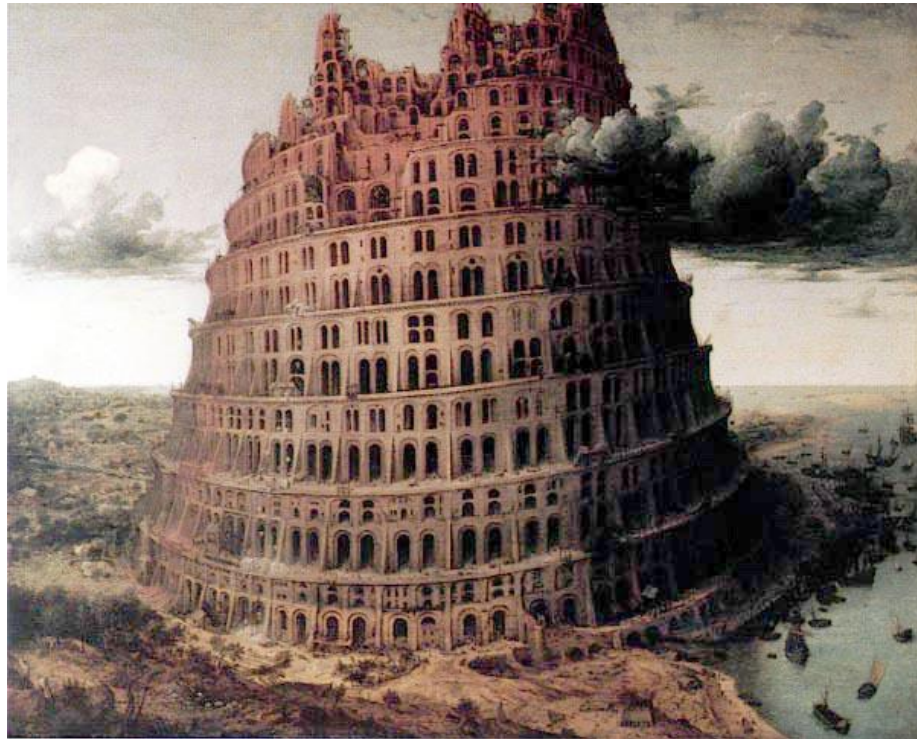


# 日本の伝統書道と欧米現代芸術の比較

Essay on Japanese traditional calligraphy and Western contemporary art (Japanese)

指導教官：長野秀章先生

Eric Van Hove - Year 2005 - Tokyo



ピーテル・ブリューゲル, 「バベルの塔」, ( 1525-1569)

# 日本の伝統書道と 欧米現代芸術の比較

ディーの錬金術の最大の著書として、*Monas Hieroglyphica* (One Hieroglyph) がある。1564年、アントワープで出版された。ディーは今まで隠されてきた「象形文字」を発見したと信じていた。それはその形そのものが、実在の原理を統一するものである。それはいわゆるマイクロチップであり、全世界のあらゆる元素の情報を持っている。それは記憶の中で全ての学問に適用できるアイデアとして熟考され、そして固定される。しかしそれは何なのか？もしある人が *prima materia* の偉大なる海を想像できたのならば、それらを我々は文脈から、「精霊」、完璧なる未定形、未編集、非運動、変わることはない同質の世界、と呼ぶであろうし、そこでは世界の始まりを見ることになる。もし *Monas Hieroglyphica* を手にとって元素の海へ放り込んだのなら、*materia prima* はすぐに我々が想像するこの知っている世界へと形を変えるであろう。

-Tobias Churton, *The Gnostics*

## ① 欧州と漢字文化圏：ことばの分岐とその背景

### I. 欧州言語とその文字の歴史背景：

#### A. シュメール語と中国語の類似性：

Andre Leroi-Gourhan の「ジェスチャーと会話」(1964) 論によると、文字の歴史は *mousterienne* 時代(紀元前 50,000 年) から残る図面や絵に始まり、紀元前 30,000 年まで栄えた。その時代からわずかに残る文字のような跡は近代技術によって発見された。この文字の発見から、欧州でもものを描くという習慣がいつから、どのようにして始まったかを考えさせられる。愛する男性の旅立つ姿を女性が思い出として残すため、男性の影を壁に描いたことが欧州の文字の起源という伝説がある。欧州言語の系列で最も古いとされる文字は、5,400 年前にエジプトのメソポタミアで生まれたシュメール語の文字である。まずは、3 つの事を区別する必要がある、：文字、言語、そして絵。仮に、地面に不意な線が一本描かれたとする。その線は絵を目的に描かれたとして、そこからどのようにしてその一本の線が意味をもたらし文字へと変化するのでしょうか。描くことによりある概念を表現あるいは伝えるという意義があるように、描かれたものに対し

それを必ず解読する人（読者）が存在する。

今年の初めにベルリン行われた会合で言語学者(Hans Nissen, Margaret Green, rovert Englund) により シュメール語の文字構成に類似する **deictogramme** が発表された。

**Deictogramme** とは複数の記号を用いて完成された記号に意味をもたらす。例えば、2本の線を従事に交差させることで「半分」という記号が成り立つ。これは漢字の構成に近いようにも捉えられる。

シュメール語では、漢字と同様、基礎となる記号を組み合わせることにより新たな文字を構成する。漢字で例えれば、「日」という文字を三つ組み合わせることにより「晶」というまったく新たな意味を持つ漢字が成り立つ。また「攀」という漢字には次の三字「言」、「糸」、「手」によって構成されるが、それぞれの文字の単独の意味を理解していても、構成された最終的な漢字「攀」の持つ意味にはつながらない。

上記で述べたように、原始的な文字であろうと、それら複数の文字で構成される漢字であろうと、漢字は個々に意味を持つ。また、漢字と同じようなコンセプトで成り立つシュメールの文字が欧州言語のベースとなったともいえる。シュメールの文字および漢字は現在私達が使う言語の起源といえる。



紀元前 2500 年から 600 年まで進化した表意文字、「王冠」。

𠂔 𠂔 𠂔 𠂔 𠂔 𠂔

表意文字から現代使われる漢字への進化

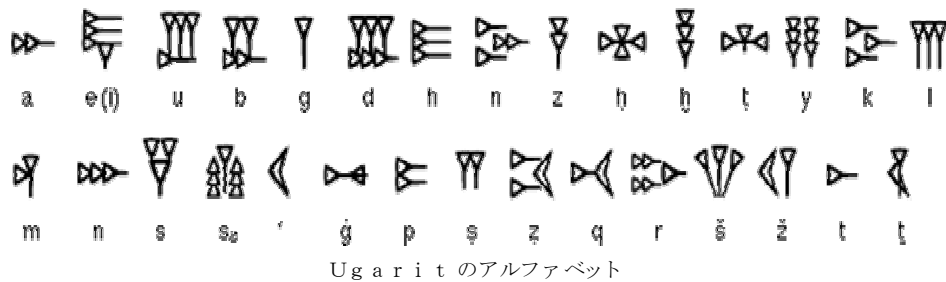
## B. エジプト のティス王権のアルファベット（セラビ エル・カディームとイリアード）:

後にエジプトでは新たな形態の文字が発展する。**Thinite** 王朝からはエジプト古代の象徴文字 ヒエログリフが取り入れられ、子音を中心に構成される判読不能な文字が発展した。ヒエログリフは、母音を重視する日本語との大きな相違が見られる。

複雑な象徴文字で構成されるヒエログリフは行政行為を目的に使用され、後に筆記体の起源ともなる。ヒエログリフはすぐに **demotique** 文字へと移り変わるが、この文字の資料が

十分にならないため日本語あるいは漢字と比較することが困難である。また、筆と墨を使って描かれた中国および日本の文字に対し、羽を利用し描かれたシュメール語、後に知られるエジプト文字はそれぞれ異なった美意識を築いたに違いない。

中国の表意文字(漢字)はヒエログラフと同様、環境の様々な要素を観察した上で文字が構成される。そして、エジプトの文字は漢字のように音声や意味、あるいは両方を表意するが構成される。



今からおよそ2千年前、カナン語の起源といわれるフェニキアの文字が地中海文化を大きく変えることになる。フェニキアの文字は音声を中心に構成され、漢字と異なり、抽出されるようになる。商人フェニキア人は、エジプト書記(30文字のアルファベット)や初歩読本(20から40文字のアルファベットのマニュアル)を広げながら地中海から東アジアのまで商売を広げた。この文字は16世紀に発展したアルファベットの起源の一つであり、フェニキアの文字を元に成立したアルファベットである。(例: アルファベットのBはフェニキア語のbet(家を意味する)というコトバから由来する。後にギリシャ語のアルファベット beta へもつながる。)

写実的な記号を中心としたシュメール語から後にカナン語やフェニキア語への進化におそらく起因する。そしてフェニキアの文字から母音を重視したギリシャのアルファベットが生まれる。A「アルファ」、E「エプシロン」、O「オミクロン」、Y「ウプシロン」...のように「アルファベット」という言葉自体もAの「アルファ」とBの「ベータ」から成る。

𐤀	𐤁	𐤂	𐤃	𐤄	𐤅	𐤆	𐤇	𐤈	𐤉
aleph	beth	gimel	daleth	he	waw	zayin	heth	teth	
'	b	g	d	h	w	z	h	t	
𐤊	𐤋	𐤌	𐤍	𐤎	𐤏	𐤐	𐤑	𐤒	𐤓
yod	kaph	lamed						nun	samekh
y	k	l						n	s
𐤔	𐤕	𐤖	𐤗	𐤘	𐤙	𐤚	𐤛	𐤜	𐤝
ayin	pe	sade	qoph	resh	shin			taw	
'	p	s	q	r	sh/s			t	

フェニキア語のアルファベット

ギリシアのアルファベットは後に東アジアの土地へ( Rhodes, Ephese 、 Byzance 、 Antioche 、 Seleucie 、 Pergame 、 及び Alexandrie) 広がり たったの 25 文字で執筆が豊富になされ教養を広げることとなった。主に、劇の脚本、詩、哲学、神話、詩歌などが執筆され文化を豊かに繁栄させた。それを Annie Schnapp が指摘するように、「ギリシアのアルファベットはたった一つの目的がり、それは詩的な表示方法のみである。」また、アメリカの文献学者 Wade Gery はある研究結果の元次のように述べた。「ギリシア人は詩的表示をするためフェニキア人の文字を利用したであろう。」

欧州文明では、書くことへの考えや美意識が執筆に多く反映された。そして後に、東ヨーロッパの州やラテン語への進化を促がす。各土地や文化の文字そしてアルファベットへと進化した有形の記号が後に繁栄する文字の基礎といえる。欧州で盛んに描かれる絵画作品にも文字の由来のような歴史が宿るのではないだろうか。

## II. 欧州言語と日本語：観念的意味論の相違・比較

### C. 共通言語と中国語の漢字：

コロセウムが人類の大きな跡となるのであれば、全体の国家を催すことのできる記念碑となる漢字と類似しているであろう。漢字を生み出す一つの根源と比較すると(幹事は漢王朝に発生した字)「シ」という発音だけでさまざまな意味を示す。

欧米言語では読む・書く・話す際に相違はさほどないが(記号ではなく音や文字のつづりによって形成されているため)、日本語はこの3本柱が個別の働きを持ち、また深くつながっている。アジア圏の言語ではコンテキスト(意味背景)を理解していなければ、聞い

た文脈や言いたいことを正しく綴ることができない。孟子が教えを無視した際に、孟子の母は機織り機の糸を変えて困らせたように、日本語ではコンテキストをまず知ることが重要である。

漢字を理解する難しさのほどは、現代美術を理解するのと似ている："組織的秩序の破壊、革新を通し確立された考えの破壊と、"標準"の違反、既存概念の再定義、等... 漢字を知る者と全く関心のない者の間に起きる隔たりは、現代美術の専門家と一般のアマチュアとの関係と比較できるのではないだろうか。

表現という観点から執筆でもっとも長い歴史を持っている言語はシュメール語(漢字が使用される1500年も前から)が挙げられ、また表現を忠実に表すという意味で芸術が存在する。

日本語の音節は母音で構成されるが、欧米言語はフェニキア語に由来するアルファベットでほとんどの場合成り立つ。日本語を習い始めると各音素に母音「あ、い、う、え、お」が含まれていることが分かる。

このように日本語は、言葉を通してコミュニケーションを行えば音として耳に入り文節の意味に惑わされることもあるが、文書(漢字)によるコミュニケーションでは絵画的な働きをもたらすため、より内容が明瞭である。例えば、尺八の音符は全てカタカナで明記されているほど日本語の構成は音楽的である。

また、1913年デュシャンは *L'Erratum Musical* で、サティーが作曲した *La Musique d'ameublement* が89の適当な音符によって構成されており、複数の音符が集まり音節を構成するのではなく、それぞれの音符はピアノの鍵盤をたたいた数そのもの以上ではないと綴る。

従って、漢字は象徴的な役割があるため、日本語は聴覚的よりも視覚的に強い言語であると言える。その反面、テキストは象徴的役割を果たさないため文節から無限大に意味を引き出すことが可能である。

木 (*ki* – arbre)、青木 (*aoki* – laurier japonais)、荒木 (*araki* – bois rugueux)、古い木 (*oiki* – vieil arbre)、佳木 (*kaboku* – bel arbre)、花木 (*haboku* – arbre en fleur)、灌木 (*kanboku* – buisson)、木木 (*kigi* – beaucoup d'arbres)、原木 (*genboku* – bois de papeterie)、香木 (*koboku* – bois aromatisé)、堅木 (*katagi* – arbre dur)、等...

もし、カタギと発音をすれば複数の可能性が存在する。例えば、まじめあるいは律儀という意味を持つ「堅気」、あるいは性質などを表す「気質」、または版木ともいう「形木」。

日本の無声映画の時にように、部屋に坂氏、語り手、音楽演奏家がおり現れるイメージに合わせ話は展開された。

欧州文化にとって漢字とは不思議な存在である。意味世界を絵画的に表現し、内容的に確伝える洗練された仕様である。このように洗練されている漢字がラテン言語で使われるアルファベットよりも古くから存在することが信じ難い。

L'harmonie mise à nu par ses éléments même.

# Erratum musical.

I

A 851ms 30ms  
B 10155

II

C 6015 81.26.43.45.47.23.55.40.37.22.3.34.45.80.7.74.24.20.73.5.69.50.30.18.75.63.42.66.12.46.43.52.14.82.53.83.11.76.8.  
53.71.9.44.51.18.64.59.17.32.31.61.21.49.70.35.65.27.77.78.24.

D 67ms 56.44.58.39.16.7.6.26.41.74.36.40.57.68.15.19.58.15.10.61.72.41.54.67

III

E 69ms 1.7.69. 10.13.16.14.11.18. 27.23.21.17.26.24.24.29.33.32.36.38.31.30.48.41.47.42.46.40.46.45.43.  
55.52.54.50.53.57.51.51.54.67.66.63.65.44.41.69.42.77.71.74.75.76.74.70.70.81.12.85.83.84.

F 14ms 9.3.4.5. 19.15.17. 34. 37. 68. 75. 78.80.

G 18ms 2 minutes 6. 60.

IV

H 73ms 3.6.8.5.6.7.8.9.10. 11.13.15. 17. 44. 11.20.22.24.25.26.27.23. 32.33.31.30.34.36.34.  
48.40.43.41.45.46.48.41.44. 50.51.53.54. 55.57.54.56.54.52.60.63.64.65. 67.68.64.66 70.74.77.70.72.76.74.74.74.74.75.75.

I 14ms 12 minutes 2. 16. 18. 24.28. 35 37. 38.47. 61. 62. 83.

V

J 79ms 85ms 2.22.26.34.56. 83.  
62ms 2.22.26.34.56.83.

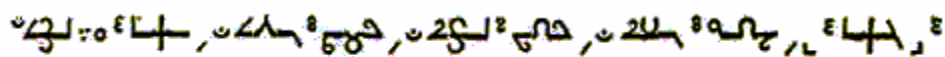
Marcel Duchamp, ミュージカルな正誤表 (Erratum Musical), 1913. (抜萃)



ガリバーが日本へ旅行で訪れたときに「全ての単語の廃止」を目的する語学学校に遭遇する。アラビアの数字が世界で共通して使われているように、ドイツの哲学および数学者の **Gottfried Wilhelm Leibniz**、ウィーンの **Rene Etienne**、またフランスの中国語専門家の **Georges Margouliès**、は世界共通言語として漢字を導入する考えを支持する。具体的な例を取るため、漢字の「木」、は幹や茎を地上に持っている植物を象徴する。この字は北京で *mu*、広東で *muk*、そして上海で *mo* と発音をし、日本では *ki*、韓国では *namu* と発音が異なる。理論上、欧米でも同じものを象徴するため「木」という字を使ってもかまわない。

欧米では共通言語を定着させることが昔から理想とされており、例えば 1879 年に **Johann Martin Schleyer** が開発した *Volapük* というシステム、数学者の **Guiseppe Peano** による *l'Idiom Neutral*, *l'Ido*, *l'Interlingua*, *le Latino sine Flexione*,あるいは **Otto Jerspersen** により *Esperanto* や *Novial* が挙げられる。

これまでに何人もの学者が世界共通言語を開発するため知恵を振り絞っている。世をより深く理解しようとする動きから **Samuel Beckett**、**Elie Wiesel**、**Marguerite Duras** が最終的にたどり着いた結論、「話す不可能性について話すこと」が挙げられる。また、**Jorge Luis Borges** は“*El idioma analítico de John Wilkins*”にある “*luna*” と “*moon*” のどちらがより月を深く表現しているかという議題について批判をする。



Our Parent who art in Heaven, Thy Name be Hallowed, Thy Kingdom come, Thy Will be done, so in Earth as in

ジョン・ウィルキンズ,「真性の文字と哲学的言語にむけての試論」, 1668. (一文の英語の翻訳)

世界共通言語を開発しようという試みは 1629 年デカルトから確実に発信される。1 世紀に主教ジョン・ウィルキンズ氏は研究を重ね、一単語が一つの意味を象徴する言語を見出した。それは 40 のカテゴリーに分かれており、単語それぞれは子音と母音の 2 文字で構成された。

例: **de**, 何かの要素を表す; **deb**, 基本要素, 火; **deba**, 基本要素の一部, 炎; 等. また、1850 年に **Letellier** によってい発明された同じような言語がある。その場合、**a** は動物を示す; **ab**, 哺乳類, **abo**, 肉食動物, **aboj**, ネコ科の動物, **aboje**, 猫, **abi**, 草食動物, **abiv**, 馬; 等<sup>1</sup>.

「愛という象徴文字は **amat** と比べより普遍的ではない。むしろ、後者の方がより簡単に学べより普遍的要素を備えている...

ジョン・デ・フランシス、*The Chinese language*、ハワイ大学出版、ホノルル、1984、159 ページ。

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *Idibem*.



Transcend.	General	—	Exanguious	1	Spiritual	2
	Rel. mixed	—	Fish	—	Corporeal	—
	Rel. of Action	—	Bird	—	Motion	—
	Discourse	—	Beast	—	Operation	—
	God	—	Peculiar	—		
	World	—	General	—	Oecon.	—
	Element	—	Magnitude	—	Possef.	—
	Stone	—	Space	—	Provis.	—
	Metal	—	Measure	—	Civil	—
Herb.	Leaf	—	Power Nat.	—	Judicial	—
confid.	Flower	—	Habit	—	Military	—
accord.	Seed-vessel	—	Manners	—	Naval	—
to the	Shrub	—	Quality sensible	—	Ecclef.	—
	Tree	—	Difcalf	—		

The Differences are to be affixed unto that end which is on the left side of the Character, according to this order;

1 2 3 4 5 6 7 8 9  
 — — — — — — — — —

The Species should be affixed at the other end of the Character according to the like order.

1 2 3 4 5 6 7 8 9  
 — — — — — — — — —

That which at present seems most convenient to me, is this ;

Transcend.	General	Ba	Exanguious	Za	Spiritual	Ca
	Rel. mixed	Ba	Fish	Za	Corporeal	Ca
	Rel. of Action	Be	Bird	Ze	Motion	Ce
	Discourse	Bi	Beast	Zi	Operation	Ci
	God	Da	Peculiar	Pa		
	World	Da	General	Pa	Oecon.	Co
	Element	De	Magnitude	Pe	Possef.	Cy
	Stone	Di	Space	Pi	Provis.	Sc
	Metal	Do	Measure	Po	Civil	Sc
Herb.	Leaf	Ga	Power Nat.	Ta	Judicial	Se
confid.	Flower	Ga	Habit	Ta	Military	Si
accord.	Seed-vessel	Ge	Manners	Te	Naval	So
to the	Shrub	Gi	Quality sensible	Ti	Ecclef.	SY
	Tree	Go	Difcalf	To		

The Differences under each of these Genus's, may be expressed by these Consonants B, D, G, P, T, C, Z, S, N. in this order ; 1 2 3 4 5 6 7 8 9.

The Species may be expressed by putting one of the seven Vowels after the Consonant, for the Difference ; to which may be added (to make up the number) two of the Dipthongs, according to this order  
 Ca, a, e, i, o, u, y, yi, yu.  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9.



日下東作



金石僻



野鶴老人



日下東作



東作之印



清遠閒



木内醉石



蘭石山房



閑雲萬里



丁巳八十



東作私作



字日子暘

廻腕法 (かいはんほう), [印面], 約 大正 8 年.

漢字を用いる言語は執筆も難しければ、話すことも容易ではない。日本語は 113 の音節で構成され(ヨルデン 1963) 中国語は 398 から 418 音節で成り立つ(強調点を含めば 1277 音節)。英語には 8000 モノ音節が存在し(ジェスパーソン 1928)、例えば"splints"という一音節には7つの音素が含まれ、日本語では恐らく多くとも2,3音素しか含まれない。

#### D. 類似、結果、相違:

言語の歴史には実は日本語と欧州言語に秘められた類似性が見られる。中国から日本へ文字が伝えられ、次第に文字を分解したカタカナや平仮名が現れるように、例えば今の欧州言語の基礎となるアルファベットも同じように進化をして現れた。



“Lineaire B” : キプロスのアルファベット

「機知に富んだ表現」が日本語に存在しない、あるいは日本語自体に偏在するためそれを除いて話すことなどできないとジャック・ラカン**は Ecrits** で述べる。ラカンが「機知に富んだ表現」に与えた定義により、日本語は「無意識を捕らえた言語」とであると判断できる。

比喩的用法を詩に用いたことで知られる、ジョルジュ・ディディューベルマン、ジャン・ボードリヤール、ジャック・デリダの詩を検証すると、あらゆる撞着語法、隠喩、暗喩などを用いることにより微妙な表現を欠乏することを避けた。

それに対し、日本語はこれらの表現方法を利用せず漢字を通じ視的感覚で微妙な表現を伝える。つまり、漢字は自律していることにより字体に存在理由が与えられなくても意味が活きていることになる。ラカンは無意識という概念を理論的に表現するため、視覚的な表

現方法を導入する必要性を感じなかった。漢字と役割が異なり、**\$<>a** のように意味を後から与えられた記号はそれ以上に解読できるものではない。

文化的に豊かな字体が最も優れた言語に値するとは必ずしも言えない。また、より便利な文字が優れた言語を構成するとも言いがたい。言語に関して、詩人の **Jean-Pierre Outers** は言語学者の **Johan DeFrancis** と異なる見解を示すように、欧州人が口にする内容が日本人に完璧に解読されることはないであろう。

## ② 伝統と近・現代

### III. 今日、日本における書道の習わしとその社会的役割

#### E. 筆、石、煤のインクと和紙:

興味深い指摘から始めよう：地中海沿岸では、紀元前7世紀、キケロとカエサル時代、象牙板に錐で刻んでいたのに加えて、中国と同じように筆を使って亜麻布の本に書いていた。このことは、ローマの北西 **25km**、エトルリアの都市の遺跡カエレ（今のチエルヴェテリ）で発見された黒い陶器の小型インク壺<sup>2</sup> によって証明されている。古代エジプト<sup>3</sup> でも同じで、パピルスに筆で書いていた。

表記にとって筆の発明は輸送にとっての車輪のようなものだったと言えるだろう。跡がより柔らかくなり、中国での使用を見るだけでも、なぜ書道がこれほどハイレベルな洗練に至り、それ自体で「跛行」が考えられるほどのアート、病<sup>4</sup> となり得たのかが容易に説明できる。斜め切りにされた羽ペンの堅さは、なぜヨーロッパでは古典的な能書術（カリグラフィー）が職人の手仕事、楽に読み返せる飾りのようなもののレベルに留まったのかを明かにしている……。

審美的な観点からは、竹や葦の箸（細い棒？）の上に残る古代の青銅の錐や葦の筆<sup>5</sup> の線は、芸術のもたらす **malaise** を形にはっきり示す自由をほとんど与えてはいなかった。

---

<sup>2</sup> （有名な **bucchero**）Dominique Briquel, Science&Vie N219, Une écriture à la portée de tous, p. 88 参照。

<sup>3</sup> 中国と、後には日本でも同様で、現在でもこのような形の筆が売られている。エジプト史の大半の時期に用いられた筆は、先端が押しつぶされた繊維質の木片でできていて、先端部分の繊維はバラバラにほぐされて書くのに適する「毛」のようになっている。

<sup>4</sup> ニーチェやデューラーが述べている。

<sup>5</sup> 書くために先を尖らせて切った葦。Calamus=鳥の羽根の軸。カットされ書くために使われた（ガチョウの羽）。

花  
脆

Seule  
la  
rose

est  
assez fragile  
pour exprimer  
l'Eternité

瞬  
目

Une  
odeur

que  
pour sentir  
il faut  
fermer  
les yeux

吾  
主

N

ous  
fermons les yeux  
et la Rose dit  
C'est  
moi

花  
消

Nous  
r

ouvrons  
les yeux  
et la rose a d  
isparu nous  
avons tout r  
espéré

マヤ文字、申命記の編者の草書体/走り書き、辰砂の赤インクで書かれた4世紀のビザンティン帝国の公式文書のみごとな筆跡、あるいはギルガメシュ叙事詩のアッカドの楔形文字がどれほどよく練り上げられていようとも技術的功績と比べれば造形的表現は苦しい。技術的功績は目覚ましいと言わねばならないが。紙が発明されても、インドのデーバナーガリ文字や **Pascal d'Elephantine** のパピルスの写本の洗練も、ラムセス III 世の治世下で書かれたヒエラティックの草書体/走り書きも、シト一会の書記の筆写も、極めて巧みであるとは言え、筆、和紙<sup>6</sup>そしてインク（煙）の組み合わせのもつ潜在的エスティスム（審美主義）と説得力と同じものがあると主張することはできない。身振りと動作は驚ペン<sup>7</sup>で書かれたものには決して見られない筆の跡を染み込ませるだろうし、デリケートな液体は、遥かに多くのニュアンスを表現している。

もし古代彫刻にはミネルヴァの髪を整える十八通りのやり方があると言うなら、書道の筆には動物の毛の種類ほどの多様性がある。「はじめに我々の内なる暗闇ほどにも黒い」<sup>8</sup>インク<sup>9</sup>は松の木の煤から（松煙）または骨および焼いた果物の種（油煙）から成り、くすんだ色合いと灰色や青の色調を出すことができる。それは調香師の専門用語を使って描写されるものだ。

このインクはワインと同じで、時間とともに質が良くなるが使うのが遅くなり過ぎると少しずつ質が落ちてしまう。そのサイクルは 350～400 年のようだ。なお、際立った希釈で生じるインクの沈殿物は「澱」と呼ばれる。

宣州の紙（**Xuanzhi**）に従属する和紙は、610 年に朝鮮の僧侶 **Damjing**（579-631）、日本語ではどんちょう（曇徴）によって日本にもたらされ、軽く丈夫である。

宣州は唐代（618-907）からこの紙を生産している中国の土地の名前。稲の繊維から作られ、水に濡れた時の強度は、ルネサンス時代から質の良さで知られていたファビアーノの麻の紙<sup>10</sup>よりもずっと大きい。南宋時代（1127-1279）に福建省で生産された、椒紙（**Jiaozhi**）のような書道家や画家の美的要求を満たすある特殊な紙は、「椒の粒を煎じる処置（虫食いから守る働きもあった）によって黄金色とスパイシーな香りを保ち、何世紀にもわたってもつとされ」<sup>11</sup>、書道用具に払われた詩的な肥沃と配慮を示している。棒状にした煙のインクを黒い石（スレート的一种）<sup>12</sup>の上で丸くこすって水に溶かし

<sup>6</sup>（和紙）：米の植物繊維をベースにした日本の書道用紙。紀元 105 年前後から流通し始めた。それ以前、中国人は絹に書いていた。

<sup>7</sup>ヨーロッパ人は筆記用具として驚鳥の羽の軸、より正確には羽軸の先端、羽柄を選び、アジアでは逆にそのにこ毛を使った筆が使われているのが認められるのは面白いことだ。このことはまたロラン・バルトが取り上げている、日本の箸とヨーロッパのフォークの違いを思わせる。

<sup>8</sup>5000 年前から中国で使用され、墨と呼ばれる。その漢字自体が「土」と「黒」という表意文字で構成されている。

<sup>9</sup>Paul Claudel, *preface a Cent phrases pour eventails*, Gallimard, 1942 年刊

<sup>10</sup>1937 年に禁止されるまで麻の原料となっていた植物は麻の実。

<sup>11</sup>Monique Cohen "Le papier, une invention chinoise" フランス国立図書館 1999 年刊

<sup>12</sup>硯と呼ばれる。その漢字字体が「石」と「見る」という表意文字で構成されている。日本では一般に

たものを毛の中に含ませ、それを使って書く漢字の筆順に従って紙に吸わせることは、極東の手で書く芸術の微小性を示している：ここでは一つの食事は複数の食事、一つの料理は複数の料理からなり、その全体が飲まれる。

紙の巻物は、規格化されたサイズのページが互いに端で貼り合わされたものが巻かれて、それ自体で巻になっていて、Xinzhuan leilin chao 選集<sup>13</sup>のように大変な長さに達することも多かった。中世ヨーロッパの羊皮紙に書かれた文書は、反対にまず巻物の形で用いられ、あとから切り離された。切り離された紙片は再び一まとめにされて、現在の本の祖先に当たる「古写本」を形成する。ベッサリオン枢機卿や、コジモ・ディ・メディチの周辺に集まった友人・学者のサークルの一員だった愛書家のフィレンツェ人ニコロ・ニコリはこうした「古写本」を非常に好んだ<sup>14</sup>。日本人も巻物と紙片の中間サイズの本を作り上げた。センプヨウ (Sempuyo)、ノビルガヨウ (Nobiru gayo)あるいは折り本がそれだ。折り本はアコーディオン型の本でどちら側からでも読めて終わりが無いという特徴を持ち、古くは、始まりにも終わりにも行かれないBorgesのLivre de Sable、始まりと終わりがもつれ合っているRousseliens物語<sup>15</sup>、新しくは1993年にロドニー・グラハムが考え出したLenzのためのlecteur de table「読み取り機？」まで、西洋人と切っても切れない関わりのある連続本となっている。このlecteur de tableは、ある仕掛けによってBuchnerの物語をショートカットして5ページをループ状にして際限なく読み続けられるようにしている<sup>16</sup>。

#### F. 封建制の写本者、日本の書家、行政と詩：

「(...) 魂の中には秋の森の色よりももっと驚くべき、もっとおびただしい、そしてもっとたくさん色調があることを彼は知っている…。にも関わらず彼は、それらのものは各々その音色および半音、混合や寄せ集めのままに、鈍い唸りや鋭い叫びの恣意的なシステムによってすっかり正確に表現されうると本気で信じているのだ。礼儀をわきまえた普通の株式仲買人が、自分自身の中の物音によって記憶の謎や欲望の終焉を本当に表すことができると信じているのだ」

---

硯は、筆とは反対に中国製が最高の品と見なされている。これは原材料となる質の岩が日本では見つからないため。

<sup>13</sup> 日本語では新撰類林抄巻第四残巻(しんせんるいりんしょうかんだいしざんかん)。当時の走り書きスタイル(草書体、直訳すれば「草の書体」)で麻の紙束に書かれた全282首からなる「唐代の詩の主題別新選集」。元々はいくつもの巻物でできていた(618-907)。

<sup>14</sup> Jacob Burckhardtの優れた著作「La civilisation en Italie au temps de la Renaissance」Phaidon Press Ltd. 1999年刊の第3章参照。

<sup>15</sup> Raymond RousselはNouvelles Impressions d'Afriqueの初版に、1ページから211ページまでを読む前にまず212ページから455ページまでを読むよう、読者に勧める注釈をどうも入れていたらしい。Michel Leris 1954年を参照のこと。

<sup>16</sup> Jeff Wall "Dans la forêt, deux ébauches d'étude sur l'œuvre de Rodney Graham" Diffusion de Documenta et Opuscula, n 17, Yves Gervaeert 1996年刊。Hamish FultonもHorizon to HorizonあるいはAlps Horizonといった作品の中でOrihonの特徴を用いた。



シータオ (Citrouille-amere) の僧、清少納言、釈空海<sup>17</sup> の散文と比較するとモーセ五書の聖なる言葉を写し取ったカロリング朝復興の書記の厳密さは硬直したものであり、ある種の公証人たちが証書の下部の文字を縦線から始めて曲がりくねらせて延ばしてはいるものの、Poggio Bracciolini の丸いユマニスト書体や装飾的な役割を持つ彩色頭文字は、煤のインク、Lapsus calami の墨跡の前では多くの点で沈黙したままであろう。中世の写本者 (必要に応じて書家と称される) は、羊やヤギの皮 (羊皮紙) の上に驚ペンで今でもまだ解釈される日本の書道家<sup>18</sup> の書を複写していた。

日本には「風景を引き合いに出すこと」で構成されている庭園がある。つまり造園家は自然を観察し、実在の風景の中からその調和が自分の心を捉えたものを複数選んで縮小し、互いに結びつけて一体化して再現する。これに相当するやり方でこの *locus amoenus* の窪みにするように、書家は造園家であり、Hector Guimard の家具のラインにも似たその有機的な線は意味に根差している。彼は自然を複写するのではなく解釈し、「風景を引用」する。ピアニストがゲオルク・フリードリッヒ・ヘンデルのバロックのフーガや、ジャン＝バティスト・リュリの「アルキードの勝利」を選択するように、日本の書道家は自分が書くものの作者ではないが演奏者なのである。つまり、スタイル、筆、紙、インク、水に応じてテキストの形体を様々に変える。書道家がテキストの作者であることは稀だ<sup>19</sup>。テキストの題材、その記号内容 (シニフィエ) は普通中国が起源であり、紋切り型の不変のもののようなものだ<sup>20</sup>。ある種のより長いテキストに加えて語、金言あるいは書かれた諺にはまだ、李世民皇帝または宋時代の Shuihu の 108 将軍の時代に大切にされたに相違ない純粋さと無垢な徳の理想がしみ込んでいる。それらは西洋人には無邪気でバカ正直に思われるだろうがそれでも中国の美意識の中心にあるのだ。たとえば、

純情可憐【じゅんじょうかれん】清い心で美しい

天衣無縫【てんいむほう】技巧の形跡がない完璧な美

天壤無窮【てんじょうむきゅう】天上界や地上と同じくらい永遠の

儒教の五つの美德をまとめた一連の有名な漢字、仁義礼知信 (じんぎれいちしん)、つまり献身、正義、敬虔な心、叡智、そして誠実<sup>21</sup> を観察すればさらによく理解できるだろう。それはヘロデヤの叙情的な断章を連想させるほどだ。

<sup>17</sup> 空海、真言宗の僧で死後の名は弘法大師 (774-835)。嵯峨天皇、橘逸勢と共に日本の三大書家であり「三筆」と称される。

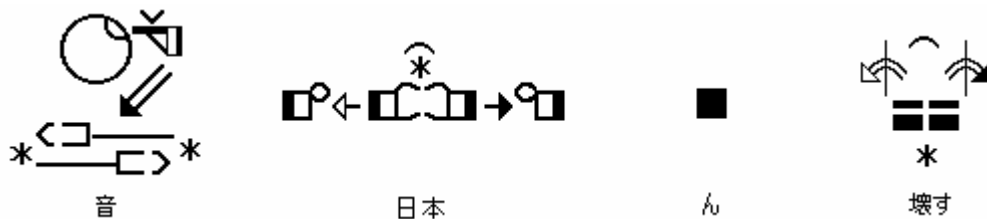
<sup>18</sup> 日本語で「書道家」、つまり書の道の達人。

<sup>19</sup> 本来の意味ではテキストの書記の作者でありテキストの作者ではない。

<sup>20</sup> さらに、ある儒教の格言は「自分独自の教訓を作り出さずに先人の道を大切にせよ」と言っている。

<sup>21</sup> Jim Breen の WWWJDIC Japanese-English Dictionary Server (Monash University Website)

日本特有の完全を目指す意志と、起源に戻ること間違いを冒す危険性を限定できるという考えは、一般に二種類のテキストだけが教育の中で使われることを説明している。その二種類とは、過去の著名な書道家たちが巻物または石碑に書いた長文の有名作品、そして特別な語彙集の中に入っている古い言葉（上記の例に見られるようなもの）である。なお、それは選択したテキストを機械的に書き写すということではなく、むしろ読めないのではなく見えないのにも関わらず亡き巨匠の作品中に作業中の動作（つまり教訓）を見いだそう、学ぼうと試みることなのだ。間違えてはならない。真に書くということは、踊ること、「魂の動きの不動の統合」<sup>22</sup> だと性格学者 Ludwig Klages は言っている。このようにして記号で言語を書くために Valerie Sutton が発明した速記表記法「Sign Writing」のシステムは、彼女が 1974 年にデンマーク・ロイヤル・バレエと一緒に完成させたダンスの動きによる「Dance Writing」<sup>23</sup> と呼ばれる筆記システムに続く。Michael Praetorius Creuzbergensis のテレプシコーレの 312 のオーケストラ・パッセージや Alechinsky が日本滞在の後で 1955 年に撮った映画が思い浮かぶ。この映画には日本の子供たちが手で漢字を目の前で宙に書いて学ぶ場面が見られた<sup>24</sup>。



Sign Writing による二つの単語と一つの文字と一つの動詞の例

日本では書くという行為の中で体操が主要な場を占めている。つまり、私は上目黒小学校で書道の授業を何度か参観したが 2003 年 10 月 24 日に参観した時、生徒たちはその日の課題を書き始める前に歌付きで強力なストレッチをするよう勧められた。

禅には、頭のてっぺん（百会）から腹の中心（丹田または肚）、両手のひらの中心（劳宮）

<sup>22</sup> Ludwig Klages, Les principes de la caracterologie (Vol.8) 中の Graphologie II, Delachaux et Niestle, Neuchatel, 1950 年刊。

<sup>23</sup> Valerie J. Sutton 著 Lessons in Sign Writing (1981)および Collection of Classical Ballet Variations (1983) 参照。

さらに <http://www.DanceWriting.org> Note 参照。他にも Susanne Bentele の Gestuno, le HamNoSys や Joe Martin の Stokoe System といった記号言語 (langage des signes) をベースにしたシステムがある。

<sup>24</sup> Pierre Alechinsky の映画 Calligraphie japonaise (日本の書道)、1956 年 16mm フィルム、モノクロ作品、17 分。



ジャクソン・ポロックの drippings. 1950

そして両足の裏(湧泉)まで行く「格闘技」(palestrique)を開発する陽気法というエクササイズが存在する。そして仏教の尼の大田垣蓮月(1791-1875)は84歳の時に最もエネル

ギッシュなカリグラムを書いた<sup>25</sup>。スエトニウスによれば「右手」の痛みで「恩寵を受けた指」(つまり人さし指)があまりに弱くて、時として「冷たさでしびれて引きつっている」のを見て「角のリングの助けを借りても字を書くのに苦労していた<sup>26</sup>」とされる皇帝アウグストゥスがこれを知ったらどう思っただろう。

そのように、書字筋肉運動機能( graphomotricite) について言うならば極東の書道のエクササイズは多分、ドイツの神経科医 Johann Heyfelder の言う Schreibkramp、イギリスのチャールズ・ベルの言う writer's cramp あるいはイタリアのレオナルド・ビアンキの言う crampo degli scrittori、つまり書痙<sup>27</sup>を避ける一つの方法なのだろう。この2世紀、科学者たちによって、揺れる、けいれん性の、マヒ性の、震える、運動失調の、運動過剰の<sup>28</sup>、と特徴づけられてきた筆まめなヨーロッパ人の無動症という病的ジストニーのことを聞いたなら、仏教徒の長老空海は微笑を浮かべたかもしれない。彼は何の支えもなしに自分の前に浮かせて見事な字を書いていた(空書)と言われている。

西洋では、1945 年以降アメリカで発展したアクション・ペインティングが連想される。これは、技術的制約のない身振りが人間の心理現象の内的な動きをキャンバス上に表現する、とされる絵画の概念／構想を提案しようとしたものだ。東洋の書道に着想を得たこのアメリカの運動(ドイツ表現主義とシュールレアリストのオートマティスムに源をもつ)には、ブラシで幅の広い黒い帯を描くフランツ・クラインやウィレム・デ・クーニング、地面に平らに置かれたキャンバスの上で画家が移動させる穴の空いた箱からペンキが流れ落ちる<sup>29</sup> ジャクソン・ポロックの drippings が現れた。多分心ならずもアジアの伝統的書道を受け継いだにしても、アクション・ペインティングにおいて主観的なからの全面的な解放を可能にするのは身振りのオートマティスムである。このようにして身振りの優位性を打ち出して、「線の詩法」を始めたジョルジュ・マチュー、その自動筆記が知覚できない“poétique du trait”(詩の線)に到達した Wols、Hans Hartung やアンリ・ミショーは人間の無意識の動揺を表現するに至る。

ハネ、はみ出し、それは書道では筆跡、単純な反射運動的な( tropistique) 反りはまず、線よりも先に始まる行為、パントマイム的な振付けの証である。つまり、そっくりマネシ

<sup>25</sup> てらやま・たんちゅう Zen Brushwork, 講談社インターナショナル、日本、2003 年刊、25、26 頁。

<sup>26</sup> Suetone, Vies des douze Césars, 1975 年 Gallimard 刊。

<sup>27</sup> 筋肉電気生理学の大家 Duchenne de Boulogne(1806-1875) は『作家の舞踏病』とまでも言う。その古典的な著書「l'électrisation localisée et de ses applications à la pathologie et à la thérapeutique」(初版: 1855 年)を参照。

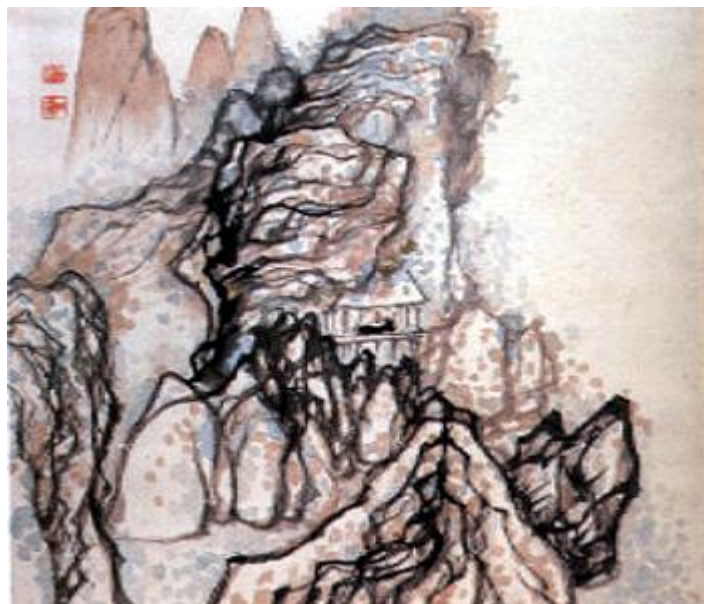
<sup>28</sup> Jean Breuillard "Aperçu historique de la crampe de l'écrivain" Bulletin no. 22bis, Ligue Française Contre la Cystonie, 2000 年2 月、を参照。

<sup>29</sup> この手法は 1940 年代からマックス・エルンストによって用いられていたことを指摘しておこう。





Jackson Pollock, 秋のルズム, 1950



石濤 (Shitao), ランドスケープ, 清朝, 1700.

ようとし、生徒が学ばなければならないのは、線を引くこと以上に身振りの言語なのだ。  
ある有名な格言に「意先筆後」というものがあるが、これは漢字の順序にしたがって「意

味―前―筆―後」で、筆は考えの後についてくる、線を引くのはアイデアより後でなければならない、という意味だ。生徒が十分なだけ何回も書の手本に習って書けばしまいには彼の手はひとり で動くよう になる、手が彼についてくるよう になるのだ。受容性という 概念はこの格言に呼応する。受容性とは、一種の完全な直観で、それによって人はまだ知らないのにもう 知っている何かをつかむ。それは中国の偉大な画家 Shitao (石濤 - 清朝 - 17 世紀) が「受容性が第一で知識は第二」<sup>30</sup> と伝えている通りである。

こうした要素を見ると「我々の防御メカニズムはそのどこにもよりよく位置が決定できない」<sup>31</sup> ので「書くことの中に無意識の動きというグラフィックな表現を求め、そうした無意識の動きによって書き手が自分の意識状態を外に向かって表明する」<sup>32</sup> ヨーロッパの筆跡学には肝心なものが欠けているように見えるかもしれない。たとえば、ドイツでもっともよく使われている Muller-Enskat の教科書 *Graphologische Diagnostik* を参照するならば、1987 年版にはドイツ語だけで行われた 99 点にのぼる有効なトラバリュ (travaux de validation)( 因子分析やその他の統計的方法) が入った 23 頁の付録文書が含まれていて、ウガリトの港町の商人の語用論を思い出したくなるかもしれない。筆跡学者の Bernhard Wittlich はこうしてアルコールが筆跡と書体を変化させるさまについていろいろな研究したのである。この人より、川村驥山先生がこの事をもっと細かく研究したのである<sup>33</sup>。

Eugen Herrigel が書いたこの見事な小さな本 *Le zen dans l'art chevaleresque du tir a l'arc* ( 任侠な弓術における 禅) の中で弓の名手 Kenzo Awa は次のように彼に言っている『( ...) 弓の放れ、またはより 全般的に( 弓道の) 動作は意志表現から外れたところで行われうるものだ。矢は、熟した果実が木から落ちるように放たれなければならない。君は射てはならない、何か射て何かの的に当たるのだ」<sup>34</sup> それは「無心」、中国語では Wu Xin、日本語では Mu-Shin、文字どおり 訳せば "non-esprit" つまり、自然発生的な行為<sup>35</sup> とは対立しうる 思考や精神の生成がないことだ。「芸術のための芸術には目的がない」なぜならば「あらゆる 目的は芸術を歪める」<sup>36</sup> とするバンジャマン・コンスタンの著作が思い出されるだろう。

つまり、中国や日本の書道のこのような解釈学は今日でもまだ数えきれないほど何回も書

---

<sup>30</sup> Shitao, *Propos sur la peinture du moine Citrouille-amere*, trad. P. Tyckmans, 1997 年 Hermann 再刊。

<sup>31</sup> Alfred Binet, *Revue philosophique*, 67 頁、1897 年刊。

<sup>32</sup> Claude Belin, *La graphologie*, N 168, 51-52 頁、1973 年。

<sup>33</sup> 川村驥山: 1882 年、静岡県生まれの日本の有名な書家。酒好きで知られる。彼の竹製の杖は中が空洞になっていて酒をいっぱいにつめて決して足りなくならないようにしてあった。

<sup>34</sup> Eugen Herrigel, *Le zen dans l'art chevaleresque du tir a l'arc*, Dervy 出版—Collection L'etre et l'esprit, France。

<sup>35</sup> ピカソが「私は探すのではなく 見つけるのだ」と述べた意味は多分そこに通じるのだろう。

<sup>36</sup> Benjamin Constant, *Journal intime*( 日記)、Cahier rouge および Adolphe に続く。Monaco, Ed. du Rocher, 1946 年刊。

くことにある<sup>37</sup> —*limae labor et mora*<sup>38</sup> —それは、行政文書だったり 遠い昔の偉大な学者から借用した五言から七言の詩だったり、何らかの辞典から引いた諺だったり、儒教や道教の参考図書からの、二文字の短い格言に限定された抜粋だったり で、書体やインクもまちまちだが、それを変えることには何の関連性も何の意味もなく、何の領域にも属さない。それでいて、どの書も黒澤明が映画を撮る時のように、それが最初で最後であるかのように制作されなければならない。黒澤は俳優たちを実際にスタンバイさせておいて撮影せず、場面が熟さないうちは何も撮影せず、機が熟したと見れば一回だけのテイクで終わる。昔、バッハやハイドンの作曲もこれと同様、何回ものリハーサルの後でたった一度、その場の聴衆のためにだけ演奏されることを宿命づけられていた<sup>39</sup>。

それと比べると西洋の美術史も、流儀はまったく違うが古典作品からの「引用」だらけだ。たとえばジェフ・ウォールの写真作品 **A sudden Gust of Wind** は北斎の浮世絵を思い起こさせるだろうしピカソはエドゥアール・マネの「草上の昼食」に基づいて描いているし、フランシス・ベーコンはベラスケスの教皇インノケンティウス X 世の肖像をもとに制作したし、さらには **Rose Selavy**<sup>40</sup> の **L.H.O.O.Q.** はレオナルド・ダヴィンチのモナリザの「手直し」だ。しかし、日本の伝統的な書道においては哲学と結果の手法であるものが、ここでは現代作品に信頼性を持たせる役に立つことがよくある。現代作品は、愛好家や一般の人々の批評の前で芸術作品としての地位そのものを守らなければならない、人々は現代作品を美術史から切り離れたがるかもしれないが、それは現代作品も美術史に属することを示すか思い出させるかしてくれるからだ。

日本語をネイティブとして修得せずに日本の書道を学ぶという、日本人にとっては無縁の経験は、何を書いているのかを少しも理解しなくても書の優れた技術を身に付けることは理論上可能だということに気づかせてくれる。というのも、問題は身振りや形であって意味ではないからだ。同様に、王羲之(中国語では **Wang Xizhi**、日本語ではおうぎし<sup>41</sup>)、李白(**Li Bai**)や唐代の六番目の皇帝の玄宗(**Xuanzong**) のような有名な書家の書いたもの

---

<sup>37</sup> この方法は「書写」と呼ばれる。「書」は「書く、本」、「写」は「写真、コピー、複写、再現、(...)」の意味。これと似たもう一つのジャンルは「臨書」と呼ばれる。「臨」という漢字は「向き合う、〜と関わりを持つ、映す」という意味で、「臨書」はよりハイレベルの自由、解釈が許されているので芸術の領域に属するものと見なされる。「書写」はむしろ教育上の技法と見なされている。

<sup>38</sup> 「文学作品のゆっくりとした困難な磨き」。

<sup>39</sup> Jean Clair, *Le voyageur egoiste*, パリの Payot & Rivages 1999 年刊、168 頁。

<sup>40</sup> またの名をマルセル・デュシャン。

<sup>41</sup> 表記は同じだが中国人は日本人とは別の発音をする。したがって、手本となる書家たちは両国で違う名前を持っている。





葛飾北斎,「駿州江尻」( 資料提供: 東京都江戸東京博物館)



ジェフ・ウォール, A Sudden Gust of Wind, 1993.

を石に写したみごとな彫板は石工によって彫られたものだが、彼等もやはり石の上に線引きされた記号を清書しただけなのだ。というのも石工たちは文盲だったからだ<sup>42</sup>。これらの石碑に書かれた文書は、墨を塗られて紙の上に写し取られ、現在その一部は書道教育のために使われている。それはある意味、教養人が書いたものを文盲が写し、それをまた教養人が写す、ということを意味している…。

話される事、または話すことができることを書きとめる機能をもった文学とは逆に、書道のある種の認識論(にんしきろん)は書き言葉と話し言葉の間の距離について問いかけをしている。エクリチュールはもともと発音をそのままに書きつづるはずのものであるが<sup>43</sup>、ルイ・ブライユは気に入らなくとも実際にはエクリチュールは話し言葉を写し取るものからはほど遠い。話す人の個人的または社会的特徴を示していないだけでなく、句読点がつけてあるにもかかわらず韻律(いんりつ)(アクセント、イントネーション、ポーズ)さえも表してはいない。ギリシャ人の耳にはアクセントが絶対的法(ぜったいてきほう)であったし、韻律量(いんりつりょう)も、朗読(ろうどく)や歌について厳格(げんかく)な韻律数量を決めていなかったとはいえ、音のリズムには重要な要素であったのに対して、日本の書道は書かれているものの中にイントネーションに近いものを再生している。墨の種類や紙の質、息づかいや筆の毛の風合いによって、記された印にメロディーともいえるアーティキュレーションが現れる。

野田宇太郎や漱石のような近代作家、ひいては村上春樹のような「現代作家」は文学というものの自身の性格上日本の伝統精神の中身を探りながら、「近代作品」を構成せざるを得なかったし、またそうすることができた。一方、書道は他のサイマに働きかける<sup>44</sup>。こうして、20世紀<sup>45</sup>にはミニマリズムやキュビズムの絵画の考え方などに影響を受けた抽象書道のような近代作品があらわれる。ミニマリズムやキュビズムの絵画の構造的次元は書道の問題意識と共通するものがある、例えば一つのページのなかの密と空のかねあい、バランスのとれたアッシメトリーの考えかたなど。しかし、「抽象的」日本の書道など可能なのだろうか?<sup>46</sup> 別の言い方をすれば、すでに書道は抽象なのではないだろうか? 書道と書道が表示する印との相関関係(そうかんかんけい) 故に、書道は浮遊状態

<sup>42</sup> Jerome Blanchart, *Science & Vie* N219, Chine 133 頁。

<sup>43</sup> 韓国のエクリチュールの場合などが当てはまる。

<sup>44</sup> 「エクリチュールは文の意味を必要とするが、書道は形と動作を通して表現を行う。書道は魂を高め、感情に光を与える」と中国の書道の師 Wang Xishi は言うだろう。クロード・メダヴィラ引用「書道」1996 年国立印刷局。

<sup>45</sup> 中国では 1976 年の毛沢東の死以降、芸術に対する政治管理が緩み、中国人芸術家が良きも悪きも一部規則から解放され、様々な試みが行われるようになった。そこから出て来たのが Sun Boxiang, Wang Dongling, Luo Qi などである。

<sup>46</sup> ールと結びついているかぎり。というのも、「単純な」短い線で雨を表したカリグラフィーの例もあるが、それはもはや絵画であるし、13 世紀からは仮名をつかったグラフィックの遊びも出て来たが、それはむしろグラフィズムだといえるだろう。アラブのカリグラフィーを考えてみよう。そこでは文字が印としての重要性を失っている。

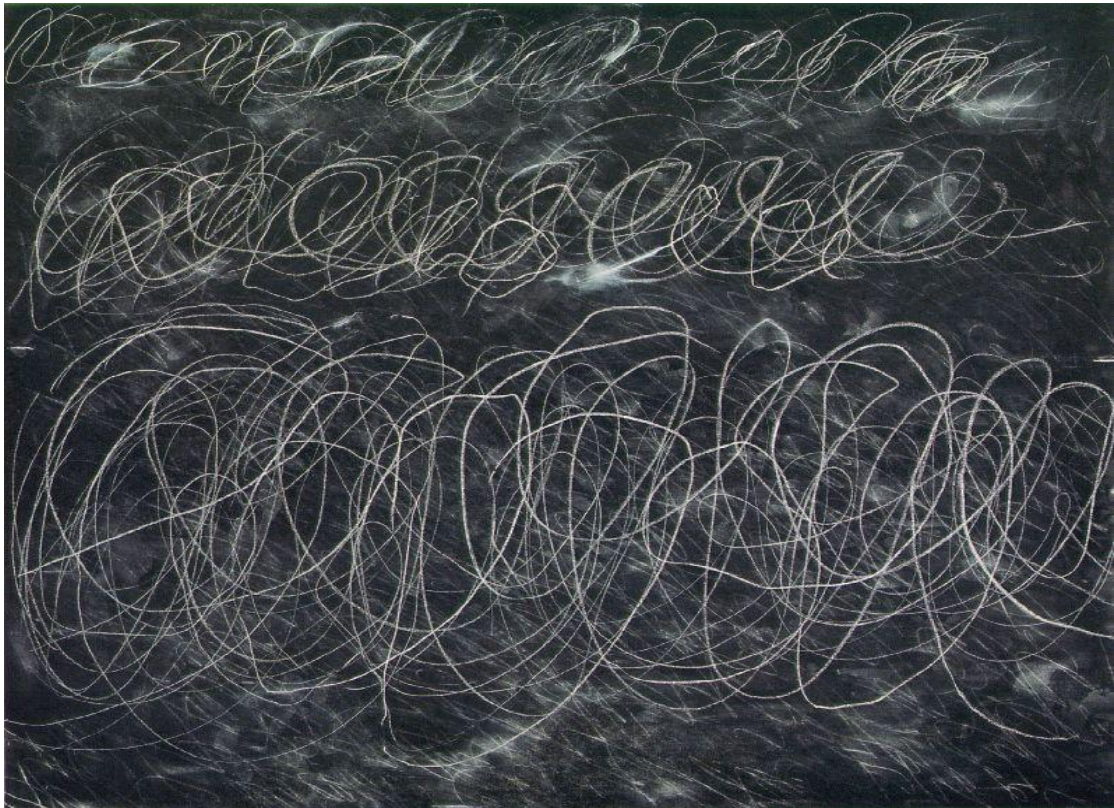
(ふゆうじょうたい)の外にいないのではないか。西洋がアルファベット化してから、ラカンに言わせれば「オキシドンテ」してから、西洋とそのイメージとの関係故に西洋が投げ入れられた浮遊状態の外にいないのではないか。書道はこの孤児(こじ)の状態を解決する必要とは無関係な世界にいないのではないだろうか。そのため、抽象近代形式をとった中国の古典書評は、その中では抽象も前述した草書や楷書と同等に一つの様式としてとらえられているが、ミロやクレー、ポロック、Cy Twombly やリーウーファンが体験することのできた、この疑い、印の解体や構造の解体を余儀(よぎ)なくされたこの傾向とはかなり異なっている。クリスチャン・ドートルモンのカリグラム、ミショーやアンドレ・マッソンのデッサンあるいは空間に投げられた文書、シミ、印はエクリチュールとのある一定の関係が投げいれる浮遊状態の告白であって、たぶん後になってジャン・グルニエが形容したような「非永続性(ひえいぞくせい)の構造」を形作るのだらう。西洋化されたものは、エクリチュールの跡(あと)である一筆(ひとふで)の墨の跡で本質的に失われた快楽を回復することは決してできないだらう。結局「書道は自身ユートピア的なのである」とジャック・アラン・ミレは言うことだらう。そこに、中身が何かラベルで示されたコンテナの中に閉じこめられ、巻き取りローラーの上に連続して記された7200メートルの土星の線、1960年にデンマークのハーニングで発表されたピエロ・マゾーニの作品を見る必要があるのかもしれない。(彼の最終目的はそれで地球を一周することだった)。

さらに、ギリシャの最初の文書がワインの器(うつわ)にホメロスの詩を皮肉にもじり、あるいはほとんど17世紀<sup>47</sup>の舞踏コンクールの勝利をエロティックなほめかしを通して語り、その後、文書は法典を公示し、あるいは神聖なる庇護者の栄光をたたえるために使用されたのに対して、中国や日本で今では完成された芸術家としてあがめられている最初の書道家は、当時はおうおうにして行政官であり、紙が発明される前には絹に書かれたその草書体は強盗の逮捕を皇帝に報告するために使用された。

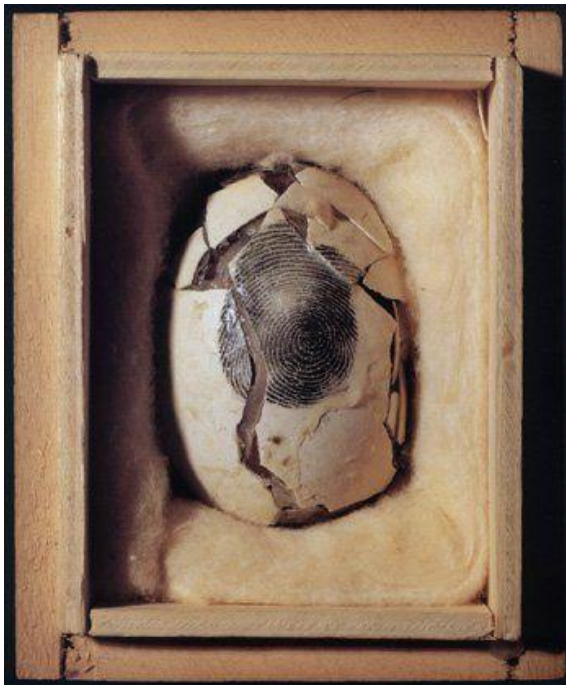
---

<sup>47</sup> 日本の書道が少しでもエクリチュギリシャのエクリチュールは神話によればヘルメスが彼らに与えたと言われているが、紀元前10世紀末から9世紀始めに発明されたらしい。発見された最初のものは私文書で、遊びごろのある貴族の文章だが、政治共同体がエクリチュールを使用し始めるのは紀元後7世紀になってからと思われる(Annie Schnapp-Gourbeillon)。





Cy Twombly (サイ・トンプリー), 無題, 1995.



Piero Manzoni, ダクチョグラム (卵に指紋が写している), 1960.

## IV. 教育の学習と習慣

### G. 書道とは芸術か否か？

「芸術家の仕事は「これが芸術だ」ということではない、当局に「これ」を芸術としてあつかわせることだ。そのためには意識上の計算域をはるかに越え、自らの可能性と欲望また芸術世界の可能性と期待に従いながら、得たことは間違いないとの確信と消化できない特異性の彷徨の間で微妙なデータを上手く駆使しなければならない。」

ナタリー・エニッシュ コンテンポラリーアートの三重の仕掛け ミヌイ出版 1998年 57  
ページ

芸術を語るよりも、人はむしろ芸術分野を語りたがる。江戸時代(1603–1867)に日本では書道が芸術か否かの大議論が持ち上がった。今でも、この質問に大半の日本人は慎重に答えるだろう。禅とともに禁欲的な行為であり、個人的には造形的行為であり、他の場合には教育的行為である書道は、アジアではその国の団結を保障するものである。国語と呼ばれる教科の正当なる一翼(いちよく)を担っている。「A」を下手に描いても「O」にすぐ似てしまうことはないが、そうなった場合も、読者は話の流れから理解が可能であるが、絵と会の場合はそうは行かない。だいたい両方とも「え」と読むことができる。厳しい漢字と「書道」教育がなされなければ、東洋では他の人の書いた文章を読むことができない。もちろんそれは教育的に望まれることではない。それゆえ、芸術のような自由奔放な滑稽かつ特殊な分野という形容を書道につけるのにちゅうちょする人がいるゆえんが理解できる。

それぞれの漢字には正確な書き順がある。23画の漢字は書き方も明確に決まっている。画の書く順番がきちっと決まっていることで、手書きで早く書いても読む人にはちゃんと読める形をとどめるのである。

アジアの多くの教育概論(がいろん)は、1549年チューリッヒでラテン語で出版されたUrban Wyssの「おちつき」を保つ「よい方法」を説いた *bona comprehensio calami* にまさるとも劣らない。ラテン語の *Ars, Artis* (器用さ、活動)よりもギリシャ語の *Téckhnê* に近い書道は、むしろ規則によって規定された職業、技術をおこなうことに近い。この経験がまずものをいう技術は、美的である前にまず教育的である。

18世紀のヨーロッパでは職人芸と芸術との間で分裂がみられるようになった。同時期、日本でも同様の乖離がおこり、中国でも美と用(有用性)との間で対立が生まれた。それにより性能や線あるいは感性といった要素は造形的構造要素のひとつとして存在が認められるようになる。その前の時代、日本では江戸時代まで、中国では明清の時代まで、この2つの概念はまだ *Sannazar* の物語の中のオルティジーのシシリアの泉のアルフェとアレ

チューズの水のように結びついていた。

前世紀のはじめヨーロッパで、小学校 5 年を終えた中学生がホメロスを 2 回読み、またほとんど全てのウェルギリウスを読み、抜粋版のホラチウスを読み、ウェリントンやオーヴェルニュの塔のテオフィル・マロ・コレについてラテン語の最低限の風刺詩が書くことができたころ、日本の同年代の子供は日本の新聞雑誌を読むのに必要な 1945 字の漢字を覚え終えたところだろう。

この何千という形態音節表記(漢字)とそれを補佐する 2 つの音節文字(平仮名とカタカナ)の学習はかなりの大仕事であるが、Untitled (Sun State) の学習要綱と大学で 1974 年講義の間に Joseph Beuys によって実施された一連の Blackboard drawings をおもいおこさせる<sup>48</sup>。ドイツ人アーティストの講義「社会の中の芸術と芸術の中の社会」の進行にあわせて描かれたこれら教育的「習字」の混合主義的教育テーマは、日本の習字教室の進め方や教える思い出させるものがある。両者ともおなじように黒板には指標がとうとうと書き連ねられ、平射図法に近い極端な状態がある。そこでは印、類似した風刺、学習しなければならない範囲に相当する偶発的痕跡(こんせき)など一つ穴のむじながごちゃごちゃに入り交じって黒板に書かれる。失語症(しつごしょう)や失読症(しつどくしょう)で無いかぎりヨーロッパでは初歩読本(しょほどくほん)は素早く「おのずと」学ぶことができる。日本の小学校では、宿題の習字が上手にできていて成功している場合は、かきいろの墨で紙いっぱい何重丸を描く。その作業をデッサンだ、インスピレーションの産んだ二度とは得られない作品だと考えれば野暮な行為である。ヨーロッパでなら「初等教育」であってもそういう作品は聖なるものと考えるか、あるいは反対にまだ完成にはほど遠い試みで改善の余地がある凡庸な作品と見なすかどうかである。西洋では造形作品全てが聖なるもの、オーラにつつまれたものと見なすように思われる。学生の成功した宿題、つまり作品に点数をつける先生も、ページのすみに赤ボールペンで控えめに点数を書くにとどまる。そこには自白のようなものがある。書道の芸術作品は、おなじような、しかし異なる数百の試作(しさく)の果て(はて)に現れでて、その中で最終的に全体を要約している作品、継続性をのぞかせる作品が選ばれる。一方西洋の芸術は左官工事(さかんこうじ)のごときのものであって、疲れ果ててつくられる唯一の作品であり、できるときから目に見えない法に守られている。ある動作や作品の再現、また再現できるということ事態が西洋ではごまかし、意味の喪失(そうしつ)、分散と写る。ところが日本では再現は完ぺきの保証であり、また完ぺきに近づくことである。「(。。。) 故に、中国の見方では完成された絵は失敗した絵である。本物の絵は常に別の変容を可能にする仮想空間である必要がある。」<sup>49</sup>

<sup>48</sup> 注: Blackboard Drawings は日本の教育者で書道の師でもある山田正平の造形教育的作品と近いともいえる。最近山田正平の黒板をつかった教育エスキース作品の展覧会が銀座のギャラリーで行われた(洋協アートホール銀座 2004 年 7 月 21 日-24 日)。

<sup>49</sup> フランソワ・チェン「ラカン、書、イメージ」の中の「ラカンと中国絵画」、フラマリオン出版 2000 年 147 ページ。ジャン・ミッシェル・アルペロラは最近私に 2 つの展覧会の間に自分の絵に手を入れ続

ナタリー・エニッシュが社会学エッセー「基準と制度のチェスゲーム」の中で擁護（ようご）するヨーロッパの「芸術家の自由の幻想」をアジアの書道の制約の幻想と対比して見るべきである。

H. 2つの読みかた： 組み合わせ、発音と例外：

「日本には2重の意味をもつ漢詩という文学ジャンルがあった。漢語読みすると短い気の利いた（きのきいた）詩で、日本語で読むとエロティックなひいてはポルノ的でさえある詩になる。これはラテン語やギリシャ語で読むか、フランス語で発音して読むかによって、抑圧（よくあつ）されたものが出現するかどうか異なる、有名な *Cesarem legato alacrem* -あるいは- *Ouk elabon polin*-を思い出させる。しかし、日本語では自動的にこのメカニズムが働くことがすばらしい。」

ギー・ルレー 「ラカンと日本のこと」の中の議論、ナヴァラン出版、アナリティカ 55巻 48ページ

ジャン・ドゥビュフェの1948年のカリグラフィーで書かれた隠語のテキスト *Ler dla canpane* を思い出す。それに引き続き1950年の *Anvouaiaje, Labonfam abeber* と *Plu kifikler mouinkon nivoua* があるが、レイモン・クノーならば「口語だ/音声表記で（自由気ままに、だいたい音声的）/そこでは単語はひつつくか（TOUCH MOUPA）/反対に文盲のような方法で切り刻まれているか（KEKAKO FONI）/それで全ては大文字で書かれている（「強調表記」の親戚）<sup>50</sup>。

フランス人読者がめったに出会わない単語をとりあげてみよう。例えば「ボロメの結び目」、これはわけなく読めるだろう、しかし多くの読者はこの結び目がどういうものか「見えない」だろう。同じ単語を日本語で取り上げてみよう。「結三和違」4つの漢字はそれぞれ「結び目」「三」「輪」と「つながれる」を意味する。日本の読者はすぐさま3つの輪がつながれた結び目だと気づくだろう。しかし多くはこの単語を声にだして読めない、あるいは何回も間違えるだろう。というのもこの単語自身の特殊な読み方を学ばなければならないからだ。この単語を構成するそれぞれの漢字がいくつもの読み方を持っており、単語によってそれぞれの構成漢字の読み方がかわってくるからだ。

まず、カタカナと平仮名という2つの音節文字を学ばなければならない。それから単語が、母音を含む音節の集合が来る<sup>51</sup>。これらの単語の音節一つ一つに漢字が当てはまる、

---

けると話してくれた。

<sup>50</sup> レイモン・クノー 「ジャン・ドゥビュフェのエクリ全集の中の抜粋」エルヌ出版、Jacques Berner dir 1973年 372-376ページ。

<sup>51</sup> 日本語のそれぞれの音節は子音と母音から構成されているので、日本語の半分近くは母音であるのに対して西洋言語では約25%が母音である。



漢字はそれぞれ意味を持ち、それぞれ独特の表記を持つ。普通の学識を持つのに最低限必要な常用漢字 1945 漢字<sup>52</sup> のそれぞれについて意味と基本的な読み方を学ばなければならない。しかし、もっとも簡単な文章がよめるようになるのは単語を形作る漢字の組み合わせを覚えて初めて可能である。というのもこれら 1945 の漢字は一種の「意味論的アルファベット」を作り上げている。竹は「たけ」と読み、竹を意味する。簡は「かん」と読み「簡単」を意味する。竹簡は「ちくかん」と読み、「昔その上に文字を書いた竹札」である。これらの漢字の意味を知っていても「竹簡」の意味を知るには不十分である。

上記2つの例は西洋の言語（理解せずに読むことができる）と漢字を使った言語（読めないが理解できる）の違いを示すのみでなく、発音や漢字の意味を知っていても日本語の文章を理解し、読むには「充分」ではないことを示している。そのため、巻物や手紙が読みづらい場合、まず書の質よりも、読み手の学識が問題視される。反対に、今のコンテンポラリーアートでは見たものが美しいか、醜いかは問（と）われない、アーティストが才能があるかないか、デッサンの技術を知っているか知らないかは問われない。むしろ、目の前のものが芸術か否か、作家は芸術家かどうか、それだけが問題にされる<sup>53</sup>。

「だれもが自国語の中で中国語を話す幸福に恵まれていない。」

ジャック・ラカン 「エクリ」の日本語訳の序文「日本の読者への提言」、ECF 文学月間の

N3に掲載（けいさい）、1981年10月

ラカンはエクリの中で日本語には一種の「2言語性」があり、「日本語には中国の表記システムが取り入れられたのと同様に、中国の記号表現が大量に導入されており、日本語の中に一種の中国語の方言が生まれている」と書かれているが、これは日本語の漢字が2つの読み方をもっていることから見て感じ取れる。「音声」を意味する音読みと「日本的、説明調」の訓読みがある。例えば「大」という漢字をとってみると、最初の音読みは他の漢字と組み合わせられているときに使用される。そしてもう一つの訓読みはその漢字がそれだけで一つの言葉をなすときに使用される。これをフランス語で表すと、「大」をそのまま使ったときは **grand** であり、日本語の読み方を表す。しかし、大石という組み合わせた単語（大きな石）は、私たちの言う「**megalithe**」である。**mega**の部分「たい」は音読みで「大」の中国読みである<sup>54</sup>。日本人による中国語の使用は、**mega**（大）と **lithe**（石）におけるギリシャ語をフランス語にとり入れる手法に依っている。一つの漢字は時には10種類の読み方があることから事は複雑になる（それでボロメの結び目の例のように読者は

52 「常用漢字」とよばれる第二次大戦後にできた漢字のリストで、大学に進学する日本の学生が知らなければならない漢字。そのうち1006漢字は小学校教育終了時に知らなければならないと1999年5月に教育省から出された小学校学習指導要領解説「国語編」、文部省出版には記載されている。

53 ナタリー・エニッシュ「コンテンポラリーアートの三重の仕掛け」1998年ミヌイ出版223-224ページ。

54 ジャン・ルイ・ゴーに発想を得た例、「ラカンと日本のこと」ナヴァラン出版、アナリティカ55巻、23ページ「日本語の幾つかの優れた特徴」。

かなり混乱するのである)。ジャン・ルイ・ゴーは「(。。。) 単項記号表現が文字クリスタルに当たって砕け、そこから出た光線はいくつもの屈折光線(くっせつこうせん)に分解され、その光線一つ一つがそれと同数の記号表現に相当する。」<sup>55</sup> というであろう。

### ③ 現代アートと伝統的書道

## V. 日本の書道を前にした西洋美術

### I. マルドゥック神賛美、「ある」という 動詞、印、シミと文字:

ポール・クレーは現代芸術論の中で「芸術は見えるものを再現するのではなく、見えるようにするものだ」と語っているが、同じようにエクリチュールは話し言葉を再生するものではなく、見えるようにするのだといえるかもしれない。自発的イメージ、*achéiropoiète* 「人間の手によらないもの」。

「メソポタミアの人々は単語の創造性を信じていた、現実には現実を差す単語から生まれると思われていた。別の表現をすれば、名前と名前が差すものの本性と本質が同一であると信じていた。名前が与えられて初めて生き物も物も存在するようになると考えられていた。(。。。) 印が単語を示すエクリチュールによって、人間も現実を操作することができるようになった。」

ジャン・ジャック・グラスナー「エクリチュールの発明をどのようにシュメール人は語ったか」

Science&Vie n219 2002 年 6 月

聖ヨハネの福音のギリシャ語版はロゴスと言う言葉を有名な次のような文中で使用している。「最初に言葉があった。言葉は神と共にあった。言葉は神であった。」<sup>56</sup> バビロニアの創造神話が書かれた7つ目の粘土版文書の最後はマルドゥック神への賛美で締めくくられている。マルドゥックには50の名があり、それぞれが彼の力を説明している。50の名の一つが **Tutu Ziku** である。「その名のもとにマルドゥック神はつぎのようにたたえられている。

善なる息吹をもつ神

願いをかなえる、恵みの主

富と豊穡(ほうじょう)のつくり主

<sup>55</sup> このような言語の正真正銘の二重性は精神分析学者の興味をひくことであろう。一方の言語が抑圧する役割をはたし、もう一方の言語が抑圧されたものを表す。フロイトの日常生活の精神病理学はこのような例からはじまった。単純な音、訓の二重読み以上に記号表記の分裂は顕著(けんちょ)である。

<sup>56</sup> ヨハネ I-1-14

バビロニアの有識者たちは、自分たちのエクリチュールの基本について、エクリチュールの印の使用について、**Tutu Ziku** という表記の中にすでにこれらの意味が記されているので、これらの文章を書く必要がないと語っている。**Zi** の印の最も主要な意味は「堅固にする」であり、「願いをかなえる」、「恵み」などの意味ももち、かつ「ある」という動詞でもある。「ある」と言う動詞が転格されると存在させるとなり、創造主を意味することになる。また **KU** という印のからくりもある。「く」と発音される同音異義印は1ダースほどあり、それぞれ異なる単語を示している。表記された **KU** の印はそれらの同音異義語の価値全てを包含した印として表記されていると説明している。そのため、その印は富、善の息吹(いぶき)、純潔(じゅんけつ)、豊穰などを意味するようになる。文節ごとに練り上げている名前の格要素を読んでいくことによって、神の力を説明する4つの文章の詩を書く必要はなくなる。全ての単語や言葉は神の名前の印の中に含まれているのである。」

57



シュメール語の「KU」の印とその文節の読み

在る単語や名前を書くときに、それに相当(そうとう)する文字を使うのではなく文節(ぶんせつ)をたよりに書く方法は、この読みに対応する同音異義語をすべていっぺんに読むことを可能にし、それらを全部混同することである。西洋の言語や芸術にも同様の混同がみられる。完全なる単語ではないものを描く、文字ではないものを書く、つまり、暗示する、概略を描く、デッサンをする(ラテン語では **designare**、指し示す)時点からそういう混同が見られるようになる。その多義性は、その存在をくすぐるものを直感的にとらえている間にかえって魅力的に働くのである。

---

57 ジャン・ジャック・グラスナー 「読解行為」のなかの「シュメールのエクリチュールの発明: 記号表記か言語か?」73 番2001年3月。



Yves Klein - モノトーン交響曲のパフォーマンス - 1960



Yves Klein - モノトーン交響曲のパフォーマンス - “アンツロポメトリ” - 1960



鳥居清満,「碁将棋双六遊び」,宝暦(1751~1764)頃.

「体における生命の現れは、体の各部分の一つ一つの組み合わせでえられるものでも、別の所から来た精神がロボットの中に降り立ってえられるわけでもない、それらは体に中身(なかみ)はなく、「自身」がないことを想定させる。人間の体が存在する時とは、見るものと見えるもの、触るものと触ったもの、片目ともう一方の片目、手と手が一種の再交差をしたときである。匂いをかぐこととかげるもの、火花が散ったとき、やむことのない火がともった時、そしてどんな偶発事もときはなつことのできなかったことを、体のこのような偶発事が解き放つとき、体は存在する。しかし、この奇妙な交換システムが与えられるやいなや絵画の全ての問題が持ち上がって来る。」

モーリス・メルロ・ポンティ 「目と精神」ガリマール出版 1964年21ページ。

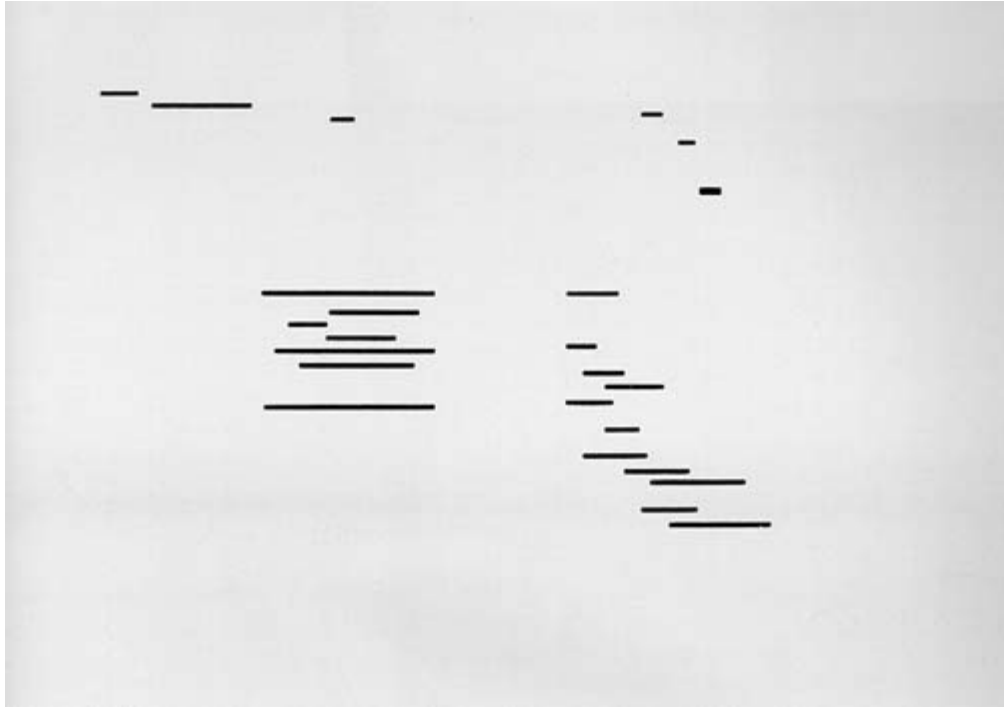
地図上の水の流れる跡、道をあらわす蛇行(だこう)した線 アポリネールの *Calligrammes*、クリスチャン・ドートルモン *logogrammes*、ピエーロ・マンゾーニ *dactylogrammes*、イブ・クラインの *anthropometries*。日本の古典詩でよく出てくるテーマ、恋人達が夜を共にすごした後、着物(衣々)を整え、明け方別れる「衣々の別れ」、のようである。印と意味は我々の言語では「暁」(あかつき)に別れたのであろう。今では印の意味を書くのであって、印自身は書かなくなっている。西洋は起こってしまった分裂(ぶんれつ)に困惑(こんわく)している、丁度ヴェニスのとアドリアーナ・イヴァンチックを見るヘミングウェイのように。中国のエクリチュールを謎めかすつもりはないが、私たちのエクリチュールは、コルビーの修道僧によって発明されたカール文書<sup>58</sup>は、それ自身たどたどしいと言っても間違いではないだろう。上記に示したシュメールの神話にまつわる意味上のからくりの例は、「アルファベット化」した人々の屈折した困惑、印と文字との二分化を今日受け入れなければいけないという困惑をよくあらわしている。一方「漢字化」した人々は今でも直接的な印を書き、話すのに使用しているのにである<sup>59</sup>。「作家に、哲学者に、アドバイスや意見を求めるが、彼らが世界を宙づりにすることはみとめない。彼らが立場を明らかにしてほしいと人々は思っており、彼らは話す人間の責任を否認することはできない。(。。。)画家は評価をせずに全てを見ても許される唯一の人である」とやはりメルロ・ポンティは語っている。それでは日本の書家<sup>60</sup>どうであろうか、単語を「描き」「話す人」としてデッサンをするかれはどうであろうか。

アーティスト **Marcel Broodthaers** が展覧会室の各部分にその部分を示す名前をつけて、インスタレーション作品にしていくように、ガブリエル・ガルシア・マルケスの「100年

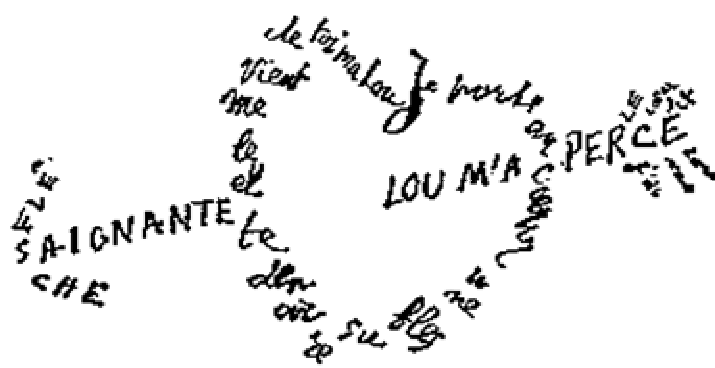
58 カール文書は8世紀カール大帝(ラテン語で *Carolus*)の時代に登場したエクリチュールで帝国を統一するためのもの。

59 日本語には、セム語、インドヨーロッパ言語と同じように、会話を視覚化したいとの傾向がないことを思い出していただきたい。ラカン論文 *Lituraterre* の中で、日本語の例をあげ、「エクリチュールに影響を受けている」ものとして述べている。

60 しゃかと発音される。「書道家」「エクリチュールの人」という意。



マルセル・ブルータース( Marcel Broodthaers) , Un coup de des jamais n'abolira le hasard, 1969.  
(書写)



ギヨーム・アポリネール (Guillaume Apollinaire), "Poèmes à Lou", 1915.



の孤独」の中では記憶の衰えた老首長が机が机であるのをわすれないように、そしてどうやって使うか忘れないように机に「机」と記載してゆく。

現実を概念化(がいねんか)するためにはそれに名前をつけなければならない。日本の書道家が「月」と描く、「この単語をよりよく書く」よりも、かれは、月のデモンストレーションや定義ではなく、その意味、印を紙にしるす。日本には手書き原稿はあるが、ほとんど筆跡鑑定(ひっせきかんてい)<sup>61</sup>はない。漢字の書き方が細かく教育され、エクリチュールの規則が多数あるので、西洋ほど筆跡分析は容易にはできないと想像される。あるテーマの草書のなかの無意識の表現は、書道の技術の習得度と反比例していると考えてもいいだろう。この議論に興味を持っている人々は黒田正典の研究内容を見ると言い。黒田は Klages, ミション(ミションは中国語のエクリチュールを研究した)、Saudek, Crepieux-Jaminなどを研究したのち、「人相学的(にんそうがくてき)かつ心理測定的(しんりそくていてき)筆跡鑑定(ひっせきかんてい)」<sup>62</sup>と呼ばれるものを開発した。

セザンヌは手紙の中で「絵画で考える」<sup>63</sup>と言っているが、中国人や日本人はみな「描くことで」考えていると、そしてそこからは中の世界に生きていると想像することができるだろう。彼らはそこに記載されている、ガルシア・マルケスの老いた首長のように、また Tutu Ziku の名前の中ののように、「ある」という動詞は転格されているのである。ロシアの動詞 pisat」が書くと描くを意味するのとおなじように、語源的にも正しいのであるが、日本語の「書という単語は(かくともよめるが)書く、デッサンする、描くどれもさすのである」<sup>64</sup>「結局、世界は私の前にあるのではなく、まわりにある。(。。。)視覚は事象の明示、見えているもの以上のものを見せる基本的力を取り戻す。少しの墨があれば森や嵐を見せることができるといわれているから、視覚は自分なりの想像力をも持たなければならない。」(メルロ・ポンティ)

在るという動詞はまた、アポリネールが1915年5月の前線で書いたこの神をたたえる詩を思い起こさせる。「C'est」「(。。。)そして私の上にはさらに明確、さらに確実な、あなたの似姿としてつくられた宇宙が在ります」<sup>65</sup>。

「みせかけではないであろう ディスクールより」<sup>66</sup>という題のセミナーの中でラカン

<sup>61</sup> 一番近い日本の言葉はたぶん「墨色な判断」(墨で判断する)であろう。しかしこの言葉が墨のような美的かつ消え行くような要素と結びついていることからだけでも、絵文字と筆跡学(ひっせきがく)とはそりがあわないことがわかる。

<sup>62</sup> 黒田正典: A memorandum on my way of graphological study 筆跡学論文、東北福祉大学1993年57ページ。

<sup>63</sup> B.Dorival「ポール・セザンヌ」P. Tisné 出版 パリ 1948年 書簡と証言から見たセザンヌ 103ページ。

<sup>64</sup> H.E. Davey, Brush Meditation ストーンブリッジ出版、バークレー1999年19ページ。

<sup>65</sup> C'est : ギヨーム・アポリネール、Poèmes à Lou ガリマール出版 パリ 1969年。

<sup>66</sup> この「みせかけではないであろう ディスクール」は日本についてのディスクールではない。というのも日本語は完全に見せかけを行っているからだ。ロラン・バルトが「表徴の帝国」と名付けたものをラカ

は「*parlêtre*」と呼ぶところのもののために、書き言葉の機能が価値あることを強調しているが、そこでラカンが構造の中の文字の役割を明らかにするため日本のエクリチュールの特殊性と重要性を記している。

イヴ・クラインはニースからパリにオープンカーで上京する際、さらの布を手にもち「世界の揮発性物質（きはつせいぶっしつ）を固定」<sup>67</sup>しようとしたし、ウオーホール、スタンレー・ブラウンは歩道に紙を置き、歩行者がそれを踏んで行くようにしたし、（*a street steps of pedestrian on paper*）、リチャード・ロングは1972年にペルーでラインを「歩いた」し、クリスチャン・ドートルモンはフィンランドのラップ語を使ってイナリ湖上の雪の上で（ページのメタファーにもなりえる）カリグラフィーをしたが、これらは中身と器の融合への会期にあこがれる「アルファベット化」された人々の意志を示すものではないだろうか。同様にジョゼフ・コストのイスを元に構成された同語反復の作品もある。それはイスの写真と辞書の中の「イス」という言葉の定義の写真とを組み合わせた作品である。「（。。。）詩は言語投影の表面を考慮するのであるが、詩が言語として表記されると、その表面に同様に現れるのは風であり、ほこりであり、雨であり、幽霊（ゆうれい）や影である。記載の現象は二重人格（にじゅうじんかく）現象だ。言語とおなじくらい現実とおもわれる表現とかかわっている。詩はこの現実をイメージとして、言語が完全に共鳴することのできないフォルムとして浮き立たせるものである（。。。）<sup>68</sup>。福音（ふくいん）は農業からとった比喻が多く使われている。一人の復員者の中だけでもこのような比喻を百も数える個とができる。一方日本の詩では「短歌」<sup>69</sup>の最初の句が完全な詩である俳句となった。俳句は自然と季節を大いに引用している。ここで Hamish Fulton の文章が、ジョン・クレールが旅へのいざないの中で暗示している「文学地形学講座」<sup>70</sup>に適した答えとして思い出されるかもしれない。

中国と同様日本では人やものの名前を書くだけで十分なのだ。それはまるでそこに意味があって、名前を書くのに他の理由は必要ないかのようだ。日本では今日でも画廊や展覧会場の入口には入場者がそれぞれ自分の名前を書くノートが置かれている。名前だけでアドレスはいらない。つまりその行為そのもので十分だということなのだ。ところがヨーロッパでは会場を出る時に複雑華麗な修辞を駆使したコメントが書かれる。そこに、ウガリトのアルファベットと比べて中国の文字の使用がもたらす変化が表されている：名前は指し

---

ンは「見せかけの帝国」と呼んでいる。

<sup>67</sup> Alain Vanderhofstadt, *La fureur d'éternuement in Instabilites* サンリュック・ブリュッセルアート・アンド・アーシテクチャー出版 2002年 70ページ。

<sup>68</sup> エリック・ブリュニエ、*Instabilites* 中の、ギョーム・アポリネールの詩の中の写真について、サンリュック・ブリュッセルアート・アンド・アーシテクチャー出版 2002年 54ページ。

<sup>69</sup> 短歌の始めの句、発句は自然や季節を描き、下の句は感動や感情を描いている。徐々に発句は完全なる1つの詩となり、「俳句」となる。俳句はやはり自然や季節を扱う。しかし感情の説明はない。俳句は3つの部分からなり、17音節である。そして「季語」をもっている必要がある。季語は1つに限定される。季語をあつめたさいじきと呼ばれる特別な辞書もある。

<sup>70</sup> ジョン・クレール 「エゴイストな旅」パヨ・アンド・リヴァージュ出版、パリ1999年73ページ。

示すのであり、それが記号なのだ。例を挙げれば「名」という漢字は「字」と「名称」の両方を意味する。また「名前」という語は日常語では(物や人の)「なまえ」という意味だが、「前」は "avant" を意味するので名前は「文字の前、名の前にくるもの」ということになる。

「そして、われわれの後ろには泡立つ長い川筋、波のうねりがシャンパンのように泡立っている大きな青白い細長い跡が、建物のまっすぐな跡を見渡す限りにのぼしていた(…)」<sup>71</sup> 取るに足らない記憶の痕跡「エクリチュールはシニフィアンを転写するのではなく名を得るためにのみ遡る(elle n'y remonte qu'à prendre nom)(ラカン、Sem. XX)、言語、中でも意味のありか(lieu du sens)、そして日本の書道にかかっているものは、西洋のモダンアートはこの別の焦点(enjeu)、(représenter la vie)よりももっとうまくやること。そうしてイヴ・クラインは「青の時代の人体測定」で女性の身体を筆の代わりにするに至る。なぜなら山においてと同様跡を残す(faire la trace)は疲れる作業だからだ。さらにラカンはシニフィアンとの対立および言語との関わりにおける、文字の独自の特徴に関する記事を「リチュラテール」<sup>72</sup> (なお、日本語が彼の証明のために用いられる)と題して、こうしたすべてに美しい名前を付けることとなる。ジョン・ケージは1966年のStanley Kauffmannとの対談の中で次のように述べている:「われわれは、芸術およびわれわれが芸術であるとは見なししていないものの別の効用を見つける。20世紀に起きていることは、われわれがそれを受け入れるか否かに関わらず、生活と芸術の間にはもう距離がなくなっているということだ。(…)今世紀の間に起きた変化は(…)あまりにも激しいために芸術はもはや現実逃避ではなく生活への入門となっている」<sup>73</sup> 日本人が、読む時に私たちとは逆向きに後ろから前に向かってページをめくるのはこのことのせいなのだろうか?

最後に、ノヴァリスはフィヒテの理想主義の最後の形を見つけ、ロジック—思考術と思考による創作—と比べて、彼がファンタスティックと呼ぶよりハイレベルの芸術が出てくるであろう時を予想していた。ファンタスティックとは「私」のとっさの行為によってクリエイトする芸術、われわれの夢を実現する芸術なのだ。

読まれる記号と、声に出される記号<sup>74</sup>の間には、しばしばアンリ・ミショーが時とし

<sup>71</sup> ギ・ド・モーパッサン Contes et nouvelles(コント) 第一巻、Nos lettres 1888年刊、1107頁。

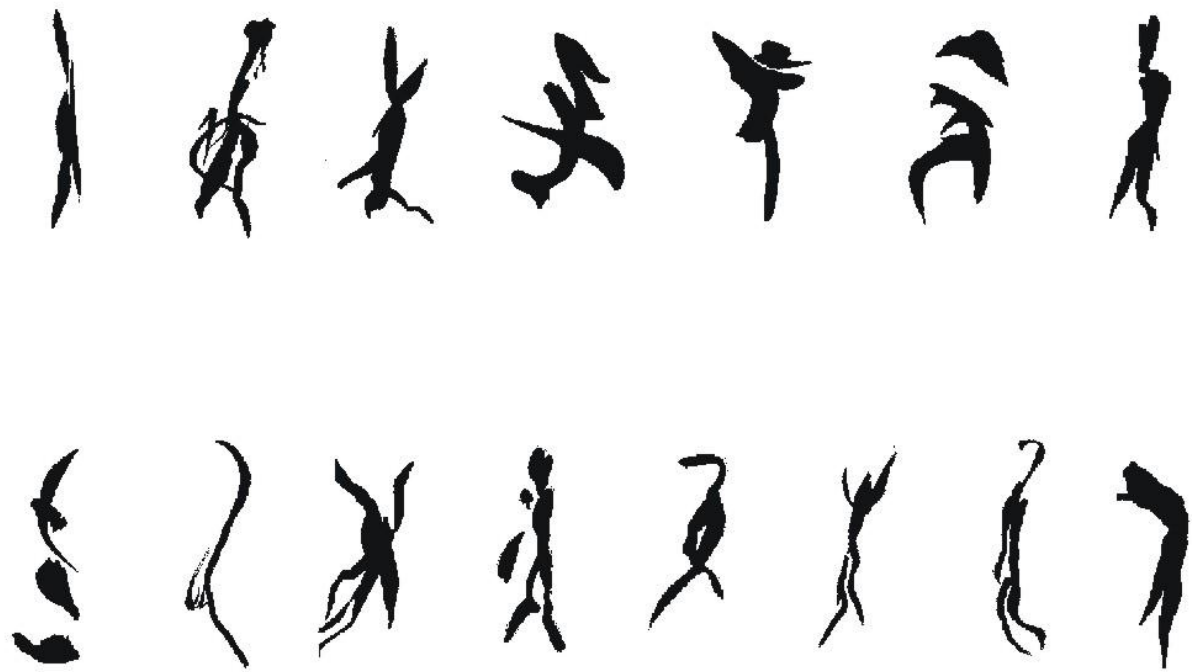
<sup>72</sup> ラカン:「lino, lituraに追求すれば見つかるだろう、そして次に「リチュラリウス」: "littera"、つまり文字とは何ら関係がないことが明言されている。(…)前のいかなる痕跡も削除されていない Litura…lituraterre、それが地面を海岸にするものだ。純粋な Litura、それがすなわち literal(文字どおり)ということだ。

<sup>73</sup> リチャード・コステラネツ "Conversations avec John Cage (ジョン・ケージとの対話)"、パリ、Des Syrtes 出版、2000年、285頁。

<sup>74</sup> 小辞、またはより正確に日本語の「が」と「は」という前接語に関する赤間啓之や小笠原晋也のような日本の心理分析学者の試論によって見渡そうと望めるかもしれない。La langue japonaise dans le Champ frudien & Remarque sur les deux particules wa et ga, in Lacan et la chose Japonaise, Analytica 55巻、Navarin 出版、1988年



Henri Michaux - バリ アクション - 1950



Henri Michaux - バリ アシオン - 1950



Andre Masson - “馬” 1964

てロールシャッハ・テストのある種の図版に近い自らの「デッサン」の中で問うた、隠れた意味という経験的世界を超えた空間が広がっている。彼の **Variations** (1950 年) のような書は、一本の黒い線がどこから記号となってわれわれに何か、つまり係留線、垂直線を示唆してくれうるのか、その境界を問いかける。すでに、あるいはまだ、しみに近いその線はダンサーの集団、水生植物あるいは枯れ枝の山の具象になる。おそらく焦点は、跡と文字の間の境界、表現の限界、「質問し、聴診し、存在の問題に近づくために書く」と彼に言わせるその割れ目の場、に留まることだろう。存在の問題とは、意味を持つこと、あるいは持たないこと、「存在する」と言うこと、あるいは言わないことだ。そこに西洋人が持つ、記号の知覚のこの二極間の開きに直面する傾向を証しする **tracer** する行為の一つのアプローチがある。エクリチュールとの関わりにおいて、**figuration** と意味作用<sup>75</sup>、言葉とデッサン、痕跡とシミとが分離、分割されたものだという限りにおいては。自らの記号、自らの美をつくり出すがゆえに記号にとらわれない自由を自身に与える西洋の書道である **Variations** は、日本の形式主義とは無縁な知覚の現象学に依っている。日本の形式主義にとっては勿論シミはシミ以外の何物でもあり得ない。それはおそらく一つ一つの文字が物の起源に遡らせる一つの物語であり、それを語り、復元するからだろう。中国語の文章は、口語に書き換えられたりフランス語に訳されたりすると長さが倍になる。これは、地域の特有語が文語では意図的に省略され簡潔にされて純化されているためだ。

ジョン・スチュワート・ミルと、より最近では論理学者の **Saul Kripke** は名詞には外延はあるが内包: **protonymie** はないと主張した。したがってダートマスは、たとえ川が完全に干上がっていてもコモンウェルスの町に関わっている。インクの印に西洋人ならば絵やデッサンを探すところで日本人はもしかすると言葉、記号を探すのかもしれない。日本人にとっては -- **rides sur le front du signe** -- 間違って書かれた漢字はもはや漢字ではなく別の何かでもなく、単に理解不能なだけだ。それは言ってみれば零度のエクリチュールだからだ。

この境界、限界はおそらく **Ad Reinhardt**、**Sally Hazlett** や **Robert Rauschenberg** の "**White paintings**" の中にも見いだせるだろう。続いて黒い絵の具で覆われた下にかろうじて見えるノリで貼付けられた新聞紙でできた "**black paintings**": 「( ...) 画像を残したままですでに画像から遠ざかることができるかを見るのだ」<sup>76</sup> と彼は言う。日本の書道ではある意味で重要なのは、言葉を保ちつつもどこまで言葉から遠ざかれるかを知ることだ。

ロバート・モリスが 1962 年 10 月に新聞紙に描いた **Crisis drawings** が思い出される。彼はそれを「芸術においてあるものが読まれ、また同時に見られる限界」について問うために描いたのだと言う。

<sup>75</sup> それとも想起、祈願と言うべきか。

<sup>76</sup> **Barabara Rose**, *An interview with Robert Rauschenberg*, New-York, **Vintage Books**, 1987 年刊、45-46 頁。 **Branden W. Joseph** によって *Blanc sur blanc, Robert Rauschenberg et John Cage*, *Les Cahiers du muse national d'art moderne* N71, 2000 年春号、6 頁に再び取り上げられている。



## J. 本質と形式、西洋の違反と日本の形式主義：

「コンテンポラリーアート以前、近代アートから芸術作品を定義する原則の解体プロセスが始まった。印象主義による表象の学術的規範に対する違反、フォーヴィズムによる色彩の具象規範に対する違反、キュビズムによるヴォリュームの具象規範に対する違反、表現主義による具象の客観性規範に対する違反、未来派によるヒューマニスト的価値に対する違反、ダダイズムによるまじめさの基準に対する違反、シュールレアリスムによる真実らしさの基準に対する違反、シュープレマティズム、構成主義から抽象表現主義にいたるまでの異なる抽象主義による具象自身の絶対性に対する違反(。。。)」

ナタリー・エニッシュ 「コンテンポラリーアートの3重のからくり」ミニユイ出版 1998年19ページ。

西洋があればほど大切にしている独自性、違反の傾向の最たるものが近代、現代アートであり、また直接的特徴でもあるが<sup>77</sup>、伝統的精神が形式主義を価値あるものとする傾向にあり、歴史的背景<sup>78</sup>がそれをさらに助長する日本ではそれらは異物ととらえられる<sup>79</sup>。Alexandre Kojèveにつづき、精神分析学者佐々木孝次は言うだろう。「(。。。)もし私たちがあせって何かに適応しようとするれば、いやおうなく、形にあるいは外見に捕らわれるだろう。形や外見はその物の中身よりもむしろ魅力的になってくるだろう。(。。。)その意味で、外の大いなる文明を前にするだけでなく、自分達を前にして、私たちはただ物の外見と自らを同一視するためだけのために努力してきた。形式主義は、この社会のなかで自身形式化するための努力にほかならない。個人にとって社会に適応しようとする意志の現れなのである(。。。)」<sup>80</sup>。

中国の後には西洋。

日本における欲望の内部動力は、精神分析学者の土居健郎にいわせると「みんなの好意に

---

<sup>77</sup> 「ラテンの、次いでサド、ディドロ、ステファン・ズヴェイグまでのヨーロッパの考え方の根本は、多少の差はあれ「ノー」と言う義務であったとすれば、(西洋人にとってはそこに自由という言葉の意味がある)、日本社会の基礎は「はいという義務」に在るように思われる。言ってみれば、カフカの「審判」の中で、Kが日本人であったなら、罪を認めた事であろう。」エリック・ヴァン・ホーヴの書簡集の中の2002年6月25日の書簡を見よ。

<sup>78</sup> 例えば、三世紀におよぶ日本の徳川時代の鎖国。(17から19世紀)。

<sup>79</sup> 根深い国民意識や上下関係の尊重といった要素を主張するつもりはさらさらないが、日本には自我の欠如、自己抹消を社会的、道徳的高徳とし、ほとんど美的な観念を付与していることを強調したい。西洋では大衆から抜け出ることこそが特徴ととらえられるが、日本ではほとんど市民的意識から卑猥(ひぞく)な行為とみなされる。

<sup>80</sup> 佐々木孝次、日本人の精神分析講義、1988年。

甘えつづけたいとの欲望、甘え」<sup>81</sup> である。この甘えという単語は訳すことが不可能だが、寛容とか、優しく甘い質のものと切っても切れない関係にあり、そこから甘えするという動詞や、人の愛情、好意を利用するという言葉が派生する。個人が積極的に甘い汁をすう、古代ギリシャの民主的アゴラや古代ローマのフォーラムとは反対に、日本語は「私」という言葉が 10 個くらいあり、西洋人の私たちには完全な存在であるものを分解する。我が輩、私、ぼく、拙者、おれ、我、わし、己、等々。

「というのもこの言語(日本語)は実存の「私」を過小評価している。(。。。)フランス語では、テーゼを完結する「私」の介入に価値を見出す時も、日本語の傾向は反対に物事そのままを表出させるようにその物事をのべようとする。」<sup>82</sup> とジャック・アラン・ミレは書いている。ここでアーチェリーのレッスン中に Herrigel が体験したことにもどることになるのだが、中川ひさやすはそれを「どこまで私は私であるのか？」<sup>83</sup> のなかで要約している。「一言で言えば、評論家小林の態度は受動的であるのに対してヴァレリーの態度は能動的である。この二人の主体と対象との関係はいうなれば、日本人とフランス人のメンタリティーを純粋な状態で示している。」

私たちの仮定によればここではたぶん、これらの要素に照らし合わせると、「近代」そして「現代」といわれる西洋芸術は自分の名を刻む、痕跡を残す、*laudum immensa cupido*<sup>84</sup>、矢が「飛ぶまま」にするのではなく矢を「意図的にはなつ」事にもとづいているのであり、一方書道を含む日本の芸術は物事が受動的に現れ出るままにしておく、一種の時間の経過を信じるものなのである。それは聖パウロが「文字は人を殺し、霊は人を生かす」(コリント人への第二の手紙3-6)と言い、また別のところでは文書と霊を対立させ(ローマ人への手紙2-29, 7-6)ているが、このことを意図しているのかもしれない。

建築においても同じことで、長持ちする建物を建て、永遠に対して挑戦するよりも、日本人は堅固さを欺き(あざむき)、書道的とも建築的ともいえる構築に複製の原則を導入し、果てしない持続よりも作品を無限に再生する方を好む。永続性と向かい合うよりも恒常的なものを上手くてなづけるのである。そういう点でピラミッドとは似ても似つかない奈良の寺院は、木製で、何世紀もの間、同じ形に建て直されてきた。西洋人が自分たちの芸術を「現代的」とうたって時間に挑戦するのにたいして、書道家たちは時間をしたたかに見方につけている。ピエロ・マンゾーニの卵を使ったタイプ原稿と、オン・カワラの「デート・ペインティング」のニュアンスの違いはそこにあるのかもしれない。

<sup>81</sup> 土居健郎 甘えの構造 アシアテーク出版 1998 年。

<sup>82</sup> J-A Miller, [ラカンと日本のこと] 中の「協議」ナヴァラン出版 93 ページ。

<sup>83</sup> 目的は、文学評論家小林秀雄の「モーツァルト」とヴァレリーの *L'introduction a la methode de Leonard de Vinci* や *Note et Digression* とを比較し、「日本とヨーロッパの異なる「自分」でいる方法を検証すること。」

<sup>84</sup> 「飽くなき賞賛への要求」。

礎銑は日本では猿の偉大な画家で、掛け物<sup>85</sup>には霊長類しか描かないことが知られているが、ヨーロッパでなら行き詰まり、発想の枯渇と考えられるものがここでは禁欲主義ととらえられている。西洋の近代美術の歴史を通して多数、東洋の概念と並行しているものを見いだすことができる、1890年ごろセザンヌが繰り返し描いたサント・ヴィクトワール山は、京都の小倉山<sup>86</sup>の大河内伝次郎の家からみた比叡山と同じくらい多様な姿を見せてくれたし、1969年「ニューヨークではカール・アンドレ、エヴァ・ヘッセ、ロバート・モリス、ブルース・ノーマン、ロバート・リーマンの制作途中の作品が発表された<sup>87</sup>。」その数年後、ロバート・モリスが花こう岩の粉の中に手を潜らせてつくった作品 **Blind Time Drawings** は、書道の筆がなかったため、野菜を植える前に指で土に毛沢東の文書を写本していたと言われる中国の農民 Wu Yukun の流れを組むものに相違ない。

クリス・マルケルの映画サン・ソレイユ(1982)の中で、「(。。。) 名前を口にするだけで心踊るこれらの印、名前を口にするだけで。私たちの所では、太陽は光っていなければ完全な太陽ではない、(。。。) ここでは、形容詞をつけることは物に値札をつけっぱなしにするのと同じほど失礼な事だ。日本語の詩は形容をしない、船、岩、波しぶき、蛙(かえる)、カラス、種、鷺(さぎ)、菊を表現する方法があり、その方法は全てを包含(ほうがん)する」。これはジョン・ウィルキンズの「名付けることができる全てのもの」の序列のあるシステムやジョン・ディーの「**Monas Hieroglyphica**」「ヒエログリフで書かれたモナド」、動物学者の **Haeckel** の最も重要なモネラの言語学版、すなわち現実の本質を包含するシンボルを思い起こさせる。「世界の全ての多様性、人間の形而上的運命、天体の動きとその影響、生き物の誕生と死、天使の言葉で **Darr** と呼ばれるひどいピエールの形成<sup>88</sup>」を全て凝縮した<イメージの証明された単位>、<単一主義モナド>」とレイリスはコメントするだろう。

ジャン・ディー<sup>89</sup>がテオレム<sup>90</sup>の中で作り上げたフォルムの文法は点、直線、円周と関係があり、ワシリー・カンジンスキーの「点、線、図」<sup>91</sup>を思い出させる。

---

<sup>85</sup> 巻物、絵が描かれた長い帯状の薄布をそれよりも太い絹に貼り付けたもので、木の筒状の重しがついて張りを出すようにしており、象牙の円形の飾りが下につり下がっている。日本では「絵画」に相当するもの。

<sup>86</sup> 藤原定家(1162-1241)が、日本のかの有名な詩集「百人一首」をここで編集していたときすんでいた山。

<sup>87</sup> ナタリー・エニッシュ「コンテンポラリーアートの3重のしかけ」ミニユイ出版1998年103ページ。

<sup>88</sup> ミシェル・レイリス **Brisées** ガリマール出版1992年21ページ。

<sup>89</sup> ジョン・ディー(1537-1607)が、4000年前の黄帝の占い師で中国語の伝説上の発明者である **Cang Jie** と同じようにイギリスのエリザベス女王の占星術師兼地理学者であったことは興味深い。

<sup>90</sup> 最初の定理:「直線と円によって、自然のベールに包まれ、隠れて見えない物のもっとも初期かつ簡単な論証と表象が実現された。(ラテン語からの翻訳グリゴ・ド・ジブリー)。**Denys l'Aeropagite** の(神々しい名、第四章)天空の智慧の動きと魂の動きの類似:円を描く、斜め、直接的動きに関する文書を参照せよ。

<sup>91</sup> ワシリー・カンディンスキー「完ぺきなエクリ」第二巻、点線図—想像の文法—絵画の将来 **Denoeil** 1970年。

西洋の芸術は、一世紀前から、多くの「流れ」と「動き」を排出してきたし、やっと目に留まるくらいの作品でさえも形容詞づくめにして特徴づけをし、これ以上に格上げするのが難しい「現代」という形容詞を自らに冠している。進化に向かうこの自己暗示とは逆に、日本の書道、まるで停止したような不動の実詞は、形容詞からは解き放たれ、Alois Riegl がまず言及し、Otto Pächt<sup>92</sup> やアーウィン・パノフスキーが自著「象徴的な形式としての遠近法」の中で擁護したこの「芸術的意欲」(Kunstwollen) をより尊重しているように見える。日本の書道は実際、近代、現代西洋芸術の中に見られるエゴイスト的な、打算的ともいえる「個人の進化を超越」しているように見える。一生をかけて、中国文化からの借用は別にして「日本独特の」才能の現れを古典の中から探した、18世紀の偉大な哲学者兼文献学者の本居宣長のことが思われる。日本独特の資質があるとしたら、それはとりもなおさず、21世紀に書道をする、この控えめな態度、節度ともいえるものである。日本語の「時」の語源は解くであるが、これは「からまったものをほどく」「解体する」「解決する」という意味である。

印刷術の発明で写本家の存在意義はなくなったが、日本の書道家はまだ、Eメールが多用されている今も、千年以上前の中国の古典を書いている。そして、非常にまれに自分の散文を書くときも、それは暇つぶしだという。これこそこの二種類の書き人のねらいや意図の相違を示す一番良い証拠ではないか。

文芸の一流派の新感覚派はダダイズムや未来派に呼応している。また白樺派は印象派と呼応しているように、ほとんど全ての文学や芸術の「ヨーロッパの流派」は日本の近代史の中にそれに対応する流れを持っている。国立東京博物館には一目みたところ、ボナールやマチス、ピカソの知られざる作品にみえる絵画を多数所蔵している。それらを詳しくみて初めて日本人画家の手による作品だと気づくのである(。。)」<sup>93</sup>。

このように模写をおこなうのは個人主義の欠如と取られがちだ。しかし反対に、中国の古典を空くことなく5つの様式のうちのひとつを使って模写し続ける書道家とおなじように、ピカソの様式を再生し、再咀嚼することが日本人にはできるし、21世紀に現代画家でありつつ、かつ個性ある作品で在りつつ、点描画を描くことが日本人にはできる。キュビズムが「すでに過去のものとなった」という奇妙な考え方の上に成り立つ「継続」信仰から逃れられない詐欺行為と同等にみなすことのできる、西洋の模倣やパロディーのコンセプトはそれ自体、ほとんど病的ではないか？

結局、日本の思考能力は精神分裂症(schizo は分裂、phrenos は精神)の緩和された形態、蒸発した時間との関係と考えられる。一方西洋は物神崇拜、ひいては偶像崇拜の進んだ形式に満足している。ジャン・クレールが一部始終を明せきに分析した、死者礼拝との

<sup>92</sup> Otto Pächt「規範の選択、発想の源の積極的な探求の中には、真に独自性のある創造は絶対的に「独立した」ものだと理論を擁護する人々が進化的芸術発想の歴史の中には見いだせないと考えている、創造的自由の要素が存在する。」

<sup>93</sup> ジャン・クレール エゴイストな旅行者 Payot & Rivages 出版 パリ 1999年19ページ。

つながりにおける日本人と写真の感知しうる独特の関係について考えてみよう。彼は「記録文学者ではなく書簡執筆者」だと言う。「考えることなく、機械的に、少しづつ回りながらシャッターをおして、僧がマニ車を回して祈るように、一日のあらゆる瞬間をとらえ、フィルムに過ぎゆく一瞬、幸せな一瞬の外見を刻む(。。。)。世界のはかなさに対する仏教の瞑想。」<sup>94</sup> 日本の書道家は、三島由紀夫の「春の雪」の主人公松枝清顕の輪廻のように、複製の複製によって、意味の体现ではなく、意味の輪廻転生を成し遂げているのである。

## VI. 線描の美、意味することの重要性

### K. 読み手から鑑賞者への、身振りの基本、文字向性:

「(…) エクリチュールそのもの、さらには芸術としてのエクリチュールでもある書道は、もはやこの距離を置いた冷徹な身振り、私たちにあってはかすかな衝動を通じ手首の端から指の先へ、さらには暖かみのない、極度に洗練された金属の先端にまで伝わる身振りなのではない。それは感情を揺さぶり、身体をそっくり感覚的に揺さぶることができるのだ。身体はまず集中し、力を蓄え、突如としてあえぎに襲われる。息を詰まらせ、音を立てて呼吸するようになり、かがみ込む。前にではなく、乳白色の紙の上におおいかぶさるように、だ。そしてその紙の上に一気にあふれ出る。紙はなめらかではなく、ざらつき、厚みもある。それはためらいつつも、黒の痕跡をたちまちのうちに飲み込み、吸い込んでいく。まるで身体それ自身が、時には口や足で保持されもする毛筆、生殖器のごとくにふくらんだ毛筆を吐き出すかのようだ。とはいえ擦りつけるのは皮膚そのものではない。その毛筆からこの流れが放出される。時に細やかで、時に大きく厚みをもった流れ、身体の制御された爆発が作る染み。その身体こそがモノを生み、かくして書をしたためるのだ」。

Jean-Pierre Outers, *La tête ailleurs* (années Chinoises), ed. Talus d'approche, 1995 年, 35 ページ。

ジェームズ・ジョイスの『ユリシーズ』や『フィネガンズ・ウェイク』、あるいはより最近なら「識字教育者」たる Pierre Guyota の作品には、数字のように並ぶ文字への、一種の反逆心が見いだせる(フランス語では、メッセージを「脱数字化(=解読)」すると言うのではないか)。すなわち、そうしたあまりに「基本的(=ABC 的)」に並ぶ私たちの記号を、破壊しようという思弁的な意思である。言葉とシンタクスを破壊することによって目論んでいるのはおそらく、日本語に潜むこの永遠の精神的ゆらぎに到達することである。その時、このゆらぎは、Jacques-Alain Miller が言うように、「短絡によって、なんらかの利を、

---

<sup>94</sup> ジャン・クレール エゴイストな旅行者 Payot & Rivages 出版 パリ 1999 年 47-54 ページ。

しかも無意識よりも素早く獲得する」<sup>95</sup> ののである。われわれはおそらく、文字の有効性という面では、遅れてやって来た「あえて語らずにすまず者(=自明の理)」なのである。ニーチェもまた、「真の言語はどれも理解不可能である」と述べていたのではないか。

問題は次のようになるだろう。「染みと作品とを分かち境界はどこに引かれるのだろうか？」

ラテン語では「calli-graphie」とは「手書き」を意味する。さらにその語源であるギリシア語は、kallos(美)と graphien(書く)から成る<sup>96</sup>。とするならば、意味をなすには、さらに次のことを指し示し、表すには、手書きで文字を書くだけで十分なのではないだろうか。すなわち、読み手のまなざしと教養こそが作品を成立させるということだ。そしてそれは、デュシャンが「鑑賞者」について語る時に用いたアプローチではないだろうか。スタンダールはすでに、「美は見る者の眼に宿る」と述べていた。デュシャンは、「鑑賞者が絵画を作る」と述べている。同じように、読み手がカリグラフィーを作るのである。

L. 省略、わび・さび、線画、基本、切り抜き：

「(...) 言語はその定義からして理性的人間の表現なのに対し、暴力は無言である」

ジョルジュ・バタイユ, *Justine ou les Malheurs de la Vertu de Sade* の緒言, Ed. Le

Soleil Noir, 1950 年

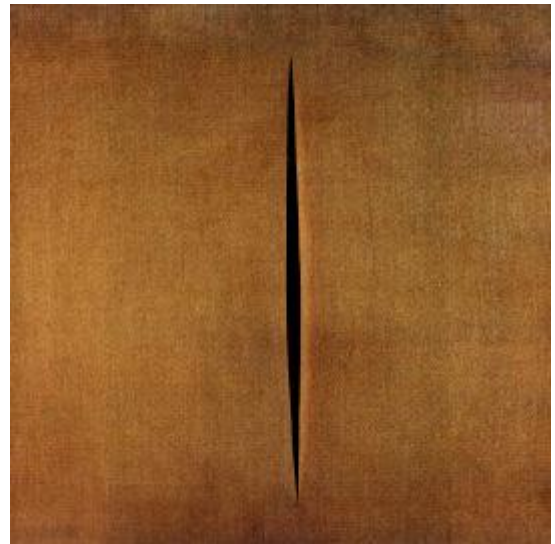
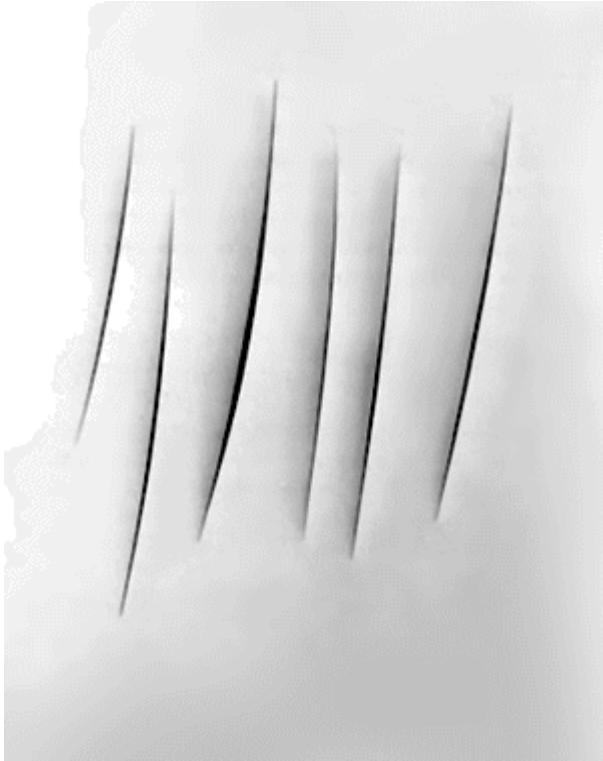
ケルティベリアの征服を配下の手柄にしようとするスキピオ・アフリカヌスの節度と同じように、字義を越えた意味作用だけに帰すことのできない現実を語る婉曲語法である俳句には、隠喩が不在であることが特徴的だ。このことは、アンリ・マティスが晩年に用いた、そしてその画法の到達点だった「切り絵グアシュ」の手法を思わせる。マティスは単色に塗った紙からハサミで形を切り抜き、それを「間(=不在)<sup>97</sup>」を置いて並べることで

<sup>95</sup> J-A Miller, *Lacan et la chose japonaise* の議論。Navarin ed. *Analitica* volume 55, 49 ページ。

<sup>96</sup> ギリシア語の「graphô」は「穿つ」が原義である。この語はラテン語の「scribo」、ロシア語の「skrebou」(引っ掻く、穿つ)、フランス語の「graver」、英語の「grave」(墓(穿たれた穴))、ドイツ語の「Grab」、「Graben」などと語源を共有する。したがってそれは、素材を切除し魂を住ませることを意味するのである(Jean Breuillard)。

<sup>97</sup> 分析を「線刻」の神秘をなす点に位置づけることが重要である。書くという行為には、切除する場合と付加する場合とがある。ギリシア語の「Graphô」(穿つ)か、ラテン語の「pingo, pingere」(塗る)かである。『おそらくそれら二つの身振りの差異は相当に大きい』と、フランスの言語学者 Jean Breuillard は述べている。

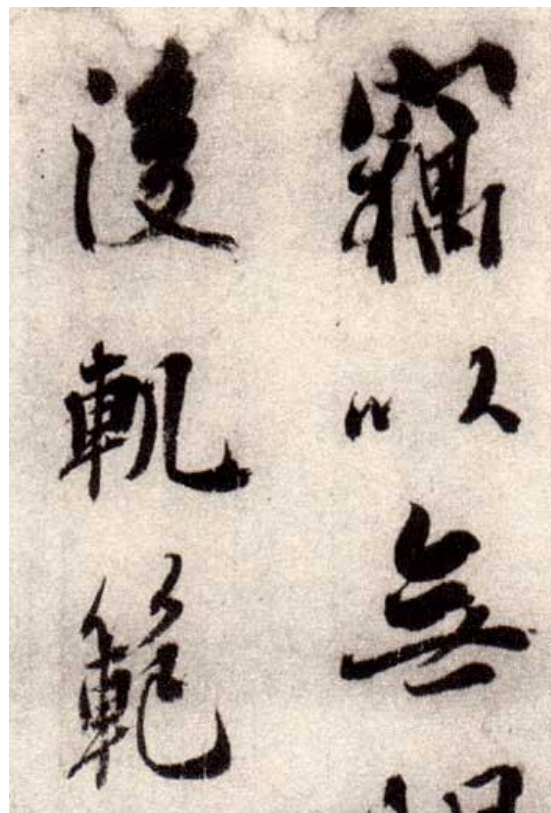
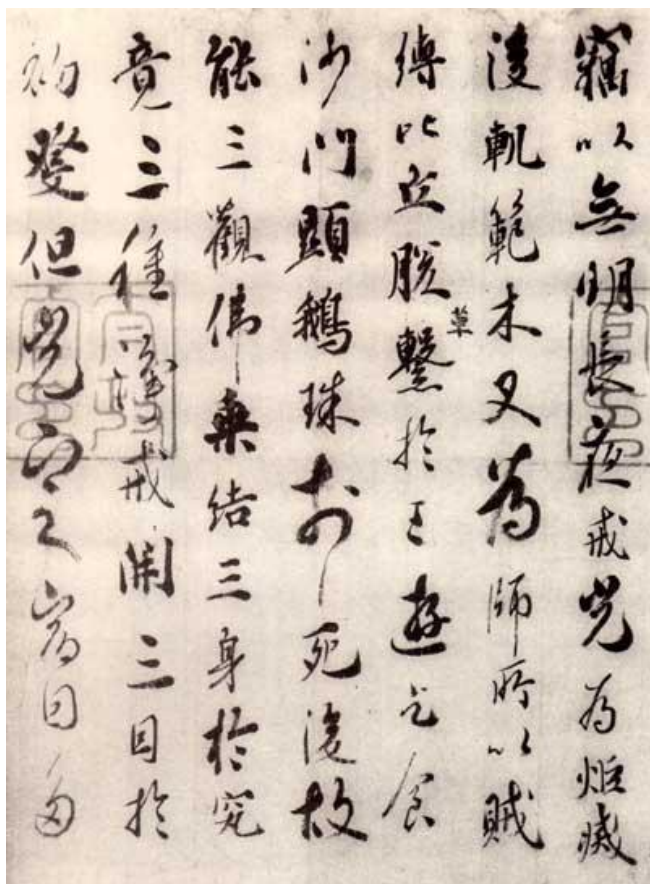




Lucio Fontana, コンセツト スパシアレアツテゼ, 1955.



欧陽詢, 九成宮醴泉銘「永」, 約 632 年.



嵯峨天皇 (さがてんのう), 「光定戒牒(こうじょうかいちょう)」, 約 823 年.



Christian Dotremont, ロググラム, 1975.

デッサンを構成するにいたったのである。線を無効にし、不純物を取り除き、省略にいたるまで先鋭化するという方法だ。切り込みは線刻への欲求<sup>98</sup> に対する正しい応答となり、かくして主体と世界、世界とわれわれ自身を分かち、原初的な切り出しをなすのである。

底の見えないこの深い傷口は、当然ながら、ルチオ・フォンタナのカッターが斬りつける傷でもある。それは純粋なカリグラフィ的身振りだ。そこで思い起こされるのは日本の伝統的な武道である。武道では、武( 武術的側面) と文( 文学的側面) とが融合し、筆の一撃、剣の一撃は、同じ単一の行為と化すのである<sup>99</sup>。それはまさしく、勝海舟、高橋泥舟、山岡鉄舟といった武道や書道の偉人たちが思い描いていたことだ。禅における気( 精神力) は、剣の道でなら気合い( 戦いに望む気構え) に、書の道でなら墨気( 精神を体現する墨) になるのである<sup>100</sup>。

余談だが、禅のようなきわめて「アジア的」な言葉も、起源を辿ればインド・ヨーロッパ語に行き当たる。この語がフランス語で初めて紹介されるのは 1727 年頃だが<sup>101</sup>、これは「静寂」を意味する中国語の chán を日本語の発音に置き換えたものである。chán はサンスクリット語の dhyanam( 瞑想) に由来するとされる( サンスクリット語の dhy-、dhy- といった語根は、「見る、観察する」を意味する)。サンスクリットをさらに遡るインド・ヨーロッパ祖語の語根は dhei-、dhy-、すなわち「見える、見る」と考えられている。ギリシア語では、dhy- は s- に変形し、コイネーのギリシア語で「記号、表徴、弁別」を意味する sma になる。ギリシア語の sma は後にフランス語の「semantique( 意味論)」の起源となる。

Gordon Matta-Clark の Cut drawing や Dorothea Rockburne の紙折り( 自身が語る言葉によれば、これは折り紙とは関係がない)、さらには Sol Lewitt の folded construction drawing にいたるまで、いずれも線刻という行為を純化する試みとして読みとることができる。ほとんど新たな「わび・さび」<sup>102</sup> を暗示する身振りとも言えるだろう。

ベリーニの『ノルマ』を歌うマリア・カラスの歌声は、艶やかな襷であると同時に輪郭を浮かび上げさせるが、それと同様に、書かれた線はグロソラリア( 舌語) となって眼と耳とを引き裂き、裁断する。意味が、声が、道が開かれるのだ。タントラを思わせる Mujibo。

---

<sup>98</sup> ラテン語の“signum”( 記号) の原義は木材への「切り込み」「刻み込み」である。“signum” と “lignum”( 木) という二つのラテン語の単語は、豊かでもあり厄介でもある類音重語をなしている( Jean Breuillard)。

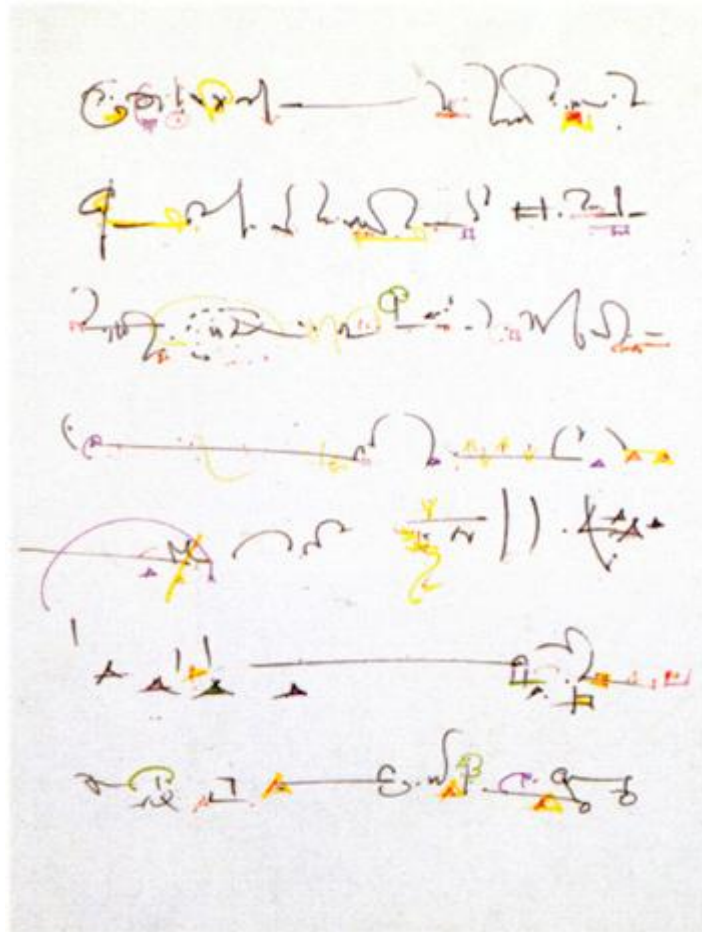
<sup>99</sup> 余談ながら、本稿内で上述した墨の石である硯は、剣を磨く石であると想定されている。

<sup>100</sup> 大森荘蔵、寺山葛常 Zen and the Art of Japanese Calligraphy, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1983 年, 10 ページ。

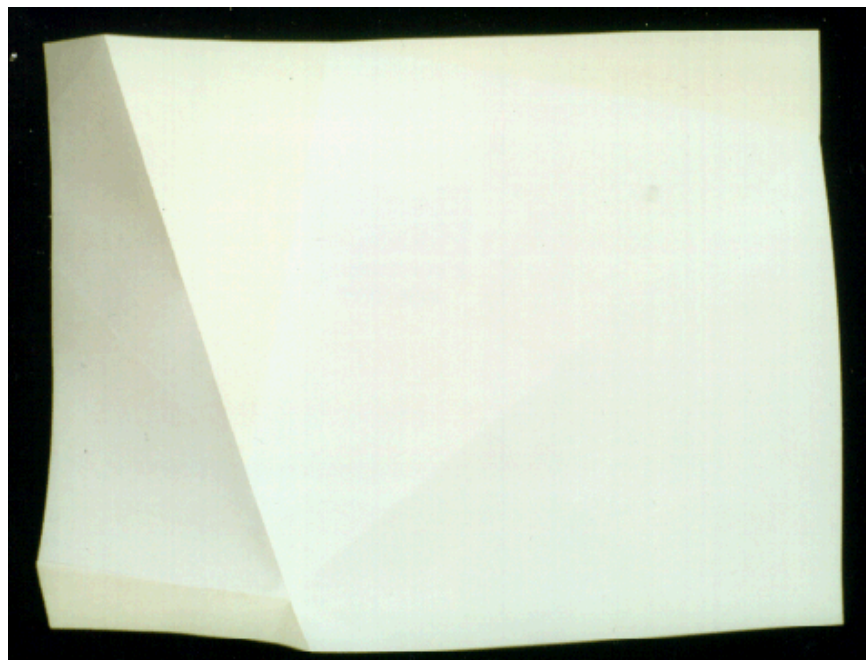
<sup>101</sup> 当時はあきらかに「Sen」と発音されていた。

<sup>102</sup> 日本の哲学的・美学的要素である。「わび」は普通のもの、素朴な独居のたたずまいを、一方の「さび」は非実体的なもの、生き物や事物の儚さを指す。俳句の基礎をなすこれら二つの原理の結合が、日本人の魂の核をなしている。





ゴードン・マッタ・クラーク (Gordon Matta-Clark), Calligraphy (書道), 1972-1973.



ドロテア・ロックバーン (Dorothea Rockburne), Locus (所), 1975.

それは「なんでもない線」、すなわち境界なのである。

**Sol Lewitt**とその同時代人――彼らにとっては「作品の理念とコンセプトは仕事の最も重要な側面」であり、それは「感情的にはドライ」、「技術的には自由」でなくてはならない――の着想は、日本の主たる伝統的概念をもってすれば、容易に接近可能である。すなわち、そこで称揚されているのは技法の乗り越え（アジアでは反復によって獲得される）なのだ。ヴォルテールは、変化するがゆえに価値が低まるような感覚的な美よりも、倫理的な美を優先するようにと説いているが、俳句<sup>103</sup>はまさにそれに従うかのようなものである。実際それは、「短歌」と呼ばれるより長い詩から、情感と心情に当てられる後半部分を取り除いた後の、残りの部分なのである。「痕跡（ライン）」という語には、「線刻」という意味のほかに「やっと認められるほどのごく少量の何か」という意味もある。そして「線（ライン）」には、「餌をつけた針を末端に付けた釣り糸」という意味もある。

かすかな通過の気配、痕跡、けものみち、足跡、そして動物やタイヤ、車輪が道に残す跡、柔らかな土や雪に残る靴の跡。追うのは罔の跡だ。オデット・ド・クレシーの顔が、ボッティチェリがシスティーナ礼拝堂に描くエテロの娘チッポラの顔になぞらえられるように、文字や形態音節は生から写し取られる。書道家はその後で、スワンに従い、記号へと変貌し削除できるほどにまでなったその自然を、欲望の対象に据えることができるのだ。

芸術の究極の目的が世界を構造化することにあるとするならば、芸術に意味をもたせ、それを刻むことになるのは、まさしく不在と消去においてであろうと思われる。「両手で締め上げられ、これといった痕跡もない。爪痕も指紋もない(…)」<sup>104</sup>。

転生する手書き文字であり、存在の本質との望まれた邂逅による作品でもあるカリグラフィの線画は、ルイス・ブニエルの超現実的なカミソリの刃に倣って意味を開こうとする意思の、振動記録装置なのである。墨が形作る輪郭から開かれるものは、モノクロームを引き裂くカッターの刻み目と一つになろうとしているかに思われる。

だがもちろん、何も止まりはしないのだ。

**Eric Van Hove**

---

<sup>103</sup> 古くは発句と呼ばれていた。

<sup>104</sup> Guy de Maupassant, Contes et nouvelles, tome 2, La Petite Roque, 1885 年, 1024 ページ。





## 目次:

### ① 欧州と漢字文化圏：ことばの分岐とその背景

#### 1. 欧州言語とその文字の歴史背景

A シュメール語と中国語の類似性

B エジプトのティス王権のアルファベット（セラビエル・カディームとイリアード）

#### 2 欧州言語と日本語：観念的意味論の相違・比較

C 共通言語と中国語の漢字

D 類似、結果、相違

### ② 伝統と近・現代

#### 3. 今日、日本における書道の習わしとその社会的役割

E 筆、石、煤のインクと和紙

F 封建制の写本者、日本の書家、行政と詩

#### 4. 漢字の学習と習慣

G 書道とは芸術か否か？

H 2つの読みかた：組み合わせ、発音と例外

### ③ 現代アートと伝統的書道

#### 5. 日本の書道を前にした西洋美術

I マルドゥック神賛美、「ある」という動詞、印、シミと文字

J 本質と形式、西洋の違反と日本の形式主義

#### 6. 線描の美、意味することの重要性

K 読み手から鑑賞者への、身振りの基本、文字向性

L 省略、わび・さび、線画、基本、切り抜き