



(初出：[Lacanalía No.31](#), サンクトペテルブルグ、2019年、7-31頁)

(訳：奥村文音)

Rodion TR

テクノを刻み、敷き詰めながら

ようやく私は長年あたためてきた計画へと歩を進めつつある。それというのは、アリョンカ・ズパンチチの *The Odd One In: On Comedy* に出てくる「コメディ」という語を、ひとつ残らず「テクノ」という語に置き換えてみると、ほとんど場合においてそれが成立すると証明する企画である。うまくいくか分からないが、試してみたいのだ。それにあたってまず、スラヴォイ・ジジエクの「短絡」“Short Circuit” シリーズに収められているこのテキストを、いま一度注意深く読み直さねばならない。私は次の場面で立ち止まってしまった。アリョンカは「私と私」という章を、次のように始める¹。

The next structural theme, so to speak, which thrives in comedy is the theme of the double. In its elementary form – that is to say, before it grows into all possible variations of redoubling and of confused identities – this theme is actually nothing but the introduction of the Ego/I into what is called objective reality. One of the earliest discoveries revealed by

¹ 「続いてのコメディにおいていわば発達を続けている構造上のテーマは、分身のテーマである。このテーマは、その基本形—つまり、二重化・アイデンティティ錯綜のありとあらゆるヴァリエーションへと展開するに至るまでは—いわゆる客観的現実なるものに「自我/私 (I)」を引き入れることにほかならなかった。コメディの最も早い時期における発見の一つは、「自我/私 (I)」は対象（つまりこの世界に存在する他の対象のうちにある一つの対象）であるということ、「自我が存在する」ということ、そしてもちろん、自我そのものが際立って喜劇的性格をもつということだ。だがなににせよ、自我は初めに舞台上で歩きださねばならなかったのである—とある個人の自我、彼/彼女の「心理的中枢」としてのみならず、自我という存在そのものとして。そして、これが起こったのは紀元前 200 年ごろ、プラウトゥスが『アンフィトルオ』を執筆したときである。この作品はパラダイム喜劇の最高傑作の一つで、のちの一連の（一説によると 40 作品近いという）ヴァリエーションのモデルとなり、なかでも最も有名なのはおそらくモリエールのものであろう。この喜劇のコメディは、以下の画期的なやりとりから始まる。

マーキュリー：そこに行くのは誰だ？

ソズィー：私。」

comedy is that the ego (the “I”) is an object (that is, an object among others in the world of objects), that “ego exists” – and, of course, that ego is in itself an eminently comical character. Yet the ego had first to walk onto the stage – not simply as the ego of this or that person, his or her “psychological center”, but as the ego tout court. And this happened in around 200 BC, when Plautus wrote *Amphitryon*, one of the greatest paradigmatic comedies, which served as a model for a whole series of further variations (reportedly almost forty), the most famous of which is probably Molière’s. The comedy of this comedy starts with the following epochal retort:

Mercury: Who goes there?

Sosie: I.

このコメディの内容分析に移る前に、アリオンカは念を押す—*Sosie* とは、単に「私」と答える人ではないと。*Sosie* はフランス語の辞書に入り込み、「私」という意味を負うようになり、“alter ego” を意味するに至った。いまや、フランス語で *Sosie* という語自体が「分身」という意味を持つ。すなわち、*Sosie* は *Je* ではなく *Moi*、*I* ではなく *Ego* と答えたといった方がより正確といえよう。したがって、我々の文脈において、このやりとりが意味することを次のように訳してみたいと思う。

マーキュリー：そこに行くのは誰？

ソズィー： 審級。

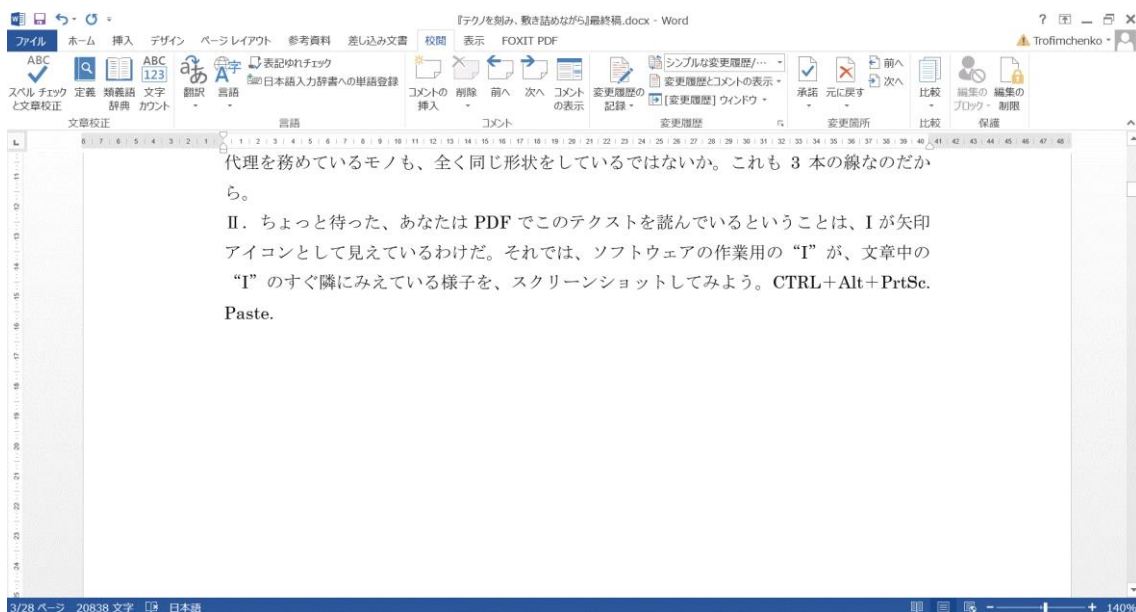
アリオンカは *Sosie* に行く手を阻まれ、私は I にはたと行き詰まる。どうしてももまたぎ越すことができない。それは私を引き留める。なんなのだ、この I は。この I を理解したい。そして、今度こそこれを把握するために、私はいわば「書道上のジェスチャー」を試してみる。つまり、私は到着しなくてはならない。石川九揚が、書道に関する著書の中で、いつも教えてくれていることをやるのだ：「怖がってはいけない！ 触れて！ それを感じなさい。書いてあるものを、指でなぞってみるのです。摩擦、媒体同士の抵抗、曲がり方、速度、リズム、骨組み、舞、この記号の『場』を感じ取りなさい。」触感！ I の触感。

さてと、ペキニーズを連れ帽子を被った、わが堂々たる秀麗な貴婦人よ。君に触れてみよう。指でなぞって：帽子……繊細で長身の体……つま先が鋭くすっと伸びた靴……さあお次は君だ、ワンちゃん。おハナをそうっと。よし、今度は真面目にいこう。しばしの間、想像界は外に閉め出しておくとしよう……上方に水平な短い線。その中心から、もう少し長い垂直な線。その線の下側に、最初の線

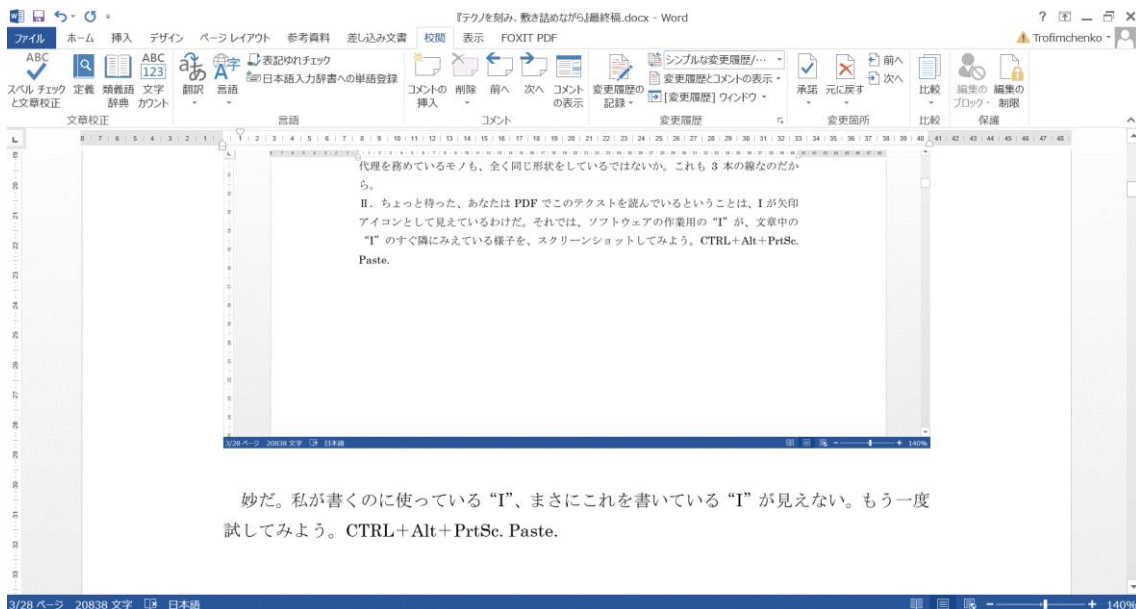
と並行で同じ長さの線がもう一本。ピリオド？ 日本人は環状のピリオドで文を締めくくる。こんなふうに。これは円環、完結、完遂のしるしである。ロシア語においては、ピリオドは十字架、つまり停止のしるしに由来し、それは元来、古代の書記が、祈祷や聖餐のために一まだ語の途中のことさえあるが一旦休止した場所を示していた。

I. I、お前は何を意味するのか？もう一度やってみよう。私は水平な線をなぞり、それからその線に平行な下の線へ。今度はこの二本を真ん中でつなぐ。だが、私の指はお前をなぞるにはいくらなんでも太すぎる。ならばマウスで、正確に言えばモニターの画面上でIの代理を務めているモノで、試してみよう。ううむ、おかしい。だが、モニターの画面上でIの代理を務めているモノも、全く同じ形状をしているのではないか。これも3本の線なのだから。

II. ちょっと待った、あなたはPDFでこのテキストを読んでいるということは、Iが矢印アイコンとして見えているわけだ。それでは、ソフトウェアの作業用の“I”が、文章中の“I”のすぐ隣にみえている様子を、スクリーンショットしてみよう。CTRL+Alt+PrtSc. Paste.



妙だ。私が書くのに使っている“I”、まさにこれを書いている“I”が見えない。もう一度試してみよう。CTRL+Alt+PrtSc. Paste.



うまくいかない。書き手の "I"、マウスの "I" が、書かれた "I" の隣に現れない。なぜだ？ なぜなら大文字の WORD は、"I" は画像の上の次元にあるべきであるという幻想をがっちりと護っているから。"I" はどうやら、それが認識している画像の一部ではないのだ。

III. どうやって見せたらよいものか？ よし、あなたということになっている代替物で、画面上をなぞってみてほしい。なにか変わるだろうか？ ほら、もっと上。ここだ、ここ。URL が表示されているバーの部分。さあこれで I が見えるでしょう。こんなにきちんとした形で、他の記号の間におさまっている。ところで、なぜほかでもないこの場所で、矢印は "I" に変わるのだろう。ページ上の矢印アイコンは、読むためであり、行の中では、書き込む必要があるため、I に変わる。だからこそ、"I" というものは、区別し I 分割し I 分離させるためのものなのではなかろうか？ バーのなかで……



先週私は、[Ableton Meetup Tokyo](#)に参加した。これは、テクノプロデューサーであれば誰もが知っているソフトウェア Ableton を用いて、デジタル音楽の作曲法を学ぶ人たちの集まりである。今回 Ableton は、3人の奏者のための *20 minutes challenge* なるものを企画した。それぞれの人が思い思いのやり方でトラックを敷いていくのを見るのは、なんと面白いことだろう。訪れた人たちには、入り口でブロックノートと、それからソフトのロゴが入った半透明のシールが配布され、それでマッキントッシュ製ラップトップのリンゴのマークを貼り隠すようにとのことだったが、こちらのプレゼントは結局、アリオンカの本に挿む葉にしてしまった。Ableton のロゴは、垂直方向に並んだ4本線と、それに続いて水平方向に並列した4本線が、一本のバーに敷き詰められているという形になっている。



今日は表参道のギャラリー *Ba-Tsu* で、展覧会 *Born Music* のオープニングがある。私は向かう一ゆったりと、急ぐことなく。ティク・ナット・ハンから学んだ、[Mindful Walking](#) を練習してみる。「いま・ここ」へと回帰する訓練としての歩行、あるいは、より正確に言えば「足踏み」のようなものである。一步一步に、足裏と地面の接点に、自分の意識を完全に集中させる。私は自分の足跡に流れ込む—さながら溶けた温かいバターが流れるように、常に一定に、一方向へ。「おまえは歩き進む、だがすでに着いている。すでに、いま・ここにたどり着いている。ここがわたしの居住の地。ここが私の本当の家のある場所。一步一步が、私を家へと運んでくれる。いまへと。到着。ステイトメントでも、仰々しい宣言でもなく、実現として。修練をしない者は、常に走る。そして、人生全部を走っていた。ひょっとすると、彼の両親も生涯走り続けたのかもしれない。そしていまや、彼らのその習慣は定着してしまった。それで、私たちは立ち止まることも、一步一步を味わい尽くすことも決してできなかった。私たちは、自由な人間として歩くことを学ばねばならぬのだ。過去から自由で、未来から自由で、私たちの企画からも自由で、私たちの敵意からも自由な人間として。そうして歩行は私たちに、治癒、愉しみ、糧をもたらす。到着。足裏に意識を集中させよ。充分足りた心で接地する。あたかも大地に口づけするように。自分の理性と自分の身体の100パーセントを、この一步に注ぎ込むのだ。到着。そして、本当の意味で到着し得たとき、おまえは知るだろう—到着したかどうかを知るのに、ブッダはいらない。おまえは自由な人間、ブッダのように歩む。到着。私はもう走りはない。これは革命的行為である。そのあと、息を吐いたら、分かるだろう。私は家にいる。到着した。私は家にいる。おまえは地の上を歩き回るが、もしもその、何だか刻印のような一步を深く覗きこんだら、そのとき私は実際おまえが本当に到着したのだということを知るだろう。おまえは本当に、家にいると感じるのだ。」

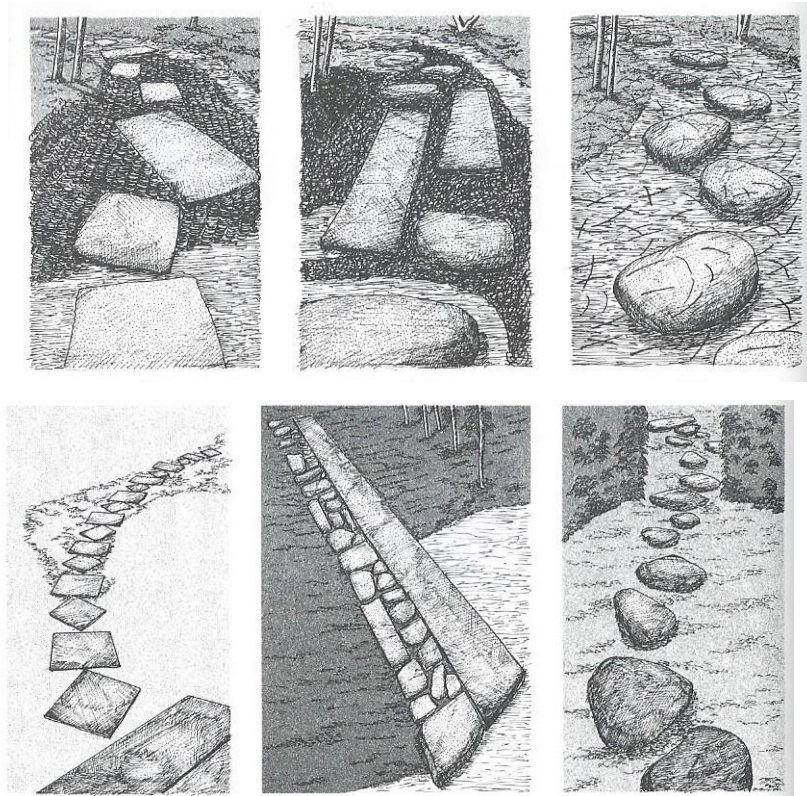
私が考えているのは、単にようやく到着するということに加えて、たとえば茶室の玄関前の庭などにみられるような「日本の道」の一種に関して、完全なる経験を得ることだ。「飛石」「敷石」—日本式庭園に敷かれる石の道は、この2種類ある。飛石は、複数の石を互いに間隔を開けて並べたものである。敷石は、無数の石をまっすぐ帯状に敷き詰めものだ。茶室の庭はしばしば苔で覆われているが、その上を歩くとダメージを与えてしまう。それを未然に防ぐため、また客人の着物や草履を汚さないためという目的から、石の道を造る技術が生まれたのだ。



飛石（左）と敷石（左）²。

茶室の玄関前の庭はかつて「路地」と呼ばれ、この語は「路」つまり「道」と「地」すなわち「地面」の二字からなり、「小径」「庭などの細い道」を意味する。茶会への「通路」としての、石道のある庭。千利休の時代以降、そして庭がさらなる発展をとげてからは、「路地」は同じ読み方の「露地」にとってかわられた。一つ目の漢字は、今日では「地面」に代わって「あらわす」あるいはさらに「むきだしにする」ことを意味するようになった。それは、人やものからアイデンティティが剥がれ落ち、本来の、あるがままの姿でたちあらわれる場、“一”性の状態へと移行する場なのである。また、「露」という字が「つゆ」、すなわち霧立つ朝、葉の表面に生じる水のしずくをも意味していることから、この *passage* は「水に洗い清められた」「浄化された」といったような意味合いを匂わせる。このようにこのトラックは、世俗的空間と、それとは全く異質の独立した世界とを隔絶する。トラックを通りぬけてゆくとき、さながら露のごとく生じてくるものは何だろう？ —ブッダの意識だ。

² 画像出典：田中昭三著、蓬生雄司画『庭園バイリンガルガイド』、小学館、2018年、40頁



三名の職人の手になる六つの石道：（右から）小堀政一（遠州、1579-1647）、古田重然（織部、1543-1615）、千利休(1522-1591).³

順々に並べられた飛石は、一方向に向かって庭を貫く道中、右へ、左へと緩やかにカーブを描き、Iとしての機能を負い、審級の役割を果たし、庭の中を導いていきながら、自らが経路とする空間に対しての *point of views* の連なりを提示する。飛石は一方向的ではあるが、決して直線状ではない。曲がりもするし、昇って下りもする。その道筋は言うなれば、剥いたリンゴの皮か、あるいはメビウスの輪の上を歩いて行くかのようにあり、いつのまにか今来た道とは反対方向に来ていることに気づかないのである。ここには夥しい数の、想像を超えた線あるいは方向・平面の操作を見出すことができる。それによって露地は、時間というものを表明し、時間の意識を研ぎ澄まさせる。路地に並ぶ一つ一つの飛石—それは同時に単位であり、時間であり、かつ空間でもあるのだ。これらの審級が、計算を進めていく。それは、それ自身の時間と空間のなかで、自らを発展させていくトラックなのだ。そして、このトラックはあなたのIをも展開させる—露越しに。

³画像出典：宮本健次『日本庭園のみかた』、学芸出版社、2016年、142頁



表千家の露地

いかなる花もない。このトラックを行くとき、そこから花咲く木々が見えることも、その香りを感じることもない。深山の石、苔、緑。なぜなら、トラックは内へと導いていくから。一步ごとに、歩む者を内部へと、自身の内奥へとつれていく。なぜなら、トラックは「無」へと導いていくから。「無」—最終的に、茶室の一本の花がそれを背景として現れる（だからこそ、花はよりいっそう奥深い香りを放つ）。トラックは無へと導いて行き、そこには花がすでに存在してもいるし、不在でもあるのだ⁴。

だが、これで終わりではない（なに、終わりはまだまだはるか遠くだ）。私が言わんとするのは、感覚という“視”点からみると、この連続の中で、それぞれの石が独自の表面を有しうるということだ。露地は触覚経験の一定の連続をなしており、歩み行く者に、それを石の並びという形で提示する。私が言わんとするのは、足跡は多様であり得るということだ。例えば、照り乾かされた黒土の上の、ひび割れた足跡がある。無人島の砂浜に残された、フライデーの柔らかい足跡もある。私がこの世界に踏み残してゆく足跡があり。そして反対に、私の中に残されていく足跡もある。露地に敷かれた一つ一つの石、それは足跡だ—私の中につけられた足跡—私の肉体感覚という土壤に残された足跡。露地は、空間的・時間的シーケンスを構成しながら、単にトラックを敷いていくのではない。このトラックのIは、私じゅうを歩き回る。私によって経験されるもの—それは、その一步一步に対して私が提供する空間性なのだ。

まさにそのためにこそ、*Mindful Walking* が不可欠なのだ。これは、茶室が創り出す場へ、路地を通して入ってゆくための唯一の方法である。その接地に自分自身を解き放ち、その *touch* の中へ流れ込むことができない限り、単に「アスファルトの上をうろうろしてる」ようにしか見えないことは自明の理だ。私は「いま・

⁴ 水野克比古『京都 茶の庭』、光村推古書院、1996年、54 - 55頁

ここ」に到達し、あらゆるプロジェクトを一度手放し、「露」のなかで「上着を脱いで」、露地の石たちが私の上に踏み歩くことができるようにしてやらねばならない。

似たような類の道を通って、タルコフスキーのストーカーは、作家と科学者を「ゾーン」へ—もう一つの空の部屋、個人の欲望のつかみどころの無さへと連れてゆく。その道の始まりは—第一の関所を通過してからだが—廃墟の迷宮である。彼らは立ち止まり、耳をじっと澄まし、急激に後ずさりし、ゆっくりと這い進み、迂回し、すっころび、モーターを止め……と進んでいく。そしてこれは他のステージだが、そのステージは主体を自身の連続体の中に組み込んでしまう。主体は崩壊し始め、不安のあまり、崩れ流れていく I の最後の筆跡をひつつかもうとする。

さっき言ったでしょう、こんなのは皆真っ赤なウソ、^{インデレクション} 霊感 なんてものはくそくらえだ。それに、俺が欲しいものが何ていうものかなんて、知りようがない。そして、俺は自分が欲しいと思っているものを、実はちっとも欲してなどいないってことも。あるいは、そうだな、俺が欲しくないものは、実際本当に欲しくないんだってことも。これは全て、なにかとらえられないものなんです。名付けるや否や、消えてゆき、溶けて、雲散霧消する—まるで陽を浴びたメドゥーサのように。見たことがあるでしょう？意識は肉食主義が世界を制するのを渴望しているが、下意識は柔らかいジューシーな肉を見るたびにものだえ苦しむ。じゃあ俺は結局何を欲してるのか？この俺は！

これに続くのは、鉄道のトラックだ。ストーカーのトロッコは、平行に並ぶ路盤の杭の、繰り返されるリズムのなかへ、作家と科学者をゆっくりと導いていく。曲がったアルミ棒を思わせる音のこだまが、この道に立つ者を溶かしながら、空間を粉碎し、広げていく。この聴覚的テクノ - 列は、一線上に敷かれたコンクリートの I の分身として、タルコフスキーが明らかに意図的を持って設定したであろう瞬間に、我々の意識へと入り込んでくる。

—奴らは追いかけてこないだろうか？

—何を言ってる。奴らはそれを恐れているのだから。まるで炎みたいだね。

—何を？

—……



「ストーカー」、アンドレイ・タルコフスキー監督、1979年

ストーカーは、作家の「何を？」という問いに答えない。トラックはこの沈黙に、言語活動のあそびに入り込んできて、そして、シニフィアンの鎖に極めて近いという元来の性質でもって、トラックは「……」によってこの空を支え、引き裂くのである。しばしば言われていることだが、タルコフスキーは聖なるものとの対話において、自らの視線を天に向けはしない—彼のアプローチはかなり日本的、もっと言えば仏教的だ。すなわち、物質的現実そのものが、別の次元から漏出できるものと一体化することなのである。



「ストーカー」、アンドレイ・タルコフスキー監督、1979年

ゾーンへ着くと、ストーカーは草の中へ倒れ込む。彼は深く息を吸い、露に顔を

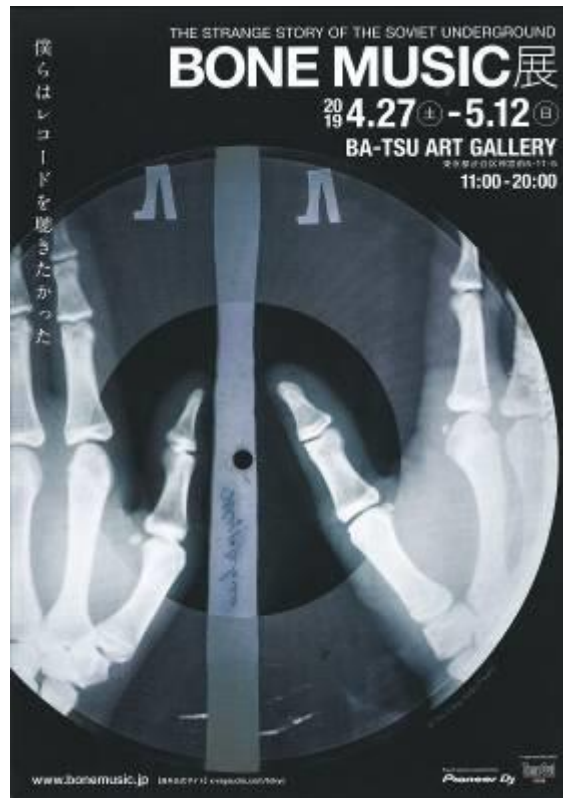
うずめる。

「さあ、家だぞ。なんて静かなんだ。この世で一番静かな場所だよ。じきに君たちも分かるさ。ここはこんなにも美しいと。だってここには人っ子一人いないんだ。⁵」



それにしても、どうも私は脱線してしまったようだ。私は、表参道にあるギャラリー *Ba-tsu* の、*Bone music* 展のオープニングへと向かっていた。この展覧会は、ソヴィエト史におけるとあるエピソード—人々が聴くことのできる音楽が、厳格な統制下に置かれていた時のことを扱ったものである。40年代半ば、地下活動家たち、あるいは昔で言う音楽通たちの地下組織は、レントゲン写真にカットティングを施してディスクとして用い、検閲下にある音楽の非合法コピーを作り始めたのである。そこに録音されているのは西側のジャズやロックンロール、亡命ロシア人の音楽、刑務所生まれのロシアシャンソン、ジプシー歌謡等々、総じていえば恍惚状態をもたらすもの、いわゆる“足がむずむずしてくる”類のものであった。

⁵ 私は、ロシアのDJ [Toki Fuko](#) (セルゲイ・コロタエフ) に連絡を取った一彼の [The Memoir: Page 31](#) のためのテクノ・セットの最終部(1:03:00以降)は、「ゾーン」へと通じる鉄道の路盤を瞑想的に解釈したものに違いないと確信していたのである。が、彼はそもそもこの映画を見ていないとのことだった……私はもはやこういう類のことに驚かなくなった。これは、すべては多様であるようにみえるべきだという、快樂の原則によるものだ—部屋に近づけば近づくほど、静寂へと導いていく形象間の差異は小さくなる。彼は、自分が音楽を担当した短編映画 [Suburban Signals](#) を私に送ってくれた。この「郊外のシグナル」は、「ゾーン」「ストーカー」そして「部屋」が、決して映画のなかで完結するものではないということを描き出している。そして、私は確信しているが、そのことはタルコフスキーもストルガツキー兄弟も、非常によく分かっていたのだ。



Bone Music 展のフライヤー

“肋骨レコード”は通常、片面のみで、それぞれ回転数は78回/分、約3分間録音されている。レコードの一枚一枚は、唯一無二の響きをもつ。これらは夜の帳につつまれた街路で、袖や懐を介してこっそりと、安値で取引された。レコードを拡散していることがばれた場合は、服役もあり得た。購入・所持については……お巡りさんとの交渉次第だ。



Telefunken がトラックを刻んでゆく

“肋骨レコード”は、そう息の長いものではなかった。1954年、フルシチョフ

のアメリカ訪問を機に、「雪どけ」が始まる。磁気テープを巻いたリールを用いた録音・再生機器、テープレコーダーが、徐々にソ連へ流入するようになり、1964年には非合法レコードは姿を消す。テープは、高品質の音楽を最大20分、しかも（何か特殊な地下室や屋根裏ではなく、ごく普通の）自宅環境で録音することを可能にし、それによって極秘の音楽文化は、街路の文化から室内の文化にとってかわられたのだった。アルカージイ・セーヴェルヌイ、*Swinging Sixties* などの最初の録音テープや、ウラジーミル・ヴィソツキーをはじめとするシンガーソングライターの音楽、また格段に容易に西側の音楽を入手できるようになったことは、地下生産テープの時代の幕開けを告げ、骨たちはここにおいてようやく安穩を手にしたのである。



そう、言い忘れていたが、地下活動家たちはこれらのレコードの穴を、吸っていた煙草で空けたのである。

展覧会で私は、そのキュレーターの一人 *Stephen Coates* に会い、実際のところ何が私をここへ向かわせたのかを打ち明けた。それというのはつまり、ラカンが、同一化のプロセスを論じるなかで、刻み目について言及していることである。その刻み目とは、洞窟に住む人間が、例えば自分が殺した動物を数え、骨などに数を刻んだものだ。

総じて、この「一の線」あるいはフロイトが用語を与えた *ein einziger Zug* をめぐる一連の歴史は、聴覚的有意素としての面のみならず、肉体的 - 反復的性質でもってテクノと繋がりを持つ側面に端を発する（なかでも、[Rose](#)、[Plaster](#)、[Positive Centre](#) といった、触覚的側面に重きを置く DJ やプロデューサーについてはなおのことである）。ここで問題となっているのは、（口による刻みである）咳ということである。

フロイトは、同一化の問題を扱った『集団心理と自我の分析』第七章で、自ら

の父親の咳をまねるといふ患者ドラの症例を挙げている。彼の指摘によれば、ここにおいて同一化は、対象を選択するという行為の代替として行われており、しかも同一化は個人においてではなく、ある人の個別の特徴におけるものであり、後にフロイトはこれを「一の線」と名付けた。この「線」の概念は、それが生じたまさにその瞬間から繰り返される、肺と喉の動き（鋭いか鈍いかは咳の度合いによるが）によってつけられた刻み目一呼吸をリズムカルに断ち切るその刻み目に関係している。咳が同一化にうってつけであるのは、それが単に聴覚的次元から触覚的次元へ、またその逆へと容易に移行できるというだけでなく、一人一人に固有のものだからである。Iはオリジナルな形で自らを咳の内に書き込んで、目を閉じていても遠くから認識できるこの連続性のなかに自らを見出すのである。

この構想を発展させ、ラカンは書くこと、最初、最初のマーキング行為へと立ち戻る。

「... ものがもっとも簡単な仕方で表されるのは一なる印においてである、ということをおぼえてください。最初のシニフィアン、それは刻み目です。それによって、たとえば動物を「一」殺したということが記されます。そうするとことによって、のちにさらに一〇殺したときでも、記憶がゴチャゴチャにならずにすみます。どれがどれだったか覚えている必要はありません。動物を数える場合この一なる印によって数えるでしょう。

主体もまた一なる印によって自らに目印をつけます。まず最初に、主体はシニフィアンの最初のを刺青のように自身に刻印します。このシニフィアン、この一が設立されたとき、勘定は「ある一つの」一です。主体が自らをそれとして捉えるべき水準は、特定の一という水準ではなく、「ある一つの」一の水準、つまり勘定の水準です。いったいそもそも何よってこの二つの一は区別されるのでしょうか。自身にこうして最初の分裂を刻印することによってです。この分裂によって、最初にそれに対して主体として構成されることができた印から主体自身が区別されます。」⁶

主体は、したがって、シニフィアンの連鎖に対して二次的なもの、つまりその派生物であり、効果なのである。それは、刻み目の連鎖の中に己の場を見つけ出さねばならぬ何ものかであるが、その刻み目は主体を表象し、したがって象徴的なシステムの中に安定させ、特異性を付与する。主体はその「場」を、勘定というレベルで見いだす。一つの一、二つの一、三つの一、四つの一—このようにして穴居人は、自分が殺した獲物の数だけでなく、殺すという自分の行為をも標示する。刻み目はその残効として、計算者に「場」を与える。連なる刻み目がつけられた骨を私たちがみつけると、それは単に誰かがそれを書き記したことだけではなく、さらに誰かが後からそれを数えたことをも意味するのである。原始人は線を描いて知らせを行ったが、その知らせは彼を表示すべく、彼自身へと

⁶ ジャック・ラカン『精神分析の四基本概念』小出造之他訳、岩波書店、186頁

回帰するのである。こうして主体は、Ⅰ．象徴システムの中に組み込まれ、Ⅱ．その中で分裂し、Ⅲ．再生されるのである。

この刻み目としてのⅠは、想像界から象徴界への移行を手助けする。ラカンは「一の線」を、外見上の性質の類似から引き離し、骨に刻まれた線と同様、純粋に形式的な印⁷として考える一骨に書き記されているのも、動物の形象ではなく、刻み目、他の刻み目とのシステムのなかにあつて、その相互間の差異に基づく刻み目である。もしも言語が、弁別的要素、純粋な差異のシステムであるならば、この「一の線」は、言語における最小の弁別的構造を描き出す、純粋な差異のシニフィアンなのである。第11セミナーにおいて、ラカンは「差異を支持するもの」としての「一の線」について語る。このように、「一の線」を介して象徴界の連鎖が有する弁別的機能は、主体に特異性を付与する。

この [Rose のトラック](#) を、自分の中に通じさせてみてほしい。両側には、立ち昇る、「上方へ落下していく」連続性、中心には—あなたたちのために敷かれた飛石。この中央通路は、おおざっぱな言い方をすれば、石が3個ずつ組になったもの×2、つまり3・3というセットの繰り返しから成る。どの石も同じものだが、2つだけ例外がある—各3個組の最後の石、すなわち3つ目と6つ目の石がそうである。一方は他より高く、もう一方は他より低くなっている。Rose のトラックをゆく、我々の瞑想的散策における全意識は、この差異へと終着する。それは、例えば反転したドローン撮影の段瀑をクライマックスへと押し上げて集約し、私たちの焦点をその絶頂まで持って行き、その後、このトラックが次に向かう先を予感し私たちがすっかり安心してあるさなかに、この差異化/alteration の鮮烈な連続性に終止符を打つという具合である。想像界から解放された Rose の「咳」の連続性は、発話におけるシニフィアンの鎖の中へと、いとも容易く自らを組み入れていく。トラックは、次はどこに刻み目をつけるべきかという指示を、明確に出していく。このトラックを行くとき、私にはほぼ文字通りそれが聴こえてくる。この線—は—ここ……この線—は—ここ……この線—は—ここ……この線—は—ここ……この線—は—低く……この線—は—高く……この線—は—いいえ……この線—は—はい……この線—は—fort……この線—は—da……この線—は—0……この線—は—1……この線—は—~~—~~……この線—は—+7……純然たる形式。一つの表面的な差異を除いては、何もない。そして、己を展開していくこの裸出性は「ゾーン」へと、象徴界のシステムそのものの、現実界的な空洞性へと導く—それはつまり、「露」が析出されるところのものである。そこへ導いていくのは、主体-ストーカーの、勘定者の場の機能だ。その機能はシニフィアンによって、シニフィアンが再現するものによって生み出されるものだが、それは必ずしもこのトラックの「向こう側」に映写された作者の想像上の像ではなくともよいのだ。

第9セミナーで、ラカンはサド侯爵の例を挙げている。ラカンは、サドが自分の寝床で、恋愛における勝利の行為を印付けしながら、刻み目をつけていく様子を挙げ、彼がそれを行うのは性愛上の達成という連続性の中で、自らの位置を確認するためなのだと説明する。別の言い方をすれば、彼は自分のために自分を

⁷チク・タク・チク・タク・チク・タク。

標示し、そして記録し、再現するのである。彼は行為から自分自身を分離し、それから「抜きんでて」、スクリーンショットをしようと試みている（恋愛の）図から自分自身を切り離す。

ここで想像界から象徴界への移行（と同時に、いかなるファンタジーの産物を引用することを拒否する「コーシエル・テクノ」そのものへの移行—バイソンの絵から筆跡へ、咳から音へ—他者の音とのシステムの中にあり、その相互間の差異に基づく音—への移行）が生じていることは火を見るよりも明らかだ。記号は、たとえ私たちが知らないものであっても、その「何か」を示すことができるが、シニフィアンは、純粋な差異を示すほかは、必ずしも何かを示さなくてもよい。シニフィアンはシニフィエに対応するのではなく、ただ別のシニフィアンに対応するだけなのである。シニフィアンが示す差異は、別のシニフィアンとの差異であるからこそ、ただトラック（=経路、露地）に敷かれているだけで機能することができる—たとえその鎖が、最小の二項対立から成っていたとしても。ここに、己の基盤となる「根」をもたずに、互いに依存し合い（しかも共に宙に浮いた状態で）、回転し続けるこの二項対立が立脚するところの^空を見出すことはまたもやたやすいことである。当然ながらテクノは、まさにこの、発話の基礎にある「空」を当てにしている—*The Odd One In*。

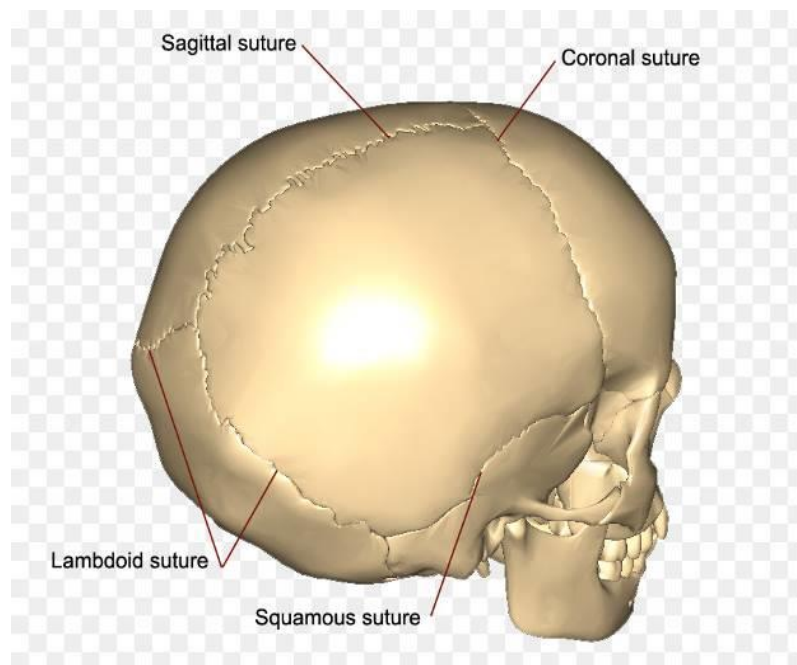
Owen Hewitson は、私がここで依拠している論考 *Shadows of Subjectivity* における主体の分析の過程で、ラカンの刻み目の概念を入念に辿ってゆき、かなり単純な定式へと帰着するが、それはテクノに対する興味との関連で私を惹きつけた。

導入めいたものとして、主体性というものの聊か控えめな定義づけを行ってみよう—主体性とは、各自が自身の歴史を物語る機会を有しているということにほかならない。*parles-etre* すなわち「話す存在」としての人間存在に注目したラカンは、これをかなり圧縮された形で表現する。精神分析とは—そもそもそれ自体、誰かの歴史の統合、自らの個人的な歴史を語ることに對する、一種のアプローチ法である。これこそが、精神分析—私はいつか別のところでこれを「自由な発話の最も純粋な実践」と呼んだが—において起こる、実質上唯一のことなのだ。そこにおいて我々は、話されたこと、個人の人生、問いかけに對し解釈を与える瞬間を探っていくのだが、おそらくこういったもの自体が、本来的に人を精神分析へと向かわせるのであろう。⁸

そして、私の興味を掻き立てていること、それは、上の記述を考慮に入れたとき、実際のところどのようにして—そもそもそれが可能であるとしたら—の話だが—テクノを自由な発話の最も純粋な実践として解釈することができるか、ということである。

⁸ Owen Hewitson 「[Shadows of Subjectivity](#)」はこちらを参照のこと。

Stephen が私のコメントに興味を示し、その返答としてまた別のトラックを提示してくれたことは、私にとって喜ばしいことだった—そのトラックというのは、あなたがたの頭蓋骨の表面、皮膚の下を通っており、念を押しておくが、またとないものである。私がここで言っているのはつまり、前頭骨と頭頂骨のつなぎ目にあたる部分、冠状縫合のことだが、かつてモダニズム詩人ライナー・マリア・リルケは、プレイヤーの針をここに走らせて「再生」することを思いついたのだった。



頭頂骨と前頭骨の間の冠状縫合

論考『始原の音』(*primal sound*, 1919) にてリルケが回想するところによると、彼が学校に通っていた頃に登場した蓄音機 (1877 年に発明) は、大衆の関心の的となり、そんな中学校の教師は生徒たちに、手近にあるものを使って自分だけの蓄音機を作ることを提案したという。彼は、その拍子抜けするほど、見事なまでに素朴な装置の制作過程を描き出す。仕上げの段階で回転する管を蠟で覆うが、ここにトラックが残されていくわけである。蠟が固まるのを待ちきれず、子供たちは、まるで原始人のように、夢中になって自分の発話を刻みだし、その後それを自分自身へと返していった。

これがどのようになされたかは、想像に難くない。誰かが漏斗の中に向けて喋ったり歌ったりしたとき、羊皮紙にくるまれた針が、その下でゆっくり

と回っている管の感知面へと音の波を伝達する。そして、可動針がその道筋（このときはすでにワニスがかけていた）をたどるとき、元は私たちに属していた音が、震える、たどたどしい音として漏斗から反響してきて、それはおぼつかず、どこまでも柔らかく、ためらいがちで、やがてあたりに消えてしんとなる。一回ごとに、効果は完結した。私たちのクラスは静かなほうだとはお世辞にも言い難く、まるで一個の身体になったかのようにそれほど静けさに達し得た瞬間というのは、クラスの歴史においてそう何度もあるものではなかった。この現象は、何度繰り返しても驚きをよび、実際良い意味で度肝を抜くものだった。私たちはまるで、現実のテクスチャーの、未知かつ限りなく繊細な点に対峙していたかのようにようだった—その点からは、私たち自身よりはるかに偉大でありながら、何とも形容しがたく未熟な何ものかが、まるで助けを求めるかのように、我々の方へ向かってくるのである。私はそれからずっと、私たちの内から引き出され、私たちの外部に保存されることになるその音が、忘れ得ぬものになるだろうと信じ続けていた。だがそれが思わぬ方向に転じたことから、まさにこの手記を書くことになったのである。追って見ていくように、私の記憶に何より深く印象付けられたもの、それは漏斗から発せられる音自体ではなく、シリンダーにつけられた刻み目だった。まさにこれこそが、鮮烈な印象を残したのだ。⁹

それから14年後、初めてパリを訪れ、高等芸術学院で解剖学の授業を受けていた際にリルケを魅了したのは、彼が以前ダ・ヴィンチの絵の中に見いだしたところの「秘められたエネルギーと自在性」を有する人体の骨組み、そして何をおいてもまず頭蓋骨であり、それは何か無限の可能性を宿していた。彼は頭蓋骨を購入し、^{ももよ}首夜を共にしたが、とある瞬間、蠟燭の明かりのもと、不意に冠状縫合が閃光の如く際立ち、その瞬間リルケの脳裡には、小さな蠟管になぞりつけられた忘れないグローヴが呼び覚まされた。ここにおいて彼は、彼を捕らえて離さないある欲望を告白する。プレイヤーの針をこの縫合部にセットして、再生したら、果たしてどうなるだろう？

むろん、結果として何らかの音が出るはずだ、音の並び、音楽……幾多の感情—どんな？不信、はにかみ、恐れ、敬虔さ—およそ考えうるどのような感情をもってしても、このとき世界に生ずる始源の音を名付けることはできない……この点についてはしばし保留するとして、それにしても、我々が針にセットして再生することのできるような線が、この世の至るところに、どれほど沢山あることか。何らかの意味で、こうして完成させて、それが然るべく変形しつつ私たちに促すがままに、別の感覚次元で感じ体験することができないような輪郭が、ひとつでも存在するだろうか。

このイメージは私にとって非常に意義深いものであり、その理由は幾多に及ぶ。なぜなら、そこには媒体への伝達と、その逆の動きがみてとれるから。なぜ

⁹ テキスト全文は[こちら](#)を参照のこと。

なら、そこには、その刻まれた対話から生じる洞窟的自失状態が感じとれるから。なぜなら、その中心にあるのはやはり骨だから。なぜなら、この頭皮の下の歌には、運命の印がついているから。だが、リルケは結局「輪郭」と「完結性」にひきつけられたのであって、彼を魅了するのは「自然界」の線、言い換えれば、彼はやはりなお想像界の虜になっているのである。私の関心は、別のことにある—私が求めているのは、象徴界が、言語が、シニフィアンの連鎖が、自然の形象のもつ魅力に組み込まれていきつつ、その歩みの中で開く次元の、煌めく隙間だ。私が必要とするのは別のイメージ、より正確に言えばイメージというより、計算法である。

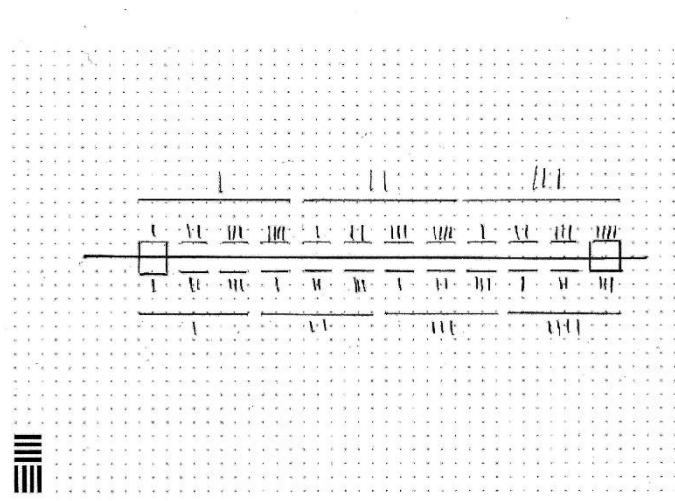


ベルリンの DJ ステファン・ゴールドマン (*Stefan Goldmann*) のプロジェクトである [Ghost Hemiola](#) は、2013 年に、彼のレーベルである *Macro* から 12 インチの片面ビニールディスクを出している。各ディスクには 66 の閉じられた^{かぎ}のトラック (*Locked grooves*) あるいは 66 の^{かぎ}の輪 (*loopes*) が収録されており、そこには媒体自体の「表面上の騒音」 (*surface noise*) 以外何もない—「数は内容をその物理的メディアから解放した。いま *Ghost Hemiola* は、物理的メディアをその内容から解放するのである。」

素晴らしい、私たちは純粹なる骨を見出し、そう、そしてその表面には細かな塵と、ちょっとした引っ掻き傷があるばかりだ。さて、刻むときがきた。ディスクを回転速度の異なる 2 つのプレイヤーにかける。[このプロジェクトを映した動画](#)では、右のディスクは 45 回転/秒 (45rpm) で、左のディスクはそれより遅く、33 回転/秒 (33rpm) となっている。そして DJ はナイフを手にとる。彼は右のディスクに刻み目を入れ始め、彼が刻み入れたものに針をセットする。針はそこに連鎖を取り戻してやるのである。お次は、異なる速度で回転する左のディスクにおける線の連鎖。中央のミキシング・コンソールが二つのリズムを統合し、余計な低音を除去する。トラックは一方で 4 分の 3 拍子、他方では 4 分の 4 拍子で自己を展開してゆく。ディスクは様々な速度で回るが、常に一定の比率—45 分の 33、すなわち 4 分の 3—を保っている。つまり、この組み合わせられたパターンが繰り返されるサイクル全体は、4 分の 12 拍子となる。なぜなら、 $3+3+3+3=4+4+4$ だからだ。別の言い方をすれば、あなたは一方のトラックで $4+4+4$ の石を歩いていながら、それと並行して、他方のトラックで $3+3+3+3$ の石を歩いていくということになる。まさにこれが、ポリリズム構造に基づく音楽の手法である、ヘミオラなるものである¹⁰。トラックは主体を分解してばらばらに引き離し、主体を成り立たせている連鎖の中に裂け目を穿つが、

¹⁰ イメージを掴むためには、[こちらの動画](#)が参考になるだろう。

12 拍目ごとにトラックは主体をまた寄せ集めることで、全体としては一貫した道を生み出しており、それは各ディスクに収められたパターンよりも長くなる。この過程は次のように図式化することができるだろう。



Ghost Hemiola は *ex nihilo* の創造物である。裂け目に創造され、ちょうど壺と同じように、己の内部に空を孕み、その周りをまわる。それは単純な方法によって、物理的境界を飛び越え、次なるレベルへと移行するのだ。だがこれとはまた別に *Ghost Hemiola* が示してくれるのは、単純な刻み目を用いて、誰もがこの穴の縁に自分だけの、唯一無二の歴史を描くことができるということ、自分の運命のトラックを敷くことができるということである。

132 (66+66) の単調なグルーヴは、 $66 \times 66 = 4356$ のヴァリエーションから格子を編むことを提案するが、そのためにはただ針を乗せなおし、個々の刻み目が各トラックにつけられさえすればよい。速度を操作するたびに、私たちは無限性へと開かれてゆくのである。



私は言った—テクノへ近づくためには、短絡のシリーズから何かがなされなくてはならない、新たな橋が渡されなくてはならないと。そんなテクノにおける短絡の一つは、漢字の書道によって行うことができ、それらをつなぐ役割を果たすのが、プラスチック工芸である。プラスチック製の媒体を用いた物理的操作という工芸形態に立ち返ってみなくてはならない、すなわち—これらを陶芸あ

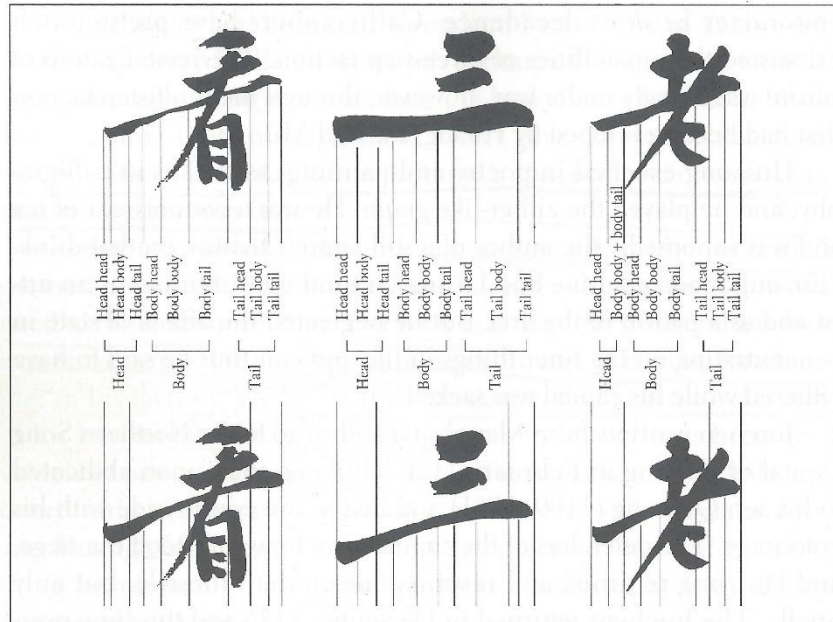
るいはレコード盤の作りと同列に捉えるということである。別の言い方をすれば、テクノと書を、手工芸として、あるいは線を刻み入れる行為としての面から捉える必要がある。そのとき stylus—「尖筆」とは「書くための道具」であり、かつ「蓄音機の針」でもあるのだ。

石川九楊は、書と彫る行為の関連を執拗なまでに強調する。それは、単に書くことの本初が、骨や銅、岩などに印を刻む行為—それは指し示し確定する性質を持つが、その後展開しつつ、書かれたものを再画定していく—であったということにとどまらない。墨と紙—それは、立体的な石版刻に類似するといえる。墨の風合いと文字の線の幅は、それぞれ影と、文字を岩に彫り込む際の深さに相当する。すなわち墨は、岩に刻まれてできた地形において、差し込んでくる光、あるいはまた遮断される光の量を示しているのだ。ここで問題となっているのはつまり、紙面上の書における明暗、彫り込みの深さである。

彫り込まれたものは、紙上の文字の存在論をも画定する。書道に用いるまっさらの紙(ついでにいえば、まっさらなビニールディスクもまさに同じようなものだが)は、決して空っぽではないのだ。紙は、書の歴史全体を包括している。それは「何もないもの」ではなく、あらゆる意味可能体であって、線は既にそこに存在しており、書を行うものは、ただ筆でそこに一定の連鎖を刻みこんでゆき、起動状態となった意味の広がりの中に、自分の字を開き、解き放つのである。

刻みはまた、書道の行為そのものをも規定する。書き手が筆を通じて自らのエネルギーを注ぎ込んでいるさなかですら、媒体からはエネルギーが返ってくるが、書字は常にそのエネルギーに呼応しているのである。書、それは相互作用のプロセスであって、進展し続ける結果を書き手は常に転調してゆき、書を通じて自己を自覚するのである。この行動と反応が常に繰り返されていく相互作用は、書道作品へと発展を遂げてゆく尖筆のドラマを蘇らせる。この相互作用は、版刻においてのみならず、書においても、接触の感覚)、緊迫 - 摩擦によって規定され、紙の中にも、岩の中にも存在する。書は、紙の上に字を書くのではない—紙のなかに書くのである。

こういうわけで、書く行為が導く先は瞬きの効果、リズム、ヴィブラート、波動であるということは、何ら驚くべきことではない。文字は結果として、一定の拍で刻み込まれる。線は「起筆」、「送筆」、「収筆」に分かたれ、それを読み取る行為自体は、例えば、三次元のテンポで展開する。ここにテクノの触覚的リズムを聞きとらずにはいられまい—媒体に刻まれた、そしてやはり返還・(DJ と、彼の録音を彼へ戻す者の間における) 絶え間ない相互作用に基づくプロセスのなかに刻まれたこのリズムを。



黄庭堅（1045 - 1105）の「松風閣詩卷」から採った、多折法と三折法の比較。上段は、九折法で書かれたもとの字で、長い横線はまず「起筆」「送筆」「収筆」の三部分に分けられ、その各部がさらに「起筆の起筆」「起筆の送筆」「起筆の収筆」…というように分けられる。下段は、褚遂良（597-658）の「雁塔聖教序」式の三折法に書き直したもの。（※ここでいう「折」とは、線を引く際の拍数を指している。：本稿筆者註）

石川は次に、西洋文明の横書きとは対照的に、漢字が縦書きであることを強調し、論を続ける。

「書くという行為において、私たちは絶えず天を意識し続けている。そこに一種の宗教的感覚が立ち上がってきます。「天地 神明に誓って」というような意識が生まれてくるのです。」¹¹

彼にとっては、漢字文化に基づいた東洋の書は一次的かつ垂直であり、話し言葉は二次的かつ平行であるのだ。西洋人にとっては逆に、話し言葉は崇高なるものへ向けられたものであるがゆえ、一次的かつ垂直で、書は二次的かつ水平なものである。石川はさらに、西洋音楽をその垂直的な話し言葉と同じレベルに位置づける。彼の考えによれば、東洋では音楽ではなく書こそが、その表現の豊かさでもって第一次的な位置を占めているという。こうしたなかで私は、垂直軸に関わる現象としてのテクノを、いったん西洋音楽の文脈から切り離し、漢字の伝統に基づいた、東洋の縦書きに位置づけて捉えてみたくなったのである。

ラカンが昇華のプロセスと創造の行為について、まさに石川に似た調子で語るが、それは特に、ハイデガーの論文に登場する花瓶一地から天を指向したものとして、交尾という行為として、と同時に天上なるものを自身へ取り込むべく地

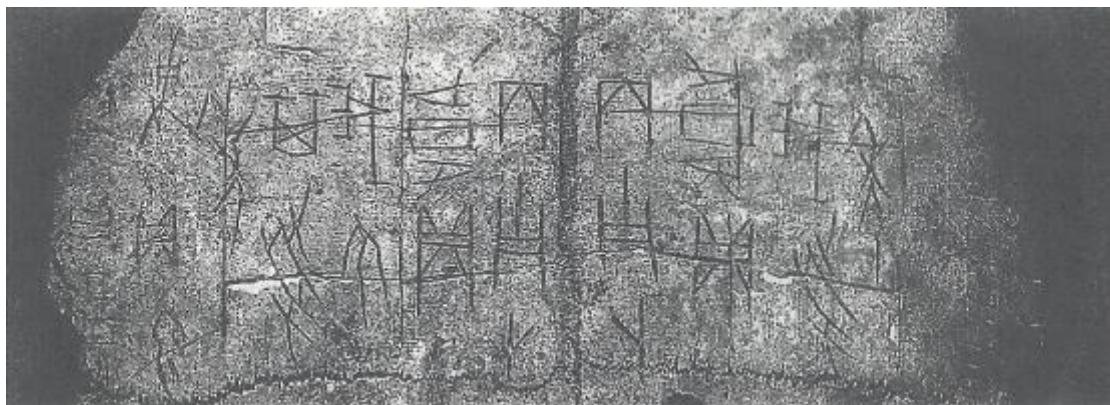
¹¹ 石川九楊『書一筆蝕の宇宙を読み解く』中央公論新社、2005年、81頁

から上を向いているという、二方向に向けられた行為としての花瓶—を引き合いに出す際に感じられよう¹²。ラカンは、おそらくは人類の最初の手工芸品であろう壺という形象を用いながら、話を進めていく。花瓶／壺は、まさに空を創り出すものであり、またそれを満たす可能性をも提供する。それは、自らの内に無を吸いこみ、現実的に「空虚と充溢」という対立を導入し、自らを特殊な客体として、「特殊な無」として区別するものなのである。

石川は、東アジアにおける最初の書の記録に注目する。それは預言的な内容の文書であり、紀元前 1400 年代に亀の甲羅の下部に刻まれたものである。甲羅の中心線から左右それぞれの方向に向かって書かれているが、これらは内容としては一つの同じ問いかけである。ただ、右側のテキストは肯定的な表現で書かれている（“この預言は丙子（干支の 13 番目）に行われるものである。全能の者に問う。この先豊作が見込めるか。”）のに対し、左側は否定的な形（“この預言は丙子に行われるものである。全能の者に問う。この先豊作は見込めないのか。”）で書かれている。ちょうど鏡に映したような形で、どちらも中心から読むようになっている。左側の銘文は右から左へ、右側の銘文は左から右へ。この亀甲を、世界そのものと比較してみよう。亀甲の上部は空、下部は地。中央の文字列は、天上の人格神と地上の人間との間に引かれた水路である。中心の垂線は、問いかけ文を二つの対立する要素—「はい」と「いいえ」、「1」と「0」、「+」と「—」—に分離する。



¹² ジャック・ラカン『精神分析の倫理』（上）小出浩之ほか訳、岩波書店、2002年、181頁



フロイトは『快樂原則の彼岸』において、母親から取り残された生後 18 か月の子供が、糸を巻いた糸巻で遊ぶ様子を描き出す。子供は「オオオー」(*Fort*, “～から”)と叫びながら糸巻を自分から遠くへ向かって投げ、その後糸を引っ張って、「ダー」(*Da*, “ここ”)と声をあげて嬉しそうにそれを取り戻し、そしてこれを何度も何度も繰り返す。子供はこのように、対立によって言語の原初単位によって不足を「埋め合わせる」ことで、対象の喪失に対処しようとするのだ。これが母親が残していった空虚に対する子供の応答であり、それは対立するシニフィアンのペアに基づいている。したがって、こうした状況は、シニフィアンのシステムの中へ、言語そのもののなかへと人間が踏み入る様を描き出しているといえる。

石川が提示するのは、文明の *Fort-Da*、東洋の人間が、問いかけ文を二つの対立する形式で表現し、言語のシステムへと踏み入る瞬間である。しかも、この書を刻むのに中が空洞の亀甲が選ばれたことは、偶然ではないのかもしれない—それは文字通り中が空の器を、シンボルで覆っているものなのだから。これはビニールディスクのある種のプロトタイプであり、人はそこに自身に固有の「咳」を、自分だけの唯一無二の連鎖を、自分の I の唯一性を刻みこもうとする。彼はこの「亀の甲羅」を用いて自分の冠状縫合を探り当て、録音しようとし、またその線の連鎖を敷き詰めたトラックが導く先を把握しようとするのである。

文が刻まれた甲羅は、*automaton*—固定化された言語構造に基づく形で、一定の規則に従ってシニフィアンの網を回転させる機械—の初歩的なモデルを形作っている。というのも、*automaton* は一連の刻まれた線によって作動するからだ。だが、この書が予言となるためには、問いが運命の教示として戻って来るためには、言語の亜麻布が自身の内部に裂け目を吸い込むこと、オートマタの彼岸にある何かの中に入り込んでくる必要がある。ポリリズムにおいてそうであるように、不可知なものの秩序が機構に割り入ってくることが不可欠なのだ。原初の書は触覚に、つまり刃が骨に接触することに基づくものであるが、「全能の者」からの回答が読み取られるためには、そこに何か異秩序のものが触れなくてはならないのである—*Tuche*、現実界との「出会い」、「出来事」、因果関係という平面にもたらされる「裂け目」。預言者は書が刻まれた甲羅を火に投げ入れる。

未来の予知は、この「握手」をかわすことから、「一の線」の触覚とあり得

ない現実界の交差から生じる一預言者は、彼が刃で刻み入れた問いかけ文の線に、炎によるひび割れがどのように走っているかによって、運命を定める。ハイデガーの花瓶が地と天の融合（粘土が空気を受け入れ、空気は粘土の内部へ入ってくる）であったように、亀甲に刻まれた原初の書は、垂直軸としてこの板を立てることで、それを昇華された対象の状態へと移行させ、象徴界と現実界という二つの秩序の融合を提示している。

Ghost Hemiola のディスクにおける I を記録する行為も、まさにこれと同じであるように、私には思われる。象徴界の秩序は、私の両トラックが 12 拍目—12 個目の石—ごとに合流することを保証する一方で、この出会い - 交差の間の空間が、自らの内へ裂け目を招き入れる。この裂け目は最終的に私の道全体を、構成素が成す総体はその単なる総計よりも大きくなるという、一段階上位の秩序へと引き上げてくれるものの、欠かすことのできぬ一部なのだ。このテクノは、私の I を開き、高める。



テクノのトラックは、東洋における漢字の書と同様に、垂直の向きに敷かれる。それは審級のセットであり、「空の部屋」へ—この昇華の過程で I を高めつつ連鎖を吸い込む無へと歩んでゆく契機を与えるものである。テクノには、何か軽業的なもの、バランスをとる技、崩さぬよう行う石積みを思わせるところがある。

これもまたある種の書道である—石の組はしばしば手書きの漢字を思わせ、まさに漢字と同じく唯一無二である。それは、石との接触のなかで、その形、重さ、表面の質感に自らを委ねるなかで「私」を溶かすことを目指す、瞑想的なプラクティスなのだ。このトラックの敷設は、自己反映的である—それは呼吸の延長となって、理性の状態を反映する。そしてついに、それは自身の中へ異秩序の無を吸い込む—なぜなら、“大きい石は下に、重いものは水平方向に並べるものだ、だいたいこれは不自然な構造だ、こんなの成り立つものか、きっと合成写真か何かのペテンだろう……” と言って譲らない直観、常識、想像界を、それは掘り返すからである。だがその構造は、そこを通過してゆく I を開きながら、きちんと成り立っているのだ。なぜなら、それが対比計算を一主として触覚上のポリリズムにおける、相互に作用し合っている二つの動作の算出を、基盤としているからである。



Michael Grab, Geometric Gravity, Colorado, USA, 2016¹³.

¹³ 「私はマイケル・Grabといい、2008年の夏、ボルダークリークを調査していたときに、“幸運な偶然”の導きで石積みを始めました（ボルダー、コロラド州、アメリカ）。その時から好奇心の火花は燃えさかって、創造への熱意、ライフスタイルそのものとなり、やがては実りある国際的な現象／運動にまでなったのです。バランスをとるという行為、また自然との作業が、セラピー効果／変容を促す効果をもたらしてくれるということに、私はすぐ気づきました。芸術的な意味はもちろんですが、何か独特な意味で人間的なものを育み、魔力的感覚・平穏の感覚に靈感を与え、意識を理性から瞬間へと誘い出す—そして最終的には、瞑想的な在り方を養ってくれます。」[彼のサイト](#)、または[Instagram](#)で、マイケルの他のトラックを散策してみよう。