

ディスカッション I

【モデレーター】

稲賀繁美（国際日本文化研究センター・総合研究大学院大学
教授、比較文学比較文化・文化交流史）

【パネリスト】

関根伸夫（環境美術研究所所長、現代美術）

小清水漸（京都市立芸術大学教授、現代美術）

山本豊津（東京画廊代表、アートディレクション）

イーデン・コークル（ジャパンタイムズ編集局学芸部記者）

鎌田東二（京都大学こころの未来研究センター教授、
宗教哲学）

近藤高弘（造形美術）

大西宏志（京都造形芸術大学准教授、映像）

建畠哲（国立国際美術館館長、美術批評）

稲賀 それでは先ず、「もの派」の当事者である関根さんから口火を切っていただければ助かります。

関根 先ほど、建畠さんの講演を聴きまして、私の感触で

は、おおむね合っているような気がしました。当時は学生運動がものすごく盛んな時期で、ノンポリ的な位置にいた私どもの間でもいろいろな議論が飛び交っていて、ただ「知らないよ」と言うことは不可能な時代にいたのです。そこには、やはり近代主義をいかに超えるかみたいなものが前提としてありましたので、美術をやっている、常にそういう問題意識の中に自分たちはいたのだという気がします。

私たちの前の世代というのは、ネオダダを含めて、ハイレッド・センターだとか、すごく勢いのある人たちが多かったのですが、アメリカの直輸入あるいはフランスの傾向の一部になっている、つまりコピーしているだけの様に思われたのです。ですので、われわれの仲間は、できるだけオリジナルなものをやろうという意識を持っていたという気はします。そこに李禹煥^{リウウファン}を引き入れて、われわれの戦線の中で、運動が少し盛り上がりだしていると思っていた事実はございます。だから、建畠さんの講演の骨子といえますか、出だしの部分

は私どもに關係していたという気はします。

稲賀 ここはどうも、歴史的証言もしくてはいけないうちになると、何だか法廷席みたいなところもございますけれども、つづいて小清水さんの方からお願ひできますか。

小清水 建昌さんのお話を聞きながら、やはり言葉つて恐ろしいなという気がいたしました。たとえば、たまたま「もの派」とわれわれは言われるようになってしまったので、鎌田先生のモノ学に引つ張り出されてしまうという結果になりました。

建昌さんの講演で、七〇年の『美術手帖』での座談会のお話が出ましたが、そのときに、何せわれわれ学生で、言葉もありよく知らない人間が一生懸命思いを語ろうとするのでやたら「もの」という言葉を使っていたのです。あんまり、もの、ものと言うものだから、結果的に、もの派という言葉われ方をしてしまったわけです。それがたとえば「あれ」とか言えば「あれ派」かもしれないし、「何」と言えば「何派」であつたのかもしれない。(笑)

もう一つ言葉が怖いなと思ったのは、実は、菅木志雄の言葉は、座談の中では出てきていないのですが、原稿に起こされた段階で彼が書き込んでしまったということがありまして。だから李禹煥の言葉と微妙にずれていくということがあ

ります。結果としては言葉が残ってしまっているもので、それが一人歩きしていくという恐ろしさも感じました。

それから、『位相―大地』を制作していたときに、関根さん自身も自分が考えていたことはまったく違う問題点が立ち現れてきたということがあります。関根さんはそれを「事故に出遭つたみたいなものだ」という言い方をされていますが、まさにその通りです。その場にいた私もそうだし吉田克朗もそうです。あの瞬間に、自分たちが目指そうとしてきたことが瞬間的に分かつてしまった。しかし、体で感じ取ったものを今度言葉に置き換えるというのは大変難しいということがありました。

ところが、美術の世界のとても不幸な点というのは、作品そのものを見て、そこから理解をしてくださる人よりも、それについて書かれた言葉から理解される方が多いのです。当然、建昌さんは詩人でもあるし、言葉から研究をされてきているので、そういう現実に残っている言葉を研究の一つの手掛かりにして話をされるというのは、もう当然の話なのですが、それもこれも含めて、私はほんとに、言葉というのは、やはり怖いなと思いました。

稲賀 現場にいらつしやった方でないとしてこない、それこそ貴重なお「言葉」でした。おふたりのご発言を受けて、建

畠さんの方からアクションをいただくのですが、その前に、司会の越権行為を発動させて頂き、整理ではなくて、むしろ混乱させるためのことを三つぐらい申し上げたいと思います。

まず建畠さんの基調講演。これはオックスフォードでの「もの派」展のカタログ・テキストが基になっているところかと思いますが、なかなか理解されにくいところをお感じになったかもしれません。

最初に須田国太郎の話をなさいましたが、須田国太郎は、日本における油絵というのは切り花的な芸術ではないかと自問して、そこに限界を感じたという。これは桑原武夫の「第二藝術論」にも通ずる逸話で、敗戦後直後の話でした。しかし、切り花ではないのか、という切り返しもできるわけですね。切り花というが、切った花の方が実は長く生きる、それが生花の活ける技術だということは、華道関係の方ならよくご存じだと思います。とすれば、むしろ、切り花文化こそが日本文化の精髓である、という受け答えもできる。掃きだめの切り花、それが極東の列島などという、そういう言い方もできるかもしれない。

この須田国太郎の発言の背景には、たぶん小出檜重の文章も念頭にあったのではないかと思います。小出檜重、簡単に

言えば、一九二〇年代に大活躍した日本の洋画を代表する芸術家ですけれども、彼に大変面白い文章がある。『油絵の新技法』といいましたか、晩年に書いた本で彼は、油絵というのはヨーロッパでももう落ち目だと言っている。油彩の技法は一六世紀に絶頂を迎えたが、現在では情性に陥り、眠気を催す、と酷評する。もうこんな技術は用済みに等しいとまでいうのです。ヨーロッパの一番新しい画家たち、たとえば、たとえば、すでにデュシャンなどが活躍している時代ですから、彼らはもはや、そうした油絵の技法には離縁状をたたきつけた。では、日本は何をやったかと言うと、他人の離縁状でもって、他人の奥方を頂戴してしまっただけ、それが日本の近代油絵だと小出は言うのですね。これは実を射た観察だと思っています。

ところがその油絵を日本に流行らそうとするのは、渡来した油絵という「花」をみて、それをそのまま模倣することだが、それはちょうど、じょうろで畑に水をやったら、そこから花が咲いて、それがそのままライスカラーになると夢想するようなものだ。ライスカラーというのは、小出にとっては洋食の代表だったのでしょね。そんなものが生えつこない土壌からライスカラーが生えてくるわけじゃないかという意識が、小出檜重にはあったのではないかと思います。こ

こには舶来の製品を土から育てようとする思想を持たない、切り花文化の浅薄さ、実を見てそれを育む木を忘れる気質への醒めた批判がある。

それから二つ目。これは、先ほどの建畠さんのお話の半ばあたりで、李禹煥さんのすごく初期の作品で『メビウスの帯』が紹介されました。単純な話ですけれども、関根さんの『位相―大地』というのは、これと同じことを三次元でやってしまった。ただ、やる場合には、ああやって穴を掘って、それをわざわざもう一度、横に同じ形で、あたかも刳り抜いてきたかのように再現せねばいけない。地球上の重力の上で、あれだけの量の土砂を動かすとなるとえらいことになる。それがいかに大変な労働だったかは、先ほど小清水さんから、驚きとして、実体験としてお話し戴きました。そうすると、どうなのでしょう、その限りでは、制作現場にはいらっしやらなかった李禹煥さんの解釈は、論理としては見事なまでに当たっている。しかしながらその反面として、理屈の部分だけを、純粹培養のように掬いあげてしまったという側面があるのは、否めないかなという気がするのです。

それを受けて最後の三点目。先ほどのお話を伺っていますごく面白いなと思いましたのは、李禹煥さんはもともと日本に来て、西田哲学を一生懸命学ぼうとされた方。そして当時

は、それこそハイデガー、メルロー・ポンティなどの哲学が流行っていたわけです。

たとえば「ある」という字、漢字を二つ出されました。これはむしろ、李禹煥ではなくて、菅木志雄の用語ですけれども。たとえばこの「有る」という、「有」と書く字ひとつとっても、中国と日本では、解釈が違っている。ハイデガーの『ザイン・ウント・ツァイト』Sein und Zeit。『存在と時間』と日本語では訳していますけれども、「存在」というあの漢字は中国では使ったら理解できない。中国では、「ザイン」のために「有」という字を使っている。

そうしたこと一つ見ても、菅さんの知的な背景というのが浮かんできて、われわれ後世の人間はその辺まで踏み込んで見ていかないと、あの世代の人が一生懸命言葉で何を紡ぎ出そうとしていたのか、なかなか分からない。ここにはかなり大きな歴史的な課題があるなという具合に、歴史家の端くれとしては考えたような次第です。

建畠さんのお答えをいただく前に、要らないことを長々と申しました。申し上げたことは無視していただいて結構です。で、建畠さんの方からよろしくお願いいたします。

建畠 何か、ずいぶん貴重な点、学ぶことが多い指摘をいただきました。まず切り花的芸術であってはいけな

の切り返し。これは実はまったく僕も同じ意見です。須田国太郎に限らず、たとえば梅原龍三郎も、これは戦前ですけれども同じようなこと、日本の洋画の可能性を主張していました。僕は、そのような立場を「反省する人たち」と言っているのですけれども、いくら反省してもそのことで切り花的芸術を乗り越えられるわけではない。日本の文化というのは、ラフに言えば、いろいろな時期にいろいろな所から入ってきた文化が重層化されてきたわけです。江戸時代の鎖国状態の中、国学者たちは、中国の影響を引き算すれば、純粹な日本の文化があらわれると考えました。地層のようにレイヤーが順番に重なっているなら、そのようなことも可能でしょう。日本の古層があつて、その上に中国の影響があつて、その上にまた欧米からの影響があるというようにね。しかし実際にはレイヤーは絡み合っているわけです。ある層だけを引き算することができない状態で密接に絡み合ってしまったている。文化論的な引き算の思想というか、純化に向けての思想というのは須田国太郎にもあるわけですけれども、実際にその層だけ引き去れるわけではない。文化的土壌と言うならば、そういう複雑な重層性こそがわれわれの文化的土壌であつて、切り花的芸術というものを否定したところで、日本の洋画を体現できるわけではない。むしろ、そのこと自体を

積極的に生産的な方法論に変化させるということ自体にまた優れた文化が花開いていくこともあるわけです。鬱々たる国粹主義者に陥ってしまうということは危険だなという気は一方ではいたします。

ただ、あとは言葉で美術を語ることなのですから、非常に単純に言う最終的には芸術は謎ですよ。根本的、根源的に了解不能なもの、あるいは不穩なものの中に、ある体感的な魅力を感じることができない。ただそれは、論理的な骨格とは無縁なもののかと言うと、論理的だけで作品はできないけれども、すぐれた作品には必ず論理的な骨格がある。言葉は何のためにあるかと言うと、謎を深めるためだと僕は思っているのです。何も考えないと、謎はここにあるわけですね。しかし、思考して論理を突きつめて行くと、謎がさらにその先になるのです。謎がより深くなると言ってもいい。そういう意味では、僕は、言葉というのは、論理的に考えるための道具だし、それはアートの謎というもの、より根源的なものとしてとらえるためにあるのではないかと思つてゐるのです。

ポッティチェリの『ビーナスの誕生』であれ、『位相―大地』であれ、最終的には体感する、背筋が寒くなるとか、そういう言い方しかできない。ぞっとするとか。あるいはもの

派の方たちによれば、ぞくつとするとか、しびれるとか、そういう言葉でしか表せないものだと思えます。でも、じゃあただ感じればいいのか、論理的に考える必要はないのかと言うと、僕は、考えられるところまでは考えようと、まあ、自分のたいしたことはない思考力を度外視してではあります、思っているのです。

作家の言葉については、それが作品の解釈にそのまま直結はしないでしょう。作家が韜晦的に、禅問答のような言葉で謎掛けをするということもあるでしょうし、アイロニーであれ逆説であれ、これらを煙に巻くということもあるでしょうが、しかし言葉がある限りにおいては、言葉から入っていくことに意味があるだろうとは思っています。それから、何も書いていない人たちでも、アーティストはしばしば膨大な日記や手紙を残しています。語録や何編かの詩以外は残さなかったピカソも、ブラッサイとかマルローとか、そういう人たちの言葉からピカソがいかに論理的な思考力を持っているかということが分かります。言葉がある限り、それは一つの参考資料となります。

たとえば、もの派は、宣言もないし、命名者もはっきりしていない。メンバーが特定されたわけでもない。いまの段階では、もの派と呼ばれた作家たちは、それなりに、そのこと

を受け入れている。われわれも「もの派展」を国立国際美術館で開催しましたが、そのときに出展を拒絶した人はいないですね。ただ、極論すれば、もの派はなかったという人もいます。たとえば世代的にももの派に近い本江邦夫さんは、「もの派が存在したということを前提とするのはおかしい」と言っています。僕は、もの派は存在したという立場です。しかし、小清水さんはインタビューの中で、ある時期までは、もの派と呼ばれることに抵抗があったと確からおっしゃっていたのです。いまは拒絶はされないけれども、ある時期まで抵抗感があったとおっしゃるんですね。そのことについてご本人にお伺いしたいのですが。

小清水 はい。もの派はなかったという本江さんの言葉がどういうことなのか、もう一つよく分からなかったのですが、ただ、もの派はあったとか、なかったとか、あるいは自分はその派であるとか、もの派でないとかという言い方をするときに、それぞれが違った土俵で発言しているように感じます。同じ土俵ですべてを一緒に話すことはできないのだろうと思うのです。

私個人というと、もの派というのは、後から付けられた、ある集まりのグループ名だと思っています。グループ名と言うとおかしいけれど、何かしらの動向を指す名称ですよ。

そういうふうには呼ばれた実際の美術的な動きとか作品制作というのは確かにあったのですよ。それが、一九六八年から一九七〇年まであったと私自身は思っているのです。それ以降というのは、たとえば関根伸夫は、六九年、七〇年でしたか、もうイタリアに行っちゃってしまいました。イタリアに行つて、日本ではもう活動していなかった。それから、吉田克朗も七一年の一月に、それまでずっと封印してきた絵の具を使い始めた。赤い色を使い始めた。それから私も、七一年の正月の展覧会で、板を電気のこぎりで刻んで、可能なかぎり労働をするという作品に移っていった。李禹煥は、座布団の上に石を載せたというふうな。

それぞれ、その前の、六八年、六九年、七〇年のあたりで、お互いにほとんど毎日のように会って話をしていましたから、そのころの熱気の中で醸し出されてきたものが、それぞれ別々な方向性を持って動き始めたということが実際にはあったので、もう七一年に入ったときには、もの派というのは終わっていたと私は思っています。ところが、もの派と言われ始めたのは、それ以降なのです。もの派という言葉が世の中に出てくるのはそれ以降ですから、私の個人的な体験からいくと、もうすでに終わったことを、また新たに始まったかのように言われるのはとても困るという、とても違和感が

あるということが一つありました。

要するに、それ以降言われているもの派、ですから、いま世の中に出回っているもの派ということに対する話というのは、実は、私からすると、もの派風なもの、あるいはもの派的なものについて言われているのであって、もの派そのものについて言われていることではないと、どうしても思えてしまふのですね。だから、それが一つあって、もの派と言われることに抵抗感があるというような言い方をしていたのだと思います。

それから、たとえば近年になって建畠さんの国立国際美術館でもやっていただいた、もの派を中心にした展覧会。あるいはそれ以前の、九五年ぐらいに岐阜県立美術館とか北九州美術館とか、もの派をあつかった展覧会には、必ず本人たちはもの派だと思っていない榎倉（康二）くんとか、高山（登）くんとか、原口（典之）くんとかという人たちも入る。それは、いわば、一九七〇年前後のあの時代を取りあえず網羅した展覧会。一つの風潮みたいなものを醸し出すような展覧会にしようというキュレーターの意図があるのはよく分かるし、当然そういう展覧会があつてしかるべきだと思うのですが、じゃあそれは、もの派の展覧会かと言われると、個人的には、いや、もの派の展覧会ではありませんよと思っ

てしまいます。最初に言いましたけれども、一瞬にして体が感じ取ってしまった、ある事柄というのは、やはり、そういったものの派という言葉がかぶせられたいろいろな展覧会の中では、決して大事な核心は出てこないという気持ちがあります。

稲賀 関根さんは、いまのことについては、どうお考えでいらっしゃいますか。

関根 私は、もの派ということに対しては、そう言われてしまったから仕方ないという感じです。自ら構築して、もの派を一生懸命というふうには思っていないです。何か、『位相―大地』が、そういうものの先駆けになったというあたりが非常に強く世の中に出てしまっているので、私は、ああ、そうなのかと思いつながら、あんまり、そんなにもの派がどうというふうにはね。

小清水 そこは責任を取らないといけないのです。

関根 言われてしまっても、ちよつと事故に遭つたものだからね。もの派が騒がれることはいいと思うのですが、まだまとまつた形にはなっていないと思っています。時間はたっているけれど、固まつた何かになつていないですね。まあ、それだけ言っておきましようかね。

稲賀 それでは今度は、「もの」という「言葉」にとらわれ

てしまったものを、このモノ学の研究会の方に少しずつ引つ張り込まなくてはいけない段かと思っています。

美術批評をやっておりますと、ほんとに言葉と作品との間の距離というのは、どうしても意識せざるを得ない。美術評論、戦後の三羽鳥の一番のご長老、針生一郎さんが『言葉と言葉ならざるもの』をおだしになったのは七〇年代後半でした。言葉と作品を隔てる意識は常に付いて回る。建畠さんの先のお話に即してみれば、言葉というロジックの格子があつて、言葉にならない作品の上に、その格子を無理やり掛けてみる。掛けてみると何か見えてくるものがあるけれども、必ずそこから逃げていつてしまうものがある。むしろ、言葉という網を掛けることでもつて、さらに謎が深まつていくというお話があつたかと思っています。

「もの派」という捉えようのないものを言葉で捉えようとした李禹煥さん。先ほど建畠さんのご発表にあつたように、菅木志雄さんも、見えないものが入っていく入り口にものを置いていらつしやつた。また、李禹煥さんは「作品」と言つていいのでしょうか、これも言葉に問題がありますが、発生してしまつた事故を通じて、それまで見えてこなかったものが見えてくる。そういう一種のパッケージと言いましようか、通過するスクリーンないし媒体として置かれているもの

が、たまたまヨーロッパでは「作品」とは呼ばれてきた。けれど、もの派と呼ばれている方たちが追求していったものは、どうも、ヨーロッパで言うところの「作品」という定義とは、最初からズレている。そしてまた、それを言葉というもので捉えようとするわけですが、その「言葉」という和語は、ヨーロッパ語で言うところの「language」と、これまたズレている。もつと端的に言ってしまうえば、この「もの」という言葉を建畠さんはオックスフォードの展覧会で何とか英語で説明しようとしたわけですが、「モノ」は「thing」でもないし「object」でもないし「objecthood」でもない。それから、「material」という言い方をすると、素材ではない、それとは違う、という具合になります。ヨーロッパ側言語による物事の切り刻み方と、「もの」という言葉が含んでいる広がりとは、一対一には重なり合わないわけですね。その辺のところには、「作品」を、日本語を使わない世界に伝えていく上での大きな困難というものも見えてくるかと思っています。司会がしゃべりすぎましたが、そのあたりを土台にしまして、どうでしょうか山本さん。もの派を取り囲む言葉の状況を含めて、この研究会にももの派を導入された責任を取っていただく必要もあるかと思えますので、ここでお話をいただければと思います。

山本 その前に、いま話していることをコーキルさんからどう見えているのかをぜひ聞きたいのです。というのは、ケンブリッジで展覧会をしたときに、イギリスの主催者であったサイモン・グルームさんが序文を書きました。その文章を日本語に訳したのを読みましたが、よく分かりません。だから、コーキルさんに、今日聞いている話を異人としてどう聞かえているのかを聞いてみたい。

コーキル 建畠先生のお話で、おそらく私が異人、外国人であるという立場から自然に目が行ってしまうと言うか、関心を持ってしまう部分がありました。外国人であつた李禹煥さんがかなり大きく貢献したと。特に、先ほど、言葉の部分で、運動として現れ始めていた芸術をきちんと理論も付けて言葉でまとめたのは、韓国で育って、二二・二二歳ぐらいのときに日本に渡ってきた李禹煥さんだったということについて、自然に興味を持ちました。もう一つ気付いたと言うか、興味があるのは、先ほどの鎌田先生の話にあつたのが、荘子の、つまり東洋の思想を参照しているというところですね。つまり、私はオーストラリア出身で西洋文化圏の人間ですが、もの派と言われて説明もされて、おそらく山本さんが読んだイギリスの展覧会のための文章も同様に、英語で説明しづらい部分があると思うのです。ただしそれが、東洋思想に基づ

かれていますものだと聞いた瞬間、ああ、なるほどなと思ってしまうところがあるのです。つまり、何かの象徴としてのものを見るのではなくて、ものはものとしてのものであると。あるがままのものだという思想が、中国と言うか、漢字文化圏の中には存在しているということは、何となく一般知識としては私たち西洋人にもありますので、そういうところから生まれている芸術運動だなと解釈すると分かりやすいところがあります。

山本 実は、いまコーキルさんが言ったことが、私がなぜここにも派を持つてくることになったかということと関係しています。近藤さんからこの話をいただいたとき、美術、現代美術、あるいは美術批評の外部にいる人に、ぜひ意見を聞いてみたいと思ったからです。特に今回は、コーキルさんと同じように異邦人として見える鎌田先生と稲賀先生の言説が欲しかったのです。

それと、私の画廊の個性なのですが、父が古美術商から洋画、いわゆるモダンに移って、それから現代美術へという経緯があります。こうした幾つかの屈折点の中で、私も弟も育ちましたので、そこを何かうまくつなげられないかなということを考えているわけです。東洋もしくは日本、韓国、そう

いう歴史的な文脈に、もの派の中で生まれた言葉なり考え方が、どこかでつながらないだろうかということです。

そして、いろいろな表現者が同時にここに集まったので、一年間一緒に勉強したことから何か次のステップが考えられないか、京都大学の総合博物館で展覧会をさせていたでいます。その博物館の入り口を奥に進むと、大きな石のひつぎが並んでいます。ひつぎを見ながら上がると展覧会の会場がありますから、ここでの開催は、何か一つの時代の区切りとして死と再生を見る人に暗示させることになりました。

稲賀 ありがとうございます。山本さんの方から、歴史的な回顧のみならず、その問題意識に立って、なぜもの派の方たちをここにお連れしたかということ、加えていま京都大学総合博物館で開催中の展覧会の趣旨まで説明して頂きました。ところで、あそこはミュージアムと呼ばれるわけですが、けれども、ミュージアムというのはもちろん、もともとギリシャの女神、それも美術・美をつかさどる女神というところから派生してきている言葉。そういうものを安置する場所として制度化されて、きちんとできてくるのは欧米でも一九世紀になってからだだと思います。とすれば、どうでしょう。日本では美術館と博物館はなぜ違うものになっていますが、ヨーロッパ語では、ミュージゼ、ミュージアム、ミュゼウムという

ような、同じ言葉を使っているわけですね。いま、現代美術の作家の方たちの作品を博物館の中に入れてみるということになると、これにはかなり抵抗感がある。皆さん、会場に足を運ばれて、「え、ここは何なの」という不思議な感覚、不穏な落ち着きなさを、お感じになるのではないかと思います。先ほど小清水さんが「言葉」の怖さを指摘されましたが、入れ物としての美術館と博物館とが相容れない装置となった背景には、この一世紀半ほどの歴史の中で、欧米起源の museum という装置が、博物館、美術館と訳し分けられて分岐し、積み重ねてきた時間の蓄積が、「籠^{たが}」として機能しているからだと思います。

その入り口のところ^{ひつぎ}に棺があるという話を、いま山本さんがされましたけれども、自然史の博物館などを見ますと、そこは死体置き場なのです。死体安置所に死体を晒して置くことが、学術的に意味のあることとされる。つまり、動かない対象として固定されたものを分析する、あるいは分析のために対象を固定する。それこそがヨーロッパの学問だという意識が、少なくとも欧州起源、舶来品としての博物館ではかなり強かった。

その後、テクノロジーが発達してきますと、いまやもう、物（ぶつ）を置いても若い人たちは見なくなってしまうた。

月の石など、実物が置いてあっても見ないのです。映像、イメージの動画の方ばかり見るというのが、最近の若い世代の博物館、美術館の「正しい」使い方になってきています。大西さんは、そうした現場をよくよく観察していらっしゃる方だと思います。さらには、美術館という無垢を装った白い箱の枠組みの中に作品なるものを展示するのは何かということも、今回、近藤さんからまた示唆を頂けるとおもいます。

死体がそこで再生して動きだす、そんな空間として、博物館や美術館を定義しなおすことができるのか。そもそも、博物館、美術館というのは、二一世紀の今日にあって何を意味しうるのかという問題が、大きくわれわれの前に突きつけられていると思います。

ここで建昌先生の先ほどの講演に戻らせていただきます。最後のところで、美術というのはひとつの制度であるが、ものの派というのは元来、この美術という制度からは、はみ出した「物質」がそこに場違いなまま、ごろつと転がっている。そうした状況を提示しようとする試みだった、というご発言がありました。国立国際美術館でも、ついこの間、杉本博司さんの個展では、杉本さんが集めた化石をたくさん展示するというようなことがありました。こうしてみてもみると、美術館と博物館という枠が、いわば「もの」の存在を核にし

て、いまや崩壊しようとしているところかもしれない、という気がいたします。

勝手なまとめをいたしました。近藤さんと大西さんから、まだ発言を頂戴していません。お二人どちらからでも結構ですので、お願いできれば助かります。

近藤 モノ学・感覚価値研究会というこの研究会が、今年最終年で、これで終わるわけです。四年やってきました。その中で、日本人の持っている、「モノ」の感覚価値とは何かということを中心に、いろいろな研究者の方と研究会に私も参加させてもらったのですが、その流れの中で、この約一年間、「モノ」の感覚価値をアートという視点に置き換えて、分科会というものを五回やってきました。明日、最終回になりますけれど第六回目のアート分科会を行う予定です。

そのアート分科会では、私自身は本来、工芸美術、陶芸というようなところから出発して、自分の仕事をやってきているわけなのですけれども、要するに陶芸だとか、彫刻だとか、現代美術だとか、大西さんなんかは映像とかアニメーションとか、そういったいろいろなそれぞれのカテゴリーズされている美術の枠というものを、一回、「モノ」というものに還元して、お互い意見交換をしようというのが、このアート分科会の趣旨でした。その一番最初の出発点として、

モノ学だからやはり「もの派」というものを起点に考えてみようということになり、第一回目に小清水先生に来ていただきました。

私自身のことを言えば、陶器とか陶芸とか工芸と言うと、日常に使うものの、器というものが主体で、特に「用と美」とか「用の美」とかいうことが中心です。しかし、現在自分の作品で言えば、まったく用途性を持たない形態、形で、作品をつくっているわけです。そうすると、自分の問題意識の中で、陶芸の中の論理構造だけでは、自分の「モノ」というものが、考えられないというような問題にぶち当たりました。

先ほどの建畠先生の内なる否定という問題も納得いく部分がたくさんあります。その中で、前近代の問題とモダニズムの超克という問題がもの派の問題の中にもあって、もの派の作家の中にも無作為の作為とか、放置するとか、自分の手を離れるとかが行われる。陶芸の世界なんて、そういうものがごろ日常に作業の中にあるわけですが、無作為性とかそういうものが、実は、あるとき、やはりそれは否定されるものだというような話も、工芸美術の中でも議論されたこともありました。

そのような状況の中で、これから自分の仕事の方向というものを考えていくとき、また日本のこれからの美術というも

のを考えていくときに、もう一度、日本の規範、日本の近代の問題と、もの派が行ってきた活動や作品を起点にして整理しなおす必要を感じたのです。

大西 今、私は大学で映像やアニメーションを教えています。私が、私が学校を卒業したのが八〇年代の半ばぐらいでした。

当時、「情報」というキーワードがすごく元気がありまして、人やものやお金も全部、「情報」という観点から一元的に語ることができるのではないかというようなことが言われていました。そういう真つただ中にいましたので、物はもう要らんと思っていたのですね。古臭いと言いますか。だから、ものの派の先生方がいらつしやって、とっても恐縮なのですけれども、ものの派なんて、アウト・オブ・眼中だったわけですから。(笑)

そんな私が、なんでここにおるねん、ということになるのですけれども、「もの」から離れて軽やかに飛び回りたいと思ってCGやマルチメディアコンテンツの制作に関わってきましたが、「もの」から逃げようとするほど「もの」と向かい合わなければいけないという、何か逆説的なことがずっとありました。特に近ごろのように、映像がフィルムやビデオ、映画館やテレビといった媒体つまり物から離れてデータとして飛び交うようになると、逆に映像にとつての

「もの」の問題が私の中でクローズアップされるようになってきました。映像にとつて「もの」とは何か？ ということです。そんなおり、鎌田先生と知り合うことになり、モノ学・感覚価値研究会に加えていただきました。

いま皆さんのお手元にある、このシンボジウムのちらしの裏側をひっくり返していただくと、真ん中に円グラフのようなものが描いてあります。「もの」というのはただの物（ぶつ）ではなくて、人にまつわる「者」や、モノノケやもののはあれなど触れない「モノ」も含まれているという図で、この研究会が考える「もの」の姿です。私は、「物」や「者」からは逃げていたんですが、どうやらカタカナの「モノ」には引つ張られていたような気がします。と言うか、「モノ」だけを表現しなかったのかもかもしれません。

そして、今は、もういちど「物」について考え始めています。「モノ」に近づくには「物」に触れることが大切だと気付いたからです。大学の授業でも「物」を使って映像を考えるようなことをしています。「モノ学の冒険」（創元社、二〇〇九年）という本で授業のことを紹介しているのは是非ごらんください。

それと、先ほどから日本文化は切り花文化だというお話しが出ていましたが、身近な問題として考えさせられます。私

がやっているCGというジャンルでは、最新の成果は常にハリウッドからやってきます。日本のCGプロダクションは、それらをいち早く模倣して国内で商売することを、ビジネスモデルのひとつにしています。この辺りは、世界を席卷する日本アニメイiwゆるJapanimation（最近ではAnime）とは違う状況にあります。また、CGの制作ツールは、ほとんどアメリカとカナダで開発されています。それらの設計思想はゴリゴリの近代合理主義にもとづくもので、それはそれでなかなか面白いのですが、こちらに持ってきた時に、切り花にさえしいという感じがあります。CGをどうやって切り花にしてやろうか、あわよくば水性栽培で根っこを生やせないか。いま、昔のプロダクションの仲間と一緒にやっているところです。

そんなことをしていると、アウト・オブ眼中だったものの派というのが、重要な仕事をされていたということも理解できるようになってきました（笑）。こうしたことの成果が、先ほどから話題に出てきている「物からモノへ」展でご覧いただけると思います。ぜひお越しください。

稲賀 いまご紹介いただきました展覧会。この中にステイヴァン・ギルさんが出品していらっしやいます。何をやってい

らっしやるかと言うと、博物館だからではないのですが、石が置いてあるのですね。彼はこれを「生け石」と言って、生け花ならぬ、石を生けるのだという発想です。

日本でも、私も年を取ってきましたからだんだん分かりますが、もの集めの趣味という、最初は動物をペットなんか、生き物を相手にしているのですが、そのうち、盆栽、つまり植物になって、最後に行き着くところは石だ。石、つまり盆石をやっている方たちは、ご自身でも「石になったら、あんだ、もうおしまいだよ」（笑）と観念されるそうです。

ところが、そういう石に対する一種の執着がありながら、石を生けるという発想は、日本にはなかったのですね。博物館という死体置き場で石を生ける、つまり石に生命を吹き込むという発想が、なぜか、日本国籍の日本文化で育って日本で教育を受けた人ではない異邦人から齎される。ここにはむしろケルト文化の刻印がふかく刻まれているようです。

これは先ほどの李禹煥の営みを思い出させます。もの派がやろうとしていたことを言葉で見事に受け止めたのは、実は、韓国から来た大変なインテリだった。先ほど最初のあたりで建畠さんが、外国から受けた影響という名の皮を剥いていったら最後に日本なるものが出てくる、という発想を紹介されましたが、それは嘘でしょうと例証になりそうです。

ラッキョウの皮を剥ぐのと同じで、剥いていたら何もなくなってしまうわけですね。

今日、最初のところで笛を聞かせていただいたわけですが、けれども、鎌田先生はまさに、石に息を吹き込む。これは英語で言うと、インスピレーション (inspiration) です。精神の言葉を吹き込むと、無生物であるはずの石に、新たな生命が宿ってきますし、そこからわれわれは、地球という、われわれの住んでいる環境の過去の声を聞く。そしてその中で、「もの」が再生する。まさにリアニメイト (reanimate) されるわけですが、それをわれわれは自分たちの人生として生きていく。

大西さんは、アニメーションという技術を使ってそれを再現しようと思うのだけれど、そうすると完璧な、一番肝心なもの、なぜかアニメーション動画から落ちてしまう。この辺にどうも、「もの」学の一つの焦点が浮かび上がってきたのではないかと思います。

最後に大切なことをもうひとつ。いま、大西さんがインフォメーション、情報ということをおっしゃいました。これも、日本語で情報というと、もうわれわれはそれで分かったつもりになってしまっているのですが、ここには、大きな落とし穴が隠れています。英語と言いますか、ラテン語系の言語に戻

ると、インフォメーション (information) と言うのですが、これは、何でしょうか。よく見るとフォルム (form) が中に入っているんですね。

つまり、形につくりなしていくこと。見ても全然われわれに理解できないものを、あ、これは何々だと分かる形に加工していくのが、実はインフォメーション。そのような加工技術とその結果が「情報」だということですね。言い換えれば、われわれが使える器の中に、「もの」を盛ることが、実はインフォメーションの語源である。そうだとすると、近藤さんがやっていらつしやる器づくり、泥を捏ねてかたちを創る営みとは、実は、情報って何でしょうか、ということをも根底的に問いつつ営みにもなってくるのです。

近藤さんのおじいさんであった、近藤悠造さんは人間国宝でいらつしやったわけですが、器をたくさんつくっていらつしやる。日本の場合には、その器にまた銘を付けるのです。つまり、ものに名前を付ける。それによって、それは個性を帯びるようになる。博物館では名前を付けてはいけないのですが、われわれはどうかすると、その石に名前を付けたがる。ステイヴン・ギルさんも、たぶんそのことが面白いと思って、石を生けるという発想を日本で展開され始めたのではないか。

この辺で何か、いままでわれわれが常識だと思っていた世界では見えてこなかった別の世界が、仄かに浮上しかかっている。たぶんこれは、鎌田先生がもう何十年前に既に到達しているところではないでしょうか。そのとは

鎌田 後半は、稲賀繁美さんにもパネリストに加わっていた
だき、私が司会進行をします。

さて、私たちは今、京都大学総合博物館展覧会で「物からモノへ」という展覧会を行っています。先ほど読売新聞京都総局の記者が取材に来てくれ、「モノ学と博物館とのかかわりは何なんでしょう？」と訊ねられました。博物館とは「博物館」、つまり「物」を「博」広く「展」示している場所です。われわれは、博物館の「物」から触発されて「物」以上の「モノ」、つまり、作品を生み出そうと考えました。たとえば、昆虫の標本があります。また、アンモナイトの化石があります。先ほど山本さんが言ってくれました、古代の棺もあります。そういう「物」からふっと驚きなり、美しさなり、謎なりを感じたことが引き金になって作品になる。このメタモルフォーゼする、まさにフォームが変形シトランスしていくさまをつくりたかったんです、と答えたなら、「よく分から

口までようやく来たところかもしれません。このあたりについて、後半のパネルディスカッション、続きのところでもまた一段と話を深めたいと思います。（前半終了）

ないけど面白いですね」という反応が返ってきました。初日に新聞社の人が見てくれて、そういう反応をしてくれたのは非常にうれしいことです。

では、第三部の方は、まだ発言されたと言っても、言い残している部分も相当あると思います。また、稲賀さん自身が自分自身でもうちょつと表現したいとか、言いたいという部分もあると思います。まず最初に何人か、この舞台上にいろいろな方々のなかから発言を求めて、そして、そのあとフロアの皆さんとの質疑応答に入っていきたいと思っています。

まず、先ほどちょっと異人の観点からというようなことをおっしゃっていたいた、コーキルさんにうかがいます。オリジナリーにはどちらですか。

コーキル オーストラリアです。

鎌田 オーストラリアというのは、イギリスから来たとか、ドイツ系であるとか、アングロサクソン系とか。アングロサ

クソン系ですか。

コーキル はい。名前はもともとマン島、アイル・オブ・マン (Isle of Man) です。

鎌田 では、ケルト系ですね。

コーキル そうなります。

鎌田 イーデン・コーキルさんというのは、普通のイングリッシュの名前では非常に珍しいですね。

コーキル はい、珍しいですね。

鎌田 オーストラリアから来られたと言っても、僕にはケルト文化の古層の香りがします。それではいままで議論されてきた「もの派」、あるいは「モノ学」というものについて何かご意見なり感想なりありましたら、発言していただきたいと思っています。

コーキル ありがとうございます。また、びっくりしました。ここで、そんな振られ方をされるとは。私の名前によく気付いてくれました。これは非常に珍しい名前です。家族のルーツがマン島にあるということで、父が付けてくれた下の名前もマン島の言葉です。先祖がマン島からオーストラリアに渡ってきたのは、もう一五〇年前のことで、私は行ったことがありません。いつか行きたいと思います。でも、マン島に行くとコーキルという家が非常に多いらしくて、コーキ

ル書店とか、コーキル・ガソリンスタンドとか、そういうのが沢山あるそうです。

鎌田 あります。もう財閥ですよ。

コーキル はい。昔、いとこがマン島に行つて、写真をいっぱい送ってくれたという経験があります。

さておき、先生方にぜひ、質問したいのですがよろしいですか。

鎌田 はい、どうぞ。

コーキル 少し話をしたところにまたつながってくるのですが、一九六八年に関根さんが神戸の方で、『位相―大地』という作品を作られて、その一年後に、李禹煥さんが、「関根伸夫論」という文章を書いてくれたということになりますね。

李さんもすでにもう仲間だったと聞いていますが、ご自身の作品について、哲学の勉強をしていた李さんの立てた理論を読んだときの感想は、どういうものだったのかというのを、お聞きしたいと思います。

関根 そうですね。『位相―大地』をつくって、神戸から東京に帰って、一週間ぐらいして画廊へ行ったときに、李禹煥とお会いしました。李禹煥はそのとき、もう『位相―大地』のニュースというか、彼自身が見たと言っていますけど、そ

れを知ってしまして、私をつかまえて、すごく興奮していろいろしゃべるわけです。すごく興奮してしゃべって、その解釈が非常に独特だったというか、深いものがあったというのは言えるかなと思います。

当時の評論、批評していた人が言うことには、あれはネガとポジだとかね。非常に当たり前なことしか言えないわけです。私はまだ大丈夫だなと、自分の作品が全然解釈されないし、私はまだ伸び伸びできるなと思っていたのですが、李禹煥が非常にすごい指摘をいろいろしてきました。

そのとき思ったのは、私の仲間というのは小清水君とか、吉田克朗とか、菅木志雄君。みんな美術系統の、多摩美術の仲間なんです。従って、先ほど小清水君が言っていたんですが、言葉がまるつきり駄目。つまり、あまり思想的訓練というのは受けていないものだから、やっぱり李禹煥を仲間に取り入れようと思ったのです。

新宿にトップという喫茶店がありまして、西口でしたから駅から近いのですが、そこで毎日のように会っていました。それをだいたい一年半ぐらいやって、すごい議論をするわけです。彼の言葉の訓練にもなったし、それから言い当てた言葉というのが、非常にわれわれの議論とリンクしたのです。

そういう経緯があって、彼はいち早く評論の公募に応募し

たりしていました。それから、私は『位相―大地』以降、非常に人気が出まして、ジャーナリズムの取材が多かった。そのときに誰に書いてもらいたいと聞くんですね。そうしたときに、必ず李禹煥という名前を言って、優先的に彼に書いてもらった。そういうものがたまりたまつて本を出す。それから以降のことがスムーズにいったかなと思うんですね。

コーキル　ありがとうございます。先ほど、ものと言葉の差というのが話題になっていたのですが、日本の作家から、評論家が不足していると言われることがあります。彼らはものを作ることに集中したいのに、評論家にもならないといけないのが現状です。

当時、関根さんの周りに、それも哲学出身で言葉の使い方が巧みな李禹煥さんがたまにいて、関根さん、それから菅木志雄さんも言葉を上手に使われたというふうに聞きました。が、そうやって面白い作品をつくる作家たち、そして、うまくそれを言葉で表現できる評論家たちが見事に同じ場において、新宿西口のトップで議論を続けた結果が、今でも語られる日本の美術史に残る、もの派のスタートだった。そういう奇跡的なことが非常に大事だったのではないかなという気がするんですね。いまの日本人の若い作家たちも、そういう李禹煥さんのような存在がもっともってほしいと考えてい

るのではないかと思います。

鎌田 コーギルさんが、第二、第三の李禹煥になってほしいと思いますね。

そうして、ケルト的な香りを持った評論をマン島、オーストラリア、シドニー経由でバンバン送り込んで日本を活性化してほしいと思っていますので、よろしくお願いします。

いま、言葉の問題が出ましたね。もの派とその時代というか、美術と美術を見ていく視点とか、美術が美術で成り立っていく場所とか、そういうところに言葉がどう介在していくかというのは、かなり本質的な問題だと思います。

それで、稲賀さんが『言葉と言葉ならざるもの』という本のことを紹介してくれました。この言葉とモノとか、言葉と言葉ならざるものというのは、すごくパラドクシカルだからですけども、相補的な、互いに支え合っているようなところがあると思うんですね。

私は先ほどの禅問答というのがずっと引っかかっています。というのも禅というのは、なかなかパラドクシカルです。禅では「言語道断」と言います。悟りの体験は絶対に言語で表現できないと。これは小清水さんの立場ですね。もう事故に遭ったようなもんだと。禅というのはそういう意味で

は一種の「事故」ですね。悟りというのは一つのできごとやイベントで、アクシデントみたいなものです。ほんと一瞬にして悟りの状態に至る。これは、「頓悟」と禅語では言います。

でもその反面、禅ほど表現が上手な文化はありません。たとえば、禅の庭もそうですが、禅宗の詩歌というのは、公案も含めてすごく言葉が上手で巧みです。頻繁に詩文を作ったり、書画を描いたりしています。建前としては「言語道断」、言葉を断ち切るとか、言葉にとらわれるとか、本なんか絶対読むなとか、あるいは「不立文字」、文字を立てるなとか、バンバン言う（笑）。でも、それを言うのは言葉じゃないですか。そして、その言葉で、道元も『正法眼蔵』なんていう、素晴らしい詩のような、哲学的な難解な論者を書く。ああいう言葉の世界というのは非常にパラドクシカルで、その言葉によって言葉ならざるものの体験や次元をうまく際立たせようとしているように思います。

禅を例に出しましたが、今回の議論の中で、建畠先生と小清水先生との間を総合するような、言葉と言葉ならざるものの関係のダイナミックな構造を感じています。そして、そこに、「モノ学」をもう一回やってみる価値はあるなと思います。つまり、言葉と言葉ならざるものとの間にあるもの、

これはやはり言葉。私たちは、すべての現象を、「もの・こと」と一言で言うではないですか。そのものごとの「こと」というのは、言葉に現れてくる。その「もの」が「こと」につながって、日本人は全体として「ものごと」を、全部を掌握した、総合的にそれをとらえるという感じを持った。そういう日本人の、ものごとに対する感じ方、考え方も、そこに非常に関係していると思います。

小清水 いまお話を聞きながら、ちょっと思い出したことがあります。昔、一九七一年にパリ青年ビエンナーレというのに、作品を出すのでパリへ行ったのです。そのとき、関根伸夫もイタリアにいて、何カ月かのちにデンマークのコペンハーゲンのルイジアナ美術館というところのゲストハウスで、一カ月ぐらい一緒に、冬のさなかに暮らしたことがありました。

そのときに、ある晩、二人でもものすごい議論になりました。たぶん、関根さんは忘れていると思うんだけど、何せ若い男がずつと顔を突き合わせているものだから、もう何かあると白熱した議論になるんです。彼はわりと無門関と山田無文の公案本を好きで読んでいて、それをちらつと僕も見せてもらったのですが、そこにある歌が二つ書いてありました。

関根 その歌というのは、禪坊主が書いた和歌なんです。

私は『位相―大地』をやって、それ以前から禪というのにすごい興味を持っていたので、本を読んでいたら、「ひきよせて むすべば柴の 庵なり とけばただの 野はらなりけり」という歌がありました。

これは旅人、坊さんですから、坊さんがずっと旅をして、山の中へ行きますね。今日は宿りというか、住まいがないもんだから、その野っ原で寝ようと思う。そこで生えているカヤの木を上の方で結んで、そこに一泊したんですね。それから朝、帰るときに、それを「とけばただの野原なりけり」ということで、上に結んだ屋根を解いてみれば、また一つの野原が続いているという歌です。

小清水 もう一つ、「ひきよせて むすびししばの 庵なれば とかずそのまま 野はらなりけり」という歌があるので。つまり、関根さんは引き寄せて結んだもの、それを解いたら元に戻ったというのが面白いという。僕はそうではないと。引き寄せて結んだのは、人間の営みではあるけれども、これを解かないでそのまま残しておいたとしても、自然には変わりが無いというようなことで、僕はそっちを取るんだという。それで大議論になったことがありました。

鎌田 まさに禅問答ですね。

小清水 そうです。

関根 そんなので一晚、酒が飲めるんですね。

小清水 僕はいまだに面白いと思っっているのですが、関根伸夫の『位相―大地』を考え出した、彼の基本的な考え方と、それから僕が『位相―大地』を手伝って、穴を掘って体験した、体得したことというのは、やはり少しずれがあるんだろうなと。そのとき以来、ずっと思っっているんですけどね。関根伸夫が『位相―大地』を考えた、その背景にあったものが僕にはない。関根さんには、トリックス・アンド・ヴィジョンのなかでつくっていた作品の背景があるけれども、僕はそういう背景はなくていきなり穴を掘る体験というところからきている。そういう違いなのかもしれないと思ったりもするんです。

鎌田 建畠さんが前にしたインタビュでも、この話は出なかったのではないかと思います。

建畠 ええ、出ていません。

鎌田 これを聞いていかがでしょうか。

建畠 いや、小清水さんは、言葉にしないとおっしゃったけども、言葉が面白いですけどね。先ほど、新宿西口のトップでしたかね。そこに一年近く、毎日毎日集っていたという、もちろん李さんが作家になることを知らないでお話をしていたのでしょうけれども。そこに集っついて交わされたのは言

葉でしょう。非常に幸せな、造形をする人たちの言葉でのコミュニケーションがあったんだと思います。

僕はそこまでの、もの派の人たちの会合があったとは知りませんでした。ほとんど毎日のようにやっていたというのは驚きです。

先ほど、関根さんもおっしゃったし、小清水さんも、もの派と言え、一九七一年に終わっているというのですが、ともあれ、お互いに刺激し合うような密接な出会いがあった。自分たちの言葉にできないところを李さんは引き受けたということかもしれない。

僕は、会合については知らなかった。「ものがひらく新しい世界」という、このお二方を中心とした座談会も読んでいたけども、そういうものが背景にあったというのは、非常に注目すべき事実ですね。

関根 しぐさだとか、ああいうのは、そういう対話で生み出された言葉なんです。

建畠 ああ、そうなんです。

関根 ええ。

建畠 しぐさというのは、英語に訳すとジェスチャーということになります。最近、ジェスチャーという言葉が、批評のキーワードになっている。そのことと、どこかでシンクロし

ている言葉でもある。

山本 それは、しぐさって、所作のことですか。

関根 そうそう。いわゆる、日本文化のいろいろなもので。たとえば、江戸しぐさとか、お茶でも何でも、そういう扱い方みたいながあるではないですか。

山本 書の世界では、書道と日本人は言いいますが、韓国は書芸と言います。それで中国は書法と言います。法と芸と道で書が違うのです。これも最近、知りました。だから、韓国の書のシンポジウムに参加したときに、書道と言うと分からない。それは書芸だと。そのときに気がついたことは、岡田幸三先生のお花もそうだったのですが、所作がポイントなのです。つくられたものを見るよりも、つくられる過程の所作が、ものすごく花を觀賞するうえで大事なんです。だから、書道で言うと、書いたものよりも。

鎌田 プロセス。

山本 プロセス。だから、日本では、白髪さんのアクションペイントも出てくるわけです。足で。

鎌田 こね回す。

山本 こね回すとか、そのような日本人の美意識のなかに、伝統的な所作が入っているでしょう。その所作で、花に興味を持っていたときに、木村敏さんの臨床から立ち上がって

きた知ということが、その所作にあたるのかなとか、そんなこともちょっと感じます。だから先ほど、建畠さんが言ったしぐさとかジェスチャーというのは、とても興味を持ちました。

鎌田 もうちょっと抽象的に言うと、身体性であったり、場、場所性であったりすると思うのですが。

稲賀さんにお聞きします。いままで、司会者としていろいろと回していかなければいけない立場があったわけですが、議論を聞きながら、ご自身の感想なりコメントなり、切り込みなり、パンチを食らわせてやってください。

稲賀 それでは、頂戴した宿題、関根さんの『位相―大地』について私が考えた解釈について少しお話しします。ただし、世間一般、あるいは業界での通説ではありません。

その前に、さきほど、ピカソは言葉を書かなかつたけれど、実は……という話がありました。ブラッサイという人が、これは写真家としても有名ですけども、ドイツのパリ占領下のピカソの言葉を丹念に収集していた。ブラッサイ自身も東欧はブルガリアから流れてきた人で、ピカソも皆様よくご存じのとおり、バルセロナ出身の越境者でした。つまり、フランスは亡命先の土地で、とりわけパリは異邦人たちが集まってくる無国籍の国際都市だった。それをわれわれはとも

すると忘れていた。戦前はパリが世界の芸術の都だといわれているけれど、実は、よそ者ばかり集まっていた。そういう変な環境だったのですね。

そこでは、お互いに知らない言葉を何とかつなぎ止めるために、いわば人工的な共通言語として、無理にフランス語を使っていた。そのピカソに『ゲルニカ』というあまりに有名な作品があります。『ゲルニカ』がパリの国際博覧会のスペイン共和国展示場に出品されてからしばらくして、ゲシュタポがモンパルナスのピカソのアトリエにやってきたそうです。そして、ゲシュタポの係官が『ゲルニカ』の写真をぼんと机のうえに示して、ピカソにこう詰問した。「これ、おまえがやったのだろう」と。これにピカソは何と答えたか。「いや、これをやったのは、あんたたちだ」。分かりますね。ゲルニカの町を爆撃して大量殺戮を犯したのは、おまえさんたちだろう。私がゲルニカを「やった」わけではない。

見事な切り返しですけど、これはある意味で、ヨーロッパ流の禪問答みたいなことで、しかも、ここにはもうひとつの教訓がある。つまり作品の創作というが、これはけつて芸術家が主体的に造るわけではない。むしろ、共和国展示場への注文作に悩んでいたピカソの元に、ちょうどゲルニカの悲劇が伝えられた。亡命者受け入れの環境が整い、ゲルニカ爆

撃という歴史的「事件」に、ピカソはパリで偶々立ち会った。だからこそ『ゲルニカ』という作品ができてしまった。そんな一種の偶然性、関根さんの言葉なら「事故」の顛末にまで踏み込んだ、意味深長な発言です。これを、自我の権化だと思われているピカソが残している。この証言も、おそらくブラッサイという聞き手がいたからこそ、生き残った。

それを前振りとして、関根さんの『位相―大地』なのですが、この作品ができたときには、関根さんはまだ何でできてしまったのか、自分でもよく分からなかった、と告白しておられる。あとになってこんなことを発言されています。「地球にこうして穴を掘るわけだが、どんどん穴を大きく掘っていった、地球の中身を全部汲み出してしまつて、その土をどこか横にやつてしまつたら何が起こるかと言えば、元の地球はなくなつて、もう一つ、別の地球第二号というのが横にできてしまうだろう」といった考えに取り憑かれたと。

これを聞いてふと思ひ出したのは、出口王仁三郎さんのことでした。大本教の屋台骨を継いだ方で、桁外れのスケールの持ち主ですが、この人は『靈界物語』という巨大な口伝を紡いでいます。その王仁三郎の歌に、意味だけを汲むと、こんなとてもない歌があります。太陽と月と地球が出てくるのですが、とにかく太陽と月と地球を団子に見立てて、串刺

しにする。星がきらきら輝いているわけですが、それを塩に見立てて、そのくし刺しの団子にまぶして食らうのが、出口王仁三郎である、という奇想天外、気宇雄大な歌です。

なるほど、関根さんの想像力は、出口王仁三郎に匹敵するものだ、これはとんでもないスケールの人だな、というのが私の抱いた感想でした。ヨーロッパにも似た話があつて、聖アウグスティヌスという人がいます。この人は神様って何だろうと一生懸命考えたが、分からない。悩み悩んで、ある日ふと海岸を歩いていると、子どもが浜辺に居て、小さな柄杓しやくで海の水を掬くつては、砂浜のこちらに掘った池に移そうとしている。アウグスティヌスは子どもに近寄っていつて、「そんなことをしたつて、海の水をすべて汲み出すなんて、無理だよ」と諭したのだそうです。そうしたら、その子どもは、アウグスティヌスの方向を見上げて、「じゃあ、そう言うおじさんは、何をやっているの」と尋ねたというのです。これにアウグスティヌスは、はっとする。無限である神を理解しようとするなど、いくら巨大とはいえ、所詮有限な海の水を別の場所に移そうとして、子どものやっている水汲みより、もっと無謀なことだった、その真理を子供が聖人に悟らせた。

どうも思想的に言くと、関根さんの『位相―大地』は、

裏にこれぐらいの射程を内蔵していて、そうした意味でも、私は、ほんとうに世界史的にこれは残る「作品」であり、それをどう扱うかというのは、言葉を扱う人たちの責任だというぐあいに思っています。

先ほど時代性ということが出てきましたけれど、この「作品」はやはり一九六九年でなければあり得ない。仮に違う時代に造ったとしても、条件が違つてしまえば、周りに言葉が繁殖して、雪だるまになり、歴史的に名を残す――とは参らなかつただろう思っています。

なぜかといえば、翌年の一九七〇年は大阪万国博覧会の年。あのスローガンを覚えていらつしやいますね。どうか、覚えているのはもう中年以上になつてしまふのですけど、「人類の進歩と調和」がモットーでした。進歩と調和という、言ってみれば、相反する価値観が、辛うじてあそこで最期に同居した。そうした意味でも、文明の転換点だったと思います。

それを、「敗戦後」を脱して高度経済成長期を迎えた日本という文脈に置き直してみます。欧米、とりわけ、アポロ宇宙船の月面有人着陸を成功させたアメリカ、北米合州国に追随しようとするモダニズムの風潮が、社会的に支配的な価値観であつたなかで、けれどもそれを脱して、違う方向を模索

しなくては、という意識も生まれかけてきた。日本の経済成長が喧伝され、エコノミック・アニマルと蔑称されるのは、この後ですが、とすると、大阪万国博覧会が、実は、当時の第三世界論に裏打ちされていた状況も見えてくる。どういうことか。いまでも同じですけど、第三世界は第一次資源の供給地。その鉱物資源は掘削され、あとの大地には、空っぽの空洞の「穴」がたくさんできてしまう。その鉱産資源は北半球に輸送され、何ができてしまうかと言うと、たとえばニューヨークをはじめとしたスカイスクレイパーに変貌する。これが「塔」の方だと。そうすると、関根伸夫の『位相―大地』とは、当時の第三世界と第一世界との搾取と開発との力関係を、いわばメタファーとして移し替えたものだと思積しても、説明がつく。経済還元主義的発想ですが。

もちろん、関根さんは個人的にそんなことはまったく考えてらっしゃらなかったと思います。ここで次に面白いのは、穴ぼこと塔とが位相幾何学的な操作によって併置されたわけですが、それなら、穴が作品なのですか、と問うと、たぶんそうではない。では、その土を積み上げて、苦勞して崩れないようにした塔の方が「作品」なのでしょう。再創作の試みが数年前にあつて、一度は失敗しています。積み上げた土の塔が固まらず、大量の土砂とともに崩落して、その物理的な

威力の凄まじさに、現場に居合わせた人たちは恐慌をきたしたそうです。でも、この塔をつくるのが作品だったのですかと問うたら、これもそうではない。つまり『位相―大地』は、もう一つ別のレベルで、作品存在というものに対する、いわば根底的な疑問を投げかけている。地下資源の掘削も、塔への整形も、そのどちらも「作品」ではない。そうではなくて、地下にあつた物質が、地上の塔に移り変わってしまうという、まさに位相という操作ものを主題にしている。そうすると、物理的にどれが作品かという質問は、事の最初から、願い下げの話になってしまっている。しかしそれが、圧倒的な質量の土砂の物質感によって達成されている。ここで実は、ヨーロッパのモダニズムが前提としていた「藝術作品」観そのものが、乗り越えられている。

なぜか。これは比喩で言いますと、地下を掘った、その鉱物資源が北半球に行つて、それで摩天楼になった、それが穴ぼことタワーだという話をしましたが、先ほど出てきたピカソはまさにそれをやっていたわけです。アフリカのマスクを利用して、それをヨーロッパの文脈に組み入れる。それに、ゴールドウオーターというアメリカ人が「プリミティヴィズム」という名前を付けたわけですが、それでもってピカソの営みは、モダニズム藝術として成り立ってくる。言ってみれば

ば、これはアフリカの原料を使って、ヨーロッパで作品をつくってしまふに等しい行為と受け取られた。ところが、そうした搾取関係を物理的にそのまま図示することでもって、その関係の上に乗ったモダニズムというものを、全面的に告発するという、そんな不思議なことまで、『位相―大地』は達成してしまった。

実はピカソも愚かではありません。ピカソは何も帝国主義の植民地状況の上に胡坐をかいて作品をつくったわけではないからです。『アヴィニヨンの娘たち』という作品について、これはアンドレ・マルローが、まさにピカソの「言葉」を残しているから分かるのですが、これはおれが最初にやった悪魔払い（エクソシズム）の絵である、とピカソは語っている。要するに、自分はヨーロッパのなかに、それまで許されていなかった「魔術」を取り入れようとしたんだ、と。逆に言うと、それまでのきちんと取り澄ましたような現実再現、リブリゼンテーションという言葉があつて「表象」と訳しますが、そうした表象の原理に立脚した藝術を、おれはこの絵で潰そうとしていたのだ、とピカソは証言していたことになる。そうした南北問題を飲み込むモダニズムの歴史的文脈をも踏まえて、その先に関根さんの『位相―大地』を世界美術史の東西のなかに位置づけてゆくこともできるはずで

す。

最後に一言だけ付け加えますと、これは実は、日本の敗戦後美術史の歴史的な転換点にもきちんと重なっている。これは特殊日本の文脈ですけれども、先ほど、たとえばハイレッド・センターの名前が出てきました。「モノ派」より一つ前の世代ですが、ハイというのは高松次郎さんの「高」、レッドは赤いから赤瀬川原平さん、センターは中西夏之さんの「中」。三人の頭文字を集めてハイレッド・センターとやった。当時の警察当局から見たら、何か怪しげでどうも左翼っぽくて、なんだか革命思想みたいで、危ないのではないかと、そういう名前をうまく付けてしまった。彼らは何をやっていたかと言うと、いわば「反藝術」運動です。藝術というヨーロッパの定義に、「反対する」という立場だった。大阪万博粉砕を叫んだ活動家も同様に分類可能でしょう。ところが、万博が終わって数年たつと、世相は「非藝術」へと変貌する。もう藝術なんていうものはいいやとかたちの、一種のドロップアウトが始まってしまう。大阪万博はまさに、その転換点にあったわけですが、そうした位相転換が発生した。「反藝術」という穴をもう掘るのはやめて、今度はつくった塔の方だって、これはもう藝術ではない、今からは「非藝術」なんだよということだ。

そういう反藝術から非藝術へという、時代の移り変わりというものを、この関根さんの作品は、そうとも知らぬままに予言していた。ここにはまさに、日本の藝術観のパラダイム・シフトが見えてきます。そしてそれには、モノ観が結び付いているわけですが、それを代表しつつ、見事に物理的な置換 (transposition) のうちに圧縮してしまった。それが『位相―大地』の歴史的意義の一斑だったことが、いま二一世紀になってみて、四〇年の歳月を経てはじめて、ようやく分かるようになってきたのではないかな、と思います。

鎌田 いま、稲賀さんの話を聞きながら、「諸行無常の響きあり」という、『平家物語』の有名な冒頭の一節を思い浮かべていましたが、何となく、その「諸行無常」に見えてきたわけですね。アウグスティヌスから、大本教の出口王仁三郎まで話題に出ました。実は来週の日曜日、この時間に「モノと琴とシャーマニズム」というテーマで、フランスからイギリスから、あるいは韓国からパネラーをお招きして、国際シンポジウムを日本語で開催します。皆さん、日本語が堪能な方で、僕よりも日本語が上手な方が海外から来られます。そこでの問題の中心軸が大本教の出口王仁三郎です。そして、その出口王仁三郎が発展させた大本教では八雲琴という、特別な琴をつくって、いまでも使われています。今日は

大本教の方も、出口王仁三郎さんのひいひい孫ぐらいにあたる出口孝樹さんも来てくれているので、あとでちょっとコメントを求めたいと思います。

そこで、先ほど稲賀さんの方から、この『位相―大地』が持っている思想的文脈、意味、位置について、かなり突っ込んだ面白い解釈が提示されました。われわれの研究仲間のなかに地球科学をやっている方がいます。思想史という観点から見ると、稲賀解釈が成り立つかもしれないませんが、それは、地球科学という観点から見ると、この『位相―大地』は、どう見えるかということ京都造形芸術大学の原田憲一教授にうかがってみたいと思います。

原田 先ほどの、「言葉と言葉ならざるもの」ですけれどね。地球物理というのは、地球をものすごく均質に見ているんですね。だから、最終的には数字で表現できると思っています。

地質学というのは、物を見えますから、言葉でないと最終的には表現できないと思っています。芸術家はおそらく、そんなものは小ざかしいから、やっぱり自分たちが表現しないと真実は分からないのではないかなということがあるのではないかと思います。

それで、一番感じたのは、フランスの深海船が来て、六千

メーターの海底に沈んでいくんですね。それで何をするかと言うと、見えたことを全部、言葉で記録するのです。あそこに一〇センチぐらいの石があつて三個並んでいる。その横には一五センチの高さの噴出口があつて、そこから煙がだいたいい一五メーターぐらい出ているとかいつて、もうどんどん見えたことを言葉にしていくのです。ところが、地球物理の人は何にも見えないのです。ああ、ああ、珍しいとか、おお、おとおか言っているだけで、まったく言葉になりません。それはなぜかと言うと、彼らはいつも数字でしか地球の姿を見ていない。だけど、それは彼らなりの当然、理解をしています。われわれはとにかく同じ御影石といつても、ここにある御影石とそこにある御影石は全然違うものだという前提です。で、どこそこのこれと言わないと気がすまない。だけど、やつぱり科学なものですから、最終的にはその言葉をもうちよつと抽出して、汚れを取り去つた言葉にしてしまう。

だけど、芸術家の方は、その越える作業というのは、やつぱり表現で、芸術は具体的なものごととして表現される。そこを今回、私は初めて、ああ、なるほど、われわれの言葉をもう一つ越えた向こうに芸術というのがあるんだなという気がしました。

いまの『位相―大地』というのも、新聞かなんかで昔、見

たことがあります。すごいエポックメイキングな作品だと言つてあつたのですが、僕は何のことも全然分かりませんでした。いま稲賀さんの話を聞いて、ああ、なるほど。そういう思想史的な、あるいは美術的な意味があつたのかなということとを、初めて気が付きました。ほんとうに言葉と表現、それから一方では、神の言葉で表現するには数式でないと駄目だという、非常にヨーロッパ的な知の伝統がありますから、それをこれからどうやっていくかというのは、新しいテーマになるのではないかなという気がしました。

鎌田 いま発言してくれました原田憲一さんは、今回の「物からモノへ」展の方でも、五つの作品とコラボレーションをして展示してくれていますので、ぜひ、ご覧になっていただきたいと思います。

それでは、先ほど出口王仁三郎についての発言があつて、この関根作品と、あるいは関根さんの思考の枠組みというか、観点と、出口王仁三郎の太陽、月、地球をくし刺しにして、それを食らうという話を、出口家の末裔の出口孝樹さんにかがってみたいと思います。

出口 綾部からまいりました出口と申します。今回、初めてこのモノ学・感覚価値研究会に参加させていただいて勉強させていただいておりますが、いまご紹介いただきましたよう

に出口王仁三郎、出口なおが開きました宗教であります大本に信仰的にかかわっておる者の一人でございます。先ほど、稲賀先生から王仁三郎の歌がございました。私も正確に覚えてはいないのですが、たしか「日地月 合わせて作る 串団子 星の胡麻かけ 喰らふ王仁口」であつたと思います。

非常にそういう意味では、王仁三郎の世界観と言いますか、霊界観も含めて、そういった感覚というのは、非常に広いものがあります。歌のなかでも、自分は宇宙の外に身を置いて何かするんだと、さらりと書いてあります。たとえば日本の外に、地球の外にという感覚は聞いたことがあります。が、宇宙の外に身を置いた人は、私は出口王仁三郎が初めてなのではないかなと思つています。そのスケールから末裔にいましてもなかなか十分には理解し得ないところではございます。ただ、王仁三郎は芸術についても非常にたくさん文物をものしておりますし、また自らが芸術家の一面もありまして、陶芸、書、それから詩、そういったさまざまなものを、実際に自分でつくつています。一貫したテーマとしては、天国をあらわすとか、人々にその芸術作品をとおして神の愛を表すんだというようなことを言っているところがあります。宗教と芸術ということを考えるときに、普通は、宗教的感覚が芸術を生むと、宗教は芸術の母であると言いたいところで

すけれども、王仁三郎は反対に、芸術は宗教の母であると言つておりました。つまり、それは芸術の評論の先生、また芸術家の先生方を前にして大変失礼かもしれませんが、最大の芸術家というのは、この宇宙をつくつた存在である造物主なんだと。この大自然を含む天地間の森羅万象すべてが神の芸術的産物であるんだとして、それこそが真の芸術であるといいました。また、その芸術家である神の内面的な真態に触れるのが真の宗教でなければならないとして、つまり芸術と真の宗教の一致を言い、そのどちらかが天国に至るための導師であると言つていたように思つております。

出口王仁三郎は、全八十一巻八三冊にもおよぶ教典として『霊界物語』というのを口述しました。これは、われわれにとつては教典ですが、一般に読んでいただくぶんには非常におとぎ話のような、ファンタジーのような物語です。つまり「もの」が語る。出口王仁三郎は口述することによって、それを表しました。周りの人がそれを筆録する、口述筆記というかたちでした。その「もの」というのは、王仁三郎にとつては、「もの」、それはすなわち神であつたわけです。それは特別なことではなくて、人のなかには霊のある存在として魂というものがあると思つております。魂（タマ）です。

モノ学の「もの」も物質としての「物」、それから他者、

人をあらわす「者」、それから霊という字を当てて「霊（モノ）」と書かれているところも、いままでご答弁いただいたこともあるかと思います。言霊という言葉も、霊（タマ）ですね。魂というのも魂（タマ）であって、私は「モノ」と「タマ」というのが非常に密接にかかわっているように思っております。

魂であるわけでありまして霊であるわけですけど、陶芸から出発なさった近藤高弘先生にお聞きしたいことがございます。王仁三郎自身も非常に多くの陶芸作品を、耀^{よう}盃^{はい}としてつくっているのです。先ほど、近藤先生は、用途性を持たない作品をつくる時には、いろいろ格闘しながらつくっておられるというような趣旨のことをおっしゃっていました。その用途性を持たない作品をつくられるときに魂、つまり「モノ」ですね。自らの「モノ」を霊を込めてつくっておられるという、そういう実感というのはおありになりますでしょうか。また、あるとすれば、作品ができあがっていくどういう段階で、魂というか「モノ」が込められていると思われるのか。また、用途性を持たない芸術作品が自分の魂、霊というか、そういうものの表現としてどのようにとらえられるのか。

私はほとんど芸術をしたことがありませんので、そういう

点から教えていただけたらと思っております。

近藤 ずいぶん前ですが、精神的なことに興味を持ちはじめたところに『霊界物語』と出合っていて、全部は読んでいないのですが、実際に八三巻を持っています。

いまのご質問ですけど、私の場合はもともと、伝統的な染付という器の仕事から始まりました。そのなかで、あえて用途性を外していったというわけではなくて、自分の求めるイメージの延長線上に器の機能性を意識しなくなっていたというのが実情です。ですから、器の用途性を否定しているわけではまったくありません。日常に使う器を含めた器という、そのなかに込める宇宙観ということも認識しています。では、私の場合、作品にどういう魂を込めているかと言いますと、いま私のつくっている作品で言えば、陶芸というのは、やはり焼くということがメインです。関根先生が、この『位相―大地』を、これは土でつくられていますね。私であれば、この土というものを次のステップとして、ひよっとしたら焼くということに還元していくことも考えられると思うのです。私の場合は、土を火で焼くという段階で作品ができるわけです。そして、現在の仕事は、よりリアルな水に見立てる作品の表出です。土と火と、火というのはわれわれの場合は窯ですが、そして火から生み出される水のイメージ

ジ。さらに風・空気が加わって四大元素が統合される。そういう意味での自然、魂というか思いのなかで作品をつくっています。

鎌田 私も出口王仁三郎について、いくつも論考を書いておりまして、彼が「芸術は宗教の母である」と主張したことに非常に深い意味があると思っています。その芸術観には、日本人が何を芸術と見てきたかという、一つの見立てというか、見方があると思うんですね。それは自然そのものが大いなる芸術であるというのが一番根本的な考えです。日本人にとって自然は芸術であり、同時に神でもある。そして「物」でもあり、「霊」でもある。神の霊性とは、こういう感覚がみなつながっているのです。全部がひとつながりになっている。

それが近代の宗教運動のなかでは、出口王仁三郎芸術観や活動に非常にはつきりと生きている。「芸術が宗教の母である」とは、自然、宇宙という、この存在そのものが一つの大きな芸術的な表現物であるから、そこからわれわれは、さまざまなインスピレーションを得て、人間の芸術をつくり上げているんだということです。この大宇宙という大芸術と、小芸術としての人間の営みというとならえ方で、ミクロコスモス・小宇宙とマクロコスモス・大宇宙をつないでいくのが、

芸術の技、アーティストの仕事だとなります。それは、一種のシャーマンのワザヲギです。シャーマニズムにおける、あちらとこちらをつないでいく役割のような存在であるということですね。

私のところにも出口王仁三郎が作った「耀盃ようわん」があります。書も絵もあります。また、私の大宮の家の床の間に、厳上観音の掛け軸が掛けてあります。出口王仁三郎が、巖の上から観音様が下界を見下ろしている姿を描いたものです。神棚の横に掛けてありますから、毎日、もう二十年近く、朝起きたとき、夜寝るとき、神棚とその巖上観音像にお辞儀をします。しかし、何回見ても飽きないのですよ。毎朝毎晩見ても。その何日何回も、何百日、何千日、何万日見ても飽きないものをつくるというのは、すごいことだなと思います。飽きないというのは私のなかでは、すごく重要な要素なんです。そこからさまざまな情報やエネルギーを受け取ることができなのです。

さて、もう残りも二〇分ほどになってまいりました。皆さまのなかで、「物からモノへ」の総合博物館での展覧会をご覧になった方がいたら、ちよっと手を挙げていただけますでしょうか。まず、いままでの話の発言の感想もそうですけれども、ご覧になった方の感想なり、ご意見なりを聞いてみた

と思います。それでは、まず一番前の方と、それから一番向こうの前の方。

会場1 すみません。福井県から来ました木下と言います。

このパンフレットに、円が三つと、三角形が一つありますね。これの趣旨はどういう。簡単にけっこうです。何で三角形がひっくり返っているのか。

鎌田 京都造形芸術大学准教授の大西宏志さんがデザインしてくれたので、大西さんちよつとご回答ください。

会場1 この三角形がひっくり返っているでしょう。どうしてですか。

大西 ひっくり返っているぞ、どうして？ と思うじゃないですか。まずそれが狙いです。そこで考えてほしいというのと、あと先ほど作品と言葉の問題が出ましたが、作者はあまり語らずに、皆さんで考えていただいた方が面白くなりそうな気がしています。しかし、真ん中の三つの丸は、モノ学が扱う「もの」の三つのフェーズ、つまり人間の「者」。これは体という物体を持った人間ということもありますし、人の心という面もあります。そして、こうやって触れる「物」、物質としての「物」。それと、先ほど出口さんがおっしゃられたような魂と言いますか、霊的な「モノ」。こうした三つのフェーズが「もの」のなかにはあるよ、ということが図像

として描かれています。三角形は、この三つの関係をどう考えるかという部分だと思えます。ひとつの問いかけです。

会場1 ありがとうございました。実は私は、素人で考古学を自分で勉強しているんですけど、今日は展示を見させていだいて、鏡の絵がありましたですね。あれは方格規矩鏡と、たぶん言うと思います。一番有名なのは、三角縁神獸鏡が卑弥呼の関係で有名ですけど、どうも日本の古代史から現代に至るまで、図形的には三角形と円が基本になっているのではないかなと思うんですね。

だから、日本の何と言いますか、心の問題について三角形と円で考えられるような気がしました。そう考えれば前方後円墳ですよ。卑弥呼のお墓ではないかと言われている。あれもよく考えれば、円と三角形の組み合わせかなと思うんですね。だから、今日は展示を見させていただいて、日本人の「もの」の何と言うか、形で表すと円と三角形が基本になっているのではないかなと思ったのです。

それで、会場に入った瞬間的に、これはすごいなと思いました。一番最初に、それもお名前が鏡さんって言うので。鏡リュウジさんの展示、この素材は紙となっています。占星術の本が、入り口に置いてあります。そこに説明書きがあつて、僕はもうあれを、あした一字一句写して帰ろうと思いま

す。いや、素晴らしいコメントとが、書いてありました。もうびつくりしました。福井県から雪を押しつけて来たかがあります。どうもありがとうございます。

鎌田 はい、どうもありがとうございます。雪をかき分けて、私たちに勇気をいただけるような発言もいただきましたので、またあしたもゆつくりご覧になってください。会場の皆さまもぜひ。いまお話に出ました、占星術の一七世紀の占星術の原本が展示してあります。著したのは、ウィリアム・リリーというイギリスで最初に有名になった占星術師です。彼が描いたホロスコープの絵を見ることができます。さらにそこから触発された作品が並んでいます。デザイナーの上林壮一郎さんが作ったテーブルです。丸の作品と四角の作品。テーブルの中にホロスコープが仕掛けられています。そこから入っていった、さまざまな三〇点ほどの作品がずっと並んでいるわけです。

会場2 奈良からまいりました。実は一九六八年の須磨離宮の展覧会ときに、私も出品させてもらいました。当時、彼らが作業をしているのを横目で見ながら、展示に見入っていました。非常に懐かしく、あのときもすごいなと思ったのですが、いまあらためて見て、やはり時代をびつと押さえた仕事だと感じました。展覧会の方は、今日は、ここへ来る

のにちょっと時間を急いでいたので駆け足でしか観られませんでした。しかし、それぞれの作品にエネルギーがあるというか、時空を超えたような、小さいながらダイナミズムを感じました。だから、平面も含め、立体も含め、一番奥のつくっているような感じが少し気になりましたけど、全体の仕事は、ああ、いいなと思います。もう一回、時間があつたら見に行きたいなと思うほどの感じがしました。

鎌田 どうもありがとうございます。一番奥のものは、なかなか謎めいたものたちで、妖怪変幻の世界が曼陀羅まんだら的に展開されておりまして、このモノ学展覧会のなかでもちよつと異質な空間になっていますね。

それから、そのちよつとうしろの女性の方に感想をお聞きたいと思います。あるいは質問でもいいですけれども、どうぞ。

会場3 まず展覧会を観てから、この研究会に参加するのが順序だったなと思って、先に行かせていただいたことを、ありがたく思いました。すごくロマンがありますね。地球というものだけを考えずつときたのに、宇宙飛行士が宇宙に飛んでいった、宇宙から地球を眺めるようになりました。そして、地球は美しいという言葉を残されています。宇宙の視点で地球を考えていく時代になっていくんだなということ

す。それを棺桶のある博物館で一つまとめて、そこからまた新たな復活を遂げるという、素晴らしい企画だなと思います。

先ほどのお話からインスピレーションを受けます。自分の中でいろいろな言葉からわくんですけれど、その一つの、なかなか窯で焼かれているみたいな、自分のながが混乱した情報のなかで、でも何かがここから生まれてくる。そして、芸術と宗教と科学といろいろな分野の方々の長年の研究がこの京都という場でまとまって発信されていくということに、すごく神秘的というか、これはすごい、もしかしたら新しく始まる、ずっとその先に行ったら、あのときが起点だったと言えるような会ではないかと、非常に期待もするし、感動もしております。ありがとうございます。

鎌田 はい、感動的なお言葉をどうもありがとうございます。その隣の女性が、実は出品者のお一人で、松生歩さんです。日本画家で京都造形芸術大学教授の方です。作品も展示してくれていますので、作品の紹介も含めて、今日の議論のコメントがあったら、どうぞお願いします。

松生 はい。いま言っていたいただいたコメントがすごくうれしくて、心に染みました。

それから、もの派ということが研究会でもずっと検証され

てきたのですが、特に関根さんがご発表されたときに、ほんとうに物質としての「物」ではなくて、私たちが求めていた三層の「もの」ですね。物質としての「物」、それから人間としての「者」、それから精神面、もっと何と言うか、神に近いような霊的な「モノ」というもの、それとのすごい共通点を感じました。今日は、「事件に直面した」と、小清水先生と関根先生がお話しされていました。そこが「もの」をつくる原点だなということをすごく感じました。それで私たちも勇気をいただけたなという気がします。

少しだけ、展覧会の紹介を。まだ皆さんがあまり行っていないので、このプリントに私の作品も載せていただいています。これは鎌田先生とのコラボレーションでつくったものです。どちらも青い絵なんですけれども、こちらが金剛界を表したもの。もう一枚、この右側に胎藏界を表現したものがあります。モチーフはどちらも博物館のものを基本に使おうということで、先ほど福井から見た方のコメントにあった方格規矩四神鏡という鏡をモチーフにしています。これが博物館に置いてあるんです。その鏡に非常な魅力を感じて、これを基にして描いたんですけれども、ただ鏡を描いたというだけではなくて、昔の人がどんな思いで「物」をつくって

きて、それがどんな力を発揮して、それからこの「物」と「者」、それからそれを取り囲む霊的な「モノ」が、全体でどこへ行くかとしているんだらうというような気持ちを表現したものです。

これは不鮮明で分かりにくいのですが、鏡の四神ですから、東西南北にこの玄武、白虎、朱雀、青龍ですね。その文様を描いてあります。現場へぜひ行って見ていただきたいです。そこから、上に立ち上っているのが鳳凰の雲で、この周りにすごく太い額縁がありまして、その額にも絵が描いてあって、そこには四神に対応した中国の星座が全部きっちり描いてあります。額の星座で何を表したかと言いますと、霊的な「モノ」。こういうものをつくってきた人間の歴史を全部見ていた霊的な存在と、それが導いているような、守っているような、それとの関係みたいなものを表現したかったのです。しかし、霊は見えないので、それで宇宙の形を描いて表現しています。こういう作品に対して、鎌田先生が文章を付けられています。そのようなコラボレーションを、それぞれみんな、ようように考えてやっておりますので、いろいろ見て、ぜひ楽しんでいただけたらと思います。

鎌田 松生さんの作品は、絵が二点あります。「二即一、一即二」。これは、密教の金剛界と胎藏界を象徴するような、あ

るいは象徴するというよりも、それが自分のなかでどうイメージされるか、生きられるかというような表現になっています。これに対して私は、漢字ばかりの歌と平仮名ばかりの歌を、それぞれの絵を見て書きました。合っているか合っていないか、面白いか、面白くないかを、現場でご覧になって感じていただければと思います。

それから最後に、あとお一人コメントを求めたいと思います。一年ちょっと前にアート分科会というのをつくりました。今日このなかに何人かの作家の方がいらしています。ガラス造形の狩野智宏さん、画家の大船真言さん、そのアーティストの方々がこのなかに参加してくれています。大船さんは松生さんの隣のスペースで展示されていますが、何から触発されて、どのようなものが生まれたかということを、一言、説明していただきたいと思っています。

大船 この場で話させていただくのは恐縮ではありますが、私は日本画の技法をベースに活動しており、岩絵具と呼ばれる鉱物の粉を使って描いています。今回は、実際に石を選んでいます。その石を砕いて、絵具までつくって描いた作品を展示しています。そのようなことをしていると、絵を描く前のプロセスである、自分の好きな石を選ぶ行為であったり、また

砕いた石の粉から気に入った粉を選ぶ行為であったり、つまりそういった気になるとか、好きであるという気持ちが必要です。重要なんだろうなと感じながら制作していました。今回、

博物館の中にあるアンモナイトの化石が無条件に目に飛び込んできて気になりました。アンモナイトの形もそうですし、鉱物化されているということも、私の追いかけているテーマの一つと、どこかつながっているなと感じたので、自作とアンモナイトとを響き合わせることで何か立ち現れないかということが、自身の発案でした。自然によって鉱物化されたアンモナイトと、人間の行為によって鉱物の粉で覆われた作品とを響き合わせることで、何が見えてくるのかというのは、自分の中でも未知数な部分があります。だからこそ、見に来られた方がその場で何を感じ取られるのかというのが、すごく重要ですし、気になっています。ぜひ、会場へ足をお運び下さい。

(※Vol.11 円形の画面に岩絵具を用いて漆黒の渦を表現したもの)

鎌田 どうもありがとうございます。展覧会場にはさまざまな作品が展示されています。

そちらにいます狩野さん、ちょっと立ち上がっていただけますか。ご紹介だけさせていただきます。狩野さんはまた不思議な、言葉では説明できない美しい作品を展示されています。

す。ほんとうに美術というのは言葉で説明するのは難しい。それをぜひ皆さんにご覧いただきたいのです。よろしくお願ひします。

それから、こちらの方に坪文子さんがおいでで、一つのジュエリー作品を展示されていますが、そこにある仕掛けがあります。銀の台座の中に、ある物が置いてあります。背景には石があります。石は自然のものですが、銀の作品があって、その上に載っているものがある。この載っているものが、この展覧会の二週間の会期中にどんどん姿形が変わってくるといふ作品です。

ほかにも、いろいろな展示物があつて、ここにいる近藤高弘さん、大西宏志さん、小清水漸さん、関根伸夫さんの作品も出品されていますので、ぜひご覧いただきたいと思ひます。

それでは、本日のモノ学・感覚価値研究会国際シンポジウム芸術部会「もの派とモノ学」をこれで終了させていただきます。長時間、遅くまでほんとうにありがとうございます。

時間のかかり方やプロセスのかかり方です。明和先生の話聞いて、やはり人間というのは学習して進化していくということが、そこに関係して重要だと思いましたので、そういう枠組みの中で人間らしいすごさみたいなことを、これから一緒に考えていきたいと思います。コメントというか感想です。

原田 もう一人、比較文化、美術史をやっている国際日本文化研究センターの稲賀先生。

稲賀 「間」の研究をしております。「間」が悪くならないように、できるだけ短く切り上げますが、あまり「圧縮」すると、かえって意味不明となるので、少しでも時間を拝借します。

まず、明和先生の実験のお話のなかに、胎児の指しゃぶりの話が今日出てきましたが、あれは類人猿でも発生の中頃から知られている現象だそうで、自己愛の現れとみる解釈もあったかと思います。しかしこれはさらに考えてみると、生まれてからの赤ん坊は、自分と自分ならざる者とを区分けしてゆく。いわばその原体験の予習みたいなことを、胎児は指しゃぶりによって、もうすでに子宮のなかで先取りしている。自分の唇が指をしゃぶるのか、それとも指が唇に触れるのか、どちらが主体でどちらが客体か分からない。そうした

受動と能動の相互作用を、自己自身で体験しているわけですね。それがすでに胎児のときにあって、そこでまさに「間」の問題になる。

日本語では間（ま）と発音するわけですが、新生児に対する実験でも、わざわざ「む」と「あ」という音が選ばれたわけで、なぜこの音を選んだのか、というのが最初の質問です。子音の「む」と母音の「あ」はかなり普遍的に人間の発声器官にとっては根源的な音であって、たとえばフランス語では「ムワ」*moi*、というのが「私」なのです。ヨーロッパ語だと「マメル」つまり乳首ですけれども、これが「マ」が出発点の音となっている。乳首と我とが非分離のまま一致していて、乳が欲しいときにはすぐお母さんがくれるという関係になれば、子どもにとって、世界は理想の状態で安定しているわけですが、だんだんその*moi*＝私の側と乳首の間に、それこそ時間的、空間的に間が空いて、「間抜け」なことになるって、それが不満で赤ん坊は泣き始めるわけですね。両者に「間」*gap*の存在が自覚されるところから、「我」*moi*が発芽してくるというてもよい。

それが一年ぐらいたって、今日の実験の第二段階目の、たとえば一秒遅らせて模倣させるという段階を迎える。とすれば、これらの実験は、乳幼児のどの段階でどのように設定す

るか、きわめて入念にプログラムされていることも分かっていたように思います。実はそこで、一秒ほどの間が空いてしまふところから、効果が現れてくるように思われます。個人すなわち individual といいますが、実際には分割可能 dividable な条件が生まれて初めて「個人」は切り離されて出現するわけで、個人 individual と世界とを所与の前提とした情報理論や哲学的議論は、そもそも最初的前提から間違っている。この枠組みでは個という意識の発生が見えてこない。「モノ感覚価値研究」では、個の意識確立以前にまで戻る必要があるのではないか。これが一点目の観察です。

次に、吉岡さんとはこの研究会で一度きちんと議論しなくてはと思っていたのですが、今日のお話も大変面白く伺いました。ただ一つ、せっかく圧縮というキーワードとともに重層化という問題が登場しながら、それとデジタル化の関係のことが今日は検討されなかった。デジタルというところ、〇一の二進法のことだと勘違いしがちですが、もともと一〇のつまり、一〇本の指での操作の意味で、それがタイプライターなどに展開した。ところが「デジタル」と特に日本語で言うとき、元来一〇本の指を使って何かをする「ものづくり」を原点とした言葉だった、という事実が完全に忘れられています。むしろ、デジタル化が進んでしまったために、かえっ

てその元となった一〇本の指 digits の能力を人類は急速に失いつつある、という現状がいま発生している。

ではデジタル化とは何かというと、〇一の二進法に行き着いてしまうわけですが、つまり情報をできるだけ圧縮し、次元を下げてゆく営みです。三次元の立体をまず二次元にするのが絵画やコンピュータ・ディスプレイですが、これは絵を描いている人ならお分かりでしょうけれども、そもそも人間の顔ひとつとっても、これを二次元にするのは無理難題です。けれど、なぜか無理やりに抽象化して二次元でカリカルチュアーを描いても、ああ、あの人だと分かってしまう。

これが文章だともっとひどくて、強引に一次元にしてしまふわけですね。この文章というアナロジーの下敷きには、今日吉岡さんが批判した、クロード・シャノンの情報学のエンコードとデコードの考え方があって、実際にDNAはそういう形で、遺伝子情報を一次元の情報として伝達している。近年、ようやくヒトゲノムの配列は全部解き明かされたけども、困ったことに、それだけでは、チンパンジーと人間の差はまったく分からない。もう一度ゲノムがどのような三次元の構造を取っているか、しかも時間軸を入れて解析し直す必要があるわけですが、それでは膨大な作業になってしまい、スーパー・コンピュータでも演算不可能、というのが現状

ですね。

なぜその話をしたかというと、先ほど一次元に圧縮した情報の解凍、リフローリングという話がありましたけれど、なぜ解凍がうまくいかないかというと、解凍に時間がかかりすぎて遅延してしまい、間が外れてしまつて、どうしてみても掛け合い漫才が「ぼけ」になつてしまふ。今日、吉岡さんは、機械入力がなぜ「ぼけ」役になるのか、を実際に見せてくれた。理屈は解析できても、現実の時空のなかでの即興復元では、間抜けな時差として認知される限界が見えてきた。

それを最後の渡邊さんのご発表に連結したいのですが、渡邊さんは今日最初に、特定の分析軸で世界を切るという営みは、全体性を見るときにも、そこに法則を見ることがとおっしゃった。普通そうした解釈が通用しているかと思ひますが、私はこれこそ、自然科学的な一種のイリュージョン、幻想ではないかと思ひます。むしろ三次元が時間軸にそつて多様に動いてゆく世界の全体性など、特定の視点からでは見えつこない。だからこそ、何か一つの軸で強引に切つてしまい、切り詰めて圧縮をしていったら、その法則性によつてすべてが解明できると思ひこんだ。しかしながら、こうした次元の削減と圧縮で現実が理解できたと思うのは、虚妄だったのではないか。そもそもここにこそ、感覚価値の研究の出発

点があるのではないか、というのが勝手な感想です。

渡邊 おつしやるとおり、法則は絶対的なものに行き着かないからこそ、ぎりぎりのところまでどうやってつめて行くかということが重要になるのだと思ひます。絶対的な法則はリ

バースエンジニアリングをしている限り無理だと思ひます。すでに存在してしまつた人間に対して、その理由なり、メカニズムを一〇〇パーセント解き明かすということは、エンジニアリングじゃないとできない。

稲賀 まさにムーなどは、あそこまで切り詰めて、けどまだ、というか、切り詰めて見せたからこそ出てきた存在ですよ。

渡邊 実はその法則はある方法論の中で、絶対的なものをとれだけ突き詰められるかということをやっているような気がしています。

原田 どうもありがとうございます。本日のタイトルは「科学部会総括シンポジウム」ですが、とても総括できるような状態ではなくて、これからが始まりだという感じです。

先ほど吉川先生から、「感覚価値」と「価値感覚」という新しいキーワードを入れていただきました。感覚というと、どうもセンスだけに思われがちですが、やはり身体性を抜きにしてはあり得ないということがわかりました。一方、日本