

2019 年度
東京藝術大学大学院美術研究科
博士後期課程学位論文

境界の手触り

—— “文字” から晶出/融解する共同体のイメージ——

東京藝術大学美術研究科美術専攻版画領域博士後期課程
美術専攻油画研究領域（版画）

1316909
王木易

目次

はじめに	1
第1章 共同体の輪郭	4
第1節 自己の輪郭・輪郭のデッサン	4
二つの境界	5
自他の境界	6
主観と客観のあいだ	7
第2節 分離するイメージ	9
言語の境界	10
切り貼り	10
「私」の身体	12
第3節 書かれる言語、話される言語	14
無色透明の叙述	14
平均的結晶	15
言葉の表層	17
濾過される異言語	20
音の翻訳	21
第2章 文字から晶出する共同体のイメージ	25
第1節 「くに」	25
想像されるもの	25
文字と印刷	27
筆記と切削	28
不在を刷る	31
文字と権力	32
文字をめぐる表現	34
第2節 「国」	36
不透明な「私」	36

民衆	37
人民のための芸術	40
赤い絵	42
灰色の絵	44
時間の結晶	46
第3節 詩と権力	47
文字の廃墟	47
漂白された文字	49
芸術の政治化	53
自然の共同体	55
第3章 文字から融解/晶出する共同体のイメージ：	
提出作品「The Facets of Boundaries」	58
第1節 意識/無意識の間	58
読む/観る	58
遅い書と速い書	60
視覚的「中国語の部屋」	63
第2節 空白	69
線と線の間	69
点と点の間	72
機械と人	74
第3節 書く/描く	76
「自然」の言語	76
名付けられない色彩	77
机上の線	79
おわりに	83
参考文献一覧	84
図版出典文献一覧	86

はじめに

本論文は「境界の手触り」と題し、社会的共同体を人工のイメージーションの規則的反復による「社会的結晶」とみなし、その晶出（結晶化）を促す「文字」が作り出す境界のイメージについて論じる。

文字とは言語を伝達するために線や点で構成された記号である。「言語」とは一般的に音声言語と文字言語を指すが、人間社会における共同体の形成と密接な関係にあるのは後者である。筆者の制作は一貫して、伝達のための文字及び文字を媒介する複製技術を、「書く」ためではない筆記行為と、複製を目的としない版面技法という純粋な造形行為に還元することで、共同体というそれ自体が物質として存在しないものの輪郭を表出しようとする試みである。

ソシユールは、言語における話し手と聞き手が伝達する記号が表す意味は、本来的に曖昧な性質を持っているため、完全な形で概念を共有することはあり得ないとする。それでも言語活動がこれまでである程度同じ意味の伝達を可能にしていることから、言語使用者にとって共通だとされる部分を「平均値」として、その平均値の上に成り立つ人々の活動を規則性と安定性の高い要素を「社会的結晶化」と例えている。自然科学における「結晶」とは、原子や分子が空間的に規則性を有するパターンによって繰り返し配列された物質を指し、結晶化とはある均一な溶液から固体の結晶が生成される現象のことであるが、ソシユールの比喩を更に発展させ、言語を結晶生成におけるパターン配列に例えると、言語使用による結晶とは複数の人間が寄り集まって作られる共同体のことだと言える。そして、その「平均値」のパターンの繰り返しが行き着く先には、ルイ・アルチュセールのイデオロギー論における「アンテルペラシオン」（良き市民であるためには何をするべきか？）という呼びかけに繋がる。これはベネディクト・アンダーソンが「想像の共同体」と呼び、メルロ＝ポンティが「制度化」と呼ぶ現象とも類似するが、「結晶化」という言葉の特徴は、対象が「あるかないか」ではなく「状態」が変化する可能性を含めている点である。

音声によるコミュニケーションは人間だけのものではないが、文字を使うのは人間だけであり、「文字」は、人為的に作り出された境界の一つだ。言語使用による対面交流でしか形成され得ない小単位の共同体は、文字とメディア、印刷技術を介することで、顔も知らない大勢の人間から成る大規模な共同体の形成を可能にした。つまり複製技術は共同体という結晶生成における触媒だと言える。「複製」と「文字」は、社会的結晶の形成の条件であると同時に、人為的に洗練し続けることで、その結晶をより大きく純度の高いものに成長させることができる。

一方、絵画における「イメージ」は、言語が作り出す境界を超越すると言われている。しかし絵画の起源、すなわち人間が何故イメージを必要としてきたのかという根源を探る

と、イメージは常に「共同体」における境界の形成に加担してきたことは明らかだ。言語が共同体という結晶の生成に必要なパターンだとすれば、「イメージ」はその仕上がりの姿を先立って提示することで、より巨大な結晶生成における補助の役割を持つ。イメージもまた、言語とは違う方法で境界を形成すると同時に、イマジネーションの境界それ自身なのである。

絵画における「イメージの帰属性」という問題は、日本人の血が一滴も流れていない著者が、幼少時から自身の「国籍」に属さないこの地で生活するうえで、常に向き合わなければならなかった問題である。移民、あるいはそれに近い「根無し草」のような立場の人間は、アイデンティティの形成過程において何らかの問題を抱えがちだ。筆者は、複数のコンテクストが入り混じるような環境において、自身で描いた一本の線にすら「これはどちら側のものなのか」という不安を常に抱いてきた。それゆえに筆者は、「描く」ことではなく「書く」（定められたパターンの繰り返し）行為を通してイメージを摸索することを選択する。それはやがて「書く」（境界を形成する）行為から、再び「描く」（境界をなぞる）行為へと循環し、結果として水が気体、液体、固体と変化するように、文字という物質が状態変化していくようなイメージの表現が生まれる。

機械翻訳技術の発達により、言語による境界が次第に脆くなりつつあるのは確かである。しかし昨今の世界情勢から鑑みると、移民の増加や混血によって様々な既存の境界がゆらぎ、グローバルで多様性に富んだ価値観が主流になっているかのように見える一方で、実際にはその反動のように多くの国で保守的で排他的な力が働いている。それは大きな共同体が、それを形成する膜を崩すまいとしなるとも、結晶の「純度」を落とすまいと不純物を廃しているようにも見える。共同体は結晶のように強固な構造をもっているが、常に自らを組み替えていく側面を持つ。

筆者は境界に立つ者として、変容する共同体の輪郭を常に第三者的な視点で観察してきた。その不可視なイメージの境界を「描く」と「書く」ことを通じて触れていく過程を本論で論じていく。

本論文では3章構成で論述する。

第一章は「共同体の輪郭」と題し、絵画を巡る主体・客体の考察から、筆者がどのように表現の対象を「文字」と「共同体」としてきたのかを論じる。それは、視点を固定し、透視画法（遠近法）によって対象を観察して描くという、筆者が日本で受けてきた西洋式の美術教育から出発し、「現実の境界」をなぞることから、やがて言語の境界、そして共同体の境界へと移行する過程である。

第二章は「文字から晶化する共同体のイメージ」と題し、印刷技術によって拡大する共同体にとって文字がどのように機能してきたか、また共同体を内から固めようとする権力者の意思の表象としてのプロパガンダについて論じる。芸術と権力は長い間、切っても切

れない関係にあり、その関係性において芸術は実用的な道具として機能する。しかし、権力対作家、あるいは全体主義対自由主義という単純な二項対立の問題のみに注目するのではなく、むしろ道具としての芸術がその機能を失う瞬間、既存の共同体の境界がゆらぐ瞬間に著者は表現の可能性を見出す。

第三章は「文字から融解する共同体のイメージ：提出作品『The Facets of Boundaries』と題し、文字とイメージ、「書く」ことと「描く」ことの境界、及び提出作品について、中国の文人画家、趙孟頫が唱えた「書画同源」の概念をはじめ、アンリ・ミショーやヴォルス等、文字をテーマに制作する作家を引用して論じる。これらの作家は筆記と描画の境目が無い領域で作品を作ってきた。それは「絵」なのか「書」なのか、という問題の根底には「身体」がある。

第1章 共同体の輪郭

何を構うものか、それでもこれは、あきらかにわたしの土地なのだ。自分ではうまく説明できないが、この土地を他の土地と取り違えるのは、あたかも、私自身を他人と取り違えるようなものであり、そんなことはできもしない。

私の土地とわたしがあって、外国人は二の次だ。

アンリ・ミショー『わが領土』(1929年)より

第1節 自己の輪郭・輪郭のデッサン

二つの境界



図1 王木易「鏡に映る自画像」キャンバス 油彩 65.1×53cm 2007

自分の顔を見るには鏡が必要である(図1)。なぜ私は、自分の顔を自分の目で——正確には自分の意識を通して(眼球は誰の物でも良い)、見ることが出来ないのだろうか。例えば、目の前にいる祖母の目。彼女の目を通せば、自分の顔を見られるのに、なぜ私は、自分の意識を、彼女の意識と交換出来ないのだろうか。

これは、いつ頃かはっきりとは思い出せないが、私が日本に来る以前の記憶である。つまり、5歳以前ということになる。今、幼い私の疑問に対して極めて無粋な形で答えるならば、「意識は基本的に肉体から離れることはできない。そして自分と他者の肉体がそれぞれ独立したものである限り、他者との境界を超えることは物理的には難しい」と答えるだろう。しかし幼い私には、自分の「意識」が果たして心臓に宿るのか、脳に宿るのか、判断も付かず、「意識」そのものの認識さえあやふやだった。しかし「なぜ自分の顔を自分の目

で見る事が出来ないのか」という疑問は、はっきりと感じていた。つまり、なぜ私の意識はこの（自分の）体に縛り付けられているのか、という問題である。私はなぜか、自分の意識を祖母の意識と簡単に交換できると——まるでパソコンの OS を交換するかのように——、何の確証もないまま、しかし頑なに思い込んでいた。私とその疑問をそのまま「为什么我不能穿过外婆的眼睛看东西？（どうしてわたしはおばあちゃんのみからものを見ることができないの?）」と祖母にぶつけると、祖母は面食らったような顔で私を一瞥し、困ったように笑って「因为菩萨确定这样（それは神様がそう決めたからよ）」と答えた。

5歳前後の頃の私の記憶は、主に中国語で形成されている。はっきりとした記憶が残っているわけではないが、私が何か疑問を感じて祖母に質問すると、大抵前述のように「神様がそう決めたから」という答えが返ってきたのを覚えている。私は流暢な無錫語（方言）を話し、唐詩をすらすら暗記していたらしいが、それらは5歳の頃、両親に連れられて日本に移住したことで、ほとんど全て、ひらがなによって上書きされることになる。その頃は周囲の人間に何かを話しても、両親以外に通じることはなかった。「それも神様が決めたことだろうか?」と私は思っていた。

以上は、私が記憶している中で一番初めに感じた、2つの「境界」に関するエピソードだ。一つは自己と他者の境界、もう一つは言語の境界である。

自他の境界

一つ目の境界に関して、意識と世界を母子関係に例えたモーリス・メルロ＝ポンティは、著書『眼と精神』の中の「幼児と対人関係」でそれに言及している。彼は幼児が「手」と言う時、それは自分の手だけではなく親（他者）の手を指すときもあり、幼児が<自己>と<他人>の区別に対して、全く中立的に生きていることを指摘する。またそれが、幼児が遠近法や透視法（さまざまな外的条件をただ一つの平面に投影する方法）を利用せず、現代風のデッサンや絵画を比較的容易に理解できる理由であり、幼児が「私」という言葉の使用が遅れることの原因でもあるとする¹。

幼児がその言葉（私）を使うのは、彼が、他人のパースペクティブとは区別される<自分自身のパースペクティブ>というものを自覚し、そしてそれらすべてを外的対象と区別したときなのです。（中略）「私」なるものが入り込んでくるのは、人々が彼に向かって言う「お前」が、自分にとっては「私」だということがわかったときです。つまり、「私」という語が使用されるためには、視点というものは相互的なものだという意識がなければならないわけです²。

1. モーリス・メルロ＝ポンティ『眼と精神』滝浦静雄、木田元訳 みすず書房 1970 p182-183

2. 注1同書 p184

幼児は、自己と他者の区別がほとんどついていない、あるいは曖昧な状態から、次第に自己と他者の境界を認識していく。その過程の記憶として、私は「なぜ祖母の目を通して自分自身を見ることができないのか」と考えていたことになる。私が祖母に「見られている」という認識は薄く、自分の視点が大人の高さに届かないことを不思議に思っていた。それはもちろん「自己を客観視」したり、「他者の目」を気にしたりするといったことではなく、どこまでが「自分」なのかを手探りする過程だったのだ。

先の引用を裏返してみると、幼児が自由な視点から絵を見るのとは反対に、いわゆるルネサンスの平面遠近法を利用して描くデッサンは、視点を固定して対象を正確に写し取ることが求められる。幼児が自己を認識するには、飼い主の予想以上に広いテリトリーを持つ放し飼いの猫を、捕まえて家に閉じ込めておくように、自己を自身の肉体という家の中に収める必要がある。

デッサンは、美術系の学校に行った/行こうとする人間ならば、ほとんど誰もが避けて通れない関門だ。そこでは、「個性」や「主観」を主張することはほとんど求められない。古代ローマの大プリニウスが、絵画の起源は人間の影の輪郭線をなぞることから始まった³としていることからすれば、描くという行為の原初は対象をいかになぞるかということから始まったと言える。「描く」という動詞が、我々には「創造」という意味まで含んでいるように響く一方で、「なぞる」という動詞には驚くほど主体性がない。しかしその空虚さは、デッサンにおける無個性に通じるものがある。

西洋式の石膏デッサンや静物デッサンでは、描き手は背筋をピンと伸ばし、なるべく視点を移動させないようにすることが推奨される。視線の高さが変わったり、視線が絶えず移動すると、対象の形を正確になぞることが難しくなる。私は父方の親類に芸術家が多かったため、幼少期から絵を見たり描くことに親しんできた。それでも「絵の描き方」を具体的に学んだことはなく、ただ日常的にクロッキーやスケッチをしているうちに、「対象の輪郭をそっくりに写し取る」ことにはある程度長けていた。高校の美術科もやはり放任主義で、デッサンにしろ油絵にしろ、「やり方」より、ほとんど目を頼りに描いていた。教師からはただ「見たままに描け」と言われ、形の狂いを背後から「違う」と指摘されて直す過程は、メルロ＝ポンティの言葉を借りれば、対象の位置を<見る>ことを理解するために、<自分の体の諸部分がどこにあるかを知り、さらに、四肢の及ぶ範囲内にある空間のあらゆる点に「注意を移し」うるような心>⁴をもつことと似ていた。

主観と客観のあいだ

アルベルティは『絵画論』の中で、画家はひたすら見えるものを描くことにたずさわっ

3. プリニウス『プリニウスの博物誌 3』中野定雄・中野里美・中野美代訳、雄山閣出版 1986 p1409

4. 注1同書 p278

ていればいいと述べている⁵。しかし、「見たままに描け」とは便利な言葉だ。もちろん、受験対策時とそれ以外の時での意味合いは多少変わってくるが、それは「写真のように描く」こととも、「写實的に描く」こととも厳密には違う。その言葉は客観的であれと言っているようで、実は描き手の主観に委ねている部分がある。「見たままに描け」とは、私には主観的になぞれと言っているように聞こえるのだ。

まず、カメラのレンズは単眼であるのに対して、人間の目は複眼であるという事実。そして何をもって写実とするかは、言葉の定義に先立って「速度」が問題になってくる。つまり、視線をほんの数秒キャンバスに向け、再びモチーフに目を向けた時、そこにある風景が数秒前とは微妙に違うように、現実は一瞬と変貌している。それを「誤差」とするか、「変化」とするかは、描き手が現実をどのように解釈しアウトプットするかにかかっている。



図2 王木易「裸夫像」キャンバス 油彩 90.9×72.7cm 2007

図2は私の受験期の油絵だが、主題となる男性モデルを右寄りに配置する模範的な構図を取り、周囲の学生もラフなタッチでモデルを前後に囲い込むように描いている。モデルと違って学生は静止してくれないため、背景の赤いシャツを着た学生などは、位置を左から右へ大きく移動した痕跡として描いている。そして翌年の作品(図3)では、モデルが手や顔を動かす度に、その輪郭を「修正」するのではなく「加筆」している。このように私

5. L・B・アルベルティ『絵画論』 <改訂新版>三輪福松訳 中央公論美術出版 2011 p10

は、視線をモデルとキャンバスの間を行き来させながら、「その瞬間の見たままの光景を描く」ことを実践していたため、一つの画面の中に異なる時間の積み重ねが見られる。そして図2での時間の層に比べ、図3での層の数はより多くなっている。



図3 王木易「人物」キャンバス 油彩 65.1×53cm 2008

「見たままに描く」とは、「見る」と「描く」こと、すなわち意識と身体の関係について再考させられる言葉だ。私の作品に、幼少期の体験や物語を直接モチーフにしているものはない。しかしその頃の記憶の断片は、私が描く対象を常に浮遊し変化し続けるもの、静止しえないものとして見ることになるきっかけになったように思える。私は自身の意識を、肉体を超えて拡張することはできないが、自分自身を三脚に固定したカメラのようにじっと静止させ、現象世界のうごめきをなぞり続けているのである。

幼児の未分化な自己認識の範囲は、猫のテリトリーのように予想外の広さを持っている。それがしかるべき範囲に収まった時、私は自己の輪郭を認識し、同時に他者の輪郭をも認識する。輪郭を描くことは、境界のデッサンに他ならない⁶。そして私にとって、それは一本の線ではないのだ。

第2節 分離するイメージ

言語の境界

幼少期の私が感じた二つの目の境界、つまり幼少期の自分にとっての言語の境界と(第3、4節で詳述)、それ自身が持つ「不条理」性について言及したい。言語の問題は、私が両親に連れられ日本に移住した際にぶつかった最も明瞭な壁であり、気づいた頃には消滅し、代わりに色濃い境界となって私の足元に現れた裂け目のようなものである。

6. L・B・アルベルティ『絵画論』<改訂新版>三輪福松訳 中央公論美術出版 2011 p3



図4 著者の祖母宅の観音菩薩像 2017

前述のように「为什么我不能穿过外婆的眼睛看东西？（どうしてわたしはおばあちゃん
の目からものを見ることができないの？）」という問いに対して、祖母は「因为菩萨确定这
样（それは神様がそう決めたからよ）」と答えた。祖母の言葉の中で、私が「神様」と認識
していたものは、中国語では「菩薩」であった。祖母は自宅に観音像を祀っており（図4）、
ことあるごとにそれに頭を下げるように言われた。しかしそれを、仏教での「観音菩薩」、
さらに祖母にとっては仏教というより、道教に取り込まれた「慈母観音」とであると認識し
たのは、かなり後のことだった。当時のその像へのイメージは、一般名詞としての「神様」
に近かったように思う。祖母は自分が祀っているものが何か、深く理解しないまま、ただ
精神的な重石として観音像を置いていた。

しかし、聖書の物語を描いた絵が、文字を読めない人々に教義を広めるために描かれて
いたように、紙と印刷技術によって経典が広く一般に普及する以前、多くの人々は長らく
宗教的イメージと口伝のみによって教義を理解してきた。文字で経典を深く理解する人と、
イメージのみを祀っている人の数を比べれば、後者が圧倒的なのは言うに及ばない。キリ
スト教でのイコンは、神を思い描くための窓としての機能を持ち、救済は像によって成就
するのではなく、像を通してみる神の恩恵によってもたらされる。聖なるイメージは、彼
岸と此岸、聖と俗、精神と物質をつなぐ媒介としての機能を持つ⁷。そして幼い私にとって、
「神」は説明しきれぬもの、理不尽を背負い込む装置として機能していた。

切り貼り

学部1年の初めの頃に制作した「coffee drawing」（図5）には、単純な形態の「聖像」
がいくつか登場する。この作品は、身の回りの不要な書類や失敗したドローイング紙に、
インスタントコーヒー液で染みを付けたり、落書きをしたり、その他様々な素材をカラー

ジュして作った 60 ページに渡る本だ。インスタントコーヒーを使用したのは、それが当時日常的に飲んでいたのであり、また「絵具」ではないからである。絵具を使用すれば、その色は意味を持つ。私はこの作品を絵画ではなく、日常の延長物として提示した。この本の終盤には、キリスト像や持国天らしきものが現れる。キリスト像の頭上には、「耶穌」(図 5) と中国語でキリストを意味する漢字を書き、マリア像とも観音像ともつかないシルエットの下には、中国語で「マリア観音 (馬利亞観音)」⁸、上に聖観音のサンスクリット語の読み「Āryāvalokiteśvara」を下に書いた (図 6)。我々は仏教がインドから伝来したことは知っていても、普段「菩薩」や「阿修羅」と名付けて読んでいるものが、サンスクリット語の読みに対応する当て字であることを忘れがちだ。つまりこの作品では、異なる文化圏の宗教像に、それぞれ異なる言語、あるいは由来となる (親しみのない) 言語で表題を付け、日常のコンテキストの中に混乱を引き起こしている。



図 5 王木易「coffee drawing」(一部) 紙、インスタントコーヒー、ジェッソ 25.7×18.2cm 2009



図 6 王木易「coffee drawing」(一部) 紙、インスタントコーヒー、ジェッソ 25.7×18.2cm 2009

7. 宮下規久朗『聖と俗 分断と架橋の美術史』岩波書店 2018 p214

8. 「マリア観音」は江戸時代に隠れキリシタンが信仰の対象としてマリア像に似せた観音像である。つまりこの像のシルエットと付随する二つの言語の表記により、少なくとも 4 つのコンテキスト (インド、日本、中国、キリスト教圏) が入り混じることになる。

多くの人にとって、幼少期の思い出は、理不尽で不可解な出来事で溢れている。もちろんそれは、大人にとって子供の行動が理不尽で不可解なことの裏返しでもある。ある日突然、周囲の人々に自分の言葉が通じなくなることは、私にとって、それまで読んでいた本が突然断ち切れ、別の本が継ぎ合わされたような不条理な分断であった。しかしそれに続く記憶の中で、私はいつの間にか流暢な日本語を話し、中国語を忘れつつあった。そうした継ぎ接ぎの記憶と混在する言語感覚は、私が絵を「一枚」の「完成されたものとして」終わらせることができない恐怖に繋がっている。コラージュは画面の枠を超えて切り貼りし続けることができるため、本質的に終わりがなく——癌細胞のように増殖させ続けることができる。そして本は絵画と違い裏面があり、ページを際限なく加え続けて行くことができる。

コラージュの起源には諸説あるが、ピカソやブラックがキュビズムの文脈で、過度に主題を解体させたのに対して、認識しうる対象を画面に取り戻すために行われ、シュールレアリズムに応用されたとするのが一般的である⁹。その代表格のマックス・エルンストは、コラージュ小説『慈善週間または七大元素』が刊行された1934年、スイスで開かれた「シュールレアリスム展」のカタログ序文に、次のように書いている。

たえず変化する夢幻的現実を描く画家たちこそがシュールリアリストだというとき、それは彼らが画布の上に自分の夢をコピーしているのだとか（とすれば素朴で描写的な自然主義に等しくなってしまう）、あるいはまた、ひとりひとりがくつろごとくするにしろ悪意を示そうとするにしろ、自分の夢の要素を組み立てて自分用の小世界をつくっているのだとかいう意味にとってはならない。それは反対に、**彼らが内的世界と外的世界との境界領域——いまも不明瞭ではあるにせよ、物質的にも精神的にも完全な現実性（「超現実性」）を有する領域——のなかを、自由に、大胆に、しかもごく自然に動き回っている**という意味であり、また、彼らはそこに見えるものを記録し、革命的本能にかられて出動すべきところへ出動している、という意味である¹⁰（太字・著者）。

コラージュやアサンブラージュは、ポップ・アートの造形の基本原理でもある¹¹。その源流は、ダダイズムとシュールレアリズムにあり、マルセル・デュシャンが日常で消費される製品を芸術の対象として異化したレディメイドの手法から、機械を芸術上のボキャブラリーの表現手段としたポップアートへと繋がる。しかし、シュールリアリストたちが本来関連性のない複数のイメージを組み合わせて、無意識の衝動の先にあるより広い世界へ羽ばた

9. 『世界美術大全集 西洋編 28 キュビズムと抽象美術』 乾由明ほか編 小学館 1996

10. マックス・エルンスト『慈善週間または七大元素』巖谷國士訳 河出文庫 2011 p414-415

11. ティルマン・オスターヴォルト『ポップ・アート』タッセン・ジャパン (株) 2001 p138

こうした(図7)のとは対照的に、多くのポップ・アーティストたちにとって、既存のイメージを切り貼りすることは、なるべく主観を廃して現実世界の矛盾と不条理に新たな調和的外観を与えようとする手法であった(図8)。



(左) 図7 マックス・エルンスト『慈善週間または七大元素』より 1934

(右) 図8 リチャード・ハミルトン『一体何が今日の過程をこれほどに変え、魅力的にしているのか?』
コラージュ、26×25cm 1956

「私」の身体

一方、1950年から60年代に活動し、32歳で夭折したベルナール・レキシヨは、シュールレアリズムと呼ぶには客観的な、ポップ・アートと呼ぶには主観的な表現で、コラージュ作品や立体派絵画を多く残した(図9、10)。レキシヨについて、ロラン・バルトは次のように記している。

多くの画家たちが人間の身体を再現してきた。しかし、この体はつねに他人の体であった。レキシヨは自分自身の身体しか描かない。といっても、彼が自分自身を横眼で見ながら写すのは、あの外部の身体ではなく、内部の身体である。しかし、それは他の身体だ。その激しい原形質が突然現れるのは、あの二つの色の対決を通してだ。カンバスの白と閉じた眼の黒。その時、画家の全身がひきつる。内臓や筋肉が表に出るわけではない。反撥と悦楽の仕掛けが表に出るだけだ。それは、素材(材料)が、ねばねばした、あるいは、きわめて鋭い振動の中に吸収される瞬間だ。絵画(あらゆる種類の作業をまだこう読んでおこう)は雑音となる¹²。

12. ロラン・バルト『絵画論』沢崎浩平訳 みすず書房 1987 p155-156



(左) 図 9 Bernard Réquichot Daté 1952 Huile sur papier marouflé

(右) 図 10 Bernard Réquichot Sans titre, 1960 Collages sur toile avec rehauts de peinture

エルンストが、複数の関連性のないイメージを組み合わせて精神世界と現実世界を自由に行き来し、異なるコンテキストが組み合わされたイメージに新たな名前と物語を付与したのとは対照的に、レキシヨが絵画を「雑音」と称することは、連続した物語への拒否感のように思える。しかしそれは、ポップ・アートで意図された没個性とは違う。バルトは続けて、レキシヨの作品を「対立のない身体」「意味を奪われた身体」、そしてコラージュ作品を、コラージュの語源のコル（糊）を用いて命名を消滅させたものと述べている¹³。物語を語るには、それを語る主体が必要である。レキシヨの作品では、精神の内と外、主体と客体といった、デカルト的二元論を廃して立ち上がる身体が不気味に表現されている（図 11）。

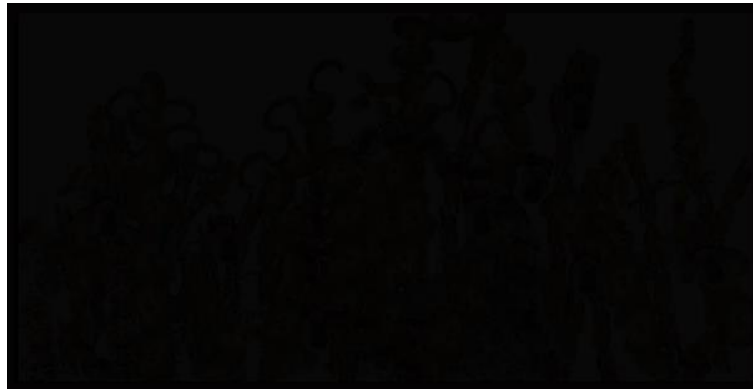


図 11 Bernard Réquichot "La cocarde - Le déchet des continents", 1961
Collages sur contre-plaqué avec rehauts de peinture

13. 注 11 掲書 p160

「coffee drawing」(図 12) は、具象的なシルエットに見える偶然の染みや形を、生物標本で各部位を解説するような構成をとっている。記載されている情報は、複数の言語(日本語、中国語、英語、サンスクリット語などで)で書き込んでおり、そこでは本来意味のないものを名付け(意味を持たせ)ながら、標本であるがゆえに物語は生まれ得ない。名詞だけで構成された連続性を持たないこの本では、しかし、最後に連続して異なる文化圏の聖像が登場する。

私は無意識の内に、祖母がかつて私の疑問を全て彼ら(聖像)に押し付けたように、不条理を飲み込む象徴としての彼らを、非難しようとしたのかもしれない。だがそれは、彼らの母語ではない言語と、私が話すことのできない言語を介在させることで、再び意味を奪われ、物語ではなく単語として分離する。それらはどこまでも、私の身体による痕跡で氾濫しているのだ。



図 12 王木易「coffee drawing」(一部) 紙、インスタントコーヒー、ジェツ、25.7×18.2cm 2009

第 3 節 書かれる言語、話される言語

無色透明の叙述

「語る」という行為は言語に依拠しており、言語について語る時にも言語を使わねばならないというのは、時として妙な気分になる。言語はツールであると同時に行為でもあるために、両者は不可分である。我々が言語について語る時は、他者とのコミュニケーションにおける差異と、自らの思考を言語に変換する際の差異とのどちらかを問題にすることが多く、これは言語を思考の表現体系として扱うのか、言語と思考を一体のものとして扱うかの問題だ。前者は話された、あるいは書かれた言語を問題にするのに対し、後者は

人間の意識が言語とどう繋がるのかを問題とする。私の作品は初期において前者の問題に注目し、徐々に後者の問題に関心が移っていく。

アメリカの言語学者ベンジャミン・ウォーフは、それまで絶対視されていた西洋の言語を他の諸言語と相対化した上で、すべての言語はそれを用いる人々の知覚世界を現実形成する上で重要な役割を果たすと言う。

われわれは自然を、われわれの母語によって引かれた線に沿って分割する。われわれが現実の世界から取り出すカテゴリーや累計は、自然そのものからは見出しえない。それとは逆に、世界は万華鏡的な印象の流れであって、われわれの心がそれを組織化するのである。——これはわれわれの心の中の言語体系によるものであるということができる。われわれは自然を分断し、それを概念に組織し、われわれが現にしているような意味づけをおこなう。これは主としてわれわれがそれをこのように組織すると言う協約に加わっているからである。——この協約はわれわれの言語社会全体に通用し、かつわれわれの言語の型の中に集成されている。この協約はもちろん暗黙のものであって成文化されてはいない。しかしその条項を守るのは絶対的な義務である。(中略) いかなる人も自然を完全に無色透明に叙述することはできない。自分がきわめて自由だと思っている時でさえ、ある型の解釈を押しつけられているのである¹⁴。

言語が話者の性質そのものに影響を与えると言うウォーフの言語相対化説¹⁵は、後に民族主義や人種差別を助長するとして批判されるが、言語そのものが話者の特性に直接的に関係するのは言い過ぎだとしても、「いかなる人も自然を完全に無色透明に叙述することはできない」という言葉には賛同したい。言語学という学問はヨーロッパとアメリカにおいても、侵略国と植民地間の優劣を科学的に裏付けるために利用されてきた歴史がある。つまり「いかなる人も自然を完全に無色透明に叙述することはできない」という言葉の後に「インディアンの言葉の性質上、彼らは英語を話す我々とは越えられない境界がある」という結論を導き出していたのである。

平均的結晶

私が幼児期に初めて口にした言語は間違いなく中国語である。しかし記憶に残っている限り初めて書いた文字はひらがなだ。私は自分が5歳以前に紙と鉛筆を使って絵を描いていたことははっきりと覚えているが、漢字を書いていたかどうかの記憶はひどく曖昧で、

14. エドワード・ホール『かくれた次元』日高敏隆、佐藤信行訳 みすず書房 1970 p131

15. サピア＝ウォーフの仮説：「どのような言語によってでも現実世界は正しく把握できるものだ」とする立場に疑問を呈し、言語はその話者の世界観の形成に差異的に関与することを提唱する仮説。

鮮明に思い出せるのは母親の向かいでひらがなの練習していた情景のみだ。この時、日本語と中国語は私の中で母語であると同時に異国語である。

ソシュールはジュネーブ生まれのスイス人だが、1890年代フランスの言語学界で第一人者の地位にあった。彼はラング（言語）とパロール（発音、発話）の総称を「ランゲージュ（*langage*）」：言語活動と定義するが、ラングの範囲をはっきりと定義することを難しさに関して、二つの異なる側面が常に相互に対応し合うということを、いくつかの例を挙げながら説明している。

①調音される音声は、耳によって知覚される聴覚的印象であるが、音声器官がなかったとしたら、音は存在しないはずである。言語を音に還元することはできないし、音を口腔の調音から切り離すこともできない。この逆もまた同様であり、聴覚映像を考慮にいれなければ、音声器官の運動を定義することはできない。

②ただ、音が単純なものだということを認めるとすると、音がランゲージュ（言語活動）を作るということになるのだろうか。それはない。音は思想を表す道具に過ぎず、それ自体のために存在するということはない。だとするとそこには、新たな、そして恐るべき対応が生まれ出てくる。すなわち、聴覚と調音が複合された単位である音が、次には観念とともに、**生理的でありかつ精神的な複合的単位**を構成するのである。

③ランゲージュには個人的な側面と社会的な側面があり、一方を他方なしで理解することはできない。

④ランゲージュは、どの瞬間においても、確立された体系の進化という側面を同時に含んでいる。言い換えれば、**ランゲージュは、あらゆる点において、現実の精度であり、また過去の産物でもある**ということである¹⁶。（太字・著者）

ソシュールは、言語とは単なる音と文字によって編まれるプログラムのコードではなく、様々な外的要因と内的要因によって変化し続ける観念的なものであるとした。また、話し手と聞き手が伝達する記号が表す意味は本来的に曖昧な性質を持っているため、同じラング（個別言語）の使用であっても概念をすべて完全な形で共有することはあり得ないとする。それでも言語活動がこれまでである程度同じ意味の伝達を可能にしていることから、言語使用者にとって共通だとされる部分を「平均値」として、その平均値の上に成り立つ人々の活動を規則性と安定性の高い要素を「社会的結晶化」と例えている¹⁷。

この「平均値」や「社会的結晶」は、まさに共同体を形成する核となる概念であるように思える。ラングは共同体全体が作り出すものであり、どの個人の脳の中でもラングが完全であることはなく、集団の中でのみ完全な形で存在する。つまり、複数の人間のコミュ

16. フェルディナン・ド・ソシュール『新訳 ソシュール 一般言語学講義』 町田健訳 研究社 2016 p30

17. 注 16 掲書 p32

ニケーションによって成り立つ共同体と、そのコードとなる言語はそもそもが一体の存在である。

言語学とは端的にこの社会的結晶化における法則、あるいは条件を研究する分野であると言えるが、私を含め言語をモチーフとして扱うアーティストは、しばしば言語学の埒外で、言語が晶出（結晶化）するのか、あるいは融解（混ざり合う）のかという問題に注目する。同じ言語間ですら完全な形での共有が不可能ならば、異言語間における差異はより大きく、それ故に翻訳者が裏切者だというイタリア語の有名なフレーズ¹⁸が（それ自身を翻訳した形で）周知される。そして話す言葉と書く言葉の間に断絶が起きていた私の中では、言語活動において私を私自身が裏切るような状況が発生することがある。

言葉の表層

ヴァルター・ベンヤミンは「翻訳者の使命」という文章で、次のように述べる。

翻訳においてさまざまな言語のあいだの親縁性が現れるとすれば、それは模写されたものと原作とのあいまいな類似性によるのとはちがうかたちで現れる¹⁹。

ベンヤミンの論考はいずれも難解だが、この一節は私にとって比較的理解しやすい。例えば、「夢を見た」という文章を中国語と英語に訳すと、前者は「做了梦」となり、後者は「I had a dream」となる。機械翻訳の精度は年々向上しているので、今ではいずれも対日翻訳では「夢を見た」と正しく訳されるだろう。しかし、単純に「做」（そして完了形としての「了」）と「have」を慣用句としてではなく、日本語で直訳すれば、前者は「夢を作った」、後者は「夢を持った」となる。私は中学の時、その日に見た夢を両親に話そうと、「看了梦」と、「夢を見た」という日本語文を、そのまま脳内で訳して口に出し、両親にひどく笑われた。

「かるた」（図 12）は、このような翻訳の問題をテーマに、学部 1 年の終わりに制作したもので、私が言語の境界をモチーフにした最初の作品でもある。A-Z までの 26 個のアルファベットから始まる単語を、日本語、中国語、英語から無作為に選び、下記のルールを設定し、それに従って 26 枚の読み札を作った。

18. "Traduttore e' traditore" 直訳すると「完全な翻訳はあり得ない」

19. アントワーン・ベルマン『翻訳の時代 ベンヤミン「翻訳者の使命」注解』岸正樹訳 法政大学出版局 2013 p145

【翻訳ルール】

- ① 日本語、英語、中国語を使用。
- ② 設定した単語を、その単語の言語以外の 2 つの言語で訳し、2 つの言語による 2 つの訳を再びそれ以外の 2 つの言語で訳す。

例：日本語→中国語訳 1、英語訳 1

中国語訳 1→日本語訳 1st、英語訳 2nd

英語訳 1→日本語訳 2nd、中国語訳 2nd

- ③ ②の過程を 1 周として、訳が設定した単語に戻るか、2 周に渡って同じ訳が繰り返り登場、或いは停止ルールが適用されるまで翻訳を続ける。
- ④ (辞書) 設定した単語の意味にかかわらず、一番先頭の訳を使用する。
- ⑤ (翻訳サイト) 訳がバラついた場合は統計をとり、多いものを採用する。

【翻訳停止ルール】(訳が以下の状況に陥ったときは翻訳を打ち切ること)

- ・訳が「～の…」等、複数の品詞を用いる文章になった場合。
- ・訳が「～(を)する」等、複数の品詞を用いる動詞になった場合。
- ・設定した単語が、外来語として扱われた場合(例：「すきやき」→「Sukiyaki」)

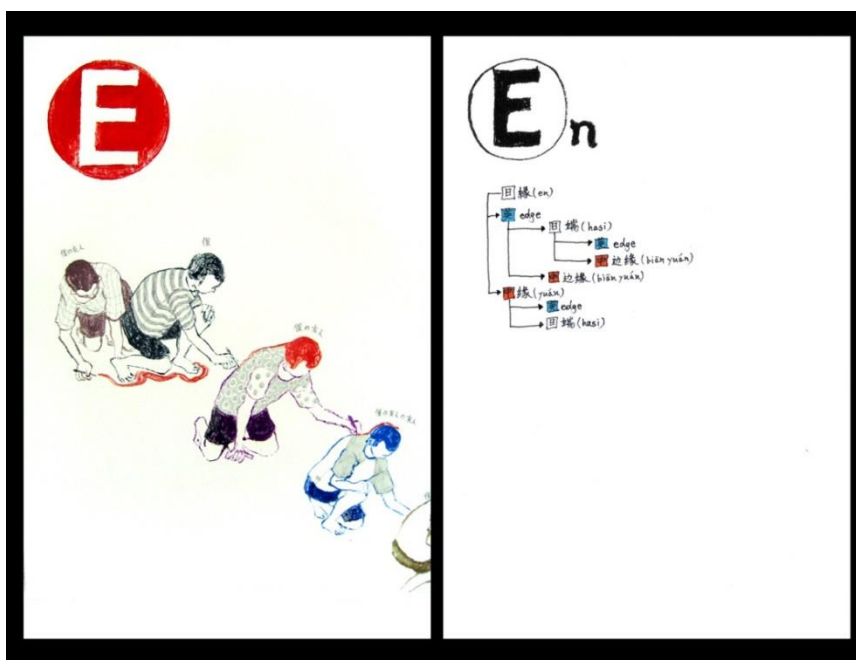


図 12 王木易「かるた 紙牌 Card」(一部) モノタイプ、鉛筆、色鉛筆、コラージュ、25.7×36.4cm 2009

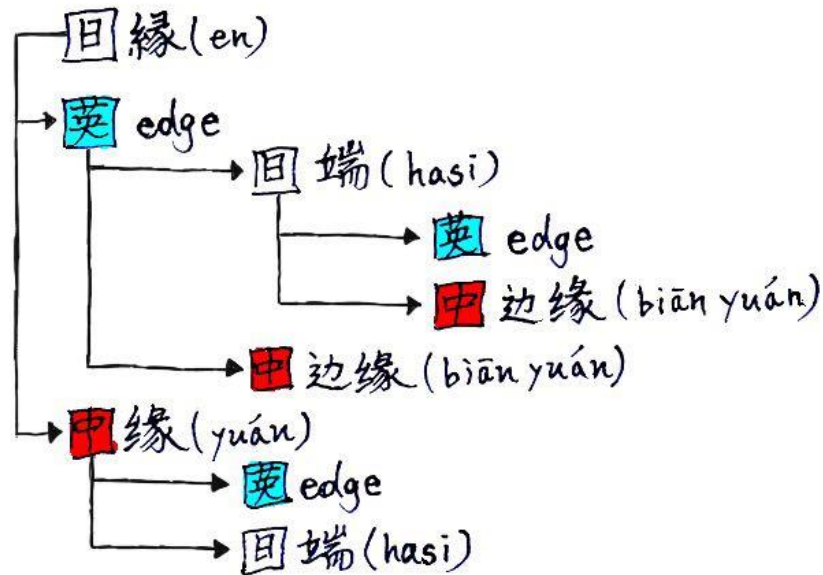


図 13 王木易「かるた 紙牌 Card」(一部) モノタイプ、鉛筆、色鉛筆、コラージュ、25.7×36.4cm 2009

例えば図 12、13 では、「E」から始まる単語として、日本語の「縁(えん)」を選んだ。誤訳されることを半ば確信犯的に選んだ単語だが、案の定機械翻訳は、「縁」だけでは「えん」なのか「ふち」なのか判断がつかないため、英語では「edge」が優勢となった。中国語での訳は、「縁」が、日本語と同じ「つながり」の意味で使用されるのでそのまま訳されたが、逆に中国語の「縁」を日本語に訳す際には、なぜか「縁」ではなく「edge」と同じ「端」の意味になってしまう。「edge」と「端」で訳が詰まってしまったので、この札は三周の翻訳で終わっている。それに対応する絵札には、複数の人物がそれぞれ自分の前にいる人物の縁(ふち)をなぞっている様を、辞書の挿絵風——単純でどこか稚拙、そして指示的——、モノタイプの手法を使って描いた。左から 2 番目の「僕」を中心に、両隣りの人物は「僕の友人」、その先は「僕の友人の友人」と注釈をつけて、人間関係の縁(えん)における距離感を端的に表してる。

全ての単語についての説明は割愛するが、「縁」のように同じ字面でも複数の意味を持つものや、固有の文化背景がある言葉は、何周しても元の単語の意味に翻訳されることはなかった。それに対して、どの文化圏でも使用される一般名詞は、1 周だけで元の意味に正しく翻訳された。なるべく自分の意思を排除できるように定めたルールで、一つの単語から生まれた「誤訳」の組み合わせが発想させるグロテスクなイメージ(図 14)は、翻訳に対するベンヤミンの「原作と模写」の例えに対応している。

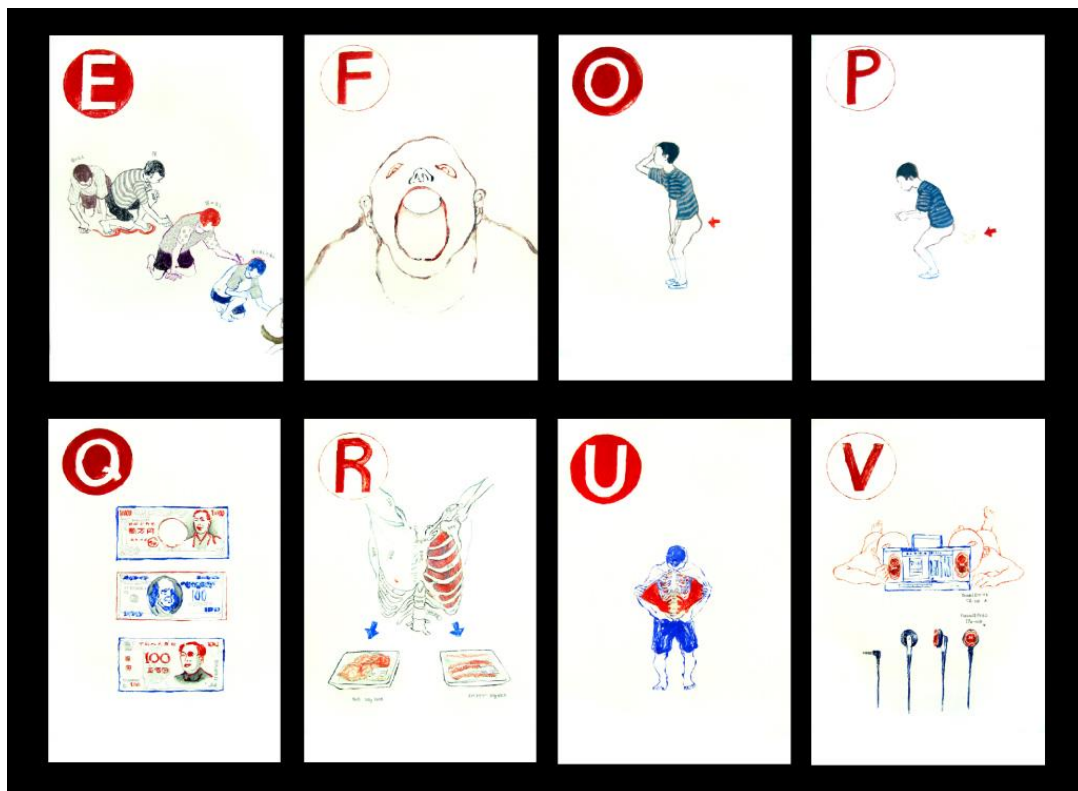


図 14 王木易「かるた 紙牌 Card」(一部) モノタイプ、鉛筆、色鉛筆、コラージュ、25.7×36.4cm 2009

濾過される異言語

2011年の東京藝術大学博士審査展で公開された奥村雄樹の映像作品「ジュン・ヤン《忘却と記憶についての短いレクチャー》」も、翻訳をテーマにした作品だ。私は前年末に開かれた、この作品につながるレクチャーを実際に傍聴したが、壇上でアーティストのジュン・ヤンが自身の作品について英語で語り、隣に座る通訳者がヤンの話す内容を逐次通訳していた。通訳者は大変優秀で話すスピードも速かったため、話の前後の繋がりが分断されず、理解しやすいレクチャーとなっていたことを覚えている。奥村は、ヤンと通訳者を正面から撮影していた。ところが博士審査展で公開された映像作品には、ヤンの姿は映っておらず、通訳者の姿と彼女が話す言葉のみが、切り取られて繋ぎ合わされていたのだ。通訳者が語る「私」は彼女ではなく、彼女が語る物語は彼女自身のものでもない。一方、それは同時に彼女の中で「濾過された」言葉で構成されている。しかしヤンの姿と言葉は切り取られているため、我々にはその精度を精査することはできない。翻訳の精度は、単語の置き換えの精度ではなく、文脈をいかに理解し、その文脈を表わすのに相応しい表現に置き換えられるかにかかっている。書物であれば、翻訳者は一つ一つの言葉に、訳語の注釈をいくらでもつけることができるし、それによって読者は原著の意味により近づくことができるが、逐次通訳や同時通訳では、いちいちその単語に含まれる複数の意味を解説するこ

とはできない。書かれる言葉とは違って、話される言葉はすぐに消えてしまうからである。一定の速度がなければ連続性は失われ、我々は言葉の表面の意味を理解できても、背景の文脈を見失う。

通訳者がいかに優秀であろうと、我々はそこに「誤訳」が一切ないことを即座に検証することはできない。奥村の作品では、ヤン本人の声は全て消えている。しかし我々が普段見る国際ニュースや、海外の吹き替えドラマや映画でも、画面で語る本人の言葉は掻き消され、別人の言葉が被せられている。それが本人が語る内容そのままの意味であると、我々は何を根拠に信じているのだろうか？いかに多言語に通じ、多くの言語を「理解」できる人であっても、それらの言語が血肉ととして母語となることはなく、根本的に異言語²⁰である。多くの人は、信じるしかないのである²¹。ヤン自身がレクチャーの中でこう語る。

人生って、ほとんど半分以上が、誤解でいろんなものが成り立っているんじゃないかなって思ってしまう。じゃあその誤解はどこから生まれるかと言えば、たとえば文化的背景が異なったり、または言葉が違ったり、または解釈によってですね——同じものを見ていても²²。

これは英語で語るヤンの言葉を通訳者が日本語訳したものの書き起こし字幕からの引用である。これは紛れもなくヤンが語ったことであるが、ヤン自身の言葉ではない。

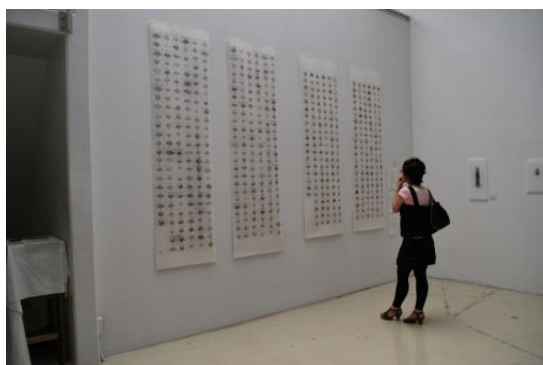
翻訳される音

同じくアルファベットを題材にした「骨字」(図 15、16)は、私が油画から版画に移る契機となった作品である。しかしここでは、「翻訳」の問題はより感覚的なものになっている。美術解剖学の講義で、脊椎の数がアルファベットと同じ 26 個であると気づいた私は、26 個の脊椎をそれぞれアルファベットに対応させ(図 17)、般若心経の日本語読みと中国語読みを刷りあげた。例えば「観自在菩薩」は、日本語では「kan ji zai bo satsu」となり、中国語では「guan zi zai pu sa」となる。そして版木大の紙に「k」に対応する脊椎の版を刷り、その上に「a」と「n」の版を被せて刷るといった調子である。最終的には刷りあげた 266 字を大きな紙に貼り合わせて(図 15)、それぞれ 2 幅の掛け軸とした(図 15)。

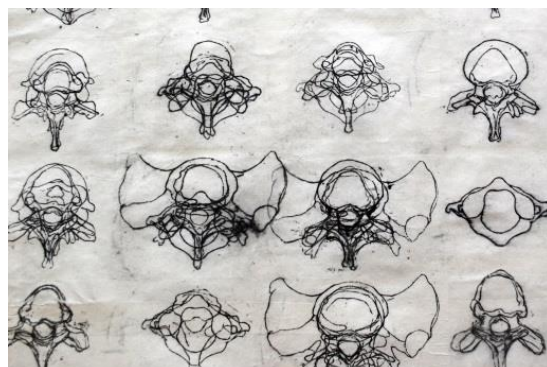
20. アントワーヌ・ベルマン『翻訳の時代 ベンヤミン「翻訳者の使命」注解』岸正樹訳 法政大学出版局 2013 p59

21. TEDxTeen 2014 に登壇した 20 カ国語を操る少年 Tim Donerh は、多言語を流暢に「話す」ことはできても、小説を翻訳したり、同時通訳ができる域には達していない。「言葉の表面上の意味を訳すのは簡単だが、真意を理解するのは容易なことではない」は、彼の言葉である。

22. 星野太『奥村雄樹——ジュン・ヤン』美学出版 2013 p16



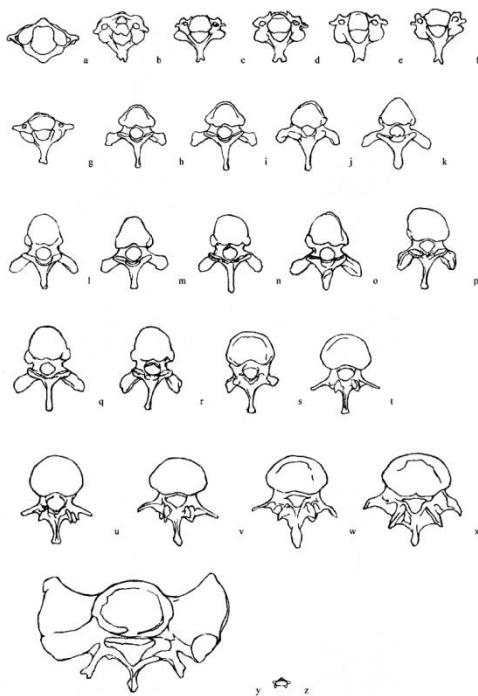
(上) 図 15 王木易「骨字」水性木版、70×210cm (4幅) 2011 (展示全景)



(下) 図 16 王木易「骨字」水性木版、70×210cm 2011 (図 14 部分)

「coffee drawing」(図 5, 6) でも言及したように、仏教での漢字表記の各名称や経典は、全てサンスクリット語からの翻訳である。般若心経は、649年にインドから中国に帰国した玄奘が訳したと言われているが、その漢文訳を、日本では日本語発音で読誦している。

a-g Cervical vertebrae (C1 to C7) 第一頸椎～第七頸椎
 h-s Thoracic vertebrae (T1 to T12) 第一胸椎～第十二胸椎
 t-x Lumbar vertebrae (L1 to L5) 第一腰椎～第五腰椎
 y Sacrum 仙椎 z Coccygeal vertebrae 尾椎



Heart Sutra(Japanese)

kan ji zai bo sa tu gyou jin han nya ha ra mi tta ji gyou jin han nya ha ra mi tta
 ji do i ssai ku ya ku sya ri si si ki fu i kuu kuu fu i si ki si ki so ku ze kuu kuu
 so ku ze si ki ju sou gyou si ki ya ku bu nyo ze sya ri si ze syo hou kuu sou fu
 syou fu me tu fu ku fu jou fu zou fu gen e ko kuu tyuu mu si ki mu ju sou
 gyou si ki mu gen ni bi ze tu sin ni mu si ki syou kou mi so ku hou mu gen kai
 nai si mu i si ki kai mu mu myou ya ku mu mu myou jin nai si mu rou si ya ku
 mu rou si jin mu ku syuu me tu dou mu ti ya ku mu to ku i mu syo to ku ko bo
 dai sa ta e han nya ha ra mi ta ko sin mu kei ge mu kei ge ko mu u ku fu on ri i
 sai ten dou mu sou ku kyou ne han an ze syo bu tu e han nya ha ra mi ta ko to
 ku a no ku ta ra san mya ku san bo dai ko ti han nya ha ra mi tta ze dai jin syu
 ze dai myou syu ze mu jou syu ze mu tou du syu nou jo i ssai ku sin ji tu fu ko
 ko se tu han nya ha ra mi tta syu so ku se tu syu wa gya tei gya tei ha ra gya tei
 ha ra sou gya tei bou zi so wa ka

Heart Sutra(Chinese)

guān zì zài pǔ sà xíng shēn bān ruò bō luó mì duō shí zhào jiàn wú yùn jiē
 kōng dù yī qiē kù è shè lì zì sè bú yì kōng kōng bú yì sè jì shì kōng kōng jī
 shì shòu xiāng xíng yì fú rú shì shè lì zì shì zhū fǎ kōng xiāng bú shēng bú
 miè bú gòu bú jīng bú zēng bú jiǎn shì gù kōng zhōng wú sè wú shòu xiāng
 xíng shì wú yān ěr bǐ shé shēn yì wú sè shēng xiāng wēi chù fā wú yān jiē nǎi
 zhì wú yì shí jiē wú wú míng yì wú wú míng jīn nǎi zhì wú lǎo sī yì wú lǎo sī
 jīn wú kǔ jī miè dào wú zhì yì wú de yī wú suǒ de gù pú tí sà yī bān ruò bō luó
 mì duō gù xīn wú guà ài wú guà ài gù wú yòu kōng bù yuǎn lí diǎn dào mèng
 xiāng jiū jīng niè sān shì zhū fō yī bān ruò bō luó mì duō gù de ā nòu duō luó
 sān miào sān pú tí gù zhī bān ruò bō luó mì duō shì dà shén zhòu shì dà míng
 zhòu shì wú shàng zhòu shì wú dēng dēng zhòu néng chū yī qiē kù zhēn shí
 bú xū gù shuō bān ruò bō luó mì duō zhòu jí shuō zhòu yuē jiē dì jiē dì bō luó
 jiē dì bō luó sēng jiē dì pú tí sà pò hē

図 17 王木易「骨字」におけるアルファベット対応図

マレーシア生まれの作曲家兼歌手の Imee Ooi は、仏教の経典や真言を題材に多数作曲している。彼女の曲で使用される言語は、中国語、広東語、日本語、サンスクリット語、チベット語、パーリ語、英語と、仏教が伝来した文化圏で主に使われている 7 つの言語を網

羅している。私は彼女がサンスクリット語で歌う般若心経と、中国語で歌うものを聞き比べ、玄奘の（音声における）翻訳の見事さに舌を巻いた。そして中国語と日本語のものを聞き比べると、この二つの言語がさほど遠縁でないことを実感した。

アジア人にとって、スペイン語とフランス語は響きの違いでしか区別できないように、西洋人にとって、中国語と日本語は、おそらくこの「骨字」の作品での線の重なりや、その微妙な違いでしかないだろう。しかし、図 16 に見られる記号（字）ともイメージ（絵）ともつかない重なりを作り上げている線は、我々の身体を構成する主要な部品の輪郭であり、どのような言語圏、共同体に所属していようと揺らがない科学的事実でもある。

Imee Ooi の歌う多言語の経典は、すべて一つの「原作」から翻訳され派生したものである。ベンヤミンの言うように、それは原作と模写の間の曖昧な類似性ではない。

むしろ、諸言語の間に観られる、歴史を超えたあらゆる親縁性は、いずれも全体をなしているそれら個々の言語のうちに、それぞれある一つのことが、しかも同一のことが意図されているということに由来するのである。しかしながら、その同一のものに、個々の言語は到達することができない。到達できるのは、互いに補完し合うそれら諸言語の志向の総体だけである。それはつまり、純粹言語である²³。

「純粹言語」については、ベンヤミン自身が一切説明していないため、多くの研究者が頭を抱えているが、ここでは細見和之の解釈を借りたい。細見は「純粹言語」という規定が、そもそも「不純な言語」の存在を前提にしながら、さらに物事とその名前の「正しい」一致を前提にしていると言う。そして翻訳において、「純粹言語」は、それ自体が失樂園やバベルの塔の物語以前の虚構として照らし出される²⁴。

一つの経典がこれほど多くの異なる言語に訳される——訳されなければならない——こと自体が、聖書の文脈に照らし合わせれば、樂園追放とバベルの塔の物語の結果だろうか。だとすれば、「かるた」に見られる誤訳が作り出すグロテスクなイメージは、「不純な言語」の体现である。奥村の作品も、「純粹言語」の不在を表している。そして「骨字」においては、言語間の橋渡しが——微妙な線の重なりを解説し、区別する作業は砂粒を選り分けるような忍耐強さが求められるにせよ——、「翻訳」を通して可能になるという事実、その一点にフォーカスしている。

第 1 節から第 3 節まで、個人的な幼少期のエピソードを交えながら創作について論じてきたが、特筆すべきは、これらのエピソードが私の創作の「動機」というより、むしろ創作に対する精神的な「阻害」であるという点だ。私は多くのアーティストがそうであるよ

23. ベンヤミン「翻訳者の使命」注解、アントワヌ・ベルマン『翻訳の時代』岸正樹訳 法政大学出版局 2013 p145

24. 細見和之『ベンヤミン「言語一般および人間の言語について」を読む——言葉と語りえぬもの』岩波書店 2009 p45

うに、幼少の頃から絵を描くことを好んでいたが、それを表現として高める際、私が知覚してきた言語の境界、それを使用する共同体の境界は、全て障害として立ち塞がった。それゆえに私は、境界そのものをモチーフとして選ぶことを余儀なくされる。境界は常に、囚人を閉じ込める檻のように私の目の前に現れた。私はその格子を見ないふりをして、その向こう側に見えたかもしれないイメージを切り取ることはできない。見えたかもしれない、と強調するのは、そのようなイメージがそもそも存在するのか、断言できないからである。

イメージ 像 という言葉は評判が悪い。それというのも、ひとびとが軽率にも、素描とは複写・^{デッサン}写し・第二の物であり、心的 ^{イメージ}像 も、われわれがめいめい古道具と一緒にしまい込んでいるこの種の ^{デッサン}素描だと信じてきたからである。しかし、心的 ^{イメージ}像 が実はこうしたものではないのだとすると、^{デッサン}素描や ^{タブロー}画像もそれと同様<即自的なもの>には属さないことになる。それらは<外なるものの内在>であり、<内なるものの外在>なのだ。
(中略) <想像的なもの>は現実的なものよりもずっと近くにあり、またずっと遠くにある。ずっと近くにあるというのは、想像的なものが、実は<現実的なもの>の私の身体内部での生活表であり、初めて視線にさらされたその果肉、その肉体を備えた裏面にほかならないからである²⁵。

「障害」感無き創作、それ自体が私の幻想である可能性もある。私は、自分自身を三脚に固定されたカメラのように、じっと現実世界のうごめきを感じ取り、表現すると決めた以上、目の前にあるものが何であれ、それが視野に一番強く入ってくるのなら、表現しないわけにはいかない。それは現実には私の目が捉えるものではなく、私の体の裏側から見るものである。私には無数の網目が見える。

メルロ＝ポンティは、単眼の視覚像は両眼で知覚したものの素描ないし残滓であり、両者は決して比較できるものではないとする。前者が「描かれたもの」であり後者が「(作者が) 見るもの」であるとすれば、それは「物」と浮遊する「物以前のもの」の関係であると言う²⁶。見たものを描くという行為は「物以前のもの」をどのようにして「物」へと移行するかという眼差し方を開示することである。私はその開示において、私が見える網目をそのまま表現することを選んだ。もちろん私自身の「主観」を完全に排除することはできない。それゆえに私はルールを作り、システムを構築する。その網の目から滲み出たようなもの——それは「誤読」や「誤訳」かもしれない——こそが、イメージと呼ぶにふさわしい。

25. モーリス・メルロ＝ポンティ『眼と精神』滝浦静雄 木田元訳 みすず書房 1970 p261-262

26. モーリス・メルロ＝ポンティ『見えるものと見えないもの』滝浦静雄 木田元訳 みすず書房 1989 p16

第2章 文字から晶出する共同体のイメージ

たしかに、弟は事務局へいきます。しかし、事務局はほんとうの城なんですか。そして、たとい事務局が城の一部だとしても、バルナバスが入ることを許されているのは事務局なんですか。弟は事務局へ入っていきます。でも、そこは事務局の全体からいったらほんの一部にすぎません。次に柵があって、柵のうしろにはさらに別な事務局がいくつもあるんです。その先へいくことを弟は禁じられてはいませんが、弟が上役の人びとをすでに見つけてしまって、その人たちが弟の用事をすませてしまい、弟にもう帰るよというときに、どうして弟はそれ以上奥へいくことができるでしょう。その上、あそこでは人はいつでも見張られているんです。少なくともみんなそう信じていますわ。

フランツ・カフカ『城』(1926年)より

第1節 「くに」

想像されるもの

ジャン＝リュック・ナンシーは著書『イメージの奥底で』(2006年)の中で、次の様に言う。

「くに」²⁷とはまず第一に、一隅あるいは一角においてとらえられた土地空間である。つまり、自然的もしくは文化的な——通常言われているように両者を区別することができるならば——何らかの与件によって境界を描定された一隅であり、一条の並木、あるいは一筋の道、川、尾根、峠、谷柵、寄州、動物の群れや野党の通り道、野営地によって境界づけられている。だが「くに」とは、まずは一隅である²⁸。

この一節は、私には一つの文字を解説しているように見える。区切られた土地、そこを流れる川、動物の群れ、人為的な柵——境界。まるで「田」が耕地を区切り、そこに人が

27. 「くに」という訳語について、翻訳者は訳注の中で、この言葉をあてた *pays* は、ラテン語で、大地に打ち込まれた境界を意味する *pagus* (あるいは *pacus*) に由来し、フランス語では「区域の住人」、そこから「鄙」、「道教仁」などの意味を経由し、それらの意味をとどめながらも、現在では一義的には「(地理的に考えられた) 国」、そして「国の住人」を指すようになった言葉であると解説する。しかしここでの国は、政体としての「国家」よりはむしろ、一般に地域性を示す。そのため「国民」や「国家」を示すために用いられる *nation* や *État* と重なる価値を持ちつつも、国民国家を一義的に連想させる漢字での「国」という訳語を避け、「くに」を採用している。(ジャン＝リュック・ナンシー『イメージの奥底で』西山達也・大道寺玲央訳 以文社 2006 p330)

28. ジャン＝リュック・ナンシー『イメージの奥底で』西山達也・大道寺玲央訳 以文社 2006 p119

両側から入る意を表す「介」が入って「界」となる。そうした漢字の成り立ちを聞いているような錯覚を覚える。最も古い漢字が、地理的な描写を象形化したものだと考えれば合点がいく。「くに」とは、何をおいてもまず区切られた土地であり、それは非漢字圏の人にとっても共通の認識なのだ。

一方「国」という漢字の成り立ちは、まず旧字の「國」が口（い）と或（わく）で成り立っていることから理解しなければならない。或は、口と戈（ほこ）に分解できる。口は都邑の城郭を示し、戈で城郭を守ることを表す。國は、或に外郭を加えた形である²⁹。つまり「国」は、「城郭」を「武器を用いて守る」ことを表している。

文字は自然に成立するものではない。前文字的な段階にまで達していた文明は数多いが、それを文字の体系にまで昇華しえた地域は極めて少ないのである。その条件としては、まず高度の王権の確立ということであった。そしてそれを支える、聖職者の集団を必要とする。文字はこの集団の中から生まれた³⁰。

文字とそれによって成り立つ共同体、私がそこから作り出そうとするイメージには、すべて「不在」という共通項がある。第1節で言及したように、絵画の始まりは影をなぞることであった。影は、実体がそこにあったことの痕跡であり、絵画を描くことは不在を見越した行為である。文字はそこに存在しない事物や概念を、時間と空間を超えて想起させる記号として発達した。そしてベネディクト・アンダーソンによれば³¹、共同体は、聖なる言語と書かれた文字を媒体することによってはじめて、想像可能になる。想像とは、そこに本来存在しないものを頭に思い浮かべることである。

私自身の問題は、共同体を想像できないことではなく、むしろ、複数の共同体を想像できてしまうことにある。ただ、そのどれもが、私を引き留めておける強度を持つイマジネーションではない。もっとも堅牢なイマジネーションとは、イマジネーションとしてそれを意識していない状態だ。私は、他人の家の匂い(そこに住む住民は気づかない)を敏感に嗅ぎ取るように、方々でそのイマジネーションの匂いを意識してしまう。他人の家の匂いには、誰もが気づきやすいが、私は「無臭」だと感じることで自分の部屋を持っている。私はどこにいても、そこに漂うイマジネーションの存在を感じてしまう。

国民は〔イメージとして心の中に〕想像されたものである。というのは、いかに小さな国民であろうと、これを構成する人々は、その大多数の同胞を知ること、会うことも、あるいはかれらについて聞くこともなく、それでいてなお、ひとりひとりの心の中には、共同の聖餐のイメージが生きているからである³²。

29. 白川静『字通』平凡社 1996 p236

30. 白川静『文字遊心』平凡社 2014 p408

31. ベネディクト・アンダーソン『想像の共同体』白石隆・白石さや訳 書籍工房早山 2012 p35

アンダーソンの言う聖なる言語と聖餐のイメージと、そして白川の言う聖職者の集団は、「宗教共同体」という点で共通している。ただし、まず宗教そのものに言及するのではなく、複製技術としての版画について言及していきたい。

文字と印刷

「文字」が広く伝達されうするためには、印刷技術の介入が必要である。そして版画の歴史も絵画の歴史と同様、宗教的イメージと切っても切り離せない関係にある。

現存する最も古い印刷物は、770年までに孝謙天皇の勅願で作られ、法隆寺に収められた百万塔陀羅尼である（図18）。ここで使用された複製技術（木版、あるいは鑄造された金属版からの印刷）は、唐から伝わったとされるが、中国における印刷技術が具体的にいつ頃発明されたのかは、記録が残っていない。しかし4世紀中ごろ、晋の時代の書道家葛洪が著した『抱朴子』の十七卷《登涉》“入山符”には、次のような記述がある。

抱朴子曰；此符老君所载，百鬼及蛇蝮虎狼神印也。以枣之心木方二寸刻之，再拜而帶之，甚有神效。

抱朴子曰；古之人入山者，皆佩黄神越章之印，其广四寸，其字一百二十，以封泥著所住之四方各百步，则虎狼不敢近³³。

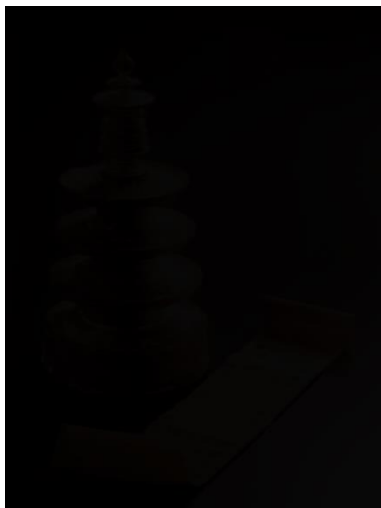


図18 百万塔陀羅尼（無垢浄光経自心印陀羅尼）奈良時代（8世紀）法隆寺

32. ベネディクト・アンダーソン『想像の共同体』白石隆・白石さや訳 書籍工房早山 2012 p24

33. 郭味渠『中国版画史略』上海書画出版社 2016年 p3

書き下し文：「老君此の札に載せる、百鬼及び蛇蝮虎狼神を印とす。枣の心木を以って、之を二寸に刻む。再び拝して之を帶す、神効甚だ有る。

抱朴子曰く山に入る者、皆黄神越の章印を佩びる、其の广四寸、其の字一百二十、四方各百歩の住を著し泥を以って封じる、虎狼なれば則ち敢えて近づかず」。

このように 4 世紀頃には、4 寸の木板の上に 120 字の呪言が彫られた木彫の印章が作られ、それを押した紙が、悪鬼や獣を寄せ付けぬ護符として利用されていたことが分かる。



百万塔にも、災厄を避ける呪言が印刷された陀羅尼が収められている（陀羅尼とは仏教における長い呪文のこと）。4 世紀から 6 世紀にかけて、多くの呪言が、無限に繰り返される祈りとして、あるいは多くの人々を守る祈りとして複製されていた。

一方、西洋における版画の起源は、東洋のそれとは正反対のように見える。西洋ではヴェロニカの聖顔布（図 19）が、「版」の原型と言われている。ゴルゴダの丘に十字架を担いで行くイエスの血と汗と土埃で汚れた顔を、ヴェロニカという女性が布で拭いた際、イエスの顔が写されたという布である。それは、「人間の手によって作られていない」³⁴ ことが、そのものの価値であった。そのため中世まで、西洋の版画には“人の手で作ったものではない”ことを示す技巧が凝らされていた。東洋では複製技術が、祈りの反復や普及のために使われていたのに対して、西洋では人の手を介さず、聖なるものを直接写し取ったことに複製の価値が置かれていた。一方が複製された内容に重きを置いたのに対して、一方は複製そのものが重要視されていたのだ。

図 19 ロベール カンパン「聖女ヴェロニカ」木板に油彩 151.5×61 cm 1430 頃

筆記と切削

私は「骨字」（図 15～17）以降、言語と文字をモチーフに、版画を中心に制作するようになった。版画、特に木版画は、「彫る」ことによってイメージを作り出す技法だ。標準的な凸版の技法で刷るなら、彫った部分は刷り取られることはなく、紙の色がそのまま空白となって残る。

34. ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージの前で（増補改訂版）美術史の目的への問い』江澤健一郎訳 2018 p331

彫るという行為は、刀を用いてイメージをなぞることに他ならない。しかしそれはイメージそのものではなく、イメージの輪郭と間隙、空白の空間を物理的に切削することだ。刀で触れないよう慎重に避けてきた、手付かずの部分のみが、紙と接触する。刀でなぞることは、鉛筆や筆を用いて紙の上をなぞることとは、比べものにならない負荷がかかる。その物理的な重みは、私という主体にも負荷を与え、イメージとの間に距離を作り出す。しかしイメージそのものは、紙の上に直接描いたものより堅牢だ。その強度とは、行為の痕跡の強さ、明晰な不在の強さでもある。



図 20 王木易「千字文」水性木版 版木 60×90cm 2012 (版木)

図 20、21 の作品は、ともに「千字文」³⁵と題し、90cm 四方の木板に千字文を毛筆で書き、文字を文字と意識せずとその間隙を彫ることで、文字を一塊のイメージとして表出させている。「書道」として漢字を書く時の、楷書から行書、草書へと書体が変わる過程にわかりやすいように、ひとつの字が完成された線の「止め」や「はらい」の方向は、次の字の線に繋がることが多い。私は書道における正式な決まり事ではなく、字と字の間をそ

35. 「千字文」は、その名の通り、一千個の文字からなる文章であり、千字すべてが異なる文字で構成されている。中国の南北朝時代の南朝、梁代（6世紀初頭）の武帝が、王子たちに習字の手本を与えるため、殷鉄石に命じて王羲之の筆記の中から重複しない一千字を選ばせ、文学者の周興嗣にそれを韻文にするよう命じた。『易経』『詩経』『論語』『史記』『莊子』などの古典や詩文に精通していた周興嗣は、一千字を、一晩のうちに天地宇宙のあり様から自然地理、古代の伝説、格言を編み込んだ四言（四字句）の韻文に編み上げたが、たった一夜でひげも髪の毛も真っ白になったという。

(筒井茂徳『千字文通釈』玉川堂 1990 p6)

それぞれの「止め」や「はらい」から推測できる方向に伸ばし、前後左右の字の空間を線で繋いだ。そうすることで、文字を記号として成立させている四角い囲いと余白は、文字そのものの線の延長によって崩れる。

この作品は墨ではなく朱墨を、そして平らなバレンではなく、手の平の凹凸を直接紙に押し付けて刷ることで、板を彫った凸の部分だけではなく、一刀一刀彫刻刀で彫り取った痕跡をも刷り出している。朱墨は殷の時代から使われていたとされるが、添削を意味する「朱を入れる」という言葉は、魏国の儒学者、董遇が『左氏伝』中の勸善懲悪の文辞を選び出し、朱と墨で区別した別異を作ったという故事から来ている³⁶。朱色は縁起物の色であると同時に、現代では「朱を入れる」、つまり添削や注釈、校正を入れるために使われることがほとんどである。多くの人が、小中高の書道の授業で、教師に自分の書いた拙い文字の上に朱墨の線を重ねられたり、余白に朱墨で指示を入れられた経験があるだろう。朱墨はつまるところ「本文」を書く色ではない。墨と朱墨の関係は、木版における凹凸の関係に似ている。「千字文」(図21)で墨ではなく朱墨を使用したのは、主題となる凸の線が作り出すイメージと、本来刷り取られることのない凹の部分の混在——存在と不在の混在——を表現するには、「定まらない」色が適切だと感じたからだ。刷り上がった紙には、私の無意識の「手癖」のみが、文字の隙間を通して浮かび上がっている。「筆跡」は、指紋や声紋と同様、自分自身の意思では簡単に変えることのできない生体上のアイデンティティだ。しかしそれは、プリンターで出力するように、全く同じものを何枚も複製することはできない。

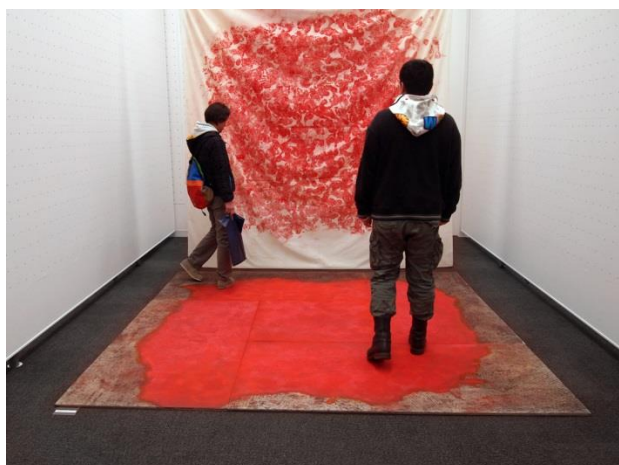


図 21 王木易「千字文」水性木版 版木 63.6mm×93.9cm 2012 (和紙、部分)

36. 早川 光三郎『新釈漢文大系 59 蒙求』明治書院 1973 p1012

不在を刷る

「摸地」(図 22~24)³⁷では、「千字文」で行ったことを、より大規模に展開させた。4畳半相当の版木の上に、その日のニュースの記事から「列子」等の古典、英文雑誌やその時々研究室にあったプリントの内容など、玉石混交の多言語の文章を、木板にひたすら書き、字以外の部分を、数カ月かけて彫り出した(図 22)。気の遠くなるような作業を今振り返ると、既存の文章を認識して板に書き出すという、写経にも似た機械的な筆記から、文字の隙間を「線に囲われた部分」と認識して彫り出す過程は、まず様々な文章が織りなす事象や物語を解体し、次に文字そのものの意味を解体していく作業だった。文字がその線を残しながら、文字としてそれを意識しないタッチで周囲を削り取られ、文字ではなくなっていく様は、線に意味を見出して造形化していった文字の成り立ちを、逆行しているようでもあった。



(上) 図 22 王木易「摸地」油性木版 版木 綿布 270×270cm 2013 (版木、部分)

(下) 図 23 王木易「摸地」油性木版 版木 綿布 250×250cm 2013 (展示全景)

37. 「摸地」というタイトルは、「文字(もじ)」の当て字である。「摸」は中国語では「触る、触れる」ことを意味する。直訳すると「地に触れる」だが、読み方は「もじ」のままとした。英訳は“writing”である。

この巨大な版木を刷る際には、「足」を使って刷り、版木自体も床に置いて展示した（図 23）。理由の一つは、文字によって想像された共同体は、多くの人にとって見えないことを示すためである。そして版の上を歩いて刷ることで、歩かれなかった部分の「不在」が強調される（図 24）。



図 24 王木易「摸地」油性木版 版木 綿布 250×250cm 2013（綿布、部分）

文字と権力

文字の誕生については、それぞれの文化圏で異なる伝説があるが、漢字に関して言えば黄帝に使える史官だった蒼頡が、鳥の爪跡から文字を作ったとされる伝説が有名だ。これは絵画の起源が、人間の影の輪郭をなぞることから始まったという伝説と類似性がある。どちらも、そこにはいない不在の鳥の痕跡、不在の人間の影を辿っているのだ。漢字が象形文字から始まったのも、ものの形を象^{かたどって}って生まれたからである。西暦 100 年頃の後漢の時代に編纂された中国最古の漢字辞典『説文解字』によれば、「蒼頡がはじめに作った文字は、みな象形文字であり、これを「文」と呼ぶ。その後形声文字が作られ、これを「字」と呼ぶ」³⁸としている。また『説文解字』よりさらに 200 年前の前漢の思想書『淮南子』には、次のような記述がある。

38. 『説文解字序』（東漢）許慎 撰、（宋）徐鉉 校定、中華書局 1963 p4

蒼頡がいろいろな鳥の爪跡を見て文字を作ったところ、この世に嘘やいつわりが芽生えるようになった。(中略) (人々は) わずかばかりの利益を得るのに血まなことなり、田畑での生産活動を放棄した。その結果、人間はやがて飢えに苦しむようになるだろうと、天は穀物を雨のように降らせた。他方、鬼神たちは(呪力をもち、天地交流の重要な手段とされる) 文字によって、おびやかされるようになることを怖れて悲しみ、夜半、声を上げて泣くのである³⁹。

言葉は、顔を見て話す人間とのコミュニケーションを可能にするが、文字は顔の見えない人間を繋ぐことができる。顔の見えない多数の人間をコントロールするのは、「権力」である。そして文字は、権力と切り離すことはできない。紀元前 100 年以上前に書かれた思想書である『淮南子』の記述は、文字の出現によって、「顔の見える社会」が失われてしまうことを嘆いているように見える。

今から半世紀前に書かれたフランスの社会人類学者レヴィ=ストロースが、著書『悲しき熱帯』(1955 年) で記した文字にまつわるエピソードも紹介しよう。

ナンビクワラのある首長が、レヴィ=ストロースとのあいだで贈り物を交換するときに、曲がりくねった線を一面に描いたメモ用紙を人びとの前で取り出して、誰それは、きれいな飾り玉と引き換えに首飾りを出すこと……、というように、贈り物に対する返礼の品物の目録を、自分で文字で書いたかのように読みあげるふりをした(中略)⁴⁰。

レヴィ=ストロースは、無文字社会に「文字」が出現したこのエピソードについて、記録という文字の実用性ではなく、その象徴性が、社会的目的のために借用されたのだという。つまり、首長という役割の特権や権威を増大させるために、用いられたというわけである。レヴィ=ストロースは続けて、文字は新石器革命(新石器時代に人類が農耕・牧畜を始めたことに関連して安住生活を行うようになった)の条件ではなく、結果として出現したのであり、知識を強固にするためというより、支配と搾取を容易にするためのものだったとする⁴¹。

39. 『淮南子』本経訓の高誘による注釈。

40. レヴィ=ストロース『悲しき熱帯(2) (中公クラシックス)』中央公論新社 2001 p201

41. 小田亮『レヴィ=ストロース入門』ちくま新書 2008 第 1 章第 1 節「デリダによる批判」第 2 段落

文字をめぐる表現

歴史は記録をもとに作られるが、それは残された記録、つまり勝者によって作られるという言説が一般的である。また身近なところでは、我々が社会生活を営むためには、様々な種類の書類が必要である。不動産、各種保険の契約書、雇用契約書、領収書等、たかが紙切れと言ってしまえばそれまでだが、共同体の中で生きていく以上、それは現実的な拘束力を持って我々の行動を縛る。

「摸地」(図 22~24) のイメージは、紙ではなく布に刷られている。紙にイメージを刷り取るのではなく、ペロニカの聖顔布のように、痕跡を拭い取っている。現代では、一つの共同体での「共同の聖餐のイメージ」は、多くの場合極めて希薄になっている。聖像の他にも、地理的なシンボル、文化的なイベント等、その共同体を示す事物は数多くあるが、すべての人が心に思い浮かべる共通の事物は、現代では「言語」「文字」しかないように私には感じられる。

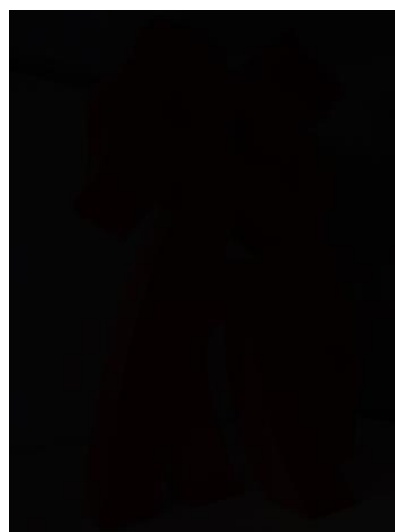
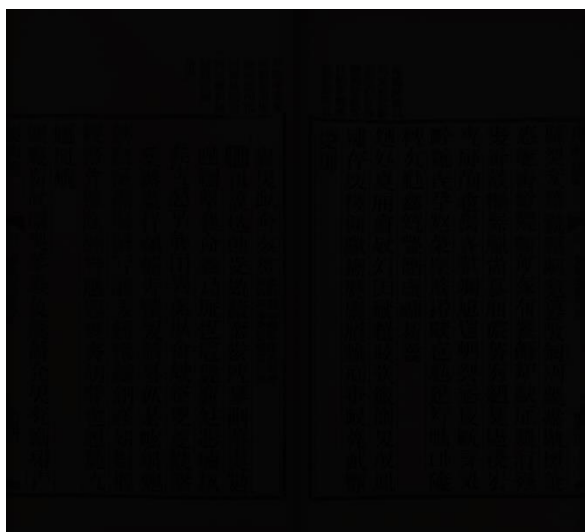


図 25 ロイ・リキテンスタイン「芸術」キャンバス 油彩 91.4×172.7 cm 1962

現代美術でも、「文字」をモチーフとするアーティストは決して珍しくない。作品に文字が入り込むという意味では、アメリカのポップ・アートのアンディ・ウォーホル(1928~1987)や、ロイ・リキテンスタイン(1923~1997)の作品(図 25)が容易に想起される。しかし彼らの作品の文字は、その(示されている)単語の意味を問い直すために拡大された記号である。消費社会の商標やシンボルを作品化することで、本来の意味を奪った記号であり、そこでの文字は、何かを示すと同時に何も示していない。提示されているのは、それをどういう文脈で見るとかという、共同体におけるコンセンサスの不確かさである。

一方、中国の現代アートで文字をテーマにするアーティストは、欧米のアーティストと

は異なり、字そのものを作品のテーマとすることが多い。例えば徐冰（1955～）は、4年の歳月をかけて4000字の存在しない文字を版木に彫り、伝統的な書物の形に印刷した「天書」を作った（図26）。徐冰は青年期に文化大革命を体験し、「まるでバベルの塔にいるような混乱」を体験したことから、誰も読めないこの本を作ったのだった。また劉永鋼（1964～）は、隸書体の漢字を巨大な立体彫刻にして、漢字の抽象化と近代化を表現した（図27）。彼らは、基本的に中国という共同体の文脈を前提に、そこから西洋化や脱構築を試みている。



（左）図26 徐冰「天書」木刻活字印刷 40×30×2.75cm 1988

（右）図27 劉永鋼「坤元-紅」鋼鉄 漆 200×120×83cm 2008

私の場合は、「骨字」（図15～17）や「千字文」（図20、21）、「摸地」（図22～24）などで、木版という手法を介入させて、文字の解体とイメージ化を繰り返している。その単純とも言える執拗な行為の反復は、原子が繰り返し配列することで結晶を形成していく過程と似ている。これは特定の文脈の解体というより、文脈そのもの、つまり共同体を成立させているイメージーションを、版画の手法を用いて晶出させているのである。イメージの間隙を切削するように、その余白や周縁を刀でなぞり続けた後に立ち現れるのは、身体である。

「くに」は、大地にじかに接しておかれた意味の秩序を表象しており、言語活動と自然の秩序からはひとしく距てられている。それは身体の秩序であり、身体化され、配置され、曝し出された延長の秩序である。つまり、大地の外に大地以外のなにものももたないようなものとしての大地である⁴²。

42. ジャン＝リュック・ナンシー『イメージの奥底で』西山達也・大道寺玲央訳 以文社 2006 p128

第2節 「国」

不透明な「私」

ベンヤミンは著書『言語一般および人間の言語について』（2009年）の中で、世界の存在は言語という媒質から構成されているとする⁴³。同書を論じた細見和之は、ベンヤミンの述べる媒質と芸術における批評に関して、音響効果を計算しつくして建てられたあるホールで、シェーンベルグが「聴衆さえいなければ完璧な音を鳴らすことができるのだが」と嘆いたことを引用し、以下のように述べている。

いっさいの「表現」はこの世界の不透明な物質的存在と関わっている。絵画は絵の具という物質抜きにはありえないし、彫刻は石や木といった素材を不可欠とする。

（中略）純粋な作品と不透明なマチュール——モダニズムの作品空間の領域をなすかのようなふたつの規定は、実際には不可分の形で重なり合っている。そして鑑賞者もまたそこでは、純粋な「私」とともに、絶えず不透明な物質性（身体という物質であるとともに、特定の出自、特定の社会階層などに規定された「物質性」）を抱えた「私」であり続けるのだ⁴⁴。

私が特定の地域や名称への言及を避け、「共同体」という大きな定義を使用するのは、私自身が透明で中立的であり、あるいは私が解体しようとするものが透明なものであると定義づけたいからだ。しかしその考えこそが、ある種の幻想でもある。私はこの世界に存在するすべての言語を習得することはできない。この世界に存在する全ての文字を、どうにかしてなぞることはできても、それを「解体」などしようとするのは傲慢である。私は、どこまでも私の身体と私が使うことのできる言語、その背景の影響を受けた不透明な存在であり続ける。

では、その中に果たして「政治」は含まれるだろうか？生まれた時から参政権と無縁であった私にとって、^{まっりごと}「政」は常に彼岸の出来事であった。しかし日本で過ごしている間、それは周囲の人にとっても同じように見える。誤解を恐れずに言えば、中国では政の一切が不透明な箱の中で行われていることが周知されているのに対して、日本では不透明な箱を皆が透明な箱だと信じているようだ。どのような国も、不透明度の違う箱を抱えている。それを透明にするなどという仕事は、私には荷が重い。しかし私はその箱の存在を無視することはできない。それは明確な「力」を持って、様々な形で我々に影響を与える。

43. 細見和之『ベンヤミン「言語一般および人間の言語について」を読む——言葉と語りえぬもの』岩波書店 2009 p10

44. ジャン＝リュック・ナンシー『イメージの奥底で』西山達也・大道寺玲央訳 以文社 2006 p29

民衆

(中華人民共和国) 建国から 50 年が経ち、新しい世紀へ進もうとしている。50 年に渡る私の版画創作は、戦時中の 10 年間の作品数に及ばない。戦勝後、農村から都市に移るごとに、人々の版画に対する見方も、^{ジェンボン}煎餅（北方の主食）に飽きて白米（南方の主食）を好み始めるように、移り変わっていた。戦時中の油画家、国画家は「役立たず」とされながらも鉄筆の精神で才能を発揮した。そして戦勝後は柔らかい筆に持ち替え、本来の豊かな表現に立ち戻った。現在は製版印刷の条件も整っている、よかろう、そして「なぜ木刻を？」と疑問に思う人が出てくる。当時（戦時中）は限られた条件下で木刻を用いて、時刻表や切手、新聞の挿絵、ポスター、地図を作る他なかった。新しい時代に移り、人々の版画に対する（版画は印刷技術でしかないという）誤解が露呈される。一方、グローバル方面に進歩的な美術評論家の有識者は、中国の新しい版画芸術を重視し、各省市の美術学院に版画専攻を立ち上げた。版画の画面はより大きく、より多くの色が重なり、戦争色の強い版画は減り、版画の地位は向上した。そして油絵、国画と並んで「油国版」と称されるようになった。版画に対するこの二つの見方は、長い間並存してきた。そして版画を重視するリーダーがいるところで版画が繁栄するといった「御上の意思」による影響は、却って版画創作を貧しいものにした。戦時中、宣伝工作の必要に迫られて、どこでも版画創作が歓迎されていた時代はもう戻ってこない⁴⁵。(著者訳)

この一節は、1920 年に生まれ、日中戦争時に美術（宣伝：プロパガンダ）工作の任に就き、画報の編集等を担当していた私の父方の祖父、楊涵（Yang Han）の自著から引用したものである。『楊涵木刻』と題されたこの画集が出版されたのは 2000 年。私がこの中にある文章を読んだのは、つい最近のことである。というのも、私は大学に入るまで、中国語は主に会話で使用するだけで、読み書きは不得意だったからだ。

私は日本に移住してからも毎年祖父宅を訪れていたが、祖父は誰ともあまり会話をせず、一人黙々と書を書き、水墨画を描き、木版を彫り続けているような人だった。祖父との会話はほとんど思い出せない。しかし元来口下手だった私にとって、寡黙な祖父のそばはむしろ心地よく、ただ向かい合って絵を描く時間が何より好きだった。祖父の家を含め、父方の親戚の家には必ず祖父の版画が飾ってある（図 28）。風景画を除けば、戦時中の光景を描いたものがほとんどだ。私にはそれらが「どの戦争」の場面を描き、また祖父がなぜそのようなものを作っていたのか、最近まではっきりと知ることはなかった。

一版のみの油性木版は、魯迅が抗日戦争中にプロレタリア芸術の表現形態の一つとして推進し、中国全土に木刻運動として広まった。魯迅は 1930 年の『新ロシア画選』の編集出

45. 楊涵『楊涵木刻』上海人民美術出版社 2000 p135



図 28 楊涵「淮海戦役」油性木版 38×69cm 1960

版に際して、「革命の時には、版画の用途がもっとも広く、激変のただなかにあっても、短時間で制作できる」⁴⁶とし、版画を戦闘芸術として見ていたことが分かる。そして「西洋各国においては、この数十年来の木刻復興運動はプチブル階級の芸術家によって巻き起こされた。しかし私たちは、それを客観的に大衆の革命的武器へと変化させなければならない」と述べている⁴⁷。資源が不足する戦時下では、高価な油絵具やキャンバスを使う油絵より、木の板と刀だけで制作が可能かつ容易に複製できる白黒一版の油性木版は、文字を読めない人々の思想教育として、戦時下の広報活動にも多く使われた。西洋において宗教画が、経典の文字を読めない人々に聖書の内容を理解させるために描かれたように、文字は共同体の形成に欠かせないものでありながら、それを読むことのできる人々は長らく一部の特権階級に限られていた。多くの人々——時と場合によって農民や民衆、大衆、人民と称される——は、イメージの力によって共同体に帰属していた。こうした背景の下で、祖父が述べたような「どこでも版画創作が歓迎された」状況が生まれたのだった。

日中戦争が始まる前年の1936年、魯迅が死去した年に、ベンヤミンはナチス政権から逃れた亡命先のパリで、初めて日の目を見た著書『複製技術時代の芸術作品』の中で、すでに次のように指摘している。

芸術作品の技術的な複製が可能になったことが、世界史上で初めて芸術作品を、儀式への寄生から解放することになる、(中略) 芸術生産における真正性の尺度がこうして無力になれば、その瞬間に、芸術の社会的機能は相対的に変革される。儀式を根拠とする代わりに、芸術は別の実践を、つまり政治を、根拠とするようになる⁴⁸。

ベンヤミンは、エイゼンシュタインがソ連のために撮った映画「戦艦ポチョムキン」や、リーフェンシュタールがナチスのために撮った「意思の勝利」をもちろん見ただろう。魯迅は、ドイツの女性画家ケーテ・コルヴィッツが描き出す絶望と憤怒を、彼女の木炭画や

46. 飯倉照平監修『一九三〇年代 上海 魯迅』町田市立国際版画美術館 1994 p20

47. 注 46 掲書 p31

48. 多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波書店 2000 p147

木版画、エッチングの白と黒に見出ただろう（図 29）。政治とは土地の区切りとしての「くに」を、「国」にする力の作用であり、そこには「いくつかのおぞましい受苦」のなかでしか創造され得ない「民衆」が必要不可欠である⁴⁹。「受苦」とは、搾取や侵略と呼ばれる、何かしらの不条理の積み重なりであり、その結果として戦争や革命、社会運動が生まれる。民衆が先なのか、受難が先なのかという議論はここでは控えるが、複製可能な芸術表現が民衆を可視化させたことは事実である。民衆があるところには政治がある。



図 29 ケーテ・コルヴィッツ〈母たち「戦争」第6葉〉油性木版 34×40cm 1922-23

自作品の「A scroll of newspaper」（図 30、31）は、新聞を素材に制作した作品である。日々の新聞に掲載されている写真を、いくつか無作為に切り出し、木板にそのまま貼り付けて彫り出した。グレートーンの再現に複数の版を重ねるようなことはしなかったため、平坦な「白黒の絵」となった写真は、文字情報から完全に切り離され、非日常的なものになっている（図 30）。



（左）図 30 王木易 「A scroll of newspaper」 60×60cm 2013（版木）

（右）図 31 王木易 「A scroll of newspaper」 50×1300cm 2013 水性木版

49. 宇野邦一『政治的省察——政治の根底にあるもの』青土社 2019 p170

日常目にする新聞のなんでもない写真を、粗削りな白黒一版の版に置き換えるだけで、遠目にはプロレタリア芸術のような様相を呈する。しかし、それらのイメージを薄い和紙に大量に刷り、天地左右を無視して切り貼りすると、そこに映る人物はもはや物語の登場人物ではなく、何の背景も持たない人物となり、人という記号に還元される（図 31）。

前節で言及した「摸地」（図 22～24）や「千字文」（図 20、21）等の作品では、文字を身体的な行為によって解体することで、土地の区切りとしての「くに」を表象するような作業を行っていた。それは、文字と複製技術によって拡大した共同体のイメージーションを、木版画（もはや複製のためではない技術）と、筆記という行為を組み合わせることで、解体しようと試みる作業だった。しかし「A scroll of newspaper」（図 30、31）では、特定のイメージと様式を使いながら、それが記号でしかないことを示している。

現代において「民衆」はまだ存在するだろうか。不条理は相変わらず日々積み重なっているが、大きな運動に繋がるような民衆はほとんど現れることがない。私は、既存の（印刷された）新聞を木版画の材料にするという、かつて祖父が新聞やポスターのために行っていた木版画制作と、全く逆の作業をすることで、現代における「民衆」の不在を可視化させた。

人民のための芸術

北京に中央美術学院の交換留学生として滞在していた頃、毎週末に潘家院の骨董市を訪れた。骨董品ではなく、主に 1940 年代から 80 年代にかけての古い書籍を集めるためである。私が特に目を惹かれたのは、『美術宣伝員手帖 1～3』（図 32）や『報頭（新聞）図案美術字』（図 33）、『實用美術參政資料 報頭図案』（図 34）など、文化大革命の時期に出版されたプロパガンダ美術の制作指導書だった。これらの本では、デッサンの基本的な知識から始まり、どういったデザインが人目を引くのか、チョークを用いて黒板に美しいフォントや絵を描く方法などが、多くの図版と共に記されている。



（左）図 32 『實用美術參政資料 報頭図案』（青海人民出版社出版 1973 年 6 月第 1 版）より抜粋

（中央）図 33 『報頭図案美術字』（人民美術出版社出版 1975 年 5 月第 1 版）より抜粋

（右）図 34 『美術宣傳員手帖 2』（天津人民美術出版社 1977 年 10 月第 1 版）より抜粋

『美術宣伝員手帖 3——どのようにして美術字を書くのか』の1ページ目には、毛沢東の次の言葉が引用されている。

我々の文学芸術はすべて人民大衆のためにある。まずは工農兵のために、そして工農兵のために創作され、工農兵のために利用される⁵⁰。(著者訳)

工農兵とは、無産階級の労働者(工)、農民(農)、兵士(兵)を総称した言葉である。清朝末期から民国初期にかけて、「中体西洋」(中国の儒教を中心とする伝統的な学問や制度を主体に、富国強兵の手段として西洋の技術文明を利用する)というスローガンの下で、美術教育が始まって以来、中国での美術は長らく思想教育とプロパガンダの手段であり、常に明確な目的があった。マルクスは『資本論』の中で、クモが糸を紡ぐことから、その仕事を機織りの機械工に、ミツバチが作る巣の構造から、その仕事を建築家に例えた上で、最悪の(人間の)建築家でも、最良のミツバチに勝る——自分がこれから作るものを、まず頭の中で完成させることができる——能力を持っていると述べる。つまり、人間の労働は動物的本能に従った働きではなく、まず始めに構想がなければならない⁵¹。そして「労働者は自然に存在する物の形態を変化させるだけではない。彼は自然に存在する物の中に、自分の目的を実現する」⁵²と続け、構想とは目的であり、使用価値を示すことであると続ける。これは実用性を重視する「デザイン」等の領域の言説としては、自然であるように感じられる。中国では初期の総合美術教育から、このようなマルクス思想に基づき、「誰のため」に「どのような目的」で創作するのかが、明確に定義づけられ、思想と実用性を重視していた。事実、1918年に創立された中国最初の美術学校、国立北京美術学校では「美工」、いわゆる図案デザインの講義を中心に展開した⁵³。

しかし、そもそも「なぞる」という行為から発した絵画は、「不在」を具現化させ、そこにはないものがあるかのように見せかける「イリュージョン(幻想)」へと発展してきた⁵⁴。儀式のため、教会のため、国家のためと、権力に仕えてきた絵画の歴史から見れば、100年前の中国での美術への態度も何ら不思議ではない。自律したアートという概念自体が、西洋の美術史の中で発生したものであり、自律したアート作品(とされるもの)ですら、それがどこに置かれるかという文脈次第では、政治的意味合いを持つことも可能である。アメリカのモダンアートが、ソ連との冷戦時における武器として解釈されていたようである⁵⁵。

50. 『美術宣伝員手帖 3』天津人民美術出版社 1977年10月第1版 p1

51. マルクス『マルクス全集 第1冊 資本論』高島素之訳 大鑑閣 1920 p289

52. 注50 掲書 p299

53. 陳瑞林『20世紀中国美術教育歴史研究』精華大学出版社、2006 p30

54. E. H. ゴンブリッチ『芸術と幻影』瀬戸慶久訳 岩崎美術社 1979 p27

55. 加治屋健司「誤作動する武器—クレメント・グリーンバーグ、文化冷戦、グローバリゼーション」『アメリカ研究』第37号 アメリカ学会 2003年3月、p83-105

赤い絵

19世紀末から20世紀にかけて、封建体制を打破すべく、「解放」の名のもとに数々の革命が世界各地で勃発した。そして革命後には、中国を含めドイツやソ連、イタリアで、ファシズムや社会主義、共産主義等の全体主義が様相を変えて立ち現れた。ソ連がイデオロギー上、破壊しようとした多くの歴史的宗教的建造物や文化財、芸術品の保護に努めたルナチャルスキイ⁵⁶でさえ、幅広い美学的視野を持っていたにもかかわらず、すべての文化活動を、党のひとつの意思に従わせるべきだという確固たる立場をとっていた。彼は、国家と党の活動の間に境界を引くことは間違いであり、党は聖書における神の御霊のように君臨していなければならないと述べた⁵⁷。同様の理念を、ムッソリーニはより洗練された形で次のように言っている。

党の機能とは、身体における毛細血管になることである。それは心臓でも、頭でもなく、党のドクトリン、党の政策、党の世界感覚の血が、すべての政治組織と混ざり合う、血管の末端なのである⁵⁸。

現代の中国の街中にも氾濫するスローガンを見ると、党の機能が毛細血管になるという言葉の意味を実感する。

「以热爱祖国为荣（国を愛することは名誉である）」

「为人民服务（人民に奉仕せよ）」

角ばった字体で白い壁に赤や黒で書かれたこうした標語は、中国では日常の一部として人々の生活の中に溶け込んでいる。幼少期の記憶の中では、職人がペンキを使って手書きで書いていたものが、今では電子掲示板、あるいは高精度で印刷されたポスターに取って代わり、至る所に掲示されている（図 35）。

中国語の読み書きが堪能ではなかった中高生時代の私にとって、こうしたスローガンは、日常風景にある赤や黒の「絵」に過ぎなかった。認識できる漢字で内容をある程度把握することもあったが、皮膚病の薬や下水管修理の広告などが似たような字体と色で主張している中で、それらは私にとって大きな意味を持たず、その土地に住む多くの人々にとっても同じだと思っていた。そもそも「人民」に当たる人間はどの範囲で定義されているのか？ 国を「愛する」とはどういうことなのか？ 「言外の意味は自分で考えろ」と言わんばかり

56. 1875-1933年、ロシアの革命家、ソビエト連邦の政治家。ソ連初代教育人民委員（教育大臣）。芸術評論を中心に文筆家としても活躍した。ウクライナ生まれのロシア人である。

57. イーゴリ・ゴロムシトク『全体主義芸術』貝澤哉訳 水声社 2007 p92

58. 注 57 同書 p93

に、スローガンは往々にして抽象的な言葉でシンプルに組み立てられている。その抽象性はある意味で詩に似ているが、詩とは異なり、スローガンの目的ははっきりとしている。スローガンの言葉は極めて抽象的な命令であり、そこに異なる解釈が発生しようとも、常に同じベクトルを向いている。私は、こうしたスローガンが形成しようとする共同体から、常に一步離れた場所にいる。私にとってそれらの言葉は、意味を理解したとしても、どこまでも不気味な強制力を持つ「赤い絵」に見える。そしてその絵は、絶えず人々の視界に入るように設計されているのだ。

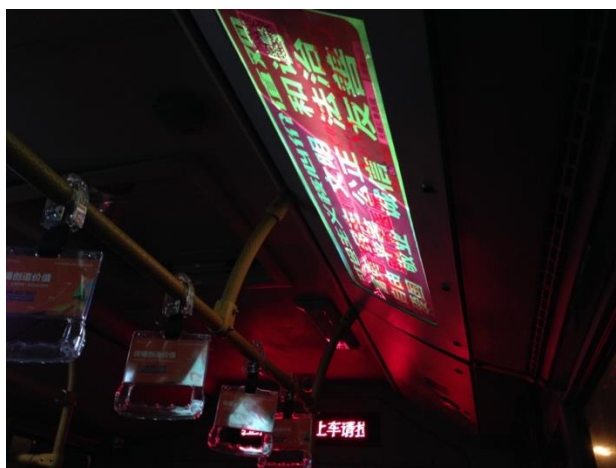


図 35 上海市内のバス内の電子掲示板（2015 年著者撮影）

しかし数年後にその「絵」を、旅行先のある古い四合院⁵⁹（図 36）で見た時は、違和感を覚えずにはいられなかった。その四合院はかつて庄氏一族の邸宅であり、抗日戦争時に全国各地の地主の邸宅が軍の基地として徴用されていた建築の一つだった。現在も公式には山東省政府の「八路軍 115 師司令部旧跡」と名付けられ、一般に公開されている。黒いペンキで書かれた当時のスローガンは、退色し灰色の文字群として、蔦に侵食されつつある白い壁に残っていた。ペンキの濃度が違う刷毛先の筆跡からは、それぞれの文字の書き順さえ推測できる（図 36）。200 年前そのままの状態で作られた邸宅の壁に、半世紀程前の全体主義的スローガンが上書きされた様子は、生々しい時代の「代謝」の痕跡を見るようだった。

しかし私は、街で見るとは違い、そのペンキの筆跡をひどく「美しい」と感じた。字の一辺は 1 メートル近くあり、近くで見ると字というよりむしろ豊富なマチエールの抽象画に見える。昔から神保町の古書店や骨董市に入り浸り、黴の甘い香りがする古茶けた書籍を集めるのが好きだった私にとって、それらの物体に纏わりつく時間の堆積は、「劣化」や「酸化」と片づけて良いものではない。気の遠くなるような年月を経て形成された鉱物

59. 方形の中庭を囲んで、1 棟 3 室、東西南北 4 棟を単位とする北方中国の伝統的な家屋建築。

の結晶や、大木の断面に見られる年輪の美しさに似ていると感じる。「赤い絵」は、ここで「灰色の絵」になった。



図 36 八路軍 115 師司令部旧跡（2008 年著者撮影）

灰色の絵

「灰色」を色の一つとして解釈すれば、それは白と黒の間にある曖昧な色である。ぼんやりとしてどっちつかずの色は、グレーな政治、グレーな情報とも言うように、腐敗や墮落、欺瞞や策略を表現する色でもある。しかし、だからこそ無限のニュアンスに開かれた色でもある⁶⁰。

アルベルティは『絵画論』の中で「黒と白は真の色ではなく、他の色の变化したもの」であり、凹凸面における色彩は平面と違って均一ではなく、白か黒のどちらかで「軽やかな露のように覆う」ことを勧めている⁶¹。グリザイユやカマイユといった古代西洋の画法では、灰色や茶色などの単色で画面を描く。こうした技法は、彫刻レリーフの騙し絵のような装飾画として用いられることもあれば、タブローの下絵として——白黒写真に着色するかのように——使うことを推奨されることもある。豊富な中間色の色調は、写実的で奥行きのある画面を作るために利用されてきたが、近代絵画において灰色は単なる中間色ではない。

パウル・クレーは『造形思考』の中で、灰色について「もしも無を感覚でとらえ得るようになれば、（あたかもカオス的なものの内部で回答をみちびきだすかのように）思い浮かぶのは、灰色と呼ばれる概念である」と述べ、生成と死滅、無の象徴として（黒ではなく）灰色に言及している⁶²。

60. 岡田温司『半透明の美学』岩波書店 2010 p80-81

61. L・B・アルベルティ『絵画論』<改訂新版>三輪福松訳 中央公論美術出版 2011 p18

62. パウル・クレー『造形思考』上 土方定一、菊盛英夫、坂崎乙郎訳 新潮社 1973 p43-44

ゲルハルト・リヒターが「グレイ・ペインティング」と総称される灰色の油彩画を多数制作したことは有名である。『連作《1977年10月18日》』(図37)では、当時メディアで連日報道されていたドイツ赤軍(RAF)のメンバーの死の写真をモチーフに、15点の灰色の油彩画を制作した⁶³。リヒターは灰色について、「グレイがたびたび出現するのは、私がグレイを重要な色彩であり、無主張、表現の拒絶、沈黙、絶望のための理想的な色彩であるとみなしているからです」と話している⁶⁴。中立的であること、イデオロギーとは正反対に客観的であることが、リヒターにとって絵画を制作する一つの正当化となった。

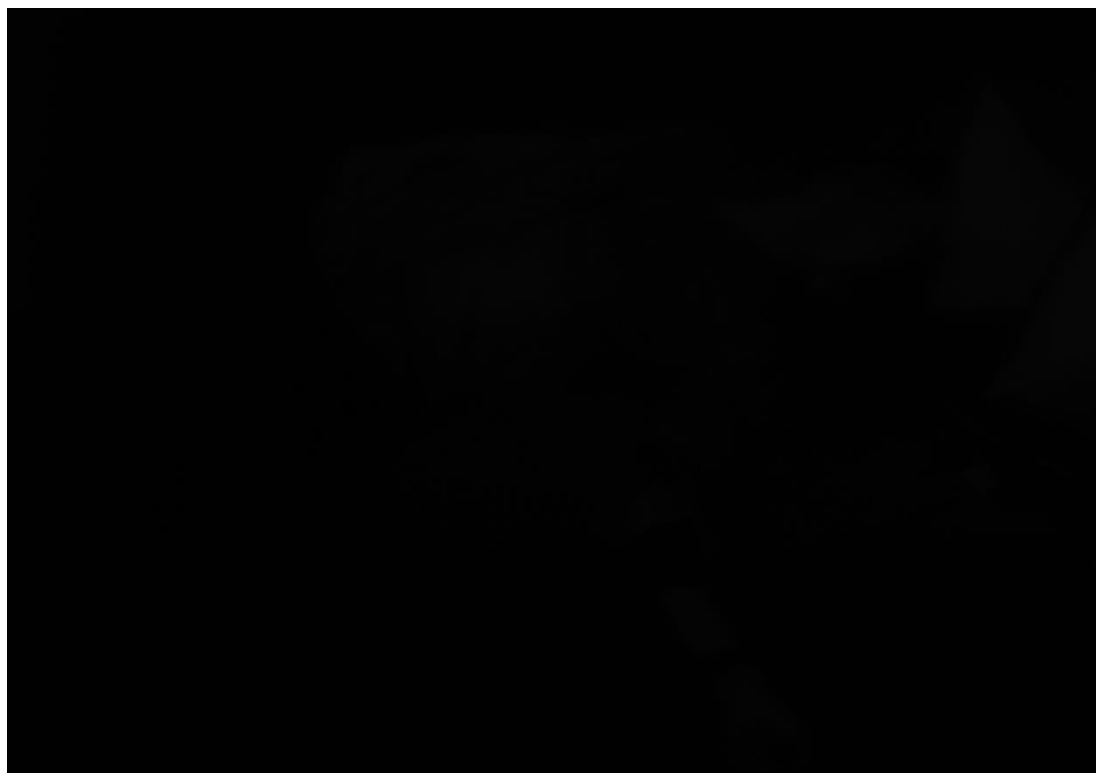


図37 ゲルハルト・リヒター “1977年10月18日”より 油彩画 インスタレーション 1988

63. RAFは、1970年から1977年にメンバー全員が獄中で自殺するまで、ドイツで数々の強盗事件やハイジャック事件を起こしたテロ組織。1989年のリヒターとヤン・トルン=プリッカーとの対談での、ヤンのRAFに対する見解を引用する：「ファシズムは付和雷同によって機能します。ドイツ赤軍のメンバーは、こう主張したかったように思われます。『歴史的犯罪の共犯になるのはもうごめんだ』。これが出発点だと思えます。今日では、世界の状況について情報があふれているのですから、我々はすべて共犯者です。『そんなこと知りませんでした』とは、もうだれもいえません。50年代によくきかれた標準的な逃げ口上を、利用することはもうできないでしょう。我々を赦してくれるものは、何もありません。我々は今日のすべての犯罪の同時代者であり、同情なき野次馬です。恫喝されて無力にたちすくむ傍観者、我々が無力感を耐え忍んでいるおかげで、政治犯罪や経済犯罪が可能となるというのに、我々はそれを傍観するだけです。」(『ゲルハルト・リヒター 写真論／絵画論』清水穰訳 淡交社 2005 p102、103)

64. 注63掲書 p203

時間の結晶

リヒターやクレーは、「白でも黒でもない」中立の象徴として灰色を使用した。私にとって灰色が連想させるのは、鉛筆の黒鉛が作り出すメタリックなグレーによるクロッキーや、スケッチが象徴する「未完成なもの」であると同時に、埃が生み出す層のヴェールの色である。八路軍 115 師司令部旧跡（図 36）の白い漆喰で塗られた壁——いわゆる「廃墟」でなければ「遺跡」と呼ばれるもの——は、時の経過とともに雨風に晒され、灰色の汚れをまとう一方で、色のついた建材が紫外線にさらされて退色し、それでも真っ白にまで漂白されることはなく、結局埃を被って、全体がくすんだ灰色になっている。この灰色は、人工物が現実世界の物理法則や自然現象に抱き込まれ、その形を失っていく過程の色である。同時に博物館に展示される古代の遺物のように、それが作られた時代の本来の機能を失い、今の時代、この「現代」の瞬間のものではない、異なる時間のレイヤーを象徴する美しい色でもある。

ドイツの哲学者ゲオルグ・ジンメルは、自身の論考「廃墟」の中で、廃墟の魅力を人工物対自然の均衡関係に置き換えて、次のように述べる。

詩、絵画、音楽などにあっては素材の固有性は芸術の意図におとなしく奉仕せねばならず、芸術の意図は完成された作品においてはその素材をみずからのうちに吸収し、それを見えないもののようにしてしまっている。（中略）精神の意思と自然の必然性との間の闘争に和平がもたらされ、上方をめざす魂と下に働く重力とが決算されて厳密な方程式が成立するにいたるのは、ただひとつの芸術、すなわち建築においてのみである⁶⁵。

上方をめざすことこそ人間精神のありようであり、それに対して自然の必然性は下方に働く。その物理的特性を反映する芸術は建築であり、バベルの塔に神が罰を下したように、自然は重力をもって建築を壊す⁶⁶。

そこでは、芸術作品が消滅し、破壊されたなかに、別のもろもろの力と形式、つまり自然の力と形成とがあとから生まれ育ち、その結果、まだなお廃墟のなかの芸術によって生きているものと、すでに廃墟のなかの自然によって生きているものとかから、ひとつの新たな全体、特徴ある統一性が生じる⁶⁷。

65. ゲオルグ・ジンメル『ジンメル著作集 第7巻：文化の哲学』円子修平、大久保健治訳 白水社 2004 p137

66. 谷川渥『廃墟の美学』集英社、2003、p18

67. 注 66 掲書 p139

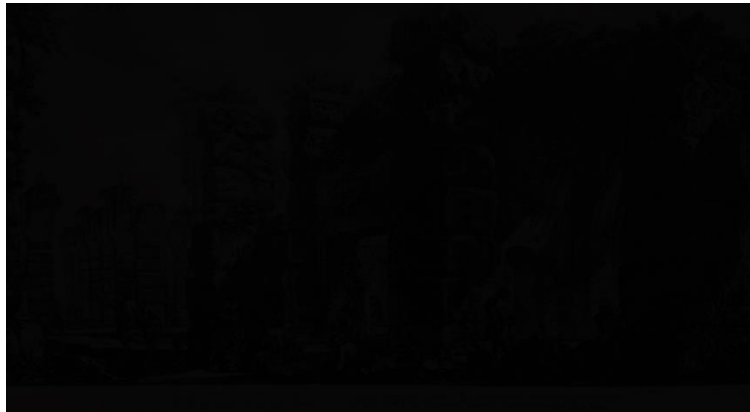


図 38 ピラネージ、ジョバンニ・バティスタ『古代ローマのカンポ・マルツィオ』より、図 XXV. セプトルム・ユリオルムのアーケード オーフオルト 20 x 40 cm 1762

つまり重力という自然の力に逆らって、重い石材やレンガを積み上げていくことが人間の意思の営みであり、それを崩すのはバベルの塔に罰を下した神の力、自然の重力である。しかし自然によって壊された建築は芸術として損なわれたわけではなく、自然と組み合わせられた別の様式の芸術になる（図 38）。私が八路軍 115 師司令部旧跡の灰色の壁（図 36）と、そこに書かれた灰色の文字に感じた美しさも、人間が作り出したものと、時間という人間が未だ操作しきれない自然の力が組み合わせられた結晶である。白と黒の中間の灰色のように、自然と人為の中間に存在する曖昧なもの。ジンメルは、この「特徴ある統一性」が生じるのは建築のみであるとするが、私には建築以外のものにも当てはまるように感じられる。私がかつて毎週末赴いていた北京の骨董市は、常に多くの人々で賑わっていた。その中には秘めた価値を持つ「掘り出し物」を求める人の他に、歴史的価値や考古学的価値を差し引いて「アンティーク的」なものに美的価値を見出す人も多くいたはずだ。時間の経過が作り出す表情は、時の結晶そのものなのだ。

第 3 節 詩と権力

文字の廃墟

絵画はそこにいない人間の影をなぞることから始まり、絵画の中で人間の限られた生を永續させる装置として機能してきた。その根底には人の「死」があり、廃墟とはいわば建築物の死体である。では本来の機能を失った建築物に書かれた文字は、「死ぬ」のだろうか？ 答えは否だ。文字が死ぬのは、それを読むことのできる人間がいなくなった時であり、共同体が消滅するときである。建築物が人を住まわせる機能を失ったとしても、人がそこに立ち入るだけで、あるいは遠くから見つめるだけでも、そこに書かれた文字が見える限り、そして文字が共同体の中で生きている（読解可能な）限り、文字が文字としての機能を失うことはない——どれだけ古くなった本でも、そこに書かれた物語のあらすじが変化することはないように。しかし、その物語がどう解釈されるのかは、時代の趨勢によって多少

なりとも変化する。

文字が共同体の形成に大きく関わってきたことは、第 2 章で述べたとおりである。王権と文字は、その原初において一体の関係にあった。共同体が音声コミュニケーションで統一しきれない規模に成長した時、権力が生まれ、文字が生まれた。権威の証明か、実務的な情報の伝達のためにあった文字が、人々の思考と直接繋がったとき、物語や詩が生まれるまでに時間はかからなかったはずである。文字の特性の両極が権力と詩であり、作者の意図が死んだ後に残されたものも、政治的なものと、詩的なものは常に拮抗している。

宇野邦一は著書『詩と権力のあいだ』の中で、権力とは根本的に一つの能力であり、可能性であり、潜在性である⁶⁸と述べた上で、詩について次のように言う。

私はかつて〈詩〉を一つの断絶の形態として受け取っていたはずである。日常から、学校から、習慣から、世間から、道徳から、禁止から、意味から、規則から、労働から、制度から、伝達から離脱する言葉として。そして言葉でありながら、言葉から離脱する動きとして。(中略)けれども〈詩〉は決して無条件に、こうしたものの外部に位置するわけではない。せいぜいこうしたものの〈間〉に存在し続けることができるだけだ。そしてそれは日常の文法や意味の外に出ようとしても、決して言葉の外に出てしまうわけではない。(中略)言語には様々な力が浸透し、言語はまたそれらの力を分節し作用させる。言語とは、こうして様々な力関係が描き出す流線のようなものである⁶⁹。

詩とは共同体と一体の存在である言語が、共同体の輪郭から逸脱した飛び地のようなものだ。しかし我々は、それが共同体から逸脱したものだからと言って、それが(読解可能な)言語である限り、詩を共有できないわけではない。我々は様々な外国語から翻訳された古今東西の詩に触れることができる。そして独立した新しい共同体が、それらに共感する人々によって形成されるわけでもない。詩は言語でありながら断絶しているからこそ、それを読む人間一人ひとりを映す鏡であり、あくまで一つの形を保とうとする共同体の輪郭とは違い、不定形な輪郭が集まりなのである。

一方でベンヤミンは著書『ドイツ悲劇の根源』の中で、当時のドイツの人々の「自然」に対する見解について文学史家ハンカマー(1891~1945)の「言語と言う自然は、物質的自然と同じく、すでにすべての秘密を含んでいる」という説明を引用して、ドイツの詩人たちにとって自然は蕾や花にではなく、自然のもろもろの被造物の爛熟と凋落のなかにこそ立ち現れると述べた⁷⁰。つまり、言語の本質も「廃虚」にあるということだ。

68. 宇野邦一『詩と権力のあいだ』現代思潮社 1999 p229

69. 注 68 掲書 p238-239

70. ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源 下』筑摩書房 1999 p54

芸術形式の機能とは、あらゆる重要な作品それぞれの根底をなしている歴史的事象内実を、哲学的真理内実に変えることにほかならない。(中略) 事象内実をこのように心理内実に変えることにより、効果の凋落こそが——その過程で以前には魅力を放っていたものが年年歳歳力を失っていく——新生の基盤になる。すなわち、束の間輝いたはかない美は完全に脱落して、作品が廃虚としての自己を主張する⁷¹。

ベンヤミンが言語一般と呼ぶものの中には、「絵画言語」や「彫刻言語」も含まれる。絵画や彫刻の観点から読み解けば、ベンヤミンの言葉は、作者が亡くなった後も残されるような時間的摩耗に耐えられる作品しか、本質的には芸術作品と呼べないことになる。芸術作品は作者の意図が死に絶え、それを生み出した文化や時代という表舞台から転落し、「廃虚」となってはじめて真の芸術作品となるのである⁷²。

詩が断絶の形態であるのは、廃墟が時代の表舞台から脱落するように、言語が我々を取り巻く世界のシステムから脱落しているからだ。しかしそれは、決して言葉や文字の「死」ではない。

漂白された文字



図 39 王木易「A Specimen of Epidemics」インスタレーション（全景）2016

71. ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源 下』筑摩書房 1999 p61

72. 村岡晋一『ヴァルター・ベンヤミンの名前論—ユダヤ的固有名論（三）』中央大学人文研紀要 第88号 2017年9月 p164

比喩ではなく実際に廃墟と化した、八路軍 115 師司令部旧跡に書かれた過去のスローガンには、歴史的価値はあるかもしれないが、哲学的価値はない。私がそこに感じた美的価値は、むしろ物質的価値である。このような政治的スローガンは、むしろベンヤミンが真の言語と称するもの対局にある。それが「廃墟」に付属することで、口当たりがよくなる（ように感じられる）のは、博物館に陳列される遺産のように、厚い時間のガラスが我々とその文字の間に存在するからである。しかしそれは、未だ弾が充填された銃がガラス棚に展示され、誰の手にも触れられない状態にあるようなものだ。銃自体無力化されたわけではない。古代の剣も、誰かがガラスを叩き割ってそれを振るえば、それは武器としての力を持つ。政治的な力は潜在的なものであり、詩的なものに変換されない限り力を持ち続ける。そして現代において、政治的なものは詩的な振りをして、我々の頭上に覆いかぶさっている。「A specimen of Epidemics」(図 39~45) は、そうした政治的スローガンを、実際に私が見たものとは違う「廃墟」として再現しようとした作品である。



(左) 図 40 王木易「A Specimen of Epidemics」インスタレーション (部分) 2016

(右) 図 41 王木易「A Specimen of Epidemics」インスタレーション (部分) 2016

このインスタレーションは、板材を含めほとんど全ての素材を、大学内で集めた廃材や年代物の家具を利用して制作した。制作にあたり、まずモチーフとして中国や日本、そして英語圏の戦時中の古いスローガンから、象徴的な単語や字をいくつか抜き出して、拾い集めた廃材の上に彫った(図 40、41)。どのようなスローガン、標語でも、文字として分割した時点で政治的な力を失うものが多いが、例えば日本語における「御国」などは、その二文字だけで政治性を発揮する単語である。「人民」という単語も、その単語自体は「市民」や「人々」という言葉の意味と違いはないにせよ、中国のプロパガンダにおける枕詞のような存在であることは自明だ。私はこうしたいくつもの文字の版に、漂白剤を塗り付け、紅い綿布を上に乗せ、布の色を抜く形で文字を刷り取った。しかし、布を直接漂白剤に浸すのとは違い、版の凹凸の上に漂白剤を均一に伸ばすことはできない。綿布の赤色は、漂白剤の濃度の違いによって、染料が分解される程度も均一ではないため、緑色や淡い黄色のグラデーションを形成する。



図 42 王木易「A Specimen of Epidemics」制作風景 2016

こうした染料が抜ける変化は、コントロールが困難である。結果として同じ赤い綿布、同じ漂白剤を使用しているにもかかわらず、さまざまな色が表れることになる（図 42）。その後、私は文字を更に立体的に崩すため、刷った文字の輪郭を一周するように（針と糸を使って）縫った。糸を玉止めする前に、少しだけ糸を引っ張ると、布に皺が寄り、文字の輪郭が歪む。その布をさらに薄めたニスに漬けて乾かすと、糸を抜いても皺の形はそのまま保たれる（図 43）。



図 43 王木易「A Specimen of Epidemics」インスタレーション（部分）2016

結果として赤い綿布は、硬く半透明性を持った、紙と布の間のような不思議な質感のものになる。そうして作られたいくつもの文字のパーツの、文字と文字の輪郭線を合わせるように縫い合わせたものが、(図 39) 部屋の中央に吊り下げられたオブジェである。文字を漂白し、輪郭を縫い、固め、つなぎ合わせる一連の作業——権力という「力」を物理的に分解するような作業は、スローガンが持つ政治的な力を、詩的なものに変換する作業だ。光に透ける布は、スタンドグラスのように複雑なテクスチャーを作り出す(図 44)。しかし光の通らない反対側から布を見た時、人々はそれが文字で構成されていたことに気付く(図 45)。



(左) 図 44 王木易「A Specimen of Epidemics」 インスタレーション (部分) 2016

(右) 図 45 王木易「A Specimen of Epidemics」 インスタレーション (部分) 2016

漂白剤が作り出す複雑な色や「しわ」は、時間が生み出す埃の層や自然的な力の代替として、この作品の中で機能している。それは政治的なものを詩的なものに変換するヴェールのようなものだが、これによって政治的なものを完全に詩的なものに変えることはできない。布に広がるフォルムの意味を解さなくとも、大きな(威嚇的ですからある)字の彫られた木版(図 40、41)は、詩的なものが完全に詩的であることを許さない。鑑賞者はこの赤い布の下を歩きまわりながら、常に政治的なものと詩的なものの狭間で揺さぶられる。

「A specimen of Epidemics (ある伝染病の標本)」というタイトルの通り、この作品は伝染病のごとく共同体内に蔓延していたかつての政治的スローガンを、肯定も否定もしない視点から異化している。

ベンヤミンが、芸術作品が真のもの、本質的に「廃虚」になるためには、歴史的実(時代状況や文化的背景)から離脱する必要があるとしたように、詩が詩であるためには、自らを取り囲むいくつもの見えない境界——すなわち想像上の共同体の境界——を超えなければならない。私にはまだ詩を紡ぐことができない。それ故に私は詩の断片を拾い集める。

芸術の政治化

ベンヤミンは著書『複製技術の時代における芸術作品』の最後を、「共産主義は、これ（戦争を芸術の究極形としたファシズムの耽美主義的な政治の実体）に対して、芸術の政治主義をもってこたえるであろう」⁷³という一文で締めくくっている。ベンヤミンは、ファシズムの全体主義に対抗するイデオロギーとして共産主義を挙げたが、それも結局のところ形を変えた全体主義として機能することになる。中国のかつての為政者は『美術宣伝員手帖』（図 32）等のマニュアルに見られるように、美術を用いて政治の美学化を進めてきた。一方、実際に芸術の政治化を実行したのは、艾未未のような中国の前衛アーティスト達だった。

私にとって、権力は頭上に浮かぶ半透明の膜のようなものであるのに対して、艾未未にとっての権力は、幼少期から自分の人生に関与する「山の上から転げ落ちてくる巨大で残酷な岩のようなもの」⁷⁴であった。1980年代からアメリカで12年間過ごし、ダダイズムやポップアートの影響を強く受けた艾未未は、帰国後に漢代の壺にコカ・コーラのロゴを描いたり（図 45）、同じく貴重な漢代の壺を自身が割る姿を、スチール写真に収めた作品を発表している（図 46）。こうした作品は、伝統文化を変質させるという点で、徐冰の「天書」（図 26）と似た部分があるが、徐冰と異なるのは、文字通り伝統を「壊している」というある種の暴力性だ。それは艾未未自身が感じてきた政治の暴力性を、そのまま反映していると言える。



図 45 艾未未「コカ・コーラのロゴが入った漢王朝の壺」漢代の壺（206BC-24AD）塗料 直径18cm 1994

73. ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術』佐々木基一編集解説 晶文社 1999 p49

74. 牧陽一『艾未未読本』集広舎 2012 p19



図 46 艾未未「漢時代の壺を落とす」写真 1995

2010年にロンドンのテート・モダンで発表された艾未未「ヒマワリの種」(図48)では、1億個もの陶器製のヒマワリの種が、巨大なホワイトキューブの床を敷き詰めるのに使われた。ヒマワリの種は、中国人が今も昔も日常的に間食やお茶の供にしているもののひとつであると同時に、文革時代に毛沢東が太陽に例えられ、人民が太陽を向くヒマワリになぞらえられた背景がある。ヒマワリの種は、中国の政治的かつ集団的な記憶を宿すシンボルなのだ⁷⁵。



(左) 図 47 艾未未「ストレート」 インスタレーション 200トンの鉄筋 2008

(右) 図 48 艾未未「ヒマワリの種」 インスタレーション 陶器 2010

しかし2008年の四川大地震に関わる作品群は、中国政府の人権意識に対する極めて具体的な抗議になっている(図47)⁷⁶。作品に付随する真実の追求というジャーナリズム的な活動は、後に中国政府による艾未未の逮捕に繋がる。しかし艾未未は、その拘束すら権力を

75. 牧陽一『艾未未読本』集広舎 2012 p244

76. 2008年の四川大地震で倒壊した建物の、曲がりくねった鉄筋200トンを艾未未が買い取り、手作業で叩いて真っ直ぐにした作品。当局が公開しなかった5000人余りの犠牲者の名簿が、傍らの壁に表示されている。

可視化する事件として作品化し、彼自身がひとつの「芸術」になったのでは？という質問に対して、「アーティストの最も大事な作品はその人自身だ。今日の私たちアーティストは、アーティストであるとともにひとつの伝達手段、媒体でもあるからだ」と答えた⁷⁷。彼は「私の作品は、私個人の経験、私の政治観と文化間から来るものだ」⁷⁸とも言っている。彼の意図が実際どうであろうと、彼のコンセプトが西側のイデオロギーと合致した結果（欧米のアートシーンでの評価と支援がなければ、彼が活動を続けることは困難だ）、彼の作品が西と東、二つの異なるイデオロギーの代理戦争に利用されていることは否定できない。（図48）

「ヒマワリの種」の発表から更に10年が経とうとしているが、その間の社会情勢を振り返ると、彼の作品は共同体の強度を保証する耐震テストのような役割を果たしているように見える。艾未未は、自身の作品がレディメイドであることを明言し、廃墟（歴史的価値のある骨董品等）に現代の文脈を付与する。デュシャンはそれまでの芸術と美術館の伝統的概念を批判するために、かの有名な作品「泉」（1917年）を発表した。そして艾未未は、国家の権威を批判するためにレディメイドを利用し、アンディ・ウォーホル的な大量生産の手法を用いる。デュシャンはそれまでの芸術の伝統を確かに揺さぶったが、国家そのものを揺さぶることは難しい。そして芸術が政治化されれば、それは純粋に力対力の戦いとなる。

自然の共同体

一方、韓国の現代アーティスト崔在銀（チェ ジェウン）の作品は、よりユートピア的だ。

1950年から1953年の朝鮮戦争では、1953年7月27日の戦争協定によって、大韓民国と朝鮮民主主義人民共和国の間の全長248kmの軍事境界線を中心に、南北2kmの、4km幅の非武装地帯（Demilitarized Zone, 以降DMZ）が設定された。そこは1953年から2019に至るまで66年間、原則的に人が侵入することができない、両軍が対峙する土地となっている。約300万発を超える地雷が埋められ、人間だけではなくそこに生息する動植物も危険に晒されている⁷⁹。しかし70年近く手つかずで放置された場所は、皮肉にも絶滅危惧種が100種類も生存する貴重な自然の宝庫となっている。崔在銀は、DMZの美しい生命体保存や朝鮮半島と世界平和への願いを込めた、「大地の夢プロジェクト」を2014年に立ち上げた。プロジェクトはDMZを舞台に、地雷撤去や東屋、塔の設置、DMZの生命と知識の地下貯蔵庫等、4つの企画を提案している⁸⁰。4月に原美術館で開かれた「The Nature Rules 自然国家：Dreaming of Earth Project」では、このプロジェクトを巡る草案がいくつも展示

77. 牧陽一『艾未未読本』集広舎 2012 p98

78. 注77 掲書 p171

79. 『The Nature Rules 自然国家：Dreaming of Earth Project』原美術館 2019 p4

80. 注79 掲書 p16

されていた。その中で、崔在銀の「To Call by Name」(図 49) という作品は、DMZ に生息する 101 の絶滅危惧種の名前を書いた箱と、それを作家自身が一つ一つ部屋の中に並べていく映像と共に展示されている。



図 49 崔在銀「To Call by Name」 インスタレーション 2019

そして実際の休戦協定締結資料の複製や、韓国の脳工学者が実際に考案した「DMZ 知識保管庫の設計、構築、運営に関するマニュアル」等、空想的でありながら極めて現実味を帯びたプロジェクトの「設定集」を読んでいると、ひとつの SF 作品を見ているような錯覚を覚える。同時にそれは、河口龍夫の、空っぽの鉄の箱に「闇」を閉じ込めた「DARK BOX」(図 50) や、植物の種子を銅や鉛の薄板で覆った「関係一種子」(図 51) のシリーズ作品を、私に連想させた。河口龍夫は「関係一種子」で、当初は銅板を使っていたが、1986 年のチェルノブイリ原発事故に衝撃を受け、植物を放射能から保護するために銅ではなく鉛を使うことになった⁸¹。



(左) 図 50 河口龍夫「DARK BOX」鉄、闇 37×60×35cm 1975

(右) 図 51 河口龍夫「関係一種子 (丸茄子)」鉛、種子 45.8×36.1×1cm 1986-89

81. 『河口龍夫展 言葉・時間・生命』図録 東京国立近代美術館 2009 p17

さながら未来に向けたタイム・カプセルのような作品は、崔在銀のプロジェクトに似た性質を持つ。時間と空間を超え、未来に想像力を向けた両者の作品は、自然を人類普遍の地盤とした上で、詩的に機能している。しかし河口龍夫は、地球という巨大な舞台を利用したのに対して、崔在銀は自身の国家を舞台に定めている。その根底には、艾未未に通じる、共同体に対する強い当事者意識がある。

共同体の間に立ち、俯瞰する私の制作態度は、河口龍夫に近いものになるのかもしれない。具体的な事件や事象を扱おうとする際に、その土地に根を張るような意識がなければ、文脈の「搾取」になりかねない。しかし同時に、私がいかなる背景をも持たない「透明」な存在であることも不可能である。崔在銀のプロジェクトが現実的に、そして艾未未の作品がジャーナリスティックになればなるほど、彼らが突き付ける「現実」の存在感は強くなる。一方で彼ら自身は、強い背景を持ちながらも、その存在感は、作品と反比例して次第に透明に近づいていくように見える。

私は「摸地」(図 22~24) や「The Spaciman of Epidemics」(図 39~45) で、「文字」をある種の自然とみなして利用している。しかし私は同時に、執拗に、私自身の手による痕跡を残そうと、版画という物質的な手法を介して表現をし続ける。それは何を措いても、私を取り巻く世界と、私自身の透明性における矛盾を解決するためだ。私は言葉を使いながら、それが晶出するものの外に出ようとする。しかし私が言語を使う限り、それは叶わない。

第3章 文字から融解/晶出する共同体のイメージ：

提出作品「The Facets of Boundaries」

私をただ誰かの影としか見ていないというのは何と奇妙な振舞いだらう。
だがあなた方こそがみな私の影なのだ。

ザミャーチン『われら』(1921年)より

第1節 意識/無意識の間

読む/観る

第1章から第2章まで過去の自作を振り返りながら、私の意識と外界の境界や言語の境界、言語の認識における境界、言語の記号としての境界を、版画を通して揺さぶる過程を論じてきた。境界は二つのものを区切る線（時に可視であり不可視でもある）であると同時に、形あるものの輪郭でもある。言語は我々の身の回りの目に見えるもの、見えないものに名前を付けて区切る。文字はその区切られた形の輪郭（線）だが、それは私の身体と、太陽や蛍光灯に照らされる私の姿が地面に作り出す影のような、イコールの関係ではない。絵画の起源は人の影の輪郭、外界の輪郭をなぞったことから始まったのだとしても、文字は概念の輪郭でもなければ、ただ音を当てはめた記号ではない。その記号が何かを媒介して現れた目的は秩序を形作るためである。そして何か（見えるものにせよ見えないものにせよ）をなぞったイメージは、言葉で整理することでその秩序に回収される。

第2章で述べた修士終了作品に至る頃、私は文字をコードとして扱うことの限界性を感じていた。つまり、言語をコミュニケーションにおけるコードとして使う限り、私の作品は鑑賞者に多かれ少なかれ「読む」ことを強いることになるという問題だ。無論アート作品は背後にある文脈を読むことによって成立する側面がある。しかし読むことが作品の核にあるならば、それがどの言語で書かれ、誰が読むのか、そして翻訳の問題が、どこまでも付きまとうことになる。第1章でも引用したロラン・バルトが、日本を訪れて著したことで有名な『表徴の帝国』に、「見知らぬ言葉」という項がある。そこでバルトは日本語の文法と西洋の言語の文法の差異、そして翻訳の限界性に触れながら、「言語そのものの限界を考えずに社会を否認することは、オオカミの口のなかに快適に安住しながらオオカミを撃ち殺そうとしているようなものだ」と例えている⁸²。

82. ロラン・バルト「表徴の帝国」宗左近訳 筑摩書房 1996 p19

言語学や記号学ではなく、アートの領域でこの問題に向き合うためには、やはり「観る」ことを前提に置くべきだと私は考える。そのためには活字としての文字ではなく、行為としての筆記に注目することが、「読む」と「観る」こと双方の問題を、イメージとして提示できるだろう。

ところで先のバルトの「見知らぬ文字」の項には、『伊勢拾遺』の断簡の図版（図 52）があり、バルトはその下に「雨、種子、錯乱、織り糸、繊維、文章のあや（テキスト）表現体（エクリチュール）」と添えている。



図 52 「伊勢拾遺」断簡 12 世紀初頭

このような仮名のくずし字は、書に関わる人間でなければそもそも読解が難しい。故にフランス人のバルトにとって、この断簡の第一印象は雨粒が降り注ぐ様のものであり、種子が芽吹く様子、繊維の絡まり、模様（あや）のように見えたのだろう。それは私が「骨字」において、異国文字が絵のような線の集積に見える風景を表現したこととも共通する。しかし「骨字」では、コードとしての言語が強調される一方で、提出作品「The Facets of Boundaries」では、行為としての「書く」こと、そして文字を造形物として「描く」ことが先立っている。本論の中心でもある、「書く」と「描く」ことの境界を探るプロセスを、提出作品では全体をインスタレーションとして展示しながら（図 53）、次の3つのセクションに分けて展開している。

- ①筆記の線の集積を不規則になぞることで、自動筆記的に制作した絵画としての平面作品、及びその行為を記録した映像作品。
- ②日本語を母国語としない人々に書かせた、ひらがなの46字の木版をキャストした樹脂版（字と絵の中間として異化された筆記）と、その版をフロッタージュすることによって生まれる、点の集積が生み出す平面作品。
- ③自然物の樹木の枝をキャストし、自然物の輪郭を、三次元的に象った線の立体作品。



図 53 王木易「The Facets of Boundaries」インスタレーション 2019

このインスタレーション空間の中でまず目につくのは、二脚の机だろう。「A specimen of Epidemics」の展示でも（図 39）、私は大学研究室の作業机を拝借したが、壁面のみを使用や、展示台の使用を避ける理由は、ひとえにそれが純粹に絵画というコンテキストに回収されるのを避けるためだ。壁にイメージを掛けた時、そこには自動的に地と図の構図が出来上がる。しかし書籍を壁に立てかけて読む人がいないように、「書く」と「描く」の間を彷徨う作品を配置するにあたって、「観るもの」と「読むもの」の展示作法を混在させる必要がある。

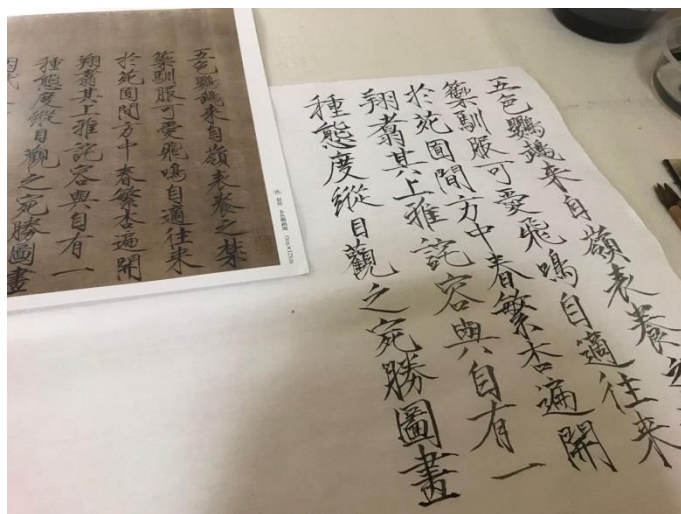
こうした空間に設置された作品群は、提出作品のタイトルが「(いくつかの) 境界の面」という意味でもあるように、私自身が文字の内実や形象を様々な方法を用いながら融解させ、^{かたどり}型取りとしての版画と^{かたどり}模りとしての筆記行為を介して、再び晶出させたもののいくつかの面である。

第 3 章では、それぞれの節で①～③の各セクションの解説を行う。

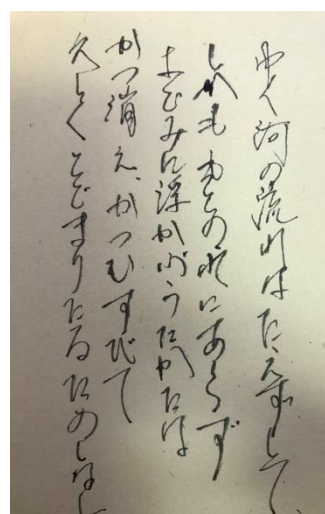
遅い書と早い書

「書く」と「描く」の問題にとって、「書」は極めてユニークな立場にある。書は字でありながら芸術のジャンルの一つでもある。毛筆という、今日では日常的に使うことのない文具を用いて書く時点で、それは「筆記」というより「造形行為」にまず近い。だからこそ小学校の時に受けた書道の授業は、私が最初に接した「書く」と「描く」の境界であった。半紙に書く限られた数の文字は、解読可能な文字であると同時に、私にとっては図でもあった。その後も専門的に書道を学ぶことはなかったが、学部の頃から趣味として徽宗（1082～1135 年、北宋の第 8 代皇帝）や金農（1687～1763 年、中国、清の文人、画家、書家）の書を臨書するようになった（図 54）。前章で言及した「千字文」でも、徽宗の書をまねている。

徽宗の書に惹かれ、幾度も模倣するうちに、その書における癖や書き順、空間のバランス感覚がいくらか自分のものとなり、日常書く漢字にも徽宗の瘦金体の影響が表れるようになった。しかし私は、こうした中国の書画家が書く文面の内容について、文字そのものの造形以上に関心を持たなかった。少なくとも毛筆を握ってそれを書いている間は、文字の線の流れや止めのタイミング、筆を運ぶ方向に対する意識しかなく、「毛筆」は私にとってどこまでも「文具」ではなく「絵筆」のようなものであったと言える。では果たしてこの行為は「筆記」なのか、それとも「描画」なのだろうか。



(左) 図 54 筆者による徽宗の「五色鸚鵡図」の臨書



(右) 図 55 筆者が手癖のみで書いた「方丈記」の第一節。

私は現在、PCや電子機器上でキーボードを使って中国語を入力することはできるが、中国語を手書きすることは未だに不慣れである。なぜならキーボードに打ち込むピンイン（アルファベットによる中国語の発音表記）が、私の話す言葉の直接的な変換である一方、手で書くという身体的な行為においては、中国語における発話と書記のつながりの脆弱さが顕著に表れる。つまり私の中では、どのように話すのかは分かっている、どのように表記するのか分からない言葉と、どのように書くのかは分かるが、どのように読むのか分からない言葉が、虫食い状態で混在している。それは私が中国の書家の文字を真似る際に、「描く」領域から抜け出せない理由の一つでもある。

一方で、私が手癖で書いた日本語の文章が、自然にくずし字に似ることがある（図 55）。仮名文字の書道を専門的に学んだことはないが、中国語よりも日本語の文章の方が、意味と思考がある程度一致するのは、「書く」意識の方が勝るからだろう。しかし中国語の文章は（手で）書き慣れないために、草書のようになることはない。

平仮名は草書から発展したとも言われるが、その始まりは漢字を簡略化し、「速く」書こうとした結果である（図 56）。中国で最も古い書論と言われる後漢の『非草書』では、草書

の起こりについて、「秦の末に刑罰が厳しく法律が厳密になり、官の文章が煩雑で、戦争があいついで起こり、いくさの文章が行きかい、羽激（鳥の羽をつけた至急のふれがみ）がみだれ飛ぶようになった。そこで隸草（隸書の早書き）をつくって、急ぎのまにあうようにしたにすぎない」⁸³としている。そしてこの『非草書』では、そもそも本来早書きのための草書を、なぞるようにして遅く真似ている書家を批判している。



図 56 智永「真草千字文」隋時代・7世紀（一部）

思考を発声でアウトプットすることと、文具を媒介して文字で伝えることの間には、「速さ」の違いの問題がある。私が頭に流れる思考を書こうと思って書く字と、字を書こうと思って書く字は、それぞれ別人が書くようだとされる。前者は思考と筆記の速度が連動しないが、後者は思考を記録するための筆記行為ではないため、手の運動にむしろ意識が連動する。坂口安吾が「文字と速力と文学」というエッセイの中で、まさに思考と筆記の速度の誤差について書いている。

私の想念は電光の如く流れ走つてゐるのに、私の書く文字はたど／＼しく遅い。私が一字づつ文字に突当つてゐるうちに、想念は停滞し、戸惑ひし、とみに生気を失つて、ある時は消え去せたりする。また、文字のために限定されて、その逞しい流動力を喪失したり、全然別な方向へ動いたりする。かうして、私は想念の中で多彩な言葉や文章をもつてゐたにも拘らず、紙上ではその十分の一の幅しかない言葉や文章や、もどかしいほど意味のかけ離れた文章を持つことになる。

この嘆息は文章を業とする人ばかりでなく、手紙や日記を書く人も、多かれ少かれ常に経験してゐることに相違ない。

私は思った。想念は電光の如く流れてゐる。又、私達が物を読むにも、走るが如く読むことができる。ただ書くことが遅いのである。書く能力が遅速なのではなく、

83. 『中國書論大系 第一巻』中田勇次郎編、二玄社、1977、p69

書く方法が速力的でないのである⁸⁴。

草書にせよくずし字にせよ、本来は筆記における速さの追求のために発生したと言える。そして、その速さにおける追求の最終形態は速記符号だろう（図 57）。

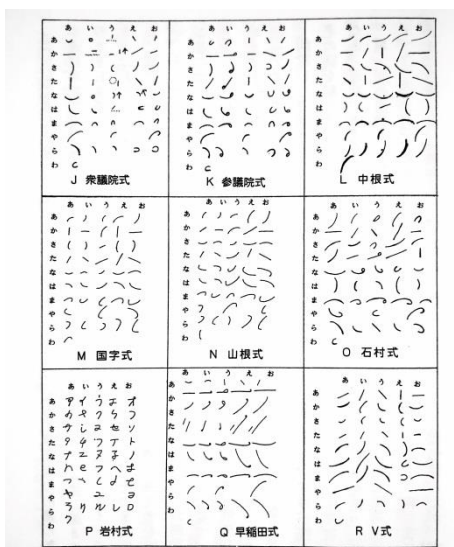


図 57 いくつかの速記符号の種類（兼子次生『速記と情報社会』中央公論新社 1999 p27 より）

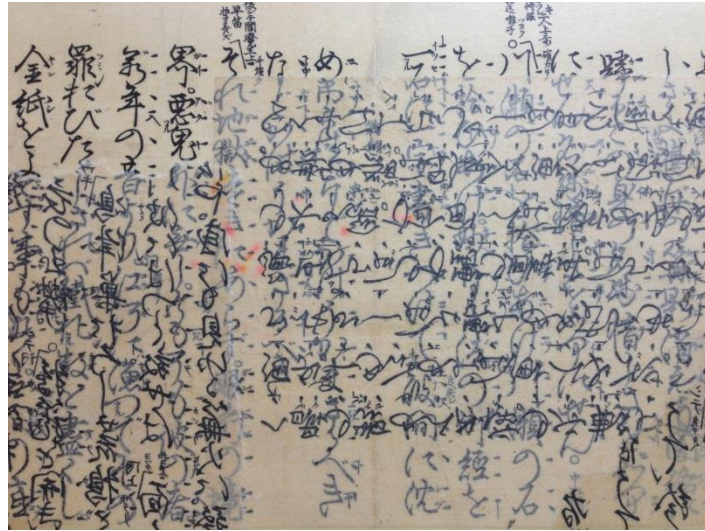
視覚的「中国語の部屋」

図 58 は、数年前に古書店で購入したものを元に私が作ったドローイングのための「版」である。元となった古書は檜大瓜堂（現在は檜書店）から大正 9 年に発行された謡本「高砂」⁸⁵である。その装丁を解き、紙に蠟を染み込ませて透化させた上で、天地左右をランダムにして板に貼り合わせた。紙に蠟を塗る手法は、唐代より「硬黄」とも呼ばれ、書画を模写する際に用いられてきた。しかしここでは字の線が複雑に重なり合い、文字ではなく線の造形に還元されている。提出作品を作るに先立って、この文字の線の集積を利用した「study for drawing」というドローイングシリーズを、2016 年初めから多数制作した（図 59、61、63）。半紙や薄美濃紙等、半透明に透ける紙等を板に載せ、紙の位置を任意にずらしながら下に見える線をなぞるという簡単なものだが、この作業の中で私は 2 つのルールを定めた。まず、その都度視界に入る線の中で、自分にとって一番目につく線をなぞるこ

84. 『坂口安吾全集 3』筑摩書房 1999

85. 謡の稽古用謡本。詞章に節づけしたもの。一般に半紙半折の和紙の一番綴本，五番綴本

86. 銭存訓『中国の紙と印刷の文化史』久米康生訳 法政大学出版局 2007 p86、87



(図 58)

と、そして5~10秒以内に紙を回転し、またはずらしていくことだ。模写とは本来、画面上の線の形状だけでなく、余白や空間も合わせて真似ることを指す。しかし模写に用いる紙を常に移動させることで、出来上がる画面は元となった謄本の文字の、線の特徴のみで形成された「絵」になる。私は後に古本だけでなく、デジタルアーカイブに掲載されている様々な国の手書きの資料を集め、PC上で重ねたり左右反転させたりして、ドローイングの下敷きとなる筆記の線の集積を制作した(図60、62)。また支持体が薄い紙のみに限定されるのを避けるために、制作した下敷きの画像がゆっくりと回転し続ける動画を制作し、それを支持体の上にプロジェクターで投影する手法に移行した(図68)。

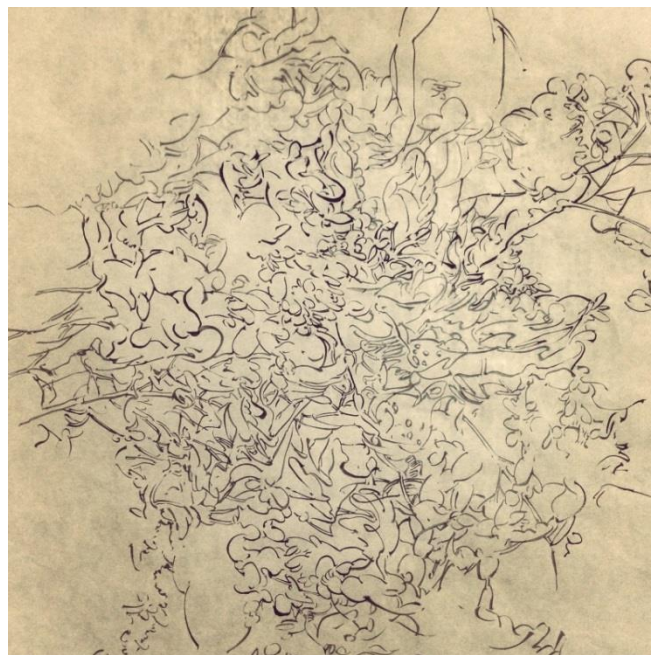


図 59 図 58 を下敷きに制作したドローイング

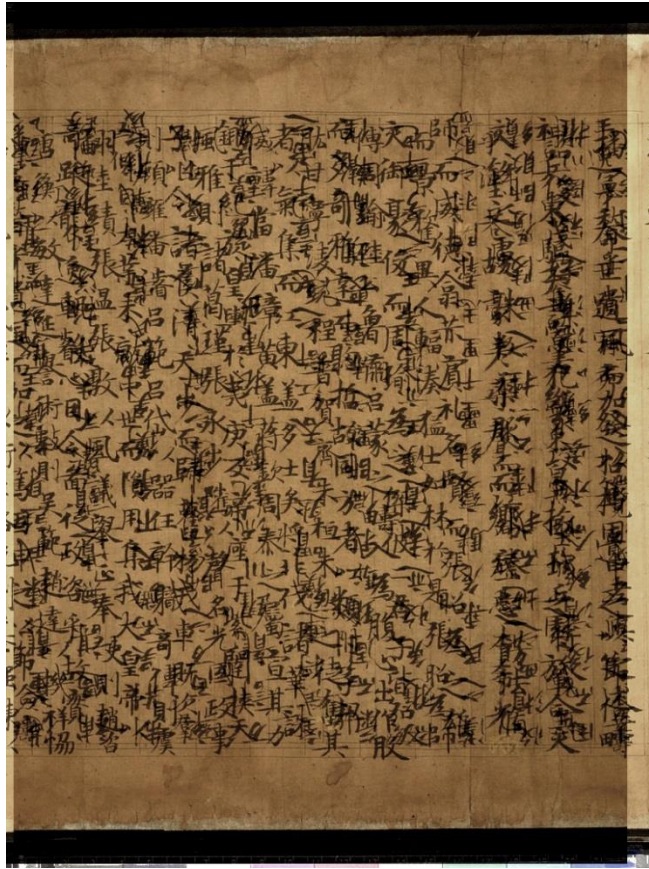


図60 敦煌で発掘された陸機（261-303年）『弁亡論』の写本
 （中国国家図書館デジタルアーカイブより）を3枚合成したもの

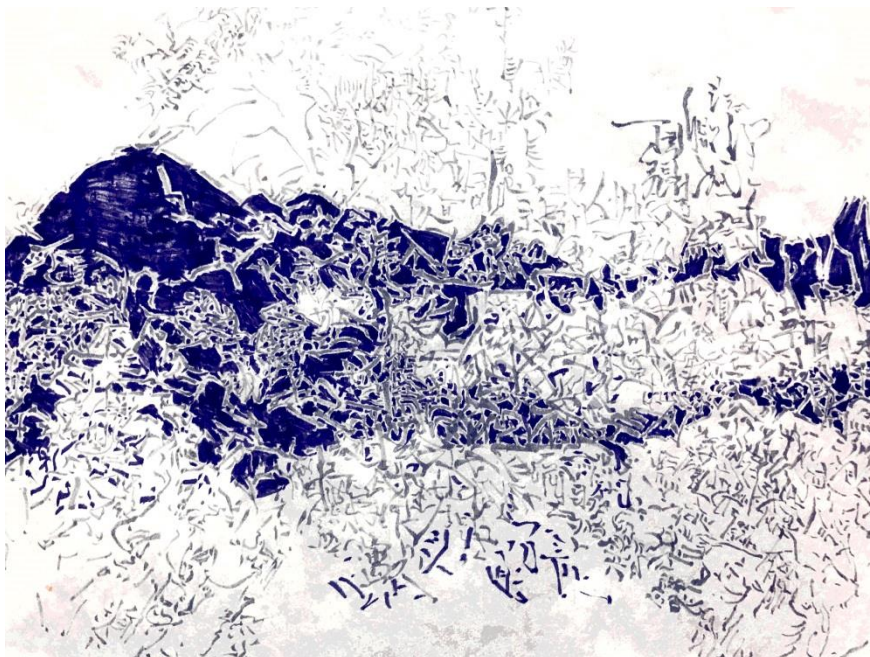
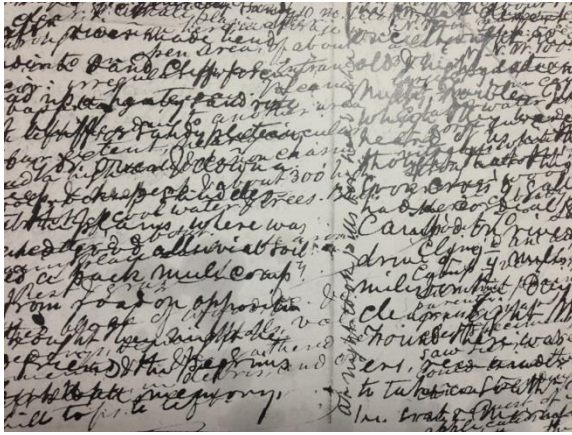
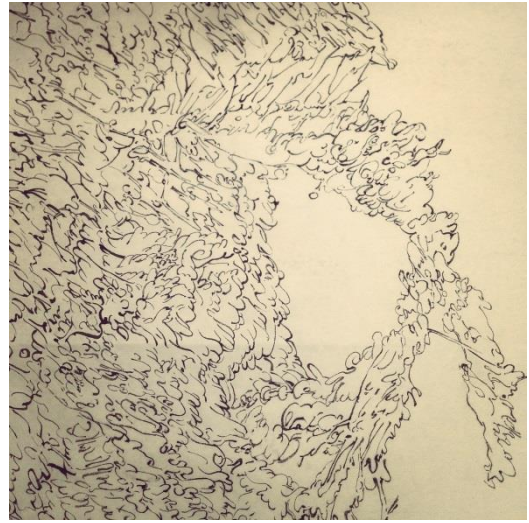


図61 図60を下敷きに制作したドローイング



(左) 図 62 英語の手稿(ロバート・バーズ (1759-1796 年) の手紙)を3枚合成したもの



(右) 図 63 図 62 を下敷きに制作したドローイング

本来絵を描く際には、目の前にモチーフがあって写生をするか、事前に構想を練ることが一般的だ。しかしこの「study for drawing」では、既存の筆記の線をなぞるという行為に立脚しながらも、どの線を良しとしてなぞるのか、数秒ごとの判断を重ねていくことで、私の無意識下の美意識までもが抽出されることになる。一見シュールリアリズム的な自動筆記のようでありながら、それを出力する私の意識はあくまで鮮明であり、手癖が色濃く残る点で、意識と無意識の境界上で制作していると言える。

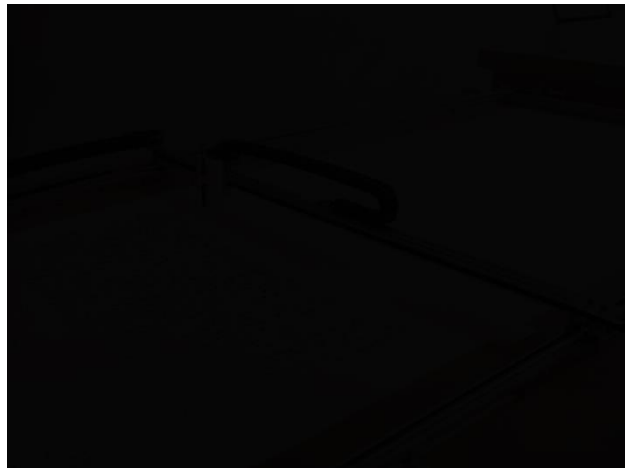


図 64 菅野創+やんツー「形骸化する言語」2016

2016年のあいちトリエンナーレに、菅野創とやんツーは「形骸化する言語」(図 64) という作品を共同制作して出品した。トリエンナーレに参加した10名の海外アーティスト

87. 『あいちトリエンナーレ 2016 虹のキャラヴァンサライ 創造する人間の旅』平凡社 2016 p93

に、それぞれの母国語で書かせた文章の中から、特徴的な形状のみをプログラムに自動学習させ、生成されたデータをAIが出力するという、「study for drawing」における作業を自動化したような作品である。解読不能だが、元となる筆記の特徴のみで作られ、自動的に出力され続けるそれは、哲学者ジョン・サールによる「中国語の部屋」という思考実験を私に連想させる。その実験とは次のようなものである。

まず密閉された小部屋に、中国語の理解できない「私（サール）」が閉じ込められている。「私」は壁に開いた穴を通じて、中国語の漢字カードを部屋の外にいる人間とやりとりする。部屋には、簡単な言葉が記された漢字カードの入った複数の箱があり、どのように組み合わせれば列にできるかが書かれた英語マニュアル①と、部屋の外から渡された漢字カード列に対して、どうカード列を渡し返せばよいかについてが書かれた英語マニュアル②がある。「私」は外から渡された（自分自身では理解不可能な）中国語を、マニュアル②と照合して確認し、マニュアル①を参照して対応するカード列を作って、外の人間に渡す。「私」は、渡された中国語が質問であり、外に渡したカード列がその回答になっていることを知らない。ところが、作業が熟練するにつれて、外部の人間から見れば、中国語を母語とする人間がその部屋にいるとしか思えないほど、流暢なものになるというのだ⁸⁸。サールがこの思考実験で証明しようとしたのは、コンピューターは単に決められた規則に従って記号を操作しているだけで、その意味を理解することはないということだった。菅野創とやんツの作品も、コンピューターによる学習がいかにか形骸的かを皮肉っているようでもあり、あるいは人が書いた文字からしか生まれない情感のようなものを、コンピューターが模倣する可能性を示唆しているのかもしれない。

「中国語の部屋」という、この思考実験には「そもそもサールが中国語を理解できないということを証明できない」等、様々な反論がある。しかし私はその中でも、中国語が母語であるように見せかけられる、マニュアル①②の存在に注目する。サールの議論の核心は、部屋の中にいる人間が、2つの異なる記号の関連性を理解しないまま、文章を組んでいく点にある。しかし私たちが外国語を学ぶ過程は、このマニュアルを頭に叩き込むことと、何が違うのだろうか。今日の機械翻訳の進化は、このマニュアルの進化——すなわち、人々が使う言語の基本的な文法に加えて、慣用句や前後の文脈による語感の変化のモデル化だ。

「形骸化する言語」（図64）で使用されている、筆記の線の特徴を再構成するプログラムが、どのようなものか私には分からない。しかし鉛筆を操作する機体は、プログラムに従って動く。それは「中国語の部屋」におけるマニュアルでもあり、そのマニュアルの基準は、言葉の意味ではなく造形に基づいている。私が「study for drawing」において、瞬時の判断で線を選び取る基準も、同じく文字の意味ではなく視覚的な造形や空間だが、私は、私自身がどのようなマニュアルに従っているのか分からない。自分自身が描き上げたドローイングを客観的に見ながら、マニュアルの内実を推察することしかできないその意識の

88. 久保明教「機械カニバリズム 人間なきあとの人類学へ」講談社 2018、第7章4節3段落

壁こそが、機械と人間の境目なのかもしれない。

提出作品では、「高砂」の筆記の線から描き起こした金色の作品の他、私自身の筆記を元に制作したドローイングと、その制作過程を映した二つの映像を展示した。一つの映像は、私が手癖のみで「方丈記」の二段落をトレーシングペーパーに書く様子を下から撮影したもので（図 65）、もう一つは、その原稿を字が重なるように折りたたんだものを元に、自分自身の筆記による線の集合体から再び線を抽出し、「絵」的なものを描き上げる作業を映したものである（図 66）。

「形骸化する言語」では、機械が規則的なリズムと一定の速度で、文字のような線を生成しているのに対して、私の作品では、人間が文章を脳内で再生しながら筆記する速度と、造形的な行為での速度との違いが浮き彫りになっている。

「ゆく河のながれは絶えずして、しかも、もとの水にあらず」。この一文を、音読するにせよ、黙読するにせよ、我々は「、」の部分で一呼吸置く。

「ゆく河のながれは絶えずしてしかももとの水にあらず」。このような状態でも、勿論「読む」ことはできる。しかしここで言葉や文節の切れ目を、意に介せず読むことは難しい。文章の意味を理解しないまま、なぞるように文章を読む時、それは母国語で書かれたものでありながら、異質な音の連続となる。反転された文字は、見る人に「書く」と「描く」の間を見せると同時に、「読む」と「観る」の狭間を意識させる。

また特筆すべきは、「書く」様子を映した映像（図 65）は、筆記具が撮影に使用した透明のアクリル板を「コツコツ」と叩く音が微かに入り込んでいるのに対して、「描く」映像（図 66）ではほとんど音がしないことである。これは「書く」と「描く」行為における筆圧の強さや緩急の違いが、音の違いとして現れているだけではない。「何かを観察してその形を追って手を動かす」行為と、「頭の中に定められた記号を書き出す」行為の違いが、筆記具と支持体の間に発生する音の変化として、映像の中に記録されているのだ。



(左) 図 65 「方丈記」を万年筆でトレーシングペーパーに書いていく様子と、書き終わった後、トレーシングペーパーの原稿を折り畳む様子
(右) 図 66 図 65 の折り畳まれた文字の線を元にドローイングしている様子



(左)図 67 図 65 をスキャンしたもの

(右) 図 68 図 67 を元に制作したドローイング 90×180cm

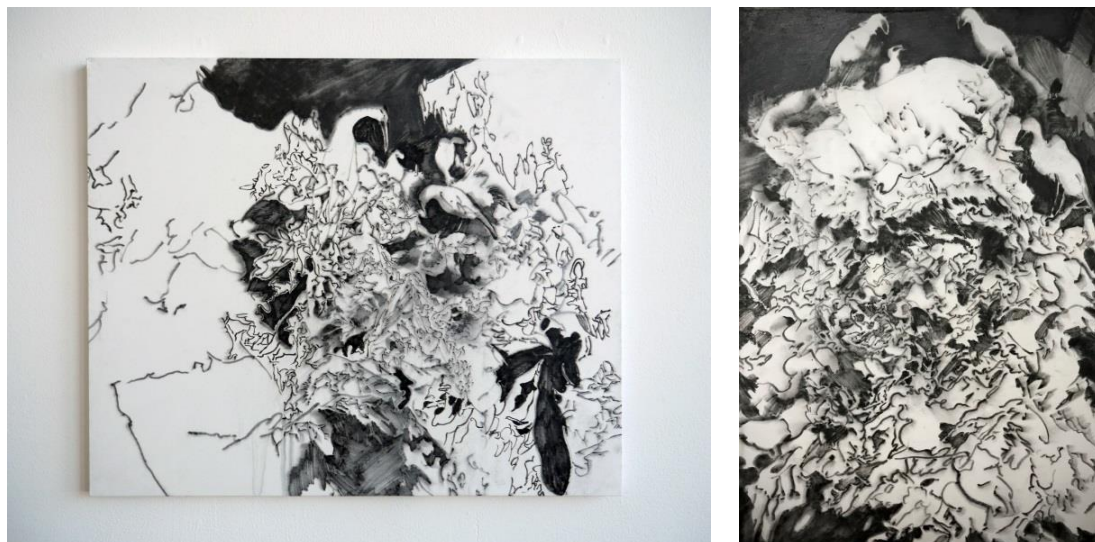
第 2 節 空白

線と線の間

「形骸化された言語」の方法論は、私の一連のドローイング作業と類似している。しかしその目的は、それぞれかなり違う方向を向いていると言える。一方が筆記やコミュニケーション、そして自動化という範疇の中であくまで「言語」に向き合っているのに対し、私は「筆記」から「描画」の間を往復することを目的としている。そして一方が AI や機械を用いて、人間の輪郭を外側から表現するのに対して、私の制作は、「私」という存在を幾度も濾し、透明に近づけようとしながら——あくまで「私」であること、「私」の手によること、「私」が描く/書くことに拘泥する。では、どこまでが「私」の範囲なのか。私は、私が引いた線そのもの以上に、線と線の間にある空白に「私」があるのではないと考える。

一本の線を引く、そこから少し離れた場所にもう一本線を引く。それは一つの建物の外縁だろうか、それともガラス瓶の両端だろうか。その線が、仮名文字のように緩やかなカーブを描いていたらどうだろうか。同じようなカーブの線が左右対称に並んでいたら、女性の腰のくびれのように見えることもあるだろう。一本の線からでも、その左右の白い空

間から何かを連想することは可能だ。そして線が増えれば増えるほど、イメージが絞られていく。



(左) 図 69 王木易『書鳥 2』グラフィイト 竹和紙 2017

(右) 図 70 王木易『書鳥』グラフィイト 竹和紙 2017

「書鳥」の二枚（図 69、70）は、私が「study for drawing」の手法（文字が回転する動画とプロジェクターを使用）を使って、仮名文字の線をなぞることで制作した作品だ。水を染み込ませても毛羽立たない竹和紙に、水性のグラフィイトを使用して、紙を常に濡らした状態で動き続ける仮名文字の線をなぞり続けた。グラフィイトが溶けることによって、線の色に幅が出た結果、「筆記」の図面的な空間が、「描画」的な立体的な空間に転換される。顕微鏡で何かの細胞片を観察しているような、抽象的な塊のうごめきを書く/描く内に、私はある線と線の間「鳥」の形を見たような気がした。ここから、その形が際立つように周囲を黒く塗って背景とした。この時、私は何故か初めて、何かを「描いた」ような気持ちになったことを覚えている。無論、その空白で見た形は、私がかつて動物園で繰り返したクロッキーしてきた鳥類の輪郭の記憶かもしれない（図 71）。クロッキーは、かつて「見たままに描け」と教育されてきた私にとって、長い間日常習慣であった。しかし、今無数の文字の線の中に現れたそれは、「鳥」という記号と「鳥」という形態の間にあるような、鳥であると同時に鳥でもない、空白の「形」なのだ。私は動物園にいるわけでもなく、あるいは自身のスケッチや写真を見るでもなく、自宅の机の上で、何もない空白から鳥を見出しているのである。

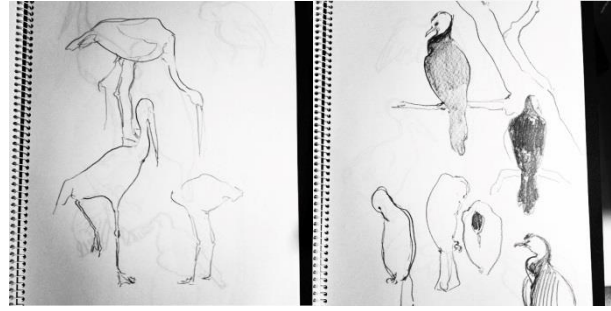
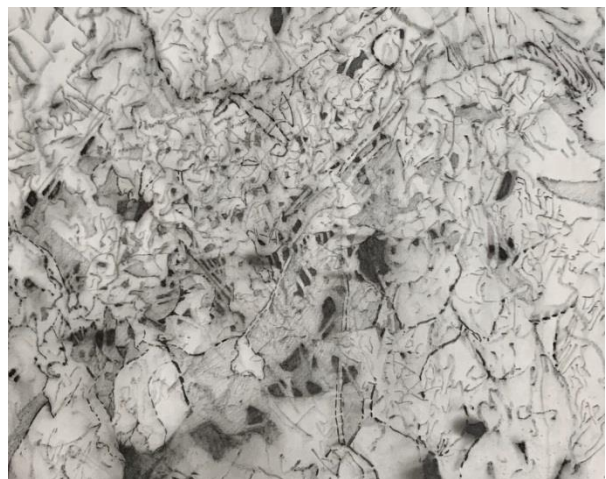


図 71 王木易 動物園のクロッキー 2008

提出作品として展示している平面作品（図 68、72）では、2017年に制作したものより更に、空白に対する私の意識の動きが視覚化されている。例えば「書手」（図 72）では、多くの線の上に、所々「———」のような破線が見える。これは私が線の集合体の中から、何かしらの形態を見出した時に、「見えたかかもしれない形」を記すために刻んだ線である（破線は主にグラフ制作で使われるが、本来見えない物の裏側や、想像上の領域の形状を表すために使われる）。画面中央では、微生物の形をなぞるような単純な形態を見ていた私の意識が、次第に植物の茎の絡まりから花のような形を描き出しているのが分かる。そして見えた形を際立たせるために、前景と背景を作り出すように、線と線の上に乾いた鉛筆でグラデーションをつけている。

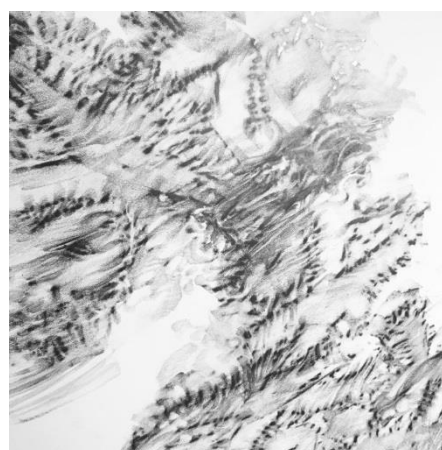


（左）図 72 王木易「書手」グラフィット 竹和紙 2019



（右）図 73 図 72 の拡大図

点と点の間



(左) 図 74 王木易「Drawing:西」 グラファイト 竹和紙 2019

(右) 図 75 図 74 の拡大図

提出作品で使われている机の一脚に置かれた「Drawing:西」(図 74)は、線と線ではなく、点と点の間隙間を補完した作品だ。引き出しに入れられたいくつかの石膏板(図 76)は、日本語を勉強し始めて間もない留学生に、平仮名を木板に書いてもらい、それを彫った版を、石膏取りしたものである。

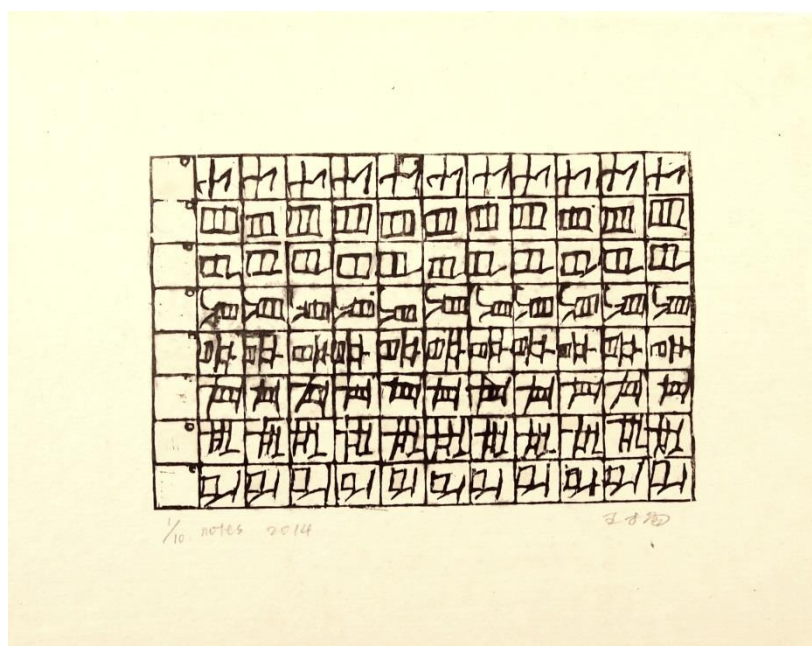


(左) 図 76 「い」? 「こ」?

(右) 図 77 石膏版をフロッタージュしたもの

新しい文字を覚える過程で、不慣れな曲線や直線の重なり、はね、はらいなどの作法を繰り返し練習した経験は誰にでもあるだろう。しかし今では、「あ」を「あ」として認識するのに1秒もかからず、その記号を書くのに思考を巡らす必要もない。その意味では、母語やそれに準ずる言語の文字記号は、その人の意識の中で極めて透明なものである。一方で、日本語話者以外にとって、「あ」は異質な図だ。それを「記号」として定着させるための練習で、規則正しい正方形の升目に繰り返し描く間、文字記号はその人の意識の中では透明でも不透明でもなく、半透明の状態である。(私は過去に、古書店で購入した1950~60年代の小学生のものと思われる、漢字書き取りノートの1ページを彫った作品(図78)も作っている。)

木版を石膏取りによってさらに反転させると(図76)、彫刻刀で彫られた凹の跡が凸となる。それをグラファイトでフロッタージュすると、本来刷られるはずの平らな面は白く抜け、多くの破線のような点の集合体によって文字が囲われることになる(図77)。提出作品ではそうした点と点の間を、再びグラファイトで描画した。グラファイトでフロッタージュをすると、黒鉛の微妙なグラデーションが点と点の間に生まれる。そのグラデーションを模倣するように、点と点の間を繋げていくと、布の皺のような表情が生まれる。それは、鉛筆で長らくデッサンの教育を受けてきた私自身の手の習慣が、無意識に表れた故の判断かもしれない。しかしそれを描いている間、私は覚醒しながらも画面を操作するという意識は薄く、四角の升目に収められた文字が、破線によって繋がり、反転し、増殖し、一枚の布となる様子を、他人事のように眺めていた。



(図78) 王木易「notes」2014 水性木版

機械と人

2018年10月に、AIが描いた絵が、クリスティーズで約4900万円という高価格で落札されたことは有名である。その後もAIによるイメージの自動生成技術は発展し続けているが、その中でも自動彩色技術は同時期から登場し、一般人も利用できるサービスが開発されている。多くはイラストレーションの彩色のために開発されたものだが、「書手」(図72)の途中稿の写真(図79)を、株式会社Preferred Networksが開発したPaintsChainerで自動彩色させたところ、図80のような結果が得られた。PaintsChainerは、人物像を彩色するパターン学習をしているため、画面中央の三つのピンク色の点は、眼と口を認識しようとしたと思われ、やや不自然である。しかし全体的には、線と線の境目を色分けしてグラデーションを生成し、前景と背景を作り出すという、私の制作とかなり近いことを行っていることが分かる。



(左) 図79 「書手」の途中稿 グラフアイト 竹和紙 2019

(右) 図80 PaintsChainerによる自動彩色の結果

AIによる絵が人の描いた絵と同等なのか、あるいは、AIがいつかアーティストの肩代わりをするようになるかといった議論はここでは控えるが、シュールリアリスト達がかつて行った自動筆記的な行為も、自分自身をモノ化、機械化することに近い。しかし機械の開発者が、その機械を隅々まで把握しているのに対して、人間は人間の意識や思考を100%正確に把握することはできない。人間はむしろ、人間自身の中に存在するブラックボックス的な——自身が把握できない空白部分を露呈させるために、機械のように振舞うのである。

機械の振る舞いとは、「ルールを決め、それに従う」ということである。人間がそれを真似て、特定の決まりに従属する行為を先鋭化させていくと、意識は次第に透明に近づく。しかし手っ取り早く意識を薄める方法もある。例えば詩人でありながら、多数のドローイングも制作したことで有名なアンリ・ミショーは、1955年頃から幻覚剤のメスカリンを服用してデッサンを試みている。彼はそれに際して「私は元来、水を飲むタイプの人間で、酒のみのタイプではない。興奮剤はおろか、数年来はコーヒーもタバコもお茶もとらない」と断り、薬の常用者とみられることを警戒している。彼のデッサンからは、確かに、幻覚に支配されるのではなく、むしろ臉の裏の模様を子細に描写しようとしているような冷徹な観察眼さえ見られる（図 81）。ミショーは、詩人の性からか、幻覚をも言語によって描写する。

一日が、ほとんどまる一日が、視覚化されたものたちの中を過ぎた。

これらの引きのばされた時間の中で、絶えずわたしは、眼を閉じたまま、イメージというものは言語が非常に遠くからしか翻訳することのできないある直接的なものだと言う証拠を、また、イメージが、思考のための原料として、精神の中に真に独自の位置を占めるものだという証拠を、受け取っていた⁸⁹。



図 81 アンリ・ミショー「メスカリンのデッサン」墨 32×24cm 1956

詩人であるミショーが絵を描き始めた理由について、ミショー自身は「もっぱら《言葉的なもの》から成る環境と文化の中で、生まれ、育ち、教育されたわたしは、自分を規制しているその条件から自分を解放するために、描く。⁹⁰」と述べている。また滝口修造は、ミショーの作品について次のように分析している。

89. アンリ・ミショー「噴出するもの=湧出するもの」小海永二訳、土曜美術社、1989、p84

90. 注 89 掲書、p9

ミショーにとって、描くことは、たしかに文字の重圧から一時的にも解かれることであつたらう。しかし意味はそれにつきものではないだろう。ミショーには、早く 1920 年代にも、一種の記号、一種のアルファベットのよう線描のこころみがあった。おそらく書く人間のもつ根深い好奇心のゆえだろうか。おそらくひとりの人間にとって、もうひとつの文字を発明することはほとんど不可能であろう。むしろ文字と引き換えに手にすることが出来そうな線描こそが、ミショーのデッサンのようなものの発声に通じるのではないか⁹¹。

文字を扱う詩人が、文字を引き換えに線描することと、イメージを扱うアーティストが文字にイメージの可能性を見ることは、全く正反対のベクトルながら、その目的は共通しているように見える。つまり言葉によって規定された意識と、イメージによって規定された意識を、一時的にでも解放する行為なのだ。

私は高校生の頃からミショーのドローイングが好きだった。ミショーの作品を書道と直接関連付けるつもりはないが、彼の作品からは、毛筆で書を書く時のような、呼吸を止めるほどの緊張感を感じる。そして、自分自身の感情を全く信じないほどの客観性を持ちながら、どのようにして自分が自分であり続けるのかを考えているようでもある。

第 3 節 書く/描く

「自然」の言語

本論の題目に含まれる「晶出」「融解」とは、自然科学の用語であり、それを「文字」に当てはめるのは一見不適當に見えるだろう。言語が自然の産物であるかどうかはソーシャル以前から議論され、否定されている。第 1 章でも述べたが、何かを自然に例えることは、超越的な力や法則によって我々が予め「定められている」とする考えを前提にしている。そしてその考えに基づいた一見「客観的」な研究は、容易に他者との優劣を測る物差しに転用され、民族主義を助長する危険性を孕む。ソーシャルは、言語がかつて定義不能な領域において〈植物のようなものとして〉想像されてきたことを批判し、今日の言語学は言語に人間の精神の産物であり、集合的精神（社会的結晶とも言えるもの）の成果であるとしている⁹²。

つまり、言語は記号であると同時に、体系の中でしか機能し得ないものでもある。その体系とは、自然法則のような絶対的なルールに基づいているわけではなく、「関係」の連鎖が作り出す差異の体系であり、それこそが言語活動の本質でもある。日本でのソーシャル研究の第一人者である丸山圭三郎は、ソーシャルの言語活動の本質は差異でしかないとい

91. 滝口修造『画家の沈黙の部分』みすず書房 1969 p194

92. 丸山圭三郎『ソーシャルを読む』講談社 2015 第 3 章 8 節

う指摘を踏まえ、文化活動も錯誤の体系であると述べる⁹³。例えばブランド品における「本物」⇔「贗物」という概念は、そもそも人間が人為的に作り出した体系の中でしか意味を持たない⁹⁴。あるいは「自然」という言葉も、「人為」や「人工」と対比することでしか存在できない。文化は言語の記号と、それが作り出す差異で形成されている。

一方、「晶出」や「融解」といった自然科学の言葉は、自然現象を命名したものであり、文化に帰属するものではない。しかし現代における、晶出や融解は、結晶が形成/崩壊する条件さえ整えることが出来れば、「操作」することができる現象でもある。それはもはや、「自然」現象ではない、我々の暮らす社会に存在するほとんど全ての物が、自然を「過剰」に操作して作られるレベルにある。自然の法則を把握したうえで人工的に作られる結晶や、化学処理によって人工的に付けられた色など、「贗物」を作り出す技術は日々発展しているが、それは人間社会の経済活動の中でしか発生しない概念だ。言語が「自然」か否かという問題を考える時、我々は否応なく我々自身がどこまで「自然」なのかを考えざるを得なくなる。

名付けられない色彩

芸術は自然の模倣でしかない、という言説は有名であるが、芸術は「贗物の自然」ではない。

提出作品において、私は自然そのものを表現しているのではなく、「どこまでが自然なのか」という問題を露呈させるために、樹枝や銅の腐食色を利用している。そして、この「どこまでが自然なのか」という問題は、言語と文字にも共通する。つまり「不自然」な記号を、「自然」の一部である身体で書く行為の問題である。古代の人々が、狩った動物を洞穴の壁に描いた行為と、文字を書く行為は違う。文字という記号と、それを書く行為で、この「自然」という問題を象徴するのが、平面作品に置かれた樹枝の複製物である。これは自然物の「模りかたどり（模倣）」であると同時に、自然の内にある線の「象りかたどり（象徴）」でもある。この樹枝は、本物の樹枝に細かく切った綿布を貼り付け、キャストイング（型取り）して作られている。枝の所々が縦に割れているのは、本物の枝から布を剥がす際に入れた切れ目である。彫刻でのこうした「継ぎ目」は、本来繋いで磨き、覆い隠すべきものだろう。しかしここでの目的は、樹枝のコピーを作ることではなく、樹枝を立体的に「なぞる」ことである。また模られた樹枝の着色にも、顔料ではなく銅粉を使用し、塩化アンモニウム液を掛けて、銅が酸化して現れる緑青を利用した（図 82）。

この色が、チューブや缶に詰められた絵具より「自然」だと主張するためではない。私自身、自然の金や銅を箔や粉末にする技術は持っていないし、塩化アンモニウムの粉末を自身で精製する知識も持ち合わせていない。しかしこの色が緑青やターコイズの色に見え

93. 丸山圭三郎『欲望のウロボロス』勁草書房 1985 p5

94. 注 93 掲書 p6

ながら、その絵具を用いていないことで、色の名前と文脈から一時的にでも離れることが可能である。では、「緑青」の絵具を使うことと、「銅粉を塩化アンモニウムで酸化させた色」は、同等なのだろうか。これはどちらも自然の色だが、同時に自然を操作する行為の結果と、その責任の所在の違いでといえる。



図 82 王木易「The Facets of Boundaries」(拡大) インスタレーション 2019

提出作品で再三利用したグラファイトは、簡単に言えば鉛筆の芯のみで作られた描画材である。その材料となる黒鉛は、鉱物の一種だ。グラファイト (graphite) の語源は、ギリシャ語の「graphein」まで遡り、その意味は「書く」ことである。グラファイトは、字を書くことに特化した鉛筆とは違い、描画に特化したものである。しかし美術学生は、昔から鉛筆デッサンの方を訓練している。鉛筆を使用するのは、それが消しゴムによって消すことができ、イメージを修正できる描画材だからだ。鉛筆やグラファイトで紙に書/描いた色は、黒とも灰色とも形容しがたく、近くで見ると黒鉛の煌めきが見て取れる。

しかし「書森」(図 83) では、グラファイトではなく毛筆と墨を用いて制作している。仮名文字の線をなぞり、クリアな毛筆の線と線の間隙を墨で塗りつぶす中で、そこに木々のイメージを見出した作品である。「書鳥」(図 69、70、72) では、グラファイトの溶けたグラデーションが空間を作り出していたのに対して、「書森」(図 83) では、毛筆の墨の濃度(墨継ぎのタイミング)によって変化する、線の濃淡が前景と背景を作り出している。

またこの作品では、金色の紙を使用している。金色は、色の名前としてはっきり存在しながらも、グラファイトの黒鉛と同じく、写真に撮ると鉱物特有の粒子の反射が映らず、「黄色」に見えてしまう色である。緑青は比較的マットだが、鉱物色は写真で写すことが難しく、実際その場で見た時にしか感じ得ない色味がある。こうした色は、命名された名前と内実のつながりが弱い。



図 83 王木易『書森』 グラファイト 竹和紙 2016

「coffee drawing」(図 12) で、コーヒーを顔料の代わりにしたことから始まり、私は墨や朱墨、グラファイトの黒鉛を、主な描画材として使用している。「A Specimen of Epidemics」(図 42) では、絵具すら使わず、漂白剤を使って色を作り出した。群青や茜、ターコイズやカドミウムレッド等、と名付けられた「絵具」を使用することへのためらいが表れている。そうしたラベルが着いた色の背後には、文脈が存在し、それが私を居心地悪くさせるからである。私は一貫してラベリングされた色ではなく、物質としての色を使用する。それが、我々はどこまでが「自然」なのか、という問いにも繋がるからだ。

机上の線

中国に古くから残る絵画についての記述の中に、絵の価値は文字（で書かれたもの）より劣るという記述が多くある。例えば『淮南子』には、「西施の面を画くは、美なれども説ぶべからず。孟賁の目をかけるは、大なれども畏るべからず。形に君たる者なければなり」とある⁹⁵。絶世の美女、西施の肖像画は美しいが、西施と相対する楽しみはない。力士孟賁の恐ろしい目の肖像画は、威圧する迫力はあるが（本物ではないため）畏れるに足らないという、絵画の表象の力を認めない立場からの発言である⁹⁶。

このような認識は、時代が進むにつれて変わっていく。魏晉南北朝に書かれた「画山水

95. 河野道房『中国山水画史研究』2018 中央公論美術出版 p298

96. 注 95 掲書 p299

序」(劉宋 420~479)では、山水画は画家が実際に見た山水を描き起こし、観る人は絵を通して山水を体験するのだと書かれている。それが、実際に観察した風景の再現ではなく、



山水を描く行為を通して自己表現する行為に変わっていく。

清代に刊行された『芥子園画伝』の樹譜には、1 ページ目にまず「山水を画くには、必ず樹を先に画く」とある。「樹を画くには必ず幹を先に画く」と続き、「点を加えると茂った林に、枝を多くすると枯れ樹になる」と、まるで字の書き方を指導するような一節が記されている。「書画一致」という、書と画の根底にある筆法の本質が、同じであることを端的に表している。中国絵画は、そもそも現実的な素材を取り上げ、画家の心情を直接表現するという方式に乏しく⁹⁷、描かれた絵の余白にある詩を読んで初めて成立する。ロンドン大学で中国語を学んだ美術史家のマイケル・サリバンは、その有名な『中国美術史』の中で、中国絵画における豊富な余白は、鑑賞者がそこに描かれていないものを想像して完結するというより、「完結という概念そのものが中国人の考え方とは無縁のものであって、人がすべてを知り尽くすことは不可能であり、描写したとか完成したとかいっても大きな意味ではそれは審理ではないと中国人は知っており、それゆえに故意に完全な叙述を避けてしまう」とする⁹⁸。

図 84 王木易「The Facets of Boundaries」インスタレーション 2019

97. 古原広伸『中国画論の研究』中央公論美術出版、2003、p540

98. マイケル・サリバン『中国美術史』新藤武弘訳 新潮社、1973、p239

しかし「完全な叙述」など、言語をもってしても可能なのだろうか。言語の意味伝達における不完全さは、第1章で既に述べたとおりである。また完全な叙述というものが、絵画における描写の密度と完成度にあたるとしても、作者の意図と鑑賞者の読解が完全に一致することもあり得ない。完成に対する定義は、特に現代アートにおいて変容し続けている。

提出作品での吊られた枝（図84）、平面のドローイングの上に置かれた枝（図85）が示すのは、例えばその机の前に座って、あるいは周囲をぐるぐると廻りながら連想するのが、「樹」を模した物質から連想するイメージなのか、樹の線が作り出す形態なのか、そしてその形態はイメージなのか、記号なのかということである。平面に書かれるのではなく、立体として空間に浮かぶことで、この問題は立ち上がる。

吊られた枝は枝から模られているが、布で形作られた空洞であるために、その手触りや

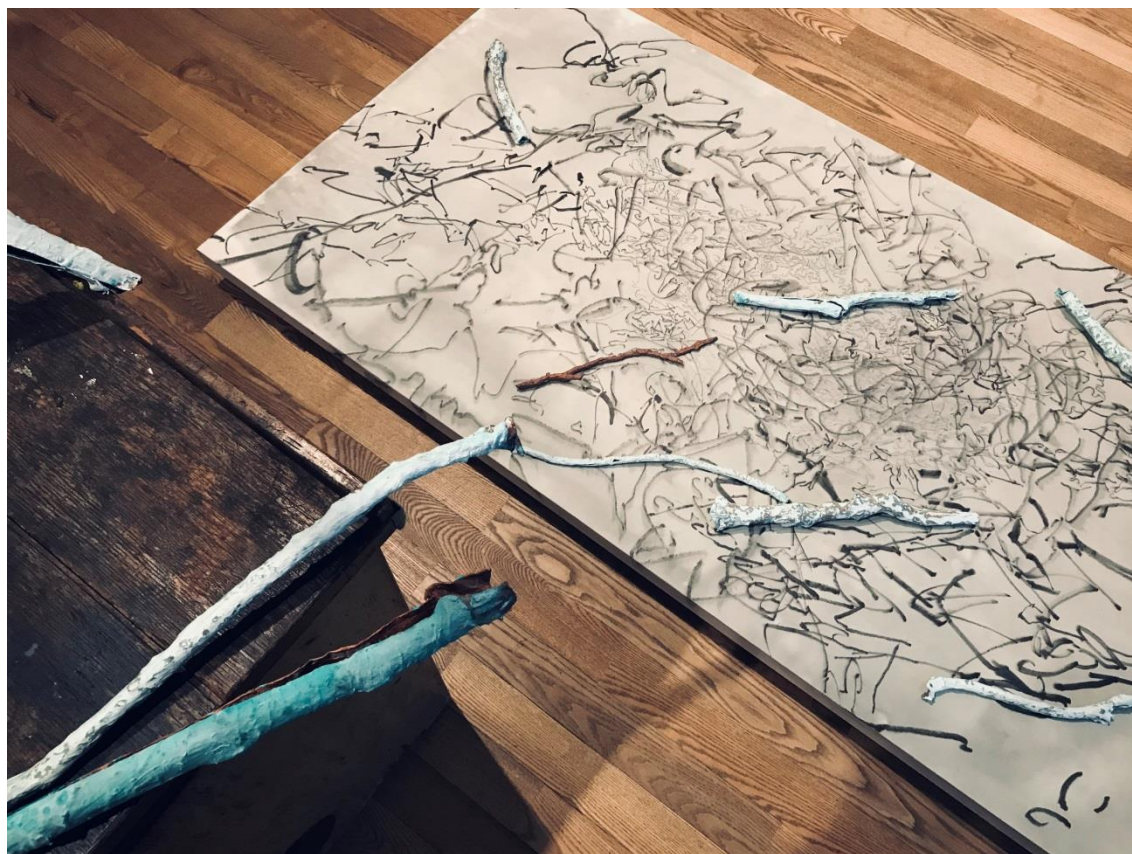


図85 王木易「The Facets of Boundaries」インスタレーション 2019

硬度は実際の枝とは異なり、自在に曲げることができる（蛇と、蛇が脱皮した際の抜け殻の関係を思い浮かべると分かりやすい）。このように自然物を立体的、かつ平面的になぞったものが作り出す3次元的な空間は、観る人に表象と実体、双方の力を想起させる。

先に引用した『淮南子』の一節は、「絵に描いた餅」や「机上の空論」といった言葉を連想させる。しかし現代には様々な表象が氾濫し、誰もその力を疑うことはない（我々は常

に画面上のイメージを見ている)。

机上に立ち上がる触覚的な「線」は、実体とイメージの境界を提示する。

おわりに

我々が未開の世界ではなく、社会という制度の世界で生きる以上、我々自身が特定の記号、その記号が作り出す言葉から逃れることはできない。特定の表現、特定の振る舞いの反復は、様々な共同体を形成してきた。真の創造は「神」にしかできないというのは、キリスト教圏の考え方だが、人間が限りなく人間に近いものを「複製」する技術を発展させながらも、人間そのものを創り出す力を持ち得ないことは事実だ。

絵画の始まりは、人間が人間自身の輪郭をなぞり、身の回りの動植物をなぞることから始まった。その根底には模倣があり、今我々が「文化」と呼ぶものも、特定の模倣の過剰な繰り返しが作り出した、人為的な結晶である。我々が自分自身の身体機能を、道具によって拡張し、地球の裏側まで行くことも難しくなくなった結果、混血や移民も特別なことではなくなりつつある。それゆえに今日では、複数の文化の狭間で立ち往生してしまう——私のような人間は決して珍しくない。「お前はどちら側なのか」という問いは、お前はどちらのパターン：文化を模倣するのか、という問いに他ならない。そしてイメージも、パターンの世界から決して無縁ではない。

画家のスタイルは、突然降って生まれるものではない。好きな作家をひとまず模倣すれば、いつか自分のものになるとは、よく言われてきたことだ。しかし、「中国人として/日本に住む者として」、なぜその作家を選んだのかと問われた時、必死に言語化した自分の中の感覚が、再び日本/中国といった文脈に回収されていくのを、私はいつも絶望的な気持ちで見してきた。それゆえに私は長らく、描く技術を持ちながらも、何を描くのかを選択できないという、創作における一種の失語症を患ってきたと言える。版画は、そのような私にとって「イメージの仲介者」だったため、文字と共に長い間、私の制作に必要不可欠なメディアだった。これまでの制作を振り返ると、私がコードとしての言語が持つ翻訳の問題や版画を通して、文字の境界を歪め、繋げていく過程は、何重にも迂回しながら何かのイメージを描こうとする過程であり、文字を融解させてイメージを晶出することだったと言える。そして融解と晶出が、循環し繰り返されることで、私の輪郭と、私を取り囲む共同体の輪郭が立ち現れたのだった。

芸術家の役割が、宗教的イメージや、権力者の顔を描くことから離れて久しい。言語が目に見えない概念と体系を作り出し、文字と複製技術によって、互いに顔も知らない人々が共同体を形成する。そうした文化という体系や共同体はこれから先も拡大し、少しずつ融合しながら、かつてとは違うものに変貌していくだろう。そのような時代において、芸術家は自分自身が「なぞる」ものの変化に、機敏になる必要がある。私は境界に立つ者として、その足場から見える風景を、これからも表現していきたい。

参考文献一覧

- ・モーリス・メルロ＝ポンティ『眼と精神』滝浦静雄、木田元訳 みすず書房 1970
- ・モーリス・メルロ＝ポンティ『見えるものと見えないもの』滝浦静雄 木田元訳 みすず書房 1989
- ・プリニウス『プリニウスの博物誌 3』中野定雄・中野里美・中野美代訳、雄山閣出版 1986
- ・L・B・アルベルティ『絵画論』 <改訂新版>三輪福松訳 中央公論美術出版 2011
- ・宮下規久朗『聖と俗 分断と架橋の美術史』岩波書店 2018
- ・『世界美術大全集 西洋編 28 キュビズムと抽象美術』乾由明ほか編 小学館 1996
- ・マックス・エルンスト『慈善週間または七大元素』巖谷國士訳 河出文庫 1996
- ・ティルマン・オスターヴォルト『ポップ・アート』タッチェン・ジャパン (株) 2001
- ・ロラン・バルト『絵画論』沢崎浩平訳 みすず書房 1987
- ・ロラン・バルト『表徴の帝国』宗左近訳 筑摩書房 1996
- ・エドワード・ホール『かくれた次元』日高敏隆、佐藤信行訳 みすず書房 1970
- ・フェルディナン・ド・ソシュール『新訳 ソシュール 一般言語学講義』町田健訳 研究社 2016
- ・アントワーヌ・ベルマン『翻訳の時代 ベンヤミン「翻訳者の使命」注解』岸正樹訳 法政大学出版局 2013
- ・星野太『奥村雄樹——ジュン・ヤン』美学出版 2013
- ・細見和之『ベンヤミン「言語一般および人間の言語について」を読む——言葉と語りえぬもの』岩波書店 2009
- ・ジャン＝リュック・ナンシー『イメージの奥底で』西山達也・大道寺玲央訳 以文社
- ・白川静『字通』平凡社 1996
- ・白川静『文字遊心』平凡社 2014
- ・ベネディクト・アンダーソン『想像の共同体』白石隆・白石さや訳 書籍工房早山 2012
- ・郭味渠『中国版画史略』上海書画出版社 2016
- ・ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージの前で (増補改訂版) 美術史の目的への問い』江澤健一郎訳 2018
- ・筒井茂徳『千字文通釈』玉川堂 1990
- ・早川 光三郎『新釈漢文大系 59 蒙求』明治書院 1973
- ・『説文解字序』(東漢) 許慎 撰 (宋) 徐鉉 校定 中華書局 1963
- ・レヴィ＝ストロース『悲しき熱帯 (2) (中公クラシックス)』中央公論新社 2001
- ・小田亮『レヴィ＝ストロース入門』ちくま新書 2008
- ・楊涵『楊涵木刻』上海人民美術出版社 2000
- ・飯倉照平監修『一九三〇年代 上海 魯迅』町田市立国際版画美術館 1994

- ・多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波書店 2000
- ・宇野邦一『政治的省察——政治の根底にあるもの』青土社 2019
- ・宇野邦一『詩と権力のあいだ』現代思潮社 1999
- ・マルクス『マルクス全集 第1冊 資本論』高島素之訳 大鏡閣 1920
- ・陳瑞林『20世紀中国美術教育歴史研究』精華大学出版社 2006
- ・E. H. ゴンブリッチ『芸術と幻影』瀬戸慶久訳 岩崎美術社 1979
- ・イーゴリ・ゴロムシトク『全体主義芸術』貝澤哉訳 水声社 2007
- ・岡田温司『半透明の美学』岩波書店 2010
- ・パウル・クレー『造形思考』上 土方定一、菊盛英夫、坂崎乙郎訳 新潮社 1973
- ・『ゲルハルト・リヒター 写真論／絵画論』清水穰訳 淡交社 2005
- ・ゲオルグ・ジンメル『ジンメル著作集 第7巻：文化の哲学』円子修平、大久保健治訳 白水社 2004
- ・谷川渥『廃墟の美学』集英社、2003
- ・ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源 下』筑摩書房 1999
- ・ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術』佐々木基一編集解説 晶文社 1999
- ・牧陽一『艾未未読本』集広舎 2012
- ・『The Nature Rules 自然国家：Dreaming of Earth Project』原美術館 2019
- ・『河口龍夫展 言葉・時間・生命』図録 東京国立近代美術館 2009
- ・『中國書論大系 第一巻』中田勇次郎編 二玄社 1977
- ・坂口安吾『坂口安吾全集 03』筑摩書房 1999
- ・銭存訓『中国の紙と印刷の文化史』久米康生訳 法政大学出版局 2007
- ・『あいちトリエンナーレ2016 虹のキャラヴァンサライ 創造する人間の旅』平凡社 2016
- ・久保明教『機械カニバリズム 人間なきあとの人類学へ』講談社 2018
- ・アンリ・ミショー『噴出するもの=湧出するもの』小海永二訳 土曜美術社 1989
- ・滝口修造『画家の沈黙の部分』みすず書房 1969
- ・丸山圭三郎『ソシュールを読む』講談社 2015
- ・丸山圭三郎『欲望のウロボロス』勁草書房 1985
- ・河野道房『中国山水画史研究』中央公論美術出版 2018
- ・古原広伸『中国画論の研究』中央公論美術出版 2003
- ・マイケル・サリバン『中国美術史』新藤武弘訳 新潮社 1973
- ・菅香子『共同体のかたち イメージと人々の存在をめぐって』講談社 2017
- ・加治屋健司「誤作動する武器—クレメント・グリーンバーグ、文化冷戦、グローバリゼーション」『アメリカ研究』第37号 アメリカ学会 2003年3月
- ・村岡晋一『ヴァルター・ベンヤミンの名前論—ユダヤ的固有名論（三）』中央大学人文研紀要 第88号 2017年9月

図版出典文献一覧

- 図 1 : 筆者撮影 2007
- 図 2 : 筆者撮影 2007
- 図 3 : 筆者撮影 2008
- 図 4 : 筆者撮影 2017
- 図 5 : 筆者撮影 2009
- 図 6 : 筆者撮影 2009
- 図 7 : マックス・エルンスト『慈善週間または七大元素』巖谷皓三訳 河出書房新社 1977 p4
- 図 8 : クラウス・ホネフ『ポップ・アート』ウータ・グロゼニック編 タッシェン・ジャパン (株) 2009 p41
- 図 9 : http://www.bernard-requichot.org/Papiers/images/435_papiers%20choisis.jpg
- 図 10 : <http://www.bernard-requichot.org/jeunesse/images/46-Requichot.jpg>
- 図 11 : http://www.bernard-requichot.org/Papiers/images/494_La%20cocarde.jpg
- 図 12 : 筆者撮影 2009
- 図 13 : 筆者撮影 2009
- 図 14 : 筆者撮影 2009
- 図 15 : 筆者撮影 2011
- 図 16 : 筆者撮影 2011
- 図 17 : 筆者撮影 2011
- 図 18 : 中根勝『百万塔陀羅尼の研究』八木書店 1987 p1
- 図 19 : 『人のイメージ——共存のシミュラークル』蜷川順子編 ありな書房 2011 p18
- 図 20 : 筆者撮影 2012
- 図 21 : 筆者撮影 2012
- 図 22 : 筆者撮影 2012
- 図 23 : 筆者撮影 2012
- 図 24 : 筆者撮影 2012
- 図 25 : ティルマン・オスターヴォルト『ポップ・アート』タッシェン・ジャパン (株) 2001 p58
- 図 26 : 『徐冰：回顧展』図録 台北市立美術館 2014 p199
- 図 27 : <http://www.artlinkart.com/en/exhibition/overview/66fayzlj/schedule/2010/04>
- 図 28 : 楊涵『楊涵木刻』上海人民美術出版社 2000 p207
- 図 29 : 『増補版 ケーテ・コルヴィッツ版画集』箕田源次郎解説 岩崎美術社 1981 p65
- 図 30 : 筆者撮影 2013
- 図 31 : 筆者撮影 2013
- 図 32 : 『実用美術参政資料 報頭図案』青海人民出版社出版 1973 p13

- 図 33 : 『報頭図案美術字』 人民美術出版社出版 1975 p23
- 図 34 : 『美術宣伝員手帖 2』 天津人民美術出版社 1977 p93
- 図 35 : 筆者撮影 2015
- 図 36 : 筆者撮影 2008
- 図 37 : 『ゲルハルト・リヒター展』 図録 金沢 21 世紀美術館 川村記念美術館 淡交社 2005 p59
- 図 38 : 『世界版画 パリ国立図書館版 9 ピラネージと新古典主義』 筑摩書房 1979 p31
- 図 39 : 筆者撮影 2016
- 図 40 : 筆者撮影 2016
- 図 41 : 筆者撮影 2016
- 図 42 : 筆者撮影 2016
- 図 43 : 筆者撮影 2016
- 図 44 : 筆者撮影 2016
- 図 45 : 『アイ・ウェイウェイ 何に因って?』 図録 森美術館 淡交社 2009 p52
- 図 46 : 艾未未『アイ・ウェイウェイスタイル 現代中国の不良』 牧陽一訳 勉誠出版 2014 p220
- 図 47 : 筆者撮影 (ロンドンの Royal Academy of Arts で開かれた艾未未個展にて) 2015
- 図 48 : 艾未未『アイ・ウェイウェイスタイル 現代中国の不良』 牧陽一訳 勉誠出版 2014 p6
- 図 49 : 『The Nature Rules 自然国家 : Dreaming of Earth Project』 原美術館 2019 p57
- 図 50 : 『河口龍夫展 言葉・時間・生命』 図録 東京国立近代美術館 2009 p40
- 図 51 : 『河口龍夫展 言葉・時間・生命』 図録 東京国立近代美術館 2009 p107
- 図 52 : ロラン・バルト『表徴の帝国』 宗左近訳 筑摩書房 1996 p18
- 図 53 : 筆者撮影 2019
- 図 54 : 筆者撮影 2019
- 図 55 : 筆者撮影 2019
- 図 56 : 『顔真卿 王羲之を超えた名筆』 毎日新聞社 2019 p44
- 図 57 : 兼子次生『速記と情報社会』 中央公論新社 1999 p27
- 図 58 : 筆者撮影 2017
- 図 59 : 筆者撮影 2017
- 図 60 : 筆者撮影 2017
- 図 61 : 筆者撮影 2017
- 図 62 : 筆者撮影 2017
- 図 63 : 『あいちトリエンナーレ 2016 虹のキャラヴァンサライ 創造する人間の旅』 平凡社
2016 p93
- 図 64 : 筆者撮影 2019
- 図 65 : 筆者撮影 2019
- 図 66 : 筆者撮影 2019
- 図 67 : 筆者撮影 2019

- 図 68 : 筆者撮影 2017
- 図 69 : 筆者撮影 2017
- 図 70 : 筆者撮影 2008
- 図 71 : 筆者撮影 2019
- 図 72 : 筆者撮影 2019
- 図 73 : 筆者撮影 2019
- 図 74 : 筆者撮影 2019
- 図 75 : 筆者撮影 2019
- 図 76 : 筆者撮影 2019
- 図 77 : 筆者撮影 2019
- 図 78 : 筆者撮影 2014
- 図 79 : 筆者撮影 2019
- 図 80 : <https://paintschainer.preferred.tech/>による自動彩色画像
- 図 81 : アンリ・ミショー『噴出するもの=湧出するもの』小海永二訳土曜美術社 1989 p78
- 図 82 : 筆者撮影 2019
- 図 83 : 筆者撮影 2019
- 図 84 : 筆者撮影 2019
- 図 85 : 筆者撮影 2019