

佳作

選択課題5 パンデミックを経験して

パーティーションの沈黙の恍惚

―それは世界を語れるか―

森 春 太 朗
もりしゅんたろう

(神奈川県／私立慶應義塾高等学校三年)

はじめに

初めて新型コロナウイルスが確認されたのが二〇一九年十二月ということには驚きだ。このコロナウイルスによるパンデミックは、あらゆる文明社会の問題を浮き彫りにした。微細な「半生物」とも呼ばれるウイルスについて、たくさんの情報が入り乱れた。あらゆる地点からこうして絶えず生じる情報の高波が、重ね合わさり、混じり合わさり、微細な半生物を中心に渦巻く濁流の中で、自分は攔まるところもないままただ流され、その渦を外から見ることが出来ず、半ば諦めて特に普段と変わらない生活を通じた。画面の中の死者数の値は現実味を帯びずに感じられた。ただ当然のよ

うに外の世界は多様な変化に満ちている。今改めてこのパンデミックを振り返りその多様な変化を思い返した時、妙に心に絡んだのは飛沫防止の透明なパーティーションであった。

飲食店、学校、テレビスタジオなどいろいろな場所に置かれているあの透明の仕切り。それは主に社会生活の中でマスクを外さなければならぬときに用いられた。このパーティーション越しに見る友人の姿は概ね普段とは変わりはないが、発した声は屈きづらく、友人がどこか外部にいるような気にさせられる。さらに長く眺めているとパーティーションに映し出されるのは、友人の姿だけでなく、そこには自分の姿も重ね合わさっていることに気付く。空間を区切

るように立ち現われながら、自身の姿を極力まで無物質化させるパーティーションは気付かぬうちにほくらに変化を及ぼす。このような性質を持つパーティーションは、現代のほくらが生きる社会を語るモチーフになる気がしないではない。よって本稿では、この奇妙な存在である透明のパーティーションについて過去の主に視覚芸術でのガラスの姿を参考にしながらその輪郭を捉え、これがほくらに与える影響を拾い出し、そしてそれが現代社会とアナログカルに結びつき語り合えるのかを検討したい。

世界に開かれた窓、リヒターのシャイン

透明なパーティーションを設置すると、すぐさまそこには二つの対立が現れる。それは透明性／反射性と外部／内部の二つだ。一つ目の透明性／反射性については、光がパーティーションを通ると、透過するものと反射するものと吸収されるものに分けられるために生じる。ここで吸収されるものが登場したが、吸収される光はパーティーションの厚みが大きくなるほど大きくなり、それは視覚的には色の濃さとして現れる。この吸収される光による色の濃さの変化は、そもそもパーティーションは薄く、色の濃さ

の変化をあまり知覚しえないので今回は触れないでおく。ただ、パーテーションがあることによって生じる現実との差異という点では、反射性に近い。二つ目の外部／内部については、まさにそのパーテーションによる物質的な隔たりによるものである。これら二つの対立を生じさせるという性質において、透明のパーテーションはガラスと類比関係にあると言える。よってこれから視覚芸術におけるガラスについて考えたい。

十五世紀ルネサンスで風景画の基礎となる一点透視図法を体系化したのに、イタリヤの人文主義者で建築家のレオン・バッティスタ・アルベルティがいる。この初期の「万能の人」は自身の著書『絵画論』にて、絵画を「開かれた窓」になぞらえながら、「まさしく透明でガラスのよう」だと形容した(注1)。つまり「開かれた窓」から見える世界を透明に表象するのが絵画であると定義した。そしてそれと響きあうようにのちのレオナルド・ダ・ヴィンチは絵画を「透明なガラスの表面」(注2)と定義してみせた。

まさに再生 (Renaissance) された絵画において、ガラスの反射性という側面は切り

捨てられ、ただ世界を透明に表面に映し出し、リアリズムの表象を可能にするものとして窓は捉えられていた。今まで感覚的に、そしてそれぞれ封建的な技術継承を行ってきた絵画の客観的な理論体系を作るうえで、彼らは周囲三六〇度に果てしなく広がるカオスを秩序化しなければならず、その際に秩序から漏れた、コスモスの外部として零れ落ちたのがガラスの反射性という側面であると言えるだろう。それは鳥が三六〇度近くの視界を持ちながら相対的に両目で捉えられる視界が狭くなり、まっすぐ前の光景にピントを合わせることが困難になったために、ガラスの反射性に気付かず体を強くぶつけてしまうのと等しい。さらにここで注意しなければならないのは、窓はここで世界に向けて開かれていることだ。つまり窓の向こうは、世界、外部であり、窓のこちら側は内部だという意識が存在している。この初期ルネサンスに生まれた絵画の現実世界に開かれた窓という伝統的表象は、十九世紀末まで長年にわたり培われた。

だが一九三二年にドイツ・ドレスデンで生まれた、「最後の画家」とも称されるゲルハルト・リヒターはその異名にもふさわ

しく、開かれた窓の伝統をしっかりと受け継ぎながら、更にそこにガラスの反射性を取り入れた。リヒターは「窓から外を眺める、そのときそのように外の世界がさまざまな色調や色彩や比率において現れていることは、私にとって真実です。ひとつの真理であり、正当性を持っています。この窓の切り取り、いや自然の切り取りはどんなものでもすべて、私にとつての課題であり、私のイメージにとつての手本です。」(注3)と述べているように、窓の切り取り、自然の切り取りという西洋絵画の伝統を念頭に置いている。だがそれまでとは異なるのは彼が「私の絵画の中心的な問題はシャイン (Shine) である。」(注4)と言っている通り、本質的な主題にシャイン(＝光、仮象)を据えていることだ。全ての物のイメージは、それそのもの、実存ではなく、光を媒介として得られる情報であり、その光が可能にする視覚情報こそがシャインであるとと言えるだろう。その点から考えると、どちらも光が可能にする視覚であるから、あらゆるイメージは反射した像や透過した像と区別することのできない物であろう。

それを端的に示すのは、彼の絵画作品と並行して作られた、ガラスを用いた作品で

ある。ガラスは表面に静止したシャインによるイメージを表す絵画作品とは異なり、その表面に光を透過させ、互いに反射しあう実像と虚像の重なり合いによるイメージを無限に創出する。決して光は固着化することなく、絶えずイメージを創出する。見る位置を変えたら、時間が経つたらイメージは変化をする。この純粹な光の戯れを作品として取り出したこれらのガラスの作品群は、最もシャイン（＝光、仮象）の主題に近いと言えるであろう。このガラスという支持体はキャンバスや印画紙とは異なり、その反射性によって、重なり合う像によって、世界をばやかし、イメージを散乱させ、ばくら鑑賞者は、何も考えずただそのガラスの表面を見つめることしかできない。透過する光と反射する光の境界が曖昧になる。ガラスの表面に映る像は、現実とは異なる。現実とは直接語り掛けるが、ガラスに映るイメージは語る言葉は一切持たず、沈黙の力をもってして、「すべてを見る、何も把握しない。」（注5）ことを訴えかけた世界の中、シャインによるイメージの極端はただ見ることだけを、沈黙の中で強いる。そしてばくらはそのガラスに似た透

明な板によって、日常的にこの沈黙の力を感じ、ただシャインが作り出したイメージを眺めている。

「ガラスの恍惚」透過と反射の間で揺らぐ

このようにリヒターによって絵画に取り入れられたガラスの反射性という側面は、物質の実存ではなくその周辺の光の覆いを主題としたことにより生まれたといえ、その時リユミエール兄弟（リユミエール＝光）から始まる歴史を持ち、常に光と共にある映画において、ガラスの在り方はどうであったかと思ひ返したくならないではないか。反射性のみを持つ鏡の存在を思い返せば、アンドレイ・タルコフスキー、オーソン・ウェルズ、ジャン・コクトーなどの映画監督の名前が思い浮かぶが、透過性と反射性を同時に持つガラスの存在を描いた監督でいうと私はヴィム・ヴェンダースの名しか思い浮かばない。車のフロントガラス越しの顔、必ず窓側の席に座るヴェンダース映画の主人公たち、「パリ、テキサス」の見世物小屋、ここまでガラスの両義性を官能的にそして憂鬱に撮ったのはヴェンダースだけでなからうか。そしてこの官能性を文字によって奇跡的に記述したのが蓮實

重彦のヴェンダース論だろう。彼はヴェンダース映画のガラスがばくらに与える陶酔感を「ガラスの恍惚」と名付け、「それは、決して熱を帯びることのない、無機質的な陶酔といたらいいだろうか。疾走のはてに達する甘美な忘我境とも異なり、醒めきった部分をどこかにとどめながらも、鉱物的な個性に帰着することだけは拒否しているような流動性を帯びた恍惚感。〔……〕そこに体現されているのは、まぎれもなく、ガラスがいつも透明であるとは限らないというヴェンダース的な世界にほかならぬからである。」（注6）と書く。リヒターがガラスというメディアウムにより表現した光の移ろい、ボケを、流動性を帯びた恍惚感としてヴェンダース映画から感じ取っている。この疾走の末の甘美でもなく、醒めきった鉱物的な個性性でもない、その二つの項の間を揺れ動く存在としての映画の中のガラスを通して光。このガラスというメディアウムは透過と反射が共存し、疾走も鉱物化も拒み、その間を流れるように揺らぎ、ばくらに無言の恍惚をもたらす。

「窓よ、お前はどんなものでも何んと儀式めかしてしまふのだらう！ お前の窓枠の中では、人は直立不動になつて、何かを

待つたり、物思ひにふけつたりする。」(注7)とリルケも「ガラスの恍惚」に語り掛ける。このどっちつかずの陶酔感、浮遊感をほくらくもアクリル板越しの世界にも感じないわけではなからう。その表面に映し出される、世界の像と自分の像が重なる浮遊した固着化しない陶酔感にある種の儀式的な不安を抱えている。

「アクリルビンタ」外部と内部の間で揺らぐ

パーティーションから受ける視覚的な印象を芸術の世界を通じて探究したが、身体的に生じる隔たりについて考えたい。透明な板が生み出す外部と内部の隔たりの間は、窓を思い出せば、ほくらくに明確な隔たりとして認知されていることがわかる。視覚的には無物質化に接近しているのに対し、ほくらくはこの境界としてのガラスに隔たりとして何の不信感も持たずに、その相互侵入不可能性を完全に認めている。この透明な板は視覚的には接近していく無物質性に対し、身体的には確固たる隔たりをほくらくに潜在的に意識させる。ただ窓の場合、

明確な空間の境界としてガラスが存在して、内部と外部を完全に隔てているのに対し、パーティーションにおいては空間の境界と面が不一致であり、内部と外部を完全に隔てず、局所的に隔てる。この隔たれているが隔たれていないという両義性は、視覚の透明と反射での揺らぎと同じようにほくらくに奇妙な印象を与える。場の雰囲気は同質なものにもかかわらず、確かにそこに隔たりがあるのだ。

異空間の境界としてではなく、同空間に突如表れる異物としてのパーティーション。紛れもなく同じ空間にいるにもかかわらずそのパーティーションは気付かぬうちに簡易的な内部と外部を作り出す。このなんとも言えない距離感にほくらくは戸惑った。そもそもパーティーションは飛沫防止のための多くの場合マスクを外さなければならぬ場所に置かれる。それはレストランであったり、テレビのスタジオであったりする。これらの場合、パーティーションによって区切られる人々は親密な仲であることが多い。テレビのスタジオは、番組制作のために一体感が求められる。それらの親密な共同体の間に透明なパーティーションが挟まれることによって、ある種の痙攣的防御反応

が生まれる。

その反応のひとつの例が、テレビで見られたパーティーションを介した接触である。同空間に突如現れた不完全な境界は、頭を叩くツッコミなどの身体的接触を妨げた。異空間同士でのリモート収録とは異なり、雰囲気を共有した同空間であるために、パーティーションを叩く仮の身体的接触が痙攣的に生じた。ほくらくも飲食店などでパーティーションに初めて対峙した時、それに触れてみたくなかったか。

お笑い芸人のオードリーはラジオでビンタの代わりに「アクリルビンタ」という行為をした。普段お仕置きとして行われるビンタを、アクリル板越しにやる。アクリル板に顔を触れさせ、アクリル板越しのビンタを受けたオードリー春日は、普通のビンタとの衝撃の差に驚いた。この身体的接触を感じながら、パーティーションによる差異を感じ取ったこの行動こそが、パーティーションが生み出す諸現象の極点にあるものだという気がしてならない。パーティーションが生む、透過／反射、外部／内部の間での揺らぎに恍惚の沈黙に徹するのではなく、痙攣的に触れることで存在を把握し揺らぎを認めるこの「アクリルビンタ」こそが、

パーテーションがほくらに与える奇妙な印象を超える唯一の手段に思える。

パーテーションは現代社会を語る一つのモチーフになり得るか

透明のパーテーションという対象を相手にここまでひどく翻弄されながら、この無物質化へ漸近し続ける対象の輪郭を捉えようとしてきた。そしてここまで考えてきて聞かえてきたこの微かな旋律にどうしても今の社会像という旋律をポリフォニックに響き合わせたいという願望が生じたくならないではないか。この透明な壁のイメージが社会像のある部分と響き合い、ピタゴラスが発見した宇宙的な調和のようなものを感じないわけではない。それは今私が見ている画面が Windows（＝窓）と称されていることから自明であろう。

現代の窓として世界に開かれた Windows は、外の世界を透過性によって映し出すとともに、凶悪なまでに自己の姿をも反射によって映し出す。それは Cookie 機能や、人工知能による情報の取捨選択などに象徴的である。柄谷行人は鏡と写真の対比のために鏡について、それは「他人の視点」で自らの顔を見ることが出

来るという点で反省のメタファーであるということ的前提に、「鏡による反省は、いかに『他人の視点』に立とうと、共犯性がある。われわれは都合のいいようにしか自分の顔を見ない。」（注8）と言い、写真の容赦ない「客観性」と鏡の共犯性を対比させた。反射する自分の像は左右反転され、異なるものであり真に客観性を持たない。ほくらがスマホやパソコンから得る情報は、反射する像を都合よく見てしまうのと同じで、客観性があるように錯覚するが、実際は都合のよい、自らにとって合理的な情報だ。この反射の共犯性による仮想現実、拡張現実にはほくらは長時間沈黙の中浸っている。かつてリヒターが絵画における開かれた窓に反射性を加えたのと同じように、ほくらは Windows が映す世界を透過性においてそのまま見るのではなく、反射性をしっかりと認め、その重なり合わさる像を以って世界を見なければならぬ。リルケが言うようには無言で立ち尽くしてはならない。反射する像をしっかりと認知することが重要だ。これは主に透過性／反射性のことで、この点ではアナロジー領域において窓とパーテーションは区別しえない。

そこで、窓とパーテーションの大きな違

いである内部／外部の対立に注目する。現代の新しい孤独をテーマにした活動が多いアーティストの布施琳太郎が自身の個展の開催記念番組に冠した「個なき孤独」という言葉がまさにほくらが Windows を通じて感じる奇妙な孤独感を表している。かつて一人で物事に向き合うとき、そこに一对一のある種の神聖なまでの孤独があったが、今ほくらはスマートフォンを持つ限りパーテーションを介したような、不完全な揺らいだつながりを開かれた世界に対して常に持っている。そこに一对一の崇高な関係は生じえないだろう。個で向き合う孤独というのは、情報社会において失われつつある。それはパーテーションが空間の境界としてではなく、ただ一つの障害としてしか存在していないのと同じで、ほくらに外部と内部という明確な境界はなく、常に隔たれているが隔たれていない揺らぎの中にあるのだ。この情報社会における情報の非客観性と個なき孤独の点から見ると、パーテーションはある意味この社会を象徴するものと言えなくはないだろう。二つの揺らぎがもたらす沈黙の力が常にほくらには及んでいる。

この透明なパーテーションを一枚挟んだ

ようなコミュニケーションの時代であるが、このパンデミックによってその問題はさらに浮き上がった。困難緩和のためのテックの使用において旧西側対旧東側の対立があった。中国などで行われた旧東側の対策は垂直的生体監視、つまり各個人の行動を記録し、各人を行動制限する方法で、

ヨーロッパなどで行われた旧西側の対策は水平的情報シェア、つまり匿名的に人々の行動を記録し、感染危険性のある地点などの情報を共有し、どう行動するかは委ねる方法だった。これに対し、マックス・ガブリエルやエヴァル・ノア・ハラリは、中国などにおける旧東側のな垂直的生体監視に旧西側のな方法は勝利することが難しいと指摘した。その理由を宮台真司は一部のアメリカや日本にみられる民主制の劣化にみた。民主制は民衆の知恵を集めることのできるシステムで、その前提には他者を信頼して価値観や生き方を受け止める能力が必要であり、今の社会にはそれが欠けている。宮台はそれを「感情の劣化」（注9）という。これは、共同性を育む身体的なコミュニケーションが減少したためとも言え、これはパーティーションがほぐらの身体接触を阻害したのと結びつく。現に子供が

遊べる空き地なんてものはほぐらには空想上の話だ。だがパーティーションが境界ではないのと同じで、現代社会もまだまだ真摯な身体接触による人同士の共有感のようなものを得られる方法はある。

おわりに

「感情の劣化」へと導く共同身体性を得る経験の減少という問題がパンデミックによって解像度を増して見えてきた。今まで気づかなかつた透明なパーティーションの存在が、外の世界が暗くなるとともに、反射性を増し、映し出される微かな自らの像によって確認することが出来た。ほぐらは透過性と反射性、外部と内部で揺らぐパーティーションのような世界に生きている。そしてその揺らぎはなかなか気付きづらく、油断するとその沈黙の恍惚に足を取られて立ち尽くすしなくなってしまう。ほぐらはその揺らぎを揺らいだまま「アクリルピント」をして感じ取って、絶えず存在を確認することが必要だ。このパーティーションの輪郭を「アクリルピント」で捉え続けて、その外部へと踊り出る。それが現代社会をパーティーションによって形象した時に見えるてくるたった一つの道であろう。それはク

ラインの壺と形容した近代から砂漠へ逃走するのに『イロニーではなくユーモアを』という合言葉を掲げ、「ふたつのレベルの決定不能性を、それがもたらすゆらぎを、笑いと共に享受すること。そのことこそがユーモアの条件なのである。」（注10）とデリダ流に言った浅田彰の言葉ともつながってくる。

このパンデミックでほぐらにとつて当たり前となつたこのパーティーションは現代社会を表すモチーフになりえるのか。いさゝか強引に類似関係を見出した箇所もあり、真偽はわからないがこのパーティーションを以て、現代を見据えるのは無駄ではないだろう。ほぐらは「アクリルピント」というユーモアの武器を携えて、このパーティーション社会を生きていく。この方法は決して悪くないはずだ。

参考文献

- （注1）レオン・バツティスタ・アルベルティ（三輪福松訳）『絵画論』、中央公論美術出版、二〇一一年
- （注2）岡田温司『半透明の美学』、岩波書店、二〇一〇年
- （注3、5）デイトトマー・エルガー（清水

稷訳)「ゲルハルト・リヒター…画家にしてイメージメーカー」ゲルハルト・リヒター財団の所蔵品』『ゲルハルト・リヒター』、青幻社、二〇二二年

(注4)ゲルハルト・リヒター(清水稷訳)『ゲルハルト・リヒター写真論／絵画論増補版』、淡交社、二〇〇五年

(注6)蓮實重彦「ガラスの陶酔―ヴィム・ヴェンダース論」、『季刊リュミエール』1985―秋、筑摩書房、一九八五年

(注7)ライネル・マリア・リルケ(堀辰雄訳)「窓」『堀辰雄作品集第五卷』、筑摩書房、一九八二年

(注8)柄谷行人『トランスクリティーク カントとマルクス(定本柄谷行人集3)』、岩波書店、二〇〇四年

(注9)宮台真司「2020年のパンデミックと「倫理のコア」―「日本モデル」が示す人と組織の劣化」、『コロナ後の世界いま、この地点から考える』、筑摩書房、二〇二〇年、四五―七八頁

(注10)浅田彰『構造と力―記号論を超えて』、勁草書房、一九八三年