



アーツ前橋 令和 6 年度 研究紀要
Bulletin of Arts Maebashi No.3



アーツ前橋 令和6年度 研究紀要
Bulletin of Arts Maebashi No.3

目 次

「リトゥンアフターワーズ ここにいてもいい 山縣良和と綴るファッション表現のかすかな糸口」展 トークプログラム「物語る衣服たち」石内都×山縣良和	1
「もの派」の語の成立	出原 均 11
スタンリー・カヴェルの懐疑論と美学	庭山貴裕 23

「リトゥンアフターワーズ ここにいてもいい 山縣良和と綴るファッション表現のかすかな糸口」展
トークプログラム

「物語る衣服たち」石内都×山縣良和

日時 令和6年5月12日（日）午後3時～午後5時

講師 石内都（写真家）×山縣良和

会場 アーツ前橋 スタジオ

「リトゥンアフターワーズ ここにいてもいい 山縣良和と綴るファッション表現のかすかな糸口」展の関連イベントとして、ゲストに写真家の石内都氏を迎えてトークプログラムを開催しました。本稿では、その内容を書き起こし記録しました。

石内都（以下、石内） 拝見した感想としては、「すごく力が入っている」。非常に細かい仕事で、ここまで作り上げるってとても大変だったんじゃないかなと思いました。美術館で個展をやるというのは、ひとつの出発点ですよね。かなり力が入っていて、それでいて嫌味じゃない。山縣さんがこれから先のことを考えるという意味でも、私はすごく良い展示だったと思います。

山縣良和（以下山縣） そう言っていたら本当に光栄です。ずっと倉庫に入っていたので、もう一度自分の過去十数年の作品を見るって、こういう機会をいただかないとなかなかできないので、もう一回自分を見直す、とても大事な機会になったかなと思います。

石内 私はファッションという言葉そのものが、あんまり好きじゃないのね。最近ではファッション雑誌がやたらと取材に来る。ファッションとアートが隣り合わせになりつつある。でもはっきり言って、ファッションとアートはちょっと違うような気がして。あなたが学校をやっているという含めて、なんか不思議な、今までのファッションとはちょっと違ったものを感じた気がする。

山縣 ありがとうございます。石内さんにとってアートはどのようなものですか。

石内 アートっていうのは個人的にすごくわがままな表現ね。それは、誰かに向かうというより

は、自分自身に向かっていって、それを具体的に作って外に出す。外に出ると自分との関係、距離感がどんどん出てくる。アートとか表現が非常に自立していくような感じを私は受けていた。一方でファッションっていうのは、やっぱり着る人のことを考えなきゃいけないかな。だから、すごく似ているけれど、違う。

山縣 そうですね。僕はいつもアートとファッションっていう間があるんですけど、アートでもファッションでも根源的に考えてみるところを大事にしているところがあって、例えば、「ファッション」を「装い」って捉えていて、それをすごい原子レベルまで考えていくと、人ってこう、自分の体の外側にこうやって描いていくっていうものと、自分に向かって描いていく行為みたいなものって、どっちが最初だろうっていうのは結構曖昧だなと思います。自分自身に向かっていくボディペインティングやタトゥーなどの体に直接に何かを乗せていく行為と、体の外側に何か作り出す行為っていうのは、どこか共通点があり、どっちが先とは言いがたい。本当に根源的なものが人間の活動としてあるなっていう風に捉えていて、常にそういうスタートポイントから考えることを僕は大事にしています。

前々からお伺いしたかったのですが、石内さんは多摩美術大学で最初はデザインをやられたわけですよね。デザインで染色もやられていて、それから写真という媒体にどういう風にシフトしていったのか、聞かせてください。



石内 簡単ですよ。挫折です。1年間やって、デザインに全く向いてないってことがわかった。それで2年生で織り科に行ったんです。挫折感というのが大きなところで、デザイナーになりたいんだけどなれない。そこで決断し、自分の織り機を買って、実際に織って、一時は織ったものを売っていたんです。90センチ幅の洋服地を織って売りましたが、織物は何ミリの世界だから、こんなことしてたら、世の中から忘れられてしまう、と思いやめました。だから2回挫折しています。写真はもう偶然ですよ。暗室道具を全部くれた人がいて、その人からカメラももらった。私が買ったのは消耗品だけです。印画紙とフィルムと薬品。それさえ買えば、写真がすぐできる。それでやることもないしと暗室に入ったら発見があったの。写真を焼くというのは、現像液と停止液と定着液って3つ薬品を使うんですね。その真ん中の停止液が氷酢酸なんですよ。その氷酢酸っていうのは染め物につかうものなんです。「なんだ写真って、染め物か」と思った。それで、学生の時にやめちゃった染め物を暗室で思い出す。これは面白いなと思って、そこで初めて写真って、染め物としては、かなりいいんじゃないかと思った。だから、私は写真を習ってないんですよ。全く自己流。学校に行かなかったんで、先生が誰もいない。

山縣 学生運動のとき行かなかったということですか。

石内 学生運動はもっと前。写真をはじめたのは27、8歳ぐらいのときだから。

山縣 学生時代のときに学生運動に参加したんですか。

石内 はいはい、すいません、バリケードに入っていました(笑)。多摩美はバリケードやっていましたから。

山縣 その中でも普通に授業はあったのですか。

石内 いやいや、やってない。だって封鎖しているんだもの。私は自分の織り機を織り科に置いてあったの。だからバリケードに入っても、夜中に一生懸命織ってた。4年生のとき学校側から授業料払うと卒業証書を送るって親元に通知が来て、私はその時すごく悩んだんですけど、1年間授業やってないから授業料払わないでくれと言って。私は4年で辞めて、結局除籍になったのかな。それでぐずぐず、ぐずぐずしながら過ごして、写真にたどり着いたの。

山縣 なるほど。石内さんのインタビューで「革命的職人同盟」を結成したというのが、これまた面白いなと。

石内 それは学生のとときですよ。「美共闘」、「美術家共闘会議」という多摩美では結構有名なグループに所属するために、織り科と染め科の女性が一人ずつしかいないんだけど、たった二人で「革命的職人同盟」というのを作って、入って行きました。

山縣 おふたりで作ったんですか。

石内 そうです。でもそれは学生の時だけで。だから、それからどうするかっていうことは、やっぱり不思議な縁ですよ。暗室に入ったら氷酢酸のにおいがして、学生時代の忘れていた染めを思い出した。染めは白い糸を、写真は白い印画紙を染めるわけですよ。

山縣 このお話、僕はすごく好きで、めちゃめちゃ感銘を受けたんです。僕はこの話を「このがっこ

う」でも、毎回写真の授業で話させてもらっています。というのも、石内さんは写真家として有名ですが、実は多摩美でデザインや染めとか織りとか、ファッションに近いところからはじめられていることに、ちょっと親近感を感じたんです。それで、石内さんの作品がちょっと違う形で見えるようになった。染色とか織りをやってファッション業界に行く人もいれば、石内さんのように写真のなかに染め的な行為を発見されて、表現されているというのは、すごいなと思っています。

石内 ちょっとその前にね、学生をやめた時に、実は絞り染めでTシャツを染めて、道玄坂のお店に卸していたんですよ。

山縣 そうなんですね。めちゃくちゃファッションデザインですね。

石内 その時は友達2人で浅草橋から真っ白いTシャツをいっぱい買ってきて、その時、絞り染めが流行っていたので、染めたんです。作って卸していたんだけど、あまりにも手間がかかりすぎて、こんな値段で売っても生活できないと思って、1年ぐらいでやめました。そういうファッションじゃなく、なんかそういうものに対する、興味がすごくあった。

山縣 70年代ですか。

石内 学校やめてだから71年ですね。

山縣 ヒッピームーブメントの感じがあった時代ですね。

石内 そうですね。フラワーチルドレンの終わりぐらいの感じかな。絞り染めが流行っていて、わりと簡単に糸で絞めて染められるので、3種類くらいの複雑な色を染めていたんですよ。だから、洋服に対する興味はあるんですよ。例えば私たちの時代は、三宅一生とか川久保玲とか、ちょっと古いけれど島田陽子を着るっていうのは、すごくおしゃれになるわけですよ。私も若いときは、そういうの

を着てたわけ。だけど、だんだんそういう名前のついたファッションっていうのは着なくなってしまって、今は買わないで、友達が作ってくれる服を着ている。だから「ファッションって何か」という問いみたいなのは持っていたと思う。できたら自分の洋服を作りたいと思っていたくらい。

山縣 それいつ頃のことですか。

石内 絞り染めをしていた20代の頃。私は不器用なので、ミシンをかけられないの。だから自分でできないってことははっきりわかったけれど、今でもファッションみたいなものに興味がすごくあるんですよ。要するに、着るものは自分で選ばなきゃいけないっていうこと。結局身につけたもので人は判断するから何を選んで着るかっていうことは大きい。なんでもいいってわけにはいかない。

山縣 先ほども、いろんなファッションメディアから石内さんがお声がけされるっていう話を伺いましたが、僕はファッションにいる側として、すごい理解できます。石内さんの作品は、ファッションの本質的な意味での視点をお持ちだと思っていて、すごく大事なものに気づかされるような感覚になります。



石内 それは広島に出会ったことが大きいんですよ。それまで広島っていうのは、モノクロで資料として撮影していたわけです。原爆という歴史がモノクロのイメージで全部作り上げられていた。私は洋服の写真をメインに広島を撮影していますから、実際に広島に行って遺品に出会ったとき、色があって、おしゃれで、カッコいいデザインにとにかくすごく感動したんですよ。自分自身が感動して写真を撮ると、ちゃんとそれが写真に写る。写真って意外と嘘をつかないんですよ。だからあなたが私の〈ひろしま〉の写真にインスパイアされたといったら、展示にも赤いチェック模様の服がいっぱいあって、とても嬉しかったです。

山縣 父親が長崎出身で、僕自身は長崎ではなく島原出身ですが、長崎に住んでいたことがあったので、「長崎イコール原爆」というのが幼少期の頃から少なからずありました。祖父は学校の先生で、兵役を免れて戦争には行ってないのですが、実際に爆心地から何十キロぐらいのところにおいて、きのこ雲とかを見たって話を後々になって聞きました。僕は、石内さんの世代からさらに何十年か後の世代なので、戦争のイメージがだいぶ違っていると思います。僕は石内さんの写真を通して原爆を理解しているというのがあります。チェック柄のコレクションは、以前に東京都庭園美術館で展覧会とファッションショーの機会をいただいて、戦争と関係ある会場ということで、そういうことを表現してみたいなと思ってつくりました。色々サーチしていく中で、一番自分の心にグッと入ってきたのが石内さんの写真でした。そこから僕の世代だったら、どういうことができるだろうっていうのを表現してみましたね。

石内 今日拝見して、形にするというあり方が、非常に具体的ですよ。山縣さんはいわゆる普通のファッションデザイナーというよりは、なんか非常に独特だよ。

山縣 多分、結構ずれてると思います。

石内 元々はファッションに非常に興味を持っていたわけですよ。

山縣 そうですね、ファッションにめちゃくちゃ興味がありましたね。スタートポイントは、自分の自信のなさとか、あまり勉強もコミュニケーションも得意じゃなかったの。今でもあるんですけど、どもったりで、自信がなかったんです。装うことによって、少しでも自分に自信を持っていたいなど。自分はいじめ的なものとか馬鹿にされるとか、ちょっとした虐げられたような感覚をずっと持っていて。また父親とかの仕事や母親の考え方もいわゆる左寄りの家庭だったんです。だからか「これがファッション」と言われたり、「これじゃなきゃファッションじゃないよ」って言われると、「いや、そんなことないんじゃないか」と思っちゃって、ダメって言われているものを、何か可能性があるんじゃないかって、常に思うような感覚になってきたんですよ。

石内 誰か、好きなファッションデザイナーはいたんですか。

山縣 高校生の時は、コムデギャルソンの川久保玲さん。不思議な形しているし、よくわからないけどカッコいい。なんでだろうと思って、その謎によってさらに興味を惹かれる感じでしたね。

石内 いわゆる「装う」という意味で、自分自身で着るみたいなのは作らなかったですか。

山縣 高校生から作ってましたね。ミシンを買って、生地屋に行って自分で着る服を作るという時代もありましたが、「作る」ってことや「表現する」ってことにのめり込むほど、どんどん現実から離れていくというか、空想とかファンタジーの世界に行くようになっていきました。非現実的な部分っていうところに、これもファッションなんじゃないかというような、普通の人はファッションって言わないところの表現にどんどん向かっていきました。



石内 《七服神》はすごいなと思いました。震災後の作品ですね。「熊手でかき集める」というのをファッションに還元していったのはどうしてですか。

山縣 東日本大震災のとき僕は東京に住んでいて、東京もだいぶ揺れました。自分にとってもかなり衝撃的な体験でした。日本のファッションの表現者の一人として、これにちゃんと向き合って、世界にもなんか出さなきゃいけないんじゃないかという感覚になったんですね。地震が起きて、その後津波が来て、原発事故が起きたという複合的な災害でした。日本にいて、いろんな自然災害があって、八方から何が起こるか分からない感覚なので、何か一つのものに願いを込めて祈るというよりも、いろんなものに対して、願いや祈りをしたくなる気持ちというのが、ストンと自分の中で理解ができました。それで、熊手は日本で長く伝統的に継承されてきた願い事やお祝い事のなかに見るいろんな要素を集合的に表していると思い、ファッションの表現としてやってみたいなって、思いましたね。

石内 それは多分、なにか不幸があった時の対処の仕方、マイナスをどう転化していくかということですね。例えば、着物と洋服とは全然違うわけだから、着ているもので気持ちが変わるみたいなことはあります。だから、装うというのは大切なものですね。

山縣 そうですね。震災の時やコロナのときも、ファッションで何ができるのかみたいな話になりました。無力的な感覚になる状況だからこそ、装いの原点に立ち戻る、みたいな感覚にどうしてもならざるを得なかった。そこに立ち戻ると、大事なものがあるというか、人間らしく愛おしいものがあるんですね。それに近いものを石内さんの〈ひろしま〉に感じました。僕は1980年生まれて、戦争や戦時中から大きく時を経ているので、そのイメージというのが、色々なメディアで見たものが繋ぎ合わされるような形で理解していますが、国民服やモンペとか固定化されたイメージでしかなくて、リアリティが掴みづらかった。石内さんの〈ひろしま〉の写真集をみて、僕も「こんな時代にこんな可愛い衣装を着ていたんだ」と思いました。表立った歴史の描かれ方から漏れ出した部分に、本当の意味でのリアリティがあったのかなと、僕は感じ取りました。人間のどうしても漏れ出してしまふ感情や欲望の中に、愛おしさがあると思います。



石内 根本的にはどんな世代でもそんなに変わらないですよ。広島の子供は若いうちからおしゃれだったわけ。資料館へ行って、本当にびっくりしたのは、遺品には色もあるし、カッコいい。同じものを撮っている人はいっぱいいるけれど、資料として撮っているから、私とは全然違う。私は資料で

撮っていないから。ワンピースやスカートを見ると本当にびっくりしちゃって、私が着ててもいいものだというリアリティがあった。でも原爆でそういうところは全部伏せられちゃった。被害者の歴史として国は伝えなければいけない。でもあのワンピースやスカートをみたら、被害者だけれども、女の子はおしゃれしたかったんだよね。広島だろうがロンドンだろうが、ニューヨークだろうが、東京だろうが、どんなところに住んでも、おしゃれは一緒だ、ということをおは〈ひろしま〉で学んだの。

あともう1つは、日本人は広島と長崎って地域を限定するけれど、外国人は日本に原爆が落とされたと思っています。でも、そういうリアリティはわかんないよね。だからあなたが私の〈ひろしま〉の写真を見て、ある種のリアリティを感じたっていうのはそういうことなんです。そういう連鎖。もうみんな教科書でしか習っていないけれど、そうじゃないことがいっぱいあるわけです。だから歴史って、もう本当のことはわかんない。それをみんなリアリティあるように思えっていうのは無理なんです。

私にとってリアリティは些細なことなんです。ワンピースの絹がすごい良くて、模様が良くて、縫製もすごくいいんですよ。私は織り科にいたから、ワンピースやスカートやブラウスの絹の質や縫製が良いのがわかった。これは着物を壊して作ったものだなとか、そういうリアリティは織物をやっていないとわかんない。

山縣 広島で展示された時に、お客さんが石内さんの作品の目の前で「ファッションショーみたい」と言ったとおっしゃっていましたよね。

石内 そういう風に提示したの。大きい写真をキャプションなしで展示しました。「まるでファッションショーですね」って言われた時に「やった」と思った。男は戦争に行ってるから、遺品は女性と学生のものが多いんです。水玉や小さな花模様、赤いボタンが流行っていたと知ることができる。

山縣 赤いボタンの写真ありますよね。

石内 この時代は、こういうのが流行ってたんだなってというのが自分で撮りながら現実的にわかったんです。そういう形で広島を見た人がいなかった。

山縣 ちょうど僕、1週間ほど前にKYOTOGRAPHIE（京都国際写真祭）で川田喜久治さんの展示を見ました。川田さんの視点と石内さんは全然違いますよね。

石内 私は川田喜久治さんの〈地図〉にすごい衝撃を受けました。私はあれが原爆ドームとわからず、あとでドームであることがわかったときに、あの作品はドームを撮っているのではなく、ある種の時間を撮ってると思った。私は時間ということにとっても興味があったから、写真は過去は撮れないけど、時間は撮れるんだって感激した。それで〈地図〉を見たくて、川田さんのお宅まで見せてもらいに行ったの。あの〈地図〉の写真集はすごく少なく、みんな持ってなかったよね。

山縣 川田さんは、今90歳くらいですか？

石内 そうですね、まだご健在ですよ。去年、一昨年かな、はじめてトークをご一緒しましたが面白い人ですね。

山縣 石内さんよりさらに上の世代の川田さんの撮られた広島を見て、また石内さんの作品をみると、全然見え方が変わってきます。川田さんはちょっと男性的な切り取り方をされてる。いわゆる男性的っていうのも間違ってるかもしれないですけど。

石内 川田さんはモダニズムでそれをすごく正確に出してるわけ。モノクロのコントラストをあれだけはっきり出した人は、あの人しかいない。だから私の先輩って川田喜久治さんだけなの。それだけ〈地図〉って作品はすごいです。

山縣 なるほど。

石内 私は森山大道に似ているってよく言われて、初めての個展「絶唱、横須賀ストーリー」のときに、森山さんに電話したの。「すみません。私は石内と申しますけども、あなたの弟子って言われて困っています。だから見に来てください」と。それ以来のお付き合いです。率直というのは大切なことで、私は結構率直なんです。会いたい人に会うし。話したい人と話すみたいなことも含めて。川田さんもそうだし、森山さんもそう。先輩たちの仕事みたいなものを知らなきゃね。尊敬しなきゃいけないものが全部あった。それと、「私の〈ひろしま〉は反戦平和の記録ではありません」ってはっきり言った。反戦平和は当たり前すぎて言いたくない。基本じゃん。だからファッションショーみたいですねって言われた時に嬉しかった。

山縣 そのお話を聞いたとき、すごく嬉しかったんですよ。石内さんは染色や織りからスタートして、今は写真という媒体で活動されていますけど、そこで〈ひろしま〉でファッションショーという、間接的にファッションの本質を表現されてるんだなと思いました。



石内 私はファッションショーとは思っていませんが、ただ見る人は勝手だから、どう思ってもいいのです。ファッションって日本語になってないじゃない。それもすごく不思議で、日本語にできない何かがあるの。なんでも、ファッションになるみたいなの。

さっき言ったように、最初の写真集に反応してくれた人がスタイリストの女性たちで、〈ひろしま〉の写真集を紹介してくれた。多分私が女性であ

るってこともあったと思います。女性の写真家は広島を撮ってなかったです。

山縣 石内さんの世代ですと写真界は男性社会でしたよね。

石内 はい、そうですね。男女は関係ないんだけどね。横須賀ストーリーを展示したときに、入り口に私がいるのに、「奥さんですか？」って聞かれた。無名の新人だし。写真が写真だから男が撮影したと思ったんだろうね。今度、1977年に展示したのとまったく同じ写真を、大川美術館で展示します。後ろに両面テープがはってあって、それがベタとしていた状態で展示しますから、もうオブジェです。横浜美術館に収蔵されているのは、全部綺麗に修復してある。だから写真の値段より修復代が何十倍もかかっています。でも家にあるのは修復もへったくれもないですから。

山縣 なるほど。ちゃんと見られるんですか。

石内 いや、裏は見えない。でも表を見ても汚いからわかるよ。もう色も変わってるし。ピンでとめた穴が開いてる。全部で35枚出てきました。

山縣 石内さんのご自宅に保管されていたのですか。

石内 そうです。8月の大川美術館での個展で、35枚全部、何も手入れてない状態の写真を展示します。写真って時間の影響をすごくうけるから、時間を撮っているようなものなんです。印画紙の上に時間が堆積しているわけね。その時間はどんどん堆積して、もう40年ぐらい前になりますよね。

山縣 1977年だから、もうだいぶじゃないですか。僕より年上ですよ。

石内 「ファッションは時代によってどんどん、どんどん変わっていく」というのは、私はわからないところがあります。日本人って新しいもの好きだか

ら、どんどん捨てて新しくするでしょう。でも私は自分で着るものは大切に一生着たい。気に入ったものは、穴が開こうが着たいんですね。日本で継ぎ接ぎをしていたり、靴下に穴が空いていると馬鹿にするでしょ。でも私は平気なの。銘仙という廉価な着物で友達にブラウスを作ってもらおうのですが、5回ぐらい着ると生地が擦り切れちゃうのよ。しょうがないから後ろ側からガムテープ貼って、着ている。だって気に入ったものは一生着たいもの。

山縣 「刺し子」とか「ボロ」という言葉が、ここ10年20年で世界的な言葉になっています。外国の人からみると、3世代にわたって着倒したとかが珍しいようです。そういう歴史がありつつも、今の日本では知られていなくて、海外に渡ってしまっています。

石内 昔の庶民は麻と綿しか着られなかった。自分たちで植物を植えてから糸にして、織るんですよ。だから「豆を3つ包める布は絶対捨てない」という言い伝えがあるほど布は大切なもの。〈幼き衣〉という写真集があって、「背守り」の撮影のときに、「百徳着物」というパッチワークの着物に出会ったんです。豆3つはこんなもんですよ。子供が生まれた時にみんなでちっちゃい布を集めてパッチワークして作ったのが百徳着物です。だから昔の人は布に対してとても愛情があったし、大切にしていました。百徳着物とか背守りっていう文化は多分日本しかなかったのかな。大人の着物は真ん中に縫い合わせる線が入っているけれど、子どもの着物は一幅だから背中に線がないから、真ん中に糸で縫うわけ。それは厄除けなんですよ。

山縣 僕は去年子供が生まれて、背守りについて全然知らなかったのですが、ここ3週間前ぐらいに、関根美由紀さんという結びの研究者にお祝いをいただいたんです。そのお祝いが、東南アジアのどこかで作られた背守りだったんですよ。日本のはシンプルにちよんちよんちよんって、縫っていますが、いろんな縫いがしてあって背中にぶら下げる

ものが他の国でもあったんだと、知りました。

石内 日本の背守りも、1本の糸だけだったのが、飾りとしての背守りとしてどんどん昇華して大きくなったの。それはそれで面白いですね。

山縣 さきほどの石内さんの広島のお話でちょっと思い出したのが、長崎も原爆によって、ほぼなくなってしまったということがたくさんあるのですが、かなり有数の洋装店が消えてしまいました。洋装は長崎と横浜から広まっていったので、長崎は洋装率がすごく高かったらしいです。原爆の前の長崎の写真を見ると、たくさん写ってるのですが、原爆がきっかけで洋装店が消えてしまいました。

石内 昔の日本の人は100パーセント着物を着ていたわけですよ。それが今は着る人がほとんどいなくなりました。なにかひとつの文化が変わっていくってことはしょうがないことですが、だから今、着物と帯でジャンパーを作っているんですよ。

山縣 スカジャンですか。

石内 そう。もとはスカジャン。桐生に移ってきて、桐生でスカジャンを一から全部作ってることがわかった。自分では持っていなかったけれど、私は横須賀育ちだから何か感じるものはあって、今、作っております。箆笥の肥やしを表に出したいという思いがあって、いわゆる伝統的なものはなくなっても仕方ないと思っているけれど、その元の絹織物だったり、守らなければかな。そのへんでファッション、纏う、みたいなもののあり方、やっぱりすごく考えていかないといけないという気がします。

山縣 群馬というところは日本でもトップレベルでの絹産業の重要な場所です。僕もファッション業界にかかわる者として、その源流を考えていくなにか、絹の産地がこれからどうなっていくかは大変興味深く思っています。今エルメスをはじめとする

ブランドがストールなどに使っている世界最高峰の絹はブラジル産なんです。なぜブラジルで絹かというは日系人によるものだそうです。戦中まで日本は世界最大の絹の産地で、その前後にブラジルに移り住んで、何世代か続いて、今ではブラジルが世界有数の産地になったと。

石内 「シルク」という映画があるんですよ。ヨーロッパでお蚕さんの種が全部だめになっちゃって、日本に密航して蚕の種を買ってくるって映画です。あと絹が衰退しちゃったのは近代化によるものですね。ストッキングも絹からナイロンに代わって、絹そのものが非日常になった。現実的に絹のブラウスなんて着ないですよ。

山縣 そうですね、手入れとか高いですし。

石内 絹はもともと高価なものだから日常的なものではなくても、以前は生活のどこかで絹が使われていた。それが今は一切ないから。それが現状じゃない。

山縣 そういえば今、3月4日は蚕糸の日と言って絹の日らしいです。桐生から派生して他県に絹産業が普及して行って、今は全国でも有数の養蚕農家さんが山梨にあるんです。その方が「蚕糸の日」の会」というのを立ち上げて、これからの絹をどういう風に残していくかということを考えているようです。そのなかにひとつ面白いと思ったのが、養蚕業に興味がある方が少しずつ現れてきたらしくて、養蚕業ってやはり大変なので、数人の仲間内でできる「ミニマム養蚕」というアイデアがあると。何千頭とかかな。大きな養蚕農家だと何十万頭、何百万頭の蚕さんを育てているんですが、ミニマム養蚕は何千頭からはじめて、シルクを作って、織りまでやっていくというようなことができないかっていうことなんです。先ほど石内さんから伺った昔の人は植物から育てて、糸を作って、それを布にしていた、という話にありましたが、そういう原点からもの作りをおこなうことに興味を持つ若い世代が出てきたというのは、すごく大事なことだと思います。

石内 人数は少なくても、若い人が興味を持って少しずつでも具体的なことからやっていくってことは大事だよ。若い人がどこまで、何にリアリティを感じるか、それは色々考えなくちゃいけないなと思いますよ。

山縣 そろそろ時間ですね。最後にスカジャンを見せていただけますか？

石内 「桐ジャン」ね。桐生ジャンパー。はい、これ。かっこいいの。これが第1号なの。皆さんに着物と帯を持ってきてもらって作る。だからちょっと手間がかかるから、値段が安いものではないんだけどね。ちょっといいでしょ。



山縣 刺繍も全部桐生ですか。

石内 そうです。刺繍もリブも職人さんも全部桐生。

山縣 それって本当にすごいことだと思います。今ヨーロッパの物作りは、いわゆる主要な国々って言われているところでは、衰退して作れない。唯一イタリアがありますが、あとは東ヨーロッパやポルトガルなどバラバラで、国をまたいで欧州全体で作っていたりします。それが日本は国内で、しかも桐生という一つの地域で全部作れちゃうというのは、他に例がないらしいです。

石内 このチャックだけは桐生で作っていないけれどね(笑)

山縣 そりゃそうですね。YKKさんですね(笑)。

でもやはり日本の中でも群馬、桐生って重要地点があつて、それが今でも1枚の服を作れるってすごいと思います。

石内 だからもったいないんですよ。そういう技術がちゃんとありながら、需要と供給が全然うまくいってないから。桐ジャンは古着ですよ。これは私が人からもらった帯ですから。古いものをどうやって新しくするか、っていうことを考えなきゃいけない気がして作ったのがこれです。

山縣 結構値段もしますよね。

石内 残念ながら安くない、元が高いから。亡くなった人の遺品もあるんです。亡くなった夫の羽織りの裏や長襦袢を裏打ちして、残された妻が着るって、素敵ですよ。

山縣 素敵ですね。

石内 皆さんも古い着物や帯があつたら持ってきてください。作りますよ。大川美術館で8月10日から個展をやりますから、その時に言ってくれば。

最後に、山縣さん、この展覧会をもっといろんな人に見せたい。力の入れ方がすごい。いわゆるファッションっていうこととちよつと違う。何か社会的な部分があつて、すごく意味があると思います。皆さんもね、見に来るように言ってください。

山縣 石内さん、本日はありがとうございました。

編集：辻瑞生（アーツ前橋学芸員）

「もの派」の語の成立

出 原 均

1 問題の所在

「もの派」については、美術評論家の峯村敏明が設けた以下の定義が通用している。

〈モノ派〉とは、1970年前後の日本で、芸術表現の舞台に未加工の自然物的な物質・物体（以下、「モノ」と記す）を、素材としてではなく主役として登場させ、モノの在りようやモノの働きから直かに何らかの芸術言語を引き出そうと試みた一群の作家たちを指す（註1）。

代表的な作家として挙げられているのが、李禹煥と多摩美系の関根伸夫、吉田克朗、本田眞吾、成田克彦、小清水漸、菅木志雄、東京藝大系の榎倉康二、高山登、藤井博、羽生真、日大系の原口典之らである。彼らは狭義の「もの派」であり、それを核として、より多くの作家をカヴァーする広義の「もの派」も想定されている。

本論は「もの派」の主要作家の活動や作品を論じることは意図していない。そうではなく、彼らの活動の最盛期である1968～71年から少し後に、彼らを束ねる語として「もの派」の語が登場した状況や背景、要因などを論じるものである。この語に焦点を当てることで、翻ってその活動の歴史的な意味がいくらか明らかになることを願っている。

2 「もの派」の語の成立時期

「もの派」の語の初見は、今日では、美術雑誌『美術手帖』の1973年3月号（第365号）に掲載された美術評論家、藤枝晃雄の時評「“もの派”の錯誤」（pp.8-11）とされている。ただし、「もの派」の語はその表題にのみ登場する。本文中には「もの派」はもちろん、「もの」の語すらなく、それに近い語として使われているのが「物体」である。この時評で藤枝が論じるのは、平面から立体に移行する際の空間の変化を十分理解していない日本では、物体を用いた作品も従来の絵画空間を踏襲し、マンネリに陥っているということである。そして、『美術手帖』同年1月増刊号（第363号）の「美術年鑑1973」に掲載された岡田隆彦の「シンタックスの拒否？」（pp.110-111）を批判する。物体を用いた作品には従来の美術のシンタックス（統語法）を破壊する力があるとしてそれを評価した岡田に対する反論である。表題の「もの派」を、これら物体を用いた作家とするなら、本文と表題は、語句の齟齬はあるにせよ、内容上では合致しているといつてよい。

批判されたのは、物体による平面を制作した山本一郎、加賀谷武たちで、立体の高山登は、李禹煥、菅木志雄とともに評価されている。今日では「もの派」の主要作家と見なされる後者の作家たちは、藤枝の論旨からすれば、錯誤を犯した「もの派」には当たらないことになる。

現在も誰が名付けたか分からない「もの派」の語は、その初出に関しても不明な点がある。本文と表題の齟齬からして、藤枝自身が表題を付けたのか疑わしい。とはいえ、「もの派」が他人による命名なら、こうした齟齬があってもおかしくはないので、それ自体は決定的な判断材料にならない。ただ、すぐ後で述べ

るように、藤枝は「もの派」の命名者ではないし、命名者を知ってもいないので、編集者サイドが彼の了解を得て付けた可能性は十分あるだろう。その場合、彼らが命名したのだろうか、どこかから引用してきたのだろうか(註2)。このように、「もの派」の語は表舞台に立ったときからすでに曖昧さを含んでいたのである。

藤枝が命名者ではないのは、『美術手帖』の1978年7月増刊号(第351号)における美術評論家5人、針生一郎、東野芳明、中原佑介、峯村敏明、岡田隆彦による座談会「現代日本美術はどう動いたか」(pp. 3-56)から知ることができる。峯村が藤枝から「もの派」の命名者かと尋ねられたエピソードを峯村自身が紹介しているからである(註3)。「もの派」を本格的に議論した座談会の出席者たちの発言から、彼らも「もの派」の命名者でないのは明らか。なお、議論を司っていた峯村はこの号に「〈もの派〉について」と題してその時点でのまとめを行っている。

それでは、次に藤枝の時評の前後にあたる1972年～73年の評論や記事を調べてみることにする。

注目すべきは、上述の岡田隆彦の論文が掲載された『美術手帖』1973年1月増刊号(第363号)「美術年鑑1973」の中の座談会「行先不明・大討論会」(pp. 9-27)である。座談会の時期は、司会の中原佑介の発言によると、年末より2ヶ月早い10月ないし11月らしい。中原の前置きの説明では、李禹煥、菅木志雄、小清水漸、関根伸夫、吉田克朗たち——前掲の「もの派」の定義では、その代表的な作家たち——が出席した『美術手帖』1970年3月号(第324号)の座談会「〈もの〉がひらく新しい世界」(pp. 34-55)を「一つの目安にして、その後というようなことで」集まった座談会だという。それにもかかわらず、その期間の作家たちに対して「もの派」の語は用いられていない。その理由として考えられるのが①「もの派」の語が誕生していなかった場合、②誕生していたが、用いなかった場合、である。さらに、②は⑦知っていながら用いなかった場合と④知らなかったので用いなかった場合の二つに分けられる。⑦のような場面は想定しがたく、①か④だろう。つまり、1972年10月の時点で「もの派」の語はまだ誕生していなかったか、たとえ誰かが発語したとしても、通用していなかったのではないか。

この推論の補強をいくらか試みよう。

韓国の作家、沈文変の作風は「もの派」に近いが、彼の個展が日本で開催されたとき、『美術手帖』1972年6月号の「カレンダー」欄の説明では、この「韓国の新人でコンセプチュアルアートの前衛作家」は「わが国若手の仕事と全く区別がつかない」と記すだけで、日本の作家に「もの派」の語を冠していない。むしろ、文脈からすれば、彼らもコンセプチュアルアートに属すると見なされていたようである。

同誌同号の「カレンダー」欄は羽生真の個展も紹介し、彼を「コンセプチュアルアート」の作家としている。1972年8-9月号の「カレンダー」欄は原口典之の個展を紹介し、彼も同じく「観念アートの代表的作家」としている。彼らを「もの派」と見ていないのでそう呼ばなただけかもしれないが、物体を用いた作家たちをまだ「もの派」と呼んでいなかった可能性も十分ある。この情報をまとめたのは編集者サイドだろうから、「もの派」の語の通用には敏感だったはずである。

この年の「カレンダー」欄は、1月号、5月号で菅木志雄の個展(1月7日～16日、田村画廊、4月15日～21日、紀伊國屋画廊)、4月号で本田眞吾の個展(4月10日～15日、村松画廊)、10月号で高山登の個展(10月2日～8日、田村画廊)、12月号で広義の「もの派」に該当するだろう須賀昭初の個展(12月11日～16日、ときわ画廊)を紹介しているが、いずれにおいても「もの派」の語は用いられていない。年末の菅の個展(11月15日～30日に上州屋ビル屋上)を取り上げた峯村敏明の展評(『美術手帖』1973年1月「展評 東京」)にも「もの派」の語はない。

それでは、1972年までに彼らを形容する語は、概念芸術家以外になかったのか。結論からいえば、作家たちを束ねるような語は見当たらない。たとえば、上述の本田眞吾の個展を論じた藤枝晃雄は、今日なら「もの派」の語が真っ先に思い浮かぶだろう動向に対して以下のように述べながら、ただ作品を「物体による作品」と記すのみである(註4)。

このような伝統的な芸術からの自由な離脱は、すでによく知られているように、現実には実在する物体のなかでも、木とか石といった加工されないものを用いることによってなされている。そうしたものが選ばれたうえでそれらは組み合わされたり、配置されたりするのである。…(中略)…さらにこの動向にあって明らかなのは、伝統的な芸術形式から自由になった地点にたち物体と物体との関係を重視するところから必然的に床とか壁という場所を要求しているところである。

それでも、作品を束ねたり、形容したりする動きが「もの派」の語が成立する前段階としてあったといえよう。以下にその例を示そう。

「事物の引用」(岡田隆彦「事物の引用について」『美術手帖』1972年1月増刊「美術年鑑1972」 第351号 pp.2-13、「美術季評」『季刊芸術』1972年冬 第20号 pp.16-22)

「事物による作品」「物的な作品」(野村太郎「問われる批評の主体性」『美術手帖』1972年3月 第353号 pp.2-5)

「物体による作品」(藤枝晃雄「作家の趨勢と存立の基盤」『美術手帖』1972年8-9月 第358号 pp.54-73中、p.63)

ここでもうひとつ検討すべきは、作家の束ね方としての「…派」という言い方である。「…派」が用いられるようになった事情を多少推測させるのが、前述の『美術手帖』1973年1月増刊号の座談会「行先不明・大討論会」における作家、彦坂尚嘉の以下の発言である。

一つは、60年代反芸術運動というのにひっかかかっていまして、東京では温存できないだろう。その終焉を明確にしたいと思った。にもかかわらず、もはや71年である。そのときに60年ブントが東京では崩壊してしまったけれども、京都ブントは残った。京都の文化の構造というのは東京とはちがう。「すっかりダメな……」というのは、ぼくはそのときは人間関係もぜんぜん知らないし、そういう題名を嫌ったですから……それは70年6月以降のズッコケ派とのイメージと結びつきましたから、受け入れられなくて、偏見がものすごくあった。

ここにある「ズッコケ派」の意味は不明だが、当時、「ズッコケ」は様々な場面で用いられたようであり、この年月を考慮すれば、日米安全保障条約の自動更新で政治的に挫折した人々を指すのかもしれない。それを「すっかりダメなぼくたち」展(1971年11月12日～19日、京都市美術館、京都書院ホール)と結びつけようとしているのである。1950年代後半から60年代にかけて九州派や時間派など、「…派」という名称のグループがあったが、1960年代末から70年代は「革マル派」や「中核派」といった政治的党派なども耳にすることがあったから、こうした美術以外の語も「もの派」が発語されたときに参照されたのかもしれない。少なくともこのような「…派」の多用からすれば、「もの派」の語が成立するのは自然なことのように思われる。

1972年までの主要な美術雑誌で「もの派」の語が見当たらないのに対し、藤枝晃雄の時評以降は、散見されるようになった。このことは、関係者の中にこの語が広がったことを示しているように思われる。

以下に、1973年の『美術手帖』における「もの派」の記事を列挙しよう。

4月 関根伸夫「新しい〈様式〉の模索」pp.99-106(「君とか、李君たちを、今では〈モノ派〉と呼ぶのだそうだけど、」(註5))

6月 峯村敏明「展評 東京」pp.237-240(菅木志雄を取り上げる中で「雲霞のごとき“もの派”の吹き

だまり)」

8月 峯村敏明「展評 東京」pp.275-280 (小清水漸を取り上げる中で「かつてもの派の中心部に位置していた彼は、」)

12月 峯村敏明「繰り返し」と「システム」―“もの派”以後のモラル」pp.170-175 (「昔は“もの派”と称された一群の活動のなかでも、最も純粋な部分を代表している。」「“もの派以後”という言葉を目にする。」「“もの派”とは、何よりもまず反システムの十字軍であったが、」)

12月 早見堯「時間へーモンタージュ風に」pp.187-210 (「もの派的エピソード」)

これらの記事を概観した上で2点指摘しておきたい。

ひとつは、峯村敏明が「もの派」の語を積極的に用いることである。1972年～73年に『美術手帖』の「展評 東京」欄を担当し、「もの派」の作家たちを論じながらも、前年、その語を用いなかったのとは対照的である。これから判断するに、彼は1973年になって初めて「もの派」の語を知ったと思われる。

もうひとつは、引用したフレーズから明らかなように、1973年の時点では、「もの派」は、批判的、揶揄的に捉えられる場合があることである。これは冒頭に挙げた藤枝晃雄の「“もの派”の錯誤」の論旨にも通じる。このような「もの派」に含まれる否定的な面は、今日、この語を検討する上で十分考慮されなければならない。

以上の記事や記録から総合的に判断するならば、藤枝晃雄の時評はたんに初出というだけでなく、この時評が執筆された時期(3月号は3月1日発行なので、原稿は1月か2月初めには提出されたであろう)が「もの派」の語が成立した時期にかなり近かったと推測される。つまり、「もの派」の語の成立は1972年の終わり頃から1973年の初め頃である蓋然性が高い。無論、有ることよりも無いことを証明するのは困難で、今後、さらに時期を遡る資料が発見される可能性があり、断定は避けなければならない。現段階の調査でいえるのは、管見の資料によると、「もの派」の語の成立を凡そこの時期に想定できるということである。

3 「もの派」の語と「もの派」の作家

「もの派」の語の成立が上述の時期だったなら、『美術手帖』の1970年3月号の座談会「〈もの〉がひらく新しい世界」に出席した、今日では「もの派」の主要な作家とされる人たちの思考はその語に反映されているのだろうか。

上述のように、中原佑介は、1970年の座談会を新しい傾向のメルクマールとして捉えていた。同誌の1978年7月の座談会でも峯村敏明たちは同じような感想を抱いていた。1970年の座談会では、以下のとおり、作家たちの発言に繰り返し「もの」の語が出てくる。

小清水漸「必ずしもものを自分の発言の道具にしなければならないとはいきれないな。」

菅木志雄「作家にも作品にもひかれるのじゃなく、ものの在り方の本質にほれているんですよ。」「ぼくはプロセスでもものに執着するけども、ものは見えないものやつくれないものに入っていく出発点であるはずです。」

関根伸夫「プランとか意図は、それを契機としてものと出会うためのある表示方法でしかないんですね。」「“ほこりをはらう”というでしょう。それは、ものをものにするよ。」

成田克彦「日常的なものを打破する力がない現場には、興味ないね。」

吉田克朗「ぼくはものを見てなにかシビれるものを感じたいわけです。」

それぞれのニュアンスは異なり、作品に近い意味もあれば、たんなる物質や物体の意味もあり、概念から切り離された物質や物体といった特殊な意味もある。それでも、「もの」が繰り返し作家の口から発せられたのは確かである。この座談会の表題は編集者サイドが付けたそうだが(註6)、作家が「もの」の語を連発したことが反映されたのだろう。藤枝晃雄も、後述する「1970年8月 現代美術の一断面」展の展評の中で作家たちが「合言葉のようにもの、ものといっている」と述べている(註7)。こうした「もの」発言の多さや表題の「〈もの〉がひらく新しい世界」が「もの派」の語の成立に、直接ではないにしても、なんらかのきっかけやヒントになった可能性はあるだろう。

ただ、その一方で、1970年の座談会の作家たちの発言を鑑みるに、「もの」そのものが中心的、主題的に論じられているわけではなく、表題に則していえば、「もの」が開く「世界」の方に重心が置かれていた。

「もの」は作品成立の基底というべきである。この基底がこの時期に大きく変化した中で、作家の関心事はそれを作品としてどう成り立たせるかにあったのは当然だろう。そこで、「もの派」の語と彼らの思考との繋がりの有無を探るためにも、執筆に積極的だった李禹煥と菅木志雄の評論を読み込んでおこう。

3-1 李禹煥

李禹煥自身、1974年の時点で、「もの派」の語に対する否定的な意見をはっきり述べている(註8)。

…当のぼく自身、ちっとも“もの派”といわれる意味がわからない。どういう意味での“もの派”で、それがどういう根拠でなりたっているのかということ、真正面から検討してみたいです。しかも、ぼくたちの仕事が、ただ一言で、偶然あるいは直感でなりたったということは、批評家の立場としては、あまりに僭越じゃないかと思えますね。

端的に言って、関根伸夫の「位相」、菅木志雄の「状況」、ぼくの「場所」というような作品や言葉が示すように、みんなが世界の構造や関係をこそ問題にしたのであって、どこに物体—ものを主張したり示した作品があるんでしょうかね。

李は、その後、「もの派」の語を受け入れるが、それは、欧米の潮流とは異なる、独自のグループとして認められた点においてであり、彼の受け入れは、いわば括弧付きのものだった。

評論活動を活発に行っていた時期の李は「もの」の語をほとんど使わず、通常使うのは「事物」である。その例外のひとつで「もの」を次のように規定している。「それは物体を示すのではなく、知覚を呼び起す存在のひろがり——そのリアルな観念的身体性のことだ」(「表現における新しいリアリティの要請」『美術手帖』1972年1月増刊「美術年鑑1972」第351号 pp.70-74)。ここでの「もの」は、上の引用文とは異なり、むしろ「事物」に近い意味の広がりが見込められている。

当時の李の考えをまとめておこう。

李の評論の特徴は、近代批判という、従来の美術評論の枠組みに収まりきらない、スケールの大きな議論を展開したことにある。彼は、マルティン・ハイデガーの哲学、たとえば、彼の『世界像の時代』(註9)を参考にして、表象批判を展開する。事物を人間の利用のために道具のように扱う人間中心の見方、つまり、人間が主体で、それ以外は客体とする表象作用を否定し、そのような主客の関係を越えた、あるがままの世界との「出会い」(註10)を重視して、それを美術に求めたのである。このような議論を展開した李にとって、ただ事物としての作品があるのでは十分でない。作品を媒介にして、より広い世界に開かれるべきなのである。

それゆえ、李は芸術の概念化に批判的である（関根伸夫も1970年の座談会で概念のほこりを払うという趣旨を述べていた）。作品として事物を用いるとき、その意味の多くを作者のコンセプトに還元する概念芸術に反対し、事物そのものから開示される「世界」に重きを置くのである。

主客の関係も表象作用も否定するならば、作品そのものはどのように捉えられるのだろうか。それらを否定するハイデガーの哲学は、独特な用語を駆使した存在論であって、主体から出発するような認識論ではない。それを概ね受け入れていたらしい李の評論では、したがって、見る側が作品をどのように捉えるかは必ずしも明快ではない。「出会い」においては、主客は対等の関係である。彼は東洋的な主客合一で語ることもある。李は、「ひらめきの瞬間」と述べるように、「世界の開示」は、なんらかの直観として看取されると考えていたのだろうか。1971年に出版された『出会いを求めて 新しい芸術のはじまり』中の書き下ろし論文「出会いの現象学序説」では、こうした不明瞭さを解消するため、モーリス・メルロ＝ポンティの著書から見る、見られるの双方向的な知覚論を——十分深められたとはいえないが——取り入れていた。

いずれにせよ、李の評論の核心は、作品は媒体であり、そこからより大きな世界が開示されること——実作においてその「世界」が何を意味するのか明らかにし、その「世界」の位置づけもなされる必要があるとはいえ——にある。したがって、物質や物体の意味合いが強い「もの」を冠した「もの派」の語は当時の李の考え方と相容れなかったのである。

3-2 菅木志雄

菅木志雄は、榎木野衣も指摘するように（註11）、「もの」の語を一貫して使ってきた。また、多摩美系の中では「もの派」の手法を維持してきたほとんど唯一の作家である。

彼がペンネームの「桂川青」でなく、作家名の「菅木志雄」の名で書いた最初の論文は、「状態を超えて在る」（『美術手帖』1970年2月 第324号 pp.24-33）だろう。そこでは、観念思考に重きを置いた「有る」から、物の極限状態である「在る」への移行が論じられている。従来、観念に縛られたものとそれから解放されたものの二つを対置し、一方から他方への移行を説くのが彼の基本的な論法である。必ずしも明言はしていないが、「物」と「もの」を使い分けるのも同様の論法から来ているらしい。つまり、既成の意味、概念に囚われた「物」と、そうした意味から解放された「もの」を区別し、前者を「有る」に、後者を「在る」に対応させる。そして、「もの」に移行する方法として、①複数の物で相殺すること、②物の質量・形態・容積を変容させることを挙げる。このように、「物」と「もの」を区別する菅は、李のような存在論的な語りではなく、制作の観点に立ってほぼ同様の内容を展開したのである。

翌年の「〈放置〉という状況」（『美術手帖』1971年7月 第344号 pp.144-147）では、彼独自の手法がはっきりと打ち出された。美術品の「置かれる」「飾られる」あり方に対し、「もの」とその状況を「放置」することを主張する。

翌1972年の「無名性のかなたの無名—なぜ〈もの〉なのか」（『美術手帖』5月 第355号 pp.299-310）にいたっては、以下のように述べられている。

ものの位置とイディアルな「状況」が同じ力を有して、バランスを保ち重複した時に始めてトータルな「リアリティ」が見えてくる。ものそのもののリアリティは「状況」のリアリティでもあり、言い換えればもの^(ママ)の本質は「状況」の本質でもある。それなら「リアル」ということのリアリティのトータル性は最大限どこに集約されるかといえ、それは「状況」にである。

このように、菅が重視するのは「もの」の扱い方であり、「在り方」「放置」「状況」というキー・ワードはそれを端的に示す。ものの関係や組み合わせ、配置などに特色がある彼の作品は、多摩美系の作家たちの中では、物体の存在感がそれほど強くない。菅が評論で用いる「もの」の語もまた彼独特の意味、「無名性」を帯びたものであり、物質や物体を強調するかのような「もの派」の語の「もの」との違いは明らかである。

以上、「もの派」の語は、李や菅の論評と直接繋がるとは考えられない。他の多摩美系の作家たちも概ねこの語に対して否定的だったらしい(註12)。「もの派」の語は、ときに批判的、揶揄的な意味が込められていたように、「もの派」とされる作家たちを外の視点から捉えた語と見なすことができよう。上述のように、命名者を評論家の中から探ろうとする動きもこの語の外部性を示すエピソードといえる。

4 「もの派」成立の美術状況

1972年末から1973年初めに「もの派」の語が成立したのであれば、成立の背景や状況、要因はどのようなものなのか。それを、評論と制作の両方から考えてみたい。

まず、評論の方から始めよう。

今日からすれば、第2章で触れたような、羽生真や原口典之を概念芸術の作家に括ることは奇妙に感じられる。しかし、当時、関根伸夫たちの登場に対し、中原佑介のように、欧米の潮流との共通性を基に捉えようとする立場と、李禹煥のように、それとは切り離して、日本あるいは東洋的な世界観に基づく独自の傾向として捉えようとする立場があった。私は「もの派」に対するこうした二つの捉え方があったことを指摘した(註13)が、鈴木勝雄は、日本における概念芸術を論じる中でこの流れを詳細に跡付けている(註14)。彼は1971年頃の中原と李との評論を「概念芸術論争」と見なす。そのうえで、李の独自の枠組みよりも、中原による概念芸術に近づけた捉え方が優勢だったという。そうであるなら、1972年の時点においてもこの考え方は維持されていただろうし、したがって、羽生や原口を概念芸術の枠に入れるのも首肯されよう。

その一方で、たにあらたが時評「概念的な芸術論の状況」(『美術手帖』1973年1月 第362号 pp.4-7)で指摘したように、この1972年は美術評論家たちが概念芸術についての評論を発表した当たり年でもあった(註15)。こうして、概念芸術の定義が明確になり、一般化する中で、物質や物体を呈示する作家を概念芸術家と見なすことに関係者たちは違和感を覚えるようになったと思われる。1960年代からはそれまで以上に作家のアイデアやコンセプト(概念、構想など)に重きを置くようになったのは確かだが、それらが準備や制作において働いても、多くは結果としての作品の中に解消し、作家自身へと直接繋がる回路をあまり必要としない立場と、作品から作家自身のコンセプトに直結し、場合によっては、コンセプトを重視するために、文字、写真、映像の使用といった媒体自体をコンセプトに近づけようとする概念芸術の立場を区別することが、この時期、必要になったのだろう。概念的な芸術と概念芸術との区別である。前述の「物体による作品」や「事物による作品」などの言い方が端的に示すのは、概念芸術との違いである。「もの派」の語の普及もこうした流れにあるのだろう。

これら評論のあり方は、当然、制作、発表される作品のあり方と部分的には連動すると思われる。次に、物体を用いた作家たちの変化を見ていこう。

まず指摘すべきは、1970年の座談会に出席した作家たちが「もの派」的な作品から離れていったことである。彼らの離脱を簡潔に記すと、関根伸夫は1970年にヴェネツィア・ビエンナーレに出品後、2年ほどヨーロッパに滞在し、帰国後は公共彫刻などの方に進んでいく。小清水漸は、1973年の関西移住の前に、すでに物体を呈示するのは異なる手法で彫刻の枠組みを捉え直していた。第2章で触れた峯村敏明の

展評が小清水の「もの派」を過去形で書いたのはその現れである。李禹煥は1971年から絵画に主軸を置き、吉田克朗も1970年から版画や平面に力を注ぐ。成田克彦にいたっては1971年からしばらく発表を止めている。唯一継続していたのが菅木志雄である。

1972年の時点で物体による作品を発表していたのは、菅や本田眞吾、日本大学系の原口典之、東京藝術大学系の榎倉康二、高山登、Bゼミの須賀昭初たちである。藤枝晃雄が前述の「“もの派”の錯誤」で高山を取り上げたのは理由があったわけだ。また、冒頭で述べた狭義の「もの派」の中に原口、榎倉、高山たちを含めるのは、この語が成立した時期における彼らの活発な活動を考慮するなら、納得がいく。物体を用いた作家や作品が広がっていたことは『美術手帖』の「カレンダー欄」を眺めるだけで確認できる。李たちが教えていたBゼミの6・7回生26人が発表した展覧会（1972年6月13日～18日、横浜市民ギャラリー）にもそうした作品があったという（註16）。こうしたいわば勢力図の大きな変動にあつては、当然、李や関根たちのコンセプトとは異なるものが登場してきたし（註17）、様々な方向に拡散していったようである。そうした物体を用いた作家の広がり、より一層概念芸術からの区別を必要としただけでなく、藤枝の「“もの派”の錯誤」のように、議論し、問われるべき問題もあらわになったようである。「もの派」の語が成立する土台として、その発生から数年間にわたる活動の歴史があったのである。

こうして、「もの派」の語の成立条件として、物体を用いる作家の広がり、それを概念芸術とは異なる呼称で捉えようとする動きの双方を考えるべきである。

5 物質、物体、もの、事物

前章において菅木志雄の考えを読み解く中で、彼が「もの」の語に独特な意味を込めていたことを指摘した。「もの派」の語を検討する上でも考慮しなければならないのは、「もの」がどのような意味を持つかである。この章ではそれらの意味についていくらか整理しておきたい。

「もの」の語がよく用いられるようになった要因は、2つある。

まず、中原佑介が企画した1970年の東京ビエンナーレ「人間と物質」展の図録において彼が巻頭論文で述べているように、従来、物質は芸術の閉ざされた体系の中で扱われ、それらは日本では「素材」「材料」と呼ばれていた。しかし、1960年代後半にアメリカのアンチ・フォームやアース・ワーク、イタリアのアルテ・ポーヴェラ、日本の一部の作家たち——彼らの中には東京ビエンナーレに参加した者がいた——が、「素材」「材料」として扱わない場合が出てきた。美術的な加工をほとんど施さず、そのまま呈示するようになったのである。こうして、「素材」「材料」という語が失墜してしまったわけである。

その新しい事態に応じる語が次の問題である。自然物や既製品の場合、「物体」といえばよい。しかし、「物体」には形を成すという含意がある。空気や土など、形のないものには当てはめにくい（註18）。一方、「物質」の語は、物体を形作るうえでの基になるものを意味するので広く適用できる。中原が展覧会名として「人間と物質」としたのも首肯されよう。ただ、この世界には形を成すものが多いので、「物質」の語ではニュアンスとしてしっかりこないこともある（註19）。その両方に当てはまる語を求めると、「物質」「物体」に共通する「物＝もの」を使うのが自然な成り行きである。峯村敏明が「もの派」を定義した際に、「物質・物体（以下、モノと記す）」としたのは、こうした事情を十分踏まえてのことだと思われる。

それでは、「もの」は物質、物体を意味するといつてよいのだろうか。榎木野衣が「もの派」論を展開したさい、最初に疑義を表したのがこの点である。「もののあわれ」の「もの」などの例を挙げて、菅木志雄が使う「もの」の意味を探ろうとしたのである（註20）。彼の論の展開が適切かどうかは十分検証されなければならないが、「もの」には物質、物体以上の意味の広がりがあることは確かだろう。これについては、当時、峯

村敏明自身が認めている。彼はあくまでも仮定であると断りながら、簡単な図式を持ち出して、それを説明する（註21）。

「もの」と「物質」——この二つの語をインデックスとしてそれに対応する二つの概念を設定し、この二つの概念を、連続する可逆的相補的なある関係の、おそらくは両極に牽引し合う二つの領域に位置するものとみなす。すなわち、「もの」ないし「もの化」は意味の方向に向かった「物質」であり、「物質」ないし「物質化」は意味を去ってゆく「もの」である、と。

そこでは、意味が付与された「もの」と、意味が減少した「物質」とを区別し、その双方向への移動によって作品論が展開されたのである。

「もの」を物質、物体とするのも、実は、物理的な観点からの意味だといえる（カント的な意味でのもの自体にはわたしたちは到達できない）。峯村のいう意味は、美術に近づけての意味だとしてよいのかもしれない。しかし、そう規定してすぐに補足しなければならないのは、この時期、美術的な意味が揺らぎ、従来ならば美術的と見なされない意味を美術において組み立てるということがあったわけで、そこで当時の美術のあり方が問われてもいたのである。

確かに、李禹煥が「もの派」の語に反発したように、「もの」の根幹の意味は物質、物体である。しかし、それに加えて他の意味が内包することもある。たとえば、美術的な意味や社会的な意味（宗教的、神話的な意味も）、さらには、作家の営為を含めたような意味、すでに述べたように、作家がそこに注入しようとした独特の意味など。このような意味は、発言の文脈に即して読み取ったり、さらには、作品そのものから看取されるものと調整したりしなければならないだろう。

なお、前述したとおり、李が「事物」と記すのは、こうした物に還元されない意味があることを明示しようという意図があったのかもしれない。

「もの」の意味や用い方が論者によって異なることは、1970年の座談会の出席者の発言をいくつか挙げて指摘したが、さらにいえば、たとえば、ひとりの発言の中でも使い分けられることがある。それを確認しよう。

中原佑介が「人間と物質」展図録の巻頭論文で唯一「もの」の語を使ったのは、作品に対してである。

これまで、作品といえば、ある意味をうみだすべく意図のもとにつくりだされた、結果としての「もの」を指示してきた。

この「もの」は、thingと英訳されている。objectではなく、thingとしたのは、作家の制作を含んだものと見なされたからだろうか。このようなthingの意味は「もの」の語に含まれてきたのである。

東野芳明が、物質、物体による作家を集結させた「1970年8月 現代美術の一断面」の図録に寄稿した巻頭論文「「1970年8月」企画の弁」でも、作品としての「もの」が用いられている。しかも、中原が「物質」と述べていたものを、東野は、当初、「物質」や「物体」と記していたが、途中でそれらを「もの」と記すようになる。

作品というものをすら、空間や時間の中の一要素に還元してしまい、ものどもの、あるいは、ものど人間との関係自体を主役にすることで、ものや人間についての根源的な認識を回復しようとしているのだともいえよう。

英訳では、最初の「もの」には訳がなく、別の箇所では作品としての「もの」はobjectと訳されている。次の3つの「もの」は、substance、最後はthingである。東野は「もの」に幅広い意味を含ませてこの時期の美術の大きな変化を示そうとしたのかもしれない。

ここで東野が述べるように、「もの」を作品として捉えるならば、その「もの」は「もの」の集合体、つまり、「もの」が組み合わされたり、配置されたりする場合——インスタレーション——があることである。その営為によって意味を発現させ、変化させるのは、「もの派」の作家たちがしばしば試みたことである。こうした「もの」のあり方——広げるならば、空間に至る——も「もの」に含めることになるのだろう。

東野がここで述べた「作品は作者の観念や言葉の終わった地点から、ものとしての言葉をもってひとりで歩きはじめるのである。」を援用して表題とし、同展を論評したのが、藤枝晃雄の「独り立ちするもの」（註22）である。これには英訳はないが、やはり、「もの」にはいくつかの意味が含まれている。たとえば、「制作者はものと大変に緊迫した対応関係を結んでいた。」と述べた箇所では、物質や物体の意味、つまり、substanceだろうが、それに続けて、「このとき、作品は制作者の手からはなれ自己完結的なもう一つのものとなっていたのである。」という箇所ではthingの意味、あるいは、藤枝は「もの」を客体として捉えることを説いていたので、subjectに対するobjectとすべきかもしれない。この評論では意味の異なる「もの」を用い、substanceの「もの」をobjectの「もの」の視点で捉えようという意図を込めたのではないか。このように、「もの」には含意があるとともに、文脈に応じてひとつの文章の中でさえその含意を使い分けたり、変えたりするような操作もある。

上述したような意味の幅や使い分けなどの操作が「もの派」の「もの」についても含まれているかどうかは問われよう。現時点ではそのような様々な意味の内包や操作は多くが単発的に行われただけで、「もの派」の語の中に流入しておらず、そこでは物質や物体の意味にとどまっていたように思われる。あるいは、このように物質や物体の意味に限定されたことについても、その意味や理由を検討する必要があるのかもしれない。いずれにせよ、論者、とくに批評家たちが「もの」の語に内包させた意味と、「もの派」の語との関係性は十分把握しておくべきだろう。そうすることで、批評家をはじめとする見る側がいわゆる「もの派」の作家たちをどのように見てきたのかも理解されるだろうし、そのような見る側の立場を明確化し、その位置づけさえもできるかもしれない。今後の課題としたい。

6 結論

「もの派」の語が成立したのは、1972年の終わりから1973年の初めであったと推測される。もしこの仮定そのものが成立するのであれば、「もの派」の語には、その出発とされる関根伸夫の《位相—大地》（1968年）から少なくとも1973年までの歴史の幅を織り込む必要があると思われる。それは、関根たちが物体による作品から離れた後も、それを制作し続けた作家たち、すなわち、菅木志雄、原口典之、榎倉康二、高山登らの活動を入れるのはいうまでもないが、それでもって十分ではない。「もの派」の語が登場してすぐに発せられた批判も美術史的な意義があることを考慮するならば、そうした批判とともに批判を受けた作家たちの活動も含めなければならない。私は、したがって、「もの派」は狭義の「もの派」ではなく、広義の「もの派」とするのがふさわしいと考える。その広がりの中で、「もの派」の作家や作品を詳細に分類、検証する必要があるし、そうでなければ「もの派」の全体像は明らかにならないのではないか。

註

- 1 「「モノ派」とは何であったか？」『モノ派』図録 鎌倉画廊 1986年 [ノンブルなし]
- 2 当時の編集長は、福住治夫（1939～2024）。1997年に広島市現代美術館で菅木志雄展を開催したさい、彼に講演会を依頼した。講演会後の会話で、当時、菅の作品などは、ただのものにしか見えなかったと語っていたのが記憶に残っている。その後もコンタクトをとっていたにもかかわらず、「もの派」の語がどこから来たのか質問しなかったことが悔やまれる。
- 3 美術評論家、たにあらたも、命名者かと尋ねられたそうである（出典不詳）。彼はそれを否定したので、依然命名者が不明であることに変わりはないが、それでもってこのエピソードを終わらせるわけにいかない。誤解とはいえ、彼が命名者と見当された根拠があったはずであり、それは何だったのか。たには、1972年に美術雑誌、『みづゑ』800号記念美術評論募集で第一席になると、翌年から『美術手帖』の「展評」を平井亮一と担当している。展覧会を見るが多かった彼は、作家たちと親交があったのでそのような見当がなされたのかもしれない。それとともに、たにが本格的な批評活動を始めた1972～73年と、「もの派」の語の出現時期が概ね重なることが見当の前提にあったのではないか。もしそうであるなら、その時期は藤枝の時評が書かれた時期とも重なることになる。
- 4 藤枝晃雄「視覚的な余りに視覚的な物体」『三彩』1972年5月 第287号 pp. 56-57
- 5 藤枝晃雄の「“もの派”の錯誤」が掲載された翌月号にこの文章が掲載されたことは、雑誌の発売日と原稿の締め切りの時期を考慮するなら、関根伸夫は藤枝の時評が掲載された『美術手帖』を読む前に「もの派」の語を知っていたことになるだろう。
- 6 1978年の座談会による。p. 36
- 7 藤枝晃雄「独り立ちするもの」『SD』1970年12月 第74号 pp. 103-105。ちなみに、「1970年8月 現代美術の一断面」展のカタログに記載された各作家のコメントでは、4人が「もの」、3人が「事物」を使っている。
- 8 ヴラスタ・チハーコヴァー、ジョセフ・ラヴ、李禹煥「東と西—そのこころと美術」『美術手帖』1974年1月 第376号 pp. 202-218
- 9 桑木務（訳）『ハイデッガー選集13 世界像の時代』（理想社 1962年）。また、菊池栄一（訳）『ハイデッガー選集12 芸術作品のはじまり』（理想社 1961年）参照。ハイデッガーの芸術論では取り扱う作品がそれ固有の「世界」（「大地」との相克しながら）があるが、事物を用いた作品に対して李が語る「あるがままの世界」とはそのような作品固有の世界なのか現実の世界なのか分かりにくいきらいがある。彼の『新装改訂版 出会いを求めて 新しい芸術のはじまりに』（1974年 田端書店）の「新装改訂版にあたって」では、「あるがまま」は「そのまま現象を指す言葉ではなく、当然それはアイデアのような、一つの大きい観念であり、願望的言表であることはいままでもない。」と述べているので、その「世界」は芸術固有の「世界」と考えられていたことになる。
- 10 針生一郎は、李禹煥の「出会い」の存在論的用語が理解できなかつたらしく、「もの」との出会いとする誤った理解を示している（針生一郎、東野芳明、中原佑介、峯村敏明、岡田隆彦、「座談会 現代日本美術はどう動いたか」『美術手帖』1978年7月増刊号 第351号 p. 48）。
- 11 榎木野衣「「もの派」と「もののあはれ」」『日本・現代・美術』（1998年 新潮社 pp. 141-171）
- 12 山本雅美（編）『吉田克朗 制作ノート 1969～1978』（2024年、水声社）によると、1978年7月4日のノートには「僕がやって来た事は「物派」と言われるよりも「視覚派」又は「間派」と言われるべき性質のものだったはずなのだ。」との記載がある。
- 13 拙稿「言説の中のもの派」齋藤稔教授退官記念論文編集委員会（編）『齋藤稔教授退官記念論文集 諸芸術の共生』（淡交社 1995年 pp. 243-256）
- 14 鈴木勝雄「1970年の分水嶺—日本における概念的な芸術の系譜（2）」『東京国立近代美術館研究紀要』2016年3月31日 第20号 pp. 6-21
- 15 たにが挙げたのは、以下の評論であるが、これ以外にも、この年、概念芸術について述べた評論がある。藤枝晃雄「概念的な芸術」（一）～（四）『三彩』1972年8月 第291号 pp. 60-61、同年9月 第292号 pp. 66-

67、同年10月 第293号 pp. 98-99、同年11月 第295号 pp. 78-79

宮川淳「美術季評」『季刊芸術』1972年春 第21号 pp. 22-25

飯村隆彦「言語と概念芸術」『美術手帖』1972年12月 第361号 pp. 189-199

16 峯村敏明「展評」『美術手帖』1972年8-9月 第558号 pp. 370-373

17 註4参照。そこでは、藤枝は「この動向はここ数年間のうちに抬頭し、今日、その方向が定まらないままにそれぞれ分散のかまえを見せているものである。」と述べている。

18 1960年代後半にエア・アートを展開した磯部行久が「不定形への構造」（『SD』1969年2月 pp. 34-39）で「もの」の語を使ったのは、この語が物質、物体を含めることができるからだろう。

19 日本概念派の松澤宥は、当時の文献では、「物質を消滅せよ」（『三彩』1971年12月増刊 第280号 p. 136）との啓示を受けたと記したが、後には「オブジェを消せ」に変更している。日本語での物質と物体の使用の揺れを表しているといえる。

20 註11。ただし、「もののあはれ」から導き出した「もの」はその経験のことであり、榎木が捉える菅木志雄の「もの」は、主にハイデガーの論理を援用した解釈である。ちなみに、榎木は李の思想をフッサールの現象学の地平に沿って展開された認識論的なもの、菅の思想をハイデガーの存在論的地平からのものと位置付けている。

21 峯村敏明「展評」『美術手帖』1972年3月 第353号 pp. 318-319

22 註7

スタンリー・カヴェルの懐疑論と美学

庭山 貴裕

スタンリー・カヴェル(Stanley Cavell, 1926-2018)は、J.L. オースティンやルートウィヒ・ウィトゲンシュタインの日常言語哲学から出発し、マルティン・ハイデガーの哲学、R.W. エマーソンやH.D. ソローといったアメリカの超越主義、ウィリアム・シェイクスピアやサミュエル・ベケットの文学、さらにハリウッド映画、音楽、オペラなどにまたがる多彩な著作を残したアメリカの哲学者である。

カヴェルはまた、美術におけるモダニズムやメディウムの本性についても初期の著作で論じており、その議論は美術批評家マイケル・フリードの論考「芸術と客体性」(Fried, 1967/1995)における「演劇性」概念や、ロザリンド・クラウスによるポスト・メディウム論(Krauss, 1999/2014)に強い影響を与えた。

カヴェルに関する研究と受容は、日本ではまず映画の領域で進み、彼の主要な3つの映画論『目に映る世界』(Cavell, 1971/2012 ※以下、カヴェルの著作については著者名省略)、『幸福の追求』(1981/2022)、『涙の果て』(1996/2023)が翻訳刊行されるとともに、それらの議論を概観した(木原, 2021)をはじめとする論考がある。哲学の領域では、カヴェルの哲学の全体像を紹介した(荒畑, 2016)や、ウィトゲンシュタインとカヴェルに依拠しつつ独自の心の哲学を展開した(古田, 2022)などが書かれるとともに、カヴェルの主著である『理性の呼び声』(1979;1999/2024)が昨年翻訳され、その哲学の全容が見渡せるようになってきた。しかし美術では、これまでカヴェルの議論はクラウスのポスト・メディウム論に関連して(沢山, 2013)(門林, 2019)などで触れられる程度であり、カヴェルの美学や近現代の美術に関する論考が収められた最初の著書『言うことは意味することではなければならないか? *Must We Mean What We Say?*』(1969)も未邦訳のままである。それらの論考は、カヴェルの哲学と諸芸術に関する議論とをつなぐ結節点といえるものである。

本稿では、懐疑論と美的経験とが交差する点においてカヴェルの議論を捉え直すことで、芸術作品の受容に伴う「解らなさ」や「不確かさ」を再定位することを試みる。これにより、現代における芸術理解と他者理解の困難に対してカヴェルが示す応答のあり方を明らかにする。そこでまず、『理性の呼び声』で展開されたカヴェルの主張を「基準」という概念を中心に整理し(1章)、次に初期の美学・芸術論である「解体された音楽」や「意味づけの問題」などで書かれたカヴェルの独特な主張を読み解く。それは、モダニズム以降の芸術作品に対する美的判断と、他者の心に関する懐疑論との相似性を指摘するものである(2章)。最後に、カヴェルの哲学において重要な「承認」の概念と、そこで美的経験が果たす役割の重要性を彼の論考から跡づける(3章)。

1 懐疑と表現

カヴェルの著作群に通底する主題は「懐疑論(懐疑主義) skepticism」である。懐疑論は、外界の存在や他者の心について、人間が確実に知ることはできないとする哲学の伝統的な立場である。だが、外界の存在を疑うことが極めて哲学的な話題といえるのに比べると、他者の心についての懐疑は、誰もが経験する日常的な主題でもある。私たちはしばしば、他者の心の不透明さから不安に陥り、そこ

から不信や行き違い、軋轢が生まれる。

主著『理性の呼び声』において、カヴェルはウィトゲンシュタインの後期哲学に登場する「基準 criterium」の概念に着目しながら懐疑論を分析している。

基準とは、ある対象を同定するための根拠、すなわちその対象が何であるかを示す判断基準となるものである。ウィトゲンシュタインが『青色本』(Wittgenstein, 1958/2010)で挙げている「痛み」を例にとれば、目の前にいる誰かが「痛み」を訴えているとき、顔をしかめ、呻き声を出すといった振る舞いは、その人が痛みを感じていることの基準である。私たちは通常、これらの振る舞いをもとに、痛みを訴える他者に反応する。だが、こうした基準は、事物や生物の「種類」に関わるような基準(カヴェルはこれを「種的基準」と呼ぶ)とは異なり、人の心的な状態を「確実に立証」するものではない。なぜなら、痛みの振る舞いが痛みの基準であるからこそ、人はそのような「ふりをする」こと、つまり痛みがあるという「演技」をすることも可能だからである。痛みの表現がそのまま痛みの事実を保証するのではない点で、こうした基準には本質的に不確かさが伴う。

カヴェルは、上記のウィトゲンシュタインのいう意味での基準を(種的基準に対して)「類的基準」と呼び、それは「ある対象を同定したり知ったりするよりも前に必要であり、いわばそうした知識のための前奏曲である」(1979;1999, p. 17/2024, p. 62)という。この場合、基準はいわば認識そのものの土台であり、私たちが何かを「知る」前提となる条件であることを意味している。そして、ウィトゲンシュタイン的な類的基準は、あらかじめ人為的に取り決められたものではなく、むしろ「私たちが驚くべき範囲で現に一致している」(1979;1999, p. 31/2024, p. 88)ことに基づいている。ウィトゲンシュタインが「生活形式の一致」と呼んだもの、つまり私たちが言葉や行動の中で自然に理解や認識を一致させている状態を、カヴェルは音楽的な調和の意味も込めて「同調 attunement」と呼ぶ。

だが、自然に同調しているあいだは意識されない基準が、ときに疑問視される事態が生じる。

基準に訴えることは、私たちが言葉において(それゆえ生活形式において)同調しているという事実を説明したり証明したりするための手立てではない。[...]むしろ、同調が脅かされたり失われたりしたときに私たちは基準に訴えるのである。(1979;1999, p. 34/2024, p. 92)

私たちに同調しない他者が現れ、同調が脅かされたとき、私たちは基準に訴える。だが、この基準は、日常的に(普通は)そうであるという以上の根拠を与えるものではない。では、自然に私たちが従っている同調を脅かす者を、私たちは軽視すべきだろうか。カヴェルは、こうしたときに現れる懐疑論を単なる認識の誤りとして斥けるのではなく、人間がもつ自然な可能性として捉える。

もしも、私たちが基準を共有しているという事実、あるいは私たちが基準を確立したのだという事実が、私たちが言語で思考し意思疎通できるための条件であるのなら、懐疑論はその条件の自然な可能性である。(1979;1999, p. 47/2024, p. 115)

不透明な他者の振る舞い、虚実の不確かな言葉に直面することで、私たちは懐疑に陥る。しかし、基準が確実性を保証するものではないように、この懐疑は論理的な追究によっては解消されない。この懐疑は、他者が示す表現に当事者として向き合い、ときに苦悩することを伴う。そのことをカヴェルは次のようにまとめている。

他人の心に関する懐疑論は懐疑論ではなく悲劇である。(1979;1999, xxii-xxiii/2024, p. 30)

カヴェルによれば、人間が陥る懐疑論的な苦境を最も巧みに解釈しているのはシェイクスピアの悲劇である。彼はシェイクスピア作品を懐疑論についての自身の哲学の例証として用いるのではなく、むしろそのテキストを内在的に解釈することを通して、自身の哲学を練り上げていく。そしてシェイクスピア（2003/2016）のみならず、ハリウッドの喜劇映画（1981/2022）やメロドラマ（1996/2023）、そしてオペラ（1994/2008）といったさまざまな芸術表現を、哲学における懐疑論と同一の問題をめぐる探究として論じていくことになる。

2 芸術と人格

ここで、カヴェルの哲学と芸術論に通底する立場を明らかにするものとして、彼の最初の著作『言うことは意味することではなければならないか?』に収められた初期の2つの論文を参照する。「解体された音楽 Music Discomposed」（1969a）は、主に芸術における「意図」の観点から、現代音楽および様々なモダニズムの芸術を論じたものである。その後にかかれた「意味づけの問題 A Matters of Meaning It」（1969b）は、「解体された音楽」に対する分析美学者モンロー・ピアズリーとジョセフ・マーゴリスによる批判に応えたものである。彼らは当時のいわゆるニュー・クリティシズムの立場から、カヴェルが芸術作品を作者の意図によって語ろうとしていると見なして批判した。だが、カヴェルの論点は、芸術作品を作者の意図に還元することではなく、芸術作品が「人」のように扱われるべきであると主張する点にあった。カヴェルによれば、芸術作品は自然物に対しては尋ねられない、人に対してのみ尋ねられるような問いを受けることができる、という性格を持つのである。

まず、カヴェルは「解体された音楽」の冒頭で、現代音楽が従来の音楽と比べて難解だとされ、聴衆が「これは本当に音楽なのか?」と疑問を抱く状況に着目し、次のように述べる。

芸術の経験に不可欠なものとして詐欺と信頼の経験を強調することで、私は事実上、「芸術とは何か?」という問いに対する答えの一端は、ある対象を私たちはなぜ人間を扱うのに通常用いられる方法で扱うのか、あるいはどう扱うことができるのかを解き明かすものになると主張しているのである。（1969a, p. 189）

従来の作品とは全く異なる相貌を持ち、「これは芸術なのか」という問いを引き起こすような作品。また、それによって「芸術とは何か」というそもそもの基準をめぐる問いに立ち還らせるような作品。そうした作品は観衆（聴衆）によって、これは「詐偽」的行為ではないのか、それとも信頼に値するものであるのかという判断に晒される。モダニズムの芸術につきものであるこうした事態を指摘することで、カヴェルは特定の作品を詐欺的なものとして非難しているのではなく、むしろ「近代の経験自体が、詐欺と真正性の問題を提起するものである」（1969b, p. 214）ことに注意を促す。

「意味づけの問題」では、カヴェルはアンソニー・カロの彫刻を例に挙げている。それは（彫ることで）加工されておらず、空間的な不連続性を持ち、台座の上に置かれず、塗装が施されており（1969b, p. 216-17）、彫刻に関する既存の基準を逸脱したものである。にもかかわらずカヴェル自身はそれを彫刻と見なすが、そこで明らかになるのは、何を芸術と見なすかという判断において、分類と評価とは不可分であり、またその判断は自分の経験に依拠するほかないという点である。

芸術は単に知るだけではなく、感じなければならないということ、あるいはむしろ、芸術は自分自身で知らなければならないということだ。それは人生の事実、形而上的な事実の声明というべきものである。つまり、芸術について知るべきことは、あなたの経験の中にしかないということ、あなたが知っていることが妥当かどうかを知る術は他にないということである。(1969b, p. 218)

そしてカヴェルは、このような問いを引き起こす芸術作品の認識が、人についての認識と相似的であることを指摘する。だが、それは作品を擬人化することとは異なる。カヴェルの考えをよく示した部分を以下に長く引用する。

しかし、芸術作品は単に興味をそそり、魅了するだけでなく、私たちを感動させる。私たちはただ芸術作品に関わるだけでなく、関心を持ち、気にかけて、特別な態度でそれらに接し、通常ならば他人にのみ与えるような価値を作品に与える。そしてそれと同じくらい軽蔑し、怒りをもって接するのである。それらは私たちにとって単なる声明ではなく、人間としての意味を持っている。人は自分の人生を捧げ、ときには犠牲にして、そうした結果を得るためにオブジェを作り出す。そして私たちは、彼らがそうすることを狂っているとは思わない。私たちは、それが興味深いからではなく、それが誰かによって作られたものだと感じるからこそ、そのようなオブジェに近づくのであり、そのために私たちは、意図、個人の作風、感性、不誠実さ、威厳、独創性、奥深さ、陳腐さなどのカテゴリーを用いてそれを語るのである。意図というカテゴリーは、芸術の対象について語る時も、人間の言動について語る時も、避けられない（あるいは避けたとしても同じ結果になる）ものである。意図がなければ、私たちはそれが何であるかを理解できないだろう。一言でいえば、それらは自然の作品ではなく、芸術（つまり行為、才能、技術の）作品である。意図という概念だけが、他の場合のように、言い訳や正当化の言葉としては機能しない。私たちは、誰かの言動を追うのと同じように、作品の進展を追う。しかし、それがどのように出来上がるかを見るためでも、特定の何かを学ぶためでもなく、それが何を語っているのか、あるいはこれらの素材から何を生み出すことができたのかを見るためなのである。芸術作品は（声明のように）特定の意図を表現したり、（技術的能力や道徳的行為のように）特定の目標を達成したりするものではなく、人が自分の人生を意図することができるという事実（望むなら、自由に選択できる）と、無関心な自然と決められた社会の中で、彼らの行動が首尾一貫して有効であるという事実を称えているのだ。カントが芸術作品は「目的なき合目的性」を体現していると述べたとき、彼が見ていたのはこれだと私は理解している。(1969a, p. 197-8)

カヴェルは、芸術作品が私たちを感動させ、特別な意味を持つ存在として扱われるのは、それが意図を持って作られたものであり、その意図なしには理解できないからであると述べている。芸術作品は単に技能を示すものでも成果物のようなものでもなく、人が自由に選択し、意図をもって行為できることを示している。こうした芸術の性格は、人が他者を理解する営みと通じており、その相似は、芸術作品や人が何であるかを人は本当に知っているわけではないこと、その認識が正当であることを示す「基準」はないということに結びついている。その点において、芸術を認識し感知することは、他者を認識し感知することに最もよく似ているのである。

私たちは、与えられた物体が絵画や彫刻であるかどうかを判断するための明確な基準を持っていない。しかし、[...] 絵画が何であるかをあらかじめ定義する基準がないことは問題ではない。重要なのは、基準は私たちが発見すべきものであり、それは絵画そのものの連続性の中で発見すべきであることを理解することである。だが、私の論点は、これを発見するためには、私たちが何を絵画として受け入れているのか、そしてなぜそれを受け入れているのかを発見しなければならないということだ。そして、何かを「絵画として何かを受け入れる」ということは、それを「芸術作品として受け入れる」ことであり、すなわち芸術の意図と結果を持つものとして受け入れることを意味する。(1969b, p. 219)

これまでの慣習的な基準では芸術作品に当てはまらない、私たちが当惑させるような物体を芸術作品たらしめるのは、それを特別な意図を持ったものと見なし、「受け入れる」かどうか懸かっている。このことは、カヴェルが他者の心の懐疑論を克服するものとして重要視する「承認」の概念に関わっている。

3 演劇性と承認

「あなたはそれを本当に知っているのか」「なぜ確実にそうであるといえるのか」という懐疑論者の問い。カヴェルはこうした懐疑の根底にあるものを「知る」ということの問題、あるいは「知っている」という言葉の通常の文法を超えた使用の問題として捉える。「知っている」という言葉は通常、疑うことができ、また知っている根拠を提示できる場合に用いられる。しかし、懐疑論者は、その言葉が本来機能しない場面で「確実な知識」を追い求める。

『理性の呼び声』の最終部で、カヴェルはシェイクスピアの『オセロー』を詳細に論じている(のち『悲劇の構造』2003/2016に採録)。オセローは部下のイアーゴの謀略によって、新妻デズデモナの不貞を疑う。彼女の言葉を信じることができず、嫉妬に狂い、不貞の証拠を探し求めるオセローの失敗を、カヴェルは知識(knowledge)の失敗ではなく承認(acknowledgement)の失敗と捉える。「この男に足りなかったのは確信ではない。彼はすべてを知っていたが、自分の知っていることに屈することも、その命ずるところにしたがうこともできなかった」(1979;1999, p. 496/2024, p. 908)。つまりカヴェルは、オセローは妻が潔白であることを知っていたにもかかわらず、それを受け入れることができなかったと読み解くのである。

オセローの失敗が示すように、カヴェルは「知る」ことをこう定義する。「全体としての世界に対する、あるいは他者に対する私たちの関係は、知るという関係ではない」(1979;1999, p. 45/2024, p. 112)。そして、知ることの追求に代わって必要になるのは、カヴェルによれば「承認(=認めること、受け入れること)」である。

『言うことは意味することではなければならないか?』(1969)に収録された論文「知ることと承認すること Knowing and Acknowledging」で、カヴェルは次のように述べている。

私たちは別々であるという感覚に私は満たされる。そして、あなたにもそれを感じてほしいと望む。だから、私はそれを声に出す。すると、私の無力さが無知—知性の欠如としての形而上学的有限性—として現れる。

(…)しかし、重要な点は、承認の概念は、その失敗によっても、その成功によっても等しく証明されるということである。それは、与えられた反応の記述ではなく、与えられた反応を評価するためのカテゴリーなのである。(これは、ハイデガーが実存的と呼ぶ概念の一種である。)

「知らないこと」は、無知、何かの欠如、空白を意味するだけかもしれないが、「認めないこと」は、何かの存在、混乱、無関心、無感覚、疲労、冷たさである。精神的な空虚は、空白なのではない。(1969c, p. 263-264)

承認とは事実の確認ではなく、その事実への応答の仕方を評価する枠組みであり、他者と共にあることの仕方を問題化するものといえる。それは他者の前に自らを晒すという能動性と危険を伴う行為であり、失敗の可能性を常に孕んでいる。『言うことは意味することではなければならないか?』の最後に収録された「愛の回避—『リア王』を読む」(『悲劇の構造』に採録)では、この承認の失敗が演劇的な状況と結びつけて論じられる。

問題は、承認がどのように表現されうるか、つまり私たちはどのように自分を他者の前に置きうるかである。(…)こう言うことができる。私たちは自分をさらけ出すことができねばならない、見られるままになることができねばならないと。そうしないなら、暗闇のなかにとどまるなら、その結果、私たちは他者を登場人物に換え、世界は彼のための舞台と化すことになる。そのとき虚構的存在が幅をきかせて、演劇性シアトリカルティが発生する。(1969d, p. 333/2016, p. 170 ※ただし論旨に沿って一部改訳)

ここで言われる「演劇性」は、他者を生きた存在としてではなく、観客の視線に晒される登場人物のように見なすときに現れるものである。そこで世界は演劇的なものとして立ち現れる。

しかし、カヴェルにとって演劇は、単に世界に対する距離化を表すだけではない。彼によれば演劇は、私たちが隠れ、沈黙していることの釈明の場所を与えることで、外の世界ではそれをやめる機会を私たちに与える(1969d, p. 333-334/2016, p. 171)。つまり演劇は、承認の困難や無力さを意識させることで、むしろ私たちを行為へと導く空間なのである。「悲劇の目的は(…)私たちに行動する意欲と能力をもたせる」ことである(1969d, p. 347/2016, p. 191)。

「愛の回避」の終盤で、カヴェルは劇場的であるのはむしろ現代の世界そのものであると示唆している。メディアから日々届けられる世界中の苦しみや死にまつわるニュースに接することで、私たちは何が自分にに関わり、何がそうでないのかを判別できないまま、無力感を抱き、観客の位置にとどまる。(「世界は悲しくなったのではない。世界はつねに悲しかった。悲劇が世界のなかに入り込んできた。それとともに世界は劇場的シアトリカルになったのだ」1969d, p. 344/2016, p. 186)。

こうした状況の中で、他者の苦しみを承認するとは、観客席を立って舞台上上がるのではなく、「彼らに起こっていることから私が孤絶しているという事実」(1969d, p. 337/2016, p. 177)を確認することである。「私は私たちの孤絶性という究極の事実を確認しているのだ。その点において私たちの条件は一致している」(1969d, p. 339/2016, p. 179)。だが、この「孤絶の確認」は、単に傍観することを意味するのではない。他者の苦しみに対して無関心でも全能でもありえないという、自らの有限性を引き受ける行為である。「悲劇の目的は、私たちが憐れみや恐怖から浄化することではなく、

(…)憐れみや恐怖から発する行為が可能であるような場所を私たちに示すことによって」私たちがそうした感情をまた持てるようにすることにある(1969d, p. 347/2016, p. 192)。悲劇は感情を消費するのではなく、感情を通じて私たちを行為へと開く空間となる。

カヴェルはこのように、芸術作品の受容という場面を通じて、承認の不確実性と演劇的状況とを接続させていく。そこでは、他者の表現や作品の意味はあらかじめ確定されたものではなく、理解と誤解の可能性を孕んだものとして現れる。私たちが「心」や「内面」といった言葉で表現するのは、まさにこの不確かさを伴う状況であり、演技や虚偽の可能性が付き纏うことこそが、理解が成立する条件でもある。誤解のリスクがあるからこそ、私たちは不確実なものを受け入れ、また他者の存在に応答することができる。こうした不透明さ、すなわち「解らなさ」が、まさに「心」という言葉が意味するものであり、芸術作品を通じて私たちが直面する問いそのものなのである。

*

本稿では、はじめに『理性の呼び声』での他者の心の懐疑をめぐる議論を通して、基準は確実性をもたらさず、カヴェルが懐疑論を人間の自然な可能性としての「悲劇」と捉えていることを見た。続いて初期の芸術論から、芸術作品を単なる物ではなく「人」として扱われるべきとするカヴェルの独特な主張を見た。芸術作品は意図を持って作られ、私たちはそれに信頼や疑念を抱きながら向き合う。基準のないその芸術理解は、他者の理解と似たプロセスを持つ。最後に「演劇性」と「承認」という観点から、懐疑論的状況における倫理的関わりのあり方を確認した。

哲学と芸術にまたがるカヴェルの立論を辿ることを本稿では重視し、その是非に関する吟味や他の論者との比較検討などは行わなかった。カヴェルを参照して自身の美術批評を展開したフリードやクラウスの議論は、実際にはカヴェルの主張とは相違点もあり、検討の余地がある。また、懐疑論ならびに諸芸術のメディアムに関する議論の延長線上に書かれた『眼に映る世界』をはじめ、カヴェルが最も多く論じたテーマである映画についても本稿では触れられなかった。これらについては今後、別の機会に稿を改めて論じることとしたい。

文献

- Cavell, Stanley. 1969a, "Music Discomposed," in *Must We Mean What We Say?: A Book of Essays*, Cambridge University Press, Updated Edition, 2002.
- . 1969b, "A Matters of Meaning It," in *Must We Mean What We Say?*.
- . 1969c, "Knowing and Acknowledging," in *Must We Mean What We Say?*.
- . 1969d, "The Avoidance of Love," in *Must We Mean What We Say?*.
- . 1971, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Enlarged Edition, 1979. (石原陽一郎訳、2012『眼に映る世界——映画の存在論についての考察』法政大学出版局)
- . 1979, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, New Edition, 1999. (荒畑靖宏訳、2024『理性の呼び声——ウィトゲンシュタイン、懐疑論、道徳、悲劇』講談社)
- . 1981, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press. (石原陽一郎訳、2022『幸福の追求——ハリウッドの再婚喜劇』法政大学出版局)
- . 1994, *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, Harvard University Press. (中川雄一訳、2008『哲学の「声」——デリダのオースティン批判論駁』春秋社)

- . 1996, *Contesting Tears: The Melodrama of the Unknown Woman*, The University of Chicago Press. (中川雄一訳、2023『涙の果て 知られざる女性のハリウッド・メロドラマ』春秋社)
- . 2003, *Disowning Knowledge: In Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press. (中川雄一訳、2016『悲劇の構造——シェイクスピアと懐疑の哲学』春秋社)
- Fried, Michael. 1967, “Art and Objecthood,” in *Minimal Art: a critical anthology*, ed by Gregory Battcock. Originally published in 1968. California University Press. (藤枝晃雄・川田都樹子訳、1995「芸術と客体性」『モダニズムのハードコア：現代美術批評の地平』、「批評空間」臨時増刊号、太田出版)
- Krauss, Rosalind E. 1999, “Reinventing the Medium,” *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, University of Chicago Press. (星野太訳、2014「メディウムの再発明」『表象』08号、月曜社)
- Wittgenstein, Ludwig. 1958, *The Blue and Brown Books: Preliminary Studies for the ‘Philosophical Investigations’*, Basil Blackwell. (大森荘蔵訳、2010『青色本』筑摩書房)
- 荒畑靖宏、2016「日常性への回帰と懐疑論の回帰——スタンリー・カヴェル」、齋藤元紀・増田靖彦編『21世紀の哲学をひらく——現代思想の最前線への招待』ミネルヴァ書房
- 門林岳史、2019「メディウムを混ぜかえす——映画理論から見たロザリンド・クラウスの「ポストメディウム」概念」、坂本泰宏・田中純・竹峰義和編『イメージ学の現在 ヴァールブルクから神経系イメージ学へ』東京大学出版会
- 木原圭翔、2021「スタンリー・カヴェル——メディウムを批評する哲学者」、堀潤之・木原圭翔編『映画論の冒険者たち』東京大学出版会
- 沢山遼、2013「ポスト=メディウム・コンディションとは何か?」、筒井宏樹編『Contemporary Art Theory』イオスアートブックス
- 古田徹也、2022『このゲームにはゴールがない ひとの心の哲学』筑摩書房

アーツ前橋 研究紀要 第3号

2025年3月31日発行

編集・発行 アーツ前橋

印刷・製本 ジャーナル印刷株式会社

©Arts Maebashi Bulletin No.3 2025

Photo© 木暮伸也 P2～3、P5、P7、P9



アート前橋 ARTS MAEBASHI

〒371-0022 群馬県前橋市千代田町五丁目1番16

5-1-16, Chiyodamachi Maebashi Gunma 371-0022 Japan

TEL:027-230-1144 FAX:027-232-2016

URL:<http://artsmaebashi.jp/>