

存在への問い——戸谷成雄と「現れ」の彫刻

田中正之

何も無いところに、確かに在ると感ずる意識こそ、人間にものを造らせたのではないか。¹

012

存在

戸谷成雄は、彫刻によって何をやろうとしてきたのか。本展は、何よりもこの点を見極めるために企画されている。そのためには、上に引用した戸谷自身の言葉が、最も重要な手がかりのひとつになるのではないかと考えた。つまり、確かに「ある」と分かっているにもかかわらず見ることはできない何か、はっきりとした形は有していないけれども「ある」ことは確かなもの、そういうものの存在を、その「現れ」のただなかに捉えているのが戸谷の彫刻である、と考えてみたい。その意味で、戸谷の彫刻は、存在をめぐるものだとも言えるだろう。本展では、戸谷の彫刻をそのようなものとして捉え、それが実際の作品のなかでどのように構造として表われているのかを探りたいと思う。

彫刻と存在のかかわりに関して、戸谷のまた別の言葉を引いておけば、彼は次のように語ってモいる。

確かにあると感ずるものと、それがどういふ形態を有しているかが未分化なものとして人間のうちにあったものが〈彫刻は存在論的、絵画は認識論的な根拠〉をもって分化した。²

見ることもできず、またどういふ形態をしているのかもわからないが、確かに何かがあると人が感ずるとき、それに表現を与えるのが彫刻や絵画であり、そして彫刻は、その何かの「存在論的」な根拠となるような表現であり、絵画は、その何かの「認識論的」な根拠となるような表現である。そう戸谷は語っているのだろう。しかし、彫刻が存在論的であり、絵画が認識論的であるとは、つまりどういふことなのか、すぐに合点がいくものでもない。今少し考えてみたい。

戸谷に大きな影響を与えた思想家のひとりである吉本隆明は、その著書『高村光太郎』に所載された「彫刻のわからなさ」のなかで、浮彫（レリーフ）と立体的な彫像とを比べて、

その違いを次のように述べている。

浮彫では、世界は予め存在している。だからあとは世界の中に刻むだけである。彫像では、なによりも世界を作ることが、造型することである。……浮彫では、世界を造りたいのではなく、世界の中を荘厳にしたいとか、描出したいという意識が、重要なのだ。彫像では、いつも世界は造られる像と等身大であり、像をつくることは、世界をつくることになる。³

013

ここで吉本が言いたいのは、平面的な浮彫（レリーフ）の制作とは、すでにある世界を描出し、それによって世界を認識しようとする行為であり、立体的な彫像は、そもそも世界を存在させよう（出現させよう）とする行為なのだ、ということである。もう少し言葉を足せば、洞窟壁画に見られるような刻線の表現も含めて吉本が「浮彫」と呼ぶものは、自然に翻弄され、自然の摂理に従い、他の動物と同じように人間もまた自然に支配された世界のなかに生きていることを確認するような（ある種原始的な）表現のことである。それに対して彫像は、人間が自然の支配から逃れ、他の動物とも離れて人間だけが生きる世界（それは「近代社会」とありていに呼ぶこともできるかもしれない）を、それがどのようなものなのかを捉えようとする（それを吉本は「造る」と言う）表現のこととなる。世界とは、吉本によれば「じぶんたちを入れる容器」のことで、つまりそれは、我々が存在する場のことである。彫像を造り出すこととは、はっきりとした形態を視認することはできないけれども、確かに我々が存在している世界を、彫像の制作という行為のなかに現出させ、把握しようとすることなのである。無論、吉本が「彫刻のわからなさ」で論じたいささか特異な彫刻観がすべて戸谷の作品にすんなりと当てはまるわけではないし、また浮彫を、その平面性において絵画と同一視するのもかなり乱暴ではあろうが（そもそも戸谷はレリーフに関しては吉本とはまた別の考えをもち、絵画と彫刻の中間的存在として位置付けている⁴）、しかし、浮彫や絵画が、自分たちの生きる世界を「認識」するために制作されるのだとすれば、彫刻は我々が生きる世界を「存在」させるために制作されるという、そのような理解が、吉本と戸谷とを結びつけていると考えていいだろう。そもそも冒頭に引用した言葉の由来を戸谷に尋ねたとき、戸谷は吉本だと明言している⁵。実際に同一の言葉が吉本の文章にあるわけではないが、戸谷が彫刻を「在る」ことの問題として捉えようとしたときに、吉本の「世界をつくる」ものとしての彫像という考えがその下地にあったのは確かと思われる⁶。

しかし、戸谷の作品においては、確かに「ある」とは分かっているが見えない何かを造形することとは、見えないものに形を与えるというような単純な所作のことではない。たとえばはっきりと視認できる形態はなくても、見えないものは見えないままに、しかし「ある」という実感を持ってその存在を確認できるようにするということである。それを戸谷自身の言葉を借りれば、「見えない彫刻を形づくる」とも、「相対するもの手前に像を結ぶ」ことだとも言えるだろう⁷。戸谷にとって彫刻とは、存在を、「見えないもの」と「見えるもの」とのせめぎ合いのなかで、「現れる」というダイナミックな様相のもとに問うもの

である。

そして、それは、我々が存在していること（あるいは生きていること）そのものを問うことに等しい。「彫刻は、別な世界を空間につくり出してしまうものなので、それは自分自身の存在を自分として確認するのと同じ意味合いを持っていると思います」と、吉本の主張を引きながら語る戸谷にとっては、彫刻の制作とは、「物の存在や位置や距離と自分の存在していることの確認」という意味をもつ⁸。しかし、急いで付け加えておきたいのだが、それは何か神秘主義的な理解に回収されるのではまったくなく⁹、むしろ現象学的に「現れ」の問題として捉えられるべきであり、人や世界の存在のあり方を天上的視点よりも地上的視点で問おうとすることなのである。

戸谷がこのような考え方にたどりつくためには、吉本から学ぶばかりでなく、批評家の峯村敏明との交流も大きな役割を果たしたのではないだろうか。たとえば峯村は、「「彫刻」とは何か」とストレートに題された鼎談のなかで次のように語っている。

014

私にとって彫刻というものは「存在」ということであり、その「感覚」と言ってもいいし、その「概念」と言ってもいいのですが、私がどのように存在し世界がどのように存在し、私の外部、第三者、それは対面相手であり恋人でもいいのですが、それが私との関係でどのように存在するかを突き詰めて問題にする芸術というのは演劇以外ではない、彫刻だけだろうと思います。¹⁰

その鼎談のなかで戸谷は、このような峯村の言葉に対して次のように応じている。

我々人間は世界の中に存在しているわけですが、自分が世界の中に存在していることをもうひとりの自分が認識することは、世界と「私」が対峙的な関係性でとらえられているということであって、対象がそこにあってそれを存在の現れとして見ている「私」がここにあり、さらにそれを「私」の現れとして見ているもうひとりの「私」が背後にいる。そしてお前という人間が世界と対峙して存在しているのだよ、ということをお前が教えてくれる。¹¹

彫刻によって「世界をつくる」といっても、それは突如眼前に竜宮城のようなものが現れるように別世界が出現することではない。それは、自分がいったいどういう世界に存在している（生きている）のかという問題に、「見えないもの」の存在からも目を背けることなく対峙することによって迫り、それによって、世界が「現れる」ようにすることなのである。

「見えるもの」と「見えないもの」

愛知県立芸術大学の大学院に在学中であった1975年のイベントで制作された《竹藪Ⅰ》および《竹藪Ⅱ》[fig.1]には、見えないものが見えないままに作品化される方向性がすでに

示されていた。この作品は、竹藪のなかで、竹と竹とのあいだの虚の空間にロープが張られることによって成立している¹²。それによって顕在化されるのは、竹と竹のあいだにありつつも視認されずにあった空隙であり、空虚である。かつ、この作品は、そこに空隙があることを悟らせるだけで、目に見えるような形が空隙に与えられるわけではない。その空隙は、竹藪という世界がどのような構造で成立しているのかを、つまり竹のある「実」の部分とそのあいだの空間という「虚」の部分からなっていることを示している。竹が「図」でまわりの空間が「地」とであるとすれば、《竹藪》では空隙が（実際には見えないにもかかわらず）「図」となりうる（そのとき竹は「地」となる）潜在性を持つことが明らかにされる。ここにあるのはモダニズム的な意味での図と地の融合（二項対立の解消）ではなく、両者の立場がいつでも逆転しうる可能性をはらんだ竹と空隙とのあいだの緊張をはらんだ（不安定な）関係性である。言いかえれば、それは「見えるもの」と「見えないもの」のせめぎ合いである。

このことをより具体的に理解するために、視覚心理学で「図」と「地」の説明としてよく用いられる「ルビンの壺」[fig.2]を想起してもいいだろう。そこでは、白い部分と黒い部分のどちらを「図」と見るかによって「見えるもの」と「見えないもの」とが入れ替わる。壺があると見るときは、周囲は「地」となる。ふたりの人物の顔があると見れば、壺は「地」へと溶解する。片方が見えるとき、もう一方は見えないが、消えてなくなるわけではない。ふたつがともにもない限り、どちらも存在しえない。このふたつは決して自律することなく、かつ分離することもなくつねに同時に存在していなければならない。自己は他者なくして存在しえず、他者もまた自己なくして存在しえない。「見えるもの」には、つねに「見えないもの」がぴったりと寄り添っているのであり、自律性ではなく、関係性のなかでしか、どちらも存在しえない。つまり、存在とは関係性のなかにこそあることになる。

すでに述べたように、竹藪の虚の空間を走る紐は、その空隙に形を与えることはない。その存在が紐によって確認されるだけであり、空隙の全体像を知る方法はまったくない。あるとすれば、想像力のなかで、竹藪と空間との間の「図と地」の関係を、ポジとネガを反転させるようにイメージすることによって空隙を実として想像するだけだろう。紐は、戸谷によれば、空間を見通す眼差しの代理物ないし隠喩でもあるが¹³、その眼差しは、知覚を越えて、想像力の世界へと入っていかなければならない。

《竹藪》と同じように、図と地の関係や空隙が問題とされているのが、前年、1974年



fig.1 戸谷成雄《竹藪Ⅱ》

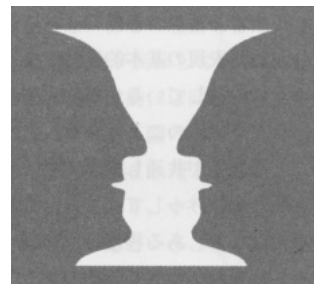


fig.2 「ルビンの壺」

に制作された《POMPEII・79 (Part 1)》[fig.3]であった。ポンペイでは、ヴェスヴィオス火山の噴火のために溶岩のなかに埋まった人間のその身体の形状が空洞として残っていた。戸谷の表現で言えば、「空間と実体というものが逆転してしまった」のである¹⁴。本来は、身体を取り巻く周囲の空間であった虚の部分が、溶岩という実体（つまり「図」であり「見えるもの」となり、もともとは存在する人体として「図」であったものが、「地」（つまり空隙であり「見えないもの」となってしまう）となってしまうのである。発掘調査にあたって、空洞には石膏が流され、その型が取られることによって、図と地の関係（「見えるもの」と「見えないもの」の関係）は再度逆転し、身体は再び「見えるもの」となった。ここに戸谷が看取したことは、ふたつある。ひとつは、実と虚の関係は、いつでもひっくり返りうる可能性をはらんでおり、人間の存在とは、そのふたつのせめぎ合いのうちにあるということである。そしてもうひとつは、実と虚とのあいだの境界にある「表面」の問題の重要性である¹⁵。

016

境界

境界としての「表面」という問題は、これまで書かれてきた多くの戸谷論が取り上げ、また戸谷自身によっても繰り返し提示されてきた概念である¹⁶。「表面」の問題と正面から取り組んだ渡部葉子の論考は、まさに『「表面」をめぐる』と題され¹⁷、そこでは、戸谷にとっては、表面とは関係性の別名である、という重要な指摘がなされている。この関係性としての表面を最も端的に表現したのが、1984年に始まる「森」シリーズの諸作品であることは、渡部の論考に明快に論じられているので、ここでそれを繰り返すことはしないが、渡部の論考に引かれている次の戸谷の言葉は、ここでも引用しておきたい。

実は森の地面とそこに茂る樹々の葉っぱの表面には、厚みのある空間が広がっていて、そこでは森の外部と同様に、日の光がそそぎ込み、風が吹き渡っている。この内部でもあり、外部でもある森の厚みの中にこそ、彫刻としての主題だった“表面”がひそんでいた。その意味で、僕にとって森は、まさに表面のメタファーに他ならなかったと言えるかもしれない。¹⁸



fig.3 戸谷成雄《POMPEII・79 (Part 1)》



fig.4 戸谷成雄《《境界》からV》

戸谷にとって「表面」とは、フラットな平面ではなく、ふたつのもの（たとえば内部と外部）の境界にあって、それらをつなぐ関係性や二重性（内部でもあり外部でもあるというような）を宿した「厚み」をもった空間的存在である。

戸谷の「境界」の問題を論じたこれまでの論考のなかでも、それを慧眼にもマルセル・デュシャンの「アンフラマンズ」(infra-mince) の概念と結び付けた坪戸雅彦の論考は、最も重要なもののひとつだろう¹⁹。アンフラマンズとは、物理的な接触を持ったふたつのものの境界にある、ふたつのもののあいだの移行や変容を捉えようとした概念である。またそれは、「極めて薄い(アンフラマンズ)」ために実体性も持たない。たとえば、それは、デュシャンの比喩的な説明を引用すれば、「薄い紙の表と裏のあいだの中空」であり、あるいは「二次元から三次元への移行」を可能にするものである²⁰。境界における二重性を帯びた状態やそのあいだの移行を、デュシャンが、その境界の障壁を消すかのように「極めて薄い」と呼んだのに対し、戸谷は関係性をはらんだ「厚み」と言い、正反対の言葉を用いて同一の問題を捉えようとした²¹。デュシャンにとって、影とその実体との関係はアンフラマンズの典型であったが、だとすれば、戸谷が取り上げた、ポンペイの溶岩のなかの人体の空洞とそのまわりの溶岩との境界もアンフラマンズであると考えられよう。またその空洞に石膏を流してできる人型とまわりの空間とのあいだの表面もアンフラマンズであろう。この表面は、「実」と「虚」の移行のあいだにある境界である。「彫刻とは、このような不在の影から実在の像として立ち上がるものではないだろうか」²²とも、「木を彫ると、周りの空間が彫刻される」²³とも戸谷は言うが、この境界的な移行のなかにこそ、戸谷の作品は現れてくるのである

017

「森」シリーズ以降の戸谷の諸作品、たとえば本展の出品作である《《境界》からV》[fig.4] などでは、木彫の表面に入念な処理が施され、削りくずを燃やして灰にし、その灰にアクリル塗料を混ぜて白とグレイの中間くらいになるような調子をつけたものが塗られている。灰を塗ることのコンセプトは「円環と変容」だと戸谷は述べており²⁴、それはつまり木から灰への移行（変容）だろう。また灰には、それが木材とガラスとのあいだの中間的、境界領域的存在であるという意味もあるという²⁵。表面がもつ移行性はそれだけにはとどまらない。《森》を構成する一本一本は[fig.5]、頂点の部分では彫刻的な形態となって現れているが、下に降りると徐々にレリーフ的になり、さらに下部では刻線的、つまり絵画的になっている。下から上へと眺めれば、その移行は逆向きとなる²⁶。絵画的（認識論的）なものと同刻的（存在論的）なものとのあいだの移行の往復運動が、灰の示唆する変容とも重ね合され、重層的な移行のドラマが、《森》の一本一本の表面で繰り広げられているのである。

内部と外部

灰を塗られた作品の表面は、チェーンソーによる荒々しいギザギザの傷によって覆われてもいる。この迫力に満ちた、脅迫的な不気味ささえ湛えた表面を、戸谷は「バロック」とも



fig.5 戸谷成雄《森》



fig.6 戸谷成雄《[[《彫る》から] 塔状のもの》

呼び、「森化」とも呼ぶ。その原型を探せば、《竹藪》の空隙を縦横に走る紐を考えることもできるだろうし、あるいはメタファーとして見れば、森という空間における錯綜した視線ということになる。たとえば以下のような戸谷の言葉は、《森》の表面を視線の束として見させる。

森の中を歩いていると絶えず何ものかに見られている感じがする。それは、さえぎるもののない平地で正面から一対一で対峙する視線ではなく、ありとあらゆる方向からくる気配のようなもので、人間のものばかりではない。私の方も、その気配としての視線を見返すように、足元、こずえ、木々の隙間、斜面の下方、上方などのあらゆる方向に視線を移動させながらも、決して目と目がぶつかり合うような裸形の対峙をしないでさまざまな視線に対し心を開かなくてはその場にいられない気持ちになってくる。これは垂直—水平という二元的視線ではなく斜線の束として表現されるものである。斜視線の束が多くの人に共有され、緊密化し充満するとその場は特別な場所となり、彫刻の発生の場ともなる。²⁷

しかし、実のところ、激しく刻まれた木肌の傷は、その発生の段階においては視線が形態化したものではなかった。出発点となったのは、1981年から83年にかけての「《彫る》から」のシリーズ [fig.6] である。

《《彫る》から》は、鉄筋を入れた石膏を固め、それを斧で削って作られた作品である。石膏という素材を彫るという制作の方法は、モデリングとカーヴィングとの間の二重性はらんだ曖昧な境界領域を想起させるという意味をもった行為でもあったが²⁸、もともと

の発想の根底にあったのは、彫刻の内部構造という問題であった²⁹。

石であれ木材であれ、彫刻が制作される場合、それが彫られるのは、その内部に潜んでいる求心的な構造を顕在化させることである。戸谷がもともと持っていた彫刻観は、このようなものであった。戸谷は、鉄筋をあらかじめ石膏に埋め込むことによってそれを内部構造の代理物とし、石膏を削って鉄筋を顕わにすることによって内部構造を彫り出すということを試み、それによって彼の彫刻観にそった彫刻を作ろうとした。ところが、実際に石膏を削るという作業を行うなかで戸谷が思うにいたったのは、内部に潜む構造を彫り出すのが彫刻ではなく、表面を削ることによって、内部の構造が生み出されるという、発想の逆転であった。彫刻を、内部からではなく、表面という外部から攻めていき、彫刻が現れていくようにするのである。

019

彫刻を、内部構造から作られるのではなく、外部の表面から生まれると捉えるようになったとき、求心的な内部構造に代わって現れたのは、多中心的な表面であった。彫刻の皮膚の上を多方向的に幾重にも斜めに走るチェーンソーの彫り跡（「斜線の束」）は、ときに幾本かが交差しながらいくつもの交点を表面に作り出していく。この複数の交点が、内部的な中心構造に取って代わる、表面の多中心的な構造であった。しかし、このような構造は、実はすでに《竹藪》において予告されていたことでもあった。竹藪のなかを縦横に走る紐は、いくつもの交点を作り出す多中心的や組み立てとなっていたのである。

だが、その多中心的な表面は、いったいどのような世界を我々に見させているのだろうか。つまり、我々がどのように存在していると考えさせるのだろうか。戸谷が語ってくれたことのひとつは、個人が共同体に属するのではなく、個人に共同体が属している、という包摂関係の、あるいは支配関係の逆転であった³⁰。このように個人と共同体とのせめぎ合いを語ることを通して伝えられるのは、多中心的表面が、共同体（あるいは社会）の要請にしたがい（その要請は、ルイ・アルチュセールの意味での「イデオロギー」とも、あるいはジャック・ラカンの用語を持ち出せば「象徴秩序」とも呼べるだろう）、個人の主体が構築されるのではなく、個人の主体から共同体（社会）を構築していこうとする（世界をつくらうとする）、抗う（せめぎ合う）意志の表明であり、我々の存在の仕方へのオルタナティブなあり方の提示であるように思われる。そのためには、自分に投げかけられてくる様々な視線に対して、関係性を築くように応答していかなくてはならないのである。

ミケランジェロ

彫刻を表面から攻める、と戸谷が考えるにいたったのには、今ひとつ別の契機もあった。意外かもしれないが、それはミケランジェロであった。戸谷によれば、ミケランジェロは、表面から攻めていく彫刻家である。繰り返しになるが、戸谷にとって、西洋の伝統的な彫刻は求心的であり、それは西洋における政治的、国家的なあり方も軌を一にするものである。求心的な彫刻は、素材（大理石であれ木材であれ）を全方位から、あるいは全周から彫り進め、内部に潜んでいる構造を彫り出そうとする。しかし、ミケランジェロの彫刻は、

周囲ではなく、正面から、風呂の水を抜くように（つまり、風呂の水面が徐々に下がっていくのと同じように正面から彫り進めていって）、形象を現していくものであった³¹。ミケランジェロの作品では、内側の構造を暴き出すような他の西洋彫刻とは異なり、正面から徐々に彫像が現れるのである。ミケランジェロは、ひとつの進むべき道を戸谷に示唆する存在であった。

そのミケランジェロの作品を意図的に引用しているのが、2004年の《射影体》[fig.7]である。《射影体》は、影という虚の実体化を扱った作品で、床に映る黒いシルエットだけが影なのではなく、影を作り出す物体ないし人物と影のあいだの空間も影であるとなさされ、その部分が山脈のように彫刻化されている。その影の形の原型となったのが、ミケランジェロの《瀕死の奴隷》[fig.8]であった³²。この作品の、展示室の壁面に接する平面部分は、《瀕死の奴隷》のシルエットをかたどっている。

020

なぜ戸谷は影に関心を向けたのか。きっかけは、ひとつには高松次郎の影の作品であり、もうひとつは「プラトンの洞窟」であった。「プラトンの洞窟」とは、簡単に要約すれば、決して見ることでできない「アイデア」の、その洞窟の壁に映る影を見て、その影を実体だと思いこんでいるにすぎない、という話で、ここでは影は実と虚の関係を象徴的に示している。我々の影は、我々自身の姿を映した影であり、それを見つめることは、自分自身を見つめることとなるが、我々が見ているのは、あくまでも我々の影であり、実体としての我々自身ではない。実体としての我々自身の姿を我々は、アイデアを見ることができないのと同じように、見るることができない。再びラカンを持ち出せば、彼の「鏡像段階」が教えてくれるのは、自我なるもの（自分という主体）は「見えないもの」であり、それは鏡像という「見えるもの」によって想像的に構築はされえても、それ自体は決して見えるものにはなりえないということである。《射影体》は、その「見えないもの」と「見えるもの」と、実と虚との関係性を作品化しており、ミケランジェロが引用されているのは、それが水を抜いて彫像の姿が現れてくるのと同じように、その関係性のなかに彫刻が現れることを示唆するためだろう。ミケランジェロとも影とも結びつく作品ではないが、実と虚の関係性は、1998年の《《境界》からVI》[fig.9]でも上下の構造によって作品化されており、戸谷の作品においては一貫して問題となっていることがわかる。

さらに、なぜ他のミケランジェロの作品ではなく《瀕死の奴隷》が取り上げられたのかを考えると、それはこの作品が死をテーマとしているからかもしれない。「死とは一種



fig.7 戸谷成雄《射影体》／ fig.8 ミケランジェロ《瀕死の奴隷》／ fig.9 戸谷成雄《《境界》からVI》

の境界であり、内と外の交差する場——巾であり、痛みである」とか、「死はもつとも生きづく場——境界で生と再会する」と語る戸谷にとって³³、死とは、森と同じように境界であり、関係性の厚みをもった「表面」であったはずである。そして死と生は、交換可能な図と地の関係（あるいは反転するネガとポジの関係）にもある。このことが、壁面的存在の表と裏という関係のもとに作品化されているのが、本展に出品されている「洞穴体」のシリーズの諸作品 [fig.10] や《重層体Ⅰ》 [fig.11] ではないだろうか（「洞穴体」の発想のもとには、無論「プラトンの洞窟」もあった）。

「見えないもの」に見られる

021

先に触れたミケランジェロの水が減っていくような形象化や、死という境界といったことは、《POMPEII・79 (Part 1)》を連想させないだろうか。このポンペイの直接的な延長上にある作品が1994年の《見られる扉Ⅱ》 [fig.12] であり、そこでは「見ること」と「見られること」とが主題として扱われている。ミシェル・フーコーが『言葉と物』の第一章で展開したベラスケスの《ラス・メニーナス》における錯綜した眼差しの表現をめぐる議論に惹かれ、また森における錯綜した視線を論じた戸谷は、視線の問題にとりわけ関心を持ち続けてきた。そして視線を、現実の人間が生きる世界の問題として取り上げたのが、《見られる扉Ⅱ》であり、その発想の源は、ユーゴスラビア内戦下のサラエボの状況についてNHKで放映されたテレビ番組であった³⁴。そこでは、川をはさんで対峙するふたつの陣営の両方が、お互いに相手を見ている状況が扱われていた。どちらの陣営も、相手を見ていると



fig.10 戸谷成雄《洞穴体Ⅲ》

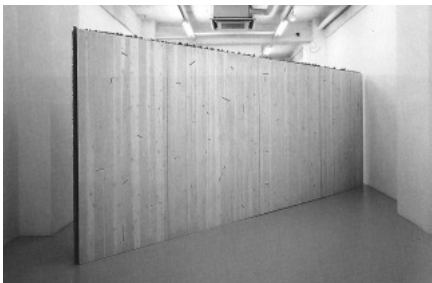


fig.11 戸谷成雄《重層体Ⅰ》

同時に見られてもいる。しかし、自分を見ている相手の姿は、はっきりと見ることはできない。自分は見えない相手に見られているのである。そのようなサラエボの状況を、日本での暮らしと重ね合わせ、アパートのドアをモチーフとして展開させたのが、この作品であった。

《見えない扉Ⅱ》には、七つの扉が設置されている。それぞれの扉には小さな穴が穿たれ、そこからレンズ越しに扉の向こう側を覗き見ることになる。扉のまわりは白い漆喰の壁で、それは無数の指先の跡で覆われている。作品の背後に回ると、すべての扉の裏側には、人間の身体の痕跡が空洞として表されている。もはや姿を見ることはできないが、そこには誰かがいたはずであり、我々が穴から扉の向こうを見たのと同様に、扉の裏側からは誰かが我々を見ていたことが示唆されている。ここでは、戸谷自身の言葉だが、「扉の向こうからはベラスケスの視線。私を見るあなたを見る私を見るあなた」³⁵といった終わりのない視線の往還運動が展開されている。我々は、「見えないもの」によって見られており、我々もまた「見えないもの」として相手を見るのである。

《見えない扉Ⅱ》の準備段階の素描は、この視線の交わりを、目の重なり合い、あるいは頭部の部分的共有というイメージで示している [fig.13]。そこでは、自分と対峙する相手は、他者であると同時に、もうひとりの自分であるとされ、また自分を「生」、相手を「死」として捉えてもいる。扉が、関係性という「厚み」を宿した境界であり表面であるならば、そこには「見えるもの」と「見えないもの」、「見ること」と「見られること」、そして生と死のあいだのやりとりが含意されているのである。漆喰の上の指の痕跡は、そのやりとりを象徴的に示しているのだろう。

厚み

《見えないオブジェ》(1934年)によって「見えないもの」を彫刻化し、また《ノー・モア・プレイ》(1932年)などで死を主題としてきた彫刻家アルベルト・ジャコメッティは、戸谷が最も影響された先達のひとりである。そのジャコメッティと戸谷の作品との関係を、《境界からⅤ》(1997-98年)に関して論じた拝戸は、それをジャコメッティの第二次大戦後の、分かりやすくいえば実存主義的な時代の彼の作品と比較することによって展開し

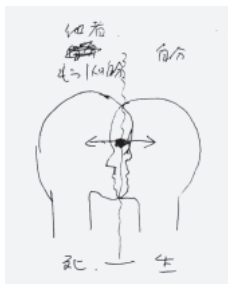
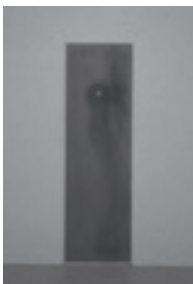


fig.12 戸谷成雄《見られる扉Ⅱ》／ fig.13 戸谷成雄《見られる扉Ⅱ》のコンセプトスケッチ(部分)

ている³⁶。その論点は、「サンサシオン(感覚)」(sensation)というジャコッメティの言葉に依拠しながら、「確かにそこにある」とは感じられていても、はっきりとは見えない何かを造形化するという点から戸谷の制作を捉えようとするところにある。「サンサシオン」とは、言うまでもなくポール・セザンヌに由来する言葉であり、その後もアンリ・マティス(さらにはリチャード・ディーベンコーン)の絵画に引き継がれた問題であった。それは、対象を前にしたとき、視覚による知覚的認識に基づいて再現描写的にそれを表象するのではなく、対象から受ける(しかし視認はできない、見えない)「感覚」を、絵画であれば画面の上に形象化していく探求を指し示す言葉である。マティスは、この「サンサシオン」を、絵画の画面全体の構成(色彩の配置)によって表現されると考え、ジャコメッティはそれを塑像の造形で捉えようとした。

023

しかし《境界》からVを、ジャコメッティ作品との形態上の類似性を視野に入れてさらに論じようとするならば、1947年という時点では例外的に1920年代や30年代の、シュルレアリスム期のジャコメッティの作品に回帰したかのような《鼻》[fig.14]との、あまりに明白な類似を指摘してもいいだろう。この作品では、1930-31年の《吊るされた球》と同様に籠(ないし檻)のような枠に頭部が吊るされ、鼻がまっすぐに前方へと突き出された姿を表した作品である。《鼻》へと至るジャコメッティの過去の作品をたどれば、匙の形体で表された女性を針ないし釘の形をした男性が突き刺そうとしている《男と女》(1928-29年)、板を角が突き刺している《処分されるべき不愉快な物体》(1931年)[fig.15]、《眼に突き付けられた先端》(1932年)など、鋭利な刃物のようなモチーフを扱った彫刻が挙げられよう。いずれも、男と女のエロティックな関係を暴力的結びつきとして捉えるジャコメッティの独特の世界が表現されたものである³⁷。戸谷の《連句的I——露呈する《彫刻》シリーズ('76-'78)からの連句的現在》(1995年)[fig.16]は、平面を針が貫いているという点で、これらのジャコメッティ作品を連想させるが、しかし戸谷の作品は、ジャコメッティの性愛的世界とは無縁である。戸谷は、平面を突き抜ける角というジャコメッティにおいては暴力的エロティシズムとして表わされたものを、「厚み」の問題に置きかえているのである。

ジャコメッティの《鼻》が画集や展覧会図録に図版として掲載される場合、ほぼ必ずと言っていいほど、それは横から撮影された写真となっている。異様に伸びた鼻という形態を示すためには当然といえば当然だが、しかし、そのために、この作品を正面から見たと

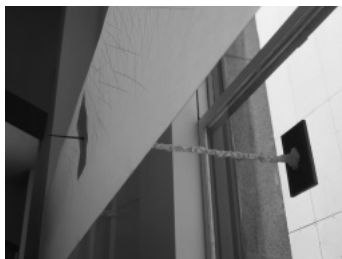


fig.14 ジャコメッティ《鼻》/ fig.15 同《処分されるべき不愉快な物体》

fig.16 戸谷成雄《連句的I(露呈する《彫刻》シリーズ('76-'78)からの連句的現在》(部分)

きの姿を見過ごすことにもなってしまうている。針に刺されるような不安に襲われつつも《鼻》を正面から見ると、鼻の異様な長さは、実は知覚から消えて見えなくなる。すでに見た横向きの、頭に残る映像によって、鼻の長さは想像されるだけで、実際に正面から見たときの様子は、ジャコメッティ自身がデッサンに描いているとおりのなる [fig.17]。顔の左右の表現の度合いの差、その非対称性も正面からじっくりと見たときに初めて認識されてくるだろう。《鼻》という作品は、「見えるもの」と「見えないもの」を、横から見たときも正面から眺めたときも、どちらの場合にもはらんでおり、かつそれはそれぞれの反転したもの、つまり横向きと正面とは「見えるもの」と「見えないもの」とが入れ替わる構造となっている。《境界》からV》もまた、「見えるもの」と「見えないもの」の二重構造となっており、壁という境界的な存在によって作品は二分されている。檜のごとき突起のある側から作品を見ると、壁の向こうに何があるのかは見え、反対に穴のある側から作品を見ると、壁を隔てて突起があることは見えない。

024

さらに《境界》からV》では、「見えるもの」と「見えないもの」の二重性が、意味という問題にも結びつけられている。この作品に関して戸谷は、吉本隆明の『言語にとって美とは何か』が発想源であったところをはっきりと述べている³⁸。そのことは、この作品のコンセプト図 [fig.18] にも示されているとおりで、吉本の著書にある、横軸に指示表出性、縦軸に自己表出性を置く図式 [fig.19] がそのまま当てはめられている。

吉本は、表現される言葉を、言語の指示表出性と自己表出性の織物だと考えた。指示表出性の度合いが強い場合、それは「バラ」という名詞のように、何かを具体的に指すことのほうにより大きな重要性が与えられた言葉となる。これにたとえば「が」や「は」といった助詞をつけ、「バラは」とか「バラが」となると、それぞれで伝えられるメッセージが異なってくる。「バラは好き」と言った場合、バラも好きだがほかにも好きな花はある、という意味となるが、「バラが好き」といった場合は、ほかのどの花よりもバラだ、という意味が強くなる。吉本はこのような情緒的な差異を伝える助詞の持つ働きを、自己表出性と呼び、言葉の表現は、この両者の組み合わせによって成立すると論じた。指示表出性とは、意味が明瞭かつ明瞭で、曖昧さのないことであり、自己表出性とは、必ずしも発話者の心や感情のことではなく、むしろそれを伝えうる言語の働きである。「名詞」が指示表出性の最も強い言葉だとすれば、自己表出性が最も強い言葉だと吉本が考えたのは、情緒が最も端的に表れる「感嘆詞」（たとえば「あつ」）であった。指示表出性とは、つまり意味がはっきりと「見える」ことであり、自己表出性とは、意味がはっきりとは「見えない」ことである。「あつ、バラ」という言葉が誰かによって発せられるのを聞いたとき、「バラ」が何を指すのかは明瞭だが、どうして「あつ」なのかはすぐに分かるわけではない。このような吉本の議論にしたがって、戸谷のコンセプト図では、長く突き出した突起の先端に「名詞」と書かれ、突起の根元部分であり、突起の側からは見ることができず、壁の向こう側に回ったときに初めて穴として認識できる側のほうに「感嘆詞」（コンセプト図には正確には「感動詞」と書かれている）が置かれている³⁹。

しかし、吉本が同時的な織り合わせと考えていた指示表出性と自己表出性の組み合わせに、戸谷は時間の観念を与えている。つまり、このふたつの概念のあいだに、時間的な

「厚み」を加えているのである。それによって、《境界》からVは吉本を越えて、ラカンに結びつきうるようにも思われるのである。つまり、突起の側にはラカンのいう「象徴界」が、そして穴の側には「現実界」が当てはまりうると考えられないだろうか。

例を挙げて説明しよう。この作品の制作のきっかけのひとつは、1997年に起きたいわゆる神戸連続児童殺傷事件で、子供を殺された親の感嘆詞でしか表しえないような感情（自己表出性の領域）と理性的に心が整理された状態（指示表出性の領域）とが表されている

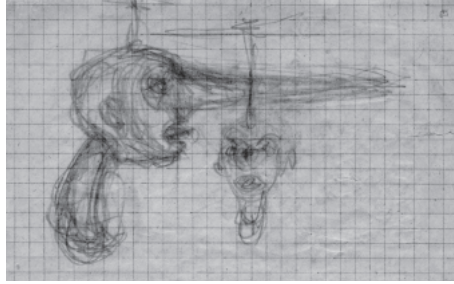


fig.17 ジャコメッティ《「鼻」のためのエスキース、横顔と正面》

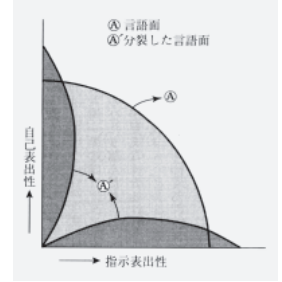


fig.19

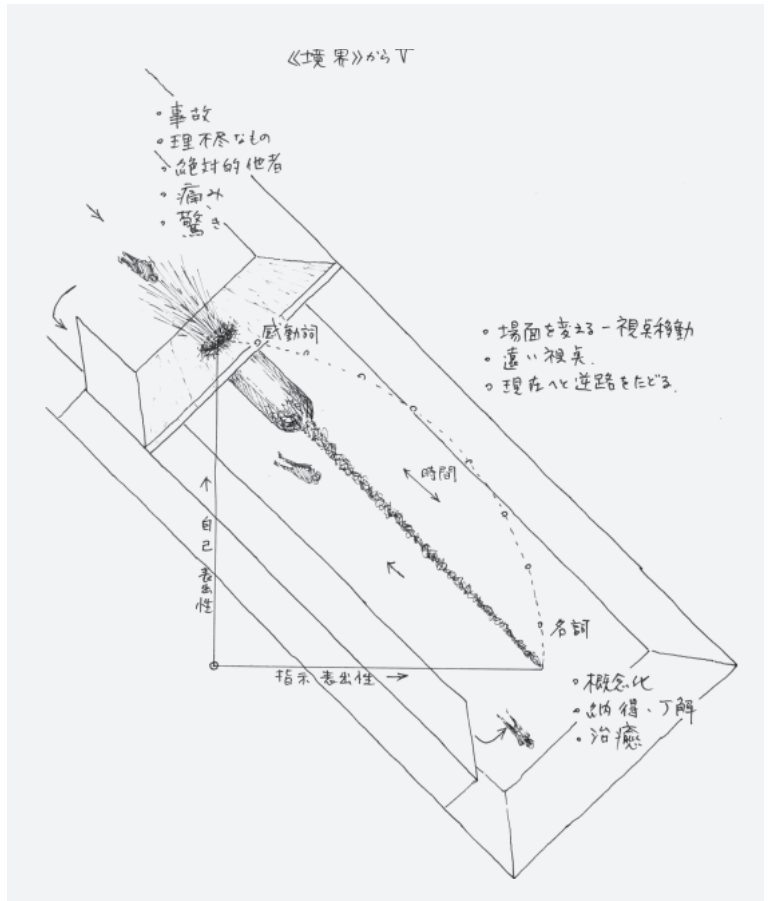


fig.18 戸谷成雄《境界》からVのコンセプト図

るが(そのためコンセプト図には「事故」「理不尽なもの」「治癒」といった言葉が記されている)、ここでは、戸谷の制作の動機とはまったくかわりはないのだが、2011年3月11日の出来事を取り上げたい。この日の大地震と津波のあと、避難所に暮らしていた子供たちがある遊びをしているという記事が(正確な日付は失念してしまったが)朝日新聞に掲載されていた。それは、子供たちが、「津波だ、逃げろ」と叫びながらみんなで逃げる遊びをしているというものであった。その記事には、子供たちのそのような遊びを、決してやめさせてはいけない、子供たちはそうやって自分たちの恐怖の体験をわざと反復することによって、それを克服しようとしているのだから、と書かれていた。トラウマとなるような体験は、ひとつの遊びとなることによって、語りを与えられ、物語化されることによって克服されていく。そうしなければ、恐怖の体験は子供たちをいつまでも脅かし続けることになってしまう。

026

主体を混乱させ、不安に陥れるような現実遭遇したとき、その主体が安定を取り戻すためには、それに秩序を与えられなければならない。「現実界」とは、その秩序化される以前の生々しい現実(感嘆詞を持ってしか言葉では表すことができないだろう)であり、「象徴界」とは、それに明瞭な説明を与え、納得させ、安心させる心の機能である。主体が安定するためには、時間が必要とされるのであり、それはこの両者のあいだのせめぎ合いの時間だと言えるだろう。そしてまた、このような心の機制は、我々が生きる世界に我々が対峙するとき、我々が世界を受け止める方法のひとつでもある。「見えないもの」と「見えるもの」とのあいだの調停こそが、我々が世界を生きていくことなのである。

現れ

最後に、橋本平八の《石に就て》(1928年)[fig.20]に触れておきたい。この作品を見たとき、戸谷は下部にある木の台座のなかに石の空洞が、ポンペイの溶岩のなかの身体のように存在していると思えたという。上部には木を彫った石があり、下部には木のなかに石の形の空洞がある、そういう二重性をはらんだ作品である、と。このようなネガとポジが反転する関係性は、戸谷の《双影根I〈クマノ〉》(2005年)[fig.21]のような作品では、レリーフ状に彫られた部分が、左右で表裏が逆転するものとして表されている。ここでは、



fig.20 橋本平八《石に就て》



fig.21 戸谷成雄《双影根I〈クマノ〉》

平らな面にしか見えないものの裏側に彫られたレリーフの面が存在し、レリーフに見えるものの背後に平面がある。「見えるもの」と「見えないもの」の、この二重性こそ、そして境界や関係性の厚みこそ、ここまで論じてきたように戸谷の彫刻作品全体を貫く軸のようなものだった。その二重性が何を意味するのか、それを、『石に就て』は、明らかにしてくれるように思えてならない。戸谷が『石に就て』について論じたのは、次のようなことだった。

彫り出されるべきものは「石の形をした木の石」ではなく「木の石の内からの現れ」、それは自らの行為が木に与えたものでありながら、瞬間のうちに与えられるもの、としての現れである。⁴⁰

027

この言葉は、そのまま戸谷の彫刻にも当てはまるだろう。戸谷の彫刻とは、すなわち「現れ」の彫刻なのだ、と。

たなかまさゆき

武蔵野美術大学 造形文化・美学美術史研究室 教授

-
- 1 「『彫る』ことをめぐって」、『戸谷成雄 彫刻と言葉 1974-2013』(以下、『彫刻と言葉』と略記)、ヴァンジ彫刻庭園美術館、2014年、118頁。
 - 2 正木基「戸谷成雄 視線の彫刻」、『美術手帖』、1992年5月号、156頁より引用。
 - 3 吉本隆明「彫刻のわからなさ」、『高村光太郎』、講談社文芸文庫、1991年、416頁。
 - 4 「『森のなかで』展によせて(二)」、『彫刻と言葉』、245頁。
 - 5 2017年7月11日、戸谷アトリエにおける筆者との対話。戸谷が吉本の「彫刻のわからなさ」に言及した文章としては以下を参照。「彫刻の現在——私たちはいま、どこに立脚して彫刻を語りうるのか?」、『彫刻と言葉』、202頁。
 - 6 戸谷にとって吉本の彫刻論が重要であったのは、それが造形論としてではなく、人間の意識構造や精神的な問題として彫刻を論じているからであった。上掲書、同頁を参照。
 - 7 「『彫る』をめぐって」、『彫刻と言葉』、116頁。
 - 8 「物の位置と自己存在の確認行為」、『彫刻と言葉』、141-142頁。
 - 9 戸谷の木彫作品の多くが、ある種の宗教性を帯びているかのように観者に感じられるのも確かだろうが、戸谷自身はそのような見方を断固として否定している。戸谷は、木の角材をあくまでも直方体として用いているのであって、木であることに特にこだわりはないとも述べる。あえて間伐材の加工材を使用するのも、アニミズム的な解釈を拒絶するためだと言う。木の精神性といったような、素材そのものにある種の魂を見ることは、戸谷の関心にはない。2017年7月11日、戸谷アトリエにおける筆者との対話。
 - 10 戸谷成雄×峯村敬明×北澤憲明「鼎談「彫刻とは何か」」、『彫刻と言葉』、314-315頁。
 - 11 同上、319頁。
 - 12 「美術、私の場合——逆転する世界観を表現」、『彫刻と言葉』、67頁。
 - 13 同上。
 - 14 上掲書、66頁。
 - 15 同上。
 - 16 『彫刻と言葉』の第5章を参照。
 - 17 渡部葉子「『表面』をめぐって——戸谷成雄」、『構造と記憶：戸谷成雄・遠藤利克・剣持和夫——木による作品を中心として』展カタログ、1991年、東京都現代美術館、6-8頁。
 - 18 戸谷成雄「表面のメタファーとしての森」、『毎日新聞』、1980年9月19日夕刊。
 - 19 拝野雅彦「『見られる扉II』の境界をアンフランマンズに經由して——1990年以降の戸谷成雄」、『戸谷成雄 森の襲の行方』展カタログ、2003年 愛知県美術館、22-39頁。
 - 20 ミシェル・サスイエ編『マルセル・デュシャン全著作』（北山研二訳）、未知谷、1995年、412頁。
 - 21 戸谷によれば、アンフランマンズ概念を知ったのは、自身の「境界」への問題を掘り下げ始めたあとであり、デュ

シャンの影響のもとで境界の問題が自覚されていったわけではない。むしろ、アンフランスマスが戸谷自身の問題に引きつけて考察されたと言えるだろう。戸谷によるアンフランスマス論は以下を参照。「無題(三)」、『彫刻と言葉』、263頁。

- 22 「影と彫刻(一)」、『彫刻と言葉』、91頁。
23 2016年3月26日、戸谷アトリエにおける筆者との対話。
24 「彫刻の輪廻。」、『彫刻と言葉』、232頁。
25 2016年3月26日、戸谷アトリエにおける筆者との対話。
26 「『森のなかで』展によせて」、『彫刻と言葉』、245頁。
27 「視線としての森」、『彫刻と言葉』、192頁。
28 「『彫る』をめぐる」、『彫刻と言葉』、114頁。
29 2017年7月11日、戸谷アトリエにおける筆者との対話。
30 2017年7月11日、戸谷アトリエにおける筆者との対話。
31 このような捉え方を、戸谷はアードルフ・フォン・ヒルデブラントより学んだという。ヒルデブラントの『造形芸術における形の問題』(加藤哲弘訳、中央公論美術出版、1993年、109-110頁)には次のようにある。「大理石を彫る作業のこうした斬新的な進行過程の特徴を、ミケランジェロは次のように述べて説明している。それによれば、わたしたちは、人物像が水のなかにあるところを思い浮かべるとよい。その水をしだいに抜いていけば、人体は、すこしずつ表面に現われ、最後には全身が完全に露出するというわけだ」。
32 2017年7月11日、戸谷アトリエにおける筆者との対話。
33 「戸谷成雄展——(村)から——」、『彫刻と言葉』、250-251頁。
34 2016年3月26日、戸谷アトリエにおける筆者との対話。
35 「戸谷成雄展——(村)から——」、『彫刻と言葉』、251頁。
36 拝戸、上掲論文、29-30頁。
37 これらのジャコモッティ作品の解釈に関しては、ロザリンド・クラウス「ノー・モア・プレイ」『オリジナリティと反復』(小西信之訳)、リプロボート、1994年、45-71頁を参照。
38 「臨界時代の表現形式とは」、『彫刻と言葉』、260頁。
39 このコンセプト図の詳細な読み解きに関しては、上掲の「臨界時代の表現形式とは」を参照。
40 「橋本平八の現在——彫刻に求める関けさ感覚」、『彫刻と言葉』、171頁。

028

図版：

- fig.1 戸谷成雄《竹藪Ⅱ》1975年 cat.004_02
fig.2 「ルビンの壺」(図版引用：ドナルド・D・ホフマン『視覚の文法：脳が物を見る法則』、紀伊國屋書店、2003年、p.129)
fig.3 戸谷成雄《POMPEII・79 (Part 1)》1974年 cat.001
fig.4 戸谷成雄《《境界》からV》1997-98 cat.292
fig.5 戸谷成雄《森》1990年 cat.200
fig.6 戸谷成雄《[『彫る』から]塔状のもの》1982 cat.051_02
fig.7 戸谷成雄《射影体》2004年 cat.348
fig.8 ミケランジェロ・ブオナロッチィ《瀕死の奴隷》1515-16年 ルーヴル美術館(図版引用：Frederick Hartt著/久保寿二訳『Michelangelo: The complete sculpture』、美術出版社、1973年、p.146)
fig.9 戸谷成雄《《境界》からVI》1998年 cat.294
fig.10 戸谷成雄《洞穴体Ⅲ》2010年 cat.390(表/裏)
fig.11 戸谷成雄《重層体Ⅰ》2010年 cat.393(表/裏)
fig.12 戸谷成雄《見られる扉Ⅱ》1994年 cat.261
fig.13 戸谷成雄《見られる扉Ⅱ》のコンセプトスケッチ(部分)ケンジタキギヤラリー蔵
fig.14 アルベルト・ジャコモッティ《鼻》1947年 マーグ・コレクション(図版引用：Albert Giacometti: sculptures, peintures, dessins, cat. de l'exposition, Musée d'art modern de la ville de Paris, 1991-1992, p.183)
fig.15 アルベルト・ジャコモッティ《処分されるべき不愉快な物体》1931年 個人蔵(図版引用：Albert Giacometti: sculptures, peintures, dessins, cat. de l'exposition, Musée d'art modern de la ville de Paris, 1991-1992, p.137)
fig.16 戸谷成雄《連句的Ⅰ(露呈する『彫刻』シリーズ('76-'78)からの連句的現在)》1995年(部分) cat.271
fig.17 アルベルト・ジャコモッティ《『鼻』のためのエスキース、横顔と正面》、スケッチブックの一葉、1949年、フォンダシオン・アルベルト・エ・アネット・ジャコモッティ(図版引用：L'Atelier d'Alberto Giacometti, cat. de l'exposition, Centre Pompidou, Paris, 2007-2008, p.136)
fig.18 戸谷成雄《《境界》からV》のコンセプト図
fig.19 図版引用：吉本隆明『定本 原語にとって美とは何かⅡ』、角川ソフィア文庫、2001年、p.279
fig.20 橋本平八《石に就て》1928年(図版引用：「異色の芸術家兄弟 橋本平八と北園克衛展」三重県立美術館、世田谷美術館 p.52)
fig.21 戸谷成雄《双影根Ⅰ(クマノ)》2005年 cat.361