

言語の構造としての視覚藝術

Visual Art as Language Structure

奥津 聖

要旨

初期ルネッサンスのある時期から、絵画の中に文字を描くことはタブーとなった。遠近法的絵画は自然らしさを追及するものであったからである。二十世紀の欧米の前衛藝術はこのタブーに挑戦した。コンセプチュアル・アーティストたちはついには言語のみを用いた視覚藝術を生みだすに至る。藝術は一行の文章に集約されるというわけである。1989年『中国現代藝術展』でデビューした中国人アーティストの多くも言語をテーマにする作品を発表し始めた。しかしかれらの作品のコンセプトは欧米のそれとは別のコンテクストから生み出されたものである。この論文では、主として徐冰の作品を取り上げて、かれの問題の所在を内在的に考察することを通じて、かれの作品が言語の構造、言語の本質を問うものであり、言語の構造としての視覚藝術を成立させようとするものであることを明らかにする。

これは「イメージの解釈学の成立」における言語とイメージの問題を考察するための新たな素材を発掘する試みでもある。

徐冰 (Xu Bing) の〈天書 (Tianshu, A Book From The Sky)〉

ジョン・ケイリーは、「ある視点に立って見れば、徐冰の作品は、不浸透で反吸収的な (impermeable, antiabsorptive) 詩的作品の典型、バーンシュタインの言う『根源的に不透過なテキスト ('the radically impervious text')』である」と言っている^{#1}。吸収的 (absorptive) と反吸収的 (antiabsorptive) の差別は、チャールズ・バーンシュタインがかれの『詩学』で展開した差別である。ケイリーに従えば、それは次のようなものである。

「バーンシュタインは、排他的にではないが、absorptive である書と anti-absorptive である書との間に差別を立てる。全ての書は技法であるが、前者は読者の (自-) 意識的な注意を吸引する (absorb) 技法であり、後者はそのよ

うな吸引に異議申し立てをする。書それ自体とその技術を前面に立てる。「読むこと」が、意味に開かれた透明で透過性のある吸収的 (absorptive) な窓を通して「見つめること」として割り振られている場合には常に、読むことと読みうることに抵抗する。要するに、バーンシュタインは、とりわけわが国 (欧米) のように・・・吸収的 (absorptive) な可読性に支配された文化において、反吸収的 (antiabsorptive) な書の価値設定および価値創造的な可能性を擁護しようとしているのである。」

このような反吸収的書の特徴づける性格は、「藝術としての書、とりわけ詩に体现されている辞書外的 (extralexical) 文化形式」であり、「辞書外的形式は、詩の言語から読者の言語へと言い換えることのできない意味を表す形式」である。

ある意味で、あらゆる書は、吸収的でありかつあらぬ形式である。書においてわれわれは、そこに描かれた文字の意味を読むこともできるし、その表層の形式のみに着目し、筆墨のさまざまな形態を楽しむこともできる。この對概念が「排他的でない」と言われるのも当然であろう。言語を用いた藝術の中で、排他的に反吸収的な作品というものを想定することはかなり困難であろう。

ジョン・ケイリーが指摘する徐冰の〈天書 (Tianshu)〉はその珍しい一例となっている。徐冰自身、インタヴューに答えて、かれの〈天書〉で使用されている「これらの漢字は公平です。それらは世界中の人々を平等に扱います。アメリカ人はそれらを読むことはできません。中国人も読めません。私自身も読むことはできないのです。」^{#2}と語っている。

徐冰は、読むことのできない約4000字の偽漢字の木版可動活字を手彫りで作成した。これらはすべて辞書にない辞書外的な漢字である (厳密に精査すると『康熙字典』に奇用語句として掲載されているものが、一、二、確認されているらしいが^{#3}、それは徐冰の意図するところではないであろう)。さらにそれらの活字を判組して、手刷りで印刷する。印刷された紙片を繋いで長い帯を作り^{#4}、それらを室内空間に張り巡らす。それらは天井に何箇所かが固定されて、ゆったりと波を打つように垂れ流される。その帯の下の床の上に、伝統的な手法で綴じられた冊子本が並べられる。展示空間はこのようにして徐冰の図書館に変貌する。これが徐冰の〈天書〉であり、まさにバベルの図書館である。

1989年『中国現代藝術展』

徐冰の〈天書〉はここ数年、欧米の各地で紹介され、高い評価を獲得し、欧

米のアート・シーンにかれが拠って立つべき確かな地歩を築きあげる一助となった。しかし〈天書〉の着想自体は、ジョン・ケイリーの指摘するような、排他的な反吸収性を追及する欧米的美学の文脈から生み出されたものではない。

徐冰は、“Art Journal”誌のインタビューで、「わたしは *A Book from the Sky* を1987年に作りました。1988年に北京のナショナル・ギャラリーでわたしが最初にそれを展示した時、わたしは全てのスペース、床や天井や壁面を、偽物の言葉で埋め尽くしたかったのです。」¹⁸⁵と語っている。〈天書〉はかれのアーティストとしてのデヴュー作なのである。

わたしの手元にいま范叔如から借用した一冊の小冊子がある。1989年2月に北京の中国美術館で開催された伝説的な展覧会、『中国現代藝術展』のパンフレットである。

そこには118の作家、グループによる177点の作品名が掲載されている。表紙の中央にはユー・ターン禁止を示す赤色の交通標識らしきマークが刻印されている(図2)。時代を戻してはならない、われわれも後戻りはしない、という梁山泊の前衛戦士たちの悲壮な決意を伺わせる。『中国現代藝術展』を企画した高名潞(Gao Minglu)は、図版の最初に徐冰の作品を掲載している。ちなみに上位掲載順位は、徐冰以下、谷文達(Gu Wenda)、黄永砫(Huang Yongping)、呉山専(Wu Shanzhuan)、顧德鑫(Gu Dexin)、唐宋(Tang Song)、范叔如(Fan Shuru)、魏光慶(Wei Guangqing)、侯瀚如(Hou Hanru)、王魯炎(Wang Luyan)、梁紹基(Liang Shaoji)、王廣義(Wang Guangyi)、任戡(Ren Jian) 丁方(Ding Fang)、張培力(Zhang Peili)といった具合で、錚々たる顔触れである。侯瀚如のパフォーマンスの共演者、楊傑昌(Yang Jie Cang)は、2000年の上海ヴィエンナーレのキュレーターとなった。呂勝中(Lü Shengzhong)にいたっては70番台に名前を挙げられてはいるが、作品の写真は掲載されていない。

1989年『中国現代藝術展』の具体的な内容やその持つ歴史的重要性については別稿を要するが、ここでは図版の1ページ目に、谷文達と共に掲載された徐冰の〈天書〉(図3)は、〈析世鏡〉と名付けられていることに注意を喚起するに留めておこう。英訳は、〈A Mirror to analyse the World〉であり、〈世界分析鏡〉ということになる。ふたつのタイトルは、後述のようにある意味でまったく逆の意味を担うものである。

蒼頡作書

徐冰は、『バベルの図書館』の中で、「私の作品の多くは「書き言葉（書）」と関係があるのだが、私は、それらを説明しなければならないことをいちばん恐れる。ひとつの作品が言葉で明らかに説明されうるなら、その作品には存在する意味がないのだと私は信ずる。」と留保しつつも、「自分の作品のひとつを説明しなければならない状況に陥るごとに、私は『淮南子』の中の蒼頡の伝説を思い出す。』^{#6} と言っている。『淮南子』の卷八、本経訓、四の「昔者蒼頡作書、而天雨粟、鬼夜哭。』^{#7} という記述が蒼頡の伝説の出典である。「むかしのこと、蒼頡（黄帝の臣）が始めて文字を作ると、天は粟の雨を降らせ、鬼は夜哭きした。」というのである。蒼頡は、靈光を放つ四つ目の怪人として知られる伝説的人物で、漢字の創始者とされている。

このエピソードは単独のものではなく、伯益のエピソードと対を成している。すなわち、「伯益（舜の臣）が始めて井戸を掘ると、龍は黒雲に乗って去り、神は崑崙に逃がれ住むようになった。」というのがそれである。天が粟を降らし、鬼が慟哭し、龍が玄雲に登り、神が崑崙に棲むようになったのは、「知能が増大するにつれて、徳が薄くなる〔のをおそれた〕からである。」とのみ『淮南子』は説明し、「そこで周鼎には、〔名工として知られる〕倮が指を噛んでいる像を彫りつけ、大巧をなすことの戒めとした。」と結んでいる。

これは言語、技術、藝術に対する根源的批判であり、卷八、本経訓、四の末尾に、それら分析の人間知に対するものとして「瑤光」という概念を呈示する。

「不言の弁（言葉ではあらわし得ない真の知）、不道の道（道とせざるの道、世にいう道を超えた道）にして、もし通ずことありとすれば、それこそ〔無尽蔵の叡知を蔵した〕天の府と称すべきであろう。いくら取っても減ぜず、いくら酌んでも竭きず、〔それでいて〕そのよって生ずる淵源のわからぬもの、これを瑤光という。瑤光とは、万物を養い育てるものである。』^{#8}

瑤光は世界を分断し、分析するものではなくすべてをひとしなみに養い育てる光である。楠山春樹氏は、この個所の『莊子』齊物論との類似を指摘し、瑤光は『莊子』の葆（宝と同義）光であり、「瑤光・葆光のいずれにせよ、世俗的な分別を超えた、無限の叡知を象徴する語である」と語釈している^{#9}。

しかし、何故蒼頡が文字を作ると、天が粟の雨を降らせ、鬼が夜哭きするのだろうか？『淮南子』の記述は解釈を要するようである。

後漢の『論衡』の著者王充は、天が粟の雨を降らすのがどうして凶兆なのかと疑問を呈している。

「論説家の書物に書き著されている意見には、どれも「天が穀物を降らすのは不吉である」といつている。伝書には、「蒼頡が文字を作ると、天は穀物を降らし、鬼神は夜声をあげて泣いた」とある。これこそ極めて悪い反応唱和であって、いったいどうして穀物ができる方法といえようか。だが天から雨が降ってきて調和してさえ、なお善だという。まして出来上がった穀物が雨とともに降るからには、なおさら善である。」¹¹⁰ と、『淮南子』の記述を論難している。「極めて悪い反応唱和（凶悪之應和）」というのは、「蒼頡作書」と「天雨粟」とは何らの対応関係もないということである。

また別の個所では、「天雨粟」を一応、乱のきざしの現れであり、それを一種の凶兆と認めつつも、このエピソード自体をうそだと言っている。

「伝書に、「蒼頡が文字を作ると、天は靱を降らせ、鬼は夜泣きをした」とある。これは文章ができて、乱のきざしが現れたことをいったものだ。だから怪しげな変異として、天が靱を降らせ、鬼が夜泣きをするようになったのである。いったい天が靱を降らせ、鬼が夜泣きするというのは事実だろうが、それが蒼頡の文字作成に応じたというのはうそである。」¹¹¹

「天雨粟」は、王充によって、ありうる自然現象として説明される。かれは建武三十一年に、陳留郡で穀物が降った例を挙げ、ひえの実に似たこの穀物は夷狄の地に産出したのだが、かれらは穀物を食さないのて放置され、それが風に運ばれて中国の地に降り注いだのではないかと推理する。「鬼夜哭」という変異も、王充にとっては何らの変異でもない。かれは『論衡』訂鬼第六で鬼論を展開している。ひとが死んでその精神が鬼になるのではなく、ひとの思念・想念が鬼を生みだすのであって、その原因は疾病である、というのがかれの基本的立場である。

かれによれば、これらの異変は、蒼頡作書とは無関係であり、「ひょっとして当時、蒼頡がちょうどまい具合いに文字を作り、天がちょうど靱を降らせ、鬼が偶然夜泣きをしたのだろう。そして靱を降らせ、鬼が泣いたりするのは、それなりのわけがある。ところが世間では、文字に連れてこれらが起こったのを見て、文字の発明が生んだ乱敗の現象が、早速出てきたと思ったのである。」¹¹²と、取り付くしまもない。

荘子の根本思想に依拠する『淮南子』の文脈を無視すれば、作書自体も何が悪いのかということになる。

王充は、河凶洛書の伝説を引き合いに出して、「そもそも黄河が八卦図を出し、洛水が洪範書を出したのは、立派な帝王の現れるめでたい印である。・・・

天地は河図洛書を作ったが、蒼頡の文字を作った、そのしわざは天地と同じく、その趣旨は鬼神の考えに叶っているから、何をそしり何を憎んで、初を降らせ鬼が夜泣きするような怪異を起こしたのか。天地や鬼神が、もし人間が文字を持つことを憎むならば、彼らが河図や洛書を出したのはまちがっている。』¹³と蒼頡作書そのものをも擁護する。河図洛書こそ天書である。

徐冰は、「蒼頡が言葉にも絵にも似ていないそれら（書）を発明するやいなや、天はたいへん驚いて粟の雨を降らせ、鬼は恐れにうちひしがれて夜どおし泣いた。」と、このエピソードを紹介し、天雨粟、鬼夜哭の理由を「天は、このとき以降を人々が無為に過ごし、重大なことを無視し、国を棄て、空虚な言葉遊びに現を抜かして私利を追い求めるのではないかと危ぶんだ。よこしまな心はやがては餓えるのであって、天からの粟は災難のための用心であるばかりでなく、警告でもあったのだ。鬼は、もしも自分たちの行動がそれらの記号で記録されたならば、力が奪われてしまうと恐れた。ここから「天地を嚇し鬼神を泣かす」の成句が生まれた。」と説明している。

これはほぼ古注（特に高誘）に従っている。【論衡】の「伝書言」に対する語釈にも「淮南子本経訓の文。高注（高誘による注釈）に、「蒼頡は始めて鳥跡の文を視て、書を作りし者なり。書契あれば詐譎萌生し、詐譎萌生すれば本を去って末に趨き、耕作の業を棄てて錐刀の利を務む。天その将に餓えんとするを知り、為に粟を雨らす。鬼は書文の効かす所となるを恐れ、故に夜哭す」と。許慎注（意林に引く）では、「文字を造れば詐譎が生ずるので鬼が哭した」としている。』¹⁴と、ある。

蒼頡の書は、天書ではなく、まさに世界を分析するための道具である。言語の徹底的な批判者荘子はまた分析知の批判者でもあった。葆光を極致とする荘子の根源的な思想に連なりつつ、言語の構造そのものを解体し、再構成してその本質を暴き立てることを徐冰が、処女作のコンセプトとするのであれば、〈世界分析鏡〉こそがふさわしい作品名であった筈である。

かれは蒼頡や歴代の中国皇帝や毛沢東のごとく、新たな言語の創始をこそ目論むのか？

徐冰のホーム・ページ上にひらひらと優雅に舞う蝴蝶は、荘子の蝴蝶ではなかったのか？

新英字書道

徐冰は、ホーム・ページ上で、〈天書〉を「A Book from the Sky 1987-1991」²¹⁵と記し、かれの過去のプロジェクトの一つとして紹介している。

しかし最近プラハのナショナル・ギャラリーで催されたかれの個展は、《ルネッサンスの城での天書》展と名付けられている。これは〈天書〉を古典的な欧風空間の中に展開したもので、それ以外にも1994年に始まるシリーズ²¹⁶〈新英字書道入門教室〉やチェコの有名な詩を新チェコ字書道で書いた作品なども含まれ、漢字をモチーフにした徐冰の仕事を複合的に紹介するものとなっている。

〈新英字書道入門教室〉は、ギャラリー空間を〈新英字書道〉を学習する書道教室へと変貌させる。

かれは〈天書〉で、存在しない漢字を創出したが、〈新英字書道〉シリーズでは存在しない漢字ではあるが、あるルールを学べば、英語国民には理解できる漢字まがいの英字表記法を考案した。

例えば、アルファベットのAは、合という漢字の口を除いた部分、Bは、こざと偏、Cは、匚、といった具合にその形態から容易に英字を類推しうる漢字の構成部分（中にはQのように偽造の構成要素まがいをも含む）を英字に割り当てる（図6参照）。

一つの英単語は、一つの新英漢字？（正方形のイメージ）に変換される。例えば、Itは、工と丁を並べて四角形に合成して一語になる。

英単語は正しい順序で読まなければ意味をなさないの、正方形のイメージを形成する場合に一定の法則を設定する必要が生ずる。これは、英文のタイピングによって漢字を入力するコンピューター・ソフト、蒼頡入輪法（補遺参照）と同様に、われわれの言う書字の三方位に（「左から右へ」「上から下へ」「外から内へ」）従っている。

図6、新英漢字表の左下のイメージは、従って、まずGが左側に偏まがいに置かれ、次に「左から右へ」と移り、右上にAが置かれ、更に「上から下へ」進んでNが配され、最後に「外から内へ」とGが記される。このイメージは、かくしてGANGを意味する新英漢字となるのである。

図版、新英漢字表の左上の表題は、「上から下へ」、「左から右へ」と読むと、SQUARE WORD ELEMENT AND STROKE ORDER（正方形の語の要素と筆順）という英文となる。

〈天書〉は、静止したインスタレーションであったが、〈新英字書道入門教

室〉は、教室であることによって観客とのインタラクティブな関係性を獲得している。1998年に発表された〈あなたの名前をどうぞ〉は、新英漢字のテキストをパネルにして壁面に立て、その前に机と椅子が置かれ、机上にコンピューターとプリンターが置かれたミクスド・メディア・インスタレーションである。観客がコンピューターに自分の名前を英字で入力すると、モニターに新英漢字が投影され、プリンターで印字すればその紙片を観客は自宅に持ち帰ることが出来る。インタラクティブな関係性は一段と強化され、そのことが欧米や日本の観客の人気を獲得する一助ともなった。

一連の〈新英字書道〉シリーズは、存在しない漢字の創出という点では〈天書〉に連なるものである。しかし両者は決定的に異なっている。〈天書〉の言語はいっさいの意味に閉ざされている。だからこそジョン・ケイリーが反吸収的 (antiabsorptive) な作品と位置づけることができたのである。

それに対し、創出された新英漢字は、明確に意味を伝達する。まったく吸収的 (absorptive) な作品である。

また〈天書〉は、徐冰も言ったように「公平な」作品であった。それに対し新英漢字は、英語を解さない人々にはたちどころにまったく理解しえない不透過な作品と化す。これは不公平である。

〈天書〉から一連の〈新英字書道〉シリーズへの変化は、ジョン・ケイリーの立場から見れば、退嬰と断定せざるを得ないであろう。

しかしこの問題は微妙な点を孕んでいる。たとえば最近の作品〈身外身 (Shen Wai Shen (Body outside Body) December 2000)〉は、『西遊記』の中国語、韓国語、日本語の三つのヴァージョンの引用から成っている。一語一語が一片の紙上に印字されている (ひらがなは二語の場合が多いが)。中国語のヴァージョンであれば、それは中国語として意味を成す。しかし中国語の紙片の下には韓国語と日本語の引用が隠されている。観客は好きな紙片をはぎ取って持ち帰ることが出来る。ここでは透明なガラスが次第に所々不透明に成っていくように目論まれている。観客が作品を解体し不透過なものに変えていくのである。〈新英字書道〉から〈天書〉への変換の過程そのものがここで問われていると言えるかもしれない。この問題は、谷文達の代表作〈“United Nations”シリーズ〉の問題とも関連しており、次節末尾で触れる『混成的 (Hybrid)』という中国現代藝術における重要な概念を問う予定の別稿に委ねたい。

李白「静夜思」の脱構築

例えば、谷文達 (Wenda Gu) の “Post Translation & Rewriting of Tang Poem No.2” という奇妙な作品について考えてみよう。これは2000年9月に宇都宮美術館²¹⁷で行なわれたパフォーマンス (図7) であり、中国藝術網 (eChinaArt.com)²¹⁸ はそれを次のように報じている。

「パフォーマンス・アーティスト、谷文達は、特別仕立ての輝紅色のシルクのベルベットを着用している。この衣装は半分は伝統的な儒者の礼服、半分は欧風のタキシードという具合に対称的に構成されている。儒者の衣服の部分には、中国人の毛髪を用いて、偽の英文が刺繍されている。タキシードの部分には、英人の毛髪によって、偽の篆字が縫い取られている。共演者のメラニー・イーストバーンは日本の伝統的な着物を身に纏っている。」と。

人間の毛髪と偽の言語から成る谷文達のこの風変わりな衣装は、かれの現在進行中の壮大な連作 (“United Nations”)²¹⁹ の世界を直接的に示唆すると共に、その衣装自体がその小宇宙ともなっている。

谷文達が瞑想している間に、メラニー・イーストバーンが原文を聴衆に呈示する。原文とは、李白の唐詩【静夜思】であり、そのバイナーによる英訳²²⁰である。

床前明月光、 So bright a gleam on the foot of my bed-
疑是地上霜。 Could there have been a frost already?
舉頭望明月、 Lifting myself to look, i found that it was moonlight.
低頭思故郷。 Sinking back again, i thought suddenly of home

この五言絶句には数種のヴァージョンがあり、日本で膾炙されているものとは、たった二語ではあるが異なっている。「床前明月光」は「床前看月光」、「舉頭望明月」は、「舉頭望山月」というのが日本では一般的である。ちなみに松浦友久氏の日本ヴァージョンの訳²²¹は、
「静夜の思い。

寝台の前にさしこんだ月光を、じっと見る。もしかしたら、地上においた霜なのかと。顔をあげて山の端の月を望み、顔をふせて遠い故郷を思うのだ。」となっている。

中国で一般的に流布している谷文達の採用したこのヴァージョンは、寝台の前に月光が差し込んでいるという一種の自然描写から始まっている。純粹に客観的な描写である。李白は差し込む月の光をまだ月の光として見てはいない。

一瞬それを地上におりた霜なのかと見誤ごう程である。しかしふと見上げると頭上に煌々と月が輝いている。あ、これは月の光だったのか、という新鮮な驚きが李白の心に生ずる。その瞬間、故郷でも見ることのできる同じ月の輝きが、卒然として李白に望郷の念を惹き起こすのである。

これに対し、日本ヴァージョンの李白は最初から望郷の念に捕らわれつつ月の光を看着いる。月光を地上におりた霜ではないかと訝るのは、それが故郷を思わせるものだからである。煌々と輝く普遍的な月ではなく、山の端の月を看着故郷を思う。ここでは、地上におりた霜も山の端の月も故郷を指示する媒介者として機能している。李白の思う故郷が特定できない以上、このヴァージョンが不可能と断定はできないにしても、あまりにも日本的な風情と情緒に満ちあふれていると感じるのは私だけであろうか。日本人が素直にこのヴァージョンの方を受け入れたのもむべなるかなである。

谷文達がこの唐詩を選んだ理由は定かではない。伝統的な中国的教養人の手になる詩であれば何でも良かったのかもしれない。かれがこの詩を取り上げたのは、この詩を、そしてこの詩に象徴される「伝統的な中国的なるもの」を換骨奪胎して、全く別の文脈へと再構築ないしは脱構築（あるいは無意味化）するためである。唐詩のPost Translation & Rewritingとは何か？

中国藝術網には、

「以 Witter Bynner 的英譯本此詩之音韻譯回成漢語」と説明されている。すなわち、バイナーの英訳の意味内容は無視して、その音声に疑似的に対応する音を持つ漢字を当てて漢文もどきを作成するというものである。

例えば、So bright a gleam on the foot of my bed-の場合、

Soには、搜 (sou)、brightのbには、捕 (bu)、riには、癩 (lai)、ghtには、蝨 (te) を割り当てて、So brightを

搜捕癩蝨と訳し返すという訳である。同様の作業を経て、So bright a gleam on the foot of my bed-は、

搜捕癩蝨

餓割狸狎

昂澤府的阿婦賣敗徳

と漢訳？される。四声の差異に縛られることなく、しかもかなり大胆に英文の音節を分断して細部の差異にこだわらずに（例えば、lとrの差異の無視等）漢字を選択するのであるから、この言語遊戯はほとんど谷文達の恣意に委ねられている、と言わざるを得ない。

更にこれを谷文達は、漢字の意味に従って、Tracking down its catch, leprous, cuts the fox and gazelle hungrily, as a woman sells bad morals in Ang Pond Mansion,と英訳し返すのである。蠧とは、中日辞典^{#22}には「(古書に見える) 苗の害虫」とある。癩病やみの害虫とは、随分ひどい言い回しであるが、後半の部分と併せ読めば、娼窟に出入りする腐敗した顧客を比喻するものであろう。狸鈴もまた同じ謂であらう。敢えてこの句を訳せば、「癩蠧を搜捕し、餓へて狸鈴を割き、昂澤府(売春窟の名であらう)の阿婦、敗徳を賣る。」とでもなろうか。

以下参考のために全文の残りの部分も掲げておこう。

哭的賊兒、還服病蛾、裸婦肆打惹弟。

her crying baby cunningly eats an ill'd moth, the woman want only beat the child, who asked for it.

樂夫亭蘊塞埠、途路客哀坊徳、晒大注是夢淚涕。

Vails Kils of haze over the Happy Man Pagoda, a walker sucks the muddy water tears in her dreams,

性可淫、拜客惡寒、愛燒殺、蹬驪傲婦紅。

he who comes along this road is sad in FangDe, burning with the desire to slaughter, the loose, haughty red lady rides on her horse to visit a friend.

詩聖李白の美しい唐詩『静夜思』は、以上のように無残に解体されて、現実の中国の悲惨な暗部を照射する漢詩へと変貌させられる。しかしこれが谷文達の狙いなのか、もしそうであるとすればこれは見戯に等しい悪戯けに過ぎないと私には一見思われる。

“United Nations” シリーズとこの作品との間に、〈天書〉から一連の〈新英字書道〉シリーズへの変化と同様の乖離を感じざるを得ないのである。

たとえば、海外に移住して活躍している中国人アーティストとしての自己の同定を問われて、徐冰は、
「社会主義の10年、文化大革命の10年、経済改革と開放の10年、それを経てわたしは今、10年を西洋で過ごしてきました。わたしのような人間はとても複雑でしかも豊かなバックグラウンドを持っています。わたしたちはあらゆる環境を生き延びてきたのです」^{#23}と、答えている。

アート・ジャーナル誌のインタビューの中で、同様に谷文達は、「わたしを知的に育んだものは、次の四つの要因の帰結なのです。わたしがそれによって成長したマルクス主義のイデオロギー、今日私が存在している資本主義的現実世界、私の持つ極度の中国性と、世界市民としてのわたしの存在、の四つです。」²⁴と述べ、さらに「私は、両方のシステムと両方の文化を経験することから利益を得ました。私は地球規模の文化の統一に興味があります。」と続けている。

両者は、同様のことを語っているようで微妙に異なってもいる。谷の振幅はより宏大であるように見える。このようなかれらの出自の複雑さを、「混成的 (hibrid)」と呼ぶことも可能であろう。それは谷の言うような「統一」された状態ではなく、むしろすべてがそれぞれの仕方で同居し対等の資格で存在している状態と言えよう。

徐冰のインタビューを掲載しているVirtual Chinaの「Xu Bing: Twixt East and West」という標題は示唆的である。Twixtは、どっちつかずの状態を的確に表している。

書道の脱構築と機械書道

Wang Nanming は、「なぜわれわれは徐冰の〈新英字書道〉を批判し、Liu Chao の〈機械書道〉を擁護すべきなのか」²⁵ というエッセイにおいて、徐冰の徹底的な批判を展開している。かれは書道の脱構築を目指す前衛的な書道展を組織したり、同時代の中国前衛藝術の安易に商業化していく傾向に警鐘を鳴らし続ける批評家である。またかれ自身、墨で抽象的に描画した紙の球のインスタレーション (図8) で知られる、上海のコンセプチュアルなアーティストでもある²⁶。

かれは、徐冰の〈新英字書道〉は、海外在住の中国人アーティストとしての、かれの侍する「新植民地主義の立場 (his neo-colonialist status)」をますます明白なものにした、と批判するのである。かれが徐冰を批判するのは、ひとつには「『中国らしさ』の西洋的な定義に追従する作品をかれが制作」しているという点であり、もう一点は徐冰が「中国における固有の前衛藝術を軽視」する発言をしているという点である。

かれは徐冰の発言を引用する。

「〈新英字書道〉という作品のプロモートは、解放後直後の中国における大規模な識字能力拡大運動と色々な点で似ている。〈新英字書道〉を学ぶ場をど

らんどん拡大し、短時間の訓練学級を開校し、教育素材を販売していきたい。これはいわば苦悶のために苦悶する『藝術制作』よりも意味深い。わたしの作品が、同時代藝術の中心的概念から離れていけばいくほど、わたしの作品はますます藝術のリアル・ポイントに近づいていく。わたしは自分の作品が、ほとんど無視されている一般人民に実践的に貢献することを願っている。」

この発言に対して、先ず、「〈新英字書道〉は、同時代藝術の枠組みから離れてなぞいない。それどころか同時代藝術として梱包された製品以外の何物でもないではないか」と反論する。

どうも二人の間で同時代藝術の意味付けにずれがあるように思われる。Wang Nanming にとって徐冰らを含む同時代藝術は商業主義に汚染された批判すべき対象に過ぎない。〈新英字書道〉によって、海外において一種の世俗的な成功をかちえた徐冰にとって自らもかつてはその中心概念へと近づこうと腐心した(筈の)同時代藝術は、苦悶のために苦悶する藝術であり、今や一部の知的エリートに属すものにすぎない。「人民のための藝術」(図4)というかれの新たなスローガンは、毒を含んだ諧謔というわけではなさそうだ。本来、「天書」の批判的概念は、毛沢東の言語による権力的統治に対する批判という側面を色濃く蔵していた筈なのだが。

徐冰は、かつて谷文達とともにArt Journal誌のインタビューを受け、つぎのように語っていた。

「芸術は人民に奉仕すべきものであると私は信じています。これは毛沢東の思想です。今を生きる芸術家は毛沢東から何かを学ぶことが可能です。一見そう読むべきように思えるような仕方、つまり左から右へと文章を読み進めてみると、全く意味を成さなくなるような作品を私はかつて作ったことがあります。しかし上から下へ、右から左へと読めば意味の通った文章になります。このテキストは毛沢東の『文藝講話』から取りました。もし水平に読むと正しい意味を得ることはできません。でもそれが毛の講話だという感覚はそれでもあることはあるのです。」と。

これは、〈新英字書道〉を構成する作品の一つで、横書きの漢文の体裁を取った作品であろう。わたしは当時これを読んだ時、毛の講話は、上から下へ読むべきものを、水平に読むようなもので、無意味だという批判だと、うっかり誤読していた。谷文達もそれに続けて「そうそう、人民に奉仕するものとしての藝術。それは毛の思想です。」と応じている。二人して毛の思想を一種の学べき反面教師として揶揄しているもののみ思っていたのである。人民への奉

仕という思想は言語を創出する統治者、権力者のものであって、藝術家のそれではありえない。天書の作者、徐冰は、本気で蒼顔になろうとしていたというのであろうか。それともかれの中で何かが変わったのか。

Wang Nanmingの批判に戻ろう。

「漢字の部首や成分構成を用いて英字の書かれる仕方を変えること」は、「西洋を中国文化によって変化、改良しようとする新儒教主義者やロゴス中心主義的な中国の文人的理論家たちの幻想を培養」するだけであり、〈新英字書道〉は、「無意味で空虚な練習」にすぎないと言う。

しかも、筆は今日の中国では書く道具ではもはやなく「伝統的な書道でしか使われない」。したがって「西洋人に英字を書くのに筆を使わせることは、一種のゲームと化した『中国らしさ』にはかならないと指摘する。

これは、「西洋で生き残ろうとするアート戦略」にすぎず「このような戦略は中国の現実から完全に遊離したもの」であり、「西欧の覇権主義によって『中国的』と規定された概念や素材」を用いている限り、「中国それ自体によって展開された概念に由来するイメージたりえないもの」である。

Wang Nanmingは、「〈新英字書道〉は、中国、西欧いずれの文化的なアレナにおいても無力」だと、断定する。

なぜなら、Wang Nanmingにとって、「中国的なロゴス中心主義の脱構築こそ、文化の問題に関する中国人アーティストの中心的な焦点」となるべきものであって、「中国の根本的問題に深く切り込むこと」、「コンセプトualであると同時に文化的に方位付けられていること」こそが目指されなければならないからである。

「中国的なロゴス中心主義」的な改良主義的アーティストや批評家たちから、徹底的批判にさらされてきた徐冰ら、かつての梁山泊の前衛たちは、今や新しい世代の逆批判の対象となってしまったようである。〈新英字書道〉や最近の一連の活動に限って言えば、Wang Nanmingの批判は当たっているとわたしにも思われる。

では、かれが推奨するLiu Chaoの〈機械書道〉とはいかなるものか？

「Liu Chaoは、書道のプロセスをコンピューターが再現するようにプログラムする。観客は、唐代の書家、顔真卿の書がコンピューターによってモニター上に、一筆ごとに模写されていくのを文字通り目撃する」

Liu Chaoはもともとコンピューターのプログラマー出身のアーティストだということであるが、詳細はわたしにはわからない。ネット上に掲載されてい

るかれの〈機械書道〉（図9）は、一筆ごとではなく、一語ごとに顔真卿の書が辿られる仕掛けになっている。この制約は致し方のないところであろう。もう一つネット上で見ることのできる心一文字を描いた作品は、静止画像であり、右上に作者の落款が押されている。現代書法機器というのがその作者名である。これも実際には動画作品であろう。

これは、Wang Nanmingによれば「コンピューター時代の書のマニフェスト」であり、「伝統的書道の死の弔鐘」である。

徐冰が「西欧における『中国らしさ』を演じるために書道のプロセスを利用」したのに対して、Liu Chaoは、「中国における挑戦的概念を伝達する為にコンピュータ・プロセスを利用」する。

Wang Nanmingは、これをまた「同時代的であること、日常的であることを今日の藝術に注入する作品」であると指摘してかれの批判の幕を閉じる。もしそうであれば、「中国、西欧いずれの文化的なアリーナにおいても」有力であるということになろう。かれらの今後の展開にも注目する必要があるであろう。

徐冰と谷文達の次の世代に属す、張涓（Zhang Huan）の横浜トリエンナーレに出展された最新作（図10）は従来の嗜虐的パフォーマンスに言語の問題を混在させている。顔に文字が書き込まれ続けて行くことによって、最後は判読不能の黒一色の顔面と化す。邱志傑（Qiu Zhijie）がかつて《蘭亭、序言千回》（1986/97）において同様の着想を展開したことがある。これは序言を何回も上書きしていった最後は紙上の黒いインクの固まりになってしまうという作品であった。着想を邱に借りたと思われるが、中国人アーティストに共通することだけがここにはある。これも書道の脱構築の過程を見えるものを目指すものと言えよう。

補遺 蒼頡入輸入法

英文のタイピングによって漢字を入力する方法に、Chu Bang Fuが開発した蒼頡入輸入法（The Cang Jie Input Method）という方法^{註27}がある。これは漢字を諸要素に解体し、それらをキーボード上のアルファベットに割り当て、タイピングすることによって解体された諸要素を再構築することによって漢字を成立させて入力するという方法でありかなりの熟練を要する。

割り当ては四つのカテゴリーに従ってなされる^{註28}。

最初の組は、哲学的セット（Philosophical Set）と呼ばれAからGまでの

七文字である。Aは日、Bは月で、これら（陰陽）が哲学的セットの最上位概念である。C D E F Gは、金、木、水、火、土の五行（五元素）に割り振られる。かくして陰陽五行にAからGまでが配当される（図11）。

従って、A Bと入力すれば、明という漢字が得られるわけである。

次の組は、運筆セット（Pen Strokes Set）で、HからNまでの七文字が、竹、戈、十、大、中、一、弓に宛てられる。Hは、それだけで竹を入力することができると同時に、竹という漢字の運筆の最初の要素である「左下への払い」を示す要素ともなりうる。例えば、H Aで白を入力することができるのである。Iは、戈と戈の運筆要素の「点」でもある。運筆とはいいながら永字八法との対応は見られない。

三組目は人体部分セット（Body Parts Set）で、OからRの四文字が、人、心、手、口に振られる。

最後は、漢字形状セット（Character Shape Set）で、上記以外の漢字の要素を集約している。S T U V W Yの六文字に、尸、廿、山、女、田、卜が宛てられる。

残りのXには、難が、Zには、重が割り当てられている。

X Zを除く二四文字は、それぞれにそれぞれの要素が含む数個の細部ともなりうる。二四の主記号[#]に、合計八七の二次記号^{#*}が振り分けられている。例えば、Oは、先ず人であるが、人ベンでもあり、兵の最初の二画、年の最初の二画、今の最初の二画、家の最後の二画、久の最後の一画でもある。

漢字の構成の順序には三種類ある。一つは「上から下へ」であり、例えば、車は、十と田と十に分解され、J W Jの順に入力する。これは一般的な書き順とは異なっている。一つは「左から右へ」であり、例えば、井は、J Jである。あと一つは「外から内へ」であり、例えば、甘は、外側の甘から内側の一の順になり、T Mと入力することで得られる。

この三つの順序は、基本的には漢字を書く順序であり、これを書字の三方位と捉えることができる。普通われわれはこの三つを複雑に絡み合わせて書字という行為を行っている。例えば、且を例に取れば、一画から二画目へは「左から右へ」、三画から四画目は、「外から内へ」であるし、また「上から下へ」でもある。最後の一は「上から下へ」である。

一つの漢字の入力に一つの方位しか選択できない蒼顔入輸法は、実際の筆順に拘泥することはできず、例えば且を月と一に分解して、「上から下へ」の方位を選択して、B Mとタイプすることによって且を得るのである。

更に漢字は三つのユニットに分別される。例えば輓は車と免の二つのユニットから成ると見なされ、車は、中央の田を略してJJ、免は四つの要素の三番目が略されて、NAUと打鍵することで得られるように簡略化が計られている^{注31}。最大で五つのアルファベットですべての漢字の入力が可能となっている。

熟練すればかなり簡単に漢字入力ができそうではあるけれども、どれだけの人が実際に利用しているのかわからない。ただ考案者たちは、外国人が漢字の複雑な構造を学ぶ方法としても非常に効果的であると宣伝している。

注釈

^{注1} John Cayley “Writing (Under-) Sky, On Xu Bing’s 《Tianshu》”
(<http://www.shadoof.net/in/ts.html>)

^{注2} “Non-Sense in Context: Xu Bing’s Art and Its Oublics,” interview and translation by Janelle S. Taylor, 《Public Culture》5:2 (Winter 1993) p.327

^{注3} John Cayley同上、注3

^{注4} 最近では、最初から長大な紙に印刷することが可能となった（図版1参照）。

^{注5} Simon Leung with Janet A.Kaplan, “Oseud-Languages: A Conversation with Wenda Gu, Xu Bing, and Jonathan Hay” in “Art Journal” 1999, fall

^{注6} 【バベルの図書館】高山宏他著、ICCカタログ、1998

^{注7} 以下『淮南子』の引用は全て、新釈漢文大系54『淮南子』上、楠山春樹、明治書院から。この個所の原文と書き下ろし文は、

「昔者蒼頡作書、而天雨粟、鬼夜哭。伯益作井、而龍登玄雲、神棲崑崙。能愈多、而德愈薄矣。故周鼎著倬、使銜其指、以明大巧之不可爲也。」

「昔者、蒼頡の書を作るや、天、粟を雨らし、鬼、夜哭す。伯益の井を作るや、龍、玄雲に上り、神、崑崙に棲む。能愈々多くして、徳愈々薄ければなり。故に、周鼎には倬を著はして、其の指を銜ましめ、以て大巧の爲す可からざるを明かにす。」

^{注8} 原文は「不言之辯、不道之道、若或通焉、謂之天府。取焉而不損、酌焉而不竭、莫知某所由出、是謂瑤光、瑤光者、資糧萬物者也。」書き下ろし文は、「不言の辯、不道の道、若し通ずる或らば、之を天府と謂ふ。焉を取れども損せず、焉を酌めども竭きず、其の由りて出づる所を知る莫し、是れを瑤光と謂ふ。瑤光とは、萬物を資糧する者なり。」

^{注9} 新釈漢文大系7老子莊子 市川安司・遠藤哲夫、明治書院

莊子内篇齊物論第二の当該個所の原文と書き下ろし文は、

「孰知不言之辯、不道之道。若有能知、此之謂天府。注焉而不滿、酌焉而不竭、而不知其所由來、此之謂葆光。」

「孰（たれ）か不言の辯、不道の道を知る。若し能く知るもの有らば、此を之れ天府と謂ふ。注げども滿たず、酌めども竭きず、而して其の由って來る所を知らざる、此を之れ葆光（ほくわう）と謂ふ。」

語釈に、葆光とは「蔽われた光。蔽われて外にあらわれず、内に煌々と輝く光。事物にとらわれず、それを越えたところにいる人の心情を譬えたもの」とある。

^{注10} 新釈漢文大系68p.330『論衡』異虚第一八、原文はp.329

「論說之家、著於書記者、皆云、天雨殺者凶、書傳（傳書）曰、蒼頡作書、天雨殺、鬼

夜哭。此方（乃）凶惡乃應和者、天（夫）何用成穀之道、從天降而和、且猶謂之善。況所成之穀、從雨下乎。」「論說の家、書記に著はされし者に、皆云ふ、天、穀を雨らす者は凶なり、と。傳書（書傳）に曰く、蒼頡の書を作るや、天穀に雨らし、鬼夜哭すと、此れ乃（方）ち凶惡の應和なる者にして、夫（天）れ何を用て穀を成すの道ならんや。天より振りて和するすら、且つ猶ほ之を善と謂ふ。況んや成すの所の穀、雨従つて下るをや」

^{#11} 新釈漢文大系68p.374『論衡』異虚第一九、原文はp.371

「傳書言、蒼頡作書、天雨粟、鬼夜哭。此言文章興而亂漸見。故其妖變、致天雨粟、鬼夜哭也。夫言天雨粟、鬼夜哭、實也、言其應蒼頡作書、虚也。」「傳書に言ふ、蒼頡の書を作るや、天粟を雨らせ、鬼夜哭す、と。此れ文章興りて亂漸見はるるを言ふ。故に其の妖變、天の粟を雨らせ、鬼の夜哭するを致せるなり。夫り天の粟を雨らせ、鬼の夜哭すと言ふは實なるも、其の蒼頡の書を作るに應ずと言ふは、虚なり。」

^{#12} 新釈漢文大系68p.374『論衡』異虚第一九、原文はp.371「或時蒼頡適作書、天適雨粟、鬼偶夜哭。而雨粟、鬼神哭、自有所爲。世間應書而至、則謂作書生亂敗乏象、應事而動也」「或いは時に蒼頡適々書を作り、天適々粟を雨せら、鬼偶々夜哭せしならん。而して粟を雨らせ、鬼神の哭するは、自ら爲す所有り。世、書を應じて至るを見れば、則ち書を作るのに亂敗を生ずるの象、事に應じて動くと謂（おも）へるなり。」

^{#13} 新釈漢文大系68p.374『論衡』異虚第一九、原文はp.371「夫河出圖、洛出書、聖帝明王之端應也。圖書文章、興蒼頡所作、字畫何以異。天地爲圖書蒼頡作文字、業與天地同、指與鬼神合、何非何惡、而致雨粟神（鬼）哭之怪〔哉〕。使天地鬼神惡人有書、則其出圖書非也。」「夫れ河の圖を出し、洛の書を出せるは、聖帝明王之端應なり。圖書の文章と蒼頡の作る所と、字畫何を以て異ならん。天地は圖書を爲（つく）るも、蒼頡の文字を作る、業天地と同じく、指鬼神と合すれば、何を非（そし）り何を悪んで、粟を雨らせ鬼（神）哭するの怪を致す〔や〕。天地鬼神をして人の書有るを悪ましめば、則ち、其の圖書を出すは非なり。」

^{#14} 新釈漢文大系68p.375

^{#15} <http://www.xubing.com/>

^{#16} 〈新英字書道〉シリーズには、New English Calligraphy Classroom 1994-1996、New English Calligraphy Stones 1996、Your surname Please 1998、New English Calligraphy Texts 1998、New English Calligraphy (1994-1998) 等のヴァリエーションがある。

^{#17} 「見えない境界一変貌するアジアの美術」光州ビエンナーレ2000〈アジア・セレクション〉日本巡回、会期：2000年9月3日～10月22日、主催：宇都宮美術館、企画：谷新。

谷新氏は「グーのパフォーマンスは「ポストリテラシー」と題され、言葉を超えた世界を希求するものだが、マースカニングハムに薫陶を受けた妻木律子の今回の題目が「空の言葉」とは、偶然にしてもよく出来すぎている。グーはそのことを知ってか知らずか、妻木が彼の作品の中でパフォーマンスをすることを喜んでいた。」と、アート・ウォーク通信 (http://www.ssctnet.or.jp/ARTBOX/news_2_4.html) で報告している。

^{注18} <http://www.studiogariboldi.com/wendagu3.htm>

^{注19} 谷文達によれば、“United Nations” シリーズは、現在18の国で既に発表されている。最終的には全部で25の国を巡回して、2004年に完成される予定。

^{注20} In the quiet night Tang: Li Bai (Witte Bynner. The Jade Mountain, F. S.G.New York)

^{注21} 松浦友久編訳『李白詩選』岩波文庫、1997p.21。本文および補注2 (p.341) を参照。

^{注22} 『中日辞典』小学館、1992

^{注23} Simon Leung with Janet A. Kaplan, “Pseudo-Languages: A Conversation with Wenda Gu, Xu Bing, and Jonathan Hay” Art Journal, 86 FALL 1999

^{注24} <http://virtualchina.org/archive/leisure/art/xubing.html>

^{注25} Wang Nanming, “Why We Should Criticize Xu Bing’s ‘New English Calligraphy’ and Acknowledge Liu Chao’s ‘Machine Calligraphy’” (<http://chinese-art.com/Contemporary/volumefourissue2/images/nanming2.htm>)

^{注26} ハワイで催された中国の書道の新傾向についてのある講演の中で、かれは次のように紹介されている。「最後にわたしが挙げる二人は、〈ポスト・モダン〉のコンセプトテュアル・アーティストたちであり、Wang Nanmingは、上海のアーティストであり批評家である。・・・実際、Wangの作品〈漢字のボール〉はインスタレーション作品であり、・・・かれらの作品は書というより、反=書である。」と。Yang, Yingshi “New Trends in Chinese Calligraphy (1989-1998)” (<http://chinese-art.com/Contemporary/volumefourissue2/images/nanming2.htm>)

^{注27} http://www.cjmember.com/the_cj_method.htm

^{注28} <http://www.sungwh.freemove.co.uk/sapienti/chongkit>.

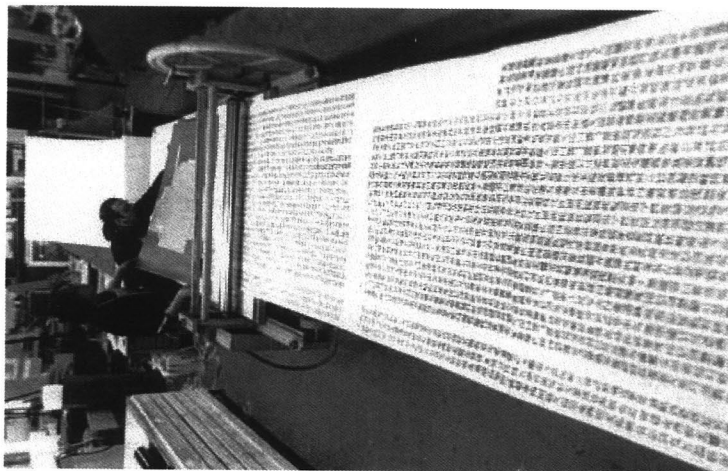
^{注29} http://www.cjmember.com/main_signs.htm

^{注30} http://www.cjmember.com/secondary_signs.htm

^{注31} http://www.cjmember.com/selecting_rules.htm

参考図版

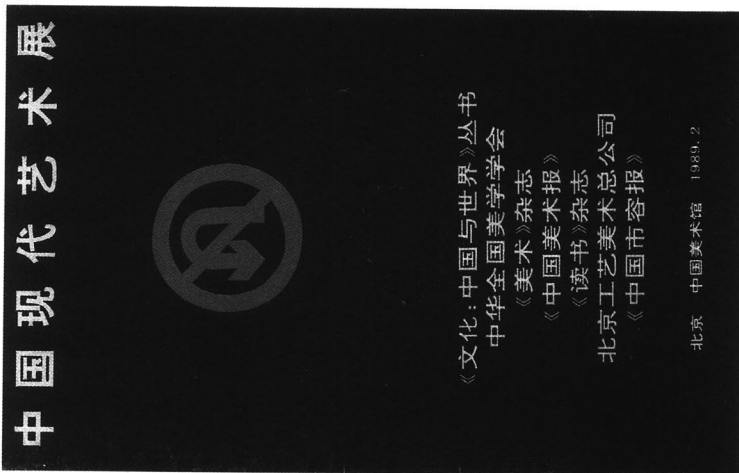
図1 徐冰の《天書》印刷風景



アルバニー大学美術館にて

<http://www.albany.edu/museum/wwwmuseum/xb/xubing9.html>より

図2 中国現代藝術展のパンフレットの表紙



中国现代艺术展

《文化：中国与世界》丛书

中华全国美学学会

《美术》杂志

《中国美术报》

《读书》杂志

北京工艺美术总公司

《中国市容报》

北京 中国美术馆 1989.2

図3 徐冰《世界分析鏡》1989



図4 徐冰《人民のための藝術》1999-2000

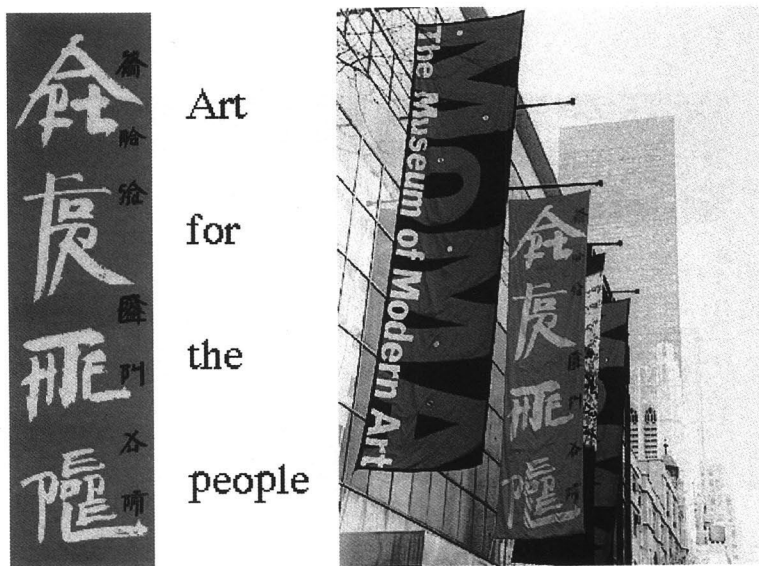


图5 徐冰《身外身》2000



図7 谷文達

右図《唐詩》2000

Hair, Ink: Performance and
Installation

下図《連合国家、人と空間》2000

Hair, Glue: Installation

<http://www.china-avantgarde.com/>より

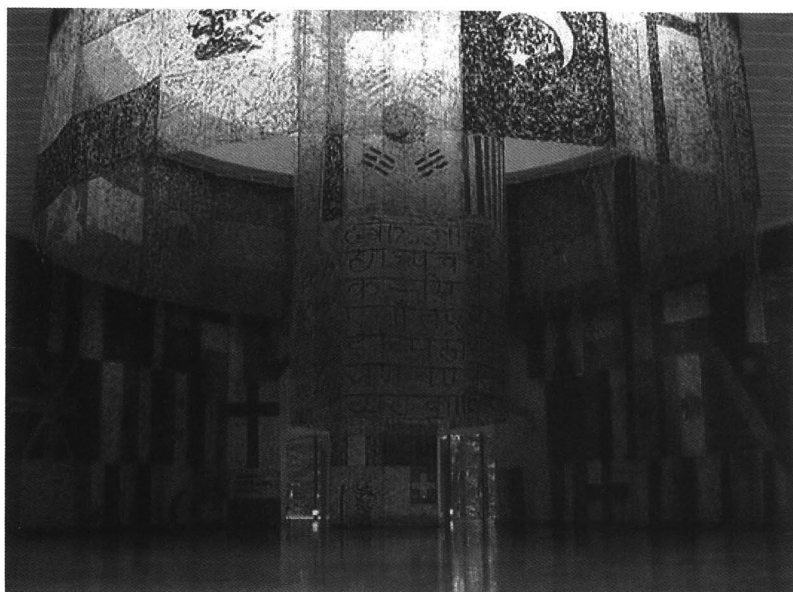


図8 Wang Nanming 《文字球》

Wang Nanming
"Character Balls"

1998

Mixed media, ink and paper

<http://chinese-art.com/volume2issuel/24.htm>
から



図9 Liu Chao 《機械書道》

右図《機械書道》2001

<http://www.chinese-art.com/Contemporary/volumefourissuel/shufa.htm>より

下図《機械書道》1998, 50×80cm

『固有の伝統の鏡の中で』展

Date: November 20-26, 1998

location: Embassy of the Federal Republic
of Germany, Beijing Curated by Eckhard
Schneider

Organized by German Embassy Ishpording
Gudrun

<http://chinese-art.com/volume2issuel/LC.htm>
より

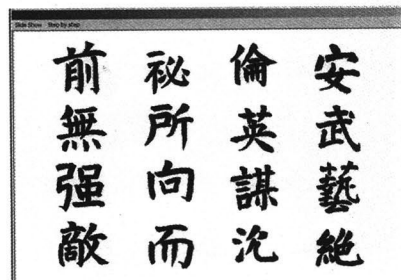
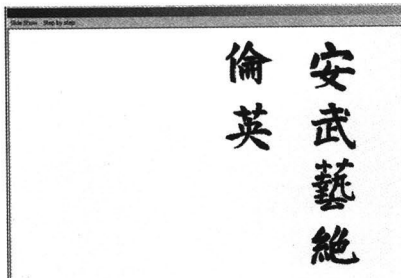


図10 横浜トリエンナーレ

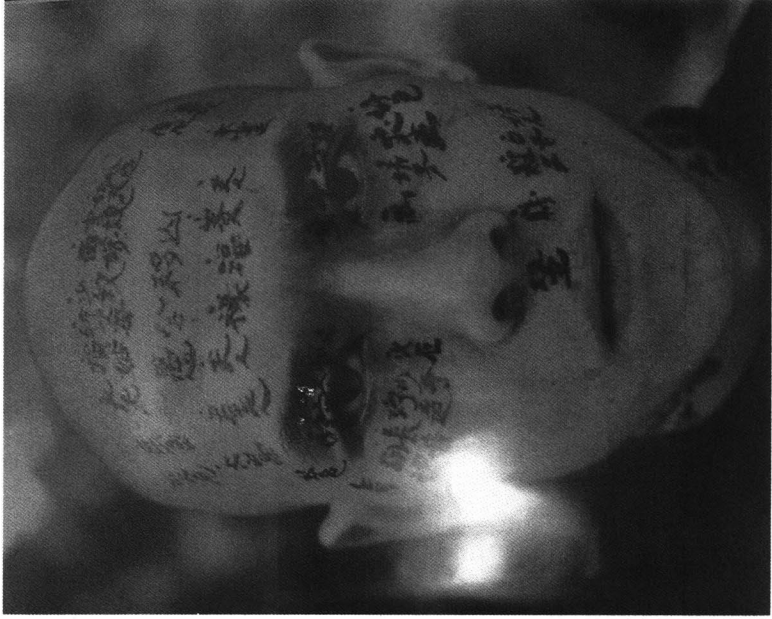


図11 蒼頡入輸法

倉頡入輸法
Chang K'ai Chong Sic Chinese Input Method
 Q W E R T Y U I O P
 手田水口廿卜山戈人心
 A S D F G H J K L
 白尸木火土竹十夫中
 Z X C V B N M
 重難金女月弓一
 ©By Ian W. Sung