

はじめに

吉原治良は広く知られた「具体美術宣言」(『芸術新潮』第7巻第12号、1956年12月、202-204頁)の他にも、機関誌『具体』にほぼ毎号テキストを寄稿するなど、具体の活動期では他のメンバーに比べ際立って数多くのテキストを発表しています。しかし「物質」についてまとめたかたちで見解を表明したものに限れば、意外なことに非常に少なく、「具体美術宣言」がほぼ唯一といってよいでしょう。未発表原稿については、いまだ調査が進んでいないため断言はできませんが、現時点では次に挙げる草稿が見つかるのみです。

この草稿は、「具体」とは何を意味するかについて記された、およそ300字弱のごく短いもので、結局これ自体を完成稿として発表することはありませんでしたが、吉原の「物質」観を率直に語っている点で大いに注目すべきです。

「具体」とは何か

よくきかれる言葉であるがその都度私はこう答えている。

それは物質をもって示された精神です。

それでわかってもらえると思う。しかしすきまだらけの表現である。もう少し詳しく述べておくことがわれわれの態度をわかってもらえることにもなろう。

われわれは精神内部を物質を通じて表現する。しかしあえて素材とは云わない。素材とは何ものかを作る材量(ママ)である。ここに一つの問題がある。われわれの精神は物質をもってその物質以外の何ものかを作ろうとするのではない。物質そのものである。物質が一個の精神によって如何にとりあつかわれたかである。石は石、鉄は鉄、絵具は絵具である。

「宣言」で高らかに謳われた「物質」と「精神」の対等な関係を、この草稿でも主張していますが、特に留意したいのは、通常は同一視されがちな「物質」と「素材」を厳密に区別した点です。「素材」と言うと、吉原が語るように「何ものかを作る材料」を意味することになり、「物質以外の何ものかを作ろうとする」意識が前提とされます。つまり「精神」が「物質」に先立つことになり、それゆえ吉原は、「物質」を「あえて素材とは云わない」と断りました。

この「物質」は、具体の評価を考える上で早くから注目されてきた用語です。美術家・彦坂尚嘉が『美術手帖』第370号(1973年8月)に発表した「閉じられた円環の彼方は〈具体〉の軌跡から何を……」(72-92頁)は、具体の歴史的意義を初めて考察したと評価されてきた論考ですが、ここで彦坂は次のように述べ、「物質」という観点から捉えた戦後美術の出発点としての役割を具体に見出しました。「『物質は物質のままその特性を露呈したとき物語りをはじめ』とした〈具体〉から始まった日本の戦後美術は、1960年代末の“もの”派において再び出発点へ回帰することにより、ひとつの円環を描いたのではあるまいか」。

もっとも彦坂自身、前年の『美術手帖』第354号・355号(1972年4・5月)所収の自らが編集にあたった「年表・現代美術の50年 1916-1968」で明らかにしたとおり、また近年の戦後美術史研究の

蓄積によって改めて浮き彫りになったように、「物質」を問題としたのは、実は具体だけではありませんでした。むしろ1954年結成の具体に先駆けて、美術のあり方を模索していた先進的な美術家や批評家の間で「物質」は、すでに重要な概念となっていました。さらにそれは、戦後突然現れたのではなく、戦前にもその源流があることを、近年の研究は指摘しています。本発表ではそうした歴史的流れの中で吉原の「物質」観を見直し、さらにそれがどのような特質を持つのかについて、主に1930年代後半に吉原が手がけた作品を手掛かりに考察します。

1. 1950年代における「物質」への注目とシュルレアリスム

まず、吉原が具体を結成し、その後「具体美術宣言」を『芸術新潮』誌に発表した1950年代半ばに、「物質」はどのように語られていたのでしょうか。光田由里氏は、近年の複数の論考〔註：『美術批評』（1952-1957）誌とその時代—「現代美術」と「現代美術批評」の成立、東京パブリッシングハウス編『FUJI Xerox Art Bulletin』2006年第2号、2006年12月、4-52頁／「具体」と日本「現代美術」—表象批判の絵画とその周辺、芦屋市立美術博物館監修『復刻版具体』別冊、藝華書院、2010年1月、137-145頁／「花田清輝と瀧口修造—「物質」をめぐる」、北澤憲昭・佐藤道信・森仁史編『美術の日本近現代史 制度・言説・造型』東京美術、2014年1月、554-556頁〕で、評論家・花田清輝の芸術論が、1950年代前半の新人作家・批評家たちに多大な影響を与え、その花田の近代美術理解は瀧口修造が1938年9月に三笠書房より刊行した『近代芸術』を元にしてきた点、しかも花田の主著『アヴァンギャルド芸術』（未来社、1954年10月）において重要な概念の一つであった「物質」は、瀧口のシュルレアリスム理解、ひいては近代美術史観全体においても核として位置づけられていた点を指摘されています〔註：光田、2006年、16、34、37頁／2010年、143頁／2014年、554-556頁〕。

1938年の初版以後、49年、51年と版を重ね、当時の新人作家・批評家たちの「教科書的な存在」〔註：光田、2010年、143頁／2014年、555頁〕になっていたという『近代芸術』において瀧口は、ポスト印象派、特にセザンヌ以後、「現代のあらゆる芸術には多少とも即物的乃至対物的な傾向が支配して来た」と述べ、従来作品で中心的な位置を占めていた「シュジェ（主題）」に対するものとしての「オブジェ」（客体）、あるいは「物体」ないし「物」への関心の高まりを、「対物的追求」、「物体的探究」と呼びました〔註：瀧口、1938年、135-136頁〕。また、その文脈でシュルレアリスムの意義に幾度も言及し、オブジェ（物体）に対する「特殊な関心」〔註：前掲、165頁〕について、次のように評価しました。「自然の物体、発見された物体、或は既成品の象徴的再構成などを通じて物体そのものに内在する精神との交流、換言すれば精神と物体との境界を打破することをこころみつつある」。この発言からも明らかのように、精神を物体に対して優位に置くのではなく、両者を対等な関係として捉え、しかもその「交流」を志向した点に注目したいと思います。

同時に留意すべきは、無意識や象徴に関して、次のように述べている点です。「芸術に於ける象徴性の問題は、飽くまで物質的なものに向かうとするであらう。私は無意識といふものはそれ自身、向物性（奇妙な言葉かも知れぬ）を有つと考へたいのだ。実用的言語の対象のみが唯物的と考へる観念は早晚訂正されなければならぬ」〔註：前掲、212頁。シュルレアリスムを含む幻想的な芸術について以下のような見解を述べているのも、同様の志向に根ざしていると考えられる。「精神と物質との一元的な方向へ向ふことによって正当化されるであろう」（214頁）。「幻想的要素の機能は、既成の造形上の基準から脱して、まづ物質そのものへと闘争されてゐる」（215頁）〕。つまり、一般的には無意識をテーマにした作品や象徴的な作品では、

その物質的要素は注目されにくいですが、実はそこにこそ、象徴的意味が胚胎すると考えたのです。

瀧口が表明した、精神と物体との境界の打破と交流、無意識や幻想の揺籃たる「物質」の重視は、花田の「対立物を、対立のまま、統一する」[註：花田、1954年、12頁。冒頭の「ユーモレスク」の章に頻出するほか、全編にわたって繰り返されている。]という名高い主張、あるいは主体的な人間でなく客体的な「物」に目を向けることで、伝統的なリアリズムとは一線を画する新しいリアリズム、すなわちシュルレアリスムや抽象美術を内的リアリズムと見なし、それと物質的現実とを止揚した新しいリアリズムを標榜する姿勢などに色濃く反映されています[註：特に「鏡の国の風景」、「機械と薔薇」、「回帰運動」の各章で求めるべきリアリズムについての主張が展開されている。また次の文献を参照。光田、2006年、15-16、33頁]。さらに瀧口・花田の志向は、それを範とした1950年代半ばの新人作家や批評家らにも受け継がれました。例えば当時の傾向を代表する言説として挙げられることが多い「事」ではなく「物」を描く」と語った鶴岡政男[註：『美術批評』第26号、1954年2月、17頁]、「人間はその対立物である物質に向って、自己をすさまじく客体化することによって、逆にその存在を確保する」と言明した瀬木慎一[註：『美術批評』第23号、1953年11月、38頁]、もはや芸術家の「主体」に対する絶対的な確信はあり得ず、「現実のあらゆる不条理とそのなかでの人間の解体を見つくり、同時にこの現実にもむかって、あますところなく自己を客体化すること」を求めた針生一郎[註：『みづゑ』第618号、1957年1月、45頁]などは、その代表的存在です。

なお、高嶋直之氏は、花田の「対立物を、対立のまま、統一する」というテーゼの背後に、アンドレ・ブルトンの論理を読み取っています[註：高嶋直之「1960年代 物自体から関係としての物質へ：前衛美術の転換期」、多木浩二・藤枝晃雄監修『日本近現代美術史事典』東京書籍、2007年9月、101頁]。ブルトンは、1934年6月のブリュッセルでの講演「シュルレアリスムとは何か」において、シュルレアリスムの究極の目標が、「内部現実と外部現実」との統一であると表明しました[註：アンドレ・ブルトン、秋山澄夫訳『シュルレアリスムとは何か』（新装版）思潮社、1994年8月、15頁]。また、「夢と現実という、この外面的には非常に対照的な二つの状態が、いずれ一種の絶対的な現実、……一つの超現実のなかに解消するであろう」[註：前掲、41頁]と述べ、それが自身の目指すべき地点だと明言しました。さらに「超現実」については、それが「現実そのもののなかに含まれており、現実の上にも外にもあるのではなく、かつ「現実も超現実の上にも外にもあるのではない」[註：前掲、43頁]とも述べています。要は「超現実」とは、空想や絵空事として現実と切り離されたものではなく、現実も空想も包含した、より高次の「現実」なのです。その主張が、瀧口の目指した「精神と物体との境界の打破」と「交流」に通底するのは明らかで、瀧口の志向がブルトンに大きく依拠していることが改めて了解されるでしょう。

また、巖谷國士氏が明快に解説するとおり、シュルレアリスムとは本来、主観というものをできるだけ排して、客観に至ろうとする「オブジェ (objet) =客体」「オブジェクティブ (objectif=客観)」を表に出した思想[註：巖谷國士『シュルレアリスムとは何か』（ちくま学芸文庫）、筑摩書房、2002年3月、13-14頁]であり、「主観中心の考えかたを否定した運動であって、その依ってたつところは一種の客観主義」[註：前掲、21頁]です。こうした客体としての「物」を重視する姿勢も、瀧口が正統に受け継ぎ、『近代芸術』等へ反映させたと言えるでしょう。

以上から、1950年代前半には「物質」は、当時の現代美術にとって重要な観点と見なされていたこと、しかも主体ない人間精神と、客体ない物質とを対等と捉え、その対立的関係を止揚するとい

う弁証法的な思考が主張されていたこと、その主要な源の一つとして、1930年代のシュルレアリスム解釈が挙げられていることが確認されました。吉原の「具体美術宣言」もまた、こうした潮流に連なっていたと考えられるのです。

ただし注意したいのは、吉原の言う「物質」は、瀧口・花田らの観点と、完全に一致しているわけではない点です。むしろその差異が、吉原および彼が主導した具体の特質として浮かび上がるものでしょう。それを探るにあたって鍵の一つとなるのが、瀧口・花田らが重視したシュルレアリスムに対する吉原の志向です。本発表では、吉原自身がシュルレアリスムの傾向から抽象へと移行する1930年代後半に目を向け、その特徴を掴みたいと思います。

2. 吉原の1930年代

(1) アルプの参照

吉原の1930年代の作品はこれまで大まかに言って、前半はシュルレアリスムの、後半は抽象的と区分され、1934年の第21回二科展、1937年の第24回二科展が、それぞれの時期を代表する作品発表とされてきました。第21回二科展では《帆柱》、《麦稈帽と仕事着》等出品作品5点がすべて入選、第24回二科展では《図説》、《窓》、《夜・卵・雨》等同じく5点を出品し再びすべて入選した上、特待賞を受賞、翌年の1938年の第25回二科展では会友に推挙され、また二科会内の先鋭な傾向の作家たちから成る九室会に参加するなど、画家としての活動の基盤を一気に確立した時期です。この1930年代については、すでに熊田司氏、平井章一氏が1996年、2001年に発表した詳細な先行研究があり〔註：熊田司「海辺の光景-吉原治良の初期スタイルの確立をめぐる」、関西学院大学美学研究室編『美術史を愉しむ-多彩な視点-』思文閣出版、1996年5月、479-499頁／平井章一「吉原治良の一九三〇年代の抽象絵画-素描と蔵書が物語ること-」『哲学』第20号、関西大学哲学会、2001年3月、51-84頁。いずれも加筆されて、『吉原治良研究論集』（吉原治良研究会編、財団法人ポーラ美術振興財団助成、2002年9月）に再録〕、1930年代の主要作品の制作年が、従来の展覧会記録や吉原自身による作品裏面の年記よりも、実際は2~5年遅いと考えるのが妥当という見解が示されました。具体的には、例えば1931年とされていた《帆柱》が、それに類似した素描の年記や当時の記録写真の存在から、2年ほど後の1933年頃、1934年とされた《図説》《窓》等が、同じく同時期の素描や蔵書を勘案して、3年ほど後の1937年頃と見なすのが自然だとされました。つまりそれらの制作年は、作品が公に発表された年に近いだろうとの結論が出されたのです。そして吉原の抽象への移行期について平井氏は、《図説》、《窓》等の従来の制作年とされた1934年ではなく、実際には1937年、早くても1936年と考えるのが理にかなっているとされました〔註：平井、2002年、28頁〕。

発表者はこれらの先行研究に基づいた上で、特に次の点に着目します。それは、まず平井氏が指摘した、これまで抽象にすでに移行したとされてきた1935-36年には、吉原が依然としてシュルレアリスムの表現に取り組んでいた点であり、これは言い換えれば、吉原の1930年代後半を検討するためには、抽象的作風のみならずシュルレアリスムの作風も視野に入れ、両者の関係性を考慮する必要があるということです。また、熊田氏の次の見解も併せて重要と考えます。「幾何学的抽象の時期にも一方でシュルレアリスム的な表現を継続深化させており、伏流水のように戦後の仕事へと繋がっていったことが解る」〔註：熊田、2002年、7頁。加えて熊田氏は、戦後の吉原の仕事についても、「戦前・戦中期のシュルレアリスムの表現の新たな展開ではなかったか」との見解を示している。〕。つまり、従来幾何学的抽象とさ

れてきた 1930 年代後半の吉原の仕事は、実はシュルレアリスムの否定としてではなく、むしろそれとの併存ないし融合とさえ言えるのです。

では、吉原の 1930 年代後半の作品を見てみましょう。本発表で特に取り上げたいのは、楕円と方形を組み合わせた抽象スタイルです。第 25 回二科展（1938）出品作の《作品（イ）》、《作品（ロ）》のように明らかに楕円と方形が認められる作品のみならず、その前年の第 24 回二科展（1937）出品作である、抽象の時期の劈頭を飾った《図説》、《窓》、《夜・卵・雨》などもその系列と見て差支えないでしょう。これらは純粹抽象を目指した表現のようにみなされがちですが、注目したいのはいずれの作品においても、モンドリアンやマレーヴィッチなどの典型的な純粹抽象の作品に見られる平坦な色面の構成を取ってはいない点です。また、すでに平井氏の論考によって解明されたように〔註：平井、2002 年、27-28 頁〕、吉原の抽象作品は、彼の蔵書に図版掲載されているベン・ニコルソン、ナウム・ガボ、ハンス・エルニ、ジャン・エリオン、アーサー・ジャクソンといった抽象作品と共通性を持っており、それらを参照したと思われるが、それでも次のような差異は見逃すべきでないでしょう。すなわち、一つの色面の中で微妙に濃淡を施している点はエリオン、エルニらに類似しているとしても、彼らの作品では濃淡の施し方に一定の秩序があり、画面全体では平坦な色面が支配的です。それに対して吉原作品においては、濃淡のついた複数の色面の間には一定の秩序が見られず、また画面全体でそれらは、平坦な色面と同じほど存在感が強いです。また、表面のマチエールに変化をつけて丸みや凹凸を示唆する、線の集積で形態を浮かび上がらせる時には、線の太さに抑揚をつけてヴォリュームを暗示するなど、エリオンらの作品には見られない特徴もあり、より有機的性格が強いと言えます。また《図説》や《作品（イ）》、《作品（ロ）》は、画面のみならず周囲のフレームをも作品の構成要素となっていますが、これらに着目すれば、吉原作品のうち少なくとも円と方形の組合せに基づくスタイルについては、1910 年代から 30 年代にかけてコラージュやレリーフを手がけたジャン・アルプの作品における要素の組み合わせと見なせる事例が最も多いです。実は当時の吉原の習作にはアルプを思わせるものが複数存在します。形態それ自体に止まらず、コラージュという手法で抽象形態を構成する点もアルプに倣ったと考えられるほか、円に続いて黒っぽい矩形を配置する構成は、アルプのレリーフの図版に見られる陰影を有力な参照源にしたのではないかと考えられます。大熊敏之氏の先行研究に基づく、1930 年代半ばには「アルプ的な有機的抽象表現の隆盛」〔註：大熊敏之「1930 年代の日本の抽象絵画—海外動向の紹介とその影響についての一考察—」、美術館連絡協議会編『第 1 回花王・学芸員研究紀要』読売新聞社、1992 年 6 月、39 頁〕が見られ、そうした状況を生む大きな要因となったのが、抽象絵画を主導する作家でありかつ理論家とされた長谷川三郎でした。

吉原と長谷川は、遅くとも 1934 年には本格的に交流し始めていたことが分かっています〔註：1934 年の吉原の個展について、長谷川が記した展覧会評原稿が残っている。なおそれ以前に二人は 1920 年代後半、芦屋に暮らしていた時期が重なっており、パリ帰りで当時芦屋に居住し、吉原がもっとも影響を受けた画家と後に呼んだ上山二郎を介して、すでに面識があった可能性は高い。河崎晃一氏はその出会いを 1927 年頃と推察している。河崎晃一「吉原治良と長谷川三郎-芦屋に育った二人の前衛」、吉原治良研究会編『吉原治良研究論集』財団法人ポーラ美術振興財団助成、2002 年 9 月、86 頁〕。そして、吉原が 1936-37 年頃撮影した写真のネガに長谷川が複数写っていることや、吉原の蔵書の中に、長谷川が 1937 年 10 月にアトリエ社より上梓した著書『アブストラクト・アート』があり、しかも見返しの部分に「乞御高評 長谷川三郎」と献辞が記されていることから、二人の親しい関係が推察できます。平井氏の指摘のとおり〔註：平井、2002 年、

32頁]、吉原の当時の素描には、長谷川の『アブストラクト・アート』所収のアルプの図版に類似したイメージが見つげられること、加えて長谷川が同書でアルプを最も高く評価したことに鑑みると、吉原が長谷川の視点に基づいてアルプを参照したと考えるのは自然でしょう。

(2) シュルレアリスムと抽象美術

ここで留意すべきは長谷川のアルプに対する評価の仕方です。元々アルプは1930年頃より本格的に紹介され始めたシュルレアリスムにおいて、その主要作家の一人とみなされ、図版入りで大きく取り上げられていました〔註：『美術雑誌アトリエ 超現実主義研究号』第7巻第1号、1930年1月／アンドレ・ブルトン、瀧口修造訳『超現実主義と絵画』（現代の芸術と批評叢書17）厚生閣書店、1930年6月／阿部金剛『シュルレアリスム絵画論』（新芸術論システム）、天人社、1930年6月〕。それに対して長谷川が初めてアルプをアブストラクト・アートの作家とみなしたのです。著書『アブストラクト・アート』に先立って長谷川が『みづゑ』第374号（1936年4月）に発表した同名の記事「アブストラクト・アート」（2-8頁）は、抽象美術に関する日本で最初の論考とされていますが、この中でアルプを「異常に豊かな才能を具へたアブストラクト画家彫刻家」と呼び、当初からアルプに強く共鳴していました。その後の著書でもモンドリアンと並んで最重視し、特にモンドリアンより「十数歳若い」アルプに関しては、同書の中で最も数多く、モンドリアンよりも4点多い16点もの図版で紹介しました。そして「彼の現実に対する抽象的理解が、モンドリアンよりも一時代新しい幾何学や物理学に立脚してみると見るべきであらう」〔註：長谷川、1937年、134頁〕と述べ、大熊氏が総括するように「アルプをヨーロッパの新しい抽象芸術家の最先端に位置づけてさえ」〔註：大熊、1992年、35頁〕いました。つまり長谷川の著書からは、アルプがシュルレアリスムと抽象美術を止揚し、もっとも新しい方向性を具現した作家という解釈が引き出せるのであり、アルプを参照することで吉原もまた、最先端であることを標榜したのです。加えて興味深いのは、吉原の蔵書には『アブストラクション・クレアション・アール・ノン・フィギュラティブ（abstraction création art non figuratif）』や『アクシス（Axis）』といった1930年代にヨーロッパで刊行された雑誌が含まれていますが、それらの入手については長谷川から情報を得た可能性もあると推察できる点です。というのも、長谷川の『アブストラクト・アート』に収録されたアルプ、エリオン、エルニ、ニコルソンらの複数の作品図版は、『アブストラクト・アート』刊行以前に『アブストラクション・クレアション・アール・ノン・フィギュラティブ』や『アクシス』に掲載された図版と同一で、長谷川自身がこれらを参照し、引用したと目されるからです。

すでに知られているように、吉原は国内外の美術書を中心とした少なくとも6000冊以上の書籍を所有していましたが、その中に含まれている美術雑誌の一つ『アトリエ』第14巻第6号（1937年6月）を見ると、吉原自身による書き込みやメモの挟み込みが見つかり、吉原が美術史の流れおよびその先端に位置する美術のあり方に強い関心を持っていたことが窺えます。瑛九のフォトデッサンが表紙を飾った本号では「前衛絵画の研究と批判」と題した特集が生まれ、その中に寺田竹雄による「印象派より抽象絵画へ」が含まれていました。このテキストは、ニューヨーク近代美術館で1936年（3月2日～4月19日）に開かれた、アルフレッド・H・バー・Jr.企画の「キュビズムと抽象美術（Cubism and Abstract Art）」展カタログ抄訳で、記事の冒頭には、バーのカタログカバーに掲載された、西洋近代美術の流れに関する著名な樹形図がそのままのかたちで転載されています。吉原自身の書き込みは、テキスト冒頭付近の現代美術の方向性を語っている二段落目に見つかり、鉛筆でその段落全体を囲ん

でいます。さらに、記事の途中に当たる 54 頁と 55 頁の間には吉原自身の筆致で「ABSTRACT ART MOVEMENT Alfred H. Bar. Jr.」と記されたメモ用紙が挟まれていました。おそらく吉原はこの記事を見て、「キュビズムと抽象美術」展カタログに興味を抱きメモを取ったと考えられ、現に吉原の蔵書にはこのカタログが含まれています。

以上から、吉原がいかに関心の最新の美術の動向に敏感で、当時の前衛美術であったシュルレアリスムと抽象美術の後を受けて、どのような方向へ進むべきかを考えていたのかが明らかになったと思われる。そうした最先端を目指す吉原の志向が、アルプへと関心を向ける原動力になったと推察されますが、ただし吉原の作品はアルプの画面構成の単なる引用に止まってはいません。両者を比較して気付くのは、吉原の場合は、アルプに見られる平坦な色面の構成を取らず、必ずどこかに濃淡を加えている点です。すでに触れたとおり、当時のエリオン、エルニらの作品にも同様のスタイルは見られますが、注意したいのは、その濃淡が吉原の習作ではデカルコマニーの手法に依っている点です。デカルコマニーそのものを試みた習作は現存するだけでも 20 点以上を数え、そうした習作を適宜切り抜き、色面構成の一部としてコラージュしています。いうまでもなくデカルコマニーはシュルレアリスムの重要な手法の一つであり、それを抽象的な画面構成に採用するというのは、吉原なりのシュルレアリスムと抽象美術の止揚を試みたものと解釈できるのではないのでしょうか。

戦後ミシェル・タピエによってアンフォルメルにつながる先駆的作品として高く評価された《作品 A》においても、吉原の同様の意思を読み取ることが可能でしょう。本作品は、一見偶然性の高いタッチの集積が画面の多くを占めているように見えますが、平井氏が言及したように（平井、2002 年、30 頁）、その習作と見られる素描を参照すれば、流動的なタッチは、実はあらかじめ構図を検討し、線の集積によってその方向や画面全体に占める位置を検討した上でなされたと推測できます。かつて熊田氏や拝戸雅彦氏が指摘しているとおりに〔註：大阪市立近代美術館建設準備室・愛知県美術館・東京国立近代美術館・宮城県美術館・朝日新聞社共編『生誕 100 年記念 吉原治良展』カタログ、朝日新聞社、2005 年 10 月、12 頁、21 頁〕、そのタッチは、吉原が 1920 年代に魚や風景をモチーフに描いた作品群にも先例が見出せるものの、吉原がなぜそれを幾何学的抽象の時代に取り入れたのかについてはこれまで検討されてきませんでした。おそらく吉原は、本作品でも幾何学的抽象の画面構成を取りながら、油彩でデカルコマニー風にも見える手法、熊田氏の記述を借りれば、「ナイフを鏝のように用い、また絵の具面に圧着させて引きはがす際にできるデカルコマニー模様」〔註：熊田、前掲、12 頁〕を採用することで、シュルレアリスムと抽象美術の双方を引き継ぐ新しいスタイルの実現を試みたと考えられます。

（3）機械の採用と客観主義

さて、吉原による作品とアルプによる作品の相違として、もう 1 点看過できないのは、前者が後者よりも現実の細胞を思わせる要素が強い点です。というのも、吉原は細部を書き込み、それぞれの特色を描き分けているためです。この点を考える際に興味深いのは、そのイメージが、細胞を捉えた顕微鏡写真、あるいは顕微鏡や写真機等の光学器械をのぞきこみ焦点を合わせる過程で得られるヴィジョンと類縁性を持つとする尾崎信一郎氏の指摘です〔註：尾崎信一郎「吉原治良と写真の視覚」、吉原治良研究会編『吉原治良研究論集』財団法人ポーラ美術振興財団助成、2002 年 9 月、44-45 頁〕。確かに吉原の素描では、細胞を思わせるモチーフが数多く見つけられ、また 1938 年に吉原が撮影したモノクロネガフィルムの中には、明らかに絵画ではなく、何か細胞を思わせる図らしきものを接写したカットが現時

点で2点確認できます。

吉原は1930年代初頭、カメラがまだ非常に高価で、ごく限られた人しか購入できなかった時代にステールカメラ、ムービーカメラをいずれも所有し、写真に関しては35mmフィルムを100本余り、映像に関しては16mmフィルムを80本余り残すほど、ごく身近で慣れ親しんでいました〔註：吉原が撮影した映像については次を参照。加藤瑞穂「16ミリフィルム「cine-memo」に見られる吉原治良の造形的関心」『鹿島美術研究』年報28号別冊、2011年11月、189-200頁〕。写真・映像の中には家族の様子などごく一般的なカットももちろん多数ありますが、中には対象が何か分かり難いほどクローズアップで捉えたり、光と影のコントラストを強調して、対象の造形的特徴を際立たせたカットも複数存在します。その1枚が、『九室』第2号（1940年3月5日）11頁に掲載されたもので、吉原が公に発表した作品では唯一の写真です。被写体は工業製品を用いた奇妙な立体造形であり、どのような場所で撮影されたのかは残念ながら不明ですが、他にも2、3点の金属製品による植物を模した立体物を撮影しています。

この作例にも明らかのように、吉原は自らが想像するというよりも、機械を介して得られるイメージ、言い換えれば全面的に主観に頼るのではなく、機械という客観的な装置を媒体にして、そこに主観を超えたイメージを発見していくという手法を取ったと言えます。こうした機械を肯定的に捉えるという吉原の志向は、シュルレアリスムを最初に受容した1930年前後のシュルレアリスム理解を反映していると思われます。大谷省吾氏がその大著『激動期のアヴァンギャルド シュルレアリスムと日本の絵画 1928-1953』（国書刊行会、2016年）で指摘しているとおおり、当時はダダからシュルレアリスムへの展開の過程にピュリスムの「理論的秩序」が介在していると思なした阿部金剛に代表されるような、機械主義とシュルレアリスムを接続する考え方がありました〔註：大谷、前掲、63頁〕。吉原の蔵書にも、ピュリスムを提唱した画家アメデ・オザンファンの著書『芸術』（1929年）を阿部が部分的に翻訳した『シュルレアリスム絵画論』（天人社、1930年）や、本書と同じ「新芸術論システム」シリーズで、機械と芸術の関係を当時積極的に論じていた美術史家・板垣鷹穂が編集の中心となった『機械芸術論』（天人社、1930年）が見つけれられます。とりわけ阿部とは同じ二科会で個人的にも交流があり、吉原がシュルレアリスムを受容する上で「機械」という視点を学び取ったことが推察できます。

さらに、シュルレアリスムとは一見対立したように見える長谷川三郎もまた、先に触れた1936年の記事「アブストラクト・アート」および1937年の著書『アブストラクト・アート』において、機械もしくは科学と美術との密接なつながり、そして科学技術が進展していく社会で、幾何学的抽象を追求することの必然性を指摘していました。加えて、ルイス・マンフィールドの次の言葉を引用し、機械によって、造型的な美意識からは二次的なものが取り払われて純化し、造型された物体そのものが前面に出ることを明言しました。「機械のテクニクはそれ自身の本然的な性格によって、美意識に非常な純粋化を課する。即ち、それは物体から、すべての連想の付着物や美しい形とは何ら関りのない情緒的或は金銭的の価値等を剥奪し、人の注意を、物体そのもの（の）上に焦点付けしめる」〔註：長谷川、1937年、70頁〕。こうした長谷川の言説が、主観に基づかない、いわば主観を越えた客観的な方法、具体的には機械を用いて造形するという姿勢を吉原が取ることの大きな拠り所の一つになったと推測されます。

そもそも吉原は絵を描き始めた1920年代当初から歴史画・人物画をほとんど手がけず、その作品の大半は静物画か風景画で、たとえ人間を描いたとしても、手など身体の一部のみや、顔の表情が全く見えないような姿、あるいは彫像など、人間性を強調する要素を取り除き、もっぱら静物的に扱って

いました。そうした気質を持つ吉原にとって、デカルコマニーの手法や機械の採用など、主体を客体化し、客体化した「物」を重視するという本来の意味でのシュルレアリスムは受け入れやすかったにちがいないでしょう。そして吉原の場合は特に、1930年代半ばにおいて時代の最先端となるべく、シュルレアリスムと抽象を如何に融合し引き継いでいくかという課題を引き受け、幾何学的抽象へと重心を移していく過程で、人間的要素を払拭した客観主義の徹底を図ることになったと考えられます。終戦前後は一時期具象的モチーフも描きましたが、1950年代初頭に再び抽象化へと向かい、その後一貫して造形性を追究する道を選択しました。こうした客観主義、作家個人の主観を抛り所にするこゝへの懐疑こそが、吉原を「物」、物質へと向かわせ続け、「具体」を形成する核になったのではないのでしょうか。さらにこの客観主義のあり方が、同じように「物」を重視しながらも、最終的には「新しいリアリズム」へと集約した花田、そして瀧口とは一線を画す要因となったと考えられます。

おわりに

花田が吉原と直接交流した記録あるいは花田が記した具体に関する論評はいまのところ見つかっていませんが〔註：ただし吉原の蔵書には花田が中心メンバーであった夜の会編による1949年刊行の『新しい芸術の探求』が含まれている。〕、瀧口は吉原と遅くとも具体結成当時の1950年代半ばには直接会い、手紙を交わすこともあったと分かっています。具体的には、第1回具体美術展（1955年10月）および第2回具体美術展（1956年10月）開催時に足を運び、その作品を実見しており、1958年春には吉原が『具体』9号のために原稿を依頼していました。最終的には掲載されませんでした。その内容は、同誌に掲載されたミシェル・タピエによる、具体を高く称揚して世界的なアンフォルメルの一翼を担うと位置付けたテキストとは対照的で、その評価を留保したものでした。「彼ら（具体）の作品はあまりにもタブロオのなかでの論理的な追求の結果でありすぎる。いやそのことが絵画問題として重い意味があるのにちがいないし、彼らのまたダダへの郷愁を問題にすることにもなりかねないのだろうが、「具体」はいわば出発点だ。純粋な出発点」〔註：瀧口修造「具体の運動について」『コレクション瀧口修造 7 実験工房／アンデパンダン』みすず書房、1992年4月、277頁。なお本書では「純粋な出発点」となっているが、前後の文脈から「純粋な出発点」の意と考えられるため修正した〕。それに先立つ1957年10月発行の『いけばな草月』第15号でも、タピエ、勅使河原蒼風、今井利満らとの座談会で具体に言及し、「抵抗をみずから作らない」点で具体は非常に弱いという評価を下しています。

瀧口がこの「抵抗」という言葉に込めた意味について考える上で大いに参考になるのは、彼の抽象芸術に対する見方です。瀧口は次のように述べ、ハーバート・リードおよびリードを引用するかたちで抽象芸術の特質を語った長谷川の言説を批判的に捉えました。「抽象芸術を合理的芸術の観点から、効用性に結びつけようとするならば、芸術に於ける想像性の問題をいかに解決することが出来るだろう。吾々の生活を廻る少くとも斯く習慣づけられて来た芸術品が、合理的であり効用的であつたとしても、これらを創造し、或は発明するに至つた根拠には必ずその時代の凝結された想像性があるであらう」〔註：瀧口修造「超現実主義の現代的意義—特に日本画壇の特殊性に関連して—」『美術雑誌アトリエ 前衛絵画の研究と批判』第14号第6号 1937年6月、19頁〕。つまり、機械に囲まれ科学技術の発展が続く社会では、機械が持つ幾何学的造形およびその美意識が求められ、芸術家はその純粋化を目指して、それとは直接関わらない情緒的・主観的要素を取り除いていくというリードや長谷川の解釈には異を唱えたのです。代わりに瀧口が、抽象化という現象について目を向けたのは、その時代特有の「凝結さ

れた想像性」でした。そもそも瀧口が精力的に紹介したシュルレアリスムは、近代の合理主義に抑圧された人間の想像力の解放を目指した、造形だけに止まらない思想的運動であり、彼が「時代の凝結された想像性」という言葉に込めたのは、機械化された社会を専ら肯定するのではなく、その社会、状況、時代を個々人がどのように見るかという批評的視点があってこそ芸術作品が生まれるという思考だったのではないのでしょうか。具体が「抵抗をみずから作らない」点で非常に弱いという趣旨の言葉も、こうした現実社会に対する批評的精神の有無を問う立場から発せられたのでしょうか。

確かに吉原は、現実社会や人間存在に関して直接的に問題提起を行うことは一度もありませんでした。すでに検討してきたとおり、吉原の「物質」を重視する姿勢の源には、1930年代にシュルレアリスムや抽象美術を受容する中で、先端を標榜しつつ形成された、主観を抛り所にする事への懐疑に根ざす客観主義があったと考えられます。その吉原にとって、社会への言及それ自体が主観を免れ得ず、造形上の可能性を押し広げる上で足かせになると映ったに相違ないでしょう。その一貫した吉原の志向は、「絵画」の概念を大胆に打ち破る具体の作品群を生む一方で、当初吉原が掲げた「人間精神と物質とが対立したまま、握手」する関係ではなく、ともすると「物質」へと傾いていく状況、瀧口が批判した「タブロオのなか」だけの世界に向かう状況を招いたことも否定できません。吉原の「物質」をめぐる思考は、常にこうした不安定さを引き起こす要因となる点を認識しておくことが、具体全体を再考する際にも有効であると考えます。

最後になりましたが、本発表にあたって、大阪新美術館建設準備室から、資料調査・提供等の様々な面で多大なるご協力を賜りました。ご協力に深く感謝申し上げます。ご清聴ありがとうございました。