

展評

「まぶさび」

京都大学総合博物館、2011 年 1 月 19 日～3 月 13 日

池野 絢子

「犀 ころ」

ガラス製の、両掌に載るほどの小さな書物の底に配された文字——篠原資明による、超絶短詩¹をあしらったオブジェ作品《サイコロ》だ。身体のかなな犀が、足を取られて俄に重心を崩す姿を思い浮かべる。「ころ」という語が少しばかり斜めに置かれてあるのも、突然のことに巨体を強張らせる犀の姿を思わせ、どことなく愛らしい。さらに反対の頁には、本物のサイコロがある。言葉とオブジェの透明な関係性から、ふとジョセフ・コスースの代表作《一つ、および三つの椅子》（一九六五年）が頭を過ったが、とはいえ《サイコロ》のうちで戯れる言葉の出自は、コスースの場合のように、「辞書」という形態の書物ではないだろう。送り返される先があるとするなら、むしろそれは（当然ながら）ステファヌ・マラルメの詩編である。

今から一世紀以上前に、マラルメが最晩年の詩編「骰子一擲」（一八九七年）において実現させたのは、エクリチュールと紙面の白との壮絶な出会いであった。後にポール・ヴァレリーが「彼こそが、ついに一紙面を星空の力にまで高めようと試みたのだ²」と熱狂的な調子で語ったように、この詩に鏤められた言葉は、純白の紙片のうちに輝く黒い星座である。二〇世紀を通じて試みられてきた、視覚詩（ヴィジュアル・ポエトリー）、あるいは具体詩（コンクリート・ポエトリー）——すなわち、言語の視覚性を詩の構成要素として取り入れる企ては、すべからくマラルメを父に持つと言っても過言ではない。そして、紛れもなく《サイコロ》は、この偉大なる「父」へと差し向けられた、ガラスの如き純粋な「書物」である。

なぜ展覧会を紹介するのに詩の話を持ち出すのか、と問われる向きもあるかもしれない。たしかに、「まぶさび」展に出展された作品群——超絶短詩オブジェ

1 超絶短詩とは、一九九〇年代初めから篠原が実践してきた新たな詩型であり、一）一語を二つに分離する、二）分離された語の少なくともどちらかが間投詞である、という二つの法則に則って制作される詩である。

2 ポール・ヴァレリー『ヴァレリー・セレクション』（上）東宏治・松田浩則編訳、平凡社ライブラリー、二〇〇五年、九八頁。

にせよ、透明素材と反射素材を用いた「まぶさび掛軸」にせよ、コンセプトとオブジェの対等性やマテリアルの「軽さ」は、いわゆるコンセプチュアル・アートの系譜に位置づけられるだろう。しかしながら、わたしが『まぶさび』展を通じて抱いたのは、これは詩的前衛の後裔に他ならない、という強い印象であった。というのも、これらの作品の基底にあるのは、「言葉」であると同時に「文字」であり、かつ言葉の持つ「あいだ」——すなわち、文字と文字との境に生まれる無言の空隙であるように思われるからだ。

そうした意味で、篠原の実践をいわゆるモダニズム詩の系譜に位置づけることは、必然的に浮上する解釈上の選択肢である。とはいえ、一九六〇年代日本の北園克衛や新國誠一による一連の試みや、はたまたエズラ・パウンドへと遡る道は、魅力的ではあるものの、ここで深入りすることは控えたい。むしろあえて注目したいのは、とりわけ前者のような正統派の前衛芸術家たちに比べ、篠原の身振りが一見したところきわめて古風であるということだ。会場を囲むように陳列された《定家宛て百人一滝》を挙げてみよう。それは百人一首の和歌を一首ごとに超絶短詩のかたち編み直し、滝に見立てて配列したものであるが、主題もさることながら、強調されるべきはそこで用いられる「方法」の古めかしさであろう。そもそも、超絶短詩もまた、音に着目することで語を多義性へと開く機知の技であるからには、掛詞という和歌の修辞に類するものであるが、ここではさらに百人一首の全首が「本歌取」されているのである。無論、篠原による「百人一滝」は、和歌の意味内容を借りるのではなく、その音を借りているのであって、伝統的な意味での本歌取には当たらない。だがそれは、藤原定家を念頭に置く限りで、きわめて正統な和歌の修辞を踏まえているようにも思われる。

中世において本歌取とは、古歌のなかからその都度もっとも適した「型」を引き出すことによって、人々がみずからの心情に普遍的な意味を賦与する方法であった。尼ヶ崎彬の言葉を借りるならば、そこで取られる本歌の文言とは、いわば人々が共有した「情念の〈型〉³」である。しかし、和歌の修辞のなかでも本歌取にもっとも重きをおいた藤原定家にとって、このレトリックは、たんに共通の鑄型におのれの心情を鑄込む身振りではなかった。むしろそれは、わざと古めかしい〈型〉を用いることで、逆説的に新しい心を喚起するための知的技巧であったと言える。定家といえば、百人一首を編纂した当の人物でもあるが、そう考えるならば《定家宛て百人一滝》は、コンセプトの上でも手法の上でも、定家という歌人の詩学を引き継ぎつつ、古歌に新しい今風の息を吹き込む試みであるといえ

3 尼ヶ崎彬『日本のレトリック——演技する言葉』ちくまライブラリー、一九八八年、一八四頁。

よう。

このような篠原の方法は、見方によっては「パロディ」とも理解できる。とはいえそれは、古いものに向きなおると同時に新しい詩型を創造する企てである限りで、ポストモダンの芸術に支配的な、過去とのアイロニカルな関係性への閉ざされを免れているかにみえる。そもそも、展覧会名の「まぶさび」もまた、「まぶしさ」と「さびしさ」を掛け合わせた篠原の造語であり、日本文化の伝統を踏まえつつ、現代において可能な新しい美的理念を示す語として提唱されたものであることを想起せねばなるまい。篠原の手にかかれば、ガラスやビニールのような透明素材もまた「近代」という名の鈍重な足枷を解かれて、伝統との晴れやかな邂逅を果たしさえするのである。

さて以上のように、篠原の詩的水脈の一筋は、二〇世紀の視覚詩から随分と時代を遡行したところに見つかったわけだが、ここで再び《定家宛て百人一滝》を仔細に検討すると、手法の上でもう一つ重要な特徴があることに気づく。すなわち、紫の線で縁取られた滝の形象だ。篠原によればそれは、本歌が滝によって碎かれ、滝壺へと落下し、ついには飛沫となって散る姿なのだという⁴。ここにおいて、先に述べた視覚詩との関係性が想起されるかもしれない。それに加えて興味深いのは、そこに空間的な上下が措定されていることである。マラルメの詩編が、紙面を「空」に、文字を「星」に置き換え、言葉を天空という不動の平面上に留め置いたとするならば、篠原の作品にあって、紙面はもはやそのような水平面ではない。星座であった文字は、天から地へと落下し、粉々に碎け散るのである。

この滝という形象は、象徴的である。その清冽な外観もさることながら、上から下へと向かう鋭い垂直性の運動を示しているからだ。滝のイメージが、篠原の創作において重要な位置を占めることはもはや確認するまでもないであろう。「まぶさびの滝」は篠原がさまざまな活動の折に一種のロゴマークとして用いてきたものだし、本展覧会においても《まぶさび鏡》ではアクリル・ミラーとアクリル・ガラスが、このマークの形状にあしらわれている。篠原の哲学における滝の象徴性に深入りすることは本稿の手に余るが、この形象を支えているのが彼の仏教思想、とりわけ空海のそれへの深い共感であることは附言しておく必要がある。そして《定家宛て百人一滝》にあって重要なのは、その滝が、縁取りを施されたのみで、実体は不可視であるにもかかわらず、視覚的な存在として作品の形

4 京都大学総合博物館平成22年度特別展「まぶさび展」関連イベント「篠原資明＋松井茂トーク・ショー」（京都大学総合博物館、2011年2月12日）での篠原の発言。

態にまで入り込んでいることだ。垂直方向の運動によって通常の言葉の様態を打ち砕き、それ自体が語の「あいだ」へと生成する滝——それは、天空から降り来る清澄な力なのである。

ところで、篠原のまぶさび詩のなかに次のようなものがある。

兜率より、ひかりなる、ひとしづく

(空に涙光る滝)

篠原自身の解説によれば、それは、空海が死体で夢に現れたときのことを詠んだものだという⁵。滝の形象が持つ上下の運動性が、仏教の世界観を背景として、ごく微かな水の動きのうちに表現されている。しかし、この一行を読んだとき、わたしが咄嗟に思い浮かべたのは、宮沢賢治の詩編「永訣の朝」の最終節であった。「おまへがたべるこのふたわんのゆきに／わたくしはいまこころからいのる／どうかこれが兜卒の天の食に変わって／やがてはおまへとみんなとに／聖い資糧をもたらすことを」。いまわの際にある妹トシへの想いを綴ったこの名高い詩編の最終節は、賢治の仏教思想を色濃く反映したものとなっている。恐らくは「兜卒」という見慣れぬ語彙がわたしに短絡的な連想を引き起こしたのだろう。ともあれ、賢治が死にゆく妹に届けようとした雪の一片もまた、天上からやってくる光のような結晶だったに違いない。そう思えば、この思い違いも、あながち的外れなものではない気がする。篠原の作品に現れる光の滝もまた、そのように、天から無常なる身へと注がれるものではなかったか。

5 篠原資明『まぶさび記』弘文堂、二〇〇二年、一五頁。