

記憶と虚構の間——「廃園」という自己療法

デンニツァ・ガブラコヴァ (Victoria University Wellington, New Zealand)

装丁家を動かした『文学空間』の一行目の
向こう側に詳しい西山雄二さんに捧げる。

2022 年末に『廃園』(Ruinous Garden) という本を Routledge 社から出版した。この著作には、筆者が強い関心を抱いてきた 1970 年代以降の作品群の分析の要約に加えて、筆者の日本研究における個人史という懐古的な面が色濃く出ている。視覚文化の表現の分析と筆者個人が置かれている周縁的状况をめぐる構想に関する思考の過程を辿りながら、「廃園」としての書物の空間の成立を考えてみたい。

まず表紙から始めよう。表紙の主な特徴はタイトルという最短の書物の内容であり、そしてタイトルの背景になっている装丁である。まず、タイトルに関しては、強調しようとしたイメージの「廃園」が奥へ押し込まれ、より方法論的な副題が大きく表示されている。「記憶と虚構」(Memory and Fabrication) は香港の代表的詩人・梁秉鈞 (1949-2013) の作風から借りている方法でもある。香港における外国人居住者の筆者にとって、梁秉鈞の作品は香港への案内のようであった。今では、香港も、大学院時代を過ごした東京の駒場も記憶の空間となった。「記憶と虚構」という組み合わせは、梁秉鈞の実験小説「記憶の都市・虚構の都市」から抽出したもので、都市空間の理解や記録と繋がっている。人工的空間としての都市が「廃園」の「園」と共鳴し、その空間的比喩に対して時間の積み重ねを感じさせる「廃れる」要素が加わっている。「廃園」という表現は戦後日本の代表的写真家・東松照明 (1930-2012) の 1968 年の連作から受け、伊藤俊治の解釈を経たものである。伊藤によると「廃園」は「日本」の風景である。しかも、そこには実際の廃墟の被写体だけではなく、様々な物質的な要素が、一つのユニークな眼差しの下でたち表れている。つまり、記憶と虚構は、体験（特に傷に関係する体験）と、その体験に向き合うために作り上げられる装置と言い換えることができる。筆者の第一作、都市空間を扱った『雑草の夢』(2012) は『廃園』の創造的な記憶として潜んでいるのである。

しかし、『廃園』の装丁にもう一つの「園」が隠されている。それに対する示唆は視覚的・模様のなものである。Routledge 社の装丁サンプルから選択肢を与えられた際、筆者は、『廃園』を要約する際に深く読み込んでいた、尊敬する作家のある一冊の装丁に対する連想を暗示しようとした。それは日野啓三 (1929-2002) の最後の作品である随筆集『落葉 神の小さな庭で』(2002) である。その「廃園」らしい「小さな庭」は、実は『雑草の夢』執筆中の物質的な都市空間であり、武蔵野の面影を湛えている駒場・下北沢という区間である。この庭の話に入る前に、『落葉 神の小さな庭で』の装丁家・菊池信義 (1943-2022) の表現に焦点を当てたい。実に魅力的なカバー写真は松永伍一 (1930-2008) と二重作曄 (1945-) によるものである。鮮やかな色彩が窓に出来た霜のような印象を与える模様であり、それを拙著『廃園』の表紙に近づけたかったのである。しかしながら、似ても似つかないような、片方から湧き出る輝きと立体的な鮮やかさは、もう片方を色褪せて淡白に見せる。

十年以上振りに謎を解こうとして、『落葉 神の小さな庭で』の表紙が、ロマン・ガラスというエルサレム付近に発掘される容器の表面を写したものと分かった時、目の覚める思いだった。それはコンピューターによって生成される画像と、実感と思い入れのある被写体の与える印象の違いであり、松永伍一の説明を読むとその物体に霊的もしくは宗教的な何かを表現しようとしたようである。数世紀の間、砂漠に埋もれたガラス容器の表面は、銀化という化学過程を経て、ガラスの表面に心を動かすような模様が刻まれるという。それに対して松永が「濃緑に朱の斑のせし／玻璃の壁に／太陽は弱熱をさらして返る」と詩で表しているように、色彩の光学が物質的な濃厚さで、一つの表面＝壁を触覚的に浮き立たせる。

ガラスを媒介に、視覚と、無機物と有機物の間に生じるかのように思える腐食の過程は、『雑草の夢』に登場する中心的な詩人・松永伍一と同じく九州出身の北原白秋(1885-1942)に通じている。それは「雑草園」という系譜を辿ることによって、ガラス張りの温室のような小空間と詩的内面の類似性や、視覚を惑わせる「雑草園」の最小単位である「緑の種子」という「万華鏡」に至る。「悩ましき黄の妄想の光線と、生物の冷(ひや)き愁と、——／霊(たましひ)の雑草園の白日はかぎりなく傷ましきかな」という白秋の詩的構想に、光、「黄の妄想の光線」と、腐敗するような有機物「生物の冷き愁」とが、光合成のように互いに流れ込んでいる。さらに規模を小さくし、「水透ける玻璃のうつはに、果のひとつみづけるごとく、わが夢燃えてひそみぬ」というイメージのように、ガラスの器に沈んでいる果実こそが、詩人の精神を視覚と物質の間で具現している。さらに内面の奥へ潜ると、種子という万華鏡によって、緑色に込められている視覚の乱れの中で、「生滅」に対する吸い込まれるような近さと距離感が提示される。「種子はこれ感覚の粹／緑は金の陰影にして、幽かに泣くはわが心／(...)緑は色の粹にして／智慧と不思議と生滅の見えざる悲劇、／万華鏡」(北原白秋「緑の種子」)。

以上のような詩的連鎖から伺えるように、「廃園」というイメージの系譜から刺激を受けた、本の装丁への注目には、視覚と同時に、有機物的な腐食に感じられるような感触、つまり、質感との緊張関係が一つの世界理解の装置として現れる。そして、このような感覚に関して、もっとも敏感であったのが、視覚の領分を専門としたグラフィック・デザイナー・戸田ツトム(1951-2020)である。「ガラス」というフィルターは、戸田によっていち早く取り上げられている。それは非常に興味深い形で菊池信義による日野啓三の『落葉 神の小さな庭で』と共鳴しているのではないだろうか。

何らかの空間感覚に関わるガラスがあれば、不思議なことだがそれを境界として〈向こうとこちら〉〈外部内部〉そして〈見る・視られる〉という関係が発生する。／視覚だけが残し、音、空気の質……気配に関わる他のすべての感覚情報が遮断されてしまう。(戸田ツトム「Nowhere」)

以上の引用で明確に分かるように、もっとも衝撃を受ける視覚表現は、視覚を超えて、視覚の奥に潜む雑然とした何かに迫っている。そのような、「空気の質……気配に関わる他のすべての感覚情報」が、ロマン・ガラスの腐食に表れていると言うことができる。それは大変重要な点と関係がある。戸田による表面と面積に関する区別である。別の言い方をすると、表面＝ガラスに対して、腐食のよう

な有機的な過程を反映できるならば、そこに無限に広がる面積を確認できる。そのような空間的情報までが菊池の装丁に反映されていたと思うと、拙著『廃園』の表紙におけるガラス的感覚、つまり表面にすぎない有様が痛切に伝わる。

実は、『落葉 神様の小さな庭で』の表紙に関して、ガラスという境界を導入すると、ほかならぬコミュニケーションの問題に至る。その問題がなぜ重要なのかというと、『廃園』によって伝えようとするメッセージに関わるからである。要するに、視覚文化の用例を通して、何を具体的に伝えたいかという、現代の論文の書き方に迫るような問いである。表紙を通して『廃園』から『落葉 神の小さな庭で』に対する憧れを追求すれば、そのような表面／面積という区別を活かしたコミュニケーションの問題に至る。一遍のエッセイには、下北沢を背景に、日野が近所の子供からどんぐりを受け取る、手術後のリハビリの風景が描かれている。

もはやかつての空地のほんの一部のイメージしか記憶に残っていないその淡いイメージを思い浮かべようとしながら、私は少し苦勞して道路から公園の入口の幾段かの低い石段を登った。(…)
私が片手を開いて、その物を受け取ろうとすると茶色く乾いた丸っこい木の実で、どうやら「どんぐり」と言っているように聞こえる。(日野『落葉』、223-224 頁)

雑草に覆われた「空地」が記憶として潜み、そこにまさしく緑色の種が「どんぐり」という形でくっきりと表れている。身体的な老化と文体との関係を反映するかのように腐食のモチーフを描いた表紙になる。そのようなコミュニケーションの場は、都市空間の中で戸田によって説得的に分析されていると言えよう。しかも、このような体験は近現代の開発と深く関わっていることが分かる。白秋が歌っている「緑の種子」が突然実感される位置に注目を当てるべきである。そこにおいてこそ、下北沢にある小さな公園の意義が発揮される。それは、まさに、日野啓三という特派員の考えによる、造形された神の小さな庭であろう。開拓などによって、「平面」とされる空間に、子供との交流によって、「面積」に近い小空間が重要なコミュニケーションの寓喩として強調されるのだ。

都市開発の多くは様々な起伏や隙間を抹消し、安定した平面を得ようとしています。多くの路地や路地裏を抱える街が解体され、片側二車線、制限速度五〇キロの広い道路ができ、「面積」はただの平面となります。(…) 都市は、そこに訪れる者たちを極端に排除し始めました。(…) 植物の種、枯葉の破片、そして花粉など、多くの小さな生物が自分達の行き場を見つけないことができず、アスファルトの上で漂う日々を過ごすようになりました。(戸田『陰影論』、39 頁)

戸田が主張しているところは、面積の排除であり、先程の菊池による装丁では、まさに腐食によって平面上に面積の要素が提示されていたとも言えよう。日野と戸田の感覚は、同類の都市の隙間といえるところで交差しているのではないだろうか。「排除」されたものの居場所を引き受けているのが、まさに日野の随筆にあるような空地である。さらに、その空地が公園と化したのであるから、雑草が

生い茂るような場所は記憶の器となり、現在日野が訪れる小さな公園と二重写しになっている。まさにそこで、歩く場が必要なリハビリの老人とよちよち歩く子供の出会いが起これ、その間のコミュニケーションとして「植物の種」＝「緑の種子」＝どんぐりが交換されているのである。

それでは、その空地に繋がる感受性は、どこに根付いているのだろうか。一つには、廃墟に関する注目であろう。それは大変明確なもので、大規模の廃墟と同時に、目に見えないほどの微細な都市空間の衰えを同時に捉える視線は日野啓三と戸田ツトムに共有されている。そのような眼差しを通じて、9.11 のニューヨークの廃墟と日常の関係性が切実に示される。『落葉 神の小さな庭で』で日野は、マンハッタンの復興風景を次のように語っている。

新しいミレニアムのマンハッタン風景は生物的なしなやかさを含んだものでなければならない気がする。繊細でしなやかで無限の陰影を秘め、生命そのものの言い難い憂愁の気配を帯びて、不断に変化し変化さえしながら常に未来の夢と危険を実感させるような風景。いつまで眺めても、飽きずに虚しさといじらしさを惻々と感じさせ続けるような……（日野『落葉』、201-202 頁）。

朝鮮戦争やベトナム戦争を特派員として取材している日野にとって、9.11 はその延長線の出来事である。さらに、より本質的な意味において文明の奥を探る問題である。以上の引用にある記述は、まさに身体的な衰えと同時に訪れるヴィジョンであるからこそ、あらためて、日野がテレビ画面を通して見ていたマンハッタンの悲劇と下北沢での介護生活が重なっているわけである。日野敬三は朝鮮半島からの引き上げを経験し、さらに、二十世紀の過激な衝突としての朝鮮戦争、ベトナム戦争を目撃している眼差しで、「普通」の都市空間を見ているのである。その眼差しは、不気味なほどに、グラフィック・デザイナーの戸田ツトムと重なっている。そこに自我と風景との倫理的な交渉が生じている。まず、現代社会を覆うような、暴力的なほど明確で完結なやり取りを模範にしたコミュニケーションが問題視されているのである。この部分が『廃園』という拙著に深く関わっていることは言うまでもない。

意味や目的はあいまいでも、何か温かいものがふたりの間に流れ渡ったことにふたりとも満足を感じ合ったとき、私は穏やかに深く感動し、「天国はこのような者の国である」という福音書中の言葉をしっかりと過不足なく理解したと信じた。意味や理解や目的は不可解ないしあいまいでも、掛け値なしに本気の何ごとがスッと通じ合うとき、二人はまさに天国にいるのだ。（日野『落葉』、224 頁）

ユートピアのような瞬間＝場を日野は以上の記述で表している。それは、どんぐりを渡してくれた子供との「あいまい」なコミュニケーションが刺激したヴィジョンである。触感に通じる温かさが明らかに前面に出て、「掛け値なしに」という一般的な交換の経済原理に反する方向性が示されている。そのような日野による遺言のような言葉と組み合わせる形で、亡くなる直前に戸田が、鈴木一誌(1950-

2023) の対談の中で磨き上げている表現がある。しかも、著作のタイトルはいみじくも「種」というイメージを含んでいる。

風や水は (…) ひとつひとつが神だと言えます。(…) それがなんであれ、自分が「掴んだ」ものに対しては、かならずそうではないものがやってくるのです。

二〇世紀はものをつくる時代でした。そこで神はプラスチックでした。そしてわたしたちはしだいに、朽ちるというプロセスを世界から排除した。(…) かつてあった〈場〉が、いまは消えてしまった。(…) 〈自分なり〉というのは、かぼそいものです。事態を掘り下げるには、ひととひとが向き合い、言葉を交わす〈場〉が必要なのです。(戸田『デザインの種』、360 頁)

日野が「神」に触れた最終作に応じる形で、戸田は「神」という表現を用いながら、現代文明の物質的な批判として、話をプラスチックや不朽へと進めている。そして、先程触れたコミュニケーションの「場」の問題はそこに深く刻まれていることになる。「掴む」ことが確定できないコミュニケーションこそが、「場」と関係している。その場は翻って、「神の小さな庭」であり、「廃園」なのだ。日野と戸田が同時に述べているかのように、物質的で、触感に訴える「場」というのは、「朽ちるというプロセス」と密接に、そして肯定的に関係をもっているのである。そのために、日野が提案している新しいマンハッタンの風景に対して、戸田が展開している「陰影」を含めた生命の儚さを投影する有機的な風景が表れている。「無限の陰影」や「生命そのものの言い難い気配」を表している風景は、現代の都市風景に対する世界的な眼差しであろう。ニューヨーク、東京、そして世界というように、陰影は方法論的に触覚、そして、触感に結びついているのである。さらに、そこに有機的な生成と不朽のプロセスの感覚が融合している。このような有機的なプロセスが肯定的に提示されているところにこそ、現代において受ける示唆が大きい。不朽、衰え、退廃、老いることなどに関して、そのようなプロセスを、表面に対する面積として積極的に理解すべきであるということだ。

日野と戸田が思い描くコミュニケーションとは、環境や、必ずしも具体的な結果に至る意図を含んでいないもので、「種」に込められる表現力の最小単位を包んでいる。例えば、戸田は散種の動きに注目しながら、高効率に抵抗するような「滞空」の状態を描いている。

種は飛んでいくときに、なるべく長い時間、滞空しようとする。なぜならまとまってそこに着地して、雨がきたら全滅してしまう。飛散して、なるべくいろんなところに生存を図ろうとしている。(戸田『デザインの種』、96 頁)

以上のような「意味や目的は曖昧」なコミュニケーションには、日野が思い描いた廃墟のマンハッタンから浮かび上がる新しい風景と通じるものがある。そして、そこからは逃避的な意味で消極的な態度ではなく、むしろ政治的な立場の難しさが醸し出されている。白秋の「緑の種子」を彷彿させる「緑を使ったデザイン」とは、視覚的表象を超えたところで、文明批評としても解釈すべきである。

〔鈴木一誌〕ところで、緑はどうですか。緑の政治性は意外と低い気がする。緑を使ったデザインは難しい。

〔戸田ツトム〕低いというよりは、われわれが緑のすごさを消化しきっていない。(戸田『デザインの種』、22-23 頁)

戸田が指摘する「緑のすごさ」は、その少なくとも一部として、経済原理に抗う惑星的な動きにおける生命の問題であり、破壊の記憶の噴出でもあると言える。そのような感覚は、文学作品において、実に豊かに表れている。日野や戸田の思想のおかげで、以下のような文学的イメージを、都市空間を媒介に、グラフィック・デザインにおける「消化」されきれない「緑のすごさ」と重ね合わせることができる。さらに、文字テキストとデザインの中の「散種」型のコミュニケーションが生じる。

縁先は庭石や植込みが多くて、庭らしくしつらえてあるが、倉と榎の木のある墓場の間は叢の繁るにまかせてある。その叢に、目立って人眼を魅く不気味な黒い花がぽつぽつとゆらめく焰のようにそこそこに咲いている。(…) 榎の木のある小高い場所だけを、わざと手を入れずに繁らせておくことが、冷子と森人との暗黙の合意だった。(大庭みな子『浦島草』、74-76 頁)

以上の描写は、筆者の『雑草の夢』の中で、白秋の「緑の種子」と照らし合わせる形で取り上げた大庭みな子(1930-2007)による代表作『浦島草』からである。大庭の長編には、戸田や日野が目目するような都市空間の中に取り残された空地が、平面の中の面積として造形されている。広島原子力爆弾投下を目撃したカップル、冷子と森人が、東京麻布に住んでいる家を取り巻く風景である。「わざと手を入れずに繁らせておく」ことによって、その小さい区間が、無限に広がる面積を獲得し、そこに沈黙にしか含まれないような、「緑のすごさ」に通じるようなコミュニケーションが、浦島草の種とともに飛び交う。「不気味な黒い花」が廃墟の間の炎を連想させると同時に、東京の都市空間の中に見え隠れする武蔵野の生態に対する大庭が目目する現実的な対象でもある。戸田が説明している「都市開発の多くは様々な起伏や隙間を抹消し、安定した平面を得ようと」するプロセスを、大庭は大変正確に再現している。「故郷」日本を理解しようとしている、アメリカ帰りの森人の三十歳も年下の異父妹・雪枝は、東京麻布の家でしばらく過ごした後、広島と新潟に出かける。しかし、三週間後に、浦島太郎よろしく、出発した家が煙のように消えていることに立ち会う。その消え方は、神話のように見えても、「安定した平面」へ向かう都市開発の論理に従う。記憶の墓石のようなカタカナ表記はその喪失を表している。

雪枝は高い榎の木の陰にまわって、墓地から、白く乾いたコンクリートの駐車場をみやりながら、足元に何かを探している様子だった。(…) /これウラシマソウっていうの。(大庭みな子『浦島草』、364-365 頁)

戸田に近いやり方で、書籍は面積を保存しようとしているとすることができる。そして、書籍に関するそのような感受性は、描かれている内容に留まらず、物質的な意味において書籍と関わっている。浦島草＝野草は、題名として表紙に質感、面積を与えている。そして、このような有様を、最大の迫力で実現できているのが、中国近代作家・魯迅（1881-1936）である。『雑草の夢』で紹介しているように、大庭は1950年代に魯迅の作品を（おそらく竹内好訳で）夢中で読んでいたのである。同じ装丁ではないにしても、魯迅の『野草』の初版には、「緑のすごさ」が溢れ出ているように思える。拙著『廃園』の最後にその装丁のデザイナー・孫福熙に触れているのも、何かが「消化」できない大きな意味のように感じられる。『野草』初版の装丁における緑の線は、戸田が『陰影論』でしばしば触れている書く＝引っ掻く＝傷つけるという書物的感覚に通じる。そして、この作品を媒介に、今まで論じてきた「記憶」＝面積＝触感に対して、『廃園』のタイトルにあるように、「虚構」＝平面＝視覚に関する興味深い変奏を認めることができる。

「沈黙しているときに、わたしは充実をおぼえる。口を開こうとすれば、わたしはたちまち空虚を感じる」と魯迅は述べている（「題辞」、11頁）。しかし、このようなコミュニケーションの不毛に関して、忘れきれないモチーフ、抑えきれない言葉が「野草」となり、一冊の散文詩として著者の態度を裏切って現れたのである。そのためにも、『野草』の「題辞」の中で、魯迅はこの「野草」の速やかな不朽を願ってばかりいる。革命的な表現でありながら、このような表現の二重性のパフォーマンスには、拙著『廃園』にも反映されるような自己言及的な手法が及んでいるのである。それは、衰退、不朽、やがて死に関して向けられる「ユーモア」のような眼差しである。それは「虚構」の要素が「記憶」の要素に入り混じっている部分に違いない。筆者にとって、このような要素にこそ、『廃園』のような企画の自己療法的な側面がある。

2016年に首都大学東京（現・東京都立大学）で筆者が取り上げた魯迅『野草』所収の「死後」という作品は、正岡子規の同題の作品を中心に展開された評論家・柄谷行人（1941-）のユーモア論にぴったりと当てはまっている。

わたしは自分が道ばたで死んでいるのを夢に見た。（…）とにかく、自分がすでに死んでしまったと気づいたときには、わたしはもうそこで死んでいた。（…）今は影のように死んでしまい、それを敵に知らされることなく、与えても損はないほどのわずかな喜びさえも、彼らにはくれてやるまいとしているのだ。（魯迅「死後」、65、69頁）

この『死後』というタイトルから、読者があの世とか霊界というようなものを予期するならば、見事に裏切られるだろう。それは、徹底的に唯物論的な話である。（…）それは、自分をふくむ対象を突き放してみるが、どこか愛情をもってそうするからである。（柄谷行人『ヒューモアとしての唯物論』、139、138頁）

子規の写生文に唯物論的＝ユーモア的解釈を施している柄谷は、あたかも魯迅の「死後」について語っているかのようである。そこで柄谷はフロイトの思想を参考に、ユーモア特有の「どこか愛情をもった」「突き放し」た姿勢、つまり「自己の二重化」を確認する。『廃園』の構想にもこのような自己二重化の姿勢が登場する作品群に大いに見出されるし、筆者自身の態度にもそれが忍び込んでいる。

例えば、『廃園』第三章で分析している香港の代表的詩人・梁秉鈞による「記憶の都市・虚構の都市」の中で、著者の旅先や香港における体験を語った六編の文章は「記憶」に繋がる切実な表現の試みと、「虚構」として現れる作品の「不出来」という二極からなり、これはユーモアの徹底である。しかも、それを強調するかのように、英語のタイトルでは「虚構」が *Fabrication* として訳されており、「偽造」に近い意味合いを帯びている。「記憶の都市・虚構の都市」は後に一冊の小説として出版されるが、初出において梁秉鈞の友人・李家昇の写真雑誌『娜移』（1993.3）の紙面では、紛れもなく「視覚」文化に迷い込んだ作品として現れている。様々な色で印刷された文字は、ぎっしりとページを埋めているので、線的な展開を持っている物語よりも、まさに「平面」として組み立てられている。内容の面で、「記憶」という奥行きを表現しようとする話者は、絶えず失敗し、自身のストーリーが消されているのに立ち会う。しかも、ある断片の中で、話者は友人との会話の中で、「表面と深さ」の関係について論じてさえる。

『雑草の夢』の表紙として利用させていただいている須田悦弘（1969-）の彫刻作品「雑草」には、筆者の「虚構」と「平面」に対する関心がすでに芽生えていた。『廃園』において詳細に分析している現代アーティスト、ヤノベ・ケンジ（1965-）の作風においても、「記憶」と「虚構」が不可分にもつれ合っている。虚構装置としてヤノベには、例えばガラスの球体を使った作品「Phantasmagoria」がある。そのような視覚装置の中に、ヤノベは自身のチェルノブイリの取材のビデオ画像を投影している。そして、チェルノブイリで廃園と化した幼稚園で拾った実際の人形が、ヤノベのビデオでストーリーの主人公となる。

『落葉 神の小さな庭で』の表紙から始まったこの回顧的考察を閉じるのに、「廃園」というトラウマを投影させる画面、器の字義通りの発明家・東松照明の写真に触れたい。人工的に配置させている様々な「死んだ」自然の断片が顕微鏡を覗くような印象を与える。その背後に照明が当てられ、上からやはりガラスで押し付けられているような写真が「廃園」シリーズの発端である。表面の演出というこの手法を下敷きに、東松は「廃物」と質感に眼差しを向け続ける。実に貴重な眼差しで、大規模な自然破壊から日常に現れる微細な罅（ひび）を見出す視線が、老化と不朽の過程とあえて向き合わせるべく、私たちを励ましてくれるのである。

〈参考文献〉

大庭みな子（2009）「浦島草」、『大庭みな子全集』第四巻、日本経済新聞出版社。

Gabrakova, Dennitza (2023), *Memory and Fabrication in East Asian Visual Culture: Ruinous Garden*, Routledge.

ガブラコヴァ・デンニツァ（2015）「魯迅の散文詩「死後」について」、栗脇永翔・中村彩訳、『人文学報』512-15号、首都大学東京人文科学研究科。

- ガブラコヴァ・デンニツァ (2012) 『雑草の夢——近代日本における「故郷」と「希望」』、世織書房。
- 柄谷行人 (1999) 『ヒューモアとしての唯物論』、講談社学術文庫。
- 北原白秋 「雑草園」 (第三巻、18-21 頁)、「わかき日の夢」 (第一巻、198 頁)、「緑の種子」 (第三巻、184-185 頁) 『白秋全集』 岩波書店、1984-88 年。
- 東松照明・伊藤俊治 (1987) 『廃園——東松照明作品集』、PARCO 出版。
- 東松照明 (撮影) (1968) 「廃園」、『カメラ毎日』 12 月号。
- 戸田ツトム・鈴木一誌 (2015) 『デザインの種——いろは 47 編からなる対話』、大月書店。
- 戸田ツトム (2012) 『陰影論——デザインの背後について』、青土社。
- 戸田ツトム (1998) 「Nowhere——ガラスの街・非日常へのプロセス」、『d/SIGN』、16 号。
- 日野啓三 (2002) 『落葉 神の小さな庭で』、集英社。
- 松永伍一 (著)、二重作暉 (撮影) (1997) 『ロマン・グラス』、京都書院アーツコレクション。
- 魯迅 (1985) 『魯迅全集』 相浦杲他 (編)、第 3 巻、学習研究社。