



図版4 西村有《a car running in the green》2015年、
油彩・カンヴァス、112×145.5cm、個人蔵



図版5 西村有《scenery passing》2016年、
油彩・カンヴァス、167.8×220cm、個人蔵



図版6 ルネ・マグリット《人間の条件》1933年、
油彩・カンヴァス、100×81cm、
ワシントン・ナショナル・ギャラリー蔵
La condition humaine, 1933, oil on canvas, 100×81cm,
National Gallery of Art, Washington



図版7 ルネ・マグリット《田園の鍵》1936年、
油彩・カンヴァス、80×60cm、
国立テッセン＝ボルネミッサ美術館蔵
The Key of the Fields (La Clef des champs),
1936, oil on canvas, 80×60cm, Museo Nacional
Thyssen Bornemisza, Madrid

西村有の絵画作品分析

～マグリットとウイトゲンシュタインの考察を通して～

中村 康裕

1. 西村作品の作品分析：白い膜とは何か？

ここに一つの絵がある。道路の上に白い車が描かれている。その車は走行しているように見える。だからだろうか、車は歪み、車の向こうの風景はぼんやりしている。車には人が乗っているが、これもぼんやりしていて定かではない。作者が、例えば車に乗っていて、その車窓越しに、対向車を見ているから、動きを感じる構図になっているのかもしれない。その車窓越しに対象の車を見ているからだろうか、何かうっすらと半透明な白い膜のようなものが、作品全体を覆っている。夢の中の風景を描いたように、はっきりしていない。このように全面にすりガラスのレイヤーのようなものが描かれている絵画作品を筆者は他に知らない。

これは西村有(1982年生まれ)の《a car running in the green》(図版4)である。横浜市民ギャラリーあざみ野で開催された「あざみ野コンテンポラリー vol.9 今もゆれている」展(2018年)¹に出品された。これは風景を描いた作品である。西村が自身で見た風景を絵に描いたわけであるが、作品全体を覆う半透明のガラスのような膜が何を表現しているのか分からない。風景、それはここでは車であり、道路であり、木々であるが、これらを見ると、鑑賞者は白い膜のようなものを通して見ることになる。この白い膜は何かということが、本稿のテーマとなる。

西村は風景を描くとき、「自分が日常の景色と対面している。そのかたちとか色とか、もっと、いろんな感覚が人間に備わっていて、そこの前に立っているような感じが見る人に伝わればいいなと思っています。そういう意味で風景というものを、“自分がいる風景”というものを、描いています」²と言うように、その風景の中に“自分がいる風景”を描いているのだ。「風景を描く時は、風景を描くというかたちでそこに進んでいくのですが、そこで出てきたものに自分が反応しながら、どれだけ脱線していけるのかという課題があります」とする。「自分が反応」とは、風景と自分が関わりを持ちながら、その中で生まれてくる風景を描くということだろう。西村の制作スタイルとは、日常の中で“自分がいる風景”を描くと同時に、鑑賞者も西村と同じ場所に立っているように感じる絵を描いていることになる。鑑賞者は西村とともに、この白い膜の前に立っていることになるのだろうか。

西村の制作スタイルをもう少し見ていこう。西村は「主観であるイメージを基に絵を描くと、モチーフと主観の間にズレが生じてしまうことに気づいた」³と言う。西村が見ているモチーフとしての風景と西村の主観とのズレが、この膜のようなものに反映しているのだろうか。ズレが生じる時に、西村は「それならば、色や

1 この展覧会は、そのテーマである「特定あるいは不特定の風景」を、アーティストが現実＝風景にそれぞれの視点で向き合いながら制作した作品から構成されている。

2 「あざみ野コンテンポラリー vol.9 今もゆれている(2018年)」展パンフレット、p.5

3 「ARTNAVI」『美術手帖』2016年7月号、美術出版社、p.9

線が生み出す環境下でのモチーフの“あり方”を描写したいと思うようになりました⁴と言う。モチーフである風景のあり方を突き詰めていくことで、この膜のようなものが生じるのであろうか。例えを挙げれば、我々には、西村自身が別の車に乗っていて、その車窓のガラス越しに走行中の車を描いたように見える。“自分がある風景”として、モチーフのあり方を追求していくと、この車窓のガラスも風景の一部となったのであろうか。「街中を歩いたり、電車の車窓から流れる景色を眺める間、建物や人などいろいろなものが目に留まる。絵画の中でも同様の経験をしています⁵」とある。西村は日常のなにげない風景の中で目にした車を、何か憧れを抱くような眼差しで見つめ、走っている車が遠ざかろうとするのを呼び止めているように見える。西村がこの絵の中に、自身の発見や経験を織り込ませ、そこから生まれる感情を描いているのかもしれない。そうだとすれば、西村は“自分がある風景”を描くことで、あたかも自分が絵の中に居るように描いているのではないだろうか。

西村のこうしたスタイルが最も反映されている作品が《scenery passing》(図版5)である。ここでもまた西村が乗り物に乗って、その窓ガラス越しに見える風景を描いているように見える。西村が、何かの乗り物に乗って走っていることで、風景が流れているのかもしれない。この作品の全体も白いシワだらけの半透明な膜で覆われている。鑑賞者もまた西村と同じ視線で風景を見るのであるが、やはり膜のようなものが、鑑賞者の前に、いわば強制的に配置され、膜を通してしか風景を見るができない。もしこの膜が、例えば電車の車窓であるならば、電車の中にいる西村の側から外を眺めた時、窓ガラスは乱反射し、風景はぼんやりするはずである。西村は、「結局は、自分が見ている世界しか描くができない⁶」と言うように、あくまでも西村が見ている世界、つまり「西村がいる風景」を描いている。これまで述べてきた風景という語を世界と呼ぶならば、西村はくもりガラスのような膜、いわば半透明な窓ガラスを通して世界を見ていると言っていいだろう。鑑賞者もまたこの膜を通してしか風景を見るができないのである。

両作品の共通点として、西村が鑑賞者の視線の前に配置した白い膜は、車や電車の内と外を隔てる、半透明な窓ガラスではないだろうか。この白い膜が窓ガラスであると仮定して、本稿は進んでいく。

2. マグリットの絵画分析：窓から窓ガラスの問題へ

ここでルネ・マグリット(René Magritte/1898-1967)の《人間の条件》(図版6)を取り上げる。それは窓の問題、そして鑑賞者と描かれる風景の間に何かを配置する点で、共通項が見出されるためだ。この作品も、鑑賞者の視線の前に、風景と同一と思われる風景を描いたカンヴァスを配している。窓の外風景を見ようとするならば、カンヴァスに描かれた風景を見ることで、外の風景を見ることになる。むしろ風景を見ているというより、カンヴァスに描かれた風景を見ている。このモチーフについて、マグリットは次のように述べている。

「窓の問題は《人間の条件》の中で見られる。部屋の内側から見てみると、このカンヴァスによって隠された

4 前掲書

5 前掲書

6 前掲書

風景の一部を正確に描いている絵を、窓の前に配置した。この絵の上に描かれている木は、カンヴァスの背後の外の木を隠している。鑑賞者は、この絵がある部屋の内側にいるように感じ、かつ思念によって⁷、現実の風景の外側にもいるように感じるのである。それはつまり我々はこのように世界を見ているということである。我々は世界が我々自身の外側にあるように感じているが、しかし我々は我々における表象しか持ち合わせていないということである。⁸

この絵は、像が二重になっている。木という像は窓の手前に置かれたカンヴァスに描かれ、その向こうにも同様の木の像が予想される。それと同時に、カンヴァスが部屋の内側に見え、その向こうの同じであるはずの像が窓の外にあるように見える。マグリットによれば、その風景はカンヴァスを通じて、「思念によって」⁹外の風景を見ていることになる。さらにマグリットは、我々が日常で見ている現実の像についても、カンヴァスに描かれている絵を見るように、「思念によって」立ち現れる表象を見ていると言うのである¹⁰。

マグリットは幼少のころ絵画を描くことが、マジック“action magique”に見えたと回想し、絵画にその喜びを表現するようになったと言っている。絵を描きはじめていく中で、「この喜びを表現した絵は、興味深い経験を置き換えたもの」となり、そうした経験が結果として「現実の世界を抽象の素材として見る」ようにさせていく。このような視点の転換によって、マグリットは「あたかも目の前にある幕(あるいはカーテン“rideau”)があるかのように、風景を見る」¹¹ようになる。マグリットの目の前に幕を配するように、我々の前にもカンヴァスを置く。現実の世界であるはずの風景自体も実はマグリットの絵の中ではもはや抽象の素材となって、カンヴァスと同様に、我々が風景を眺めるその手前に置かれる。マグリットの絵が意味するところは、我々が現実の風景を見るとき、その見たものは、我々の前にある何かに映った像を見ているのと同じである、ということである。つまりマグリットは、この作品で、「思念によって」世界を表象として見ている、ということを示している。

《人間の条件》を発表した後、マグリットは風景の前にカンヴァスではなく、今度は窓ガラス自体を配置する。それが《田園の鍵》(図版7)である。部屋の中に窓があり、その向こうに外の風景がある。窓ガラスは割れ、窓

7 思念は、“pensée”の訳語として本稿では統一することとする。後述するウイトゲンシュタイン『論考』で、“Gedenke”の仏訳(註23参照)が“pensée”となっており、日本語訳の底本とした『『論考』『青色本』読解』(黒崎宏訳・解説、産業図書、2001年)では「思念」となっているためである。「思念」とは「心の中で思い描く像」のこととする。ノーマン・マルカム『ウイトゲンシュタインと宗教』(黒崎宏訳、法政大学出版局、1998年、p.55)によれば「思念は、心的要素の構造」としているからである。これはウイトゲンシュタインが1919年8月にラッセルと交わした手紙の中の記述を根拠にしている。

8 René Magritte, *Écrits complets*, Flammarion, 2001, No.46, p.144(以下EC, 日本語訳は全て筆者訳)

9 EC, No.42, p.111にも同様の記述があるが、「思念によって“par la pensée”」が書かれていない。前掲書(No.46, p.144)に追記されたものと思われる。

10 思念と像の関係をマグリットが説明している箇所がある。1963年にアンドレ・ボスマンス(André Bosmans)に下記のように書いている。ここで現実対象＝言語＝像＝思念という構造を見ることができる。後述する『論考』が示す世界の構造と類似している点が注目される(註14参照)。「像(発語“parole”、絵画、音楽など)は思念の表現ではない。像は思念そのものである。つまり像は考えていることと同一である。像は不思議な出来事のように呼び起こされる。しかし像は像の不思議さと見たところ変わらない。絵画に描いた像は、発語とは混同することはないが、発語と同等のものである。像が示し得るもの、つまり発語は言語が語っていることを言い得るのだ。諸像が「示す」という語を描いているものと発語が語っているものはしかしながら同一のものである(しかしながら同一であり得る)。(EC, No.108, p.380, 脚註3)

11 EC, No.46, p.142

の下に散乱している。割れて落ちた窓ガラスの破片には窓の外の風景が映されている。窓ガラスが風景の前に配され、鑑賞者は風景を見ようと思えば、強制的にこの窓ガラスを介さねばならない。鑑賞者はこの窓ガラスを通じて風景を、つまり世界を見ているならば、「思念によって」立ち現れる表象を見ていることとなる。その表象は一つには、割れた窓ガラスの向こうには、ガラスなしに見える風景、つまり世界があることを示している。もう一つは、向こうにあるはずの風景、世界が割れた破片に映し出されていることを示している。もしガラスが割れていないのであれば、透明な窓ガラスを通して、外の風景が見えるだけの絵となる。窓ガラスが割れ、割れ落ちたガラスに外の風景を描いたことで、この絵は何を示しているのだろうか。

3. ウィトゲンシュタイン『論考』における「言語」：世界を映す鏡

ここで我々は、ルートヴィヒ・ウィトゲンシュタイン(Ludwig Wittgenstein/1889-1951)の像の理論を経由することで、『田園の鍵』をより明確に理解するだろう。像の理論は主にウィトゲンシュタイン『論理哲学論考』¹²(以下『論考』、引用の際はTLPとする)で展開される。『論考』は難解とされ、現代哲学を大きく変えた。「理性」「経験」「感性」などを通して世界を見るという視点が、『論考』以降、「言語」から世界を見るという視点に変わっていったからである。『論考』においては、世界を映す鏡のような「言語」を通して、我々は世界を見るのである¹³。では『論考』の「言語」を中心に考察していこう。

『論考』は、世界がどのようにできているか、を考察した著作である¹⁴。「世界は、[原子的]諸事実の総体であって、〈もの〉の総体ではない」¹⁵(TLP: § 1.1)。その世界は、「分解されると、[原子的]諸事実になる」¹⁶(TLP: § 1.2)。その諸事実は「事態の記述である」¹⁷(TLP: § 4.023)から、「真なる要素命題をすべて述べ上げる事によって、世界は完全に記述される」¹⁸(TLP: § 4.26)。バートランド・ラッセル(Bertrand Russell/1872-1970)が言うように『論考』は論理的原子論である。

12 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-Philosophicus (Logisch-Philosophische-Abhandlung)*, Routledge & Kegan Paul, 1922邦訳として『論考』『青色本』読解(黒崎宏訳・解説、産業図書、2001年)を引用する。

13 「鏡に映し出される像」という『論考』の考え方に見られるような「自然の鏡」の概念が西洋哲学の中に支配的に存在することをリチャード・ローティは『哲学と自然の鏡』で批判的に述べている。心的事象という何らかの实在を映し出す鏡のような考え方が、哲学の根底に存在することを批判している。この著作は「〈自然の鏡〉に映った表象の集合としての人間の知識という観念からわれわれを解放し、かくして〈鏡(ガラス)のような本質“Glassy Essence”〉という観念(リチャード・ローティ『哲学と自然の鏡』野家啓一訳、産業図書、1993年、p.128)を放棄することを主眼としている。マグリットが言うように、世界を「表象“représentation”」としてみる、という考え方もこの批判を受けなければならない。ここで言われている〈鏡(ガラス)のような本質“Glassy Essence”〉は、本稿の「窓ガラス」のイメージに合致している。

14 『論考』は難解であるが故に、様々な解釈がある。一例をあげれば、『論考』という著作が語っているのは、次のようなことである。事態の集合としての世界があり、次に、それに対し、それと同じ論理形式を有する思念の集合があり、最後に、その様な思念の外在化としての、命題の集合があると主張する。つまり『論考』は、世界を基にして、そこに同じ論理的形式を有する〈世界→思念→言語〉の三層構造があることを言っている。黒崎宏『言語ゲーム一元論』(勁草書房、1997年、p.96)、「後期ウィトゲンシュタインを統一的に理解する試み」の章を参照。

15 『論考』『青色本』読解、p.37

16 前掲書

17 前掲書、p.60

18 前掲書、p.77

言語は、記述された「命題の総体」¹⁹(TLP：§ 4.001)であり、その命題は「現実の像」²⁰(TLP：§ 4.01)である²¹。その「像は、現実の模型である」²²(TLP：§ 2.12)。世界は像²³として、世界が鏡に映るように、映し出される²⁴。その像は写像の形式、つまり論理的形式を通して「命題」の総体を成立させる。「命題」の総体が「言語」であるから、世界は像という形で、「言語」に映し出されていることになる。

4. マグリット《田園の鍵》：世界を表象として見ること

マグリット《田園の鍵》を分析していこう。『論考』に従えば、風景は「現実の像」を窓ガラスに鏡のように映し、「現実の模型」としての風景を像として映す。割れ落ちたガラスに映る像は、現実的な観点からすれば、部屋の片隅の像を映し出しているもおかしくない。窓ガラスはふつう無色透明であるから、ガラス自体は透過し、部屋の片隅の像がガラスに映るはずである。しかし割れ落ちたガラスには、窓枠の外の風景が描かれ、「現実の像」を映し出していない。風景と像は、その関係性を失っていることになる。さらに言えば、割れたガラスの窓枠の向こうに見える風景がそのまま映っているのだから、割れた窓枠の向こうに見える風景は、『論考』に従えば、空白であるべきである。

《田園の鍵》という作品を通して、我々はどのような「表象」を見るのであろうか。我々はこの作品で、二つの風景を同時に見ることになる。割れた窓枠の向こうに見える風景、そして割れ落ちたガラスの破片に映る風景の二つである。現実的に考えれば、割れ落ちたガラスに風景が写っているのであるから、ガラス自体に風景がペイントされている、とも言える。そうであるとすれば、割れ落ちたガラスは「不透明」である。本来透明であるはずのガラスが、割れ落ちたガラスによって「不透明」さが示される。割れた窓枠の向こうに見える風景が空白ではなく、描かれたのは、ガラスの「不透明」を我々に表象として示す仕掛けなのである。ガラ

19 前掲書、p.57

20 前掲書、p.58

21 正確に言えば、その「現実の像」は「命題の真理関数」(TLP：§ 5/前掲書、p.84)であるが、本稿ではこの点については説明しない。

22 像の理論は、ウイトゲンシュタインが従軍中に思いついたアイデアである。「ある雑誌で、パリで起こった自動車事故に関する訴訟事件の報告を読んだ」ことに起因する。「事故を説明する模型が法廷に差し出されていた。ウイトゲンシュタインは模型とのあいだに対応関係があるので、その模型が事故を示している、と思いついた。ここからヒントを得て、命題の側と世界とのあいだに同じような対応関係を見ることによって、さらに命題が事態のモデル、あるいは事態の像を示している、と思いついた」。つまり「命題の諸部分が結合される方法－命題の構造－は、実在の事態の諸要素の可能的な結合、つまり可能的事態を描いている」レイ・モンク『ウイトゲンシュタイン』(みすず書房、岡田雅勝訳、1994年、p.126)を参照。

23 ウイトゲンシュタイン『論考』の仏訳は2冊ある。Pierre Klossowski 訳(Éditions Gallimard, 1961)、Gilles-Gaston Granger 訳(Éditions Gallimard, 1993)。ドイツ語の「像“Bild”」に対して、フランス語の訳語を、前者は“tableau”、後者は“image”を当てている。本稿では“image”を採用する。なぜならばマグリットの「像“image”」との親和性を保つためである。『論考』における「写像」の仏訳は、どちらも“la forme de représentation”としている。ドイツ語では、“Form der Abbildung”である。マグリットが使用する「表象“représentation”」は『論考』における「写像」に相当するのではないと思われる。

24 『論考』の中に「鏡“Spiegel”」についての記述は1箇所しかない。「全てを包括し、且つ、世界を映し出す論理が、これらの特殊な論理記号を用いる仕方はどうなのだろうか。それは唯、これらの論理記号[が命題]を結合して、限りなく精妙な網状組織に、[世界を映し出す]巨大な鏡[言語]に、編み上げていくように、である。」(TLP: § 5.511、『論考』『青色本』読解、p.102) 訳者の黒崎が「鏡」を「言語」として補足している点が注目される。しかしこの翻訳のあとで黒崎は「この断章の真意は読みにくい。この訳は私(黒崎)の推測に基づく意識である」と補足している。

スの「不透明」さを意識させることで、マグリットは鑑賞者と描かれる風景の間に、つまり我々と世界の間に、「不透明」なものがあることを示そうとしているのだ。像と現実対象との対応関係を壊すことによって、我々が表象の世界に住まうことを強調したと言えるだろう。マグリットは我々の日常でも、世界を表象として見ている、ということを示しているのだ。

5. 風景を見る構図：透明な窓ガラス

『論考』においてウイトゲンシュタインが、「言語」を通して世界を見ているように、マグリットは、「透明／不透明」な窓ガラスを通して世界を見ていると言えるだろう。この文脈で言えば、白い膜のような窓ガラス、つまり「半透明」な膜を通して世界を見ているのが、西村の絵なのである。

『論考』では要素命題が世界を写像する。要素命題は、事態を構成している現実対象が、それと対応関係にある名前(名辞)の配列を映している。この対応関係は写像の形式で成立している²⁵。その写像の形式は、論理的形式のことであり、それら自体は、写像されない²⁶。つまり写像関係自体は写像できない、ということだ。「言語」と世界を繋いでいるのが写像の形式、論理的形式であるから、それらは「透明」である。そして「透明」な写像の形式、論理的形式とは、我々が考察してきた「言語」のことである。

ウイトゲンシュタインは『論考』の後に、自らの理論を批判して、『論考』で語られた「言語」の問題を「論理の透明な純粋さ“Kristallreinheit”」²⁷、あるいは別のところで「透明な純粋さ“Kristallreinheit”という先入見“Vorurteil”」²⁸と批判的に述べている。つまり『論考』においては、「透明」な「言語」を通して、世界を見ている、と言ってよいだろう。

ここで、西村、マグリット、ウイトゲンシュタインがどのように風景(世界)を見ているかを図式してみると以下のようなになる。

『論考』	： 鑑賞者→窓ガラス(透明／「言語」)	→ 風景(世界)
マグリット	： 鑑賞者→窓ガラス(透明・不透明／表象)	→ 風景(世界)
西村	： 鑑賞者→窓ガラス(半透明／白い膜)	→ 風景(世界)

25 「写像関係は、像の諸要素と諸対象の間の対応関係によって、成り立っている」(TLP: § 2.1514、『『論考』『青色本』読解』、p.43)

26 「しかし像は、自らが有する〈写像の形式〉は写像出来ない:像は、自らが有する〈写像の形式〉を、示しているのである。」(TLP: § 2.172、前掲書、p.44)「〈写像の形式〉が〈論理的形式〉であるならば、その像は論理的像と言われる。」(TLP: § 2.181、前掲書)

27 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen*, Werkausgabe Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, 107, p.297. 引用部分の文章は以下である。「現実の言語を我々が考察すればするだけ、現実の言語と我々の要求の間にある矛盾がだんだん強くなっていく(論理の透明な純粋さ“Kristallreinheit”が私にとって明らかになるのではなく、要求だったのだ)」(筆者訳)。理想的な言語、『論考』でいう記号言語という要求によって、論理の透明性を追求せざるを得なかったということである。『論考』で語られる論理を、後年のウイトゲンシュタインは透明なものとして見ていることがわかる。

28 前掲書、108、p.298(筆者訳)

6. 西村という「私」の独我論的位置：半透明な白い膜

窓ガラスという媒体を通して、風景(世界)を見るという構図を明らかにした。『論考』の考察を通して、マグリットの作品を解釈し、窓ガラスが、表象、「言語」であると位置づけた。では西村の白い膜のような半透明な窓ガラスは、どのように解釈されるだろうか。先の図式を念頭におけば、西村の半透明な窓ガラスが「言語」に相当するのではないだろうか。そして“自分がいる風景”における自分が西村本人であるのであれば、それは「私」のみが描かれた“自分がいる風景”ということなのであろうか。『論考』に従って、「言語」について考えてみることで、白い膜のような半透明な窓ガラスと自分としての「私」の位置が明らかになるだろう。

「言語」は、『論考』によれば、「私のみが理解する言語」²⁹(TLP: § 5.62)のことである。その言語の限界が「私の世界」の限界を意味している。「その限界は、ただ言語の中においてのみ定められ得るのであり、その限界の彼方に在るものは端的に無意味」³⁰であるから、「言語」によつてのみ「私の世界」は限界づけられる。その「私は、私の世界(小宇宙)」³¹(TLP: § 5.63)であり、その「言語」を持つ「私」が存在するのであれば、「私」である「思考し、表象する主体は存在しない」³²(TLP: § 5.631)ことになる。なぜならば、「言語」の内に「私」は内在しており、「言語」の外側から「私」を語る事が出来ないからである。『論考』が語っていた世界とは、「私の世界」のことであり、ほかに別の世界があるとしても、「私」のみが理解する「言語」で語られる世界なのである。だからこそ「私の言語の諸限界(die Grenzen)は、私の世界の諸限界を意味する」³³(TLP: § 5.6)。にもかかわらず、なお「私」は存在する。「私」は「世界をこの世界として存在させている世界の実質そのもの」³⁴と言えるのだ。これが『論考』の独我論の論旨である。

『論考』の独我論に基づけば、「西村の言語の限界」、つまり我々が語ってきた「西村の白い膜の限界」は西村の存在する世界の限界を示すことになる。「西村の言語の限界」は、西村が風景を描くことの限界のことである。西村は、先に引用したように、描いた風景の「前に立っているような感じが見る人にも伝わればいいな」と考えている。描くことの限界の彼方にある「鑑賞者」に対して描くことは、『論考』によれば無意味である。しかし西村は「そういう意味で風景というものを、“自分がいる風景”というものを」描いている³⁵。西村は「西村の言語の限界」に留まり、鑑賞者がその作品の前に立っているように“自分がいる風景”を描いている。西村という「私」の位置がどこなのかと考えると、白い膜のような「半透明」な窓ガラスの上、つまり西村の絵画の境界線上にある、という奇妙な結論に至る。この境界線こそが我々がいままで論じてきたマグリットの「透明／不透明な窓ガラス」であり、西村の「半透明」な白い膜ではないだろうか。本来「透明」で見えないはずのこの境界線

29 『『論考』『青色本』読解』、p.112。ここでは独我論が語られるのであるが、黒崎の解説によると「私のみが理解するこの言語の諸限界が私の世界の諸限界を意味するとすれば、この私の世界は私のみが理解する世界なのであり、他人には理解できない世界となる。かくして各人はそれぞれ自己の世界に閉じこもり、そこには相互理解は存在しない事になる。即ち、各人の世界には窓が無いのである」としている。この「窓が無い」という指摘は本稿にとって示唆的である。

30 前掲書、p.35

31 前掲書、p.113

32 前掲書

33 前掲書、p.111

34 永井均『ワイトゲンシュタイン入門』筑摩書房、1995年、p.82

35 「ARTNAVI」『美術手帖』2016年7月号、美術出版社、p.9

の内側に、つまり「言語の限界」に、西村という独我論的「私」が存在することになる。西村の描いた白い膜は実は西村自身の現れではないだろうか。透明でも不透明でもない半透明な膜として、西村が現れている。これを裏付ける記述が、『論考』にある。「ここにおいて人は、独我論は、厳格に遂行されると、純粋な実在論と一致する、ということを知る。独我論の自我は、大きさのない点へと収縮し、その自我に対応する実在が残るのである。」³⁶(TLP: § 5.64)西村の描いた「私」という実在は、透明でも、不透明でもないのであるから、「大きさのない点」として西村という自我に対応する実在が残る。だからこそ、「半透明」な膜となって西村という「私」が書き込まれていることになる。風景の中にうっすら膜として実在している西村が入り込んだ絵は、その言葉のとおり“自分がいる風景”なのである。

36 『『論考』『青色本』読解』、p.114

An Analysis of Nishimura Yu's Paintings Based on a Consideration of René Magritte and Ludwig Wittgenstein

Nakamura Yasuhiro
(Yokohama Civic Gallery Azamino)

In this paper, I provide an analysis of the paintings Nishimura Yu, who was featured in a group exhibition called *Azamino Contemporary Vol. 9: Uncertain Landscape*, held at the Yokohama Civic Gallery Azamino in 2018. In particular, I decipher the meaning of the “white film” that appears in Nishimura’s works by considering René Magritte’s paintings and the linguistic theories forwarded by Ludwig Wittgenstein in his book *Tractatus Logico-Philosophicus* (hereafter, *TLP*). My primary focus is two of Nishimura’s paintings: *a car running in the green* (2015) and *scenery passing* (2016). Nishimura has stated that he uses the creative process to depict “landscapes that include me.” In this paper, I conclude that the white film-like elements that completely cover his works are actually a faint depiction of the artist’s own existence.

I also provide the following details on the process that I used to reach my conclusion. It was my supposition that the white film in Nishimura’s paintings was a window. I compared them with the windows in Magritte’s works *The Human Condition* (1933) and *The Key of the Fields* (1936). By depicting the transparent and opaque qualities of windows in his works, Magritte conveyed his view of “landscapes as representation.” I also demonstrate how a window is equivalent to language in Wittgenstein’s discussion of picture theory in *TLP*.

By equating the windows in Magritte’s works with language as it is defined in *TLP*, we might then say that Nishimura’s white film is also equivalent to language. In that case, why do these windows, which should be transparent, have a translucent appearance? Based on Wittgenstein’s contention that language is characterized by a solipsistic aspect (“my language”), we might then say that the white film is Nishimura’s personal language. And since the limitations of one person’s language limits the world, Nishimura’s white film is a reflection of his world. And as Nishimura is reflected in the film not as a transparent but a faint existence, he appears faintly in front of the landscape. The windows are not transparent; they project the existence of Nishimura. This explains why Nishimura depicts landscapes that include himself.