

杉本博司のアナクロニズム序説

松 原 知 生

これまでいくつかの論考において、川端康成、小林秀雄、青柳瑞穂、安東次男、つげ義春という五人の「物数寄」たちの古物愛好について、しばし考察を重ねてきた。^①その中から浮かび上がったように、彼らの骨董愛好はさまざまな葛藤あるいは分裂——生／死、真／贋、虚／実——に貫かれていたが、そのような、いわば「弁証法」的な彼らの数寄心を（直接的にはないにせよ）今に受け継ぎ、最も先鋭的かつ創造的なかたちで実践し続けているのは、現代美術家の杉本博司である。

その静謐な写真作品によっていまや世界的に認知されている杉本は、年季の入った古美術愛好家としても知られている。しかも彼は単なるコレクターではなく、とりわけ二〇〇三（平成一五）年に開催された「歴史の歴史」展以後、自分の作品と自身が所蔵する古美術品とを同一の展示空間内にインスタレーションする、あるいは実際に両者を融合させて新たな作品を生み出すという、きわめて特異な試みを続けている。さらに彼は、美術家として身を立てる以前、ニューヨークで長く古美術商を営んでいた経験もある。このように、蒐集／展示／売買という、古美

術の複数のモーメントに継続的にかかわるのみならず、それを自らの作品制作と分ちがたく結びつけてきた杉本の活動を、従来の批評におけるように、現代美術という閉じた枠組の中でのみ理解しようとするには無理がある。しかし、かといって古美術に対する彼の態度はノスタルジックな懐古趣味とも無縁である。その一連の仕事はむしろ、古代と現代、夢と現のへさかいをまぎらかし、両者の間を自在に往来する、積極的な意味での「アナクロニズム（＝時間の攪乱）」の実践として捉え直されなければならない。^②

本論では、いまだその全貌を明らかにしていない杉本のアナクロニズムをめぐる予備的考察として、彼の骨董愛好を、すでに考察を加えた五人の数寄者たちの実践と比較しながら手短かに論じてみたい。それは、杉本の実践を歴史的系譜の中にコンテクスト化する作業であると同時に、これまで筆者が論じてきた物数寄者たちの営みがつアクチュアリティーをあぶり出すための手続きともなるだろう。

一 生死の往還

Maybe I am already half dead.

一九九四（平成六）年に行なわれたあるインタビューにおける杉本博司のこの発言は、その前後の文脈をあえて度外視するとすれば、われわれに否応なく、川端康成が終戦直後、島木健作への追悼文において記した次のような言葉を想起させる――

私はもう死んだ者として、あはれな日本の美しさのほかことは、これから一行も書かうとは思はない。

両者に共通する、生死のあわいをたゆたう者としての自己認識は、その古美術愛好の在り方においても、時代を越えて二人を接近させる。両者ともにその「余生」を生きたるための手がかりとして、古美術を選んだのである。

すでに見たように、川端は戦後の諸作品において、古美術がもつ物質的なメデイウム（素材）性を捨象することによって、それを生者と死者、エロスとタナトスを架橋するメデイウム（媒介）として逆説的に活用していた。他方、杉本博司の写真作品、とりわけその活動の初期から継続的に手がけられている「ジオラマ」や「肖像」のシリーズには、自然史博物館のジオラマ展示やマダム・タツソーの蠟人形がもつ生々しい彩色をモノクロームで括弧にくくり、さらに人間の（生ける）両眼視をカメラアイという機械の（死せる）単眼へと還元することによって、逆に生命感やリアリティを喚起するというパラドックスが仕組まれている。血の通わぬ冷たい対象と念入りに戯れて生のイリュージョンを捏造するその手つきは、たとえば川端の小説『眠れる美女』において「水死人のたぐひ」のごとく眠る娘を愛撫する江口老人のそれと同質の、ネクロフィリア（屍体愛好）的な倒錯性を帯びているように思える。

ネクロフィリアックという形容はまた、タルボットをテーマとした最近の「光子的素描」シリーズにも当てはまるかもしれない。写真の発明者タルボットが残した陰画（＝死せる像）を買い集め、それを暗室という「焼き場」で焼いて陽画（＝生ける像）へと転換する近年の杉本の試みは、彼自身が述べるように、「銀塩写真の終焉そのものを看取る」ための「葬儀」であるが、それと同時に、アナログ写真が死に瀕したまさしくこの時代において、写

真の生みの親が残したネガという死産の子 (natio mortua) にひととき生命を与えようとするシニカルな戯れにほかならない。そして、タルボットのネガが一種の古物であり、大枚はたいてそれらをあがなうことが一種の骨董買いである^⑤とすれば、この連作においては、古美術の蒐集と現代美術の創造とが融合していることになる。

さらに、古美術への愛を創造の（物理的のみならず精神的な）糧としている点でも、川端と杉本は一致する。川端にとって古美術は「切実な生命」であり、「自分を支へ」てくれる存在であったが、杉本もまた、古美術がもたらす「滋養こそ、作家としての僕を生き永らえさせている」と述べる。川端にとって「いいものに出会ふ」ことが「自分の命を拾」うことを意味していたと同様に、杉本にとっての古美術とは「私の分身」、あるいは「アートへと再転化」された「私の前身」である^⑦。そして、杉本が自作の現代美術品を売った金で古美術品を買う行為を「物々交換」と呼び、そこに国家権力（非税務署）が介入できない一種のアーキズム状態を見出したとすれば^⑧、古美術品の価格の多寡にはほとんど無頓着で値切ることもせず、出版社に原稿料を前借りして、あるいはまだ受け取ってもいないノーベル文学賞の賞金まであてにして骨董買いに没頭した川端康成もまた、劣らずアーキーであるだろう。

だが、こうした一連の類似性にもかかわらず、川端と杉本の古美術愛好における実際の内実は大きく異なる。それは、書画を好む前者に文人趣味が濃厚であるのに対し、後者は宗教美術を偏愛する平安至上主義者であるという、単なる趣味上の相違にとどまらない。川端はあくまでも「古美術」にこだわったが、杉本は特に近年、美術品とはとても呼べない歴史的な史料や遺物にも奇妙な情熱をもち、それらを古美術商ではなく骨董市や蚤の市で探し集めるようになったからである。

このような杉本の蒐集形態の展開と変容は、二〇〇三（平成一五）年と二〇〇八―〇九（平成二〇―二一）年に開催された二つの「歴史の歴史」展を比較すれば、自ずと明らかになる。メゾンエルメス八階フォーラムで開催された前者では、土偶や勾玉、古裂や仏教・神道美術、能面など、オーソドックスな古美術品が杉本自身の作品とともに展示されていたのに対し、金沢と大阪を巡回した後者では、化石や隕石、近世の数学書や医学書、著名人たちの署名入り名刺判写真、日本人が表紙を飾った『タイム』誌、アポロ月面着陸計画の際に製造された宇宙食など、伝統的な古美術のカテゴリーにおよそ収まりきらない異種混交的なオブジェの数々が会場に犇めき、来訪者たちを当惑させたのである。また最近では、A級戦犯の署名入り顔写真や獄中での揮毫帳、陸海軍人に与えられた金鶏勲章など、太平洋戦争にかかわる遺品を買い集め、さらには靖国神社の骨董市で見つけた陶製手榴弾を花入に見立てたり、マンハッタン計画で用いられた実験用原子炉覗き窓のガラス球体に古裂で仕覆をあつらえて床に飾ったりと、いわばへきな臭い遺物を茶席で転用する試みも行なっている^⑩。

このような近年の杉本の特異な数寄者振りとオーヴァラップしてくるのは、古物を介して生死を往還しようとしたもうひとりの文士、小林秀雄の姿である^⑪。

すでに見たように、戦時下の小林は、『平家物語』をひもときながら、「源平時代のものと言はれる、絵模様ある弦走の革切れだとか、黒漆の小札だとか」いった、雑多な事物を机上で愛玩していた。というのも彼にとつて、それら「怪しげな残闕」は、歴史をめぐる自らの「空想を支へる不思議な力を持つてゐた」からである。古美術品とは言い難い屑のごとき歴史の残片をいじることで歴史的な想像をはばたかせる、このような小林の態度は、彼の骨董の師匠である青山二郎がもちあわせていなかったものであり、小林自身の独特な歴史観、歴史を具体的な「形」

の相のもとに体感しようとする姿勢に裏打ちされている。

小林にとって歴史的な遺物とは、歴史家の空想が無制限に肥大化するのを「統制」するために「物性の制約」をもたらしものであるが、逆にそのメデイウム（素材）がもつ重みや古色や質感こそが、われわれの想像力を飛翔させて「上手に思ひ出」させる、すなわち過去と現在、死者と生者を結びつけるメデイウム（媒介）として機能するための条件でもあった。ここには古物のメデイウムをめぐって、川端の場合とはまた異なるパラドックスが作動しているのである。

自らの歴史的空想についてしばしば語る杉本にとっても、古物とは歴史的な想像力を刺激する契機であると同時に、それに一定の枠組をもたらしものでもある。つまりそれらは彼に、人類の来し方と行く末をめぐる空想の「大風呂敷」を広げるよう仕向けながら、同時にその物質性と「実存」によって思考に身体性を賦与し、「大風呂敷」のいわば結び目あるいは重石おもしとなることで、際限のない妄想へと膨張することを回避させる、やはり両義的な性格を帯びているのである。たとえば「歴史の歴史」展図録の巻頭に寄せられた次の杉本の言葉は、「瓦を手にして古へを想ふといふ能力」を重視した小林の歴史観と響き合うものである――

旧石器時代の石器を握ってみると私の手のひらにびたりと収まる。私は旧石器時代人の革命的な技術を体感するのだ、蒙昧から意識への。そしてより鋭利になった新石器時代の石器を手にとってみる。私は一瞬にして数十万年の人類の辿ってきた経緯を諒解する。¹³

このように考えると、古物の提示Ⅱ現前化を通じて人類史をめぐる杉本の空想を可視化した「歴史の歴史」展は、小林的な意味での「形」によって織りなされた歴史Ⅱ物語であると言うこともできよう。

小林は歴史的遺物をその物質性において眺めるだけでなく、そこに死者たちのへ生の残存Ⅱ死後の生Ⅱを看取してもいたが、杉本にとっても史料とは死霊^ドでもある。と同時に、戦士の魂への共振（共感とは言わないにせよ）という点においても、杉本と小林は一致しているように見える。太平洋戦争の経緯に深くかかわった者たちの運命に関心を寄せる杉本は、戦にまつわる史料や遺物を集め始めるが、その中で、果たしてそれらを自分が求めているのか、むしろ自分がそれらに求められているのか、あるいはそれらが相互に呼び交わし求め合っているのか、明確に判断できなくなる――

史料が史料を誘うのか、それとも、死霊が死霊を呼び寄せるのだろうか。私のもとへは嵐のあとの磯に打ち上げられる漂流物のように、いろいろな史料が集まりはじめた。¹⁴

そして、戦犯たち（とりわけ板垣征四郎）にまつわる史料を読み、眺め、手で触れながら「疑似追体験¹⁵」することで、つまり「史料」の物質性を介して、彼らの「死霊」を召喚しようとするのである。

しかし、杉本によるへ招魂Ⅱの儀礼はこれにとどまらない。彼はまた、アメリカ西海岸のタマルpais山頂にある米軍の要塞跡から海景を撮影しながら、水平線上に実際には現れることのなかった旧日本海軍の「連合艦隊の勇姿を思い描き」、その不可視の幻視を自著『現な像』のブックカバー裏面に一種の陰画として浮かび上がらせる。

さらに最近では、板垣征四郎をシテとした修羅能「巢鴨塚」を執筆し、負修羅という形式で戦犯・板垣の「死霊」を出現させようとさえする。¹⁶⁾ それはいずれ、彼が小田原の海辺に建設を予定しているガラスの能舞台で上演されることになるのだろうか。

このように考えると、多方向に分裂し脈絡を欠くように見える、写真・骨董・演劇・建築といった近年の杉本による一連の活動は、いずれも死者の霊を召喚するための依り代をしつらえる、あるいは（霊媒、¹⁷⁾ という意味における）メデイウムを創造するための作業と捉えれば、ある程度の一貫性をもって立ち現れてくる。史料を通じて板垣征四郎や石原莞爾など「歴史上の当人になりきり、¹⁷⁾ あるいは憑かれたようにニュートンやタルボットの実験の再現に没頭する杉本を、中村佑子は「先人体験フェチ」とよび、「死者を受胎」しているかのようだと表現した。¹⁸⁾ この指摘に倣うならば、杉本の身体そのものもまた、一個の依り代あるいはメデイウムと化していると言えるかもしれない。その反主体主義的な自己の在り様は、自らの身体を日本の「あはれ」が「あらはれ」る空虚な場となした戦後の川端康成のそれとも重なって見える。

二 真贋の此岸

とはいえ、杉本を論じるにあたって厄介なのは、死者の降霊や人類の起源への回帰というこうした筋書を、彼自身はどこまで本気で信じているのか判然としないことである。

人類がその始源において見ていたはずの海の眺めを現代において再現させようとする「海景」シリーズ、原始的なアニミズムから日本的な神道の霊性が発生していくプロセスを空間化した護王神社再建プロジェクト、通常は

省略される「観音めぐり」の部分を再現して近松のオリジナル作品に接近しようとした「杉本文楽 曾根崎心中」など、杉本が手がける作品の多くには、起源への遡行というベクトルが強く作用している。しかしその一方で、彼はこうした原点回帰のプロットは「捏造」されたものであると述べており、¹⁹できあがった作品もオリジンの真正な再現などではなく、あくまで一個のフィクションあるいは「へもどき」にほかならない。

この点についてここに記しておくべきは、彼がドキュメンタリー映画『はじまりの記憶 杉本博司』（二〇一二〔平成二四〕年）の制作中、自分の記憶に残る最も古い光景——走る電車の中から見えた眼鏡トンネル越しにきらめく海——をCGで再現し、それをラストシーンで流すことを、監督の中村佑子に提案した（実現はしなかったが）という逸話である。あまつさえ彼は起源の光景を「捏造」したそのCG動画を、臨終の枕元で流してもらおうとさえ夢想するのである。この点について、杉本と中村と筆者による鼎談でのやりとりを以下に引用しよう——

中村

実は杉本さんからは最初、「映画のラストシーンとして」眼鏡トンネルを自分の記憶のままにCGにしてほしい、と頼まれたんです。眼鏡トンネル越しに、電車のスピードとともに瞬間的に、ぱっぱっぱっぱっと海が見えるCGが見たい、とおっしゃったのですが、それは申し訳ないのですが却下させていただいて（笑）、カメラと私が眼鏡トンネルに降り立って、ひとつの窓に海が抜けるまでを撮りました。実は私は最初から、ラストはあのようにしたいと思っていたので、自分の幼少期の風景をそのままのスピードと形でCGに再現するというのは杉本さんの作品ということになってしまふ、それはすみませんが私にはできない作業です、ということをして、撮り終わった後でお伝えしました。ドキュメンタリーはドキュメンタ

リーとして、その終結をあのレストランでつくった、ということす。

杉本 撮ってもらったら、それを臨終の枕元で流してもらいたかったです（笑）。

中村 臨終はまだ早いでしょう、臨終は（笑）。

杉本 そうすると、もと来たところに戻るといふ感覚が非常にあるんじゃないかな、と。⁽²⁰⁾

杉本が銀塩写真というオーセンティシティを強く秘めたメデイウムに長年こだわり続けてきたことを思えば、CG動画というフェイクなメディアを抵抗なく受け容れ、さらにはそこから自らの終末の〈至福直観〉を捏造しようとさえする、このような融通無碍な態度は、われわれを当惑させるに足る。

ここで古美術という文脈に話を戻すならば、杉本にとって古美術品という究極のオリジナルもまた、「捏造」に深く関与するものである。まず、彼の所蔵品を初めて体系的に展示した二〇〇三（平成一五）年の「歴史の歴史」展のタイトルが、「L'histoire de l'histoire」というフランス語で表記されていたという事実を思い出しておこう。フランス語の「イストワール」が「歴史」と同時に「物語」をも意味することを考慮するならば、メタ歴史を含意するこのタイトルは、「歴史という物語」とも読めるのであり、そのストーリーの「捏造」は、展示された古美術を「未来の歴史の組立キットのためのパーツ」と見立てる「あなた自身」⁽²¹⁾に観者に委ねられているのである。

こうしたナラティブあるいは配列のレベルのみならず、彼の古物蒐集は対象レベルにおいても、フェイクあるいはキツチュエへの志向を濃厚に含んでいる。⁽²²⁾これはもちろん彼が捏造された贋作を弄んでいるという意味ではない。筆者の知る限り、彼がフェイクと意図的に戯れているのは、「歴史の歴史」展に出品された《消毒済の生命》（二〇

〇三〔平成一五〕年〕に含まれる、二点の現代作の勾玉のケースのみである。⁽²³⁾むしろここでは、同展において、シャープでクールな車輪石、静謐で清澄な宗教美術品、モダンな図柄の古代裂などとともに、蝟集するアンモナイト群の化石、一八世紀の医学書に掲載された解剖図や生殖器の図、一九世紀アメリカの石版刷りによる大鬼蓮図など、生々しくグロテスクな、あるいはヴァルガー（俗悪・悪趣味）とも形容しうるようなオブジェたちも場を占めていたことに注意したい。さらに彼は近年、熊野の山奥で拾った、「落石注意」と書かれた錆びついたチープな看板に八万円かけて桐箱を作り、床の間に掛けるという試みも行なっている。彼が自身の骨董愛好を「蒐集」ではなく「拾集」とよぶ所以である。

そして、古物という対象とその配列という二つのレベルにおけるフェイクやキッチュ、ヴァルガーなるものへの親和性が最も明瞭に形象化されたものとしては、二〇〇八―〇九（平成二〇―二一）年における「歴史の歴史」展図録のカバー装画が挙げられるだろう。杉本と下田理恵がアートディレクションを行なったこの図像は、鎌倉時代の文殊菩薩像、前述の一九世紀アメリカの大鬼蓮図、蓮台上にあしらわれたダーウィン、マルクス、デュシャンらの名刺写真、杉本自身の写真作品と鎌倉時代の仏舍利容器を融合させた《時間の矢》（一九八七〔昭和六二〕年）など、多様な古画・古物をサンプリングし、やはり彼自身の作品である《海景》上に浮遊するかのよう配置することで、杉本の価値世界を図解する一個の曼荼羅を形成している。⁽²⁴⁾そのあからさまな象徴性やポストモダンのとも形容しうるハイブリディティは、杉本による従来の作品集のシンプルな装幀を見慣れた者には、いささかの違和感を抱かせずにはられないものである。

モダニズムの正統なる後継者を自認する杉本の作品群に、それとは対立するキッチュな諸要素が異分子としてし

ばしば混入していることは強調されてよい。前者を代表するのがミニマルな「海景」連作であるとすれば、それに先立つ「劇場」シリーズは、一見崇高で神聖な雰囲気をつたえつつ、系譜としては後者に属する。その舞台となっている二〇世紀前半のアメリカの映画館は、ヨーロッパのモニュメンタルな建築様式をプラスターで「捏造」した、一見ゴージャスだが実はチープなまがい物であり、そこで上映・撮影されているのも大方はB級・C級映画であった、そこでは俗悪なるものの過剰な集積が聖なるものの顕現へと転ずる逆説が作動しているのである。さらに、一昔前の博物館の時代があったジオラマを撮影した「ジオラマ」連作、アートの範疇からは逸脱する蠟人形を被写体とした「肖像」連作、最近では一本二五〇円の中国製の安ほうきを並べて垣根とした原美術館や House Vision でのインスタレーション²⁶（題して《アートのほうき（＝放棄？）》）など、これ以外にもさまざまな例が挙げられるだろう。そしてこのような雑種性は、作品制作のみならず古物愛好にも深く浸透しているのである。

とはいえ、モダンとキッチュの間に上／下や表／裏などの対立的な階層関係を設けたうえで、奇を銜いつつ露悪的に両者を使い分けるといふ戦略性は、杉本には稀薄であるように思われる。むしろこれらが時には同一平面上に隣接し、また時には入れ子状に混在している点にこそ、彼の特殊性があるのでなかろうか。そして、オリジナルとコピー、オーセンティックとフェイク、クールとヴァルガー、モダンとキッチュなど、これまで見てきた一連の二項対立をへ真／贗とという一個の背反へとあえて乱暴に還元することが許されるとすれば、両者のあわいで戯れる杉本の姿は、真贋の此岸に踏みとどまろうとした青柳瑞穂のそれと二重写しになる。

瑞穂が日本のやきもののオリジンにして愛陶家にとつての「終着駅」である中世古窯の焼締の壺、その銜わぬ自然な姿に愛着を覚える一方で、多くの人を混乱に陥れた新佐野乾山の極彩色と筆走りにも強く魅了されたことは、

詳しく見た通りである。川端康成は新佐野乾山のことを「悪い」と連呼し、青柳いづみこは瑞穂が「世の男が悪い女に迷うように、乾山に迷ったのだ」と記している⁽²⁷⁾。乾山の陶器がもつモダンさはしばしば指摘されるところだが、これに対して「悪い」（＝ヴァルガーな）新佐野乾山を——それがフェイクであるかどうかは別に——一個のキッチュと捉えるならば、なぜ論争があれほどヒステリックな様相を帯びたのかが理解されると同時に、瑞穂の骨董愛好が潜在的にはらむ揺らぎの大きさ、影（あるいは業？）の深さも改めて逆照射されることだろう。そしてその両義的な振幅と陰影は、モダンとキッチュの此岸にたたずむ杉本のものである。

三 虚実の反転

「歴史の歴史」展を大阪の国立国際美術館で見た者は、「放電場」シリーズが展示されている最後の部屋で奇妙な光景を前にしたはずである。展示室は全面鏡張りとなっていたが、奥の壁面の鏡に大きな亀裂が走っていたのである。これは、鏡張りの精度に不満を抱いた杉本が、槌で鏡を打ち割ることで意図的にひびを入れて、それが生み出す偶然の効果を「放電場」のそれと照応させるとともに、デュシャン——マン・レイによるその肖像写真が同じ部屋の隅に飾られていた——の《大ガラス》へのオマージュとしたものである。

このハプニングを説明するために会場で上映されていたビデオの中で、杉本は「我思う、ゆえに割れあり」という駄洒落を口にしてしたが、この言葉は、ある雑誌記事の中で彼が藏品として紹介する、猿投のぶち割れの碗に与えられた銘でもあることは、注意されてよい。「放電場」の雷⁽²⁸⁾を思わせるその割れ振りは、「虚と実を同じに眺める」ことに固執した安東次男が最も愛した器のひとつ、やはり猿投で焼かれた山茶碗の見込みを貫く窯疵をわれわれに

想起させるものがある。

杉本はこれまで、芸術とは自己の精神やコンセプトを可視化するための技術にほかならないと述べ、その手段たる銀塩写真の撮影と現像に完璧な精度をもたらすべく、さまざまな技法や装置を自ら開発してきた。しかし彼はその一方で、そのような完全性とは対立する欠損を自らの作品中にあえて持ち込み、疵のある古陶を「人生最高……：というより再考の器」として評価するという別の顔ももっている。杉本が偶然性の活用へと大きく舵を切るきっかけとなったのは、言うまでもなく二〇〇七（平成一九）年に開始された「放電場」連作であるが、完全と不完全、必然と偶然の間の両義的な揺らぎは、それ以前の彼の作品群にもすでに見出すことができる。そしてその背後には、それに先立つ骨董愛好の影がおぼろげながら認められるように思われるのである。

たとえば二〇〇四（平成一六）年の「観念の形」シリーズは、東大の総合博物館が所蔵する石膏製の数理模型と金属製の機構モデルを撮影し、まさしく不可視の観念（コンセプト）を形象化しようとしたものである。これらの写真、とりわけ「数学的形態——曲面^{サーフェース}」と題された作品群において興味深いのは、三次関数に基づく数理模型の表面^{サーフェース}の肌理、細かな筋が無数に走るざらついた石膏のマチエールを捉えるために、多大な注意が払われている点である。石膏模型は角がところどころ欠損しており、数学的な抽象性という点では完璧ではないが、杉本はそれらをあえて意識的にフレームに収める。そして、そのことが却って完全なるものの不完全さ、非物質的なものの物質性、必然的なものの偶然性というパラドキシカルな感覚をわれわれに呼び起こすのである。これら一九世紀の石膏模型を一種の古物と見なすことができるとすれば、そこから否応なく想起されるのは、杉本自身が所蔵する天平時代の百万塔である。胡粉が剥げ、ところどころ欠けが生じ、細かな轆轤目が露わになった表面のマチエール、その

抽象的で厳格なフォルム、そして両者を撮影する際に共通して採用されている仰視的なアングルは、これら二つの「数学的形態」を時空を超えて接近させるとともに、両者を同一平面上に据えようとする杉本の「複眼」ぶりをも明らかにする。

あるいは、割れや欠けといった暴力的な欠損のみならず、伝世されるうちに手ずれによって生じた表面の磨滅もまた、対象に不完全性をもたらす時間の否定的作用であるが、それをこそ撫でさすり愛玩するという態度も、日本の骨董文化に特徴的なものである。そして、杉本による二〇〇三（平成一五）年の「建築」シリーズは、やはり「数学的形態」をもつモダニズム建築に、仮想的な磨滅をほどこそうとした試みと言えなくもない。焦点を無限遠の二倍に設定し、あえて像をほかすことで、杉本は建築家の脳裏に最初に立ち現れたコンセプト、その「始まり」の光景を捉えようとしたと述べている。²⁹だが他方、杉本がこれらの連作を、建築を溶かしてその耐久性を試すテストとして捉え、優れた建築は自分の挑戦を受けても「溶け残る」と書いていることを考慮するならば、時間軸の方向を反転させて、これらは建築たちが時を経て磨滅し溶解した果ての「終わり」のヴィジョンを提示していると考えられることもできるだろう。古民芸（特に木工）の世界では、手ずれによって丸みを帯び黒光りするような、極限まで味を帯びた状態を「とろとろ」と表現するが、杉本はモダニズム建築を「とろとろ」にし、その果てに何が「溶け残る」かを凝視しようとする。このような態度は、古美術をめぐって次のように語られる彼の美意識とも照応するものである――

私にとって、本当に美しいと思えるものは、時間に耐えてあるものである。時間、その容赦なく押し寄せてくる腐食の力、すべてを土に返そうとする意志。それに耐えて生き残った形と色。創造されたものは弱いものから順次、時間によって処刑されていく。〔……〕あらゆる災難を生きのびながら、永遠の時間の海を渡っていくのだ。⁽³⁰⁾

無限遠の二倍に焦点を設定されたレンズを介して、杉本は空間的に不可能な遠方の光景に目を凝らすだけでなく、「永遠の時間」がもつ「腐食の力」を建築に及ぼすことで、その終末のヴィジョンをわれわれに提示しようとするわけである。

さらに杉本は、他人の建築に仮想的な磨滅をほどこすだけでなく、自分の作品を実際に緩やかな浸食と消失のプロセスに置こうとさえする。彼は「海景」シリーズをプラスチックのフレームに封印して戸外に展示し、何年も風雨に晒すことで、「作品そのものが消え去っていく過程を作品化」⁽³¹⁾することを試みているのである。しみやび割れが生じたその表面からは、やきものの貫入に味がついたような、あるいは石仏に苔がむしたような風情が感じられ、やはり骨董への連想を抑えることは難しい。現代において銀塩写真が衰滅の途上にあるとすれば、朽ち果て苔むしたようなこのへ瀬死の〜写真は、二度死につつあるとも言える。それが「時間の終わり」⁽³²⁾「展図録の始まり」⁽³³⁾（Ⅱ巻頭）にエンプレムのように位置づけられていることには、いかにも杉本らしい強烈なアイロニーが感じられる。

ところで杉本は、「時間に磨かれたもの」⁽³⁴⁾がもつ美について、先に引用した文章に続けて次のように書いてい

河原の石が、上流から流れ下る間に丸く美しい形になるように、時間に磨かれたものは当初持っていた媚や主張、極彩色や誇張をそぎとられ、まるで、あたかも昔からそこにそのようにあったかのような美しいものになるのである。

しかし、その美もつかの間に過ぎない。いつか色も形も消え失せる時がくる。この世とは、あることからないことへと移り行く間だ。時おりその間で、謎解きの符牒のようにものが美しく輝くのだ。

「河原の石」の比喩、「あること」と「ないこと」のあわいへの夢想、これらのモチーフからわれわれは、つげ義春と杉本博司を並べてみるよういざなわれる。今やセレブリティに属する杉本と、貧しさの中であえぐように漫画を描いたつげの間には直接的な接点は（筆者の知る限り）ないが、芸術ジャンルや作風からしても一見対照的に思われる二人の間には、古いものへの「偏向」以外にも、さまざまな共通点がある。

まず何よりも、両者ともに古物商いの経験があることが注目される。つげが鑑札を取得して一九八一（昭和五六）年に「ピント商会」を開設し、中古カメラの仕入・修理・通販を行っていたのに対し、杉本は一九七九（昭和五四）年、妻がニューヨークに古民芸店「MINGEI」を開店すると、たびたび帰国して自ら買い付けを行なった。その中で彼は、「廃品回収業」に近い「最末端の買い付け業者」とも交流し、骨董商仲間と連れ立って地方を回ったという。このような若き日の杉本の姿は、「末端の業者たち」と親密に交友する「石屋」連作の主人公・助川助三（つげの分身）のそれを髣髴させるものがある。

第二に、〈カメラ〉への偏執も二人を結びつける。ただしこの場合のカメラは「写真機」のみならず、ラテン語

およびイタリア語の原語が意味する「部屋」をも指す。つまり彼らはいずれも、古いカメラを用いて古い事物や風景を撮影するだけでなく、それに近似した建築としての「薄暗い部屋」カメラ・オフスクリーンを創造あるいは想像し、その内部に広がる薄闇に浸る（ことを夢想する）のである。

すでに見たように、つげが繰り返す描き出す薄暗い部屋、たとえば窓から差し込む光が水面に反映する湯治場、『ヨシボーの犯罪』における遺影が並ぶ古い民家の一室、『退屈な部屋』の主人公が妻に内緒で通う円窓のついた部屋、『蒸発』におけるやはり円窓のある旅館などは、主人公たち（あるいはつげ自身）がその内部に身を置くことで「蒸発」する、つまり「自分を「あつてない」と観想」するための装置をなしている。反射や投影によって生じたイメージを内部にはらんでいる点、またカメラアイを思わせる円窓オクルス眼が設けられている点において、これらの空間はいずれもカメラと構造的に類似している。古時計の振り子室で安らう『初茸がり』の正太のように、つげもまたカメラそのものの内部に潜り込み、自己を「蒸発」させることを欲しているかのように見える。

他方、杉本が自らリノベーションを行なった、熱海のウィークエンドハウスや白金の自宅——そこにはダウンライトさえ設けられていないという——もまた、薄暗い空間の中に光を呼び込み影をはらませるその構造からして、カメラと相似形をなしている。⁽³⁵⁾ その空間の内部に写真機を据えて撮影することは、カメラをカメラのへ入れ子ニに置く、あるいはカメラを操作しながらカメラの胎内にたたくことと同義であつて、杉本にとつてもカメラは（つげ的な意味で）ひとつの（物||景色）と化しているのである。

また、杉本が設計した最初の建築、すなわち護王神社の地下に設けられた、海が垣間見える薄暗い石室もまた、レンズに用いられる光学ガラスの階段を介して外界と接続している点、また「海景」を写真という表象としてでは

なく実景として現前化させる点において、やはりカメラならぬカメラとなっている。杉本自身、これを手がけることで「やっと「写真家」から逃れることができました⁽³⁶⁾」と述べている。つまりこの建築は単に来訪者に彼岸を垣間見させるための仕掛けではなく、杉本自身にとっても「蒸発」、すなわち写真家としてのアイデンティティを放散して自分であって自分でない者へと転身するための「装置」となったわけである。

ところで、今へ入れ子^ニについて言及したが、これは杉本の制作活動を考えるにあたって根本的な重要性をもつキーワードである。実際、杉本の写真作品は、写真と同じ系譜に属する他のインデックス的メディア、あるいは写真それ自体の起源を懐にとり込み入れ子に置く。映画↓写真↓ジオラマ↓蠟人形↓絵画↓古美術↓化石、というように、その対象は人類史を超えた太古の時空へとさかのぼっていく。また杉本は、それらの作品の展示空間を自ら設営／設計し、その様子をさらに写真に撮影して作品化することで、コンテクストのレベルにおいても入れ子を繰り返す。それは、芸術の起源とその系譜を反復的に体内化^ニ胎内化する試みであると同時に、それらを自らの手で幾重にも埋葬する行為であるようにも見える。そして杉本は、入念にしつらえられたその母胎／墓の中に、自らも入れ子と化するかのごとく足を踏み入れ、身を横たえようとするのである。

つげと杉本の照応性に議論を戻すならば、両者とも、実用的な機能をもたないいわば「無能の」建築装置を、しばしば汀に配するという点において、さらなる興味深い一致を見せている。つげ作品において、小屋、石屋、温泉、工場の隅の部屋、家舟、渡し場、宿など、作者が憑かれたように反復的に描き出す古びた建築群は、その多くが海や川や池などの水辺に場を占めている。それらはその水際という境界線上の位置、および朽ちかけた仮庵^{かいは}としての儚く脆い存在状態という二つの点において、現前と不在のはざままで揺れる両義的なトポスを形成している。他方、

杉本もまた、すでに見た熱海のウィークエンドハウスや、光学ガラスの階段を具えた護王神社、あるいはこれは実現していないが、直島のために設計された一レーン百メートルのガラスのプールなど、少なからぬ建築を海辺に位置づけている³⁷⁾。異界へと通じる水路あるいは光の浮橋として構想されたこのプールは、つげが愛する水辺の温泉や渡し場など、一連の越境的な装置を思わせるものがある。もちろん素材や芸術性のタイプはまったく異なるが、つげの建築はその仮設性において（ユダヤ教や神道など多くの宗教において、神が到来する場合はエフェメラルな³⁸⁾仮庵によって与えられることを想起されたい）、杉本のそれは光学ガラスがもたらす透明性において、いずれも聖なるものが通行可能なパサーージュをなしているのである。

そして最後に、彼らがいずれも、自らが理想とする古物の陳列空間を海辺に設定していることも、忘れずに指摘しておかねばならない。つげが友人・梶井純の著作『骨董紀行』のカバー装画として描いたイラストにおいて、眼鏡をかけた古道具屋は、浦の苫屋に座り海を眺めていた。他方、杉本は、海を見はるかす小田原のみかん畑の土地を購入し、そこに自分の作品や蒐集した骨董品を展示する美術館、光学ガラスでできた能舞台などを含む複合施設を建設する計画を目下進めている³⁸⁾。それが実現すれば、骨董を蒐集し、販売し、展示し、あるいは作中にとり込み、さらにはその鑑賞空間を設計しさえして、誰よりも多様な仕方で骨董とかかわり続けてきた杉本の数寄心の集大成となるだろう。それが日の目を見るまで、杉本の古美術愛好をめぐるいかなる考察も予備的なものであらざるを得ない。ここでさしあたって言えるのは、杉本が古美術を展示するための最終的な場所として海辺を選んだことは単なる偶然ではなく、相応の理由があるということである。

つげと同様、杉本にとっても、海は自らの生とその記憶の起源をなすものであるが、「歴史の歴史」展において

杉本は、その記憶を単なる個人のそれから人類史レベルにまで拡大している。自ら所有する古物をさまざまに並べた同展図録のエピソードにおいて、杉本は次のように書く――

磯に打ち寄せる貝殻のように、なんの脈絡もなく、私の意識の淵に流れ着いた時間の断片。

海を眺めていると、その時間の海のもうこちらから流れてくる漂流物を辿って、

その海のはじまりに辿り着けるような気がしてくる。

この物語は、海からはじまって、海で終わろうとしている。ちょうど氷河期のはざままで花開いた人類の文明のように。

誰もいなくなってしまう夜の海に、美しい月はのぼるのだろうか。³⁹（傍点引用者）

これらの詩的な言葉を、つげのイラストに描かれたやや間の抜けた古物商の口からのつぶやきとして想像してみることが難しいだろうか。岸边から遠ざかる亀が万年すなわち永遠の時間を象徴するとすれば、この古物屋は時の岸边にたたずみ、打ち寄せる波が遠い過去から運んでくる「時間の断片」あるいは「漂流物」を拾い集めては、店先に並べているようにも見える。つげが描くわびしくもユーモラスな浦の苦屋と、杉本が設計するモダンなアートコンプレックスは、その対比的な外観から想像されるほどには遠く隔たつてはいないように思える。それらはいずれも、古物という「漂流物」が時の波に洗われつつ姿を現す虚実の汀にまなざしを注ぎ、それら「時間の断片」を拾い集めて移し（＝写し）留めておくための「部屋」^{カメラ}なのである。

註

(1) 次の一連の拙論を参照。「残欠のフェティシズム——やきもの鑑賞における陶片・疵物考」『イタリアにおける美術作品の保存・修復の思想と歴史——欧米各国との比較から』平成一五——一八年度科学研究費補助金(基盤(B)(2)代表者 岡田温司)研究成果報告書、平成一九年、三五三—三七三頁。「古美術の／＼というメディアウム——戦後の川端文学の一側面」『西南学院大学国際文化論集』第二巻第二号、平成一九年、二六五—二九八頁。「物質(化)への情熱——小林秀雄と骨董」同第二巻第二号、平成二〇年、一〇一—一四四頁。「往生際」のトポグラフィ——つげ義春と古物」同第三巻第二号、平成二二年、九九—一五四頁。「共振する両義性——青柳瑞穂と骨董」同第二四巻第二号、平成二三年、二六九—三〇六頁。「おもしろいもの」の誘惑——青柳瑞穂と新佐野乾山事件」同第二六巻第二号、平成二四年、四六一—五〇九頁。「骨董とその影——青柳瑞穂における「ギブツ」の潜在性」同第二七巻第二号、平成二五年、四二五—四五九頁。

なお、以下ではこれらの論考の内容を前提として考察を進めるため、引用の典拠などについて、ここで改めて逐一言及することはしない。詳細はそれぞれの論文を参照されたい。

(2) 杉本自身、自らの「アナクロニズム」あるいは「時代錯誤」について繰り返し触れている。さしあたり管見の限りでは、以下の文章に言及がある。杉本博司インタビュー(日笠直彦聞き手)「正調モダンニズムを引き継いでゆきたい」『季刊アートイット』第九号、平成一七年、四二—五八頁(特に四七頁)。「HIROSHI SUGIMOTO」(時間の終わり)『展図録』森美術館、平成一七年、二〇七頁。杉本博司「未法再来」『吾のむすまで』新潮社、平成一七年、一八四—一八七頁(特に一八五頁)。同「醍醐の花見」『空聞感』マガジンハウス、平成二三年、一四二—一四九頁(特に一四八頁)。同「三夕茶会」『アートの起源』新潮社、平成二四年、二二四—二三五頁(特に二二七頁)。

なお、ここでのこの語の使用は、イメージ研究におけるアナクロニズムをめぐる最近の動向を念頭に置いている。詳しくは以下を参照。ジョルジュ・ティディユベルマン「時間の前で——美術史とイメージのアナクロニズム」小野康男・三小田祥久訳、法政大学出版局、平成二四年。

(3) 発言全体を以下に引用しておく——“All of the series [Dioramas, Theaters and Seascapes] are interrelated. They all came to me around 1976 for some reason. Probably that was the most imaginative time of my life, shortly before I was thirty years old. Since then I have been like an old man, practically. Nothing that strong has happened to my mind since then. I stay up late, intentionally, but nothing happens (laughs). Maybe I am already half dead” (T. Kellein, “Interview with Hiroshi Sugimoto”, in *Hiroshi Sugimoto: Time Exposed*, exhibition catalogue, London and New York 1995, pp. 89-95 [92]).

- (4) 杉本博司「時間よ止まれ 二」「現な像」新潮社、平成二〇年、三〇―四四頁（特に四四頁）。
- (5) 彼は「しみやむらだらけ」のこれらのネガについて、「このしみがたまらない味に見える」と述べている（同四〇頁）が、これは骨董者が古物を愛でる際の常套表現である。
- (6) 橋本麻里「杉本博司 古美術を愛す。人生を愛す。」『セオリー 2009 vol.1 贅沢な人生。』講談社、平成二二年、四四―五一頁（引用は四八頁より）。
- (7) 杉本博司「歴史の歴史」『歴史の歴史 杉本博司』展覧会図録、新素材研究所、平成二〇年、五頁。
- (8) 杉本博司・中沢新一「対談 歴史の歴史」『アートの起源』前掲書、一七―二八頁（特に二〇―二五頁）。
- (9) 杉本博司「永久戦犯」『現な像』前掲書、一六〇―一七九頁。
- (10) 橋本麻里「杉本博司に聞く 空間をしつらえる愉しみとはなんですか？」『美術手帖』平成二五年四月号、二四―三三頁。
- (11) 浅田彰もまた杉本の骨董愛好から小林のそれを想起しているが、われわれとはやや視点を異にする。浅田彰「写真の終わり―杉本博司「時間の終わり」展の余白に」『文學界』平成一七年一月号、一七―二七頁（特に一七―一八頁）。
- (12) 「大風呂敷」と古物の「実存」については以下を参照。杉本博司・秋元雄史「対談・美的価値と交換価値」『歴史の歴史』前掲書、二九八―三〇五頁。
- (13) 杉本博司「歴史の歴史」前掲文。
- (14) 同「永久戦犯」前掲文、一六八頁。
- (15) 同一七〇頁。
- (16) 同「能 巢鴨塚（修羅能）」『新潮』平成二五年一月号、二四七―二五五頁。
- (17) 杉本・秋元「対談・美的価値と交換価値」前掲文、三〇四頁。
- (18) 平成二四年八月七日に本学で開催された鼎談「アートの起源／杉本博司」（杉本博司・中村佑子・松原知生）における発言。
- (19) たとえば彼は「海景」を「始原の海を捏造したもの」だと明言している（杉本博司「輪廻するプラトン」『空間感』前掲書、三二―四一頁（特に四〇頁））。
- (20) 前掲鼎談「アートの起源／杉本博司」における発言。
- (21) 杉本博司「歴史の歴史」『歴史の歴史 杉本博司』展覧会図録、六曜社、平成一六年、九頁。
- (22) この点については以下にも指摘がある。建島哲「歴史の歴史」について『歴史の歴史』前掲書（平成二〇年）、二九三―二九七頁（特に二九六頁）。

- (23) このインスタレーションについては、『歴史の歴史』前掲書（平成一六年）、五八一五九頁、および『歴史の歴史』前掲書（平成二〇年）、七八一七九頁を参照。
- (24) 展覧会ポスターなどにも使用されたこの「歴史の歴史」垂迹曼荼羅図については、以下も参照。岡村知子「杉本博司——コレクションする精神」『歴史の歴史』前掲書（平成二〇年）、三二〇—三二二頁（特に三二〇頁）。
- (25) この点については「正調モダンイズムを引き継いでゆきたい」前掲文を参照。
- (26) 「数寄の家」『HOUSE VISION 2013 TOKYO EXHIBITION』原研哉・HOUSE VISION 実行委員会編、平凡社、平成二五年、八四—一〇三頁。
- (27) 青柳いづみこ「青柳瑞穂の生涯——真贋のあわいに」（平成一二年）、平凡社ライブラリー、平成一八年、三九頁。
- (28) 『カーサ ブルータス』平成二二年五月号、三五頁。ちなみに記事は「発表します、私の人生最高の器。」と題されている。
- (29) 杉本博司「利休・モダン」『現像』前掲書、一二七—一三九頁（特に一三二頁）。
- (30) 同「さらしな日記」『苔のむすまで』前掲書、一八八—一九四頁（引用は一九二—一九四頁より）
- (31) 同一九二頁。
- (32) この写真については次の拙文も参照。「写真の墓標——杉本博司とイタリア」『地中海学会月報』第三二八号、平成二二年三月、三頁（<http://www.collegium-mediterr.org/geppo/328.html>）。
- (33) 杉本「さらしな日記」前掲文、一九四頁。
- (34) 同「骨の薫り」『苔のむすまで』前掲書、一二六—一二四頁（特に一二五—一二六頁）。
- (35) 熱海のマンションについては杉本自身、「部屋そのものが写真機」だと述べている（古今の美 第一回 写真家 杉本博司）『古今』第一号、平成一〇年、七三—八五頁、特に八五頁。白金の自邸のリノベーションについては、橋本「杉本博司 古美術を愛す。人生を愛す。」前掲文、五〇—五一頁に詳しい（同記事には浴室や洗面所、エアコンなどの貴重な写真も複数掲載されている）。
- (36) 杉本・秋元「対談・美的価値と交換価値」前掲文、三〇〇頁。
- (37) このプールについては杉本「利休・モダン」前掲文、一二八—一二九、一三二頁を参照。
- (38) この複合施設についてはさしあたり、次の記事とそこにおける杉本の発言を参照。橋本麻里「World Wide JAPANESE Vol.02 杉本博司」『ゲート』平成二二年二月号、四四—四五頁。
- (39) 『歴史の歴史』前掲書（平成二〇年）、二八六頁。

【附記】

本論では著作権の関係上、図版を掲載することができなかった。近日中に平凡社より刊行予定の拙著『物数寄考——骨董と葛藤』に作品イメージとともに収録される予定であるため、そちらも併せて参照されたい。