

布が語る経験

Possibility of the textile in succession to experience

門 野 里 栄 子

キーワード：経験、布、可能性

要 約

モノの制作は、研究の外部にあるのだろうか。本稿で試みるのは、平和活動の生成や経験の継承という課題に関わって、モノがどのように社会や時代を反映しているのかを見つつ、モノの制作が人びとにどのような経験を与え、未来にどのような可能性を拓くのかを思考することである。本稿で扱ったのは、布および布を使用した作品である。それらは多くのことを語ってくれていた。アメリカの生活史を映し出すキルト、『琉球布紀行』に描かれた沖縄の歴史、アルピジェラに託された政治的メッセージ。布は、文書であり、歴史であり、政治である。しかしながら、布自体がそれらの機能や意味を持つわけではなく、布と関わった者たちが布との関係において作り出してきたものである。モノの可能性を探究しようとするなら、それはモノが保持するある性質やイメージを前提としてそこに新しい何かを見出すことではない。モノとの関係において生じた事象について思考していくことが、可能性となる。

1. はじめに

モノの制作は、研究の外部にあるのだろうか¹⁾。

井上俊（1996）は、社会学にとっての芸術の意味を問う。まずそれは、芸術を何らかの社会的要因によって説明しようとする枠組み、つまり「説明対象としての芸術」に関わることではない。芸術からの示唆や刺激を社会的思考に生かしていこうとするなら、ひとまず「経験としての芸術」に目を向けることが必要であるという。芸術は、想像の領域に関わることでありながら日常の経験に根ざしており、社会を理解するためのモデルやメタファーとしての芸術も社会的現実の中に根をもっている。その意味で、芸術は社会的現実の反映である。しかしながら、私たちの経験はしばしば芸術によって形成されたり、変容されたりすることがある。たとえば「恋愛」という文化形式が恋愛小説によってつくられたり、遠近法の普及や風景画の発展によって「風景」が発見されたりすることなどである。芸術が反映しているとされる「現実」は、実は芸術によって形成されている部分があり、いわば「芸術としての経験」という側面をもっている。だからこそ、私たちの経験に意味を与え、新しい経験の様態や感受性を形成していく芸術の力に目を向ける必要があると指摘する。

井上の言う芸術が社会的現実を形成していく側面は、日常生活のモノに置き換えた場合により鮮明になる。たとえば、電気洗濯機の登場は家事の処理方式を変え、人びとの清潔感を変容させた。あるいは、生理用品は身体性や穢れの意識を根底から変えてきた（天野・桜井 1992）。「ものには、ひとつの時代を生きている人間の思考や感情、欲望や経験までもが刻みつけられている。様々なものは、一見とるに足らないように思われるが、人間の社会的な、心理的な態度とわかちがたく結びついていて、混沌とした文化の総体に対するもっとも象徴的なモデルとして読むことさえできる」²⁾。

私自身の研究に即して言えば、これまでの研究では個人の経験に目を向け、平和活動の過程とその継承について理解するために、オーラルな語りに依拠してきた。平和資料館の展示物や「沖縄戦の図」³⁾といった芸術作品が、暴力の経験と平和を伝える有効な手段であるという認識はあっても、モノを通して出来事や経験を見ようとする視点はほとんどなかったといっている⁴⁾。モノを介して何が見えてくるのか。モノが社会的現実を形成する側面に加え、たとえば芸術がもつ「一種の予言」や「可能性の暗示」の側面（井上 1996：8）、つまり「未来」を視野に入れたい。本稿で試みるのは、平和活動の生成や経験の継承という課題に関わって、モノがどのように社会や時代を反映しているのかを見つつ、モノの制作が人びとにどのような経験を与え、未来にどのような可能性を拓くのかを思考することである。本稿で扱うのは、布および布を使用した作品である。それらは、狭義の芸術作品とも日用品ともいえない。あるいは広義においては、その両方ともいえる。ここでは、モノとしての性質を持ちつつ、何かを表現し伝える可能性をつくりだす「アート」として、布を取り上げる。

2. 表現する布

布を使用して作られたものは、モノとしての機能を果たすだけではない。それは、歴史的経験をつたえる“資料”となり、また社会的メッセージを伝える手段ともなる。本節では、「アメリカン・キルト」と「アルピジェラ」を通して、モノが時代や社会状況を反映する側面を見つつ、それらが制作される過程のなかに「社会の反映」に収まらないモノの可能性について考える。

(1) 「アメリカン・キルト」 —— 一枚の布から始まる社会的メッセージ ——

アメリカン・キルトは、1970年代半ばに日本に紹介されて以降人気を呼び、現在手芸人口約1,000万人のうちキルト人口が200～300万人と言われるほど日本の手芸に定着している。しかしながら、アメリカにおいてキルトが社会学や生活文化史および女性史の領域で研究され、貴重な歴史的資料とみなされていることはあまり知られていない。また、アメリカでキルトが果たした社会奉仕や社会的メッセージとしての役割が、日本で十分広がっているとはいえない⁵⁾。

1980年代のアメリカで、あるキルト・ディーラーによって女性の歴史記録としてのキルトが

“発見”された。古いトランクに埋もれていたキルトの山を見た彼は、「これは歴史なんだ。アメリカ女性たちの歴史なんだ。記録を残すべきだ。今これをやらないとキルトは消滅してしまうかも知れない」、と展覧会と本の出版を決意した（小林 1999：79）。これがきっかけとなってケンタッキー州の「キルト・プロジェクト」（1981年～）が始まり、後にカナダ、北アイルランド、南アフリカ共和国など海外へと広がった。布地の産地、所有者、移動の経緯、キルトへの社会的・文化的影響などが調査され、「女の針仕事」であったキルトは、州の特徴とアメリカ文化の多様性、そしてその歴史を映し出す資料となったのである。パット・フェローロの『ハーツ・アンド・ハンズ——アメリカにおける女性とキルトの影響』（Ferrero 1987=1990）には、キルトを通して見えるアメリカの生活史が描かれている。

19世紀の開拓時代、防寒や寝具として必需品だったキルトは、教会を通して相互扶助を目的とした活動となり、資金集めの手段ともなった。蜂のように集まって協力して働くことから名づけられた「キルト・ビー」と呼ばれる共同作業がその例で、当初は相互扶助の必要性から生まれたが、後に協力や奉仕の精神に基づく社会的活動の手段となった。キルトは、病人や出郷する人への贈り物、結婚祝い、教会の資金調達に留まらず、社会的メッセージへと発展していったのである。たとえば、19世紀に女性たちが起こした改革運動⁶⁾のひとつである禁酒運動が全国に広がっていく過程で、禁酒（temperance）の頭文字である「T」が縫い込まれたキルトが、署名と寄付を集める運動に使われた。

こうしたキルトによる運動は、現代にも引き継がれている。アメリカで近年もっとも大規模な運動として挙げられるのは、1985年サンフランシスコで発足したエイズ撲滅とホモセクシャルへの偏見を訴えたネーム・プロジェクトである。エイズで死亡した人たちの名前や思い出を縫い込んだキルトが、エイズ撲滅の呼びかけと資金調達のキャンペーン用に作られた。つなぎ合わされたパネルの数は、当初2,000枚だったのが、3年後には8,000枚、11年後の1996年には40,000枚に膨らみ、広げるとフットボールグラウンドの24倍もの広さになった。エイズ撲滅のために集められた資金は、180万ドルに達した。ノーベル平和賞を獲得したこのプロジェクトの始まりは、一枚のキルトである。この他にも、歴史的建築物の解体に抗議した「破壊者への抗議キルト」（1986）や黒人の子どもへのリンチ事件に対して人権問題を提起した「争い」（1987）など、キルトによって表現され、それを介して広がった運動がある。

キルトには、歴史的な出来事を形にして残した“資料”としての価値があるだけではない。かつて女権拡張論者たちから、キルトは女性の限られた役割の象徴であり、女性の地位を低くしているとみなされた。しかしながら、狭い領域に閉じ込められた女性たちのきずなは、一方で彼女たちの役割や生活を広げる特別な集団としての意識を発展させることにもなった（Ferrero 1987=1990：131）。キルト作りの魅力は、つなげるという作業過程にあるだろう。布きを縫い合わせて、一つのパネル、さらにつなぎ合わせて一つの作品に仕上げる。しかし、“完成”はない。永遠につなぎ続けることが可能である。一切れの布が次の布とつながるよう

に、一つの作品が次の作品を誘い込む。それは人から人へとメッセージをつなぎ、運動を広げていく行為でもある。

(2) 「アルピジェラ」 —— 個人の物語が生みだす政治 ——

「アルピジェラ (Arpilleras)」とは、もとは南米チリの中央・西海岸地域に起源をもつ手芸文化である。山脈や太陽など日常生活をモチーフにし、布きれをつなぎ合わせた背景に人形風のオブジェを配した立体的な壁掛けである⁷⁾。明るい配色と人形の愛らしさから、楽しいな雰囲気をかもし出している。しかしそのイメージとは違い、苦難と抵抗の政治的メッセージを発するアートとして世界的に知られるようになった。チリのピノチェト独裁政権下(1973~1990)で、貧富の差が拡大し、多くの人びとが政治犯として逮捕・収監された。そうした状況を、貧困地区の女性たちが伝統的な手芸技法を用いて表現し、国内外に伝えた。

「さよなら、ピノチェト！」(作者不明、1980年頃)⁸⁾と題された作品には、伝統的なモチーフである山脈や太陽とともに、電線と小さな家の屋根が一本の線でつながれている様子が描かれている。これは盗電を表しており、この地域の貧しさが見てとれる。また、人々が持っている横断幕には、「独裁者は出ていけ!」、「さよなら、ピノチェト」と書かれている。この作品では、ピノチェト政権への批判がストレートに表現されている。別の作品(作者不明、1970年代後半)でも、「平和、正義、自由」を訴え、手には自分たちの運動のリーフレットを携えている様子が描かれている。直接的な表現の一方で、ここには行方不明者とその家族の苦難が文字通り縫い込まれている。背景に使われた灰色の布は、行方不明になった男性のズボンである。道路をあらわす格子模様の布は、別の行方不明者のシャツである。逮捕された夫は、「30分で戻ってくる」と言い残したまま帰宅することはなかった。

アルピジェラの多くは、人権団体「連帯ヴァカリア」など支援組織のワークショップで作られた。作品はカナダ、アメリカ合衆国、ヨーロッパで販売され、独裁政権下の状況を告発するとともに、得られた収入は苦難を強いられている政治犯の家族を支える資金となった。アルピジェラは、きわめて強いメッセージ性と資金調達手段としての機能を備える政治的アートといえる。その点で、アメリカン・キルトが持つ機能とも重なる。しかしながらここで注目したいのは、そうした成果ではなく、制作過程と女性たちの変化である。アルピジェラはワークショップという集団の場で作られるが、キルト・ビーのように人々が集まって一つの作品を仕上げるのとは異なり、そこで作られるのは基本的に個人の作品である。小麦粉を入れる布袋を6つに分けた1枚が、1人分のキャンバスとなる。表現される内容のほとんどは、個人もしくは仲間の経験である。苦しみを抱えた女性たちが集まり、共に針を運ぶ。政治的なこととは無縁だった女性たちが、アルピジェラを作るという行為を通して政治的になっていく。同一の目的の下に集まった共同の場でありながら、そこで表現される作品は個人の物語であり、個人的な作品をつくりながら、そこで行われていることは政治的活動なのである。

作られたモノがメッセージ・アートとなる際に、重要な役割を担うのがキュレーター (curator)⁹⁾ である。上述の「縫い込まれた悲痛」は、作品を見ただけではわからない。パンフレットの解説文やキュレーターの説明によって、布きれが実在していた人物の痕跡だと理解される。キュレーターであるロベルタ氏は、軍政の人権侵害を調査するために1990年に発足した「真相と和解全国委員会」にかかわり、多くの人々の証言を集めた。彼女は、“隠された物語”を読み取ることが重要であるという。「隠された」ものとは何だろう。作品を見る者は、説明の言葉を介して見えていなかった物語を見出す。はたして、それは隠れていたのだろうか。作り手の女性は、ただ自分の経験を形にただけかもしれない。作品に言葉が重ねられた時、両者の出会いから生まれた物語が“隠された物語”として理解されるのではないだろうか。作られたモノは、そこにかかわる者たちの関係の中で“物語”を生み出しているのだ。

したがって、キュレーターもまた、「アルピジェラ」の一部といえる。北アイルランドに移住し、世界各地をまわるロベルタ氏とともに、アルピジェラは新たなアルピジェラを生み出していく。2010年、ベルリンのチリ大使館で開催されるアルピジェラ展覧会のために作られた作品「大飢饉」は、アイルランドの有名なキルトによって作られた。彼女はこれまで自分自身をキルトに縫い込んだことはなかったが、アルピジェラとの出会いから先祖のふるさとで起きた過去の出来事を表現した。1840年代にアイルランドで100万人が飢えと病のために亡くなり、100万人が故郷を離れて移住していった。飢饉にまつわる多くのイメージを、キルトの手法を用いながら「アルピジェラ」として表現している。アルピジェラは、ピノチェトによる独裁政権という社会状況の中で、伝統手芸から人々の苦難と抵抗を表現するアートとして新たに生み出された。それはさらに、時代、場所、民族、伝統を超えて、現在進行形の運動として動き続けている。

3. 歴史を語る布

作品に用いられる布は、何かを表現するための素材にすぎないのだろうか。布の作品にはそれがつくられた過程と社会的背景があるように、布にも織られた過程と社会的背景がある。本節では、布が映し出す時代や社会について考察する。

(1) 布の研究と文化史

日本では伝統的な織物についての研究が、数多くなされている。その内容は主に、技術、由来、文様の分類・変遷・特徴、工程の解明などである。しかしながら布の研究は、付随の探究を要求する。

緋の体系的研究を行った福井貞子は、昭和30年代から40年間にわたって村々を廻り、カメラとペンで高齢の女性たちに聞き取り調査をした。福井は、無名の名人と呼ばれる人たちの意見を採録するとともに、それらの人々の生活も記録してきた。彼女は自分の緋研究について、

「これはまさに緋文化史の発掘だったと思う」（福井 2002：i）と述べている。たとえば「縞帳」は、2～3センチ幅に切った縞と緋布を貼り付けて綴じた帳面で、いわば縞文様のデザインブックである。文様を知るための貴重な資料であるとともに、それは幾世代にもわたって貼りつけ継承された家宝でもある。織物の技法は各家の秘伝とされ、母から娘へと口伝するのを慣わしとし、記録されなかった。着物の盗難事件の際には、縞帳を参考にして探索に当たったという話さえある。縞帳をめくりながら語る老女の話は尽きない。「縞帳は女性の生きた生活記録であり、庶民の染織文化史ともいえるものである」（福井 2002：10）。さらに、大資本に圧迫されて衰微する小資本の緋、戦争による工場閉鎖、戦後の工場の復活と倒産など、緋は社会情勢と密接な関係を持っており、緋研究はその土地の産業経済の研究でもあると指摘している。

すでに紹介したアメリカにおけるキルト調査プロジェクトがそうであったように、ほとんど省みられることのなかった「女の手仕事」が、文化史となり産業経済研究と結びつく。緋であれキルトであれ、庶民の、しかも女性の領域のものであったがゆえに、公的な記録として残されなかった。布を研究するためには無名の人たちからの聞き取りが必要とされ、その研究はおのずと布との関わりが深かった女性たちのオーラル・ヒストリーとなる。それはつまり、彼女たちが生きた時代を書き留めることになる。

布の研究のなかでも重要なテーマの一つが、文様である。日本の緋研究でも、多くの文様が調べられている。たとえば、男物の算盤緋には計算がうまくなり金銭に困らぬようにとの願いが込められたり、家の権威のしるしとして「鼎（かなえ）」文字が織り込まれたりした。日清・日露戦争時には鉄かぶと、鉄砲、国旗の戦勝文様が多く用いられるなど、時代を反映する文様もある。

また他の文化に目を移せば、西アフリカのガーナ共和国・アカン地方に伝わる伝統織物「アジンクラ」やマリ共和国の泥染め布「ボゴラン」に描かれた文様は、過去の出来事を記憶し、世界観や宗教観、行動規範などを記録するという点において、文字のような機能があるとされる（竹沢 2010：194－195）。ただし、比較的正確な情報伝達機能を持つ文字とは異なり、一つの文様が象徴的な意味をなす。たとえば、アジンクラの太陽と月を配した文様は「調和、誠実さ」を表し、ボゴランの抽象的に見える文様は「フランス軍と戦ったサモリの事跡」を表す。それらの文様は象徴的であるがゆえに、語り続けられなければその意味を失うだろう。そして象徴的な意味が継承されていくためには、語られる場が必要である。文様を配した布は、葬儀や狩人結社の儀式、女性の成人式などの儀礼で着用される。公的な場でまとわれ語られることによって、文様の象徴的意味はそこに集う人びとの経験や規範となるのだろう。文様があらかじめ象徴的意味を持つということではなく、布に対する働きかけ、あるいは布を介した人びとの関係の中で、文様に意味が生まれるのだと思われる。

(2) 布紀行と歴史

琉球布の作り手をたずねる紀行が、ときに沖縄の歴史を映し出すことがある。『琉球布紀行』を著した澤地久枝は、67歳の時（1998年）に沖縄へ移り住み、琉球大学大学院で2年間聴講するかたわら、出版社からの提案で琉球布紀行を連載することになる。布をたずねて旅することは、作り手たちが背負っている人生を訪ねることを意味していた。予期せぬまま書き始められた布紀行は、布と作り手たちがくぐり抜けた歴史を語る優れたライフ・ヒストリーとなっている。

問わず語りの物語は、単に染織の世界にとどまらず、琉球の歴史とそこに生きた幾世代もの人生を語っていた。避けようもなく沖縄戦が織り糸の一部、顔料の一部のように入りこむ物語でもあった（澤地 2004：11）

琉球布として有名な「紅型（びんがた）」の復興は、容易ではなかった。琉球王府とゆかりの深い紅型の工房は首里城近辺にあったが、沖縄戦で日本軍本部が置かれたために米軍から激しい攻撃を受け、草木一本残さずすべてが消失した。型紙は、出稼ぎ先の大阪に持ち出されていた一部が残されているばかりである。道具を作る材料や顔料の素材は、米軍のゴミ捨て場から集められた。紅型の復興は、文字通り一からの再生だった。「琉球絣」の主要な産地である島尻郡南風原地区は、「ひめゆり」で知られる南風原陸軍病院があった地域である。米軍上陸地点に近い地域の「読谷山花織（ゆんたんざはなうい）」やその他の地域の織布にも、戦火をくぐった状況があった。

布に織り込まれた物語は、沖縄戦に限らない。明治以降日本による同化政策のもと、言葉をはじめ沖縄の伝統文化は排除されていく。さらに近代化によって、手織り布は大量生産される布に市場から押し出される。生活が成り立たない貧しさゆえ、俗に言う「糸満売り」で子どもを年季奉公に出す家が少なくなかった。布織物の後継者たちも例外ではない。したがって、型紙や文様のパターンだけでなく技巧も含めて、伝統技術が連綿と継承されてきたわけでは決していない。沖縄の歴史を生きぬく中で、かろうじて受け継がれてきた伝統、わずかに残された布地、そして戦後の沖縄において選び取った「沖縄」¹⁰⁾が、琉球布をよみがえらせているのだ。現代の若い後継者たちは、先代が国内外に散らばった琉球布を求めてかけめぐり、工夫を凝らして復元した“琉球布”を築き続けている。

4. 織るという作業

布は、織るという作業を経て製品になる。モノが作られる過程にはどのような経験があり、人にどのような影響をもたらすのだろうか。織るという「作業」から考えてみる。

(1) 感情や習性が忍び込む場所

芸術あるいはモノの制作が研究の「説明対象」とされる場合、経験としてのそれは論文の「余白」に書き込まれることになる。布の研究者であり、かつ製作者でもある論者たちは、本論の余白に分類や分析に収まらない感覚や直感を記述する¹¹⁾。

アフリカにおける布の製作とデザインについて素材、形態、技術、機能を考察した井関和代は、論文の最後で「美意識」を問題にすべきだと指摘し、私感を述べる。工業化以前の衣服の形態は、織りだした布を生かすデザインで製作されたのではないか、その類推は彼女自身の布に対する経験と意識から来ている。西洋の人びとにとってプリミティブと映るアフリカの布、直線的過ぎる感じられる日本の着物について、次のように述べる。

ワタから糸を紡ぎだし布に製作する、あるいは限られた量の布しか入手できない地域では、その糸から織りだした布を切れるものではない。また切ったところで、その布切れを捨てることはできないのである（井関 1997：230）

井関は、布や衣服のデザインを見る時、このようなことを無意識に意識していたという。美意識とも呼べるそうした感覚が、モノの製作とデザインの中に織り込まれているのだろう。

糸から紡いで織った者が布を簡単には切れないという同様の感情は、福井貞子にもある。福井はさらに、自戒を込めて言う。

屑しか使うことができなかつた農婦の悲哀、一寸の糸屑もつなぎ合わせて糸玉を作り、それを見事な経緯縞に織り上げている。（中略）寄せ集めが美しいとか、繋ぎ縞が美しいといっても、残糸を集めなければ布を持てなかつた人たちのことを忘れて論じていた。布を観る目が狂うと、歴史の襞に隠れた人々の生活を忘れてしまう。凹凸のある混織りの中に、怒りにも似た美しさ、これは、女性たちの熾烈な願いの現われだと思ふ（福井 2002：279）。

布と作り手とのまるで生き物のような関係は、よく知られている。兵庫県の丹波木綿を復元した西垣和子は、「長い間の経験から、紡ぐ人の性格がそのまま糸に現れることがわかってきました。まじめな人のは素直な糸、気の荒い人のは荒い糸、と…。」¹²⁾と語る。福井貞子も、まったく同じことを述べている（福井 2002）。また、琉球布の復元についてこの人を抜きには語れないと称される大城志津子は、「苦悩を抱いている人にしか、魂の入った布は織れないのよ」という言葉を後輩に遺している（澤地 2004：303）。沖縄戦の経験についてはほとんど語らなかつた大城だが、その経験がこの言葉と布に貼り付いているかのようだ¹³⁾。

織るという行為には、分類や分析に収まらない領域がある。糸を挽く紡糸車の鳴る音は、

「ブンブンブンヤ」と表現されて暮らしの中にあった（福井 2002：251）。「琉球絣」の職人が織る機音は、まるで音楽を聴いているようにリズムカルで美しいという。機織の音は、織り手の技量を示し、誰が織っているのかすぐにわかったといわれている（澤地 2004）。機音が「音楽」になるとは、何を表しているのだろうか。福井は、一反の布を織り上げるのに必要な機音の回数を概算した。一反（14メートル）を織り上げるのに、56,000回の音を出す。気の遠くなるような繰り返しの行為は、何をもたらすのだろうか。

(2) モノと身体

たとえ手織りであっても、布を織るためには道具である機（はた）が必要である。とはいえ、人の手がほとんど介入しない機械と手織りとは、身体への浸入度が決定的に違う。また、機にも大きく分けて、腰板に腰掛け踏み木を踏んで綜統を上下させて織る「高機（たかばた）」と、地面に打った杭に経糸を固定させて緯糸を通して織る「地機（じばた）」や経糸を固定させる一方を腰に巻く「腰機（こしばた）」がある。地機や腰機の場合は、座って前かがみになるため、尻ダコを作ったり猫背になったりする。手や足の異常な発達や指の奇形化も見られる。明治時代の女性は、学校の代わりが機工場であり、機織りの跡を身体のだこに残して成長した（福井 2002：277）。このように全身を使って織る作業は、作り手に身体的な変化を刻みつける。つまり、織るという行為は、人がモノに形を与えつつ、モノが人にその痕跡を残す。人が道具を動かすというより道具に身体がなじんだ時、つまり人と機の境界があいまいになった時、機音がリズムカルな“音楽”になる。この音色は、機が出しているのでも使い手が出しているのでもない、モノとしての機能と使い手の意識を超えた場所で生まれている。

人と機との関係において、織るという行為がきわめて強い社会的記号と結びつく場合がある。インドネシアのバリ島では、1970年代からの観光化に伴い、「女の仕事」とされていた機織りに男性も参入するようになってきた。しかし、そうした傾向が見られるのは新しい技術であるATBM（高機）を使う場合であって、伝統的な腰機はあくまで「女の道具」とされ、男性は近づきもしない。村人の説明によれば、腰機を使うと性的不能になってしまったり、ふるまいが女性らしくなってきたりするからだという。例外は、「バンチー（bancih）」と呼ばれる女性のようにふるまう男性である（中谷 2003：137-138）。単調な作業の繰り返しによって習性が形成されると考えるなら、身体と緊密な関係にある機織りという作業は、身体的な変化をもたらすだけでなく、ジェンダーの境界線をも規定する作用を及ぼす。

作業の中にある人とモノとの関係に注目し、新たなアートの領域を作り出している芸術家に、エル・アナツイが挙げられる。彼は彫刻家と紹介されるが、彼の展覧会¹⁴⁾のチラシに用いられた作品は、一見複雑な赤が配色された布織物に見える。「Red Block」と題されたその作品は、アルミ缶の薄片を銅線で無数につないだ、510cm×334cm四方の巨大なオブジェである。1944年にアフリカのガーナ共和国に生まれた彼の初期作品は、過去の奴隷貿易や植民地支配により分

断されたアフリカの苦難の記憶を陶や木に刻み込んでいると言われる。以後、彫刻を組み合わせて一つの物語や歴史を表現する作品にも取り組んでいる。そして近年は、先にあげたアルミ片を使った織物のような作品を手がけており、それらの作品は彼の故郷の伝統織物「ケンテクロス」を思わせる。

作品に刻まれるのは、過去の記憶と歴史だけではない。近年使われている素材の空き缶やペットボトルは、現代のアフリカならどこにでもある生活用品である。彼がこだわるのは、人の手を経ていることである。「それを手にし、飲んだ人びとの魂が残っている。それらの人びととのつながりを大事にすることで、作品の創造の力が得られる」（竹沢 2010：196）と考えている。さらに注目されるのは、制作過程の「共同作業システム」である。工房で働く助手たちは、都合のよい日の好きな時間にやってくる。彼らに、美術作品の制作に関わっているという意識はない。役割分担された手作業をするだけである。人の手を経た廃品を伝統織物の技法にのせ、飲んだ人や廃品を回収した人、制作作業に関わった人たちの痕跡や残像を介しながら、そして作品を見る人をも巻き込んで、過去の記憶、歴史、伝統、現代文化を織り交ぜた力を発している。

5. モノの力

たしかに、モノには人を引きつける力がある。しかしながらここで考えたいことは、モノが経験や歴史を伝える手段として有効であるとか、語られた内容を補強するのに優れている、あるいはわかりやすく明示するといった事柄ではない。人がモノとの関係において、経験がどのように関わり、受け継がれていく可能性があるのかを考えたいということである。この時のモノとは、人と独立した対象ではない。したがって、モノに内包されているある要素を取り出して、人にどのような影響を与えるのかを考えることではない。

鎌田東二は「モノ学の構築」（2009）において、モノと身体の関係性を「物実（ものざね）」から考察している。物実にはスピリチュアルなメモリー保存機能があり、そこにアクセスしてメモリーを埋め込んだり、ダウンロードしたりできるという。たとえば、三種の神器である。また、物実を持つ者は、それを継承してそのエネルギーの通路ないし代替者になるという。はたしてモノ自体に、記憶を保存する機能があるのだろうか。文様それ自体が伝達機能を持っているわけではないと指摘したのと同じく、モノと人との間に生じる何らかの作用が記憶をつくるのではないだろうか。記憶は、物のように保存され出し入れできるようなものではなく、モノと人の関係において作られつつ引き出され、引き出されつつ作られる。そもそも、出したり入れたりという言葉では表現しえないのが記憶であろう。

以前に、『「原爆の絵」と出会う』（直野 2004）をめぐって、陳腐な言葉を通して「原爆」を“知る”可能性について考えたことがある¹⁵⁾。「原爆の絵」が人の心をとらえるのは、原爆を目撃した人の経験、わけても悲惨さが目に見える形で描かれているからだだろうか。それもあ

だろう。しかしながら、私やその他の論者が注目したのは、焼きついた記憶でありながら描ききれない記憶を描こうとする行為が差し出すものである。当時の私は、次のように考えていた。

「原爆の絵」には、状況描写におさまりきらない〈余白〉がある。そこにこそ、生存者の〈その後〉や死者に寄り添おうとする情動が描かれている。(中略) 絵の中の〈余白〉にいざない、気づかせてくれるのは、絵に添えられた作者たちの文章であり、直野さんの聞き取りから得られた作者たちの言葉であり、また直野さん自身の言葉である。「あの日」を理解する手がかりとなる〈余白〉を表現するために、言葉は大切なのだ(門野 2008:31)。

〈余白〉の重要性についての認識は、今も変わらない。しかしながらここでの〈余白〉は、あたかも絵の中に潜在的に在るかのようなのだ。ここで言う〈余白〉とは、言うまでもなく紙面のある部分を指すのでもなければ、本文が書き込まれた残余を指すのでもない。本文以外の書き込みが必要となり、それが書き込まれた場所が〈余白〉に“なる”のだ。決して、あらかじめ〈余白〉があるのではない。したがって重要な点は、絵の中に閉じ込められている〈余白〉をいかに引き出すかということではなく、「原爆の絵」と向き合った時に、書き添えられた作者の言葉や直野の言葉から何を受け止め、そこに何が生じるのかということである。絵と言葉とそれを受け取る者との間に生まれる関係性こそが、〈余白〉という可能性になるのだ。

6. 私の作品制作を通して

モノの制作が、当初の目的をはみ出し、あらたに書き込みが必要な場所としての〈余白〉をつくり出していく例として、私自身の作品制作を取り上げてみたい。

「ポジャギ」という朝鮮半島に伝わる伝統手芸の作品展(2010年)で、はじめて自由作品を出品した。使用した布の半分は、20年前にフィリピンで購入したブラウスである。当初は単に、刺繍がほどこされたきれいな布地を捨てるに忍びなく、色合いや質感がポジャギにも活かせると考えたにすぎなかった。私の場合、ポジャギを作る工程の中で、図案を考える時間は多くない。ほとんどが作業の時間である。高度な技術を要せず、針を刺しては抜く「巻きかがり」をひたすら繰り返す。何も考えずに黙々と縫っている時もあれば、手は動かしながら何かに思いを馳せている時もある。そしていつしか、手にしている布が「はじめての自由作品」とは異なる意味を持ち始めた。作業の中で何度も手にした古布が、私の無意識を動かしたのだろうか。

布には、忘れられない記憶がある。いま手にしているきれいな古布の向こう側に、「スモーカー・マウンテン(ゴミの山)」の子どもたちがいる。ゴミの発酵から生じるメタンガスが自然発火し、年中煙が立ちのぼっていたことからこの名がつけられた。20年前、私はあるスタディー・ツアーでここを訪れ、旅の最後に土産としてブラウスを購入した¹⁶⁾。1950年代中頃から30数

年間にわたってマニラ市内のゴミが集められ、21ヘクタール、高さ30メートルの文字通り小高い「山」ができあがった。ここに約3,500世帯、約25,000人が生活していた。「スモーカー・マウンテン」はフィリピンの貧困の象徴と呼ばれており、政府は世界からの非難を逃れるために1995年に閉鎖した。しかし20年経った今も、現状を一言でいえば「なんら変わっていない」¹⁷⁾。

私のポジャギ作品を見て、「刺繍がかわいい」とか「きれいな作品ですね」と言ってくれる人がある。私はそれが20年前にフィリピンで購入したブラウスをリサイクルしたものだと言明するが、それ以上語らなければ古布を利用したポジャギの一作品で終わる。「モノをつくる」ということは、単に形を仕上げることではない。作りあげていく過程には、作ろうとした動機に始まり、図案を考えること、布を選ぶ理由、縫い合わせていく時の苦労や感情、といったものが込められていく。そして無意識に針を運ぶ作業の中で、思いもかけない過去の記憶と出会う。

ポジャギとスモーカー・マウンテンは、まったく異質で無関係としか思われぬ。仮に私が、両者の間に自分の経験を介在させ、それを言葉によってつなぐことができれば、ポジャギ作品から新たな可能性が生まれるかもしれない。

7. 布が語る経験と可能性

本稿で試みたのは、平和活動の生成や経験の継承という課題に関わって、布がどのように社会や時代を反映しているのかを見つつ、布に関わる制作が人びとにどのような経験を与え、未来にどのような可能性を拓くのかを思考することであった。本稿で紹介した布たちは、多くのことを語ってくれていた。アメリカ社会における女性とキルトの影響について著したパット・フェローロは、「19世紀の女性にとって針はペンの代わりになり、キルトは表現力に富んだ“文書”となった」(Ferrero 1987=1990: 11)と述べている。『琉球布紀行』に描かれた沖縄の歴史、アルピジェラに託された政治的メッセージ。布は、文書であり、歴史であり、政治である。しかしながら、布自体がそれらの機能や意味を持つわけではない。布と関わった者たち——それは身体をかけて制作した者、制作された布を丹念にたどった者、あるいはそれらを聞き取った者——が、布との関係において作り出してきたものである。

そして未来に関わる「可能性」を言うとき、私はこれまでこの言葉を安易に使用してきたように思う。可能性は何かに宿っており、予期されるものなのだろうか。アンリ・ベルクソン(1934)は「事物の可能性はその実在に先立つ」という思想の錯覚について、次のように述べている。われわれは未来はいまに現在になるということを知っていて、明日のイメージはつかまえられるけれどもすでに含まれていると考える。事象化(実現)は可能性に何か付け加えられたものとなり、そこでは可能性は出てくる時節を待っている亡霊のようにずっとそこにいたことになる。しかし、それはまったく逆だとベルクソンは言う。イメージの可能性はその事象性に先立つものではなく、一度事象性があらわれるとそのイメージは過去に反映され、それ

に先立ったであろうということになる。可能的なものとは、過去のうちにある現在の蜃気楼である。つまり事象的なものが可能になるのであって、可能なものが事象的になるのではない。

モノの可能性を探究しようとするなら、それはモノが保持するある性質やイメージを前提としてそこに新しい何かを見出すことではない。モノとの関係において生じた事象について思考していくことが、可能性となるのだ。

【注】

- 1) 私は、「ボジャギ」という朝鮮半島に伝わる布の手芸品を作っている。とはいっても、趣味の範囲である。一方、私はこれまでの研究で、「個人における平和への主体的活動過程」と「経験の継承」の2つの課題に取り組んできた。手芸品を作ること（趣味）と平和について思考すること（研究）は、私の中では異なる領域であったし、一般的にもそれらは無関係のものとして分断されている。つまり、「研究のかたわらの趣味」とみなされる。はたして、そうなのだろうか。私自身、はじめて自由作品を制作する過程でみずから生じた変化から、あらためて研究課題へのアプローチを考え直す必要があるのではないかと思った。それが、本稿を書くきっかけである。
- 2) 伊藤俊治『生体廃墟論』（1986：186）。『「モノと女」の戦後史』（1992：9-10）において引用されている。
- 3) 沖縄県宜野湾市にあるアメリカ軍普天間基地に隣接する佐喜真美術館で常設展示されている、丸木位里・俊夫妻が描いた作品。縦4メートル×横8.5メートルの大作。
- 4) 拙論「沈黙が語る時」（2004）では、反戦平和資料館に展示されているモノが感じさせる空気について少し触れた。また、第5節で言及する「原爆の絵」をめぐる論考（門野 2008）では、絵と陳腐な言葉を通して「原爆」の経験について考えた。
- 5) アメリカン・キルトについては、主として小林恵（1999）による紹介を参照した。
- 6) 「女性キリスト教禁酒同盟」は、男性のアルコール中毒をテーマにただだけでなく、1日8時間労働制や勤労女性のための育児問題、女性のための職業訓練、刑務所の改善、参政権なども取り上げた（Ferrero 1987=1990：82）。
- 7) 「抵抗を縫う——チリのキルトにおける触覚の物語」展で紹介された。大阪大学グローバル COE プログラム主催により、2010年10月12日から16日まで、大阪大学総合学術博物館で開催された。「アルピジェラ」の説明については、この特別展で配布されたパンフレット、およびキュレーターであるロベルタ・バシック氏による案内を書きとめたフィールド・ノートを参考にした。
- 8) タイトルはパンフレットに記載されているもので、アルピジェラの作者がつけたものではないと思われる。
- 9) キュレーター（curator）は、近年日本でも使われるようになった用語である。欧米の博物館や美術館、図書館、公文書館のような資料蓄積型文化施設において、施設の収集する資料に関する鑑定や研究を行い、学術的専門知識をもって業務の管理監督を行う専門職、管理職を指す。日本の学芸員に類似するが、キュレーター職は学芸員より高い権限を有する。
- 10) たとえば、岡本恵徳の言葉にある「沖縄人」。「沖縄人というのは、あらためて『沖縄』という場所と文化を意識的に生き直す人のことをいうべきではないか」（岡本恵徳 1998）。
- 11) クラインマンとコップは、「古典とされるエスノグラフィでは、調査者の感情は排除されるか、序文か付論に回されている」（Kleinman and Copp 1993=2006：13）という。客観的であろうとする叙述においては、調査者の感情は論文の内容から切り離して回顧録や付論などに忍び込ませることによって、客観的であるという主張を傷つけることなく人間味を確保しようとする。しかしながら、たと

- えば調査者の「割りきれなさ」といった感情に、社会のイデオロギーが反映されている。研究と感情については、Kleinman and Copp (1993=2006) を参照されたい。
- 12) 「丹波木綿 西垣和子の世界」展 (2010年9月4日~10月3日、姫路市書写の里・美術工芸館) のパネルに書かれた言葉。朝日新聞記事 (1980年5月10日) より引用されている。
 - 13) 仕上がったモノは、その人の意図だけでなく、その人自身を映し出す。大城が復元した宮古上布と彼女自身の印象は、写真で見る限りの私見だが、驚くほど似ている。
 - 14) 「彫刻家エル・アナツイのアフリカ——アートと文化をめぐる旅」展 (2010年9月1日~12月7日、国立民族博物館)。
 - 15) 『大阪大学 日本学報』No.27の【特集『「原爆の絵」と出会う』からの始まり】の拙論 (門野 2008) を参照されたい。
 - 16) PHD 協会主催の「保育者のための第三世界スタディーツアー」。PHD 協会は、アジア・南太平洋地域からの研修生の招聘、研修後のフォローアップを通して、草の根の人々による自立した村づくりと生活向上に協力することを目的として、1981年に設立された。この時の見聞は、『神戸新聞』紙上で1990年8月14日、15日、16日の3回にわたって報告した。
 - 17) その後、ケソン市パタヤスに第二のスモーカー・マウンテンができた。2000年、台風による大雨のために山の崩落事故が起き、死者217名、行方不明者200名以上の犠牲者を出している。また、統計から見てもフィリピンの貧困の状況は変わっていない。四ノ宮浩監督のドキュメンタリー映画「忘れられた子供たち スカベンジャー」(1995)、「神の子たち」(2001)、「BASURA」(2009)、また山本宗補の『フィリピン 最底辺を生きる』(岩波書店、2003年)などを参照されたい。

【文献】

- 天野正子・桜井厚, 1992, 『「モノと女」の戦後史——身体性・家庭性・社会性を軸に』有信堂高文社。
- Bergson, Henri, 1934, *La Pensee et le Mouvant*, Paris: Presses Universitaires de France. (=1998, 河野与一訳『思想と動くもの』岩波書店.)
- Ferrero, Pat, 1987, *Hearts and Hands: The Influence of Women & Quilts on American Society*, San Francisco: The Quilt Digest Press. (=1990, 小林恵・悦子シガペナー訳『ハーツ アンド ハンズ——アメリカ社会における女性とキルトの影響』日本ヴォーグ社.)
- 福井貞子, 2002, 『もの与人間の文化史 105・緋(かすり)』法政大学出版局。
- 井上俊, 1996, 「社会学と芸術」井上俊他編『岩波講座 現代社会学 第8巻 文学と芸術の社会学』岩波書店, 1-12.
- 井関和代, 1997, 「デザインと製作」青木保他編『岩波講座 文化人類学 第3巻 「もの」の人間世界』岩波書店, 205-231.
- 門野里栄子, 2004, 『「沈黙」が語る時』『甲南女子大学研究紀要 人間科学編』40: 103-108.
- , 2008, 『「あの日」の緑で——陳腐な言葉の可能性を探して』『大阪大学 日本学報』27: 25-36.
- 鎌田東二, 2009, 「モノ学の構築」鎌田東二編『モノ学の冒険』創元社, 5-28.
- Kleinman, Sherryl and Martha A. Copp, 1993, *Emotions and Fieldwork*, California: Sage. (=2006, 鎌田大資・寺岡伸悟訳『感情とフィールドワーク』世界思想社.)
- 小林恵, 1999, 『アメリカン・キルト——草の根で社会を動かす針と布』白水社。
- 直野章子, 2004, 『「原爆の絵」と出会う——込められた想いに耳を澄まして』岩波書店。
- 中谷文美, 2003, 『「女の仕事」のエスノグラフィー——バリ島の布・儀礼・ジェンダー』世界思想社。
- 岡本恵徳, 1998, 「偶感(十六)」『けーし風』20: 52-53.
- 澤地久枝, 2004, 『琉球布紀行』新潮社。

竹沢尚一郎，2010，「エル・アナツイ —— 歴史とアートのはざままで創作すること」国立民族学博物館編
『彫刻家エル・アナツイのアフリカ』展図録』読売新聞社，192-197.
山本宗補，2003，『フィリピン 最底辺を生きる』岩波書店.