

李禹煥ともの派

—日本列島と朝鮮半島の美術および空間意識の比較研究—

千葉 成 夫*

はじめに

日本の戦後の現代美術において1950～60年代の「反芸術的動向」とならんで重要な位置を占めている「もの派」を代表する美術家に李禹煥がいる。⁽¹⁾ 1956年に来日した（在日）韓国人として、彼は、自分より10歳ほど若い世代のなかから起った「もの派」の動きをまえにして、美術の新しい可能性を示唆された。そして「もの派」の他の作家たちがその思想をうまくことばにできないでいるときに、彼は言説によって（も）ひとつの明確なかんがえかたを提示したのである。本稿は、李禹煥のこの思想についてひとつの検討をこころみようとするものである。ただし本稿では李禹煥の造形思想を「もの派」当時の状況のなかに置きなおして再評価することを主眼とする。それゆえ、李禹煥の造形思想のもついくつかの問題点（たとえばその論理構成があまりにもカテゴリーにすぎるために彼の「近代表象主義批判」が誤解を招きやすかったり、危うかったりする点）についての批判ないし批判的検討にまではふみこまない。それにはべつの論考が必要であるし、また僕はそれをすでに自著⁽²⁾でおこなっているからである。

まず「もの派」が登場したときの状況、「もの派」についてのこれまでの理解、「もの派」の作品と「彫刻」とのちがいについて概観したあと、李禹煥の作品と思想の本質がどのようなものであるか、またそれがどのように朝鮮半島固有の造形感覚および造形思想に根ざしているかを考察する。

次いで、とくにそのなかにみとめられる「自然」観、「空間」意識、「人間」観、「自然と人間の関係」についてのとらえかたが、日本列島の場合と共通している面もありながら異質でもあることについて論ずる。

李禹煥の作品と思想を主題にし、そこから説き起こしながら、本稿では李朝時代の庭園にまでさかのぼることで、彼我の空間感覚や造形感覚の比較にまで踏み込んでみることにする。（なお、李禹煥は彫刻も絵画も手がけている美術家なのだが、本稿では「彫刻」にしばって論ずる。）

*中部大学国際関係学部人文社会教室

起りうるであろう誤解ないし批判を念頭に、二つのことをあらかじめ記しておきたいとおもう。

第一に、ここで僕がこころみようとするのは、どこまでできるかは心もとないけれど、いってみれば「感覚の現象学」だということである。美術の「作品」と「現象」について語る「ロジック」はさまざまでありうるだろう。しかし「ロジック」はついに「ロジック」であり、「感覚」を本体とする美術の「作品」や「現象」の「外側」や「外面」についてしか語りえないのではないか、というのが僕の基本的な発想である。「美術」について語ることは、「作品」の「感覚」のレベルにまで到達し、そこに入り込まないかぎり、ほんとうは「ディスクール」として不完全である。「ロジック」をこえて、「感覚」のレベルでどう「作品」を手につかみうるか——というのが、僕がかんがえている「感覚の現象学」にほかならない。生み出すとすれば、そのことこそが「ロジック」を生み出すだろう。そこで、僕の語り口はおのずからみずからの体験に即していくものになるだろうが、それを回避したりそれを怖れていたのでは、何もはじまらない。そしてそこで注意すべきことは、むりやり一般論に近づけようとしないうことと、かつての「印象批評」の轍を踏まないようにすること、である。

第二に、「感覚の現象学」であることとかかわるのだが、僕は自分の考察を、可能なかぎり「西欧的な論理」と「伝統的な日本的論理」からほんのすこしでも離れたところへ持っていきたい、ということである。たとえここで「西欧的な論理」や「伝統的な日本的論理」の用語や物言いがなされていたとしても、僕の志向としては、そうでないところへ出るためである。たとえば僕は、何度も明言してきているのだが、「日本の自然」ないし「東洋的自然」による「近代の超克」を峻拒する。だいいち、もうそういうことは、やろうとしても不可能なのは自明なのである。「近代の超克」は、そんなに簡単なことではないし、いまもまだ大きな、重い課題として僕たちのまえにありつづけている。ましてや、日本列島における「近代の超克」と西欧におけるそれとは別のものである。それを同じとかがえる「近代の超克論」は宙に浮いた架空のものにすぎない。その意味からも、日本列島における「近代の超克論」そのものの諸前提をいまあらためてとらえなおすべきであるとかんがえているのだ。そして、その「とらえなおし」は、当然ながら、「西欧的論理」によっても「伝統的な日本的論理」によってもなされえないとかんがえているのだ。この小論の結語のひとつをはじめに書いてしまうなら、近・現代日本美術の言説においては、李禹煥と「もの派」以前には、「自然」、「自然

という空間」それじたいを、直視することも、正面から論ずることも、ほとんどなかったことこそが問題だ、ということなのである。ナショナリズムないしウルトラ・ナショナリズムというレッテルを貼られるのを怖れてか、はじめからこのことに興味がないからなのか、西欧的論理に骨の髄までおかされてしまっているからなのか——問題の前提じたいにメスを入れようとしてこなかったのである。すくなくとも美術の言説については、情けないのだが、それが事実である。

第Ⅰ章 「もの派」とは何か

1 位置——戦後以後

1960年代末期から70年代初頭にかけての時期は日本の現代史のなかでひとつの大きな「峠」だったといえることができるし、それは美術についてもほぼ同じである。この時期に、「現代史」についていえば「55年体制」（すなわち旧派的右翼＝与党と旧派的左翼＝野党とが敵対的協力関係によって作りあげていた体制）の茶番性が露呈しはじめるし、「下部構造（としての経済構造）」についていえば「所得倍増」という掛け声のかわりに「一億総中流」という新しい幻想がはじまる。また「政治思想史」的には「戦後民主主義という幻想」が崩壊し、そして「文化史」的には「欧化主義」およびその延長としての「米化主義（北米文化崇拜）」が一段落する時期である。

たとえば文芸評論家の加藤典洋によれば、この「峠」をこえてこの列島は「戦後以後」の段階をむかえることになる。⁽³⁾「もう戦後ではない」という「戦後」から、「戦後は終わった」というもうひとつの「戦後」をへて、「太平洋戦争後」がではなくて「戦後そのもの」が、越えてきた峠の彼方に去ってしまったのである。そのはずなのである。しかし、峠は切り立っているとはかぎらない。それはしばしばだらだらと続くのであり、げんに現在も、露呈した茶番劇、幻想、崩壊、「外部崇拜」は、かたちをかえて続いている。けれども、思想史的段階としてはあのあたりから「戦後以後」に入っていることはたしかだといえることができる。

この列島の美術の流れのなかでこの「峠」のあたりに位置しているのが、私見では、「もの派」であり、「美術家共闘会議」である。

2 「美術家共闘会議」

「美術家共闘会議」については本論の主題ではないが、この時代の状況の本

質をおさえるために、ごく簡単に触れておく。詳細は拙著『現代美術逸脱史 1945-1985』（前出。とくにその「第四章 一九七〇年代」のなかの「I 美術学生の反乱」、pp.165～182）、および近刊予定の『未生の日本美術史』（仮題、前出）を参照されたい。

周知のように、「美術家共闘会議」（以下「美共闘」と略記）は、全国大学闘争のさなか、多摩美術大学の学生たちを中心にして1969年7月に結成されたもので、二つの時期、二つの顔をもっている。第一は、闘争組織としてのそれであり、それは大学当局の機動隊導入によるバリケード撤去といわゆる「逆封鎖」、そして闘争組織の議長などの官憲による拘束によって、事実上解体する。というより、「美共闘」の側からいうなら現実の闘争は敗北をもって終わった。

第二は、「表現のための組織」としてのそれである。こちらのほうは、現実闘争の敗北後、あらためて「美共闘 REVOLUTION 委員会」という名称のもとに1970年秋に再スタートする。

美術じたいの事柄として「美共闘」をとりあげるのは、とりわけその第二の側面が政治の事柄ではなくて美術の事柄にほかならないからである。現代美術の批評と研究においては、現在にいたるまで、「美共闘」をとりあげてきたのはほとんど僕だけなのだが、その理由は、僕以外のほとんど誰も、「美共闘 REVOLUTION 委員会」の思想に戦後と戦後以後とを分かつ峠道を見ることができなかったからであり、また、「美術は美術だけでは誤る」という自己客観化の視点、いいかえれば、たとえば「旧左翼式政治主義」的でもなく「芸術のための芸術」的でもない、「外部（化）の眼」ないし「関係」の視点を批評や研究にくりこむことができていないからである。

「美共闘」の思想の要点は「自己否定」というその立ち位置にある。すなわち自己そのもの（美術そのもの）を疑い、その根底まで降りて検証してみたという点にある。そこから二つのことがもたらされた。第一は「制度論」のレヴェルにおいて、究極的には「美術」それじたいこそが「制度」なのだという視点である。「制度論」が「諸制度論（美術館、画廊、美術市場、美術教育、ジャーナリズム、言説等々）」のレヴェルから出ないうちは「自分は安全」なのだ。そして自分が安全なうちは、何も変えることができないというより、本質の認識にまで到達しない。画家が絵を描くということじたいがひとつの、しかし根源的な「制度」をなしているというレヴェルへまで降りなければ、諸制度の改変はありえても、美術じたいの変革はありえないのである。

第二は「本質論」のレヴェル、「美術そのもの」のレヴェルにおいて、「美共闘」

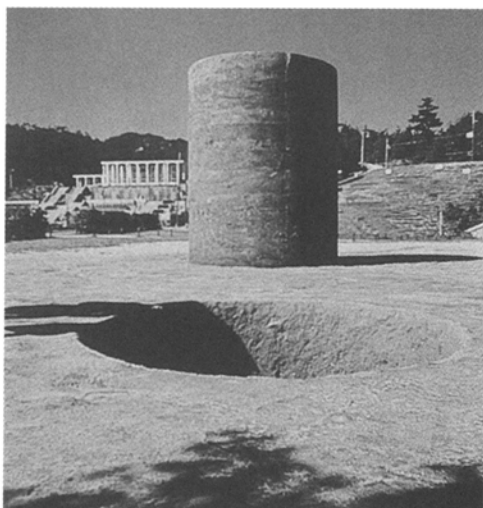
による問題提起は美術と制作と作品の基底にまで降りたということである。じつは、第一の「制度論」のレヴェルの視点もこの第二の副産物といっていい。「美共闘」という現象を政治の出来事としてしかみることができない人々には、この点が理解できないのだ。順序は逆で、美術そのものの本質の底まで降りたから制度論ももたらされた、のである。そして「美共闘」のこの認識には、当然、「西欧化（→「北米化」）」の延長上ではこの列島に美術は生れないし、ただの伝統回帰の方向でも（「工芸」は生れても）美術は実現されない、というみきわめがともなっていた。

それゆえ、現代のこの列島ではどのようにしたら美術が可能なのか、そしてそれが「制度」に回収されない方途はどこにあるか——というのが「美共闘」が直面した問題だった。

これが、60年代末期から70年代初頭にかけてこの列島の美術が置かれていた状況の本質である。美術家には、制度に回収されるのを好む人、しかたがないとおもう人、回収されたくないとかんがえる人の三通りがいるだろう。だから、それについては「美共闘」の思想に立つかどうかは、いわばどうでもいい。しかし、西欧化（→北米化）でも伝統回帰でもない道をつくりだすのでなければこの列島に美術は生れえないという認識のほうは、そうはいかない。それは、それなくしては何もはじまらない、この列島の美術家にとってのいってみれば最低必要条件だったし、そして現在でもそうなのである。

3 「もの派」のとらえられかた

周知のように、「もの派」とは関根伸夫、李禹煥、吉田克朗、小清水漸、菅木志雄、成田克彦、本田真吾たちが1968年から70年代初頭にかけて展開した作品群にたいして誰言うとなく美術ジャーナリズムのなかで使われていって定着することになった名称である。しかし彼ら自身はそういうグループを結成したこともなければ、ひとつの運動体としてある程度まとまったということもない。つまりそれは彼らが全体でひとつの造形思想を共有したというものではなかった。また、美術ジャーナリズムの目には、彼らが用い



1 関根伸夫《位相—大地》、
1968年10月（高さ260cm、深さ270cm、直径220cm）、
神戸須磨離宮公園現代彫刻展

た「材料」の「物質性」がとくに印象強く映ったために「もの」派と呼ぶことになったとおもわれるが、それは彫刻のかわりに「もの（物体、物質）」をそのまま呈示しようとするところみなのもでもなかった。まもなく彼らは、関根はイリュージョン的な彫刻へ、吉田は平面作品へ、小清水は彫刻へというように、それぞれの道を歩みはじめ、その場に残ったのは李禹煥と菅木志雄だけだった。「もの派」のきっかけになった関根の記念碑的作品《位相－大地》（1968年、挿図1参照）に惹きよせられた作家たちのうち、李禹煥と菅木志雄だけが従来の彫刻でもオブジェ作品でも（たとえばミニマル・アートの彫刻のような）「物質」的作品でもない地平へと向ったのである。

この「もの派」の概略については、僕自身がかつて考察をおこなっているのも、それも拙著『現代美術逸脱史 1945-1985』（前出。とくにその「第三章 もの派」論、pp.118～165）、および近刊予定の『未生の日本美術史』（仮題、前出）を参照されたい。これもまたなぜ拙著（拙文）なのかといえば、それ以外には「もの派」についてまともに論じたものがいまでもあまり見あたらないからである。当時の李禹煥や菅木志雄や、批判的当事者だった（『美共闘』の）彦坂尚嘉のもの（『反覆－新興芸術の位相』、田畑書店、1974年）を除くと、「もの派」についての言説は、それもまた欧米の現代美術を下敷にしているために、言説そのものの基盤がこの列島の現代美術にそぐわない（西欧なら年間降水量にあたる雨量が、一度か二度の集中豪雨で降ってしまうこの列島では、空気の乾燥度、つまりものの見えかたがまるでちがう。視覚に密着している美術が両者では異質であるという常識をとばした言説は無効であり、ほんとうは無惨でさえある）。さもないければ、依然として「様式史」という（20世紀の美術史の）残滓をひきずって「通史」的な整合性を気にするあまり、「もの派」にはああいう要素もあればこういう側面もあり、またその直前にはこういう動向もあれば周辺にはああいう傾向もあるといった、あまりにも「美術史的」な、あるいは美術館学芸員的な「整理」に終始して「本質」にはまったく迫っていないものになっているかなのである。

「もの派」をめぐるこれまでに開催された展覧会のほぼすべては、基調において欧米主義、作家選択において様式史的＝通史的整理という、二つの特徴をはっきりと示していて、現在までの「もの派」の一般的なおおよそがどのようなものかがよくわかる。「もの派とポストもの派の展開－1969年以降の日本美術」展（西武美術館、1987年）、「1970年－物質と知覚 もの派と根源を問う作家たち」展（岐阜県美術館を皮切りとする巡回展、1995年）、「もの派－再考」展（国立国際美術館、大阪、2005年）の三つがそれにあたるが、いずれも「もの派」だ

けの展覧会にはなっていないのが、いかにも象徴的である。いちばん新しい三つめのものも名称こそ「もの派」のみだが、なかみは「もの派」の「直前」の動向と「周辺」の作家たちとを加えた構成になっていて、こういってよければお茶が濁されている。

しかし、重要なのは李禹煥と菅木志雄の作品と言説がさしめしているもの、すなわち「もの派」の本質とは何かを言うことである。

4 西欧彫刻の本質

まず、比較の対象として西欧彫刻について触れておく。

西欧の彫刻概念の骨格をつくりあげているのはキリスト教のかんがえかたであり、その思想の核心は旧約聖書冒頭の『創世記』冒頭に見出される。そこでは、創造以前に在ったものは完全な「無」である。つまりまったく何も無いところから神が創造をはじめ。まず「光」を創って「視」を可能にし、ついで「空間」をつくり、それからそのなかに（「世界-内」に）「人・動植物・物質等々」をつくりだした。しかもこの創造は「6日+1日」という「時間」のなかで進行することで、「人間」にとっては「空間と時間」は神から与えられた「意識の直接与件」となるほかはなかった。キリスト教西欧の人々にとってはこれ以外に「空間と時間」をとらえることは基本的には不可能である。

そして「美術」は、キリスト教をめぐる（広い意味での）「物語」を表現する手段として生れたわけだが、その「創造」は必然的に「神による創造」をなぞること、ないしくりかえすことになった。神無き時代である近代に入ってもキリスト教的（ユダヤ＝キリスト教的）なかんがえかたの枠組みは残り、神が姿を消した分、人間がまるで神の代理人のようになって、「美術創造」をおこなってきたといっているのである。西欧文化において芸術創造がきわめて重要なものとされているのは、根本的にはこのためである。

彫刻についていうなら、それは、神が人間の姿形をつくったように創造されねばならないアートである。「空間と時間」は「直接与件」、すなわち「意識に（神によって）直接与えられたもの」として在るが、それだけでは、現実的には「無」とかわらない。神ですらその「無」を「人」や「もの」で埋めてゆくことで「世界」を創ったように、人間は、それだけで自立しうる「もの」としての「彫刻」をつくりださなければならない。それは、したがって「無」に拮抗する構造と力をもとめられる。周囲は「無」なのだから、「自身」だけでもしっかりと立ち、かつ倒れない構造と力だ。そこから、西欧の「彫刻」の堅固なヴォリューム性と強力

な求心性が生れる。それは、たとえばアルベルト・ジャコメッティの作例のようにどんなに小さなものでも、明確で堅牢な量塊（ヴォリューム）と、すべてを外部にたよらずに内に向ってひきしめる密度を保つための求心性とを不可欠とするのである。

5 この列島の彫刻

それにたいしてこの列島では、もともといかなる彫刻ももっていなかったところに（「土偶」は彫刻以前の「聖性」にかかわるひとつの「シンボル」であり、「埴輪」は古墳という総合建築物の一部であって彫刻ではなかった）、6世紀に仏教とともに仏教彫刻が「外来」のものとして入ってきた。それを受け入れ、学習・模倣・展開していったが、ほんらいこの列島で生れたものではないために、平安から鎌倉・南北朝時代にかけて、「やまと化」した仏教彫刻とそこからすこしだけ出た「慶派」の作例を生んだにとどまった。そしてその後は、江戸末期まで彫刻の不毛時代となった。そのあげくに、こんどは西欧から彫刻がまたまったく新しい、異質な「外来」のものとしてやってきて、またもやその学習・模倣・展開の時代に入った。長い目でみるなら現在もまだその段階にあるといわなければならない。しかも西欧近代彫刻の摂取は依然としてうまくはいっていないのである。

そのいちばんの理由は、さきにのべた西欧の「空間（時間）」「存在」「創造」のかんがえかたがこの列島では、近代・現代においても、異質だからである。この列島では「空間」とは誰かがつくりだしたものではなく、人が気づいたときにはすでにはるか昔からそこにあったひろがりのことをいう。そして人は、それに気づくまえに、このひろがりのなかで、草木とおなじようにその一部分として長い長い時をへてきたのである。草木とおなじ「もの」だった記憶は、記憶としては死んでいるが、しかし僕たちの感性のなかに沈み込み、しみこんでいる。そういうことがあるのではないだろうか。

この列島の古語の「あり、ある」は、白川静によるなら、「草木の生成をいう語」だった（『字訓』）。それは「存在する」ものではなくて、自然のなかに生れ出るもの、そこで成るものだった。そして、ある時間（ひとめぐり）をへてまた自然に還るものだった。「人」もまたそれとすこしも異なるものではなく、だから草木が芽生え、花を咲かせ、やがて色褪せて朽ちていくことをわが身のこととして感じて生きていたのである。生から死までのひとめぐりは、この列島の人々にとっては自然のなかの一現象であって「時間」をなすものではなかった。その現象を生きる身は、その自然の襲ひのひとつであって「存在」ではなかった。草木とわが身と

のあいだのひろがりは、「空間」ではなくて文字通り「あいだ」にすぎなかった。それゆえ「襲」は、「自然」を客観視できなかったし、またみずからを対象化することもできなかった。そういうところに、「(西欧的な)創造」のありえようは、ずはなかったのである。そうではないだろうか？

いうまでもなく、これは造形意識の「古層」の話であるが、感性的なものこそいちばん根強く消えないものであり、そして造形活動とは、無意識の部分をつくめて、感性的なもの以外にはみなもとも根拠ももたないものなのだ。⁽⁴⁾

僕たちはいまでは「空間」ということばをふつうに使っているが、またいま僕たちの周囲にひろがっている「空間」はひどく近代化（西欧化）しているようにみえるが、それが造形の世界にいわば反転するときには、かならず無意識の深層を通過して出てくるほかはない。美術がもしも普遍的たりうるとしたら、それは、それをうけとる「人間」が変わらないものであるからではなくて、美術という芸術をなしている感覚なり感性が、その「核」をなす部分において、ほとんど無意識の海からできているらしいからである。そして、この列島の無意識の深層では、それは、たぶん依然として「空間」というよりは「時間を欠いた循環のひろがり」なのである。そのために、この列島の彫刻家が何かをつくろうとすると、「そこ」を通さないと「作品」が真正のものにならないらしいのである。

6 「もの派」がころみたこと

近代以降で、そのことをはじめて自覚し、そこから何かをつくりだそうとはじめてころみたのが「もの派」にほかならない。

「もの派」は、まず従来の彫刻概念から出たのだが、関根の《位相－大地》がそのきっかけになった。その作品は大地を円筒形に掘り、掘り出した円筒形をそのかたわらに置くというものだった。もしもこれがアメリカのたとえばロバート・スミッソンやマイケル・ハイザーのような「アース・ワーク」ならば、それは大地や土を材料にした、規模はすこし大きいけれどとにかく彫刻だということになる。しかし「もの派」のとらえかただと、僕のかんがえでは、自然にほんのすこしだけ手を加えた行為である。それが証拠に、立ちあがった円筒形をかたわらの穴にすっぽりと落し込んで戻せば、空間は何もなかったかのように静まりかえることだろう。「世界を、人間に向き合わせる表象行為によって対象化しないまま、全てあるがまま、そのままだ世界を見ることを学ぶことである。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、どこにまた何の世界を作り出すことができようか」（李禹煥「世界の構造」、『デザイン批評』、1969年9月号）

——それが理想なのだが、近代の表象主義に毒されてしまった人々をして「世界」に向きあわせるために、作家は何かをしなければならない。だがそれは、彫刻を作ることによってではなくて、「なにもしてないことをすること」（李禹煥『出会いを求めて 新しい芸術のはじまりに』、p.126）⁽⁵⁾を通してでなければならない。いいかえるなら、何かはするし、作るのだが、近代造形を作るようにではなく、根源である「自然＝世界」にみずからが出会うように作ることによってであり、そのことを通してなのである。

「もの派」のこの思想はひとつの自然回帰の思想であるということもできる。近代美術における造形を否定し、造形というならそれはすべて自然（世界）のなかにすでに実現されてあるとかがえるからだ。とはいっても、自然（世界）を理想としながらも、たんなる自然観照にとどまったり自然（世界）のさまざまなかたちでの再現で満足したりするというのではない。単純な自然崇拜や自然再現でよしとするのではない。作ることじたいを近代主義のそれからいったん解き放って、あらためて自然（世界）のなかの「かたち」、「もの」、「ものとの関係」、「かたちやもののあらわれかた」、「それらの変化や変容のありかた」などを研究し、それにいわば添うような、それにそぐうような「表現」を見出そうとするのである。

そして、李禹煥はものとの「関係」に焦点をあわせた作品をこころみ、菅木志雄は人間（作家）と自然（世界）との「かかわり」を重視する作品をこころみていくのである。

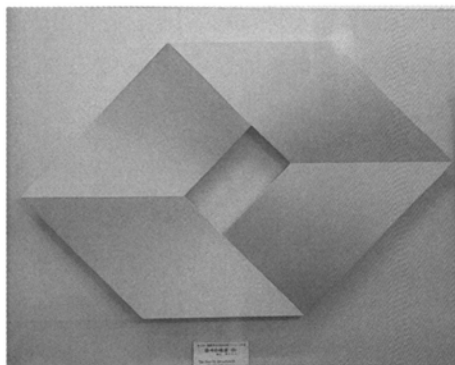
「もの派」のこのようなこころみは、近・現代のこの列島における彫刻ないし立体造形のなかで、欧米の文脈の外側に意識的に出ようとした、はじめてのものなのだ。

第Ⅱ章 李禹煥の作品と思想

ここからが本論であり、考察の主題は、「もの派」における李禹煥の思想と役割、「もの派」の思想の中核が在日韓国人である李禹煥によってもたらされたこと、そこから垣間見える、この列島と朝鮮半島との空間意識の異同、およびそこから生れる美術作品の性格の異同、である。

1 イリュージョニズムから「もの派」へ

関根伸夫の《位相－大地》があらわれたときに、この列島ではやっていた美術はテクノロジーを謳歌する「環境芸術（エンヴァイランメンツ）」的動向やイリュージョニズム的動向だった。前者は大阪万国博に吸収されることで終わったものである。後者には、具体的なかたちのあるトリッキーな傾向と、それのない（非象形的な）オプティカルな傾向とが混在していた。そして前者も後者も出自は欧米だった。ということは、1950年代半ばから60年代半ばにかけての「具体美術協会」や「日本反芸術」の動きのなかに垣間見られた、この列島に独自の美術へのこころみがまたも頓挫していた時期だったということである。ちなみに李禹煥（挿図2参照）や菅木志雄自身、「もの派」に変化する直前の作品は後者のうちの非象形的なタイプのイリュージョニスティックな傾向のものだった。



2 李禹煥《第4の構成B》、
1969年5月（ベニヤ板に蛍光塗料、93x120cm）、
第5回 国際青年美術家展、西武美術館

そして、関根自身がまたイリュージョニズム的表現を本質とする作家だった。ただし彼は「具体的なかたちのある」ほうのタイプである。《位相－大地》にしても、僕が関根自身から聞いたことなのだが、彼にとっては円筒形の穴を地球の反対側へまで掘りすすめたら向う側にも穴が開く、そんなことをイメージして発想した作品だったというのである。短い「もの派」の時期のあと、彼は、たとえばステンレス・スチールの高い柱の上に自然石を置くというような、やはりイリュージョニスティックな作品を続けていくことになった。つまり彼は、使用前も使用後も本質的に変わっていないのであり、だとすれば「もの派」の時期の作品もほんとうは「もの派」ではなくてイリュージョニズムの作品だとかんがえるのが妥当ではないだろうか。

その《位相－大地》を「もの派」としてとらえたのが李禹煥にほかならない。それがすぐれた作品であることは多くの人の眼にあきらかだったろうが、すぐれている理由を誰もことばにできなかった。もしも李禹煥の言説がなかったならば、関根という作家の本性からすれば、またイリュージョニスティックな傾向に注目する当時の言説からすれば、《位相－大地》もまた、たとえば「トリックス・アンド・ヴィジョン－盗まれた眼」展⁽⁶⁾に括られるような語られかたをしていたにちがいないと、そう想像してまちがいないだろう。

「もの派」を当時のイリュージョニスティックな傾向に結びつけようとするとならえかたが、さきほどあげた三つの「もの派」回顧展にすら共通してみとめられることは、その種の見方が現在でもまだ消えていないことを物語っている。消えていないどころか、「資料」のうえだけで近過去の歴史を整理しようとする「研究」がきわめてしばしば陥る誤りであるという意味で、むしろ最近のほうが多い見方である。あるいは、「もの」という命名にひきずられるかたちで、たとえば、まもなくその情報が日本にもたらされることになった「アルテ・ボーヴェラ」（コンセプチュアル・アートのイタリア版のひとつ）と関連づけて語られ、とらえられることになっていたかもしれない。

李禹煥だけが、当時のこの列島の言説のそういう状況下ではまったくかんがえられないような場所へとこの作品をいわばひっぱりあげたのである。いくつかの関根伸夫論（『出会い求めて』に収められたもの、雑誌『三彩』1969年8月号所収の「存在と無を超えて－関根伸夫論」など）のなかで、彼はくりかえして関根の作品を、「近代の表象主義」と彼が呼んだ思想の延長上に位置していた当時のイリュージョニズムの文脈から懸命に引き剥がそうとしている。いまそれらをまとめて読むとその執拗さに驚かされるが、そのかわり、李禹煥を動かしていたのが美術をめぐる言説の文脈じたいを転換させたいというきわめて強い願望だったことがよくわかるのである。

この「転換」は何を意味するのか？

2 表象主義批判と「あるがままの世界」

李禹煥の関根伸夫論、そして「もの派」論の核心になっているのは、あらためて整理していえば、二つのことだ。第一は表象主義批判であり、表象主義の美術である近代美術批判である。第二は、この批判の対極に「あるがままの世界」、「あるがままの自然」を置いたことである。

意識存在のみがもつ独自の表象作用（それは近代特有の対象化思考を指す）によって、ありとあらゆるものを物象化の理念的存在に化かしつづけたあげく、近代空間はついに理念の飽和状態に達した。どこもかしこも、なにもかも人間のにおいがし、理念に物象化されて、それ自身の姿の鮮やかさはほとんど見られない。見えるのは像、すなわち人間自身の顔だけである。いいかえれば、人間が向き合っているものはもはや人間自身にすぎないということだ。どこまで行っても、他人に、新たな光景に出会うことのない閉ざされた世界。虚像と呼ぶところのオブジェ

文明は、だから根拠もなく中身もない仮りの姿であって、あるがままの直接の世界自体ではない。人間が直面する現実、現実という物象化された理念であって、あるがままの現実自体とは似ても似つかぬものといったほうがよりの確だろう。(前出『出会いをもとめて』、pp.57～58)⁽⁷⁾

しかし、表象作用が意識のすべてではないし、単なる知覚もまたその一部分であるにすぎないのだ。意識の全面的な解放——それはむしろ、あるがままの世界の自然なありように「出会い」を自覚させる働きとなることだろう。そうであるのみ、意識存在は開かれた世界へその独自の開示が可能となるはずだからである。「出会い」とは、人が「人間」を越えて世界自身のあるがままの鮮かさに触れ合い魅せられる自覚（悟り）の瞬間であり場所との一体感であるものだからこそである。(前出『出会いをもとめて』、p.65)⁽⁸⁾

銘記しなければならないのは、この二つはワンセットだということである。実作者である李禹煥にとっては、批判には実作を視野に入れた対案が不可欠なのだ。そして、美術の近代の本質を表象主義にみてその総体を否定する以上、「対案」とは、一方でその「近代」をつくりあげた「西欧」の論理の外側へ出るものでなければならないし、他方でその「外側」の場所のなかに美術という活動の基盤を見出して定位するものでなければならない。そういう「基盤と論理」の地平にまで彫刻をつくることや絵を描くことを、いうならばさしもどすところからはじめるのでなければ、西欧が創出した「近代という価値概念」、現在の地球においてすくなくとも19世紀の途中からは（相対的にせよ）普遍化している「近代という価値概念」を、結局のところのりこえることができないだろうからである。

そういう「基盤と論理」の地平を李禹煥は「あるがままの世界」にもとめた。「あるがままの世界」とはげんにいま僕たちの眼のまえに、僕たちの周囲にひろがっている空間そのものという意味であって、西欧における「世界」のように、その出自を問いうるものでも問うべきものでも問うことに意味があるものでもない。西欧においては「世界」の「基盤」は絶対的な無であり、その「論理」は「神」である。李禹煥には、そして僕たちには、そのどちらも無縁であり、「世界」は有でありながら無でもあるものとして、「父母未生以前」の彼方からここにある。ここに「在る」のではなくて、人間と草木と出来事のすべてを含んでここに「ひろがっている」という意味でここにある。それは神が創ったものでもなければ、神からバトンタッチをうけた人間が、みずからの存在と事物と行動とによって埋

めて作っていくものでもない。それらのいっさいをその表層に生起させながらほんとうはすこしも変るといことがない「ひろがり」を、李禹煥は「あるがままの世界」というのである。

彼がいう「あるがままの世界」は、この列島の人間なら「自然」というところだ。ただし、人の手の入っていない自然というような狭い意味ではなく、人工的につくられたものや環境もその一部であるような、広い意味における「自然」である。すなわちそのさししめすところが「世界」ないし「世界というひろがり」とほぼ重なる意味での「自然」ということである。たとえば埴谷雄高のアフォルズム集のなかの一節の「自然は自然に於いて衰頹することはない」（『不合理ゆえに吾信ず』、1961年、現代思潮社）というときの「自然」だ。巨大ビル群が林立しようと地球が温暖化しようとそれらのいかなる変化をも呑み込む、そういうレベルでの「自然」という意味である。そういう「自然」は衰退しようがない。というより、僕たちは「世界」を、衰退しないものとして、したがっていつ誕生したのかとか誰が創ったのかとか問うことがまるで意味をなさないものとしてとらえているのである。「あるがまま」のものとして見られた「世界」が、つまりは「自然」である。「世界」をあるがままにしておくとき、そのままにしておく（laisser, leave）とき、「世界」は「自然」である。

3 対案としての「あるがままの世界」

それゆえ李禹煥の対案とは、本質的にひとつの「問いかけ」にほかならない。人間の造形活動以前に、すべては「あるがままの世界」（自然）というかたちですでに、疾くに僕たちの目のまえに実現されてあるのに「どこにまた何の世界を作り出すことができようか」という「問いかけ」である。もちろん彼はこの「問いかけ」そのものは言説によって（も）おこなったわけだが、その「作品」はこの「問いかけ」を具体化するものであるともいいうる。すくなくとも彼の造形思想と造形思考はこの「問いかけ」を糸として織りあげられている。「あるがままの世界」が完全だとかんがえている美術家が、そこに余分なものを付け足すような作品を作ったりはしない。とすれば、そのとき彼にとって選択肢は二つだけで、何かを作ることを放棄するか、「なにもしていないことをする」かである。つまり、この後者の選択肢しかない。この二つは、西欧の人々にとっては同じものでしかないが、李禹煥や僕たちにとってはそうではない。能動の方向で後者を選びとることが不可能ではないからである。

それは、李禹煥の造形思想に即していえば、「あるがままの世界」（自然）をし

てみずからを語らしめることによってである。

しかし、「あるがままの世界」(自然)は、「あるがままの世界」(自然)において衰退することがないように、それじたいがみずからを語るものでもない。「自然」は「自然」みずからが語るといいかたは、「自然が自分で語る」という意味ではありえない。「自然」は自己表現をしない。なぜなら「自然」とは、「表現」としてではなくて「自己表現」たりえているものだからである。自然は主体でもなければ客体でもない。そこには他動詞も再帰動詞もありえず、自動詞だけが可能である。「自然」とは「状態」のことだからである。それは、そこにそうひろがっている、だけなのである。「自然」はそれだけで完全であり、充足しているとは、そういうことを意味している。だからみずからにおいて衰退することがないのだ。

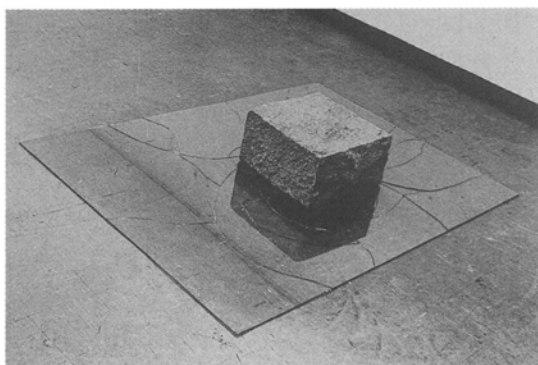
そこで、「あるがままの世界」(自然)をしてみずからを語らしめるためには、「人間」がなんらかのかたちで手を下さなければならない。しかしそれは、「作る」ことでは実現されない。「作る」ことは、「あるがままの世界」(自然)とはべつのものを作ろうとすることであり、そこから離反し、それと拮抗し、対立しようとすることである。ここで人間が手を下すとは、「あるがままの世界」(自然)が語ることなくみずからを語っていることを示すこと、以外ではない。もちろん、指でこの「あるがままの世界」(自然)を見よとさししめすだけでは不十分である以上、それ以外の方途を見つけだす必要がある。李禹煥にとっては、そして「もの派」にとっては、この、なんらかの方途を見つけだすことが「作品を作る」ことにほかならない。

4 「出会い」という出来事

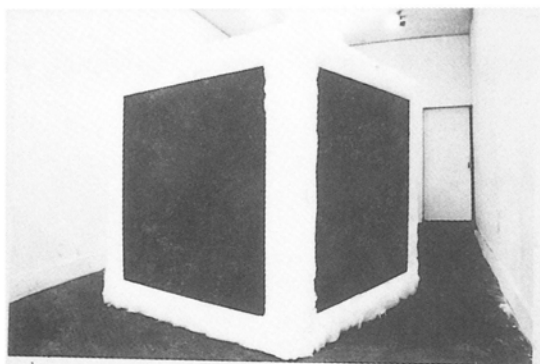
李禹煥が見出した方途は、「あるがままの世界」(自然)には直接手を触れないで、その代りに、そのかたわらに、二つの「もの」をもってきてそこにひとつの「関係」を作り出すこと、である。したがって僕たちは眼のまえにある二つの「もの」だけを見ればよいのではない。彼には、「あるがままの世界」(自然)には手を触れることができない、ないし手を触れない、それはそれだけで完結しているのだという前提があるからだ。二つの「もの」が作り出しているこの「関係」は、いわば「あるがままの世界」(自然)の「代り」である。「代り」ではあるが、それを模倣(ミメーシス)しているものでも、再現(リプリゼント)しているものでも、象徴(シンボライズ)しているものでもない。「あるがままの世界」(自然)のなかにすでにすべてが作られてあることに人々の眼を向けさせ、人々をしてそのことじたいに出会わせるためのひとつの「装置」のようなものなのである。近代の

表象主義が骨の髄までしみわたっている人々は、つまり僕たちは、むろん美術家もふくめて、みずから直接的に「あるがままの世界」(自然)と出会うことができない。見ること(視覚)と見ることをめぐる思考のパラダイムとを転換させるための一種の「装置」が必要なのである。「あるがままの世界」(自然)の代りに、それと僕たちとをつなぐ「装置」がいるのだ。この「装置」は、「それ」と僕たちとのあいだにあって、「それ」の代りに「それ」をさししめす。指でさししめすようにではなく、いうならば眼でさししめすように、である。二つの「もの」が作り出す「関係」をまえにして、僕たちの眼(視覚)は、その向うにでもこちらにでもなく、そこそのもののなかで「あるがままの世界」(自然)と出会うように仕向けられる。この「装置」を通して「あるがままの世界」(自然)の感触をうけとることができるのである。

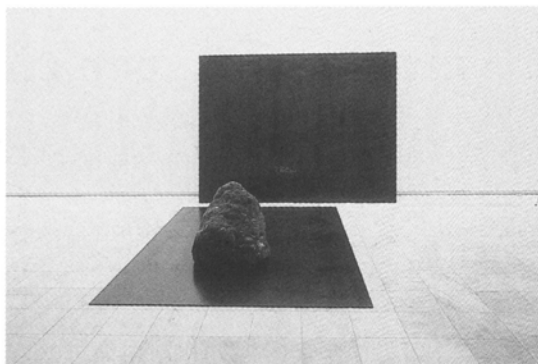
李禹煥の作品(挿図3～5参照)、つまりこの「装置」をなしている二つの「もの」



3 李禹煥《現象と知覚B》(のちに《関係項》と改題)、
1969年8月(石とガラス板、30x180x240cm)、
京都国立近代美術館「現代美術の動向展」



4 李禹煥《構造A》(のちに《関係項》と改題)、
1970年1月(綿と鉄板)、田村画廊 個展



5 李禹煥《関係項》、
1978年10月(石と鉄板)、パリのマレー地区文化センター
「78年の焦点」展(この図版は1990年の再制作である。
220x28x340cm。国立国際美術館蔵)

は、ひとつは自然物（石、綿など）でありもうひとつは人工物（鉄板、ガラスなど）である。このことは現在まで一貫して、偶然ではありえない。自然物は「あるがままの世界」（自然）からやってきたものであり、人工物は人間の世界からやってきたものである。その二つの「もの」がここで出会う。その意味では、この「装置」は、「装置」というよりも「出会いという出来事」だといったほうがいい。「装置」は、その物質性が強くなると、往々にして「（西欧）彫刻」のような「作品」になってしまう。しかし彼がめざしているのは「装置」そのものではなく、それを可能なかぎり「出会いという出来事」に化してしまうことなのだ。「装置」の物質性を減じてそれを「場」そのものにしてしまうことなのである。「装置」の姿やかたちが薄れていけばいくほど、そこに「あるがままの世界」（自然）が感じられるようになってよい。じじつ彼の「作品」は、その物質性が目立たず感じられないようになっていくものほど優れている。

彼の（立体）作品の題名は一貫して「関係項 (Relatum)」である。最初期こそ「知覚と現象」といった題名を使ったが、それらもあとで改題されている。この「関係」というまでもなく二つの「もの」、自然物と人工物との関係のことだが、より本質的には「あるがままの世界」（自然）と「人間の世界」とのかかわり、かわりというよりもむしろ「重なり」ということを意味しているはずだ。それらの「重なり」という「出来事＝出会い」こそが、「関係」なのである。彼は次のようなことを書いている。

石を自然性のままで限りなく人間に近づけること。鉄板を人工性のままで限りなく自然に近づけること。（『余白の芸術』所収の「画集の断章より」、p.346）

石と鉄板とが歩み寄る。石は石のまま、鉄板は鉄板のまま歩み寄る。両者が重なる。そんな「出来事」がありうる。

第三章 李禹煥が問いかけたこと

1 「あるがままの世界」が見えない

李禹煥の作品と思想の美術史的な位置づけと本質の分析をおえたいま、あらためて、彼による「文脈の転換」の意味（意義）をもう一步すすめてかんがえてみることができる。

それは、この日本列島における近・現代の美術の言説の文脈をただたんに転換したというにとどまらない。文脈の主軸をイリュージョニズムや「環境芸術」から「もの派」へと動かしてみせたとか、西欧美術の歴史と論理の文脈をそのまま下敷きにしたり援用したりする発想と言説の「外」へ出てみせたというだけではない。

そのいちばんの要点は、美術の実作と言説のまんなか「あるがままの世界」(自然)をもちこんだこと、にある。その意味は二つである。二重であるといったらいいかもしれない。

ひとつは、文字通り「あるがままの世界」(自然)をちゃんと見るということ、ちゃんと見てそれを表現するということに関してである。そしてもうひとつは、より根本的に、表現の基底にあって表現の根拠となっていながら、表現の対象ではなくて表現の向うにあるものとしての「あるがままの世界」(自然)に関してである。李禹煥の功績はむしろこの後者のほうにある。前者は、この後者からみれば、日本列島の場合がちょっと特殊すぎるというだけで、すでにあまりにもあきらかなことであるにすぎなかった。

まず第一に、すくなくとも近代－現代において、すなわち明治以降、この列島においては美術の実作も言説も「あるがままの世界」(自然)と直接的に対峙したことが、じつはない。ほんとうは、この列島では明治以前も、仏教美術の伝来のとき以来(それゆえそれ以前も)、美術が「あるがままの世界」(自然)と直接的に対峙したことはいちどもなかったのだが、明治以前のことにについてはここでは詳述しないことにする。現実のものや世界を眼に見えたとおりに再現する写実主義ないし再現主義は、明治になって西欧から本格的に輸入されたものだが、この列島がまったく知らなかった美術思想であり技法だった。

そして明治以降も、肝腎のその「思想」のほうは抜きにしてしまっただけで表面的な技法だけを必死に模倣してきたというのが事実である。そのために、画家たちが縄に吊りさがった鮭、春の畝での農作業、湖畔の窓に寄る女性、切り通しの風景などを描こうとするとき、彼らが眼にしていたのは現実の、あるがままの鮭、春畝の農作業、湖畔の女、切り通しの道ではなくて、じつは西欧の写実主義(再現主義)というフィルターを通しての鮭、春畝の農作業、湖畔の女、切り通しの道だったといわなければならない。それらのこころみは、現実の「あるがままの世界」(自然)との直接的な対峙にはならなかった。もちろん彼らはじっさいの鮭や春畝や湖畔の女や切り通しの風景のまえで懸命にその写生に心血をそそいだの

だが、「あるがままの世界」(自然)を再現するというそのことじたいが彼らの身体から発したものではなかったために、骨身をけずればけずるほどその表現行為は、逆説的なことに、観念的なものとなるほかはなかった。たとえば高橋由一の《鮭》(1877年頃、東京芸術大学美術館蔵)、浅井忠の《春畝》(1888年、東京国立博物館蔵)、黒田清輝の《湖畔》(1897年、東京国立文化財研究所蔵)、岸田劉生の《道路と土手と堀(切通之写生)》(1915年、東京国立近代美術館蔵)などにみられる(共通する「借り物性」はべつにして)奇妙さ、不自然さ、たよりなさ、薄められた感触、異様さ、チグハグ感などは、この不可避だった「観念性」に由来している。彼らは、自身がいまだに「あるがままの世界」(自然)の一部分であることに、ほんとうは気づいていなかった。たとえ気づいていたとしても、自身を「あるがままの世界」(自然)から引き剥がすことが(まだ)できなかった。これは、吉本隆明風にいえば、すこしも彼らの才能や技術の未熟さの問題ではなくて「文明の質の問題」だった(吉本隆明「彫刻のわからなさ」、1973年。『吉本隆明著作集第8巻』所収、頸草書房)。

そして、きわめるといにはまだほど遠い段階にあるうちに、すなわち写実主義(再現主義)というものの本質がまだあまりよくわからないうちに、西欧から流入してきた次の展開、すなわち反写実主義的、非再現主義的なさまざまなころみ(それらはこれまで一般に「前衛美術」と呼ばれてきている)に翻弄されていって、現在にまでいたっている。太平洋戦争敗戦という社会的には新しい要素もあったとはいえ、「文明の質の問題」としてはその状況は現在にまで続いているというべきである。その間、写実主義(再現主義)をころみでいいところまでいった例(近いところではたとえば絵画の麻生三郎とか彫刻の柳原義達とか)がなかったわけではもちろんないが、写実主義(再現主義)というのはやはり西欧が創出した、西欧の気候風土ならうまく合致する美術思想、美術表現であって、輸入したその下敷きにしながらってはいってもこの列島で生産されたものはやはり見劣りするし、オリジナリティーがあまり感じられないことは如何ともしがたい。それに、西欧がすでに反写実主義、非再現主義の段階に入っていることの必然性に照らしあわせてみると、この列島のそういう写実(再現)の作例はどうしても時代錯誤というほかはなかったのである。

いま、僕たちは、眼のまえにひろがっている世界、現実、あるがままの自然を、そのまま、すなわちあるがまもうけとっている、とおもっている。それができているとおもっている。できているのかもしれない。写真機のシャッターを押し、ビデオ・カメラのスイッチを入れれば「あるがままの世界」(自然)がとらえ

られる、とおもっている。たとえそうだとすると、つまり僕たちはある程度「あるがままの世界」（自然）を対象化することができるようになっていてとしても、それを「美術」によって表現することは、それとはまったく次元が異なるのだということを忘れてはいけない。眼も写真機もビデオ・カメラも一種の「自動的な装置」だが、「美術表現」は、すこしも自動的に生れるものではなく、その「装置」にあたるものを人が作り出さなければならないものだからである。

2 表現の向う側としてのあるがままの世界

そして第二に、より本質的なところで、李禹煥は「あるがままの世界」（自然）をもちこんだ。美術という人間の活動の「根拠」の位相において、である。

李禹煥がやったのは、「あるがままの世界」（自然）をいわば「表現」の向うに置くこと、である。

「あるがままの世界」（自然）を表現するために、表現の対象とするためにそうしたのではない。また、表現の理想として掲げたというでもない。そうではなくて、表現不可能なもの、表現をこえるもの、にもかかわらず表現がそこに由来するものとしてであり、そしてたぶん、理想というよりは、それそのものには到達できないがそこから何かをくみとることができるものとして、「あるがままの世界」（自然）を「表現」の向うに置いたのである。

李禹煥は「美術表現」は「あるがままの世界」（自然）のなかにすでにすべて実現されているとかがえている。この「世界観＝自然観」および「美術表現」観は、自然と（「人間の事柄」である）表現とを異質なものと峻別してカテゴライズしてきた西欧の人々には無縁でありわかりにくいかんがえかたかもしれないが、アジアないし東アジアにおいてはとくに特異なかんがえかたとはいえないかもしれない。この列島においても、「あるがままの世界」といういいかたこそあまりなじみがないとはいえ、それを「自然」という語におきかえてみれば、僕たちもほぼ同じようにかんがえているといってよい。その意味では、ここには共通する感性と思想があるといえる。だからこそ彼の実作と言説は僕たちを動かし、この列島の美術とその言説の文脈を転換させることができたのだ。

けれどもそこには、この列島の感性および思想と、ある意味では微妙に、しかしある意味でははっきりと異なるものがある。そして僕には、この「ちがい」のほうが示唆的であり、重要でもあるとみえる。そういう「ちがい」が、李禹煥の実作と言説によって見えてきたのである。

その実作と言説から僕が感ずるのは、ずっと感じてきたのは、李禹煥は「ある

がままの世界」(自然)をはっきりと「表現」の向うに置くことができていることだ。いいかえれば「あるがままの世界」(自然)を明確に対象化することができることである。「あるがままの世界」(自然)は人間をこえて、はじめからそこにある、そういう「世界観＝自然観」に立ちながらも、その「あるがままの世界」(自然)のなかに、それとはべつのもの、それからは自立したものとして「人間」があると、彼はそうかんがえているのである。それは、「人間」は「あるがままの世界」(自然)のなかにありながらそれと対等であるという思想にほかならない。それはしかし、西欧的な意味で「個」が自立し、独立しているというのとはずいぶんちがう。西欧の思想ではすべては神から発しており、神が創った空間のなかで(「世界-内」で)、神が創った人間がその「空間」から自立し、他の「人間」から独立し、一人一人が神に向き合うかたちで自ら立っている。だが李禹煥は、すでにある「あるがままの世界」(自然)のなかで、すでにその「なか」にあるにもかかわらず、それから離れてあることができる。だから、この「なか」というのは、「世界-内」ということではなくて、「世界とともに」、「世界と対等に」、「世界と重なって」といった意味である。僕の理解をイメージでいうなら、李禹煥がいう「あるがままの世界」(自然)とは、ある角度から見ると「人間」そのものとはほぼ重なるものなのである。

3 常数としての東学的思想

人間と世界、自己と対象世界、意識と存在についてのこのような思想は、僕に、朝鮮半島の「東学」のことを連想させる。より正確にいうなら、19世紀の思想家である崔濟愚にはじまる「東学(党)」という狭い意味においてではなく、もっと広い意味で、古くから朝鮮半島の人々のなかに流れていた世界観＝自然観としての「東学」的思想という意味においてである。いいかえればひとつの「常数」としての「東学的思想」としてである。

その「東学」の思想は、もちろん、「人乃天」、すなわち「人がすなわち天である」ということばに集約されているといってよい。「天(ハヌル)」「世界、自然、すなわち「あるがままの世界」」は、人よりまえからあって人をこえているが、それだけでは、「気」と「理」から成るとはいえ「虚(ハヌル)」であるにすぎない。ただ「人(サラム)」によってのみ、「人」を通してのみ、「気」と「理」とが動き出して「虚」が「天」となる。「ハヌル」が「虚」のままで「天」となる。「人乃天」という文章の主語は「人(サラム)」であって「天(ハヌル)」ではない。この思想はひとつの「人間主義」なのだが、それはヒューマニズムではなくて、

名づけてみるならば「サラム＝ハヌル」イズム、そういう独特の人間主義なのである。「サラム＝ハヌル・イズム」という人間主義なのだ。

李禹煥が「東学」の思想についてどのようにかんがえているかは、かならずしも定かではないのだが、それをこのような「サラム＝ハヌル」イズムととらえれば、李禹煥の「世界観＝自然観」はそこから遠いものではない。彼は次のように書いている。

（前略）中国の広大で奇高万丈な自然環境からは、人間の及び難い絶対的な観念が発達する。日本の島の温和で手の届き易い自然環境からは、遊技的で完結的な人工の観念が発達する。

そのような意味では、韓国の海や大陸に跨った緩衝地帯のような自然環境では、その地政学も含めて往来的で中性的な風流の観念が発達するとみられる。つまり自然的であると同時に人間的であり、またその逆でもあって定め難い。ある意味で両義的で中間的であり、執着徹底や自己完結に向かわず、内外に開かれて風通しがいい。（中略）

韓国人の自然好きには、どこか現実の人間を越えたいという密かな超越願望が窺える。これは自然への逃避思想とは性格を異にする。自然と人間という二項対立で自己を立てるのではなく、むしろ両義的な往来者として自在さを夢みる発想と言ってい。だから自然を理想化実体化するものでも、人間を矮小化するものでもなく、絶えず相互媒介的にズレてゆく可変性の中で文化を考えることになる。このような立場では、個としての主体意識より、両義的な関係意識が強く世界との関わりを規定しよう。（前出『余白の芸術』所収の「韓国人の自然と文化」、pp.305～306）

李禹煥が自然と人間（すなわち人と天）とについて、その両義的な関係という点を強調していることをべつにすれば、彼のかんがえたそのものは「東学」のそれに近いと言ってそれほどまちがいはないはずである。すくなくとも、彼の制作行為を支えている感性の核には「東学的」な人間主義が染み込んだ自然観がある。もちろんその彼が、日本にやってきて日本の自然に親しむことでみずからの自然観を微妙に変化させていったことも、同時に考慮にいれるべきではある。

もちろん「東学（党）」以前からあった「東学的」世界観＝自然観では、あらゆる意味において「天（自然）」のほうが先行していたはずである。まず「天」があってそれから「人」があったはずで、「人間」は「自然」のなかに埋没して

はいなかったとしても、「自然」と肩をならべるところまでは行っていなかった。したがって「東学思想」の意義は、「人」を「天」と対等の地平にまでひきあげたこと、自然はじつは人間を通して自然となることを言説としてあきらかにしたことである。朝鮮半島のひとつの「常数」だった世界観＝自然観に「東学」というはっきりしたかたちが与えられたのである。前者の「常数」にたいして、こちらは近代的なひとつの「思想」である。そして、李禹煥が「関係」ということを中核にしていることも、一人の近代人として「常数」としての「東学的思想」を現在へ向って読み直していることを意味している。

この思想は、自然と人間を、西欧のように二項対立（つまり絶対的に異質な二つのもの）にとらえるのではなく、かといって、日本列島のように人間はそれじたいが自然の一部分として自然のなかに埋没してあるにとらえる（古代日本）のでもなく、本質的には自然から乳離れできない人間が西欧的な二項対立の幻想にとらわれて身動きできないでいる（近代日本）にとらえるのでもない。二項対立という意味においてではなく、しかし別々のものとして両者をとらえ、なおかつ「人（人間）」こそが「天（自然）」であると、そうかんがえるのである。

4 「関係」としての「自然と人間」

ここで僕は、比較のために、さきに「第Ⅰ章」の「5 この列島の彫刻」のなかで書いたことをあらためて想起したい。この日本列島ではそもそものはじめから、人々は、つまり僕たちは、「あるがままの世界」（自然）というものとまともに向き合ったことがない、ということをめぐるのである。

空間についての人間の意識と感性をつくるのは水と空気と土である。西欧の人々なら（もちろん創ったのは神だと言うにしても）、これにさらに（広い意味での）「歴史」（つまりは「時間」）を加えることだろうが、この列島の僕たちは、現在までのところ、水と空気と土が異なれば「世界（自然）」そのものが異なり、人間そのものが異なるとしかいうことができない。どんなに近代化、現代化しても、依然として本質的に「時間を欠いた循環のひろがり」に囲まれている僕たちは、僕たち自身が、この列島の水・空気・土と横ならびの「もの」として生きているために、「横ならび」ということじたいを対象化することができない。たとえば僕がことばでこのように言うことはできるのだが、この「対象化」ということについて、いままでに誰も僕たち自身の論理でじゅうぶんには語りえていないし（はたしてそれを語りうるか？）、その論理の向う側からその論理を繰りだしている感覚の領野では、すなわち無意識のレヴェルではといいかえてもいいが、この「対

象化」については納得しえてもいないはずである。そうではないだろうか。

「あるがままの世界」(自然)とは、この列島ではいまだに、僕たち自身のことであるとともに、僕たちをそのなかの一部分として含んでいる「時間を欠いた循環のひろがり」そのものでもある。そういう「僕たち」には、「世界」ないし「自然」をあるがままのものとして、つまりそのものとして「見る」ことが、いまだにとっても苦手なのである。ちょうど草木には、みずから「あるがままの世界」(自然)として「あるがままの世界」(自然)を生きることができ、美しく生きることさえできても、「あるがままの世界」(自然)そのものを「見る」ことはできないように、である。

これにたいして李禹煥が僕たちに示した思想は、「関係」として「自然と人間」をとらえるものである。そしてその背景に「東学」的な思想をもみるなら、この「関係」における主役はむしろ人間のほうだというかんがえかたである。

この思想では、人間は自然に呑み込まれてはいないで、「関係」のなかに存在している。しかもその「関係」はどちらかといえば「人間」のほうを作り出すのである。人間が動くとき、自然があらわれる。自然ははじめからあるから、人間によって生れるとか人間が作り出すというものではないが、人間が動き出さないと「気」も「理」も動かず、「自然」が「自然」とならない。そこでは人間は、自然に呑み込まれるものではなくて、自然によって待たれているものである。そして、「自然」となった「自然」によって「人間」が「人間」となる。自然は、人間を呑み込むものではなく、人間を自分自身の主たる要素として人々のあいだにひろがっているものの謂である。この「自然」は、「人間」のまえに立ちはだかつて人間に「限界」を突きつけるものではない。

日本列島では「山の彼方」はいわば他界であり、仏教伝来以降は他界でありつづけながら同時に西方浄土であり、人間はいつでもその手前までしか行くことができない。自然とは、いつでも、必ず、人間を超えている。たとえば「山越来迎図」はそのことを象徴している図像である。しかし「アリラン峠」は、越えられない山ではなくて越えてゆく峠なのだ。朝鮮半島で人々によって歌い継がれてきたこの歌謡には数えきれないくらいの歌詞のヴァリエーションがあるといわれるが、必ず「アリラン アリラン アラリヨ アリラン峠を越えてゆく (アリラン コゲロ ノモカンダ)」という歌い出しではじまり (あるいはこの有名な合の手、リフレインをとめない)、そのあとさまざまな日常生活とその喜怒哀楽の歌詞が続くのである。⁽⁹⁾ 人々はアリラン峠を越えてゆき、その向うでまた、こちら側と同じ日常生活を生きる。自然は、現実には存在しないこの峠の、こちら側でもあ

ちら側でも変ることがないのである。「自然」というも「世界」というも、結局は観念にほかならないが、それでもそれは現実の「自然」や現実の「世界」からしか生れようがない。「自然」や「世界」が、万里も続く草原であるのか、三千里行ってもなだらかな峠であるのか、すぐ眼のまえに高い山がそびえているのかでは、そこに生れる「世界観＝自然観」がやはり決定的に異なるのだ。

朝鮮半島の「峠」とは「関係」である。そして日本列島の「山岳」とは「限界」、「究極」、「終焉」の象徴である。後者においては、したがってこういう意味での「関係」とは、「人間」を「彼方」ないし「他界」としか結びえないものの謂である。

人間は自然を、世界を見る。人間の空間意識にとってすべてはそこからはじまる。そのとき人間の視野の「果て」に見えるものが、その人間にとっての空間意識を、そして自然を、世界を決定する。朝鮮半島では「峠」が見える。その向う側は、越えるまえはひとつの異界だが、越えてみればそこにも、こちら側と異なっている。同じ自然＝世界がひろがっている。朝鮮半島では現実にこの「峠」は越えることができるものである。そして越えるというこの行為が「関係」ということを生み出す。

それにたいして日本列島では、もともとはいろいろなところからいろいろな人々が海を渡ってやってきて「日本人」を形成していったのだが、いったん「日本」と「日本人」を形成すると、こんどはみずからを内側に向って閉じていった。そのとき、日本海、対馬海峡（朝鮮海峡）、ついで（新しくは）太平洋などが「観念としての海峡」としてその向う側を絶対の異界＝他界として、彼方に追いやってしまう（「海峡」が観念化されたとき、たとえば「みちのく」もまたひとつの「海峡」とされていったとかんがえてよい）。そして、これらの「観念としての海峡」の内側に世界＝自然を限定してしまったとき、僕たちの視野の果てには日本列島の内側の山岳が見えはじめたのであり、それが視野の果てになったのである。以来、僕たちの自然＝世界はその内側で完結するものとなった。この点からは、「日本は島国である」ということのほんとうの意味は、海を海として見ずに、陸地の延長としてしか見ない、つまり陸から手のとどく範囲の海だけしか見ないということにほかならない。海は他の世界につながりうる入口だという発想は、そこでは完全に消えているのである。かつて僕たちが「海上の道」をもったことがあるかどうか、ほんとうはさだかではないのだが。

5 ひとつの比較——庭園

李禹煥の空間についての思想の背景として「東学」をあげたが、次に朝鮮半島

の過去のじっさいの美術作品ないし造形作品のなかにそういう思想がどのようにあらわれているかの実例をみってみる。それには、いわゆる「純粹美術」の作品よりも、むしろ人が住んでいる場所に関連するもののほうがわかりやすい。たとえば「庭園」である。

とはいえ庭園（史）は僕の専門ではないので、ここではあくまでも空間意識や造形感覚という視点からに限って論ずる。また、以下の「比較」のころみはここではまだごく簡単なスケッチ的なものととどまるだろう。⁽¹⁰⁾

朝鮮半島の庭園も日本列島のそれも、ヨーロッパ的ないわゆる「整形式庭園」とはちがって「自然風景式庭園」ということでは共通している。どちらも、自然を無視して勝手に切り刻むのではなくて、自然を手本とし理想としているといっ

てよいのだが、しかしその「自然」とどう向き合うかが、ほんとうは異なっている。日本列島の庭園は、この点については日本人自身はじつはあまりつきつめてはおらず、あいまいにしかかんがえてきていないように僕はおもうのだが、自然を理想とし手本として、あるがままの自然のように作られているとしても、その本質は「ののように作る」ことにある。自然そのままではなくて「人工的に作る」ことをその本質としているのである。

日本列島の庭園は、周知のように、仏教伝来以前の上古ないし飛鳥時代に朝鮮半島の影響ではじまり、「寢殿造」系、仏教伝来以降の「浄土式」系、ついで「書院造」系、そして「枯山水」系の四つの様式を生んでいる。しかしそのいずれも、じつは「人工性」がきわめて強い点を見逃すことができない。西方浄土としての自然、いわば浄土的樂園としての自然をめざして、現実の自然から諸要素を借りて作られる「浄土式」系が人工的であることはいうまでもない。「寢殿造」系は、平安時代に完成をみるが、平安京という街のなかの、天皇およびそれにつらなる貴顕たちないし寺社の敷地とはいえ、相対的にいってそれほど広くはない面積のなかに作られている。作庭術はそういう、限定された面積という現実的な制約のなかで発達したのだが、おのずから、自然そのままというわけにはいかず、それを人工的に再現するものになっている。「書院造」系は、作庭術と作庭理念からは「寢殿造」系の延長である。そして「枯山水」系は、「石組み」だけによって、ないしは「石組み」を中心として自然を表現しようという、いわば抽象美術なのだ。すなわち、「人工性」が観念にまで突き進んだ形式といっ

てよいのである。とくに実例をあげないが、日本列島の庭園とは人工のかぎりをつくして自然のように見せるという思想に貫かれているものである。いや、それは「思想」とい

うよりも「無意識」と呼んだほうが適切な、ひとつの心的傾向にほかならないというべきかもしれない。「自然を標榜するテーマパーク」というのが、よくもあしくも、この列島の庭園の本性なのである。

11世紀の院政期のなかばに橘俊綱（藤原頼通の三男といわれる）によって編纂されたとされている『作庭記』⁽¹¹⁾は、日本最古（世界最古という人もいる）の庭園の書である。日本最古どころか、近代以前ではほかにめぼしいものはなく、それがほとんど唯一のものですらある。もちろん千利休にも古田織部にもそういうものはない。こんなに庭園が好きなのに、なぜもっと庭園について書かなかったのかといえば、僕のかんがえでは、自然を対象化して、それについて理論的、また思想的にかんがえて書くということが僕たちには苦手だったからだというほかはない。かんがえるよりは作ればよかったのであり、思想よりは技術があればよかったのである。草木はかんがえることをしない。出来事（風、雨、暑さ、寒さなど）に敏感に反応し、可能な範囲での対応も自然にするけれど、それ以上のことは起りようがない。それが証拠に、『作庭記』そのものが、まったく、理論的、思想的な書物ではない。それはいわゆる秘伝書のたぐいの書物であり、その冒頭で作庭の心得として「一 生得の山水をおもはえて」、「二 むかしの上手のたておきたるありさまをあととして」、「三 国々の名所をおもひめぐらして」の三箇条を記したあとは、その内容は全編にわたって技法書以外のものではないのである。

しかし、庭園をたくさん作りながら技術優先の思考のほうに流れていった真の理由は、「対象化」思考の欠如のほんとうの理由は、僕たちにとって自然とは閉じられているもののことだったからである。

6 溪亭と南澗精舎

それにたいして朝鮮半島の庭園の特徴は文字通り「自然そのまま」、「あるがまま」であることにある。二つだけ例をあげるが、そのまえに留意しておくべきことがある。それは、日本の庭園のみなもとをたどっていくと朝鮮半島にたどりつくが、しかし朝鮮半島では日本ほど庭園というものが作られも展開されもしなかったという事実である。日本を代表する庭園ならいくつもあげることに苦はないが、朝鮮半島の場合は、建築物ならいくつでもおもいうかぶのに、庭園となると、古くは統一新羅の首都慶州の東宮の大規模な「雁鴨池」（7世紀後半）や渤海の上京である龍泉府宮城内の庭園（現在、中国吉林省琿春県）、新しくは李朝の王都ソウルの宮殿の庭である「秘苑（後苑）」といった例のほかには、いわゆる「士

林派」の両班たちの住居の庭園くらいなものである。⁽¹²⁾ たとえば潭陽にある瀟灑園（16世紀中頃、全羅南道潭陽郡南面芝谷里。地方記念物5号指定）や甫吉島の芙蓉洞庭園（17世紀末、全羅南道莞島郡蘆花邑芙黄里。地方記念物37号指定）などがその例である。⁽¹³⁾ 結局のところ、朝鮮半島と日本では、建築物（宮殿、住居、寺社など）とその庭園との関係が異なるのであり、つまりは庭園というもののとらえかたが異なるのである。

日本では建築物のなかに自然を再現するものが庭園である。自然そのものをとりいれるのではなくて人工的な敷地のなかに人工的に作って再現するのである。だから敷地のなかに建物があり庭園がある。人は建物に居住し、大自然の代りの小自然をそのすぐかたわらに再現して、自身の出自と本性を確認する。まるで日々そうしていないと安心できないかのようでもある。庭掃除の隠された動機はそこらあたりにありそうだ。これにたいして朝鮮半島では、建築物でいちばん重要なのはもちろん建物そのものである。人が居住することがすべてだからであり、人が自然（天）そのものだからである。つまり人が居住すればそれが、そこが自然そのものなのである。それゆえ、わざわざ自然の代りのものをそこに再現したりはしない。そのかわりに、もともとの自然をそのあるがままに利用する。具体的には（作庭的には）、あるがままの自然のなかから場所を選んで、その自然のありがままに合わせて建築物を建てるのである。⁽¹⁴⁾

ひとつは古都慶州のすぐ北、安康（アンガン、慶尚北道）の郊外にある玉山書院（オクサンソウォン）のさらに奥にある独楽堂（ドンラクタン）の溪亭（ゲジョン）である（挿



6 独楽堂の溪亭



7 独楽堂の溪亭

（柱を自然の岩盤のなかに埋め込むようにしてある。
2005年秋撮影、修復中）

図6～9参照)。現在国道28号線から、ほとんど平らな田圃の広がる野を3キロメートルほど、ほぼ真北に入ったところに、小さな溪流沿いにそれは建てられている。その溪流もずっと平らに流れているのだが、さかのぼってくると、正確にこの溪亭の位置にきて、すこし淀んで池のようになり、すこし深みをなし、そしてそこから上流に向かって少しずつ傾斜しはじめている。つまり溪亭は、はっきりと意図してこの特定の場所を選んで建てられているのである。そして溪亭のなかに座る人は、流れとその対岸の木立ちを眺めながら、まさしくあるがままの自然のなかにいることになるのである。

ちなみに溪亭をふくむ独楽堂（宝物413号指定）そのものが、「背山臨水」の風水地理説にもとづいて、李朝16世紀の名賢のひとりである李彦迪（イ・オンジョク）が（中宗によって都落ちさせられてから）建てたものである。流れをはさんで溪亭越しに見上げると、標高703メートルの道德山がある（これも李彦迪の命名になる。独楽堂からの高低差はおよそ600メートル）。それはなんともいえないほどなだらかな、おだやかな、たおやかな稜線をもった山で、そびえたって人を圧迫する感じが微塵もない。空は明るく、光は透明で、風景は開けている。朝鮮半島の山はだいたいがこの道德山のような高さと姿形と雰囲気をもっている。山なのに、この山はその風景のなかでたちふさがること、視界を閉じることもない。日本語でいう「里山」に近い感じといえなくもないのだが、「里山」が「深山」があつてのものであるのとちがって、この道德山はとても明るい峠のような山なのである。この山を見上げる人々は、その向うにもまた同じような集落とそれを守っているかのような山があり人々が生きていることを、無意識のうちに感じている。

それはとりたてて美しいという山ではないのだが、とりたてて美しくはないと



8 独楽堂の溪亭
(ここから溪流が登りはじめていることがわかる)



9 独楽堂から北西の道德山を望む

おもった瞬間、僕は、「美しい」ということの意味内容が異なるのだと感じた。「かたち」が美しいことだけが美しいことではない。日本人である僕にはとりたててどうということもないように見えるスロープの山が、それでも「美しい」と感じられたのは、その場所、その光、その風（空気）のなかで、その山の「あるがまま」を見ていたからである。そこでは、「美しい」とは、「あるがまま」の道徳山を直接的にうけとることじたいに由来するなにごとかなのである。

溪亭ではすべてがあるがままの自然であり、その自然にはすこしも改変がほどこされていらない。それはあるがままの自然に寄り添って建てられていて、日本人である僕の眼にはほとんどそれじたいが自然に同化しているようにすら感じられなくはない。

もうひとつは、大田（テジョン）の街のなかにある南澗精舎（ナムガンジョンサ、17世紀）であり、李朝の文臣である宋時烈（ソン・シジヨル）の広い別荘のなかの書斎をなす精舎部分にある（挿図10～11参照）。そこは南澗精舎、把菊亭、蓮池から成っている。蓮池はもともとあった池を利用して、人工的に中之島を加えてある。蓮池の水源は精舎後方の小山（小起伏）の麓から湧き出ている甘露冷泉である。現在はこの小山のすぐ後方に高速道路1号線が走っていて、もちろん昔の情景を想像しがたい。しかしほんらいこの小山は、北から南へ鷄足山（標高423メートル）、鷹峰山（320メートル）とつづくちょっとした山並みが大田の集落に降りるところに位置している。そしてこの宋時烈別業は南方（南西方向）に大田のダウンタウンを見下ろすところにある。

ここの特色は、源泉の水が南澗精舎（建物）の床下を通して蓮池に流れ込んでいることだ。すなわち、もともと自然にあった泉とそこからの水を湛える池とを用いて、それをそのまま利用して、南澗精舎をまるで橋のように建てている点で



10 南澗精舎



11 南澗精舎

ある。あるがままの自然はそのままなのであり、建物はそれに寄り添っているにすぎないかのごとくである。

この南澗精舎には、日本でいうような庭はなく、庭というならこのすべて、つまり自然のすべてが庭をなしているというべきである。南澗精舎は現在は街のなかにあるために周囲を塀で囲まれていて閉じられた感じに見えるが、もともとは山並み（自然）と集落（人間）とのさかいめに位置している。そして南澗精舎から宋時烈別業の全体に眼を移せば、それがこの山並みのはじまりの傾斜地のうえに広がっていて、自然そのものを庭にしていることがよりはっきりするのである。

そして、南澗精舎でも独樂堂でも、さらに朝鮮半島の建築物一般でも、いくつかある建物のあいだなり、「口（くち）」の字型や「コ」の字型の内側部分（内庭）にあるスペースのことについていうなら、それは日本のような「庭」ではない。人工的に囲んだ敷地のなかに自然を小自然として再現しようとする感性と方法だと、そういう内庭も庭とみなし、庭として作る。しかし朝鮮半島では「内庭」は庭ではなくて建物の一部分であり、建物と建物とをつなぐ意味と役割をもつものであり、そういう意味と役割しかないものである。だから、それを何かに作り変えろとか、そこに何かを作るということがない。そういう発想じたいがない。朝鮮半島においては、あるがままの自然以外は庭園たりえないのである。別言すると、「作る庭園」というものはありえず、「作る」対象は建築物のほかにはない。「自然」は「作る」対象ではなく（「作る」ことの可能な対象ではなく）、作らないでそれと直接に「関係」をもつ対象なのである。

結 語

李禹煥が問いかけたことにたいして、日本の美術家たち、そして日本の美術批評が、よく応ええたのか、どのように応ええたのかについては、またべつの論考が必要である。ここでは、そのことをめぐって三つのことを覚書的に記すにとどめる。

第一に、当時は日本の美術家も批評家も美術界も、全体としては、李禹煥の「問いかけ」そのものをうまく理解できなかった、ということである。だからこそ僕はこの論考を書くのである。僕自身、当時は今ほどはっきりととらえていたわけではない。とにかく全体としては、李禹煥の「もの派」は、漠然と反近代主義的

な方向をめざすもうひとつの美術として、ないしは単純にひとつの新しい様式あるいは形式として（のちの「インスタレーション」につながるといったような意味で）表面的に理解されたにすぎないというのが現実だった、ということである。この「風潮」が現在まで続いていることについては、すでに述べた通りである（「第Ⅰ章」の「3 『もの派』のとらえられかた」）。

第二に、同じ「もの派」ないしその周辺の実験家のなかで、すくなくとも菅木志雄だけは、李禹煥の思想をそれなりに理解したようにおもわれる、ということである。菅は、李禹煥による文脈の読みかえをすぐそばでみていて、それまでは漠然と「空間」としかとらえていなかったものを「自然（あるがままの世界）」ととらえなおすようになっていったように、僕にはみえる。菅が、李禹煥とは別様に、しかし「自然（あるがままの世界）」そのものを美術のフィールドととらえなおしてそのなかに入っていくことで、しかもそれを材料として何かを作るのではなくてそれに寄り添うように密着していく行為じたいのなかに「作品」の可能性をもとめていったところに、僕は李禹煥の影響を感じるのである。

第三は、「李禹煥批判」についてである。当時その急先鋒は「美共闘」の一員だった彦坂尚嘉で、彼はそれを前出の『反覆 新興芸術の位相』に書いている。その要点は、李禹煥による意識の表象作用の否定と人間の想像力の否定の主張は「メディアのマキャベリズムの位相からしか出て」おらず、「作ること」を否定して「神秘主義」に陥っている、というものだった（同書、pp.223～224）。この批判がまったく当を得ていないものだったというのではない。「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、どこにまた何の世界を作り出すことができようか」という李禹煥の言いかたは、字面からはたしかに「作ること」の否定を意味しているし、それが「神秘主義」への退行に陥る危険性はあった。しかし李禹煥は、この根源的な思想＝モットーが同時にひとつの逆説でもあることを承知のうえでそう言ったのである。それに、僕が本稿で述べたように、李禹煥がそう言うとき、じつはその思想は神秘主義などではなくて「あるがままの世界（自然）」を直接的にうけとる空間意識と感性とに根ざしているものだったのである。ただし、たしかにこの点に関しては当時は批判者や僕たちの理解は行きとどいたものではなかったし、また李禹煥自身の側の言説も十分ではなかった。まず李禹煥の言説の意味を位置づけなおすが必要である。しかるのちに、「はじめに」でいったように、僕たちは李禹煥の造形思想をあらためて批判することができるのである。

最後に、以上の三点とはべつにもうひとつのことを記しておきたい。

「第Ⅰ章」のはじめのところで触れたように、1960年代末期から70年代はじめにかけては日本の美術の大きな転換期だった。それをひとつの行き止まりの状況といいなおせば、「美共闘」はその状況を一本のメスで抉り出したのであり、「もの派」はまたべつの角度からその状況の本質を示すことになったといえることができる。すなわち、「美術表現」はそのとき喪失の状況をむかえていたことを、である。もはや西欧美術のレールの上を走るわけにはいかず、かといって新しいレールができていたわけでもなかった。新しいレールが敷かれるべきところはまだ空き地だった。もともと、すくなくとも明治以降はそれが空き地だったことを、「美共闘」は主として本質的な「制度論」の側面からあきらかにし、「もの派」は美術の根拠としての「自然（あるがままの世界）」の欠落という側面から示したのである。

「あるがままの世界」（自然）と言ったとき、李禹煥は、みずからも近代の美術の実作者として、そこに帰ることができたわけでもないし、そこへ帰ることを主張したわけでもない。その意味では、「あるがままの世界」（自然）を言うことは美術の喪失を言うことと同じだった。しかし、それと同時に、美術そのものを完全に放棄したり神秘主義に退行するものでなければ、あらためて、自分一人で、「美術」を作り出していかなければならなかった。喪失の認識とは、始源に立つことであった。

この列島において「美術」は「戦後以後」からはじまったとっていい。だとするならば、その10年まえに朝鮮半島からやってきた一人の美術家によって示された造形思想と空間意識がそのとき僕たち日本人に大きな衝撃をもたらした事実を、あらためてとらえなおすべきである。それ以降、僕たちはどのような「作品」を実現しているのか？

そして、僕たちの眼に「世界」はありのままに見えているのか？ 僕たちに、僕たち自身は見えているのか？ 僕たちに海の向う、「海峡」の向うは見えているのか？ 僕たちはもちろん、李禹煥の「自然観」や「空間観」と同じものをもっているわけではない。もちうるわけでもない。しかし、かつて、ちょうど「戦後」と「戦後以後」とのさかいめの時期にその造形思想に動かされたことを、どうとらえなおすのか？ 僕たちにとって「自然」とは、「空間」とは何なのか？

つまり、もしもこれらの問いによく答ええないとしたら、僕たちの「美術」はまだはじまっていないのではないだろうか。

注

(1) 李禹煥 (LEE U-Fan、イ・ウファン) は 1936 年に慶尚南道咸安郡に生れた。ソウル大学 (美術大学) を中退し、1956 年に来日。日本大学文理学部哲学科を 1961 年に卒業。以来、日本、韓国、ヨーロッパにまたがって活動が続けている。また日本と韓国とのあいだでは、日本のことを熟知している在日韓国人として、橋渡し役という重要な役割をも果たしてきたといっ
てよい。発表活動は夥しい数にのぼるのでここには記さない。執筆・出版活動も多いが、こ
こでは以下に主著のみを挙げ、また参考までに当時の主要論文を記しておく。

A 主要著作

『出会いを求めて』、1971 年、田畑書店

『時の震え』、1988 年、小沢書店

『新版 出会いを求めて－現代美術の始源』、2000 年、美術出版社

『余白の芸術』、2000 年、みずず書房

B 当時の主要論文

「事物から存在へ」、『美術手帖』第六回芸術評論コンクール応募論文、佳作で入選 (同誌
1969 年 4 月号に入選結果発表)、未発表

「世界と構造－対象の瓦解 (現代美術論考)」、『デザイン批評』第 9 号、1969 年 6 月

「存在と無を超えて－関根伸夫論」、『三彩』、1969 年 6 月号

「コンセプションと対象の隠蔽」、『SD』、1969 年 8 月号

「非対象世界への自覚」、『視る』(京都国立近代美術館ニュース)、1969 年 9 月号

「仕草の世界 《現代美術の動向展》に参加して－京都国立近代美術館」、1969 年 10 月号

「観念の芸術は可能か－オブジェ思想の正体とゆくえ」(マルセル・デュシャン特集)、『美術
手帖』、1969 年 11 月号

「明日をひらく芸術家・10 高松次郎－表象作業から出会いの世界へ」、『美術手帖』、1969 年
12 月号

「出会いを求めて」(特集・発言する新人たち)、『美術手帖』、1970 年 2 月号

「即の世界」、パンフレット『場相時』の序文、1970 年 5 月刊行

ちなみに、このなかで『出会いを求めて』に再録されたものは「観念の芸術は可能か－オ
ブジェ思想の正体とゆくえ」(大幅に加筆訂正)、「明日をひらく芸術家・10 高松次郎－表
象作業から出会いの世界へ」、「出会いを求めて」(特集・発言する新人たち)である。

(2) 『現代美術逸脱史 1945-1985』(晶文社、1986 年)、『未生の日本美術史』(仮題、晶文社、
2006 年 9 月刊行予定)。

(3) 主として以下の文献を参照－『敗戦後論』(1997 年、講談社)、『可能性としての戦後以後』
(1999 年、岩波書店)、『戦後的思考』(1999 年、講談社)。

(4) 参考までに、丸山真男の「歴史意識の古層」(1972年)という論考がある(岩波書店『丸山真男著作集 第10巻』、岩波書店、1996年)。それは美術とは直接の関係はないものである。しかし、「主としていわゆる記紀神話、とくにその冒頭の、天地開闢から三貴子誕生に至る一連の神話に、たんに上古の歴史意識の素材をもとめるにとどまらず、そこでの発想と記述様式のなかに、近代にいたる歴史意識の展開の諸様相の基底に執拗に流れつづけた、思考の枠組をたずねる手掛りを見ようとする」(傍点・原文) ころみである。そこでもまた、考察は「なる、うむ、つくる」ということばの古層の検討からはじめられている。本稿であつかうのは「歴史意識の思考の枠組の古層」ではなく「造形感覚や空間意識の古層」の問題である。

(5) 李禹煥はこの『出会いを求めて 新しい芸術のはじまりに』に加筆・訂正をしたうえで2000年に美術出版社から『新版 出会いを求めて-現代芸術の始源』を出版している。この箇所は新版ではp.114。なお、本稿で引用する『出会いを求めて 新しい芸術のはじまりに』はいまはすでに絶版である旧版である。その理由は、李禹煥の初発の発想と思想に即してみたいからである。必要に応じて新版での異同を注記する。

(6) 「Tricks and Vision 展-盗まれた眼」展、1968年4~5月、東京画廊と村松画廊。企画・作家選考は石子順造と中原佑介。出品作家は飯田昭二、岡崎和郎、奥田善巳、柏原えつとむ、鈴木慶則、関根伸夫、高松次郎、中西夏之、堀内正和ほか。

(7) 『新版 出会いを求めて-現代芸術の始源』ではこの箇所は次の通りである-
「意識存在のみがもつ独自の表象作用(それは近代特有の対象化思考を指す)によって、ありとあらゆるものを物象化の理念的存在に化かしつづけたあげく、近代空間はついに理念の飽和状態に達した。どこもかしこも、なにもかも人間のにおいがし、理念に物象化されて、それ自身の外部性はほとんど見られない。見えるのは像、すなわち人間自身の顔だけである。言い換えれば、人間が向き合っているものはもはや人間自身にすぎないということだ。どこまで行っても、他人に、新たな光景に出会うことのない閉じられた世界。虚像と呼ぶところのオブジェ文明は、だから根拠律をもたない仮りの姿であって、あるがまま接することの出来る外部性のある世界とは言えない。近代人が直面する現実、理念を物象化した自己同一の事象であって、他者性や未知性を含んだ現実とは似ても似つかぬものと言っている。」(p.50)

(8) 『新版 出会いを求めて-現代芸術の始源』ではこの箇所は削除されている。

(9) たとえばアリラン発祥の地といわれる江原道の旌善地方に伝わる「旌善アリラン」の歌詞は「アウラジ船頭よ舟をちょっと渡してくれ 早生椿みな落ちた／落ちた椿は落ち葉に包まれ 春夏秋冬あなたが恋しく 私は生きられない／波はどんぶら 船首はゆらゆら あなたはどこへ行くためにこの舟乗ったか／前の南山 青松が変われば変わった／二人が交わした情 変わるはずがあらうか／アリラン アリラン アラリヨ アリアン峠を私に越えさせて(以下省略)」というように歌われる。総じて民謡「アリラン」で歌われるのは、そのほとん

どが男女の恋、農作業、日々の暮らしのようである。この訳詞はCD『南と北のアリラン』添付のパンフレット中の李喆雨訳から引用（キング・インターナショナル）。

(10) 日本列島の「庭園」にみられる「造形思想」については、近刊予定の拙著ですこし詳しく考察している——『未生の日本美術史』（仮題、前出）。

(11) 『日本思想大系第23巻・古代中世芸術論』（林屋辰三郎編）。1973年、岩波書店、pp.223～247。（同『日本思想大系新装版』では『芸の思想・道の思想-2』、1995年）。

(12) もちろん、見方によっては、朝鮮半島にも「庭園」は少なくないともいえる。まして「原・庭園」ともいうべき、自然信仰に発する石による構築物である、いわゆる「磐座」や「磐境」にまで範囲を広げれば（筆者は朝鮮半島の「磐座」や「磐境」に当るものについてはわずかしかならないとはいえ）、きっとその数はかなりのものになるだろう。ただここでは、比較対象の片方である日本列島の例をわりあい新しい時期以降のものから取った関係上、それとくらべて朝鮮半島のものは相対的に数が少なくなる、というにすぎないが。

(13) 瀟灑園は梁山甫（1503～57年）の別荘にあり、芙蓉洞庭園は尹善道（1587～1671年）の隠居地の住居にある。

(14) もちろんこのことじたいは、僕だけのかんがえでもなければ、この列島と朝鮮半島の感性の比較についてとくに目新しい見方というわけでもない。たとえば朝鮮半島の建築史の専門家である尹張燮の次の言葉を引用しておく。「日本の庭園の特性は構成において自然に対する禪宗的解釈を基盤にして、厳格な約束と数多くの法式によって造られたものと考えられ、自然の人工的構成と樹木の剪枝および人工的変形で形成される美しさを楽しむようになっており、自然に過度に人工を加えている。（中略）／これに比して韓国の庭園は自然の美しさを自然のままに楽しむようにするのを原則とし、山が高ければ高いままに、丘があればあるままに、なければならないままに、蓮華を植えて良ければ蓮華を植え、大竹が良ければ大竹を植え、蔓が絡まれば絡まるままに、その間に人工を尽くした楼閣や池塘を配置するのである。（中略）要するに韓国の庭園の特性はより自然を活かすことにあり、人工を謙譲することにあると考えられる。」（『韓国の建築』、1992年、ソウル大学校出版局＝西垣安比古訳、2003年、中央公論美術出版、p.548）。ただ、多くの建築（史）研究や庭園（史）研究では「韓国は自然のまま、日本は人工的」といういわば外面的な特徴の指摘はあっても、それ以上の展開のないことがほとんどである。この小稿では、その点についてもうすこし先へまで踏み込みたいとおもい、さらにそれを現代の美術と関連づけようとした。

U-Fan LEE and Mono-ha – A Comparative Study of the Art and of the Space Consciousness between the Japanese Archipelago and the Korean Peninsula

Shigeo CHIBA *

"Gutai" (Japanese anti-art) and "Mono-ha" are two most important movements in the Japanese post-war art-trends. "Mono-ha" is especially characteristic of research for a new art which is not based on the European modern art. The starting point of "Mono-ha" is Nobuo SEKINE's epoch-making work, "Sphere - Earth" (1968) which was tremendously influential upon the young artists. And the two representative artists appeared: U-Fan LEE and Kishio SUGA.

U-Fan LEE, among others, presented us a new viewpoint not only through his works but also by his writings on art: we couldn't find any similar viewpoint in the modern Japanese writings on art. His famous sentence symbolizes it well: "Because everything is already realized from the very beginning, and because the world is opened as it is from the very beginning, it is impossible to create through artistic realization an another world". The artistic creation (in its European meaning) is impossible in this Japanese archipelago. Here will be possible, instead, our "encounter" with "the world as it is" (or, "the nature itself"): "creating something" in the European sense is not possible for us in the end. We can only look for some possibility of "creating something by way of creating nothing", so to speak.

U-Fan LEE, Korean=Japanese from 1956 on, has this thought in common with Japanese way of artistic thinking, for "the nature is everything" for us as well as for him. The human being, in this Japanese archipelago, is from the origin not independent of the "nature itself", such as the plants are not independent of it; so, he cannot objectify the "nature itself". But Korean people think always that the human being is the nature itself. It means "human being is nature itself" at the same time "the nature is everything". This is a humanism, but that

is totally different from the Occidental humanism. The human being is "l'être-dans-le-monde" in the Western world, but he is, for Korean people, a "relation" between "l'être humain" and "le monde".

We can find this difference, between Japan and Korea, in the works of fine art. One example is the difference of the notion of realizing "garden". Japanese garden is not the nature itself but an artificially presented nature, or re-presented nature after the nature itself, in the site of the house. But, Korean garden is composed of the house and of the nature itself: in other words, Korean house is made in the midst of the real nature, in the best natural location. The garden doesn't exist in the Korean Peninsula because the nature is the garden itself.

The Korean concept of garden (nature) and U-Fan LEE's thought suggest us one possibility of the "new way of creation" by way of confronting directly with the nature itself.