

ブロンズ鑄造彫刻における喪失と存在

—「彫刻は墓である」という考察—

東京芸術大学大学院美術研究科
博士後期課程美術専攻 彫刻研究領域
1311912 中西紗和

ブロンズ鑄造彫刻における喪失と存在 —「彫刻は墓である」という考察—

もくじ

—はじめに—

【第一章】喪失の気配

- 1 彫刻の起源
- 2 サテュロス像と壺
- 3 ポンペイとロストワックス鑄造法

【第二章】喪失と再生

- 1 ロストワックス鑄造法
- 2 鑄造という儀式
- 3 孤独なブロンズと自由なワックス I
- 4 孤独なブロンズと自由なワックス II

【第三章】墓と彫刻

- 1 虚のうつわ
- 2 回転と彫刻—彫刻制作と葬送にみる回転—
- 3 土と埋葬
- 4 ブロンズ彫刻は「移動可能な墓」になるか

【第四章】ファジイな身体

- 1 行為からはじまる
- 2 「into」—「infuse」
- 3 身体の記憶—感触と匂い—
- 4 ワックスという幽霊
- 5 小さな彫刻

【第五章】記憶のフォルム

- 1 あの時の今
- 2 それぞれの記憶の痕跡—in-U—
- 3 ものに宿る記憶
- 4 記録と記憶

- 5 カジュアルな記憶
- 6 記憶の曖昧さ
- 7 視覚的な喪失は実体の喪失ではないこと

【終章】博士審査展作品

- 1 inward[訳：内側に向けて、中心へ、体内にある、内臓、心の葛藤など]
- 2 urn[訳：壺、甕、骨壺、埋葬地、墓など]
- 3 inner[訳：奥の、個人的な、内密の、より親しい、精神的な、ぼんやりした、隠れたなど]
- 4 uh[訳：ためらい、あー、えー、そのーなど]
- 5 ポケットに彫刻を

ーむすびー

参考文献一覧

図版一覧

—はじめに—

私は鑄造という手法で、「物質」である確実な実在物を生み出している。その一方で、視覚では認識できないものが実存することも認識している。実存が確認できない物事を認識しながら制作を行っている今、制作を進めれば進めるほど「存在」に対する捉え方があいまいになってくる。「物質」が存在の頂点に来ることと同時に、影のように「記憶」といった目に見えないものが付きまとうのだ。

目に見えない記憶を信じ、信じたいという精神の裏には人間に想像力と生きることへの執着があり、人間が情緒を持っているからだと考える。なぜ私は目に見えない「記憶」を認識するに至ったのか。きっかけとして、私が行っているロストワックス鑄造における工程の中で「消失」という空白の時間帯を経験していることが挙げられる。

ロストワックス鑄造においては、隙間は物質になることを約束された空間であり、その隙間をみるということは過去の記憶を信じるような曖昧さがある。しかしその隙間は心の拠り所となる空間なのではないか。

最終形態として「物質」へとなったものでさえ、物質である以上それは永遠ではない。そうであるなら隙間と物質は同等な存在と言ってよいのではないだろうか。それは何故か、隙間がなければ物質の形態や質量を認識することは困難だからである。隙間とは、物質と物質がなければ存在できない。隙間と物質はお互いを写しあう共同体である。

このように、ロストワックス鑄造を行う事によって、生と死や実在と不在などの対極の物事に考えが至り、入れ子のように起こる「存在のあるなし」に問題意識が行くようになった。鑄造においては鑄型材に包まれたワックスが消失し、そこが隙間となりブロンズを流し込めば隙間は物質に置き換わる。ワックスが消失してゆく時間軸と、私の生きている時間軸は似ている。ブロンズの時間軸は遠く永い。この差が空白の時間帯を生む。私が鑄込みをしなければ「物質」は残らないが、ものの存在自体が無くなるのではない。それは「隙間」という形で存在し、「記憶」という形で私の中に残る。しかし、私という「身体」もまたいつかは消失する。

ブロンズへの置き換えを前提として意図的に消失させる行為は私が生きている時間軸で行われ、できたものは私とは別の時間軸を持って存在を始める。私にはなぜこの鑄造といった手法で制作を行っているのか、という疑問から生れたひとつの仮定がある。

それは、自分が作ったものを消失させ隙間に湯を注ぐといった「無」から「有」を生みまた「無」に戻し「有」に起こす行為そのものを自ら行うことで確実な「生まれ変わり」を見届け、自らの死への不安から生じる隙間を「埋めよう」、つまり誰も知らない未知の世界を自分なりに創造しようとしているのではないだろうか、というものである。

金属となった後、ブロンズが物質として何千年とこの地上に残ることは魅力的である。問題はその事実を知ってなお、私は一体何を期待しているのかということである。それを考察するにあたってむしろ「喪失すること」が主題になってくるのである。

【第一章】 喪失の気配

1 彫刻の起源

なぜ人間はヒトガタをつくるのか？

宗教儀式や崇拝の対象としてのヒトガタは古くからあったが(図 1)、純粋な彫刻作品となると起源を遡るのは難しいだろう。



図1 縄文のヴィーナス 長野県茅野市棚畑遺跡出土 高さ 27.0 c m 重さ 2.14 kg 縄文時代中期(前 2500~前 1500 年) 長野・茅野市教育委員会所蔵 1995(平成7年)6月国宝指定

(地母神信仰から生れた女神像ともいわれている。妊娠した女性像・女神像というイメージは、縄文時代の土偶の特徴として一般的である。縄文のヴィーナスは、その製作目的が中・小型の土偶祭祀とは異なる祭祀に用いるための儀器として、明確に意識して制作されたものであったことを示していると思われる。)

一説には、人類で最初に彫刻作品としてヒトガタをつくったのは少女だという。²

彼女はランプの光に照らされた恋人の影を洞窟の壁になぞって彼の似姿を写していた、彼女はいつしかそれを「残したい」と思うようになった、だからそのなぞった影を粘土で形にとった。壁に写した恋人の影を取り出して記録し、その実体の後に残る痕跡に粘土という物質を着けてゆくことで出来たヒトガタ、これが人が人をつくった純粋な彫刻作品の始まりである。

ここで考えなければならないのは、なぜ彼女は恋人の影を「残したい」と行動に出たのか。それは恋人が居なくなったからである。人がつくる由縁は何かを失ったからである。失ったから、残したいのである。

以下、この話の原文である「プリニウスの博物誌」³を参照する。

[151]四三

『絵画については十分に、そして十分以上に語り終わった。これらのことばに、彫像について少々付け加えることは適当であろう。粘土で肖像をつくるのが、コリントスでシキュオンの陶器師のブタデスによって発明されたのは、あの同じ土のお陰であった。彼は彼の娘のお陰でそれを発

¹ JOMON vol.1 編集・発行 関俊彦、中矢伸一 発行所 特定非営利活動法人国際縄文学協会 2011年発行 12.13 頁

² 影の歴史 ビクトル・I・ストイキツァ 岡田温司・西田兼=訳 平凡社 12 頁

³ プリニウスの博物誌 一第 34 巻~第 37 巻一 [縮刷版 第VI巻] 中野定雄・中野里美・中野美代訳 株式会社 雄山閣 第 35 巻 41~43[148~151]

見た。その娘はある青年に恋をしていた。その青年が外国へ行こうとしていたとき、彼女はランプの光によって投げられた彼の顔の影の輪郭を壁の上に描いた。彼女の父はこれに粘土を押し付けて一種の浮彫をつくった。それを彼は、他の陶器類といっしょに火にあてて固めた。そしてこの似像は、ムンミウスによるコリントスの破壊までニンフたちの神殿に保存されていたという…』

絵画の発生もこのような”ランプ“に照らされて壁に落ちる”影“を描くことであるとプリニウスは記しているが⁴ そこに対象の喪失は描かれてはいない。

触れられるはずだった実体の不在と、影をなぞるという行為、粘土という重みある実体に彼の不在が置き換わったこと、この伝説は彫刻が彫刻である必要性の根本を表しているように思える。

そしてこの逸話はプリニウスが生きた時代を一世紀越えても繰り返しアテナゴラスにより語り継がれた。ここからは「影の歴史」ヴィクトル・I・ストイキツァ著を参照してゆきたいと思う。⁵

『人形の制作は、ある少女に靈感を受けたものであった。一人の男を熱烈に愛していた彼女は、彼が寝ている間に、壁に映った男の影を縁取った。それが余りによく似ていることに驚いた彼女の父一年度の職人であった一は、土を使ってその輪郭を埋めていき彫刻をつくった。』

さらにストイキツァの解釈は続く。

「最初の似像を作らせるきっかけとなった出来事は恋人の旅立ちである。伝説によれば、彼がなぜ出発するのか、どこへ行くのかは不明で、とにかく遠くに旅立たねばならなかった。

(abeunte illo peregre) としか説明されない。少女は影の助けを借り、恋人の代用品をつくることで旅立つ恋人のイメージをとらえる (circumscripsit)。・・・イメージの根源は、恋愛関係が中断されたことのなかに、離別のなかに、つまりモデルの旅立ちのなかに探し求められるべきであり、そうであるからこそ、再現表象は代理ないし代用となるのである。…中略…両方の話から明らかなのは再現表象の起源を影に求める第一の目的が、おそらく記憶の助けをするということ、つまり不在を現前へと転じることであったという点である。…中略…つまり、実際の影は去る人のお供をするのに対し、彼の輪郭は、とにかくいったん壁の上にとらえられるや、イメージというかたちで現前を不滅のものとし、瞬間をつかんでこれを持続させるのである。」

プリニウスの書いた話とアテナゴラスが書いた話の違いは、影をとらえたときの彼の姿勢だと、ストイキツァは言う。前者は直立しており、後者は眠った横顔である。

「愛する人が旅立つ直前の夜にブタデスの娘は、垂直に立つ恋人のイメージをいわばキャプチャード〈つかみ取り〉、これを永遠に保持しようとした。こうすることで彼女は、恋人が死ぬかもしれないという恐怖を追い払い、恋人の不在を埋め合わせる彼のイメージは、つねに彼を「直立」させ続ける、すなわち永遠に〈生かし〉続けることになるのである。」

少女がしたかったのは、愛しさをこめて影を辿ることで、彼を自らの中に残し永遠に感じたいだけであり、はじめから彼そのものの”部分“がほしかったわけではないと私は考える。壁に残

⁴ 参考文献 16 と同書 第 35 卷 5・6[14~17] 絵画の起源 参照

⁵ 影の歴史 ヴィクトル・I・ストイキツァ 岡田温司・西田兼一訳 平凡社 第 1 章 影像段階 より抜粋

された影は、彼がいなくなってしまうのなら彼の分身の、または幽霊のようなものである。その影に粘土を着けてできた陶器の似像は、イメージに重ねあわされたイメージ、の再現であり、結果にすぎない。

もし彼女が彫刻という物質をはじめから彼の置き換えとして考えていたのなら出来た物を手放すはずがないと私は考える。たとえ彼の分身である彫刻が神殿に飾られることで彼の英雄性や永遠性が保証されるとしても、である。壁に影を描いて過ごした時間の重要性に比べると、結果的にできた彫刻はそのときをより鮮明に感じるためのきっかけになる品物に過ぎなかったといえる。

このことは、彫刻の起源が“彫刻とはその物質としての存在に意味があるのではなく、人間の「記憶の手助け」として誕生した”ことを証明する裏付けになるのではないだろうか。

プリニウス : ガイウス・プリニウス・セクンドゥス Gaius Plinius Secundus 紀元 23、24 年頃北イタリア・コムム(現・コモ市)に生まれる。裕福な騎士身分だが軍人として騎兵隊指揮官・艦隊長に従事しながらも学問に生涯を捧げた。その姿は「明敏な才能と信じ難い研究心と不眠不休の勤勉さを持った」存在として甥の小プリニウスによって語られている。著作は全 102 巻に及ぶが現存するのは博物誌のみ。亡くなったのは 56 歳の時、79 年 8 月 24 日に始まるヴェスヴィオ火山噴火時、科学的研究心と艦隊長として住民救助のために上陸しスタビアエにて死去。⁶

⁶ プリニウスの博物誌—第 34 巻~第 37 巻—1544 頁 プリニウスについて参照

2 サテュロス像と壺

今までに私が見たブロンズ製の彫刻で、最も古いものは2千年以上前の”踊るサテュロス“像（図2）であった。それはまさに踊り狂っている一瞬をとらえ躍動感がありながら、顔は無表情かつ冷静な印象をもった不思議な彫刻といえる。私にとって魅力となっているのはその造形力とは違った一面「欠損」と「腐食」である。腕や脚、頭部の一部などが欠損し彫刻として完全体ではない。そこにはその先を想像させる余白がある。表面のマチエールも金属独特の腐食の仕方をしており、さび色や緑青、地金の金など様々な表情をみせ時間を感じさせる。



図2 踊るサテュロス像

サテュロスとは、ギリシャ神話に登場する森の精霊である。様々な彫刻としてその姿が残されていて、半人半獣の姿や人間の姿など様々である。酒に酔ってトランス状態にいて踊り狂っているものが多く、好色で陽気な性格とされている。サテュロスは精霊だが人間と同じように老いて死ぬとされ、神話に登場する神よりも人間に近い存在として扱われている。酔った半人半獣の老人として描き残されるものもあれば、美しい人間の少年としても表された。神でもなく人間でもないモチーフに人間は自分たちの本性を重ね合わせる。このような捉え方の幅の広さは「欠損」によってカタチを想像させる余地を持っていることと同じようにサテュロスの魅力となっているのかもしれない。

[様々なサテュロス像]



図 3 「サテュロス像」⁷



図 4 「農夫とサテュロス」⁸



図 5 「ニンフとサテュロス」⁹



図 6 「子どものサテュロス」¹⁰

”踊るサテュロス“とは、紀元前 2~3 世紀につくられたとされる像で、イタリア・シチリア島沖の海底から漁船の網に引き上げられ 1997 年にまず脚が、翌 98 年に胴体が奇跡的に発見されたギリシャ古代彫刻である。

現在サテュロス像はマザーラ・デル・ヴァッロにある“Museo del Saturo danzante”(踊るサテュロス博物館)に所蔵されている。

彫刻としての造形の素晴らしさは勿論のこと、ブロンズが「物質」として古い歴史を持ち、時間軸において強烈な存在に成り得ることを痛感した。当時もサテュロス像は保存状態が良い稀なブロンズ像として紹介されていたが、私はその他の古いブロンズ像を間近で関心を持って見たことがなかったので踊るサテュロスから受け取るブロンズという素材の持つ強さは衝撃的であった。こんなに長い時間が過ぎても過酷な環境であっても彫刻として“残る”こと、それが現実として目の前に存在する迫力が強烈だった。歴史を内包するものとしてブロンズは魅惑的である。

私がサテュロス像を見たのは、上野の東京国立博物館であった。2005 年、20 歳の頃の体験だ。今振り返ればこれが私にとっての鑄造作品との出会いである。像はドーム型の空間の中心に配され、囲いもなく、照明は像を照らすスポットライトだけのようなささやかなものであった。その配置や空間全体の雰囲気もすべては彫刻に注目を向けるための狙いだったのだろう。私は初めて彫刻を見てドキドキしたことを今でも覚えている。「彫刻とは」「人体とは」「ブロンズとは」刺

⁷ プラクシテレス作とされる、大理石

⁸ ヤーコブ・ヨルダーン作 1620 年 ブリュッセル王立美術館蔵

⁹ ウィリアム・アドルフ・ブーグロー作 19 世紀後期 クラーク美術館蔵

¹⁰ 作者不明 ローマ帝政期 2 世紀後半 ルーブル美術館蔵

激的な出会いだった。

そして自らが鑄造する側になったことで新たな発見があった。具象のブロンズ肖像彫刻に見られる違和感がサテュロス像にはなかったのである。人間サイズのブロンズ彫刻はブロンズの厚みを5ミリほどとって例外なく中が空洞である。これは大きなヴォリュームを無垢にするにはブロンズが冷え固まる時に表面との温度差で曳けたり裂けたりしてしまうため、またブロンズの節約のためである。そして彫刻として完成した状態は中が空洞であることは外から見てわからない。大学に入り、自ら鑄造をするようになってこの仕組みが解るようになったところで私は、中身を空っぽにした重々しいブロンズ彫刻に不信感がつのっていった。よくあるブロンズ製の肖像彫刻はたいがい歴史上の偉人か平和への祈りかのモニュメントであるが、どれも閉じられたカタチをしており中が空っぽなのに堂々としている様子が私には違和であり信用できない感があった。

しかしサテュロス像は違った。海の底から出現した像は、2000年の時間を生き抜く代わりに彫刻の一部を損失していた。欠けた脚や頭部、存在しない腕などから鑄物の厚さが見て取れる。中が空洞だということが分かる。ブロンズ表面の腐食によってできる様々な質感や色彩と、損失によって空洞となった闇とのコントラストが美しいのである（図7）。



図7

これは壺を思い起こさせた。壺は、芸術作品になる一歩手前のものである（図8）。私は縄文土器の欠片を持っているが、これは2年ほど前に古美術店で購入したものでちょうど壺の底の部分と思われる（図9）。



図8 山形文壺型土器



図9

縄文土器の発掘は江戸時代から行われており、意図的に行われたこともあれば偶然発掘されることもあった。しかし1950年に文化財保護法が制定されてからは発掘作業は許可のもとで行われ国や地域の博物館や資料館、研究施設に保管されることになった。個人が発掘して所有することはできないのである。¹¹

この度私が買った土器は、文化財保護法制定以前のものです。コレクター経由で古美術店が収集したものである。古美術商のおじさんに「どの辺でとれたものですか」と聞くと「そのへんでしようね!」と返されたのでたまらなくなって買ってしまった。私の土器の欠片には残念ながらサテュロス像のような空洞はなく、表面と内側のコントラストはない。しかし何かを内包することが可能な「予感」に満ちている。そこに空間がある。洞窟がみえる。この欠片だけでも手にのせると土から永い時間を感じとることができる。ただの土の破片という、誰が見ても「?」なものの中に自分なりの宇宙を見つけることが人間の仕事だ。

このように、サテュロス像も土器の破片も完璧な形態ではない。なにかが喪失してこそ間^まが生まれその隙^{すきま}に人は入り込み記憶の世界へトリップするのである。目に見える物質と、喪失によって生まれた空間とは、記憶を喚起させるという意味で同等の魅力に満ちている。

¹¹ 古くて美しいもの 古美術入門 関美香 平凡社 20頁

3 ポンペイとロストワックス鋳造法



図 10 石膏鋳型法による発掘現場

ロストワックス法とほぼ同じ仕組みで、過去の歴史上の人間の営みが時間を越えて現れた例が「灰の中から蘇った都市ポンペイ」である。ポンペイは、南イタリア・カンパーニア州、地中海ナポリ湾に面した街である。

ポンペイは紀元前 80 年にローマの地方都市となり、後 79 年にヴェスヴィオ火山の噴火により埋没。当時の人口は 1 万 2000 人ほどとされる。1748 年に発掘開始されるも、実に 1700 年間は噴火当日のまま封印されていた。

発掘はカルロス 3 世により当初は”宝探し”として行われた。1 世紀後には 1863～75 年に、ポンペイ発掘の指揮をとったジュゼッペ・フィオレリにより本格的な発掘調査が開始され、現在は約 7 割の発掘・記録に成功している。しかし、風雨や地震、強い日光による色褪せなどの自然による被害と、それ以上に近年の観光客による人害が甚だしく、ポンペイを埋もれたままで保存しようと、現在は新たな区域の発掘中止が決定している。

79 年、8 月 24 日午後 1 時、ヴェスヴィオ火山は 300 年の眠りから覚め大噴火を起こした。活火山であるため、この噴火の 17 年前にもそれ以降も、火山活動はあったとされている。翌 25 日朝、光熱ガスと灰が混ざった熱雲が街を襲い、発掘後に見つかったおよそ 2000 余人が高湿の火山性ガスによる窒息死であったとされる。この日を境に、ポンペイの街は 6 メートルの灰の下に埋もれ、雑木林や雑草に埋もれ、人々の記憶からも忘れ去られることとなった。¹²

ちなみにこの噴火を記録しようと立ち上がったのがナポリの艦隊司令官・博物学者であるプリニウスであり、本論【第一章】喪失の気配「1 彫刻の起源」でも登場した。

ポンペイに埋もれた当日の人々の生々しい姿を現在の私たちが見られるのは、フィオレリが発案した「石膏鋳型法」によってである。

この方法は、灰に埋没した身体が、1700 年の間で骨となり元あった身体のヴォリュームが空洞となったところに、石膏を流し込み固め、それを掘り起こすことで噴火当日のポンペイの人々を再現できる方法である（図 11）。

それは忘れ去られた記憶を再現する、永い時間をかけたロストヒューマン鋳造法といえる。

¹² 週刊ユネスコ 世界遺産 No.18 イタリア・ポンペイ 講談社 参照



図 11 発掘現場 石膏を流したヒトガタは中に骨が入っている状態

埋没して忘れ去られたことでポンペイは守られていたし、歳月をかけ喪失したことで再現が可能となった。 記憶や記録を頼りに、物質に囲まれ生きている私たちは失うことに慣れていないが、喪失は時として物語に永久性を与えるのではないだろうか。

【第二章】喪失と再生

1 ロストワックス鋳造法

この章では、彫刻制作の手法に関する話から始めたい。ロストワックス鋳造法である。

ロストワックス鋳造法とは、ワックス（蠟）を原型としてその原型を石膏などの埋没材で包み型として焼成し、中に包まれた原型であるワックスを溶かして消失させ、原型がなくなった三次元シルエットとしての空洞に溶解した金属を流し込み鋳物へと置き換える技法である。

私が使用するワックス（蠟）の原料は主にパラフィン（図 12）、マイクロワックス、松脂を配合したもので、用途や季節によって配合の割合を変えてつくる。透明感のある、黄色みがかかったワックスはおよそ 36~40°C で柔らかくなり造形しやすくなる。ちょうど人間の体温の範囲内で反応する素材であり、色も透明感も松脂の香りにも、私はこの素材に少し艶めかしさを感じる。



図 12 主な原料となるパラフィンワックス

造形のしやすさから話すと、クレヨンなどの油性の素材で色を付けることもある。これは色が濃く不透明度が増すことによって形が見やすくなるといった利点がある。ワックスは鍋に入れて溶かして混ぜ合わせる。私の制作手法は、これを鍋の底 1~3 センチの深さにとどめて常温で凝固させ、ワックスが固まったら軽くなべ底をあぶって取り出す（図 13）。



図 13 鍋で溶かしたワックスを冷やし固め、鍋底をあぶって取り出す

このような薄いパンケーキ状のワックスにすることによって体温や熱が伝わりやすくなり柔らかくなるのも早くなり造形しやすい。これらを大量に作っておき、食事中にはお尻の下に敷いて温めておく、服の中に入れて温めておく、湯船に浮かべて温めておく（図 14）など小サイズで無垢のものを手捻りで制作する私にとってのもっとも適した下準備である。



図 14 約 40~42℃のお風呂の湯船に浮かべるとすぐに柔らかくなる。ワックスは油性なので水には溶けださない。この場合入浴しながら制作を行う。

私の場合、原型のつくり方は、この薄くしたワックスをドライヤーの温風で温め、ちぎって造形する方法からはじまった。冬にはストーブの熱で柔らかくして使用していた。いずれも型取りや複製を行わず、直接手びねりで制作しているので作品はオリジナルのみ存在することになる（図 15）。



図 15 ワックス原型

こうしてできた原型には、鋳物に置き換えるために、湯道ゆみちをつける（図 16）。



図 16 ワックス原型に湯道（青いワックス）を付けた様子

湯道もワックス（蠟）^{ろう}でできており溶けて消失する。ロストワックス鑄造を自ら行うようになって実感したことは、制作工程が人体の成り立ちから死までを摸しているように感じられてならないということだ。

湯道^{ゆみち}、これは人体でいうところの血管であり、へその緒ともいえる。

臓器=原型へ、血液=湯^ゆ（溶けた金属の事）を流し込む為のパイプ役である（図 17）。



図 17 湯道、通気孔、蠟の出口を配置した蠟型の騎馬像 13

人体では血液を全身に送るために心臓がポンプとして動いているのでどのような体勢もとれるが、ロストワックス鑄造の場合は重たい湯が注ぎ口から下に落ちる時の重力と圧力のみで空洞に金属が流れ鑄物になるので、鑄型を地面に固定し水平な湯口を狙って勢いよく流さなければならぬ。そのため鑄型が安定するよう土間に3分の2ほど埋め固定する（図 18）。



図 18 土間に穴を掘って鑄型材を固定している様子

原型に湯道が付いたら次は埋没^{まいぼつ}という工程で、湯道が付いた原型を鑄型材で包みこむ。人体に

例えると、血管が付いた臓器を筋肉で包みこむようなものである。

鑄型材とは石膏、水、アンツーカー、古材（使用後の鑄型材）（図 19）を混ぜたもので粒子の細かいものを使うことで繊細なマチエールを写し取ることができるので、細かい鑄肌用はワックス原型の表面に使用し、荒目の埋没材は鑄型にヴォリュームを付けるための塗り込み用と分けて使用している。



図 19 鑄型材を混ぜ合わせる場

この鑄型材は石膏が固まる時間帯に差し掛かると泥のような質感になり、適度なもたつきと良い粒の肌触りといい、幼少の頃慣れ親しんだ泥遊びの感触そのもので、私はこの工程が触覚的にも視覚的にも快感である。

原型を隠すように泥が盛られていくと、元のカタチとは別のひとつのカタマリが存在してくる。それが彫刻のような、彫刻になりかねているような、変貌の予感に満ちた怪しい佇まいをしており、いつも「この隠れていく状態がいちばんかっこいいのではないか」と思っている（図 20）。



図 20 埋没材を湯道のついたワックスに吹きかけて覆ってゆく。石膏が硬化するので、重ねて覆い隠してゆく。指先で跡をつけ、次につく埋没材との間が馴染むようにしている。

ワックスを包み込んだ鋳型は水分を含んでおり、1200℃近いブロンズが触れれば水蒸気爆発を起こしてしまい大変危険なため鋳型の水分を飛ばす。ワックスを溶かし消失させる脱蠟^{だつろう}と、鋳型の焼成^{しょうせい}を窯を築いて同時に行う（図 21）。

窯は耐火煉瓦で築き、鋳型の水分を蒸発させワックスを完全焼失させる。外から見ていると窯から湯気が立ち上ってゆくのが分かるので、中で原型が溶けていることが想像できる。



図 21 焼成、脱蠟中の窯

何度も自分で鋳造してきた経験があるが、窯を焚いているとき私は突然気が付いた。

「今、何も無い」という事実が衝撃的だった。いま立ち昇る煙とともにワックスは溶け、消失している、この事実が何とも言えない、地に足のついていないような感覚であった。

日記のように日々の記録としてワックスをこねて制作していたもの（図 22）を、1 か月分約 600 個（30 型）窯に入れ消失させた時はもっと具体的に「私の 2 月 6 日が無くなった」「私のあの日（あったことを思い出しながら）が消えていく」という感覚になり、このままとしブロンズにしなかったら自分はあの時この世に存在してなかったことになるのではないか、誰にも気が付かれずに実際はひっそり消えていたことになるだろうという確信のような実感が湧いてきた。



図 22 約 2 か月分のワックス原型



約 1 日分



2013 年 1 月 1 日のもの

このワックス原型をブロンズにするためには一度消失させなければならない。埋没材で原型を隠してゆき、鑄型が出来上がったとき、見ためでは中の様子は確認できないがまだ原型があるという重みを感じる。

しかし、鑄型の焼成とともにワックスは消失し、かつてこの世に存在していたものが溶け消えて何も無い空間だけが残る。

外からは目に見えないが、かつてあったものが不在となり空洞だけになっていることは解っている。物理的には閉じられているのだが同時に記憶の中では無限に開かれている空間、このような両義的な感覚は鑄造経験において常に起こることであり、とりわけ私は「消失」を経験することによって「存在すること」自体の不確定さを痛感することとなった。

それと同時に、彫刻が持つ魅力が「重み」や「感触」「記憶に触れるための隙をつくること」にあるのではないだろうかということに気が付かされることとなった。

一方その半面で永久的に残るであろうブロンズという素材に置き換え残そうとしていることが欲深い行為にも思っていた。

原型が消失した鑄型は湯口ゆぐちを天に向けて立たせる。湯口は原型のあった空洞に湯を行きわたらせる元となるおおきな入口のことである。このぽっかりと空いた洞窟の入り口に向かって金属は注がれる (図 23)。

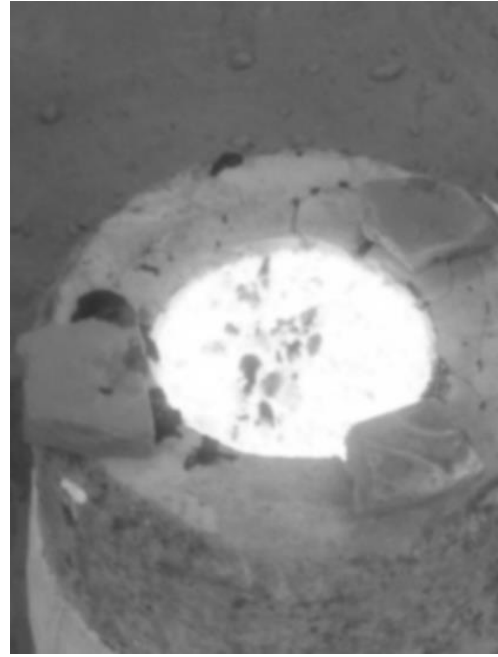


図 23 左：鑄込みの様子 ワックスは消失し、空洞になったところにブロンズが流れてゆく
右：鑄込み直後の様子

注がれる湯が^{たましい}魂に例えられるなら、鑄型の焼成と脱蠟～鑄込みまでの工程は、臓器（ワックス原型）を取り去り（原型焼失）、筋肉（鑄型材）のほうをからからに乾燥（焼成）させて魂（湯）を注ぎ、からからの筋肉（焼成後の埋没材）を剥ぐと永久的に残る御魂（ブロンズ）が出現する、ミイラづくりのようである（図 24）。



図 24 吹き後の鑄型材 割って埋没材を崩してゆくと中から湯道と一体になったブロンズが現れる。少しずつ崩してゆく行為は遺跡を発掘しているかのような感覚になる

鑄型材を崩すと中から出てくるのは湯道と湯口のついたブロンズのカタマリ（図 25）。

湯道と一体になっている状態から、作品部分を金鋸、グラインダー、番線切りで湯道から切り放し、仕上げていく。



図 25

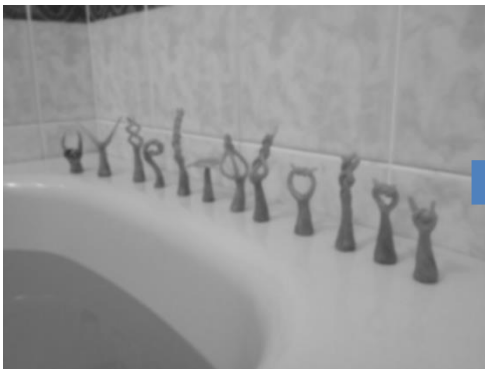


図 26-1

ワックスの原型 2013年3月22日撮影



図 26-2

ブロンズになったもの 2013年5月23日撮影

湯船で温めたワックスを、入浴しながら造形し浴槽の淵に並べてゆく（図 26-1）。それらをロストワックス鑄造法でブロンズにし、パラフィン(蝋)で制作した浴槽に乗せ展示を行った様子（図 26-2）。

一度この世から消えて、再生する。

これは、もとの存在の”置き換え”ではなく、新しい存在としての再生の意である。なぜなら本物の原型は一つしか存在せず、消失したことにより二度と再現できない。ブロンズとなったものは原型とは別のブロンズとしての歴史を始め、“喪失”という原型に起こった現象を喚起させる装置となるのである。

ロストワックス鑄造は原型が細く壊れやすい形状や、表面のマチエールが細かく繊細であってもそれを逃さずに金属に置き換えやすいという長所もあり、私のつくるポケットサイズの彫刻には最も適した手法ともいえる。この技法で私が実感する魅力は、小サイズであることによって無垢にできるという点である。

手のひらに収まる無垢のブロンズはそれなりの重みがある。その重みが人の感触を刺激し、記憶をも刺激する。

ブロンズを手に乗せた時の重みは、同時に「失ってしまった何か」を私に想起させる。ロストワックス鋳造法は私にとって埋葬と葬送の儀式である。この技術は人の死生観や輪廻転生を表現する、美術における葬儀術といえるのではないだろうか。そのようなことを、窯を築き、穴を掘り、金属を溶解し、火を見ながら考えている。

2 鑄造という儀式

世界に現存する最古のブロンズ肖像彫刻はエジプト考古学博物館にあるペピ 2 世の像だと
 われている¹⁴ (図 27)。

4 千年も前から残っているということは、その耐久性から、私たちがつくったブロンズ作品も
 また、4 千年は残るとのことだ。

ブロンズ(青銅)とは、主に銅、鉛、錫の合金で、その多くは主に銅約 90%、錫約 10%であ
 る(図 28)。銅そのものは非常に柔らかくしかも鑄造の時容易に鑄込めない。そのため錫を加え、
 銅に流動性と硬度を同時に与える。配合を変えることによって地金の色も変わり、化学反応によ
 る着色では褐色から様々な緑の色階・青色までと、多様な色調を表現できる。

	ギリシャ彫像の ブロンズ	日本と中国の ブロンズ	イタリア・ルネッ サンス(I)の ブロンズ	フランス 17 世紀 のブロンズ	現代のブロンズ (II)
銅	88%	80%	75%	90%	85%
錫	6~9%	4%	25%	2%	15%
鉛		10%		1%	
亜鉛		2%		7%	
他の金属		鉄 4%			

図 28 LA FONTE D'ART 20 頁より抜粋

[身近な金属]



図 29 銅：コイン

図 30 鉛：釣りの重り

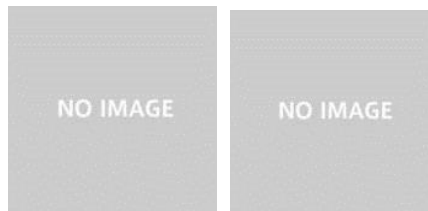


図 31 錫：パイプオルガンのパイプ

図 32 亜鉛：電池

¹⁴ 図説・古代エジプト 1 -ピラミッドとツタンカーメンの遺宝- 仁田三夫・著 河出書房新社 1998 年 13 頁

紀元前 4000 年頃には金属使用の歴史は始まっている。紀元前 3600～1500 年頃を青銅器時代とする。メソポタミア・エジプトでは紀元前 3600 年頃になるとメソポタミア地方南部に致死国家を建設したシュメール人¹⁵ が銅よりも鋳造性がよく、更に強度も強い青銅を発見したことで、武器や生活の道具として人類の発展に関わってきた。紀元前 1500 年頃に生産された青銅製の装飾品や道具から鋳造技術が発達していたことが伺える。その頃と推定されるエジプトテーベの墓からの出土品に足ふみ鞆を使い土のるつぼで銅を溶かし、大きな青銅の扉を鋳造している様子が描かれている。



図 27 ブロンズ肖像彫刻ペピ 2 世像
ピラミッド文明最後の王朝

テーベの墓の出土品に描かれているように鞆で風を送り溶解炉でブロンズを溶かし鋳込む製法は、現在の私たちが行っている製法と変わらない。鋳型の焼成、脱蠟は煉瓦を組み上げて火をおこせば可能だが、鋳造をするためには金属を溶解する炉が必要になってくる。

ロストワックス鋳造法によってワックスの素材がまるで人間のようだと気が付いた私は、温かいから変化することを多方向から研究する必要があると感じ鋳造で扱う道具の制作から見直すことにした。まず窯に入れた原型が「溶けて消失すること」と硬く冷たい金属を溶解し炉で「混ぜ溶かすこと」が重要なポイントではないかと考え、窯と炉に共通した「溶かす・溶ける」ことについての探求を行うことにした。

私が行っていた方法ではワックスを消失させる窯は、型の数によってその都度大きさを変えて建てるガス炉タイプのものだった。ほかの方法だと、定位置に窯を築いて一部分を壊し再建するタイプか、電気炉だ。そのため一度建てた窯は焼き終わるとききれいに壊し、また一から築くので焼成消失の時しか現れないので捉えどころがなかった。

そこで窯ではなく金属を溶解するための炉をつくることにした (図 33)。

¹⁵ 紀元前 3300 年頃 南部メソポタミアに移住してきたとされる民族 どこから来たかは不明



図 33 自作の溶解炉

鉄板と耐火煉瓦で溶解炉の制作を行った結果、金属を溶かしてカタチにする“鑄造”という行為自体がひとつの儀式に感じられるようになった。それまでは手順を覚え・技法を覚えることに必死で全貌が見えていなかったが、炉の制作を通して“鑄造すること自体”に神聖さを感じるようになった。今まで何気なく行っていた吹きの中の神棚への清酒を置く風景など、作業を取り巻く環境の端々に対しても興味が湧いた（図 34）。



図 34 吹きの日には神棚へお神酒を捧げ安全と成功を祈願する。神棚はこの上に配されている。

[コークス炉に必要な道具類]



図 35-1



図 35-2

溶解炉と、それに必要な道具類 火バサミやスコップ、送風機や燃料となるコークス、炭、防火服など (図 35-1、2)。

鑄造の要である溶解炉を自ら制作した私は、いよいよこの炉で実際に吹きを行うとなったとき自然と韃の神や火の神のことを知らなければならぬように感じ、安全祈願も込めて鑄物の神様として有名な金屋子神社(島根県)を訪ね、島根県内にある鑄物の博物館を周り取材に出かけた。

そこでの資料から¹⁶、鑄造技術発達の根底に人間の死と性が深くかかわっていることを知った。神話ではたたら場が女人禁制なのは金屋子神が女性である(図 36) ために現場に女が入ると嫉妬して良い火が起こせなくなるためという説や、金屋子神は生産の意としての血を忌み嫌うので生理や出産で血を流す女は入れてはならないとも言われている。しかし一方で金屋子神は殺して流れる血を好む面があり良い湯をつくるため神への生贄として死体や時には生きた人間を火の中に放っていたという。また、たたらに携わる者たちは皆、酷使しすぎて早死にするか片足や片目の無いもしくは左右均等に無い姿になるがこの鍛冶屋の容姿が鬼の始まりではないかとも言われている。



図 36 白狐に乗っている金屋子神の絵図

私はこの取材によって、鑄造された古代の青銅を見る目が変わった。

これをつくるために何人が命を落としたのだろうと思うと重みが増したのと同時に命がけで生産するような巨大な生命力を感じるようになった。鑄造という行いが続いてきたのは、金属が溶け、カタマリとなることの仕組みが男と女・人間の繁栄の営みと輪廻転生に酷似し、人々を惹きつけ魅了していることがひとつの原因と言えるのだ。

大地の産物である金属を溶解し、姿を変えさせるといった鑄造技術が儀式めいたものであることは私だけが実感していることではなかった。

むしろ、日本にこの技術が伝来する以前からこの技法を発見し発達させてきた時代の人々にとって、まさに「金属をつくる人間」は魔力を持つ特別な存在とされ、鑄造自体も火を扱う創造主(職人)の力が加わって達成されるものと捉えられていた。このことが必然的に儀式性を伴うこととなった。

以下、「LA FONTE D'ART」(Christian hauser 著)を引用しその痕跡を紹介する。

・・・アッシリア¹⁷の文献によってその例を見てみよう。

¹⁶ 和銅博物館 総合案内

絵図に表された製鉄・鍛冶の神像 鉄の道文化圏 金屋子神話民俗館 特別図録シリーズ1

¹⁷ 現在のイラク

『汝、鉍石炉の計画を立つるとき、佳月佳日を選び、その佳き日に炉の計画を立つるべし。炉を築く間、汝それをうち眺め、汝自身炉の家の中で働くべし。汝、炉の礼拝堂に” Ku-bu” (胎児、胚)を供うべし。異国の者入れるなかれ。穢れたる者、前を通るべからず。然るべき神酒を Ku-bu に捧ぐべし。「鉍石」を炉にいる日、汝、犠牲の Ku-bu の前でそれを為せ。松の香を入れたる釣香炉を置き、汝、彼らの前にビールを注ぐべし。

汝、炉の下にて火を点じ、炉中に鉍石を入れるべし。炉を操るため汝が傭いし子どもを清めたる後、彼らを炉に配置すべし。炉の下で燃す木、太く大いなるえごのきの皮を剥ぎたる薪にて、束ねず、Ab の月に切りたる皮袋に包みしものを用うべし。この木、炉の下にくべるべし。』

Ku-bu の解釈は未だに学者の間で意見が分かれ決定訳はないが、どの語訳も発生学¹⁸的な意味を含んでいる。アッシリア人は、金属は大地の内部（腹の中）で成長し、変容すると推測し、鑄造作業はその金属の生成のプロセスを促進させるものと考えていた。

この考え方は東南アジアのある地域でも未だに生きており、ブロンズのオブジェは地の中で長い間置かれると最後には金に変わると信じられている。鑄造行為に結びついた聖なる観念は、南アフリカのある地域でも認められ、鑄造工は鉍山のすぐ近くにテントを張り、6 か月以上にもわたる鑄造期間中は完全な禁欲生活を送り、炉の近くにいかなる女性も近づけない。

鉍石を金属に変えることに伴うこれらの輻輳したタブーと儀式的行為は、母なる大地に代って工人たちが一種の「人工的子宮」である炉の中に置かれた鉍石の生成を促進し完成していく際の虞れと期待を示すものである。

・・・「火の支配者」は、社会でしばしば魔法使いの役割に近いある位置を占めていた。青銅器時代¹⁹には鑄造工は多くなかったが、鉄器時代に入るとその数と影響は増大し、彼らは鍛冶屋となり、鉄で日用品を作り鉄器が大いに普及した。一方ブロンズと銅は何よりも装飾用の貴重な材質となった。²⁰

ここまでの参考資料では、鑄造が儀式であり魔法使いとされるほど珍しく神秘的な技術であったことが伺える。直接鑄造を行っていた人物の言葉は残ってはいないが、特別な役割を担っているという意識はあったのではないかと考える。それでは現在も同じ手法で鑄造を行っている私自身は鑄造をどのように考えているのか、思想としての鑄造を述べたいと思う。

私が鑄造によって自らが存在すること・消滅することに対しての不安を解消しようとしているのはなぜだろうか。

その疑問を紐解くひとつの考えとして、万能感との戦いがある。

万能感は幼児期に体験するコントロールと結びついているもので、感情や行動などのコントロールは成長とともに通用しなくなる。誰でも経験することだが、自分の思い通りにいかないことが増えてくる。そして、実際に自分が変えられるのは自分の行動や感情、選択だけであると知る。

¹⁸ 発生学：生物の個体発生を研究対象とする生物学の一分野。医学では胎生学ともいう。

¹⁹ デンマークのクリスチャン・トムセンが提唱した先史時代の歴史区分のひとつ。石器時代、青銅器時代、鉄器時代と三時期に分類する。鉄器時代は日本の弥生時代と同時期とされ、その頃日本に青銅が伝わったとされている。

²⁰ LA FONTE D'ART 12~14 頁

しかし自分と他者の境界が混乱した状態で感情のコントロールをしていると、他者の感情の動きや変化は、自分がコントロールしたためだと錯覚が起こる。自己の中心に「自我」が居座ったような状態である。例えるなら、大きな太陽が「自我」で、その周りをくるくる回るささやかな地球が自己といった状態である。

この、自分の我が中心となってすべてを操作しているという万能感は慢性化すると白か黒かイエスカノーか失敗か成功かあるかないかの判断になってしまう。制作において重要なのは強いコントラストではなく、目的の前にある行為と行為の間に起こるグラデーションを注意深く観察し、曖昧なことをありのままに認識することであると私は考える。

仮定 A から思考 B となり結論 Z に至ったとき、最も洗練された Z が作品であるとする。この精錬技術は作家にとって必要な「術」であるが、もう一つ必要とされる「術」があると私は考える。それは A から B へ移り変わった過程を振り返り注意深く観察する力である。少しの変化も記録しなおすつもりで咀嚼すると必ず、曖昧なエリアが出てくる。この曖昧さを無理に容器に入れようとしたり、切り捨てようとせず、そのままの曖昧さを純粋なものとして取っておく「術」も同時に身につけているのが作家ではないだろうか。

鑄造とはどのような形でも金属にできる技法である反面、実際のところは湯が流れず形が取れないといった取り返しのつかない事や、取りたい形に対して意図しなかった塊が付いてきてしまい原型を理想の形に留められない事、型に入った亀裂により崩壊し台無しになってしまうという大惨事が起こるなどすべて思いどおりに行くわけではない。

私が自ら鑄造を始めたときは「すべてを操作したい」という万能感が少なくともあったと思う。成功した経験を積みばさらに気分は高揚する。自らが目の前でものを生み出しそのものが増えてゆくことへの快感を覚えていることは事実である。しかしその万能感に馴染んでしまうこと・失敗しない技法を追い求めてゆくことに対し、私は作家としての危機感を感じた。

この危機感を受け入れ、存在するにしても消滅するにしても何の保証もない“わからないこと”を認識する手段として私は鑄造を選択している。

言い換えれば、鑄造しモノが存在してゆくたびに、そこには必ず消失（喪失）が起こる。物事の捉え方を鑄造工程に重ね合わせてゆけば、「存在」とはそもそも不確定なものといえる。

どんなに簡潔な結論や合理的な答えが導き出されたとしても、それまでの工程を注意深く観察した痕跡が作品になる。

3 孤独なブロンズと自由なワックス I

ロックは、所有を制限するものはその物質の“腐敗”が基準になると言った。²¹

正確に言うと、すべての物質は労働によって個人の私的所有物となり、それ以外の物質もまた社会の所有物であり共有の財産であるから、物質を所有したからといって腐敗させてしまったり使用できなくしてしまうことは、他人の権利を侵害することになるというものである。(腐敗制限) そのときに物質を手離す基準として”腐敗“を提言している。

また所有についてヘーゲルは「物」を所有することが人間の自由の現れであると考えた。²²

人間側に所有したいという意思があり、そこに他人の意志も加わることでその物質の価値が形成される。物質は個人の所有物でありながら、社会において共有されているともいえる。このことを物質の立場から見ると、物質は存在した時点で人間の所有物となるが”腐敗“や”認識されないこと“”必要とされないこと“で物質は人間から自由になれるといえるのではないだろうかとは私は考える。

“腐敗”とは一般に、有機物が微生物の作用によって分解され、有毒物質を生じたり悪臭を放つようになったりすること＝くさることを示すが、同義語として“朽ちる”は、腐って形がくずれたりぼろぼろになったりする状態を指す。似たような状態として“発酵”は分解されることであるが、“熟成”は長時間かけること、旨味がでることとされている。

私はロストワックス鋳造法を行ってきたことで、ワックスと自身の身体性を重ね合わせる感覚を持つに至っていたのでここではワックスの朽ちてゆく姿を“腐敗”と呼ぶことにしたい。

2013年5月23日~6月1日に行った自らの個展「infuse」において、私は期間中に少しずつ変形してゆく作品を目の前にまさにこの“腐敗”を体感していた(図37)。



図37 個展「infuse」会場風景

²¹ John Locke (ジョン・ロック) 1632~1704年、イギリス生まれ 研究分野：形而上学、認識論、悟性倫理学、政治哲学、心の哲学、教育哲学、科学哲学。主な概念：タブラ・ラーサ（経験論における白紙の状態）、「被統治者の同意に基づいた政府」、自然状態、生命の権利、自由と財産権

²² Georg Wilhelm Friedrich Hegel (ゲオルク・ヴィルヘルム・フリードリヒ・ヘーゲル) 1770~1831年、ドイツ生まれ 研究分野：形而上学、認識論、論理学、歴史哲学、美学、宗教哲学、倫理学、政治哲学、社会哲学、法哲学。主な概念：絶対観念論、弁証法、止揚、(主人と奴隷の弁証法(en:Master-slave dialectic))

パラフィン（蝋）により浴槽として制作された形が徐々に変形しはじめ、中心部が外に広がり船のような形態になってゆき、その変形はさらに日を追うごとに加速していった。

思いもよらないことだったので、最初は「失敗した」と落ち込んだ。毎日、展示時間が過ぎた後に応急処置をして家に帰るが、翌朝会場に行ってみたら崩壊しているのではないかと陰鬱だった。何度も「作り直そう」と考え、葛藤で落ち着かなかった。私の意識は完全にワックスの浴槽の変形に集中しており、ブロンズ作品との関連性については気が回っていなかった。

変形を続ける浴槽と向き合っているうちに「様子を見届けよう」という心境に私はなっていた。その後も日が過ぎていき、「今日も変化している」「ワックスは生きているのか」などと目の前で変化を体感できることに歓喜するようにまでなり、愉しみにもなっていた。

以下、約 10 日間の展示の記録を日ごとに抜粋して見ていく（図 38-1~38-5）。



図 38-1 2013 年 5 月 23 日撮影

展示初日の様子。浴槽のつもりで制作したパラフィンは多少の歪みを見せつつも、側面はしっかりと立ち上がっている状態。

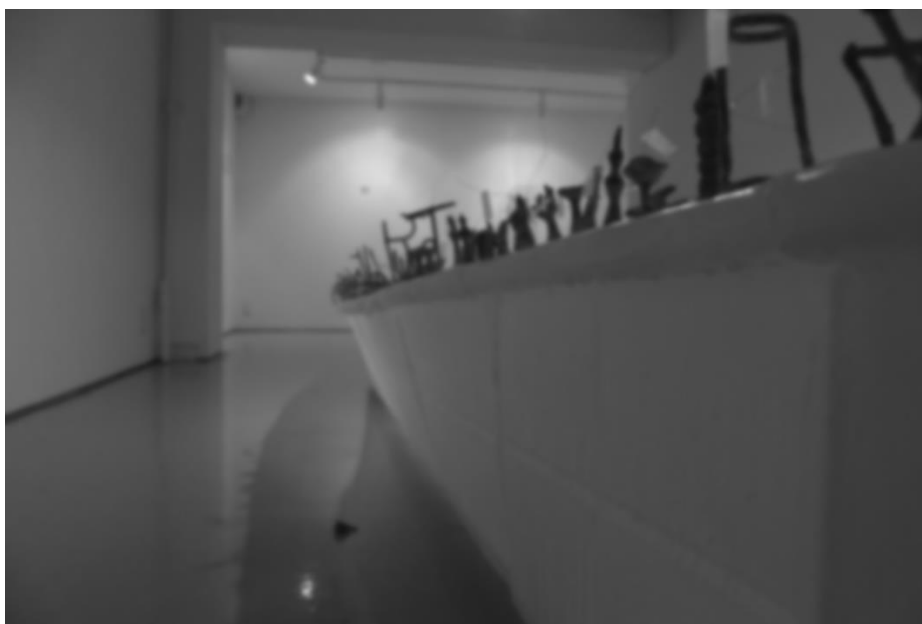


図 38-2 2013年5月26日撮影

展示3日目、側面に寄ってみると中央部分が外側にたわんできていることが解る。

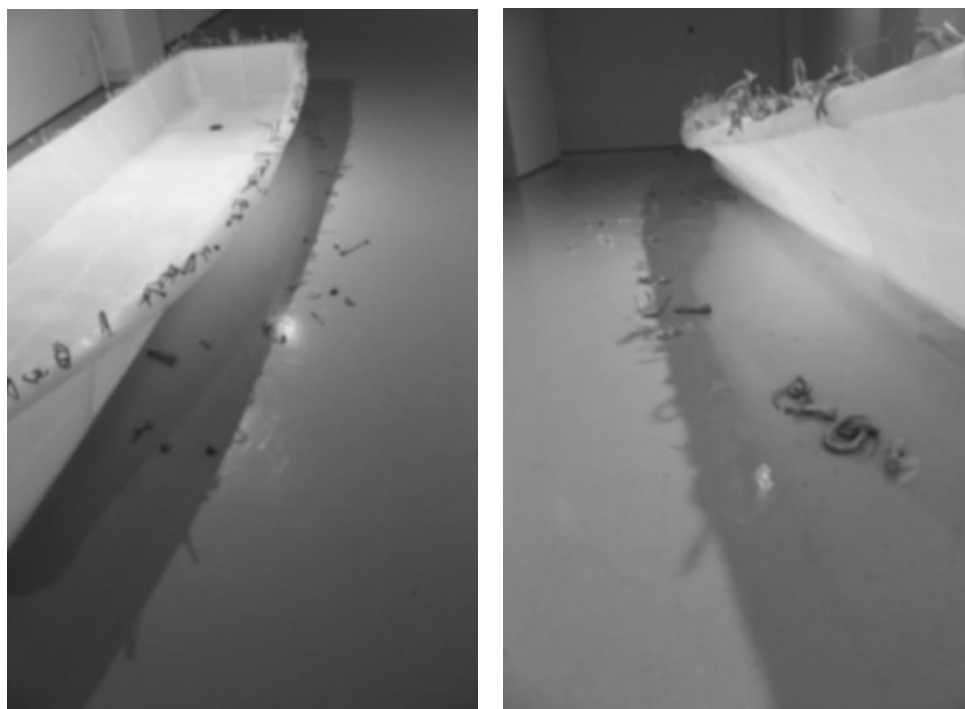


図 38-3 2013年5月30日撮影

展示7日目、側面が外へ倒れ中の空間が開いていく。見た目にも形の崩れは明らかで今にも崩壊するのではないかという状態。浴槽の手すりに乗せていた小さいブロンズ彫刻は、水平を保てなくなり次々と床に落ちてゆく。会期中も床にブロンズが落ちる金属音が会場に響いていた。



図 38-4 2013年5月31日撮影

展示9日目、自重の歪みに耐え切れず、裂けていくパラフィンの作品部分。



図 38-5 2013年6月1日撮影

展示期間中、約10日間のなか毎日天井の低い暗い空間でその作品と過ごすことで私の感覚がかわった。

「腐敗している」と確信するようになったのだ。この時作品につけられた排水溝（歯）の位置からして、私にはそれが棺桶に見えた（図39）。



図 39

日に日に側面が倒れ、淵（手すり）も平面を保てなくなり、乗っていたはずのブロンズは滑り落ちてしまう。浴槽のつもりで制作した作品が、変形してゆくことで船のようにも棺桶のようにも捉え方が変化してゆく時間は貴重であった。このように自分には無かった新しい見え方を作品から感じるということは初めての体験でありこの経験がその後の作品制作の方向性の舵をきるきっかけとなった（図 40-1、2）。



図 40-1：埋葬船・弥生中期 名古屋歴史博物館



図 40-2：割竹形石棺(大阪府 安福寺)

この個展で得られた「腐敗」という新たな感覚により、パラフィンで作られた私の作品は「浴槽」ではなく、誰の所有にもならない「物体」となってしまったように感じた。これはワックスという素材が、耐久性がないことによって得た「自由」といえる。

ワックスの変形を人間に置き換えるとそれは屍であるが古代出雲神話にあるように、腐敗してゆく屍を前にして死を受け入れ朽ちてゆく様を見届けることが死者への弔いとするならば、展示期間の約二週間、私はワックスが腐敗し自由になってゆく様子を弔っていたのかもしれない。

4 孤独なブロンズと自由なワックスⅡ



図 41-1 [into]



図 41-2 [infuse]

変形で手に入れた自由がワックスにはあるが、ブロンズはどうだろうか。

ブロンズは二週間で形態こそ変わらないが、失敗と思われたワックスの変形によって今までとは違った捉え方が見えてきたのだ。

まず図4 1-1 作品「infuse」(2013年制作)におけるブロンズ彫刻の特徴は、「置く」または「自立して立つ」カタチに統一されているという点である。このように小さいブロンズ彫刻を地面や台に直接「置いて」展示することは私の作品の流れの中では初めての試みであった。同じように小さなブロンズ彫刻で構成された図4 1-2 作品「into」(2011年制作)はテグスでブロンズ彫刻を「吊る」「地上から浮かせる」仕組みであったので、机などに置いても自立して立てる彫刻は少ない。これはワックス原型の制作方法の違いになるのだが、その内容については本論【第四章】ファジィな身体2「into」-「infuse」を参考にさせていただくことにしてここでは「置く」「自立して立つ」ことについて考察する。

「置く」(set)ということについて、「環境・空間・構成」の視点から引用する。

『置くということは、人間にとってはあたりまえなことかもしれない。地球には引力があり、万物は地球上に結局は置かれているものなのである。人間は重力の利用を実にうまくやってのけた。また、そうしなければならない宿命的なものがあつたことも確かである。

自然とは「置かれている」ものであつて、それが「置く」ものになったのは、人間の手が加わつたことを意味している。置くことの主体は人間なのである。あまりにもあたりまえな行為であるために、忘れがちであるが、この行為をけっして無視することはできない。Set up という語の意味のなかには始めるというのがあるが、まさに、この行為は人間の環境造りの始まりを意味しているのである。』²³

展示期間中、自ら「置いた」ブロンズはことごとく「落ちていった」。それを私は拾い、再び「置く」。水平面を保てなくなった淵に再び置くことはとても困難で、また落ちる、置きなおす、いったんは乗るが落ちる、また置きなおす、の繰り返しであった。

²³ FOR ENVIRONMENTDESIGN 環境・空間・構成 南雲治嘉著 東京デザイナー学院出版局 168 頁

このことによって私は「置く」ことから、彫刻が「立つ」ことの難しさと神秘を痛感した。

予備校生の時、生きているチャボを粘土摸刻したとき「本物も二本足で立っているのだから、粘土でも二本足でつくりたい」と思い、工夫して心棒を出さずにチャボを造った。これが難しかった。物理的に二本足で支えることも難しければ、生きているように立たせるのも難しかった。人体裸婦デッサンにしても「これは立ってない」と言われたことがある。当時は意味がよくわからずにいたが、浪人し彫刻とは何か自分なりに考え始めたころには在るということ・立つということが彫刻にとって重要な意味であると解ってきた。それは、作品が自ら「自立する」ことでもある。作者と作品が離れ、作品が自立して存在することである。

視覚を遮断し、触覚に集中して脳内へのイメージを引き出そうとした結果、作品「infuse」のワックス原型制作は、それぞれの作品が自力で立つことになり、この「立つ=stand」というシンプルな現象の強さと難しさに改めて気が付くこととなった。

大学入学から約9年経ち、その頃習った“立つ=生命の象徴”の思想は変わった。

「立つこと」それは一見、彫刻が自立することが「生きる」象徴であるかのように見える。しかし、ロストワックス法での消失と再生を経験してきた現在の私にとっては違った。ブロンズ鑄造を自ら行う事によって、ロストワックス法と埋葬の結びつきを見つけた私には、喪失と再生を繰り返してできたブロンズとなったものが立つ(stand)ことは、石碑が建つ(be set up)ことを連想させ、何かの喪失のサインであるかのように神秘的に見えるのだ。

作品は、「吊る」構成から「置く」構成に変わることで、「立つこと」の強さを会得し、その様子がロストワックス鑄造法を行ってきた私にとって、喪失の事実を知らせる小さな墓のようなモニュメントのように映った。なぜそのように目に映ったのか、それは小さなブロンズ彫刻が「一度消失したことで存在していること」をロストワックス鑄造の経験により身体が知っていたからである。

私の作品においてはブロンズが立っているまたは置いてある場所が凹型の容器(浴槽)の淵であることから、古代墓の淵またはるつぼという胚の出所の淵という「現世から離脱した場所」にブロンズ彫刻があるようにも捉えられる。そして「現世から離脱した場所」に並べられたブロンズ彫刻は私に、古墳の周囲に置かれた埴輪や埋葬品を連想させた。私がブロンズを孤独だと呼ぶのは、こうした副葬品のように主の肉体が減り消失しても2千年、3千年と半永久的に残り続けるからである。

作品の思いもよらないアクシデントから様々な経験をし、起きたことに対して対処していく中で、私はそれまで考えなかった視点へと自然に移行していった。ブロンズ彫刻は土台のワックスの器の腐敗によって自立することが難しくなり、次々と床へ落ちてゆく。凹状の中だけではなく、外の世界に向かって落ちるさまは、“置かれる側”だったブロンズが人間主体の世界観から抜け出して、一つの自由を手にしたことのように見えた(図42)。



図 42 置かれることから解放されたブロンズ彫刻

パラフィンワックスで作られた浴槽は、腐敗によって誰の所有物にもならない物質に見えるようになり、小さなブロンズ彫刻は水平面に立つことで墓標や石碑が建つことを連想させたが、滑り落ちることで自立し自由を手にした物質に見えるようになってきた。彫刻制作と作品発表を通して物質に対する「自由」や「解放」についての考察が生まれたうえで次章では墓と彫刻について言及してゆきたいと思う。

【第三章】墓と彫刻

1 虚のうつわ



図 43

上の図 4 3 は、「夫婦の陶棺」(ローマ ヴィラ・ジュリア博物館蔵)である。まるで居間のソファでテレビを見ながらくつろいでいるある日の一コマを彫刻で表しているようなのんびりとしたムードがある。(紀元前 6 世紀末、テラコッタ製、長さ 2.2 メートル) リラックスした雰囲気の中での仲睦まじい夫婦の幸せそうな様子を表したものである。これは古代エトルリア文明におけるの棺桶である。

エトルリア文明はローマ文明に先行し、およそ紀元前 8 世紀から紀元前 1 世紀までの少なくとも 600 年近く栄え、その領域は、北はアドリア海沿岸のヴェネチアからイタリア半島を横断し、南はティレニア海沿岸全域に面する、北イタリアほぼ全域に及んでいた。

そのころ日本では縄文時代後期か弥生時代にあたり、土葬が主でほかの埋葬法は壺や石棺や木棺、墳丘墓である。いずれも墓への彫刻はせずに地中に埋めており、墓は視覚的に見るものではなかった。時同じくして地中海地域では死者をこのような棺桶に埋葬していたのである。死者を入れる空洞の入れ物をこのように装飾することは私に鋳物でできた彫刻を連想させる。ブロンズ彫刻は基本的に人間の頭部ほどの大きさの作品であれば中が空洞であるが、空洞のために装飾を施すエトルリアの棺桶と私たちが見ている鋳造彫刻は、隠された空間を持つという共通の特徴がある。

死のイメージとはかけ離れた明るく優雅な彫刻が施された棺桶は夫婦でなくとも個人単位でも発掘されているが、どれも故人が棺桶の上に寝そべり休息のポージングをとっており、当時のエトルリア人がとてもゆっくりとした時間感覚を持っていることを感じさせる(図 44)。



図 44 エトルリア博物館蔵

これは、エトルリアの文明が独特の死生観を持って栄えていたことを表している。エトルリアでは死んでも生前と同じように生活すると考えられており、その表れとしてエトルリア人たちは自分たちの暮らす都市を建設することと同時に「死者たちの地下都市＝ネクロポリス」の建設を行っていた（図 45）。



図 45 チェルヴェテリにあるネクロポリス（紀元前 4～ 7 世紀）

トウファ（火山の岩）を彫った円形の基壇上で、その内部に葬儀用の部屋がくり抜かれ土塚は植物で覆われている。

ネクロポリスの構造を説明する文章をここで引用する。

『ネクロポリスはそれ自体が彫刻である。単に地下都市として彫られていたというのではない。たとえばチェルヴェテリのバンディタッチャ・ネクロポリスは、凝灰岩の大地＝いわば巨大な一枚の岩盤から、墳墓群、死者の都市全体が一体となった彫刻のように掘り出されている。円形状の墳墓の墓壇そして周囲の通路を大地から掘り出し、その残土、礫石を墓壇上にピラミッドのように盛り上げる。そしてさらに墓壇の内部に墓室が削りぬかれる。墓室内に見える柱も天井の梁も、また部屋に設えられた寝台も、すべては一枚岩たる大地から掘り出され、削りぬかれたものであった。』²⁴

²⁴ ET IN ARCADIA ECO 墓は語るか 彫刻と呼ばれる、隠された場所 武蔵野美術大学美術館・図書館 編集・発行 17 頁 岡崎乾二郎著



図 46 寝室墓内部 寝台のあるネクロポリスの部屋の内部空間 紀元前7世紀ごろ

「墓」というとまずビジュアル的な墓石や石碑を思い浮かべてしまう私にとって墓とは目に見えない空間を指し示す視点は魅力的であった。

『彫刻としての都市がこの地下の墓室内は、たとえ壁画が施されていない部屋であっても、ロレンス²⁵が書いたように「とても心くつろぎ」、地下室であるという「重苦しい圧迫感はない」。墳墓は確かに彫刻であるが、ここで彫刻として造形されているのは、決して、その丸く盛り上げられたマッシヴな外形ではなく、風穴を空けるが如く、そこに開かれた内部空間であり、墳墓と墳墓の間を通る（まさに岩盤に穿かれた）大通りそれ自体である。つまるところ、こうして切り開かれた空隙を通り抜ける空気の流れ、風こそが一枚の大地から掘り出されたこの彫刻としての都市の本質であった。

ポジとネガ、実体と空虚、ここで造形的な意思は逆転している。彫刻という作業の本質は、現世的な物質を取り除くことで、出現する、その次元の異なる空間にこそあるのだ。その割り貫かれた空隙に、既存の空間や時間に決して属すことのできなかつた、生気が息づき、行き交う。』²⁶

エトルリア人は死後も魂がとどまり生き続けると考えていたためか、生きていたときと同じようにお墓も住宅の機能を持ったつくりをしていた。そこでの彫刻の役割は、行き交う魂の通り道、魂のための休息の空間として凹とするカタチを用意することであった。

前章【第二章】喪失と再生2、3「孤独なブロンズと自由なワックスⅠ、Ⅱ」において、制作と作品発表によって物質の「自由」や「解放」の瞬間を経験してきた私にとって、墓は何を自由にするのか？という疑問が湧いた。ロストワックス鑄造法を用いて制作する以前は「墓」とは墓石や墓標、石碑などの物質を指し示すと考えていたが、巨大な地下空間を持つ墓の存在を知ると「外からは見えない空間」こそ「墓」のように捉えることもできる。墓とは、肉体から魂を自由にする虚のうつわと言えるのではないだろうか。

ロストワックス鑄造においてはこの「外からは見えない空間」これこそが、鑄型を焼成したあとの、ワックスが喪失した空間そのものといえる。そして鑄型の中の外からは見えない空間は、熱く溶けたブロンズで満たされるのを待っている。後に壊される鑄型はこの瞬間だけ、彫刻にな

²⁵ デーヴィッド・ハーバート・ローレンス David Herbert Richards Lawrence 1885～1930年 イギリス・ノッティンガムシャー出身の詩人・小説家（長編、中編、短編）・評論・批評家・紀行作家・劇作家

²⁶ 脚注 25 と同書・同頁

る。このような私の実感は制作に基づくものであり、彫刻も墓も物質としての役割と見えないものを認識させる役割の両方が混在するものであり、むしろ見えないものを認識させるほどの力があるものだという信念に至った。



図 47 2012年6月27日撮影

以前私が訪れたトルコ・イスタンブールの考古学博物館では、図47のように、人間の身体とほぼ同じスケールの手や足の彫刻がいくつか展示されていた。写真に写っている素材は大理石と思われるが、粘土を焼いたものもあった。こういった身体の一部などの欠片を見ると、その物自体の物質としてのカタチに見入ってしまうのと同時に、そこには存在しない続きのカタチを想像したくなってしまふ。これもまた物質を通して虚の空間を見るということになるのだろう。これらについて語っているような文章があったので一部抜粋させていただく。『・・・エトルリアの習慣として多く作られていた奉献用身体部分像である。エトルリア人は生きているときから、自分自身の顔を含めて身体部分の複製を制作した(ゆえに納骨容器の蓋の上に据えられた身体像も生前すでに奉献用に制作されたものだったとも言われる)。その目的は怪我を避けるため、あるいは実際に自分の身体が損傷したときに、その複製を身代りに壊すことで治療を祈願するなど呪術的に用いられていたとも解されている。

重要なことは、ここで物質的身体は着脱可能、取り換え可能なものとして扱われ、精神(魂)はその身体から自在に離脱できるものだと考えられていたことにある。それは酒に酔ったとき、音楽をきくとき、踊るときに容易に体験できることでもあった。

・・・身体は風化し、いずれ脱落する。それは、魂が気化するわち昇華こそをその実体とすることと対応している。彫刻が彫刻であるのは、(像ではなく)、この昇華した魂が漂白する空隙、気化した魂が行き交う、その可能性としての場を用意するからである。』²⁷岡崎乾二郎²⁸

この例においても墓と彫刻は、物質的な存在が残ることの反面で、またはそれ以上の情熱をもって、虚の空間性と喪失の美しさを訴えて続けている。

²⁷ ET IN ARCADIA ECO 墓は語るか 彫刻と呼ばれる、隠された場所 武蔵野美術大学美術館・図書館 編集・発行 21頁

²⁸ 岡崎乾二郎(おかざきけんじろう) 近畿大学 国際人文科学研究所 教授/武蔵野美術大学 彫刻学科 客員教授

2 回転と彫刻—彫刻制作と葬送にみる回転—

埋葬という儀式が行われることで墓は「死者との対話の窓口」であることが弥生時代の墓を知ることで少し見えてきた。この埋葬行為を現代へ辿っていくと、大正時代の葬列や地方に残る独特の埋葬方法から「回転」に特別な意味があることが分かった。しかもその特徴は日本だけではなく世界中に共通するものでありいずれも「神（自然）との融合」を目指すものであった。ここでは、葬送儀式で多くみられる「回転」という動作や行為とはまさしく彫刻制作であり彫刻鑑賞そのものであることに着目して埋葬と彫刻制作（ロストワックス鑄造）の類似性を述べたいと思う。

まずは、「葬送儀式と回転行為」について現在も残る風習を参考に見てゆきたいと思う。

『出棺直後に、庭で臼を転がす、家の入り口で火を焚く、茶碗を割る、などといった民族風習を行っていたところが多い。たとえば、山梨県山梨市牧丘町（旧東山梨郡牧丘町）^{にしぶなか}西保中では、縁側から出棺を行うが、竹などでトリイ（鳥居）と呼ばれる仮門をつくり、これをくぐって出ていく。そのときに、座敷などで藁を打つ槌をころがしたり、槌がない家では糸をつむぐのに使った糸枠などをころがしたりしている。現在でも行う場合が多いという。

・・・もちろん、模倣的行為であるわけであるが、これらが出棺直後であり、そのために利用される槌が、柄があるとはいえ、円筒状の物体であり、行為が回転であることは、遺体を完全に家空間から追い出そうとする儀礼的意味があると考えることができよう。

このほかに、関東地方では臼をころがす、近畿地方では茶碗を割る、といった出棺時の儀礼が多い。

そして、これらが^{おう}凹部をもったもの、すなわちウツボ状の空間を内部にもった物体であり、そのウツボ状を破壊する行為であることを考えたとき、また、このような破壊行為に象徴される儀礼的意味は、このウツボの中身が忌避され、その場所にそれが残ることも忌避されていると考えることができる。死霊とでもいうべき忌避される死者の霊魂がそこに仮託され、遺体を出棺したあと、遺体とともに死霊をも家から追放するための模倣的行為が行われているといえよう。』²⁹

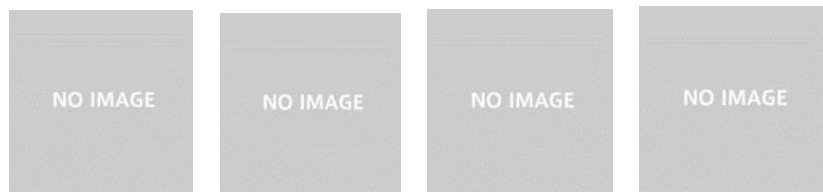


図 48-1 臼

48-2 槌

48-3 お茶碗

48-4 埴埴^{もつぼ}

この話では、日本の風習がツボ状の物体に死霊・見えない物体が宿り、ツボ状の物体を回転させたり欠損させることが特に死者の死霊が生者の家に棲まないようにする意識の表れということである。

死霊のありかについて、回転・欠損が物質と霊魂の離脱を表しているのではないかということ

²⁹ 「お墓」の誕生 —死者祭祀の民俗誌 岩田重則 岩波新書 49～51 頁

であるが、この回転の行為は出棺のあとの遺体・遺骨を墓まで運ぶ時にも行われていた。再び引用する。

『出棺のあと、遺体（遺骨）を墓まで移動させる葬列、それは単に物理的に遺体を移動させるだけなのだろうか。たとえば、葬列がわざわざ三周まわるのはどうしてであろう。・・・まわる回数は三周または三周半というところが多い。構図としては、中央に枝葉を残した竹製の花籠・滝の口を立て、その周囲を回転していることになる。

・・・さきに見たように、出棺の際には遺体およびそれに付着する死霊を、家から吐き出さなければならなかった。そして、家から出された遺体が回転している。・・・

時計回りに三周回転する民族事象が、葬列のような霊魂だけでなく、祭・民俗芸能のような神をめぐる場合においても行われていることは、この行為に共通するなんらかの儀礼の意味が存在するものと仮定できる。・・・霊魂あるいは神をそこから遊離させるものではなく付着させている。葬列における回転とは、遺体が墓へと移行する境界的空間・時間において、遺体にもなうべき死霊を遊離させず、遺体へと付着させていることを再確認する儀礼であると考えたいのである。』³⁰

そして、この回転行為は日本の民俗事象に多くみられるらしい。例として、静岡県賀茂郡河津町見高のお盆にて発動機船に曳航^{えいこう}され港内を三周まわり、麦藁でつくった人形などを乗せたムギカラブネ（麦殻船）を海に流す行為、愛知県三河地方山間部に伝承されている民俗芸能“花祭”^{はなまつり}、子供の遊び“かごめかごめ”、埼玉県秩父郡小鹿野町上飯田の氏神八幡神社で行われる“鉄砲祭”など、いずれも回転することが神事と近い関係にあったこと、一種の憑依現象のようなトランス状態を表すものであったことが伺い知れる。また日本に限らず、旋回舞踏というひたすら回転することで神や自然（または人知を超越した何か）との融合を目的とする回転の儀式は世界中でも行われている。

もしかしたら、この埋葬時の回転の行為も、縄文時代から行われていたのかもしれない。

もしそうだとすると、それはカタチとなって残らないものなので、あるとしたら私たちの身体
の記憶として存在しているのかもしれない。

現在の日常生活の中でも「回転の行為」はあるだろうか。

ふと、それこそが彫刻を制作するとき、観るときではないかと私は思った。人間自体が「とある物体」の周りをぐるぐる回っているという構図は、今では彫刻鑑賞と盆踊りくらいではないだろうか。盆踊りはお盆に帰ってくる先祖の霊を盛大に迎える祭りであるが、日が沈んでから太鼓やお囃子を軸にしてその周りを踊りながら何周も回ってゆく光景は怪しく神秘的でもある。盆踊りは先祖の霊との対話の儀式でもあったのだ。

彫刻制作と彫刻鑑賞の回転行為について、彫刻はまず360度どの方向から観られても良いことが重要になる。多くの作家も、それを意識して彫刻をつくる。もちろん、彫刻制作においても作家は制作を通して回転行為を行う。従来の展示でも、彫刻はある空間の中心に置かれ、それを

³⁰ 「お墓」の誕生 一死者祭祀の民俗誌 岩田重則 岩波新書

³¹ 船が他の船や荷物を引いて航行すること

観るために人間がその周りを行き交う。これは絵画作品では見られない体勢であり、彫刻や立体作品の特徴といえる。

「回転と彫刻」は密接に結びついている。彫刻と墓の関連、そこに魂をも感じるのは私たちの身体の中に太古からの埋葬の記憶が宿っていることを意味し、逆に言えば現代社会において彫刻を観るということは鑑賞者の身体の中の太古の記憶のスイッチを ON にする、埋葬の追体験という儀式になるのではないだろうか。

彫刻などの立体作品の中には「回転体」と呼ばれる形態がある。垂直な軸を中心に、水平に均等に量が増減してゆく形態で「壺」などは回転体のひとつである。壺は日用品であるとともにそれ自体が副葬品でもあり、また「墓」でもあった。日本においては、古墳時代、弥生時代など陶器の壺に遺体を入れ、それを副葬品とともに大地に埋葬していたことが発掘からわかっている。

甕棺^{かめ}とも呼ばれ、二つの甕を合わせて埋葬する土製のお棺で、日常の小さな甕とは違い、お棺専用で作られたものとされる。中には高さ 130 センチを超えるものもある。このように大きな「壺＝墓」は紐状の粘土を伸ばしながら円状に積み重ねてつくられたとされている。

この「円状に繰り返し積んでいく」という手法は、ロストワックス法において大型のサイズの鋳型を制作するときの手法と同じである。鋳造においては石膏と古材・アンツーカーなどを混ぜた泥状の埋没材をワックス原型の周囲に円状に積んで土手をつくっていく（図 49-1, 49-2）。



図 49-1 埋没材で土手を築いていく



図 49-2 全貌、高さ 130 センチはあるワックス原型

ちなみに、鋳造という意味の“Cast”キャストの意の中に「ミミズの盛った土」という英訳がある。「鋳込む」などと同時に「盛った土」とあることは大変興味深い。ミミズが盛った土を私は見たことがないが、ちょうど上図のような土の様子を表しているのではないかと思う。

このことは鋳造が、金属への置き換えを担っているということではなく、その行程に土を使ったことも重要な役割であることを表している。金属や鉱物は母なる大地から生れると考えていた古代人にとってそれらを生成するのに土を使うことは自然であり、鉱物が溶けて液状となり金属の造形が生まれることは神秘的でもあった。そしてその際に溶けた金属の容器となるのが「坩堝^{るっぼ}」である。坩堝は直接金属を溶かす容器であり、蓄える空間を持ち注ぐものであることから生命の

泉のようにも思える。それは同時に生からの死、死からの再生、輪廻をも連想させる。

鑄造制作では大きな壺型をつくる時は土を用いて人間側の回轉行為が行われ、その手法は甕棺^{かめ}が造られたころから現在も変わっていない。回轉行為は民族風習の例においても分かるように現世との境界を超えようとする行いといえるが、埋葬用の壺や埴塼などの回轉体は生も死も納めることの可能な形といえるのではないだろうか。

ここからは日本人が、死による肉体の喪失をどのように捉えていたか、日本の伝統的な埋葬法と私自身が行っているロストワックス鑄造法と並行し「埋葬と鑄造」の共通点を探ってゆきたいとおもう。

『日本では人が亡くなると火葬し、遺骨をお墓に入れるが、戦前までは土葬が一般的であった。・・・ヒンズー教と仏教には「輪廻転生」という共通の思想がある。ユダヤ教、キリスト教、イスラム教では死者は「復活」という共通の考え方があるが、輪廻転生と復活は対照的な思想だ。輪廻転生とは、ひとは死んだあと、別のものに生まれ変わるという概念である。したがって魂の抜けた遺体にはあまり意味がなく、火葬してその煙とともに靈魂が天上界に昇っていけばいいと考える。輪廻転生の概念と火葬の習慣は表裏一体なのだ。』³²

これは鑄造においては、窯を建ててワックス原型を消失させることと同じである。水分とワックスが燃焼し窯から煙が昇る。そしてブロンズという物質に生まれ変わる。窯から立ち昇る煙とワックス原型の溶け消える独特の匂いは確実に「無くなっている」事実と次の展開への「変身準備が始まった」という事実の同時進行を私に知らせるのだが、外からは確認できないため想像して無事を信じるほかはない。

火葬の葬送だけではなく土葬も鑄造制作と似ている。火葬が一般的になる以前日本は土葬であったし、現在も世界には土葬が主流の国が多い。土葬の様子として『また、土中の棺はいずれ腐り、ふたが落ちるので地表に穴が開く。それを想定して埋めた後に大きな石を置くことがあった。これが墓標や墓石に発展していったと言われている。・・・つまり日本の伝統的な葬法は屈葬の土葬ということになる。』³³これは鑄造でいうと焼成後の鑄型を土に埋めてブロンズを鑄込む工程に似ている。ワックスを鑄型（棺）に入れ、消失させ、棺を土に埋めるということである（図50）。



図 50 土間に穴を掘り鑄型を埋める様子

³² 世界の葬送 125 の国に見る死者のおくり方 松濤弘道監修 「世界の葬送」研究会編 イカロス出版 10～11 頁

³³ 33 と同書 12 頁

鑄造においては土をよく使用する。水と混ぜて泥にしたり、土間という土のエリアに型を埋めるために穴を掘ったりする。窯を建てたり、金属の溶解として炉も使う。こうした制作のための道具や行為、喪失から再生への思想という点において、隅々まで葬送の儀式と鑄造は似ているのである。

私は鑄型を「棺」に例えたが、これはあながち間違っていないようであった。日本が土葬を行っていた時から遡ること約 2000 年、遠く離れたエジプトで造られていたものが鑄造のあるものに似ているのだ (図 51-1)。



図 51-1 カノーポス容器紀元前 1000 年頃 テーベ出土



図 51-2 窯を建てる前の鑄型

図 51-1 のカノーポス容器は高さ約 36.5~42.5 cm ほどで素材を雪花石膏、蓋部分を木、彩色で行われている。図 51-2 はロストワックス鑄造の工程の中の鑄型材を窯で焚く前の様子である。カノーポス容器とは内臓を入れるためのものであるが実際に入れてあった痕跡はなく、一方で鑄型の中には湯道を付けたワックス原型が入っている。文献の中で興味深いのは、「内臓は薬剤処理がなされた後、ワックスで作られたホルスの息子たちの偶像とともに、ミイラの体内にまとめて封入されるようになっていたらしい。」³⁴とあることだ。この場合のワックスの役割は定かではないが、ミイラ作りとロストワックス法は扱う素材まで同じである事実が、「身体に残る記憶」について私が考察するうえで自分の予想を後押しする良い情報になった。

ミイラ作りの時の (内臓などを) 包む行為や、壺状のものをつくる行為、その過程において触れる素材や感触など、どれもロストワックス鑄造での制作工程と似ている。もちろん、私が「鑄造と埋葬は似ている」と実感するようになったのはこの事実を知ったからではない。鑄造と葬送の類似は制作による「回転行為」によるものが大きいと私は考える。

人類が亡くなった者を葬送し始めたことと、蠟型のロストワックス法は密な関係にあることがうかがえる。ロストワックス鑄造法は、単なるブロンズへの置き換えの方法ではなく、その行い自体が儀式であり、私が行っていることは現代美術という形をとった、葬儀屋のような仕事といえるのではないだろうか。

鑄造という儀式は埋葬の儀式と似ている、この実感も制作中の動作が身体に浸み込んでいることで起こった気が付きであるが、制作をしているとそれがいつの間にか流れ作業になってしまい

³⁴ 「大英博物館展—芸術と人間—」図録 94 頁より抜粋

そうになる。そんなときでも私に再び気が付きを与えるのは埋没の工程で触れる泥のもったりした感触や、鑄型の形成時に手のひら全体で泥を塗りつけるじりとした感触、土間を歩くときの足裏に感じる不安定な砂の感触など適度な緊張感を持ったロストワックス鑄造では当たり前の「身体と素材の接触」なのである。また地面に^{かがむ}屈む動作や土間に穴を掘る動作など制作中にとる身体全体の動きもそれぞれに意味があり、動いていることだけに集中できることもこのような仮説に至った大きな要因であると考えている。

3 土と埋葬

墓とは「外からは見えない空間」を指し示すのではないだろうか、という仮定を持って墓と彫刻の関連性を考察すると「墓」が建つ前に行う重要な儀式があることに気が付く。この節では墓で行われていた埋葬という儀式から墓の概念を考えるとともに彫刻群が埋葬品としての長い歴史を持つことを古代出雲の研究を行っている研究者の文献や資料を交えて読み解いていきたいと思う。

『かねてより信じられてきたように、人間はみずからが死にゆくことを知っていつ唯一の動物だ、ということは、実は確実ではありません。そのかわりたしかなのは、人間が死者を埋葬する唯一の動物だということです。人間よりもっと古くに存在していたヒト科の霊長類は、すでにそのうちの一定部分が火と道具とを知っていましたが、しかし埋葬という点で人間とは違っていました。最初の人間、われらがアダムといえるホモ・サピエンス、つまり狩猟採集の民であったネアンデルタール人は、また、自分たちの死者を一定の場所、おそらくは家族単位だったと思われる、ほんとうの意味で共同の墓所といえる場に葬った、最初の存在でした。私たち人間の最古の墓地は、ほぼ四万年以前にさかのぼるものです。

それ以来、墓地ないし墓は、いつの時代にも人間が住んだ跡のしるしとなり、死と文化との関係の変わることのない一側面を、証言してくれることとなります。』³⁵

これはフィリップ・アリエス著の「図説死の文化史」より抜粋した一文である。死者を埋葬し墓を必要としたことは人類特有の行為であるということだが、では墓をつくり死者を弔うとき、人は一体何をして自らの意を表現するのだろうか。



図 52

写真はイスラエル北部、カルメル山の洞窟から見つかった墓地に花を飾った最古の例である(図 52)。約 1 万 2000 年前の墓地。花で飾られた墓は 4 基が並び、そのうち 1 つには 2 遺体が埋葬されていた。1 万 5000 年～1 万 6000 年前の中石器時代、現在のイスラエル・ヨルダン・レバノン・シリアで栄えたナトゥーフ文化の時代に生きた人々だった。

³⁵ 図説死の文化史 ひとは死をどのように生きたか フィリップ・アリエス著、福井憲彦訳 日本エディターズスクール出版部「死とアイコン」2 頁より抜粋

「花が飾られた2人の墓の穴の壁は泥の薄板で覆われている。底にはピンクやラベンダーの草花が並べられ、その上に遺体は埋葬された。花はその外見だけでなく、香りを理由に選ばれた可能性がある。春のカルメル山には数百種類の草花が咲くが、強い香の種は数えるほどであることから、ナトゥーフ人もよい香りのものを選んで埋葬に使ったとも考えられる。」³⁶ 勿論花は朽ちて無いが、2人の墓の中から意図的に運ばれてきたとされる花の種子が大量に見つかったことで当時の様子が判明したのだ。この発見によって古代に生きた人間の、亡くなった人に対して丁寧に埋葬するところが見てとれる。

人間は、仲間や家族が死者になったとき墓をつくり埋葬するとともに、お供え物も一緒に添えていたのだ。最初の埋葬、それは自然な行為であるように思えるがこの単純な行いは後に儀式的に行われるようになり、副葬品や埋葬品、生贄などが誕生するほどの一大祭典となるのである。

日本における古い墓となると、古墳が挙げられる。当時の一般民は残るほどの規模の墓を持たなかったのかもしれないが、古墳は当時の豪族、権力者の墓といわれている大規模な墓である。ではその墓で古代人は何をしていたのだろうか。



図 53 阿弥大寺墳丘墓群 鳥取県

上の写真は「^{よすみとつしゆつぼ}四隅突出墓」と呼ばれる墓で弥生時代に多くみられる^{ほうけいしゆうこうぼ}方形周溝墓という形のもので、より個性的な形をとった墓である（図53）。

この四隅が尖って伸びたような作りにはどのような意味があったのだろうか、これについて『・・・突出部は「生者の世界と死者の世界をつなぎ結ぶ通路」ではなく、「生者とは別、死者の世界」で用いられる施設といえよう。・・・「^{きぬがさ}蓋のたつところは祭りの場」の意味合いからすれば、この四隅の突出部には蓋が樹てられる場合もあっただろう。恐らく悪霊防御、聖性表示の役割が突出部に与えられていたといえる。』³⁷という研究者の見解がある。蓋（きぬがさ）は「地位の高い人にさしかける傘」のことを指し示す。墓は埋葬の儀式を行う「場」としての役割が大きく、現代のように視覚に残るようなモニュメントとしての存在感は薄かったのではないかと私は考える。弥生時代の墳丘墓の上で行われていた祭祀については『吉備を中心とした地方では、

³⁶ 「Proceedings of the National Academy of Sciences」誌オンライン版に7月1日付けで発表されたもの

³⁷ 古代出雲文化展 74～75頁「短論文 突出部の謎」奈良大学 水野正好著より一部抜粋

墳丘墓の上から特殊器台とか特殊壺と呼ばれる特別性の大型土器が発見されていて、これらを用いた祭祀が行われていたと考えられる。・・・要するに、弥生墳丘墓の発掘成果からすると、この時代の墳墓祭祀の中心は棺の埋納後に行われた被葬者の霊との供飲供食儀式にあったらしいのである。』³⁸とあり、集団で亡くなった長の霊との飲食を共にするとともに継承を行い、そのときに使用した道具類は儀式の最期に壊したのだという。

その後の前方後円墳の時代に入るとまた墓の役割は変わりそれについては『この儀式の中心が、遺体を納棺し棺内副葬品を配置することにあったのは確実である。これが古墳における諸儀礼のなかでのメイン・イベントであったことも疑いあるまい。・・・すなわち奉獻品と下賜品の授受を媒介とする政治関係の確認・更新こそが、この儀式の本質であったと考えている。』³⁹とする研究者の見解がある。弥生墳丘墓では故人との供飲供食行為と地域の首長の継承、その後それは故人への供献行為と全国的政治の継承へと移り変わったという。

尚、四隅突出墓が出現する以前の墓への埋葬品は青銅製の武器や剣や銅鐸が有名である。日本列島で金属器が本格的に使用され始めたのは弥生時代からであるが、青銅器の中でも特に青銅式武器類の祭器化は世界的にみて特異な現象といえ、北九州では細形青銅式武器類は個人の墓に副葬されるといった属人的性格が強く、中細型でも副葬例と埋納例がほぼ半々である。⁴⁰

ここでの私の注目は埋葬に納められた副葬品についてであり、弥生時代の墓では故人の愛用品として納められていたものが、古墳時代では奉獻品下賜品という権力の大きさを豪華さで表現するようになった事である。私個人としては時代が古いほうが埋葬品の持つ意味合いが素朴で自然なことに好感を持てるし、小高い土の上で行われた霊祭を想像するとそこで使われた道具や一緒に埋葬された細々した立体物がどのようなものか立体をつくる側として大変興味があった。墓は個人的な想いが凝縮した物質が集まる「場」でもあるのだ。そしてその立体物が担ってきた役割が故人のためだけではなく、生者のこころの表し方でもあることは前述のナトゥーフ人が死者に花を添えた例にあるとおりである。

墓で行われていた埋葬という儀式から「墓」は「死者との対話の窓口」であることが理解できた。私は生まれも育ちも東京なので先祖の墓は都内から離れた場所にあり、普段は目にしない生活を送っている。しかし亡き祖父や祖母を思い出すのは身近な「物質」からであることが多い。それらはカメラであったり、万年筆であったり、宝石のような小石であったり、故人が集めていたウイスキーや酒の小瓶であったり、故人が旅行先で買ったどこにでもあるような民芸品であったり、会話に出てきたものであったり、もちろん故人が好きだった物なども含め現在の日常生活でも変わらずに当たり前のように存在している物等である。それらを目にし触れたときが私にとっての「死者との対話」のはじまりであり、そのときは物質が「窓口」となる。

埋葬品の役割を知ることで私は、物質自体が墓的な要素を持つ可能性があるという見解を持つ

³⁸ 古代出雲文化展 80 頁「短論文 弥生墳丘墓の祭祀と古墳の祭祀」島根大学 渡辺貞幸著より一部抜粋

³⁹ 古代出雲文化展 81 頁「短論文 弥生墳丘墓の祭祀と古墳の祭祀」島根大学 渡辺貞幸著より一部抜粋

⁴⁰ 古代出雲文化展 58 頁より一部抜粋

こととなった。これは新しい気が付きであったのだが、鑄造や彫刻制作を通して自分が行っていることが儀式的であることを実感していた経緯からすると、頭で考えるよりも身体で体感してきたことのほうがずっと真実であるということが露わになった。

物質も「窓口」になることが弥生時代の墓を知ることで分かったところで、個人的に納めた埋葬品の大きさに注目して小さい物質を例にその存在の意味と小さいことの重要性について触れたいと思う。

図54-1～5の小型土製品は7～8世紀ごろに制作された土器である。大きさなどから実用性はなく、壺や高杯、臼や鉢、机などが揃っていることから儀式や祭祀に用いられていたようである。⁴¹



図 54-1 ミニチュア土器（神明原、元宮川遺跡）

図 54-2 小型土製品（西畑屋遺跡）



図 54-3 人形土製品（神明原、元宮川遺跡）

図 54-4 動物形土製品（神明原、元宮川遺跡）

図 54-5 馬形、人形土製品（西畑屋遺跡）

人形土製品（西畑屋遺跡）

図54-3は棒状の土魂に切れ込みを入れ両足を表現した人形で、女性を表したものが多いという。図54-4は四足の動物を表現したもので馬や牛に見えるものが多い。動物の背中に鞍のような凹みもあるのでそこに人形を乗せていたとみられる。図54-5は完全にセットで用いる馬と人形である。これについては『・・・①荒神や疫神を模した形代、②人形に穢れを載せて祓^{かたしろ}う、などの用途に供されたと思われる。』とあり、これらの小さい彫刻群は祭祀遺物であるとされている。祭祀の内容についてははっきりとはしていないが『・・・川岸の焚き火は、祭祀の後

41 川と遺跡 名古屋市博物館企画展 名古屋市博物館 名古屋大気堂 34、39 頁

の神人供食の跡と考えられ、律令に規定された祈年祭などが行われていたことを憶測させる。』⁴²という研究者の見解があり、祭りや墓づくりにおいては小さい彫刻は重要なものであったことが読み解ける。

このような実用性を持たないミニチュア化は、大きさを縮小することによって意識や思想まで凝縮された祈りのカタマリのように私には感じられるのだ。

大量につくられていたことで、生きることや死ぬことに対しての執着を感じ取ることもできる。しかし小さいことを活用した彫刻はそれひとつであっても十分な威力を持つことがある。

2011年の夏、名古屋市博物館にて行われていた「仁王像修復記念 甚目寺観音展」へ私が行った時のことである。愛知県西部、あま市にある甚目寺にある愛染明王坐像の中から“胎内仏”が発見された。研究者によって、像の内部に球体の像内納入品があることは1996年のファイバースコープの調査により確認されていたが、その際には仏像の魂を具現化した「心月輪^{しんがちりん}」ではないかと考えられていた。像の接合部分がゆるんだため解体修復が決まり、像と納入品の構造を確かめるべくX線撮影を行ったところ、納入品のさらに内側に小さい愛染明王がいることが解った、というものである。この展示を逃すと、小さい愛染明王は再び大きな愛染明王の中に格納され、二度と公開されることはないとのことだったので、観に行っただのだ。



図 55



愛染明王坐像の胎内に納められた球体の容器。
像の胸の内側、人間の心臓部に相当する高さに腕木
で固定されていた。



図 56

球体のカプセル内には6.6センチメートルの小さな愛染明王像、700年間人目に触れず存在していた。カプセルはヒノキ製、像は霊木として珍重されたビャクダン製の一木づくり、彩色は鎌倉時代13世紀当時そのもので、大変鮮やかだった。



図 57

甚目寺^{じもくじ}の三重塔内に安置されている県指定文化財の愛染明王坐像、写真は修復前。木造、彩色、像高 105 センチメートル。愛染明王は人間の情欲を浄化し、強い求道心に転化させる力を持つという密教の仏で、また様々な現世利益をもたらす仏ともされている。腕木の入り方、固定されていることから始めから胎内に納入することを前提としていたことが解ったそうだが、像の中からこのようなサイズの同じ容姿の像が見つかることは非常に珍しく、しかもカプセルに収められている例は他にないとのことである。⁴³

愛染明王坐像については、発見されるはずのない箇所に格納されていたこと、誰にも発見されてこなかったことにより、その存在への人間が込めた純粋な意思を感じ取ることができる。小さかったことにより、また隠されていたことにより祈りの強さが強調されて見える。

外からでは見ることのできない空洞は開かれた空間である反面、出口のない秘密めいた空間でもあるのだ。

⁴³ 芸術新潮 2011 年 8 月 大特集空海花ひらく密教宇宙 新潮社 118～119 頁

4 ブロンズ彫刻は「移動可能な墓」になるか

ここでいう墓とは、「土と埋葬」などで言及してきたように碑としてのビジュアル以外の要素「窓口」の意味である。また現存する様々なタイプのブロンズ彫刻と、それに対して自分がつくりだす小さなブロンズ彫刻は「移動可能な窓口」となりえる可能性についてを今までに述べた小さい埋葬品は死者のためであると同時に生者のこころの拠り所としての役割を持つという視点から言及する。

ブロンズ彫刻に対しての検討をするにあたり、私は実際に取材を行う事にした。中身が空なのに、堂々と威厳を放ち触れることもできないブロンズ彫刻像に対しての対比として、空洞である中身に入ることのできるブロンズ彫刻へアプローチをかけた。

空洞ならその空洞を見せてこそ鋳物の本領を発揮できると私は考えた。

例として、茨木の牛久大仏はブロンズ製の立像大仏として世界最大（全高 120 メートル）であるが、その大仏胎内へ入ることができる。ブロンズ彫刻は空洞を生かすことで建築にもなりうる可能性があるのだ（図 58）。



図 58 敷地内から見た牛久大仏 2013年8月14日撮影

遠方から見える大仏も、間近で見る大仏もかなりの大きさ、迫力であった。牛久大仏は浄土真宗であるが、ふもとはに霊園があるだけで何かの対象に対して拝むような場所は見当たらなかった。大仏内に入る前の参道には、鐘と香炉があったがこれらもブロンズ製で、空洞を生かした構造のものであった（図 59-1、2）。



図 59-1 鐘



図 59-2 大香炉



図 59-3 変色ブロン像

大仏胎内に入ると、エレベーターと階段があり地上 85 メートルまでは上がることができ、大仏の胸のあたりにある窓からは外の景色を覗くことのできる場所や、内部の壁一面には約 3000 体の鋳物でつくられた胎内仏が並ぶなど、鋳物の中空である構造を生かして中に入れることでの面白さがあった。また、50～100 年かけて左の古銅色から右青銅色へ変わるという 1000 分の 1 スケールの仏像の色の変化のプラン像や(図 59-3)、私が興味深く感じたのはブロンズ表面の^{いはだ}鋳肌を訪れた人々が金箔を貼っていく”痕跡“であった。これは、内部に入った際でないかと近くで確認できないものだったが、まばらに貼ってある金箔からはじつりと重ねていく念のようなものではない、からっとした明るさを感じた。

50～100 年後も存在するものとして腐食も色の変化として捉え、人の痕跡を残す要素も持ち合わせ、入ることができる、意外にも牛久大仏はブロンズ鋳造の特色を生かした建造物であることがわかった。

外からは見ることのできない中の空洞は大きなブロンズ彫刻に必ず存在する。鋳物の厚みは一般に 4 mm～10 mm ほどあれば充分である。通常、ブロンズ彫刻と言えば人物の肖像彫刻が思い浮かぶが、私は鋳造技法がどのようなものか大学に入り分かりはじめてからこのブロンズの肖像彫刻に対し違和感を抱いていた。それは中身が詰まってないことに対する違和感である。

表面は時間の経過を感じさせる艶や緑青が吹いて古めかしさが貫録となって魅力的でいつまでも眺めたいと思わせる。しかし中が^{から}空であることがどうしても納得できなかった。自分がモノの表層しか見ていないことが露骨になることが違和感の根源だった。そういうときのブロンズの肖像彫刻は、あたかも中が空洞であることを忘れてとぼけているように見えて、それでいて堂々と威厳を放っているかのようで私には少し滑稽に見えていた。

ブロンズ像と聞いて思い描くイメージは、巨大、普遍的、永遠性がある、英雄性が強い、といったように男性性が強くみられる。モニュメントにしても偉人像にしても不動の英雄性を醸し出し頑丈に建っている。像自体が平和や笑いのメッセージを持っていても私が抱く印象は、ブロンズ像は男性的であるということだ。それは鋳造という工程が古代から社会の中で男性に許された神聖な仕事であり、力強く、体力を使う行為であること、一度消滅してまでも実現させるといったある意味完璧な錬金術が成り立っていることを私が知っているからかもしれない。ブロンズ製のスターリン像が崩れたことも旧ソ独裁政治の永遠性の崩壊、英雄性の崩壊とも言い換えることができる。しかしこのスターリン像については再評価が高まり今年 2013 年に入り再建されてきている。プライドや政治的思想の象徴としてもブロンズ像は壊されたり建てられたりと普遍的に存在し続けるだろう。このような巨大な質量を持ったモニュメンタルなブロンズ像は” 集団的記憶 “の象徴、英雄性のアピール、歴史の中の集団の記憶の結晶といえる。

ここで、私たちの身近にあるブロンズ彫刻を見てゆこうと思う。街にあるブロンズ彫刻は主に 5 つのグループに分けられるという個人的見解を私は持っている。1 政治(歴史上の偉人)系統、2 宗教系統、3 平和系統、4 美術系統、5 地元系統という具合に、大きさの規模の違いによっては微妙な立ち位置の像はあるがここでは「撫でやすいかどうか」がひとつの判断基準でもある。以下、私が 5 つに分類するブロンズ彫刻をみてゆこうと思う。

[様々なブロンズ彫刻の存在]

1 政治（歴史上の偉人）系統



図 60-1



図 60-2

図 60-1 レーニン像（ロシア）
旧ソ連の政治的、思想的指導者としてのシンボル。ソ連崩壊によって倒されるブロンズ像。（図は映画「グッバイ、レーニン！」より。

図 60-2 西郷隆盛像（東京）
幕末長州藩藩主。高村光雲、後藤貞行作。1897～1898建設。

2 宗教系統



図 60-3



図 60-4

図 60-3 鎌倉の大仏（神奈川）
1252年から鑄造が始まったとされている。

図 60-4 銅造観音菩薩立像（島根）
白鳳時代 鱒淵寺^{がくえんじ}
重要文化財（現在は非公開）

3 平和系統



図 60-5



図 60-6

図 60-5 愛の母子像（神奈川）
1977年に起きた横浜米軍機墜落事件で犠牲になった母子をモデルに彫刻家山本正道が制作。1985年設置。

図 60-6 平和祈念像（長崎）
彫刻家北村西望作、1955年建設。

4 美術系統

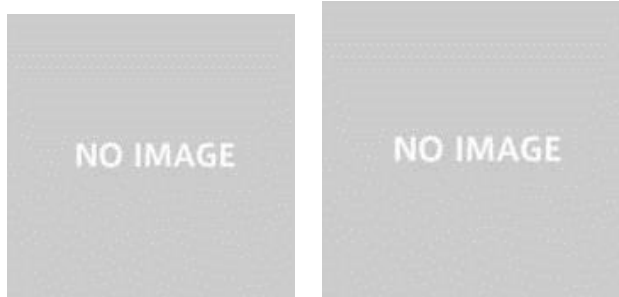


図 60-7

図 60-8

図 60-7 青銅時代（東京）
オーギュスト・ロダン作、
1877年制作。

図 60-8 眠る女神（東京）
コンスタンティン・ブランクー
ーシ作、1910年制作。

5 地元系統



図 60-9

図 60-10

図 60-9 水木しげる
ロード（鳥取）
1993年当初23体
から始まり2012年
には計153体となる。

図 60-10 浅草六区
六芸神（東京）
1996年より設置。

街にあるブロンズ彫刻は不動のままであることが条件になるが、不動であっても中に入ることができる、撫でたり触れたりすることができる特徴をもつブロンズ像と、中に入ることもできない触れることもできないブロンズ像とでは存在の意味が変わってくる。後者のブロンズ像の在り方に対して、私は違和感を持たずにはいられないのだ。それに対して作品が小規模であることは、人に触れられて、運んでもらえるという利点がある。不動で威厳に満ちたイメージのブロンズ彫刻はスケールを変えることによって移動可能な新しい一面を見せることとなる。

鑄造作品は巨大であることによって胎内のように人を包み込むこともできるし、モニュメントとして触れることで意味を持つものもあるのだが、いずれも歴史的な集団の記憶のポーズであると私は考える。そしてこの集団的記憶を担うブロンズ彫刻のもう一つの可能性として、自身のブロンズ彫刻作品を”個人的記憶“の結晶と位置付けたいと考える。

手のひらに収まるサイズと、日常的モチーフ、持ち主に運んでもらえるポケットサイズのブロンズ彫刻は人のパーソナルスペースに簡単に入り込むことができる。その可動性により「個」の存在として自立していること、このことは不動のブロンズ像が長らく担ってきた私にとっての男性性（アニムス）を変える試みであり、従来の肖像彫刻の英雄性の中に潜む、女性性（アニマ）の片鱗を彫刻化していることになるのではないだろうか。そして人の個人的な世界にすんなり浸透しつつの間にか「そこにある」こと、またはその手のひらに乗せた時の重さと感触で人の記憶

の中に残る可能性も秘めているのである。



図 61 筆者制作、無垢のブロンズ作品「袋」2010年 約55グラム

ブロンズ鑄造技術の歴史は古い。

鑄造技術は誕生以来絶え間なく存在し、特に私が行っているロストワックス法＝*la cire perdu*（蠟型法、蠟技法）はほとんど変わることなく受け継がれてきた。

約5000年以上前の技法と現在私が行っている技法は変わっておらず、特に新たな発展もなく続いている。今やブロンズ彫刻のイメージは「高そう」「伝統的」「古くさい」とされがちだが、ロストワックス鑄造という手法自体が、人間が言葉を交わし文字を書くようになった歴史とほぼ同時期から存在し、変わらないでいるということを忘れてはならない。

もっとも言葉を交わし、文字を書くということは、ブロンズの誕生より歴史あることではあるが、コミュニケーションを取ろうとすることは、人間が自分以外の人間を「個」として認識することからはじまる。そして自分以外の個体に何かを伝えたい欲求・伝えなければならない使命があってこそ初めて誕生する極めて原始的でシンプル、かつ普遍的な行いである。

記憶のはじまりも、生物が群れになって生きようになってから発達したとされている。

私は想像する。自分以外の個体を認識したとき、その命は永遠ではないことを知る。このとき起こる「喪失」を人間ははまず伝えようとしたのではないだろうか。喪失は不思議であり、これを理解することとは同時に自分以外の個への感情移入である。そして記憶の出発でもある。ブロンズ彫刻をつくることは喪失のサインでもあり、記憶のカタマリでもあったのではないだろうか。

墓は人が亡くなって初めて存在する物質であるし、ブロンズ彫刻もワックスが消失して初めて存在する物質である。墓もブロンズも喪失してこそ存在が生まれるという意で同じである。

墓も彫刻も、それを目の前にした人間が記憶の追体験をすることは同じではないだろうか。また、墓としての彫刻が人間の営みの記録としても存在し、記憶を喚起させる物質でもあることから、墓は人間の記憶が蘇るスイッチと捉えることもできる。ということは、喪失を経て自立した私の小さなブロンズ彫刻も人間の記憶を蘇らせるスイッチと成り得るのではないだろうか。

本論中【第二章】喪失と再生「孤独なブロンズと自由なワックスⅡ」において私は、「ロストワックス鑄造法によってできたブロンズ彫刻は「喪失のサイン」として墓と同じ意味を持つのではないだろうか」という見解を持った。そのように考えると、不動の肖像彫刻はまさに動かぬ墓のように目に映る。大きなブロンズ像が不動の墓といえるのならば、私の制作する小さなブロン

ズ彫刻は持ち運べる移動可能な墓といえるのではないだろうか。いつか墓を携帯する時代が来るかもしれない。

日本ではお彼岸などに親族の墓参りに行くのが習慣だが、少なくとも私は墓に出向くとき以外は墓のことは考えなかった。私の育った家には仏壇などなく、母方・父方の先祖代々の墓は自宅から離れた別々の土地にあるので墓参りへ行くことは一日を費やす非日常の行事であった。自身の意識としては、墓に眠る骨に会いに行くよりも、石碑としての墓をきれいに掃除し整え撫でに行くという目的のほうが強い気がしている。物質としての碑に触れることで初めてそこに隠された空間があることを意識し、物質と対峙することで初めて「喪失した実態との記憶」を自身の記憶から引っ張り出す。その、外からは見えない記憶の中というエリアで失ったものと接触をしているとき、目の前の物質は意味をなさない。それは不在であることと同じであり、物質は私を「記憶」に連れて行く移動手段に過ぎない。そんなような気になる。墓とは触れられる石碑のように物質としての存在意味だけでなく、それ以上に目には見えない記憶を引き出す作用もある。



図 62 筆者制作の作品「カマキリの墓」2007年

図62は2007年、今から6年ほど前に自身が制作した「カマキリの墓」である。大理石と壁面に使う石でできたものでアトリエの整理をしていたら見つかったものだ。6年以上経って久しぶりに見た作品は現在の私に新鮮に映ったのと同時に、そのときから考えていることが変わっていないのではないかと予測できた。大理石を円形に削った中央にくぼみがある。かつてはここに、道で拾ったカマキリの死骸を配していた。石を持っているとそのときの記憶が蘇る。重みも、石の肌触りも、スケール感も懐かしい。カマキリの死骸を拾っていた時期のことを思い出した。夏で、横たわる最後のポーズがきれいだったので思わず拾ったこと、その後いろいろな虫の死骸を拾って収集したがどれもきれいだったこと。しかし虫が目につくようになると、誰にも気が付かれない死骸があまりにも多すぎて収集にきりがなくなること気が付き、ひっそりと死んでいったほかの虫の代表のような意味でカマキリの墓をつくることにしたこと。そもそもなぜこのような作品を残そうとしたのか、という当時の出来事までも遡ることができた。

6年後の墓にはもちろん埋葬された本体は無かった。拾ったときすでにミイラだったが、それも劣化が進み自然に還したからだ。くぼんだ墓主のシルエットは私に鮮明に当時のことを思い起こさせた。いろいろと思い起こしているとき、手に持っている重みを忘れ、目の前の石のことも見ているようで見ていないことに気が付いた。

久しぶりの自身の過去作との対面で感じたことは、こうして初めから墓のつもりでつくられたものすら、記憶の引き金に過ぎないということであった。喪失した事実を入り口にして記憶という見えないエリアへ入っていく、そのときは墓であろうが何であろうが外見は関係ないのだ。この感覚は遺骨も墓も残さない選択をする人々に近いとふと思った。きっと記憶の中の「ある場所」に入るための「行き方」を知っている人は実体を残すことに対して執着しなくても平気なのだろう。それは記憶をストックしている自身の身体も信じていることに繋がると思う。

【第四章】ファジィな身体

1 行為からはじまる

いつか無くなる物質としての身体、無くなることへの現実を前に私は、この身体でつくったという痕跡をロストワックス法で残すことは可能だろうか、と考えた（図 63）。



図 63 筆者の右のひら

まず原型制作で使用するワックスは 35～40 度ほどで柔らかく変形し始める、これは人の体温と似ている。温度に反応する性質と造形の柔軟性のあるワックスは、人の体感温度以内、時間軸以内で変化が見られ流れとどめないことを視覚化できる素材であり、常に変化を続ける世の中の時間軸と平衡しているようにみえる。身体が温かいこと、生きていて温かいからできることに着目して表現を進めてゆくには最適の素材である。

以前から私の制作方法は、このワックスをドライヤーの温風で温め柔らかくなったところで冷めないうちに手のひらで温めながら一気に形をつくる方法であった。

新しい試みとして、口の中で温めて口の中での彫刻制作、体が温まっている寝る前の布団の中での彫刻制作、座っているお尻の下に敷いて温めての制作と、自分の身体に近づけることによって必然的に「制作」はアトリエを離れ「生活」と密着した関係へと変わっていった。

こうして、場所を変えても「体温があれば生み出せる」制作方法に至った。家の中での制作が多くなってきた頃、居間・台所など場所を変えて適所を捜すようになり、お風呂に入っただけの制作はどうだろうか行ったところ、体温が高くなるせいもありワックスが造形に適するまでスムーズで、原型制作には最適な環境であることが解った（図 64）。風呂での制作は毎日約 3 か月行われたが、一度の風呂での滞在時間は 2 時間以上かかることもありもちろん大量の汗をかく。柔らかいワックスを造形していてこんなにも汗が出るものなのか、と感じたがふと人間の身体の約 60%は水分でできているというキャッチフレーズが頭をよぎった。涙にしても汗にしてもこんなにも抑えられないもので自分の身体ができていると思うと人間とは自身の 60%もコントロールできずに生きている生き物かと不思議に感じたものだ。



図 64 最終的に制作はお風呂が最も適した場所となった（2013年3月12日～19日の制作一部）

あたたかい身体と記憶の痕跡を残すことを探っていた結果、創造は生活にもっとも密着したエリアで生まれたものになり、人には見せることのない陰の環境から生れたものとなった。

このことは作家の過去を探ることにもつながる。幼少期の体験がその後の人格形成に深くかかわることは誰もが認識しているが、失われてしまった子供時代をいつも思って生活している人は稀である。しかし、アーティストにとって子供時代が自分の中にあることを常に認識することは重要なことだと私は考える。幼少の記憶は、耳や舌や鼻の中に、肌からしみ込んで私たちの中に残っている。記憶と身体について、人は身体の中とりわけ脳内に記憶が蓄積されていると認識しているがはたしてそうだろうか。

2011年に自身の修了制作「into」の制作過程において、私は身体が独特の時間、動き、触覚、スケール感を持ち、身体の動きによって記憶が蘇ることを経験した（図 65）。

試作として小さいサイズでブロンズをいくつもつくりインスタレーションするうちに、私は作品のサイズに見覚えを感じ、疑問に思いその理由を追及するようになった。

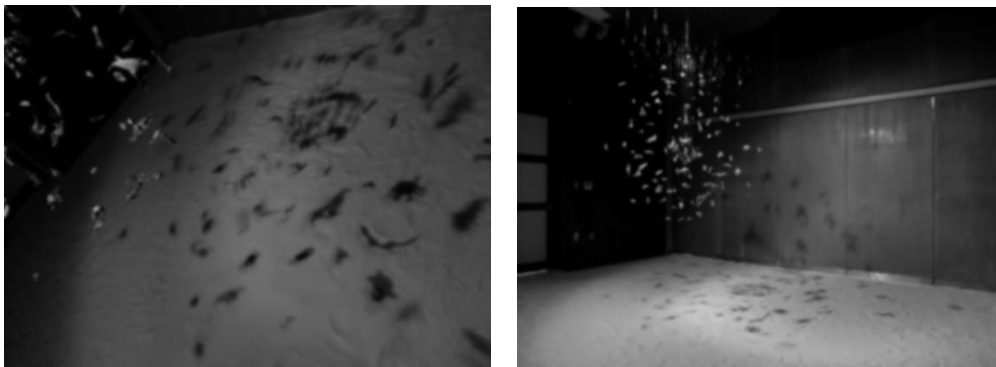




図 65 「into」 2011 年

そのスケール感は、幼いころにポケットに拾い物を集めていたときのなじみの良いサイズであり、彫刻を志して以降のあらゆるマケットのなかで最小サイズであった。なぜその感覚が今出現したのかの答えとして、作品をつくるにあたって試行錯誤を行っていたインスタレーションによる分ける、迷う、選ぶ、探す、集める、並べるといった「行為」が私の身体の記憶を呼び覚ましたのではないだろうか、ということであった。これは最終形態にいたる前のウォーミングアップに思いのほか時間がかかってしまった結果の話である。約1年間の製作日数のうち、7割がロストワックス法によるウォーミングアップであった（図 66-1~8）。

思考と行為の準備体操が、身体に残る記憶を呼び起こさせたのだ。作家は作品をつくるとき、ドローイングをしたりマケットを制作してイメージを洗練してゆく。あるいはそのマケットを手本に拡大して作品化する。いずれにせよあらかじめ「これが作品になる」ことを出発点としているのに対し、私の場合はマケットのつもりでつくったもの自体に「これが作品である」ことを見つけることとなった。そしてそれが、鑄造の動きや素材の感触が自身の幼少の頃の記憶を沸かせていた事が原因だったことも発見できた。

図 66-1~8 は、2010年4月~10月迄のウォーミングアップとなった制作過程の一部である。



図 66-1



図 66-2



図 66-3

ブロンズを布に包んで壁に展示したもの(図 66-1)。ブロンズをワックスに浸した布で包み、剥いだ皮状のものにLEDで光を当てたもの(図 66-2)。ブロンズの小作品を一つ一つ繋げたもの(図 66-3)。

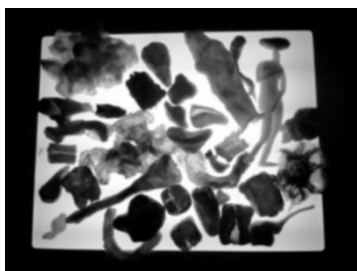


図 66-4

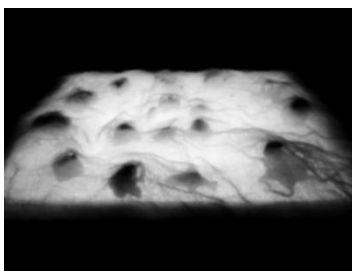


図 66-5



図 66-6

ブロンズをワックスに浸した布で包み、剥ぎ取った抜け殻のようなものをライトボックスに置いたもの(図 66-4)。ライトボックスにブロンズを置き、布をかけて隠したもの(図 66-5)。ブロンズやワックス原型、収集した様々なものを「布で包んだもの」と「包まないもの」に分け、渦を巻くように配していったもの(図 66-6)。



図 66-7



図 66-8

ブロンズ鑄造でマケット(次の作品の試作品)を制作し始めた時の作品(図 66-7)。布に均等に並べ、カタチの類似や種類によって分けるなど「分ける」「並べる」ことに集中したもの。渦巻く構成に興味を持つようになり、インスタレーションのイメージを深めるため様々な置き方を

試していった (図 66-8)。この時空を超えたような感覚は、天体や宇宙を見ているような身体感覚と似ていた。この私の身体に起こった時間感覚を表現するために、作品「into」は宇宙を手本に銀河のような構成をとることとなった (図 67)。



図 67 参考にした銀河写真 (左) と「into」の作品写真(右)

私が幼少時代を送った土地は、東京都とはいえ下町の町工場が盛んな場所であった。

私が生まれた 1985 年は団地建設ブームが去り、新たにマンションを建てようとしていた間の時期であった。そのため、それまであった一軒家や長屋を壊して新しいマンションという文明を建てようと、町の中には誰のものでもない謎の空き地が点在していた。ひとつの下町の終わりと次の展開までの隙間に、ちょうど私の子供時代があった。外で遊ぶようになると、そこにはつい最近閉まったばかりの廃工場や人のいない廃墟、中途半端に取り壊された家、かつて人が生活していた気配の残る空き地ばかりで、遊びには困らなかった。遊びの創造は町の隙間から生れる。



図 68 幼少の頃に影響を受けた音楽と CD ジャケット 細野晴臣 omni Sight Seeing



図 69-1 幼少のころ遊んだ地面



図 69-2 鑄造時の土間

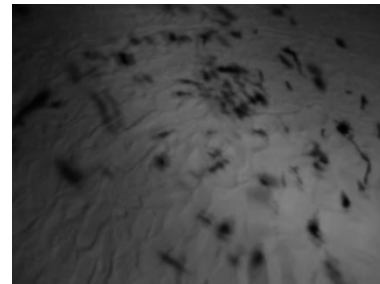


図 69-3 「into」会場床に敷き詰めた白砂

幼少の頃遊んでいたような地面と、大学で鑄造をするときの土間、そこから生まれた作品の会場には床一面に白砂を敷き詰めた (図 69-3)。砂は地上にあるものの中で最も古い遊び道具といえる。

私の幼少期の遊び方のひとつとして土地に残る気配を感じながら、空き地ではプラスチックの破片やガラスの破片、あらゆる素材の断片を拾い集めてポケットに詰めて収集していた。それを選別したり選んだり、並べるなどして一人で遊んでいたのを覚えている。食器の欠片や布やお風呂のタイルなど、地面の素材で家の間取りが解るような人の生活がまだ残っているような土地で拾い物をしていると、時々地に足が引っ張られるような、身体が重くなって足をとられるような感覚になったのを覚えている。そういう時は何か怖い気がするのですぐにやめて、そのエリアから出る。拾ったものも返す。

ロストワックス法によってブロンズ作品を制作する際に扱う素材が砂や泥であること、火を焚く行為や、腰をかがめて地面に向かい型の周りを回転する行為、土間にスコップで穴を掘る姿勢など、触れる素材、身体がとる姿勢のすべてが私自身一人で遊ぶようになった頃の”行い“そのものだったのだ。

特に地面に向かったの拾い物や、泥遊びは毎日飽きずに繰り返していた。今思うと、遊んでいた環境、育った団地の形状がうつぼ状態の洞窟のような環境だった。建物が二基向かい合い、その内側の空間が駐車場であり、子供たちの遊び場であり、夏になればその空間で盆踊りをした。高い建物に囲まれた内側の空間で幼少を過ごした私の身体感覚は、大人になっても記憶されていたのだ。

『記憶は身体の五感とかなり強い結びつきがあり、匂いや音は、遠い昔の子供時代の出来事を呼び起こす。記憶との繋がりには明確なものから不可解なものまであり、過去の出来事はそのときと類似した姿勢や体勢をとることで、より早く、より細かく思い出せる。』⁴⁴

⁴⁴ 2007年1月のCognitionに掲載。



図 70 幼少期に遊んだ環境のよう 撮影 2010年 江東区

誰にでも子供時代はあったが、それはもう失われてしまった。このことは人類にも共通する普遍的喪失と言えるのではないだろうか。映画「メトロポリス」のワンシーンにこんな一言がある。「手と頭脳はたがいに思いやりを持つことで理解し合えるのだ」この映画は大都市を動かす大富豪とそれを支える下層労働者たちのストーリーだが、ここでいう手＝下層労働者が頭脳＝大富豪の身勝手に対し抗議するが解り合えず、ついには反乱を起こす。手がいなくなった大都市はまるで機能できず実は支えていたのは下層労働者の休まぬ働きによるのだということに大富豪は気が付き最後には解り合うことができるという流れである。私にはこのセリフが、失われてしまった子供時代にできていたことを思い出しましょうよと呼びかけているように感じられた。あのころは「行為」と「思考」の仲が良かった。

2 「into」 — 「infuse」

2011年の修了展にて発表した「into」は、“空間の真ん中に向かって“というコンセプトであった（図 71）。試作品だったはずのブロンズが私に幼少の頃の記憶を喚起させ、物理的に身体が大きく成長しても変わらないもうひとつの時間軸が私の身体の中にあることが分かった。



図 71 「into」天井から吊っての展示



図 72 「infuse」床に置いての展示

この作品をきっかけに「溶けること」「消失すること」「残ること」など、鑄造によって自らの身体の中にもう一つの時間軸があることを実感した私は、自分の身体性を制作に取り入れようとした。

その結果 2013年の作品「infuse」では、ワックス原型の制作方法から捉えなおし、実験的に自分の身体を使った。その結果重力に従った平面に「置く」という単純な構成に変わった（図 72）。



図 73 「into」作品一部 名前のある具体的なもの、具体的な形態で構成されている。

左上から、いす・戦いたくない兵士・飛行機・セロハンテープ・恐竜・王宮・たこ・羊



図 74 「infuse」作品一部・具体的形態はみられない

改善の方法として私は自分の体温だけで温めて行うことを試みた。体温だけで行う事は数をつくるには効率の良い方法ではなく時間のかかるものだが、自らの身体にある潜在的な「なにか」を掴めるかもしれないと考えたからだ。

この方法をとることで必然的に作品制作と生活部分の距離を縮めることとなった。生活のあらゆるところでワックスに触れ、手びねりでの制作を続けた。

ポケットの中や服の中、ロストワックス法のすべての始まりであるワックス原型制作を、物理的に自分の身体に馴染ませることで、作業としてつくることでは得られない感覚、触覚を知覚できるようになった。

きっかけとなったのは、制作中にふとワックスを噛んでみようと思ったことから始まる。噛んでみようと思った瞬間に実際はすでに噛んでいた。飲み込むわけではないので、今度はちぎったワックスを口に入れ、舌で潰したり、歯で甘く噛んだりして表面のマチエールを確認した。

何気なくしてみた行為だが振り返ってみると、手で作ることよりも口に入れることはさらに原始的で官能的な行いに見える。それはきっと視覚に頼らずに脳の中のイメージの世界と口の中の触覚のみを使っているからではないかと私は思う。

実際、「歯」や「口の中」というものは外界と内界の境界に属していて不思議な部位だと思う。人に見せることは構わないが、その一歩内側はデリケートで外界から守るべき器官に続いている。ここは言葉を生む場所でもあるし、栄養を入れる入り口でもある。展示空間では、物事を出し入れする境界として「歯」のブロンズを浴槽の“排水溝”の位置に配置し、その口の中の“栓”として「舌」を制作し私は壁に配置した（図 75-1, 2）。



図 75-1 自身の歯型をブロンズにしたもの



図 75-2 自身の舌を摸刻し⁴⁵ブロンズにしたもの

身体性をより深く追及する課題を挙げた私が次に取り組んだのは、視覚を遮断することである。作品「infuse」制作においては自分がつくっているものを見ないで制作するスタイルをとった。視覚を遮断することで、より脳内に、より深く入ることにより「記憶」にクローズアップするのではないかと考えたからだ。モチーフのヒントもなく、自分の手元も見ない、視覚的要素を入れなくなってから、カタチは単純で簡素になり、凝りがなくなった。精神により近くなったように感じた。精神がすぐそこにきて、よけいな道を通らずにすぐにカタチとなって指から出る感じだ。視覚を遮断するのは精神をカタチにするのにきっとよいルートなのだろう。例えば暗闇で探し物をするとき、そこに物があつたような記憶と手の感触のみで探り当てるような感覚に似ている。

時には机の上に小石を置き、それを見ながら机の下で摸刻をした（図 76）。

この頃は主に居間の食卓の机が制作場所だった。食事にお尻の下にワックスをセットし温めておく。ゆっくりと食事をとり、食器を片づけ制作を始める。机の下で触覚だけに頼り造形し、出来たような気がしたら、それをランチョンマットの上のせる。この時初めて見る造形物はいつも意外なカタチをしていて、小石の摸刻は特に難しかった。目の前にはただの小石が、それを見えないところでそっくりに作ろうとする。小さいので同時に触ってつくることはできないため、じと一と小石を舐めるように見詰めながら、こっそり机の下でつくる。指先で面をつくり、話をまとめようとするが見えていないのでどこがどの面なのかわからなくなって混乱してくる。そのうち、脳内では「今回の完璧だ」と自信が出てくる。指先でどこをどう触っても完璧にこの小石、と納得して机の上に出すとびっくりするくらいへんてこな物体を見ることになる。触覚の感度が鈍いのだと思う。こうして脳内のイメージと指先の触覚をスムーズにつなげる体操のような制作スタイルへと変わっていったのである。

⁴⁵ 摸刻 彫刻家がよく行う、対象（モチーフ）を見ながら粘土や木や石などの素材を用いて本物（モチーフ）をそっくりな三次元で表現すること

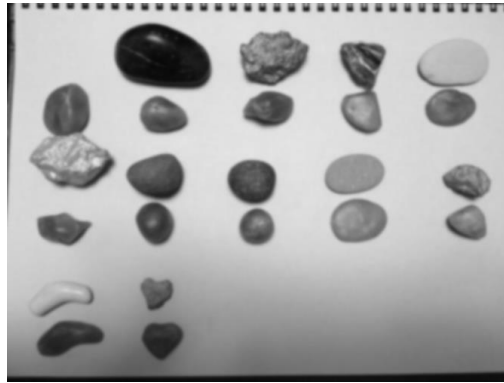


図 76 小石の摸刻 想像以上にできなかった

「into」と「infuse」の違いは、以上の意識的に体温でつくるようになった事と無意識的に触覚に頼ることになった事である。結果的に「喪失」の深刻さを身近に体験することになり、形態はよりプリミティヴな方向へ向かうこととなった。この触覚について『唇の触覚は、象形の美学に係わった行動よりも、栄養摂取の情緒運動に結びついているが、体の触覚は空間内での快適さや安定した組み入れられ方に係わっていて、厳密な触覚の美学は手の領域にしか存在しない。』⁴⁶とあるが、触覚は視覚や嗅覚とは違い状況を一瞬で把握することができないため、触覚が決定的な知覚となることはほとんどないらしい。同書にはこうも書かれている。

『しかし、触覚がきまった領域に介入するのは確かなことで、その領域というのは、触覚の動きをくりかえすと、筋肉運動が決定的に変わっていくような場合である。瞑想や平和な夢想状態にもなると、小さな物体をくり返し手で探るといったことは世界中に見られる。ちょうどキリスト教徒、回教徒、仏教徒が数珠をつまぐるとか、指のあいだで硬玉の粒や小片をころがすとか、柔らかい物をいつまでもこねるといったことがそれである。この領域は触覚の美学に特有な対象が存在する唯一の場所であり、それは形の知覚をごく狭められた場に収斂する効果をもち、その場の向こうで身体のおもしろさがすっかり平静にかえるのである。』⁴⁷

このことは、手のひら内で把握できる小さいワックスを温め、練り造形するといった私が行っている制作方法とほぼ同じである。指先の触覚に集中することは知覚のわずかな領域を刺激することであり、身体が静かに整うということでもあるのだ。

これからの展開としては、私個人だけの体温の制作ではなく、ほかの人間の体温や接触を取り入れ、個人+個人の接点を持つことが考えられる。そして無意識的な触覚のカタチについてはまだまだ余地があること、対象を見ているが手元を見ない摸刻法など、さらに研究を深めることが可能である。

⁴⁶ 身ぶりと言葉 アンドレ・ルロワ＝グーラン 荒木亨＝訳 ちくま学芸文庫 466 頁

⁴⁷ 脚注 49 と同書 466～467 頁

3 身体の記憶—触覚と匂い

視覚の代わりに触覚を頼りに制作し始めた私にとって“触覚”を主体にして作品をつくる作家ヤン・シュヴァンクマイエル⁴⁸の言葉は興味深かった。彼は、映像作家でありコラージュも制作し、オブジェや彫刻も制作する。視覚ではなく触覚の世界に注目し、触覚を視覚化するような映像作品を残している。“視覚”よりも“触覚”を重要視し、立体作品でも「手ぶりの彫刻」として表現している。これについてシュヴァンクマイエル本人はこう言っている。

『手ぶりの彫刻は触覚の芸術の純粋な形式である。というのも、手はここで、私たちの感覚にもっともよく対応する類推の構造を組み合わせもしなければ、さがしだしもせず、直接の感情を注ぎ込むことによってこの構造をつくりだしているのだから。それは外的モデルも内的モデルも無効にし、敵意が入り込む余地も残さない。手ぶりの彫刻を知覚するとき必要なのは、視覚を信頼することではなく一視覚は、偶然にできる手ぶりの押し跡の形態の中で、すぐに「好み」や「反感」を美化して、さがしはじめるからだ一、ずっと能力が高い「触覚」をもちいることである。』
(1979) ⁴⁹

この本の巻末の解説をされている布施英利⁵⁰はシュヴァンクマイエルのこの活動について『触覚主義を唱えるシュヴァンクマイエルの彫刻は、いわば生命の根源へと遡ろうという試みということができる』と表現している。

触覚とは不思議な感覚だと思う。私が彫刻専攻を目指しはじめたきっかけも“触覚”からであった。美術高校1年の時に、日本画・油画・デザイン・彫刻と専攻以外の科目を網羅する中で、いつしか週1回の彫刻の授業が楽しみに変わっていった。その授業では粘土を用い、摸刻を行っていたが、粘土のぐにゅぐにゅとした感触が、手に、とてもつよく記憶に残っていたのだ。もっともそれは、クセになる感触だった。一言でいうと、ぐちゃぐちゃにしても良いのか、と解ったこと自体が気持ちよかった。なにか開けたような感覚だった。

そして専攻を変え、彫刻科に入り浪人したが、私は摸刻に対して苦手意識が出てきたため、決して塑像が得意というわけではなかった。粘土は大好きだが、成績はまあまあだった。

そんな中、塑像中にふと不思議な感覚になったことがあった。カタマリのものをつくる時には、「中心に核があると思って、そこに向かって押すんだ」と習ってきた私は、いつもの通り見えない核に向かって指で押し彫刻していた。そのときに、自分が押しているはずなのに粘土に押し返されているような感覚を指先に感じたのだ。自分が触れているから、対象を触れられるのか、対象から触れられているから、自分が触れている感触があるのか、「触れる」ことと自分の存在がとても曖昧なことに感じたのを覚えている。デリケートな時期だったからかもしれないが、触覚が言葉や視覚よりも鋭い器官であり、触覚から受ける感触が強烈に記憶されることは確かだと

⁴⁸ ヤン・シュヴァンクマイエルは、チェコスロバキア・プラハ生まれのシュルレアリストの芸術家、アニメーション作家・映像作家、映画監督。

⁴⁹ シュヴァンクマイエルの博物館 国書刊行会 82頁

⁵⁰ 布施英利（ふせひでと）1960年生まれ。美術学者、批評家。美術をはじめ、芸術一般、自然や人体などについての著作を発表している。東京藝術大学美術学部芸術学科卒業。同大学院博士課程修了。学術博士。専門は美術解剖学、美術理論。

私は実感している。触覚についてももうひとつ不思議だと思ふことがある。発声においては、発音と感情のリンクが当たり前認識されている。たとえば、「な・に・ぬ・ね・の」と言ってみる。舌が上あごのうらを撫でる、この感触で人間は安心するという。撫でているのは自分自身だし、撫でられているのも他ならぬ自分だし、発声しようとする意志も自分自身だ。身体の中で「触れる」ことがその身体を持ち主に安心を与えている。触れること、触れられることは無意識レベルで威力を持ちながらも「安心」がいかにあやふやなことであるかが解る。しかし、触れられるものがあるという安心は確実であり現実であり絶対ともいえる。

壺状のものに魂が宿るといふ説から、口の中の不思議についてももう少し考察したいと思う。

本論中【第二章】喪失と再生2「鑄造という儀式」において、「Ku-bu(胎児、胚)」について学者の間でも解釈の定まっていな「Ku-bu」は「ルツボ」のことではないだろうか、と私は思ったのだ。何故かという日本語での「Ru-tsu-bo/るつぼ」「Tsu-bo/つぼ」は発音時に口のカタチが「U-う」となり、発音によって身体の中に一時的な洞窟の空間ができる。アッシリアの文献に登場した「Ku-bu/くーぶ(?)」もまた発音時に口腔内に洞窟ができる。驚いたのだが「壺・^{かめ}甕、骨壺」は英語、アイスランド語では「Urn」、ラテン語では「Urna」、フランス・ドイツ語では「Urne」である。どれも口をとがらせ、そして「U-う」のときの口の中の様子を見ると、口腔のいちばん奥で息を響かせていることがわかった。実際にゆっくりとアイウエオを発音してゆくと感じるのだが、「ウ」が最も頭に響く。「ウ」を発音するときの口は「オ」よりもさらに閉じた状態（できるかぎり唇には力をいれない状態）、舌もより引っ張られ、舌先が下歯の歯茎から離れる距離も長い。息は軟口蓋に前部に当て、口の奥の上を響かせるイメージである。

「ルツボ」を「Ku-bu」とするなら、それはある種生命の種を内包するものとなり、それを「音」に替えるとき、身体の中の洞窟（口）から生命が現れることになるのではないだろうか。「U-う」の発音が、頭がい骨という器状のものにより近くその振動で響くことも、大変興味深い発見であった。実際、触覚はもともと聴覚に近い感覚らしい。

口を洞窟とするなら、実際の洞窟にはどのような接触があったのだろうと興味が進んだ。人類の起源をたどると洞窟は生活の根源であり様々な儀式が行われていたとされる神秘的な空間である。洞窟芸術のなかに壁画とともに、^{ハンドプリント}手形というものがある。ペッシュ・メルル洞窟（フランス）には2万5000年前のものとする「まだら模様の馬」と呼ばれる壁画の周りにハンドプリントがあるのだが、これはネガティブペイントという洞窟内の壁に手を置き上から口に含んだ絵の具を吹きかけるという方法で作されている（図77）。この壁画がどうやって描かれたのかを研究しレプリカを制作した研究者はこう綴っている。

『^{スビット}吹きつけペインティングの手法は、それ自体が初期の人間たちにとって格別の象徴的意味を持っていたように見える。人間の息、この人間の最も深い表現形式が、洞窟の壁に生命を文字通り吹き込むのである。・・・作品とその作り手との間にこれ以上密接で直接的なコミュニケーションはあり得なかつただろう。』⁵¹

⁵¹ 洞窟のなかの心 デヴィット・ルイス＝ウィリアムズ 港千尋訳 講談社 388頁

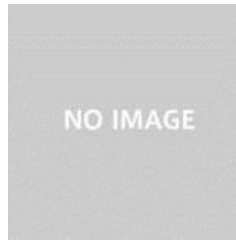


図 77 ペッシュ・メルル洞窟 まだら模様の馬とその周りのネガティブハンド

実際、洞窟という地下世界にタッチすることはそこに絵を描くことよりも単純な行為故に人間の身体感覚の深層により強く響くものではないかと私は思う。同書ではまた洞窟についてこう語られている。

『・・・後期石器時代の洞窟内に入ることは、おそらくは、深いトランスの経験とそれに伴う幻覚へと通じる心的な眩暈に陥ることと実質的には区別しがたいものと見なされていた。地下の通路と部屋は地下世界の「内臓」であった。それらのなかに入ることは、地下世界へと物理的かつ心理的に入ることであった。・・・洞窟内に立ち入ることは、後期旧石器時代の人々にとっては、霊的な世界の一部に入り込むことであった。

後期旧石器時代の地下通路や地下室はそれゆえ、宇宙の霊的な地下階層との濃密な接触、さらにはそこへと浸透することさえ可能となる場所であった。人々がそこで制作したイメージは、この神秘的な（地下の）領域と関係していた。イメージが地下へと持ち込まれ—地上世界の光景は人々の記憶のなかにあった—⁵²イメージは地下で獲得され固定されたとも書かれているが、身体に残る記憶の痕跡が「触れる」ことを通して壁画となったのだ。そして残された私たちは古代人の記憶を辿ろうと同じように「触れる」または「触れなくなる」ものである。

感触や湿度、光や音など記憶が呼び起こされるには様々なきっかけがあるが、私は日常的に「音」から記憶を思い出すことや、「匂い」から記憶が蘇ることがある。正確に表現すると、はっきりとした記憶を全身で思い出すこともあれば（そのときの感情や気温など）、ぼんやりとした印象を思い出す場合もある。

『数多くの動物にとって、世界はまず第一に匂いの世界である。』⁵³とあるが、まさに小説「失われた時を求めて」（マルセル・ブルースト著）の冒頭にもあるように私たちの身体に残る無意識の記憶は口腔内の世界、とりわけ「匂い」をきっかけに蘇ることがある。私が個人的に匂いで記憶が蘇った経験を挙げてみたいと思う。

2013年の夏、東京芸術大学陳列館で行われた「物質と彫刻」展に原口典之が参加されていた。陳列館の2階へ上がる途中から、匂いがしてくる。原口の作品「オイルプール」の廃油の匂いだ。静寂な空間で作品と対峙すると、その物質が持つ迫力と嗅覚を支配される感覚、周りの空間を写し込んだプールの存在は相当なインパクトであった。オイルで満たされた流動的なカタマリは何も語らないが、自分を写す鏡として私に語りかけてくるかのように感じた。

⁵² 洞窟のなかの心 デヴィット・ルイス＝ウィリアムズ 港千尋訳 講談社 370～371頁

⁵³ 身ぶりと言葉 アンドレ・ルロワ＝グーラン 荒木亨＝訳 ちくま学芸文庫 462頁

見つめていると、ただ水平を感じる事ができた。思考が落ち着いてゆくのと同時に、目の前のプールに飛び込んでみたいという強い衝動が生まれたことを覚えている。せいぜいオイルの表面にふーと息を吹きかけて水面が揺らぐのを見るだけしかできないが、揺れる景色を見ていると自分が見ている廃油に映しこまれた現実世界の不確かさを感じたと同時に自分の存在も不確か
に感じられた。自分から生れた衝動を実行した瞬間自分自身の存在が希薄に感じられたのだ。私
は何も見えていないのではないか、見ているようで見ているわけではない感覚。原口典之の作品と
対話することで私が得たもの、それは相反するところと身体の実体である。

私は以前にも、原口のオイルプールを体験したことがあった。2009年、横浜赤レンガ倉庫にて舞踏家たなかみんの田中浜がオイルプールとの共演を行う講演であった。廃油の匂い、空間を映し出す水平面、重力に従って佇む量感、物質の持つ力を感じた。もちろん陳列館の展示によって私は2009年の赤レンガ倉庫で体感した展示が蘇った。階段を上るときに鼻にぬけた廃油の匂いによって蘇ったのである。何年も前の薄暗いコンクリートの室内空間、静かな緊張感と建物独特のコンクリートの匂いと廃油の匂い、会場に向かうまでの少し汗ばむような暑い気候までも。人間が匂いから空間を把握することは可能なのだ。

『美学的には、嗅覚は視覚・聴覚の鎖と密接に結びついている。何年も嗅いだことのない匂いが、突然子供時代から忘れていた情景や物音をよび起す。事件を記憶するには、匂いを記憶できないが、嗅覚による知覚は、まさに反省と無関係な生理の次元を動かすため、反映されたイメージ像にいちじるしい深さと強さを与えるのである。』⁵⁴

原口のオイルプールを各地で体験したことのある人は、各地で得た感覚をその身体の中に記憶できているのではないだろうか。身体は記憶する、逆に言えば物質の持つ強さは、その一時的な存在を越えて、時間軸にとらわれず人間の五感に浸み込み残ることではないだろうか。

54 身ぶりと言葉 アンドレ・ルロワ＝グーラン 荒木亨＝訳 ちくま学芸文庫 463～464頁

4 ワックスという幽霊

東洋の火葬と西洋の土葬に私が感じる鑄造の思想を重ね合わせると、ワックスのまま鑄込みせずに彫刻を残すことは生のまま遺体を土葬することで残った肉体に再び死者の魂が宿り復活することを信じる西洋の思想に近いと考えられる。

死体は物理的に「在る」ことの安心感は共感できるが身体という容器を、魂を入れるものとして残すことは、ある意味未練であるように日本人の私などは思う。

”再び“を信じる心理に隣接する”未練“を日本的に解釈すると、亡霊のような念のようなものかと思う。地に足を着けることもなく、確実な実体があるわけでもなく浮遊する亡霊のシンパシーをワックスのまま残った作品から感じる。

いつまでも捏ねて触れていたいものを、永遠の素材に変えることが鑄造の役割であるが、ブロンズという半永久的に残るものに置き換えてしまうと、ワックス特有の柔らかい質感は失われてしまう。柔らかさを触覚で感じるということはワックスが温まっている状態であり、それは触れている本人が温かいということの実感でもある。



図 78-1 「ユダヤの少年」 図 78-2 「病院の病める男」

メダルド・ロッシ（1858-1928 イタリア生まれ）が残したワックス（蠟）の作品がある（図 78-1, 2）。ワックスは耐久性がなく、形態の維持が難しいので、通常作品の最終形態に選ばれにくい。

ロツは生涯で 40 点ほどしか作品を残さなかったが、どのモチーフも身近な子供や老人、生活の一瞬をとらえたものが多い。上記の作品は、ブロンズにするための原型ではなく最終形態としてのワックス作品になる。これらの作品の内部は石膏でできており、石膏であらかた形をつくった上に蠟を塗るなどして造形している。この点から見てもロツは“ブロンズになる前のワックス”に対しては喪失の予感を見ていないようにも思える。ロツはワックスという素材自体の持つ柔軟性、透明感、光を通す透過性のなかに喪失の予感を見ていたのかもしれない。

実際に彼は入院していた経験があり、そのさなかに「病める子」や「病院の病める男」が制作された。これを踏まえると、彫刻家としてあたらしい境地を模索した結果、外界との境界をぼかすような造形やカタマリ感の強い造形に至った背景に、うっすらと“かなしみ”や“儚さ”“死”といった喪失の予感が漂っているのがうかがえる。

ワックスのままの彫刻はかたちをとどめないような神秘性があり、光を通し美しい。美しさを際立たせるように、どこか生々しい生乾きの匂いのする感情がこもっているようにも見える。

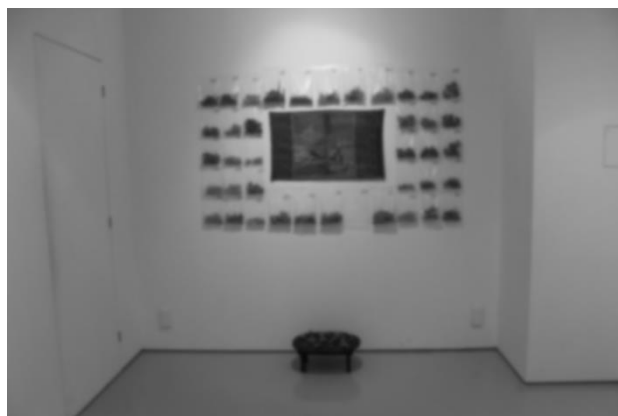


図 79 「がらくた曼荼羅」 2013 年

過去の記憶を振り返っている人間の状態を表すものとして私が制作した作品が、1982 年製の布カレンダーと生のワックス原型をパッキングしたものを壁に貼った『がらくた曼荼羅』（2013 年）である（図 79）。この作品では記憶を頼りに失った過去を再構築するような虚しさと悲しさを表現したかった。

日本人の持つ“かなしみ”について、「中原中也 悲しみからはじまる」の著者である佐々木幹朗氏は中原中也の”汚れつちまつた悲しみに・・・“を元にこう描いている。

『 「悲しい」という感情は、人がたった一人にいるときに襲ってくるものです。

…中略…わたしたちは「悲しい」や「哀しい」という言葉を使うとき、「愛しい」という古い表現も含めて、まるで悲しみの感情を風呂敷のようにひろげて、生きていることの何もかもを包み込もうとします。包み込むことによって悲しみは大きく膨らむ場合もあるし、同時に、安心できるという要素もあります。

わたしたちは悲しんでいるうちに、悲しみの奥にあるものが何であるのかよくわからなくなり、それでも、甘味な思いが持続して、悲しみの感情にひたっていることができます。…中略…

日本人の悲しみの表現は、まるでテクスチャーtexture（織り目）のように、水平に広がっていくのが特徴的です。一枚の布の尖端がほころびはじめて、その織り目の細かい一本の繊維が風に揺らぐような場所から、言葉が生み出される。悲しみであれ、喜びであれ、抒情的なるものは、いつもそういう誕生の仕方をします。』⁵⁵

ここでは悲しみの捉え方について一枚の布に例えて、私たち日本人はその包まれた空間にひっそり浸ることもできるし、その空間に包まれることで安心することを示唆している。誰もが持つ一枚のかなしみは何かを包み込むことのできる立体になる可能性を持っている。

図 70 で見る作品の中に 1982 年製の布のカレンダーがある。もちろんだが、1982 年にも 5 月 9 日があり、2 月 17 日があった(図 80)。

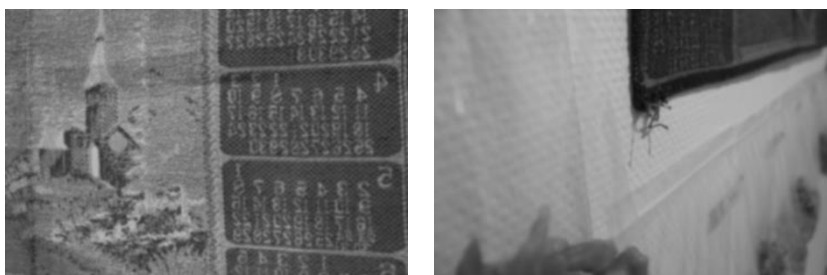


図 80 布カレンダー

インターネットで検索をかけてみると、1982 年の主な出来事が出てきた。⁵⁶ これは世界中、日本中の人類共通の普遍的な記憶であり、今後も普遍的な記録であり続けるだろう。

しかし、記録に残らないそれぞれの日常にも様々な出来事は起こってきた。これを刹那的・個人的な記憶と呼ぶことにする。この 1982 年製のカレンダーという物質は普遍的な記録の要素もありながら、刹那的・個人的な記憶の結晶でもあるということだ。その刹那的・個人的記憶の具象化として原型であるワックスをそのまま展示することにしたのだが、客観的な記録としての提示である反面、結果的にこのことで日々の生々しさまでも際立ってしまい近寄りたがたい雰囲気を感じた作品になってしまった。

ロッソの作品からもそうだが、人間はワックスという素材に自身の身体性を重ね合わせ、素材から“儚さ”や“消えゆくこと”さらに“生きる執着への生々しさ”を直感的に感じ取っているのかもしれない。

⁵⁵ 中原中也 悲しみからはじまる/佐々木幹朗・みすず書房 96～頁

⁵⁶ 「心身症の機長の操縦ミスにより羽田沖に日航機墜落・1982 年 2 月 9 日」「メキシコ南部エルチチョン火山大噴火、日本でも異常気象・3 月 29 日」「アルゼンチン軍がイギリスと領有権を争っていたフォークランドを占領・4 月 2 日」「キャノンが完全自動化カメラスナッピー 50 を発売・7 月 9 日」「ソニーが世界初の CD プレーヤー CDP - 101 を発売・10 月 1 日」「映画 E・T 公開・12 月 4 日」・・・など



図 81

生々しさが嫌煙されがちなのは、現代人が“かなしむこと”＝“喪の仕事”に慣れていないせいでもあると推測できる。誰でも、生乾きの腐敗間近の感情と向き合うことはできれば避けたい。そこに浸るには現代人はあまりにも忙しい一生を送っている。しかしここで喪失によってかなしむことを“悲哀の仕事”として、その仕事の重要性を精神分析学の立場から言及する文献を引用したい。

『実はわれわれは、死別であれ、生き別れであれ、愛情・依存の対照を失うとき、少なくとも一年ぐらいのあいだは、これらの情緒体操を、心の中でさまざまな形でくり返す。この悲哀のプロセスを、心の中で完成させることなしに、その途上で悲しみを忘れようとしたり、失った対象について、かたよったイメージをつくり上げたりして、その苦痛から逃避してしまうこともある。ときには、怨念の化身となった亡霊におびやかされるという形で、恐ろしい対象像が心の中に住みついてしまうこともあれば、英雄像や神格化された人物像として心に内在化し、この恐怖や憧憬、悲哀の苦痛をはずめてしまうこともある。しかしこうしたさまざまな心の動きによって、対象喪失をめぐる自然なプロセスを見失い、対象喪失を悼む営みが未完成なままになる心理状態は、心の狂いや病んだ状態をひきおこす。このような意味で、内面的な悲哀に耐え、失った対象と自分とのかかわりを整理するという課題は、苦痛ではあるが、どうしても達成せねばならぬ心の営みである。』⁵⁷

私が行っているロストワックス鋳造法においては、対象喪失を起こしているのは紛れもなく自分自身であるし、対象を生み出したのも自分自身だ。そこに記憶が少なからず混入しているので私は困惑し喪失を無視できないのだ。ワックスのままであることと、ブロンズになることの間にある“喪失”に惹かれるのは解決できない悲しみを捉えなおすために情緒体操を繰り返していることに他ならない。

『・・・「悲哀の仕事」は、この対象とのかかわりを一つ一つ再現し、解決していく作業である。…中略… 大切なことは、その悲しみや思慕の情を、自然な心によって、いつも体験し、悲しむことのできる能力を身につけることである。』⁵⁸

私が彫刻制作をすることは、悲しむことのできる能力を身につける、その情緒体操をしている状態か、もしくはアフターストレッチを行っている状態なのではないかと考える。悲しみとはまさに、結論に至るまでのグラデーションを描いていることであり、この生乾きの感情と向き合う

⁵⁷ 対象喪失 悲しむということ 小此木啓吾著/中公新書 50頁

⁵⁸ 脚注 56 と同書 156頁

ことは作家にとっても重要な工程であると思う。

ワックスのまま残すことはそのものに未練があるからだと言ったが、過ぎた過去を思い出す平面的な虚しさや悲しみは時代や宗教を超えても同じである。

作品における今後の展開としては、消えゆくことを視覚的にも予感させるような工夫をすることだと考えている。

5 小さな彫刻

私が 12 歳の頃、初めて親族の死にあった。

身体が「ある」ことで受けている心の安定を痛感し、肉体という「物質」もまた永遠ではないということを実感した経験であった。不思議と亡くなった悲しさを癒したのは遺体が家に帰ってきたときの「実体がある、触れられる」という安心感であった。しかしお葬式という儀式の最後に行った火葬という行為はその実体をも無くしてしまう、もう触れられないことを思い知らされる受け入れがたい経験であった。

現在私が炉をつくり、火を扱い、物質を生み出す行為を行っているのは、この時解消できなかった受け入れがたい経験や心情に対し、自分なりに決着を付けようとしている表れではないだろうか。触れられる実体が「ある」ことが人に与える安堵は計り知れない。

このことは物に対しても同じことが言えるのではないだろうか。私たちは普段、自分の目的や用途に応じてものを使用しているので「物を支配している」と言ってもいいだろう。しかし逆に、「物」が私たちに大きな影響を及ぼしていることもある。

2012 年、私はトルコ・イスタンブールの考古学博物館へ行った。そこでは、ガラスケースに陳列された小さい彫刻作品が大量に存在していた (図 82)。





図 82 イスタンプール考古学博物館陳列棚の一部 (全 7 枚)

トルコという土地はメソポタミア（現在のシリア・イラク）とエトルリア（現在のトスカーナ地方）の間に位置し、紀元 1 世紀ごろはトラキアやアナトリアという呼び名であった。

トルコから地中海を下ったエジプトでは B.C3000 年ごろにはナイル川沿いに民族が集まり定住生活を始めている。

そのエジプトから北上したメソポタミアには B.C2000 年ごろにはシュメール人によって文明の基礎が築かれていった。もちろんこれには雄大なチグリス川・ユーフラテス川の豊富な水源を中心とした農耕が始まったからである。

そこから西へエゲ海を渡りコリントス（現在のギリシャ）を通過しアドリア海を渡ったエトルリアの文明は B.C800 年から B.C100 年、少なくとも 600 年近く栄えたといわれている。

そして、メソポタミアとエトルリアに挟まれたトラキアという地が栄えたのが B.C600 年頃といわれている。⁵⁹

エジプトで築かれた天文学やメソポタミアで磨かれた規律、アトルリアのおおらかな文明、どれも有名だがその間にあるトラキアではどのような生活があったのか私は大変興味があった。考古学博物館にあるほとんどの物は、ポケットに入りそうなサイズのヒトガタや動物や顔などばかりだった。よく見るとヒトガタの動きや表情の喜怒哀楽が豊かで、エロティックなものも多く、人間の営みがあるがままに縮小しているような世界観をしていた（図 83）。

この彫刻はかつて人間の生活のみてきたという歴史を持っている。また埋葬品としての彫刻も多数現存し、物質は人類の文化の中で人間の心の拠り所を担ってきたことがうかがえる。物質の持つ求心力と、人間に与える安心感、とりわけ小さな彫刻が人間の生態や文化・思想を記録する物質に成り得ることを感じた体験であった。

⁵⁹ バビロニア ジャン・ボッテロ著 松本健監修 創元社

ET IN ARCADIA ECO 墓は語るか 彫刻と呼ばれる、隠された場所 彫刻論集
武蔵野美術大学美術館・図書館 編集・発行



図 83 表情豊かな彫刻や、埋葬品としての家族を再現したようなセットの様なもの（全4枚）

小さい彫刻を当時の人々がどのように扱っていたのかを垣間見ることのできる文献があったので引用する。

[48] 『コリントス⁶⁰人形と呼ばれる小像をもっている人々は、たいていそれをひじょうに熱愛して身につけて歩く。たとえば雄弁家のホルテンシウスは、ウェレスから入手したスフィンクスを、審問の際にも手離さなかった。このことが、審問での激論中、ホルテンシウスが自分は謎が得意ではないと言ったとき、キケロが応酬したことばを説明している。キケロは言った、「君はスフィンクスを懐中しているのだから、謎に得意でなくちゃいかんよ」と。ネロ帝も、後で述べるアマゾン⁶¹を身につけて歩いてきたものである。そしてネロより少し前にも、執政官級のガイウス・ケスティウスは小像を身につけて歩き、戦場ででも手離さなかったものだ。またアレクサンドロス大王のテントは必ず四体の像の支柱で建てられたという。そのうちの二体は現在、復讐者マルスに捧げられてその神殿の前庭に、他の二体は王宮の前庭に立っているのだということである。』⁶¹

この文献が書かれたのはこの博物誌の著者であるプリニウスが生きた時代、紀元 23、24～紀元 79 年の間であるが、実際にプリニウスが記録した文体からは、小像が男女・役職問わず当時の人々の日常生活で身近に置かれ、愛されていたことがうかがえる。

また、イスタンブール考古学博物館では多くの副葬品とともに集団のお墓や豪華な彫刻の施さ

⁶⁰ 現在のギリシャ

⁶¹ プリニウスの博物誌一第 34 巻～第 37 巻一 中野定雄・中野里美・中野美代訳 1377 第 34 巻 19[48]

れた棺も展示されていた (図 84-1, 2)。

お墓は壁の中に展示されており、何段にも積み重なりまるで近代のカプセルホテルのような構造をしていた。いつの時代のものかは解らなかったが、個人の死を残すにはこのような構造の墓が効率的なのだろうか。外からは扉のように見える面には肖像彫刻が彫っており、中に安置されている人を彫って印としているようであった。



図 84-1 彫刻の施された棺



図 84-2 小部屋が積み重なったような個人専用のお墓

この取材で、小さい彫刻は人間の生活を豊かにするものであったこと、生活に彩りを加え身近な存在であったことがうかがえた。その彫刻群から私は、死も生活の延長にあり、いつか訪れる死に対して生前のたわいもない生活をそのまま残したいと想ったのではないかと感じた。

彫刻の持つ造形と雰囲気、飾らない人々のおおらかさを表していたからだ。それは同時に死者に対するあたたかい想いでもある。私は「彫刻の誕生は埋葬品や副葬品のためではないか」という実感が湧き、自分の行っている鋳造工程が単なる小さな彫刻の「置きかえの作業」となってしまうことに危機感を感じた。小さくても「ある」ことが人に与えている重要な何かがある。このトルコへの旅は、私に小さな彫刻をつくることへの信念の後押しになった。私は自身の身体性から生まれた小さいサイズ感での彫刻を続けることに多少の不安があった。しかしトルコにて似たようなスケール感、日常を切り取ったような視点の彫刻群と出会ったことで、自分がしてきたことが間違っていないかのように思えたのだ。こうして引き続き生死と鋳造について熟考することとなった。

【第五章】 記憶のフォルム

1 あの時の今

2012年9月に行われた陳列館での展示では、風船と鋳物を使ったインスタレーションにてブロンズの空間軸に対しての弱さと時間軸に対する強さを体感した(図85)。ブロンズの孤独さは、ほかの素材と同じ空間にあることで際立つ。



図85「あの時の今」2012年

また、陳列館での展示は、個人的な記憶と人類の共通の記憶の差についても考えるきっかけとなった。陳列館が建てられた1929年8月19日、東京に当時世界最大の飛行船グラーフ・ツェッペリン号が飛来した(図86)。その事実は世界共通の記憶となって残っている。陳列館という建物は、私の知らない1982年を含んだ物質であるから、私には建物が擬人化されて人格を持ったようにみえた(図87)。当時はこの建物も飛行船をみたのかもしれない、そう考えると「今、この建物の中にツェッペリン号が浮遊していたら、陳列館という物質が内包している」あの時の記憶“に触れることができるかもしれない”という期待が芽生えた。

人類共通の歴史には残らないが2012年の出来事として、“今”“浮遊する飛行船を見たそれぞれの人間が個人的な記憶を結びつけてゆく。写真などの記録に残ることで物事は事実として歴史に刻まれていくが、大きな出来事ではない個人個人の物語は人類共通の歴史には刻まれない。しかしいつの時代も歴史的出来事の誕生と並行して個人的な物語と記憶が存在してきた。陳列館にはその両方が混在していた。



図 86 霞ヶ浦海軍飛行隊を離陸する ツェッペリン伯号



図 87 東京芸術大学陳列館

この作品は、鋳物にヘリウムガスを入れたゴム風船を結び浮いているように見せている。鋳物の重さに耐えられるよう、また安全性の問題もあり、実際には梁に吊って安定させて展示している。朝になると風船はすべて自力では浮けなくなっている（図 88）。ゴム風船の耐久性はおおよそ 8~10 時間といったところで、展示期間中は毎日風船を新たに付け替えるといった手間のかかる作品だった。



図 88 床には前日落とした風船を残した展示

人間の体感時間以内で変化を見せる風船と、微動だにしない鋳物の関係をみていると、鋳物が時間軸において孤独な存在であると捉えるようになった。

自立できなくなった風船を切り放す行為は、鋳造に置き換えると鋳物になった作品を湯道から切り離してゆく行為と似ている。私には、風船という耐久性のない物質に対しては切り放す=自由になるというイメージがあるが鋳物を切り放すことに対しては異なったイメージを持っていることにこの時気が付いた。

鋳物は、鋳物になった時点ですでに死んでいるのである。

鋳物は空間において自立することができない。重力に従って佇むしかない。いくら空間に浮かせてくても天井や壁などの建物の構造を頼りにするしか存在の手はない。しかし時間においては人間の体感時間を越えて存在することができる。このようにして最終的にブロンズという「物質」となったものは、ある意味死んだままその長い歴史＝時間を開始する。

陳列館を使ったインスタレーションの展示は私にとって特別なものであった。もともと陳列館という建築物への憧れがとても強かったこと、鋳物を浮かせ、自立させることの提案ができる空間としても歴史のある建物でできることは重要な意味があった。

私は空間に彫刻が寄生する形で陳列館を使った結果、鋳物が空間においては重力に従うしかなく些細な存在であることが解った。これは鋳物の可能性を広げようとして得られた受け入れざるを得ない現実だが同時に、鋳物は空間に対しては弱い、「時間」という永い軸で見ると、強烈な存在となることも知ることができた。

2 それぞれの記憶の痕跡—in-U-

2013年10月10日～15日迄、銀座にある零∞（ゼロハチ）というギャラリーにて個展を行った。タイトルにある“U”は「う」または「ゆー」と発音したときの口の壺状のカタチを表す記号として使った。今回のテーマはこの壺状のカタチが人体という記憶の容器でもあり、墓という隠された入れ物のようでもあり、子宮のような新しい生命の家のようなものでもある…鑄造でいけばすべてを溶かするつぼのような、ワックス原型を喪失させる窯のような…死でも生でもあるカタチに焦点を当てインスタレーションを行った。会場全体に白砂を敷き詰め、薄暗い照明の中作品を配置し空間をつくった（図 89-1, 2）。

[会場風景]



図 89-1



図 89-2

作品「溶ける身体」と「あとに残るもの」



図 90-1



図 90-2



図 90-3

ワックスという素材に身体を重ね合わせていた私にとって、ワックスが変形してゆく姿は人間が老い、または肉体が腐敗してゆく姿を表している。腐敗しつつも光を内包し、その光のせいで変形が加速してゆく物質は生きる人となんら変わらないように思える（図 90-1, 2, 3）。

その傍らで形を変えずに佇むつぼが「あとに残るもの」となる。「溶ける身体」はこのるつ

ぼを粘土で摸刻したものを型取り、パラフィンワックスを流し込んで制作されたるつぼの分身またはるつぼの幽霊のようなものである。「あとに残るもの」とは実体のつかめない記憶のことなのか、幽霊は肉体があるのか、身体が無くなっても記憶は物質に宿り残るのか…反転した素材と色彩でこの堂々巡りを表せないだろうかと考えたものである。

作品「家または墓または子宮のようなもの」と「窯または^{ほこら}祠または喪失の家」



図 90-4



図 96-5

写真左の作品は中に人が入ることのできる、針金を編んだ筒状のもの。写真右はレンガを組み上げた小さい建物（図 90-4, 5）。

作品「O」



図 90-6



図 90-7

ブロンズ作品にはいままで行ってこなかった仕上げをした。いまに至るまで私は鋳肌をそのまま利用して粉っぽい素材感を出していたが、今回は初めて地金の色をむき出しにした（図 90-7）。ブロンズの持つ魅力のひとつである金色の輝きは目にも感覚にも新鮮だった。まず、鋳肌の表面を工具で削り取ってゆくのだが、ブロンズを手にとると自分の指紋まではっきりと刻まれているのが解る。生々しい痕跡を消していくことでブロンズが物質として自立した存在に成ってゆく感

覚があった。目立とうとして金色なのではなく、この素材はどこまで剥いても金地なのだと、ブロンズの金属としての素の状態が単純に美しいと感じられた。

造形は前回に引き続き、手元を見ない手法によって造られひも状のものが多い。視覚に頼らず無意識にワックスを触っていると親指と人差し指でこねる動きをしてしまう。何かを生み出そうとするとこのねじりだすカタチになりやすい。何故だろうかと今回考えてみて、思い当たることがあった。以前、瀕死状態の植物を水の入った瓶に入れてみた時のこと、3か月ほどして緑の茎の先ではなく途中から細く白い根のようなものが伸び始めた。その根はその後二手に分かれ、またその先も分かれ、瓶の形を探るように徐々に触手を伸ばしていった。ひも状の造形は、この植物の生き延びようとする姿勢に少し似ているような気がした。これは人間に例えるなら腸の内部の構造にも似ている。より多くの表面積でより多くの水分や栄養を吸収し分解するために毛細血管の絨毯のように広がるあの構造。もしくは脳内のシナプスが伸びて記憶がつながるような構造。

いずれも原始的といえる。これは無意識で視覚に頼らない手法が私という個人の記憶ではなく、人間の生命の記憶を表に表せることを意味しているのではないだろうか。

この展示では、来場者と直接話す機会が多かった。ブロンズを「手にとってもいいですか」と聞いてきた方が何人かいたが、ほとんどの人は「あ、重い」とつぶやいていた。手にとれるサイズと見た目には似合わず意外と重たい。この手に残る重みの記憶が無垢のブロンズ彫刻の狙いでもある。照明を中心に円形に並べたのは、その周りを見る人が回ることを想定したものである。彫刻鑑賞と埋葬の儀式に共通する「物の周りをぐるぐるまわる」行為を、砂についた足跡で認識したかったため意図的に構成した。影もまた、作品の一部として床に伸びるようにした。前回の個展では影についてあまり気が回らなかったため、今回の個展では照明と影の関係性に気を使いたいと考えていた。天井からぶら下がった電球を揺らすと、影が伸びたりまわったり動くと不動のブロンズと、動く影のコントラストが新鮮に映った（図90-6）。

砂への反応について、来場者の人たちはそれぞれ「砂浜」と呼んだり「砂漠」と言ったり「砂場」と言ったり「海」や「ジブシーの旅」と表現したりさまざまであった。そのようにそれぞれの記憶やイメージを会場に入ってきて気軽に話しかけてくる人が多かった。そして皆、表現に確信がこもっていたのが印象的だった。砂に対して「これは〇〇という意味ですか？」「これは〇〇のイメージですか？」と聞いてくる人がほぼおらず、それぞれの人が会場からなんらかの記憶を個々に想起させているようだった。

普段一人で制作していると、美術関係者との会話で一日が終わってしまう。個展をすると様々な、全く知らない方々との会話があり、反応が身近で受けられて貴重な時間が過ごせる。今回の個展においては特に来場者がそれぞれの記憶の中へ入っていくのを見た。そのとき私の作品は見られているようで見られてはいない。これによって、個人的な記憶について私はさらに興味を持った。空間や感触、物質から記憶を喚起させていく人々を見ていて私は自分の現状についても考えていた。

「記憶の喚起」の対象物が物質からメディアへと移りゆく時代の中に私たちはいる。私はインターネットやテレビが好きだ。（ラジオのほうがもっと好きだが。）インターネットを検索すれば

過去の映像や事象が羅列している。それらを見て「懐かしい」と感じることに慣れている。もちろん画面は現在のこともリアルタイムで発信する。ただ、画面という物質に真実はあるのか、本当の過去があるのかもっと疑うべきである。

人間の身体は五感を使ってその個人の過去をしっかりと記憶している。私たちはそれらをもっと信じてよいと思う。五感を刺激し鍛えてやらないと“見る”といった視覚だけを突出して使うことになってしまう。聴くことや、触れること、嗅ぐこと、味わうこと、雰囲気を感じることが足りていない気がする。

3Dプリンタの発展によって立体を造形することが身近になり“存在”や“物質”への意識が広く一般に普及するのだろう。これは、「触れる感覚」を刺激することに関わるので期待している。私はこの技術によって人間の身体感覚がもう一度目覚める結果になると思う。自分の理想としていた像と実際にプリントされた像には重さや感触にズレがある。その違和感はまるで鏡を見ているような、自分の声を録音で聞いたときに身体に起こる感覚と同じようなものではないだろうか。手にできる立体と感触、その理想とのズレは本物の物質の素材や質への気づき、自身の身体感覚を信じるという原点回帰になるのではないだろうか。結果的に多くの人が「ものが存在する」ことを身体の深層に感じるようになる、とりたい。

その一方で、一時的に彫刻などは彫刻家が自らの手で生み出すことなく存在することになるかもしれない。オリジナルの存在価値が極端に上がるのと同時に、反復することや複製できることで物に対する共通の意思＝「価値」は薄れるのかもしれない。もしそうだとすると、私たちは遺伝子を受け継ぎ繁殖すればするほど存在価値が失われてゆくことになる。

私が鑄造において今まで「型取り」をしてこなかった理由はここにある。ブロンズの原型があり、複製するためにそのブロンズの原型を型取りしワックスに置き換えまたブロンズにする。この時点でオリジナルよりも出来立てのブロンズ像は3～4パーセント収縮している。型取りをした時点で次に生まれるのはコピーでしかない私は考える。コピーにしか出せない面白さもあるのだが、彫刻家がブロンズ鑄造を目的とする際のオリジナル原型は、ブロンズ彫刻が完成してしまえばその存在は薄れてゆく。それまでは原型に当たっていたスポットライトはブロンズ彫刻に当たる。それが私にはなんだか切なく目に映るのだ。

原型があることで、彫刻家は安心している。これと同じものがブロンズに置き換えれば素敵だなと思う。これは私から見ると復活の思想といえるが、このような置き換えの思想を持つ彫刻家にとって「存在とは」考えなければいけない問題だと思う。原型と複製は明らかに違うのである。一度消失していることで同じものではないこと、復活ではないことを提言したい。

先ほどの自分の仮説にこたえると、人間は死ぬことによって原型消失する。この時点で個性の喪失であり、同じものは復活しない。永続することで個体の存在価値は薄れないが、死んでしまえば個性は終わる、ただそれだけのことだ。私が逃したくないのは個人の記憶の痕跡である。集団の大きな記憶は文献や歴史に残るが私たちは死ぬと1、2世紀もしないうちに自分のことを知る人もいなくなり、誰にも認識されなくなり存在した痕跡も残らない。

存在した「個人の記憶の」痕跡を残すこと、その手法としてブロンズ鑄造がある。

3 ものに宿る記憶

私はよく道端に落ちている小石やガラクタに魅力を感じつい拾ってしまう（図 91）。

いったいどの部分に魅力を感じているのかというと、中身が詰まっっていて重さがあること、表面が様々な汚れやマチエールを持っていること、欠けや歪みなどの形の欠陥があること、連れ去りやすい大きさであること、いつから存在しているのか不明だがきっと永い時間を有してきたこと、最も大きな魅力として私が体験していない古い時間を持っていることなどが挙げられる。

道端の小石にも記憶がある。大地の記憶が詰まっっていて、火山岩なら何億年も昔の地核である。小石それ自らが記憶を語り出すことをしないが、その素材が持つ純粋な記憶がある。



図 91 筆者の小石コレクション一部

かつて人は昔、言葉を持たないとき自分の心情を最も表している形の石を探し、感情を石に託し相手と交換し合っ^{いしぶみ}て心を通わせる「石文」を行っていたという。人間がみずからの心理を伝えたい、主張を表現したいという原始的な欲求を残そうとするとき、そこにはいつも「物質」とそれに触れた時の重み^{いしぶみ}がその責任を担ってきた。

「物質」はひとの記憶を記録する媒体であり、また関わった人がいなくなっても「物質」という純粋な存在は朽ちるまで残り続け、「物質」としての一生を全うする。残った物質にひとはまた自分の思想を重ね合わせ、時空を超越して過去の記憶を味わうことを楽しむ。人は自ら手にしたものに名前を付けたり、〇〇のようだ^{いしぶみ}と形容したり、それにまつわる記憶を自分の中から蘇らせたりして時間軸にとらわれない記憶の世界を楽しむことができる。ものの中に刻み込まれた記憶は読まれて蘇るものだ。そこに物質の持つ記憶の特質がある。物質にはそれ自体の素材が持つ記憶と、手に取った人間が蘇らせる記憶と二つある。ブロンズもまた、金属という素材としての純粋な記憶を持っている。それをダイレクトに手のひらで感じるとるために私は無垢の重みあるものを制作している。

2011年の修了制作展において私は「into」の他に、「流転」という作品も同時に発表した（図 92）。会場は彫刻棟三階のアトリエで、一部屋を自由に使用し表現することができた。私は会場の床に白砂を敷き詰め、照明を極力暗くし空調で風を送った。

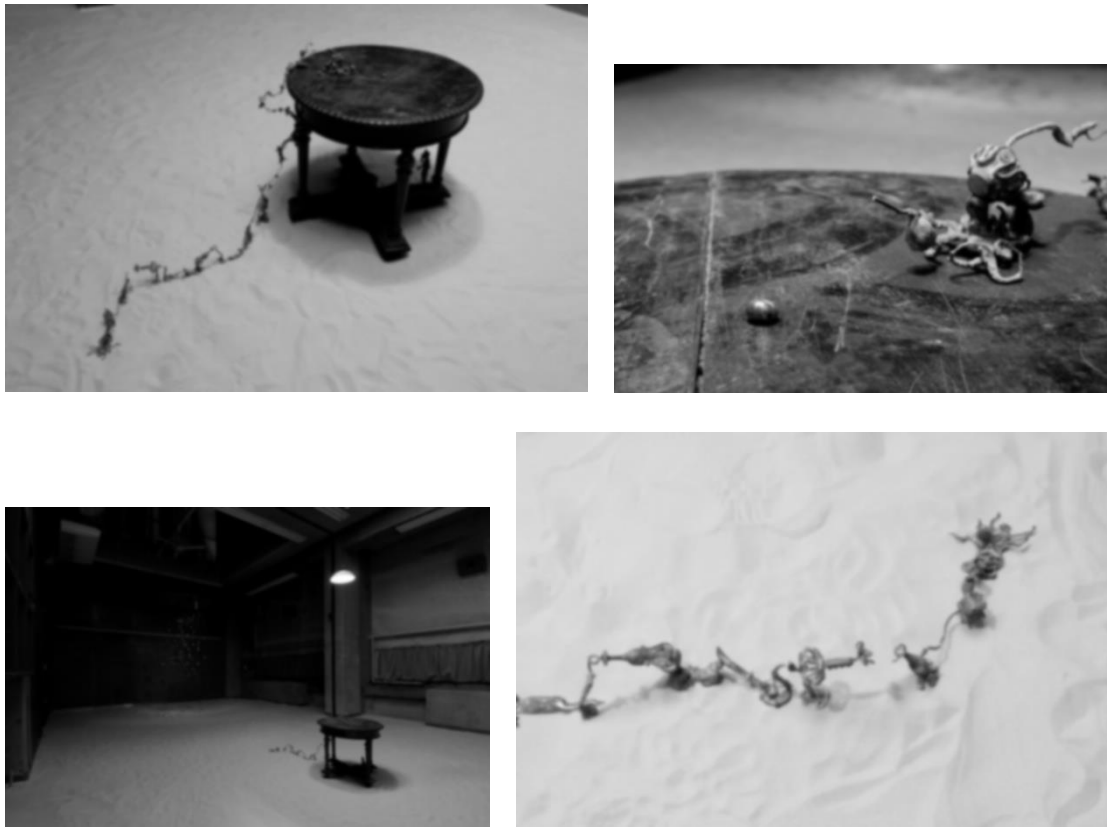


図 92 「流転」

「流転」は私が生まれる前から家にあった古い丸テーブルを使った。万物の時空を超えたつながりを視覚化した作品であり、一見関わりのないように見えてもいつかは接する時が来る、その予感をブロンズ作品が古テーブルと床の砂を繋ぐように配置することで表現した。

ここでの砂の役割は、「建物」「古テーブル」「ブロンズ」という物質それぞれが持つ記憶の関係にひとつの時間軸を通すためであった。自分がつい最近つくった物質と自分が生まれる以前からあった物質がひとつの空間にあることを繋ぐ役割として、太古の地球の記憶を持つ砂を選んだ。

砂は、足裏に感じる不安定さが暗さと合わさることにより、鑑賞者が会場の空間に集中できるという利点があった。鑑賞者の足音を消す効果もあり、足音のしない中で吊るした鋳物同士が接触した時に鳴る金属音がより際立っていた。

なにより、幼少の記憶がブロンズを通し蘇った私にとって、砂遊びは最も身近で原始的な遊びであり、砂という素材はロストワックス法を通して記憶に目を向けるきっかけともなった重要な存在だった。

インスタレーションは、場の性格を最大限に活かし、かつトリップできる空間をつくることである。それは、“もの”だけを魅せるのではなく、そこから派生する鑑賞者の個人の中の宇宙を刺激するためにある。空間から感じ取る、見えないものこそが永遠性を持っていると私は考えている。建物の歴史、性格、会場の暗さ、足元の不安定さ、金属音、すべてがバランスを取りひと

つの空間を造れるよう心掛けた。物質を見ながらも、そこから物質のもつ記憶を感じ取り、残るもので訴えかける、そのような作品としてクリスチャン・ボルタンスキーを挙げたい。

2009年越後妻有トリエンナーレ(新潟)で、私は初めてクリスチャン・ボルタンスキーの作品に出会った。使われていない小学校の体育館や理科室や教室の中に展示してある大規模なものだった。広くても、狭くても、彼の作品からは死の予感が漂っていた。印象的だったのは体育館の大空間の展示だった。天井から電球が大量に垂れ下がっているが大変暗く、足元は干し草を敷き詰めてあった。まず足を踏み入ると干し草の香りがして、目は暗闇に慣れないまま足元のふわふわした感触に驚く。目が慣れるとそこにはオレンジ色の電球が中空を漂っているのが見える。それはひとだまのようで、私にはかつてこの体育館で元気に運動していた子供たちのエネルギーを表しているように思えた。幻想的であり、かつ「失われてしまった何か」を五感で体感したインスタレーションであった。共同制作者のジャン・カルマンは現代ヨーロッパの代表的な舞台照明家である。

クリスチャン・ボルタンスキーは1944年パリ生まれのユダヤ人、11歳から登校拒否をはじめたため、美術学校での正規の教育は受けていない。彼によれば、芸術家の仕事は〈他人が自分を自分と認めることのできる鏡の製造人〉になることだと語っている。⁶²

これは、彼の作品から私が死の予感を感じ取ったことを表している。誰にも免れられない死と向き合うときに人間は生きていく意味を確認するのだ。ボルタンスキーのその他の作品も、子供の写真や電球がよく登場する。失われてしまったもの、ある日の時間の停止は写真と子供というモチーフで表現され、電球の使用や写真の並べ方によって祭壇のような遺影のようなイメージを鑑賞者に与える。インスタレーションのところどころに鑑賞者の潜在的な連想作用に働きかける多義的な道具立てがあるが、これらは舞台装置であり、具体的な事実とは関係ないのである。

空間や鑑賞者の五感を利用して記憶を喚起させ、死から生きることを問いかけるような「装置」を作品として提示していることは、おこがましいが作家として共鳴する部分がある。

また、彼の扱うモチーフが子供、成年などが多いことについて「・・・老人の写真ではなく子供の写真が選ばれたのは、老人よりも先の長いはずの人生の中断が人の心に訴えかけるからです。」と語っている。⁶³ これは作品の狙いとともに関作家本人の人生で起きたことが大きく影響していることに他ならないのではないかと私は考える。人間には身体が大きくなっても変わらない核の部分があるといえるのだろう。

私の場合、作品をつくるために意識して行った行為が、無意識の記憶を蘇らせたことが自分の身体について考えるきっかけとなった。彫刻を通して感じた実感に興味を持ち、自分の身体は自分のものだけでは無いような気がした。このような感覚から、まだこの身体の中に記憶が眠っているように思えて私はロストワックス法を引き続き行う決心をした。自分の身体が持つ記憶をみたいと思った。しかし、その身体も永遠ではない事実も意識することになりそれについてどのように考え作品を展開させていくのが課題となった。

⁶² ArtWatching 「現代美術編」[監修・執筆]中村英樹+谷川渥 美術出版社 56~58頁

⁶³ 同じく ArtWatching 参照

4 記録と記憶

創造とは、日常のもっともプライベートでつかつなグレイゾーンから生まれる。そこは日常の空洞と呼んでもいいかもしれない。フィルターと容器も大切なキーワードである。人間は流動的な生き物だから、その思想もまた流動的で形をとどめない。いつだって自分の都合によって記憶は変容できる。しかし、記憶の相違は時として罪となるようにも思える。

「記録」しておきたい物質の行く末はどこになるのだろうか。歴史に記録すべきアート作品や記録されるべき出来事の情報、博物館や美術館へ保管される。しかし誰にも知られず記録から消滅する作品の量のほうが膨大である。

歴史の中の記録もこうして選別されてきたわけで、残る記録もあればそれ以上に膨大な数の出来事が記録されずに流れて行ったに違いない。そういった選別システムは個人的「記憶」にも同じことが言える。私たちに思い出せる記憶と、それ以上に忘れ去られた記憶とがある。

純粹に記憶を記録するにはいったいどうすればよいのだろうか。



図 93

図 93、この作品は 2013 年に発表した作品「頭部・I」（ボックスサイズ 20×20×20 c m）である。

日々の制作で出たワックス原型を保存するために使用していたジップロックを積層させ透明ボックスに入れたものである。ジップロックには、日付とタイトルや、軽いメモが書き込まれているが、一部では日記のようにもなっている。ここでのジップロックという物質は、作品を守る容器としての機能と作者の記憶の痕跡という二つの性格を持ち合わせる事となった。結果的にこの袋は、当日の出来事を思い出す重要な物質となり、日々の記録となった。

透明ボックスと両サイドについた排水ゴムパッキンで人間の頭部を表現しているが、中の積層した記憶の痕跡の一部が出ているのは、人間は自分の引き出したい記憶しか思い出さない生き物であることを表現している。積層されていく記憶自体は純粹であり、消えてしまうわけではないが、それを引き出す人間に何らかの思惑があったとき記憶は歪んでしまうと私は考える。

記憶の相違は時として実体の不在より罪にもなるのではないだろうか。

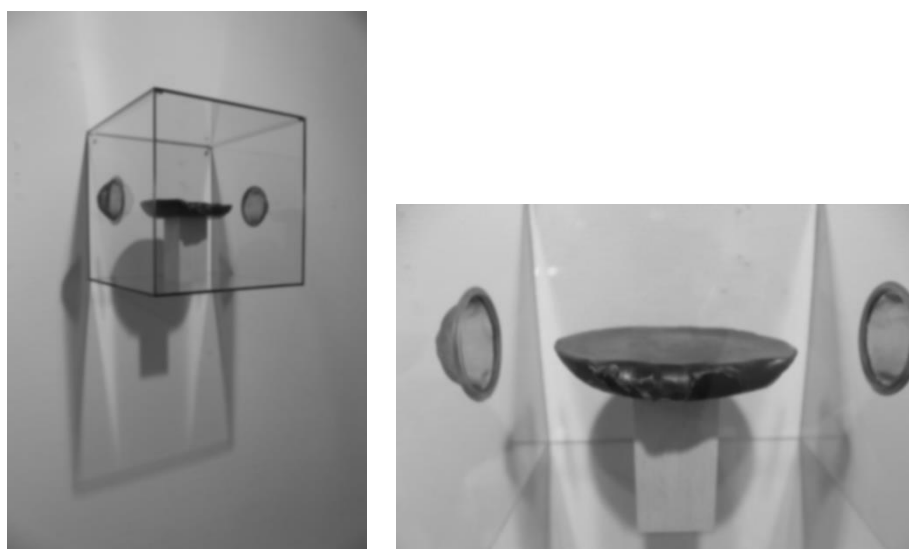


図 94

図 9 4 「頭部・Ⅱ」(ボックスサイズ 25×25×25 c m) この作品は、日々の制作で使用されているちぎられた母体となるワックス原型のある日の形態である。薄いパンケーキ状のワックスを少しずつちぎって作品をつくっているが、手の中で制作されたかたちよりも、こうして残されたかたちのほうが喪失を物語るのではないかと考えた。

この物体は日に日に減ってゆき、いつかは消えてしまう。それと同時に何か別のかたちとなって外に出てゆく。このように一方的に減ってゆくことから免れられないものが、人間のなかにもあるのではないだろうかと私は考えている。

ワックスを水平に設置したのは静かな印象の水平面にすることで、音もなく減ってゆくものをイメージしやすくなるのではないかと考えた結果であり、ボックスの両脇にある茶こしは、出ていくものや入ってくるものの中から何かをキャッチするためのフィルター象徴である。

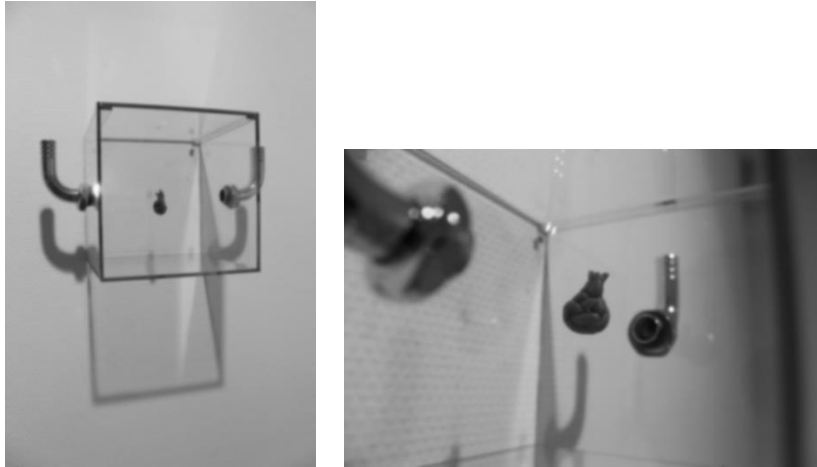


図 95

彫刻をみる場合、記憶を頼らずに見ることは可能なのだろうか。

私たちが記憶を思い返すとき、文字や記録という物理的なものだけが手助けになるわけではない。音や、匂い、温度や感触などの目に見えないものでも記憶が蘇ることはある。

図95「頭部・Ⅲ」（ボックスサイズ15×15×15cm）では、匂いや感触、イメージといった直接的ではないモチーフを使って鑑賞者の中の漠然とした記憶を刺激することを試みたものである。ボックスの中央に吊るされたものはガムのカタマリ、両脇から出ているのは水道の蛇口と日常的に目にするものとなっている。

これらの「頭部」シリーズでは、一番感情的な部分と一番無意識な部分と実験的に容器に入れることで、一歩引いた客観性が作品に対して持てるようになった。作品から感情を抜いてバランスをとる方法が見えてきたような収穫があった。

5 カジュアルな記憶

人間は記憶によって人格形成されている。

制作において私は、“記憶を純粹に保つにはどうすればよいか”という課題をあげた。

記憶は脚色されたり忘れ去られたり、自我のさじ加減でいかようにも書き換えられて残ってしまう。しかし「記憶」そのものは純粹なものであり、思い出すときの自我に何らかの思惑があったとき、記憶は歪むのだと考える。私自身今現在覚えていて思い出せる個人的記憶がはたして真実なのか疑わしいところである。

私は制作方法を変えることでこの課題に取り組んでみた。作品の完成という目的のためにつくのではなく、毎日ただただ20~40個の制作を試みた(図96)。

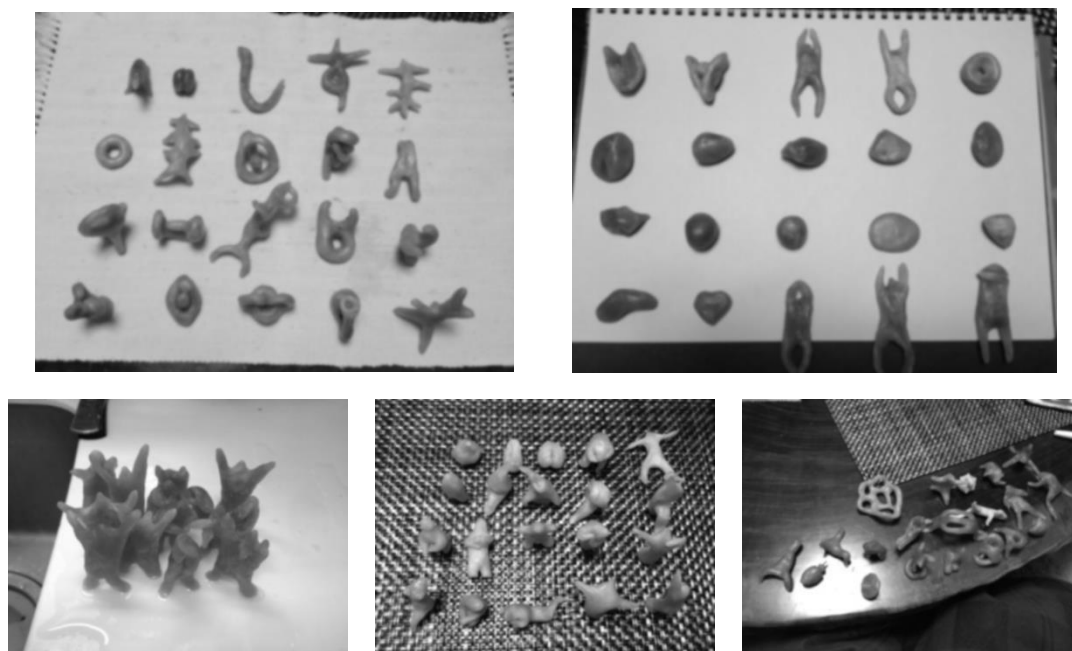


図96 居間のテーブルの下で、手元を見ないで制作されたもの

それは日記を書き記すような行為であり、日々続くことで現在の「記憶」の痕跡は「記録」の蓄積となる。二か月が経ち、気が付いたことがある。記憶を純粹に保つには、毎日のアウトプットと無意識力の強化が有効であると。毎日手を動かし、無意識に制作を続けることで個人的な記憶の持つ時間軸を観察することができた。

ここでの以前とは違う点は、作っている手元を見ないことである。ワックスを手のひらで温めようとすると自然と両手はお腹の位置にくる。身体を少しかがめてできたお腹の前の空間で温めているので、造形もその位置ですするという流れだ。目の前には食卓があるので、出来たなど思ったところで一点ずつ並べてゆく。

その見た目から次につくるものが連想できたり、全くできなかつたり、あらかじめ造ろうとイメージをするときと全くの無意識な時と、つくるときの仕組みは毎日同じではない。

不思議なことに、毎日制作しても2, 3日前の事柄が形に現れてくることが多いのである。

ある日の制作日記に、「記憶が具現化されるまでどうやらタイムラグがあるらしい」とあった。記憶は落ち着くまでに時間がかかり、思い起こすときもいくつかのフィルターを通過してゆく。毎日の制作によって、記憶とは見えないものではなく、身体の中にあるカタマリのようなかという実感が生まれた。

腑に落ちる、という日本語があるがまさにそれである。身体における「腑」はどこか。それは、お腹の臓腑・腸「はらわた」である。昔から「腸」は心や考えが宿るところとして考えられており、思慮分別・根性、・心を示す言葉であった。

私のイメージする腑とは、心の底のような容器であり、腑に達するまでには何枚ものフィルターが茶こしのようにセットされている。記憶を理解する・納得するまでには、食べ物を咀嚼し胃に流し腸で栄養をこしとり排泄するといった生命体の仕組みと平衡し、それと同じ仕組みを人間がその身体の中に持っていると言えるのではないだろうか。内臓がこころである可能性がある。

もしそうであれば、過去の記憶の再解釈はとても原始的なシステムということになる。そして私たちの人生は、ほぼそれで出来ているような気がする。

6 記憶の曖昧さ

自身の制作から、身体の中にカタマリのような記憶があることを認識してもなお、記憶とは目に見えない曖昧なものである。記録として日記にすることで、ようやく思い出せることのほうがほとんどで、日記や記録としての痕跡を視覚的に確認する機会がないとすべてを思い出すことなどできない。

例えば、街中に立っている建物が取り壊されのちに新しい建物が建つと、もうその前に何が建っていたのか思い出せない。もしかしたら、空き地になった時点で人は「忘れている」(図 97)。



図 97 毎日のように通っていた道、あるとき空き地になっていて次に建つ家の準備が始まっていた。

目の前に何もなくなると、以前あったはずの物が思い出せない。

目の前に「何もない」ことを視覚的に、体感で感じ取り、記憶にないことを自覚する。私は自らの制作において、このような記憶の曖昧さを痛感した。私は自らの制作方法によって触覚と記憶の関係が人の身体の仕組みのようだという事を知ることとなったが、半面ではやはり視覚が及ぼす記憶への影響は絶大であることも経験している。一日20個制作を始めて約か月後、過去につくった組み立て式の作品の組み方がまったく思い出せないのである(図 98)。



図 98 組み立て式の作品例

目の前に散らかる断片をいじっていても当時の組み方の順番が思い出せない。あの時確実に存在し、成立していたモノは時がたつと掴みどころのない、解読困難な記号になっている。記憶など頼りにならない。しかし目の前にはかつて意思を持ってつくられたものが物質として存在する。そして正確に思い出すため、過去の記憶をたどる為に写真やメモといった物質や視覚で認識できるものに頼る。物質は当時を確実に写し取り、視覚によって理解することができる。

やはり「物質」のもつ「実在するモノ」の強さと「視覚から得られる情報量」に信頼が寄せられる。となると、日々の記録がブロンズという物質となって残ることは、曖昧な記憶を曖昧なまま、普遍的な記録にするということである。

彫刻とは、曖昧な記憶をもありのまま曖昧に喚起させることのできるひとつの物理的な装置として存在するのではないだろうか。

7 視覚的な喪失は実体の喪失ではないこと

物質と視覚の信頼性について考察していくと、過去に自分が制作した作品が思い当たった。当時は炉の研究とともに「温かいから溶ける」ことをそのまま彫刻にしていた(図 99)。

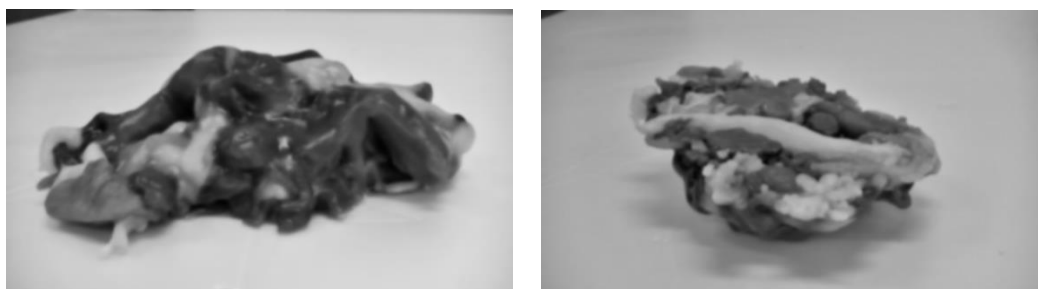


図 99 「melt/model」 2011 年制作

この作品は小サイズのワックス原型を一つずつ重ねてゆき、一見カタマリのようになったところでアトリエの外に持ち出し夏の炎天下のもと太陽光や気化熱によって温まり溶けあって崩れてゆく過程を撮影記録しながらつくられた(図 100)。

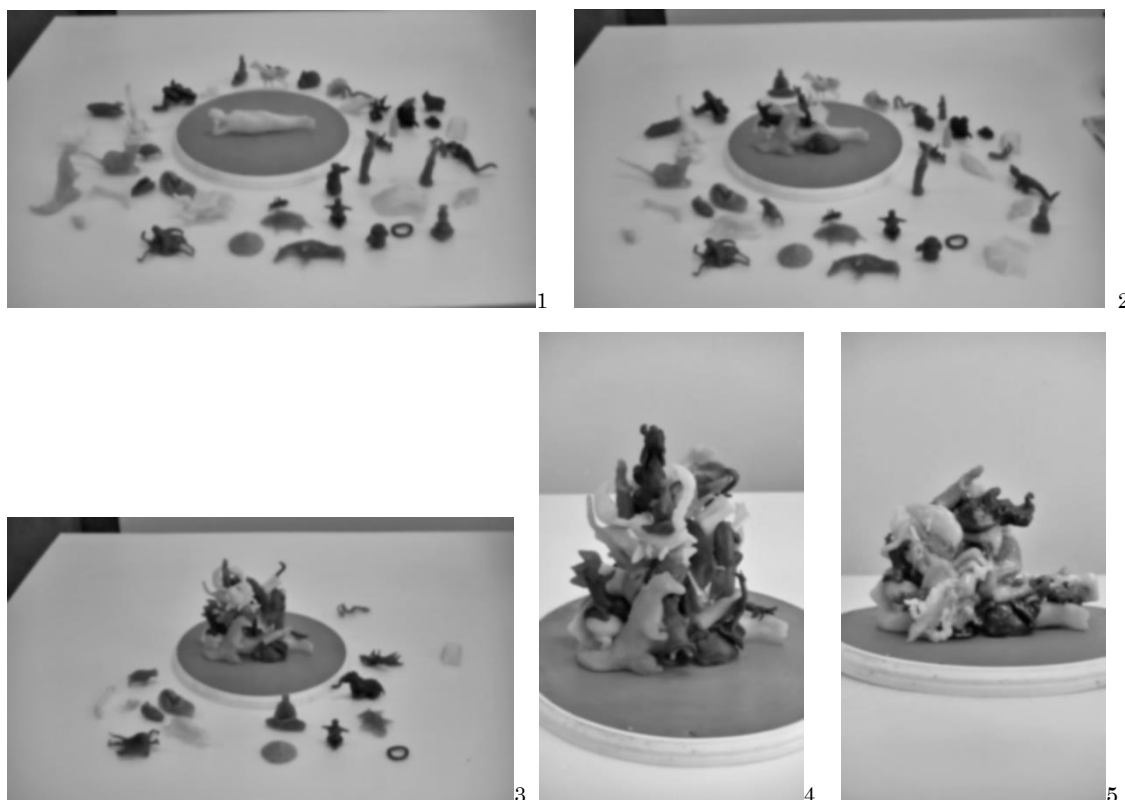


図 100 「melt/model」の制作過程 個々のカタチが解らなくなるまで溶け合わせてゆく

個々のモチーフは人や傘や恐竜や魚や耳やカバンなど、何の脈絡もない個体を手びねりで作ったり、それらが溶けてお互いが混ざり合うことによって個性を無くしやがてひとつの物質へとなる

ことを予感させる。「into」の制作によって、輪廻転生や消滅と再生など“万物はいずれ溶け合ってひとつになる”といった思想を持った私は、さらに「熱いから溶ける」という物理的な作用を作品に与え視覚化しようとした。

そうすることによって、原型が溶けてなくなる事実とワックスの持つ独特の透明感がブロンズに変わる瞬間さえも連想させることができるのではないかと考えた。これは消失してゆくプロセスに対しての記録である。ひとつのカタマリとなった無垢のブロンズはどんなに眺めてもただのカタマリでしかなく、ワックスの時のように「ここが恐竜で、ここがカバンだった」と記憶をたどって認識できるような見た目ではない。

それでは、このように目で認識できなくなってしまったものは“実体の喪失”ということになることになるのだろうか。

宮永愛子⁶⁴の作品は、存在した時から喪失が始まっていることを表すのにもっとも適している。ナフタリンという防虫剤に使われる素材で靴や時計などの日常品を実寸大で再現し、クリアなボックスに入れる。ナフタリンでできた靴や時計など、一見その透明感から儚さや何気ない日常を思い起こさせるが時間がたつにつれて崩壊してゆく。

私には結晶化されて消えてゆく彫刻は、美しさよりも残酷さが際立つように思える。

批評家の小池一子が宮永愛子の作品についての記述を残しているので引用する。「ここでは物質の消滅とともにそのものがあつた理由、すなわち所有者の記憶や記録の消失が感じ取られて観る人の胸をつく。」⁶⁵

私はコップに水と氷を用意してみる。浮遊する氷はだんだん解けて小さくなり、最後は消える。

時間によって変化するのは私たちの身体も同じであるし、こころもまた同じである。だから視覚的に消失してゆく物質に「行ってしまった過去」を見つけ胸が痛むのである。しかし、視覚的に見えるものの消失は存在自体の消滅とはイコールではない。氷が水に溶けるように、身体がある限り記憶として私たちの中に存在するのである。そのかわり、身体という容器が無くなったら記憶も消えてしまう。しかしコップをどけてもそこには水滴の輪が残り跡ができる。この残った跡、これが彫刻の役割ではないかと私は考えている。

現実では、個人的な小さな規模の記憶は集団の大きな記憶に飲み込まれてゆくものである。

細々したモチーフたちの個性を超越して純粋なカタマリ「ブロンズという物質」となったことは個人的出来事が大きな歴史に溶けてゆくようなものだ。作品には「私」という個人の個性は必要なく、私を形成する「個人的な記憶」に関連するものなどは1世紀もすればきれいに消えて無くなる。しかし個人的な記憶の断片を集団の記憶に紛れ込ませこっそりと浸透させることは可能なのではないだろうか。

私は実在が無くなった事によって初めて実感として得られたものを追いかけて掴みたいのかもしれない。喪失することで、感触と記憶がよりリアリティをもって現れることがある。感触も

⁶⁴ みやなが・あいこ 1974年京都市生まれ ナフタリンの作品以外にも「音」を用いる。時間と空間の中での事物の生成と消滅を捉えるような作家

⁶⁵ 季刊 ARTit No.23 Spring 2009 Vol.7 No.2 [特集]記憶のアート/消滅のアート 65頁

記憶も、目に見えないが確実にあるものとしてそれらを証明するためにロストワックス鑄造を選んでいるのかもしれない。

制作を通して私が心掛けることは、見えないものを見逃さずに注意深くいること、そのために作家は「記憶」のように目に見えないものが流れ出してしまう前にキャッチできるように自らのフィルターに綻びがないかチェックし、詰まらないようにきれいにしておく必要がある。様々な人間がいるが、簡潔な結論や極端な思想でもそれに到るまでにグラデーションがあり、柔らかな曲線がある。反復を繰り返しているような制作日々の中に差を見つけ、大切なことに気が付くとき、たいていエッジの効いた山場ではなく、それは目立たぬ日々のカーブのなかにある。

【終章】博士審査展作品



図 101 博士展会場風景 2013年

彫刻をするということは、ときに空洞をつくることでもある。

どういうことかという、最終的にカタチとなった彫刻、それ以外の空間をまず物質として存在させるということだ。わたしはロストワックス鋳造法という手法を用い彫刻を制作してきたが、その行程の中に「原型消失」という現象が必ず起こりブロンズ彫刻になる前にワックスで作られた原型作品は一度この世から完全に無くなってしまう。

私はこの現象に強く惹かれ、「物質が消失すること」＝「喪失」を物質を生み出す彫刻家としてどのように解釈してゆくのかを課題として制作してきた。そのなかで、消失と再生を繰り返すロストワックス鋳造法とは何かの儀式であること、それが人間の葬送の儀式であり彫刻鑑賞とは現代の葬送儀式の追体験と言えるのではないだろうかという制作を通して考えるようになった。

彫刻というものは、その物理的な存在それよりもそれを取り巻く空間、人間に残る記憶といった物理的には目に見えない「痕跡」のことも指示しているのだ。

2013年現在制作している作品は、空洞になる部分を立体に置き換えてつくることから始まっている。そして作品の天地も反対になっていることから始まる。

1 inward[訳：内側に向けて、中心へ、体内にある、内臓、心の葛藤など]

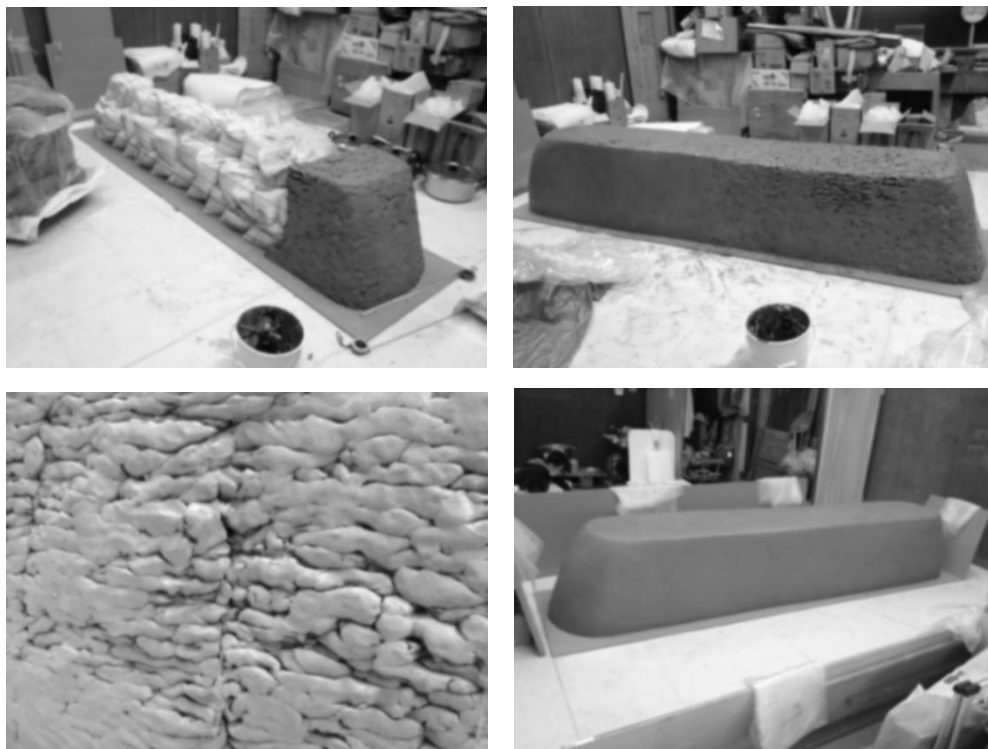


図 102

砂袋と粘土で虚の空間のヴォリュームをつくる。砂袋は個展「in-U」に使用されたもの、外観の粘土は積層させるように付け、最後に表面を整えた。この粘土の表面が後に器状の空間の表層になる(図 102)。



図 103-1

パネコートで側面を囲い、虚のヴォリュームとパネコートとの間に空洞をつくる(図 103-1)。その空洞に溶かしたパラフィンワックスを流し込んで満たしてゆく(図 103-2)。ここで使用したパラフィンワックスは個展「infuse」で発表した浴槽の作品を壊し、再び溶かしたものだ。「infuse」においても、今までの作品でも共通するのは、まずワックスという素材があってすべてのはじまり方がそのワックスを造形するところからスタートするということだ。鑄造を知り始

めてからずっとこの手法であった私にとって、何もない空洞に直接ワックスを流すことはそれ自体が「鑄込み」であるし、鑄込まれる金属を御魂に例えていたことを振り返ると概念が反転しているようにも思える。しかし今回のように虚の空間をおこして制作を始めることに自然となったのは鑄造によって器状のものに意識が行くようになったためであるし、また鑄造によって記憶と目に見えないものを強く認識するようになったためでもある。私の中で思考が堂々巡りを始めていた。それは、「鑄造制作」を中心に私の思想がその周りを回転行為しているかのようだった。何かにつながり始めたような気がした。

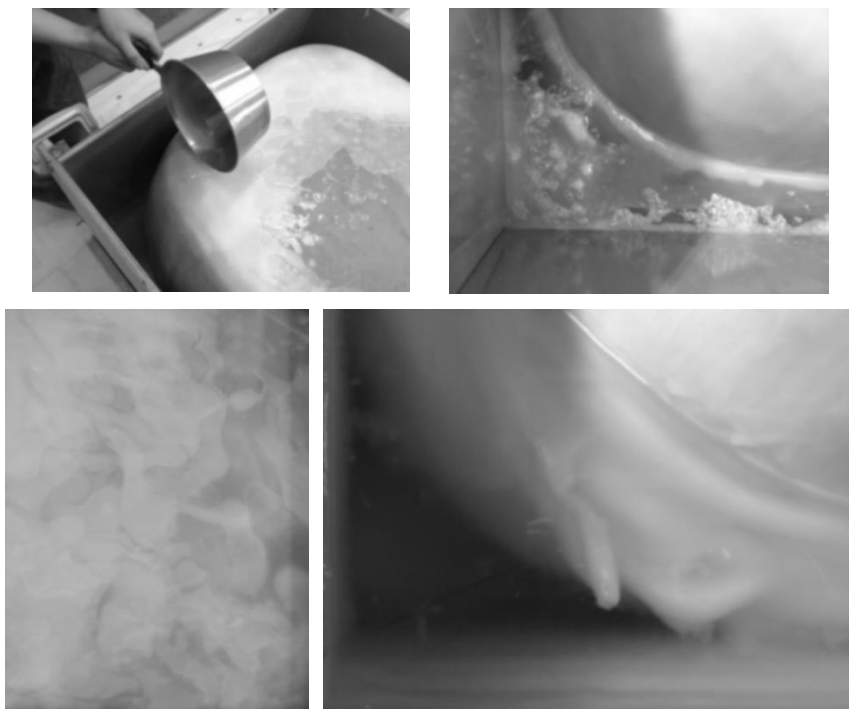


図 103-2

パネコートを外して現れたパラフィンワックスはただのカタマリとして存在感があった。圧倒的にきれいなカタマリだった。流し込むときに必ず時間の間隔があいてしまうので、積層させたパラフィンに層ができるが、これは私に時間の重なりを感じさせた (図 104)。

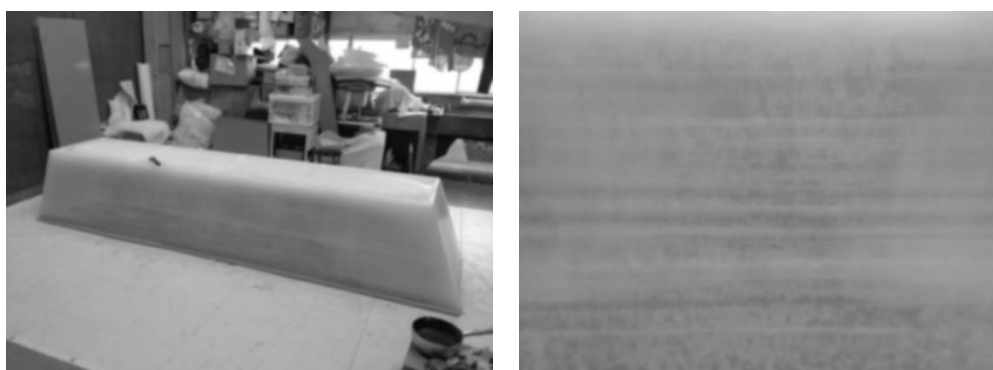


図 104

中の粘土と砂袋を出すため、切れ込みを入れて一部に自分が入れる穴をあけた (図 105)。



図 105

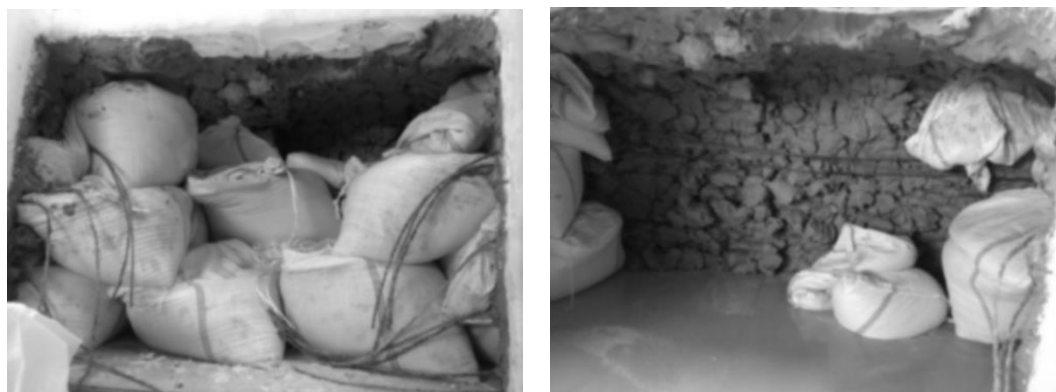


図 106

中に詰まった砂袋と粘土が見えて、なにか巨大な生き物を解剖しているようなような感覚があった。そうかと思うと例えば転んでできた擦り傷から少し肉が覗いているような、生々しいものに見えたかと思えば大きな家の入り口にも見えたし、墓の入り口にも見えた (図 106)。

中に詰まった砂袋を引っ張りだし、空洞を広げていく。取れば取る程に空洞は広がり私は中に入っていく (図 107)。



図 107



図 108

中からの風景はきれいなものではなかった。粘土の湿気カビ臭さ薄暗い空間から覗く外は少し眩しい (図 108)。

とりあえずはすべての砂袋を取り出し入れるようになったので、友人と中に入りっこした。そこで友人が中に入り、横になっているのを見たときその見た目にドキっとした。おなかの上に手をかかると置き横に寝る様子が、墓に彫られた彫刻のようだった (図 109)。もしくは、死んでからお棺に入ったときの遺体のポーズに見えたのだ。そう見えてきた途端、内側にドロドロに盛られた粘土と外側の美しいパラフィンとの対比が、むしろ粘土のおどろおどろしさが内臓のようで、わたしはあるものを思い出した、中世後期・初期ルネサンスにヨーロッパで流行した墓トランジ⁶⁶だ。

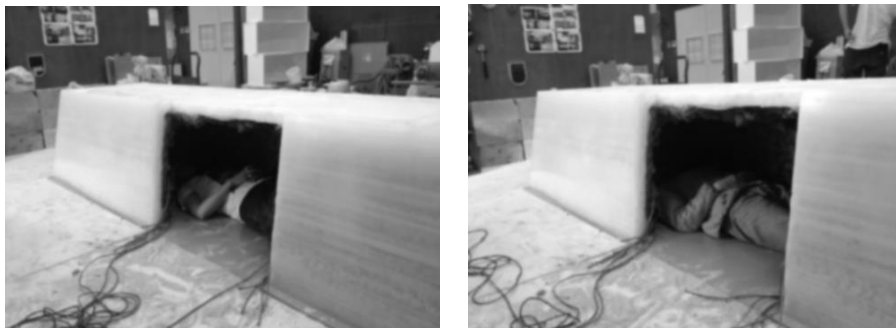


図 109

⁶⁶ 墓碑屍骸像ともいう。死による肉体の崩壊を表し、痩せ衰えた姿または腐乱しウジや蛇などに集られた姿を克明に彫刻した墓石、墓碑。

そうか、これは「墓」であり「身体」なのだ。

それから中に入る時は墓に盗掘しに入る感覚と、体内に入る感覚と二通りの感覚が混ざっていた。実際に中に入ると、暗さ、狭さ、粘土の湿気、かび臭さ、などから「墓感」と「体内感」、どちらかと言うと墓感が強くあった。

この入った感覚を体験できるのは彫刻をつくっている作家にしかわからない身体感覚だ。私だけ気持ちよく私だけ苦しく私の身体だけが経験している。彫刻家は実際に自分の身体を使い、押し当て、包まれ、物質と関わる。制作している本人にしかやってこない感覚や言葉が、本当に作品の制作過程からしか生まれえないことを実感した。



図 110

中に入り寝ながら粘土を剥がしてゆく(図110)。薄暗い中、やわらかい粘土の感触と、寝ながらひたすら剥がす行為を続けるうちに自分がいる場所が「墓」の中であることを強く実感していた。粘土を剥がすと光が差し込み、洞窟内は薄明るくなってきた。その頃から、光が射すことで自分のいる洞窟内の「外」の空間を気にするようになった。引き続き寝ながら粘土をかき出していくうちに、今の自分は墓から外に出たい人のようなのだなと思えてきた。復活か、誕生かな、などと考えていたとき、今いる空洞は「墓」であることから「胎内」であることに新たに気が付いた。しかもそのときとっていた姿勢はちょうど胎児が子宮の中ですとるような足を曲げたあの姿勢の時だった。胎児の姿勢で薄暗く湿気のある洞窟に、少し光が差し込んで来たことによって気が付

いてしまった。

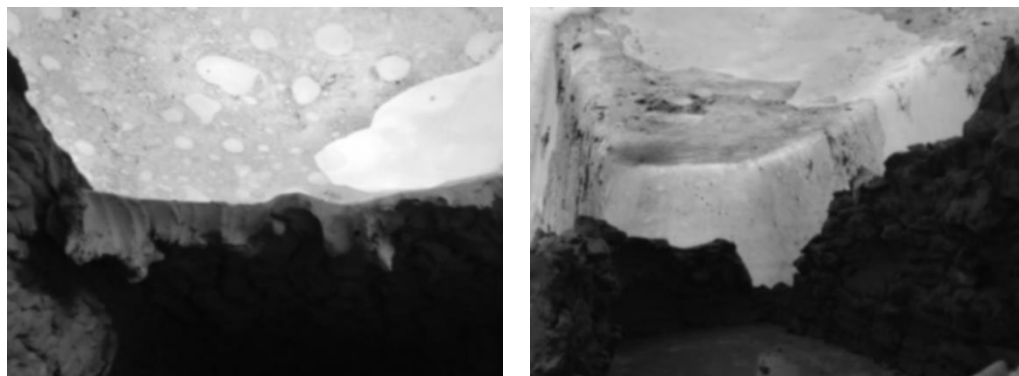


図 111 内部からの壁面

そういえば今剥がしている粘土は板のようでまるで胎盤のようだし、剥がし排出する行為は生理のようだ。ここは墓であり身体であり「胎内」なのかと直感的に信じられるのは、私が胎内にいた記憶をこの身体に持っているからに他ならない。自分が胎児だったなんて信じられないが、子供から大人の身体になり28歳の自分は子供ができてもおかしくない。そうか、私は「おんな」で、身体の中に「墓」を持っているのか、というより子宮は墓で外観の私が墓碑のようなものなのだろうか、そんなことが頭をよぎった。そういえば墓の中を赤く塗ることが古代の風習であった。赤は魂を「封じ込める」色とされてきたし、おんなの唇に紅をひくのはおんなはおしゃべりでいらぬことを言うてしまうので言霊を封じ込めるという意味があるらしい。おんなの「赤」が墓からきているということも思い出し、両者の関連に考えをめぐらせながら粘土をはがしていった。今となって想うのは何も「おんな」に限定することでもない、身体のなかが赤いのは人間、動物と皆同じである。墓は生き物であり、身体の中であり、墓は記憶であると制作を通じて私は感じ取った。

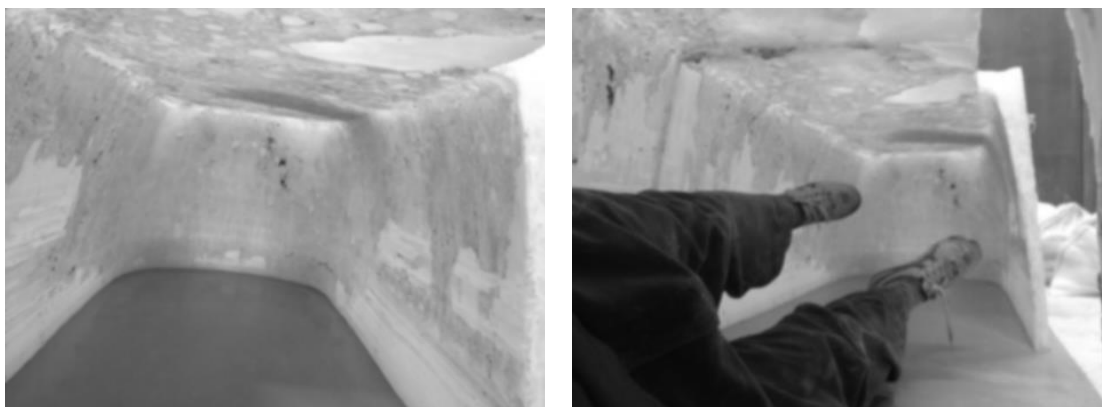


図 112

粘土を取り除き終った空洞内。中は私にとっては意外に広く、身体に丁度良いスケールだった(図 112)。

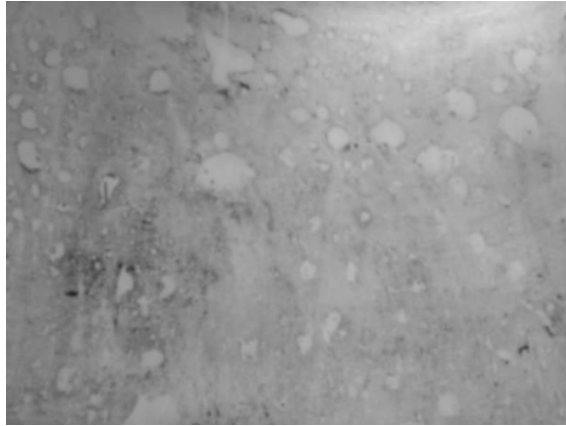


図 113

外の光が浸透してきたことによって内部空間のパラフィンの表面には粘土の跡が残っているのがわかる (図 113)。



図 114

虚の空間制作からはじまり、空洞だったところにワックスを流し込んでできたかたちとその中の空洞 (図 114)。



図 115 最終的な形態

博士審査展の会場は絵画棟中二階にあるアートスペースだった。ここは一階の大石膏室と二階の間にある、大石膏室を見下ろすには適した場所であるが、作品の展示場所としては建物のなかでも中途半端な空間といえる。目的の定まっていない空間の持つ性質は私が幼少のころ親しんだ町の空き地に似ていた。また、階段を昇りきると天窗から自然光が差し込む明るい空間があり、振り向くと細長い空間の奥先に外の景色が見える窓があるが、この天井の低い長細い空間の終わりにも始まりにも「光」があるトンネル状のうつろな空間は洞窟にも近いと私は感じた。



図 116 展示スペースと作品



図 117 「inward」の内側

積層した素材の様子が光を通すことでより際立つ。粘土をはぎ取った後もそのまま残した理由は今私が見ているモノの内側は元はモノの外側であり、最終的に器状になった空洞がカタマリで

あったことを物語っている痕跡だからである。人の記憶を喚起させることのできる可能性を持っているという意味で、空洞も物質もどちらも同等であり、それはロスト（消失）ワックス鑄造法によってできた彫刻とも言える。そして、喪失によって人の記憶のスイッチとなることは墓もまた同じである。

2 urn [訳：壺、甕、骨壺、埋葬地、墓など]

伝統的な彫刻の手法の中でも私には塑像がいちばん共感できる。なにもないところからすべてを始めるからだ。彫刻の起源も土をこねることからはじまった。⁶⁷ しかしここでも「消失」は起こらない。粘土という柔らかかったものが確実な硬いものになって窯から出てきてくれる。破裂はすることがあっても「消失」はしない。

このことは、ロストワックス鑄造を行う作家は、石を彫り、木を彫り、粘土をモデリングするという実在素材に向かう彫刻家たちとは対象に対して少し違う姿勢を取っていることを意味している。

木彫も石彫も塑像も、はじめは木や石を採掘場で選び購入するか、粘土ならば採掘する。

購入し、制作現場に材が届くと空間においてのその材の配置と様子・佇まいと向き合い、対話が始まる。手を入れようが、見つめ続けようが、対象が常に「ある」ことは紛れもない事実であり、触れられる対象があることは少なくとも彫刻家のこのころの安定につながっていると私は観察している。

時には見るのもつらいほど悩まされる元凶にもなりうるが、存在が確実であることはその触れていた感触も常に自身に浸み込んでいるもののように思えるし、たとえ制作現場に居なくても頭の中で常に感触や形態を反芻することができる。

一日中眺めて終わっても、何年も手をかけずに放っておいても、仕事場に来れば対象は必ず待っていてくれることは何よりの安心ではないだろうか。

よく制作が大詰めになると「〇〇(対象の素材)と格闘する」といった表現をする人もいるが、それは格闘してくれる相手がいつも変わらずにそこに居てくれているからであって、それはある意味、確実な約束が成立したうえでの格闘だ。私からすると正直に言えば羨ましいことである。

あったものが消えてなくなるという感覚は、経験した人間にしかわからないことだが、軽く表現するとスリルのような博打のような感覚でもあるかと思う。しかし実際、深層に影響している喪失感は強烈だ。



図 118 「urn」制作過程

⁶⁷ 本論 【第一章】 1 「彫刻の起源」 参照



図 119

[urn]この作品も空洞から立体をおこした作品である。壺のようなものつもりで空洞を制作したのだが、のちに空洞となる粘土にワックスをかけていくとある瞬間それが「顔」に見えた。見えた瞬間から気になって気になって目が離せなくなってしまった(図119)。大学に入ってから私は「顔」が苦手で具象の顔をつくることに何故か気が進まないで現在まではっきりとした顔や頭部を残していない。しかし「顔」は心を捉える。一度顔に見えたら急激にそのワックス原型が大事な作品に感じられた。ブロンズにするため、いつもの通り湯道を付け埋没・脱蠟焼成と行うが顔に見えたことで責任を感じた。視覚のうつろいからはじまった作品への感情移入は、いつもより私に「喪失」を重く感じさせた。

鑄造を専門の鑄造屋に発注している彫刻家は、この喪失感を経験できない。

ロストワックス鑄造法での原型消失はブロンズに置き換えるためには避けられないことであるし、ブロンズになるために消失させているのだから何のことはないようだが、「物質」として残る前に完全に存在自体が「消失」という事実を、ものを生みだし残そうとしている彫刻家こそ、もっと注目するべきではないだろうか。

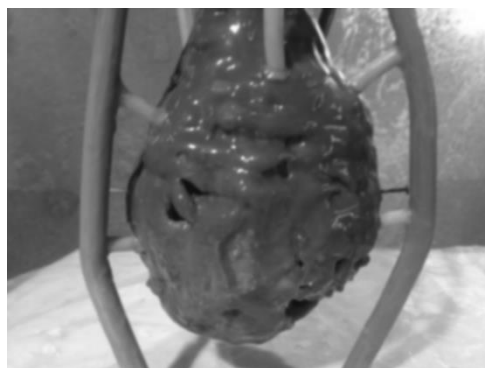


図 120

湯道を付け終り、埋没する前の原型(図120)。その後、この世から消失してしまう。その消失した空洞にブロンズを流し込み重みある孤独な物質となる。



図 121

铸込んでから2時間ほどたってから型を崩す。铸込んだブロンズの熱が伝わってくる。まだ温かい(図121)。



図 122 ブロンズになった「urn」

意外な結果として、ブロンズになった作品は様々な角度から見ることによって、実は顔に見える場所が多数存在することが解った(図122)。視覚のうつろいは意図せず「壺」としての作品を「頭部」に変えたが、自分に見えているものが他人には見えず、他人に見えているものが自分にはわからないといった現象に突き当たった。「そのように見える」ということはそれぞれが「思い込んだ」ということになるが思い込みとはその人が自分の記憶の世界に足を踏み入れたということである。このことは、物質はどのような意図があって存在しているのかさえ記憶の前では大した問題ではない、ということ実証しているかのようであった。

今となっては私にとって作り方などは関係なかった。守るべき制作方法も技法も特になし、手びねりや体温での制作もこだわる必要もない。なぜなら「墓」という概念が制作によって広がり、それは自身の身体の中に存在することが解ったからだ。従来の制作方法に振り返らず進めるのは彫刻は墓であるという考察によって私の制作が出发点に立ったからである。

3 inner [訳：奥の、個人的な、内密の、より親しい、精神的な、ぼんやりした、隠れたなど]



図 123

出発点に立ったところで、少し身の回りを振り返る必要がある。それを展開させ箱の中でインスタレーションする。これはそのような試みとしての作品だ。

箱は三つあり、三つでひとつの作品として考えてきたが内容はどれも私が鋳造彫刻を始めてから現在に至るまで制作してきた細々としたものを詰めたものだ。様々な物質が時間軸を越えて同じ箱に収まることは現在までの記録でもあるが、それ以上に何かが見ている人の記憶を揺らすかもしれない可能性がある。また余白によって虚の空間を持たせることで本論第一章にて述べたように物語に永久性を与えるような予感も生み出せると考えた。

本論【第五章】記憶のフォルム4「記録と記憶」に載せた自身の作品でもわかるように、私は箱そのもの自体が人間のようなものであると考えている。そして制作によって身体の中に記憶があることが解った私は、自分は「記憶」で形成されているという実感を持っている。身体の中に記憶があること、記憶のスイッチとしてブロンズが存在すること、ブロンズが墓のようなこと、墓は身体の内側にあること、それは墓とは記憶であるということ、記憶とは私自身でありあなたそのものであること。自分の制作を振り返ることでのどのように考察が移り変わっていったのか、少し読み解くことができた。



図 124

素材はワックス、ブロンズ、鉄、真鍮、アルミニウム、貝、ガーゼ、木、主に以上の素材で構成されている (図 124)。2008 年～2013 年の間に制作したもの。



図 125

素材は真鍮、砂。本論 88 頁で登場したツェッペリン号 (2012 年制作) と 2013 年個展「in-U」にて会場に敷き詰めた東北珪砂を入れた。手形は 2013 年 12 月 13 日につけられた筆者本人のもの (図 125)。

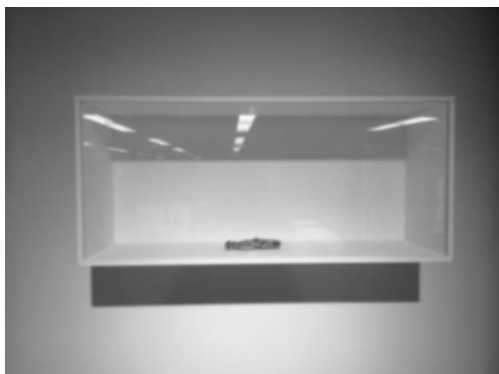


図 126

向かい合って横たわる二体のブロンズ像（図 126）。

ブロンズの普遍性はその耐久性ではなく、一度喪失を経験しているところにある。普遍的とは永遠に残ることではなくいつか喪失することである。喪失とは永遠をも超える。

4 uh [訳：ためらい、あー、えー、そのーなど]

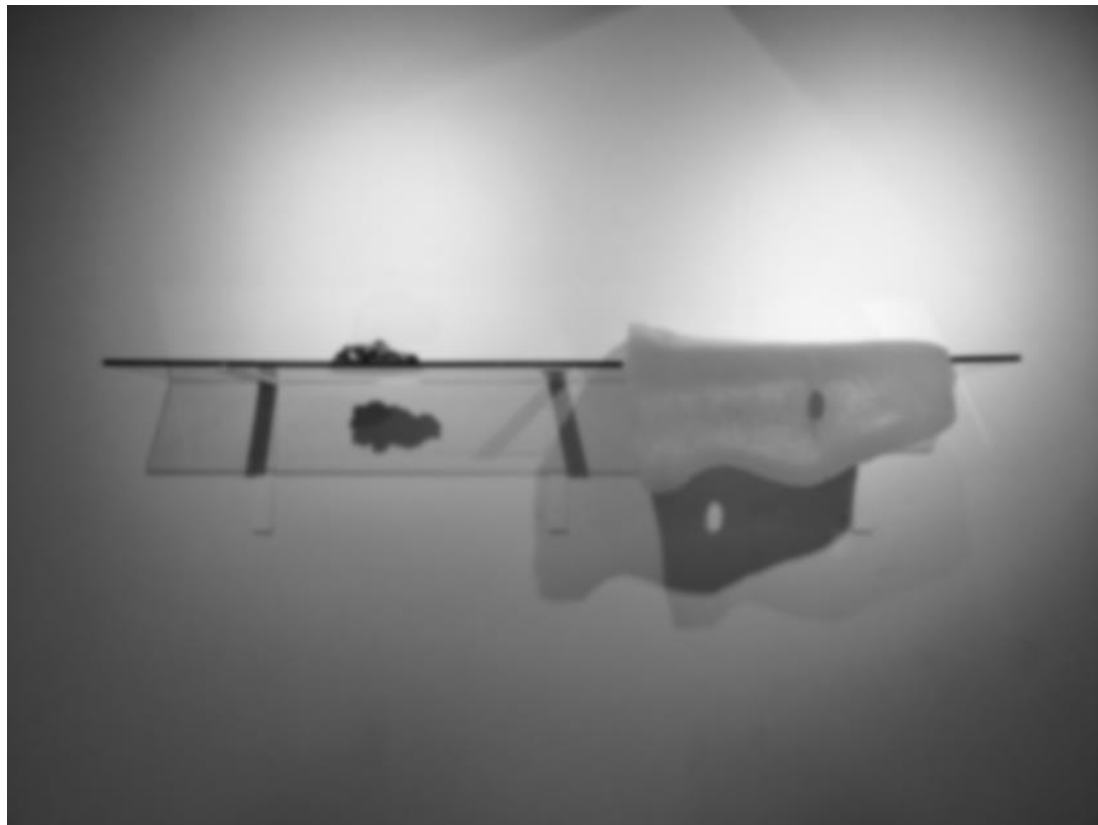


図 127

ブロンズはワックスを待っていた。「uh」はこのブロンズとこのワックスは出会うべくして生まれた組み合わせだという実感を持って提示できる作品である (図 127)。

左のブロンズのカタマリも右のワックスも、溶けてゆく一瞬の形態であるが、ブロンズであることからこれ以上変形しない物質と、ワックスであることからこれからも腐敗を続ける予感に満ちた物質をひとつの台に置いた。時間が止まったようなブロンズは 2011 年作、流動的で生っぽいワックスは 2013 年作、どちらもひと夏で記憶されたかたちである。

ブロンズのカタマリのなかには具体的に作られていた小作品たちが溶け込んでしまって視覚的には確認できないが、隣に置かれたワックスの「今もゆっくりと溶けてゆく様子」と重なることでブロンズになるまでに小作品が埋もれていく「時間」を少しでも感じ取ることができるのではないだろうかと考えた。そして腐敗してゆくワックスは隣にブロンズが置かれることにより、いつかこの世から「喪失」することを予感させる物質となるのではないかと考えた。どちらも揃うことで相乗効果があると確信した。ブロンズが制作された当初は「彫刻は墓である」といった意識はなく、温かい熱によって「記憶の断片を溶かす」実験的なモチーフとして制作していた。それから「喪失」に目を向けたことによってワックスが身体のようなこと、ワックスの溶けてゆく様子が初めて「いつか消える身体」として目に映った。そういった意味でブロンズは私の

思考が追い付くのを待っていたように感じられた。



図 128

素材は左に配置したものがブロンズ（無垢）「melt/model」（図 128）。これは 2011 年夏、熱によって溶けた原型をブロンズにした作品で、本論 99 頁・図 99 に登場しているワックス原型作品の最終形態である。天板を下から覗くと作品の裏が見えるがこれはワックス原型が溶けてゆく時に最後まで残った下層の様子である。中には耳や魚、屋根やウサギ、横たわる人など原型が読み取れるものもある。

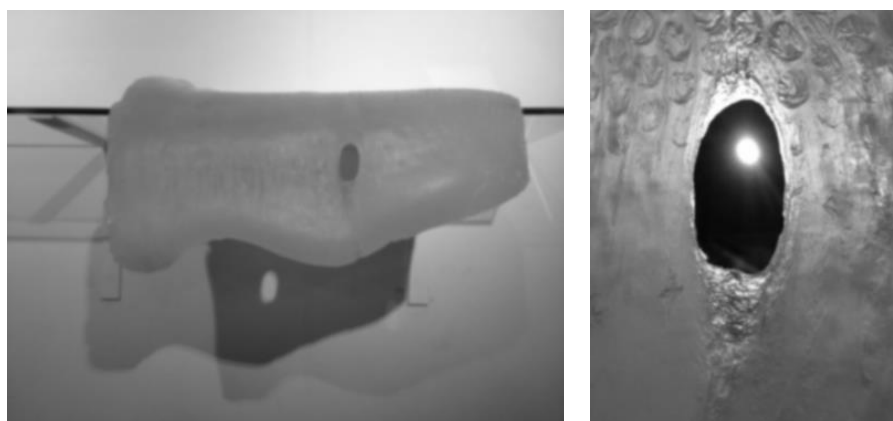


図 129

右に配置したのは素材パラフィンワックスで 2013 年個展「infuse」にて発表した作品で、作品を解体して搬出した後にアトリエに持ち帰り夏のこもった太陽熱によってさらに腐敗が進んで生まれた作品の一部分である（図 129）。

浴槽として制作された作品は個展会期中に変形し、船のような棺桶のようなものに見えた。腐敗によって制作者から離れ独立した物体になったパラフィンワックスは、解体されてからも腐敗を続け想像していなかったカタチになっていた。今にも溶けそうな物質を目の前にすると意識は「現在」へ集中するように思える。一方カタマリとなったブロンズを見ているとこの先も残ることや一度消えたワックスの存在が思い出され「過去」と「この先」への意識がうまれる。この先とは自分の肉体が消失したあとの情景である。ワックスは「現在」の腐敗のうつろいを、ブロンズは「過去」と「この先」を同時に蓄えることが可能な物質と言えるのではないだろうか。

5 ポケットに彫刻を

この論文を書くにあたって苦勞したことがある。

彫刻は墓であるというタイトルを聞くと、「ハカ」という言葉のもつ独特な強い印象が残ると思う。彫刻は建築の装飾としての役割を担ってきたし、それが墓の装飾にもなってきたことや実際に彫刻で施された墓はたくさんあるため彫刻と墓の類似はイメージしやすいかもしれない。しかしながら私の研究分野は墓についてではないので、私は鑄造を自ら行う彫刻家としての立ち位置をとってこの論文を書いた。

私のなかでの彫刻と墓の関連性に気が付いたのは最初、その形やビジュアル的なものであった。その気が付きの根底を探っていった結果、ロストワックス鑄造法を用いる彫刻の制作方法に関連があることが解った。わたしがもし石を彫っていたら、木を彫っていたら、鑄造を発注して制作していたなら、もしかしたら気が付くことすらなかった。かもしれない。そして制作を通すことで気が付きは視覚からはじまったが身体感覚のほうがずっと前から根深く浸透し確実な記憶となっていて残っていることが判明した。このことは身体を使って制作する彫刻家にとってたいへん身近な真実で、実感を持って言葉にすることの背中を押してくれたと思う。

鑄造制作を通して「この世から一度喪失すること」を経験してきた私にとって、消失のあとにブロンズができることは人が死ぬことによって建てられる墓とまた同じだと考えられるようになり、鑄造の工程も埋葬までの工程やたたらと墓の構造など、多少無理やりにでも次々と類似点を重ねることをしてきた。

そんなとき、論文担当教官からこんな言葉をいただいた。「あなたのオリジナリティはどこにあると思いますか？」

しいていえばつくることの生産性よりも喪失に着目したことが特徴かとも思ったがロストワックス鑄造法で彫刻をつくっている人はいくらでもいるし、彫刻は墓であると言い切る背景がビジュアルの、ポーズの類似ではつまらない。自分なりに考えて「サイズ感でしょうか・・・」ということで、振り出しに戻り「墓」と「小さい彫刻」にいったいどのような関連があるのかを考察することとなった。サイズ感こそ身体感覚に正直につくられた結果なのできっと深層心理での繋がりはあるはずだが、繋がっている思想を注意深く追跡することが苦勞した点であった。

自分の心理や深層の追跡は「考えること」でもあったし「考えないこと」でもあったと思う。私はとりあえず深く考えすぎずに身体の動きに注意を向けるようにし、とにかく作品をつくることで解決しようと試みた。それから、出来た作品を鑑賞し持ち歩きながらゆっくりと考えることにした。手なじみの良いサイズの彫刻を持ち歩くことはひとつの安心でもあったし、私にとっては作ってしまったという重い責任を感じることもあった。

ここからは、私が影響を受けた批評家小林秀雄の骨董にまつわる記述を見ながら、小さい彫刻についてふれたいと思う。「骨董はいじるものである、美術は鑑賞するものである」そう小林秀雄は話し、ひとつの唐津焼のガイ呑みにこんな運命をたどらせた。手のひらにすっぽりと納まる「無地唐津盃」は青山二郎の手から小林秀雄に渡り二十年以上愛でられ、その後白洲正子に渡り

青柳恵介へと受け継がれた。白洲正子が亡くなる二年前青柳恵介へとその唐津が遺物として渡されたとき「今日ポッケに入れて持って帰って」と更紗で包まれた箱が青柳のコートのポケットに納まったのだそうだ。青柳は小林を思いながらこう書いている。「好きなものを目を細めて眺め入る視線は、ものの中に自分を発見する行為であるかもしれないけれども、一度は惚れたものの混沌の海に自分を解放してみないことには、本当の自分もなかなか浮かび上がって来ないし、実際はそこに自分はいなかったことに何年も経って気づくこともあるのだ。」ひとつのちぢまりとした盃は人の手から人の手へ持ち歩かれた半永久的に変わることのない「記憶の断片の集積」であると私は感じ取った。骨董をする人間のほうも常に身近に置いて日常的に愛でることで物と対話する努力が必要になり感性が鍛えられる。小林自身は他にも「勾玉」も愛でた。「擦って眺めては、また擦り、ひたすら古代人と繋がる感覚を得ようとした」らしい(図 130)。私が可愛らしいと思ったエピソードで、通称「お天気勾玉」と呼ばれたものがあり小林秀雄がゴルフに行く時に持っていくと不思議と必ず晴れたという。勾玉を隠し持った紳士は珍しいと思うが、誰にでもきれいな小石や瓶の蓋などの小さいものくらいは子供の頃に拾った経験はあると思う。それらは最初手のひらのなかへすっぽり、それからポケットの中、または布に包まれたり、箱にしまわれたりして記憶と身体感覚のなかへ潜っていく。勾玉の伝説を熟知したうえで「・・・これは自分で持ってみないとなかなか分からぬ感じなんだ。」と語る小林は別の著作作品の中で「時間は人間の霊魂の中から、いつまで経っても出て行く事は出来まい。」という言葉も残している。⁶⁸



図 130 勾玉をいじる故小林秀雄

ここからは古代の小さい彫刻についての記述を文献をもとに載せたいと思う。愛媛県美川村(現久万高原町)にある上黒岩石陰遺跡は縄文時代早期(八千年ほど前)の代表的な遺跡であるがここから八個の人体線刻礫^{じんたいせんこくれき}が出土している。長さ 5 センチ未満の女性を表したとされる石偶だが、石のかたちをそのままに女の特徴を抽象化して線彫りを施したシンプルなつくりである(図 131)。石の女神像、石に女神を刻んだお守りらしいのだ。『この像には顔がない。いや、髪でそれを代表させているのかもしれない。実は発見された八点のうち、四点には長い髪だけしか線刻されていなかった。髪を神だと考えて、それを描いた小石を手の平に握りしめていたようなのである。』⁶⁹ ダジャレではない。肉体が減んでも残り続ける髪の毛は霊力を感じる特別なもの

⁶⁸ 「芸術新潮」2013年2月号 小林秀雄・美を見つめ続けた巨人 新潮社より抜粋

⁶⁹ 「葬儀の民俗学 古代人の霊魂信仰」筒井功著 河出書房新社 61、62 頁より一部抜粋

であったらうし、それを刻んだ小石を持つことでお守りとしていたことは私には自然なことに思えるのだ。



図 131 縄文時代早期の女神像 左は複製、右は模写図

また土師器（素焼きの土器）の一種である埴輪を制作していた人たちは土師氏といい、彼らは古墳づくりを主導し葬儀を司る地位にあったという。⁷⁰これは墓にお供えする土人形をつくっていた集団が墓造りを先導していたとは古代人の中で彫刻が重要な存在であったことを表している。古代では、生者にとって祭事などでは依り代やお守りとして、小さい彫刻あるいは日用品のミニチュアがつくられ、葬送では死者のための副葬品や埋葬品として小さな彫刻は登場した。

このことは小さい彫刻が人間の心の拠り所の結晶となっていることの証である。

私が高校生だったころ彫刻を指導して下さった恩師が、ご本人が目指す彫刻について話されていたことがある。「あ～、かっぱらいたい！」（さらっていきいたい）そう強烈に思わせる彫刻が作りたいたい。「小さくてもいい、良い彫刻を作りたいたい」と話していたことを思い出した。私は当時理解したものの納得は出来ておらず、大学に入ってからそれは忘れて彫刻と言ったら大ききでしょ、迫力でしょ、と重くて大きくダイナミックなものを良しとして作品をつくった。しかし作品が大きくても小さくても気を配る感覚や注意深さは変わるのではなく、私の場合は制作によって身体が感覚と意識に集中していった結果、作品のサイズも縮小していったのではないかと考えている。（作品のサイズ感覚は身体に素直につくると人それぞれスケールが違って大変興味深い。）それからは制作を進めることによって「墓」の概念も広がってきた。墓は身体の中にあると実感したことから、単なるビジュアルや成り立ちだけではない墓と小さな彫刻の繋がりを知った。墓は死者と対話する窓口として、小さな彫刻は記憶の入り口（私はスイッチと呼んでいる）として存在しているということである。モノ以上の見えないものとの対話のスイッチとして墓と小さい彫刻は同等であり、それゆえに彫刻は墓であると言えるのだ。

小さくてもブロンズ彫刻は重い。そして持ち運べることは良いことである。土に深く埋まって何百年後かに出てきたとしても、ショーケースではなくて手のひらにあってほしい。

この文を書いている思い出したことがある。また高校時代の話になるが、私が電車に乗っていたとき隣の車両から独り言のような声を発しながら男の人がゆっくり移動してきたことがあった。空いていたので彼の存在は目立っていたが、その様子からは精神が窮屈しているようには見

⁷⁰ 「葬儀の民俗学 古代人の靈魂信仰」筒井功著 河出書房新社 152 頁参照

えなかったし、表情は明るくて朗らかな人だった。ほかの人との違いは彼が何も荷物を持っていなかったことなのだが、不思議に思い目の前を通り過ぎる一瞬によく観察してみた。そのとき、シャツの胸ポケットから電車のミニチュア出ているのが見えた。それが手ぶらで荷物を持たない彼の唯一の持ち物だった。「贅沢な人」と瞬間に思ったと同時に、お出かけのお供に唯一選ばれた電車のミニチュアと持ち主との信頼関係が格別に素敵に感じられた。私が愛でられる彫刻にあこがれを抱いているのは、贅沢な人と幸福な電車を見てしまったからなのかもしれない。

彫刻は墓である。それが本論の考察を通じての、私の出発点となる。

物質に形態と生命感を与え、素材から言葉を引出し、新たに作品として残すといった現代まで続く彫刻制作、その根源に「喪」がある。

彫刻制作は失ったものを捜す儀式である。

人間が呪術や祈願をこめてヒトガタを摸してつくったもの以外の、純粋な彫刻の起源を私はたどった。

最初の彫刻、それは愛の痕跡だった。生きている人間のように触れられるもの、手のひらに重みを感じることでよりリアルに記憶を再現できるものとして、触れていることで自分の生に目を向けるものとして。何かの代償や置き換えではなく、自らの記憶の喚起または失った対象とのコミュニケーションの手段として彫刻は生まれた。

記憶とは、目に見えない不確かなものである。

しかし我々は不確かなものを認識して生きている。

認識するとは信じることであり信じることはつくることに他ならない。つくることとは責任を持つということであり、責任を持つということは自分の認識を信じるということである。

視覚では認識できないものを、私たちは触覚を使って感じ取ることができる。しかし、生きていくうえで触覚だけに集中する機会は少なくなってしまった。彫刻は、この原始的な感覚を再構築し具現化する行いでもある。

私は自ら鑄造を行う事で指先や手のひら、自分の身体にある「触覚」という機能に目覚めることができた。

温かいワックスを造形するとき、それは私の身体も温かいことを意味する。その原型が消失しているとき、身体の一部と記憶の一部が消失していくような取り返せない喪失感に包まれる。ブロンズへと姿を変えた時、過去は死んでしまっていることを実感する。ブロンズの重みを手のひらに感じているとき、記憶は蘇る。

そんな、可能性がある。

鑄造制作によって自身の身体と記憶について向き合うこととなったが、「腐敗」という身体の免れられない工程を作品から学び取ったことで自らの終息を考えることになった。その中で制作を続けることは、同時に生き方を考えることでもあった。

津軽地方ではかつて、子供が亡くなると鎮魂のために遺族が石工に地蔵を子供の顔に似せて彫ってもらっていた。そして地蔵に服を着せて化粧を施し安置した。彫刻家に求められていたのは、消えてしまった三次元シルエットに触れられる実存物に再生することであった。

実在物になったそれら彫刻は現世が他界の領域にまではみ出してしまったものが、カタチになったものである。

死を考えた時、人間は失ったものを彫刻に込めてきた歴史がある。

死とは人体という彫刻の喪失であり、それを理解することが埋葬という儀式であり、人間の死

における埋葬品や墓は彫刻と密接な関係にある。

埋葬品は死者を安心させるためでもあり、形見などは生存者に安心を与えるものでもある。

人間の肉体の喪失の代わり、それ以上に喪失した存在との記憶の結晶として生まれた物質が最初の「彫刻」の誕生といえるのだ。このことは「彫刻をつくること」が失ったものを捜す儀式であることを証明するのではないだろうか。

彫刻とははじめから物質的にも思想的にも、生と死の間をつなげるものとして気体のように曖昧、液体のように流動的、かつ無くてはならない存在だったといえる。

記憶と身体と物質の表裏一体の図は、目の前にある物質と、それを見る人間と、視覚化できない隠された記憶という関係性において墓といえることもできる。

この、墓の仕組みと彫刻との関係は、目の前の触れられる実体を見詰めながら見えないエリアでの対話を試みている点で本質では同じことである。対象に思い入れがあるほどその行いは秘密めいた雰囲気をもとめていこう。秘密めいた行いは隠された洞窟からはじまり、手のひらを通して現代へと還ってきた。私の彫刻は、人間の原始的な思想と行為のカタマリであり、現代に生きる個人のスペースに入り込み記憶のスイッチとなる。

参考文献一覧

- 「JOMON vol.1 特集・縄文の国宝」 発行・特定非営利活動法人国際縄文学協会
- 「影の歴史」 ヴィクトル・I・ストイキツァ著 岡田温司・西田兼一訳/平凡社
- 「プリニウスの博物誌―第34巻～第37巻―縮刷版 第VI巻」 中野定雄・中野里美・中野美代訳/株式会社 雄山閣
- 「古くて美しいもの 古美術入門」 関美香/平凡社
- 「週刊ユネスコ 世界遺産 No.18 イタリア ポンペイ」 講談社
- 「LA FONTE D'ART (鑄造彫刻)」 christian hauser (クリスチャン・ハウザー) 著/美術出版社
- 「図説・古代エジプト1―ピラミッドとツタンカーメンの遺宝―」 仁田三夫著/河出書房新社
- 「和銅博物館 総合案内」和銅博物館 編集発行
- 「絵図に表された製鉄・鍛冶の神像」 鉄の道文化圏 金屋子神話民俗館 特別図録シリーズ1
- 「FOR ENVIRONMENTDESIGN 環境・空間・構成」 南雲治嘉著/東京デザイナー学院出版局
- 「ET IN ALCADIA ECO 墓は語るか ―彫刻と呼ばれる、隠された場所―」 彫刻論集/武蔵野美術大学 大学美術館・図書館 編集発行
- 「お墓の誕生―死者祭祀の民俗誌」 岩田重則著/岩波新書
- 「世界の葬送 125の国に見る死者のおくり方」 松濤弘道監修 世界の葬送研究会編
イカロス出版
- 「図説 死の文化史 ひと死をどのように生きたか」 フィリップ・アリエス著、福井憲彦訳/日本エディターズスクール出版部
- 「NATIONAL Geographic News」 2013年6月3日付
- 「古代出雲文化展―神々の国 悠久の遺産―」 島根県教育委員会、朝日新聞社編/島根県教育委員会、朝日新聞社発行
- 「川と遺跡 名古屋市博物館企画」 名古屋市博物館編集、発行/名古屋大気堂
- 「芸術新潮 大特集空海花開く密教宇宙」 新潮社
- 「Cognition」 2007年1月掲載
- 「身ぶりと言葉」 アンドレ・ルロワ＝グーラン著 荒木亨訳/ちくま学芸文庫
- 「シュヴァンクマイエルの博物館」 国書刊行会
- 「洞窟のなかの心」 デヴィット・ルイス＝ウィリアムズ著 港千尋訳/講談社
- 「中原中也 悲しみからはじまる」 佐々木幹朗著/みすず書房
- 「対象喪失 悲しむということ」 小此木啓吾著/中公新書
- 「バビロニア」 ジャン・ボッテロ著 松本健監修/創元社
- 「ET IN ALCADIA ECO 墓は語るか ―彫刻と呼ばれる、隠された場所―」 彫刻論集/武蔵野美術大学 大学美術館・図書館 編集発行
- 「プリニウスの博物誌―第34巻～第37巻―縮刷版 第VI巻」 中野定雄・中野里美・中野美代訳/株式会社 雄山閣
- 「Art Watching 現代美術編」 中村英樹・谷川渥 監修執筆/美術出版社

「季刊 ARTit No.23 Spring 2009 Vol.7 No.2」 [特集]記憶のアート/消滅のアート

「芸術新潮 小林秀雄・美を見つめ続けた巨人」 2013年2月号/新潮社

「葬儀の民俗学 古代人の霊魂信仰」 筒井功著/河出書房新社

以上、本論に記載順