

入選

河原温の量子重力的身体

あるいは時空の牢獄性と意識の壁抜けについて

山辺冷

0.

私たちは河原温を直接視認できない。彼の身体そのものを見ること、それが発する音声を聞くことができない。撮影された写真や録音されたオーディオ・テープといった、直接的な記録にもアクセスできない。私たちに提示されるのは、彼の身体がいつどこで何をしていたのかを間接的に示すデータと、紙やキャンバス上に残された、そのデータを記録する行為そのものの痕跡だけである。いわば私たちには、河原が投げ掛ける影しか与えられない。

とはいえこのような状況は、河原がアメリカでいわゆる《Today》シリーズ（以下《日付絵画》とする）を開始する1966年以降の話だ。それ以前、特に国内で活動していた1959年までは、彼の身体は頻繁に目撃されていた。むしろ、積極的に公の場に現れていたとすら言える。ほかの美術家たちとの議論に参加し、写真の掲載も拒否しない¹。当時はそれでよかったのだ。その頃の河原の実践は、自らの姿を直接的に捕捉されることで損なわれるようなものではなかったのだから。河原温という固有の身体ではなく、いわば人類全般の身体が、彼が当時扱っていたモチーフだった。

1.

初期作の中でもっとも知られる《浴室》(1953～54)シリーズを見てみよう。1から28まで番号が振られた小振りの鉛筆ドローイング。どの画面(場面)においても、浴室を思わせるタイル張りの空間に、断片化された多くの人体が配置されている。バラバラになった腕や脚や頭や胴体たち。いくつかの場面を除いて、それらの丸い切断面から血は流れておらず、カラカラに乾いている。発表当時よく

¹ たとえば、『美術手帖』1959年9月号の記事「人物点描：メキシコにゆく 河原温」に河原の写真が掲載されている。同誌2008年12月号、特集「美術手帖60年史」210頁で確認できる。

言われたように、この情景を「身体の物質化」と呼んでもいい²。とはいえ、身体はもともと物質(の集合体としての物体)なのだから、「身体の物質性の前景化」と言ったほうが正しいだろう。

ふだん私たちが他者の生きている身体を目にしたとき、その物質性の「前景化」を防ぐのは、その身体に宿っている(とされる)「内面」にほかならない。そのとき身体はモノではなく「誰か」なのである。だがしかし、現実世界はそんなことに構ってはくれない。いかにそれが「誰か」であることを担ってしようが、身体は事実として物質に過ぎず、ゆえに脆弱である。戦争においてもっとも苛烈な形で具現するように、それはいともたやすく銃弾に貫かれ、ナイフに切り刻まれ、爆弾に吹き飛ばされる。浴室の住人たちは、このような「脆さ」を証明するためのモルモットであるかのように解体されるが、そのような状況にあっても涼しい顔をしている。何人かの表情は悲しさや寂しさといった感情を思わせなくもないとはいえ、多くが無表情だし、少なくとも痛みに泣き叫ぶ者は誰もいない。お互いのことにも無関心で、同じ空間を共有しているというのに目と目を合わせることもない(彼らは時に他の人の頭を抱えているが、単なるモノとしか思っていないようだ)。このように内面性が希薄な分だけ、彼らの身体はより純粋なモノあるいはカタチとして私たちに迫ってくる。本シリーズがリアリスティックだとすれば、私たちの身体が物質に過ぎないという事実を淡々と明るみに出す、その冷徹な視線と精確な手つきにおいてだろう³。

次に、浴室それ自体に眼を向けよう。ほとんどの画面(場面)において、上下左右すべての面が無数のタイルで神経症的に埋め尽くされている。構図が水平とは限らないこともあり、バスタブがあることを目安にしない限り、床／壁／天井を見分けることは難しい。とりわけ、第9・10・15・16場では、人々とその部品がすべての面を「床」にして佇んでおり、まるで各面が強力な重力を持っているかのようだ。また、場面が更新されていくにしたがって、この室内空間は常軌を逸した変形を示す。それは、本来は直線で構成されているはずのタイルの格子が曲がっていることで確認できる。ある面(特に向って正面の壁の中央)は隆起し、ある面は陥没するのだが、それらの辻褃はおおよそ破綻している。その意味で、この空間は歪んでいるだけでなく振じれてもいるようだ(キャンパス自体もさまざまに変形し、パースペクティブの固定を拒む)。ところが、第24場あたりで、突如としてこの異様な重力はキャンセルされる。バラバラの身体断片は浮き上がり、無重力となった浴室空間を漂いはじめる。同時に空間の歪みもほぼ解消される。

このような浴室が本作の舞台として選ばれたのは、一体なぜだろうか。よく言われるとおり、浴室の湿り気と密室性が、剥き出しの解体された身体との関係において、1950年代という時代の空気と

² 以下を参照のこと。佐々木基一「物質化から人間化へ」(『美術批評』1955年5月号、美術出版社、20頁)、および江原順「求心の絵—河原温の絵」(同誌1956年8月号、68頁)。

³ 峯村敏明は「日本にいたころの河原の仕事は、日本人の精神的状況を密室の光景や顔によって捉えようとするリアリストだった」と述べているが(峯村「時の行人／河原温 その3」1978年。南雄介・武内厚子編『河原温 全体と部分 1964-1995』所収、東京都現代美術館、1998年、192頁)、「日本にいたころの河原の仕事」における「リアルさ」の射程が「日本人の精神的状況」に限定されないのは言うまでもない。

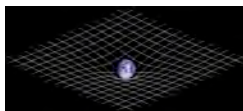


図 1 参照ウェブサイト
「Wikipedia」
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Spacetime_curvature.png

呼応するものだったからでもあるだろう⁴。裸の身体を配置するにあたって都合が良いということもあったかもしれない。しかし、上記のような空間の歪みと異様な重力を鑑みると、何よりも重要だったのは、それが一般相対性理論における空間のありようを連想させることだったのではないか。アルベルト・アインシュタインが提唱したこの重力理論によれば、物体の質量に比例して生じる空間の歪み(=時間の遅れ)こそが重力の正体である⁶。それを模式図として表す場合、三次元空間の直交座標系格子を二次元平面のそれへと落とし込み、出来上がった平坦な(チェック柄の)「布」の中心に恒星か惑星を思わせる球体を置いて、そのとき生成される湾曲を空間の歪みのアナロジーとすることが多い【図1】。言うまでもなく、《浴室》における壁のありようは、この布のそれに酷似している。だとすれば、「空間の歪曲」という物理世界の現実を、私たちの素朴な身体感覚でも捉えられるような形で表象するためにこそ、あのような部屋が設定されたのかもしれない。それは、格子状の幾何学模様によって「空間」という概念そのものに接続しつつも、浴室であることによって日常生活の直中に位置し続けるのだ。

ここでは、身体の本来的性質である脆弱性と空間の本来的性質である可塑性が、それぞれ剥き出しになった状態で共存している。ただし、両者には一方的な上下関係があるように思える。身体の脆弱性は、それが物質的存在であることから導き出される。そして物質的存在は、空間の内部においてしかそのような存在ではありえない(私たちは、空間の一部を占めることのない物質的存在を想像することができない)。身体がその立体構造としての秩序を与えられるのも、奪われるのも、ともに空間の広がりにおいてである。この意味において、身体はひたすら空間の支配下にあり、その逆はありえない。身体はその質量によってわずかに周囲の空間を歪ませるが、それが意味するのは反抗の可能性などではない。身体が歪んだり曲がったりした場合、あるしきい値を超えると全体の構造自体が崩壊の危機に晒されるが、空間はほとんど果てしなく可塑的であり、どこまでもしなやかなのである。

このような関係性を考慮に入れて推理すると、《浴室》における最大の謎を解くことができるかもしれない。その謎とは、人々の身体を切断した犯人および凶器のことだ。画面には、刃物も、それを持った人物も見当たらない。しかし、空間の身体に対する圧政を前提とするなら、それも不思議ではないだろう。激しく歪曲して異様な重力を生むこの空間それ自体が、凶器=犯人だったのかもしれないのだ。映画『CUBE』(ヴァンチェンゾ・ナタリ監督、1997年、カナダ)において鮮やかに可視化されたように、空間それ自体がすでに暴力的なのである。文字通り「密室的」なこの作品の冒

⁴ 小田実は、「私の心を奇妙にとらえて離さないのは、そこに、若いときの私流に言えば、『満州事変当時に生れ、戦争と共に成長し、平和の到来をむしろ奇異の感情でむかえた』『一つの世代』が53、54年の50年代という時代に対したときの『反応』が示されているような気がしてならないからだ」と述べる(小田「50年代について」、『ON KAWARA 1952-1956 TOKYO』所収、PARCO 出版、1991年、18頁)。

⁵ 榎木野衣は、《浴室》をはじめとする1950年代の鉛筆画について『戦後』という時空についての、あるいは戦後が抑圧した歪空間について、戦争画の形式を援用して割り出された、巧みな演算の結果に見えます」と述べる(榎木『戦争画』をめぐる広大な密室—外へ。針生一郎他編『戦争と美術 1937-1945』所収、国書刊行会、2007年、151頁)。

⁶ 空間の歪みは、実質的に時間の遅れと同義だと考えられる。空間が湾曲すればそれに沿って光も曲がるが、光速は不変なので、外から見るとそこでの時間が遅れているように見えるのだ。『みるみるわかる相対性理論 改訂版』ニュートンプレス、2008年、152-157頁を参照。

頭で、スキンヘッドの男性の身体を一瞬のうちに無数の立方体状の肉片へと切断・解体したのは、天井から釣り下がった格子状のワイヤーナイフであった。座標格子がそのまま刃となって自立したような形状で、まさに浴室におけるタイル張りの壁を思わせる。その刃はあまりに細いため、男性はその存在にすら気がつかぬまま解体された。空間という名の透明な媒質に周囲を埋め尽くされた私たちには、その不可視の刃を止めることはできない。

2.

さて、申し遅れたが、本稿で私が試みるのは、「浴室」と「日付絵画」というあまりに異なる印象を与えるふたつの連作を、それぞれの関連諸作にも言及しつつ再検討し、単一のパラダイムにおいて統合することである。その際、河原の実践の特徴を直観的に捉えるために、物理学の理論的枠組を参照項として採用する。これまでも、多くの書き手が、河原の日本時代の作品と渡米後の作品における一貫性のありかを同定しようと試みてきた。少々乱暴に簡略化するなら、候補として挙げられたのは、「伝達」⁷「リアリズム」⁸「パースペクティヴ」⁹などであった。これらの指摘はそれぞれに的確だが、いささか枝葉末節の感は拭えない。その中で、松本透が提示する「場の更新とそれに伴う自己の他者性の発現」¹⁰は、私の考えとも通底する重要な指摘だが、とはいえ問題の根本を捉えるには、私たちの実存的な側面ではなく即物的な側面から始める必要があるのではないか。私たちが、何よりもまず身体という物質であるということ。そこを起点として開かれる視界には、河原の実践の全てが包括されるだろう。その全貌を描写する前に、まずは川の兩岸を写生しなければならない。先立って私は、一般相対性理論における空間の振る舞いを援用することで、《浴室》の情景を的確に記述できる可能性を示した。続いて私は、《日付絵画》と関連諸作が提示する情景を描写するために、量子力学を援用する。1966年以降の河原の身体のあるいは、微視的なスケールにおける物質——たとえば電子——の振る舞いと驚くほど符号するのである。

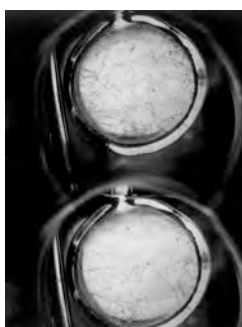


図 2 参照ウェブサイト「Wikipedia」
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Liquid_hydrogen_bubblechamber.jpg

私たちは電子を直接視認できない。最先端の各種顕微鏡で捕捉できるのは、原子の姿が精一杯である。電子を間接的に視認できるように、その振る舞いを巨視的なレベルへと変換するための（いささか古風だがおそらくもっとも美しい効果を生成する）装置として、1952年にドナルド・グレーザーによって発明された「バブル・チェンバー」がある。この密閉されたタンクは、急激な減圧によって過熱状態となった液体で満たされている。そこに電子を投入すると、それが通った箇所だけが局部的に沸騰し、それに沿って泡が生成されていくというわけだ。こうして出来あがる泡の列は、いわば電子の軌跡が拡大転写されたものである。それが写真撮影され、解析の対象となる【図2】。

⁷ 横山正「新しい視の枠組みを求めて—1950年代の河原温」（『ON KAWARA 1952-1956 TOKYO』28-29頁）。

⁸ 峯村敏明「時の行人／河原温 その3」（『河原温 全体と部分 1964-1995』192頁）。

⁹ デイヴィッド・ヒギンホザム「窓と壺について」1986年（鈴木真理子訳、『河原温 全体と部分 1964-1995』所収）。

¹⁰ 松本透「河原温の《浴室シリーズ》—デート・ペインティングを通して」（『現代の眼』東京国立近代美術館、1991年、438号5・6頁および440号6・7頁）。

河原もまた、1966年から現在まで40年以上にわたって、その身体活動が生成する「泡」だけを公にしてきた。彼の身体そのものはいつでも不可視である。自らの展覧会のオープニングにすら姿を現さず、写真を表に出すこともない。私たちに提示されるのは、それぞれ膨大な数の、過去のある日付のみが無地の背景に描き記されたいわゆる《日付絵画》(1966～)、「私はまだ生きている」とだけ英語で記された電報《I am Still Alive》(1970～)、朝起きた時刻がスタンプで押されたハガキ《I Got Up》(1968～79)、一日の間に彼が会った人々の名前がタイプライターで打たれた《I Met》(1968～79)などである。それぞれは、彼の身体を巡って生じた客観的事実(状態の変化や外界との接触)を示す記号の連なり(データ)と、それを提示するメディウムとしての物体によって構成される。彼の主観的感覚の表出は、あらゆる点で極度に抑制されている。

ここで留意すべきは、電子の軌跡が泡の生成という客観的な現象として顕在化するのに対して、河原の身体の運動は彼自身の任意の行為によってはじめて記録され、事後的に自己申告されるということだろう。ゆえに、それらのデータの内容が事実即しているのかどうか、私たちに確認する術はない。とはいえ、チェンバー内の泡の軌跡を捉えた写真とて、恣意的な画像操作から守られているわけではない。それが実際のものだと事後的に判断されるのは、究極的には、研究者が研究者としての倫理を守っていると仮定されてのことだ。だとすれば私たちも、河原の作品に記載されたデータの事後的な確かさについて、彼が倫理的である——常に自身が取り決めたルールに従って制作している——と仮定したうえで判断するほかないだろう。たとえばよく知られているように、《日付絵画》は午前0時までに完成しなければ破棄されることになっている¹¹。この決まりが決して破られないことを前提に、私たちは河原の作品と対峙する。

さて、《日付絵画》は、単なる機械的なカレンダーではない。実作を前にすれば明らかなように、幾重にも塗り重ねられた下地と、手描きとは思えない丁寧さで白く塗り記された英数字は、時間のかかる身体行為の介在なしにはありえない。何よりもそれは、多くの書き手が指摘してきたように、そこに記された年月日において河原温の身体が活動状態にあったこと、平たく言えばそのとき河原が生きていたことこそを示す。けれども逆に言えば、これらのシリーズに記されていない年月日における河原の生死について、私たちに知るすべはない。もちろん、たとえば2001年1月1日付の《日付絵画》が仮に存在しないとしても、2001年1月2日付のそれがもし存在していれば、1月1日にも河原は生きていたのだと経験的に言明することはできる。

だが、その後の日付がまだ登場していない場合はどうか。具体的に考えよう。私を知る限り、いま現在発表された最新の《日付絵画》の日付は2006年2月19日である¹² [図3]。仮にその後、「私はまだ生きている」という電報も誰にも届いていない(届いていたとしても一般の人々には公開されていない)としよう。はたして河原はいま生きているのだろうか。端的に言って、わからない。なにしろ私たちは、彼の姿を見るができないのだ。彼が生きている可能性と生きていない可能性がある。

図 3 参照ウェブサイト
「アイコン・ギャラリー」
http://www.ikon-gallery.co.uk/programme/past/event/19/eternal_return/

¹¹ 信頼性についての考察ならびに制作規則の詳細については、以下を参照のこと。山田諭「河原温研究ノート：“Today”シリーズについて」1996年(『河原温 全体と部分 1964-1995』421-422頁)。

¹² Ikon Galleryでの「On Kawara: Eternal Return」展(2006)にて展示された。

彼の身体が存在している可能性と存在していない可能性がある。

この状況は量子力学における状態の「重ね合わせ」に酷似している。よく知られているように、微視的スケールにおいて、物質は粒子としての性質と波としての性質を併せ持つ。観測されていない時点における電子の位置は、古典物理学（一般相対性理論も含まれる）のように決定論的に予測することはできず、その振る舞いは波として計算するほかない。それを複素数値によって表すのが、エルヴィン・シュレーディンガーによる波動関数である。そしてマックス・ボルンは、その絶対値の二乗が、観測時に電子が見出されるかもしれない位置の分布を確率的に示すことを見出した（確率解釈）。観測されていないときに、単一の電子が地点A、B、C……のどこかに存在するという意味ではない。私たちの日常的な感覚からは想像もつかないのだが、そのとき単一の電子は、すべての可能な地点に同時に存在していると考えられる。これを状態の重ね合わせと呼ぶ¹³。しかしこの波は、「観測」した瞬間に、ある一点において粒子として結像する。重なり合っていた複数の状態のうちひとつが、ランダムに「選択」されるわけだ。これを「波動関数の収縮」として捉えるのがコペンハーゲン解釈である。

観測されていない段階では複数の状態が重なり合い、観測した瞬間にそのうちひとつの状態が現実として確定するという事態。巨視的なレベルに置き換えることでこの奇妙さを再検討するための思考実験が、有名な「シュレーディンガーの猫」である。単純に言うと、ある放射性原子があり、そこからの粒子の放出を検知する機器があり、毒ガスの入った容器がある。粒子の放出が観測された瞬間、容器は破壊されて毒ガスが放たれる仕組みになっている。これが、一匹の猫が入れられた密室（またもや密室である）に設置される。粒子は確率的に振舞うため、いつ毒ガスが放たれるかは決定論的に予測できない。つまりそこでは、猫が生きている状態と猫が死んでいる状態が重ね合わされていることになってしまう。箱を開けて観測した瞬間に、「生」あるいは「死」に「収縮」というわけだ。

1966年以降、「観測」されていない（その日に制作された作品が発表されていない）日付における河原温の身体は、私たち観測者に対して、まさに波動関数のように振舞ってきた。哀れなシュレーディンガーの猫と同じように、そのとき河原は時間という名の密室に閉じ込められており、生きてると同時に死んでいる。その身体は存在していると同時に存在していない。これまでのところ、観測された（作品が制作された）すべての日付において彼の波動関数は「生」に収縮してきたわけだが、次も同じ結果が出る保証はどこにもない。いやむしろ、次回の「観測」の終わりなき遅延こそが、事実上「死」を意味することになるのだが。こんなことを書くのは不謹慎だろうか？ 私はそうは思わない。シュレーディンガーの猫のように哀れなのは、河原だけではないからだ。この世界に生きるあらゆる人間、さらにはあらゆる生命の生死は、運命ではなく偶然によって決定される。たとえいまは健康で五体満足だとしても、次の瞬間に地雷を踏むかもしれない。バスが突っ込んでくるかもしれ

¹³ ちなみに、よく知られるエヴェレットの「多世界解釈」は、観測したときに波動関数が収縮するのではなく、電子の位置の可能性の数だけ世界が枝分かれすると解釈する。

ない。身体とは、単に脆いだけでなく、儂い存在なのである。

別の言い方をすると、《日付絵画》は、河原の身体がこれまでかろうじて「生」へと収縮してきた証拠にほかならない。遅れて届く手紙という意味で、それは星に似ている。同一の壁面において複数の《日付絵画》が形作る「星座」と対峙すること、それぞれに明記された過去の日付を通して河原の透明な身体に移入することは、ふだんは忘れることにしている次のような事実をあらためて宣告される経験にほかならない。すなわち、いま生きてこの作品を見ている私たちは、これまで常に死と背中合わせで走ってきたし、これからも振り切れないまま、いつか必ず肩を叩かれるのだろう。

同様の構図が、1966年以降に始められた多くのプロジェクトにも見出せる。たとえば《I am Still Alive》は、その字面に反して、生についてよりも死について雄弁だ。電報が使われるのは、この懐かしいメディアが持つふたつの特質が、「死」という事態を浮き彫りにする働きをするからだろう。第一に、かつてそれは、誰か（多くは肉親）の死を伝える緊急の報せとして主に使われた。電報というメディア自体が死の臭いを纏っているのだ。第二にそれは、電話と違って同時性を持たない。河原が電報を打った時刻とそれを河原の友人が受け取る時刻には原理的なギャップがある。たしかに河原の身体は、電報が打たれた時点において「生」へと収縮したのだろうが、その後も生きていくかはわからない。彼はふたたび生と死の重ね合わせ状態へと移行してしまっている。さらに、本文に使われる「まだ(still)」という副詞は、それが掛かる動詞節や形容詞節が示す状態が、やがて不可避的に破綻することを暗示する。「まだ生きている」は「いつか死ぬ」と同義なのである。かくして受取人は、この電報を読み終えた瞬間に、自らの背後にピタリと貼り付いた死の息づかいを感じることになるだろう¹⁴。彼／彼女が生きて次の電報を読めるという保証はどこにもないのである。

《I Got Up》における「起きる」という運動も、睡眠という仮想的な死の状態から生の状態への復帰として捉えることができる¹⁵。重要なのは、青木正弘が言うように、「……“I woke up”が精神あるいは心の状態を表す言葉であるのに対し、“I got up”は明らかに肉体的、身体的な状態を表す言葉である」ということだろう¹⁶。《浴室》と同様、《日付絵画》と関連諸作において河原が直接的に問題にするのは、あくまでも即物的な身体そのものである。だからこそ彼は、自らの思考や感情が漏れ出す可能性のある一切の素材を提供しない。インタビューを拒み、肉声を漏らさず、文章を出すこともない¹⁷。とはいえこのような内面の遮断による身体の物質性の前景化は、やがて逆説的に、「意識」の非物質的な振る舞い（とひとまず言うておこう）に光をあてることになるだろう。

さらに言えば、生と死＝存在と不在の明滅は、《日付絵画》によって形作られる《Today》シリーズ全体にもそのまま転写されている。河原の身体が存在をやめたとき——もはや重ね合わせが完全

¹⁴ このことを考えるにあたって、以下の文献が参考になる。テレサ・オコナー「河原温の《I am Still Alive》についてのノート」1991年（武内厚子訳、『全体と部分』357-361頁）。

¹⁵ たとえば南雄介は、「河原温が、そこに起床時間のみを記すのは、それが仮の死からの蘇りの意味を持つからではないか」と述べる（南「旅と時間について」1998年、『河原温 全体と部分 1964-1995』所収、31頁）。

¹⁶ 青木正弘「なぜ、『イン・ベッド』なのか」2004年（浅岡敬史写真文庫 <http://jpmuseum.com/new/2009/aoki.html>）。

¹⁷ 河原の言葉が友人を通じて間接的に伝わってくることはある（註18参照）。

に崩壊し、河原が「死」という不可逆的な位相に踏み込んだとき——はじめて完成するこの連作は、逆に言えば、その瞬間まで存在と不在の重ね合わせにあると言えるのだから¹⁸。

3.

物理学にとって目下最大の課題は、一般相対性理論と量子力学をひとつの理論に統合することである。決定論的で連続的な量を基本とする前者と、確率論的で離散的な量を基本とする後者は、それぞれ巨視的世界と微視的世界ではうまく機能するものの、その性質の相違から水と油のように相性が悪い。双方を統一する理論は「量子重力理論」と呼ばれるが、超ひも理論やループ量子重力理論といった候補が提出されているものの、いまだに完成には至っていない¹⁹。

では、河原温の「量子重力理論」はどうか。身体を通じて空間の歪みの暴力性を露にするという点において「重力的」な《浴室》と、生と死の重ね合わせが偶発的に生へ（最後には否応なく死へ）と収縮するさまを断続的に提示しつづけるという点において「量子的」な《日付絵画》の間には、それこそ埋めがたい断絶があるように思える。だがそれは、形態・様式・素材といった表面的な相違が与える印象に過ぎない。本稿で考察してきたことを踏まえて、私は次のような統一理論を仮説として提示する。その全実践を通じて河原が切り取るのは、物質的存在としての人間の身体が、時間と空間の編み物としての物理世界と取り結ぶ関係性のありようである。冷徹な視点、精密な手続き、迷いのない持続によって、河原はその残酷な「現実」をありのまま生け捕り、私たちの眼前に突きつける。

なぜそれは残酷なのか。私たちの身体にとって、時間と空間はそれぞれ二重の意味で牢獄だからだ。第一に、身体は空間の外に出ることも時間の外に出ることもできない。空間と時間が消えれば、身体もまた消えるだろう。第二に、この宇宙全体に渡ってほとんど無限にひろがっている空間と、ほとんど永遠に流れている時間のうち、個々の身体の活動が許される領域はあまりにも偏狭である²⁰。ある程度の幅はあるとしても、ひとつの身体は局所においてしか運動できないし（身体の断片化とは、その意味で、複数の位置に偏在したいという欲望の破滅的な成就だと言うこともできる）、刹那においてしか存在できない。テレポーテーションもタイムスリップも許されないのである。

言い換えよう。身体の物質性は、脆さ（容易に破壊されるということ）と儚さ（死を避けられないということ）として発現するが、前者を規定するのは空間の牢獄性であり、後者を規定するのは時間の牢獄性である。身体と時間の系にフォーカスしたのが《日付絵画》であり、身体と空間の系にフォー

¹⁸ ルーシー・リッパードによれば、河原本人が、「“Today”シリーズは始まって、終わってはいない。したがってこの作品が存在しているとも、存在していない作品ともいうことができよう」と電話で語ったという。ルーシー・リッパード「ジャスト・イン・タイム：河原温」1977年（鈴木真理子訳、『河原温 全体と部分 1964-1995』172頁）。

¹⁹ 内井惣七「量子重力と哲学」（『現代思想』2007年12月号、特集「量子力学の最前線—情報・脳・宇宙」、青土社、152-165頁）を参照。

²⁰ この意味での時間の牢獄性をシンプルに提示する作品として、『One Million Years (Past)』（1969）、『One Million Years (Future)』（1980）、『100 Years Calendar (18,864 Days)』（1984）が挙げられる。

カスしたのが《浴室》であるのは言うまでもない(《浴室》の人々の身体は、どんなに断片化されても運動を続けているかに見える。そこでは死＝身体の儚さは表象されていない)。そしてそれぞれの牢獄性は、《浴室》における文字通りの密室と、《日付絵画》における密室構造(ここでは、ふだん河原の身体が「外部から観測されない」ことが不可欠である)において、鮮やかに象徴されている。とはいえ、時空が連続体であることを証明するかのように、《日付絵画》もまた、それが制作された場所の言語と慣例にしたがって日付が表記され(日本語を含めて、アルファベット以外の文字を使う言語の場合はエスペラントが使われる)、専用の箱に現地で調達された新聞が挿入される²¹(近年は省略されることが多いようだが)という点で空間にも言及するし、《浴室》もまた、絵巻物あるいは紙芝居のような物語展開を示唆するという点で時間にも言及する。

4.

先に述べたように、身体の物質性を暴き出すことは、結果的に、そのネガポジ反転としての「意識」の輪郭を浮かび上がらせる。逆に言うと、ここで私は、身体の実質的な要素のうち、時空の牢獄性に囚われない領域を意識と呼ぶことにする。意識を非物質的存在とみなして、心身二元論を蒸し返したいのではない。意識もまた物質である身体を根として立ち現れるのであり、当然その実体は時空に規定される。けれども大事なものは、志向性という意識の機能自体は実質的に非物質的であり、時空の牢獄から自由であるという素朴な事実だ。誰もが経験的に知っているように、意識は、記憶や夢や想像や瞑想において、時空という密室の分厚い壁を——量子トンネル効果とは比べものにならないほどやすやすと——すり抜けていく。どんな場所にも瞬間的に移動できる。空も飛べる。過去にも未来にも旅立つことができる。その定義により、意識は自由なのである。

この言明は、あまりにナイーブで陳腐なクリシェだろうか？ だがしかし、この浮ついた言明にしっかりとした土台を与えるためにこそ、河原はかくも執拗に身体の物質性を暴いてきたのではなかったか。何らかの機構を解明するためには、まずそれを規定する条件を定めなければならない。河原の展覧会タイトルやプロジェクト名に意識(Consciousness)という語が多く使われてきたこと²²、作品集に宇宙の構造と意識の成り立ちの関係性を巡る論文が多く収められてきたことは²³、このような観点において理解されるべきだろう。

河原の作品において、意識の輪郭線は、身体(物質的な)ありようによって外堀から画定される。

²¹ すべての《日付絵画》にはサブタイトルがつけられている。近年は曜日だけだが、以前はその日の新聞記事からの引用や要約が使われることが多かった。その内容について山田諭は、「全体としては、人類史上あるいは歴史上の事件から日常的な出来事まで、人間の死と生に関するものが意識的に選択されているように思われる」と述べている(山田「河原温研究ノート：“Today”シリーズについて」、『河原温 全体と部分 1964-1995』432頁)。

²² 2003～06年にかけて世界各地を巡回した個展「Consciousness. Meditation. Watcher on the Hills.」(国内では05年、豊田市美術館で開催)、世界各地の幼稚園で、そこで学ぶ子供たちの誕生以降に描かれた《日付絵画》を展示するプロジェクト「Pure Consciousness」(1998～)など。

²³ とりわけ、「Consciousness. Meditation. Watcher on the Hills.」展のカタログには、ベンローズ & ハメロフをはじめ、足立育朗、山本佳人、ジッドウ・クリシュナムルティなどによる「意識」を巡る多くの論文が掲載されている。

そしてその内実は、身体の内実の反転として記述される。したがって、本稿において、それについて新たな言葉を紡ぐ必要はないだろう。けれどもこの構図自体について、最後にもうひとつだけアナロジーを提示しようと思う。河原が個展のカタログに掲載した文献に、ロジャー・ペンローズとスチュアート・ハメロフのいわゆる「量子脳」に関する論文からの抜粋がある²⁴。ペンローズによれば、意識の特性とは、アルゴリズムの計算には還元できない「計算不可能性」にある。その物理的背景として、ニューロンの細胞骨格にある微小管（マイクロチューブル）で波動関数の収縮が起きていることを想定する。微小管は、環境から孤立した密室構造（またもや！）を持っており、十分な大きさの量子的な重ね合わせを十分に長く持続させられる可能性があるらしい。そのスケールでは、重ね合わされたそれぞれの状態において質量分布も変わってくるため、時空の幾何学までもが重ね合わせ状態になる（質量が空間を歪ませることを思い出そう）。その裂け目の幅がしきい値に達すると、波動関数が自ら収縮するというシナリオである。この非コペンハーゲン解釈的な収縮——決定論的だが計算不可能な「選択」——において意識が生起し、その連続が意識の流れを作り出すのだという。

あまり評判が良い説ではないようだが、その真偽は措いても、重要なのは、このしきい値を決定するのが量子重力理論だとされている点だ（重力場の重ね合わせが問題なのだから、当然の要請なのだろう）。もしも本当に、一般相対性理論と量子力学を統合する量子重力理論によって、意識という機構の原理までもが解明されるのだとすれば、物理学の展開と河原の実践とのアナログ的な符号を、もはや単なる偶然で片付けることは難しくなるだろう。すべてが河原によって仕組まれていたと言いたいのではない。そうではなく、身体と時空の関係性を通して、まさに物理学者のような冷徹な視点によってこの世界の「現実」のありようを暴き出そうとする河原の不断の試みが、必然的な帰結としてこの構図を形作ったのだと思えてならないのである。

河原が日本を出る直前、1956年に制作された作品に、《不在者》と題された油彩がある。そこに描かれているのは、牢獄を思わせる鉄格子と、その隙間からこちらへ向かって伸びてくる無数の腕である。鉄格子の左右の壁と天井はレンガ状の石造りで、またもや湾曲している。頭部や顔はおろか胴体も脚も見当たらず、腕だけが赤い囚人服の塊から放射状に突き出ている。どんなにもがいても、彼ら——私たち——の身体は、この牢獄の外部へ抜け出ることはできない。でも意識は、永遠の時間と無限の空間を自由に飛翔することだろう。

河原温は今日も、生きてると同時に死んでいる。私たちは今日も、河原温を直接視認できない。

[了]

²⁴ Stuart Hameroff and Roger Penrose, "Conscious Events as Orchestrated Space-Time Selections", in *Consciousness. Meditation. Watcher on the Hills.*, Les Presses du Reel, Dijon, 2002, pp. 63-83.（「意識は、マイクロチューブルにおける波動関数の収縮として起こる」茂木健一郎訳、『ペンローズの量子脳理論—21世紀を動かす心とコンピュータのサイエンス』所収、筑摩書房、2006年、140-194頁）。

- 本稿における一般相対性理論、量子力学、量子重力理論についての記述は、註で示したものの以外に、主に以下の文献を参考にした。

佐藤健二監修『図像雑学 量子力学』ナツメ社、2001 年
リー・スモーリン『量子宇宙への 3 つの道』林一訳、草思社、2002 年
ジョージ・ジョンソン『量子コンピュータとは何か』水谷淳訳、早川書房、2004 年
内井惣七『空間の謎・時間の謎—宇宙の始まりに迫る物理学と哲学』中央公論新社、2006 年
二間瀬敏史『やさしくわかる相対性理論』ナツメ社、2008 年
和田純夫『なっとくする量子力学の疑問 55』講談社、2009 年