



Title	災害後に家を建てる：奥能登とさわひらきの芸術
Author(s)	秋庭，史典
Citation	a+a 美学研究. 2025, 16, p. 54-75
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/103418
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

災害後に家を建てる

——奥能登とさわひらきの芸術——

作品の特徴
喪失と創出
家、奥能登
芸術が人を支える力をもつとしたら、
それはどういふときであるのか
災害後に家を建てる

災害で家^{『』}が失われる。この喪失を前にして芸術が人を支える力をもつとしたら、それはどういふときであるのか^{『』}。本稿は、この大きな問いに答えを与えるわずかな手がかりを、一人の作者・その作品とともに考えることで、見つけようとするものである。

その作者とは、さわひらき（一九七七）である。なぜ、さわなのか。理由は二つある。第一に、さわが何度も家の喪失を生きてきたから。第二に、さわの作品が、家の喪失と創出に関わるものだからである。いずれについても以下で詳述する。

「災害後に家を建てる」というタイトルから、坂茂による紙管を用いた仮設住宅（一九九五）^{『』}など、現実の問題を解決してきたさまざまな試みを思い浮かべられた方があるかもしれない。家をめぐる夥しい論考を想起された方もあるだろう。家の喪失と芸術作品を主題とする研究に限っても、ロズン^{『』}やロゴフ^{『』}などいくつも挙げられる。しかし、人が家を失う経緯はそれぞれであり、とても一括りにして語れるようなものではない^{『』}。

それゆえここでは、さわに焦点を絞り、まず作品の特徴を確認した後、さわ自身の言葉へと進み、それらを秋庭が解釈することで、さわ作品が家の喪失と創出に関わるものであることを示す。続いてさわの作品と言葉を、非情な世界と虚無について考察した哲学者西谷啓治の論考と関連づけ、芸術が虚無と自己への囚われとを否定することで人を支える力を持つ可能性を指摘する。最後に、能登半島地震後にさわが建てた家の作品に触れる。

この作業に先立ち、さわの経歴を紹介しておく。石川県生まれ。高校卒業以降ロンドンに在住。ロンドン大学スレード校美術学校彫刻科修士課程在籍中に制作・発表した映像作品《dwelling》（二〇〇二）で若手の登竜門イースト・インターナショナル・アワードを受賞しアメリカデビューも果たす。以来、二〇年以上に渡り国際的な活動が続ける。近年は日本の芸術祭で展示を行うほか、二〇二二年には出身地である金沢市街地に、建築家・ABロジャーズ（AB Rogers）との協働制作になる会員制の滞在型スタジオスペース、フィッシュマーケット（fishmarket）を開いている。

作品の特徴

まず作品の特徴を確認することから始めたい。取り上げるのは《dwelling》[図1]である。初期の代表作であり、タイトルも家との関わりを示しているからである。

それは次のような映像作品である。開始後しばらくしてアパートの窓から眺めた空と雲が映され、その後、部屋のなかを模型の飛行機が飛び始める。その数は徐々に増し、やがて夥しいまでに至るが、その航路は整然と管理されている。室内の飛行場面が続いたのち暗転し、最後は開始後しばらくと同じ、アパートの窓から眺めた空と雲のなかを、現実のものと思しき一機の飛行機が飛んでいく映像で終了する。いくつか補足しておく、舞台となる住居はデザインから見て日本ではない。また作者の制作動機や主張、模型飛行機が飛ぶ理由に関する描写は一切ないことが印象的である。

次に、さわのインタビュー^[8]から、さわにとり作品制作がどういうものか、またそれは作品の特徴とどう関連しているのか、さわの表現にとつて「dwelling」はどういう意味をもつのか、手短かに整理する（「a」以下の記号は秋庭が便宜的に付したものである）。まず、「a」《dwelling》制作のきっかけは、時間・空間の制御にあるとされる。

「a」絵画などと違ってビデオでの美術表現は、時間を意図的に組み込めて、イメージの中にある「モノ」を「XYZ」の空間軸と「T」の時間軸を使って動かすことができます。^[9]

「a」作品のなかに時間を含めようとして「飛行機が部屋の中を移動する《dwelling》をつくりました。」^[10]

さらにさわは、「虚構と現実」という、当時さわの作品を語る際の常套句となっていた区分を否定し、自身の見解を披露している。それを整理すると、次の三点となる。「b」嘘と本当、非現実と現実を明確に区別することなどでき

ない。曖昧なものである。「c」作品で明確な主張は出さない、むしろ主張を曖昧にして見る人が想像する余地を残し、想像のなかで誰でも共有できるようにしている^[11]。「d」起点がずれでもあるという曖昧な重なりは、作品だけでなくさわ自身についても言える。例をあげてみる。

「b」嘘なのか本当なのかよくわからない曖昧な領域を制作の過程でいつも意識していますし、「c」自分の主張のようなものもはつきり出していません。「c」作品を通して「これを理解して！」っていう表現をするよりは、作品を観た人がそれぞれの想像の中でその曖昧領域を共有して楽しめることのほうが、僕には大切に思えます。^[12]

「c」は、《dwelling》に模型飛行機の飛ぶ理由や作者の制作動機・主張に関する描写がないという、作品の特徴に対応しているだろう。こうした特徴は、嘘とも本当ともつかない表現「b」により可能になっている。それはまた、「d」ドキュメンタリー映像作者でも写真家でもない僕の立場はそもそもが宙に浮いたようなもの「後略」^[13]という、さわ自身の曖昧な立ち位置に由来するとされる。自分はそのいずれでもないゆえ、どちらともいえない表現ができる。そしてこの表現は、鑑賞者にも曖昧なものである



図1 | さわひらき《dwelling》2002
©Hiraki Sawa, Courtesy of Ota Fine Arts

が、だからこそ鑑賞者の想像をかき立て、共有可能なものになる、と考えられている。

喪失と創出

同様のことが、二〇一二年のインタビューではより明確に述べられる。

「[b]過去の自分の作品全体を通してよく現実と非現実と違って言われるけれど、「中略」「現実」にはあやふやな部分があると思うんです。」「d」「ずれ」と「起点」について考えたとき、その起点の部分も本当はずれているのかもしれないよ、ということを描いていました。」¹⁴

「[d]あの頃『dwelling』は、本来ないはずのものをそこに置くことで生まれる空気感や意味を扱い続けていたのかな、と今は感じます。「中略」さらに言えば「それって僕自身のことじゃん」とも気付いたんです。日本の美大に進学するつもりだったのが、気がつけばロンドンで暮らしている自分。いるはずじゃなかった場所に不意に置き換えられた自分、その環境で見た空気感が当時の作品にあるのになって。」¹⁵

ここで明確に表明されているのが、ずれたまま重なる、いずれでもないものとしての自分という視点である（これを仮に「第一の喪失」と呼ぶ¹⁶）。二〇〇八年にも、次のように述べていた。

「[d] イギリスに来て何年経っても部外者という意識があって、常にこの国を傍観している客観的な自分がいます。でもそれでいて、僕の母国である日本の何かを表現するには経験が浅すぎるし、そもそも僕の表現したいものの出発点がそこにあつたわけでもないんです。この宙ぶらりんな現状「後略」」¹⁷

場所だけではない。次の発言を見ると、時間もまたずれ重ねられていると考えられる。

「例えば、飛行機の商品『dwelling』をつくったのも「後略」」「飛行機をよく見に連れて行ってくれた祖母がいたとか「中略」そういった記憶と結びつかないと作品をつくれないうのかもしれない。」¹⁸

『dwelling』で飛び交う飛行機は、ロンドンの部屋のなかを飛んでいるが、子どもの頃に見た記憶のなかの飛行機でもある。そこに、イギリスにも日本の伝統にも同一化できないさわの存在の曖昧さが重ねられているのである。

このようにさわの作品では、あるモチーフと別のモチーフ、ある時間と別の時間、ある場所と別の場所等がずれたまま重ねられ互いを侵食し、どちらが確かな起点とも言えない曖昧さが続くよう制御されている。曖昧な作品は、強固な同一性を喪失するが、いずれともつかない状態そのものを提示し、既存の束ね方を無効にすることで、見たことのない映像を創出し、人を驚かせる。

この「喪失と創出」こそ、さわがその後取り組んできた課題なのではないか¹⁹。そして「喪失と創出」に関して、「住居」、「家」が重要な役割を果たしてきたのではないか。さらにはその表現が、本稿冒頭の問いに関連しているのではないか。以下、これらの点に留意し、さらに検討を続ける。

家、奥能登——第二の喪失と幻想の創出

「[d]に関連してもうひとつ、彼のインタビューで注目すべき点がある。それは、地元である金沢（そして家）との関わりである（これを「e」とする）。二〇一二、作品にある独特のリズムについて、「それは環境の中で身についたものなのでしょうか。」と問われたさわは、次のように答えている。

「[e] 日本海側にある金沢の空気感じゃないですかね。あのじとつとした感じとか。イギリスには一八歳から住んでいるのですが、地元感覚は抜けていないように思えます。いつも気持ちの先は自分の生まれて育った場所にあるし、大切にしているのは一八年間金沢で育ったことです。」^[21]

こうした地元そして家への意識が顕在化しているのが、二〇一七年の作品《home》^[図2]である。その特徴を《dwelling》と対比して示した後、さわの発言を確認していこう。

《dwelling》で印象に残るのが飛行機であるのに対し、《home》では「家」である。しかも、その家は、明らかに日本と異なる《dwelling》の家ではなく、ある時期の日本でならどこでも見られた家である。そのなかを飛行機がゆっくりと回遊することにより、カーテン、出窓、コンセント、ランプ、押し入れ、壁紙、ドアノブ、蛇口といったドメスティックなディテールに目がとまるのである^[21]。

さわの発言を確認すると、表現上のこうした変化は、さわの両親が団地の実家を引き払ったこと（第二の喪失）をきっかけにしているとわかる。

「二〇一七年に自分が育った家を引き払った際に、記録として残しておこうと撮影をした映像があり、《dwelling》から約二〇年の歳月を経て、もう一度、自分の家で飛行機を再演してみようと思ったのが最初のきっかけです。『中略』部屋の構造を思い出しながら、昔の自分の家を飛行機の軌跡、航路でなぞっていくような感覚で制作をしました」^[22]

さわによる別のテキストでは、この実家喪失について、次のように述べられている。

「実家がなくなつた。『中略』若い時分に外国に出してしまった自分にとって、ずっとあると思っていた実家がなくなるという事態は、帰る場所がなくなるといふ感覚に外ならず、容易にはそのコトを受け入れ難かった。」「自分が生まれ

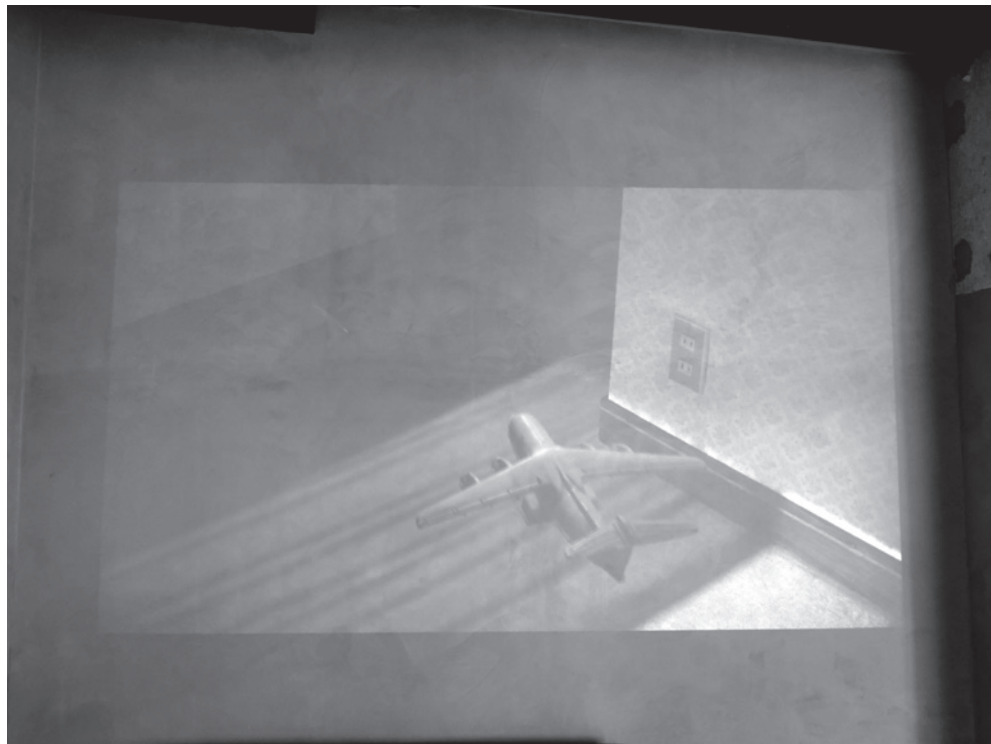


図2 | さわひらき《home》2017
(撮影：秋庭)

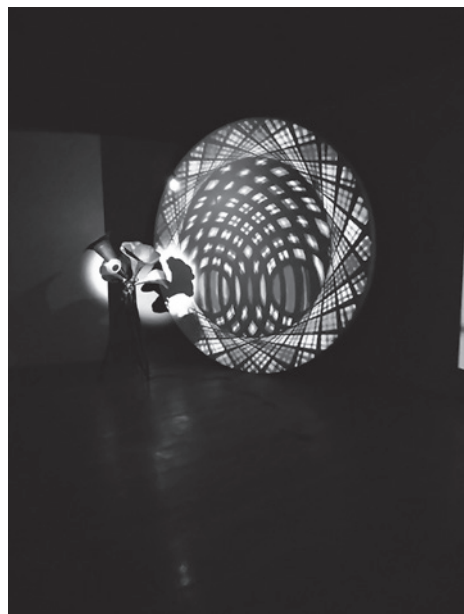


図3 | さわひらき《幻想考》2021
(撮影：秋庭)

育った場所はいわゆる団地／ニュータウンというやつで、それはその時代の日本を象徴する、もしかすると非常に夢見がちでそもそも幻のようなものだったんじゃないかと思いついた。^[23]

注意したいのは、団地／ニュータウン（以下、団地）が幻のようなものと言われていることである。そもそも団地は森や田畑を破壊して造られる。そこに他所から入居者（故郷喪失者）が集まる。次世代が誕生すると新たなコミュニティが創出されるが、やがて職や自由を求めて他所に去る。親世代の家は終活や死去により失われ、団地全体が老朽化などで解体されることもある。それは喪失と創出の連鎖であり、さわ自身も同じ連鎖のなかにある^[24]。団地を離れ、ロンドンに移住（第一の喪失）して二〇年後、団地の実家を失った（第二の喪失）。

さきほど、《home》では家そのものが目に留まると述べたが、それはさわが、自らの制作を通じて、家の幻を（再）創出しているからである。そう考えると、《dwelling》も、幼児期に見た飛行機を通じて、故郷の幻を（再）創出してたのかもしれない。

喪失に対する幻の（再）創出。これは、〈家の喪失を前にして芸術が人を支える力をもつとしたらどうときか〉を考えるための重要なヒントではないか。この想定を、《home》と同じ頃奥能登国際芸術祭二〇二〇で発表された作品、《幻想考》^[図3]で確認してみたい。まず概要をまとめる^[25]。

《幻想考》は、「ドローイングとモビール、そして映像とサウンドから構成される空間的／時間的なインスタレーション」であり、「旧公民館の入口」から「出るところまでの流れ」を、「あえのこと」（さわによれば、奥能登に伝わる「豊作と子孫繁栄を心から願う、個幻想を抱く農家の主が、目の見えない二人の神様を迎え入れ送り出す」神事^[26]）の「プロセス」なぞらえて構成した作品である。

また、映像作品としては、「いえ」の喪失と弔いに際して制作した《home》という作品を一番奥、手前に「祖父母の記憶から再構築した《fishstory》」「それらの間には《plates》という自ら、もしくは他者の記憶の断片をコラージュした作品を配し」、「幻想への連れ去られと、非幻想として存在しているはずの現実世界への帰還を、自分なりに表現した」とする。



さらに削ぎ落とす

図4 | さわの制作方法
(2012時点。さわの講演を基に秋庭が作成)

そして、「あえのこと」を展示の要に据えた理由は、そこに「極めて個人的で、非常に強固な幻想が凝縮されていると感じた」からで、「彼らの幻想は、決して共同幻想にはならず、個幻想でありながら受け継がれるから強く気高く、自律性が担保されるのだと感じる」としている²⁸。

これが実家の喪失とその幻想を通じた（再）創出に対応しているのは明らかであろう。その中心は、金沢からさらに遡り、祖父母とその縁の地である奥能登をも主題とした映像作品である。《Home》が「弔い」であるなら本作はより大規模な供養である。

しかしそれは、なぜ「あえのこと」になぞらえられているのだろうか。さわの考えによれば、それは「あえのこと」が「個幻想」すなわち、「極めて個人的で、非常に強固な幻想」だから、つまりは「共同幻想」でないからである。かつて吉本隆明が「あえのこと」を含む「奥能登でおこなわれている農耕祭儀」²⁹に言及したのは、そこで「対幻想そのものが共同幻想に同致される」³⁰からである³¹。したがって、さわがあえてそれを「個幻想」³²とし、さらに個幻想でありながら受け継がれるから強いとしたのはなぜかを考える必要がある。

それは、共同幻想である祭事・催事がもはや誰も信じていないにもかかわらず政治や経済の都合で続いていくのに対し³³、個幻想が個人の信念と欲望だけに基づく強固かつしなやかな継承だからではないか。さわは、「あえのこと」も、もともと各農家が各家庭の都合に応じそれぞれのやり方で実施していたもの（つまり個幻想）であって、決して正しいひとつの「あえのこと」があるとは考えていないと思われる。さわが同じテキストのなかで、「幻想とは、想像力と信じようとする意思、もしくは信じたいという強い欲望によって初めて成立する非常に繊細で極めて動的な状態」³⁴と述べているのも、そうしたことに関わると思われる。

しかしながら、実際の作品が強固な幻想を生むことができれば、またそれが家と必然的な結びつきを持たなければ、それは個幻想を生み出せず、家の喪失に対して人を支えるものにはならないであろう。そこで作品がどのような創出されているのかを確認する。これもすでに引用したテキストに手がかりある。

それによれば、《幻想考》は、「空間的／時間的なインスタレーション作品」であり、「一番奥『の部屋』に」、「手前『の部屋』に」、「それらの間には」とあるように、《幻想考》の舞台である旧日置公民館の各部屋、各部分を利用し、

その入口から出口までを経巡るかたちで映像が展開されるものであった。

ここで、さわの作品の基礎が、「a」時間と空間の制御、そして「d」起点が同時にずれであるようなあり方に在ることを思い出す必要があるだろう。かつてさわは、自身の制作方法を、次のような図を用いて説明していた（図4。二〇一二年一月六日東京工芸大中野キャンパスでの講演³⁵）に基づき、秋庭が作成したもの。○△等はレベルに応じて、一つの作品内のモチーフ、一つの部屋に置かれた作品、一つの家の中の部屋などに読み替えられる。

それは、鑑賞者が決してその全体を一度に見ることのできないシークエンスである。○◎△□各々のモチーフが、時間を置いて別のモチーフとの組み合わせの中で現れては消える。作品は一定速度で進んでいくが、そうしたモチーフの出現と消滅の組み合わせにより、複数の時間パターンが現れてくる。その複数の時間パターンのズレと重なりをいかに制御するかが、さわの作品の生命である（「a」「d」）。それがうまく行くと、鑑賞者は、作品が提示する複雑な時間の流れに巻き込まれ、幻が成立していく。これが第一の問いに対する答えになる。

そしてこうした一度に全体を見渡すことのできないシークエンスのなかで現れる複数の時間パターンを三次元空間で展開させるとしたら、それにうってつけの舞台は、「家」やそれに似た建物になる。家は、そのなかに複数の部屋や壁・仕切りを有しているため、ひとまとまりの舞台でありながら、その全体を一度に見渡すことは絶対にできないからである。これが第二の問いに対する答えとなる。まただからこそ、そこには「間」「空間」「時間」つまり鑑賞者による想像が可能な余地が生まれることにもなる（「c」「d」）。

ひとつの部屋でも、そこにあるさまざまな造作（違い棚、テーブルや椅子等）が、

複数の時間パターンを発生させる舞台となる。それぞれに映像、オブジェ、ミラーボール、鏡などが置かれ、互いに関連した複数の時空間パターンを生み出すのである。また部屋が複数ある家・建物の場合には、各家固有の間取りに応じて、家全体での時空間パターンが描けることになる。さわがこれまで展示をしてきた家・建物^[38]がまさにそうであり、その目眩く展開が、家・建物のなかで強固な幻想を生み出すのである。

以上から確認することのできた事柄は、次の三点である。

「e」家・建物を重要な舞台としており、金沢、奥能登といった地域とも密接な関わりをもつ。

「f」複数の空間に配された複数の時間パターンを（見る人の想像する余地を残すよう）制御することで見る人の想像や欲望のうえに幻想を生み出す。

「g」この幻想は、あくまで各受け手の想像のなかで受け継がれる個幻想にとどまるが、それゆえ（自在に変化することができると）しなやかで、強く、持続的に継承される。

芸術が人を支える力をもつとしたら、それはどういときであるのか

さわの両親が金沢の実家を引き払って移住したことはすでに述べたが、その移住先は祖父母縁の地、石川県珠洲市であった。そこに二〇二四年一月一日能登半島地震が起きた。旧日置公民館を舞台とするさわの作品も、大きなダメージを受けた。このこと（第三の喪失）について、軽々に書くことはできない。そこでさわ自身が何を感じ、考えたかについてもである。できるのは、芸術が人を支える力をもつとしたら、それはどういときであるのかという本稿の問い、またそこから奥能登にとって芸術が持つ意味は何かを、あくまで第三者の立場から、考えてみることである。

手がかりとするのは、奥能登で幼少期を過ごした^[37]哲学者西谷啓治の考えである。専門家ではないわたしが西谷との関連にあえて触れるのは、さわ自身が西谷との関連を示唆しているからであるが、それ以上に西谷が、自然といふ「我々のことには全く無関心な、非情の世界」^[38]、その「物質的で機械論的な世界の無意味さ」や「世界の根底に潜む虚無」^[39]に立脚した「無神論の主体化」^[40]、すなわち、何も信じられないものがないから自分が神になる、あるいは自分がボロボロになるまで頑張るしかない、とする極端な考えとの付き合い方を思索し続けた人物だからである。

西谷によれば、虚無に立脚した自由は真の自由ではなく、虚無に依存し「自らに捉われ」^[41]ている。無もまた対象化され表象された虚無ではなく、無なる「もの」も無いという真の無、「絶対無」^[42]でなければならぬ。そうした絶対無は表象されえない。「ただ生きられ得るような無」^[43]である。「端的な自己自身として、「何もない」が開ける時、無は如実「あるがまま」に、リアルに、自己に実現してくる」^[44]。そして逆に、「無がリアルに自己に実現してくる時、自己の人格的存在も真にリアルに自己に実現してくる」^[45]。それは自らに捉われた主体性の否定であり、「然もその否定において却って人格的自己が根源的な意味での主体性として、真に絶対的な自性として開現する」^[46]とされるのである^[47]。

自然災害や原発事故、戦争や紛争など、なおも「非情」でさらなる「虚無」が蔓延しているこの世界でどう生きるのかを考えると、この「あるがまま」、つまり自己や虚無を徹底しそこから離脱することはきわめて重要なはずである。しかし、それは生きる以外にない宗教的境地であり表象されえない、つまり芸術の手には負えない。

にもかかわらず、芸術にこの境地を伝える力があるとしたら、どうだろうか。西谷が「空と即」で述べていることを参照する。

西谷はそこで、丈草のような芭蕉とその門下の「俳人たち」が、「禅僧たち」^[48]の境地「事々無礙」を情意のうちにうつす（移す＝映す）ことによって image とその場を「文」^[49]にまで高め、「（空）そのものではないかもしれないが」「情意のうちの空」ともいふべき「構想力 [imagination] の深い機動性の場」^[50]を実現してきたとする。

たとえば、丈草による「さびしさの底ぬけて降る曇かな」は、「心の気分と外の出来事とが〔分別知においてのような〕二つの事柄である以前のところでの事態」、あるいは「そういう「場」」^[51]であり、そこで「さびしさの底が抜ける」という動態の形象 (Bild) とか心象 (image) と、「さびしさが底抜けになった状態の image」とが「同時的にその「の」の上で重ね合わされ、一つの複合的な、解析を許さぬ、さびしさの image が生じてくる」^[52]とするのである。

この相互浸透が、「回互的な連関」^[53]の考えにつながっていく。西谷は、一枚の板で仕切られた二つの部屋AとBを用いた有名な例を用いて、次のように説明している。「回互的な連関の場合に重要なこと」のひとつは、「A「体」がB「体」へ自らを伝達する際、それはA「相」においてではなくB「相」で伝達される。Aは自らをBへB相で分与 (mitteilen) し、BもAからそれをB相で分有 (teilhaben) する。これがBへの自己伝達というAの「用」である。Bの側からAへの伝達においても同様である」^[54]。

西谷は「倫理と芸術」が「回互的、具体的な世界連関」の領域にあるとしている^[55]が、芸術がこうした連関、二つ以上の事柄が重ね合わされ相互浸透した一つの複合的で解析を許さぬ場を表すことができるのであれば、それはわれわれに、分別知に由来する囚われた自己やそれと対立するかに見える虚無がともに否定され、それらの及ばぬ所を示唆することができる。そこに芸術の力があるのではないか。

ここでさわの作品に戻ってみる。もちろんそれは、西谷哲学の図解では決してない。しかしそこにある呼応から、さわの作品がもつ力について考えることができると思われる。実際、《dwelling》では飛行機と部屋とが「互いに透入」し、《幻想考》のような複数の部屋や仕切りのある建物を使用した作品では、さらに多くのイメージが相互浸透している。それらは、囚われた自己を連れ去りその自己が見つめ懼れていた虚無をも否定する強固な幻想を生み出し続けていくことができるのではないだろうか。さわは次のように言っている。

「それ「幻想」は、真実に対する虚構や、美に対する醜のような言語化され互いに対立しあう概念とは全く異なり、何者かの対立項として存在するのではなく、自ずから想像力と欲望の上に立ち現れる、ある種の自然現象のような、そう、まるで霧のようなものではないのかと」^[56]。

以前のさわは、自他、虚実といった対立を否定しつつも、自身とその作品を、いずれでもないという曖昧な宙ぶりの状態にあるものと捉えていた(「b」「d」)。それに対してここでは、幻想を、「「真実に対する虚構のような」何者かの対立項として存在するのではなく、「自ずから」想像力と欲望の上に立ち現れるものとしている。この言葉は、西谷の言う「自性」や「如実」と共鳴している。さわがすでに二〇二〇年頃この境地に達していたとすれば、それはその後の彼をも支える強固な力となっていたのではないだろうか。

災害後に家を建てる

二〇二四年の秋、さわは六甲山中に家を建てた(作品《shadow step》図5)。その内部は、外光を容れ風の通る半ば明るい部屋であり、そこに吊られたスクリーンに、壁の穴を通して外から伝えられる倒立した六甲の自然が、震えるように映し出される。この相互浸透は、「空と即」の一節、「あたかも開かれた空間のうちに変化する時々の気象のよう」に限りなく微妙な動き、「心の気象ともいふべきものの動きである」^[57]を、想起させるものであった。それは奥能登に建てられたものではないが、奥能登にこれからも芸術が必要であるわけを、教えてくれるように感じた。

というのも、さわの作品とその言葉を解釈しつつ考察を進めてきた本稿がかろうじて確かめることができたのは次のこと、すなわち、芸術が人を支える力をもつのは、それが自他や虚実の別を無効にする名づけようのない世界にわれわれを連れ去るときだ、ということだからである。さらに言えば、そのことが、自他や虚実の別が生み出す苦しみから一時われわれを救い出してくれるからではないか。奥能登には芸術が必要である。ただし、催事としての芸術祭ではない。強固だがしなやかに受け継がれていく、個幻想としての芸術が必要なのである。

さわひらきと西谷啓治の関連については、和佐野有紀氏から示唆をいただいた。記して深謝申し上げる。

作品関連サイト（最終閲覧二〇二五年五月七日）

- 《dwelling》（シングルチャンネルビデオ作品、二〇〇二年）
<https://www.otafinearts.com/ja/artists/73-hiraki-sawa/works/2211-hiraki-sawa-dwelling-2002/>
 《home》（シングルチャンネルビデオ作品、二〇一七年）
<https://www.otafinearts.com/exhibitions/247/works/artworks-4847-hiraki-sawa-home-2021/>
 《幻想考》（奥能登国際芸術祭、二〇二一年、石川県珠洲市・旧日置公民館）
<https://archive2020.oku-noto.jp/ja/artist8.html>
 《幻想考“The Butterfly Dream” 2022》（リボーンアート・フェスティバル、二〇二二年、宮城県石巻市・日本製紙旧社宅）
<https://www.reborn-art-fes.jp/artist/hirakisawa/>
 《幻想考“The Butterfly Dreams” 2023》（奥能登国際芸術祭、二〇二三年、石川県珠洲市・旧日置公民館）
https://oku-noto.jp/ja/artist_sawa.html
 《Lost and Found》（百年後芸術祭、二〇二四年、千葉県君津市・旧内箕輪保育園）
https://100nengo-art-fes.jp/art/sawa_art/
 《茲有夢如是》（黄金祭典芸術祭、二〇二四年、台湾新北市金瓜石・黄金博物館内・旧日式二連住居棟）
<https://taipowerartfestival.tw/artist-artwork/11>
 《shadow step》（神戸六甲シーツ・アート二〇二四 beyond、二〇二四年、六甲山）
<https://www.rokomeetsart.jp/artist/sawahiraki/>



図5 | さわひらき《shadow step》2024
 （撮影：秋庭）

秋庭史典（あきは・ふみのり）
 京都大学大学院文学研究科博士課程修了。博士（文学）。現在、名古屋大学大学院情報学研究科教授。専門は美学。

註

- *1 本稿中、「」内は、秋庭による補足・挿入等の箇所を示す。
- *2 かつて「イエ」は、「家屋 house」「家族 family」「世帯 household」「家庭 home」のすべてを一語のうちに含む「包括的な存在」であったとされる。菊地暁『民俗学入門』（岩波新書、二〇二二年）一五六頁。
- *3 これは、芸術が災害復興に役立つか、と問うのとは違う。芸術は起こったことそのものを変えることはできない。何かが起こった後に人の感じ方や考え方を変えること、あるいはすでに芸術体験を通して得られた変化が、その後の困難に対処する際、自分を支えてくれることはあるかもしれない。
- *4 https://shigerubarchitects.com/ja/works/?_work=disaster-relief（最終閲覧二〇二五年五月七日）
- *5 Claudette Lauzon, *The Unmaking of Home in Contemporary Art* (University of Toronto Press, 2017).
- *6 Irit Rogoff, *Terra infirma: Geography's visual culture* (Routledge, 2000).
- *7 「わたしを束ねないで」という上田假奈代氏（特定非営利活動法人こえとことばとこころの部屋）の言葉がずっと響いている（大阪大学を当番校に開催された第七五回美学会全国大会でのシンポジウム「社会福祉と（アート）」での講演）。ちわを、Lauzon がいう実存的亡命者 existential exile としての芸術家あるいは芸術のビエンナーレ化 (Lauzon, op.cit.:28-29) のなかに位置づけ、他の同様な作家との比較からその独自性を明らかにする方が研究論文らしいかもしれないが、そうした手続き（束ねることを）を採ることはできなかった。
- *8 インタビューについては「文・構成」者の氏名を著者として記載している。
- *9 伊東豊子『ART IT』一八号（二〇〇八年）、以下のウェブサイトに再掲されたもの。
https://www.art-it-asia/u/admin_interviews/jbit14rukdn7etbgdwgs/
- *10 小池一子「Interview with HIRAKI SAWA」『美術手帖』六四巻、九六九号（美術出版社、二〇一二年）一八一―一九五頁。一九二頁。
- *11 これは、鑑賞者の想像を許さない唯一正しい見方があるかのような意味づけを行うのは絶対にしてほしくないという、さわが研究者や批評家に向けた強いメッセージでもある。
- *12 伊東前掲ウェブサイト（注九を参照のこと）。
- *13 同ウェブサイト。
- *14 小池前掲書、一九一―一九二頁。
- *15 内田伸「『CINRA』（二〇一二年）<https://www.cinra.net/article/interview-2012-10-22-0000000-php>
- *16 第三者がこれを「喪失」などと呼ぶのは不遜の極みだが、あくまでさわ自身の言葉に基づくものとして使用する。な

にとぞご容赦いただきたい。

- *17 伊東前掲ウェブサイト（注九を参照のこと）。
- *18 小池前掲書、一九二頁。
- *19 記憶をなくした友人に関連する作品《Lineament》（二〇一二年）なども含む。
- *20 小池前掲書、一九四頁。
- *21 このことは、即物的な感じのする dwelling に対する home の語の違いからも見て取れる。
- *22 Ota Fine Arts, <https://www.otafinearts.com/viewing-room/29-interview-hiraki-sawa/>
- *23 「奥能登国際芸術祭二〇二〇+」のサイトにさわが寄せていたテキスト。現在は閲覧できない。以下「さわ、奥能登二〇二〇+」と記す。
- *24 この喪失感を共有できる人が数多くいると推測される。次を参照のこと。金城基満「ニュータウン地域の年齢構成の変化とその要因——千里と泉北の事例から」『人文地理』三五巻二号（一九八三年）七五―八五頁。
- *25 建築改修・空間設計・山岸綾／音・生駒裕子
- *26 さわ、奥能登二〇二〇+による。
- *27 「アエノコト」については次を参照のこと。菊地暁「柳田国男と民俗学の近代——奥能登のアエノコトの二十世紀」(吉川弘文館、二〇〇一年)
- *28 以上、「さわ、奥能登二〇二〇+」より。
- *29 吉本隆明『改訂新版 共同幻想論』（角川ソフィア文庫、二〇二三年）一六五頁。
- *30 同書、一六四頁。
- *31 「国家」「風俗や宗教や法」「習慣や民俗」「土俗的信仰」がからんだ「精神の慣性」などが「共同の幻想」とされる（同書、七頁）。ゆえに農耕祭儀が個体の幻想というのは、吉本の立場ではありえないことになる。「対幻想」とは「共同幻想のうち男性または女性としての人間がうみだす幻想」のこと（同書、四二頁）。
- *32 「個幻想」は吉本の言う「個体の幻想」とは異なる。「自己幻想、あるいは個体の幻想」には「芸術理論、文学理論、文学分野」（同書、二八頁）が想定されているが、さわの説明とは異なる。
- *33 菊地暁はそうした「アエノコト」の変遷を詳細に研究している（注27を参照のこと）。共同幻想としての奥能登国際芸術祭と、その芸術祭に参加している個々の作家たとえばさわの作品とは、分けて考える必要がある。
- *34 さわ、奥能登二〇二〇+
https://www.t-kougei.ac.jp/activity/archives/2012/article_45100.html（最終閲覧二〇二五年五月七日）
- *35 石川県珠洲市の旧日置公民館《〈幻想考〉》、宮城県石巻市の日本製紙旧社宅《〈幻想考 The Butterfly Dream 2022〉》、千葉県君津市の旧内箕輪保育園《〈Lost and Found〉》、そして台湾新北市の金瓜石にある黄金博物館内の旧日式二連住居棟《〈茲有夢如是〉》など。

*37 西谷啓治著・上田閑照編『宗教と非宗教の間』（同時代ライブラリー二八五、岩波書店、一九九六年）二〇九―二二二頁を参照。

*38 西谷啓治『宗教とは何か 宗教論集一』（創文社、一九八四年）五五頁。

*39 同書、六二頁。

*40 同書、六三頁。

*41 同書、八一頁。

*42 同書、八〇頁。

*43 同書、八〇頁。

*44 同書、八一頁。

*45 同書、八一頁。

*46 同書、八二頁。

*47 西谷が「絶対的自性」の例として挙げる能登国出身の禪師峨山紹碩（一二七五？―一三六六）が自画像に与えた賛、「幻

人心識、處々最親、自古靈妙、非吾非人」は、さわの発言との関連が強く感じられる。同書、八二頁を参照。

*48 禪師は「神仏へ絶対帰依する信仰の立場でもない」点で、共同幻想ではなく個幻想というさわの立場に近いのかも

れない。西谷啓治『西谷啓治著作集 第三卷』（創文社、一九八七年）一五二頁を参照。

*49 「文」は、分別知の「命題」に位置されている。論理的には二つの異なる命題として表されるべきものが、詩歌では「一

つの「文」として不可分」であるところに大きな違いがある。同書、一二二頁。注六二も参照のこと。

*50 同書、一六〇頁。「空と即」において、「image」は「心象」の訳語として「形象 (Image)」と並べられるが明確な定義はない。「耳

で聞く音声は、音楽にとつては本質的に重要であり、その固有な領域であるが、言葉の芸術である詩歌の固有な領

域は言葉がもたらすimage（形象・心象）である。そこでは、詩の言葉におけるimage、連関とか、心の気象とか上に言っ

たものは、詩の言葉に「文」としての脈絡を与えるものである（同書、一二五頁）。西谷は構想力imageが「感

性と知性との交錯する中間地帯を開き、それ自身その双方と絡み合い、その夫々にとって不可欠である」（同書、一五

六頁）と述べていることから、構想力またそれが生み出すimageについて、伝統的用法から大きく逸脱しているわけ

ではないと思われる。西谷の構想力論に関する専門的議論は、氣多二〇〇五に所収の、長谷正富「空と即」における

西谷の空の思想―空のイメージ化と有の透明化をめぐる―ならびに小野真「空と即」における構想力論の背景」

など、次に収められた論文を参照のこと。氣多雅子編著「西谷啓治の空の思想の展開」『第一九回国際宗教学宗教史

会議世界大会 (IAHR Tokyo 2005) パネル企画』資料、二〇〇五年。https://repository.kulib.kyoto-u.ac.jp/dspace/bitstr

eam/2433/57730/1/2005annual_phc-iahrNishitani.pdf（最終閲覧二〇二五年五月七日）

*51 西谷前掲書、一二〇頁。『前略』主観的感情と見做されるものも、客観的事実とかその形容とかと見做されるものも、

それを踏まえて初めて可能にされてくるような一層根源的なもの」「そういう「場」（同書、一二二頁）。根源的といっ

ても、そこは分岐以前の統一、安定した本質が保証された所ではない。「一切の理路を絶した所」、「事々無礙法界」と

いう「絶対的な不条理」、「混沌」（同書、一四五頁）である。

*52 同書、一二四頁。

*53 同書、一三三頁。次のようにも言われる。「有」が「不回互なるままで、即ちそれ自身であることを止めずに、しかも

自らの内で自らから出て、世界連関のうちに立つこと」、「言い換えれば、それを閉じていた各箇性（または各自性）

の限界の壁がいわば透明になり、世界連関のバースペクティヴのうちで他との回互的連関に入ること」（同書、一四

一頁）。

*54 同書、一三三頁。ここで言われる「分有」と「分有」については、次を参照のこと。林晋「西谷啓治と田辺元」『哲学研

究』六〇三号（京都哲学会、二〇一八年）一一二八頁。

*55 西谷前掲書、一四三頁。

*56 さわ、奥能登二〇二〇+。この文章だけは、「リボンアート・フェスティバル」ウェブサイトのさわのページに再

掲されている。

*57 西谷前掲書、一二五頁。