

森の在処——戸谷成雄の木彫について

田中修二

1 森の空間

074

一昨年に開館した大分県立美術館の収蔵品に、戸谷成雄が2015年に制作した《森2015 I、II》[fig.1 073頁]がある。表面が幾条にも深く刻まれた、高さ2.2メートルの垂直に伸びる円柱が、間隔を置いて2本並ぶ作品である。それは門のようでもあり、その奥へと見る者の視線や身体をいざなう。

美術館でそれを見たとき、「これは大分の森だろうか」と、ふと思った。ただし戸谷が「森」というとき、それは特定な場所のそれを指すものとはいえないし、具体的な森の姿に重ね合わせることは作者の意図ではないという。「木を垂直に立てていますが、木や森を表現するというより、作品からは東京やニューヨークに垂直に並ぶビルのようなものを想像しています。もしビルが廃墟になったら、僕の作品に近い感じになっていくはずですから」と彼は語る¹。

彼によれば、「森」とは単に自然の森を指すのではなく、「表面」という概念の、メタファーとして使っている」（『《森の死》について」1991年、238頁）²。「皮膚一枚で自分が隔てられているという（……）西洋人の、個というものを内と外に分ける二元論の世界」ではない、「内と外が入り交じっていく（……）皮膚構造を僕は「森」と言うわけです」というのである（『「Topos, Ethnos——現代美術における文化のはざまをめぐって」展によせて」1992年、180-181頁）。

それでもどこかで彼の「森」を見たとき、私たちはその場所とのつながりを感じざるをえないのかもしれない。それはある場所にその「もの」が現に立って「ある」という、彫刻表現の本質的な部分と結びついている。

「森」について考えたとき、思い出した文章がある。音楽評論家の吉田秀和が、チェコの作曲家レオシュ・ヤナーチェクが1924年に完成させたオペラ『利口な女狐の物語』について書いたものだ。77年に大阪でその日本初演を見た彼は評価しつつも、「舞台の作り」について違和感をもったという³。

この舞台の森はあちこちに下草がおかれた日本の森に近い。草に乏しく、喬木の下にあるのはむしろ灌木の茂みでしかない森、それから鬱蒼たる大木の連なりの程良いと

ころどころに、木を刈り、ぼっかり青空を覗かせる日だまりを作った中欧の森とは違う。(……)ここにあるのは、日向のぬくもりと切り離せないエロティックな魅力を持ち、美しい尻尾と利口そうな黒いつぶらな瞳をもつ狐というイメージよりは、青い月影と白い秋風の中で靡く薄の茂る河原か野原を走りぬける痩せた敏捷な狐のイメージこそ、ふさわしい。

物語の軸となるのは、森に棲む女狐ピストロウシユカと猟場番の駆け引きで、そこに猟場番の妻や校長、牧師などの人間のほか、女狐と結ばれる雄の狐、犬やふくろう、鶏、穴熊、蛙やコオロギ、キリギリスといったさまざま生き物が登場する。澄んだ空気が森の木々の間を吹き抜けていくような旋律に、森の生き物たちのいきいきとした明るいらいずむ、人間の太くて低い声が響き合う、印象的なオペラだ。

075

そこで描かれるのは単なる人間と自然との対立ではなく、人間と森の生き物たちがときに憎しみ合いながらも、どこかで気持ちを通わせ合い、森という大きな空間のなかで幻想的に結ばれていく時間の流れである。終盤で女狐は猟場番の銃弾で命を絶たれるが、最後にその数年後、彼は夢の中で女狐の娘と出会い、生命のつながりを暗示しながら物語は閉じられることとなる。

戸谷は砂漠の土地から発した西洋のキリスト教的な文化と日本の森の空間とを対比的にとらえ、そこに視線のちがいが——相手と向かい合う正面からの視線と、森の木々の間を交錯する斜めの視線との差異を論じる⁴。しかし深い森をもつ中央ヨーロッパで生まれたこのオペラの時空間の構造は、むしろ戸谷の生み出す作品のそれに近いように感じられる。

いずれにしても、「森」とはそれを見る人それぞれにとって各々のイメージがあり、それは身近なそのほかの事物のなかでも、豊穡なイメージを生み出す場所である。たとえば、『風の谷のナウシカ』(1984年)や『となりのトトロ』(1988年)、『もののけ姫』(1997年)といった宮崎駿のアニメ映画を思い起こしてもよい。森から離れて、都会で暮らす者でさえ、必ずや自らの森のイメージをもっているにちがいない。

そうした多様な森のイメージをもつ人びとに対して、戸谷は自らの作品を提示する。私がチェコのアオペラを連想したように、そこには作家の思いもかけない関係性が生まれることとなる。それでも、それらの関係性をすべて包摂してしまう奥行きこそが、彼の作品の魅力の一つであろう。見る者が彼の作品の前へと歩みを進め、その周囲を巡るなかで結ばれる関係に、「彫刻」表現の一つの可能性を見ることができるのである。

2 森に育つ

戸谷自身にとっての「森」とは、どのようなものなのだろう。

彼は1947年12月24日、現在の長野県上水内郡小川村に生まれた。西側を長野市、東側を白馬村と大町市に囲まれた、県北部の山間部の村で、長野市にある戸隠神社とも関係が深く、山岳信仰の霊場や社寺、仏像など宗教関係の文化財も数多くのこる土地である。

村の北側に接する長野市鬼無里には、幕末から明治期にかけて新潟や長野を中心に活動した宮彫師の北村喜代松や、その息子で明治期から大正期にかけて活躍した大理石彫刻家北村四海の作品が多く伝わっている。

そうした豊かな自然と神性、歴史、文化に恵まれた土地で、戸谷は少年時代までを過ごした。彼の文章を読んだときにとくに印象にのこるのは、その子どもの頃の記憶が彫刻という表現の原初的なあり方というべきものにさまざまに結びついていることだ。それはのちに彫刻家になったからこそ紡ぎ出された記憶であるのかもしれないが、それでも彼の幼少期の体験のなかに、多くの彫刻表現の契機が含まれているのもまちがいない。

たとえば次のようなものである（「メディテーション——真昼の瞑想」展によせて」1999年、133頁）。

076

子供の頃、夏休みなどに昼寝をして目覚めた時、自分が何処にいるのか解らなくなり、不安とも何とも言いがたい不思議な感覚に陥ったことを覚えている。（……）又、母から後に聞いた話であるが、赤ん坊の頃、母が畑仕事をしている間、山際の林の中に「つぐら」という藁で作った籠の中に私を入れて寝かせておいたが、木の葉の揺れるのを見て喜んでおり、ちっとも泣かなかったという。わずかな記憶の中に、このゆらゆらした木の葉の海を漂うような感覚を思い出す。

戸谷は「小学校に行き始めた頃まで、学校に行くのも恐がって行けなくらい、すごく臆病な子供で」あったという。「人と会うこともできずに、すぐ、奥の部屋に隠れてしまったり、山の中に逃げ込んでしまったり、そういう外の世界に対するというか、死に対する恐怖感というか、そういうものがすごくあった」とも語る（「プライマルスピリット——今日の造形精神」展によせて」1990年、174頁）。また、昔の農家では一般的であった家の外にある便所に、夜一人で行くときには、「闇の中で、家の前に立つ大きな樺の木は黒山のような姿をして、まだら雲を背景に、うめくようにうなりながら、まるで生きもののようにうごめいている」光景を見て、「山あるいは木に宿る悪魔とも神ともつかない恐ろしい神秘性に怯えていた」のだった（「風の周辺」1983年、124頁）。

こうした幼少期の体験が、彼のなかで意味づけられ、構造化され、その彫刻表現へと結びつけられる。「子供の頃、よく友達と影踏み鬼ごっこをして遊んだ」思い出は、「光は肉体という不条理を照らし出し影という不在の分身を生み出す」ことの認識へとつながり、「影を取り戻す彫刻の役割」に思いついた（「影と彫刻（一）」2008年、90-91頁）。

人びとが暮らす「村の形」も、次のような「レリーフ構造」としてとらえられ、彼にとつての「彫刻」表現のあり方の根源的な方向性と重ね合わされるのである（「循環の体」展によせて」2010年、215頁）。

山を背景にして扇型のなだらかな斜面や平地に集落が広がっている。その中を小川が流れ、山の麓には神社が建っている。神社の裏山には、大きな石か木か小さな滝か何か村人の目を止めるシンボリックなものがあり神の領域とされる。さらに尾根を越えた

裏山は日当たりも悪く暗い森が山を下っており、恐ろしい気配が感じられ靈気が漂っているが次第に靈気を失い隣の集落へと入会地をはさみ繋がっていく。

その文章自体、空間的な広がりや奥行きを的確にとらえ、ある種彫刻的な造形性を具えたものである。この言葉がもつ力と構造そのものが、すでに彼の内部で——まるで彫刻家が作品の制作に取り組む前に1枚の紙に自らのイメージをドローイングするかのよう——彫刻の原型をかたち作っているとさえいえる。

ただし一方で、彼が「少年のころから」「日本やヨーロッパ、アフリカなど、さまざまな場所と時代に」作られた彫刻に「憧れて育ってきた」ことも忘れてはならない（「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？」2006年、202頁）。彼の彫刻観には、そうしたいわば「美術史上」の古典的な彫刻への「憧れ」が、自然への畏れと共存してあったのであり、おそらくは彼に彫刻を学ぶ一歩を踏み出させた最大の要因は、その「憧れ」であったのだろう。

077

3 木を選ぶ

1962年、戸谷は長野市の市街地中心部にあった長野県長野工業高等学校工業化学科に入学し、卒業後上京して就職した。しかし中学生の頃からの美術、とくに彫刻的なものへの憧れを捨てきれず、会社を辞めて1年間研究所に通い、東京藝術大学の受験に失敗し、69年開学して間もない愛知県立芸術大学に第4期生として入学した。そこは66年に名古屋の郊外、長久手村（現・長久手市）の雑木林の茂る丘陵地帯を造成して作られたキャンパスであった⁵。

ここで彼は学部と大学院の6年間を過ごすことになるわけだが、学部在学中から「ひたすら木彫をやっていました」⁶という。とくに若い時期の彼の作品には、木だけでなく、石や石膏、またミクストメディアともいえるさまざまな素材が用いられているが、それでもすでにこの学生時代から、彼はつねに木という素材と向き合いつづけていた。「大学二年のときに、二分の一頭身の人体を木彫で作る課題があって、そこで橋本平八の量のとらえ方と、ヨーロッパ彫刻の量のとらえ方を融合させた」作品を制作したといい、この頃からすでに橋本平八の彫刻に関心を抱いていた⁷。

戸谷が学んだ彫刻専攻には、東京藝術大学を退職した山本豊市が教授、堀川恭と古島実が講師としていた。入学の前年の1968年には日展で活躍していた野々村一男も教授となったが、山本、堀川、古島はいずれも国画会の彫刻家であり、戸谷もすでに3年生の春には山本にうながされて出品した国画会展に初入選を果たした。国画会彫刻部はもともと日本美術院（院展）彫塑部が内部対立によって1961年に解散したのち、新海竹蔵や桜井祐一、山本豊市らが結成したSAS彫刻家集団が63年に国画会に合流し、設立されたものであった。

1999年生まれの子は山本豊市は戸張孤雁に師事し、日本美術院の院友に推挙された翌年

の1924年から28年にフランスに留学してアリスティド・マイヨールから直接学んだ彫刻家であった。帰国後は奈良時代に盛んに用いられた乾漆技法に着目するなど、古代の仏像にも深い関心をもっていた。

戸谷に大きな影響を与えた橋本平八は、山本より2歳年上で同じく日本美術院の彫刻家であった。現在の三重県伊勢市に生まれた彼は、10代後半から宇治山田の彫物師三宅正直に学び、1919年に上京して翌年から佐藤朝山に師事し、22年院展に初入選した。26年には郷里に戻って制作をつづけ、後述するような数々の作品をのこして35年に数え年39歳で没した。

つまり戸谷は愛知県立芸術大学に入ったことで、近代日本彫刻史の重要な軸である日本美術院の彫刻の系譜にじかに触れたのであり、見方によってはその流れが脈々と彼に受け継がれているともいえるのである。

興味深いのは、こうした彫刻表現の歴史的な時間軸が、彼が彫刻家になるまでの空間的な道程とさまざまに結びついている点である。20世紀初頭にフランスでオーギュスト・ロダンから直接学んだ荻原守衛（碌山）は安曇野の生まれであり、荻原の顕彰につとめた石井鶴三は大正末期から40年以上にわたって上田で彫塑講習会の講師をつづけた。いかなれば戸谷が生まれ育った長野県とは、日本における近代彫刻の一大潮流が形成される摇篮の地といっても過言ではない。

さらに戸谷が生まれた小川村に接する旧鬼無里村には、前述のとおり北村喜代松、四海父子の作品がのこされ、長野から名古屋に向かうルート上には、江戸時代に大隅流や立川流という宮彫師の集団が活躍した諏訪地方がある。のちにその地形が彼の作品のモチーフとなった諏訪からは、また武蔵野美術大学の彫刻学科の礎を築いた清水多嘉示や、武井直也といったどちらもアントワーヌ・ブールデルに師事した彫刻家が生まれている。橋本平八は戸谷が彫刻を学んだ名古屋の先に位置する三重を活動の拠点とし、江戸時代に現在の岐阜県に生まれた造仏聖円空が彫った個性的な木彫仏に深い関心をもっていた。

つまり学生時代までの戸谷の空間とは、豊かな森に恵まれた険峻な山岳地帯が連なる中部地方から東海地方にかけてのエリアであり、それは東京から名古屋をへて大阪、さらに西日本へとつながる日本列島の主要な軸線と斜めに交わる一つの軸としてとらえることもできる。

そこに彼の立脚点や視座の原点を見るならば、その後の彼の東京での活動とは「地方」から「中央」へという単なる移動ではなかった。50代に入った1998年に秩父にアトリエを構え、のちにその地域の地図から作品を生み出したことも、彼の独特な視座の置き方と強く結びついているのだろう。

4 歴史に接する

学部在学中から木彫に熱心に取り組んだ戸谷にとって、丘陵地を切り拓いて生まれたばかりの、自然に囲まれた大学の環境はもってこいのものであっただろう。大学院を修了する

1975年、彼は大学のキャンパスでインスタレーションあるいはイベント的な作品を2点のこしている。石切場で拾った石を1本の棒にくくりつけた《石斧》[fig.2]と、大学近くの竹藪のなかを自ら歩き、竹に触れないように1本のロープを張り巡らせた《竹藪II》[fig.3]である。

前者について彼は「石であるという意味と斧であるという二つの概念が、石から斧へ、斧から石へ、紐を解かれることで往復する。この関係も表と裏、内と外の持っている関係と似ている」といい、後者に関しては次のように述べる（「美術、私の場合——逆転する世界観を表現」1993年、66、68頁）。

一本一本のロープの跡は、全部歩いた軌跡であるし、あらゆる場所をくぐり抜けながら歩き回っている。無数の竹の持っている点の位置と視線と肉体の交差する場所ができる。それを一つの宇宙として考えた。このコンセプトが現在の「森シリーズ」の出発点になった。

しかしそこにいたる在学中の状況は、決して平坦なものではなかった。1971年から入選を重ねた国画会は、団体展に疑問を感じて74年の第48回展を最後に脱退し、「大学院のときには、大学で居場所がないぐらい、相手にされなくなりました」という⁸。

戸谷が在学した1969-75年は、大学紛争や70年に大阪で開催された日本万国博覧会、73年のオイル・ショックによる高度経済成長の終焉など、戦後日本の社会の大きな転換点ともいえる時期であった。それは美術界でも同様であり、60年代末の「もの派」の登場、戸谷も東京で見たという70年の「人間と物質」展など、従来の美術の概念を大きく揺り動かす出来事が立てつづけに起こった。一方で大阪万博に多くの前衛芸術家たちが参加したことは、それまでの前衛美術の熱気が沈静化する要因になったともいえ、その後の70年代は新たな美術のあり方を模索する時代へと向かっていった。

こうした時代の変化のなかで、戸谷の作家活動は始まり、彫刻に対する思考も鍛えられ、深められていった。1973年には彼も含む当時の若者たちに大きな影響を与えた思想家・評論家の吉本隆明が、高村光太郎選集別巻『造型』(春秋社)の「解題」として「彫刻のわからなさ」を発表する。そのなかで論じられた「浮彫^{レリーフ}の造型意識」は⁹、戸谷の彫刻表現についての思索の根幹ともなった。



fig.2 戸谷成雄《石斧》



fig.3 戸谷成雄《竹藪II》

翌年9月に戸谷は、西暦79年に火山の噴火により埋没した古代ローマの都市ポンペイから着想した作品群による初の個展「POMPEII・79」を東京のときわ画廊で開催し、国画会脱退後の新たなスタートを切った。彼はポンペイの遺跡で発見された、火山灰に埋まった人間の身体が失われてできた空洞に、石膏を流し込んでかたどられた人間像の写真を見て、そこに「空間と実体というものが逆転し(……)表面を境目にして、向こうの世界とこちらの世界とを自由に行き来する、そういう感覚を持った。それを単純に表そうとした」のだという(「美術、私の場合——逆転する世界観を表現」1993年、66頁)。

そのときの展示は、内部を彫り込まれ、その反転像として表面から盛り上げられたコンクリートブロックや、波状にしなりながらまっすぐ伸びていくゴムのベルトを用いた作品などが床面に直接置かれ、展示室の隅のほうでは透明なアクリルの台の上とその周囲の床面にセメントやガラス、木、鉄などが散乱するように配置されていた¹⁰。素材とその存在への意識、それをとらえる強く繊細な感受性ともいべきものが、当時の展示風景の写真からも伝わってくる。

1763年から本格的な発掘が開始されたポンペイの遺跡は、当時イタリアを中心にヨーロッパ全体へと広がっていった新古典主義の隆盛にも大きな影響を与えた。しかしここでの戸谷の視点はそうした理想の古代への憧れではなく、人間の生と死や、物質としての身体との存在と空間との関係性といった、より根源的で生々しいものへと注がれていた。

2000年代に入る頃から戸谷は「ミニマルバロック」という造語を自ら生み出し、球体や立方体などの木の表面に無数の髪を刻み込んだ作品を発表するが、そうしたバロックへの指向の萌芽をすでにこの最初の個展での作品群に見てもよいのかもしれない。「静かで、安定したかたまり、量塊性」を理想とした新古典主義が否定した、「劇場的なダイナミックを持ち、激しくかたまりを揺さぶり、多くのヒダ的要素を持つ」たバロックに彼が強くひきつけられたことは(「彫刻の明日はどっちだ」2000年、267頁)、1970年代以降の落ち着いてしまった美術界を反転させようとする激しい試みであった。

その点で、彼が高く評価する橋本平八もまた、昭和戦前期の古典的な造形が好まれた時代のなかにあって、対象を注視することで内部に宿る目には見えないもの(=仙)を表現しようとした彫刻家であり、そこに一種のバロック的な要素を見てとつてもよいのだろう。戸谷は橋本が自然の石のかたちをそのまま木に彫った《石に就て》(1928年)[fig.4]に注目し、また少女の全身像の表面に花びらや蝶が線刻された《花園に遊ぶ天女》(1930



fig.4 橋本平八《石に就て》



fig.5 橋本平八《花園に遊ぶ天女》



fig.6 橋本平八《或る日の少女》

年) [fig.5] について、「外界である花園や蝶が、少女の体の表面に映り込んでいる。別な見方をすると、外界が、折り紙をたたみ込むように、少女の体の表面にたたみ込まれている」という(「李禹煥と橋本平八の石について」2002年、211頁)。

そうした視点から橋本の作品を見たときには、顔の前で手を合わせて拝む少女の座像《或る日の少女》(1934年) [fig.6] での、幾重にも層が重ねられるような衣服の表現や全体のかたまりとしての実在性もまた、戸谷の作品につながって見えてくる。その量塊と空間のはざまに内包される歴史性もまた、戸谷がとらえた彫刻表現の特質なのだ。

5 立つ地点

081

素材を彫り、刻むことでそこに内在する何かをえぐり出し、人間や自然の原初的、根源的な性質ともいうべきものを現出させる。その表面はときに液体や灰などで着色され、そこに作家の記憶や思いが浮かび上がる。液体が滴り落ちるのに対して、バーナーの火は上昇し、表面に上向きの黒い痕跡をのこす。1983年には制作の行きつまりのなかで作品の多くを砂浜で燃やしてしまったという彼にとって¹¹、火もまた素材から何かを引き出し、再生させる一種のメディウムであるといえよう。

たとえば1989年、戸谷が41歳のときに制作した《森の死》[fig.7]は、高さ2.3メートルの角柱を何本もつなげて5メートル近い壁状にした作品だが、62センチの厚みをもつその内部には、チェーンソーでくりぬかれ、無数の斜めの刻みがつけられた縦長の空間

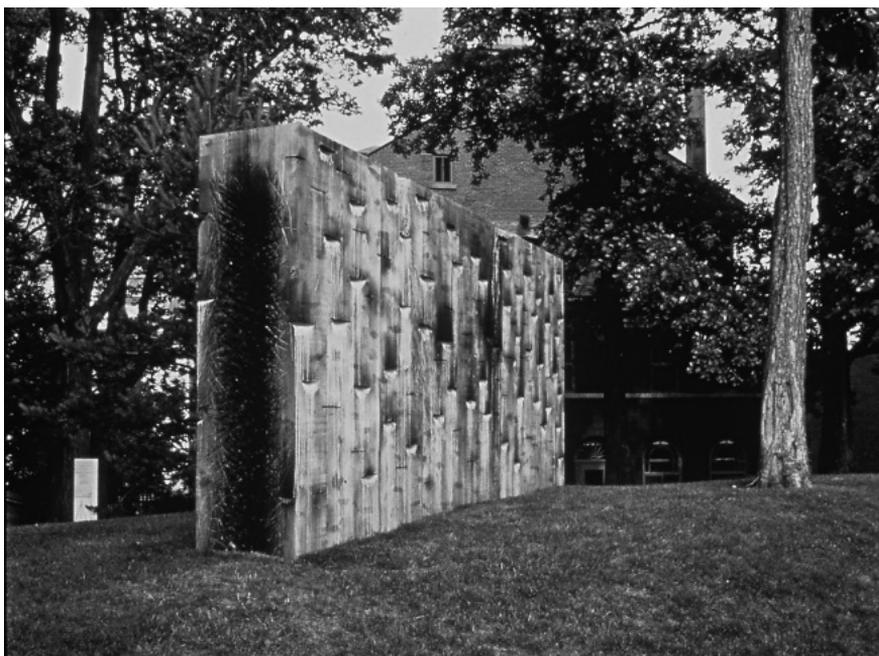


fig.7 戸谷成雄《森の死》

がつづいている。5メートル先の向こう側を見通すことができるその穴を彼は産道にたとえ、生まれることもまた何か別の状態からの「死」であると語る¹²。木を彫るという行為によって、生と死が隣り合い、ときに反転していく一つの世界の構造が生み出されるのだ。

またその壁状の面の一箇所に描かれた、縦に一列に並ぶ4つの白い丸印は、子どものときに見た火葬の煙を表わすという。それもまた、レリーフから彫刻になる「気配」を表現したというこの作品の重要な要素である。円を描くという行為は、とても直接的で単純な動作でありながら、古典的な幾何学的形態を木という素材に映し込むという点で、きわめて複雑なものでもある。

それはもしかすると、作家にとって表現を追求するうえでの、一種の試行錯誤の痕跡であるのかもしれない。その試みていくことの若々しさやみずみずしさとは、今回この原稿を書くにあたって初期から近年までの作品の画像を見せていただいたときに、真っ先に強く感じたことであった。

082

学部生のときの橋本平八や大学院でのポンペイ、1990年代半ばにはフランスにあるラスコー洞窟の先史時代の壁画を見学して衝撃を受け、その後、バロックへの関心を深めていったように、彼の創造力は美術の歴史を参照することで大きく展開してきた。戸谷の幅広い視野と旺盛な探究心は、それ以外にも広大な「彫刻」の歴史をとらえている。

このことは逆に私たちが、彼の思索や制作を手がかりとして彫刻の歴史を見直していくことにもつながる。たとえば戸谷の初期作品と同時代の英国の彫刻家リチャード・ロングによる「歩く」という行為や、1980年代に日本美術史家井上正が提唱した、神が宿る木から仏の姿が彫り出されたとする「霊木化現仏」説などを、戸谷の作品とともに考えてみるのも興味深い作業となるだろう。

それらは単なる影響関係というだけでなく、ある種の時代的な共振関係ともいえるものである。彼自身、「現代の美術の状況は、僕の認識をはるかに越え、急速に超バロック化しているように感じられます」と述べるように、バロックへの関心も彼だけのものではなく、一つの時代的な動向であった（「彫刻の明日はどっちだ」2000年、270頁）。しかし彼はその動向に寄り添うだけでなく、そこに深く棹さしつつ、その流れの性質を探究し、「ミニマルバロック」という造語によく現われているように、そこにまた新たな視野を見出すのである。

1986年に彼は次のように語っている（「現代彫刻の発言（一）」1986年、139頁）。

いまの若い人たちの中では、彫刻の歴史主義みたいなものはそれほど深いとらわれになっていないと思うんですね。だから、もっと自由に粘土を使ったり、石を使ったり、木を使ったりする人がこれから出てくるだろうと思うし、そういう意味ではいい時代になったというか、僕自身もようやくそこから少し解放されつつあるなという感じはするんです。でもまったく意識がなくてもだめなんだけれどね。

それでも「僕は、そこにやっぱりこだわっちゃう部分があるんです」と彼はつづける。誤解を恐れずにいえば、この言葉は彼の彫刻が「歴史主義」という言葉でとらえるべきある

種の性質を、表現の本質的なところに内在させていることを意味している。そしてその「歴史主義の彫刻」とも呼ぶうるものを、彼が一つの基点となって広がる、現代の彫刻における重要な動向としてとらえることも十分に可能であると思う。

武蔵野美術大学彫刻学科の戸谷の同僚で、彼より5歳年下の黒川弘毅が、その若い頃から戸谷の活動こそが彫刻表現の可能性とその豊かさを信じさせてくれるものであったというようなことを、以前に私に語ってくれたことが強く印象に残っている。

戸谷は自らの作品を彫刻することで、現在進行形の彫刻の歴史をも、彫刻しつづけている彫刻家なのである。

たなかしゅうじ

大分大学 教育学部 教授

-
- 1 「戸谷成雄氏インタビュー（創立50周年記念事業特集）」愛知県立芸術大学ホームページ「創立50周年記念公式サイト」<http://www.aichi-fam-u.ac.jp/info-art-music/tags-art/item/1563-50.html>（2016年8月6日閲覧。現在は閲覧不可）。
 - 2 戸谷成雄の文章からの引用は、とくに注記のない限り、土方浦歌／森陽子編『戸谷成雄 彫刻と言葉 1974-2013』（ヴァンジ彫刻庭園美術館、2014年）に拠った。
 - 3 吉田秀和「オペラ『女狐』ほか——大阪で」（『音楽展望』『朝日新聞』1977年11月18日）『吉田秀和全集19 音楽の時間Ⅱ』（白水社、2002年）351-352頁。
 - 4 大谷省吾企画編集『彫刻を作る／語る／見る／聞く』展覧会リーフレット（東京国立近代美術館、2017年）を参照。
 - 5 愛知県立芸術大学創立40周年記念誌編集委員会編『創立40周年記念誌 愛知県立芸術大学1966-2006』（愛知県立芸術大学、2006年）を参照。
 - 6 「対談 戸谷成雄×遠藤利克」『芸術批評誌 REAR』第19号（2008年8月）2頁。
 - 7 同上、3頁。
 - 8 同上、3頁。
 - 9 吉本隆明「彫刻のわからなさ」『吉本隆明全著作集8』（勁草書房、1973年）335頁。同書は『造型』の1カ月前に出版された。
 - 10 土方浦歌「戸谷成雄——言葉と彫刻」、前掲注（2）『戸谷成雄 彫刻と言葉 1974-2013』294頁。
 - 11 同上、297頁。
 - 12 2011年6月5日の東京国立近代美術館での「アーティスト・トーク」より。同館ギャラリー4での展覧会「彫刻を作る／語る／見る／聞く」（2017年5月27日-11月5日）の会場で上映。

図版：

- fig.1 戸谷成雄《森2015 I, II》2015年 cat.410_01,02
- fig.2 戸谷成雄《石斧》1975年 cat.005
- fig.3 戸谷成雄《竹藪 II》1975年 cat.004_02
- fig.4 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.5 橋本平八《花園に遊ぶ天女》1930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.57）
- fig.6 橋本平八《或る日の少女》1934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.59）
- fig.7 戸谷成雄《森の死》1989年 cat.164