

旅と場所、あるいは「無理」と「合成」

Journey and Place, or “Unreasonableness” and “Synthesis”

佐原 浩一郎

SAHARA Koichiro

前林明次『場所をつくる旅』展における体験は以下の
ように推移する。

1. 《沖縄海岸風景アップデート》

ここでは「沖縄」というひとつの地理的な質が、「1887年」の「絵画」と「2017年」の「現実の風景」とに分割され、それらがひとつの映像のなかで対置されている。絵画は無数の細部を内包しており、現実の風景は沖縄の無数の海岸を指示している。絵画は固有の聴覚的なものおよび時間性を有しており、現実の風景は現実の音および現実的な時間性を伴っている。

2. 《6 walks with metronome》

六つの音源のなかのいくつかの音源が意識的に一度に認識され、それらの重なりによってひとつの音の空間が生み出される（複数の環境の重なり合い）。同時に、いくつかのメトロノームのテンポが同居し、ひとつのリズムが構成される（複数の同じテンポの混在）。体験者が展示空間内を移動することによって、一度に認識される音源が交代し、その都度複数のメトロノームによって作り出されるリズムが変化する。

3. 《〈琉球漁夫釣之図〉のための沖縄音響合成》

直接的な因果関係を認めることのできない「1887年頃の沖縄の海岸が描かれた絵画」と「2012年以降の沖縄の（合成された）音」が同時に提示される。このとき絵と音の相互作用は、ひとつの有機体としての体験者における同時性に委ねられているように思われる。しかし絵と音の重ね合わせは依然として「感覚的に唐突」なものであり、ひとつの「無理」としてわたしたちの知覚を宙吊りにする。

4. 《沖縄海岸風景 - 糸満》

「絵画が描かれた地理的な点（ひとつの不動の空間座標系におけるひとつの点）」の発掘作業。この作業によって、人々の記憶がその地点を指し示すというところへと

至り着く。しかしそれと同時に、絵画のなかに描かれている様々な要素が、人々の記憶のなかの当時の沖縄の様子と整合しないということが明らかになる。

あらためてこの構成を見ると、四作品が恣意的に並べられているのではなく、ある理由にもとづいて構成されているということがよく分かる。というのは、すべての作品を通して鑑賞することによって、《沖縄海岸風景アップデート》が新たな意味を帯びようになっていると思われるからである。例えば、《沖縄海岸風景 - 糸満》の終盤の風景は、直接的に展示の開始地点への循環を促している。《沖縄海岸風景アップデート》における新たな意味はいかにして現れるのか、《6 walks with metronome》から順に検討してみたい。

《6 walks with metronome》

展示室に入って最初にわたしたちが立ち入ることになるのは、六つのスピーカーによって取り囲まれた空間である。体験者は、身体の位置を移動させたり身体の変化させたりすることによって、六つの音がそれぞれに大きくあるいは小さくなるという変化を認めることができる。必然的に、聴こえていたある音が聴こえなくなったり、聴こえていなかったある音が聴こえるようになりたりするのだが、そのことを判明に示しているのはテンポを刻むメトロノームの音である。六つの環境音はそれぞれに、際立つ音（「音は『記号』としてものごとを分離する」）の背後に際立たない背景的な音を有している。例えば、体験者が身体の位置を移動させ、それまで聴こえていなかった「1. 那覇・国際通り」の音が新たに聴こえるようになるとき、その推移のさなかに「1. 那覇・国際通り」の音における際立つ音が一度も現れず、背景的な音だけが現れているというケースを考察してみるならば、その音（の全体）が新たに聴こえるようになっていくということを経験するのは非常に困難であるのではな

いだろうか。

しかし、テンポを刻む音は、おのおのの環境音に正則性を付与して、それゆえに、例えば「1. 那覇・国際通り」の音であれば、そのメトロノームの音の、他のメトロノームの音との不一致によって、その音が他の五つの音とは異なるものであるということを認識することが可能となる。したがって、これまで聴こえていなかった環境音が新たに聴こえるようになる時、仮に際立つ音が現れなかったとしても、これまでとは一致しないメトロノームの音が現れることによって、(それがソナーとして作用している以上は) それによって折りたたまれながら耳元で展開される新たな際立たない背景音の存在を、わたしたちは理解することができるようになる。

異なる六つの質は、音質などの録音条件を均一に揃えることなどによって、互いに識別のできないひとつの輪郭のうちに入り込むことになるだろう。ちなみにここで思い起こされるのは、ギャグアニメの乱闘シーンにおいて、キャラクターたちがもうもうと立ち込める土煙のなかに包み込まれているといった場面である(キャラクターの身体の一部が断続的に明瞭に現れるにしても)。それぞれのキャラクターは、立ち込める土煙のなかでその輪郭を失い、ひとつの総合のなかへと溶け込んでいく。換言するならば、ヘーゲル的なジンテーゼ(synthese)が実現されるということ、つまりそれぞれの質がもはや対立することのできないような場が実現されるということである。

しかし、《6 walks with metronome》ではそのような総合(synthesis)が実現されるにとどまらず、六つのメトロノームの音のズレによって生成されるリズムが、本作におけるもうひとつの方向を指示しているのを見て取ることができる。筆者が体験したところでは、一度に三つか四つのメトロノームの音が意識的に認識された。たとえばその組合せが1, 2, 5, 6であったとしよう。展示空間を移動したり向きを変えたりすることによって、組合せは2, 5, 6になり、次いで2, 4, 5, 6になり、さらに4, 5になるというように推移してゆく。テンポを刻む二つ以上の音によって構成され、それぞれのテンポの始点のズレによって生じるリズムもまた、メトロノームの組合せの変化に準じてその有り様を変化させてゆく。例えば今述べたような推移における場合、リズムは、(仮に一小節が一秒[テンポ=60]であるならば)「♪-♪---♪♪」→「--♪---♪♪」→「--♪-♪-♪♪」→「----♪-♪-」のように推移してゆくということが考えられる(もちろん実際には一小節が八等分されるわけではなく、その分割は無限であるだろう)。

変化するもろもろのリズムは、一秒という同一性の根

底でその姿を隠しながら質的な現れに対して作用する潜在的なファクターであると言うことができる。つまりテンポというものが現れを均質化し、表象として取り扱うことを強制するような時空間であるならば、リズムは、表象の篩を通過してしまうような潜在的な時空間における実在性として考えられなければならないものであるということである。このことは、ライブニッツ的な微分に通じるものであり、表象の内容や量ではなく内的な諸対象の比こそが根源的な力であるとするその思考に接近している(そしてここでの同一性は、「最善世界」あるいは「共可能性」などと呼ばれる)。

ヘーゲル的なアウフヘーベン(止揚、持ち上げ)によって構築されていた総合的な同一性(つまりジンテーゼ)は、根源的なところへと遡ることによって発見されたリズムの流入を余儀なくされ、そのことによってまったくもって反転し、ライブニッツ的な共可能性において考えられなければならないだろう。総合が変化すると言っても、それは見た目上の変化に帰せられることはなく、無限小の場における潜在的なリズムの配分の変化において考えられなければならない。このようにして、本作は表象の根底にあるリズム的な場を見出している、ということができるのではないだろうか。

《〈琉球漁夫釣之図〉のための沖縄音響合成》

リーフレットのなかで述べられている「イメージの場」という言葉の意味は、今述べたような「リズム的な場」という言葉のもつ意味と近いところにあるのではないかと思われる。「イメージの場」は、「無理」という事態を伴う「音と絵の相互作用」のなかで作り出され、その「無理」ということが「イメージの場」を喚起させるのだと作者は述べている。音はここでひとつの領土であることを逃れようとしている。確かに幾つもの音が交差し、「沖縄」というひとつの領土が重層化され、合成されているということができるだろう。しかし、《6 walks with metronome》で示されているように潜在的な風景をも味方につけた「沖縄」という領土性は、絵に重ねられることによってこそ、その重ね難さを浮き彫りにする。

絵画は複数の感覚のひとつの集合体であり、視覚性のみならず、音や匂い、あるいは危険性などを一手に携えている。それは、記録としての視覚性やそこから抽出される音といったものを越えて、それ自身の潜在性における特異な視覚性や音、あるいはそのように分割できないような複合的感覚を内包している。したがって、本作において音は、絵の直接的な視覚性のBGMとして装飾されているのではなく、装飾のための共通の土台を持たず、おのおのの領土が置かれるような共通の大地も持たない

ような「絵」というものと対峙させられることになる。

絵が器官的な感覚の次元（視覚 - 眼）でしか考えられず、単純な視覚性以外の感覚を伴わないとすれば、音は、沈黙する絵とともに全体を構成するような部分として振る舞わざるをえない。本作において、音と絵がそのような部分であるにすぎないということであるならば、それらは「沖縄」という概念の同一性、あるいは極めて類似的な連続性に拘束され、「イメージの場」などはそこに構成されるべくもない。それゆえに、両者の相互作用は、同一的で類似的な「沖縄」においてではなく、「無理」と同一視されてしかるべき「沖縄」において生成するということになる。このとき「沖縄」は、経験不可能な潜在性によって亀裂を入れられ、わたしたちに対するひとつの問題として、しかももろもろの対立に回収されることがなく、その場所を知っている者が誰もいないようなひとつの問題として、つまり決定的な差異を引き受ける「イメージの場」として新たに現れるということではなければならない。

音が変化してゆく一方で、絵画は自らに固有の時間を動かそうと試みる。あくまでも個人的な体験のレベルでは、音の現れと絵画の現れが一致するということはない。自らの身体において音が際立ったとしても、絵画の視覚性がその背景となることはなく、またその逆も然りである。しかしあくまでもこうした事態は、器官的な感覚の次元においてのみ可能であるとされ、そうした次元においてのみ「無理」であるとされる。「非」器官的な感覚の次元においては、「無理」は一転して肯定の対象となるだろう。あるいは、「無理」が非器官的な感覚の次元を肯定すると言うべきか。いずれにしても「無理」において両者はある意味で「合成」される。もしくは、合成されるならば、両者は潜在的で強度的な要素とならなければならない。この場合、強度の次元はまさに非器官的な感覚の次元と響き合っている。

だとするならば、《6 walks with metronome》と《琉球漁夫釣之図》のための沖縄音響合成》とは、いずれも純粹記憶的あるいは純粹過去の感覚の次元を開示しているということにはならないだろうか。すなわち「イメージの場」は、「リズム的な場」と同様に、複数の線がおのおのに有しているもろもろの振動を、そうした場において束ね、共鳴させているのではないだろうか。しかし、「イメージの場」が「リズム的な場」と同様のものであるとすれば、この「リズム的な場」は、《6 walks with metronome》における「リズム的な場」とは本性の異なるものでなければならない。なぜならば、《琉球漁夫釣之図》のための沖縄音響合成》における強度的な次元は、先に述べたような「共可能性」に支えられてい

る限りでの非器官的な感覚の次元と同一視されるべきものではないであろうからである。

絵画と音それぞれの器官的な感覚が混じり合うのではなく、それぞれの「非」器官的な感覚が何らかのかたちで交通させられ、それらがその「交通させるもの」のために同時に消失「しようとする」ところ、そこに強度的な次元があるのではないかと思われる。絵がその固有性とは別の方向を指すようになり、音がその潜在的な同一性を弱め、他へとアプローチしようとするとき、「無理」が肯定的な「イメージの場」を伴って立ち上がる。このような場は、なにも音や絵が自律するには未熟であり、それにつけ込んで外的なものがそれらを支配するということによって創出されるなどということではない。反対に、音や絵が十分に自律的、あるいは強度的であるがゆえに、両者は決して単純な表象に絡め取られてしまうことなく、だからこそそのような「イメージの場」が可能となっているのである。

こうしたことは、リーフレットにおいて指摘されているように、洋画の技法と東洋のお伽話とのあいだの「無理」を引き受けた芳翠においても同様に言えるのかもしれない。もちろん芳翠の場合には、表象の次元と虚構の次元とが非常に近接しているということについて留意されなければならないのだが、それでもそこにはある断絶の痕跡が見て取られるように思われる。《沖縄海岸風景 - 糸満》によっていよいよ明らかとなるのだが、音の沖縄と絵の沖縄はひとつの全体を構成するのではなく、それぞれが混じり合うことなく振幅する。「自分の心の中において同時進行で編集している千のロール」というものをどのように理解するかが両者を分かたろう。

《沖縄海岸風景 - 糸満》～《沖縄海岸風景アップデート》

最後に、映像作品《沖縄海岸風景 - 糸満》が、展示室の最奥部でわたしたちを待ち構えている。それは、「山本芳翠の絵画《琉球漁夫釣之図》が描かれた地理的な点（ひとつの不動の空間座標系におけるひとつの点）」を探し求める様子を収めたドキュメンタリーである。人々の証言によって、その場所は糸満であるということが指し示されるのだが、もしそれが事実であるならば、絵の中に描かれている様々な要素において、非記録的な痕跡を認めなければならないということが明らかになる。つまり、芳翠は当時強い記録的要請のもとに置かれていたにもかかわらず、記録の正確性に縛られることなく、ノンフィクションのフィクション的再現のようにしてこの絵を描いたのだということである（芳翠がフランスで師事した画家ジェロームは、過去の史実を題材として多くの作品を生み出している）。

芳翠は直接的な視覚性よりも、思い出の感覚、つまり想起にもとづいて描くことを好む画家であると思われる。単一的な視覚性をそのまま絵画に写し取るのではなく、複数の想起を絵画のなかに描き込む（しかしそれらは写実的な単一的表面性によって抽象化されているようにも感じられる）。《琉球漁夫釣之図》は、特定の場所の記録としてのイメージを正確に有するものではなく、どちらかと言えば絵画的な訴求性のほうへと傾斜したものであると言えるだろう。こうした現れは、写真が大衆化してゆくこの時代の状況と複雑に絡み合いながら構築されたものであると推測される。

それでもなお、もろもろの想起はそれぞれに光学的で現実的なイメージと結びついていなければならないとするような良識が執拗に介入してくるかもしれない。しかし、映像のなかに登場する白銀堂という拝所の御神体である大きな岩によって、そのような良識はいかほどのものでもないということが指示されているのではないだろうか。つまり、あの岩は良識の強制力を無力化するようなより深い力であるのではないだろうか。それも、両者を「限定された」非器官的な感覚のなかに幽閉してしまうのではなく、「無理」において二つの非器官的な感覚（絵の糸満と現在の糸満）の振幅を可能にするようなものとして。

「現実的な真実」が存在するというのではない。「現実的な真実」と照らし合わせたときに誤りであるとされるような世界は、それ自身においては充足しており、それ自身他と異なるものとして表現されている。したがって問題となるのは、本作において、このような世界は果たして「現実的な真実」に従属しなければならないのか、ということである。同一的な世界においては共立しえないことをいかにして共立させるか。絵画と外延的現実を、表象としての物理的な時間性と表現としての内包的な時間性を、絵画における時間性と音響表現における時間性を、過去（1887年）と現在（2017年）を、混合しえない二つの非器官的な感覚を。絵画が描かれた「場所」は、時間的な広がりの中かで特定の地点を過去へと遡ることによって決して発見されることがない。その場所は、様々な要素が、時間的なあるいは空間的な広がりの中で組織されるよりも早く、すなわち経験可能な形態を身にまとうよりも早く相互に関係し合うような、ものごとの発生以前の潜在的な領域である。そしてわたしたちはそこに向かって現実化のプロセスを遡ることになる。

本展示において、作者は非器官的な身体力を体験者において感覚させるにとどまらず、そうした力そのものを

を外から肯定するような力を引き出そうとしているように感じられる。そのような外の力を、《沖縄海岸風景－糸満》における大きな岩に象徴させようとする筆者の解釈はあまりにも早急で媒介的なものかもしれないが、そうした解釈云々を抜きにしても、ひとつの身体を他と関係させるような力が、この展示における異なる世界のあらゆる身体を縫い上げているとは言えないだろうか。このような力は外の力ではあるが、物理的な因果律に従うような外在的な力ではもちろんなく、わたしたちの身体の内在的な力を世界の外から活気づけるような力、換言するならば、身体の根源的な力を肯定するような「より根源的な」力である。わたしたちは身体の「ために」、その都度身体を離れるだろう。

こうしたことから《沖縄海岸風景アップデート》は、その当初の印象を自ずとアップデートしていると言える。もしも当初の印象が、強く政治性を含むものであったとしても、新たな意味は政治性をも別のかたちにアップデートし、決してそれを捨て去るということはない。「より根源的な」力にとってみれば、大きく異なる1887年の沖縄の風景と現在の沖縄の風景とは、いずれかが上位であり、いずれかが下位であるようなヒエラルキーにおいて秩序化されることはない。両者は互いに異なる世界の沖縄でありながら、自らの属する世界の正統性に満足することはない。いずれにしても沖縄はこの先も変化するだろう。であるならば、両者はいずれもある時期の沖縄の固定的な姿であるということではなく、「ある時期」という基準で考えることのできない「変化」それ自体を表現するものであるということになるのではないだろうか。

鑑賞者は、無数の線を合成し共鳴させる《6 walks with metronome》における総合的な場から、ひとつの合成とそれとは別の合成とを振幅させる《琉球漁夫釣之図》のための沖縄音響合成）における結合的な場を経て、《沖縄海岸風景－糸満》における不一致の浜辺へと至る。それは「無理」をまたぐようなひとつの試みとして、あるいはひとつの賭けとして本展示を貫いている「旅」である。確かに、《琉球漁夫釣之図》は、山本芳翠がそのなかに描き入れたものを目にしたいくつかの特定の場所に基づいているのかもしれない。しかし「無理」としての「旅」が、そのような因果関係のあいだに対岸も見えないような大河を導入することになるだろう。旅によって作られる「場所」とはそのような意味における大河であり、それが否定を量産するような類似や対立を越えて世界を再び活気づけている。