

討議

加藤：光田さんと大谷さん、ご発表いただきましてありがとうございます。貴重なお話を伺えて、私もたいへん勉強になりました。今から1時間ちょっとくらいですけれども、今までのご発表を受けて討議を行いたいと思います。ご発表を伺って、瀧口、瑛九、吉原のそれぞれの重なりというのが、聞いていただいている方々にも見えてきたのではないかなと思うのですが、まず改めて、瀧口、瑛九、吉原の接点を考える上で、具体的な出来事や人的な関係などからもう一度少し確認しておきたいと思うのですが、そういったことでまず挙げられる重要な事柄というのは、大谷さん、まずどうでしょうか。

大谷：今日この吉原、それから瀧口、瑛九という人たち、今までバラバラに語られることが多かった人たちをどうつなげていくかということで、事前の下打ち合わせの中では、きっとテーマになるのはそれぞれが抱えていた物質観とか、それから物体観とか、それから現実との関わり方みたいな問題で、そういうものには写真とか、映像的なものをどう捉えていたかということが重要なんじゃないかなってということで、いろいろ用意をしながら話をしていたところです。それはかなり制作の方法論とか、それから世界観とか、そういう問題に関わってくる部分ですけれども、それだけじゃなくて、当時の人間関係であるとか、その他この3人を結び付ける重要なものとして1人挙げておきたいのは長谷川三郎だと思うんですね。写真のこと、それから抽象の問題っていう意味でもそうですし、実際にいろいろネットワークとしていろんなものがつながっていくっていう意味でも長谷川三郎は重要だと思いますし、それからこのシンポジウムの去年から続いている一番おおとの問題、戦後、具体っていうグループがいかにか独自のものであったかということを考えていく中で非常に重要なのは、やっぱり日本でこれまで続いていた既存の公募団体中心のアートシーンに対して、全く違う発表の形態を打ち出していったっていう、それは具体だけじゃなくて、実験工房もそうですし、それから瑛九のデモクラートもそういう既存公募団体からの絶縁っていうものを……。いつの時代でも新しいグループができるときは過去を否定するっていうのはあるとは思いますが、戦後、非常に切り離された形で出てくる。これを考えていく上での戦前のスタート地点に、やっぱり長谷川三郎がいたんじゃないかなっていうふうな気がしています。というのは、長谷川三郎自身もフランスに留学して、1932年に日本に帰ってきて二科に出品するんですけれども、その後独立美術協会に引き抜かれて、けれども、独立の中でのいろいろなグループ争いに嫌気が差して、独立を飛び出して、それで新時代洋画展っていうのを作りますよね。それは既存の公募団体からは完全に独立して、気心の知れた仲間数名で、しかも、上野で発表するのではなくて、銀座のギャラリーで発表する。そういう形を作るわけです。それで、1934年から毎月1回のペースで展覧会を開いていくっていう非常に目覚ましい活動をする。その発表の仕方は、実は瑛九にも影響を与えていて、瑛九は宮崎でやっぱり似たようなグループを作って、友達と一緒に毎月、ふるさと社っていうグループでしたけれども、それで発表したりしています。

それで、そういう発表ができる器っていうのが実はちょうどそのころ銀座にはできていて、それが銀座紀伊國屋だったんですね。1932年に銀座紀伊國屋のギャラリーができますけれども、そこがそういう新しい美術の活動をしようとする人たちの貸し画廊として非常に重要な役割を果たしているというふうな気がします。実は長谷川三郎は1933年にそこで個展を開いていますし、その後の1934年に吉原治良も東京で初めての個展を銀座紀伊國屋でやっている。それで1936年の瑛九のデビューの個展も銀座紀伊國屋だったんですね。しかも、そこで開催される展覧会の展覧会評を、その後瀧口修造がどんどん『みづゑ』とかに書くことで若手を応援していく、そういう構造がありました。それが例えば戦後、瀧口修造はタケミヤ画廊を中心にして若手の応援をしていきますけ

れども、きっとそういう構造的なものは戦前生まれていく、そういうものに長谷川三郎が果たした役割は大きいかなっていう、そういう気がしました。今日はこの後の討議ではもう少し表現のレベルでいろいろ議論が出てくると思いますが、その前提に当たる部分としてそういうところを押さえておきたいなというふうに思います。

加藤：瀧口については、そういった批評というのは、戦前からかなり書いていたんでしょうか。

光田：団体展評ですか。

加藤：団体展とか、あと個展の評というのを。

光田：ジャーナリズムからの依頼があつてのことだと思えますけれども、それはやっていました。でも、団体展批判みたいなことをそんなにはっきりは戦前はやってなかったと思えますけれども、戦後の彼の活動の仕方を見ると、明らかにそれはあつたと思えますので。しかも、彼はやっぱり独立とか、そういう大きい所帯よりも新造型とか、創紀とか、そういう小さいグループに特にシンパシーを抱いて活動に協力しようという気持ちを持っていたことは確かだと思えます。だから、やはり二科展っていうのは大きいところで、九室会とかでは瀧口自身がシンパシーを持つ人もいたと思えますけど、でも、やはり大きな所帯にいるっていうようなことに関しては、ちょっと留保があつたんじゃないかなと思います。

加藤：瀧口は戦前、長谷川三郎や吉原治良と直接会つたかどうかはちょっと分からないですね。瀧口が例えば銀座で長谷川とか、吉原の個展があつたときは、そのときはまだ見ていないだろうと思われることは、どのようにお考えでしょうか。

光田：その辺はちょっとはっきり分からないんですけども、戦後はタケミヤ画廊もやってたし、いろんな画廊を回っていたっていうふうにいわれているし、実際そうなんだろうと思うんですけども、戦前にかなりこまめに回っていたというようなことはあまり証拠としては今のところないので、くまなく見てたかどうかは分からない。彼はやっぱりフランスのシュルレアリスムっていうか、そちらのほうを自分が正確に理解しようっていうことのほうに力は結構入っていたような気はいたします。ただ、その辺ちょっと資料もなくて、分からないですね。

大谷：でも、残っている美術雑誌に書いた瀧口の展評を拾っていくと、やっぱり 1930 年代後半には特に帝国美術学校、今の武蔵美ですけども、武蔵美の学生さんたちがかなりそういう前衛的なものに関心を持ってグループを作って、銀座でグループ展を開いていく、そういうものはかなりまめに見て批評を書いていますので、だから、かなり選択的に見ていると思います。なんでもかんでも見てっていうのではなくて、やっぱり自分が関心のあるものは見て、それで応援していたっていうのは言えるんじゃないかなというふうに思いますね。

光田：そういう若い人たちがシュルレアリスムのことを手掛かりにしようとしたときに訪ねていく先っていうのはやっぱり瀧口っていうことは多かったと思えますので、それに応えようという気持ちはすごくあつたと思います。

加藤：次にもうちょっと表現論というか、そういった点で重なるところとか、重ならないところを考えていきたいと思うんですけど、大谷さんが瑛九の作品で《リアル》を取り上げてくださったんですが、瀧口は瑛九については何か詳しく語っていないんでしょうか。

大谷：瀧口は、瑛九に対して戦後は少し文章を書いています。1つは瑛九が戦後は版画をかなりたくさん作るんですけども、瑛九のエッチングについて書いた短い文章が『美術手帖』に1度載っていますね〔註：瀧口修造「瑛九のエッチング」『美術手帖』74号、1953年10月、44頁〕。その中にフォト・デッサンの話も出てくるんですが、フォト・デッサンより前にドローイングをまとめて見せてもらったっていう記述があるので、だとすると、きっと瑛九が『眠りの理由』を出す前に、やっぱり瀧口は瑛九に会っているなっていうのを、そこを見てちょっと思いました。そういうのがあるんですが、あとは瑛九が死んだときに追悼文を書いていますね〔註：瀧口修造「ひとつの軌跡 瑛九をいたむ」『美術手帖』173号、1960年5月、150-153頁〕。戦後はその2つその他、個展のパンフレットに短い推薦文を書いています〔註：瀧口修造「瑛九フォト・デッサンに寄せる言葉」『瑛九フォト・デッサン展』目録、宮崎商工会議所、1951年1月〕。だから、戦後、瑛九についてある一定の評価はしていたと思うんですけども、でも、ちょっとやっぱり生前の瑛九に対しては完全に手放しで褒めるっていうのではなくて、何かやっぱり自分とは違うものを感じていたのかなという印象が、そういう文章を読むとありますね。戦前について言うと、さっきちょっとご紹介した1937年の自由美術の第1回の展覧会、これの批評文を瀧口はかなり詳しく書いているんですが、各作家についていろいろ述べていく中で瑛九のあのコラージュについて、「《リアル》という題名の付け方が奇矯である」という言い方を瀧口はしているんですね。それで、「個有のフィギュールを無視して切り抜き、マチエールとして結合されてある（中略）女の髪の毛の断片が、うごめく塊の半透明な筋肉へとメタモルフォゼするその動きに惹かれる」〔註：瀧口修造「自由美術家協会第一回展」『美之国』13巻8号、1937年8月、40-41頁〕とか、そういう言い方をしているんですが、私はこれを読んで少しがっかりしまして。瀧口は瑛九があそこでああいう謎の物体に《リアル》っていう題名を付けた、きっと瑛九にとって非常に切実な思いをこめて《リアル》と題したはずなのに「奇矯である」というひとりで済ましちゃったところが非常に私は残念なんですけど、本当はあそこにはきっと瑛九が批評家に対してこれを《リアル》って名付けた意味をもっと考えてほしいって気持ちがあったに違いないと思うんですね。しかも、瀧口はそういうわけで、あのコラージュをマチエールとして評価しちゃっているっていう。きっとそれだけではない、あそこの中にその意味を超えて迫っていく何か、まさに物質としか名付け得ないようなものについて瑛九が思っていたこと、そこら辺が本当は瀧口もそこに正面からもっとぶつかって書いてほしかったなっていう気持ちが私はしていたりしています。

加藤：光田さんはどのように思われますか。瑛九の作品について瀧口がすごく高く評価するっていうわけではなく、特にあまり言及していないっていうことについてはいかがでしょうか。

光田：いや、瀧口が本当に日本の作家として誰を評価していたのかっていうのは、意外にはっきり分らないんです、私には。誰にすごいシンパシーを抱いていたとかっていう感じが特にはっきり分かるような書き方ではないし、例えば写真に関しても、写真家として誰の仕事がとくに自分にとって良かったのかとか、そういうふうな書き方はあんまり感じないので、ちょっとその辺は私も理解してないんですけど、コラージュの《リアル》っ

ていうのを瀧口さんが何か理解しようとしたときに、やはりその前のフォト・デッサンと比べた可能性はありますね。

大谷：そうですね。

光田：そのときに《リアル》のほうはやはり肉というか、顔とか、手とかですけど、人の皮膚っていうか、体の部分が集結したようなコラージュですので、フォトグラムっていうのは光の造形ですから、マチエールはないっていうか、物質性は本当に逆ですよ。

大谷：そうですね。逆ですね。

光田：実際には網とか、いろんな物の影を使っているから、物体とすぐつながってるんではありますが、その像としてはやはり影で出てきますので、マチエールとしては写真のマチエールになりますよね。だから、それと比べたときに、フォト・デッサンと比べたときにそういう言い方をしたのかなという、そういう感じはいたします。

大谷：恐らく批評家たちはみんな、あのとき自由美術に絶対瑛九はフォト・デッサンを出すだろうと思っていて、そこで肩すかしだったっていうのはあるのかもしれませんが。でも、この時点でああいうコラージュって、たぶんほとんど日本では例がないんですよ。もう少し遡っていくと、ダダまでいっちゃうと遡り過ぎですけども、さっきちらっと古賀春江とか出しましたけれども、日本においてあの頃フォトモンタージュとか、コラージュっていったときには、もう少し人物と機械が組み合わされていたりとか、そういうものがわりと多かった中で、本当に謎の物体として出されてくるっていうのは、戦後だったらよく分かるんですけども、戦前のあの段階でああいうものが出てくるっていうのは、すごく面白いとは思っています。なかなかそれを言語化するのというのは、あの当時は難しかったんじゃないのかなっていう気がしますね。

加藤：そういったコラージュの先行例というか、参照源というのは何かあるのでしょうか。

大谷：そこは難しいんです。そもそもああいう瑛九のコラージュ自体、これまでほとんど論じられてきてなくて、やっぱりフォト・デッサンのことばかり皆さんは論じられていて、コラージュはそれの陰に埋もれていたと思うんです。時々いわれるときは、ダダのハンナ・ヘッヒとか、そういうものに影響を受けたんじゃないかとか、似てるんじゃないかというふうにいわれますけれども、当時の日本でたぶんハンナ・ヘッヒは見ることができないうと思うんです。それから、そういうダダのコラージュっていうのは明確に風刺となる対象もあったりするんですけども、瑛九の場合はそういう風刺的な意味合いがあたりするんじゃないなくて、まさに言語化を拒むような物体として生み出されている。さっき目がないっていうお話を申し上げた通り、そこはかなり意図的にそういう謎の物であるということ自体を強調するというか、そういうものとして作ろうとしていたんじゃないのかなと私は思うんです。だから、あの 1930 年代当時の日本におけるコラージュっていうのは、もっともっと詳しく調べられていいと思うんです。実際作品があんまり残ってないっていうのは、そういう意味では研究を妨げて

いる部分はありますけれども、これからやると面白いテーマだと思うので、ここにいる学生さんとかでやりたい人はぜひ頑張ってやってください。

光田：こうやって今、チラシを見てたんですけども、瑛九は黒バックの真ん中に大体置くって感じで、これはコラージュですけど、フォトモンタージュだったら結構みんな、多くの人がやってたんですね。フォトモンタージュの場合はやっぱり「空間を作ろう」みたいな意識があったり、画面全体の中のバランスを考えてモンタージュしていくって、そこにまた意味を出すっていうようなことなんですけども、これはやっぱり物体を作ろうとしているような、画面の真ん中に凝縮した異形の物体を作ろうとするような、そういう意識が非常にあるなということですね。

大谷：たまたま今回のチラシを作って、隣に瀧口さんの黒地に白のデカルコマニーが並んで、なんとなく似てるなというふうに思ったんですけども、でも、お互いはきっと違うことを考えながらやってたんだろうなっていう、そこが不思議でした。実を言うと、瑛九は友達の子山田光春に宛てた手紙の中で、『みづゑ』で瀧口たちがやっていたデカルコマニーの記事〔註：瀧口修造「白の上の千一夜」および今井滋「デカルコマニーと其の方法」『みづゑ』387号、1937年5月〕を読んで、強烈に批判しているんですね。「これはブルトンとかのやっていることをただまねたままごとに過ぎない」と言っていて、「自分のやりたいのはそういうものとは全く違う」という言い方をしていて、瀧口を実は非常に痛烈に批判しています。そこら辺はやっぱり、一見出てくるものは似ていますけれども、考え方は違っていたんだなっていうのが興味深いですね。

加藤：瀧口がデカルコマニーをあれだけたくさんしたっていうのは、もちろんアンドレ・ブルトンのこともあるんでしょうけれども、どうしてあんなにたくさん作ったのでしょうか。

光田：戦前に何枚ぐらいやったかっていうのは実はあんまり分かんないんですね。なので、戦前そんなに長くやってはいなかったんじゃないかと思います。つまり、瑛九に言われるまでもなく、アンドレ・ブルトンに言われたからやってるようなところはもちろんあるわけです。でも、それはただ雑誌で読むだけじゃなくて、自分でやってみる、そこからまた何か出てくればいいっていうことで、私はやってもいいんじゃないかと思いますけれども、また戦後にそれをやり始めたときは、瀧口としてはまた別の理由がたぶん、戦後の理由があったように思いますね。還暦を過ぎてからもう一度デカルコマニーをやり始めるっていうのは、もっと自分の詩にすごく引き付けた行動だったというふうに思いますが、この当時としては先ほど吉原治良さんがアルプ的な造形の油絵のほうはペインティングナイフとかでそういう効果を出してるけど、デッサンのほうはデカルコマニーを切り抜いて貼ってましたよね。あれは面白いなと思ひまして、北脇さんも確か。

大谷：北脇もやってます〔註：《土星への幻想》1938年、水彩、コラージュ・紙、創紀美術協会第1回展出品、東京国立近代美術館蔵〕。

光田：北脇さんもデカルコマニーを切り抜いて組み合わせたりしてますよね。だから、本家のドミンゲスとかはやっぱり自分のデカルコマニーを使ってライオンのイメージを作ったりとか、そういうことをやってるわけですね。瀧口さんは絵描きじゃないし、それはやってないわけですけども、デカルコマニーっていうのはやっぱり

部分として何かを発動させるような、そういう力を期待できる実験だったと思いますね。だから、瀧口はそこまで造形家ではないので、やらないんですけども、デカルコマニーの手法を提供することによって他の人もそれを使えるようになったっていうのは有効だったと思いますね。

大谷：でも、瀧口のデカルコマニーですごく重要なことがあると思っています。瀧口はデカルコマニーをたくさん作って、戦後は特にですけども、それはさっきオスカル・ドミンゲスはライオンの形にしたりっていうお話がありましたけど、フランスのシュルレアリストたちってやっぱりデカルコマニーをみんな作るんですけども、ちょいちょい手を加えてなんかのイメージにしちゃうんですね。

光田：エルンストもそうです。

大谷：そうなんです。だけど、瀧口ってそれを徹底的に拒むんですね。あの1点だけですよ、《詩人の肖像》（1962年、富山県立美術館蔵）っていうちょっとランボオの顔っぽくしたやつが1点だけありますけど、その他はみんなデカルコマニーをやったまんまっていうか。それはつまり、瀧口は手を加えてある意味を固定させることを拒んだんだと思うんです。それはすごく重要なことだと思って、フランスのシュルレアリスト、例えばタンギーはさっき1個画像が出ましたけど、確かタンギーってデカルコマニーを4点作った段階で「これはもうこれ以上展開できない」って言ってやめたっていうんですけども〔註：Jean-Luc Mercié, GRISOU: The Lion's Share, Sueños de tinta: Oscar Domínguez y la decalcomanía del deseo, Centro Atlantico de Arte Moderno, 1993, p. 153.〕、やっぱりただやっていくだけではみんな満足できなくてつつい書き加えちゃう、それを瀧口はやらない。それはやっぱり瀧口が作家じゃないからっていうだけじゃなくて、徹底的にあの人はやっぱり主体性っていうものを放棄して、自分は受け取る側っていうか、受動者であることをむしろ高く誇りに思うっていうか、積極的に受動者たろうとしたっていうか、そこがすごく瀧口の重要なところなんじゃないのかなという気がしますね〔註：大谷省吾「瀧口修造のデカルコマニーをめぐる」『瀧口修造展 II』カタログ、ときの忘れもの、2014年11月、57-62頁〕。

光田：もともとデカルコマニーっていうものをオートマティズムとか、そういうものと同列に考えるっていうところが瀧口にとっても大事だったと思うので、大谷さんの言われるようなことはあったと思います。ただ、それが伝播していくとか、あるいは繰り返されるとかっていうことについて以外に、瀧口もデカルコマニーをいろんな大きさでやったり多くの色を使ったり切断したりとか、それぞれ自分なりに試してはいるんですけどね。でも、そこに何かを書き加えるっていうことは確かにほぼやってないと言えます。でも、それは偶然性とか、やっぱりオートマティズムとかを重視して、そこに何かを自分が発見できるかもしれないっていう、そっこのほうにたぶん力を入れていたんだろうなというふうに思います。それはストレートの写真を重視する態度とも通じます。

大谷：そうだと思います。

加藤：吉原もちょっとお見せしたようにデカルコマニーをしているんですが、吉原の場合はそこに何かイメージを見るというよりは、テクスチャーというか、完全に造形的な部分で活用しているというのが、非常にそこが吉原らしいところだと思います。

光田：そうですね。造形的なテクスチャーの実験としてそれを取り入れて、しかも、デカルコマニー的な習作を作っておきながら、それと似た効果が出るように油絵で別にやり替えるっていう辺りがやはり、デカルコマニーに対する対し方も別のレベルだと思いますね。あと、面白いと思ったのは、アルプのレリーフを参照しながら、自分はレリーフじゃなくて平面を描いてるわけですね。そのときに平面なんだけれども、丸い形っていうか、アルプだったら木を切り抜いてますけど、そこにわずかに影が掛かってたりするんですね。テクスチャーを工夫したような丸い形に影。じゃあ、それは立体的な物を描こうとしてるのかっていったらそうでもないし。だから、その影の意味がすごく面白くて、例えばフォトグラムっていうのも影なんですけれども、実体がないものの影がレイヤーを作って空間を作っていくのと、吉原治良がレリーフを見ながら平たい図形を描いていくっていうのをちょっと比べてみても面白いかなと思いました。

加藤：光田さんご紹介くださった彫刻の代わりに彫刻を撮影した写真を展示するっていう、その時代はやはりそういうことが多かったんでしょうか。たいへん面白いと思います。

光田：アルプのレリーフを写真で見て絵に描くっていうのと似てますよね。レリーフだから影が全くないように撮らないわけですけども、その物質のあり方と写真とはやっぱり同じではないわけですよ。それをもちろん吉原さんは分かって、自分の絵のレリーフ状の部分に不思議な影のような、平たい卵形も真ん中がくぼんでるのか、とがってるのか、どっちなのかちょっと分かりにくいような陰影の付け方とかをしていて、ああいうのも私は写真的視覚から来ている造形だろうというふうに思いました。

加藤：次に、瀧口は物体っていうことを何度も語っているんですが、戦前において物体って言っていたのはずっと同じ意味で使われていたのか、それとも初めの頃はこうだけど、ちょっと変わっていったとか、そういうことはあるんでしょうか。もともと詩人ということだったので、そのときに言っていたことと、あともう少し後の時代になって『近代芸術』等と言っているのとは何か違いがあるんでしょうか。

光田：物質と物体とあって、英語やフランス語では物質と物体は違う言葉なんですけど、日本語だと「物」が一緒なので、その辺りが微妙になってくるんですよ。物体と物質と物とか、対物とか、即物とかっていうときの「物」、全部「物」っていう漢字が付いてるので、英語的には違う意味でも日本語だとすごく重なってきちゃうところがあって、それは私も読み切れてはいないんですけども。最初にランボーとか、自分の詩について語っている時の物質っていうのは、かなり観念的って言ったらあれなんですけど、精神と対応しうる外部の客体物みたいな、ある程度観念的なイメージがあったと思います。例えば『近代芸術』で語ってるキュビズム以降の対物っていうのはやはりある程度静物っていうか、物体、自分たちを囲んでいるいろいろな物体っていうものに対して、つまり風景とか、人物像とかじゃなくて、物を見ていくことによって新しい視覚を開くっていう意識が彼の『近代芸術』の中にははっきりとあると思うんですね。それがマルクス主義美学で人間の完全な客体としての物体、すごくコンクリートなもので、それに本当に近づくことはできないし、乗り越えることもできないような、

そういうふうな絶対性が瀧口さんの言っている物体の中に常にあるかっていうと、ちょっとその辺りは微妙なんじゃないかなっていう気もいたしますし、先ほどから申し上げてるシュルレアリスム的なオブジェっていうものが視野に入ってくる時に、そこには完全な客体とは言えないものではないかと思うんですね、オブジェっていうのは。だから、そこで少し交錯するようなところがあるように思います。どうなんでしょうか。

大谷：いや、本当にそうだと思います。初期の「詩と実在」〔註：瀧口修造「詩と実在」『詩と詩論』10冊、1931年1月〕ですか、1931年ぐらいの段階で瀧口が「物質と精神との反抗の現象」というような、こういうものを書いていくときにはまだ瀧口はシュルレアリスムのオブジェっていう概念自体を知らないわけですよ。そこでもう既にその物質っていう話を書いているのは、私はすごく興味深いなと思って、そのときの物質っていうのは本当になんなんだろうっていうのをいろいろ考えさせられるんですけど、それはやっぱりさっき光田さんがおっしゃった通り、作者の主観的なそういう精神的なものがあるとして、その外側にあるもの全体で、しかも、それは主観的にはたどり着けないような本当に外部のものっていう、加藤さんもさっき花田清輝の話をしたときに、瀧口のそういう精神と物質みたいなのが戦後、花田によって、内部の現実と外部の現実っていうふうに敷衍されてるっていうのをお話しされていて、そうだよなって思ったんですけども、かなり早い段階から瀧口の中にはそういう内部的な現実と外部的な現実っていうものも、精神と物質っていう言い方でしようとしていて、それをいかにしてつなげるかみたいなものがきっと非常に重要なテーマだったんだと思うんですね。瑛九が一生懸命現実にたどり着こうともがいていたのも、きっと瀧口の言う物質っていうのに近いものに、瑛九の用語の選択が違うだけで、たぶん似たような問題意識は持っていたような気がするんですけども、ただ、かなりいろんな遠回りをしたり、屈折したりしながらあがきつつ、実際にどこまで自覚的に達成できたかっていうのは、やっぱりなかなか難しい問題ではあると思います。

光田：瑛九は現実とか、リアリズムっていうことをずっと言ってますよね。

大谷：そうですね。瑛九は現実ということを繰り返し言いますがそれでもね。それに対して、瀧口が「現実」って言うときはむしろもうちょっと普通のレベルの意味の現実で使っているような気がしていて、瀧口は、瑛九が言うような「現実」というもののうち、もう本当にこういう主観的な言葉で説明するようなものではたどり着けないようなものについて「物質」という言い方をしたのかなという気がしました。そこら辺を読み取っていくのはなかなか大変な作業で、やっぱり初期の瀧口の文章ってすごく読みにくいものだからあれですけども、注意深く読んでいくと、そういう問題意識は全部ずつつながっているような気がしましたね。

加藤：（光田さん）どうぞ。

光田：加藤さんが紹介してくださった未発表原稿っていうか、吉原さんの文章は大変興味深いことで、「具体とは物質として現れた精神である」でしたっけ。

加藤：「物質をもって示された精神です」。

光田：とてもカッコいい言葉で面白く思ったんですけど、そしてその続きのところにあって「素材とは言わない」というところも面白くて、つまり素材だとその素材を使って、例えば人間を作るとか、素材を使って静物を作るとか、そういうイメージのほうに転換されるっていうことを彼は否定してるんだと思うんですね。もちろん具体は表象批判っていうか、何かを表象するっていうことを徹頭徹尾拒否してきて、嶋本さんの絵筆処刑論とか、そういうのも全部そうだと思うんですけども、だから、イメージを作らないっていうことを具体の1つの特徴っていうか、前提と考えるならば、素材のはずはないんですね。ただ、そこで出てきている物質っていうのは、抽象的な物質でもないように思います。つまり、その後に出てくる絵の具とかなんとか、鉄は鉄とか、石は石とか、それって画材ではないけれども、彼らが作品に使っている材料の名前がその後に来てるなってちょっと思ったんですね。つまり、マチエールって素材として何かの像に変換するんじゃないけれども、そこに彼らが作品を作るときに引き込んである物体っていうか、材料っていうか、そういうものをわりと物質って呼んでるような気が、「具体美術宣言」を読んだときにも思ってたんですけども、先ほどの文章を読んで、よりそういうふうな感じがしたんですけど、加藤さんはどんなふうに。

加藤：物質って言うとき、やはり物体ではないっていうところが、吉原は画家なので、物体、オブジェを作るわけではないと、そこが違うっていうか。たぶん瀧口が言う物体っていうものとはちょっとやっぱり、絵を手放さないっていうか、それはもちろん伝統的な絵のことではなく、表象っていうか、そういう世界っていうのはやっぱり手放さないという部分を私は感じました、吉原の文章を読んだときに。物質というのをすごく強調するんだけど、それでもやっぱり絵描きという部分を残す、完全には物にならないという部分を。

光田：なるほど。だから、シュルレアリスムのオブジェとか、アッサンブラージュっていうのは、いろんな物体っていうか、木の葉とか、虫とか、いろんなそれぞれ独立した物を集めるっていうことになるんですけど、そうした名前が付いてる虫とか、花とか、そういう物は吉原さんにとっては物質ではないでしょうね。

加藤：そうですね。

光田：それらは、物体でしょうね。だから、物体っていう言葉は「具体美術宣言」には1回も出てきませんでした。

大谷：具体の表象批判っていったときも、吉原とそれ以外のもっと若いメンバーとではそれでまたちょっと違うんじゃないんですか、きっと。どうですか。吉原はこういうふうに文章では書くけれども、絵の中ではやっぱり手放してないんじゃないのかなという気もするし。

加藤：そうですね。だから、おそらく吉原が言っていることを実際に具現したのは若い作家たちで、吉原自身はそれはやってないと、ほとんどやってないと思います。

大谷：そうですね。

加藤：でも、それを評価する目を持っていたので、そこがやっぱり吉原のすごいところかなと思うんですが。

大谷：面白いですね。だから、そこがまさに大阪っていうか、関西の問題意識のあり方と、同時期に東京で持たれていた問題意識のあり方が全然違っていたからちょっとすれ違ってるという、今日の光田さんと加藤さんのお話を伺っていて、それをすごく感じて面白かったです。

加藤：吉原の蔵書には花田が関わっている『新しい芸術の探求』もあるんですけども、吉原がどこまでその著書を読んで理解してたかっていうのは分からないんですけど。

光田：やっぱり花田さんは芸術運動の人なので、作品を描いて終わりじゃなくて、それでもって世の中を変えていくっていうのが彼の究極の目的になってくるわけですから、彼が新しいリアリズムについてなぜ提言しないといけないと思ったかっていうと、やはりその当時すごく左翼的な意識で芸術活動をしている若い人は多かったわけですが、そのときに社会主義リアリズムっていうのがテーゼとして共産党とかそういうところから与えられてしまうわけですね。社会主義リアリズムの絵は描きたくないんですね、絵描きたちは。そうしたときに、じゃあ、どんなリアリズムがあり得るのかっていうようなことは、わりと現場でみんな考えていたことで、それで花田さんなりのそういう考え方を出していくっていうことが必要だったし、それを受け取る人に対してもものすごくリアリティーがそこであったというのがあるんですね。リアリズムっていうことは、瑛九のリアリズムについても大谷さんに聞きたいんですけども、例えば日本画滅亡論みたいなのが戦後すぐにあって、日本画っていうのは花鳥風月を描いてきたんだけれども、敗戦後の焼け野原で花鳥風月を描けるかっていうようなことになって、日本画はもう描けないんじゃないかっていうふうな、1940年代にそうした話が出たこともあったぐらいです。きれいな女の人の絵とか、美しい花の絵とかじゃもうリアリズムになれない。その前は戦争画がリアリズムだったわけですけども、戦争画的なスペクタクルのリアリズムっていうのはもうそこで断絶させなければいけない。そうしたときに、社会主義リアリズムの旧弊はもうちょっとできない、そうしたときにどういうふうなものを求めるか。つまりリアリズムという言葉はものすごい難しい言葉で、何がリアルかっていうことを考えていくとほとんど幻想に近くなっていくという、つまり人によってリアルさが違うからとか言えば主観的になるほかはなく、もう幻想に近くなってしまいます。例えば制作者懇談会が、去年、佐藤さんが発表で話されたと思うんですけど、制作者懇談会の機関誌の名前は『リアリズム』っていうんですね。制作者懇談会の人はそのような写実的な絵を描いている人は誰もいなかったんですけど、でも、機関誌を『リアリズム』って名前にするっていう、その気持ち、その動機の部分はかなりみんな共有してたと思うんです。「全然スタイルの違うリアリズムをみんなそれぞれ目指してしてるけど、そうしたリアリズムをやらないと前に進めないんだ」みたいな考え方はすごくあったんですね。だから、そのリアリズムっていうことに対する意識が、花田の言い方では、内部の現実と外部の現実を止揚させていく新しいリアリズムとするっていう、相当レトリカルな言葉なんですけど、そこにやっぱりひらめきがあるし、受け取った人たちにインスパイアするものがあったんですね。こういうものを求める切実さっていうのは、具体の人たちが思ってた切実さと、もしかしてちょっとずれてたのかなという気もするのですが、その辺はどうなんでしょう。あるいは、デモクラートの人たちのリアリズム。

大谷：デモクラートについては、私はそういったところを詳しく勉強してなくて言いにくい部分があるんですけど、ただ、わりと瑛九は、戦後はもう1回モダンアートを勉強し直しちゃうようなところがあるし、それを逆に民主的に生まれ変わった日本という国の中で、みんなでも新たに作り上げていかなきゃいけないという意識が結構強い

から、むしろ戦後は啓蒙運動家みたいになっちゃう部分があると思うんですね。デモクラートの運動、それは久保貞次郎さんとかと一緒に美術教育の運動をしたりするのもそうだと思うんですけども、だから、たぶんさらにまた違うレベルの話にきつくなっていっちゃうというところがあって、戦後の瑛九を語るのは、それはそれでまた難しいなっていう気がします。最終的には皆さんもご存じのような点描の作品になっていってしまうところがあるので、なかなか一本道の道筋を作って話しにくい人ではあると思うんですね。でも、ずっと、最後の点描もそうですけれども、ある何か光に満ちたイメージの中に……やっぱり瑛九はイメージの人だと思います。だから、マチエールとか、テクスチャー的な意味での物体っていうものにはあんまり縁がなかった人のような気がして、写真を選択したのもやっぱりそういう部分がありつつ、ただそれは単純なレンズを使ったストレートフォトではなくて、絵描きとして自分の手も動かしながら、なおかつ現れてくるものを純粋に光と影に還元されたイメージとして提示したいっていう気持ちもあってああいう仕事にさせたのかなと思いますし、そういう意味で言うと、晩年の点描っていうのは、あの実物をご覧になった方はよく分かると思うんですが、マチエール的には非常に希薄なんですよ。おつゆ描きで、本当に薄い絵の具で描かれていて、それがすごく重ねられることによってあの光に満ちた点描ができています。だから、純粋にあれもほとんど、フォト・デッサンでもああいう点描的なものを作ってますけれども、極めて映像的な作品って言うていいんじゃないのかなっていう気がします。そういう意味では、吉原とはまたやっぱりかなり違う道に戦後は行ったんじゃないのかなと思いますね。

加藤：そうですね。具体とリアリズムっていうことを考えると、リアルっていうものに対する意識、花田たちが言っていたリアルなものっていうのはやっぱり違うと思うんですね。何か社会に直結していくようなものっていうのは、初めのうちは、たぶんメンバーの中ではある程度あったのかもしれませんが、ただ、それを吉原が認めなかったんで、そういうのが排除されていく。白髪さんなんかは、おどろおどろしいオブジェみたいなものを初期のころは作ったりされていますけれど、やっぱり吉原からはあんまり好まれなかったということがあって、それで白髪さんはされなくなるというか、もうそれはやめるようになるということがあるので。具体っていうのは吉原の美意識というか、それが1本あって、それより外れるものは淘汰されていくっていうグループだと思うので。吉原がそういう、いわゆる社会とつながったリアルっていうものは排除するというか、そこには関わらないっていう部分が暗黙のうちにあったんだろうなと思います。

光田：数年前にニューヨーク近代美術館で東京展っていうのがあったときに会場で見ますと、やはりタケミヤ画廊とかで発表していた人たちの考えてた物質っていうのは、その物質を描かなきゃいけないんですよ。人間と物質、河原温の人間像が物質化していくとか、そういうことが批評でも語られたりするんですけど、その物質化していく人間像を河原は鉛筆で描くとか、油絵で描くわけなんです、一方、具体の人たちは何かのイメージを描こうとしないために、そこにやっぱり一段階直接的な、いわば物体としての作品っていうか、そういう感じははっきりと示されてたように感じました。物体を描くんじゃなくて、絵が物体みたいな。そういう強さが。

加藤：そうですね。絵が物体で、しかし、もの派みたいに物にはならないという、どこか危ういというか、何か境界線上に存在してるような感じがしますね。

大谷：でも、光田さんが前に書いていらっかった通り〔註：光田由里「『具体』と日本『現代美術』——表象批判の絵画とその周辺』『復刻版 具体』別冊、藝華書院、2010年1月、141頁〕、あの当時そういう社会性を

徹底的に拒否するっていう姿勢自体が非常にラジカルに政治的な意味を持っていたというのは、私はすごく腑に落ちるんですけども、どうですか。

光田：そういうふうに考えます。だから、芸術運動っていうのは悲しいけれど、大体挫折するんですけど。やっぱりその作品を作るっていうことによって、何かの結果を出すっていうことは、でも、それを目指すっていうことが 50 年代にはすごく必要だったっていう感じがしますけれども、そこを吉原さんが引き留めることによって違う通路を開けて、そこから外っていうか、別のところに出られたっていう感じは非常に私が思ってたことで、それが先ほど言った一段階違ってる感じに作品には表れてると思います。それは絵がうまいとか、下手とか、そういうことでもなさそうですね。

加藤：これは私の個人的な意見なんですけれど、吉原自身はそこまでたぶん考えていなくて、自分は社会的な今のこの状況に直接関与しないっていうことによって、それであえて違う段階へ行くっていうふうな、考えていたわけではないように、結果的にそうなったんじゃないかなと思います。そこが美術の面白いところというか、社会性っていうことを直接言わなくても、年月が経って後から見ると、ある種そういうこと自体が政治性を帯びるっていうか、ある時代のそういう態度なりが、歴史の流れの中でそうなるっていう。

大谷：そうですね。実験工房も政治性はなかったですけども。

光田：実験工房を、例えば池田龍雄先生に言わせると、実験工房はモダニズムだっていうことで、批判されています。大谷さんはどう思われますか。

大谷：オートスライドの作品の中でちょっとだけ核に対するメッセージを寓話風に表現したものがあつたりはしますけれども、基本的には政治的なものとは無縁だったように思います。でも、ああいう当時の新しいテクノロジーを使って、美術の枠だけじゃなくてコラボレーションをしていくっていうこと自体はある社会性を持った動きと言っているかもしれませんし、あれがだんだん発展していくと大阪万博にまでつながっていくので、そこら辺は前に榎木さんとかが書いていらっしやったりします〔註：榎木野衣『戦争と万博』美術出版社、2005年2月、67-99頁〕。それを言ったら具体の人たちも大阪万博にはすごい関わっていきますけれども、だから、そういう意味では何かある社会的なものは必然的にはらんでいっちゃうのかもしれないんですけども、でも、別にそれに対して瀧口さんがどうこうサジェスチョンしたわけでは全くないですし。

光田：やはり瀧口さんが1941年に検挙されたっていうことは非常に大きいことで、大体1941年から後っていうのは前衛写真とかの活動ももう不可能になっていくわけなんですけれども。瀧口は戦後、読売アンデパンダン展とかの展評を書きながら、この人たちはこんなに無邪気に前衛的な仕事を頑張っているけれども、これがいつどうなるか分からないんだっていうようなことを回想するシーンがちょっとありました。だから、前衛活動が世の中でどんなふうに出されるかっていうことについては、シュルレアリストの人たちも実際に第二次大戦中に様々な経験をしています。そのことを瀧口さんは実際にはあんまり書いたりしてないんですよね。シュルレアリスムと共産党の関係とか、そういうようなことはあまり彼の解説に出てこないんですね。彼自身がそういう政治性みたいなものを自分の中にあまり入れない人だったとは思いますが。かなり潔癖っていうか、純粋性のほうに行く人

なので、花田清輝のどこか楽天的な部分みたいなのはもしかして彼の中では相いれないと感じるものはあったかもしれません。

加藤：分かりました。時間がそろそろ終わりにかかってきたので、最後にもし何か言い足りないことがありましたら、どうぞ。

大谷：今日の話は着地点がすごく難しいんですけど。

加藤：着地しなくても大丈夫です。

大谷：それぞれ違って、3人の主要な人物をつなげていこうとするキーワードとしての物質とか、写真とか現実との関わり方っていうのはあるにしても、やっぱり皆さん違う。でも、今日私も光田さんと加藤さんのお話を伺いながら、その方向性の微妙な違いっていうのがよく分かって、私自身はすごく勉強になって面白かったですし、だから、1つ1つ使われている言葉ですか、物質っていう言葉とか、現実っていう言葉が、それぞれ使っている人間が違うことを考えながら使っているっていう、これはやっぱり私たちがこの時代のことを研究するときには気を付けなきゃいけないことだと思うんです。同じことを言っていると思って読んじゃうと、たぶん誤解するんですよ。それはシュルレアリスムっていう言葉1つ取ってもそうですし、今私たちが思っているシュルレアリスムっていう、読んだときに「ああいうものか」と思いながら、当時彼らが使っていた言葉をそのまま取っちゃうと、たぶん彼らが当時本当に限られた情報の中で持っている認識で書いていることと、今私たちが知っていることとずれているんです。私たちは実を言うと、かなり瀧口修造のバイアスの掛かったシュルレアリスム理解をしていて。それでどうしても瀧口を絶対的基準にして「他の作家はちょっとよく分かってないんじゃない。」みたいに終わっちゃうんですけども、実はそれぞれ分かってないなりに切実な意識は持っていた。その切実さをよく解きほぐしながら見ていくと、瑛九みたいにいろいろ屈折して、実際はうまくいかなかったのかもしれないけれども、でも、実はよく見てみると面白いことをやっていた人っていうのは他にもいろいろいる。吉原治良もやっぱりたくさん情報は得た中で、いろんな試行錯誤をしているっていうところが面白かったですし、そういうことをぜひ皆さんも今後こういうところを調べたり読まれたりするときは、「この人はどういう文脈でこの言葉を使ってるんだろう」というのは、やっぱりちょっと頭の隅の中で気を付けながら捉えられるといいんじゃないかなというふうに思いました。

加藤：ありがとうございます。光田さんはいかがですか。

光田：勉強になりました。

加藤：ありがとうございました。では、ちょっと会場のほうからお一方、お二方、もし何か特にありましたら、どうぞ。

参加者 1：例えば元永定正さんなんかは液体アクリルの水で溶いたやつで、こういう展示 [註：真夏の太陽にいでむ野外モダンアート実験展(1955年)出品作の《液体・赤》等] なんかがありますよね。瀧口さんとか、瑛九

さんが物体と言うときはやっぱり固体状態を想定されてるのかなと思うんですが、どうなのでしょう。それとも1点、物体からオブジェって、1938年ぐらいでしたか、変わりましたよね。瀧口さんが物体って言ったのをオブジェに。その辺の理由と、その2点をお聞きしたいんですが。

大谷：たぶん瑛丸はわりと作家としてはオーソドックスな人だと思います。使っているものは油絵なら油絵、それから版画、写真、それぞれ基本的な材料は。ただ、その組み合わせ方はすごく自由自在な人だったし、エッチングとか、リトグラフのイメージがフォト・デッサンに來たり、フォト・デッサンのイメージがペインティングに応用されたりという、そういう表現間の自由さはありませんけれども、その枠をさらに踏み越えてインスタレーションとか、全然違う素材でやってみたりとかってことはきつとなかったと思います。インスタレーション的な意識がなかったかかっていうと、晩年の点描の作品は、あれはたぶん1点だけで見るっていうより、パーッと部屋中に並べられて、そこに囲まれるっていうものをかなり意識して作られている感じがするので、そういう意味では若干インスタレーションの意識はあったのかもしれませんが、材質としてはわりとオーソドックスな人だと思います。あと、オブジェの翻訳の仕方、あれは今日の光田さんのお話の中でもありましたように、瀧口は最初「物体」って言っていて、それが途中で「オブジェ」になる。「物体」になる前に、「対象」って訳したことも何回かありますよね。だから、あのころはまだあんまりオブジェの概念が瀧口の中でも明確化されていなくて、確か一番最初にダリを紹介したころは「シュルレアリスムの対象」っていう翻訳が1回か2回出てきていたような気がします【註：瀧口修造「シュルレアリスムの実験に現はれた対象」『詩法』8号、1935年3月】。それが「物体」になって、あるところからやっぱり日本語で「物体」ってしちゃうと、日常使われている物体と見分けが付きにくいから、ある時期でオブジェっていうそのまんまの言葉にしたんじゃないのかなと思うんですが、どうでしょうね。

光田：そうだろうと思います。作品としてのオブジェですね。シュルレアリスムの人たちが作るものとして、それをアンドレ・ブルトンが既成の言葉で呼びたくないからオブジェっていうふうに言うっていうこともあったと思うんですが、それを、つまりオブジェっていうのは物っていうことですよ。物っていうふうに呼んでたと思うんですが、でも、物だけだとやっぱり通じないっていうことで、カタカナのオブジェにしたっていうふうなことを瀧口さんは書いてました。あと、流体はどうかっていうお話は面白いなと思ったんですけど、やっぱり水っていうのはたぶん物体じゃなくて物質のほうじゃないかなって思うんですね。物体っていうと、やっぱりコンクリートな輪郭があって、客體物のイメージでしょうか。流体として体を変えていくような感じっていうのは、物体というイメージには意外になじまなくて、そっちは物質のほうに入るのかなって感じがしました。直感的なこと、一般的には私がジャッジできはしないんですけど。

加藤：ありがとうございました。はい、どうぞ。

参加者2：すみません。光田さんにちょっとお伺いしたいんですけど。接触と写真と幾何学とありますよね。その辺の幾何学のほうのお話をちょっと聞かせてほしいなど。

光田：すみません。きょうは幾何学にいけなかったんですけど、シュルレアリスムのいつもの批判として、やはり恣意的であるとか、夢や幻想であってしっかりした土台や客観性がないような批判っていうのは当時結構

散見されてたと思うんですけども、瀧口にとってはそれは違っていたということで、彼は自分の詩の中にも宇宙的なこととか、鉱物的なこととか、物理学や科学的な、固い物のイメージを振りまいていくんですけども、そういうふうな固い物のイメージのことを幾何学という言葉で説明できたらなって思ったんですけど、きょうはそこまでお話はできませんでした。

加藤：ありがとうございました。では、今井祝雄先生がおられるので、吉原先生がオブジェについて何かおっしゃっていたことはございますか。すみません、先生。

今井：さっきたまたま光田さんと隣同士だったものですから、休みのときにちょっとその話をしてたんですけども、具体ではそういうオブジェの話題はなかったですね。また、あんまり吉原先生はユニークな作品であっても「これはどうして描いたんや」とか、「何をつこてんねや」とか、方法や素材についてはほとんど触れなかったですね。メンバー同士では「どうして作ったんや」というような話はよくするんですけども、その作品を見た直感だけで語られていたのかなと思います。私は、今日はお三方のそれぞれのユニークかつマニアックな研究成果を面白く聞かしていただいたんですけども、私自身、体験したことの中で今日のお話で腑に落ちるところが結構ありました。その1つを紹介するとすれば、私が瀧口修造さんとお会いしました 1966 年、「空間から環境へ」という展覧会がありまして、そのときに私は弱冠まだ 20 歳だったんですけども、怖いもの知らずでその展覧会の相談役であった瀧口さんに「自分はこういう壁を膨らます作品を作るので、メンバーに写真家が入ってるから紹介してほしい」と相談したら、すぐさま三人、奈良原一高さんと大辻清司さんと東松照明さんを紹介してくれはりまして、彼らからスライドを提供いただいて、膨れるラバースクリーンに映す作品をやったんですね。そのときにラバーを機械に近づけ過ぎて破れたんですね。それで慌てて直し、反故にしたラバーを捨てようとしたら、瀧口さんが「これ、もらっていいかな」ということで。白いきれいなものではあるんですけども、破れてしまってるし、何か奇妙なことを言う人やなとは思ったんですけど、そういうふうに小さい作品だけじゃなくて、ユニークな素材をコレクションというか、アトリエに置かれてたので、なるほどなど今日は腑に落ちた次第です。どうもありがとうございました。

加藤：ありがとうございました。そうしましたら、お時間がちょっと過ぎましたので、これで終わりにしたいと思います。今日は遠方よりお越しくださって、大谷さん、光田さん、ありがとうございました。もう一度拍手をお願いいたします。今回の発表や討議の内容は、また来年の春ぐらいになるとは思いますけれども、書き起こしをしまして、博物館のホームページで掲載したいと思っておりますので、ご興味のある方はご覧ください。また、来年もう一度「〈具体〉再考」ということで、シンポジウムを企画する予定です。おそらく今ぐらいの時期になるかと思いますが、またどうぞお運びください。長時間にわたってありがとうございました。