

土方異の測量

宇野邦一

自分の内に何か膨大な嵐のようなもの、マグマや渦巻きをかかえていて、それがほとぼり出る。あるいは決定的な出会いや出来事の刻印が、どうしても言葉や形象をよびよせる。たしかにそういう表現者たちが存在する。土方異もまたそういう表現者であったことを疑わない。けれども、私の記憶にいまも新しい土方異のいずまいは、それ以上に何かを測る人、ひたすら計量する人というイメージを与えている。

そして彼の測る対象は、途轍もないカオスなのだ。内からも、外からもカオスはやってくる。それを無理やり裁断し、整除するよりも、とりあえずその前に立ち、計測し、カオスの断片の間にどんな出来事が発生するか、見つけ、さらにまた計測すること。土方異の探究と芸術は、そんな所作につらぬかれていた。決してこの人の多層な切り子面を、一つにきりつめたてていうのではない。私の眼に映ったこの人の一面を、くっきりと描いてみたいので、あえて「カオスを測る」ことについて書こうとしている。

イメージに対しては彼はそんなふうに対したのではないだろうか。

土方異は、見ること自体を根底から疑っている。「私たちの眼は眼であることによって敗北しているのかもしれない」^(注1)。「私は絵は飾ってみないで、全部裏にして上からのぞくんですよ。絵かきが最初に絵をかく状態にして鑑賞する。自分をもう一回鑑賞することと、絵というものは運んだり、手にとったりするものだという習慣があるわけです。ですから、絵を飼っていると、か、・・・」^(注2)。「私はやはり行為で見るほうだから、ぶれた揺りかごののっかっているようなあんばいで見るほうだから」^(注3)。

こういう言葉は、土方異の「眼に見えるもの」への深い疑いが、舞踏の根拠でもあったと思わせる。眼は光との接触によって、進化の末に作られた。つまり光を触覚する器官なのだ。彼は、この器官を形成するおびただしい振動や流れや変化を測ろうとする。『病める舞姫』では、そのような測量の作業がはてしなく続く。もちろん言葉そのものも、そのような測量の対象となっている。

イメージに対して、眼に対して、底知れない疑いを持ちながら、一方で土方は「舞踏そのものを成り立たしているものは、他ならぬ描写という技術に他ならないのです。」^(注4) などとも言っている。

彼はそのような疑いを通じて、大変イメージにこだわり、多くの絵画をみつめ続けた。彼の「舞踏譜」は、しばしば絵をスクラップし、その画面を「読み」、鉛筆でなぞり、注釈するという異様な作業からなっていた。

舞踏を成立させる「描写という技術」は、絵画という描写をさらに描写するという作業を糧にしていた。ダリ、ピカソ、エゴン・シーレ、ミショー、デ・クーニング、そしてターナーまでが、このような作業の対象になっている。『なだれ鉛』のためのスクラップ・ブック^(注5)では、とりわけデ・クーニングの絵の細部を注視しながら、そのまま舞踏の動きにそれを翻訳している。「怒れる老婆にこの表情をつけて」、「笑って後退する老婆」、「顔が風にやられ足がそろっている」・・・

土方異は、デ・クーニングの、あの激しい色彩と描線の渦に解体した女性の図像をほとんど「具象的」に読みとっている。

そのデ・クーニングは、自分の創作をこんなふうの説明していた。「内容は滑る視線であり、稲妻のような出会いである。内容はとても希薄である。私はそれを漂うものから受け取る。」^(注6)。見える対象などない。見えるもののたえまない運動と、私の動く視覚だけがある。固定した形態も、まして内容も存在しない。視覚を安定の方向に決定しようとする私たちの習慣は、全面的に破壊されている。絵画は、このとき「描けないもの」に直面するしかない。ただ「描けないもののあいだの連結」^(注7)を描くしかない。

このような「視線」とっては、具象と抽象という定義も、根底からゆらいでしまう。具象的なものから、抽象を「抽出」という過程そのものに根拠がなくなる。土方は、デ・クーニングの絵をとっても具象的に、舞踏の所作に翻訳しているように見える。しかしそれが具象も抽象も解体したところに開かれた、視覚としては定義できない振動の図像でなければ、決して舞踏における「描写」の素材として援用することはできなかったにちがいない。

デ・クーニングは、自分の周囲にあるものをなんでも「測って」みようとする変わった男の話をしている。「彼は何でも測ってみた。道、蛙、自分の足、壁、自分の鼻、窓、のこぎり、サナギ。彼はノスタルジアも、記憶も、時間の感覚もたなかった。自分について知っていたのは、ただ自

分の丈が変化するという事だけだった。」^(註8)。計測するということは、ここではもっとも素朴な行為に見える。それは物の形や意味を把握し理解する以前の行為であって、ただ大きさを測り、自分の丈との関係を定める。けれども、自分の丈そのものが、一定であるとしていえるだろう。すべてを測ろうとするなら、測ろうとする自分の尺度も測られてしまう。これは錯乱だろうか。それともこのうえなく愉快的距離の迷宮だろうか。

デ・クーニングの絵がいったい何を測ろうとしていたか、あるいはどんなふう、測りえないものに直面し、そこにわけいついたか、土方が鈍感でありえたはずがない。

土方もまた「測ること」について、たいへん明らかなコメントをしている。「人間というのは腹の中からでてきたとたんに、自分の身長だとか体重だとかをはかるすべを失ってしまうんですね。だから身の高さははかれない。はかれないものばかりのひとが、何かはかれるものにちかづきたいといって一挙に身をまかせようとするのがセックスであったりするわけでしょう。」^(註9)

一体何を測ろうとするのか。

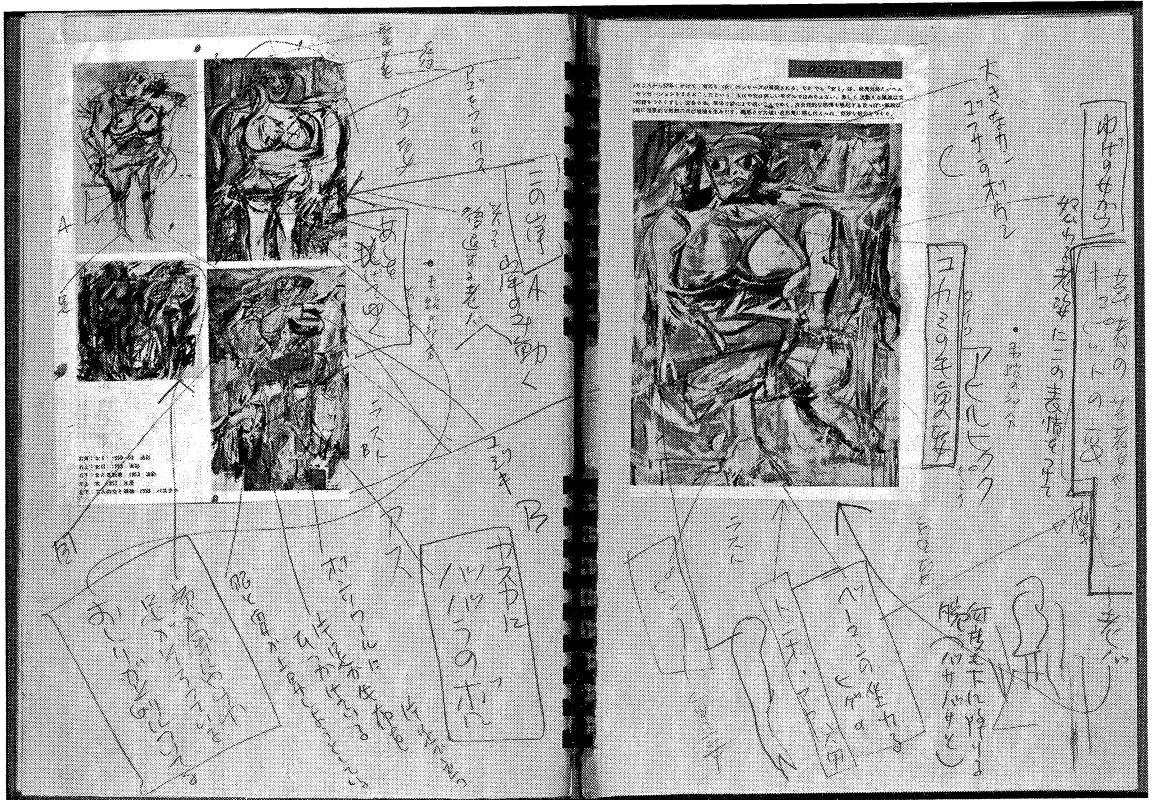
「身のおきどころがない」という表現がある。われわれは、この身一つで世界に投げ出されている。この身体は世界から孤立し、しかもぬきがた

く世界に連結され、浸透されている。この身体は、他の身体や物体と距離をもち、そしてたえず距離を測っている。知覚は、知覚される世界を、はてしない世界から抽出し、たえず限定し、決定する。

けれども距離は伸縮している。世界の空間は、知覚されない深さをはらんでいる。大きさも、形も、その深さから立ち上がってくる。その深さには、見えない光や、聞こえないざわめきがひしめいている。「自分のからだにはしご段をかけておいていったらどうだろうか」^(註10) などという土方は、けんめいにその深さを測ろうとしていたようなのだ。

その深さを測ろうにも、私たちは定規も尺度ももたない。深さは測るたびに、測るという行為と、知覚の変動によって知られるだけだ。したがってデ・クーニングの語った男のように、いつも測り続けるしかないし、測っている自分の身体そのものの変化をいつも感じていることになる。

絵画の遠近法は、偽の深さを与えているだけであり、消失点にむけて配置されたイメージには、どこにも出口がなく、破れがない。しかし知覚される以前の深さには、頂点も焦点もなく、いたるところに渦やねじれや裂け目があるだけだろう。ターナーの絵は、そのような深さに降りていくことで、遠近法を破壊してしまう。土方がターナー



スクラップ・ブック「なだれ飴」より、デ・クーニング作品の一部

の絵に舞踏を発見したことは驚きであると同時に、不思議ではない。「生まれながらに壊れてしまっている自己を直視する」^(注11)と書く土方は、人格の破壊などについて語っているのではなく、知覚以前の、知覚を成立させる深さにたえず直面していたようなのだ。

ある種の画家たちは、視覚を究めながら、視覚の与件そのものに分け入っていった。「見えることが腐る地点」^(注12)を描くことになってしまった。このような到達が、高度な知性のなすところであったかわからない。それはむしろ目眩の中に立ち、カオスの中を滑り、しかも知覚の統御を回復することを要請した。土方はこのような状況を、何よりもまず子供の世界に、子供であった自分の中に見て、たえずそれを再発見しようとしていた。

「私の中に潜んでいたものを堂々と表に出して子供の頃の世界に近づきたいと思う」^(注13)という表明は、なぜ『病める舞姫』のような書物が書かれなければならなかったのか、なぜ土方は絵画をそのような「深さ」の体験としてとらえたのか、なぜその「深さ」が、同時に彼の舞踏の動機であり、目標でもあったのか、よく説明している。

(注1) 土方巽著「土方巽全集Ⅱ」(河出書房新社、東京、1998年刊)、271頁

(注2) 土方、前掲書、38頁

(注3) 土方、前掲書、94頁

(注4) 土方、前掲書、289頁

(注5) 土方、前掲書、222頁から238頁

(注6) *de Kooning*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, p.24

(注7) *ibid.*, p.25

(注8) *ibid.*, p.197

(注9) 土方巽著「土方巽全集Ⅱ」(河出書房新社、東京、1998年刊)、18頁

(注10) 土方、前掲書、11頁

(注11) 土方、前掲書、270頁

(注12) 土方、前掲書、295頁

(注13) 土方、前掲書、149頁