

彫刻の問題を考えようとするとき、二〇二一年の現在でも、吉本隆明の「彫刻のわからなさ」（一九七三年）から始めるべきだと思う。自身と北川太一が編んだ『高村光太郎選集』（春秋社）の別巻の「改題」として吉本が書いたものである（その後『吉本隆明全著作集』などに再録されている）。ほぼ半世紀前の文章だが、「自前の思想」の言葉は古びない。さまざまな「トピックス」ばかりに惑わされなくて、落ち着いて「表現論」のレヴェルで周りを見渡せばわかるが、美術状況じたいがこの半世紀で対して、いやほとんど進んでいない、実は変わっていないということもある。

わたしたちは、ついに現在でも＜彫刻＞とはなにかをわかっていないし、わかるという段階に達していないかもしれない。もちろんこれは、わたしは彫刻家であるとおもい、それを造っているものにとっても、わたしは美術批評家だとおもい、美術批評に手を染めているものにとってもあてはまる。かれらには、表現論がない。

浮彫（レリーフ）から立体への移行は、文明の跳躍といってもいいほどの、大きな世界意識の変化なしにはありえなかった、としかおもわれぬ。この世界には、明晰な彫刻の意識を獲取した地域があるかとおもえば、立体的な像を造っても、じつは浮彫（レリーフ）の方法の延長にしかすぎないという地域もある。これは何ら芸術的な価値の問題ではないが、文明の攝取された質の差異であることは疑いなくにおもわれる¹⁰。

繰り返す、ことは「何ら芸術的な価値の問題ではな」く、文明の「質の差異」の問題なのだ。戸谷は「吉本さんの追っかけだった」からこの文章が出て直ぐに読んだという。他方で彼は既に、李禹煥の作品と、「全ては太初から実現されており、世界はそのまま開かれているのに、どこへまた何の世界を作り出すことができようか」というその思想を知っていた。ただ李禹煥の作品、自然石と人工物（ガラスとか鉄板とか）とを並置して、二つを「関係」づけることを「作品」とする方法には、戸谷は納得のいかないものを感じていた。彫刻表現と絵画表現と、さらにその中間にどちらともつかないような「レリーフ表現」を持つ（持ってしまった）文明のなかに生まれ育った彼は、「彫刻」を実現するためには、その「落差」に眼を瞑るわけにはいかない。そこで戸谷は、李禹煥の言葉を「世界はすでに在るのに、なぜ彫刻という余分をつけ足すのか」と読み直すことから試行錯誤を始める。自然界から例えば石を持ってきて作品という「コンテクスト」のなかに置いても、それだけでは新しい「彫刻」を保証することにはならない。

戸谷は、早くから、美術という芸術はつまるところ「まなざし（みること）」によって意味づけられていると考えていた。彫刻もじつは「まなざし」こそが作り上げ、「まなざし」との関係のなかで成立している。そして、「彫刻」は身体的な体験であるのにたいして、「レリーフ」は見られるだけの半立体であり、かつ絵画ではないことを確認する。西欧の彫刻を成立させているのは中心に向かって求心的に統一するという思想だから、その「思想」を外してみる。そうすると何がわかるか。「まなざし＝見ること」を可能なかぎり身体化させてみることだ。そうすれば、それができれば、空間は見えない「彫刻」で充満していることがわかる。為すべきはこの見えない彫刻をどう表現するか、ではないのか。

戸谷の試みが始まる。まず。一九七〇年代半ばから一九八〇年代初頭までの十年近くに及んだ「露呈する《彫

刻』、「彫る」から、「構成」から」などの連作群である。つまり、「見えない彫刻」を「露呈させてみる」「仮説的にやってみる」「(彫るとは何かを問い直すために)彫ってみる」「(構成とは何かを問い直すために)構成してみる」、そういう試みだった。「見えないもの」を内側からまた外側から、概念的にまた感覚的に、「作る」ように、作るというのではないように、仮説的・擬似的にというか、いわば「眼が作る」かのように作ってみようと試みたのである。

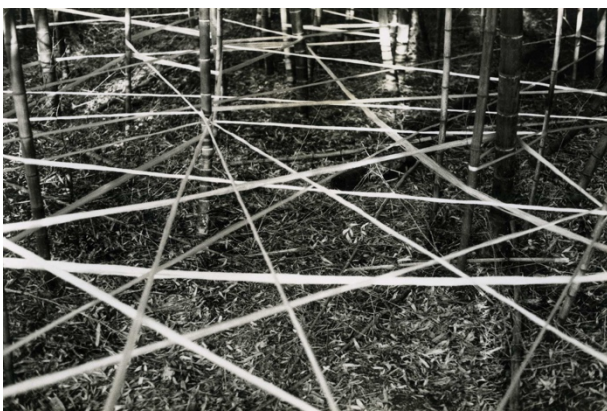
しかしその結果に、彼は満足できなかった、あるいは行き詰った。そして改めてわかった——自分がやりたいのは「見える彫刻を作る」ことではなく、「見えない彫刻を出現させる」ことなのだ。この自覚は大きかったというべきである。その時に子供の頃から自分を育ててきた感覚が蘇ったのは偶然ではないのだ。

子供の戸谷は山あいの森の中の枯草の上（地面と木の葉の厚みとの間）で昼寝をしたりした。「そこ」は離れて山や森を見る位置ではなく、内部でも外部でもない位置だ。そういう山と空の境界のところに寝そべっていると、「そこ」には幅があり厚みがあることが感覚的にわかる。自分の作品の位相はそういうものでなければならない。

また、竹藪に向かって石ころを投げ込んで遊んだ。石ころは竹にぶつかり跳ね返りながら飛んでいくが、時には竹に当たらずにスーッと抜けていく。石ころの飛ぶ線を視線だとするなら、竹藪には幾つもの視線が入っていく。視線がそんなふうに辿りうる広がり、一つの宇宙のような空間こそが「見えない彫刻」を可能にするのではないか[図 5-7]。

さらに、ポンペイの石膏の人型が思い出された。かつて人体だったものが周囲（空間）を埋められ熱が加わったことで、実体（人体）が空虚になり、空虚（空間）が実体になった。「一つの表面というものを境目として、内側と外側がどっちにでもひっくり返る¹¹」。とするなら、「見えない彫刻」はそこ、その「表面という位相」のところに在るほかはないのだ。

以降、彼は「在り方としての森」にターゲットをほぼ絞り、そして彫刻家にとって視線とは触覚をはじめさまざまな感覚を含んでいるという考えのもとに、「視線」が「空間」を走り回ることを通して結ばれる像や形（戸谷はそれを「視線体」と名づける）を展開するという探求を続けてきている。もちろん、「在り方としての森」とわたしが言うのは、「森」そのものだけではなくて、空との境界領域を含んだ意味での森という意味である。境界領域には幅が、広がり、空間がある。



[図 5-7] 戸谷成雄《竹藪Ⅱ》1975年（ビニール紐、竹藪。現存せず）

また、彼は世の中の状況にも無関心ではない。つまり常に批判的に関心を持っていて、それは間接的に（自分のなかで内面的に消化してから）作品に反映している。最近の一例をあげると、彼は「入会地」（異なる集落群が薪とか草とかの生活資源を共同保有する）という考え方にグローバリズムと国家主義の二極性を覆しうる可能性を感じて、それに自分の彫刻の可能性を重ねようとしている。西欧的な彫刻でもない、レリーフ止まりの中途半端でもない可能性である。

そういう戸谷の感性と思想は、「何もかもが『アート』や『芸術』という言葉に収れんされてしまっている¹²」ような現況を否定する。ところで、わたしが『逸脱史』で「類としての美術」を論じたことは、読んでいただいた通りである。読んでいただいたのなら、わたしが何もかもを「アート」や「芸術」という言葉に収斂させようなどとはしてはいないこと、彫刻も絵画もレリーフも御破算にして全部を「類レヴェルのアート」にしてしまおうなどとは考えもしなかったことも、わかっていただいたはずだ。わたしは日本列島の美術の特異性を示す言い方としてそう言っているのである（もっとも、『逸脱史』刊行当時にもその種の誤解があった）。

わたしは批評家として、もう絵画も彫刻も困難になった状況のなかで、しかもその西欧的な理念と展開とは別の仕方では絵画や彫刻を掬い上げたい、あるいは生み出したい、そういう願望を元にして、「作業仮説」として「類のレヴェル」を考えてみたのだ。そのレヴェルをうまく捉えられれば、「アート」というようなまるで無意識裡に西欧追従が骨がらみになってしまったかのように「片仮名」を平気で使う頭脳と感覚の「ていたらく」からは、少しは抜け出せると思ったのである。

そういう意味で、わたしの感性と思想は戸谷とほとんど変わらないだろう。だから、今の若い世代からはきっと「古い」と判断されるにちがいない。でも、五十年や百年くらいで古いも新しいもない。それが身に染みてわからないのは、そして新しいテクノロジーに惑わされるのは、「若い」ことの特権ではあるけれど。しかし美術においては、少なくとも「現生人類」（「ホモ・サピエンス種」のなかで唯一の現存亜種である「ホモ・サピエンス・サピエンス」）段階では、いまだに所変われば品は変わるし、リセットもモデル・チェンジも無理である。

古いと見えるかもしれない「彫刻」に戸谷がこだわるのは、勿論、感性・思想・経験の総合の結果である。長い時間と、さまざまな、あるいは多面的な試みを経ながら、彼は「視線体」の追求を深めてきている。最近の発表（個展「視線体」、二〇一九年九月～十月、シュウゴアーツ）を例に挙げるなら、「見える《彫刻》を通して見えない《彫刻》を出現させたい」という彼の試みがきわめてはっきりわかる。しかも彼の考えでは、ここで「見えない《彫刻》」とは即ち「空間」そのものにほかならない。そこには、「見える『視線体』と見えない『空間視線体』は等価であり、互いに浸透、振動し合っているという思い¹³」が基底にある。いきなりこの言明だけを読んででもわかりにくいかもしれないが、戸谷の作品の展開を辿ってくれば得心がいく。彼がやろうとしてきたのは「視線体」そのものを彫刻の「実質」にしようということなのである[図 5-8]。

西欧的な彫刻は、わたしたちにはたぶんできない。それに、そういう彫刻はもう終わっていて、後はヴァリエーションと洗練しかありえない。レリーフではいつまでたっても彫刻にならない。また、パロディだろうがシミュレーションイズムだろうが本歌取りだろうが、要するに前例を前提とする（繰り返しを前提とする）のでは生産的になるはずかない。かといって、実質的なところはすっ飛ばして「アート」や「芸術」と主張しても、それは「言葉」でそう言っているだけのことで、何かを実現していることにはならない。美術は「実現してこそなんぼ」なのだ。でなければ、苦労は要らない。この「実現」は、ほとんど不可能かもしれないくらいに難しいとしても、戸谷はその道をこそ歩んできている。何でもありそうなどころには得てして何も無い。

わたしには、ふと、真面目な意味で、「人まかせ」をもじって（位相を変えて）、「空間まかせ」という言葉が

浮かぶ。そうすると、「面々の御はからいなり」（親鸞）という言葉もまた、ふと浮かぶ。いや、ちらつく。何故だろうか？

それはさておき、確かなのは、「見える視線体」によって「見えない彫刻」を実現しようとしてきた戸谷が、「見える『視線体』と見えない『空間視線体』は等価」であるという地平にまで踏み込んだことである。「等価」、しかし両者を反転させて「後者」に（「後者」にも、と言うべきだろうが）むしろイニシアティブを取らせるところへまで踏み込んでいる。言い換えるなら、「空間」をたんに取り込もうというのではなくて、それをこそ「彫刻」として実現しようとしているのだ。解るかしたら、この違いが？

見えないから感じられないということはない。脳とそこに潜んでいるさまざまな感覚の可能性を、身体的にフルに働かせて、「空間それじたい」を見てみよう。感じられてくるものがきっとある。その時、わたしたちは「それ」を見ているのだ。戸谷の作品はそういうことを実現している。



[図 5-8] 戸谷成雄《視線体—散》2019年9月（於・シュウゴアーツ個展。木、灰、アクリル。サイズ可変。作家蔵）

¹⁰ 吉本隆明「彫刻のわからなさ」、『吉本隆明全著作集』第八巻、一九七三年二月、勁草書房。

¹¹ 戸谷成雄「美術、私の場合 — 逆転する世界観を表現」、『戸谷成雄 彫刻と言葉 一九七四 — 二〇一三』（ヴァンジ彫刻庭園美術館、二〇一三年三月）、六六頁。

¹² 戸谷成雄「彫刻家として社会に問いかける『視線』。戸谷成雄インタビュー」、『ウェブ美術手帖』二〇一九年九月二十六日。

¹³ 戸谷成雄、この個展を見てわたしが彼に送ったメールに対する、二〇一九年十月十日の彼からのメール。

本稿は千葉成夫『増補 現代美術逸脱史——1945-1985』（2021年、筑摩書房刊）pp.351～359より著者の許可を得て転載した。本テキスト・画像等の無断転載・無断使用を固く禁じます。