

# 人文科学研究

—第 14 号—

## 目次

◆2016 年度修了者修士論文題目.....	1
◆修士論文	
自然法則と傾向性 —傾向性本質主義を擁護する	植田 拳太..... 2
〈点〉と〈紐〉 —高松次郎の初期作品をめぐって	石田 大祐..... 44
A Cognitive Approach to Psychological Expressions	山本 直樹..... 108
〈信州白樺派教育〉研究	寺澤 誠人..... 142
日本の現代芸術における「かわいい」の特質	Szabo Szilvia..... 235
◆院生会組織 .....	270
◆2016 年度院生会活動記録.....	271

平成28年度 信州大学大学院人文科学研究科 修士論文題目 (※を本誌に収録)

地域文化専攻

自然法則と傾向性 ―傾向性本質主義を擁護する ※ pp.2-43

15LA001A 植田 拳太

自己の一貫性と多様性に着目した自分らしさが心理的健康に及ぼす影響

15LA002K 関森 真澄

言語文化専攻

〈点〉と〈紐〉 ―高松次郎の初期作品をめぐって ※ pp.44-107

14LA101D 石田 大祐

A Cognitive Approach to Psychological Expressions ※ pp.108-141

14LA105G 山本 直樹

〈信州白樺派教育〉研究 ※ pp.142-234

15LA103D 寺澤 誠人

ソフォクレス『オイディプス王』研究 ―悲劇における神話のアテナイ化と僭主オイディプス  
匿名

日本の現代芸術における「かわいい」の特質 ※ pp.235-269

15LA108E Szabo Szilvia

平成28年度 修士論文

## 自然法則と傾向性

—— 傾向性本質主義を擁護する ——

信州大学大学院人文科学研究科 地域文化専攻

15LA001A 植田 拳太

## 目次

序論 .....	1
1 傾向性本質主義とヒューム主義からの批判.....	5
1.1 傾向性本質主義 .....	5
1.2 リアルな傾向性 .....	6
1.3 傾向性についての伝統的意味論の否定 —— 条件文はリアルな傾向性を名指す .....	7
1.4 傾向性は自然法則を真にする.....	8
1.5 因果的法則と統計的法則.....	9
1.5.1 因果的法則と因果的傾向性.....	10
1.5.2 統計的法則と確率的傾向性.....	10
1.6 傾向性本質主義に対して想定されうる批判.....	11
1.6.1 アームストロングによる法則的必然化の理論.....	11
1.6.2 要請としての法則、傾向性.....	12
1.6.3 形而上学の一仮説としての傾向性本質主義.....	13
結論 .....	14
2 マンフォードの批判から傾向性本質主義を擁護する.....	15
2.1 自然種についての経験的議論.....	15
2.2 自然種についての哲学的議論.....	16
2.3 本質をめぐる問題.....	18
2.4 自然法則をめぐる問題.....	20
2.5 マンフォードの批判を検討する.....	20
2.5.1 自然法則にかんする批判への応答.....	20
2.5.2 自然種と本質にかんする批判への応答.....	21
結論 .....	23
3 ヤークの批判から傾向性本質主義を擁護する.....	24
3.1 ヤークの議論 .....	24
3.1.1 野心的な傾向性本質主義.....	24
3.1.2 傾向性の様相的説明 (Modal Account of Dispositionality: MAD).....	25
3.1.3 自然的様相の傾向性主義的説明 (Dispositionalist Account of Natural Modality: DAM).....	27
3.1.4 MAD と DAM (1-3) は両立するか? .....	27
3.1.4.1 MAD と DAM 3.....	27
3.1.4.2 MAD と DAM 2.....	28
3.1.4.3 MAD と DAM 1.....	29
3.2 ヤークの議論を論駁する.....	30

3.2.1 書き換えられた「傾向性本質主義の核心」 .....	30
3.2.2 存在論的根拠づけと真にすること .....	32
3.2.2.1 真にすること —— 存在が真理を根拠づける .....	32
3.2.2.2 根拠づけは、真にすることではない .....	33
結論 .....	36
結語 .....	37
参考文献 .....	38

## 序論

傾向性本質主義 (Dispositional Essentialism) —— いくつかの基礎的な性質は、傾向的本質をもつと主張する立場 —— を擁護することが、本論文の目的である。基礎的な対象である素粒子、その一つである電子は、たとえば負の電荷という性質をもつ。負の電荷という性質はある傾向性を本質<sup>1</sup>としてもつ。それは「負の電荷をもつ他の対象と近接したならば、反発しあう」という、電子の振舞いにかんする性質である。この性質をもたないならば、対象は電子という自然種のメンバーではありえない。本論の題目が示す通り、自然法則 (law of nature) と傾向性 (disposition) は、傾向性本質主義を論じるにあたり、重要な役割を担っている。傾向性本質主義は、傾向性の存在を認め、それが基礎的な性質の本質であり、自然法則を説明するのだと主張する。したがって、自然法則と傾向性という二つの概念と関連づけながら、傾向性本質主義や関連する他の立場について簡単に説明したい。最後に、本論文の構成を示す。

傾向性本質主義は、因果性や法則性の問題に関わっている。その問題とは「因果性や必然性は、実在するのか」という問いである。一般的に、何かは何かを引き起こすということ、すなわち因果 (causation) は実在すると考えられている。われわれは「懸命な努力が、成功の原因だ」とか「カロリーの過剰摂取が肥満を引き起こす」などと語る。しかし、デイヴィッド・ヒュームによると、因果は実在しない。因果は、われわれ人間の思いなしに過ぎない。

自分たちの周りを眺め、外的対象を見て、原因の作用について考察するときでも、われわれは、単一の事例においては、いかなる力 (power) も必然的結合 (necessary connexion) も、つまり、結果を原因に結びつけ一方を他方の誤りない帰結とするいかなる性質も、発見することができない。ただ、事実として、一方が現に他方の後に続いて生じる、ということを見だすだけである。(Hume 1748 / 2000, p. 51. 邦訳は 56-7 頁)

われわれは、原因となる出来事と結果となる出来事の間、必然的結合、すなわち前者が生じたならば後者が必ず生じるということを確実に請け負うような結合があると信じている。しかし、そのようなものは自然のうちに見出されない。因果とは、ある出来事と別の出来事がいつも連続して生じてきたことから、われわれが世界に投影するものに過ぎないのである。

以上の立場は、ヒューム主義 (Humeanism) と呼ばれる。ヒューム主義は、ある出来事が

---

<sup>1</sup> 本論で論じられる本質は、個体本質 (individual essence) ではなく、種本質 (kind essence) である。前者は、他でもないその個体であるためにもたれなければならない性質を指し、後者はある種のメンバーであるためにもたれなければならない性質を指す。また、本質はあくまでも基礎的な物理的対象が、その内在的性質ないし構造としてもつのであり、たとえば生物種は本質をもたない (Ellis 2005, p. 467)。

他の出来事を引き起こすような力、あるいはそれらの間の必然的結合を否定する。それはつまり、自然法則の否定を意味する。自然法則も結局はある出来事と他の出来事の偶然的な連続、すなわち規則性に過ぎないのだと言われる。また、ヒューム主義を採る者は、必然的に定言主義 (Categoricalism) を採る者でもある。定言主義は、事物がもつ性質は、そのすべてが非傾向的 (すなわち定言的) であり、自然法則は事物の本質などとは関係なく偶然的に成り立つと主張する。

しかし、ヒューム主義の主張は正しいのだろうか。因果が実在し、自然法則が成り立つというわれわれの直観は、捨て去られるべきなのだろうか。ヒューム主義に異を唱える、反ヒューム主義と呼ばれる立場がある。反ヒューム主義的な立場の代表例と言われるものは、デイヴィッド・アームストロングに代表される、法則的必然化 (nomic necessitation) の理論である (Armstrong 1983)。この理論は、因果関係項のタイプである普遍者の間に、法則的必然化という役割を担う二階の普遍者  $N$  を仮定する。必然的結合、すなわち因果の実在を認めるという点において、彼の立場は反ヒューム主義的である。しかし、その他の点、たとえば、傾向性の存在を認めないことをもって、アームストロングの立場はヒューム主義的であるとも言われる<sup>2</sup>。

ある立場が、徹底的に反ヒューム主義的であるためには、傾向性の存在に加え、それが事物と本質的に、つまり必然的に結びつくことが主張されねばならない。そのどちらも満たす立場が、傾向性本質主義なのである。この立場がもし正しければ、自然法則に適切な説明が与えられる。すなわち、自然法則が形而上学的に必然的に<sup>3</sup>成り立つのは、事物が本質的に傾向的な性質をもつおかげである、と説明されるのである。定言主義では、法則は偶然的に成り立つとされる。この世界で負の電荷をもつ電子は、他の負の電荷をもつ電子と反発しあうが、別の世界ではその逆が成り立つということがありえる。これは性質の同一性にかんするクイディティズム (quidditism) という問題<sup>4</sup>へとわれわれを導くが、本質主義を採ればこの問題が発生することもないのである。

本論が扱う傾向性本質主義は、Ellis and Lierse (1994) において提案され、Ellis (2001) で洗練化された<sup>5</sup>。エリスの<sup>6</sup>本質主義は、「いくつかの」性質は本質的に傾向的であると主張す

---

<sup>2</sup> 他にもバードによると、アームストロングの立場は以下の理由からヒューム主義的である。「それは、一方で、自然のなかの法則的必然化に訴えるがゆえに、ありきたりなヒューム主義ではありえないのだが、にも関わらず、他方で、法則的必然化は完全に偶然的なものであるため、わたしはアームストロングの立場を準ヒューム主義的 (semi-Humean) な立場と呼ぶ」(Bird 2007, p. 2)。

<sup>3</sup> 形而上学的必然性 (metaphysical necessity) とは、自然法則を共有しない可能世界を含めたすべての可能世界で成り立つ必然性を指す。たとえば、ある一箇所を、全面的に赤色かつ青色に塗ることができないということは、形而上学的に必然的である (鈴木、秋葉ほか 2014, pp. 83-4)。色という対象の在り方からして、一箇所を全面的に複数の色で塗ることは不可能だからだ。このような、どんな自然法則が成り立っているかではなく、事物そのものの在り方に存する必然性は、デレ (de re) 必然性とも呼ばれる。

<sup>4</sup> 第一章において詳細に論じられる。

<sup>5</sup> 他にも、本質主義の入門書として Ellis (2002) が書かれている。

る<sup>7</sup>。すなわち、定言的性質を許容する。他方、Bird (2007) において、同じく傾向性本質主義者であるアレクサンダー・バードは「すべての」性質が本性的に傾向的であると主張する。つまり、定言的性質を一切認めない。これは傾向性一元論 (Dispositional Monism) と呼ばれる。本論が擁護したい立場はエリスのものだが、たとえば第三章で取り上げられる議論のなかに、バードによる本質主義の定式化が登場することがある。本論で論じられる限りにおいて、エリスとバードの違い (一元論か否か) は特に重要ではない。ゆえにバードの議論を擁護することが、エリスの立場を部分的に擁護することにもつながるし、その逆もまた成り立つだろう。

本論の構成は以下の通りである。第一章では、エリスの傾向性本質主義を概観し、想定される批判について論じる。その批判とは、ヒューム主義からの批判であり、反ヒューム主義的側面をもつアームストロングの立場と同じく、本質主義もまた避けられないものである。その批判に答え、傾向性本質主義は擁護するに値する立場であることを示す。

第二章では、スティーブン・マンフォードによる、エリスの傾向性本質主義にとって重要な概念 —— 自然種、本質、自然法則 —— に対する批判を確認する。それぞれを批判的に検討し、そのどれもがエリスの立場を脅かさないということを明らかにする。

第三章では、自然法則の説明、すなわち傾向性本質主義者が享受できる見返りが、実際には得られないのだという、ジークフリート・ヤークの議論を検討する。もしヤークが正しければ、傾向性本質主義はその魅力のほとんどを失ってしまうだろう。わたしは、彼の議論が誤った前提から出発しているということ、そして自然法則を「説明する」ということを「真にする truthmaking」ではなく「根拠づける grounding」であると理解してしまっていることをもって、ヤークの批判は失敗しており、傾向性本質主義者は法則の説明という利益を依然として享受できるのだと論じる。

傾向性本質主義にかんする本研究は、分析形而上学という哲学の部門に属するが、これに属する議論は日本においても盛んに論じられている<sup>8</sup>。しかし、傾向性本質主義を主題的に扱った研究は極めて少ない (あるいは、ほとんど存在しないと言ってよいと思われる)。たとえば、加地大介は、「現代的本質主義をどのように理解すべきか」という論文のなかで、傾向性本質主義が該当するとみられる、本質主義のカテゴリーについて論じているが、具体的に傾向性本質主義がどのような立場であるか、ということまでは論じていない<sup>9</sup>。本論文は、傾向性本質主義の内容について詳細に論じ、なおかつ比較的新しい批判を検討し、

---

<sup>6</sup> 実際にはエリスだけでなくリールセもその提案者であるが、本論では煩雑さを避けるため、Ellis and Lierse (1994) の内容であっても、「エリスの」と表現する。

<sup>7</sup> Molnar (2003) もこの立場を採っている。

<sup>8</sup> 鈴木、秋葉ほか (2014) や、タフコ編 (2015) の出版は、近年の日本における分析形而上学の盛り上がりを示していると言える。

<sup>9</sup> もちろん、加地 (2013) の目的は、傾向性本質主義を詳細に論じることではないのだから、加地の手抜きというわけでは決してない。重要なのは、わたしの見るところ、この立場が全く検討されていないということである。

それらからの擁護を試みている。ゆえに本論文は、日本における分析形而上学研究に対し、一定の貢献を果たすものと思われる。

## 1 傾向性本質主義とヒューム主義からの批判

本章の目的は、エリスの議論を概観すること (§ 1.1-5)、そして想定されうる批判を指摘し、それに答えることである (§ 1.6)。その批判とは、普遍者としての自然法則が実在すると考える、アームストロングに向けられうる批判と同型のものである。すなわち、法則、傾向性、本質は、どれもわれわれの要請に過ぎないというヒューム主義的な批判である。このような懐疑論に対し、傾向性本質主義もヒューム主義も仮説であり、それを仮定することで得られる利益によって評価されるべきだと論じる。傾向性本質主義はヒューム主義よりも優れた点があるため、検討される価値のある立場であると結論づける。

### 1.1 傾向性本質主義

傾向性 (disposition) —— ないし傾向的性質 (dispositional property) —— とは「かくかくの刺激に対して、しかじかの反応を返す」という性質のことだが、これは通例、何らかの定言的な性質を基盤として成り立つ高階の (すなわち二階以上の) 性質だと考えられてきた<sup>10</sup>。しかし、エリスは以下のように述べる。「リアルな傾向的性質 (real dispositional properties) は、定言的性質にスーパーヴィーン<sup>11</sup>しもするだろうが、定言的性質のみにスーパーヴィーンするわけでは決してないとわれわれは考える」(Ellis and Lierse 1994, p. 39)<sup>12</sup>。これはつまり、リアルな傾向性は、もつとも基礎的な傾向性を基礎にもつということに他ならない。ここで言う、もつとも基礎的な傾向性とは、もつとも基礎的な物理的対象、すなわち素粒子がもつ傾向性だ。

エリスは電子を例にあげて説明する (*ibid.*, pp. 32-3)。電子を電子たらしめているものは何か。それは、電子がもつ因果的力能 (causal powers)、能力 (capacities)、そして性向 (propensities) だ<sup>13</sup>。これらに目を向けずに、何が電子であるのかを同定することはできない。

<sup>10</sup> たとえば、「食塩を水に入れたならば、溶ける」という傾向性は、「ナトリウムと塩素の化合物 (NaCl) である」という性質を一階の性質にもつ二階の性質である。「NaCl である」のような性質は、仮言的ではない (傾向的ではない) という意味で、定言的性質と呼ばれる。

<sup>11</sup> ある性質 A が、他の性質 B にスーパーヴィーンするとは、B について異なることなしに、A について異なることはありえない、という付随関係のこと (cf., McLaughlin and Bennett 2011)。B をもつ二つの物体が、一方は A をもつが、他方はもたない、ということはあるない。

<sup>12</sup> ここで言われているリアルな傾向性は、もつとも基礎的な傾向性のことではない。リアルな傾向性とは、もつとも基礎的な傾向性を基礎にもつ傾向性のことだ。たとえば、水溶性はリアルな傾向性と言えよう。後述するように、リアルな傾向性は自然種によってもたれるものであり、水溶性は、たとえば塩化ナトリウムという自然種によってもたれる。

<sup>13</sup> エリスは三つを区別している (Ellis and Lierse 1994, p. 40) が、本論においては、特にその違いが重要でない場合は区別しない。因果的力能は、それをもつ物体が、別の物体に対して力 (force) を及ぼすという傾向性を指す。たとえば、重力質量がそれに当たる。

電子は、その振る舞いによって同定されるほかないのだ。「ある粒子が電子であるのは、それがまさに電子がなすような振る舞いをするよう傾向づけられているとき、かつそのときに限られる」(ibid., p. 33)。つまり、電子がもつ傾向性(因果的力能、能力、性向)は、電子の本質(essence)なのである。電子は素粒子の一つであり、もっとも基礎的な物理的対象だと考えられる。その電子がもつ傾向的性質が、さらに基礎的な性質に依存しているとは考えられない。他の素粒子についても同様で、それらもっとも基礎的な粒子がもつ傾向性は、その粒子をその粒子たらしめる本質であり、基盤性質をもたない。そして、こうしたもっとも基礎的な傾向性を(部分的にであれ)基盤性質としてもつことで、食塩の水溶性や金属の電導性といった諸々の傾向性が実現されているのである。

以上が、エリスの傾向性本質主義の基本的な内容である。傾向性本質主義者は、条件文による伝統的な傾向性の分析を否定する。さらに、傾向的本質を基礎にもつリアルな傾向性は、自然法則を真にするもの(truthmaker)であると主張する。以下、詳しく論じよう。

## 1.2 リアルな傾向性

エリスによれば、傾向性には自然的なものとそうでないものがある。自然的傾向性(natural disposition)は、自然種のプロセスと密接なつながりをもつ<sup>14</sup>。

われわれの理論の新しさは、リアルな傾向性と自然種のプロセス間にわれわれが打ち立てるところのつながりだ。われわれは、自然種の物体が存在するのと同じように、自然種のプロセスが存在し、この種のプロセスは、本質的に、自然的傾向性の表示であると考え。言い換えるならば、あるプロセスが自然種のプロセスであるためには、そのプロセスは、適切でリアルな傾向性の本物の表示でなければならない。(ibid., pp. 27-8)

自然的傾向性(リアルな傾向性)と、そうでない傾向性はどのように分けられるのだろうか。エリスによれば、それはその傾向性が関連するプロセスによって決まる(ibid., p. 36)。ある傾向性が自然的であるのは、それが自然種のプロセスと関連するときだ。

では、自然的傾向性と関わる、自然種のプロセスとはどのようなものだろうか。エリスは、ベータ崩壊のプロセスを自然なプロセスの例に挙げている(ibid., p. 37)。ベータ崩壊と

---

能力は、その結果となる出来事によって識別可能な傾向性であり、慣性質量がその一つだ。これは、物体に力が加わったとき、どれくらい抵抗できるかという傾向性だ。性向は、それが顕在化する状況が極めて広範にわたる傾向性だ。ラジウム原子は、あらゆる状況において、存在するだけで崩壊しようという性向をもつ。わたしの見るところ、おそらく能力が、もっとも伝統的な傾向性らしい傾向性だと言える。たとえば食塩の水溶性は、物理的な力を別の物体に与えてはいないし、食塩は存在するだけで溶けるわけでもないため、能力であると言えるだろう。

<sup>14</sup> 「自然種のプロセス」、「自然的プロセス」は同義。また、「リアルな傾向性」と「自然的傾向性」も同義である。

は、大雑把に言えば、原子核からの電子の放出の結果、原子番号が 1 だけ大きくなるプロセスのことだ。これが自然種のプロセスであるのは、このプロセスが、われわれ人間の関心から独立に存在するからである。そして、このプロセスと関連する傾向性は、自然的傾向性だ。ベータ崩壊のプロセスは、まさに原子がそのように崩壊するという自然的傾向性を表示していると言える。

他方、自然的ではないプロセスとはどのようなものだろうか。自然的プロセスは、人間の関心から独立して存在するのだから、人工的ないし社会的に構成されたプロセスがそれにあたる。エリスは、いかさま行為を例に挙げている (*ibid.*, p. 37)。いかさま行為は様々な仕方で為されるだろう。試験におけるカンニングや、ポーカーにおいて袖に仕込んだカードをそっと手札に加え、役を完成させるのもいかさま行為だ。「われわれは、それらすべてが、他者の利益を非合法的に、または非道徳的に奪う行為であるという理由だけで、それらをひとまとめに分類する」(*ibid.*, p. 37)。いかさま行為が自然的ではありえないのは、われわれ人間の関心から独立して存在しているわけではないからだ。このようなプロセスと関連するのは、(もしあるとすれば) 自然ではない傾向性だ。

このような傾向性の区別を採用すると、われわれにとっておなじみの傾向性を自然的か、それとも人工的なのかを区別することができる。たとえば、脆さは自然な傾向性ではない (*ibid.*, p. 33)。脆さは、実に様々なものによってもたれる。たとえば、このグラスは落とされれば割れ、この紙は適切な力を加えれば破れ、砂の城は雨にあたれば崩れてしまう。しかし、グラスの脆さや紙の脆さ、そして砂の城の脆さに共通してもたれるような、本質的性質はあるだろうか。恐らくないだろう。これらは、いわばわれわれ人間の都合で、つまりわれわれにとって便利なように、人工的に「脆いもの」として分類されているに過ぎない。したがって、脆さは自然的傾向性ではない。

一方で、可溶性は自然的傾向性であると言える。可溶性をもつものが溶けるということは、われわれの関心から独立しているからだ。また、可溶性は、さらに基礎的な傾向性をその基盤性質としてもつと考えられる。つまり、物理的にもっとも基礎的な粒子が本質的にもつ傾向性を基礎にもつのだ<sup>15</sup>。エリスは、リアルな傾向性はその基盤として、定言的性質だけではなく、他の傾向性をもつと考えている (*ibid.*, p. 39) のだから、可溶性は自然的、つまりリアルな傾向性であるとみてよいだろう。

### 1.3 傾向性についての伝統的意味論の否定 —— 条件文はリアルな傾向性を名指す

エリスの目的は、① 傾向性にかんする伝統的な意味論の否定、② 傾向性と自然法則との間のつながり、これらを示すことであつた。したがって、まずは ① についての議論を確認していくことにしよう。

傾向性に対して、伝統的に以下のような定式化が与えられてきた。

---

<sup>15</sup> 脆さをもつものが共通してもつ、このような性質はないだろう。それゆえ、脆さは自然的傾向性ではありえないのである。

(SCA) ある対象  $x$  が時間  $t$  において、刺激  $s$  に対して反応  $r$  を返すよう傾向づけられている  $\Leftrightarrow$  対象  $x$  が時間  $t$  において刺激  $s$  を受けたならば、 $x$  は反応  $r$  を返すだろう。

これは、単純な条件法分析 (Simple Conditional Analysis) と呼ばれる。食塩が可溶性をもつとは、食塩が「水に入れられるという刺激が与えられたならば、溶けるという反応を返す」という性質をもつことである、というおなじみの分析だ。この条件文による分析は、伝統的に傾向性の定義とされているが、エリスによれば、SCA は傾向性を定義しているのではなく、リアルな傾向性を名指しているのだという (*ibid.*, p. 38)。

エリスは、傾向性の帰属を以下のように表す。「 $x$  がこの傾向性をもつ対象であるならば、 $x$  は状況  $C$  において出来事  $E$  が生じるという傾向性をもつ」 (*ibid.*, p. 36)。ここで、傾向性は  $\langle C, E \rangle$  という順序対によって特定される<sup>16</sup>。

従来の分析だと、プロセスを表現する「ある刺激が与えられたならば、ある反応を返すだろう」という条件文が真であることと、その傾向性が実在することは、論理的同値ではない。これは、傾向性がいわゆる第二級の性質とみなされる理由の一つでもある。というのも、このように分析されたとき、「もし  $P$  ならば、 $Q$  だろう」という関数に適切な値を入れてやり、その文が真であれば、傾向性は作り放題になってしまうからだ。そのように恣意的に作られる性質が、リアルな性質、つまり、世界の側に実在する性質であるとは言えないのである。

そこでエリスは、世界に実在する傾向性を名指すものとして、条件文を規定する。彼は自らの分析を「ボトムアップ式」と表現する (*ibid.*, p. 38)。「……ある真なる仮定法的条件文が、必然的に、対応する傾向的性質の存在を含意するわけではないのだ」 (*ibid.*, p. 38)。傾向性は、対応する条件文によって、操作的に定義される「ことば」なのではなく、むしろ条件文によって名指される、実在する性質であるというわけだ。

#### 1.4 傾向性は自然法則を真にする

次に、二つ目の目的である、② 傾向性と自然法則の関係について見ていくことにしよう。われわれは、ふつう自然法則が成り立つことを認めていると思われる。科学が様々な法則

---

<sup>16</sup> 従来の分析において、傾向性は「しかじかの刺激に対して、しかじかの反応を返す」という性質であるのに対して、エリスの分析では、刺激や反応ではなく、状況や出来事によって傾向性が特徴づけられている。これは、エリスが提示する、傾向性というカテゴリーの一つである、性向 (propensity) を考慮したものと思われる。エリスは性向の例として、ラジウム原子の崩壊性を挙げている。ラジウム原子は、とくに何らかの刺激によって崩壊するわけではなく、ただ存在するだけで、崩壊が起きうる。このとき、ラジウム原子が存在するということは、刺激というよりも、むしろ状況であると考えられる。また、顕在化のトリガーが状況であるとき、その顕在化は反応というよりも、むしろ出来事であると考えられる。したがって、性向のような傾向性を扱うために、このような特徴づけがなされているものと考えられる。

を発見し、それを用いて成功を収めているということを信じているはずだ。では、自然法則はどのようにして成り立っているのだろうか。エリスは、「法則は世界に存在するものではない。つまり法則は、世界の真理であるところのものなのだ」と考えている (*ibid.*, p. 39)。法則は、世界の構成要素として存在するものではなく、世界にかんする真理、いわば真なる命題なのである。

法則が命題ならば、われわれが成り立っていると認めている自然法則は、真なる命題ということになる。では、自然法則は何によって裏付けられているのか。つまり自然法則を真にするもの<sup>17</sup> (truthmaker) は何なのだろうか。エリスは以下のように述べている。

自然法則を真にするものは、傾向的性質が存在論的に依存しうるところのものであるだろう。……というのも、関連する自然法則を真にするものは、まさに基礎的な傾向的性質であるとわれわれは考えているからである。 (*ibid.*, p. 39)

食塩のもつ可溶性は自然的傾向性だ。そして、傾向性は二階の性質であるがゆえに、基礎的な性質の上に成り立つ。たとえば、「NaCl である」という定言的性質を基礎にもつかもしれない。しかし、エリスの傾向性本質主義において、自然的傾向性は定言的性質のみを基盤としてもつわけではなかった。可溶性は、物理的にもっとも基礎的な粒子が本質的にもつ傾向性を基礎とするのだった。エリスは、この基礎的な傾向性を、自然法則を真にするものであると考えているのである<sup>18</sup>。

傾向的本質が自然法則を説明すると考える論者はエリス以外にも存在する<sup>19</sup>。このことから分かるように、この主張は本質主義を採る主な理由の一つである。自然法則の説明が本当に達成されるのかという問題は、第三章で検討される。

## 1.5 因果的法則と統計的法則

では、傾向性が真にするような法則とはどのような法則だろうか。エリスによれば、法則は二つに分けられる。一つは、因果的法則 (causal law) であり、もう一つは、統計的法則 (statistical law) である (*ibid.*, p. 41)。そして、これらの法則をそれぞれ真にするものが、因果的傾向性 (causal disposition) と、確率的傾向性 (stochastic disposition) だ。

---

<sup>17</sup> 真にするものは、「真にするもの原理 Truthmaker Principle」によって要請される。真にするもの原理とは「もし、ある言明が真ならば、その言明を真にするところの何かがなければならぬ」という原理のことである (Crane 1996, p. 8)。詳細は第三章で述べる。

<sup>18</sup> 本論において、真にするものといわれる存在者は、事実 (fact) ないし事態 (state of affairs) であるとする。したがって、「傾向性が真にする」という表現は、「あるものが傾向性をもつという事実が真にする」ということを意味する。真にするもの存在者のカテゴリーは何かという問題は論争的であるが、本論では立ち入らない。その問題については、秋葉 (2014) において詳細に論じられている。

<sup>19</sup> たとえば、Bird (2007) や Molnar (2003) が代表的な論者である。また彼らは、法則が傾向的本質にスーパーヴィーンするとも述べる。

### 1.5.1 因果的法則と因果的傾向性

まずは、因果的傾向性と因果的法則について説明しよう。

法則というものは、ふつう、前件の事象の出来のあとに、必ず後件の事象が出来しなければならないものだ。因果的法則は、そのようないわゆる法則のことである。

因果的傾向性は、因果的法則を真にするものとしての傾向性であり、〈C, E〉という順序対によって特定できる。Cは状況 (circumstance) で、Eは出来事 (event) だ。Cが起きたならば、その結果として、Eが必ず起きる。これが因果的傾向性である。

エリスは、因果的法則の例として、電場<sup>20</sup>と静電気力 (クーロン力) にかんする法則を挙げる (*ibid.*, p. 41)。電場は、他の正電荷<sup>21</sup>を置かれると、静電気力 E を発生させる。この法則を簡潔に表すと、「どんな電場であれ、正電荷が位置したならば、必ずその電場に位置する正電荷は静電気力を受けねばならない」となる。これが因果的法則であるならば、この法則を真にするものは因果的傾向性だ。この法則と関連する傾向性は、電場がもつ「正電荷が置かれたならば、その電荷は静電気力を被らせる」という傾向性にほかならない。ここで注意すべきは、「電場に正電荷が置かれたならば……」という言明が成り立つゆえに、当該の傾向性が存在するのではないということだ。この言明は、当該の傾向性を指示しており、世界の側に実在する、指示された傾向性がこの言明を真にしているのだ。

以降の議論では、自然法則、あるいは法則という語句は、このような因果的法則を指す。また、その例として、電子の振舞いにかんする法則がたびたび持ちだされる。

### 1.5.2 統計的法則と確率的傾向性

次に、統計的法則と確率的傾向性について説明しよう。

エリスは、確率的傾向性の例に、ラジウム原子の崩壊性を挙げている (*ibid.*, p. 40)。存在するラジウム原子は放射性崩壊を起こすが、この崩壊は、確率的に起きるものであって、ラジウム原子の存在が必然的に崩壊を引き起こしているわけではない。つまり、ラジウム原子が存在することは、放射性崩壊の十分条件ではなく、必要条件でしかない。これが、原子の崩壊に関する法則が統計的である理由だ。

われわれの世界は、非決定論的世界だとエリスは述べている (*ibid.*, p. 42)。それは、因果的に完全に決定されていない、ラジウム原子の崩壊性のような確率的傾向性の存在を考えると明らかだろう。しかし、あらゆる傾向性が確率的なのではなく、電場がもつ静電気力のような、因果的に決定されている傾向性も存在するのだった。そして、エリスの見立てでは、これらの傾向性こそが、因果的、または統計的な自然法則を真にするものなのだ。

---

<sup>20</sup> 電荷が空間に置かれると、その周囲の空間が変化し、電場となる。空間を電場に変化させるために置かれる電荷と、静電気力を被る電荷は、数的に別個のものであることに注意せよ。

<sup>21</sup> 電荷は、一般的には電子などがもつ性質のことだが、ここでは電荷をもつ粒子のことを指している。

## 1.6 傾向性本質主義に対して想定されうる批判

本節では、傾向性本質主義が直面すると思われる批判について論じる。その批判は、法則の实在論を採るアームストロングに向けられうる批判と同型のものであるため、彼の議論を見ることは本質主義への批判を理解する役に立つ。まずは準備的考察としてアームストロングの議論を批判的に検討したのち、その批判を本質主義へと向ける。批判に対するわたしの回答は、傾向性本質主義は形而上学における仮説であり、一定の説明力を有するがゆえに、ヒューム的な懐疑論によって即座に否定されるべきではない、というものだ。

### 1.6.1 アームストロングによる法則的必然化の理論

自然法則にかんするよく知られた理論が存在する。それが法則的必然化の理論ないし、DTA 説<sup>22</sup>である。これは、普遍者 (universal) の存在を認める立場であり、自然法則<sup>23</sup>は普遍者の間に成り立つ関係であると主張する (Armstrong 1983, p. 85)。この説の代表的な論者である、アームストロングの議論を確認しよう<sup>24</sup>。

「F ならば G である」という言明について考えてみよう。F と G はともに普遍者だ。これは法則だろうか。違う。法則ならば、F が出来たなら、必ず、G も出来ねばならないのだった。この言明は、F と G の間の必然性についてなにも言っていない。アームストロングは、ヒューム主義的な規則性説に反して、F と G の間に必然的結合を仮定し、N (F, G) と表す。これは、「あるものが F であることは、同じあるものが G であることを、普遍者 F と G のおかげで、必然化する<sup>25</sup>」ということの意味する (*ibid.*, p. 96)。

ヒューム主義的な規則性説だと、われわれは、F のあとに G がたまたま起きてきたという恒常的接続の経験から、「F ならば G である」という法則があると信じるようになる。つまり、因果性ないし法則とは、われわれが存在すると思込んでいるにすぎない。人間はその思込みを、実際は偶然に起きているだけの継起に投影しているだけなのだとされる。

しかしアームストロングの理論では、F と G という普遍者の間に、必然的結合としての N が仮定される。この N もまた、普遍者である。アームストロングは普遍者实在論を採るの

---

<sup>22</sup> フレッド・ドレッツキ、マイケル・トゥーリー、そしてアームストロングの頭文字をとってそう呼ばれる。三人は、それぞれ独立に、またほとんど同時期に、この理論を主張した。

<sup>23</sup> ここで、アームストロングが实在すると主張する法則は、法則言明とは区別される。アームストロングの法則は、法則言明を真にするものだ (Armstrong and Heathcote 1991, p. 64)。

<sup>24</sup> ここでは、あくまでも傾向性本質主義に対する批判についての理解を促進することが導入の目的であるため、DTA 説の妥当性について検討することはしない。しかし、序論で述べたように、彼の理論の一部がヒューム主義的であることは否めないと思われる。

<sup>25</sup> たとえば、ナトリウムの燃焼は黄色発色を引き起こすという自然法則は、普遍者 F には「燃焼する」という性質、G には「黄色に発色する」という性質が当てはまる。

だから、F と G を結びつける N は、世界の側に実在する。自然法則は、人間の思いなしなどではないのだ。

けれども、以下のような疑問が生じるのは自然だ。すなわち、必然的結合としての N はどのようにして仮定されるのか、そのような結合の仮定を正当化する十分な理由はあるのか、という疑問だ。アームストロングは、以下のように述べている。

F が観察される。そして観察された F はすべて、観察された G となるだろう。われわれは、性質 F と性質 G の間に直接の関係があるということを仮定することによって、そのような観察を説明するのだ。このような申し立ては、最良の説明への推論としばしば呼ばれるものである。(Armstrong 2010, p. 37)

性質 F と G の間の直接の関係とは、必然的結合 N のことであり、最良の説明への推論とは、アブダクション<sup>26</sup>のことである。科学的な探究の結果、F のあとにはいつも G が起きることが分かったとしよう。そしてその事実から、これから生じる F のあとにも、やはり G が起きるはずだと予測するだろう。この予測は、F と G の間に必然的、法則的關係がなければ成り立たないだろう。予測のためには必然化が必要であり、実際、われわれには予測ができています。この事実を説明するために、普遍者間の必然的関係が仮定されるのである。

### 1.6.2 要請としての法則、傾向性

アームストロングによる法則についての理論に対して、以下のような批判が考えられる。自然法則があるとは言っても、それは人間が科学における現象の予測をうまく説明するために要請したものに過ぎないのではないかと、という批判だ。ヒュームは、出来事と出来事の間には必然的な関係などは存在せず、われわれが存在すると思っているに過ぎないと主張する<sup>27</sup>。アームストロングはこれに反して、普遍者間の結合関係の存在を主張するわけだが、彼自身、その結合関係を人間の要請によって導いているのではないかと。実際、F と G の間に必然的な関係があるという保証はどこにもないだろう。因果性、ないし法則性が人間の要請であるという点で、アームストロングはヒューム主義的な批判にさらされることになる。

以上のような批判は、傾向性本質主義を採るエリスにも向けられる。彼にとっての自然

<sup>26</sup> 証拠から、現象をもっとうまく説明できる仮説を立てるといふ、推論形式の一つ。

<sup>27</sup> 原因と結果の間の必然的関係など存在しないというテーゼは、帰納の正当性についてのヒュームの懐疑論の論証に含まれる(神山 2015, p. 283)。帰納とは、これまで起きてきたのだからこれからも起きるだろう、というタイプの推論である。「太陽はこれまで毎日昇ってきた。したがってこれからも昇り続けるだろう」という信念を正当化するためには、自然の斉一性(自然における事象の継起は斉一的である)という原理を仮定する必要がある。しかし、この原理自体、論理的真理ではなく正当化されない。したがって、帰納は正当化されない。この帰結に対するヒュームの懐疑的解決(skeptical solution)とは、帰納に従うことはわれわれの習慣に過ぎないというものだ(*ibid.*, p. 173)。

法則は、アームストロングが論じたように、普遍者として実在するわけではない。§ 1.4 で確認したように、法則はあくまで命題であり、それを真にするものが傾向的本質として実在する。これが彼の主張だった。法則を真にするものは、素粒子や場がもつ基礎的な傾向性だ。しかし、そのような傾向性も、実際はわれわれの要請に過ぎないのではないだろうか。たとえば、電場の静電気力は、電荷をもつ粒子に対する因果的力能だ (Ellis and Lierse 1994, p. 41)。電場は、空間に電荷をもつ粒子が存在することで生じる。静電気力は、空間の「空間である」という定言的性質と、粒子のもつ電荷という傾向的性質のおかげで成り立つ性質である<sup>28</sup>。静電気力の発生は、エリスによれば因果的法則であり、そこには必然的關係がある。そしてそのことを真にするものが、電子がまさしくそのように振舞うという傾向的本質なのだった。けれども、電子がしかじかのように振舞うということから、そのような傾向性が実在するということになるのだろうか。われわれが観察している事実は、単に電子がいつもこのように振舞うということだけであり、傾向性という、いわば「引き起こし力」とでも言えるものの存在は、あるというよりも、あるということにされるに過ぎないのではないか。

基礎的な粒子がもつ性質は、われわれが傾向性と呼ぶところの性質の特徴と合致している。しかし、世界の内に見出されるのは「あの出来事のあとに、この出来事が起きた」という出来事の連続に過ぎない。傾向性や力能が存在するという保証は、どこにもない。結局のところ、アームストロングが、科学における予測の成功を説明するために、アブダクションとして必然的結合を要請したのと同様に、エリスも、「傾向性は実在し、素粒子、たとえば電子は負の電荷の傾向性を本質的にもつ」と、アブダクションとして要請しているに過ぎないのではないだろうか。

### 1.6.3 形而上学の一仮説としての傾向性本質主義

「傾向性や本質は、人間の要請に過ぎないのではないか」という問いに対し、わたしは「その通り」と答える。傾向性本質主義は、形而上学の一仮説である。したがって、この立場の評価は、傾向性や本質の存在を仮定することで得られるメリット、つまりどれだけのことを説明できるかという観点から判断されるべきだ。

たとえば本論ではとりわけ、基礎的なものもつ傾向的本質が自然法則をうまく説明するという主張が検討される。これは傾向性本質主義を採るメリットの一つである。けれどもひょっとすると、ヒュームによって法則は偶然的な規則性に還元された、つまり、自然法則についての問題は解決されたのだから、形而上学的な仮説の出る幕はないと言われるかもしれない。しかしそれは間違っている。ヒューム主義的な法則の説明も、その問題を解決するための仮説に過ぎない。自然法則の必然性を、ヒューム主義者は人間による投影という仕方の説明する。本質主義者は、傾向性や本質によってそれを説明する。両者はど

---

<sup>28</sup> エリスらは、傾向性の基盤性質は基礎的な傾向性のみであるとは主張しない。たとえば空間は、定言的性質として、基盤性質でありうる。

ちらも仮説なのである。もちろん、ヒューム主義が正しいと仮定するならば、本質主義に対する上の批判はもっともではあるだろう。しかし、それは本質主義が即座に否定される理由にはならない。

実際、本質主義が正しいと仮定することで得られる見返りは、ヒューム主義がもたらすそれよりも魅力的だと思われる。もし、ヒューム流の法則の説明が正しければ、法則は偶然的なものということになるが、そこには問題がある。ヒューム主義を採ると、クイディティズムに陥ってしまうからだ<sup>29</sup>。法則が偶然的だと、この世界で成り立つ法則が別の世界では全く異なるものである、ということがありえてしまう。たとえば負の電荷という性質をもつ対象は、別の負の電荷をもつ対象と反発しあうが、むしろ負の電荷同士で引き合うような法則が成り立ちうるのである。しかし、性質が担う因果的役割以外で、われわれはどうやって性質を同定できるのだろうか、という問題が生じる。「もし何かが [ある性質] F の因果的役割をもつならば、なぜわれわれはここで F について語ってはいないのか? そして今、もし F が G のもっていた因果的役割をもつならば、なぜ F は G ではないのか?」(Mumford 2004, p. 104. []は筆者)。この問題がそもそも生じないという点で、本質主義はヒューム主義よりも優れている。というのも、本質主義は因果的役割、すなわち傾向性が本質として自然種に結びついており、ゆえに自然法則は必然的なのだと仮定するからである。

以上の理由から本論では、傾向性本質主義は形而上学の一仮説であり、検討するに値する立場であると見なす。それは仮説であるという意味において、ヒューム主義と同等である。ヒューム主義が正しいとすれば、本質主義の想定は要請に過ぎないという批判はもっともであるかもしれない。しかしながら、ヒューム主義のもっともらしさは実のところ明らかでない事実ではないため<sup>30</sup>、本質主義が検討される価値は十分にあると思われる。したがって、ヒューム流の懐疑論から、即座に本質主義が否定されはしないのである。

## 結論

本章では、まず傾向性本質主義の概要が説明された。もっとも基礎的な対象 —— 現時点では素粒子 —— がもついくつかの性質は、本質的に傾向的である。電子の振る舞いは、電子の本質的な性質が決定しており、それが当該の自然法則を説明する。

次に、本質主義に対するヒューム主義的な批判について考察した。本質主義とヒューム主義はどちらも仮説なのであり、それを仮定することがどれほど生産的であるかという点から評価されるべきだと論じた。わたしは、傾向性本質主義はヒューム主義以上の美点があるため、検討する価値のある立場であると結論づける。

---

<sup>29</sup> 以下の説明は、Mumford (2004, pp.103-4) を参考にしている。

<sup>30</sup> ヒュームによる懐疑論の論証が、実際には成功していないのだとする主張も存在する (cf. 神山 2015, pp. 203-23)。

## 2 マンフォードの批判から傾向性本質主義を擁護する

スティーブン・マンフォードは、自然種、本質、そして自然法則をめぐる問題を指摘することで、エリスの傾向性本質主義を批判する。彼は、傾向性、すなわち因果的力能 (causal power) の存在を認めるため、反ヒューム主義者であるという点ではエリスと同じだ。けれども、彼は自然種と結びつけられる本質的性質など存在しないと考えている。

本章では、マンフォードによる批判を検討し、それらからエリスの本質主義を擁護することを試みる。彼による批判を検討したのち (§ 2.1-4)、エリスの立場を脅かすものは実際のところ何もないと結論づける (§ 2.5)。

### 2.1 自然種についての経験的議論

マンフォードによれば、エリスは自然種が実在することを擁護するため、二種類の議論を行っているという。一つは経験的議論であり、もう一つは哲学的議論である。まずは経験的議論について見ていこう。

自然種の実在を主張するためにエリスが訴える議論を、マンフォードはしばしば、非連続体の議論 (no continuum argument) と呼ぶ (Mumford 2004, p. 110; 2005, p. 423)。

たとえば、化学的要素間の区別は、リアルで絶対的なものだ。われわれが恣意的に何らかの方法で、諸々の化学的要素を分けざるをえないような、単一の化学的種の連続体は存在しない。要素間の区別は、われわれに発見されるために存在しており、量子力学的に可能であるような原子核の制限された種によって保証される。(Ellis 2001, p. 3)

自然種とは、事物の内在的な本性によって客観的に切り分けられた、世界に存在する事物のカテゴリーであるが、化学的な要素が、恣意的ではなく自然な仕方で切り分けられるなら、自然種は存在するだろう。そしてその切り分けは、量子力学における基礎的なレベルにおいてなされる。たとえば、素粒子は今のところ、レプトン、クォーク、そしてこれらに働く力を媒介する粒子 (たとえば、フォトンやグラヴィトン) の三つに分けられる。この区別はわれわれによって恣意的になされたものではない。事実として、世界がそのように切り分けられているのだ。

この議論が経験的と称される理由は、世界がそのように自然に切り分けられるということが、科学的な実践を通して、アポステリオリにわれわれに知られるからだろう。また、このような経験的事実は科学によって発見される事柄だが、何が存在するののかはそのとき正しいとされている理論によって変わりうる。たとえば電子は理論的対象であるが、科学が進み、理論が洗練されていくにしたがって、現在あるとされている電子はひょっとすると姿を消すかもしれない。

マンフォードはまさにこの点を指摘する。「基礎的なレベルにおいて見いだされるような、

下限的 (infirmic) 自然種<sup>31</sup>にかんする確実性についてのどんな主張も、異議を申し立てられる運命にある」(Mumford 2004, p. 112)。彼は、自然種が存在する経験的な理由があることは認めるが、経験的な証拠だけから、形而上学的な結論を導き出すことは危険であるとし、経験的な議論は、エリスの本質主義が要求する意味での自然種の存在を認めるにいたるような議論ではないと結論づける。

## 2.2 自然種についての哲学的議論

次に、マンフォードが哲学的議論と呼ぶものを見ていこう。この議論は、種が存在論におけるカテゴリーの一つとして必要不可欠なものであることを示そうとする。

種は、何か別のものへと還元できるだろうか。もしできるならば、どんな存在者へと還元すればよいだろうか。マンフォードは、性質ないし普遍者 (universals) が適していると考える (Mumford 2005, p. 433)。すると、たとえば、赤いものや電子という種は存在せず、「赤さ redness」や「電子であるという性質 property of being an electron」が存在することになる。そしてこのような普遍者は、実体的な個別者によって例化 (instantiate) される。熟れたトマトやリンゴ、イチゴはみな赤いという点で非常に類似しているが、これは赤さをそれぞれの個体が例化しているからであり、赤いものという種のメンバーであるからではないというわけだ。

しかしエリスによれば、「電子である」という性質など存在しない (Ellis 2001, p. 92)。普遍者は、論理的にはどんな個体によっても例化されうる。しかし、電子であるという性質について言えば、それは電子のみによって例化される性質であるため、本物の性質ではない。また、仮にそのような性質があるとしても、それを例化できるのが電子だけならば、電子であるという性質を例化するものは存在しないだろう。というのも、そのような性質をもつということが、まさに、あるものを電子にするからだ。したがって、もし電子であるという性質があるとすれば、それを例化するものは、そもそも存在しないか、あるいは (そんなものが存在すればだが) 裸の個別者 (bare particular) と呼ばれる、何者をも例化していない個別者かのどちらかだろう。

マンフォードは以上のように議論を概観した上で、この議論は説得的だろうかと問いかける。もちろん、説得的ではない。なぜか。マンフォードによれば、それは「論争の的にはならないような古典的な普遍者と類比的な議論を容易に構成できるように思われる」からである (Mumford 2004, p. 112)。どういうことか確認しよう。

赤いということが、全面的に赤いということを意味するなら、赤い対象とは、全面的に赤い対象といえるだろう。さらに、赤いということは、あらゆる赤い対象によって、そしてそれだけによって例化されるといえる。マンフォードによると、これと類比的な議論が、電子についても成り立つ。すなわち、すべての電子が、そして電子だけが、電子であると

---

<sup>31</sup> エリスによる造語で、もっとも基礎的なレベルにおける自然種を指す。たとえば、今のところ「電子」はそのような種の一つである。

いう性質をもつ。すべての赤い対象が、そして赤い対象だけが、赤いという性質をもつことと同じように。自然種と普遍者は類比的であるということは、種を普遍者へと還元するためのよい理由になるだろう。

このままでは、自然種が普遍者へと還元されてしまう。したがって、エリスは種と普遍者の違いを主張しなければならない。エリスはこう主張する。すなわち、赤さの場合においては必然性がないが、電子の場合では、それがあるのだと。われわれが住んでいるこの世界における赤い対象は、別の可能世界においては赤くないかもしれない。この可能性はあるだろう。わたしの着ている赤いシャツが、赤くなければならない理由はどこにもない。つまりそこに必然性はない。他方、電子については同じことが言えない。この世界で電子であるものが、別の世界では電子ではないことはありえないのだ。

なぜ、ある対象 *a* が、この世界では電子であるという性質をもち、別の世界ではもたない、ということがありえないのか。その理由はこうだ。この世界の *a* と別の世界の *a* の同一性は、まさにそれが電子であるという性質をもつことによって言えるからである。この世界の *a* は電子であるという性質をもつが、別の世界の *a* はもたないならば、同じ種のメンバーとして同一視できないだろう。ゆえに、この世界で電子であるものが、別の世界では電子でないことはありえないのである。

したがって、もしなんらかの自然種が存在するならば、それらは種として、そのような外在的関係 (*extrinsic relation*) から独立でなければならない。そして自然種の同一性は、そのメンバーの内在的本性 (*intrinsic nature*) にのみ依存しなければならないのであり、他の事物との偶然的な外在的関係に依存するのではない。(Ellis 2001, p. 20)

内在的本性とは、それをもつ対象が、まさにその対象であるためにもたねばならないような性質や構造、すなわち本質のことだ (*ibid.*, p. 31)。それゆえ、その対象と内在的本性の間には必然性がある。対照的に、外在的といわれるものは、偶然的なものにすぎない<sup>32</sup>。この世界における *a* がもつ、電子であるという性質は *a* の内在的な本性であり、それゆえ、別の世界における *a* もまた、この性質をもたねばならないのだ。

しかしながら、マンフォードはエリスの議論を論点先取であるとして退ける。もともと、エリスは自然種の存在を確立するための議論をしていた。そして彼の自然種概念は、その種に属するメンバーがもつ、内在的本性、すなわち本質と結びつけられている。ここで、エリスがやらねばならないことは、自然種と本質が結びついているということを何らかの仕方で論証することであるはずだ。それにも関わらず、彼は、本質と結びついている自然種概念を既に前提してしまっている。エリスによれば、この世界の対象 *a* が電子ならば、別

---

<sup>32</sup> たとえば、わたしが信州大学の学生であることは、わたしにとって必然的なことではないため、外在的な事柄である。

の世界の a もまた電子でなければならない。しかし、この必然性は「自然種は本質的性質と結びつくということ」が認められることなしに前提されてはならないはずだ。したがって、マンフォードは次のように述べる。「われわれが二つの個体を同定できない理由は、おそらく、それらが同じ種のメンバーではないからだ」(Mumford 2004, p. 113)。エリスの主張に反して、この世界の a が電子で、別の世界の a が電子でないということはありうる。それらは単に、同じ種に属するメンバーではなかったに過ぎないのだ。

本節をまとめよう。エリスの主張する自然種は、本質と結びつけられる。しかし、それは彼が論証しなければならないことであり、最初からそれを前提して議論を進めることはできない。自然種が普遍者へと還元できないことを示すためのエリスによる議論は、そのような論点先取を犯している。したがって、彼の議論は説得的ではない。これがマンフォードの主張である。

### 2.3 本質をめぐる問題

仮に、自然種という存在論的カテゴリーが存在するとして、それと結びつくエリスが考えるところの、本質的性質とはなんだろうか。エリスは以下のように述べている。

……いくつかの事物 —— 自然種に属する事物 —— は、それがその種の事物であることをやめることなしには、これらのうちのどんな性質も失うことができないという意味において、そして、この種の事物になることなしには、どんな種同定的性質 (kind-identifying properties) の集合も獲得できる者がいないという意味において、それらの内在的性質のいくつか、あるいはすべてを必然的にもつ。これらの内在的性質の種同定的集合は、わたしが「自然種のリアルな本質」と呼ぶところのものだ。(Ellis 2001, pp. 237-8)

この一節からわかることは、本質的性質は、(1) ある種のメンバーが、その種のメンバーであるためにもたねばならない性質であり、(2) 種同定的性質、すなわち、かくかくの性質をもつということは、しかじかの種メンバーということである、という具合に種が同定されるような性質のことであり、(3) したがって、種と必然的に結びつく性質であるということである。

本質主義では、本質的性質と偶有的性質 (accidental properties) は区別される<sup>33</sup>。前者は、

---

<sup>33</sup> 厳密にいうと、エリスは本質的性質、偶有的性質の他に、付随的性質 (incidental properties) という区別を設けている (Ellis 2001, pp. 77-8)。たとえば、ウラン原子という自然種には、 $U^{235}$  と  $U^{238}$  などの下位種 (sub-species) が存在する。これら二つは振る舞い方が異なる。つまり、同じウランという種に属するにも関わらず、本質となる性質が  $U^{235}$  と  $U^{238}$  では異なるのだ。けれども、前者のもつ本質と後者のもつ本質は、ウランという種にとってはどちらも本質だ。そこでエリスは、ある下位種においてのみ本質であるような性質を付随的性質と呼ぶ。ウランのある下位種にとっては本質的でない性質は、偶有的性質と

種のメンバーすべてによって、必然的にもたれる。他方、後者はそうではない。偶有的性質は、種のメンバーがその種に属することをやめることなしにもつことが、または失うことができる性質だからだ。したがって、種のメンバーが偶有的性質をもつかどうかは、偶然的な問題である。

マンフォードによれば、普遍的偶有性 (universal accidental) の可能性というものが存在する。この可能性は、本質主義にとって深刻な問題であるという。ある自然種  $K$  のメンバー、 $a$  から  $z$  について考えよう。種のメンバーが偶有的性質をもつか否かは偶然的な問題だった。したがって、 $K$  のメンバーである  $a$  から  $z$  が、ある偶有的性質  $Q$  をもつことは偶然的な問題だ。そしてここから、 $a$  から  $z$  すべてのメンバーが  $Q$  をもつという状況がありえる、ということが導かれる。これが普遍的偶有性の可能性だ。

さて、ここで本質的性質の特徴を思い出そう。本質的性質は、種と必然的に結びつき、種同定的性質として特徴づけられるのだった。したがって、種に属するメンバーは、そのどれもが、必然的に、本質となる性質をもつことになる。

普遍的偶有性の可能性を認めると、やっかいな問題が持ち上がる。本質主義者は、本質的性質と偶有的性質を区別しなければならない。しかし、 $a$  から  $z$  すべてのメンバーが偶有的性質  $Q$  をもつ状況がありえてしまうと、その状況と、 $a$  から  $z$  すべてのメンバーがある性質を本質としてもつという状況を区別できないように思われる。つまり、自然種  $K$  のメンバー  $a$  から  $z$  すべてがもつ性質、あるいは性質の集合があるとき、それが本質的に (必然的に) もたれているのか、それとも偶有的にもたれているのかが、われわれにはわからないということである。「偶有的性質の偶然性が存在するとき、偶有的性質の可能な普遍性を除外すると思われるものは何もないのだ」 (Mumford 2004, p. 116)。

普遍的偶有性の可能性は、マンフォードが本質的問題と呼ぶものへとわれわれを導くことになる。すなわち、「一体何が、ある性質の身分を、本質なるものへと格上げするのか」という問いだ (Mumford 2005, p. 424; Dupré 1993, p. 83)。「彼ら [本質主義者] は、あらゆる種メンバーによって普遍的にもたれる性質であることから、本質的性質であることへと、どのようにその身分を向上させるのかということを示し損ねてきた」 (Mumford 2004, p. 117. []は筆者)。

マンフォードによれば、本質主義者がやらねばならないことは以下のどちらかだ。(1) 普遍的偶有性の可能性を否定すること、あるいは、(2) 普遍的偶有性の可能性がもたらす問題は、実は問題ではないと主張すること。これらのどちらかである。

後者の戦略を採用するならば、以下のように主張されるかもしれない。種  $K$  のメンバーのどれもが、偶有的性質  $Q$  をもつならば、われわれは、実際の種メンバーと可能な種メンバーについて考慮し、本質と偶有を分けねばならない。つまり、この世界における  $K$  のメンバーはみな、 $Q$  を実際にもっているのだが、別の世界では、 $Q$  をもたないかもしれない。

---

は呼ばれない。なぜなら、偶有的性質は外在的な性質だが、付随的性質は本質的性質と同様、事物の内在的本性のことであるからだ。

もしそうなら、Qは偶有的性質として、本質的性質から区別できるだろう。換言するならば、Kのメンバーが存在するあらゆる可能世界において、Kのメンバーすべてによってもたれる性質こそ本質なのだ、と本質主義者は主張するかもしれないということだ。

しかしながら、このような方法を本質主義者が採ることは許されないだろう。なぜならば、そのような方法で区別できる者は、既に種Kにとって本質的な性質とは何かを知る者でしかありえないからだ。マンフォードによって提案された、普遍的偶有性の可能性にかんする議論の眼目は、種のメンバーすべてによって普遍的にもたれる性質を、本質的性質と偶有的性質とに分けることはできないということだ。何が本質で、何が偶有なのかは、本質主義者にも分からないはずである。したがって、種Kにとっての本質的性質が何であるのかが分からないにも関わらず、別の世界ではQはもたれないなどと主張することはできない。「本質主義者には、偶有的性質と本質的性質を区別しようとする試みにおいて、どんな本質主義的事実をも前提する資格を与えられてはいない」(ibid., p. 117)。この世界ではKのメンバー全員にもたれてはいるが、別の世界では違うという前提は、まさに本質主義的事実にほかならない。したがって、もし(2)の戦略を採用するならば、本質主義者はまたもや論点先取を犯すことになるだろう。

## 2.4 自然法則をめぐる問題

マンフォードは、本質主義者にとっての自然法則とはどのようなものかを検討する。彼の結論はとてもシンプルなものだ。すなわち、自然法則は余剰な存在者である。

エリスにとっての自然法則とはどのようなものか。法則は、自然種の本質的性質によって真にされるものだった。これはつまるところ、法則が性質の存在に依存していることになる。そしてそのような自然法則は、マンフォード曰く「種メンバーの中にある」(Mumford 2004, p. 120)。

このようにエリスにとっての自然法則を理解すると、そのような自然法則はそもそも必要だろうかという問いが持ち上がる。エリスの存在論は、事物に力能など備わっていないと主張するヒューム主義的な存在論とは対照的に、力能や傾向的本質の存在を認めるため、事物の能動的な振る舞いを認める存在論である。したがって、事物がどのように振る舞うかは、それらがもつ傾向的本質によって決まる。しかし、本質が事物の振る舞いを支配するならば、自然法則の仕事はもうないのではないか。「もし法則が仕事をもたないなら、それらが果たす特有の役割はなく、法則を措定する必要がないように思われる」(ibid., p. 120)。以上が、エリスが直面するといわれる、法則をめぐる問題である。

## 2.5 マンフォードの批判を検討する

### 2.5.1 自然法則にかんする批判への応答

わたしの見るところ、マンフォードはエリスの法則にかんする考え方を正確に理解してはいない。上述したように、マンフォードが描くところのエリスは、法則が種メンバーに

何らかの仕方で内在すると考えている。しかし、それは事実ではない。実際、エリスはこのように述べている。「法則は、世界に存在するようなものではない。法則は、世界にかんして真であるところのものである」(Ellis 2001, p. 128)。自然法則とは、なんらかの自然現象を記述するため、われわれによってあてがわれる命題ないし文、数式なのであり、その自然現象が内蔵する(あるいは、その自然現象に関連する)性質の類ではない。したがって、マンフォードとエリスは、法則それ自体に自然現象を支配する実行力を帰属しないという点においては同じなのだ。「負の電荷をもつ電子は、他の負の電荷をもつ電子と反発しあう」は法則的言明だが、このような言明は電子のもつ本質的性質によって真にされる言明だ。しかしエリスは、マンフォードとは異なり、法則を消去すべきだとは言わない。自然法則は、それがたとえ理想化されたものだとしても、電子の振る舞いを予測する際、振る舞いの記述として明らかに仕事をしていると思われる。したがって、自然法則にかんする批判は、エリスの立場を脅かすとは思われない<sup>34</sup>。

### 2.5.2 自然種と本質にかんする批判への応答

自然種と本質をめぐる問題は、以下の三つに分けられる。(1) 素粒子のレベルをもっとも基礎的なレベルとすることへの批判、(2) いきなり本質と結びつけられた自然種について論じることへの批判、そして(3) 本質と偶有を区別できないという批判だ。

一つ目の批判は、確かにその通りだろう。これから先、素粒子よりもさらに基礎的なレベルが発見される可能性はあるからだ。けれども、エリスの本質主義は、何もこれから先の科学全般を完全に包括するような立場であろうとしているわけではない(そんなものが可能だとも思えない)。したがって、基礎的なレベルが素粒子から別の何かへ変わったとしても、科学者は、素粒子に対して行うようにその新しい基礎的存在者の傾向性を探究するはずであり、本質主義者もまた、最新の科学の知見を参照しつつ探究を続けることだろう。

二つ目の批判にかんしては、マンフォードの議論の始め方に問題があると思われる。というのも、彼は自然種と本質を分けて、別々に論じているのだが、このような議論は、自然種と本質は切り離すことができる、すなわち、本質なしの自然種があるということを最初から前提している。マンフォードが、自然種と普遍者は類比的に論じることができるというときの自然種とは、本質から切り離された自然種だろう。一方でエリスの自然種とは、本質と結びついたものだった。つまり、彼らは互いに異なる自然種概念についての主張をしているため、そもそも議論が噛み合っていないのである。よって、マンフォードの批判に対して、エリスは「あなたこそ、自然種と本質が切り離せると初めから前提してはいないだろうか」という具合に応答できるとと思われる。

三つ目の批判は、一見すると、かなりもっともらしい批判だと思われる。けれどもわた

---

<sup>34</sup> エリスの記述の中には、「……自然法則は世界の中に内在する(immanent)……」という表現も見られるが(Ellis 2001, p. 283)、文字通りに受け取るべきではないだろう。法則が事物の本質によって根拠づけられるということの表現として読むべきである。

しには、本質と偶有を区別できないという可能性は、不毛な懐疑論に見える。

当然のことだが、エリスは本質と偶有の概念的な区別の定義を示している。

D3: G はある対象  $x$  の内在的性質である $\text{=def.}$   $x$  は、 $x$  によって現されるだろう性質に別の仕方で作用するかもしれないどんな偶有的力 (accidental force) もないときに、G を現すだろう。 (*ibid.*, p. 29)

この定義と § 2.3 冒頭で引いたエリスの記述を合わせると、本質的性質とは内在的性質であることがわかる。そして内在的性質の対概念である外在的性質については § 2.2 で述べたとおりだ。ここから、偶有的性質が外在的性質であることも明らかである。

マンフォードが主張するように、普遍的偶有性の可能性はあるのかもしれない。しかし、種のメンバーのすべてがもっており、しかも外在的ではないことが今のところわかっているならば、そのような性質を本質と呼ぶことにどんな問題があるのだろうか。

ひょっとすると、本質主義に対する反論者は以下のように問うのかもしれない。たとえ概念的な区別があるといっても、実際に事物がもつ性質をどうやって本質と偶有に分けるのか、と。このような問いは、本質主義者に向けられるべき問いではない。実際に素粒子がもつ性質とは何か、またそのうち内在的なものはどれか、外在的なものはどれかを探究することは、明らかに科学者の仕事だと思われる。エリスも言うように、どの性質が本質的であるかを同定する際、科学者に困難はない (Ellis 2005, p. 466)。そして科学者は、実際に電子が今のところもつ性質を明らかにしている。電子や他の素粒子がもつ性質は、そのすべてが本質だ<sup>35</sup>。今のところ、本質と区別できないような偶有性は、素粒子にかんしては存在しない。

このように言うと、「電子についても、これから先のことはわからないではないか」という反論がありそうだが、これももつともらしくない。というのも、たとえ電子の新たな傾向性が発見されたとしても、本質主義が提示する概念的区別は依然有効であるし、具体的にそれが内在的か否かは、やはり科学的探究によって明らかにされるべき事柄だからだ。

批判に対するわたしの回答は、仮にマンフォードの区分に当てはめるならば、本質主義者が採るべき二つ目の戦略だと言えるかもしれない。すなわち、普遍的偶有性の可能性は、実際には問題ではないというやり方だ。その可能性が現に生じているのなら、マンフォードは本質と偶有を区別できないケースを提示すべきだろう<sup>36</sup>。それができないのであれば、

---

<sup>35</sup> エリスは、すべてのメンバーが内在的に同一であるような種を単純な自然種 (simple natural kind) と呼ぶ (Ellis 2001, p. 31)。

<sup>36</sup> たとえばデュプレは、いわゆる本質的問題を提起した一人であるが、彼は原子番号を原子の本質とすることに異議を唱えている (Dupré 1993, fn.23, p. 274)。鉄原子と鉄イオンは、振る舞い方が違うにも関わらず、同じ原子番号 26 をともにもつというのがその理由だ。しかし、この問題は注 33 で述べた下位種と付随的性質の概念を導入すると解決する。鉄原子という自然種の中に、さらに二価の鉄イオンや三価の鉄イオンという下位種がある

彼の批判は実際にはエリスの立場を脅かすようなものではない、ただの懐疑論であると言える。

## 結論

本章では、エリスの傾向性本質主義が直面するとされた問題のどれもが、実際には特に彼の立場を脅かさないことが示された。自然法則をめぐる問題は、マンフォードがエリスの見解を見誤っていることから退けられる。自然種と本質をめぐる問題は、本質主義が、科学の成果を参照しつつ改定される仮説であるということ、マンフォードの自然種概念とエリスのそれとがはじめから別物であるということ、そして普遍的偶有性の可能性が、実際に問題として生じてはいないということから、退けられる。

---

とすればよい。また、たとえば腸で吸収されるのは二価の鉄イオンだけなのだが、この性質は鉄原子のメンバーにとっては付随的な性質であり、二価の鉄イオンのメンバーにとっては本質的性質なのであって、偶有的性質ではないと理解すればよい。

### 3 ヤークの批判から傾向性本質主義を擁護する

傾向性本質主義を採用する積極的な理由の一つに、基礎的性質のもつ傾向的本質は、自然的様相を根拠づける<sup>37</sup> (grounding)、または真にする (truthmaking) という理由があると言われる。つまり、自然的様相、すなわち自然法則は、傾向的本質のおかげで成り立つというわけだ。

本章では、傾向性本質主義が達成できるものとされている、自然的様相の根拠づけという仕事は、実際には達成できないものだという、ジークフリート・ヤークの議論が紹介される (§ 3.1)。次に、その議論が実際には間違った前提から始められているということが指摘される (§ 3.2.1)。最後に、根拠づけと真にすることは異なる概念であり、自然的様相の根拠づけは、真にすることとして理解されるため、依然として達成されることが示される (§ 3.2.2)。

#### 3.1 ヤークの議論

ヤークは Jaag (2014) において、傾向性本質主義者が掲げる「傾向的性質が自然的様相を根拠づける」という仕事が、実際には成し遂げられないものであると主張する。本節では、ヤークによる傾向性本質主義の特徴づけを確認したのち、傾向性本質主義者の企てが成功しないことを示す議論を見ていく。

##### 3.1.1 野心的な傾向性本質主義

ヤークはマンフォードの言葉を引きながら、傾向性本質主義の主張を特徴づける (*ibid.*, p. 1)。基礎的性質がもつ傾向的な本質は、「自然的必然性と自然的可能性を提供し、様相的真理の真にするもの (truthmaker) としてふさわしいものであると言われる。それらはあらゆる様相的真理の真にするものであるわけではない。それらは、自然的、あるいはデレ (*de re*) な様相的真理だけを真にするものである」(Mumford 2004, p. 170)。

自然的必然性や自然的可能性は、自然的様相 (natural modality) と呼ばれる。たとえば、負の電荷をもつ二つの電子は互いに反発しあう。これは自然法則の一つだ。そしてこの法則は、どの可能世界でも成り立つ。別の世界では負の電荷をもつ電子同士が引き合う、ということはありません。このような必然的な法則を真にする、あるいは根拠づけるのが、電子のもつ負の電荷という傾向性、つまり電子の本質となる性質である。以上のように特徴づけられた傾向性本質主義の主張を、ヤークは野心的な傾向性本質主義 (Ambitious Dispositional Essentialism: ADE) と呼ぶ。

ADE は、傾向性本質主義者たちの著作の中に、確かに見出すことができる。たとえばエ

---

<sup>37</sup>「基礎」や「基盤」といった訳語も考えられるが、これらはそれぞれ 'foundation'、'base' の訳語として使われることも多いため、'grounding' や 'ground' の訳語として、本論ではそれぞれ「根拠づけ」、「根拠」を採用する。

リスは以下のように述べている。

自然法則を真にするものは、傾向的性質が存在論的に依存しうるところのものだ。実際、われわれが正しければ、これはその通りである。というのも、関連する自然法則を真にするものは、まさに基礎的な傾向的性質だとわれわれは主張するからである。  
(Ellis 2001, p. 128)

また、同じく傾向性本質主義者であるジョージ・モルナーも以下のように述べている。

自然法則は世界のなかの対象がもつ単純な力能 (powers) にスーパーヴィーンする (それによって必然化される)。力能は、法則を真にするものである。(Molnar 2003, p. 199)

### 3.1.2 傾向性の様相的説明 (Modal Account of Dispositionality: MAD)

ヤークは、Bird (2007、具体的には Ch. 3) を参照しながら、傾向性本質主義の定式化について検討する。まず、バードは傾向性本質主義を以下のように定義する<sup>38</sup>。

(DE) 少なくともいくつかのまばらな (sparse)、基礎的な性質は、傾向的本質をもつ。(Bird 2007, p. 45)

まばらな性質、基礎的な性質とは、いわゆる自然的性質 (natural property) のことであり、自然をその関節に沿って切り分ける<sup>39</sup> (carve nature at the joints) 性質と言われる (cf. Beebe *et al.* 2011, p. 235)。たとえば、電子のもつ負の電荷は自然的性質であり、それは「負の電荷をもつ他の電子と反発しあう」という傾向的本質をもつ。

次に、バードは、傾向的本質をもつ基礎的な性質のことを潜在性 (potency) と呼び、潜在性と傾向的本質の関係を、刺激 — 反応モデルを使って定式化する。

潜在性のもつ本質はリアルな本質であり、つまりそれは当該の性質の本性についてのものであって、対応する語句がもつ意味の単なる反映ではない<sup>40</sup>。したがって、傾向性本質主義によれば、ある潜在性 P のリアルな本質は、特徴的なある刺激 S への反応に

<sup>38</sup> この定義は、エリスとバードのどちらもが共有している。

<sup>39</sup> 自然をその関節に沿って切り分けられない性質の代表例は、「赤い、または塩辛い、または植物である」のような選言的性質である。仮にこの性質で世界を切り分けようとするれば、リンゴと海水とタンポポは同じ (選言的) 性質を共有していると言われることになる。けれども、このような性質は恣意的に作り放題であり、自然を適切に切り分けているとは言い難い。

<sup>40</sup> この点は、エリスも強調している。傾向性と対応する条件文は、単にその含意 (刺激 S が起きたならば顕在化 M が生じる) を説明するにすぎない (Ellis and Lierse 1994, p. 38)。

において、ある具体的な特徴的顕在化  $M$  を与える、という傾向性を含む。ゆえに、あらゆる可能世界において、 $P$  をもつどんな対象も、 $S$  への反応において  $M$  を産出するよう傾向づけられている。

$$(DE_p) \quad \Box(Px \rightarrow D_{(S, M)}x). \quad (\text{Bird 2007, p. 45})$$

ここで、文演算子「 $\Box$ 」は、「……は必然的である」と読む<sup>41</sup>。また、 $D_{(S, M)}x$  は、「 $x$  は、刺激  $S$  への反応において  $M$  を顕在化するよう傾向づけられる」と読む。これは「 $Sx \Box \rightarrow Mx$ 」と同値である。「 $\Box \rightarrow$ 」は、仮定法的あるいは反事実的条件文であることを表わしている (*ibid.*, p. 43)。したがって、 $DE_p$  は「 $x$  が潜在性  $P$  をもつならば、 $x$  は刺激  $S$  への反応において  $M$  を顕在化するよう傾向づけられている、ということは必然的である」と読むことになる。食塩の水溶性を例にとれば、「食塩が水溶性をもつならば、食塩は水に入れられるという刺激への反応において、溶けるという顕在化を生じるよう傾向づけられていて、このことは必然的である」となる。

以上からわかることは、バードは潜在性のもつ傾向的本質を、反事実的条件文の内容と同一視しているということだ<sup>42</sup>。「法則にかんする率直な傾向性本質主義的な説明は、傾向性の条件文分析のうちに見られるように、傾向的特徴と仮定法的条件文で記述されることを同等とみなす」 (*ibid.*, p. 64)。このことから、潜在性は様相的な性質であることがわかる。ここまでの議論を踏まえ、ヤークは以下のような形式的表現を用いる。

$$\varepsilon_p(Px \rightarrow (Sx \Box \rightarrow Mx)). \quad (\text{Jaag 2014, p. 4})$$

ここで、文演算子  $\varepsilon_p$  は「……は、 $P$  の本性のうちに存する」あるいは、「……は、 $P$  の本質の一部である」と読む。ヤークはさらに、この表現に対し、彼の議論のために若干の変更を加える。

$$(MAD) \quad \varepsilon_p(Px \rightarrow NMx). \quad (\textit{ibid.}, p. 6)$$

<sup>41</sup> もし、 $Px \rightarrow D_{(S, M)}x$  が必然的でなければ、クィディティズムに陥ることになる。第一章でも述べたように、クィディティズムとは性質の同一性にかんする立場であり、対象と性質の間の必然的な結びつきを否定する。この立場によれば、負の電荷をもつ電子が、反発しあうのではなく、むしろ引き合うような可能世界が存在しうる。これを受け入れると、別の世界では別の自然法則が成り立ちうることになる。これは正しくヒューム主義的な考え方であり、傾向性本質主義と相反するものだ。

<sup>42</sup> これは、傾向性とは条件文に他ならない、ということではない。§ 1.3 におけるエリスの議論と同じく、条件文それ自体は、傾向性という性質の内容を表わしているに過ぎない。条件文が傾向性の適切な分析を与えられないという事例は、たとえば Martin 1994 における「フィンク fink」や、Bird 1998 における「アンチドート antidote」がよく知られている。

ここで、 $NM_x$  は、何らかの対応する自然的様相、すなわち自然法則を表す文が代入されるプレースホルダーである (Natural Modality の頭文字をとって  $NM$  と表わす)。彼はこの形式的表現を、本質主義の核心 (the essentialist core) と呼ぶ (*ibid.*, p. 5)。

### 3.1.3 自然的様相の傾向性主義的説明 (Dispositionalist Account of Natural Modality:

#### DAM)

エリスたち傾向性本質主義者は、自然法則が潜在性のもつ傾向的本質によって説明されると主張する。これが、傾向性本質主義を採用する利点なのであった。では、このような傾向性本質主義の主張は、具体的にはどのように定式化されるだろうか。

ヤークは、バーバラ・ヴェッターの論文のなかに、定式化の下敷きとなる解釈を三つ見出す。

傾向性本質主義者にとって、自然法則は自然の基礎的なレベルにおける**傾向的性質を根拠とする**。たとえば、電荷がそれぞれ近づくと、互いに反発しあうというような法則は、それらが近づくとそれぞれの電荷が反発しあうということが**まさに電荷の本性であるという事実を根拠とする**。もしまったく同じ**傾向的本性が**、「もし  $x$  が他の負に荷電された対象と近接したなら、それから離れるだろう」という形式の反事実的条件文の真理を**同様に根拠づけなければ**、そのことは、控え目にいっても驚くべきことだろう。(Vetter 2011, p. 749, 強調はヤークによるもの)

ヤークが引用中で強調した部分は、以下のように定式化される。

(DAM 1)  $NM_x$  は  $P_x$  を根拠とする。

(DAM 2)  $NM_x$  は  $\varepsilon_p (P_x \rightarrow NM_x)$  を根拠とする。

(DAM 3)  $NM_x$  は  $P$  の傾向的本性を根拠とする。(Jaag 2014, p. 6)

以下、ヤークは自然的様相の傾向性主義的説明 (DAM) が、MAD と両立するか否かという問題を検討する。

### 3.1.4 MAD と DAM (1-3) は両立するか?

#### 3.1.4.1 MAD と DAM 3

はじめに、MAD と DAM 3 の組み合わせが整合的かどうか検討される。ヤークによれば、「 $P$  の傾向的本性」は  $NM_x$  と入れ替えることができるという。たとえば、 $P$  に負の電荷を代入すると、負の電荷という性質の傾向的本質は、「負の電荷をもつ電子に近づくと反発する」であり、これは自然法則、つまり  $NM_x$  にほかならない。このことから、ヤークは DAM 3 を以下のように書き換える。

(DAM 3\*)  $NMx$  は  $NMx$  を根拠とする。(*ibid.*, p. 8)

このような関係はそもそも根拠づけと言えるだろうか。根拠づけるものが、それ自体によって根拠づけられるならば、そのような関係はもはや根拠づけとは言えないだろう<sup>43</sup>。したがって、MAD と DAM 3 は両立しない、とヤークは考える。

### 3.1.4.2 MAD と DAM 2

MAD と DAM 2 の組み合わせも、ヤークによると見込みがない。ある真理が本質的であることが、それが形而上学的に必然的であることを根拠づけると仮定するとき、 $\epsilon_P (Px \rightarrow NMx)$  は、 $\Box(Px \rightarrow NMx)$  を根拠づける。そしておそらくは、 $Px \rightarrow NMx$  をも根拠づけるだろう。そして、ただそれだけにすぎない。DAM 2 は、 $Px \rightarrow NMx$  を根拠づけることはできるかもしれないが、 $NMx$  は根拠づけられない。「したがって、せいぜい  $\epsilon_P (Px \rightarrow NMx)$  を根拠とするということは、潜在性はその関連する自然的様相から離れない (離れられない) ということに過ぎないと思われる」(*ibid.*, p. 8)<sup>44</sup>。

<sup>43</sup> ここで、ヤークは非反射性という根拠づけにかんする一般的特徴に訴えている。

反射性：ある関係  $R$  が反射的である  $\Leftrightarrow R$  が自己関係的である、すなわち、あらゆるものが自分自身に対して  $R$  に立つ (Tahko 2015, p. 109)。

一般的に、根拠づけは非反射的であると言われる。というのも、もし根拠づけが反射的であれば、そもそも、そのような自己充足的な存在は、根拠づけを必要とはしないはずだからだ (*ibid.*, p. 110)。このほかに、非対称性という特徴もある。これは、 $x$  が  $y$  を根拠づけるとき、 $y$  が  $x$  を根拠づける、という状況を排除するために仮定される。もし根拠づけが対称的だとすれば、根拠づけ関係は循環してしまう。ヤークは、非対称性は根拠づけにとってなくてはならない特徴だと考えている (Jaag 2014, p. 7)。

<sup>44</sup> この議論の後、MAD と DAM 1 が両立するかという問題が検討されるが、その前にヤークは、MAD と DAM 2 にかんする議論の帰結を、まさに MAD と DAM 1 が両立することの根拠とするような傾向性本質主義者の推論を想定し、それに対し反論を行う (*ibid.*, pp. 8-9)。

ヤークの想定する推論とはこのようなものだ。MAD と DAM 2 は両立しないが、その帰結に至る際、 $\epsilon_P (Px \rightarrow NMx)$  から  $Px \rightarrow NMx$  の必然化が導出される。傾向性本質主義者は、まさにこのことを利用し、 $Px$  と  $NMx$  の必然的結合の成立が、 $Px$  による  $NMx$  の根拠づけであると主張し、DAM 1 と MAD は両立するのだと主張する。しかし、ヤークによれば、この推論はおかしな帰結を生む。独身者であるという性質を例にとって考えてみよう。独身者であるという性質の本性ゆえに、もしある者が独身者であるならば彼は結婚していない、というのは真だ。これは、 $\epsilon_B (Bx \rightarrow Ux)$  と表現できる。ここで、本質が必然性を含意すると仮定すると、 $\Box(Bx \rightarrow Ux)$  が導出される。しかし、ここで傾向性

### 3.1.4.3 MAD と DAM 1

最後に、MAD と DAM 1 の組み合わせが検討される。上の二つの DAM と同じく、DAM 1 も否定される運命にある。DAM 1 の否定を導く、ヤークの論証を見ていこう。

まず、MAD が仮定される。

(MAD)  $\varepsilon_P (Px \rightarrow NMx)$ 。

次に、P と P の本質に表れる、自然的様相との間の本質的依存にかんする原理が仮定される。

(1) もし  $\varepsilon_P (Px \rightarrow NMx)$  ならば、Px は本質的に NMx に依存している<sup>45</sup>。

最後に、本質的依存と根拠づけを結びつける原理を仮定する。

(2) もし Px が本質的に NMx に依存するならば、NMx が Px を根拠とするということはない。

以上の仮定から、以下を導くことができる。

( $\neg$ DAM 1) NMx が Px を根拠とするということはない。

ヤークは、この論証を本質的依存からの論証 (the argument from essential dependence) と呼ぶ (*ibid.*, p. 9)。

ここまで、MAD と DAM (1–3) がすべて両立しないことが示された。以上の議論をまとめてみよう。MAD と DAM 3 の組み合わせは、根拠づけるものと根拠づけられるものが同

---

本質主義者の推論とアナロジカルに考えると、独身者であること (Bx) が、結婚していないこと (Ux) を根拠づける、という帰結が得られる。これはもってもらしいとは思われないだろう。対照的に、結婚していないことが独身者であることを根拠づける、というの はもってもらしいと思われる。以上の例から引き出せる教訓は「……ある存在者とその本質と関連するものとの間の必然的結合は、前者において後者を根拠づけることと混同されてはならない」 (*ibid.*, p. 9) ということだけであるという。

<sup>45</sup> なぜこうなるのかは、 $\varepsilon_P (Px \rightarrow NMx)$  の対偶を見ると分かりやすい。 $\varepsilon_P (Px \rightarrow NMx)$  とその対偶、 $\varepsilon_P (\neg NMx \rightarrow \neg Px)$  は論理的に同値である。NMx が成り立たなければ Px は成り立たない、ということは P の本質の一部である。このような関係を本質的依存 (essential dependence) と呼ぶ。

本質的依存: x がその存在のために y に依存する =<sub>def.</sub> y が存在するときに限り x が存在するということは、x の本質の一部である。(Tahko 2015, p. 101. 筆者が一部改変した)

じであり、根拠づけの体をなしていないことから否定される。次に、MAD と DAM 2 の組み合わせは、 $\varepsilon_p (Px \rightarrow NMx)$  から  $\Box(Px \rightarrow NMx)$  が導かれ、 $Px \rightarrow NMx$  が導出されるとしても、 $\varepsilon_p (Px \rightarrow NMx)$  が  $NMx$  を根拠づけるといふことは依然として導かれない、ということから否定される。最後に、MAD と DAM 1 の組み合わせは、本質的依存からの論証により否定される。

### 3.2 ヤークの議論を論駁する

本節では、傾向性本質主義が自然的様相、すなわち自然法則の根拠づけに失敗するという結論が、実際には間違った前提から導かれていることを示す (§ 3.2.1)。さらにヤークは、本質主義者が主張するところの根拠づけは真にするということであるにも関わらず、それとは異なる根拠づけ概念を批判している。そのため、実際には本質主義批判として成り立っていないのだと論じる (§ 3.2.2)。

#### 3.2.1 書き換えられた「傾向性本質主義の核心」

ヤークによれば、傾向性本質主義の核心は以下のように定式化される。

$$(MAD) \varepsilon_p (Px \rightarrow NMx).$$

彼の議論において、この前提は不可欠なものだ。だが実際のところ、この定式化は本当に本質主義の核心を捉えているのだろうか。わたしにはそう思えない。彼は誤った定式化を与えてしまっている。

ヤークは、(MAD) をバードによる傾向性本質主義の定式化から以下のように導いている。

$$(DE_p) \Box(Px \rightarrow D_{(S, M)}x).$$

バードによれば、 $D_{(S, M)}x \Leftrightarrow Sx \Box \rightarrow Mx$  であるため、以下のように書き換えられる。

$$\varepsilon_p (Px \rightarrow (Sx \Box \rightarrow Mx)).$$

ヤークは、これをさらに書き換えたものを傾向性本質主義の核心とする。

$$(MAD) \varepsilon_p (Px \rightarrow NMx).$$

この一連の定式化からわかることは、ヤークは  $D_{(S, M)}x$  と  $Sx \Box \rightarrow Mx$  が、 $NMx$  と同値であると考えているということだ。しかし、これは正しくない。 $D_{(S, M)}x$ 、そして  $Sx \Box \rightarrow Mx$  を、 $NMx$  と入れ替えることはできない。

本来、 $\epsilon_P(Px \rightarrow D_{(S, M)}x)$  で言われていることは、「 $x$  が潜在性  $P$  をもつならば、 $x$  が刺激  $S$  に対して顕在化  $M$  を現すよう傾向づけられる、このことは  $P$  の本質に存する」ということだった。これはつまり、 $D_{(S, M)}x$  は、 $P$  のもつ傾向的本質を表現しているということだ。しかし、これを  $NMx$  と入れ替えてしまうと、「 $x$  が潜在性  $P$  をもつならば、関連する自然法則が  $x$  について成り立つ、このことは  $P$  の本質に存する」となる。これは傾向性本質主義の主張ではない。傾向性本質主義の主張とは、「 $x$  が潜在性  $P$  をもつならば、 $x$  が刺激  $S$  に対して顕在化  $M$  を現すよう傾向づけられる、このことは  $P$  の本質に存する。以上のことは、関連する自然法則 (様相的な文) が  $x$  について成り立つことを真にする (必然化する)」であるはずだ。したがって、傾向性本質主義の核心 (Dispositional Essentialist Core) を定式化するのであれば、以下のようになされるべきである。

$$(DEC) \quad \Box(\epsilon_P(Px \rightarrow (Sx \Box \rightarrow Mx)) \rightarrow NMx).$$

このような定式化を採用すると、本質的依存からの論証は回避できる。なぜならば、 $\epsilon_P$  のスコープに  $NMx$  が入らないからだ。(DEC) が正しければ、これまで確認してきたヤークの傾向性主義に対する議論すべてが、誤った前提から導かれていることになる。

ヤークは  $Sx \Box \rightarrow Mx$  を、 $NMx$  と入れ替えることができると考えていた。このことは、彼が  $Sx \Box \rightarrow Mx$  を、すなわち傾向性を自然法則であると見なしていることを意味する。これはつまるところ、世界の側に法則が内在していると考えていることになる。しかし、これはすでに第二章で論じられた、マンフォードが犯した間違いと同じである。自然法則は、あくまでも世界についての命題である。実際に世界の側の事物に内在するのは傾向性であって、法則ではない。法則は、基礎的な自然種のメンバーにとって本質的な傾向性によって真にされる命題なのである。ヤークは、傾向性を自然法則と見なしたがゆえに、本質主義の批判に失敗しているのである。

傾向性と自然法則について、もう少し考察を加えてみよう。すでに論じたように、マンフォードは法則を消去できると考えた。ヤークは傾向性と法則を同一視してしまった。このような誤りがなぜ起きるのだろうか。

傾向性と法則を同一視し、法則を消去可能と考える人に対しては、次のように応答できると思われる。ある性質  $P$  について考えよう。 $P$  は傾向的性質であり、それをもつ対象に「水に入れられたならば溶ける」よう振舞わせる。また、この性質が真にする法則は、「 $P$  をもつ対象が水に入れられたならば溶ける」である。傾向的性質と法則を同一視する人は、法則を真にする性質があればよく、法則は余剰であると主張する。これはすなわち、事物の振舞いを予測・説明するために必要であるとされていた法則を消去し、法則の説明的役割を事物がもつ性質の存在に担わせることができる、ということの意味する。しかし、それは誤りである。というのも、 $P$  とはどのような性質なのか、ということについて語られる際に言及されているものは、まさに  $P$  に関連する自然法則にほかならないからだ。

わたしの見立てでは、傾向的性質と法則を同一視する人は、ある性質の傾向的語句 (dispositional term) と、それによって名指される傾向的性質とを混同している。P は一般的に「水溶性」と呼ばれる。水溶性という名前は、「水に入れられたならば溶ける」という、傾向性の内容を表わしている。そのような名付けは、「P をもつ対象が水に入れられたならば溶ける」という自然法則が成り立つことに由来しているはずである。なぜならば、P がどのような傾向的性質であるかを探究するということは、畢竟 P にかんする自然法則とはどのようなものなのかを探究することにほかならないからである。現象を説明・記述しているのは、関連する傾向的性質それ自体ではないのである。現象の記述である自然法則こそが、関連する傾向的性質の内容をわれわれに教えてくれるのだ。したがって、もし法則抜きで現象の説明が可能なのだと思う人がいるならば、彼ないし彼女は、実は性質それ自体によってではなく、結局のところ、その性質を含む自然法則を参照することで現象を説明しているのである。

傾向性と自然法則の同一視という誤謬を犯す人に対して言わねばならないことは、性質は記述される側に内在する対象であるのに対し、法則は記述、命題、すなわち文 (の内容) であるということだ。性質とそれを表現することとを混同してはいけない。傾向的性質は、われわれによる傾向的語句の帰属に先立って存在しているのだ。もしそうでないならば、語句を操作することで、お好みの傾向的性質を作り出せるだろう。しかし、それはまさしくエリスによって否定されたことなのである (§ 1.3 を参照)。

以上のことから、傾向的性質と自然法則を同一視し、法則を消去することはできない。確かに、存在論的には傾向的性質が先行するが、性質により根拠づけられ、自然現象を記述する法則には、その現象や傾向的性質の内容をわれわれに知識として伝え、われわれの科学的探究のために利用されるという仕事があるのである。

### 3.2.2 存在論的根拠づけと真にすること

ヤークは、(野心的な) 傾向性本質主義を「自然的様相は、潜在性 (の本性) のもとに根拠づけられるという主張」として特徴づけている (Jaag 2014, p. 1)。ここで言われる「根拠づけ grounding」には、少なくとも二つの解釈がありうる。一つ目の解釈では、ある存在者が別の存在者の存在を根拠づけるという、いわゆる根拠づけとして理解される。二つ目の解釈においては、ある存在者がある命題の真理を根拠づける、あるいは命題を真にするという、真にすること (truthmaking) としての根拠づけだ。わたしの見たところ、ヤークは根拠づけを前者として理解しているのだが、実際のところ、傾向性本質主義が主張する根拠づけは後者である。以下でわたしは、ヤークは傾向性本質主義とは異なる根拠づけの概念を批判しているのであり、本質主義に対する議論として成り立っていないと論じる。

#### 3.2.2.1 真にすること —— 存在が真理を根拠づける

上で述べた通り、傾向性本質主義者が主張する根拠づけは、真にすることであると思わ

れる。「性質が、自然法則を真にするもの (truth-makers) であるという意味で、法則はこれらの性質のもとに根拠づけられる」とエリスは述べている (Ellis 2001, p. 217)。これは、傾向的本質をもつ基礎的な性質が、法則を真にするという、傾向性本質主義の基本的な主張である。この一文には注がつけられており、「Fox (1987) で定義された意味において」と述べられている (*ibid.*, fn.15, p. 227)。ゆえに、フォックスの定義を確認しておこう。

真にするもの公理ということでわたしは、あらゆる真理にとっての、真にするものがあるのだという公理を意味する。A にとっての真にするものということでわたしは、まさに存在するものが A を含意するところの何かを意味する。(Fox 1987, p. 189)

ここで、「含意する」は『必然化する』のほうがより適切かもしれない」とフォックスは述べる (*ibid.*, p. 189)。つまり、フォックスの真にするもの理論は<sup>46</sup>、少なくとも以下の条件を、ある存在者がある命題を真にする (または命題の真理を根拠づける) ための必要条件として要請する。

(必然化条件) 存在者 a は命題 P を真にする  $\rightarrow$  必然的に、(a が存在する  $\rightarrow$  P は真である)<sup>47</sup>。

ここで確認しておきたいことは、先ほどわたしが提案した (DEC) は、必然化条件を満足するということだ。 $\epsilon_p (Px \rightarrow (Sx \square \rightarrow Mx))$ 、すなわち「x が潜在性 P をもつならば、x が刺激 S に対して顕在化 M を現すよう傾向づけられる、このことは P の本質に存する」という事実は、自然法則を表わす様相的な文が成り立つことを必然化する。前者の事实在存在するとき、後者の命題は必ず真である。なぜ、(DEC) は必然化条件を満たすと言えるのか、と問われるかもしれない。しかし、電子が負の電荷という潜在性をもっているにも関わらず、その事実によって真にされる法則が成り立たないなどということは、単純に理解不能であり、直観に反すると思われる。したがって、(DEC) が必然化条件を満たさないと到底考えられないのである。

### 3.2.2.2 根拠づけは、真にすることではない

次に、根拠づけについて考えてみよう。根拠づけ関係は、ある存在と他の存在の間に成り立つ関係であるが、この関係は、存在論的依存 (ontological dependence) の関係である。たとえば、存在者 A が存在者 B なしでは存在できないとき、A は B に対し、存在論的に依存している。ヤークは、根拠づけを存在論的依存の一種である本質的依存の関係として捉

<sup>46</sup> フォックスだけでなく、必然化条件はほとんどの論者によって受け入れられている標準的な原則である (秋葉 2014, p. 45)。

<sup>47</sup> 秋葉 (2014, p. 44) を参照した。

えていると思われる。注 45 でも述べたように、本質的依存は以下のように定義される。

本質的依存:  $x$  がその存在のために  $y$  に依存する  $=_{\text{def.}}$   $y$  が存在するときに限り  $x$  が存在するということは、 $x$  の本質の一部である。(Tahko 2015, p. 101. 筆者が一部改変した)

ヤークがこの種の依存関係を本質主義者が主張する根拠づけであると見なしていることは、彼が、(MAD) を  $\varepsilon_p (Px \rightarrow NMx)$  と定式化していることから明らかである (本質的依存の形式的定義は、 $\varepsilon_x (Ex \rightarrow Ey)$  であるため)。このような定式化は、彼が本質主義者の主張する根拠づけを真にすることではなく、本質的依存として見なしていることを示している。

このように言うと、「真にすることと根拠づけ (本質的依存) は同じではないのか」と問われるかもしれない。しかし、これらはまるで別の概念である。理由は二つある。

一つ目の理由はこのようなものだ。本質的依存関係に立つ項は、根拠づけるものも根拠づけられるものも、どちらも同じカテゴリーに属する存在者であるのに対し、真にするという関係においては、真にするものは事実ないし事態であるが、真にされるものは命題である。タフコによれば、一般的に真にするという関係は、存在者と命題の間に成り立つ、複数のカテゴリーにまたがる関係 (cross-categorical relation) として理解される (*ibid.*, p. 117)。このように、関係項のカテゴリーという観点から、二つの概念は区別される。

二つ目の理由は以下の通りだ。真にすることと存在論的依存としての根拠づけは、各々の形式的特徴が異なる。一般的に、存在論的依存としての根拠づけを定式化する上で、以下のような特徴に着目する必要がある (*ibid.*, pp. 109-10)。

対称性: ある関係  $R$  が対称的である  $\Leftrightarrow$  もし  $x$  が  $y$  に対して  $R$  に立つならば、 $y$  は  $x$  に対して  $R$  に立つ。

反射性: ある関係  $R$  が反射的である  $\Leftrightarrow$   $R$  が自己関係的である、すなわち、あらゆるものが自分自身に対して  $R$  に立つ。

推移性: ある関係  $R$  が推移的である  $\Leftrightarrow$  もし  $x$  が  $y$  に対して  $R$  に立ち、 $y$  が  $z$  に対して  $R$  に立つならば、 $x$  は  $z$  に対して  $R$  に立つ。

存在論的依存としての根拠づけ関係は、非対称性、非反射性、そして推移性をもつ。もし対称的であったならば、根拠づけるものと根拠づけられるもの間に、循環が生じてしまう。もし反射的であったならば、自分で自分を根拠づけるということになり、わざわざ根拠づける必要がないだろう。もし推移的でなければ、依存関係が成り立たなくなるだろう。たとえば、水分子  $H_2O$  の存在が、水素原子  $H$  と酸素原子  $O$  の存在に依存し、 $H$  と  $O$  が素粒子の存在に依存するとき、 $H_2O$  の存在もまた、素粒子の存在に依存する。

さて、もし存在論的な根拠づけと真にすることが同じであるならば、後者もまた、以上の特徴をもたねばならないはずである。しかしタフコによれば、真にするという関係は推

移的ではないという (Tahko 2013)。以下、彼の議論を確認し、真にすることと存在論的依存としての根拠づけが異なる概念である理由を明らかにする。

「個別的な一本のビール  $b$  が存在する」という命題について考えよう。この命題の真理の根拠づけにかんする主張として、以下の二つが考えられる。

1. 個別的な一本のビール  $b$  が存在するという事実は、 $b$  は安定した巨視的な物理的構造をもつという事実によって根拠づけられる。
2.  $b$  は安定した巨視的な物理的構造をもつという事実は、ある基礎的な物理法則が成り立つという事実によって根拠づけられる。

安定した巨視的な物理的構造とは、瓶の堅さや、味をもつこと、アルコールであることなどが挙げられる。これらなしに、 $b$  が存在することはできないだろう。そしてこれらの物理的構造は、基礎的な物理法則が成り立つということによって根拠づけられる。この二つの主張から、推移律によって以下の主張を得られる。

3. 個別的な一本のビール  $b$  が存在するという事実は、ある基礎的な物理法則が成り立つという事実によって根拠づけられる。

この主張は、存在依存としての根拠づけにかんする主張として読むならば、適切である。 $b$  は確かに、何らかの基礎的な物理法則の存在に依存するからだ。しかし、これは真理の根拠づけにかんする主張としては、適切ではない。タフコは以下のように述べる (なお、上記の 1、2、3 はそれぞれ、Tahko (2013) における v,vi,vii に対応する)。

なぜ、3 は妥当な真理の根拠づけにかんする主張を構成しないのか。なぜならば、1 から 3 への連鎖は、真にすることの説明的要請を満たさないからだ。 $b$  の微視的構造を支配する基礎的法則を記述することは、以下の問いに答えることに少しも貢献しない。その問いとは「一本のビール  $b$  が存在する」を真にするものは何か? というものだ。  
(*ibid.*, p. 337)

タフコによれば、真にすること理論の中心的な任務は、「識別任務 *discernment task*」であるという。「真にすることの説明的要請」とは、この識別任務のことである。「個別的な一本のビール  $b$  が存在する」という命題を真にするものは何かと問うとき、物理学の基礎的法則を挙げるならば、識別任務は果たされない。なぜならば、そこで挙げられる基礎的法則は、「個別的な一本のビール  $b$  が存在する」というまさにその命題を真にはしないからだ。「……というのも、どんな巨視的な物理的対象も、識別されることがないからである」(*ibid.*,

p. 337)。したがって、「個別的な一本のビール **b** が存在する」という命題を真にするのは、まさに、個別的な一本のビール **b** が存在するという事実であり、推移律によって得られる主張は、真にするもの理論が要請する識別任務を果たさないため、真にするという関係についての主張ではない。ここから、真にするという関係は、推移的ではないということ、そしてそれゆえに、根拠づけ関係とは異なる概念であるということが帰結する<sup>48</sup>。

## 結論

以上、ヤークの議論を論駁するため、本章では大きく分けて二つのことが示された。一つは、彼による傾向性本質主義の核心の定式化が誤ったものであり、その定式化を前提とする彼の議論は正しくないということ。もう一つは、根拠づけにかんするヤークの解釈と、本質主義者が主張する根拠づけは別の概念であり、彼は論難する相手を見誤っているということである。傾向性本質主義が達成するとされる自然的様相の根拠づけは、真にすることとして理解されるのであり、依然として達成されうる仕事であり続ける。

---

<sup>48</sup> たとえばワンは、傾向性主義者が真にするもの論者である必要はないとし、根拠づけに依拠することもできると述べている (Wang 2015, fn. 26, p. 468)。しかし、もし根拠づけと真にすることは異なるというタフコの考えが正しいならば、少なくとも根拠づけに依拠することはできないだろうと思われる。

## 結語

本論文では、自然法則と傾向性にかんする立場である、傾向性本質主義の擁護が試みられた。本論における議論を簡潔にまとめよう。

第一章では、傾向性本質主義の概要と、ヒューム主義からの批判について検討し、本質主義を擁護する意義について論じた。

続く第二章では、マンフォードの批判に応答した。彼の議論の始め方や、エリスの議論についての誤解を指摘することで、その批判のどれもが、エリスを実際には脅かさないのだと論じた。

終章である第三章では、ヤークによる傾向性本質主義への批判を検討した。彼の議論は、バードによる本質主義の定式化を書き換えたものを前提としていたが、その書き換えに誤りがあることを指摘し、本質主義の核心を表現する適切な定式化を提案した。また、傾向性本質主義に対するヤークの誤解 —— 真にすることではなく、存在論的な根拠づけを本質主義の主張であるとする誤り —— を指摘した。以上をもって、ヤークの批判を退けた。

マンフォードとヤークに共通していることは、どちらも傾向性本質主義の主張を正しく理解していないということである。マンフォードは、自然法則が世界に内在していると考えていたし、ヤークは自然法則と傾向性を同一視したほか、上記の通り、誤った根拠づけの概念で本質主義の主張を理解してしまっていた。彼らの批判を検討することは、結果的に、傾向性本質主義がどのような立場であるかを明らかにすることに繋がったと言えるだろう。

傾向性本質主義は、ヒューム主義と対立する立場である。これら二つの立場は、どちらの仮説がより生産的かという観点から評価されるべきなのであった。傾向性本質主義は、ヒューム主義が与えることのできない、自然法則の説明を与えることができる。さらに、ヒューム主義が直面するとされる問題を回避することもできる。ゆえに本質主義の方が仮説として優れていると言える。また、一見すると本質主義に傷をつけられる種々の批判に答え、それらを退けたことで、さらに説得的な仮説となったものと考えられる。以上からわたしは、本論の目的である傾向性本質主義の擁護は果たされたと結論づける。

## 参考文献

- [1] Armstrong, D. M. (1983) *What is a Law of Nature?*, Cambridge University Press.
- [2] — (2010) *Sketch for a Systematic Metaphysics*, Oxford University Press.
- [3] Armstrong, D. M and Heathcote, A. (1991) ‘Causes and Laws’ in *NOÛS* 25, pp. 63-73.
- [4] Beebe, H., Effingham, N. and Goff, P. (2011) *Metaphysics: The Key Concepts*, Routledge.
- [5] Bird, A. (1998) ‘Dispositions and Antidotes’ in *The Philosophical Quarterly* 48, pp. 227-34.
- [6] — (2007) *Nature’s Metaphysics: Laws and Properties*, Oxford University Press.
- [7] Crane, T. (1996) ‘Introduction’ in D. M. Armstrong, C. B. Martin, and U. T. Place, *Dispositions: A Debate*, Routledge, pp. 1-11.
- [8] Dupré, J. (1993) *The Disorder of Things*, Harvard University Press.
- [9] Ellis, B. (2001) *Scientific Essentialism*, Cambridge University Press.
- [10] — (2002) *The Philosophy of Nature: A Guide to the New Essentialism*, McGill-Queen’s University Press.
- [11] — (2005) ‘Universals, the Essential Problem and Categorical Properties’ in *Ratio* 18, pp. 462-72.
- [12] Ellis, B and Lierse, C. (1994) ‘Dispositional Essentialism’ in *Australasian Journal of Philosophy* 72, pp. 27-45.
- [13] Fox, J.F. (1987) ‘Truthmaker’ in *Australasian Journal of Philosophy* 65, pp. 188-207.
- [14] Hume, D. (1748 / 2000) *An Enquiry concerning Human Understanding*, Tom L. Beauchamp (ed.), Oxford University Press. (『人間知性研究』、斎藤繁雄、一ノ瀬正樹訳、法政大学出版局、2011年)
- [15] Jaag, S. (2014) ‘Dispositional essentialism and the grounding of natural modality’ in *Philosophers’ Imprint* 14, pp. 1-21.
- [16] Martin, C.B. (1994) ‘Dispositions and Conditionals’ in *The Philosophical Quarterly* 44, pp. 1-8.
- [17] McLaughlin, B and Bennett, K. (2011) ‘Supervenience’, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* URL = <<http://plato.stanford.edu/entries/supervenience/>> (2016. 12. 21).
- [18] Molnar, G. (2003) *Powers: A Study in Metaphysics*, Oxford University Press.
- [19] Mumford, S. (2004) *Laws in Nature*, Routledge.
- [20] — (2005) ‘Kinds, Essences, Powers’ in *Ratio* 18, pp. 420-36.
- [21] Tahko, T.E. (2013) ‘Truth-Grounding and Transitivity’ in *Thought* 2, pp. 332-40.
- [22] — (2015) *An Introduction to Metametaphysics*, Cambridge University Press.
- [23] Vetter, B. (2011) ‘Recent Work: Modality without Possible Worlds’ in *Analysis Reviews* 71, pp. 743-54.
- [24] Wang, J. (2015) ‘The Modal Limits of Dispositionalism’, in *NOÛS* 49, pp. 454-69.

- [25] 秋葉剛史 (2014) 『真理から存在へ: 〈真にするもの〉の形而上学』、春秋社。
- [26] 加地大介 (2013) 「現代的本質主義をどのように理解すべきか」、『埼玉大学紀要 (教養学部)』49 (2)、pp. 51-9。
- [27] 神山和好 (2015) 『懐疑と確実性』、春秋社。
- [28] 鈴木生郎、秋葉剛史ほか (2014) 『ワードマップ 現代形而上学: 分析哲学が問う、人・因果・存在の謎』、新曜社。
- [29] トゥオマス・E・タフコ編 (2015) 『アリストテレス的現代形而上学』、加地大介、鈴木生郎ほか訳、春秋社。

平成28年度 修士論文

〈点〉と〈紐〉 一高松次郎の初期作品をめぐって

信州大学大学院人文科学研究科 言語文化専攻

14LA101D 石田 大祐

# 〈点〉と〈紐〉-高松次郎の初期作品をめぐって

## 目次

序論.....	2
第1章 ふたつのシリーズについての作品論.....	5
第1節 戦後美術と高松次郎.....	5
第2節 〈点〉について.....	13
第3節 〈紐〉について.....	21
第2章 「反芸術」的状況における言語空間.....	27
第1節 〈紐〉と「反芸術」.....	27
第2節 〈紐〉を語らない「反芸術」.....	35
第3節 欧米の動向と「反芸術」的状況.....	44
結語.....	52
参考図.....	56
参考文献一覧.....	61

## 序論

本論は高松次郎(1935-1998)の初期作品を分析・検討するものである。高松は、いわゆる戦後から現代にいたるまで日本美術の議論の中心にあり、没してなお美術史上の重要人物として不動である。1950年代以来、さまざまに活動してきた作家をめぐる議論は豊富だ。しばしば話題にされるのは、60年代初頭、高松をはじめとする若い作家が牽引し、瞬く間に美術界に広まった「反芸術」と呼ばれる潮流との関連である。当時、世論を大いに湧かせたこの短く激しい潮流は、時を隔てて、たびたび議論を再加熱しては、美術史の拠り所となってきた。とりわけ「反芸術」との関連でとりあげられるのは、高松が参加した「ハイレッド・センター」における活動である。高松は62年から〈紐〉と呼ばれるシリーズ作品を手掛けており、「ハイレッド・センター」の代表的な作品のひとつとして現在扱われている(図1)。一方で、〈紐〉の前年に発表された〈点〉シリーズは、当時注目されることがなかった(図2)<sup>1</sup>。美術史上の命運にあまりにも隔たりがある両者を、再度見直すことから議論をはじめたい。

本論は〈点〉と〈紐〉をめぐって、それぞれの作品の再評価を目指している。が、同時に、ふたつのシリーズを見直すことは、この時代を新たな角度から捉える議論に通じているとわたしは考えている。実は、両者の明暗をわけている「反芸術」は非常にあいまいな用語なのだ。この語は、50年代から60年代のこの国の美術の変節を論じる際に、転換点としてたびたび参照されるのにもかかわらず、すでに多くの研究が指摘しているとおり、実は当初から統一された定義をもたなかった<sup>2</sup>。そのあいまいさゆえに、「反芸術」とはいかなる活動、傾向、様式であったかを論じる議論は枚挙にいとまがない。しかし、本論の目的は、この語を定義して時代と重ねることではない。むしろ目的は、この時代の傾向を一般化して論じることよりも、個別具体の動向を並べみて時代を把握することである。よって本論では、この時代を議論する際に、時代や作家を区間として、世代論や様式論のヴァリエーションを開くための積分的な用語として「反芸術」を理解したい。こう考えれば、個別の条件に応じた「反芸術」像に対して、それらをすべて包括する概念としての「反芸術」という範囲を想定できる。そして本論にとって重要なのは、個別の言説によってなされた個別の「反芸術」像なのであり、また同時に当時「反芸術」として語られなかった動向に目を向けることである。すでに述べたとおり、〈点〉は、そもそも個別に論じられたことがほとんどなく、実は〈紐〉

---

<sup>1</sup> 〈点〉シリーズの制作年については、本文中で再度検討する。また、各シリーズの制作期間は、別に断らない限り、ユミコチバアソシエイツ編『Jiro Takamatsu: All Drawings』(大和プレス、2009年)に掲載された「作家によるシリーズ展開」に依拠している。

<sup>2</sup> 例えば、「バナキュラーな『反芸術』がどんな傾向を指すかは、現場を知る各批評家・作家たちにとって了解事項だったが、その意味するところは、それぞれに異なっていたのではないだろうか。」光田由里「芸術 不在 日常-『反芸術』をめぐる批評言語」(美術批評家連盟編、『美術批評と戦後美術』、ブリュッケ、207年、147頁)など。

および「ハイレッド・センター」も当初は「反芸術」としては語られていなかった<sup>3</sup>。ならば、〈点〉と〈紐〉を見つめ直すことで、「反芸術」を機軸としているために微妙に変質を続けるこの時代に対する理解を、当時の状況に即した鮮明なものにできると思える。ゆえに、個別の批評家の仕事の差に微視的な注意を配りつつ、巨視的に「反芸術」の外を視界に収めることを、本論では目指す。

本論の構成を次に示す。第1章では、高松が手がけた〈点〉シリーズと〈紐〉シリーズについて、これまでとは別の角度から作品論的考察を試みたい。そのためには、60年代だけでなく、その前段の状況を概観しておく必要がある。高松にとって、「反芸術」にかかわるひとびとにとっても、第二次世界大戦後の美術の変容や、政治および生活の変化は重要な前提条件だったからである。あわせて、高松が大学を卒業して制作をはじめめる58年から、〈紐〉の制作を一旦終える64年までの活動についても整理してから、具体的な作品論に移る。すでに先行研究が明らかにしているとおおり、〈点〉と〈紐〉シリーズには、連続性を観察できる<sup>4</sup>。両者に共通する性質を、個別の性質をこの章で検証したい。

第2章では、「反芸術」と〈点〉と〈紐〉シリーズをめぐる言語空間が考察の対象となる。「反芸術」という語は60年に、批評家・東野芳明(1930-2005)が新聞に書いた短評から広まり、同時代の若い作家群の傾向を指す言葉として人口に膾炙してきた<sup>5</sup>。そのあいまいさについて、議論の中心にあった中原佑介(1931-2011)は、64年に「『反芸術』という言葉には、それを口にするひとそれぞれのイメージが賦与されており、しかも、それらのイメージのどの部分が重なり合うかが、まず判然としない」と指摘し、「反芸術」が流行すると同時に「猛然と意味が問われはじめた」理由を、「言葉の構成上そのなかに『芸術』という途方もなく漠然とした概念を、媒介概念として内包していたから」であると看破したように、明確な共通性で結びつけられることなく、また含まれる作家も語る者によって異なっていた<sup>6</sup>。「反芸術」を語ることは、おのおのの批評家にとって、時代に対してどのような芸術観を投影するかと分かちがたく結びついていたのであって、議論が熱を帯びるのも当然である。しかし、本論において、特定の主張を擁護することや、各批評の重複部分からこの語の核となる意味を抽出することはしない。

〈点〉と〈紐〉を指標にして、この時代、豊かに交差したさまざまな芸術観を理解したいのである。この章では制作年にこだわらず、先に〈紐〉をめぐる批評を探り、そこからいくつかの「反芸術」像、または「反芸術」と呼ばなくてもよい

<sup>3</sup> 高松がいつ「反芸術」の作家に数えられはじめたかは定かでないが、70年に催された『高松次郎 一九六〇～七〇』展のリーフレットでは、デビュー当時の高松は「ネオ・ダダ」や「反芸術」の一例としてみられがちだったと針生が振り返っている。

<sup>4</sup> 高松自身が記した年表では65年までとなっているが、64年以降に発表された記録はない。

<sup>5</sup> 東野本人は当時の様子を「『反芸術』という言葉は、あつという間にぼくの胸からとび出し、あちらこちらをとび廻り、いろいろな手でいじられ、よごれ、ぼろぼろになって帰ってきた」と振り返る(東野芳明「異説・反芸術 -『宮川淳』以後-」、『美術手帖』235号、美術出版社、1964年、46頁。)

<sup>6</sup> 中原佑介「『反芸術』についての覚え書」、『美術手帖』246号、美術出版社、1964年、71-72頁。

動向を想定できないか検討する。続いて〈点〉については、語られなかった批評の可能性を探りたい。このことで、「反芸術」の捉え直しが可能になり、あるいは「反芸術」に頼らなくてよいこの時代の傾向がみえてくると考えている。なお、この議論をすすめるなかで、「反芸術」と関連付けられる海外動向にも目をむける必要が明らかになるだろう。最後に、以上の考察をまとめて、本論の結びとしたい。

## 第1章 ふたつのシリーズについての作品論

### 第1節 戦後美術と高松次郎

どのような芸術の動向であっても、その前史と無関係には語れない。まして反と名がつくものを論じるならなおさら注意が必要である。ここでは、高松次郎の初期の制作と「反芸術」が準備された環境を確認したい。1958年に大学を卒業した高松は、翌年にはじめて個展を開いているが、この年は「反芸術」の騎手として注目される同世代の作家たちが一斉に活動をはじめた時期でもある。この世代が引き受けた時代状況はいかなるものであったか。50年代の美術の状況を、高松の来歴とあわせて確認したい。

36年生まれの高松は9歳で第二次世界大戦の敗戦を経験し、GHQ占領下の日本で育った。18歳になった高松は54年に東京藝術大学に入学する。師事したのは洋画の大家、小磯良平(1903-1988)であった。朝鮮戦争特需を経て回復していた日本の経済が高度経済成長期を迎え、経済白書に「もはや戦後ではない」と記されたのは56年、高松がちょうど20歳の頃であった。一方で、49年に中華人民共和国が建国され、翌年には朝鮮戦争が開戦、米国とソ連が核開発を伴う対立を深めるなど、国際的に不安が広まるなか、国内でもいわゆる逆コースの動きが加速し、これに対する政治運動が盛んに行われた。砂川基地闘争や安保闘争など直接的な政治運動が盛んに行われた時期、高松らは学生として過ごし、制作を開始したのである。なお、大学の同輩には、工藤哲巳(1935-1990)、篠原有司男(1932-)、中西夏之(1935-2016)ら、のちに「反芸術」の作家として繰り返し取り上げられる同世代の作家たちがいる。

ところで、50年代前半の絵画をみると、作家たちの強い政治的関心がみてとれる。過激な左翼活動家らが起こした事件を《あけぼの村物語》(図3)で描いた山下菊治(1919-1989)や、砂川事件を描いた中村宏(1932-)の《砂川五番》など、のちにルポルタージュ絵画とよばれる一群の作品がその代表例である。一概にはいえないが、いわゆる逆コースのなかで、彼らは左翼傾向の思想と芸術から立脚し、実際に起こった事件を、記録し伝えることを重視していた。ルポルタージュ絵画の特徴は、戦前のシュルレアリスムの技法を反省的に取り入れながら、絵画の探求をしたことである<sup>7</sup>。政治や労働、生活の問題と絵画の形式を合致させ、革新する道を求めたのだ<sup>8</sup>。50年代初期のルポルタージュ絵画に具象的な傾向が強いのにに対して、50年代半ばからは抽象傾向が強くなる。50年代初めからはすでに、欧米の抽象傾向の絵画が日本橋高島屋などで展示されていたが、56年にフランスの抽象傾向の絵画群「アンフォルメル」(非定形)を紹介した「世界・今日の美術展」をひとつの里程碑とし

<sup>7</sup> エドワード・ルーシー＝スミス・石崎浩一郎著、『現代の美術』、1984年、講談社、517頁。

<sup>8</sup> Doryun Chong, "TOKYO 1955-1970: A NEW AVANT-GARDE," in *TOKYO 1955-1970: A NEW AVANT-GARDE*, The Museum of Modern Art, New York, 2012, p. 58.

《あけぼの村物語》を指して「ルポルタージュ作家は外的な現実と内的な主観を結ぶ形式を確立しなければならないのだ。」(筆者訳)と山下らの特徴について言及している。

てよいだろう<sup>9</sup>。砂や漆喰、石膏などを用い、モチーフがなにかわからなくなるほど歪ませたジャン・デュビュッフェ(1901-1985/図 4)、ジャン・フォートリエ(1898-1964)らの作品は、みるものを驚かせた。さらに翌年には、アンフォルメル の提唱者であるミシェル・タピエ(1909-1987)と作家・ジョルジュ・マチウ(1921-2012)が来日してデモンストレーションを行い、話題を呼んだ。同年の公募展にはアンフォルメルの探求を行った作品が急増して、俗に「アンフォルメル旋風」と呼ばれたほどである<sup>10</sup>。これらの動向と並行して、クレメント・グリーンバーグ(1909-1994)に理論づけられてニューヨークから広まった抽象表現主義も注目を集めていた。ジャクソン・ポロック(1912-1956/図 5)や、ウィレム・デ・クーニング(1904-1997)らを代表とする動向で、アンフォルメルと含む作家を重複するが、その身体性から当時日本では主にアクション・ペインティングと呼ばれた。これら海外の動向が紹介されたことが追い風となり、日本の当時の展示会場には、具象的なモチーフを描くための技法を拒否し、線や形態、色彩、素材の質感を意識して、それを活かそうとする作品が目立った。この傾向を集団として強く打ち出したのは、54年に結成された「具体美術協会」(以下、「具体」)である。「具体」には筆を使わず足の裏で絵具を伸ばして描いた白髪一雄(1924-2008/図 6)や、缶の底をスタンプのように使った田中敦子(1932-2005)らが参加していた。彼らは概して、絵画の物質性を強調することで共通している<sup>11</sup>。また「具体」は、制作の現場を観衆に公開し、偶発的、即興的な要素を取り入れた制作を行うハプニングを行った先駆けとしても知られている。行為と制作の一致を目指すことで、形式と内容の和合を試みた活動であったが、あくまでも絵画表現上の関心に貫かれていたことは留意するべきである。

この時代に起こった、美術の発表、鑑賞を取り巻く環境の変化にも触れておきたい。戦中に一時中断した画壇は戦後すぐに活動を再開する。46年には、官展である「日本美術展覧会」(通称「日展」)や「二科展」など戦前からの団体展の復活に加え、日本美術会や現実会など在野の団体も多く誕生した。画壇再編は敗戦後の民主化のあり方の問題と直結しており、それぞれの思想に基づいて離散集合を繰り返しつつも、制作、発表の場を回復、開拓しようとした。とりわけ重要なことは、東京都美術館に無審査、無資格を掲げるふたつの公募展が誕生したことだろう。ひとつは左翼系の思想に根ざし、官展に対抗する形で46年から催された「日本アンデパンダン展」、もうひとつは読売新聞社が49年から主催した「読売アンデパンダン展」である<sup>12</sup>。このふたつの展覧会に代表されるアンデパンダン展は、それまで団体に所属することが一般的だった作家の発表を格段に容易にした。こうした国内の動向と並行して、戦中に停滞していた欧米の美術の動向との連絡を急速に巻き返そうとす

<sup>9</sup> 石崎浩一郎、同掲書、520-521頁。」

<sup>10</sup> 光田由里『高松次郎 言葉ともの 日本の現代美術 1961-72』、2011年、水声社、16-17頁。

<sup>11</sup> タピエとの接触後はこの傾向が顕著になる。

<sup>12</sup> 「読売アンデパンダン展」も、当初「日本アンデパンダン」と称したが、日本美術会主催のものと同一名であったため、57年に改称して「読売アンデパンダン展」を正称にした。

る動きがあった。美術館は、既存の館の再開に続いて、51年に神奈川県立近代美術館(59年に「デュビュッフェ展」開催)、52年に国立近代美術館(55年に「日米抽象美術展」開催)が開館しており、海外の作品の紹介や、新しい世代の作品を紹介する展示をはじめ。また、毎日新聞社は、国内の団体を集めた美術団体連合展を47年に開催し、51年には欧米の動向を紹介した「サロン・ド・メ日本展」の開催を經由して、52年には国内外の美術の動向を一度に紹介する「日本国際美術展」(通称「東京ビエンナーレ」)を発足させた。日本の美術は急速に国際性を取り戻そうと動き、国内外の動向をあわせて見られる機会が充実していったのである。さらに、戦中に閉鎖していた商業画廊は50年代はじめから再開し、作家に作品発表の場所を提供する貸画廊が多く開業して、アンデパンダンとあわせて若い作家が個展やグループ展を開きやすい環境が整いはじめていた<sup>13</sup>。

「反芸術」の詳細については次章で議論するが、ここで簡単に事実確認をしておきたい。当初は国内外著名作家の招待枠などがあった「読売アンデパンダン」展だが、第10回展を迎える頃には若い作家による先鋭的な雰囲気を作られつつあり、徐々に変化の徴がはっきりとしてくる。同展に広まった先鋭的な傾向は、当初いくつかの呼ばれ方をしたが、60年に工藤の作品(図7)を東野が「反芸術のガラクタ」と読んだことから、「反芸術」の呼び名が一般化することになった<sup>14</sup>。ちなみに、ふたつのアンデパンダンがおなじ、無資格、無審査の出品形式をとっているにもかかわらず、「読売アンデパンダン展」が「反芸術」の主要現場となった理由は明確ではない。が、「日本アンデパンダン展」が「共産党の影響下にあつて社会的・時事的テーマへの態度を重視する、広義のリアリズムの作品が主流」<sup>15</sup>であったことと比べ、「読売アンデパンダン」はより自由度の高い作品を受容しえたことは想像に難くない。「反芸術」の作家として挙げられる篠原有司男(1932-)、桜井孝身(1928-)らが同展に参加しはじめたのは「アンフォルメル旋風」が吹き荒れる57年頃からで、続いて工藤、三木富雄(1938-1978)、小島信明(1935-)、吉村益信(1932-2011)、赤瀬川原平(1937-2014)、中西、菊畑茂久馬(1935-)、中沢潮(1932-?)など、30年代生まれの作家が続々と出品をはじめ、60年にはすでに主要な顔ぶれが揃っていた。会場には、赤白黄のビニール紐をタワシに結んで作品制作した工藤(60年)や、板に無数のガラス瓶を差し込んで衝立状にした吉村(60年)など従来の形態にとらわれない作品のみならず、会期中作家本人がドラム缶のなかで立ち続ける作品(小島/62年)、観者が歩くと布の下に仕掛けた塗料が滲んで色がつく作品(中沢/62年)など作家みずからの行為を晒すなど試みもあった。一群の作家たちは、

<sup>13</sup> 瀬木慎一『戦後空白期の美術』、思潮社、1996年、168-177頁。

瀬木は前衛美術を積極的に受け入れた商業画廊の例として、南画廊、東京画廊、日本橋画廊、不忍画廊、飯田画廊、夢土画廊、日本画廊を挙げている。

<sup>14</sup> 『読売新聞』、60年3月2日夕刊。

<sup>15</sup> 光田由里「日本『現代美術』の成立と展開」、北澤憲昭ほか編『美術の日本近現代史-制度・言説・造形』、2014年、東京美術、542頁。

短期的ではあるが小グループを結成して貸画廊で発表を行った。吉村、篠原、赤瀬川、荒川修作(1936-2010)らの「ネオ・ダダ」(59年に活動)や、赤瀬川、中西に高松を加えた「ハイレッド・センター」(63-64年に活動)、中沢を含む「時間派」(62-66年)のほかに、菊畑を中心とした「九州派」(57-68年頃)、名古屋で発足した「ゼロ次元」(63-72年)など地方にルーツをもつグループもあった<sup>16</sup>。各グループは、さらに会場を飛び出し市街でも活動を行う。路上でライブ・ペインティングを行う(篠原)、チラシを身体に巻いて街頭に立つ(吉村)、安保闘争のデモに紛れて「アンフォ反対」(アンフォ=アンフォルメル)の略)と叫ぶなど散発的、即興的なものや、顔を白塗りして電車でさまざまな行為を行う、白衣を着て街を清掃する(「ハイレッド・センター」)などよりパフォーマンスに近いものもあった。

一連の破天荒とあって差し支えない活動をうけて、「読売アンデパンダン展」の会場であった東京都美術館は62年に「陳列作品規格基準要項」に定めて混乱を静めようとした<sup>17</sup>。

- (1) 不快感または高音を発する仕掛けのある作品
- (2) 悪臭を発しまたは腐敗のおそれのある素材を使用した作品
- (3) 刃物などを素材に使用し、危害をおよぼすおそれのある作品
- (4) 観覧者にいちじるしく不快感を与え、公衆衛生法規にふれるおそれがある作品
- (5) 砂利、砂などを直接床面に置いたり、また床面を毀損汚染するような素材を使用した作品
- (6) 天井より直接つり下げる作品

しかし、同年に書かれた展評には次のように書かれている<sup>18</sup>。

ゴミ箱をひっくり返したように、空きカンや紙切れ、金属線やプラスチックの断片...などを画面にはりつけ、あるいはオブジェとして構成したもの(...)といったぐあいである。(...)さまざまな素材を自由に駆使して、新しいイメージを創造なくてはならないのは当たり前のことだ、しかし、ここの大勢のように素材におぼれ、安っぽい思い付きのアイデアにぶらさがって、児戯に等しいオブジェ遊びに終始しているのは、まったくコッケイである。

数人の作家を取り上げて評価した以外は八百点を超す作品群を「ゴミ箱をひっ

---

<sup>16</sup> 「ハイレッド・センター」の結成は正式には63年だが、高松と中西を含む数名が62年から活動していた。

<sup>17</sup> 瀬木慎一、同掲書、279頁。

<sup>18</sup> 「めだつ『電気派』 読売アンデパンダン展」、『朝日新聞』、1962年3月13日朝刊。

くり返したよう」だとする厳しい評価だが、規格基準が守られなかったことはよくわかる。63年も同様の傾向はとまらず、「読売アンデパンダン」は64年の開催直前に中止が発表されて、大きな議論を巻き起こした。無論、この傾向を肯定的に評価する論者もあったが、「児戯に等しいオブジェ遊び」を芸術として評価することには、作品の成立要件を問い、さらに美術の展示や受容に関わる制度を根底から問い直す必要があったのである。これらの動向について光田由里は、次のようにまとめる。

60年代の日本の前衛美術には、従来の美術、受け継いだ価値と枠組みを迷いなく壊そうとする力がある。この時期に活躍した作家たちは、少年少女期に敗戦を迎えた。空襲、疎開、闇市、バラック、焼け跡を経験し、戦争中の権威が一夜にして逆転するのをまのあたりにした世代である。破壊と再生、あるいは転生のなかで育ってきた彼らは、長じて日本の戦後社会発展の機動力となった。彼らの美術の冒険は、国際的に見ても特異な先進のエネルギーに満ちている。「反芸術」という当時の呼称は、彼らの反体制的身ぶりにふさわしいが、それが芸術至上主義といってよい純粋な賭けに支えられていたことは記しておきたい<sup>19</sup>。

光田に倣って、「反芸術」は、60年代に若者であった世代を中心として既存の美術の枠組みに対することさら激しい破壊や解体を志す傾向が強めた美術の動向だった、とひとまず理解しておきたい。従前の美術に対する反省的な態度はたしかにそれ以前にも存在したが、「反芸術」の時代にはひととき高潮したのである。そのことは「具体」の宣言文「今日の意識に於ては従来の美術は概して意味あり気な風貌を呈する偽物に見える。うず高い、祭壇の、宮殿の、客間の、骨董店のいかものたちに袂別しよう。」(56年)<sup>20</sup>の語調に比べて、「反芸術」に数えられるグループのうちもっとも早く活動をはじめたネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ(以下、「ネオ・ダダ」)の第一回展覧会マニフェスト(60年4月)の「一九六〇年の生殖をいかに夢想しようとも、一発のアトムが気軽に解決してくれるように、ピカソの闘牛もすでにひき殺された野良猫の血しぶきほどに、我々の心を動かせない。真摯な芸術作品をふみつぶして行く二〇・六世紀の真赤にのぼせあがった地球に登場して我々が虐殺をまぬがれる唯一の手段は殺戮者にまわることだ。」<sup>21</sup>という過激な響きにもみてとれる。しかし、この「反芸術」という語は、当時からさまざまな使われ方がされただけでなく、しかも後年、回顧的にその範

<sup>19</sup> 榎木野衣「『熱』狂と『熱』力学」、『日本の夏 -1960-64 こうなったらやけくそだ!』(展覧会カタログ)、1997年、水戸芸術館現代美術センター、8頁。

<sup>20</sup> 吉原治良「具体美術宣言」、『芸術新潮』第7巻12号、新潮社、1955年、204頁。

<sup>21</sup> ここでは、篠原有司男『前衛の道』、ギューチャンエクスプロージョン!プロジェクト実行委員会、2006年、56頁から引用。

囲が捉え直されている。次章では極力当時の言説に頼って当時の状況を理解したい。

同時期の海外の動向にも触れておきたい。戦後すぐに再開した海外との交通は、情報量と速度をますます増し、抽象表現主義、アンフォルメルを紹介を経てたあとは、欧米との同時性を得ていった。とくに廃品や日用品を使った制作や作家みずからの行為をみせる作品/活動が「反芸術」とほぼ同時期に欧米でも起こったことには注目したい。ニューヨークのアートシーンの中心となっていた抽象表現主義から離脱する形で、廃品や日用品をコラージュした絵画を発表したロバート・ラウシェンバーグ(1925-2008/図 8)やジャスパー・ジョーンズ(1930-/図 9)を筆頭とする作家群は、58年頃からネオ・ダダと呼ばれた。これが日本の「ネオ・ダダ」の由来である<sup>22</sup>。また同じ時期には、ハプニングと呼ばれる、指示書によって観客の行為を作品の一部とする行為を行ったアラン・カプロー(1927-2006)らが活動を始め、続いてジョージ・マチューナスが中心となって組織した「フルクサス」がイベントと呼ばれる観客を一連の行為のなかに巻き込む作品/活動を開始している。一方、フランスでは、やはり日用品や廃品の利用などが特徴的なアルマン(1928-2005)やジャン・ティンゲリー(1925-1991/図 10)らが参加する「ヌーヴォー・レアリズム」が60年の結成されていた。

高松の経歴に立ち返って、50年代から60年代はじめまでと見比べてみよう(下表参照)。58年に大学を卒業した高松は、アニメーターとして東京動画に就職した後、シルバー編機製造に入社し、デザイナーとして仕事をする。並行して制作、発表を続けており、第10回「読売アンデパンダン展」(58年)には、他の「反芸術」作家たちと並んで出品している。翌年も同展に出品し、続けてひろし画廊において個展の開催も行った。しかし当時は、現れはじめた「反芸術」の作風と異なり、オーソドックスな絵画作品を発表しており、批評誌や新聞が高松をとりあげることにはなかったようだ<sup>23</sup>。58年のスケッチブックを見ると、画面上で有機的な形のパズルが溶け合うような、ドローイングを試みている。60年の作例を見ると《不安な英雄》(図 11)のような原始的な生き物のフォルムがうねるような作風だ。61年の「第13回読売アンデパンダン」展の記録写真にも《不安な英雄》に似た有機的な形を描いた作品が確認できる。「反芸術のガラクタ」と呼ばれた工藤の作品(図 7)が、もはや絵画というよりも立体作品であるのに対して、絵画上の探求に留まっていたことが分かる。ところが、62年の「第14回読売アンデパンダン展」では、高松は作風を大きく変え、彫刻部門に出品をしている。当時の出品リストには、

<sup>22</sup> 以下、ラウシェンバーグ、ジョーンズの動向を指すときにはネオ・ダダとし、篠原らのグループを指す場合には「ネオ・ダダ」と表記する。

<sup>23</sup> 榊田倫広、同掲書、53頁。

《極質》<sup>24</sup>というタイトルが複数記載されているが、記録写真を見ると、《点》シリーズとほとんど同型の作品が写っている(図 12)。当時、新鋭の批評家であった針生一郎(1925-2010)や、作家の李禹煥(1936-)は、高松の仕事はこのころからはじまったと振り返っており、会場でも目を引いたのだろう<sup>25</sup>。跳躍的な変化に思える絵画から立体への転向だが、実は連続した仕事である。そのことは高松のスケッチブックを開くと明らかだ。61年頃には、ウニの幼生やクラゲのような素描に混じって、図 13 のような曲線が中心に収束していくような線描が散見されるようになる。さらに、この一連のドローイングは、糸や紐を画面上に塗りこめた平面作品になり(図 14)、画面から立ち上がって立体(図 2)として作品になったと思われる。画面上探求にルーツをもつこのシリーズは高松によれば 64 年まで制作が続いた。

注目すべきは《極質》と名付けられた複数の作品の中には、すでに《紐》とほぼ同じ形態の作品も含まれていたことである(図 15)。この直後に制作が始まったと思われる《紐》シリーズと見比べればすぐ分かるように細長くよれたロープのような形態が共通している。スケッチブックを見ると 62 年頃からぐるぐると渦巻く《点》を伸ばして線状にしたようなドローイングが見られる。このことから《点》よりも若干遅れて着手されたと考えられるこのシリーズは、《極質》から派生した《点》の双子だと考えるのが妥当だろう<sup>26</sup>。

おそらく《紐》がもっとも衝撃的に観衆の前に現れたのは「山手線フェスティバル」または「山手線事件」と呼ばれる 62 年 10 月の活動であった。車内やホームに突如現れた《紐》はそのうねるような姿を晒した(図 16)。《紐》の制作時期は「ハイレッド・センター」とほぼ重なっており、64 年頃には制作されなくなったようだ。「山手線フェスティバル」の様子からも分かるように《紐》は、会場内のみならず屋外でも展示された。展示という言い方は適切でないかもしれない。なぜなら、《紐》は触手のように屋外に伸びていき、時に高松や他の作家によって振り回され投げられ、また服などに絡み付き家具の隙間や瓶の口からはい出すような素振りを見せるのである。俳優を写したポスターに空いた穴からパスタマシンのようにニルニルと紐がはい出す様子(図 17)など、直感的に出てきてはいけないものだと思わせる強力なインパクトを持っている。それは、光田の言葉を借りるならば「社会に侵入し『攪拌行動』を行う」ための「武器」が攻撃を行う姿であった<sup>27</sup>。

<sup>24</sup> 現存せず。同展の出品目録には《極質 JCJ0Q》《極質 IQJQ》《極質 QOYO》《極質 CQYOC》という標記があるが、どの作品に対応するかは不明。

<sup>25</sup> 針生一郎「高松次郎の 10 年」、真武真喜子ほか編、『高松次郎を読む』、水声社、2014 年、47 頁。李禹煥「高松次郎 表象作業から出会いの世界へ」、同掲書、117 頁。なお、60 年には《点》シリーズ制作を開始していたが未発表だったという説もある。実際《点》シリーズとは形態が異なるが 60 年には《木版の点》という作品を制作している。

<sup>26</sup> 光田由里『高松次郎 言葉ともの 日本の現代美術 1961-72』、同掲書、17 頁。

<sup>27</sup> 同書、44 頁。

年代 高松次郎	美術	時事
1936 2月20日東京都に生まれる		
1945		日本が連合国に降伏
1946	日展、二科展復活、日本美術会他発足、「日本アンデパンダン展」開催	
1947	「泰西名画展」(読売新聞社主催) 「美術団体連合展」(毎日新聞社主催)	
1948		
1949	第1回「読売アンデパンダン展」	中華人民共和国成立
1950		朝鮮戦争開戦 レッドバージ激化 赤旗新聞発刊停止
1951	「サロン・ド・メ日本」展 実験工房結成	神奈川県立近代美術館開館
1952	「ブラック展」 ヴェネチア・ビエンナーレに日本が初参加	サンフランシスコ講和条約 国立近代美術館開館
1953	山下菊二《あけぼの村物語》 河原温《浴室》	内閣競争開始 テレビ放送本格開始
1954 東京芸術大学入学	具体美術協会結成	第五福竜丸被曝 自衛隊創設
1955	中村宏《砂川五番》 「メキシコ美術展」	
1956	「世界・今日の美術」展	経済白書「もはや戦後ではない」
1957 第5回「ニッポン展」	ミシェル・タビエ、ジョルジュ・マチウ来日 「アンフォルメル旋風」 九州派結成	砂川事件
1958 東京芸術大学卒業、東映動画入社(～59年) 第10回「読売アンデパンダン展」	篠原有司男《熱狂の造形、これが芸術だ》 河北倫明「ロカビリー的カタルシス」(『美術手帖』) VAVA結成 ニューヨークでラウシェンバーグらが「ネオダダ」と呼ばれる	ロカビリー流行
1959 第11回「読売アンデパンダン展」		安保闘争激化
1960 「20代作家集団展」 シルバー編機製造入社(～64年) 《不安な英雄》	工藤哲巳《X型基本体に於ける増殖性連鎖反応》(東野芳明「反芸術の ガラクタ」『読売新聞』) ネオダダイズム・オルガナイザーズ結成	新日米安全保障条約調印 ベトナム戦争開戦
1961 第13回「読売アンデパンダン展」絵画を出品 《点》(平面作品/図)制作 スケッチブックに「点」のドローイング	菊畑茂久馬《奴隸系図》 ニューヨークでフルクサス活動開始	初宇宙遊泳
1962 第14回「読売アンデパンダン展」《極質》を出品 《山手線事件》(中西夏之らと) スケッチブックに「紐」のドローイング	東京都美術館「陳列作品規格基準要項」を規定 時間派結成 ジョン・ケージ来日 ネオ・ダダと土方巽《敗戦記念晩餐会》	
1963 ハイレッド・センター結成 第15回「読売アンデパンダン展」 「第5次ミキサー計画」(HRC) 「第6次ミキサー計画」(HRC) 「不在の部屋 ROOM IN ALIBI」展	ゼロ次元結成 ハイレッド・センター結成	
1964 《ドロッピング・イベント》(HRC) 《シェルター・プラン》(HRC) 《首都圏清掃整理促進運動》(HRC) 「アンデパンダン64展」 「第8回ミシェル美術賞展」《影A》で佳作賞受賞	「読売アンデパンダン展」中止決定 公開討論会「『反芸術』は是非か」	

## 第2節 〈点〉について

〈点〉は、はじめ紙やキャンバスに描かれた絵画として制作された(図 18)。それが次第に立体的になり、最後には立体物となった。結果的に図 2 のような立体のものがもっともよく知られている。先行研究でもこの経緯に即して、絵画論を経由して、〈点〉が呼び込む認識的議論に移行していくパターンが多い。光田の議論からみてみよう。光田は〈点〉と〈紐〉の前段階である《極質》について、それ以前に描かれた求心的な線描を参照しながら、球状のものを「描かれた線の円環運動をそのまま現実空間に出現させたもの」で「立ち上がった描線なのだ。」という<sup>28</sup>。これを踏まえて、高松の言葉に目を向けたい。《極質》を出品した第 14 回「読売アンデパンダン展」会期中には、「点は、一定の空間の中では一つしか発生せず、連続的にしか変化しない。」(62 年 3 月 14 日)、「空間に於ける一つの点は、無限の多様性と可能性をもち、その空間と時間の状況に対応して変化する。それは空間と時間の無限定性を集約する傾向をもつ。」(62 年 3 月 14 日)というメモを残している<sup>29</sup>。高松にとって点が、空間と時間を集約しつつ、状況に応じて変化するもので、しかも「連続的にしか変化しない」のであれば、その軌跡を追った結果、《極質》のグネグネとした「描線」(光田)になったと考えることに無理はない。そして事実、高松は同月 28 日のメモで、点を「媒介」と明言している。

『点』、すなわち、それ以上分割することができない求心的な一つの単位(もの)、たとえば、ひとつの迷宮事件、スピードの極限、独裁者の意思、白いキャンバスの中央部に置かれた一つの筆跡(タッチ)、それはそれ自身の可能性で限りなく膨張しながら、そうすることによって、同時に限りなく求心性を深める或る運動の媒介である<sup>30</sup>。

これらの言葉から 62 年 3 月の時点で高松は、無軌道な線を誘発する契機として点を想定していたといえる。〈点〉シリーズが平面作品からはじまったことについて、柘田は、点は伝統的な中心遠近法に基づく絵画空間を構成する要、すなわち消失点に通じるとして考察を進める。柘田は、中心遠近法は数学的に画面構成するため、「わたしたちの生理的な視覚の現象を捨象し、関数概念に切り替えてしまう視覚のモード」であり、この形式を解体してきたのがキュビズム以降の絵画だとして、画面をナイフで切りつけイリュージョンとしての絵画を批判したルーチョ・フォンタナ(1899-1968/図 19)や、絵

<sup>28</sup> 光田由里『高松次郎 言葉ともの 日本の現代美術 1961-72』、同掲書、17 頁。

<sup>29</sup> 高松次郎「断片的文章」、『世界拡大計画』、水声社、2003 年、106、107 頁。

<sup>30</sup> 同書、108 頁。

画を平面的事物に還元した初期のラウシェンバーグと同様に、絵画空間に対する批評性を〈点〉が備えている指摘する<sup>31</sup>。そして、「高松も中心遠近法の主人たる空虚な（不在の）点を摘出することによって、絵画空間の解体を意図したのでしょうか。」と結論づけた<sup>32</sup>。

続いて〈点〉を認識論的にみる場合、人間の安定した認識をすり抜け、崩してしまうものだという考察がなされる。たとえば針生は、大きさも質量も想定できない数学的な概念としての点をテーマとすることで、絵画に「真の混沌」を持ち込もうとしたパウル・クレー（1879-1940）著『無限の博物学』の一節を引きながら、次のような指摘を行っている。

クレーはこのような（「真の混沌」の起点となる）点を、あくまで絵画の想像的空間の中で追求したが、高松ははじめから三次元の物理空間の中に設定しようとした。しかも、そこには不在であり、不確定であり、未完結のものこそ、実在の世界を再構築する起点だと言う、かれ独自の思想がすでに芽生えている<sup>33</sup>。

存在しないはずの点を実体化しようとするのが、ある種の可能性への経路として現れ、既存の認識を改めさせるという指摘は、梶田や光田にも共通している。関連して高松は次のように述べている。

量子力学的追求の前では、事物は限りなく分裂する。分裂の極限である素粒子を仮想しよう。それは常に可能性であり、限りなく密度を高めていく虚空そのものである。その虚空をより能率的に加速加圧する装置を考えなければならない<sup>34</sup>。

梶田は、62年の高松のこの一節を引用して「高松にとって『素粒子』とは『可能性』で、『虚空そのもの』の隠喩です。（中略）彼は実在する事物そのものよりも、その背後にある反実在的な極小の『点』である素粒子（虚空または、不確定性や可能性や未来）こそが私たちを駆り立てると考え（た）」と述べる<sup>35</sup>。このような関心は、高松本人が、「私を強くひきつけるのは、例えば迷宮入り事件のように、未解決性、未決定性、可能性などの『空虚』を

---

<sup>31</sup> 梶田倫広、同掲書、26頁。

<sup>32</sup> 同書、27頁。

<sup>33</sup> 針生一郎、「高松次郎の10年」、同掲書、47頁。

<sup>34</sup> 高松次郎「断片的文章」、同掲書、111頁。

<sup>35</sup> 梶田倫広、同掲書、23頁。

充満した事物であります。」と述べていることから間違いないだろう<sup>36</sup>。

〈点〉をさらに考えるために、高松が当時たびたび言及した「不在(性)」は重要な言葉である。高松独特のものなので梶田の議論を参考にしながら確認したい。梶田は、人間には、単に知覚された現実を対象とする意識と、物質的対象物から想像された「像」<sup>イメージ</sup>を対象とする意識の二種類があると唱えたジャン＝ポール・サルトル(1905-1980)からの影響を指摘しつつも、高松の「不在(性)」はサルトルが考えた枠組みからはずれるものだという。サルトルの考えでは、「像」<sup>イメージ</sup>のみが意識されるとき、その裏では現実にあるはずの物質は不在化されるので、「像」と物質のあいだには、実在と不在という対応関係が生まれる。一方で、高松の場合には、この実在と不在の対応関係が成立しない領域、すなわち「通常の知覚では捉えることのできない世界」を「不在(性)」という言葉で考えていると梶田は指摘している<sup>37</sup>。これを前提に〈点〉の形態に注目して考えたい。通常、黒い粒として描かれる点は、いわば「像」<sup>イメージ</sup>のみを示すためにあり、その定義からしてあらかじめ存在を主張しないこと、つまり不在を期されている。しかし、〈点〉は、無視できないほどの質量をもっているために、実在と不在の安定した対応関係に破綻をもたらす。均衡を保っていたはずの認識のバランスが崩れると、目の前の黒くグネグネと塊は、正体を明かすことのない混乱した物体として立ち現れる。針生が「世界を再構築する起点」、梶田が「ある事物を捉えつつも、今は見えない別様の可能性」、光田が「現実になる前の可能態、あるいは実在のかなたの将来」とそれぞれ表現したことは、〈点〉を謎の物体として出現させることで、「不在(性)」を呼び起こし、現行の認識モデルを揺るがす性質を持つことを同じく予感しているからだろう<sup>38</sup>。

ここまでみてきた各議論に加えて、わたしはふたつの視点を提案したい。ひとつは〈点〉を絵画における表現論のなかで見直すこと、もうひとつは〈点〉にまつわる認識論における物質性を捉え直すことである。ただし、ふたつの議論は互いに絡み合っている。なぜなら、リアリティは、絵画にとって本質的な問題だからだ。梶田は、〈点〉は中心遠近法に基づく絵画空間を解体したという。たしかに、そういった理解も可能だろう。しかし、「キュビズム以降の絵画の運動が、この点によってつり支えられた形式的構造を解体する歴史」<sup>39</sup>だとするならば、むしろ議論すべき問題は、解体の歴史のなかにあるのではないだろうか。高松が点を「媒介」と明言していることを見逃してはならない。針生がクレールを例に挙げているように、近代絵画、とりわけ抽象絵画において、点

<sup>36</sup> 高松次郎「断片的文章」、同掲書、112頁。

<sup>37</sup> 梶田倫広、同掲書、24頁。

<sup>38</sup> 梶田倫広、同掲書、32頁。光田由里『高松次郎 言葉ともの 日本の現代美術 1961-72』、同掲書、70頁。

<sup>39</sup> 梶田倫広、同掲書、23頁。

は依然重要なモチーフであった。抽象絵画の理論化に努めたワシリー・カンディンスキー(1866-1944)がバウハウス<sup>40</sup>で行った講義をまとめた『点と線から面へ』では、次のようにいわれる<sup>41</sup>。

幾何学の点は、われわれのイメージでは、沈黙と発言との、最大の、この上なく個別的な結合である。(中略)点を狭い範囲の通常的作用から漸次引き出すことによっていままで沈黙してきたその内的な特性は、ますます大きな響きを得る。この特性-内的な緊張-はその存在の深みから次々に外へでて、力を発散してゆく。

ここでいう「内的な特性」とは、「目を見開き、耳をそばだてるならば、どんな小さな衝撃でも大きな体験」に感じられる人間の性質だとされる<sup>42</sup>。さらに、カンディンスキーは点を、イメージを立ち上げるための触媒として捉えていたようである。

点は成長して面となり、知らないうちに地平面全体を覆い尽くすこともある。(点と面の区別が相対的なことを指摘して)外的な境界へのこの接近は、なにがしかの越境を意味し、点自体が消滅し始めて、かわって面が未熟ながら生まれ始める瞬間の達成でもあるが、それは目的へ向かうひとつの手段である。この場合、目的とするのは、絶対的な響きを隠蔽すること、消滅を強調すること、不明確な形での響き、不安定さ、ポジティブな(あるいはネガティブな)運動、ゆらめき、緊張、抽象されて非自然的であること、(点と面の内的な響きを衝突させ、交差させ、また衝突させるという)内的な交差という大胆な冒険、形はひとつだが、二重に響かせること、つまり、ひとつの形で二重の響きを形成すること、である<sup>43</sup>。

図 20 に示したように、カンディンスキーは、点を画面構成上の要素とした制作を行っている。点のアンビヴァレントな性質を重要視していることは、高松の姿勢と重ねみることができるが、高松がカンディンスキーを参考していたかを確認する資料は発見されていない。ただし、カンディンスキーの理

<sup>40</sup> 美術と建築に関する先進的な教育を行った学校。1919年にドイツ・ヴァイマルに設立され、1933年にはナチス・ドイツによって廃校となった。

<sup>41</sup> ワシリー・カンディンスキー『点と線から面へ』、宮島久雄訳、中央公論美術出版、1995年、19頁。

<sup>42</sup> 同書、20頁。

<sup>43</sup> 同書、24頁。

論は 30 年代にすでに日本に紹介されており、ふたつの主著『抽象芸術論—芸術における精神的なもの』と『点・線・面—抽象芸術の基礎』の訳本は 58 年から 59 年に続けて出版されている<sup>44</sup>。高松がカンディンスキーに触れていた可能性は低くない。偶然だろうか、未見の世界を想起させる「不在(性)」と、カンディンスキーが主著で主張した「物質の外に非物質、あるいは精神があることを認める」<sup>45</sup>ことは、あまりにも親和性が高い。しかし、より注目すべきは、「冷たい抽象」と呼ばれた幾何学抽象が幾何学図形を多く用いたのに対して、「熱い抽象」と呼ばれた抽象表現主義やアンフォルメルでは、幾何学的なモチーフが影をひそめることである。

カンディンスキーやピエト・モンドリアン(1872-1944)らによって 20 年から 30 年代に隆盛した抽象表現の理論は、ヨーロッパの各地域で広く参照された。さらに第二次世界大戦期には、戦場となったヨーロッパ各国からアメリカへ、画家のみならず優れた人材が多く移住しており、ドイツやロシアの前衛理論が流入することで、活発なアートシーンが生まれていた<sup>46</sup>。ニューヨークには、キュビズムの絵画や、カンディンスキーとモンドリアンをふくむ抽象作品に触れる機会が充実しており、この条件下で研究をした後進の画家たちが、抽象画に重厚なマッサ、リズムカルで激しい筆致を取り込んで抽象表現主義が生まれたとするグリーンバーグの指摘<sup>47</sup>を踏まえれば、次ように予想できないだろうか。すなわち、素材の特徴や作家の行為を重視した抽象表現主義やアンフォルメルが用いなかったものであり、原理的には非物質である点を採用することは、絵画における別の道筋を志向していなかったか、と。このことは単純に幾何学抽象への回帰を示唆しない。なぜなら、〈点〉の、粘っこいラッカーが滴った量感や針金のぐにゃぐにゃとした有機的な形態は、むしろマッサやマチエールを重視した 50 年代の絵画群に近接するからだ。このねじれのなかに〈点〉がもつ批評性を探してみたい。そこには、戦後の日本が抱えていた人間と物質のまつわる問題が深く関わっている。

50 年代後半にアンフォルメル風の絵画が流行したのは、単に人間と素材の特性に美的価値を見出したからだけではない。むしろ、現実といかに対峙するかという点において、50 年代を貫く、切実な問題意識が根底にあった。すでに整理したとおり、50 年代初期の画壇周辺の作家は、政治的動乱の渦中で

---

<sup>44</sup> バウハウスに留学していた学生が 1930 年に『東京美術学校校友会月報』でカンディンスキーの芸術論を紹介している。なお、本論で引用した『点と線から面へ』と『点・線・面—抽象芸術の基礎』は同一テキストの訳本である。

<sup>45</sup> 同書、27 頁。

<sup>46</sup> Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism” in *Clement Greenberg THE COLLECTED ESSAYS AND CRITICISM Volume 4*, University of Chicago Press, Chicago, 1962.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 142.

絵を描いた。彼らは、実際の出来事をテーマとするにあたって、いくつかの選択を迫られていた。事実を模写的に描くか、抽象化するか、思想的規範に則って描くか、そうしないか、そしてもっとも重要なことは、いかに作家の主観/精神を画面上で展開するか、しないか、という問題であった。すなわちリアリズムの問題である。結果として、山下や中村、鶴岡政男など多くの他の画家がそうであったように、彼らは戦前からのシュルレアリスムの技法を用い、あるいは深化させて現実に向き合い、徐々に抽象的な傾向の作品が増していった<sup>48</sup>。次第に、テーマにおいても、画法においても、より抽象度の高い作品が増え、絵画の新展開を模索する動きが現れる。それは人体を物体として扱おうとする傾向である。たとえば、ルポルタージュ絵画を推進する前衛美術会主催の「ニッポン展」（53年）に、河原温（1932-2014）が出品した、分断した人の四肢をデフォルメして部品のように描いた〈浴室〉シリーズなどが一つの典型である（図 21）。こうした変節は、物質への関心の高まりと相関しているとみてよい。シュルレアリスムの推進者である花田清輝（1909-1974）が54年に「物質的現実のすがたを、あるがままに、表現」<sup>49</sup>することがリアリズムにとって重要だといったことや、同じ年に鶴岡が遺した「日本の絵というものは、全体に物を書かないと思うのだよ。物を。事を描いていると思うのだ。事は物でもって表現されなければならぬ」<sup>50</sup>という発言に続いて、デビューして間もない針生が57年にいった「アンフォルメルの中の多くの画家が、抽象と具象のあらゆる定形をみすて、空間とマチエールをほとんど唯一の機能としているのは、単なる画面効果や様式上の顧慮からではなく、そこに物質的な世界と超自然的な世界との交差点をみているからだろ。だから、このマチエールを支えているものは、現実と人間に対する激しい断念だといっていい」<sup>51</sup>という発言の変遷からわかるとおり、物質への関心はポルターージュを高めていった。制作の現場にも同様の傾向が広まった。そのことは、54年結成の「具体」の宣言文「物質は物質のままにその特徴を露呈したとき物語りをはじめ、絶叫さえする。物質を生かしきることは精神を生かす方法だ」<sup>52</sup>という物質重視に端的に表れている。アンフォルメルの爆発的人気は、物質を契機に、絵画技法の突破口を探す画家たちの渴望を裏付けるものとしてみ

<sup>48</sup> 菊畑茂久馬「虚妄の刻印 一九五〇年代美術」、『戦後美術と反芸術』、海鳥社、1993年。「肉体絵画」の例として福沢一郎、鶴岡政男、阿部展也が、ルポルタージュ絵画の例として池田龍雄、山下菊二、桂川寛などがあげられる。

<sup>49</sup> 花田清輝『アヴァンギャルド藝術』、未来社、1954年。ここでは光田由里「日本『現代美術』の成立と展開」（同掲書）、555頁より引用。

<sup>50</sup> 「座談会『事』ではなく『物』を描くということ 国立近代美術館『抽象と幻想』展に際して」（『美術批評』24号、美術出版社、1954年）に掲載された、鶴岡の発言。

<sup>51</sup> 針生一郎「物質と人間」、『みずゑ』、美術出版社、1957年、45頁。

<sup>52</sup> 吉原治良、同掲書、204頁。

ていいだろう。そしてその契機は、(針生が「人間に対する激しい断念」といったこととは逆に)多く作者の内奥に求められた。瀬木慎一(1931-2011)は、戦後の「抽象芸術は、人間的感情の表現に、猛烈な意欲を燃やすようになる。(中略)どのような崇高な、人間的理念すらも、冷徹な物質的作業を経ないでは、実現できない。人間化への意図は、ますます絵画を物質化していく」として、そのための方法として「外部から感受されたものをいちど中枢において抽象するのではなし、形式化を排除するために、感受された状態そのままに」表すことが重要だとする<sup>53</sup>。さらに、瀬木は「絵画を人間化しようとする意図が、いったん方法化されると、それは驚くべきほど、強烈な物質的相貌を示すことになるのだ」と述べている<sup>54</sup>。非常にヒューマンスティックな傾向を帯びているが、この時期の作家にとって、作品の物質的様態は自らが物質と向き合うことでつかんだリアリティそのものであったことは、一部には真実であっただろう。ならば、物質としての作品とその「<sup>イメージ</sup>像」のあいだは一致していた、と考えられる。

対して、〈点〉の制作において高松は、自己の外部に制作の契機を見出した。つまり、点の(想像上の)動きに手の動きを仮託することで、いわば主観を抜き取ることで、物質性を際立たせていたのではないだろうか。また〈点〉は、有機的な形態によって一見、抽象表現的な物質への視線を呼び込むが、点であることによって、言い換えれば「不在(性)」を備えていることによって、鑑賞者の意識を概念的思考へと連れ去ってしまう。そして改めてその形態を見直すときには、それがなにであるか判然としないがゆえに物質的側面が強調される。観者の視界には、作品の概念的側面と、物質的側面が交互に去来するのである。いわば、物質と概念を往来する回路を開くことで、一方に絵画における作品の物質性と「<sup>イメージ</sup>像」との完全な不一致を提示し、もう一方に物的世界に対する認識の枠組みに揺さぶりをかけようとするのである。すなわち〈点〉は、アンフォルメルあるいはアクション・ペインティングに属する絵画への批評のみならず、同時に、物的世界におけるリアリティの問題にまで射程を伸ばしている。これを踏まえて絵画史に立ち戻れば、〈点〉は、抽象絵画から展開した欧米の動向からさらに別の展開をみせているだけでなく、日本においてはリアリズムから展開して物質を介した人間性の表出に向かっていた絵画に、批評的に働いた作品だったといえるだろう。

この節の最後に、日本におけるアンフォルメルやアクション・ペインティングが早々に失速した原因を、物質との対話でなく、「自己表現のための手段に短絡した」<sup>55</sup>ためだとして瀬木を批判した宮川淳(1933-1977)の議論と、〈点〉の批評性と比べて

<sup>53</sup> 瀬木慎一「抽象芸術の可能性--アクションを媒介にしてイメージへ-」、『美術手帖』172号、美術出版社、1960年、147頁、149頁。

<sup>54</sup> 同書、148頁。

<sup>55</sup> 宮川淳「反芸術 その日常性への下降」、『美術手帖』234号、美術出版社、1964年、53頁。

おきたい。宮川の特徴は、行為と物質の関係を同列に扱おうとしたことにある。

つねにジェストがマチエールの潜在的可能性を証明化し、一方、マチエールがジェストを現実化する、という主体と客体とのたえざるディアレクティブ、おそらくはジャクソン・ポロックのいう、あの《ギヴ・アンド・テーク》がある<sup>56</sup>。

マチエールとジェストとのディアレクティブにまで還元されることによって、表現過程が自立し、その自己目的化にこそ作家の唯一のアンガージュマンが賭けられるべきであったにもかかわらず、それは相変わらず完全で直接的な自己表現のための手段に短絡し、無償の激情と化さずにはいなかったのである。（中略）表現過程が自立しえたとき、それは日常の物体と同じ次元に発見されたのであり、この発見が日常の物体を作品の中に導入することを許したのだ<sup>57</sup>。

彼の議論は、アンフォルメルあるいはアクション・ペインティングにおいて、制作/行為と素材/物質は等価であって、それゆえ日常的な行為や物品を、従来の制作や素材と同列なものとして取り入れる視点が形成され、ネオ・ダダやヌーヴォー・レアリズム、ポップ・アート、そして「反芸術」が可能になったという。この前提に立って宮川は、そうした制作/行為と素材/物質の一致は「表現論的にも、認識論的にも、レアリテという古典的な概念を無効」にすると主張した<sup>58</sup>。作家の主観が除かれるべき対象であったことは、宮川の考えと〈点〉の性質とで共通している。ただし〈点〉は宮川とは逆に、モチーフと形態の完全な不一致によって、表現論と認識論の見直しをせまっていたのである。

---

<sup>56</sup> 宮川淳「アンフォルメル以後」、『美術手帖』220号、美術出版社、1960年、92頁。

<sup>57</sup> 宮川淳「反芸術 その日常性への下降」、同掲書、53頁。

<sup>58</sup> 同書、55頁。

### 第3節 〈紐〉について

〈紐〉シリーズが〈点〉から連続した作品であることは、制作時期と形態からみて間違いない。高松のスケッチブックをみると、62年の夏から冬にかけて、ぐるぐると求心的な描線で描かれた〈点〉から、徐々に遠心して伸び、〈紐〉状のドローイングが描かれるようになる(図 22)。〈点〉については、絵画論および認識論と結びつけて議論可能であることはすでに確認した。では、〈紐〉が(線ではなく)量感をもった紐として制作され、ときに道具となって、日用品(茶碗やヒール、机、ポスターなど)を巻きつける/に巻き付くことはどのような意味をもつのだろうか。考察をはじめるとあたって注意しておきたいのは、〈紐〉は、実は一連の作品に対して便宜的に与えられた呼び方であることだ。〈紐〉の連作には《カーテンに関する反実在性について》(図 23)、《トランクに関する反実在性について》といったタイトルがついたものがあり、またハプニング的な活動にもしばしば〈紐〉が登場するが、タイトルを付されていないこともある。

年代に沿ってこの作品の展開、あるいは変奏を確認しておこう。第14回「読売アンデパンダン展」(1962年2月28日-3月16日)に《極質》が出品されたとき、〈点〉型のものと、細長く伸びた〈紐〉型のものがあつたことはすでに述べた。〈紐〉型のものは、ワイヤーまたはロープ状のもので、芯があるのか、よじれている。この先端には矢印がついており、「矢印の付いた部分から順にたぐりあげてください。」とインストラクションが掲げられていた。会場内に来場者によって伸ばされ、形を変えながら会場を這う紐状の《極質》は、見るものを驚かせただろう。このようなテロルのとも思える仕掛けは美術館内にとどまらず、62年10月18日「山手線フェスティバル」において、〈紐〉は山手線ホームに突然現れて、多くの乗客の前に姿をさらした。同様のハプニング的な性格をもつ活動は、早稲田大学構内で行われていた演劇の舞台上に〈紐〉を持ち込む(62年11月22日)がある。続いて、第15回「読売アンデパンダン展」(63年3月2日から15日)には、《カーテンに関する反実在性について》、《トランクに関する反実在性について》、《テーブルの引き出しに関する反実在性について》というみっつの〈紐〉が出品された。同展を機に結成された「ハイレッド・センター」の展示「第5次ミキサー計画」(63年5月7日から12日)の記録写真には、椅子や服など日用品に絡みつく〈紐〉と合わせて、写真の表面からぬるりと飛び出す〈紐〉の姿が認められる(《紐、またはオードリー・ヘプバーンのプロフィールに関する反実在性について》)。同月開かれた「第6次ミキサー計画」(63年5月28日、29日)では、高松本人が紐に絡まる姿が記録されている。さらにこのときは高松自身によって〈紐〉は新宿駅周辺で展開され、電話ボックスやポストにたどり着いた。中原佑介が企画を務めた「不在の部屋」(63年7月15日から27日)では、机などの日用品に絡まる〈紐〉と合わせて、文字を消すように

ページ上に描かれた紐状のドロイングが展示されている(図 24)。63年8月15日には《ロプロジー》と呼ばれる、参加者の体に紐/ロープを結び、互いに絡めるといふ行為に至る<sup>59</sup>。短期間のあいだにさまざまな場所に出現した〈紐〉だが、64年に絵画作品である〈影〉シリーズが始まると、85年に再制作されるまでは発表が確認されていない。

〈紐〉を考えるうえでは、「不在(性)」がますます重要な意味をもつ。「ハイレッド・センター」の活動が活発化した63年5月に発表された「“不在体”のために」は、高松がはじめて公に発表した文章であるが、その文体からすでに彼の当時の姿勢を表している。この文章は、かなりの分量であるにもかかわらず、よっつの句点で繋がれたひと続きの文章であり、内容も詩的だ。ここに一部引用してみたい<sup>60</sup>。

(前略) 結局すべてのものごととは我々の前でいつもヒビ割れ、崩れ、砕け、粉々になり、混じり、溶け、あるいは癒着し合い、融解していき、それ自身で我々に“充全性”をもたらしてくれることはなく、我々の状況をひとくちというなら、それはすべてのものごとが無意味に投げ出され、ところ狭しとギッシリ山積みされた広大なガラクタ置場なのだが、いつも私をかり立てる欲求は気にくわないすべてのものごとの表皮をはぎ取り、バラせるだけバラし、ガラクタとしてあらゆるものごとのガラクタ性をより徹底させること、すなわち進行するものごとの分裂を加速加圧することで、その空虚の密度を高いものにしながら、ものごとそのものをより未分化の状態に還元したいということであり、それはものごとの〈求心性〉の核をそれ以上分割することができなく、その“素粒子”をつきとめることなのであるが、(中略)。つまり反省的に考えるならば、それは〈期待〉とか〈不安〉という状態の原因であり対象である未来性、非固定性、不可逆性の原理としての未決定の存在、つまり蓋然性そのもの、例えば不可解な事件の迷宮性、その浮標がいままさにピクピク動き出した釣り糸の見えない先端、届いてまだ開けていない小包(後略)。

謎に満ちたテキストだが、手がかりは多い<sup>61</sup>。光田はこの文を参照して「“充全性”を求めるとしたら、現実以外の場に求めるしかない。それを彼は『不在体』

<sup>59</sup> 一連の動向は、『ハイレッド・センター：直接行動の軌跡』(展覧会カタログ、ハイレッド・センター展実行委員会、2013年)に収録された光田友里作成の関連年表に詳しい。

<sup>60</sup> 高松次郎「“不在体”のために」、『世界拡大計画』、水声社、2003年、9-11頁。下線は筆者による。

<sup>61</sup> この文中や他のテキストでも素粒子が繰り返しとりあげられることは、コンセプトの面でも〈点〉と〈紐〉に通底する意識があったと思われる。

と名づけようと、タイトルに掲げた。」とした上で、高松の関心が「『不在性』は、現実になる前の可能態、あるいは実在のかなたの将来に設定される」と分析した<sup>62</sup>。光田の指摘の重要さは、高松の関心にふたつのベクトルを見出していることだろう。光田は、「(カーテンは) 現実の向こうにあるはずの異界-それは彼のいう『反実在性』の場所/空虚なのか-との境界としての、幕の役割を果たしている。(中略)『反実在性』は、まるで筆笥の奥のナルニア国のような異界から、触手を伸ばすのだ。(中略)《紐》は、「反実在性」と名づけられることで、虚空間との回路のように、現実を変容させる触媒のように、現れたのである。」ともいっている<sup>63</sup>。ならば、「異界」のありかを探りつつ、「触手」の行方の対象を探したくなるのは必然だろう。再度、高松の文章を見返して彼の制作が目指す状態/性質を、「未分化な状態」と「未決定の存在」という二様の言い方を用いて表していることに注目したい。ここには、一方に決定される以前の状態に遡及する意識があり、他方に未だ決定されない未来を指向する意識をみてとれる。このことと〈紐〉の両端を重ねてみれば、「不在(性)」に至るふたつの経路があると想定して分析してよいだろう。このふたつの性向については、〈紐〉にふたつの段階をみる柘田の指摘が示唆に富む。柘田が、〈紐〉は「事物と事物を結び付け、既存の価値観とは異なる関係を生み出す尺度」だとしたうえで、「〈紐〉には事物が予め持っていた意味を消去するという機能が同時に与えられていた」<sup>64</sup>といったことを、作品外部に働きかける効果と、作品内部に働く作用と言い換えるならば、両者に「不在(性)」に至る二様の経路を探ってよいはずだ。そう考えて〈紐〉シリーズを見返すと、どちらの性格を強く発揮するかで、ふたつのタイプがあるように思える。

紐の先端をみてみよう。紐型の〈極質〉に端的なように、〈紐〉は他者に触れられ、蹴られ、変形し、伸びていく。この傾向は、《カーテンに関する反実在性について》などに認められ、実際、同作の先端には新たに紐が足されて、美術館の外までつながり、上野駅に至った(図 25)。「おそらくはそこで国鉄のレールにジョイントして、日本全国に伸びきろうというコンタンである。」<sup>65</sup>とは当時を振り返った赤瀬川の言だが、その延長を他者に託すことで、どこまでも伸ばそうとする試みは、他にも電話ボックスやポストに絡みつくことにもみてとれる。あるいは「ハイレッド・センター」の派生的活動として行われた<sup>66</sup>、「ここでは誰にも見られていません！」と書かれたカードを電話ボックスに設置し、見つけた

<sup>62</sup> 光田由里、『高松次郎 言葉ともの 日本の現代美術 1961-72』、同掲書、70頁。

<sup>63</sup> 同書、41頁。なお、高松のスケッチブックには、〈紐〉が、紙を切り抜いた穴から這い出てくるような描写がある。

<sup>64</sup> 柘田倫広、同掲書、31頁。

<sup>65</sup> 赤瀬川原平『反芸術アンパン』、ちくま文庫、1994年、193頁。

<sup>66</sup> 「ハイレッド・センター」内に純粹情報伝達研究グループというグループがあった。

人が自由に線を描き、次の人がさらに書き足してよいという仕掛けにも、同質の仮託の精神をみてとれる。これらのタイプは、〈紐〉の性格のうち、自らの手によらない不確定性、「未決定の存在」が強く現れたものだと考えてよいだろう。

一方で、執拗に日用品に絡みついて、「反実在性」に引き込もうとするような〈紐〉がある。《紐、またはオードリー・ヘップバーンのプロフィールに関する反実在性について》や、「不在の部屋」で椅子や服に絡みついた紐のインスタレーションがそれにあたる。「不在の部屋」という展覧会名は、自然、高松の「不在(性)」と呼応するものと思えるが、この展示のチラシに寄せた文章で中原が、

確固として存在する現実の物体のなかから任意にひとつを選んで、ことさら芸術という名称のもとに、その現実性を再度強調する必要性はいささかもないのである。この会場にあるいくつかの家具らしいものは、それとはまったく逆に、現実性を抹殺し、消去し、隠蔽するために選ばれた物体の集合である。強調されているのは、存在ではなく、非存在性ということである<sup>67</sup>。

と述べているように、物質にまつわる既成のリアリティを無効化する効果があったと考えられる。これは事物を「未分化の状態に還元」する性向が強いと考えてよいだろう。

以上のことから、〈紐〉のひとつの特徴として、作品外部に向かう指向性によって美術や社会の制度、あるいはそれらにまつわる関係の諸条件の異化を要求する傾向（未決定性への指向/作品外部に向かう作用）を観測できる。もうひとつに、物的世界に対する通常の認識を無効化する傾向（未分化の状態への還元/作品内部に向かう作用）があったと思える。だとすれば、〈紐〉は〈点〉が備えていた認識論だけでなく、社会に介入しようとする性格が加わった作品だといえるだろう。ただし、上述のとおり、高松にとって、「未分化の状態」と「未決定の存在」は同じ状態/性質に至る別の経路であって、ふたつの回路が相補的に働くことで〈紐〉の批評性は成立していたと考えるべきだ。

ところで、榎木は、高松の未決定性や未確定性への意識は、「統御不能な自然増殖」を介して、磯崎新(1931年-)、中西ら同時代の作家に共通しており、「反芸術」を特徴づけるという。たしかに建築家である磯崎が62年に発表した《孵化過程=ジョイント・コア・システム》は、来場者に釘とワイヤーの配置をゆだねることで、作者のコントロールを離れて変化、拡大するもので、不特定多数が介在して変容する都市のモデルを出現させる仕掛けであった。63年に中西が発表した《洗濯バサミは攪拌行動を主張する》(図 26)も、キャ

<sup>67</sup> 中原佑介「不在の部屋展 ROOM IN ALIBI」(新橋・内科画廊)のチラシに掲載。1963年7月。

ンバスにつけられた洗濯バサミが勝手に落ちて散らばるというものであった。あるいは60年の工藤の作品《増殖性連鎖反応B》も、タイトルのとおり、細胞の分裂や生物の増殖、核分裂など、連鎖反応のコントロールの不可能性を思わせる。このような傾向は、〈紐〉の、未決定性への指向/作品外部に向かう作用と類似していると考えられる。

一方で、榎木がというような統制的な理念の欠如が一部にはたしかにあったとして、社会の常識や慣習などにまつわる固定観念の転覆を図ることに、ある種の志向や方針がまったくなかったとも考えづらい。当時の61年の新聞をめくると、「宇宙の果ての反世界」と題された連載には、安部公房が「たとえどんな類推も立ち入ることの出来ない、いかなる既成の反対概念も拒絶してしまうような、新しい『反』の概念。手袋の裏が、もはや手袋ではなくなるような世界。反世界の存在は、私にそのような新しい反対概念への冒険をうながすのである。」<sup>68</sup>と書いている。安倍だけをとりあげて一般化はできないが、少なくとも反という語には、単純な反発や拒否、完全な無機動性以上の意味が付加されていたと予想してもよいだろう。高松自身は当時を振り返って、「(60年代前半は)いろいろなものごとがあんまり関係あんまり関係持たずに存在してたという、そういった社会状況があるような気がしますね。60年代後半になりだすと、高度成長でどんどんいろいろなもののあいだに関係ができてきて、いろいろなことが整理され始めて、で、やりにくくなってくるという、その前段階の社会状況があったような気がする」<sup>69</sup>と述べており、「不在(性)」にまつわる「未決定」や「未分化」といった言葉と対応している。再び〈紐〉に目を向ければ、有機的でぐねぐねとした、線虫のような、あるいは内臓を思わせる決定しがたい形態によって、生物的なイメージが強調されている。このことから、〈紐〉を胞胚のような、生物がなにかになる前の状態のアナロジーとして捉えることも可能だろう。それは同時代の他の作品が、有機的でときにグロテスクな様相を呈することにも共通している。中村敬治(1936-2005)は、「反芸術」の系譜について、かつて「芸術はたんに理性の仕事ではなく、理性の支配を超えたものへのヴォワリアンスであり、芸術は狂気と親しかった。」、「ダダにはじまる反芸術的な潮流は、理性主義的な世界像に対する嫌悪であり、整然とした視覚世界を構築するために排除されてきたものへの復権の要求であった。」としている<sup>70</sup>。これは「反芸術」を包括的に定義するものではないとしても、先に挙げた一群の作家たちが、社会規範に生きる人が目を背けたくなるもの、つまり人間を含む自然のカオティックな部分を露見させる予感

<sup>68</sup> 安部公房「宇宙の果ての反世界 下」、『朝日新聞』、1961年4月6日朝刊。

<sup>69</sup> 高松次郎「現代美術の夜明け」、『芸術新潮』32巻12号、新潮社、1981年、101頁。

<sup>70</sup> 中村敬治「芸術と日常」、『芸術と日常 反芸術/汎芸術』（展覧会カタログ）、国立国際美術館、1991年、18-19頁。同じテキストで中村は反芸術とは「精神の状態」だという。

や、非理性的なものに関心を寄せていたとしてもおかしくないだろう。また、これらの作品/活動の多くにみられるテロル的な攻撃性は、作家自らが突然公に身体を晒したり、中西の作品が「攪拌行動を主張する」こと、赤瀬川の作品に幣紙偽造の嫌疑がかけられ裁判に発展したことに例をみるように、社会に対してより直接的に働きける傾向として「ハイレッド・センター」、あるいはひとつの「反芸術」のあり方をなしていると思われるが、これは次章で論じる領域である。

本章において得られた視点をまとめる。〈点〉は近代絵画史の中に位置付けられる作品であり、日本のアンフォルメルが物質を人間の内奥にあるものを引き出す媒介としてみていた時期に、物質をリアリティにかんする問いかけの契機としたことは、この作品がひとつの転換点となりえた可能性を示している。また〈紐〉にも、〈点〉から通じる物質的現実への認識論的な問いかけがあった。〈紐〉の場合、認識論的批評性をより強めており、積極的に日常にまつわるリアリティを揺さぶる作品であった。同時に、〈紐〉の認識論はふたつの回路をもっており、一方では物質のリアリティを無効化し、また他方では認識や社会の体系/組成に意識を送る。加えて、〈紐〉が公衆の目前に突如現れることは、他の「反芸術」の作家たちがそうしたように（美術と経済の）社会に対する直接行動であり、その背景には混沌への関心がうかがえた。

## 第2章 「反芸術」の状況における言語空間

### 第1節 〈紐〉と「反芸術」

この章では、「反芸術」の時代をめぐる言語空間にひとつの視座を開くことを目論んでいる。対象となるのは、〈点〉と〈紐〉シリーズを前後する期間、つまり50年代末から60年代半ばまでだが、この時代の批評は極めて入り組んでいる。すでに前章でみたように、この時代の政治的、経済的状況の変化が激しく、また美術の状況も劇的に変わった。戦前からの画壇体制から離れ、アンデパンダン展や貸画廊を舞台とする新人画家群が登場し、新しい世代の批評家たちがデビューした。52年創刊の『美術批評』からデビューし、御三家といわれた針生、東野、中原や、瀬木、宮川をはじめとする戦後に活動をはじめた批評家たちである。さらに、戦中戦後の一時停止を取り戻すように海外の交通が盛んになり、欧米の動向が時差なく流入することで、情報の過密状態がおこっていたことは前提として確認しておきたい。

端的な例をあげてみる。グリーンバーグが「イーゼル画の危機」を書いてポロックの作品の平面性に注目したのが48年、アンフォルメル<sup>71</sup>の提唱者タピエが「別の芸術」を上梓したのが52年、ラウシェンバーグたちがネオ・ダダといわれたのが58年、アメリカでポップ・アート<sup>72</sup>の名を冠した展覧会が開かれたのが62年であり、概して10年あまりの間に一連の変化は起こった。対して、日本では、51年にポロックらが一部紹介されたものの反響は薄く、56年に「世界・今日の美術展」でアンフォルメルが紹介されるころに合わせて、アクション・ペインティングと呼ばれて広まった<sup>71</sup>。57年には「アンフォルメル旋風」が吹くことになったが、この年すでに「反芸術」に数えられる「九州派」が結成されており、同じ年の「読売アンデパンダン展」には、篠原ら「ネオ・ダダ」周辺の作家たちが現れる。さらに59年には、欧米を視察した東野がラウシェンバーグやジョーンズ、ティンゲリーらを挙げて、ネオ・ダダやヌーヴォー・レアリスムの動向を伝え、ポップ・アート<sup>72</sup>はほとんど時差なく紹介されている<sup>72</sup>。欧米のほとんど半分のスパンで紹介されたこれらの動向が、50年代末の日本の美術を混乱させないわけはなかった。この状況を背景に、「反芸術」をめぐる議論は、その一致しない語彙や立場によって最後まで調停されることなく、64年の「反芸術論争」にもつれ込んでい

<sup>71</sup> 瀬木慎一は、『現代美術辞典』（白楊舎）をとりあげ、抽象表現主義の初出が55年であることをあげて、「わたしたちが全体として欧米の現代美術について必要な知識をもちえたのは、この一事典が示すように、一九五五年であり（後略）。」と振り返っている（『戦後空白期の美術』、同掲書、204頁）。

<sup>72</sup> 東野芳明「狂気とスキャンダル-型破りの世界の新人たち」、『芸術新潮』10巻11号、新潮社、1959年、104-112頁。このテキストは62年に「反芸術のチャンピオンたち」と改題され、単行本に掲載されている。

く。ゆえに、個別の議論を徹視的にみていく必要があるだろう。まさにこのあいだに〈点〉と〈紐〉は制作された。以下、ふたつのシリーズを起点に、この混迷した時代を読み解きたい。当時、〈紐〉については語った批評は限定的であり、加えて高松が「反芸術」との関連で語られるのは後年になってからなので、あえて「反芸術」と呼ぶ必要がない別の芸術観として成立していた可能性があると予想してもよいだろう。さらにそれを、それぞれの批評家の視点と並べてみることで、この時代の言語空間にひとつの視界を開くことができるはずだ。一方、〈点〉は論じられることがなかった。ならば、〈点〉について語られなかった内容を検討することで、この時代がもち得た批評の可能性もあわせて探してみたい。

まず〈紐〉を頼りに探りはじめよう。〈紐〉が集中的に制作された62年から63年にかけて、この作品のみを取り上げた批評は発見されていない。それは、〈紐〉の出品/使用のほとんどが、「ハイレッド・センター」やその周辺のメンバーとともに行った展示(活動)の一部だったからだろう。しかも、この期間には、「ハイレッド・センター」に関する記述すら限られている。おそらく〈紐〉が最初に紙面に上げられたのは、62年12月号の『美術手帖』における小さな記事である。同年10月に行われた「山手線事件」について〈紐〉の写真付き書かれているが、詳細な記述はなかった<sup>73</sup>。その後、63年5月、高松らが「ハイレッド・センター」を結成し、活動を開始すると徐々に注目されはじめ、63年10月の『美術手帖』には「ハイレッド・センター」名義で次の声明文を発表するに至る。

我々は、二十数年間の経験と、幾多の実験結果から、我々を惹きつけ、駆り立て、生命的な強い緊張で充たしてくれるのは、決して完結した事物そのものの中にはなく、常に非決定性や未解決性にあるのではないかという推論を引き出しました。当センターの企画は、すべてこのような考え方から出発いたします。(中略)当センターの仕事は、あくまでも契機を作るに止ります。それは、あらゆる計画や想像をくつがえし、変貌しながら展開して、当事者の知れぬところで発展し、あるいは消滅していくエネルギー(原文ママ)を状況の中に提出することなのです<sup>74</sup>。

「非決定性や未解決性」という語彙は、高松の「不在(性)」についての文章と共通しており、高松の考えと「ハイレッド・センター」の姿勢は重複

<sup>73</sup> 筆者不明「山手線を一周する」、『美術手帖』213号、美術出版社、1962年、77頁。

<sup>74</sup> ハイレッド・センター「〈グラビヤ〉作家の発言と作品」、『美術手帖』227号、美術出版社、1963年、35頁。

していたと思われる。またグループの活動だからといって、高松および〈紐〉の特異性が埋没しなかったことは、その活動のスタイルにもみてとれる。「ハイレッド・センター」は、三人が同じ名称と動機を共有するが、制作および活動の方法はメンバーの個性に頼るところが大きい、多重人格的なグループであったからだ。この性質について「（「ハイレッド・センター」は）高松次郎、赤瀬川原平、中西夏之の三人を一体とした名称である。つまり、中西某もハイ・レッド・センターを自らの呼称とし、高松某もハイ・レッド・センターを自称する。世間にはハイ・レッド・センターという名前の男が三人いるということであるらしい。」<sup>75</sup>といちはやく明言したのは、同じく63年10月の『美術手帖』に彼らの紹介文を書いた中原佑介であった。同グループの発足式を兼ねた「第5次ミキサー計画」の招待状には、「この度私共は中原佑介氏のご配慮により『ミキサー計画』をお目にかける事になりました。」と記されており、当初より中原は「ハイレッド・センター」の顧問としてこのグループを後押しした<sup>76</sup>。先に引用した紹介文に続けて中原は「ハイ・レッド・センター氏が策謀しているのは、芸術行為を一種の攪乱行為にすることである。」<sup>77</sup>として、〈紐〉については「黒い紐の迷路」と記述している。また、中原が企画を務めた「不在の部屋」（63年7月）には、「ハイレッド・センター」の3人を含む10人を選んでいるが、前章3節で引用した「強調されているのは、存在ではなく、非存在性ということである。」というコンセプト文が、〈紐〉の「不在（性）」と強く共鳴することは、すでに指摘したとおりである。さらに中原は、同年中に「不在の部屋展-温厚な犯罪者たち」（8月5日）と、「人物スケッチ ハイ・レッド・センター『!』の作家たち」（12月23日）と題されたテキストを『読売新聞』に寄稿して、彼らを積極的に紹介している。重要なのは、この時期に同グループをとりあげる批評家は中原を意外にいないらしいことである。ならば、中原が語る「ハイレッド・センター」および〈紐〉に、ひとつの「反芸術」像、あるいはそう呼ばなくてよい美術の動向を探ってみてよいだろう。

中原と「ハイレッド・センター」あるいは高松を結びつけたのはどのような関心からだろうか。「反芸術」が流行語となりはじめた60年3月、中原は同年の「読売アンデパンダン展」について次のように書いている。

<sup>75</sup> 中原佑介「〈グラビヤ〉作家の発言と作品」、『美術手帖』227号、美術出版社、1963年、38頁。「ハイ・レッド・センター」の表記は原文ママ。同グループの出版物には「ハイレッド・センター」とあるため、本論ではこの表記にした。

<sup>76</sup> 同じ招待状内で中原は、「ハイレッド・センター」は「芸術にたいする強いられた感動と蔓延しつつある無関心の両者に罨をかけようとしているのである。」と紹介文を寄せている。なお、「顧問」呼び方は、当時中原が「ハイレッド・センター」顧問という名刺をもっていたことによる。

<sup>77</sup> 同書、38頁。

工藤哲巳の『増殖連鎖反応』、金子鶴三の『ある感情』、菊畑木久馬の『葬送曲』、篠原有司男の『地上最大の自画像』などにみられるのは、『色彩』を体系化し絶対的なものとみるのではなく、それによっては把握（原文ママ）ことのできない世界を、それぞれのやりかたで具体化したということである。かれらは叙述するのではなく、提示する。（中略）それらに共通しているのは、形式美だとか、作家の内面のデリケートな動きを、うやうやしく眺めさせるのではなく、作品とあなたのあいだに、対話をひきおこそうというもくろみとっていい<sup>78</sup>。

このように中原は、色彩やマチエールを作家の内面の代理表象とする、アンフォルメル風の絵画からの離脱を促して、最後には「それを『芸術』というならば、そこから断絶した『反芸術』こそ、現実的ということになるだろう。」と断じた<sup>79</sup>。作品に「叙述でなく提示」を求め、観者とのあいだに対話を期待する中原の姿勢は、55年に初めて書いた批評にすでにみてとれる。

客観的な現実とは物質であり、意識とは物質の産物であり、反映にほかならない。ところがこの意識は物質と独立したそれ自身の構造をもち、現実そのものではなく、大脳の高次の条件反射である（パブロフ）ことばによって構成される。このように、人間の意識は、必ずことばを媒介として作られていることは、ことばそのもの本質から、意識が必然的に、単に個人的内面的である以上に、ひろく社会的外面的なものであることを意味する。認識論の第一歩のようなことを述べてしまいましたが、画家の描くということが写すということを超えて現実に参加し、動かすことであれば、彼が色彩と空間の視覚によって表現し造形するのは、作家の感覚に、精神に、心情に閉じこめられたものでなく、このような現実認識そのものでなければならない筈です。そのときはじめて、ぼくたちは、作品をみることが自らを動かすのを知ります。（中略）作品のもつリアリティとはみることによってわれわれが動かされることの度合いそのものです<sup>80</sup>。

ここで重要なことは、中原が常に物質と意識の関係において作品を語るこ

<sup>78</sup> 中原佑介「展覧会評 第十二回読売アンデパンダン展」、『美術手帖』173号、美術出版社、1960年、155-156頁。

<sup>79</sup> 同書、156-157頁。

<sup>80</sup> 中原佑介「創造のための批評」、中原佑介美術批評選集編集委員会編、『中原佑介美術批評選集』第一巻、現代企画室+BankArt出版、2011年、24-25頁。初出は『美術批評』、1955年。

とである。中原によれば、現実に対して能動的な態度をとるためには、制作動機は作家の心理的内奥ではなく、「現実認識そのもの」に設定されなければならない。その発端には物質-絵画でいえば画材-が想定されるはずだろう。さらに、中原の考えに沿えば、作品もまた物質的現実として対象化される前提で提出されるべきものであったはずだ。このことは別のテキストにおける「『創作』というのは、あくまで、観客あるいは聴衆を相手にした具体的な行為」であるという言葉にも表れている<sup>81</sup>。このような観点に基づくからこそ、「叙情でなく提示」する工藤らの作品を、「対話」を喚起する作品として弁別できたと思われる。また、このように作品は、観者に現実認識の問題をつきつけるわけだが、中原が意識についてそう述べているように、彼にとって作品もまた「ひろく社会的外面的」な性格を帯びていたと考えられる。この考え方は、「ハイレッド・センター」の声明文を經由して、認識の枠組みを揺さぶる「不在(性)」とより接近すると思える。

一方で、自身らの仕事を「契機を作る」ことだと語る「ハイレッド・センター」の作品/活動には、作家の「現実認識そのもの」といった感じはない。むしろ高松や他の作家がなにをどうみたかではなく、現場に居合わせた人がなにをどうみるかが重要な仕掛けであったはずで、作家の匿名性が強調されている。このことは当時、中原が抱えていた懸念、すなわち「物質感そのもの」だけが強調されることで作家が非個性化する問題と一対で考えられる。

描かれたものの普遍性、形式と素材の調和そのものに、疑念をいなく美術家は、おそらく、物質としての素材そのものにおいてしか普遍性を認めることができないのである。そして、そこを支配しているのは、个性的であるよりは、非个性的であろうとすることであって、かれらは、その非个性的であることを、素材という客体を示していると思う。(中略)そこには一種のニヒリズムがあるようにさえ思う。(中略)こうした素材の自律性を極限まで推し進めたかにみえる作品を通してみられるのは、物質の質感ともいべきミクروسコピックなものにたいする関心が基盤になっているからで、そこには、どうてい、現実にたいするマクロスコピックな展望のみられないことはいうまでもないだろう<sup>82</sup>。

59年に書かれたこの文章には、作品をめぐる認識論は、社会性を帯びているはずが、物質そのものの提示では、前者を微視的にみることにしかならず、

<sup>81</sup> 中原佑介「創作ということ」、同掲書、104頁。初出は『音楽芸術』、1958年。

<sup>82</sup> 中原佑介「美術の非個性化について」、同掲書、132、234頁。初出は『文学』、1959年。

社会に向かう巨視的な視点は期待できないという彼の失望がよみとれる。しかし、この問題は62年に上梓された『ナンセンスの美学』で、中原自身によって解消されている。中原は、同書のなかで合理的センスと非合理的ナンセンス（「コモン・ノンセンス」と呼ばれる）という二項対立にとどまらない、第三の価値をもつナンセンスがあるという。

『ナンセンス』の芸術は、われわれの日常体験からは切断されたものであり、非存在のものがあるメカニズムを与えられて現実化するのである。それをいま『別の現実』と呼ぶならば、われわれは日常的「現実」から「別の現実」へ跳躍するということでいいあらかわすこともできるだろう<sup>83</sup>。

この非存在のものを現実化するメカニズムは、「不在の部屋」で中原が家具や物品に対応する現実性ではなく、そこからズレる第三項すなわち「非存在性」を強調したことにつながっているだろう。つづけて中原は、「別の現実」と言い換えられる「ナンセンス」に至る方法を述べ、さらに次のような「効用」があるという。

つまり『ナンセンス』の必要条件として個性的なものの消却ということ挙げなければならない。(中略)芸術表現における自己の不在証明のひとつの方法-不在を証明するために非存在のものに実存性をあたえるという積極的な方法が、『ナンセンス』なのである<sup>84</sup>。

ところで、いったい『ナンセンス』の効用があるのか。しかし効用というのは、この想像的世界と日常的『現実』との比較によって得られるという意味でしか通用しないものである。(中略)『ナンセンス』と日常的な『センス』の比較-実際はこういういいかた自体が、すでに『ナンセンス』の効用を物語っている。というのは、通常そのなかに埋没している現実を客体化することによって、われわれは日常の『現実』に距離をおくということが可能になるのである<sup>85</sup>。

中原の懸念であった作家の非個性化の問題は、ここで「別の世界」のためのポジティブな契機とされており、「別の現実」は、社会に対する別のまな

---

<sup>83</sup> 中原佑介「意味の無意味=ナンセンスの効用」、『ナンセンスの美学』、現代思想社、1962年、224頁。

<sup>84</sup> 同書、221-222頁。

<sup>85</sup> 同書、235-236頁。

ざしを提示するというのである。これを「現実にたいするマクروسコピックな展望」と捉えてよいだろう。同時に、そのことが、合理的なセンスの美学によって成り立ち、かつ「自己の存在証明」（中原）である近代美術に対してクリティカルに作用すると彼は考えた<sup>86</sup>。このことは〈点〉の分析のなかで述べた、物質性を強調するために個人の主観が抜き取られることと対応している。

この本は、62年7月、「不在の部屋」のちょうど1年前に出版されている。ならば、「別の世界」に通じていると思われる作品群と向き合いながら、それをひとつの様式として仮想した理論書『ナンセンスの美学』と、それを実践する「不在の部屋」という展覧会があったと考えることもできる。そして、その代表的な作品として、〈紐〉が選ばれたのである。なお、同展で展示されたのは〈紐〉のなかでも、物品にまわりついてそのもののリアリティを無効化する性質のものであった。そう考えて、「ハイレッド・センター」のほかのふたりの作品をみてみれば、この時期、赤瀬川は物品を梱包する作品と、紙幣の模型作品を並行して制作し、中西は日用品を樹脂で密閉する〈コンパクト・オブジェ〉をつくりながら、無数の洗濯バサミが会場や街中に散らばっていく作品を手がけている。どのシリーズにも、物質性と社会性が共存していると思えるが、中原が企画した「不在の部屋」に、梱包作品と〈コンパクト・オブジェ〉が出品されたことを考えると、このふたつが中原の考えにより近かったと思われる。これらはあくまで状況証拠でしかないが、少なくとも両者には、この時代にひとつの経脈をみる可能性が潜んでいることは確かだろう。

ちなみに、中原は「反芸術」にかんして、近代からアクション・ペインティングまでの絵画は「観念」（表現されたイリュージョンとしての要素）と「実体」（作品の物質としての要素）の和合を目指したのであって、そのあとにくる「反芸術」やネオダダ、ヌーヴォー・レアリズム、ポップ・アートは、「観念」と「実体」の分離をその特徴としていると述べている<sup>87</sup>。この分離は、『ナンセンスの美学』および「不在の部屋」で語った現実と物質のズレと通じている。ならば、ここに中原流の「反芸術」像を読み取ってもよいだろう。しかし、繰り返すが、本論の目的は正統な「反芸術」を選ぶことでも、またそれを「反芸術」といわれるものの全体に適応することではない。あくまでも、この時代にあったひとつの理論として中原の個性を保つ必要があるだろう。このことは、次節でみる3人の批評家についても同様である。

<sup>86</sup> 同書、222頁。

<sup>87</sup> 中原佑介「反芸術についての覚え書」、『美術手帖』246号、美術出版社、1964年、74-75頁。

なお、本論では詳述しないが、高松は64年以降も「不在(性)」をコンセプトとしながら、再びキャンバスを用いて〈影〉シリーズを展開し、中原や他の批評家も積極的に論じている。〈紐〉および〈点〉も以後、回顧的に見直されている。一例を挙げると、66年には石子順造(1928年-1977年)が「高松次郎論」を書き、〈点〉から〈紐〉、そして〈影〉シリーズへの展開は、「不条理な生の中で、完全性へ収斂していこうとするアクションの検証であった」として、「君(高松)の存在論が、君の世界の捉え方、すなわち状況観であり、それを不断にのりこえる行為として君の作品があるわけです」<sup>88</sup>と、高松の制作が認識論に貫かれていること指摘している。ただし、〈影〉については「非存在のイメージがアクチュアルに検証され」(石子)たといわれるように、議論は、物質を超えて視覚的な認識の問題に転化されていった<sup>89</sup>。また、「ハイレッド・センター」についても、64年1月、千円札を模した赤瀬川の作品が通貨偽造を疑われるとすぐメディアがとりあげ、大きな話題となる。その後、赤瀬川が起訴され、多くの作家や批評家が証言台に立つ形で、「ハイレッド・センター」その他の活動や意図を説明したことで、事後的にその活動の記録がなされたことはここに付け加えておく。

---

<sup>88</sup> 石子順造「高松次郎論」、『現代美術』、サン・プロダクション、1966年、27頁。

<sup>89</sup> 同書、18頁。

## 第2節 〈紐〉を語らない「反芸術」

ここからは〈紐〉または高松について語らなかった批評家たちの「反芸術」像をさぐりたい。この当時、中原に並んで批評の中心にあった、東野、針生、宮川の視点を整理しよう。

まず「反芸術」の名付け親となった東野を分析してみる。東野が「反芸術」といった約2年前、東野はアンフォルメルの影響をうけた日本の絵画について「これらはいわばすべてをタブラ・ラーサに化することによって未知の領域に踏み込もうとする意欲」<sup>90</sup>としており、ひとつの契機として考えていたと思われる。「未知の領域」を望む東野は、59年5月から欧米を長期視察し、ネオ・ダダやヌーヴォー・レアリズムの動向を日本に紹介した。この時期、東野のほかにこれほどはやくこれらの動向に言及した者おらず、彼のジャーナリストとしての活動は卓越していたことがわかる。59年11月の報告記事で東野は、欧米の新動向には素材の卑近さや無秩序性がみられ、そのことによって前世代の作品群から区別されることを強調し、彼らの作品に「カラッとされた冒険精神」<sup>91</sup>を感じたと述べている。そして東野は、60年3月、デビュー直後の工藤らを取りあげた次の文章を書く。

（篠原らの作品に触れて）あなたはこれが『芸術』だろうか、と首をかしげるが、安心してよろしい。これはけっして『芸術』ではなく、いつてみれば反芸術なのだから。しかし博物館の硝子箱のなかにおさまって、あなたの今日の生活とはなんの関係もない『芸術品』よりも、はるかに直接あなたの心を打つではないか。このような反絵画、反彫刻といった傾向が、今年あたり、はっきりと若い世代の間に、全く自然な形で根をおろしているのは面白い。戦争中小中学生であったある詩人が、カラッポの動物園のオリとか焼けトタンが唯一の自分のオモチャだった、といったが、そんなガラクタにみちた戦後の廃墟から、ようやく、新しい素材を自然に大胆に使う作家たちが伸びてきたのだ。ほかに田中信太郎、金子陽三、荒川修作らが目についたが、工藤哲巳をここではその代表的なホープとしてあげよう。赤や白や黄のビニールひもを次々に結びあわせて、タワシにからませてあるこの作品。もっとも卑俗な物体が、ここで、なんという明快な形而上学の世界に転化されていることだろう。ガラクタの廃墟から根生えた強烈な観念の世界-これが最初の本当の戦後派というものだ<sup>92</sup>。

<sup>90</sup> 東野芳明「新人繁盛記」、『みづゑ』630号、美術出版社、1958年、57頁。

<sup>91</sup> 東野芳明「狂気とスキャンダル」、同掲書、104頁。

<sup>92</sup> 東野芳明「読売アンデパンダン展からI」、『読売新聞』夕刊、1960年3月2日。

このとき東野は、「卑俗な物体」を素材とする革新性と、その使い方が「自然」だとして「反芸術」といつている。おそらく欧米視察でみた作品群と重ねていたのだろう。事実、東野は59年の報告記事を、62年3月に「反芸術のチャンピオンたち」と改題して出版している<sup>93</sup>。東野は概ね素材の扱い方の斬新さで世代を論じようとする傾向があるように思える。

ただし、東野の「反芸術」の意味は変化する。62年1月には、東野は、渡米して「フルクサス」に参加した一柳慧(1933-)の作品(偶然性をとり入れた実験音楽)に触れながら、次のように述べる。

この種の試みは、ニューヨークのジョン・ケージらによってはじめられ、出来事とか事件とかよばれている。危険な言葉だが、もし「反芸術」という言葉が許されるならば、ヨーロッパ的な自我の自由で幸福なマイクロコスモスを閉じることにあった従来の「芸術」にたいして、みずからを不可解な粗暴な「出来事」のなかに投込み、解体し、そこから異質の世界を開拓しようとするこの傾向こそ、この限りにおいて「反芸術」と呼ぶにふさわしい<sup>94</sup>。

「こうした『反芸術』観は、本家ダダのスタンダードである。」と光田がすでに指摘しているとおりだが<sup>95</sup>、未知の領域に精神を晒そうとする試みは、ダダからシュルレアリスムで探求されたことである。さらに、翌日の記事では、ティンゲリーの作品をとりあげて、次のようにもいうのである。

「反芸術」の特徴のひとつは、このように、作者が自我の秩序を傲慢に見るものにおしつけるのをやめて、日常的な卑俗な物体の演ずる「出来事」のなかに、直接、見るものを参加させるところにあるといえる<sup>96</sup>。

注目すべきは、前の引用では作者が「出来事」のなかにみずからを投じているのに対して、後の引用では、「『出来事』のなかに、直接、見るものを参加させる」ということである。素材の新しさだけでなく、フルクサス風の環境/状況をつくりあげる傾向をも「反芸術」と呼んでいるのである。これは他の批評家にみられない特徴である。東野は、一柳らを招いて企画した討論会「“反芸術”是か非か」において、原稿を読み上げながら、エレクトロニ

<sup>93</sup> 東野芳明『パスポート No. 328309』(三彩社、1962年)に収録。

<sup>94</sup> 東野芳明「反芸術の動向(上)」、『朝日新聞』、1962年1月17日。

<sup>95</sup> 光田由里「芸術 不在 日常-『反芸術』をめぐる批評言語」、同掲書、155頁。

<sup>96</sup> 東野芳明「反芸術の動向(下)」、『朝日新聞』、1962年1月18日。

クス・サウンド・ブレイカー（声が電子音に分解される装置）を使って、一柳のイベントへのオマージュ風の行為を行っており、同様の関心がうかがえる。しかし東野の「反芸術」はさらに広範囲を示す。実は、先の討論会で読まれた原稿とは、自身が書いた「ポップ・アート小論」なのだ。これは彼の「反芸術」観が変質したというより、拡張する傾向にあったと理解したほうがよいだろう。つまり、ネオ・ダダとヌーヴォー・レアリズムから、フルクサス、さらにポップ・アートといった一連の欧米の動向を「反芸術」と呼ぶのである。しかし、これは東野だけに特別なことではなく、「出来事」（ハプニング/「フルクサス」）を除けば、他の批評家にもみられる。

東野が「反芸術」の定義をまとめることはなかったが、彼の考え方がもっともはっきり現れたのは、宮川との「反芸術論争」においてだろう。「異説・『反芸術』-『宮川淳』以後-」と題されたテキストでは、「ポップ・アーティストたちが漫画やデザインやテレビなどの、マス・コミュニケーションのメディアで産ぶ湯を使った世代」<sup>97</sup>だとして、この世代の作家が抱える「内在的な空虚のもつ意味」については、自身の文章を引用して説明する。

これらの言葉（リヒテンシュタインとジム・ダイン）のもつ、自己表現や感情移入に不能な、まったくの受動的な白痴的なひびきは何に由来するのか。...かれらの作品は、そのまゝ、アメリカ社会の悪夢を滲ませている。...かれらは、憤りや絶望や虚無のかげりすら見せずに、『考えたくない欲望を利用し』（ジム・ダイン）マス・プロされた虚のイメージを白痴的に描きながら、文明批評の素材に自らを変貌させているのだろうか。とすれば、マス・コミュニケーションの媒体そのものを描きながら、ここには、逆説的なディスコミュニケーションが冷え冷えと横たわっているのかもしれない<sup>98</sup>。

東野の考えでは、日常的イメージの使用は一種のアイロニーであり、しかも「文明批評の素材に自らを変貌させている」というように、作家自身も素材の範疇に含まれるのである。それは作家が「出来事」の一部になってしまうハプニングの姿勢と重ならなくもないが、両者が総合的に語られることはついになかったようだ。なお、「“反芸術” 是か非か」と同日から開催した、東野企画による展覧会「ヤング・セブン」展には、荒川、三木、工藤、菊畑、中西、岡本信治郎(1933年-)、立石紘一(1941年-1998年)が選ばれている。「ネ

<sup>97</sup> 東野芳明「異説・『反芸術』-『宮川淳』以後-」『美術手帖』235号、美術出版社、1964年、47-48頁。

<sup>98</sup> 東野芳明「物体と幻想」、『現代の絵画4』、小学館、1963年、72頁。

オ・ダダ」や「ハイレッド・センター」、「九州派」の周辺の作家たちで、いずれも「読売アンデパンダン展」の気鋭作家であった。「反芸術」とは呼んでいないが、東野が期待した作家が多岐にわたることを示す一例である。

では、針生はどうか。針生はまた別の「反芸術」観をもっていたが、とりあげて論じた作家はそれほど多くない。どちらかといえば、制作と発表の制度や、その歴史についての関心が高かったようだ。「読売アンデパンダン展」の廃止にさいしては強く抗議するとともに、「アンデパンダン‘64年」展を自主企画して、アンデパンダン展継続に尽力した。ただし、アンデパンダン展の形式を踏襲したために、針生によるセレクションが強く発生することはなかった。針生の議論は一貫して、アンフォルメル以降、この国に確固とした美術の運動が根付かないことへの失望に貫かれている。こうした針生の姿勢は、同時代の作家たちにむけた激しい檄文となって表出する。

今年の読売アンデパンダン展には、一種のダダ的な原理にたった反絵画、反彫刻ともいふべき傾向が進出して、話題をにぎわした。だが、じつのところはやったのは反絵画、反彫刻などの言葉であって、アンチというほどの作品はみあたらなかった、というのがわたしの印象である。なるほど、新しい素材を工夫して使い、絵具をしたたらせ、もりあげ、書道に似た筆勢を強調した作品は多かったが、それらはもう公認された方向にすぎない<sup>99</sup>。

60年に書かれたこの文章で注目すべきは、針生が「反絵画、反彫刻」を語る時、対象としている作品群の特徴が、アンフォルメルの影響をうけた絵画群のそれである点だ。これは針生が、57年にアンフォルメルをとりあげた批評で「キュビズム以後の美術が、それを拠点として自然主義をのりこえた“造形”観にたいして、その根本的な再検討をうながすような新しい美学、新しい世界観を築きつつあるのではないか。（中略）アンフォルメルがダダを回復しようとするのは、ふたたび外部の物質的現実への通路を求めているとみることができる。」<sup>100</sup>というように、アンフォルメルとダダを関連づけていることに由来しているだろう。このふたつの発言から、60年の時点で針生が「反絵画、反彫刻」というときには、アンフォルメル風の作品のことを指しており、そこにアンチ精神の不足を感じていると理解できる。では、アンフォルメル後の作品についてはどうか。

<sup>99</sup> 針生一郎「画壇の条件と創造の条件」、『美術手帖』172号、美術出版社、1960年、156頁。

<sup>100</sup> 針生一郎「物質と人間」、同掲書、44頁。

昨年あたりから《反絵画、反彫刻》あるいは《ネオ・ダダイズム》の旗じるしのもとにめだってきた一連の傾向について、わたしは何度も懐疑的な意見をのべてきた。こういう運動がおこりうる必然と、そこにひそむ可能性を否定するわけではないが、作品としてわたしをなっとくさせるものは少ない。かれらはたぶん、作品としての『完成』など嘲笑して、激烈な破壊の衝動に身をゆだねようとするのだろうが、かれらじしんあまりにもご機嫌なのが、わたしにはつきあいかねるのだ、むろん、《ネオ・ダダイスト》グループには、芸術青年のあつまりである《具体》グループなどにくらべて、ひとつの社会現象、ひとつのスキャンダルであることに徹底する決意があって、そこにわたしは大きな興味をいだく。だが、社会現象である以上、かれらの運命はかれら自身で決着するまでほっておけ、という気持ちがわたしにはつよい。（中略）前衛派にはこと欠かないが、前衛はほとんどみあたらない、というのが日本の美術のいくらか宿命的な事情である。だが、最近ほど美術が全体として目標を見失い、したがって運動や冒険をリードする強固な主体も影を潜めた時期はあるまい<sup>101</sup>。

61年1月の文章である。《ネオ・ダダイスト》グループとは、篠原らが結成した「ネオ・ダダ」のことだろうが、針生は彼らを「反絵画、反彫刻」すなわちアンフォルメル風の商品と同列に扱うのである。彼は、ダダの回復であったアンフォルメル以後の作品群を通じみて、個別に思想の強度を問うているのであり、これが彼の独特なところだろう。同じ文章はこう続く。

このドラマのない世界で、絵画や彫刻は感覚のみとおしがない錯乱と、衝動的で目的をもたぬアクションのなかにつきおとされ、その極限でもういちどよみがえることが求められているようにみえる。（中略）荒川修作とその他みぎにあげた一連の作家たちは、そういう地点にあえて身をさらしているものとして注目をひく。だが、はたして芸術はよみがえるのかだろうか<sup>102</sup>。

ここで挙げられたのは、工藤や荒川のようなすでに立体作品を発表していた作家に加え、当時絵画を発表していた中西、志賀健藏、三木、オチ・オサ

---

<sup>101</sup> 針生一郎「危機の中の前衛」、『美術手帖』183号、美術出版社、1961年、30頁。

<sup>102</sup> 同書、30頁。

ム、福島秀子、元永定正、白髪一雄など、世代も傾向も幅広い。しかし、63年になると、荒川をはじめ若い世代に対する評価に多少肯定的なニュアンスが加わる。針生は、「かれら（篠原や工藤ら）はダダ＝反芸術の時代、橋のむこう側から出発しており、『描写』とか『造形』の観念を最初からきりすてている。」<sup>103</sup>として「反芸術」を区別し、次のように評価した。

（作品を破壊するなどの行為の提示に触れて）わたしはかれらのうちに、しばしば「表現」をまったくはみだしてしまった精神のある極北を感じた。しかも、それはなんとごきげんな『前衛』のナレノハテだろう。荒川修作がああ黒い棺のなかによこたわる、ぶきみな白いセメントの死体を発表した時、ようやくわたしはこの彫刻を侮辱したオブジェが、表現の意味を新鮮に蘇生させたと感じたのである。（中略）わたしたちはタブラ・ラーサを課題としては知ったが、まだ物質と行動のなかをわけいる思想の技術を、何ほどにも明らかにつかんでいないようだ<sup>104</sup>。

針生は、「『前衛』のナレノハテ」と呼ばれたネオ・ダダ全体の活動については、明確な評価をしないものの、荒川や工藤の個別の作品には「表現の意味の蘇生」を感じるというのである。個々の作家、作品における思想の強度に重きをおいた針生らしい態度だと思える。関連して、同文中でその針生が、菊畑らの「九州派」について、ダダ的な批評精神と戦略を読み取っていたことは強調しておきたい。その後『反芸術綺談』を著す菊畑は、九州でアンデパンダン展の開催に尽力するなど、美術の制度に直接働きかけた人物でもある。芸術と政治の密接な関わりを求めた針生と共鳴するところがあったに違いない。

もうひとり、俯瞰的な立場をとった宮川の論説にも目を向けたい。ここまで取り上げてきた3人の批評家よりも、数年遅れて登場した宮川は、アンフォルメル以来の美術の動向をまとめて考察した「アンフォルメル以後」で評論賞を受賞している。宮川がまず語ったのは、素材と作家の対等な関係であった。

マチエールがそれ自体のうちに表現可能性をはらんでいるならば、それは同時に、あくまで、そこに働きかける人間の行為と不可分なものとしてあらわれてくる。（中略）表現されるべきものはつねに-たとえシュル

<sup>103</sup> 針生一郎「戦後美術盛衰史 8 第三期の群像」、『美術手帖』225号、1963年、94頁。

<sup>104</sup> 同書、95頁。

レアリスムのオートマティスムにみられるように、無意識下であれ-表現行為に先行すべきものであった。しかし、いまや、表現されるものをなお語りうるとして、それは逆に表現行為そのものにおいて、そして、表現行為そのものによってしか、生まれ得ないのである<sup>105</sup>。

このことを宮川は「表現行為の自己目的化」と呼び、アンフォルメルやアクション・ペインティングで到達されるはずだったが、自己表現の手段に短絡ために挫折し、そのあとに日用品の使用をともなった「反芸術」の登場したことは必然だという。宮川は、東野と同じくヌーヴォー・レアリスム、ネオ・ダダ、ポップ・アートを「反芸術」と同列に扱っており、それは「卑俗な日常性への下降」において共通しているという。彼は具体的な作家としてラウシェンバーグとジョーンズ、ダニエル・スペーリら（1930年-）を起点に論を展開している。宮川は64年の「反芸術論争」において、ラウシェンバーグの作品の一部にアクション・ペインティング的な筆致があることをとりあげてながら、「表現過程が自立しえたとき、それは日常の物体と同じ次元に発見されたのであり、この発見が日常の物体を作品の中に導入することをゆるしたのだ。」<sup>106</sup>として、そのことが古典的な認識の枠組みを無効にするという。

（ポップ・アートの）日常性がなによりもマス・コミュニケーションの媒体が作り出すイメージであることが象徴的なのは、この意味、つまりそれがリアリテの否定性という意味においてであって、東野芳明が主張するように、単にこれらのイメージがポップ・アーティストの環境を形成しているという意味においてではないだろう。（中略）リアリテにとって代わったイメージを、多くの場合拡大して、ほとんど自己目的的に（『白痴的に』）克明に描くことによって、ポップ・アートは、-意識するしないにかかわらず-表現論的にも、認識論的にも、リアリテという古典的な概念を無効にしているのである<sup>107</sup>。

イメージや物品のみならず、宮川はさらに、コミュニケーション過程の過剰な現前をとりあげて、そのリアリティをも揺さぶると指摘した。この文中、日本人では、中西、菊畑、荒川、三木の4人がとりあげられているものの、宮川自身が「反芸術」の作家を集めて展覧会をすることはなかった。

<sup>105</sup> 宮川淳「アンフォルメル以後」、『美術手帖』220号、1963年、91、93頁。

<sup>106</sup> 宮川淳「反芸術 その日常性への下降」、同掲書、54頁。

<sup>107</sup> 同書、55頁。

宮川にとって、一群の作品が日常性を芸術に呼び込むことは、芸術と日芸術の境の無化であった。彼の議論は、「もはや芸術を芸術たらしめる基準が存在しえない以上、この命題は芸術とはなにかという空しい問いへの逆行ではなく、不在の芸術の芸術はいかにして存在可能かという不可能な問い」<sup>108</sup>へ潜っていくのである。宮川の問いは、時代は「表現の次元をこえて、なによりも表現論の次元での転換」<sup>109</sup>に直面していると彼がいったように、作品を語る批評言語、あるいは認識の構造に向いていたと思われる。認識論に重きを置く点で宮川と中原の考え方は、物質を重要なファクターとして扱う中原に対して、宮川がイメージやコミュニケーションといった観念的なものを重視する違いはあるものの、共通している。また一方で、中原が個別の作品にとどまったことと、よりメタフィジカルな方向性を示した宮川は対照的である。のちに宮川は、高松の〈影〉シリーズを扱った中原のテキストをとりあげて、みることの制度そのものを問う議論を展開して論争を呼ぶのだが、両者の相違はすでにこの「反芸術」像に表出していたと思える。

ここまで4人の批評家の「反芸術」像をとりあげてきた。各批評家が推した作家は部分的に重複するが、それも時期によって異なり、論拠もそれぞれである。この節でみた批評家の概ねの傾向を振り返れば、東野は、新しい素材を自然に使うという大枠で捉えたものであり最新の動向を世間に伝えており、針生は運動としての芸術観を背景にしてダダの反骨精神を個別の作家に見出し、宮川は表現過程の自立からくる日常性の導入をその特徴しつつ芸術の存在可能性を問うた。こうした立場の複数性をみれば、いっそう「反芸術」をひとつの包括概念としてみることの危うさが際立つ。あえて「反芸術」という言葉を用いるなら、それは短期間に紹介された欧米の動向と、急速に発生した新しい傾向をもつ作品群について、複数の言説が並列した状況の広がり複雑さそのものを示していると考えべきだろう。

ところで近年のいくつかの研究は、日本の美術が、西欧的な意味での美術を部分的に欠いているために、独自性を発揮したと指摘している。たとえば、千葉成夫(1946-)は「アンフォルメルからの『反芸術』にいたる時期が決定的なひとつの転換期だったのなら、その内実は日本の固有の文脈によって検討されなければならなかった」<sup>110</sup>といい、西欧美術の輸入に頼る日本には「美術未生の状況」があったとして、しかしそれゆえに生まれる独特の美術を「類としての美術」と呼んだ。あるいは、榎木は「読売アンデパンダン展」の作

<sup>108</sup> 同書、57頁。

<sup>109</sup> 宮川淳「アンフォルメル以後」、同掲書、87頁。

<sup>110</sup> 千葉成夫「『具体』-アンフォルメル-『反芸術』」、『現代美術逸脱史』、晶文社、1986年、43頁。

品とその制度は「一定の閉鎖系において、自由（何をしてもよい）と平等（誰がやってもよい）だけが保証されており、しかもその両者の矛盾を想像的に解消する「友愛」、すなわち創造主体による全体の統制（美意識）が欠落している」<sup>111</sup>点において相似すると論じた。千葉および榎木が指摘するように、明治からはじまった西欧的な美術の輸入と（幸いなことに）その不完全な受容が、この国の美術の独自性に寄与してきたことは事実だろう。一方で、興味深いことに、ここまでみた4人の批評家はそろって、アンフォルメルを契機としながら、「反芸術」を欧米の動向すなわちネオ・ダダ、ポップ・アート、ヌーヴォー・レアリズムの類型として論じている。これらの動向が「反芸術」と自在に換言されたことは、この国に特殊な事情であろう。ならば、注目すべきは美術の不在よりも、並存となるはずだ。ここから導かれる仮説は、複数の欧米の動向に対する意識が並存した状況が国際的に特異な動向およびそれを語る言説を生んだのではないか、というものである。

---

<sup>111</sup> 榎木野衣「『熱』狂と『熱』力学」、『日本の夏 -1960-64 こうなったらやけくそだ！』（展覧会カタログ）、1997年、水戸芸術館現代美術センター、13頁。

### 第3節 欧米の動向と「反芸術」的状況

この節では、4人の批評家が共通してとりあげるアンフォルメル、ネオ・ダダ、ヌーヴォー・レアリズムおよびポップ・アートとの関連で「反芸術」にかんする言語空間を考察する。ただし、この考察は西欧から日本の美術への影響の度合いを分析しようとはしていない。ここでは、「反芸術」の時代に起こった一連の動向について、当時の欧米の動向と関連付けられた言説が複数あったことがこの国に特殊な状況を形成し、またそのために可能になった視点がなかったか、という仮説を検証したい。ゆえに、考察の対象となるのは、アンフォルメルがどのように課題として解釈されたかであり、さらにその課題に対峙した作家たちについて海外の動向を参照しながらいかに論じられたか、という二重の回路である。

『別の芸術』(*Un art autre*, 1952)でアンフォルメルを提唱したタピエの考えははじめ、56年の「世界・今日の美術」展と同時期に、タピエ自身が記した「別の美学について」というコラムで紹介された。

今つくられつつある作品や、勢力をえつつある新しい観念のなかに、静力学から動力学、量的幾何学から位相幾何学、計量可能なものから極微や極限、古典美の調和の観念から精神理論上の錯乱的必然、さらに量的断続と質的連続とがへいこうして存在する矛盾した宇宙の建設といったものをもっと近よって辿ってみることが必要だ。(中略)ただ自己の唯一の永久的かつ総体的な処理によってのみ、それは異なりゆたかなものとされているものなのである。そしてこの別の尺度に合わせて実現した作品は別の美学(中略)によらなければ、十分に説明されないだろう<sup>112</sup>。

つづけて57年10月には同じくタピエが寄稿した『アンフォルメルとは何か』が出版されている。タピエは、アンフォルメルがはじまるのは43年頃だとしながらも、それ以前の動向に萌芽をみる。つまり、ダダの「予見不可能な或る未来」、未来派の「ダイナミズムと激発的強暴性」、ゴーギャンの「従来の概念から解放されもっと普遍化された或る世界」の神秘さを語って予見的であるといい、さらにドイツ表現主義が「烈しさを記すための烈しさを」を目指したことを「反定形的」(アンチ・フォルム)と呼んで、ガウディに超複雑のなかの新秩序をみてとれるという<sup>113</sup>。そしてこれらの傾向に対応す

<sup>112</sup> ミシェル・タピエ「別の美学について」、『みづゑ』617号、瀧口修造訳、美術出版社、1956年、27頁。

<sup>113</sup> ミシェル・タピエ「新しい美の創造」、『アンフォルメルとは何か』、芳賀徹訳、座右宝刊行会、1957年、4-5頁。

る作家を非常に幅広く列挙するのである。タピエは、ジャン・フォートリエ(1898-1964)、マチウ、ヴォルス(1913-1951)らヨーロッパの画家だけでなく、マーク・トビー(1890-1976)やポロックや、デ・クーニング、フォンタナらアメリカの画家も挙げており、加えて今井俊満(1928-2002)や「具体」の名前もあった<sup>114</sup>。このように、アンフォルメルは統一された様式とはいいがたい。同テキストの翻訳に際して瀧口は「要するに、既成の、あるいは予定された形式によらない、あらゆるフォルムの新しい可能性と新しい意味の可能性をもったもの」<sup>115</sup>だとあいまいに述べている。判然としないアンフォルメルの性質だが、このとき富永惣一(1902-1980)が、「事前に理知の計量器にかけられ詳細に準備されずに、もっと直接法の自己表出に造形の意味を打ち込んでゆく」<sup>116</sup>と書いたことは一定の方向を示している。また、この本の出版に先立つ57年1月、「世界・今日の美術」をみた針生は、戦争経験がそれまでの人間観を崩壊させたことをいい、「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かかって、あますところなく自己を客体化することに、たえる決意が必要」な時代においてアンフォルメルは予見的だとして、次のように述べる<sup>117</sup>。

抽象と具象のあらゆる定型をみすて、空間とマティエールをほとんど唯一の機能としているのは、単なる画面効果や様式上の顧慮からではなく、そこに物質的な世界と超自然的な世界との交錯点をみているからだろう。だから、このマティエールをささえているものは、現実と人間にたいするきびしい断念だといっている。

富永と針生は端的な一例にすぎないが、この時点でアンフォルメルは、ダダに根ざして、自我の極限や超越に垣間みえる「超自然的な世界」を物質との対話によって形にする様式として解釈されたと思われる。

一方で、アクション・ペインティングまたは抽象表現主義と呼ばれる動向は、ハロルド・ローゼンバーグ(1906-1978)とグリーンバーグらが中心となって理論づけた。より体系的に理論を展開したのはグリーンバーグで、絵画空間を際立たせるために、伝統的に観者が意識しないような努力がなされてきた絵画の特徴、すなわち「平面的な表面」、「支持体の形態」、「顔料の特

---

<sup>114</sup> 同書、6-9頁。

<sup>115</sup> 同書、15頁。

<sup>116</sup> 同書、13頁。

<sup>117</sup> 針生一郎「物質と人間」、同掲書、45頁。

性」を積極的にみせる試みを抽象表現主義の特徴とする<sup>118</sup>。グリーンバーグは、絵画論の技法的な面に即して、筆致やマッスの強調、あるいは指やナイフの跡も「三次元空間のイリュージョン」をなすためのものだと考えた。そしてこうした傾向をキュビズム以降の絵画の延長に抽象表現主義を位置づける彼の理論からは、アンフォルメルのような精神性への要望は読み取れない、しかし、グリーンバーグの理論は、アンフォルメルより遅れて60年代初頭から徐々に日本に紹介されたようだ。瀬木が「抽象芸術は、人間的感情の表現に、猛烈な意欲を燃やすようになる。(中略)どのような崇高な、人間的理念すらも、冷徹な物質的作業を経ないでは、実現できない。人間化への意図は、ますます絵画を物質化していく」<sup>119</sup>と述べた文章が、「抽象芸術の可能性--アクションを媒介にしてイメージへ-」(60年)と題されていたことは、やはりひとつの例にすぎないが、この動向が概してアクション・ペインティングと呼ばれていたことに象徴的なように、50年代末から60年初頭にかけての日本では、アンフォルメルおよびタピエの美学を主にして議論されていたと思われる。

では、そのあとにくるヌーヴォー・レアリズムとネオ・ダダ、ポップ・アートの受容はどうだったか。フランスで起こったヌーヴォー・レアリズムは複数の作家からなる集団の名称で、60年10月に結成された。その主導的立場にあった批評家・ピエール・レスタニー(1930-2003)はマニフェストを提出している。

(絵画や彫刻における古典的な表現という意味で) イーゼル画の時代は終わった。(中略)ほかになにが提案可能か。概念についての、または想像についての複製のプリズムを通してではなく、それそのままに感知された現実の冒険。なにがほかと異なるのか。コミュニケーションの必須なステージとつながっている社会学の導入。社会学は、意識と偶然をすくうことから始まる。ポスターの落書きを選ぶこと、ものの見方、家庭のゴミや商店の廃棄物、自動的な情緒の解放、感知の制限を超えた感覚の拡散などを伴って。こうした冒険は、今後、一般的なものと、個人の表現の差し迫りのあいだにある、暴力的な距離を取り去る。(中略)情緒のトータルな表現のいっそう必須な段階において、個々の作家における具現化において、ある種の経験の必然的にいびつな外見において、わたしたちは、純粋な感覚のネオ-リアリズムに向かう道をつくる。こう

<sup>118</sup> グレメント・グリーンバーグ「モダニズムの絵画」、『グリーンバーグ批評選集』、藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005年、64頁。

<sup>119</sup> 瀬木慎一「抽象芸術の可能性--アクションを媒介にしてイメージへ-」、同掲書、147頁、149頁。

して、わたしたちは、直接表現にどっぷり浸かっていて、ダダをゼロとした 40 度熱いところにいる、攻撃的なコンプレックスも、お決まりの議論への欲望も、わたしたちのリアリズムを除いたほかの価値判断ももたずに<sup>120</sup>。

ヌーヴォー・リアリズムはアンフォルメルと同じく、ダダを起点にして「それそのままに感知された現実の冒険」を志しているが、そのための素材として日常の物品や廃品を導入することが彼らの特徴づけている。59 年 11 月にはすでに東野が、まだグループを結成する前のティンゲリーとイヴ・クライン (1928-1962) を紹介しているが、この動向の具体的な性格は、レスタニー本人が 62 年 12 月に『美術手帖』に寄せたテキストによって詳細に日本に伝わったと思われる。ここでレスタニーは彼らのリアリズムについて、「芸術的表現の次元において、全く別の問題（とその解決）を生んだ、現実の認識把握にかかわる」<sup>121</sup>というのである。続けて彼らには、社会に対する攻撃の意図がないことを強調し、「社会的現実の中で、その実存全体」をとらえようとし、「発見されたオブジェの、内部のロジックに、よりきびしく忠実であろうとし、その表現の可能性を拡張しようとする」<sup>122</sup>と述べた。またレスタニーは、同文中でネオ・ダダについても言及しており、工業化が進み、商品が溢れる社会を自分たちの自然としてとらえていて、アクション・ペインティングおよびアンフォルメルの美術からの離脱を目指している点で同じ動機をもつ動向と述べている。しかし、ネオ・ダダは、オブジェを美的な文脈にしたがって配置し、さらにそこには近代絵画と社会に対する敵対意識がみてとれるという点で、ヌーヴォー・リアリズムとは異なるとしている。

アメリカのネオ・ダダとポップ・アートの紹介についても、やはり東野の役割が大きかったが、事情はいくぶん複雑である。東野がティンゲリーを紹介した記事で、あわせて紹介されたジョーンズとラウシェンバーグは、58 年頃からニューヨークの新しい傾向としてネオ・ダダと呼ばれはじめていた。このときは反抽象表現主義的傾向を、ダダの反骨精神と重ねて名付けたというニュアンスが強かったようだ<sup>123</sup>。先の記事で東野は、「アクション・ペインティングが氾濫しているニューヨーク派のかたえで、この二人（ジョーン

---

<sup>120</sup> Pierre Restany, "The Nouveaux Réalistes' Declaration of Intention", in K Stiles, ed, *THEORIES AND DOCUMENTS OF CONTEMPORARY ART*, University of California Press, California, 2012. 筆者訳。

<sup>121</sup> ピエール・レスタニー「パリとニューヨークのアヴァン・ギャルド」、『美術手帖』213 号、日向あき子訳、美術出版社、1962 年、12 頁。

<sup>122</sup> 同書、19、23 頁。

<sup>123</sup> 57 年 5 月の「アートマガジン」でロバート・ローゼンブラムが用いたのが初出だが、実際の流行は 58 年になってからであった。

ズとラウシェンバーグ)の奇想天外な仕事は、なかなか、逆説的であり、異端でもある。」として、「抽象絵画のアカデミズム化が叫ばれている今日、旗とか的とか数字とかによって、ジョーンズが絵画に象徴的な現実性を一きよ(原文ママ)に回復させているのは、面白い。」といい、また「ラウシェンバーグがぼくらにつきつけるものは、アメリカ社会の物体、オブジェどもである。(中略)物量が思考や意識の規程になっているアメリカの大胆なポエジーなのだ。そしてこのおびただしい物体のドラマが、よくみるとナンセンスなものを通して、アメリカ社会への手きびしい諷刺にもなっている」と述べて「ネオ・ダダイスト」と紹介している。

では、ポップ・アートはどうだったか。この語は、ローレンス・アロウェイ(1926-1990)が54年頃に使い出した言葉で、当初はイギリスで日用品を作品に取り入れた作品群に対して使われていた。アロウェイ自身が61年に渡米し、いくつかの展覧会を経て、ポップ・アートはニューヨークの最新の動向として注目される。彼は、日常的な素材の使用はみる者に「親しみを込めるにしろ、異議を唱えるにしろ、共通の地平を生む。」<sup>124</sup>という。同じくポップ・アートの中心人物ルーシー・R・リパード(1937-)によれば、彼らは「『芸術』の破壊者をではなく、稀薄化された抽象表現主義的雰囲気的作用を中和すべく是非とも必要とされた輸血の与え手を任じている」のであって、そこには描かれた主題を「『新しい眼で見る』チャンス」<sup>125</sup>があるという。抽象表現主義から離れようとする傾向はネオ・ダダと同じだが、ネオ・ダダが消費社会に対する反発的なニュアンスをとるのに対して、ポップ・アートについては明確な攻撃性をもたない点には違いがあった<sup>126</sup>。とはいえ、アメリカにおいて、ネオ・ダダとポップ・アートは一部同一視されていた点は注意が必要である<sup>127</sup>。

このネオ・ダダとポップ・アートの違いについて、少なくとも東野はアメリカ的なネオ・ダダとポップ・アートの差を、実感としてそのまま把握していたと思われる。東野は64年4月に次のよう語っている。

反芸術を反素材とすれば、ポップ・アートというのは反主題というか、いまままで顧みられることのなかったストリート上の主題をとりあげているのが

<sup>124</sup> Lawrence Alloway “Six Painters and the Object” in *Six Painters and the Object* (exhibition catalogue), The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1963, pp. 5-6. 筆者訳。

<sup>125</sup> ルーシー・R・リパード「ニューヨーク・ポップ」、『ポップ・アート』、宮川淳訳、紀伊国屋書店、1965年、86頁。

<sup>126</sup> 同書、83-90頁。

<sup>127</sup> アメリカではじめてポップ・アートの名を冠した62年の展覧会“Symposium on Pop Art”には、ポップ・アーティストと呼ばれるジム・ダイン(1935-)や、クレス・オルデンバーグ(1929-)、アンディ・ウォーホル(1928-1987)に加えて、ジョーンズやラウシェンバーグも参加していた。

その一つです。(中略) ここにはアメリカニゼーションという文化の悪夢を通したあるパロディがあると思います。それでは彼らがそれらを通して自分たちの文明を批判しているかということ、そこまで行っているとは僕には思えない一何か自分たちの持っている息づまるような文明批判の素材そのものに自分が化すというような感じで、(攻略)

ポップ・アートは、この文章が書かれた頃から日本で盛んに論じられるようになった。63年の東野のテキストに対して、高階秀爾(1932-)が64年4月に「物体の幻想：『ポップ・アート』についての不満」を書いてはじまった論争が起こり、注目を集めたためだろう。また、ポップ・アートが「反芸術」と並んで論じられるのもこの時期からである。事実、宮川は63年に「反芸術」とネオ・ダダおよびヌーヴォー・レアリズムのみを同列にみているが、64年にはポップ・アートを加えている。しかし、重要なのは、この文章で東野はみつつを明確にわけて語っているにもかかわらず、同時期に起こった「反芸術」論争では、「反芸術」とネオ・ダダ、ポップ・アートをとくに厳密に区別していないことである。東野のこの姿勢は、討論会「“反芸術”、是か非か」において、「ポップ・アート小論」を読み上げたことにも表れている。

また、アメリカの動向に関連して付け加えておきたいことは、ネオ・ダダの語の使用がはじまったときには、ハプニングを行っていたカプローらを含めた言い方であったことだ。カプローや、それに続くフルクサスの活動は、東野が一部取り上げてはいたものの、「反芸術」との関連で集中的に論じられることがなかったことは注意が必要である。アメリカの動向について重要部をまとめると、ネオ・ダダについては反抽象表現主義と、社会風刺的なニュアンスがあり、ポップ・アートでは両義的な性格が増したとされる。これについて東野は概ねアメリカでの評価をそのまま反映する形で捉えているが、「反芸術」論争時には、ネオ・ダダとポップ・アートはあいまいに呼び換えられた。また、カプローに続く行為を提示する手法についても語られなかったことは、「反芸術」を語る際の前提条件を形成したと思われる。

当然のことながら、これらのテキストはそれぞれの地域の作品群を包摂することはなく、受容の状況も例にとどまる。それでも、これらの言説と国内の受容状況を通じみて、いくつかのことが確かに指摘できるだろう。ひとつめに可能な指摘は、「別の芸術」において非常に多様であった性質や手法は、日本において物質に対峙する人間と、そこから導かれる超然性と結びつけて考えられていたことである。さらに、グリーンバーグのようにキュビズム以来の視覚芸術論を堅持する視点が導入されなかったことは、状況を加速させたと思われる。

このことは、中原が物質に超然的ななにかを透かしみるのではなく、リアリティの問題を展開したときに、強い訴求力をもちえた一因となっているだろう。関連してレスタニーが、ヌーヴォー・レアリスムは社会的現実のなかで物品の内的な理論を顕にするといったことは注目すべきだ。レスタニーの主張と、意識は社会的なものであると考えて作家は「叙述するのではなく、提示する」といった中原の立場は近似している。なお、中原のこの一節を書いた60年3月は、レスタニーが同グループのマニフェストを書いた時期（60年4月）とほとんど同時である。しかし一方で、『ナンセンスの美学』（62年7月出版）から「不在の部屋」（63年7月）に至ると、能動的に観者から現実認識の変化を引き出そうという意識が感じられる。このことから、フランスで起こったアンフォルメルからヌーヴォー・レアリスムの変移に対して、日本においてアンフォルメル風の絵画から「提示する」作品を経て、『ナンセンスの美学』と〈紐〉を中心とした作品群へと至る変移を対置可能であろう。

また、ネオ・ダダと呼ばれたラウシェンバーグやジョーンズの作品が社会に対してアイロニカルであっても、日常生活圏に直接介入しようとはせず、ポップ・アートは自らの立場を曖昧にしたまま議論を呼びかけていた。対して、ネオ・ダダに含まれながら日本では多く語られなかったハプニングからフルクサスが、直接的に日常の領域に訴えかける傾向は、〈紐〉や「ハイレッド・センター」がもつ、社会に直接侵入する傾向と共通しているように思える。実際、ハイレッド・センターのメンバーは、フルクサスに関わった小野洋子（1933年-）や一柳らと62年頃からすでに交流しており、65年にはフルクサスのメンバーによってハイレッド・センターを紹介する記事が出版されている。両者のあいだに通じるものは大きかったようだ。これを当時語られなかった、別の潮流と捉えることもできるだろう。また、すでに確認したとおり、ハイレッド・センターの作品には、物質的現実に対するリアリティを問う側面と、社会に直接行動を起こす側面とがあった。これを一方にヌーヴォー・レアリスム風の物質起点の社会性を持ち、他方にフルクサス的な直接行動による社会参加とみるならば、このふたつの性質の同居において国際的な特異性をもつと指摘してよいだろう。とりわけ作品と行為、認識論と社会性とは互いにクロスして向ける現実へのまなざしは、それをひとつのシリーズで可能にする〈紐〉を中心に、独自ではなかつただろうか。

さらに指摘可能なことは、宮川の立場の特殊性である。第一に、宮川はアンフォルメルとポスト・アンフォルメルの作品を、単なる様式交代と見做さず、同一地平で考えるが、これはネオ・ダダ、ヌーヴォー・レアリスムを反抽象表現主義的な動向としてみる欧米の標準的な見方と真逆である。第二に、ネオ・ダダとヌーヴォー・レアリスム、ポップ・アートの作品をひとつくくり

に扱う議論も国際的に他に類をみない。宮川の議論は、様式の対立構造に根ざす美術のあり方からの脱却だといってよいと思うが、東野がネオ・ダダとヌーヴォー・レアリズムを同一の記事で扱い、類似する傾向をもつものとして扱ったこと、加えてネオ・ダダとポップ・アートを（意図的かは定かでないが）同一領域に持ち込んで、アンフォルメルと対置したことは、前提となる状況を形成した。63年に「アンフォルメル以後」を語ろうとした宮川には、それらを総合的に扱う高度に形而上学的な視点が求められていたのである。

最後に一連の論点を踏まえて〈点〉について見返したい。宮川は、アンフォルメルとポスト・アンフォルメルのあいだに継続性をみた。対して、前章では〈点〉について、アクション・ペインティングと、日本のヒューマニスティックな絵画群に対して、それぞれ批評的に作用すると確認した。では、このことは〈点〉がそれ以前との絵画と断絶していることを意味するかといえば、そうではないように思える。〈点〉が「不在(性)」を介して、ある種の混沌に通じていることはすでに確認しているが、これをタピエ以来の超然性への希求としてみれば、ヒューマニズムにとどまらず、アンフォルメル風の絵画が到達しえなかった超然性を体現した作品として語られる可能性もあっただろう。しかし同時に、ポスト・アンフォルメルの作品は総じて、なにごとかを表象することの拒否であり、リアリティの問題への移行であって、〈点〉もまたそうした現実認識を問い直す性質をもつ。ならば、〈点〉は、「不在(性)」によってダダ的混沌とリアリティの問題の併存を許しており、宮川とは別の形で両者の接続を可能にしていた作品だと捉えることができる。

## 結語

本論では、高松の〈点〉と〈紐〉シリーズをめぐって、作品研究および関連する批評史の分析をおこなってきた。本論で行った考察は、〈点〉と〈紐〉の作品としての再評価(第1章)であり、同時にこのふたつにまつわる言説を分析することで、「反芸術」という言葉で語られたこの時代の美術の動向にいくつかの潮流があることを指摘する試み(第2章)であった。このふたつの章は、それぞれ作品と批評を考察するものであったが、同時に、作品論から批評史に、批評史から作品論に、互いに手掛かりを提出し合っていた。以下、一連の議論から得られた視点を整理したい。

はじめにふたつのシリーズについて述べる。〈点〉について先行研究は、点というモチーフをとることは、中心遠近法との比較で絵画として批評的で、かつ純粹概念である点に量感を与えて造形することが認識論的議論を可能にすることを示していた。本論では、先行研究に加えてふたつの視点を導入して再検討を行った。ひとつめは近代以降の絵画との比較であり、ふたつめは〈点〉の物質性についての再考である。〈点〉が制作された当時、アンフォルメルと抽象表現主義が日本に紹介されていた。当時の受容の状況を分析すると、アンフォルメルが主に論じられ、それは人間と物質を媒介として作品上に超然的ななにかを表出させようとする動向として理解され、多くは作者の精神世界に制作の契機を求めるものとして実践されたことがわかった。この流れに対して宮川は、アンフォルメルが「自己表現の手段に短絡した」と批判して、制作行為と作品、物質と(作品表面の)現実の一致を訴えている。この一致により、既存のリアリティの枠組みが突き崩されると宮川は考えたのだ。このアンフォルメルの導入から捉え直しに並行して、〈点〉は課題を共有しつつも別の路線を切り開いていたと本論では論じた。第一に〈点〉は、アンフォルメルおよび抽象表現主義が用いなかった幾何学的モチーフを取り入れており、かつ日本におけるアンフォルメルとは違って自己の外部に制作の契機を求めて自己表現に陥ることを避けていたことは、日仏米のいずれの抽象傾向の絵画にも批評的に作用していた。第二に、点の概念によって現実認識を揺さぶるために、量感をもって点を描く/造ることは、自己の内奥に超然的ななにごとかを求めて物質と対峙したアンフォルメル風の絵画に対して優れた批評性をもっていたと考えられた。第三に、ただし高松は超然的な世界への希求を捨てた訳ではなく、「不在(性)」にかんするテキストに表れているとおり、通常一対であるはずの物質と現実の枠組みに対して、第三の未見の世界を想定しているのである。このことが反対に通常認識の枠組みを危うくしようするのだが、ならば、現実の再認識を促すポスト・アンフォルメル(ネオ・ダダ、ニューヴォー・リアリズム、ポップ・アート)と、元来ダ

ダ的な超然性への経路を求めるアンフォルメル双方の性質を併せもつ作品だとも考えられる。このことから、表現行為の自己目的という共通項で、両者を接続した宮川とはまた別の接続法を内在する作品だといえる。

〈紐〉については、高松の言葉を起点に考察を進めた。〈紐〉は〈点〉から連なる作品であり、どちらも「不在(性)」というコンセプトに支えられて制作されている。「『不在性』は、現実になる前の可能態、あるいは実在のかなたの将来に設定される」とは光田の指摘であるが、これは〈点〉にかんして述べたような通常の物質と現実の組み合わせが不調をきたすときに発生する第三の世界であり、「反実在性」とも呼ばれる。本論では、この状態について、高松が「未分化」と「未決定」という二通りの言い方をしていることに注目して、〈紐〉が他者の動きに仮託されて延長し、未見の世界を想像させる作用をもつタイプ(例：《カーテンに関する反実在性について》)と、日常の物品に絡みついてそのもののリアリティを無効化する性質をもつタイプが(例：《紐、またはオードリー・ヘプバーンのプロフィールに関する反実在性について》)あると指摘した。前者は積極的に生活圏内に現実認識の問題を提出しており、後者は〈点〉から続く物質に対するリアリティの問題が想起される。さらに、高松が後年、関係が定まっていない状態への関心があったことを語っていることや、同時代の他の「反芸術」作品が統御の不可能性を暗示する形態をとっており〈紐〉もこれに類似することから、その姿を意図的にパブリックな場所で晒すことが、社会制度に隠された非理性を露わにしようとする性格があったのではないかと論じた。

続けて、このふたつのシリーズが制作された時代の言語空間についても、得られた視点を整理したい。注意したいのは、この時代は概して「反芸術」という言葉で象徴されるが、この語は当初から意味が定まっておらず、しかも事後的に解釈がかわるために、「反芸術」のあいまいさが、この時代に対する認識のあいまいさに反映されかねない危険があることだ。その一因は、語義が定まっていなくてもかかわらず当時の論者がさまざまに「反芸術」を語り、また同時代の欧米の動向と自在に換言したことにある。「反芸術」の全体像を把握しようとして、その限られた共通部分だけに注目することや、いずれかを正統な「反芸術」として選択する危険を避けるために、本論では、極力個別具体の論者に即して、別々の「反芸術」像、あるいは「反芸術」以外の見方を把握するよう努めた。また議論が抽象的、拡散的にならないために、ここでは〈紐〉と〈点〉が指標として重要な役割を果たしている。主に論じたのは、当時の批評の中心いた中原、東野、針生、宮川の4人であった。

4人のうち中原だけが当時〈紐〉との関わりをもっていた。中原は批評をはじめた55年から物質に基づく現実認識を重視する立場をとっており、(作者の/超自我の)精神性をみせる作品ではなく、観者の前に「提示」され、対話を求める作品を擁護した。しかし、物質性の強調は、同時に作者の非個性化という課題を抱えていた。この課題

に対して中原は62年の著書『ナンセンスの美学』において、（例えば、ある物品がだれかの所有物であるという認識によって）安定している物質と現実の組み合わせがずらされることで、通常とは異なる感覚すなわち「非存在性」が生まれることを論じ、そのために作者は積極的に自己の存在感を隠すと考えた。この認識を揺るがす仕組みは高松の「不在(性)」と強く対応していると思われ、事実、中原は「不在の部屋」展と称した、〈紐〉をはじめとする事物に対する認識を揺さぶる作品を集めた展覧会を行っている。中原が初期に考えた「提示」される作品は、「発見されたオブジェの、内部のロジックに、よりきびしく忠実であろうとし、その表現の可能性を拡張しようとする」（レスタニー/62年）ヌーヴォー・リアリズムと近似している。一方で、『ナンセンスの美学』においては、より積極的に観者の認識に訴えかけて変化を起こそうとする発想に展開しており、これと対応する〈紐〉や「ハイレッド・センター」の作品は、ヌーヴォー・リアリズムと対比的にみて特殊だと考えられた。さらに、「ハイレッド・センター」については、作品や行為が日常生活を侵食して異化する傾向をもつ点で、アメリカのハプニングや「フルクサス」の動向との類似を読み取れるが、日本でそのことを論じる者は当時いなかったようである。このことから「ハイレッド・センター」は、一方にヌーヴォー・リアリズム的な物質へのまなざしから発展した認識論をもち、他方にハプニングおよび「フルクサス」風の日常生活圏への侵入を特徴としている集団であって、このふたつの性質を顕著に示す〈紐〉を中心に、国際的に特異な存在だと指摘できる。

東野、針生、宮川についても、それぞれどのような動向を「反芸術」として語ったかを比べた。このうちもっとも「反芸術」に消極的だったのは針生で、「ネオ・ダダ」の一部の作家を認めた以外は、前衛精神が不足しているといって評価しなかった。それはダダから続く政治運動と深く関わる芸術論に親しんできた針生らしい態度であった。彼のこうした姿勢は、アンデパンダン展の継続や、地方における自主展示の動きを「反芸術」という言葉で評価していたことに表れていたといえる。一方、東野はほかの3人に比べてひときわ多様な動向を「反芸術」と言い換え、期待する作家の種類も多岐にわたっていた。とくに注目したいのは、ヌーヴォー・リアリズム、ネオ・ダダ、ポップ・アートに素材の使い方や、社会環境の反映といった共通項を見出し、ほとんど同列に「反芸術」と言い換えて紹介したことである。これが東野の意図的な仕掛けだったかはわからないが、本来別々に発生した三つの動向を一挙に論じられる言語空間がこの国に形成されたのは、東野の活動によるところが大きい。この状況を受ける形で登場した宮川は、ポスト・アンフォルメルとアンフォルメルとのあいだに断絶をみる欧米の認識とは逆に、アンフォルメルからポスト・アンフォルメルを接続する議論を展開した。加えて、アンフォルメルおよび抽象表現主義（アクション・ペインティング）からネオ・ダダ（ジョーンズとラウシェンバーグ）を対象として物質を起点とした表現論、認識論におけるリアリティの問題を抽出し、さらにヌーヴォー・

レアリスムの作家の作家を論じてはコミュニケーションにおけるリアリティの問題を扱うに至る。国際的な動向をここまで一挙に論じられたのは、この国がそれらすべてを併存させる特殊な言語空間をもっていたことが一因だと考えられる。

以上のことをふたつの章にわたって論じてきた。〈点〉と〈紐〉は、作品論においても、言語空間を問うための条件としても非常に有能であった。しかし、本論で論じられたことは、あくまでも作品と関係者を変域とした個別具体の議論にほかならない。当然、別の作品と作家、批評家をめぐっては別の視点を想定可能であり、続く研究が必要である。ただし、ここで用いた手法が、この時代を徐々に理解するために汎用性があることは付言しておきたい。また本論では、同時代の彫刻、舞台の動向は論じなかったが、これらの動向も「反芸術」として語られることがある。さらに「反芸術」が時代を経て再解釈されるたびに変質を繰り返すのは、その時代ごとの考え方の反映でもあると思われ、この語をめぐってははまだ個別に研究すべきことが多い。それでも本論での議論が、等閑視されがちなふたつのシリーズの通時的、共時的価値を指摘し、50年代末から60年初期にかけて複雑な批評の状況を見通す視界を多少明るくしたことは、成果であると思える。

参考図



図 1 高松次郎《紐(黒 No. 9)》1962 年



図 2 高松次郎 《点》 1962 年



図 3 山下菊二 《あけぼの村物語》 1953 年



図 4 Jean Dubuffet, *The Tree of Fluids*, 1950



図 5 Jackson Pollock *Convergence*, 1952



図 6 白髪一雄 《ミスターステラ》  
1958 年



图 7 工藤哲巳《增殖性連鎖反応B》1960年



图 10 Jean Tinguely, *Fragment from Homage to New York*, 1960



图 8 Robert Rauschenberg, *MONOGRAM*, 1955-59

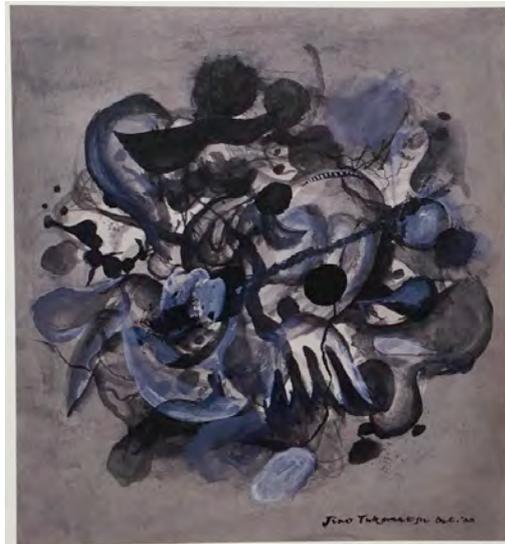


图 11 高松次郎《不安な英雄》  
1960年



图 9 Jasper Johns, *Three Flags*, 1958



图 12 高松次郎《極質》(点型)  
1962年



図 13 高松次郎 ドローイング(点)  
1961年



図 15 高松次郎 (極質) (紐型)  
1962年



図 14 高松次郎 タイトル不明  
1961年



図 16 「山手線フェスティバル」  
顔を白塗りにした中西と〈紐〉をもつ高松



図 17 高松次郎《紐、またはオードリー・ヘプバーンのプロフィールに関する反実在性について》1963年



图 18 高松次郎《点》1962年

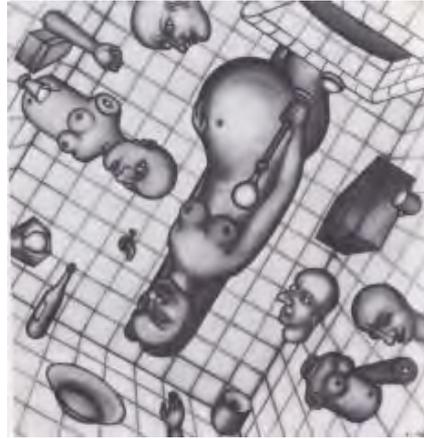


图 21 河原温《浴室(妊婦)》1954



图 19 Lucio Fontana, *Spatial Concept 'Waiting'*, 1960

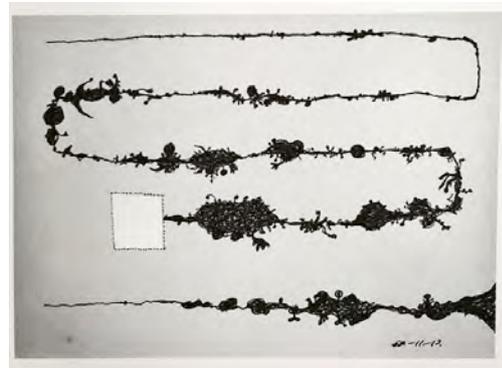


图 22 高松次郎 ドローイング(紐)  
1962年



图 20 Wassily Kandinsky *Points*, 1920



图 23 高松次郎《カーテンに関する反実在性について》  
1963年



図 24 高松次郎 「不在の部屋」展示風景 1963 年



図 25 第 15 回「読売アンデパンダン展」における《紐》  
の延長、1963 年



図 26 「第 5 次ミキサー計画」展示風景 (中西の作品)  
1963 年

## 参考文献一覧

- 鶴岡政男ほか「座談会『事』ではなく『物』を描くということ 国立近代美術館『抽象と幻想』展に際して」『美術批評』24号、美術出版社、1954年
- 吉原治良「具体美術宣言」、『芸術新潮』第7巻12号、新潮社、1955年
- ミシェル・タピエ「別の美学について」、『みづゑ』617号、瀧口修造訳、美術出版社、1956年
- ミシェル・タピエ「新しい美の創造」、『アンフォルメルとは何か』、芳賀徹訳、座右宝刊行会、1957年
- 針生一郎「物質と人間」、『みづゑ』、美術出版社、1957年
- 東野芳明「新人繁盛記」、『みづゑ』630号、美術出版社、1958年
- ワシリー・カンディンスキー『抽象芸術論 芸術における精神的なもの』、西田秀穂訳、美術出版社、1958年
- 植村鷹千代「第10回読売アンデパンダン展」、『美術手帖』141号、美術出版社、1958年
- 東野芳明「狂気とスキャンダル-型破りの世界の新人たち」、『芸術新潮』10巻11号、新潮社、1959年
- 針生一郎「第十一回読売アンデパンダン展」、『美術手帖』157号、美術出版社、1959年
- 毛利武士郎・東野芳明「素材・反絵画・彫刻」、『美術手帖』172号、1960年
- 針生一郎「画壇の条件と創造の条件」、『美術手帖』172号、美術出版社、1960年
- 瀬木慎一「抽象芸術の可能性—アクションを媒介にしてイメージへ—」、『美術手帖』172号、美術出版社、1960年
- 東野芳明「読売アンデパンダン展からI」、『読売新聞』夕刊、1960年3月2日
- 針生一郎「危機のなかの前衛群」、『美術手帖』187号、美術出版社、1961年
- 安部公房「宇宙の果ての反世界 下」、『朝日新聞』、1961年4月6日朝刊
- 東野芳明「反芸術の動向(上)」、『朝日新聞』、1962年1月17日
- 東野芳明「反芸術の動向(下)」、『朝日新聞』、1962年1月18日
- 中原佑介「意味の無意味=ナンセンスの効用」、『ナンセンスの美学』、現代思想社、1962年
- Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism” in *Clement Greenberg THE COLLECTED ESSAYS AND CRITICISM Volume4*, University of Chicago Press, Chicago, 1962
- ピエール・レストानी「パリとニューヨークのアヴァン・ギャルド」、『美術手帖』213号、日向あき子訳、美術出版社、1962年
- 東野芳明『パスポート No. 328309』、三彩社、1962年
- 中原佑介「〈グラビヤ〉作家の発言と作品」、『美術手帖』227号、美術出版社、1963年
- ハイレッド・センター「〈グラビヤ〉作家の発言と作品」、『美術手帖』227号、美術出版社、1963年

Lawrence Alloway “Six Painters and the Object” in *Six Painters and the Object* (exhibition catalogue), The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1963

針生一郎「戦後美術盛衰史 8 第三期の群像」、『美術手帖』225号、1963年

東野芳明「物体と幻想」、『現代の絵画4』、小学館、1963年

東野芳明「異説・『反芸術』-『宮川淳』以後-」、『美術手帖』235号、1964年

宮川淳「反芸術 その日常性への下降」、『美術手帖』234号、美術出版社、1964年

中原佑介「『反芸術』についての覚え書」、『美術手帖』246号、美術出版社、1964年

ルーシー・R・リパード「ニューヨーク・ポップ」、『ポップ・アート』、宮川淳訳、紀伊国屋書店、1965年

石子順造「高松次郎論」、『現代美術』、サン・プロダクション、1966年

宮川淳、『鏡・空間・イマージュ』、美術出版社、1967年

高松次郎、「断片的文章-（3）」、『美術史評』（通巻7号）、1974年

針生一郎『戦後美術盛衰史』、東京書籍、1979年

ワシリー・カンディンスキー、『点と線から面へ』、宮島久雄訳、中央公論美術出版、1995年

赤瀬川原平『いまやアクションあるのみ！〈読売アンデパンダン〉という現象』、筑摩書房、1985年

千葉成夫「『具体』-アンフォルメル-『反芸術』」、『現代美術逸脱史』、晶文社、1986年

中村敬治「芸術と日常」『芸術と日常 反芸術／汎芸術』（展覧会カタログ）、国立国際美術館、1991年

滝口修造『コレクション滝口修造7 実験工房・アンデパンダン』、みすず書房、1992年

菊畑茂久馬「虚妄の刻印 一九五〇年代美術」、『戦後美術と反芸術』、海鳥社、1993年

赤瀬川原平『反芸術アンパン』、ちくま文庫、1994年

瀬木慎一、『戦後空白期の美術』、思潮社、1996年

榎木野衣「『熱』狂と『熱』力学」、『水戸芸術館現代美術センター展覧会資料第35号』（「日本の夏 -1960-64 こうなったらやけくそだ！」展覧会カタログ）、水戸芸術館現代美術センター、1997年

榎木野衣『日本・現代・美術』、新潮社、1998年

高松次郎『不在への問い』、水声社、2003年

高松次郎『世界拡大計画』、水声社、2003年

グレメント・グリーンバーグ「モダニズムの絵画」、『グリーンバーグ批評選集』、藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005年

篠原有司男『前衛の道』、ギューチャンエクスプロージョン!プロジェクト実行委員会、2006年

光田由里「芸術・不在・日常-『反芸術』をめぐる批評言語」、『美術批評と戦後美術』、美術評論家連盟、2007年

ユミコチバアソシエイツ編、『JIRO TAKAMATSU : All drawings』、大和プレス、2009年

中原佑介美術批評選集編集委員会編、『中原佑介美術批評選集』第一巻、現代企画室+BankArt 出版、2011年

光田由里『高松次郎 言葉ともの 日本の現代美術 1961-72』、水声社、2011年

伊村靖子「東野芳明の『反芸術』概念の展開」、『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』56号、京都市立芸術大学美術学部、2012年

Pierre Restany, “The Nouveaux Réalistes” Declaration of Intention” in K Stiles, ed, *THEORIES AND DOCUMENTS OF CONTEMPORARY ART*, University of California Press, California, 2012

MIKA YOSHITAKE, “THE LANGUAGE OF THINGS:RELATION, PERCEPTION, AND DURATION” in *TOKYO 1955-1970 A NEW AVANT-GARDE*, The Museum of Modern Art, New York, 2012

Doryun Chong, “TOKYO 1955-1970: A NEW AVANT-GARDE” in *TOKYO 1955-1970: A NEW AVANT-GARDE*, The Museum of Modern Art, New York, 2012

山田諭・光田由里編、『ハイレッド・センター：『直接行動の軌跡』の軌跡』（展覧会カタログ）、ハイレッド・センター展実行委員会、2013年

李禹煥、「高松次郎 表象作業から出会いの世界へ」、真武真喜子ほか編、『高松次郎を読む』、水声社、2014年

針生一郎「高松次郎の10年」、真武真喜子ほか編、『高松次郎を読む』、水声社、2014年

榊田倫広「点」、たとえば、一つの迷宮事件 1960-1963」、『高松次郎ミステリーズ』（展覧会カタログ）、東京国立近代美術館、2014年

光田由里「日本『現代美術』の成立と展開」、北澤憲昭ほか編『美術の日本近現代史-制度・言説・造形』、東京美術、2014年

光田由里「1960年代 反絵画・反彫刻からの展開 物質から不在へ」、東京美術倶楽部編、『日本の20世紀美術』、平凡社、2014年

山田諭「ハイレッド・センターを『歴史化』する」、『美術フォーラム21』30号、醍醐書房、2014年  
中西博之ほか『高松次郎 制作の軌跡 JIRO TAKAMATSU: TRAJECTORY OF WORKS』（展覧会カタログ）、水声社、2015年

榎木野衣編『日本美術全集第19巻』、小学館、2015年

「グタイピナコテカ Web 版」（大阪新美術館建設準備室）、  
<http://www.city.osaka.lg.jp/contents/wdul20/artrip/gutai.html> (2016年12月20日最終アクセス)  
東京都美術館ホームページ（美術館の概要 沿革）、<http://www.tobikan.jp/outline/history.html>  
(2016年12月20日最終アクセス)

平成28年度 修士論文

# A Cognitive Approach to Psychological Expressions

信州大学大学院人文科学研究科 言語文化専攻

14LA105G 山本 直樹

## Contents

<b>0. Abstract.....</b>	<b>1</b>
<b>1. Introduction.....</b>	<b>2</b>
<b>2. Previous Studies .....</b>	<b>2</b>
<b>2.1 Syntactic Approach.....</b>	<b>3</b>
<b>2.1.1 Two Types of Psych Verbs according to Kageyama (2001) .....</b>	<b>3</b>
<b>2.1.2 Listing the Derivatives of Psych Verbs as in Levin (1993).....</b>	<b>4</b>
<b>2.1.3 Summary and Shortcomings of the Syntactic Approach .....</b>	<b>8</b>
<b>2.2 The Semantic Approach.....</b>	<b>8</b>
<b>2.2.1 Categorizing Psych Verbs with Types of Emotions as in Yamamoto (2016).....</b>	<b>8</b>
<b>2.2.2 The Semantic Approach to Japanese Psych Verbs as per Yoshinaga (2001).....</b>	<b>11</b>
<b>2.2.3 Summary and Shortcomings of the Semantic Approach .....</b>	<b>12</b>
<b>2.3 Research Questions.....</b>	<b>12</b>
<b>3. Theoretical Framework.....</b>	<b>13</b>
<b>3.1 Lexical Conceptual Structure (Jackendoff 1983, 1990).....</b>	<b>13</b>
<b>4. Consideration .....</b>	<b>13</b>
<b>4.1 Verbs Analyzed in this Paper .....</b>	<b>14</b>
<b>4.2 Aspectual Categorization of Psych Verbs.....</b>	<b>15</b>
<b>4.2.1 Method of Categorization .....</b>	<b>15</b>
<b>4.2.2 Result of Categorization.....</b>	<b>16</b>
<b>4.3 Research Question1: On What Basis Are Psych Verbs Differentiated into Two Types? ..</b>	<b>16</b>
<b>4.3.1 Relationship between Psych Verbs and LCS.....</b>	<b>20</b>
<b>4.4 Research question 2: What are the differences in expressions describing emotions? .....</b>	<b>20</b>
<b>4.4.1 EO Type Verbs versus ES Type Verbs.....</b>	<b>21</b>
<b>4.4.2 EO Type Verbs versus Passive Form Adjectives (Derived from EO Type Verbs) ....</b>	<b>22</b>
<b>4.4.3 Passive-Form Adjectives versus Psychological Adjectives.....</b>	<b>23</b>

4.4.3 The Summary of Psychological Expressions .....	24
5. Theoretical Implications.....	25
5.1 Psych Verbs in a Middle Construction .....	25
5.2 The Difference between Japanese and English Psych Verbs .....	26
5.2.1 A Cognitive Analysis of Japanese and English .....	26
5.2.2 Linkage between Psych Verbs and the Cognitive Differences between English and Japanese.....	28
6. Conclusion .....	29
Acknowledment.....	30
References.....	30

**<Figures & Tables>**

**Figure1: The wheel of Emotions, Plutchik(1980)**

**Figure2: The Difference of Events of ES/EO Types**

**Figure3: The difference of Construing Events**

**Figure4: Flow of Emotions**

**Figure5: Flow of Emotions and LCS**

**Figure6: The Relation of Verb, Adjective and Noun**

**Figure7: The Classification of Psychological Expression**

**Figure8: The Difference of English and Japanese (Taniguchi2005)**

**Table1: The List of English Psych verbs**

**Table2: The List of Japanese Psych verbs**

**Table3: Categorization of Psych verb into Eight Emotions**

**Table4: A List of Psych Verbs**

**Table5 : Four Types of Lexical Aspects, Vendler(1967)**

**Table6: Categorizing Questions and Aspects (Vendler:1967, Dowty:1979)**

**Table7: The result of categorizing Psych verb with aspects**

**Table8 : The result of investigation**

## 0. Abstract

This paper examines psychological verbs (henceforth, “Psycho- verbs”) and argues that there are two types: the Agent-focus type and the Result-focus type.

Studies in the literature often argue that there are two types of psych verbs: the “ES type” and the “EO type.” (cf. Kageyama (2001)). The “ES Type” takes the Experiencer as a subject (hence, “ES”), as shown in (1):

(1) The children **feared** ghosts.

Further, in the EO type, the Experiencer becomes an object, as illustrated in (2);

(2) Her speech **bored** the audience.

The distinction between the two types seems valid at first glance; however, it falls short in the following two respects. First, it relies too heavily on the POSITION of the Experiencer in the sentence, which seems uneconomical when considering the EO type; data shows that most EO type sentences are passive, as seen in (3).

(3) The audience **was bored** at her speech.

In (3), the Experiencer is the subject, which contradicts its naming. Second, when Japanese data is considered, no EO type verbs can be found.

This paper argues that psych verbs should be categorized into the Agent-focus and Result-focus types, paying more attention to their semantics.

Semantically speaking, these two types have clear differences. ES type sentences involve the Experiencer and the Target of Emotion. In (1), the noun phrase “The children” indicates the Experiencer and the “ghosts” represent the Target of Emotion (fear). The EO type contains the Cause of Emotion and the Experiencer; in (2), they are “Her speech” and “audience,” respectively.

This paper also attempts to explain how psych verbs differ between English and Japanese, in reference to the works of Ikegami (1981) and Kageyama (1996).

## 1. Introduction

In English, there are verbs that depict emotion or a psychological state, namely, psychological or psych verbs. These verbs can be divided into two types depending on their grammatical function. Some of them have a derivation-like nominalization and adjectivization and some do not, as illustrated in the sentences below. Previous studies on psych verbs describe these characteristics, but none of them demonstrate an adequate basis for these attributes.

- (4) I like you. ⇔ \*I please you./You please me.
- (5) You pleased me. ⇒ I am pleased at you.
- (6) You are a surprising person. ⇔ \*You are liking person.
- (7) my surprise ⇔ \*my admire
- (8) Tourists admire paintings. ⇒ \*Paintings admire easily.
- (9) The clown amuses little children. ⇒ Little children amuse easily. (Levin 1993: 190–192)

To express emotions and feelings, many types of expressions make use of psych verbs. For example, suppose Mary receives a birthday present, which makes her happy. Many expressions such as those underlined in (10)–(14) can be used to describe this emotion.

- (10) Mary liked the birthday present.
- (11) The birthday present pleased Mary.
- (12) Mary was pleased at the birthday present.
- (13) Mary was happy to receive the birthday present.
- (14) Her happiness upon receiving the birthday present

These examples seem to describe this event in an almost identical fashion. This paper aims to investigate the difference between psychological expressions with a focus on psych verbs.

## 2. Previous Studies

This chapter will review previous research on psych verbs. There are many studies pertaining to psych verbs of various languages. They can be divided into two types, namely, (i) those from a

syntactic point of view and (ii) those from a semantic point of view; these types will be reviewed in sections 2.1 and 2.2, respectively.

## 2.1 Syntactic Approach

This section reviews previous studies that adopt the syntactic approach. These works describe the syntactic differences between psych verbs, categorizing them into two types: the ES type and the EO type. Each type has a different form and different grammatical function.

### 2.1.1 Two Types of Psych Verbs according to Kageyama (2001)

Kageyama (2001) states that sentences containing psych verbs typically have two participants: the Experiencer and the Target of Emotion or Cause of Emotion. The Experiencer is necessary in such sentences because they contain emotional expressions in describing an experience. Hence, sentences including psych verbs convey specific experiences.

Kageyama (2001) focuses on the syntactic aspects of psych verbs, which can be differentiated based on whether the Experiencer is the subject or the object of the preposition in a prepositional phrase complement. This work also addresses Japanese psych verbs in describing the functions of English psych verbs through a comparison of the two languages.

#### 2.1.1.1 The Experiencer-Subject Form (ES type)

One sub-type of psych verbs refers to those where the Experiencer is the subject, with the following sentence structure: [Experiencer] + [transitive verb] + [Target of Emotion]

- (15) a. The children    **feared**            the ghost story.  
           Experiencer    EMOTION    Target of Emotion
- b. Kodomotachi-ha    sonohanasi-o            **kowagatta.**  
           Children-TOP        that story-ACC        fear-PAST  
           Experiencer        Target of Emotion    EMOTION                    (Kageyama 2001: 71)

There are two aspects that should be noted with respect to this sub-type. First, in both English and Japanese, the Experiencer becomes the subject in the sentence. Second, the object describes the agent of the emotion.



derivative. Verbs describing psychological states typically adopt two arguments, according to Levin (1993): the Experiencer and the stimulus, which are sometimes located on theme, cause, Object of Emotion, or Target of Emotion).

### 2.1.2.1 Derivations of ES type (ADMIRE-Type)

The members of this subclass of the psycho-verbs are transitive characterization of the “semantic role” of their direct object; the labels used include theme, target of emotion, stimulus, and subject matter. These verbs vary as to whether they allow sentential complements and, if so, which types. Some of the verbs that take sentential complements allow expletive *it* in object position with an extraposed sentential complement. (Levin1993: 192)

(21) The tourists **admired** the paintings. (Levin 1993:190)

(22) \*Middle Alternation:

a. Tourists **admire** paintings.

b. \*Paintings **admire** easily. (ibid)

(23) Possessor Object Possessor-Attribute Factoring Alternation:

a. I **admired** his honestly.

b. I **admired** him for his honestly. (ibid)

(24) Attribute Object Possessor-Attribute Factoring Alternation

a. I **admired** his honestly.

b. I **admired** the honestly in him. (ibid)

(25)\*As Alternation

a. I **admired** him as a teacher.

b. \*I **admired** him a teacher. (ibid)

---

ADMIRE type need an Experiencer as a subject.

<sup>2</sup> The AMUZE type in Levin (1993) is equivalent to the EO type in this paper because verbs in the AMUZE type need an Experiencer as an object.

(26) Sentential Complements (some verbs):

The children **liked** that the clown had a red nose. (ibid)

(27) Extraposition of Sentential Complements (some verbs):

The children **liked** it that the clown had a red nose.

The children **liked** it when the clown tripped over his shoes. (ibid)

(28) Derived nominal has “active” interpretation only:

the children’s **enjoyment** of the movie.

\*the movie’s **enjoyment** by the children. (ibid)

(29) –able Adjective:

Detestable, enjoyable, hatable, likeable (ibid)

(30) –er Nominal:

Admirer of Roman ruins, dog-hater, music-lover, respecter of privacy (ibid)

#### 2.1.2.2 Derivations of EO type (AMUSE-Type)

The members of this subclass of the psycho verbs describe the bringing about of a change in psychological or emotional state. They are transitive verbs whose object is the Experiencer of the emotion and whose subject is the cause of the change in psychological state. It is possible that the verbs included in this class should be further subdivided. (Levin1993: 191)

(31) The clown **amused** the children. (Levin 1993:188)

(32) \*Causative Alternations (most verbs):

a. The clown **amused** the children.

b. \*The children **amused** (at the clown). (ibid)

(33) Middle Alternation (most verbs):

a. The clown **amused** the little children.

b. Little children **amused** easily. (ibid)

(34) PRO-Arb Object Alternation:

a. That joke never fails to **amuse** little children.

b. That joke never fails to **amuse**. (ibid)

(35) Possessor Subject Possessor- Attribute Factoring Alternation (transitive :)

a. The clown **amused** the children with his antics.

b. The clown's antics **amused** the children. (ibid)

(36) Extraposition of sentential complements:

a. That the clown had a red nose **amused** the children.

It **amused** the children that the clown had a red nose.

b. To win the prize would **thrill** me.

It would **thrill** me to win the prize. (ibid)

(37) Choice of prepositions in the “prize” depends on the verb:

The children were **amused** at/by/with the clown. (ibid)

(38) Resultative Phrase:

That movie **bored** me silly/to tears. (ibid)

(39) The clown was **amusing** to the children. (most verbs)

(40) an **amusing** joke (ibid)

(41) Derived nominal has “passive” interpretation only:

The children's **amusement** (at the clown)

\*the clown's **amusement** of the children

(42) –er Nominal (some verb)

baffler, disturber, enchanter, flatterer, startler, teaser  
\*astinisher, \*depresser, \*disconcerter, \*disguster, \*fazer (ibid)

(43) –able Adjectives (some verbs):

\*amusable, \*agitatable, \*surprisable, \*charmable, \*delightable excitable, irritable,  
upsettable (ibid)

### 2.1.3 Summary and Shortcomings of the Syntactic Approach

Chapter 2.1 reviewed two theses, both of which argue that psych verbs can be categorized into two types. However, neither of them explains the basis for these two types. They simply assume that there are two types, treating it as a phenomenon that already exists.

In addition, Kageyama (2001) mentions that sentences that include psych verbs contain the Experiencer and more than one Cause of Emotion or Target of Emotion depending on the types under consideration. Thus, it can be said that in a sentence including ES type verbs, the Experiencer becomes the subject. In sentences that include EO type verbs, the Cause of Emotion is the subject. A question then arises: Why is there no pattern where the Target of Emotion represents the subject? Kageyama (2001) does not have an explanation for this.

- (44) a. An ES-type sentence: the Experiencer subject form
- b. An EO-type sentence: “Cause of Emotion” subject form

## 2.2 The Semantic Approach

This section reviews the previous studies from another perspective, namely, the semantic approach. Studies adopting this approach tend to focus on the characteristics of psych verbs.

### 2.2.1 Categorizing Psych Verbs with Types of Emotions as in Yamamoto (2016)

Yamamoto (2016) attempts a semantic approach in investigating the difference between the ES and EO types of psych verbs, arguing that they differ in terms of the difference in the type of emotion expressed. Yamamoto (2016) adopts the theory put forward by Plutchik (1980). Plutchik (1980) defined eight basic emotions—Anticipation, Joy, Trust, Fear, Surprise, Sadness, Disgust, and Anger—claiming that all emotions that people experience are a combination of these eight basic

emotions<sup>3</sup>. To describe human emotions, Plutchik (1980) visualizes a three-dimensional circumplex model, which describes the relationships among emotional concepts analogous to the colors on a color wheel. The cone's vertical dimension represents the intensity, and the circle represents the degree of similarity among the emotions. The eight sectors are designed to indicate the eight primary emotional dimensions defined in the theory, arranged as four pairs of opposites. In the exploded model, the emotions on the blank spaces are the primary dyads or emotions that are a combination of two of the primary emotions. (Plutchik1980: 349)

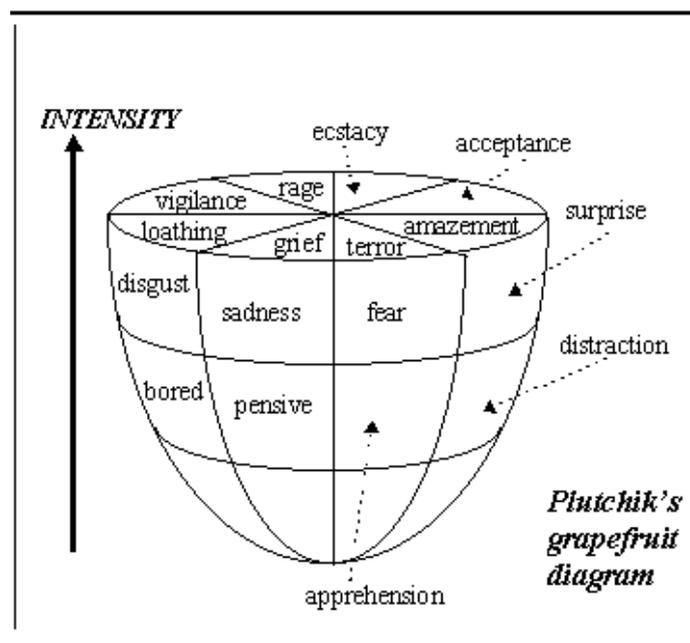


Figure1: The Wheel of Emotions (Plutchik1980: 349)

Yamamoto (2016) attempted to categorize English and Japanese psych verbs as per the Wheel of Emotions (Plutchik,1980). Each psych verb was divided into 8 types of basic emotions, namely, FEAR, SADNESS, DISGUST, JOY, ANTICIPATION, ANGER, BOREDOM, and TRUST.

ES type verb				EO type verbs			
abhor	distrust	idolize	resent	amaze	disappoint	intimidate	stimulate
admire	dread	lament	respect	amuse	discourage	intoxicate	surprise
adore	enjoy	like	relish	anger	disgust	intrigue	terrify
appreciate	envy	loathe	revere	annoy	displease	lull	threaten

<sup>3</sup> Plutchik (1980) proposed that some emotions are formed through compounding the eight basic emotions. (e.g., joy + trust = love, trust + fear = submission, and fear + surprise = awe).

cherish	esteem	love	savor	arouse	enchant	please	tire
deplore	exalt	miss	stand	astonish	encourage	sadden	worry
despise	execrate	mourn	tolerate	bewilder	excite	satisfy	
detest	fancy	pity	treasure	bore	frighten	scare	
disdain	fear	prize	trust	bother	harass	shock	
dislike	hate	regret	value	confuse	interest	startle	

Table1: List of English Psych Verbs

E-S type verbs		E-O type verbs	
憎む niku-mu “hate”	尊敬する sonkei-suru “respect”	怒る oko-ru “to get angry”	緊張する kintyou-suru “to be strained”
羨む uraya-mu “envy”	愛する ai-suru “love”	激怒する gekido-suru “to be infuriated”	仰天する gyouten-suru “be astounded”
妬む neta-mu “envy”	楽しむ tanosi-mu “enjoy”	満足する manzoku-suru “to be satisfied”	退屈する taikutu-suru “to be bored”
恨む ura-mu “regret”	後悔する koukai-suru “regret”	戸惑う tomado-u “to be at a loss”	飽きる aki-ru “to be satiated”
懐かしむ natukasi-mu “miss”	心配する sinpai-suru “worry”	感動する kandou-suru “to be moved”	苛立つ irada-tu “to be irritated”
嫌う kira-u “dislike”	恐れる osore-ru “fear”	焦れる zi-reru “to be nettled”	失望する situbou-suru “to be disappointed”
好く su-ku “like”	嘆く nage-ku “lament”	当惑する touwaku-suru “to be embarrassed”	幻滅する genmetsu-suru “to be disillusioned”
好む kono-mu “like”	望む nozo-mu “wish”		
悔いる kui-ru “regret”			

Table2: List of Japanese Psych Verbs

	English psych verbs		Japanese psych verbs	
	ES type	EO type	ES type	EO type
JOY	5	3	5	1
DISGUST	10	2	5	2
SADNESS	2	1	0	3
FEAR	2	6	2	0
ANTICIPATION	0	4	0	0
ANGER	0	4	0	4
SURPRIZE	0	9	0	4
TRUST	11	0	1	0

Table3: Categorization of Psych Verbs into the Eight Emotions as per Plutchik (1980)

Based on this exercise, Yamamoto (2016) identified some distinguishing characteristics indicating that English and Japanese psych verbs have similarities and dissimilarities.

(45) Result of the categorization

- a. Similarity between English and Japanese psych verbs
  - “Anger” and “Surprise” are expressed by the EO type.
- b. Dissimilarity between English and Japanese psych verbs
  - “Joy” and “Fear” are expressed by the ES and EO types in English.

This result indicates common patterns in terms of expressing feelings and emotions in linguistics. Lakeoff (1980) and Kövecses (1995) argue that the concept of anger has a common framework in 4 languages: English, Hungarian, Chinese, and Japanese. In these languages, anger is a metaphor for a hot liquid that is stored in a container. When expressing anger, speakers essentially convey that this hot liquid is spilling out of the container.<sup>4</sup> Kövecses (1995) revealed that some languages convey imagery in describing emotions. Little wonder that some emotions have the same grammatical expressions across languages, as described in (18a).

### 2.2.2 The Semantic Approach to Japanese Psych Verbs as per Yoshinaga (2001)

Next, Yoshinaga (2001) proposed that Japanese psych verbs have certain characteristics based on which they can be categorized into 3 types, namely, Surprise, Think, and Believe. This work describes different types of Lexical Conceptual Structures (LCS) for each category using two aspects—“process” and “telicity”—to categorize the psych verbs.

(46) a. Surprise type

[x EXPERIENCE] CAUSE [x BECOME [x BE AT [P.S z]]], (-PROCESS)

b. Think type

[x EXPERIENCE],(+ PROCESS)

c. Believe type

[x EXPERIENCE y]CAUSE or [x EXPERIENCE [x BE AT[P.S.z]]]

CONTROL

(±PROCESS)

(Yohinaga 2001: 5)

---

<sup>4</sup> Kanetsuna (2001) proposed that the difference between English and Japanese expressions for anger stems from the latter’s use of a metaphor.

In the literature, researchers think that Japanese psych verbs behave like stative verbs because they express feeling and psychological state.<sup>5</sup> But he claims that psych verbs have an active voice. Categorizing aspects, he observes the feature of psych verbs.

### 2.2.3 Summary and Shortcomings of the Semantic Approach

Among previous studies adopting the semantic line of thought to define the characteristics of psych verbs, Yamamoto (2016) categorized them based on types of emotion. This approach did reveal some significant differences between English and Japanese psych verbs but failed to explain the basis for these differences (see (1) and (2)). This merits further investigation.

Yoshinaga (2001) categorized psych verbs based on two aspects: “process” and “perfective.” However, this work only focuses on Japanese psych verbs; this categorization cannot apply to English psych verbs. This paper proposes a more comprehensive theory applicable to both languages.

### 2.3 Research Questions

This paper attempts to answer the following two research questions.

- (47) **Research question 1:** On what basis are psych verbs differentiated into two types?
- (48) **Research question 2:** What are the differences in expressions describing emotions?

In particular, passive-form adjectives are considered, such as in (3), in addressing Research Question 2. In the passive form, most EO-type verbs can be interpreted as adjectives. There are three reasons why these are considered adjectives. First, these verbs can be emphasized with the adverb *very*. Second, these verbs can co-occur with other adjectives. Finally, these verbs can be used as a complement of the words *seem* and *look*.

- (49) I **was very annoyed** at his behavior.
- (50) The audience **was bored** with the audience.
- (51) The children **were excited** at the new computer game. (Kageyama2001: 72)

---

<sup>5</sup> cf. Yohinaga(2001)

Some psychological verbs of the EO type are more popularly used in the passive voice than in active voice, such as *interest*, *excite*, *tire*, and *bore*.

On the other hand, the passive form of the ES type verbs is simply interpreted as the past participle. To our knowledge, no previous work has addressed this syntactic feature. This paper will deal with this feature in responding to Research Question 2.

### 3. Theoretical Framework

The previous chapter reviews earlier works and their shortcomings. The topic of psych verbs needs to be examined from another point of view and described using a more comprehensive theoretical framework, which can also be applied to other languages. This chapter reviews a possible theoretical framework, namely, LCS. LCS provides an understanding of psych verbs given the nature of human emotions. Furthermore, it will be useful in describing how people experience emotions and express them.

#### 3.1 Lexical Conceptual Structure (Jackendoff 1983, 1990)

A concept first put forward by Jackendoff (1983, 1990), LCS has been studied by many researchers. In terms of causative structure, Kageyama (1996) states that causatives have the following LCS:

$$\boxed{[x \text{ ACT}(-\text{ON } y)] \quad \text{CAUSE} \quad [y \text{ BECOME } [y \text{ BE-AT } z]]}$$

(Kageyama 1996)

LCS can express a robust structure of verbs. LCS has three entities: x, y, and z. x stands for the subject of the event, and y stands for the object of the verb. And z stands for the result state of y. LCS also involves two events, one being the “cause” side of the event and the other being the “result” side of the event.

### 4. Consideration

Based on the above context, Research Question 1 can be addressed in the subsequent sections.

(47) **Research question 1:** On what basis are psych verbs differentiated into two types?

#### 4.1 Verbs Analyzed in this Paper

Following Yoshinaga (2001), this paper will analyze psych verbs by categorizing them as per their distinguishing aspects. To investigate the aspects of psych verbs, this paper selected 85 verbs for each type<sup>6</sup> from Levin (1993). Below is a list of psych verbs listed in Levin (1993).

ES type verbs				EO type verbs			
abhor	Distrust	idolize	worship	amaze	Disappoint	Jollify	stimulate
admire	Dread	lament	Stand	amuse	Discourage	Jar	surprise
adore	Enjoy	Like	support	anger	Disgust	Move	terrify
appreciate	Envy	loathe	tolerate	annoy	Displease	Obsess	threaten
cherish	Esteem	love	treasure	arouse	Enchant	Puzzle	tempt
covert	Find	judge	Trust	astonish	Encourage	Intimidate	tease
crave	Taste	mock	Value	bewilder	Excite	Intoxicate	enrage
deplore	Exalt	miss	venerate	bore	Frighten	Intrigue	depress
desire	Favor	need		bother	Harass	Lull	content
despise	Execrate	mourn		confuse	Interest	Please	outrage
detect	Believe	profess		concern	Embarrass	Sadden	grieve
detest	Fancy	pity		comfort	Enchant	Satisfy	haunt
discern	Confess	prove		delight	Entertain	Scare	disturb
disdain	Fear	prize		demolish	Gratify	Shock	cut
dislike	Hate	regret		amaze	Frustrate	Startle	calm
fault	Declare	presume		alarm	humble	Shame	unsettle
feel	Suppose	resent		appall	Hurt	Stir	tire
hear	Think	respect		Charm	Intrigue	Strike	worry
notice	Warrant	relish		Offend	Exhaust	Surprise	upset
see	Adjudge	revere		Overwhelm	Fascinate	Stimulate	try
sense	Assume	savor		Pain	Shake	Refresh	trouble
smell	Avow	want		Provoke	Sober	Relieve	transport

Table4: A List of Psychological Verbs (Levin1993: 189,191)

<sup>6</sup> In this paper, declare verbs (Levin 1993: 182) are considered among ES-type verbs. Declare verbs are those that are used to declare the speaker's thoughts to the listener, such as "think" and "profess." In this paper, psych verbs are defined as words that express an Experiencer's feelings. Following this rule, declare verbs can also behave like psych verbs. In addition, declare verbs have features similar to ES-type verbs.

## 4.2 Aspectual Categorization of Psych Verbs

To investigate the aspects of psych verbs, the verbs were categorized based on four types of lexical aspects, in accordance with Vendler (1967), who proposed that all verbs can be categorized into the aspects of State, Achievement, Activity, and Accomplishment.

	Status	Duration	Telic
<b>State</b>	Static	○	atelic
<b>Activity</b>	Dynamic	○	atelic
<b>Achievement</b>	Dynamic	*	telic
<b>Accomplishment</b>	Dynamic	○	telic

Table5: Four Types of Lexical Aspects (Vendler: 1967)

### 4.2.1 Method of Categorization

To classify verbs into these four types, the following test is used.

QUESTION	State	Activity	Achievement	Accomplishment
1. non-stative test	<b>NO</b>	<b>YES</b>	<b>NO</b>	<b>YES</b>
2. present tense interpreted as a custom	<b>NO</b>	<b>YES</b>	<b>YES</b>	<b>YES</b>
3. V for an hour, spend an hour V-ing	○	○	×	×
4. V in an hour, take an hour to V	×	×	○	○
5. "V for an hour" implies "at all time in the hour"	<b>YES</b>	<b>YES</b>	<b>NO</b>	<b>NO</b>
6. "x is V-ing" implies "x has V-ed"	<b>NO</b>	<b>YES</b>	<b>NO</b>	<b>NO</b>
7. be a complement of the verb <i>stop</i>	○	○	×	○
8. be a complement of the verb <i>finish</i>	×	×	○	×
9. ambiguity of the word <i>almost</i>	<b>NO</b>	<b>NO</b>	<b>NO</b>	<b>YES</b>
10. "x V-ed in an hour" implies "x is V-ing during that hour"	<b>NO</b>	<b>NO</b>	<b>NO</b>	<b>YES</b>
11. co-occur with the words <i>studiously, attentively, carefully</i>	×	○	×	○

Table6: Categorizing Questions and Aspects (Vendler:1967, Dowty:1979)

- (52) 1. non-stative test, What are you doing?  
 a. I am worrying/confusing/disappointing (COCA)  
 b.\*I am admiring/loving/knowing (Vendler1967: 149)
- (53) 7. be a complement of the verb *stop*  
 a. They aren't even married, so we stop liking him. (COCA)  
 b. if you converted, our relationship would stop shocking my sisters (ibid)

	ES-type verbs	EO-type verbs
<b>State</b>	100	0
<b>Achievement</b>	0	45
<b>Activity</b>	0	55
<b>Accomplishment</b>	0	0

Table7: The Categorization of Psych Verbs based on Aspects

#### 4.2.2 Result of Categorization

Based on Table6, a clear difference between the two types can be observed. As can be seen in figure 7, the ES type only includes State verbs. On the other hand, the EO type includes Achievement and Activity verbs. Activity and Achievement verbs depict dynamic movement; hence, it can be said that the EO type indicates Action. This result reveals that there are some aspectual differences among the two types.

- (54) Psych verbs can be divided based on the aspects.  
 a. ES type→ “Static” emotional expression  
 b. EO type→ “Active” emotional expression

#### 4.3 Research Question1: On What Basis Are Psych Verbs Differentiated into Two Types?

In addition to the aspectual differences, there are propositional differences between the ES/EO types. Consider the following sentences.

- (55) The paleontologist liked the fossil. (Pesetsky 1995: 57)  
 (56) The fossil pleased the paleontologist. (ibid: 57)

These two sentences appear to refer to the same event and situation. However, according to Pesetsky (1995), they pertain to different events. In (55), the sentence “The paleontologist liked the fossil” indicates the paleontologist’s assessment that the fossil is of good quality. On the other hand, in (56), the sentence “The fossil pleased the paleontologist” not only indicates an assessment but also says that the fossil is the cause the emotion of pleasure. In other words, Pesetsky (1995) argues that (55) may indicate the possibility that the paleontologist simply received a fossil from a friend or that the paleontologist happened to find a fossil on the ground, but (56) indicates that the emotional change of the paleontologist by the stimulus like finding a fossil that he wanted. These difference can show as Figure2. EO type convey the left part of figure2, *cause* acts on the Experiencer. Meanwhile, ES type tells the right part of figure2, the Experiencer holds a feelings to *target*.

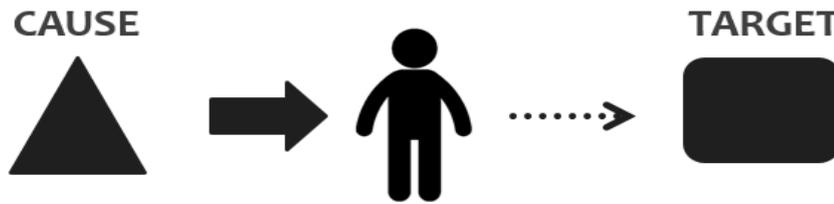


Figure2: Differences in Construing Events

Figure 3 describes the differences in interpreting the situation between the EO and ES type sentences. They express the focus point and the viewpoint of the speakers. E and S stand for the Experiencer and Speaker, respectively, and C and T stand for the Cause and Target of Emotion, respectively. EO type sentences express an event when the semantic is unavailable to express the Experiencer’s feelings.

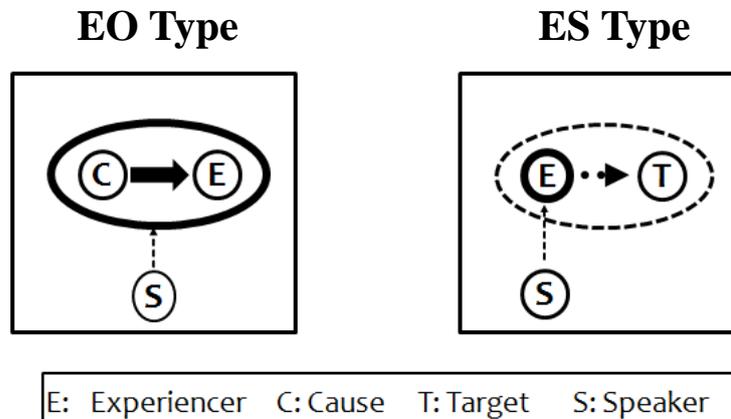


Figure3: Differences in Events between the ES and EO Types

(57) ES and EO type sentences take on different viewpoints.

- a. ES type sentence → “Subjective” focus on the Event
- b. EO type sentence → “Objective” focus on the Experiencer and the Emotion

The difference between the ES and EO type sentences can thus be explained. They focus on different parts of the situation. The EO type focuses on the event taking place and expresses the Experiencer’s emotion paying attention to the Cause of Emotion in performing the action. On the other hand, the ES type indicates how the Experiencer feels as to words the Target of Emotion after the action is performed. Based on the aspectual analysis, the ES type can be said to convey a static emotional expression, and EO type an Active emotional expression. The figure below clarifies this.

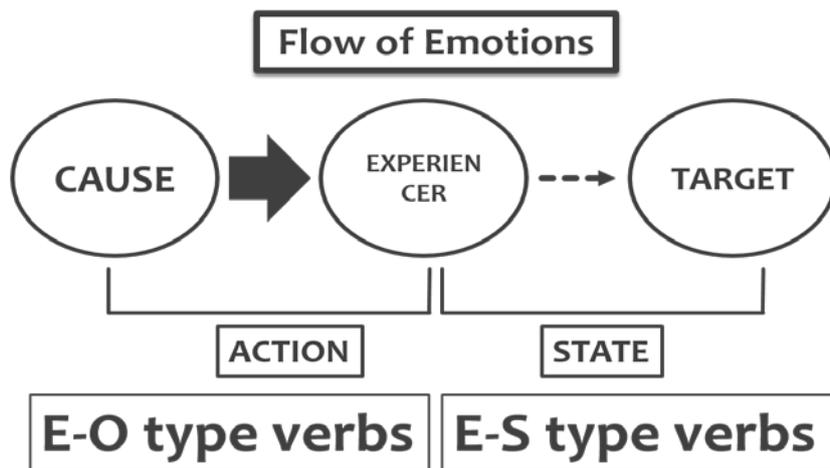
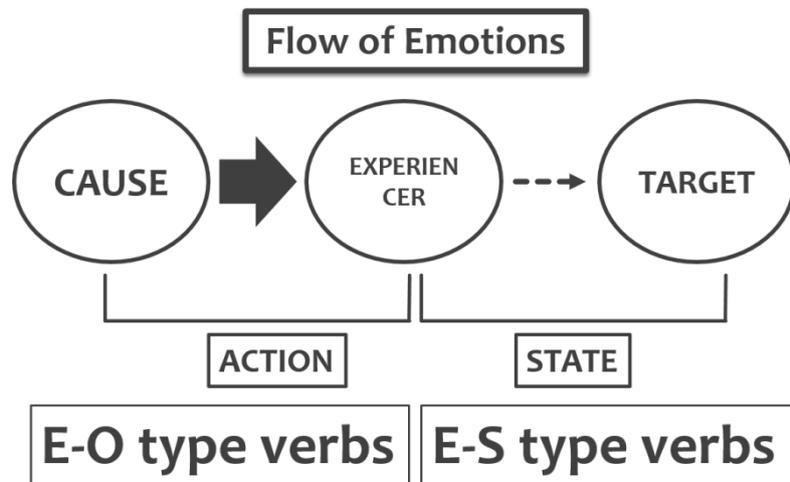


Figure4: Flow of Emotion

This figure illustrates how people experience emotions and how these emotions are expressed. When an emotion is expressed, it is first triggered by some stimulus representing the Cause of Emotion. Further, the emotion is then ascribed to something or someone, which becomes the Target of emotion. The figure below links this process with the cognitive theory of LCS.



[x ACT(-ON y)] CAUSE [y BECOME [y BE-AT z]]

Figure5: Flow of Emotion and LCS

With respect to EO type verbs, 4.1.1 has argued that EO type verbs have the aspect of action, whereas 4.2 has argued that the verbs in EO type sentence contain a Cause of Emotion and an Experiencer. On the other hand, 4.1.1 has argued that ES type verbs have a stative aspect and that the Experiencer and Target of Emotion appear in sentences containing these verbs.

As can be seen in Figure 5, these events occur chronologically. This phenomenon coincides with the notion of LCS. The Cause of Emotion is x, the Experiencer is y, and z stands for the result state of y. In sum, this paper proposes that EO type verbs should be used in response to the question “What brings about this feeling?,” Further, when responding to the question “How are you feeling?,” it is better to use ES-type verbs.

This figure can help resolve the issue in Kageyama (2001). In 2.1.3, this paper points out that although there are three elements involved in the previous study’s “experiencer” and “cause of emotion”, only two of them, namely, only “target of emotion”, cannot become the subject of the sentence. In other words, the question of why there is no sentence pattern in which the Target of Emotion becomes the subject still remains. In Figure 3, the Target of Emotion is at the end of flow. It just carries the emotion directed toward it but cannot play the role of the subject. This is why the Target of Emotion is just the object of a sentence, never the subject.

### 4.3.1 Relationship between Psych Verbs and LCS

In the previous section, this paper proposed that the grammatical features of psych verbs can be explained by applying the cognitive theory of LCS. To ensure that it is possible to apply LCS to our theory, this paper used a test to demonstrate the validity of its argument.

LCS expresses the situation in its entirety, from cause to result. It also expresses the flow of time. Hence, it is natural that the left side of the LCS, the cause, takes place before the right side of the LCS, namely, the result. This can help arrive at evidence for 4.2: EO type verbs tend to be expressed using the past tense. Next, some words were selected from each type and looked up on COCA, focusing on whether the past or present tense is used. Table 8 presents the result of this investigation.

ES-type verb	PAST	PRESENT	EO-type verb	PAST	PRESENT
admire	4814	<b>4956</b>	anger	1733	<b>21552</b>
adore	<b>1574</b>	1160	amaze	<b>1233</b>	419
appreciate	5052	<b>21215</b>	amuse	<b>1052</b>	694
cherish	812	<b>1276</b>	arouse	<b>1272</b>	782
deplore	<b>339</b>	319	astonish	<b>942</b>	151
dislike	1470	<b>2729</b>	bother	5987	<b>10457</b>
distrust	309	<b>2359</b>	confuse	<b>7160</b>	2118
dread	838	<b>3097</b>	disappoint	1175	<b>1282</b>
enjoy	15997	<b>29385</b>	excite	<b>4432</b>	1015
envy	822	<b>3769</b>	frighten	<b>3234</b>	1204

Table8: Result of the Investigation

There are clear differences in terms of the tense used to express different emotions. Hence, this result indicates that psych verbs are related to LCS, as evidenced by their grammatical function

### 4.4 Research question 2: What are the differences in expressions describing emotions?

This section addresses Research question 2.

Research question 2: What are the differences in expressions describing emotions?

- (10) Mary **liked** the birthday present.
- (11) The birthday present **pleased** Mary.
- (12) Mary **was pleased** at the birthday present.
- (13) Mary **was happy** to get the birthday present.

(14) Her happiness upon receiving the birthday present

#### 4.4.1 EO Type Verbs versus ES Type Verbs

According to Levin (1993), the ES and EO type verbs have many derivations, such as those in (5)–(7). These two types have asymmetrical features. In most cases, the EO type verb has more derivative forms than the ES type, such as nominalization and adjectivizations. What causes this difference? This can be effectively explained in terms of the Flow of Emotion and LCS.

(5) You pleased me. ⇒ I am pleased at you.

(6) You are surprising person. ⇔ \*You are liking person.

(7) my surprise ⇔ \*my admire (Levin 1993:190–192)

These sentences describe the features of ES and EO type verbs. As mentioned in 2.3 and 4.4, the past or present participles of some EO type verbs are interpreted as adjectives. As can be seen in (4)-(9), EO type verbs have more grammatical forms.

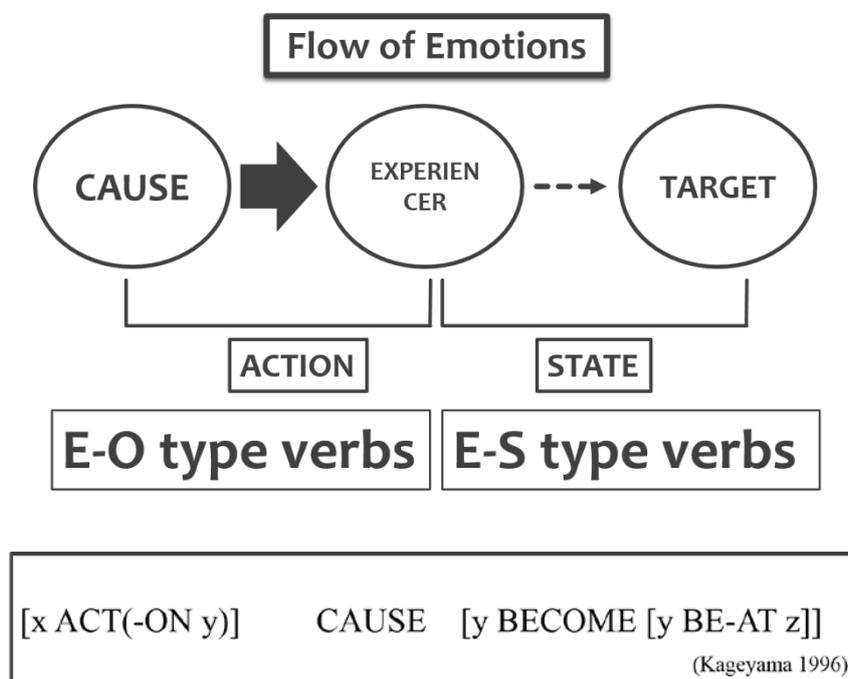


Figure5: Flow of Emotion and LCS

As per Figure 5, it can be argued that the adjectivization of EO type verbs makes the verb similar to the ES type. It implies a change in the focus point and dynamics. More evidence can be obtained on

the basis of a grammatical detail: this phenomenon coincides with the fact that no English verbs change their form from stative to active, thus supporting our argument.

#### 4.4.2 EO Type Verbs versus Passive Form Adjectives (Derived from EO Type Verbs)

The difference between (10) and (11) has already been addressed, so when considering (12), a comparison with (11) shows that the parts of speech are not the same. As mentioned in 2.3, “**please**” is a verb in (11), and in (12), “**pleased**” is an adjective. This paper sheds light on what influences this difference in meaning. In Gunter and Dirven (2007), adjectives are considered a grammatical category halfway between nouns and verbs. In some respects, adjectives behave like nouns, while in other respects, they behave like verbs. Semantically, the properties that adjectives describe tend to be fairly stable. Just as a dog is likely to remain a dog, so also a black dog is likely to remain black.

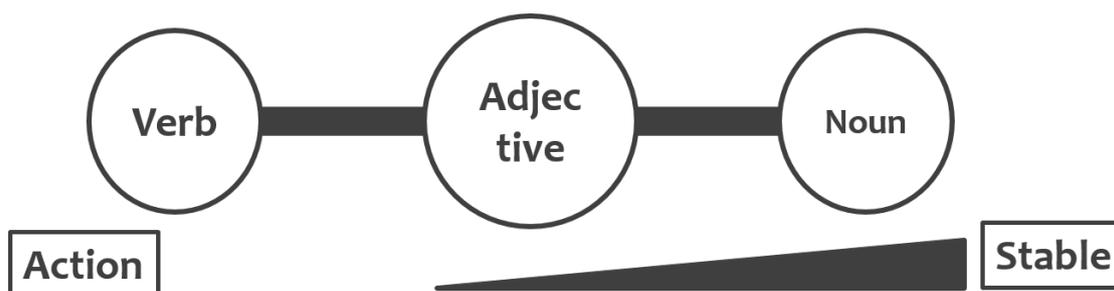


Figure6: The Relation between a Verb, Adjective, and Noun

(58) and (59) convey the same thing at first glance. Grammatically, (58) involves a verb, while *surprised* in (59) serves as an adjective, semantically.

(58) <u>You</u>	<b><u>surprised</u></b>	<u>me.</u>	(EVENT/ ACTIVITY)
Cause of Emotion	EO type verb	Experiencer	
(59) <u>I</u>	<b><u>was surprised</u></b>	<u>at you.</u>	(STATE)
Experiencer	Passive-form adjective	Target of Emotion	

We can say in (59), the word phrase “**was surprised**” functions as ES type verbs. There is an evidence to state this. The preposition *at* is a preposition that show a direction like *look at you*.

Hence, the word “you” is no longer the Cause of Emotion. Rather, it is the Target of Emotion. Here, the word phrase “**was pleased**” can act like an ES type verb.

#### 4.4.3 Passive-Form Adjectives versus Psychological Adjectives

The previous section reviewed passive-form adjectives derived from EO type verbs. EO type verbs transform to adjectives. A question then arises: Are passive-form and psych-adjectives completely identical in terms of iconicity? Or in a more concrete term, what is the difference between (12) and (13).

(12) Mary **was pleased** at the birthday present.

(13) Mary **was happy** to get the birthday present.

There must be some difference. This section investigates this question in grammatical and semantic terms.

Firstly, let us look into some grammatical difference. Some passive-form adjectives co-occur with the preposition “by.” This suggests that some passive-form adjectives still have the characteristics of the active form. When looked up on COCA, some relevant sentences were obtained.

was surprised by	585
was amazed by	184
was excited by	71
was bored by	13

Table9: Search Results on COCA

(60) I **was surprised by** Romney’s announcement.

(61) I **was amazed by** his songs, his original songs.

(62) Meanwhile, he **was bored by** her favorite music. (COCA)

In (60), the emotion “**surprised**” is evoked by Romney’s announcement. Hence, Romney’s announcement is the Cause of Emotion here.

(60) I **was surprised by** Romney’s announcement.  
 Experiencer EO type verb Cause of Emotion (COCA)

Hence, we can say, from a grammatical point of view, passive form adjectives still have a characteristic of an active aspect. It can mention on cause of emotion as (60), but focus on the experience like ES type.

Secondly, in terms of meaning, let us consider the difference between passive form adjectives and psychological adjectives. To compare them, this paper uses two synonyms, namely, “happy” and “pleased.”

- (63) a. He’d visited this place with the old man at happy hour on a rainy day. (COCA)  
 \*b. He’d visited this place with the old man at pleased hour on a rainy day.

In (63a), the word “happy” can modify the word “hour.” But “pleased” cannot be used in (63b). The word, “hour” has a certain duration and does indicate a momentary aspect. Hence, we can say, from a semantic point of view, psychological adjectives like “happy” is a feeling that implies certain duration, whereas passive form adjectives like “pleased” is an adjective describing a momentary feeling.

#### 4.4.3 The Summary of Psychological Expressions

Let us summarize the difference of psychological expressions with using figure 6. This summary stands for the answer of research question 2.

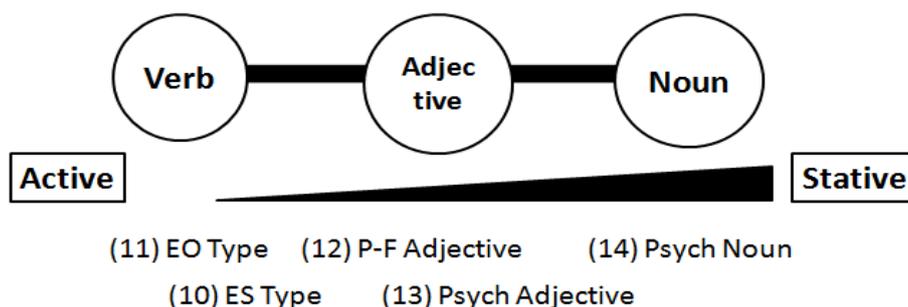


Figure7: The Classification of Psychological Expressions<sup>7</sup>

<sup>7</sup> (13) P-F Adjective means Passive-Form adjective.

Figure 7, proposed based on the argument in chapter 4, explains the difference between psychological expressions. In 4.4.1, the difference between (10) and (11) is discussed. Further, 4.4.3 considers passive-form adjectives and psychological adjectives to explain the difference between (12) and (13). Although (12) takes over the active aspect of (11). On the other hand, (13) can be a noun phrase with a noun which has certain duration.

(48) **Research question 2:** What are the differences in expressions describing emotions?

⇒ The transition from action/event to stable

## 5. Theoretical Implications

This section attempts to relate the above findings to grammatical phenomena, suggesting a cross-linguistic approach for English and Japanese psych verbs. The Flow of Emotion with LCS can explain many phenomena that still require investigation.

### 5.1 Psych Verbs in a Middle Construction

We have seen the asymmetrical feature of psych verb in a middle construction as (7), (8). ES type cannot transform to middle construction but EO type can. This paper applies our theory to solve this problem.

First, we will review what a middle construction is. A middle construction refers to the clause where the theme or patient of a verb is structurally realized as the subject of a predicate in an active voice. For example, in (64b), the verb *sell* occur with the active voice and the logical object *John's book* in the structural subject position.

(64) a. They sell John's book.

b. John's book sells well.

(Yoshimura 2012:89)

Semantically, a middle construction is a construction that speakers focus on the feature of the subject.<sup>8</sup> In (64b), the fact “John's book is bought by many people” is caused by the feature of John's book, for example the book is an interesting story, useful content, or the author is very famous. In other words, the subject in a middle construction is interpreted as the cause of the

---

<sup>8</sup> cf. Yoshimura(2012)

situation showed in the sentence. This construing of a middle construction leads us to understand the asymmetrical feature of (8), (9).

(8) a. Tourists **admire** paintings.

b. \*Paintings **admire** easily.

(9) a. The clown **amuses** little children.

b. Little children **amuse** easily.

(Levin 1993: 190–192)

The verb *admire* in (8ab) is an ES type verb, hence it requires “agent of emotion” and the Experiencer. But in (8b), “cause of emotion” is required as a subject by the feature of a middle construction instead of “target of emotion.” Hence, (8b) is ungrammatical. Meanwhile, The verb *amuse* in (9ab) is EO type verb, hence it requires “cause of emotion” and the Experiencer.” This feature allows EO type verb to transform to a middle construction.

## 5.2 The Difference between Japanese and English Psych Verbs

This section examines the differences between Japanese and English psych verbs. As can be seen in (65) and (66). The literature so far has described grammatical differences. Kageyama (2001) argues that Japanese psych verbs tend to be intransitive, while their English counterparts tend to be transitive. This does not only apply only to psych verbs but, more or less, both languages as a whole.

(65) \*a. The children **feared**.

b. Kodomotachi-ha kowagatta.

Children-Top fear-Past

(66) \*a. The children **were pleased**.

b. Kodomotati-ha yorokon-da.

Children-Top please-Past

### 5.2.1 A Cognitive Analysis of Japanese and English

To address the question in 5.2, Ikegami (1981) and Ide (2006) suggest that English and Japanese have different structures. For a given event, the manner in which it is construed depends on the language being used.

Ikegami (1981) argues that there are two types of languages: one is the “Do-language,” which emphasizes the agent and its action, whereas the other is the “Become-language,” which interprets the situation as an event. The following sentences serve as an explanation.

(67) a. The vase went to pieces.

b. Kabin-ga      konagona-ni na-tta.  
 The vase-Acc pieces-Acc Be-Past  
 [The vase went to pieces.]

(68) a. John’s dreams came true.

b. John-no yume-ga      kana-tta.  
 John-No dream-Acc true-Past  
 [John’s dream became true.]

(69) a. John fell ill.

b. John-ha      byouki-ni na-tta.  
 John-Top ill-Acc Be-Past  
 [John became ill.]

(Ikegami1981: 250)

We can see in (67a), (68a) and (69a), in English, it is natural that motion verbs, which indicate a change in location, are used to convey such changes. On the other hand, this does not apply to Japanese; rather than the change, the result is experienced. As can be seen in (67b), (68b) and (69b), Japanese cannot explain these phenomenon using verbs like “go” and “come”; rather, verbs like “become” are used in English, that is, “naru.”

Using LCS, Kageyama (2001) describes this phenomenon as follows:

<p>[x ACT(-ON y)]      CAUSE      [y BECOME [y BE-AT z]]</p> <p style="text-align: right; margin-right: 50px;">(Kageyama 1996)</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

In summary, we can argue that English tends to focus on [x ACT (-ON y)]; meanwhile, Japanese tends to focus on [y BECOME [y BE-AT z]]. Taniguchi (2005) also explains this phenomenon as follows:

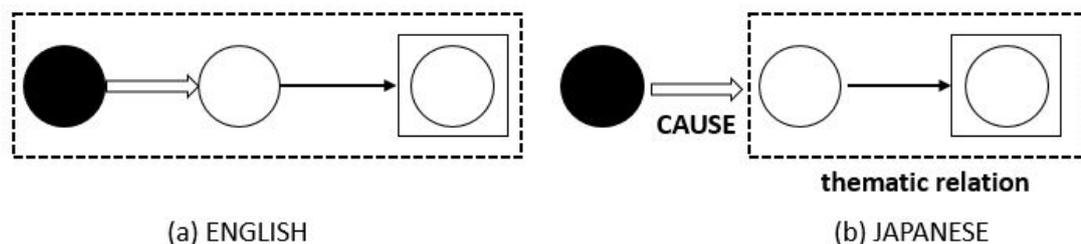


Figure8: The Difference between English and Japanese (Taniguchi 2005)

The cognitive difference between Japanese and English can emerge based on which part of LCS is being focused on. Consider the example in (70):

(70)\*a. I cut it, but I could not cut it.

b. ki-tta-kedo            kire-naka-tta.  
 Cut-PAST-But        Cut-NOT-PAST  
 [I cut it, but I could not cut it.]

As in (70a), in English, the verb implies that the motion has been completed and successful. However, in Japanese, the verb does not imply that the action has been successfully completed; rather it only implies that the motion has begun. In other words, it cannot be estimated if the motion has been carried out successfully.

### 5.2.2 Linkage between Psych Verbs and the Cognitive Differences between English and Japanese<sup>9</sup>

The cognitive difference in terms of psych verbs can also be summarized as (71).

(71) a. Focus point in LCS

Japanese: [y BECOME [y BE-AT z]] English: [x ACT (-ON y)]

<sup>9</sup> Matsuzaki (2010) argues from the historical point of view, stating that EO type verbs were mostly derived from French and took on French characteristics. Meanwhile, the Japanese equivalent of English EO-type verbs are mostly derived from Chinese. Ex 激怒(Gekido) 満足(Manzoku) 感動(Kando) 緊張(Kintyo) 仰天(Gyouten) Hence, it can be generalized that most of the English and Japanese EO-type verbs originated from a foreign language and became loan words.

b. Transitivity of psych verbs

Japanese: Intransitive English: Transitive

The next example considers why psych verbs in English also express an emotional state.

(72) a. You surprised me. (As a result, I was surprised.)

b. Watashi-ha odoroita

I-TOP Surprise-PAST

[I was surprised] (Someone made me surprised as a result.)

(71a) and (71b) illustrate an asymmetrical interpretation of the situation in the two languages. In (72a), the event is mentioned, and it implies the result. On the other hand, (72b) only states the Experiencer's feeling, and the listeners are required to guess its cause. In 5.2.2, we observed the difference between Japanese and English psych verb, this paper propose that the difference comes from a more comprehensive view like a cognitive difference across languages outlined in 5.2.1. Paradoxically, the characteristics of humans understanding to perceptual world depend on languages can be observed in the words, psych verbs. This study would contribute to the development of a research about linking our mind to language.

## 6. Conclusion

In chapter2, we reviewed previous studies on Psycho-verbs and we have argued that can be divided into two lines, Syntactic one and Semantic one. Syntactic one mainly deals with the two types of psych verb; ES type and EO type and their grammatical features (cf. Levin 1993). Previous studies on Semantic line, on the other hand, focus on how different meanings occur from two types. However, we have seen that there are no studies which give us enough reason as to why psych verbs are divided into two types.

In chapter3, we explained the theoretical framework to be adopted, LCS, Lexical Conceptual Structure.

In chapter4, we examined aspects of psych verbs and it declared the difference of two types ES/EO type. They have aspectual differences that ES type verbs express stative emotional expression and EO type verbs perform active emotional expression. Furthermore, this paper

mentioned more remedial differences of them. ES/EO type sentence indicates different construing of situation. Using the notion of LCS, this paper proposes the Flow of emotion and renames the two types of psych verbs as Agent-focus type verbs and Result-focus type verbs.

In chapter5, we applied our theory to more comprehensive problems. Firstly, we explained why some grammatical difference occur between the two types, namely EO type can transform into middle construction while ES type cannot. Secondary, we broaden our perspective to capture the phenomenon of psych verbs into perspective across languages, English and Japanese. We have seen that Flow of emotion and LCS can explain the differences of English and Japanese psych verb.

### **Acknowledment**

I would like to express my sincerely appreciation to my supervisors, Prof. Miki Hanazaki, Prof. Tsukusu Ito and also to Prof. Kazuo Hanazaki who are always helpful and who offered invaluable advice, assistance and support every time I needed it. My deepest appreciation goes to my graduate fellows in the department, especially Takahumi Fujiwara, Mayumi Fujimori, Tomoko Kawamura, Sho Fujisawa, Katsuaki Sano, Hayato Ito for sharing their intelligence and their precious class time and for their irreplaceable help. Without their knowledge and help, I would not finish writing this paper.

### **References**

- Dowty, D. (1979) [*Word Meaning and Montague Grammar*] Springer Netherlands
- Gunter, R. and Dirven, R. (1984) [*Cognitive English Grammar.*] Amsterdam/hiladelphia: John Benjamins Publishing Company
- Ide.S. (2006) *Wakimae-no Goyouron* [*An analysis of Pragmatics with Wakimae*] Tokyo. Taisyukan
- Ikegami, Y. (1981) *Suru-to Naru-no Gengogaku* [*The Linguistics of Do-language and Becomelanguage*]Tokyo: Taishukan.
- Jackendoff, R.(1983)[ *Semantics and Cognition.*] Cambridge, MA: The MIT Press.
- (1990) . *Semantic structures.* Cambridge, MA: The MIT Press.
- Kageyama, T. (1996) *Doushi Imiron: Gengo to Ninchi no Setten No. 5* [Verb Semantics: The interaction point of Language and Cognition No. 5] Tokyo: Kuroshio Syuppan.
- (2001) "Nitei taisyou Doushi no imi to Koubun" in *Taishu shoten*  
[A comparison of Japanese and English, the meaning and the structure of Verbs]

- Kanetsuna, A. (2001) *Cultural Difference in METAPHOR –A Study on Expressions of Emotions: Anger Expressions-* in Shinshu University graduation thesis
- Kövecses, Z. (2015) [*Where Metaphors Come From: Reconsidering Context in Metaphor*] Oxford University Press
- Lakoff, G. and Mark, J. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago. University of Chicago Press.
- Levin, B. (1993) [*English Verb Classes and Alternations.-A Preliminary Investigation-.*] Chicago and London: The university of Chicago Press
- Matsuzaki, T. (2010) “Eigo ni okeru sinridoushi no siteki ito kousatu”[A Historical Analysis of Psych Verbs in English] In Chikushi Jogakuen University
- Pesetky, D. (1995) [*Zero Syntax*] Cambridge, MA: MIT Press
- Plutchik, R. (1980) [Emotion: A Psychoevolutionary Synthesis] in Harpercollins College Div
- Quirk, R *et al* (1985) *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London: Longman.
- Taniguchi, K . (2005) Jitaigainen-no Kigouka-ni Tai-suru Nintigengogakutikikenkyuu [*The cognitive approach to Encoding of Event Conception*]Tokyo: Hitsuji Shobo.
- Vendler, Z. (1967). [*Linguistics in Philosophy*]. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Yoshinaga, N. (2001). [The Lexical Structure of Psych-Verbs].in Sonoda Gakuen Zyoshi University.
- Yohimura, K. (2012) “Tyuukann koubun no imiron teki honshitu”[Semantic Meaning of a Middle Construction] Hitsuji Shobo
- Yamamoto, N. (2016) [An analysis of Psychological verbs] submitted to HUIC2016

#### Data Sources

COCA (*Corpus of Contemporary American English*) [www.americancorpus.org](http://www.americancorpus.org)

平成二十八年度 修士論文

〈信州白樺派教育〉研究

信州大学大学院人文科学研究科 言語文化専攻

15LA103D 寺澤誠人

目次

はじめに・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 1

第一部 信州白樺教育運動・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 5

第一節 信州白樺教育運動言説の位相と研究の今日的意義・・・・・・・・・・・・ 5

第一項 信州白樺教育運動言説の系譜・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 5

第二項 信州白樺教育運動言説の問題点と今日的意義・・・・・・・・・・・・・・・・ 11

第三項 本稿での試みとその見取り図・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 12

第二節 三人の「白樺派」教員から見る運動の諸相・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 14

第一項 赤羽王郎・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 14

第二項 一志茂樹・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 16

第三項 中谷勲・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 18

第四項 まとめ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 19

第三節 「自由」と弾圧・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 20

第一項 戸倉事件・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 20

第二項 倭事件・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 23

第三項 まとめ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 25

第一部 むすび・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 25

第二部 「生きた」教材とはなにか——武者小路童話劇から——・・・・・・・・ 30

第一節 信州白樺教育運動における自主教材・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 30

第一項 自主教材と謄写版・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 30

第二項 主な作品・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 31

第二節 武者小路実篤「かちく山」——名指された童話劇再考——・・・・・・・・ 33

第一項 先行研究と問題提起・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 34

第二項 「童話劇」の成立過程とパラテキスト・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 36

第三項 挿画と出版歴・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 41

第四項 「童話」の要請と《童話劇》・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 43

第五項 まとめ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 48

第二部 むすび・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 49

第三部 『地上』を読む	53
第一節 『地上』を読むために	53
第一項 『地上』の先行研究	53
第二項 『地上』全号総覧	55
第二節 『地上』の二層を読み解く	58
第一項 編輯の変遷と意図	58
第二項 教員作品の特色	61
第三項 生徒作品の特色	65
第三節 「自然」と理想郷	69
第一項 教員作品に見る「自然」	69
第二項 生徒作品にみる「自然」	72
第三項 「自然」の描かれ方と理想郷	74
第四項 『地上』と『白樺』	77
第三部 むすび	78
総論	82

信州白樺教育運動とは、一体、何だったのか。

本稿はこの問いを始点にし、同時に、この問いを終点に設定している。翻つて言えば、そう問う、ことから始めなければならないのが、現状でもある。この序論では、信州白樺教育運動の研究意義と本稿の研究的方法論、及び多くの学恩を受け、本稿に通底する問題意識を引き継いだ先行論の紹介をする。

最初に、信州白樺教育運動の研究価値について考えてみる。信州白樺教育運動とは端的に述べれば、大正期信州における小学校教員らの芸術教育運動の総体であり、ここでの白樺とは、文芸同人誌『白樺』を指している。より丁寧に説明をすれば、『白樺』同人の「自己の生長」という文学的理念に共感した、大正期地方（信州）の小学校教員らの文芸・芸術教育運動とすることができる。しかしながら、この運動は体系的に組織だったものではなく、その参加者の具体的な人数や役割も不明なところが多く、加えて、信州白樺教育運動には、何かしらの統一的な理念や教育指導法があったわけでもない。よって、その運動の見取り図を示すことが、まずこの研究の第一歩であり、修士論文のねらうところである。

こういった運動を対象としているゆえ、本稿では、寄り添うことが出来る大作家がいるわけでもなく、文学史上に残る作品の助力を受けることも出来ない。そういった意味では、聖典的な文学研究とは異なった試みであることを述べておこう。

では、なぜそのような試みがいま、必要であるのか。前述したように、その記号内容自体が不透明な彼らの活動は、多くの文脈をはらみ、論者の位置によっては、文学・教育・地方・歴史といった様々な観点での研究を可能にするものである。逆に言えば、多角的な観点からの思考に耐えうる強度を持った対象であり、それが本稿において信州白樺教育運動を研究対象とする理由である。そういった運動の多義性を利用し、「文学」よりも文化をベースケイブ

展望 としての研究を目指している。本稿が批判的に受け継ぐ優れた先行論の筆者である、今井信雄は信州白樺教育運動について、下記のように見ている。

信州の“白樺教育”が芸術教育、ないしは文学教育の枠域を越えることがなかったら、強権からの直接的な弾圧や、さまざまに形を変えた圧力現象は起こらなかったに違いない。そうなると、信州の“白樺教育”とは——当事者たちに目的意識が乏しかったにしろ——大正前期らしい社会運動のきざしを内包していたことになる。つまり、“大正デモクラシー”の一翼に参加していた、というのが大袈裟なら、すくなくとも、“大正デモクラシー”の底辺を構成していたといつてよい。<sup>1)</sup>

「大正デモクラシー」自体が時代的な運動であり思潮であったわけだから、そもそもそういった「大正前期」のあらゆる活動が、その「底辺を構成していた」と見てもよいはずだ。本稿では、信州白樺教育運動を乱暴にこういつた時代（＝イデオロギー的なもの）に集約せず、また、何かの類比や類推のモチーフとして扱うのでもなく、一貫して個別な文化事象として考えてみたい。なぜなら、本稿は、そういった大枠からこぼれる何かへの「差異と反復」の過程であるからだ。<sup>(2)</sup>

しかしながら、こういった試みが修士論文で形になるわけではなく、ひとまず本稿でのモチベーション<sup>モチベーション</sup>は、先行論から信州白樺教育運動に関する言説を脱構築し、再び議論の俎上に挙げることに、かつ、それらを丁寧<sup>デイスコース</sup>に読み込み・分析することとした。<sup>(3)</sup>

次に、本稿においての方法論を述べよう。

おおまかに述べれば、全体を通して、ポストモダン（脱中心化）以後の文学理論や議論を参照・援用しながら議論を進めていく。しかしながら、それと同時に、出来る限りの文学研究の方法を活用することをねらいとした。例えば、第一部第二節「三人の「白樺派」教員から見る運動の諸相」では作家論的なアプローチから、評伝的な教員像を浮上させている。また、第三部第三節「自然」と理想郷」では、部分的にはあるが、極力テキスト内部のみを読み込んでいく。そして全体に渡り、大正時代という帝国主義的側面から、ポストコロニアル<sup>ポストコロニアル</sup>植民地時代後、書き手の性差<sup>ジェンダー</sup>、といった問題も意識している。つまりは、本論の中で、文学研究の方法を活用しながら、その方法の可否を実践すること。そして、それらの方法自体を問いながら、一連の議論を包括的に文化研究という立場で検討／再審するのが本稿の性質である。

具体的に依拠する先達の仕事を挙げれば、C・ギンズブルグの《マイクロヒストリー》とエドワード・W・サイードの『オリエンタリズム』<sup>(4)</sup>がある。ギンズブルグからは、『チーゾとうじ虫』<sup>(5)</sup>に代表される、歴史的に見過ごされてきた個人（マイクロ）の歴史と「大きな物語」（＝社会構造）との不即不離的な関係性を考える着想を得た。また、サイードの仕事からは、西洋文化が東洋（主にイスラム圏）を意識し構築した文化であるといった議論から、本稿においては、その西洋／東洋の枠組みを、中央／地方に当てはめている。これらの概念は、信州白樺教育運動の持つ記号性、「地方」や文化的程度の低さへの疑問視を克服するものである。

そして、日本近代文学研究においては、松本和也の仕事挙げたい。松本の前期の仕事である、太宰「神話」をめぐる諸問題を引き継ぎつつも、文学史の再編を志向するような『昭和一〇年代の文学場を考える』<sup>(6)</sup>における、以下のようなアプローチには多大な影響を受け

た。

こうした本書が戦略的に採用する一連のアプローチ方法は、単に文学史記述を細かくし、あるいはマイナーな作家―作品―トピックをクローズアップするためのものではなく、不可視の価値・評価を前提として議論を狭義の文学(研究)に閉ざすことなく、学問ジャンルや時間軸を異にしたさまざまな議論に向けてひらくための準備―賭金だと考えている。そしてそのためには、議論のマトリックス自体を書きかえることが要請されるはずだ。もちろん、本書の議論もまた、文学研究内外の議論と相互参照可能なマトリックスを採用することによって、さまざまな学知を貪欲にとりこみながら、昭和一〇年代の文学場について多角的な検討を重ねてきた。

「狭義の文学(研究)に閉ざ」さない「準備―賭金」は一方で、対比的に「狭義の文学」を浮かび上がらせることにもなる。本稿は引用の問題意識や姿勢を参考にしながらも、そもそもの「狭義の文学」をあえて「狭義」ではなく「文学」そのものとして対置し、そういった「文学(研究)から逸脱することに努めた。松本論からはまた、膨大な言説を扱う技術をか、かつ、そういった方法を用いて多声的な学術空間を作り出す様式を参考にした。

最後に、本稿において研究への姿勢・態度に関して示唆を受けた先行論を紹介しよう。渡邊匡一、和田敦彦のラディカルかつ、継続的に取り組んでいる地方・歴史をめぐる問題系<sup>⑦</sup>には、研究に対する姿勢・態度に関して、多くの示唆と叱咤を受けた。

繰り返すが、本稿はまず、研究対象の輪郭をつくることから始めなければならない。

〔注〕

(1) 今井信雄 『白樺』の周辺 『新訂 「白樺」の周辺』(一九八六「昭和六一」年一月、信濃教育出版社)

(2) 「差異と反復」はG・ドゥルーズの提唱した概念である。本論で述べているように、テキストをイデオロギー的なものに集約させず、個別な文化事象として捉えることは、同時に、砕けた言葉でいえば、地味で面倒な作業や過程の連続でもある。しかしながら、ドゥルーズの唱えた、同じような「反復」にも微細な「差異」があり、そもそも「反復」とは微細な「差異」を繰り返すこと、そして、その「差異」の中に思考を侵入させるという提唱は、修士論文執筆の特に、動機の面での補助線となった。(参考文献…G・ドゥルーズ／財津理訳『差異と反復』上下(二〇〇七「平成一九」年七月、河出文庫)

- (3) 本稿において、「言説」はM・フーコーの用いた「言説」という意味で用いている。また、「テキスト」も学術用語として「織りもの」という意味で用いている。(参考文献:M・フーコー／慎改康之訳『知の考古学』(二〇一二)「平成二四」年九月、河出文庫) R・バルト／花輪光訳『物語の構造分析』(一九七九「昭和五四」年一月、みすず書房)
- (4) エドワード・W・サイド／今沢紀子訳『オリエンタリズム』上下(一九九三「平成五」年六月、平凡社ライブラリー)
- (5) C・ギンズブルグ／杉山光信訳『チーズとうじ虫』(一九八四「昭和五九」年二月、みすず書房)
- (6) 松本和也『昭和一〇年代の文学場を考える』(二〇一五「平成二七」年三月、立教大学出版会)
- (7) とくに参考になった仕事として以下の二つを挙げておきたい。渡邊匡一「地域寺院と資料学」中世文学会編『中世文学研究は日本文化を解明できるか』(二〇〇六「平成一八」年八月、笠間書院)、和田敦彦『メディアの中の読者』(二〇〇二「平成一四」年五月、ひつじ書房)。

## 第一部 信州白樺教育運動

### 第一節 信州白樺教育運動言説の位相と研究の今日的意義

まず、信州白樺教育運動について、確認してみたい。

信州白樺教育運動は文芸同人誌『白樺』に影響を受け、『白樺』の「自己の生長」という文学的理念を教育に還元しようとした、大正期長野県の小学校教員らの文芸教育運動である。「信州白樺派」や「白樺教育」などとも呼ばれる。その活動は一九一四（大正三）年ころから始まり、赤羽王郎を中心とした『白樺』を愛読する教員は、県下で七、八〇人にも及んだという。

信州白樺教育運動には、具体的な会や教育的理論体系はなく、個人が自由に活動しており、その総体が信州白樺教育運動と呼ばれる。信州白樺教育運動における特筆すべき点を六つ、以下に挙げてみたい。

- ① 国定教科書を使わず、謄写版による自主教材を活用したこと。
  - ② 『白樺』同人と直接的な交流を持ち、『白樺』同人を信州に招き講演会などを行っていたこと。
  - ③ 文芸・音楽・美術教育を積極的に取り入れたこと。
  - ④ 「人類愛」と名指した同和教育を積極的に行っていたこと。
  - ⑤ 『白樺』を模した、文芸教育同人誌『地上』を刊行したこと。
  - ⑥ 既存の体制を批判し、その枠におさまらない「自由教育」を行っていたこと。
- そして、この活動は⑥に関連して、幾度の弾圧に遭い、一九二四（大正一三）年ころから、徐々に衰退していく。

本節では、このような信州白樺教育運動の先行研究を概観しながら、その研究の今日的意義を述べていく。

### 第一項 信州白樺教育運動言説の系譜

管見の限り、歴史的な出来事として信州白樺教育運動<sup>①</sup>がさかんに言及されていくようになるのは、一九七五（昭和五〇）年以降<sup>②</sup>である。そのはっきりとした理由は定かではないが、戦後から三〇年という時代的な落ち着きからか、長野県教育を時間的な距離をもって見ようとする動きが活発化し、県内教育史が各地方によって編纂されていく。そして、こういった場が、信州白樺教育運動言説のとりあえずの舞台となっている。

研究の動きから見る限り、今井信雄は一九四九（昭和二四）年から信州白樺教育運動に関する実地調査を始めている。そして、信州白樺教育運動の研究論文を発表<sup>③</sup>し始めたのが、一九六七（昭和四二）年、その成果である『「白樺」の周辺』<sup>④</sup>が出版されたのが一九七五（昭和五〇）年であり、こういった事情も、当然無関係なものではない。例えば、長野県の教育を公的に記述する『長野県教育史』<sup>⑤</sup>の信州白樺教育運動に関する記述も今井信雄『「白樺」の周辺』に頼った執筆が行われているし、後述していくが、各地方史の信州白樺教育運動に対する見方も、今井のそれに重なっているものがある。

そこで、本項では各地方史やそのほかの先行論を地域ごとに並べ、その言説の系譜を辿っていこう。まず、信州白樺教育運動言説を四層に区分してみたい。一層は、信州白樺教育運動の教育のメッカとなった地域の地域史、教育史、学校史。二層は、長野県全体の市史や教育史。三層は、信州白樺教育運動を創作のモチーフとした作家、作品。四層は、その作家、作品についての注釈本や資料である。

一層の具体的な地域を挙げれば、南安曇郡の倭、埴科郡の戸倉町がその地域になる。この二つの町は双方とも信州白樺教育運動への弾圧を示す、二つの事件（戸倉事件、倭事件）<sup>⑥</sup>の舞台となった場所であるが、この地で書かれた出版物は、弾圧の詳細の記述を避け、信州白樺教育運動を早い段階で再評価した地域でもある。一層の中では、『倭小学校沿革史』<sup>⑦</sup>が重要な先行論となる。これは一九六五（昭和四〇）年に刊行されたもので、おそらく今井論以前に執筆されたと考えられるからだ。「『気分教育』という思い出す大正六・八年頃」<sup>⑧</sup>と題された文章を引用したい。

民主々義とは今の言葉ではない。デモクラシーは大正年間の合言葉であった。／吾が村にもその新風は吹き込んで来た。武者小路実篤先生の新らしき村の理想、自由主義旋風、白樺、地上と云う雑誌の心の洗濯、イワンの馬鹿の人生哲学、文学を通じ人の道、心しない、美しいということを思出す力、南無阿弥陀仏、南無妙法蓮華教、困った時の仏、神だのみか、葬儀の時の引導しか意識しなかった子供、児童、生徒の世界に、日常心の修養を、宗教によって見出すことを誰が教えたか。／聖書を読み、讚美歌をうたい、神に祈りを捧げ、自らの力のたりなきを知り、強くなる信念を心に鞭うち、お互同志が反省する機会を作り出すことを覚え、個性を見出すこと、個性を生かし合う事、励まし合う事、グループ活動を伸ばすこと、今から見れば相当の進歩的方法であった。当時、文部省の教師のドラ以外の教を教壇でやったのだから、教育界で問題にならざるはずがない。村会でも、村の集会でも、騒ぎであった。然し、子供達は、理想と人道の正しい歩みを知って信念を伸ばす力を圧縮されようとはしなかった。「……」時代は変つ

た。個人の生活は守らねばならない。その不充分さに、教育は科学的教科に終るべきではなく、人間の基礎づくりの義務教育であるから……／終戦二十年にして、模倣時代を清算し、日本人としての人柄を身につけねばならないであろう。オリンピック、パラリンピックを通じ、世界人としての人造りが論議、成育されることを念じ、気分教育が文化水準を高めた思い出としたい。

長くなつたが、引用のように弾圧の詳細は回避され、美化された「気分教育」の思い出が記述されている。そして、現在の民主主義と、当時の帝国主義を対置しながら、その教育の意義を「戦後」の中に見出している。このように一層での言説の特徴は、弾圧の詳細を回避し、この運動を美化しながら語っている点である。<sup>(9)</sup>

二層では、『長野県教育史』<sup>(10)</sup>を挙げたい。『長野県教育史』では、信州白樺教育運動の評価点を「教師自らの解放と教育の解放」の「相即性のもつ意味」としながら、以下のように述べている。

児童の人間としての解放と、個性的主体形成の可能性を開く鍵として芸術・文芸の力に着目し、現時点での何らかの感得が、将来の人間の価値の中枢を左右するものとしての芸術・文芸に集中し、教師の意識においては人類の課題とつながろうとし、児童も人間としての解放を得ようとした反面、学習の幅が事実上狭まってしまった側面も存在した。当然の推移ともいえるが、多くの白樺教育は理数系の学習の手薄な「教育」であったと言われる。

さらに、信州白樺教育運動の芸術教育の重要性を鑑みながらも、それらの「主観的・感覚的レベル」を問題とし、教育の技術としての「理論的体系」がなかったことを問題視している。二層の特徴は概説的な指摘であること、前の指摘にみたように批判点を挙げながらも、中立的な見方をしていることである。<sup>(11)</sup>

三層は、史実ではなく、信州白樺教育運動を作品の題材として選んだ作家による作品である。中央の批評家であった臼井吉見、山岳作家として知られる新田次郎、絵本作家のはまみつである。

臼井吉見（一九〇五―一九八七）は、中央の文芸批評家として、信州白樺教育運動にもつともはやく言及した作家である。彼は長野県南安曇郡三田村（現、安曇野市）出身で、旧制松本中学、旧制松本高校出身であり、旧制伊那中学や松本女子師範学校などでも教員を務めているから、境遇での文脈もあると思われるが、「人道主義の文学運動」<sup>(12)</sup>において、以下

のような論述をしている。

当時の長野県の小学生で、トルストイ、ドストエフスキー、ロマン・ロラン、メーテリリンク、ロダン、ゴッホ、ミレー、セザンヌ、ゴーガン、ベートーベンなどという名前を耳にしなかつたものはまずあるまい。それらの名前を語るときの教師たちの異常に熱っぽい顔を知らないものもまずあるまい。これら青年教師の言動が社会の耳目をそばだたしたのもしばしばだった。かれらを指弾するとき用いられたのは、「気分教育」という符牒であつた。「……」芸術への愛好と、教育者の自立的自覚と、全人間的教育の尊重の三つは、白樺の運動が長野県の教育界に刻印したものであつて、これは同県の教育の伝統の一部に化しているといつてよい。

臼井は年齢的にも信州白樺教育運動の全盛期に小学生時代を過ごしているから、当事者意識を持って、長野県の「教育の伝統の一部」を築いた信州白樺教育運動について語っている。

臼井といえば、ほかにも『安曇野』<sup>13</sup>において信州白樺教育運動を描いている。『安曇野』では、柳宗悦が信州に講演会に訪れた場面からはじまり、そこに、赤羽王郎、中谷勲などの面々が教育について語っているところや、『地上』について話し合いを持っているところを創作している。登場人物の台詞は『地上』に掲載された作品の語尾を変えたり、意味が通るよう修正が加えられたもので、『地上』を参照しながら、極力、彼らの言葉を用いて、創作していたことが窺える。

新田次郎（一九二二—一九八〇）は信州白樺教育と駒ヶ岳遭難事件を題材に『聖職の碑』<sup>14</sup>を執筆し、そのあとがき「取材記・筆を執るまで」には以下のように記述していく。

赤羽長重という、軍国主義的な教育思想の持主が、大遭難を起こした張本人であるというふうには簡単に思いこんでいた人も若干はあつたけれど、いやいやこの遭難はそれほど単純なものではなく、明治から大正に移り変わる節目に起きた事件で、その背景には、明治の実践主義教育と、そのころ長野県下に流行のきざしを見せていた、白樺派の理想主義教育との噛み合いが根にあって起きた遭難らしいなどと、まことしやかに話してくれる人もいた。私は、いよいよこの事件に興味を持つようになった。

こうして興味を深くした新田は、駒ヶ岳遭難事件と信州白樺教育運動についての調査をすすめていたが、「今井信雄という大学の先生「今井は当時成城大学の教授だった」が、信州白樺派について調査している。なんでも近いうちにその本が出版されるそうだ」と、耳寄り

な話を聞「き、その時のことを下記ののように記している。

信州白樺派については、その大要は分つていても細かいことはどうしても分らなかつた。これがよく分らないと、当時の信濃教育の現状は把握できなかつた。／十月になつて、信濃教育会出版部発行、今井信雄著『白樺』の周辺―信州教育との交流について―の書評を新聞で読み、早速購読した。四百三十五頁の美本で、信州白樺派について、細大洩らさず書かれていた。この一冊があれば他の本は要らなかつた。それまで断片的に集めた資料から得た私の信州白樺派の理想主義教育に対する認識が一部は正された。

その後、新田は巧妙に「信州白樺派」へ評価を下すことを避けているが、彼の「信州白樺派」理解は今井による影響が大きいが見てとれる。

はまみつを（一九三三―二〇一一）は、前述の作家とは毛色が異なり、信州白樺教育運動全体の中でも、中谷勲という教員を題材にした作家であつた。『白樺伝説』<sup>15</sup>では、中谷勲から着想を得た「教師」の物語を描き、『白樺教師 中谷勲』<sup>16</sup>では、中谷勲本人の教員としての様を絵本にしている。『白樺伝説』の「あとがき」では、まは、信州白樺教育運動の中でも中谷勲に惹かれた理由を下記のように記している。

戸倉小学校を追われた「白樺派」青年教師に中谷勲がおりました。中谷は、上伊那郡朝日村の出身で、大正三年長野師範入学。そこで付属訓導、クリスチャンであり画人であり反骨の教育者として重きをなした小原福治にもつとも強い影響を受けた青年教師でありました。この『白樺伝説』に登場する谷口先生は、この中谷勲を背景にした教師ですが、中谷本人ではありません。しかし、創造の中に中谷を重ねたかつたのは、この作品の舞台にもなっております南安曇郡の小学校をまたもや追われる（休職）事態をむかえ、失意のあまり二十五歳の若さで急逝した中谷の生涯に「白樺教育」の象徴的ともいえる命運を感じたからにほかなりません。

もともと教師であつたまは、「白樺教育」に惹かれ、自身の教育を彼らのそれに近づけたかつたのだという。いつか執筆の機会を持ちたいと思いつながらも、形にならなかつた思ひはこの『白樺伝説』で形となる。そして、以下のように「あとがき」を結んでいる。

年月をたれば、それだけよい作品になるとはいえないまでも、とにかく私の教育を

『白樺教育』にすこしでも近づけ納得するに必要な年月であったことはたしかです。これが、悲憤のうちにほうむられた中谷をはじめとする『白樺派』教師たちを祭ることになりますれば、そして伝説のうちに語られる『白樺教育』の精神を今によみがえらす一灯ともなれば、作者としてこれにすぎる喜びはありません。なお、この作品を書くにあたり、今井信雄先生の名著『白樺の周辺―信州教育との交流について―』にはたいへんお世話になりました。今井先生のご研究にお教えいただくことがなかったなら、おそらくこの作品もたんなる私の執念の吐露におわっていたにちがいありません。

「作者」として「『白樺派教師』」を「祭り、その「精神を今によみがえらす一灯と」なることを望みながら、今井へ謝礼を述べている。『白樺教師 中谷勲』でも、「白樺教師はみな、人間であるがゆえの悲しみを内に秘め、子どもを抱きしめる愛にあふれていた。だから、たとえ一年であれ、教師がみせた一瞬の輝きによって、子どもたちの心は揺さぶられ、魂にとどく教育となったのである。中谷が、今に偲ばれるのも、中谷がまこと愛の教師だったからではないだろうか。」と信州白樺教育運動、また、中谷勲へ対する劇的な思いは吐露され、巻末の参考文献において、今井『「白樺」の周辺』が示されている。

四層においては、白井吉見『安曇野』の注釈・資料としていくつかの先行論が見られる。その中でも重要なものは『本の中の信州白樺教師』<sup>17</sup>が挙げられる。以下の引用を見てみたい。

信州の白樺教員と呼ばれた彼らは子どもを無我夢中で愛した教師たちであり、子どもたちからも無我夢中で愛された、熱血集団であった。熱血は、その集団の中では絶対的美であり善であるけれども、反発する渦巻きもおのずから生じ、歴史の中に忘れられない足跡を残した。それだけに何人も作家が興味をもって、いくつかの意味深い小説が生まれ出た。それらの小説を追って、信州白樺教員の魅力をたどってみたいと思う。現実の教育史の上から評価する力はないが、小説の中に魅力と問題を放つ人間群像を追ってみたいと思っている。

この中での「本」とは前述の白井吉見『安曇野』、はまみつを『白樺伝説』を指しているが、四層では、こうした情報を入り口に「愛」ということばで美化された「白樺教員」像が語られていく。<sup>18</sup>

ここまで、地方史・教育史・作家などの信州白樺教育運動言説を四層に分け、その特徴を述べてきた。その特徴として、以下の三点が挙げられる。一つ目は、公的な記述の中では、

信州白樺教育運動への評価が戦前／戦後という時代区分の中で反転していること。二つ目は、信州白樺教育運動言説は、この運動の研究の大家である今井論を参考に記述されていること。三つ目は、この運動を芸術の対象とした作家が、信州白樺教育運動に対して、「愛」や「熱意」といった抽象的な評価を下していることである。

## 第二項 信州白樺教育運動言説の問題点と今日的研究意義

第一項において見てきたように、信州白樺教育運動言説の共通点の一つは、今井信雄『「白樺」の周辺』に頼った執筆が行われていることであるが、信州白樺教育運動に対する見方まで、今井の見方を共有する結果となっている節がある。それは、戦前の「気分教育」という揶揄に代表される、信州白樺教育運動を長野県教育界にとって害とみなす（＝評価しない）見方に対して、戦後、帝国主義に対して個人／自由主義という（＝評価する）見方である。そういった今井の見方が窺える、『「白樺」の周辺』「あとがき」を見てみよう。

本書成立の動機を一言で尽くせば、信州白樺派の多くの人々に、深い感銘を覚えたからである。それは市井の影に貧しくはあっても心豊かに、不動の心を持って、清潔にその人生を生きるすがたへの感動であった。

こうして「感動」を動機に記述された「信州白樺派」研究は現在まで、その内容を精査されることがなく、ほとんどの信州白樺教育運動言説は、ここから派生的に生まれていく事態となった。ここで問題となるのは、そもそも信州白樺教育運動自体、その資料の少なさや運動の抽象性から、本来的には概説することが困難な、未だよくわからない運動であることだ。この運動の中にはさまざまな個人や出来事の諸関係が内包されている。次節において検討する一志茂樹は、「多分に誤伝評価されつつある大正期信州白樺教育の実態―主として長野県師範学校附属小学校と長野県上田市小学校東校の場合に顧みて―」<sup>19</sup>において以下のよう、指摘している。

「信州白樺教育運動については」成城大学の今井信雄君によって非常に詳細な研究が『成城文芸』に昭和四二年から四三年にわたって七回ほど発表されており、四四年から四五年に二回『成城短期大学紀要』にさらに細かい研究が発表されています。

今日では、今井君によるこれらの研究がほとんど定論になっているような観を呈しておるのであります。今井君の研究は、年齢的には極めて詳細で、ありがたいですが、一

部ひとびとの行動で、全体を律したり、平板的に運動を見ていたり、本末を転倒してたり、年代差を考慮しないでの聞き取りが多いため、不正確のことも少なくなく、わたくしのような一人の当事者の側からしますと、迷惑至極の点も少なくないのであります。

こういった「当事者」から今井論に寄せられた批判には、そこに歴史的な厳肅さが求められており、少々無理がある批判であることは言うまでもない。しかしながら、「当事者」という情報強者からこういった批判が生まれていることについては、一考しなければならぬ問題でもあるだろう。

信州白樺教育運動は現在まで、わかりやすく戦前／戦後という区分に一致したイデオロギーの評価に揺られながら、「愛」や「熱意」といった抽象的な賛辞に晒され、本質的な検討の機会を持たれなかった。であるならば、まずは運動を対象化してしまうのではなく、そこにある個人や出来事を、ひとまずは記述し、その集成を再考していく必要がある。換言すれば、信州白樺教育運動という概念自体を再編成する必要がある。

本稿では、こうした点に留意しながら、論述を進めていく。今井の論述や発掘した資料に寄り添いながら、今井論を批判的に引き継ぎ、信州白樺教育運動を問い直していく。

### 第三項 本稿での試みとその見取り図

繰り返しになるが、今まで見てきたように、信州白樺教育運動への記述が、戦後のイデオロギーによって行われているのであれば、ひとまずは「評価」そのものからは距離を置き、まずはその運動の詳細を記述することに努める必要がある。評価する／しないという動機によって記述された、〈過去の現象〉という一面的な見方によってそぎ落とされてきた、生きた個人、動的な出来事を記述する、というのがこの修士論文に通底する問題意識と試みである。

そこで本稿は、信州白樺教育運動を三つの側面から眺めるために、三部構成をとっている。これから各部の説明をしていくが、第一部では、信州白樺教育運動に内在する個人（教員）や彼らに起こった出来事（弾圧）を記述することで、今まで一面的に見られてきたこの運動の立体的な像を明らかにすることをねらいとする。参加人数も不明で具体的な活動理念もなかった運動であるため、一つの現象として捉える前に確認していく事項である。第二節では赤羽王郎、一志茂樹、中谷勲の三人の教員を取り上げ、この運動の多様性と、教員個人の個別性について記述を試みている。第三節では彼らに起こった二つの弾圧事件を取り上げ、

そういった弾圧がなぜ起こり、どういう過程で弾圧されたのかを記述している。

第二部では、教材の観点から信州白樺教育運動を見るために、信州白樺教育運動において使用された自主教材、武者小路実篤「かちく山」を作品論的なアプローチによって論じている。第二節では「この一篇を或る小学校の先生に」という献辞からテキストの発信／受信の戦略、テキスト読解に至るまで、幅広い論点で「かちく山」を再考している。そして、信州白樺教育運動における「生きた」教材とは何か、という疑問を明らかにすることがねらいである。

そして、第三部では、信州白樺教育運動が発行した、文芸教育同人誌『地上』について論じている。現在まで、『地上』は詳細に論じられることがなく、雑誌の情報も未整理のままであったため、『地上』の情報を整理しながら、そこに通底する「子供」観や「自然」観を明らかにすることをねらって議論を進めている。

こうして信州白樺教育運動を多角的にひとまずは記述し、そこから浮上した問題や通底する問題を明らかにしていくことで、この運動の多面性を明らかにしていきたい。

## 第二節 三人の「白樺派」教員から見る運動の諸相

本節では、信州白樺教育運動の中心人物である三人の教員に焦点をあて、彼らの個性を明らかにすることをねらいとする。前節で見たように、信州白樺教育運動言説で多いのは、「愛」や「熱意」といった抽象的・精神的なものであるが、こういった印象を運動全体に当てはめるのは粗雑な見方である。よって、本節では毛色の異なる三人の教員に焦点を当て、彼らの経歴や人物像に迫ることで、この運動の内包する多様性・複雑性について考えていく。

### 第一項 赤羽王郎



あかはねおうろう

あかはねかずお

赤羽王郎、本名は赤羽一雄。信州白樺教育運動における中心人物であり、この運動を牽引した人物である。

赤羽は、一八八六（明治一九）年に長野県上伊那郡東春近村（現、伊那市）に生まれる。

両親は、彼曰く「修身の権化」である父、赤羽連（二四歳）と、病弱ながら気丈な母ゆき（二〇歳）だった。この時、父である連は長野県師範学校を卒業し、下伊那郡河野学校（現、豊丘村）に勤務していた。

一八九二年（明治二五）年、六歳のときに、伊那富小学校（現、辰野町）に入学、一九〇〇（明治三三）年に同校を卒業し、松本中学校に入学するが、父の連が飯田尋常小学校に転勤となったために、県立飯田中学校へ転入。一九〇五（明治三八）年一九歳の三月に、飯田中学校を卒業し、九月から下伊那郡松尾小学校の代用教員となる。一九〇六（明治三九）年四月に下伊那郡鼎小学校の代用教員となり、翌年、父の反対にあいながらも、東京美術学校（現、東京芸術大学）図案科に入学している。このころから、学校にも生きることも希望を見いだせず、精神を病み、自死を三度試みている。そして、一九一〇（明治四三）年、周囲の心配もあり、東京美術学校を退学することとなった。

一九一一年（明治四四）年に父の伝手もあり、長野県庁学務課の雇となるが、八月、「権力」に反発し、依願退職している。同年九月には、更級郡中津小学校（現、長野市昭和小学校）の代用教員となる。こうして再び代用教員となったときのことを、赤羽は以下のように述懐している。

それですから、それはまあ、小学校教員になるのを頼むときにはですねえ。これはまあ、ときには、おとなの世界は、もうやりきれない。やりきれないから、子どもの世界へとびこむ。（子どもの）世界へ逃げこむと……。永久に、逃げこむわけでもないかもしれないけれども、とにかく、「一時、子どもの中へ、いまは逃げこむより外に、生きられねえような気がして、しょうがねえ」。「どっかで、おれを代用教員に頼むところがあつたら、さがしてくれねえか」というわけで、その男に頼んで、「かつて鍋屋田の小学校に教頭をやったので、林という人、その人が川中島（更級郡）の、中津の校長であるから、それが、非常におとなしい人だから、頼んでみよう」というわけで、僕をその人に紹介してくれたんです。<sup>20</sup>

赤羽はこれ以降、教師を「天職」に感じ、「いきがい」を見出したのだが、引用のようにその動機は三度も自死を試みざるを得なかった「やりきれない」「おとなの世界」に對置して、「子どもの中」に「逃げこむ」という表現がされている。さらに強調すると、そうでもしないと、「生きられ」ないほどに、それは切実な動機であった。

そして、諏訪郡玉川小、東筑摩郡塩尻小、同郡和田小学校に勤務。一九一八（大正七）年に植科郡戸倉小学校に赴任するが、戸倉事件のために退職。その後、柳宗悦宅にてバーナー・リーチの釜の手伝い、帰郷し『地上』発刊などの活動に励む。一九二一（大正一〇）年以降からは、京城、奄美大島、甌島などで教壇に立っている。しばしば教員の立場に行き過ぎた問題を起こし、彼の教師人生は波瀾万丈なものであった。

王郎はその求心力で信州白樺教育運動の第一の中心人物となるが、彼は『白樺』との出会いと、それを教育に還元する意義について下記のように述べている。

わたしが『白樺』をみんなに勧めたのは、そういう意味で、教育者は、教科だけを勉強していったってだめなんです。人間、自分自身を、たえず完成する努力をしなきゃいけないんだ。死ぬまで勉強だ。ただ、子どもに教える教科だけ、完全に勉強してたりしていいやあいいんじゃない。教育は、人間を作るこんであって、ただ、学力をつけるだけじゃあないんです。そうするには、一番だいじなのは、やはり、そういう、もつと

世界的視野にたち、世界的なそういう偉大な連中の作品に触れること、その魂に触れること、そういうことによって、自分たちが、一步一步、自分たちを成長させていかなくちやあいけない。つまり、自己を絶えず完成していかなきゃあいけない。(こうして)いくことが、教師として一番だいじなことだと……。<sup>(21)</sup>

彼は『白樺』の雑誌としての魅力を「外国の文豪を、芸術をです、世界的な、あるいは教育者、科学者、そういうものの」紹介をしていた点にあるとしている。それは、傍線のように「自分たちを成長させ」るために「偉大な」「魂に触れる」必要があったからである。裏を返せば、「自分たちを成長させ」、「完成」させるためには、「世界的視野」に立つ必要があり、それは赤羽の日常の中には存在しなかったのである。

## 参考文献

- ・中村一雄編『赤羽王郎口述 わたしの歩いた道』(一九八二「昭和五七」年六月、信濃教育会出版部)
- ・今井信雄『この道を往く 漂白の教師赤羽王郎』(一九八八「昭和六三」年四月、講談社)
- ・南大三『赤羽王郎の生き方』(一九八八「昭和六三」年六月、鹿児島県民教育文化研究所)

## 第二項 一志茂樹

一志茂樹いっしげきは、信州白樺教育運動の教員の中でも、赤羽とは対という意味で重要な人物である。一志は一八九三(明治二六)年に長野県北安曇郡社村(現、大町市)に生まれ、一九二二(明治四五)年、県立大町中学校を卒業し、北安曇郡池田小学校で代用教員として勤務している。一志が一九歳の時で、この時期に同僚の紹介で『白樺』と出会ったのだという。一九一三(大正二)年、二〇歳のときに、友人の勧めで長野師範学校に入学し、翌一九一四(大正三)年に卒業。そして、再び池田小学校に教員として戻り、一九一六(大正五)年、一志が二三歳のころ、長野師範付属小学校に赴任する。

その後、上田尋常小学校にて教鞭をふるい、一九二七(昭和二)年には北安曇郡平小学校の校長となっている。その後には、北安曇郡会染小、長野市賀茂小、松本市開智小学校で校長をつとめ退職。それからは、松本市立博物館長、信濃史料編纂主任、長野県史編纂委員長、信濃史学会会長をつとめあげている。

こうして一志の経歴を見ていくだけでも、赤羽との違いが大きく見えてくる。赤羽が無資格の代用教員だったのに対して、一志は師範学校を卒業しており、また、師範付属小学校に

て勤務するなど、その教師としての素養と、周囲からの期待が見えてくる。実際、信州白樺教育運動に関わった教員が次々と休退職を命じられ、転勤の憂き目に遭う中でも、一志はそういった弾圧からは遠いところに位置している。

信州白樺教育運動の中でも一志が特別に、ほかの面々と異なるところは、その自己批判精神である。かつての盟友が次々と信州白樺教育運動を良き思い出として振り返る中で、彼は信州白樺教育運動を以下のように位置づけている。

とくに申したいことは、現実というものを直視しなかった。これは白樺の人たちはみなそうでありませけれども、心の世界だけを非常に深く追ったということでもあります。あの頃はよく「天才」ということをいいました。われわれは天才である、特別な、選ばれた天才であるから、われわれのいうことや考えることには絶対間違いがないのだ。と  
思いこんでいたのです。今考えると、こどもらしい話でありますけれども、そういう考えを心の底に蔵しておいたのです。われわれだけが天才で、あとはみんな凡人だというような、一種の封建思想に似た選民思想をもっていたのであります。人類愛をいっても、その根底には、このような浅はかなエゴイズムがあったのであります。<sup>(22)</sup>

「愛」といった観点で評価されてきた信州白樺教育運動自体を、その根底に「浅はかなエゴイズム」があったとして、批判的に振り返っている。こうした一志の言が指し示すのは、「凡人」に対となる「天才」、「われわれ」であり、その根底には現実を省みない閉鎖的な指向があった。

#### 参考文献

- ・藤田美実『信州教育の系譜』下（一九八九「平成元」年五月、北樹出版）
- ・一志茂樹『信州白樺運動のころ』（一九八一「昭和五六」年十一月、信濃史学会）
- ・市川本太郎『長野師範人物誌』（一九八六「昭和六一」年一〇月、信濃教育会出版部）
- ・一志茂樹「多分に誤伝評価されつつある大正期信州白樺教育の実態―主として長野県師範学校附属小学校と長野県上田市小学校東校の場合に顧みて―」（『信濃』一九七四「昭和四九」年五月）

### 第三項 中谷勲



なかや いさお

中谷勲は信州白樺教育運動の教員の中でもっとも若く、もっとも弾圧の影響をうけた人物で、もっともはやく世を去った、悲劇の人である。

中谷は、一八九六（明治二九）年、上伊那朝日村（現、辰野町）に生まれた。一九〇二（明治三五）年、七歳のときに上伊那郡朝日村朝日小学校へ入学。一九一〇（明治四三）年、中谷が一五歳のころ、朝日小学校高等科を卒業し、その後、三年間、家業である農業の手伝いをしていた。一九一三（大正二）年、一八歳のころに、母校である朝日小学校で代用教員となる。

翌年には長野県師範学校に入学する。このころ師範附属小学校では、一志茂樹が勤務しており、そこで「白樺教育」を実践していた。つまり中谷が師範学校に通っている段階で、「白樺教育」はすでに実践されており、中谷はそういった影響下におかれ師範学校時代を過ごしている。また、もっとも中谷は体が弱く、このころから、入院をすることもあったようだ。

一九一八（大正七）年、長野県師範学校を卒業した中谷は、埴科郡戸倉小学校へ赴任し、ここで赤羽王郎と出会うことになる。詳細は次節に譲るが、当時の戸倉小学校は「白樺派」のメッカであり、前述のとおり、師範学校時代から「白樺教育」の洗礼を受けていた中谷が「白樺派」式教育にのめり込んだのも無理はないだろう。しかし、一九一九（大正八）年に、戸倉事件によって休職を命じられ、翌年、南安曇郡倭小学校に転任を決める。翌一九二〇（大正九）年に、再び休職を命じられ、その年の五月に流感にかかり、長野赤十字病院に入院。同年、七月二九日に長逝。享年二五歳だった。

信州白樺教育運動の中心人物は赤羽王郎であり、必然的に彼が多くの注目を集めてきたが、時代が下るにつれ、中谷がさかんに言及されるようになっていく。『信濃毎日新聞』（一九七〇「昭和四五」年六月二一・二三日、朝刊）には、「信州の教師像」という二回の中谷についての連載がある。これは中谷と親交が厚く、『中谷勲遺稿』<sup>23</sup>の編者でもあった小林多津衛によるもので、記事の中で、小林はこう中谷を評している。

中谷は求道の人であり、常に自ら魂を見つめる内面の人であった。あれだけ子供好き

な彼が、自分の至らなさを責めて教職を去ろうと苦しんだことがある。彼は「人間としていかなる道が正しいか尊いか」問いつづけた。／中谷ほど子供を思い、子供に慕われたものはまれだ。その姿は「中谷勲遺稿」にあふれている。中谷の心には、本能的ともいえる「いのち」への愛があり、戦争なき世界への願いがあつた。

偶像化されているようにも見えるが、中谷はこのような「愛」という評価軸で評価されてきた人物であり、はじめに取り上げた中谷を主人公とする、はまみつをの著作にも「愛」や「まこと」ということばが盛んに散見される。そして、その「愛」や「まこと」という評価は、信州白樺教育運動への評価とも重なり、中谷は活動のさなかに長逝したゆえ、そういった信州白樺教育運動のイメージを一手に担う人物となっている。

#### 参考文献

- ・丸山諒男、池田忠、小林多津衛、吉澤親雅、編『中谷勲遺稿』（一九二四「大正一三」年一二月、丸山諒男）
- ・市川本太郎『長野師範人物誌』（一九八六「昭和六一」年一〇月、信濃教育会出版部）

#### 第四項 まとめ

第一部第二節においては、信州白樺教育運動の中心的な教員である三人、赤羽王郎・一志茂樹・中谷勲について論じてきた。具体的な活動の理念がなかった信州白樺教育運動において、この三者は、それぞれ教育への思想的文脈を異にしている。そして、簡単に三人の相似点・相違点を述べるには困難な個別性／多様性がある。しかしながら、三人を通して見えてきたのは、特に赤羽・一志に見られた教育者としての現実世界に対しての閉鎖性である。「大人」の世界と「子ども」の世界を断絶し、現実を省みない「自由教育」の背景にあるこうした閉鎖性は、現実そのものに弾圧されていく事態となる。次節にて、二つの事件（戸倉事件・倭事件）を取り上げ、その弾圧の内実に迫ってみたい。

### 第三節 「自由」と弾圧

本節では、信州白樺教育運動に起きた二つの弾圧（戸倉事件・倭事件）について記述し、その内実を論じていく。

#### 第一項 戸倉事件

戸倉事件とは、長野県埴科郡戸倉小学校において、新しい児童書を購入するために、学校の備品である古書を戸倉村会の許可なく売却したとして複数名の教員の休退職が命じられた事件である。当時、戸倉小学校の校長、みやさかあきひ宮坂亮は長野県教育会の中でも革新派の人物で、教育界に新たな風を吹き込もうと様々な人物を戸倉小学校に集めた。たきざわまんじろう滝沢万治郎、赤羽王郎、はただけくに ふじわらたけお羽田武邦、藤原武夫、そして、中谷勲である。渦中の場となった『戸倉小学校沿革史』では、信州白樺教育運動と「戸倉事件」を以下のように解説している。

白樺派の新しい思想と教育者の受難の歴史として、大正八年に戸倉事件が起きた。

「……」これらの人々「信州白樺教育運動の教員の面々」の人道主義芸術主義教育に村人が反発したのである。ある日子ども達に新しい本を与えるために、同僚と学校の物置にあった古雑誌類を売ったことがきっかけとなって、日頃の非難の火がもえあがった。子供に芸術教育を施し、西暦を用いて国家を蔑視する極端な民主主義虚無主義者として、新聞や県会で問題にされた。「大正」八年二月赤羽氏と滝沢万治郎、羽田邦夫訓導は教職を追放され、中谷勲訓導等数人は転任し、滝沢氏は兵役免除の特典を失って北海道に入隊した。

この戸倉事件をめぐるのは、一九一九（大正八）年二月一二日に臨時県会が開かれ、その結果、引用の通り、教職の休退職を命じる辞令が知事よりだされるなど、文字通り当時の長野県教育界の「事件」となった出来事である。その「事件」のことを今井は下記のように指摘している。

「戸倉事件」とは一体何であったのだろうか。それを一言で言えば、規制の体制・秩序慣習への挑戦とその挫折である。彼らは教育者であったから、「挑戦」の矛先は明治末・大正初期の画一的・形式主義に則った教育に向けられたが、形式・鑄型の打破は教室・学校内に止まるべき問題ではなかった。いつかは、子どもの生活を支えている家庭及び町村、場合によれば県政とのいざこざに発展すべき可能性を孕んでいた。その結果

が村民の排斥運動・知事の懲戒処分という形になってあらわれたのである。<sup>(24)</sup>

「規制の体制・秩序慣習への挑戦とその挫折」という指摘の通り、多くの先行論は、この「事件」については信州白樺教育運動の側に立っている。そして、そのラディカルな「挑戦」と「挫折」は、信州白樺教育運動にとっては悲劇として、また、当時の前時代性を示すものとして語っているが、その資料を詳細に見ていくと、別の問題が浮上してくる。まずは、事件の発端を確認するために今井の記述を引用してみたい。

この日「大正八年一月八日」校長宮坂は郡役所へ行き、教頭の滝沢は細君の病気で、学校に顔を出しず帰える。大日野・三井の外女教員二名が休んでおり、学校は閑散としていた。昼休みに屑屋がやって来たので、不要な書物を買ってその金で児童図書を充実させようということになった。目方を計ってみると四〇貫あった。荷造りをして車に積んだところで、聞きつけた役場から横槍が入った。〈村の公共物は、村会の議決を経なければならぬ〉というわけである。赤羽王郎は直ぐ役場へ話に行ったが、〈冷たくあしらわれた〉といって不機嫌な面持ちで帰って来た。藤原武夫は法規を盾にとる役場に憤慨し、〈不要なものを売るのが悪ければ、火に燃やすか、水に流してしまえ〉と主張したが、結局屑屋が可哀想だということ、ひそかに半分を麻袋に入れて屑屋に持たせてやった。この事が役場の耳に入り、今度は役場側が硬化した。これが責任者の不在中、公共物無断払い下げとして、罪状の一つに掲げられることになった。<sup>(25)</sup>

この段階では、信州白樺教育運動の教員と村役場の対立のみに留まっており、県知事から休職を命じられるような大きな騒ぎではない。しかしながら、この「事件」にメディアが介入していくことによって、この「事件」の様相は一変していくことになる。赤羽は当時のことを以下のように述懐する。

ここ「戸倉小学校」で、戸倉事件っていうやつがおこるんです。一年経たんうちに、大正八年の二月、わたしやあ、まあ、一番張本人ということ……。いま、長野県では、それ（わたし）に（教員は）させねえ、ということになっちゃった。大きい原因はっていうと、それは、えー、長野新聞社長に、主筆兼社長でしたか、山本聖峰（慎平）という新聞記者がおる。これは、県会議員です。これが、戸倉温泉です。飲んで、少し（笑い）やりすぎたんです。「おまえなんか、教育はわからないから、一切、これから教育に口を出すな」というわけで、めっちゃめっちゃに、みんなでやっつけちゃったんです。

それがたたったんです。<sup>(26)</sup>

前に引用した『戸倉小学校沿革史』に「新聞や県会で問題にされた」とあるが、この「事件」は『長野新聞』とその記者であり、県会議員であった山本聖峰の介入によるところが大きい。引用のように、戸倉温泉での宴会で戸倉小学校の「白樺教員」と山本聖峰は邂逅し、その邂逅は「おまえなんか、教育はわからないから、一切、これから教育に口を出すな」というわけで、めっちゃめっちゃに、みんなでやつつけちゃったんです」という顛末となった。

もともとのこういった個人的な怨恨か、山本の立場によるものかはわかりかねるが、山本は『長野新聞』において信州白樺教育運動を紛糾する記事を連載<sup>(27)</sup>し、一九一九(大正八)年二月一二日の長野県臨時県会において、「戸倉事件」の関係者への処分を知事、県議員に求めている。

サウ云フ人達ノ立場カラ世ノ中ヲ卑シンデサウシテ世ノ中ニ存在スル秩序トカ習慣ト云フモノヲ輕蔑シテ掛ルカラ強テ人情ノ自然ノ流露デアリマス処ノ学校ノ職員室ニ於ケル「御芽出度ウゴザイマス」「御早ウゴザイマス」ト云フ言葉スラモ之ヲ避ケテ往クト云フヤウナ極度ノ現ハレデアリマシテ、私ノ此前憂ヘタ、即チ現実ヲ輕シタ人々ノ余リニ極端ニ走ツタ悪イ現ハレデ、総テガ斯ウ云フ状態デアリマスマイガ、斯ウ云フ人達ヲ出シタト云フコトハ多少サウ云フ流レノ我教育者ノ間ニ存在スルト云フコトヲ吾々ハ思フノデアリマス。従ツテ長野県ノ教育ニ対シテハ徒ラニ当局者ニ難詰ヲ以テ是等ノ問題ヲ何ウスルト云フヤウナ立場デハナク、又県民ノ一人トシ、又県民全体トシテ信州人ガ常ニ頭ガ主観的デ、常ニ理想的デアルカラ其極度ノ流レガ、即チ自分達ノ長所ノ欠点ガ茲ニ出タト云フコトヲ自覚致シマシテ互ニ何トカ此悪イ流レヲ止メテ往カナケレバナラヌノデアリマス。<sup>(28)</sup>

「戸倉小学校」で起きた小さな「事件」が「県民全体」の問題となり、「信州人」のアイデンティティに関わる問題にまで拡大されている。こうした山本の奮闘もあり、結果、赤羽と滝沢は懲戒、羽田と中谷は休職を命じられることになる。こうして見てみれば、彼らを「弾圧」せざるを得ないほど、この運動が「悪イ流レ」として、看過できないまでに至っていたように見えるが、この議会での山本の弁を見ていくと、それだけではないことがわかる。

赤羽某ノ立場ハ白樺一派ト申シマシテ、武者小路実篤ト云フ者ヲ中心ト致シテ居リマスル、新ラシイ村ノ建設者ノ一人デアリマスガ、武者ガ白樺ト云フ雑誌ヲ出シテ居リ

マス。其雑誌ノ信仰者デ白樺派ト云フモノガ教員ノ中ニ事実アツタノデアリマス。  
「…………」白樺派と云フヤウナモノガアリマシテ芸術家トシテ全然世ノ中ト交ハラヌ  
ト云フヤウナ立場ノ空想家、即チ世ノ中ヲ去ツテ自分達ガ特別ノ村ヲ造ツテ新ラシイ  
村ノ中ヘ這入り込ンデ往カウト云フヤウナ連中ノ集マリデアリマス。即チ此矛盾ヤ衝  
突ヤ煩悶ノ多イ世ノ中を避ケテ、サウシテ自分達ノ勝手ナ人々ヲ其所ヘ収容シテ往カ  
ウト云フヤウナ極メテ回避的ナ極メテ現実カラ遠ザカツタ立場ノ人達ノ寄集リデアリ  
マス。<sup>(29)</sup>

信州白樺教育運動の教員と「白樺派」とは別個のものというのが現在の理解の標準であるが、同時代ではそれに区別がなされていない。そして、彼らはともに「空想家」であり、「矛盾ヤ衝突ヤ煩悶ノ多イ世ノ中を避ケテ」いる人々なのである。そうして「世ノ中ヲ去ツテ自分達ガ特別ノ村ヲ造ツテ新ラシイ村ノ中ヘ這入り込ンデ往カウト云フヤウナ連中」と批判がなされていく。

現在から見れば、新しき村と信州白樺教育運動は近しくも別の運動・活動である。しかしながら、当時においては双方ともに「白樺派」で括られ、戸倉小学校の「白樺教員」への弾圧は戸倉小学校の教育そのものというよりは、こうした社会的文脈においてなされている。そうであるならば、「戸倉事件」を信州白樺教育運動の「規制の体制・秩序慣習への挑戦とその挫折」と結論付けることに疑問が残る。なぜなら、「弾圧」の対象は信州白樺教育運動の教員であつたけれども、その「弾圧」を生み出した背景にあるのは、「白樺教員」だけではなく、「白樺派」ひいては「新しき村」に抱かれたイメージがあるからである。信州白樺教育運動への政治的な弾圧は、このような同時代状況のもとになされているのである。

## 第二項 倭事件

まずは「倭事件」の顛末を確認してみたい。

「倭事件」とは長野県南安曇郡倭小学校において、坂井陸海、郷原四五六、赤羽ヨシコ、神沢速水が(自主)退職、中谷勲が強制休職を命じられた事件である。前に挙げた教員の面々は信州白樺教育運動の教員の中でも若手の教員であり、倭小学校で勤務していた「白樺教員」は一掃された。これが「倭事件」である。今井は以下のようにこの事件を論じている。

拙稿「戸倉事件の位相」において、「戸倉事件」を「規制の体制・秩序・慣習への挑戦とその挫折である」と捉えた。また、同稿で「既存の秩序からの脱出、あるいは脱

出のための戦いが、大正の自由主義または「大正デモクラシー」であるといひ替えてもよいが、戸倉の教師達―県下に散在している仲間を含めて―は、こうした時代思想を背景にして、『白樺』の傘下に何となく心を通じ合わせていたのである」とも述べた。論考を再び繰り返すつもりはないが、右の論考はそのまま、「倭事件」の結論でもある。<sup>30</sup>

今井が戸倉事件の「論考」の帰結と倭事件のそれを同一としているように、この事件は「信州白樺派」式自由教育に村人が反発したことが契機となっている。「戸倉事件」とは異なり、なにか具体的な「事件」が起きたわけではなく、教員と村人との軋轢を「戸倉事件」のように大事にはいけなという教員らの自主的な退職がこの「事件」の内実である。当時の関係者は「白樺教育」と村人の軋轢を以下のように述懐している。

とにかく、白樺教育というものは、当時の村のたちには理解されませんでした。村民にとつては、芸術だつて理解できないし、宗教にしてもキリスト教は敵視しています。そういう時にさらわれていることをどんどんやるのだから反発も大きくなつて来ます。それに白樺教育は、非常に人類愛に燃えてはいたが、これも理解されなかつたようです。今で言えば同和教育のようなことですね。また百姓仕事もどんどん手伝つていたし、服装にしても、先生らしいものは着ずに雪袴をはいて学校に行つていました。今から言えば不思議はないのですが、村の人達はそうは見ない、先生というものを完成された人間だと思つている。模範だと思つている。その先生が雪袴をはいて下卑な姿をしていると、子どもを教えることはできないと思ひこんでしまつたようです。<sup>31</sup>

当時の関係者によれば、「白樺教員」と村人の確執の原因は二つある。一つは、彼らに理解できないことを教えていること。もう一つは、当時の村人は、教員を「完成された人間」だと思つており、「白樺教員」はそうではなかつた（と思われていた）ことである。「白樺教員」の教え子によれば、教員と村人の間では以下のような出来事も起こつていたのでという。

初美 遊びながらの教育であつたのか、とてもなつかしい思い出ばかりですが、私はうれしかったことや教え之恩とは逆に悲しかった思い出が目にかんできます。／それは村会の人たちが三人ほど教室に入つてきて、中谷先生をのしり、いじめて行つた時のことでした。それが教え子の前です。先生としてはどんなにつらかつたことでしょうか。村会の人たちがほんとうにくらしく、悲しくてたまりませんでした。中谷先生

は、あの時一言もおっしやらず、黙つてうつむいたままじっとこらえていました。私たちは自分たちが叱られているよりつらい思いでした。村会の人たちが出て行ってしまった後、先生より私たちの方が先にわあっと泣きくずれてしまいました。先生も眼鏡をはずし、大きい涙をボロボロ出して、じつと下を向いて心の落ち着をとりもどそうとされていたのが私たちにもよくわかりました。やがて先生は、自由の教育を理解してもらえないことが悲しい、皆もこのことを忘れるではないぞ、と教えてくれました。<sup>32)</sup>

教員が生徒の眼前で叱責されるというショッキングな場面が語られているが、「規制の体制・秩序・慣習への挑戦とその挫折である」「自由の教育」の背景には、このような歴史もあつたのである。

### 第三項 まとめ

第三節にて取り上げてきた、「戸倉事件」「倭事件」という二つの弾圧は、県会などの政治と学校を管理する村会、また、生徒の保護者などの村人によって行われている。こういった現実社会は、信州白樺教育運動を理解することが出来ず、ゆえに弾圧事件が起こるに至った。信州白樺教育運動は、疎外した現実世界に対して、「自由の教育」を説明し得ることばと理念的体系を持たなかつたのである。しかしながら、このような弾圧の背景には信州白樺教育運動のみならず、「白樺派」「新しき村」を含む、『白樺』思想圏に抱かれるイメージの問題があつた。そこには、「自由」を指向する信州白樺教育運動の教育の在り方と、それを理解しない／出来ない周囲の社会という構造があつた。

### 第一部 むすび

第一節では、信州白樺教育運動言説の系譜をたどり、その特徴を指摘した。その特徴とは、第一に、公的な記述の中では、信州白樺教育運動への評価が戦前／戦後という時代区分の中で反転していること。第二に、信州白樺教育運動言説は、この運動の研究の大家である今井信雄『白樺の周辺』を参考に記述されていること。第三に、この運動を芸術の対象とした作家が、信州白樺教育運動に対して、「愛」や「熱意」といった抽象的な評価を下していることである。

そして、第二節では、赤羽王郎・一志茂樹・中谷勲という三人の教員に着目し、彼らを伝

記的に記述しながら、その個性と多様性を確認した。そして、上記の三人の教員に共通する対社会的な閉鎖性を指摘した。

第三節では、二つの弾圧事件（戸倉事件・倭事件）について考察した。ここでの指摘は、弾圧が、信州白樺教育運動に疎外された現実そのものによって行われていることである。しかしながら、弾圧の背景には、「白樺派」や「新しき村」という同時代的な『白樺』思想圏の問題があり、そこには、「自由」を指向する信州白樺教育運動の教育の在り方と、それを理解しない／出来ない周囲の社会という構造があったことを指摘した。

〔注〕

(1) 文芸同人誌『白樺』の影響を受け、大正期信州に起こった信州の自由（芸術）教育運動の名は、「白樺教育」「信州白樺派」などのバリエーションがあるが、本稿では、信州白樺教育運動と呼ぶ。「白樺教育」ではその運動の所在がわからず、「信州白樺派」では、これが文芸教育運動であったことを示すに欠けるからである。

(2) 一九七五（昭和五〇）年からは時代が少し下るが、新田次郎『聖職の碑』（一九七六「昭和五一」年五月、講談社）は、森谷司郎監督によって、一九七八（昭和五三）年に東宝から映画化されている。また、もう少し時代が下った、『信濃毎日新聞』（一九八二「昭和五七」年六月二二日、朝刊）の赤羽王郎の法要を知らせる記事では、「人類愛の教育」を再評価しようと、との動きが活発で、伝記が出版され、映画化の準備も市川崑監督が進めている」と述べられている。「映画」についての詳細は分ならず、真偽は不明であるが、信州白樺教育運動への「再評価」を示している。

(3) 今井信雄「白樺派の周辺（一）」『成城学園五十周年記念論文集』一九六七「昭和四二」年五月）・「白樺派の周辺（二）」『成城文芸』（一九六七「昭和四二」年五月）

(4) 今井信雄『白樺』の周辺（一九七五「昭和五〇」年九月、信濃教育会出版部）

(5) 『長野県教育史』第四卷（一九七九「昭和五四」年三月、長野県教育史刊行会）

(6) 二つの事件については、本稿第一部第三節にて詳細を取り上げている。

(7) 倭小学校沿革誌編集委員『倭小学校沿革史』（一九六五「昭和四〇」年二月、矢口博美）

(8) 梓川村教育委員上島周一「『気分教育』という思い出く大正七、八年頃」『倭小学校沿革史』（一九六五「昭和四〇」年二月、矢口博美）

(9) 一層にあたるほかの文献は、下記に示す通りである。

戸倉小学校関係(時代順)

・戸倉小学校沿革史作成委員会『戸倉小学校沿革史』(一九六七「昭和四二」年二月、信濃教育会出版部)

・更級埴科地方誌刊行会『更級埴科地方誌』(一九六七「昭和四二」年一〇月、更級埴科地方誌刊行会)

・戸倉町誌編纂委員会『戸倉町誌』第三巻歴史編下(二〇〇一「平成一三」年三月、戸倉町誌編纂委員会)

倭小学校関係(時代順)

・倭小学校『倭における白樺教育』(一九七〇「昭和四五」年五月、倭小学校)

・南安曇郡誌改訂編纂会『南安曇郡志』第三巻下(一九七一「昭和四六」年四月、南安曇郡誌改訂編纂会)

・南安曇教育会『南安曇教育会百年誌』(一九八八「昭和六三」年一月、南安曇教育会)

(10) 注5に同じ

(11) 二層にあたるほかの文献は、下記に示す通りである。

・信濃毎日新聞社編集局報道部『信州の百年』(一九六七「昭和四二」年一二月、信濃毎日新聞社)

・信濃毎日新聞社『信州の教師像』(一九七〇「昭和四五」年一〇月、信濃毎日新聞社)

・荒井勉『信州の教育』(一九七二「昭和四七」年一〇月、合同出版)

・藤田美実『信州教育の系譜』下(一九八九「平成元」年五月、北樹出版)

・信州大学教育学部附属松本中学校五十年史編集委員会『信州教育の水脈』正編(一九九六

「平成八」年一月、郷土出版社)

・中村一雄『信州教育とはなにか』上(二〇一一「平成二三」年一〇月、信州教育出版社)

(12) 臼井吉見「人道主義の文学運動」『文学運動』(一九五六「昭和二六」年二月、筑摩書房)

(13) 臼井吉見『安曇野』第三部(一九七二「昭和四七」年四月、筑摩書房)

(14) 新田次郎『聖職の碑』(一九七六「昭和五一」年五月、講談社)

(15) はまみつを『白樺伝説』(一九八九「平成元」年七月、理論社)

(16) はまみつを『白樺教師 中谷勲』(二〇一〇「平成二二」年二月、郷土出版社)

(17) 堀井正子『本の中の信州白樺教師』(一九九七「平成六」年六月、オフィス・エム)

(18) 四層ではかの文献は、市民タイムス『臼井吉見の「安曇野」を歩く』中(二〇〇六

「平成一八」年七月、郷土出版社)がある。

(19) 一志茂樹「多分に誤伝評価されつつある大正期信州白樺教育の実態―主として長野県師範学校附属小学校と長野県上田市小学校東校の場合に顧みて―」『信濃』(一九七四「昭和四九」年五月)

(20) 中村一雄編『赤羽王郎口述 わたしの歩いた道』(一九八二「昭和五七」年六月、信濃教育会出版部)

(21) 注20に同じ

(22) 注19に同じ

(23) 丸山諒男、池田忠、小林多津衛、吉澤親雅、編『中谷勲遺稿』(一九二四「大正一三」年一二月、丸山諒男)

(24) 注4に同じ

(25) 注4に同じ

(26) 注20に同じ

(27) 『長野新聞』には下記のような、信州白樺教育運動を糾弾する記事が載せられていく。なお、正確な執筆者は不明であるが、おそらくは山本聖峰と思われる。

・「盲目なる教育者の表現 戸倉学校空中生活者覚醒の機会(一)」『長野新聞』(一九一九「大正八」年二月一五日)

・「盲目なる教育者の表現 戸倉学校空中生活者覚醒の機会(二)」『長野新聞』(一九一九「大正八」年二月一六日)

・「盲目なる教育者の表現 戸倉学校空中生活者覚醒の機会(三)」『長野新聞』(一九一九「大正八」年二月一七日)

・「盲目なる教育者の表現 戸倉学校空中生活者覚醒の機会(四)」『長野新聞』(一九一九「大正八」年二月一七日)

・「盲目なる教育者の表現 戸倉学校空中生活者覚醒の機会(完)」『長野新聞』(一九一九「大正八」年二月一八日)

・「戸倉の三人を屠れる知事の処置は妥当也」『長野新聞』(一九一九「大正八」年二月二〇日)

(28) 「大正八年長野県臨時県会議日誌」戸倉小学校沿革史作成委員会『戸倉小学校沿革史』(一九六七「昭和四二」年二月、信濃教育会出版部)

(29) 注28に同じ

(30) 注4に同じ

(31) 金子虎雄「白樺教育に対する当時の批判」(倭小学校『倭における白樺教育』(一九六九「昭和四四」年五月、倭小学校))

(32) 座談会「同級会での座談から——あの頃の学校生活——」(倭小学校『倭における白  
権教育』(一九六九「昭和四四」年五月、倭小学校))

## 第二部 「生きた」教材とはなにか——武者小路童話劇から——

### 第一節 信州白樺教育運動における自主教材

本節では、信州白樺教育運動の特徴の一つである、自主教材による教育について検討していく。

#### 第一項 自主教材と謄写版

信州白樺教育運動の特徴的な活動の一つに、自主教材の活用がある。彼らは国定教科書を否定し、時代・古今東西を問わず、芸術作品にその価値を見出していた。小林多津衛はその理由を下記のように述べている。

一、せまい愛国的なナショナリズムで人類的なところがない。二、徳目的で、しいるようなところがある。三、固定的で弾力性がない。例えば、『怒るな』といっても怒らねばならない場合もある。『忍耐』というのも、耐えていけない場合だつてある。眞の生き方はもっと生きたものでなければならぬ。四、修身教科書には生きてせまるものがない。その点、個人のすぐれた作品には迫力があり、ニュアンスがあり、生きる智恵がある。<sup>(1)</sup>

国定教科書にある、愛国心や倫理が否定され、「眞の生き方はもっと生きたものでなければならぬ」とされている。ここからわかるのは、信州白樺教育運動では教科書に「生き方」に直結した学びを求めていることであり、教材として使用された作品には、「生きる智恵」があったということである。

赤羽王郎は、もう少しミニマムな視点で自主教材の意義と謄写版教材について、下記のよう

に述べている。

また、子どもにすつぱりした材料でなければ、教材でなければ、いけないんだ。だから、自分の教えている子どものまあ、能力に合った、子どもたちが吸収できる、そういうだいいじな教材を、自分で選択して、そして、自分で教科書を作る、別に……。そういう風なことを考えて、謄写版を買って始めたんです。で、子どもに刷ってやるものは、きれいでなければいけない。汚れた、文字が不明であったり、あるいはゆがんで使われ

たり、文字が雑であったりしたものはいけない。一枚一枚、ととのった、美しいものをやりたい。これで、随分苦心しました。で、わたしは、どこへ行くにも、今でもですね、謄写版が女房よりだいじです。支那へも、朝鮮へも、持っていました。<sup>(2)</sup>

先ほどの引用と併せて考えるのであれば、信州白樺教育運動にのっての教科書とは「子どもに「生きる知恵」を与えるものであり、「子ども」の「能力に」見合ったものである。

次項において、実際に使用された教科書を並べ、どのような作品に「生きる知恵」があると考えられていたのかを確かめていくが、その前に、「子ども」の「能力に合」うというリテラシーの点に関して、少し確認をしておきたい。

本稿第三部第二節第一項において、信州白樺教育運動において発行された文芸教育同人誌『地上』に関して考察を進めている。その中で、『地上』および、赤羽王郎の「子供」像を検討しており、その「子供」像とは、「大人の云ふ事も」「或る程度まで」理解できる「子供」がその内実だと論じた。この「大人の云ふ事も」「或る程度まで」理解できる「子供」像とは、第二部でも重要な問題であるため、ここで共有しておきたい。

## 第二項 主な作品

前項において確認した自主教材について、本項では具体的に教材として使用された作品を確認していきたい。今井信雄は生徒が保管していた自主教材を披見し、以下のように作品を並べている。

「花咲爺」・「小さな糧」・「花咲爺とかちかち山」・「ロダン」・「朝鮮人を想う」・「朝鮮の友に贈る書」(柳宗悦)、「正宗の業」・「千手壁日の画像を見て」(倉田百三)、「詩」・「千家元麿詩集」(千家元麿)、「トルストイの言葉」・「ロダンの言葉」・「ミレーの言葉」・「ポイトマン詩集」・「エマーソンの手紙」・「ブレーク詩集」・「家鴨の出世」(犬養健)、「ジャンクリストフより」(ロマン・ロラン)、「三つの労働」・「労働と死と病氣」・「イワンの馬鹿」(トルストイ)、「イリヤス」(ホメーロス)、「青い鳥」(メーテルリンク)、「第五シンホニー解説」・「ベートーヴェン研究 第六シンホニー解説」(ベルリオーズ)、「ベートーヴェン略年譜」、「平和の勝利」(厨川白村)、「良寛和尚歌集」・「一茶句集」・「父の終焉日記」等々。<sup>(3)</sup>

「白樺教員」が称揚した『白樺』同人の作品に加え、『白樺』同人が称揚した芸術家の作品・

伝記・研究書が並んでいる。

時代は少し下ってしまいが、一九三二（昭和六）年二月の南安曇郡倭小学校の自主教材には以下のような作品が並ぶ。

「清兵衛と瓢箪（志賀直哉）」・「二十四時間の生命（チョイスリーダー）」・「西行の戻り橋（土屋耕平）」・「茶味より（奥田正造）」・「年若き兄（ドストエフスキー）」・「洪水の画き方（レオナルド）」・「糞虫スカラベサクレ（ファーブル）」・「武蔵野（国木田独步）」・「乞食・雀（ツルゲネフ）」・「詩（千家元麿）」・「詩（ホイットマン）」・「雀の子（一茶）」・「旅の宿（一茶）」・「良寛（相馬御風）」・「夕日（島崎藤村）」・「フロレンスの少年筆耕（アミーチス）」・「月見草（水野葉舟）」・「わしも知らない・詩（武者小路実篤）」・「くまん蜂（詩）（ヘンリーピアス）」・「蜘蛛の糸（芥川龍之介）」。<sup>4</sup>

こういった作品群の中でも武者小路実篤の作品は、彼らにとって別格の存在であるようだ。以下の引用を見てみよう。

武者さんの本ならどんな本でも信用できます武者さんは日本一です。今の日蓮です。偉い人です。俺れ達若い者は動かされます。本当の真理と強い力を持つてゐるのですから、武者小路さんの仕事は人類的の愛の上に人類が幸福な生活をし様。とし合うといふ、最も大切な考へで仕事をやつてゐるのですから有難くなつて仕まひます。<sup>5</sup>

武者小路への敬愛・尊敬が伺える文章であり、「白樺教員」にとつて武者小路がいかに「信用」に値するかが述べられている。詳細は後述するが、前に挙げた自主教材として使用された武者小路実篤「かちく山」は、赤羽王郎から武者小路実篤への依頼によつて執筆されている。

よつて、信州白樺教育運動において特別な存在である武者小路実篤に論点を当て、第二部を進めていく。次節にて、信州白樺教育運動と、武者小路実篤という作家、作品との関係とに着目し、武者小路実篤「かちく山」の作品論を試みる。

## 第二節 武者小路実篤「かち／＼山」——名指された童話劇再考——

一九一七（大正六）年七月、『白樺』に発表された<sup>6)</sup>、武者小路実篤「かち／＼山」は、同号所収「花咲爺」とともに『カチカチ山と花咲爺』<sup>7)</sup>として出版され、二作は武者小路最初の「童話」<sup>8)</sup>、劇として位置付けられている。現在まで、「かち／＼山」は武者小路我孫子時代の多岐にわたる活動の一部分として、作家論的に論じられてきた。しかしながら、児童雑誌『赤い鳥』創刊前夜のこの時期<sup>9)</sup>に、武者小路が「この一篇をある小学校の先生に」という献辞をうち「童話劇」を発表したことは、もう少し広い視野を持ち考えなければならぬ問題であると思う。

武者小路「かち／＼山」は、昔話「カチカチ山」<sup>10)</sup>にその題材をとった作品であり、極力先行テキストに忠実につくられているが、「注意して」読む必要があることを指摘<sup>11)</sup>されている。武者小路「かち／＼山」には「童話劇」ということばが付属し、それは、テキストの童話的側面と非童話的側面とを混在させてきた。童話的側面とは、比較的読解に困らない昔話「カチカチ山」を引き継ぐ部分であり、非童話的側面とは、武者小路「かち／＼山」に表された「近代」や「主題」、「作者の思想」といった、読解へのリテラシーが求められる部分である。本稿では、混沌をまねく「童話劇」というテキストへの〈付属＝枠組み〉を《童話劇》と表記し、問題化している。なぜなら、武者小路「かち／＼山」は、「童話劇」と名指されることにより、多くの違和を抱えてきた作品だからである。それは先行研究に如実に見られ、その指摘の多くは、《童話劇》でありながら、その内実は、文学作品としての「主題」や、「作者の思想」がつよく表れた作品であるとし、物語の背景にある作者自身を読むことを促す。つまり、本作の枠組みは《童話劇》という、一見、子ども向けの作品のように見えるが、作品の「主題」や「作者の思想」を読む必要がある、安易に読むことが許されてこなかったテキストなのだ。ここで疑問となるのは、なぜ、そのような作品が《童話劇》と名指され、その枠組みによってなにもたらされてきたのかという点だ。

よって、本作がどういった過程を経て《童話劇》と名指されたのか、《童話劇》と名指されることで、テキストがどのような歴史を持つてきたのかを検証する必要がある。

第二節では、「かち／＼山」の《バラテキスト》の機能を追うこと、同時代の童話に関する資料から、「かち／＼山」の枠組みである《童話劇》について、その重層的な意味を明らかにすることをねらう。

以下、三段階に分け、検証していく。はじめに、先行研究から武者小路「かち／＼山」が、どのように受容・読解されてきたか、その問題点を確認する。次に、テキストの生成経緯と同時代受容から、テキスト発信側の受容への戦略と、受信側（同時代読者）との共犯関係を明らかにし、《バラテキスト》の機能について確認する。最後に、テキストを読むこと、同

時代の『童話の研究』から、「かち／＼山」と『童話劇』という枠組みについて再考してみたい。

### 第一項 先行研究と問題提起

本項では、先行研究から、「かち／＼山」受容・読解の問題点を指摘する。

まず、「かち／＼山」の簡単な本筋を確認しよう。

「爺」の帰りを待つ「婆」の下に、病氣明けの「兎」がやって来る。良心的な「兎」は、「爺」の帰りが遅いことを心配する「婆」に代わって、山へ「爺」を捜しに行く。「兎」と入れ違いに帰ってきた「爺」は、人を騙してばかりいる「狸」を捕まえていた。二人が「狸」の処遇を相談している時に「兎」も帰り、三者は、「狸」が信用出来るまで小屋で飼うことに決めた。ある時、「狸」は米をついでいる「婆」を騙し、手伝うふりをして殺してしまう。そして、「婆」に化けた「狸」は狸汁と偽り、「婆」の肉を「爺」に食べさせようとする。その場に居合わせた「兎」は、悲しみ錯乱する「爺」の代わりに仇をとることを決意する。「兎」は「狸」に火傷を負わせるなどの報復をするが、「狸」はそれが故意であることに気づかない。「兎」は「爺」に「狸」の様子を報告し、結託した様子の二人は明日、「狸」を泥船で沈めることを計画する。当日、「兎」に騙されていることを知らない「狸」は罠にかかり、命乞いをするが、「兎」の前で溺れていく。その光景をみていた「爺」は最後に「出かしたぞ兎！」と叫ぶ。

武者小路「かち／＼山」と巖谷小波『勝々山』の比較研究をした寺澤浩樹は、以上のような本筋と、先行テキスト「カチカチ山」との物語構造の差異を以下のように指摘<sup>12</sup>する。

武者小路の〈童話劇〉が、巖谷版を含む〈昔話〉に比べ、分量が大幅に増加しているのはひと目でわかることだが、その内実は、登場人物の心理と思考の精細でリアルな表現である。とりわけこの作品のように、語り手を持たない戯曲という様式においては、それは彼らのおびただしい会話、独白や行為によって表され、それぞれ個性的な人物造形を持つに至る。それによってこそ、素朴な〈昔話〉は、明確な主題や情調を持つ、近代の〈童話劇〉へと変わっていく。

プロットやストーリーに改変はあるものの、極力先行テキストに忠実に作られた武者小路「かち／＼山」は、登場人物それぞれが自意識、自我を持ち、「信用」という対人的、近代的共同体の問題に直面している。従来の「カチカチ山」のような悪に対する善、ただ行為

に表せられる無知性な悪とは異なり、それぞれの行動の背景には理由があり、その理由に至る経験が描かれているのが、ひとまず、武者小路版「かち／＼山」の特徴であると言えるだろう。それから、寺澤は本作が《童話劇》であることに「着目」し、「兎の恩義の厚さや」、「慈悲心」、「狸の傲慢さや」「だらしなさ」が「学ぶべきものとそうでないものであ」としながら、「これらのいかにもわかりやすい教育性は」「より弱いもののように思われ」、「作品の〈信頼〉という主題につながる、爺の言葉のありようへの懐疑、狸の信用と疑いのジレンマ、兎の現生を生き抜く策略などのリアリズムの方が、より強く表現されている」と指摘している。つまり、武者小路「かち／＼山」においては、昔話の「教育性」そのものより、文学作品としての「主題」の方がつよく表れているという見解だ。

大津山国夫<sup>13</sup>は、「昔噺の忠実なドラマ化」をしながら「温情のヒューマニズムを報復のヒューマニズムで修正しようというラジカルな提示」が行われた作品であると指摘する。大津山の作家論的論説は、「かち／＼山」を「武者小路の全著作の中で最も残忍な作品」としたうえで、「童話劇と銘うちながらあえて「かち／＼山」を書くことになった武者小路」への「理解」を促している。あるテキストに対しての「残虐」性の尺度は個人によるものであり、簡単に首肯できる問題ではないが、「童話劇と銘うちながら」といった言及から、あきらかに《童話劇》への違和感を持っていることが認められる。

三色文庫『かちかち山』の出版に尽力した塚原健二郎は巻末に「かちかち山について」<sup>14</sup>という文章を載せている。その中で塚原は、「かち／＼山」を「注意して」読むと、「悪魔にとりつかれたもの（たぬき）の不安、正義の道あるくもの（うさぎ）の落つきと自信の心理の推移が実に自然に描かれ」ており、「人間は、思い上がってはどんな頭のよいものでも」、「土舟ののって海へしずむたぬきのようになる」と、作品の教訓性が浮上させている。最後には、「私たちは、すべての文学作品は、文章や、すじのおもしろさだけでなく、その作品の底にある作者の思想——つまり、なにを語ろうとしたか、ということをも、よく味わわなくてはなりません」と結んでいる。

紅野敏郎は『白樺の本』<sup>15</sup>において、前の塚原の指摘を「至言」であるとしながら、「武者小路の作品は、ややもすると楽天的に、単純に、無造作につくられているように思いがちだが、よく注意してみると、予期していたほどに一本調子ではなく、かなりにかげりの多い、複雑な構成と展開を示す場合がある」と述べている。

先行研究の指摘の要点をまとめてみると、一つは、《童話劇》でありながら、その内実は、「ラジカルな提示」や「信頼」という主題<sup>16</sup>がつよく表れた作品だとしていること、もう一つは、「注意して」読むことで、物語の教訓性や「作者の思想」、「かなりにかげりの多い、複雑な構成と展開を示す」とみなしていることだ。

ここから考えなければならぬ問題は、《童話劇》でありながら、報復を肯定する「ラジカル」な、「近代」的な「信頼」という主題を持つテキストが、また、「注意して」読む必要があるテキストが、なぜ《童話劇》と名指されてきたのか、という点だ。なぜなら、《童話劇》と名指されることで、安易に、読まれかねない危険性をはらむからである。それにも関わらず、なぜ《童話劇》である必要があったのだろうか。ここで議論したいのはあくまで《童話劇》とはなにかという問いではなく、むしろ、《童話劇》がテキストにたいして、なにをもたらしってきたのかという問題だ。次項にて、「かち／＼山」の生成過程と同時代受容を確認していくことで、その要因を明らかにしていこう。

## 第二項 「童話劇」の成立過程とパラテキスト

本項は武者小路「かち／＼山」に献ぜられた、「(この一篇をある小学校の先生に)」という辞が果たしてきた役割を中心に議論を進めていく。換言すれば、テキストをめぐる、パラテキストの機能を丹念に見ていくことで、「かち／＼山」の発信／受信側の受容への戦略を明らかにしていくつもりだ。具体的な議論にはいるまえに、「作者名、タイトル、序文、挿話」など、テキストに付随する「生産物」を「パラテキスト」と名付けたジュネットの理論を参照してみよう。

つまりパラテキストとは、まさにある種の語用論および戦略の特権的な場、テキストのより正しい受容とより妥当な読みのために大衆に働きかける特権的な場なのである——「妥当」であるのはもちろん作者と作者側の人々からみてのことだし、またそのよ  
うな働きかけがきちんと理解され成功するかどうかは別の問題だ。<sup>16)</sup>

「かち／＼山」は、ジュネットの言う「作者と作者側の人々からみて」、「正しい受容とより妥当な読み」への「働きかけ」に「成功」した例と見てよい。加えて、ジュネットは献辞の機能について、「献辞の受け手はいつでも自分に献じられた作品に何らかの責任を負うのであって、彼は否応なくその作品を多少なりとも支援し、ゆえに肩入れすることになるのである」と意義付けている。後述していくが、「かち／＼山」は、作者や「広告」の発した、「大人」のみならず「子供」への理解を促すコマーションが、同時代読者と共犯関係をなし、《童話劇》を強固なものにしていく。それゆえに、《童話劇》でありながら、といった言説が生まれていく事態となる。そして、今なお「正しい受容とより妥当な読み」への「働きかけ」は強化され続けている。

それでは議論に入ろう。まず、武者小路「かち／＼山」が《童話劇》と名指されていく過程を見つめるために、テキストの成立過程や出版をめぐる文脈と同時代受容について確認してみたい。

武者小路は新潮社版『武者小路実篤全集』刊行によせて、「かち／＼山」と「花咲爺」の執筆動機を以下のように振り返っている。<sup>17</sup>

「かちかち山」と「花咲爺」はつゞけて一気に書いたと言つていい。「地藏と鬼」はあとで書いた。当時信州の小学校の先生をして居た赤羽王郎と云ふ人から童話劇のやうなものを書いてほしいやうに言はれたのが、ヒントになつて他にかきたいものがなかつたので書いたやうに覚えている。「……」この三つの作の為に岸田劉生が挿画を書いてくれた。なかなかいゝ画で、いゝ思い出になつてゐる。(昭和三十一年一月一日)

本稿第一部第二節第一項で取り上げた、赤羽王郎とは、『白樺』の「自己の生長」という文学的理念に共感し、それを教育に還元しようとした大正期信州の小学校教員である。彼を中心とした教育運動は、信州白樺教育運動と呼ばれている。信州白樺教育運動の教員達は、『白樺』同人を信州に招き講演を開催<sup>18</sup>、児童に作家への手紙を書かせ文集として通信、交流を持つなど<sup>19</sup>、熱心な『白樺』フォロアーでありながら、熱心な芸術教育主義者でもあった。彼らは『白樺』同人の作品を謄写版教材として使用しており、「かち／＼山」もそのような文脈において執筆が依頼されている。彼らが教材として扱った具体的な作品を見てみよう。

当時我が国上下に蔓延して居った文学芸術の尊重熱が高まり、教育上にも小説や童話、伽嘶、童話等が利用され、児童の創作能や鑑賞眼を養う為に綴方、絵画、音楽、手工などが重要学科とみられた。そこで「イワンの馬鹿」や「かちかち山と花咲爺」などロダン、トルストイ、ミレー、ベートーベン等の言葉、ホイットマン、ブレークの詩、一茶詩集、良寛歌集、その他、道元、武者小路、柳、倉田、藤村などの作をはじめ生徒たちの対話、劇、詩などを謄写版で刷つて児童に与えた。<sup>20</sup>

「武者小路」(実篤)、「柳」(宗悦)、「倉田」(百三)に加えて、ロダン、トルストイ、ミレーなど、『白樺』同人が称揚した芸術(家)が並んでいる。彼らは、国定教科書を否定し、個人の文学作品にその教育的価値を見出していた。赤羽は武者小路に「童話劇のやうなもの」

の執筆を依頼した当時を、以下のように述懐している。

島崎藤村を訪ねて、そして、「子どもの読みものを、ぜひ書いてくれ」と頼みました。ああ、それ前に、武者小路に頼んだんですね。こりゃあ、玉川にいた時ですね。それで、武者は早速「そいじゃあ、試してみよう」というわけで、えー、『花咲かじい』それから『かちかち山』。この『かちかち山』を出版した時には、最初の題目のわきに「或る小学校の先生へ」と、こういう添え書きがありました。<sup>(21)</sup>

ここから分かるのは、「(この一篇をある小学校の先生に)」という武者小路による献辞は赤羽に、もう少し抽象化すれば、在職中の小学校教員に宛てられたものだという事である。加えて、作者によれば「童話劇のやうなものを書いてほしい」という執筆依頼は、依頼者によれば、「子どもの読みものを、ぜひ書いてくれ」ということであるらしい。赤羽は藤村の作品については「いいものを書いてくれた」としているが<sup>(22)</sup>、自身に宛てられた献辞をもつ「かち／＼山」に対しては、これ以上の言及をしていない。ここで疑問となるのは、自身に宛てられた、また、活動の中心人物に宛てられた献辞をもつ「かち／＼山」を、彼らはどうのように受容・評価したのか、という点だ。その点に留意しながら、信州白樺教育運動に関する資料を見ていこう。

『更級植科地方誌』<sup>(23)</sup>によれば、「次いで下旬には今までやったことのないクリスマスを祝った。各級それぞれ趣向をこらした学芸会を行った。その中で武者小路の「花さかじい」の劇は大変な人気であった」とあり、同号初出「花咲爺」は劇公演が行われ、「大変な人気」であったことが分かる。しかしながら、「かち／＼山」については劇公演が行われた記録が見つからない。信州白樺教育運動は、教員・生徒らが盛んに創作を行い、大正八年には、『白樺』同人である小泉鉄<sup>こいずみまがね</sup>らの助力を受け、『白樺』に体裁をよく似せた雑誌『地上』を刊行している。『地上』には、教員・生徒の日記、創作がならび、実際に『白樺』同人にも届けられていた。<sup>(24)</sup> その『地上』には、以下のような「日記」が見られる。

八月二日今日は蚕が上つてしまったので学校の仕事に着手した。「かち／＼山」や自分の予定の仕事、後から／＼と頭に浮んで来る、先づかち／＼山から書き出した。しばらく筆を持たなんでしたので字をかくことがいやだ。三頁ばかり書いて止めてしまった。<sup>(25)</sup>

この資料から分かるのは、おそらく、武者小路「かち／＼山」を教材として読み、生徒が劇

用の脚本を書き直していたことである。それは、「学校の仕事」であるから、先ほどの「学芸会」類の準備のために執筆していると推測できる。

赤羽による藤村の作品への賛美、学芸会における「花咲爺」の劇公演、児童による「かち／＼山」の（再）執筆、この三点から考えられるのは、信州白樺教育による「かち／＼山」評価は、決して高いとは言えないということだ。これから述べていくことになるが、武者小路「かち／＼山」に対する、テキスト発信側の受容への戦略は「子供」に「理解」されることであった。しかしながら、その受容への戦略は、信州白樺教育運動に関する資料を見る限り、達成されたとは言い難い。

だが、その戦略は別の形で達成されていくことになる。そのことを確認するために、これから、武者小路「かち／＼山」をめぐる発信／受信側の言説を追いかけていく。

本作初出同号の武者小路「六号雑記」をみてみよう。

今度、「カチ／＼山」と「花咲爺」をかいだ。かう云ふものをかいても自分は自分だ、だから別に云ひ訳する必要は認めない。自分は何んでもかきたいものはかく主義だ。誤解や悪口にはおどろかない。童話劇作家と軽蔑されると寧ろ童話劇がかきたくなる、「自分がかけば」と云ふ気は腹の底にある。嘘のやうだが、涙ぐみながら興奮しながら夜中にとび起きてはカチ／＼山や花咲爺をかいだのだ。そして道がひらけさうもない時には何時もの創作と同じやうに悲観もした。しかし子供がこの芝居を見て芸術的の興奮を心にかけてくれなければ失敗だ。かう云ふものをかいだ以上は心ある大人を喜ばせるだけでは物足りない。<sup>26</sup>

作者により、「カチ／＼山や花咲爺」が明らかにほかの創作と差別化されていることが見てとれる。作者は二作を「かう云ふもの」と呼び、それらを書いたことに、「云ひ訳」は「必要」としていないが、「かう云ふもの」の執筆中は「嘘のやうだが」、「涙ぐみながら興奮しながら」書いたようだ。創作に行き詰まった時も「何時もの創作と同じやうに悲観」したらしい。そして、「かう云ふもの」は「心ある大人」だけでなく、「子供」に「芸術的興奮」を感じさせなければ「失敗」であると、作品の受容に高い要求を設定している。二作の初出『白樺』によせられた「六号雑記」には作者によるテキスト受容への戦略が記されているのである。加えて、「童話劇作家と軽蔑されると寧ろ童話劇がかきたくなる」の一文に注目したく思うが、「かち／＼山」は作者が初めて昔話に題材を求めた作品であり、それ以前に「童話劇」と呼ばれるもの、『童話劇』と呼ばれる可能性のあるものは執筆していない。

「」から考えられることは、作者は「童話劇」を書くことで「童話劇作家」と揶揄される

事態を想定していたか、あるいは、「童話劇」ということばが、作者の「子どもらし」<sup>27</sup>をなじることばとして、「童話劇」執筆以前から投げかけられていた可能性があるということだ。しかしながら、作者の設定した受容への戦略とともに、そういった曖昧な「童話劇」という語自体は、ことばそのままの《童話劇》という語として固定されていくことになる。『カチカチ山と花咲爺』の「広告」<sup>28</sup>を見てみよう。

此の二つの日本固有な、しかも世界的な童話は、新しい生命を以て蘇った。この本は大人にも子供にも、芸術的感動と道義的感激を与へる吾国最初の童話劇である。岸田氏の挿画もまた、世界的に近頃珍しい収穫であり、日本挿画史上に特筆体書さるべきものである。私達は此の先駆的使命を帯びた記念すべき本を公にすることを喜んでゐる。

引用自体が「広告」であるから、一定のコマーシャル目的が含まれており、「世界的」「吾国最初」といった誇張的な表現が含まれていることも考慮したいが、それでもやはり、この「広告」にはテキスト受容への戦略が設定されている。それは、「大人にも子供にも、芸術的感動と道義的感激を与へる吾国最初の童話劇である」の一文に明確に示されている。前に作者の「六号雑記」に引用したとおり、読者には「大人」と「子供」が設定され、リテラシーのある大人を第一の読者に想定しながらも、その円環の中には「子供」もおり、「かち／＼山」は、彼らに「芸術的感動と道義的感激」を「与へる」作品なのである。そして、「吾国最初の童話劇」と、既存の「童話劇」と差別化しながら、「かち／＼山」が《童話劇》であることを宣言する。

こうしたテキスト発信側からのテキストへの位置付けと受容への戦略は、ただ発信側からのみ作り出されたものではなく、そこには受信側（同時代読者）も関わっている。

「かち／＼山」の同時代評を確認してみよう。

童話劇の脚本二篇、日本昔噺に新しい解釈を下して脚色したもの、脚本として舞台に登せたとしての価値に就て疑ひを存ずるが、従来の童話を斯かる解釈の下に書いた事は非常に面白いと思ふ、又此二篇を読んで子供に聞かした處で子供の頭で直に解釈し得るや何うかは知らぬが、かち／＼山の副へ書にあるやうにこの一篇をある小学の先生に参考に供するものと見れば、非常に有益な作と思ふ、何しろ此種の試みを尚ほ繼續して貰ひ度いものだ、童話の改作といふ事は文芸的に見ても大きな仕事で決して馬鹿にしたもので無いと思ふ。<sup>29</sup>

この同時代評は初出『白樺』の翌月であるため、「広告」の発表前、武者小路「かち／＼山」発表から時間差がなく書かれていることに留意したい。評者は、自身の純粋な作品評は書かず、「子供」という読者を想定しつつ作品への評価を下している。「子供の頭で直に解釈し得るや何うかは知らぬが」、「非常に有益な作と思ふ」といったように。「大人」にも「子供」にも「理解」されること、という発信側のテキスト受容への戦略は、ここで決定的な仕事をしている。それは、「大人」である読者がそのまま作品を、評価・批評することはなく「子供」という読者を想定しつつ受容・批評していることだ。

今まで見てきたように、「かち／＼山」の「この一篇をある小学校の先生に」という献辞は、宛てられた信州白樺教育運動の教員・生徒には「理解される」受容であったとは言いがたい。しかしながら、作者、「広告」、同時代評に見られたように、献辞は「子供」にも理解されることを作品の命題として機能させていく。次項において、さらにパラテキストの機能を見ていこう。

### 第三項 挿画と出版歴

前項で見たように、テキストをめぐる作者の言説、献辞、「広告」がなす機能は「子供」にも理解されること、という受容への戦略を配置し続けてきた。しかしながら、本作のパラテキストはそれのみにとどまらない。本項では、挿画や「かち／＼山」収録単行本の出版歴を見ていくことで、さらなるパラテキストの機能を明らかにしていこう。

まずは、『カチカチ山と花咲爺』出版に至る要因、岸田劉生の挿画について見ていこう。「かち／＼山」初出次号の『白樺』において、武者小路は以下のように述べる。

自分の前号に出した「かち／＼山」と「花咲爺」の挿画を岸田がかきたい気があるやうに云つてくれた。それで自分ものり気になって、本にするつもりだ、装幀を岸田がやってくれるわけだ。立派な本もつくらうかと思つてゐる。「……」岸田と相談してなるべく気持のいゝ本をつくりたく思つている。<sup>30</sup>

『白樺』同人で画家である、岸田劉生が「かち／＼山」と「花咲爺」の「挿画」を「かきたい」ことを武者小路に告げ、彼も「のり気」になることで、『カチカチ山と花咲爺』の出版が企図されている。なお、同号には岸田の挿画を見た、作者の感想も述べられている。『白樺』同号の「編集室にて」に寄せられた文章であるが、おそらく前の引用とはタイムラグがあることが予想されるので、こちらにも引用しよう。

岸田が昨日「かち／＼山」と「花咲爺」の挿画を持つて来てくれた。見て随分いゝのですっかりよろこんだ。可なり予期してゐたがそれ以上だった。こんな芸術的な挿画をして本が出せることを喜んだ。元より挿画と云ふと語弊がある。岸田と自分の芸術が助けあつて一つの本が出来ると云ふべきだ。随分特色のある本が出来ると思ふ。それにしても版がよくゆくといゝと思つてゐる。<sup>31</sup>

ここには、作品に対する「挿画」の出来の良さを喜ぶと同時に、自身の作品と岸田の「挿画」を「芸術」と認める作者の姿勢が見てとれる。作者にとつて、岸田の「挿画」（芸術）はとも気に入るものだったようで、「かち／＼山」の本も、岸田の挿画を見た晩、英訳してアメリカで出してやらう。日本の童話にはかう云ふ進んだのがある。画家にも、かう云ふ人があると云ふことを示そうと思つた。<sup>32</sup>と「広告」につながる「世界」を射程に入れた作品として位置付けている。岸田による「かち／＼山」への言及は長与善郎宛ての書簡、「ム者のさしゑかいてゐる」<sup>33</sup>のみであり、岸田の『カチカチ山と花咲爺』評についてはわからないが、少なくとも、テキスト発信側が『カチカチ山と花咲爺』に対して「特色のある本が出来ると思」つており、「版がよくゆく」ことを望んでいることは確かだ。だが、それは作品と岸田の「挿画」の出来の良さのみに起因するものではない。

武者小路は『カチカチ山と花咲爺』出版までに、単行本は一九〇八（明治四一）年四月刊行、『荒野』<sup>34</sup>にはじまり、計二冊を出版しているが、挿画が挿入されたものは処女出版『荒野』のみである。その『荒野』の挿画も、「\*挿絵はムーニエとプレルの彫刻、ベックリンとツインマーマンの絵画計四点」<sup>35</sup>であり、出版に際して書き下ろされたものではない。扉絵や表紙に関しては、有島壬生馬やバーナード・リーチ、『不幸な男』では岸田の扉絵も見られるが、<sup>36</sup>書き下ろしの挿画がついたのは、「かち／＼山」が初めての作品であり、さらに、その挿画が同じ『白樺』同人である岸田によって描かれていることは、明らかに、それ以前の単行本とは異なっている。以降、武者小路の出版本は、岸田が装幀を担当するといふ、二人のコンビが定着するきっかけとなった作ともなっている。<sup>37</sup>

さらに、「かち／＼山」は初収『カチカチ山と花咲爺』、上記の二作に「地蔵と鬼」を加え『童話劇三篇』<sup>38</sup>、三色文庫『かちかち山』と出版されていくことになるが、そのどれにも岸田の挿画が付き、そのいずれにも「童話劇」として収録されていくことになる。こうして見てみれば、岸田の挿画も、武者小路「かち／＼山」が「童話劇」として意味付けられてきた一因であると言える。武者小路「かち／＼山」は岸田の挿画とセットであることで、価値が高められてきたのだ。

こうした挿画・出版事情が作品の文脈・パラテキストとして機能する所以を三点挙げよう。一つ目は、岸田の挿画により、武者小路「かち／＼山」が明らかに以前の作家の仕事と差別化されていること。二つ目は、岸田の挿画自体も決して「子供」向けとは言えず、「兎」「狸」「爺」「婆」をモチーフとしながら、「芸術」性を示すような挿画であること。（↓図①）また、出版歴を見るに、挿画も作品として本文とともに、武者小路「かち／＼山」が「童話劇」と名指されていく要因となっている。三つ目は、芥川『羅生門』の出版に代表される阿蘭陀書房から、武者小路の単行本の出版としては最初で最後となる付き合いで出版されていること。上記の三点を踏まえれば、武者小路「かち／＼山」をめぐる文脈がいかにそれまでの作品と異なるかを見ることが出来る。

こうした文脈、挿画というパラテキストもまた、『童話劇』という枠組みを強固にするものとして、機能し続けてきたと言えるのではないだろうか。



図① 『カチカチ山と花咲爺』  
扉絵

#### 第四項 「童話」の要請と『童話劇』

本節での問題提起は、本作の枠組みが『童話劇』という、子ども向けの作品のように見えるのに対し、作品の「主題」や「作者の思想」を読む必要が促され、安易に読むことが許されてこなかったテキストであることから、どのような文脈に支えられ、そういった指摘が生まれてくるのかを検証することにあつた。前項まで、本作の『パラテキスト』に着目し、『童話劇』という枠組みがなされる歴史的過程や、その枠組みを支えてきた文脈を眺め、テキスト外の情報については確認することができたと思う。しかしながら、テキスト自体にも、『童話劇』でありながら、といった指摘（読解）を生むテキスト構造が見つけられる。本項では、

「かち／＼山」を読むことで、《童話劇》でありながら、といった言説が生まれる背景を考えてみよう。

武者小路「かち／＼山」の登場人物には「自我」が描かれており、テキストが「近代」的であることは、すでに寺澤により指摘され、前に確認した。しかしながら、「自我」に着目するのであれば、彼らの「自我」が対峙する「世の中」についての検証は必須である。その点に留意しながらテキストを読んでいこう。

- ・世の中があいつのやうな奴許りだつたら面倒なことはおこらないのだ（爺。第一場）
- ・この世の中は恐ろしい世の中だ。誰だつて信用は出来ない（狸。第四場）

武者小路「かち／＼山」の登場人物たちは、引用のように「世の中」という共同体への意識を持っている。「かち／＼山」でせりふを語る登場人物は、ふたり暮らしをする「爺」と「婆」、その「近処」に住む「兎」、具体的な住処は不明だが、「人を騙して許りある悪い」「狸」の四者である。せりふこそ語らないが、作品内部に存在することが確認できるのは、彼ら以外にも「兎」の中でもあんな奴は珍しい」という「爺」の言葉や、「お客さんでもくると」といった「狸」の言葉から、ほかの「兎」や「客」の存在が示唆されている。こういった「世の中」という概念は、巖谷小波『勝々山』<sup>39</sup>には見当たらず、武者小路「かち／＼山」のオリジナルと言える。そもそも、「自我」とは対社会的意識により発生す（発見される）ものであり、「かち／＼山」の登場人物が「世の中」という、想定内／外の他者への意識を持つことにより、彼らの「自我」は描かれていく。

「狸」は「何処から敵が出て来て、俺をおとし入れようとしてあるかわかりはしない」ゆえに、「誰の云ふことも信用しない」のだという。こうして、「恐ろしい世の中」は、この物語において、「狸」の「いたづら」や「嘘をつく」といった悪行の背景となり、「狸」は、すでにそうである、「恐ろしい世の中」で、「相手を殺さなければ自分が殺される」という大義名分を盾に、悪行を重ねていく。対して、「兎」「爺」「婆」の三者は「世の中」という概念を持ちながらも、「兎」が「川におちたのを助けてやった」「恩」を契機に、「信用」関係を結んでいる。この「狸」と三者の分かりやすい対比はそれでも、明確な教訓を持った展開となるわけではない。

先行研究の指摘するところ<sup>40</sup>だが、「婆」は「狸」を「信用」することで殺され、「狸」は「兎」を「信用」することで殺される。「信用」関係を結ぶ「婆」なきあとの「兎」と「爺」も、報復の名のもと、「兎」が「自分で自分を思つたより悪者ぢやないかとさへ思ふことがあ」るほどに、「嘘」と報復の計画を重ねていく。

「かち／＼山」の登場人物は、それぞれに、そうである、「恐ろしい世の中」を認めつつも、立場を異にしている。自身の身を守るために悪行を重ねる「狸」と、「爺」が「兎」を助けることによって、すでにそうである、「恐ろしい世の中」とは別の、「恩」を通じた共同体を形成していく三者。そして、その共同体は、そうである、「恐ろしい世の中」に生きる、その表象とも言える「狸」の手によって崩壊することになるが、「爺」と「兎」は報復を通して、「兎」自身が「悪者ぢやないか」と自覚するほどの「嘘」と計画を重ね、結果、「狸」への報復を果たすのである。

つまり、すでにそうである、「恐ろしい世の中」の表象である「狸」が、そうである、「恐ろしい世の中」で、「恩」を契機に「信用」関係を参加条件とする、三者の小社会に排除される物語であるのだ。そして、「恐ろしい世の中」の表象である「狸」に破壊される、その小社会（だったもの）は、信用ならない「嘘」を重ねていくことで、「恐ろしい世の中」そのものとなっていく。

ここから、「信頼」や「報復」といったテーマからは離れてみよう。「かち／＼山」は、だれもが「自我」を持ちながら、それぞれに、「恐ろしい世の中」と対峙し関わり合うことで、結果、「恐ろしい世の中」そのものが描かれるという物語である。つまり、「自我」が描かれながらも、「世の中」に対する、その「自我」の無効性が描かれた作品でもあるのだ。

このようにテキストを見れば、なぜ《童話劇》でありながら、といった言説が生まれてきたのかがよく分かるだろう。「カチカチ山」という童話に流入された「自我」は、《童話劇》として、その無効性が描かれ、「恐ろしい世の中」そのものを展開していくからだ。

ここからは、童話と名指された「カチカチ山」像と《童話劇》と名指された武者小路「かち／＼山」像を照らし合わせることで、「童話劇」という語の同時代的な意味を素描してみたい。

「かち／＼山」初出である一九一七（大正六）年の、「児童」というもの（概念）への動向に目を向けると、様々な動きが見られる。

大正時代はまた、「新教育」「自由教育」のさまざまな試みが実践された時期である。欧米でおこった児童中心主義的な教育思想は、エレン・ケイの『児童の世紀』が翻訳されるなど、日本にも流れこみ、子どもの興味や自発性を尊重する教育改革の動きとなっていく。「……」こうして、「子ども」への関心の高まりを背景に、意欲的な教師と理

解ある親の登場をもとに、文学や美術、音楽など、従来みられなかった新しい芸術教育の実践される場や、一〇代の少女読者たちの層が、次第に形成されていったのである。

「子ども」への関心の高まり」は端的、象徴的に見れば、各地で起きた教育運動であるし、鈴木三重吉『赤い鳥』創刊がその象徴として指摘できる。しかしながら、こういった時代の文脈の中で、童話が「研究」されていた事実はあまり知られていない。

大正に入ると、二年に、芦谷重常著「教育的応用を主としたる童話の研究」、高木敏雄著「修身教授童話の研究と其資料」「日本童話考」、三年には、芦谷重常著「童話及び伝説に現れた空想の研究」、五年には、高木敏雄著「童話の研究」、二瓶一次著「童話の研究」等が出ています。しかしこれらの本も、その扱っている「童話」は、今日の意味での「童話」ではなく、修身的読物としての傾向が強いようです。<sup>42</sup>

確かに、同年代の童話言説には、下澤瑞世『最新心理学を応用したる初学年新教育』（一九一四）「大正三」年四月、東京出版社）、服部北溟『悪太郎は如何にして矯正すべきか』（一九一七）「大正六」年八月、南北社）といった児童研究書が散見され、童話が教育にいかに関与再生できるか、という問題が議論の対象となっている。それならば、童話の教育的価値（再）発見の中で、童話「カチカチ山」がどのように、位置付けられていたのか、そのことを考えることで、同時代における、新たな武者小路「かち／＼山」像が浮上してくる。

よって、ここで同年（「かち／＼山」初出の五か月前）出版の二瓶一次『童話の研究』<sup>43</sup>における「カチカチ山」項を読み進めてみよう。二瓶は、童話「カチカチ山」が国定読本に掲載されなかった理由を物語が「惨酷」に出来ている点にあるとし、この物語は「現在我々の倫理観と相容れない点」、「人倫に憚る点」があるとしている。そして、「教育的淘汰を施された童話」である「カチカチ山」は、「悪に悪報をみせる」「勸善懲悪が主眼になった」物語であるという。そして、二瓶は以下のように指摘する。

動物を憐むといふ人間の至情から狸の縄目を解いたのではない。「爺さんに叱られるから」「麦搗を頼みたいから」彼を許したのである。こゝに老媪さんの「自我」といふものが滅してゐる。「可愛そうに」と思つてゐるは無い。「自分の仕事に代らせて、自分は一寸なりと休みたい」から許したのである。お媪さんは一体我儘な性質たちである。お人が好すぎる。欺むかれるやうなことででもないことにマ、マと欺かれてゐる。思慮分別の充分な年齢であるにも係はらず莫迦されている。別方面から言へば、この辺の消息が単純である。従つて児童的である。お伽噺に成功したものであるとも謂ひ得ようが、自分等から謂へば恚うした事実、恚うした心理表現、共に捨てねばならぬものと思われる。

二瓶は「老媪さん」が「狸の縄目を解いた」理由について、「爺さんに叱られる」、「麦搗を頼みたい」という二点を挙げ、そこから、「老媪さん」の「自我」といふものが滅してゐる」と指摘する。こういった「消息」の「単純」さが、「児童的」であり、「お伽噺に成功したものの」であるともしているが、二瓶にとっては、その「事実」と「心理表現」は「共に捨てねばならぬもの」であるようだ。また、前の引用につづき、「爺」が「妻の肉」を「喰は」さねながらも、「自分に其の仇討が出来ないで兎に頼んでして貰ふた」ことから、「この夫婦は何れも自分に生きてゐないやうな点を其の生活の根底にひそませて」いるとしている。これは、前の「老媪さん」に対する「自我」の「滅してゐる」と同様に、登場人物の「自我」の不足を批判する指摘であろう。

童話「カチカチ山」に対する童話研究者の目線が上記のようなものであるならば、武者小路版《童話劇》「かち／＼山」がそういった点を克服していることに気が付く。前に見たように、「兎」は自身も「悪」を内包していることを認め、「婆」は「信用」という問題に直面し、「狸」を「信用」することで、殺されてしまう。そして、報復は「爺」と「狸」の共犯関係が結ばれることで果たされるのである。加えて、「かち／＼山」の生成過程を見つめることで、「惨酷」さについても一定の猶予が与えられていることがわかる。「かち／＼山」の「惨酷」さについて、見ていこう。

- ①・ト書き(家のうち、狸すでに婆さんにばけてゐる。二人「御馳走を食つて」ゐる。)(原稿)
- ②・ト書き(家のうち、狸すでに婆さんにばけてゐる。二人「膳にすわつて」ゐる。)(三、全集六一六下段後六行)

引用は、原稿から本文に変化する本文異同に数字をあてて、変更順に示したものである。①・②は、「婆」を殺した「狸」が「婆」に化けて、「爺」を迎え、二者が「婆汁」を目前にする場面である。原稿の段階では、既に「食つて」いる膳が、本文になると、まだ手が付けられず、「膳にすわつてゐる」段階であることが分かる。次に示す引用も見てみよう。

- ①・ト書き(戸をたたくものがある)(原稿)
- ②・ト書き(「爺さん箸をとつて椀を口のそばにもつてゆかうとする。」「戸をたたくものがある。)(三、全集六一七頁上段四行)

①・②では、「兎」の来訪をつける「戸をたたく」音に、「椀を口のそばにもつて」いくという本文が挿入されている。両異同を見るに、人肉食といった「惨酷」さは、意図的に回避されていると見てよいだろう。「婆を食ったお爺さん。縁の下を御らん。」「婆を食った爺。」「婆を食ったぢい。」と三か所「狸」によって、「爺」が「婆」の肉を食したとされると場面もあるが、「いたづら」好きで、「嘘ばかりつく」「狸」のことばを受けとめるには一考が必要である。ここでは明らかに、「婆を食つて」はいなく、捕らえられ、殺されかけた「狸」による誇張表現と見るのが妥当だ。したがって、「婆」が「狸」に殺されたことは事実であるが、「爺」が「婆」を「食つた」かについては、テキストからの明示はなく、人肉食という、「カチカチ山」の「惨酷」さについて議論の集中する場面は回避され、「人倫」は危ういながらも守られている。

このように、《童話劇》武者小路「かちく山」は、同時代の童話研究者の言説と照らし合わせてみると、その同時代的な価値が浮かび上がる。武者小路「かちく山」が持つ《童話劇》という枠組みは、「滅した」「自我」を回復する形で、行き過ぎた「惨酷」性を回避する形で、同時代の要請に意図せずも回答するテキストであったのだ。

## 第五項 まとめ

ここまで、武者小路「かちく山」の「童話劇」という（付属（概念）≡枠組み）を問題化し、《童話劇》と呼ばれる歴史的過程や背景を検証してきた。

先行研究においては、武者小路「かちく山」の「童話劇」という枠組みに違和感を持ちながらも、作品の「主題」や「作者の思想」に議論が集中し、《童話劇》という枠組みそのものへの議論は充分になされてこなかった。

武者小路「かちく山」は現職の小学校教員の依頼により執筆されており、「この一篇がある小学校の先生に」という献辞が付されている。献辞をふくむ、テキスト発信側の言説を見ていくと、「かちく山」を「大人」にも「子供」にも「理解されること」を望む、テキスト発信側の受容への戦略が見てとることが出来た。しかしながら、執筆依頼者を含む献辞の宛先である信州白樺教育運動での「かちく山」受容を見ると、テキストが「理解」されたとは言い難く、テキスト発信側の受容への戦略は達成されていない。

だが、テキスト受信側（同時代読者）の言説を見ていくと、献辞という《パラテキスト》の機能により、「大人」である読者が「子供」を想定しつつテキストを受容していたという事実が浮上してくる。「大人」にも「子供」にも「理解されること」という受容への戦略は、作品の命題として、テキスト発信／受信側の共犯関係により作られてきた。それは、《童話

劇』という枠組みが強化されていく事態とも換言できる。

また、『カチカチ山と花咲爺』の挿画・出版事情を見ていくことで、武者小路「かち／＼山」が、いかにそれ以前の作品と文脈を異にしているかという点について指摘し、こういった文脈も武者小路「かち／＼山」の《童話劇》という枠組みを支えるものであることを確認した。

そして、最後に作品を読むことで、武者小路「かち／＼山」の童話／非童話的側面を見つめ、武者小路「かち／＼山」が「恐ろしい世の中」そのものを描いた作品であり、同時代の童話「カチカチ山」に不足する「自我」を恢復し、過剰な「惨酷」性を回避する形で、同時代の要請に回答するテキストであったことを指摘した。

## 第二部 むすび

第二部では「生きた」教材とはなにかという問いを持って、武者小路「かち／＼山」の議論を進めてきた。第一節では、信州白樺教育運動において、自主教材として使用された作品を確認した。

第二節では、信州白樺教育運動にとって特別な作家である武者小路実篤の「かち／＼山」について考察した。ここで、武者小路実篤「かち／＼山」が、第一に「恐ろしい世の中」そのものを描いた作品であること、第二に、同時代の童話「カチカチ山」に不足する「自我」を恢復し、過剰な「惨酷」性を回避するテキストであったことが分かった。信州白樺教育運動がこうした時代性を抱えたテキストを教材として使用したことから、「生きた」教材とは、現実世界の理不尽さや不条理さが描かれた作品であることが分かった。

### 〔注〕

- (1) 『東筑摩塩尻教育会百年史』（一九八四「昭和五九」年一月、渋谷文泉閣）
- (2) 中村一雄編『赤羽王郎口述 わたしの歩いた道』（一九八二「昭和五七」年六月、信濃教育会出版部）
- (3) 今井信雄『新訂 「白樺」の周辺』（一九八六「昭和六一」年一月、信濃教育出版部）
- (4) 神沢速水氏「遺族寄贈の自主教材を南安曇教育文化会館にて閲覧させて頂いた。なお、

引用の表記は自主教材に準じている。この場を借りて、関係者の方々、南安曇教育文化会館に謝意を表します。

- (5) 中谷勲「手紙」『地上』第三年五月号（一九二二「大正一〇」年七月）
- (6) 『白樺』（一九一七「大正六」年七月）。なお、本稿でのテキスト本文引用は『武者小路実篤全集』第二卷（一九八八「昭和六三」年二月、小学館）による。
- (7) 武者小路実篤『カチカチ山と花咲爺』（一九一七「大正六」年一〇月、阿蘭陀書房）
- (8) 武者小路実篤『かちかち山』三色文庫版（一九五一「昭和二六」年七月、西荻書店）の巻末に寄せられた、塚原健二郎「かちかち山について」からの引用。「この「かちかち山」は、大正六年三十三歳のとき、友人とやっていた「白樺」に掲さいされたもので、おそらく童話としては最初のものではないかと思えます。」
- (9) 鈴木三重吉による『赤い鳥』創刊は、「かち／＼山」初出に一年遅れて、一九一八年（大正七）年七月。
- (10) 本稿では昔話（原話）を「カチカチ山」と表記し、本作を「かち／＼山」と表記している。また、武者小路「かち／＼山」の具体的な参照作品は不明かつ、「カチカチ山」は口承文芸であり、正確な意味での原話の存在は不明であるため、原話という表現は極力避けた。
- (11) 注8に同じ
- (12) 寺澤浩樹「武者小路実篤『かち／＼山』の世界―〈昔話〉から〈童話劇〉へ―」『文科大学部紀要』（二〇一二「平成二四」年三月）
- (13) 大津山国夫『武者小路実篤論―新しき村まで―』（一九七四「昭和四九」年二月、東京大学出版会）「第四章 我孫子移転」―三 童話劇二篇。』
- (14) 注8に同じ
- (15) 紅野敏郎『白樺の本』（一九八二「昭和五七」年五月、青英舎）
- (16) G・ジュネット／和泉涼一訳『スイユ』（二〇〇一「平成二三」年三月、水声社）
- (17) 武者小路実篤「後書き」『武者小路実篤全集』第十七卷（一九五六「昭和三一」年二月、新潮社）
- (18) 書誌情報は注3に同じ。今井は、『白樺』同人が信州に来た回数や目的などを子細にまとめている。
- (19) 土屋正一「大正期信州白樺教育における自主教材編成―理念とその実践―」『国語科教育』（一九八九「平成元」年三月）「武者小路実篤に送った手紙が文集『小さき花』第二号「一九二〇・三・二三」に、「武者小路先生へ」となって載せられている。序には「仏陀の福音」からの文が引用され、武者小路実篤の生き方を「真理」として訴えている」。ほかにも、土屋論文には、児童が送った手紙への武者小路からの返信が示されている。

- (20) 『戸倉小学校沿革史』(一九六七「昭和四二」年五月、信州教育会出版部)
- (21) 注2に同じ
- (22) 引用文献は注2に同じ。「時々、島崎藤村の東京のお宅へは、東京へ出たたびに、訪ねました。実に、静かな、なにかおやじのような、やさしい感じを……。で、この人が、あれを書いた。『おさなものがたり』とか、まあ、あのころの童話として、香り高い、いいものを書いてくれた。」
- (23) 『更級植科地方誌』第四卷(一九六七「昭和四二」年十月、更級植科地方誌刊行会)
- (24) 雑誌『地上』を読んだ長与善郎や岸田劉生からは、信州白樺教育運動の過度な芸術教育への批判がなされている。
- (25) 高二女、窪田茂美「日記」『地上』(一九一九「大正八」年九月)
- (26) 無車「六号雑記」『白樺』(一九一七「大正六」年七月)
- (27) 東駿侯「十把ひとからげ」江口氏から長与氏までⅡ(『時事新報』一九一九「大正八」年七月一日)「『新浦嶋の夢』を評し」此作者の書くものには、昔からどこか子供らしい分かり切ったことをクドクといふ低脳の癖があつたが、此作にも有り難い其特徴が窺はれる。尤も、子供の喧嘩らしくいつも「今に見てゐろ」といふことを口癖のやうに云ふ人だから、子供らしいのが当り前かも知れない。では、お伽噺のやうなものでも書かせたら旨いかと云ふに、さうでもない。いつぞや「カチ／＼山」といふお伽芝居を読んで呆れ返つたことがある」。上記の作品評は、「かち／＼山」初出から二年後であるため、本論の射程とはタイムラグがある。それ以前や同年にかけての武者小路評の調査は今後の課題としてあげたい。
- (28) 「広告 カチカチ山と花咲爺」『朝日新聞』朝刊(一九一七「大正六」年一〇月一日)
- (29) △○□「創作の印象」『やまと新聞』(一九一七「大正六」年七月一日)
- (30) 無車「編集室にて」『白樺』(一九一七「大正六」年八月)
- (31) 注30に同じ
- (32) 無車「六号雑記」『白樺』(一九一八「大正七」年一月)
- (33) 『岸田劉生全集』第一〇卷(一九八〇「昭和五五」年一月、岩波書店)より。「大正六年九月十七日 東京都赤坂区福吉町一甲の六 長与善郎兄 九月十七日 劉生(絵葉書)「ム者のさしゑかいてゐる。」
- (34) 武者小路実篤『荒野』(一九〇八「明治四一」年四月、警醒社)
- (35) 「著書目録」『武者小路実篤全集』第一八卷(一九九一「平成三」年四月、小学館)より引用。

(36) 『お目出たき人』(一九二一「明治四四」年二月、洛陽堂)の表表紙は有島壬生馬。『不幸な男』(一九一七「大正六」年七月、我孫子刊行会)の表紙絵カットはバーナード・リーチ／扉絵は岸田劉生など。

(37) 『カチカチ山と花咲爺』以降、『自分達の使命』(一九二四「大正一三」年六月、新しき村出版部)までの六年間、武者小路は再版をふくめ、計五二冊出版しているが、劉生が装幀をしたのは、計二八冊に及ぶ。

(38) 武者小路実篤『童話劇三篇』(一九二二「大正一〇」年一二月、新潮社)

引用文献は注8に同じ。「結局、狸を信じた婆は狸に殺され、兎を信じた狸は兎に殺される。

狸の「信用しないという」前非はむしろ非ではなかったということになる。そもそも婆汁の凶行も、狸汁の危機に対する行過ぎた防御だった。この信用と疑いのジレンマ板挟みをどうすれば良いのか、という問題提起が、ここにはある。」

(39) 巖谷小波『勝々山』(一九九五「明治二八」年五月、博文館)

(40) 注12に同じ

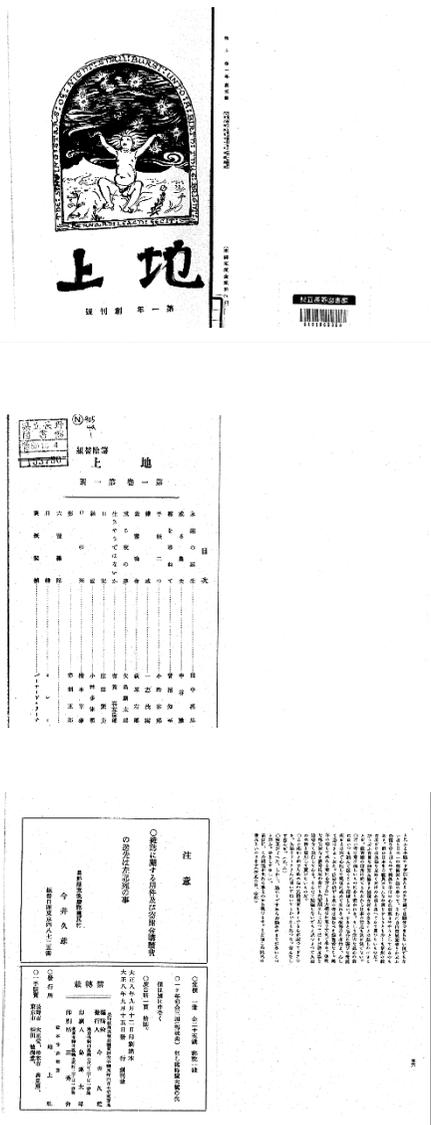
(41) 鳥越信編『日本児童文学史』(二〇〇一「平成一三」年四月、ミネルヴァ書房) 引用部分は執筆者の佐藤宗子による。

(42) 藤田圭雄「童謡論」(福田清人『児童文学の世界』(一九七四「昭和四九」年四月、ほるぷ出版)

(43) 二瓶一次『童話の研究』(一九一七「大正六」年二月、戸取書店)

付記——調布市武者小路実篤記念館のご協力により、記念館所蔵「かち／＼山」「花咲爺」の直筆原稿を閲覧させていただいた。この場を借りて謝意を表します。

## 第三部 『地上』を読む



### 第一節 『地上』を読むために

『地上』は、一九一九（大正八）年九月〜一九二二（大正一〇）年七月の三年間、全一二期が刊行された、文芸教育同人誌である。もともとは、戸倉事件によつて職を追われた赤羽王郎を信州に呼びもどすため、彼に「子供の為め」の仕事を与えようと刊行が企図されたこの同人雑誌は、非常に独特な雑誌となつてゐる。詳細は後述していくが、通常であれば、刊行の辞にあたる刊行の目的も述べられず、編輯もその類いの経験もなかつた赤羽王郎がつとめてゐる。そして、二年五号からは編輯も代わり、雑誌から「子供」の作品も消え、客観的に見れば、錯綜とも言える遍歴を辿っていく。

そのような事情から、『地上』を読むためには前提となる知識が必要となつてくるため、本節において確認していこう。

### 第一項 『地上』の先行研究

『地上』に関する研究は、『地上』を中央の文芸誌である『白樺』に関連づけ論じるもの、教育という観点から『地上』を論じるものに二分できる。前者の多くは、「一般周辺誌である信州の青年たちの『地上』と『白樺』の「傍系誌」として『地上』という雑誌があった<sup>(1)</sup>」と述べていることから分かるように、『地上』の概要が述べられるに留まつてゐる。よつて、本稿ではその代表として今井論文を検討している。<sup>(2)</sup> 後者は、その全てが信州の教育史・地域史研究であるため、教育史・地域史研究から主たる一本を検討する。<sup>(3)</sup>

まず、前者にあたる今井論文では、下記のように指摘されている。

纏述はいささか迂路をたどっているが、武者小路に代表される「白樺派」の考え方を、教育の世界に敷衍展開したのが「信州白樺派」と称された小学校教師の一群であった。そして『地上』はこの一団の教師群が、白樺派に異常なまでに打込んだ熱意の結晶とみることができる。『地上』は『白樺』の陰画的な存在であり、『白樺』を中心とした遙か遠い軌道をめぐっている同心円上の雑誌であるが、逆にその円の任意な弧を截りとつて、原型である「白樺派」を再構成してみることも可能である。

今井論において『地上』は『白樺』とセットで語られ、「白樺派」の「再構成」のために『地上』を扱うというアプローチがなされている。

対して、長野県の地域史・教育史研究では下記のように論じられている。

『白樺』に心酔し、満足をおぼえていた彼らが、相当のリスクを覚悟せねばならぬ雑誌の発行に、あえて挑戦した原動力は、『白樺』があくまで芸術を媒体とした一般対象の雑誌であったのに対し、児童を対象とした雑誌を持ちたいと願ったところにあった。やはり『白樺』だけでは、彼らの共鳴した思想が教育に直結しにくかったのだろう。それと、「ものをつくる創造する」という、生産文化への衝動にあずかったものと思われる。<sup>4)</sup>

地域史・教育史研究では「児童」を対象とした雑誌を持ちたいと願ったこと、「白樺教員」に「生産文化への衝動」があったことが、創刊の背景として指摘されている。

こうして見てきたように、数少ない『地上』の先行研究をまとめてみると、その論者の立場によって『地上』への見方が異なっていることが分かる。いずれも、『地上』が持つ文学／教育の側面に評価の論点が当てられているが、この二点が区別されなまま議論がなされている。そのため、上記の二点を区分しながら、『地上』全体を俯瞰／分析する必要性がある。

ここからは、第三部の流れを説明していく。『地上』の先行研究は少なく、これまで『地上』全体を俯瞰／分析した研究はなされておらず、雑誌の情報も未整理のままである。

よって、第一節では『地上』の情報を整理しながら、その概要を述べていく。全号を総覧し、奥付などの情報を網羅的にまとめ、示すことで『地上』がどのような雑誌であったのかを論じている。

そして、第二節では、信州白樺教育運動と『地上』の中心人物である赤羽玉郎に着目し、編輯である彼の「六号雑誌」（編輯後記）における「子供」言説を追いかけながら、「子供」向け要素が見られにくい『地上』における「子供」像を明らかにしている。その意図を明らかにしたうえで、教員／生徒作品を分類し、その特徴をまとめていく。

第三節では、前までの過程で浮上した問題である、『地上』における「自然」観を議論している。信州白樺教育運動の教えである「自然」に着目し、彼らの「自然」の描き方と、「自然」用法が意味するところを明らかにすることをねらう。

## 第二項 『地上』全号総覧

本項では、『地上』の雑誌としての情報を整理していく。まずは下記に、全号を総覧してみたい。

- \*号／刊行年月／掲載作品数（○）内は生徒作品数／「六号雑誌」は編輯後記にあたる
- ・一年一号 一九一九「大正八」年九月 掲載一二作品（三）「六号雑誌」執筆者六名
  - ・一年二号 一九一九「大正八」年一〇月 掲載一二作品（三）「六号雑誌」執筆者五名
  - ・一年三号 一九一九「大正八」年一二月 掲載一三作品（三）「六号雑誌」執筆者四名
  - ・二年一号 一九二〇「大正九」年一月 掲載三三作品（二五）「六号雑誌」執筆者三名
  - ・二年二号 一九二〇「大正九」年二月 掲載一六作品（八）「六号雑誌」執筆者五名
  - ・二年三号 一九二〇「大正九」年三月 掲載七作品（〇）「六号雑誌」執筆者二名
  - ・二年四号 一九二〇「大正九」年五月 掲載一〇作品（六）「六号雑誌」執筆者四名
  - ・二年五号 一九二〇「大正九」年七月 掲載二三作品（八）「六号雑誌」執筆者四名
  - ・二年六号 一九二〇「大正九」年八月 掲載五作品（一）「六号雑誌」執筆者二名
  - ・三年五月号 一九二一「大正一〇」年五月 掲載六作品（〇）「六号雑誌」執筆者二名
  - ・三年六月号 一九二一「大正一〇」年六月 掲載八作品（一）「六号雑誌」執筆者三名
  - ・三年七月号（終）一九二一「大正一〇」年七月 掲載三作品（〇）「六号雑誌」執筆者二名

全号の作品数を合算すると、総作品数は一五三作品に及び、生徒作品はその中で五八作品

巻号	年月	編輯	編輯兼発行	出版	口絵	表紙・装幀	印刷所	印刷人	広告	価格	販売	記載
1年1号	1919(t8)／9	赤羽王郎	今井久雄	地上社	ミレー	バーナード・リーチ	三秀舎	島連太郎	『白樺』9月	25銭(郵税1銭)	大正堂(長野市)／高美屋(松本市)／勉強堂(神田)	寄付金・購読費
1年2号	1919(t8)／10	赤羽王郎	今井久雄	地上社	ミレー	バーナード・リーチ	三秀舎	島連太郎	『白樺』10月	25銭(郵税1銭)	大正堂(長野市)／高美屋(松本市)／勉強堂(神田)	広告料1頁10円／生徒には15銭／購読3円
1年3号	1919(t8)／12	赤羽王郎	今井久雄	地上社	ミレー	バーナード・リーチ	三秀舎	島連太郎	『友達』創刊号／『白樺』11月／『新しき村』2年11月号	25銭(郵税1銭)	大正堂(長野市)／高美屋(松本市)／勉強堂(神田)	広告料1頁10円／生徒には15銭／購読3円
2年1号	1920(t9)／1	赤羽王郎	今井久雄	地上社	ミレー／ゴッホ	バーナード・リーチ	三秀舎	島連太郎	『友達』2号／『白樺』新年号／『新しき村』3年1月号	30銭(郵税1銭)	大正堂(長野市)／高美屋(松本市)／勉強堂(神田)	広告料1頁10円／生徒には15銭／購読3円
2年2号	1920(t9)／12	赤羽王郎	今井久雄	地上社	ミレー	バーナード・リーチ	三秀舎	島連太郎	『友達』3号／『白樺』2月／『新しき村』3年2月号	30銭(郵税1銭)	大正堂(長野市)／高美屋(松本市)／日新堂(上諏訪)／目下未定(東京)	広告料1頁10円／生徒には15銭／購読3円
2年3号	1920(t9)／3	赤羽王郎	今井久雄	地上社	ミレー	バーナード・リーチ	三秀舎	島連太郎	『白樺』3月号／『新しき村』3年3月号	30銭(郵税1銭)	大正堂(長野市)／高美屋(松本市)／日新堂(上諏訪)／目下未定(東京)	広告料1頁10円／生徒には15銭／購読3円
2年4号	1920(t9)／5	高津彌太	今井久雄	地上社	バーナード・リーチ	バーナード・リーチ	三秀舎	島連太郎	『白樺』5月号／『新しき村』3年5月号／『詩』5月号／『友達』5号	30銭(郵税1銭)	大正堂(長野市)／高美屋(松本市)／日新堂(上諏訪)／目下未定(東京)	広告料1頁10円／生徒には20銭／購読3円60銭
2年5号	1920(t9)／7	不明	今井久雄	地上社	ミレー	バーナード・リーチ	三秀舎	島連太郎	『白樺』7月号／『新しき村』3年7月号／『詩』7月号	30銭(郵税1銭)	大正堂(長野市)／高美屋(松本市)／日新堂(上諏訪)／岩波書店(神田、南神保町)	広告料1頁10円／生徒には20銭／購読3円60銭／私立学校建設金募集
2年6号	1920(t9)／8	一志茂樹	今井久雄	地上社	ミレー	バーナード・リーチ	三秀舎	島連太郎	『白樺』8月号／『新しき村』3年8月号／『詩』8月号	30銭(郵税1銭)	大正堂(長野市)／高美屋(松本市)／日新堂(上諏訪)／岩波書店(神田、南神保町)	広告料1頁10円／生徒には20銭／購読3円60銭／私立学校建設金募集
3年5月号	1921(t10)／5	高津彌太	今井久雄	地上社	ミレー	バーナード・リーチ	三秀舎	島連太郎	『白樺』5月号	35銭	記載なし	購読4円20銭／私立学校建設金募集
3年6月号	1921(t10)／6	高津彌太	今井久雄	地上社	ミレー	バーナード・リーチ	三秀舎	島連太郎	『唱歌集』再版会員募集／セザンヌ、ゴッホ画集／山岳堂広告	35銭	記載なし	購読4円20銭／私立学校建設金募集
3年7月号(終)	1921(t10)／7	高津彌太	今井久雄	地上社	ミレー	バーナード・リーチ	三秀舎	島連太郎	『白樺』7月号／セザンヌ、ゴッホ画集	30銭(郵税2銭)	記載なし	購読4円+B2:N1420銭

次に、『地上』の奥付や口絵などの情報をまとめた表を以下に掲げる。

「日記」「手紙」となっている。

第一部第二節第三項で詳細を記した、中谷勲の一周忌追悼号となり、作品は中谷の創作、題され、「子供特集」号となっている。二年五号では、扉に「此号を雑誌「山脈」の同人諸君に贈る」と記され、手紙特集号となる。<sup>5)</sup>そして、最終号にあたる、三年七月号では、二年一号は、扉に「茲に一九一九年のクリスマスを祝して此号を日本の少年少女に贈る」と題され、「子供特集」号となっている。二年五号では、扉に「此号を雑誌「山脈」の同人諸君に贈る」と記され、手紙特集号となる。<sup>5)</sup>そして、最終号にあたる、三年七月号では、二年一号は、扉に「茲に一九一九年のクリスマスを祝して此号を日本の少年少女に贈る」と題され、「子供特集」号となっている。二年五号では、扉に「此号を雑誌「山脈」の同人諸君に贈る」と記され、手紙特集号となる。<sup>5)</sup>そして、最終号にあたる、三年七月号では、

『地上』編輯兼発行は今井久雄（地上社）が務めているが、これは教育問題を起こしていた赤羽や「白樺派教員」への反発を逃れるためであり、今井は主に経理の担当となっている。

一年一号から二年三号に至るまでは、赤羽王郎が編輯をつとめているが、二年四号から奥付の編輯は「赤羽王郎」のまま、事実上の編輯の担当者は変わっていく。二年四号では第三年全号の編輯をつとめる高津彌太が、「王郎先生から四月の中頃今月号の編輯をするようにとの知らせがあつたのでこんな無力者達にできるかどうかと内々心配してゐた」と「六号雑記追加」と題して記しており、彼が編輯をつとめたことが分かる。また、二年五号は「六号雑記」にも編輯に関する記述がないため、不明とした。二年六号の奥付も編輯が赤羽王郎であることが記されているが、事実上は一志茂樹が編輯をつとめていたことが以下の引用からわかる。

赤羽君が佐渡へ転地する用事で忙しがつてゐて、赤羽君が今迄ゐた虫生へ訪ねて来た僕に雑誌をまとめる仕事を負はせてしまったのです。僕としてはあまり好ましくない仕事ですけど仕方ありませんでした。それに、赤羽君も書かず、子供たちからの原稿も来ず、ずいぶん割の悪い場面を引き受けてしまったのでした。<sup>6)</sup>

表紙はバーナード・リーチによって描かれ、口絵にはミレーの作品が頻繁に掲載されている。

印刷所は『白樺』と同じく三秀舎に依頼し、広告は『白樺』や『白樺』同人が関わるものがすべてとなっている。価格は、経済上の困難から号を下るにつれ高くなる傾向があるが、二年六号まで、生徒（彼らの教え子）には特別価格で販売され、生徒が特別な読者として意識されていたことが分かる。

## 第二節 『地上』の二層を読み解く

### 第一項 編輯の変遷と意図

冒頭でも述べたとおり、『地上』刊行の目的は不明であり、掲載されている作品の選考基準や意図もまた不明である。『地上』が文芸教育同人誌であるならば、「子供」の作品がどういった基準で選考されているかを考える必要がある。

よって、本項では、『地上』における編輯の意図や変遷を追いかけていく。そのため、信州白樺教育運動並びに、『地上』の中心人物である赤羽王郎に着目し、編輯である彼の「六号雑記」（編輯後記）における「子供」言説を追いかけていく。そして、「子供」向け要素が見られにくい『地上』における「子供」像を明らかにすることをねらう。それでは議論に入ろう。

まずは、一年一号（創刊号）の「六号雑記」（編輯後記）から、刊行の辞にあたる文章を見てみたい。

此雑誌は誰の雑誌でもない。又「何の為に」と云ふ目的ある雑誌でもない。凡そ若い人ならば誰でも所有し得る雑誌なのだ。若い者が自分を丸出して歩く道場だ。「若い」と云ふことは年齢の上から云ふのではない。若い心の持主ならば誰でも若いわけだ。なんでも理屈や常識で形つけて了ひたがる連中は端の方へよけてあて貰ひたい。／唯書くのだ。正直なうぶな心持ちで書くのだ。隅から隅まで幼稚だ。簡単だが併し本気だ。嗤はれてもいゝ。本当のものは誰<sup>マイ</sup>本當のもののみが知つてくれる。随分不体裁なものが生れるかも知れない。未知数だ併しある味だけは失くしたくない。その味は解る者には解る。大事な味だ。<sup>⑦</sup>

「六号雑記」の赤羽による文章を見ると、「雑誌」の「誰の」（ターゲット）「何の為に」（目的）という意義付けが放棄されている。そして、「理屈や常識で形つけて了ひたがる連中は端の方へよけてあて貰ひたい」と、『地上』を構成する論理構築も拒否されている。こういった抽象的な辞が並ぶ中でも、「若い者が自分を丸出して歩く道場」という雑誌の形容句に着目してみたい。なぜなら、「若い者」は「年齢」とは関係がないことを述べているが、執筆者は二〇〜三〇代であり、そのほかは「子供」の作品となるからである。よって、教員や「子供」を「若」さ、という概念で等位にしようとする意識が見られる。

しかしながら、こうした形で教員と「子供」を等位にしながらも、一方で、教員／「子供」

の区別が明確になされていく。以下の引用を見てみよう。

雑誌が予想外に売れた。始め六百位と云ふのを思ひきつて千部にしたがそれでも三日目には全部売切れて了つた。何だか恐ろしい気がする。益々自重しなければならぬと思ふ。雑誌のよく読まれることは有難い。経済上からも有難い。中身をよくすると同時にページ数も追々とふやして行きたいと思ふ。「地上」の誕生を歓迎し前途を祝福して下すつた諸兄の御厚意に対しても安心してはゐられない気がする。何処までも諸兄の期待に背かぬやう「地上」の成長に努力したく思ふ。今から云ふのも可笑しいが来年の一月号つまり第五号を拡大して少年号としたい。そして子供を中心とした作物や子供のもののみで纏めて見やうと思ふからその心算であて頂きたい。これは北原君達の希望によるものだが皆んな賛成して呉れるだらうと思ふ。<sup>(8)</sup>

まず、「来年の一月号」「を拡大して少年号としたい」としていることから、「子供」が対象読者として意識されていることが見てとれる。そして、「子供を中心とした作物や子供のもののみで纏めて見やうと思ふ」とその構想を述べ、実際に、二年一号は「子供特集」が組まれ、掲載作品は「子供のもの」がほとんどとなっている(三三作中二五作)。また、前の引用から一号下り、一年三号では、「前月号で一寸お知らせしておいた拡大号は一月繰上げて十二月号にする事にした重なる理由は正月の休みに子供達に読んで貰へると云ふ事からだ。」<sup>(9)</sup>と、前の引用よりつよく「子供」を読者として意識している。前に見たように、おそらく書き手としては教員も「子供」も関係が無いのではあるが、読み手としてはつよく「子供」が意識され、読者として対象化されていく。

このように編輯である赤羽の「六号雑記」を見ていくと、読者として「子供」が配置されていることがわかる。しかしながら、「子供」が読者として意識されながらも、『地上』掲載作品が、どういった意図で「子供達」に向けてあるのか、「子供達」の作品が何を基準に選考・掲載されているのが不明なままである。よって、次は、『地上』における「子供」像を検討していくために、引き続き赤羽の言説を引用していこう。

子供達のものの中には驚くべきものがある。恐ろしい気さへする。これを見て感心出  
来ない奴は祝福されない奴だ。火の消えた行灯だ。隅っこへ寄せ。邪魔になるから。<sup>(10)</sup>

優れた「子供達のもの」に「恐ろしい気さへ」し、「これを見て感心出来ない奴は祝福されない奴だ」と、「子供」の作品が肯定・正当化され、「感心出来ない奴」がそれに対して悪の

ように述べられる。続いて、二年四号では「私共の仲間は奇妙に殆んど一人残らずと云つてもいゝ位転任になりました」と信州白樺教育運動への弾圧を思わせながら、「本当に思いがけない処に可愛い沢山の子供達が諸君の尊い愛を受けやうと待ち構えてゐます。」と「私達の仲間（教員）を励まし、「どんな不便な山の中でもいゝ子供達は喜んで迎えて呉れます」<sup>(11)</sup>と「子供達」を理想化しながら、全幅の信頼を置いている。また、二年五号では以下のように述べている。

自分達の教へた子供達にやつとの事で目鼻がついて之で一と安心と思ふと今度は奴等は家庭や周囲の社会に対する色々な問題で苦しみ出す。過渡期にある今の日本の家庭や社会には実に沢山の問題がある。それが小さい奴等の上に遠慮なくぶつかつて来るのだ。そして随分ひどい誤解や憎しみをも受けなければならない破目になる。

「……」「何にも知らなければ平和に呑気にして暮して行けるものを」とアルツイバーセフの労働者セキリオニが云つてゐる。「なまじ救つてやらうなど、チエホフの物なんか勧めて読ませるからの事だ。君は一体あの娘を幸福にしてやつた心算りか」と憤慨して一人の友人を詰つてゐるが、自分に向つて云はれてゐる気がして苦しい。「然し本当は苦しむのが幸福なのだ。苦しまなければ嘘なのだ。それは堪え忍ばなければならぬのだ。偉大な先人を見る。」と先づこんな調子の冷酷な文句を並べて責任回避をやるより外に手が出ないので情けなくなる。<sup>(12)</sup>

傍線で示したように、信州白樺教育運動への評価で盛んに散見された「愛」といった問題が全面に出ている文章である。「目鼻がつく」とは、尋常小学校／高等小学校の卒業を意味しており、「苦しみ出す」生徒はもはや、赤羽の手から離れているはずである。そもそもこの頃の赤羽は「戸倉事件」によつて長野県の教職を追われているわけだから、赤羽の心配は職務の権限内のものではない。

しかしながら、「子供」が抱える「問題」とそういった状況を嘆き、自身の（芸術）教育への迷いが吐露される。このように、「子供」に対して並々ならぬ思いを持っている赤羽は、「子供」が理解されないことに対して、以下のように意を唱えるのである。

何の苦もなく安寧に丁度機械の様になつて十年一日の如くに過せる教育者は兎も角、少し血の通つてゐる者ならば恐らく誰でも今の教育界を暫しでも見つめた時、必ず愛する子供達の為めに命を捧げる事を敢えて惜しいとは思はれないでせう。教育と云ふ美しい名の下に哀れにも虐げられ個性を平気で蹂躪されつゝある多くの子供達を想ふ

時、恐らく誰でも彼らのために、奮起しないではあられなくなるでせう。「……」決して子供だから大人の云ふ事や感じる事はわからないなど、古い教育者の云つてゐる様な事を何時迄も信じてゐては下すつては困ります。「地上」に載せる子供達のものに對して世の教育者の十が十までも未だあれを直素に信用してはくれません。別に私共は自慢する気はないのですが或る程度まで子供にも大人の事が解るものだと云ふ事を知つて貰ひたくは思つてゐます。「子供のくせして」と云ふ考へは随分時代遅れだと思ひます。<sup>13)</sup>

長くなつたが、この引用は長与善郎から、『地上』及び、「信州白樺派」の教員に向け宛てられた批判への赤羽の返答である。なお、この批判に関しては第三部第三節第四項において、確認している。「地上」に載せる子供達のものに對して世の教育者の十が十までも未だあれを直素に信用してはくれません。」と、「子供達」の作品が評価されないことを嘆いたうえで、「別に私共は自慢する気はないのですが或る程度まで子供にも大人の事が解るものだと云ふ事を知つて貰ひたくは思つてゐます。「子供のくせして」と云ふ考へは随分時代遅れだと思ひます」と赤羽の「子供」観がよく表出した文章を続けるのである。

ここから分かるのは、赤羽の「子供」像とは、「大人の云ふ事も」「或る程度まで」理解できる「子供」である。そして、赤羽はその「子供」像言説に、「私共」という主語を使つているから、赤羽の「子供」像『地上』における「子供」像でもある。そうした「子供」が『地上』に設定される書き手／読み手であるという前提のもと、以降、論じていく。

## 第二項 教員作品の特色

前項で確認したように、「大人の云ふ事も」「或る程度まで」理解できる「子供」が『地上』における「子供」像であるならば、『地上』にはどのような作品が載せられているのだろうか。本項は教員作品の特色を、次項は生徒作品の特色を論じていく。

まず、『地上』の作品の要素／分析項を以下の四つに設定した。A学校について・B家庭（自分）について・C自然について・Dその他である。なお分類の方法としては、ひとつひとつの作品を読んでいき、原則としては、一作品ずつ前の要素／分析項を当てはめていく。ただ、それぞれの要素が同じ作品中に見られる場合には、複数項となつてもいずれかに分類している。

教員作品を見ていくために、それぞれの要素／分析項について詳細を説明していくと、A学校については、教員として「仕事」を綴つたものや、学校での様子などが記されたもので

ある。その例として以下に引用を示してみたい。

授業が始まる。／自分はいつもの様に独り黙禱したけれど、湧いてくる嬉しさをどうすることもできない。／自分はうんと笑ってしまった。／そして予期して居ない言葉が自分の口からとび出した。／「随分まった」／子供は俺の独りの様の喜びにあつけにとられた。／子供は教場に入つて来たとき、静かにく／にして私の顔を静かに見つめて居たから話しは話しをついて出た。／ほとぼしる泉の様にリズムをなして。

これは小林多津衛「雑感」<sup>14</sup>であるが、教員作品では、このように「子供」へのつよい思いが吐露される作品が多く見られる。このA項目に当てはまるものは、一〇作品にあたる。つづいてB家庭(自分)についてを見てみよう。まず、この要素／分析項は教員作品では、近々の心境を綴ったものが多い。家庭についてはあまり言及されないが、生徒作品と同一の要素／分析項での分類を行うため、家庭と自分についての言及を同一の分類項とした。こちらも例として引用してみたい。

私は今もつと、もつと考へなねばならない時と思つてゐます。「もつと、もつと」ではない、私は今ほんとうに修養しなければならぬと思つてゐます。今迄私は勉強らしい勉強も、修養らしい修養も少しもしてゐなかつたやうに思ひます。このまゝでづる／ゆく事は恐ろしいと思ひました。どうかしなければならぬと思ひました。<sup>15</sup>

教員作品では全八八作品のうち、一〇作品が「手紙」と題され、書簡体の作品である。人物の名前を頭文字のアルファベット表記にしたもので、手紙を模した作品ではなく、おそらくは手紙に手を加えたものが掲載されている。引用のように、手紙の中で自身の心境や状況を綴ったものが多く、これらBにあてはまるのは、二六作品となっている。

次に見ていきたいのがC自然についてなのだが、詳細は次節におくるので、ここでは二一作品とその作品数のみ記しておく。

Dその他に関しては、教員作品では三八作品と、もつとも多い要素／分析項となっている。これは『地上』自体が「子供達の為め」という共通認識があつたものの、どういった作品を提供するかに関しては、個人の裁量に任せられていたところが大きいという理由による。例えば、一志茂樹は「アウギュスト・ロダン」と題したロダンの作家評論や評伝などを一二号中八号に載せており、これは、『信濃教育』<sup>16</sup>に載せられたものの加筆・修正をしたものである。これは、「子供の為め」でもあるのだろうが、自身の創作欲求に基づかれたものとも

解釈できる。

二年四号がバーナード・リーチ帰国特集号であったことを前に述べたが、この号にはバーナード・リーチの作品も載せられており、その作品と「子供」の関係は希薄である。このように、教員が「子供の為め」にどういった作品を書くか、という点は個人に任せられている。そのため、Dその他の項目が多くなっている。

1年1号	田中嘉忠	「永遠の誕生」	①	D
	中谷勲	「或る農夫」	①	C
	菅沼知至	「霊を尋ねて」	①	D
	小松宗邦	「手紙二つ」	②	B
	一志茂樹	「雑感」	②	B
	矢島麟太郎	「或る夜の夢」	①	D
	有賀喜左衛門	「生きやうではないか」	①	D
	小林多津衛	「雑感」	①	A・B
	赤羽王郎	「影」	①	B
1年2号	小川久喜	「或る夜の祈り」	②	B
	一志茂樹	アウギュスト・ロダン(一)	①	C
	小林多津衛	「詩一つ」	①	D
	矢島麟太郎	「侍と狐」	①	D
	仁科滋	「自分の弟」	②	B
	茨木和郎	「大津君への手紙」	②	A・C
	藤原武夫	「妹の友Sの死を想ふ」	②	B
	赤羽王郎	「AとB」	②	B
	1年3号	田中嘉忠	「主よ清め給へ」	②
一志茂樹		「オーギュスト・ロダン(二)」	①	C
町田嘉三		「彼は来る」	①	D
一志斐雄		「詩四篇」	①	A・B
渡邊勇		「あらはれ」	②	D
小林多津衛		「AとA'」	②	C
有賀喜左衛門		「詩一つ」	①	D
田島務三		「K子への手紙」	②	B
赤羽王郎		「詩二つ」	①	A
小松宗邦		「この寒いのに(詩)」	①	D
トルストイ		「子供への物語」	①	D
2年1号(特集)	ホヰツトマン	「開拓者よ、お開拓者よ」	①	D
	上谷繁人三訳	「無垢の歌(ブレーク)」	①	D
	小川久喜	「三人のユダヤ人とネブカトネザル」	①	D
	米澤秀岳	「詩二つ」	①	A・C
	田中嘉忠	「日記」	②	B・C
	小林多津衛	「フラテ、ジネプロの話」	①	D
	赤羽王郎	「漂泊者と子供」	①	A
2年2号	赤羽王郎	元旦の祈り	①	D
	笠原武雄	凶年と百姓	②	D
	萩原つぎゑ	感想と詩	②	C
	一志斐雄	雑感	②	D
	小山敬吾	赤い鳥と白い鳥	①	D
	吉野男	妹と弟	②	B
	小松宗邦	友よ(詩)	①	D
	一志茂樹	アウギュスト・ロダン	①	C

2年3号	一志茂樹訳	「シヤヴアンヌの言葉」	①	C
	田中嘉忠	「夜明けて朝は輝き出でん」	②	D
	宮本正彦	「詩二篇」	①	D
	有賀喜左衛門訳	「子供達、外二篇(アントン、チェーホフ)」	①	D
	一志斐雄	「詩七篇」	①	C
	一志茂樹	「お加ばなし」	①	D
	土谷繁富訳	「露西亜人に宛てたるホイットマンの手紙」	①	D
2年4号	赤羽王郎	「バーナード・リーチ氏を送る」	②	D
	バーナード・リーチ	「回顧」より	①	C
	田中嘉忠	「夜明けて朝は輝き出でん」	①	B
	一志茂樹	「アウギュスト・ロダン」	①	C
2年5号	尾崎喜八	「朝鮮より」	②	D
	土屋繁富	「牛と子供(ユゴー)」	①	D
	小川久喜	「手紙二つ」	②	B
	一志五郎	「野良より」	②	B
	宮本正彦	「子供より母への手紙」	②	D
	小林勇	「東京より」	②	B
	永田直子	「手紙一つ」	②	C
	郷原四五六	「手紙一つ」	②	B
	有賀喜左衛門	「巢鴨より」	②	B
	小林多津衛	「短信三つ」	②	B
	藤原藤男	「南洋より」	②	B・C
	青木富美子	「詩三つ」	①	C
	赤羽王郎	「小さき友へ」	②	B
	一志茂樹	「ロギュスト・ロダン」	①	C
福田久道訳	「ミレエの手紙」	①	D	
2年6号	田中嘉忠	「夜明けて朝は輝き出でん」	②	D
	一志斐雄	「或る若き病者の手記」	①	D
	宮本正彦	「詩一つ」	①	B
	一志茂樹	「アウギュスト・ロダン」	①	D
3年5月号	赤羽王郎	「春の遠足」	②	A
	一志茂樹	「アウギュスト、ロダン」	①	D
	小川久喜	「ある朝の事」	②	A
	宮本正彦	「弟の死を想ふ」	②	B
	田中嘉忠	「夜明けて朝は輝き出でん」	②	D
3年6月号	赤羽王郎	「或る刀鍛冶の話」	①	D
	一志茂樹	「アウギュスト、ロダン」	①	D
	小林多津衛	「中社にて」	②	C
	丸山諒男	「子供と別れて」	②	A
	池田忠	「芽生」	②	C
	宮本正彦	「其日々々」	②	B
3年7月号(終)	田中嘉忠	「夜明けて朝は輝き出でん」	①	D
	中谷勲	「労働の喜び」	②	C
	中谷勲	「手紙」	②	B
	中谷勲	「日記」	②	B

教員作品分類表 全八八作品 創作四七／非創作四一 A一〇B二六C二一D三八

### 第三項 生徒作品の特色

前項での教員作品の特色を受けて、本項では生徒作品の特色を見ていこう。まず、生徒作品について見ていくために、生徒についての詳細情報を確認してみたい。

まず、生徒作品に関しては、全作品数が五九作品である。その中で、日記や感想など非創作にあたる作品が四〇作品。反対に、題に「脚本」や「詩」と名付けられるなど、明らかな創作であるのは一九作品である。

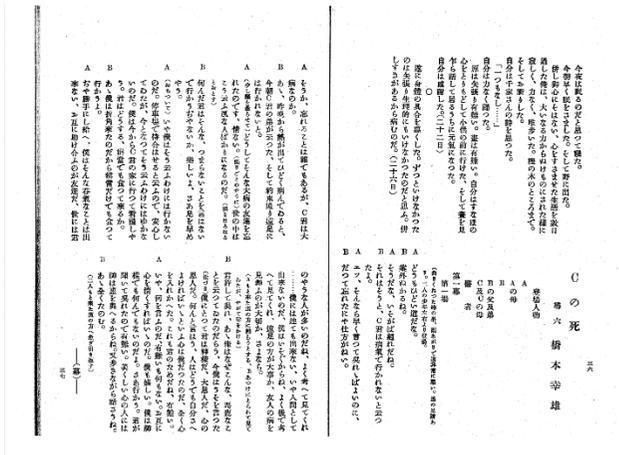
学年に関して言えば、尋常小学校二年生〜卒業生までの作品が掲載されている。この学年を年齢にあてはめると七〜一九歳が執筆者の年齢層になり、なかでも一〇歳〜一四歳までが、執筆者の主な年齢層になっている。しかしながら、これらの年齢は学年からの類推となく、落第などの可能性もあり、参考値として考えたい。同様に性別についても見ていきたい。こちらも名前・文章の内容・文体からの推測にはなるが、男女比が二五／二一

とほぼ同等の数字となっている。これは、大正時代という時代を考慮すれば、驚くべき数字とも言えるだろう。(↓表①)

また、生徒の作品の載せられ方に関しては作品の題の左に氏名がくるが、その上に、学年が示される。(↓図①) こういったところからは、ただ生徒の作品であることを示すに留まらず、学年や年齢も作品を読むうえで重要な情報と考えられていることが分かる。

総作品数	53		*表において、同一執筆者はカウントから除く。ただし、年齢項において同一執筆者の学年に変化がある場合はカウントをした。*性別項における性別判断は名前と作品の内容、文体からの類推となる。同様に、年齢項においても雑誌中に記載されている学年をもとに類推した年齢である。									
性別	男性	女性										
	25	21										
年齢	7~8(尋2)	8~9(尋3)	9~10(尋4)	10~11(尋5)	11~12(尋6)	12~13(高1)	13~14(高2)	14~15(卒業生)	15~16(卒業生)	16~17(卒業生)	17/18	18/19
	1	2	6	12	11	12	4	2	1		2	

表① 生徒作品における年齢／性別情報



図① 『地上』一年一号  
尋六 橋本幸夫「Cの死」レイアウト

つぎに、教員作品と同様に、A学校について・B家庭（自分）について・C自然について・Dその他という要素／分析項を用いて作品の分類を進めていく。

A学校については、一五作品に及んでいる。主に学校で起きた出来事、授業風景などについて描かれたものがほとんどであるが、こちらにも例を参照してみたい。

私は純潔と云ふ話をきいて自分もあゝだと云ふ気がした。自分が純潔であると思ふ為に外のものは純潔でないと思つてはいけぬ。今日先生から読んで貰つた本は私にとつて実に有りがたかつた。あの続きが読みたいと思つた。帰りに先生から「自分の元氣はどこから湧く」と云ふ題で詩で書いて来いと云はれた。私は一寸困つた。早く家に帰つて考へようと思つて授業が終えるとすぐ帰宅した。<sup>17</sup>

A学校については、このように授業で何が行われたかを示すようなものが多い。引用は高等小学校二年生の作品であるため、授業内容とその感想が並列されているが、学年が低くなると授業内容のみが描かれる傾向がある。

B家庭（自分）については、生徒作品においては、家庭が描かれたものが多い。家庭環境や境遇を示すもの、家庭内で起きた出来事、家族との関係について描かれたものがその内実である。以下に例を示す。

相変らず父は仲々メンドウだ。決して父をうらむわけではないが、メンドウだ。十二日十三日の二日間倭「\*倭小学校」の五六年が諏訪に旅行することになつてゐる。それにも父は弟をやらぬと云つてゐる。「……」父と家に帰つた時色々話した、父はメンドウだつたがとうとう許してくれた。うれしかった。とう／＼行くことになつた。弟に「やい汝行ける様になつたぞ、行つて来たらよく働け」と云つてやつたら悲しくなつた。<sup>18</sup>

引用は、学校での旅行に行けなかつた経験がある執筆者が、弟を遠足に行かせるために父親を説得する話である。こうした生徒の家庭環境や境遇が示されるものをこの項目に分類した。B学校については、二四作品と、四つの分類項の中でも一番数が多くなっている。

次はC自然についてであるが、教員作品と同じく、詳細を次節に送る。

Dその他、に関しては一一作品と分析項の中ではもつとも少ない。その理由としては、一九作品あつた創作作品でも学校や家庭が舞台となつてることが多く、生徒作品に関してはひとまずはA～Cまでの分析項にあてはめることが出来るからである。

ここまでではひとまず分類を進めてきたが、生徒作品にはほかの特徴もある。その特徴とは、生徒作品は『地上』を読む生徒にとって、参考にされていることである。以下の引用を見たい。

三日ばかりいやな天気であつたが、今日は初めてはれた。東駒ヶ岳の頂あたりには白い雲が行ったりきたりしてゐる。朝日が上る頃は雲はもう見えなかつた。学校で綴方の時間に先生が日記の話をしてくださいました。私はよい日記がかけないのは自分がまだだめなものであると思つてはづかしかつた。先生のよまれたのは長野の生徒の日記であるといはれたが私は弟をなくしてしまつたその子供の心をせつなく思つた。<sup>19)</sup>

執筆者は「よい日記」を書けない理由を「自分がまだだめものである」からとしている。これは、直接的に『地上』に言及したものではないが、「よい日記」を書くためには相応の人格が必要であることが示されている。同様に、次の引用を見てみたい。

三時間目に先生に「地上」を読んでもらつた。○先生のお話は面白くてためになつた。文中の少年少女が気持ちよく仕事をしてゐるのがわかつた。「……」今日も地上を読んでもらつた。四幕物の劇のA Bの心には感心した。そして手を取りあつて泣きたい気がした。五年の人の日記もよかつた、五年にこの様な人があるかと思ふと心強く思つた<sup>20)</sup>

こちらの引用では、授業中に「先生に「地上」を読んでもらつた」ことが示されている。ここから、『地上』が教材として使われていたことが分かる。そして、「五年の人」の日記に感心し、「この様な人があるかと思ふと心強く思つた」と、「よい日記」とその執筆者の存在を励みにしている。

ここまでで、『地上』が教材として使用されていたこと、『地上』に掲載されるような「よい日記」を書くには相応の人格があり、それが目指されていることが理解できる。さらに、次の引用を見てみたい。

先生は修身の時地上を読んでもらつた。／月と鴨と云ふのはたまらなかつた。水に月がうつてゐるのを一羽の鴨が魚と間違へて多くの鴨に笑はれた話した、他の鴨達はそれを知つてゐたのだからなぜ知らせてやらなんだか今の社会も皆こんなものではないかと想つたら俺はやたら寂しくなつた。／又鶉のヒナと殻のヒナと殻を読んだ時雛が卵の中え<sup>ママ</sup>這

巻号	執筆者	執筆者情報	掲載作品	性(推測)	年(推測)	回数		
1年1号	萩原右郎	大八・三・高卒	「素盞鳴命」	男	14/15	1	①	D
	窪田繁美	高二女	「日記」	女	13/14	1	②	A・B・C
	橋本幸雄	尋六	「Cの死」	男	11/12	1	①	D
1年2号	吉江金熊	中、三、	「親しき土の匂」	男	18/19	1	②	B・C
	萩原右郎	大八、三、高率(ママ)	「素盞鳴命」	男	14/15	2	①	D
	降旗勝巳	大八、三、高率(ママ)	「詩二つ」	男	14/15	1	①	C
1年3号	橋本幸雄	尋六	「Cの死」	男	11/12	2	①	D
	川上トヨノ	大、六、高卒	「Kさん」	女	16/17	1	②	B・C
	小出岩夫	高二	「詩二つ」	男	13/14	1	①	D
2年1号	藤澤俊雄	大、八、高、卒	「感想と詩」	男	14/15	1	②	D
	田中利男	尋二	「日記」	男	7/8	1	②	A・B
	柳原隆良	尋四	「日記外一篇」	男	9/10	1	②	B
	塚田てつ	尋四	「姉さん外一篇」	女	9/10	1	②	B
	北村一郎	尋五	「火よ水よ(詩)」	男	10/11	1	①	C
	宮本光枝	尋五	「日記」	女	10/11	1	②	A・B
	竹松健一	尋五	「日記」	男	10/11	1	②	A・B
	上島文	尋六	「自然(詩)」	女	11/12	1	①	C
	山極君子	尋六	「此の世になき妹」	女	11/12	1	②	B
	重田今朝吉	尋六	「或る日の事」	男	11/12	1	②	B
	唐澤政喜	尋六	「空(詩)」	男	11/12	1	①	C
	高橋小太郎	尋六	「今の自分の心」	男	11/12	1	②	C・D
	逸見むら	尋六	「父さん」	女	11/12	1	②	C
	三宅綱子	尋六	「日記」	女	11/12	1	②	A・B
	宮坂琴代	高一	「死んだ姉の夢」	女	12/13	1	②	B
	竹原松王	高一	「弟を旅行に出すまで」	男	12/13	1	②	B
	逸見むら	高一	「父さん」	女	12/13	1	②	B
	高一女生	高一	「版画展覧会を見て」	女	12/13	1	②	A
	萩原貞夫	高二	「夕方の農夫(詩)」	男	13/14	1	①	C
	瀧澤かつ	高二	「死(詩)」	女	13/14	1	①	D
	加藤五郎	高二	「旅行の感想外二篇」	男	13/14	1	②	C
福澤幸作	高二	「羊飼外一篇」	男	13/14	1	①	A	
小出岩夫	高二	「古い日記と感想」	男	13/14	2	②	A・D	
萩原右郎	大八高卒	「うす暗き教室(脚本)」	男	14/15	3	①	A	
笠原武雄	大六高卒	「野良へ出る迄」	男	16/17	1	②	B	
森シゲヨ	乙農一	「願ひ」	女	14/15	1	②	B・C	
2年2号	永田直子	高二	「旅の印象」	女	13/14	1	②	C
	長崎ふみゑ	高二	「霧」	女	12/13	1	②	C
	千葉幸衛	高二	「軽業師」	男	13/14	1	②	D
	玉井六郎	尋五	「日記」	男	10/11	1	②	A
	中澤寛人	高一	「日記」	男	12/13	1	②	B
	萩原右郎	卒(明記なし)	寂しい心	男	15/16	4	②	C
加藤五郎	高二	「太陽の恵に外一篇」	男	13/14	2	①	C	
太田きほい	高一	「母の愛」	女	12/13	1	②	B	
2年4号	永田ヨシ	高二	「夕(詩)」	女	13/14	1	①	C
	小出岩夫	高二	「手紙」	男	13/14	3	②	A
	萩原右郎	卒(明記なし)	「AとA」	男	15/16	5	①	A・C
	中澤晴美	尋五	「日記と詩」	女	10/11	1	②	C
	北澤寿久	尋五	「不思議な食食」	男	10/11	1	②	D
	大田美明	高一	「思ひ出」	女	12/13	1	②	B
2年5号	小松正雄	尋六	「小島達よ(詩)」	男	11/12	1	①	C
	倉科せきの	高二	「手紙一つ」	女	13/14	1	②	A
	三澤貞次	尋六	「馬の死」	男	11/12	1	②	B
	小出岩夫	中一	「手紙一つ」	男	14/15	4	②	A
	小池江い	高一	「おゝ雲よ(詩)」	女	12/13	1	①	C
	降旗勝巳	卒(明記なし)	「手紙一つ」	男	15/16	2	②	B
北澤寿久	尋六	「愛犬の死」	男	11/12	2	②	B	
遠藤茂	尋六	「手紙一つ」	男	11/12	1	②	B	
2年6号	萩原右郎	卒(明記なし)	「幸福な死」	男	15/16	6	①	A
3年6月号	川上トヨノ	卒(明記なし)	「母よ」	女	18/19	2	②	B

生徒作品分類表 全五九作品 創作一九／非創作四九 A一五B二四C二一D一一

このように、『地上』は生徒にとって教材であり、目指すべきものである。そうであるならば、その内容を注視し、何が目指されているのかを検討する必要がある。次節で検討していこう。

入る事の無理なことをつくづく想った、／俺達もきちんとした社会の型の中へ入れて行こうとしたつて駄目だ。家に帰つてもう一度しつかり読んで見て考へるつもりだ。(21)

## 第二節 「自然」と理想郷

本節では『地上』における「自然」観について論じていく。

### 第一項 教員作品に見る「自然」

本項では教員作品の「自然」観について論じていく。その理由としては、『地上』で用いられる「自然」ということば（概念）は信州白樺教育運動の特徴を示すものであると考えられるからだ。

『地上』における「自然」用法としては、三種類挙げられる。一つ目は①natureとしての「自然」。二つ目は、②自ずから然り（＝ありのまま）という意味の「自然」。三つ目は、③文明に対置される一義的な意味に収まらない「自然」である。本項では、この三つ目の「自然」に着目し論点を置いていくが、まずは、①②③の「自然」用法に関しての確認をしていく。以下の引用を見てみよう。

おゝ子供らよ！水がお前達を誘つてゐるのを誰れより正しく知つてそこへ心を通ぶのはお前たちだ。あらゆる自然物はすべてお前達を招く。すべてはお前達をよるこぼしめることが出来る。富めるものよ、純にして柔らかなる心のものよ、言葉をこえたる美しさと力とは、又祝福とは、お前達にある。野に立つ詩人のまことのものが常にお前達に甚だ近いのを思ふ、お前達のその勇氣、友情、謙虚なる愛、豊かな創造、信じでいゝ。信ぜねばならぬ。なぜならばそれこそお前達の生活だ。事実だ。かく自分は心に激していた。そして本質を汲こと少なく、自づからの固陋の規範に律する自分を自づから憤ろしくさへ思つて来た。自分は無限にこれを自らにどうだと顧みたとして自分は子供と、その野に於けるよろこびを信ずるに躊躇しなかつた。<sup>22)</sup>

引用は「子供」たちや教育者としての自分についてを描いた作品であるが、「子供」を「自然」の中に配置しながら、「野に立つ詩人のまことのものが常にお前達に甚だ近いのを思ふ」と「芸術」と「自然」と「子供」の親和性に言及し、「自然」の中にいる「子供」に向け、「それこそお前達の生活」であると述べている。これは一つ目にあたる nature としての「自然」用法である。続いて、以下に引用を見てみよう。

自分には今解らないことが一杯である。併し自分を清め、自分を喜ばし、自分を燃やすことに自分を燃やして行きたい。そしてだんだん高きものに燃え、今苦痛であること

が自分に甘美である様に自分を育てて行かう。／自分は自然を求める。無理は恐ろしい。／自分は常に高きものに眼をむける毎日であることを祈る。「……」自分は自分を清くしたい。純にしたい。さうして許された喜びと力が欲しい。そして大きなものゝお役に少しづゝでもたちたい。／自分は何より自然でありたい。そして希望を持ちたい。あきらめの中には自分は生きられない。<sup>23</sup>

こちらの引用では、「自然」に対する概念として「無理」が用いられている。そして、「自然でありたい」という言い方から分かるように、②自ずから然り（＝ありのまま）という意味で「自然」が用いられている。次に③の「自然」用法を確認する前に、①②③の「自然」用法を問わず、教員作品ゆえの「自然」の描き方について確認してみたい。本稿第一章第二節第三項で取り上げた中谷勲の文章を見てみよう。

神様よ。どうか私をお守り下さい、どうか私に御力をお与え下さい。私は力のあらん限りこの仕事に尽して見たいのです。／私は他に何も為す可き仕事はありません。たゞ百姓きりの仕事です、この百姓によつて真に生きたいのです。私の欲びはたゞこの作物の日に生長すのを見る時と、豊かな実りのあつた時のみです。／私は本気です。作物を成長させるためには命もいりません。／私の総ての慰安はこの種の中にあるのです。神様どうか御旨におかないならば貴方の御力添へを下さい。／私は弱い人間です。／だから時々腰を抜かす事があります。／又時々軽い満足に喜ぶものです。／作物の根が腐りつゝあるのも知らなくて、自分の与へる肥料が本物などと思ひ込んでゐる時もあるのです。そんな時には厳しくお叱りを下さい。／励まして下さい。／おゝ神様。本当に私はこれを私一代の仕事としてゐるのです。自分のやる事が正しいと云ふ事が多くの人々、世界の人々、にわかつた時には、今苦しんでゐる人がどの位救はれるか知れませんが。そしてよい物が一ぱいになつて、万民が安定な生活が出来るのです。／私はその時の来るのを自分の仕事によつて世の人に自身をつけてやりたいのです。どうか、この種は私にとつて大事なものです。この種を美しく成長させて下さい。<sup>24</sup>

引用は教師である自身を「農夫」に喩え、「農夫」が育てる「作物」＝「子供」が描かれる三人称の語りによる作品である。ほかの農夫からは嫌われている農夫が作物を育てること、情熱を燃やすが、「作物」を腐らせてしまい、それでも、自身の使命（＝作物を育てること）に気付き、一生を捧げようとする。余談ではあるが、作中に描かれる「農夫」は明らかに中谷自身と読ませるように描かれている。「作物」＝「子供」を「自然」の中に配置し、

それを育てる教師という構図が描かれていることが見てとれる。

次に見るのは、第一章第二節第二項で取り上げた、一志茂樹の作品である。

彼の彫刻に外光の美の深さを感じることができるとく、彼の言葉の上にも外光の輝きを感じる。すべての彼の彫刻がもつ空間は、言葉の中にも生きてゐる。そしてその空間は無量の沈黙に沈んでゐる。無垢の極致、自然さの極み、天上の声である。「∴」かくて彼は、春の精気を描いた他の多くの芸術家のごとく、自然がもつ若さの威厳を愛して賛美した。又彼根本において憂鬱な性情をもつた人であつたが故に、低くはふ靄のごとく、光を失つた暗い雲のごとき憂鬱な心情を自然に送つてゐる。しかしこれらの憂鬱なる言葉すら美の全い姿であり、そのまゝ生命の歓喜である。<sup>(25)</sup>

引用は、ロダンについての評論であり、『白樺』同人の称揚したロダンを同様に称揚・賞賛している文章である。ロダンの芸術の特色を筆者は「自然」にあるとし、ロダンの残した「自然」への言葉は「生命の歓喜」と評している。このように教員作品において「自然」は「子供」や「芸術」と近いものとしても描かれていく。

それでは③の「自然」用法を確認するために、以下に赤羽の文章を見てみよう。

徒らに意地を張り冷たく落着いて他を批評することによつて自我の小さい城に立つて抛らうとする悲しき道德家達よ。君を後に残して進んでゐる。必然的に各々の中から燃え上ることに依つて動き出したこの大いなる群の奏する勇ましい進行曲を聞け。此大きい運動は最早「若い者が」とか「子供の癖して」とか云ふ冷笑や叱責では到底突き止め難い程恐ろしい勢力を以て行進しつゝあるのだ。諸君の武器であつた蓄い習慣や殻ばかりの道德や個人を殺す組織は最早適宜に放擲し去らなければならない時の流れが今押寄せつゝあるのだ。自然の純朴から退いて枯死することに忙しがつてゐる文明国の紳士諸君よ。眼を見開いてもう一度自然を見直せ。そしてもつと自由な自然の生活に立ちかへれ。そしたら諸君も亦吾等と共に動物や山川と融一することに於て諸君はその苦い顔をして時と処とを問ふことを早速止めるであらう。<sup>(26)</sup>

「此大きい運動」と信州白樺教育運動の大きさを自覚しながら、それと「自然の純朴から退いて枯死することに忙しがつてゐる文明国の紳士諸君」を対置し、「文明国の紳士諸君」に対して、「自然」を「見直」すことを求めている。これは③文明に対置される一義的な意味に収まらない「自然」としての「自然」用法である。しかしながら、この文章の中では、な

ぜ「文明」が「枯死」することになるのか、対して「自然」の中で「時と処とを問ふことを早速止める」ことがなぜ良いとされているかの論理的な文脈が欠けている。同様の観点で次の文章も見てみたい。

何時か知らぬ間に私達は新しく出来たばかりの広い街道に出てみました。私達は本当はこんな道を好きません。広い真直な道を歩くことは都合良く楽なことではありませうが畑の中の柔かい小路をボク／＼歩るく快さは到底味はれずまいと思ひます。第一かうした広い無趣味な道はこの豊かな自然を有つた村には不調和です。『……』私達は人の心の中の良いものを平気で破壊して行く文明の恐ろしさを呪わずにはゐられませぬ。<sup>27</sup>

さきほどの引用と同様に、悪しき「文明」に対置して「自然」が賛美されているが、その二極評価への理由は示されない。そして、「人の心の中の良いものを平気で破壊して行く文明」とし、「文明」批判は重ねられていく。

こうして見てきたように、教員にとって「自然」は重要な概念であるが、問題となるのは、「自然」の具体的な意味内容が抽象的であることである。さらに、文章の中で「自然」と「文明」は対置され、明確な理由がなく「文明」は批判されている。教員作品によって発せられたこうした「自然」賛美は生徒作品ではどのように散見されるのだろうか。次項で読み進めていく。

## 第二項 生徒作品にみる「自然」

前項において見てきた、教員作品における「自然」用法を引き継いだうえで、生徒作品における「自然」用法を確認していく。まずは、以下の引用を見てみたい。

長い／＼街道を通つて林も近い原にさしかかった。人はみなねむつてゐる。真夜中だ。しんとして何のおともきこえない林は淋しい夜の林はまつくらで何だかないてる様に見えた。しかし清いすんだ空気の持ち主なる林だなつかしいらしい林だ。いつも元気に私達をまつ喜びの林だ。ほんとにお前達は自然なのだ。お前に<sup>マ</sup>ちから私を見たら、どんなにいやしくきたなく小さく見える事だらう。／まつくらの中に立つて居る林の自然よ／私達をすてないでくれ／私達をいつまでも一所になつてつれだつて進んでくれ。<sup>28</sup>

林の中に「自然」を見つけ、「私達」と「一所に」に「進んでくれ」と対象化している。語意的には①natureとしての「自然」用法であるが、特徴的なのは、「一所に」進むという、「自然」が「私達」と同一化／内面化されていることである。続いて、次の引用を見てみよう。

自分はえらい人になるなんて考はなくたゞ人間らしい正しい道の方へだんだん近づて行かうと思ふ。おれはこれから人を愛して行かうと思ふのだ。おれは北安に生れ自然に愛されてこれまでになつて来た。これから春のやはらかいあたゝがい芽イダののびる様にだん／＼と正しい方へ／＼と進んで行きたい。<sup>29</sup>

これは用法としては②自ずから然り（＝ありのまま）という意味の「自然」に近いが、正確なところは異なっている。「自然」と「正しい道」がリンクしているが、それが自ずから然りという意味とは限らないからである。このように、生徒作品においては、②の用法は管見の限り使用されない。

また、教員作品とは別の文脈で、神秘的なものとして「自然」が賛美されていくことになる。以下の引用を見てみたい。

太陽はいつ入ったかわからないやうに西山にかくれ／た／空には黒ずんだ雲が青空をおほつてゐる／東山の頂ばかりが明るくなつてゐる／そうしてたえず私達の身に冷たい空気がおしよせて／来る／土はかたくなつた併し又あたゝめられる時をまつて／ゐる／家々からともしびがもれ出た／戸をあければ空気は待つてゐたといふ様にスーッと／顔や身体にさはる／真直ぐ向ふにボツンとやみの中にあかりが見える／空には星が一杯ある／塞ぎをしのんでじつと乙マの様子を見てゐた／近所の家は静かだ何の音沙汰もない／木は皆くらい／空気はたえずあつちこつちを動いてゐる／木々は眠らうとするのをよびさまされて／頭をふら／＼とゆすつてゐる／皆ねて静でも、ある何物かはいつも回転をやまない／ものがある／見てゐるとき切に自分は感じた／私は万物が休むやうな気がする／併しこの大地は動いてゐる静かに／朝になれば又太陽が出る／夜は又美し世界となるこのいゝ調和／あゝ誰からどこからこの宇宙はさずかつたのだ／この自然に不完全の所があるか／ゆる／＼とあきずに末永くいつまでも

めぐるある偉／大な力／実にやさしい偉大な力だ／目には見えぬ神秘なたえずめぐる

この宇宙

30

長い引用になったが、風景として「自然」が描写されていることを含め重要だと考えられるため引用した。文章の末尾は「偉大な力」と「神秘」という言葉が並び、「自然」が人知を超えた何かとして考えられ、描かれている。次の引用も見てみたい。

あゝ恐ろしい自然よ／お前は悪いものをなほす力が／あふれてゐる。／私はお前の様な力はちつともない／どんな情知らずの人でも／お前の愛には引かされて／知らず知らず愛の園に行くのだ。／若しお前がこの世になかつたら／どんなに心細いことであらう／お前は／人のためになくはならないものだ。／月が静かに出て来た／なんと云ふよい月だらう／お前を見れば見る程清い／お前の静かな清い姿を見ると／自分はいくぢのない／汚たないことが思ひ出されて悲しくなる／お前は人にほめられても／はやされでも／いつでも同じ顔をしてぬる／お前の心の中はどんなに美しいのだ、／私の心を／あの美しい／月の世界に遊ばしておくれ<sup>31</sup>

こちらも同様に「自然」が賛美され、超越的なものとして描かれている。同時に、「自然」を「お前」としながら、その神秘的な力についても述べられている。こうして「自然」に感情移入したり、その内面を仮構し想像することも生徒作品の「自然」用法の特徴である。

このように、芸術教育運動であった信州白樺教育運動の教育は「自然」がキーワードとなる。前に見てきたように、「自然」を肯定するのが「芸術」(的)だと捉えられており、そう考えれば、「子供」達が「自然」を前のように描いていたのも、その教育の成果であると捉えることができる。

しかしながら生徒作品においては、肯定されるべき「自然」の意味内容は①③に必ずしも当てはまらない。次項でそのほころびと「自然」の描かれ方について、考察を進めていく。

### 第三項 「自然」の描かれ方と理想郷

今までに確認してきたように信州白樺教育運動にとって、「自然」とは重要な概念である。しかしながら、その重要性に反して「自然」の意味内容の抽象度が高い。よって、本項では、生徒作品に描かれる「自然」表現の不自然な点に着目し進めていく。

Kさんは度々「本当に女なんてつまらない者だ。何一つ自由が得られるではなし只男にばかり服従して働いてゐて食ふ事より外に何の楽しみはないのだそれでもたまに美

しい着物でも買つて呉れて張合でも付けて貰へればまだ仕合わせだけれど私などはいくら働いても張合がないからつまらない」など、愚痴らしい事を云ひます。「……」Kさんはいつも自家の人達に「私を他所へやるなら田舎はいやです」と云つてゐるさうです。都会に住めば田舎で見られない物を見て一生を賑かに楽しく暮せると思つてゐます。本当にKさんは只物質的な幸福にのみ憧れてゐてそれ以上のものを考へず又其処に何の疑ひも持つてゐないのです。Kさんは人間は愛し合はなくともお互に義理づくで世間の道理に合つてゐさへすればそれでいゝとしてゐるやうです。「……」私はいつも〳〵Kさんの事を思ふと人間として生甲斐のない惨めな哀れな人のやう思つて堪らなく寂しい気がします。<sup>32</sup>

「Kさん」とは執筆者の暮らす村での「新しい女」（家父長制度におさまらない）的な女性であるが、執筆者は「物質的な幸福にのみ憧れてゐる」「哀れな人」と酷評している。執筆者の考える「都会」＝「物質的な幸福」の論拠となる文章は示されず、「田舎」に對置して「都会」が批判されている。次の引用も見てみたい。

汽車は俺達が行くとすぐ出た。／そして汽車の中でこう思つた／有難い、実に有難い、電車はありがたい。／交通機関は有難いものだ。／もし電車がなかつたら俺達三人はおくれたのだ。そしてうれしい旅行も出来ないのだに。／出来る様になつた実にうれしい。／俺はやつと交通機関の有難味が解つた。「……」汽車は名古屋について。／名古屋に這入つた時／第一に目については／煙である、／幾本かの立ちならんだ煙突からは／黒い真黒い煙が出てゐる／そして美しい晴れ晴れた空を／無情にけがしてゐる。／なんて哀れであらう／人間はこうやつて美しい自然を／けがすのだ、／そしてたくさんけがすこと程／繁華な、いゝ都会だと云つて／皆競つて住むのだ。／実にその人たちの気がしれぬ。／あゝこの広々とした平野も空も／実に美しい自然だ、／だが、又いつかはけがされるであらう。<sup>33</sup>

引用は、「名古屋」への「遠足」の道中について描かれた作品であるが、執筆者は集合場所に遅刻しそうになり、「電車」に乗ることで間に合い、「交通機関」はありがたいと感謝している。しかし、名古屋に着くと「人間はこうやつて美しい自然を／けがすのだ、／そしてたくさんけがすこと程／繁華な、いゝ都会だと云つて／皆競つて住むのだ。／実にその人たちの気がしれぬ」と述べている。当時は電車も産業的、都会的な乗り物であり、前後の論理的整合性がとれていない。

このように、褒めたたえるべき「自然」<sup>11</sup>「田舎」と対比して「都会」<sup>12</sup>（<sup>13</sup>「文明」）は批判されていく。しかしながら、前に引用した赤羽の文章と同じく、なぜ批判に値するかは示されず、「田舎」や「自然」への賛美<sup>14</sup>目的のみが先行していくことになる。こうした事態から分かるのは、「自然」の賛美という目的（教え）が先行し、生徒にとつてその実感が確かなものではないという事実である。それを指し示すような以下の文章を見てみよう。

○先生「赤羽王郎」の心を考へると淋しい。又感謝だ。高等一年の時一時間中先生と一所に泣きあかした事などあつたあの時の悲しさは一生活れられないと思ふ。それから後も度々先生を淋しがらせた。先生が悲しかつたのか宿へ帰つた事があつた。自分達は三四人でわびに行つた事などあつた。兎に角自分は先生によつて救はれた。なにより感謝だ。／此の深き自然を見る目を与えられたから——<sup>34</sup>

引用のように、赤羽王郎に感謝を示しながら、その理由の一つに「此の深き自然を見る目を与えられた」ことが述べられている。ここで明らかになるのは、信州白樺教育運動の教えとして、「自然を見る目」があるということだろう。

しかしながら、生徒作品における「自然」用法を確認してきて分かつたように、その教え（目的）のみが先行し、そう主張する背景や理由には不足が見られる。そして、そういった不足は批判として、皮肉にも『白樺』同人から寄せられるのである。岸田劉生による批判を示そう。

私は子供の心を、美によつて、内からやさしく美しく、従つて「美」に導く様にとつてこの図画の教育を盛にし度く思ふのであるが、それと同時に、この事が生半可な、不精な芸術青年を生む事を反動として可なり恐れるものである。もう二三年前の事ではあるが、某県の新しい教師が子供を連れて奈良へ旅行し法隆寺の金堂の壁画をみせて、その感想文を書かせたのを送られて見て、誠に不快を感じた事があつた。即ち、そこには子供らしからぬ、半可通な芸術観が有のまゝ吐き出されており、「永遠の美」だとか、「深い芸術」だとか云ふ様なキザな言がならべてあつた。それを書いた子供のコマシヤクレた感じは美ではなくて醜である。その教師が奈良迄生徒をつれて行つたことは悪い事ではなく、法隆寺の壁画を見せた事も、少しむづかし過ぎるけれどこれ又、必ずしも間違つてはゐない。只、その教師の奈良の壁画を選んだ動機には半可通な醜さがある。更に子供にそんな文をかゝせる様な教へ方をし、それを以て喜んでゐるのは誠に困つたものだと思つた。「……」だから自由教育や芸術教育は本当に、心の内から「美」

を知らず様にしないと、外から忠義孝子の話を聞かすよりもつとずつと無意義であり更に有害でもある。<sup>35</sup>

信州白樺教育運動にとつて、『白樺』及び『白樺』同人の重要性は計り知れない。しかしながら、『白樺』同人である岸田劉生は、信州白樺教育運動の教育を受けている生徒の文章を読み、彼らから「コマシヤクレ」た印象を受け、それは「醜である」と酷評している。赤羽の「大人の云ふ事も」「或る程度まで」理解できる「子供」は、一方で、「コマシヤクレ」た「子供」らしくない「子供」とも見られている。

岸田によつて「子供」と「大人」の境界が取り戻されると、信州白樺教育運動の教育は「無意義」かつ「有害」なものとなつている。こういった評が現れていることから、『地上』における「子供」像が特殊であつたことも分かる。

「自由教育や芸術教育は本当に、心の内から「美」を知らず様にしないと」「無意義であり更に有害でもある」という指摘に重なり合うのは、「自然」という賛美の対象と、それが「心の内」から発せられているとは考えられない論理性の不足である。しかしながら、そういった不足自体は赤羽の文章にも散見され、なぜ「自然」が重要であるのかを説いた作品は『地上』の中には見られない。「気分教育」という揶揄に代表される、彼らの教育に対する理論的体系のなさを文章表現として指し示すものが「自然」という表象であるのだ。

- 77 -

#### 第四項 『地上』と『白樺』

本項では、『地上』に対する『白樺』同人の反応を示していく。結論から言えば、前項で岸田劉生からの批判を示したように、『地上』に対する『白樺』同人の反応は冷ややかなものであつた。以下述べていくが、『地上』への反応を何らかの形で示したのは長与善郎・岸田劉生・近藤経一の三人である。

岸田劉生は前項でも示したように、信州白樺教育運動の生徒の文章から受けた印象、ひいては彼らの教育自体を酷評している。

長与善郎は、以下のように信州白樺運動を評している。

自分は此頃の或る流行を面白く思はないからだ。もつと露骨に云ふと或る小学校の先生達の向こうみずなやり方を面白く思はないからだ。／何事もハメを外さないと云ふことが大事だ。しかしその事は中々六ヶしい事と見へる、殊に自分が善い事をしてゐる時には。／人道主義的深刻主義之にも困つたものだ。<sup>36</sup>

長与は引用の前の文脈で、「妻や親や、子に背かされたからそれで耶蘇にかなったと思はれては堪らない」、「妻子を捨てさへすれば、世間を軽蔑さへすれば、世間の因襲を破りさへすれば、耶蘇に従った事になると思はれては堪らない」と、信州白樺教育運動の教員達の対「世間」への在り方を揶揄的に批判している。

前に挙げた三人の中で、唯一『地上』を賞賛したのは近藤経一だった。以下の引用を見てもみよう。

K・Yといふ尋常科六年の女の人の「此の世になき妹」といふ小品をよむだ。自分は思はず泣いてしまった。それは簡単な小品だ、或は一時間課題として書かれた作文であるかも知れない。然し、自分はこの中に実に純粹な、美しい、すなほなものを感ずる。凡そ素直と云つたら、これ位素直なものはないと云つていい、そして、なか／＼よく急所をつかみ、要領を得て居る。これだけの感じを、これだけ短いものの中に現はす事は実になか／＼容易な事ではないと思ふ。そしてそれは本当に心から純粹で、すなほで、感じやすい心をもつた人でなければ出来ないと思ふ。／＼小学校の生徒が書いたものの中には、或はかういふものは割に沢山あるのかも知れない（なぜなら子供の心は真実に純で、すなほで、感じやすいものだから）が、とにかく今まで、そういうものをよむ機会がなかつた自分には、これは初めての経験だった。「……」とにかく自分は自分がそれを読むだ時受けた感動を或る人々の心にも分かちたく思ふ。それは決して無意味な事ではない。自分は今その全文を一字も変えずに次にかゝげよう。<sup>37</sup>

引用末尾に示されたように、実際にこの後には、生徒作品の引用が一字一句「変えずに」なされている。岸田や長与の批判に晒されながらも、中央の文芸誌に生徒の作品が部分的にはあれ載せられた訳だから、『地上』の存在の意義深さをここに確認できるのではないだろうか。

### 第三部 むすび

第三部では、信州白樺教育運動によって発行された文芸教育同人雑誌『地上』を論じてきた。第一節では、『地上』の雑誌としての情報が未整理だったため、全号を総覧し、奥付や編輯者などの情報を整理してきた。

第二節では、『地上』には教員／生徒作品が掲載されているため、それらがどういった基準で掲載されているのかを分析し、『地上』には、「大人の云ふ事も」「或る程度まで」理解できる「子供」が書き手／読み手として設定されていることを指摘した。

また、教員／生徒作品の目録を作り、それらの作品を分類していくことで、『地上』には特殊な「自然」観があることが分かった。

第三節では、教員／生徒作品における「自然」観および、「自然」表象について考察を加えた。その結果、「自然」を賛美することが彼らの教えであることが分かったが、その賛美への理由（文脈）が欠けていることも分かった。ここから、『地上』はこのように信州白樺教育運動の教えを象徴／体现する雑誌であると結論づけた。

『地上』は『白樺』同人である、岸田劉生や長与善郎の批判に遭うが、一方で、『白樺』の中で生徒の作品が賞賛され、引用がなされてもいる。

第二節第一項でも述べたように、赤羽は中央の文芸誌である『白樺』（長与善郎）からの批判へ返答／応酬をしている。『地上』は『白樺』を模した雑誌ではあったが、教育の為に『白樺』とも戦うという、信州白樺教育運動の独立的な指向と、その痕跡が残されている。

〔注〕

(1) 紅野敏郎「雑誌『白樺』とその傍系誌」『国文学 解釈と教材の研究』（一九五九「昭和三四」年一月）

(2) 今井信雄「地上における白樺運動」『新訂 白樺の周辺』（一九八六「昭和六一」年一月、信濃教育出版部）

(3) 本稿第一部にてとりあげた、教育史・地域史が『地上』言説の舞台となる。しかしながら、多くの文献が『地上』という雑誌があった、と事実確認と概要を述べるに留まっており、その言及に違いが見られないため、ここでは、その中でもより充実した文献を検討している。

(4) 東筑摩塩尻教育会教育会百年誌編纂委員会「三 『地上』の発刊」（第三章 大正デモクラシーと教育会の活動）『東筑摩塩尻教育会百年誌』（一九八四「昭和五九」年一月、渋谷文泉閣）。なお該当部の執筆者は不明である。

(5) 雑誌『山脈』とは信州白樺教育運動に影響を受け、同時代に創刊された、主に長野県小諸市の小学校教員らの同人誌である。臼田明「経済不況期に発行された小諸の白樺教育運動衛星誌の考察―回覧雑誌『山麓』に集った青春弾像―」長野県近代史研究会編『長野県近

代民衆史の諸問題』(二〇〇八「平成一八」年一〇月、館龍鳳書房)に詳しい。

- (6) 一志茂樹「六号雑誌」『地上』二年六号(一九二〇「大正九」年八月)
- (7) 王郎生「六号雑誌」『地上』一年一号(一九一九「大正八」年九月)
- (8) 王郎生「六号雑誌」『地上』一年二号(一九一九「大正八」年一〇月)
- (9) 王郎生「六号雑誌」『地上』一年三号(一九一九「大正八」年一二月)
- (10) 王郎生「六号雑誌」『地上』二年一号(一九二〇「大正九」年一月)
- (11) 王郎生「六号雑誌」『地上』二年四号(一九二〇「大正九」年五月)
- (12) 王郎生「六号雑誌」『地上』二年五号(一九二〇「大正九」年七月)
- (13) 前掲 王郎生「六号雑誌」『地上』二年五号(一九二〇「大正九」年七月)
- (14) 『地上』一年一号(一九一九「大正八」年九月)
- (15) 小松宗邦「手紙二つ」『地上』一年一号(一九一九「大正八」年九月)
- (16) 一志茂樹「ロダン」『信濃教育』(一九一八「大正七」年一月)
- (17) 高二 窪田繁美「日記」『地上』一年一号(一九一九「大正八」年九月)
- (18) 高一 竹原松王「弟を旅行に出すまで」『地上』二年一号(一九二〇「大正九」年一月)
- (19) 尋五 竹松健一「日記」『地上』二年一号(一九二〇「大正九」年一月)
- (20) 尋五 玉井六郎「日記」『地上』二年二号(一九二〇「大正九」年二月)
- (21) 高一 中澤寛人「日記」『地上』二年二号(一九二〇「大正九」年二月)
- (22) 田中嘉忠「主よ清め給へ」『地上』一年三号(一九一九「大正八」年一二月)
- (23) 小林多津衛「中社にて」『地上』三年六月号(一九二一「大正一〇」年六月)
- (24) 中谷勲「或る農夫」『地上』一年一号(一九一九「大正八」年九月)
- (25) 一志茂樹「アウギュスト・ロダン(一)」『地上』一年二号(一九一九「大正八」年一〇月)
- (26) 王郎生「六号雑誌」『地上』二年二号(一九二〇「大正九」年二月)
- (27) 赤羽王郎「春の遠足」『地上』三年五月号(一九二一「大正一〇」年五月)
- (28) 高二 永田直子「旅の印象」『地上』二年二号(一九二〇「大正九」年二月)
- (29) 中一 小出岩夫「手紙一つ」『地上』二年五号(一九二〇「大正九」年七月)
- (30) 高二 永田ヨシ「夕」『地上』二年四号(一九二〇「大正九」年五月)
- (31) 尋六 上島文「自然」『地上』二年一号(一九二〇「大正九」年一月)
- (32) 大六高卒 川上トヨノ「Kさん」『地上』一年三号(一九一九「大正八」年一二月)
- (33) 高二 加藤五郎「太陽の恵みに外一篇」『地上』二年二号(一九二〇「大正九」年二月)

- (34) 萩原右郎 (卒業生) 「淋しい心」『地上』二年二号 (一九二〇「大正九」年二月)
- (35) 岸田劉生 『画教育論』(一九二五「大正一四」年五月、改造社)
- (36) 長与善郎 「六号雜記」『白樺』(一九二〇「大正九」年四月)
- (37) 近藤経一 「或る小学生の小品を読むで」『白樺』(一九一九「大正八」年六月)

修士論文においては、信州白樺教育運動を研究対象としながら各部を論じてきた。本稿でのねらいは、輪郭の整っていないこの運動自体を多角的に眺め、その集成を新たな運動の輪郭として提示することであった。

第一部では、信州白樺教育運動の教員や弾圧事件について、第二部では、信州白樺教育運動の自主教材作品である、武者小路実篤「かち／＼山」について、第三部では、信州白樺教育運動が発刊した文芸教育雑誌『地上』について論じた。以下、その内容を記述していこう。

第一部第一節では、信州白樺教育運動言説の系譜をたどり、その特徴を指摘した。その特徴とは、第一に、公的な記述の中では、彼らへの評価が戦前／戦後という時代区分の中で反転していること。第二に、信州白樺教育運動言説は、この運動の研究の大家である今井信雄『白樺の周辺』を参考に記述されていること。第三に、この運動を芸術の対象とした作家が、信州白樺教育運動に対して、「愛」や「熱意」といった抽象的な評価を下していることである。

そして、第一部第二節では、赤羽王郎・一志茂樹・中谷勲という三人の教員に着目し、彼らを伝記的に記述しながら、その個別性と多様性を確認した。そして、上記の三人の教員に共通する対社会的な閉鎖性を指摘した。

第一部第三節では、二つの弾圧事件（戸倉事件・倭事件）について考察した。ここでの指摘は、弾圧が、信州白樺教育運動に疎外された現実そのものによって行われていることである。しかしながら、その弾圧の背景には、「白樺派」や「新しき村」という同時代的な『白樺』思想圏の問題があり、そこには、「自由」を指向する信州白樺教育運動の教育の在り方と、それを理解しない／出来ない周囲の社会という構造があった。

第二部では「生きた」教材とは何かという問いを持って、武者小路「かち／＼山」について議論を進めた。

第二部第一節では、信州白樺教育運動が教材として使用した文学作品を確認した。

第二部第二節では、信州白樺教育運動にとって特別な作家である武者小路実篤の「かち／＼山」について考察した。ここで、武者小路実篤「かち／＼山」が、第一に「恐ろしい世の中」そのものを描いた作品であること、第二に、同時代の童話「カチカチ山」に不足する「自我」を回復し、過剰な「惨酷」性を回避するテキストであったことが分かった。信州白樺教育運動がこうした時代性を抱えたテキストを教材として使用したことから、「生きた」教材とは、現実世界の理不尽さや不条理さが描かれた作品であることも分かった。

第三部では、信州白樺教育運動によって発行された文芸教育同人雑誌『地上』について分

析した。

第三部第一節では、全号を総覧し、奥付などの情報をまとめ、『地上』についての情報を整理した。

第三部第二節では、『地上』に掲載された教員／生徒作品がどういった基準で掲載されているのかを分析し、『地上』には、「大人の云ふ事も」「或る程度まで」理解できる「子供」が書き手／読み手として設定されていることを指摘した。また、教員／生徒作品の目録を作り、それらの作品を分類していくことで、『地上』には特殊な「自然」観があることが分かった。

そこで、第三部第三節において、教員／生徒作品における「自然」観および、「自然」表象について考察を加えた。その結果、「自然」を賛美することが彼らの教えであることが分かったが、その賛美への理由（文脈）が欠けていることも分かった。ここから、『地上』はこのような彼らの教えを象徴／体现する雑誌であると結論づけた。

以上が修士論文の結論である。ここからは、今後の研究展望を述べていきたい。

第一部では、三人の教員を取り上げるに留まったが、信州白樺教育運動に関わった教員は七、八〇人とも言われている。今後はより多くの教員について調査し、論じることの出来る教員の母数を増やすことで、さらに信州白樺教育運動の教育／教員像を明らかにしていきたい。また、「新しき村」との関連や、信州白樺教育運動の「自然」観の思想的文脈などを調査／分析することも早急な課題である。

第二部でも述べた通り、南安曇教育文化会館には故神沢速水氏ご遺族寄贈の貴重資料が保管してある。こういった資料を、長い時間をかけ網羅的に調査／整理していくことも、研究としても、文化財保護の観点からしても必要だと考えている。

全体を通して、ひとまずは終わらない、信州白樺教育運動について資料集をつくるような思いで記述を意識しながらも、研究方法や理念、また研究対象との距離や見方を自らに問い続けた修士論文であったし、研究生時代を含め、三年間でもあった。修士論文では各論という設定で、貪欲に、多角的に考える続けることを大切にしながら、書けば書くほど今後の課題を感じ、同時に、評価の是非は問わずとも、その時代を生きた彼らと、多くの学恩へ感謝の念を深くするばかりであった。

信州白樺教育運動とは何だったのか。当初の問いに立ち戻れば、信州白樺教育運動とは、地方において時代精神を体现した、文芸教育運動である。今後も終わらない信州白樺教育運動ではあるが、ここをひとまずの終わりとして、修士論文を閉じたい。

— 付記

本稿において、引用のルビ・傍点は省略し、引用中に誤りが見られる場合にはそのまま引用し、右傍にママと示した。また、引用中に□で示す、注・略は引用者により、傍線も同様である。また、引用において、旧漢字は新漢字に変換した。書誌情報に関して、原則としては雑誌の巻号は省略し刊行年月表記としているが、『地上』のみ、巻号も重要な情報となるため表記した。

各部の注にも示したが、調布市武者小路実篤記念館・南安曇教育文化会館・信濃教育博物館のご厚意に預かり、貴重な資料を閲覧させて頂いた。及び、手厚く人文知を授けて下さった松本和也先生に、この場を借りて、改めて謝意を表します。

総文字数

八二一〇九文字

書式

縦四〇字×横三二行Ⅱ一頁Ⅱ一二八〇文字

本文 八四頁×一二八〇・四〇〇Ⅱ原稿用紙二六八枚分

\*参考文献一覧(原則として各項目内は時代順であるが、全集のみ五〇音順による)

『地上』

- ・一年一号(一九一九「大正八」年九月)
- ・一年二号(一九一九「大正八」年一〇月)
- ・一年三号(一九一九「大正八」年十一月)
- ・二年一号(一九二〇「大正九」年一月)
- ・二年二号(一九二〇「大正九」年二月)
- ・二年三号(一九二〇「大正九」年三月)
- ・二年四号(一九二〇「大正九」年五月)
- ・二年五号(一九二〇「大正九」年七月)
- ・二年六号(一九二〇「大正九」年八月)
- ・三年五月号(一九二一「大正一〇」年五月)
- ・三年六月号(一九二一「大正一〇」年六月)
- ・三年七月号(一九二一「大正一〇」年七月)

新聞記事

- ・△○□「創作の印象」『やまと新聞』(一九一七「大正六」年七月一七日)・「広告 カチカ 千山と花咲爺」『東京朝日新聞』朝刊(一九一七「大正六」年一〇月一〇日)
- ・「盲目なる教育者の表現 戸倉学校空中生活者覚醒の機会(一)」『長野新聞』(一九一九「大正八」年二月一五日)
- ・「盲目なる教育者の表現 戸倉学校空中生活者覚醒の機会(二)」『長野新聞』(一九一九「大正八」年二月一六日)
- ・「盲目なる教育者の表現 戸倉学校空中生活者覚醒の機会(三)」『長野新聞』(一九一九「大正八」年二月一七日)
- ・「盲目なる教育者の表現 戸倉学校空中生活者覚醒の機会(四)」『長野新聞』(一九一九「大正八」年二月一七日)

正八」年二月一七日)

・「盲目なる教育者の表現 戸倉学校空中生活者覚醒の機会(完)」『長野新聞』(一九一九「大正八」年二月一八日)

・「戸倉の三人を屠れる知事の処置は妥当也」『長野新聞』(一九一九「大正八」年二月二〇日)

・「村の人々と教育者の立場の不理解は如何に」(一)『長野新聞』(一九一九「大正八」年二月二四日)

・「村の人々と教育者の立場の不理解は如何に」(二)『長野新聞』(一九一九「大正八」年二月二五日)

・「気分教育」『信濃毎日新聞』(一九二〇「大正九」年一月二七日)

・「気分教育問題」『信濃毎日新聞』(一九二一「大正一〇」年二月二〇日)

・「小松放火事件」『信濃毎日新聞』(一九二四「大正一三」年三月一日)

・「小松宇太郎 懲戒免職 その理由」『信濃毎日新聞』(一九二四「大正一三」年三月二〇日)

・「『安曇野』と信州人」『信濃毎日新聞』朝刊(一九七四「昭和四九」年七月一〇日)

・武者小路実篤「ありがたい人々」『東京新聞』夕刊(一九六五「昭四〇」年七月二日)

・平野謙「衰えた文学運動」『朝日新聞』夕刊(一九六六「昭和四一」年二月一五日)

・「ほんとうの教育者はと問われて」『朝日新聞』朝刊(一九六九「昭和四四」年六月一〇日)

・「赤羽王郎法要」『信濃毎日新聞』朝刊(一九八二「昭和五七」年六月二二日)

#### 全集

・『有島武郎全集』全一五卷 筑摩書房

・『石川啄木全集』全八卷 筑摩書房

・『島木赤彦全集』全九卷 岩波書店

・『川端康成全集』全一二卷 新潮社

・『岸田劉生全集』全一〇卷 岩波書店

・『島崎藤村全集』全一七卷 筑摩書房

・『武者小路実篤全集』全一八卷 小学館

・『柳宗悦全集』全一一卷 筑摩書房

#### 先行研究(論文)

・本多秋五「『白樺』と人道主義」『日本文学講座』(一九五〇「昭和二五」年一二月、河出書房)

・紅野敏郎「『白樺』周辺雑誌―『不二』『大調和』など」『文学』(一九五九「昭和三四」年三月)

・池上隆祐「『白樺』と信州教育」『文学』(一九六二「昭和三七」年三月)

- ・今井信雄「白樺派の周辺」(一)『成城学園五十周年記念論文集』(一九六七「昭和四二」年五月)
- ・今井信雄「白樺派の周辺」(二)『成城文芸』(一九六七「昭和四二」年五月)
- ・今井信雄「白樺派の周辺―雑誌」(三)『成城文芸』(一九六七「昭和四二」年一〇月)
- ・今井信雄『地上』における白樺運動『国文学ノート』(一九六八「昭和四三」年三月)
- ・今井信雄「『新しき村』余録」『成城文芸』(一九六八「昭和四三」年六月)
- ・今井信雄『創作』物語『国文学ノート』(一九七〇「昭和四五」年三月)
- ・今井信雄「信州に於ける白樺運動の概況」(倭小学校『倭における白樺教育』(一九七〇「昭和四五」年五月、倭小学校)
- ・今井信雄「赤羽王郎年譜」『信州白樺』(一九七〇「昭和四五」年五月)
- ・今井信雄「赤羽王郎伝」『成城大学紀要』(一九七一「昭和四六」年一月)
- ・今井信雄「『戸倉事件』の位相」『国文学ノート』(一九七一「昭和四六」年三月)
- ・今井信雄「信州教育における白樺教育の位相」長野県小学校校長会『研究協議会録』(長野県小学校校長会)(一九七一「昭和四六」年九月)
- ・今井信雄「笠井三郎年譜」『信州白樺』(一九七一「昭和四六」年三月)
- ・今井信雄「赤羽王郎伝」(二)―付、信州白樺運動年表―『国文学ノート』(一九七二「昭和四六」年三月)
- ・今井信雄『赤羽王郎伝』(四)『国文学ノート』(一九七三「昭和四八」年三月)
- ・今井信雄「信州白樺運動」『信濃毎日新聞』朝刊(一九七三「昭和四八」年八月二七―三〇日)
- ・今井信雄「ある白樺教師の像」『信濃毎日新聞』朝刊(一九七四「昭和四九」年一〇月二―一二九日)
- ・今井信雄「一志茂樹氏の論難に答える」『信州白樺』(一九七四「昭和四九」年一月)
- ・今井信雄「『倭事件』攷」『国文学ノート』(一九七五「昭和五〇」年三月)
- ・今井信雄「白樺派の教師たち」『成城大学短期学部紀要』(一九七五「昭和五〇」年三月)
- ・今井信雄「信州白樺運動研究の現状と課題」『近代史研究』(一九七五「昭和五〇」年五月)
- ・金子虎雄「白樺教育に対する当時の批判」(倭小学校『倭における白樺教育』(一九六九「昭和四四」年五月、倭小学校)
- ・土屋正一「大正期信州白樺教育における自主教材編成―理念とその実践―」『国語科教育』(一九八九「平成元」年三月)
- ・白田明「経済不況期に発行された小諸の白樺教育運動衛星誌の考察―回覧雑誌『山麓』に集った青春弾像―」長野県近代史研究会編『長野県近代民衆史の諸問題』(二〇〇八「平成一八」年一〇月、館龍鳳書房)
- ・寺澤浩樹「武者小路実篤『かち／＼山』の世界―(昔話)から(童話劇)へ―」『文教大

学大学部紀要』(二〇二二「平成二四」年三月)

雑誌記事など

- ・武者小路実篤「六号雑感」『白樺』(一九一一年「明治四四」年一月)
- ・「編集室にて」『白樺』(一九一四年「大正三」年四月)
- ・武者小路実篤「二種の自然主義及びその他」『白樺』(一九一六年「大正六」年九月)
- ・武者小路実篤「六号雑記」『白樺』(一九一七年「大正六」年七月)
- ・武者小路実篤「編集室にて」『白樺』(一九一七年「大正六」年八月)
- ・武者小路実篤「六号雑記」『白樺』(一九一八年「大正七」年一月)
- ・近藤経一「或る小学生の小品を読むで」『白樺』(一九一九年「大正八」年六月)
- ・堺利彦「新しき村の批判」『中央公論』(一九一九年「大正八」年七月)
- ・山川均「新しき村」『新社会』(一九一九年「大正八」年七月)
- ・有島武郎「武者小路兄へ」『中央公論』(一九一九年「大正八」年七月)
- ・宮本正彦「詩一篇」『向日葵』(一九二〇年「大正九」年一月)
- ・長与善郎「六号雑記」『白樺』(一九二〇年「大正九」年四月)
- ・中村亮平「私の見た新しき村」『改造』(一九二一年「大正一〇」年七月)
- ・座談会「『信濃』刊行を回顧して」『信濃』(一九六九年「昭和四四」年一〇月)
- ・西尾実「時事問題に而しての感想」『信濃教育』(一九二四年「大正一三」年一〇月)
- ・土屋弼太郎「精進の一路」『信濃教育』(一九二四年「大正一三」年一〇月)
- ・特集「信州教育」『信濃教育』(一九五六年「昭和三一」年一月)
- ・鶴飼貞方「青春期の回顧」『諏訪教育』(一九六三年「昭和三八」年七月)
- ・堀内保「『草』をめぐって」『新信州』(一九六五年「昭和四〇」年九月)
- ・座談会「同級会での座談から——あの頃の学校生活——」(倭小学校『倭における白樺教育』(一九六九年「昭和四四」年五月、倭小学校))
- ・一志茂樹「多分に誤伝評価されつつある大正期信州白樺教育の実態——主として長野県師範学校附属小学校と長野県上田市小学校東校の場合に顧みて——」(『信濃』(一九七四年「昭和四九」年五月))

書籍

- ・巖谷小波『勝々山』(二八九五「明治二八」年五月、博文館)
- ・武者小路実篤『荒野』(一九〇八年「明治四一」年四月、警醒社)
- ・二瓶一次『童話の研究』(一九一七年「大正六」年二月、戸取書店)
- ・武者小路実篤『カチカチ山と花咲爺』(一九一七年「大正六」年一〇月、阿蘭陀書房)
- ・武者小路実篤『童話劇三篇』(一九二二年「大正一〇」年一二月、新潮社)

- ・丸山諒男、池田忠、小林多津衛、吉澤親雅、編『中谷勲遺稿』（一九二四「大正一三」年一二月、丸山諒男）
- ・岸田劉生『図画教育論』（一九二五「大正一四」年五月、改造社）
- ・武者小路実篤『かちかち山』三色文庫版（一九五一「昭和二六」年七月、西荻書店）
- ・『文学運動』（一九五六「昭和二六」年二月、筑摩書房）
- ・稲垣達郎『近代日本文学の風貌』（一九五七「昭和三二」年九月、未来社）
- ・倭小学校沿革誌編集委員『倭小学校沿革史』（一九六五「昭和四〇」年二月、矢口博美）
- ・戸倉小学校沿革史作成委員会『戸倉小学校沿革史』（一九六七「昭和四二」年二月、信濃教育会出版部）
- ・更級埴科地方誌刊行会『更級埴科地方誌』（一九六七「昭和四二」年一〇月、更級埴科地方誌刊行会）
- ・信濃毎日新聞社編集局報道部『信州の百年』（一九六七「昭和四二」年一二月、信濃毎日新聞社）
- ・倭小学校『倭における白樺教育』（一九七〇「昭和四五」年五月、倭小学校）
- ・信濃毎日新聞社『信州の教師像』（一九七〇「昭和四五」年一〇月、信濃毎日新聞社）
- ・南安曇郡誌改訂編纂会『南安曇郡志』第三卷下（一九七一「昭和四六」年四月、南安曇郡誌改訂編纂会）
- ・臼井吉見『安曇野』第三部（一九七二「昭和四七」年四月、筑摩書房）
- ・小林多津衛「善意を世界に―平和実現の具体へ―」（一九七二「昭和四七」年七月、小林多津衛先生支援の会）
- ・荒井勉『信州の教育』（一九七二「昭和四七」年一〇月、合同出版）
- ・吉田精一編『新版日本文学史7 近代Ⅱ』（一九七三「昭和四八」年六月、至文堂）
- ・大津山国夫『武者小路実篤論―新しき村まで―』（一九七四「昭和四九」年二月、東京大学出版会）
- ・藤田圭雄「童謡論」（福田清人『児童文学の世界』（一九七四「昭和四九」年四月、ほるぷ出版））
- ・塚原健二郎『小さな河』（一九七四「昭和四九」年九月、信濃教育会出版部）
- ・今井信雄『「白樺」の周辺』（一九七五「昭和五〇」年九月、信濃教育会出版部）
- ・新田次郎『聖職の碑』（一九七六「昭和五一」年五月、講談社）
- ・柳文章『翻訳の思想』（一九七七「昭和五二」年七月、平凡社）
- ・『長野県教育史』第四卷（一九七九「昭和五四」年三月、長野県教育史刊行会）
- ・一志茂樹『信州白樺運動のころ』（一九八一「昭和五六」年一二月、信濃史学会）
- ・紅野敏郎『白樺の本』（一九八二「昭和五七」年五月、青英社）

・中村一雄編『赤羽王郎口述 わたしの歩いた道』(一九八二「昭和五七」年六月、信濃教育会出版部)

・市川本太郎『長野師範人物誌』(一九八六「昭和六一」年一〇月、信濃教育会出版部)

・今井信雄『新訂 「白樺」の周辺』(一九八六年「昭和六一」年一月、信濃教育出版部)

・今井信雄『この道を往く 漂白の教師赤羽王郎』(一九八八「昭和六三」年四月、講談社)

・南大三『赤羽王郎の生き方』(一九八八「昭和六三」年六月、鹿児島県民教育文化研究所)

・南安曇教育会『南安曇教育会百年誌』(一九八八「昭和六三」年一月、南安曇教育会)

・はまみつを『白樺伝説』(一九八九「平成元」年七月、理論社)

・藤田美実『信州教育の系譜』下(一九八九「平成元」年五月、北樹出版)

・池上隆補遺文集刊行会編『池上隆祐遺文集』(一九九五「平成」四年一月、池上隆補遺文集刊行会)

・信州大学教育学部附属松本中学校五十年史編集委員会『信州教育の水脈』正編(一九九六「平成八」年一月、郷土出版社)

・堀井正子『本の中の信州白樺教師』(一九九七「平成六」年六月、オフィス・エム)

・戸倉町誌編纂員会『戸倉町誌』第三巻歴史編下(二〇〇一「平成一三」年三月、戸倉町誌編纂員会)

・G・ジュネット／和泉涼一訳『スイユ』(二〇〇一「平成一三」年三月、水声社)

・鳥越信編『日本児童文学史』(二〇〇一「平成一三」年四月、ミネルヴァ書房)

・市民タイムス『臼井吉見の「安曇野」を歩く』中(二〇〇六「平成一八」年七月、郷土出版社)

・はまみつを『白樺教師 中谷勲』(二〇一〇「平成二二」年二月、郷土出版社)

・中村一雄『信州教育とはなにか』上(二〇一一年「平成二三」年一〇月、信州教育出版社)

平成28年度 修士論文

## 日本の現代芸術における「かわいい」の特質

信州大学大学院人文科学研究科 言語文化専攻

15LA108E Szabo Szilvia

# 日本の現代美術における「かわいい」の特質

## 目次

はじめに .....	2
1. .... 「かわいい」とは	2
2. .... 「かわいい」美術史	3
3. .... 「かわいい」現象の文化的・社会的役割	4
3.1 .... 「かわいい」の分析に適用する用語	4
3.2 .... 日本社会における「かわいい」現象	5
4. .... 90年代の現代美術における「かわいい」	8
4.1 .... 「かわいい」美術とは	8
4.2 .... 90年代前半の「ポップ」美術と「かわいい」	10
4.3 .... 社会逃避を表す「かわいい」表現	12
4.4 .... 日本のアートシーンに起きた変化	14
4.5 .... 美術家の「かわいい」コクーン	16
4.6 .... 開かれるコクーン	18
4.7 .... 「かわいい」キャラクターの機能	18
5. .... 21世紀の美術における「かわいい」	21
5.1 .... 村上隆の美術家の脱コクーンに与えた影響	21
5.2 .... 奈良の「成長」	22
5.2.1 「周縁的」な意識の変化.....	22
5.2.2 《ドローイング・ルーム》の提示.....	24
5.3 .... マイクロポップ、あるいは開かれた「かわいい」コクーン	25
5.4 .... 親しみやすいドローイング	27
6. .... 現代美術における「かわいい」の両義性	29
7. .... 結論：美術におけるコクーン終焉をもたらす変化	30
おわりに .....	32
参考文献 .....	32

## はじめに

マンガやアニメなどのいわゆる「かわいい」文化は、私の日本への関心をかき立ててきた。また、「かわいい」現象は日本の文化の一傾向として、今日ではアーティストのインスピレーション源ともなっている。日本の現代美術と出会った際、私はそれを高尚な美術というよりも、「かわいい」大衆文化の産物だと感じた。そして、この「かわいい」文化の一部に見えるものが、日本では美術と見なされる要因を明らかにしたいと思い、日本の現代美術についての研究をはじめた。ハンガリーのカーロリ・ガーシュパール大学の日本学科に提出した卒業論文のタイトルは「日本の現代美術を通して見る日本の社会問題」である。この論文において、日本の現代アーティストは「かわいい」描写法で複雑なメッセージを表現し、時に激しい社会批判を作品に埋め込めることを指摘した。

日本で大学院生として現代美術を研究する一方、日本の「かわいい」文化を直接経験する機会を得ている。その経験をきっかけに、私は現代美術に関する研究を日本で影響力が大きい「かわいい」表現に即して続行することとした。この研究によって、美術と「かわいい」の関係を新しい方向から分析しようと思う。現代美術における「かわいい」イメージの多様なあらわれを比較することで、美術家の様々な動機や彼らが伝えようとする様々なメッセージを理解したい。

具体的には、社会・文化現象としての「かわいい」に関する先行研究を参照しつつ「かわいい」美術を分析することで、社会とポピュラー文化における「かわいい」を美術表現の関わりを考察する。社会学と美術研究のいずれの領域においても重要である「かわいい」の分析は、美術家が活躍する日本の社会的・文化的状況の理解につながるものである。あわせて日本の独特な社会条件のもとで生まれた「かわいい」のユニークさも明確にしたい。

また、美術とポピュラー文化における「かわいい」表現の差異を明確にすることもこの研究の目的の一つである。「かわいい」文化は世界中で盛んになった一方、美術の表現としての「かわいい」の存在についての知識はかなり限られている。私は日本で大学院生としてこの研究を行うことによって、母国ハンガリーにおける日本の現代美術に対する知識を深めることができると願う。「かわいい」文化に関心を持つ人々にとって魅力的である「かわいい」美術は、彼らにとって日本現代美術への扉になるだろう。

## 1 「かわいい」とは

現代の日本文化に溢れる「かわいい」美学は、平安時代の芸術にまで遡り、日本の美術史に目を通すと、「かわいい」特徴がいろいろなところに現れる。その特徴とはどのようなものだろうか。また、「かわいい」にはどのような意味があるのだろうか。

語源の観点から考えると、「かわいい」は十二世紀の文学に登場する「かはゆし」という言葉に由来する。かはゆしは「痛ましくて見るに忍びない。気の毒だ。不憫だ」という、現在の「かわいそう」、「恥ずかしい」のような意味で使われ、時代が経つにつれて、今日の「愛らしい。かわいらしい。子供っぽい。」という意味になった<sup>1</sup>。

現在の日本社会において「かわいい」現象が持つ重要性を考えると、「かわいい」という意味をめぐる様々な研究が行われることは当然だろう。「かわいい」に関する調査では<sup>2</sup>、「かわいいは本来の意味機能を喪失している」または「かわいいしか口にしない人は表現力に欠けている人に思える」などのような、否定的な意見も出てくるが、一方で、かわいいが「多様的でオールマイティー」<sup>3</sup>であり、その豊かな意味空間を肯定的に考える議論もある。「かわいい」を理解するには、『大辞林』のような辞書中の定義「愛らしい魅力をもっている」を踏まえることも必要だが、私が注目するのは、「小さなものや愛するものに対する心の動き」<sup>4</sup>、「心が和むし、《私、ときめいた》って心の躍動

<sup>1</sup>四方田犬彦『「かわいい」論』（筑摩書房、東京 2006 年）29-36 頁。

<sup>2</sup>四方田犬彦が行った大学生 245 人に試みたアンケートの結果について、四方田、前掲書、63 頁。

<sup>3</sup>上野友愛・岡本麻美『かわいい絵巻』（東京美術、東京、2015 年）7 頁。

<sup>4</sup>金子信久『江戸かわいい動物』（講談社、東京、2015 年）121 頁。

<sup>5</sup>、「『かわいい』というときめき」<sup>6</sup>などのような、かわいいという気持ちについて語られる研究である。確かに、我々は小さく、愛らしい、無垢で親しい感じがするものを見たら、「かわいい」と感じ、「かわいい」と言葉を発する。

私は、美術における「かわいい」を研究する際に、かわいいが意味するものや、かわいい外観だけでなく、かわいいという感情に注目することが大切だと思う。美術を議論するときには、作品の視覚的特徴だけでなく、作品が鑑賞者に引き起こす感情の変化も考えなければならない。アートの意味を理解できない人は多いだろう、だが多くの人は、アートから何らかの感情の変化を受けるだろう。私たちはかわいいの意味が分からなくても、かわいいと言葉を発する気持ちは、よく知っているだろう。ところで、「かわいい」という言葉が存在しなかった平安時代においても、小さく、壊れやすく、可憐なもの、未成熟なものを肯定する「かわいい」という感情は存在していた。

## 2 「かわいい」美術史

「かはゆし」が「かわいい」の意味ではなかった時代、日本人はかわいいものを「うつくし」と呼んだ。「うつくし」は、十一世紀初頭の清少納言の随筆『枕草子』に登場する。清少納言の記述をたどると、日本人が、小さくてかわいいものに、千年以上前から魅了されてきたことが感じられる。

『枕草子』が執筆された平安時代には、中国大陸との交流が少なくなり、美術においても、いわゆる「日本化」が進み、美術のほとんどが仏教的要素を含んでいた奈良時代に対して、貴族の日常生活などの世俗的なテーマの作品が流行した。

評論家の加藤周一は、『日本の美学』というエッセイの中で、平安時代に制作された女絵の系統で、現存している最も古い『源氏物語絵巻』(図1)を分析することで、日本的な美しさを論じている。日本の美的世界の特質を論じるために、加藤は「直接われわれの人生の特定の場面や経験を喚ぶ」男絵より、「美化され、優美に洗練」されることによって、日常の「経験からは遠い美しい世界」を抽象画と細密画を結び合わせた描き方で表現した「女絵」のほうが適合的だと考え、加藤は考え、女絵と男絵との対照は、「美学と、実際の人生との対照である」と語る<sup>7</sup>。

日本で長い歴史を持つ小さくて弱いもの、未成熟なものを肯定する美学は、現代の美術界の観点から見れば、やはり「かわいい」と結びつけられそうである。2010年代に絵巻や江戸時代の絵画、琳派の作品を「かわいい」と評論する日本美術史に関する本が何冊も出版されている<sup>8</sup>。

絵巻の「かわいい」特徴については、『かわいい絵巻』という本の中で詳しく論じられている。絵の表現方法に見られる「かわいさ」は、単純化や、デフォルメされた人物(または人間っぽい動物)の登場や、パステル調の色彩で描かれたリアリティから一かけ離れたような世界の描写を通して見られる。また、アンバランスに見えるキャラクターの「ゆるさ」「素朴さ」にユーモアが現れ、親しみがわく感じがする。「かわいい」親しみは、表現方法だけでなく、小さな絵巻のサイズでも表現されている。掛軸や襖絵と違って、絵巻には近くから鑑賞できるという特徴があり、顔を近づけないと見えないようになっており、読み

手との親密な関係が生まれる。加藤は、このこまかく、綿密な描き方を、西洋の細密画の手法と結びつける<sup>9</sup>。

三戸信恵は「かわいい」美学と、桃山時代後期に興った、日本美術の中でもっとも人気が高い流派のひとつである琳派との共通点を、『かわいい琳派』の中で指摘する。三戸は、琳派の「かわいい」特徴として曲線的



図1「源氏物語絵巻」

([http://www.asahi.com/culture/news\\_culture/images/OSK200803030091.jpg](http://www.asahi.com/culture/news_culture/images/OSK200803030091.jpg))

<sup>5</sup>岡本、前掲書、8頁。

<sup>6</sup>山本博通『なぜギャルはすぐに「かわいい」というのか』(幻冬舎ルネッサンス、東京、2010年)14頁。

<sup>7</sup>加藤周一『日本の美学』について『加藤周一セレクション4』(平凡社、東京、1999年)104頁。

<sup>8</sup>上野友愛・岡本麻美『かわいい絵巻』(東京美術、東京、2015年)

<sup>9</sup>加藤、前掲書、106頁。

な表現、デフォルメや単純化によって加工された魅力的なキャラクター、無邪気な雰囲気を挙げる（図2）。また、単純なモチーフの繰り返しからなるパターン、キラキラでカラフルな仕上げ、小さな植物や動物をモチーフとして扱うことも琳派と「かわいい」を結ぶ造形的な特徴として指摘している<sup>10</sup>。

上記の特徴は、高く評価される美術と比べると、子供向けの絵本のイラストに相応しいと感じられるだろうが、日本人は、昔からこのような幼稚な美に対して好感を抱いていた。江戸時代になると、もともと子供向けに作られた絵入り本が、大人にも受け入れられるようになった。現代でも、大人向けと子供向けの文化の間の線が薄く、もともと子供向けの「かわいい文化」が大人の間でも流行することがある。



図2 中村芳中《光琳画譜(仔犬・菊)》1802

(<http://gurutto-chiba.co.jp/wordpress/wp-content/uploads/2014/04/2014.4.22-houcyu-672x372.jpg>)

### 3 「かわいい」現象の文化的・社会的役割

#### 3.1 「かわいい」の分析に適用する用語

本論では、日本の現代美術における「かわいい」を分析する際、「コクーニング」という社会学、マーケティング、育児、経済予測などの分野で用いられる言葉を適用する。コクーニングとは個人が社会との繋がりを持たず、家に引きこもりたがる傾向を指す言葉である。この言葉は1970年代にトレンド予測者でマーケティングコンサルタントのフェイス・ポップコーンによって作り出された。ポップコーンは1991年の「ポップコーン・リポート」において、コクーニングを「外に出て行くことが過酷で恐ろしいと感じ、家の中に引きこもりたいと思う衝動。つらく、予想不可能の世界の流されないように、自分の家を繭のように巣に変える。コクーニングは断熱と回避、平和と保護、快適とコントロールのことであり」と記述する<sup>11</sup>。

社会学者の宮台真司<sup>12</sup>は、「コクーニング」という言葉を、日本の「かわいい」文化と結びつけた。「『かわいい』の本質 成熟しないまま性に乗出すことの肯定」というエッセーにおいて、1970年代に「かわいい」は少女を性的表現から護るコクーニングのツールとして機能するようになったと指摘する。

「かわいい」は少女を大人の世界から保護するコクーニング・ツールのほかに、もうひとつ、「移行対象」という言葉とも結びつけることができる。「移行対象」は、小児精神科医のドナルド・ウィニコットが提唱した概念であり、乳幼児が特別な愛着を寄せるようになる毛布、タオル、ぬいぐるみなど、おもに無生物の対象である。その対象は、母体から切り離されたあと、「おとな」へと自立するための「移行」期間に必要な「母」の代わりに務めてくれる代理「対象」であり、子供にかつての幼児的なファンタジーから現実への移行を促し、いわゆる空想と現実を橋渡ししてくれる対象である。「こども」から「おとな」への移行が完了すれば、子供がそれまで大事にしたぬいぐるみなどの移行対象は必要ではなくなり、捨て去られてしまう。それは、「こども」が外の世界から保護された「コクーニング」から出て、「おとな」の社会の一員になる過程にも重なるだろう。精神科医・評論家の斎藤環<sup>13</sup>と美術批評家の榎木野衣<sup>14</sup>も移行対象を「かわいい」現象と結びつけ、かわいいキャラクターは

<sup>10</sup> 三戸信恵『かわいい琳派』（東京美術、東京2014年）

<sup>11</sup> Popcorn F. (1991). The Popcorn Report [Google Books版] 検索元：<https://books.google.co.jp>

<sup>12</sup> 宮台真司：社会学者。1959年生まれ。首都大学東京教授。専門は社会システム理論と戦後サブカルチャー史。著書に『権力の予期理論』『制服少女たちの選択』『終わりになき日常を生きる』ほか多数。

<sup>13</sup> 斎藤環：精神科医。1961年生まれ。筑波大学医学専門群（環境生態学）卒業。医学博士。爽風会佐々木病院診療部長を経て、2013年4月から筑波大教授（社会精神保健学）。専門は青年期の精神病理学、病跡学、精神分析。著書に『文脈病』『社会的ひきこもり』『関係の化学としての文学』など。

大人にとっての移行対象であると論じている。

本論においては、コクーンと移行対象として機能する「かわいい」の分析を、現代美術の分野に適用し、「かわいい」描写法の機能を分析する。「かわいい」作品は、作家にとって外界からその身を保護するコクーンとして機能するのだろうか。「かわいい」作品をコクーンとして使用する美術家は観客とどのような関係を築くことができるのだろうか。また、彼らの作品に登場する「かわいい」キャラクターは、観客にとっての移行対象となるのだろうか。こうした議論に入る前に、まず「かわいい」文化の登場や「かわいい」コクーンニングの社会的役割を詳しく論じることから始めよう。

### 3.2. 日本社会における「かわいい」現象

「かわいい」と言える少女向けの文化や商品の歴史は20世紀初頭まで遡るが、20世紀前半と戦後の経済成長期の「かわいい」には差異が見られる。

日本ではじめて若い女性をターゲットにしたファッション・グッズやアクセサリーなどの商品を販売する店が開かれたのは1914年である<sup>15</sup>。この時期、日本は第一次世界大戦による大戦景気を謳歌し、「自由で民主主義的な社会背景」<sup>16</sup>があった。明治時代に流行した西洋文化が庶民の間にも浸透した大正時代に、西洋的なグッズを売るショップは増え、女学生や職業婦人をターゲットにした。現在の親しみやすい「かわいい」グッズと違い、大正末～昭和初期の「大正ロマン」スタイルで、「耽美」「妖しい」<sup>17</sup>という魅力にあふれたグッズが流行した(図3)。

昭和初期、「かわいい」という言葉もあまりに使用されなかった。貧しい家庭の少女は、小さい頃から働かなければなく、かわいいものとは無縁の生活をし、「かわいい」というより、「かわいそう」に近かった

と増淵宗一は指摘する<sup>18</sup>。一方、富裕家庭の少女には、かわいという言葉ではなく、もっとお金持ちのお嬢さんにふさわしい、美しい、おしゃれ、すてきなどの言葉が近かった。さらに、

第二次世界大戦中は、日本は物資不足に陥り、少女たちの多くは食べる物にさえ不自由し、かわいいものは「時局に合わない」と排斥され、「かわいい」グッズを手に入れる機会は、少女向け雑誌、例えば『少女の友』の付録などに限定された。

戦後になって「かわいい」文化が開花し始めた。高度経済成長期には「かわいい」商品の販売は好調になり、「かわいい」という言葉は、広い意味で使用され、日常生活の「大衆語」になったといえる。戦後の高度経済成長期には、日本の庶民層の生活水準が上がり、画一的な生活スタイルの少女たちの中間層が形成された。増淵に「少女大衆」と呼ばれた少女の集団の間で「かわいい」という言葉よく用いられることになる。

この言葉は、メディアに大量に溢れるようになったのは、1963年だと宮台真司は指摘する<sup>19</sup>。同年に少女雑誌がリニューアルし、「かわいい」は以前より使用されるようになり、子供に対する形容として、「誰でも好かれる子供」という意味で用いられた。さらに1969年には「かわいい」はカウンターカルチャー的文脈の助けを借りて、成熟した身体にも使われようになり、その後、大人にもあてはまる「みんなに好かれる」という意味で用いられるようになる。

1960年代には技術革新によって、グッズの質と量が高まり、多様な商品が開発された。そして、戦後ベビーブーム世代が10代になり、新しい消費者層が形成されることで、グッズの売上高も伸びた。70年代には、企業などが少女大衆の「かわいい趣味」をターゲットにするようになり、多様なキャラ



図3 高島華宵「よそほひ」便箋表紙  
大正～昭和初年代  
(日本の「かわいい」図鑑 16頁)

<sup>14</sup>榎木 野衣：美術批評家。1962年生まれ。同志社大学文学部文化学科を卒業後、東京を拠点に批評活動を始める。現在、多摩美術大学教授。著書に『日本・現代・美術』『シミュレーションイズム ハウス・ミュージックと盗用芸術』『「爆心地」の芸術』など。

<sup>15</sup>武久夢二が開いた、「港屋絵草紙店」というファッション・ショップ。

<sup>16</sup>中村圭子『日本の「かわいい」図鑑』(河出書房新社、東京、2012年)4頁。

<sup>17</sup>中村、前景論文、12頁。

<sup>18</sup>増淵宗一『かわいい症候群』(日本放送出版協会、1994年)24頁。

<sup>19</sup>宮台真司「『かわいい』の本質 成熟しないまま性へ乗り出すことの肯定」(東浩紀『日本的想像力の未来』日本放送出版、東京、2010年、73-91頁。)

クターグッズなどが生産された。1974年、サンリオが開発した「ハローキティ」などのキャラクターの出現で、「かわいい」文化は盛り上がりを見せた。

日本で老若男女を問わず「かわいい」という言葉が万能の大衆語になるとともに、少女をターゲットにした「かわいい文化」に日本の社会全体が魅了された。また、この時期、基本的に弱くて、壊れやすく、ときとして未完成であり、抱きしめ、守ってあげたいような存在を意味する「かわいい」という形容は、保護する側ではなく、保護される側にとって、いっそう有効な語となった。「かわいい」文化に魅了された日本人の「『かわいい』ものを守ってあげたい」という気持ちは、「『かわいい』現象によって守られたい」という気持ちに変わったと考えられる。

「かわいい」文化について論じる大塚英志は、少女を大人の世界から保護する「かわいい」現象と彼女たちの聖域である部屋との関係を強調する。かわいいものだらけの部屋の中で少女は現実世界から隔離され、「かわいい無垢な私」というイメージの自己投影へと追い立てられた<sup>20</sup>。一方、「かわいい無垢な私」という自己イメージは、思春期を終わりなく続けたい少女の間に広がっていっただけでなく、成人期から逃避しようとする成人男性にも広まっていったという。

さらに大塚は、「かわいい」文化は少女を大人の世界から隔離するだけでなく、彼女たちを社会的に固定された性的役割からも守ったと論じる。このような役割を持つ「かわいい」文化について、宮台真司は『「かわいい」の本質 成熟しないまま性へ乗り出すことの肯定』において、1970年代に「かわいい」が、ある種のコクーンに変化したと論じた<sup>21</sup>。1970年代に、性的表現がさまざまなメディアに溢れ出すと、それに困惑する少女たちは、「大人だけど大人ではない」を意味する「かわいい」を、成熟（性的な対象化と主体化）から身を護るコクーンイングのツールとして利用したという。さらに80年代には、「かわいい」現象は社会全体にとっても成長からの逃避のツールとして機能するようになったことが、「『少女』という状態は、1980年代における平均的日本人の状況でもあった」<sup>22</sup>という大塚の指摘や、当時の大人の未成熟性を一種の「解放」と見なす宮台の観点からも窺える。宮台の指摘によれば、「かわいい」による社会的文脈の無関連化によって人々は、「第四空間」という切り離された居場所に逃れた。

もはや実態が存在しないのにリアルや共同体や道徳を持ち出して賞揚する「ウソ社会」の縛りがきつかった時代には、「かわいい」による「変の無害化」が切り開いた「第四空間」における生活は解放であり得た<sup>23</sup>。

「変の無害化」は、1990年代初頭の状況にもつながるだろう。そこでは本来困惑すべき事象・関係まで、「かわいい」と形容されることで、すべてが無化されていく（援助交際という現象が語られたのもこの頃である）。

しかし、時代は1995年を迎える。地下鉄サリン事件が起きたこの年は、サブカルチャーの観点から見ても転換期であり、翌1996年は文化的側面でも転換期と言える。その変化を理解するためには、「かわいい」コクーンイングのほかにも宮台が論じる70年代に起こったほかの流れに目を向けなければならない。1970年代、若者は「現実はずまらない」と考え、現実の虚構化を欲した。そのことを背景として、70年代にアニメなどのメディアでも虚構により現実から遠ざかる作法が拡がり、「最終戦争後の未来」という舞台設定が定番だった。当時の「終わりなき日常」に退屈した若者が非日常＝「世界の終わり」的なファンタジーを夢想した。しかし、「現実を生きていない」若者の中でも、「現実を虚構化する」ナンパ系と「虚構を現実化する」オタク系、という価値観の違いがあった<sup>24</sup>。

<sup>20</sup>大塚英志『少女民俗学』（松井みどり「快樂ルームからカオスな街頭へ」、Takashi Murakami (ed) *Little Boy: The Arts of Japan's exploding Subculture*, Japan Society, New York, 2005、210頁）。

<sup>21</sup>宮台真司『「かわいい」の本質 成熟しないまま性へ乗り出すことの肯定』（東浩紀『日本の想像力の未来』日本放送出版、東京、2010年、73-91頁。）

<sup>22</sup>大塚英志、前掲論文、212頁。

<sup>23</sup>宮台真司、前掲論文、86頁。

<sup>24</sup>宮台は、1977年におきたナンパ系とオタク系の分岐について2010年の発表「1992年以降の日本のサブカルチャー史における意味論の変遷」において詳しく語っている。ナンパ系的作法のルーツは、1973年からの渋谷公園通りの開発である。もともとトルコ風呂街であった渋谷公園通りは記号的な戯れの場所だと読み替える。当時、高校生だった宮台はこの変化を「シャレからオシャレへ」と表現する。こうした流れを踏まえば、ナンパ系の作法は「現実の虚構化」つまり「演出化」だという。

テレビや雑誌を席卷した「オシャレ」な文化は「自には無理」だと考えた人たちはオルタナティブな文化的サブカテゴリーを創る。すなわち、「ナンパ系的に生きられない人々がオタク系的に生きる」という。「現実の虚構化」を特徴とするナンパ系と対照的に、オタク系は「虚構を現実化」つまり「異世界化」を特徴とする。（東浩輝『日本の想像力の未来』、187-209頁。）

オウム信者も「終わりなき日常」に退屈した「現実を生きていない」人々であり、彼らは「世直ししよう」と考え、「世界の終わり」を、つまり「最終戦争」を自作自演しようとした。それが地下鉄サリン事件だった<sup>25</sup>。

その事件の影響として、世界の終わりのイメージが魅力的なファンタジーではなくなり、今もとも機能しているファンタジーは何もない日常になり、以前現実とはつまらないと考えていた若者は、現実と虚構を等価に扱うようになった。1970、80年代に若者が退屈した「終わりなき日常」、学校の日常をテーマにするアニメが、1990年代後半以降、増えてきた。

また、以前対立していたナンパとオタク系の価値観が近づくようになった。1995年以前のオタク差別が消え、ナンパもオタク的趣味の一つだとするフラットな価値観が広がった。ナンパ系の失墜とオタク差別の極小化がもたらしたこの現象を、宮台は全面フラット化と呼んだ。

サブカルチャーにおける全面フラット化は、「かわいい」コクーンingの終焉をもたらした。宮台によれば、全面フラット化の完成は二つのことを意味する。

- 第一に、コクーンingツールを使わないと踏み出せないほど凸凹で明暗である現実が消えたこと。
- 第二に、コクーンingツールを使ってまで踏み出すべき価値が消えたということ。この2つは『現実の虚構化』のひとつの終焉である<sup>26</sup>。

宮台が説明するように、1996年以降、「現実から逃避して虚構に逃げる」という営みに意味を与えるほど重い現実はなくなった。少女はコクーンから出て、「虚構みたいに面白い現実」に向かった。宮台が語る「虚構みたいに面白い現実」はどのようなものだったのか。以前のオタク差別が消えて、アニメやゲームなどのオタク的な趣味はよりかっこよくなり、さらにそのようなポップカルチャーは「世界が注目する日本のクールなもの」にもなった<sup>27</sup>。また、インターネットの登場などの技術進歩のおかげで、そのいわゆるオタク的な趣味はより多様となり、社交的ではないオタクはお互いにインターネットでコミュニケーションができるようになり、部屋を出なくても、あるコミュニティの一員として生活することができるようになった。つまり、1996年以前のオタクがコクーンのなかに引きこもった存在であったとすれば、1996年以降、現実はより彼らの要求を満たすようになり、脱コクーンingが可能になったのである。

また、オタク的な文化とともに「かわいい」文化も栄え続けた。増淵宗は、1994年に発行した『かわいい症候群』の中で、バブル経済の崩壊は「かわいい」文化現象の様相を変えたと指摘し、日本人の「かわいい」ものからの決別の時期は遠くないと予言した。しかし、20年以上経った今日、日本人は「かわいい」文化から決別せず、さらに「かわいい」は国境を越えて、世界のいたるところで見える現象になった。そして「かわいい」という言葉が意味する範囲もより広くなり、世界的にもっとも広まった日本語のひとつとなっている<sup>28</sup>。

「かわいい」ものたちを置き去りにして、コクーンから出た若者は、日本社会に溢れる「かわいい」文化のおかげで、外の現実世界にいても、「コクーン」がもたらす安心感を得る。

以上のように、基本的に小さくて弱いものを意味する「かわいい」は、70年代の「かわいい」文化の昂揚とともに力を得て、少女を成熟から保護し、大人を現実世界から隔離するコクーンとして90年代半ばまで機能する。そして90年代後半以降「かわいい」は保護するコクーンから、社会全体に溢れた、コクーンの安心感をもたらす「移行対象」として機能するようになったものと思われる。

一方、現代美術の領域に登場した「かわいい」は、いかに機能・作用したのであろうか。以下、90

<sup>25</sup> オウム事件は、1995年以前の若者が夢想した「世界の終わり」的なファンタジー、「最終戦争」の自作自演だったことについて、評論家の宇野常寛は、ファンタジーの作動する場所『DOCUMENTARY of AKB48 Show must go on 少女たちは傷つきながら、夢を見る』というエッセーに論じる。宇野の考えでは、あの事件はこの世での日常と非日常の混在を示す。エッセーの主なテーマであるAKB48の大災害で廃墟と化し、放射能まみれになった震災地でライブを行うという活躍も、現在の日常と非日常の世界の混在を示すという。(宇野常寛 ファンタジーの作動する場所『DOCUMENTARY of AKB48 Show must go on 少女たちは傷つきながら、夢を見る』(宇野常寛『原子爆弾とジョーカーなき世界』メディアファクトリー、東京、2013年)

<sup>26</sup> 宮台真司 「『かわいい』の本質 成熟しないまま性へ乗り出すことの肯定」、87頁。

<sup>27</sup> 2002年にダグラス・マッグレイというアメリカのジャーナリストは「Japan's Gross National Cool」と題された論文において、バブル崩壊後、90年代からの長い経済不況下にあった日本の魅力は、そのソフトパワー、つまりアニメ、マンガ、ゲームソフト、マンガなどであると指摘する。日本の文化面でのソフト領域が国際的に評価されている現象は「クール・ジャパン」と呼称された。(山口裕美『Cool Japan: 疾走する日本現代アート』株式会社ビー・エヌ・エヌ新社、2004年、東京)

<sup>28</sup> 櫻井孝昌『世界カワイイ革命』(PHP研究所、2011年)

年代初めに「かわいい」描写法を用いる美術家が、その社会的・文化的場面における機能変化にどのように対応したか、確認しよう。

#### 4. 90年代の現代美術における「かわいい」

##### 4.1. 「かわいい」美術とは

日本の現代美術における「かわいい」の分析に入る前に、どのような美術が「かわいい」と分類されるのかを明確にしたい。そのために、まずは、美術界で「かわいい」という言葉をいつから、どのような作品に対して使用するようになったのか確認しておこう。

「かわいい」という言葉は、1990年代初頭に初めて美術の特性として用いられた。それ以前は、美術関連のテキストには、「かわいい」という形容詞が相応しいと思われる場合でも、その言葉は現れなかった。1986年の『美術手帖』の、超少女といわれる一群の女性作家の活躍を紹介する特集も、その一例である。カラフルで子供っぽい雰囲気的女性テイストを表現する作品は当時「かわいい」とは評論されなかった。

「かわいい」の美術への転換は、90年代はじめに美術界で制作し始めた60年代生まれの世代の美術家、学芸員、美術評論家などの文化人の登場と関係があるだろう。「かわいい」文化が繁栄していた70～80年代に育った新世代の美術家は、従来の世代より「かわいい」文化の影響を強く受けたので、「かわいい」が彼らの表現方法のひとつになったのは自然なことである。「かわいい」現象の美術への影響は、評論家たちにも認識されるようになり、彼らは美術を「かわいい」概念に関連づけて分析するようになった。

「かわいい」の現代美術への転換に関する最初期の示唆は、1991年の『美術手帖』に掲載された評論家、の伊神規江の、奈良美智の無邪気さと同時に怖い世界を現す作品を、日本人の「かわいい」に対する肯定的な価値観と結びつけるレビューだった。伊神は、「日本は、世界に類い稀なカワイイ青少年服を作り上げた」<sup>29</sup>と論じ、成熟しても大人になりきれない人々が多い日本では、奈良の《花をあげよう》という絵画に見られるような「技巧的な稚拙さ」が好まれると言う。浅い色で塗り重ねた背景の上に太い輪郭線のフィギュアを描く様子は子供の無邪気さに近いが、女の子が持つナイフ、人魚と天使をミックスした生き物の顔などの細部が違和感をもたらす。

1986年に「かわいい」とは評論されなかった女性作家の作品も、1992年には美術評論家、榎木野衣によって、日本の「可愛い美術」として記述されている。すなわち「ロリ・ポップーその最小限の生命」である。このエッセーでは、2種の「かわいい」美術が論じられる<sup>30</sup>。ひとつは「かわいい」女性文化の美術における純粋な影響としても解釈できる上記の少女テイストを提示する「女性美術」。そしてもうひとつは、「かわいい」文化のアイコンをアイロニカルに用いる美術である。後者の例として村上隆や柳幸典、太郎知恵蔵や西山美なコの商品がとりあげられる。

榎木の、現代美術における「かわいい」の出現を伝える1992年の観察は、松井みどり<sup>31</sup>が90年代の日本美術における「かわいい」サブカルチャーの変容を論じた2005年のエッセ

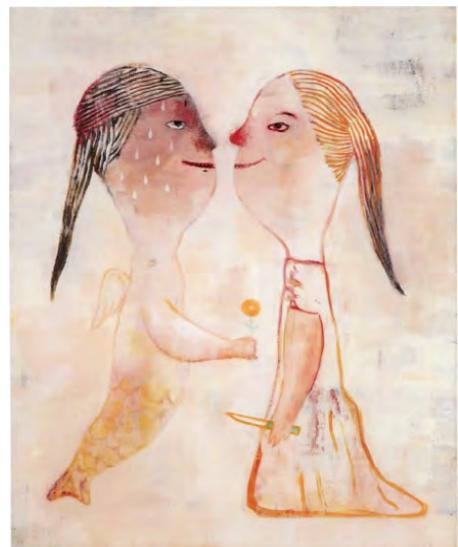


図4 奈良美智《花をあげよう》1991  
(YOSHITOMO NARA SELF-SELECTED WORKS PAINTINGS、青幻舎、2015、28頁。)

<sup>29</sup>Reviews 『奈良美智』展（ギャラリーユマニティ名古屋）（『美術手帖』第43巻第640号、1991年）254頁。

<sup>30</sup>榎木野衣「ロリ・ポップーその最小限の生命」（『美術手帖』第44巻第651号、1992年：86-98）92頁。

<sup>31</sup>松井みどり：美術評論家。東京大学大学院で英米文学を学び、1989年博士課程後期満期退学。1997年プリンストン大学大学院博士課程で比較文学の博士号取得。海外の学術誌、企画展カタログに同時代の日本の現代美術の潮流や作家について論文を多数寄稿。著書に『アート：“芸術”が終わった後の“アート”』『マイク六ポップの時代：夏への扉』など。

一『快樂ルームからカオスな街頭へ』においても確認される。松井は「かわいい」サブカルチャーと美術の関係について次のように論じる。

90年代の日本美術は可愛いイメージとサブカルチャーの優しい誘惑に屈することなく、むしろその二義性、幼児性、不調和性を、新しい制作のためのインスピレーションやテーマとした<sup>32</sup>。

松井はまた、上述のエッセーで、90年代後半の美術に登場した、「かわいい」文化が培った純粹消費主義を超えて、子供時代の記憶からインスピレーションを得て作品を制作した奈良美智のような美術家について、さらに、村上隆の日本文化の幼稚さを指摘する美術理論やおたく文化と可愛い文化の視覚言語を用いて作品を制作しているタカノ綾や青島千穂などの女性美術家にも触れている。このような90年代後半の状況については、第4章第5節で詳述する。

「かわいい」の美術への転換に関しては、奈良美智や桑原正彦や落合多無などの美術家の作品を論じる1996年2月号の『美術手帖』の特集「かわいい」にも触れなければならない<sup>33</sup>。美術の専門雑誌である『美術手帖』が「かわいい」特集を出版することは、「かわいい」が実際に美術的な表現と見なされるようになったことを意味するだろう。

日本の「かわいい」美術を論じる本のなかには、外国人の著者によるものもある。ドローイング、写真、デザインを専門に執筆、編集を行なうアイヴァン・ヴァルタニアンは、『drop dead cute—日本現代美術のニューエイジ10人の女性アーティストたち』（2005）という本の中で、日本の女性美術家の作品が示す「かわいい」美術の恐怖や陰鬱を表現する両義性を強調する<sup>34</sup>。彼女らは可愛らしいキャラクターやモチーフを憂鬱で複雑な感情を表現するために使用し、幻想と現実を混在させる。タカノ綾、青木陵子、坂知夏などの比較的若い美術家以外にも、先駆者である草間彌生の作品もあげられているのが興味深い。草間の作品には近年、主題や様式における変化がおきて、過去の作品に見られなかった温もりと遊び心が充ちている。

イギリスのジェームズ・ホックニー&フォイヤー・ギャラリー（James Hockey and Foyer Galleries）で2015年に開催された「Kawaii: crafting the Japanese culture of cute」という展覧会も、日本の「かわいい」美術への海外における関心の証拠となるだろう。テキスタイル、漆、ガラス、セラミック、シュガークラフト、ミクストメディア、和紙などの技法で制作した作品を通して、西山美なコなどの美術家は、「日本のいろいろカワイイ感をイギリスに紹介する」<sup>35</sup>。

日本の現代美術における「かわいい」作品は、上述の文献に基づいて分類できると考えられるが、また、現代美術を論じる文献以外にも、絵巻や江戸時代の絵画、琳派の作品を「かわいい」と評論する日本美術史に関する本も、「かわいい」美術を定義する上で参考になるだろう。曲線的な表現、デフォルメや単純化によって、ときに「ゆるさ」や「素朴さ」、ユーモアを表し、親近感をもたらすように加工された魅力的なキャラクター、無邪気な雰囲気という特徴を強調することで、伝統的な日本美術の「かわいさ」が指摘されている。

上記の美術家の作品のほとんどに、伝統的な「かわいい」特徴が現れる。その特徴は「かわいい」美術の基礎、根底と言えるだろう。そして、その基本的な特徴は、マンガのキャラクターやぬいぐるみ、アクションフィギュアなどの現代の「かわいい」文化のイメージと混合されて現れる。本論では、このハイブリッドな「かわいい」美術の特質、とくに1990年代初頭以降に変容する機能を分析したい。

<sup>32</sup>松井みどり「快樂ルームからカオスな街頭へ」（Takashi Murakami (ed) *Little Boy: The Arts of Japan's exploding Subculture*, Japan Society, New York, 2005 pp.209-237） 210頁。

<sup>33</sup>アイヴァン・ヴァルタニアン「drop dead cute—日本現代美術のニューエイジ10人の女性アーティストたち」（グラフィック社、東京、2005）

<sup>35</sup>「Kawaii: crafting the Japanese culture of cute 展 イギリスにて開催！」（Stew - Students and Teachers Easy Web、<<http://h-stew.com/etc/13620>>）

## 4.2 90年代前半の「ポップ」美術と「かわいい」

90年代初頭、「かわいい」文化に夢中になっている日本社会をアイロニカルに映し出す「かわいい」作品が、現代美術の分野に現れた。そこではアニメ文化と子供用雑貨のかわいいイメージが用いられることで消費文化への依存が示されるだけでなく、より広い社会構造への批判も暗示される<sup>36</sup>。大衆文化からイメージを引用したそれらの作品は、当時、「ポップ」という言葉で類別された。「ポップ」という呼称は、90年代初頭の日本の美術家が、60-70年代のアメリカのポップ・アートから受けた影響を示唆する<sup>37</sup>。また、アメリカのポップ同様、「ポップ」は大量生産された商品やメディアから引用されたイメージを使用するが、90年代の「日本産ポップ」<sup>38</sup>と、60-70年代ポップ・アートには距離と落差がある。

そのひとつが「かわいい」との関わりである。日本の消費文化は「かわいい」マンガや商品であふれているので、消費文化のイメージを借用する「ポップ」の美術も多くの場合「かわいい」イメージを引き継ぐ。明るくて親しみやすい「かわいい」イメージを、しかし、ポップの美術家は社会に対する批判のツールとして用いる。さらに、榎木野衣が1992年のエッセーで指摘したように、90年代初めに登場した美術家たちは「可愛さ」を「攻撃機能の一種」<sup>39</sup>と見なす。あるいは、松井みどり

が指摘するように、彼らは日本人を小児状態に留めるイデオロギー構造に反撃するため、「子供っぽい」身振りを使用する<sup>40</sup>。

榎木と松井は、アニメや子供用雑貨の「かわいい」イメージを使用するアーティストとして、とりわけ柳幸典や村上隆、太郎千恵蔵や西山美なコをあげている。柳幸典<sup>41</sup>の《バンザイ・コーナー》というウルトラマンの小さなフィギュアのインスタレーションは、ウルトラマンのヒロイズムと日本の帝国主義構造を支える人民の対照を示唆する。村上隆<sup>42</sup>は《ランドセル・プロジェクト》というワシントン条約に違反しかねないカバ、クジラ、アザラシなどの皮革で作られた児童教育で使われているランドセルのインスタレーションで、児童の無垢とランドセルの軍隊起源を皮肉っぽく並置し、「かわいい」の防衛性と攻撃性の矛盾を表現する。

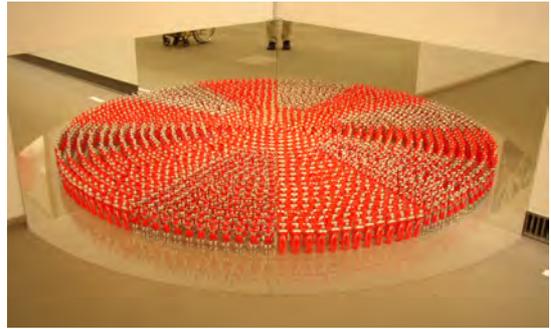


図5 柳幸典《バンザイ・コーナー》1991  
(<http://livedoor.blogimg.jp/schizou/imgs/f/b/fb166700.JPG>)



図6 村上隆「ランドセル・プロジェクト」1991  
(<http://pbs.twimg.com/media/BAju7TrCUAA9CNb.jpg>)

<sup>36</sup>以前の発表の中で、「かわいい」文化のアイコンを皮肉っぽく使い、日本の消費文化と帝国主義をつなぐ相互依存のナルシシズム的構造を顕示した批判的な態度の美術家について詳しく論じた。例えば、村上隆の「ランドセル・プロジェクト」というインスタレーションでは、かわいいイメージのランドセルを用いて軍国主義への服従を表現している。

<sup>37</sup>例えば、販売促進用の商品や宣伝用のおまけといった「大領に作られた」「陳腐で情けない」ビニールやプラスチックでできた石油化学品を題材とする桑原正彦と、美術に対してアイロニカルなまなざしを向けて、作品の中に絵画を言葉に置き換えらるイチハラヒロコは、ウォーホルの作品に親しんだ(平塚市美術館(編)『TOKYO POP—新しい美術のイメージ』、平塚市美術館、平塚市、1996年、7頁。)

<sup>38</sup>村上隆による呼称、「漫画鏡」朝日新聞1995年10月30日付(平塚市美術館、前掲論文、7頁。)

<sup>39</sup>榎木野衣「ロリ・ポップーその最小限の生命」(『美術手帖』第44巻第51号、1992年:86-98)92頁。

<sup>40</sup>松井みどり、「快樂ルームからカオスな街頭へ」216頁。

<sup>41</sup>柳幸典:1959生まれ。1985年武蔵野美術大学大学院造形研究科卒業。1990年イエール大学大学院美術学部彫刻科(コネチカット州、ニューヘイヴン、アメリカ)。1993年の『ヴェネチア・ビエンナーレ』アペルト部門で賞受。2005-15年広島市立大学芸術学部准教授。

<sup>42</sup>村上隆:1962年東京都生まれ。1993年東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程修了。1994年ニューヨークに滞在・N.Y.スタジオを設立。1995年埼玉県朝霞市に自身の作品制作スタジオと若手アーティストの育成、プロデュースの場を兼ねたHIROPON FACTORY(現、有限会社Kaikai Kiki)を発足。1998年カリフォルニア大学ロサンゼルス分校(UCLA)の美術科にて3ヶ月間客員教授を務める。主な個展に2001年「召喚するドアを開けるか回復するか全滅するか」(東京都現代美術館)、2002年「kaikaikiki」(カルティエ現代美術財団)、2007年「(c)MURAKAMI」ロサンゼルス現代美術館(ロサンゼルス)、「Tranquility of the heart, torment of the flesh — open wide the eye of the heart, and nothing is invisible」ガゴシアンギャラリー(ニューヨーク)、2009年「(c)MURAKAMI」ビルバオグッゲンハイム美術館(ビルバオ)、「New Paintings」ガゴシアンギャラリー(ロンドン)など。

太郎知恵蔵<sup>43</sup>は、更新されるテクノロジーとそれが私たちのリアリティに与える影響に関心を持っている。また、彼の作品は消費社会やポピュラー文化が私たちの生活に及ぼす影響も表現する。太郎のかわいい服を着ている首のない子供のロボット（図7）は、大人の満たされなかった欲望の玩具にされ、個別的な身体や顔を消滅させていく、現代の子供たちへのエレジーである<sup>44</sup>。

この作品はまた、「かわいい」のコクーン性も示唆するだろう。かわいい服を着ることで、その下にある人間が重要ではなくなる。「かわいい」コミュニティの一員になる少女のアイデンティティは不可視になる。彼女たちが着ているかわいいドレスやカラフルなアクセサリー、カバンに描かれているかわいいキャラクターに注意が向けられ、それぞれの印象を残すが、彼女の顔は印象を残さない。彼女の顔は、「かわいい」コクーンの中に隠れている。

桑原正彦<sup>45</sup>の作品は、高度経済成長期の生活における否定的な影響を表現する「かわいい」描写の一例のひとつである。子供のおもちゃのようなフィギュアを表現した桑原の絵画（図8）は、幼児期の懐かしい感情を呼び起こす一方、身の回りに溢れる化学的に処理された石油人工物の危険さも示唆する。単純な線で描かれたフィギュアの大きくて丸い目、丸顔などの「かわいい」特徴に子供たちは魅了されるが、大人は、その不自然でグロテスクな本質を認識し、その素材の危険性を意識する。

西山美なコ<sup>46</sup>の《ザ・ピンクはうす》というハートやバラのモチーフで飾られたピンクのさまざまな色合いを呈する少女の部屋の幻想的なインスタレーションにも「かわいい」コクーンが表現されているだろう。松井の分析によると、西山の作品は「可愛い品々の氾濫を通して思春期空想世界に執着する女性的アイデンティティのイデオロギー構築を暴露した」<sup>47</sup>。この作品は「かわいい無垢な私」が想像する部屋を現す。「かわいい」心が希望する理想の部屋、保護するコクーンである。西山は作品を通して人々の「惹かれる」「惹きつけられる」という感情を探求し、女性性の問題、ジェンダーやセックスの問題、大量消費の表層について関心を持つようにな



図7 太郎知恵蔵《232-B/251-G/301-B/302-B/303-W/304-B/312-B/321-B/333-B》1991（平塚市美術館（編）『TOKYO POP—新しい美術のイメージ』42頁。）



図8 桑原正彦《ビニール製の夢》1995  
平塚市美術館（編）『TOKYO POP—新しい美術のイメージ』



図9 西山美なコ《ザ・ピンクはうす》1991  
[https://www.fashionpress.net/img/news/6696/love\\_exhibition\\_10.jpg](https://www.fashionpress.net/img/news/6696/love_exhibition_10.jpg)

<sup>43</sup>太郎知恵蔵：1962年東京生まれ。ニューヨーク大学映画学科卒。ニューヨークを拠点に活動し、多岐にわたる。テクノロジー、人間とロボットの相関関係を追求し、ロボット彫刻という独特のアートを生み出した。主な個展に、2008年Oコレクションによる空想美術館—magical museum tour 第5室「太郎知恵蔵の部屋—ポストヒューマンアーティスト」（トーキョーワンダーサイト本郷、東京）、「二つのタワー—ビルディングの幻と山水」（第一生命南ギャラリー、東京）、2002年「アモラスプロジェクト」（府中市美術館、東京）、主なグループ展に2008年「20世紀の人間像」（群馬県立館林美術館、群馬）、2007年「magical art life展」（トーキョーワンダーサイト渋谷、東京）などがある。

<sup>44</sup>松井みどり「批評の地平、幻想の野：日本美術の（ポスト）モダン」『ヒニクなファンタジー—現代5人の想像世界』8頁。

<sup>45</sup>桑原正彦：1959年東京都生まれ。主な個展に1995年「石油化学の夢」AKI-EX ギャラリー、東京、2000年「ビューティフル・ドリーム」キャンパス・インターナショナル・アート、アムステルダム「海岸」事画廊、岡山、2012年小山登美夫ギャラリー、東京（2010、08、07、05、01、99、97）など。

<sup>46</sup>西山美なコ：1965年兵庫県生まれ。1991年京都市立芸術大学大学院美術研究科彫刻専攻修了。主な展覧会に2004年個展：「Pink Vacancy」資生堂ギャラリー、東京、2007年個展：「～いろいろき～」京都芸術センター、京都、2009年二人展：「広瀬光治と西山美なコのニットカフェ・イン・マイルーム」金沢21世紀美術館、石川、2013年グループ展：「アートにみる愛のかたち」Love展」森美術館、東京などがある。

<sup>47</sup>松井みどり、前掲論文、215頁。

り、「かわいい」というテーマに入った。<sup>48</sup>この作品で、「かわいい」文化に魅了された男女の批判を表現する。「かわいい」コクーン少女を性的表現から守るという機能と同時に、男性側の接触不可能な女性に対する欲望も表す。

「日本産ポップ」にはまた、現代社会が生み出したものを作品の中で変化・修正し、意味や価値を転倒させるという特徴もある<sup>49</sup>。それは奈良美智<sup>50</sup>の作品にも明確に表現されている。奈良の作品では、無垢で弱い、大人に保護されるべき存在という子供のステレオタイプは避けられ、子供らしさという魅力はむしろ失われてしまう。私たちは幼い者を庇護すべきという本能に従って行動するが、奈良の作品に現れる子供たちはそんな意識を呼び起こさない。彼らは無垢で純粋な、庇護が必要な者には見えない。意地悪そうな顔で見る、そしてときどきナイフを持つ姿<sup>51</sup>は、私たちの庇護が要らないことを示唆する(図10)。さらに、私たちが攻撃しないかという不安感も引き起こす。しかし彼らの怖さは、奈良が繰り出すさまざまな誇張、省略、単純化や歪曲によって、「かわいい」の魅力に縁取られている。私たちは彼らを怖がると同時に、彼らに魅了される。

このように、消費社会の特徴となった「かわいい」イメージは、さらに90年代前半の日本の「ポップ」の美術家によって、批評的に流用された。彼らは「かわいい」の保護力を武器に変え、社会批判を表現したのである。



図10 奈良美智 Dead flower 1994  
(平塚市美術館(編)『TOKYO POP—新しい美術のイメージ』57頁。)

#### 4.3. 社会逃避を表す「かわいい」表現

奈良は社会との安定的な関係に逆らう印象を与える子供を描く。ゆえに、彼は90年代前半の、「かわいい」イメージを批判の武器として使用する美術家に当てはまると考えられる<sup>52</sup>。その一方で、奈良は「かわいい」描写の異なる側面もしめす。すなわち、社会に対する批判より、自らの社会との差異を表現するタイプの「かわいい」美術である。これについて、松井みどりは「偏愛のマикроポリティクス」というエッセーで論じている。松井によれば、制度に対する異議申し立てをする西洋のアーティスト<sup>53</sup>に比べ、奈良美智や浅生ハルミンらは「かわいい」ものを思春期的な自己愛や過去の罪の記憶の表現として利用する。

奈良の美術は孤独と過去へのノスタルジアを喚起し、無垢な子供時代に結びついている。奈良に影響を与えたのはアニメやマンガではなく、絵本だ。「子どものころはひとりで遊ぶのが好きであったし、そのときに読んだ絵本の影響は今でも表現の底に流れている」と奈良は語る<sup>54</sup>。また、奈良にとって、絵を描くことは子供のころから一種の現実逃避であった<sup>55</sup>。彼は子供たちの絵を描くことで、

<sup>48</sup> Lesley Millar (ed) *Kawaii!!!? Crafting the Japanese Culture of Cute* (Direct Design Books, 2015, Tunbridge Wells) 58 頁。

<sup>49</sup> 『ヒクナファンタジー—現代5人の想像世界』3頁。

<sup>50</sup> 奈良美智：1959年青森県生まれ。1988年愛知県立芸術大学および大学修士課程修了。1988年渡独、デュッセルドルフ芸術アカデミーでマイスターシュウラー取得。1998年村上隆と共に、カリフォルニア大学ロサンゼルス校(UCLA)で3ヶ月間客員教授を勤める。主な個展に2001年「I don't Mind If You Forget Me」横浜美術館、神奈川、2004年「From the Depth of My Drawer」原美術館、東京、2010年「Nobody's Fool」アジアソサエティミュージアム、ニューヨークなどがある。

<sup>51</sup> 子供の反抗的態度を示唆するナイフや鋸などの鋭い工具のモチーフは1990年以降様々なドローイング(《Silent Violence》1995、《Slash with a Knife》1995、《Challenge!》1995)とペインティング(《続いてゆく道に》1990、《Harmlos》1991、《The Girl with the Knife II》1993など)に登場する。

<sup>52</sup> 奈良の作品は1996年に平塚市美術館で開催された展覧会、『TOKYO POP—新しい美術のイメージ』と、宮城県美術館で開催された展覧会『ヒクナファンタジー—現代5人の想像世界』にも展示された。

<sup>53</sup> 「90年代初めに台頭したジェフ・クーンズ、カレン・キリムニク、シルヴィ・フルューリーの作品は、「かわいい」キッチュの特徴を巧みに取り入れることで、消費物と芸術との境を曖昧にし、両方のイデオロギー機能を暴き出すことに成功した。」松井みどり「編愛のマикроポリティクス」(『美術手帖』第48巻第720号、1996年25-41)

<sup>54</sup> 『現代美術の教科書』(美術出版社、2005年)89頁。

<sup>55</sup> 奈良美智ロング・インタビュー(『美術手帖』第52巻第783号、2000年、32-47頁。)

自分の子供時代の思い出が喚起する苦しくて寂しい感じ、自分の弱さを表現しようとする。そして自分自身の中の精神的な問題を解決し、自分の子供時代を肯定し、「弱い存在」である自分自身を強くしようとする<sup>56</sup>。

太郎知恵蔵のかわいいドレスを着ている首のない子供のロボット(図11)と奈良の描く「ドレス」を着ている子供(図12)を比較すると、奈良の「かわいい」美術の特徴が際立つだろう。

太郎は「かわいい」文化から借用した魅力的なドレスのイメージを強調し、そのドレスを着る者の顔は忘れてもいいと示唆する。この作品に少女の個性を不可視にする「かわいい」文化に対する攻撃的な姿勢が見られる。そして太郎が伝えたい批判的なメッセージは、観客の目を楽ませる「かわいい」商品の魅力に覆われる。一方、奈良のキャラクターは「かわいいドレスを着ている」が、彼女の顔はドレスの裏に隠れてはいない(しかもドレスより大きく見える)。この絵画では、隠されたメッセージを含まずに、社会に対する怒り、それから隔たろうとする作家の心情が表れる。奈良の子供たちは、観客に違和感をもたらしても、嫌悪感を隠さない。子供は率直に反応し、自由でわがままな存在であると奈良は言う<sup>57</sup>。奈良は子供たちを描くことによって、自らの子供時代と結び付き、大人にならずに「かわいい」コクーンの中に閉じこもって生きることを求めたのだ。

社会からの孤独を表現する「かわいい」は、浅生ハルミン<sup>58</sup>の作品にも見られる。不細工なぬいぐるみ風オブジェを作る浅生も、子供時代の記憶からインスピレーションを得る。彼女は少女の頃、母が作ってくれたバッグや人形などを、既製品に比べて格好悪く、恥ずかしいと感じた<sup>59</sup>。子供の頃感じた恥ずかしさは、大人になると、母親の彼女に対する愛や懐かしさを思い出させるものによっていった。ぬいぐるみのオブジェ制作を通して懐かしい母性愛への願望を表現する。作品から作られたインスタレーションは(図13)、彼女の子供のころの部屋を美術を通して再現しているようだ。



図13 浅生ハルミンの作品のインスタレーション (2013)

[http://www6.kiwi-](http://www6.kiwi-us.com/~popotame/shop/archives/2013/03/320)

[us.com/~popotame/shop/archives/2013/03/320](http://www6.kiwi-us.com/~popotame/shop/archives/2013/03/320).

<sup>56</sup>アーティスト・インタビュー(『美術手帖』第50巻第754号、1998年)130-142頁。

<sup>57</sup>アーティスト・インタビュー、131頁。

<sup>58</sup>浅生ハルミン:1966年三重県生まれ。イラストレーター、エッセイスト。主な著書に、『猫の目散歩』(筑摩書房/中公文庫)、『三時のわたし』(本の雑誌社)、『キッキとトーチャンふねをつくる』(芸術新聞社)など。なかでも、『私は猫ストーカー』(洋泉社/中公文庫より完全版刊行)は、2009年に映画化された。人気シリーズ『猫のパラパラボックス』も話題となり、第7弾『猫のプロポーズ』(青幻舎)刊行ほか多数。

<sup>59</sup>松井みどり『偏愛のマイクロポリティクス』(美術手帖)第48巻第720号、1996年、25-40頁。)



図11 太郎知恵蔵 《tr-501》1993  
(<http://www.artnet.com/artists/taro-chiezo/tr-501-in-3-parts-ccRBmsr7EQ80xHW8u8bQ9g2>)



図12 奈良美智 《Yellow in blue》1994  
(<http://tagboat.sakura.ne.jp/wp/wp-content/uploads/2014/03/yellow-in-blue-244x300.jpg>)



図14 浅生ハルミン 《密壺をさがして》1993

<http://www6.kiwi-us.com/~popotame/shop/archive/s/cat12/>

しかし、この部屋は、西山美なコの少女の完璧な幻想世界を表現する部屋とは異なる。西山は「かわいい」文化の影響を受けて感じた女性性を強調し、ピンクの壁とハート柄のカーテンの間に輝く「かわいい」感情で満ちた幸せな少女の心を捉える。浅生の作品は、ピンクのカーテンの裏に隠れているつらい現実を描写する。彼女はきらきらの「かわいい」文化の中で、過去のものとなった子供時代を探り、心の癒やされない傷を表し、私たちに現実の痛みや孤独感を感じさせる。少女の完璧な幻想として想像されるコクーンを外側から表現する西山の作品と違って、浅生の作品は子供時代を思い出すオブジェで

いっばいな自分のコクーンの中に私たちを招くような印象を与える。

ところで、日本社会と文化のアイロニカルな批判を表現する美術が影響力を持っていた 90 年代前半に、奈良や浅生の個人的な感情を発した未成年的な印象を与える作品は美術界では注目されなかった。現在、奈良の代表的な作品とされている頭の大きい子供と変形した動物のペインティングやドローイングは当時、美術というよりはイラストレーションの世界に属するサブカルチャー的なものと見なされていた。しかし、奈良は 1995 年に起きたアートシーンの変化後、—現在イラストレーターとして活躍している浅生と異なり—、美術界で高く評価されるようになったということは周知の通りである。

#### 4.4. 日本のアートシーンに起きた変化

1990 年代前半の美術において、「かわいい」描写は主に上述のようなアイロニカルで批判的な表現として使用されたが、95 年以降の日本のアートシーンには変化がみられた。すなわち、重大な社会問題の探求から、日常生活と個人的関心事の利用へのテーマ/モチーフの移行である。個人的な多様性を表現することで、この時期の日本の美術はより豊かで、より独特な可能性を示すようになった。松井みどりも、1995 年から 2005 年の日本美術を論じるエッセイにおいて、以前の批判性、消費財を皮肉に模倣する表現が廃棄され、「ストレートな」具象絵画や写真表現が現れたと指摘する。作品のテーマは作家の個人的な感情や日常の風景に集中し、それを即興的な方法で表現しようとするアマチュア性が肯定されるようになった<sup>60</sup>。美術が日常生活に近づくとともに、商業とも近づいた。商業ギャラリーも増えて、絵画が身近な商品になるという時期だった<sup>61</sup>。

美術の日常生活へのシフトの背景にあったのは、バブル崩壊後の経済停滞の中で、生活の困難化や不満が増加する民衆が、自分の生活様式に疑問を持つようになったから、という指摘がある<sup>62</sup>。また、1995 年の阪神淡路大震災や地下鉄サリン事件といった出来事がもたらした、世界の不確実な印象も忘れてはいけない。同時に、社会と伝達手段の急速なグローバル化が進み、現代美術はユース・カルチャーの一部として受容層を広げ、マンガ、アニメなどのサブカルチャーとの表現上の融合も強まった<sup>63</sup>。この時期、奈良美智をはじめ、以前であればサブカルチャーの一部として考えられていた絵画の評価が高まった<sup>64</sup>。

社会的状況からより日常的で個人的なテーマへのシフトが、上述の「ポップ」美術家にも影響を与えたかどうか、彼らの 1995 年前後の作品で確認する。

1990 年代初頭に社会批判を表現するインスタレーションを制作した村上隆は、90 年代の半ばから作品の制作を通して消費文化を批判するより、それにつながるように努力するようになった。村上は、1993 年にすでに美術と商業主義の垣根をなくす意向を持ち、日本の消費文化の中で人気がある「かわいい」グッズを美術に転換する志向により、大きくて滑稽な目で観衆を見る歪んだ笑顔のネズミの絵画、DOB 君を制作した。当時、



図 15 村上隆 《そして、そしてそしてそして》1994

(平塚市美術館 (編) 『TOKYO POP—新しい美術のイメージ』 77 頁。)



図 16 太郎知恵蔵 《Alien》2000

([http://www.scaithebathhouse.com/data/exhibitions/assets\\_c/2010/10/Taro\\_Alien-thumb-550xauto-879.jpg](http://www.scaithebathhouse.com/data/exhibitions/assets_c/2010/10/Taro_Alien-thumb-550xauto-879.jpg))

<sup>60</sup>松井みどり「脱境界化と内面性の美術」(『美術手帖』第 57 巻第 866 号、2005 年) 208—215 頁。

<sup>61</sup>中村ケンゴ (編) 『20 世紀末・日本の美術—それぞれの作家の視点から』 (アートダイバー、2015 年、東京) 62 頁。

<sup>62</sup>Fumihiko Sumitomo, *Changes in Tokyo's Contemporary Art Scene Since the 1990s* <<http://read.artspacetokyo.com/essays/changes-in-tokyo/>> (参照 2016-01-23)

<sup>63</sup>松井みどり「脱境界化と内面性の美術」209 頁。

<sup>64</sup>「1996 年に村上隆がヒロポンファクトリーを立ち上げ、ミスターやタカノ綾らをプロデュースし世に出し始めると、いつの間にか美術界にはイラストレーションと区別のつかないゆるい具象画があふれかえていた。」中ザワヒデキ『現代美術史日本篇 1945-2014』 <<http://aloalo.co.jp/arhistoryjapan/7a.html>> (参照 2016-1-26)

マンガキャラクターのようなかわいい「DOB 君」は観衆から歓迎されなかったが、1995 年以降人気を得て、村上の代表的なキャラクターのひとつになった<sup>65</sup>。1995 年以降、DOB 君をはじめ、村上の「かわいい」キャラクターが登場する絵画が美術作品として高く評価され、商品化も行われたことは、1995 年以降、美術界が「かわいい」を以前より強く肯定・歓迎するようになったことの証左であるだろう。

太郎知恵蔵は、発展していくテクノロジーが私たちのリアリティに与える影響に関心を持ち、90 年代前半にこのテーマの探求の素材としてロボットを使った。その作品はテクノロジーの発展を強調するとともに、人間関係の希薄化も示唆する<sup>66</sup>。ところで、太郎の 90 年代末、2000 年代初めの活躍では、希薄化していく人間関係を再発見するという試みが見られる。《エンカウンター・プロジェクト》(2001 年)と《アモラス・プロジェクト》(2002 年)を開発し、鑑賞者に「エイリアンと遭遇する経験<sup>67</sup>」を与えることによって、彼ら自身の他人との関係について再考させようとする。プロジェクトの一部として開催された展覧会で展示された絵画に登場するエイリアンたちの太い輪郭、鮮やかな色や優しい顔は子供の無邪気さのような印象を与え、子供が想像するエイリアン像のようである(図 16)。太郎は、鑑賞者をエイリアンと遭遇させることにより、無邪気な子供のように、未知との出会いの興奮を経験させたかったのだろう。

西山美なコにとって、現代日本社会の女性のおかれた環境や状況、人々を惹きつける「かわいい」についての関心は変わらず制作の動機であるが、「より本質的なものを掴みたいという欲求は以前より強くなった気がする」と彼女は 2006 年のインタビューで語る<sup>68</sup>。この欲求を満たすために、90 年代後半からシュガークラフトの技術を作品制作に適用するようになった。《Sugar crown》のような作品は、以前の《ザ・ピンクはうす》などのインスタレーションと同様、「かわいい」少女の世界の美しさを表現する。しかし、少女のかわいい部屋は彼女を大人の世界から永遠に保護するという幻想を作り出す《ザ・ピンクはうす》とは異なり、シュガークラフトの作品は「かわいい」世界が永遠であるという幻想を壊し、そのはかなさ、壊れやすさも同時に示唆する(図 18)。卵白と砂糖で作られた冠が溶けることは、少女が大人になり、「かわいい」部屋から出るべき時がいずれ来ることを示唆する。

社会問題の探求からよりプライベートな関心事へのテーマのシフトは、「ポップ」美術家の間では、桑原正彦の作品にもっとも明らかに見えるだろう。桑原の美術における変化は小山登美夫ギャラリ



図 17 西山美なコ 《sugar crown》 1999  
([http://air.3331.jp/2012/img/p\\_profile02\\_02.jpg](http://air.3331.jp/2012/img/p_profile02_02.jpg))



図 18 西山美なコ 《untitled》 2001  
(<http://www.kanazawa21.jp/file.php?g=97&d=127&n=image-5&gp=5&lng=e&p=1>)



図 19 桑原正彦 《Acrylamid》 2002  
(<http://tomiokoyamagallery.com/wp/wp-content/uploads/2015/07/pa0217l-237x300.jpg>)

日に至るまで村上の一連の作品に登場し続けてい して」1994 年、「727」1996 年、「ンチャ!!」1999 年、「DOB Flower」2001 年、「Tan Ian Bo」2004 年、「MELTING DOB D」2008 年等。

<sup>66</sup>例えば、かわいいドレスを着るロボットは、アイデンティティが不可視になる少女を象徴する。

<sup>67</sup>エンカウンター・プロジェクトは、鑑賞者がインターネットや雑誌、郵便物などを通して、太郎が描いたエイリアンの像に予期せず出会うプロジェクトである。

<sup>68</sup>「画家たちの美術史：西山美なコ」(『美術手帳』、第 58 巻第 889 号、2006 年、) 241-244 頁。

一のホームページにある彼の経歴でも指摘されている。すなわち「90年代後半から、彼の絵画は社会的言説性から徐々に遠ざかり、眼差しはよりプライベートな、内面の方に注がれるようになった<sup>69</sup>」のである。

桑原の90年代前半に描いたはっきりした輪郭と繊細な陰影のフィギュアは、化学的に処理されたおもちゃの危険性の存在を強調する印象を与える。1995年以降、この写実的な描き方の重荷から解放された桑原の美術には、子供の心の自由が感じられる。絵画に登場する（ほとんどの場合少女である）浅色で描かれた輪郭のキャラクターは背景と溶け込むようであり、空に浮かぶような軽さを示唆する（図19）。桑原が描写する場面は、石油化学的な人工物でいっぱいである現実世界から、動物や花などのぼやけたモチーフが浮かんでいる夢の空想世界に移ったようである。その夢の世界には、ときに孤独感や憂鬱な雰囲気も感じられるが、常に広がるのは、現実から解放された自由と幸福感の感覚である。桑原は、大人の批判的な考え方の重さから解放され、描きたいものを自分が好きなように描いてしまう子供の無邪気な心に導かれて作品を制作するようになったと感じられる。

以上のように、かわいいイメージを使用する「ポップ」美術家の1995年前後の作品における変化を確認すると、彼らは、消費者を惹きつける「かわいい」文化の魅力的なイメージを利用するアイロニカルな社会批判から遠ざかって、むしろ「かわいい」描写法を通してより本質的なものをつかみ、心の中に存在している幼い自分の想像力を用い、以前探求したテーマと異なる観点から見て制作するようになった。こうした社会批判と「かわいい」文化の皮肉なオマージュから、個人的な感情に刺激され制作される「かわいい」美術への移行は、90年代前半の奈良美智にも共通している。

#### 4.5. 美術家の「かわいい」コクーン

1996年、社会的には「かわいい」によるコクーンが終わり、人々はより現実と向き合うようになったと語られる。しかし、子供時代の思い出や内に秘めた感情からインスピレーションを得る奈良美智や上述の「ポップ」美術家の作品における「かわいい」表現の変化を見ると、90年代後半の社会における「かわいい」と美術におけるそれには、ずれが認められる。その時期の美術家たちは、コクーンから出ることを拒否し、かわいい作品を作ることによって現実世界から隔離されたまま生活しようとしているように考えられる。彼らは「かわいい」コクーンから出るより、美術を通じて観客にコクーンの中身を見せ、その華やかな表面の下にある、子供時代の憂鬱に満ちた思い出と大人としての悩みや不安を表現する姿勢をとるのである。一方、1990年代以降デビューした「かわいい」美術を作るアーティストの多くも、子供時代の思い出と個人的な趣味からインスピレーションを得て制作する。彼らは「かわいい」描写法に自分の苦しい思い出と奇妙なファンタジーを混ぜる。つまり、観客を純粹な「かわいい」イメージのみに夢中にさせることはしない。

例を挙げよう。ここで90年代後半にデビューするタカノ綾、青島千穂と2000年にデビューする國方真秀未の美術を取り上げたい。彼女らの作品では、彼女らが想像した「かわいい」空想世界が描写されている。作品を通して、彼女らが生きる「かわいい」コクーンの中が垣間見えるようである。彼女らのカラフルで可愛いキャラクターで満ちている世界に「かわいい」文化の影響が明らかに見えるが、よく見るとあまり魅力的な世界ではないことに気がつく。木に縛り付けられ、手足が切断され、出血している、また孤独感を反映するキャラクターの描写ばかりだ。

タカノと青島の作品ではかわいいヒロインが未来のヴィジョンの中に現れる。現実



図20 タカノ綾 《未来の食べ物》1999  
(タカノ綾『Hot Banana Fudge』(Hiropon Factory, 朝霞、2000、39頁。))



図21 タカノ綾 《Noshi & Meg on the Earth year 2036》2002  
([http://www.artnet.com/artists/aya-takano/noshi-meg-on-earth-year-2036-epdfkYulnmAZX9b2\\_bZUAU2](http://www.artnet.com/artists/aya-takano/noshi-meg-on-earth-year-2036-epdfkYulnmAZX9b2_bZUAU2))

<sup>69</sup> 小山登美夫ギャラリーウェブサイト (<http://tomiokoyamagallery.com/artists/masahiko-kuwahara/#artist-biography>) 参照：2016. 11. 13.

の世界から離れた、かわいい女の子で満ちたグロテスクなファンタジーのようである。タカノ綾<sup>70</sup>の絵に彼女の SF 小説への関心をはっきりと現れる。未来を描き、惑星や宇宙、宇宙船を舞台にする作品もあり、(図 20) または《Noshi & Meg on the Earth year 2036》(2002 年) のアクリル画に見られるように、空に浮かぶヒロインもよく現れるモチーフである。背景とキャラクター、単純な描き方、パステル調の色使いや厚い輪郭という特徴はタカノの絵画に幼稚な雰囲気を与える。一方、かわいい設定を崩す不安な要素も現れる。例えば後者の絵画では、パステル色の無垢で虚弱そうな女の子と暗い色で描かれた夜の都市の背景とのコントラストが不安感をかき立てる。彼女たちにとって、地上に降りることは安全なのか。

タカノのヒロインはよく裸であるが、性的な成熟さが全く表れない。女の子のキャラクターの未成熟な表現は、「かわいい」の、女性を性的表現から守るという機能を表す<sup>71</sup>。また、ヒロインの未成熟な描き方は、消え去った子供時代への熱望、成長の拒否も示唆する。

青島千穂<sup>72</sup>の絵画の特徴は、カラフルで空想的な世界に取り囲まれる裸の女性描写である。自然からインスパイアされている青島の作品には森、オアシス、花などの植物、動物のモチーフがよく表れる。しかし、天国のように美しく魅力的な背景は、苦しんでいる少女のグロテスクな姿によって崩壊する。例えば《梅》(1999 年) では描かれた梅の木心地よい雰囲気が木に縛り付けられたヒロインの姿により崩され、《The birth of a giant zombie》(2001 年) では、斧が刺さった巨大な少女の姿が激しい不快感を生じさせる。青島にとって重要なのは二面性である。喜びを認めるためには、苦しみを体験することが不可欠なのである。「人が幸せに感じるのは、それまで本当につらい目であった後の小さな瞬間であるし、そういったことが生きている証だ」と青島は述べる<sup>73</sup>。そのために、彼女は苦しんでいる美少女をきれいな背景と並置する。

國方真秀未<sup>74</sup>も心をかき乱すような作品を作る。彼女は精神的な苦痛と性的問題を抱えた子供時代からインスピレーションを得た<sup>75</sup>。國方の絵に表れる暴力的なイメージはカラフルな背景とかわいい少女のキャラクターが並置される。「人殺し養鶏場」2006 で、華やかな色の背景や漫画風のキャラクターが私たちの注目を引き、彼女のカーニバル的な空想世界に吸い込まれて、はじめて私たちは暴力的な

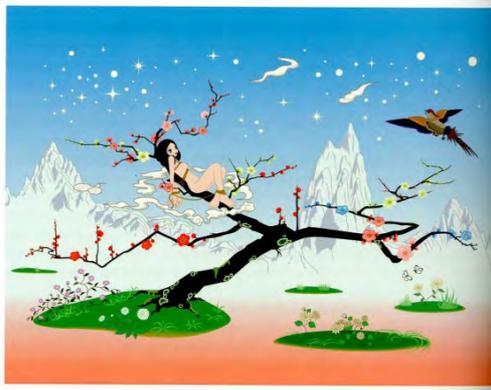


図 22 青島千穂 《梅》、1999 (Takashi Murakami (ed) *Little Boy: The Arts of Japan's exploding Subculture*, Japan Society, New York, 2005、230 頁)



図 23 國方真秀未 《人殺し養鶏場》 2006 (松井みどり『マイクロポップの時代：夏への扉』87 頁。)

<sup>70</sup>タカノ綾：1976 年埼玉県生まれ。2000 年多摩美術大学芸術学部卒業。主な個展に 2012 年「Heaven Is Inside Of You」ペロタンギャラリー、香港、「To Lose Is To Gain」ペロタンギャラリー、パリ、2011 年「Stars, flowers and honeymoon」シーボルトハウスライデン、2010 年「Artiste du New Pop SWR3 2010」Frieder Burda 美術館、バーデン=バーデンなど。主な著作に、「HOT BANANA FUDGE」(2000 年)、「SPACE SHIP EE」(2002 年)、「Tokyo Space Diary」(2006 年)、「COSMIC JUICE」(2009 年)などがある。

<sup>71</sup>70 年代に、少女たちは、メディア上での「性の解放」の氾濫に困惑するために、コクーニングのツールとしてかわいいを利用した。(宮台、2010)

<sup>72</sup>青島千穂：1974 年東京生まれ。1995 年法政大学経済学部卒業。主な個展に 2007 年「Chiho Aoshima: City Glow」ヒューストン近代美術館、テキサス州ヒューストン、2008 年「Horror and seduction」Fundació Joan Miró、バルセロナ、2016 年「REBIRTH OF THE WORLD」Kaikai Kiki Gallery、東京などがある。

<sup>73</sup>アイヴァンヴァルタニアン『drop dead cute—日本現代美術のニューエイジ 10 人の女性アーティストたち』(グラフィック社、東京、2005 年) 32 頁。

<sup>74</sup>國方真秀未：1979 年神奈川県生まれ。2000 年日本デザイン専門学校グラフィックデザイン科イラストレーション専攻卒業。主な個展に、2005 年「國方真秀未」NADA アートフェア、カイカイキキブース、マイアミ、2008 年「國方真秀未個展」青井画廊、大阪、2008 年「ふぁんしい告别式」Galerie Alex Daniels、アムステルダムなどがある。

<sup>75</sup>Adrian Favell *Before and After Superflat* (Blue Kingfisher Limited, Hong Kong, 2011) 35 頁。

要素に気が付く。國方が描写する男のキャラクターは、彼女と若くして亡くなった兄との神聖な同一化の欲望を表現する<sup>76</sup>。

#### 4.6. 開かれるコクーン

奈良美智や上述の女性美術家はコクーンに閉じこもって外の社会とコミュニケーションせずに作品を制作しようとするだろうが、その作品を介して自身の心理、コクーンの内側を観客に示す。観客は美術家に対して共感を感じ、彼らとのつながりを感じるだろう。

松井みどりは90年代の日本美術における可愛いサブカルチャーの変容を論じるエッセーで、90年代後半の美術に登場した美術家が制作した、「かわいい」文化が培った純粋消費主義を超えた「かわいい」イメージが、観客に親しみを与えたとし、次のように記す。

子供の無垢と直截性を好む方向へアートのパラダイムシフトが起こり、思春期的感性の純情さと子供時代の記憶を通じて精神性を回復しようとする観客層がこの展開を支持した<sup>77</sup>。

松井は、奈良の作品と観客との深い関係を強調し、奈良が描く子供に観客が自らの子供時代を見出すと指摘する。すなわち「『子供時代』もまた虚構の過去だが、奈良の描く子供たちが喚起する「悲しくてノスタルジック」な感情は無垢の永遠の根源として読者の心に棲息する『内なる子供』を彷彿とさせる」のである<sup>78</sup>。榎木野衣も、エッセーで奈良の美術について「観客が奈良の絵を一見すると本当に親しみを感じて、その絵にあるキャラクターとなにかを共有できると思ってしまう」と記している<sup>79</sup>。奈良美智は観客を引きつけたいわけでなく、広くコミュニケーションを取る意志もない。しかし、観客は、作者との関係について、共感を感じとる。奈良によれば、彼の作品を通じて力づけられ、悩みに対する応答を得た観客もいたという<sup>80</sup>。

かすかな、しかし開かれたコミュニケーションの可能性は90年代後半の女性美術家の活躍にも見られる。90年代後半にデビューする女性美術家たちの作品には、彼女らが生きる「かわいい」コクーンの中が垣間見えるようである。この点に関して、ふたたび大塚英志の少女たちの部屋に関する議論に触れたい。大塚によれば、70、80年代の少女の部屋は、彼女を大人の世界から隔離する、誰も入ることができない「聖域」であった。少女の部屋は、自分の「かわいい」空想世界であり、現実から自らを保護する「かわいい」コクーンだった。西山美なコの1991年の《ザ・ピンクはうす》のインスタレーションに、少女の部屋のこの幻想的な雰囲気を感じられる。

これに対して、90年代後半の女性作家は、作品を通して、自らのプライベートな世界を切り開いてみせた。若い女性のアマチュア写真家たちは、自室の快樂と日常風景の叙情を捉えてみせた<sup>81</sup>。また、1999年に開催された「東京ガールズブラボー」展に参加した女性作家の作品を紹介する図録（2002年刊行）には、作品の画像に加え、女性美術家たちが自分の部屋で捉えた、かなり個人的な雰囲気を与える写真も掲載されている<sup>82</sup>。

#### 4.7. 「かわいい」キャラクターの機能

第4章で取り上げた多くの作品の「かわいさ」は、画面に登場する子供や小動物、ぬいぐるみなどのキャラクターのよってもたらされるものであった。また、かわいいキャラクターは、美術とポピュラー文化の世界をつなぐための有効なツールでもあった。

<sup>76</sup>松井みどり『マイクロポップの時代：夏への扉』（株式会社バルコ、東京、2007年）188頁。

<sup>77</sup>松井みどり「快樂ルームからカオスな街頭へ」、216頁。

<sup>78</sup>松井みどり、前掲論文、222頁。

<sup>79</sup>榎木野衣「なんの前触れもなく、ぼっと電灯が点くように」（『美術手帖』第52巻第783号、2000年）58-61頁。

<sup>80</sup>アーティスト・インタビュー（『美術手帖』第50巻第754号、1998年）130-142頁。

<sup>81</sup>可愛い物で溢れる個室は、女の写真家のお気に入りの被写体だった。例えば花代という写真家は、コケティッシュにアートっぽい雰囲気の自室を舞台にして、架空の人物たちの遊び心一杯に作り出した。（松井みどり、前掲論文、224頁。）

<sup>82</sup>村上隆『Tokyo Girls Bravo』（有限会社カイカイキキ、朝霞市、2002年）

日本の「かわいい」を求める文化<sup>83</sup>において、キャラクターがもつ機能について、精神科医・評論家の齋藤環は繰り返し論じ<sup>84</sup>、キャラクターにおける「かわいさ」の重要性を、乳幼児が特別の愛着を寄せる「移行対象」を通して説明する。つまり、子供にとってのぬいぐるみが幼児期と成人期の橋渡しである「移行対象」であるように、「かわいいキャラクター」は、大人にとっての「移行対象」なのである。空想と現実は言うまでもないが、「二次元と三次元を、複数の虚構空間を、アートとサブカルチャー、作品と批評、そういった、異なったリアリティの位相を自在に往還すること。それこそが現代の移行対象にもとめられる重要な属性なのではないか」<sup>85</sup>と齋藤は指摘する。

移行対象として機能するキャラクターは奈良美智の作品にも登場するだろう。編集者の宮村周子は奈良の展覧会について「たくさんの子ともたちに背かれ、底なし沼のようなイメージの深淵をくぐりぬけるうちに見る人は自分自身の子供時代の感覚を取り戻し、自分の中の子供と交信するような錯覚を覚えさせられる」と述べる<sup>86</sup>。展覧会を訪ねる観客は、奈良の作品を「移行対象」として、自分の中の子供と再会するのである。

一方で、かわいいキャラクターに溢れている社会に生活する日本人は、ぬいぐるみから離れない子供のように、かわいいキャラクターから離れないということは、「こども」から「おとな」への移行がうまく行われていなかったということの意味するという意見もある。榎木野衣は、2001年のエッセー<sup>87</sup>で、「かわいい」消費文化が繁栄する日本において観客は「おとな」になれないと論じる。年齢と関係なく「かわいい」ものに魅了される日本社会では、「こども」から「おとな」への移行に機能不全が生じ、「移行対象」は本来の機能を果たすことができない。

移行対象の効果不十分な日本においては、観客は自分の中の子供と交信する必要はないと言う榎木は、奈良の絵画の人気の理由について、哲学者の東浩紀のオタク・カルチャーの分析を参考に仮説を立てる。東が論じるオタク的図版は、「作品」や「作家」、さらには「物語」から切り離された「キャラクター」を全面化させる。オタクのこうした「キャラ萌え」を、榎木は、奈良の作品に対す好評と関連づける。観客は、奈良が表現しようとする子供時代の孤独感やそれから解放される道の探求などの「文脈」を気にせず、「かわいいキャラクター」に魅了される。さらに、美術館の出口のところで、奈良のキャラクターが登場するグッズを購入することで、奈良のキャラクターをファイン・アートの場所である美術館から離して、社会に溢れる「かわいい商品」と同一視する。

つまり榎木は、この議論において、オタク・カルチャーと「キャラクター性」に集中する美術の境界線を消し去る。「かわいい」キャラクターが登場する限り、サブカルチャーのものでも、ファイン・アートのものでも、日本人はひとしく憧れるのだ。すなわち、榎木によると、奈良などの「かわいい」コクーンの中で制作している美術家の作品が、観客に親しみを与える理由は、自らの子供時代を思い出し、作家に対して共感するという理由だけではなく、ただ作品に登場する「かわいい」キャラクターが気に入ったことによるものでもあり、その「かわいい」キャラクターは商品化されることによって美術の世界から切り離され、消費文化にも加わっていくのである。

しかし、榎木の議論は必ずしも正しくないと考えられる。年齢と関係なく、日本人はかわいいキャラクターに魅了されることは事実であり、観客のこの「かわいい」への愛着を意識して、観客の要求を満たすために「かわいい」キャラクターを創る美術家が存在するとしても、「かわいい」キャラクターを異なる目的で制作する作家も多くいること



図 24 ミスター 《ああ秋葉原》2007 ([http://taipei-jp.gallery-kaikaikiki.com/2010/07/works\\_mr/](http://taipei-jp.gallery-kaikaikiki.com/2010/07/works_mr/))

<sup>83</sup> 齋藤環「“移行対象”の手触り」（『芸術新潮』第62巻第9号、2011年）88—95頁。

<sup>84</sup> 「“移行対象”の手触り」（『芸術新潮』第62巻第9号2011年、88—95頁）、「境界線上の開拓者たち」（『美術手帖』第57巻第861号、2005年）89—100頁。

<sup>85</sup> 齋藤、前掲論文、94頁。

<sup>86</sup> 宮村周子「さよなら子ども時代」（『美術手帖』第53巻第813号、2001年、21—24頁。）

<sup>87</sup> 榎木野衣「美術でキャラ萌え、こどもと美術」（『美術手帖』第53巻第813号、2001年）



図 25 ミスター 《Venus#2》 2000  
[http://taipei-jp.gallery-kaikaikiki.com/2010/07/works\\_mr/#6](http://taipei-jp.gallery-kaikaikiki.com/2010/07/works_mr/#6)



図 26 奈良美智のドローイングのインスタレーション  
<http://cdn-ak.f.st-hatena.com/images/fotolife/d/daichida/20081130/20081130140512.jpg>

を検討すべきである。彼らの作品に登場するキャラクターの文脈は観客に意識され、美術作品として理解されるだろう。村上隆のキャラクターは前者、奈良美智のキャラクターは後者の例として取り上げられる。村上が制作した「DOB 君」などのキャラクターと奈良が描くキャラクターを比較すると、二人が作ったキャラクターはどちらもポピュラー文化の一部になり、商品化されたが、二人の美術家がキャラクターを制作する際に意識することは大きく異なる。

村上は、大衆とのつながりを築き、美術界と商業界の境界を崩す目的で「DOB 君」を作った。村上は大衆が憧れる「かわいい」消費文化の産物のようなキャラクターを作りたかった。「かわいい」ものは人々を喜ばし、ストレスを緩和する機能を持つことが知られている<sup>88</sup>。かわいいものを見たり、手に入れたりすることで、少なくとも日常の問題や苦しみは一時的に忘れられる。

一方、奈良は自分の悩みが忘れられない。彼の作品には小さく、デフォルメされ、単純化された「子供」と「小動物」という「かわいい」の特徴が見られるが、描かれている子供は孤独感を隠さない。奈良のキャラクターの魅力は、おそらくこのかわいさと残酷さの混合にあるのだろう。残酷さも持っているからこそ、よりリアルで、より正直に感じる。彼らは小さく、弱い子供だが、自分の悩みをかわいいドレスで隠さない。堂々と不敵な表情を浮かべ、ときにはナイフを持って、問題に立ち向かう印象を与えることで、観客にも自分の問題に立ち向かう力を与えるのではないか。

奈良のドローイングを重視することも、彼が観客の誘導を前提とはしないことをよく示している。奈良以外にも、タカノ綾や國方真秀未などの美術家の「かわいい」キャラクターもまた、即興的な印象を与えるドローイングだからこそ、消費者を魅了する「かわいい」キャラクター以上に、作家の感情の媒介として機能するように思われる。

もちろん洗練された技術で制作されたキャラクターも美術家の感情の媒介になりえる。このような美術家としてミスターを取り上げたい。ミスター<sup>89</sup>の作品には、美術とポピュラー文化の融合の興味深い実例が現れる。ミスターが様々な明るい色で描く頭と瞳が大きい少女のキャラクターは、詳細に描かれた写実的な背景、あるいは花、果物やケーキなどのかわいいモチーフの混沌と並置される。彼の絵画はアニメのポスターのような印象を与え、日本の少女文化を提示する。観客を惹きつける魅力的なかわいい少女の絵画を、細部まで、精巧に仕上げる様子は村上隆の絵画技術を思い出させる。ミスターは村上の弟子であり、村上の指導に従って世界中の美術界に受け入れられる作家となった。

ミスターと村上はオタクに対する強い関心を共有したが、「ロリコン」的な嗜好を実際に持たない村上と異なり、ミスターは真性のロリコンである。彼は 1996 年に村上と出会う以前、美術の専門学校の学生としてイタリアのアルテ・ポーヴェラに強い影響を受けた作品を作っていたが、自分のためにのみ同人誌のアニメのような絵も多く描いていた。こうした絵を、オタクという文脈を作品に入れる戦略をたてた村上の勧めに従って、作品として制作発表するようになったのである。ミスターの絵に現れるのは、ロリコンである彼の少女に対する愛である。「ミスターは、常に、ある種の愛のためだけに作品を作り出す。ミスターの愛は無垢で特別だ」と斎藤環はミスターの美術について指摘する

<sup>88</sup> ドナルド・リッチーは『イメージ・ファクトリー』という本の中で、ある調査のかわいいキャラクター商品がストレスの緩和に役立つという結果について語る。(ドナルド・リッチー『イメージ・ファクトリー』青土社、2005年 64頁。)

<sup>89</sup> ミスター：1969年キューバ生まれ。1996年創形美術学校(東京)卒業。主な個展に2001年「Venus#2」ヴェダクタ画廊、シカゴ、2008年「Nobody Dies (誰も死なない)」エマニュエル・ペロタン・ギャラリー、パリ、2015年「lost -めんとーる すけっち もぢふあいど-」Hidari Zingaro、東京などがある。

<sup>90</sup>。彼の美術にみられるオタク的なスタイルはオタク文化に対する批判でもなく、美術とポピュラー文化を結びつける戦略もない。ミスターの美術を通して、少女に対する愛の気持ちと子供の頃から好きだったアニメの影響が表現される。さらに、斎藤の分析によると、少女の絵は彼の失われた不連続な過去としての「子供時代」への憧憬の象徴でもある<sup>91</sup>。

ミスターが描く「かわいい」キャラクターの洗練された技術は師匠の村上の影響を示すが、キャラクターを描く意図からみると、奈良との類似性が感じられる。子供時代の孤独感からインスピレーションを得て子供のキャラクターを描く奈良のように、ミスターが描く少女も彼の失われた子供時代を示唆する。ロリコンであることを隠そうとしないミスターは、少女が成長することに対して感じる悩みも表現する。「僕は永遠ということがない、この世界を憎む。(中略)その永遠があることを考えてしまうし、表現している」<sup>92</sup>と語っているミスターは、少女の「かわいさ」のはかなさと戦い、

「かわいい少女」を一生懸命絵画で捕えようとする。自分のためだけに、かわいい少女を、子供の頃に好きだったアニメの描写法を借用して描き続けるミスターは、成長を拒み、かわいい「コクーン」の中に隠れているオタクのように考えられる。そして彼は、村上隆の指導に従って技術を洗練し、オタク文脈の作品をハイ・アートに高めて、日本と西洋の美術界においても成功する美術家になった。

村上によるミスターのサポートは、次世代のアーティスト養成を目的とするヒロポンファクトリーの、1996年における設立(2001年から株式会社カイカイキキ)と関連して行われた。このような活躍は村上の日本美術界を改革する計画の一環であり、また2000年代において美術家の脱コクーンングにも影響を与えたと考えられる。

## 5. 21世紀の美術における「かわいい」

### 5.1. 村上隆の美術家の脱コクーンングに対する役割

村上隆と「かわいい」美術の関係についてはすでに、90年代前半のかわいいイメージをアイロニカルに使う「ポップ」美術に関連して論及した。村上はマンガやアニメ、「かわいい」文化のイメージを通して鑑賞者とのコミュニケーションを図る「ポップ」美術家の一人である。村上は美術をコンテンツポラリーにするため、さらに大衆とつなぐために、美術とポピュラー文化を結ばなければならないと考えてきた<sup>93</sup>。その方法として「かわいい」文化やアニメのキャラクターを連想させる《DOB君》のような作品を制作したのである。

商品化された「DOB君」はファイン・アートとサブカルチャーの間の壁を壊した。さらに、単純で愛らしいはずの「DOB君」のさまざまなデフォルメは、「かわいい」の裏に隠れたマニャックでグロテスクな面がコントロールされず、明るくてかわいらしい表面の影から出てきて、鋭い歯をむき出すことを表現している。村上の「かわいい」は、美術界にも消費文化の世界にもともに関わろうとするものである。

自作の商品化に勤しんできた村上は、「日本のアートマーケットが可愛さを求める」とし、その要求を満たすべく、制作におけるキャラクター戦略に集中してきた<sup>94</sup>。つまり、村上の美術における「かわいい」は、ひとつの「戦略」であり、その効果を最大とするために意図的に「かわいい」イメージを供給しつづけたのであった。

<sup>90</sup> 斎藤環「境界線上の開拓者たち」(『美術手帖』第57巻第861号、2005年、)89-100頁。

<sup>91</sup> ミスターとのインタビューで、作家は小学生時代に対して感じた懐かしさはかなさを示唆することと、彼が書く少女は80年代以降のアニメ史の影響がほとんどみあたらないことも、彼の子供時代への憧憬を示す。(斎藤、前掲論文)

<sup>92</sup> 斎藤、前掲論文、89頁。

<sup>93</sup> アーティスト・インタビュー：村上隆(『美術手帖』第49巻第738号、1997年)70頁。

<sup>94</sup> ドミニク・チェン「局地性から世界言語へ向けて」(美術手帖、第53巻第812号、2001年)92-97頁。

この戦略の一環として村上は、ミスター、タカノ綾や青島千穂などの美術家を養成・支援した。また、世界中に彼らの作品も含めた展覧会を開催した。村上がキュレーションした展覧会に参加した奈良美智やタカノ綾、青島千穂、國方真秀未、ミスター、ヒロミックスは、「かわいい」美術を戦略的に作る村上とは異なり、子供時代の思い出や日常の関心事からインスピレーションを得、「かわいい」作品を通して自身の感情を表し、自分のコクーンの中身を見せている美術家である。この美術家たちがコクーンから出るプロセスと、村上のプロモーターやキュレーターとしての活動には一定の関係がある。

村上は「拝啓：君は生きている—東京ポップ宣言」において「幼稚さ、階級間の差異の否定、そしてアマチュアリズム」の3点を日本のサブカルチャーのネガティブな点とし、それを美術の文脈で表現していくべきだと述べている<sup>95</sup>。こうした特徴を示す作品を作る美術家を彼の美術運動の中心に捉え、彼らの作品を集めて展覧会を開催した。《東京ガールズ・ブラボー》展（1999年）や《スーパーフラット》展（2001年）をはじめ、村上がキュレーションした展覧会に「かわいい」コクーンの中で制作している美術家の作品も含まれている。奈良やタカノの幼稚な表現方法、ミスターのオタク文化の産物に見える作品は、村上のサブカルチャーとアートを融合させる意図に相応しい。また、村上のグループ展に参加することで、美術家のコクーンはより開かれるように感じられる。彼らの作品は、日本の現代美術の特徴を表明する芸術運動に属することで、彼らは日本のアートシーンから隔離されている美術家ではなく、そのアートシーンの特徴を決定するコミュニティの一員になる。村上は、観客の可愛さへの要求を満たすために、自分自身がかわいいキャラクターを作るだけでなく、コクーンにいる純粋なかわいい心を持つ美術家の活動を認知し、彼らの作品を自分の戦略を補強するために活用したのである。

## 5.2. 奈良の「成長」

### 5.2.1. 「周縁的」な意識の変化

世紀の変わり目以降の美術における「かわいい」の機能変化は、美術家がより開放的な態度を取るようになったことを示す。美術家の脱コクーニングの過程は、奈良美智の作品に明確に現れている。奈良は90年代にドイツで暮らしていた時、まさにコクーンの中で活動していた。多くの親族と友達がいる母国から離れることにより、寂しい子供時代に感じた孤独感、孤立感を思い出す異国での生活からインスピレーションを得て制作した。

1990年代、母国から、そして精神の成熟から距離をおいて制作した奈良の美術を、松井みどりは2001年のエッセー「外側からのまなざし：奈良美智の絵画における『周縁』」において、「マイナー絵画」と「未成年的表現」という二つの周縁と強い共感があると指摘する<sup>96</sup>。松井は、否定的にとらえがちな周縁<sup>97</sup>（マイナー）という言葉で、「主流」や「成熟」という、近代文明の優勢な価値観に対し、別の価値体系を示唆するものの代表として使う。「主流」の様式とは、キュビズムを祖とするモダニズム的抽象であり、「周縁的絵画」とは、西洋近代の合理的表象の「外部」にあったもの、すなわち東洋的な絵画やナイーブな絵画、サブカルチャーのことである。松井は、奈良を異様なイメージや複合的なスタイルを生み出す周縁的位置にある作家と比較することによって、彼の「マンガ的」、「イラスト的」に評された絵画の現代美術史における位置を探求しようとする。

奈良の美術の「周縁的」な性質の分析において、松井は「マイナー」の一つの意味である「子供」の定義も適用する。奈良の想像世界では、抑圧された記憶の媒体であると同時に、「大人」の社会通念や行動規範から外れる感覚の力を体験する存在である「子供」は大切なモチーフである。また、奈良が最も好んで用いる手法であるドローイングも「未成年的」な感性の器であり、描き手の感情と直

<sup>95</sup>松井みどり「快樂ルームからカオスな街頭へ」、(Takashi Murakami (ed) *Little Boy: The Arts of Japan's exploding Subculture*, Japan Society, New York, 2005, 227頁)。

<sup>96</sup>松井みどり「外側からのまなざし：奈良美智の絵画における『周縁』」(奈良美智『I DON'T MIND, IF YOU FORGET ME』株式会社 淡交社、東京、2001年、138-149頁。)

<sup>97</sup>「周縁」という言葉は、一般的には、西欧近代の理性中心主義やそれを反映した絵画的伝統の中心から、地理的、文化的に隔たった地域を意味する。(松井みどり、前掲論文、139頁。)

結できると松井は論じる。ドローイングの「未成熟的」な本質を表す境界のないイメージや線の戯れは、奈良の初期絵画にも現れる。

たとえば《雲の上のみんな》(1989年)に見られる、グラデーションを使わずに粗く描かれた、色を多用した重層的な背景に、太い輪郭で描かれた色が塗られていないモチーフが浮かぶという特徴は、彼の美術家としての形成期であった1989年から95年までの絵画によく見られる。奈良の絵に現れる現実と幻想の非合理的な接続を示唆する風景は、記憶の断片を他の細部と置き換え、凝縮する、夢の生成機能に酷似していると松井は論じる。

こうした特徴は初期に支配的だったが、彼が画家として認められようになった1995年から、その美術の「周縁的」な性質に変化が生じ、奈良は、童話的世界観の体現者から、より現実的な人間の表現に近づく。「奈良のなかの「周縁」的な意識が、多くの人とふれあい、その感情的な要求に応える芸術の公共的な役割への関心へと変化していることを暗示する」と松井は指摘する<sup>98</sup>。この1995年に始まった変化によって奈良は、自分を孤立させた現実世界への接近を試みるようになる。成熟から護ってくれたかわいい「コクーン」から出ようとするのである。

1995年に始まった変化は、作家の2000年の帰国以降、いっそう顕著となる。母国からの物理的な孤立を脱したことは、成熟からの精神的な隔離、すなわち成熟から保護されるかわいい「コクーン」からの脱出にもつかながるだろう。

奈良の作品の変化は、2001年に横浜美術館で開催された《I DON'T MIND IF YOU FORGET ME》展に展示された作品にも見られる。2001年12月号の『美術手帖』に掲載されていたこの個展のレビュー、「さよなら子ども時代」というタイトルは、子供時代の思い出に捕らわれた奈良が過去から—自分のコクーンから—の脱する道を見つけたことを示唆する<sup>99</sup>。このレビューで、奈良の自分自身の成長と歩調をあわせるかのように、作品に現れる子供も成長すると指摘されている。子供の「成長」は、描き方の変化によるものでもあるだろう。



図 28 《Dothouse Doll》 1995

([http://3.blog.xuite.net/3c/08/10428825/blog\\_645/txt/20952/20952\\_0.jpg](http://3.blog.xuite.net/3c/08/10428825/blog_645/txt/20952/20952_0.jpg))



図 29 《Harmless Kitty》 1994

([http://cdn.fashionsnap.com/news/assets\\_c/2016/04/nara\\_momat\\_20160423\\_006-thumb-400xauto-544549.jpg](http://cdn.fashionsnap.com/news/assets_c/2016/04/nara_momat_20160423_006-thumb-400xauto-544549.jpg))



図 30 《Slight fever》 2001

(<http://livedoor.blogimg.jp/zakkapatrol-tsuchirock/imgs/a/0/a0734072-s.jpg>)

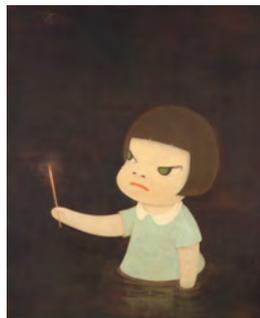


図 31 《The Little Judge》 2001

(<http://fukuhen.lammfromm.jp/wp-content/uploads/2010/01/100115kaiga43-500x330.jpg>)

<sup>98</sup>松井みどり、前掲論文、147頁。

<sup>99</sup>宮村風子「さよなら子ども時代」(『美術手帖』第53巻第813号、2001年、21-24頁。)



図 27 奈良美智《雲の上のみんな》1989

(奈良美智『全作品集1984-2010』)

90年代に描いた子供のレパートリーと比較すると、2001年以降の作品においても子供の単純な描き方に変わりはないが、単純な線で描かれている顔にはより細かい表情が表されるようになった。例えば、それ以前の絵画で描かれている鋭くつりあがった目の形が丸びを帯びた形に変化した。丸く曲線的な表現は「かわいい」と関連づけられるように、より丸く描かれた目が、「かわいい子供」の印象を与え、怒った顔の後ろにはより細かい感情が隠れていることを示唆している。

《Harmless Kitty》などの90年代の絵画では、力強

い色彩で表現された子供と弱い色合いの背景とのコントラストと、時にぼやけて曖昧になっている境界線が子供の反抗的な性格を示唆する。《Slight fever》の場合、境界線は明確に描かれ、より淡い色で描かれている子供とのコントラストも強くはない。パステルの色合いの絵画はもっと穏やかで大人しい、「成長している」性格を示していると考えられる。

『美術手帖』のレビューでは、見る人は自分自身の子供時代の感覚を取り戻し、普段は封じている内面の感情や感覚を引き出し、自分の中の子供と交信するような錯覚を覚えさせられると指摘されている。また、観客は「おとな」の世界から保護された「コ

クーン」の中、かわいいぬいぐるみだらけの部屋の中にいるような錯覚を感じただろう。

### 5.2.2 《ドローイング・ルーム》の提示

ほとんど新作のみ展示された2001年の横浜での個展は、奈良の精神的な「成熟」への重要な一歩であったと考えられる。そこでは彼の制作する意思に変化が現れた。以前であれば、自分の精神的な問題の解決のために、個人的な感情の表現として絵を描いたが、いまや奈良は、作品を通して観客とコミュニケーションができることを意識し、彼らに伝えるメッセージ、彼らに呼び起す感情を重視するようになったのである。奈良にとってドローイングは、もっとも身体と近い位置にある表現であり<sup>100</sup>、彼の本性はドローイングを通じて最もはっきりと現れる。《I DON'T MIND IF YOU FORGET ME》展においても、ドローイングのために個別の部屋が設置された。

ところで、奈良は、完成作を展示することだけでは、自分が思っていることを観客に伝えられないと考える。「ほんとうは作品ができてしまった最終形じゃなくて、作品が生まれる程度こそが大切で、できた後は自分を離れいだけ。だから、作品が生まれていくときのその状態そのものを見せたいと思った」<sup>101</sup>と彼は2005年のインタビューで語っている。作品が生まれる「環境」の提示は、奈良の2000年代の活躍の重要な目標になった。

その「環境」を作るために、それまではすべてを一人で行おうとしていた奈良は、初めて共同作業に取り組む。彼は2003年に豊嶋秀樹が創設したクリエイター集団 graf との最初のコラボレーションを行い、大阪で「S.M.L」展を開催した。「S.M.L」展では、主に廃材を用いて graf は大きさが異なる小中大3つの小屋を制作した。Sは縮小された家具、Lには拡大された家具が置かれ、Mは実際に奈良がそこで制作を行った部屋であり、そのまま展示される等身大の《ドローイング・ルーム》があった。《ドローイング・ルーム》を展示したことで、普段の制作の場から離れた展示空間より、作家にとって心地のよい場所として展示と制作とが一致する最も身近な環境が作り出された<sup>102</sup>。《ドローイング・ルーム》を訪問することで、その場で作られた絵を見ながら、観客は制作中に作家の心を満たした気持ちを感じ取り、作家とのつながりをより親密に感じるだろう。

「S.M.L」以降、《ドローイング・ルーム》は奈良と graf とのコラボレーションのための必要不可欠な要素となる。小屋との組み合わせは、展示の基本をなすものとなっていくのである。2004年、奈良は個展「From the Depth of My Drawer」の環境づくりのために、graf とのコラボレーションを行った。この展覧会で、奈良は1984年から2004年までに制作した自作から225点を選んで展示を構成し、自らの過去を見つめなおすことで一ずっと開けることのなかった引き出しを開けるように一、これから進むべき未来のヒントを探した。展覧会の3つの現場のひとつである東京の原美術館に設置された奈良のアトリエのインスタレーションである《My Drawing Room》で、実際に奈良は何日かドローイングの制作を行った。また、《ドローイング・ルーム》の小屋は、奈良の故郷の弘前で開催された2006年の展示「YOSHITOMO NARA+graf A to Z」にも現れる。展示場所である吉井酒造煉瓦倉庫の中に、graf とヴォランティアの人々によって44の小屋や部屋で構成された街が建てられ、すべての小屋に奈良と10人のゲスト美術家の作品が展示されたという、普通の展覧会とまったく違う展示空間が生まれた。「A to Z」の街のほぼ中央に立った「奈良小屋」の中に「奈良美智の制作の原点」<sup>103</sup>である《ドローイング・ルーム》がある。

作家が作ったドローイング以外に、画材やお気に入りのおもちゃ、手紙、日用品などのものであふれた室内に制作の痕跡が残されている《ドローイング・ルーム》は、奈良の美術の本質を表すモチーフであり、作家が制作を通して表現しようとした気持ちを観客に伝えるための重要な要素となった。また、《ドローイング・ルーム》は彼が外の世界から孤立して制作できるたったひとつの場



図 32 奈良美智《My drawing room》2004  
(<http://www.art-it.asia/p/HaraMuseum/z5rU8Ty3FHmIMLlRA4dj/13.jpg>)

<sup>100</sup> 立木祥一郎「閉ざされた窓 開かれた窓」（『美術手帖』第58巻第888号、2006年）136—141頁。

<sup>101</sup> 「奈良美智+graf「A to Z」への長い長い旅」（『美術手帖』第57巻第871号2005年）11—24頁。

<sup>102</sup> 立木祥一郎、前掲論文、137頁。

<sup>103</sup> 立木祥一郎、前掲論文、141頁。

所、彼の「かわいい」コクーンの特徴でもありと考えられる。90年代、奈良は寂しい世界の真ん中のコクーンで制作しながら、孤独な子供時代を思い出し、自分の心を癒していた。そして2000年代、彼のコクーンの中で生まれた作品に親しみを感じた観客に、さらに制作中の気持ちを感じてもらうために、「かわいい」コクーンの長い間閉じていた扉を、grafとともに開けるのである。

一方、「協働の作業の場と、画家として創作の孤独を確保する《ドローイング・ルーム》」<sup>104</sup>は、奈良の2000年代の活躍における矛盾も示唆するだろう。《ドローイング・ルーム》の展示がgrafとの共同制作によって実現した事実を考えると、この作品は奈良の協働へ向けた以前よりオープンな態度を示す。しかし、扉を開ける前には、部屋の中に独り閉じこもって制作し、部屋じゅうを自身の孤独で満たさねばならない。2001年に天野太郎が指摘したように、「作品を制作するための孤独という異国をいつもそこに用意する」<sup>105</sup>奈良のインスピレーションは以前と同様、子供時代の思い出を喚起する孤独感からわきあがるのである。

ところで、「かわいい」コクーンには、人を外の社会から隔離するだけでなく、子供を大人の世界から保護する機能があることも忘れてはいけない。大塚英志が指摘する通りに、少女のかわいいものだらけの部屋は彼女を外の世界から守り、中で少女はかわいいものたちと一体化し、「かわいい無垢な私」というイメージを構築する。奈良のドローイング・ルームにも似たようなイメージがあるだろう。美術家である奈良にとって、作品を作ることは人生の意味である。そして彼は（制作のインスピレーションになる）古い人形やレコードジャケットなどのかわいいものだらけの部屋の中で独りであるときに限り、作品制作ができる。ドローイングを作ることによって、部屋を自己の延長であるドローイングで満たし、かわいい部屋と一体化するのだろう。そしてドローイング・ルームを訪ねる観客は、作家の「かわいい無垢な私」の自己イメージを見ることができる。

ドローイング・ルームのインスタレーションは、個人的な印象を与え、そこに入る観客は、普段、立ち入り禁止である舞台裏の場面に入ったように感じ、自分は特別な存在であるように感じる。この部屋は、作家から観客への告白のようである。自分の弱さを見せて、「かわいい」コクーンが与える安心感の必要性を訴える。コクーンを開けて観客を中に招く奈良は、彼らの共感を呼び起こし、彼らが大人になったときに失った「かわいい」コクーンが与えた安心感をもう一度感じてもらいたかったのだろう。

### 5.3. マイクロポップ、あるいは開かれた「かわいい」コクーン

奈良は、「かわいい」コクーンから脱するため、成長しなければならなかったと前節で述べた。ところで、2000年代の「かわいい」美術の領域では、成長へ向かおうとしなくても、コクーンから脱する姿勢が見られる作家が現れる。彼らの美術を作る動機は、奈良と異なるが、彼らの未成年的な想像力、そして作品に見られる自由で夢のような連想は、奈良の一特に初期の作品における一表現方法との類似を示す。この類似は、松井みどりによって分析されている。松井は、2001年のエッセー<sup>106</sup>で奈良の初期の美術における「マイナー性」を論じた後、主要な文化に対して「マイナー」な態度をとる1960年代後半から1970年代にかけて生まれた美術家たちによって代表された新傾向を発見し、その新しい傾向を「マイクロポップ」と呼ぶ。松井がキュレーションした2007年の「マイクロポップの時代：夏への扉」展に取り上げられた14人の1990年代半ばの不確実な時代に成人した美術家は、現実に向き合い、今この世界で、どのように生きていくべきかに関心を持ち、21世紀の変わり目の日本の現実に対応した。彼らは、コクーンの中に閉じこもって制作を行った上述の美術家よりオープンな「かわいい」表現を使用し、ポピュラー文化との関連や個人的な感情だけでなく、自分の周りの社会観察を「かわいい」描写を通して表現する。

松井によると「マイクロポップ」と呼ばれる美術の特徴は、「制度的な論理や主要なイデオロギに頼らず、様々なところから集めた断片を融合して、独自の生き方の道筋や美学を作り出す姿勢」<sup>107</sup>である。それは主要な文化に対して「マイナー」な位置にある人々（例えば子供や移民）の創造性で

<sup>104</sup> 立木祥一郎、前掲論文、137頁。

<sup>105</sup> 天野太郎「断片へ」（奈良美智『I DON'T MIND, IF YOU FORGET ME』株式会社 淡交社、2001年、東京、6-17頁。）

<sup>106</sup> 松井みどり「外側からのまなざし：奈良美智の絵画における『周縁』」（奈良美智『I DON'T MIND, IF YOU FORGET ME』株式会社 淡交社、2001年、東京、138-149頁。）

<sup>107</sup> 松井みどり『マイクロポップの時代』（株式会社パルコ、東京、2007年）8頁。

ある。このような周縁者たちが、一見不利な条件を利用して自分たちに適した環境や新たな言葉をつくる。彼らは「子供のような想像力によって、しばしば使い棄てられる日常の安い事物や『とるにたらない』出来事をシンプルな工夫によって再構成し、忘れた場所や時代遅れの物や、用途が限定されている消費財をに新たな使い道を与えることで、物や場所や身体の隠れた可能性を開放し慣習に頼らないコミュニケーションを開発する」<sup>108</sup>。

このような「子供の想像力」によって作られた作品によって「マイクロポップ」は「かわいい」表現方法とつながると言えるだろう。「マイクロポップ」の展覧会に、第4章第5節でふれたタカノ綾と國方真秀未も参加した。彼女らのマンガ風のキャラクターが登場するドローイングを通して、未成年の心が表現された世界が現れる。可愛らしい少女のキャラクターと鮮やかな色の背景、血と内臓が出ている死体などの恐ろしいヴィジョン（國方真秀未）、官能的なシーン（タカノ綾《あたしがはじめてオルガズムを得たのは》2006）が並置され、彼女らの絵画は、子供のような印象与えるタッチで大人の懸念や欲望を表現しているようである。

すでに論じたように、タカノと國方は自分の「かわいい」コクーンの中を表現すると論じられた。ところで、マイクロポップの理論の観点で再考すると、彼女らの絵画に現れる現実世界と関わる事項は、彼女らの未成年的な空想世界に、コクーンの穴から入り続ける外の世界の断片であり、彼女らを外の世界とつなぎ止めるものと考えられる。

また、より開かれた態度で、「コクーンの外の世界を眺めて」制作する「かわいい」描写法を使うマイクロポップの美術家もいる。落合多無と青木陵子は、「様々な細部を異なる素材から集め、それを、論理的な筋書きとは違う形で組み合わせることで、連想のプロセスを暗示する」<sup>109</sup>マイクロポップ芸術の体現者であると松井は指摘する。以前論じた作家とは異なり、「彼らが使うイメージは、アーティストの人格に言及することなく、個人的な記憶を超えた連想の開かれた場を形成する」<sup>110</sup>。

ニューヨーク在住の落合多無<sup>111</sup>は1993年から活躍し、彼の擬人化された猫のドローイングは1996年に『美術手帖』の特集「かわいい」に奈良美智と共に掲載された。未成年的な想像力を持つ二人の創造性における違いは、松井みどりの2001年エッセー「『未成年』の想像力」で指摘されている<sup>112</sup>。子供時代の記憶を通して、ある種の第二の幼年期を取り戻す奈良と違って、落合は人工的な消費財やテキストの引用で、「日常生活の中でふと感じる些細な世界のずれ、軽さと重さ、ユーモラスなものとしリアスなもの不思議な結びつきを感じる」<sup>113</sup>。

落合が目にするものは、他人にとって不必要、意味のないものである<sup>114</sup>。作品を制作する前に街を歩き回るといふ習慣があるアーティストが、彼の周りの情報を集めて、頭の中で寸断し、どうしてもよさそうなもの、取るに足らない断片だけを保持して、紙に描く。マイクロポップ展で展示された《永遠のスープと突然の明るさ》（1996-2006）のドローイングのインスタレーションでは人間の半身や猫の頭、手、しっぽなど、意味がないモチーフ、ランダムに描かれた線が並置して展示された。一列に並べたA4の紙に透明感の高い鉛筆の線と、強い色の色鉛筆で塗れた図版から



図 33 タカノ綾《あたしがはじめてオルガズムを得たのは》2006（松井みどり『マイクロポップの時代：夏への扉』161



図 34 國方真秀未《コオリユクオト牛威の巻 No. 5》2005（松井みどり『マイクロポップの時代：夏への扉』194頁。）

<sup>108</sup>松井、前掲論文、9頁。

<sup>109</sup>松井、前掲論文、38頁。

<sup>110</sup>松井、前掲論文、38頁。

<sup>111</sup>落合多無：1967年神奈川県、横浜生まれ。1990年和光大学経済学部卒業。1993年ニューヨーク大学芸術学部大学院修了。主な展覧会に1995年水戸芸術館、茨城、1999年「Madeleine」小山登美夫ギャラリー、東京、2005年「tail (exercises in punctuation)」Team Gallery、ニューヨーク、2010年「スパイと失敗とその登場について」ワタリウム美術館、東京などがある。

<sup>112</sup>松井みどり「『未成年』の想像力」（『美術手帖』第53巻第800号、2001年）65-70頁。

<sup>113</sup>小山登美夫ギャラリーウェブサイト（<http://tomiokoyomagallery.com/artists/tam-ochiai/>）参照：2016.12.20。

<sup>114</sup>Db artmag: interview with Ochiai Tam（<http://www.db-artmag.com/archiv/2005/e/3/2/334-2.html>）参照：2016.12.20。

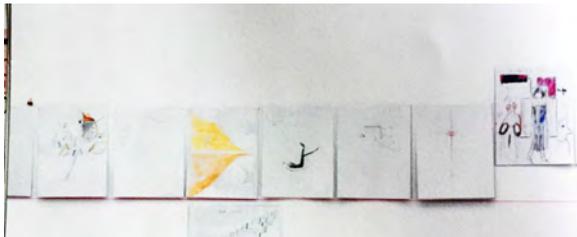


図 35、36 落合多無《永遠のスープと突然の明るさ》1996—2006 (松井みどり『マイクロポップの時代：夏への扉』)



なる、互いと何の関係もなさそうなドローイングは、落合の世界の取るに足りないもののコレクションのようである。大人が不要で意味がないと思っているものに興味を持ち、街中に散乱しているものを熱心に集めている子供のような。2000年代初頭から作品展示

を始めた青木陵子<sup>115</sup>は動物や植物、少女のイメージの置き換えと凝縮によって新しい関係を作り、小さなドローイングを描き並べることによって、物と物との日常を超えた無限の組み合わせを試みた。

青木が描く「かわいい」イメージは個人的な感情の表現と関係なく、彼女の周りの世界の観察によって成り立つ。彼女の制作プロセスで大切なのは、子供の百科辞典の図や草、花などの自然の細部をじっと見て、目の前にあるものを見た順番に描く作業である。「もともと頭にあるだけではないもの」を描くことで、「自分が想像していないものができる(中略)絵の中でとなりあう実際に見た〈風景〉と実際には見てない〈風景〉」と青木は自分の制作について語る<sup>116</sup>。

彼女は周りの世界から「かわいい」断片を頭の中に集めて、その並べ方を考えずに、紙に移動させることで、豊かな美術表現を生み出す。壁や洋服のデザインのようにランダムに並置されたり、黒色に塗ったりした花や蝶のモチーフのドローイング《くろしろしろくろ》(図 37) から、物語の挿絵のような《ロープのロープ》(図 39) まで、さまざまな「かわいい」イメージが用いられている。後者のドローイングにおける水の流れの詳細な描写と遠近法の欠如の並置は、夢のヴィジョンのようである。また、遠近法の欠く《動物ランド 10》(図 38) は物語をふくむ絵巻のようであり、ノスタルジックな雰囲気も醸し出す。

つまり、落合と青木は、マイクロポップの現実に向き合う姿勢をとる作家として、大人の社会の規則から外れた未成年的な想像力と見る者に親しみを与える方法を使い、周りの世界をかわいいヴィジョンに変化させる。彼らは、個人的な感情や思い出に集中して制作を行うのではなく、「かわいい」コクーンから出て、街を歩き回ったり、自然の細部を観察したりすることで、文化の取るに足りない断片を集めて、「かわいい」美術を作るものである。



作品は観客に親しさ、そして観客じるといふことも



図 38 青木陵子《動物ランド 10》2002 (松井みどり『マイクロポップの時代：夏への扉』102 頁。)

図 37 青木陵子《くろしろしろくろ》

2005 (松井みどり『マイクロポップの時代：夏への扉』107 頁。)

#### 5.4. 親しみやすいドローイング

第 4 章で指摘したように、90 年代における美術作品のかわいさはほとんどの場合、画に登場するキャラクターによってもたらされる。また、日本人にとって「移行対象」として機能する「かわいい」キャラクターは自分の中の子どもと交信するような錯覚を覚えさせるので、「かわいい」

みを与えるということも論じた。一方、作品の「かわい」に親しみを与える特質が、ドローイングという方法から生指摘しておきたい。

<sup>115</sup> 青木陵子：1973 年兵庫生まれ。1999 年 京都市立芸術大学大学院 ビジュアルデザイン科修了。主な個展に 2002 年「Gluesights」、児玉画廊、大阪、2007 年「Ripples」、Nicole Klagsbrun、ニューヨーク、2011 年「みどり色のポケット」、Take Ninagawa、東京などがある。

<sup>116</sup> 青木陵子インタビュー (美術手帖、第 56 巻第 846 号、2004 年) 70—71 頁。

「ポップ」の美術家たちの「かわいい」美術作品の技術面について考えると（「DOB君」が最初に現れる作品は日本画であり<sup>117</sup>、太郎の多くの作品にはロボット技術が使われている）、彼らは批判的なメッセージを、作品を通して表現するために、かなりの時間と技術を制作に注ぐことがわかる。洗練された技術で作られた「かわいい」作品は「かわいい」文化の魅力を観客に与えようとする。

一方、90年代後半以後登場した「かわいい」作品を作る美術家のほとんどは、技術的なことを考えず、自由にドローイングをつくる特徴がある。観客を魅了しようとする「かわいい」文化が培った純粋消費主義を超えた「かわいい」ドローイングが、観客に親しみを与えた。

ドローイングという方法はアマチュア、幼稚といった印象を見る者に与える。ドローイングはときにプロの美術家に作られたように見えないために、観客に親しみを与え、子供時代の懐かしさを思い出させる。こうした感覚によって、美術作品と観客の間により深い関係が築かれる。また、ドローイングの制作様式は美術家の脱コクーンニングの一つの手段にもなった。

奈良美智の《ドローイング・ルーム》を考えてみよう。観客への告白のようである作品を通して、奈良はまさに彼の「コクーン」の中身を観客に見せる。彼は自分の弱さ、「かわいい」コクーンが与える安心感を必要とすることの告白の媒介としてドローイングを選んだ。奈良も参加した「現代美術への視点6 エモーショナル・ドローイング」展覧会の図録において、キュレーターの保坂健二郎が述べるように、表現者と鑑賞者の間に情動の流れ、共振が生み出されるため、作家の弱さが認められる場合もある<sup>118</sup>。そしてエモーショナル・ドローイングは、その弱さを表現する、一奈良が《ドローイング・ルーム》を通して自分の弱さを訴えたように、一見る人が情動を感じる媒介として存在する。

ところで、奈良の情動を感じさせるドローイングは例外なく「かわいい」キャラクターのドローイングである。一方、マイクロポップの美術作品では、「かわいい」ドローイングとキャラクターの区分がみられる。「自由な連想の過程や、未成年の不定形な精神が生む心の神話を媒介するのに最も適した手段」<sup>119</sup>であるドローイングは、マイクロポップ・アートの主要な方法である。落合多無や青木陵子のドローイングの「かわいさ」は、作品に登場するキャラクターによって、もたらせられるわけではない。彼らが描くキャラクターは、小さく、見づらく、薄い色で描かれ、時に未完成であり、人を惹きつけるとは言えない。

彼らのドローイングの魅力は、そのドローイングという方法の自由と関係があるだろう。キャラクターの「かわいさ」はその単純で確固たる描き方にある。ハローキティのようなキャラクターは少数の線を引いて出来上がる。しかし、目の位置が原型と少しでもずれたら、キャラクターは魅力を失われるだろう。しかし、マイクロポップの美術家の場合、キャラクターは、彼らが未成年的な心の中で構築されている「かわいい」世界の一つの断片でしかない。完成を目指すことよりも、何かを表現しようとする欲求それ自体が重要になっているドローイング<sup>120</sup>には、サイズに関するルールや確固たる描き方がない。マイクロポップの主な方法である正当化された「大人」の思考や言葉の法則や条件から逸脱する未成年の想像力と身近な細部を夢の中のように結びつける自由な連想の過程は、ドローイングという方法とも関連する。

ドローイングに関連して未完成性、断片性がよく言及される。天野太郎によれば「ドローイングは（中略）何かのイメージを全体においてとらえるというよりは、イメージの断片を断片として描くことさえある。



図 39 青木陵子《ロープ∞ロープ》  
2002 （松井みどり『マイクロポップの時代：夏への扉』101頁。）

<sup>117</sup>村上は、技法や仕上りのクオリティーの高さを保つことで世界にあやうく存在し自己を証明しようとする。（和田浩一「ヒニクなファンタジー」『ヒニクなファンタジー—現代5人の想像世界』21頁。

<sup>118</sup>東京国立近代美術館（編）『現代美術への視点6 エモーショナル・ドローイング』（東京国立近代美術館、東京、2008年）8頁。

<sup>119</sup>松井みどり『マイクロポップの時代：夏への扉』、28頁。

<sup>120</sup>『現代美術への視点6 エモーショナル・ドローイング』3頁。

(中略) そもそもそれ自体は方法意識の薄いものであるから、はじまりがあってそこから完結した構成を目指したりはしない<sup>121</sup>。ドローイングの魅力はその未完成性にあるだろう。ドローイングという未完的で不定的な世界で描かれた断片は、子供の自由な連想、自由な心を反映する。落合や青木の「かわいい」ドローイングは、観客を魅了したり、個人的な感情を告白したりせず、大人の世界の重さから解放されている。彼らの作品は、大人の人生の荷を負っている私たちが切望する子供の心の自由を表し、さらに私たちも未成年的な想像力を使ってドローイングを完成するような刺激も与えるだろう。ゆえに、「かわいい」ドローイングは、「かわいい」キャラクターを表現せずとも、観客の「移行対象」になりえる。作品を眺めて、観客が自由に完成させることができる機会に満ちている「かわいい」世界を発見することで、観客は自分の中の子供、自分の中の「かわいい」と交信できる。

## 6. 現代美術における「かわいい」の両義性

第4章、5章で「かわいい」美術の様々な機能について論じた。その機能の重なりを通して「かわいい」表現の両義的性質も明らかとなる。現代美術における「かわいい」の分析に適用した「かわいい」コクーニングの現象自体も両義的であるだろう。小さくて弱い、壊れやすい、守ってあげたい存在の特徴と見なされる「かわいい」は、少女を保護する盾となり、基本的な機能と対照的になった。美術における「かわいい」の両義性をコクーニングの現象に関連して考えてみたい。

「『かわいい』の世界はさかさまの世界だ。」と『美術手帖』の1996年の特集は指摘し、美術における「かわいい」を、その両義性ととともに強調して提示しているが、最初にかわいい表現における両義性について、榎木野衣が第4章第1節ですでに触れたエッセー「ロリ・ポップーその最小限の生命」(1992年)で論じる。榎木は、批判的な「かわいい」の90年代初頭の美術における出現の理由を探り、その表現に以下の両義的な特徴を指摘する。すなわち、「かわいさ」は外敵からの防衛機能でもある。「最小限の生命」である動物でも、人間の赤ん坊でも、「かわいい」という理由で、外敵からの攻撃を免れる。逆説的に考えれば、この防衛機能は攻撃機能だといえる。防衛機能と攻撃機能という両義性は例えば、村上隆のランドセルの作品に現れる。ランドセルという日本の幼児教育に欠かせない「かわいい」アイテムは、戦前の日本の軍国主義体制下における抑圧的教育の残滓としての防衛性と攻撃性の矛盾を兼ね備えていることを指摘する<sup>122</sup>。

「かわいい」のこのような両義性は社会逃避を表す美術家の作品にも現れることが、第3章第3節で触れた松井みどりのエッセー「偏愛のマイクロポリティクス」(1996年)から分かる。そのエッセーで、松井は、「かわいい」が弱い存在の強さの源であると論じる。「弱い存在」として奈良の作品に登場する子供を挙げよう。別の記事において、奈良は「子どもや動物を『カワイイ』対象としては見ていない。彼にとって、これらは社会的『弱者』の象徴なのである」<sup>123</sup>と指摘する。その弱さが彼らの強さの源であると松井は上記のエッセーで言う。奈良の絵は子供の弱さを強調することで、見る者に強い影響を与える。女の子の絵が見る者に子供時代へのノスタルジアを感じさせると同時に、自分の中に残っている弱さや、だれかをいじめ、苦しめたことも思い出させる。すなわち、奈良の弱いキャラクターの強さは、その「移行対象」としての機能にあるだろう。

要するに、基本的に弱いと見なされる「かわいい」存在の強さは、美術の表現を通して現れる。

また、2000年代の奈良の美術において、「かわいい」の両義性は異なったかたちで語りえる。以前

<sup>121</sup>天野太郎「断片へ」11頁。

<sup>122</sup>榎木野衣「ロリ・ポップーその最小限の生命」98頁。

<sup>123</sup>「かわいい」の系譜(「特集」かわいい)(『美術手帖』第48巻第720号、1996年)19頁。

には社会逃避のツールであった「かわいい」表現は、社会（すなわち観客と他の美術家）と関係を築くツールとしても機能するようになる。この両義性を最も感じさせる作品は《ドローイング・ルーム》である。奈良はこの作品を通して、社会から隔離された状態で、独りで制作することを強調すると同時に、その場所を観客と共有することによって、彼らとの関係を構築しようとする努力を感じさせる。また、それはかなり個人的なメッセージを表す作品なのに、一人で作れないことを認めて、grafとコラボレーションを行ったことも、彼の関係を作ろうと努力する態度を示す。つまり、奈良の「かわいい」は孤独感に満ちていると同時に共感を引き起こし、社会から隔てられると同時にそれと関係を構築しようとする両義的な表現となった。

一方、奈良の90年代に作られたキャラクターはよく「怖い」と「気持ち悪い」とも言われた。第4章第2節で述べたように、奈良の作品では、無垢で弱い、大人に保護されるべき存在という子供のステレオタイプは避けられ、子供らしさという魅力はむしろ失われてしまう。1991年のレビューで奈良の「かわいい」世界の怖さが指摘され、1996年の『美術手帖』の特集「かわいい」に記述された際、彼の作品に表れる「カワイイ」と「キモチわるい」という両極について書かれている。

「かわいい」美術の描写のこういう両義性は、90年代後半からより多くのアーティストの作品に見られ、特にタカノ綾や青島千穂、國方真秀未などの女性美術家において顕著である。基本的に心地よくて幸福な雰囲気があるかわいい存在は、彼女たちの作品では、しばしば憂鬱や孤独感と混合され、そもそものかわいらしいキャラクターは怖くて気持ち悪い存在と化していく。

このようなあいまいな「かわいい」表現はその女性美術家の作品が示す「かわいい」美術の恐怖や陰鬱を表現する両義性は、第4章第1節ですでに触れたイヴアン・ヴァルタニアン『drop dead cute—日本現代美術のニューエイジ10人の女性アーティストたち』（2005）という本でも強調されている<sup>124</sup>。

彼らの美術には「かわいい」コクーンの両面が重なっているようである。第5章第3節でタカノ綾と國方真秀未の美術をマイクロポップに関して分析したところで、彼女らのコクーンに穴が開けられ、そして彼女らの未成年的な空想世界にその穴から外の世界の断片が入り続けるような印象を彼女たちの作品から受けると指摘した。彼女たちの穴が開けられたコクーンは「かわいい」の両義性の原因になるのではないか。愛らしいキャラクターやカラフルなモチーフは、彼女らに安心感をもたらすコクーンの中身の描写である。そしてそのかわいいモチーフと合っていない憂鬱を感じさせる要素は穴から入ってくる外界の影響を示唆するようである。

## 7. 結論：美術におけるコクーン終焉をもたらす変化

1990年代から2000年代にかけての美術における「かわいい」の分析を通して、一見シンプルだと考えられる「かわいい」表現の多様性を発見した。本論で取り上げた美術家たちの制作動機は、それぞれ異なる。しかし、彼らに共通しているのは、インスピレーションの元である周りの社会や子供時代の記憶などが「かわいい」イメージに結び付けられていることだ。「かわいい」が、日本の現代美術における重要な表現方法になったのは、「かわいい」表現の伝統文化的・芸術的な役割だけでなく、「かわいい」文化の70年代からの消費社会における盛り上がり、そして宮台真司と大塚英志の指摘によれば（第3章第2節）その社会的な重要性とも関係がある。「かわいい」現象は主に少女の文化と行動に影響を及ぼしたが、大塚によれば『『少女』という状態は、1980年代における平均的日本人の状況でもあった』<sup>125</sup>。

<sup>124</sup>イヴアン・ヴァルタニアン「drop dead cute—日本現代美術のニューエイジ10人の女性アーティストたち」（グラフィック社、東京、2005）

<sup>125</sup>大塚の分析について詳しくは本論の6ページ（第3章第2節）に語られている。

本論では、社会的な現象でもある「かわいい」が、美術に転換された表現を分析し、第3章第2節で述べたように「人が守るべきもの」から「人を守る現象」に変わった「かわいい」が美術家にどのような影響を与えたかを明確にしようとした。そのために、「かわいい」の保護機能を強調する「コクーン」<sup>126</sup>という社会学的な用語を適用した。

宮台真司の指摘によれば、文化的側面に様々な変化が起きた1996年に「かわいい」コクーンが終わる。以前現実から虚構に逃げようとする若者にとって、現実は虚構のように面白くなった。すなわち、日本に溢れる「かわいい」文化のおかげで、コクーンが必要ではなくなった。コクーンから出てきた若者は、「かわいい」に溢れた外の社会でもコクーンがもたらす安心感を得た。コクーンが終焉後に「かわいい」はコクーンの安心感をもたらす「移行対象」<sup>126</sup>として機能するようになったと第3章第2節で述べ、「かわいい」の日本社会における重要性を強調した。

「かわいい」表現は美術にも転換された。「日本のアートマーケットが可愛さを求める」と村上隆が述べ（第5章第1節）、その要求を満たすように美術を作る。彼の「かわいい戦略」によって、美術とサブカルチャーが結びつけられた。

しかし、ポップカルチャーから距離を置く「かわいい」美術もある。戦略としてではなく、自己と向き合う方法として、つまり、個人的な感情や趣味、子供時代の記憶などのプライベートな関心事を表現する方法として「かわいい」を用いる美術である。こうした複数の「かわいい」美術の存在は、「かわいい」の日本人の日常生活で果たす役割とも重なっていく。

私は本論で「かわいい」表現を一戦略としても、自己表現としても一使用する作家たちの美術を分析することによって、彼らの社会との関係を理解することができたと思う。また、作家の成長や社会的状況の変化に（美術家と社会の関係の変化に）あたって、彼らの作品における「かわいい」表現の機能、「かわいい」イメージによって伝えたいメッセージも変わること気が付いた。90年代前半の美術における批判手段としての「かわいい」イメージの使用は、1995年における変化以降に消えて、「かわいい」描写は作家自身の個人的感情の表現や子供時代の懐かしい記憶の想起のツールになる。作家は社会批判から離れ、「かわいい」の防衛機能を適用してコクーンの中で制作するようになる。しかし、1990年代末～2000年代初頭には、外界を遮断する「かわいい」は、逆にそれと関係を築くツールに変わり、美術における脱コクーンが実現する。2000年代の間、より開かれたコクーンから子供の想像力を持つ作家が出てきて、周りの世界を観察しながら、日常の「かわいい」断片を集めながら美術をつくりだす。その作品はそれ自体、小さくて壊れやすい、時に未完成的な「かわいい」断片である。守ってあげたい「かわいい」存在である。

「かわいい」表現の機能変化とともに、美術家の「かわいい」表現の使用への態度も変化しているようである。1990年代前半、美術家は「かわいい」イメージをメッセージ伝達ツールとして意図的に使用する傾向があり、1990年代半ば以降、その戦略としての「かわいい」は特に村上隆の活躍に認められる。一方、1990年代後半に「かわいい」描写を使う美術家たちにとって、「かわいい」は成功するための戦略というよりも、自分の中の感情の媒体であったり、社会の中での自分の居場所を見つけるためのツールとして機能したようである。その作家たちの「かわいい」コクーンの中身は、作品に反映されている。一方、マイクロポップの美術家はコクーンから離れ、「かわいい」コクーンの中身ではなく、外のかわいくない世界を描写する。ところが、彼らの作品も「かわいい」と評されている。それは、作家が未成年的な想像力を通して世界を観察し、「かわいい」断片を集めて美術を作るからである。

2000年代の美術において、90年代後半の社会に見られる脱コクーン、かわいくない外界から保護する「コクーン」、外界を歩いてもコクーンの中にいるような安心感をもたらす「移行対象」への変化が行ったと考えられる。要するに、90年代前半に「かわいい」表現を「戦略的に」使用した美術家は、社会を批判したり攻撃したり、あるいは（村上の1995以降のキャラクター戦略の場合に）観客と関係を構築したりしようという、社会と繋がる作品制作姿勢をとった。そして、90年代後半に、戦略的に使用されるツールから作家の感情の表現に変わった「かわいい」は、美術家の社会とのつながりより、社会からの逃避を表現した。「かわいい」美術は彼らのコクーンとして機能したのだった。

ところで脱コクーンは一社会から遅れて一、美術でも起きた。2000年以降、かつて自らを隔離しようとした美術家は、自分たちの作品が多くの人々に共感を与え好まれることを意識するようにな

<sup>126</sup> 「移行対象」という概念の意味と「かわいい」との関係について詳しくは本論の4ページ（第3章第2節）に語られている。

り、制作を通して、彼らと関係を築く姿勢に変化していった（例えば奈良美智）。また、マイクロポップの美術家の「かわいい」表現は社会に対する関心から生まれた。彼らの「かわいい」表現は保護するコクーンでも、社会に対する批判の武器でも、コミュニティと関係を築くツールでもなく、周りの世界の「未成年的な想像力」を通して行った社会観察の描写である。

彼らの作品において「かわいい」表現は、以前の多様性から離れ、美術的表現としての「かわいい」の本当の力が現れる。社会問題に関するメッセージや個人的な感情の媒体にならなくても、「かわいい」の役割が見られる。作家は、周りの世界を観察し、そのかわいい断片を集めるだけで、美術が生まれる。「かわいい」断片とは何だろうか？それは「かわいい」ものの基本的な特徴を持つ断片である。小さくて弱い、守ってあげたい存在、何か単純でありながら愛らしくて、懐かしい感じを呼び起こすもの。私たちが子供の想像力を通してつかめられるもの。それは美術における「かわいい」表現の核ではないかと考えられます。

おわりに

私の日本に対する関心は、日本の国境を越えて世界中で人気になった「かわいい」文化で強くなった。そして美術に転換した「かわいい」表現を発見したことで、私の美術に対する関心も高まった。

「かわいい」のおかげで、美術は私にとってもっと身近なものとなった。そのきっかけでこの研究をはじめ、日本の現代美術を理解しようとした。また、社会的・文化的な現象でもある「かわいい」の分析を美術の分析とつないで、「かわいい」現象の社会的な重要性を理解することも期待した。

「かわいい」に関する研究を通して、一見シンプルで分かりやすく見える「かわいい」表現の場合でも、社会的な事柄について研究をしなければ、現代美術として十分に理解できないことに気が付いた。日本の「かわいい」表現のユニークさを知るためには、それを生み出す独特の社会的・文化的状況も知る必要がある。

本論では、現代美術における「かわいい」表現の分析は2000年代最初の10年に留まる。言うまでもなく不完全である。最近の10年間で社会的・文化的側面で様々な出来事が起き、また、「かわいい」文化は世界中でより大きな人気を得た。社会的な現象と美術の表現としての「かわいい」も、今後ますます興味深い方向に進むだろう。私の考えでは、「かわいい」脱コクーニングが続き、「かわいい」表現を使用する美術家の作品に彼らの観客との繋がりへの切望、そして彼らの周りにある社会から受けた影響が表れる。ところで、ソーシャル・ネットワーク・サーヴェイスやオンライン・ショッピングなどが流行している現代において、情報通信技術の進歩のため、若者のコクーニングがより容易になっているだろう。技術的に進んだ時代にデビューする新世代の美術家も「コクーニング」を経験していると考えられる。彼らの美術において、「かわいい」表現の新しい使用方法が現れるだろう。また、「かわいい」の世界的な人気は、「かわいい」美術のさらなる普及に至ると考えられる。日本美術に限らず、海外でも日本の「かわいい」表現から影響を得て、「かわいい」美術が作られるだろう。

## 参考文献

- Adrian Favell *Before and After Superflat*, Blue Kingfisher Limited, Hong Kong, 2011  
Amanda Cruz, Dana Friis-Hansen, Midori Matsui, *Takashi Murakami: The Meaning of the Nonsense of the Meaning*, Harry N. Abrams, New York, 2000  
David Elliot, *Bye Bye Kitty!!!: Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art*, New York, Yale University Press, 2011  
Lesley Millar (ed) *Kawaii!!!? Crafting the Japanese culture of cute* Direct Design Books, Tunbridge Wells, 2015  
Takashi Murakami (ed) *Little Boy: The Arts of Japan's exploding Subculture*, Japan Society, New York, 2005  
YOSHITOMO NARA SELF-SELECTED WORKS PAINTINGS、(青幻舎、2015年、東京)  
Deutsche Bank-artmag Archive, 2005/issue 27、<<http://www.db-artmag.com/archiv/2005/e/3/>> (参照 2016. 12.20.)  
Faith Popcorn, *The Popcorn Report*, Faith Popcorn's BrainReserve, New York, 1991 [Google Books 版] 検索元：<https://books.google.co.jp> (参照 2016. 12.18.)

Fumihiko Sumitomo, *Changes in Tokyo's Contemporary Art Scene Since the 1990s*  
 <<http://read.artspacetokyo.com/essays/changes-in-tokyo/>> (参照 2016.01.23.)

Sharon Kinsella, *Japanese Subculture in the 1990s: Otaku and the Amateur Manga Movement*, in *Journal of Japanese Studies*, 24, no. 2 (Summer, 1998)  
 (オンライン版 <http://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-Readings/Kinsella%20Japanese%20Subculture%20in%20the%201990s.pdf>) (参照 2015. 9. 8.)

Stew - Students and Teachers Easy Web、<<http://h-stew.com/etc/13620>> (参照 2016. 12.19.)

アイヴァンヴァルタニアン『drop dead cute—日本現代美術のニューエイジ 10 人の女性アーティストたち』(グラフィック社、東京、2005 年)

東浩紀『日本的想像力の未来』、日本放送出版、東京、2010 年、

阿部公彦『幼さという戦略』、朝日新聞出版、東京、2015 年

上野友愛・岡本麻美『かわいい絵巻』東京美術、東京 2015 年

宇野常寛『原子爆弾とジョーカーなき世界』メディアファクトリー、東京、2013 年

小熊英二『〈民主〉と〈愛国〉』新曜社、東京 2002 年

加藤周一『加藤周一セレクション 4』平凡社、東京 1999 年

金子信久『江戸かわいい動物』講談社、東京 2015 年

櫻井孝昌『世界カワイイ革命』PHP 研究所、2011 年、東京

東京国立近代美術館(編)『現代美術への視点 6 エモーショナル・ドローイング』(東京国立近代美術館、東京、2008 年)

ドナルド・リチー『イメージ・ファクトリー』青土社、東京 2005 年

中村圭子(編)『日本の「かわいい」図鑑』河出書房新社、東京 2012 年

中村ケンゴ(編)『20 世紀末・日本の美術—それぞれの作家の視点から』アートダイバー、2015 年、東京

奈良美智『全作品集 1984-2010』美術出版社、東京、2011 年

奈良美智『I DON'T MIND, IF YOU FORGET ME』株式会社淡交社、東京、2001 年、

平塚市美術館(編)『TOKYO POP—新しい美術のイメージ』、平塚市美術館、平塚市、1996 年

増淵宗一『かわいい症候群』日本放送出版協会、1994 年、東京

松井みどり『マイクロポップの時代：夏への扉』株式会社パルコ、東京、2007 年

宮台真司『オタク的想像力のリミット』、筑摩書房、東京、2014 年

宮城県美術館(編)『ヒニクなファンタジー—現代 5 人の想像世界』、宮城県美術館、仙台、1996 年

三戸信恵『かわいい琳派』c、東京 2014 年

村上隆『Tokyo Girls Bravo』有限会社カイカイキキ、朝霞市、2002 年

山本博通『なぜギャルはすぐに「かわいい」というのか』幻冬舎ルネッサンス 東京 2010 年

四方田犬彦『「かわいい」論』筑摩書房、東京 2006 年

小山登美夫ギャラリーウェブサイト<<http://tomiokoyamagallery.com>> (参考 2016-11-13)

中ザワヒデキ『現代美術史日本篇 1945-2014』<<http://aloalo.co.jp/arthistoryjapan/7a.html>> (参照 2016-1-26)

『現代美術の教科書』(美術出版社、2005 年)

『美術手帖』第 37 巻第 566 号、(美術出版社 1986 年)

『美術手帖』第 43 巻第 640 号、(美術出版社 1991 年)

『美術手帖』第 44 巻第 651 号、(美術出版社 1992 年)

『美術手帖』第 47 巻第 713 号、(美術出版社 1995 年)

『美術手帖』第 48 巻第 720 号、(美術出版社 1996 年)

『美術手帖』第 49 巻第 733 号、第 738 号、(美術出版社 1997 年)

『美術手帖』第 50 巻第 754 号、(美術出版社 1998 年)

『美術手帖』第 52 巻第 783 号、(美術出版社 2000 年)

『美術手帖』第 53 巻第 800 号、第 812 号、第 813 号、(美術出版社 2001 年)

『美術手帖』第 56 巻第 846 号、(美術出版社 2004 年)

『美術手帖』第 57 巻第 861 号、第 866 号、第 871 号(美術出版社 2005 年)

『美術手帖』第 58 巻第 887 号、第 889 号、(美術出版社 2006 年)

『芸術新潮』第62巻第9号（新潮社2011年）

『芸術新潮』第63巻第5号（新潮社2012年）

## 信州大学大学院人文科学研究科 院生会組織

### 院生会長 (1名)

院生会統括(院生会の意見総括、院生総会開催、大学院委員会との連絡、各行事幹事、連絡事項管理)

### 会計 (1名)

院生会費管理(会費徴収、物品購入、収支報告)

### 書記 (1名)

記録類作成及び管理(院生会議事録、院生会活動記録)

### シンポジウム委員 (1名)

シンポジウム運営(シンポジウム連絡、原稿集作成・配布)

### 広報 (1名)

院生会活動報告(写真撮影、院生会ホームページ運営)

### 院生会雑誌『人文科学研究』編集委員 (1名)

『人文科学研究』編集(雑誌作成、投稿受付)

- 任期はそれぞれ一年間とする。
- 役員は基本的にM2から選ばれるが、シンポジウム委員の半数はM1から選ばれる。
- 次年度役員の選出は各年度の1月中旬に院生総会を開き、そこで行う。ただしM1からのシンポジウム委員については年度初めの院生総会において選出する。
- 役員選出は立候補及び推薦による。
- 各役職の兼務は各年度の院生会員の人数に応じて認める。
- 休学や留学等の長期の不在やその他のやむを得ない事情の場合、各役員の交代を認める。
- 役員構成及び各役員の業務内容は基本的にこの通りだが、各年度の状況に合せた変更は可能である。

## 平成 28 年度 信州大学大学院人文科学研究科 院生会活動記録

平成 28 年度院生会役員  
院生会長 植田拳太  
会計 鈴木映梨香  
書記 任意  
シンポジウム委員 山本直樹  
広報 任意  
雑誌編集委員 関森真澄

.....  
6 月 1 日 第一回院生総会 【 於 院生室 】

議題1.院生会組織説明

議題2.大学院シンポジウムの説明

・M1 に向けて、シンポジウムの概要説明

議題3.前年度会計報告

・同年度予算案

・院生会費値上げの提案

議題4.大学院委員会への質問・要望

・特になし

.....  
9 月 26 日 信州大学人文科学研究科大学院前期シンポジウム 【 於 人文ホール 】

プログラム

▽9:40-9:50 研究科長挨拶、投票方法説明、第一発表者準備

▼9:50-10:30 植田拳太 傾向性本質主義は自然的様相の基礎づけを達成できるか?

▼10:35-11:15 関森真澄 自己の一貫性と多様性に基づく自分らしさが Well-being に及ぼす影響

▼11:20-12:00 山本直樹 心理的表現における一考察

▽12:00-13:00 昼食、懇談、M1 自己・研究紹介

▼13:00-13:40 鈴木映梨香 『仏説地藏菩薩発心因縁十王経』の伝本研究

▼13:45-14:25 寺澤誠人 『地上』における「自然」観への試論

- ▼14:30-15:10 久保陽子 『最初の人間』と初期作品の比較研究
- ▼15:15-15:55 サボー・シルヴィア 1990年代の美術における「かわいい」の変容
- ▽15:55-16:15 投票、懇談
- ▽16:15-16:30 優秀発表賞表彰、大学院委員会委員長挨拶

.....

2月10日 信州大学人文科学研究科大学院後期シンポジウム【於 人文ホール】

プログラム

- ▽9:30-9:40 研究科長挨拶、投票方法説明、第一発表者準備
- ▼9:40-10:15 牧内和人 上・下伊那郡における方言語彙の動態について
- ▼10:20-10:55 矢澤静佳 原撰本系『類聚名義抄』の片仮名和訓について
- ▼11:00-11:35 新山正隆 戦後ドイツにおける大戦総括世論形成の推移と要因  
ードイツ福音主義教会の「過去の克服」ー
- ▼11:40-12:15 石川萌理 マルモンテルとジャーナリズム
- ▽12:15-13:15 昼食、懇談、投票

修士論文優秀賞候補者発表

- ▼13:15-13:50 植田拳太 ヤークによる傾向性本質主義批判を論駁する  
ー自然法則の「根拠づけ grounding」をめぐるー
- ▼13:55-14:30 関森真澄 自己の一貫性と多様性に基づいた自分らしさが心理的  
健康に及ぼす影響
- ▼14:35-15:10 山本直樹 英語心理表現への認知言語学的考察
- ▽15:10-15:40 懇談、優秀発表賞表彰、大学院委員会委員長挨拶

---

人文科学研究科 第14号

平成30年3月3日発行

編集者 信州大学人文科学研究科院生会

発行者 信州大学人文科学研究科委員会

〒390-8621 松本市旭3丁目1番1号 信州大学人文科学研究科内

---