

《封閉圓環》中的戰後日本「美術」

Japanese postwar “art” in “The Closed Circle”

趙悅如* Chao, Yueh-Ju

摘要

本文旨在透過《封閉著的圓環的彼方——從「具體」的軌跡可以推導出……》（以下簡稱為《封閉圓環》）觀察戰後日本美術所呈現出的數個面向的問題。研究重點分為三個部分，第一，著重在榎木野衣（さわらぎ のい／SAWARAGI Noi, 1962-）對《封閉圓環》的反論，並探討他的觀點；第二，《封閉圓環》針對「具體美術協會」的發展軌跡提出觀察，特別是對於原創性的思考；第三，《封閉圓環》中也延伸出彥坂尚嘉（ひこさか なおよし／HIKOSAKA Naoyoshi, 1946-）個人對美術的探問。研究發現《封閉圓環》有許多觀點值得再次細探，更為關鍵的是點出日本從「具體美術協會」到「物派」所呈現出的「封閉著的圓環」的美術困境，是作為對日本戰後美術的考察的重要參考文獻。

關鍵詞：封閉圓環、彥坂尚嘉、具體美術協會、戰後日本美術、物派、製作、實踐

* 趙悅如，國立臺灣師範大學美術系美術理論組博士生候選人。

Chao, Yueh-Ju, PhD candidate, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University.



Abstract

This paper's main objective is to use "Beyond the Closed Circle: What Can We Learn from Gutai's Trajectory?" (in short, "The Close Circle") to observe the various problems faced by Japanese postwar art. There are three main parts to this study. Firstly, focusing on SAWARAGI Noi's counter arguments to "The Close Circle" and discussing his point of view. Secondly, exploring the criticism presented in "The Close Circle" of Gutai Art Association, particularly towards originality in art. And lastly, "The Closed Circle" further extended HIKOSAKA Naoyoshi 's personal exploration and questioning of art. "The Closed Circle" contains numerous perspectives that deserve further investigation and examination, but most importantly, this study points out that during the evolution from Gutai Art Association to Mono-ha, it displayed the dilemma of the closed circle that Japanese art faces, and it is an important addition to the study of Japanese postwar art.

Keywords: the closed circle, HIKOSAKA Naoyoshi, Gutai Art Association, Japanese postwar art, Mono-ha, poiesis, practice



前言

本文旨在透過《封閉著的圓環的彼方——從「具體」的軌跡可以推導出……》(閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……，以下簡稱為《封閉圓環》)觀察戰後日本美術所呈現出的數個面向的問題。《封閉圓環》這篇文獻的重要之處在於，彥坂尚嘉(ひこさか なおよし/HIKOSAKA Naoyoshi, 1946-)透過確認「具體美術協會」(1954-1972，一般多簡稱為「具體」/Gutai)為戰後日本美術的開端，從其發展軌跡帶出的「封閉著的圓環」(閉じられた円環)現象，試圖叩問這個圓環困境的「彼方」、以及其中引出的美術問題，除了在當時是難得的觀察，其後的日本美術發展仍然可以回應他的探問。

事實上《封閉圓環》中對於「封閉著的圓環」的明確解說僅有少數幾句話，卻極為精準地拋出了一個形容這種不自覺的美術困境的概念，但文章中更多的篇幅是針對「具體美術協會」的背景與成員作品的陳述和分析，佔約全文的五成；其中本研究第一章所探討關於日本美術現代性的部分，多出自文章的前言和結語，僅佔一成五左右，可是這些卻是這篇文獻中相當值得探究的部分，更可以說是刺激榎木野衣(さわらぎ のい/SAWARAGI Noi, 1962-)「惡性場所」(悪い場所)思考的關鍵論述；剩下的三成五，則大多為彥坂尚嘉從「具體美術協會」相關脈絡中抽取部分(例如指令、製作行為、實踐等)所觸發的個人美術思想。

壹、榎木野衣在《圓環彼方》¹中對《封閉圓環》的反論

榎木野衣在《圓環彼方》以「惡性場所」回應對彥坂尚嘉在《封閉圓環》的論點和特質。《圓環彼方》不針對《封閉圓環》中佔最多篇幅的「具體美術協會」探討部分，而是提出其個人觀點「惡性場所」並指出《封閉圓環》最大的問題是在於觀看事件時，過於以歷史性的「結論」去回歸前提，且該文章並非完全如千葉成夫(ちば しげお/CHIBA Shigeo, 1946-)所評價，實際上內容有著許多的解說傾向，更進一步指出《封閉圓環》體現出的「惡性場所」特質才是更具劃時代價值。

一、《封閉圓環》將結論回歸前提的爭議

榎木野衣如何反駁《封閉圓環》的觀點？根據《封閉圓環》從「具體美術協會」的活動與日本、世界的歷史性巧合提出了一個假設——「具體美術協會的活動(甚至日本的六〇年代藝術)是在戰敗後日本民主主義的安定和美國文化、軍事上對亞洲的侵略，在這種銅幣的正反兩面上進行的」²，榎木對此卻指出這是將歷史上應該是「結論」的事情回歸成「前提」，因而出現詭異的迴圈，形成了一個一開始就不合邏輯卻又好像順理成章的自我推論。

在第二次世界大戰後，世界美術的主導者從歐洲逐漸轉向了美國，但戰後日本所接收的外來影響，仍然有延續著歐洲藝術流派、前衛等現代藝術的部分。彥坂尚嘉在《封閉圓環》中指出日本明顯的從歐洲(特別是法國美術)的影響中抽離、轉變為美國的契機，是1951年的「美國、法國當代繪畫展」(即第三回日本獨立展)，這也是美國「侵略」亞洲的開始。³同時「1955年」這一時間點，《封閉圓環》例舉在國外和日本國內都有數個重要事件的發生，國外越戰相關的部分，這一年南越便發生了法國的撤退並轉換成美援、政變、吳廷琰擔任總統並建立共和國等，而日本國內則有「六

¹ 《圓環彼方》為榎木野衣〈封閉著的「圓環的彼方」是?〉(閉じられた「円環の彼方」は?)一文簡稱，出自其所著的《日本・當代・美術》一書。

² 原文：具体美術協会の活動(さらには日本の六〇年代芸術)は、敗戦後日本民主主義の安定と、アメリカの文化的軍事的なアジアへの侵略、というふたつの面を持った銅貨の上において行なわれたのであった、と。彥坂尚嘉，〈閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……〉，《美術手帖》370號(1973年)，頁74。

³ 「而且『具體』開始活動的1955年，是法國從亞洲撤退，由美國取而代之，開始在文化、軍事上對亞洲侵略的那一年。」(原文：しかも〈具体〉が活動を開始した一九五五年は、フランスがアジアから撤退し、替わってアメリカがアジアへの侵略を、経済的に軍事的に文化的に開始した年でもある。)(同上註，74。)



全協」⁴、社會黨結束分裂並統一、自民黨的成立等。

「具體美術協會」活動的時間點與美國對越南的行動有著不可思議的對應與巧合——「『具體』是偶然在美國侵略越南的那一年開始活動，然後在美國正式決定從越南撤退的1972年解散的」⁵。而另一個「對應」，則是「具體美術協會」的活動期間與自民黨的霸權（即「五五年體制」）對應了戰敗後的日本確立了安穩的民主主義的時代。

因此以「具體美術協會」與這兩方面的奇妙「對應」，推論出「具體美術協會的活動（甚至日本的六〇年代藝術）是在戰敗後日本民主主義的安定和美國文化、軍事上對亞洲的侵略，在這種銅幣的正反兩面上進行的」⁶，《封閉圓環》中指出這並不是對「具體美術協會」的批判，反而是肯定「具體美術協會」作為戰後最大的美術運動團體，在過去的這個時代一起歷經變動，但也隨著這個時代一起消亡，「具體美術協會」的「對應」反應了日本1960年代的社會、政治等層面動盪的背景。

不過榎木野衣在《圓環彼方》中針對這個說法提出反論，指出這是「將『結論』直接回歸『前提』的詭異迴圈」⁷，像是反過來站在已知的歷史上推論「具體美術協會」和六〇年代藝術的進行原因，而提出的假設。榎木認為即便是現今的「當代日本」依然是在這種雙面銅幣上進行，也就是說仍受美國的侵略以及民主主義的安定所影響，「而且，既然所有的事情都是在銅幣上進行的，現在還不能說具體美術協會的活動和所有的表現活動，已經開始了朝向『彼方』的運動」⁸。

戰後的日本朝封閉著的圓環的「彼方」運動了嗎？《圓環彼方》再次對《封閉圓環》提問，很顯然地《圓環彼方》的立場不這麼認為，其所提出的「惡性場所」概念中認為，日本戰後的美術仍只是對歐美的映照，在非歷史性的場所中惡性循環著，且《圓環彼方》指出與其認為彥坂尚嘉在《封閉圓環》中是在尋求彼方，不如說彥坂在文章中更明顯的，是意識到「封閉圓環」的存在，也意識到了戰後日本美術從「製作行為的崩壞」（「具體美術協會」）到「實踐」（「團體『位』」）這個轉變。

二、《封閉圓環》作為對「具體美術協會」的解說？

《圓環彼方》曾點出「這篇被千葉成夫評論為『不是作為解說，而是作為探問「具體」意義的首次優秀的論述』，儘管如此，看起來很多部分還是停留在了『具體的解說』上」⁹。彥坂尚嘉在文中提出因為1945年至1970年之間大約五年便有指標性的事件，因此粗略的以五年作為一個段落為考量，這種說法其實也顯現出了上一節榎木野衣所指出的，彥坂有著從歷史上的「結論」去回推某一時期現象的問題，似乎顯得過於依賴年代、時間點去觀察議題，也容易流於解說的層面。

除了「具體美術協會」¹⁰之外，《封閉圓環》中還特別提到了另一個前衛美術團體「團體『位』」（グループ〈位〉）¹¹作為同樣有關鍵性轉折的代表。而在《封閉圓環》中被相提並論的兩個團體之

⁴ 六全協：即「日本共產黨第六回全國協議會」。

⁵ 原文：〈具体〉は、偶然にもアメリカのヴェトナム侵略の年に活動を開始し、そしてアメリカがヴェトナムから本格的に撤退を決意した一九七二年に解散しているのである。彥坂尚嘉、〈閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……〉、74。

⁶ 同上註，74。

⁷ 原文：「結論」がそのまま「前提」へと回帰してしまうような奇妙な堂々めぐりといったこと。榎木野衣、《日本・現代・美術》（東京：新潮社、1998年）、頁13。

⁸ 原文：そして、すべての事がその銅貨の上で行なわれている以上、具体美術協会の活動に限らず、すべての表現活動が、いまだに「彼方」に向けての運動を開始し続けているとはいいいがたい。（同上註，13-14。）

⁹ 原文：千葉成夫によって「解説としてではなく『具体』の意味を問うたものとしてははじめての秀れた論考」と評されたこのエッセイは、にもかかわらず多くの部分が「具体の解説」に留まっているように見えずなくもない。榎木野衣、《日本・現代・美術》、9。事實上，《封閉圓環》是身為「美術家」的彥坂尚嘉以「隨筆」的形式刊載於《美術手帖》上，因此沒有具備正式研究論文的嚴謹性，偏向「敘議夾雜」的解說也是無可厚非。

¹⁰ 雖然「具體美術協會」實際上成立的時間為1954年，但彥坂尚嘉在文章中採用他們實際展開活動的1955年作為「具體美術協會」的起點。

¹¹ 「具體美術協會」與「團體『位』」（1965-）的連結，除了地理位置上的相近（同在關西地區），還有著在前衛



間實際上有著十年的間隔，「在『具體』和『位』的十年間隔中，會有什麼事情呢？」¹²《封閉圓環》以此作為切入點，帶出彥坂審視 1955 年至 1970 年間，戰後日本美術的發展¹³的一種方法——「……我認為我將從 1945 年的戰敗到 1970 年 EXPO'70' 的這二十五年間，以五年做為一個段落為考量的觀點，應該是屬於比較粗糙的。雖說如此，但不可思議的是，大概五年便可以得到一個明確的指標」。

14

雖然《封閉圓環》中也承認了這個方法稍嫌粗糙，但若採用這種歷史性、年表紀事式的思考方式，其實容易弱化了事件（如作品、展覽、藝術團體的成立等）的關聯性，並成為散亂的介紹性的論述。

紀事式的論述方式，關鍵在於這些事件若沒有共同的主軸去進行申論的話，便無法編輯為一種延續性關係，但若如副標題般彥坂以「具體的軌跡」作為各個事件的串連，是能自我系譜化的。彥坂在文章中事實上也分別以 1. 吉原志良的指令 2. 來自「0 會」的匯合 3. 「具體美術協會」的變質 4. 對技法的收斂 5. 朝向「行動」，五個小節的標題展開論述，但許多作品、事件的背景及年代鋪陳，仍免不了使這篇文章呈現出明顯的「解說」的層面。

三、《封閉圓環》的劃時代意義？

《封閉圓環》所指出「具體美術協會」製造出的「斷裂」、視為戰後美術的開始，這樣的觀點是具有劃時代性的，但是《圓環彼方》卻認為「對我來說，彥坂的這篇隨筆將『具體』視為某種轉捩點，與其說是在指明『在這之後』這一點上劃時代的，不如說是將這個『結論』直接回歸『前提』，形成了詭異的迴圈，通過自身的力量來體現這樣的某種惡性循環，才是劃時代的」¹⁵。《圓環彼方》認為這種非時序倒錯的惡性循環所指向的「惡性場所」現象，才是彥坂的《封閉圓環》的劃時代意義。¹⁶

從《封閉圓環》對以吉原治良為中心的具體發展軌跡的論述中，可以看到「具體美術協會」在戰後日本美術中有什麼樣的重要性、對之後藝術發展的影響以及有什麼新的轉折？首先便是作為戰後日本美術起點的「具體美術協會」所造成的製作行為的崩壞，進而引發了後續 1960 年代對藝術各層面的重新探討，

藝術發展脈絡上的關聯性，他們的作品被視為是具有先驅性和前衛性的實驗。

在大島辰雄的文章〈被日本的仿效者所支持的榮耀〉（日本の亜流に支えられた栄光）中，認為「具體美術協會」所展開的一系列「行為」以及「團體『位』」的作品《穴》，「都作為『先驅性、前衛性的實驗』，併入同一脈絡中」，而且「那是照著行動繪畫——集合藝術——偶發藝術——事件，這樣例子的脈絡」。（彥坂尚嘉，〈閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……〉，72。）

¹² 原文：〈具体〉と〈位〉の十年間の隔たりの中間には、なにが位置していたのであろうか？（同上註，72。）

¹³ 彥坂尚嘉認為戰後到 1970 年間的美術的「段落」有：1. 1951 年第三回日本獨立展 2. 1955 年具體的正式活動、國際和日本的政事件 3. 1960 年「新達達主義組織者」成立 4. 1965 年團體「位」的成立 5. 1970 年的 EXPO'70。

¹⁴ 原文：一九四五の敗戦から、一九七〇年の EXPO'70' までの二十五年間を、五年ごとに区切って考えようとするわたしの視点の在り方は、乱暴なほうの属すると思う。が、しかし不思議にも、だいたい五年ごとにある明確なメルクマールがとれるのである。（彥坂尚嘉，〈閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……〉，72-73。）

¹⁵ 原文：わたしには、彦坂によるこのエッセイは、「具体」をある種の転換点としてとらえ、そのことで「その後」を明示したことにおいて画期的だったというよりは、この「結論」がそのまま「前提」へと回帰して、奇妙な堂々めぐりを形作ってしまうような、ある悪循環を、身をもつことによって体現しえたことにおいて画期的であったのではないかと思うのである。（榎木野衣，〈日本・現代・美術〉，12。）

¹⁶ 但對於榎木「惡性場所」看法，彥坂卻反駁榎木將日本當代藝術的「錯」全部歸結在「惡性場所」這樣的一個原因中，把「惡性場所」當作一個萬用理論，像是一個叛逆期的任性小孩般——「日本不好。日本是惡性場所。」（彥坂尚嘉，〈彥坂尚嘉のエクリチュール——日本現代美術家の思考〉（東京：三和書籍，2008 年），頁 98。）



1955年，由於製作活動的自我目的化，「具體美術協會」引起了製作行為（poiēsis）的崩壞。由於這種崩壞，之前被稱為作品的結果性物質、製作的活動、作品放置的環境、只有構想的思考等，各自獨立，直到70年代初為止，展開了各式各樣的活動。¹⁷

中間經歷了「團體『位』」的轉化，「1965年，團體『位』將活動自我目的化，從製作行為的崩壞，轉移到實踐（praxis）」¹⁸，也就是說文中彥坂尚嘉是肯定了團體「位」在具體之後所進行的朝向「實踐」的轉移，這是具體之後的「進步」或「突破」，然而最後，也是相當關鍵性的一句話，「而1973年，在團體「位」之後我們有什麼可能性，目前還沒能充分的回答出來」¹⁹便是對於現階段暫時的終點，他認為尚未能充分回答發展的可能性，也許是暗示了「至今」可能尚未有更好的發展，仍在「封閉著的圓環」中，「彼方」曖昧不清。

「具體美術協會」之後的「封閉圓環」是什麼樣的狀況？榎木野衣在《圓環彼方》如此解讀：「倒不如說，這篇文章至今為止也反復敘述過，『五五年』以後，在日本無論怎樣的『前衛』，原則上都不得不在那樣的『被封閉的圓環』中活動，既然如此，表面上的歷史展開和發展應該解讀為，實際上不得不在某些地方醞釀了迷失著『彼方』，進行的同樣事態的反覆」²⁰。同樣的也有學者認為戰後的日本美術呈現一種「循環史觀」²¹。《封閉圓環》提出的戰後日本美術的「封閉著的圓環」現象被榎木進一步在《日本·當代·美術》一書推導出「惡性場所」的觀點，兩者似乎同樣地認為戰後日本美術深陷在一個尚未有出口的循環圓環中。

榎木野衣的《圓環彼方》針對《封閉圓環》提出的反論分為三個重點，一是就《封閉圓環》使「結論」回歸「前提」並形成了奇妙的迴圈這點，將這個封閉圓環的特質，延伸推論出戰後日本美

¹⁷ 原文：一九五五年、制作活動の自己目的化によって〈具体〉はポイエーシスの崩壊を引き起こした。この崩壊によって、それまでは作品といわれてきた結果的物質、制作とされてきた活動、作品が置かれていた環境、構想でしかなかった思考等々はそれぞれに自立して、七〇年代初頭に至るまでの多様な展開をみせることとなった。（彦坂尚嘉、〈閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……〉、92。）

¹⁸ 原文：一九六五年グループ〈位〉は、自己目的化された活動をポイエーシスの崩壊におけるそれから、ブランクシスとしてのそれへと移行させた。（同上註、92。）

¹⁹ 原文：そして一九七三年、われわれはグループ〈位〉以降何が可能となったのか。いまだ十分に答え得ていない。（同上註、92。）

²⁰ 原文：むしろこの一文は、これまでも繰り返して述べてきたように、「五五年」以降、日本においてはいかなる「前衛」も原理的にはそのような「閉ざされた円環」において活動せざるをえず、そうである以上、見かけの歴史的展開や発展は、実際には「彼方」を見失ったまま行なわれる同じ事態の反復をどこかにはらまざるをえないという意味に読まれるべきだろう。（榎木野衣、《日本・現代・美術》、21。）

²¹

前衛	反藝術	多様性	
前史 A：1910 年代 木炭會和草土社	前史 B：1920 年代 大正新興美術運動	前史 C： 1930-40 年代 超現實主義、普羅美術、戰爭畫	1945-54 超現實主義與多様性：戰敗後的美術狀況
1955-59 前衛：具體美術協會、九州派、不定形藝術	1960-63 反藝術： 新達達、Hi-red Center	1964-79 還原主義和多様性： 物派、觀念派、美共門	
1980-84 脫前衛：80 年代前衛和日本平面展	1985-94 再現藝術：從關西新浪潮到東京模擬主義	1995-2009 矯飾主義和多様性： 惡性場所、超扁平、微普普	
2010-14 榨取前衛：福島前後的表現主義和反表現主義			

表格翻譯自：中ザワヒデキ，《現代美術史 日本篇 1945-2014》（東京：アートダイバー，2015 年），頁 9。



術的「惡性場所」概念。二是針對千葉成夫肯定《封閉圓環》作為第一個探問「具體美術協會」的意義的優秀論述提出反駁，認為文章很大程度上仍停留在對「具體美術協會」的解說。三是指出《封閉圓環》觀點中所呈現出的惡性場所特質，比將「具體美術協會」視為戰後日本美術的某種轉捩點更具劃時代意義。

貳、《封閉圓環》中「具體美術協會」的問題

「具體美術協會」在《封閉圓環》中被視為戰後日本美術的起始，但是也凸顯出了他們發展過程中所出現的問題。作為「具體美術協會」領導者的吉原治良(よしはら じろう/YOSHIHARA Jiro, 1905-1972)他的觀念和思想對團體作品的發展有很大的引導作用，他率先提出以完全的原創作為團體的目標，因此也更加願意大膽地去接受、實驗從美國引入的繪畫，這種「受容」²²是否正是吉原治良的先驅性？然而「受容」自然沒有辦法避免模仿的危機，《封閉圓環》試圖以金山明(かなやま あきら/KANAYAMA Akira, 1924-2006)的初期創作去尋求其價值。

一、對美國美術的「受容」=吉原治良的先驅性？

吉原治良普遍被視為是「具體美術協會」重要的精神領導者，在當時領先日本美術一步的「受容」了美國美術，從歷史來看日本美術在這之後明顯受到一連串的歐美前衛藝術的「入侵」，似乎彰顯出吉原治良的先驅性，但對美國美術的「受容」難道便等同於吉原治良的前瞻性嗎？或許吉原治良的「混血」才更具相異文化碰撞時帶來的文化層面意義。

《封閉圓環》中提到吉原治良對美國美術的敏銳觀察和認同，在當時仍崇尚法國美術的日本藝壇來說是特別的存在，對美國美術的「受容」也反映在吉原的繪畫作品和思想中，他的繪畫從早期的具象漸漸轉變為抽象表現主義的風格。這樣領先一步與美國美術的「混血」，是否成就了吉原和「具體美術協會」的「先驅性」之一？「具體美術協會」作為「封閉圓環」的前衛性「開端」，美國美術確實有著相當程度的影響性。

在《封閉圓環》中彥坂尚嘉以「五年為一個段落」的論述方法下，先以「具體美術協會」成立的時間點回推，舉出 1951 年的第三回日本獨立展(第三回日本アンデパンダン展，由讀賣新聞社主辦)，這個展覽預示了美國藝術在日本即將帶來的影響性。展覽中展示了美國與法國的當代繪畫，除了五月沙龍的藝術家外(如 Jean Aujame、Edouard Pignon、Bernard Lorjou 等人)，重要的是初次集中介紹了紐約派的作品(如 Jackson Pollock、Mark Rothko、Ad Reinhardt 等人)。

彥坂認為這個「美國美術」在日本「登陸」的展覽的重要意義，在於影響了「具體美術協會」的誕生，探究其背後原因前，首先必須要理解的是當時日本藝壇的背景：「在東京，美國美術的評價並不是很好。在美國美術中是找不到對空間的感覺。而波洛克(Jackson Pollock)的作品等，恐怕只能看成是裝飾性(décoratif)吧。然後得出了法國的畫很好、美國的作品很無聊這樣的結論。」²³在這樣的氛圍中，吉原治良卻特立獨行地反駁了對法國崇拜的觀點，並對美國美術有著正向的評價，認為美國美術的美感「這些不只是訴諸於單純的視覺，而是在更直接的狀態下，並且以明確的形式表現出來。就像波洛克所做的那樣，比起畫的東西，顏料的滴流更美」²⁴。吉原從美國美術中，意識到將關注點轉移到了顏料自身，而非是繪畫的表面上視覺性的形式，更進一步地，指出美國美術

²² 「受容」一詞在日文中有接受和容納之意。

²³ 原文：東京においては、アメリカ美術の評判は決して良いものではなかった。アメリカ美術には空間に対する感覚が見いだせないというのである。ポロックの作品などは、おそらくデコラチーフにしか見えなかったのであろう。そしてフランスの絵は良い、アメリカの作品はつまらないという風に結論されたのである。(彥坂尚嘉，〈閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……〉，73。)

²⁴ 原文：それ等が純粋な視覚のみに訴えるのではなく、もっと直接に来る状態のもとに、しかも明確な形で表現されている。ポロックのやっているように、描いたものよりも、エナメルのしたたりの方が美しい。(同上註，73。)



使繪畫變得更純粹，以前的抽象繪畫解體了繪畫的要素——線條的性質、形體、色彩，但在當時的美國美術中，吉原看到的是進一步推進為重視線條的質量、單純放置的形體以及顏料自身。²⁵

1950 年左右的吉原治良的繪畫仍是具象風格（如《鳥與少女》、《流淚的臉》），「一邊畫著這樣的畫，一邊在美國美術中發現的並非是色彩和形態，而是顏料本身的物質性和實在，以及『被放置的形體』」²⁶，吉原治良是作為先驅率先感受到了美國美術的衝擊，在後來的創作中展現了變化：「到了 1953 年，變成了厚重的材質和銳利的線條，其為離心性地擴大的抽象表現主義風格」²⁷。

《封閉圓環》點出了美國美術（特別是波洛克）介入日本西洋繪畫的關鍵以及重要性，在當時不被日本藝壇所認可的美國美術刺激了吉原治良對繪畫的思考，比起過往的抽象繪畫，他更受到抽象表現主義繪畫特質的吸引。吉原先一步在思想上同感美國美術，而之後美國藝術整體性地「侵略」了整個日本，他作為重要的領導者帶領「具體美術協會」展開的前衛美術運動，更是封閉圓環重要的「起點」，與先前的日本美術有了「斷裂」，但是在歐美前衛潮流的影響之下，仍然難以完全避免「模仿」的危機。

三、「具體美術協會」的模仿性？——金山明的創作

即便吉原治良高舉的是「絕對不要模仿他人，去做至今未做過的事」的口號，顯示出「具體美術協會」已經意識到與外來文化的切割、「原創性」的重要性，但也不可否認「具體美術協會」成員的作品或多或少仍帶著歐美藝術的影子。但這樣的「混血」作品是否只能單純被視作是模仿？

對此，《封閉圓環》強調「確實有很多模仿他人作品。但，看作品的時候，只在發現和其他作品的相似性上花費精力的批評能力也是跋扈的。……，但〈被日本的仿效者所支持的榮耀〉（前文所述）認為無論好壞，在這類東西中都很出色」²⁸，所以《封閉圓環》並不完全以這樣的「仿效性」去審視「具體美術協會」的作品，特別提出金山明早期的創作並給予肯定。

早期的金山明（1953-1954 年左右）比起同期成員行動繪畫的傾向，他的創作更偏向蒙德里安那樣幾何學性的抽象，白髮一雄對此的評論是：「金山明描繪了一幅更加簡化了蒙德里安的純粹抽象作品的畫。進一步簡化並把線和色面的構成省略至極限的話，最終只剩下畫布的縱向和橫向的比例了。即便什麼都沒畫的畫布也是一件優秀的作品，他非常認真地把它拿到展覽會上展出。（《冒險的記錄》²⁹）」³⁰

彦坂尚嘉看過這件作品後在《封閉圓環》中給予的評價是「這是一件只把放在空白畫面中的線，和線的位置作為問題的作品」³¹，從這件作品可以觀察出金山明對於空間和位置的思考逐漸浮出檯

²⁵ 原文：絵画がより純粹になって来たとも云えるだろう。絵画の要素である形、線、色と云うものが解体され、それが結実してアブストラクトが産れ、更にもう一步おし進められたのが今日のアメリカ絵画に見られるように線の性質、形自体からその質、単に置かれた形、または色よりも顔料そのもの、と云ったように単位が置き換えられ、それが結合したと云うところまでもって来られたんだ。（同上註，73。）

²⁶ 原文：このような絵を描きながら、アメリカ美術の中に、色彩や形態ではなく顔料そのものの物質性と實在。（彦坂尚嘉，〈閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……〉，73。）

²⁷ 原文：一九五三年には厚いマチエールと鋭い線が遠心的に広がる抽象表現主義風なものへと変わっていった。（同上註，73。）

²⁸ 原文：他人の模倣をした作品は事実多くある。が、作品を見るときに、他の作品との類似性を見出すことにのみエネルギーを費す批評眼も、横行しているのである。……、「日本の歪流に支えられた栄光」（前出）は、良かれ悪しかれこの手のものの中では出色であった。（同上註，79。）

²⁹ 白髮一雄曾在《美術手帖》1967 年 7 月号至 12 月号連載《冒險的紀錄》。

³⁰ 原文：金山明は、モンドリアンの純粹抽象の作品をもっと単純化したような絵を描いていた。それを突き進めて線と色面の構成をぎりぎりまで省略していったら、ついにキャンパスの縦と横の比率だけが残ることになった。そこで何も描いていないキャンパスも立派な作品であると、大まじめでこれを展覧会に出品しようとした。（彦坂尚嘉，〈閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……〉，80。）

³¹ 原文：空白な画面の中に置かれた線と、線的位置だけを問題にしたような作品である。（同上註，80。）



面，而之後在 1955 年兩次展出的「球」的裝置作品³²，嶋本昭三給出了如下的評論：

我認為在他的這部作品中應該特別強調的是對展場上作品的位置的重新認識，提點了作為關於從前常識性地被處理的自己的作品和展場的關係的新的嘗試。也就是說，在他的情況下，不只「球」是作品，而是作為對展場這一個空間的東西而發表的。（《具體》第四期）

33

金山明自己曾對 1957 年的作品表示「……我熱衷於想以一個氣球，去體驗、克服平面、空間、時間這樣難以區分的要素（《具體》第七期）」³⁴，這段時期金山明的作品脈絡清晰且有明確的問題意識，彥坂給予的肯定是更勝於他後來轉往波洛克式對比的行動繪畫類的作品。

金山的「球」作品，已經從單純對球自身的探討擴及了與空間（展場）的關係，這樣的概念，在後來的「物派」（もの派）的作品裡面更明顯的被觸及，而且也可延伸至與觀眾的「互動」，這對戰後日本的美術來說是一個新的思考延展，跳脫傳統美術對於「雕塑」作品的認知，如果將「球」以傳統的視角來看，便會只關注在「球」本體。即便金山的作品以現在的角度來看是承接了歐美的裝置藝術的概念，但他在那個時代所做的探問，也為後來「物派」的發展埋下種子。

本章試圖對《封閉圓環》中探討的「具體美術協會」以兩個方向提問。首先是「具體美術協會」與美國美術有什麼樣的關聯？吉原治良對美國美術的「受容」所展現出的「混血」特質，有著重要的文化意義。第二，則是受容與混血狀態下的日本美術難以迴避「模仿」性的質疑，《封閉圓環》並不否認有模仿的現象存在，但更重要的是觀察到了有藝術家從混血中摸索出自己的視野，對此給予肯定。

參、《封閉圓環》中的美術思考

³² 「1955 年 7 月的『對抗挑戰盛夏的太陽戶外實驗展』（蘆屋川畔松林）中，這個問題意識得到被進一步推進，在七公尺見立方的白色櫃子上，單純的只放置著直徑三十公分的紅色球體。同樣在 1955 年 10 月的第一回具體美術展（東京小原會館）中，展出了懸掛在著接近地板的上巨大的廣告氣球的作品，和另一個散發著紅色燈光的球的作品。」（原文：一九五五年七月の「真夏の太陽にいとむ野外実験展」（芦屋川畔松林）ではこの問題意識はさらに押し進められて、セメートル四方の白い台の上に、直徑三十センチの赤い球がただ置かれている。同じく五五年十月の第一回具体美術展（東京小原会館）には、床につくばかりの巨大なアドバルーンを吊した作品と、もうひとつ、赤い電光を放つ球の作品を出品している。）（同上註，81。）

³³ 原文：彼のこの作品に於て特筆すべき事は、会場に於ける作品の位置の再認識であり、従来より常識的に処理されていた自己の作品と会場の関係についての新しい試みとして提示した点にあると思います。つまり彼の場合に於ては「たま」のみが作品なのではなく、会場というひとつの空間に対するものとして発表されたわけです（「具体」第四号）（彦坂尚嘉，〈閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……〉，81。）

³⁴ 原文：……私は平面、空間、時間という分ち難い要素を一つのバルーンによって、体験したく、克服したく夢中でした。（「具体」第七号）

這裡指的是 1957 年第一回「使用舞台の具體美術」展金山明所發表的作品，白髮一雄對作品的陳述如下「舞臺上只有作者金山明的身影，其他什麼也看不見。觀眾一邊懷疑是怎麼回事一邊看著，白色柔軟的東西在金山的手中逐漸地膨脹起來。它如同生物般的成長而不斷膨脹，不久就變成了一個脹滿舞臺的巨大氣球。那是在轉動舞臺的旋轉，靜靜地開始旋轉。紅色、藍色、黃色的燈光照耀著它，產生了不可思議的美麗效果。不久，刀在金山的手上閃著光，剛想著是不是他從舞台右邊跑到左邊，氣球就被狠狠地橫向割裂了（《冒險的記錄》）」。

原文：舞台には作者の金山明の姿があるだけで他に何も見えない。観客がどうしたのかといふかりながら見ていると、白い柔いものが金山の手でだんだんと大きくふくらんでくる。それは生物が成長して大きくなるようにどんどんふくれ上ってやがて舞台いっぱい大きなバルーンになった。それは回り舞台の回転で、静かに回り始める。赤や青や黄のライトがそれを照しだし、不思議なほど美しい効果をかもしだしてゆく。やがて金山の手にナイフが光って、上手から下手へ走ったかと思うやバルーンは大きく横にひき裂かれた（前出「冒險の記録」）（同上註，81-82。）



彦坂尚嘉在《封閉圓環》中所談論的「美術」和「具體美術協會」的「美術」有何差異？首先，現代日本對「美術」一詞大多延伸從西歐傳來的傳統美術中繪畫與雕刻的認知，因此當彦坂在《封閉圓環》前言提及美國「美術」的入侵時，特指的是美國的繪畫部分。但是隨著歐美前衛藝術的出現，已突破了傳統繪畫與雕刻的界線，行動繪畫、行為藝術等藝術型態的出現，「藝術」一詞相較「美術」是包含了更廣的領域，但事實上在戰後日本美術相關文獻上，可以感受到「美術」的界線有了比繪畫和雕刻更加拓寬的傾向³⁵，泛指視覺和造型藝術（甚至還包含了行為藝術這類「表演藝術」）。《封閉圓環》中討論的「美術」和「具體美術協會」的「美術」都是指更廣泛的現代美術定義，只是《封閉圓環》認為成就美術的方法是「實踐」，而「具體美術協會」的「美術」是製作行為的崩壞。

一、指令與結果的相互轉移

「指令」一般而言，是下達某些行為的指示，而遵從了「指令」後的所呈現出的形態或成果等，則被視為其「結果」，這兩者之間通常被視為前後、因果關係，而如此解釋是因為這涉及到了《封閉圓環》中重要的兩個概念——指令與結果。

《封閉圓環》中彦坂尚嘉以個人於幼兒園教授繪畫的經驗作為舉例，彦坂曾在幼兒園的繪畫課中對學生下達了挑選喜歡的蠟筆，以色線將畫面分成兩半的「指令」，但同一個「指令」卻可以呈現出各種「結果」，有無視指令畫著不相干的東西，也有畫著各種幾何圖形如正方形、三角形、圓等，當然也有遵照指令的形況。透過這個例子，點出了指令與結果並非是單向的關係，而這個觀點也使他認知吉原治良長期「畫圓」這件事的因果關係長久以來都被表面化地誤解。

以結果「圓」為例，「看到這個圓，能想起那個指令嗎？」³⁶顯然的，這個提問暗示了結果不見得能完全且明確的呈現出最初的指令。但是，

與其把能、不能作為問題，不如應該說現在這裡描繪的東西，除了談論作為這個東西，其他都是不必要的。

描繪的這個「圓」所指的，就是這個「圓」本身，而不是成為描繪契機的那個指令吧。³⁷

這個「結果」自身，在《封閉圓環》被強調，「指令」雖然做為畫圓的契機，但並不需要執著於起點造成的因果關係，或者結果能否回推出起點，

無論從什麼樣的指令出發，如果描繪的是「圓」，而「圓」除了「圓」以外什麼都沒有的話，出發點的指令也就好像是「畫圓」一樣。

就像這樣，結果就會轉移到指令那裡，指令轉移到結果。

指令和結果是不斷地更換位置的。兩者之間存在著辯證法性的相互依存關係。³⁸

³⁵ 舉例來說，在日本有分「美術大學」和「藝術大學」，這之間最大的差異，在於「藝術大學」包含了音樂學院的設立，「美術大學」只設有視覺和造型藝術相關的科系。

³⁶ 原文：この円を見て、あのインストラクションを思い浮かべることができるだろうか？（彦坂尚嘉，〈閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……〉，75。）

³⁷ 原文：できる、できないを問題とするよりも、現にここに描かれているものが、このものとして語る以上のものは不要である、と言うべきであろう。
描かれているこの「円」が指すものは、この「円」それ自身であって、描く契機となったあのインストラクションではないであろう。（同上註，75。）

³⁸ 原文：どのようなインストラクションから出発しようとも、描かれたものが「円」であり、「円」が「円」以外の何ものでもないとするれば、出発点のインストラクションもまた「円を描くこと」であったかのよう

に。
このようにして、結果はインストラクションへ移行し、インストラクションは結果へと移行する。
インストラクションと結果とは、たえず位置を換えるのである。両者のあいだには弁証法的な相互依存関係が在るのである。（同上註，75-76。）



若是這個「結果」本身不具有其它探討空間及意義的話，就會反過來，指令與結果兩者是會相互轉移的，彥坂尚嘉在這裡打破了起始（最初的指令）和結果這樣單向的概念。

也因此，《封閉圓環》意識到了當時一般人容易對吉原治良「畫圓」這件事形成的誤解，德國藝術家 Heinz Mack 曾經發出了「三十年來一直只畫圓的主題，真是讓人吃驚的藝術家啊！」³⁹這樣的感嘆，便是從結果去回推吉原治良是「始終如一地追求圓的藝術家」。

若提到美術中的「指令」，便一定會想起小野洋子的「指令藝術」。「指令藝術」帶有強烈的觀念藝術的概念，思想本身便構成了藝術，由小野洋子在 1960 年代傳入日本。一般而言，是由藝術家下達「指令」，觀者經由遵從「指令」的內容去想像（甚至執行）去完成作品，但《封閉圓環》探討的吉原治良藝術中的「指令」與「結果」，並非真的指的是吉原治良依據「指令藝術」的概念去實施的，應該是理解了「指令藝術」後的彥坂尚嘉，以這個概念去回推吉原治良的作品和言行作為。

二、非製作行為和非作品領域——《封閉圓環》中彥坂尚嘉的初期實踐論

《封閉圓環》所提到的非製作行為與非作品，指的便是「實踐」。傳統美術透過「製作行為」產生「作品」，「製作行為」將活動視為生產作品的手段，但「實踐」中的活動本身即為目的，活動「自我目的化」了，這樣所呈現出的便是相對於傳統美術認知的非製作行為和非作品。《封閉圓環》中也以中西夏之的言論作為例子，區分和對比「製作行為」與「實踐」的差異。身為一位藝術家，彥坂尚嘉在《封閉圓環》中已意識到追求絕對的創新性反而無所適從，既有的美術觀念追求的是「製作行為／作品」的領域，彥坂尚嘉便試圖去探求相反的「非製作行為／非作品」領域的厚度，發展他的實踐論。

彥坂尚嘉提到他將吉原治良的口號「絕對不要模仿他人，去做至今未做過的事」視為一種指令，但這樣的指令也將他逼至無事可做的自我束縛中，「然而，這種自我束縛的歷程仍然具有『美術』的相位。雖然這裡沒有描述具體性的歷程，但是在這個過程中，我從美術相位的實踐，可以窺探到美術的非作品領域的厚度」⁴⁰，這也是顯示出彥坂已經在試圖去定位「美術」和思考其概念。

中西夏之曾提出「清掃道路也是一種藝術」⁴¹，《封閉圓環》以此做為例子試圖去定義「實踐」，指出有可能出現與中西相反的想法——即藝術家作為從美術的相位來清掃道路；但即便同樣是「清掃道路」這個行為，後者是不能成為製作行為，也無法成為作品，⁴²清掃道路是藝術作品，但為了美術去清掃道路便不是藝術作品。也就是說，若原本的「行為」是藝術，那便是製作行為和作品，但若是藝術家作為從美術的相位去執行這個「行為」，便是非製作行為與非作品了。「在製作行為中，活動是產生作為結果的作品的的手段，而在實踐中，活動本身就是目的。」⁴³這便是彥坂尚嘉所追求的「實踐」⁴⁴，但在《封閉圓環》中這樣的概念只能算是他的初期實踐論。《封閉圓環》中彥坂也意

³⁹ 原文：三十年間も円の主題ばかり描きつけてきたとは驚くべき作家だな。（彥坂尚嘉，〈閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……〉，76。）

⁴⁰ 原文：しかしこの自縛の道程は依然として〈美術〉の位相を持つものであった。具体的な道程はここでは述べないが、この過程でわたしは美術の位相からのプラクティスによって、美術の非作品領域の厚さを垣間見せられたのである。（同上註，83-85。）

⁴¹ 原文：道路を掃除するのも芸術だ。（『美術ジャーナル』一九六六年五六号、〈ハイレッドセンター〉についての中西夏之の発言）（出自《美術類型》1966年56號，關於「Hi-red Center」中西夏之的發言。）（同上註，85。）

⁴² 同上註，85。

⁴³ 原文：ポイエーシスにおいては活動は結果としての作品を産む手段であるが、プラクティスにおいては活動そのものが目的である。（同上註，91。）

⁴⁴ 富井玲子曾指出「在彥坂理論的形成過程中，對李禹煥的物派理論進行了對抗性的論述。彥坂以〈作為「表現」內部危機的法西斯主義〉和〈表現本身在觀念論的神秘化〉，對李禹煥在『保持不變的世界』中尋求『相遇』的理論，進行嚴厲批評，基於覺醒的認知和歷史意識的實踐，是實踐論的基礎。但是，相對於物派恐怕沒有懷疑『作品』的可能性，彥坂嚴格地規定實踐是『非製作／非作品領域』。」



識到，他這樣對非製作行為和非作品領域厚度的執著，在當時一般對美術家的認知下（美術家的目的是作品和製作）⁴⁵，是顯得相當格格不入且不合時宜的。

然而，不是「展覽」，而是「文化」這樣的空間吞噬了所有的東西，賦予它們被稱為「藝術」的如同黃金作品的容貌，並且容許了一切。在那裡作品只作為單純的實體而存在。如同「黃金」是來路不明的實體。

我們是不是把「文化」的這種吸引力誤認為是自己的製作行為？如果是這樣的話，「美術」除了是將所有東西都吸盡的黑洞以外，什麼都不是了。⁴⁶

人們容易被與其說是「展覽」不如說是「文化」這樣的空間所誤導，好像處在這個空間的實體都可以被稱作是「藝術」，具有某種價值。自己的「作品」真的是藝術嗎？還是只是因為放在了「適當的空間」中所以這個「實體」被視為藝術？這個「空間」似乎具有將任何實體「變成藝術」吸引力，我們甚至會因此無法分辨究竟手中的「實體」是經由製作行為所產生的作品，還是只是被誤認為藝術，明顯地《封閉圓環》在這裡的思考是受到「反藝術」的刺激。

正因為如此，使美術成為美術的唯一方法，如今相反的，我認為只有美術家自己持續發現原來的美術所具有的無限厚度的非製作行為和非作品領域。在這個持續發現的過程中，反而會發現一個肯定製作行為這樣人為活動本身的契機。⁴⁷

在《封閉圓環》中意識到需要對「藝術作品」的定義和認知產生懷疑，若試圖去反駁舊有的框架，那麼該如何讓美術成為美術？彥坂尚嘉認為並非是繼續在美術固有認知的製作和作品領域中探索，而是轉向在非製作行為與非作品領域去尋求肯定「人為活動」的可能，但是「物派」代表人物李禹煥（이우환／LEE Ufan, 1936-）的作品卻是恰恰相反的刻意抹去了「人為活動」的痕跡，也因此彥坂尚嘉是極力抨擊「物派」的。

三、圓環的描繪——物派朝向具體的回歸

何謂「圓環」？《封閉圓環》觀察戰後日本美術中，從作為「起點」的「具體美術協會」到當時（1970年代初期）受到矚目的「物派」之間的發展現象，實則是描繪了一個歷史性的封閉性圓環。

原文：彥坂の理論形成には、李禹煥のもの派理論が対立言説。「あるがままの世界」に「出会い」を求める李理論を、「〈表現〉の内的危機としてのファシズム」として、また「表現それ自体を觀念論的に神秘化した」として痛烈に批判した彥坂は、覚醒した認識を基礎とした実践と歴史意識をプラクティス論の基礎においた。しかし、もの派が「作品」の可能性をおそらく懷疑していなかったのに対し、彥坂はプラクティスが「非制作・非作品領域」であると厳格に規定する。

富井玲子、〈グローバル化の中で戦後日本美術を考える——彥坂尚嘉《フロア・イベント》をケース・スタディーとして〉、收於《若山映子先生ご退職記念論文集》（大阪：大阪大学文学研究科西洋美術史研究室，2006年），頁266。

⁴⁵ 彥坂尚嘉，〈閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……〉，85。

⁴⁶ 原文：しかし「展覧会」否、〈文化〉という空間は、あらゆるものむ飲み込み、それらに「芸術」とよばれる黄金の作品のごと容貌を与え、そしてすべてを許容してしまうのだ。そこでは作品は単なる実体としてしか存在しなくなる。〈黄金〉がえたいのしれない実体であるかのごとくに。
〈文化〉のこの吸引力を、われわれは自らの制作行為のごとくに錯覚しているのではあるまいか。もしそうだとするならば、〈美術〉はあらゆるものを吸いつくすブラック・ホール以外のなにものでもなくなってしまう。（同上註，85。）

⁴⁷ 原文：それゆえにこそ、美術を美術たらしむる唯一の方法は、今や逆に、本来の美術がその存在の限りない厚みとして持っていた非制作行為と非作品領域とを、美術家自らが発見しつづけてゆくことのほかにはありえないと思うのである。この発見しつづけてゆくことの中から、逆に、ポイエシスという人間の活動そのものを肯定してゆく契機が見出されてくるのではないだろうか。彥坂尚嘉，〈閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……〉，85。



若戰後日本的美術從「具體美術協會」到「物派」是一個如《封閉圓環》所認為的「封閉著的圓環」發展狀態，那麼這段被認為是戰後日本前衛運動最盛行的時期，是否再「前衛」、再「創新」，也終究只是在封閉的空間中循環？為什麼《封閉圓環》會認為「物派」是這個「初始圓環」的形成關鍵？

在《具體美術宣言》中，吉原治良曾對廢墟提出了以下看法：「這些雖然被視為頹廢之美，但令人意外的，難道不是在人工粉飾的陰影下，原本物質的性質開始暴露出來的美嗎？……，以各式各樣的裂痕和剝奪之美來陳述，也許是物質恢復了原本生命的復仇的姿態」⁴⁸，在1950年代吉原治良便展現出這種對物質自身的觀察，只是日本美術界對物質的強調與重視，是到了1960年代末「物派」的出現才明確地受到注目。

「從1960年代末到70年代初的『物』派所發現的物質中，我不由得認為與吉原治良所說的『擁有生命的物質』有相通之處」⁴⁹，《封閉圓環》從這一部分開始察覺了「具體美術協會」與「物派」之間對於物質的觀點有相通之處，進一步指出《具體美術宣言》和「物派」的理論代表李禹煥具有相似的想法和態度，「總結般地來說的話，作為『物質在物質的狀態下暴露其特質時，便開始陳述故事』的從『具體』開始的日本戰後美術，在1960年末的『物』派中，透過再次朝出發點回歸，描繪了一個圓環不是嗎？」⁵⁰。

《封閉圓環》這篇隨筆刊登於1973年，正是剛經歷過「物派」崛起的時間點，《封閉圓環》假設了以具體作為戰後日本美術的「起點」，當下暫時性的終點是「物派」（而事實上在圓環中便很難去斷定何者是起點或終點），「物派」對物質上的看法是再次回歸了起點，成為了標題所提的「封閉著的圓環」。從這句話也可以感受到《封閉圓環》中彥坂尚嘉對「物派」的強烈批判性，假如他對「物派」是持肯定的態度的話，便不會將這種對「物質」觀點的共通之處視為是一個圓環的回歸，一般認為「進步」的史觀應該是向前的（無論是線性或是螺旋運動等），若是閉鎖在一個圓環之中運動，那便是暗示著同樣的問題或狀況並沒有突破出去進行發展，只是在圓環之中惡性循環。

《封閉圓環》的「美術」思考，是脫離了傳統美術「繪畫／雕刻」的現代美術範疇，彥坂尚嘉透過三個角度來談論，一、對於藝術中的「指令」和結果的看法，指出彼此應為可相互轉移的狀態，也許彥坂尚嘉想強調的，是實踐作品的過程，若單純以單向的方式去推斷彼此，有時候只會看到完全不相干的表象，關注了作品的發展過程，才能理解作品最終型態的實際內部架構，這也顯示出當代藝術的鑑賞方式更需倚賴作品脈絡的理解。二、一般對藝術家的認知，是他們從事著製作和生產作品的工作，但《封閉圓環》提出的，卻是從「非製作」與「非作品」的面向——即實踐，去發現「美術」，「非製作」與「非作品」的領域可以說是具有無限的厚度，藝術家必須去意識到美術有這樣的領域，在活動的「自我目的化」過程中去探索。三、將「具體美術協會」與「物派」的相通處視為一種朝向起點的回歸，甚至是圓環的描繪，可以說相當程度上批判了「物派」，而文章標題的「封閉著的圓環的彼方」，彥坂指出了「封閉著的圓環」，但「彼方」究竟在何處？是否是「具體美術協會」引起了製作行為的崩壞後，「團體『位』」所轉向的實踐，這個「實踐」便可能是彼方的一種？或許在當下視為的「彼方」，在經過更長的時間回頭審視後，其實也是圓環的一部分。又或許《封閉圓環》帶來的意義，比起探尋那個「彼方」，意識到戰後日本美術的「封閉著的圓環」狀態是

⁴⁸ 原文：これらは頹廢の美としてとりあつかわれているけれど、案外人工の粉飾のかげから本来の物質の性質が露呈しはじめた美しさではないか。……、さまざまな亀裂や剝奪の美しさをもって語りかけることは物質が本来の生命をとりかえた復讐の姿かもしれない。同上註，88。

⁴⁹ 原文：一九六〇年代末から七〇年代初頭の「もの」派が見いだした物質の中には、吉原治良が語る“生命を持った物質”に通じるものがあつたように思えてならないのである。（彥坂尚嘉，〈閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……〉，88。）

⁵⁰ 原文：結論めいた言い方をすれば「物質は物質のままでの特性を露呈したとき物語りははじめる」とした〈具体〉から始まった日本の戦後美術は、一九六〇年末の“もの”派において再び出発点へ回帰することにより、ひとつの円環を描いたのではあるまいか。（同上註，89-90。）



更有啟發性的。

結論

從本研究對象《封閉圓環》一文中，可梳理出三個重要面向的討論議題：一、從彥坂尚嘉對戰後日本美術發展的探討追溯了日本美術的現代性起源，而偏向從歷史性的結論回推事件的發生脈絡的這種慣性思考方式，也受到了藝評家榎木野衣的批評並對《封閉圓環》提出反論，提出「惡性場所」的概念，而經歷了「具體美術協會」和「團體『位』」後的戰後日本美術，似乎仍在「封閉著的圓環」中惡性循環。二、針對「具體美術協會」的發展軌跡提出兩個觀察，分別是美國美術對吉原治良的影響、以及以金山明為例，思考如何看待「具體美術協會」的作品所呈現出美國美術的模仿特性。三、彥坂在觀看「具體美術協會」的發展脈絡中也延伸出他個人對美術的看法，他所提出的觀點與當時的普遍看法有很大的差異，無論是對指令的理解或是對物派的批判性，而對實踐的思考也指出了活動的自我目的化，更為關鍵的是點出從「具體美術協會」到物派所呈現出的「封閉著的圓環」的美術困境。

《封閉圓環》雖然是 1973 年所發表的文章，距今已有近 50 年的差距，為什麼仍極具研究的價值？千葉成夫曾評其「不是作為解說，而是作為探問『具體』意義的首次優秀的論述」，即便榎木野衣指出很大的部分仍是對「具體美術協會」的解說，文章中關於「具體美術協會」的背景和作品夾述夾議的部分確實至少過半，但是《封閉圓環》依然有著重要的影響性觀點。《封閉圓環》將「具體美術協會」視為戰後日本美術的起點，而不是從年代上的 1945 年去理解所謂的「戰後日本美術／當代日本美術」，千葉成夫與榎木野衣在後來談論戰後／當代日本美術的文章中，也同樣是將「具體美術協會」視為起點，從時間上來看，《封閉圓環》相當先見地意識到了「具體美術協會」具「劃時代」的這層意義，背後重要的原因之一是「具體美術協會」引起的「製作行為的崩壞」，進而帶出一連串的效應，彥坂也藉此強調了他的美術思想中對「實踐」的重視。另一個重要的影響，是榎木野衣的「惡性場所」的提出。自從榎木野衣在 1998 年出版的《日本·當代·美術》提出「惡性場所」（但這個概念更早便已在雜誌中發表），在日本當代美術界引起了不小的爭議，後續於 2017 年出版的《震美術論》又再次重新探討、理解「惡性場所」，在台灣對於日本當代美術的了解中，也出現些許對於「惡性場所」的引用，有了初步的認識，但對這個概念背後的啟發文章《封閉圓環》卻鮮有聽聞。《封閉圓環》中提出從「具體美術協會」到物派所呈現出的「封閉著的圓環」的美術現象，時至今日似乎也對應了現代以來日本美術的循環史觀，在「意識」到「封閉著的圓環」有著關鍵的作用，至於對「彼方」的探討便又是另一個議題。

關於本研究的限制，首先對於彥坂尚嘉與榎木野衣從《封閉圓環》所衍伸出的反論與回應，受限於文章的篇幅無法有過於深入的探討，僅聚焦在榎木的《圓環彼方》中對《封閉圓環》的重點批評，後續彥坂的回應僅點到為止。再者雖然《封閉圓環》有近半的篇幅是對於「具體美術協會」與其成員作品的介紹和討論，極具研究「具體美術協會」的參考價值，但近年來國際上對於「具體美術協會」的關注有提升的趨勢，雖然仍難以稱得上豐富但也漸有相關的中文文獻、研究和資訊出現，因此本研究並不著重在彥坂文中的重心——對「具體美術協會」的探討上，更多是透過文章的前言、結尾與部分解說過程中帶出的觀點去解析《封閉圓環》的獨特之處。



參考書目

- 千葉成夫。1986。《現代美術逸脫史》。東京：晶文社。
- 中ザワヒデキ。2015。《現代美術史 日本篇 1945-2014》。東京：アートダイバー。
- 彦坂尚嘉。1973。〈閉じられた円環の彼方は——「具体」の軌跡から何を……〉。《美術手帖》370：頁 72-92。
- 彦坂尚嘉。2008。《彦坂尚嘉のエクリチュール——日本現代美術家の思考》。東京：三和書籍。
- 榎木野衣。1998。《日本・現代・美術》。東京：新潮社。
- 富井玲子。2006。〈グローバル化の中で戦後日本美術を考える——彦坂尚嘉《フロア・イベント》をケース・スタディーとして〉。收於《若山映子先生ご退職記念論文集》，大阪：大阪大学文学研究科西洋美術史研究室，頁 250-270。

