

110122  
アール・ネーデル  
米田公昭

●掲載作家

オノ・ヨーコ

河口龍夫

鈴木ヒラク

萩原朔太郎

福田尚代

ほか

●テキスト

石川九楊

谷川渥

平川克美

王舟

文月悠光

ほか

ことばは、かたちを変えて生き延びようとする。  
絵画の中で。写真の中で。彫刻の中で。文学の中で。

ヒックリコ  
ガックリコ  
ことばの生まれる場所  
コンセプトブック



## 文字の起源

文字が生まれる瞬間の知覚や現代をとらえ未来を映す「書く」と「描く」について。書家の石川九楊と、ドローイングやインスタレーションなど多岐に渡って「かく」を主題とするアーティスト鈴木ヒラクの思考の線を辿る。

人はかつて、あるものの表面上で鋭いものの先端を〈引っ張る〉ことによってラインを〈書いて〉write いたのだ。そのときドローイングとライティングは、身体動作……とその動作にあらわれるラインという関係にあるのであって、今日理解されているように、意味も価値も根本的に異なる二種類のラインなのではない。

ティム・インゴルド『ラインズ 線の文化史』（二〇一四年、左右社 工藤晋訳、八〇頁）

鈴木 石川先生の書に出会ったのは二十年程前です。

《歎異抄（全文 No.18）（二九八八年）》や《源氏物語書巻五十五帖》の「若菜」（二〇〇八年）を見たときに、自分の中に何か強く響いたんですね。また、その数年後に9・11の事件があり、それに対して先生が発表された作品《二〇〇一年九月十一日晴—垂直線と水平線の物語（I）上》（二〇〇二年）を拝見して大きな衝撃を受けました。感覚的な言い方になってしまいうのですが、先生の作品から最初に私が受けたのは、ある文明の始まりと言いますか、例えば雨音や虫の音といった自然界のランダムな音が、急に音楽として聴こえはじめる瞬間の感覚です。それが二十年間、すり減らないレコードのように、自分の中でエコーを続けている。

私のやっているドローイングという表現は、「描く」と「書く」の間の行為だと考えています。ドローイングと書との原理的な接点のひとつは、人間が道具を持って何か痕跡を刻むことと、刻印されたその痕跡から何かを引き出すこと、その過程が同時

にあることだと思っています。書とは分野は違いますが、私は先生の書の作品や言葉に触発されながら実践してきました。

石川 どんなドローイングをされているのですか？

鈴木 平面が主ですが、平面上だけでなく、空間や時間に線を生成したり、隠れている線を見出す、といった過程の総体をドローイングと捉えて制作しています。また、点と点をつないで一本の線を刻む行為は、何かと何かの間に「チューブ」を開通させて、交通を生むということでもあると考えています。

一本の線と言えば、《源氏物語書巻 五十五帖》の最後「夢浮橋」（二五頁参照）を書にした先生の作品があります。あれは音の波形にも見えるし、亀裂にも、道のようにも見える。その「筆蝕」を辿ること、こちらの内面に動きや時間が再生され、無限の広がりをもたらすようです。以前ご自身で「これは文字ではない」と仰っていましたが、私はこの一本の線は言葉であり、詩であると思いました。

石川 「夢浮橋」については、源氏物語の最後の物

## 書く遊び

語という点から基本的な構想が自動的に浮かんできました。扉の門、あるいは車止めの竹のように、横一本の線は「終わり」という意味合いを持っている。そんなことから発想して、源氏物語のそれまでの景色を思い浮かべながら書いていく中で、最後はもうそう書くしかないと思いついた。

書における一本の線は、実際には文字の二画です。一画一画を書き連ねて文字にして、その文字が寄せ集まって、文章になるという構造がある。画のなかに込められた膨大な表現の質量が文字すなわち言葉を作っているからこそ、同じ「雨」という字を書いても人によって全然違うものにならない。具体的に言えば、白隠の男根のような筆画からなる「雨」と、良寛のほとんど大半が宙にあつてほんのわずかしが紙の上に定着されていない「雨」が同じものであるなんてあり得ない。しかし近代文学はあくまで活字をベースにして成り立っていますから、良寛の「雨」も白隠の「雨」も同じだという奇妙な考え方の上に成立している。

鈴木 お話を聞いていて、オノ・ヨーコさんの作品《この線はとても大きな円の一部分である》（一九六六年）が思い浮かびました。パソコンで一本の線を書けばどれだけ引き伸ばしても直線のままですが、現実にある線は必ず歪んでいるし律動しているもので、それを伸ばしていくと円になる。地平線の延長が惑星の輪郭になるように、人間が描く一本の線は、すべて固有のいびつな円の一部分であるということも想起させる作品です。

石川 先生に《歎異抄（全文）No.18》という作品があります。あの作品に取り組まれたとき、副島種臣の「遅く書け」という言葉を頼りに、ゆっくり書いていく線が生まれたそうですね。石川先生のこれまでの作品を一望した「書だ！石川九楊展」二〇一七年七月五日〜三十日・上野の森美術館、東京を拝見して、初期のカラーージュのような作品から古典に回帰することによって《歎異抄（全文）No.18》のスタイルが生

み出されたことを知りました。大きな発明の瞬間だったと想像するのですが、先生は、古典が「遊び」を許容してくれたと仰っています。「遊び」という言葉から私が最初に思い浮かべたのは、白川静さんの遊字論で、白川さんは遊ぶものは神である、などと書かれています。この「遊び」について、先生のお考えを伺いたいと思います。

石川 以前キャリーバックを買ったとき「□」型の柄、持つところと荷物を入れるところとの間には、ふらふらした遊びがあり、最初は壊れてるのではと思ったんですが、そのうち、荷物を引くためにはこの遊びこそが生命なんだとわかった。僕の言った古典との遊びというのはそういうこと。例えば田村隆一や鮎川信夫、谷川雁の言葉は読むとグサツとして、こちら側が隙間を持って書くことはできない。しっかりとつかまえて表現しないことにはこの詩を辱めることになる。ところが古典の場合は、今の自分に「お前はこうするんだ」と向かってくるような言葉ではないから、少し余裕があるというか、こちら

側がすこし遊ぶ形で向き合うことができる。

先ほど言われた通り、人間は直線なんて決して書けないんですよ。右手を使うから、左から書いた横画はかならず右上方向に伸びていく。楷書・行書・草書体は横画が右に上がるように書くのが規範になったほどです。ところが、ゆっくり書くとき補正がきくから、限りなく水平に近い直線も引ける。そういう原理をもとに作り上げたのがその全文を書いた《歎異抄（全文）No.18》という作品です。書く時間を徹底的に遅くしてしまうと、補正しながら書けるので、意思通りの線が引けることになる。感覚的に言えば、時間と空間が混じり合って、時間と空間の作品になります。ただ、僕は書のことしか知らなくて、ドローイングのことはわからない。「ドロー」の原意はやはり「引く」ことからきているんですか。

鈴木 「draw」は「引っ張る」行為ですが、もともと二つの意味があつて、ひとつは先の尖ったものを表面に突き刺してそれを引っ張る行為。もう一つは糸を引っ張って操作するという行為です。前者に



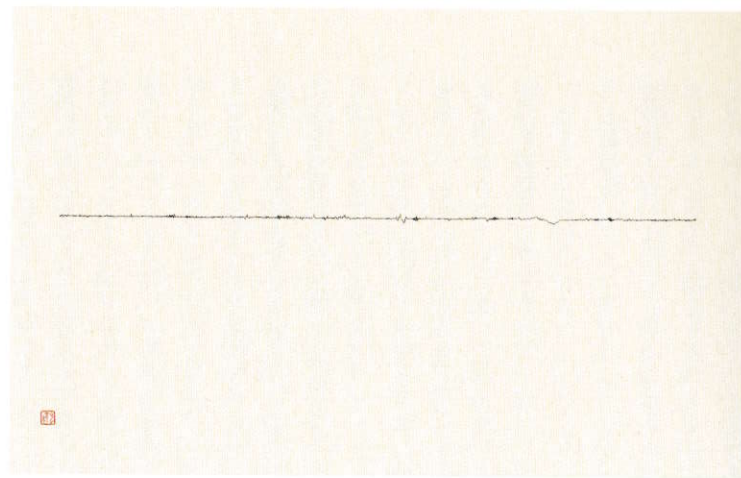
ついで興味深いのは、「記述」つまり「writing」も、語源は古英語の「writan」と言って、先端の鋭い道具で石にルーン文字を刻み込むことであり、ドローイングとライティングの原意が「軌跡の刻印」という意味で重なっている事実です。これは先生がよく仰っている「書く」は「描く」＝「搔く」＝「欠く」、つまり減算的な行為だ、ということに合致するのではないでしょうか。

一方、西洋美術史においては、ルネサンス期にイタリア語のディゼーニョ、フランス語のデッサンが紙への素描を表し、一般的に何かのための図面やスケッチという意味合いが強くなります。しかし今日のドローイングシーンにおいては、より深く「かく」ことそのものや、線とは何か？といった原理への関心が高まっている。また、「糸の操作」という意味では、空間や時間的な展開を実験的に追求することで、ドローイングの概念が拡張され、様々な領域と結びつく新しい可能性が生まれているという状況があると思います。

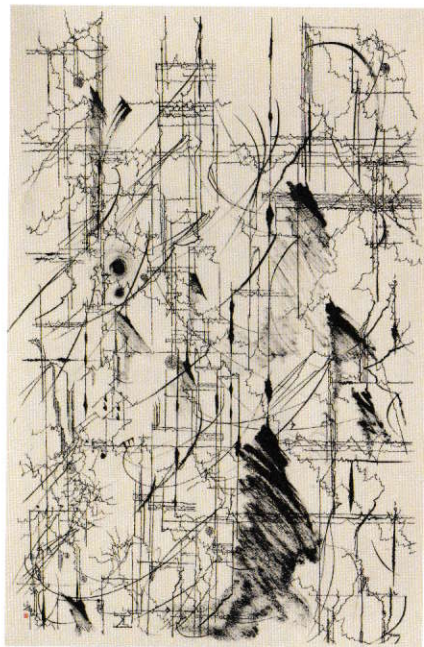
石川 書の場合は、一画一画はある種の律動だという前提がある。鈴木さんの作品を見ると、動きが一連の律動としては繋がっていないところがあって、そこは書との大きな違いのようにも思います。

例えば鈴木さんが吉増剛造さんと一緒に行ったパフォーマンス作品（二三頁参照）にあるドローイングのラインは、基本的に書では表現できない。やるとしたらゆっくりとした状態で律動しながら書くしかない。この部分はあるリズムでできているもので、書にも通じるわけですが、実際にこれをやろうと思うとかなり書の約束から外れてしまう。まあ、源氏物語で僕はやりましたけど。

鈴木 ライブドローイングの場合は、過程を見せるわけですが、ある特定の場所や変化していく状況の中で、自分がその一部になって記述することを試んでいます。吉増剛造さんとのパフォーマンスでは、まず吉増さんが言葉や音を発している。しかしその音は既存の言語では記述しきれないので、私は新しい言語をどんどん発明しながら、それを使って記述



石川九楊《源氏物語書巻 五十五帖「夢浮橋」》2008年 ギャラリー白い点



石川九楊《二〇〇二年九月十一日晴 垂直線と水平線の物語（一）上》2002年 ギャラリー白い点

するようなことを試みました。

石川 この絵は自然な速度と力によって展開しています。ところが、途中から、一種の失速状態の中で作っているというか、いわゆる律動を持った描き方へと変わってくる。ドローイングにはこういう風に、ちぐはぐなところのおもしろさ、失速してしまったおもしろさが出てくるけれど、僕は線ではなく、文字を構成する一点画と考えるから、やはりそこが一番の違いだろうと思います。

書の一点画は当初、起筆（トシ）・送筆（ス）・終筆（トシ）の三のリズムで書かれていた。このリズム法で書かれているあいだは基本的には左右対称の美学の範囲内で字を作っています。やがて宋の時代に生まれた多折法によって、三をさらに三倍したような複雑なリズムで書けるようになります。例えば黄庭堅こうていけんの書のように、左を長く右を短くしてバランスをとるような、新しい比例級数の美学が生まれてくる。バランスが崩れているがゆえに、バランスが取れているという段階。それが清の金農の書になる

と、リズム法がもっと細かくなっていった「微動」になるんです。微動すれば、どの瞬間でも進めますし、どの瞬間でも止まります。単純に言うと、それまで飛行機の飛行路だったものがヘリコプターの飛行路になったようなことで、自由自在な造形が可能になる。活字を筆で書いたような字も出てきたりする。それがおそらく東アジアの近代の書の骨格だろうと思います。

そういう意味で僕が気になるのは、ドローイングは一体どういう律動がベースなのだろうということです。それと、先ほど鈴木さんはチューブという言葉を出されたけれど、僕らの場合は洞窟ならそれを掘っていく手応えと、どんなリズムで彫っていくかだけが問題で、そこにチューブができたかどうかはあまり扱わないですね。碎き方からそれぞれのスタイルを見つけていて評するというのが、我々が書の世界でやっていることです。だから、そもそもチューブという実体がよくわからない。そんな簡単にものとものが繋がったり、行き来するものかどうか疑問です。人間なんて、

ほとんど何とも繋がらないところに生きてるのではないかと思うことのほうが多い。自分の外にあるものにかすることができれば成功です。この時代にひとつの擦過痕だけでも残せれば、その作品は成功という感じがしますね。

書くときどこにいろのか

鈴木 もちろんそんなにすぐ「これとこれが繋がった」ということではないのですが、私は線を描くことの普遍性に向かいたい、という思いがあります。自己の内側の奥底に他とは違う自我があり、それに基づいて表現をするというのは西欧近代の考え方ですが、私は人間の身体や精神はもっとがらんだものの管チューブのようなものだと思うのです。私の活動は、旅先の街を歩いて靴の裏についた土や埃や犬の糞なんかで、マンホールの記号を版として紙に刻みつけるといふフロタージュから始まっているのですが、それをやっているとき頭は空っぽで、とに

かく場所性を体に入れて、記録していたのだと思います。

石川 その時は自分が靴底になっているんですよ。マンホールの蓋のところに、臭い糞とともにあった自分自身がいるということ。僕にとつて字を書くということは、筆先と紙との接断面の中に自分自身が入り込んでしまつて、それ自体になるということ、出たり入ったりしているかどうかはわからない。

鈴木 私が惹かれ続けているドローイングは、辿ることができて、その辿り方が一通りじゃないというもの。例えばジャック・デリダが「舌語」と呼んだアンドレ・マツソンの自動筆記や、街中でふと見かけるグラフィティなんかは、いわゆる解説できる言葉ではないけれど、そこから私たちは言葉になる前の言葉、または詩のようなものを読み取ります。ウィリアム・バロウズはカットアップという手法で文章を切り刻んでくっつけて、関係のない言葉と言葉の間に回路を作るように不思議な文体を出現させ、さらに書いたことを覚えていないと言っています。ほ



かにも、手足の指の間に木炭を挟んで大きな紙の上で踊るトリシャ・ブラウンというダンサーがいます。その巨大な未知なる地図のような痕跡を辿ることで、彼女の動いた時間やリズムを再生することができます。その時身体と精神はメデイウムとなるわけです。

そういう意味では、書とドローイングには、先ほど先生が仰っていたような違いと同時に、接点もあるのではないかと考えました。例えば先生が臨書されるときは、筆が他者になりきるわけですか。

石川 いや、なりきるようになぞっていくんです。はたしてこれでいいのかと問い詰めながら書いていく中で、これはおかしい、こんなはずがないというところが必ず出てきます。鈴木さんがおもしろいのは、どこかの中におられるんですね。僕らは地球の表面にいて、地球に向かって傷をつけている。鈴木さんとは、住んでいる世界がやっぱりちよつと違うのかもしれない(笑)。鈴木さんは何年生まれですか。鈴木 一九七八年生まれです。

石川 最初に記憶のある事件や、衝撃を受けたニュースは何ですか。

鈴木 やはり青春時代を過ごした九〇年代の、湾岸戦争や、オウム真理教事件だったり、バブル崩壊ですね。それから、大きな衝撃だったのは9・11です。それまでこの世界に対して、実感が持てなかったんです。世紀末の、抛り所のない浮遊感と言いますか、世界がバーチャル化して、自分の生きていることとのダイレクトな繋がりが見えにくくなっている中で、なんとか土を掘ってきて作品を作ったりしていました。

石川 僕は戦時中に生まれましたが、鈴木さんは金融中心の博打資本主義に入った時代に生まれた世代。先ほどのチューブとか、宙に浮いたりというのはそのあたりと関係あるかなと僕は勝手に思ったんです(笑)。それは時代的なものだから、咎めるようなことではもちろんありません。

僕にとって9・11というのはドストエフスキーの『罪と罰』や『カラマーゾフの兄弟』を書きとして書

きながら見えていた景色ですね。今の東京都庁の建物を初めて見たときも、どうやって崩れるのかなと思っていました。

世界が漢字を使いはじめたら

鈴木 先生は言葉は逆説でできていると仰っています。吉本隆明さんの『言語にとって美とはなにか』(二〇〇一年、角川書店)の中に、山から下りてきた狩猟民が初めて海を見たときの発話言語の例として、『海(う)』という言葉がありますが、石川先生は海の見た目と、木の棒で叩いたときの感触の違いに驚嘆して「う」と言ったと書かれています。

石川 僕が言ったのは、自分が足をつけて海の中に入っているときの感触と、道具を持って間接化したときの海の抵抗感、このふたつの感覚が違っているにもかかわらず同じものだと思つたときに「う」という言葉が発したのだろうということです。その直接性と間接性の矛盾に言葉が生まれたのではない

か。これはなんだということに気づいたときに、初めて言葉が生まれた。どんな言葉も書くことと話すことの矛盾の中に生まれたから、必ず「しかし」だとか「But」という語はついてまわるんですね。こうなんです、こうなんです、「しかし」と言つて一旦全部壊して違う答えを出すということが言葉と人間のおもしろさです。だから貿易センタービルを見たときの本当に素直な気持ちは、壊れたときに美しく感じたことなんです。しかしそこには逆説があるのですから。その中に人がいた、ということを考えれば、当然話は単純ではなくなる。

鈴木 ビルの光景もそうですが、石川先生の書の多くは、細部としての書字が建築のように組み合わせられて全体像を形作っているのが印象的です。

私の初期から続いている作品で、言語と銀河の間という造語の『GENGA(原画)』(二〇一〇年、河出書房新社)というタイトルの記号集があります。私は、まず日常風景の細部にある形、読めない標識やアスファルトの白線部分のかげらとか、記号の断

片を拾ってきて、一〇〇〇の記号の辞書を作りました。人間は、そういう解説不能な文字や記号を見たときに、言語以前の知覚が脳内に一瞬だけ回帰すると思うのです。私の作品はそこから、道路にある反射板を再構成して光の記号を作るものなどに展開して行きました。そして今おもに取り組んでいる《Constellation (星座)》(二〇一六―二〇一七年、二四頁参照)というドロ잉のシリーズでは、記号の断片が、現象と言いますか、ひとつの光景を形作っていくようになりました。

石川 鈴木さんの中で新しい言語を作っているという感覚があるわけですね。それを並べて文章にしたらいいんじゃないですか。一つひとつ文字にしてずっと積み上げていく文章にしたら、詩になりますね。それをずっと並べていくと、ひとつの体系的な詩ができるんじゃないですか。平面でなくて立体にすれば、もつとすごくなるかもしれない。僕のやり方は基本的に、いろんなところで試してきたものを、あらゆる異質なものも含めて総合化する。《エ

ロイエロイラマサバクタニ又は死篇》(一九八〇年)という作品は初期の最後の仕事ですし、《歎異抄》(全文 No.18)はそれまで作ったものを全部集めてきているし、《カラマーズフの兄弟I》、《カラマーズフの兄弟III》(一九九九年)もそれまでのものを全部寄せ集めてきて、自分の知らない世界まで見せてもらおうというか。壮大な仕事というのは若いうちしかできないから、鈴木さんも思い切ってあらゆるものを寄せ集めて壮大な作品を作ったらい。

鈴木 ありがとうございます。最後に、アンドレ・ルロワ・グーランはいづれ書字は消滅していくだろう、それによって政治、哲学や宗教含め世界が全く変わってしまうだろうと、五十年以上前に書いています。先生は言葉の未来について、どのようにお考えになっていますか。

石川 ひとつの可能性としては、西洋も漢字のようなものを使うようになるというビジョンを描けるでしょう。ドイツの哲学者ライプニッツは、フランス人は漢字を使ってフランス語でそれを読むようにす

ればいいと言っています。ただし問題は、漢字語の宇宙というのは、皇帝制、日本で言えば天皇制を核とするという構造で出来上がっている言語なので、民主主義的言語は組み込めていないんです。日本では「天下り」や「お上」なんて言うでしょ。国家は人民を幸福にするための下僕「お下」(笑)であるという世界観を打ち割れていない。そこが厄介なところなんです。民主主義という西洋の文化も取り入れていかないといけない。日本国憲法なんて石原慎太郎に言わせればおかしな文体ということになるけれど、そのおかしな文体でしか日本は民主主義を翻訳できないわけです。政治と宗教と倫理と思想に関する事柄は、漢字語を抜いたら何も語る言葉はない。残ったひらがな語では、男女の関係と、四季を愛でることしか表現できない。最近の「クールジャパン」というのはひらがな語の世界に着目しているだけで、それで喜んでいたら結局、世界に通用しない総理大臣が出てくることになるわけでしょう。それはやはり日本語の実情を表しているんじゃないですかね。

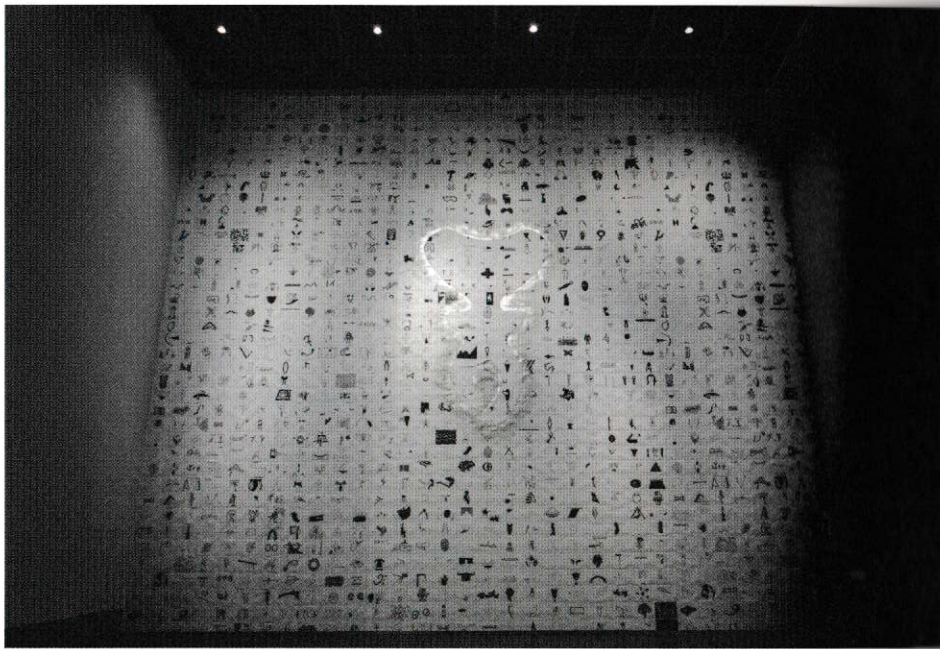


石川九楊(いしかわ・きゅうよう)

一九四五年福井県生まれ。京都大学法学部卒業。学生時代からさまざまな作品を発表し、一九七九年に独立。「筆触」や「書の文学的表現」に着目した独自の書論を展開。一九九〇年、「書の終焉―近代書史論」(一九九〇年、同朋舎出版)でサントリー学芸賞、二〇〇二年、「日本書史」(二〇〇一年、名古屋大学出版会)で毎日出版文化賞、二〇〇九年、「近代書史」(二〇〇九年、名古屋大学出版会)で大佛次郎賞を受賞。最新刊は「石川九楊著作集」I―VIII(二〇一六年、ミネルヴァ書房)。制作作品は千点、著作刊行は一〇〇点を数える。

鈴木ヒラク(すずき・ひらく)  
二二頁参照





《GENGA #001-#1000》 銀川現代美術館での展示風景 2016年  
 GENG A #001-#1000, installation view at the Museum of Contemporary Art Yinchuan, China, 2016

## 鈴木 ヒラク

SUZUKI Hiraku  
 (1978 - )

“描く”と“書く”の間を主題に、平面、インスタレーション、壁画、映像、パフォーマンス、彫刻など多岐にわたる制作を展開し、国内外でドローイングの領域を拡張し続けている。2017年、FID PRIZE インターナショナルドローイングコンテスト(パリ)でグランプリを受賞。主な個展に「かなたの記号」(2015年、国際芸術センター青森、青森)、「Excavated Reverberations」(2013年、大和日英基金、イギリス)、「GENGA and Recent Drawings」(2010年、ギャラリー・デュ・ジュール、フランス)。主なグループ展に「Very Addictive - Re-extension of Aesthetics in Daily Life」(2016年、銀川現代美術館、中国)、「THINK TANK Lab Triennale: International Festival of Contemporary Drawing」(2015-2016年、ヴロツワフ建築美術館、ポーランド)、「Drawing Now Paris」(2013年、カルーゼル・デュ・ルーヴル、フランス)、「日産アートアワード2013 ファイナリスト展覧会」(2013年、BankART Studio NYK、神奈川)、「ソリエリュミエール、そして叡智」(2012年、金沢21世紀美術館、石川)、「六本木クロッシング2010展: 芸術は可能か?」(2010年、森美術館、東京)など。2016年よりドローイングの実験室「Drawing Tube」を主催。著書に『GENGA』(河出書房新社/アニエス・ベー、2010年)などがある。

<http://hirakusuzuki.com/>

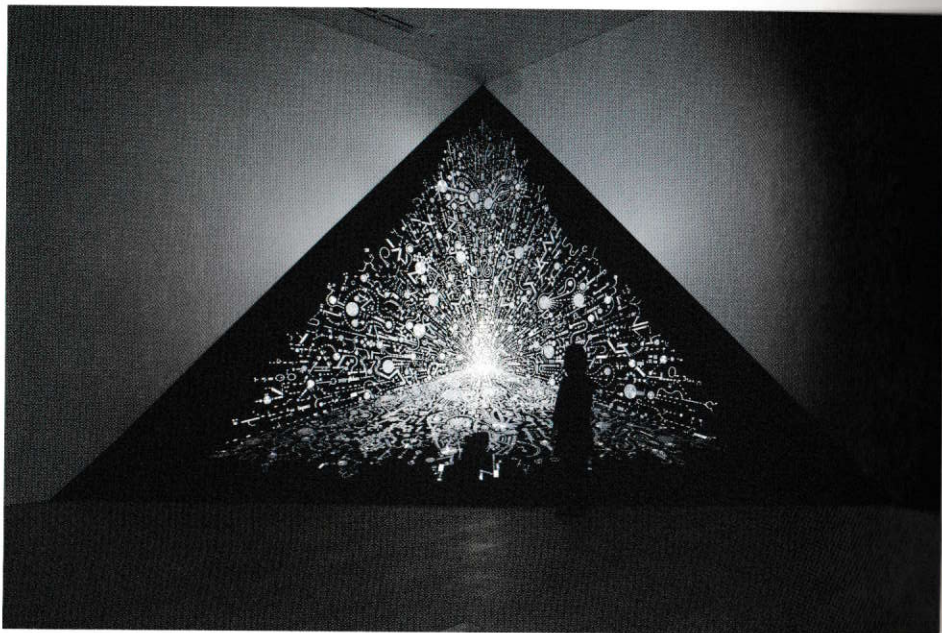
Suzuki's practice, which lies between “drawing” and “writing,” encompasses a broad range of media that span two-dimensional work, installation, mural, video, performance and sculpture. Through his diverse activities, he continues to expand the field of drawing, both domestically and overseas. In 2017, he received the Grand Prize at the international drawing contest FID Prize (Paris). His solo exhibitions include *Signs of Faraway*, Aomori Contemporary Art Centre, Aomori Prefecture (2015); *Excavated Reverberations*, Daiwa Anglo-Japanese Foundation, UK (2013); and *GENGA and Recent Drawings*, La galerie du jour agnès b., France (2010). Major group exhibitions include *Very Addictive - Re-Extension of Aesthetics in Daily Life*, Yinchuan Museum of Contemporary Art, China (2016); Think Tank lab Triennale, International Festival of Contemporary Drawing, Museum of Architecture in Wrocław, Poland (2015 - 2016); Drawing Now Paris, Carrousel du Louvre, France (2013); *NISSAN ART AWARD 2013 Finalists Exhibition*, BankART Studio NYK, Kanagawa Prefecture (2013); *Son et Lumière, et sagesse profonde* (Sound and Light, and Wisdom), 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Ishikawa Prefecture (2012); and *Roppongi Crossing 2010: Can There Be Art?*, Mori Art Museum, Tokyo (2010). In 2016, Suzuki began organizing the experimental platform Drawing Tube. Publications include *GENGA* (Kawade Shobo Shinsha, agnès b. Endowment Fund, 2010), among others.

<http://hirakusuzuki.com/>

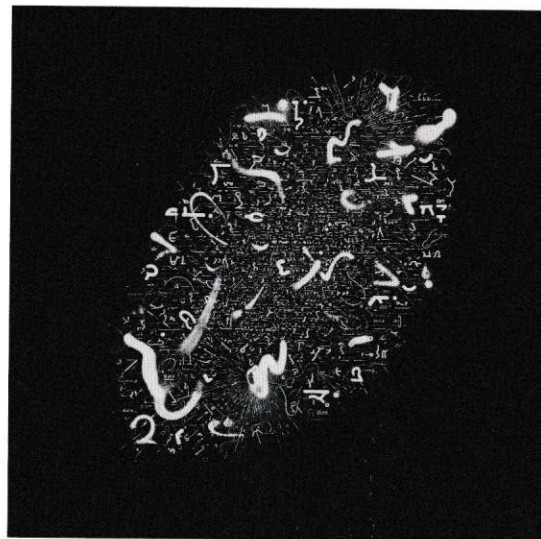


《Drawing Tube vol.01》 ドローイング・パフォーマンス  
 ゲスト: 吉増剛造 2016年9月4日 山形ビエンナーレ  
 Drawing Tube vol.01, drawing performance in YAMAGATA  
 BIENNALE on September 4th 2016, Guest: Goto Yoshimasa

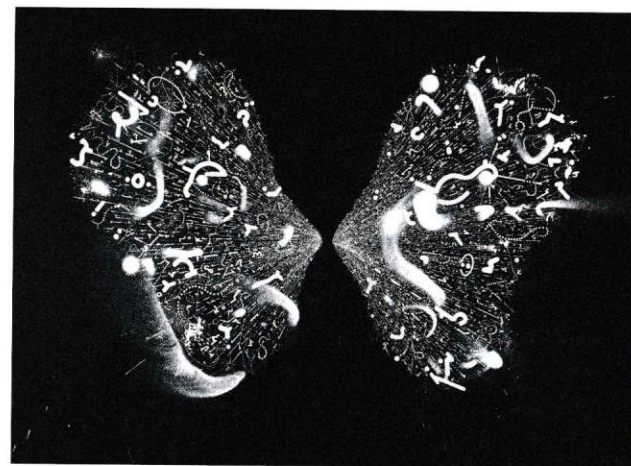




《道路》 森美術館での展示風景 2010年 高橋コレクション  
*Road, installation view at Mori Art Museum, 2010, TAKAHASHI COLLECTION*



《Constellation #01》 2016年  
 前澤友作氏蔵  
*Constellation #01, 2016,*  
*Collection of Maezawa Yusaku*



《Constellation #07》 2016年  
 高橋コレクション  
*Constellation #07, 2016,*  
*TAKAHASHI COLLECTION*