

第1部 モノ学・感覚価値シンポジウムと「物からモノへ」展覧会

第四章 アート分科会および展覧会

蘇生する化石・跳梁する魂 大学博物館で現代美術展?——京都大学総合博物館での「物からモノへ」展より

稲賀繁美

国際日本文化研究センター・
総合研究大学院大学教授

京都大学総合博物館で、一月一六日から三一日まで、いささか型破りの展示がなされた。題して「物からモノへ」モノ学・感覚価値研究会展覧会」と銘打たれ、副題には「科学・宗教・芸術が切り結ぶモノの気配の生態学」とある。「モノ学」の構想については、鎌田東二『モノ学の冒険』(創元社、二〇〇九)や、科学研究費助成金による『モノ学・感覚価値研究』と題する研究会の年報(既刊三冊と本誌、京都大学このころの未来研究センター発行)に委ねよう。ここではまず、あえて博物館に現代美術作品を持ち込むという判断を背後で支えた思想はいかなるものだったのか。そして、この一見強引にもみえる共生から何が発生したのかを、しばしば見届けたい。

博物館と美術館と

ロンドンの大英博物館とナショナル・ギャラリーの場合には、歴史的経緯やロンドンという町の自然

発生的な形状も影響して、それほど明確ではないが、ミュンヘンやヴイーン、さらにはブダペストやプラハなど東欧圏では、国立美術館と自然史博物館は、左右相称の箱形建築が並列している。さらには北米ならワシントンのモールを囲む自然史博物館と国立絵画館、ニューヨークはセントラル・パーク中央部の東西両端に位置する、自然史博物館とメトロポリタン美術館。思い出すまでもなく、欧米の主要都市での美術館と博物館は、多くは対をなす装置として認知されている。どちらも語源としては学藝・技藝を司るギリシアの女神に由来する Museum である。薩摩出身でロンドン留学経験のある町田久成らの尽力でその端緒を開いた上野の博物館群も、一九世紀欧米の制度を移入した機関であり、当初は同様の発想で創設されたはずだ。しかし日本では、博物館法と美術館法とは大きく分岐してしまい、両者は容易に相互乗り入れができないような制度的発展を遂げてしまった。博物館所蔵品は資料であって、原則とし

て個人名は馴染まない。天下に類例のない一品であっても、正式には類として学名で呼ばれるべき存在だろう。反対に美術館が扱うのは作品であって、こちらは固有名を所有し、原則として作者の個人名が明記される。展示品の命名法・表示法において、すでに博物館と美術館とは、その原則からして両立しない。なかば笑い話だが、今回の京都大学総合博物館での展示でも、まずここで、出品作家側と博物館側に利害調整が必要だった。結果として展示ケースの枠には分類番号が貼付された。もとより藝術家の個人名や作品名は、博物館には馴染まない。実際、陳列ケースに作者名を貼付すると、展示のどこに焦点があるのか不明瞭で、会場の雰囲気壊してしまう。結果として、観客は展示場入り口に置かれた展覧会出品目録とガラスケースの分類番号とを、ひとつひとつ照合して作者名、作品名を確かめることになった。みるからに不自由な観覧だが、結果から言えば、この不便が、未知の発見に結びつく。一度目には、

先入観なく、また予備知識も皆無のまま、この通常の美術展としてはいかにも不可思議な空間を経巡ってみよう。二度目には、作品目録を手に、どこに誰の何が陳列されているかを確かめよう。そして三度目には、会場入り口に準備された説明文を頼りに、もう一度、会場設営に関与した美術家や企画参加者たちの言い分を反芻してみよう。巡礼道教会の祭壇を巡回するのにも似た、こうした周廻の道行きから、筆者がようやく得た、なにかの納得を、文章に託そうとするのが以下の試みだ。ささやかにして、まだまだわめて不十分なことは自覚のうえで。

遺物・死体置き場としての博物館

さて、素人目に博物館といえ、それはもはや現在の地球では有用性を失ってしまった遺物管理の場所、いつてみれば死体置き場にも等しいだろう。京都大学総合博物館も、内部は三つに区分されている。まず自然史部門の見物はナウマン象の頭部だろうが、これももはや現在の地球からは姿を消してしまつた遺物。つぎに技術史の区画に展示されている撥条や艇子、歯車を利用した機械仕掛けは、一九世紀の大学創設期に貴重な資料として大枚をはたいて輸入された細工物だが、電子機器の発達した現在からみれば、その技術の多くは、すでに時代の先端からははるか背後に霞んでいる。そして第三に、文化史の分野だが、その入り口にはいくつかの石棺が置かれていて。石棺こそ、博物館が巨大な棺桶にほかならないことを提喻する遺物だといわれても、否定できまい。ではそんな死体安置場に現代美術の作品

を展示するということは、何を意味するのだろうか。

元来の構想段階では、出品藝術家たちが、収蔵作品からかなり自由に、参考となる資料を選び出し、それに触発された作品と並べて展示する、という発想があつたようだ。最近の類例をあげるなら、吹田の国立民族学博物館で開催された『千家十職展』がある。千利休以来の縁ゆえに、お茶道具の納品を代々受け継ぎ、やがて千家十職と呼ばれることになつた家系は、漆、陶磁、鋳込みなど十の職種を数える。そのそれぞれの職の当代が、博物館収蔵庫を訪れ、靈感を得たり、興味を惹かれたりした資料をもとに自らの創作を試み、発想源とともに並べて展示する、という思い切つた企画だつた。これにはこれで社会の約束事を破る新規な発案ゆえに、さまざまな問題が出来し、担当の教授は、心労ゆえか、会期を終えるまでに体重が五キロも減つた、と仄聞した。

京都大学の場合にも、資料保存業務と美術作品展のあいだに、容易には折り合いのつかない摩擦がいくつも生じたようだ。単純にいえば、扱い方に心得のない者に資料を触らせるわけにはゆかない。保管上の配慮もあつてか、双方の譲歩と協議のすえ、人類学資料は近藤高弘所有の弥生式土器一ヶと、カメルーンを専門とする人類学者、大石高典研究員が直接責任担当者である「学術資料および食品原材料」のみ、自然史分野では、これも研究会メンバーで、京都造形芸術大学の地学者、原田憲一教授選定の鉱物資料、あとは白亜紀のアンモナイトの化石ひとつに限り、藝術家たちの展示との同居が実現した。元来は、博物館エントランスの大型アンモナイト化石を使いたかつたらしいが、重量が二四〇キロと、移

動に適さず、諦めたのだという。大石が出品したのは赤錆びたシャベルの断片だが、折れた木の柄の先から土色の根っこがひよろりと顔を出す。無機物と有機物の合体が、生命の在りようの不思議を感じさせるものだつた。後述するモノ派作家の「作品」と張り合う稚氣愛すべし、との内輪の評も漏れ聞いた。また漢代の青銅鏡や線刻した絵柄のある弥生土器なども、展示の都合で、会場での併置は成らなかつた。残念ながら、筆者は実現にいたるまでの水面下の熾烈な応酬や試行錯誤の委細には通じていない。だが、その交渉課程は、博物館と美術館との「あいだ」を測定するうえで、貴重な教訓を含むはずだ。

展示空間のアプローチ

まずアプローチと空間構成を点検しよう。会場は、博物館二階奥のドンツキ行き止まりの長方形の空間。左右には固定の展示ケースが壁面を覆っている。大雑把に会場を区分けするなら、入り口部分に映像、進行方向左翼には立体作品、右翼には平面作品が配置され、その奥にモノの領域が控える、という四分構成とみてよいだろう。まず入り口には、デザイナの上林壯一郎が、占星術研究の鏡リュウジと共同で、家具と占星術の本を展示した。比喩的にいえば、ここで一種の table turning を実践し、入信儀礼の後に奥の異界へと観衆を誘おうという趣向だろうか。協議のすえ、できあがつたのはホロスコープとしても使えるテーブル。ストレッチ・テクスタイルを利用した机の天板は、板とはいいいながら、乗せた物体の重量に応じて凹み、また下支えの支柱に押されて凸

状の突起を突き出す。思えばホロスコープとは、宇宙の運行と地上の秩序との境界面をなし、両者から加わる力の平衡を読み取る水平線の写像だったはずだ。その写像を布の柔構造に託した上林の机は、星の精神の代わりに、酒瓶の酒精を抱いて、凹凸の模様を変貌させる。

ここが西欧でいえば前室 antichambre に相当し、その背後に直線的に伸びるアプローチは、神社や仏教寺院ならば拝殿ついで本殿さらに奥の院といった配列に類比できる。ヴィーン学派の美術史家ダグベルト・フライの『比較藝術学』は、世界の主要な宗教建築を例にとり、参拝のためのアプローチを比較した古典といつてよい。そこでも分析されたように、最後が行き止まりとなる空間にいかにして聖なるものを委ねるか、古来より人々は苦心を払った。古代エジプトの場合、聖所あるいは死後の世界へと近づくにつれ、神殿の天井は低くなり、奥へと誘う回廊は徐々に幅を狭めてゆく。そして聖所の最奥部の行き止まりの壁には、浮き彫りで描かれた偽の扉が置かれる。その扉を越えて彼方へゆけるのは、もはや物質ではない王の霊だけ、というわけだろうか。

奥の院あるいは奥津城

会場配置は近藤高弘の発案になるという。展示を終えた公開前の会場を訪れた、企画責任者の鎌田東二は、会場のドン詰まりに、神社の奥宮に相当する空間配置を連想したという。また会場入り口の門に相当する部分の巨大な掲示は朱色に塗られていたが、これもデザイン担当の大西宏志によれば、会場

配置から無意識に影響を受けたらしく、結果としては神社の鳥居にも似た配色になっていたのだ、という。奥宮には、奥津城という言い方もあるが、大穴持命を祀る出雲大社などでも、その巨大な本殿は、さながら霊廟であつて、なにやら神様の巨大なる雪隠詰め、という印象を拭えない。だが、その本殿の背後、八雲山とのあいだに位置する素鷲社、素戔嗚尊を祀るこの社のあたりが、もともと神韻縹渺とした雰囲気を醸し出していることは、参拝者なら嫌でも感じるところだろう。神在月には八百万の神々が境内に集う。ヴィエトナムの古都フエにあつても、一九世紀に建造されたグエン朝の代々の王の墳墓は、水を巡らした池を跨ぐ橋を越えて連なる幾つかの廟の奥に据えられている。この霊的な存在の中核にあたる部分に、京都大学の会場では関本徹生と藤井秀雪による魑魅魍魎、あるいはプロペラの、あるいは手の、はたまた紙や植物や鉱物のなれの果てが化けた異形の輩といつて語弊のないモノドモが fiber reinforced plastic (宇宙航空産業で用いられる強化繊維合成樹脂という新素材) に憑依して蝟集し、あるいは型から抜かれる前の生成途上のマヌカンの断片たちが、岩盤から掘り出されたばかりの化石さながらの姿を晒していた。左右の壁と奥の床に散乱するモノドモは、さながら神仏習合よろしき混沌状態だが、ここに集約された生物とも無生物ともつかぬ固塊群が金剛界の曼荼羅に相当するならば、壁面には、関本と西山克による「熊野観心十界図 新釈」が掛けられている。十界とは、仏、菩薩、声聞、縁覚、天界、人、畜生、餓鬼、地獄の謂であり、それが過去・現在・未来の三つの相に分節されている。そこから

零れ落ちたような異形どもが、会場の床に餓鬼界や地獄界からの招かれざる使者といった趣で、しかし奥の院の主気取りで居座っている。化野念仏寺周辺に無数に散らばった石の仏や羅漢たちを思わせ、霊場の光景を彷彿とさせる。これら《八八体のモノ喰うモノたち》の傍らに近づくと、突然、どこからともなく、何やら妙な息吹と無機質の音が到来して耳を打つ。

奥宮の空間の直前には中仕切りのような函が位置していた。覗き込むと空っぽなのだが、どうやら音源不明のモノ音は、そのあたりから発している気配だ。展示ケースの斜め左に置かれた椅子に佇むと、とりわけ奇妙な音声が耳に届く。この中空の展示ケース全体が、超指向性のスピーカーの反響板となり、音声発生装置のダミー役を果たしていた。チベットの渡来という法螺貝の響きに呼応して、ガラスの割れる音が木霊する。あたかも展示ケースのガラスを割れ、とでも命ずるように。展示という演出は、展示品を視覚に晒す反面、実際には、それらを透明な箱のむこうの手の届かない場所へと隔離する。展示の可視性とは裏腹の接触忌避—それへの疑念が、ここで、この空洞の陳列ケースによって音声化されているかのようだ。これには渡邊淳司、荒木優光、大西宏志に鎌田東二が加わった。鎌田によれば、ここには、背後で累積的な知の集大成をみせる密教的な世界とは対極の、言語道断、ミニマル志向の禪の境が、音に託され、著しい対比を示す。姿の見えない空っぽの空間から漂う気配。それは不可視の秘仏の印象をも意図したものらしい。

マタギのワザ

聖なる場所とはモノノケ(気)に憑かれた魔界でもある。そこにゆくには人界を離れ、異次元へと招かれねばならない。人里から山里へと移動する狩人をマタギというが、まさにマタギとは結界をマタギ術知る、ワザワザなのだ。だがその提要は、異次元へと迷い込むことではない。そこから無事に戻ってこなければ、異界体験をこちら側の人々に伝える術もないのだから。東北の獵師の世界にも通じた童話作家、宮澤賢治の「注文の多い料理店」は、山奥で料理店に入った都会の客がとんだ災難に襲われる物語だった。彼らは、ほかならぬ自分たちが料理の材料にされかかっていることに途中で気づいて、すんでのところ、這々の体で逃走する。河合隼雄はそこに意識の深層へと潜ってゆくと顕在化する「悪」の実相を読み取った。卓抜な読みだが、より大切なのは、これらの客人たちが、なんとか無事帰還したものの、もはや以前のかれらではなかったという教訓だろう。譬えていえば、仏教でいうところの往相と還相だが、帰還こそが死命を制する難関となる。イスラームの神秘主義も説くとおり、焔に焼かれなければ焔の真実に分かるまいが、焔に焼かれて死んでしまえば、もはや焔の真実を人々に伝えることも叶わない理屈だからだ。

そもそも、モノの世界と人間のココロとの重なるところに、現象としてのコトが析出するわけだが、このコトには大きく分けて二種類がある。ひとつはコトバすなわち言語に回収される秩序であり、とりわけ空

海が唱えた真言宗などでは、コトバの究極は真言に通じ、そこに大日如来の法体を見る。だがその一方で、コト的な世界を介してヒトのココロはモノの世界へも入り込む。ここでは肉体とりわけ手や腕を媒介の道具として、モノ作りが営まれる。モンゴル出身の詩人、ポヤンヒシグは、茫漠たる草原の大自然のただなかに、さまざまな意味ある形を見だし、的確に命名する能力に、遊牧民の眼力を探る。モノからカタチを引き出す現場で駆使されるのが、技法としてのワザであり、それを司るのがワザワザだ。ワザはコトバに結びついて、定型化した警句となればコトワザと呼ばれ、人々の行動を導きもする。だがワザをなすとは崇りの意味でもあり、ワザが悪用されれば、それはワザワイすなわち災禍を招くことも、ヒトは疾くに知っていた。

ワザの痕跡

ワザはヒトのココロがモノと触れあう接触面で発揮される。展示室入り口の左右に広がる空間、占星術の舞台の両脇で、藤井秀雪と大西宏志が見せたのは、このワザの競演といつてよからう。京小紋型紙と、野村幸雄による型紙作製現場の記録映像だ。美濃和紙は職人が手先に握る小刀の鋼の早業の下で、自在に変貌を遂げる。その型紙を反復する形態の液晶モニターは、画面の前に立つ観客の挙動に反応するかのよう、画面を無制限に変更してゆく。だがはたして観客は、型紙と画面との類似や、実際には感知センサーなど不在なことに気づいただろうか。むしろ錯覚を惹起させるのが、大西の目論見だろうか。現代の動画編集技術は、型紙彫りの妙技を凌駕

できるのだろうか。動画映像は若い観客の視線を容易に誘惑するが、なぜか会場の動画は、展示された不動のモノの迫力に、あっけなく負かされる。動画は animation というが、なぜか電子画像に生氣を宿らせるのは至難の業だ。映像作家としての大西は、その不思議を噛みしめつつ反芻している。

思い返せば、古来、鉱物や鉱石の結晶は、人々の想像力に訴えてやまなかった。そこにヒトは自然の造化による究極のワザを見た。方解石はどれだけ細かく砕いても、その結晶構造を失わない。溶岩中にできた空洞を瑪瑙が埋めたのが、thunders egg 雷の玉子。外見では薄汚れた卵形の団塊は、割ってみると内部に空洞が広がり、そこには光彩陸離たる結晶世界が秘蔵されている。またマンガン塊は一方で含鉄酸化物、他方では水酸化物の層が、中央の核を出発点に同心円状に成長するものだが、その成長速度は、百万年で数ミリ程度と推定される。ほんの数例に過ぎないが、原田憲一も詳しく説くとおり、ここには惑星・地球の太古からのマンデル対流の引き起こした物質変成のワザの痕跡と、地殻変動の遙かなる歴史とが集約され、圧縮されて現象している。

巨大な圧力と膨大な時間の作用のさなかに置かれた物質は、地表で一気圧の環境に置かれた場合とは著しく異なった物性を帯びる。気体と液体、液体と固体の区別は容易に跨ぎ越される。そして現代の科学技術も、常識的な物性の限界を跨ぐ素材に可能性を探っている。例えば液晶 crystal liquid は液体性と固体の結晶性との両方の特性をもっている。陶藝家の近藤高弘は、この液晶に注目した。近藤の《みぞれ》は、廃棄された液晶クリスタルを粉碎して、あらた

めて型に流して融解寸前で固めたものだ。今日の家電液晶製品では、わずかの傷も嫌われるため、三割の製品は市場に流通することもないまま、破棄される。この現代の産業廃棄物が、ここに転生した。同様にかそけない結晶様の外貌をもつのが、樟脳だ。一見白色の岩石のように、不変の形相を帯びた鉱物に扮しているが、その実、樟脳は大気中で固体のまま蒸散し、迅速に変貌を遂げてゆく。ジュエリー作家・坪文子による《モノノアハレ》はここに着目した。大自然の埒場は、人間技を越えた力量で宝玉を育んだが、それをなんとか人間的な寸法と能力で追体験しようとしたのが、陶磁器でありガラス工藝の源だったろう。狩野智宏のガラス作品《amorphos》は、楕円形の色ガラスの塊に、液体がそのまま固体となる夢を具現したものだ。うし、《Ancient Times》は、陶を用いて大地と古代を追求し、タンザニアで土器研究に打ち込んだ、高山大の歩みを凝縮している。

化石というバケモノ

生命の痕跡は、いうまでもなく化石 fossil として出土する。貝類であれば貝殻の炭酸カルシウムが溶解し、二枚貝ならば表面の文様、巻き貝ならばその内部構造が堆積岩のうちに転写される。植物であれば、有機物に含まれた炭素だけが黒く残存して岩盤に刻印を残す。英語で fossil といえは、刻まれた溝の痕跡を意味するが、かえって日本語の「化石」のほうが、味わいに富む。いわば生命の軌跡が石に化したもの、あるいはその結果としての化した石、という含みが見えるからだ。山田晶の《The Fern》は、

陶板上に羊歯の化石を文様として刻印させた趣向だが、そこには生命の痕跡を無生物に刻印するというワザに魅了され、その蒐集に熱中した人類の記憶が想起される。佐藤ミチヒロの《変わらないもの、変わりゆくもの》は、転写される側とする側との「あわい」を、地と図とが反転交差する、だまし絵の趣向に重ねて提示した。ヒトの蒐集癖は、最初は愛玩動物、つづいて庭造りや盆栽趣味へと昂じるが、行き着くところは石の趣味で、これが病みつきとなると、もう救いようがない、とは盆石を愛好する人々が自ら口にするところだ。モノへの過度の愛着は玩物喪志へと至る。そして百年を経た道具はバケモノへと変貌を遂げるといふ。さながらその遙かなる祖先が、石に化したモノ、すなわち化石と化した太古の生物たちではなかったか。石に身を襲した妖怪たちの籠る棲家が、化石だったということになる。山本健史の陶による《起居》は、土とも道具ともつかず、両者の境界線上に漂う造形を、一見無造作な、しかし得体の知れない形態のうちに宿らせる。化石化途上のモノ、あるいはモノへと変貌しつつある素材。これら岩石系妖怪が拜殿左手に位置するとすれば、右手では岩を粉碎する事業が展開される。

「龍骨」は、古生物の化石とは知られることなく、隣国では漢方薬として珍重されたが、展示会場でアンモナイトを盟友に選んだ大船真言が、岩絵の具に寄せる愛着も、あるいはそこに通じるだろうか。既製品の絵の具には満足せず、みずからの肉体による作業で岩を刻み、粉末を捏ね、顔料へと練りあげる。その作業は、地層の圧縮と褶曲のなかでの化学反応によって生成される原料の辿った道のりを、追体験

しようとする意欲にも通じるだろう。大船は一億年前に生息したアンモナイトに、鉱物と化した生命を認め、対するに自分の作画を、鉱物によって覆われた作品を創る行とみなす。実際、孔雀石などは、銅の鉱床から溶出した銅が大気中の二酸化炭素や地下水に混じり沈殿して、二次鉱床として形成される炭酸水酸化化合物であるという。またベンガラのは二酸化鉄に由来するが、それを含むボーキサイトは、火成岩が湿潤地帯で風化を被り、水溶成分が溶脱したあとに残った二酸化鉄とアルミナとからなる風化残留物である。顔料が顔料として生成するまでには、偶然と呼びたいほどの複雑な行程の競合が必要とされたことも見えてくる。

さらに火打ち石として使われたチャートは、放射虫の遺骸が水底に堆積してできた、珪酸を主成分とする堆積岩として知られる。とすれば人類が火を点す動作も、曾ての微少なプランクトンの死骸に、新たな生命の焰を点す行為の比喩ともなるだろうか。くわえて、子供時代に顕微鏡を覗いたことのある方ならご記憶もあろうが、放射虫の珪酸による微細な外骨格は、きわめて複雑な立体構造を宿している。その精緻さには現代建築も顔負けだ。このように、一見なにげない岩石や砂が、実は地球の歴史を物語る語り部であり、太古の秘密を封印されたモノであることが分かってくる。錬金術師が探し求めた賢者の石は、何の変哲もない路傍の石のうちに隠されていた。

生け石

さらに再び、回廊を奥へと歩みを進め、中央展示

ケースの、向かって左側に視線を落とそう。

ステイヴン・ギルは「生け石」を提唱する俳句作家だが、かれが石に託す気持ちも、このあたりで心に響いてくるだろう。生け花は、所詮切り花だが、それは自然の花よりも長く、美しく花を生かす技術だった。同様に、石を生けるという発想は、無生物に魂を吹き込むという、一見荒唐無稽な仕事によって、石にその本来の生命を回復させるケルト起源の営みでもあるだろう。

冬ざれの岩に賢者の石と書く 中島和彦

雷神の天裂り降る石我峰 鎌田東二

鎌田東二はしばしば、アイルランドの西の果て、アラン島の海岸線で偶然に出会った石笛のことを語る。このストーン・ホイッスルは、鎌田が見つけたものというよりは、穴のあいた石のほうから、僕を拾ってとばかりに、鎌田によびかけてきたものだったという。それは、自然に見つめられ、自然から声掛けられる特異な体験だった。そして息吹を吹き込む適当な穴さえあれば、石は直ちに笛へと変貌を遂げる。笛と化した石は、もはや単なる物ではなく、モノなのだ、と鎌田は納得する。息吹とは氣息であり、気を含むと物質はモノノケを帯びる。それはキリスト教神学の用語を借りるなら、物質からモノへの全質変化 Transubstantiation と呼んでもよいだろう。

この変貌が、人を拝殿から本殿へと誘う。より正確にいうならば、拝殿で祈る人は、石という物質が石笛というモノへと変身を遂げる様を目にしたとき、自らが本殿のうちに在ることに気づく。なぜな

らそのあいだに、卑金属だったはずの物体は、貴金属へと姿を変えているからだ。

ここまでくれば、ようやく見えてくるだろう。博物館を、もはや役割を終えた死骸や遺物が眠りにつくための遺体保管場所と規定した冒頭の常識が、いかに浅薄なものであったか、が。そしてまた、ここに集った多くの藝術家たちが標本の岩石や鉱物、化石に魅せられた理由も。靈感 Inspiration とは、息を吹き込み、生気を宿らせることを意味する。魂を復活させる、再生の魔術の舞台、蘇生のための実験室となることに、博物館の使命を求めるべき旨も、今や明らかとなる。いやその前に、会場の陳列品たちは、なぜか美術品になろうという変身願望に焦がれ、期待に身を震わせていた。そこではかえって美術品となりたがる誘惑を断ち切つてやるのが大切になる。

鏡像と曼荼羅

こうして展示空間の、いわば本殿左の側廊を辿り直したところで、今度は右側に移ってみよう。

松生歩の《二即一、一即二》は、京都大学総合博物館に所蔵される、中国漢代の《方格規矩四神鏡》（常設展示）を題材とした日本画である。青龍、朱雀、白虎、玄武の四神をなす霊獣が克明に刻まれた裏面には、空隙を埋め尽くすように気が渦巻き、周囲には天の運行を示す星座が配されている。縁の部分が天穹、中央の摘みの周辺の四角形が大地を現し、天円地方の理念を要約している。実際の青銅鏡を手にして模写したことから、精妙な図案が詳しく体得できた、と画家は語る。周縁に刻まれた銘には、長寿や豊

稷、榮達や富貴を祈る、ずいぶん俗っぽい祈願も読まれるという。だが松生の意図は、鏡に刻まれた象徴体系を静止像として結晶化して会得することには止まらない。鏡の裏面の文様は、磨きあげられた鏡面に微細な凹凸を授け、光を受けた鏡面の反射光を壁に投射させると、そこには不思議な文様が浮かび上がる。いわば鏡の裏面が表面に透視されるにも等しい効果は、古来、超常の現象として珍重されてきた。鏡面には物象を反射させて写すだけではなく、その背面にある不可視の事実をも照らし出す魔力がある。いにしえの人々は、そう信じてきた。松生が、あえて重量のあるシナ材に託して画面のうちに封じ込めようとしたのは、鏡が宿すこうした妖気、そこから中空へと漂渺と漂う、ただならぬ気配でもあったようだ。

青乃海真一文字邇流霊来手未来彼岸野餅於喰火華里
(青の海 真一文字に 流れ来て 未来彼岸の
餅を食ひけり)
鎌田東二

この銅鏡が金剛界を具現するのに対して、対になるもう一点は胎藏界であり、両者はいわばネガとポジの関係を取り結ぶ。胎藏の闇の左上には、暈のように灰かに浮かび上がる円の月あかり。暗黒のなかに佇むと、やがて静かに心に射し込むその微光は、銅鏡の反射した日光の蔭だが、その由来を声高には主張しない。薄明に照らされた冥い海の水面には、彫刻刀で古拙な線描が刻まれている。刻まれたのは、常設展示の弥生線刻土器にみえる、太古の舟と漕ぎ手のモチーフであり、そこに作者は、魂の根源を求める旅、命の成長と回帰への旅路に託す思いを込めたという。

ありあけのうみのあかねはしろかねのまるいしふ
ねのかむときのこえ

(有明の 海の茜は 白銀の 丸石舟の 霹靂の
声)
鎌田東二

日光と月光にも通じる表裏の往還から《二即一、一即二》が響きあつて合い照らす。そしてこの対の作品のあいだの往還が、物と霊(モノ)との交通をも司ることは、もはや言うまでもあるまい。

界面としての皮膜

この松生の曼荼羅と呼応するように岡田修二は《物質の折り目と魂の襞》の小型エスキッスを展示し、宝石の結晶が水流と化し、さらには火焰となつて気化する様に思いを馳せた。そして、松生の壁面につづく右翼壁面には、油彩の大作《水辺五一》を設置した。時にはハイパーリアリズムと解釈されることも多い岡田の作品だが、平滑で透明感のある絵柄の印象とは裏腹に、その絵肌はキャンヴァスの布地の織り目を、照明のなかで乱反射させる。水辺の木の枝葉を写真撮影のうえ拡大して大画面に転写したものの、と形容することは容易な主題だが、実際にはそこに、腰まで水に浸つての撮影に込めた、画家の時間と実存とが凝縮される。数百枚におよぶ映画記録が、ただ一枚の画面へと切り詰められ、機械的な複製とは無縁の生々しい物質性が、筆致も隠さず濃縮される。モノとココロが触れるところにコトが発生する、と先に述べたが、まだ名状しがたい原

コトの発現する現場が、周到な準備を経て、夢幻能の霊の再来よろしく、再演されている。

能舞台の役者は、しばしばアクセルと同時にブレーキも力一杯踏み込んだ状態で舞っている、と形容される。それにも似て、ここには異様なまでの集中が、ほとんど厚みもない極薄の絵の具の層に集約されて、その潜勢を漲らせている。戯れに針で画面を突いたりしようものなら、そこから瞬時に画布が鍵裂きとなり、背後世界に隠されていた闇の全質量が、この世にむかつて一挙に吐き出されるのではないか。そんな危惧を抱かせるに足るだけの負荷が、二次元の界面に聞き合っている。それでも画面は漲る力に絶えられず劈裂する、といったこともなく、みたところ無事な姿をなんとか保っている。決潰を免れているのは、そこに描かれた光景が、現実より十倍ほど引き延ばされて拡大した姿を獲得したからではなかったか。だがこれは、通常の「水増し」とは無縁の事態だ。前後への膨張を禁じられたために、内なる力は平面方向に横溢し、枠組みの防波堤を上下左右に押し拡げた。この氾濫の結果、沃野へと横溢し、流出した微少世界。その真実が、これ以外にはありえない寸法の必然のうちに、ようやく平衡を得て安らっている。それは、物質としての画布と顔料とが担い得る《モノの威力》の限界を測定する、果敢なる試みだろう。

《思う壺》か《無題》か

どうやら危険きわまりない背後世界への通路をあちこちに設けた空間が、この展覧会場のそこここに

出没しようと隙を狙っているようだ。奥の院で展示ケースからこぼれ落ちて床に散乱しているモノドモは、結界破りの不法闖入者だ。境目の向こうに越境するか、さもなくば背後世界が此岸へと雪崩うって殺到しかねない、不穏なる緊張を湛えた、魔術の舞台。一つ間違えば狂気の到来とも隣あわせの、この臨界ぎりぎりの空間が、それでもなんとか発狂せずに静穏な様子で保っているのは、なぜなのか。ここで、「モノ派」と通称された古参の作品が視野にはいつてくる。

会場入り口の占星術のテーブルと、奥の院の音響装置とを垂直に結ぶ軸に沿って、両者にタガを嵌めるように設置されたふたつの作品に、注目しよう。奥に鎮座するのは、関根伸夫の《空相 思う壺》。「コレは又何かと思えば思ふツボ」と刻まれている。いかにも人を食った題名だが、壺といつても実際には黒御影石でできている。外見こそ中空の壺に見えるが、実際には中は空洞ではなく、閃緑岩のムクな実質で詰まっている。うっかり中空だと勘違いすると、それこそ作者の「思う壺」に嵌ってしまう。一九七三年の作品であり、会場では最長老の部類といつてよい。壺がモノを思ふのか、それとも暗黒の壺を眼前に置かれて、こちらが我知らずあらぬ想念へと誘われるのか、そのどちらとも決定できないところに、作品の壺、「空相」たるゆえんも察せられよう。撤取の際、このツボを格納した無骨な立方体のガラスの陳列ケースには、暫時、写真撮影のための、マスキング用の黒布が被せられていた。隠された布の隙間からちらりと覗く黒い壺のほうが、観賞用資料よりしく無遠慮な視線に晒されている時よりも、はるか

に味がある。秘すれば花だ。

あたかも地球の臍、デルフォイの神託の聖地に据えられたオンファロスを思い起こさせるこの不出来なデブソのような漆黒の壺と対峙するのが、入り口に無造作に置かれた、小清水漸の選んだモノ。それは《無題》と、取り付く島もない題を授けられた、三個の赤錆びた鉄片だ。町工場に行つてもらつてきた、とは作者の、作品におとらず即物的な由来の説明だが、道具になりそこねた失敗作、といった風情の、意味不明で錆まみれの廃物である。一九七五年制作だが、三つの部分のうち最大の金属片は、長らく行方不明だったものが、最近と或る画廊の倉庫の隅から、ひよんなことで出現したので、出品することにしたのだそうである。この迷子の遺失物の一辺は、このたびの出品のために、改めてヤスリで研いで化粧直しを施され、使い込まれた鎌か鋤のような、鋭利な刃物の味わいの片鱗をちらつかせる。錆び付いたとはいえ、磨けばまだまだ現役だぞ、といった心意気を覗かせる。偶々見つかった、などとは、どうにも無責任なご登場ぶりだが、そこには会場の反対側であたりを睥睨する、例の敵方の《思う壺》になどなつてやるものか、というフテブテしいまでの無関心ぶりが、そつぽを向いて横溢する。黒御影石に引けを取らない、屑鉄の塊ならではの独立不羈の覇気の程を、我観せずといった気配で、あたりに撒き散らしている。

思うに、対をなすこれら二作の作り出す垂直軸が、会場を支配する物とモノとの交換をつなぎ止める礎、あるいは地中に届く杭のような役割を演じている。《思う壺》は、寸法こそ小さいけれども、壺天中

にも似て、会場全体を己が暗黒の、そして実際には「不在」の腹中に吸い込もうとばかりに虎視眈々。どうやらよからぬ陰謀を、密かに画策している風情である。否、ふと思えば、我々が壺の外壁と信じているのは、実は壺の内壁で、我々はそうとは知らぬうちに、関根の《思う壺》となり、もはやいつしれず、コトの初めから、壺の内部に呑み込まれてしまつていたのかも分からない。この壺は、展覧会会場という舟が風を孕むための、架空の帆柱を立てる軸受けの位置を占めている。そしてこの場所を帆柱の礎と見立てるならば、船尾に設けられた、役立たずの壊れた取っ手が、もとより無計画、《無題》を標榜して憚らぬ鉄製の舵輪、ということにもなるだろうか。実のところ、関根と小清水のふたりが、いかなるモノを出品するのか、そもそも出品に漕ぎ着けるモノなのかどうか、開幕間際まで確証は得られなかった、という。ところがいざ出品されると、研ぎ出された栗の化け物よろしき御影石と、使用法皆目不明で腐食も進行した鉄廃材とは、展示空間の宇宙論 cosmology を統べ、天地開闢 cosmogony と星辰の運行とを司る道具へと化身を遂げた。まさしくここで、たんなる質量としての「物」は、生気を吹き込まれた「モノ」へと変貌を遂げ、その変容は、佇む「者」たちを、不可視の磁力線の網に捉えて、虜にした。

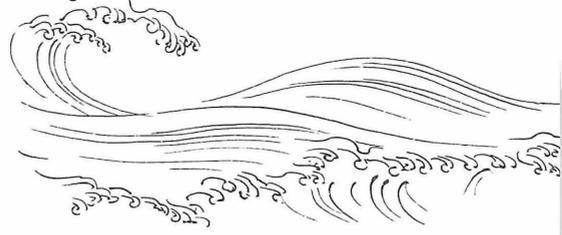
《憑きモノ》から《お祓い》へ

博物館という、みるからに場違いな空間にして、使い勝手も不如意を託つほかない会場を敢えて選んで船出した、航路地図も不確かな、この無謀なる実

験航海。だがそれは結果として、博物館に安らう資料たちの物質的存在の意義を問い直し、地球生命体を包括する視点から物とモノとの関係を問い直し、モノに宿る魂を覚醒させる契機を掴もうとする試みとなった。「物からモノへ」。物質対精神という近代欧米世界で支配的だった範例に、まっこうから異論を差し挟む、この危険きわまりない企画は、今後どちらの星座へと、次の航路を延ばしてゆくことになるのだろうか。

展覧会最終日、一月末日には、東南アジアの熱帯雨林を復元したランビルの森の回廊を「橋がかり」に見立てて、能舞が演じられた。観衆は、橋がかりの端で拍手を打ち、法螺貝を鳴らし、能管を吹いて魂を呼ぶ神主姿の鎌田東二に神経を集中し、鈴の音とともに森の向こうの星雲の宇宙に出現した、自転する青い地球の姿（大西宏志によるCG）に魅了されていた（本来は、法螺貝とともに投影開始の予定だったが、そうだが、不慣れた制御室の不如意で番狂わせが生じ、水惑星は鈴の音に感応する仕儀となった。だがこの遅延が却つて絶妙な効果を挙げた）。その観衆たちは、ふと気づくと、小姫を面にした河村博重がいつのまにか背後から現れていて、目と鼻の先に立っているのに気づき、驚愕した。霊の出現に不意打ちを食らわされたのにも等しく、文字通り光に照らし出されて白く輝く面に気づく「面白や」の光景、『古事記』の語る天岩戸の再来だった。会場に招来されたモノミタマとしての魂たちは、この祭礼とともに会場を去つていった。

二〇一〇年一月二六―三二日



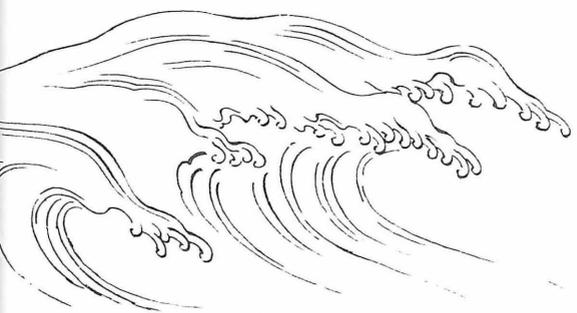
研究会の構成メンバー

- 【研究代表者】 鎌田東一
- 【研究副代表者】 梅原賢一郎
- 【研究分担者】
 - 京都大学こころの未来研究センター教授・京都造形芸術大学客員教授（宗教哲学・民俗学）
 - 京都造形芸術大学芸術学部教授（美学）
 - 京都大学こころの未来研究センター教授・同大学院教育学研究科教授（臨床心理学）
 - 東京大学大学院総合文化研究科教授（文化人類学）
 - 東京大学大学院人文社会系研究科教授（宗教学）
 - 東京大学大学院総合文化研究科教授（倫理学・日本思想史）
 - 京都造形芸術大学芸術学部教授・比較文明学会副会長（地球科学）
 - 京都造形芸術大学芸術学部教授・比較芸術学研究所センター研究員（茶道文化・茶室研究）
 - 京都造形芸術大学ものづくり総合研究センター主任研究員（マネキン研究・空間デザイン）
 - 情報科学芸術大学院大学教授（芸術生理学・医療人類学）
 - 東京学芸大学准教授・比較芸術学研究所センター研究員（美術史・ドイツロマン主義美術）
- 【研究協力者】
 - 京都造形芸術大学芸術学部教授（文化人類学・情報メディア論）
 - 京都造形芸術大学芸術学部教授・近代産業遺産アート再生学会副会長・アーティスト（彫刻）
 - 京都造形芸術大学芸術学部教授・アーティスト（日本画）
 - 京都造形芸術大学芸術学部准教授（メディアアート・アニメーション）
 - ソニーコンピュータサイエンス研究所シニアリサーチャー・京都造形芸術大学客員教授（脳科学）
 - 豊橋技術科学大学院工学研究科知識情報工学専攻教授・生態心理学・認知科学
 - アーティスト・造形美術家・エディンバラ国立芸術大学大学院修士課程修了・芸術学修士（造形芸術）
 - 慶應義塾大学文学部准教授（ケルト神話学）
 - 甲南大学文学部教授（中世文学）
 - 関西学院大学文学部教授・東アジア性異学会代表（中世史）
 - 占星術研究者・平安女学院大学客員教授（心理占星術・魔術研究）
 - 奈良大学教授・万葉古代学研究所副所長（万葉学）
 - 科学技術振興機構さきがけ研究員@NTTコミュニケーション科学基礎研究所（認知科学）
 - 京都府立医科大学医学部医学科教授（宗教哲学）
 - 高野山大学文学部准教授（瞑想、スピリチュア・ケア論）
 - ものづくり大学准教授（地理学、墓地研究）
 - 文化批評家・和光大学非常勤講師（文化批評）
 - 京都造形芸術大学准教授（インターフェースデザイン論）
 - 学習院大学文学部教授（中世文学・芸能）
 - 立教大学講師（宗教学・沖繩研究）
 - 東京大学大学院人文社会系研究科博士課程（宗教学・上田秋成研究）
 - 東京大学大学院文化リサーチセンター・ポスドク研究員（考古学・縄文画像学）
 - 東京大学大学院人文社会系研究科博士課程（印度哲学・仏教学専攻）
 - NTTコミュニケーション科学基礎研究所所長
 - 社団法人日本図案家協会事務局長・日図デザイン博物館学芸員
- 【研究会助手】
 - 龍谷大学大学院国際文化科学研究科修士課程修了（イスラーム美術史専攻）
 - 京都大学大学院人間・環境学研究科相関環境学専攻修士課程（物理学）
 - 京都大学大学院教育学研究科臨床教育学専攻修士課程（臨床教育学・身体論）

編集後記

この三月末で科研が終了する。実りある四年間だった。参加していただいた分担研究者・研究協力者・助手のみなさんに心より感謝申し上げます。今号はとくに一月に実施した展覧会とシンポジウムの内容を中心にまとめているが、最終年度の研究会の研究発表はホームページ上に掲載しているので、ご覧いただきたい。またぜひ近い内に『モノ学』の第二弾の本を出したい。モノ学研究はこれで終わりではなく、さらに激しく第二ラウンドに突入していくので、今後ともよろしく願っています。（鎌田東一）

「モノ学冒険団」の第一次航海も大きな成果を残して無事完了。本誌も本号をもってひとまずお役目終了となりました。編集サイドとしては至らぬことばかりでしたが、これだけユニークな学術雑誌の編集に携わられましたさん、組版の大西昇子さん、印刷のNPCコーポレーションの皆様、ご協力ありがとうございました。読者の皆様、長いおつきあいを感謝いたします。第二次航海が楽しみなような、恐いような……。 （原 章）



モノ学・感覚価値研究 第4号

発行日 平成二年三月三十一日
 発行 京都大学こころの未来研究センター
 モノ学・感覚価値研究会
 〒606-8501
 京都市左京区吉田阿達町46
 電話075-753-0970（代）
<http://homepage2.nifty.com/mono-gaku/>

表紙作品 松生歩（二即一、一即二）
 編集 編集工房レイヴン 原 章
 デザイン 鷺草デザイン事務所 尾崎閑也
 組版 マル工房 大西昇子
 印刷 株式会社NPCコーポレーション