

- A. 多様な現実を抱える社会の中で、いかに過去や未来と向き合い、そしていかにしてこの社会に対し思考を超えて接触を図るのか。エステティックな日常を自らの手で捉え、その悦びを他者と共にする世界を築くこと。それはこの世界に生き延びることを可能とするだろう。
- B. 紙やガラスの表面を伝う水滴はその境界をなぞる。そこに時間や記憶の傷跡を見る。
- A. In a society embracing various realities, how could we face our past and future, and then, make our post-cogitative contact with that society? How could we acquire an aesthetic life made by our own hands, establish a world in which to share its pleasure with others, one that would enable us to survive that world?
- B. Water dripping through the surface onto paper or glass traces the edge where we see a scar of time and memory.

Hideo Nakane @ 青山茶舗
旧中山道文化資源再生プロジェクト「美術と街巡り・浦和」

11 to 21 March 2016

このテキスト集はホームページからダウンロードできます。

<http://hideonakane.com>



Installation

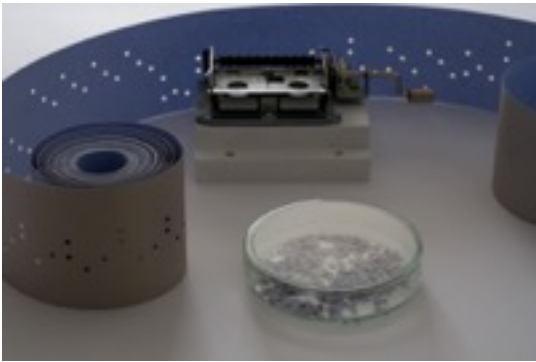
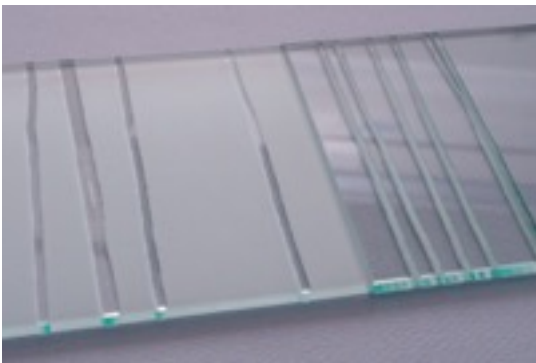


中根秀夫 Hideo NAKANE

- 1966 千葉県に生まれる
- 1992 東京芸術大学美術学部絵画科日本画学科卒業
- 1993 The British Council の奨学金を取得し渡英
- 1995 The Slade School of Fine Art 大学院絵画科修了
- 1997 VOCA展(上野の森美術館、東京)
- 2000 子供の情景-Kinderszenen(厚木市文化会館、神奈川)
- 2005 The London Group 四人展,Bankside Gallery, London, UK
- 2012 鏡の中の(Galerie SOL、東京) Video Works(アートプレイスK、埼玉)
- 2014 うつくしいくにのはなし(Galerie SOL、東京)
白い日-池内晶子/中根秀夫-写真(Café & Galería PARADA、東京)
- 2015 エステティック・ライフ-オートマチック(企画：中根秀夫/平田星司、トキ・アートスペース、東京)

その他、個展、グループ展、DVDプロジェクト(Sax・即興のかみむら泰一と共作)など

List of Works

1		Spiegel im Spiegel / 鏡の中の鏡 2012 paper, music box movement, petri dish 70 x 5852 mm
2		Flowing down 2004 glass (sandblasting) 198 x 300 x 5 mm (each)
3		A White Day / 白い日 2016 mirror (sandblasting) 250 x 750 mm
4		Triptych / 三連画 2005/2016 clock movement, aluminum 100 x 210 mm

5		Kinderszenen / 子供の情景 1998 acrylic on paper 230 x 180 mm (each)
6		Mizu-Asagi (forget-me-not) 2014 acrylic on paper 158 x 454 mm
7		Kinderszenen 1999 acrylic on paper, tin plate box 80 x 80 x 80 mm (each)
8		Kinderszenen 1998 acrylic on paper 80 x 80 x 80 mm (each)
9		Photo Frame / Small flowers 2011 / 2015 -2016 glass (sandblasting), aluminum photograph 110 x 148 x 100 mm

10		もう一度秋を Unit 1 2015 Video 08.02 Hideo Nakane / Taeko Takeda (詩) 1-1. 版画論 (3) 風景 1-2. 1 日の千の秋 1-3. 掌の森 (II) 森の椅子 1-4. 予め失われた恋人たち
11		Camera Lucida 2010 acrylic on pape 353 x 238 mm (each)
12		Aesthetic Life 2010 acrylic on paper 242 x 242 mm 242 x 333 mm (each)

子供の情景

暗闇に幼な児がひとり。恐くても、小声で歌をうたえば安心だ。子供は歌に導かれて歩き、立ち止まる。道に迷っても、なんとか自分で隠れ家を見つけ、おぼつかない歌をたよりにして、どうにか先に進んでいく。¹ ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ

子どもがいちばん望んでいないものは大人が子ども用と考えるような描写なのだ。² ヴァルター・ベンヤミン

子供の情景³／Kinderszenenというテーマは、ドイツの作曲家ロベルト・シューマン（1810～1856）のピアノ曲作品15（1838年作曲）から借用した。ひとつのテーマで繰り返し作品に向き合う。小さな反復は気がつくと次の作品へ接続し、模索の過程が結果として小さなひとつのプロジェクトとなった。

＊

ロラン・バルトは不慮の事故で亡くなる前年、マルセル・ボーフィスの『シューマンのピアノ音楽』⁴に序文を寄せ、当時（1979年に出版されている）のフランスでの音楽的状況、「私」よりも「私たち」について表現する集団的で大衆的な激しい音楽（マーラーやブルックナーをあげている。確か日本でもマーラーなどが流行ったような気もする）を好む傾向に対し、シューマンの「私」に向かう音楽表現を「反時代性」の哲学だと評している。「シューマニアン（つまり反時代性をもった思想家）はドゥルーズとボーフィスと私ぐらいだ」とも書いたからだろうか、その後巷で（一部で？）シューマニアンが増えたこともあったようだ。自分のことを言えば、そもそもマルタ・アルゲリッチの弾くシューマンを聴いたのが浅田彰の『ヘルメスの音楽』⁵を読んでからのこと（しかも文庫本になってから）で、とてもシューマニアンを標榜できそうになり。ただ、バルトが、そして浅田彰が言うように、「シューマンを自分で弾く私」が「真にシューマン的ピアニスト」なのだとすれば、『子供の情景』というテーマでの模索によって、ピアノを弾けない「私」でも、シューマン的な「何か」に指先で触れることができるかもしれない。

「子ども」。シューマンを引き合いに出すまでもなく、この言葉は多くの誤解と幻想を生む。19世紀、ドイツロマン派において「子ども」は自らの魂を理想世界である宇宙に引き上げるための装置のようなもので、日常に生きる実体としての子どもではなく、「子ども」という抽象概念なのだ。『子供の情景』について、マルセル・ブリオン⁶は「子どもの日常生活からの逸話風の曲集と誤解してはならない」と言う。20世紀に

¹ ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ『千のプラトー 資本主義と分裂症』河出書房新社、1994年。該当部分は「1837年－リトルネロについて」宮林寛訳。

² ヴァルター・ベンヤミン『教育としての遊び』丘澤静也訳、晶文社、1981年。ベンヤミンについて意識するきっかけとなったのは、丹生谷貴志の「来るべき子どもたち」である。「ユリイカ」2002年12月号、特集「ベンヤミン」青土社。

³ 「子供」の表記は、現在「子ども」のように書く場合が多い。「子どもの権利条約」に日本が批准したのが1994年（締結は1989年）だから、ユニセフ訳のこの表記方に倣うようになったのかもしれない。シューマンのCDでは一般的な『子供の情景』の表記に従いタイトルとして「子供」を使用することにした。

⁴ マルセル・ボーフィス『シューマンのピアノ音楽』小坂裕子・小場瀬純子訳、音楽之友社、1992年。バルトは原文の第2版出版に際し「シューマンを愛す」を寄せている（なお、ボーフィスの書いた初版は1951年に出版）。「シューマンを愛す」は『第三の意味 映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳、みすず書房、1984／1998年にも収録されている。

⁵ 浅田彰『ヘルメスの音楽』ちくま学芸文庫、1992年。

⁶ マルセル・ブリオン『シューマンとロマン主義の時代』喜多尾道冬・須磨一彦訳、国際文化出版社、1984年。

入り、現代の感覚で「子ども」に実体を与えようとする行為は、大衆がメディア化された時代において子どもを過度に評価する流行りとなった。ここ最近も、「子ども」をめぐる事件、事件をめぐる言説、さらには美術、映画、演劇、ダンスの主題、はたまたワークショップにいたるまで、「子ども」は流行りのひとつだった。どちらにしても「子ども」は大人が作り出した幻想なのだ。美しく彩られた風景。リリカルな。

リリカルな「親密さ」や「純粋さ」に対して多くの人が抱く関心。これはシューマンに対して抱く関心（あるいは逆説的には無関心）とも重なる。フランス七月革命（1830年）は、近代化の遅れたドイツにも強い影響をもたらした。シューマン自ら編集に携わる『音楽新報』における先鋭的批評活動は、当時の音楽にくすぶる因習に対するロマン主義的な方法論での立場表明であり、そうだとすれば彼自身の音楽の中に批評性が反映されないはずがない。ピアニストでもある年若い恋人に対するロマンティックでリリカルな愛のメッセージとして語られがちな『子供の情景』について、高橋悠治⁷は「はるかな解放へのあこがれが、抑圧されたものの素朴なゆめへの共感としてあらわれる」と言う。

一方ボーフィスは『シューマンのピアノ音楽』の中で、シューマンの「狂気」を彼の曲の持つ「親密さ」や「純粋さ」と重ねることで彼の音楽を読み解こうとする。23歳のシューマンが「狂気」の前兆に相對してから20年後、43歳のシューマンは「狂気」の恐怖に取り憑かれてライン川に身を投げ、その後正氣に戻ることも無く2年後に精神病院で死を迎える。徐々に彼を蝕む「狂気」と、それと交錯する過程で生まれる音楽。

バルトは一見ボーフィスの考えに同調するかのようだが、「狂気」から「苦悩」へ言葉をすつと置き換えることで別の地平を開いている。シューマンは、自身の「苦悩」について「正確に名付けることのできない苦悩そのもの」だと言う。シューマンの、常に自己の「生」に隣接し常に深層部分で支配する来るべき狂気に対する「静かな」恐怖のことを、バルトは、「苦悩」の本質、狂える者の「苦悩」と呼ぶ。それは「健康な」人間が普通に考えがちな「狂気」、つまり不特定の他者に向けられた攻撃的な行為とは全く違ったものであることは言うまでもない。外界に対する「闘争」や「葛藤」のようなかたちでの社会的な行為というのは、そもそも「健康」な者の発想であって、逆に「親密さ」や「純粋さ」は「狂気」と相容れないものではないのだ。

＊

覚えていることはあまり多くない。ある定時制高校で美術講師をしていた時のこと。彼女が紫を基調とした色面構成をしていたこと。絵の具セットのカーマインとウルトラマリンを混ぜても、彼女の着ているワンピースの深い紫色にはならないと伝えたこと。彼女が「わたしががんばってるよね？」と問いかけたこと。年が明け、新しい学期が始まる二日前、彼女がマンションから飛び降りたこと。

定時制のその高校では、その後も二人の生徒が死んだ。ひとりは暴走族に追われ、バイクで警報音の鳴る踏切の遮断機をくぐって。もうひとりは浴槽の中で手首を切って。実体としての子どもが危機的な状況に陥るのは、彼らが大人の作った幻想の子どもという概念に取り込まれることだ。それはドゥルーズの言う「カオス」だ。少なくとも彼ら自身にとっては。

＊

「子ども－になること」⁸そして「狂人－になること」。それらは未来へ、宇宙への逃走線だとドゥルーズは言う。だがそれはいつも危険をはらんでいる。

⁷ 高橋悠治『ロベルト・シューマン』青土社、1978年。現在ではwebサイト『水牛』で読むことができる。 http://www1.netsurf.ne.jp/~mie_y/suigyuu/hondana/schumann01.html

⁸ 「子ども－になること」"devenir-enfants" の訳は丹生谷貴志の「女となること」"devenir-femme"を参照した。「造成居住区の午後へ」p.124『死体は窓から投げ捨てよ』河出書房新社。

ヴァルター・ベンヤミンの『1900年頃のベルリンの幼年時代』⁹は、冬の午後窓から差し込む光が白い壁に移ろうような文章だ。だがその美しさは、「故郷／幼年時代」に対する「憧憬」の感情を、「社会的な回復不可能性にまなざしを向けること」によって意識的に排除することでこそ生まれるのだ。ベンヤミンがドイツロマン派から研究を始めたことを思い出さねばならない。ヒットラー政権が樹立する1933年、ユダヤ人であるベンヤミンは、もう帰ることがないだろうという予感とともに故郷ベルリンからパリへの亡命を決意する。そして1940年パリが陥落し、スペインへの逃亡中に服毒自殺をする。「子ども／幼年時代」は逃走線なのだ。逃避ではなく。「子どもーになること」。

実体としての子どもが大人になりそこなうのは、「子ども」になりそこなうことでもある。しかし、単に大人になることも「子ども」になりそこなうことだとも言える。では、大人は（仮に大人になれたとすればだが）大人として子どもに何をなすべきなのか。無論「何をなすべきか」の答えなど無いのだが、大人が「どういう姿勢で子どもに対するか」については答えることができよう。ベンヤミンは『教育としての遊び』のなかで昔の子どもの本について「重苦しくて不自然なまじめさであっても、それが誠実に素直に心から発せられたものであれば、子どもはきちんと感じるができる」と述べている。ベンヤミン自身が子供に向けて語るというかたちをとったラジオ番組¹⁰には、まさに彼のそんな姿勢そのものがうかがえる。そして、やはりどうしても思い出しておきたいのが、シューマンが作品68『子どものための小曲集』に添えた「音楽の座右銘」¹¹という文章だ。そこにはかつて『音楽新報』でみせたようなテクニカルな批評性は影を潜め、ただただ真の誠実さをたたえている。「狂人ーになること」。それは彼らの生真面目さ／誠実さ以外のものではありえない。少しだけ回り道をしたが、どうやらシューマンに戻ってきた。

バルトはシューマンに自身とどこか重なる部分を見たようだ。「シューマンへの愛の表明は、ある意味で、今日、時代に『逆らう』ことで、責任ある愛でのみ可能である。社会的命令によってではなく、自ら望んでシューマンを愛することは、主体に自分の時代に生きていることを強く自覚させることになる。」私が上に引いた何人もの先輩たちは、皆この「責任ある愛」を携えてきた。それは「子供の情景」というプロジェクトの中で、私が指先にかすかに触れることができた大切な「何か」だと思っている。

2004年

Camera Lucida - カメラ・ルシーダ

われわれはかつて一度も、一日も、ひらきゆく花々をひろく迎え取る
純粋な空間に向きあったことがない。われわれが向きあっているのは
いつも世界だ。 リルケ¹²

⁹ ヴァルター・ベンヤミン「1900年頃のベルリンの幼年時代」『ベンヤミン・コレクション3 記憶への旅』浅井健二郎編訳・久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1997年に収録。最終稿として付け加えられた序文にこの部分がある。

¹⁰ ヴァルター・ベンヤミン『子どものための文化史』小寺昭次郎・野村修訳、晶文社、1988年、に放送原稿がまとめられている。

¹¹ ロベルト・シューマン「音楽の座右銘」『音楽と音楽家』吉田秀和訳、岩波文庫、1958年

¹² リルケ『ドゥイノの悲歌』手塚富雄訳 岩波文庫、2010年/1957年 第八の悲歌より
いつのとき、いかなる場合も観る者であるわれわれは、
すべてのものに向きあっていて、決して広やかなたにでることはない！
それらはわれわれを一ぱいに満たす。われわれはそれらを整理する。それらは崩れる。
ふたたびわれわれは整理する、と、われわれ自身が崩れ去る。

そこで私は、自分の探究の出発点として、わずか数枚の写真、私にとって存在することが確実な数枚の写真を採用することに決めた。それは資料体(コルプス)とは何の関係もない、ただいくつかの肉体(コール)にすぎなかった。 ロラン・バルト¹³

荷物を整理しているとき、クローゼットの奥に古い一眼レフを見つけた。ずっしりとした重さと金属の感触が少し嬉しく、巻き上げてシャッターを切る。2、3回繰り返したところで不穏な引っ掛かりがあり、それきりカメラは動かなくなった。ただの金属の塊と化したそのカメラを手にして、私は個人的でとりとめもないいくつかの「風景」を思い出していた。正確に言うと、それは私の中で写真のノエマとして定着された「風景」であり、そのイメージ自体を脳裏に浮かべたのかもしれないと思った。ロラン・バルトのいう《それは=かつて=あった》。

カメラ・ルシーダとは19世紀初頭に発明された光学装置で、スケッチの補助器具として使用されていた。カメラ・オブスクラ（「暗い部屋」の意味。フェルメールも使っていたと言われる）がスクリーンの上に深度のある光の像を結ぶのに対し、カメラ・ルシーダは目前に広がる風景と手元に置かれた用紙をプリズムを通して視覚上で重ね合わせ、対象をなぞるように像を描いていく、いわば像を生成するための身体的視覚装置だといえる。バルトはこのカメラ・ルシーダが作る像にたとえて、写真とは「風いだ海の表面と同じように目で走査することしかできない」ものだと言う。

写真を語るバルトは「写真を眺めるもの」である自分¹⁴という立場から、写真の本質にたどり着くべくその過程を仔細に検証する。見るもの／見られるものの関係が入れ子状になる写真の、対象に向かう撮影者の「視線の制度」を宙吊りにするため、「写真を眺めるもの」として、すでにひとつの対象（見られるもの）と化した写真に視線を注ぐ。バルトは被写体、つまり「写真を眺めるもの」の意識が向かう対象（ノエマ）のことを、《それは=かつて=あった》という言葉で規定している。そこでは、過去の一点に於いて《それ》がカメラの前に置かれていた、という事実のみが対象としての写真を存在させることになる。バルトはその《それは=かつて=あった》を呪文のように呟きながら、カメラ・ルシーダのごとく写真を走査し、例えば制度としての「家族」「母」「歴史」を写真から解放し、あるいは「フレーミング」「遠近法」「カメラオブスクラと写真の連続性」¹⁵といった視覚の枠組み（それらは結局は社会の制度であるわけだが）を拾い上げては小さく折りたたんでいく。

¹³ ロラン・バルト『明るい部屋 写真についての覚書』花輪光訳 みすず書房、1985年 バルトは、最後の著書となった『カメラ・ルシーダ』（邦訳では『明るい部屋』）が出版されたことをその目で確認するかのようにして、程なく交通事故により64年の生涯を終える。1980年3月のこと。よく知られるように、『明るい部屋』は類い稀な写真論でもあり、母アンリエット（77年10月に亡くなった）への思いが色濃く滲むエクリチュールでもある。

¹⁴ ロラン・バルト『物語の構造分析』花輪光訳 みすず書房、1979年 バルトのテキストは、一貫して「写真を眺めるもの」の視線から語られる。もちろん「作者の死」（今では懐かしい響きさえする）を唱えるバルトとしては、その視線は「写真を眺めるもの」、つまり手に取った1枚の写真に於ける「見るもの」（自分／読者）と「見られるもの」（その写真）との関係に於いて出現する。写真の孕む二面性として、写真とはそれ以前にすでに「見るもの」（撮影者／作者）と「見られるもの」（被写体）との間で完結した、フレーム付き視覚像でもあるわけだが、身体性を持つ視覚として優位に立つ「作者」という、近代が産み落とした自我と無意識（ベンヤミン）の呪縛を宙吊りにする装置として、「読者」が「像をなぞる」という身体的行為で、写真から「撮影者／作者」の視線を切り離してしまう。「写真」の誕生も同じ19世紀、近代の産物だ。

¹⁵ ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜』遠藤知巳訳 以文社、2005年 クレーリーはカメラ・オブスクラ的な「観察者／対象」（「見るもの」と「見られるもの」）つまり観察者がカメラ・オブスクラの内部から外部の世界を見る）を切り離して捉える視覚モデル（デカルト的遠近法主義）と、19世紀型の視覚体験との間には決定的な「切断線」があると語っている。ゲーテの『色彩論』（1810年刊）で見られるように、「網膜残像」を通して出現する視覚像、つまり視覚的認識は客観的（透明なもの）ではすでになく、人間の「身体」においてこそ「視覚」が出現するということ19世紀初頭の変容が、生理学、そして様々な視覚装置（ステレオスコープなど）を通して見えてくるという過程について語っている。クレーリーは見事な切れ味で、一般に捉えられるマネや印象主義を先駆ける形で1820～30年代という時代に「切断線」を引いて見せてくれてはいるものの、写真について何かを語ることには閉じている。原書はThe techniques of Observer 1992年刊。

ところで、まなざし¹⁶というものは、それが執拗に注がれるとき（ましてやそれが、写真によって「時間」を越え持続するとき）は必ずや潜在的に狂気を意味する。まなざしには、真実を告げる効果と同時に狂気を告げる効果もあるのだ。

過酷なまでに繰り返し走査する身体的な視線を支えているのが、温室の前でポーズをとるバルトの母、5歳の時の写真である。きわめて個人的なその写真を起点に「意識」の旅を続けることは、彼にとって亡き母に対する「喪の作業」¹⁷ではある。しかしその作業を突き詰めることで写真の本質を突き抜け、究極には、私たちが向きあうこの世界から離脱するほとんど唯一の手段について模索していたとは言えまいか。「写真のノエマの名前は《それは=かつて=あった》、あるいは、手に負えないもの」であるとバルトは言う。公的な視線が個人的な視線の境界を侵犯する映像メディアの時代に、反時代的な抵抗として「見る」ことを突き詰める。それはバロック的な「狂気」¹⁸と表裏一体だ。

最後に、バルトは私たちに問いかける。「狂気を取るか、分別か？」
「写真」が写して見せるものを完璧な錯覚として文化的コードに従わせるか、あるいはそこによみがえる手に負えない現実を正視するか、それを選ぶのは自分である。

*ゼロ年代からの離脱のために

2010年6月

鏡の中の - im Spiegel

美には傷以外の起源はない。それは個人的なものだが、各々にとって異なり、見えないことも見えることもあり、それは誰もが自らの内に抱え、携え、そしてこの世界から離れて一時的であれ深い孤独へと向かう時に、そこに退避する。 ジャン・ジュネ

<イマージュ>というフランス語由来の日本語がいまだ有効かどうか。

¹⁶ 「まなざし」というのは、この場合、写真の被写体側から向けられる「私の眼をまともに見据える」視線のことをさす。おそらくバルトの使う「プンクトゥム」はここに繋がるのだと思う。「写真の場面から矢のように発し、私を突き刺し貫きにやってくるのは、向こうの方である」もちろん被写体からのまなざしを受け止めるのも見るものの視線である。

¹⁷ ロラン・バルト『喪の日記』石川美子 みすず書房、2009年 幼くして父親と死別したバルトにとって、母親との関係は親密なものだったと言われている。死後2年にわたって綴られた『喪の日記』と呼ばれるメモ群には、母の死への悲嘆と苦悩が刻まれている。まるで引っ掻き傷のように。バルトにとって、その手に取られた今は亡き母親の1枚の写真（私たちの前には明らかにされない）を起点として「写真論」を書くことが「喪の作業」であった訳だが、もっともそれは単に私的で感傷的な日記だとは言えない、バルト自身の手によって整理された創作ノートでもある。－「写真」についての本にとりかかる自由な時間を早く見つけたいと思う。つまり、この悲しみをエクリチュールに組み込むことだ。（78年3月23日）

¹⁸ クリスティーヌ・ビュシ＝グリュックスマン『見ることの狂気』 谷川渥訳、ありな書房1995年 デカルト的遠近法主義の対立軸としてビュシ＝グリュックスマンはバロック（歪んだ真珠と言われる）の「眼差し」を据える。バロックの視覚像は、デカルト的な（あるいはニュートンの）リニアな時間像に対して歪んだ空間を挟み込み、幻惑的で錯乱的でエクスタシーに満ちた身体を孕んだ視線「見ることの狂気」を見いだす。原書はLa folie du voir, De l'esthetique baroque 1986年刊

<イマージュ>という言葉がなにかダイヤモンドの表面のようにまばゆく光を反射していた時代は確かにあったのだ。それは私に、幼い日の日常の、決してモニュメンタルではない、しかし何故か記憶の片隅に刻まれ、ふとした拍子にこぼれ落ちてくるそれを思い出させる。

＊

<イマージュ>、そして<鏡>。これらの言葉は美術批評家宮川淳氏を語る重要な指標であろう。「現代美術」という言葉が「現実」だった時代、あるいは「美術批評」という言葉が…。宮川はわずか10年あまりの執筆活動を経て、1977年に44歳の若さでこの世を去る。まずは宮川が<見る>という事象にとりわけ執着した批評家であることを思い出そう。彼は直截な言葉で<見る>という「奇怪な制度」への意思を切り出す。

しかし、むしろ、われわれは見ることをこそ、もう一度問い直さなければならないのではないだろうか。¹⁹

そしてその意思是「美術」を紐解く宮川の、それ自身が美しく光を孕んだ、記号学的で構造主義的な宣言でもある。

むしろ<見る>ことをひとつの意味作用のシステム（意味の伝達ではなく、意味の生産と消費）として定立する必要はないだろうか。<美術>もまたこの意味作用としての<見る>ことに根づく。²⁰

『紙片と眼差とのあいだに』²¹の冒頭にステファヌ・マラルメの長い引用がある。マラルメの「紙片と眼差とのあいだにひとつの沈黙が鎮している」という印象的な表現を宮川がそのまま著作の表題に用いたことからわかるように、マラルメのいう沈黙を記述することがこの評論集の主題であり、つまり宮川にとって沈黙の記述こそが<見る>ことの意味にほかならない。それは絵画や文字が記された紙片と眼差の切っ先のわずかな隙間、薄い被膜にあり、それは紙片が眼差に沈黙した後にかすかに響く余韻のようなものでもある。端的にいえばその沈黙とは<イマージュ>のことであり、批評家宮川にとって<見る>ことはすなわち<イマージュ>の記述であるといえるだろう。

『鏡・空間・イマージュ』²²で、宮川は唐突に<鏡>について語り始める。<鏡>という概念については別の場所で以下のようなことわりがある。

図式的に言えば、おそらく、<近代>のイマジネールな体験を形作るモチーフが時間と内部——歴史主義と内部意識の統一としての時間、それはまた空間と外部の排除のモチーフでもある——であったとき、<現代>のそれは空間、外部、表面、そして背後のない表面のたわむれである。——それは現代芸術に、しかしまた構造主義に典型的にあらわれている。そこに現代のイマジネールな体験の原型として<鏡>を想定することを許すものがあった。²³

イマジネールとは「構造化」された集团的・社会的想像力のことをいうが、宮川はここで極めて「直感的」に<現代>と<鏡>とのあいだに共通項を見いだしていることがわかるだろう。時間と内部に縛られた<近代>から空間と外部を解き放つ<現代>へ。そこで宮川は内部と外部の境界である「表面」という概念で<現代>を捉え、また「背後のない表面のたわむれ」として<現代芸術>を見出している。「背後のない表面」とはすなわち<鏡>である。鏡はガラスの裏面に銀などの金属を蒸着したものであり、その裏面より先の深さ／内部が存在しない「表面」の世界である。

¹⁹ 宮川淳著作集1』美術出版社 1980年 p.401 「<見る>こと」より

²⁰ 前掲 p.438 「中原佑介著『見ることの神話』より

²¹ エパーヴより1974年に出版

²² 美術出版社より1967年に出版。

²³ 前掲 p.460 「ジャック・デリダと鏡の暴力」より

鏡、あるいはこの底なしの深さのなさ。それが鏡の中に入ることをひとに夢みさせるのだ。そして鏡の中で、ひとは無限に表面にいる。われわれはそこでは決して奥にまで達することはできない。²⁴

ルイス・キャロルの『鏡の国のアリス』では<鏡>の国はチェスボードの「表面」の移動として描かれる。哲学者ジル・ドゥルーズによれば、「表面」という概念はキャロルによって『不思議の国のアリス』から『鏡の国のアリス』に移行する間で見いだされたものだという。²⁵ またそれはどこか「メビウスの輪」をも思い出させる。キャロルの最後の小説『シルヴィーとブルーノ』でドイツ人の老人がミュリエル嬢に語る幸運の財布は、ハンカチの端を不思議なやり方で縫い合わせることで外部表面が内部表面と繋がり、結果的に世界の全てを内包してしまうのである。²⁶ 表面の裏側はまた表面である。

宮川はまたこんなふうにも語る。

しかしまた、それは鏡の底、鉛のような暗い物質の存在と、あなたの顔を映し出す明るい表面とのなんと見事なイマージュでもあることだろう。すべてを映し出す明るい鏡面の輝き、しかし、それを支えるのはこの暗い不可能性であるとは。²⁷

これは彫刻家アルベルト・ジャコメッティ（1901～1966）について言及される部分である。宮川のいう不可能性とはいかなる意味か。もう少し長く引用しよう。

距離は見ることの可能性である。見る事が可能になるためには、わたしと対象の間に距離を必要とする。それはわたしのイニシアチヴに属し、またそのこと自体によって、同時に対象に属するものともなる、いわば透明で、機能的な空虚ともいえるだろう。わたしはいつでも、その距離を消滅させ、見ることをやめることができる。だが、この見ることの可能性にほかならなかった距離が、突如、ほとんど実体的な空虚として不透明に凝結し、わたしと対象との間に立ちはだかる。鏡。それはもはやわたしのイニシアチヴに属さないばかりでなく、また対象にも属さない。わたしは対象にふれることによってそれを消滅させること、つまり見ることをやめることができない。距離が見るものの可能性であるならば、<見ないことの不可能性>、それが鏡であり、その魅力なのだ。

...

この見ることをやめることのできない眼、閉じることを忘れてしまった眼が見ているもの、それはまさしく鏡に映っているもの、対象そのものではもはやなく、イマージュ、すでにそれ自体イマージュと化してしまった対象でなくてなんであるうか。²⁸

わたしたちが「現実」と呼ぶ世界に於て存在する「対象」と「わたし」との関係。それは<見る>という「可能性」に属していると同時に<見ない>という選択肢としての「可能性」にも属しているのだ。しかし、<鏡>に映った世界は「対象」から「距離」が剥奪され、「表面」の世界として<イマージュ>を現前させる装置となり、もはやそれは実体を参照することを停止してしまう。これが宮川のいう<鏡>の「不可能性」であろう。<鏡>に映った「それ」はもはや「対象」そのものではなく、実体的な空虚としてイマージュと化した「対象」であり、「それ」はもはや自分のイニシアチヴに属さない世界の出来事なのである。閉じることを忘れてしまった眼...。<見ないことの不可能性>。だが、はたして宮川はそのレトリックでジャコメッティを語りえたのか。

²⁴ 前掲 p.259 「ジル・ドゥルーズの余白に」 より

²⁵ 「出来事は、表面で、物体から漏れ出る非物的な薄い霧の中で、物体を取り囲む体積のない表皮の中で、物体を映し出す鏡の中で、物体を平らに並べるチェスボードの中で探し求められる。」 ジル・ドゥルーズ 『意味の論理学 (上)』 小泉義之訳 河出書房新社 2007 年 p.31

²⁶ その財布の内側はどこも外側で、外側はどこも内側なのです。だからこの世のすべての富がそのちっちゃな財布の中に入っているのです！ ルイス・キャロル 『シルヴィーとブルーノ』

²⁷ 前掲 p.57 「鏡について*****」 より

²⁸ 前掲 p.15 「鏡について*」 より

ここでもう一度冒頭の『アルベルト・ジャコメッティのアトリエ』の引用を読み返してみる。『泥棒日記』などの著作で知られる小説家ジャン・ジュネの書いたそれは、宮川をして「数少なくないジャコメッティ論の中でおそらくもっとも美しい」と言わしめ、宮川はまたその最初の翻訳者でもあるのだ。²⁹

美には傷以外の起源はない。それは個人的なものだが、各々にとって異なり、見えないことも見えることもあり、それは誰もが自らの内に抱え、携え、そしてこの世界から離れて一時的であれ深い孤独へと向かう時に、そこに退避する。

1958年のこと。東京の南画廊で、日本で最初のジャコメッティ展が矢内原伊作（1918～1989）の手によって開催された。矢内原は哲学者で、ジャコメッティの研究者としても多くの著作を残している。展覧会と同年、矢内原が編纂したジャコメッティの画集³⁰が出版され、そこにはジャン＝ポール・サルトルの「ジャコメッティの絵画」と矢内原の論文・エッセイとともにジュネの『アルベルト・ジャコメッティのアトリエ』（宮川訳）も収録されている。³¹

ところが興味深いことに、この画集に少なくない頁を割く論文集から、ジュネの珠玉のジャコメッティ論の、最も美しい上記引用部分を含む冒頭2段落がすっかり抜け落ちているのだ。これは恣意的とまではいえないにせよ、実存主義者の矢内原であれ構造主義者の宮川であれ、彼らの眼にはこの書き出しがあまりにジュネ自身の魂の叫びに偏りすぎているとの批判が読み取れなくもない。「本質」をあからさまに語るジュネ。だがここで、わたしたちは<傷>という「美の起源」についてもう一度考えてみるべきではなかろうか。

いかに世界とその歴史とがある不可避な動向の中にまきこまれているように思えるか、そのさまを目のあたりにして、どんな人間もおそらく、恐怖ではないにしても、一種の悲しみを味わったことがあるにちがいない。日ましに拡がってゆくこの動向は、いよいよ粗雑さを加える目的のために、ただ世界の眼に見えるあらわれだけを変えることを旨としているかにみえる。この眼に見える世界が今日の世界の姿なのであり、それに働きかけるわれわれの行動も、それが絶対的に別のものであるようにすることはできないだろう。だから、ひとびとは、郷愁をこめて、ひとつの宇宙に思いを馳せるのだ。³²

かくのごとくジュネのジャコメッティ論は始まる。それはなんと美しく、そして深い悲しみを湛えた「眼」であろうか。これは<鏡>の世界ではなく現実のわたしたちの世界なのだ。ジャコメッティも現実の人間と事物を見つめ、その「見せかけ」と「本質」を選り分ける「眼」を持ちえた。

ジャコメッティの芸術はあらゆる存在、のみならず、あらゆる事物のこの秘められた傷を見いだそうとのぞんでいる、この傷がそれらの存在や事物を照らし、輝かさんために。私にはそう思える。³³

そう、<傷>である。そしてこの<傷>こそがダイヤモンドのように光を孕み、存在と事物を照らすのだ。ジャコメッティは長時間にわたってモデルを拘束してその対象を見据えた。画面には<傷>のような描線が重ねられ、それはしばしば絶望とともに消し去られ、しかし翌朝には新たな希望を携え画面に<傷>を刻み始める。それが何ヶ月も、時に何年にもわたって繰り返されるのだ。

ジャコメッティが対象を真摯に見据えるさま、それは私に、宮川とはまた別の意味での<鏡>を想定させる。彼の日々の仕事は、あたかも<鏡>の上に鉛筆で描くような徒労の連続である。すでに<鏡>の上は自らを映す像（イメージ）に占拠され、その固く不気味なカルトンの上のイメージが、自らが刻む大量の<傷>で覆い隠

²⁹ 『ジャン・ジュネ全集 <第3巻>』新潮社 1967年 引用部分は拙訳

³⁰ 『ジャコメッティ』みすず書房 1958年 矢内原伊作編

³¹ 『アルベルト・ジャコメッティ展』図録 2006年 「矢内原伊作資料の調査からー『ジャコメッティとともに』出版のプロセスを中心に」李美那

³² 『ジャン・ジュネ全集 <第3巻>』新潮社 1967年 『アルベルト・ジャコメッティのアトリエ』 p.423

³³ 前掲 p.424

されるとき、その素描は他者、そして対象を画面に捉えることができる、私にはそう感じられる瞬間がある。「対象」と「わたし」との関係に於て、その「距離」ではなく「わたし」を、「わたし」自身のイメージを時間をかけて消滅させること。〈鏡〉を破壊してしまうのではなく。それが〈鏡〉の、その極めて現代的な〈イマージュ〉ではなかろうか。ジャコメッティは対象の〈傷〉を見つめ、だからこそ彼は〈傷〉をもってその〈傷〉を描き、そうして出来た〈イマージュ〉はやはり〈傷〉だらけになってしまうのだ。しかし、それはなんと美しい〈傷〉なのだろう。〈鏡〉の表面に刻んだ〈傷〉が、そして白い紙の表面の描線が、いつしかダイヤモンドのように³⁴光の反射できらきらと輝くさまをその目に浮かべよう。

宮川のいう〈鏡〉の底なしの深さのなさ。しかし…例えばこんなことを考えてみよう。〈鏡〉はガラスの裏面を金属でめっきしたものである。つまり〈鏡〉の明るい表面と暗い金属の底の間に1枚の透明なガラスがあり、そこには当然のことながらガラス1枚分の「深さ」が存在する。それは5ミリほどの空虚の距離である。試みに〈鏡〉の上に林檎をひとつ置いてみよう。実際の林檎の底と〈鏡〉に映った林檎の底にはわずかな隙間が見えるはずだ。それが〈鏡〉の厚みであり、〈鏡〉自体の空虚である。「背後のない表面」としての〈鏡〉の概念はいまだ〈イマージュ〉の根源として有効であると思う。しかし、〈鏡〉自体の深さ／空虚を人は自由に使うことができる。写真のガラス乾板。もしくはスピノザの磨くレンズ。

〈傷〉にはそれ自体に深さがある。紙の上の描線を指でなぞれば、そこにあるわずかな窪みで深さを感じることができるはずだ。皮膚に刻まれた傷も心に刻まれた傷さえも。また、キャンバスであれ紙であれ、どんな支持体にも〈傷〉に耐える1枚分の厚みという深さが存在し、美術家はその空虚の深さの上に〈傷〉を刻み、作品を作品として浮かび上がらせることができる。それはいまだ「表面」の出来事であり、それを〈イマージュ〉と呼ばずして何といおうか。

2012年5月

うつくしいくにのはなし - a tale of a beautiful country

ながれのきしのひともとは、
みそらのいろのみづあさぎ、
なみ、ことごとく、くちづけし
はた、ことごとく、わすれゆく。

『わすれなぐさ』 ウィルヘルム・アレント （上田 敏 訳）³⁵

³⁴ 前掲 p.439

³⁵ 『わすれなぐさ』 “VERGISSMEINNICHT” について

Ein Bluemchen steht am Strom
Blau wie des Himmels Dom;
Und jede Welle kuesst es,
Und jede auch vergisst es.

上田敏（1874～1916）による訳詩集『海潮音』（1905年出版）に収められたこの小さな美しい一片の詩は、ドイツ初期自然主義派の抒情詩人ウィルヘルム・アレント（Wilhelm Arent /1864～1913）による。アレントは、今では本国ドイツに於てほとんど忘れられた詩人であり、それゆえに『わすれなぐさ』は、上田によるこの訳詩集の中にのみ生き続けている、流れの岸の一本（ひともと）の花でもある。

白い日

ジャスミンの根元に石がある。
その石の下に宝がある、
父が小径に立っている。
白い、白い日。
咲いているギンドロヤナギ。
センチフォリア、そのむこうー
生い茂るバラの蔓、
ミルクの草。
いまだかつて僕は
あのときほど幸せだったことはない。
いまだかつて僕は
あのときほど幸せだったことはない。
そこには戻れない、
語ることさえできない、
どれだけ幸福に満ちていたろう、
この天国のような庭は。

アルセーニー・タルコフスキー（訳：坂庭 淳史）

映画監督アンドレイ・タルコフスキー（1932～1986）の自伝的作品『鏡』（1975年製作）は、その脚本段階では、アンドレイの父アルセーニー・タルコフスキーの『白い日』（a White day）という詩のタイトルが付いていたという。白い、白い日…。

自己のイメージはあらゆる鏡像関係を結びつつもまた解かれ、鏡のガラスのわずかな厚みの中で移動を繰り返し、記憶の中の「白い日」の手触りを求める。指で傷をなぞるように。

2014年

フォトフレーム

絵の具が流れる軌跡から実際に「版」を作り、ガラスにマスキングをし、砂を吹き付けて線を刻むサンドブラストという技法を使っています。自分の好きな写真を飾るためのフレーム。震災前に仙台にあるガラス加工業者に依頼したものの。

地震・津波に被災された方が瓦礫のなかから懸命に探し出そうとしていたもの、あるいは原発避難区域に一時帰宅をされた方が家から運び出したもののひとつが、泥まみれ、埃まみれの「写真」だったことに心を痛めます。個人の記憶として、亡くなった人の形見として、家族や友人との繋がりとして、「見る人」だけにその価値が存在するもの。ロラン・バルトの言う<それは=かつて=あった>。私の個人的でとりとめのないいくつかの「風景」。