

〈研究ノート〉

制作現場におけるイメージの発生と展開

船 木 美 佳

要約

創作研究における「イメージ」の発生の観察と考察。ならびに制作への展開について主に小説や個人体験のエピソードなどを引用しながら論考する。

キーワード イメージ、制作、作品、ソシユール、『鏡の国のアリス（名なしの森）』、言語、名付ける、物語、シュルリアリスム

目次

はじめに

第1章 「イメージ」の発生

第1節 「イメージ」の「イメージ」

第2節 「名付け」における秘密の交換／「名付け」前の場所としてのアリスの「名なしの森」

第3節 「イメージ」の取扱い注意点

第4節 名なしの森の入場許可

第2章 物語の複数形

第1節 「日常」「現実」「イメージ」を繋ぐ場所

第2節 成長する物語

おわりに

はじめに

私は現在、こども学部に属し、授業科目「保育内容・表現」を担当している。官省が提示する保育所保育指針・幼稚園教育要領の「表現」の項目によれば「イメージを豊かにする」「イメージを表現する」などの表記が見られ、「イメージ」という単語の反復頻度が非常に高い。即ち幼児教育において、「イメージ」という概念を重要視していることは、明らかなのだが、その単語が指し示す意味があまりに抽象的であるため、授業では、時として具体性を欠いた言葉だけの、受け渡しになってしまうことも否めない。

私はこれまで「表現」の演習や講義において、学生との間で「イメージ」という言葉の概念の違いや、印象のズレのせいで、会話が噛み合わないことをたびたび経験してきた。つまりそれほど「イメージ」という言葉の概念の幅が広く、何であるかを特定することが難しいのである。ここで「イメージ」について、噛み砕くことで、その概念や感覚を手触りあるもの

として、私なりに再構築できればと願う。

私自身は、この研究対象である「イメージ」自体を非常に漠然とした揮発しやすい性質で、例えば、風のようなある種の「動き」や「働きかけ」であると捉えているので、「イメージ」自体を直接的に掴むことは不可能だろうと考えている。しかし、風が通過したために起きたさざ波、揺れる枝や葉などの痕跡から、風が吹いたことを証明できるのと同様に、日々創作に携わるアーティストや発見者の言葉を「イメージ」の発生に立ち会うインサイダーの証言として捉え、彼らのインタビューや逸話、また物語などを「イメージ」が通過した痕跡として多く引用していく。ここで挙げる、そのひとつひとつの引用というのは、結局は私自身が、「イメージ」について追いかけるうちに連想された私自身の記憶の中の、どこかで読んだ物語や体験などのエピソードである。それらをひとつひとつ拾い上げていけば、私自身はその足取りを残すであろう。そしてそれこそが、「イメージ」を私自身の「イメージ」を使って追いかけた跡の通路であり、その記録であるともいえるであろう。

また、「イメージ」という捉えどころのないものを外側から観察するためにも、概念としてのイメージ論を、上記の推測と合わせながら相互に考察していきたい。

とはいえ「イメージ」という言葉自体、抽象概念であり、それを解釈する学問分野は、記号学、言語学、修辞学、哲学、心理学、社会学と限りなく裾野が広く、この広範囲にわたる概念の全貌を見渡すことができる位置には、私が生涯かけても立つことはできそうにない。しかしながら、

「イメージ」がどのように発生するのか？

「イメージ」はどこから到来するのか？

「イメージ」はどのような形で表れるか？

などの、疑問をたどりながら、先に掲げた内側と外側の両面から考察していきたい。もちろん自然科学分野などでは「イメージ」がどこで湧くのかについて、科学・医学的な回答は得られるであろう。しかし私が問うているのは、おそらく自然科学では避けられている「主観」的な創造上の問題で、「私にとっての意味」である。

またアーティストにとって、「イメージの到来」は創作の秘密かつ始まりのキーポイントであり、制作活動を通じて最後まで作品を左右するものである。私はできることなら、自分自身のためにもその「イメージの到来」という創作の鍵の、その仕組みを知りたい。そして、「イメージの到来」を受ける時、私の内側あるいは外側で、どのような展開が起きているのか、また何が「イメージ」を私の内側に根つかせ、育むことを可能にするのか。この研究ノートは、そのような疑問を投げながらその反響物を拾いつつ、探りの段階であるということをつまみ、考察していきたいと思う。

第1章「イメージ」の発生

第1節 「イメージ」の「イメージ」

「イメージ」は、どこからか到来し、過ぎ去り、または消滅するものである。それは、時として思いつき・感情を誘うもの・脈絡がなく現れるビジョン・視覚の記憶、という多様な形式で到来し、何の形や結果に行き着かぬまま、個人の中で、通過し去っていくことも多いであろう。そのような「イメージが湧く」という体験は、多くの人に共通する体験であると同時に、その「イメージ」自体は個人でしか感知され得ない体験だといえる。そもそも、いったい「イメージが湧く」場所とはどこであろうか。

例えば学生に、端的に「あなたが考えるイメージについて」と質問すると

「どこからともなく『感じ』として現れ、言葉にできないもの」

「現実世界にないもの」

「不意にあらわれるもの」

「ひとりひとり違うもの」

という返答が目立つ。特異なものでは

「あるゾーンに入った時の知覚で、周囲のことすべてに敏感になる状態」

「透明」

「知らない場所」

などもある。

共通点として、言葉で表しづらく、「何」であるかは明らかでないが恐らく想像力に関与するものという指摘が多かった。

確かに「イメージ」は形や言葉とは違い、意味に変換することが困難である。だからこそ脳内または体内に留めることは難しくすり抜けて行きがちである。しかし、だからといって「はかなきもの」と断定するのは早計かもしれない。ここで、「イメージ」と「表現」の出番の順序について、明確に触れているアインシュタインの以下の言葉を参照したい。

「自分の仕事の仕方は、言葉や行動で表現することを極力延ばしてイメージ言語上に留まり得ることで成り立つ」^[1]

またアートディレクターとして、現在、第一線で活躍している佐藤可士和氏のインタビューには

「イメージがわいたら、形にするのをできるだけ先のばしにする。形はどうしても強いので、先に決めると、それに縛られるから。」^[2]

とあり、前述したアインシュタインの言葉と極似した返答が、見受けられる。

この時代も分野も異なるこの二人の「イメージ」へのコメントで共通している点を以下に挙げてみる。

- 1) 「イメージ」とは言語活動の領域から到来するものではない。
- 2) 「イメージ」を単一に言語的な意味の翻訳へと急ぐことを回避している。
- 3) 「イメージ」は何かの答えとして、完成型では到来しておらず、その現前するまえの別の状態である。

もちろん、アインシュタインの述べる「イメージ言語上の世界」と「言語上の世界」とは異なるのであろう。いずれにせよ「イメージ」が到来したならば、「イメージ言語上の世界」にできるだけ留まれ、と両者のコメントにはある。これは「言語を道具として使わずに思考しろ」ということであろうか。いわゆる「感覚や直感で動け」ということなのかもしれない。いずれにせよ、「言語を道具として使用せずに思考すること」について考察を試みようと思う。

「イメージ」は、おそらく言語ルールの外からやって来るらしいのだが、その言語が出現する前とはいかなる世界であろうか。次節では、言語の出現前の世界を、物語や『鏡の国のアリス』の「名なしの森」の例えに置き換え検証していきたい。

第2節 「名付け」における秘密の交換／「名付け」前の場所としてのアリスの「名なしの森」

河合隼雄の著作に、次のような逸話がある。要約すると、ある村に巨人がいて、村人に対し暴掠を繰り返していた。ある日、謎かけをもちかけ、もし答えられる者がいたら、自分は村から去り、答えられなければ村を水没か埋没するという条件をつける。

その謎かけとは、その巨人の名前が何であるか？ということであった。村人全員の運命の先行きが危うくなった時、ある男がこの賭けを引き受け、何としてでも謎を解いて村を救おうとする。しかし、タイムリミットが訪れ、非常に緊迫した状態で答えを迫られた時、男に巨人の名前が閃く。そしてその名前が巨人に呼びかける。その瞬間、巨人は爆音とともに崩壊する。

私がこの逸話を読んだのは、20年ほど前で、実はストーリーも本の題名も記憶がおぼろげで、その著作を探し求めているが、今もって見つけられず手元に文献もない。私の記憶では上記のようなストーリーであり、肝心の巨人の名前そのものは思い出せないのだが「息吹」とか風に関係した名であったようだ。原作と記憶違いをしている可能性もあるのだが、その危険を犯しても、実はこの記憶のストーリーが「イメージ」誕生の重要な手がかりになるので引用した。

さて当時は、意味はわからず、ただショックを受けた。今考えると、そこには2種類のショックがあり、それは名付ける方と名付けられる方の両方のショックであったように思う。

アートの世界の入り口にいた自分にとって、創造する世界が「名付ける」という事の怖さと責任の重大さを抱えた世界であり、ぎりぎりのところで、名前を答えた旅人こそアーティストとしての冴えた態度であるように感じた。また名付けられることで壊れてしまったある意味純粹とも言える巨人の生命が、アートの根源にあるものを表しているようにも思えた。

いったい巨人はそもそも、この謎かけをする前から自分の名前を知っていたのだろうか？他人から名前を呼ばれたことが、彼の崩壊の原因となった。大げさに言えば、他人から名指しされた事がすなわち彼の死の宣告となったのだ。

この「名付ける」という行為で、人は、対象を観念化し、分化可能にする。しかし「名付ける」以前というのは、いかなる世界なのであろうか？その世界を、『鏡の国のアリス』の中で、アリスが、「名なしの森」を彷徨う場面に例えながら、すすめていきたい^[3]。

アリスはこの深い森の入り口で、やや怖がっており不安を感じつつも、

「もとに戻るのはいやなんだもん。」

と、入っていく。やがて、次第に目にする木や動物の名前を思いだせなくなり、ついには自分の名前すら忘れてしまう。

そこへ、一匹の子鹿がアリスの前に現れる。ふたりは互いに初対面同士なのに、全く警戒心もなく肩を抱擁さえしあいながら、一緒に「名なしの森」の中を歩いていく。

その時点では、アリスは自分の名前もわからないし、人間であることも知らない。子鹿も同様であり、互いに種別が違うことなど知りもしない。しかし、森の端にきて、子鹿が自分の名前を思いだした途端、アリスを人間の子だと識別し、矢のように逃げ去って行く。

急な別れに、アリスは一瞬、泣き出したようなくやしいような気持ちになるが名前を思い出したので「まあいいか。」と、自分を納得させる。この時、私は、おそらくアリスも子鹿も、小さいが確かな「自己」というものを手に入れ、迷い子状態であることと引き換えに確かではない何かを失ったのではないかと推測する。

その失ったものは、そもそも名前がないため何であるかが判らない。それゆえ、どれほど重大か、もしくはささいなものなのかも測りようもなく、アリスたちが名前を思い出した途端、それは痕跡もなく消滅してしまう。

この二つの逸話を私が取り上げた理由は、「名付ける」または「名前を得る」ことは、実はそこには「交換」があるという示唆があるからだ。その交換とは「名付ける」または「名前を得る」ことで、ある種の不安定な状態から脱出できるが、知らぬ間にその代償として、名称が無くそのため価値が測れない「何か」を失うことである。通常、名称も価値もない「何か」を失ったとすれば、即ち「何も失っていない。」ことになるが、しかし「何も失っていない。」のではなく、名称もないゆえ価値が測れない「何か」を失っているのだ、という

ことをこの二つの逸話は示唆しているのである。

「名付ける」行為について言語学者のソシュールは、「ものがあるから名前があるのではなく、名前があるからものとして認識されはじめる」と述べている。さらに思考したことを伝える手段として言語があるのではなく、言語によって思考も規定されるとも言っている。

内田樹氏はこう説明する。

「ソシュールは言語活動とはちょうど星座を見るように、もともと切れ目の入っていない世界に人為的に切れ目を入れて、まとまりをつけることだというふうに考えました。

『それだけを取ってみると、思考内容というのは、星雲のようなものだ。そこには何一つ輪郭のたしかなものはない。あらかじめ定立された観念はない。言語の出現以前には、判然としたものは何ひとつないのだ。』（一般言語学講義）」^[4]

これは、星座を知らない人には満天の夜空もただ星が点在しているに過ぎないが、星座の知識がある人にとっては、星座の「名前」を知っているからこそ、星と星を繋げ、星座として視覚化できるということである。

こうしたソシュールの概念を大胆に解釈してみると、アリスや子鹿に単に名前がないということは、存在がこの世界にあったとしても互いの観念にはないので、言語上あるいは意識の上で「見えない、存在しない」に等しいということになる。

この名なしの森には、誰にも存在が認識されないアリスと子鹿がいる。しかし、互いは安心して抱擁しあい、森で迷子になって彷徨っている。二人は観念として存在しないので、そこに居ないはずなのだが、それにも関わらず森の中で迷子になり、不安の中、互いに相手の暖かい鼓動を触感しながら、彷徨っている。唯一、この二者だけには、触れ合うことで、言語世界ではないところで相手が誰と分からずとも知覚している。

この、暖かい鼓動の触覚こそは、アインシュタインが言うところの、イメージ界の言語化されない胎動であり、それはひとつのサインではないだろうか。

いまだ、名前や形をつけられない、彷徨いうごめき合うもの。それは抱擁しあって一体となっているアリスと子鹿であり、私には、その関係こそが、「イメージ」の誕生に深く関わる事柄だと思える。またアインシュタインのいうところのイメージ言語の世界は、名なしの森的な、言葉の出現以前には何ひとつ判然としたものがない場所であり、そして、何ひとつ判然としたものがない場所だからこそ、そこに「イメージ」の胎動が宿るのかもしれない。

さて、前述の巨人は、名前を呼ばれた瞬間、凄まじい崩壊エネルギーとともに崩れた。私は、その時点まで巨人は自分の名前を知らなかったのだと推測する。

アリスは名前を思いだした途端、アリスの現実には戻れたが、別の世界でのリアルで具体的な「名付けがたい」感覚をもたらした子鹿との関係を失った。

巨人は、我が力を、具体的には自覚していないものの、きっとどこまでも広がる星空のような限定のないものと漠然と信じていたに違はなく、名前を呼ばれた事で、自分が特定され何かに区切られてしまったと悟り、絶望し生きる力を失ってしまったのではないかと解釈することもできる。しかし、巨人はそれ以前にどこまでも広がる世界の中で、自分という輪郭を掴めずにおり、それに対しても漠然と不安を感じていたのではなかろうか。だから、自分の名前を知ること、この世で自分が何者であるかを知りたいと、実は切望していたのではないだろうか。

この節では、「イメージ」が発生する場所を探すため、アインシュタインのいうところの、「言葉や行動で表現することを極力延ばしてイメージ言語上に留まり得ることで成り立つ」

(*下線部 船木註)

という言葉や重要な暗号のように取り扱い、「言葉や行動で表現する世界」から「言葉や行動で表現しない世界へ」と、少しずつ後進を試みている。まず「言葉や行動で表現する世界」を「名前がある世界」とし、「名付ける」という事態のシンボリックな例えとして巨人の逸話を引用しながら、その最中にある交換があったことを推論し、そこで交わされた「得たもの」と「失ったもの」について検討してきた。さらに「失ったもの」には名前がなく、価値は測りようがないだけで、「失ったもの」は「ある」としている。では「名前がない世界」とは如何なる世界か。その「名前がない世界」をアリスの「名なしの森」に例えて、そこでの出来事を検討してみた。その結果、ある胎動までたどり着いた。それを、今「イメージ」の誕生と関係しているという推測を前提に次節へと移りたい。

第3節 「イメージ」の取扱い注意点

「イメージ」におけるこうした逡巡を自分の研究（創作）現場にあてはめると、絵の描き始めにおいて、ただ絵の具の色、筆の具合から、その混合体だけの時点で、はっきりとそれが森のようにも、人の存在とも、具体的な気配を感じる瞬間がある。

その時、もし私がその森のようなものを、森だと認識し決定したら、ハンドルをフルに切り、絵画の中で森を求めて、下絵や計画を無視して、むしろその方向に絵を持って行く。しかし、「森」として、名称と形象を与えた途端、何かをとり逃がし、運転すること（描くこと）の意味を失うことがある。むしろ、そういった経験の方が多いかもかもしれない。

「イメージ」の到来を具体的な存在感でもって感じ、それを形として理解しようとした時、つまり、すでにある名称でそれを安直に受け止めようとする、絵はいつもうまくいわず凡庸なものになってしまう。

「イメージ」はある種の具体的な様相で到来するが、完成図としての具体性とは異なる。到来した「イメージ」には慎重な翻訳を必要とするのである。

とはいえ、名なしの森で彷徨う事は、非常に不安なものがある。どこに行くとも出られるとも、また何を目的としているのかも忘れてしまい（アリスが名前を忘れたように）「迷い続ける」という選択にもなるからだ。また何のサインも感じられない時間が続くこともある。

しかし、そもそも名称を与えられないものが動めいたからこそ、この森に呼ばれた訳である。ただ、そこでは言語ルールは適用しにくいのだ。名なしの森の中で永遠に迷う訳にはいかないが、このサインを意識の表層で、つまり言語で単一に解釈し解決した気にならぬという場所である。

ものの見方を学習し、そしてものの名称を知っている私たちは、それを得る以前に戻ることはできない。また星座の知識があるゆえに、広大な星空を、広大なものとして観る恩恵に、永遠に預かれないかもしれない。しかし、人類が最初に、無数の星が瞬く夜空に万物の形象を響かせ星座をつくらうとした行為は、無限の広がりをもつ美しい星空から、自分の皿に、星座として取り分けたような、それは想像するだけでも、純粹で美しい行為である。

果たして、アーティストとは、知識や名前を得る以前の状態に戻る事を求められ、既存のものを見方を捨てることを求められる。さらに捨て去った瞬間、広大な星空を知覚し、そこになおかつ星座をつくる想像も求められるのだ。

第4節 名なしの森の入場許可

さて、上記の推論でいくと、逆に私たちが名なしの森に自由に好きな時に入りたければ、知識や名前が邪魔であり、その放棄を求められるようだ。

とはいえ前にも記述したように、知識が身に付いている以上、それを例え捨てたくとも、そう簡単に捨てることは出来まい。しかし知識を捨てずに名なしの森と繋がるカギが無いわけではない。それは名なしの森の方から呼ばれるケースである。それはおそらく「イメージ」の胎動が起きた場合に起きる。その胎動はすでに名なしの森の胎内で何になるのか不明な受精卵が発生した結果であり、受精卵が発生したということは、つまり、どこかで二つの不明な何者かが出会った経緯があるはずなのである。

これまで参照した例の中では、名なしの森での「イメージ」の胎動は、言語領域の外での子鹿とアリスの出会いにあった。また星座の命名は、天上の星と地上にある万物の形象（例えば白鳥やひしゃくなど）との、即ち天と地に属する形象のシンフォニックな関係の結果である。ここで、私は「イメージ」の到来は、ある二種のものの接触があった時、その関係性の中に、発生するのではないかと考える。

またさらにこの二種の関係は、意味上の出会いでは結ばれていない。（事後的には、意味付けられることもあるかもしれない。）2つの出会いは偶然にも似た出会いであり、創作者の

意図を超えた出会いのように感じる。しかし私たちは、自分が創造主となって何かを創り出すとき、往々にして目的があり、当然、その目的に叶うべく、手段を目的と直結させる。しかし意味－目的－手段－結果という手はずの創造空間では、どうもそのような、イメージが誕生するための偶然の二者の出会いも、そしてイメージの誕生も起こりにくいように思える。

しかし、こちらが結びつけたわけではなく、事後的に結ばれた事柄関係というのは、案外私たちの日常にあるのではないだろうか。

私の日常の小さなエピソードで例えてみれば、以前、都内のある画廊を訪れた際、その横隣に、ガラス張り窓越しに不思議な空間が見えた。近寄って中を覗いてみたら、コンクリートのうちっばなしの床の空間にアンティーク家具が無造作に置かれてあるだけであったのだが、なぜか訳もなく惹かれ中に入りたくと切望した。他人のプライベート空間である懸念もあったが、思いきってドアを叩きもし良ければ中を見せてくれるように頼んでみた。当時そこはある製品の工房で、ある種プライベート空間であったのだが快く招き入れてくれた。内部は数字が書かれている床があり、中央の大きな部屋に面して小部屋が並んでいた。それは個人の工房で、細密な作業をしている様子がかがえた。私は息をのんで、静かに歩いた。

その中央の部屋にあったキャビネット式の机の上に、私がほんの1ヶ月ほど前に偶然、手に入れ、それからファンになった決してメジャーではない詩人の古本と同じ本が置かれていることに気がついた。

その2年ほど前に、品川にある、特殊な本だけ置いてある古書店内の展示壁で、これも一度みた瞬間から気になる作品と出会っていた。芳名帳に名前を記載していたので、面識もないそのアーティストがDMを送付して下さるようになり、都内で彼女が展示する時は、すべて拝見するようになった。ある日そのアーティストからDMが届くと、驚くことに前述の工房で展示をするということであった。断っておくが、上記の場所は、画廊でも作品の展示場でもないし、そここの古書店に繋がりはない。私にとって別世界に属する二つの気になるもの同士が結びついていたのだった。

またあるとき、古本を通信販売で、注文した。ひとつはマリー・ローランサンの伝記、もう一冊は気まぐれにポオ全集1からではなくポオ全集3と4を購入した。

同日注文したため、数日後、それらはひとつの箱に梱包され送られて来た。早速箱を開けて、ぱらぱらとローランサンのページをめくると、ローランサンがまだ少女のころ、母親と本を読みあう場面があり、それはローランサンが晩年になっても思い出す本のストーリーで、男が嵐にまきこまれる話であった。しかも、その話はポオの小説の一話であった。私は、すぐに隣にあったポオの本を開くと、その第1ページの口絵がまさにそのシーンであり、白黒画面でページいっぱい男が口を開け、海の渦巻きに襲われている図絵があった。

この2つの出来事は、もちろん私の意図や操作の関わりはなく、アトリエの外の出来事である。この出来事に「ただの楽しい偶然」と名付ければ、簡単に収まりが付きそれ以上でも以下でもなくなる。比較的、このような出来事が多い私としては、それを「イメージ」の発生と関連させ制作に結びつけたいと思っている。しかし取り入れ方が判らず、その発展を遂げていない。私は私の制作意図、私のしたいことありきの制作現場に、「イメージ」の胎動を取り入れるための+ a のような空間を、それは2つの偶然な出会いや出来事が起き得る空間という意味だが、それらを制作プロセスに取り入れ、創ることの定義を拡大したいと望んでいる。

第2章 物語の複数形

第1節 「日常」「現実」「イメージ」を繋ぐ場所

ある作家がひとつの小説あるいは物語を完成する過程で、作品となる可能性は十分にあったのに、選ばれず消えていったその他の「話の筋道」というものは無数にあるのだろう。

例えば有名な話に、フランスの小説家ギュスターヴ・フローベールは創作の際、偏執狂といわれるほど推敲を重ねたという。

また詩人で童話作家の宮沢賢治も、一つの物語を創るのに幾通りもの筋道を考え、その中から一つを選ぶという判断を経て、作品の完成へと向かったらしい。

通常、創作の過程で、無数の「話の筋道」が生み出され、その数ある中からベストなものが選ばれ結果的には一つの作品が生まれるのであろうが、実は私は本来的にそれら多くの他の「話の筋道」というものは、多胎として同時に生まれるべくして生まれた場合もあるのではないかと考える。例えば、ジグソーパズルのルールでは、通常の遊び方としてピースの凸部と凹部をかみあわせ「正解の風景」を完成させるものだが、その正解のピースだけでつむぎだす「風景」が唯一であるという結論に達さないのだ。たまたまピースが正確に合わずとも出来てしまった図柄は、ルール上では不正解だろうが、これを第二第三の「風景」とする見方もあるのではなかろうか。そして私はこのいびつな形の「風景」や選ばれなかった側の無数の「話の筋道」、そしてその行方というものが気になっている。

次のような物語に出会う時、世界のあり様について、そしてそれを受け止める表現方法の可能性について考えさせられる。これらの物語は結末を「一つ」に絞らずに「複数」あるようだ。この不可思議な「複数性」について次の2つの物語を引用しながら述べていきたい。

ひとつは、スティーヴン・ミルハウザーの『三つの小さな王国』（2001年）にある『王妃、小人、土牢』である。ある国の川向かうにそびえ立つ城を巡るこの物語では、王と王妃、宮廷人で知性が鋭い小人、そして他所から現れた辺境伯の4名が登場する。そして彼らがそれぞれの立場を踏まえながら、「何が義か」「何が忠誠か」「何を自分は欲しているか」といくつもの判断を経て、実に計算高く複雑なやり取りを重ねていくのである。一步間違えれば、文字どおり舞台から転げ落ち抹殺され永遠に追放されてしまうかのような緊迫した状況が続

く。

その概要は、貞淑で美しく王に身も心も従順を誓った王妃に、王は辺境伯との仲を執拗に疑い、彼の寝室に毎夜、王妃を送り、2人が裏切るかどうか試すのである。王は王で、その疑念が晴れぬがための自分の対応を恥じている。そこに知患者の小人が現れ、王と王妃のそれぞれの相談相手として関わっていく…。

結局は三つ巴になって登場人物達が次第に心理的に追いつめられ消耗していくのだが、物語ではそれと平行しながら、対照的な川のこちら側の町の様子が描かれる。町はまさに繁栄しつつあり、人々は勤勉な労働に明け暮れ、それなりに喜びや悲しみもある生活そのものを謳歌している。しかし、町の民は、なぜかしら時折、何か欠けているような漠とした名付けがたい強烈な欠如感を抱え、その度に各々が川向こうの城を見やる日常が描写されていく。

最終章に向かいながら、ミルハウザーは城内の事件の結末をあえて一つに閉じ込めない。その話を町の人々に、酒場や祭りの芝居などで耳にする歌、そして噂話などの多種多様な形式で語り継がせ異説を増やしていく。その結末がおびただしく誕生していく様子の方へと描写をシフトし、結末を特定しないのである。

そうして、そのように多岐にわたって枝葉をのばす物語自体の成長について、

「たったひとつの結末しか持たない物語など、まるで一本しか枝のない木のように、私たちには何ともうつろで物足りないものに思える。結末一つひとつが、物語の深くに埋もれた、その結末でしか明らみに出しようのない何かを表現しているように感じられるのだ。」^[5]

と文中で語る。

その「結末一つひとつが、物語の深くに埋もれた、その結末でしか明らみに出しようのない何か」の描写において私が想像するのは、まるで地下深くに大きな貯水池があり、そこに何百本もの水路が繋がっている様である。その水路というのが、各人が継承した話であり、各人は自分の水路（物語）を持つことでその貯水池の水を掬うことができる、といった図である。

さて、そもそもの物語の発生は配役として十分なインパクトを持つ登場人物が居住する城の中であり、その受け手として平凡な町の民がいる。つまり、事件の発生は川上の城内で起き、その風聞は川上から川下へ、そして好奇と注目の視線は川下から川上へという構図がとられているかのように見える。しかし実際は、そのような一般的な構図ではないところに、この小説の特異性がある。それは絵画で言えば、遠近法がどこか狂った風景画なのである。

よくよく観察すると、私には、物語の発生の方が、つまり遠近法の起点が、城でなく町でもなく、その間にある川にあるように思われる。つまり、そこが「はじまり、はじまり」の場なのである。川の描写は三方面からされており、まずは日常の食料品や雑貨を運搬する船が走行するような何でもない様子、そして階級制度の上下を歴然と分かつ境目に位置すると

いう別の面、第三が「イメージとしての川」である。そしてこの第三の描写の「イメージとしての川」は、「物語の発生」という事柄の前では、深いレベルで王家と町の両岸を同じ水位で繋げており、日常も階級という現実も「無し」にしている。そしてその「イメージとしての川」にはその昔、その川底には

「トロールや人魚が住んでいるのだ。」

としている。それは、

「なぜならそれらこそ、川をめぐる、城をめぐるいつまでも消えぬイメージなのであり、それらこそ夢の中の町なのだ。」

と記されているように川の本性が、第三の面である「イメージとしての川」である、ということが強調され、その永続性が示唆されている。

「夏の午後」にキラキラと流れるこの川は、「日常」や「現実」と「イメージ」をも繋げる入り口になっている。その「イメージ」とは丁度、川面に、城が逆さに映る姿のように実体がなく、キラキラとただゆらめいている。おそらく反転しているのは情景だけではない。つまりこの川は、そこに「日常」「現実」「イメージ」という異なる階層を一点にして繋げる、または階層自体を「無し」にするような、あたかも合わせ鏡を互いに近づけ、ついには対面状に密着させすべてをゼロにするような要の場所であるともいえる。

まるでマクベスの魔女の一人の呪文の台詞

「きれいは穢い、穢いはきれい。」^[6]

が聞こえてきそうだが、これは単にあまのじゃく的な、意味の混乱を目的としているのではなく、そのような「日常」「現実」「イメージ」を反転させ「無し」にする地点がこの世のどこかにあることをほのめかす呪文ではないか、と私は考えるのである。

これを受けて、私は、このような「イメージ」の入口となる場所が、現実にあるかもしれぬというヒントを受け期待をもって、実際の川や風景の中にどこか「イメージ」と繋がる場所を求め、カメラを携えて屋外へと出歩く。

私は自分でルールをつくり、ある詩をほとんど模倣して、さまざまな公園の噴水に名前をつけ都内の公園の噴水を撮影して廻った。そうして、風景を自分のものにしていった。また動物園の、神経症的に徘徊を反復するシロクマの行動を、「日常」「現実」「イメージ」の階

層を行ったり来たりする様ようだと解釈し、これから「はじまり、はじまり」が起きるかもしれないと撮影し、作品にもした。またある時は、空き部屋に入れてもらい、前居住者の気配が、そのサインかもしれないと、探偵よろしく壁面のはがしたシールの跡や、置き去りにされたカーテンを撮影してまわった事もある。そのような、一人遊び的な徘徊に熱中しつつもいつしか止めてしまったのは、その秘密めいた行為に比べ、写真として現像されてくる風景があまりに、澄ましたままで、現実の裂け目の瞬間が撮れたという確信に至らなかったからだ。第2節で引用する、『ねじまき鳥クロニクル』の主人公は、井戸の中で、別世界にいくルートを手に入れる。また彼はある場所に毎日通った時、ナツメグという名の導き手に出会う。

しかし私の徘徊では井戸のような場所もナツメグにも残念ながら見えなかった。今思うと私は私の外の何か、他者に属する何かを求めていたのかもしれない。自分の知覚の外と出会うことをすなわち「イメージ」の窓とし、それを求めていた。そしてあわよくば、その確保を望んでいた。しかし、どこまでいっても自分にしか見えなかったようにも思える。

では私にとって、このような徘徊はどんな意味をもたらしたのであろう。それは日常と「イメージ」を繋げる方法へと接近したかに見えたが、現像された写真にいま一つ確信を持つに至らなかった。ならばどのような風景が、自分の感覚の蠢きを自覚させるか今一度問うてみると、実のところ、先の『王妃、小人、土牢』に出てくるような、言語化された「夏の午後川で」の場面に出会った時である。つまり現物でも写真の上でもなく言葉でできた「風景」であり、想像上でしか形象をもちえない「風景」である。ここで再び言葉、そして物語の方に戻っていく。それは、私にとっては他人の描写であり、自分の言葉ではない比喩や修辞が並んだ「川」であるにもかかわらず「イメージ」の窓が現れるのだ。

さらに、この言葉でできた「川」は、突然に私の中で別の「夏の日午後」とも結ばれ広がりを持ち始めるのである。逆にいうと、この別の何かと繋がる瞬間を覚えるからこそ、感覚が疼き「イメージ」が広がり始めるとも言える。

具体的には、その別の「夏の日午後」とは、ルイス・キャロルが、本物のアリス三姉妹に舟遊びをしながら、「黄金の午後」に聞かせたお話、それがいわゆるかの有名な「不思議の国のアリス」の誕生となるのだが、その「ある夏の日黄金の午後」である。私はどこかで、「不思議の国のアリス」の作者ルイス・キャロルが3人姉妹の少女達にお話を聞かせたのが、この物語のきっかけであるということ、そしてその日が「夏の日」であり、その午後が「黄金の午後」と名づけられていることを伝聞している。おそらく私は、その伝聞の中で「不思議の国のアリス」やら、その挿絵のアリスと似たような白いドレスを着た3人の少女達やら、舟遊びやら、黄金と形容したくなるような濃い陽光やらと、想像の中で一種の息づく空気感を作り上げている。そして、何故だかミルハウザーのこの「川」もそこと同郷に感じるのである。ここでは「イメージ」の発生において前章を翻り知識が邪魔にはなっていないのか？ もしくはそれは知識ではないのか？ と疑問が浮かぶが、ここでは答えを急がない。

この時、文字を追いながら、想像上にどのような形象で、夏の日の「川」の像が現れるかといえば、川面のきらめきや、陽光の美しさ、静かな岸辺などがちらりちらりと視覚化されるものの、曖昧で「川」の像として結ばれたくないかのように、細部が消えたり浮かんだりする。「イメージ」を喚起したモチーフとして、それを確保したく絵に描くために、私は何度も視覚を意識しても、その先は遮断されるのか、むしろ見えない。そしておそらく、その「川」の全てを描けば、それはすでに「イメージ」ではないのだと思われる。重複するが、現実のまたは写真の全てが見える「風景」より、細部が見えない言葉の上での「風景」の方に、私の感覚は刺激を受けている。それは「イメージ」には見えない部分があるからではないだろうか。見えない部分は、何かしらの霧のような黒い空洞である。どこかでみた挿絵の小さな川の断片や、その細部が膜が剥がれ落ちるように、ぺらぺらと深夜のような黒いその空洞を背景に浮かんでいる。そしてその空洞の中で、別の「夏の日の午後の川」と次々に手をつないでいく気配を感じる。ではその想像上の「川」の背景にある空洞とは一体何なのか。

この空洞について考察している中で、記憶の中である場面が引っかかってくる。それは映画『情愛と友情（邦題）』の予告編で、第二次世界大戦を挟みイギリスの貴族社会を背景に、同性愛的な友情関係である魅力に満ちた2人の若い青年が、遊び疲れたか、また感情の翻弄に倦み疲れたのか

“summer...always...summer” ^[7]

と主語を省略して相手につぶやくシーンである。この原作はイーヴリン・ウォーの『ブライズヘッドふたたび』で、前半部のオックスフォード在学の青年が夏休みにブライズヘッドの友人の屋敷で過ごす場面である。その映画の予告編を観た瞬間、一体何が、いつも夏の出来事なのだろうか？と問うたと同時に、そこには具体的に指し示す主語がないにも関わらず、その主語を私も知っていると感じた。このような感覚が私を掻き立てる。そしてここでも、王妃の住む城のふもとに流れる夏の日の川と、ルイス・キャロルの夏の日の黄金の午後と、この青年がつぶやく夏は同類の夏なのであろうという直感を覚える。

またこの2人の美しい青年が夏の午後に寝そべて台詞をしゃべる光景を画像で見た瞬間に、「イメージ」が掻き立てられたのであるが、その「イメージ」のきっかけであるこの映像を例え静止画で描いたとしても手が届かないもどかしさを感じるであろう。正確に言えば、「イメージ」が掻き立てられたのは、一つのシーンを見たからだけではなく、それが別の何かと結ばれていく「感じ」を受けたからだ。

おそらく、この空洞は、文字を追いながら、一方ではそれを視覚化しながらの行為の間に横たわる空洞であり、“summer...always...summer”の主語と関係が深いものである。そして、感覚がなでられ、かき立てられたものは、私の内部の何かである。それは、私の切望や強

い憧れといった感情の近くにある。もっといえば、その切望する対象がそこにあるのに、今、見えないというひりひりするような切望も混ざっている。そして、この空洞は、名なしの森の、名付けられていないので形になっていないもの、ではないか。これが文字として入力され、視覚化として意識する一瞬間に起きた空洞にまつわる経過である。もし「川」をまたは「夏の日の午後」を「イメージ」のモチーフとして、絵を描くならば、おそらくこの空洞を共に描かねば、表現しきれないのであろうと思われる。

第2節 成長する物語

もうひとつは、村上春樹の『ねじまき鳥クロニクル』（1995年）であり、その中のエピソードを読んで以来、私は作品や物語が複数で生まれる事について、その要因や背景などを考えるようになった。

この物語全体は3部構成の長編で、第3部の一つのエピソードに「シナモンのミッシングリンク」という箇所がある。そこでは登場人物の一人である、少年時代に言葉を失い発話が出来なくなったシナモンという名の青年が、物語を書き綴っている。そのシナモンが書く物語というのが、ミルハウザーの『王妃、小人、土牢』の型と同じように話の筋が複数に枝分かれ、いわばパラレルになっている。

簡単にシナモンがその物語を書くまでの経緯を要約すると、シナモンが6歳前後の頃、真夜中に自分の家の庭で悪夢めいた事件が起きているのを寝室の窓から目撃する。彼はその翌朝から言葉を発さなくなる。彼の母方の祖父は獣医であり、第二次世界大戦前から満州の新京の動物園で勤務していたが、終戦後も帰国を果たさず行方不明のままで、年齢からいっても存命の可能性はほぼない。シナモンの母親ナツメはその母と大戦前夜に大陸から日本へ船で引き揚げており、離れ離れになってしまった自分の父親が、その後新京の動物園で体験した事を物理的に知る由もないのだが、何故だか知覚している。ナツメはそれを誰に言うこともなく成人し、やがてデザイナーとして成功を手にし、結婚する。そして生まれた子どもがシナモンであり、その赤ん坊のシナモン相手に獣医だった父親の話の初めて語り始めるのだ。

シナモンは言葉を理解するようになるとすぐ、何百回も繰り返しその話を聞きたがり、母と息子は対話しながら、次第に細部を明確にし、話自体を成長させることに夢中になっていく。しかしその共同作業はシナモンが言葉を失ったと同時に、終わりを告げることになる。シナモンは言葉を失ってから一人で、母とともに作り上げてきた話の続きを、おそらく祖父が行っただろう行動の一つ一つをなぞりながら、祖父の運命を幾とおりも想定し、16の物語へと発展させる。

「母親から繰り返し聞かされたひとつの物語を足がかりにして、シナモンはそこから更に物語を派生させ、謎に包まれた祖父の姿を新たな設定の中に再創造しようとした。そして

物語の基本的なスタイルを、彼は母親の物語からそのまま受け継いでいた。それは事実は真実ではないかもしれないし、真実は事実ではないかもしれないということだ。おそらく物語のどの部分が事実でどの部分が事実ではないということは、シナモンにとってはそれほど重要な問題ではなかったはずだ。彼にとって重要なことは、彼の祖父がそこで何をしたかではなくて、何をしたはずかなのだ。そして、彼がその話を有効に物語るとき、彼は同時にそれを知ることになる。」^[8]

別の箇所では母親のナツメグは、シナモンの言葉を奪ったものはその物語から出てきたものだとして確信しており、シナモンが発話できないという現実問題の原因は実は「彼らの物語」という虚構の世界にあり、その虚構の世界は彼らの実人生に、現実のあるいはそれ以上の力を及ぼしている事を暗示している。またこの物語の創造主はシナモン自身でもあり、いずれにせよシナモンはこの物語に深くコミットしながら、その創作した虚構の世界の中で、考え感じ生きているようだ。一方シナモンは現実社会では非常に有能で、秘書のような業務を見事にこなして、彼はこのように異なる階層を掛け持ちながらきちんと生活している。

また上記で引用しているように、主人公はシナモンがうまく物語の中で生きることができれば、創作が「真実」を獲得できる可能性があることを示唆する。そしてシナモンが求める「真実」とは、祖父が大陸で何をしたかという事実ではなく何をしたはずかという「仮定」の中にあるのだ。自分のDNAを誕生以前まで遡りながら、自分を自分の祖父が若かった時に合わせ、大陸で何があったのか、その精神や感性の動き、そしてそれらが向かっていた方向を探ろうとしている。私がシナモンであるならば、そこを深く推測しようとする時、亡くなった祖父と自分の関係が、書面に固定された家系図上の縦の関係ではもはやなく、まるでその家系図全体が海中の魚の大群のようであり、ともに泳いでいる一匹の魚同士という水平の関係に変化するような感覚を覚える。

この遊泳する魚の大群の像は、シナモンが創作している物語の型ともミルハウザーの『王妃、小人、土牢』の型とも共通し、それに加えて現在進行形という点も似ている。どれも未だに拡張し続けており、そこに、そもそもひとつの「結末」は求められない。

いうまでもないが、通常、物語というものは一本の道筋があり、歩いて進めばひとつの結末に至る。逆に言えばひとつの道筋を選ぶということは他の道筋は選ばないという判断である。しかしシナモンは真実を探る事に対し、ひとつの結末を答えとしていない。複数の物語で応じ、それは複数の道筋ごとにある結末を出してみせたというより、おそらく複数の道が進行形で広がりつつあるという形そのものをその答えとしたのではないだろうか。

ある一点を探そうとして、それが在する一箇所を見つけようとし、地図全体なるものが出現したのではないだろうか。それはその一点がどの道にも繋がっていて、どの道も互いに繋がりが合うような構造をしていたからではないか。今、私はこどもの頃に、蟻の巣を掘り起こした経験を思い出している。まず地上に一点、蟻の穴がある。そこを3センチほど掘ると、何も無い。しかしその一点穴の直下ではなく、周辺を掘り起こしてみると、巨大な蟻の巣の

迷路が出現することがある。多くの蟻がいまもその巨大な迷路を作っている。「真実」がある場所とは、その地表の穴一点なのか、女王蟻のいる地下深くに隠された部屋なのか、または迷路全体なのかは不明だが、私にはシナモンが物語を書く過程で、巨大な迷路を掘り起こしたように思える。

その行為について主人公は

「おそらくシナモンは自分という人間の存在理由を真剣に探しているのだ。」^[9]

と推測している。

掘り起こす作業の間に、地表にはなかった巨大な迷路に当たったとすれば、それはシナモンが誕生する前から、極端な言い方をすれば、創作する前からそこにあったのかもしれない。その迷路は名前もなく混沌であり、それは個人のレベルを超え、国家レベルの混沌ともいえようか。そしてシナモンは言葉で表現しようのないその混沌まで行き着きながら、そこに物語という言葉を使う形式で触れようとしている。触れる事により、現実と繋げようとしている。その迷路を見つけ出すこともなく、また物語という形式でそこに触れ表現しなければ、その混沌は永久に消えもせず埋もれたままかもしれない。シナモンは、その混沌に吸い込まれないように、物語を創作しているとも言えるのではないか。

ところで、この物語を読み解く一つのヒントとして精神分析で行われるヒステリー治癒について述べる。そこでは患者のもつ「イメージ」を把握することが、キーポイントになるらしい。河合隼雄の著作『イメージの心理学』（1991年）の中にでてくる例によれば、自分の目と目の間は陥没しているので、自分は醜いという強い自己イメージをもったノイローゼ患者をとりあげ、そこで、事実どおり陥没などしていないことを指摘し、それを認証させようとしても、治癒は進まず解決しないとある。その患者の「イメージ」を精神分析医がなぞり、感情を共有して初めて治癒が進むそうだ。

果たして、シナモンが、祖父がした事実ではなく何をしたはずかをなぞる行為と、精神分析医が患者の自己イメージを理解するため、ひたすらその視点に近づこうとする治癒方法とに、私は近似点をみる。

私はこのシナモンの行為は、物語を描くことで結果的に個人のヒステリーではなく、もっと集合的な戦争によって起きた傷を治癒しているのではないかと考える。

以前、第二次世界大戦で大陸に渡り、その後もシベリアに長い間抑留され帰国された老人に逢った事がある。詳細は控えるが、その方の話では帰国した際、不在の間に日本政府が国防上の理由によりその方の家屋の地下に、ある設備を設置しており、当時はそれを全てに受け入れる以外は方法がなく、その跡も未だに自分の家にはあるということだった。そこには人生において、不条理を道理や理屈抜きで、全面的に受理するより他なかったという個人の

半世紀の事実が見られ、それを淡々と語る表情には、あきらめとも、怒りとも、そのような判り易い言葉で当てはめられるものが全くなかった。どこか、三人称で語るような不思議な話し方であり、当人の話なのに私はその人が今ここにいないという印象を受けた。正直、その一個人と私が相対していない感じ、いうなれば目の前に在りながら、押したら遠のく空気の玉のように私から遠いところへとすり抜けたような感じが、話の内容の過酷さと相反し印象に残っている。もしかすると私のような者を相手に自分の半生の話をするのが馬鹿らしかったのかもしれない。私はそのとき、押せばどこかへ行ける場所がこの老人の個人の内にあり、一種の積層のような構造すら想像した。私にとってこの老人は「現実では事実がひとつで真実も一つ」という常識を揺るがす存在で「現実には層になっており、事実は各層で、多様に受け止められる、そして真実というのは各層のひとつひとつとその全容である。」という私の秘かな仮定の象徴でもある。

さてシナモンの物語は現実の奥深くにある混沌と彼自身が発話しなくなった現実が繋がっていると述べてきたが、その現実の奥深いものは、もはや現実ではないのか？とはいえ、どこか全く別の世界でもないの、この現実の延長にある「濃い現実」と便宜的に名称する。そこで「濃い現実」のことを、美術史上の「シュルリアリズム」の観点から考察すると、まず巖谷國士氏は以下のように説明する^[10]。「シュルリアリズム」は日本語で「超現実」と訳されている。それは、一般には現実を超えたどこかの世界の表現と捉えられているが、そうではなく例えば若年層が「とても可愛い」ということを「超（ちょー）可愛い」と表現するのと同じ理屈で、シュルリアリズムが表現している世界というのは、「超（とても）現実」つまり「濃い現実」であるということである。（このことを、シュルリアリズムの提唱者のアンドレ・ブルトンが導入した自動手記についても言及しながら、述べている。）「濃い現実」とは、私たちの現在と別世界ではなく、ここの地続き上にあるコアな場所のことである。

この考え方を導入した場合、現実には積層であり、表層から名無しの森まで多層になっているとの仮定は有効であろうか。名なしの森はどこかの現実離れした不思議な世界でなく、この私たちの表層現実を濃くして行った先の、名前がつけようのない世界であるのかもしれない。通常、私たちは、言語を通じて社会生活を送っているが、私たちの現実とはこの表層だけでなく、奥深く自らの言葉が容易に届かない暗闇や混沌があり、そこを言葉や形にして表層とつなげていくという行為が、創造や表現といえるかもしれない。

私が前節で反復した言語上の「川」などは、地表にあるひとつの蟻の穴のようなもので、掘り下げれば迷路のようなものが存在するのかもしれない。私は現実というものを、濃度の薄いものから濃いものまでの積層と捉えており、濃度が薄ければ薄いほど既存の言語で表現が可能になり、一方濃ければ濃いほど混沌としており、名前がない世界に近づくのではないかと考えている。そして「イメージ」とはその積層を、垂直に縦断する運動で、濃い現実の方から薄い方へと何かが走る動きであると考えている。

私は前節で「川」が「日常」「現実」「イメージ」を結ぶ要の場所であると語った。そしてこの節では、シナモン自身が創作にすることで、シナモンの「日常」、仕事の「現実」そして物語という「イメージ」を繋ぐ要になっていることを加えておきたい。また「現実」は実は表層から名なしの森までの層化された状態ではないかと仮定し、その対応として、物語において結末が多様にあるものを考えてきた。その例証としてスティーヴン・ミルハウザーと村上春樹の作品を引用した。また創作が成功すれば「イメージ」をもとに、現実の表層から名なしの森までを繋げることが可能ではないか、と表現の可能性を考えている。

おわりに

この研究ノートを進めながら私は自分自身の「イメージ」の捉え方が少しずつ変化していったように思う。始めは「イメージ」というものは、どこか外部から風の如く気まぐれに私のもとにやって来るものと考えていた。そして、この研究ノートの中で「イメージ」という漠としたものを追いかけるうちに、次から次へとエピソードが連想され、それを言葉で書き並べつつ、その関係をかろうじて綴ってきた。その次から次へと連想される「感じ」が「イメージ」の一つの性質であり、「イメージ」とは働きかけであるという仮定に加え「イメージ」とは何か一つの固定されたビジョンというより、自分の内でビジョンとビジョンを結ぶ働きをするもの、であるという考えを強めていった。

そして言語化することの責任の重大さを考えるうちに、「イメージ」は私の内側の言語化されない部分の現実の一部ではないかと考えるようになっていった。自分の現実というものは、実はもっと深く不可思議な部分があり、そこは単に名称を与えられないから私の観念や意識に存在していないものの、実際には何か鼓動のように、蠢いているものが在るのではないかと思うに至ったのだ。このように捉えると、制作とは強烈な「イメージ」が来るか、来ないかが重大ではなく、軽やかな「イメージ」を掬い、それが次に繋げるもの、次に繋げるものを、追いかけて共に動いていくことで、「イメージ」の動きに沿えるのだと思う。

また創作とは現実の表層の上にもものを創るという意識ではなく、自己の深層と表層を繋げることであるという意識に変化してきた。そして、それが具体的にどういうことかを明らかにしていくのが、まさに今後の私の研究の進め方に関わってくるのだろう。

私は、この研究ノートを進める間、すでに現時点で、今年の夏に制作した作品の今後の方針に再考を強いられている。このような言語活動の働きによる制作活動への影響を素直にありがたく享受している。

注

- [1] イタリア／レッチョ・エミリア市の幼児教育実践記録 p34「展示の読解のための事典」『子どもたちの100の言葉』辻昌広ほか訳、学研、2001年
- [2] 佐藤可士和 インタビュー NHK2006年1月31日放映『プロフェッショナル 仕事の流儀』
- [3] ルイス・キャロル p83-p88『鏡の国のアリス』芹生一訳、偕成社、1980年
- [4] 内田樹 第2章 p66-p67『寝ながら読める構造主義』文芸春秋、2002年
- [5] スティーヴン・ミルハウザー p193「王妃、小人、土牢」『三つの小さな王国』柴田元幸訳、白水社、2001年
- [6] シェイクスピア p10『マクベス』福田恆存訳、新潮社、1969年
- [7] ジュリアン・ジャロルド監督/UK予告編“Bridgeshead Revisted” 2008年
- [8] 村上春樹 シナモンのミッシング・リンク『ねじまき鳥クロニクル 第3部 鳥刺し男編』新潮社、1995年
- [9] 村上春樹 シナモンのミッシング・リンク『ねじまき鳥クロニクル 第3部 鳥刺し男編』新潮社、1995年
- [10] 巖谷國士『シュルレアリスムとは何か』筑摩書房、2002年

参考文献

1. 高橋康也『アリスの国の言葉たち』新書館、1981年
2. 高橋康也『ノンセンス大全』晶文社、1977年
3. 高橋康也編『アリスの絵本』牧神社、1973年
4. エリザベス・シューエル『ノンセンスの領域』高山宏訳、河出書房新社、1980年
5. 「別冊 現代詩手帖第2号 ルイス・キャロル」思潮社、1972年
6. 松田司郎『宮沢賢治の深層世界』洋々社、1998年
7. 西村清和『イメージの修辞学』三元社、2009年
8. 河合隼雄『イメージの心理学』青土社、1991年
9. 河合隼雄『影の現象学』講談社、1987年
10. 河合隼雄 小川洋子『生きるとは自分の物語りをつくること』新潮社、2008年
11. Ronald A.Fineke『創造する無意識』小橋康章訳、森北出版、1999年
12. C.G.ユング『ユング 自伝1』ヤッフェ編、みずず書房 1972年
13. ジークムント・フロイト『自我論集』竹田青嗣編・中山元訳、筑摩書房、1996年
14. ロラン・バルト『明るい部屋』花輪光訳、みずず書房、1985年
15. 巖谷國士『シュルレアリスムとは何か』筑摩書房、2002年
16. イーヴリン・ウォー『ブライズヘッドふたたび』吉田健一訳、筑摩書房、1990年

Summary

The Study of Emerging the *Image* on Creating Art Works.

Mika Funaki

I observe and examine 'emerging the *image*' on creating Art works. I discuss about How 'emerging the *image*' relate to visual art works by quoting several novels and my personal episodes.

Keywords Image, Creation, Artworks, Ferdinand de Saussure, Language, Naming, Story, Surréalisme, Lewis Carroll: "Through the Looking Glass: And What Alice Found There -Nameless Forest"

(2010年11月1日受領)