PHANTASTOPIA

東京大学大学院総合文化研究科表象文化論コース論集

PDF版

02

March
2023

桑名真吾／青木識至／一之瀬ちひろ／韓瑩／高部遼／陰山涼／程斯／石川愛／谷口奈々恵
相馬尚之／石野慶一郎／中山義達／福井有人／野上貴裕／葛原千景／河本卓穆／鶴田裕貴

ISSN 2436-6692
https://phantastopia.com/2/

PHANTASTOPIA

論文

写真家＝翻訳家としてのウォーカー・エヴァンズ

「詩情は翻訳されえない」のか

桑名真吾

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
1-18 ページ
ISSN 2436-6692

写真家＝翻訳家としてのウォーカー・エヴァンズ

「詩情は翻訳されえない」のか

桑名真吾

はじめに

本論は、アメリカの写真家ウォーカー・エヴァンズ（Walker Evans, 1903-75 年）がフランス滞在中（1926 年 4 月-27 年 5 月）にフランス語で執筆したテキストから、外国語についての思考を検証し、母国を離れ、異なる言語環境におかれた経験が、写真家としての思考の枠組みと実践へ与えた効果を分析するものである。マリア・モリス・ハンバーグによる先行研究では、エヴァンズが留学中にフランス文学からの影響を受けていた点が繰り返し述べられてきたが、その内実は十分に明かされていないという現状がある [1)]。本論では、エヴァンズが経験した外国語修得の困難や翻訳の問題と、その体験が写真家としての実践にとってどのような形で引き継がれたのかを、メトロポリタン美術館ウォーカー・エヴァンズ・アーカイヴの資料調査結果をもとに明らかにする。

エヴァンズは、1930 年代の大恐慌期、ルーズベルト政権下に設立された農業保障局（Farm Security Administration、以下 FSA、1935-44 年）で活躍した写真家として知られている。経済学者ロイ・ストライカーが率いる FSA は、恐慌に影響を受けた農家を、作業の集団化などによって救済する組織であった。その左派的な政策を国内の有権者に対して正当化するために、農民の困窮を写真イメージによって市民に伝える役割の一端をエヴァンズが担うことになった。表現の様式は等閑視され、国家が発信する明確なメッセージを国民に伝えるという業務のなかで強いられた制作は、純粋な記録を目指すエヴァンズにとって受け入れ難いものであった [2)]。この時期に培われた、対象を客観的な描写で記録するエヴァンズの方法は、のちに「ドキュメンタリー・スタイル」と呼ばれ、1936 年にはニューヨーク近代美術館で写真家として初めて個展「アメリカン・フォトグラフス（American Photographs）」が開催されるなど、生前から一定の評価を得ることになる。

本論の主題である写真作品と文学の関係については、アンヌ・ベルトランが指摘している通り、エヴァンズは写真家であると同時に文筆家・編集者としての側面を併せ持っていたことが知られている [3)]。エヴァンズはアメリカの詩人ハート・クレーンとの共著『橋（The Bridge）』（1930 年）や、アメリカの初期シュルレアリスム作家とみなされているジェイムズ・エイジーとの共著『名高い人々をいざ讃えん（Let us now praise famous men）』（1941 年）など、写真イメージとテキストを混合させる作品制作に関心を寄せていた [4)]。

広告会社に勤務する父親のもと、シカゴ郊外の比較的裕福な家庭に生まれたエヴァンズは、幼少期から文学に親しむ環境にあった。ウィリアムズ大学中退後、ニューヨーク公共図書館地

図専門室でのポストを得て、同室で働いていたイエール大学生の詩人、リンドレー・ウィリアムズ・ハブルと交流し、互いが勤務外時間で詩作に集中できるよう、勤務時間を融通しながら創作に励んでいたという[5]。その後、1926-27 年にかけて、文学を学ぶためフランスへ留学し、帰国後にようやく写真家としての創作活動に入ることになる。

このように、フランスからの帰国後にあたる 1927 年頃に文学から写真への転換が起きていることが確認できるが、そのような転換が生じた契機がいかなるものであったのかという点に関しては、十分な調査がなされているとは言い難い状況にある。本論では、後年に「写真は、あらゆるグラフィック・アートのうちで最も文学的だった[6]」と語るエヴァンズが制作した写真作品における、文学的イメージと視覚的イメージの関連性を明らかにする。結論を先取りして述べるならば、エヴァンズは外国語に固有の詩情を翻訳することの困難から文学を諦めたものの、その文学に由来する詩情の把握を、写真によって言語の視覚的イメージを映像化することで成し遂げようとしたのである。

次節では、エヴァンズ作品における詩情の問いを理解する上でのキーワードとなるドキュメンタリー・スタイルについて論点を整理し、単なる資料的価値を超えた詩的イメージの質と、言語との関連について確認する。

1. ドキュメンタリー・スタイルと詩情

まず、エヴァンズが文学と自らとの関係について語り始めたのが、晩年の 1960 年代以降であった点を指摘したい。

エヴァンズは 1945 年以来続けていたタイム誌での編集職を辞し、1965 年にイエール大学グラフィックデザイン科の教員としてのポストを得ている。後進の育成に励むと同時に、妻のイザベル・ストーリーとともに晩年を過ごしていたこの時期に、すでに写真家としての名声を得ていたエヴァンズは、出版社イーキンズ・プレスを運営していた編集者レスリー・カッツとのインタビュー、ジャーナリストのポール・カミングスが聞き手となって作成されたオーラル・ヒストリーなど、自らの作品と生涯について語る機会をもった。1960 年代以降のエヴァンズは、老境に入り、自らの生涯の記録を残す意思を示していた時期にあった。英語圏、フランス語圏の作家が自らに与えた影響について様々な場所で語っていたのもこの時期である。カッツとのインタビューでは、「E. E. カミングスはどのように観察すればいいのかを教えてくれた。どうすれば詩に属するものをみつけることができるかということも。T・S・エリオットはこの質を強化することに専念した[7]」と、写真の実践が文学経験に由来することを強調している。

大学着任前年の 1964 年には、「美学自伝」を語る講演会「叙情的ドキュメンタリー（Lyric Documentary）」が開催される。そこで彼は、ドキュメンタリーの抒情性はレオナルド・ダ・ヴィンチによる解剖図や、ピラネージによる建築装飾のデッサン、18 世紀に製図された地図など、資料的価値を帯びた過去のドローイング類にまで遡ることができると発言する[8]。この時期には様々な時代の、様々な芸術表現と自らの表現の形式上の類似性を語る傾向があり、節操なく

文学史、美術史上の巨匠からの引用を繰り返している印象すら与える。

このような背景のもと、エヴァンズはドキュメンタリー・スタイルについて詳しく語り始める。カッツとのインタビューのなかで、エヴァンズはドキュメンタリーについての説明を求められ、下記のようにその形式について説明する。

> ドキュメンタリー？　この語は、非常に洗練されているものの、誤用されている。それに、あまりはっきりした語ではない。［中略］正確には、ドキュメンタリーではなくて、ドキュメンタリー・スタイルと言うべきだろう。リテラルな意味でのドキュメントの例としては、犯罪現場の司法写真を挙げることができるだろう。ドキュメントは実用的だが、芸術はまったく使い物にならない。したがって、芸術はけっしてドキュメントではないものの、芸術にドキュメントのスタイルを適用させることができるのは確かである。私のことを「ドキュメンタリー写真家」と呼ぶ人もいるが、私がさきほど述べた区分にかんする細かい理解を前提としており、これはごく最近のことである。この定義にしたがって振る舞えば、人知れず意地悪をすることもできる。私は、自分ではあることをしていると思っているのに、他人からは別のことをしていると思われてしまうことがよくある[9]。

資料（document）から派生した用語であるところのドキュメンタリー（documentary）、すなわち資料的な価値を持つ映像は、一般的に言って美的（aesthetic）価値とは相反するように思われるものの、形式としてのドキュメンタリー・スタイルを芸術の分野に適用させることが可能となる契機が存在するという議論がここで展開されている。エヴァンズは資料的価値と美的価値という、二元論的な価値基準を弁証法的に解消するドキュメンタリー・スタイルという形式を、自らの作品に適用しようと試みているのである。

このエヴァンズによる発言は、合衆国のフォーマリズム美術批評が写真の分野において結晶化したことを示していると同時に、写真理論研究の対象ともなってきた。上記のインタビューから 2 年後にシャーカフスキーがニューヨーク近代美術館で企画した「写真を見る（Looking at photographs）」展（1973 年）に寄せた文章において、出品されたエヴァンズの作品に関する下記のような議論がなされている。

> 洗練された写真家たちが、隠し立てのない事実、すなわち、写真の主題がその写真の質に一致し、厳しい抑制を伴って示される事実の詩的な使用法が発見されたのもこの時期［引用者注：1930 年代］であった。この新たなスタイルはドキュメンタリーと呼ばれることとなる。この写真に対するアプローチは、ウォーカー・エヴァンズの作品においてもっとも明確に定義されている。一見すると、エヴァンズの作品は、ほとんど芸術のアンチ・テーゼであるように思われる。つまり、彼の作品にはピューリタン的な実用性があり、几帳面に見積もられていて、正面的で、感情的なものを排し、乾いた肌理があって、執拗なまでに事実に基づいており、こうしたもろもろの性質は芸術より帳簿のほうに適しているので

はないかと思わされる。しかしながら、作品を見れば、彼の写真が方法においていかに簡潔であろうと、表現内容においては非常に豊かであることがはっきりしてくる。彼の作品は、アメリカの伝統に関する内的な源泉のパーソナルな探求、すなわち、アメリカ最初期の旅人たちが無味乾燥な統計やおとぎ話しか見出さなかった場所に、詩情や複雑性を見出す感受性に基づいた探求によって成り立つのだ[10]。

ただ単に対象物を列挙し記録した「帳簿」のような写真が、芸術的な「詩情や複雑性」を内包してしまうという事態。この写真の批評言説における、記録と芸術の奇妙な融合に関してはいくつかの先行研究が存在する。一例をあげれば、スイスの写真史家オリヴィエ・リュゴンは、イギリスの映画批評家ジョン・グリアスンが、アメリカの映画作家ロバート・フラハティの映画作品『モアナ』(1926 年) を評する際に最初に用いた「ドキュメンタリー」という批評用語の系譜学を提出したうえで、アウグスト・ザンダーからウォーカー・エヴァンズへと至る写真史の流れ、言い換えれば、新即物主義からドキュメンタリー写真へと至る流れのなかに垣間見える様式の変化をつぶさに観察し、それらを形式の変遷の問題として捉えている[11]。リュゴンは、機械的な描写を志向する写真の資料としての即物性が、いかに自律的な美的価値を有するモダニズムの芸術作品としての地位を得たのかを、先に挙げたジョン・シャーカフスキーらフォーマリズム批評の言説をたよりに解明している。リュゴンによれば、エヴァンズが試みたドキュメンタリー写真の形式上での純化（正面性、平面性、連続するイメージによる写真集の構成など）こそが、ドキュメンタリー・スタイルを成立させたという。すなわち、ドキュメンタリー・スタイルとは、写真が芸術として制度化されるにあたって、単なる資料という事実に基づくもの、すなわちリテラルな構造をした自律的な作品が、超越的な価値を帯びるという近代芸術の論理を端的に表現したものである。

エヴァンズが撮影した作品が革新的であったとするならば、同時代の写真家から自らを差異化し、写真を内容ではなく形式の問題として扱ったことにあった。ドロシア・ラング、ゴードン・パークスといった FSA に所属した写真家は、ストライカーの強いイニシアティヴのもと、あらかじめ決められた物語に沿い社会的メッセージを伝達する「物語り（story-telling）」と呼ばれる方法に従って制作していた。社会的な困難を経験している人々の諸相を一般市民に伝えることが FSA 写真の目的とされ、写真に付されたキャプションが過去の時空間を想起させることとなった。写真は文字や物語に従属する表現様式と考えられていたが、それを一つの形式として捉えることによって、特定の時空間や文脈に囚われることのない、自律して閉じた作品、「いま・ここ」に展開する映像として存立させる言説が生み出されたのである。

2. ドキュメンタリー・スタイルの萌芽

ドキュメンタリー・スタイルに関するエヴァンズの一連の発言は、晩年の 1960 年代以降になされたものであり、また先述した通り、自作を闊達自在に語っていた時期であるため、ある程

度自作の作品のイメージを強化するためになされた発言であるということを差し引いて理解することが求められる。一方で、エヴァンズにとって写真メディウムの本性が機械的な乾いた客観性にあるとするならば、客観的な資料に作家の徴を与えるという賭金があったことを確認する必要があるだろう。

エヴァンズのハーヴァード大学の文芸誌『猟犬と角笛（Hound & Horn）』に寄稿したテキスト「写真の再発見（Reappearence of Photography）」（1931 年）に、単なる世界の写像が自律的価値を帯びるという写真家固有の思考が最初に確認できる。リンカーン・カースタインが主導するこの雑誌で写真家としてのデビューを飾って間もないエヴァンズは、フランスの写真家ウジェーヌ･アジェの写真を批評している。アジェはパリの写真を資料として記録したにすぎないが、同時代パリの外観についての客観的な状況調査であることを超えて、詩的な価値を帯びている、とエヴァンズは言う。

> ウジェーヌ・アジェは、写真が退廃しつつある時代に正しいことをした。［中略］概して彼の注目の対象は街路の叙情的理解、それに対する訓練された観察、ものの肌理にたいする特別な感情、細部を解き明かす観察眼であり、そうしたものからは、「街路の詩情」あるいは「パリの詩情」ではなく、アジェ自身の投影である詩情が反映されている [12]。

ここでは、アジェが撮影した、資料としての実用的な映像に対して、芸術的価値、詩情を反映することができるという 1971 年のインタビューと類似した議論が展開される。

エヴァンズが FSA のコミッションを強い反発を示しながらも受け入れたことは、アジェが「芸術家のための資料」を標榜して記録写真を撮影したことと並行関係にあると言ってよい。エヴァンズは FSA の業務をはじめるにあたって、「政治的なものにはかかわらない」、とノートに書き残しており、十分な資金援助を得たうえで自らの作品撮影を進める機会と捉えていた。写真集『アメリカン・フォトグラフス』の再販（1961 年）にあたって執筆したテキストには、FSA からの分離が主張される。

> エヴァンズが撮影した 1930 年代アメリカの客観的写真は、技法も撮影意図も、ジャーナリスティックな性質や政治的な狙いとは無縁だった。それは主張するというよりも内省するものであり、ある意味では世間に無関心なものであった。エヴァンズは今も昔も、あらゆる現在が過去とみなすような事物に関心を寄せている [13]。

恐慌によって影響を受けた南部諸州の農民たちを記録するという政治的な企図のもとで記録写真を撮り続けたエヴァンズは、同時にごく個人的な、純粋に芸術的な野心を抱いて撮影を続けていたのである。FSA 期に撮影された写真の一部は、その政治的文脈を離れて、1936 年のニューヨーク近代美術館での展覧会『アメリカン・フォトグラフス』に出品され、同名の展覧会カタログは近代写真史において参照され続ける写真集として知られることとなる。エヴァンズ

は同様の転換の論理を、ロシアの小説家トルストイの作品を分析する中でも用いており、自然主義的な登場人物の個別化された描写が普遍性へと通じていると述べるなど、しばしば文学との類推によって説明する[14]。

したがって、エヴァンズにとっての写真の受容とは、ロラン・バルトが『明るい部屋』で提示し、ロザリンド・クラウスの写真理論にも影響を与えたインデックス性（「それは-かつて-あった」）に依拠するものというよりも、むしろ過去から切り離されたイメージ上（「いま・ここ」）で展開するものを探求したと考えられる。

写真と指示対象の隣接性を切り離した映像制作にとって、イメージが特定の指示対象と関連することを避けるため、エヴァンズはどのような方法をとったのだろうか。そのひとつとして、彼が文学の領域から引き出した手法が考えられる。次節では、フランス滞在期の草稿に着目し、言語の隣接性が問題となる翻訳について、エヴァンズが経験した問題を確認する。

3. フランス滞在期の草稿

フランス滞在中のエヴァンズは、ベスト・ポケット・コダックを携行していたものの、写真家となる意思はなく、文学の習得を目的としてパリ大学文明講座に登録している。フランス滞在期に関する先行研究では、エヴァンズが文学研究を目的としていたとの記述がみられるものの、実際に彼がフランス文学の読解、批評などの文学作品を対象とした研究を遂行していたのか、あるいは将来的に創作活動を行うつもりであったのか、判然としない記述がなされることが多い[15]。

当時のエヴァンズの思考を伝えるものとして、ウォーカー・エヴァンズ・アーカイヴには、フランス語、英語で書かれたものの 2 種類の草稿が残されている。フランス語で書かれたものは自由作文の類で、そのほとんどはエヴァンズがフランス語圏の文学者たちを自由に批評する内容のものである（創作文は 1 点のみ）。また、英語で書かれているものは、フランス語で書かれた文学作品の、エヴァンズによる英訳である。このように、英語を母語としているにもかかわらず、エヴァンズがフランス語での執筆に注力していたいた理由の一つとして、73 年のオーラル・ヒストリーでも語られる通り、エヴァンズが徹底した「フランス化」を自らに課していたことを挙げることができる。

> 私は当時、とてもフランス人らしく振る舞っていて、英語を話さないようにしていた。フランス人のような服を着てさえいた。［中略］あえてフランス人と生活していた。ほら、普通のことなんだよ。ソルボンヌの学生ならフランス語で話さなければならないアパートを見つけられるんだ。だからそうした。留学生を泊めているような人と一緒に食事をしたり生活したりした。ああ、そうだ、私はいつでもフランス人の家にいた[16]。

エヴァンズがフランス語の習得に専念していたことが引用した発言からうかがえるが、実際、

ほとんどの草稿がフランス語で書かれたもので占められていたことから、滞在の目的がフランス社会に同化すること、フランス語を習得することに向けられていたと考えてよい。

いかなる動機のもとで、エヴァンズはこのようなフランス語への習得へと向かったのか。以下に引用するのは、エヴァンズが在仏アメリカ人向けの語学学校コレージュ・ド・ギルドの授業で課題として書いたフランス語作文である。

> 僕はなかなか書けない。僕の目的は簡潔な手紙を――叙情的で甘美な手紙を――書くことだったのに。フランス語はそのために存在していると言われている［原文ママ］。英語には、ある種の情熱的な思考を表現するための言葉が存在しないことは確かだ[17]。

このテキストは、エイヴィスと呼ばれる女性に向けた書簡の形式をとっており、外国での滞在についての感傷的とも形容できる文章が連なっている。テキストはエヴァンズの恋人であるエイヴィス・フェルネに宛ててあり、学校の課題にはとどまらない、彼自身の実存にかかわるものであると考えられる[18]。ここでエヴァンズは、フランス語で「簡潔な手紙を――叙情的で甘美な手紙を――書くこと」を目指していると述べている。特に恋文という詩情が重要な役割を果たす形式において、英語にはある種の思考、表現できないことが告白されているのである。ある言語体系にのみ表現できる質が確かに存在しているというテーマは、下記に引用する別の草稿でも表明されている。

> 今、私は 19 世紀の詩人となぜかとその理由について作文をする課題を出されている。！！［原文ママ］　私は、詩情が翻訳されえないと固く信じている。そして、フランス語の詩情の本質を引き出すことができるほど僕がフランス語に長けているとは思えないのだ[19]。

この 1926 年 8 月 7 日付のテキストでは、実際にいくつかの文法的な錯誤が見られる通り、フランス語を十分に習得できないことの不全感が明確に表明されている[20]。実際、このテキストには、（おそらくはコレージュ・ド・ギルドの教師であった）ブロシェ夫人と呼ばれる添削者によって、エヴァンズの文章が「電報のよう」にぎこちないという評価が欄外に書かれていることからわかる通り、彼がフランス語の習得に困難を抱えており、同時期に、それまでに書いたテキストを破棄する旨の書簡を母国の友人に宛てて送付している[21]。したがって、エヴァンズが文学を諦めたこと、それがエヴァンズがフランス語しか持ち得ないとする詩情を直接に表現することを諦めたことと関連することに注目すべきであろう。先に挙げた草稿の別の箇所でも、この不全感が率直に告白されていることが分かる。

> 僕はフランス語が全く話せない。それに書けもしない。信じてくれ、フランス語が話せないなら、ここでは頓馬だ。ああ、ボストンの教室にいた頃、無駄に時を過ごしてしまった僕は、なんて馬鹿だったのだろう[22]！

そのフランス語での直接的な表現を諦めたエヴァンズが次に目指したのが、フランス語から英語への翻訳であった。フランス滞在中はボードレール「二重の部屋」、ラディゲ『肉体の悪魔』など、彼が好んでいた作品の翻訳をすすめ、帰国後は雑誌に翻訳テキストを投稿していた[23]。フランス語に内在する詩情を直接的に表現することが叶わなかったエヴァンズが翻訳を実践し続けたということは、文学の分野での挑戦を継続する意思と、本来の目的である創作からの離脱が同時に生じたと考えられる。この創作から翻訳へという展開には、ある対象に内在する詩情を正確に表現することが不可能であることを受け入れつつ、それを別のコードを持つ体系で実践する試みであった。ジョン・タグは「抑鬱的リアリズム――ウォーカー・エヴァンズの意味への抵抗」（2009 年）で、1930 年代における FSA 写真などのフォトジャーナリズムの席巻、その FSA の活動のなかでのエヴァンズの身体的疲労と写真制作のプロセスの関係を分析し、1930 年代に書かれたエヴァンズのテキストがシンタックス（統辞）の崩壊をきたしていると述べる[24]。さらにタグは、FSA の写真が伝達される意味、メッセージを重視する一方で、イメージが単一の意味へと翻訳されてしまうこと、すなわち等価交換されることに抗ったエヴァンズが、撮影の予備段階として単語の羅列からなる「撮影対象リスト」を制作したことを指摘しているのである。このことは、エヴァンズが対象が伝達する意味よりも、伝達され得ない意味を超えた言語的要素を別体系のイメージの世界へと移し替える試みがなされていたことを示している。

4. 翻訳理論をめぐって

本節では、エヴァンズの「詩情は翻訳されえない」という命題について、1930 年代の単一の意味の交換を抗ったエヴァンズの作品制作と関連して、プラハ学派の構造主義言語学者ローマン・ヤコブソンの翻訳論を引きつつ議論を進めたい。

ヤコブソンは「翻訳の言語学的側面について」（1959 年）で「詩の翻訳は、定義上不可能であり、［中略］可能なのは、ただ創造的な転移だけ」と述べている[25]。ヤコブソンにとって、理想的な翻訳とは文法範疇、意味を含めたあらゆる言語要素が、二言語間で逐語的に一致する状態、すなわち等価交換が行われている場合であるが、そのような状況は言語間のコードが異なるために実際には不可能であり、音韻の影響をうける詩的言語の翻訳の場合、なおさら困難をきわめる。言語の詩的機能についての議論は「言語学と詩学」（1960 年）でも展開され、「詩的機能は等価の原理を選択の軸から結合の軸へ投影する」と述べる[26]。イギリスの翻訳理論家ジェレミー・マンデイによれば、この詩的なものの翻訳をめぐっては、形式が意味を表現するために、隣接関係にある音素の類似（隣接性）が意味を生み出すことになるため、等価理論では詩は翻訳不可能である[27]。「詩情は翻訳できない」というエヴァンズの命題については、この隣接性や等価交換の観点からみると、正確な翻訳は不可能であり、「創造的な転移」、すなわち意味の多義性に開かれた言語の形式的使用を目指すほかないのである。これをエヴァンズの写真につい

ての思考に敷衍するならば、対象を純粋に記録して提示するという世界のイメージへの移し替えは、写真家の身体やそこに存在する以上、原理的に不可能なのである。

エヴァンズと同時代の批評家であったヴァルター・ベンヤミンの言う「翻訳者の使命」(1923年)、すなわち、翻訳者とは対象それ自体に内在するものから「普遍言語」に限りなく接近していくことであるというモデルを見出すことも不可能ではないように思われる[28]。言語の翻訳を放棄したエヴァンズが写真の領域に足を踏み入れたとき、翻訳不可能なものを捕捉する意思は、視覚的対象がもつ翻訳不可能なものをイメージに創造的に転移させることへと変化したのである。ベンヤミンが述べる通り、「翻訳は、何かを伝達しようという意図を、意味を、極力度外視しなければならない[29]」のだ。それは表象されたものの意味を多義性に開くという点においてヤコブソンの翻訳理論と類似関係にあり、写真メディウムの特性である意図を欠いた機械的な描写による資料的な価値しかもたない表象にいかに自律した価値を与えるかという問題と関係しているのである。

5. 写真と言語

エヴァンズにとって写真とは世界を純粋に記録するものであり、機械的な描写こそが逆説的に詩情、すなわち美的価値を生み出すと考えた。本節では、エヴァンズが 1927 年に合衆国に帰国した時期に制作された写真作品の読解を通じて、翻訳不可能性や、ある体系に属する詩情を別の体系において把握する欲望がどのような形で写真作品に反映されているのかを明らかにする。

まず、エヴァンズが対象の詩情を直接的に捉えるにあたり、二種類の思考の枠組みが認められる。一方には、分節をなさない単語を写したイメージがあり、それは本節で分析する「ウォーカー・エヴァンズ氏、都市風景を記録する（Mr. Walker Evans records a City's Scene）」(1930 年、図 1）に代表される。他方には、写真家が介在しないイメージがあり、「地下鉄の肖像」（図 2）の連作に顕著にそれを見て取ることができる。いずれも物語性、意味を排した写真であり、単一の写真作品として構想されておらず、雑誌や写真集上の空間（「いま・ここ」）で上演される一続きの作品である。

エヴァンズの写真にはしばしば看板などに示された言語的記号が分断された形でうつされることがある。エヴァンズと言語をめぐる問題を考える際に重要なのが、エヴァンズがポール・ストランド《盲目の女性》(1916 年、図 3）の写真について、「このような写真を撮るべきなんだ[30]」と感じたと書き残している点である。特殊なカメラを使い、ストランドが街の人々を隠し撮りするなかで得られたこのイメージは、「地下鉄の肖像」と同じ手法で撮影されている。この作品は、おそらくは視覚障害を持つと思われる人物の首に「盲目（BLIND）」の文字が書かれた板がぶら下がっている。ここでは文字がイメージを説明する構造になっていると同時に、文字が視覚的イメージとして処理され、文字とイメージが同じ表象体系のなかに存在している。単語に分断された言語の視覚的なイメージが、背景の人物像と同一の水準で映像化されている

のである。こうした修辞法を利用した作品は、路上で活動する盲目の女性という社会的に周辺に追いやられた存在を記録するというFSA流の人道主義だけでなく、言語を視覚的イメージとし、表象された人物像と文字を隣接させることによって、言語とイメージの序列を無効化することにより、写真の意味を多義性へと開いた作品であると言える。1973年のオーラル・ヒストリーでは、作品に看板（sign）が頻出することを問われ、次のように答えている。

> そう、以前にもまして、今は増えている。レタリングと看板は僕にとって、とても重要だ。無限の可能性がある。それ自体で装飾的であり、大衆芸術としても、フォーク・アートとしても、そして象徴主義と意味と驚きとダブル・ミーニングとしても。とても豊かな場だ。[中略] 正直に言えば、看板の文字職人（letterer）になりたいくらいなんだ。それに、広く言えば私は文学の人（literary）だ。看板に書かれた文字は、つまる所、書き言葉を視覚的に象徴するものだ[31]。

この書き言葉を断片化して視覚的なイメージとする表象が最も早く現れているのが『クリエイティヴ・アート』誌に発表された記事「ウォーカー・エヴァンズ氏、都市風景を記録する」（1930年）である。この記事は、エヴァンズの最も早い時期の作品で、同年にロンドンの出版社が発行する雑誌にも掲載されている。都市に点在する文字を撮影した写真であり、《「DAMAGED」と書かれた看板をトラックに積荷する労働者たち、西11丁目、ニューヨーク市》（1928-30年）ではじまり《タイムズ・スクエア／ブロードウェイ・コンポジション》（1930年）へと展開していく。トラクテンバーグは、この作品が「近代詩の精神へ接近し、対象（被写体）に対してどこか超然と醒めた態度で接し、被写体そのものではなく被写体のイメージ同士を周到に組み合わせて戯れさせようとする[32]」ものであると述べるが、都市空間に配置される言語をイメージ化することによって、具体詩やカリグラムなどの詩の形式に近似している作品であるとみなすことも可能だろう。心理学者ルドルフ・アルンハイムが述べる通り、具体詩の賭金は「言語的なものから視覚的なもの」への移行だけでなく、「言語手段を使いながら、それを解体することによって、次々と連なる推理を拒否する機会とすること[33]」である。エヴァンズは文字を写真の空間の中で解体することにより、意味の形成に抵抗し、文字を多義性へと開くことで、文字それ事態に内在する詩情を表現しようとしているのである。

結論

本論では、先行研究で述べられたエヴァンズがフランスでの文学習得によって受けた影響が、フランス語に固有の詩情を表現することであったことを明らかにした。そして、そのフランス語の習得の企図が不全に陥ったこと、その後詩情を別の言語で言い表す翻訳の思考モデルへと移行し、その翻訳者の場が写真家としての場へと移り変わった点を指摘した。

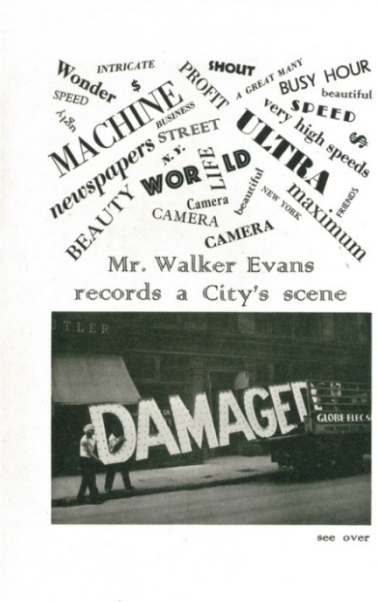
文学がエヴァンズの写真に関する思考と実践へ及ぼした効果は、フランス滞在期のノートや

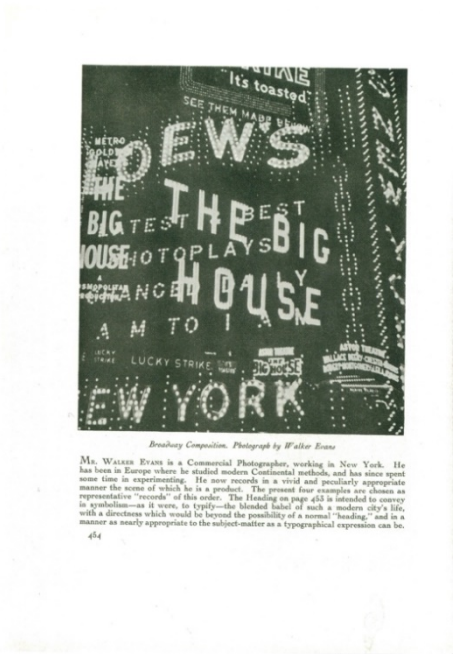
写真作品を分析していくと、文学作品の研究というより、言語体系そのものへの関心によって作用していたことがわかる。その事象そのものへと向かう態度は、フランスからアメリカへの帰国後すぐに製作された言葉を断片化させ、あるいは増幅させ統辞法を崩壊させる作品に反映されているといえるだろう。フランスでの経験を通じて感知された「詩情は翻訳しえない」という確信のもと、ある意味では文学の領域での活動を挫折することから写真家としての活動を開始したエヴァンズは、文学の領域で成し遂げようとした詩情を掴みとるという行為を新しい写真というメディウムで試みたのである。ヤコブソンの詩的言語をめぐる議論を敷衍すれば、エヴァンズは写真において徹底した言語の形式化を実践し、「創造的な転移」を目指した。言語を単純な視覚的イメージに還元することによって、多義性を帯びた言語の意味の余剰に詩的なものを見出す構造を生み出したのである。

この言語と視覚的イメージとなった言語、すなわち現実と表象の関係については、アメリカの文芸批評家フレドリック・ジェイムソンが、リアリズムについて述べた下記の議論の中心的問題として存在している。

> もしリアリズムが自らの正当性を主張し、世界の正確で本当の表象であると主張したら、リアリズムはそのことによって表象の美学的な様式ではなくなり、完全に芸術と乖離してしまう。他方、リアリズムが世界の真実を捉えるための芸術的な工夫や技術的な装置が探究され、強調され、前景化されれば、「リアリズム」は単なる現実の効果、あるいはリアリズムの効果であることが暴露され、リアリズムが明らかにすると称していた現実は、完全な表象であると同時に、幻想になってしまう。しかし、これらの要請や主張がどちらも同時に尊重されないかぎり、いかなるリアリズムの概念も考えることはできない。そのためにはこれらの主張の構成的な緊張関係や共役不可能性を「解消」するのではなく、遅延し、保持しなければならないのだ[34)]。

エヴァンズにとっての詩情とは、ある体系から別の体系へと転移することで初めて感じ取ることができる質であり、それは一対一の意味の等価交換で生じるものではなかった。「詩情は翻訳しえない」、ジェイムソンの言葉を借りるならば「共役不可能性を『解消』」できないのだとすると、それは多義性に向けて「遅延し、保持」されなければならないのである。





（図 1）ウォーカー・エヴァンズ「ウォーカー・エヴァンズ氏、都市風景を記録する（部分）」『クリエイティヴ・アート』、ニューヨーク市、1930 年 12 月（『ザ・ストゥディオ』、ロンドン、1930 年 12 月にも同時掲載）
出典：David Campany, Walker Evans: the magazine work, Gottingen: Steidl, 2014.

（図 2）ウォーカー・エヴァンズ《地下鉄のポートレート》ゼラチン・シルヴァー・プリント、1938-41 年、メトロポリタン美術館蔵
© Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art
パブリック・ドメイン

（図 3）ポール・ストランド《盲目の女性》フォトグラビュール、1916 年撮影（1917 年プリント）
出典：Camera Work, No. 49-50, June 1917.

参考文献

生井英考「越境する感受性　アメリカ写真の 20 世紀」『連続公開講座「アメリカ文化の現在　映画・演劇・写真」』立教大学アメリカ研究所、1998 年、41-56 頁

尾崎寔「リンドレー・ウィリアムズ・ハブル・林秋石」『融合文化研究』、第 9 号、2-15 頁

アラン・トラクテンバーグ『アメリカ写真を読む　歴史としてのイメージ』生井英考・石井康史訳、白水社、1996 年

ジェレミー・マンデイ「等価と等価効果」『翻訳学入門』鳥飼玖美子監訳、みすず書房、2018 年、59 頁。

フレドリック・ジェイムソン『目に見えるものの署名』椎名美智ほか訳、法政大学出版局、2015 年

ルドルフ・アルンハイム「言語、イメージ、具象詩」『芸術心理学』関計夫訳、地湧社、1987 年

ロマン・ヤーコブソン「翻訳の言語学的側面について」『一般言語学』川本茂雄ほか訳、みすず書房、1973 年

ロマン・ヤーコブソン「言語学と詩学」『一般言語学』川本茂雄ほか訳、みすず書房、1973 年

Anne Bertrand, « « I'm a writer too. » Les textes de Walker Evans », catalogue d'exposition « Walker Evans », Paris : Centre Pompidou, 2017, pp. 39-44.

John T, Hill,"Comments on Walker Evans' Lecture Lyric Documentary", in *Walker Evans: Lyric Documentary*, Gottingen: Steidl, 2006.

John Tagg,"Melancholy Realism: Walker Evans's Resistance to Meaning", in *The Disciplinary Frame. Photographic Truth and the Capture of Meaning*, Minneapolis: University of Minesota Press, 2009.

Walker Evans and Leslie Katz,"Interview with Walker Evans," in *Art in America*, March-April, 1971.

John Szarkowski,"Walker Evans. American, 1903-1975" in Szarkowski (ed.), *Looking at Photographs*, New York: The Museum of Modern Art, 1973.

Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander a Walker Evans*, Paris: Macula, 1999.

Walker Evans,"Reappearence of Photography", in *Hound & Horn*, no.15, october-december 1931.

"Interview with Walker Evans by students of Yale University", *Yale Alumni Magazine*, february 1974. n.p.

Gille Mora, *Walker Evans en 15 question*, coll. « L'art en question, » Paris : Hazan, 2017.

Walker Evans. La Soif du Regard, Gille Mora, and John T. Hill (eds.), Paris: Seuil, 1993.

Maria Moris Hambourg, *Unclassified. A Walker Evans Anthology,* New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

Maria Morris Hambourg, Jeff J. Rosenheim, and Douglas Eklung (eds.), *Walker Evans*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2000.

MMA/WEA : 1994.250.2.(3) : Essai en français, « Chère Avis, Avis chère », juin (?) 1926, 2 pages copie carbone.

MMA/WEA : 1994.250.2.(5), « Le soir, je me sentais isolé », Essai en français, 7 août 1926, 4 pages texte dactylographié annoté, corrigé par le professeur Broché au rayon rouge, signé, annoté par l'auteur au crayon.

Walker Evans,"Photography," in Louis Kronenberger, and Marshall Lee (eds.), *Quality. Its Image in the Arts*, New York: A Balance House Book, 1960.

Notes

1) Maria Morris Hambourg, Jeff J. Rosenheim, and Douglas Eklung (eds.), *Walker Evans*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2000.
2) エヴァンズの FSA 在籍時代の発言を分析したステファニー・シュワルツによれば、エヴァンズにとってのドキュメンタリーとは、政治や政治的状況から距離を取ることを意味しており、エヴァンズは FSA の業務の政治性を受け入れがたいものとして認識していた。下記を参照のこと。Stephanie Schwartz, *Walker Evans: No Politics*, Texas: University of Texas Press, 2020.
3) Anne Bertrand, « 'I'm a writer too.' Les textes de Walker Evans », catalogue d'exposition « Walker Evans », Paris : Centre Pompidou, 2017, pp. 39-44.
4) この点に関しては、すでにエヴァンズ作品を写された人物の眼差しとテキストの交差から分析するアラン・トラクテンバーグによる先行研究が存在する。下記を参照のこと。アラン・トラクテンバーグ『アメリカ写真を読む　歴史としてのイメージ』生井英考・石井康史訳、白水社、1996 年。
5) ハブルはその後、詩集『暗黒のパヴィリオン（Dark Pavilion）』（1927）を出版して文芸界の話題となるが、母国での生活を嫌い日本へ移住し、金関寿夫の仲介で同志社大学に英語教師として勤務した。その後、林秋石の日本名を得て生涯を閉じている。詳しくは下記を参照のこと。尾崎寔「リンドレー・ウィリアムズ・ハブル・林秋石」『融合文化研究』第 9 号、2-15 頁。また、エヴァンズがこの時期にフレデリック・ウィリアム・デバールの地図「大西洋（Atlantic Nepturne）」から受けた影響については下記を参照のこと。John T, Hill, "Comments on Walker Evans' Lecture Lyric Documentary", in *Walker Evans: Lyric Documentary*, Gottingen: Steidl, 2006, pp.12-27.
6) Walker Evans, "Photography," in Louis Kronenberger, and Marshall Lee (eds.), *Quality. Its Image in the Arts*, New York: A Balance House Book, 1960. p.170.
7) Walker Evans and Leslie Katz, "Interview with Walker Evans," in *Art in America*, March-April, 1971, p.89.
8) Hill, *op. cit.*
9) Walker Evans and Leslie Katz, *op.cit.,* p.87.
10) John Szarkowski, "Walker Evans. American, 1903-1975" in Szarkowski (ed.), *Looking at Photographs*, New York: The Museum of Modern Art, 1973. p.116.
11) Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander a Walker Evans*, Paris: Macula, 1999.
12) Walker Evans, "Reappearence of Photography", in *Hound & Horn*, no.15, october-december 1931. n.p.
13) Walker Evans*, Walker Evans at Work,* John T. Hill (ed.), London: Thames & Hudson, 1982. p.112.
14) Walker Evans and Leslie Katz, *op. cit.*, p.85.
15) Maria Morris Hambourg, Jeff J. Rosenheim, and Douglas Eklung (eds.), *op.cit.*
16) "Interview with Walker Evans" by Paul Cummings, oct.-dec. 1971, 46 pages, unpublished, available on the site of Archives of American Arts, Smithsonian Institution (www.aaa.si.edu): I was intensely a Frenchman by that time, and determined not to speak English. I dressed like a Frenchman even. (...) I lived purposely with French people. You know, that's the regular thing to do; if you were a student at the Sorbonne you could find a pension where you had to speak French. So I did that. I always ate with and lived with people that took foreign students. Oh, sure; I was always in a French house.
17) MMA/WEA : 1994.250.2.(3) : Essai en français, « Chère Avis, Avis chère », juin (?) 1926, 2 pages copie carbone. « Mais je vague ; il était mon intention d'écrire un billet - doux lyrique. On dit que c'est pour cela existe la langue français [sic]. Certes, chez nous, nous n'avons pas les mots pour exprimer certaines pensées ardentes. » なお、「写真の再登場」にも同じ内容の文章が含まれている。Evans, 1931, *op.cit.* n.p.
18) Maria Moris Hambourg, *Unclassified. A Walker Evans Anthology,* New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000, p.39.
19) MMA/WEA : 1994.250.2.(5), « Le soir, je me sentais isolé », Essai en français, 7 août 1926, 4 pages texte dactylographié annoté, corrigé par le professeur Broché au rayon rouge, signé, annoté par l'auteur au crayon. « Et maintenant je suis chargé d'écrire une composition sur le poète du dix-neuvième siècle et pourquoi et des raisons. !! [sic] Moi, qui tiens résolument à la théorie que la

poésie ne peut pas être traduite, et qui ne me crois pas assez instruit dans la langue française d'être vraiment capable de tirer l'esprit de sa poèsie... »

20) エヴァンズはオーラルヒストリーのなかで、フランスに同化した生活を送っていたことを主張するが、草稿では現地に同化できない悩みを告白する内容の文章が多く残されている点に注意したい。また、実際には 1 年間の滞在であったがオーラルヒストリー中では「2 年間滞在した」と述べているなど、フランスでの経験の記憶が定かではない点を指摘しておく。アメリカ文化研究者の生井英考は、エヴァンズが語る自伝的内容が大幅に脚色されているのではないかと言う疑念を述べている。下記を参照のこと。"Interview with Walker Evans", *op.cit.*, 生井英考「越境する感受性　アメリカ写真の 20 世紀」『連続公開講座「アメリカ文化の現在　映画・演劇・写真」』立教大学アメリカ研究所、1998 年、41-56 頁。

21) エヴァンズがフランス文学習得を諦め、翻訳作業へと専心する経緯については、下記を参照のこと。桑名真吾「ウォーカー・エヴァンズのフランス滞在期（1926-27）の写真作品と資料分析　文学から写真への移行におけるジャン・コクトーの影響について」『映像学』105 号、2021 年、88-95 頁。

22) MMA/WEA : 1994.250.2.(3), *op.cit.*

23) MMA/WEA : 1994.250.1.(4):Translation of *La Chambre Double*, Baudelaire, n.d., MMA/WEA : 1994.250.1.(8) : Translation of *Le Diable au Corps*, January 1927. , Blaise Cendrars, *Mad*, trans. Walker Evans, *Alhambra*, v.1 no.3, August 1929, pp. 34-35, 46.

24) John Tagg, "Melancholy Realism: Walker Evans's Resistance to Meaning", in *The Disciplinary Frame. Photographic Truth and the Capture of Meaning*, Minneapolis: University of Minesota Press, 2009. pp.95-178.

25) ロマン・ヤーコブソン「翻訳の言語学的側面について」『一般言語学』川本茂雄ほか訳、みすず書房、1973 年、64 頁。

26) ロマン・ヤーコブソン「言語学と詩学」『一般言語学』川本茂雄ほか訳、みすず書房、1973 年、194 頁。

27) ジェレミー・マンデイ「等価と等価効果」『翻訳学入門』鳥飼玖美子監訳、みすず書房、2018 年、59 頁。

28) ジル・モラはエヴァンズの「写真の再登場」とベンヤミンの「写真小史」の類似について指摘している。下記を参照のこと。Gilles Mora, *op.cit.*, p.2.

29) ヴァルター・ベンヤミン「翻訳者の使命」『ベンヤミン・コレクション 2　エッセイの思想』ちくま学芸文庫、1996 年、388-411 頁。

30) Cummings, *op.cit.*, n.p.

31) "Interview with Walker Evans", *op.cit.*, n.p. :Yes. More and more that's coming to a head right now. Oh, yes, lettering and signs are very important to me. There are infinite possibilities both decorative in itself and as popular art, as folk art, and also as symbolism and meaning and surprise and double meaning. It's a very rich field. (…) I think in truth I'd like to be a letterer. And then broadly speaking I'm literary. The sign matters are just a visual symbol of writing.

32) トラクテンバーグ、前掲書、406 頁。

33) ルドルフ・アルンハイム「言語、イメージ、具象詩」『芸術心理学』関計夫訳、地湧社、1987 年、115 頁。

34) フレドリック・ジェイムソン『目に見えるものの署名』椎名美智ほか訳、法政大学出版局、2015 年、248 頁。

Walker Evans as Photographer-Translator

Is poetry transratable ?

KUWANA Shingo

This paper revealed that the impact of Evans' literary learning in France was actually to express the poetic sentiment inherent in the French language. We then pointed out that his attempts to learn failed, and that he subsequently turned to a thought model of translation that expressed the poetry in another language, shifting his position from that of a translator to that of a photographer.

The influence of literature on Evans' thinking and photographic practice can be seen in his notebooks during his stay in France and in the subsequent idea of his photographic works, which shows that he worked not by studying literary works but by his interest in the language system itself. This attitude toward the phenomenon itself is reflected in the works he produced immediately after his return to the U.S. from France, in which he fragmented and amplified the written word, lettering. Based on the firm belief, sensed from his experiences in France, that poetry is untranslatable, Evans, who in a sense started out as a photographer after failing in the field of literature, attempted to capture in the new medium of photography “the poetic” that he had attempted to realize in the field of literature.

Through his photographic practice, starting from the impossibility of translation, Evans applied the possibilities of language equivalence and creative transference to image-making. Expanding on Roman Jakobson's discussion of poetic language and translation, Evans practiced a thorough formalization of language in photography to grasp the poetic in the field of photography. By reducing the written language to simple visual images, he created a structure in which the poetic is found in the surplus of meaning in a polysemic language. The fact that Evans' practice, which continued amid resistance to meaning, has fostered a major trend in American photography, and this will continue to raise important questions about photographic realism.

PHANTASTOPIA

論文

充溢と演劇性

アラン・カプローの美術館批判とミニマリズムの空間性

青木識至

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
19-42 ページ
ISSN 2436-6692

充溢と演劇性

アラン・カプローの美術館批判とミニマリズムの空間性

青木識至

はじめに

本稿では、アメリカ出身の芸術家であるアラン・カプロー（Allan Kaprow, 1927-2006）が 1960 年代後半に発表した美術館批判のテクストについて、彼が提唱した充溢の概念に注目しながら考察する。本稿が扱う「充溢（fullness）」とは、芸術家による行為や事物によって空間が満たされること、あるいはその満たされた状態のことである。カプローは活動の初期にあたる 1950 年代後半より、自身が「芸術環境（Art Environment）」[1]と呼ぶ、満たされた空間の可能性を繰り返し主張してきた [2]。ところが、本稿が以下で明らかにするように、この概念は彼の芸術論においてのみならず、美術館制度を批判する他のテクストにおいても等しく強調されることになる。本稿は、そのような彼の美術館批判に見出される充溢の概念について、当時のアメリカにおける美術館文化や芸術理論をめぐる諸言説との関係から論じるものである。

学生時代に抽象画家のハンス・ホフマンに師事したカプローは、これまで 1960 年前後にニューヨークを席巻した前衛的な芸術形式「ハプニング（Happening）」の提唱者として主に注目されてきた [3]。モダニズム美学の基本理念である作品の自律性を踏み越え、観客を包み込む全面的な環境を実現する彼の作品群は、先行するジョン・ケージやロバート・ラウシェンバーグの戦略を継承するものであり、その理論的な展開や波及に関しては既に多くの先行研究がある [4]。しかし、本稿が焦点を当てる彼の美術館批判については、未だ十分に理解されているとは言いがたい [5]。とりわけ、当時のアメリカ社会における美術状況を踏まえた研究は、芸術家としてのカプローの理論的かつ実践的な展開を検証するためにも肝要である。

以上のことから、本稿では、カプローが 1960 年代後半に提出した美術館批判について、当時のアメリカで支配的な地位を占めていたミニマリズムとの関係から考察する。第一節では、まずカプローによる 1967 年のテクストを扱い、当時の美術館文化に対する彼の基本的な立場を確認する。その後、第二節では、彼が美術館の理想として掲げたナイトクラブやスイミングプールの比喩に注目して、もう一人の批判者であるロバート・スミッソンの議論と比較する。続く第三節では、前節のカプローとスミッソンの対比をミニマリズムの演劇性に関する議論の内に置くことで、充溢の概念に基づくカプローの理論的な特質を明らかにする。最後に第四節では、カプローによる 1968 年の「反形式」批判、およびその前年に開催されたパサデナ美術館での個展に焦点を当て、1960 年代後半における彼の理論や実践が、あくまでも美術館制度の可能性の拡大に向けられたものであったことを主張する。

1. 美術館と大衆――カプローの美術館批判（1）

アメリカの美術館制度に対するカプローの主張は、1967 年 2 月に発表された論考「甘美なる美神よ、いずこへ」（以下「甘美なる美神」）に確認できる。この比較的短い論考は「美術館における死（Death in the Museum）」と題された見開きの小特集の一部として『アーツ・マガジン』誌に掲載された。その特集では他にも、美術館に関するロバート・スミッソンのテクストが紹介されている。スミッソンとの比較は次節以降に譲るとして、本節ではカプローが論じた美術館批判の基本的な立場について、当時のアメリカにおける美術館文化の状況を踏まえながら明らかにする。もっとも、1950 年代にハンサ・ギャラリーといった芸術家の自主運営スペースの活動に関与したカプローにとって、美術館という慣習的な展示空間に対する懐疑的な表明は、むしろ当然の帰結であったと言えるかもしれない [6]。しかし彼が美術館に関する自らの見解を明示的にまとめ上げ、述べたのはこの論考が初めてである。

第一に、「甘美なる美神」が扱う主題は、美術館が要請する展示空間の諸制度と新しい芸術形式との間に生じた対立や軋轢にある。カプローは冒頭、今度のテクストが先行する自身の別の論考「芸術家は世界の人になるべきか」（1964 年、以下「世界の人」）に関連することを引用によって示唆する [7]。その上で彼は当時の美術館を主導する館長やキュレーターの保守的な態度を問題とした。周知の通り、制度としての美術館は、それ以前の教会や宮殿に代わる新たな芸術支援の場として 18 世紀後半のヨーロッパに成立したものであるが、それに対してアメリカの美術館とは、その伝統を模倣的に継承したものである。したがって、カプローの言葉を借りるならば、それらは美術館における「貴族的な」キュレーターの作法や「厳粛な雰囲気」、「作品から作品へと練り歩く際の崇敬」を形式的に保持する [8]。しかし、カプローによると、それゆえにアメリカの美術館は「この疑似宗教的で高級なアウラを振り払えずにいる」だけでなく、図らずも「美術品を秘蔵することで未だ敬虔な態度を［観客に］要求する」[9]。そこで彼は、まずもってそのような美術館の旧態依然とした性格を「寺院としての美術館（museum-as-temple）」と揶揄することで強く批判することになる [10]。

論考タイトルの末尾に「ホイットニーにはうんざりだ（I'm Hung Up At the Whitney）」と丸括弧で付記される通り、上記の批判は明らかに、当時のニューヨークを代表する近代美術館の一つであるホイットニー美術館に向けられている。折しも執筆の前年となる 1966 年の秋、ホイットニーは展示空間の不足を主な理由に開館以来二度目となる移転を経験していた [11]。新しい拠点はマンハッタンの中心部マディソン街の大通りに面した交差点の一角で、設計を担当したのはモダニズムの建築家として名高いマルセル・ブロイヤーである。花崗岩の表面と逆ピラミッド型の形態を基調とした新館では、地下に広がる彫刻庭園が一階の正面入口の橋形構造によって都市の街路と空間的に接続され、室内の展示空間には作品の鑑賞を助ける最新の照明設備が整えられた。ゆえにその建築はブロイヤーが述べる「真摯な機能的要件に応える彫刻」を周到に体現するものと言ってよい [12]。しかし、カプローはこの機能的な新しい様式の美術館ですら、未だ「寺院」としての様態に固執していると考える。「甘美なる美神」のなかで、彼は「私の考

えからすれば、［寺院としての］美術館など過去の時代からの古臭い名残に過ぎない」と述べた上で、ホイットニーを暗示しながら次のように指摘する。

> そこでは唯一その細部だけが氷結した枠組みのなかで変化する。美術館は確かに近代的な建築家を雇い、華やかな照明効果や有線放送による講演会を導入し、娯楽や子守りのための設備を整えているかもしれない。しかしそこは相変わらず「美神たちの場」であるようだ。なぜなら、館長たちが「美神たちの場」としての美術館と芸術の結びつきを必要なものと信じて疑わないからである[13]。

この引用で明確に批判される対象は、美術館という近代的な展示空間の内部に疑似宗教的な「美神たちの場」を希求する館長たちの態度である。その態度は実際、当時ホイットニーの副館長を務めていたジョン・バウアーのテクストにも認めることができる。例えば、1967 年の論考「ホイットニーとアメリカ美術」において、彼はアメリカの美術館が果たすべき使命として合衆国美術全体の公共的な開示を挙げ、その具体的な方法として「恒久的なコレクションを最も非恒久的な方法で用いること」を提案していた[14]。その提案は確かに過去の遺産に対する現代的な再解釈を促すものであり、その意味で幾分か進歩的である。しかし、美術館という安定した展示空間を前提とする彼の議論において、空間それ自体が伝達する諸要素やその慣習性についてはほとんど意識されない。ゆえに、ホイットニーの新しい設備は全て、これから見出されるべき「アメリカ美術」という「美神」を匿うためのものとして把握されるだろう。先述した引用における「氷結した枠組み（frozen framework）」とはまさに、このバウアーのような態度に対するカプローの現状分析を特徴付ける。すなわち、カプローは、美術館の館長やキュレーターが、既に時代遅れで現実に則さない、本来であれば解氷されるべき古典的な枠組みを頑なに堅持しており、そのような事態こそが今日の芸術実践そのものの可能性を削減していると考えたのである。

もっとも、以上のようなカプローの批判は一方で、悪く言えば素朴な反権威主義、あるいは良くても、歴史的に反復される前衛的な言説の単純な再生産として響くかもしれない。しかし他方で「甘美なる美神」が依拠する同時代批評としての視座をより正確に把握するためには、1960 年代後半のアメリカにおける美術館文化の変容を考慮する必要がある。実際、「甘美なる美神」と同じ 1967 年に、批評家のローレンス・アロウェイは、論考「美術館と大衆」において、今日の美術館がもはや未来の歴史形成に寄与する「永遠の守護者」ではなくなったと論じている[15]。そして重要なことに、彼はその時、美術館と現在の大衆の間に生まれつつある新たな共犯関係を示唆していた[16]。ゆえにその見方に従うならば、「甘美なる美神」におけるカプローの批判は、アロウェイが観測したような美術館の全面的な変化、およびそれに対峙する批評家やキュレーターの反動的な言説に呼応するものとして考察されるべきである。

1960 年代後半のアメリカにおける美術館文化の変容に対する保守的な洞察は例えば、カプローと同じくホイットニー美術館を対象とするバーバラ・ローズのテクストに見出すことができ

る。ローズは、移転後初の展覧会である「合衆国の美術 1670-1966」展に関する 1966 年の展評において、美術館の今日的な役割が大きく変化していることを指摘する[17]。彼女によると今日、かつて存在した前衛の共同体が消滅した結果、代わりに世俗的な「シーン」が台頭するようになった。しかしローズは、その現状を危惧する観点から、むしろ美術館こそが「コレクターやマスメディアと提携しながら」、歴史に残るべき「様式を定式化する立場にある」と述べる[18]。その上で「ゆえに」、彼女は続ける。

> 美術館は極めて重要な役割を担っている。一見したところ、美術館はその役割を実現しているように見えるが、それに伴うのはアイデンティティの危機である。今日の美術館は教会なのだろうか。それともディスコなのだろうか（あるのはただ二つの可能性であるように思われる）。それは崇敬の場なのだろうか。あるいは娯楽の場なのだろうか[19]。

この引用においてローズは、美術館の今日的な役割を認めるだけでなく、そのアイデンティティの危機を踏まえながら、その将来の行く末を「崇敬の場」と「娯楽の場」という二つの方向で理解する。先述したように、彼女は美術館がコレクターやマスメディアと進んで協力していくことを明確に支持していた。しかし他方で、様式を定式化する場としての美術館の主導的な役割を強調する彼女の主張は、未来の可能性の一つとして提示された「娯楽の場」としての美術館の様態を暗に否定しているかのようだ。ゆえに、ローズの言説は「崇敬の場」としての美術館の再生を期待する反動的な立場によって支えられていると言ってよい。

このように 1960 年代後半のアメリカでは、美術館の大衆化に対して教会や寺院としての役割を強調する反動的な言説が現れていた。もちろん、この言説的傾向は必ずしもローズに限ったものではない。事実、同じ 1966 年には、批評家のバーナード・H・フリードマンが今度はホイットニーを擁護する立場から美術館と教会を比較している[20]。そこで展開されるフリードマンの主張はローズのものと極めて対照的である。しかしその彼の指摘もまた、意識的ではないにせよ、ローズと同じく教会としての崇敬さを美術館に附与する言説的な身振りとして見なすことができる。

以上のことから 1960 年代後半のカプローの美術館批判は、ローズやフリードマンのような疑似宗教的な美術館の再生を期待する反動的な言説に対する批判的応答として理解できる。そして興味深いことに、カプローは大方の批評家の見解とは異なり、美術館の理想をむしろ大衆文化それ自体の内に見出してさえいた。「甘美なる美神」の末尾、彼は再び 1964 年の「世界の人」を引用しながら次のように結論付ける。すなわち「近代美術館はスイミングプールやナイトクラブになるべきであり、なかでも特に環境彫刻のように空っぽで置き去りにされたものが良い例である」[21]。次節ではこの隠喩を起点に彼の主張の核心に迫る。

2. 充溢の空間論——カプローの美術館批判（2）

カプローの美術館批判において特筆すべきは、前節の最後に述べた通り、彼が将来の美術館の理想に「スイミングプール」や「ナイトクラブ」の隠喩を用いる点にある。これらの言葉は第一に、既に確認した彼の基本的な立場から、美術館と大衆の親密な結託に警戒心を示す保守的な批評家やキュレーターに対する挑発的な発言として理解できる。しかし他方で、この表現は必ずしも大衆化する美術館に向けられた素朴な賛辞を意味しない。というのも、先述した引用において彼は、大衆文化の娯楽性や雰囲気というよりもむしろ、その空間それ自体が提示する「環境彫刻」としての側面に目を向けるからである。したがって、この隠喩は彼の芸術論、とりわけその空間論に深く関与する。本節では、そのようなカプローの美術館批判に見出される空間論について、同時代のロバート・スミッソンと比較しながら考察する。

概してスイミングプールやナイトクラブはいずれも、遊泳者や観衆を包み込み、収容する全面的な空間である。ゆえに、その隠喩はカプローが活動の初期より提案する環境彫刻、あるいは芸術環境との形式的な関連を想起させる。彼は 1950 年代後半より作品の内部に観客を招き入れる全体的な状況を構築して、後にそれらを「ハプニング」と称した[22]。他方でハプニングの身体的な行為を含み持つ空間は単純に「環境」とも呼ばれ、後のカプローが最も注目する要素となる。両者の戦略は既に 1958 年の論考「ジャクソン・ポロックの遺産」において示唆されており、そこでは床に広げたキャンバスの内部に文字通り入り込むポロックの制作方法が注目されることになる。カプローによると、そのように制作されることで、壁面を覆うほどに巨大なポロックの絵画は、逆説的にも「絵画であることを止め、環境」になった[23]。そのため、ポロック以後となる「今日の場合、「絵画」はかなり遠くまで進展しているので、キャンバスはもはや参照を持たないでいる。ゆえに、壁に掛けられているけれども、それら痕跡は、ちょうど制作中の画家［(=ポロック)］にそうしたように、我々を囲繞する」[24]。

この初期の論考におけるカプローの目的は、将来の芸術家が展開すべき制作の方法を予見して、宣言することにあったと考えられる。ただしテクストを通じた彼の継続する思考は、必ずしも作品それ自体の水準に閉じられていたわけではない。例えば、1966 年の主著『アッサンブラージュ、環境、ハプニング』において、ポロックを起点とする彼の主張は、より広い文脈に置かれることになる。多様な芸術家の作品図版を多く複製する本書は、それ自体新しい芸術形式の到来を視覚的に例示するが、本稿の文脈で注目すべきは、その論考部分の冒頭に「芸術と建築」のセクションが配置されていることである[25]。この戦略的な構成は、当時のカプローが環境やハプニングに関する芸術の問題を、建築や空間との関係から捉えようと試みていたことを伝える。事実、そのセクションでは、美術館が保持する「閉じた均質な長方形」の存在が論じられると同時に、今日の芸術家が「芸術とそれに関係する媒体の間にある境界を消し去る傾向」にあることが述べられていた[26]。このように 1960 年代後半のカプローは、活動の初期と比較しても、芸術作品と展示空間の関係をより制度的な面から考察していたことが分かる。したがって、本書の次年に執筆された「甘美なる美神」における美術館批判もまた、このような

彼自身の理論的展開から引き出されたものと考えられる。

実際、興味深いことに、カプローは「甘美なる美神」を発表した直後、ポロックの絵画を大衆的なディスコ空間と類比的に論じている。1967 年のポロックの回顧展に合わせ『アート・ニューズ』誌に掲載されたテクストのなかで、彼は既に確認したお馴染みの芸術論を展開した後、ポロックの絵画と関連させながらディスコでの経験を次のように記述する[27]。

> もし芸術家が［ポロックの絵画との］結びつきを欲するのなら、アンダーグラウンドなディスコのいくつかはジャクソン・ポロックから直接引き出されたものと言えるだろう。実際それは正しい。そのアクションを見てみよ！　オールオーヴァーである。例を挙げよう。ディスコのなかにいる時、私たちは自分が何をしているのか分からなくなる。ディスコ空間は始まりと終わりを持たないように見える。騒音と照明はあなたを攻め立てる。律動はごくわずかに変化しながら波となり迫る。あなたは包囲される。それは圧倒的だ……[28]。

この引用においてカプローは、ポロックが示した可能性の行く末をディスコ空間に認める。というのも、ディスコはポロックの絵画と同じく、始まりと終わりを持たず、観衆を包囲し攻め立てる「圧倒的」な空間だからである。ここで言及される「ディスコ空間」は、その空間的隠喩の水準において、スイミングプールやナイトクラブの空間に重なる。したがって、彼が「甘美なる美神」においてそのような隠喩を美術館の理想として用いる時、そこでは単なる大衆的な娯楽の場というよりもむしろ、観客を自らの内部に組み込み、圧倒する環境的な空間が想定されていたと考えられる。

以上のような、スイミングプールやナイトクラブ、あるいはディスコ空間によって表象される、観客を包囲する環境的な空間の可能性は、「甘美なる美神」におけるカプローの前提を形成するものである。この前提の特異性は、同じ特集に掲載されたスミッソンの美術館批判と比較することでより明らかとなるだろう。スミッソンはカプローよりも少し若く、1966 年の論考において、熱力学第二法則を参照しながら「乱雑さ（エントロピー）」の概念によって彫刻の新しい傾向を分析した芸術家である[29]。特集に寄稿されたテクスト「美術館についてのいくつかの空虚な思考」（1967 年、以下「空虚な思考」）はカプローのものよりも更に短いが、エネルギー論の視点から展開されるスミッソンの美術館批判を要約するものであった。例えば「空虚な思考」のなかで、スミッソンは美術館の経験について詩的な表現で次のように語る。

> 美術館を訪問することとは、せいぜい空虚から空虚へと赴くぐらいのことである。館内通路は観者をかつて「絵画」や「彫刻」と呼ばれていたものたちのもとに導く。時代錯誤のものが掛けられて、あらゆるところから突き出ている。意味のない主題が目を圧迫する。多種多様な無が、さまざまな空白が、開かれている間違った窓（フレーム）のうちに広がる。古臭いイメージが知覚することを拒絶し、動機づけを散逸させる[30]。

スミッソンは論考の別の箇所でも、物理学の術語を援用しながら、芸術は美術館という墓所のなかで「途方もない惰性（inertia）の内に安住している」と説く[31]。これらの記述において繰り返し強調されるのは、美術館の内部に広がる空虚や無、空白の存在である[32]。ただしこのスミッソンの「空虚（void）」は、「甘美なる美神」の末尾でカプローが肯定的に述べる「空っぽで置き去りにされた（emptied and left）」状態と必ずしも一致しない。その両者の決定的な相違は、『アーツ・マガジン』誌の特集とほぼ同時期に発表された以下の二人の対談「美術館とは何か」の内に現れている。例えば、対談のなかでスミッソンは近年の美術館がますますディスコのようなエンターテイメント空間に接近していることを指摘した直後、ハプニングに関心を寄せるカプローと対比させながら自身の立場を次のように説明する。

> 私はハプニングでないものに関心があります。ハプニングでないものとは、出来事と出来事の間の地帯であり、間隙と呼ばれうるものです。この間隙は我々が決して見ることのない空白や空虚の領域や配備のうちに存在します。発展することのできる美術館とは、様々な種類の空虚に捧げられた美術館なのかもしれません。その空虚は芸術の実際の配置によって定められるでしょう。配置においては部屋を空にするべきであり、満たすべきではないのです[33]。

このスミッソンの発言から分かるのは、第一に彼がカプローの見解に対して懐疑的であること、そして第二に彼が当時の美術館が持つ「惰性」に対して慎重にも両義的な態度を示すことである。スミッソンは対談の別の箇所において、美術館の主要な財産に「ヌル構造（null structure）」を挙げていた[34]。先述した引用における「間隙（gap）」とは、この構造的な空白を換言した言葉であると思われる。それに対してカプローの美術館批判とは、既に確認したように、まずもって美術館の「氷結した枠組み」を批判するものであり、その「閉じた均質な長方形」に作品が収容される事態を批判するものであった。したがって、最終的にカプローは対談の後半、二人の立場がどちらも今日の美術館に対するオルタナティブを模索するものであるとしつつも、スミッソンの両義的な「ヌル性」に対立させる仕方で、自身の立場を「充溢」の概念によって区別することになる[35]。

以上のようなカプローの議論は実際、スミッソンのものよりも慎重さに欠いた極端な印象を与える側面がある。しかし、その主張は他方で、既に見た通り、美術館の展示空間が示す慣習的な均質性に対して厳格で徹底した態度を向けるものであった。とりわけ、カプローがスミッソンとの対談で使用した充溢の概念は、彼の美術館批判を基礎付ける環境的な空間論に対する本稿の理解を促す。なぜなら、この空間的な充溢の強調は、彼が提示するスイミングプールやナイトクラブの「空っぽで置き去りにされた」状態が、必ずしもスミッソンの「ヌル構造」には該当しないことを明らかにするからである。実際、カプローの記述する「ディスコ空間」が、観衆によって満たされる前から既に光や律動によって満たされていたように、この「充溢」は

むしろ、逆説的なことに空っぽな状態ですら常に満たされていることを示唆する。ゆえに「甘美なる美神」が理想とする展示空間とは、たとえそれが空っぽであったとしても、単に慣習的かつ制度的な空虚を表明するのではなく、むしろ空間それ自体が既に何らかの諸要素によって満たされている事実を伝えるものであったと考えられる。次節では、本節で考察した二人の対立をより広い文脈に置くことで、充溢に関する本稿の議論を歴史的に展開する。

3. 芸術とコミュニケーション——カプローの演劇性と社会

前節で論じた美術館の展示空間をめぐるカプローとスミッソンの対比は、同時代のアメリカ美術を通じて展開された芸術の「演劇性（theatricality）」に関する議論との関係から捉えることができる。重要なことに、両者が議論を交わした 1960 年代後半は、従来のモダニズム美学の範疇では容易に捉えることのできない芸術作品が現れた時代であった。この時代的特質は世界的に見ても、1960 年前後の芸術生産における「異種相互作用（クロスファティリゼーション）」によるものであったと考えられる[36]。なかでも演劇性に関する議論は、主にアメリカを中心に展開され、作品の形式と内容に関する観客の美的判断を基礎付ける実際的な情報伝達の様態に関する問題を提出した。本節では、既に論じた「充溢」に基づくカプローの美術館批判を、同時代のモダニズム理論における演劇性の議論の内に置くことで、彼の批判がその時代に対して示す理論的な特質を明らかにする。

1960 年代後半において芸術の演劇性に関する議論は、主にミニマリズムの問題として提起された。とりわけミニマリズムに共通する観念体系を「リテラリズム（literalism）」と呼び、批判的に論じた初期の批評家にマイケル・フリードがいる。フリードは 1967 年の論考「芸術と客体性」において、リテラリズムの感性を観者が主体となり作品が客体となる演劇性の内に認めた。しかし、その感性は彼にとって本質的に「モダニズムの感性それ自体と反目し合う」ものであったことから、最終的にそれはモダニズムの名の下に激しく批判されることになる[37]。論考が主に批判するのはドナルド・ジャッド、ロバート・モリス、そしてトニー・スミスの言説であったが、なかでもモリスは、フリードの論じるリテラリズムの演劇性を最も体現する芸術家と言ってよい。例えば、モリスは 1966 年の論考「彫刻についての覚書 第二部」において、作品の美的経験が「特定の空間と光、そして観客の身体的な視点において個別の定義を見出す不確定な変数」によって把握可能であると主張している[38]。フリードを嫌悪させたリテラリズムの演劇性とはまさに、このような言説によってモリスが探究した現象に他ならない[39]。

このフリードによる 1960 年代後半のミニマリズム批判は、今日においても慣習的なモダニズム理論に対する演劇の異質性を考察するための出発点となる。しかし、既に多くの論者が指摘しているように、モダニズム芸術の即時的な現前が与える「確信（conviction）」を信奉する彼の態度は過度に教条的な含みを持つ[40]。他方で、モダニズムの演劇性に関するフリードの議論を継承して、より広い文脈のなかで再検討したのがロザリンド・クラウスである。クラウスは

1977 年の『近代彫刻における一方通行路』においてまず、近代美術に付きまとう演劇性を指摘した後、いずれも 1920 年代に制作された二つの作品、モホリ＝ナジ・ラースローの《照明機材》とフランシス・ピカビアによる「《本日休演》のための舞台装置」を予型的作例として挙げながら、前者を「劇的な空間や時間の慣習的な感覚に対する技術的貢献」、後者を「演劇とその聴衆の間の関係を急進的にする運動」に関与するものとして区別した[41]。その上でアレクサンダー・カルダーのモビールに代表されるキネティックアートの系譜を前者に、ハプニングに由来するクレス・オルデンバーグの柔らかい彫刻やモリスのミニマリズム彫刻を後者に関連付けて理解することを提案する。

この図式的な分類は、あくまで主題を近代彫刻に限定するものであるが、演劇性を単なるモダニズムへの挑戦と見なすのではなく、モダニズム自身に内在する構成要素の一部として捉える点において示唆的である。またこの分類は、既に考察したカプローとスミッソンの対立する主張が、実際は同じ種類の演劇性を扱うものであったことを説明する。事実、両者はどちらも、美術館の問題を制度に関与する作家や作品の問題として引き受けており、ゆえに「演劇とその聴衆の間の関係を急進的にする」ための観客の問題に足を踏み入れていた。しかし、本稿が問題とするのは 1960 年代後半のカプローが示す理論的な特質であり、同時代のスミッソンとの差異である。したがって、カプローの想定する展示空間が示唆する演劇性をより厳密に考察するためには、クラウスの図式に以下の二つの観点を付け加える必要がある。

第一の観点は、ハプニングとミニマリズムにおける観客の相違に関係するものである。なるほど確かに、クラウスはこの二つの芸術形式について、両者の空間論がどちらも観客の主体性を問題とすることから、正確にもそれらが同一の問題系に属することを見抜いた[42]。しかし他方で、両者がそれぞれ想定する観客の様態の差異については、本稿の文脈において改めて見直されるべきである。なぜなら、これらの「演劇」に参与する観客の様態には、作品としての客体から明確に区別される「観測者」としての様態と、客体の内部で常に安定した主体性を脅威に晒す作品の「材料」としての様態があり、この観客の主な様態に関わる二つの方式は、必ずしも厳密に区別できるものではないにしても、典型的なミニマリズムにおける観客の安定性とハプニングにおける観客の不安定性をそれぞれ説明するように思われるからである[43]。実際、この新しい分節を適用するならば、先述したカプローとスミッソンの美術館批判を演劇性の観点から区別することができる。というのも、スミッソンの議論は、美術館の観客を「空虚から空虚へと赴く」観察者として想定しており、その意味でモリスと共通するミニマリズムの演劇性を継承するからである。それに対してカプローの空間論が示す特質は、観客を囲繞し、彼らの身体を環境の材料として用いる点にあり、その空間は演劇性を帯びる一方で、安定した観察者としての場を観客に与えることを認めない。ゆえに、カプローの美術館批判が依拠する充溢の空間論とは、ミニマリズムの演劇性とは異なる観客の主体性を想定するものであったと考えられる。

第二にクラウスの演劇性に関する議論は、作品と観客の関係を考察する 1960 年代後半のカプローが、主にメディア論の観点から、社会化された相互的な空間に関心を寄せていた事実を

論じない。特に注意すべきは、ハプニングを論じるクラウスが、先行するスーザン・ソンタグのジャーナリスティックな記述に多く依拠する点である。ソンタグは 1962 年に、「観客をからかい侮辱する」ハプニングの攻撃的特徴をアントナン・アルトーの残酷演劇に結び付けて理解していた [44]。しかし、少なくとも 1960 年代後半におけるカプローの主張は、必ずしもソンタグの指摘する攻撃性のみによって特徴付けられるものではない。むしろ彼は、美術館に期待される理想的な充溢の空間を語ることで、より持続的かつ社会的な芸術の可能性を論じている。したがって、ソンタグの同時代的な記述に依拠するだけでは、全体的な芸術動向としての「ハプニング」の特質を掴むことはできたとしても、1960 年代後半のカプローの議論を把握することは難しい。

例えば、芸術と社会の関係に対するカプローの分析は、既に言及した論考「世界の人」に多く認めることができる。特に「甘美なる美神」の主張は、その議論を直接的に参照するものであった [45]。しかし他方で、初期のハプニング論との相違をより明確にするためには、1966 年にサムシング・エルス・プレス社から出版されたマニフェストに注目する必要がある。特に興味を引くのはマニフェストの後半に展開される芸術の社会的な役割に関する記述で、カプローは今日の芸術が「生活の批判」という原初には哲学の領域にあったはずの役割を担うとしながら次のように論じる。

> 現代美術は、マルチメディアやインターメディア、オーバーレイ、フュージョン、そしてハイブリッド化のなかで「思考する」傾向にあり、我々が実感している以上に現代の精神生活と並行関係にある。ゆえにその判断は精密だろう。もしかしたら芸術は、まもなく意味を欠いた言葉になるかもしれない。その場合、「コミュニケーションズ・プログラミング」はより想像力に富んだラベルになるはずである。それはおそらく、我々の新しいジャーゴン、科学技術や経営管理に関する幻想、そして広く普及した電子的な相互交流の正しさを証明する [46]。

この引用において、カプローは芸術を複数のコミュニケーションを組み立てる手段である「コミュニケーションズ・プログラミング」として再定義している。その新しい定義は、実際に社会空間を占める一つの構成要素として芸術を把握する彼の態度を特徴付ける。要するに、彼はこの時、ソンタグが指摘したような攻撃性によって非個人化された人間的生を芸術に還元することよりもむしろ、芸術という媒介物を通じて初めて可能となる生活それ自体の批判を提案しているのである。したがって、カプローが強調する充溢の空間とは、観客に演劇性を示唆すると同時に、このような「生活の批判」にかれらを向かわせるものであったと考えられる。

以上のように、1960 年代後半のカプローが美術館批判のなかで展開した充溢の空間論は、作品と観客の関係を批判的に考察するという意味で、同時代の演劇性の議論と重なり合うものであった。しかし他方で、カプローの演劇性は、観客を作品の材料として扱い、その主体性を不安定にするものであり、その意味でミニマリズムの観測可能な演劇性と明確に対立する。前節

で考察したスミッソンとの対比は、この対立において理解されるべきである。また、カプローは、充溢に基づく自身の芸術実践を、コミュニケーションの新しい基盤として構想しており、それゆえ美術館の空間をより社会的なものとして認識していた。その視点はおそらく、同時代のミニマリズムに関する典型的な議論が展示空間を中立的なものとして想定することで見落としていた、芸術の社会的側面を再発見するものであったと言えるだろう。次節では最後に、美術館を批判的な社会空間として再編成しようと試みた 1960 年代後半のカプローの諸実践について、具体的な対象を踏まえながら考察する。

4. 長方形の思考を超えて――再生行為としての《流体》

本稿がこれまで論じてきたカプローの美術館批判は、「甘美なる美神」以降、主に長方形のイメージを批判する点において、その後のいわゆるポストミニマルな傾向と重なる。しかし、その批判はやはり典型的なミニマリズムの展開とは異なる方向を持っていた。その特質はとりわけ「甘美なる美神」の次年に発表された論考「芸術環境の形態」に認めることができる。このテクストは、前節でも扱ったミニマリズムの代表者ロバート・モリスに対する批判を含むものであるが、そこで展開される議論の多くは「甘美なる美神」を中心に展開された美術館批判にも通底している。本節では最後に、そのカプローの議論を踏まえた上で、彼の美術館批判とミニマリズム批判の関係について明らかにする。またその際には、同時期のカプローの個展やそこで実演された作品である《流体》に焦点を当て、彼の批判の具体的な展開を検討する。

カプローによる 1968 年の論考「芸術環境の形態」は、先述した通り、モリスの「反形式」に対する批判的応答として執筆されたテクストである。「反形式（anti-form）」とは、同年にモリスが提唱した概念であるが、その同名の論考で示される主題は第一に「幾何学的で主に長方形的な形式の形態学」を批判的に展開することにあった[47]。論考においてモリスは、従来の長方形的な形式に従う観念主義的な方法を退け、むしろ素材それ自体の物質性に伴う非計画的な反形式の探究を提案する。特に注目されるのは、制作過程それ自体に対する考察であり、例えば彼は「手段としての物質や重力に対する注目は、予め計画されることのなかった形式をもたらす」と述べ、芸術家の構想を超える重力の作用を強調する[48]。前年にモリスが制作したフェルト彫刻《無題》（1967 年）はその具体的な作例である。作品において切込みを持つ灰色の布地は安定した形式を既に失い、素材に対して必然的に伴う重力の作用によって壁から垂れ下がる[49]。ゆえに、このフェルトの可塑的な物質性はまさしく、彼の主張する「反形式」を彫刻的に体現している。

また、モリスは他にもジャクソン・ポロック、モーリス・ルイス、そしてクレス・オルデンバーグの名前を挙げ、かれらの制作過程がいずれも「素材により一層強く共感する」ことから、それらを反形式の先駆と見なす[50]。その芸術家たちのなかでも、とりわけポロックとオルデンバーグはカプローにとっても重要な作家であった。しかし、「芸術環境の形態」においてカプローは、モリスの立場に一定の理解を示しつつも、その不十分を指摘する。彼はモリスの反形式

について、それを未だ規定する多くの長方形の存在に触れながら次のように批判する。

> モリスの新しい作品や彼の論考が例示する他の芸術家の作品は、長方形のスタジオで制作され、長方形のギャラリーで展示され、長方形の雑誌に長方形の写真で複製されるが、これらは全て長方形の縦横軸、長方形の読解運動、そして長方形の思考パターンにしたがって調整される（私たちは皆「正(ス)方形(ク)=堅苦(エ)しい(ア)人」である、というのも十分な理由あってのことである）。モリスの作品、ポロックの作品、オルデンバーグやその他の作品は、それぞれの支持枠となる空間と対照的に、あるいは時に衝突する仕方で厳格に機能する。[……] 直線性は定義上、関係的である。ゆえに、この直線性や他の部分と全体による幾何学的形象に支配される世界に我々が住まう限り、反形式や非形式について語ることはできない。ただし、もう一つの（直線的な）類型に関係する類の形式を除いての話であるが[51]。

この引用においてカプローは、作品の形式のみに注目して長方形的な観念主義から脱しようと試みるモリスの立場を批判する。引用の最後で示唆される「もう一つの類型」とは、疑いなく芸術環境であり、なかでもカプローはオルデンバーグを例に挙げ、モリスに反駁する。というのもカプローにとって、モリスの参照するオルデンバーグの柔らかい彫刻とは、オルデンバーグ自身の《ストリート》（1960 年）や《ザ・ストア》（1961-63 年）といった初期の環境的なハプニングに由来するからである。カプローによると「周囲に緩和された空間を持つ彫刻と異なり、環境はそれを含む空間全体を満たす、あるいはしばしば満たしていたのであって、それは部屋が持つ所定の定義をほとんど消滅させる」ものであった[52]。ゆえに、作品を予め規定する長方形を弱めるためには、モリスのように作品の内的な形式に焦点を当てるのではなく、芸術環境が実現していたように、その周囲に広がる空間それ自体の直線性を突き崩す必要があるとカプローは考えたのである。

もっとも、カプローもまた、我々は「自らの行為や思考の周囲に柵を設ける」と述べており、ある一定の枠組みが主体の思考に根強く作用する事実を認めている[53]。しかし、カプローは、モリスのように展示空間の長方形性に依拠するのではなく、その空間の枠組みそれ自体を批判することによって主体が受け持つ「長方形の思考パターン」の再編成を論じるのであった。したがって、彼の「反形式」批判は、前年に始まる彼の美術館批判に通底するものであり、その意味で、論考の直前に開かれたカプローの個展は、彼の思考の展開を理解するためにも注目に値する。「甘美なる美神」と「芸術環境の形態」の間にあたる 1967 年の秋に、ロサンゼルスのパサデナ美術館で開催されたその展覧会では、初期のコラージュや絵画、彫刻が展示されたほか、いくつかの芸術環境が再制作された[54]。カプローは、展覧会の図録に寄稿したテクストにおいて、やはり美術館の慣習性を批判しつつも、将来の美術館が持つ可能性について次のように提言する。

> 問題は全ての美術館の廃止というわけではない。美術館は過去の芸術に対しては全くもって適切である。むしろ問題は美術館の機能を現代的な要求の領野へと拡張することにある。そこにおいて、芸術は物理的な制限の埒外にある革新のための力として作動することができる。最終的に、このようにして近代美術館は今まさに別の時代から受け継ぐ神聖さという辟易する連想を徐々に失うだろう。願わくは、美術館が教育機関、文化史に関する電算化された貯蔵庫、そして行為のための機関にならんことを[55]。

この引用で述べられているように、カプローは美術館が教育機関や文化史の貯蔵庫、行為の機関になることを期待する。問題はここでも、美術館が自らの神聖さを手放すこと、そして美術館の「氷結した枠組み」をとり払うことである。実際、展覧会で再制作された芸術環境の一部は、その戦略を体現しており、例えば《ヤード》の再制作では、床面を満たす大量のタイヤと共に、大判の布地が壁面を覆うように設置されていたことが当時の記録写真から確認できる（図1）。そこでは明らかに美術館の展示空間が示す長方形性を弱める働きが期待されていたように見える[56]。

しかし他方で、この個展に関して本稿が注目すべきは、別の作品《流体》（1967 年）である。パサデナ美術館の委託作品として企画された本作品は、参加者と協働するプロジェクト型の作品であり、ロサンゼルスの郊外で全 3 日間、複数回に分けて実施された。その手順を示すスコアは、告知用のポスターとして印刷され、図録にも掲載されている（図 2）。作品は直方体の氷塊を組積するという単調だが繊細かつ過酷な行為によって構成され、完成した構造物はまるで美術館の展示室を反復するかのように長方形の内部空間を提示する（図 3, 4）。組み上げられた氷塊は一見したところ、単純な連続構造においてミニマリズムの彫刻に類似する。しかし、その頑強な氷の空間は、そのまま屋外に放置されることによって溶け出し、徐々に水溜まりの状態に変化する。そして最終的には、その水溜りさえもいずれ蒸発して消え去ってしまうに違いない。

この氷塊の組積と融解をめぐる《流体》の試みについて、1968 年の春にカプローにインタビューしたリチャード・シュクナーは、その一連の行為を「創造している瞬間にも徐々に劣化するあらゆる種類の記念碑的事物の示唆的な隠喩」として理解していた[57]。しかし、当のインタビューに応えるカプローは、《流体》を単なる隠喩以上のものとして把握していたようである。同じインタビューのなかで、カプローはその構築物が「謎」として出現することを好んでいる。

> 思うに《流体》はものすごくおかしく、不条理なものです。他方、それはその言葉のまさにその意味で素晴らしい。なぜならそれが主に謎めいているからです。陳腐さを作るものと同じ意識が継続する革新を作ります。あらゆるものは止まっているのではなく、あらゆるものは組み変わっているのです[58]。

先述したように1960年代後半のカプローは、芸術を相互的な「プログラミング」として考察していた。実際、このインタビューにおいても彼は「プログラム」を「シナリオ」に代わる新しい術語として使用している[59]。彼自身の説明に従うならば、このような科学的術語の適用は、予め決定された特定の結末からの解放を示唆するだけでなく、その対象が「再生力のある」ことを強調するためのものである[60]。ゆえに、彼が芸術を「プログラムすること=プログラミング」として把握する時、そこでは常に「あらゆるものが組み変わる」芸術の様態が主張されていたものと思われる。その意味で《流体》は、新しいものの構築や解体、あるいは「劣化」というよりもむしろ、既にあるものが移り変わる再生の過程として注目されるべきである。そして、長方形で「ミニマルな」空間の変転を観客に提示する本作品は、慣習的で長方形的な展示制度の拡張的な再生を、本来であれば観測すべき対象の物理的な融解を通じて暗示するだけでなく、委託という美術館制度の「内部」にありながら、屋外という「外部」を舞台に実演する行為遂行的な実践であったと言える。

以上のことから、1960年代後半のカプローによる言説と実践においては、ミニマリズムに対する批判と美術館に対する批判が密接に重なり合っていたことが指摘できる。先述したように、カプローにとっての美術館の理想とは、芸術の潜在的かつ社会的なプログラミングを行うための「貯蔵庫」あるいは「機関」であったが、「甘美なる美神」を一つの頂点とする彼の批判が依拠する充溢の概念とは、そのような理想の美術館における情報伝達の根本的な条件であった。それに対して、《流体》の氷が溶けていく経験は、文字通り氷塊が溶け去っていくように、美術館の「氷結した枠組み」が解け、別の仕方で再生される過程をほのめかすと同時に、それが実際の美術館のプロジェクトの一部として実践されることにより、美術館の制度そのものを批判的に再編成しようと試みるものであったと考えられる。その再生行為はおそらく、彼の美術館批判から直接的に導き出されたものであり、美術館それ自体の可能性を拡張するものであった。カプローの美術館批判はこのように、「長方形の思考パターン」を批判する地点において典型的なミニマリズムの空間論に対する批判と合流する。

おわりに

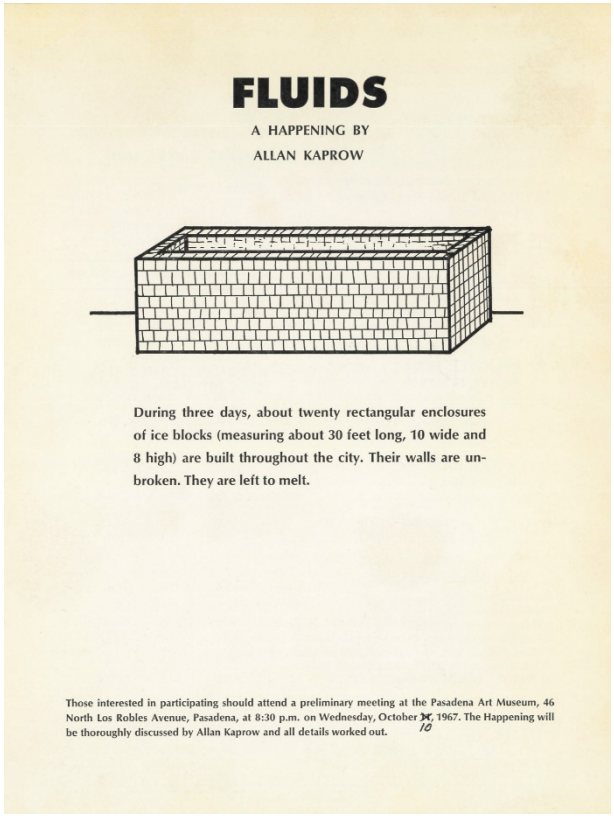
本稿では、カプローが1960年代後半に発表したいくつかのテクストについて、当時のアメリカにおける美術館の展示空間の慣習性やその社会的変容をめぐる言説、および演劇性の概念を中心に展開されたミニマリズムの言説との関係から歴史的に検討した。その結果、カプローが提案する理想的な充溢の空間モデルが、慣習的な美術館の枠組みに留まらない、多様なコミュニケーションの全面的な再編成を基礎付ける社会的な側面を含むものであったことが明らかになった。またその上で彼は、1967年の個展で発表した《流体》で実践したように、作品それ自体が美術館を拡張する可能性も示唆している。以上のような彼の理論や実践は重要なことに、同時代のミニマリズムの美学に関係すると同時に明確に対立する。したがって、その意味で、

美術館批判に始まる一連の空間論は、カプローが当時直面していたミニマリズム全盛の時代に対する抵抗として理解できるだろう。

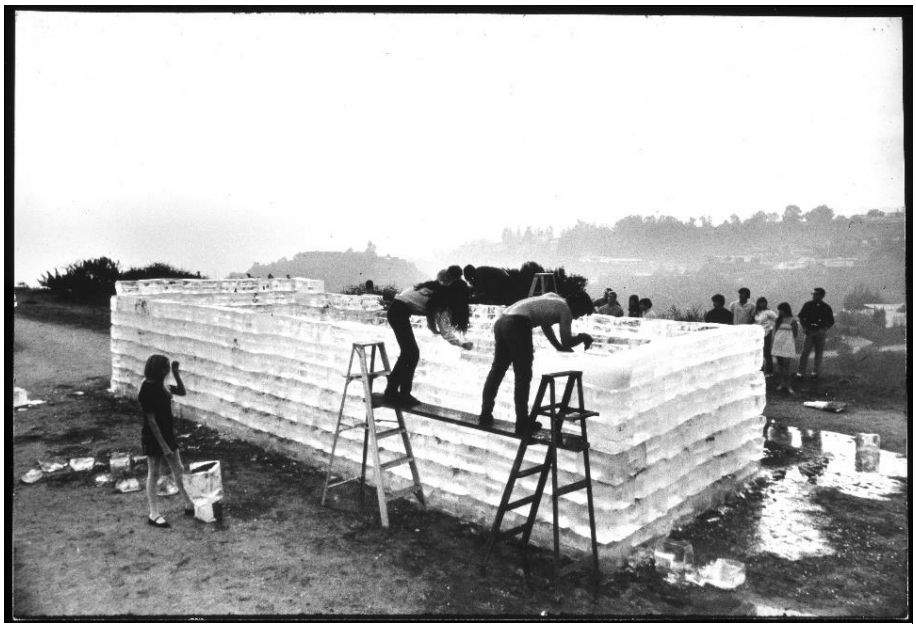
以上の結論は、カプローの芸術理論に関する従来の認識に対して再検討を要求するかもしれない。概して、彼の言説に対する関心はこれまで、1960 年前後の初期のハプニング論に集中する傾向にあった。ゆえに、その理論は歴史的な言説においてしばしば、ミニマリズムの台頭する 1960 年代後半に、新しい世代の厳格な幾何学や連続性、および単一性の美学に席を譲ったものと見なされる。しかしむしろ、本稿で考察したカプローの美術館批判が示唆する通り、芸術の拡張を促す 1960 年代後半の彼の言説は、美術館を社会的にも理念的にも特権的な場として保持しようとする同時代のミニマリズムの空間論に対する批判的な応答と見なすことができる。また、それだけでなく本稿の考察は翻って、1960 年前後の攻撃的で過激性を帯びた初期のハプニング論から 1970 年代以降のカプローが関心を深めることになる美的教育論の構想に向かう彼の理論的な変遷を説明する手立てとなるように思われる。

他方、本稿ではミニマリズムを起点として更なる深化を極めたロバート・スミッソンやロバート・モリスの理論を子細に検討することはしなかった。しかし、本稿の目的はカプローの美術館批判、およびその空間論を、従来ミニマリズムの問題として主に語られてきた 1960 年代後半の演劇性の議論の内に位置付けることにある。ゆえに本稿では、スミッソンやモリスに関する記述は最小限に留めた。むしろ本稿の議論は、かれらのようなポストミニマルな傾向を示す芸術家の言説を中心に形成されてきたミニマリズム以降の近代美術史に対して、同時代のハプニングや芸術環境が潜在的に果たした歴史的貢献を再検討する試みとして理解されるべきである。

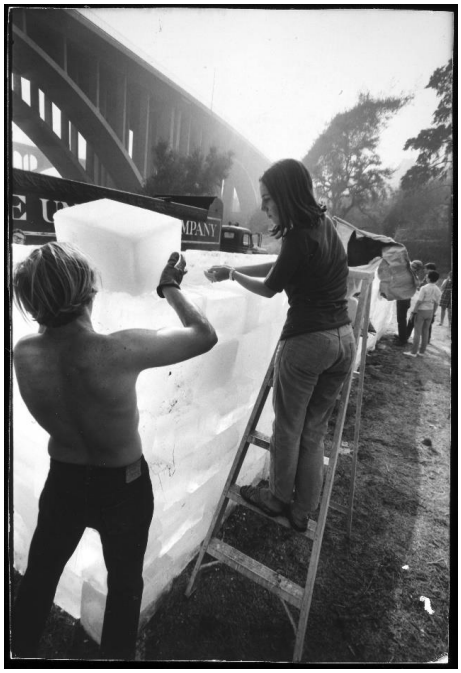
（図 1）アラン・カプロー《ヤード》 1967 年 、 撮影： ジュリアン・ ヴァッサ



（図 2）アラン・カプロー《流体》1967 年



（図 3）アラン・カプロー《流体》1967 年、 撮影：ジュリアン・ ヴァッサ



（図 4）アラン・カプロー《流体》1967 年、 撮影：ジュリアン・ ヴァッサ

図版出典・クレジット

（図 1, 3, 4）Courtesy of Getty Research Institute, Los Angeles.

（図 2）Pasadena Art Museum. *Allan Kaprow*. Pasadena: The Castle Press, 1967.

参考文献

Alloway, Lawrence. “An Introduction: Museums and Masses,” *Arts Yearbook* 9 (1967): 8-10.

Baur, John. “The Whitney and American Art,” *Arts Yearbook* 9 (1967): 56-61.

Breuer, Marcel. “The Architect’s Approach to the Design of the Whitney Museum,” *The Whitney Review* 1965-1966 (1966): 2-6.

Fried, Michael. “Art and Objecthood,” *Artforum* 5, no. 10 (Summer 1967): 12-23. Reprinted in *Art and Objecthood*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998, 148-72. ［「芸術と客体性」川田都樹子、藤枝晃雄訳『批評空間』第 2 期臨時増刊号、1995 年、66-99 頁］

Friedman, B. H. “The Whitney Museum’s New Home,” *The Whitney Review* 1965-1966 (1966): 9-19.

Goodrich, Lloyd. *Three Centuries of American Art*. New York: Whitney Museum of American Art, 1966.

———. “Past, Present and Future,” *Art in America* 54, no. 5 (September-October 1966): 30-31.

Harman, Graham. “Art Without Relations,” *ArtReview* 66, no. 6 (September 2014): 144-7.

Haywood, Robert E. *Allan Kaprow and Claes Oldenburg: Art, Happenings, and Cultural Politics*. New Haven: Yale University Press, 2017.

Kaizen, William. “Framed Space: Allan Kaprow and the Spread of Painting,” *Grey Room* 13 (Fall 2003): 80-107.

Kaprow, Allan. “The Legacy of Jackson Pollock,” *Art News* 57, no. 6 (October 1958): 24-26, 55-57. Reprinted in *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley. Berkeley: University of California Press, 1993, 1-9.

———. “Happenings in the New York Scene,” *Art News* 60, no. 3 (May 1961): 36-39, 58-62. Reprinted in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 15-26.

———. “Should the Artist Become a Man of the World?,” *Art News* 63, no. 6 (October 1964): 34-37, 58-59. Reprinted as “The Artist as a Man of the World” in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 46-58.

———. *Assemblage, Environments and Happenings*. New York: H.N. Abrams, 1966.

———. Untitled manifesto in *Manifestos*, eds. Dick Higgins and Emmett Williams. New York: Something Else Press, 1966, 21-23. Reprinted as “Manifesto” in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 81-83.

———. “Where Art Thou, Sweet Muse? (I’m Hung Up at the Whitney),” *Arts Magazine* 41, no. 4 (February 1967): 40-41. Reprinted in *Institutional Critique: An Anthology of Artists’ Writings*, eds. Alexander Alberro and Blake Stimson. Cambridge: The MIT Press, 2011, 52-54.

———, and Robert Smithson. “What Is a Museum?,” *Arts Yearbook* 9 (1967): 94-101. Reprinted in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996, 43-51; *Institutional Critique*, 56-60.

———. Untitled text in “Jackson Pollock: An Artists’ Symposium, Part I,” *Art News* 66, no. 2 (April 1967): 32-33, 59-61.

———. Untitled text in *Allan Kaprow*, Pasadena Art Museum. Pasadena: The Castle Press, 1967, 3.

———. “The Shape of the Art Environment,” *Artforum* 6, no. 10 (Summer 1968): 32-33. Reprinted in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 90-94.

Kelley, Jeff, ed. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press, 1993.

———. *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Krauss, Rosalind E. *Passage in Modern Sculpture*. New York: The Viking Press, 1977.

Morris, Robert. “Notes on Dance,” *The Tulane Drama Review* 10, no. 2 (Winter 1965): 179-86.

———. “Notes on Sculpture,” *Artforum* 4, no. 6 (February 1966): 42-44. Reprinted in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock. New York: E. P. Dutton, 1968, 222-8. ［「彫刻についてのノート　感覚の視覚化」山口勝弘訳、『美術手帖』第 310 号、1969 年、62-65 頁（部分訳）］

———. “Notes on Sculpture Part 2,” *Artforum* 5, no. 2 (October 1966): 20-23. Reprinted in *Minimal Art*, 228-35.

———. “Anti Form,” *Artforum* 6, no. 8 (April 1968): 33-35.

O’Connor, Francis V. *Jackson Pollock*. New York: The Museum of Modern Art, 1967.

Pasadena Art Museum. *Allan Kaprow*. Pasadena: The Castle Press, 1967.

Rachleff, Melissa. *Inventing Downtown: Artist-Run Galleries in New York City, 1952-1965*. New York: Grey Art Gallery, New York University, 2017.

Rodenbeck, Judith F. *Radical Prototypes: Allan Kaprow and the Invention of Happenings*. Cambridge: The MIT Press, 2011.

Rorimer, Anne. *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*. London: Thomas and Hudson, 2001.

Rose, Barbara. "The New Whitney: The Show," *Artforum* 5, no. 3 (November 1966): 51-55.

Schechner, Richard, and Allan Kaprow. "Extensions in Time and Space: An Interview with Allan Kaprow," *The Drama Review* 12, no. 3 (Spring 1968): 153-9.

Smithson, Robert. "The New Monuments and Entropy," *Artforum* 4, no. 10 (Summer 1966): 26-31. Reprinted in *Robert Smithson*, 10-23.

Smithson, Robert. "Some Void Thoughts on Museums," *Arts Magazine* 41, no. 4 (February 1967): 41. Reprinted in *Robert Smithson*, 41-42.

Sontag, Susan. "Happening: An Art of Radical Juxtaposition," in *Against Interpretation: And Other Essays*. New York: Octagon Books, 1978, 263-74. ［「ハプニング　ラディカルな併置の芸術」『反解釈』高橋康也、出淵博、由良君美、海老根宏、河村錠一郎、喜志哲雄訳、筑摩書房、1996 年、411-30 頁］

Notes

1) カプローは自身の論考において環境芸術（environmental art）ではなく、芸術環境（art environment）、あるいはより単純に環境（environment）といった語句を好んで使用する。
2) 例えば、カプローは 1958 年の論考「ジャクソン・ポロックの遺産」において「我々の世界をそれ自体によって満たすこと」を芸術に求めた。Allan Kaprow, “The Legacy of Jackson Pollock,” *Art News* 57, no. 6 (October 1958): 56.
3) 初期のカプローによる代表的なハプニング論には以下のものがある。Allan Kaprow, “Happenings in the New York Scene,” *Art News* 60, no. 3 (May 1961): 36-39, 58-62.
4) カプローの芸術理論に関する代表的な先行研究は以下の通り。Jeff Kelley, *Childsplay: The Art of Allan Kaprow* (Berkeley: University of California Press, 2004); Judith F. Rodenbeck, *Radical Prototypes: Allan Kaprow and the Invention of Happenings* (Cambridge: The MIT Press, 2011).
5) ただし例外的な先行研究としてロバート・E・ヘイウッドの研究を挙げることができる。ヘイウッドはカプローの美術館批判を当時の新左翼運動との関係から考察することで、それを「美的無政府主義」とも呼ぶべき彼の特異な政治的態度の表出として理解する。Robert E. Haywood, *Allan Kaprow and Claes Oldenburg: Art, Happenings, and Cultural Politics* (New Haven: Yale University Press, 2017), 141-55.
6) Melissa Rachleff, *Inventing Downtown: Artist-Run Galleries in New York City, 1952-1965* (New York: Grey Art Gallery, New York University, 2017), 65-68.
7) Allan Kaprow, “Should the Artist Become a Man of the World?,” *Art News* 63, no. 6 (October 1964): 34-37, 58-59. なおカプローは「甘美なる美神」において同論考の掲載月を「1964 年 9 月」と記しているが、正しくは上記の通り 1964 年 10 月である。
8) Allan Kaprow, “Where Art Thou, Sweet Muse? (I’m Hung Up at the Whitney),” *Arts Magazine* 41, no. 4 (February 1967): 40.
9) Kaprow, 40. 以下、引用文の角括弧内の記述は全て引用者による。
10) Kaprow, 40.
11) Lloyd Goodrich, “Past, Present and Future,” *Art in America* 54, no. 5 (September-October 1966): 31.
12) Marcel Breuer, “The Architect’s Approach to the Design of the Whitney Museum,” *The Whitney Review* 1965-1966 (1966): 4.
13) Kaprow, “Sweet Muse,” 41.
14) John Baur, “The Whitney and American Art,” *Arts Yearbook* 9 (1967): 60.
15) Lawrence Alloway, “An Introduction: Museums and Masses,” *Arts Yearbook* 9 (1967): 9.
16) アロウェイによると「［今日の］美術館は（そうなり得るとしても）単に研究や「霊感」のためのものではない。それは常に展示を変え、図録や絵葉書を出版し、催し物を企画し、チケットの売上に気を配るマスメディアの一部でもある」。ここでは明らかに美術館と大衆の間に生まれた新しい関係が示唆されている。Alloway, 8-9.
17) Lloyd Goodrich, *Three Centuries of American Art* (New York: Whitney Museum of American Art, 1966).
18) Barbara Rose, “The New Whitney: The Show,” *Artforum* 5, no. 3 (November 1966): 55.
19) Rose, 55.
20) B. H. Friedman, “The Whitney Museum’s New Home,” *The Whitney Review* 1965-1966 (1966): 13.
21) Kaprow, “Sweet Muse,” 41.
22) カプローが最初期に制作したハプニングに 1959 年の《6 つの部分からなる 18 のハプニング》がある。
23) Kaprow, “Jackson Pollock,” 56.
24) Kaprow, 56.
25) 特に《ヤード》(1961 年) のなかにいるカプローと制作中のポロックの姿を見開きで併置する戦略は注目に値する。《ヤード》はカプローによる代表的な芸術環境の一つであり、本稿第四節でも言及するように 1967 年の個展でも再制作された。以下を参照。William Kaizen, “Framed Space: Allan Kaprow and the Spread of Painting,” *Grey Room* 13 (Fall 2003): 81.
26) Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings* (New York: H.N. Abrams, 1966), 154-5.
27) Francis V. O’Connor, *Jackson Pollock* (New York: The Museum of Modern Art, 1967).

28) Allan Kaprow, untitled text in “Jackson Pollock: An Artists’ Symposium, Part I,” *Art News* 66, no. 2 (April 1967): 61.

29) Robert Smithson, “The New Monuments and Entropy,” *Artforum* 4, no. 10 (Summer 1966): 26.

30) Robert Smithson, “Some Void Thoughts on Museums,” *Arts Magazine* 41, no. 4 (February 1967): 41.

31) Smithson, 41.

32) 特に 1960 年代後半のスミッソンによる素描《空虚の美術館》（1966-68 年頃）との関係は注目に値する。

33) Allan Kaprow and Robert Smithson, “What Is a Museum?,” *Arts Yearbook* 9 (1967): 95.

34) Kaprow and Smithson, 95.

35) Kaprow and Smithson, 99.

36) Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality* (London: Thomas and Hudson, 2001), 11.

37) Michael Fried, “Art and Objecthood,” *Artforum* 5, no. 10 (Summer 1967): 21.

38) Robert Morris, “Notes on Sculpture Part 2,” *Artforum* 5, no. 2 (October 1966): 23.

39) 1960 年代前半のモリスは実際、舞踏家のシモーヌ・フォルティと協力関係にあっただけでなく、ジャドソン・ダンス・シアターの活動にも関与していた。その当時に彼が手掛けた舞台作品については以下を参照。Robert Morris, “Notes on Dance,” *The Tulane Drama Review* 10, no. 2 (Winter 1965): 179-86.

40) フリードによる次の箇所を参照。「他方でモダニズムの芸術のもとでは、他ならぬ確信が重要である。とりわけ、ある特定の絵画や彫刻、詩、音楽が、その質を疑うべくもない過去の作品との比較に耐えうるかどうかについての確信が重要なのである」。Fried, “Art and Objecthood,” 21.

41) Rosalind E. Krauss, *Passage in Modern Sculpture* (New York: The Viking Press, 1977), 213.

42) クラウスはモリスのミニマリズム彫刻とオルデンバーグの柔らかい彫刻がどちらも「擬人化（anthropomorphized）」され、「完全に非表現的で無表情である」ことを指摘することでその共通性を示唆する。Krauss, 237.

43) モダニズムの演劇性に関して本稿と類似した指摘を展開する近年の論者にグレアム・ハーマンがいる。以下を参照。Graham Harman, “Art Without Relations,” *ArtRevirw* 66, no. 6 (September 2014): 144-7.

44) Susan Sontag, “Happening: An Art of Radical Juxtaposition,” in *Against Interpretation: And Other Essays* (New York: Octagon Books, 1978), 265.

45)「甘美なる美神」においてカプローは、今日の芸術家が芸術を「手仕事的で個人化された対象」としてではなく「社会的プロセス」と見なす傾向にあることを指摘する。Kaprow, “Sweet Muse,” 41.

46) Allan Kaprow, untitled manifesto in *Manifestos*, eds. Dick Higgins and Emmett Williams (New York: Something Else Press, 1966), 23. なおこのテクストは本稿第四節で言及する個展の図録に「コミュニケーションズ・プログラミング」のタイトルで再掲されている。

47) Robert Morris, “Anti Form,” *Artforum* 6, no. 8 (April 1968): 33.

48) Morris, 35.

49) 重力に関する記述は既に 1966 年の論考「彫刻のための覚書」に確認できる。その論考においてモリスは壁に固定され「重力に向き合わない」レリーフの様態を批判している。Robert Morris, “Notes on Sculpture,” *Artforum* 4, no. 6 (February 1966): 43.

50) Morris, “Anti Form,” 34.

51) Allan Kaprow, “The Shape of the Art Environment,” *Artforum* 6, no. 10 (Summer 1968): 32-33.

52) Kaprow, 33.

53) Kaprow, 33.

54) Pasadena Art Museum, *Allan Kaprow* (Pasadena: The Castle Press, 1967). なお展覧会はパサデナ美術館で開催された後、ワシントンとテキサスにある二つの大学を会場にしてアメリカを巡回した。

55) Allan Kaprow, untitled text in *Allan Kaprow*, 3.

56) もっとも、ヘイウッドが明らかにしたように、この妥協的な措置は当時において厳しく批判された。以下を参照。Haywood, *Allan Kaprow and Claes Oldenburg*, 146-9.

57) Richard Schechner and Allan Kaprow, “Extensions in Time and Space: An Interview with Allan Kaprow,” *The Drama Review* 12, no. 3 (Spring 1968): 154.

58) Schechner and Kaprow, 155.

59) Schechner and Kaprow, 153.

60) Schechner and Kaprow, 155.

Fullness and Theatricality

Allan Kaprow's Critique of the Modern Museum and Minimalist Spatiality

AOKI Satoshi

This article examines "fullness" as a critical concept toward modern museums in the late 1960s, as developed by the American artist Allan Kaprow (1927-2006), a pioneer of event-based artworks such as Happening and Art Environment. For Kaprow, the concept of "fullness" refers to a certain preferable state in which a specific space has been filled by something or someone. Starting with his early writings on Jackson Pollack, Kaprow utilized expressions like "fill our world with itself" to describe how a work of art could overcome its own bounds to surround and overwhelm spectators. In the late 1960s, however, he also began using the word "fullness" to refer to the ideal status of the exhibit space in modern museums or galleries. In addition to that, this thought of filling space was related to another discussion about artistic production and its spatiality at that time: Minimalism. Taking Kaprow's critical articles "Where Art Thou, Sweet Muse?" (1967) and "The Shape of Art Environment" (1968) as its central focus, this article aims to unearth the buried connection between Kaprow's institutional critique of modern museums and his standpoint toward Minimalist spatiality.

Written in response to the Whitney's reopening in the previous year, Kaprow's "Where Art Thou, Sweet Muse?" is thought to contain his main critical statement about modern museums in the late 1960s. By comparing Kaprow's remarks with those of his contemporary Robert Smithson via Michael Fried's notion of theatricality, this article clarifies how Kaprow's theory of environment was fundamentally opposed to the Minimalist approach to spatiality in both its treatment of spectators and its conception of social spaces. Finally, through a discussion of Kaprow's critical reaction to Robert Morris' anti-form concept in 1968 and a review of Kaprow's artwork *Fluids* presented in his solo exhibition at the Pasadena Art Museum in 1967, this article reveals the links between Kaprow's critiques of modern museums and Minimalism. In conclusion, this article argues that Kaprow's critical concept of fullness sought not only to regenerate the institution of the modern museum, but also to resist the prevailing Minimalist tendency to consider exhibit spaces and their relations to the world as neutral.

PHANTASTOPIA

論文

光と運動のテクスト

ジョナス・メカス『ウォールデン』における重なりあうホーム

一之瀬ちひろ

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
43-70 ページ
ISSN 2436-6692

光と運動のテクスト

ジョナス・メカス『ウォールデン』における重なりあうホーム

一之瀬ちひろ

1 はじめに

『ウォールデン――日記、ノート、スケッチ』(*Walden(Diaries, Notes, and Sketches*), 1969)は、1964 年から 1968 年にかけて作家自身の身辺の生活を撮影した 6 つのリールからなる 16 ミリフィルム作品で、ジョナス・メカスの独自の手法である「日記映画」(Diary film)として制作された最初の作品である [1]。

リール 1 の弟アドルファスの結婚式の映像に重ねて、詩を詠みあげるようにメカスが歌う声が聞こえる。

I live – therefore I make films
I make films – therefore I live
Light Movement
I make home movies – therefore I live
I live – therefore I make home movies
They tell me I should be always searching
But I am only celebrating what I see
I am searching for nothing, I am happy
I am searching for nothing, I am happy
I am searching for nothing, I am happy

私は生きている――だから私は映画をつくる
私は映画をつくる――だから私は生きている
光　運動
私はホーム・ムービーをつくる――だから私は生きている
私は生きている――だから私はホーム・ムービーをつくる
彼らはつねに何かを探し求めるべきだという
でも私は見るものを祝福するだけだ
私は何も探し求めない、私は幸せだ
私は何も探し求めない、私は幸せだ
私は何も探し求めない、私は幸せだ

デカルトのコギトを模して「生きている」ことと「映画をつくる」こと、「ホーム・ムービーをつくる」ことを必然的に結びつけながら、メカスは自身の作品はホーム・ムービーであると宣言し、「私は見るものを祝福する」と歌う。『ウォールデン』に多く収められているのは、家族や友人の間で行われる結婚式や、子供の成長、余暇の時間といったホーム・ムービーに典型的にみられる題材であり、親密な間柄内での祝祭的な行事などである。

『ウォールデン』の映像はおおかた手持ちカメラで撮影されていて、撮影者の身体の移動に合わせて画面が大きく揺れている。全編にわたって露出が安定しておらず、レンズの焦点の合っていないカットが多く見られる。また、大部分はカラーフィルムで撮影されているが、ところどころモノクロフィルムで撮影されたものも含まれている。安定しない露出、被写体に焦点が合わない映像、カラーとモノクロの混在といった要素から、一見、カメラの扱いに不慣れな人物が、ひとまとまりの作品として全体を構成することを配慮せずに場当たり的に撮影した映像であるかのような印象を受ける。その意味でこの作品は、映画撮影を専らの生業としていないある個人が、自身の家族や友人たちのあいだで見る愉しみのためだけに手がけた個人の生活記録のようである。『ウォールデン』を、拙いカメラワークで撮影された個人的な生活の記録をまとめたホーム・ムービーという視点からみるなら、この作品を一人の映画作家の作品として位置づけ一定の評価を与えることに戸惑いを感じるかもしれない。

本稿では、メカス自身がホーム・ムービーと定義するこの『ウォールデン』を取り上げ分析する。メカスが行ってきた前衛映画を擁護する批評活動の内実と照らし合わせながら、本作で試みられたシングルフレームや多重露光の撮影手法、主客が混じり合う作品構造を検討し、『ウォールデン』には映像の現実描写の表象機能を越えて観客の思考や感情を喚起させる契機を捉えようとするメカスの映像思想が見出されることを示したい。

2 前衛としてのホーム・ムービー

2-1 歴史に結実されない時間

人類学者リチャード・チャルフェンはホーム・ムービーを論じるうえで、まず二つのモードを提示する。彼によれば、一方には家庭を中心とした特定のコンテクストにおいて記号が生成されメッセージとして扱われる社会的プロセスであるホーム・モードがあり、他方には大規模で異質な匿名の観客に向けて伝達するために公的な象徴システムを通して生産されるマス・モードがある。両者を対比した上でチャルフェンは、家族アルバムと同様にホーム・モードに類するものとしてホーム・ムービーを位置づけている [2)]。ホーム・ムービーの観客はある種の背景情報を共有する家族や友人たちであり、彼らにとってそこに写された出来事は家庭内の親密さを示すものとして理解される一方、コミュニティの外部にいる者にとっては客観的な情報を提供するものではない。

『ウォールデン』には、一見したところ、どうやらメカスの友人であるらしいこと以外、彼ら

について知る術がないと思われる登場人物たちが次々と映し出される。しかし映像にはインタータイトルがところどころに挟まれ、次にくる映像の登場人物が誰であるかを、しばしば伝える。これらを手がかりに改めて確認すれば『ウォールデン』に登場するひとびとの多くは、60年代にメカスの周囲で前衛映画制作を行なった映画作家たちや、メカスとともに映画雑誌の編集もした映画批評家のアダムス・P・シトニー、映画祭をともに運営したデイヴィッド・ストーンといった 60 年代の前衛映画運動を語るうえでの重要な人物たちであるとわかってくる。また『ウォールデン』には、ヨーロッパ映画の巨匠カール・ドライヤーや、映画作家ハンス・リヒター、フルクサスに深く関わりメカスの晩年に至るまで親交を続けたオノ・ヨーコとその伴侶のジョン・レノン、ビート詩人のアレン・ギンズバーグ、さらにアンディ・ウォーホル、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドといった時代のアイコンまでが映る。よく指摘されるように『ウォールデン』にはニューヨークのアート・ワールドの要人たちが多く登場するのである [3]。ジェフリー・K・ルオフはメカスの作品に登場する映像作家や芸術家、批評家の名を列挙した上で、メカスの『日記、ノート、スケッチ』に登場する著名人は枚挙にいとまがないことを指摘する [4]。ルオフによればメカスの日記映画のシリーズは、前衛映画界とニューヨークの芸術界を集団的な主役に据えながら、前衛的なコミュニティについての映画として制作されたものである。さらにルオフが言うことには、『ウォールデン』は 1950 年代から 60 年代にかけてのニューヨークの前衛芸術コミュニティについての知識を観客が有していることを前提としており、メカスの家庭や家族の生活よりもむしろ、前衛的なアート・ワールドの文脈に依存しながらニューヨークの芸術界を記録したものだという。ホーム・ムービーや家族写真などの非劇映画的要素が、それぞれの親密圏における独自の文脈でコード化され、保存や整理、継承がなされることをヴァナキュラーなアーカイブと呼ぶ議論に準じれば [5]、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドの初パフォーマンスや、オノ・ヨーコとジョン・レノンのモントリオールにおける『ベッド・イン』パフォーマンスといった歴史的瞬間が記録されている『ウォールデン』は、ニューヨークのアート・ワールドという閉ざされた親密圏に継承されるアーカイブであると考えることができるのかもしれない。

しかし『ウォールデン』に映される人物や出来事は、社会的に共有できる事実として明確に特定できるものばかりではない。たとえば、リール 1 の 07:35 付近に登場するセントラルパークの茂みを歩く少女や、映画の終わりで公園の芝生に座り煙草を吸う少女。彼女たちはインタータイトルで名前を識別されることのない無名の登場人物たちだ [6]。さらに、映像に写っている人物がブラッケージや、リヒター、シトニーといった 60 年代前衛映画を語るうえで重要な人物である場合でさえ、彼らの映る場面でとらえられているのは、重要な歴史的瞬間に値するとは言い難い。たとえば、リール 1 の終わりに置かれたシトニーとストーンがキッチンテーブルで向き合って腰掛けてお茶を飲む場面はその一つである。あるいは、リール 4 のブラッケージ家訪問のくだりで映されるブラッケージと飼い犬がベッドに寝そべって窓の外を眺めているカットや、リヒターらが野外のテーブルを囲んでのピクニックや森への散歩の場面がそうである。これらのリールに収められているのは無益で私的な時間ばかりである。映像に残された彼らの

無為の時間は、彼らの作家としての公的な歴史においては必要とされない非歴史的な時間であるが、これらの映像は強い印象を残し『ウォールデン』が掬い上げようとする時間の質を方向づけている。さらに注目したいのは、リール２のヴェルヴェット・アンダーグラウンドのパフォーマンスに続くカットである。音声はバンドのパフォーマンス音源を聴かせ続けるのだが、映像だけがストーン家の小さな姉弟がリビングの床で這い回り遊ぶ場面に差し替えられる。また、リール３の映画制作者組合の幹部会議を記録したカットでカメラは、会議に参加している大人たちよりも参加者の連れてきた幼児の姿を追うことに集中する。これらのカットでは、公的な活動を行う大人たちに対して、公的な時間を持たない存在である子どもたちが、対比的に配置されているのである。したがって『ウォールデン』は、60 年代ニューヨークにおける前衛芸術コミュニティの営みをアート・ワールドの文脈において公式に歴史化するための有効な出来事を記録するアーカイブであるというよりはむしろ、子どもの時間に接続しながら、公的な歴史の時間軸においては有用とみなされずにうち捨てられていく無為なものへと注意が向けられているものであると考えられるのである。

では『ウォールデン』はチェルフェンのいうところのホーム・モードに属するのかと問われれば、それもまた違うだろう。なぜならメカスは『ウォールデン』を他の前衛映画作家の作品と同等の価値をもつ作品として公開上映しているからである [7)]。1966 年 5 月 18 日のメカスの日記に付された公開書簡「ペーザロと世界の映画人たちへ」は、メカスにとってホーム・ムービーがどのような価値を持つものであったかを考える上で有効な手がかりになる [8)]。この書簡でメカスは、商業的あるいは国家的な映画製作や映画配給の仕組みによる映画祭を批判し、そうした支配的な仕組みから逃れて互いに助け合うために個人映画作家ら自らの力で自由に映画を配給することができる映画制作者協同組合を立ち上げると述べ、さらに映画作家自身が作り上げる上映の場では「商業的な大成功や何万人の観客」を目指すことより「ホーム・ムービー」としての映画に専念すべきであるという [9)]。このメカスの言から『ウォールデン』はこの時期のメカスの映像思想を代弁する作品であったと考えられる。つまり『ウォールデン』は、商業主義・権威主義的な映画配給の仕組みから距離をおき家庭内の親密な時間経験を示すホーム・モードのエッセンスを保ちながら、かつ作家の作品として成立しうる普遍的な価値をそなえたものであることを目指す開かれたホーム・ムービーであったといえるだろう。その意味で『ウォールデン』は、チェルフェンの論じるホーム・モードとマス・モードの二分法を超越しており、ここにメカスの思想的な前衛性がある。

2-2 失敗の美学

メカスは 1964 年 4 月 9 日の映画日記で「ホーム・ムービーには詩がある」[10)]と書いている。このようにメカスがいうとき、彼の念頭にはどのような含意があったのだろう。パトリシア・エランスは、ホーム・ムービーを他の映画制作と区別するふたつの重要な美学的性質をあげている。ひとつ目は、被写体が画面に向かって手を振ったり微笑んだりするという映像内での自己認識の特異性であり、ふたつ目は、撮影者の意図しない光のフレアや、ブラックアウト、カ

メラの揺れや、露出過多や露出不足、ピンボケ、あるいは撮影中のフォーカスの修正、また商業的な長編映画制作では一般的な手法ではないジャンプカットやパンの繰り返しなど、撮影者があらかじめ計画したのではない失敗の多さである[11]。家族や友人を撮影したことのある人であれば誰もが身に覚えのある失敗だろう。『ウォールデン』では、映像に映し出されるメカスの友人だけではなく、ときおり近くにいる誰かにカメラを手渡してメカス自身がカメラに向かって笑いかける場面があるし、その撮影方法は、撮影対象を過不足なく再現ないし記録することを良しとする一般的な撮影の目的に照らせば、ほとんど失敗に類される露出不足やピンボケや手ぶれによって撮られている。『ウォールデン』の撮影方法をエランスの議論に引きつければ、『ウォールデン』はホーム・ムービーの美学を備えているといえる。

またメカスは自身の批評において、マリー・メンケンやスタン・ブラッケージに見られる焦点の合わないショットや画面のブレといった、劇映画を中心とする映像思想においては粗雑で拙いものとも言われ得るような視覚的表現をむしろ積極的なものとしてとらえている[12]。メカスによればこの新しい様式の表現だけが「真実や美しさを表現するための語彙や統語法を持っている」のであり「もし私たちが現代の映像詩を学ぶなら、私たちは間違え、ピントの合っていないショット、ブレたショット、不確かなステップ、ためらいがちな動き、露出過多や露出不足などを、新しい映画の語彙として、現代の人の心理的、視覚的な現実の一部として、発見することができる」[13]のである。つまりメカスにとって、ホーム・ムービー撮影における技術的な失敗こそが、映像独自の美しさを創出するために求められる詩的な要素となるのだ。

『ウォールデン』制作期、メカスは作品制作のためのまとまった時間を捻出することができないほど精力的に映画批評家として活動を行っていたが、その批評の中心に据えていたのは、前衛映画作家の擁護であった[14]。メカスは通常の映画の作法においては不適切あるいは失策と見なされるであろう彼らの表現に詩的な要素を見いだし、そして前衛映画作家を擁護するメカスの映像思想は、批評活動の合間に細々と撮られた断片的な映像実践である自身の制作に浸透していった。メカスは、ブラッケージやメンケンらの用いた露出、構図、焦点の揺らぎといった逸脱的な撮影手法を、自身の映像実践のうちに受け入れることを試みるようになる[15]。実際『ウォールデン』には、随所にメンケンやブラッケージの映像思想の参照とみられる映像が配置されている。例えば、リール１の終わり近くにあらわれる「マリー・メンケンのための花」というインタータイトルにつづいて、画面いっぱいに輪郭を伴わない色とりどりの花々が、流れるようなカメラの動きのなかで滲みながら咲きこぼれるように映しだされる映像は、メンケンの『庭の眺め』(*Glimpse of the Garden*, 1957)にみられる表現の引用であろう（図 1)。メカスが自身の作品に取り入れてまでメンケンに見出した価値とは、シトニーが「メンケンはたんに観察的な映画であることには興味がなく、むしろ自分自身のつたないやり方を手持ち撮影の手法で取り入れることを望んだ」[16]と述べたように、これまで正しいとされた方法に頼らない、質素で繊細な、いわば子どものように自由なメンケンの制作姿勢であっただろう。また『ウォールデン』リール４では、前衛映画作家のなかでもメカスが特別な評価を与え本質的な親近性を有していたと考えられるブラッケージの一家を訪問するエピソードに多くの時間が割かれており、

これは本編全体を通してもっとも大きな挿話となっている[17]。このエピソードで注目すべき点は、コロラドという大自然の山小屋で妻や動物たちと暮らすブラッケージの姿とともに、8 ミリカメラで撮影して遊ぶブラッケージ家の子どもたちの姿が映されていることである。8 ミリカメラで遊ぶ子どもの姿は、ブラッケージの創作の源にある自己を取り巻く環境を未分化なものとして受けとめる幼年期の身体的視覚性としての映像体験に重なり合う。

（図 1）

メカスはメンケンやブラッケージの、カメラを外的な事象や事物を正確に描写するための透明な仲介者とは見なさずにフィルムやカメラと独自の協働関係を取り結ぶあり方に魅せられ、彼らの作品にみられる撮影手法に新たな映像の可能性を見出していたと考えられる。彼らの子どものような奔放な撮影方法に触れたメカスは、彼らのために上映会を企画し、自身の批評で繰り返し取り上げ、さらには前衛作家らの「悪い」撮影方法を自身の映像作品においても実践した。

メカスは「音楽家が毎日の練習を欠かさないのと同じように」[18]毎日撮影を続け、その実践的練習の過程で前衛映画作家の「悪いテクニック」を擁護する自身の思想を自分自身の制作手法として体得していく。メカスがこの時期自分に課した、カメラをもって手を動かすことは、音楽家が日々のタスクとして引き受ける楽器練習のようであり、画家のスケッチやドローイングのようであり、あるいは作家が思考を書き留めるノートのようでもあっただろう。それは創作のための予備的な下絵であり、思考を駆動させるための基礎的な工程であり、あるいはある技巧の扱いを繰り返し練習し、その技巧の体得を目指すものであったはずだ。撮影行為の積み重ねは、撮る行為を制作者にとって最も日常的な営みであるように覚え込ませ、身体的な習慣

を生み、その身体に独特の癖を与え、思考のあり方に働きかける。ゆえに『ウォールデン』に特徴的に見られるシングルフレーム、多重露光、焦点の甘い像は、メカスが前衛映画作家らの視覚表現から刺激を受けながら繰り返した撮影行為を経て、身体化された映像思想の現れであると考えられる。

こうしてメカスは、家族や友人の結婚式、クリスマスパーティ、子どもの成長、旅行の思い出といったものを、前衛映画思想を擁護する映像論に基づいた「悪いテクニック」により撮影し、そしてまたその撮影方法はホーム・ムービーの「失敗の美学」に接続される。たとえば、メカスの弟のアドルファスの結婚式の場面では、祭壇の蝋燭の灯や、天井から吊るされたシャンデリアの明かりがレンズの絞り羽根の六角形を象った色彩に還元されるほどに焦点をぼかされて映る（図 2)。光量の少ない教会の建物の暗がりのなかで結婚式の参列者たちの姿ははっきりとは見えない（図 3)。カメラは指輪を交換する二人の手元をとらえきれずに司祭の後ろ姿に隠れて揺れている。ウエディングドレスの白色が、暗い画面のなかで発光するように揺らめく。家庭的な行事のクライマックスを、出来事の忠実な再現という意味においては撮り逃したこの映像は、ホーム・ムービーの失敗の美学に当てはまるものである。

（図 2）

(図 3)

(図 4)

（図 5）

また、メカスの友人であるバーバラが、娘のアレクサンドラの髪の毛を結う場面。外光との差分で逆光のなかシルエットとなって窓辺に立ち、窓外の道路をはさんで隙間なく建つビル群を眺めるバーバラと娘のイメージの上には、多重露光でアレクサンドラと弟ジョーダンの顔(図4)、続いてベランダの柵に巻きつき風に揺れる薄紫の朝顔の花が、重ね合わされる（図 5)。撮影済みのフィルムの上に誤って再露光してしまったかのようだ。二人のシルエットの背後で薄く像を結んでいた朝顔が、不意に濃くはっきりと映し出され前景に迫り出す。重なり合うふたつのイメージの一方を捉えようとすれば別の一方が背後に退き、次第にどちらが背景なのかの判別が意味をなさなくなる（図 6)。カメラに向かって笑いかけるアレクサンドラ、窓の木枠の感触を確かめるようになぞる幼いふっくらとした手、揺れる朝顔は、ぼやけながら重なって輪郭が滲む。鑑賞者はスクリーン上に去来するイメージを目にするが、しかしいったい何を見たのか、はっきりとした感覚を抱くことができない。映画が写真的な基盤の上に定義されるインデックスとして理解されるなら、この多重露光映像は、指示対象が統合されないために写真映像のインデックスとしての機能が薄弱である。しかしその一方でこれらの映像は、「真実や美しさを表現する」前衛映画作家の「新しい映画の語彙」という積極的な詩的な意味をもつものとして、メカスに見出されているのである。

こうして前衛映画作家の「悪いテクニック」とホーム・ムービーの「失敗の美学」を内包させてメカスが操る視覚表現は、映像のイメージが指示対象へと自動的に送り返されることを慎重に迂回させる。イメージは確かに私たちの目の前に広がっているのだけれど、そこに何を見たのか確信を持つことができず、身辺の出来事や友人との交流を撮るそれらの映像を、社会的に共有できる客観的事実としての情報価値を備えた記録として受けとめることを躊躇することになる。ここにおいて『ウォールデン』は、ホーム・ムービーにおける失敗の美学と重なり合いながら、前衛的な映像探求へと合流していく。メンケンやブラッケージの映像がそうであるように、『ウォールデン』において映像はつねにかたちを変化させ意味の連関から解放された多彩な光と運動としての非歴史的な時間が表現されるのであり、つまり『ウォールデン』をみる鑑賞者は、鑑賞者自身の身体で多彩な光と運動の現象の成立に、言いかえれば映像の現前に立ち会うのである。西嶋憲生がメカスの作品には幼年期の記憶が充満すると論じるように、こうした映像との関わり方は、鑑賞者の内部に、映像を表象コードとして読み外的事象を分節化し社会規範や道徳といった意味によって把握するようになる以前の身体的知覚として映像を受けとめる幼年期の身体経験としての知覚様式を喚起させるものであるだろう[19]。

（図 6）

3 映像の現前

3-1 探求的方法としてのシングルフレーム

実のところ『ウォールデン』は、「カシス」「サーカスのノート」といった、映像への問いを含んだ短編が有機的な挿話として作品内に組み込まれた長編作品として構成されている。「カシス」パートは、南仏の小さな港町カシスの灯台と防波堤のある入江にカメラを向け一定の時

間をかけて撮影したもの、「サーカスのノート」は多様な撮影手法を散りばめながらサーカスの曲芸を写したそれぞれ短編作品である。

まず「カシス」に目を向けてみよう。カメラは、ときおり海に向かってのパンをするが基本的には画面中央に灯台を映し続け、日の出から日没までの時間をシングルフレーム撮影[20]の技法を用いて、約 4 分間に短縮し記録している。「カシス」では、灯台の周囲の陽射、寄せては返す波、入江を出ていく、あるいは入ってくるヨット、灯台のもとを訪れるひとびとの移動、消えてまた灯る灯台の燈、明るい空色から深い藍色へと暮れゆく空の変化、といった事物の変移によって表される時間の推移がシングルフレーム撮影により切り刻まれ、圧縮されて表現されているのだが、その圧縮の度合には緩急の変化がみられる。港に出入りするヨットの移動速度は一定ではなく、灯台のふもとの人影が連続的に動いている場面ではひとの移動が急速である（図 7a, b）。海と空を含む画面全体の色調が明るい薄い空色から急に濃い青に切り替わる場面では、コマとコマとの間隙に、画面全体の色調を変化させるほどに太陽の位置が移動したこと、つまり昼間から夕刻へと時間の推移があったことが推測される（図 8a, b）。これらから、撮影されたコマとコマの時間的な間隔は一定ではなく、ばらつきがあるとわかる。「カシス」のシングルフレームは、一定の間隔を刻んでいるわけではなく、ときには 1 秒ごとに、ときには数分、あるいは数時間の間隔を空けて撮られている。メカスがこのような独自のシングルフレーム撮影を用いて取り組もうとしたことはなんだろうか。メカスが当時の撮影を思い返しながら語る次の言葉は、彼の手法を理解する助けとなるだろう。

> セントラルパークに、撮りたい木がありました。その木が本当に好きで、最初に撮影を始めた頃から撮り続けていました。でも、ビューワーで見ると、全然違うのです。ただ木が立っているだけで、つまらない。だからその木を少しずつ断片的に撮影し始めました。そのうちに、その中に風が見えるようになり、エネルギーが感じられるようになりました。そして、それは何か別のものになったのです。ああ、そっちの方がおもしろい！これが私の木です。それが私の好きな木です。自然主義的でつまらない木ではなく、私がその木を見ていたときに見えていたものでもないのです。撮っているものをなぜ見ているのか、なぜ撮っているのか、どう撮っているのかを突き詰めているのです。スタイルには、私が感じたことが反映されています。私は自分自身を理解しようとしています、私が何をするか。私は自分がやっていることに全く無知なのです[21]。

シトニーは、このメカスの実践には対象を観察し、断片化し、自分と対象との関係性を問い直すプロセスがあるのであり、ここにはフィルムに収められた素材をなんらかのかたちで自己の経験と一致させようとし、またなぜその対象に固執したのかを理解しようとする彼の努力が見てとれると説く[22]。観察・断片化・探究のプロセスとしてとらえられるこうしたメカスの実践をシングルフレーム撮影に照らして考察してみよう。

（図 7a）

（図 7b）

（図 8a）

（図 8b）

ある事象をカメラで撮影することが、本来確固としたかたちをもたない時間経験に造形的な制約を与えることであるとするなら、メカスがカシスの灯台に向かってカメラを回したときにカシスで過ぎた時間は、有限の映写時間をもつ物質的なフィルムのなかに有形化されたといえるだろう。実際カシスでの撮影行為を現実の時刻に照らして計測するなら、そこには日の出から日没までという半日の時間の経過があり、短編作品「カシス」はこの半日の時間経過を 4 分間に圧縮したかたちで有形化しているということができるだろう。それなのに「カシス」を観

る者は時間を早送りさせられているとは感じず、むしろ悠然と佇む時間が映されているように感じるのはなぜだろう。これは、日々の撮影行為という探求を経てシングルフレームや多重露光といった撮影方法を身につけたメカスにとって、映像が身体と環境の間を再構成するための媒質となったためではないか。つまりこの探求を経た映像は、出来事と身体的な経験とを隔てる障壁となる（「ビューワーでみると、全然違うのです」）のではなく、反対にそれらの仲立ちとなりフィルム素材と身体経験を一致させる。それゆえ、「カシス」における探究的方法としてのシングルフレームとは、たんに時空間を分断する方法にはならないのだ。むしろそれは、無数の断片化という仕方によって、映像において表出する出来事を、指示対象とそれらが間接的に示す慣習的な時間から非歴史的時間へと解放し、身体的な実感としての経験へと接続するための方法であると考えられる。

さらに「カシス」には、ジョエル・ショモレウィッツが「モネがフランスの田舎にある干し草の山を描いた一連の作品における光の研究を彷彿とさせる」[23]というように、ある風景にみられる光の変化の過渡的な状態とその光の多様さを、いかに映像で表現するかというメカスの研究であったという側面がある。フィルムによる動画撮影一般において、個々のコマは、シャッターが開いている間フィルムにあたっていた光の状態を、言いかえれば 1 コマの像を結ぶために費やされる時間を、フィルムに定着させる。「カシス」では、光の定着により一定のしかし均一ではない時間を落とし込んだ断続的なコマの束を次々と映写することで、上映される映像のなかに緩急の運動を発現させ、カシスの 1 日を実在の直線的な時間の推移の再現ではなく、その場所の光と時間を多層的に含んだひとつのイメージへとつなぐ。ゆえに「カシス」は、映像において光と時間はいかに相関して像を、そして運動を結ぶのかという研究であったとも思われるのである。

このように「カシス」が示す運動の起伏は、現実の時間に密着せず、そこには、実在の場所カシスの実在の時間とは異なる位相が見出されてゆく。メカスは、いわば手作りともいえる独自の方法で見出したシングルフレーム撮影の映像で、カシスという場所の光と動きを抽出することで、その場所で果てしなくつづくであろう時間の存在と、そのかたときをみているに過ぎないという異なる二つの実感を、鑑賞者にもたらす。これらの実感は、通常映像に付与された記号としての伝達意図を超えて、映像が鑑賞者に与える光と運動の作用によって得られるものである。「カシス」は、カメラを通常とは異なる方法で用いることで、映像が現実の再現であることに留まらずに映像それ自体として存在し価値を生み出すものであることを示している。

3-2 「サーカスのノート」がもたらす映画的運動の時間性

リール 2 に収められた短編「サーカスのノート」は、シングルフレーム撮影、短時間撮影、多重露光といった撮影手法を散りばめながら、サーカスの曲芸を映し出している。この短編でとりわけ際立つのは多重露光の技法である[24]。多重露光を用いることによって達成されるものとはなんだろうか。

メカスの用いた多重露光は、ボレックスのカメラの機構を利用して撮影時に 2 回目の露光を

行うものである。撮影時に多重露光を行う場合、ポストプロダクションで行われる多重露光とは異なり、恣意的な操作はほぼ不可能である。撮影時の多重露光では、制作者は第一露光の像がフィルム上にどのように写っているのかははっきりとはわからない状態で第二露光を行うので、第一と第二の二つの像を融合されて最終的に得られる像を正確に操作することができない。つまり撮影時の多重露光において撮影者は、カメラとフィルムの強いる制約に身を任せるしかない。このような撮影方法は撮影者と被写体の間にフィルムやカメラといった写真映像機材が介在していることを私たちに意識させるものであり、またこれにより得られた映像には撮影者が画像的な技巧を凝らしたという以外の意味作用が加わることになる。撮影時の多重露光が持ちうる作者による技巧以上の意味作用とは、カメラを透明な伝達媒体としてみなし目の前にある既知の事象を忠実に再現的に映そうとするのではなく、被写体と撮影者と写真映像機材との特殊な関わり合いを介して、映像においてはじめて見慣れない像に出会うという点である。こうしてメカスの多重露光は、撮影者と撮影対象である時空間の間に撮影機材を介入させ映像を主観性から遠ざけ、撮影時の時空間と撮影機材の間に生まれる偶発性に任せながら、カメラのフィルム搬送機構によって維持されるはずのフィルム記録の自動化された流動的な時間表象を分解し、多重化する。

では多重露光によって撮影者の技巧や意図から遠ざけられた映像は、鑑賞者に何をみせるのだろうか。メカスによれば「サーカスのノート」を観たブラッケージの子どもたちはこの映像をとても気に入り、彼らの住む街にこのサーカス団が巡業に来た際に喜んで出かけて行ったが、10 分後には「こんなのジョナスのサーカスじゃない！」と泣き出したという[25]。現実のサーカスの演目と「サーカスのノート」は全く別のものであり、子どもたちにとっては「サーカスのノート」の方こそが彼らの感覚に近しく、彼らを楽しませるものであったのだろう。つまり「サーカスのノート」にメカスが映すイメージは、子どもにとっては馴染みの光景なのであり、その意味で通常の歴史的時間ではないにせよ私たちが全く知らない未知のものではない。この時間性はいつも目に入っている、あるいは感じているはずなのに、時計の秒針とともに過ぎていく交換価値を持つ時間のなかでは把握できていない性質のものであり、映像の表現として提示されたときにはじめて感知されるものになる。「サーカスのノート」において鑑賞者がみるものは、副次的に表象された時空間ではなく、映像が計測可能な現実の時空間から切り離され、映像それ自体としての光・時間・運動を持つことを探求された結果、交換価値から独立して現れた映画的運動の時間性であろう[26]。

トム・ガニングは、論考「インデックスから離れて」において、写真が依拠するとされる「光の鋳型」に関するアンドレ・バザンの記述とコンピューターが生成する CGI は合致しないことを挙げつつ、バザンの映画的リアリズムはパースのインデックス性の議論のみによって硬直化されるべきものではないとし、改めて映画が自分の描き出す世界と結びついて作り上げる領域とは何なのかを問いながら、ジェルメーヌ・デュラックの「映画は運動と光の芸術である」という宣言に注目している[27]。そしてデュラックの言に導かれたガニングは、映画内に起こる運動のリズムによって映画観客の身体的で感情的な反応が形づくられることに目を向け、映画に

おける運動の分析はアクション映画だけではなく、多くの点でデュラックによる純粋映画の遺産を受け継ぎながら、物語的な展開の外にある映画的運動の可能性を探求したブラッケージら前衛映画作家の作品にまで向けられるべきであると論じている。本稿としては、ここでガニングがあげる映画的運動の可能性を探求した前衛映画作家のうちに、メカスの名を含めたいと思う。「サーカスのノート」にみられるような、撮影された対象物たちが光や運動という映像における根本要素へと解きほぐされてゆくメカスのイメージには、ガニングのいう映画的運動の可能性の探求との共通の思想が認められるからである。

ガニングはさらに、クリスチャン・メッツの初期の論考「映画における現実性について」を参照しながら、映画において私たちの見る運動は現実であり、運動の描写や表象なのではないとし、ここには映画のインデックス的性質に対してなされる、映像をその過去の指示対象に差し戻す機能とは正反対の方向、つまり「現在と現前の感覚に向かう」[28]方向があるという。「映画の観客は、かつて＝そこに＝あったものではなく、生きているそこに＝あるものを志向する」[29]。メカスの映像は、映像とは現前の欠けた副次的な補足物としての記号であるという定型化されたイメージの読み方へ向かおうとする鑑賞者に足留めを促し、イメージの現前という感覚をもたらす。その意味でメカスの映像は、メッツの論じる映画における「現前の感覚」に向かう方向と同一のものを備えているといえるだろう。

メカスはこうした映像への思索をもって日常にカメラを向けたのである。だから『ウォールデン』には、「生活を撮ること」と「映像について問うこと」の数えきれない往復運動がある。生活の部分をとらえた映像と思索としての映像とは、互いに密接に結びついて影響を及ぼし合っている。それゆえに『ウォールデン』においてメカスが映す日常の風景は、あらかじめ存在する外的対象物をその副次的再現として映像に置き換えたものであると素朴にとらえることが困難に感じられるのだ。メカスの映像実践には、映像は、いかにして透明かつ一義的に意味の特定が可能な媒体であることから離れ、それ自身として価値を帯びるのかという思索と、それでもなお映像が、私たちの生の一端を留めるものとして、私たちの経験とどのような関係を結びうるのかという問いとが、絡み合っている。

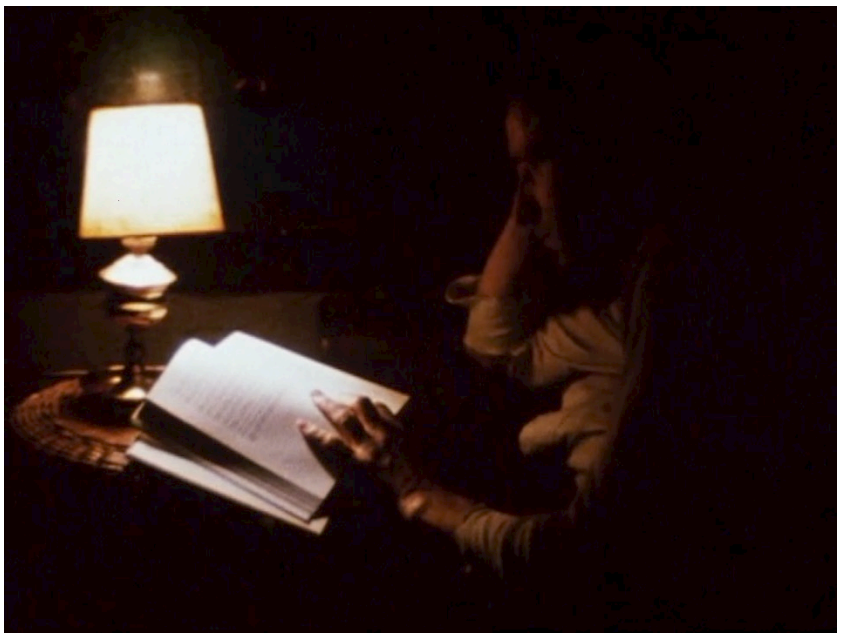
4 ソローの『ウォールデン』を越えて

前衛映画作家への敬愛や彼らの創作への参照、また自身の映像論ともいえる映像の探求実践を、日常生活の記録へと滲ませていく『ウォールデン』が、メカスの擁護した多くの前衛映画のなかにあってなお特異な点をもっていると感じられる理由は、実は、これまでに挙げた特徴のさらに外にある。『ウォールデン』の特筆すべきさらなる点、それは、生活の記録であり実践的な映像論である映像群の合間に、その切れ切れの映像を鑑賞している孤独な故郷喪失者としてのメカス自身のイメージを混ぜることで、作品内に二重のテクスト層が設定されているという点である。メカス自身の撮影するカメラでメカスの日常をとらえた『ウォールデン』は一見したところ、ソローの『ウォールデン』の一人称による独白文体を映像的に踏襲しているよう

であるが、その作品構造は、一人称的映像と三人称的映像によって二重化された枠組みがまだら状に混在している点において、ソローより複雑なのである[30]。

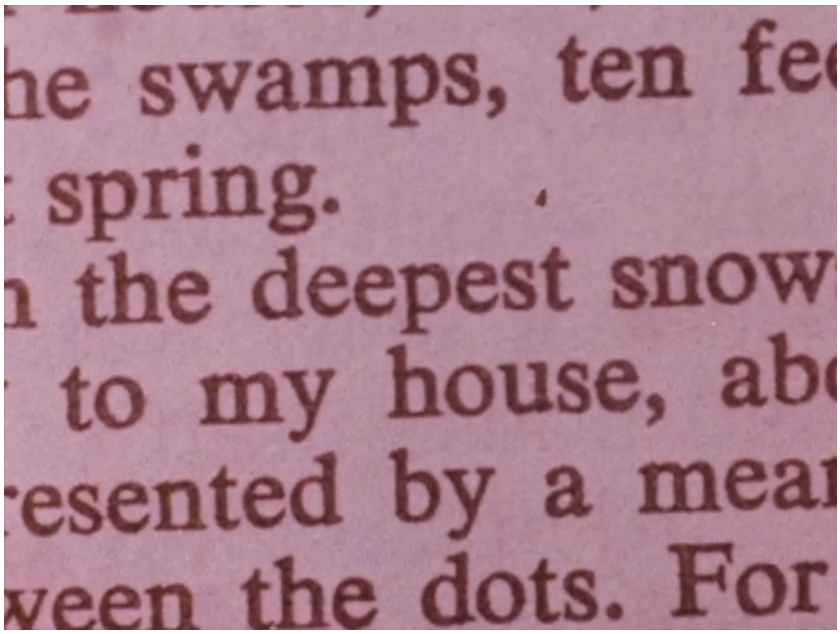
『ウォールデン』の撮影方法を人称的視点で改めてみてみよう。作品の大半を占めるメカスの手持ちカメラで撮られた映像は一人称的映像であると言えるだろう。しかし作中には時折、一人称的映像から逸脱する三人称的視点の映像があることに気づく。メカス自身を映しだす三人称的イメージはまず映画の冒頭で現れる。〈日記、ノート、スケッチ、ウォールデンとして(DIARIES notes and sketches as known as WALDEN)〉というタイトルが画面に現れた直後に、暗がりのなかのメカスの顔が画面いっぱいに映る（図 9)。彼の眼が前方から投げられた光を受けとめて光っていることから、対面にあるスクリーンに映し出された映像を眺めているようである。その数秒後にはモノクロ映像で、書斎のテーブルに腰かけてアコーデオンを弾いているメカスが映り、その少し後にはベッドで一人寝返りをうつメカスの姿がある。リール 4 の冒頭でも、ベッドサイドの読書灯のごく小さな光量の暖色照明に手元だけを照らされて読書をするメカスの姿が見える（図 10)。『ウォールデン』の多くのカットが家族や友人と過ごす時間をメカスの手持ちの一人称的カメラがとらえるのに比較して、これらのカットに共通するのは三脚に固定されたカメラがメカスだけを画面に映し出しているという点である。つまりここでは、メカスの独りで過ごす時間が三人称的視点のカメラにより意図的に演出されているのである。演出されたショットが挟まることで、作品内にはメカス自身によって撮影された映像素材と、それらの素材を眺めている孤独なメカスという二重の枠組みが生じてくる。

(図 9)



(図 10)

さらに、この二重の枠組みが作中においてまだらに配置されることで、事実上素材と素材でないもの、内と外の境界が消えてゆく。たとえば、作中にときおり現れるソローの本『ウォールデン』の頁上の活字を画面一杯に映すカット（図 11）は、夜半に一人読書をするメカスのカットだけでなく、ニューヨークの都市生活を撮ったこの映画のすべてのカットに結びつき、森の思想が消費主義的な都市の内部で細々と私的な営みを全うしようとするメカスを包む。また、映画冒頭および終盤で挿入されるインタータイトル〈私はホームを想った I THOUGHT OF HOME〉は、その直後に置かれたカット、太陽の反射を水面にきらつかせる湖でボートを漕ぐ人々、あるいはベランダに咲いた小さな花を愛おしみながら触る掌といった、生活のなかの美しく儚い瞬間を撮った場面に短絡され、そこには映っていない失われた故郷を思い起こすメカスの心情をあらわす。一人称と三人称の映像文体が同居し相互に力を及ぼしあっているメカスの『ウォールデン』の構造は、ソローにはない主客構造であろう。



（図 11）

さらに構造を複雑にしているのはメカスの声である。映画開始から 2 時間が経った頃、鑑賞者に向かって呼びかけるメカスの声が聴こえてくる。「親愛なる鑑賞者のみなさん」。家族や友人の集まる親密なホーム・ムービーの上映会場では、撮影者が映写機の横に立ち映写技師の役割を兼任しながら、撮影した映像にコメントを加えるものだが、本作に現れるメカスの声はおそらくこのホーム・ムービーの鑑賞スタイルに則っている。メカスの日記映画において視覚と聴覚の時間が隔てられていることによりそこに時間の厚みが生じる点はこれまでも指摘されてきたが、『ウォールデン』の語りもまた、フッテージの撮影時から時間的に隔てられた場所におかれるという視聴覚構造をとっている[31]。声は、映像を撮影した時空間から距離を取った別の

場所、実質的にはメカスがフィルムを編集する編集室に置かれ、まるで上映の場に鑑賞者と共にいるかのようにスクリーンの前に腰掛けて映画を眺める鑑賞者に呼びかけることで、鑑賞の時空間に接続される。さらにメカスの声は鑑賞者への呼びかけに徹するのではなく、自身の姿が映る映像を眺めながら「私は本当に外から持ってきた全てをゆっくりと失っていくのだろうか」と、内的独白を呟きはじめる。語りもまた、出来事を外的に語る声と内的独白との間をスライドしているのである。

以上に確認したようなメカスの『ウォールデン』における映像・発話上の主客の揺らぎを、たんなる構造上の綻びと判断すべきではないだろう。むしろ、内外の境界を揺るがせるように両者を混ぜ合わせていく作業を経ることで、映像において主観と客観が互いに複雑に結びつき共鳴する独自のスタイルを、メカスは試みたのだと考えるべきだろう。

5 おわりに

日記としての『ウォールデン』には、ひとびとや出来事が記録されている。たわいのない営みを映像として留めることはこの映画の主題のひとつである。その意味でこの映画は、写真映像がもつ記録特性を重んじており、メカスは表象コードに則った映像の表象機能を放棄しているわけではない。しかしその一方でこれまで本稿が確認したように、映画を光や運動のテクストとしてみるという映像の受けとめ方が、メカスの思想には同時にある。このメカスの映像実践は、彼らの実人生を扱ったものであり、その意味で、市民が各家庭における家族の営みを記録するために制作する家族アルバムやホーム・ムービーといったものと密接に関わりながら、しかしやはりたんに同一視することはできないし、またホーム・ムービーの親族関係の文脈を利用して前衛映画の共同体形成を歴史的に記述しようとしているのでもない。

映画を光や運動のテクストとして見るとき私たちがみるものは、オリジナルを副次的に図示するという映像の現実描写の表象機能に寄与することがない。スクリーンに投射される光と運動が、鑑賞者の知覚にそのままの現実性をもたらす。この現実性は表象の仕組みに覆いかぶさり、観客の思考や感情をうながす。映像は、文化的に付与された伝達意図を越えて、原事象の再現から完全に切り離されて固有のかたちや色彩をもち、またそのように用いるときにだけ感じられる特有の質を生み出す。対象の輪郭を消滅させ、社会的な意味を獲得することから脱した映像に満ちた『ウォールデン』を観る鑑賞者の内部には、映像が表象する事物の全体像を見出すこととは無縁の、身体が光や運動のテクストを受けとめる経験として映像をみることによって、子ども時代の知覚様式をかき立てられるのである。またメカスの『ウォールデン』はソローの独白文体を踏襲しているようでありながらそこから逸脱してゆく構造をもち、結果的にメカスがつくる枠組みの内と外にわたって、家庭的な日々を祝福するはずのホーム・ムービーのなかに故郷（ホーム）への痛みをはらんだ思いが共振する。『ウォールデン』以降においてもメカスは、喪失の捉え難さや主客の揺らぎといった問題を、映像表現の可能性として探求してつづけている。それらの探求については別稿にて、後の作品分析を通じてくわしく論じていき

たい。

参考文献

Chalfen, Richard. *Snapshot Versions of Life,* Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press. 1987.

Erens, Patricia. “The Galler Home Movies: A Case Study.” *Journal of Film and Video* 38, no. 3/4, 1986, pp. 15–24.

“February Schedule”, in *New York filmmakers' newsletter,* 1(4), 1968, p.17.

トム・ガニング「インデックスから離れて」『映像が動き出すとき　写真・映画・アニメーションのアルケオロジー』長谷正人訳、みすず書房、2021 年、145-179 頁。

一之瀬ちひろ「スタン・ブラッケージ『夜の予感』における揺動する映像　アメリカ実験映画の詩情」『Phantastopia』第 1 号、2022 年、115-135 頁、URL : https://phantastopia.com/1/the-shimmering-images-in-brakhages-anticipation-of-the-night/。（最終観覧 2022 年 11 月 20 日）

James, David E. “Film Diary/Diary Film: Practice and Product in Walden”” in *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992, pp. 145-179.

Lee, Ming-Yu. “Keeping Diary in Parentheses: The Absent Images and the Visible Voices in Jonas Mekas’s the Song of Avila”. *Journal of Literature and Art Studies* Vol,7 Issue 6, June 2017, pp. 694-704.

Mekas, Jonas. “The Diary Film” in *The Avant-garde film: a reader of theory and criticism*, ed. Sitney, P. Adams, New York: New York University Press.1978, pp.190-198.

Mekas, Jonas. “Notes on the New American Cinema”, in *Film Culture Reader*, ed. Adams P. Sitney, New York: Cooper Square Press, 2000. pp. 100-110.

Mekas, Jonas. *I Seem to Live: The New York Diaries 1950-1969 Vol. 1*. Leipzig Germany: Spector Books. 2019. p.563-569.

Mekas, Jonas. “Jonas Mekas at Massachusetts Institute of Technology”, in *Jonas Mekas: Interviews,* ed. Gregory R. Smulewicz-Zucker, Jackson: University Press of Mississippi. 2020. pp. 9-15.

Mekas, Jonas, J. Psibilskis L. & Biennale di Venezia. *Jonas Mekas: conversations letters notes misc. pieces etc.* Lithuanian Art Museum, 2005, p.54-89.

Mekas, Jonas and Smulewicz-Zucker, R. Gregory. *Movie journal: the rise of new American cinema, 1959-1971*, New York: Columbia University Press. 2016. ジョナス・メカス『メカスの映画日記　ニュー・アメリカン・シネマの起源　1959-1971』飯村昭子訳、フィルムアート社、1974 年。

クリスチャン・メッツ「映画における現実感について」『映画における意味作用に関する試論　映画記号学の基本問題』浅沼圭司訳、水声社、2005 年、21-39 頁。

New York filmmakers' newsletter, 1(5), 1968, p.6.

西嶋憲生『生まれつつある映像　実験映画の作家たち』文彩社、1991 年。

Ragona, Melissa. “Swing and Sway: Marie Menken’s Filmic Events” in *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks.* Durham: Duke University Press, 2007. pp. 20-44.

Ruoff, K. Jeffrey. “Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World”, in *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992, pp. 294-312.

Schlemowitz, Joel. *Experimental filmmaking and the motion picture camera: an introductory guide for artists and filmmakers*. New York: Routledge. 2019.

Searle, Adrian “Jonas Mekas: Scenes from an extraordinary life”, The *Guardian*, 10 December 2012. https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/10/video-art-andywarhol.（最終観覧日 2022 年 11 月 20 日）

Sitney, P. Adams. *Eyes upside down visionary filmmakers and the heritage of Emerson* (Oxford: Oxford University Press. 2008.

Swinson, James. “Jonas Mekas: Film-maker, archivist, activist and poet”, in *Moving Image Review & Art Journal*, 2(2), p.303.

Turim, Maureen. “Reminiscences, Subjectivities, and Truths” in *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992, pp. 193-212.

Vonderau, Patrick and Prelinger, Rick. “Vernacular Archiving: An Interview with Rick Prelinger.” In *Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. eds. Patric Vonderau and Vinzenz Hediger, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008, pp.

51-62.

Notes

1) 『日記、ノート、スケッチ』は、彼の全作品に付けられる予定だった名前だが、フィルムラボが作品を区別するのに混乱したため、メカスはこの方法を断念した。しかしこの名前はしばしば彼の映画作品全体を示すのに使われる。以上の事情を踏まえて本稿では、『ウォールデン――日記、ノート、スケッチ』を『ウォールデン』と呼ぶ。
2) Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life* (Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press. 1987). pp. 8-9.
3) メカス作品に著名人が映ることを強調するレヴューは多く存在するが以下はそのひとつである。Adrian Searle "Jonas Mekas: Scenes from an extraordinary life", The *Guardian*, 10 December 2012, https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/10/video-art-andywarhol.（最終観覧日 2022 年 11 月 20 日）またジェームズ・スインソンは、2012 年サーペンタイン・ギャラリーで開催されたメカスの展覧会のプレスレヴューの多くは、まるでそれがメカスの目的であったかのように、作品内に多くの著名人が記録されていることに焦点をあてたものばかりであったと述べる。James Swinson, "Jonas Mekas: Film-maker, archivist, activist and poet", in *Moving Image Review & Art Journal*, 2(2), p.303.
4) Jeffrey K. Ruoff "Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World", in *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. (Princeton, NJ: Princeton University Press,1992).
5) Patrick Vonderau and Rick Prelinger. "Vernacular Archiving: An Interview with Rick Prelinger." In *Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Patric Vonderau and Vinzenz Hediger, eds. (Amsterdam: Amsterdam University Press), pp. 51-62.
6) シトニーによれば、メカスは『ウォールデン』制作以前に、思春期の少女の目を通してニューヨークを表現するというアイデアをもっており、ティーンエイジャーの手紙や日記を研究し、友人や同僚の娘、プロデューサーのストーン夫妻のもとで働くベビーシッターなど、数人の女の子をセントラルパークでスクリーン・テストとして撮影しており、これらの映像が完成した『ウォールデン』に使われている。Adams. Sitney, *Eyes upside down visionary filmmakers and the heritage of Emerson*. (Oxford: Oxford University Press, 2008). p. 84.
7) メカスは、自身の主催する上映会フィルムメーカーズ・シネマテークで 1968 年 3 月 28 日および 30 日にブラッケージ作品と同時上映で、のちの『ウォールデン』と考えられる『ダイアリーズ *Diaries*』を上映している(*New York filmmakers' newsletter,* 1(5), 1968, p.6.) 。また 1968 年 7 月 2 日ニューヨーク市コミュニティ神学校、1969 年 12 月 14 日ミレニウム、1970 年 12 月 13 日マサチューセッツ工科大、1971 年 1 月 21 日フィンレー大学にて、それぞれ『ウォールデン』上映と上映後のディスカッションを行なっている(Jonas Mekas J. Psibilskis L. & Biennale di Venezia. *Jonas Mekas: conversations letters notes misc. pieces etc.* Lithuanian Art Museum, 2005, p.54-89.)。
8) Jonas Mekas. *I Seem to Live: The New York Diaries 1950-1969 Vol. 1*. Leipzig Germany: Spector Books. 2019. p.563-569.
9) *Ibid.,* p.566.
10) Jonas Mekas and Gregory R. Smulewicz-Zucker. Movie journal: the rise of new American cinema, 1959-1971(New York: Columbia University Press) p. 138. ジョナス・メカス『メカスの映画日記　ニュー・アメリカン・シネマの起源　1959-1971』飯村昭子訳、フィルムアート社、1974 年、125 頁。
11) Patricia Erens, "The Galler Home Movies: A Case Study." *Journal of Film and Video* 38, no. 3/4, 1986, pp. 15–24.
12) メカスは「私はガーディアンのシネマアートが新しい映像制作者の揺れるカメラワークや悪いテクニックを非難することについて、うんざりしている」と評し、映像作家たちが試みる逸脱的な撮影方法を擁護している。Jonas Mekas, "Notes on the New American Cinema", in *Film Culture Reader*, ed. P. Adams Sitney (New York: Cooper Square Press, 2000). p.105.
13) Mekas, *op. cit.,* p.105.
14) メカスは 1958 年より映画雑誌「フィルム・カルチャー」の編集長として映画雑誌を発行、頻繁に映画上映会を主催、更にヴィレッジ・ヴォイスにて映画批評「ムーヴィー・ジャーナル」を連載する映画批評家であった。映画雑誌、上映会、批評といった映画にたずさわる一連のメカスの活動は、メカス自身の映画制作より先行し、優先されていたことをメカス自身が語っている。Jonas Mekas, "The Diary Film" in *The Avant-garde film: a reader of theory and*

criticism, ed. Sitney, P. Adams (New York: New York University Press.1978) pp. 190-198.

15) こうしたメカスの試みを評してメリッサ・ラゴナは、メカスは作品のなかで自身の愛した作家たちの表現を祝福している、と述べている。Melissa Ragona, “Swing and Sway: Marie Menken’s Filmic Events” in *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks.* (Durham: Duke University Press, 2007) p. 23.

16) Adams Sitney, *Visionary film: the American avant-garde 1943-2000.* (Oxford: Oxford University Press, 2009). p.160.

17) メカスによるブラッケージ作品への評価に対する詳しい分析は以下を参照。一之瀬ちひろ「スタン・ブラッケージ『夜の予感』における揺動する映像　アメリカ実験映画の詩情」Phantastopia 1, 2022, pp.115-135.

18) Jonas Mekas, “at the Community Seminar, New York City, June 2, 1968” in *Conversations, Letters, Notes, Misc, Pieces etc.* (Vilnius: Lithuanian Art Museum, 2005) p. 56.

19) 西嶋は、フロイトの幼児記憶の議論を参照しながら映画体験における本質的な幼年性を指摘し、映画という体験の原体験が幼児期の無邪気で全身的な感情体験にあるのではないかと論じている。（西嶋憲生「フィルムの感情」『生まれつつある映像　実験映画の作家たち』文彩社、1991 年、20-37 頁。）加えてメカスは 1968 年 2 月 2、3 日のフィルムメーカーズ・シネマテークにて子どもたちが制作した映画の上映会を催しており、メカスがこどもの知覚様式と映像の関係に興味を抱いていたことが推測される。(“February Schedule”, in *New York filmmakers' newsletter,* 1(4), 1968, p.17.)

20) シングルフレーム撮影は、一定の時間間隔をあけて一コマずつシャッターを切るという撮影手法である。映画は一般的には、1 秒間 16 コマ(16fsp)、あるいは 1 秒間 24 コマ(24fsp)の速度で連続的に撮影されたコマの連なるフィルムを映写機で投影し、そこに一連の運動を映し出すという構造をもち、24fsp で撮影したフィルムを 24fsp の上映速度の映写機で上映すれば、現実の時間の流れに対応した時間が映像において再現される。したがってシングルフレーム撮影したフィルムを通常の上映速度で上映すると、映像において時間は、現実の時間の流れが切り刻まれたかたちで、現実の時間の流れよりも高速に進む。

21) Jonas Mekas, untitled lecture, John Secret Young Lecture, Princeton University, February 18, 2004. *Eyes upside down visionary filmmakers and the heritage of Emerson* (Oxford: Oxford University Press. 2008).

22) Sitney, *op. cit.,* p. 92.

23) Joel Schlemowitz, Experimental filmmaking and the motion picture camera: an introductory guide for artists and filmmakers. (New York: Routledge. 2019) p. 11.

24) 多重露光は、一度露光したフィルムに再度露光をかけることで 1 コマに 2 枚以上の画像を融合させる手法で、ポストプロダクションにおいてなされるものと、撮影時になされるものがある。メカスが愛用したボレックスは、フィルムをボディから外さずに撮影時に多重露光を行うことが可能であった。一方、ポストプロダクションで行われる多重露光（多重焼き付け）は、テイクの選択、画像の同期、相対的な露出の調整、撮影時の操作では不可能なモノクロとカラー、ネガとポジ、同じ映像の重ね合わせなどの組み合わせが可能である。

25) Jonas Mekas, “Jonas Mekas at Massachusetts Institute of Technology”, in *Jonas Mekas: Interviews,* ed. Gregory R. Smulewicz-Zucker. (Jackson: University Press of Mississippi. 2020), p. 13.

26) メカスはアンディ・ウォーホルのロングテイク撮影による 8 時間の長編映画『エンパイア』(64）の撮影を担当している。『ウォールデン』には、『エンパイア』撮影の経験を通してメカスが直面したであろう、映画において時間をいかにとらえるかという問題意識が、形を変えて引き継がれているのだろう。

27) トム・ガニング「インデックスから離れて」『映像が動き出すとき　写真・映画・アニメーションのアルケオロジー』長谷正人訳、みすず書房、2021 年、157 頁。

28) 同上、170 頁。

29) クリスチャン・メッツ「映画における現実感について」『映画における意味作用に関する試論　映画記号学の基本問題』浅沼圭司訳、水声社、2005 年、25 頁。

30) デイヴィッド・E・ジェームズはソローの『ウォールデン』とメカスの『ウォールデン』を比較し、両者の類似点を自伝という文学形式の持つ主観性に見出している。David E. James, “Film Diary/Diary Film: Practice and Product in Walden” in *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992, pp. 145-179.

31) メカス作品の視聴覚関係がもたらす効果に言及した論文で主なものは以下。Maureen Turim “Reminiscences,

Subjectivities, and Truths" in *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. (Princeton, NJ : Princeton University Press,1992) pp. 193-212. Ming-Yu Lee, Keeping Diary in Parentheses: The Absent Images and the Visible Voices in Jonas Mekas's the Song of Avila. *Journal of Literature and Art Studie*s Vol,7 Issue 6 June 2017. pp. 694-704.

The Text of Light and Movement

Layered “Home” in Jonas Mekas' Walden

ICHINOSE Chihiro

Walden: Diaries, Notes, and Sketches (1969) is a 16mm film consisting of six reels capturing the artist's everyday life. Shot between 1964 and 1968, it is the first of Jonas Mekas' "diary film" works.

Walden includes many of the celebrations and intimate events typical of home movies, such as weddings of families and friends, the growth of children and leisure time. Indeed, in *Walden*, Mekas declares that his films are home movies. Even though Jeffrey K. Ruoff points out that Mekas' works are filled with key figures from the New York art world, *Walden* is clearly not to attempt to use the context of home movie kinship to describe historically the communal formation of avant-garde cinema.

As a critic, Mekas appreciated the "bad technique" and "poor method" of avant-garde filmmakers as positive strategies. And as a filmmaker, he put those methods into practice in his own films. In this film, Mekas employs his own filming techniques, such as single frame and multiple exposure. Mekas also uses these techniques to evoke the time of a child and the time of idleness. The images are expressed as a variety of light and movement that breaks free from the linkage of meanings.

Viewers of Mekas' work encounter the formation of various phenomena of light and movement with their own bodies. This way of interacting with the images evokes in the viewer something that predates the socialized understanding of images, namely, the perceptual style of childhood in which images are received purely as bodily perceptions.

When films are viewed as texts of light and motion, they bring their own reality to the viewer's perception. This reality overshadows the system of representation and stimulates the viewer's thoughts and emotions. The images have their own form and color, and they produce a particular quality that can be felt only when used in this way. The images—which do not acquire social meaning—stir up certain emotions that lead back to childhood. Thus, the viewer of *Walden* is inspired by a nostalgia for home as a particularly personal concept.

PHANTASTOPIA

論文

1960 年代の韓国映画における巫俗の再現

『高麗葬』、『金薬局の娘たち』、『浜辺の村』を中心に

韓瑩

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
71-87 ページ
ISSN 2436-6692

1960 年代の韓国映画における巫俗の再現

『高麗葬』、『金薬局の娘たち』、『浜辺の村』を中心に

韓瑩

はじめに

本稿は『高麗葬』（1963 年）、『金薬局の娘たち』（1963 年）、『浜辺の村』（1965 年）を取り上げて、映像分析を行うことで、1960 年代の韓国映画を代表する監督たちが巫俗（ムーソク）に関心を持った理由と、巫俗の再現の特徴を考察するものである。

巫俗は、朝鮮のシャーマニズムであり、先史時代から現代に至るまで一貫して存在する土着の信仰である。韓国社会において、植民地時代から 1950 年代まで巫俗を迷信として糾弾する視点が圧倒的に優勢であったが、1960 年代以降には、韓国の文化政策の影響によって巫俗を文化として見る肯定的な視点が台頭した（新里、2017、pp. 98-99）。しかし、同じ時期の韓国映画、とりわけ 1960 年代の韓国映画における巫俗の再現は、新里が述べるやや図式的な傾向とは対照的に、より複雑な様相を呈している。

巫俗は植民地時代から現在に至るまで韓国映画において重要なテーマとなっている。製作本数からみると、1950 年代までには巫俗に関する映画はわずか 3 本だったが、1960 年代には 12 本、1970 年代には 13 本、1980 年代には 14 本、1990 年代には 13 本、2000 年から 2017 年までには 46 本が製作されるようになった（パク、2012、p. 187、キム・ジュユン、2018、pp. 11-14）。しかし、これまでの研究では 1970 年代以降の映画が注目されてきた一方で、それ以前の映画における巫俗を取り上げる研究はわずかである。というのも、巫俗をテーマにした韓国映画は、1970 年代から国際映画祭での受賞のために、世界中の注目を集めるようになったからである。しかし、実際には、1960 年代にも巫俗を扱う数本の映画がアジア映画祭 [1]に出品され、賞を受けていた。例えば、『金薬局の娘たち』は 1964 年の 11 回で悲劇賞、『米』は 1965 年の 12 回で監督賞、『浜辺の村』は 1966 年の 13 回で撮影賞を受賞している。

また、多くの先行研究には、それらの巫俗を野蛮や迷信として捉え、前近代対近代という二項対立の中に位置付けようとする傾向が見られる（パク 2012、イ 2008、ソ 2013 等）。無論、それは 1960 年代から展開された急速な近代化に深く関係しているのだが、映像分析がほとんど欠落しているため、その結論はやや社会反映論的であり、検討する余地を残していると思われる。ポール・ウィルメンは韓国映画を考察する際に、リアリズムと主体性に重点を置いた西洋の映画理論が韓国映画、とりわけ巫俗をテーマにした映画には当てはまらないことを主張している。なぜなら、韓国映画では、聖と俗、現実と超自然の境界が、西洋映画とは異なる形で表現されるからである(Willemen, 2002, p. 172)。ウィルメンによれば、巫俗という非合理主義は永遠に到達できない、言葉にできない啓蒙の中核を有しており、神聖な部分と恐ろしい部分を、あたかも現実であると同時に不条理であるかのように、笑いと皮肉を混ぜ合わせることで非常

に曖昧に表現している(Willemen, 2002, p. 172)。それ故、韓国映画における巫俗のイメージは、単なる近代的価値の対蹠点ではなく、曖昧さや多義性を含むことがある。

本稿では 1960 年代に製作された 12 本の巫俗に関する映画の中でも、とりわけ『高麗葬』、『金薬局の娘たち』、『浜辺の村』を取り上げるが、その理由は以下の二つである。一つには、この 3 作品の監督、すなわち金綺泳（キム・ギヨン）、兪賢穆（ユ・ヒョンモク）、金洙容（キム・スヨン）は韓国映画史で欠かすことのできない映画監督であり、作品の中で独自の作家性を発揮してきた映画作家であることによる。もう一つには、3 作品がともにアジア映画祭に出品されたことである。具体的には、『金薬局の娘たち』と『浜辺の村』は賞を獲得し、『高麗葬』は第十回では受賞を逃したが、最高賞を取る可能性が高いと韓国映画界から期待されたのである（映画世界、p. 43）。このように、1960 年代の韓国映画の代表作だと言えるこの 3 作品を考察することによって、1960 年代の韓国映画において巫俗がどのように再現されているかが窺えるだろう。なお、本稿では、映画における巫俗の再現をより詳細に検討するために、巫儀から、巫堂（巫女）、信者の振る舞いまで、巫俗に関連する要素を併せて論じることにする。

1．民族誌的な「自己展示」――『高麗葬』からみる巫俗の追放

『高麗葬』は、金綺泳が 6 年ぶりに初めて時代劇の製作に挑戦した作品である。本作は、高麗時代（918 年-1392 年）の山間にある寒村を舞台に、前近代的な社会で働けなくなった 70 歳の老人を山に捨てる風習、いわゆる「高麗葬」[2)]を再現するものである。

分析に入る前に、『高麗葬』が木下恵介の『楢山節考』（1958 年）のリメイクだと考えられることを述べておきたい。というのも、棄老伝説を扱う点、人工のセットで撮影を行った点、さらに息子が母親を背板に乗せた山参りの往復のシークエンス、白骨が山頂に敷き詰められたシーンなどを比較すると、二つの作品の類似性が偶然の一致によって生じたとは言いにくいからである。金綺泳は、日本と関わりが深い人だった。青少年時代に日本語を勉強し、1940 年に大学入試に失敗した後、日本へ旅立ち、京都で三年間の浪人生活を送った。彼にとって、日本は慣れ親しんだ場所であり、「懐かしい郷愁」と「優越的文化」を有する場所であった（ユ、2006、p. 83）。戦後、彼は密輸品として韓国に入ってきた日本の雑誌とシナリオを通じて日本映画を理解しようと努力した。また、アジア映画祭における日韓映画の活発な交流を背景として、彼は韓国初の日本ロケ撮影の機会を得て、1961 年に戦争映画『玄界灘は知っている』（1961 年）を撮るために名古屋と知多半島に四十日滞在したことがあった。さらに、日本映画が上映禁止となったにもかかわらず、韓国映画人たちは密輸された脚本、書籍、雑誌を通じて日本映画を窺い知ることができたことを考慮すると、金綺泳は少なくとも『楢山節考』の原作やシナリオを見ていた可能性が高い。

とはいえ、『高麗葬』は、単なる『楢山節考』の韓国版ではない。二つの作品の間には三つの大きな違いがある。第一に、棄老伝説の扱い方の違いである。木下の『楢山節考』は、戦後の秩序回復と経済成長、貧困問題などを通じてそれらを克服できるものとして共同体精神を扱っ

ており、孝を共同体の集団的論理の下位概念として捉えている。それに対して、『高麗葬』は、共同体を地域社会にとっての脅威または克服すべき対象として描写されており、その中で共同体の集団的論理を抑圧する秩序が存在することを強調している（イ、2008、pp. 295-296）。第二に、物語の構造の違いである。『楢山節考』が棄老伝説を中心に表すもので、宗教に近い母親の自己犠牲を主題にした物語だとすれば、『高麗葬』は残酷な運命の呪縛に苦しめられるヒーローのクリョンによる村の二つの権力集団、すなわち巫堂と十人兄弟に対する復讐劇である。第三に、民間信仰の扱い方の違いである。『楢山節考』は村人が山の神を敬う素朴な山岳信仰を扱っているのに対し、『高麗葬』は高麗葬説話にない山の神と人間との間を仲立ちする巫堂を追加し、村を支配する地位に立たせるのである。

さらに興味深いのは、巫堂が『高麗葬』の物語の展開でかなりの比重を占めるにもかかわらず、巫儀から、巫歌、巫具、祭場に至るまでの巫俗の要素に関する過剰に豊富な細部を一つ一つ描き出していることである。ここで、Chow Rey の張芸謀の『菊豆』（1990 年）に関する議論が想起される。Chow は、『菊豆』における民族誌的な「自己展示」を「東洋人の東洋趣味（オリエンタルズ　オリエンタリズム）」と呼び、それが西洋の眼差しに対抗する「戦術の顕示」であると論じている（Chow、1999、p. 257）。無論、『高麗葬』が西洋の眼差しを意識して製作されたものであるわけではない。しかし、当時韓国映画界が海外市場の進出を積極的に開拓し、とりわけアジア映画祭を利用して韓国映画の優位性を持たせる熱望を有していたこと、さらにこの映画祭は当時アジア映画産業の先頭に立つ日本によって設立され、リードされていたという背景を念頭におけば、『高麗葬』における巫俗の自己展示を再び吟味する必要があるだろう。以下では、巫儀にまつわる三つのシークエンスを取り上げ、民族誌的な収集・再現の作業であるような巫俗の表象からどのような意味合いを読み取れるのかを分析していきたい。

映画は人口問題を取り上げるテレビ番組の収録から始まる。そこでは司会者が専門家との質疑応答の中で高麗葬の風習に言及する。司会者が高麗葬を復活しようと発言したことに対して、観客のなかの一人の老婆が異議を唱え、自分の手相が百歳まで元気に生きることを予言していると述べる。かくして、高麗葬は人口問題の解決策となり得る他方で、廃止すべき風習として扱われることがこのオープニングから窺える。ここまで巫俗の表象はまだ登場しておらず、また高麗葬も必ずしも巫俗に関係していない。しかし、巫俗の表象が直接的に登場する以前に、この映画において前近代対近代という二項対立の問題が提起されているのである。

老婆の話が終わると、映画は高麗時代に入る。クレジットタイトルが山の背景に流れるとともに、杖鼓、太鼓と銅鑼の演奏が聞こえてくる。先に流れる音声が観客を巫儀に没入させ、目に映る『起源経』という原始仏典の文字が前近代的な雰囲気を漂わせている。次のシーンでは、カメラが杖鼓、太鼓と銅鑼を順次にクローズアップし、そして踊っている巫堂の足から頭へ移動する。続きのミディアムショットでは巫堂が左手に鈴を、右手に扇子を持っている姿と扇子からゆっくりと顔を出す動作が映し出される。巫堂が巫歌を唱え始めると、ミディアムショットからロングショットに切り替わる。この巫歌からこの巫儀は彼女の降神巫[3)]としての巫神祭であることがよくわかる。細部から全体像を提示するカメラワークからわかるように、この巫

儀を観客に見せる意図は自明であろう。さらにこのことは、この後巫堂と彼女の元夫（クリョンの継父）との会話のショット（図 1）からも窺える。巫儀が進行している間、元夫の嫁入り行列が近づいてくる。すると、巫堂が画面の奥深くにある枯木へ行き、元夫に向かって神樹の存在を説明する。神樹は、巫堂のセリフの通り、神の化身であり、村を見守るものである [4]。また、後述するように、神樹は物語の展開において重要な役割を果たす。元夫が彼女の話を無視すると、彼女は元夫の再婚が必ず失敗すると予言する。ここで画面上により高く位置している巫堂は、自分が家庭関係から脱出し、男を凌駕するようになったことを強調する。この時点ではまだ、巫堂は霊験を現わしていないものの、すでに強烈な存在感を誇示していると言える。

（図 1）キム・ヨンジン、2019『高麗葬』 ブルーレイ 小冊子、韓国映像資料院。

二つ目の巫儀では、巫堂が「見せる」行為を繰り返し、あたかも誰かを誘惑しているように見える。この巫儀が執り行われた背景は次のようなものであった。クリョンが十人兄弟の放った毒蛇に噛まれた後、クリョンの母が巫堂に息子の命を救おうと願い、巫堂がクリョンの亡霊を死から防ぐためにこの巫儀を行ったのである。つまりこの巫儀は、いわゆる家祭 [5] なのである。巫堂は、楽工の伴奏に合わせて、火食い術、鬼に供物を供える儀礼、裂布 [6] の行事を次々と披露する。ここで注目すべきは、彼女を覗き見する十人兄弟の視点から撮る巫堂の姿が、本来は「見られる対象」であるはずなのに、逆に「見せる主体」として描き出されることである。言い換えれば、十人兄弟が見る行為は、巫堂による意識的な視線の操作の結果にすぎず、彼らは受動的な立場に置かれてしまうのである。しばしばクローズアップで切り取られた彼女のひくひく痙攣する顔が十人兄弟を魅了しつつ、恐怖を与える。なぜ巫堂が恐怖を与えるかと言うと、彼女は十人兄弟が最終的にクリョンに殺されると予言しているからである。この視覚の戯れでは、彼女は、悪である十人兄弟を牽制し、ついに村を支配する地位にまで昇っていくのである。

巫堂の権威を示すのは、映画中盤にある三つ目の巫儀のシークエンスで、5 分ほどのシーンである。この巫儀は、憑依儀礼であり、長年にわたる干魃を乗り越えるために行われる雨乞いである。ここで行われる自我展示の主体は、巫堂だというよりも、むしろ巫堂の体に憑依した神なのである。巫堂は、神を自分に憑依させるために、その場で少女の舌に石の針を刺し、生

け贄として神に捧げる。実際のところ、巫俗に関する研究や資料において人間を生け贄にすることに関する記載はなく、一般的には牛や豚などの生け贄や酒、果物、魚、肉などを供える場合が多い（金泰坤、1981、p. 414）。このような戯画化によって、巫俗＝野蛮という図式が容易に成り立ってしまうだろう。さらに、巫堂がクリョンの母が山に行かなければ雨が降らないと言うと、クリョンの母はうれしそうに笑い、思わず巫楽に合わせて踊ってしまう。すると、村の人々が催眠術にかかったように、一緒に踊り始め、単なる観客から参加者へ変わってしまい、神壇の熱狂はクライマックスに達する。ここですでに成立していた巫俗＝野蛮という図式の下で、参加者の熱狂＝盲目的な愚行という結論が導き出されるのは当然なことだろう。

巫堂の言葉に怒りを感じ、踊っている母を止めようとするクリョンが、憑依儀礼の撹乱者であることは言うまでもない。ここまで自己完結してきた巫俗の世界が崩壊し始める。この後の展開からわかるように、クリョンは巫堂と十人兄弟を一斉に殺し、村を解放する革命者となっていく。その意味で『高麗葬』が提供している巫俗の民族誌は、年代順的で直線的な歴史の民族誌であるばかりではなく、男性英雄神話であると言えるだろう。とりわけクリョンが神聖視されていた枯れ木を切ってしまい、その木の下敷きになって巫堂も死ぬというシーンは英雄が誕生する瞬間として表されている。さらに、この瞬間にデウス・エクス・マキナのように降ってきた大雨が、村の人々を救うというシーンも、男性英雄神話を演出していると言えるだろう。

しかしながら、ここで逆説となるのは、クリョンが十人兄弟に復讐を成し遂げたのは、まさしく巫堂の予言が当たったこと、つまり巫俗の真理性を証明したことである。言い換えると、巫堂なしには、この「革命」は成功しえないのである。このことは、彼が「革命」を遂げた後には茫然しか抱えていないことからも窺える。ラストシーンでクリョンが子供に「私たちはどうやって生きていくのか」と聞かれると、彼の答えは以下のようになる。「種をまこう。教えてくれる人さえいれば何とか植えるし、それで食べていける。」この曖昧な答えが示唆するのは、クリョンが前近代社会の生産関係を覆すのではなく、むしろ相変わらず誰かに救われなければならないということである。無論、急速な近代化が進んでいるスクリーン外の韓国社会の状況を突き合わせると、ここでの「誰か」は近代化と容易に結びつけられるのだが、スクリーン上の世界では近代の表象が欠落しており、冒頭に現れた現在の時間、引いて言えば近代的な時間が映画の中で戻ってこない。言い換えると、前近代的なものとしての巫俗は、近代化を妨げるものに還元することができなくなってしまうのである。だとすれば、クリョンが起こす革命は、巫俗を消滅するというより、むしろ巫俗という前近代の亡霊を追放するものだと言えるだろう。

「東洋人の東洋趣味」という観点から論じると、『高麗葬』におけるごく自覚的な巫俗の「自己展示」、いわば韓国人の韓国趣味は、「プリミティヴへの情熱」という「文化が危機に際したおりに出現する同時進行的で同時代的な表象構造の謂い」（Chow、1999、p. 73）でありながら、それが見せてくれるのは『楢山節考』のような神聖な美しい原始世界ではなく、また『菊豆』のような封建制に抑圧された女性身体の傷痕が提示する古い国でもない。『高麗葬』が視線の操作や民族誌的な細部の描写を通じて提供した巫俗のイメージは、前近代的なかつ非科学的な巫俗を廃止すべきだという韓国社会の言説と、新興国家として「古い韓国」と決別しようとする

決意とともに、その迷いや逡巡を示しているのである。

2．フレームの多層化――『金薬局の娘たち』における巫俗と近代の混在

ここまで論じたように、『高麗葬』における巫俗の再現は、民族文化と伝統をめぐる韓国社会が直面する近代化問題を媒介し、前景化する民族誌的な映像を提供していると言えるが、更に金綺泳のように巫俗を通じて社会問題に目を向ける同時代の監督がもう一人いる。兪賢穆である。李英一によれば、金綺泳が現実を現実そのものとしてテーマにしたとしたら、兪賢穆映画は、現実に直面する人間の内面的葛藤、絶望と救済の深刻さを描くものだった。言い換えると、金綺泳の場合は、社会の問題であり、兪賢穆の場合は人間の問題である（李英一、1963、p. 58）。

『金薬局の娘たち』[7]は、慶尚南道海辺の小さな町統営を舞台に、李氏朝鮮末期から 1930 年代に至る近代の激動期に翻弄された金薬局一家の没落を描く。映画は原作を大幅に縮約し、原作での五人姉妹が四人姉妹になり、結末も異なっている。本作が中心的に扱っているのは、人間が巫俗的な運命論という不条理の中でいかに生きていくのかということである。とりわけ注目すべきは、巫俗の表象が映画内でフレームインフレームの構図の中で描き出される点である。以下では、多層化したフレームの中で捉えられる巫俗の表象をつぶさに分析していこう。

固定撮影によるショットの組み合わせで巫儀を再現する『高麗葬』とは異なり、本作では移動撮影を行い、シネマスコープの画面をより有効に活用している。映画の前半で現れる巫俗の要素は、「砒霜食べて死んだ亡霊がついて家が滅びる」という繰り返し述べられるセリフだけであるが、中盤になってから視覚的な表現が登場する。まずは機械船の初出航の無事を祈るために行われる告祀である。その機械船は、金薬局が漁場の経営困難を打開するために、多額の金を借りて買ったものである。フレームの中の前景で巫具を振り回す男巫の姿は告祀が行われることを提示する。ここでは男巫の体が画面の大半を占めており、後ろの供物を遮っている。男巫が祭壇の後ろに向かって歩くと、供物が誰かに盗まれたことに気づいた一人の船員の様子が見えてくる。ズームインするカメラは、基斗が船員に男巫にばれないように注意する瞬間で止まってしまう。最後の画面では、船首像が画面を左右の二つのフレームに分割し、男巫は左側、基斗と船員は右側のフレームに位置する。こうして、男巫の厳かな表情と基斗と船員の慌てふためいた様子が一つの画面で収められる。わずか 10 秒余りのワンカットで緊張感が走っている。後の流れが示すように、巫俗において供物が盗まれることは凶事が必ず起こることを意味するのである。結局海難事故が起こってしまい、それが金薬局一家崩壊の導火線となる。興味深いのは、近代が到来することを象徴する機械船と前近代の遺物である巫俗との間の緊張関係である。つまり、巫俗儀礼の禁忌を犯すことこそが海難を招くのである。言ってしまえば、近代化が金薬局一家を巫俗的な運命論から救うことができないことを暗示しているのではないかと思えてならない。兪賢穆が激動の近代世界への新たな視線で捉えたのは、まさしく信仰の危機である。ここで示されているのは、巫俗という韓国人の最も原初的な心理構造が近代化の中でいかに他者になることを強いられたか、またいかに崩壊するか、ということである。

こうした近代と伝統との間の亀裂は、母ハンシル宅と巫堂とのシークエンスにおいてより明確に表現される。ハンシル宅が三女容蘭の家で娘の主人の暴行を目撃して帰宅する途中、怒りのあまりいきなり神の化身である枯木を呪うミザンセーヌから見てみよう（映画の 1:17:19 から 1:19:30 まで)。木の枝と幹が画面を分割し、ハンシル宅の狂っている様子が左側の入れ子構造になったフレームに位置している。そこでカメラが左から右へ水平に移動し、ハンシル宅が今度は右側の枯木によるフレームに収められる。彼女は枯木から木神の札を取り出しながら、神を罵倒し続ける。続くパンフォーカスのショットにおいてハンシル宅がようやくフレームから脱出し、画面の前景にむかって来る。しかし、次の瞬間には彼女がすぐ振り返って枯木に戻り、神に膝をついて許しを請う。続くショットで彼女がまた枯木のフレームに収められる。このシーンにおいて彼女は分裂した窮屈な空間の境界線を一度も越えることができず、木の枝と幹が引く格子状の線に包囲された状態に置かれている。フレームの多層化の反復による精巧なカメラワークは、ハンシル宅が逃げようとしても宿命論から逃れることできないことを暗示する。

このようなフレームの多層化は、カメラの動きだけでなく、ストーリーの面にも巧みに使われる。非理性的な巫俗の世界を同じ非理性的な狂気と悪夢に紐づけようとする。続くシークエンスでは巫堂がハンシル宅の家に雑鬼が多いため、巫儀で鬼を追い払わないと死ぬまでだとハンシル宅の運命を占う（映画の 1:19:31 から 1:23:32 まで)。占いの場面でハンシル宅による帽子、銅鑼、鈴、巫壇の上の人形の骨組みのホスアビ（かかし）を見る主観ショットを提示し、観客のハンシル宅の視点への同一化を保証する。それにより、その後の巫儀が観客にとって単なる宗教的な儀礼ではなく、あたかも催眠術のように変わってしまう。銅鑼を打つ画面と音がわれわれをこの巫儀へと導き、その中で巫堂は踊っており、体に白い布をかけられるハンシル宅は、目を閉じて、神壇の上に静かに横たわっている。カメラが巫堂の動きを追いながら、後ろに立っている容蘭の半信半疑の顔が見えてくる。すると、巫堂が生きたままの鶏の生け贄を片手に持ち、鎌を振りかぶって首を切ろうとする。すると、カメラがまた銅鑼に戻り、銅鑼の音が耳をつんざくように響く。このような編集技法によって死の瞬間の表象、すなわち視覚的な暴力が完璧に避けられるのだ。このように一連のショットの組み合わせは、巫儀そのままをカメラに収めるという記録的な映像ではない。細かいカットの連続は巫儀の継続性を撹乱することで絶えず構成されるか、あるいは遮断される。

ここまでは巫堂にカメラの焦点が当てられ、運動を牽引したが、次のショットで突如中心が容蘭へと転じる。続いて、巫堂が鶏の血をハンシル宅の体にまく場面になると、容蘭と下女は巫堂に言われた通りにハンシル宅のそばに寄り、画面中央に位置するようになる。容蘭は泣くふりをするべきだったが、突然大きな声で笑い出す。すると、ハンシル宅は不気味な笑い声で目を覚まし、容蘭に笑わないように注意する。こうして容蘭の笑い声はハンシル宅の「催眠」を解くと同時に、巫儀を前の機械船の告祀と同様に失敗させる。つまり、巫儀の失敗が凶事を招く、すなわちハンシル宅の死に直結するという論理の反復である。意味深長なことに、この二つの巫儀の失敗はいずれも容蘭と関係している。容蘭は、告祀の供物が盗まれたと聞いても、

全く残念に思わず、得意げに笑う。また、母のための巫儀でも、容蘭は全く真剣ではなく、むしろ巫儀を冒涜し、破壊する。彼女は最初から制度の破壊者であり、誰にも理解されず、前近代的封建社会に受け入れられず、さらに近代的価値観にさえ救われない人物であろう。彼女は、最後には狂気に追いやられるしかない。巫儀は、容蘭にとって前近代的な倫理と価値観に抵抗する、理性の価値を見出せる唯一の場だが、それにもかかわらず、その時空間では、彼女の無力さが克明に露呈するのである。

巫俗の力は、現実世界のみならず夢にも浸透している。巫儀後の夜、帰宅したハンシル宅は悪夢にうなされる（映画の 1:27:21 から 1:28:26 まで）。この悪夢の中では、巫儀、とりわけ巫堂が鶏を殺す場面が再現される。その場面では、呪文を唱える巫堂の顔がクローズアップされ、続いて楽工が銅鑼を打つ画面を映すショットが巫堂のクローズアップに繰り返して挿入される。巫堂は再び鶏を片手に持ち、鎌で首を切ろうとする。横になっているハンシル宅はあまりの怖さに白い布で頭を覆ってしまう。すると、画面には鶏の首が切られる場面がはっきりと映し出される。実際の巫儀では意識的に避けていた、死を暗示するカットがいまは完全に再現される。続くショットで、鎌を持っている人物は、巫堂から容蘭の主人へと変わり、このショットで観客はそれが夢であることに気づくのである。すると、彼が鶏の血をゆっくりまくと、横たわる人が自分から容蘭に変化し、容蘭の笑い声が流れる。ハンシル宅は大きな悲鳴をあげるが、彼女の顔の半分は影に遮られ、見えてくるのは激しく動く瞳のみである。最後にカメラは、銅鑼が打たれる様子を映し、その銅鑼の音が一層激しくなったところで、ハンシル宅はようやく悪夢から目覚める。

このシーンで銅鑼の音は非常に際立っている。アン・ジェソクは、この映画の音に言及し、その音は単純に内在的サウンドとしてだけ機能するのではなく、不幸の前兆と巫俗を象徴するという二重の意味で使われると論じている（アン、2009、p. 30）。この銅鑼の音における二重の意味は物語の全体から見ると、前近代を象徴する巫俗の世界へ導く記号であり、金薬局一家の取り返しのつかない不幸の予言を指すことは明らかである。ところが、巫儀のシーンでは事情が違う。結論から言えば、銅鑼の音は二重の意味以上の多義性と複雑性を有しているのだ。加藤幹郎によれば、「映画は物語をまことしやかに伝達する媒体ではなく、その構成要素である映像と音とが自己増殖を通じて物語をいまここに構築してゆく場そのものである」（加藤、1988、p. 204）。音声と映像の関係を見てみると、銅鑼の音は巫儀の中で一種の環境音として使われると同時に、繰り返し視覚的にも現れる。すでに触れたように、実際の巫儀では、銅鑼とその音は死の表象に隠喩的に置換されるが、悪夢の中では、恐ろしい世界の終結を告げる信号である。その音は、映像の意味作用を映像それ自体の表層から脱線させる。つまり、巫儀という連続的な空間を提示しつつ、強迫反復的なリズムや強度の変化がまたその連続性を暴力的に破壊する。それは、外部からやってくるものでありながら、全てのフレームを打ち砕く魂の奥底から響いてくる音でもある。そこには、巫俗という前近代の亡霊は永久に追放することが出来ず、いずれ戻ってくるという意味合いが込められているのである。

現実の反転にもみえるこの悪夢は、実は死の予兆である。ハンシル宅は予言の通り容蘭の主

人に残虐に殺害されるのである。パク・ユヒは、ハンシル宅の死を「母の敗北であり、巫堂の敗北であり、母と巫堂が信じた巫俗という前近代的価値の没落を象徴する」と捉えている（パク、2012、p. 194）。しかし、このように二分法的に割り切ることは、イデオロギーというベールを纏わせた解釈に過ぎない。このベールを剥ぎ取ると、ここで表されているものは、巫俗的な運命論に対する批判などではなく、フレームインフレームの連続によって、巫俗的な世界と現実世界が混在している状態が露呈されていることが分かるのである。端的に言えば、両者は相容れないまま表裏一体の関係をもっているのだ。

このことは、映画が原作の結末を書き直したことからも裏付けられる。原作では、金薬局が西洋医学によってがんの診断を受けた後死亡し、次女容斌が幼い妹を連れて統営を離れるという前近代の終焉を宣告する結末であるが、これに対して映画は、キリスト教に帰依した容斌が独立運動青年と結婚して金薬局とともに統営に残るという内容に変えられている。多くの研究者が指摘するように、映画の結末、とりわけラストシーンでの容斌が父のもとへ駆けつける場面で、丘の上に立つ父の姿が長く映されるショットは、伝統との断絶ではなく、「父の秩序」を再構築しながら近代化を成し遂げようとした時代精神が解釈される根拠になってきた（韓国映像資料院、2009、p. 54）。この結末が検閲を通るための戦略であれ、時代精神との妥協であれ、いずれにせよメロドラマの論理を明らかに示している。それはつまり、社会的問題がいつも家庭の中の問題であるかのようにすり替えられ、そのすり替えの分だけ、社会の変革不可能性が強調されるという論理である（加藤、1988、p. 13）。似た脈絡で、共同体の中で巫俗がどのように扱われているかを表す『高麗葬』と異なり、本作では巫俗をひとつの家庭の中に限定し、そこに民族的共同体の存在がなくなってしまうのである。

兪賢穆は、フェデリコ・フェリーニの作品から影響を大きく受けたと告白している（韓国映像資料院、2009、p. 48）。彼の映画をフェリーニの『道』（1954 年）や『カビリアの夜』（1957 年）などと比較して見ればわかるとおり、フェリーニは「自らの背負った運命にどうしても逆らうことができずに死んでいく、哀れで無垢な精神の犠牲者を描いて、改心による魂の再生を求める」ことで（川本、2005、p. 103）、兪賢穆は、彼自身の言葉を借りると「疎外された人間、絶望する人間、永遠な孤独の中であがく人間を極限状況でついに燃焼させ、無限に美しく昇華させようとする」のである（映画芸術、1965、p. 49）。兪賢穆にとって巫俗は善悪の判断を超える非理性的なものであり、その非理性的な不条理こそ、リアリズムが作用できる時空間を提供するのである。この不条理こそ彼の感傷の種であるかもしれない。なぜなら、運命論の根底には変わることのない過去への無力感と、既知の未来への恐怖があるからである。

3．郷土色の再生成――『浜辺の村』からみる巫俗という風景

金洙容は「韓国文芸映画のゴッドファーザー」と呼ばれるほど韓国映画史において重要な地位を占めている監督である。『浜辺の村』[8)]は、彼の文芸映画の代表作であり、1953 年に発表された呉永寿（オ・ヨンス）の短編小説を原作とし、南海にある漁村で生活する未亡人ヘスンと漁夫サンスとの

恋愛を扱う作品である。映画の粗筋は以下のようになる。嫁いできたばかりのヘスンの夫が船に乗って出港するが、風浪に遭い死ぬ。未亡人になったヘスンが村に住むサンスに追いかけられ、関係を結ぶ。二人は漁村から逃亡するが、行く先々でヘスンの美しい容貌が多くの男性たちを魅了してしまう。このことにやきもきしていたサンスは、あるときヘスンを強奪しようとした狩人を殴り殺し、彼女の首を絞めて気絶させてしまった。サンスは薬を求めて崖から足を踏み外して死んでしまう。ヘスンは漁村に戻り、村の海女と姑は彼女を温かく迎えてくれる。

原作では巫俗の描写について「姑の家から巫堂を連れてきて巫儀を作っている間、ヘスンは歩いて、袖だけを下ろして村を抜け出して三十里山道を走ってきたのだ」という一文のみが挙げられる。それに対して、映画では金洙容は人間存在の根源的かつ土着的な内面性を表現するために、巫俗のイメージを多く登場させている。具体的には、以下の三つのシークエンスである。一つ目に村の女たちが天王堂に集まって龍神に祈りを捧げるシークエンス、二つ目に海難で亡くなったヘスンの夫の魂を救うために船上で行われる鎮魂祭のシークエンス、三つ目に亡くなった夫の霊に呼び出された未亡人チルソンネが自殺するシークエンスである。

巫俗的な要素が初めて登場するのは、村の男たちを乗せた漁船が出港する場面の後である。岸辺から村の女たちが漁船に向かって手を振って見送り、すると船に乗ったヘスンの夫が岸辺を眺めると、天王堂に向かってお辞儀をするヘスンの姿が見えてくる。このロングショットに一緒に映っているのは、天王堂とそれを取り囲む大きな松である。巫俗が村を見守る神聖なものであり、すでに村の人によって受け入れられたものであることが容易に読み取ることができる。そのあと、ひどい風が吹き荒れて稲妻が走り、雷鳴が轟くなか、村の女たちが天王堂に駆けつけ、お辞儀をしながら祈りを捧げる場面が続く。稲妻が天王堂の中にある龍神の像を照らすと、続く切り返しショットの前景でずぶ濡れになって切に祈るヘスンの姿が見え、後景でお辞儀を繰り返す村の女たちの動作が映っている。このシークエンスは、ヘスンの姑も自宅の中庭に跪き、龍神に息子の無事を祈る姿が映っている場面で終わる。人間は自然の力の前で立つ瀬がない存在であるように描かれることから、祈りは人間が神に近づき、村の安寧への願いを伝える唯一の方法だと窺える。神像と信者が構成する切り返しショットによる視線の縫合が観客に同一化を求めると同時に、その空間が常に内部的かつ自己完結的だという意味を補完するのである。

このような巫俗と人間との調和のとれた関係は、嵐で亡くなった男たちのために行う鎮魂祭においても表されている（映画の 18:24 から 23:51 まで）。鎮魂祭のシークエンスの最初のパンフォーカスショットで巫堂が大勢の人に囲まれながら、ゆっくりと船に向かって歩いていく。鎮魂祭が始まると、鈴と扇子を持って、呪文を唱える巫堂がローアングルで映し出される。ここでの巫堂は『高麗葬』での巫堂と同じ俳優が演じるゆえに、『高麗葬』における巫堂を容易に連想させる。しかし、本作の雰囲気はそれとは全く異なる。観客に恐怖を抱かせる暗い照明を用いて巫堂を映し出す『高麗葬』や『金薬局の娘たち』とは異なり、このローアングルショットで巫堂は光の強い環境で映って、彼女の顔と身体が青空と一緒に収められており、村の人々から尊敬されることがよくわかる。シネマスコープの画面で巫儀にまつわる全ての細部が取り

除かれ、画面を占めているのは巫堂の姿のみである。続くショットでヘスンと姑が巫堂に向かってお辞儀を繰り返す。巫堂が供物を海に投げ入れ、龍神に捧げると、夫の魂が海から取り出される。鎮魂祭が終わりに近づき、船が岸につく際に、岸辺に立っている大勢の人がその魂を迎える場面を映すパンショットが挿入される。人々が見守る中、ヘスンと姑は一歩一歩少しずつ魂を家に導いていく。カメラが焦らずこの過程を追い、二人がやっと帰ってきた魂を抱いて慟哭するハイアングルショットで終わる。そういったカメラの動き、最後の神の視点のような俯瞰視点は記録的な中立の視点だというより、むしろ家族を失って残された者と故人の霊との仲立ちとして、遺族への慰めを与える巫俗の神の視点に該当する。

原作にないチルソンネの自殺というシークエンスのうち、巫俗の表象は、大きな割合を占めている。妊娠中のチルソンネが夫の死を知った時、彼女が最初にしたのは、天王堂の前でお辞儀をして「どうやって一人で生きていくのか」と涙ながらに訴えることだった。彼女は悲しみのあまり、神を恨むようになり、制止を聞かずに松の木にかかっている木神の札を必死に引き裂く。彼女が松の木を登るショットは『金薬局の娘たち』でのハンシル宅が神を罵倒し続ける多層のフレームの構図を参考にしたように思われる。後のシーンと合わせて考えると、ここで強調されているのは、彼女が巫俗の支配から逃れられないことではなく、むしろ木神の札を引き裂くことを通じて夫を失う悲しみを発露することである。というもの、彼女は、夫が海に出る前に見た不吉な夢が、夫の死の原因だと信じているからである。出産後、狂ったようになったチルソンネはある日、木神の札を自分の体に巻きつけて、海に向かって歩き出す。チルソンネの姿を見た海女たちは、夫の魂が彼女を呼んでいると考え、彼女が夫の霊に憑依されたと言い放ち、彼女を止めようとはしない。彼女が自殺のために海に入っていく姿を描いた二つのロングショットに正面から彼女を映すフルショットが挿入され、彼女の瞳に映る決意が明らかにされる（映画の 49:45 から 52:10 まで）。流れる音楽の音量が徐々に上がって、厳粛な雰囲気が醸し出されている。彼女の体が海に飲み込まれていくとき、カメラはティルトダウンし、岸辺で水に浮かぶ彼女の靴を捉える。このように、本作では、巫俗は、漁村の人々が自然の一部として神聖視し、生と死の運命を受け入れ、それに適応していく信仰として提示されているのである。

以上の検討からわかるように、金洙容は、巫俗を表現する際に、『高麗葬』や『金薬局の娘たち』から影響を受けたことを一切隠そうとはしなかった。むしろそれらの表現を意識的に変えたように見える。『浜辺の村』は、『高麗葬』で野蛮として表現される巫俗の汚名を払い、また『金薬局の娘たち』で近代化に最も早く遭遇する浜辺の町の原初形態を表象し、原始的かつユートピア的な風景を描き出している。製作期間の差はそれほど大きくないため、このような変化が起きたのは少し唐突と思われる。先行研究を辿ると、それが二つの意味に解釈されてきたことがわかる。一つは、媒体の転移の観点からの解釈である。巫儀や巫俗に関するプロットなどの脚色およびクローズアップを避けるカメラワークは、原作の叙情的でロマンチックな雰囲気を漂わせると同時に、感傷性と扇情性という大衆的要素を強調している（キム・ジュンチョル、2004、p. 274）。言い換えると、巫俗を表現するのはより幅広い観客にアピールする戦略だった

と理解してもよい。

他方、多くの映画評論が本作の最大の魅力として郷土色や郷土的叙情を挙げており、郷土色の歴史的文脈に焦点を当てる解釈に注目する必要がある。19 世紀末ドイツ郷土芸術に起源を持つ郷土色は、事実上日本から輸入され、植民地時代の韓国社会に持続的な影響力を行使した脈絡を持っている。朝鮮の民俗的な素材を使用し、文明発達以前の東洋の牧歌的な山河とその暮らしを自然主義的な方式で表現した朝鮮郷土色は、1960 年代の急速な産業化と都市化の反作用で大衆に故郷への郷愁と懐かしさを漂わせる媒介として影響力を持続的に誇示し、その存在価値を確保していったのである（ソ、2013、p. 220）。その意味では、最も伝統的な精神文化である巫俗の自然観や霊魂観には、農村社会から高度経済成長へと急速に進む近代化の過程で生じた歪み、あるいはそうした社会を生み出した政治や社会構造に対して内省的に問いかける強い視線が内包されていると理解できるだろう。

以上のような解釈以外に、アジア映画祭にはもう一つ看過できない文脈がある。それは本作と同じく都市から遠く離れる農村や漁村を舞台にし、豊かな田園風景と心温まる人間模様、さらに民間信仰を取り上げる台湾や香港映画がほぼ同時期のアジア映画祭で注目を浴びたという出来事である。具体的には、台湾の『海辺の女たち』（1963 年）など、いわゆる健康写実主義映画[9)]、香港の『黒森林』（1964 年）、『情人石』（1964 年）、『蘭嶼之歌』（1965 年）などの原住民生活を描き出す台湾ロケ撮影の映画が挙げられる[10)]。そこでは浜辺、海、漁船などの牧歌的な風景がしばしば登場し、その中で民俗、民間宗教儀礼を丁寧に描き出す場面が珍しくない。例えば、『海辺の女たち』は仏教の寺院でのおみくじ、『黒森林』は台湾アミ族の豊年祭、『情人石』は龍王祭、『蘭嶼之歌』は呪術医の憑依された人を治療する祓霊儀礼を細かく表現している。このように民族的なものの観光的描写はアジア地域において新しい波を起こしたと言える。こうした背景を受け、巫俗には、「韓国的なもの」というラベルが貼られ、韓国固有民族文化として海外へ発信する文化コンテンツに転換した。この好例としては、『浜辺の村』が製作された 1965 年の、巫俗の招魂祭を取り上げる舞踊映画『招魂』が挙げられる。『招魂』はアジア映画祭の非劇映画部門で作品賞を受賞し、それを契機に日本主要都市で開催された韓国映画祭で上映された経緯があった（京郷新聞、1965）。その翌年の第 13 回アジア映画祭で撮影賞を獲得した『浜辺の村』は、韓国映画がこうした波に乗って製作した成果だと言えよう。さらに興味深いのは、『浜辺の村』と『情人石』と『海辺の女たち』は、いずれも女が出航した男を待つ物語を語っており、ナレーション、主題歌、音楽などが共通していることである。無論、『浜辺の村』は必ずしも台湾や香港映画から影響を受けたわけではないが、アジア地域において郷土色に目を向けるこうした共通的な取り組みは巫俗の表象の生成に興味深い注釈をつける事象ではないか、ということをここで提起したい。このように、巫俗という韓国人の最も土着的な民間信仰は前近代的な表象としての意味が徐々に弱まり、一つの風景として取り上げられるようになったのである。

このように、本作は巫俗を前近代的・後進的なイメージから解放させ、そこから原始的な美しさと崇高さを見出しているのである。それだけではなく、郷土色の再生成のプロセスにおけ

る巫俗という風景では、巫俗が人間の魂を救済する機能を発揮し、生と死の境界を超え、人間界と超自然界との繋がりを求めるのである。さらにこうした風景は、国境線を越え、ほかならぬ韓国の風景になってしまうのである。

おわりに

ここまで本稿では、『高麗葬』、『金薬局の娘たち』、『浜辺の村』における巫俗のイメージを詳細に分析してきた。

金綺泳の『高麗葬』における巫俗の再現は何よりもまず民族誌的な「自己展示」である。そうした「自己展示」が示す視線の操作と過剰な細部の描写には、巫俗を戯画化しながら、逆説的に巫俗を完全に排除することに逡巡を表している。また、兪賢穆の『金薬局の娘たち』においては、物語のなかに挿入された巫俗がフレームのなかに幾度も落とし込まれ、巫俗の非理性的な側面が浮き彫りにされる。運命論が引き起こした家庭の悲劇を描くことは、伝統と近代が相容れない表裏一体の関係を強調しつつ、巫俗が急速な近代化によって周縁に追いやられることに対する無力感を示唆するのである。

一方、『高麗葬』、『金薬局の娘たち』とは異なり、金洙容の『浜辺の村』は、巫俗と人間との調和のとれた関係、人間の魂の救済する神聖的な側面を描くことで、巫俗の底流に存在する美しさと崇高さを表現している。それは、植民地時代に盛んであった朝鮮郷土色が 1960 年代に復活した結果であり、同時期アジア映画祭に出品された台湾や香港映画とともに生み出した牧歌的な田園風景を観光的に描写する映画を製作する新しい波と深く関わっていたのである。

このように、巫俗に内在する神秘性、宿命性、神聖性は、1960 年代の韓国映画人が民族的かつ伝統的なものを求めるソースであるばかりでなく、彼らが映画的な表現や美学を模索し、韓国映画を作り上げるリソースでもある。韓国映画人が現在[11]に至るまで巫俗を再現することにこだわってきた理由はそこにあると言えるだろう。1960 年代（ないしそれ以降）の韓国映画における巫俗の再現は、集団的記憶の喚起、民族と伝統をめぐる言説空間の構築に、「巫俗」の表象という韓国映画ならではのアプローチを提供することになったのである。

参考文献

アン・ジェソク、2009「兪賢穆映画の形式主義的スタイル」、『兪賢穆コレクション解説集』韓国映像資料院。

Choi Chungmoo, 1995, “Transnational Capitalism, National Imaginary and the Protest Theatre in South Korea”, *Boundary2,* 22(1).

Chow Rey 著、本橋哲也、吉原ゆかり訳、1999『プリミティヴへの情熱　中国・女性・映画』青土社。

崔吉城、1980『朝鮮の祭りと巫俗』第一書房。

映画芸術、1965『映画芸術』5 月号、49 頁。

映画世界、1963『映画世界』5 月号、43 頁。

加藤幹郎、1988『映画のメロドラマ的想像力』フィルムアート社。

川本英明、2005『フェデリコ・フェリーニ　夢と幻想の旅人』鳥影社。

韓国映像資料院、2009『兪賢穆コレクション解説集』韓国映像資料院。

———、2014『映画と文学　映画で見る韓国文学』韓国映像資料院。

金泰坤、1981『韓国巫俗研究』集文堂。

金烈圭、1977『韓国神話と巫俗研究』一湘閣。

キム・ジュンチョル、2004「媒体の転移と物語の変形　『浜辺の村』を中心に」、『大衆書史研究』10 期 2 号、257-280 頁。

キム・ジュユン、2018「韓国の巫俗の映画的再現　歴史と視覚」、延世大学大学院韓国学協同課程伝統社会と文化専攻修士学位論文。

キム・ミンハン、1999「高麗葬説話の虚構性に関する研究」、『韓国教育思想研究会』、1-28 頁。

京郷新聞、1965『京郷新聞』4 月 19 日 5 面。

廖金鳳、1994「邁向『健康写実』電影的定義 台湾電影史的一份備忘筆記」、『電影欣賞』72 期、38-47 頁。

Lee Gil-sung, 2008, *Kim Ki Young Collection Book*, Korean Film Archive.

パク・ユヒ、2012「シャーマンの記憶　韓国映画に出てくる『巫堂』の表象」、『現代文学理論学会』48 号、185-216 頁。

ソ・ミジン、2013「兪賢穆、金洙容文芸映画のナレーション研究」、高麗大学国語国文専攻博士学位論文。

新里喜宣、2017「韓国における巫俗言説の構造と展開　文化および宗教としての言説を中心に」、『宗教と社会』23 巻、95-109 頁。

Willemen Paul, 2002, “Detouring through Korean Cinema”, *Inter-Asia Cultural Studies*, 3(2), 167-186.

李英一、1963「欲望＝『黒い血の魔性』　金綺泳監督の作家的遍歴」、『cine21』1 月号、58 頁。

イ・ヒョイン、2008「『高麗葬』と『楢山節考』（1958、1983）における共同体及び孝についての比較分析」、『映画研究』37 号、273-299 頁。

柳東植、1975『朝鮮のシャーマニズム』学生社。

ユ・ジヒョン、2006『24 年間の対話　金綺泳監督との対談集』ソン。

Notes

1) 欧米の国際映画祭の受賞作である『羅生門』を製作した大映社長永田雅一は、海外市場を開拓するために、1953 年 7 月に香港、台湾、フィリピン、マライ、インドネシアの諸国へ視察旅行を行った。その成果として、東南アジア映画製作者連盟をまとめあげ、翌年第一回東南アジア映画祭が東京で開催された。1957 年に「アジア映画祭」に改称され、1984 年にまた「アジア太平洋映画祭」に改称された。本稿は便宜上、一貫して「アジア映画祭」と表記する。
2) 多くの民俗研究者が論じるように、高麗葬が韓国で存在したことを証明する実証的な証拠はない。キム・ミンハンは「敬老孝親」思想が最も高揚し、さらに法律や制度の面で敬老孝親について明確に規定された高麗時代には高麗葬という慣習が存在するわけがないと論証した（キム・ミンハン、1999、pp. 1-28）。
3) 降神巫とはいわゆる真正巫に属し、巫病現象を伴った入巫過程をへて成巫した巫覡である。その特徴は入巫後、巫神を奉安した神壇を設け、巫祭に際しては歌舞交霊によるエクスタシー現象を起こし、神託を語ることにある(柳、1975、p. 146)。
4) ここで取り上げられている神樹は、古朝鮮の建国神話の檀君神話のモチーフである神檀樹と深く繋がっているものであり、また、神樹と結びついた天神崇拝は、韓国の民間信仰の主流となっている巫儀の原型である(金烈圭、1977、p. 21)。
5) 民家で家族の安寧と幸運のために行う祭儀である（金泰坤、1981、p. 354）。
6) 四隅が他の人によって張られた白布の中央を巫堂が銅鑼を激しく鳴らしながら胴体で裂いていく行為である。白布の意味に関しては三つの解釈がある。第一に極楽世界へ行くために道を開く意味。第二に霊魂の帰還を防ぐ防御行為の一種であり、橋を破壊することによって生者と死者の結合を決定的に分離する手段。第三に橋破壊は死から神への転換の試練（崔、1980、pp. 175-177）。
7) 下記のリンクからアクセスできる。https://www.youtube.com/watch?v=FLh9Lb3G8JU
8) 下記のリンクからアクセスできる。https://www.youtube.com/watch?v=BwbQgeavk-Y
9) 健康写実主義映画は政府の政策と密接に関係していた。1963 年 3 月に中央電影事業公司社長に就任した龔弘がネオレアリズモの成功に触発され「健康写実主義」の製作方針を発表した。廖によれば、龔弘にとって健康は教化、写実は農村であり、健康写実主義は貧困や犯罪、社会の後進性などを暴露し、また人道主義を強く反映するネオレアリズモを止揚し、さらに 1960 年代の台湾の政治経済の発展における政治的教化活動の一環でもある。こうして、1964 年に健康写実主義映画の第一作李行監督の『海辺の女たち』が上映され、翌年『海辺の女たち』より洗練されたカラー撮影、音楽、ナラティブを有する『あひるを飼う家』とともに、当時台湾語映画、武侠映画、黄梅調映画が主流だった映画市場で大成功を収めた。その後健康写実主義映画は台湾映画を代表する映画となり、1980 年まで製作された（廖、1994、pp. 38-47 を参照）。
10) 1964 年 11 回で『海辺の女たち』は最高賞、『黒森林』は振付賞、『情人石』は美術賞を受賞した。1965 年 12 回で『蘭嶼之歌』は撮影賞を受賞した。
11) とりわけ近年公開された韓国映画『クローゼット』(2020 年）とタイ・韓国合作のモキュメンタリー『女神の継承』（2021 年）は、いずれも巫俗をホラー要素として扱っている点で興味深い。

A Study on the Representations of Shamanism in South Korean films of the 1960s with a focus on *Goryeojang, The Daughters of Kim's Pharmacy, and The Seashore Village*

HAN Ying

This paper examines the representations of shamanism in South Korean films from the 1960s, with a focus on three specific films: *Goryeojang* (1963), *The Daughters of Kim's Pharmacy* (1963), and *The Seashore Village* (1965). Instead of merely interpreting the representations of shamanism as a symbol of barbarism and superstition hindering modernization, this paper utilizes textual analysis to determine how shamanism was portrayed and why the leading South Korean film directors of the 1960s were interested in including it in their work.

The images of shamanism depicted in Kim Ki-young's *Goryeojang* can be interpreted as an ethnographic 'self-exhibition'. The manipulation of the gaze and the excessive attention to detail as a form of self-exhibition implies a hesitation in eliminating shamanism while simultaneously caricaturing it. Alternatively, Yu Hyun-mok's *The Daughters of Kim's Pharmacy* depicts shamanism through the use of multiple frames in its screen composition and narrative structure, highlighting the irrational aspects of shamanism. The portrayal of a family tragedy caused by fatalism underscores the interconnectedness of tradition and modernity, while also suggesting a sense of powerlessness as tradition is pushed to the margins in the face of rapid modernization.

Unlike *Goryeojang* and *The Daughters of Kim's Pharmacy*, Kim Soo-yong's *The Seashore Village* expresses the underlying beauty and sublimity of shamanism by examining the harmonious relationship between shamanism and humanity, and the redemptive, sacred aspect of the human soul. This was the result of the 1960s revival of the Korean 'local color' theme, which had flourished during the colonial period, and the emergence of a new wave of film production influenced by Taiwan and Hong Kong's films in the Asia-Pacific Film Festival at the time. These films used motifs of pastoral rural landscapes in a touristic manner. The process of how shamanism is marginalized, historicized, and repurposed to establish a cultural identity can be seen in these films.

PHANTASTOPIA

論文

水平性の暴動

吉田喜重監督、別役実脚本未映画化シナリオ『万延元年のフットボール』を分析する

高部遼

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
88-111 ページ
ISSN 2436-6692

水平性の暴動

吉田喜重監督、別役実脚本未映画化シナリオ『万延元年のフットボール』を分析する

高部遼

はじめに

吉田喜重は、1969 年から 1973 年の間に「日本近代批判 3 部作」(『エロス＋虐殺』(1969 年)、『煉獄エロイカ』(1970 年)、『戒厳令』(1973 年)) を作り上げた後、長らく映画が撮れなくなる期間に入る。その間、テレビ・ドキュメンタリーシリーズの『美の美』(1974-77 年) といったテレビ番組などを数多く手掛けているが、長編劇映画は 1986 年の『人間の約束』を撮るまで、13 年間作ることができないでいる。その間には『万延元年のフットボール』や『侍・イン・メキシコ』など、途中まで準備が進められていた長編劇映画の企画もあったが、どれも頓挫してしまっている。

1974 年にシナリオが執筆された『万延元年のフットボール』は、1967 年に講談社から刊行された大江健三郎の同名小説を原作としており、監督は吉田喜重、脚本は別役実、製作は岡田茉莉子と葛井欣士郎のスタッフで、現代映画社と日本アートシアターギルドの共同作品として企画・準備が進められた。葛井によると、キャスティングまで決められていたらしく、中村敦夫と原田芳雄、三國連太郎が出演予定だったとされる。しかし、結局撮影には至らなかった大きな理由として、原作者の大江が許可しなかったからだと葛井は言う――「大江さんがだめだと言ったから、諦めましょうと吉田さんが言いました。別役さんには時間をかけてもっと考えましょうって伝えたんです。そうしないと傷ついちゃいますからね」[1)]。

『万延元年のフットボール』映画化の企画の前に公開された吉田の映画『戒厳令』もまた、脚本は別役実、製作は岡田茉莉子と葛井欣士郎、上野昂志で、現代映画社と日本アートシアターギルドの共同作品であったことから、映画『万延元年のフットボール』は『戒厳令』とほぼ同じ製作陣で企画が進められたと考えられる。しかし、シナリオをよく読んでみると、『戒厳令』とは全く異なる美学が描かれていると推測できる。『万延元年のフットボール』の映画化は、吉田にとって過去作を乗り越えるための転換点となっていたのではないか。本論文では、映画として実現することのなかった『万延元年のフットボール』のシナリオを詳細に分析することで、この幻の映画がいかなる表象システムのもと駆動するはずだったのか、その美学を分節化し、13 年の空白の期間に吉田が映画で何をしようとしていたのかを明らかにしたい。

本論文が分析対象とするシナリオは、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館図書室が ARC 台本として所蔵しているものであり、一般に流通していない資料である。

このシナリオを吉田のフィルモグラフィーに位置付けて分析する上で、3 つの難点が予想される。ひとつは、この脚本を執筆したのが別役実ただ一人であり、吉田はほとんど関与してい

ないという点である。葛井によると、吉田は「その脚本でもやれないことはない」と語ったものの、「あまり注文を出さなかったんじゃないでしょうか」と述べており[2]、吉田がこのシナリオにどの程度コミットしているのか不明確である。第二に、このシナリオが原作から大きく改変されているわけではないという点がある。別役のシナリオには細部にわずかな違いこそあるものの、物語の大枠はほとんど原作に忠実に描かれており、セリフもほとんど原作と同じように語られているため、一見してシナリオのオリジナリティーがどこにあるのか識別し難い。第三に、シナリオを映像化する際は、無限の可能性が考えられ、シナリオをただ読んだだけでは、いかなるショットとしてスクリーンに映し出されるか未知であるという点がある。特に吉田の演出は、撮影現場での直感によってカットを割る傾向があり、現場という「生きた空間」における俳優の身体の偶然性を重視しているとされるため、コンテなどは作っていないと彼は語っている[3]。

こうした3つの難点を踏まえてシナリオ分析を開始するにあたり、以下の3点を留意したい。①シナリオを書いたのは別役一人であるとはいえ、彼は吉田が監督することを見越してシナリオを書いているはずであり、前作の『戒厳令』で既に別役は吉田のために脚本を書いた経験があることから、完全に吉田を無視してこのシナリオを論じるのも間違っていると言わねばならない。言うまでもなく映画制作は共同作業であり、別役のエクリチュールもまた、別役一人の意志に還元されるものではない。テクストは重層的な思考によって織り上げられており、そこに吉田的想像力が混在していることを認めるのは難しいことではないだろう。②原作から大きな改変は無いとはいえ、細部には確かに差異が存在し、その差異を丁寧に分析することで、原作とは異なる構造が見出せるのではないか。『アダプテーションの理論』でリンダ・ハッチオンは、「動機が何であれ、翻案者の観点から見ると、アダプテーションは私的使用あるいは回収の行為であり、そこには解釈とそれから新しいものの創造という二重のプロセスがつねに存在している」と述べている[4]。シナリオ版『万延元年のフットボール』が、大江の原作を映画に翻案する上で、いかに「解釈」と「新しいものの創造」を行なっているのか、それを本論文で分析する必要があるだろう。③ときに映像テクストはシナリオを大きく裏切るかもしれない。しかし我々にできることは、ありうるさまざまな可能性を考慮しつつ、シナリオを精読したうえで想像力を最大限に膨らますことであろう。脚本の段階で別役は吉田にどのような映像を――画面にいかなる形式（フォルム）と姿（フィギュール）を――与えようとしたのか、それを本論文では探ることにする。

そのとき浮かび上がってくるのは、原作の小説が本来備えている垂直の構造に、新たに表面の主題を導入すること、そしてその表面に対して水平の性質を導入することによって生み出される、「垂直」対「水平」の緊張関係である。両者が揺れ動くダイナミズムを、我々は見届けることになるだろう。

1. 白の臨界点

『万延元年のフットボール』のシナリオ分析に入る前に、吉田が「日本近代批判3部作」で何

をしていたのか軽く触れよう。『万延元年のフットボール』を、吉田の過去作を乗り越えるための転換点として位置づけるためにも、まずは過去作における表象システムがいかなるものであったのかを明らかにする必要があると思われる。

「日本近代批判 3 部作」を特徴づけるもののひとつに、スクリーンに放たれる強烈な白い光がある。筆者は、そこで投射される白い光を権力そのもののあらわれだとして議論を展開している [5]。映画の中で人々は、光に向かって飛ぶ虫のように、白い光＝権力に幻惑され、それを欲望していたと言える。日本の近代史における権力志向の物語を、それぞれ大杉栄と伊藤野枝ら大正のアナーキスト（『エロス＋虐殺』）、1950 年代と 70 年代の極左テロリスト（『煉獄エロイカ』）、昭和維新の革命家・北一輝（『戒厳令』）に託して、彼／彼女らの欲望を批判的眼差しで描いている。

『エロス＋虐殺』では、白い焔が若い男女の欲望をかき立て、白い光を放つ短刀が正岡逸子（楠侑子）の嫉妬心を狂わせ、甘粕憲兵大尉の着ける白い手袋によって大杉らが虐殺され、シャワー室のガラスに装着された白いぼかしの背後で永子（井伊利子）は自慰を始めている。これら白い光は身体に直接的に作用する権力装置であり、続く『煉獄エロイカ』、『戒厳令』でもその光は画面に登場する人物をまばゆく照らし出し、スクリーンを見ている観客の眼を鋭く射抜いている。『煉獄エロイカ』では、スタンドライトの光によって尋問中の人物を痛めつけるショットがあり、また太陽光によって画面全体がホワイトアウトするショットが見られる。強い破壊力を持つレーザー光線の技術士である男が主人公のこの映画は、スクリーンそのものを強い光によって焼き尽くすかのような勢いで最大限の光量を放ち、画面全体を白一色にすることで、表象の臨界点へと達する。『戒厳令』では、正午の太陽に照らされた北一輝が白昼の空に天皇の姿を夢想し、のちに昭和天皇となる皇太子からは何も書かれていない白紙の手紙をもらっている。真っ白な紙に権力構造の中心である天皇を幻視することは、真っ白なスクリーンに光を投影することで映像が現れる映画のシステムとよく似ている。権力の中心としての白い光が表象の臨界点に達するとき、これ以上は「DEAD END」（『煉獄エロイカ』のラストに掲げられた標識）とならざるを得ない。

『戒厳令』を撮り終えた吉田は「これ以上は前に進めない」、「これ以上は無理だ」、「これからは『戒厳令』の映像を反復するような映画を撮るより仕方がないのだろう」という思いがして、「気持ちがなえてゆく」[6]のを感じたという。

彼の口から直接語られることはないが、光＝権力への欲望を批判的に描くことは、暴力に魅入られてしまうことへの危うさをも同時に意味し、権力に距離を取りつつも権力へ絡め取られてしまう矛盾をも意味するのだろう。こうした実践は持続不可能であり、自己模倣によって延命するしかなくなる。そうした自己同一性にとどまることは、吉田にとって「危機」[7]を意味していた。

では、新たなる創造性を獲得するためにはどうすればよいのか。吉田は 1974 年から『美の美』の制作で長らく海外へと渡ることとなる。それは、自らが異邦人となることで、光＝権力という中心から逃走線を引くことを意味していたのだろう。ここにおいて、彼は中心から周縁

へという転回を果たすことで、新たなる創造性を求めていたのだと考えられる。

白い光という権力の中心に吸い込まれてしまうことに抵抗し、そこから身を引き剥がすため、周縁へと赴くことで新たなる創造性の活路を見出そうとした吉田にとって、東京から四国の森の奥深くにある村へと「新生活」を始める『万延元年のフットボール』のプロットは魅力的なものであったのだろう。しかし、実際なぜ吉田が『戒厳令』の後に『万延元年のフットボール』を撮ろうとしたのか、その事実について彼の過去のインタビューなどでは一切語られたことがないため、真相はわからないままである。だが、残されたシナリオを丹念に読み解くと、彼はこの作品を作り上げることで、過去の作品のスタイルからの決別をはかろうとしていたことが明らかになるのではないだろうか。

次節から、我々は『万延元年のフットボール』のシナリオ分析を開始する。

2. 削除された第 1 章

本節では、『万延元年のフットボール』を映画化するにあたって、いかに原作とは異なる構造をシナリオが導入しているのかを明らかにする。

先述した通り、シナリオ版『万延元年のフットボール』の物語の大枠は、細部にわずかな違いがあるものの、大江の原作にほとんど忠実に描かれている。しかし、原作とは決定的に異なる点が、冒頭の始まり方にある。原作では第 1 章「死者にみちびかれて」から始まるところを、シナリオでは大胆にカットし、第 2 章「一族再会」の空港のホテルの一室のシーンから始まっているのである。

葛井の自伝によると、企画の初期の段階ですでに原作の冒頭の数十ページはカットされることになっていたとされる――「「万延元年のフットボール」は ATG に企画を出しました。文庫本を買って、皆さんに渡しました。「悪いけど、60 ページまで読んでください」と。60 ページ以降は大衆小説の構造をもってるんですね。吉田さんも前半は外して、後半の兄弟の自殺の問題から始まって、ある種のコミューンと不思議な天皇と巨大な女、これを使うということでした」[8]。葛井の自伝は事実と不正確な記述が多く、記憶違いも目立つことから、あまり信頼性が担保できないものの、彼のこの発言を素直に受け取るとするなら、冒頭の第 1 章を削除したのは吉田のアイディアであった可能性が高い。では、なぜ小説の第 1 章を削除する必要があったのか。

小説の第 1 章には、夜明けまえの暗闇の中、庭の土に穿たれた「穴ぼこ」の中へと身をひそめ、過去の記憶を「観照」する主人公が描写されている。そこでは、地面よりも低いところにある竪穴へ身を屈めることで、ある種の下降運動が描かれることとなる。この下降運動こそが、四国の森の奥深くに位置する「谷間の窪地」へと向けて移動する小説全体の主題になっている、と蓮實重彦は語る。彼はその下降運動を、鷹四が作品のラストで語ることになる「本当の事」へと至るための垂直的な運動なのだとして、次のように述べる――

この下降運動は、「本当の事」とめぐりあうために誰もが通過すべき一つの試練にほかならず、冒頭の挿話はこのことをも予告しているのだ。『万延元年のフットボール』は垂直の構造を担っている。その説話的な持続を担っているのは、縦の上下運動である。そしてその垂直の軸に従って位置を変える人物たちは、そこにかたちづくられる縦の空間の最深部に埋蔵された「本当の事」との距たりによって悩み、意気沮喪し、絶望することになるだろう。その隠された真実に操作され、人は死に、また再生しもする。だからその下降体験は、きわめて倫理的な意味をはらんでいるはずだ。作家のメッセージが読者の手にゆだねられるのも、間違いなくその縦の空間の最深部が地表に暮すものたちの視線に触れる瞬間ということになるだろう。作品の導入部にあてられた「死者にみちびかれて」の章は、少なくみつもってもそれだけのことを、律儀な雄弁さで語っている。竪の窪みに着目せよ。そこでこそ、人は、歴史と垂直に交わりあうことになるだろう。歴史が過去への遡行的な視線だなどと思ってはならない。それは、いま、この瞬間、存在を縦の軸に従って貫くきわめて倫理的な運動なのだ[9]。

しかし、ここで決定的に重要なことは、シナリオでは第1章が削除されたことにより、作品の導入部に「竪の窪み」など存在しないという事実である。シナリオ版『万延元年のフットボール』の冒頭は、小説の持っていた「垂直の構造」を否定する。その代わりにシナリオで最初に登場するのは、隙間から白い光を漏らしているであろう「ブラインド」であった――

1　空港内のホテルの一室
　ブラインドを背にして、椅子に腰をおろした菜採が、静かにウイスキーを飲んでいる。（a-1）[10]

「穴ぼこ」という垂直の構造が否定される代わりに、シナリオではブラインドという実に表面的な素材を映すことから物語が開始されている。この表面性を作品の冒頭に映し出すことこそ、吉田＋別役が大江の小説を翻案する際に新たに「解釈」した「新しいものの創造」にほかならない。

大江の小説では、該当箇所は次のように書かれている――「妻は合成樹脂の薄片を綴りあわせた日覆いのかかった窓（日覆いが外側からの光をすっかり遮断しているというのではない、室内にはほのぐらい光が逃げ場のない煙のようにたまっている）を背にして、すなわち顔が翳り、誰にも表情を見すかされることがなくなるように工夫して、低い肘かけ椅子に坐りこむと、静かにウイスキーを飲んだ」[11]。この場面がいかなるショットで映像化されることになるはずだったのか、正確に判断することは不可能であるため、確実なことは明言できないが、小説では「日覆いが外側からの光をすっかり遮断しているというのではない」とあるように、ブラインドの隙間からは白い光が漏れ出ていると考えられるだろう。言うまでもなく、ここで漏れ出ている光は、「日本近代批判3部作」から届いてきた光に違いあるまい。しかし、ここで

妻の菜採は光の方へ顔を向けてはいない。彼女は光を背にして、逆光で顔が翳っているのである。もはや彼女は光を欲望していない。ここでの彼女の身振りに即応するように、シナリオではこの後、まばゆい光から身を引き離すように暗い森の奥深くへと移動してゆくのである。

3. 水平運動による周縁への移動

本節では、光に満たされた空間から暗い周縁へと向かうためにシナリオがいかなる構造を採用しているのかを分析する。そこで明らかになるのは、表面に対して水平的に移動する運動である。

シナリオではその後、空港内のホテルにアメリカから帰ってきたばかりの鷹[12]がやってくると、鷹、蜜、菜採、星男、桃子の 5 人は、ホテルの廊下で、「それぞれ歩きながら」、四国の村へと旅立って「新生活」をはじめないかと話をする。小説では、彼／彼女らはそれぞれ静止して話をしているのだが、シナリオではここで歩行の運動が導入されるのである。

> 3　空港内のホテルの廊下
> それぞれ歩きながら……。
> 鷹　「新生活をはじめなければいけないよ、蜜……」（a-4）

「それぞれ歩きながら」というト書きは、実に些細なものに過ぎないかもしれない。しかし、該当箇所を小説と比較してみると、なぜシナリオではここで「歩く」という運動が導入されているのか極めて不自然に見えてくるだろう。なぜなら、小説におけるホテルの空間は、ひたすら垂直運動ないし下降運動が強調して描かれているからである。妻の菜採子は「低い肘かけ椅子」に座り込んで静かにウイスキーを飲み、星男と桃子はベッドの上に座り込んで「トランジスタ・テレヴィのスポーツ番組」を見ており[13]、蜜三郎は日覆いの隙間から空港を眺めている。4 人はそれぞれ静止して動かないまま鷹四の人間性にまつわる不毛な議論を続けていると、突如桃子の叫び声が聞こえてくる――「あっ、あっと桃子が叫びたててベッドに文字どおり垂直に立ちあがった」[14]。そして彼女は次のようなセリフを発する――

> 「飛行機が落ちた、燃えている、燃えている！」と少女は泣きむせんだ。
> 「飛行機は落ちていないよ、泣くなよ」と泣いている少女をわれわれにむかって恥じているように若者は憤ろしげな太い声を発した[15]。

少女は垂直に立ち上がり、飛行機が燃えながら墜落してゆくのを幻視する。小説におけるホテルの空間は、重苦しいほど垂直的で下降的な構造が部屋中を充満している。そして蜜三郎は妻に対して「彼女自身の内なる螺旋階段をはてしなく下降しはじめるのを警戒」[16]して妻を慰安し、蜜三郎自身は「ネズミそっくり」に「床にじかに横たわって」[17]眠り始める。鷹四が部屋

に到着しても、彼／彼女らはその場から動かないままでいる。そして鷹四は言う――「端的にいえば、蜜はいま下向きだ、下降している感じだね」、「もっと長びくと蜜の顔にはそうした下降型の印象が固着してしまうよ」[18]。

原作では徹底して下降運動が強調されていたにもかかわらず、シナリオでは鷹がやってきた途端、下降的構造を無視して5人はホテルの廊下を歩き出すのである。これは実に不自然ではあるまいか。

もっとも、シナリオにおいても、鷹がホテルの部屋にやってくるまでは、蜜は小説と同様じかに床に横たわって寝ていた。しかし、鷹が登場した途端に人々はホテルの廊下という平滑的な表面上を移動し出す。そして「新生活」を、すなわち四国の谷間の窪地へと4人をいざなおうとする。ここでは、ブラインドの表面がホテルの廊下という表面へと連鎖しているのがわかるだろう。吉田＋別役の『万延元年のフットボール』は、原作本来の垂直的構造に、表面性という新たな構造を接ぎ木するのである。

そしてこの表面性を体現し、作品に導入する人物こそ鷹にほかならない。ホテルの玄関を出ると、鷹と星男、桃子の3人は、シトロエンの車で四国へと向かう。あくまでも陸路を水平的に移動することで周縁へと向かう彼／彼女らは、中心から周縁へという平面的な地形に沿ったきわめて合理的な移動手段を用いているといえるだろう。表面に対して水平的に移動するという意味において、鷹とその「親衛隊」である星男、桃子は、水平性を備えた人物であると考えられる。

一方、蜜は上の3人のように水平性を持つ人物ではなかった。小説で描かれる「夜明けの百分間の穴居生活」からも分かるとおり、彼は水平性というより、垂直性を備えた人物であると言った方がよい。先述した通りシナリオでは第1章における「穴ぼこ」は省略されていたものの、蜜の持つ垂直的性質は、シナリオ版でも引き継がれていると考えられる。その証拠に、シナリオでの蜜は小説と同様、四国の村において鷹らの活動に一切関与せず、「倉屋敷の二階」という垂直的な場に引きこもるのである。少なくともシナリオでは、鷹 vs.蜜の対立は、水平性 vs.垂直性の構図で描かれていることが分析できるであろう。

ここで、ひとつの問題が生じる。中心から周縁へと向かう合理的な移動手段として車という水平移動の装置が導入され、それに乗って水平的人物である鷹とその「親衛隊」の3人は水平的に移動していたのに対し、垂直的人物である蜜はいかにして周縁という平面の彼方へと向かえばよいのだろうか。彼は、水平的人物である鷹がいなければ、決して水平移動することができない。垂直方向で周縁へと向かうことは不可能なのである。では、蜜と菜採が四国の森へとどのように移動していたのか、シナリオを詳細に読んでみよう。

4　空港内のホテルの玄関

五人、まぶしい陽光のもとに出てくる。

菜採　「鷹のいう新生活をはじめたらどう。私にもそれが蜜に必要なことはわかるわ……」

鷹　「タクシーを拾って行っててくれ。おれたちは、こいつのシトロエンで追いかけるよ。

（と、行きかけて、振り返り）それにおれは、あの万延元年の一揆の時の、曽祖父さんとその弟の事件を、村で正確に聞きだしたいと思ってるんだ。そのためにも、おれはアメリカから帰ってきたんだよ」

二人を残して三人去る。

5　村への道

森林の中である。菜採は道端にしゃがみこんでいる。蜜は立って、煙草を吸っている。（a-5~a-6 強調は引用者。）

シーン 4 からシーン 5 の間が、空港のホテルから四国の森へと移動していたであろう時間を指すが、ここでは移動の時間が直接的に描かれていない。「まぶしい陽光」という「日本近代批判 3 部作」から続いているに違いない光に満たされた空間である空港内のホテルの玄関で、蜜と菜採は 2 人残されてシーン 4 はカットされる。その後、ショットは突然、森のなかへと変わるが、蜜と菜採は相変わらず 2 人静止したまま画面に現れるのが想像できるだろう。この二つのショットがつなぎ合わされるように編集されていたと考えてみると、垂直的人物である蜜がいかにして周縁へと侵入可能となったのかが理解できるのではないだろうか。すなわち、彼は水平的に移動することなく編集の技術で森の中へと移動していたのである。

大江の小説では、第 3 章「森の力」の冒頭で蜜と菜採の 2 人はバスに乗って村へと続く森の道を走っている様子が描かれているが、シナリオではバスに乗るシーンが省略され、突然森の中へと侵入し、蜜は立ち止まり、菜採はしゃがみこんでいる。「まぶしい陽光」の世界から一瞬にして森林という暗い周縁へ、一歩も動くことなく、あたかもワープしているかのように編集されているのだ。

そして、2 人が会話をしている間に、「遠くからジープが走ってくる」(a-8)。水平的人物である鷹が 2 人を迎えにきたのである。こうして蜜は、鷹の運転する車に乗せられることで、村へと到達する。あくまでも水平的人物の援助がなければ、蜜は水平移動によって周縁にある目的地へと辿り着くことができないのである。

4.「純粋な表面」という遊戯の規則

本節では、シナリオ分析で浮かび上がった表面という主題について、吉田の過去のフィルモグラフィを参照しつつ議論を展開する。

表面上を自在に移動し、水平的構造を体現する人物である鷹は、シナリオにおいてさらに、小説では描かれることのない運動を刻み込むことになる。それは、シーン 23 で描かれるフットボールの練習風景である。原作において、鷹四らの率いるフットボール・チームの練習風景は決して直接的に描写されなかった。それは、物語の語り手である蜜三郎が頑なに彼らの練習風景を見に行こうとしなかったからである。しかし、シナリオでは、フットボールの練習風景が

直接描き出され、それを蜜が見ている光景が差し込まれる。

23　小学校の運動場

青空にフットボールが高々と舞い上る。鷹の怒鳴る声に追はれて、星男を含めた青年達が一目散にそれを追う。ボールを一人が抱きすくめ、それに全員が群がってもみあう。鷹が呼笛を吹きながら走りより、中に割って入る。蜜が遠く、それを見ている。(b-4)

このように、シナリオでは青空の下でフットボールを行う集団の映像が映し出されるはずだったことが想像できる。このフットボールの練習風景は、吉田の過去のフィルモグラフィにおけるスポーツの主題と深く結びつくだろう。まず最初に思い起こすのは、『エロス＋虐殺』に登場する、大杉栄の骨壷をラグビーボールに見立てて蹴り合うシーンである。そこでは、ラグビーのユニフォームを着た 1969 年の「現在」の選手たちと、着物を着た大正時代の選手たちが、スクラムを組み合い、大杉の骨壷を奪い合っていた。映画の中で過去と現在の人物が最初にぶつかり合うシーンである。シナリオ版『万延元年のフットボール』におけるフットボールの練習が、百年前の一揆の歴史を喚起させる、「想像力の暴動」のための準備であったことを考えると、ここにおいても『エロス＋虐殺』と同様の過去と現在の衝突が見て取れるだろう。

かつて蓮實が指摘したように[19]、吉田のフィルモグラフィにはスポーツの主題が多々見受けられる。『甘い夜の果て』(1961 年）における自転車競技場、『秋津温泉』(1962 年）におけるバレーボールの練習風景、『嵐を呼ぶ十八人』(1963 年）における広島球場のプロ野球試合、『日本脱出』(1964 年）における市民プールと自転車競技場、ゴルフ場、聖火ランナー、『さらば夏の光』(1968 年）における闘牛、そして『エロス＋虐殺』におけるラグビーなど、そこにはスポーツする身体の運動が画面に躍動していたといえる。『万延元年のフットボール』におけるフットボールの練習風景もまた、吉田のスポーツの主題の系譜に連なるものであったはずだろう。

そしてこのスポーツの主題こそ、この作品における表面性と深く関わるものであることを見過ごしてはならない。蜜が垂直的人物となって「倉屋敷の二階」に引きこもっていたのとは対照的に、弟の鷹は「小学校の運動場」という表面的な空間を自由に駆け回る。かつて吉田は、過去作でもこうした表面的な空間を駆け回る人物を描いていた。それは『日本脱出』のラストに登場するゴルフ場を駆け回る主人公である。

マチュー・カペルによると、『日本脱出』において世界は表面の世界と深層の世界に二分されているのだという。映画の序盤、緑色の水をした市民プールで主人公の竜夫は、彼のアニキたちによって水の中に強引に沈められ、溺れさせられるシーンがある。バックでは悠長なハワイアン・ミュージックが流れているものの、それとは対照的に、映像では過酷で息苦しい光景が映し出されている。竜夫は水面に顔を上げようとするものの、アニキたちによって再び水中に沈められる。彼は苦しみながら、緑色に濁ったプールの水面と水底を行ったり来たりする。このように、プールの深層に行こうとすれば息苦しくなって表面へと浮かび上がってしまうという構図が、この映画全体にも適用される。彼らは、追ってくる警官から逃れるために自転車競

技場の地下室という深層の空間に身を潜めるが、薬物中毒の禁断症状が現れ、つねに息苦しそうにしている。そうしていつのまにか、表面の世界へと浮かび上がってしまうのだが、そこで登場するのが、ゴルフ場のシーンである。映画の後半で竜夫はゴルフ場の中を一人疾走し、大勢の警官から追われてしまうが、カペルはここで映し出されるゴルフ場のことを「純粋な表面」と呼び、主人公は出口のない、深みのない世界に囚われてしまうのだと述べる[20]。

『日本脱出』において、人々は深層へ潜ることができず、表面へと浮かび上がってしまっていたとするならば、『万延元年のフットボール』で描かれる谷間の窪地は、決して深層への下降運動によって到達する空間ではなく、あくまでも水平運動によって到達される表面的空間であることを忘れてはならない。そしてこの村における「純粋な表面」の空間が「小学校の運動場」であることは言うまでもないだろう。吉田喜重におけるスポーツの主題、それはフィルムに「純粋な表面」を召喚させるための遊戯の規則にほかならないのだ。

鷹が自由に動き回ることのできる「純粋な表面」の空間は「小学校の運動場」だけではなかった。シーン 31 で描かれる、降り積もる雪の上を鷹が全裸で転げ回るシーンもまた、「純粋な表面」と戯れるシーンだといえよう。

31　倉屋敷の二階

小机に蜜がうつぶせになって、うたたねをしている。ドスン、ドスンというような重い音がする。蜜、目を上げて、立上り、窓から外を見る。ふりしきる雪の中に、素裸の鷹が一人、輪を描いて駆けている。やがて鷹は雪に膝をつき、両手で雪をなでまわし、それからうつうつとうめきながら雪の上をころげまわる。雪にまみれて立上り、ゆっくりと戸口の方へ歩く。そこからバスタオルをもった桃子が現れ、鷹をつつみこむ。二人、母屋に入り、板戸が閉まる。(b-18)

鷹は全裸で雪の上を転がり、雪の表面を撫で回し、「純粋な表面」と戯れている。彼は決して地下へ潜ることはなく、表面の上を水平的に転げ回るのである。大江の小説では、このとき鷹四は、ペニスが勃起していたことが強調して描かれている――「僕はかれのペニスが勃起しているのを見た。それは運動選手の上膊部の筋肉が隆起しているのと同じく、ストイックに規制された力そのものと不思議な憐れさを感じさせる。鷹四は力瘤を隠さないように勃起したペニスを隠さなかった」[21]。しかしシナリオではペニスについての記述は一切なく、映像化される際も、彼の股間は映らないように工夫されるはずだったのだろうと考えられる。ここで、ペニスという垂直性を備えた器官は丁寧に隠されているのである。こうして周到にも、鷹の水平的性質は維持され、雪の上を転げ回るシーンは徹底して水平的な構造を保っているのだと考えられる。シナリオ版『万延元年のフットボール』は、吉田が得意とする表面性の導入によって、原作とは異なる構造を描いてみせるのである。

5. 攻撃手段としての水平性

そんな水平的人物である鷹が戦いを挑みかける相手が、垂直的人物である兄の蜜であり、同時に「スーパーマーケットの天皇」でもあるのは言うまでもない。本節では、鷹の持つ水平的性質がいかに垂直性を侵犯しているのか分析し、周縁と水平性の関係について議論してゆく。

谷間の窪地に資本主義を導入し、村の中心的役割を持った存在であるスーパーマーケットもまた、垂直的性質を備えていた。正月の休みの間、スーパーマーケットの建物の上には旗が翻っているのである。

> 遠いスーパーマーケットの建物のうえに、黄と赤の三角旗がひるがえっている。(b-27)

谷間の窪地という周縁の村の中で、中心的な存在感を示しているスーパーマーケットには旗がひるがえっている。この旗は遠い倉屋敷の二階からも見えるということから、おそらく高くそびえる棒に旗がひるがえっていると考えて良いだろう。スーパーマーケットの建物の上には垂直な棒が屹立しているのであり、水平的人物である鷹は、この垂直性に戦いを挑むのである。ではどのようにして垂直性と戦うのであろうか。それは、垂直的なるものを倒し、水平にするのである。次のシーンを読んでみよう。

> 40 村道
> 蜜が歩いている。いきなり、家と家との間から、竹竿が何本かガラガラと倒れてくる。立止って見ると、屈強な男が二人、黙々と取組みあい、殴りあっている。二人とも黙って、しらふで、闘っているのである。降りつもった雪だけが、これも音もなく、散る。蜜、茫然とそれを見ている。(b-25)

「竹竿が何本かガラガラと倒れてくる」という描写は原作にはない。垂直に立てかけられた竹竿が「ガラガラ」と倒れることで水平へと近づく。ここでは「屈強な男」が二人黙々と殴り合っているだけだが、ここで初めて垂直的なものへの挑戦を読み取ることができるだろう。

続いて、実際にスーパーマーケットの垂直性へと戦いを挑む姿が描かれているのが、ジンの息子の盗んだゴルフクラブの描写である。

> ジンの大きい方の息子が、ピカピカ光るクラブの何本か入ったゴルフバックを、引きずるようにして現れ、蜜と菜採の目にあっておびえたように離れへ走る。(b-31)

スーパーマーケットは正月休みの間、警備を鷹とそのチームに任せ、村の人々に一人一品ずつ商品を無料提供するという、実質的な「略奪」を鷹は企むのであるが、ここでジンの息子はゴルフクラブを盗んできたのである。原作にはゴルフクラブを盗む描写は描かれていない。ジン

の息子は、スーパーマーケットからゴルフクラブという垂直性を備えた商品を盗んで、「引きずる」ことで、スーパーマーケットに攻撃をしかける。それを見た蜜は次のようにセリフを発する――「もしかしたら、谷間の何かが、壊されつつあるのかもしれないよ……」(b-31)。このセリフも原作にはない。ここで何が「壊されつつある」のか。それは、スーパーマーケットの持つ垂直性であり、その中心性であり、また作品の終盤になって解体されることになる倉屋敷の垂直性でもあるのだろう。

こうしてシナリオからは、垂直性＝中心性に攻撃をしかける水平性という対立を読み取ることができた。ではそもそもなぜ、吉田＋別役は鷹の主要な攻撃手段として水平性を導入したのか。それは、吉田にとって周縁がはらむ想像力が、つねに水平的レベルでのみ捉えることが可能となるからにほかならない。

彼は、「周縁がはらむ想像力」というテクストのなかで、メキシコの辺境に居住するインディオであるコーラ族のカーニヴァルを、文化人類学者の山口昌男とともに見に行った体験記を綴っている。そこでは次のような「冥府めぐり」を経験したのだという――

> 祭りはもう始まっていた。夜の闇にまぎれてすれ違うコーラ族の男たちは、すでに変身していた。異形、異人、妖怪変化、この世の者とは思えぬ眷属一切がまさに百鬼夜行するさまであった。
> コヨーテ、山犬、鹿などの動物をかたどった仮面をかぶり、裸体には白黒の骸骨文様を描きだし、さながら幽鬼と化して村を彷徨する[22]。

こうした辺境の地での祝祭空間を、吉田は迷い、苦しみながら過ごしたと回想する。なぜなら、彼は「祭りの全体を見とおすための視点がみつからずに不安、焦燥」[23]しており、つぎつぎと祭りが仕掛けてくる混沌とした暗号や記号を構造的に捉え、それを範型的にコード化することに慣れていなかったからだと語る。そして彼を最も戸惑わせたものの一つが、祭りの仮面であった――「道化役がかぶる猿の面はあまりにも現代的であった。それもハリウッドのサイエンス・フィクション映画『猿の惑星』に使用されたような、精巧にできたゴム製品であった。何故コヨーテや山犬のような伝統的な手づくりの仮面をかぶらないのだろう。ゴム製品の生々しい感触が祭りのイリュージョン、その憑依的な聖性を破壊しかねない」[24]。吉田は、コーラ族の伝統的な仮面のなかに、現代的な猿の仮面が混じっていることに戸惑い、不安に駆られる。それは、祭りを「伝統的／現代的」という通時的な捉え方をしてしまったがゆえの過ちであったと吉田は述懐する。彼は、伝統的なものと現代的なものを「あくまで水平の共時的な構造のレベルで類推してゆかなければ」、祭りを享受することはできないと後になって悟るのである[25]。

そこで吉田が例として挙げているのが、戸井田道三の『能芸論』で語られる金太郎あめの比喩である――「たとえば、金太郎あめを輪切りにして金太郎の顔をその断面に論理的に見るか、たてにうなぎをさくように切って歴史的発展において見るかの二つの見方があるとすれば、わ

たくしの今こころみようとしているのは、断面に金太郎の顔を見ようという方なのである」[26]。戸井田がここで語っていることは、能を歴史の流れに沿って通時的に縦割りしたのでは、内部がはらむイメージが消えてしまうということであり、吉田はコーラ族の祭りにも同様のことが言えるだろうと指摘する。コーラ族の伝統的な仮面と、それとは対照的な現代の猿の仮面とを、「同じ水平の平等のレベルでとらえたような、強靭な想像力」[27]こそが、「周縁がはらむ想像力」であり、その想像力に身を委ねることで、周縁は中心を侵犯することができる。吉田はこのテクストの中で大江の『同時代ゲーム』を取り上げ、この小説が、周縁としての沖縄を水平的レベルで捉え、縦の垂直軸で「私たち」を繋ぎ止めようとする天皇制という中心を構造的にするどく批判するものであったと語るが、そのとき図式化される水平性と垂直軸の対立は、シナリオ版『万延元年のフットボール』において我々が分析してきた鷹とスーパーマーケットの天皇の対立という図式にそのままあてはまるだろう。縦の垂直軸で人々を繋ぎ止める中心を侵犯するためには、水平のレベルで捉えられた周縁がはらむ想像力による暴動が必要不可欠なのである。だからこそ鷹は、万延元年の一揆と現代のフットボールを共時的な想像力で同一化し、水平のレベルで村の人々を扇動するトリックスターとなり、スーパーマーケットという中心に対して暴動を仕掛ける周縁人となるのだ。

6. 見出された竪穴

吉田は、今までの作品で築き上げてきた表面というスタイル、そしてそれに対して水平的なレベルを利用することで、権力の中心から周縁へと逃走線を引くことを可能にした。しかし、ここで注意しなければならないのは、彼は水平性を利用することで、彼のスタイルである表面というシステムを反復・維持してしまっている点である。なるほど、彼は周縁へと赴くことで光＝権力の中心からは逃れられたかもしれない。しかし、彼が真に自己のスタイルから決別し、自己模倣を否定し、新たなる変貌を更新するためには、表面というシステムこそ突き破らねばならないもうひとつの様式であったに違いない。本節では、シナリオのラストに登場する「地下倉」について議論を進めるが、それを吉田の過去のスタイルからの決別として解釈してゆく。

物語の終盤で、水平性の構造は破局を迎えることになる。鷹は村の少女を強姦し殺害したと告白し、フットボールチームのメンバーは手のひらを返したように彼を見捨てることで鷹は孤立してしまう。鷹の告白に対し、蜜が「それは事実じゃない」と反駁するが、なぜか鷹は頑なに自分が罪を犯したことを主張し、自分が不利になる状況へと自己を追い込んでゆく。ここでシナリオにおける鷹の動作をよく読むと、水平的人物であった彼が、なぜか次第に垂直性へと引きずられてゆくように見える。少女の殺害を告白した後、村の人々によるリンチから自分を守るために、鷹は「曽祖(マ)さ(マ)んの弟同様におれは倉屋敷に閉じこもるべきだろう」(c-25) と述べ、彼は蜜が普段寝泊まりしている倉屋敷の二階という垂直的な空間にやってくる。

「倉屋敷に閉じこもるべきだろう」と発するセリフの中には「(銃を支えにして、ゆっくりと立上る)」と書かれており、ここには床に対して垂直に立った銃の姿が想像できるだろう。原作

では、「猟銃と霰弾の箱を傷ついていない片手に鷲づかみすると緩慢に立ち上がった。僕はかれが猟銃の重みで倒れればたちまち失神しそうにも衰弱しているのを認めた」[28]とあり、鷹四は決して猟銃を支えにはしておらず、むしろ「猟銃の重みで倒れ」そうになっているが、シナリオでの鷹は猟銃を垂直にすることで倒れるのを防いでいる。彼はここで垂直性を利用し始めるのである。

彼はこれまで水平的人物として村の人々を扇動していたのだが、終盤になって急に垂直性へと引き摺り込まれることによって、村の人々から孤立する。そして彼は猟銃によって凄惨な自死を遂げるが、その場所が、垂直的空間である倉屋敷の二階であるのは言うまでもない。シナリオは原作通りのフィナーレを迎え、小説が一貫して持っていた垂直の構造へと収斂してゆく。

なぜ、鷹は水平性を打ち捨てて垂直性へと吸い込まれるのか。結局鷹の起こした水平性の暴動は、垂直の軸で人々を繋ぎ止めるスーパーマーケットという中心に打ち勝つことができず、敗北に終わってしまう。

その後、シナリオは原作の物語と同じ道を辿って、スーパーマーケットの天皇と五人の若者が倉屋敷を解体しにやってくるが、解体作業中に倉屋敷には地下倉が存在していたことが発覚される。万延元年の一揆の指導者であった曽祖父の弟は、一揆に失敗したのち、この地下倉に自らを幽閉していたという。そこへ、蜜も一人で入り、じっとうずくまるのである。

67　地下倉の中

ほこりをかぶった本や反古の山の中に、蜜がじっと坐っている。(c-35)

原作通り、蜜はこの新たに見出された竪穴のなかで、100 年前の曽祖父の弟と垂直のレベルで同一化する。そこは地面よりも低い位置にある空間であり、もはや「純粋な表面」は失われている。このシナリオに一貫して描き出されていた表象システムとしての水平性は、ここで矛盾を来たし、崩壊してしまうのである。

だが、この新たに見出された竪穴こそ、吉田が過去の作品のスタイルから真に決別し、変貌を遂げるために必要な空間であったと言わねばならない。それは、垂直性＝中心性の勝利・復活というよりも、過去の吉田作品を支えていた表面というシステムへの挑戦と理解した方がよいだろう。吉田はこの作品で過去作のスタイルである光＝権力を乗り越えた先に、表面性をも乗り越えようとしている。過去作からの決別のプロセスは、この作品で 2 段階的に用意されているのである。

美術批評家であり、吉田喜重の大学時代の親友でもある宮川淳は、かつて背後のない表面の世界について論じていた――

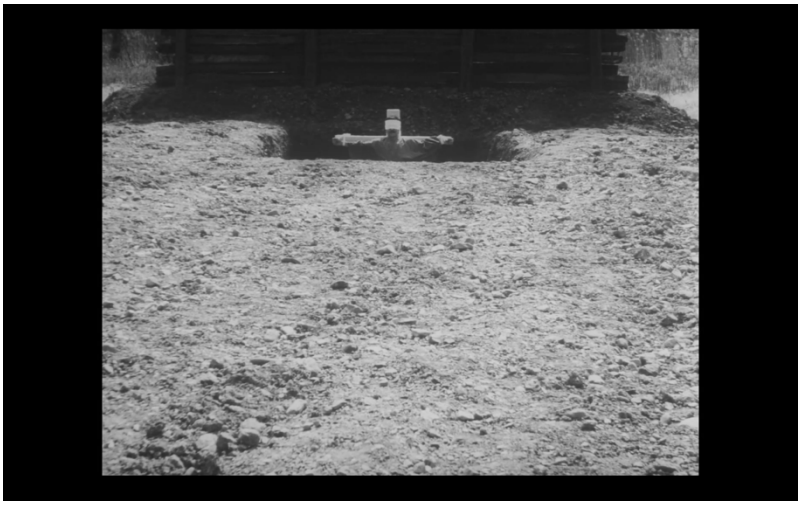
> 背後のない表面。のみならず、われわれを決して背後まで送りとどけることのない表面。われわれは表面をどこまでも滑ってゆく。横へ横へ、さもなければ上へ、あるいは下へ、それとも斜めに？　だが決して奥へ、あるいは底へではない[29]。

表面の裏に背後はない。背後に隠蔽された真実ないし超越的なシニフィエなどというものはなく、ただひたすら表面の世界における戯れを見届けること。それが宮川の美術批評であり、かつこれまでの吉田作品を支えていた「純粋な表面」の世界であったはずである。しかし、『万延元年のフットボール』のラストにおいて、吉田は明らかに、「純粋な表面」を突き破り、その奥へと進もうとしているように見える。では、表面の背後に見出された竪穴とは一体どんな空間なのだろうか。

吉田の次回作である『人間の約束』(1986 年) には、痴呆になった三國連太郎が、自殺するために先祖の墓の前で穴を掘り、自分を生き埋めにしようとするシーンが映し出されていた (図 1)。また、その次の作品である『嵐が丘』(1988 年) では、愛する女の遺体の埋められている墓を暴こうとする主人公 (松田優作) が映し出されていた (図 2)。いずれも、死のイメージに彩られた、禁忌としての背後の世界が描かれている。『戒厳令』のラストにおいても、処刑される北一輝が磔にされた十字架は、なぜか地面よりも低い位置に存在していたことを忘れてはならない (図 3)。表面の背後を覗いてみると、そこには死が横たわっているのである。

（図 1）『人間の約束』

（図 2）『嵐が丘』



（図 3）『戒厳令』

しかし、吉田にとって表面の背後の世界とは、生存不可能な死のイメージだけではなかった。『美の美』で繰り返し映し出されることになる、扉を開けるイメージ、あるいは窓の奥に広がる風景のイメージもまた、表面の奥の世界だと言うことができるだろう。たとえば、「ルネサンスへの旅立ち　フラ・アンジェリコ、その天上の美」では、開け放たれた扉の向こうに《受胎告知》の絵画が飾られており（図 4）、ラストのショットでは、扉が開けられてフィレンツェの街を一望する映像が映し出されていた（図 5）。また、「ヴァン・ゴッホの自殺　画家はついに故郷に帰れず」では、扉が放たれて家の庭が見えるショットが挿入され（図 6）、またゴッホが自殺を遂げた部屋の小窓からは、外の景色が小さく見えていた（図 7）。「古代エジプト　遥かな原風景　ピラミッド空間の出現」では、ゆっくりと扉が開けられ、古代エジプトの壁画が飾られてある部屋へと吉田が入り込むショットが映し出されていた（図 8）。

（図 4）

（図 5）

（図 6）

（図 7）

（図 8）

『美の美』で映し出されるこうした扉を開ける運動とは、表面の向こう側へと穿たれた奥行きを作り出す効果を生み出す。それは、丹念に絵画の表層を注視しつつも、イメージの奥底へと鑑賞者を運んでゆく演出を作り出しているとも言えよう。そこにはもはや死などない。ただ、豊かなイメージの広がりが待ち構えているだけである。こうした、表面を突き破り、その奥へと向かっていく運動、それこそが空白期の吉田が構想していた新たなる創造性であり、その端緒が『万延元年のフットボール』のラストに見出されるのだと言えるのではないだろうか。『万延元年のフットボール』における地下倉は、曽祖父の弟がそこで暮らし、蜜もまた長い時間そこでじっとうずくまっていることが可能な空間であった。その竪穴には、死のイメージなど存在していない。むしろ、表面上に干上がった水平的暴力から逃れて生き延びるために生成された、空間の襞であると認識した方がよいだろう[30]。吉田は、「日本近代批判3部作」で完成させた光＝権力、そして表面の美学からも二重に決別するプロセスとして、『万延元年のフットボール』を構想したと考えることができる。そしてその夢は、ついに実現されることなく流れ、今では映画化の企画があったことさえ忘却されようとしているのである。

むすび

吉田喜重は、1973年に「日本近代批判3部作」の3作目である『戒厳令』を撮り終えると、これ以上作品を作り続けることはできないと諦め、映画制作から離れてしまう。それは、自己模倣し続けることへの嫌悪であると同時に、3部作で描いてきた白い光が臨界点に達し、白い光という権力の中心に自己が絡め取られてしまうことへの危機をも意味していたと考えられる。光＝権力という中心から自己を引き剥がし、新たなる創造性を獲得するために、吉田は『美の美』を制作することで、中心から周縁へと想像力の活路を見出す。『万延元年のフットボール』もまた、この思想的背景のもとで企画が進められていたのだろうと考えられる。『万延元年のフットボール』のシナリオを読むと、原作の第1章にあたる部分が削除され、第2章から始まっているのが確認できる。それは、第1章で描かれていた「穴ぼこ」という垂直性の否定に他ならず、シナリオはブラインドの表面性から始まっているのが確認できた。この表面性は、弟の鷹が四国へ行って「新生活」を始めなければならないというセリフを歩きながら語る場面での、ホテルの廊下の表面へと繋がっていく。鷹は表面に対して水平的に移動する水平的人物となって、登場人物たちを森の窪地という周縁へと運ぶのである。一方、主人公の蜜は、「倉屋敷の二階」という垂直的空間に引きこもる垂直的人物に他ならず、彼が森の中へ入る時は、移動することなしに編集によって周縁へとワープするかのような意匠が施されているのが確認できた。鷹の持つ水平性は、「純粋な表面」としての「小学校の運動場」や、降り積もる雪の庭をシナリオに登場させ、そこの上を駆け回る鷹の水平的運動を確認した。この水平性は、垂直的構造を持つスーパーマーケットに対する「暴動」の手段に他ならず、村の人々は垂直的なるものを略奪し破壊することで、村の中心を侵犯しようと試みた。しかし、物語の終盤で鷹は垂直性へと引き摺り込まれてしまうことで、村の人々から孤立し、自死を遂げる。水平性は敗北し、解体

された倉屋敷からは地下倉という新たなる垂直性が見出されることになる。そこに蜜は入ってしばらくの間じっとうずくまるのだが、それは表面を突き破ってその奥底へ向かうという、それまでの吉田作品を支えていた表面性への挑戦と理解することができる。こうして吉田は、過去のスタイルから決別し、新たなる自己を生成するための変貌の倫理として『万延元年のフットボール』を構想したと考えられる。

参考文献

大江健三郎『万延元年のフットボール』講談社文芸文庫、1988 年。

Capel, Mathieu, *Évasion du Japon : Cinéma japonais des années 1960*, Les prairies ordinaires, 2015.

葛井欣士郎『遺言　アートシアター新宿文化』河出書房新社、2008 年。

現代映画社「万延元年のフットボール」1974 年、早稲田大学演劇博物館蔵。

高部遼「白の欲望、白の神話　吉田喜重「日本近代批判 3 部作」論」修士論文、2019 年。

戸井田道三『能芸論』勁草書房、1965 年。

蓮實重彦「無時間的体験の演技者」『シネマ 70』1970 年 8 月号。

蓮實重彦『大江健三郎論』青土社、1980 年。

リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』片渕悦久・鴨川啓信・武田雅史訳、晃洋書房、2012 年。

宮川淳『紙片と眼差とのあいだに』水声社、2002 年。

吉田喜重「周縁がはらむ想像力」『叢書　文化の現在 4 中心と周縁』岩波書店、1981 年。

吉田喜重『メヒコ　歓ばしき隠喩』岩波書店、1984 年。

吉田喜重・船橋淳『まだ見ぬ映画言語に向けて』作品社、2020 年。

「パッションとしての映画」吉田喜重インタビュー『ユリイカ　総特集・吉田喜重』青土社、2003 年。

Notes

1) 葛井欣士郎『遺言　アートシアター新宿文化』河出書房新社、2008 年、360 頁。
2) 同上。
3)「パッションとしての映画」吉田喜重インタビュー『ユリイカ　総特集・吉田喜重』青土社、2003 年、18 頁。
4) リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』片渕悦久・鴨川啓信・武田雅史訳、晃洋書房、2012 年、25 頁。
5) 拙修士論文「白の欲望、白の神話　吉田喜重「日本近代批判 3 部作」論」2019 年。
6)「パッションとしての映画」前掲書、34-35 頁。
7) 吉田喜重・船橋淳『まだ見ぬ映画言語に向けて』作品社、2020 年、312 頁。
8) 葛井『遺言　アートシアター新宿文化』前傾書、360 頁。
9) 蓮實重彦『大江健三郎論』青土社、1980 年、138-139 頁。
10) 以下、シナリオのテクストを引用する際は、引用の終わりに括弧で該当するページ番号を記載する。
11) 大江健三郎『万延元年のフットボール』講談社文芸文庫、1988 年、43 頁。
12) シナリオでは小説と異なり、人物の名前が一部省略されている。以下では、小説とシナリオそれぞれに合わせて登場人物の名前を使い分けることにする。
13) シナリオではテレビではなく「トランジスターラジオ」を聴いていることになっている。
14) 大江『万延元年のフットボール』前掲書、51-52 頁。強調は引用者。
15) 同書、52 頁。
16) 同書、58 頁。強調は引用者。
17) 同書、59 頁。
18) 同書、67 頁。原文の強調は削除した。
19) 蓮實重彦「無時間的体験の演技者」『シネマ 70』1970 年 8 月号、14-15 頁。
20) Mathieu Capel, *Évasion du Japon : Cinéma japonais des années 1960*, Les prairies ordinaires, 2015, p.340.
21) 大江『万延元年のフットボール』前掲書、242 頁。
22) 吉田喜重「周縁がはらむ想像力」『叢書　文化の現在 4　中心と周縁』岩波書店、1981 年、228 頁。
23) 同書、232 頁。
24) 同書、233 頁。
25) 同書、238 頁。強調は引用者。
26) 戸井田道三『能芸論』勁草書房、1965 年、5 頁。
27) 吉田「周縁がはらむ想像力」前掲書、249 頁。強調は引用者。
28) 大江『万延元年のフットボール』前掲書、383 頁。
29) 宮川淳『紙片と眼差とのあいだに』水声社、2002 年、15 頁。
30) 空間の襞が作り出す、「すきま」や「奥行き」について吉田はさらに『メヒコ　歓ばしき隠喩』における「見えがくれする湖テスココ」の章で考察を深めている。吉田喜重『メヒコ　歓ばしき隠喩』岩波書店、1984 年、86-117 頁を参照。

The uprising of horizontality

Analyzing “The silent cry,” an unfilmed scenario directed by Kiju Yoshida and written by Minoru Betsuyaku

TAKABE Ryo

The aim of this thesis is to analyze the scenario of “The silent cry” which was based on the novel written by Kenzaburo Oe. This scenario was written by Minoru Betsuyaku and was to be directed by Kiju Yoshida, but was never made into a film. We began our analysis by situating this scenario within Yoshida's filmography.

After Yoshida finished shooting “Coup d’état,” in 1973, he gave up the idea of continuing to make films. It is thought that this was an aversion to continuing to imitate oneself, but at the same time, it also signified a crisis in that the white light depicted in the films had reached a critical point.

In chapter one, we argued that white light is a representation of power in his films, and in order to move away from the center of power and acquire new creativity, Yoshida shifted the base of his activities from the center to the periphery.

In chapter two, we began the scenario analysis of “The silent cry” and confirmed that the scene of the hole in the ground depicted in the first chapter of the original novel was deleted, and the scenario began with the scene of the blinds in the second chapter. It was nothing but a denial of the verticality of the hole, and the scenario began with the superficiality of the blinds.

In chapter three, we confirmed that this superficiality leads to the surface of the hotel corridor, where Taka became a horizontal figure moving horizontally with respect to the surface, transporting the characters to the periphery of the forest. Meanwhile, the main character, Mitsu, was a vertical figure, and when he entered the forest, we could see the montage as if he were warping to the periphery by editing without moving.

In chapter four and five, we confirmed the movement of Taka, a horizontal figure running around on a “pure surface”, and this horizontality was a means of "uprising" against the supermarkets with their vertical structure, and the villagers attempted to invade the center of the village by looting and destroying the verticality.

In chapter six, we confirmed that at the end of the story, Taka was dragged into verticality, which isolated him from the people of the village and caused him to commit suicide. Horizontality was defeated and a new verticality was found: the underground cellar. Mitsu entered the cellar and cowered

for a while, which can be understood as a challenge to the superficiality that had sustained Yoshida's works up to that point, as he broke through the surface and went to the depths.

PHANTASTOPIA

研究ノート

マンガにおける原子力のビジュアルイメージ

陰山涼

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
112-121 ページ
ISSN 2436-6692

マンガにおける原子力のビジュアルイメージ

陰山涼

はじめに

放射能は目に見えない。放射能というやや曖昧な表現を避け、放射線や放射性物質といった対象を問題にするとしても、通常肉眼では捉えられないことに変わりはない。放射能の発見以来、常にこの不可視性が、その危険性と活用可能性をめぐる議論にさらなる困難を与えてきたように思われる。危険性があるにもかかわらず目に見えないという事実は、人々に拭い去ることのできない不安を与える。一方で、目に見えない大きなエネルギーを生み出しうるという原子力のイメージは、ときにその平和的な利用の可能性をめぐって、過剰な期待を生み出してもきた[1)]。原子力や放射能をどのようにイメージすればよいのかという課題は、2011 年 3 月 11 日の東北地方太平洋沖地震に伴って発生した福島第一原子力発電所の事故以来、とりわけアクチュアルなものとなっている。そのなかで、原子力の仕組みや放射能に関わる事象を目に見える形で伝えようとする試みも、さまざまに行われてきた。

2021 年 4 月に話題となった、放射性物質をキャラクター化した広報の問題は、その 1 つの失敗例だと言える。この出来事は、福島第一原発の廃炉作業に伴って生じる「ALPS 処理水」を海洋放出によって処分するという政府の決定[2)]を受け、復興庁がその安全性を PR するために公開した広報物の表現をめぐるものだ。そのなかで、処理水に含まれる放射性物質のトリチウムをキャラクター化し、丸顔で緑色の生き物のような姿で描いたことが「問題を矮小化している」といった批判を呼び、これらの広報物はすぐに公開停止となった[3)]。たしかに、トリチウム自体の危険性[4)]はともあれ、地元の漁業者などへの風評被害を含めた影響が懸念されるなか、安全性をアピールする文脈でこのような一見してかわいらしいイメージを使うことは、印象面に訴えかけようとしていると受け止められかねない。一方で、まさに風評被害が大きな懸念となっている以上、広く一般の人々に状況の理解を促すべく、難解な科学的説明やデータの提示以上の工夫が必要だと考えること自体には、一定の妥当性があるだろう。そのなかで、放射性物質のビジュアルイメージが争点となったわけだ。

このような課題は、決して科学者や行政の専門家だけのものではない。例えば、福島の事故以前から原子力のイメージはさまざまな大衆文化のなかにも繰り返し登場してきた。放射能を恐れてブラジル移住を計画する主人公を描いた黒澤明監督『生きものの記録』（1955）や自ら原爆を作って政府を脅迫する教師が主人公の長谷川和彦監督『太陽を盗んだ男』（1979）といった映画や、放射能が生んだ怪獣の物語である『ゴジラ』（1954）をはじめとする様々な特撮作品、そして広島の原爆体験を主題化した「はだしのゲン」（1973-87）のように、マンガもまた例外ではない[5)]。本稿では、福島第一原発事故以前と以降に原子力や放射能を描いたいくつかのマ

ンガ作品をとりあげ、それらがどのようにして、この目に見えないモチーフのビジュアル化を試みていたかを検討する。この議論を通して、福島の事故が原子力表象にもたらした変化とともに、不可視のものを描くマンガ的な方法の一端が明らかになるはずだ[6]。

1　「はだしのゲン」における被爆／被曝

中沢啓治「はだしのゲン」は、原爆投下によって甚大な被害を受けた広島とそこから再び歩み始める人々の姿を、主人公の少年・中岡元（ゲン）の視点から描いたマンガ作品である。1973年から74年にかけて『週刊少年ジャンプ』に、その後87年まで『市民』『文化評論』『教育評論』といった左派系の論壇誌に連載されたこの作品は、1975年から出版された汐文社版の単行本が学校図書館を中心に教育現場で受容されたこともあり、幅広い世代に知られることとなった[7]。一貫して反戦を訴えた物語と、原爆被害を中心とした恐ろしい戦争の描写から、本作はしばしば「平和教材」としても扱われてきた。では、本作において、原爆やそれによってもたらされる放射能はどのようなイメージによって描かれていたのだろうか。

原爆被害を中心とした残酷な描写で知られる「はだしのゲン」[8]だが、原爆が投下される瞬間の描写は意外にもあっさりとしたものだ[9]。飛行機から落とされる瞬間の原爆のイメージで始まるこのページでは、ページの8分の1程度の小さなコマに上空での爆発の瞬間が放射状の光線として示されたのち、続くコマでは「ピカーッ」という描き文字と共に強い光に照らされるゲンのシルエットが描かれている。「なん万個の写真のフラッシュを爆発させたような高熱の白い光」と説明されるものの、その破壊力は視覚的には示されていない。原爆の破壊力は、続くページで爆風によってなぎ倒される電柱や家屋が描かれ、煙に包まれる広島を上空から捉えたイメージが登場することで、はじめてはっきりと表現される。続くページでは「悪魔がほえたけるように三分間で」「三万二千フィートまで上昇し」たと語られる「原子雲」が、ページの高さを最大限に使った縦長のコマで描かれ、象徴的なイメージとなっている。この3ページが原爆投下の瞬間を描いているのだが、ここでは熱線を受ける人々や爆風で崩壊する街並みといったショッキングな被害のイメージはほとんど登場せず、放射能の問題も明示的には現れていない。残酷ともされる描写が登場するのは、むしろその後である。

瓦礫の隙間から抜け出したゲンは、周囲の瓦礫のなかに顔面がひどくただれた死体を次々に発見してしまう。これに驚き、あわてて走り出したゲンは、ここでようやく「家がみんなペッシャンコ」になっていることに気付き、マンガもまた見開きの横幅を最大限に利用してこの崩壊した街の風景を描き出す[10]。これ以降読者は、ひどい火傷によって皮膚がはがれたまま歩く者や、爆風で割れたガラスが全身に突き刺さった者など、凄惨な被害の様子をゲンと共に目撃していくことになる。

以上のように、「はだしのゲン」における原爆は、その投下によってどのような規模でいかなる被害をもたらしたかといった結果から出発するのではなく、ゲンの歩みとともに徐々にその実態が明らかになっていくような形で描かれている。このような表現は、この作品の語り口の

全体的な特徴とも関わるように思われる。加治屋健司は、本作がしばしば「主人公の行動よりも感情に焦点を当て、元が目撃した情景をもっぱら主観コマで描いている」[11]ことを指摘し、このような表現が「読者に深い情動を引き起こして、忘れがたい印象を与え」[12]たと考察している。たしかに「はだしのゲン」では、ゲンの視点を通して状況を描くことで、この主人公が受けたショックや悲しみ、怒りといった情動を読者にも体感させるような表現が基調となっていた。原爆投下のシーンも、ゲンが知りえない被害の全容を描き出すのではなく、彼が目撃しえた光景を通してその衝撃を伝えようとしたものと理解できる。

このような方法は、被害者の視点から強い情動とともに原爆の被害を伝えることに成功した一方で、放射能という、ゲンがその仕組みを知りえなかった不可視の脅威について直接的に描くことを困難にしてもいた。本作において放射能の恐怖は、基本的に「原爆症」の症状を通して描かれる。作中ではじめて明示的にこの症状が登場するのは、焼け跡をさまようゲンが出会った一人の兵士のケースである。「体のじょうぶなことだけはじまんできたのに死体の整理に広島へきてから体がだるくてしかたない」と訴えるこの兵士は、髪が抜け落ち、寒気に襲われ、ゲンの目の前で血を吐いて倒れ、やがて死んでしまう[13]。この直後にゲン自身も髪が抜けはじめると、自分も兵士と同じように死ぬのではないかと恐怖にかられるゲンの姿に、ナレーションは以下のように語る。

> 原爆は広島市の町を破壊しただけではなかった　爆発といっしょに広島市のいたるところに放射能をまきちらしていたのだ
> なにもしらない健康な人びとの体内にくいこんで細胞の破壊をつづける原爆の第二の恐怖　原爆症がもうはじまっていた……[14]

ここでは、原爆症の症状がゲンの体験を通して強烈に描かれる一方で、放射能自体については簡単な文章によって説明がなされるのみである。その後も放射能の問題は、被曝による症状や被曝者に対する世間からの差別といった形で描かれていくことになる。そこでは、原子力というテクノロジーの仕組みや放射能といった現象の科学的背景への関心は、ほとんど現れてこない。むろんそれは、放射能の科学的な理解や被爆／被曝といった区別よりも、原爆によって受けた苦しみそのものが切実な問題であるという、被ばく者のリアリティに根ざしたものであっただろう。基本的にゲンの視点を通して衝撃的な光景を描くことを選んだこの作品では、放射能それ自体をビジュアル化するのではなく、それによって引き起こされる症状や、被曝者に対する社会の反応といった形で、放射能の脅威が描かれることとなった。

2　竜田一人、萩尾望都、しりあがり寿

爆発によって市街を破壊するとともに多数の死傷者を出し、後年まで残る重篤な健康被害をもたらした原爆に比べると、福島第一原発での事故はその影響をはっきりとイメージすること

が難しい[15]。一方で、だからこそ、とくに事故からしばらくの間は、原発から離れた地域でも放射性物質の拡散による被曝の危険性が恐れられ、漠然とした不安が人々の間で広く共有されたのではなかっただろうか。このような事態を視覚的に表現することには、原爆の場合とは異なる難しさがあるように思われる。では、マンガはいかにしてこの課題と向き合ったのだろう。

2013 年から『モーニング』で発表された「いちえふ」[16]は、福島第一原発事故の収束作業を通して、放射能がより身近なものとなった事故後の社会の一面を描き出している。作者自らの体験をもとに語られる通称「いちえふ」での収束作業の現場は、厳重な防護服姿に線量計を携帯し、常に被曝線量を管理することが求められる過酷なものだ。そこには当然、放射線量が高い場所での作業のシビアな側面が現れている。一方で本作は、この現場をごく普通の人々が働く場所としても描こうとしている。休憩時には冗談が飛び交い、防護マスクのせいで痒くてもかけない鼻が作業中のストレスになるような、人間の生きる現場としての「いちえふ」のイメージを伝えることが、本作の狙いだったように思われる。ジャーナリスティックでありながらエッセイ的でもあるそのスタイルは、過酷さとある種の「普通さ」が入り混じった現場の空気にふさわしいものだ。日々線量を管理しつつ、身近な脅威としての放射能と向き合いながら働く作業員たちの姿は、事故によって生まれた新たな光景でありながら、福島から遠く暮らす私たちの「日常」にも地続きのものとして感じられるだろう。

このようなルポルタージュ的な手法とは全く異なるやり方で放射能を表現しようとした作品として、萩尾望都による「プルート夫人」[17]「雨の夜―ウラノス伯爵―」[18]「サロメ 20××」[19]の連作短編シリーズが挙げられる。『月刊 flowers』の 2011 年 10 月号から 2012 年 3 月号にかけて発表されたこれらの作品は、いずれも放射性物質を擬人化したものである。プルトニウムの擬人化であるプルート夫人は男たちを惑わす絶世の美女、ウランの擬人化であるウラノス伯爵は人々に富をもたらす見目麗しい青年、そしてウランから生まれたプルトニウムの擬人化であるサロメは魅惑的な踊り子として描かれている。これらはいずれも、危険でありながら人々を惹きつける人物として放射性物質を描くことで、原子力の可能性に期待を抱き続けてきた人類の歴史と原子力なしには生きていくことができないその現状をアイロニカルに表現している。中尾麻伊香は、戦前の日本において放射能や原子力が「その神秘的な捉えどころのなさゆえに、さまざまな可能性を秘めた魅惑的な対象」[20]としてイメージされてきた過程を明らかにし、それが戦後日本における原子力の受容につながっていったことを指摘していた。萩尾の作品は、このような長い歴史を持つ人々の放射能に対する心性を捉えたものだと言えるだろう。

一方で、これらの作品が放射性物質に与えている性格は、結果的にむしろ放射能を再び神秘化しかねないようにも思われる。例えばプルート夫人は、その危険性ゆえに魔女裁判の如き法廷で断罪されようとするのだが、半減期 2 万 4 千年という人間にとっては永遠ともいえる寿命のために、最終的にはあらゆる人類がいなくなった後まで生き延び、「愛しているのにみんな消えてしまったわ」とつぶやくのである[21]。中尾が指摘していたように、放射能の魅力がしばしば「科学と魔術の混同」によってもたらされていたこと[22]を思えば、プルトニウムを魔女に見立てたうえ、まさしく一種の魔女のようにその永遠的な生を描くという「プルート夫人」の結

末は、放射能を再魔術化しているようにも見える。この点において本作は、作品がアイロニカルに示したはずの事態に、自らも引き寄せられていたのかもしれない。

しりあがり寿による一連の作品は、このような神秘化をさけながら、放射能をマンガ的イメージによって描こうとする試みだったと言えるだろう。しりあがりは、2002 年から朝日新聞の夕刊で連載を続けている「地球防衛家のヒトビト」をはじめとする様々な作品を通して、いち早く震災や原発事故をマンガで扱うことに挑戦した作家である。これらの作品は、2011 年 8 月に出版された『あの日からのマンガ』[23]、2015 年 3 月に出版された『あの日からの憂鬱』[24]の 2 冊の作品集にまとめられている。なかでも、「希望」という文字に大きな×印が重ねられたタイトルを持つ 16 ページの短編作品[25]は、本稿の関心から特に重要なものだ。

『月刊コミックビーム』2011 年 6 月号に発表されたこの作品では、放射性物質のキャラクター化が試みられている。ヨウ素が小さな子供、セシウムが若い姉、ストロンチウムがたくましい兄、そしてプルトニウムが仙人のような長老という疑似家族的な設定は、それぞれの核種の半減期を年齢に見立てたものだ。擬人化という点では萩尾と同様の手法がとられた一方で、しりあがりのスタイルは、流麗なタッチで美男美女を描いた萩尾のものとは大きく異なっている。シュールでユーモラスな作風で知られるこの作家は、きわめてラフな、いわば「落書き」的なゆるさによってこれらのキャラクターを描き出した。このゆるさは、彼／彼女たちに一見して親しみやすい印象を与えている。実際、メアリー・ナイトンも指摘するように、本作には、「目に見えない放射性物質を可視化し、読みやすいものにする」ことで「奇妙な安らぎ」を与え、「「原子力神経症」を軽減する」[26]ような側面があったように思われる。ナンセンスなジョークを交わし、「外の世界」を見てみたいと話す無邪気なキャラクターたちの姿は、いたって卑近なものだ。

しかし当然、本作はそこでは終わらない。「ワシらは外でキラワれている」という長老の言葉に、それでも「話せばわかってもらえる」と、外の世界への「希望を捨てない」キャラクターたちの姿は、次第にどこか不穏なものとなっていく。ラストでは彼／彼女たちの世界に亀裂が生じ、放射性物質はそこから外の世界へと飛び出していく。明らかに原発事故を描いた寓話的な物語をしめくくるのは、これまでとは一転してリアリスティックなタッチで描かれた、水素爆発後の原発建屋の俯瞰的なイメージである。この結末をめぐるナイトンの指摘は示唆に富む。

> 政治や原子力といった複雑な問題について不安を抱く人々を教育し、その恐怖を鎮めるために、政府や企業、報道機関がマンガを広く利用していることを考えれば、この「リアリスティックな」結末は、マンガというメディアやその監督的な役割を自己反省的に批判しているのかもしれない[27]

この作品は放射性物質を卑近なキャラクターとして描きながら、最後には、彼／彼女たちにとっての「希望」であると同時に人類にとっての脅威であるような「外の世界」への旅立ちを、厳然たる「現実」として示していた。だからといって、放射性物質は悪魔化されるわけでも神

秘化されるわけでもない。彼／彼女たちはただ無邪気で素直なままであり、それを恐れているのは私たち人間に他ならない。そう理解していてもなお、結末を踏まえてもう一度この作品を読むときには、はじめて見たときと変わらないはずのキャラクターの姿が、その無邪気さゆえにかえって不気味なものに見えてしまうはずだ。マンガ的なキャラクター化を介することでしりあがりが実現したのは、悪意でも神秘でもない単なる現象としての放射能のイメージに、それでもなお絶えず不安を読み込んでしまう原発事故以降の私たちの姿を重ね合わせることではなかったか。そしてこの挑戦を支えているのは、ときに無邪気で、ときに不気味なものとして現れうるイメージのアンビバレンスに他ならない。

おわりに

山本昭宏は、戦後日本における原子力イメージの歴史を追った著書の冒頭で、手塚治虫による 1 枚の風刺漫画を引いている。1985 年の「手塚治虫漫画四〇年展」のために描かれたというこの作品には、漁民たちの抗議によって追い立てられ涙を流すアトムの姿が描かれていた [28]。50 年代から 60 年代にかけて新たな科学技術を象徴するヒーローとして受け入れられたアトムは、ここでは危険な原子力ロボットとして追放されてしまう。この風刺漫画ではアトムの体から放射性降下物と思われる黒い粉が落ちてきているものの、アトムのイメージ自体はかつてと変わらないものだ。イメージは変わっていない。変わったのはイメージに読み込まれる意味である。この風刺漫画は、同じものであるはずのキャラクターイメージが、時代の変化とともに異なる意味を持ちうることを示している。これは決してアトムだけの問題ではないはずだ。イメージの意味をあらかじめ一義的に確定することはできないのだから。しりあがりの作品は、このようなイメージの不確かさを逆手にとることで、事故後の原発と共に生きていくほかない私たちの不確かなリアリティを描いていた。

このように考えるなら、本稿冒頭で取り上げた、処理水の広報におけるトリチウムのキャラクター化は、二重の意味で失敗していたと言わなければならない。すなわち第一に、安全性を PR するという明確な立場のもとにキャラクターイメージを用いることが、印象操作的だと受け止められたという点において。そして第二に、そもそもかわいらしいキャラクター的イメージを用いれば安全性を印象付けることができると考えた点において。アトムに起こった反転のように、ゆるキャラ的なイメージがいつも見る者に安心感を与えるとは限らない。広報物に登場した緑のキャラクターもまた、例えばじっと見続けているうちに、どこか不気味なものに見え始めるかもしれない。イメージは、送り手がコントロールしきれるものではない。イメージを介したコミュケーションはいつでも、この厄介さから出発するほかないのだろう。

参考文献

しりあがり寿『あの日からのマンガ』エンターブレイン、2011 年。
しりあがり寿『あの日からの憂鬱』エンターブレイン、2015 年。
竜田一人『いちえふ　福島第一原子力発電所労働記』1-3 巻、講談社、2014-2015 年。
中沢啓治『はだしのゲン』1-10 巻（kindle 版）汐文社、2015 年。
萩尾望都『新装版　萩尾望都作品集　なのはな』小学館、2016 年。

Jaqueline Berndt “The Intercultural Challenge of the “Mangaesque”: Reorienting Manga Studies after 3/11”, Jaqueline Berndt / Bettina Kümmerling-Meibauer (eds.), *Manga's Cultural Crossroads*, Routledge: New York, 2013, pp. 65-84.
Mary Knighton, “The Sloppy Realities of 3.11 in Shiriagari Kotobuki’s Manga しりあがり寿がマンガで描く 3.11 のぞんざいな現実”, *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, 11(26), 2013 (https://apjjf.org/2014/11/26/Mary-Knighton/4140/article.html).
小川崇／山本孝興「「トリチウム」をゆるキャラ化?　復興庁、批判受け削除」朝日新聞デジタル、2021 年 4 月 14 日（https://www.asahi.com/articles/ASP4G74WCP4GUTIL03F.html）。
加治屋健司「情動はいかに作動するか　「はだしのゲン」における視覚のポリティクス」ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界　グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』京都精華大学国際マンガ研究センター、2010 年、221-238 頁。
中尾麻伊香『核の誘惑　戦前日本の科学文化と「原子力ユートピア」の出現』勁草書房、2015 年。
福間良明「「原爆マンガ」のメディア史」吉村和真／福間良明編『「はだしのゲン」がいた風景　マンガ・戦争・記憶』梓出版社、2006 年、10-58 頁。
山本昭宏『核と日本人　ヒロシマ・ゴジラ・フクシマ』中公新書、2015 年。
吉村和真「『はだしのゲン』のインパクト　マンガの残酷描写をめぐる表現史的一考察」吉村和真／福間良明編『「はだしのゲン」がいた風景　マンガ・戦争・記憶』梓出版社、2006 年、246-293 頁。
「ＡＬＰＳ処理水の処分等についての会見」首相官邸、2021 年 4 月 13 日（https://www.kantei.go.jp/jp/99_suga/statement/2021/0413_2kaiken.html）。
「処理水ポータルサイト」東京電力（https://www.tepco.co.jp/decommission/progress/watertreatment/）。
「避難区域の変遷について－解説－」福島県（https://www.pref.fukushima.lg.jp/site/portal/cat01-more.html）。
「平成 23 年東北地方太平洋沖地震による被害状況即報（四半期に 1 回更新）」福島県（https://www.pref.fukushima.lg.jp/site/portal/shinsai-higaijokyo.html）。

Notes

1) 日本における「核／原子力」に対するイメージの変遷については、近年、包括的な研究成果が発表されている。戦前期については中尾麻伊香『核の誘惑　戦前日本の科学文化と「原子力ユートピア」の出現』（勁草書房、2015 年）が、戦後については山本昭宏『核と日本人　ヒロシマ・ゴジラ・フクシマ』（中公新書、2015 年）が詳しい。
2) 政府決定をめぐる当時の菅総理大臣による会見の内容は、首相官邸 HP から見ることができる（「ＡＬＰＳ処理水の処分等についての会見」首相官邸、2021 年 4 月 13 日、https://www.kantei.go.jp/jp/99_suga/statement/2021/0413_2kaiken.html）。
3) 出来事の概要については、以下を参照。小川崇／山本孝興「「トリチウム」をゆるキャラ化 ？　復興庁、批判受け削除」朝日新聞デジタル、2021 年 4 月 14 日（https://www.asahi.com/articles/ASP4G74WCP4GUTIL03F.html）。
4) 東京電力によるポータルサイトでは、水素の仲間であるトリチウムから放出される放射線は弱く人体への影響は低いとされること、処理水の放出にあたってはその濃度を国の安全規制や WHO の飲料水水質ガイドラインの基準よりも十分低くなるまで希釈することなどが説明されている（「処理水ポータルサイト」東京電力、https://www.tepco.co.jp/decommission/progress/watertreatment/）。
5) 山本、前掲書。
6) 福島第一原発事故とマンガにおける原子力表象との関係を扱った論文として、Jaqueline Berndt “The Intercultural Challenge of the “Mangaesque”: Reorienting Manga Studies after 3/11”（Jaqueline Berndt / Bettina Kümmerling-Meibauer (eds.), *Manga's Cultural Crossroads*, Routledge: New York, 2013, pp. 65-84）が挙げられる。主に作品と社会との関係に注目したものだが、本稿の関心からも示唆に富む。
7) 本作の連載と作品受容の経過については、以下を参照。福間良明「「原爆マンガ」のメディア史」吉村和真／福間良明編『「はだしのゲン」がいた風景　マンガ・戦争・記憶』梓出版社、2006 年、10-58 頁。
8) 本作の残酷描写をマンガ表現の歴史のなかに位置づける試みとして、以下を参照。吉村和真「『はだしのゲン』のインパクト　マンガの残酷描写をめぐる表現史的一考察」吉村和真／福間良明編『「はだしのゲン」がいた風景　マンガ・戦争・記憶』梓出版社、2006 年、246-293 頁。
9) 中沢啓治『はだしのゲン(1)　青麦ゲン登場の巻』（kindle 版）汐文社、2015 年、250-252 頁。
10) 同前、253-255 頁。
11) 加治屋健司「情動はいかに作動するか　「はだしのゲン」における視覚のポリティクス」ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界　グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』京都精華大学国際マンガ研究センター、2010 年、228 頁。
12) 同前、236 頁。
13) 中沢啓治『はだしのゲン(2)　麦はふまれるの巻』（kindle 版）汐文社、2015 年、46-55 頁。
14) 同前、60 頁。
15) 影響をイメージしにくいことは、それが小さいことを意味しない。事故の直後から原発の周辺地域には避難指示が出され、多くの住民が故郷を追われた。事故から 10 年以上が経過した 2022 年 8 月 30 日現在でも、双葉町、富岡町、大熊町、浪江町、葛尾村、南相馬市、飯舘村の一部地域に「帰還困難区域」が残されており、3 万人ほどが避難を続けているという。「避難区域の変遷について－解説－」福島県（https://www.pref.fukushima.lg.jp/site/portal/cat01-more.html）。「平成 23 年東北地方太平洋沖地震による被害状況即報（四半期に 1 回更新）」福島県（https://www.pref.fukushima.lg.jp/site/portal/shinsai-higaijokyo.html）。
16) 竜田一人『いちえふ　福島第一原子力発電所労働記』1-3 巻、講談社、2014-2015 年。
17) 萩尾望都『新装版　萩尾望都作品集　なのはな』小学館、2016 年、33-64 頁。
18) 同前、65-96 頁。
19) 同前、97-128 頁。
20) 中尾、前掲書、335 頁。
21) 萩尾、前掲書、64 頁。
22) 中尾、前掲書、331 頁。

23) しりあがり寿『あの日からのマンガ』エンターブレイン、2011 年。

24) しりあがり寿『あの日からの憂鬱』KADOKAWA、2015 年。

25) しりあがり、前掲書、2011 年、57-72 頁。

26) Mary Knighton, “The Sloppy Realities of 3.11 in Shiriagari Kotobuki’s Manga しりあがり寿がマンガで描く 3.11 のぞんざいな現実”, *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, 11(26), 2013, p. 19 (https://apjjf.org/2014/11/26/Mary-Knighton/4140/article.html).

27) *Ibid.*, p. 21.

28) 山本、前掲書、i-ii 頁。

PHANTASTOPIA

論文

アニメ・キャラクターとアニメ声優を同一視する現象の原理的基盤をめぐる一考察

程斯

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
122-139 ページ
ISSN 2436-6692

アニメ・キャラクターとアニメ声優を同一視する現象の原理的基盤をめぐる一考察

程斯

一　アニメ・キャラクターとアニメ声優の同一視

「すぐ役と声優さんを合致するなお前らは！」[1)]

これは声優・櫻井孝宏が「『アクティヴレイド』ニコ生〜ダイハチ広報部〜」という 2016 年の生放送番組で発した言葉である。当番組では、櫻井孝宏、島崎信長、小澤亜李、石上静香の４人の声優がテレビアニメ「アクティヴレイド―機動強襲室第八係―」のキャラクターについての印象を述べるコーナーがあり、小澤はそこで、花江夏樹が演じるミュトスについて、「変人」というキーワードをあげた。島崎は即座に、「これは花江っちとは関係ないよ！」と視聴者に主張し、それを受けて櫻井が上記の言葉を発したのだ。

もちろんこれは櫻井が番組の効果のために発したものであり、本気の非難ではなく視聴者を笑わせるための冗談である。だが、よく考えると、それが視聴者に会心の笑みを浮かべさせることができるのは、キャラクターと声優を同一視する――キャラクターを観るときに声優のイメージをそのキャラクターに重ね、逆に声優を観るときにキャラクターのイメージをその声優に重ねる――という認識の基盤が、少なくともアニメ声優に関心を寄せるファン[2)]の間ですでに共有されているからである。別の言い方をすれば、もしファン側にアニメ・キャラクターとそのキャラクターに声を当てる声優との間に何らかの共通項を見出そうとする受容の仕方がなければ、そもそも島崎は「変人であるミュトスと花江夏樹とは違うよ」といった面白半分の付言をわざわざする必要もなく、ましてや櫻井の冗談も成立しないだろう。そして、声優本人が番組の中で、たとえ番組の効果のためだとしても、「キャラクターと声優の同一視」に言及することは、このような受容の仕方がファンの中で一般化しつつあることを暗に証明している。

「キャラクターと演ずる者の同一視」、つまり、キャラクターと演ずる者のイメージを相互に重ねつつ楽しむような観賞の仕方は、アニメ声優に限るものではなく、広い意味での「役／役者」関係に起こりうることである。たとえば映画研究者の四方田犬彦は、「映画における俳優の審級」という理論的枠組を提示し、俳優のイメージが「彼なり彼女が特定のジャンルのフィルムに頻繁に登場し、特定の役柄を演じることを通して醸成される」[3)]こと、そしてそのイメージが製作者から観客まで共有されることは、映画の製作そして観賞にも影響を及ぼすことを明確に論じた。また、2.5 次元舞台についての議論で須川亜紀子は「記号的身体」と「現象的肉体」という演劇論の概念を援用しつつ、2.5 次元舞台の役者たちはたとえ舞台外においてもキャラ

クターのイメージが内包される「記号的身体」に重ねられながらファンたちに注目されていることを指摘した[4]。だが、アニメ・キャラクターとアニメ声優が同一視される現象は、映画俳優や舞台俳優のそれとは根本的に異なる点がある。すなわち、映画俳優や舞台俳優が自分の身体を用いてキャラクターを演じているのに対して、アニメ声優は声だけをキャラクターにあてるのであって、他の身体的特徴を直接的にキャラクターに与えていないのである。より端的には、アニメ声優はアニメ・キャラクターと、声以外の姿形上の共通項が存在せず、映画俳優や舞台俳優のように、俳優の身体をベースとし、一方を通じて他方を想起するという回路が成立しにくいと言ってもおかしくない。しかし、現実にはその回路はファンの間で、アニメ声優本人が言及するほどにしっかりと成立している。その理由は何か。

これを解明しようとする議論はすでに存在する。それらの議論において、「インデックス記号」、つまり肉体の物理的痕跡として捉えられる声はキャラクターと声優との間の橋渡しとして位置づけられる。たとえば今井隆介は「言語であろうとなかろうと、声はそれを発した身体のインデックス記号とな」[5]ると論じるが、それは「キャラクターという記号的身体の創造にいそしんできたアニメーションにおいて、声は生身の肉体の痕跡（あるいはそれそのもの）としてあり、しかも「魂」という最も重要な位置を占めてきたからである」[6]と主張し、アニメにおける声に、その声の提供者であるアニメ声優の「生身の肉体の痕跡」を想起させる機能を見出し、その機能を「魂」という概念を用いて説明した。そして鈴木真吾は今井の議論を踏まえ、「声優に付随する物理的な特徴でもある声の「インデックス性」」[7]があるからこそ、「特定の声優と強く結びついたキャラクターが表象され、視聴者はイメージと刺激のズレを生じさせる声優の交代に難色を示すのだろう」[8]と述べた。言い換えれば、鈴木はアニメ声優の肉体的な存在が「声」という「痕跡」によって提示されるからこそ、アニメ声優がキャラクターの成立に密に関わるようになったと主張しているのだ。

ところが、今井と鈴木の議論においては、肉体的な存在としてのアニメ声優と平面的な存在としてのキャラクターは依然として別の存在であり、それらが二重写しのように見られる原理は依然として不明である。本稿はこれらの研究を踏まえた上で、アニメ声優とアニメ・キャラクターが同一視される原理をさらに掘り下げたい。

結論を先に言えば、本稿はその原理が、抽象度の高い線画記号による人物造形、リミテッド・アニメーション[9]の手法、そしてリップ・シンクしない声を併用する日本のテレビアニメが生み出すキャラクターの独特の身体性と、第二次声優ブーム[10]以来成立してきたアニメ声優のスターダムによって構築されるアニメ声優の身体性との、両方に基づいていると考える。後に詳述するが、アニメ・キャラクターもアニメ声優も、幻想的な統一性と有機性のない独特な「身体」を有しているからこそ、ファンの読み込みが可能となり、キャラクターと声優との間の回路もそれで成立するのだと本稿は主張する。これを論証するため、まずアニメ・キャラクターの身体性を解明し、その上で、アニメ声優のスターダムとその成立によってもたらされる声優の身体性を検討したい。また、以下の議論において特に断りのない場合、本稿での「アニメ」は、主にリミテッド・アニメーションを使用して作られる日本のテレビアニメを指す。

二　「組立図」としてのキャラクターと「魂に充ちた身体」

アニメ・キャラクターの身体性を検討するためには、視覚的な要素と聴覚的な要素の両方について考察する必要があるが、本節ではまず視覚の面から分析を始めたい。ここで主に参照するのは、視覚的要素を重要視した日本アニメの研究者であるトーマス・ラマールによるアニメ・キャラクターの身体論である。

ラマールはリミテッド・アニメーションが生み出すキャラクターの身体性について、次のように論じた。

> リミテッド・アニメーションは、「魂に充ちた身体」を生み出す方向に向かっている。これはつまり、精神的、情感的もしくは心理学的な質がその表面に刻み込まれた形で現れる身体のことである。[11)]

この記述を理解するためには、まずラマールが言う「精神的、情感的もしくは心理学的な質がその表面に刻み込まれた形」という言葉が、何を意味しているのかを把握しなければならない。そのためには、ラマールのアニメ技術論の根底を支えるリミテッド・アニメーションの特徴を踏まえて説明する必要がある。

前節で述べたように、日本のアニメは制作において、リミテッド・アニメーションの技術を主に用いている。「この手法はもともと、四〇年代後半のアメリカで、ディズニー的なリアリズムへの反発から生み出された。つまりそれは、当初は、アニメーションという表現媒体の可能性を引き出すために選ばれた、芸術家の側の積極的な選択だったわけだ。しかしその手法は日本では、手塚治虫が作った『鉄腕アトム』以降、TV アニメを効率よく生産するための必要悪へと変わってしま」[12)]ったとも言われる。このことが示すように、手塚によって日本で発展を遂げたリミテッド・アニメーションは、その流暢ではない動き方や、極端なまでに減少された画面の変化と動作のバリエーションを理由に、芸術性の欠ける貧相なものであると評価する向きが強かった。しかし、近年、批評の風潮が変わり、フル・アニメーションと違う美学を見出そうとする傾向が強まってきた。トーマス・ラマールはその代表とされる一人であり、異なる視点でこの手法が生み出す独自の美学を評価した。

ラマールによれば、アニメのキャラクターが静止に近いようなぎこちない動き方しかできないという事実は、リミテッド・アニメーションにおけるキャラクターが特殊な性質を有することに拍車をかけたという。つまり、アニメ・キャラクターは、動きの表現のバリエーションが少ないため、他の構成要素によって運動と心理状態が表現されなければならず、したがってそれらの要素に含まれる情報量が多ければ多いほど、その表現が上手くいくということになる。そのため、アニメ・キャラクターの成立を支える諸記号、とりわけラマールによれば視覚的記号[13)]は、非常に密度の高い情報量を持ち、単体でもキャラクターの何らかの性質を表現できるものでなければならなくなってきた。その結果、「精神的、情感的もしくは心理学的な質がその

表面に刻み込まれた形」、つまり、きわめて多くの情報量を内包する記号によって構成されるキャラクターが出来上がったわけである。

このようなアニメ・キャラクターの身体性を、ラマールは「組立図（アセンブリー・ダイアグラム）」[14]に例えて説明した。キャラクターの成立を支える諸記号は、まさに組立図の諸パーツのようなものであり、個々の性質を強く主張しつつも、一方が他方を支配することなく、アニメ・キャラクターの「身体」――その「組立図」から連想される総体としての何か――を生起させているのである。ラマールはこのキャラクターの線画記号に還元不可能な「身体」を「魂」らしきものとして捉え、「魂に充ちた身体」と名付けた。だが、彼はこの「魂に充ちた身体」について、さらなる議論をしなかった。本稿はこの「魂に充ちた身体」の性質こそが、アニメ声優とアニメ・キャラクターの「同一視」現象が起こりうる原理的基盤を支える一端であると考えるため、ここでさらに具体的に、この「身体」がいかに生起されるのかについて議論したい。

「リミテッド・アニメーションが運動の不在やアニメーションの欠如という観点から解釈されてしまうと、アニメにあるしごく明白なダイナミズムについて論じることができなくなる。このダイナミズムは、動画の力であるとともに、「視る者」といわゆるリミテッド・アニメーションとの間で展開する力である」[15]という記述から読み取れるように、ラマールは動きの制限によって個々の記号に極めて多くの情報量が含まれるようになったリミテッド・アニメーションは、視聴者の参与を促すことができると主張する。その参与とは、「分解図を熱心に拡張して強化することによって、そこに住み着く」[16]ことである。つまり、個々の記号に多くの情報量が内包されているからこそ、視聴者は熱心であればあるほど、それらの情報を読み解くこと、そして他の関連情報をそこに読み込むことに快さを見出すのである。言い換えれば、「「アニメーション」に関する膨大なデータ（これは日本語でしばしば「ネタ」と呼ばれる）としての制作の細部に注意することが求められる」[17]のである。熱心な視聴者たちは、自分自身の「読み」を通じて、アニメ作品と絶えず協働しているのである。

視聴者による「読み」は、アニメ・キャラクターの「魂に充ちた身体」の生起と感取に非常に重要である。なぜ記号の集まりでしかなく、フルに動くこともできないアニメ・キャラクターたちは「魂」らしきものとして感じ取られることができるのか。それはアニメの熱心な視聴者たちが、絶えずそれらの記号を読み解き、さらにはそこに自分自身の知識と経験に基づく情報を読み込んでいるからだ。この「読み」のプロセスを経てようやく生起され感取される「身体」は人それぞれの読解に依拠しているため、確実な姿形を有していない。ラマールがそれを「魂に充ちた身体」というやや曖昧な呼称で呼ぶのも、このためであろう。本稿は以降、この視聴者が個々の記号に含まれる情報を読み込むことを通じてこそ感取可能で、単なる記号にも現実的な人間身体にも、どちらにもつかぬものである「魂に充ちた身体」を、括弧つきの「身体」というふうに表記する。

「精神的、情感的もしくは心理学的な質がその表面に刻み込まれた形で現れる身体」という新しい「身体」概念をもって、ラマールはキャラクターが記号の集まりであるという特性と、それが「読み」のプロセスを経て「魂」らしきものとして視聴者に感取されうるという特性を、

表裏一体のものとして示唆的に論じた。しかしながら、キャラクター・デザインこそがキャラクターの「身体」生起における鍵であると捉えたラマールの議論をベースに理論化されるこの「身体」に、現段階では視覚的要素しか含まれておらず、キャラクターの「声」との関係はまだ不明瞭であるということには注意が必要である。よって、次節において本稿は、聴覚的な要素をも視野に入れ、キャラクターの身体性をさらに探求し、キャラクターと声優との重なりがいかにして可能なのかを解明する。

三　キャラクターの「身体」に声が入る場合

「伝統的に口の動きをできるだけ簡略化するように進化してきた」[18]日本のテレビアニメは、声と映像の同期、つまりリップ・シンクの技術をさほど追求してこなかったことが特徴である。このリップ・シンクの不在こそは、声のあるアニメ・キャラクターの身体性、さらにはキャラクターと声優の同一視を理解するための鍵である。もしアニメにおける視覚的な要素が「組立図」で描かれる個々のパーツのように並列しており、そして互いに支配関係のないままキャラクターの記号と現実の中間にある「身体」を生起させるのであれば、リップ・シンクしない「声」はどう機能しているのだろうか。

まず、リップ・シンクする／しない声と映像における身体との関係性を、トーキー映画やディズニー・アニメーションに関する議論を参照しながら整理したい。メアリ＝アン・ドーンは、トーキー映画誕生以来、声と画像の完全同期、つまり声を画面上のキャラクターに完全に還元させることが絶え間なく追求されてきたと指摘する。ドーンによれば、音声を画像に従属させようとするこの強迫観念の根底には、映画によって作り出される身体の統一性と有機性を維持しなければならないという強固な観念がある。「映画のテクノロジーと様々な実践によって構築された…幻想的な身体の属性は、何よりもまず（諸感覚の一体性を強調することを通して得られる）統一性と自らに対する現前である」[19]というドーンの言葉は、映画における身体性の核心、つまり、統一性と有機性を有する身体という幻想について明確に言及するものだ。そして、ドーンをはじめとする映画音声の研究者たちは、映画のキャラクターにリップ・シンクが達成された声を与え、その声を完全に映像に従属させることによって、この幻想的な身体がさらに完全な形へ昇華されると論じてきたのである。

映画と類似する形で、ディズニーがその代表とされるフル・アニメーションもまた、リップ・シンクに固執していると、アニメーション史研究者である細馬宏通は主張する。細馬によれば、ディズニー・アニメーションはその誕生から、トーキー映画と同じように、技術的限界さえ顧みず、ただ執念深くリップ・シンクの完全達成を目指してきたとのだという[20]。このリップ・シンクの完全達成のため、ディズニー・アニメーションは「プレシンク」という技術を採用した。「プレシンク」とは、アニメーションの映像を作る前に、前もってセリフを収録することを指す言葉である。日本語では、「前採り」ともいう。この前採りの手法によって、アニメーションはセリフや、ときにはそのセリフを読み上げる声優の顔の筋肉の動きまで参考にし、声

と完璧に合致できる映像を作ることができるようになった。細馬は、このリップ・シンクの達成がもたらした効果について、次のように述べる。

> アメリカのアニメーションにおけるプレシンクされリップ・シンクを達成された声は、目の前の身体を人間に擬装させ、「人間／非人間」の境界を危うくさせる。[21)]

声が映像と完全同期することによって、明らかに本物の人間ではないアニメーションの中の形象は、人間のように視聴者に感取されることになる。細馬は明言こそしなかったが、このことを可能にしたのは、映画が生み出す統一性と有機性を有する身体に類似するような、映像的身体にまつわる幻想であると考えられる。つまり、ディズニー・アニメーションにおいてリップ・シンクされる声は、明らかに他の人間によって当てられる声であるにもかかわらず、映画の声と同じく、画面上のキャラクターに還元され、あたかもそのキャラクターによって発されているという幻想を生み出している。そしてその幻想は、統一性と有機性のある幻想的身体を生み出して、視聴者に受け入れられているのである。視聴者は、このような統一的な幻想的身体を感取することを通じて、アニメーションの、もともとは単なる線画記号であるキャラクターを、まるで本物の人間のように感じ取るのである。

一方、初期から現在に至るまで、リップ・シンクという技術をさほど重要視してこなかった日本のアニメについて、細馬はそれが「ポストシンク」あるいは「アテレコ」、すなわち、先に制作された映像に声を付け加えるという手法を多用することを説明したうえ、次のように論じた。

> 日本の TV アニメは伝統的に口の動きをできるだけ簡略化するように進化してきた。[…日本アニメにおける唇の動きは］必ずしもセリフのあいうえおと一致しているわけではないし、唇が閉じて開くはずのマ行やバ行やパ行でいちいち正確に唇が動いているわけではない。[22)]

このように、日本アニメはリップ・シンクを追求せず、唇の動きとセリフとの一致も追い求めていない。細馬は、「アテレコ的な身体が、リップ・シンクの不完全性や不在によって、かえってこの世ならぬ者らしさを表す」[23)]と述べた。すなわち彼は、アニメにおけるキャラクターは、リップ・シンクされる声が与えられていないため、現実にいる人間とはかけ離れているような身体性を有していると示しているのである。これはどのような身体性なのか。もし「音がその源から分離され、表象された身体にもはや繋留されなくなるやいなや、記号表現としてのその潜在的な作用が明るみに出されることになる」[24)]という指摘を踏まえるならば、次のことが一つの解として浮上する。すなわち、リップ・シンクしないアニメにおいては、声は動く唇に完全に還元されることも、映像に支配されることもなく、それ自身が映像とは異質なものであることを明らかにするように機能している。このことによって、声は視覚的要素に従属するもの

ではなくなり、視覚的要素と並列するもの、つまりラマールの言う「組立図」の一パーツとなる。したがって、アニメにおける声と視覚的な諸記号の間には、一方が他方を支配するような力関係は存在せず、すべて「組立図」に描かれる諸パーツのように並列され、キャラクターの「身体」生起に加担していると考えられる。アニメにおける声がしばしば「アニメ声」と呼ばれるような、現実にはありえないほど特徴的な声であるのも、そのためである。つまり、声もまた視覚記号と同様に、キャラクターの動きの無さを補強するように要請され、大量の情報量を有さなければならなくなったのである。ラマールが一言だけ言及した、「声の使い方に対する関係までもが新しくなったため、声の質や言葉での説明がアクションの代わりにな」[25]ってしまったということも実際、声がキャラクターを力強く表現できるような記号となり、他の諸記号と共にアニメ・キャラクターの「身体」を生起させていることを示していると考えられる。

もし前節で議論した通り、大量の情報量を内包しながらアニメ・キャラクターを構成する個々の視覚的記号が、熱心な視聴者の読み解きや読み込みを惹起する力を有しており、そしてこの「読み」のプロセスこそがアニメ・キャラクターの「魂」らしき「身体」を生起させる肝心な要素であれば、視覚記号と同じく密度の高い情報量を持つアニメ・キャラクターの声もまた、視聴者、特にアニメ声優のファンの「読み」を惹起する力を発揮できると考えてもおかしくないだろう。アニメとその関連情報に詳しい声優ファンたちは、声の質や発音の特徴からある種の「ネタ」を読み取ることができ、さらにはそこから連想される別の「ネタ」をそこに読み込むことができるのである。このプロセスによって、キャラクターの「魂」らしき「身体」は声からのデータをも含む形で生起され、ファンに感取されるのである。

アニメ・キャラクターの声は「組立図」の一パーツとして、それ特有の情報を持ち、声と声優に詳しい視聴者の参与を促し、キャラクターの「身体」の生起に貢献する。本稿はこのことこそが、冒頭で提起した「アニメ・キャラクターとアニメ声優の同一視」を可能にさせる原理的基盤の一側面であると主張したい。なぜならば、声を通じても「読み」が入る回路が開かれているからこそ、声優ファンたちはアニメ・キャラクターを観ながら、そのキャラクターに声を提供する声優のデータを「ネタ」としてキャラクターに重ねることができるからだ。前節で論じた通り、このように生起される「身体」は、映画やディズニー・アニメーションのようなリアルで流暢な動きや、完璧に達成されたリップ・シンクによって生起されるものではないため、本物の人間／生き物の身体を彷彿させるような幻想的な統一性と有機性を有さず、むしろファンそれぞれの解読によってその内実が異なるものとなる。そのため、アニメ声優に詳しい視聴者であればあるほど、声優の諸情報を備えた状態で、アニメ・キャラクターと戯れることができるのである。

以上の議論で、なぜアニメ・キャラクターを観ながらアニメ声優を想起する可能性が開かれているのかについての答えがある程度示された。しかし、ここで新たな問題が二つ浮上する。一つは、声によってもたらされ、アニメ・キャラクターの「身体」の生起に参入するアニメ声優の諸情報が、どういった情報なのか。もし今井や鈴木が述べるように、声は声の提供者の「インデックス記号」であり、その提供者の肉体的存在を指し示すのであれば、ファンがアニメ・

キャラクターを観賞すると同時に想起するのは、アニメ声優の肉体的特徴となる。しかし、多くの場合、アニメ声優の姿形はキャラクターと全く似通わない。そのキャラクターとギャップがありすぎる肉体的特徴が想起されるのならば、かえってアニメ・キャラクターの観賞に支障をきたす可能性があるのではないか。実際、石田美紀によれば、『鉄腕アトム』のアトムに声を当てた清水マリは、自分とキャラクターとの身体的齟齬がキャラクターのイメージを壊しかねないとかなり葛藤したという[26]。とすれば、この齟齬がアニメ・キャラクターの「身体」の生起のプロセスにおいて、いかに調和されるのかについて、さらなる検討が必要となる。そして二つ目には、これまで議論した原理的基盤では、アニメ・キャラクターを観ながらアニメ声優を想起することしか説明できていないということである。それでは、アニメ声優を見てアニメ・キャラクターを想起することは、どのような原理に基づいているのだろうか。

本稿はこれらの問いを解く鍵が、第二次声優ブーム以来成立してきた声優のスターダム、そしてそのスターダムを通じて形作られたアニメ声優の身体性にあると考える。次節では、これらの点について検討する。

四　アニメ雑誌が構築するスターとしての声優「身体」を観ること

石田美紀によれば、そもそも 1970 年代末までは、キャラクターと外見や年齢、ときに性別さえも異なるアニメ声優を表舞台に立たせることは一般的ではなかった。しかし、第二次アニメブームの真っ只中で創刊されたアニメ情報誌『アニメージュ』は「読者／視聴者の声優への関心に積極的に応え、声優を表の存在にした」[27]。石田は『アニメージュ』が諸々の記事で声優の容姿や内面にフォーカスし、声優のスターとしてのパーソナリティの構築に大いに貢献しただけではなく、読者による人気投票まで行い、読者たちの聴取経験や声優に対するイメージを流通させ、一般化させたと説明する。このような「アニメ雑誌の登場によって、声優は視聴者に自身についての情報を独自に届けられるようになり、演じる個々のキャラクターを超える自身のパーソナリティを構築する機会を得た。結果、声優はキャラクターの音声面を担当するスタッフ以上の存在、つまりはスターとして受容されていったのである」[28]。

声優がスターとなり、そのパーソナリティがファンたちに共有されることは何を意味するのか。前節での結論を敷衍させれば、それはファンたちがアニメで馴染みのある声を聴くときに、その声の提供者である声優の顔立ちや性格などをたやすく「ネタ」としてアニメ・キャラクターに読み込めるようになった、ということだ。だからこそ、声優のスターダムが成立すると「声優の容姿に彼／彼女が演じるキャラクターの姿を見いだそうとする視聴者の期待」[29]も必然的に生まれたし、その期待に応答するような、たとえば『超時空要塞マクロス』（1982〜83年）のリン・ミンメイ（飯島真理）のような声優の配役、つまり性別も年齢も外見も、そして経歴さえもキャラクターと類似する声優の配役もなされ始めたのだろう。石田はこの「キャラクターと声優の近似性に基づく配役によって、声優身体がキャラクターに回収され、その結果、キャラクターが声優身体をよりしろにして物語の外に効率よく拡張した」[30]と述べる。しかし、こ

の議論はキャラクターと声優との間に何らかの共通点がある場合についてのみの説明にとどまる。ところが、本稿の冒頭で紹介した生放送での島崎や櫻井の反応が示したように、昨今ではキャラクターと声優の同一視は、ファンの間ではより一般的な現象として発生している。その所以は何か。

いましばし、スターとなったアニメ声優の身体性について考えたい。そもそもアニメ声優はいかにキャラクターと近似性を持つとしても、キャラクターと完全に同一であるはずがない。たとえ飯島真理でも、厳密にはリン・ミンメイとの間に距離があるだろう。ましてやアニメ声優が演じるキャラクターが多ければ多いほど、それらのキャラクターたちの間に、そしてキャラクターたちとアニメ声優自身との間に、必ず齟齬が存在するだろう。ここで参照となるのが、映画研究者のリチャード・ダイアーによる議論である。ダイアーによると、スター・イメージを構成する諸要素は、場合によってはそれぞれの間に「ある程度対立や矛盾をかかえこんでいたりする。この場合には、スターのイメージは、諸要素のあいだの差異を調整し、調停し、覆い隠す試み、あるいは緊張をかかえた諸要素をたんに維持しようとする試みによって特徴づけられる」[31]という。であれば、ファンは一人の声優を観るとき、その人物が背負っているこの多義的なイメージを想起することが可能である。その時にファンは果たして何を感じ取っているのだろうか。

ダイアーのスター論に解題を付ける浅見克彦は、スターの多義的イメージを説明するために、「パーソナリティ」という概念を抽出し、次のように論じた。

> スターのパーソナリティは、過去のそして現在の映画のテクストによって構築され、他のメディアが送り出すエピソードやオーディンスの読解によって織り上げられるイメージである。それは、スターの性格や行動パターンや精神性にかぎった話ではない。モランがスターのパーソナリティの実在性の根拠とした、「惚れ惚れするような身体と顔」さえも、テクストとして構築されたものである。[32]

このように浅見は、ダイアーがいうスターの多義的なイメージ――スターの身体や顔などの外見的要素から、性格や行動パターンなどの内面的要素全部含めて――が、「パーソナリティ」というスターの肉体だけに還元され得ないものとして結晶すると議論する。この「パーソナリティ」という概念をもって、ここで再度、前節で論じたキャラクターの身体性に立ち帰りたい。前述したように、様々な記号の集まりであるアニメ・キャラクターの「身体」は、それらの記号が読み解かれ、さらには読み込まれることによって生起されるものであった。そのような「魂」らしき「身体」は、キャラクター図像とも現実の肉体ともつかない、中間的な「身体」である。これを踏まえた上で、さらに次のことを主張したい。つまり、アニメ・キャラクターだけではなく、すでにある種のスターとして活躍するようになったアニメ声優も実際、このような「身体」を有しているのだと。具体的に言うと、アニメ声優の様々なイメージは、キャラクターの

様々な記号と同じように、アニメ声優のファンたちの解読を惹起させ、アニメ声優の「身体」――単なる肉体ともただの記号とも異なるような構築物――を生起させている。そしてその幻想的な統一性と有機性を有さない「身体」を、ファンたちは種々の「ネタ」を読み取ったり読み込んだりしながら感取するのである。

このアニメ声優の「身体」という概念をもって、前節の最後で提起された二つの問いに答えることができる。まず、アニメ・キャラクターの声を読み込むことによって想起されるのは、今井や鈴木が論じるアニメ声優の肉体的存在ではなく、アニメ声優の「身体」である。その「身体」はアニメ声優の肉体的特徴に同定されるのみのものではなく、むしろその肉体的特徴をも含むような様々な対立や矛盾さえ抱えるイメージによって生起されるものであるゆえ、相殺されることなくキャラクターの「身体」生起のプロセスにもすんなりと入ってくる。その場合、声優に詳しい視聴者は実際にキャラクターと近似性を持たないアニメ声優の顔や内面を、キャラクターに見出すことができる。そして、アニメ声優が表舞台に立つ場合は、声優ファンたちは声優の声から、その人物が今まで演じてきたキャラクターのデータを「ネタ」として読み取ったり読み込んだりすることができる。このことによって、声優ファンはアニメ声優を観るとき、キャラクターの「身体」を想起することができ、その「身体」をも意識する形でアニメ声優の「身体」を感取するのである。端的に言えば、アニメ・キャラクターとアニメ声優とのあいだの、身体性をベースにするこの循環的な回路が存在するからこそ、飯島真理とリン・ミンメイとのような近似性がなくとも、キャラクターと声優の同一視が可能になるのである。

すなわち、リミテッド・アニメーションのメカニズムによって生起されるアニメ・キャラクターの「身体」と、アニメ情報誌などの宣伝を通じてスターとなったアニメ声優の「身体」、この二つの条件が揃えばこそ、キャラクターと声優はたとえ年齢、外見、経歴、場合によっては性別[33]さえも共通しなくとも、両者が同一視されることも可能になるのだ。しかし、ここで注意しなければならないのは、このような原理的基盤があるだけでは、必ずしもキャラクターと声優の同一視が一般化されるわけではないことである。言い換えれば、この原理的基盤をベースにしつつ、キャラクターと声優とを重ね合わせながら鑑賞することを活発化させ、普及させる動きが無ければ、昨今よく見られるような同一視現象も起こりえないのだ。結論に入る前に、この観賞の仕方を普及させた功労者の代表格である『アニメージュ』の動きに着目したい。

1986年11月、それまで主に声優の個人的魅力にフォーカスしてきた『アニメージュ』は、「VOICE FLASH!」という新企画を立ち上げ、声優本人にキャラクターを見出そうとする方針を提示した。たとえば三ツ矢雄二と日髙のり子が主演のミュージカルの紹介記事では、二人が抱き合う舞台写真の下に、次のように書かれている。

> 「キャーッ、やめて！くっつかないで！！」
> 女の子からも男の子からも、こんな声が聞こえてきそうな名場面をキャッチ！これを撮ったのは「タッチ」のアフレコ終了後、ふたりのあとをつけて、こっそり……。では、ありません！じつは、さる 9 月 12 日（金）～15 日（祭）の間、東京・渋谷エピキュラスで上

演されたプロジェクト・レヴュー第六回公演・ミュージカル「孤独の夜のサーカス」でのラスト 5 分前をクローズアップしたものだ。[34)]

ここでは、舞台の内容が「タッチ」という二人が共演したアニメと全く無関係であるにもかかわらず、まるでそのキャラクターたちが舞台上の三ツ矢と日高から立ち上がったかのような口調で説明がなされている。これはまさしくアニメ声優の「身体」を観賞するときに、声優によって演じられるキャラクターの「身体」をもその観賞の回路に持ち込むように仕掛けるものだ。そしてこの傾向は、1987 年から幾度も組まれたヒット作アニメ「聖闘士星矢」の特集では特に顕著である。キャラクターの看板を持つ声優の写真に付けられた、「声をあてているうちに性格も顔もだんだん似てくるから不思議だ」[35)]という説明文から明確に分かるように、『アニメージュ』は「聖闘士星矢」の宣伝を通じて、声優とキャラクターのイメージを融合させてきたのである。それは、アニメ・キャラクターの「身体」とアニメ声優の「身体」との間の循環的回路を確固たるものとし、一般化することに多いに貢献したと言えるだろう。

五　結論

アニメ・キャラクターとアニメ声優を同一視する現象の背後にある原理的基盤は何か。本稿はリミテッド・アニメーションのメカニズムによって生み出されるキャラクターの身体性と、第二次声優ブーム以来アニメ情報誌によってスターダムが構築されるアニメ声優の身体性の両方について議論することで、その解明を試みた。アニメ・キャラクターもアニメ声優も、様々な記号によって生起されるような「身体」――記号とも肉体ともつかぬ、ファンの読み込みを通じてこそ感取可能なもの――の持ち主である。この二つの「身体」があってはじめて、昨今よく見られるような、姿形が全く似通わないアニメ・キャラクターとアニメ声優とが同一視される現象が起こりうるし、本稿の冒頭で言及した櫻井「すぐ役と声優さんを合致するなお前らは！」という言葉もギャグとして成立すると言えるだろう。

本稿の議論は、日本のアニメ、アニメ・キャラクター、そしてアニメ声優にまつわる様々な現象と変容を理解するための土台となると考える。たとえば、今日のアニメ業界においては、「アイドル」系作品、すなわち、キャラクターたちがアイドル活動をし歌い踊るような作品が隆盛し、それらのキャラクターに声を提供するアニメ声優もアイドル化しつつある。このような現象を理解するアプローチとして、「身体」という概念はさらに有用性を増すことになるだろう。また、現在のアニメ声優業界においては、ジェンダーによる差異が見て取れ、男性声優のドラマ CD という聴覚的コンテンツへの出演が女性声優と比べて圧倒的に多い傾向がある。このような差異の検討にあたっても、「身体」は手掛かりとなるだろう。

様々な記号、様々なイメージが目まぐるしく織り交ざる中、それらの中間的なところで「身体」という構築物が立ち上がり、アニメ声優とアニメ・キャラクターとの境界を曖昧にさせる。この「身体」を踏まえた上での、日本アニメとアニメ声優に関するさらなる理論的展開が要請

されていることを再度主張し、本稿の結びに変えたい。

参考文献

浅見克彦「解題　自己のイドラ　スターの夢と幻」『映画スターの＜リアリティ＞　拡散する「自己」』青弓社、2006 年、329-355 頁。
東浩紀『動物化するポストモダン　オタクから見た日本社会』講談社、2001 年。
石田美紀『アニメと声優のメディア史　なぜ女性が少年を演じるのか』青弓社、2020 年。
今井隆介「声と主体性　アニメーションにおける声の機能」『ポピュラーカルチャー研究』第 1 巻第 4 号、2007 年、34-49 頁。
佐藤桂一「「第一次・第二次声優ブーム」（1960 年代・1970～1980 年代）を通して見る声優業の進化と分化　現代日本における声優の歴史（2）」『文学研究論集』第 51 号、2019 年、95-115 頁。
須川亜紀子『2.5 次元文化論　舞台・キャラクター・ファンダム』青弓社、2021 年。
鈴木真吾「サウンド／ヴォイス研究　アニメを奏でる 3 つの音　アニメにとって音とは何か」『アニメ研究入門　アニメを究める 9 つのツボ』小山昌宏・須川亜紀子編、現代書館、2013 年、96-119 頁。
ダイアー、リチャード『映画スターの＜リアリティ＞　拡散する「自己」』浅見克彦訳、青弓社、2006 年。
ドーン、メアリ＝アン「映画における声　身体と空間の分節」松田英男訳、『「新」映画理論集成②知覚／表象／読解』岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編、フィルムアート社、1999 年、312-327 頁。
細馬宏通『ミッキーはなぜ口笛を吹くのか　アニメーションの表現史』新潮社、2013 年。
堀一輝・堀川瞬「VOCIE FLASH! 特別版　瞬なんてもうかばってやんない！「聖闘士星矢」兄堀一輝 VS 弟堀川瞬対談」『アニメージュ』1987 年 9 月号、徳間書店、193-196 頁。
松田咲實『声優白書』オークラ出版、2000 年。
四方田犬彦「俳優とスターをめぐる簡単なノート」『日本映画は生きている第 5 巻　監督と俳優の美学』黒沢清・吉見俊哉・四方田犬彦・李鳳宇編、岩波書店、2010 年、155-164 頁。
ラマール、トーマス『アニメ・マシーン　グローバル・メディアとしての日本アニメーション』藤木秀朗・大﨑晴美訳、名古屋大学出版会、2013 年。
「指さきに力がこもる迫真の演技！「タッチ」の達也(三ツ矢雄二)と南(日高のり子)の未来を予告するラブシーン！？」『アニメージュ』1986 年 11 月号、徳間書店、84 頁。

Notes

1) 「『アクティヴレイド』ニコ生〜ダイハチ広報部〜」2016 年 3 月 8 日
https://live.nicovideo.jp/watch/lv254467128 （2022 年現在は視聴不可）
2) 佐藤桂一によると、1977 年 8 月公開の劇場版『宇宙戦艦ヤマト』は、「第二次アニメブーム」を引き起こすとともに、アニメ声優に対する関心をも活発化させ、「第二次声優ブーム」のきっかけになった。「「第二次声優ブーム」の特徴としては、「雑誌、音楽活動による声優の「顔出し」というような表舞台への登場」、つまり「声優の活動範囲の拡大と、声優という職業的存在の変化」」（2019: 106）という記述からわかるように、「第二次声優ブーム」はアニメ声優のマルチタレント化に拍車をかけただけでなく、「アニメ声優ファン」というコミュニティの顕在化と拡大にも影響を及ぼしたのである。そして、「平成に入ってからは、キャラクターを超え「素」の声優にファンがつき始め」（松田、2000: 13）たことを鑑みれば、アニメ声優のファンダムがアニメ声優のさらなる活躍とともに発展してきたことは疑いない事実であろう。今日では、アニメ声優に強い関心を示し、アニメ声優のことを常に念頭に置いてアニメを観賞する「アニメ声優ファン」は看過できない規模に達している。本稿が扱う「アニメ声優とアニメ・キャラクターとの同一視」現象も、アニメ声優の様々な情報を参照しつつアニメを楽しむ「アニメ声優ファン」の中では特に多発する現象である。以降の議論で使う「ファン」という単語は、特に断りがなければ、「アニメ声優ファン」、少なくとも「アニメ声優に関心のあるアニメファン」のことを指す。
3) 四方田犬彦「俳優とスターをめぐる簡単なノート」『監督と俳優の美学』黒沢清・吉見俊哉・四方田犬彦・李鳳宇編、岩波書店、2010 年、159 頁。
4) 須川亜紀子『2.5 次元文化論　舞台・キャラクター・ファンダム』青弓社、2021 年。
5) 今井隆介「声と主体性　アニメーションにおける声の機能」『ポピュラーカルチャー研究』第 1 巻第 3 号、京都精華大学表現研究機構、2007 年、35 頁。
6) 同書、37 頁。
7) 鈴木真吾「サウンド／ヴォイス研究　アニメを奏でる三つの音　アニメにとって音とは何か」『アニメ研究入門　アニメを究める 9 つのツボ』小山昌宏・須川亜紀子編、現代書館、2013 年、111 頁。
8) 同書、112 頁。
9) リミテッド・アニメーションとは、一秒につき 24 枚の画像を使うフル・アニメーションと対をなすものであり、一秒につき 24 枚以下の画像を使うアニメーションの技術を指す。以降、特に断りがなければ、「アニメ」がリミテッド・アニメーション、とりわけ日本のリミテッド・アニメーションを、「アニメーション」が、ディズニーがその代表とされるフル・アニメーションを指すものとする。
10) 一般的には、1960 年代の洋画吹替による声優への関心を「第一次声優ブーム」、1970 年代のアニメブームと同時に起きたアニメ声優人気を「第二次声優ブーム」、そして 1990 年代アニメ声優の大規模なマルチタレント化を「第三次声優ブーム」と称す。
11) トーマス・ラマール『アニメ・マシーン　グローバル・メディアとしての日本アニメーション』藤木秀朗・大﨑晴美訳、名古屋大学出版会、2013 年、245 頁。
12) 東浩紀『動物化するポストモダン　オタクから見た日本社会』講談社、2001 年、20-21 頁。
13) ラマールが視覚的記号だけを重んじることには問題点があるが、その問題点については後述する。
14) 組立図とは、機械や器具の組立方を示している図像であり、ラマールのいう「組立図」とは、各部品が対角線に沿って並列され、表示されているような分解投影図である。
15) トーマス・ラマール、前掲注（11）、227 頁。
16) 同書、188 頁。
17) 同書、183-184 頁。
18) 細馬宏通『ミッキーはなぜ口笛を吹くのか　アニメーションの表現史』新潮社、2013 年、271 頁。
19) メアリ＝アン・ドーン「映画における声　身体と空間の分節」松田英男訳、『［新］映画理論集成②知覚／表象／読解』岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編、フィルムアート社、1999 年、312-313 頁。
20) 細馬宏通、前掲注（18）。

21) 同書、334 頁。
22) 同書、271 頁。
23) 同書、323 頁。
24) メアリ＝アン・ドーン、前掲注（19）、318 頁。
25) トーマス・ラマール、前掲注（11）、248 頁。
26) 石田美紀『アニメと声優のメディア史　なぜ女性が少年を演じるのか』青弓社、2020 年。
27) 同書、121 頁。
28) 同書、126 頁。
29) 同書、132 頁。
30) 同書、135 頁。
31) リチャード・ダイアー『映画スターの＜リアリティ＞　拡散する「自己」』浅見克彦訳、青弓社、2006 年、119 頁、傍点原文。
32) 浅見克彦「解題　自己のイドラ　スターの夢と幻」、リチャード・ダイアー『映画スターの＜リアリティ＞　拡散する「自己」』浅見克彦訳、青弓社、2006 年、334-335 頁。
33) 日本のアニメにおいては、例えば女性声優が少年を演じるという、クロス・ジェンダー的な演出の文脈があり、これは一見アニメ・キャラクターとアニメ声優の同一視を解体する働きのように見える。ところが、石田美紀（2020）による女性声優の緒方恵美に対する考察からわかるように、このような演出は必ずしも、アニメ・キャラクターとアニメ声優の同一視を解体するわけではない。石田によれば、テレビアニメ『幽☆遊☆白書』（1992－95 年）の少年キャラクターの蔵馬でデビューした緒方恵美は、蔵馬の人気に応じながら、自分にも「非常に男性的な部分」があるという風に、自身のパーソナリティを少年キャラクターに寄せつつ戦略的に構築したという。この事例から明らかになったのは、少なくとも緒方がデビューした 90 年代には、「アニメ・キャラクターとアニメ声優を同一視する」という風潮がすでに声優に関心のあるアニメファンの間で浸透しており、キャラクターと性別さえ不一致な声優にも、キャラクターとの接近が要請されていたことである。つまりここでは、クロス・ジェンダー的な演出はアニメ・キャラクターとアニメ声優の同一視を解体したというより、むしろその同一視の風潮に呼応し、声優本人のクロス・ジェンダー的な戦略を促したのである。また、近年では「男性声優が、少年マンガを原作とし、やはり女性人気が高いアニメで少年主人公を演じることが顕著に増えている」（石田、2020: 198）ことからも、アニメ・キャラクターとアニメ声優を重ねて鑑賞したいという根強い欲求があるだろうと推測される。したがって本稿は、アニメ・キャラクターとアニメ声優を同一視する現象は、男性声優にも女性声優にも、そしてクロス・ジェンダー的演出がある場合でも起こりうる事象であると考える。ただし、例えば緒方恵美の場合、彼女の「身体」と重ね合わせつつ観られる少年キャラクターたちの「身体」、あるいは少年キャラクターたちの「身体」と重ね合わせつつ観られる彼女の「身体」から、いかに単にジェンダー規範にもとづくのではない身体性を見出すことができるかについては、さらなる検討が要請される。その検討は、次の機会に譲るとする。
34)「指さきに力がこもる迫真の演技！「タッチ」の達也（三ツ矢雄二）と南（日高のり子）の未来を予告するラブシーン！？」『アニメージュ』1986 年 11 月号、徳間書店、84 頁。
35)「VOCIE FLASH! 特別版　瞬なんてもうかばってやんない！「聖闘士星矢」兄堀一輝 VS 弟堀川瞬対談」『アニメージュ』1987 年 9 月号、徳間書店、196 頁。

A Discussion on the Theorization of the Basis of Dual Phantasmal Vision between Anime Characters and *Seiyuus*

CHENG Si

This article/paper aims to illustrate the theorization of anime audiences' cognitive intermixing anime characters and anime *seiyuus*. Nowadays, it's common for Japanese anime audiences to conceive of the anime *seiyuus* through the characters, and conversely the characters they previously played through the *seiyuus* – a process of envisioning. The appearances of anime characters and anime *seiyuus* are visually different which leads to the question – how, and through what means, does this envisioning take place? The answer to this question has not been fully theorized in extant literature. This article thus builds upon insights from previous works on anime characters and anime which focused on the 'body' to discuss this double phantasmal vision. This article argues that the dual envisioning of anime character and anime *seiyuu* occur based on the unique body of anime character and the body of *seiyuu*. The former emerged in Japanese TV anime and the latter was constructed from the stardom of *seiyuu* since the second boom of anime *seiyuu*.

This article shall further investigate what is meant by the "soulful body" of anime characters' and how the notion of soulful body relates to the character's voice. The discussion in this part of the article is based on Thomas Lamarre's research on Japanese anime and his concept of "soulful body". According to Lamarre, the pervasive application of limited animation in Japanese anime restrains characters from making continuous and comprehensive movements. This phenomenon led to the distinctive visual designs of characters, which consequently motivated the audience to participate in 'reading' these presentations through their imagination and experience. The notion of 'soulful body' refers to the body that emerges in this process of 'reading'. Similarly, the unsynchronous voice of the anime characters also comprises the factors to excite the 'reading'. In this way, audiences can envision anime *seiyuu* – the providers of the voice, whilst watching the character.

On the other hand, it is also important to understand, and locate, the concept of 'soulful body' within the context of *seiyuu*'s flourishing. *Seiyuu* came to prominence during the second boom of anime and anime *seiyuu,* in particular, came to the fore due to the popularity of anime magazines. Due to the intensive promotion in anime magazines, public image of anime *seiyuu* evolved into an ambiguous construction to bind their outer and inner characteristics, extending far beyond their physical presence. This constructed image is thus

an assemblage of various distinctive parts parallel to the visual design of anime characters, which also invites the audience to 'read'. The 'body' of anime *seiyuu* emerges through this process of 'reading', in parallel with the audience's envisioning of anime characters.

PHANTASTOPIA

論文

声にあらわれるアイデンティティの葛藤

はっぴいえんど「はいからはくち」を例に

石川愛

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
140-158 ページ
ISSN 2436-6692

声にあらわれるアイデンティティの葛藤

はっぴいえんど「はいからはくち」を例に

石川愛

はじめに

日本のポピュラー音楽文化にとって、1960 年代後半は大きな転換点であったと位置づけられている [1)]。この時期に起こったとりわけ重要な動きは、当時英米で流行していたロックを自らの手で生み出そうとする音楽家たちによって「ニューロック」と呼ばれるジャンルが形成され、日本にロックが本格的に導入され始めたことである。そして、この時期の日本へのロック導入にあたって重要な役割を果たしたバンドとして知られているのが、はっぴいえんどである。

ニューロックの形成には雑誌メディアの与える影響が大きく、『ニューミュージック・マガジン』を中心とした雑誌上で「日本語ロック論争」なる議論が繰り広げられた。この論争は、歌詞の言語選択をめぐって英語詞派の内田裕也らと日本語詞派のはっぴいえんどが対立したものとされているが、実際には「メッセージ性／サウンド重視、ローカリズム／普遍主義、商業主義／対抗文化」[2)]という複数の問題系を内包し、「日本にロックをどのように導入すべきか」をめぐって争われたのであった。

はっぴいえんどは、1970 年前後の日本のポピュラー音楽状況において規範的とされていた価値観やスタイルを拒否ないし否定することで自らの音楽の真正性を確立してきたとされている。はっぴいえんどは、歌謡曲的なラブソングを歌うことを拒否すると同時に、フォークがもつアメリカ文化に対する否定のイデオロギーを否定しようとしており [3)]、これらは当時の日本のポピュラー音楽において主流だったジャンルの拒否を示すものであった。さらにニューロックの担い手の間においても、はっぴいえんどが日本語でのロックを選択したことは、英語詞派にとっては彼らが最も重要視していたロックの「反商業主義的な対抗文化」の側面の拒否であるように思われた [4)]。このような拒否や否定の姿勢は、はっぴいえんどを「日本のロックの始祖」とみなす言説 [5)]の後ろ盾となってきたのである。

これまではっぴいえんどの楽曲について論じる際には、上記のような論争を巻き起こした日本語のテクストとサウンドの関係にもっぱら注目が集められてきた。音楽社会学者の小川博司は、はっぴいえんどの楽曲には、n 音の多用などによる音節数の減少や、意味のまとまりや標準的アクセントからの解放など、日本語の歌詞をどうやって洋楽のリズムに乗せるかという課題を克服するための工夫が施されていると指摘している [6)]。テクストとサウンドの格闘は、はっぴいえんどが日本とは明確に異なる文化圏で生まれてきたロックのもつグルーヴを身体化するために避けて通ることのできない課題であった [7)]。しかし、はっぴいえんどの「歌声」という要素は、楽曲に直結しているにもかかわらず、日本におけるロックの身体化を考える際の観

点としてあまり論じられてこなかった。先行研究によれば、「声は我々の個人的な、かつまた我々の社会的な身体の痕跡であり、ある個人の特異性のインデックスであると同時にその文化の特異性の指標でもある」[8]とされている。声がこのような特性をもつならば、はっぴいえんどの歌声は、たとえ英語で歌うのであれ日本語で歌うのであれ、ロックを生み出した「英語圏の白人男性」の文化的アイデンティティからはどうしても逸脱する何かをあらわすことになる。1970 年前後という時期にはっぴいえんどはどのようにして自らとロックを接続しようとしたのか、そしてロックの身体化によって個人の内部で異文化としてのロックを経験する過程を通じて「日本のロック」の真正性をどのように確立しようとしたのかを考えるうえで、異文化としてのロックに対してそこから逸脱せざるを得ないはっぴいえんどの「歌声」は重要な観点となるだろう。本稿は、はっぴいえんどの歌声、あるいは歌声と歌詞の関係に着目し、1970 年前後の日本のポピュラー音楽状況のなかで、また当時の日本に大きな影響を与えていたアメリカのロックに対して、はっぴいえんどの音楽はどのようにして真正性を確立しようとしたのかを美学的な観点から論じるものである。

第 1 節では、アメリカのロックがいかにして日本に導入されたかをたどり、はっぴいえんどにとってアメリカのロックと日本のロックはどのような関係にあったのかを探る。第 2 節以降では、「アメリカと日本」という対立に関するはっぴいえんどの自意識がよくあらわれている楽曲「はいからはくち」を取り上げ、その歌声に着目して分析を行う。「はいからはくち」は、「12 月の雨の日」とともにはっぴいえんどの 1 枚目のシングルとして 1971 年に発表され、彼らの代表曲のひとつとなっている。この楽曲は 3 度スタジオレコーディングされており [9]、それぞれシングル版、1971 年発表のセカンドアルバム『風街ろまん』収録版、1973 年発表のベストアルバム『CITY』収録版として聴くことができる [10]。本稿では、3 つのスタジオレコーディング音源を分析の対象とし、とりわけ多彩なパーカッションを用いて他のスタジオレコーディング音源とは一線を画したアレンジとなっている『風街ろまん』収録版を中心に扱っていく。第 2 節では、歌謡曲やフォークの歌声の特徴との比較を通じて、「はいからはくち」のヴォーカルである大瀧詠一の歌声の特徴を明らかにする。第 3 節では、「はいからはくち」の歌詞テクストを分析したうえで、歌詞にあらわれている主題と大瀧の歌声がどのように関連しているかを検討する。

1　「アメリカのロック」対「日本のロック」

1970 年前後における日本へのロックの導入は、英米のロック文化状況の変遷に強い影響を受けながら進んでいった。とりわけはっぴいえんどがサウンド面で参照したのは、バッファロー・スプリングフィールドやモビー・グレープといったアメリカのフォーク・ロックであった [11]。本節では、ロックンロールの誕生から日本へアメリカのロックが導入されるまでの過程を概観し、1970 年前後に日本でロックを始めようとした若者、とりわけ日本語でロックを歌うことにこだわったはっぴいえんどにとって「アメリカのロック」とはどのような存在だったのかにつ

いて確認しておきたい。

1950 年代にアメリカで誕生したロックンロールは、黒人の R&B（リズム＆ブルース）を源流としつつ白人の C&W（カントリー＆ウエスタン）を混ぜ合わせることで生まれた[12]。ロックンロール人気を不動のものとしたエルヴィス・プレスリーの楽曲や扇情的なパフォーマンスは「黒人文化への共感や性的解放のエネルギー」[13]を白人の若者たちに伝えるものであったが、それはあくまで黒人の音楽を白人が模倣・変形することによって生み出されたものであり、それを受容していたのもまた白人が中心であった。しかし、1950 年代末には、親世代の大人たちによる激しいロックンロール批判とスター歌手の喪失などが重なって、ロックンロールはよりポップスに近いかたちへと変化して勢いを失っていく[14]。R&B と C&W をかけ合わせて生まれたロックンロールは、黒人の音楽文化がそなえていた人種差別や労働者階級支配に対する反抗の側面を、大人に対する若者の反抗という性質に変形し、これをロックンロールの根源的な性質としていった。

1960 年代に入り、ロックンロールに代わってブームとなっていたのは、戦後のベビーブーム期に生まれ成長した大学生を担い手としたフォークだった。このフォーク・ブームは、1930 年代から 1940 年代にかけて起こったモダン・フォーク・ソング・ブームのリバイバルとして起こった。リバイバルの過程で多くの黒人シンガーの音楽に注目が集まったものの、中心的な担い手となったのはやはり白人であった[15]。つまり、ロックンロールと同様にフォークにおいても、黒人による伝統的な民族音楽が白人によって模倣・変形され、展開されていくという過程を辿ったのだ。このフォーク・リバイバルのなかで最も注目された歌い手はボブ・ディランであった。ディランは公民権運動に参加しながら、現在でもプロテスト・ソングとして歌い継がれる「風に吹かれて」を 1963 年に発表し、公民権運動とフォークの連携を象徴するプロテスト・シンガーの代表的な存在とみなされるようになっていく[16]。しかし、1965 年のニューポート・フォーク・フェスティバルに登場したディランは、バックバンドを引き連れたロックンロールのスタイルで自身の楽曲を披露した。この出来事をきっかけにフォークとロックンロールが交差し、「フォーク・ロック」と呼ばれるスタイルが発展していく[17]。

文学の技法を用いて歌詞における表現の可能性を大きく広げたディランの影響[18]を受けて音楽的にだけではなく政治的、文学的、哲学的に深みを増した音楽は、ロックンロールから区別されて「ロック」と呼ばれるようになった[19]。ロックは、ヒッピーに代表される 1960 年代後半の若者による対抗文化と強く結びつき、この対抗文化のイデオロギーはロックの真正性を判断する基準となってきた[20]。しかし一方で、黒人などのマイノリティたちはヒッピーの思い描くユートピア的なコミュニティを戯言として冷淡に見つめていた[21]。つまり、1960 年代のフォーク・リバイバルからフォーク・ロック、そして対抗文化としてのロックへと展開する過程においても、その中心的な担い手かつ受容層であったのは白人の中産階級の若者であったのだ。1969 年には対抗文化としてのロックを象徴するウッドストック・ミュージック・アンド・アート・フェスティバルが開催された[22]が、奇しくも同年にドアーズのジム・モリソンが「ロックの死」を宣言したことは、商業的な理由での人気バンドの解散やロック・スターの薬物中毒死などに

端を発するロック・コミュニティの幻想の崩壊を予告する出来事だったとされている[23]。

このようなアメリカのロック文化の状況に対して、戦後日本のポピュラー音楽はつぶさに反応していた。プレスリーの流行を受けて1950年代後半にはロカビリー・ブームが起こり、1962年にベンチャーズが来日するとエレキ・ブーム、1966年にイギリスからビートルズが来日するとGS（グループ・サウンズ）ブームが起こった[24]。ロカビリー・ブームの時期には洋楽のヒット曲に日本語詞をつけて歌うカヴァーが流行したものの、1音符1音節という日本の歌謡曲の原則のために洋楽のリズムがしばしば犠牲にされた[25]。また、GSの流行にはテレビが大きな役割を果たしたが、その結果歌い手のアイドル的な側面の重視が強まり、音楽性は二の次となって1968年後半には勢いを失っていった[26]。ロカビリー・ブームからGSブームにかけて楽曲制作を担っていたのは歌謡曲を作るプロの作詞家・作曲家であり[27]、1950年代後半から1960年代にかけての日本のロック受容は、あくまでも従来の歌謡曲――この頃の歌謡曲はすでに多様な音楽ジャンルの影響を取り込んでいたが――にロック的な要素も取り入れられる、あるいはロックが多分に歌謡曲化されて市場に供給されるかたちで進んだ。

日本の最初期のロック導入は既存の音楽産業体制を変革するような性質をもってはいなかったが、同時期に起こったキャンパス・フォークのブームと相まって多くのアマチュア・ミュージシャンを生み出した[28]。キャンパス・フォークは1960年代初頭に始まり、大学のアマチュアサークルが主にアメリカのフォークソングをコピーして活動していた。こうした多くのアマチュア・ミュージシャンの誕生により、市場の都合を最優先とする文化産業には与しないミュージシャンの活動が活発になっていく[29]。1960年代半ば以降には、政治的・社会的な問題に関する異議申し立てを歌うプロテストフォークが支持を得るようになった。とりわけ関西では、ベトナム反戦運動や学生運動などと強く結びついてアンダーグラウンドに活動する「関西フォーク」と呼ばれる動きが登場し、岡林信康のような「フォークの神様」と称されるスターを生み出した[30]。フォークは商業主義的な歌謡曲を否定し、日常の問題を本音で率直に歌うことに真正性を見出して若者の支持を集めた。そして、歌謡曲／フォークの二極化が明確になるなかで、はっぴいえんどのようにそのどちらにも属さない「ニューロック」と呼ばれる存在が登場する[31]。当時のニューロックは主にイギリスのブルースロックやハードロックに影響を受けていた[32]が、はっぴいえんどが志向したのは先述のとおりアメリカのフォーク・ロックバンドであった。はっぴいえんどは1970年に岡林のバックバンドを務めたことをきっかけに注目され[33]、このことは日本におけるフォークとロックの交差を象徴する出来事となった。しかし、アメリカではディランがフォーク・ロックの出発点となったが、日本では岡林ではなくむしろはっぴいえんどがフォーク・ロックを先導していく。ニューロックが起こり始めたとされる1969年前後はアメリカでウッドストックが開催された時期であり、日本で本格的なロックが始まったときアメリカではすでにロック・コミュニティの幻想が崩壊へと向かい始めていた。

1960年代に急増したアマチュア・ミュージシャンたちがフォークとロックに分かれていったのには、単なる音楽的な嗜好の違いだけでなく、当時の日本で「ロックを始める」ことの特権性に関係があったと考えられる。フォークの場合、アコースティックギターは持ち運び可能で、

中古であれば比較的安価に手に入れることができた。対して、ロックを始めようと思うとエレキギター、アンプ、ドラムを揃えなければならず、金銭的な負担が大きいうえに、持ち運びをするとなると車も必要となる[34]。つまり、1960 年代に日本でロックを始めるためには経済的な余裕がなければならなかった。加えて、地理的な特権に恵まれていることもロックを始めるためには欠かせなかった。当時、海外のロックに直接アクセスできるメディアが限られているなかで大きな役割を果たしたのはラジオの深夜放送や FEN[35]であった。FEN はアメリカ軍基地向けのラジオ放送であるから、「東京近郊、沖縄、岩国、三沢、佐世保など受信できる地域は限定されていた」[36]。これらの周辺地域に暮らしていることは、最先端のロックに直接触れる機会を多く獲得するために欠かすことのできない要素であった。

はっぴいえんどのメンバーは、これらの経済的特権と地理的特権の両方を享受できる境遇にあったといえる。細野晴臣は東京都港区白金に生まれ、蓄音機やレコード、楽器に囲まれた環境で育っている。松本隆は東京都港区青山に生まれ、高級官僚の父をもつ。鈴木茂は東京都世田谷区に生まれ、中学の頃にはギタリストになることを考えていたというほど恵まれた音楽環境のもとで育っている[37]。大瀧だけが唯一地方である岩手県の出身で母子家庭に育っているが、中学の頃に「プレスリーのシングルすべてと主な LP を揃え、それらの作品を作曲家別に分類していた」[38]ことから、比較的裕福な家庭であったといえるだろう。また、岩手であれば三沢基地からの FEN にアクセスすることも可能であったと考えられる。はっぴいえんどが当時の日本でロックを始めるための前提となった経済的・地理的特権は、ロックが「純粋芸術」であるために社会への無関心を貫くという彼らの姿勢[39]の背景にもなっている。

先述したとおり、ロックの真正性の基準となる対抗文化性は、ロックンロール形成時に黒人音楽がもっていた人種差別や階級差別に対する反抗の性質が白人の若者による大人に対する反抗へと変形され、さらにロックへと発展するなかで社会的・政治的な反抗という対抗文化のイデオロギーを鮮明に自覚するようになることで確立されてきた。しかし、日本で本格的にロックが始められようとする時期、すでにアメリカではロックの対抗文化性の核心をなすロック・コミュニティの幻想が崩壊し始めていた。1970 年代に入ってから細野と鈴木は「狭山アメリカ村」[40]へ、大瀧は福生・瑞穂地域の米軍ハウスに移住するが、彼らはそこでの生活にアメリカのロック文化の真正性を求めながらも、自らが身を置く米軍ハウスの共同体がフィクショナルなものであることを自覚していた[41]。これは、彼らが米軍ハウスに暮らしながら米兵との直接的な交流の機会をもっていなかったから[42]だけではなく、ロック文化の真正性の基準となるロック・コミュニティの幻想が崩壊しつつあるアメリカの状況に基づく意識があったからだろう。つまり、はっぴいえんどはアメリカのロックに憧れながらも、その対抗文化性の核心をなすロック・コミュニティに関しては懐疑的であり、当時の日本においてロックを始めるための特権に恵まれた彼らのロックは、純粋な意味での対抗文化とはなり得なかった。

日本でのロックの導入は、従来の歌謡曲のなかにロックの要素が取り込まれたものが流行することから始まっており、ニューロックのミュージシャンにとって「ロック的な歌謡曲」とは異なる真正性を見出すことは重要な課題であった。なおかつ、フォーク・ミュージシャンが日

常生活や社会問題に関するメッセージを歌う誠実さに見出した真正性とも異なる真正性を求めることも必要だった。しかしそれと同時に、「アメリカのロック」もまた、はっぴいえんどがロックを始めるにあたって対抗しなければならない存在であった。当時の日本にとって、アメリカ由来のロックは一種の「植民地文化」とさえいえる状況であったのである[43]。日本人にとって音楽的な刺激を提供してくれるアメリカのロックは、アメリカでロックンロールの源流となった黒人文化のような「支配されてきた人々の文化」ではなく、むしろ戦後の日本を「支配してきた文化」だった。そのようなアメリカ文化に対して、白人の若者たちが主導したロックンロールからロックへの発展の過程と同じ道筋を辿って「日本のロック」を作り出すことは不可能だっただろう。つまり、はっぴいえんどのロックが目指さなければならなかったのは、音楽的な刺激を与えてくれるアメリカのロックを源流としつつも、アメリカのロック文化の真正性の基準となる対抗文化性を支えるロック・コミュニティと一体化するのではなく、なおかつアメリカでのロックンロールの形成からロックへの発展が辿ったのとは異なる仕方で、「日本のロック」の真正性を確立することだった。

2　スター性をあらわさない声

ここからは、「アメリカと日本」という対立に関するはっぴいえんどの自意識がよくあらわれた楽曲「はいからはくち」を取り上げ、ヴォーカルを務める大瀧の歌声の特徴に焦点を当てて議論を進めていく。「はいからはくち」のサウンドは、1960 年代後半に活躍したアメリカのフォーク・ロックバンド、モビー・グレープの「オマハ」(1967) から強い影響を受けている。特にシングル版と『CITY』収録版は、全体の音色やギターのバッキングを多用したアレンジ、ヴォーカルの重ね方など「オマハ」の影響の大きさを感じさせる部分が多い。一方で『風街ろまん』収録版では、楽曲冒頭のお囃子や、ギロ、チャイム、クラベス、カウベル、コンガといった多彩な打楽器を用いており、アメリカ的なバンドサウンドにとどまらない異文化混交の様相をなしている。

さっそく、「はいからはくち」でヴォーカルを務める大瀧の声に注目していこう。まず、イントロ後に「はいから」と繰り返し歌われる部分では、メインヴォーカルの大瀧の声に加えて、コーラスの細野、鈴木の声が重ねられている。1 番ヴァースに入ると、大瀧の声は、「ぼくははいから」では右耳側から、「きみははいから」では反対に左耳側から聞こえる。一方 2 番では、「ぼくははいから」の部分は左耳側から聞こえ、「きみははいから」は右耳側から聞こえてくる。そして「ぼくは｜ぼくははいからはくち」になると両側から声が響き、細野や鈴木のコーラスとの声の重なりも強調される。また、「ぼくははいから」「賑やかな都市を飾る　おみなえし」「ぼくは｜ぼくははいからはくち」の傍点で示した部分では、大瀧のしゃがれた声を聞き取ることができる。しかし、ヴォーカルの聞こえ方の変化が登場人物やその立場の変化などをあらわしているわけではなく、細野や鈴木のコーラスが大瀧のヴォーカルに重ねられる部分でも、3 者の声はひとつの共同体となるというよりはむしろ異質なもの同士のままにとどまっている。コ

ーラスの 2 人の声はメインヴォーカルの声とほとんど同じヴォリュームで聞こえるために、メインヴォーカルの声がコーラスの声に対して明確な優位性をもつことはない。さらに「ぼくは｜ぼくははいから　は　は　はくち」の部分では、「は」の音を 3 者が順番に発声して重ねていくことによって、かえって 3 者の声質の違いが強調されるようになっている。

ポップミュージック[44]論者のディーデリクセンによれば、ポップミュージックにおいて「アイデンティフィケーション可能な個人の声」[45]は何よりも重要であり、ある楽曲がその歌い手に属するものであるという考え方は現在も広く受け入れられている[46]。そして、声の身体性、すなわち「声のきめ」こそがスターの真実性を証明するものと考えられ[47]、声が歌い手のスター性を構築するうえで重要な役割を果たしてきた。ベンヤミンが論じたように複製技術によって生産された芸術品においてアウラが喪失したことによって、そこで失われたものを補う存在として、芸術品とその受容に謎として取り憑く「個人」とその身体性が注目されるようになった[48]。つまり、ポップミュージックにおける声は、楽曲やパフォーマンスの単なる一要素であるという以上に、聴き手によって受容され、歌い手のスター性が構築される過程で極めて重要な役割を果たしているのである。

では、はっぴいえんどが活動した 1970 年前後の日本のポピュラー音楽状況において、歌声と歌い手のスター性はどのように関係し合っていたのだろうか。この頃、幅広い人気を得ていた音楽ジャンルは歌謡曲であった。戦後のレコード産業やマスメディアの発展と強く結びつきながら進展してきた歌謡曲の歌い手にとって、テレビなどによる視覚イメージが歌い手のスター性を構築するための重要な要素となっていた[49]。視覚イメージと歌い手のスター性が強固に結びついた「歌手第一主義」は 1950 年代初頭には完全に普及しており、たとえばその時期に登場した美空ひばりは、浪花節、民謡、ジャズなど幅広いジャンルの歌唱に精通していた[50]。すなわち、この時期の歌謡曲においては「訓練された美声」であることもまた歌い手のスターとしての価値であったといえる。さらに、歌謡曲とりわけ演歌においては、演者自身のジェンダーとは異なるジェンダーの登場人物の気持ちを歌うジェンダー交差歌唱[51]が比較的頻繁に実践されてきた。歌唱パフォーマンスを行う際、その主体となる自己は「(1)個人（person）—(2)演者（performer）—(3)登場人物（あるいは役柄 character）の少なくとも三層に重層化」[52]されると考えられている。日本のポピュラー音楽ではこの三層のペルソナはそれぞれ分離したものであるととらえられ、男女二元論という保守的な価値観を前提としたうえでのジェンダー交差歌唱が比較的容易に受け入れられてきた[53]。歌謡曲でのこのような現象は、演者のペルソナは歌い手個人のペルソナにある程度依拠しているものの歌い手というパフォーマーの存在を認識するうえで個人のペルソナよりも演者としてのペルソナが重要視されていたことと、演者のペルソナと歌詞の登場人物との間での一貫性がそれほど求められていなかったことを示している。

1960 年代から 1970 年代にかけて流行したもうひとつの音楽ジャンルはフォークだった。1960 年代後半に支持を得るようになったプロテストフォークにおいてとりわけ重視されたのは、「個人—演者—登場人物」が一貫性を有していることであった。一方で、自身の生活や社会問題について平易で日常的な言葉を用いて歌うとき、歌謡曲の歌い手が有していたような「美声」は

必要とされていなかった。むしろ、ぎこちなく「訓練されてなさ」を示す声の特徴こそが歌い手固有の真正性をあらわすものとして機能し[54]、聴き手はそのような特徴にこそ歌い手のスター性を見出すようになる。また、関西フォークは独自の音楽雑誌や自主制作レコードの通信販売組織をもち、ラジオの深夜放送が関西フォークの広がりを促していた[55]。つまりフォークは、メディアとの関係においても、テレビによる視覚イメージが歌い手のスター性の構築に寄与した歌謡曲の場合とは異なる状況にあった。

歌謡曲やフォークとの比較を通じて、はっぴいえんどの歌声の特徴はどのようにとらえられるだろうか。「はいからはくち」における大瀧のしゃがれた声のように、はっぴいえんどの歌声は訓練されていないぎこちなさを感じさせ、決して「美声」とは言えないという点で、歌謡曲のスターにおける歌声とは明らかに異なっている。ぎこちなさをそなえた声質という点では、はっぴいえんどの声質とフォークの声質に決定的な違いはないといえるだろう。しかし、はっぴいえんどの場合には、歌声のぎこちなさが歌い手の真正性をあらわすものとしては機能していない。フォークの歌唱パフォーマンスにおいては「個人―演者―登場人物」の一貫性が重要な条件となっており、「登場人物」として歌う声にあらわれたぎこちなさが歌い手「個人」の真正性へと直結していた。一方で、はっぴいえんどにおいてはこの「個人―演者―登場人物」の一貫性が希薄になる場合が多い。「はいからはくち」でヴォーカルを務めているのが作詞を担当した松本ではなく作曲を担当した大瀧であるように、はっぴいえんどのたいていの楽曲では歌い手と作詞者が一致しておらず、作詞する個人のペルソナと歌う演者のペルソナの一致が生じることは少なかった。さらに、松本の詞に登場する「ぼく」は、心情描写が少ないために人物像を構築しづらく、作詞者あるいは歌い手と登場人物の共通性を見出せるような手がかりもほとんど見つけられない。したがって、はっぴいえんどの歌唱パフォーマンスにおいて「個人―演者―登場人物」の一貫性は認められず、統一的な存在としての「ぼく」の実体は希薄なものとなる。

演劇学者フィッシャー＝リヒテによれば、1960 年代以降の演劇およびパフォーマンス芸術は、脱身体化を通じてテクストに表現された意味を担う記号的な「身体を持つこと」と、パフォーマー個人の身体性が強調されて現象的に知覚される「身体であること」の二重性が根底に置かれている[56]。フィッシャー＝リヒテの言う現象的身体とは、いかなる記号的な意味も含まない、あるいはあらゆる記号的な意味の前提となるような、世界内存在としての身体である[57]。この議論は、ポップミュージックにおける歌唱の主体となる個人／演者／登場人物という三層の自己に対して、そのような複数の次元における記号的身体の前提となる身体が存在することを示唆している。はっぴいえんどの歌唱に特徴的なのは、歌声がそこに存在している個々の身体の痕跡をあらわしている一方で、その歌唱における個人／演者／登場人物という三層それぞれの自己の実体をとらえることが困難であるということだ。はっぴいえんどでは楽曲の作曲者がメインヴォーカルを務める場合がほとんどであり、特定のメンバーがメインヴォーカルを務めると決まっていたわけではなく、歌唱パフォーマンスの主体としての「演者」のペルソナはひとつに定まりにくい状況にあった。テクストにおいては、登場人物の具体的な心情を描かず情景

描写を中心に構成することで、聴き手が明確な「登場人物」像を描くことを困難にしている。そして、「はいからはくち」のヴァースのように左右から交互にヴォーカルの声が聞こえてくることや、メインヴォーカルの声とコーラスの声が異質な存在のままに重ねられることなどといった特徴は、その歌声があらわす個々の身体の存在に対して特定の「個人」という記号を読み込むことを妨げている。したがって、はっぴいえんどの歌唱パフォーマンスにおいて、歌声によってその存在を示唆される身体を、個人／演者／登場人物といった記号を意味する身体として理解することは非常に難しく、このことによっても「ぼく」と歌う記号的主体の実体は希薄になる。はっぴいえんどの歌声が示しているのは、「ぼく」というかたちで記号化される前の現象的身体の痕跡なのである。

「はいからはくち」の大瀧の声のように、はっぴいえんどの歌声は歌い手や歌詞の登場人物の強烈な個性を示すものとしては機能せず、スター性をあらわさないことが最も重要な特性となっている。そのような声の特性を生み出しているのは、「個人—演者—登場人物」の一貫性の欠如や、歌声が示す現象的身体に対して個人／演者／登場人物といった記号を読み込むことの困難さによる「ぼく」の実体の希薄さであり、これは歌声と歌詞の関連のなかで生じてくるものであるといえる。次節では、「はいからはくち」の歌詞を分析することからはじめて、はっぴいえんどの声の特性についてさらに考察を深めていく。

3　真正性内面化の挫折

「はいからはくち」の歌詞における最も明白な特徴は、ダブルミーニングの使用である。タイトルの「はいからはくち」は、西洋風で目新しいものや、西洋風や都会風を気取る人やその様子を意味する言葉として明治時代に用いられるようになった「ハイカラ high collar」と重度の知的障害を表す「白痴」を組み合わせた語であると同時に、「肺から吐く血」という意味ももちうる言葉である。この楽曲のなかで「はいから」と歌われるとき、基本的には「ハイカラ」と「肺から」の両方が含意されていると考えられるが、「きみははいから裳裾をからげ｜賑やかな都市を飾る 女郎花」「きみははいから唐紅の｜蜜柑色したひっぴーみたい」のように、「きみ」に関して「はいから」という語を用いるときには「きみ」が流行を追うさまが描かれ、「ハイカラ」の意味合いが強くあらわれている。一方で「ぼくははいから血塗れの空を」「ぼくははいから 血を吐きながら」のように、「ぼく」について述べるときの「はいから」は必ず「血」のモチーフをともなっており、それゆえに「肺から」の意味合いを強く感じさせる。さらに、「きみの のおにただ夕まぐれ」という部分の「のお」を、否定の “NO” であると同時に「脳」を意味するダブルミーニングであると考えるならば、「はいからはくち」の歌詞は「肺」「血」「脳」といった内臓のモチーフが繰り返されるという特徴をもっているといえる。

また、「はいからはくち」の歌詞におけるもうひとつの大きな特徴は、アメリカ文化に対する距離の取り方である。「ぼくははいから血塗れの空を｜玩ぶきみと こかこおらを飲んでいる」ではアメリカ文化を象徴する飲料としてコカ・コーラが登場しており、「きみははいから唐紅の

｜蜜柑色したひっぴーみたい」では「きみ」が 1960 年代後半のアメリカの対抗文化運動を担ったヒッピーのようだと歌っている。両者に共通しているのは「こかこおら」「ひっぴー」とひらがなで記されていることであり、外国語や外来語を日本語として表記する際にカタカナではなくひらがなを用いる手法は、はっぴいえんどにしばしばみられるものである。この表記方法は、日本語を意味から疎外されたマテリアルとして機能させる効果をもっている[58]。アメリカ文化に関する語をあえてひらがなで表記することは、日本という国の伝統やアイデンティティと日本語の自明とされてきた結びつきに疑問を投げかけ[59]、それと同時にアメリカ文化の絶対的な真正性を突き崩そうとしていることのあらわれとして考えられる。近代日本文学研究者であるボーダッシュによれば、一般的な話し言葉とは一致しないアクセントで歌うことや、たいして意味をもたない音節が過剰に引き延ばされる箇所――「はいからはくち」において例をあげるとすれば「こかこおらを飲んでいる」の「ん」を引き延ばしている部分――なども、はっぴいえんどが「歌詞の言語が、国家的な共同体と結びついた透明なメディウムとしてではなく、不透明な物質性の形式として機能する」ことを志向した例であり[60]、この点ではっぴいえんどはアメリカの文化的帝国主義に対抗するものとしての日本固有の文化を要求するフォーク[61]と異なっている。さらに、「蜜柑色したひっぴー」というフレーズが黄色人種である日本人がアメリカのヒッピーのように振る舞うことを指していると考えられることや、「こかこおらを飲んで」体内に取り入れていることから、「ぼく」あるいは「きみ」がアメリカ文化を内面化しようとしていることが読み取れる。つまり、「こかこおら」「ひっぴー」という表記は、アメリカ文化に対する批判であると同時に、アメリカ文化を内面化する日本人に対する批判的な視線もあらわしている。

ここで、タイトルの「はいからはくち」について改めて考えてみたい。「ハイカラ白痴」という語の組み合わせからは、アメリカ文化への接近・憧憬がありつつもそれに対して軽蔑の念が向けられていることが読み取れる。さらに、とりわけ「ぼくははいから」と歌う部分では「肺から吐く血」の意味が重ねられ、「ハイカラ」を内面化した「ぼく」が内側から蝕まれていく様子が描き出されている。つまり、タイトルの「はいからはくち」もまた、アメリカ文化に対する批判であると同時に、それを内面化した日本人である「ぼく」自身をも批判しているのだ。大瀧は、「はいからはくち」に取り組む過程で、当時の西洋崇拝の風潮に対する皮肉を主題とした松本の詞に、自身の諧謔精神をふんだんに盛り込んだことを語っている。とりわけ楽曲冒頭の「High collar is beautiful」という語りは、当時話題になった CM「フジカラー・イズ・ビューティフル」のパロディとなっている[62]。CM をもとにした諧謔は、「ハイカラ」という日本の西洋化を指す明治 30 年代の流行語を 1970 年前後のアメリカ的資本主義の強い影響を受ける日本の商業状況へと接続し、「はいからはくち」というフレーズを 1970 年前後の日本におけるアメリカ文化の浸透に対する皮肉として機能させるための一助となっている。

このように、「はいからはくち」の歌詞テクストにおいては、アメリカ文化の真正性に対する憧憬と、無批判なアメリカ化への冷笑という二重化された態度が描き出されている。アメリカ文化のヘゲモニーを否定し、日本固有の文化や対抗文化的なメッセージを日本語で伝えること

を重要視していたフォークとは異なり、はっぴいえんどのテクストは日本語と国家的なアイデンティティの結びつきを意図的に解体しようとする試みを含んでいた。そのうえで、はっぴいえんどのテクストは、アメリカ文化への抵抗として振る舞うのではなく、アメリカ文化への憧れを抱いていることをはっきりと表明している。一方で、無批判なアメリカ化への冷笑的視線は、戦後の日本における「現在というトラウマ」[63]に対応するために、自らの楽曲がアメリカ文化の勝利をしるしづけるものとして語られることを拒否するというはっぴいえんどの戦略[64]のあらわれともいえる。しかし、「はいからはくち」のテクストにおいて特に重要なのは、アメリカ文化を内面化しようとして内側から蝕まれる様子が、「肺」「血」「脳」といった内臓のモチーフの繰り返しによって示されていたことである。アメリカ文化を内面化する自分自身への批判とその内面化による自己の浸蝕・破壊は、アメリカ文化否定というフォーク的イデオロギーの否定やアメリカ文化に対する無批判な同一化の拒否にとどまらず、二重化された態度のなかで試みつつあったアメリカ文化の内面化が「挫折」してしまったことを意味していると解釈できる。はっぴいえんどのテクストがもつ決定的な特徴は、アメリカ文化に対する二重化された態度や当時の主流派の音楽がもつイデオロギーの拒否というよりもむしろ、真正性の象徴としてのアメリカ文化を内面化しようとして「挫折」したという身振りにあるのではないだろうか。

ここで、コーラスのクライマックスにあたる「ぼくははいからはくち」の傍点部分の大瀧の声に注目してみたい。モビー・グレープ「オマハ」のサウンド面での影響を強く感じさせるシングル版と『CITY』収録版において、大瀧はこの部分をスムーズに裏声に移行させて歌っている。裏声直後の「はくち」の傍点部は地声での発声に戻っているために、「は」の裏声の響きがいっそう強調されている。それに対して、『風街ろまん』収録版では、大瀧は「はいからはくち」を地声のまま歌っている。しかしながら、シングル版や『CITY』収録版での「はくち」の音と比べると、『風街ろまん』収録版のそれは、わずかではあるが明らかに音程が低くなっている。つまり、地声で発声しようとしたものの裏声で歌ったときの音の高さまで達しなかったということである。さらに、『風街ろまん』収録版での「はくち」の傍点部は音程をもっておらず、吐き捨てるように歌われている。音程の正確さや裏声の的確な使用は「訓練された歌声」であることを示す指標となるが、『風街ろまん』収録版で「ぼくははいからはくち」と歌う大瀧の声は、「訓練された歌声」の指標としての裏声を発しようとするなかでの「挫折」を体現しているといえる[65]。

前節でも述べたように、訓練された美声が歌い手のスター性の構築に重要な役割を果たすのは歌謡曲においてであり、フォークではむしろ歌声に残る訓練されていないぎこちなさにこそ歌い手固有の真正性を見出していた。はっぴいえんどの声質は、フォークのそれと決定的な違いはないように思われるが、歌謡曲的な歌声の真正性をわずかな瞬間においてではあるが希求している点でフォークの歌声とは異なっているといえる。「はいからはくち」にあるような「裏声の挫折」は、「訓練された歌声」という歌謡曲的な歌い手の真正性の根拠を得ることの「挫折」として考えることができる。そして、この「真正性獲得の挫折」を示す声のあり方は、テクストが描き出している「アメリカ文化の内面化の挫折」という主題と強く結びついている。同時

に、「ぼくははいからはくち」と歌う大瀧の歌い方の変化は、サウンドの違いによって要求されたものでもある。すなわち、モビー・グレープの影響を強く感じさせるサウンドアレンジの場合には、裏声での発声を成功させてアメリカ文化という真正性の獲得を想起させ、テクストにあらわれる「アメリカ文化の内面化の挫折」という主題は後退することになる。一方で、日本のお囃子の音色など多様な文化の打楽器を用いることでアメリカ的なロックサウンドに限定されないアレンジを採用した場合には、「アメリカ文化の内面化の挫折」という主題を象徴する「裏声の挫折」が提示されるのである。

以上の議論を踏まえると、はっぴいえんどの音楽実践は「真正性内面化の挫折」によって特徴づけられていることが明らかになる。1970 年前後の日本の文化において大きな権威性をもっていたアメリカ文化に対して、「はいからはくち」の歌詞はアメリカ文化への憧憬と無批判な同一化への冷笑、そしてアメリカ文化を内面化しようとする「ぼく」の試みの挫折を描いていた。歌詞に刻まれた「真正性内面化の挫折」は、「ぼくははいからはくち」と歌う大瀧の「裏声の挫折」によっても表現されていた。同時にこの「裏声の挫折」は、裏声を「訓練された歌声」のひとつの指標としてみなすとき、当時の日本のポピュラー音楽のなかで支配的なジャンルのひとつであった歌謡曲の歌い手がもつ真正性をはっぴいえんどが内面化しようとして挫折したものとして考えることができる。はっぴいえんどが一瞬ではあるが裏声を用いて歌謡曲的な真正性を志向していることや、フォークの重要なイデオロギーであったアメリカ文化の否定を拒否していることは、はっぴいえんどの音楽をフォークと区別するために役立つ観点であることは明らかだろう。しかし、前節で議論したとおり、フォークとはっぴいえんどの音楽の違いを決定づけているのは、はっぴいえんどのパフォーマンスにおいては歌声によって身体が存在しているという痕跡が示されているにもかかわらず、そこで示される身体に対して個人／演者／登場人物という記号を読み込むことができず、歌唱パフォーマンスの主体が統一的な実体をもてないことである。つまりはっぴいえんどの歌声は、フォークの歌い手の真正性の基盤となっていた歌い手の統一的実体の「挫折」をも提示しているのである。このように、はっぴいえんどの音楽の決定的な特徴となるのは「真正性内面化の挫折」であり、はっぴいえんどはこの「挫折」によって自らの真正性を確立していったということができる。

おわりに

アメリカで誕生したロックンロールは、黒人の R&B を白人が模倣する過程で、黒人音楽がそなえていた人種差別や労働者階級差別に対する抵抗を、大人に対する若者の抵抗へと変形させた。若者による抵抗としてのロックは、1960 年代になるとヒッピーに代表される対抗文化と強く結びつき、対抗文化のイデオロギーはロックの真正性を確立するのに欠かせないものとなった。はっぴいえんどにとってアメリカのロックは憧れの対象であったが、一方で彼らは対抗文化としてのロックを象徴するロック・コミュニティには懐疑的な立場をとっていた。それに加えて、はっぴいえんどにとって「アメリカのロックに対してどのように対抗するか」という

課題は、1950 年代以降ロックンロールを従来の日本のポピュラー音楽システムに取り込んできた歌謡曲や、政治的なメッセージの伝達を重要視するフォークと異なる真正性の獲得と並んで重要であった。

以上のような、アメリカのロックに対するはっぴいえんどの認識を踏まえたうえで、本稿は 1970 年前後の日本のポピュラー音楽状況のなかで、そしてアメリカのロックに対して、はっぴいえんどの音楽がどのように真正性を確立しようとしたのかを考察してきた。「はいからはくち」のタイトルや歌詞テクストからは、アメリカ文化への憧憬と無批判な同一化への冷笑、そしてアメリカ文化を内面化しようとする「ぼく」の試みの挫折を読み取ることができ、テクストが描く「真正性内面化の挫折」は「ぼくははいからはくち」と歌う大瀧の「裏声の挫折」を要請していた。訓練されていないぎこちなさを感じさせるはっぴいえんどの歌声は、訓練された美声にスターの真正性を見出す歌謡曲との違いが明らかであるが、この「裏声の挫折」は、はっぴいえんどが歌謡曲的な真正性をわずかながらも志向しており、それが挫折してしまったことをあらわしていると考えることができる。一方で、フォークの歌唱と比較してみると、はっぴいえんどの歌唱はフォークで重要視されていた「個人—演者—登場人物」の一貫性が認められないばかりか、歌声によって立ちあらわれる個々の身体に記号的な意味を読み込むことができない。そのため、はっぴいえんどの歌唱において、統一的な実体としての「ぼく」をとらえようとする聴き手の試みは「挫折」せざるを得ないのだ。

「挫折」によって自らの音楽の真正性を確立したはっぴいえんどの楽曲は、現在に至るまで多くの音楽家に影響を与え、参照され続けてきた。日本のロックをめぐる状況が変化し続けるなかで、はっぴいえんどが「挫折」によって提示した日本のロックの真正性は、のちの音楽家にどのようにして引き継がれたのか、あるいはどのようにして解体されうるのかについては、今後検討していく必要があるだろう。

参考文献

Bourdaghs, Michael K. *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-pop.* New York: Columbia University Press, 2012.

Diederichsen, Diedrich. *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2014.

Kolesch, Doris und Krämer, Sybille. „Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band.“ Kolesch, Doris und Krämer, Sybille (Hg). *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, 7-15.

井上貴子「熱さの根源としての「ロックする身体」　ウッドストックから J-ROCK まで」井上貴子編著『日本でロックが熱かったころ』青弓社、2009 年、13-49 頁。

大和田俊之「「洋楽の音」の追求と都市型音楽（シティ・ポップス）　牧村憲一氏インタビュー」南田勝也編著『私たちは洋楽とどう向き合ってきたのか　日本ポピュラー音楽の洋楽受容史』共栄書房、2019 年、122-134 頁。

小川博司『音楽する社会』勁草書房、1988 年。

北中正和『［増補］にほんのうた　戦後歌謡曲史』平凡社、2003 年。

鈴木茂『自伝鈴木茂のワインディング・ロード　はっぴいえんど、BAND WAGON それから』リットーミュージック、2016 年。

園部三郎『日本民衆歌謡史考』朝日新聞社、1980 年。

塚田修一「1970 年代の米軍基地文化に関する一考察　「狭山アメリカ村」を中心に」『三田社会学』22 号（2017 年 7 月号）、三田社会学会、2017 年、99-110 頁。

中河伸俊「転身歌唱の近代　流行歌のクロス＝ジェンダード・パフォーマンスを考える」北川純子編『鳴り響く〈性〉日本のポピュラー音楽とジェンダー』勁草書房、1999 年、237-270 頁。

ロラン・バルト「声のきめ」『第三の意味　映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳、みすず書房、1998 年、185-199 頁。

『はっぴいえんど BOOK』プライム・ディレクション、2004 年。

広田寛治『ロック・クロニクル　現代史のなかのロックンロール』河出書房新社、2012 年。

エリカ・フィッシャー＝リヒテ『パフォーマンスの美学』中島裕昭ほか訳、論創社、2009 年。

増田聡『聴衆をつくる　音楽批評の解体文法』青土社、2006 年。

南田勝也「日本のロック黎明期における「作品の空間」と「生産の空間」」南田勝也編著『私たちは洋楽とどう向き合ってきたのか　日本ポピュラー音楽の洋楽受容史』共栄書房、2019 年、89-121 頁。

三橋一夫『フォーク・ソングの世界　〈都市の論理〉と人間の歌と』音楽之友社、1971 年。

村上東「ウッドストック世代のロックとその先輩たち」中山悟視編著『ヒッピー世代の先覚者たち　対抗文化（カウンターカルチャー）とアメリカの伝統』小鳥遊書房、2019 年、183-202 頁。

輪島裕介「「はっぴいえんど神話」の構築　ニューミュージック・渋谷系・日本語ロック」『ユリイカ』36 巻 9 号（2004 年 9 月号）、青土社、2004 年、180-192 頁。

渡辺潤『アイデンティティの音楽　メディア・若者・ポピュラー文化』世界思想社、2000 年。

Notes

1) 南田勝也「日本のロック黎明期における「作品の空間」と「生産の空間」」南田勝也編著『私たちは洋楽とどう向き合ってきたのか　日本ポピュラー音楽の洋楽受容史』共栄書房、2019 年、102-103 頁。
2) 増田聡『聴衆をつくる　音楽批評の解体文法』青土社、2006 年、127 頁。
3) Michael K. Bourdaghs. *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-pop.* New York: Columbia University Press, 2012, 168-169.
4) 増田『聴衆をつくる』121-125 頁。
5) このような「はっぴいえんど史観」は、1970 年代半ば以降の音楽状況に応じて構築されてきた「神話」であるというべきだろう。詳細は以下を参照。輪島裕介「「はっぴいえんど神話」の構築　ニューミュージック・渋谷系・日本語ロック」『ユリイカ』36 巻 9 号（2004 年 9 月号）、青土社、2004 年、180-192 頁。
6) 小川博司『音楽する社会』勁草書房、1988 年、54-65 頁。
7) 井上貴子「熱さの根源としての「ロックする身体」　ウッドストックから J-ROCK まで」井上貴子編著『日本でロックが熱かったころ』青弓社、2009 年、26-34 頁。
8) Doris Kolesch und Sybille Krämer. „Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band.“ Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hg). *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, 11.
9)「はいからはくち」はライブでもアレンジを変えながら繰り返しパフォーマンスされており、『ライヴ!! はっぴいえんど』（1974）や『はっぴいえんど LIVE ON STAGE』（1989, 2009, 2020）などで音源化されている。
10) 本稿においては、『CITY』収録版は『CITY』（1973）の音源を、シングル版は 1974 年発表のベストアルバム『SINGLES』が CD 化されたのち品番改定および廉価版により再発された『SINGLES Bellwood Selection 21+2』（1995）に収録された音源を参照している。
11) 増田『聴衆をつくる』133 頁。
12) 渡辺潤『アイデンティティの音楽　メディア・若者・ポピュラー文化』世界思想社、2000 年、49-51 頁。
13) 広田寛治『ロック・クロニクル　現代史のなかのロックンロール』河出書房新社、2012 年、106 頁。
14) ロックンロール排斥の過程は、以下を参照。広田『ロック・クロニクル』44-69 頁。
15) 三橋一夫『フォーク・ソングの世界　〈都市の論理〉と人間の歌と』音楽之友社、1971 年、231-234 頁。
16) 広田『ロック・クロニクル』79-80 頁、94 頁。
17) 広田『ロック・クロニクル』135 頁。
18) 村上東「ウッドストック世代のロックとその先輩たち」中山悟視編著『ヒッピー世代の先覚者たち　対抗文化（カウンターカルチャー）とアメリカの伝統』小鳥遊書房、2019 年、199 頁。
19) 渡辺『アイデンティティの音楽』83 頁。
20) 渡辺『アイデンティティの音楽』248 頁。
21) 渡辺『アイデンティティの音楽』103-104 頁。
22) 広田『ロック・クロニクル』210 頁。
23) 井上「熱さの根源としての「ロックする身体」」16 頁。
24) 井上「熱さの根源としての「ロックする身体」」22 頁。
25) 小川『音楽する社会』42-45 頁。
26) 北中正和『［増補］にほんのうた　戦後歌謡曲史』平凡社、2003 年、147-148 頁。
27) 渡辺『アイデンティティの音楽』199 頁。
28) 北中『［増補］にほんのうた』130 頁。
29) 南田「日本のロック黎明期における「作品の空間」と「生産の空間」」103 頁。
30) 小川『音楽する社会』46-47 頁。
31) 南田「日本のロック黎明期における「作品の空間」と「生産の空間」」105 頁。
32) 増田『聴衆をつくる』132 頁。
33) 北中『［増補］にほんのうた』170 頁。

34) 大和田俊之「「洋楽の音」の追求と都市型音楽（シティ・ポップス）　牧村憲一氏インタビュー」南田勝也編著『私たちは洋楽とどう向き合ってきたのか　日本ポピュラー音楽の洋楽受容史』共栄書房、2019 年、128 頁。

35) Far East Network の略称。

36) 井上「熱さの根源としての「ロックする身体」」23 頁。

37) 鈴木茂『自伝鈴木茂のワインディング・ロード　はっぴいえんど、BAND WAGON それから』リットーミュージック、2016 年、27-35 頁。

38) 南田「日本のロック黎明期における「作品の空間」と「生産の空間」」110-111 頁。

39) 南田「日本のロック黎明期における「作品の空間」と「生産の空間」」108-111 頁。南田は、ブルデューの「生産の空間」の分析を参照し、歌謡曲を「商業芸術」、関西フォークを「写実派芸術」、ニューロックを「純粋芸術」に当てはめて 1970 年前後の日本のポピュラー音楽状況を説明している。

40)「狭山アメリカ村」は、朝鮮戦争の時期に埼玉県入間市と狭山市にまたがって所在した米軍ジョンソン基地に集められた米兵の居住場所として建てられた米軍ハウス群がもとになっている。（塚田修一「1970 年代の米軍基地文化に関する一考察　「狭山アメリカ村」を中心に」『三田社会学』22 号（2017 年 7 月号）、三田社会学会、2017 年、100-101 頁。）

41) 塚田「1970 年代の米軍基地文化に関する一考察」101-103 頁。

42) 塚田「1970 年代の米軍基地文化に関する一考察」102 頁。

43) Bourdaghs 2012, 164.

44) ディーデリクセンの議論では、ポップミュージック（Pop-Musik）という語は「イメージ、パフォーマンス、（たいていはポピュラーな）音楽、テクスト、現実の個人に結びついた物語の関係」を意味する語として定義されている。（Diedrich Diederichsen. *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2014, XI.）以下、本稿で「ポップミュージック」の語を用いる際には、ディーデリクセンの定義に準じているものとする。

45) Diederichsen 2014, 268.

46) ディーデリクセンは、ポップミュージックにおけるカヴァーの実践はこの「楽曲はその歌い手に属しているものとする」という原理が完全に行きわたっていることによって可能になっていると指摘している。（Diederichsen 2014, 270.）

47) Diederichsen 2014, 271. 「声のきめ　le grain de la voix」については、ロラン・バルト「声のきめ」『第三の意味　映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳、みすず書房、1998 年、185-199 頁。バルトのこの概念は「声の粒」とも訳され、ドイツ語では »die Rauheit der Stimme« と表記されている。

48) Diederichsen 2014, 277-278.

49) 園部三郎『日本民衆歌謡史考』朝日新聞社、1980 年、186 頁。

50) 園部『日本民衆歌謡史考』191-192 頁。

51) 中河伸俊「転身歌唱の近代　流行歌のクロス＝ジェンダード・パフォーマンスを考える」北川純子編『鳴り響く〈性〉日本のポピュラー音楽とジェンダー』勁草書房、1999 年、239 頁。

52) 中河「転身歌唱の近代」239 頁。

53) 中河「転身歌唱の近代」240-243 頁。

54) Diederichsen 2014, 281-284.

55) 北中『［増補］にほんのうた』160-161 頁。

56) エリカ・フィッシャー＝リヒテ『パフォーマンスの美学』中島裕昭ほか訳、論創社、2009 年、114-122 頁。

57) フィッシャー＝リヒテ『パフォーマンスの美学』122-139 頁。

58) Bourdaghs 2012, 173-174.

59) Bourdaghs 2012, 174.

60) Bourdaghs 2012, 174.

61) Bourdaghs 2012, 161.

62)『はっぴいえんど BOOK』プライム・ディレクション、2004 年、55-56 頁、76 頁。

63) Bourdaghs 2012, 164.

64) Bourdaghs 2012, 176.

65) この「裏声の挫折」は、1971 年 8 月 21 日に東京日比谷野外音楽堂で行われたロック・アウト・ロック・コンサートでの「はいからはくち」(『はっぴいえんど LIVE ON STAGE』(1989 初出、2020 参照)) など、はっぴいえんどのライブパフォーマンスにおいてより顕著にあらわれている。

Conflicts of Identity Expressed in Voice

A Case Study of Happy End's "Haikarahakuchi"

ISHIKAWA Ai

Happy End (1970-1973) is considered one of the most important bands since the dawning of rock music in Japan. While critics have noted how the band developed the relationship between their Japanese lyrics and the beat of their American rock-influenced songs, Happy End's vocals have received far less attention. Since the band's vocals unavoidably deviate from those configured in the identities of American rock musicians and listeners, who perform and listen in a very different cultural context, Happy End's singing voices are a significant factor when analyzing the band's connection to and independence from the American rock genre. This paper investigates how Happy End established authenticity in the sound of its Japanese rock, focusing on the band members' singing voices and lyrical content.

Section 1 surveys the history of American rock music and the situation of Japanese popular music from the 1950s to the 1960s, introducing Happy End as a case study to explore the relationship between American rock music and the Japanese new rock genre. Happy End's members were attracted to American rock but took a skeptical view of the countercultural American rock community. At the same time, the band had to establish the authenticity of its music in Japan, creating a form of rock that was different from its American counterpart because it emerged from the colonial culture of the postwar period. Section 2 and Section 3 analyze "Haikarahakuchi", one of the most famous songs of Happy End's oeuvre, the composition of which shows the band's awareness of the contrast between American and Japanese culture. Section 2 discusses the singing voice of Ohtaki Eiichi, the main vocalist of "Haikarahakuchi", comparing his vocal style with those found in Japan's popular and folk music genres. Section 3 examines the connection between Ohtaki's singing voice and the lyrical theme of "Haikarahakuchi", which describes the frustration of a (Japanese) man who could not internalize the authenticity of American culture. This theme demanded the characteristic vocal style of the "collapse of the falsetto" and played a significant role in Happy End establishing its musical authenticity in Japan.

PHANTASTOPIA

論文

アテナイス・ミアラレとジュール・ミシュレにおける“人形”のテーマと不在者の幻視

『ある子どもの回想（*Mémoires d’une enfant*）』（1866）の成立をめぐって

谷口奈々恵

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
159-181 ページ
ISSN 2436-6692

アテナイス・ミアラレとジュール・ミシュレにおける “人形”のテーマと不在者の幻視

『ある子どもの回想（*Mémoires d’une enfant*）』（1866）の成立をめぐって

谷口奈々恵

はじめに

歴史家ジュール・ミシュレ（Jules Michelet, 1798-1874）は著作『女（*La Femme*）』（1860）において、「5 歳の愛　人形（L’amour à cinq ans : la poupée）」と題した章を設け、棒と布きれで作った小さな人形を抱きながら優しく揺すりあやす少女の姿について、次のように述べている。

> あなたは単純に、これは母親の模倣なのだと思われるだろう。もう十分に大きく、自分の母親と同じくらい大きくなったから、この子は、小さな娘を自分でも持ちたくなったのだ、その娘を思いのままに動かし支配し、抱きしめたりしたくなったのだと思われるだろう。そういうこともあるが、しかしそれがすべてではない。この模倣の本能にもう一つ別の本能をつけ加えねばならない。早熟な体があらゆる女の子に、つまり手本となる母親が欠けていたような娘たちにさえ与える本能である。
> ものごとはあるがままに言おう。これは最初の愛なのである。その愛が理想とするのは男の兄弟ではなく（彼は乱暴で騒がしすぎる）、やさしくて愛らしい自分そっくりの妹なのだ。自分をやさしく愛撫しなぐさめてくれる妹なのだ。[1)]

ミシュレはここで女児が人形をあやす姿に、女性における「最初の愛（le premier amour）」の目覚めを認めている。本書『女』やその前に出版された『愛（*L’Amour*）』（1859）に代表されるミシュレの女性論は、社会における女性の役割や然るべき夫婦の在り方を唱えた書物であるが、これらにおいて「愛」とは、家庭、とりわけ夫婦の間で育まれるべきものであり、女性がその一生を捧げるべきものであると見做されている。ミシュレは、家庭で生まれた「愛」が人々に政治的な諸対立をも乗り越えさえ、全人類を調和へと導くという壮大なヴィジョンを描き出すのだが、そこにおいて人形は、その「愛」を幼い少女のうちに初めに目覚めさせる媒体であると捉えられているのである[2)]。

その一方で、人形をめぐるミシュレの見解は『女』のほかにも見受けられる。たとえば『女』の刊行より 9 年後、1869 年 3 月の彼の「日記」には次のような記述がある。

> 人形に向かう子供を思い見たまえ…〔人形とは〕人であって＝人でないもの、あの娘は〔そ

れを〕知っていて知らないのだ……[3)]

この部分においてミシュレは、人形に向かい合ったときの子どもが「人形」という存在の様態、すなわちひとのかたちをしているが命を持たないモノであるという性質を、理解していると同時に理解していないのだという、相反する二重の心理状態に言及している[4)]。ロラン・バルトは『ミシュレ』において、ミシュレの著作のなかでときに人形のモティーフが登場することを指摘し、それを一見したところでは取るに足りないが確固として変わることなく存在している「信じ込んでいると同時に信じていない（croire et ne pas croire）」というテーマ（thème）であると述べている[5)]。バルトの述べるように、ミシュレは人形について、先述のような女性の愛を目覚めさせるものであるというほかに、人間にある特定の精神状態をもたらすものだという見解を有していたようである。

同時に、ミシュレにとっての人形のテーマを考えるうえで決して見逃すことができないのが、彼の二番目の妻アテナイス・ミアラレ（Athénaïs Mialaret, 1826-1899）の存在である[6)]。『女』の先の引用部の後、ミシュレはフランスの北部で彼が出逢ったというある少女と三体の人形のエピソードを紹介しているが[7)]、彼の「日記」には、妻アテナイスから彼女の幼少期における人形三体の話を聞いたという事実が記されている[8)]。そして、アテナイス自身が執筆した幼少期の自伝『ある子どもの回想（*Mémoires d'une enfant*）』（1866）には、ミシュレが『女』で紹介したエピソードと近似した、人形の思い出が語られているのである[9)]。

こうした事情を踏まえるとき、ミシュレとアテナイスにおける「人形」を、いかに捉えることができるだろうか。本稿では、二人の著作と生において人形というテーマがどのようにあらわれ、いかに作用しているかを考えてみたい。議論をやや先回りするならば、人形と向き合うことを通じてもたらされる「信じ込んでいながら信じていない」という精神の状態は、アテナイスとミシュレの夫婦関係において特異な役割を果たしており、さらには彼らが文章を執筆し、書物を構築していく際の根本的な態度を成しているのであった。

本論文の構成は次の通りである。第 1 章では、アテナイスの経歴とミシュレとの関係を概観したのち、アテナイスの自伝『ある子どもの回想』について紹介を行なう。次に第 2 章において、本書における人形のエピソードに着目し、アテナイスが幼少期に人形といかなる関わりを有し、その経験を彼女自身がどのように分析しているかを確認したうえで、第 3 章では人形をめぐって喚起される心理状態がその後のアテナイスの人生、特に夫となるミシュレとの関係と自伝『ある子どもの回想』の成立にいかに関与したのかを検討する。最後に第 4 章において、今度はアテナイスという存在が夫であるミシュレの著作や執筆活動に与えた影響を考察していきたい。

1. アテナイス・ミアラレとジュール・ミシュレ、『ある子どもの回想』（1866）

アテナイス・ミアラレは 1826 年 10 月 19 日、フランス南部のモントーバンに、フランス人の

父イヴ・ミアラレ（Yves Mialaret, 1774-1841）とアメリカ出身の母マルグリート・エンマ・ベックネル（Marguerite Emma Becknell, 1804-1864）との間に、6 人のうち 3 番目の子どもとして生まれた。修道院の寄宿学校を出、19 歳で教育能力免許を取得後にウィーンでルーマニア貴族の住み込み家庭教師を務めていた頃、ミシュレの著作『司祭、女、家庭（*Du Prêtre, de la femme et de la famille*）』（1845）を読んだことをきっかけとして 1847 年 10 月にミシュレに手紙を送る。複数回に及ぶ文通ののち、1848 年 11 月、雇い主の転居を機に職を辞した彼女は、パリでの教師の口を求めてミシュレの家を訪ねる。すでに書簡で親密なやりとりを交わしていた二人は実際に互いを前にしてさらに惹かれ合うこととなり、出逢って 1 ヶ月経たぬうちにミシュレよりアテナイスに婚約を申し込み、一部の親族や友人の反対を押し切るかたちで翌年 1849 年 3 月、結婚に至った。当時、ミシュレは 50 歳、アテナイスは 22 歳であった。

アテナイスとの出逢いはミシュレにとって決定的な、第二の人生の始まりを画するものだったといえる。ミシュレはアテナイスと知り合って以降、彼女に情熱的な手紙を書き送り続け、結婚後のミシュレの「日記」はアテナイスに関する記述に溢れるようになり、彼女に深く傾倒していくさまが認められる。アテナイスの存在はまた、彼の公的な文筆活動にも小さからぬ影響を与えることとなった。二人の関係が語られる際にまず指摘されるのが、若い頃からフランスの歴史の構築に取り組んできたミシュレが人生の後半に着手し始めたもうひとつの「歴史」、すなわち『鳥（*l'Oiseau*）』（1856）『虫（*l'Insecte*）』（1857）『海（*la Mer*）』（1861）『山（*la Montagne*）』（1868）に代表される一連の自然史の著作に対してアテナイスが与えた影響である。幼少期より植物や動物に囲まれて育ち自然への造詣の深いアテナイスとの交わりが、ミシュレの関心を人間の歴史から自然へと向けさせ、上記の著作の誕生を決定づけたのだとされるのである。実際、ミシュレは彼の自然史の著作の第一作目にあたる『鳥』の序文の冒頭において、本書の着想と執筆における妻アテナイスの役割の大きさを強調しており[10]、アテナイス自身もミシュレの死後、著作の権利をめぐる親族との諍いを契機に出版した『『鳥』『虫』『海』『山』への貢献　その制作物の半分に対する私の権利（*Ma collaboration à "l'Oiseau", "l'Insecte", "la Mer", "la Montagne" ; mes droits à la moitié de leur produit*）』（1876）において、史料の下読みや美術館資料室での調査といった自身の協力を主張している[11]。

続いてミシュレとアテナイスとの関係を語る上で欠かすことのできない事実が、アテナイスによるミシュレの死後の原稿の整理と出版である。アテナイスは夫の残した膨大な原稿に対する権利を得て、その編集に尽力し、『わが日記（*Mon Journal*）』（1888）や『ローマ（*Rome*）』（1891）などの著作を刊行した。しかしながら、アテナイスがこの過程でミシュレの原稿の一部を処分し改変を加えたといった事実が、のちの歴史学者たちによって甚大な改竄であるとして糾弾され、彼女が「悪しき未亡人（veuve abusive）[12]」として厳しい評価を受ける所以となった[13]。

上記のように、学術界におけるアテナイスをめぐる議論は、主に夫ミシュレの後半生や著作への関与を中心になされてきた。しかしその一方で、アテナイス自身もまたみずからの関心にもとづき少なからぬ量の原稿を執筆していたという事実は、既存の研究においてほとんど見過ごされてきたといってよい[14]。そのうちアテナイスの生前に出版された作品のひとつであり、

彼女自身の初めての著作でもあったのが、幼少期から 14 歳までの生を綴った自伝『ある子どもの回想』である [15]。1866 年、アテナイスが 40 歳の頃に刊行された本書には、彼女が生後間も無く預けられて育った乳母の家から始まり、モントーバンの実家に引き取られてからの日々の生活、家族との交流、日課の家事や針仕事についての記録が、動物や植物との触れ合いの描写、自身の心情を交えながら綴られている。

本書は全 3 部で構成されるが、第 1 部第 4 章「わたしの最初の人形（Ma première poupée）」以降、第 2 部にかけて多くのページが割かれているのが、アテナイスが人形と取り結んでいた関係についての記述であり、彼女の幼少期の記憶において人形が小さからぬ位置を占めていたことがうかがえる。次章では人形が登場する場面に着目し、アテナイスが人形との関係をどのように描いているかを辿っていきたい。

2. 『ある子どもの回想』における不在者の代理物としての人形

アテナイスが初めて手にすることとなった人形は、彼女が 6 歳の時に手近な材料を用いてみずから制作した人形である。彼女がこの人形を作った最大の目的は、孤独であった自分の心を慰めてくれる存在を生み出すためであった。

生後すぐに預けられていた乳母の家での 4 年間ののち実家に引き取られたアテナイスは、精神的に孤立した日々を送っていた。特に母親との関係には困難が大きく、愛情を十分に受けることができず、遊ぶ時間がほとんどないまま常に仕事が与えられ、たびたび折檻を受けた経験を振り返っている。アテナイスとは反対に母親と仲が良く、やや歳の離れた姉に対しては大きな距離を感じており、兄や弟の男の子の遊びの仲間に入ることもできず、同年代の子どもとの交流もほとんどなかった。

こうした孤独に耐えかねたアテナイスはあるとき、自分の妹、友達の必要性を感じ、その代わりとなる存在を欲するようになる。そこで思いついたのが人形を手に入れることであった。姉が薔薇色の頬をした美しい人形とその数多くの衣裳を独り占めしていたのに対し [16]、アテナイスは自分の人形を持っていなかった。どうすれば人形を手にすることができるのか、思い悩んだすえに、彼女はそれを自作することを決意し、白い布きれにおがくずを詰めた小さな人形を完成させる。出来上がった人形を彼女は肌身離さず傍に置き、夜はベッドでともに眠り、少しでも姿を見失うと必死でその姿を探し求めるのだった。

アテナイスは本書において、この人形を作り、完成した人形と向き合い、触れ合っていたときの自身の心理状態についてやや詳細に分析を行なっている。そのなかで特筆すべきは、彼女がこの人形に生命が宿るのではないかという強い期待を抱いていたことだろう。アテナイスははじめ人形の制作を人間による子どもの出産に擬えて考え、母親たちが一体どのようにして子どもを作るのだろうかと具合が悪くなるほどに思い詰める。やがて勇気を奮い立たせて手作りすることを決意したアテナイスは、完成した人形に、みずから生命を吹き込もうとするのである。

そのときわたしは、愛と崇拝の対象となる小さな神を欲する未開の人々のようであった。かれらは、考え、話を聞くことのできる頭、ものを感じる心のような胸をそれに与えるのだ。〔…中略…〕腕（わたで覆った 2 本の小枝）はおそらく、優美ではなかっただろう。しかしそれは動かすことができて、ひとりでに動くかのようだった。わたしはすっかり感嘆していた。この小さな子のからだが動かないなんてことがどうしてあるだろうか？　わたしは神が、最初の日にアダムとイヴに息を吹きかけたことをすでに知っていた。胸をいっぱいにして、6 歳の生をかけて、彼女にわたし自身を与えようと息を吹きかけた。そして見た。彼女は動かなかった。――なんてことはない、わたしは彼女の母親で、彼女はわたしを愛していた。それで十分だった。[17)]

ミシュレは「日記」において、アテナイスの作ったこの最初の人形を「小さな愛のフェティッシュ（le petit fétiche d’amour）」と称しているが[18)]、引用部においてアテナイスは、あたかも偶像を前にした人々のように、目の前の人形が言葉を聞き、考え、ものを感じるようにと願い、さらに、人形がひとりで動くのではないかという期待を抱く。これを叶えるべく、『創世記』のアダムとイヴの話に倣って人形に魂を与えようと息を吹きかけるが、人形が動き出すことはなかった。彼女はここで、人形が本当に生きているわけではない、本物の人間にはなり得ない物体にすぎないのだという事実を諒解するのである。

上記の一連の描写には、先のミシュレの日記の引用に見られた、またバルトが『ミシュレ』において指摘した、人形をめぐる子どもの「信じ込んでいながら信じていない」という心理状態が見出されるといえないだろうか。アテナイスは、本当は人形には魂が宿っていると信じかけながらも、その期待が裏切られては失望するという両義的な心の動きを経験している。

この「信じ込んでいながら信じていない」という状態は、幼少期のアテナイスが人形と取り結ぶ関係において繰り返しあらわれるものであった。人形はアテナイスにとって、不在の母親や友達といった役目を果たす。アテナイスは人形と絶えず会話をし、時に優しく叱り、物語を語って聞かせ、幾度も命が宿ることを期待する。しかし彼女は実際には、それがただの物体であり、あくまで人間の代理に過ぎないこともまた識っているのである。

そして本書執筆時のアテナイスが振り返るところによれば、この心理状態は自身の孤独がもたらしたものであった。幼少期において人形に生命が宿ると望んでいたことは滑稽だと思われるかもしれないが、もしも自分に友人がいたならば人形は彼女にとってそれほど重要ではなく、それが本当は何であるかも納得できていたはずであり、自分の孤独こそが人形に魂を与えたのだったと、彼女は記している[19)]。

やがてこの手作りの人形は、のちに兄弟たちにその存在が知られたのち、彼らのいたずらの標的となってしまう。二人だけの親密な時間は終わりを告げる。アテナイスがどれほど警戒し、必死に隠そうとしても、人形はその居所を暴かれては執拗に乱暴を受ける。幾度も繕って直す努力も虚しく、やがて人形は修復の不可能なほどにぼろぼろになり、最終的には庭の木の上へ

放り投げられ、失われてしまう。初めての人形を喪失したショックにより、アテナイスは死への強い誘惑に駆られるに至る。

こうして最初の人形との辛い別れを経験したアテナイスは、しかしそのしばらく後に、再び念願の人形を手に入れることとなった。第 2 部の第 7 章「マルガリード（Margarido）」では、新たな人形との交流、その深い結びつきが描かれる[20]。ある日、母と姉に付き添って訪れた洋品店で、アテナイスは陳列された美しい既製の人形たちに目を惹かれ、あたかも生きて話し始めそうな様子に心打たれる。人形を欲しいという強い願望を抱いた彼女は勇気を出して母親に希望を伝え、棚に並んでいたうちのひとつであった木製の人形を買い与えられた。

アテナイスは、この人形に、自身の名前の一部「マルグリート」の南部風の表記である「マルガリード」という名を与え、たちまち夢中になっていった。彼女はマルガリードが、最初の手作りの人形がそうであったように大切な打ち明け話の相手であると同時に、それが自分自身でもあり、ときに娘のように甘やかされ、ときに母親のようにアテナイスに微笑んでくれる存在でもあったと語っている[21]。

とりわけ彼女が好んでいたのは、お気に入りの居場所であった家の倉庫にマルガリードを連れ込み、共に時間を過ごすことであった。外界から隔てられた薄暗い空間は、彼女が人形とともに自分たちだけの世界に没頭するのに最適な場所であり、そこでアテナイスは人形との関係に深くのめり込んでいく。

> わたしを最も燃え上がらせたのは、この動く、関節のある子どもが、わたしの動きや態度を真似ることだった。望んでも意図してもいなかったが、わたしは自分が母親のそばで彼女の怒りを鎮め、彼女からの罰を和らげるためにとっていた行動や態度を、マルガリードに対して行なっていたのだ。しかし哀願するように腕を上げている様子はあまりにも憐れな光景だったので、二度とやらないように努めた。それでもなお、わたしたちはたえず母娘ごっこをしていた。わたしはマルガリードに、わたし自身の心を動かすあらゆる感情を与えていたのだ。
>
> あらゆるものから遠く隔てられ、いつも大きな桶のつくる深い影に隠れていたわたしたちは、世界で二人きりだった。わたしの心は逃避し、溢れ出ていった。胸いっぱいになりながら、マルガリードは母となり、わたしは娘として彼女に話しかけ、感情に満ち溢れていた。彼女はいつもわたしに微笑みかけていた。[22]

アテナイスはこの箇所で、自身が人形といかなる関係にあったかを振り返っている。ここに見られる特異な点のひとつは、当時の教育書や児童書が想定してきたように、少女が人形を自身の子どもの代理物のようにして可愛がるのではなく、両者の立場が逆転し、人形が少女にとっての母のような役割を果たしていたということにあるだろう。夢のような世界のなかでアテナイスは、実の母親には望むことのできない情愛に満ちた親密な関係を、人形と深く取り結んでいた。

こうしてアテナイスにとってかけがえのない存在であった人形マルガリードは、しかしながら第 2 部の終わりにおいて、唐突にその役割を終えることになる。最大のきっかけは、アテナイスに初めての同じ年頃の女の子の友達があらわれたことであった。父の教え子の姉妹にあたるジャンヌ（Jeanne）という名の少女は、高慢で軽蔑的な姉の友人たちとは異なり、裕福で大人びていながらも、明るく優しい心でアテナイスに接した。彼女はまた、アテナイスの人形マルガリードに対して特に興味を示すこともなく、アテナイスはこのことを、両親に愛され満ち足りていたためだろうと記している[23]。

魅力的なジャンヌに対し、アテナイスは周囲が懸念するほどに強い情熱を抱き接するようになり、その結果として人形マルガリードに対するアテナイスの感情は大きく変容を被ることになった。

> 決して他の影が入り込むことのなかったこの友情は、わたしの子ども時代の大きな出来事だった。わたしのうちに漂っていた漠とした感傷、対象のない衝動は、この愛らしい天使のような人に向けられることとなった。
> それはつまり、この日まで本当に必要としていた、わたしの身内への、小さなマルガリードへのわたしの心が変わってしまったということなのだろうか？　わたしを責めないで欲しい。おそらくわたしは満ち足りた心で、マルガリードにたいして誠実で、よりいっそう優しくあり続けていたと思う。しかし望まずして、知らずして、わたしはマルガリードのことを過去において、夢のなかでそうするかのように愛するようになっていったのである。わたしのジャンヌは本当に魅力的だった！　彼女は喋り、返事をし、わずかな言葉でもわたしを理解してくれた。彼女によって、わたしは自分の生が倍にふくらみ、孤独が終わったと感じたのだった。[24]

アテナイスは自分が人形をもはや必要とはしなくなった理由について、本物の、生身の人間の友人ができたために孤独でなくなったことによると解釈している。人形を前にしてアテナイスが感じていた現実と夢との間の揺れ動きは、本書において最終的に、生きた人間である少女との関係を通じて現実の側へと振り切られた。心の欠乏を埋めてくれていた代理物の役割は、こうして終わりを迎えることとなるのである。

これまでの流れを振り返るならば、少女の頃のアテナイスにとって人形とは、現実において自分に欠如している何かを幻視させてくれる存在であり、現実と非現実という二つの世界を行き来させる作用をもたらす、ある種の装置のような媒体であったと捉えることができるだろう。

さらにこのエピソードに関して触れておかねばならないのは、これらの人形をめぐる彼女の記憶は、大人になったアテナイスが『ある子どもの回想』を執筆することの最大の契機となっていた、という事実である。すでに見てきたように、アテナイスはそれまでも自然史の著作を中心として夫の執筆に協力していたが、彼女がみずからの著作を書き始めることになったのは、1865 年 9 月にこの人形の話を書き留め、ミシュレに読ませたことがきっかけであった[25]。本格

的に執筆に着手するやアテナイスはたちまちこれに熱中するようになり、夫からの助言を仰ぎながらもときに彼からの修正の提案を拒み、彼女自身の筆によって完成まで至らせることとなる。人形のエピソードが執筆の動機になった理由は必ずしも明確ではないものの、彼女にとっての人形との関わりの記憶が『ある子どもの回想』の成立にとっての決定的な要因となっていたのは確かであったといえるだろう。

そして、人形を通じて彼女が経験する「信じ込んでいながら信じていない」という精神状態、現実と非現実の間の揺れ動きは、本書を特徴づけ、全体を通して繰り返しあらわれるテーマのひとつでもあった。たとえばアテナイスは幼い頃、物語に登場する妖精の存在を信じていた。ある日、周りの人々が魔女と呼んでいた老女に、魔法で人形を美しくしてもらうよう頼むべく逢いに行ったところ、彼女から自分が物乞いであり、魔女という呼称が現実には貧しい人々に対する蔑称であることを教えられたエピソードを語っている。しかしその後もアテナイスは妖精や魔女、未知の魔法の世界を信じることをやめることができなかったという[26]。また、アテナイスが病に臥せっていたとき、熱に浮かされながら格子の嵌った窓の外に顔を見出し、青白い目や熱のこもった目に見つめられるという幻像を見ていたことを思い返している[27]。アテナイスにとっての幼年期とは、非現実への没入を経験しながら徐々に現実へと移行する期間であり、本書はすでに大人になったアテナイスが、幼い頃に現実と夢想の両世界を揺れ動いていた感性とその経験を振り返りながら展開していった作品であった。

3. 夫ミシュレを通じた亡き父の幻視

生身の友達との出逢いを通して人形との夢の世界から脱したアテナイスであるが、人形という物体に感応しそこに不在の者を見て取る性質、あるいは「信じ込んでいながら信じていない」という幼少期に特有の精神状態を、彼女はその後も保持し続けることになる。そしてこの性質は、今度は彼女の父親との関係において新たなかたちで発揮されることとなり、『ある子どもの回想』成立の最大の要因となるのだった。

人形の章に続く第3部以降、彼女は家庭に生じる現実的な問題に敏感になっていく。アメリカでの銀行不況の煽りを受けて家庭の財政事情に暗雲が立ち込め、特に父親が暗い面持ちで物思いに耽ることが多くなり、頻繁に体調を崩すようになった。自身で解決を図るべくついに父がやむを得ずアメリカに渡ることを知らされたアテナイスは深いショックに沈み、最終章「死(La mort)」においてアメリカでチフスに罹患した父の死の報がもたらされたところで、この作品は唐突に幕引きを迎える。

アテナイスにとって父親は、孤独であった幼少期における唯一の心の支えであり、その死は彼女の子ども時代の終わりを意味していた。本書の末尾には、未だ父の影を留めていたモントーバンの家が彼の死後、その精神を解さない買い手によって改築され、この家が纏っていた神秘が失われたと記されている[28]。父の亡くなる前にすでに最初の聖体拝受を終えていたアテナイスは、もはや社会的にも子どもではなくなり、「若い娘(jeune fille)」としての生を歩んでい

くこととなる[29]。

しかしながら父と過ごした幸福な記憶は、その後もアテナイスのなかに強烈なオブセッションのように残存し続けることとなった。『ある子どもの回想』は全編にわたって、執筆時のアテナイスが振り返る、失われた父に対する愛に濃く彩られている。母と姉が家を空ける日曜に父と二人だけで過ごす親密な時間を何よりも心待ちにしていたこと、父の履いた靴下に好きなだけキスをしたいという願望を抱いていたこと、また自身の名前を与えた人形マルガリードの最初の夜を父親のベッドで過ごさせたことなど、些かの依存傾向をも伺わせる強い執着、そして彼女がずっと予感していた、いつか父を失うのではないかという漠然とした不安と恐怖とが、本書の全体を通じて繰り返し吐露されている。

孤独に苦しんでいたアテナイスを「私のお姫様（ma princesse）」と呼んで慈しんだ父親はまた、幼い頃の彼女にとっての唯一の教育者でもあった。姉と異なり容姿に自信のないアテナイスの知性を父は高く評価し、彼女に勉強を教え、哲学や思想をはじめとする書物の世界を垣間見せた。父に近づきたいという一心で勉強に没頭した日々を通じてアテナイスが得た読書経験や知識は、彼女のその後の人生にとっての大きな糧となり、またのちに夫ミシュレを強く惹きつけ、魅了する要素ともなる。

幼少期において絶対的な愛情を向ける対象であり、精神的な導き手でもあった父を突然に喪失したことのショックは甚だしく、このことは子ども時代を終えた彼女の後の人生、とりわけ夫となるミシュレとの関係に直接的なかたちで影響を及ぼすことになる。端的に述べるならば、アテナイスは喪失した父親を、夫ミシュレのうちに認めることとなったのである。

先述したように、アテナイスがミシュレに対して初めて手紙を送ったのは彼の『司祭、女、家庭』を読んだことがきっかけであった。この著作においてミシュレはカトリックの司祭が告解を通して女性の精神に与える悪影響を論じている。14 歳で精神面での指導者であった父を亡くしたアテナイスにとって、修道院寄宿学校での生活を経て、キリスト教の信仰はひとつの心の拠り所となっていた。それが本書において否定されていることに戸惑いを覚えたアテナイスは、新たな導きを求めるようにして著者に手紙を書き送った。アテナイスは 1847 年の最初の手紙においてミシュレに対し、亡くなった父の代わりとなって自分の子どもに向き合うように助言を与えるよう求めており[30]、その後に交わされた手紙においてもたびたび彼女は自分の署名の欄に「あなたの子ども（votre enfant）」と記している。

パリでミシュレと対面してからもその印象は変わることなく、夫婦として結ばれ結婚生活を始めて以降もなお、彼女は常に夫に対して亡き父の姿を投影し続けていたようである。ミシュレの「日記」には、アテナイスが普段の生活や夢の中で彼女の父親と夫である自分とを混同していたという記述が複数箇所に認められる[31]。

> 自分がこの世で最も愛していたもの、自分の父を完璧にわたしと混ぜ合わせていた。わたしに快楽を与えながら、父がそのことで彼女に感謝しているように思えていたのだ（とわたしは思う）。自分がわたしに抱かれているのを知って、父は喜んでいるのよと彼女は言っ

た。そこから心惹かれる優しさが、甘美な従順さが、ほかのことでは誇り高い娘のなかで生じた。そして最高に心打つ形で身を委ねてくれた。[32)]

このように、失った父を目の前に実在する夫のなかに認めるアテナイスのうちには、かつて彼女が人形と向き合っていたときと共通する精神の動きが見出されるといえないだろうか。すなわち、手に入れることの叶わない不在の者を、ある媒体を通じて幻視するというプロセスである。幼少期のアテナイスは、人形という物体が現実には命を持たないと理解していながらもそれをあたかも生きているかのように捉え、自分に欠如していた友人や妹、母といった存在の代理と見做していた。今度は夫であるミシュレという人間が、人形としての役割を果たし、彼女に失われた父を見出させることとなる。

これらの点を踏まえるならば、亡き父の記憶に満ちた『ある子どもの回想』の成立に、ほかでもない夫ミシュレとの関係が大きく寄与していたことは間違いないといえるだろう。それは本書の執筆の契機を与え、出版にまで至らしめたのがミシュレであったという実際的な側面に加え、ここに描かれたアテナイスの過去の記憶そのものが、父の姿と重なる彼との交わりを通じて想起され、書き留められていったのだということを意味する。烈しく希求しても決して到達し得ない存在への欲望は、生身の身体を有する夫との交流を通じて掻き立てられ、愛する父親を幻視させることになったのだった[33)]。

アテナイスは夫に宛てた本書の献辞に、次のように綴っている。

夫へ
このお話はあなたがよくわたしに頼んでいたものです、あなたのためにこれを書くのはとても甘美なことでした。
すでにはるか遠いわたしの子ども時代から、『鳥』に込めたのは微笑みだけですが、あなたはそのすべてを求めますね――憧れ、夢、悲しみを。
ところどころ涙に濡れた、この過去を受け取ってください。最も素晴らしいもの、あなたに相応しいものを取り出してください。わたしの子どもの頃の心とともに、わたしがこの小さな本のなかに込めた父の心を取り出してください。
わたしがそれほどまでに愛したそのなかには、すでにわたしの愛したあなたがいます。[34)]

『ある子どもの回想』は、夫によって要請され、夫に捧げられた書であるとされながらも、彼女がそこに込めていたのは最愛の父の心であった。アテナイスの死後の原稿の整理にも携わった歴史家のガブリエル・モノによれば、アテナイスは父親に対する情愛が夫への愛を損ねることにならないよう、この献辞を幾度も書き換えたという[35)]。

ここまで、アテナイスの自伝が幼少期における彼女の父親との関係と、結婚後の夫との関係の重ね合わせを通じて生まれた作品であったことを確認してきた。夫ミシュレの存在は、人形、すなわち不在者の代理としてアテナイスに亡き父を幻視させ、『ある子どもの回想』の成立にと

っての最大の条件のひとつとなったのである。そしてみずから過去を顧みながら書物を認めるなかでアテナイスは、彼女の記憶のなかの死者を蘇らせると同時に、その媒体としていたミシュレという生身の人間を亡き父親と結びつけることで、彼を死者へと接近させていったようにもみえる。この意味においてもミシュレは、アテナイスにとっての人形となったのだといえるかもしれない。

最後の章ではこうして本書成立の背景となった二人の夫婦関係にあらためて目を向けながら、この関係が今度は夫であるミシュレの執筆活動に、とりわけ彼の自然史や女性論の成立にいかなる影響を及ぼすこととなったのかを考察する。

4. 不可能な結合とミシュレにおける理想の女の構築

夫ミシュレに亡き父の姿を見出し、呼び起こされた過去の記憶を書物として紡いでいったアテナイスであるが、翻って彼女自身の存在は、ミシュレの執筆活動においていかに作用していたのだろうか。この章では、アテナイスにとってミシュレが『ある子どもの回想』の成立に不可欠な不在者の代理物となっていたのと同様に、ミシュレにとってはアテナイスという存在が、彼の人形としての役割を果たし、著作を生み出す媒体として機能していたことを明らかにしていきたい。

先述のように、アテナイスと出逢って以降のミシュレの「日記」は、この新たな愛の対象をめぐる夥しい記述に埋め尽くされるようになる。そのなかでも繰り返し表明されるのは、彼女を所有し、結合したいとする思いであった。こうした欲望は、ミシュレ自身がしばしば著作において言及していた彼の結婚観を反映するものでもある。ミシュレは「日記」や『愛』をはじめとする文章においてたびたび、夫が妻へ肉体的・精神的に漸進的に浸透（imprégner）し、二人が完全な結合を果たすことが、理想的な夫婦の在り方であると記している[36]。

しかしながら、現実におけるミシュレ自身のアテナイスとの関係においては、必ずしも「浸透」が容易に実現したわけではなかったようである。ミシュレとアテナイスとの関係について語られるとき、しばしばアテナイスが「冷感症」であったと強調されることがあるが、こうした評価は、二人の性行為、とりわけアテナイスに対する性器の挿入が困難であったことに由来する。ミシュレは「日記」において、アテナイスの身体の奥底にまで及ぶ強烈なこわばり（contraction）を、母親からの遺伝や過度の拒食にあると分析しており[37]、知人の複数の医師に相談しあらゆる治療法を試みながら二人の「結合（union）」を果たそうとする。この願望は日々の具体的な行動に移されており、結婚後、アテナイスの身体はミシュレによる観察の対象となり、夫は毎朝の妻の健康状態や彼女の生理周期を自身の「日記」に記録していく。ミシュレは妻の身体のこわばりを和らげ、彼女を生かし、食べるようにさせ、「愛することのできる力」を与え[38]、その身体を、自身と完全に調和させようと執拗に心を砕くのだった。

こうした偏執的ともいえる尽力にもかかわらず、肉体の交わりという側面においてみるならば、ミシュレの願望が完全に理想的なかたちで叶ったとは言い難いように思われる。結婚から

しばらくして性的結合は一応の実現をみることとなるが、その後も問題が完全に解決したわけではなかった[39]。アテナイスは妊娠し 1850 年 7 月に男児を出産するも、その子どもは生後 2 ヶ月経たぬうちに亡くなってしまう。以降、健康を脅かす危険があることからアテナイスは医師によって妊娠を避けるよう命じられ、ミシュレはアテナイスの身体に過大な負担をかけることを恐れるようになる。

このようなアテナイスの体質が、ミシュレが歴史書をはじめとする彼の著作において理想としてきた女性像から著しく乖離していることに留意したい。ミシュレが称揚していたのは、子どもを宿し母の役目を果たす成熟した女性である。これに対し、アテナイスはミシュレ自身も述べているように「色青ざめ白く血の気の少ない[40]」虚弱な少女であった。にもかかわらず彼女がミシュレの心を捉え続けていた要因のひとつは、彼女の精神面での卓越性にあった。最初の妻を亡くした後、自身の交際する女性に高い知性を求めていたミシュレは、アテナイスと手紙を交わすなかで当時 22 歳であった彼女の知識や読書経験の豊かさ、彼女が直面していたウィーンの動乱に対する鋭い洞察力に惹かれていく。しかし同時に、そうした優れた精神に物質的な器があるという事実がより一層、彼のうちにアテナイスの身体への特別な関心を掻き立てることとなる。ミシュレ自身が馴れ初めの頃にアテナイスに対して手紙で告白しているように、「体に対しこの燃えるようなあくなき好奇心を与えるのは、それがこの高貴な精神、寛大で雄々しい心と一体化しているのを見るから」なのだった[41]。

ミシュレはアテナイスとの関係において精神面での交感を重んじ、それを身体的な交わり、官能の開花と重ね合わせるようになっていった。そして特筆すべきことに、彼らの子どもが亡くなったのちにアテナイスが打ち込んでいった自然史の著作の創作を、彼女の肉体の開花と結びつけるのである。

> わたしたちの子供は生きなかった。そこで彼女がひどく虚弱なのを見て、わたしは同じ過ちを繰り返さないようにした。だが『鳥』や『虫』や『海』等のなかで、彼女を受胎させた。そこにあって彼女はわたしの娘であり妻だった。わたしのもとで、わたしとともに、新たなものを生み出したのだ。そのことが肉体的にも彼女の緊張をほぐした。彼女は完全に妻となったし、それ以上の意味をも持った。[42]

ここで『鳥』や『虫』などの著作は、夫婦の肉体の交接を通じて生まれる子どもの出産に擬えられている。書物の創作は夫婦の精神的な受胎の結実であり、さらにはその営みを通じて妻の肉体的なこわばりをも和らげたのだと、ミシュレは考える。

たしかに、『鳥』をはじめとする自然史の著作が二人の協働によって生まれたことは疑い得ない。ミシュレが自然にこれほど深く感化されたのはアテナイスの存在があってこそであり、彼女自身の観察眼や執筆の才もまた伴侶の助言を得ながら高められ、複数の書物が編まれることとなった。

ただし、見落とすことができないのは、これらの著作を生み出す要因となったアテナイスの

自然に対する愛は、彼女の幼少期における父親との思い出を通じて形成されてきたという事実である。すでに述べたように、自然に溢れた故郷の家はアテナイスの父親がこだわりをもって築いた空間であり、彼女の植物や動物に関する知識は父親との触れ合いの時間を通じて形成されていった[43]。最初に刊行された自然史の著作である『鳥』の序文において『ある子どもの回想』の原型となるアテナイスの幼少期の思い出が複数ページにわたって引用されているように、ミシュレが夫婦の愛の結晶と捉えている書物たちは、妻の父の幻影を色濃く留めている。すなわち、アテナイスが自身を解放し夫と心を通わせることのできる自然の世界は、彼女自身の原点において父との思い出に彩られていた。ミシュレがいうようにアテナイスが自然と一体化していたのだとすれば、彼女がそのとき交わっていたのはおそらく、亡き父でもあっただろう。

ミシュレは、アテナイスが自分と父を重ね合わせていることを理解しており、そのことがアテナイスを自分へと惹きつける要素ともなっているのだとして好意的に捉えていたようでもある[44]。また、アテナイスが『ある子どもの回想』に先立つ『鳥』を執筆するにあたっては、みずからが「きわめて個性的なやり方で彼女の父親になっていた」のだとも語っている[45]。しかしアテナイスにとってミシュレはあくまでも父とは異なる人間であるのだという事実に変わりはない。アテナイスにとってミシュレが擬似的な父親の役割を担い得たのだとしても、彼はあくまでも不在の者の代理であるに過ぎない。妻は夫のうちに、常に亡き父を見ていた。

かくしてアテナイスはミシュレにとって、目の前に実在していながら、肉体的にも精神的にも決して結合することのできない対象となる。ミシュレはアテナイスを獲得することを望み、自分の理想の通りに育み、成熟させ、彼女に浸透しようとする。夫による偏執的な観察の、欲望の、崇拝の対象となりながらも、しかしアテナイスはあたかも人形のように、その身体が彼と交わり受胎することを拒絶し、その心もまた同様に、父の在った過去に囚われたままであった。憑かれたように目の前の女性を自身の望み通りの女へと仕立て上げようとするミシュレは、みずから創造した女性型の彫像ガラテアに命が宿ることを願う、ギリシア神話のピュグマリオンにも擬えられるかもしれない。

手に入れることの叶わない妻への想いは、先述のように「日記」において夥しい文章として吐露されていくことになるが、私的な文章のみならず公刊された彼の著作の成立にも少なからぬ影響があったと思われる。ミシュレはパリでアテナイスと出逢った翌年の 1849 年からコレージュ・ド・フランスで「愛」をテーマとした講義を始め、1859 年と 1860 年にはそれをもとにした『愛』『女』という二冊の女性論が刊行されることとなった。いずれの著作においてもアテナイスとの交流が色濃く反映されている部分が多々あり、彼女の存在が書物の完成の決定的な一要因となり、テクストのなかに深く浸透していることがうかがえる。

しかしながら両著作で描き出されている女性像が、アテナイス本人とは一部、対極的な性質を有していることは特筆すべきである。『愛』と『女』に登場するのは、夫との完全な結合を通じて「愛」を育むことのできる女であり、決して夫によって浸透され得なかったアテナイスとは大きく性格を異にしている。このことを踏まえるとき、ミシュレが描いた理想的な女は、現実における妻アテナイスを、求めていながらも決して手に入れることが叶わないという状態を

通じて彼が生み出していった幻像であったと捉えることができるのではないか。アテナイスの身体はミシュレにとっての人形となり、彼女を理想的な女へと育てようとするミシュレの欲望が、書物において幻の女と夫婦像を構築させたのである[46]。

ミシュレの自然史と女性論の著作、そしてアテナイスの『ある子どもの回想』はしばしば、夫婦の交流を通じて生まれたものであるとされてきた[47]。ただし本稿の議論を振り返るならば、これらの著作の誕生を決定づけたのはミシュレが精神的な受胎として喩えていたような二人の調和的な結合であるというよりもむしろ、望んでも決して完全に浸透し合うことが果たされないという事実であっただろう。ある人間が、他者と深く交わり合うという理想のもとにありながら、しかしそれでもなお現実において埋めることの叶わない決定的なずれに直面し、己の欲望が決して満たされないことを知る――この揺れ動きを経験することが、その根底において二人の執筆を駆動する原動力となっていたのであり、その揺れ動きをもたらすものが、人形というテーマであった。本稿の冒頭で述べたように、人形はミシュレの『女』において、夫婦の間で育まれ世界を平和へと導く「愛」を幼い少女のうちに目覚めさせるものとみなされていた。しかしながら皮肉にも、人形こそがそうした「愛」をめぐるヴィジョンそれ自体を、彼のうちに構築させる機制となっていたのだった。

結びにかえて

アテナイスとミシュレが、現実における生身の人間――互いの伴侶――を媒介しながら在らざる者を幻視し書物を生み出していたことを考察してきたが、ここで今一度振り返るならば、自分に欠如した対象を、ある媒体を通して想起するというプロセスは、アテナイスが『ある子どもの回想』に綴っていた幼少期における人形との関わりの在り方にその原点があった。人形はそれを前にした人間のうちに現実と非現実の間を行き来する「信じ込んでいながら信じていない」という心理状態を喚起するものであり、そうした精神の在り方がテクストというかたちで幻像を構築する。

そして二人は、人形をめぐる幼年期の態度を、年齢を重ねてもなお特異なかたちで備える者同士であった。ミシュレは「日記」のなかで、アテナイスのうちに透徹した眼差しで現実を見据える 40 歳の成熟した男性と、ふとした瞬間に夢のなかへと引き戻されるような 14 歳の少女の姿を認めているが[48]、それは同時にミシュレ自身にも当て嵌まるものであっただろう。ミシュレがアテナイスと出逢う以前から手がけていた『フランス史』中世編の 1869 年に書かれた序文には、自身の歴史叙述の方法論について論じるなかで死者に対する歴史家の態度を、人形を前にした時の少女の姿に擬える記述があり、そこで死者たちを「優しく迎え入れながらも、彼らがあの世の存在であることをはっきりと見ている強靭な二元性」こそが、歴史家として死者と向き合ううえで不可欠なことであると主張している[49]。

こうして人形に感応する精神を共有していた二人であるが、ただし両者の互いに対する欲望が対立的なベクトルを有していたことにも留意する必要がある。アテナイスは『ある子どもの

回想』において生身の存在である夫を亡き父へと結びつけて死者を甦らせたのに対し、ミシュレは彼の女性論において、妻の人形としての身体を通じ、母として生をもたらす女を夢想する。二人の関係における死と生、過去と未来、男女をめぐるヴィジョンについては、アテナイスと出逢って以降のミシュレの歴史書、二人の『鳥』『海』といった自然史、ならびにアテナイスによる『猫』をはじめとするエッセイやミシュレの死後出版の著作を含めた、総合的な検討を行ないたい。

参考文献

〈一次文献〉

La Gazette de la poupée, petit journal illustré, décembre, 1866.

MICHELET, Athénaïs, *Mémoires d'une enfant,* Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1888(1866).

———, *Nature : Or The Poetry of Earth and Sea,* London, T. Nelson and Sons, Paternoster Row, 1872.

———, *Ma collaboration à "l'Oiseau", "l'Insecte", "la Mer", "la Montagne" ; mes droits à la moitié de leur produit,* Paris, impr. de Chamerot, 1876.

———, *Les Chats*, Paris, Flammarion, 1904.(『猫　猫と歴史家と二番目の妻』中丸由紀子・伊藤桂子訳、論創社、2004 年。)

MICHELET, Jules, *Origines du droit français, cherchées dans les symboles et formules du droit universel,* Paris, L. Hachette, 1837.

———, *Le Prêtre, la femme et la famille*, Paris, Chamerot, 1861(1845).

———, *L'Amour*, Paris, L. Hachette, 1870 (1858).(『愛』森井真訳、中公文庫、2007 年（1981 年)。)

———, *La Femme*, Paris, Librairie nouvelle, 1879 (1860).(『女』大野一道訳、藤原書店、1991 年。)

———, *L'Oiseau*, Paris, L. Hachette, 1856.(『博物誌 鳥』石川湧訳、思潮社、1969 年。)

———, « Préface de 1869 », *Œuvres complètes de J. Michelet,* tome 1, Paris, E. Flammarion, 1893, p. I-XLV.(ジュール・ミシュレ「1869 年の序文」『フランス史「中世」』桐村泰次訳、論創社、2016 年、2-38 頁。)

———, *Journal*, tome 1, 1828-1848, Paris, Gallimard, 1959.(『民衆と情熱　大歴史家が遺した日記 1830-74』第 1 巻 1830-1848 年、大野一道・翠川博之訳、2020 年。)

———, *Journal*, tome 2, 1849-1860, Paris, Gallimard, 1962. (『民衆と情熱　大歴史家が遺した日記 1830-74』第 2 巻 1849-1874 年、大野一道・翠川博之訳、2020 年。)

———, *Journal*, tome 3, 1861-1867, Paris, Gallimard, 1976.(同上。)

———, *Journal*, tome 4, 1868-1874, Paris, Gallimard, 1976. (同上。)

MICHELET, Jules, Athénaïs Michelet, *Lettres inédites adressés à Mlle Mialaret (Mme Michelet)*, Paris, E. Flammarion, 1894.

〈二次文献〉

ALLEN, James Smith, "'A Distant Echo': Reading Jules Michelet's *L'Amour* and *La Femme* in 1859-1860," *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 16, no. 1/2, 1986-87, p. 30-46.

BARTHES, Roland, *Michelet*, Paris, Seuil, 1995 (1954).(ロラン・バルト『ミシュレ』新装版、藤本治訳、みすず書房、2002 年。)

CALO, Jeanne, *La Création de la femme chez Michelet,* Paris, Nizet, 1975.

CREYGHTON, C. M. H. G., *La Survivance de Michelet : Historiographie et politique en France depuis 1870*, PhD thesis, University of Amsterdam, 2016.

DELAMOTTE, Isabelle, *Le Roman d'Athénaïs, une vie avec Michelet,* Paris, Belfond, 2012.

FEBVRE, Lucien, *Michelet et la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1992.(リュシアン・フェーヴル『ミシュレとルネサンス「歴史」の創始者についての講義録』石川美子訳、藤原書店、1996 年。)

真野倫平『死の歴史学　ミシュレ『フランス史』を読む』藤原書店、2018 年。

MALL, Laurence, « Jouer à la poupée chez Rousseau, Michelet et Beauvoir », *Tessera*, vol. 35, Fall /automne 2003, p. 63-78.

MONZIE, Anatole de, *Les Veuves abusives*, Paris, Bernard Grasset, 1936.

MONOD, Gabriel, « Comment furent composés "Les Mémoires d'une enfant"», *La Revue*, 15 février 1908, p. 385-394.

奥村家造「ミシュレの女性観　『愛』『女』」『立命館言語文化研究』立命館大学、第 3 号、1992 年、77-111 頁。

OLRIK, Hilde, « La théorie de l'imprégnation », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 15, no. 1/2, 1986, p. 128-140.

大野一道『ミシュレ伝 1798-1874　自然と歴史への愛』藤原書店、1998 年。

谷口薫「女性を「科学」的に語ること　ミシュレに見る 19 世紀フランスの女性の表象」『哲学科紀要』上智大学、第 30 号、2004 年、63-88 頁。

築美幸「ミシュレとその妻アテナイス　自然をめぐる初期の作品より」『Lilia candida　フランス語フランス文学論集』白百合女子大学、第 17 号、1987 年 3 月、60-70 頁。
SMITH, Bonnie, “Historiography, Objectivity, and the Case of the Abusive Widow,” *History and Theory*, vol. 31, no. 4, 1992, p. 15-32.

Notes

1) Jules Michelet, *La Femme,* Paris, Librairie nouvelle, 1879 (1860), p. 107.（ジュール・ミシュレ『女』大野一道訳、藤原書店、1991 年、87 頁。）以降、邦訳のある作品については既訳を参照し、それ以外の文章は拙訳による。ミシュレの「日記（*Journal*）」の邦訳に関しては、原著（Jules Michelet, *Journal,* tome 1 (1828-1848), tome 2 (1849-1860), tome 3 (1861-1867), tome 4 (1868-1874), Paris, Gallimard, 1959-1976.）の抄訳である次の文献から引用している。ジュール・ミシュレ『民衆と情熱　大歴史家が遺した日記 1830-74』第 2 巻 1849-1874 年、大野一道・翠川博之訳、2020 年。
2) 19 世紀のフランスにおいて人形は女児の代表的な玩具として大きく流行し、教育者や知識人によって、少女に将来の母や主婦の役割を模倣させ、母性を育てるものであるとする見解が数多くあらわれていた（谷口奈々恵「19 世紀フランスの「人形（poupée）」と少女　ジェンダー・ステレオタイプの観点から」『REPRÉ』第 36 号、2019 年 。https://www.repre.org/repre/vol36/note/taniguchi/［2022 年 12 月 27 日 最終閲覧］）。次の論文では、ミシュレのこの記述における人形のモティーフが、女性性の観点から考察されている。Laurence Mall, « Jouer à la poupée chez Rousseau, Michelet et Beauvoir », *Tessera*, vol. 35, Fall /automne 2003, p. 63-78.
3) Michelet, *Journal*, tome 4, le lundi 29 mars 1869, p. 107. （大野・翠川訳、1309 頁。）
4) 1837 年に刊行されたミシュレの次の著作にも、同様の記述がある。Michelet, *Origines du droit français, cherchées dans les symboles et formules du droit universel,* Paris, L. Hachette, 1837, p. LXXXII.
5) Roland Barthes, *Michelet*, Paris, Seuil, 1995 (1954), p. 156, p. 161.（ロラン・バルト『ミシュレ』新装版、藤本治訳、みすず書房、2002 年、254 頁。）なお、「信じ込んでいながら信じていない」という心理状態は、精神分析におけるフェティシズム概念の特徴である、去勢否認の形式とも対応している。
6) アテナイス・ミシュレについては 2012 年に、次の伝記が刊行されている。Isabelle Delamotte, *Le Roman d'Athénaïs, une vie avec Michelet,* Paris, Belfond, 2012.　また、日本語で読めるものとして次の論文がある。簗美幸「ミシュレとその妻アテナイス　自然をめぐる初期の作品より」『Lilia candida　フランス語フランス文学論集』白百合女子大学、第 17 号、1987 年 3 月、60-70 頁。
7) Michelet, *La Femme*, p. 108-111.（大野訳、88-90 頁。）
8) Michelet, *Journal,* tome 2, le lundi 13 juin 1859, p. 473, tome 3, le vendredi 18 août 1865, p. 322.（大野・翠川訳、1033 頁、1216 頁。）
9) Athénaïs Michelet, *Mémoires d'une enfant,* Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1888 (1866). ミシュレが紹介したエピソードに登場する少女は、『ある子どもの回想』において語られているアテナイス自身とその大半が重なるものの、いくつかの点で事実の相違がある。
10) アテナイスの筆によるものとしてミシュレによって引用されているこの部分は『ある子どもの回想』とその多くが重複しており、『鳥』の執筆時点で本書の原型が構想されていたことがわかる。
11) Athénaïs Michelet, *Ma collaboration à "l'Oiseau", "l'Insecte", "la Mer", "la Montagne" ; mes droits à la moitié de leur produit,* Paris, impr. de Chamerot, 1876.
12) Anatole de Monzie, *Les Veuves abusives*, Paris, Bernard Grasset, 1936, p. 101-126.
13) たとえばリュシアン・フェーヴル『ミシュレとルネサンス』の編者はしがきにおいてポール・ブローデル（フェルナン・ブローデルの妻）は、アテナイスについて、ミシュレの原稿を「ずたずたに削除」し、「信じがたいひどい修正」を加えて「捏造」し、「悦に入って滔々と粉飾」を加えたと非難しているほか（リュシアン・フェーヴル『ミシュレとルネサンス　「歴史」の創始者についての講義録』石川美子訳、藤原書店、1996 年、10-11 頁）、ロラン・バルトもまた『ミシュレ』において、アテナイスによるミシュレの原稿の修正を強く批判している（Barthes, *op. cit.*, p. 11, p. 157-158.）。

　なお、アテナイスに対するこれらの非難に対しては、歴史家の Bonnie Smith より、歴史学における客観性（objectivity）や真正性（authenticity）をめぐる問題、書物の制作過程におけるジェンダー非対称といった観点からの反論がなされているほか（Bonnie Smith, "Historiography, Objectivity, and the Case of the Abusive Widow," *History and Theory*, vol. 31, no. 4, 1992, p. 15-32.）、C. M. H. G. Creyghton は、アテナイスによるミシュレの原稿の編集と出版が、フランスのナショナル・アイデンティティを体現する古典的な歴史家としての地位を確立するのに大きく寄与したことを

検証している（C. M. H. G. Creyghton, *La Survivance de Michelet: Historiographie et politique en France depuis 1870*, PhD thesis, University of Amsterdam, 2016.）。

14) アテナイスは生前、複数の著作を構想しており、そのうちのいくつかが出版に至っている。たとえば英国の出版社より執筆の要請を受け、1872 年に以下の著作が刊行された。Athénaïs Michelet, *Nature : Or The Poetry of Earth and Sea,* London, T. Nelson and Sons, Paternoster Row, 1872. また、彼女は猫に関する長大な著作を構想していた。生前に刊行されることはなかったが、死後、歴史家ガブリエル・モノが彼女の遺した膨大な原稿や覚書を整理・編纂したうえで出版したのが次の作品である。Madame Jules Michelet, *Les Chats*, Paris, E. Flammarion, 1902. また、本書の抄訳が、2023 年 1 月現在において日本語で読むことのできるアテナイスの唯一の著作である。アテナイス・ミシュレ『猫猫と歴史家と二番目の妻』中丸由紀子・伊藤桂子訳、論創社、2004 年。

15) なお、当時の人形をテーマとする少女雑誌 *La Gazette de la poupée* の 1866 年 12 月号において、本書の人形を扱う箇所が抜粋され、紹介されている。*La Gazette de la poupée, petit journal illustré*, décembre, 1866, p. 176-182.

16) Athénaïs Michelet, *Mémoires d'une enfant,* p. 16-18.

17) *Ibid.,* p. 30.

18) Michelet, *Journal,* tome 3, le dimanche 17 septembre 1865, p. 345.

19) Athénaïs Michelet, *op. cit.*, p. 31.

20) *Ibid*., p. 97-101.

21) *Ibid.,* p. 37, p. 109-110.

22) *Ibid*., p. 110.

23) *Ibid.*, p. 133-138.

24) *Ibid*., p. 138.

25) Gabriel Monod, « Comment furent composés "Les Mémoires d'une enfant"», *La Revue*, 15 février 1908, p. 389. Michelet, *Journal,* tome 3, le dimanche 17 septembre 1865, p. 345.

26) Athénaïs Michelet, *op. cit.*, p. 42-49.

27) *Ibid*., p. 127-129.

28) *Ibid*., p. 250-251.

29) アテナイスは『ある子どもの回想』に続くその後の自身の人生の記録を書き溜めていたが、書物としての完成には至らなかった。なお、夫のミシュレによってアテナイスをモデルとした「ある誠実な若い娘の回想（Mémoires d'une jeune fille honnête）」という文章が執筆されており、これはミシュレの「日記」第 2 巻に収録されている。Michelet, *Journal,* tome 2, p. 565-596.

30) Jules Michelet, Athénaïs Michelet, *Lettres inédites adressés à Mlle Mialaret (Mme Michelet)*, Paris, E. Flammarion, 1894, p. 15.（大野・翠川訳、631 頁、注 1。）

31) Michelet, *Journal,* tome 2, le dimanche 23 août 1857, p. 346-347.（大野・翠川訳、991 頁。）

32) Michelet, *Journal,* tome 3, le dimanche 19 août 1866, p. 412.（大野・翠川訳、1239 頁。）

33) なお、アテナイスは『ある子どもの回想』において、幼い頃の自身と父との関わりを振り返るにとどまらず、父の残した書簡を手掛かりとして、父親の過去を物語のかたちで甦らせている。第 3 部の第 6 章「父の物語　サン・ドマング（Histoire de mon père : Saint-Domingue）」、第 7 章「エルバ島（L'île d'Elbe）」は若き日にアメリカに渡った父親の半生の物語であり、ハイチの独立運動指導者トゥサン・ルーヴェルチュール（Toussaint Louverture）の子どもの家庭教師を務めたのち投獄された経験をはじめ、幾度も降りかかる死の危険をくぐり抜け、44 歳の時、ルイジアナ州において当時 14 歳であったアテナイスの母親と結婚するまでに至る経緯が、冒険譚のような体裁で綴られている。Athénaïs Michelet, *op. cit.,* p. 182-217.

34) *Ibid*.

35) Monod, *op. cit.*, p. 393.

36) Michelet, *Journal*, tome 2, le mardi 16 juin, 1857, p. 333. （大野・翠川訳、975 頁。）ミシュレが用いている「浸透（imprégnation）」の用語については次の文献に詳しい。Hilde Olrik, « La théorie de l'imprégnation », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 15, no. 1/2, 1986, p. 128-40.

37) Michelet, *Journal*, tome 2, le lundi 24 août 1857, p.347-348.（大野・翠川訳、992-993 頁。）

38) *Id.,* tome 3, le vendredi 18 août 1865, p. 322.（大野・翠川訳、1214 頁。）

39) *Id.,* tome 2*,* le vendredi 21 août 1857, p. 346.（大野・翠川訳、990-991 頁。）

40) *Id.,* tome 3, le vendredi 18 août 1865, p. 321.（大野・翠川訳、1214 頁。）

41) Jules Michelet, Athénaïs Michelet. *Lettres inédites adressés à Mlle Mialaret (Mme Michelet)*, Paris, E. Flammarion, 1894, p. 154-155. 邦訳は次の著作を参照。大野一道『ミシュレ伝 1798-1874　自然と歴史への愛』藤原書店、1998 年、320 頁。

42) Michelet, *Journal*, tome3, le vendredi 18 août 1865, p. 322. （大野・翠川訳、1215 頁。）

43) Athénaïs Michelet, *op. cit.,* p. 7-8.

44) Jules Michelet, Athénaïs Michelet, *Lettres inédites adressés à Mlle Mialaret (Mme Michelet)*, p. 73.

45) Michelet, *Journal,* tome 3, le vendredi 18 août, 1865, p. 322. （大野・翠川訳、1215 頁。）

46) ミシュレの女性論は出版当初より大きな反響を呼び、当時においては進歩的な女性観であるとしてスキャンダラスに捉えられる側面もあった一方、女の存在意義を特定の役割に閉じ込めるものであると現代に至るまで強い非難を浴びてきた。その女性観についてはすでに一定の研究の蓄積もあり、本稿において詳細に立ち入ることはできないが、こうした理想の「女」が構築されていった背景には、アテナイスという女性との交感があり、そしてそのアテナイスとは思考を有し、彼女自身がものを書くひとりの人間であったという事実もまた今一度、顧みられるべきであろう。なお、ミシュレの生涯における女性との関係と著作における女性のモティーフ、女性像の形成を論じたものとして、たとえば次の著作がある。Jeanne Calo, *La Création de la femme chez Michelet,* Paris, Nizet, 1975.

47) ガブリエル・モノは、それぞれの著作に互いの精神やスタイル、言葉が見出され、両者のテクストは縫い跡（points de suture）が存在しないほどに貫入し（pénétrés）合っているのだと述べている。Monod, *op. cit.*, p. 394.

48) ミシュレは「日記」のなかで、アテナイスを次のように形容している。「父親が死んだとき彼女は 14 歳だった。15 歳になっていなかった。ある日ラマルティーヌがそれを言うと、彼女自身それを認めた。さらに 16 歳時に抱いた悲しみと絶望が彼女を打ちひしぐ。そして永遠にその年齢に固定してしまった。しばしば 40 歳の男のような現実性をもち、しばしばきわめて偉大な博物学者のような詩情をもっている……が、しかしそれは時折のこと。彼女はつねに少女時代を取り戻す。1 匹の子猫が現れる……それが 14 歳の彼女だ。」Michelet, *Journal,* tome 3, le dimanche 19 août, 1866, p. 413.（大野・翠川訳、1240 頁。）

49) Jules Michelet, « Préface de 1869 », *Œuvres complètes de J. Michelet,* tome 1, Paris, E. Flammarion, 1893, p. XXI-XXII.（ミシュレ「1869 年の序文」『フランス史「中世」』桐村泰次訳、論創社、2016 年、19 頁。）真野倫平はこの部分について、19 世紀フランスにおける歴史学の主たる二つのアプローチ（物語派、哲学派）を同時に引き受けようとしたミシュレにとって、「過去の対象に同一化しながらも批判的な距離を置くという、二重の距離感」を有する歴史家の態度が、「命なき玩具と知りながら人形をわが子のように慈しむ、無邪気で聡明な幼子の姿」に集約されるのだと述べている。（真野倫平『死の歴史学　ミシュレ『フランス史』を読む』藤原書店、2018 年、91 頁。

The Theme of "Dolls" and the Vision of the Absent in Athénaïs Miaralet and Jules Michelet

The Writing of *Mémoires d'une enfant* (1866)

TANIGUCHI Nanae

The purpose of this paper is to examine the writing process of *Mémoires d'une enfant* (1866) by Athénaïs Mialaret, the second wife of Jules Michelet, and Michelet's writings on natural history and women (*La Femme* and *L'Amour*), through an analysis of the theme of dolls in their works.

Chapter 1 provides an overview of Athénaïs's career, followed by an introduction to her autobiography, *Mémoires d'une enfant*. Athénaïs is known for her influence on Michelet's works of natural history, as well as for editing Michelet's manuscripts and publishing them posthumously. However, there has been little research on Athénaïs' own work. One of her works, *Mémoires d'une enfant,* is an autobiography in which Athénaïs reflects on her memories of childhood.

In Chapter 2, we focus on the doll episode in *Mémoires d'une enfant* to see how Athénaïs interacted with dolls in her childhood and explore the role these experiences play in her work. As a lonely child, Athénaïs regarded the doll as a surrogate for the friends, sister, and mother she lacked. In *Mémoires d'une enfant,* the doll brings about a psychological state of "believing and not believing," as Roland Barthes said of the works of Michelet. The doll episode provided a significant impetus for Athénaïs's memoir of her childhood.

Mémoires d'une enfant ends with the death of her beloved father, and the shock of losing him is devastating. Aténaïs later met her future husband Michelet, whom she continued to confuse with her father even after their marriage. Chapter 3 traces the relationship between Athénaïs and Michelet, and examines the context in which Athénaïs wrote *Mémoires d'une enfant*. The driving motivation behind the work was a vision Athénaïs had of her late father through the presence of her husband.

Finally, Chapter 4 examines the influence of Athénaïs on her husband's writings. Although Michelet idealized the couple's complete union in marriage, he was never able to penetrate his wife Athénaïs, either physically or spiritually, in their real-life. Michelet's writings on natural history and women, in *La Femme* and *L'Amour,* seem to have been the result of this particular situation – of love without union – rather than being the product of the couple's spiritual union, as Michelet stated.

As described above, the psychological state which characterizes encounters with dolls, "believing and not believing," formed the fundamental attitude of Aténaïs and Michelet toward their literary art.

PHANTASTOPIA

論文

万物混淆の叙事詩

デーブリーン『山と海と巨人』における怪物および巨人と列挙法

相馬尚之

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
182-198 ページ
ISSN 2436-6692

万物混淆の叙事詩

デーブリーン『山と海と巨人』における怪物および巨人と列挙法

相馬尚之

0. はじめに

本論は、ユダヤ系ドイツ人精神科医・作家アルフレート・デーブリーン（Alfred Döblin 1878-1957）による 20 世紀から 27 世紀に及ぶ人類の歩みを描いた長大な未来小説『山と海と巨人』（*Berge Meere und Giganten*, 1924）における、列挙法や接続詞の省略を多用した特徴的な描写と有機物・無機物の混淆する怪物および巨人表象の関係について、彼の自然哲学を踏まえつつ論じる[1)]。

デーブリーンは、とりわけ『ベルリン・アレクサンダー広場』（*Berlin Alexanderplatz*, 1929）によりモダニズム文学の代表的作家として高い評価を確立したが、『山と海と巨人』は 1970 年代に入るまで文学研究の中心的対象ではなかった[2)]。それでも途方もない時空間的広がりのなかで技術発展や都市文明の興亡、人間と自然の力を描き上げたこの作品は、様々な論点から多くの研究をもたらしており[3)]、近年では『山と海と巨人』の中心的主題の一つとされる技術と自然の衝突についても、有機物と無機物、人間と動植物、機械と自然といった単純な二項対立では捉えられない混淆的存在の出現が注目されている。これは第一に、デーブリーンの自然哲学との関係から論じられており、ペーター・シュプレンゲルは世紀転換期の有機体論や生気論の流行から『山と海と巨人』を「有機物と無機物の接近の実験[4)]」と評し、またカール・ゲルダールースは、この小説は技術と自然という二元論自体の崩壊を企図したと指摘した[5)]。第二に、この未来小説内の自然対技術という単純化された二元論の溶解は、ブルーノ・ラトゥールの批評理論から分析されており、ゴットフリート・シェーンデルは作中の多様な存在を人間とその他に二分できないハイブリッドな行為体とみなし[6)]、またクリストフ・ブルトマンはラトゥールに加え 19 世紀末の動物学者カール・アウグスト・メービウス（Karl August Möbius 1825-1908）による生態学の先駆的構想を参照することで、小説内のアクターは人間に限定されないと論じた[7)]。第三の動向は環境批評であり[8)]、マルクス・ヒエンはガイア理論を参照しつつデーブリーンと現代ドイツの作家フランク・シェッツィング（Frank Schätzing）と比較し、『山と海と巨人』のエコロジー思想に通じる先駆性を評価した[9)]。またロバート・クライクは諸言説の混淆したテクスト内の行為体をサイボーグ的存在と評し[10)]、ゲルダールースも技術と自然の融合に、古典的人間像を問い直す「批評的ポストヒューマン[11)]」の先駆的形式を見出した。

これらの研究を踏まえつつ本稿は、デーブリーンの自然哲学と『山と海と巨人』における描写法および万物の混淆的存在の関係について論じる。この作家は長編作品を自然哲学および文学論と並行的に執筆しており[12)]、この叙事詩の執筆期には後の自然哲学書『自然を超える自我』

（*Das Ich über der Natur*, 1927）にまとめられる論説が多数発表された[13]。そこで第 1 節では、諸物の「魂」を初めて論じた「自然とその魂」（„Die Natur und ihre Seelen,“ 1922）から、彼の自然観を明らかにする。第 2 節では、『山と海と巨人』の「献辞」（Zueignung）における、カンマや接続詞を極力排し、名詞、動詞、分詞などを連続させた特異的文体を検討するとともに、怪物の誕生における人間や動植物のみならず鉱物や熱、水、光などの並置と混合の様態を示す。第 3 節では人間を改造して創造された「巨人」の「器官」の役割に注目することで、物質交換に並行する「魂的」繋がりを論じる。これにより、『山と海と巨人』は有機物と無機物の境界を超える修辞的および自然哲学的な叙事詩であったことが明らかになるだろう。

1. 自然における「魂」の遍在――デーブリーンの「非神秘主義的」自然哲学

精神科医であったデーブリーンはかねてより大衆向けの科学記事を執筆していたが、第一次世界大戦後には思弁的色彩が強まり、科学知識の紹介から独自の自然哲学の表明に向かった。まずは、彼がどのように物質の「魂」を捉えていたか、「自然とその魂」から確認していこう。この自然哲学的論説でまず注目すべきは、デーブリーンが「空気の魂、水の、塩の、窒素の、酸素の魂（Luftseelen, Wasser-, Salz-, Stickstoff-, Sauerstoffseelen）[14]」（NS 7）のように、万物に「魂」を認めたことである[15]。この主張は精神科医であった彼の思弁的物活論への転向にも映るが、この「魂」は形而上的あるいは超越的実体のことではない。人間の精神現象が物理・化学的反応に依拠していると認める彼は[16]、むしろ次のように、物質の引き起こす心理的影響や物質上の反応をその「魂」と呼称したのだ。

> 物質は、自我といかに関係しているのか。水、カフェイン、塩、窒素、炭素は。
>
> 人は言う、それらは栄養を与え、刺激し、麻痺させると。それらは「物質」内の、精神なき類の出来事であると。この労多き争いに私は関わらない。私は、魂なき物質を知らない（Mir ist keine seellose Materie bekannt）。
>
> 私は確かに、カフェイン、水、窒素が、あらゆる化学的物体、銅、アルミニウムが、自我や動物や植物とまったく同様に、内奥で魂化（beseelt）されていると知っている。これら物質の魂（Die Seelen dieser Stoffe）は、物質の反応において、他の物質への振る舞いにおいて、それらの色、硬度、凝集状態の変化において、姿を現し、現実となる。反応の外では、魂はただ可能性や想定なのだ。（Außerhalb der Reakiton sind die Seelen nur möglich und gedacht.）（NS 8）

デーブリーンのこの「魂」は、生物学者エルンスト・ヘッケル（Ernst Haeckel 1834-1919）の通俗科学書『結晶の魂』（*Kristallseelen*, 1917）における「魂」の用法と類似する[17]。というのも両者は、人間や動物のみならず鉱物なども「魂」を持つと宣言したばかりか、この言葉を神秘的存在ではなく、事物の合法則的な反応や形態を指し示すために用いたからだ[18]。エルシオ・

コーネルセンは、「結局のところヘッケルは、『魂』や『精神』といった使い古びた概念を、単純な自然現象の表現、ただ化学的および物理的力の名称として用いている。それらはデーブリーンにおいて、『魂的』(„seelisch“)や『霊的』(„geistisch“)という術語に対応する[19]」と指摘する。ヘッケルにとって「魂」が、有機物と無機物における諸現象を一貫して機械論的に説明するための修辞的援用であったように、デーブリーンにとっても「魂」とは、あらゆる物体における作用や機能を捉えるための標識であった。

この自然哲学論では、「水の魂」や「酸素の魂」といった非精密科学的な表現によって――また後の『山と海と巨人』における列挙法を先取りする物質の並べ挙げによって――様々な物質の挙動や性質が説明された一方で、超自然的実体や主体的人格としての「魂」は否定された。彼は、「あらゆる感覚、意思、意識の変化は、水、熱、物質に由来せねばならない。自我や意識と呼ばれるものは、大いなる誇張なのだ」(NS 10)として、精神の非物質的かつ特別な位相を否定し、代わりに有機体を「集合魂」(NS 6)とみなす。というのも人間を含めあらゆる存在は、肉体的に様々な物質から構成されるばかりか、魂においても様々な魂の集合体であるからだ[20]。加えてこの物質的および精神的集合性は、共時的な組み合わせのみならず、通時的な連続性すなわち系統発生史によって定められる。

> もちろんあらゆる種類の人々に――生物発生上(biogenetisch)、肉体においてあるように――永続的に猫の本能、魚の本能、虫の本能、単純なアメーバ本能の一群、また植物的なもの、そして真の人間の本能があるのではない。だが、これらはすべて人間の中にあり、魂はそれに基づいて見て取られなければならない。(NS 6)

「生物発生」というヘッケルの思想の根幹をなす概念と共に、現在の人間の進化上の集合性が唱えられる。人間は神の似姿のような特別な存在ではなく、共通祖先から人間に至る系譜が集合存在としてのヒトの肉体と精神を定める。そのためデーブリーンは、動植物や鉱物、気体などが物質的かつ「魂的」に構成要素となる有機体を、様々な要素から成る石に喩え、「有機体は、様々な性質の集合から形成される石の性質」(NS 11)であると述べる[21]。あらゆる存在の心身両面における複合性によって否定された個体の中心としての自我あるいは「魂」の観念に代わり、彼は「生と真実は、無名性(Anonymität)のもとのみにある」(NS 9)として、「無名」を新たな核に据える。「自然とその魂」では、超個体的な結合を求め自我を否認する例として性欲が挙げられるが[22]、人種理論家ルートヴィッヒ・フェルディナント・クラウス(Ludwig Ferdinand Clauß 1892-1974)の著作『人種と魂』(*Rasse und Seele*, 1926)に対する書評の草稿では、次のように無名についてより仔細に記している。

> あらゆる名指すことのできる魂と形は、無名の描出であり、堆積である。(Alle benennbaren Seelen und Formungen sind Darstellungen und Ablagerungen des Anonymen.)ある地点においては、いまだ生き生きとして、完全には沈殿しない。あらゆる成ったものは不完全であり、

無名はそれを謎に満ちた方法で存在させる。二種類の魂があるのではなく、一方は他方での瞬間なのだ。実現に突き進み、意思や衝動、感情として生じ、行為に備えるものが、湧き出でる無名であり、蔓のように虚空を探っている。以前のもの、有機体は、この絶えず巡り倦むことの無い無名自身の過去、成果、産物であり、過ぎ去った無名なのだ。[23]

デーブリーンが「無名」について人種論に対する書評のなかで論じようと試みたのは、両者に形相を通じて理念に迫る視座が共通していたからであろう。一方でユダヤ人であった彼は過激なドイツ民族主義を警戒していたが、1920 年代以降に「自我」の再評価を進めるまで、個体を様々な物質の集合体とみなすその自然哲学は国家有機体観にも親和性があった。他方でクラウスは後にナチスの党員となるが、その人種観は風土の作用を論じる点で遺伝決定論的ではなく、また彼自身も反ユダヤ主義者ではなかった[24]。両者に共通していたのは、「魂は経験の一部を表出によって見聞きできるようにする劇場を、つまり身体を有する[25]」として、「魂」であれ人種であれ[26]、物質的表面から内奥の直接測定されない本質に迫る観相学的視座である[27]。相貌から人種的傾向が読み取られたように、有機物および無機物の形態や現象を「無名」の表出とみなすデーブリーンの自然哲学は、物質における反応に神ではなく自然の力そのものとしての「魂」を読み取る観相学であった。ヘッケルはあらゆる現象が物理・化学の法則によって記述されるとして鉱物にも「魂」を認め、デーブリーンはあらゆる物質の変化や作用から、それら全てに対する「魂」の賦与に至った。万物の「魂」とは、ものの形態や反応に普遍的な原理の証明を求める一元論的世界観の命題であった。

2. 万物混淆の叙事詩――『山と海と巨人』における「献辞」と「怪物」

2.1.「献辞」における列挙法

第 2 節以降では『山と海と巨人』を取り上げ、その描写とデーブリーンの自然哲学の関係を検討する。この未来小説では、叙事詩の伝統に従い小説の開始前に「途方もないもの」（BMG 7）に対する「献辞」が置かれる。しかしこれは単なる古典的様式の模倣ではなく、デーブリーンの文学論と自然哲学の実践であり、そこでは小説の具体的な筋や内容はほとんど明かされないまま、この詩人の呼びかけのみならず動植物や無機物の多様な現象が、部分的にカンマや接続詞を省略して列挙される[28]。

いま私は――君や君たちとは言いたくない――それについて話す、幾千の足と幾千の腕と幾千の頭について。吹きすさぶ風であるものについて。炎の中で燃えるもの、燃えるものと熱いものと青いものと白いものと赤いものについて。温かくて冷たく、雷光を発し、雲を積み上げ、雨を降らせ、磁石のようにあちこちへ忍び歩くもの。[…] 鹿を恐れさせるものについて。流れて他の動物が飲むその血について。物質と石と気体の中に息吹き、立ち上り、溶け、結びつき、消え去る幾千の存在について。（BMG 7）[29]

この韜晦な叙事詩について、デーブリーンは出版後に自ら「『山、海、巨人』への覚書」（Bemerkung zu ≪Berge Meere und Giganten≫）を発表してその意図や構造を解説しており、そこで彼は「私は自分の中に表出を求める確かな力強い力を見出し、私の本の特別な課題は、世界存在（das Weltwesen）を称えることであった[30]」と記した。「自然とその魂」では世界内に具現化する力は「無名」とされたが、この「献辞」では「暗く轟き唸る力（Die dunkle rollende tosende Gewalt）」（BMG 8）は、「君ら幾千の名前のものと無名のもの（Ihr Tausendnamigen Namenlosen）」（BMG 7）および「震え掴み揺らめく幾千の足と幾千の霊と幾千の頭（Zitternder greifender flirrender Tausendfuß Tausendgeist Tausendkopf）」（BMG 9）とも呼ばれる。『山と海と巨人』から浮かび上がるのはこの力であり、ここで「献辞」を捧げる「わたし」（BMG 7）も、作品から遊離した特権的作家ではない。というのも「献辞」における執筆時の作家の身体の細部と周囲の環境の描写は、書く行為自体をこの力に従う営みとして演出するからだ。

> 毎秒変化がある。私が書くここ、紙の上に、流れるインクの中に、白いガサガサいう紙の上に落ちる日光の中に。［…］私の動く手は左から右へ回り、行の終わりから左へ戻る。私は指にペンを感じる。それは神経であり、それは血に洗われる。血は指を流れ、すべての指を、手を、両手を、腕を、胸を、全肉体を、肌と筋肉と内臓を通り、すべての表面と角と窪みに流れる。多くの変化がこのここにある。そして私はただの一人、取るに足らぬ部分と空間である。私の机の上、白い布の上で三本の黄色いチューリップが萎れる。どの葉は見通せぬほど豊かだ。隣には紅白のサンザシの葉。下の方では、芝生の上にパンジーと勿忘草と菫。五月だ。私はどれだけ多くの樹と花と草が公園にあるか述べたのではない。どの葉と茎と根でも、毎秒何かが起きている。
>
> そこで幾千の名のもの（das Tausendnamige）が働いている。そこにそれがいる。（BMG 7-8）

「献辞」において執筆行為は特別視されず、作家の身体は器官およびその運動の集合に解体され、それらは彼自身の周囲の物体と並列される。カタリナ・グレーツは、「第一に『献辞』は、物理学的・生理学的な執筆過程の意味［…］を強調した。第二にそれは、文芸作品を時空間内における書く自我のその都度の状況に還元[31]」したと指摘する。作家自身が生理学的存在となり周囲の自然と一体化することで、彼は主体的存在として世界に対置されるのではなく、その身体を通じて世界全体と結びつき、執筆自体が「幾千の名のもの」の働きの表出となるのだ。

この作家の消失と無数のものの連関は、以下『山と海と巨人』の全編に亘る名詞や動詞、分詞等の通例の文法に縛られない無制限な並列によって強調される。数多の動植物や鉱物、状況の子細な描写は、単なる辞書的な羅列ではない。オリヴァー・フェルカーは、「目録が一層長くなるにつれて文の成分は独立し、それらは独自の活力を獲得し、相互に反応し、中心に人間的主体があった秩序付けられた世界とはもはや折り合うことの困難な意味の過剰をもたらす[32]」

と指摘する。たしかに類似的な言葉の列挙は、それらに秩序を与える超越的語り手の不在を通じて、統一的に把握されることない無数のものの集合となる。しかしカンマや接続詞による分断なき単語同士の隣接から生じた過飽和は、それらの無数の存在の凝集状態や有機的関係を超えた溶解に向かう[33]。言葉の境が曖昧になるとき、事物も溶け合うのだ。『山と海と巨人』は人間と動物、植物、鉱物、元素、社会、地球など間のあらゆる境界の溶解と混淆を、その描写と筋において示すことになる。

2.2. 怪物の誕生

『山と海と巨人』の第 6、7 冊では、作中の最も壮大な技術的挑戦として、自然に対する闘争が展開される。技術者キーリン（Kylin）を中心に、アイスランドの火山を爆砕し、放出された膨大なエネルギーを電気石（Turmalin）[34]の網に蓄え、その熱でグリーンランドの氷河を溶かす壮大な計画が遂行される。だがこのエネルギーは、人々に陶酔感をもたらすのみならず、物質の急激な成長や変異を促進し、異質なもの同士を接合させ、氷床の溶解と同時に恐竜に似た怪物を産み出してしまう。

たしかにここでは、技術対自然という二項対立や科学者の傲慢に対する劫罰という典型的構図が用いられる。しかし解放された力は「形の産婆（Gebärein der Gestalten）」（BMG 481）として生物のみならず鉱物にも作用し、破壊と再形成のダイナミズムのなかでそれらを混ぜ合わせることで、有機物と無機物の境界を揺るがす。グリーンランド周辺の海の中ではあらゆる動植鉱物が以下のように一体化する。

> ただ一つの呼吸する存在へと、海の森と草原は入り混じりながら成長した。魚と虫と蟹は海藻の葉と茎を切断しようと試みた。しかし草の厚みは途方もなかった。動物は押しつぶされ、その体液がしたたり、折れた茎の、濃し出された葉の白い液と混ざりあった。
>
> グリーンランドを覆う組織には、生けるものと死せるもの、植物と動物と大地を分かつものはなかった。植物は植物の上を覆い、ゆっくりと泳ぎ跳ね回る動物を蔓で、すがりつく花で捉え、動物は一部となった。［…］動物と植物は一つになった。（BMG 485）

解放されたエネルギーは動植物と鉱物を束ねるのみならず、氷河の下に眠っていた絶滅した恐竜の化石を周囲の動植鉱物を結び付け、それをおぞましい集合体として蘇生させることで、最も鮮明に生と死の境界の超越を告げる。この怪物の描写では、一方で同化された様々な物体や器官の列挙により個体としての一体性の認識が阻害されるが、他方で鉱石や元素の擬人法ないし擬動物法と生物の擬鉱物的比喩の混淆によって、あらゆるものが生命的に蠢く。鉱物さえも硬直して非活動的なのではなく、過飽和溶液における結晶の形成のように動的なのだ[35]。怪物は、非生命的な遺骸や断片の寄せ集めでありながら、過剰なまでの生命に満ちている。この数多の有機物と無機物の――また単語や語句のシンタグマティックおよびパラディグマティックに無尽蔵な連続の――裂け目無き坩堝から、以下のように太古の化石が再び生を獲得する。

白亜紀のぼろぼろの残骸が、骨と植物の欠片が再び生を見つけた。まばゆい光が見つけたものを一つに焼き固めた。椎骨、ばらばらの骨格は泥の中で氷河の水を吸い、互いに引き合った。泥からはそれらに物質が、大地、湧き上がる水、塩が流れ込み、それらを肉体として、自らを覆った。それらの中で表で変化が起こり、肉体のようになった。

あらゆる遺物と残骸の周りで大地が生き物へと膨らみ、膨れ上がった。[…] それは、かつて大地が運んだ生物のいずれでもなかった。露になった四肢、頭と骨と歯と尾と椎の周り、シダの葉と雌蕊の一部と根の切れ端の周りに、水と塩と土が集まった。しばしば、それはその時代の古い生物と似た生物に成長し、しばしば奇妙な生物は向きを変え、大地を吸い、踊った。顎と足になったのは、頭と頭蓋であった。喉は腸、眼窩は口になった。唇は虫のように蠢いた。脊柱の周りには生きた大地が流れ込み、固まった。骨の残骸から血管の網状組織があらゆる方向に広がったようで、それらは種を過飽和溶液に入れられた結晶のようだった（als wären sie Kristalle, Keimpunkte in der übersättigten Lösung）。（BMG 487-488）

この怪物は進歩主義的科学技術の破滅的産物だが、その挫折は単なる過去への回帰願望や文明批判、自然賛美ではない。というのも、「古い生命形式は見たところ問題なく予期せぬ創造的方法で新たな生命形式と混淆し、ハイブリッドな形態を形成[36]」しており、この混淆体である怪物において、有機物と無機物のみならず、異なる時代に生きた諸生物が一体化されるからだ。自然哲学的論考「自然とその魂」では、人間が共時的および通時的集合存在とされたが、未来小説において存在間の時間的距離を超えるこの怪物は、生物の系統発生史的な集合性をあらゆる物質の摂取によって文字通り具現する。集合存在への同化可能性が、存在同士の物質的および進化論的親縁性を示すのだ。デーブリーンは、後の『自然を超える自我』において栄養摂取を一種の進化論として次のように述べている。

私たちの体による食品の分解において真に摂取同化可能な栄養として残るのは、常にある生命の段階、水、ブドウ糖、アミノ酸、塩であるからだ。これら残されたものが、真に人間の「基礎」と表わされよう。どこでも何かの上にではなく、この基礎の上に、ヒトは育つのだ。それゆえ、これも進化論（eine Abstammungslehre）である。

人間がどこから来たのか知りたいのであれば、同化可能な物質を調べよ。（IN 43）

絶滅した恐竜の化石から復活する怪物は、生きているかのように描出される無数の動植鉱物を取り込むことで、無機物から原始的生命を経て複雑な組織体に至るまでの、生と死の二元論的境界を越えた由来を示唆する。怪物の存在的および修辞的集合性こそが、自然のなかの諸存在の統一性とそれらに働く力の普遍性を可視化するのだ。そして怪物の西欧への襲来によって、人間も特権的位相を否定され、自然の歩みの内に吸収されることになる。

3. 巨人の創造――集合体における器官の意義

『山と海と巨人』の第 8、9 冊では、グリーンランドで誕生した怪物により欧州の諸都市は壊滅する。体液や血液をまき散らし、無機物か有機物かを問わず触れたものの成長を促進し、自身に同化するこの怪物の群れに対抗するため、人々は都市を地下に移転し、生物兵器として巨人の建造を開始する。だがこの闘争は、人為的技術と自然の暴力の二項的対立ではない。怪物と巨人を生み出すのはいずれも電気石の内部に蓄えられたエネルギーであり、人間と動植物や鉱物などの融合によって実現する巨人も、自然と技術の交雑したハイブリッドな存在である。

> 船底の上に、スコットランドの山の頂に、電気石のベールを用いて、この無秩序的存在（dieses Unwesen）が築かれた。石と幹が積み重ねられ、結びつけられた。それらが放射された炎のもとで成長すると、それら消える前に、赤熱する石炭の上に重ねるように、動物の肉体と植物と草が注ぎ込まれた。この土台に、遂に人間がもたらされた。［…］個々の形ある動植鉱物に閉じ込められていた、動物の肉体を成熟させ、だがやがて老いと死をもたらす本能の力と成長力（Die Trieb- und Wachstumskraft）が、触媒のように電気石結晶の容器から果てることなく力強く流れ出した。この地球と星々の炎の中に宿る原存在（dieses im Feuer der Erde und Gestirne hausende Urwesen）が、混じり気なく手に入った。［…］この力の途方もない破壊性が実験において明らかになった。それはあらゆる繋がりを破壊し、有機体の破壊のもとで、部分を引き出した。それは、動くものか休むものか固いものか柔らかいものであるかに無関係な炎のようだった。流れ出る刺激物質を、有機体を自ずから成長させる腺と繊維系に到達させる植物実験、そして動物実験に成功した。（BMG 514-515）

この「生きた物質から成る塔（Türme aus lebenden Stoffen）」（BMG 515）のグロテスクな建造は、「二種類の動物の結婚という原始的困難（Die uralte Schwierigkeit der Vermählung zweier Tierklassen）」（BMG 535）を乗り越える試みの成果であり、万物と人間の連合体のなかに、「原存在」からの有機体の発生として人間の系統発生史が詰め込まれる [37]。成長と死をもたらす原始的力による万物の異常成長と混淆は、基礎的な段階からの人類発達史を縮約して再現し、それらの混在を巨人の身体において具現化する途方もない実験なのだ。『山と海と巨人』において、この人間を含む集合体としての巨人の心理が描かれることはない。根源的力や身体の各部の溢れ出る生命性にもかかわらず、彼らは感覚も意識もおよそ喪失しており、個体としての主体性や自我の存在は認められないのだ [38]。万物が「魂」を有するのだから、巨人に人間を他の存在から分かつ超越的な実体としての「魂」は賦与されない。しかし彼らの精神的内面の欠如は、彼らの器官――それも相互に入れ替わり、拡張され、進化および退化し、他の生物と一体化した器官――を通じた周囲の自然との接合によって代替される。

器官を通じた自然との交わりを、未来小説の終盤で巨人の運命と共に示すのは、ロンドンの指導者でありながらおぞましい巨人と化したフランシス・デルビルである。彼は、他の生物と

一体化した器官を通じて、以下のように環世界に対して物量戦を展開する。

> デルビルは成長することだけを考えた。[…] しばしば、彼の意識は暗くなり、石の精神がデルビルより優勢にならないように長い間中断せねばならなかった。巨大な人間に似た被造物として、デルビルはロンドンの前に身を起こした。人間の足と歯と膝を有していた。暗い褐色の毛の生えた肌。はげ落ちた肉体は、張り出しやドームのように、疣と瘤と乳房を突き出していた。釣鐘のように触手を動かす生き物が、彼の鳩尾から出ていた。腹からは、黒や灰色のとぐろを巻く蛇の肉体（schwarze und graue sich ringelnde spielende Schlangenleiber）、蠢き目を見開いた管（bewegliche augenöffnende Röhren）が生え、それらは足の周りに横たわり、彼を愛撫し、彼のために吸い、喰らった。胸の上はゆっくりと脈打っていた。蛇の肉体は小川を吸い込み、川床は干上がり、川はデルビルの体内を流れた。（BMG 591）

のたうち回る蛇が腹壁を突き破る内臓となり小川が体液となる巨人には、個体を守り、内と外の境界を成し、また両者の邂逅の媒体となるような肌はもはや存在しない。個体としての一体性は、内的な集団性のみならず、外部への開放性によって失われている。だが怪物と巨人の描写における身体の各部の列挙は、中心的自我の不在に並行するのみならず、器官が個体内の構成要素として従属的地位に留まるのではないことを示唆する。器官は非物質的意識あるいは中枢神経に奉仕する受動的な装置ではなく、むしろ周囲のあらゆる存在を取り込み、我が物とするための能動的な作用機構であり、それらの働きによって巨人は、また怪物と人間は、外界を吸収し集合体を形成するとともに、自然に介入し、その創造に加わる。

> 私たちの筋肉や骨と共に、闇や光や元素や私たちの魂と共に、世界存在（das Weltwesen）が考える。
>
> 私たちには器官がある、とはどういうことか。これは、私たちは放射（strahlen）するということだ。私たちは、世界に流れ込む。私たちは、霊的な世界存在の建設、存在、実在、実現に加わっている。（IN 93）

器官を他の生物で置換した無節操な人間の拡張体である巨人による無制限かつ暴力的な周囲の物質の摂取は、その内的な混淆状態と共に外部のあらゆる存在に対する連続性から、あらゆる存在の本質的相違を否定した。そのため科学文明の究極の産物である巨人は最後に、完全にかつての個としての意識を喪失し、山や海や森の中に崩れ落ち、自然の内に帰還する。しかしそれは、技術や人間の敗北ではない。たしかに人間は自然からの独立も特権的地位の獲得も実現できず、壮大な地球史の中で自然に挑み、それに飲み込まれたが、人間は「真の巨人」（BMG 630）であり、彼らも器官を通じて環世界に繋がっている。個ではなく集合であることが、有機体の「石の性質」である。無数のものの氾濫に織りなされた『山と海と巨人』において、怪物と巨人と人間はいずれも、器官による摂取と同化の連鎖を通じて根源的な力の働きを示し、無

数の非人間的行為体と共に自然の歩みに参与する、混成的な集合存在であった。

4. むすびに

第一次世界大戦後、あらゆるものが「魂」を有するという自然哲学を展開したデーブリーンは、未来小説において第一次世界大戦から 27 世紀におよぶ文明社会の興亡や自然環境の遠大な記述を通じて、無数の生物的および非生物的行為体の動的活動を描き出した。有機物か無機物かを問わず数多の存在が互いに混淆し、同化し、動的な流転のなかで絶えざる闘争と束の間の調和を繰り返す地球史のなかでは、怪物と巨人が個体同士の境界を超えて混ざり合う混沌とした集合存在であるばかりか、世界ないし地球さえもが「一つの有機体（ein Organismus）」（IN 53）なのだ。

加えて彼は、この小説においてカンマと接続詞を極力省略し、シンタグマとパラディグマの両方向において単語や語句を列挙する独自の文体を多用した。これはあらゆる物質に「魂」を賦与した彼の自然哲学を反映しつつ、怪物や巨人ひいては人間の混淆性ともに、独立したように見える存在同士の断裂無き繋がりを表した。膨大な言葉の連鎖にあふれた『山と海と巨人』は、怪物や巨人や人間と同様に集合存在であり、都市小説を凌駕した壮大な地球叙事詩であった。

［付記］
本論は日本学術振興会科学研究費助成事業（特別研究員奨励費：研究課題番号 19J14355）の研究成果の一部であり、現地調査に東京大学ドイツ・ヨーロッパ研究センター奨学助成金を受領した。

参考文献

一次文献

Döblin, Alfred. „Die Natur und ihre Seelen.“ *Der neue Merkur* 6 (1922), S. 5-14. (=NS)

———. *Das Ich über der Natur*. (Berlin: S. Fischer, 1928). (=IN)

———. Bemerkungen zu ≪Berge Meere und Giganten≫. In: *Schriften zu Leben und Werk*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. (Olten: Walter Verlag, 1986), S. 49-60.

———. An Romanautoren und ihre Kritiker. In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. (Olten: Walter Verlag, 1989), S. 119-122.

———. Rasse und Seele. In: *Kleine Schriften III*. Hrsg. von Anthony W. Riley. (Zürich und Düsseldorf: Walter Verlag, 1999), S. 35-41.

———. *Berge Meere und Giganten*. Hrsg. von Gabriel Sander. (Düsseldorf: Walter Verlag, 2006). (=BMG)

二次文献

Bultmann, Christof. Monströse Massen. Zur Ökologie in Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*. In: Stefan Keppler-Tasaki (Hrsg.) *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2011: Massen und Medien bei Alfred Döblin*. (Bern: Peter Lang: 2014), S. 127-148.

Clauß, Ludwig. *Rasse und Seele: Eine Einführung in den Sinn der leiblichen Gestalt*. (München: Lehmann, 1926.

Cornelsen, Elcio Loureiro. „Mir ist keine seellose Materie bekannt.“ Alfred Döblins ‚beseelter‘ Naturalismus. In: *IADK 2017*, S. 37-47.

Craig, Robert. Monsters and Other Cyborgs: The ‘Posthuman’ in *Berge Meere und Giganten*. In: *IADK 2017*, S. 243-259.

Davies, Steffan und David Midgley (Hrsg.) *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Cambridge 2017: Natur, Technik und das (Post-)Humane in den Schriften Alfred Döblins.* (Bern: Peter Lang, 2019). (=*IADK 2017*)

Dollinger, Roland. Technology and Nature: From Döblin’s *Berge Meere und Giganten* to a Philosophy of Nature. In: Roland Dollinger, Wulf Koepke, and Heidi Thomann Tewarson (eds.) *A Companion to the Works of Alfred Döblin*. (Suffolk: Camden Hause, 2003), pp. 93-109.

Dürbeck, Gabriele. Agentielle Natur in Döblins *Berge Meere und Giganten* aus Sicht des Material Ecocriticism. In: Claudia Schmitt und Christiane Solte-Gresser (Hrsg.) *Literatur und Ökologie: Neue Literatur und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. (Bielefeld: Aisthesis, 2017), S. 79-92.

Fick, Monika. *Sinnenwelt und Weltseele: der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. (Tübingen: Max Niemeyer, 1993).

Gelderloos, Carl. ““Jetzt kommt das Leben”: The Technological Body in Alfred Döblin’s *Berge Meere und Giganten*.” *German Quarterly* 88.3 (2015): 291-316.

———. 3.1 Das Ich über der Natur (1927). In: Sabina Becker (Hrsg.) *Döblin Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. (Stuttgart: J. B. Metzler, 2016), S. 276-280.

———. Döblins Subjektkritik als kritischer Posthumanismus. In: *IADK 2017*, S. 261-273.

Grätz, Katharina. Andere Orte, anderes Wissen: Döblins *Berge Meere und Giganten*. In: Sabina Becker und Robert Krause (Hrsg.) *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007: ‚Tatsachenphantasie.‘ Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne.* (Bern: Peter Lang, 2008), S. 299-319.

Haeckel, Ernst. *Kristallseelen: Studien über das anorganische Leben*. (Leipzig: Alfred Kroner Verlag, 1917).

Hien, Márkus. Anthropozän. Die Gaia-Hypothese und das Wissen der Naiven bei Döblin und Schätzing. In: Jörg Robert und Friederike Felicitas Günther (Hrsg.) *Poetik des Wilden: Festschrift für Wolfgang Riedel*. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012), S. 459-485.

Loerke, Oskar. Das bisherige Werk Alfred Döblins. In: Jochen Meyer (Hrsg.) *Alfred Döblin*: *Im Buch Zu Haus Auf der Straße*.

(Marbach am Necker: Deutsche Schillergesellschaft, 1998), S. 129-200.
Mitidieri, Gaetano. *Wissenschaft, Technik und Medien im Werk Alfred Döblins im Kontext der europäischen Avantgarde*. (Potsdam: Universität Potsdam, 2016).
Ripper, Annette. „Überlegungen zur Aneignung des Körpers und zum Aspekt der Bio-Macht in Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*.“ *Musil-Forum* 30 (2007), S. 194-220.
Sander, Gabriele. 4. Utopischer Roman: *Berge Meere und Giganten* (1924). In: Becker (Hrsg.), S. 83-92.
Schöndel, Gottfried. „Zur Abkehr von Souverän und Natur in Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*.“ *Aussiger Beiträge* 4 (2010), S. 67-78.
Sprengel, Peter. Künstliche Welten und Fluten des Lebens oder: Futurismus in Berlin. Paul Scheerbart und Alfred Döblin. In: Hartmut Eggert, Erhard Schütz und Peter Sprengel (Hrsg.) *Faszination des Organischen: Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*. (München: iudicium 1995), S. 73-101.
Völker, Oliver. Die Erde – ausbuchstabiert: Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*. In: *IADK 2017*, S. 199-212.
佐藤恵子『ヘッケルと進化論の夢　一元論、エコロジー、系統樹』工作舎、2015 年。
ガブリエーレ・シュトゥンプ（長谷川晴生訳）「陶酔と制御　アルフレート・デーブリーン『山と海と巨人』における技術」鍛冶哲郎、竹峰義和編著『陶酔とテクノロジーの美学　ドイツ文化の諸相 1900-1933』青弓社、2014 年、65-81 頁。
福元圭太『賦霊の自然哲学　フェヒナー、ヘッケル、ドリーシュ』九州大学出版会、2020 年。

Notes

1) Alfred Döblin. *Berge Meere und Giganten*. Hrsg. von Gabriel Sander. (Düsseldorf: Walter Verlag, 2006). 以下 BMG と略記し、本文中に略号と頁数のみを記す。
2) Gabriele Sander. 4. Utopischer Roman: *Berge Meere und Giganten* (1924). In: Sabina Becker (Hrsg.) *Döblin Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. (Stuttgart: J. B. Metzler, 2016), S. 83-92, hier S. 89.
3)『山と海と巨人』とデーブリーンの自然哲学を論じた代表的研究としては、Roland Dollinger. Technology and Nature: From Döblin's *Berge Meere und Giganten* to a Philosophy of Nature. In: Roland Dollinger, Wulf Koepke, and Heidi Thomann Tewarson (eds.) *A Companion to the Works of Alfred Döblin*. (Suffolk: Camden Hause, 2003), pp. 93-109; Gaetano Mitidieri. *Wissenschaft, Technik und Medien im Werk Alfred Döblins im Kontext der europäischen Avantgarde*. (Potsdam: Universität Potsdam, 2016). Steffan Davies und David Midgley (Hrsg.) *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Cambridge 2017: Natur, Technik und das (Post-)Humane in den Schriften Alfred Döblins.* (Bern: Peter Lang, 2019). (=*IADK 2017*)
4) Peter Sprengel. Künstliche Welten und Fluten des Lebens oder: Futurismus in Berlin. Paul Scheerbart und Alfred Döblin. In: Hartmut Eggert, Erhard Schütz und Peter Sprengel (Hrsg.) *Faszination des Organischen: Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*. (München: iudicium 1995), S. 73-101, hier S. 86. Vgl. Annette Ripper. „Überlegungen zur Aneignung des Körpers und zum Aspekt der Bio-Macht in Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*." *Musil-Forum* 30 (2007), S. 194-220.
5) Carl Gelderloos. ""Jetzt kommt das Leben": The Technological Body in Alfred Döblin's *Berge Meere und Giganten*." *German Quarterly* 88.3 (2015): 291-316.
6) Gottfried Schöndel. „Zur Abkehr von Souverän und Natur in Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*." *Aussiger Beiträge* 4 (2010), S. 67-78.
7) Christof Bultmann. Monströse Massen: Zur Ökologie in Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*. In: Stefan Keppler-Tasaki (Hrsg.) *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2011: Massen und Medien bei Alfred Döblin*. (Bern: Peter Lang: 2014), S. 127-148.
8) Gabriele Dürbeck. Agentielle Natur in Döblins *Berge Meere und Giganten* aus Sicht des Material Ecocriticism. In: Claudia Schmitt und Christiane Solte-Gresser (Hrsg.) *Literatur und Ökologie: Neue Literatur und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. (Bielefeld: Aisthesis, 2017), S. 79-92.
9) Márkus Hien. Anthropozän: Die Gaia-Hypothese und das Wissen der Naiven bei Döblin und Schätzing. In: Jörg Robert und Friederike Felicitas Günther (Hrsg.) *Poetik des Wilden: Festschrift für Wolfgang Riedel*. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012), S. 459-485.
10) Robert Craig. Monsters and Other Cyborgs: The 'Posthuman' in *Berge Meere und Giganten*. In: *IADK 2017*, S. 243-259.
11) Carl Gelderloos. Döblins Subjektkritik als kritischer Posthumanismus. In: *IADK 2017*, S. 261-273.
12) Oskar Loerke. Das bisherige Werk Alfred Döblins. In: Jochen Meyer (Hrsg.) *Alfred Döblin*: *Im Buch Zu Haus Auf der Straße*. (Marbach am Necker: Deutsche Schillergesellschaft, 1998), S. 129-200.
13) Alfred Döblin. *Das Ich über der Natur*. (Berlin: S. Fischer, 1928). 以下 IN と略記し、本文中に略号と頁数のみを記載する。
14) Alfred Döblin. „Die Natur und ihre Seelen." *Der neue Merkur* 6 (1922), S. 5-14, hier S. 11. 以下 NS と略記し、本文中に略号と頁数のみを記載する。
15)「自然とその魂」において「デーブリーンは自然の全魂性（Allbeseeltheit）の命題を初めて一貫的に表明した」とされる。Elcio Loureiro Cornelsen. „Mir ist keine seellose Materie bekannt." Alfred Döblins ‚beseelter' Naturalismus. In: *IADK 2017*, S. 37-47, hier S. 44.
16) デーブリーンは、化学物質やホルモンによる精神の変化にも触れている。「腺分泌物（Drüsenabsonderung）の変調や排出のもとで、自我が苦しみ、喜んでいる。性腺の発達による魂の作用、ある量の腺の移植と切除による魂に対する算出可能な作用が知られている」（NS 8）。
17) Ernst Haeckel. *Kristallseelen: Studien über das anorganische Leben*. (Leipzig: Alfred Kroner Verlag, 1917).
18) 佐藤恵子『ヘッケルと進化論の夢　一元論、エコロジー、系統樹』工作舎、2015 年、358-373 頁。福元圭太『賦霊

の自然哲学　フェヒナー、ヘッケル、ドリーシュ』九州大学出版会、2020 年、292-297 頁。

19) Cornelsen, S. 43.

20)「動物や植物が絶えず水や空気、塩、気体の混淆物を取り入れ、彼らの空気や水、化学的物体、また熱、これら物質の運動、電気ではないものは何一つないように、動植物はそれらによって魂化（beseelt）されている。［…］水は大いなる力である。私たちは水の中で生きており、肉体は大部分が水からなる。」（NS 7 ）

21) デーブリーンの所謂「ベルリン綱領」において、次のような一節がある。「作家のヘゲモニーは破られねばならない。自己否定の熱狂が十分に推し進められることはない。あるいは、放棄の熱狂が。私は私ではなく、通りであり、街灯であり、あれこれの出来事であり、それ以上ではない。それが、私が石の様式（den steinern Stil）と呼ぶものである。」Alfred Döblin. An Romanautoren und ihre Kritiker. In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. (Olten: Walter Verlag, 1989), S. 119-122, hier S. 122.

22) NS, S. 13.

23) Alfred Döblin. Rasse und Seele. (Deutsches Literatur Archiv Marbach). この文章は『自然を超える自我』第二章の末尾においておよそ反復されている。IN, S. 180.

24) クラウスはユダヤ系女性を助手に雇用したために後にナチスを追われており、人種主義者ではあったが、反ユダヤ主義者とは断定されない。

25) Ludwig Clauß. *Rasse und Seele: Eine Einführung in den Sinn der leiblichen Gestalt*. (München: Lehmann, 1926), S. 124.

26) 公表された書評では、デーブリーンは「私は、フェルキッシュなこと（das Völkische）はこの本で一歩前進し、魂的なこと（Das Seelische）は行進したと思う。これはほぼまったく反ユダヤ主義ではない。魂の様式と習慣的振舞いを表すために、『人種』以外の視点が選ばれるだろう」と記しており、「人種」に代わる「魂」を提唱しているが、観相学的手法自体は棄却していない。Alfred Döblin. Rasse und Seele. In: *Kleine Schriften III*. Hrsg. von Anthony W. Riley. (Zürich und Düsseldorf: Walter Verlag, 1999), S. 35-41, hier S. 41.

27) モニカ・フィックは世紀転換期の一元論の特徴の一つとして「『観相学的世界観』（die >physiognomische Weltanschauung<）――物理的な表面を魂の具現として読み解く試み」を挙げた。Monika Fick. *Sinnenwelt und Weltseele: der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. (Tübingen: Max Niemeyer, 1993), S. 65. フィックは、精神物理学的一元論における精神現象には物質現象が、また物質現象には精神的質が並行するとの「等価思考（Äquivalenzdenken）」（S. 73）から、物質に注目することで精神を解明することも可能に違いないという論理が導かれた、と述べる。

28) 同時代の芸術運動である、未来派や表現主義との関係が認められる。ガブリエーレ・シュトゥンプ（長谷川晴生訳）「陶酔と制御　アルフレート・デーブリーン『山と海と巨人』における技術」鍛冶哲郎、竹峰義和編著『陶酔とテクノロジーの美学　ドイツ文化の諸相 1900-1933』青弓社、2014 年、65-81 頁、73 頁。

29) 長くなるが、拙訳の説明のため、この部分の原文を引用する。Jetzt spreche ich – ich will nicht du und ihr sagen – von ihm, dem Tausendfuß Tausendarm Tausendkopf. Dem, was schwirrender Wind ist. Was im Feuer brennt, dem Züngelnden Heißen Bläulichen Weißen Roten. Was kalt und warm ist, blitzt, Wolken häuft, Wasser heruntergießt, magnetisch hin- und herschleicht.［…］Von dem, was dem Reh Furcht macht. Von seinem Blut, das fließt und das das andere Tier trinkt. Von dem Tausendwesen, das in den Stoffen Steinen Gasen haucht, raucht, sich löst, verbindet, verweht. 日本語訳では、独語原文のカンマや接続詞の省略箇所については助詞「と」で結び（例：„dem Tausendfuß Tausendarm Tausendkopf“ →「幾千の足を持つものと幾千の腕を持つものと幾千の頭を持つもの」）、カンマによる列挙は読点でつないだ（例：„haucht, raucht, sich löst, verbindet, verweht“ →「息吹き、立ち上り、溶け、結びつき、消え去る」）。

30) Alfred Döblin. Bemerkungen zu ≪Berge Meere und Giganten≫. In: *Schriften zu Leben und Werk*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. (Olten: Walter Verlag, 1986), S. 49-60, hier S. 54.

31) Katharina Grätz. Andere Orte, anderes Wissen: Döblins *Berge Meere und Giganten*. In: Sabina Becker und Robert Krause (Hrsg.) *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007: ‚Tatsachenphantasie.‘ Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*. (Bern: Peter Lang, 2008), S. 299-319, hier S. 316.

32) Oliver Völker. Die Erde – ausbuchstabiert: Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*. In: *IADK 2017*, S. 199-212, hier S. 206.

33)「パラタクシスおよび個人的主体の脱強調は、個々の肉体の境界と線的物語的な統辞の確かな輪郭を裂く成長あるいは生（*Leben*）の無制限な原理に、ぴったりと類似する。」Gelderloos, “Jetzt kommt das Leben,” p. 300. 斜体原文。

34) BMG, S. 408-409.

35) Vgl. Dürbeck, S. 88.

36) Dürbeck, S. 88.

37)「エネルギーと鉱物、植物と動物、人間と技術を包含し、互いに混ぜ合わせるバイオテクノロジー的ハイブリッドは、具象的像において人間におけるあらゆる発生史的進化段階の現存を統合するようである。」Mitidieri, S. 824.

38)「骨を育て脳を広げる成長（Das knochentreibende gehirnweitende Wachstum）は、ゆっくりと減免と休憩とともに行われても、常に塔人間の意識を危うくした」（BMG 517）ために、巨人は完成に近づくにつれて、「精神と人間存在（ihren Geist und ihr Menschwesen）を放棄し、単なる増殖と成長に眠り込むところであった」（BMG 517）。

An Epic of Mixture of all Things

Monsters, Giants and Enumeration in Alfred Döblin's *Berge Meere* und *Giganten*

SOMA Naoyuki

Post-World War 1, Alfred Döblin (1878-1957), a German Jewish writer famous for the modernism novel *Berlin Alexanderplatz* (1929), developed a unique natural philosophy that denied the existence of the transcendent God, but advocated a "soul" of water, salts, minerals, plants, animals, and everything. This paradoxical theory, which corresponded with the monistic worldview of German biologist Ernst Haeckel (1834-1919), was expressed in Döblin's popular science articles like "Natur und ihre Seelen" ("Nature and its Souls," 1922) and *Das Ich über der Natur* (*The Self over the Nature*, 1928) as well as in the extraordinary epic *Berge Meere und Giganten* (*Mountains Oceans and Giants*, 1924). This enormous roman describes the rise and fall of western techno-scientific civilizations, the uncontrollable power of environments, and the dynamic activities of materials, various organisms, and humans. In this remarkable history of the earth, the simplified dualism of nature and technology and life and death are overcome through the birth of monsters and giants. These destructive creatures, produced from blending numerous organic and inorganic beings through the primeval energy of volcanos and their artificial abuse, demonstrate the inner collectiveness of variegated entities in individuals and the physical and psychic relationship between all living and non-living things. Monsters and giants that transcend individual boundaries as chaotic collective beings embody Döblin's natural philosophy in their grotesque forms and indicate the innumerable and unending harmonical connections between everything.

Moreover, Döblin developed a unique style of writing in which he omitted commas and conjunctions and enumerated various words and phrases in both syntagmatic and paradigmatic directions. This chaotic accumulation of words reflects his natural philosophy that claimed a "soul" of all matters and the essential equality of organic and inorganic beings and emphasizes the unbroken links between seemingly independent entities along with the amalgamative composition of monsters and giants, as well as human beings. Filled with vast enumerations of vocabularies and collective creatures, *Mountains Oceans and Giants* is a great earth epic that rhetorically and narratively describes the collectiveness and connections of all things.

PHANTASTOPIA

研究ノート

バタイユから考えるエネルギーエコノミー

ニック・ランドとユク・ホイを手がかりに

石野慶一郎

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
199-208 ページ
ISSN 2436-6692

バタイユから考えるエネルギーエコノミー

ニック・ランドとユク・ホイを手がかりに

石野慶一郎

はじめに——エネルギー論としてのバタイユ

試みに、バタイユをある種のエネルギー論として読んでみたい。バタイユはときにその著作においてエネルギー概念を用いていた。たとえば『内的体験』の第 3 部「刑苦の前歴」では、物理学者ポール・ランジュヴァンの粒子に関する議論を参照しつつ、「交流（communication）」をエネルギーの伝染作用として説明している[1]。バタイユはそこで、「存在はどこにもない」というテーゼを打ち出し、存在が個別的に存在することはせず、あくまで「相対的単純性」として、複合的にしか存在していないことを示す[2]。つまりそこに在るのは、ただエネルギーが流動的に漂い、ときに集団としての性格を、ひとつの強度として示すような水平的世界である。

世界の様相をエネルギー流ととらえるこの観方をさらに先鋭化した著作が『全般経済学』であると言える。というのも、『全般経済学』は「何か代償を得ることなく、ただ惜しみもなくエネルギーを——富を——分け与える」太陽が[3]、「地球上にエネルギーの過剰をもたらす」こと[4]、また、「一個の生命体は生を保証する操作［…］に必要な分量よりも多くの分量のエネルギーを保有している」[5]ことを原則とし、つねに超過する余剰のエネルギーをどう消費するかを論じる、ある種のエネルギー論だからである。

とりわけそこで「戦争は大惨事という仕方での超過エネルギーの消費とみなされる」ことは[6]、——現実的な問題をあまりにも捨象しているきらいがあるとはいえ——余剰をも有用性に回収しようとする資本主義とは別の仕方で思考しようとしている点は注目に値する。こうした、地球を単なる生命圏としてのみとらえるのではなく、余剰のエネルギーを人間が操作しうる圏域ととらえ、浪費や奢侈を忌む「呪いを取り除くのは人間次第なのだ、人間だけにかかっているのだ」と訴えるバタイユの姿勢は[7]、「精神圏（noosphere）」と呼ばれる概念に通ずる。精神圏とは、テイヤール・ド・シャルダンやヴラジーミル・ヴェルナツキーによって提唱された概念で、生物圏の新たな段階であり、その進化の原動は人間の精神エネルギーにあるとされる[8]。したがって精神圏は、人類が地球の地質や生態系に与える影響を考慮する人新世の思想の先駆けとも言われる。バタイユをエネルギー論的に読むことは、こうした精神圏、人新世の思想にも通ずる点で、現代性も帯びてくるのである。

バタイユのエコノミーに着目した研究は、デリダやハーバーマス、ボードリヤールによる古典的な議論をはじめとして、贈与論に関する考察など、無数に存在する。だがエコノミーをことエネルギーという観点から考える研究はけっして多くはない。強いて言うなら、バタイユのエネルギー論的側面は、フロイトのリビドー論から派生するリオタールによるリビドー経済を

経て、ドゥルーズ＋ガタリのリビドー唯物論へと回収されていったと見ることができるかもしれない。だがいずれにせよ、その過程で徐々にバタイユの論じたエネルギー経済は希釈されてゆく。

しかし他方で、ドゥルーズ＋ガタリ的な発想からバタイユに立ち戻ってエネルギーの側面に着目する人物もいる。それこそが「加速主義の父」ニック・ランドであり、その点においてランドの議論は一考に値する。以下に見るように、ランドのバタイユ論には近年のランドの加速主義的な思想に結びつく側面があり、バタイユのエネルギーエコノミーからの派生を考えるわれわれとしても興味深い。だがそこにはある種の「普遍主義」という偏見が宿る。それを批判し、エコノミーをほかの理路へと導いてくれる人物として、ここでは気鋭の哲学者ユク・ホイを取り上げたい。

ランドからホイを介してバタイユからエネルギー経済を立ち上げる手立てを考えること。これを本稿の差し当たっての目標とする。加えて副次的に、様々な意味でアクチュアリティを帯びる両思想家のアプローチを介することで、「いま」バタイユを読む意味も探ってみたい。

1. スケール化不可能な「迷宮」——ニック・ランド『絶望への渇望』から

バタイユのエネルギー論的な側面に着目しており、——良くも悪くも——現代性を帯びた人物として、ニック・ランドが挙げられる。ランドといえば、資本主義システムを加速度的にドライヴさせる「加速主義の父」、啓蒙主義に抗して反民主主義を唱える新反動主義者として名高いが、それ以前、1987 年から 1998 年までは大学講師としてアカデミックなキャリアを積んでいた。その時期の集大成として上梓された単著がバタイユに捧げられており、それこそが『絶滅への渇望　ジョルジュ・バタイユと伝染性ニヒリズム』（1992 年）である。

まず注目したいのは、その第 2 章「太陽の呪い」である。そこでランドは、バタイユの全般経済学の特異な点を熱力学と比較する。熱力学第二法則は、閉鎖系、つまり外部とエネルギーや粒子の授受を行える系では、つねにエントロピー（乱雑さ）が増加すると宣言するものである。反対に、開放系、つまり外部とのエネルギーや粒子の交換がある系では、エントロピーが増大するとはかぎらない。言うまでもなく、生物は外部からエネルギーや物質を取り込むのだから、熱力学的に見れば開放系である。だから無秩序がその外へと「輸出」されうる開放系の枠内にある生命は、閉鎖系を局所的につくり出すことでのみ、秩序を増大させることができる。だが、内部でそうした局所化が生じる空間は、熱力学モデルにおいては主題化されていないとランドはいう [9]。

これとは対照的に、局所化が生じる空間そのものについて思考した人物として、ランドはバタイユを挙げる。こうした空間に関するバタイユの思考の内実は、「迷宮」という語でまとめられ、第 10 章で語られることになるが、先立って第 2 章では、空間そのものについて思考する、その思考の枠組みについて整理される。

ランドはまず、一見すると「全般」経済と「制限」経済のちがいは、開放系と閉鎖系のちが

いと解したくなるかもしれないが、バタイユが設定したのはそうした空間の差異ではないのだと主張する。そうではなく、バタイユが思考したのは空間そのものについてなのである。すなわち、バタイユが描いたのは、「全般的であったり局所的であったりするような何らかの理解可能性を備えた「内容」というよりも、相対的な孤立化の能力であり、制限の能力そのものなのである」[10]。

いささか分かりにくいかもしれないが、これは全般経済学の大原則、つまり、地上では惜しみなく浪費する太陽をエネルギー源とするため、つねに過剰なエネルギーが溢れているという大原則を考慮すればそう難しいことではない。この原則に則れば、そもそも地上は開放系として開かれているのだから、剰余はマルクス主義が考えるように労働が産み出す価値ではない。すなわち、閉鎖系がまず在って、そのなかでエントロピーが増大して余剰が発生し、それが都度開放・放出されるのではないのだ。そうではなく、むしろ開放系がまず在って、都度閉鎖・孤立化するのである。これをまとめてランドは以下のように言う。

> 熱力学第二法則が具体的に普遍化されるのを妨げている準自律的な領土は、――バタイユ自身がこの言葉を使っているのだが――何らかの「組成」の条件なのではなく、それ自体が組成そのものなのである。換言すれば組成とは、[空間の「なかでの」ではなく]空間「の」実在的な差異化と同時に生じるものなのだ[11]。

諸存在の組成は、空間のなかで個別的に把握できるようなものではなく、均一に広がる空間のなかで、いわば粒子たちがたまたま集まってコロイドを作り上げるように、その都度差異化されて集合をつくりあげる、ひとつの強度のようなものなのである。

こうした「組成」で世界をとらえる仕方が、「迷宮」という用語で示される。確認しておけば、内部で局所化が生じる空間そのものを考える思想に結びつく主題が「迷宮」とまとめられていたのだった。では「迷宮」とは何か。ランドは以下のように述べる。

> 迷宮とは、特権的なスケールの肯定的な不可能性に他ならない。それは様々なスケールを横断する還元不可能な細部の回帰であると同時に、スケールが移行するさいの還元不能な相違の回帰である。複雑な異質性は焦点の精密化によって抑制されるものではなく、単純性や自律性や初等性に接近するものでもない。「存在はどこにもない」[12]。

われわれは通常、存在を「時間」や「空間」といった何らかのスケールのなかで把握する。いつどこにこれが在った、というふうに。「迷宮」はそのような特権的なスケールが不可能になる場にほかならない。

だから「迷宮」のなかに存するものは、「単純性」や「自律性」によって個別的にとらえることはできない。それらはあくまで、複雑性を保ったまま、マクロからミクロへ、ミクロからマクロへというスケールを横断しているように見せかけて、その実、寄せては返す波のように、

ただ突発的な集合を形成しては離散してゆく。その構造は、どんな見かけのスケールでも――その実スケールは無いのだが――自己相似的であるという意味でフラクタル的であり、形を一時的に保っては不定形に戻ることを繰り返すという意味で再帰的である。こうした空間はだから、パラメータで位置座標を特定しうるような固定的な場ではなく、流動的にうごめく、水のなかのような水平的世界、モナド的世界なのである。

普段自らが在ると思い込んでいる個別的な場から、諸相が再帰的に現れるのみであるとみなされる全体のなかの複合的な場へのこのパラダイムチェンジは、「生産」に関するエコノミーに関しても言える。すなわち、過剰性に関する理論の不在によって開かれるマルクス主義に抗して、バタイユの太陽経済は過剰性を前提とすることで、つまり、「生産」を人間的な所産ではなく、つねに溢れる余剰の局所化・孤立化の能力としてとらえることで、それが空間の差異化と同時に生じるものと考えるのである。

諸相のエコノミーを、こうした再帰的な構造のなかで偶然的に隆起する世界としてとらえる観方は、流動的な消費をさらに加速させ、テクノロジーを用いてリバタリアン的に資本主義を絶えず脱領土化する昨今のランドの思想に通ずるものがある。だが、いやだからこそ、ランドは反啓蒙主義を掲げる。浪費を有用性へ、第二の生産性へと理性的に回収しようとする資本主義の枠組みは加速されることで突破されようとするのだ。そして何より、人間がそうしたスケールの不可能な場のなかで偶然的に隆起した高い強度でしかないのだからこそ、そこに倫理が生じず、反啓蒙的・新反動主義的になるのだろう。

以上のような、エネルギー流的に世界を読み換えるランドのバタイユ解釈は、その独自のエコノミーによって、もはや資本主義のオルタナティブを想像することすら不可能であるという「資本主義リアリズム」に抗する隘路を垣間見させる点では有効である。だがランドがその後推し進める、惑星規模の人工知能としての資本という考え方やビットコインやブロックチェーンなどの現代テクノロジーに基づくトランスヒューマニズム的立場は、あらゆる文化的相対性がサイバネティックな機械に包含されるある種の「普遍主義」と批判される向きもある[13]。

こうした批判を展開し、普遍主義に抗して種々の多様性を主張するのが、ほかならぬユク・ホイである。そこでランドとは別の回路も探るため、ユク・ホイの議論を見てみよう。

2.「断片化」する精神圏――ユク・ホイ『再帰性と偶然性』から

ユク・ホイは『再帰性と偶然性』(2019 年) のなかで、機械論と生気論の二元論の調停を経てサイバネティクス (機械的有機体論) が台頭する一般システム理論の歴史をふまえ、カント以来哲学することの条件であった有機的なものがもはや有効ではなくなったとして、哲学することの新たな条件を求める。そこでは導入として、論じられるべき問題が以下のように整理される。

> われわれが論証しようとしているのは、もろもろのデジタル機械が惑星規模で「有機的な

ものになろうとしている」という見解や、ピエール・テイヤール・ド・シャルダンが「オメガ点」や「精神圏的反省の終点」と呼ぶものを視野に収めながら、有機的なものという概念を改めて取り上げる必要があるということ、そして哲学することの条件に新たな光をあてる必要があるということである[14]。

こうした目配せの下、ホイはデジタル機械の惑星規模の有機化のような、つまりテクノロジーの発展が技術的特異点、シンギュラリティ（singularity）に収斂するというような単一的（singular）・西洋中心主義的なテクノロジー史観に抵抗する。それに対しホイは、人類が長い歴史のなかで生み出してきた技術の多様性を訴えるのである。

注目すべきは、こうした趣旨の下で、ホイが精神圏に着目している点である。特異なのは、ホイがテイヤールの唱える精神圏と、その果てに到達する終点――テイヤールはそれを〈オメガ点〉と呼ぶ――を、シンギュラリティのような現代テクノロジーのひとつの収斂として考えている点である。テイヤールは〈オメガ点〉において統合的な高次の人格が生じるとしているが[15]、ホイはこれに、人工知能が達するであろう「全知の一つの超知能」の実現を重ねているのである[16]。

だが、単一的なテクノロジー普遍主義を批判するホイは、この超脳としての単独的な精神圏とは別の解釈を求める。すなわち、精神圏を断片化し、いわば精神圏を複数的に考える道を模索するのである。

> 精神圏は無機的なものであり有機的なものになろうとしているがゆえに断片化可能（fragmentable）である。［…］精神圏に対してはかかるシステムの一つの超克としての精神多様性のために抗議しなければならないが、精神多様性もまたその物質的な支えとして技術多様性を要求する[17]。

こうしてホイは精神圏を多元化し、「精神多様性」、そしてそれを支える「宇宙技芸」の必要性を訴える。ホイは以上のような筋道で技術多様性の哲学を打ち立てるが、具体的にこれに応答することは「哲学の宿題」とされる[18]。

筆者としても、この「宿題」にここで解答することは叶わないが、ひとつ指摘できるとすれば、精神圏の終点を複数的に分割するホイの視点は、そもそもテイヤールの精神圏にも備わっていたということがある。テイヤールはたしかに、〈オメガ点〉においてある種の全体化が起こるとしているが、しかしその実、〈オメガ点〉は多数の群れの集合から成るとも述べている。

> 〈オメガ点〉は構造的に、その究極な原理において見る場合、多数の小さな中心群から成る一つの系の中央部で放射状に広がる別個の大きな中心にほかならない。全体の人格化と全体を構成する個々の分子の人格化が、最高度に独立した結合の焦点（必然的に独立しているその焦点を、これからは〈オメガ点〉と名づけることにする）の作用によって、混じり

> 合うことなく、しかも同時に、それぞれの極限に達するような集団、――これが、思考する粒子の集団に集団という概念を理論の上で徹底的に適用してみた場合に現れてくる唯一の姿である[19]。

ここに見られるように、〈オメガ点〉において個々の分子は、たしかに全体的に人格化されているが、しかし同時に「混じり合うことなく」、個別的に複数化しているのである。

その個々の集団において各々が「極限に達する」〈オメガ点〉の在りようはだから、ホイの言う精神圏の「断片化」のひとつのかたちである、と解することもできよう。だが、もしその各々が同一の全体的な特異点を目指しているのだとすれば、それはホイの批判する「普遍主義」に回収されてしまう。

しかしわれわれとしては、そうした普遍化へと収斂せずに複数化する組成をすでに見ている。ランドの言うバタイユ的「迷宮」がそれである。このスケール化不可能な空間そのものを、精神圏の新たな断片化のかたちとして見ることができるのではないか。そうすることで、改めてエネルギーの流転するこの圏域において、もはや普遍化は不可能なほどに水平化し、その都度多様な「技芸」が立ち上がってくるような、新たなエコノミーが考えられるのではないだろうか。

おわりに

ホイの問題意識をふまえ、有機的なものを哲学の条件とすることが失効した現代において、精神圏をテイヤールとは異なる形で、すなわちランドの言うような「迷宮」として断片化すること、そのような回路に、バタイユをエネルギー論的に読む理路が見出せるのではないか。取り留めのない結論をそれでもまとめれば、そのように謂えるだろう。

とはいえ、そのための素地を整えるにはさらなる議論が必要である。朧げな展望を努めて言えば、ひとつには、ホイによる精神圏を、ランドの「迷宮」的に断片化する回路は、バタイユの唱える「不定形の共同体」を再解釈させると考えられる。バタイユは、国家権力や秘密結社、教会などの形ある共同体に抗して、「望みうるかぎり最も形態の緩い共同体、不定形ですらある共同体を想像することができる」と述べた[20]。「不定形の共同体」には様々な解釈がありうるが、それを「迷宮」として、すなわちスケール化不可能なエネルギー渦巻く組成そのものとして読み替えることで、有形の共同体を解体した、水平的なエネルギーエコノミーのなかで新たな政治的システム――しかしそこに「政治」というスケールはない――を構築できるのではないか。つまり、精神圏におけるエコノミーは、まず真っ先に資本主義からの退路となるような政治制度を想定させるわけだが、それが人間個人や社会集団といった見かけのスケールにも、いわば一旦おとりのようにして適合されるのが「迷宮」の特異な点だと、これまでの検討で言えるはずだ。そうした政治や社会、集団、個人といったパラメータがあくまで束の間の強度として現れ、水平性に帰するシステムが「迷宮」の特権的な点であって、バタイユ的エネルギー

エコノミーのアナーキーさもそこに存するはずである。

またそもそも、バタイユが「水」の表象を用いて描く世界は、そのようなポテンシャルを兼ね備えている。すなわち、「水の中の水」のような内在性の世界[21]、ニーチェ的「大洋」[22]、「太陽と／いっしょになった海」といった[23]、「水」の世界をある種の郷愁として、しかし世界の根本としてひそかに措定するバタイユの姿勢は、そうしたエネルギー一元論的な世界への不可能な――言うまでもなく、あくまでそれが「不可能」であるところが肝要であるわけだが――「交流（communication）」こそが、ほんとうにはそもそも先に在るはずだという、憧憬としての観方の転換を示唆しているのではないか。こうした転換は、そもそも初めから在ったはずの――セクシャリティや、ホイの提示する技術多様性や精神多様性なども視野に入れた――多様な在り方を潜在的に認める点で、「いま」に見合った政治システムのかたちでもあるのではないか。そうした展望も踏まえたあらたな「不定形の共同体」について模索してゆくこと、それを今後の課題としたい。

参考文献

バタイユのテクストのうち、全集（Georges Bataille, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 12 vol., 1970-1988）に収められたものは、略号 *O.C.*につづけて巻数を示す。

Georges Bataille, L'Expérience intérieure [1943], *O.C.*, t. Ⅴ (1973)（『内的体験』、出口裕弘訳、平凡社、1998 年）.

———, *Mémorandum* [1945], *O.C.*, t. Ⅵ (1973)（『ニーチェ覚書』酒井健訳、ちくま学芸文庫、2012 年）.

———, *La Part maudite* [1949], *O.C.*, t. Ⅶ (1976)（『呪われた部分　全般経済学試論・蕩尽』酒井健訳、ちくま学芸文庫、2018 年）.

———, *L'Érotisme* [1957], *O.C.* t. Ⅹ (1987)（『エロティシズム』酒井健訳、ちくま学芸文庫、2004 年）.

———, *Théorie de la religion* [1974], *O.C.*, t. Ⅶ（『宗教の理論』湯浅博雄訳、ちくま学芸文庫、2002 年）.

Nick Land, *The Thirst for Annihilation : Georges Bataille and Virulent Nihilism*, London, Routledge, 1992（ニック・ランド『絶滅への渇望　ジョルジュ・バタイユと伝染性ニヒリズム』五井健太郎訳、河出書房新社、2022 年）.

Pierre Teilhard de Chardin, *Le Phénomène Humain*, Paris, Seuil, 1956（テイヤール・ド・シャルダン『現象としての人間［新装］』美田稔訳、みすず書房、2011 年）.

Yuk Hui, *On the Unhappy Consciousness of Neoreactionaries*, e-flux Journal, April, 2017. https://www.e-flux.com/journal/81/125815/on-the-unhappy-consciousness-of-neoreactionaries/

———, Recursivity and Contingency, Lanham, Rowman & Littlefield, 2019（ユク・ホイ『再帰性と偶然性』原島大輔訳、青土社、2022 年）.

石野慶一郎「バタイユと粒子　ジョルジュ・バタイユにおける科学の位置づけについて」『Phantastopia』第 1 号、Phantastopia 編集委員会、180-186 頁、2022 年。

乗松享平「グローバリズムの外部より、地球の外部を想像するほうがたやすい　「e-flux」とロシア宇宙主義」『現代思想』第 49 巻、青土社、165-175 頁、2021 年。

Notes

1) Georges Bataille, *L'Expérience intérieure* [1943], in *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, 12 vol., 1970-1988, t. V (1973), p. 111（『内的体験』、出口裕弘訳、平凡社、1998 年、221 頁）. 以下、バタイユの全集は *O.C.* と略記し、巻数と頁数のみを記す。以下外国語図書を引用する場合、翻訳は既訳を参考に筆者が行い、日本語訳がある場合は該当箇所を併記する。なお、ランジュヴァンの議論とバタイユにおける粒子に関する詳細は以下を参照。石野慶一郎「バタイユと粒子　ジョルジュ・バタイユにおける科学の位置づけについて」『Phantastopia』第 1 号、Phantastopia 編集委員会、180-186 頁、2022 年。
2) Georges Bataille, *L'Expérience intérieur*, *op. cit.*, p. 98（『内的体験』、前掲書、196 頁）. 傍点強調はバタイユによる。以下特に断りがなければ傍点強調は原著者によるものである。
3) Georges Bataille, *La Part maudite* [1949], *O.C.*, t. VII (1976), p. 35（『呪われた部分　全般経済学試論・蕩尽』酒井健訳、ちくま学芸文庫、2018 年、41 頁）.
4) *Ibid*., p. 36（同上書、42 頁）.
5) *Ibid*., p. 34（同上書、39 頁）. ［…］は筆者による省略を示す。以下同様。
6) *Ibid*., p. 31（同上書、34 頁）.
7) *Ibid*., p. 47（同上書、62 頁）.
8) 以下で検討するユク・ホイによる精神圏についての議論も含めた精神圏概念の受容に関しては以下を参照。乗松享平「グローバリズムの外部より、地球の外部を想像するほうがたやすい　「e-flux」とロシア宇宙主義」『現代思想』第 49 巻、青土社、165-175 頁。
9) Nick Land, *The Thirst for Annihilation : Georges Bataille and Virulent Nihilism*, London, Routledge, 1992, p. 34（ニック・ランド『絶滅への渇望　ジョルジュ・バタイユと伝染性ニヒリズム』五井健太郎訳、河出書房新社、2022 年、110 頁）.
10) *Ibid*., p. 34（同上書、111 頁）.
11) *Ibid*., p. 34（同上書、111 頁）. ［］内は訳者による補足を示す。
12) *Ibid*., p. 115（同上書、298 頁）. 前者の傍点強調はランドにより、後者の強調はバタイユによる。最後のバタイユの言葉の出典は以下。Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit*., p. 98（『内的体験』、前掲書、196 頁）.
13) これについては以下を参照。Yuk Hui, *On the Unhappy Consciousness of Neoreactionaries*, e-flux Journal, April, 2017. https://www.e-flux.com/journal/81/125815/on-the-unhappy-consciousness-of-neoreactionaries/
14) Yuk Hui, *Recursivity and Contingency*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2019, p. 2（ユク・ホイ『再帰性と偶然性』原島大輔訳、青土社、2022 年、24-25 頁）.
15) Pierre Teilhard de Chardin, *Le Phénomène Humain*, Paris, Seuil, 1956, p. 288（テイヤール・ド・シャルダン『現象としての人間［新装］』美田稔訳、みすず書房、2011 年、310 頁）.
16) Yuk Hui, *Recursivity and Contingency*, *op. cit.*, p. 248（ユク・ホイ『再帰性と偶然性』、前掲書、320 頁）.
17) *Ibid*., p. 264（同上書、340-341 頁）.
18) *Ibid*., p. 278（同上書、358 頁）.
19) Pierre Teilhard de Chardin, *Le Phénomène Humain*, *op. cit.*, p. 292（『現象としての人間』、前掲書、315 頁）.
20) Georges Bataille, *Mémorandum* [1945], *O.C.*, t. VI (1973), p. 251-252（『ニーチェ覚書』酒井健訳、ちくま学芸文庫、2012 年、136 頁）.
21) Georges Bataille, *Théorie de la religion* [1974], *O.C.,* t. VII, p. 292（『宗教の理論』湯浅博雄訳、ちくま学芸文庫、2002 年、23 頁）.
22) Georges Bataille, *Mémorandum*, *O.C.,* t.VI, p. 251-252（『ニーチェ覚書』、前掲書、163 頁）.
23) Georges Bataille, *L'Érotisme* [1957], *O.C.* t. X (1987), p. 30（『エロティシズム』酒井健訳、ちくま学芸文庫、2004 年、42-43 頁）.

PHANTASTOPIA

論文

ミシェル・セールの個体化論と有機体
〈ヘルメス〉から

中山義達

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
209-228 ページ
ISSN 2436-6692

ミシェル・セールの個体化論と有機体

〈ヘルメス〉から

中山義達

はじめに

石であれ、花であれ、獣であれ、人であれ、これらはすべて学知によって探究されうるものであると同時に、日常的に知覚される物でもあり、対象（objet）である。そうだとすれば、これらのあいだに存在論的な区別を設ける所以などないのではないか。ミシェル・セール（Michel Serres, 1930-2019）が『干渉』（1972 年）第二章において提示しようとした理論は、あらゆる物質的な存在者を対象として、その存立の様相を一元的に記述することを試みる自然哲学であった。

しかし、生命はどうか。生物と非生物とのあいだにいかなる境界も認めないことが直感的には困難であるならば、問うべきは、生物という対象が非生物とどのように同じで、どのように異なるのかということではないか。いいかえれば、問題は、生物が物であり、しかしたんなる物ではないとはどういうことか、ということである。

本稿は、『干渉』第二章で展開されるミシェル・セールの対象をめぐる理論を学知の対象の成立と個物の個体化とを統合的に扱うことを試みるものとして再構成したうえで、この理論をもって先の問いに取り組むと、セール自身の有機体概念をとおしてその限界が立ち現れることになるという逆説的な帰結を示すものである。

まずは、『干渉』第二章における対象をめぐる理論を情報理論の導入の観点から再構成する。それから、質料形相論という語をもってそこで展開される個体化論と個体概念の内実をやはり情報理論とのかかわりから明らかにし、この理論が、客観性を主観性に先立たせる、認識論的かつ存在論的なものであることを示す。そのうえで、セール自身の有機体概念が生物という対象の理解に際して一定の実りをもたらすと同時に、『干渉』では扱いきれないものを要請することになる展開をたどってゆくことにしたい [1)]。

1. 自然的な対象の認識

セールは次のように問いを立てる。「この宇宙のなかに客観的に存在しているものは何か」、いいかえれば、「経験＝実験可能な（expérimentable）諸対象とは何か」と [2)]。「経験＝実験可能な諸対象とは百科学が自ら知覚できる対象にほかならない [3)]」のだから、客観的に存在しているものとはまずもって学知の対象（objet scientifique）であり、彼はここで、学知の対象として存在しうるものはどのようなものかと問うているのである。

ここでセールが求める学知の対象は、主観に依存しない仕方で、客観的な仕方で存在するの

でなければならない。「干渉（interférence）は相互準拠（inter-référence）と読まなければならない[4]」というセールの断言にしたがうならば、『干渉』第二章の「客観的な干渉（L'interférence objective）」という表題は、「対象の相互準拠」と理解される。主観という準拠なしに、諸対象が相互に準拠して、それら自身によって客観的に存在しうるような理論の構築が、セールの目的である。「事物そのものに還らなければならない[5]」のだ。

ここでセールが退けようとしているのは、彼が「新新科学的精神の哲学」を標榜していることからも推察されるとおり、直接的にはガストン・バシュラールの「新科学的精神」における学知の対象のあり方である[6]。そこでは、学知の対象は主観に依存する。「物理学者は、蜂の巣から今とってきたばかりの蜜蝋を研究することはない[7]」と述べるバシュラールにおいて、例えば蜜蝋が学知の対象となるためにはそれが自然のままであってはならず、人為的な方法的操作を経て純化されなければならない。学知の対象としての蜜蝋はもはや、「それが集められた花の香りを少しもとどめていない。その代わり、それを純粋なものにした配慮の証拠を身につけている[8]」。作為的経験と呼ばれるこの配慮があってはじめて蜜蝋は学知の対象として実現される。金森修が「技術・工学的反実在論」と呼んだバシュラールの科学認識論において[9]、学知の対象が成立するのは人間主体による事物に対する対象化の操作がなされるかぎりにおいてであり、それは自然的な対象（objet naturel）とは区別されるのである。

バシュラールとともにフランス科学認識論を代表する哲学者ジョルジュ・カンギレムもまた、自然的な対象と学知の対象とを峻別する。結晶という対象を例にとって彼は次のように述べる。

> 結晶は所与の対象である。結晶科学においてたとえ地球の歴史や鉱物の歴史をも考慮に入れねばならないとしても、その歴史の時間自体がすでにそこに与えられた対象なのである。だから、結晶状の対象は、獲得すべき知の対象としてそれを捉える学知に比べると、その言説からは独立なままにとどまっている。ゆえに人はそれを自然的な対象というのである。もちろん、このような自然的な対象は、それについてなされたすべての言説の外では、学知の対象ではない[10]。

ある結晶は、それが形成されてきた歴史をそれ自身のうちにもっており、その歴史をわれわれに対して一挙に現前させる自然的な所与の対象である。しかし結晶学が明らかにしようとするのはその歴史そのものではなく、結晶類型を定義する諸結晶に共通の結晶構造等である。自然的な対象は、個々の事物がはらむ歴史を排除し非時間性を志向する学知にとっては、その対象ではない。それは学知の産出する言説のなかには居場所をもたない。カンギレムにおいても、自然的な対象と学知の対象とは決して同じものではないのである。

セールはこの二人に反旗を翻す。彼にとっての課題は第一に、「自然的な対象は学知の対象である」という言明が可能になる仕方で科学認識論を構築することである。個々の自然的な対象が、主体による介入なしに客観的に存在する学知の対象ともなるのでなければならないのだ。

争点となるのは、カンギレムによって排除された歴史である。「学知とは、歴史ではなくまた

歴史をもたない対象についての学知である[11]」と述べる彼に反して、学知は、個々の事物の歴史をも対象とすることができなければならない。

このような問題に対してセールは、具体的には固体を、より具体的には蜜蝋を範となる対象として論述を進めていく[12]。

セールによれば、固体は変形しうるものだが流体ほどには変形しやすくなく、先行の変形を保存し、新たな変形に抵抗する。「〔固体は〕残存物と痕跡の場であり、あらゆる固体は記念碑、すなわち証人、情報の貯蔵庫である[13]」。『省察』のデカルトの眼前にあった蜜蝋は、蜜蜂が集めた蜜の味を保ち、花の香りを放つ。巣箱の形を保存し、表面に傷を負ったままである。この蜜蝋は、他の諸事物とのかかわりのなかで得たさまざまな情報を保存している[14]。「諸事物は相互に情報を与え合って（s'entre-informent）[15]」おり、固体は情報を自らにおいて保存し、また失うのである。

このように理解される固体において、個々の固体がもつ歴史とは、何らかの仕方で読み取り可能な情報の記録であり、あるいは情報の保存と消失の継起である。今ここにある一片の蜜蝋は、それが他の諸事物と相互に情報を与え合ってきた形跡をそれ自身のうえに保存している。『干渉』においては、それこそが固体がもつ個別的な歴史にほかならない。

固体の歴史は、セールによって二つに区別される。この区分は、デカルトが蜜蝋を火に近づけ溶かしてしまったという『省察』で記述される経験、そしてそれをめぐるバシュラールの議論から引き出される[16]。

> デカルトの経験――蜜蝋を火に近づける――、バシュラールが「曖昧な経験」とよんだものは、実際、ひとつの歴史である。ひとつには語られる歴史という意味においてである。すなわち、完全に予見不可能な出来事の継起、規定の手続きではなく語り、あれこれの実験を行う理由の不在、規制するものとしての理論ではなく結果として生じる理論である。もうひとつには、人によって書かれる歴史、さらにいえば、蜜蝋のうえに書かれる歴史という意味においてである。この曖昧な経験の過程で、蜜蝋はひとつの情報を受けとる。しかしまた、この情報が予測もできないほどに変わりやすいものであるから、この解読を試みるなどということは、デカルトにはまったく思いもよらないことである[17]。

一方の「書かれる歴史」は、「規定の手続き」を経て対象化された蜜蝋に刻まれたものであり、人間によって書かれた人為的な情報の保存と消失の継起である。もう一方は、デカルトが感官をとおして把握した蜜蝋の香り、色、形、硬さなどであり、蜜蝋を火に近づけるやいなや失われると同時に、デカルトは、蜜蝋は溶けるという新たな情報を受けとる。この歴史は、デカルトにとって――バシュラールにとってもまた――、学知の対象とはなりえないほど移ろいやすい。この決して安定してはいない情報の保存と消失の継起とが、ここで問題とすべき「語られる歴史」である。

セールは、固体が歴史をもつということがまずもってもたらす事態を先に挙げたカンギレム

に近しい態度で指摘しつつ、自らの議論の展開を正当化してもいる。「固体が歴史をもつ。これは第一の、決定的な教訓である。なぜなら、自然の対象が歴史的であるやいなや、それは精密科学の手を逃れるからである[18]」。この一節はむしろ、それ自体歴史をもつ固体を範として論を進めるセールの選択を支えている。というのも、この歴史をもつ固体をそのまま学知の対象とすることは、セールがここで取り組む問題の解決にほかならないのだから。いいかえれば、「自然的な対象は学知の対象である」という主張が可能となるためには、すなわち、学知の対象の成立に際して主観が排除されるためには、学知は、語られる歴史をも対象とすることができなければならないのである。

セールの問いをあらためて定式化し直すならば、次のようになるだろう。すなわち、個々の固体に刻まれた語られる歴史を客観的に存在せしめることはいかにして可能か、と。彼が構築する理論がこの問いに対して可能であると答えうるということを理解するためには、ひとたびセールのテクストから離れて、彼が導入する情報理論に目を向けなければならない。なぜなら、歴史の内実が情報という語によって形づくられているのだとすれば、なすべきは情報を客観的なものとして示すことであり、ここでセールは、コミュニケーションと情報という情報理論に由来する二つの概念を駆使してこの課題に取り組むからである。

クロード・シャノンは、記念碑的な論文「コミュニケーションの数学的理論」（以下 MTC と略記）において、情報を定量的に扱うことを可能にする情報理論の基礎を築いた。この理論において、コミュニケーションはメッセージをある地点から別の地点へと伝達することとされるが、ここで伝達・共有されるメッセージは、「可能なメッセージの集合のなかから選ばれたものである[19]」。例えば英語でコミュニケーションを行うときに発信されるあるメッセージは、アルファベットと空白と諸記号の可能な組み合わせの集合から選び出されるものと理解される。

メッセージの伝達が工学的な観点から取り扱われるとき、その意味は無視されなければならない。ワレン・ウィーバーの言葉を借りれば、意味的に重要なメッセージとそうではないメッセージに関して、「情報に対する今の視点からすれば、二つのメッセージはまったく等価であるということがありうる[20]」。メッセージの意味を考慮せずそれを形式的に扱うことで、物理理論としての情報理論によって、コミュニケーションが客観的なものとしてのメッセージの伝達として、客観的に存在するものとして扱われることが可能になるのである。

では、情報とは何か。『干渉』のセールがこの概念を定義することはないが、セールは明らかに情報理論を哲学へと導入しており、ここでの情報概念の内実を理解するためにはやはり情報理論を参照すべきだろう。

情報理論に関してセールの主要な参照項となるレオン・ブリユアンによれば、情報が数学的理論によって扱われるためには、やはり人間的な意味や価値を考慮してはならない。そうすることによってはじめて、「情報の定量的な定義が可能になり、情報を物理的に測定可能な量として取り扱うことが可能になる[21]」。

情報の定量的な定義は確率に基づいてなされる。すなわち、情報はあるメッセージが選び出される確率（生起確率）の関数として定義される。生起確率が大きい事象について情報量は小

さな値を示し、生起確率が小さい事象について情報量は大きな値を示す。情報は、あるメッセージが生起したときの不確実性の減少という観点から定量化されるのである[22]。

このように確率に基づいて定義される情報は、エントロピーという物理量によって表される。エントロピーは、きわめて単純化していえばある物理系の乱雑さの度合いを示すものである。「乱雑さは秩序の観点から定義してよい。つまり乱雑さとは秩序の不在である[23]」ならば、エントロピーの増大は秩序の度合いの減少であり、あるいは無秩序の度合いの増大である。

エントロピーは、個々の分子の振る舞いを度外視する確率論的、統計的な観点に立脚したものであるから、確率に基づいて定量化される情報の観点からすれば、「エントロピーは実際の構造に関する情報の不足を表す尺度である[24]」。よってエントロピーは、系の微視的配置の不確実性の度合いとして解釈されることになる。

したがって、ある系について情報を得ることはエントロピーを減少させることであり、逆にいえば、情報を得ると負のエントロピーすなわちネゲントロピーが増大する。情報はネゲントロピーによって表され、それは「ネゲントロピーに変化させることができる[25]」。エントロピーは乱雑さの度合いであり、乱雑さは秩序の不在であったのだから、ネゲントロピーの増大は無秩序さの度合いの減少であり、情報を得ること、情報量の増大はいまや、秩序の度合いの増大として理解することができる。

したがってわれわれは、情報という概念を非常に広く秩序として理解する。当然それは、情報理論に立脚するかぎりにおいて意味や価値が排除された形式的なものである。この形式的な秩序としての情報は、誰にとっても同じという意味で観測者に依存しない主観を排したものである。いまや、客観的な情報とそのやりとりとしてのコミュニケーションとが考えられるようになるのだ。

セールに立ち戻ろう。もろもろの事物は相互に情報を与え合い、固体は自らのうえに情報を保存する。コミュニケーションと情報を以上のように理解するならば、固体に刻印された語られる歴史としてのもろもろの痕跡を情報とみなすことによって、主観とは無関係な情報の保存と対象間のコミュニケーションの観点から、自然的な対象を理解することが可能になる。先に示したように、情報理論における情報概念は意味を排除されており、観測者に依存しない定量的で形式的な秩序である。蜜蝋は情報をもつメッセージの受信者であり、保存者であり、また発信者でもある。それは花や蜜蜂からもたらされた情報を受信し、また保存し、それをデカルトに向けて発信する。事物に刻まれた痕跡としての情報は、「何らかのコミュニケーションの流れによって輸送される構造の痕跡[26]」であり、形式的な秩序としての情報概念とその伝達を思考する MTC の導入によって、主観に依存することのない情報とそのやりとりが存在するということが理解できるようになる。この情報は形式的なものであり、すなわち客観的なものであるがゆえに、偶発的な出来事によって刻印される情報の保存と消失の継起としての語られる歴史もまた、経験＝実験可能な、誰にとっても同じという意味で客観的なものとして思考可能なものとなるのである。

このとき、情報が学知によって認識される客観的なものであるならば、事物の歴史を書きあ

げる情報を諸対象から出発して引き剥がしていくことが認識するということになる。アンヌ・クラエが適切にも述べているように、「形式的構造は主体よりもむしろ対象の性質[27]」なのだ。学知によって探求される不変の構造は、あとで示すように、それが形式的な秩序であるという点でここでは情報と同一視されるものであり、主体のうちにあるのではなく、人間の手によって対象のうえに書き込まれるだけでもない。ルボヌカ・ビジリナマがいうように、「セールにおいて、この情報こそが認識すべきものであり、唯一認識可能なものなのである[28]」。

いまや、あるがままの事物、自然的な対象が、それと同時に学知の対象でもあるものとして存在するようになる。このような対象の存立において主観は必要ない。情報理論の導入は、対象同士のコミュニケーションと、それによって伝達・共有される情報の対象における保存と消失の継起を客観的なものとして理解することを可能にし、情報によって形づくられる事物の歴史そのものを学知の対象として認識することを可能にする。固体という対象はもはや主観とは無関係に、客観的に存在しうる。「固体による情報の保存は、客観的な情報の可能性とその対象から対象への伝達可能性とを基礎づけている[29]」のであり、対象におけるコミュニケーションと情報の保存によって、われわれは事物そのものへと還ることができるのである。

対象間のコミュニケーションと対象における情報の保存によって、あるがままの対象が学知の対象として客観的に存在することが可能となり、自然的な対象が学知の対象となるならば、コミュニケーションと情報の保存は、『干渉』において存在論的な原理ともなる。セールは、あるがままの対象の存立の条件としてのコミュニケーションと情報の保存の対から出発して、質料形相論というやや古風な語のもとで独自の個体化論を展開していく。コミュニケーションと情報の二概念を基軸としたセールの個体化論を、節を改めて検討することにしよう。

2. 個体化と個体

前節では、情報理論的な思惟の導入によって、自然的な対象と学知の対象とが前者において一致するようになる展開をたどってきた。これはあるがままの対象、日常的に知覚される個々の事物であり、それでいて主観に依存せず客観的に存在する学知の対象でもある。では、このような対象はいかにして存在するようになるのか。

ふたたび蜜蝋を例にとろう。ある養蜂場から採取された一片の蜜蝋は、花や蜜蜂、巣箱から伝達されたメッセージのもつ情報を保存しており、それ自身の歴史、「語られる歴史」をもっている。この蜜蝋は、他のもろもろの蜜蝋とは異なる個別性をもった個物である。これがまさしくこの蜜蝋であるようにするものとは何か。いいかえれば、この個物を個体化するものとは何か。

『干渉』のセールは、アリストテレス的な伝統のうえで、個体化を質料と形相の結合として説明し、個体を形質結合体であるとする質料形相論を組み立てる。「任意の対象は質料形相論的なモデルである[30]」と述べるセールはすでに対象と個体を同一視しているが、個体は質料と形相の二つによって形成され、「個体化はたいていの場合、あるモデルのうえでの多数の形相の層の

共存によって理解される[31]」。

ここでモデルと呼ばれているのは、端的に述べれば、形式的かつ抽象的な構造が実現されたものである。構造は、セールにおいて次のように定義される。

> 構造とは、意味作用が定められていない操作的な集合であり〔……〕、内容が特定されていない任意の数の要素と、性質が特定されていない有限の数の関係とをまとめたものである〔強調原文〕[32]。

このように定義される構造においては、要素も関係も特定されていないのだから、やはり意味は見出されない。構造とは形式的なものなのである。セールの構造主義において、「〔構造は〕隠された意味論をまったくもっていない。つまり、真の秩序とは形式的な概念そのものの秩序なのである[33]」。構造もまた、情報と同様に、形式的な秩序として理解される。

形式的な秩序としてのある構造に関して、「一定の仕方で、要素の内容や関係の性質が特定されると仮定するならば、この構造のひとつのモデル（パラダイム）が得られる[34]」。あるモデルは、ある構造を具体的な意味をもつものとして実現する。モデルは意味で満たされた構造であり、逆に構造は、それが見出される具体的な諸モデルすべてにとっての形式的な類比物となる。

『干渉』において、対象が質料形相論的なモデルであり、「個別的な現実の対象がそのようなものであるのは、抽象的な構造を押し当てた結果である[35]」ならば、形相と対象との関係は構造とモデルとの関係と同形であり、そうだとすれば、ひるがえって、形相もまた形式的な秩序である。このことは次の一文から明らかであろう。「形相が具体的な意味を、あるいはそもそも意味一般を獲得するのは、それが質料形相論的なモデルにおいて質料と結合することによってのみである[36]」。形相はそれ自身では意味をもたない形式的なものであり、それは形質結合体としての対象において実現されるのである。

このことが指し示しているのは、形相は情報でもあるということである。多数の形相の層の対象における共存としての個体化は、次のようにもいいかえられる。すなわち、「個体化とは〔……〕、情報を受け取り保存する仕方であり、形を与えられそれを与えられ続ける仕方（une manière d'être et rester informé）である[37]」。情報（information）とは、文字どおり形を与えるものなのだ。

蜜蜂や花、巣箱といった諸対象とのコミュニケーションをとおしてメッセージを受け取り、情報を保存する一片の蜜蝋において、それが受信したメッセージのもつ情報のひとつひとつが形相である。蜜蝋における「語られる歴史」は、それが個体化されてきた歴史なのだ。先に、諸対象は相互に情報を与え合うと述べたが、このことは、諸個体は互いに個体化し合うといいかえることができるのである。

質料形相論のもう一方の極である質料は「特異な形相と結合する純粋な可能性[38]」である。それは形相と結合し対象として実現されるが、それ自身は可能的なものにとどまる。「裸の質料は遠い極限――それもおそらくは空虚な極限――としてしか考えられない[39]」。他方で、対象に情報を見出しそれを抽出することが認識であるならば、質料は学知にとっても絶えず遠ざか

るものである。「質料はもはや地平線として、つまり過ぎ去った課題もしくは終わりのない課題としてしか考えられない[40]」のである。

このように、対象相互のコミュニケーションをとおして伝達・共有されるメッセージがもつ情報の保存による個体化は、先に引いたように「形を与えられ続ける仕方」でもあり、個体とは幾重にも情報が刻み込まれた「重ね書きされた羊皮紙[41]」である。個体、対象は、絶えざるコミュニケーションのうちにあるならば、個体化され続ける。

また、個体に刻み込まれた情報は永遠に保存されるわけではない。情報の保存には期限があり、保存されていた情報は失われうる。デカルトの蜜蝋は溶けるときにそれがもっていた情報を失ったのであった。個体のうえで、情報は常に書き込まれ、保存され、消失しているのである。

歴史とは情報の保存と消失の継起である。個体が情報を保存し、そして失うならば、個体とはもはや歴史そのものである。事物がもつ語られる歴史は、いまや個体そのものとして考えられるようになるのだ。『干渉』のセールにおいて、個体とはつねに、いわば歴史的個体であり、それは書きかえられ続ける歴史であり、情報と結びつきまた解かれる個体化の過程のうちにあり、こういってよければ個体化的なものである。

このように個体化が理論化されるのならば、もろもろの個体すなわち対象はコミュニケーションによる網目を形成していると考えることができるだろう。「諸事物は相互に絶えざる連続的な対話をしている」のであり、「世界はある情報の発信者、保存者、受信者である諸対象の総体として存在する」とセールは述べるが[42]、情報とコミュニケーションから個体化論を構成することは、世界を諸対象からなるコミュニケーションの網目として考えることに帰着する。ここでは、主体が、われわれの主観的な経験が先にあるのではない。そうではなくて、まずは対象がコミュニケーションとともにある。世界は、「客観的な諸関係によって運動している安定した（保存される）網目[43]」なのである。

情報とコミュニケーションによって、セールはアリストテレス以来の質料形相論を書きかえる。情報は、一方で学知によって探究される構造であり、客観的な情報とそのやりとりの可能性が担保されることによって、自然的な対象と学知の対象とが前者において一致する。他方で情報は形相として、質料と結びつくことで個体化をなす。情報は認識論的かつ存在論的な概念であり、個体化と科学的認識とは互いに逆向きの運動として統合的に理解されるようになる。学知の対象は日常的な経験世界における知覚の対象であり、そしてそれはそのまま個々の事物であり、個体なのである。

セールはたしかに、対象の相互準拠の理論を構築しているということができるだろう。諸対象、諸個体は相互に情報を与え合うことによって形成され、形成され続ける。ここでは主体と対象の分割はあくまで暫定的なものであり、人間と非人間の区別はきわめて不鮮明なものとなる[44]。人間にはいかなる存在論的な特権性もない。ときに主体となり認識し思考するわれわれもまずはひとつの対象である。そして、学知の対象が自然的な対象であり、個別的な事物である以上、対象がなければわれわれの経験もない。ふたたびクラエの言葉を借りれば、「私はある。

世界の諸事物のあいだのひとつの事物として、それらの縁に触れながら。ゆえに私は考える[45]」のである。

「超越論的領野は客観的なものに向かう[46]」。セールのこの言明が言い表しているのは、学知の対象、われわれによって日常的に知覚される自然的な対象、それから存在者たる個体とがすべて同じものであり、客観的なもの（l'objectif）からなる網目としての世界が、主体としてのわれわれの経験に先立って存在するということにほかならない。情報理論の言葉で語られるこの対象をめぐる理論は、コミュニケーションと情報の二つの概念を介して認識論と存在論とを架橋し、客観的かつ真に存在するものとしての対象から出発して、それが絶えず生成し続けることを記述する、何よりもまず事物の理論である。セールは、主観性の優先性を徹底的に転覆させ、客観性の哲学を構築するのである。

3. 有機体と個体性

客観的な情報とコミュニケーションによって組み立てられる『干渉』第二章の対象をめぐる理論において、生物個体もまたコミュニケーションの網目の結節点をなすひとつの対象である。このとき、生物は非生物といかにして異なり、またその差異によって何が説明されるようになるのか。本節では、セールの有機体概念を検討しこの問いに答えると同時に、このことをとおして立ち現れる『干渉』の限界を明らかにする。

有機体概念の検討に入る前に問題を明確にしておきたい。ジャック・モノー『偶然と必然』についての書評的論文である「生命、情報、第二法則」において、セールはやや奇妙にも思える振る舞いを見せる。モノーは、生物の特性として特に合目的性、不変性、形態形成の自律性の三点を挙げ、それらに加えて補足的に生物のもつ情報量の莫大さに言及するのだが[47]、セールは、『偶然と必然』を熱力学と情報理論の立場から肯定的に再構成していく過程で、この生物の情報量にことさらに着目するのである。

モノーは生物を「ふしぎな対象（objet étrange）」と呼ぶ。セールは、この「ふしぎな」という形容詞を「ありそうにない（improbable）」と読みかえる。「ありそうにない」という語は、「判断する主体とは無関係の、厳密で普遍的な」意味を、定量的で客観的な意味をもち、つまりは「これらの奇跡の確率を計算すればきわめてゼロに近い数が得られる」ということを意味する。「ふしぎな対象」としての生物はその存在が客観的にみて奇跡であるかのような存在なのだ[48]。

ある事象のもつ情報量はその生起確率にもとづいて定義されるのであった。だから、生物という対象の出現が与える情報量は、そうではない非生命的な対象のそれに比して莫大に大きくなる。生物はネゲントロピーの高レベルにあり、それは第二法則のもとで無秩序へと流れる世界に浮かぶネゲントロピーの島である。

セールはまず、生物を非生物から区別する基準をこの情報量の大きさに求める。生物のもつ情報量は「技術的な意味での大数で表現される」ものであり、「この大数が特異な判断の閾をまさしくしるしづけている」[49]。ここから、次のような大胆にも思える言明が現れる。「生命が認

識不可能だといいうるのは量ないし計数によってである。神秘、奇跡としての神秘はただ数のうちにある[50]」。セールは、生命を情報量の莫大さに還元するような身振りさえみせるのである。

『干渉』の個体が歴史的個体であるならば、高度に複雑な秩序を体現する生物が、この個体化論の枠組みのなかでその情報量によって特徴づけられるのは当然のようにも思える。しかし、生物の合目的性や不変性について、それを打ち出す生物学者に与しながらも積極的には何も付け加えず、情報理論に依拠しつつ哲学の立場から生物の情報量を強調することはやはり奇異にも映る。セールはなぜそうするのか。そうすることによって生物についてどのような新たな理解が得られるのか。

このような観点から、セールが独自の有機体概念を提出する『分布』（1977 年）所収の論文「暗騒音――言語の起源」に目を向けよう。「有機体はひとつの系である[51]」という一文からはじまるこの論文でセールは、有機体を、呼吸器系、循環器系、自律神経系等々のもろもろの系からなるひとつの系として記述する。有機体は、複数の系がそのもとで統合されるひとつの系であり、入れ子になった複数の系のひとつの系である。

この前提のうえでセールは次のように問いを立てる。有機体の内部では、統合のさまざまなレベルで膨大な量の化学反応が生じているが、「熱力学的かつ情報的な観点からすれば、これらの運動や変化は不可避的に暗騒音（bruit de fond）を発生させる[52]」。有機体内部での分子などのあいだのもろもろの反応を情報理論の観点からみればそれはコミュニケーションである。シャノンにしたがえば雑音（bruit）は送信された信号に加わるすべての変化であり[53]、コミュニケーションには、理想的な場合を除いて必ず雑音がともなう。有機体内部の分子数を考慮すれば、そのコミュニケーションの数は天文学的な尺度で表されるほどに膨大なものとなり、それにともなう雑音もまた膨大なものとなるだろう。それにもかかわらず、この膨大な雑音が当の有機体であるわれわれにほとんど知覚されないのはなぜなのか。

この問いに回答を与えるのは、雑音は観測点に応じてコミュニケーションにとっての障害ともなり情報ともなるという事実である。ある系において生じた雑音は、より上位の、それを包摂する系においては雑音ではなく情報として受け取られることになる。信号を変化させる雑音はコミュニケーションを行う複数の項とそれらの関係からなる回路の外部からやってくるものだが、ある系の雑音を含み込む上位の系において雑音は決して回路の外部にはなく、雑音はもはや雑音ではなくなるのである。このことを言い表して、セールは次のように述べる。

> 有機体のあるレベルは情報を動員し、暗騒音を生産する。入れ子状の系列のなかで、次のレベルは前のレベルで放出された情報－暗騒音の対を一般的には受信し、操作し、統合し、次のレベルへと発信する[54]。

もろもろの系は、下位のレベルで発生する情報と雑音をともに受けとる。発信された情報と雑音の対における雑音はもはや雑音ではなくなり、それは情報に付け加わって次のレベルにおい

て受信されることになる。有機体では、統合の諸段階を昇るにつれて雑音が情報に転換する。それゆえにセールは、有機体を「雑音の整流器」と表現するのである[55]。

要するに、あるレベルでの雑音は次のレベルでの情報であり、有機体は、入れ子の諸段階において雑音を整流し情報を増幅させていく装置である。ある系とより下位の系のあいだで生じるコミュニケーションは、下位の系における情報－雑音の対が整流された情報と、このコミュニケーションにともなう雑音からなる情報－雑音の対のやりとりである。このようなコミュニケーションの蓄積である有機体において発生する雑音は、反応の天文学的な数によって膨大なものであり、したがって有機体が最終的に整流する雑音もまた膨大であり、それがもつ情報量もまた莫大なものとなる。

複数の系の統合の最終段階である有機体そのものにとって、自らの内部で生じた雑音はほぼすべて整流されたうえで、ひとつ下位のレベルと有機体そのもののレベルとのコミュニケーションにおける情報－雑音の対として最終的には知覚されることになる。だから有機体内の膨大な雑音は知覚されないのだ。

複数の系のひとつの系としての有機体をめぐるここでの議論は、『干渉』の個体化論と齟齬するものではない。「私を存在論的にひとつの結晶、ひとつの植物、あの動物、また世界の秩序から区別するものは何もない[56]」と述べるセールにとって、生きた有機体もまた他のすべての対象と同様にひとつの対象であり、有機体が雑音の整流器となるのは他と同様の個体化の帰結である。有機体が情報を増大させる機械であることは、他の諸対象との量的な差異だけを指し示しており、それゆえに生物と非生物とは質的に区別されるものではないのだ。

ただ、他の諸対象とは異なり、有機体は雑音の整流器であることによって天文学的な尺度で表される情報を産出することができる。あるいは、入れ子になった複数の系を統合するひとつの系としての有機体の機構を雑音の整流器として理解することで、その情報量の莫大さが理解できるようになる。セールが情報量を生物の特質として強調する理由は、『干渉』における対象をめぐる理論からみると、ここに見出される。

さて、有機体をこのように理解することから、生物という対象について二つの帰結を引き出すことができる。順にみていくことにしよう。

繰り返しになるが、入れ子状のもろもろの系の統合の最終的な段階を画す最後の系は、有機体そのもののレベルである。情報を増大させる雑音の整流すなわちコミュニケーションは、ひとつの系としての有機体がさらなる整流をなすより上位の系をもたないがために、有機体そのもののレベルとひとつ下位のレベルとのあいだで行われるのが最後である。この最後の整流において、情報－雑音の対はどうなるのか。つまり、有機体にとって、この最後の対はどのようなものとして知覚されるのであろうか。

セールによれば、この最後の対は快感－苦痛という対となる。有機体が最終的に知覚するのは、基本的には体内で発生した情報と雑音とであるが、これは哲学では伝統的に内部感覚（sens interne）と呼ばれてきたものである。内部感覚は文字どおり感覚であり、大きく快感と苦痛に分けられる。有機体という装置は、「われわれが快感と苦痛という二つの大きなカテゴリーに統

合する諸信号を知覚する[57]」のである。

この最終的な対について、セールはそれが「情報－暗騒音という本来は物理的な対の最終的な翻訳[58]」であると述べているが、これが「翻訳」と呼ばれるのは、縣も指摘しているように、最下位の情報－雑音の対から最上位の快感－苦痛の対にいたるまでの整流の諸段階がすべて言語の機能によって貫かれているという理解による[59]。統合の各レベルにおける情報のやりとりと雑音の発生が論じられるかぎりにおいて、もろもろの整流はコミュニケーションとして理解されうることはすでに述べたが、言語の機能もまたコミュニケーションにほかならない。分子のレベルで物理的には理解可能な情報の授受が生じており、それは徐々に統合の諸段階を昇りながら、有機体そのもののレベルにおいて快感ないし苦痛として出力される。ここで雑音の整流器としての有機体は、その内部の諸レベルにおける情報－雑音の対を段階的に整流し、最終的に快感－苦痛の対へと「翻訳」する装置として再解釈されることになる。

言語の機能についてさらに述べれば、それは伝達されるメッセージがそのコミュニケーションの当事者にとって有意味であるようなコミュニケーションである。ここでのコミュニケーションはもちろん定量的に扱われることが可能だが、メッセージが意味をもつことそれ自体が妨げられるわけではない。

この翻訳は、定量的な物理量にすぎない情報が当の有機体にとっての意味をもつ感覚として出力されるということを示している。最終的に出力された内部感覚が意味をもつことを否定することは困難だろう。情報－雑音という形式的なものが、当の有機体にとって意味を備えたものとして立ち現れるようになるのであり、これは雑音の整流器としての有機体に固有の機能である。

したがって、有機体は次のように定式化される。「意味をもたないという条件のもとにおいてしか扱えないシャノンの対に、ついには意味を与えることになる高度に複雑な装置である[60]」。雑音の整流器としての有機体、われわれの身体は、「雑音と情報から出発して言語活動を生産する装置」であり、そこでは、「途方もないざわめきが、一連の整流器によって意味へと変わる」のだ[61]。

有機体は、自身が当事者ではないコミュニケーションについて、ブリユアンによってそこから排除された「価値」を与え直すことになる。快感－苦痛の対は、誤りをはらみながらも、有機体の生存にとってそれぞれ正負の価値をもつのだから。内部でのコミュニケーションが恒常的であるかぎり、すなわち有機体が生きているかぎり、それは情報－雑音という形式的なものを価値づけし続けるのである。

他方で、雑音の整流器として莫大な情報量をもつものという有機体の特質は、ある問題の解決に資するものでもある。それは、情報と熱力学由来のエントロピーとを関連づけるときの、両者のオーダーのちがいである。情報理論で扱うエントロピーと、熱力学においてマクロな運動を産出する熱機関を扱うときのエントロピーとは、その大きさの尺度が著しく異なる。セールによれば、「〔両者は〕同一の尺度上にのっていなかった。十のマイナス十六乗という桁外れの係数がこの二つを区別していた[62]」。一般に、情報理論における情報のエントロピーは、熱力

学によって扱われるエネルギーと関連するエントロピーに比べて非常に小さい。両者のこの差異が、情報とエネルギーとを同一の俎上にのせることを阻んでおり、セールにとってこれらを結びつけることは喫緊の課題であった。

たしかに、情報を表す物理量としてエントロピーが適切であることには相違なく、情報理論はこのオーダーのちがいを無視することによって発展してきた。しかし、情報が結果的にマクロの運動を産出することがありえ、また、巨視的な運動が情報をもたらすことがあるというのは奇異に映る。

雑音の整流器である有機体はこの隔たりを埋める。膨大な数のコミュニケーションにともなう途方もない雑音を段階的に整流し、情報を増大させていくこの機械が示す桁外れの情報量が、情報とエネルギーの尺度のちがいを克服するのである。有機体ではエネルギーの収支と情報の収支とが近しくなり、情報のエントロピーが巨視的な運動をなすエネルギーのエントロピーに接近し、両者は有機体を介して比較可能なものとなる。個体化の帰結として、雑音の整流器として存在する有機体は、いまや、かつては比較不可能であった情報とエネルギーとを接近させる媒介者であることが明らかになる。

別のところでセールは、「人間が用いる音声や文字と人間の仕事とのあいだでは、語の正確で量的な意味において釣り合いが取れていない[63]」と述べているが、この釣り合いは、人間が有機体であることによってとられることができる。「生物学的有機組織は文字を巨視的なエネルギーに翻訳する巨大機械であると定義することができる[64]」のだ。有機体は、文字とエネルギーの媒介者なのである。

してみると、「言語活動」を行い価値を判断する生物は、「生息環境（biotope）の全般的な支配をなす[65]」ということができる。コミュニケーションの網目のひとつの結節点である生物個体は内外との関係を価値づけし、それに基づいて、何らかの目的のもとで環境を整序する。これが可能なのは、生物が情報量を増幅させる雑音の整流器であり、そのことによってエントロピーの尺度の釣り合いをとる媒介者だからである。価値を判断し目的をもつこと、目的を巨視的な仕事として出力すること、この両者を架橋する役割は、媒介者としての生物によってしか果たされることができないのだ。

生物という対象と非生命的な対象との差異は以上のように捉えられる。情報とコミュニケーションを基軸とする個体化論から出発すると、一方で生物は情報と雑音という形式的なものに意味を与える装置であり、情報と意味とを接続する。他方でそれは、その莫大な情報量によって情報の尺度と巨視的な仕事の尺度とを媒介する。これらはいずれも、非生命的な対象が果たすことのできない機能である。このことによって生物は、自身の価値に基づいて自らの環境を物理的に整序することができるのだ。これらは、『干渉』の個体化論の枠組みのなかで生物をみるときに得られる見解にほかならない。

しかし、雑音の整流器としての有機体という概念は、『干渉』の個体化論の枠組みのなかでは扱いきれないものを導き入れることになる。どういうことか。

「意味を産出する装置」であると同時に「文字とエネルギーの媒介者」である有機体は、それ

ゆえに、非生物とは質的に異なる地位に立つ。質的にと述べたのは、もはや生物は「情報量の莫大さ」のみによって特徴づけられるものではないからだ。生命の特異性は、『干渉』において展開された形式性の思考に対する意味や価値の次元に位置づけられる。生物は、自身が受けとる情報という形式的なものに意味を与え、価値づけするのであり、生きているかぎりにおいてそうし続けるのである。

有機体をこのように理解することが可能であるためには、生物個体が、つねに、意味づけし価値づけするひとつの主観として存在するのでなければならない。生物は恒常的な主観性をもたなければならず、意味がそれにとっての意味であり、価値がそれにとっての価値であるところの「それ」として、一性（unité）を保持していなければならないのである。カンギレムについて記された次の言葉はセールにも当てはまる。すなわち、「有機体によって産出される意味作用は有機体の一性に由来する」のであり、「有機体の一性が意味づけをする」のである[66]。

しかし、『干渉』における歴史的個体はその恒常的な一性が保証されていない。いいかえれば、そこには個体性の問いが存在しないのである。

このことは第一に、歴史的個体が個体化的なものであること、他の諸個体との絶えざるコミュニケーションのうちにあって、形相との結合と分離を繰り返し個体化し続けるものであることによる。この個体化論においては、有機体が複数の系を統合するひとつの系として画されずに、無限に続く入れ子となる可能性すら閉ざされていない。有機体がひとつ系として、すなわちひとつの個体としてあり続けることが、理論的には保証されないのである。

第二に、対象の網目が重層性をもつことによる。『干渉』においては、網目の結節点が対象であり、個体である。ここでは、個体はどこに網目を見るかに応じていくらでも見出されることになり、例えば個人間の関係に視点を据えれば個人が個体となるが、個人の身体に視点を据えればその内部においてコミュニケーションを行うより微小な項が個体として認められることになる。ここから帰結するのはきわめて放縦な相対主義であり、ここでは個体性を認めるべきは有機体か、それとも細胞かというような議論すら起こりえない。個体性をどこに認めるかという議論自体が意味をもたないのである。

客観性が主観性に先立つ対象の網目としての世界を打ち建てようとする『干渉』の理論では、「暗騒音」における有機体の記述によって要請される有機体の恒常的な個体性、一性を思考することができない。生きているかぎり、意味がそれにとっての意味であり、価値がそれにとっての価値であるところの「それ」としてひとつのものでなければならない生物個体は、歴史的個体の概念では思考されえないものであり、『干渉』のなかに居場所をもたないのである。

おわりに

『干渉』で構築される対象をめぐる理論は、対象を主観との相関の軛から解き放ち、それら自身の相互準拠によって客観的に存在させる点ですぐれた着想を示しているといえるだろう。主観に依存しない情報とコミュニケーションの二概念を駆使することで、学知の対象と自然的な

対象とが後者において一致し、かつ個体化までを一元的に理解できるようになる。

この観点からセールの有機体概念をみるとき、生物という対象は非生物と連続的でありかつ莫大な量の情報をもつものとして捉えられるようになる。このような有機体の機構の理解は、生物に、形式的なものに意味を与えるもの、そして生息環境を自身の価値に基づいて物理的に整序するものという特異な地位を与えることになる。しかし、セールの有機体概念そのものによって要請される有機体の恒常的な一性は、『干渉』の理論を突き崩す。

縣は、有機体の入れ子構造が無限に続くことを押し留め、系の極限を形作るものとしての生命を示唆していた[67]。これはおそらく正しいが、そうだとすれば、情報とコミュニケーションからなる対象の相互準拠としての個体化は廃棄され、別の個体化論を導くのではないか。

今、さらに先へと進むことはできない。セールの生命概念を明らかにし、個体化論の行方を見定めるには、『発生』（1982 年）以降の展開の仔細な検討を俟たなければならないだろう。

参考文献

セールの著作と略号

Michel Serres, *Hermès I. La communication*, Paris, Éditions de Minuit, 1969〔『コミュニケーション　ヘルメス I』豊田彰・青木研二訳、法政大学出版局、1985 年〕. (*H1*)

———, *Hermès II. L'interférence*, Paris, Éditions de Minuit, 1972〔『干渉　ヘルメス II』豊田彰訳、法政大学出版局、1985 年〕. (*H2*)

———, *Hermès III. La traduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974〔『翻訳　ヘルメス III』豊田彰・輪田裕訳、法政大学出版局、1990 年〕. (*H3*)

———, *Hermès IV. La distribution*, Paris, Éditions de Minuite, 1977〔『分布　ヘルメス IV』豊田彰訳、法政大学出版局、1990 年〕. (*H4*)

その他の著作

Henri Atlan, « On a Formal Definition of Organization », *Journal of Theoretical Biology*, vol. 45, 1974, pp. 295-304.

Gaston Bachelard, *Le noubel espritscientifique* [1934], Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

Jane Benett and William Connolly, « The Crumpled Handkerchief », in *Time and History in Deleuze and Serres*, Bernd Herzogenrath (ed.), London, Continuum, pp. 153-172.

Nicolas Bourbaki, « L'architecture de la methématique », in *Les grands courants de la pensée mathématique*, François Le Lionnais (ed.), Paris, Cahiers du Sud, 1948, pp. 35-47.

Léon Brillouin, *La science t la théorie de L'information*, Paris, Masson, 1959.

Georges Canguilhem, *Œuvres complètes*, tome III: *Écrits d'histoire des sciences et d'épistémologie*, textes édités, introduits et annotés par Camille Limoge, Paris, Vrin, 2019.

Anne Crahay, *Michel Serres : la mutation du cogito. Genèse du transcendantal objectif*, Brussels, De Boeck Wasmael, 1982.

Luciano Floridi, *Information: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

James Gleick, *The Information: A History, A Theory, A Flood*, New York, Pantheon Books, 2011.

Guilhaume Le Blanc, *Canguilhem et la vie humaine* [2002], Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité : essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Seuil, 1970.

Gilbert Ruboneka Bigirinama, *La méthode structurale et ses enjeux en sciences selon Michel Serres*, Mauritius, Éditions Universitaires Européenes, 2018.

Claude Shannon and Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication* [1949], Urbana, The University of Illinois Press, 1963.

縣由衣子「ミシェル・セールの初期思想　『干渉』の読解を通じて」『文化交流研究』第 7 号、2012 年、21-47 頁。

———「ミシェル・セールにおける雑音と有機体」『文化交流研究』第 8 号、2013 年、17-32 頁。

金森修『バシュラール　科学と詩』講談社、1996 年。

清水高志『ミシェル・セール　普遍学からアクター・ネットワークまで』白水社、2013 年。

ルネ・デカルト『省察』山田弘明訳、ちくま学芸文庫、2006 年。

Notes

1) 『干渉』については比較的先行研究が多いが、特に以下がある。Anne Crahay, *Michel Serres : la mutation du cogito. Genèse du transcendantal objectif*, Brussels, De Boeck Wasmael, 1982. 清水高志『ミシェル・セール　普遍学からアクター・ネットワークまで』白水社、2013 年。前者は、認識論的かつ存在論的なセールの構造主義を初期の〈ヘルメス〉シリーズの読解から再構成するが、セールによる情報理論の導入とそれによる形式性の思考のより具体的な諸相には踏み込まない。後者は、抽象的な項と関係の思考として『干渉』の質料形相論を読解するが、従来の科学認識論や個体化論に対するセールの位置づけに関する目配せがやや不足している感がある。有機体概念については、管見のかぎり以下がこれを扱った唯一のものである。縣由衣子「ミシェル・セールにおける雑音と有機体」『文化交流研究』第 8 号、2013 年、17-32 頁。ここでは特に言語の観点からセールに有機体概念が論じられるが、ここで情報理論が果たす役割と、先行のより一般的な議論との関係については詳論されない。
2) *H2*, p. 68. 〔59 頁。〕 以下、セールの著作からの引用にかぎって邦訳の頁数のみを〔〕内に示す。略号は参考文献一覧を参照。
3) *ibid*. 〔同頁。〕
4) *ibid*., p. 157. 〔147 頁。〕
5) *ibid*., p. 69. 〔69 頁。〕
6) 「新新科学的精神の哲学」についてはとりわけ以下を参照。縣由衣子「ミシェル・セールの初期思想　『干渉』の読解を通じて」『文化交流研究』第 7 号、2012 年、21-47 頁。
7) Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique* [1934], Paris, PUF, 1999, p. 173.
8) *ibid*.
9) 金森修『バシュラール　科学と詩』講談社、1996 年、75 頁。
10) Georges Canguilhem, *Œuvres complètes*, tome III : écrits d'histoire des sciences et d'épistémologie, textes édités, introduits et anotés par Camille Limoge, Paris, Vrin, 2019, p. 264.
11) *ibid*.
12) セールが同時代までの科学を流体の科学と診断し、そこには固体の居場所がないと述べることと、ここでなされる、固体に範をとりそれを学知の対象としようとする試みとの密接な関連は論点となりうるが、紙幅の都合上ここでは踏み込まない。
13) *H2*, p. 79. 〔70 頁。〕
14) ルネ・デカルト『省察』山田弘明訳、ちくま学芸文庫、2006 年、51-57 頁。
15) *H2*, p. 15. 〔8 頁。〕
16) Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, p. 171-177.
17) *H2*, p. 73. 〔64 頁。〕
18) *ibid*., p. 73. 〔64 頁。〕
19) Claude Shannon and Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication* [1949], Urbana, The University of Illinois Press, 1963, p. 31.
20) *ibid*., p. 8.
21) Léon Brillouin, *La science et la théorie de l'information*, Paris, Masson, 1959, p. VIII.
22) Cf. Luciano Floroidi, *Information : A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 42.
23) James Gleick, *The Information: A History, A Theory, A Flood*, New York, Pantheon Books, 2011, p. 327.
24) Brillouin, *La science et la théorie de l'information*, p. 155.
25) *ibid*., p. 179.
26) *H2*, p. 94. 〔85 頁。〕
27) Crahay, *Michel Serres*, p. 26.
28) Gilbert Ruboneka Bigirinama, *La méthode structurale et ses enjeux en sciences selon Michel Serres*, Mauritius, Éditions universitaires européenes, 2018, p. 49.

29) *H2*, p. 96. 〔88 頁。〕
30) *ibid*., p. 113. 〔103 頁。〕
31) *ibid*. 〔同頁。〕
32) *H1*, p. 32. 〔27 頁。〕 Cf. Nicolas Bourbaki, « L'architecture de la mathématique », dans *Les grand courants de la pensée mathématique*, François Le Lionnais (éd.), Paris, Caihers du Sud, 1948, pp. 35-47.
33) *H1*, p. 32. 〔27 頁。〕
34) *ibid*. 〔同頁。〕
35) *H2*, p. 112. 〔102 頁。〕
36) *ibid*. 〔同頁。〕
37) *ibid*., p. 104. 〔95 頁。〕
38) *ibid*., p. 111. 〔101 頁。〕
39) *ibid*., p. 120. 〔110 頁。〕
40) *ibid*., p. 120-121. 〔111 頁。〕
41) *ibid*., p. 103. 〔94 頁。〕
42) *ibid*., p. 108-109. 〔99-100 頁。〕
43) *ibid*., p. 110. 〔100 頁。〕
44) Cf., Jane Bennett and William Connolly, « The Crumpled Handkerchief », in *Time and History in Deleuze and Serres*, Bernd Herzogranth (ed.), London, Continuum, 2012.
45) Crahay, *Michel Serres*, p. 20.
46) *H2*, p. 99. 〔90 頁。〕
47) Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité : essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Seuil, 1970, pp. 17-33.
48) *H3*, p. 45-46. 〔50 頁。〕
49) *ibid*., p. 51. 〔56 頁。〕
50) *ibid*. 〔57 頁。〕
51) *H4*, p. 259. 〔356 頁。〕
52) *ibid*., p. 264. 〔363 頁。〕
53) Claude Shannon and Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, p. 8.
54) *H4*, p. 265. 〔365 頁。〕
55) *ibid*., p. 266. 〔367 頁。〕 セールは以下を参照し、散布度という情報理論由来の概念から議論を組み立てているが、ここではセール自身の論述にのみしたがう。Henri Atlan, « On a Formal Definition of Organization », *Journal of Theoretical Biology*, vol. 45, 1974, pp. 295-304.
56) *H4*, p. 271. 〔374 頁。〕
57) *ibid*., p. 266. 〔366 頁。〕
58) *ibid*. 〔同頁。〕
59) 縣「ミシェル・セールにおける雑音と有機体」、26-27 頁。
60) *H4*, p. 267. 〔367 頁。〕
61) *ibid*., pp. 267-268. 〔367-369 頁。〕
62) *ibid*., p. 269. 〔370 頁。〕
63) *H3*, p. 89. 〔113 頁。〕
64) *ibid*., p. 90. 〔114 頁。〕
65) *ibid*. 〔同頁。〕
66) Guillhaume Le Blanc, *Canguilhem et la vie humaine* [2002], Paris, PUF, 2010, p. 51.
67) 縣「ミシェル・セールにおける雑音と有機体」、31 頁。

Michel Serres' Theory of Individuation and Organism

NAKAYAMA Yoshitatsu

The purpose of this study is to reconstruct the ontological and epistemological theory of the object in the work of the French philosopher Michel Serres (1930-2019) and to reveal the limit of this theory from the perspective of the living being. First of all, we clarify how Serres makes it possible to liberate the object from its correlation with subject by introducing the mathematical theory of communication (MTC) to philosophy in *L'Interférence* (1972). Secondly, we elucidate how Serres constructed his theory of individuation with the notion of information in MTC. By identifying the form and the structure with information as formal order, Serres connects the object and the individual, ultimately elaborating a theory that unifies ontology and epistemology. We then examine the concept of organism as developed in Serres' article « Bruit de fond » in *La Distribution* (1977), based on the theory of individuation in *L'Interférence*. In this article, Serres explains the character of the living being by immense quantity of information that it embraces. However, Serres' concept of organism requires the unity of an organism that is not guaranteed by his theory of individuation for preserving the singularity of the living being which is derived from this article and expresses a fundamental paradox within his own theory. To conclude, *L'Interférence* grounds the independent existence of objects in their own mutual communications from which subjectivity is excluded. The concepts of communication and information make it possible to explain the independent existence of the object and integrate scientific knowledge and individuation into one theory. In these terms, we can understand how an organism containing immense information can behave differently from non-living beings. Nevertheless, the permanent unity of the organism required by the understanding in « Bruit de fond » forces paradoxically Serres to abandon the theory about the object in *L'Interférence* as an ontological theory of individuation.

PHANTASTOPIA

論文

出来事のあとに

ミシェル・ド・セルトーにおける脱我的（エクスタティック）な言語の構想とその展開について

福井有人

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
229-248 ページ
ISSN 2436-6692

出来事のあとに

ミシェル・ド・セルトーにおける脱我的（エクスタティック）な言語の構想とその展開について

福井有人

はじめに

1968 年 5 月 3 日、ナンテール分校の閉鎖に抗議するためソルボンヌで催された学生集会に警官隊が介入し、カルティエ・ラタンでは両者の間で大規模な衝突が生じる。5 月 6 日にはフランス全学連と全国高等教育職員組合がともに無期限ストライキを宣言し、翌日から 9 日にかけてはおよそ 30,000 から 60,000 人におよぶ学生デモが決行された。その後、いわゆる「バリケードの夜」を経てフランス全土にはゼネストが拡大してゆくこととなる。ところで、ソルボンヌでは学生集会が開かれ、オデオン座がデモ隊に占拠されていたまさにそのとき、ブリュノ・リブ率いる雑誌『エチュード』の編集委員会の面々はムッシュー街 15 番地に集い、事態に関して連日に亘り議論を交わしていた。このうちの一人、ミシェル・ド・セルトーは [1]、翌月初旬に公刊された『エチュード』6 月－7 月号に一本の論考を寄せているが、その冒頭に置かれた以下のパッセージは5月を象徴する一文として人口に膾炙することとなる――「先の5月に人々は、1789 年にバスティーユ監獄を奪取したように、パロールを奪取した」[2]。

簡にして要を得たこの定式は、〈68 年 5 月〉[3]に関するセルトーの認識を端的に告げるものとみなされているが、その主張をどのように理解すべきだろうか。たしかに、6 月初旬に発表されたこの論考のなかには、セルトーが学生や労働者に紛れもないシンパシーを寄せ、事態を肯定的に受けとめていたことが読み取れる叙述が見出される。

> わたしたちのもとで何かが生じた。わたしたちのうちで、何かが動きはじめたのである。かつて聞かれたことのない声〔voix jamais entendues〕が、どことも知れぬ場所から湧き上がり、突如として通りや工場を満たし、わたしたちの間をめぐり、わたしたちのものとなったが、それはわたしたちの孤独の息苦しい物音であることをやめた。そうした声が、わたしたちを変えたのである。少なくとも、わたしたちはそうした感覚を抱いていた。前代未聞の事態が生じた――わたしたちは話し始めた〔nous nous sommes mis à parler〕のである。それは初めてのことであるかのように思われた。それまで語られることのなかった経験の、眠っていた、あるいは黙していた宝が続々と現れてきたのだった。[4]

「わたしたちのうちで、何かが動きはじめた」――一人称複数形を繰り返し用いながら、セルトーは、自分自身の位置をデモ参加者や抗議者のそれに重ねつつ、当時感じられた驚きや新鮮さを率直に表明している。この論考のなかでセルトーが注意を促しているのは、民主主義の直

接的経験や現代社会への批判的思考、自主管理といった係争点ではなく、「もっと単純で、もっとラディカルな何か〔quelque chose de plus simple et de plus radical〕」である。それは「ひとつのポジティヴな事実〔un fait *positif*〕」あるいは「創造的な経験〔expérience créatrice〕」とも言われる[5]。それこそ、「パロールの奪取」と呼ばれる経験にほかならない。セルトーにとって5月の出来事は、受動的な立場を各人に強いる現代文化の根底的な問い直しであり、そのような文化を暗々裏に支えている既存の言語活動そのものに対しての異議申し立てであった。そこで、セルトーが5月に生じた事態の核心を言語に、「パロール」に求めているという点にあらためて注目してみよう。引用文において名状されているように、たしかに「話し始めた」のは「わたしたち」なのであるが、「声」の湧出それ自体は「わたしたち」とは独立にとらえられてもいる。「話す」ということ、それはほかならぬ「わたし」が話者の位置を占める主体的行為であるが、声が「どことも知れぬ場所から湧き上がる」事態でもある。以上から理解されるのは、上に挙げた一節においてセルトーは、純粋な主体性の発露というよりも、むしろ主体がそこに巻き込まれてしまう出来事として（「そうした声がわたしたちを変えた」）〈68年5月〉の「パロール」を捉えている、ということである。ただし、パロールという言語行為を出来事として、言い換えれば主体性と受動性とが一体になったものとして理解する視座は、後年の神秘主義論において具体的に展開されるものである[6]。〈68年5月〉の直後のテクストでは、出来事の次元と言語のそれとが一旦切り分けられた上で、両者の関係がキリスト教のもっとも根源的なレベルに位置づけられている。

本稿の目的は、出来事についての思考を起点にする言語論をセルトーのテクストのなかに跡づけ、そこで問われている根本問題を浮き彫りにすることにある。その検討作業は、〈68年5月〉にセルトーが見出した思想的な課題が、霊性史研究や神秘主義論においてどのように引き継がれ、具体的に展開していったのかを解明することにも寄与するだろう。

大まかな見通しを立てておくならば、およそ60年代末から70年代初頭までの時期にセルトーが取り組んでいたのは、キリスト教の実践を原理的なレベルで問い直すことであった[7]。これに対して、とりわけ70年代から晩年に至るまでに展開された霊性（史）論、神秘主義（la mystique）論は、その具体的なケース検討に相当するといえる[8]。〈原理〉からその〈具体化〉へ――もちろん、このようなパースペクティブは図式的なものであり、「具体化」は理論的なレベルでの深化をつねに伴うため、以上の見立てによってセルトーの思考の全体が汲み尽くされるわけではけっしてない[9]。とはいえ少なくとも、セルトーの思考の道筋を究明するために有効な仮説とはなりうるだろう。本稿は、まず〈原理〉に関する思索のほうに焦点を当て、〈68年5月〉以後から70年代初頭までのテクストを中心に取り上げる。以下では、『パロールの奪取』を起点とし、そこで示唆される出来事－言語論がのちのキリスト教論へと流れ込んでゆき、独自の主張として形成されてゆく過程を明らかにする。

I. 見出された不均衡――出来事と言語の間で

本節では、『パロールの奪取』を取り上げながら、〈68 年 5 月〉に対するセルトーのポジションを確認することで、次節以降の検討の準備を企てたい。実のところ、6 月初旬の時点において、セルトーは学生や労働者らの一連の行動にたんなる祝福を贈っていたわけではない。一方で、セルトーは運動にフランス社会の根底的な変化を期待しつつも、他方では事態を冷静に分析するための距離を保ちながら、〈68 年 5 月〉に対するトータルな評価に関しては留保をつけている。このような二重のスタンスは、『パロールの奪取』が出版された 9 月の段階においても基本的には変わっていない。

注目しておきたいのは、「出来事に先立つ諸理論」をとおして当の「出来事を「説明」することにより、その意味を吸収しようとする」、いわば「取り込み的〔récupératrice〕」な解釈に対して批判的なまなざしが向けられているという点である[10]。すなわち、社会文化的な「突然変異〔mutation〕」を認めず、〈68 年 5 月〉には新しいところなど何一つなかったと断じる解釈である。セルトーは、このような反動的立場を「同語反復への傾向」と呼んで牽制している[11]。ただし、こうした諸解釈は出来事の意味を捉え損ねるとしながらも、セルトーはそれらに対して確固とした対案を提示できているわけではない。「文化革命のチャンスあるいはその先触れである――先触れであって、まだ現実となってはいない――、或る経験の新しさは、いかにして明かされ、いかにして認められうるのか」とセルトーは問うているが[12]、それはあくまで問題提起にとどまっており、出来事を理解するための具体的な方法論を詳らかにはしていない。セルトーは、「他者との関係」――教師－学生を典型とする、知 = 権力に拘束された「教育的関係〔relation pédagogique〕」――を学知のなかに導入することと出来事を思考する試みとは「一つの同じ問題」であると指摘しつつ[13]、出来事の「新しさ」を認識することはこれからなされるべき「任務」であると述べるにとどめている[14]。

別の角度からみるならば、実のところ、セルトーの慎重さはそもそも出来事の本質を「パロール」において捉えようとする姿勢にすでに現れているといえる。論考「パロールを奪取する」の冒頭においてセルトーは、「パロールの奪取」とは一種の「拒否の形式」であると指摘する。一連の運動において唱えられたのは、それまで暗黙裡に受け入れられていた制度の履行を拒絶することであり、以前とはまったく異なる生を要求することであった。それを踏まえセルトーは、「異議を申し立てることによってしか自己を表現しないこと、否定的な言い方によってしか証言をしないことはパロールの弱さである」と一旦留保を示している[15]。ただし、以降の論述はやや混み入った展開をみせている。まず、翻って、パロールの「弱さ〔fragilité〕」はその「偉大さ〔grandeur〕」でもあると述べられた直後、「パロールの奪取」とは実際のところ肯定的なニュアンスをもたないわけではないことが示唆される。というのも話すことは、「わたしは物ではない〔Je ne suis pas une chose〕」と告げること、「わたしは生きている〔J'existe〕」という実存の表明にほかならないからである[16]。そこからセルトーは、5 月において人々が生きた経験の積極性、創造性に話を進める。わたしたちが初めに引用した「ひとつのポジティヴな事実」につ

いてのパッセージはそこで登場している。さて、以上から引き出されるのは、〈68 年 5 月〉に対する両義的な解釈だ――「ポジティヴに経験されたものは、ネガティヴにしか表現されなかった」[17]。最終的にセルトーは、こうした「経験」と「表現」（すなわち言語）の間の落差こそが問われるべきだと述べるに至る。

> 今日重要な問題とは、根本的な経験と〔それを表現するための〕言語活動の欠落との間、生きられた事柄の「積極性」と、拒否という形式を取る表現の「否定性」――こうした表現は、自らが指し示す現実そのものを〔言葉によって〕生成するのではなく、むしろその現実の症状となっている――との間の不均衡によって提起される。[18]

こうした「不均衡〔disparité〕」はどうして生まれたのだろうか。セルトーは以下のような理由を提示する。「下部からの大規模な運動は、先立つ構造や枠組みに収まるものではなかったが、まさにそれゆえに、この運動にはあらゆるプログラムも言語活動も欠如していた」[19]。つまり、言葉によって現実を新たにつくり出すのではなく、現実の「症状」にとどまったこと、「創造的な経験」に釣り合うほどの言語活動をみずから組織するには至らなかったこと、それこそセルトーが〈68 年 5 月〉に見た思想的な課題である。とはいえ、以上をもってセルトーは、〈68 年 5 月〉が失敗に終わったとみなしているわけではない。出来事を語るにふさわしい新たな言語の形式を見出すことは以後なされるべき「任務」であるというのがここで取られているスタンスである。だがいずれにせよ、セルトーが〈68 年 5 月〉の帰結に読み取っていたのは、以降の思索を明確にリードしてゆく根本的な問題であったといわねばならない。なぜなら、ここで示唆されているのは、既存のどんな枠組みにも収まらない出来事を、その新しさゆえにうまく語ることができないという必然性であるからだ。実際、広く受け入れられている語彙にうまく馴染まない現象――現在進行中の現象でも、過去に生じた出来事でもよい――は、多くの場合、否定的なしかたで記述されるか、反動的な解釈によってその新しさが切り捨てられるか、どちらかの道を辿るだろう。つまり、「経験」と言語との間の「不均衡」にフォーカスするセルトーの視座は、先にみた「取り込み的」解釈に対する牽制と裏表の関係にある。というのも、両者の間で、〈68 年 5 月〉の新しさをいかにして捉えることができるかという問いは一貫しているからである。既存の枠組みを超え出ること、尺度そのものを超えていることが出来事の本性であるとしたら、そうした出来事の新しさはどのようにしてポジティヴに語ることができるのだろうか。それが可能であるとしたら、たえず自己超出をおこなうような脱我的（エクスタティック）な言語によってではないだろうか。わたしたちの見立てでは、セルトーはこの問いを別の文脈で、すなわちキリスト教の言語の問い直しのなかで練り上げてゆくことになる[20]。次節では、出来事と言語という問題を軸としつつ、1968 年以降に発表されたキリスト教論を俎上に載せ、〈68 年 5 月〉に見出された思想的な課題がどのように捉え返されてゆくのかを明らかにしよう。

II. なしにない pas sans——「霊的経験」の射程

〈68 年 5 月〉以後のセルトーの思索において顕在化するように思われるのは、出来事をめぐる省察であり、衝撃を与え、通念を揺さぶる思いがけない出来事をいかにして語るかという問いの探究である。このようなパースペクティブのもとで、第 2 節、第 3 節ではそれぞれ「霊的経験」(1970 年)[21]と「創設的断絶」(1971 年)[22]という論文を主に取り上げてゆく。この二本の論文は、いずれも厳密な意味でのキリスト教論であり、当時のセルトーの基本的な主張を明示している点できわめて重要であるとともに、いわばマニフェストといえる様相を呈している。

わたしたちは、この二本の論考に共通して顔を覗かせている「なしにない〔pas sans〕」という定式(セルトーによれば「範疇〔catégorie〕」)に注目してみたい。なぜならこの定式こそ、出来事と言語が取り結ぶ関係についてのセルトーの考えを見事に集約した表現にほかならないからである[23]。本節では、「霊的経験」において「なしにない」という概念がどのように導入されているかを概観しておこう[24]。

「霊的経験」という語によってセルトーが喚起させるのは、第一に、「真理」が開示されることによって以前と以後を切断する「出来事〔événement〕」である。したがって、神秘家の「幻視」や「奇蹟」の類が相同物として連想されるかもしれないが、厳密には、「霊的経験」はそれらとは異なる事柄として考察されているようだ。セルトーが「神秘経験〔expérience mystique〕」ではなく敢えて「霊的経験〔expérience spirituelle〕」と述べるのは[25]、超越性の経験はこの出来事の本質ではないからであり、歴史的な奥行きをもつプロセスとしての信仰経験こそが捉えられるべきだからである。言い換えれば、ここでのセルトーの目論見とは、神的存在の現前を感受させる心理的、情動的な経験を客観的に記述することではなく、信仰者によって主体的に生きられたものとして、神と信仰者、真理と主体との間の関係が不断に組み代わってゆく過程——セルトーの言葉によれば、「道程〔itinéraire〕」[26]——として経験を捉えることにある。

「おそらく、霊的経験の出発点とは或るひとつの場所を見出すことなのであるが、しかしその場所に身を据えたままでいることはできない」[27]と述べられるように、あくまで「出来事」はこのプロセスの始まりであるにすぎない。セルトーの省察のなかで「霊的経験」は三つの段階に区切られているが、その最初の段階を画す「出来事」は、次のように叙述される。

> 何かが生起し、それまでわたしたちが理解していたような経験を一変させる。個人的なレベルから捉えるなら、わたしたちの生においてはこうしたことが絶えず起こっている。しかしながら、人類の歴史全体という観点からすれば、そのような瞬間こそ、わたしたちの時へのイエスの介在というこの特定の瞬間が表していることである。ひとりの個人の歴史においても人類の歴史においても同様に、いくつかの切断がある。そのようなものとして現れる特権的な瞬間がある。ひとを驚愕させるとともにひとつの始まりを定める、そのような何かが到来するのだ。[28]

「特権的な瞬間」には、幻視や回心、他者との思いがけない出会いなど、さまざまな体験が当てはまるだろう[29]。語り口は、〈68 年 5 月〉に関して「わたしたちのうちで何かが動き始めた」と述べていた論考のそれに近い。ここではさしあたり、以下の二点を確認するにとどめておく。第一に、常識や通念を覆す驚異の出来事は、新たな生を創始する開始点となるということ。第二に、そうした出来事のパラダイムとなるのは「わたしたちの時へのイエスの介在〔intervention de Jésus dans notre temps〕」であるということ。第 3 節でみるように、イエス = キリストを卓越した出来事として捉える視座は翌年の「創設的断絶」において維持されている。

「霊的経験」の第二の段階は「歴史〔histoire〕」と名づけられている。この段階を特徴づけているのは、出来事とその意味の理解との間に存在する時間的ギャップである。セルトーはここで、福音書ならびに精神分析的見地を踏まえながら、出来事の意味は事後的にしか認識されえない――「意味と理解は出来事のあとにやってくる」[30]――というスタンスを取っている。「歴史」とは、出来事をこのように回顧的な仕方で言葉にし、経験の意味を探究する過程に相当する[31]。だが同時にそれは、「こうした瞬間を〈真理〉と同一視すること、この不意なる侵入を神そのものとみなすこと、この束の間の経験を絶対的な経験として、つまり無限〔そのもの〕として考えてしまうこと」はできないと認識する過程でもある[32]。それゆえ主体は、「言い表すどんな言葉によっても欺かれるということを何度も知り続ける」ことになる[33]。このように、「歴史」とは、「真理」についての証言を引き下げては言い直すことを繰り返す否定的な働きであるといってよい。

以上から理解されるのは、セルトーのいう「霊的経験」が本質的に終わりのないプロセスであるということだ。この経験において或る特定の場所にとどまることは、際限なく「より大いなる〔plus grand〕」[34]存在である神を有限な表象に同定してしまうことを意味する。セルトーによれば、続く第三の段階においては、このように「無限〔infini〕」であることを本性とする神が、第一の段階におけるような現前とは異なる仕方で主体に現れてくる様態が覚知されることになる。「なしにない」という定式が提示されるのは、この段階の叙述においてだ。この第三のフェーズにおいて、「無限」なる神は、「ひとがそれなしには生きられないような何か、それなしには共同体も人間の集団も存在しえないような何か〔*ce sans quoi* un homme ne peut pas vivre, ce sans quoi une communauté, un groupe d'hommes, ne peut pas exister〕」として認められる[35]。つまりここでは、たとえ目立たない様態においてであるとしても「無限」は日常的な生をたえず支えている、という認識がもたらされる[36]。「なしにない」という表現が初めに登場するのは、このように「無限」が信仰者たちの実存に組み込まれている様態を叙述する文脈においてである。直後の箇所でセルトーは「なしにない」を独立した「範疇」として取り出し、概念化を試みている[37]。セルトーの記述は以下のとおりである。

> わたし自身の言葉で言い換えるなら、この〔「なしにない」という〕範疇が指し示しているのは、福音書がわたしたちに教えてくれているもっとも神秘的な事柄であると思う。それは、神はわたしたちなしに生きられないということである。また、これは次のことを意味

してもいる。すなわち、歴史上の一個人としてのイエスは、彼に続く者たちやいまだ彼が知らぬ者たちなしには、生きることも語ることもできないということ。さらに、このことが意味するのは次のような事態でもある。つまり、わたしたちが知らないもの、わたしたちにはあずかり知らない、あるいはまだ知らないわたしたち自身の彼方、いかにしても知ることはないそうした彼方なしには、私たちのうちの誰も生きることはできないということ。[38)]

ここでのセルトーの主張はより踏み込んだものになっている。というのも、「なしにない」から導かれる帰結は、神－イエス－「わたしたち」からなる三者のそれぞれの観点から述べられており、神にもまたある種の不可能性が認められているからだ。「彼方」なしに「わたしたち」の生存が可能でないだけではなく、神もまた「わたしたち」なしには生きることはできない。ここで神と信仰者との関係は、一方なしに他方はないという意味で循環をなしているのが見て取れる。さらに大胆なことに、セルトーは特に説明をしないまま、この論理をそのまま個々の信仰者あるいは共同体どうしの関係へと適用させつつ、歴史的並びに実存的な基礎づけ関係ではなく、言語あるいは「意味〔signification〕」の問題へと論点を移動させている。

別様に言うなら、この「なしにはない」は際限のない循環を指し示している。一つひとつの瞬間、一人ひとりの証人、個々の構成員や個々の歴史的集団が意味を受け取るのは、自らが語ってはいないこと、自らとは別のもの、未だ証言していないものと切り離すことができないそのかぎりにおいてなのだ。[39)]

ここで「なしにない」は、「無限」なる神について、イエス＝キリストについて、信仰者の現在についての個々の「証言」はそれのみで全体的な理解をつくり上げるものではない、ということを告げている。言い換えれば、或る「証言」は、他者の「証言」との間の「際限のない循環〔circulation indéfinie〕」においてしか「意味」を持ちえない。ここに見出されるのは、「意味」は他者と交わされる言葉の往復の間にしか見出されないという点で、本質的に動的なエレメントであるという認識にほかならない。もっとも、「霊的経験」というテクストにおいては、「なしにない」が言語や意味の問題を照射する概念であることが最終的に示唆されてはいるものの、出来事を語る言語の具体的な様相や構造に関しては説明不足にとどまっているといわざるを得ない。次節では、セルトーの言語論が「創設的断絶」においていかなる理論的洗練をみているかを検討していこう。

III. 「創設的断絶」（1971 年）における「サンボリックな言語」

III-1. 人文科学におけるキリスト教の処方

まずは「創設的断絶」というテクストの成立事情を整理しておこう。リュス・ジアールが伝

えているところによれば[40]、1964 年以来、セルトーはパリ・カトリック学院で博士課程の学生たちに神学を教えていたが、自身は神学の博士号を有してはいなかった（宗教学の博士号は、ピエール・ファーヴル『回想録』の翻訳校訂[41]を始めとした一連の研究によって 1960 年に授与されている）。そこで神学の博士号取得のために、スュランや神秘主義についての論考をまとめたうえで自身の思想を叙述するテクストを付け加えて提出する必要に迫られた。そこで執筆された論文が「創設的断絶」である。しかしそのラディカルな内容ゆえに、別のテクストを用意するか元の原稿を修正するよう指示されるのだが、セルトー自身は修正に気が進まず充分な時間も取れなかったため、そのまま『エスプリ』誌に発表してしまった、という経緯がある（セルトーは結局、神学の博士号を取得せずに教育活動を続けている）。このような成立事情から推察されるように、「創設的断絶」は当時のセルトーのキリスト教理解を集約する、総括の試みとなっている。と同時に、この論文を詳しく検討することで、以後、具体的に展開されてゆくことになる主題を取り出すことができるだろう。

前節では、「なしにない」が言語や意味の問いに接続されることをわたしたちは確認したが、「創設的断絶」の冒頭はまさに意味の問いへの言及から始まっている。

> 意味のある主張をおこなうことは、今日、学知の場から取り除いておくべき「残りのもの」とみなされている〔Les affirmations de sens font aujourd'hui figure d'un « reste » dont on aurait désinfecté les champs scientifiques〕。[42]

« sens »の語に付されている註では、「意味」とは「個人的あるいは集団的な主体がみずからの実践に、みずからの言説や状況に対して与えることのできる包括的な意味〔signification globale qu'un sujet individuel ou collectif peut donner à sa praxis, son discours ou sa situation〕」と定義されている。「包括的な〔globale〕」という形容詞は、特定の実践や言説が、或る社会や人生、時代の全体を賦活するほどの効力をもっている状態を示すものと捉えてよい。こうした「包括的な意味」が学知の領野から「取り除かれ＝殺菌され」ているというのは、科学は自らが何のために何を遂行しているのかをうまく語ることができない状況にあるということであろう[43]。別様にいうなら、西洋において、かつて「包括的な意味」を学知の実践や言説に与えていたのはキリスト教であったのに対し、現在、キリスト教はそうした「意味」を言明する力を失っているとみなされている。つまり、各人の行為の霊的＝精神的な動機、生きてゆくなかでの「欲求〔besoins〕」[44]の源泉としてキリスト教は依然として力をもつものの、そのことを合理的な科学の言語によって言い表すことができない、という意味で孤立している――以上が「残りのもの〔reste〕」という表現にセルトーが与えている含意であろう[45]。「創設的断絶」においてセルトーは、現代においてキリスト教が、正確にはキリスト教の言語が「残りのもの」となっている状況を深刻に受け止めつつ、二つのアプローチ、すなわち人文科学における宗教的事象の地位の検討と、人文科学の分析の手続きそのものに対する反省によって問題の所在を浮き彫りにしようとしている。紙幅の都合上、セルトーのアプローチを詳細に検討することは叶わないが、強

引ながらも要約することが許されるならば、多様な論点が提示されるこの論文の前半部は、次のような問題をめぐって展開されている。すなわち、現在の――1971 年時点での――人文科学の基本的思考においては、キリスト教は思考不可能な次元を抱えているものとして理解される、ということだ。どういうことか。

セルトーによれば、人文科学は、宗教的事象を「自らが語っているもの以外の何かのシニフィアン〔signifiant d'autre chose que de ce qu'il dit〕」として理解する傾向にあるという[46]。このことを説明するために、セルトーはフロイトの「17 世紀の或る悪魔神経症」を引き合いに出している。フロイトはこの論文のなかで、バイエルンの画家クリストフ・ハイツマンが悪魔と契約し、やがて修道会に入会して悪魔の支配から抜け出してゆく過程を、画家が彼の父と結んでいたと推測される心的関係から説明することを試みている[47]。ここでのフロイトの方法の要点は、『レオナルド・ダ・ヴィンチの幼年期』などと同様に、精神分析固有のものではない素材を、精神分析的な解読格子を透して眺めることによって、父との心的葛藤やエディプス・コンプレクスをめぐる「症例（ケース）」として再構成するところにある。言い換えれば、神や悪魔をめぐる宗教的な事象は、いわば宗教的要素を脱色されて合理的に説明される[48]。このことをセルトーは以下のように簡潔に言い表している――「精神分析家は〔固有の〕方法によって、宗教的な表現をそれと知らぬまま組織している法則の手掛かりを、当の表現のうちに識別しなければならない」[49]。

このように、フロイトをパラダイムとして見出される還元的な方法――「症状〔symptôme〕」ないし「生産物〔produit〕」として素材を解読する実践――が、現在の人文科学において優勢であるとセルトーは考えている。さらにセルトーは、このような趨勢の帰結を問うなかで、還元的な科学の実践は「メカニズム」や「法則」を明らかにしはするが、「存在論的な命題」を避ける傾向にあると述べる[50]。言い換えれば、いかにして言説や実践が生み出される／生み出されたのか、その規則を解明する一方で、人文科学は「現実〔le réel〕」や「真理〔vérité〕」といった語を用いなくなってきている、というのである[51]。

セルトーの診断は以下のように言い直すことができるだろう。現代の人文科学において宗教的な事象は、経済学、社会学、心理学、歴史学などのいずれの観点からも整合的に説明可能なものとしてみなされ、「変幻自在さ〔élasticité〕」[52]を獲得する。だが、そうした事態が意味しているのは、いかなる科学も、〈神は実在する〉あるいは〈歴史には人間的意図を超えた何らかの連続性が存在する〉といった主張の現実的妥当性にはいささかもコミットしない、ということである。セルトーの言葉を借りるなら、それは宗教的な命題が偽となることではなく、「意味をなさない〔insignifiantes〕」[53]ものとなることを意味する。人文科学の言語において、キリスト教がそのものとしては思考不可能な次元を抱えることになるというのは、以上の意味においてである。

ここまでが「創設的断絶」のおよそ前半部の主張に相当するが、後半部では打って変わって、セルトーは信仰者としてのみずからの立場を前面に打ち出し、「真理」という語を何度も用いている。だが、科学の側か信仰者の側か、「真理」を述べる側か否か、といった二者択一はセルト

ーのアプローチではない。むしろセルトーは、科学のような他なる言語への回路を自らのうちに開いてみせる、脱我的（エクスタティック）な性質がキリスト教の根源に見出されるということを示し、キリスト教を思考可能なものとするための処方箋を提案しているようにみえる。以下でみるように、このようなある種の「原点回帰」論は、独自の言語論として提示されている。

III-2. あなたなしにはない Pas sans toi ——出来事の意味

ところで、ここでもふたたび、セルトーの思考の出発点となっているのは「出来事」である。「いかなる仕方であろうとも、キリスト教は、みずからを創設した出来事との関係を、すなわちイエス・キリストとの関係を前提としている」[54]。「創設的断絶」の後半（第 4 節）では、一般的なレベルにおける出来事、キリスト教における出来事、次いで出来事によって可能となってゆく言葉の連累あるいは歴史のシークエンスといった——つまり「霊的経験」とパラレルな——順で重層的に議論が進められてゆく。セルトーのいう出来事とは、映画作品や詩が「それなしでは可能とならなかったはずの知覚を開始させる」のと同じように[55]、他なるものを「可能にする〔rendre possible〕」切断面である。それでは、「可能にする」とはどのような意味においてであろうか。まず出来事の例証として言及されるのは、フロイトとマルクスであり、両者はキリスト教におけるイエスと同じ水準にあるものとして捉えられている。フロイトとマルクスを「言説性の創始者〔fondateurs de discursivité〕」とみなす「作者とは何か」（1969 年）におけるフーコーをおそらくは念頭に置きながら[56]、セルトーは次のように述べている。

> フロイトという出来事〔*événement* Freud〕は、あらゆる「客観的な」定義を逃れる。その出来事は多数多様な読解のうちに四散し、そのなかに消えてゆく。フロイトという出来事は、対象として捉えることができないままにとどまるのだが、それはまさしくこの出来事があらゆる解釈をゆるしたものであるからにほかならない。[57]

出来事がそう呼ばれる所以は、ここでは二つの方向から説明されているが、両者はひと続きのものとして捉えられねばならない。一方で、出来事は統一的な解釈を撥ねつけ、どこまでも知に抵抗しつづけるがゆえに「客観的な」定義を与えることができない。だが他方でそれが意味するのは、とりもなおさず、「出来事」が、その後に続き、ときには相矛盾さえするさまざまな解釈を「ゆるす＝可能にする〔permettre〕」ということである。フーコーの言葉を借りるなら、フロイトやマルクスという出来事は、「彼ら自身とは異なっていても彼らが創始したものに帰属する何ものかのための空間を開いた」[58]のである。セルトーはこうした点でフーコーと解釈を共有しているが、「四散しては消えてゆく〔se dissémine et s’évanouit〕」という表現を用いることで、創設者がそれ自体としては場所を持たざるものとなることによって、それに続く者たちが地平に現れることができるという、不在と現前の弁証法というべき論理を際立たせている。ここでぜひとも確認しておかなければならないのは、セルトーがイエスという出来事に「空っぽの墓〔tombeau vide〕」[59]のイメージを与えているという点である。この事実は、不在と現前

の弁証法という観点から捉える必要がある。「空っぽの墓」は、1960 年代半ばのセルトーのテクストにおいて僅かに現れ始め[60]、1982 年の『神秘のものがたり』においても引き継がれているモチーフだ。ここでは、もっとも具体的な記述を残している『神秘のものがたり』第 3 章「新たなる学知」からの一節を引いておこう。

> 実際、キリスト教は、或る身体の喪失の上に創設された――イスラエルという「身体」、「国民」とその血統の喪失の上に重ねられた、イエスの身体の喪失の上に。たしかに、これは創設的な消失である。[……] キリスト教の伝統においては、身体の原初的な剥奪が絶えず制度や言説を生み出しているのであり、それらはこの不在の効果であり代理なのだ――教会という身体、教義という身体、といったように。[61]

ここでセルトーが念頭に置いているのは、「ヨハネによる福音書」に記されている、イエスの遺体が葬られた場に赴いたマグダラのマリアが「墓から石が取りのけられてある」（20,1）ことに気づき、空っぽの墓のそばで悲嘆に打ちひしがれるという場面である。この「身体の原初的な剥奪〔privation initiale de corps〕」こそが、キリスト教の歴史的運動を創始させる根本的な出来事であり、数々の制度や教義は失われた身体の代理にほかならない――セルトーのパースペクティブとはこのようなものだ。1971 年の「創設的断絶」の段階においては、「身体〔corps〕」という語はまだ強調されていないが、根源的な喪失に駆動されてキリスト教は独自の仕方で普遍性の探求へと向かう、という主張は共通しているように思われる。ただし「創設的断絶」において特徴的なのは、すでに述べたように、現前と不在の弁証法がキリスト教にとって本質的なエレメントとして読み込まれている点である。実際、セルトーがフーコーの議論を引き受けながらキリスト教の文脈へと思考のフィールドを移し、「真理〔vérité〕」という決定的な語を添えるとき、この弁証法は顕著な仕方で現れている。

> 始まりの「真理」は、ただその「真理」によって開かれる可能性の空間をとおしてのみ明かされる。この「真理」は、最初の出来事との差異が露わにするものであるとともに、そうした差異が新たな生成物〔……〕によって隠すものでもある。この意味において、「真理」とは、それが許すもののなかで疎外された形をとって現れるものでしかない。だがそれは、この「真理」がそれ自体において他なるものであり続け、知に還元不可能なものであり続けるからなのだ。この「真理」とは、それに由来するはたらきの条件であって、その対象なのではない。それゆえ「真理」は、自らが権威づけるもののなかに失われる＝姿を消す。「真理」は、それ自身の歴史的特殊性から絶えず離れてゆくのであるが、それが生み出す創造物自身のなかにあり続ける。[62]

ここで、「真理」を「露わにする〔montrer〕」ことは、逆説的にもそれを「隠す〔cacher〕」ことに等しく、「真理」が告げられるときとは、それが「疎外される」ときを意味する。「真理」

――ここにはどうしてもイエス＝キリストそのひとというニュアンスを含意せざるをえない――は、数々の「はたらき〔opérations〕」に場を与えつつ、それ自体としては把捉不可能なものとなる。より正確には、そのようにして「真理」という起源が喪失を余儀なくされることは、キリスト教的経験が成立するための必要条件であるといわねばならない。なぜかといえば、イエス＝キリストという出来事の「歴史的特殊性〔particularité historique〕」をそのままに捉えることは叶わないが、まさにそれゆえに、「真理」についての証言は別の証言をたえず必要とするからである。「真理」はまず失われた不在者としてのみ見いだされるが、たとえ「疎外された」仕方であっても、個々の「創造物〔inventions〕」のなかに姿を現し続ける。「出来事は、それが可能にする差異のうちに姿を消す、という仕方で展開されてゆく（証し立てられてゆく〔se vérifie〕）」[63]。要するに、セルトーがキリスト教の言語活動に見ている特異性とは、複数の言葉がともにただ一つの出来事について証し立てるという構造、いわば「神の唯一性と歴史の複数性」[64]の間の関係なのだ。

前節において「霊的経験」を参照しながらその意味するところを明らかにした「なしにない」という概念は、「創設的断絶」では、わたしたちが指摘した二点を要約する定式となっている[65]。すなわち、一方においては、イエス＝キリストという出来事なしに「真理」についての証言はありえないということ。また他方で、同じ「真理」をともに証言する他者がいなくては、出来事の意味を明らかにすることはできないということ[66]。このように、「創設的断絶」における「出来事－言語」論は、たしかに「霊的経験」におけるパースペクティブと連続的ではあるものの、両者の間には微妙なニュアンスの差異も読み取れるように思われる。1970 年の段階では、神、イエス、信仰者という三者の間、あるいは個々の信仰者の間の「際限のない循環」が取り出されていたのに対し、「創設的断絶」では、「認められた個別性から個別性の超越へ、「そこにいること」から「別の場」への移行〔*passage* de la *particularité* reconnue à son *dépassement*, d'un « être-là » à un « ailleurs »〕」[67]といわれるように、「真理」の証言がもつ歴史的な時間性が前景化し、動的なニュアンスが強調されている。さらにいえば、セルトーは「なしにない」に二人称単数を添えて、「あなたなしにはない〔Pas sans toi〕」と再定式化している[68]。わたしたちは、この一見するに些細な付加から読み取れるセルトーの展望を明らかにすることで、本稿が跡づけてきた彼のキリスト教言語論の要諦を導きたい。

「あなた」という一語の付加には、キリスト教の言語はその本質からして複数的ないし双数的であるというセルトーの認識が込められていると考えられる。証左となるのは、以下の記述である。

> ここでは、複数性こそが意味を表明するものである〔Le pluriel est ici la manifestation du sens〕。キリスト教の言語は、共同的な構造しか取らない（共同的な構造しか取ることができない）。[69]

「共同的な構造〔structure communautaire〕」とは、ひとつの出来事に関してさまざまな語りかたがありうること、相互に異質な解釈が両立しうることを意味するだろう[70]。数頁あとでセルトーは、こうした「共同的な構造」を「サンボリックな言語〔langage symbolique〕」[71]と言いなおしているが、ここでは「象徴〔symbole〕」という語を文字通りの意味で理解しなければならないという。すなわち、ギリシア語の「シュンボロン（σύμβολον）」としてであり、欠けた半分が付け加わることで情報を確証できる割符をイメージすべきであるというのだ[72]。プラトンの『饗宴』におけるアリストファネスの演説を想起させずにはおかないこのような示唆は、「創設的断絶」においてセルトーが到達している言語論の輪郭をよりいっそう具体的に浮かび上がらせている。すなわち、互いに問いを差し向け合い、応答し合うなかでのみ「意味」が開示される、双数的な愛の言語である。「複数性こそが意味を表明するものである」とは、ただひとりで「意味」を述べることは不可能であり、問いと応答の間、或る解釈とまた別の解釈の間の隔たりにこそ「意味」は宿るということであろう（セルトーはそのような「意味」に、いみじくも「禁じられたもの＝間で語られるもの〔l'inter-dit〕」という地位を与えている[73]）。それゆえここには、ふたりの「あなた」がいることになる。すなわち、「わたし」と同じように出来事について証言する「あなた」――認識や歴史の地平を同じくするさまざまな他者――がいて、両者の対話から微かに映じてくる彼方の「あなた」がいる。

まとめよう。いかなる尺度にも収まらない、革命的な出来事の「意味」を語るための言語とはどのようなものでありうるか。〈68 年 5 月〉においてセルトーが直面したのはそうした問いであることを、わたしたちは第 1 節で確認した。以上において跡づけたように、この問いは直後のキリスト教論をとおして探究され、「創設的断絶」で一定の回答が与えられたと考えることができる。セルトーの回答は以下のように再構成できるだろう。通念や既存の制度には収まらない例外的な瞬間を語りうる言語は、第一に、「なしにない」という「範疇」のもとに組織される。出来事なしに現在の「わたし（たち）」は存在しえないが、「わたし（たち）」なしに出来事はその「意味」を明かされえないという、ある種の循環、相互陥入的な関係が見出される（出来事と証言の主体との関係）。第二に、ここにあるのは、或る証言がもうひとつの証言を「超越」するとともに、別の証言に場を譲り、「真理」の「証し立て〔vérification〕」という歴史の運動に身を委ねてゆくという「移行〔passage〕」を特徴とする言語である（主体Ａ－主体Ｂ／Ｃの関係）。最後に、この言語においては、歴史的な運動へ同様に参与する「あなた」が発する証言と、「わたし」のそれとの間にある質的な隔たりが、出来事の「意味」が像を結ぶ場となる。いいかえれば、認識の齟齬、時間的なギャップ、視点や力点の差異は、この言語においては紛れもないポジティヴな力となる（出来事－主体Ａ－主体Ｂ／Ｃからなる三者の関係）。以上より、「創設的断絶」において呈示されているのは、脱我的（エクスタティック）な言語についての構想であるということができる。発話は別の発話によって乗り越えられ、出来事はたえず語りなおされるという自己超出の運動がそこに見出されるからである。このような「共同的な構造」を有する言語の思索にこそ、〈68 年 5 月〉が提起した問いに対するセルトーの応答をみることができるだろう。

おわりに

以上より、本稿は、おおよそ 1960 年代後半から 70 年代初頭にかけてのセルトーのテクストを射程に入れながら、出来事と言語とを接続して捉える思考が形成され、言語論として洗練されてゆく過程を明らかにした。依然として残されているのは、70 年代後半以降、わたしたちが脱我的な言語と呼んできたアイデア――セルトー自身は「神秘的」な言語と呼んでいる[74]――がどのように具体化されてゆくのかを、主に神秘主義、霊性（史）論のコンテクストのなかで検討することであろう。

ここでは、検討対象となりうる三つのテーマを提示しておく。第一に、神秘主義文献にしばしば現れる撞着語法（オクシモロン）が挙げられよう。撞着語法（オクシモロン）に向けられる関心は、セルトーの初期のテクストから晩年にいたるまで一貫している[75]。十字架のヨハネの注解者ディエゴ・デ・ヘススのテクストを取り上げながらセルトーが指摘するように、撞着語法（オクシモロン）は、本来は出会うはずのない二つの語に衝突と共立を強いることで、「言語活動の彼方」を幻視させるものである[76]。第二に、アビラのテレサ『霊魂の城』の解釈などにおいて顕著に現れている、イメージあるいは「想像的なもの」の主題が挙げられる[77]。テクスト空間そのものを立ち上げるほどの力動的なイメージが言語化されるとき、それは言葉ともイメージとも単純に言い切れない潜勢力を備えている。また、イメージと言語の関係は、セルトー自身の死を予感させずにはおかない「白い恍惚」（1983 年）にまで引き継がれている重要な問題系であることを言い添えておこう[78]。最後に、十字架のヨハネの実践を範型とする、詩と散文のカップリングについての考察は看過できない[79]。こちらは、二つの異なる語りの形式が互いに求め合い、〈二における一〉と言いうる様式を実現している点で、愛の言葉としてのキリスト教的言語という主題をもっとも鮮やかに浮き彫りにするものにちがいない。本稿が提示したパースペクティブのもとに以上の三点を詳細に検討することは、セルトーの思想を一貫した視座から、だがその多様さを損なうことなく解明することに寄与するだろう。

参考文献

Certeau, Michel de, *L'étranger ou l'union dans la différence* [1969], éd. Luce Giard, Paris, Seuil, « Point Essais », 2005.

———, *La Culture au pluriel* [1974], Paris, Seuil, « Point Essais », 1993.

———, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2002.

———, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire* [1980], éd. Luce Giard, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1990.

———, *La Fable mystique I, XVI^e^-XVII^e^ siècle* [1982], Paris, Gallimard, « Tel », 2003.

———, *La Faiblesse de croire*, texte établi et présenté par Luce Giard, Paris, Seuil, 1987.

———, *La Prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Seuil, « Points », 1994.

———, *Le lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*, éd. Luce Giard, Paris, Seuil / Gallimard, 2005.

———, *La Fable mystique II, XVI^e^-XVII^e^ siècle*, Paris, Gallimard, 2013.

Dosse, François, *Michel de Certeau. Le marcheur blesse* [2002], Paris, La Découverte, « Poche », 2007.

Foucault, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969] in *Dits et écrits. 1954-1969*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994.

ジークムント・フロイト「十七世紀のある悪魔神経症」吉田耕太郎訳、『フロイト全集 18』岩波書店、2007 年。

Freijomil, Andrés G., « Pratiques du réemploi et historicité des titres dans *La Fable mystique, XVI^e^-XVII^e^ siècle I* », Luce Giard (dir.), *Michel de Certeau. Le voyage de l'œuvre*, Paris, Facultés Jésuites de Paris, 2017.

菊地智「リュースブルークの神化思想」、『テオーシス　東方・西方教会における人間神化思想の伝統』田島照久・阿部善彦編、教友社、2018 年、429-454 頁。

Langlois, Claude, *Michel de Certeau avant "Certeau". Les apprentissages de l'écriture (1954-1968)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022.

Pelletier, Denis, « Pratique et écriture de la crise catholique chez Michel de Certeau », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2010/2 (n° 23), p. 19-35.

Salin, Dominique, « Michel de Certeau et la question du langage », *Recherches de science religieuse*, 104/1, 2016, p. 33-51.

鶴岡賀雄「現前と不在　ミシェル・ド・セルトーの神秘主義研究」、『宗教哲学研究』第 19 号、2002 年、13-28 頁。

渡辺優「「パロール」とそのゆくえ　ミシェル・ド・セルトーの宗教言語論の輪郭」、『天理大学学報』70 巻 1 号、2018 年、1-28 頁。

Notes

1) 『エチュード』は 1856 年に創刊されたイエズス会系の雑誌であり、当時編集長を務めていたブリュノ・リブに誘われる形で、セルトーは 1967 年から同誌の編集委員に加入している。cf. François Dosse, *Michel de Certeau. Le marcheur blesse* [2002], Paris, La Découverte, « Poche », 2007, p. 132.
2) Michel de Certeau, *La Prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Seuil, « Points », 1994, p. 40. なお、68 年 10 月に公刊された版（*La Prise de parole*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968）とスイユ版とでは大きく内容が異なっている。スイユ版では、リュス・ジアールとの共著論文が収録されているほか、68 年版の第 4 章が再録されていない（同章は *La Culture au pluriel* の 第 8 章に相当する）。
3) 以下、本稿では、この時期に生じた一連の学生蜂起、労働運動などを包摂する歴史的出来事を意味する言葉として、〈68 年 5 月〉という表現を用いている。
4) *La Prise de parole et autres écrits politiques*, *op. cit*., p. 41.
5) *Ibid.*, p. 42. 強調は原文による。そのほか、引用に際しての傍点強調は、すべて原文のイタリック強調に基づいている。
6) Michel de Certeau, *La Fable mystique I, XVI^e^-XVII^e^ siècle* [1982], Paris, Gallimard, « Tel », 2003, p. 216-217, 229,243, 319, etc.
7) 現代カトリックの危機という観点から、イエズス会入会前後から 1971 年までのセルトーの活動の動向を概観する試みとしては、以下の論文を参照のこと。Denis Pelletier, « Pratique et écriture de la crise catholique chez Michel de Certeau », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2010/2 (n° 23), p. 19-35.
8) 本稿の仮説の直接的な証左となるわけではないが、以下に挙げる論考は、『神秘のものがたり』が当初は神秘主義の言語論として考案されながら、次第に歴史叙述として具体化してゆく生成過程を明らかにしている。Andrés G. Freijomil, « Pratiques du réemploi et historicité des titres dans *La Fable mystique, XVI^e^-XVII^e^ siècle I* », Luce Giard (dir.), *Michel de Certeau. Le voyage de l'œuvre*, Paris, Facultés Jésuites de Paris, 2017.
9) セルトーのさまざまなテクストに思想的な一貫性を読み込む解釈はすでに提示されている。以下の論文を参照のこと。Dominique Salin, « Michel de Certeau et la question du langage », *Recherches de science religieuse*, 104/1, 2016, p. 33-51 ; 渡辺優「「パロール」とそのゆくえ　ミシェル・ド・セルトーの宗教言語論の輪郭」、『天理大学学報』70 巻 1 号、2018 年、1-28 頁。
10) *La Prise de parole et autres écrits politiques*, *op. cit*., p. 47-48.
11) *Ibid.*, p. 49.
12) *Ibid.*, p. 48.
13) 1968 年 9 月の時点で、のちにセルトーみずからが「他者学〔hétérologie〕」と呼ぶ観点が導入されていることは注目に値する。cf. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire* [1980], éd. Luce Giard, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1990, p. 232-235.
14) *Id*., *La Prise de parole et autres écrits politiques*, *op. cit*., p. 49.
15) *Ibid.,* p. 41.
16) *Ibid*.
17) *Ibid.,* p. 44.
18) *Ibid.,* p. 45.
19) *Ibid.,* p. 44.
20) 本稿の主題からはやや外れるが、1968 年以前のセルトーの思索と活動については以下を参照のこと。Claude Langlois, *Michel de Certeau avant "Certeau". Les apprentissages de l'écriture (1954-1968)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022.
21) Michel de Certeau, « L'expérience spirituelle » [1970], *L'étranger ou l'union dans la différence* [1969], éd. Luce Giard, Paris, Seuil, « Point Essais », 2005, p. 1-12. 1969 年の第一版には「霊的経験」は収録されておらず、リュス・ジアールによる編集のもとで 1991 年に新版を公刊する際、冒頭に収められた。本稿での引用は 1991 年版の改訂版である 2005 年のポワン版に依拠する。

22) *Id.*, « La rupture instauratrice » [1971], *La Faiblesse de croire*, texte établi et présenté par Luce Giard, Paris, Seuil, 1987, p. 183-226.

23) セルトーは「なしにない」という「範疇」の典拠としてハイデガーの論考「時間と存在」を指示しているが（*ibid*., p. 213）、リュス・ジアールはそれ以外に三つのソースの可能性を示唆している。すなわち、ミサをはじめとした日々の典礼、教父文献の読解（アンティオキアのイグナティオスが挙げられている）、イエズス会の伝統（とりわけロヨラの「アニマ・クリスティ」）である。Luce Giard, « Cherchant Dieu », *ibid*., p. X-XI.

24)「霊的経験」に関しては、次の論文による解釈も参照のこと。鶴岡賀雄「現前と不在　ミシェル・ド・セルトーの神秘主義研究」、『宗教哲学研究』第 19 号、2002 年、13-28 頁。

25) ただし、論考「霊的経験」では一度だけ« expérience mystique »という表現が登場する（Michel de Certeau, « L'expérience spirituelle », *L'étranger ou l'union dans la différence*, *op. cit*., p. 11）。

26) *Ibid*., p 5-6.

27) *Ibid*., p. 2.

28) *Ibid*., p. 4.

29) cf. Michel de Certeau, « Mystique » [1971], *Le lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*, éd. Luce Giard, Paris, Seuil / Gallimard, 2005, p. 330-332.

30) *Id*., « L'expérience spirituelle », *L'étranger ou l'union dans la différence*, *op. cit*., p. 4.

31) 1966 年の論考「文化と霊性」では、「語りえない〔ineffable〕」経験と言語とをひとつのものとして捉える視座が提示されている。*Id*., « Cultures et spiritualités » [1966], *La Faiblesse de croire*, *op. cit.*, p. 39.

32) *Id*., « L'expérience spirituelle », *L'étranger ou l'union dans la différence*, *op. cit*., p. 5.

33) *Ibid*., p. 6.

34) *Ibid*., p. 7-8. もちろん、ここでセルトーが念頭に置いているのはアンセルムス『プロスロギオン』における神の定義（「それより偉大なものが何も考えられえない何か〔aliquid quo nihil maius cogitari possit〕」）である。

35) *Ibid*., p. 9.

36) セルトーは第三の段階をルースブルークの「共同の生〔vie commune〕」になぞらえている（*Ibid*., p. 11 ; Michel de Certeau, « La rupture instauratrice », *La Faiblesse de croire*, *op. cit*., p. 218）。「共同の生（ghemeyn leven）」に関しては、以下の論考を参照のこと。菊地智「リュースブルークの神化思想」、『テオーシス　東方・西方教会における人間神化思想の伝統』田島照久・阿部善彦編、教友社、2018 年、429-454 頁。

37) 1969 年の論考「異人」においては、「彼なしでは生がもはや生きることではなくなってしまう、そのような者〔celui sans qui vivre n'est plus vivre〕」といった表現が確認できるものの、「なしにない」の概念化はまだおこなわれていない。Michel de Certeau, « L'Étranger » [1969], *L'étranger ou l'union dans la différence*, *op. cit*., p. 16.

38) *Id*., « L'expérience spirituelle », *Ibid*., p. 10.

39) *Ibid*.

40) Luce Giard, « Cherchant Dieu », *La Faiblesse de croire*, *op. cit*., p. XVII-XVIII.

41) Pierre Favre, *Mémorial*, traduit et commenté par Michel de Certeau, introduction de Michel de Certeau, Paris, Desclées de Brouwer, 1960.

42) Michel de Certeau, « La rupture instauratrice », *La Faiblesse de croire*, *op. cit*., p 183.

43) 歴史学の認識論的問題はこの時期のセルトーの主な関心事の一つであり、『歴史のエクリチュール』では、セルジュ・モスコヴィッシ、ミシェル・フーコー、ポール・ヴェーヌが「認識論的覚醒〔réveil épistémologique〕」の証言者として召喚されている。*Id*., *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2002, p. 78.

44) *Id*., « La rupture instauratrice », *La Faiblesse de croire*, *op. cit*., p. 183.

45) このような展望は、1980 年の『日常的なものの創造』における「〔科学は、〕全なるもの〔le tout〕を残りのものとしてつくり上げた」という指摘に通じている（*Id*., *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, *op. cit*., p. 19）。

46) *Id*., « La rupture instauratrice », *La Faiblesse de croire*, *op. cit*., p. 193.

47) ジークムント・フロイト「十七世紀のある悪魔神経症」吉田耕太郎訳、『フロイト全集 18』岩波書店、2007 年、191-231 頁。

48) Cf. Michel de Certeau, « Ce que Freud fait de l'histoire : à propos de "Une névrose démoniaque au XVII^{e} siècle" », [1970],

L'Écriture de l'histoire, *op. cit*., p. 339-364.

49) *Id*., « La rupture instauratrice », *La Faiblesse de croire*, *op. cit*., p. 194.

50) *Ibid*., p. 197.

51) *Ibid*., p. 198.

52) *Ibid*., p. 195.

53) *Ibid.,* p. 198.

54) *Ibid*., p. 209.

55) *Id.*, « Autorités chrétiennes et structures sociales », *La Faiblesse de croire*, *op. cit*., p. 110-111.

56) Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], *Dits et écrits. 1954-1969*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

57) Michel de Certeau, « La rupture instauratrice », *La Faiblesse de croire*, *op. cit*., p. 210.

58) Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *art. cit*., p. 805.

59) Michel de Certeau, « La rupture instauratrice », *La Faiblesse de croire*, *op. cit*., p. 213.

60) *Id*., « Cultures et spiritualités », *La Faiblesse de croire*, *op. cit.*, p. 41.

61) *Id*., *La Fable mystique I, XVI^e^-XVII^e^ siècle*, *op. cit*., p. 109-110.

62) *Id*., « La rupture instauratrice », *La Faiblesse de croire*, *op. cit*., p. 212-213.

63) *Ibid*., p. 214.

64) *Id*., « Autorités chrétiennes et structures sociales », *ibid*., p. 108.

65) *Id*., « La rupture instauratrice », *La Faiblesse de croire*, *ibid*., p. 213.

66) *Ibid*., p. 214.

67) *Ibid*., p. 219.

68) *Ibid*., p. 213. Cf. *Id*., « L'Étranger » , *L'étranger ou l'union dans la différence*, *op. cit*., p. 16 ; *Id*., « Autorités chrétiennes et structures sociales », *La Faiblesse de croire*, *op. cit*., p. 112.

69) *Ibid*., p. 215.

70) 実際にセルトーが提示しているのは、共観福音書と「ヨハネによる福音書」の間の関係であり、エルンスト・ケーゼマンの名を引きながら、それを「対立物の結合〔complexio oppositorum〕」と呼んでいる（*Ibid*., p. 215）。

71) *Ibid*, p. 224.

72) 動詞« symboliser »は、古義において「一致する、調和する」を意味する。

73) *Ibid*., p. 213, 225.

74) *Id*., *La Fable mystique I, XVI^e^-XVII^e^ siècle*, *op. cit*., p. 156-157.

75) Cf. *Id*., « "mystique" au XVII^e^ siècle : le problème du langage "mystique" », *L'homme devant Dieu. Mélanges offerts au Père Henri de Lubac*, t. 2, Paris, Aubier, 1964, p. 288.

76) *Id*., *La Fable mystique I, XVI^e^-XVII^e^ siècle*, *op. cit*., p. 198-199.

77) Cf. *Ibid*., p. 257-273.

78) *Id*., « Extase blanche » [1983], *La Faiblesse de croire*, *op. cit*., p. 315-318.

79) Cf. *Id*., « Le poème et sa prose » [1986], *La Fable mystique II, XVI^e^-XVII^e^ siècle*, Paris, Gallimard, 2013, p. 123-147.

After the Event

Conception of the Ecstatic Language in Michel de Certeau's Works

FUKUI Arito

This paper examines the conception of language found in the works of Michel de Certeau (1925-1986), a Jesuit historian and mystic. Based on his discourse, we shall call the "event" a surprise that brings something essentially new or revolutionary in the context of existence, group, and history. In his original conception of language, the "event" is considered to be inseparable from the words that explain and interpret it retrospectively. To analyze the fundamental problem that Certeau explores, which seems to appear at a junction between the "event" and language, this paper focuses mainly on his texts from the late 1960s to early 1970s.

The first section begins with an analysis of "The Capture of Speech" (La Prise de parole, 1968), an essay in which Certeau treats May 68 as an "event." Although he discusses some impacts of May 68, he finds a disparity between the event and the availability of a language that could be used to speak about the event.

The second section examines his essay on Christianity, "The Spiritual Experience" (L'expérience spirituelle, 1970), in which he clarifies his own position as a believer. This essay presents Certeau's perspective of the religious experience: he highlights the nature of a "spiritual experience" by suggesting that the experience should be a historical process where, having started from an event, a believer gradually becomes aware that an infinite entity constantly sustains his existence within a community, a state that Certeau encapsulates in the expression "not without" (« *pas sans* »).

In the third section, we examine Certeau's article that should have be incorporated into his doctoral thesis on Christian theology, "The Inaugurating Rupture" (La rupture instauratrice, 1971). We clarify that his reconsideration of contemporary Christianity leads to the formation of his original conception of language, what we shall call the "Ecstatic language." Finally, this paper concludes with a consideration of his conception: just like lovers having an intimate dialogue, two different manners of speaking need each other, verifying the "sense" that cannot be verbalized by one alone.

PHANTASTOPIA

論文

シチュアシオニストの「日常生活」論

野上貴裕

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
249-267 ページ
ISSN 2436-6692

シチュアシオニストの「日常生活」論

野上貴裕

＊引用の文献について、邦訳のあるものは適宜参照したが、訳者が訳文を変更した箇所もある。

0、はじめに

本論文の目的は、アンテルナシオナル・シチュアシオニスト（Internationale Situationniste、以下「IS」と表記）における「日常生活（la vie quotidienne）」についての理論を詳細に検討し、その問題点を指摘するとともに、それでもなお彼らの活動が切り開いた可能性を提示することである。IS とはフランスを中心に 1957 年に結成され 1972 年に解散した、運動団体の名称である。ギー・ドゥボールの名に象徴される彼らの理論的・実践的運動は、後のさまざまな思想や運動に影響を与えており、特にフランスにおいては、2009 年に「ギー・ドゥボールの個人資料（Archives personnelles de Guy Debord）」がフランス文化省によって「国宝（Trésor National）」に指定されるほど重要な存在となっている。

IS は 1957 年、国際的に活動を展開していた三つの前衛芸術家団体が結集し設立された。その理論的・活動的主幹はドゥボールであったが、彼の周りには芸術家のアスガー・ヨルンや建築家のコンスタント・ニーヴェンホイスらが集っていた。彼らの多くは、戦後に神秘主義化し硬直化してしまったシュルレアリスム運動の乗り越えを企図する芸術運動の流れに掉さす者たちであり、従って IS はその出自を芸術運動にもつ。しかし、彼らは徐々にある種の「政治的転回」を迎え、それに伴って 1962 年以降、ヨルンやコンスタントなど「芸術作品」の制作にこだわるメンバーを「除名」していった。そしてラウル・ヴァネーゲムを始めとした政治的な志向の強いメンバーを迎え入れることによってその活動を急進化させていき、やがて 1966 年から 67 年にかけてのストラスブール大学でのスキャンダルや、1968 年のいわゆる「五月革命」に積極的に関与していくことになる。しかしながらその後の「プロ・シチュ」と呼ばれる模倣者の出現や、内部での理論的不徹底を理由に、ドゥボールは 1972 年自ら IS の解散を宣言しその 15 年の活動に幕を下ろした [1]。

IS はその活動の根本的な目標として「状況の構築」、そしてそれによる「日常生活の革命」を据えている。彼らは「芸術」や「学問」などの制度化された専門領域を嫌い、もっぱら自らが生活する都市における日常生活を対象とした芸術的・政治的活動を志向していた。芸術や哲学なども「日常性」を論究することがあるが、それはしばしば超越的あるいは非日常的な「特権的瞬間」のためのスプリングボードとしてのものに留まる。それに対して IS はまさに日常そのもののうちにおいて日常を変革しようと試みる。従って彼らの活動の場の中心は決して論壇や教室、ギャラリーなどではなく、都市空間のただなかであり、そ**こ**における日常を変革するた

めにスキャンダラスな実践を繰り返した。IS の前身であるレトリストの活動まで含めれば、ノートルダム大聖堂の祭壇の占拠、来仏したチャップリンへの妨害工作、自ら作成した雑誌のランダムな送付、道路標識の向きを変えたり書き換えたりすること、街の壁へのスキャンダラスな文言の落書き、テープレコーダーを用いた虚偽の演説、ビルの屋上からの大量のビラ散布、エッフェル塔爆破やユネスコの占拠などの計画（これらは実行されなかった)、都市空間での「漂流」、画面を白と黒までに縮減したほとんど無音声の映画の上映、過去に存在した作品の無許可の「転用」によってのみ作成された作品の発表、そして五月革命やそれに連動する出来事における攪乱作戦など。こうした諸実践は、彼らが度重なる（酒場での）議論において徐々に練り上げていった理論を現働化することであり、あるいはそうした理論へと素材を提供するものでもあった。こうして理論と実践とが協働するなかで形づくられていった IS の日常生活論、あるいは「日常変革論」はいかなるものであったか。

マイケル・シェリンガムが述べているように、1980 年代以降のフランスにおいて「日常的なもの（le quotidien)」についての思想が一種の流行をみた [2)]。その源流として措定されるのがシュルレアリスム運動であり、さらにはアンリ・ルフェーブルによる「日常生活批判」の議論である。そして彼らの実践や議論を批判的に引き継ぎつつ、その志向性に更なる内実を与えたのがシチュアシオニストたちであった。ただし、シェリンガムがシチュアシオニストについて、ルフェーブルについての章のうちの一節を割いているに過ぎないという点からも示唆されるように、IS の日常生活論は単にルフェーブルとの関係において言及されるか、あるいはより広範なシチュアシオニスト研究の一部としてのみ扱われるに過ぎないことがほとんどである。本稿はこうした状況において、IS の日常生活論を独立して取り出すことで、それが問題点を含みつつも彼らの活動と共にあることで一定の衝迫力を発揮していたと主張したい。

本稿の流れは以下の通りである。第 1 節では IS の残した「日常生活」についての文章を吟味し、日常生活そのものの位置づけ、およびそこからなぜ日常生活を変革する必要性が生まれてくるのかという点についての議論を取り出す。第 2 節では、日常生活の変革が彼らにとっての中心的な理念である「状況の構築」といかに関わっているのかを示し、またそれが不断の「別の生のスタイル」の構築の運動として捉えることができるという点を示す。第 3 節では IS の日常生活論に対するもっとも一般的な批判を紹介する。そして第 4 節においては、批判を受け入れつつも、必ずしもそうした批判によって無化されるべきではない彼らの活動の可能性を提示したい。それでは本論に入っていこう。

1、なぜ日常生活を変革しなくてはならないのか

シチュアシオニストにおける「日常生活」の位置付けを最も明確に示しているのは、『アンテルナシオナル・シチュアシオニスト』第 6 号（1961）に収録された論文「日常生活の意識的変更のパースペクティヴ」である。当論文は、ルフェーブルが当時主宰していた日常生活研究グループにおいて、テープレコーダーを用いてドゥボールが行った口頭発表の原稿である。ここ

においてドゥボールは、この年までの自身の理論的・実践的活動、およびルフェーブルとの議論を通して整理したと考えられる「日常生活」についての基本的なアイデアをまとめている。そしてまた同時にこの文章はこれ以後の IS の活動の理論的基盤をなすものでもある。こうした背景を踏まえて、同論文の内容について詳細に確認・整理していきたい。

ドゥボールによれば、「日常生活の批判（critique de la vie quotidienne）」という語には二つの意味がある。それは一方で「日常生活を批判すること」を意味し、他方で「日常生活が、その外部にあるものを批判する」ということを意味する [3]。彼の理路においては後者の意味がむしろ重要であり、日常生活が十分な批判能力を発揮するために現在の日常生活を批判しなくてはならない、という流れになっている。順に見ていきたい。

そもそも一体なぜ日常生活が重要なのだろうか。彼の日常生活宣言とも取ることのできる一文を引用してみる。

> 日常生活が全てではない。〔……〕しかし、さまざまな活動を空間的に表象するという平易なイメージの助けを借りるとすれば、やはり日常生活をすべての中心に置かねばならない（il faut encore placer la vie quotidienne au centre de tout）。どんな計画も日常生活から出発し、どんな成果もそこに戻ってきて真の意味を持つのである。日常生活はすべてのものの尺度である。人間関係の成就あるいはむしろ非－成就の、生きられた〔経験された〕時間の用途の、芸術の探求の、革命的政治の尺度なのである。[4]

ドゥボールにとって、あらゆる活動は全て日常生活に照らしてこそ意味をもつのであり、その意味で日常生活とはあらゆる企図の試金石であった。この意味で日常生活とは無視してはならないものなのである。

ドゥボールが「日常生活」という語をもって指し示しているのは、まずもって「非専門的な活動領域」のことである。これはアンリ・ルフェーブルが日常生活を「経験のなかからあらゆる専門的活動を取り除いた時に残るもの」と定義したことに由来している。

> 日常生活は、ある意味では残留したものであり、分析によってすべての明瞭な、高次の、専門化され、構造化された活動を取り除くとき《残るもの》によって定義づけられるが、――それは、全体性として定義づけられる。〔……〕日常生活は、すべての活動と深い関係をもち、それらをその差異およびその葛藤と共に一つに合わせる。日常生活はそれらの遭遇の場所であり、絆であり、共通の場である。[5]

ルフェーブル－ドゥボール [6]によれば、一般に「専門家」と呼ばれる人びとは、しばしば現実に起きている事柄を日常から切り離して自らのよく知る「専門分野」――日常生活の場面に対して「上位」の圏域であるとみなされている――へと持ち込むことによって当の事柄について語ろうとする。このような「専門化」の作業は、他の専門分野に携わる専門家たちとともに

現実の解釈を分担、あるいは分業し、現実を切り分けていく過程であると言える。しかし、当然ながら日常的な現実のうちには、専門分野によって掬い上げられることのない、あまりにも些細であいまいな、しかし膨大な存在や出来事が含まれている。こうした「残余（résidu）」としての日常こそが、専門的活動の意味を決める、という方向に向かわなくてはならない。そうでなければ現実はいくつかの高次の分野によって互いに分離させられ、それでもなお日常生活を送るしかない人びとは、格下げされた「余りものの生／生き残り（survie）」を生きるだけになってしまうだろう。ドゥボールの危機意識はこうした観点に基づいている。

加えてルフェーブルは日常を「全体性（totalité）」という語をもって特徴づけていた。彼は日常が文字通りあらゆるものと関係する――しばしばその関係は無視されているのだが――という点に焦点を当ててこの語を用いており、ドゥボールはそこに「政治」の契機を読み取っている。「「日常生活」という概念は、類別され分類された現実の残余をカバーする。この残余に立ち向かうことを嫌う者もいるが、それは、この残余に立ち向かうことが全体性の観点を要請するからだ。それには当然、ある包括的な判断、ある政治が必要である。」[7]つまり日常生活と向き合うためには、特定の専門分野において予め定められた基準にもとづく価値判断とは別に、自らの現実あるいは生に対する包括的な態度決定、すなわち政治が必要なのである。この点において日常生活は政治の問題となる。

全体性としての日常を基準にして様々なことを批判しなくてはならない。しかし現状の日常生活はそうした批判的能力を持ちえないまでに軽視され格下げされてしまっている。ドゥボールによれば、それは彼の生きた時代において「日常生活がスキャンダラスなまでの貧しさの限界のなかで組織されているから」[8]にほかならない。しかし、人びとは自らの日常が悲惨なものであると暗々裡に認めながらも、同時にその事実を受け入れることを拒否している。こうした「否認」の身振りこそが日常生活そのものの軽視へと結びついている、というのがドゥボールの診断である。

ここで言われている「日常生活の貧困」は、発展した資本主義システムにおいて必然的に組織されてきたものである。資本主義システムとは、あらゆるものを「（交換）価値」という共通の尺度によって計測することで交換可能なものとし、労働者や自然環境を介して生み出された「商品」を、労働力に対して支払う代価以上の価値をつけて販売することで富を蓄積する、半自律的な搾取システムである。多くの人びとの日常生活はこのシステムに取り込まれ、労働時間以外の時間すなわち「余暇」さえも次の労働、あるいはより効率の良い労働のための時間として扱われる。そして労働者は昼と夜、一週間周期の平日と休日、労働の期間とヴァカンスの期間、などの反復的継起のうちで、一方では搾取され、他方では搾取を経て提供された商品を消費するという円環を延々と回り続けることになる[9]。余暇において消費される商品やサービスは、これまた商品の一つである広告を介して人びとのうちに描かれた「幸福」のイメージによって魔術的な魅力を与えられている。それは資本主義システムが自身にとって都合のいいように提示する「スペクタクル」であろう。そこでは「商品の豊かさ」以外の豊かさが剥奪され、反復のなかで「生活水準を上げる」[10]という全く空虚なフレーズを目標に人びとはまた労働へ

と戻っていくのだ。ドゥボールが「日常生活の貧困」として描き出す事態は以上のようなものである。人びとは自らの日常が悲惨に陥っていることを認めがたくも認めてしまっており、その悲惨を直視したくないがためにそもそも日常とは退屈で面白みのないものだとみなしているのである。

しかしながら日常を軽視する態度は、逆説的にも日常生活が本来は「富の源泉」であることに皆が密かに気付いているという事実を示している、このようにドゥボールは主張する。

> それゆえ、人々が自分自身の日常生活の問題に対して検閲を行っているとすれば、それは彼らが自分たちの日常生活は耐えがたい悲惨であることを意識しているからであり、同時にまた、社会生活の働きによって妨げられてきたあらゆる真の可能性や欲望が存在したのは日常生活のなかであって、いかなる意味でも専門化された活動や娯楽のなかではなかったのだということを感覚している――その感覚は公言こそされないが、いつか必ず身にしみて感じ取られるだろう――からにほかならない、と考えねばならない。つまり、日常生活のなかには深い富が、打ち捨てられたままのエネルギーがあることを認識することは、この生活の支配的なやり方での組織化の悲惨を認識することと切り離せない。活用されていないこの富を知覚できる存在だけが、それと対照して日常生活を悲惨としてまた牢獄として定義し、次に、その同じ動きによって、問題そのものを否定することができるのである。[11)]

富の源泉としての日常、そして資本によるその収奪――「植民地化された（colonisé）日常生活」――、これこそがドゥボール／IS の日常生活論の根底にある認識なのである。では私たちは一体どのようにすれば富としての日常生活の潜勢力を活動へともたらし、日常による批判を機能させることができるようになるのだろうか。ドゥボールは、「自分自身の歴史を作る」ことによってであると答える。

彼らにとって「歴史」とは「現実を変形すること（transformation du réel）」[12)]である。私たちは現在のこの地点において自らの現実を変形することで初めて自らの時間を生きることができる、すなわち自らの歴史を作ることができるようになる、というわけだ。そうすれば資本主義システムによって作られた反復や退屈に取り込まれずに生きることができるようになるであろう。ではそうした「現実の変形」はいかにして可能となるのか。彼らによればそれは「別の生のスタイル」を形成することによってである。

> 〔生の〕剥奪の本性についてのこの問いに積極的に答えるための仮説は、従って、豊かさを生み出す企図のかたちでしか言い表せないだろう。すなわち別の生のスタイルの企図（projet d’un autre style de vie）、実際には、一つのスタイルの企図（projet d’un style）というかたちで……。[13)]

「別の生のスタイル」を作り出すこと、このフレーズはシチュアシオニスト（Situationniste）をシチュアシオニストたらしめている標語、すなわち「状況（situation）の構築」という目標と密接に関わっている。この点について節を改めて論じたい。

2、「状況の構築」と新しい生のスタイル

「状況」という語はそれ自体さまざまなコンテクストのなかで用いられてきた言葉であり、それだけに端的な定義を設けることが難しい概念である。シチュアシオニストの用いる「状況」もまた把握することが容易ではない。ここでは、「状況の構築」についての彼らの記述を確認しながら、そこに見出すことのできる、ほとんど不可能な主体への彼らの希求を読み取っていく。

まずはIS自身による、「構築された状況」の定義を確認しておこう。それは、「統一的な環境（ambiance）と出来事（événement）の成り行きを集団的に組織することによって具体的かつ意図的に構築された生のモメント（moment de la vie）」[14]である。私たちは自分たちを取り囲む空間のあり方と、そこで生起する時間の流れ方を共同で組織することによって、「生き生きした経験」をもたらしてくれる一つの「状況」を作り出すことができる。そうした状況を規定するのは、時空間を組織する一連の「身振り」である。

> 状況とは、同時に、時間のなかでの一つのまとまった行動（comportement）でもある。それは、ある瞬間の舞台装置（décor）のなかに含まれた一連の身振り（geste）から成る。これらの身振りは舞台装置とその身振りそのものから産み出されたものである。そしてそれらの身振りがまた別の形の舞台装置と別の身振りとを産み出すのである。[15]

彼らが「舞台装置」と呼ぶ時空間的な設定は、それが現れる以前の場面における身振りあるいは行動によって構成されるものであり、そうして出来した舞台装置における身振りが次の舞台装置と身振りのあり方を形成する。状況は、例えばボードゲームの「局面」とも似ている。ボードゲームにおいては駒を動かす各々の一手、すなわち一つの身振りが、現在の空間配置とゲーム全体の時間の流れを組織することになる。晩年のドゥボールは「戦争ゲーム」[16]という独自のボードゲームを開発しアルルの山奥でそれに興じていたが、そこにおいて彼は盤上で状況を作っていたと、それほどの隔たり無く言うこともできよう。彼のことを「哲学者」であると考えていたジョルジョ・アガンベンに対し、「私は哲学者ではない。兵法家である」[17]と答えたというドゥボールの発言はこうした文脈において意味をもつことになる。ドゥボールは局面＝状況を作り上げることに腐心する兵法家であり、戦略家なのである。以上のように「状況の構築」とは、自らの一連の身振りによって、自分たちにとって望ましい空間の構成と時間の流れ方を、自らが生きるための舞台装置として構成することであると言える。

また、状況とは「方向＝意味（sens）」として捉え直すことができる。「状況とは〔……〕瞬間を制御する（促進する）一つの総体的な組織である。」[18]ここで言われている「瞬間」とは、束

の間現れてすぐに滅びてしまう、把握しがたい一瞬の事実である。そして状況とは、一定の意味＝方向によって個別具体的ないくつかの瞬間を、組織化し布置づけることである。例えば、「食事」という状況は、そこに含まれる個別の運動――食器をもつ、咀嚼するなどの一回的な行為――を「食事」という総体として組織化し、そのうちに意味づけることである。こうした「意味＝方向」としての状況は、その始まりと終わりを客観的に確定し得るものではない。従って状況を性格づけるのは、状況を構築する実践、つまり諸瞬間を意図的に意味づけ限界づけるという主観的な行為なのである（あるいは、それが集団的なものとされていた点を考え合わせるなら、共同主観的な意味づけと言うべきである）。

しかし、IS の「状況」は単に所与のものの見方を変えるなどといった程度のことではない。彼らは意味＝方向としての状況を構築するために、別の意味＝方向のうちにあったさまざまな要素を取り集め、それらが従来備えていた意味を残響させつつ、自らの意味＝方向のうちに統合し組織化する。IS は「転用（détournement）」と呼ばれる方法を好んで用いていたが、それは既存の文章、絵画、映像などを自らの作品のうちに断りもなく取り入れるという実践であった。

モーリス・メルロ＝ポンティは、「意味」とはそれ自体が「共通の変形」であり、すなわち「スタイル」であると述べていた[19]。「意味」を生み出すのは一つの文字や事物ではなく、それら同士の関係であり、それらのうちのいくつかを慣れ親しんだ規範からある方向に一定の幅だけずらし、浮き上がらせる偏差である。そしてスタイルもまた、諸物を同じ偏差でずらすことによって立ち上がる一つのゲシュタルトなのである。この議論を援用するならば、「状況の構築」とは世界の諸物を自らの企図した意味＝方向、あるいはスタイルの内に置き入れること、またそうしたスタイル自体を生み出すことであると捉え直すことができる。

IS の言う「状況の構築」が一つの「スタイルの構築」であるという点を確認してきた。彼らが日常生活を自らの活動の場としていたという点を考え合わせれば、ここでのスタイルとは「日常生活のスタイル」のことを意味し、従って「状況の構築」とは「自らの生のスタイルの構築」であると言うことができる。実際、IS はその主張のなかで、既存の生活様式とは異なった「新しい生活様式」の獲得の必要性について何度も言及している。「新旧の地区における構築物が、既成の行動様式に対しては無論のこと、われわれが探求している新たな生活様式（nouveaux modes de vie）に対してはそれだけ一層、明らかな不調和を呈しているのである。」[20]あるいはまた次のような記述。「かつての政治の、偶然ではなく根本的な失敗を認めるグループは、新しい生のスタイル（nouveau style de vie）――新しい情動――の例を自ら示すことができて初めて、自分たちに恒久的なアヴァンギャルドとして存在する権利があるということを認めねばなるまい。」[21]シチュアシオニストは自らの企図を「別の生のスタイル」の企図として位置づけていた。彼らは、現存の社会に対する闘争を、別の思想やイデオロギーの形成、あるいは別の社会体制の構築としてではなく、何よりも別の日常生活、別の生の形式の構築として遂行しようとしていたのである。

それでは、彼らが目指す新たな生活様式とは一体いかなるものなのか。当然ながら彼らが、別のものではありながらも一つの形式として同定できる具体的な生のあり方を規定することは

ない。IS の目指す生活様式、それは恒常的な変容によって特徴づけられる生である。「われわれの関心は不断の発明、生活様式としての発明（l'invention comme mode de vie）にある。」[22]彼らは芸術作品がスタイルとして確立され、制度化されて固定化されることに強く反対していた。いまやそうした態度から導きだれた「連続的発明」あるいは「連続的創造」としての生への希求こそが、彼らが新たな生のスタイルとして求めるものである[23]。

恒常的に変容を続ける生とは、いかなる固定化された制度も習慣も反復もなしに、欲望の全面的な実現のために「遊び（jouer）」続ける生のことである。それは混乱、熱狂、祝祭によって特徴づけられる。破壊することによって構築される「別の」状況が次から次へと生み出され、既存のもの、すなわち芸術作品、建築物、都市、技術等々はそうした遊びのためだけに使われる。そしてふつう私たちが文脈と呼ぶものの一切は放棄されることになる。IS は「忘却」を賞賛する。「時間を確立する習慣までが崩れ去るのだ！〔……〕要するに、記憶を持たない人間、つねにゼロ点から出発する、連続的な暴力状態の人間が形成されるのである。／それは批判的な無知となるだろう。」[24]過去を積極的に失い、過去あるいは記憶を取り戻そうとする身振りを拒否し、つねにその場でゼロから始める人間の狂乱。そうした人間たちのアイデンティティなるものは当然固定された何かに基づくものではない。「そういう世界では、変化の速度が新たなアイデンティティを決定するだろう。すなわち、価値が変化とだけ融合することになるだろう。」[25]そこでは変化のあり様、傾きの大きさが価値判断の対象となるのだ。別の生への不断の変様こそが彼らの言う「新しい生活様式」を特徴づけている。

とはいえ IS の構想した新しい生活様式は、単に個人がアナーキーに混沌とした世界を生きるというものではない。状況とはあくまでも「集団的」に構築された時空間にほかならないからだ。彼らは一切の組織化を拒否するのではなく、固定されて永続化しようとし、何よりも自らを自然化しようとする組織を拒否していた。従って、求められた生とは完全なカオスの生などではなく、そこここで一時的な秩序が生み出され、またしばらくすると解けていくという力学の上に成り立つ生である。そうした志向性は、彼らがその活動の後半においてある独特な「評議会主義」の立場をとるという点にも表れている[26]。ここで言われる評議会とは「一般化された自主管理」――つまり単に生産部門にのみ関わる自主管理ではなく、日常生活全般に関わる集団的な管理の原則――に基づき、一定の規模の直接民主制によって成立する労働者評議会である。そこでは人びとが、生存に必要ないくつかの生産部門を分担して、短い時間（1 日に 3〜4 時間程度）、しかも遊戯的に働くことになる。いかなる分離された権力・部門も作ってはならず、各部門に「代表者」は置かれるものの、彼らは純然たるローテーションによって入れ替わり、制度上いつでも解任されうる。「労働者評議会は、新しいタイプの社会組織であり、プロレタリアートはこれによって万人のプロレタリアート化に終止符を付ける。一般化された自主管理とは、それによって評議会が、個人と集団の――統一的なやり方での――永続的な解放に基づいた生活スタイルを創始する、その全体性に他ならない。」[27]こうした構想は、理論的にも実践的にも十分に練り上げられたとは言えないものの、IS は、状況の構築における集団性を生存のための戦略と結びつける回路を探っていた。

IS がここで述べる「新たな生活スタイル」とは、各人がそれぞれの時間と場所で集合的に一時的な状況を構築し、それが解消されればまた別の状況を構築する、と繰り返されていくノマド的なスタイルのことであった。前節の議論と重ね合わせれば、それは「スタイルを構築する」というスタイルであると言うことができるだろう。断続的なスタイルの構築、それこそが彼らの求める生の様式である。IS にとって以上のような仕方で営まれる日常的生こそが真に生きる価値のある生なのであり、従ってこうしたシチュアシオニスト的生をこそ、あらゆる批判の基準としなくてはならない。そして彼らは、この世界を、あらゆる人々が状況を構築しうる世界にすべく運動を展開していった。

3、あまりに苛烈な日常生活

ここまで私たちはシチュアシオニストの日常生活論について、彼らに最大限寄り添いつつ記述してきた。しかし当然ながら彼らの議論にはすでにさまざまな批判がなされている。例えばマイケル・ガーディナーは、シチュアシオニストによって言及される「日常生活」なるものは一体誰の日常生活なのかと問う。

> まず、IS は特定の集団にとっての「日常生活」を適切に考慮することがおしなべてできていない。もっとも顕著なのは女性についてであり、人種的／民族的あるいは性的少数者たち、またそれらの人々に重なるインターセクショナルな人々についても同様である。この点は部分的には IS それ自体の社会的構成によって説明することができる。彼らの大部分は（全員がそうであったわけではないが）男性であり、白人であり、異性愛者であった。[28)]

ルース・バウマイスターも指摘する通り、IS の歴代メンバーは 72 人を数えるものの、そのうち女性は 7 人のみであり、しかもほとんど全員が男性メンバーの恋人や妻、あるいは家族として加入した者たちであった[29)]。もちろん IS がある種のボーイズ・クラブであるということそのものだけで彼らが彼らにとっての他者を無視していたと断言することはできない。しかし、「日常生活」という語がつねに単数形で登場するという点、そしてそれがあくまでも一つの概念的標語としてのみ使われているように見えるという点などを考慮すると、つねにすでに送られている日常生活のさまざまな側面、あるいはさまざまな人によって送られている複数形の「日常生活（les vies quotidiennes）」を、シチュアシオニストは無視してしまっていると考えるのが妥当である。

また、IS は「習慣の要請に完全に反抗すること」[30)]を称揚し、「漂流（dérive）」や「心理地理学（psychogéographie）」などさまざまな実践を通して既存の習慣を無化しようと試みていた。心理地理学とは都市のさまざまな環境が人びとの情動や行動に対していかなる影響をもたらすのかを研究する試みであり、漂流とは心理地理学での研究結果を参照しつつ、既存の習慣や環境からの影響を敢えて切断するように都市をさまようという実践である[31)]。こうした習慣破壊

の志向性は第一に既存の秩序を強制してくる「伝統」的な社会や官僚制、そして何よりも資本主義システムへと向けられるものであるが、同時に習慣を身につけることでなんとか自らの生の場を確保している人びとの諸実践を――副作用として――無化してしまう危険をはらむものである。

この点はあらゆる人びとが自ら状況を作るという状態を目指した IS にとって躓きの石となる。すなわち、文字通りあらゆる人びとが状況を構築することはそもそも不可能なのではないかという当然の疑問が生まれてくるのである。その不可能性の一端はすでに彼らの仲間の一人においても表れている。IS の前身であるアンテルナシオナル・レトリストのメンバーであったイヴァン・シェグロフは 1953 年頃に約 4 か月もの「継続的な漂流」を試みた結果、精神のバランスを崩し精神病院に収容されることとなった[32]。彼は「自己」を形成し維持するために必要不可欠な「反復」を一切拒否したことで臨界点を超え、もはや通常の精神的生活を送ることが不可能になってしまったのである。シェグロフ自身も漂流の危険性を自覚しており、のちに漂流は長くても 1 週間程度に留めるべきだと提案している。日常生活の完璧な破壊、それが彼の生に刻み付けられた瞬間、彼は状況の構築へと至るはずだった。しかし、彼はこう述べている。

> 漂流は確かに、一つの技術であり、ほとんど治療法と言ってもいいものである。しかし、ちょうど、他に何も伴わない精神分析がほとんどいつも禁忌とされているように、継続的な漂流も危険である。無防備に（基地がないわけではないが……）遠くまで進みすぎた人は、分裂や衰弱や精神遊離や崩壊の危険にさらされるのだから。そして、その行き着く先は、「日常生活（la vie courante, 流れ去る生）」と呼ばれるもの、すなわちはっきり言えば、「石と化した生活（la vie pétrifiée）」への回帰である。[33]

これは彼の精神が小康状態にあるときに書かれたドゥボール宛ての手紙である。この後彼は精神の深い闇へと落ちていき、戻ってくることはなかった（最終的に彼はフェリックス・ガタリの存在で有名なラボルド医院へと収容されたとされている[34]）。ここで示唆されているのは、反復や習慣の破壊がつねにシチュアシオニストたちが言う意味での「構築」へと向かうわけではないということである。

言うまでもなく、単に生物学的な意味においても、あるいは社会的な意味においても、生きるためには反復が必要不可欠である。具体的な日常の場面において、資本主義システムが強制するリズムを拒否するとしても、反復の必要性を無視することはできない。ガーディナーがリタ・フェルスキーを引きつつ述べるように、「日常生活を構成するには即興と反復の両方が必要なのである」[35]。日常生活の反復としての側面を無視するならば、それは日常生活そのものを裏切ることになってしまいかねない。それは彼らが見ていた日常の「富」を失うことを意味するだろう。日常生活の富は、むしろ即興と反復とが織りなす「わざ」のうちにこそ備わっているのではないか。

シチュアシオニストの目指す生のあり方は極めて刺激的なものである。そこに見出せるのは、

絶えざる変化に身を晒し、それでも新たなそして一時的な秩序を打ち立て続けることのできる強い主体のあり様であった。こうした主体が前提される世界において自らスタイルを形成しえなくなってしまった者はどうなるのだろうか。IS は「遊び」を称揚するが、遊ぶためには健康が必要であり、遊び続けるには尽きせぬ体力が必要であろう。そうしたものをもち合わせない人々を無視する「運動」は挫折する運命にある。いかに彼らの理論的遺産が大きくとも、実際の活動目的が十分に実現しなかった原因の一つには以上のような困難があったことは認めざるをえない。

4、日常生活――語りえないものを生きること

確かに、IS の求める生の様態は苛烈なものであった。それは必ずしもあらゆる者の参入を容れるものではなかったし、現実に営まれている日常生活ともかけ離れたものであった。しかし、なによりもまず彼らは自分自身が「新しい生の様態」を生きようとしていた。そこで彼らが求めていたのは、理論を伝えることよりもむしろ、彼らの生き方そのものが人びとの「例」となり、そして人びとの生を変える契機となることである。従って私たちが見るべきなのは、理論が理論として成立するさいに切り落としてしまったものではなく――それはそれとして重要ではあるものの――、彼らがその理論をもって生きることを試みたさいに示しえた事柄なのではないだろうか。本節ではこの点について、著書『身体の使用』(2014) の「プロローグ」をドゥボールのために費やしたアガンベンの記述を導きの糸として論じてみたい。

アガンベンは、晩年のドゥボールの一見奇妙に思える身振りを踏まえて、そこに見出される戸惑いが指し示すある重要な圏域について指摘している。すでに見てきたように、ドゥボールはその理論および実践を通して、過去を忘却し、反復を退けた、つねに変転するスタイルとしての生を構想してきた。そしてそれは間違いなくドゥボール固有の生のあり方をかたち作ってもいた。しかし、晩年の彼の作品には安直なノスタルジーと取ることもできる回顧的なトーンを帯びた場面が登場する。アガンベンが指摘するように、ドゥボールは最後の映画作品である『夜ぶらつき回りに出かけよう、そして火で焼き尽くされよう』(1987) のなかで、唐突に自らが若いころに住んでいた家やかつてあったカフェなどのパリの街並み、そして友人たちの写真を登場させ、そこにノスタルジックな語りを随伴させている[36]。「興味深いことにも、ギー・ドゥボールのなかでは、私的な生 (vita privata) では不十分だという明澄な意識に、自分の生活や彼の友人たちの生活にはなにかユニークで範例的なものがあって記憶され伝達されることを要請しているという多かれ少なかれ自覚的な確信がともなっている。」[37]つまりドゥボールは、資本主義や官僚制によって生そのものを剥奪された生＝私的な生 (vie privée) を拒否し、過去の忘却すら肯定する一方で、自身や仲間たちの生のあり方を一つの重要な「例」として記録し伝達しようと試みていた、というわけである。この身振りは、自身の理論に反して IS の生の形式を特権化し、保存しようと試みる者のそれであるようにも思われる。ここに単なる矛盾を見出し、ドゥボールの「いいかげんさ」[38]を指摘して溜飲を下げることも十分に可能であろう。し

かし、アガンベンはこの一見した撞着にこそ真に取り組むべき問題が潜んでいると考える。

とは言え、ドゥボールの提示する語りや映像は彼の他のほとんどの作品同様に断片的であり、それだけで彼らの生がいかなる仕方で営まれていたのかを十分なかたちで知ることはできない。あるいはそれはドゥボール自身の言葉を借りて言い表されるように、「笑い出したくなるほどわずかの記録資料しか所有していない私生活の秘密」[39]の伝達不可能性そのものを指し示しているようにすら思われる。自らの日常を伝えようとする試みは往々にして〈笑い出したくなるほどわずかの記録資料〉を後付けの枠組みに押し込めただけの、事実とは多かれ少なかれ隔絶したものへと帰結するだろう。アガンベンはここに、自身の生の伝達を安易に試みるドゥボールの「無邪気さ」を読み取りつつ[40]、それと同時に彼の内での日常的生あるいは「内密の生（vita clandestina）」についての葛藤を見出している。

ドゥボールにとって自身の日常的生とは、伝達不可能でありながらも伝達すべき重要な事例であった。しかし、そうした生はいざ記録や伝達をこころみるとすぐに把捉を逃れ、ただ「退屈で何の感動も呼ばない日常性」をあとに残すのみである。ドゥボールは『スペクタクルの社会』（1967）においても「真の生」や「直接に生きられたもの」、「強烈な生」などの言葉を絞り出すように繰り返しているものの、その具体的な内実を明確に示すことはない。第 1 節で見たように、ドゥボールは日常生活に対する「全体的な判断」の必要性をもって日常を政治へと持ち込もうとしていた。しかし日常的生はそうした全体的把握に抵抗し逃れ去ろうとするものである。ドゥボールが「完全に現実のもの」であると認めた「ドアを開けたりグラスを満たしたりする行為」[41]は、その都度の具体的で一回的な行為において厚みや強度をもちつつ、「意味」に抗い続けるだろう。「全体」について一つの判断を下したからといって、一つ一つの行為がそうした全体的判断に還元され意味あるものとして把握されるわけではないのだ。

把握にも伝達にも抗う日常的生のうちには、西洋において伝統的に「内に秘められたもの」とされてきたものもまた登録されている。「食物の摂取、消化、放尿、排便、夢、性欲、等々。そしてこの顔のない同伴者が占める比重は各人がそれをだれか他人に負担してもらいたいと求めるほどまでに重い。」[42]伝達も共有も不可能な、自ら担うほかないこうした内密の生もまた日常的生の一部である。ここでアガンベンは以下のようなイメージを想起している。「生はここではほんとうに、若者が盗んで外套の下に隠していて、肉をずたずたに引き裂かれていても白状できないでいる狐のようなものだ。」[43]ドゥボール自身が若いころからの慢性的なアルコール依存症に苦しめられていた[44]という事実を差し引いたとしても、意味を逃れ去る内密の生、あるいは日常的生の存在が彼の生を裏側から侵食しつつ同時に支えていたという解釈はアガンベンの慧眼である。ここに見いだされる苦しみや葛藤こそが、彼をして生の形式の不断の変容という企図へと向かわせていた。そしてその企図は、生には完全には理解も言表も不可能な要素が必然的に含まれており、それでもなおそうしたものと向き合って生き続けなくてはならないという直観に支えられている。

アガンベンが指摘したように、私たちは完全には私たちの自由にならないものと関係しつつ生きていくしかない[45]。いわゆる外的なもの、すなわち大地や気候、環境、他者などをはじめ、

言語や、「自らのもの」として登録されがちな身体や精神なども完全にコントロールすることは不可能である。それでも私たちは、それらが私たちに対してもつ異邦性を何とか馴致し、親密なものへともたらすことで生を何とか生きうるものにする。習慣を生み出すこと、あるいは自らの生のスタイルを作り出すこととは、世界の異邦性を縮減することにほかならない。もちろん私たちが扱うさまざまなものの疎遠さが根本的に消え去ってしまうことはない。世界は突然私たちに牙を剝くし、身体は突然不調を告げる。そのようなとき、私たちの世界や身体はコントロール不能な他者として立ち現れる。いかに習慣化され同じことを繰り返す生活であったとしても、その日常は極めて脆弱なのだ。日常とは従って、世界の異邦性と私たちによるその親密化とがせめぎ合う、絶えざる緊張の場であると言える[46]。私たちは「形式化」あるいは「スタイル化」という武器をもって異邦性を内に巻きこみつつ何とか防波堤としての習慣を形作るしかない。

アガンベンによれば、近代世界は世界の異邦性を、私たちの生にとって完全に外的なものとして放逐してしまった。より正確に言えば、近代の政治権力はそうした異邦性を「非人間」的なものとして排除しつつ、同時に「排除されたもの」として社会の前提に据えている。そしてその排除されたものが回帰するとき、権力はその「管理」に全力を傾けることになる。彼の診断によれば、現代とは「排除されたもの」の全面化とそれに対する権力行使が常態化した時代である（「例外状態」の恒常化）[47]。こうした状況においては、もはやそれ以前のように端的に「自然なるもの」のもつ異邦性を排した「人間的なるもの」を恢復するという空しい試みは無意味であろう。むしろ異邦性を受け止めつつ何とか親密化を試みる場において成立する、生の形式やスタイル――彼の表現を借りるならば〈生の形式〉（forma-di-vita）――をこそ政治の中心に置かなくてはならない[48]。これがアガンベンの主張であった。

こうした〈生の形式〉とはしかし、ある意味で私たちがつねにすでに行っていることでもある。問題はそれが政治的な言説においてまともに取り上げられることがなかったという点にある。こうした観点から評価するならば、IS はすでにその実践において〈生の形式〉のありようを提示しえていたのではないか。彼らは自らを、漂流やスキャンダルという仕方でもって「都市」を始めとした他者へと晒し、一時的に形成されしばらくすると放棄されるスタイルについての探求を続けた。それは非日常的な地点から大衆を導く「前衛」としてのあり方ではなく、むしろ私たちが日常においてつねにすでに行っていることを意識化し先鋭化することで「方法」の領域にまで持ち来たらせるという道筋であったと言える。

ドゥボールはシチュアシオニストたちのことを「決死隊（enfants perdus）」と呼んでいた[49]。それは彼らが敢えて他なるもののうちに身を投じ、すんでのところで生きながらえるという命がけの行為を通じて、むしろ生とは元来このようなものであると誇張気味に示すパフォーマティヴな実践だったのではないか。そしてその実践は「マジョリティ」と呼ばれうる人びとが普段は見ないで済ませている「異邦なもの」を決定的に暴き出す身振りであった。その身振りは、言語化不可能な異邦なものへと自ら身を晒し、そこで何とか把握可能な形式を作り出すというプロセスと不可分である。これこそが「日常生活」を考えるさいに取るべき姿勢についてシチ

ュアシオニストが示した一つの回答である。本論文はこのように結論したい。

5、おわりに

本論文ではここまで、IS における「日常生活」論についてその内実を検討してきた。まず日常はそれ自体があらゆるものの判断基準となるべき「中心」であるとされる。しかし IS の見た人びとの実際の日常生活は、主に資本主義システムによって植民地化され、労働と余暇のリズムに象徴される強制的な「反復」によって組織された、退屈でつまらないものであった。彼らはそこから抜け出すために「新しい生活様式」を獲得しなくてはならないと主張する。それは生を不断に別の仕方で再形式化しようと試みるというものであった。そこには変化こそがアイデンティティを規定するというほとんど不可能な主体への希求を見出すことができる。しかし、彼らの言う「日常生活」論がつねにすでに存在する日常生活の多くの側面を無視している点、また習慣や反復を無化することのできる強力な主体を前提している点などから、その理論的・実践的限界が指摘されてきた。それでも、ドゥボールにおける日常生活への戸惑いに表れているように、IS の人びとが自身の求めた生を実際に生きることで示しえた生の重要な側面がある。それは、生が自身にとって脅威となりうる異邦なものと、スタイルや形式を用いることで関係しつつ生きているという事実である。この事実は日常についての思考にとって見落とすことのできない、親密性、異邦性、そして形式性についての問いの圏域を開くものであったと言える。

シチュアシオニストの日常生活論として本稿が取り出しえた議論は以上である。更なる議論の発展のためには、ここでの結論を踏まえ、より広範な日常性研究の文脈にシチュアシオニストの日常生活論を位置付けることが求められる。この点をもって今後の展望としたい。

参考文献

Giorgio Agamben, *Homo sacer : Il potere sovrano e la nuda vita*, in *Homo sacer : Edizione integrale 1995-2015*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp.11-168.（ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル　主権権力と剝き出しの生』高桑和巳訳、以文社、2003 年。）

Agamben, Giorgio, *L'uso dei corpi*, in *Homo sacer : Edizione integrale 1995-2015*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp.1005-1279.（ジョルジョ・アガンベン『身体の使用　脱構成的可能態の理論のために』上村忠男訳、みすず書房、2016 年。）

Baumeister, Ruth, "Gender and Sexuality in the Situationist International," in *The Situationist International: A Critical Handbook*, eds. Alastair Hemmens and Gabriel Zacarias, Pluto Press, 2020, pp.118-137.

Bégout, Bruce, *La découverte du quotidien*, Allia, 2005.

Correspondance, Librairie Arthème Fayard, volume 1-7, 1999-2008.

Debord, Guy, *Œuvre*, Paris, Édition Gallimard, 2006.

Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, in *Œuvre*, Paris, Édition Gallimard, 2006, pp.765-859. （ギー・ドゥボール『スペクタクルの社会』木下誠訳、ちくま学芸文庫、2003 年。）

Gardiner, Michael E., "The Situationist' Revolution of Everyday Life," in *The Situationist International: A Critical Handbook*, eds. Alastair Hemmens and Gabriel Zacarias, Pluto Press, 2020, pp.236-251.

Goonewardena, Kanishka, "Marxism and everyday life: on Henri Lefevre, Guy Debord, and some others," in *Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefevre*, eds. Kanishka Goonewardena, Kipfer, Stefan Kipfer, Richard Milgrom, Christian Schmid, Routledge, 2008, pp.117-133.

Hussey, Andrew, *The Game of War: The Life and Death of Guy Debord*, London, Jonathan Cape, 2001.

Internationale Situationniste, n° 1-n° 12, 1958-1969, édition augmentée, Librairie Arthème Fayard, 1997.〔『アンテルナシオナル・シチュアシオニスト』全 6 巻（①『状況の構築へ　シチュアシオニスト・インターナショナルの創設』（1994）②『迷宮としての世界　余剰と労働をめぐる闘争』（1995）③『武装のための教育　統一的都市計画』（1997）④『孤立の技術　日常生活のスペクタクル』（1998）⑤『スペクタクルの政治　第三世界の階級闘争』（1998）⑥『一つの時代の始まり　五月革命の権力』（2000））木下誠監訳、インパクト出版会、 1994 年-2000 年。〕

Sheringham, Michael, *Everyday Life : Theories and Practices from Surrealism to the Present*, New York, Oxford University Press, 2006.

Trier, James, *Guy Debord, the Situationist International, and the Revolutionary Spirit*, Leiden, Koninklijke Brill NV, 2019.

Trespeuch-Berthelot, Anna, *L'Internationale situationniste : De l'histoire au mythe (1948-2013)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

Trespeuch-Berthelot, Anna, *Guy Debord ou l'ivresse mélancolique*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2017.

アガンベン、ジョルジョ「ギー・ドゥボールの映画（1995）」『ニンファ　その他のイメージ論』高桑和巳編訳、慶応義塾大学出版会、2015 年、62-76 頁。

上野俊哉『シチュアシオン　ポップの政治学』作品社、1996 年。

落合芳「スタイルの創設　メルロ＝ポンティにおける意味と表現」『人文論究』n° 53(4)、2004 年、32-50 頁。

南後由和「シチュアシオニスト　漂流と心理地理学」『都市空間の地理学』加藤政洋／大城直樹編著、ミネルヴァ書房、2006 年、52-69 頁。

プルタルコス『英雄伝 1』柳沼重剛訳、京都大学学術出版会、2007 年。

メルロ＝ポンティ、モーリス『精選 シーニュ』廣瀬浩司編訳、ちくま学芸文庫、2020 年。

モンテーニュ『随想録《新装復刊》〔全訳縮約版〕』関根秀雄訳、白水社、1997 年。

ルフェーブル、アンリ『日常生活批判 1』奥山秀美・松原雅典訳、現代思潮社、1969 年。

鷲田清一『メルロ＝ポンティ　可逆性』講談学術文庫、2020 年。

Notes

1) IS の歴史については以下に詳しい。Trier,*Guy Debord, the Situationist International, and the Revolutionary Spirit* ; Trespeuch-Berthelot, *L'Internationale situationniste : De l'histoire au mythe (1948-2013)*.
2) Sheringham, *Everyday Life : Theories and Practices from Surrealism to the Present*, p.3.
3) *Internationale Situationniste*, nº 6, Août 1961, p.24./③67 頁。
4) 下線筆者。*Ibid*, p.21./③61 頁。
5) ルフェーブル『日常生活批判 1』144 頁。
6) ルフェーブルとドゥボールのあいだにもさまざまな立場の違いがあり、その点についてはこれまで多くの論述がなされてきた。しかし本稿の目的はあくまでもドゥボール／IS の日常生活論の内実を明らかにすることである以上、この点については詳述しない。彼らの立場の違いについては特に以下の文献を参照。Goonewardena, "Marxism and everyday life: on Henri Lefevre, Guy Debord, and some others."
7) 下線筆者。*Internationale Situationniste,* nº 6, Août 1961, p.21./③60 頁。
8) *Ibid,* p.22./③62 頁。
9) 別の場所でドゥボールはこの反復を「疑似円環的な時間（temps pseudo-cyclique）」と呼んでいる。これは身体のリズムや環境のリズムまでもを自らのリズムに取り込もうとする資本のリズムである。Debord, *La Société du Spectacle*, Thèse 148, p.831.（ドゥボール『スペクタクルの社会』142 頁。）
10) 資本主義システムはただ搾取するだけではなく、その搾取自体に気づかせないために「商品のヒューマニズム」を構成し、労働すれば多くの商品が手に入り従って豊かになるのだと囁く。ただしそれはあくまでも「商品の豊かさ」に過ぎないのだ。*Ibid.*, Thèse 43, p.779./37 頁。
11) 下線筆者。*Internationale Situationniste*, nº 6, Août 1961, p.23./③65-66 頁。
12) *Ibid*, p.22./③64 頁。
13) *Ibid*, p.24./③68 頁。
14) *Internationale Situationniste*, nº 1, Juin 1958, p.13./①42-43 頁。
15) *Ibid*., p.11./①38-39 頁。
16) ドゥボールはこの「戦争ゲーム」のルールを記した手紙を、晩年の同伴者の一人であったジェラール・ルボヴィッチに送っている。（Guy Debord à Gérard Lebovici, à 24 mai 1976, Le « Jeu de la guerre », in *Œuvre*, p.1317-1325.）
17) ジョルジョ・アガンベン「ギー・ドゥボールの映画（1995）」『ニンファ　その他のイメージ論』63 頁。
18) *Internationale Situationniste*, nº 4, Juin 1960, p.10./②37 頁。
19) メルロ＝ポンティはスタイルを「首尾一貫した変形（déformation cohérente）」として捉え、そこから〈意味〉が湧出するとした。（メルロ＝ポンティ『精選 シーニュ』129 頁。）彼にとってスタイルとはいくつかの要素に、馴染みの規範からの一貫した逸脱を与える図式のことなのである。メルロ＝ポンティのスタイル論については以下に詳しい。鷲田『メルロ＝ポンティ　可逆性』、落合「スタイルの創設　メルロ＝ポンティにおける意味と表現」。
20) 下線筆者。*Internationale Situationniste*, nº 3, Décembre 1959, p.37./①258-259 頁。
21) 下線筆者。*Internationale Situationniste*, nº 7, Avril 1962, p.161./③139 頁。
22) *Internationale Situationniste*, nº 3, Décembre 1959, p.30./①240 頁。
23) ドゥボールはヨルンへの書簡のなかで以下のようにも述べている。「私はすでにこのように言いました。私はただ「動く秩序（ordre mouvant）」においてのみ働きたいのであり、決して教義や制度を構築したいのでないと。」（Guy Debord à Asgar Jorn, 9 août 1962.）ここで読み取るべきは、ドゥボールが「無秩序」ではなく「動く秩序」を志向していたということである。完全なる無秩序はむしろ完全な秩序へと至るのであり、そこに情動的な強度はありえない。それよりもその都度構築される秩序という形象こそ彼の求めたものなのである。
24) *Internationale Situationniste*, nº 3, Décembre 1959, p.32./①246 頁。
25) 下線筆者。*Ibid*., p.35./①252 頁。
26) IS における「評議会」の思想史的立ち位置については以下を参照。江口幹『評議会社会主義の思想』。
27) 下線筆者。*Internationale Situationniste*, nº 12, Septembre 1969, p.75./⑥235 頁。

28) Gardiner, “The Situationist’ Revolution of Everyday Life,” p244.

29) Baumeister, “Gender and Sexuality in the Situationist International,” p.118.

30) Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », in *Œuvres*, p.208.

31)「漂流」や「心理地理学」などの実践が都市空間といかなる関係にあったかという点については以下を参照。南後由和「シチュアシオニスト　漂流と心理地理学」。

32) *Internationale Situationniste*, nº 9, Aout 1964, p.38./④307 頁。

33) *Ibid.*, p.38./④306 頁。

34) Hussey, *The Game of War: The Life and Death of Guy Debord,* p.95.

35) Gardiner, “The Situationist’ Revolution of Everyday Life,” p.246.

36) アガンベンはここでこの映画作品の名を『賞賛の辞』(1989) だとしているが、これは映画化されていない作品であり『夜ぶらつき回りに出かけよう、そして火で焼き尽くされよう』との混同であると考えられる。彼が映像に出てくるものとして描写している箇所が後者のなかに確認できる。

37) Agamben, *L’uso dei corpi*, p.1013.（アガンベン『身体の使用　脱構成的可能態の理論のために』3 頁。）

38) 上野俊哉は『シチュアシオン　ポップの政治学』において、IS やそれを引き継いだプロ・シチュたちのある種の「いいかげんさ」がさまざまな文化的・政治的活動を可能にしたとして肯定的に描いている。

39) Debord, *Critique de la séparation*, in *Œuvre*, p.546.（ドゥボール『映画に反対して　ドゥボール映画作品全集 上』111 頁。）

40) Agamben, *L’uso dei corpi*, p.1013./ 4 頁。

41) *Internationale Situationniste*, nº 6, Août 1961, p.20./③57 頁。

42) Agamben, *L’uso dei corpi*, p.1018. /12 頁.

43) *Ibid*., p.1018./12 頁。このイメージは、プルタルコス『英雄伝』において記された、古代ギリシャの都市スパルタでの子供の教育についての逸話に由来している。当時の子供たちは敢えて飢えさせられ、大人たちから食料を盗むことを通して大胆さや不埒さを身につけるよう強制されていた。「子供たちはこうして、いろいろ考えをめぐらした上で盗みをやる。そこでこういう話もある。ある子が狐の子を盗んで、それを擦り切れた外套の下にくるんで運んでいたが、腹を爪で引っ掻かれ、歯でかみつかれながらも、気づかれまいとこらえているうちに、死んだ、というのである。」（プルタルコス『英雄伝 1』149 頁。）また、モンテーニュも『随想録』の「1 の 14　幸不幸の味わいは大部分我々がそれについて持つ考え方のいかんによること」という章のなかでこのエピソードを引用している。(モンテーニュ『随想録』101-102 頁。)

44) 以下を参照。Trespeuch-Berthelot, *Guy Debord ou l’ivresse mélancolique.*

45) Agamben, *L’uso dei corpi,* p.1093. /144 頁.

46) この点については以下を参照。Bégout, *La découverte du quotidien.*

47) 以上の点についてはアガンベン『ホモ・サケル』を参照。

48) Agamben, *L’uso dei corpi,* p.1211. /344 頁.

49)「私たちは決死隊として生きている。」(Debord, *Hurlement en faveur de Sade*, in *Œuvre*, p.58.（『映画に反対して 上』p.28。))

The Situationist's Theory of "Everyday Life"

NOGAMI Takahiro

This study examines the theory of "everyday life" derived by the Situationist International (SI), clarifies its content, highlights its problems, and presents the possibilities available due to its practice. The SI was an international activist group mainly active in France from 1957 to 1972 and originated from the avant-garde art movement. The SI also participated in the radical political demonstration called, "May 68." Their theory and practice were based on everyday life, and they repeatedly committed various scandalous acts to change it. Even though their efforts are not fully appreciated, we attempt to give them due credit for their theory of everyday life.

In the first section, we confirm that SI defines everyday life as the measure of all things. The situationists argue that the highly developed capitalist system enforces repetition which lowers and degrades the quality of everyday life. They conclude that to escape mere repetition and live an authentic life, we need to embrace a constantly changing lifestyle.

In the second section, we discuss how creating a new lifestyle is associated with the SI concept of "construction of a situation." Situations are the meanings that organize things, and meanings are the styles that define the way things are. We show that the SI sought a new situation, an intense life that continues to create a new lifestyle.

In the third section, we examine the critiques on the situationist's theory of "everyday life." This theory is criticized for its theoretical and practical limitations, namely that it ignores many aspects of everyday life that already exist and assumes that one can live without habits and repetition.

Finally, in the fourth section, we examine the important aspect of the situationist's theory on "everyday life" as demonstrated through the actual lives led by SI members themselves. This viewpoint reveals that life is led in accordance with "the strange," which threatens life through stylization and formation of life itself. This fact reveals a host of questions about intimacy, strangeness, and formality that cannot be overlooked in thinking about everyday life.

PHANTASTOPIA

論文

ディトランス VS トランスジェンダーを再考する

未来を不均衡に脆弱にする「正常な発達」に抗して

葛原千景

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
268-285 ページ
ISSN 2436-6692

ディトランス VS トランスジェンダーを再考する

未来を不均衡に脆弱にする「正常な発達」に抗して

葛原千景

1．はじめに

ディトランジショナー、性別のトランジション（移行）を止めた人たちは、いまや英語圏において、トランスジェンダー[1)]への医療的身体介入の禁止や高い制限を設ける必要性を主張する際に使われる象徴となっている。例えば、医療的トランジションを後悔している原告の主張に従って、2020 年 12 月イギリスでの通称ベル対タヴィストックの司法審査(R and A v Tavistock and Portman NHS Trust, and others [2020] EWHC 3274)は、トランスの若者たちの医療アクセスを著しく制限する判決を下した。トランスへの医療を肯定する立場とその危険性を象徴するディトランジショナーという対立構造が、顕著に打ち出されたのである。

では、ディトランジショナーとはだれなのか、どんな理由でトランジションを中止し、どんなディトランジションの道筋を辿るのだろうか。ディトランジショナーに関する研究は乏しいが、少なくともディトランジショナーは多様であり、一つの図式に収められる存在ではない。性別の中断や再移行を意味するディトランジションという行為は、医療的には、ホルモン補充の中止や外科手術による身体の再建を指し、社会的には、以前の代名詞や名前、ジェンダーの提示の仕方に戻ることを一般に指す。そして、個人がディトランジションを行う目的も様々である。以前のジェンダーに戻るための人もいれば、（声を低くする、体毛を得るなど）不可逆的な身体変化を得るために短期間ホルモンを服用した人、妊娠するために一時的にホルモンを中止した人や、何らかの事情で医療アクセスが得られなくなった人も含まれる(Hildebrand-Chupp 2020)。ディトランジショナーという言葉はアイデンティティとしての側面が強く、その内部には様々な人々が存在する。そのため、一概にディトランジショナーの女性といっても、シスジェンダー女性の一時的な気の迷いという像にのみ還元することは暴力的である。例えば、出生時に女性として割り当てられた人が性別を移行する途中で、男女という二つの排他的性別の様式に合致しないノンバイナリーや、二元的性別の構造に異を唱えるジェンダークィアという概念に出会い、自己を再定位した人もその中に含まれ、どちらかといえば男性的なスペクトラムに自己を位置づけ、日常生活で男性的なジェンダーを提示する人もいる。その一部には、自己をシスジェンダーとして位置づけなおすためではなく、そもそも社会的に性別が二つに規定され、それ以外の行き先がしばしば不可能にされているために、性別の越境という観念から距離をとり、トランスジェンダーというアイデンティティを持たない人もいる。あるいは、社会の中で受容されている規範的な女性（ウーマン）であることから距離を取りつつも、生物学的に

は女性であることを受け入れていることを指すためにフィーメールを使う人もいる(Stella 2016)。なお、トランス女性が諸事情でホルモンを一時的に停止するなどしても、ディトランジショナーの女性と名指すことは稀である(Kanner 2018)。つまり、ディトランジショナーという名は、行為以上に自己認識の変化に力点を持つ。こうした複雑さを避けるため、本稿は本人のアイデンティティに関わらず、医学的な性別移行の中断や再移行といったディトランジションの経験を持つ人々を名指すアンブレラタームとして、ディトランスを採用する。紙面の都合上と後述の理由から、本稿におけるディトランスやトランスという用語は、専ら過去に身体改変を行った一部の人たちを意味するが、全てのトランスやディトランスが身体への医療的介入を行うわけではないし、行うべきであるという主張をするためではない。

特に問題が指摘されているのは、ディトランスとトランスを対立構造に還元し、ディトランスの予防を求める動向である。こうした関心の下で行われる研究は、ディトランスを病理として科学的な原因を特定し、防止することを主張する。これらは、ディトランジションを医療的な失敗や本質的に危険なものとしてのみ扱い、既にディトランジションした人たちの救済[2)]には繋がらないことが指摘されている(Hildebrand-Chupp 2020)。そもそも、病理として扱われてきた性別違和(Gender Dysphoria)の歴史を鑑みれば、ディトランスを病理として扱う研究はトランスジェンダーをも再び病理化する危険性がある。そして、問題を特定の化学物質や器官にのみ還元する研究は、ディトランジションを予防することを目的に謳っているが、実際にはしばしば医師のジェンダー観に基づく主観的な判断によって行われてきた「真のトランス」の選別を助長したり、トランスの人々の存在を否定したりするための根拠とされる危険があると批判されている(Hildebrand-Chupp 2020: 812)。実際に、科学的に不確かな研究を引用することで、「ディトランジショナーは出生時女性に割り当てられた人が多く、本当はジェンダー規範による抑圧がジェンダー・アイデンティティの誤認を引き起こしているだけだ」という主張や、「トランスの活動家たちのカルト的陰謀によって子供たちが性別移行にそそのかされている」といった主張(Brunskell-Evans and Moore 2018, 2019; Shrier 2020)が、説得力をもって流通している[3)]。そこでは、多様な個人が自身のジェンダーや身体に折り合いをつけるために取り組んできた複雑なプロセスは、捨象されてしまうのである[4)]。

他方で、ディトランスの話題をタブー化することも危険である。トランスへの医療を擁護する際に、身体改変を後悔する人々は稀であるという反論だけでは、ディトランスの人たちが安全に性別移行を中止したり性別の再移行をするために必要な支援など、その人たちが負った不利益を今後どのように解消すべきかという議論が背後に追いやられてしまう。とりわけ、トランスのコミュニティでは、自身の性別違和とジェンダー規範に対する葛藤や身体改変に対する価値観の揺らぎを共有しづらいことが指摘されている一方で、反トランスコミュニティにおいては、トランスへの懐疑を扇動するという目的に合致するという限りにおいて、ディトランスは歓迎されやすく、ディトランスが反トランス活動への帰属を高める傾向が指摘されている(Urquhart 2021)。

このように、ディトランスは非常に多様であるにもかかわらず、トランスとの対立構造にの

み還元され、その人たちが直面する困難や解決については十分に関心が向けられていないといえる。こうした文脈を踏まえて、本稿はベル対タヴィストックの司法審査を再検討し、ディトランスとトランスという対立構造において見過ごされている問題、医療社会制度における根源的な構造に取り組む。分析の焦点は、ディトランスの後悔をめぐる議論が実際のところいかなるポリティクスによって下支えされているか、そこにはいかなる構造が存在するかを再検討することである[5)]。

本論文は、トランスとディトランスを対立的に還元するのではなく、クィア理論における時間論を援用することで、規範とは異なる性徴を得た両者の身体がいかに時間のポリティクスと関りを持つかに焦点をあてる。クィア理論における時間論は、人間の時間というものが異性愛再生産による未来性によって規定されることを論じてきた(Edelman 2004)。ジャック・ハルバースタム(Jack Halberstam)が指摘するように、そこでの問題は性的欲望それ自体というよりも、「規範的な時間」が制度やその基礎となる知や情動を含め、「殆ど全ての理解の様相において、人間というもののほぼ全ての定義を形作る」点にある(Halberstam 2005: 152)。そこでのクィアネスとは、人間を規定する「自然」からの逸脱であり、「間違ったことを間違った時間にやりすぎてしまう」(Kafer 2013: 35)こといえる。つまり、「自然」な時間との「誤った」関係性という点において、一度非規範的な性徴を得たトランスとディトランスの諸身体は、類縁的な不利益を共にしうる。しかし、現在主流の議論では、性別移行を後悔しているディトランス＝偽物のトランスジェンダーVS、性別移行によって困難を解消できた真のトランスジェンダーという安易な存在論的対立構造に問題が還元されてしまう。そうではなく、時間の「自然性」との関係性から問題を読み解くことで、両者にむしろ共通する医療社会制度による物質的且つ経済的な抑圧がいかなる構造によって生み出されているかを明らかにし、両者に降りかかる根源的な抑圧構造の再考を促すことが本論文の目的である。それは、未来の不確定性に対して、いかなる後悔が危険を象徴し、いかなる後悔が不問にされているか、いかなる未来が望ましく、いかなる未来が欲望に値しないものとされているのか、いかなる未来の実現に資源が割かれることで特定の未来がより脆弱にされているか、一時的であれ「自然」化された時間から逸脱した人々はどのような困難を被るのか、こうした問いを通して、未来は不確実であるという一見中立的に思える主張に潜む矛盾を探求することである。

なお、本論文は不可逆的な身体変化によって生じる時間性との関係に焦点を当てるため、議論の対象は出生時に割り当てられた性別に期待されるホルモンとは異なるホルモン（所謂クロスセックスホルモン）の補充や、胸や内外性器や骨格や声帯や体毛などの、ジェンダー化された身体的特徴や器官に対する医療的介入を行った経験を中心とし、社会的な性別移行のみを行い再び割り当てられた性別に社会的に移行し直した人や、ジェンダー・クリニックを受診するも身体的な介入を選ばなかった人に関する議論を除外する。それは、ディトランスとトランスをめぐる現在の議論が、医療アクセスの制限とその撤廃という対立図式に切り詰められているという喫緊の状況に対処するためである。また、本論文は、ディトランスをめぐる論争がより顕著な英米圏の議論にのみ依拠する。

以降は、ディトランス対トランスとその医療という対立構造を再検討するために、ベル対タヴィストックの司法審査に焦点を当てる。2 節では、議論の理解を深めるために司法審査の概略を説明し、3 節では、ディトランスの人々の後悔が、生殖補助医療の不提供やエビデンス不足といったシスジェンダー中心の医療社会制度によって、構造的に増長されていることを論じる。4 節では、ディトランスの後悔をめぐる議論が医学的根拠や同意能力に関する「中立的」懸念として展開されつつも、その根底には望ましい未来をめぐるポリティクスが存在することを指摘する。そして、そうした観念がまさに「正常」とされる身体を再生産し、持続的であれ一時的であれそこから逸脱する人々をより脆弱にしてきたことを問題提起する。ゆえに、本論文は、ディトランスとトランスの未来を不均衡に脆弱にする「正常」な発達という概念に抗し、非規範的な性徴を獲得した人々が、いかなる時点においても、新しく別の道へと進むための可能性が奪われない未来の必要性を主張する。

2．ベル対タヴィストックの司法審査

ベル対タヴィストックの司法審査の原告は、キーラ・ベル(Keira Bell)と自閉症スペクトラムで当時 15 歳の子供の母とされる A 氏で、被告はイギリスの保険制度 NHS 下の未成年に対するジェンダー・クリニックであるタヴィストックと、その運営を行うポートマン・NHS・ファンデーション・トラストである。ベルは 16 歳の時に通称ブロッカーと呼ばれる第二次性徴遮断薬(Gonadotropin-releasing hormone agonist)を利用し、17 歳でホルモン補充療法、20 歳で乳房切除を受けた。ベルはそうした医療的介入を後に悔いてディトランジションの途中にあり、医師が一連の手続きの際に十分反証をしなかったと、司法審査を申し立てた。この申し立てに対する高等法院判決は、16 歳以下の子どもはブロッカーの処方に裁判所に申立てをしなければならないという、ただでさえ長大な待ち時間を課すことで悪名高いイギリスのトランス医療にさらに大きな遅延を与えるものだった。しかし、2021 年 3 月、AB 対 CD の判決(AB v CD & Ors [2021] EWHC 741)によって、保護者が代わって同意を行うことが認められた。そして、2021 年 9 月、控訴院は高等法院の判決を覆し、同意能力の有無を確かめるのは法廷ではなく医療従事者であると、ベルたちの上告を却下した。

この申し立てには、ディトランスによる個人的告発を超えて、ある政治的背景の存在が指摘されている。第一に、ミシェル・スノーが指摘するように、この司法審査は反トランス活動家のスーザン・エヴァンス(Susan Evans)らによって周到に主導されたものであるほか、弁護士のポール・コンラス(Paul Conrathe)は、中絶の権利を侵害する訴訟にも関与した過去をもち、LGBT 教育に反対する親たちの訴訟の代理人を務めていた(Snow 2021)。さらに、司法審査には、トランスジェンダー・トレンドや 4th ウェーブ・ナウといった反トランス団体が関わっていた[6]。こうした反トランス運動は、国際的に連携をしながら[7]互いの主張を引用し合うことで、根拠の正当性を装うネットワークを作り上げている。ディトランジションという象徴は、明確に特定の政治下で用いられ、トランスの人々が勝ち取ってきた医療へのアクセスの正当性を棄損する

ために利用されている[8]。

次に、高等法院の判決の決定的な齟齬を確認する。判決を導いた根拠は以下の通りである。1. ブロッカーを利用した未成年は同意年齢に達した後に高い比率でクロスホルモンを利用している。2. それゆえに、不可逆的で生殖能力や性的機能を喪失する可能性があるクロスホルモンはブロッカーと地続きの治療である。3. ゆえに、ブロッカー処方の段階で、患者は生殖能力喪失の影響を理解する必要がある。4. しかし、16 歳以下の子供が生殖能力や性的機能の変化について十分に理解することは不可能である(Bell -v- Tavistock Judgment 2020 para136-139)。一連の解釈は、ブロッカーとホルモン療法をリニアに捉えることで、論理的飛躍を導いたと言えるが、実際にはブロッカーの性質はホルモンと異なる。ブロッカーは前立腺の疾患や早発思春期症に対する治療として使用されてきた歴史があるが、性別違和のある未成年への処方は通称ダッチ・アプローチと呼ばれ、経過観察のために利用される一時的処置である。ブロッカーは第二次性徴の発現を遅らせることでストレスを抑制したり、将来の不利益を防止したりすることが目的とされ、中止すれば内因性の第二次性徴が発現する可逆的な治療である(de Vries and Cohen-Kettenis 2012)。いわば、ブロッカーは第二次性徴の発現前や、発現後にホルモンを抑制する目的で使う一時的な「時間稼ぎ」であり、乳腺の発達、変声期、体毛、骨格等の発達を一時的に留保することで将来社会に溶け込みやすくしたり、将来のトランジションにかかる負担を軽減したりする役割を果たす(Travers 2018)。また、ブロッカーは文化的にクロスホルモンへの同意が可能とされる年齢にいたるまで、望まない第二次性徴を「遅らせる」という、文化的に規定された年齢制限に対処するための側面も大きい。他方で、NHS 下でのホルモン療法は、成人と同様の同意能力を持つとされる年齢になって初めて認められ、部分的に不可逆的な治療である。すなわち、ブロッカーとは性質の異なる処置である。それだけではなく、そもそもイギリスの現状では、この司法審査以前から、厳しい制限のため 16 歳以下の子どもたちが、ブロッカーを利用することは非常に困難にあった[9]。

また、特筆すべき点は、判決が未成年の同意能力に対して異例ともいえる制限を課した点である。イギリスでは 1985 年のギリック判決以降、「十分な知性と能力がある」とみなされた 16 歳未満の子供は、親権者の同意なしで治療行為に同意する権利を持つ。しかし、判決はブロッカーやホルモンは長期的に心身に与える影響が不明瞭な実験的処置であるとし、すべての子供に対して一律の制限を設けたのである。いわば、トランスないし性別違和のある子供たちを、すべて脆弱で判断能力のない存在とみなしたのだ(Moscati 2022)。

そもそも、ベルがブロッカーを利用し、身体への不可逆的な介入を行ったのは 17 歳以後のことであり、ベルが成人後にディトランジションしたことと、16 歳以下へのブロッカーを制限することに、本質的な関係はない。ブロッカーを制限したところで、ホルモンをはじめとする部分的に不可逆な医療行為は NHS 下において、同意年齢になってから行われるため、ベルをはじめとするディトランスたちの後悔を防ぐことには直接的に関わりがない。また、上述した治療の正当性をめぐる議論はすべて、国際的な潮流や、複数の研究結果によって否定されている(de Vries et al. 2021)。それにもかかわらず、ディトランスの後悔がトランス医療を危険なものとし

て位置づける象徴として有効に機能したのである。では、高等法院判決において、こうした後悔の訴えはいかに働いたのだろうか。

3．未来を不均衡に脆弱にする構造

本節では、司法審査で象徴的に機能したディトランスの後悔を再検討し、より構造的な問題に取り組む。とりわけ、ベルによって示された生殖能力に関する後悔を再考する。ディトランスの後悔は、性別移行のリスクを強調するものとして機能した。ベルの語りは、一見したところ将来において生殖能力といかなる関係性を結ぶかという、誰にとっても不確実な問題をめぐる葛藤のように読み取れる。

> テストステロンを始める前、子供が欲しいかどうか、トランジションによって不妊になる可能性があるので卵子を凍結したいか尋ねられた。10 代だったため、私には子供をもつことが想像出来なかったし、卵子凍結は NHS の保険適用とされていなかった。私は子供が出来なくても大丈夫、卵子を凍結する必要はないと言った。けれど、大人になった今は、あの時不妊が含意するものを本当に理解していなかったとわかる。子供を持つことは基本的な権利だ。そして、それが私から奪われたのかどうかはわからない(Bell 2021)。

生殖能力の有無が曖昧であるのは、ベルが性腺摘出等を行っておらず、テストステロンの補充を中止したディトランスが、妊娠能力をどの程度機能させるかは医学的に十分検討されていないからである [10)]。しかし、WPATH（世界トランスジェンダー・ヘルス専門協会）による SOC（トランスセクシュアル、トランスジェンダー、ジェンダーに非同調な人々のためのケア基準）でも記述されているように(Coleman et al. 2012)、ホルモン療法のような妊娠能力に影響を及ぼしうる処置を受ける際、自身の生殖能力の喪失の可能性に対する同意が求められる。つまり、ベルはそれに同意したうえで、自身の決断が誤りであったと当時 17 歳だった自身の判断能力を疑問に付しているのである。それと同時に、その判断が当時ベルの生存のために切実であったことも語られている(Bell 2021)。にもかかわらず、こうした語りはいかにトランス医療が実験的で悲劇をもたらすかという議論にのみ上滑りしてしまったのである。

しかし、こうした生殖能力をめぐる問題は、トランス医療による本質的な帰結というより、クロスホルモン療法を利用する人たちが生殖補助医療制度を利用できないことによって増長されている。16 歳の時にベルが配偶子の凍結を選択できていたとすれば、この後悔は幾分異なっていただろう。そして、この医療の不提供は、ディトランスのみならず、まさにトランスの人々をも苦しめ続けてきた問題である。医療的な身体介入のプロセスで生殖能力を失うことのあるトランスにとって、生殖補助技術の利用は将来妊娠を望むかもしれないという不安の軽減に重要であるものの、多くの場合保険福祉制度では保証されず、経済的にアクセシブルではない。

科学療法などの影響で不妊化の可能性がある患者に対して、治療費が NHS によってカバーされることがある一方、性別移行に関わる不妊は補助の対象とされていない(Faye 2021: 113)。こうした選民的な生殖補助技術の不提供こそが、ディトランスの後悔をより増長する要因の一つになっている。にもかかわらず、司法審査では「生殖能力を喪失することの意味を子供が十分に理解できるか」のみが問われ、問題の本質であるはずの「なぜ生殖補助技術が保険適用で利用できなかったのか」という問いには至らなかった。「子供を持つことが基本な権利」とみなされているにもかかわらず、トランスやディトランスをはじめ生殖に関わる器官への介入を非規範的な形で求める人々は、その選択と引き換えに将来生殖の可能性を断念することがあたかも当然のこととして扱われているのである。

性別移行という非規範的な時間を帯びた人々が直面する問題は、生殖補助医療の不提供のみならず、より広範にトランスやディトランスに関する長期的な医療研究の不足に及ぶ。ホルモンや外科的介入などトランスが生存のために必要としうる処置は、医療者のジェンダーバイアスによって長年制限されてきた。それゆえに、身体的介入を必要とする諸個人のオートノミーを第一に尊重することが、トランスの権利を求めるうえで、非常に重要であると再考されている(Pearce 2018)。その倫理に基づいて、利用できる選択肢と長期的なリスク等の専門的な知識が適切に提供され、合意と選択がなされなくてはならない。こうした医療のあり方は、インフォームド・コンセント・モデルと呼ばれる。このように、ジェンダー化された器官に対して非規範的な介入を行う諸個人が、父権的な医療従事者ではなく、自己の文脈を加味し自らにとっての最善の決断をするための体制づくりが急務となっている。

しかし、こうした倫理さえもトランスやディトランスの人々にとっては平等に機能しないという不平等な現状が存在する。ステフ・シャスター(Stef Shuster)が指摘するように、インフォームド・コンセントを取り交そうにも、そもそもトランスやクロスホルモンをしている人々に対する長期的な研究が乏しいという致命的な問題がある(Shuster 2019)。インフォームド・コンセントをしようにも、そもそもインフォームする情報が不足するなかで医療従事者は判断を求められているのだ。例えば、ディトランジショナーとして活動するキャリー・マリア・カット・カラハン(Carey Maria Catt Callahan)は、トランスフェミニンの乳がんリスクや、トランスマスキュリンの子宮体がんや卵巣がんのリスクについて、長期的に取り組まれた研究が不足していることを批判している(Callahan 2018: 173)。特定の未来を選択するための資源は不均衡に分配され、同意に必要な情報を得たり、将来のリスクを軽減することがより困難となっているのだ。また、情報に関する権威を持つ医療従事者と利用者という構造自体に、権力の不均衡が存在する。それゆえに、単にインフォームド・コンセントを遵守するだけでは、ジェンダー化された器官に対して周縁化された形で介入を行う諸個人の権利を平等に保証できるとは言えない。

それだけではなく、シャスターは、エビデンスに基づいた医療というモデル自体が、周縁化された人々に対する医療の制限を強化する権威として機能する危険性を指摘する。80 年代以降、「根拠に基づく医療」の高まりに従って、医療は科学的根拠をより重視するようになったものの、トランスのように周縁化された人々にとって、「根拠」は必ずしも平等に依拠できるものとは限

らないからである。とりわけ、臨床研究よりもエビデンスが高く価値づけられるランダム化比較試験の実施が人口的に少ないトランスにとって非常に困難であることや、性別移行を望む個人に対してプラセボ群を設けること等の倫理的な問題から、実際の意思決定に利用できる「根拠」が乏しいことをシャスターは問題にする。それゆえに、医療従事者の多くは、シスジェンダーの身体を基にしたデータをトランスへのリスクとして読み替えざるを得ないことが多い。科学的な「根拠」とされるものは常にシスジェンダーを中心としているのだ(Shuster 2021)。このようにして展開される「エビデンス」とは決して「中立的」なものではなく、「だれが根拠の定義をコントロールする権力を持つのか、だれが根拠とみなされる資料を定義するのか、どの手法が最も素晴らしく根拠があるとだれが決めるのか、だれのクライテリアやスタンダードが証拠の質を評価するときに使われるのか」(Denzin 2009: 42)という再考が必要である。

上述してきたように、ベルの後悔によって象徴化されたトランス医療の危険性は、むしろ、医療の構造によって増長されていると言える。問題は資源の乏しさだけではなく、こうした未来の不確実性や科学的根拠それ自体が、時間をめぐる大きなポリティクスの下で展開されていることである。すなわち、だれかのリスクが無視される一方で、なにがリスクとして聞き取られのか、どんな将来の危険性が強調され、どんな将来がそもそも前提から除外されているのか、これらは全て「正しい」身体観に支えられた構造によって助長されるものである。トランジションに伴う不確実なリスクや、変化した身体性への後悔は、トランス医療の内側で自然に発生した本質的問題というより、不均衡に配分される医療資源によって人工的に高められた脆弱性であることを認識しなければならない。

4.「正しい」発達をめぐるポリティクス

身体介入に伴う将来の不確実性と後悔をめぐる論争は、それ自体「正しい発達」という時間のポリティクスのもとで展開されている。本節では、判決において重視された議論が、諸個人の将来の危険性を防ぐことよりもむしろ、いかに「正しい発達」を守ることに力点を置いていたか論じる。

高等法院での判決を導いた重要な議論の一つは、ブロッカーが仮に可逆的であったとしても、子供たちは「いかなる長さであれ、思春期における正常な生物学的、心理学的、社会的経験をする時期を損なうこととなり、そうした失われた思春期の発達や経験を完全に「巻き戻し」、取り戻すことは決して出来ない」ということである(Bell -v- Tavistock Judgment 2020: para65)。ここでは、ブロッカーへの同意能力の争点であった医学的根拠を留保し、規範的時間が失われることを危険性として提示している。そして、「身体的であれ精神的であれ、ブロッカーの使用は、子供の時間を静止させる中立的なプロセスではない。ブロッカーは子供が生物学的に正常なプロセスで二次性徴を経験することを妨げる。(…) そのことは、個人のアイデンティティの理解に影響を与えうるものである。」と結論付けられている(Bell -v- Tavistock Judgment 2020: para137)。すなわち、ブロッカーを利用することによって、子供が「正常な」発達を経験しないこと自体

への懸念が示されていたのである。

しかし、ここで依拠される「正常」や「中立的」という概念は、いかなる知に支えられているのだろうか。知の形成とは科学者の価値観が滲出するある種の認識論であると論じたダナ・ハラウェイ(Donna Haraway)の指摘を基に(Haraway 1988)、フローレンス・アシュリー(Florence Ashley)は、科学的中立性に依拠したイデオロギー論争がもたらす認識論的暴力を批判する(Ashley 2019)。つまり、判決で論じられる「中立性」や「正常な発達」という概念自体、科学という権威をまとった認識論によるものである。こうした「中立性」の暴力性は、判決において完全に無視されたトランスの子どもたちの語りから伺うことができる。司法審査で証人喚問されたトランスの若者たちは、「生物学的に正常な」二次性徴を経験することによる害を強く主張した。にもかかわらず、トランスの若者たちの主体性は棄却されてしまったのだ。例えば、17 歳の時にブロッカーを処方されたあるトランス女性は、自身の状況について考えるための猶予が必要であり、第二次性徴の恐怖に怯えずに自身のジェンダー・アイデンティティについて集中する時間を得られたと語った(Bell-v-Tavistock Judgment 2020: para88)。別のトランス男性は、子供を持つかどうかという将来のことはわからなかったものの、そもそも治療なくして未来などないのだという切迫した状況の中で決断を下したと主張した。そればかりか、胸部の再建による経済的・身体的負荷を軽減するために、二次性徴以前にブロッカーを始めることが出来たらよかったと想起している(Bell-v-Tavistock Judgment 2020: para86)。これらの語りからは、トランスの子供たちは逆境の中で自己にとって望ましくない未来に若年から対処せねばないこと、こうした切迫性と将来性別移行を後悔する可能性と天秤にかけることが暴力的であること、が伺える。あらゆる子供たちにとって、「正常な」第二次性徴は、医療的介入によって得られる外因性のホルモンによるものかもしれず、内因性のホルモンによって引き起こされる二次性徴は「誤り」となりうる。しかし、判決は医療的介入を経験しない二次性徴のみを「正常」とし、そこからの逸脱が、ある人々にとっては正当でありうることを無視してしまうのである[11]。そればかりか、クロスホルモンに対する同意年齢の制限によって、英国のトランスの子どもたちは、思春期を「一時停止」させることしか許されない。切望しようとも、トランスの子供たちは、周囲が思春期を迎える「正常な」年齢や速度で思春期を経験することを許されず、「遅れ」をとることを余儀なくされている。しかし、周囲と同じ速度で思春期を迎えることが出来ず、長期間将来の不安にさらされ続ける苦悩[12]や、それによる不利益の経験は決して聞かれないのだ。

さらに、「正常性」に潜む文化的偶発性は、高等法院の判決における同意能力という設定自体への再考を促す。私たちは何に同意を求め、何に対する同意を不問にするのだろうか。すなわち、ブロッカーへの同意能力という問題設定自体、「内因性の第二次性徴が若者にとって非同意のものであり、十全に理解することが同じく困難であるということを考慮していない」(Ashley 2020b)という決定的な事実をどのように考えるべきだろう。子供がトランスとして将来生きるかどうか、より正しくは外因性のホルモンに基づく第二次性徴に満足するかどうかは、決してわからない。それと同様に、子供が将来もシスジェンダーとして生きるかどうか、内因性のホルモンに基づく二次性徴に満足するかどうかはわからない。そして、これらの決断が人生の内

でいかに変わるかは誰も予測できない。にもかかわらず、「正常な発達」とみなされた性徴には同意が課されることはない。仮にブロッカーを利用するために生殖能力の喪失に関する理解が求められるとすれば、内因性のホルモンによる第二次性徴発現前に、将来そうした性質の一部が、ある種疾患と同程度の重篤さで、個人の生活を阻害する要因へと転じる危険性があることへの同意が、なぜ求められないのだろうか。ブロッカーを利用することが「中立的」でないとするならば、ブロッカーを利用しないこともまた、決して「中立的」とはいえない。しかし、同じ価値と不確実性を持つはずの未来は、「中立」を装った規範的観念によって否定されてしまう[13]。こうした観念は、一つの文化的価値判断であることに留まらず、「中立的で正常な」身体それ自体を人為的に再生産することを促しているともいえる[14]。このように、ディトランスを予防するという名目の背後には、規範的な発達をめぐる時間のポリティクスが潜んでいるのだ。

ここでさらに、後悔が未来において起きることに着目し、個人の性を首尾一貫したものとしてのみ捉える時間理解の問題に取り組む。身体改変を求める人の未来に疑いがかけられるとき、その人が現在経験し訴えている切迫性は、しばしば否定されてしまう。ディトランスの物語は、本来であれば「正しく」発達できた未来が、トランスジェンダーの陰謀によって奪われたという文脈に置かれやすい。このとき、ディトランスの人が過去に経験した性別や身体への違和感は、なかったことにされる。上述したベルの語りからも分かるように、ディトランスの人々は、過去に何らかの形で規範的な性別やジェンダー化された身体からの疎外を感じ、それぞれの切迫性から身体への介入を決断した人々である。にもかかわらず、トランスとディトランスを対立的に捉える構造は、紆余曲折した両者の人生を総体化した時間の中でしか捉えず、出生時から首尾一貫して割り当てとは異なる性別1に帰属するトランスジェンダーと、誤って性別1に移行したものの実は首尾一貫して性別2に帰属するディトランスという永続的な時間理解に還元してしまう。しかし、アイデンティティの永続性という不確実な未来によって、現在の切迫性を否定するのではなく、性別1やそれに規範的な身体性を求めて移行した人が、人生の途中で（必ずしも二つではない）別の性別や身体性を求め生きることがあるという時間理解や、それを可能にする制度を保証するべきであると、主張することは可能である。それは特定の未来を脆弱にする現在の構造を改善すること、すなわち、構造的に周縁化されたトランスに対する医療制度を改善すること、トランスの人々の経験に基づいた研究を実施しリスクを適切に共有すること、アイデンティティの揺らぎを否定されることなく非強制的なカウンセリングを受けられるようにすること、と何ら乖離するものではない。この立場において、ディトランスとトランスは対立する存在というより、重層的な時間の中で「正しい」とされる発達との折り合いを探す、ある種の片割れである。両者のジェンダー・アイデンティティは、時にその身体性によって他者から否定され、医療社会制度から周縁化される。だからこそ、帰属する性別や求める身体性が永続的であれ、変わりゆくものであれ、その変化が人生のいかなるタイミングであれ、規範的時間からの逸脱、あるいは逸脱の痕跡を示す身体と共に生きる人々の未来の可能性を切り詰める「正常な発達」に、私たちは共に抗わなければならない。

ここまで説明してきたように、発達をめぐるポリティクスは、どのような身体や未来が欲望

に値し、根絶されるべきかという文化的理解に基づいている。クィア理論家イヴ・コゾフスキー・セジウィックは、「あなたの子供を同性愛者に育てる方法」という有名な論考の中で、未来に同性愛者が存在しないことを支持する文化的観念が支配的である一方で、同性愛者の存在を望ましく促進すべきものとする制度がいかに乏しいかを問題にした(Sedgwick 1991)。トランス研究者ジュールズ・ジル＝ピータソン(Jules Gill-Peterson)は、こうした問いかけが、トランスジェンダーへの医療やアイデンティティに懐疑が高まる現在、再び重要であると論じる。そして、「私たちがまず学ぶべきことは、(…)トランスの子供たちがそのままでいてほしいと望むこと、トランスとして育つこと、トランスの子供時代を生きることは、単に可能であるだけでなく、幸福で望ましいものであるということである。そして、私たちはこの欲望を今生み出さなければならない。未来ではなく」と呼びかける(Gill-Peterson 2018: 207)。こうした批判的議論の中に、「正常」な性徴という規範的時間から逸脱したディトランスの人々の困難と回復が包摂されるべきであると、私は主張する。トランスとディトランスは、不均衡に分配される医学的知のあり方や、社会制度における不利益を被る。そして、両者の未来は「正常な発達」の外部に置かれることで、より不確実でリスクの多いものにされている。しかし、いかに「誤った」道を過去に行こうとも、ディトランスが新しく別の道へと進むための可能性が奪われない未来こそが今こそ必要なのだ。

おわりに

ディトランスは、英語圏における反トランスジェンダーの象徴の一つとなってしまった。しかし、ディトランスたちは、シスジェンダー中心の医療制度における生殖補助医療の不提供やエビデンス不足といった、構造的抑圧をトランスたちと共に経験しうる。ベル対タヴィストックの司法審査の判決に見られたように、こうした不利益は、「正しい」発達とは異なるあり方を本質的に否定的なものと位置付ける観念によって下支えされている。それに対して私たちが問うべきは、いかなる「自然」や「中立性」が不問にされ、物理的に作り出されているか、「正常」からの逸脱によって、いかなる未来がどのように脆弱にされているかである。また、トランスとディトランスの対立構造は、それぞれの過去や現在の切迫性の中で紆余曲折しながら選び取られる人生の時間を総体化してしまう。そうではなく、トランスとディトランスという対立を超えて、あらゆる人が自己の性と身体を十全に生きるための手立て、過去にいかなる選択をして身体に不可逆な歴史性を帯びようとも、それによって被る不利益を軽減し、望ましい生き方を再建するための手立てを可能にするための議論が必要である。そのためには、医療的な性別移行を経験した人々の経験に基づいて、リスクを軽減するための研究が更に必要である。なお、日本ではディトランスや子どもの性別移行に対する扇動的な言説は大きく顕在化していないが、トランスに対する差別の手法が国際的に循環している状況を鑑みると、今後より深い注視が必要である。最後に、本文の校正に協力してくれたさいとう・まの氏に謝辞を述べる。

参考文献

Ashley, Florence, 2019, ”Science Has Always Been Ideological, You Just Don’t See It,” *Archives of Sexual Behavior*, 48: 1655−1657.

———, 2020a, "A Critical Commentary on ‘Rapid-Onset Gender Dysphoria’," *The Sociological Review,* 68(4): 779-799.

———, 2020b, *Critical Thoughts on Bell v. Tavistock*, Medium.

https://medium.com/empowered-trans-woman/critical-thoughts-on-bell-v-tavistock-797ca81ed21d（2022 年 11 月 20 日取得）.

Bell, Keira, 2021, *Keira Bell: My Story*, Persuasion.

https://www.persuasion.community/p/keira-bell-my-story（2022 年 11 月 20 日取得）.

Brunskell-Evans, Heather and Michele Moore, 2018, *Transgender Children and Young People: Born in Your Own Body*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.

———, 2019, *Inventing Transgender Children and Young People,* Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.

Callahan, Carey Maria Catt, 2018, “Unheard Voices of Detransitioners,” In Heather Brunskell-Evans and Michelle Moore eds., *Transgender Children and Young People: Born in Your Own Body*, Cambridge Scholars Publishing.

Courts and Tribunals Judiciary, 2020, *Bell -v- Tavistock Judgment*.

https://www.judiciary.uk/judgments/r-on-the-application-of-quincy-bell-and-a-v-tavistock-and-portman-nhs-trust-and-others/（2022 年 11 月 20 日取得）.

Coleman, Eli, et al., 2012, “Standards of Care for the Health of Transsexual, Transgender, and Gender-Nonconforming People, Version 7,” *International Journal of Transgenderism,* 13(4): 165−232.

Detransitioned dyke, 2021, *I Never Knew a Woman Like You Could Exist*, Permutational.

https://permutational.tumblr.com/post/652303092916830208/transcript-i-never-knew-a-woman-like-you-could（2022 年 11 月 20 日取得）.

Detrans Voices, 2021, *Detrans Story: Laura*, Detrans Voices. https://www.detransvoices.org/detrans-story-laura/（2022 年 11 月 20 日取得）.

de Vries, Annelou. L. C., and P. T. Cohen-Kettenis, 2012, “Clinical Management of Gender Dysphoria in Children and Adolescents: The Dutch Approach,” *Journal of Homosexuality*, 59(3): 301−320.

de Vries, Annelou L. C., Christina Richards, Amy C. Tishelman, Joz Motmans, Sabine E. Hannema, Jamison Green, and Stephen M. Rosenthal, 2021, “Bell v Tavistock and Portman NHS Foundation Trust [2020] EWHC 3274: Weighing Current Knowledge and Uncertainties in Decisions About Gender-related Treatment for Transgender Adolescents,” *International Journal of Transgender Health*, 22(3): 217-224.

Edelman, Lee, 2004, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press.

Faye, Shon, 2021, *The Transgender Issue: An Argument for Justice*, London, Penguin Books.

Freack, 2019, *What Detransitioned Women Actually Want*, Gosh Tumblr is Awful.

https://questioningsideblog.tumblr.com/post/182713822523/what-detransitioned-women-actually-want(2022 年 11 月 20 日取得).

Germon, Jennifer, 2009, *Gender: A Genealogy of an Idea*, Springer.

Gill-Peterson, Jules, 2018, *Histories of the Transgender Child*, University of Minnesota Press.

Hailey, 2017, *Survey of Co-morbid Mental Health in Detransitioned Females: Analysis and Results*. Re-sister.

https://desisterresister.wordpress.com/2017/01/11/survey-of-co-morbid-mentalhealth-in-detransitioned-females-analysis-and-results/（2022 年 11 月 20 日取得）.

Halberstam, Jack, 2005, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. NYU press.

Hall, Kim Q, 2009, “Queer Breasted Experience,” In Laurie Shrage ed., *You ́ve changed: Sex Reassignment and Personal Identity*, Oxford, Oxford University Press.

Haraway, Danna, 1988, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. Feminist Studies,14(3): pp.575−599.

Hildebrand-Chupp, Rowan, 2020, "More Than 'Canaries in the Gender Coal Mine': A Transfeminist Approach to Research on De-transition," *The Sociological Review*, 68(4): 800-816.

Honkasalo, Julian, 2016, "When Boys Will Not Be boys: American Eugenics and the Pathologization of Gender Nonconformity," *NORMA International Journal for Masculinity Studies*, 11(4): 270-286.

———, 2019, "In the Shadow of Eugenics: Transgender Sterilisation Legislation and the Struggle for Self-determination," In Ruth Pearce, Igi Moon, Kat Gupta, and Deborah Lyhn Steinberg eds., *The Emergence of Trans*, 17-33. Routledge.

Kafer, Alison, 2013, *Feminist, Queer, Crip*, Indiana, Indiana University Press.

Kanner, Robyn, 2018, *I Detransitioned. But not Because I wasn't Trans*. The Atlantic. https://www.theatlantic.com/family/archive/2018/06/i-detransitioned-but-not-because-i-wasnt-trans/563396/（2022 年 11 月 20 日取得）.

Koyama, Emi, 2013, *'Cis' is Real—Even If It Is Carelessly Articulated*, eminism.org. http://eminism.org/blog/entry/399（2022 年 11 月 20 日取得）.

Milton, Josh, 2022, *Swedish Health Board Wants Doctors to Stop Prescribing Life-saving Puberty Blockers*, Pink News. https://www.pinknews.co.uk/2022/02/23/sweden-trans-healthcare-puberty-blockers/（2022 年 11 月 20 日取得）.

Mahfouda, Simone, Julia K. Moore, Aris Siafarikas, Timothy Hewitt, Uma Ganti, Ashleigh Lin, and Florian Daniel Zepf, 2019, "Gender-affirming Hormones and Surgery in Transgender Children and Adolescents," *Diabetes & Endocrinology*, 7(6): 484-498.

Moore, Mallory, 2019, *Gender ideology? Up yours!*, Freedom News. https://freedomnews.org.uk/gender-ideology-up-yours/（2022 年 11 月 20 日取得）.

Moscatello, Caitlin, 2022, *A U.K. Teen Caught Up in the Battle over Trans Health Care*, Intelligencer. https://nymag.com/intelligencer/article/bell-v-tavistock-transgender-health-care.html（2022 年 11 月 20 日取得）.

Moscati, Maria Federic, 2022, "Trans* Identity does not Limit Children's Capacity: Gillick Competence Applies to Decisions Concerning Access to Puberty Blockers Too!," *Journal of Social Welfare and Family Law*, 44 (1): 130-132.

Pearce, Ruth, 2018, *Understanding Trans Health: Discourse, Power and Possibility*, Policy Press.

Riggs, Damien W., Ruth Pearce, Carla A. Pfeffer, Sally Hines, Francis Ray White, and Elisabetta Ruspini, 2020, "Men, trans/masculine, and non-binary people's experiences of pregnancy loss: an international qualitative study," BMC pregnancy and childbirth, 20(1), 1-9.

Sadjadi, Sahar, 2020, "The Vulnerable Child Protection Act and Transgender Children's Health," *Transgender Studies Quarterly*, 7(3): 508–516.

Sedgwick, Eve Kosofsky, 1991, "How to Bring Your Kids Up Gay," *Social Text,* 29: 18–27.

Shrier, Abigail, 2020, *Irreversible Damage: The Transgender Craze Seducing Our Daughters*, Regnery Publishing.

Shuster, M. Stef, 2019, "Performing Informed Consent in Transgender Medicine," *Social Science& Medicine,* 1982(226): 190-197.

———, 2021, *Trans Medicine: The Emergence and Practice of Treating Gender,* NYU Press.

Snow, Michelle, 2021, *How Did Britain Become So Transphobic? A Brief History of Government Lies, Media Profit and Trans Suffering*, Pink News. https://www.pinknews.co.uk/2021/02/15/britain-transphobia-uk-transphobic-history-gender-recognition-act-what-the-trans/（2022 年 11 月 20 日取得）.

Stella, Cari, 2016, *Female detransition and reidentification: Survey results and interpretation*. Guide on Raging Stars. http://guideonragingstars.tumblr.com/post/149877706175/femaledetransition-and-reidentification-survey（2022 年 11 月 20 日取得）.

Travers, Ann, 2018, *The Trans Generation: How Trans Kids (and Their Parents) are Creating a Gender Revolution*, NYU Press.

Urquhart, Evan, 2021, *An 'Ex-Detransitioner' Disavows the Anti-Trans Movement She Helped Spark*, Slate. https://slate.com/human-interest/2021/02/detransition-movement-star-ex-gay-explained.html（2022 年 11 月 20 日取得）.

Vandenbussche, Elie, 2022, "Detransition-Related Needs and Support: A Cross Sectional Online Survey," *Journal of Homosexuality*, 69(9): 1602-1620.

Walch, Abby, Caroline Davidge-Pitts, Joshua D. Safer, Ximena Lopez, Vin Tangpricha, Sean J. Iwamoto, 2021, "Proper Care of

Transgender and Gender Diverse Persons in the Setting of Proposed Discrimination: A Policy Perspective," *The Journal of Clinical Endocrinology & Metabolism*, 106(2): 305−308.

Notes

1) 本論文では、トランスジェンダーという用語を、20 世紀以後の近代西洋社会やその影響を受けた文化圏において、出生時に割り当てられた性別への帰属を拒否する人や、別の帰属先を持つ人、当人の帰属意識に関わらず出生時に割り当てられた性別から別の性別へと持続的かどうかに関わらず越境する人を表すアンブレラタームとして使う。当人の帰属意識や持続性を問わない理由は、パートタイムでの異性装者など出生時に割り当てられた性別への帰属をしばしば維持することがある人を含めるためである。その中でも、バイナリーのジェンダー・アイデンティティを表明している人々をトランス女性やトランス男性と表記する。バイナリーのトランス、ノンバイナリーで女性性や男性性のスペクトラムに帰属する人々、ジェンダー・プレゼンテーションの位相で女性性や男性性を提示する人々、を包括する用語としてトランスフェミニン、トランスマスキュリンを使う。なお、ノンバイナリーは男女という二つの排他的性別の様式に合致しないひとたちを表すが、この人たちも、割り当てられた性別を生きないという点で、広義のトランスジェンダーに含まれる。しかし、社会では性別が排他的二つに規定され、それ以外の行き先がしばしば不可能にされているために、性別の越境という観念から距離をとり、トランスジェンダーというアイデンティティを持たない人もいることに留意が必要である。また、シスジェンダーやシスという言葉は、コヤマエミの定義に従い、その語がしばしば意味する割り当てられた性別に合致して生きることのできる人々のみならず、実生活や社会制度上トランスフォビアを継続的に受けないひとたちを指す用語として扱う(Koyama 2013)。

2) 例えば、ネット上で必要性が訴えられたのは、ディトランスの予防よりも、むしろ安全にテストステロンを中止する方法、フィットする服装、代名詞を疑われないこと、ピアサポート、トランスコミュニティが安全であること、普遍的なヘルスケアやセラピーや手術が無料で受けられアクセシブルであること、学生ローンの免除といった経済的困窮への手立て等であった(Freack 2019)。

3) その顕著な例として、ラピッド・オンセット・ジェンダー・ディスフォリア(ROGD)という偽科学概念が存在する。フローレンス・アシュリー(Florence Ashley)によれば、この ROGD とは、トランスの活動家やインターネット等による社会的な汚染、幼少期のトラウマによって脳細胞が傷つけられたこと等を病因として、女子に割り当てられた子供たちが、前触れなく自分をトランスジェンダーだと思い込んでしまうといった概念である。これは、トランスジェンダーを再病理化するとともに、トランスの子供たちの語りを単なる誤解として否定し、コンヴァージョン・セラピーに導くための悪名高い概念である。なお、アシュリーが指摘するように、トランスに対する社会的偏見等によって受診できなかった潜在的人口を加味すると、実質的な受診人口は変わっていないばかりか、この概念を提唱しているリサ・リットマン(Lisa Littman)の研究は、トランスの子供ではなく保護者を主たる対象として実施し、トランスジェンダーに敵対的なウェブサイトから集めたサンプルを用いている。また、トランスの人々が性暴力にあいやすいことや、社会的な抑圧や性別違和によってメンタルヘルスが損なわれやすいことを、ROGD をもたらした原因として混同している点、調査結果のパーセンテージを操作している点など、多くの点で科学的な信憑性が否定されている(Ashley 2020a)。にもかかわらず、こうした研究は保守的な団体によって、「科学的」根拠として利用されている。

4) 例えば、ディトランス当事者の語りには、テストステロンの服用によって過去に獲得した低い声や髭に例示されるような特徴が、女性と結びつけられる身体性と乖離することで、自己のジェンダー・アイデンティティが他者に否定されることに葛藤しつつ、自己の身体と折り合いをつけようとする様子が克明に記述されている(Detrans Voices 2021; Detransitioned dyke 2021; Callahan 2018)。

5) ディトランスの人々への個別具体的なニーズに関する研究については、Vandenbussche(2021)を参照のこと。

6) トランスジェンダー・トレンドは、ステファニー・デイヴィス＝アライ(Stephanie Davis-Arai)によって 2015 年に創設され、トランスの子供たちは過激なトランス活動家による洗脳の結果だと発信する団体である。4th ウェーブ・ナウは、科学的な響きを持つ用語を使いながらも不正確な研究手法によって子供たちの性別違和を否定するリサ・リットマン(Lisa Littman)の論文などをイギリスに紹介した(Ashley 2020a: 779-780)。

7) こうした動向は、トランスジェンダーの陰謀論に曝される「子ども」というイメージを、政治的道具として先鋭化する国際的なバックラッシュにも位置づけられる。アメリカでは、「ヴァルナブル・チャイルド・プロテクション・アクト」として知られるサウスダコタ州の HB1057 に見られるように、伝統的に反同性愛の標語として使われてき

た「子どもを守れ」という標語は、今やトランスに攻撃対象を変えている。このクリシェはヨーロッパやラテン・アメリカにも展開しており、そこでも「ジェンダー・イデオロギー」から「子どもたちを守れ」といった思想が共有されている(Sadjadi 2020)。

8) 例えば、この司法審査を受けて、2022 年 2 月にスウェーデンの保健福祉庁は、トランスの子供へのブロッカーとホルモンの処方を例外的にのみ認めるというガイドラインを発表した。このガイドラインは医師個人の臨床上の判断を法的に制限するものではないが、大きな影響力を持つ(Milton 2022)。また、トランスの子供たちにとって医療的身体介入がメンタルヘルスや希死念慮の緩和といった命に関わる措置となりうること示した研究(e.g., Mahfouda et al. 2019)を無視し、科学的根拠の乏しい研究を引用している、といった問題がある。また、2022 年 2 月にテキサス州では未成年へのクロスホルモンやブロッカーといった処置を「児童虐待」として取り締まる法案が提出され、その根拠にベル対タヴィストックの議論が引用されている。こうしたトランス医療への攻撃は、全米で激化している(Walch et al. 2021)。

9) タヴィストックは足早に子供たちへの医療的介入をしているという原告の主張とは裏腹に、長すぎる待ち時間と現行の旧態依然とした診断モデルは、むしろ子供たちを苦しめる要因である。ブロッカー処方のために、子供たちはかかりつけ医(GP)からジェンダー・クリニックへ紹介してもらい、その約 1 年後にようやく初診の順番がやってくる。そこから更に 2 回の診察が必要であるため、合計 3 年程度の待ち時間を要する(Faye 2021)。たらい回しにされる診療プロセスの中で、繰り返し全く見知らぬ他者に自己の開示を求められることによる心理的な負担も見過ごしてはいけない。

10) 多くはないが、テストステロン服用経験のある人の妊娠・出産に関する研究は実施されている。そこでは、トランス男性、トランスマスキュリン、ノンバイナリーの妊娠・出産や、トランスマスキュリン、ノンバイナリー、シスジェンダーのレズビアンらとトランスフェミニンの人とカップルの妊娠は存在してきたものの、バイナリ・シスジェンダー中心の医療において不可視化・周縁化されてきたことが指摘されている(Riggs, Pfeffer, Pearce, Hines, White 2020)。

11) なお、生殖能力が十分に発達する以前にブロッカーを利用し、クロスホルモンをした場合、その後のディトランジションによって生殖能力を獲得できるかは科学的根拠に乏しく、ここにもトランスジェンダー医療に対する研究の不均衡が存在する。また、(思春期前後ホルモン療法の影響であれ、内因性のホルモンによっても生じる個人差であれ）外性器が性器の再建に必要なサイズに満たないトランスフェミニンの人は、術式の選択肢が制限される可能性がある。しかし、現在既に多くのトランスジェンダーがホルモン補充や外科手術によって得られる側面と失われる側面を多角的に考慮し、それぞれがより重要だと判断した選択を行っていることを忘れてはならない。そのため、ある人には性器以外の特徴が最も重要となりうるという事実を捨象し、生殖能力や性的機能だけを万人に最も重大な要素であると仮定することも危険である。

12) 例えば、(Moscatello 2022)を参照。

13) また、ブロッカー治療の性質は、一般的に長期的で複雑な治療を行う場合に、患者が不確実な未来を想像しながら選択を行うことと変わらないという反論があったものの、直接身体的な兆候が見られない性別違和に対して、身体的な影響を与える治療を行うことは、通常の医療措置とは完全に異なるという論理的に疑わしい判断がなされた(Bell-v-Tavistock Judgment 2020: para86)。

14) 構成上の脱線を避けるため、本文では深く記述しないが、多くのトランスジェンダー研究者や性分化疾患の研究者が指摘するように、特定の身体的発達を「自然」として維持するために、人々の身体は文字通りの人工的介入を受けてきた。例えば、性的「倒錯」とされた人々を「正常」に導くための虐待的な医療措置や、優生思想に基づき生殖能力を持つべきではないとされた人々の生殖能力への介入が、歴史的に正当化された(Honkasalo 2016, 2020)。性分化疾患の人々に対する身体介入は、時に本人の意思を無視して、「自然」化された身体性を維持するために行われてきた(Germon 2009)。また、トランスの人々が求める胸部の再建が保健福祉制度の中で周縁化される一方、所謂女性化乳房として知られるシス男性の乳腺発達への介入は正当な処置とされる偏りが存在する(Hall 2009)。なお、ここでの批判は、諸個人にとって望ましい身体を求めることではなく、非規範的な身体に対する不均衡な抑圧に向けられたものである。このように、「自然な身体」は、人工的に介入することによって積極的に維持され、相応しいとみなされた人にだけ与えられてきた。

Rethinking detrans VS transgender

Mitigating precarious futures under "normal" development.

KUZUHARA Chikage

Individuals who have detransitioned have become central figures in questioning the legitimacy of gender-affirming medical care for transgender people and in discussing the limiting of medical interventions for transgender youth in the UK. However, these discussions only scratch the surface of the complexities involved in detransitioning. While there is little academic research on detransitioning, the case of Bell and another v The Tavistock and Portman NHS Foundation Trust in the UK illustrates some of the complexities involved in it. In this case, Keira Bell, a person who destransitioned, claimed that children and adolescents under the age of 18 were not capable of providing informed consent to be prescribed puberty blockers (PBs). Her beliefs were based on her regret at having transitioned.

This paper examines the debate over medical consent for transgender youth from the perspective of queer temporalities and argues that Bell v Tavistock did not seem concerned about the risks of detransitioning itself, but instead focused on cisnormative development. According to the trial, PBs deprive children of "normal biological, psychological and social experience" (Bell v Tavistock Judgment 2020, par 65). The judgment subordinated transgender puberty to cisgender puberty. This paper suggests that rather than viewing detransitioning and transgender as two opposite extremes, we should conceptualize them as equally but differently marginalized by the idea of a single "normal" development. Both detrans and transgender people have precarious futures and are often excluded from medical and social structures. In order to resist this structural oppression, alternative futures beyond cisnormativity need to be envisioned. Creating new venues to support gender-variant people and reducing systemic marginalization (e.g., through greater accessibility of assisted reproductive technologies and reducing reporting bias in evidence-based medicine) could be ways to mitigate the often-highlighted risks of transition and detransition.

PHANTASTOPIA

研究ノート

小説の論理と政治

ドゥルーズの二つの文学論における法の転倒

河本卓穆

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
286-298 ページ
ISSN 2436-6692

小説の論理と政治

ドゥルーズの二つの文学論における法の転倒

河本卓穆

前書き

本稿の趣旨は、ジル・ドゥルーズによる二つの文学論、すなわち『ザッヘル＝マゾッホ紹介 冷淡なものと残酷なもの』(1967) および「バートルビー、または決まり文句」(1993) を比較検討し、両者に通底する「ユーモア［humor］」を考察することである（以下それぞれ「バートルビー論」「マゾッホ紹介」などと表記)。アイロニーとの対で語られるユーモアは、ドゥルーズの著作において頻繁に登場する主題であり、その原点は初期の『マゾッホ紹介』(1967) にあると言ってよい。そこで本稿では、まず『マゾッホ紹介』におけるユーモアの議論を整理したうえで、次に後年のバートルビー論を見ていき、初期のユーモア論がどのように後年へと引き継がれているかを考察するという方向を辿ることとする。

のちに見るように、ドゥルーズにとってユーモア／アイロニーとは「法」の転倒を目指す思考、すなわち一種の政治哲学のタイプである。法とは文字通り法律や社会制度だけでなく、快原理や言語法則など、われわれの生きる世界を統御する法則や規範を幅広く含んでおり、これらに別様のしかたで抵抗する動きこそが、文学者＝倒錯者であるサドとマゾッホ、そしてまたイギリス由来の言語によりアメリカ独自の文学を打ち立てんとしたメルヴィルの仕事に見出されている。つまり本稿の関与する問題系は政治と文学の関係であり、これをドゥルーズ哲学がいかなるかたちで架橋しようとしたかということである。

その第 7 章を「法、ユーモア、アイロニー」と題した『マゾッホ紹介』に比べ、バートルビー論では必ずしも件の対が前景化しているとは言い難いものの、なおドゥルーズにとってバートルビーがユーモアに親近的であることは、彼がユーモアについて頻繁に述べる「字義通り」がバートルビーにも見出されていること（CC89)、マゾッホと並びユーモアの筆頭とされるカフカとの比較がなされていること、またドゥルーズが基本的に英米文学をユーモアの文学として考えるスタンスをとっていることなどから容易に推察されるし（D82)、バートルビーをユーモアに対応させて論じる先行研究も存在する（大﨑 2001)。しかし先行研究においては、バートルビーはユーモアとアイロニーのどちらに該当するのかといった択一的な議論が行われがちであり、本稿とは関心・趣旨をやや異にしている。バートルビーにユーモアのエッセンスを見出しつつ、そこにドゥルーズ初期からの一貫性を指摘することが本稿の主眼である。

1. マゾッホのユーモア

本節では『ザッヘル＝マゾッホ紹介』を主題に、法に抗う思考としてのユーモア／アイロニーについて把握する。その第七章でドゥルーズは、二人の作家を「近代」の先端的な思想家として描き出している。哲学・精神分析を含む思想史と、小説はどのようにかかわるのだろうか。

まずは背景となる「近代」について整理しよう。プラトン、キリスト教に代表される「古典的イメージ」において、法は「高次の原理」としての「《善》」により「基礎づけ」られ、人は「帰結」における「《最良》」によりこれを「承認」することができた[1]。しかし近代においては、ドゥルーズが第二批判のカントに寄り添いつつ述べるように、「法はもはや《善》に依存しておらず、逆に《善》こそが法に依存する」といった転回が生ずる[2]。「道徳的」という言葉はそれじたい内容をもたなくなり、「絶対的に未規定なものに対する単なる規定作用」として形式化される[3]。これは法が即座にはなにも命じず、それゆえ判断や行動の正当性をまったく保証しないといった事態であり、有徳な者がますます罪責感を覚えるというフロイト的な逆説も生じる[4]。この状況は当のフロイトによって、エディプス理論として分析されたとドゥルーズは言う。そもそも道徳意識は、母への近親相姦的な欲望が断念されるとき、父親の禁圧が超自我として内面化され、同時に欲望の対象が抑圧されることで成立する。つまり＜法＞＝＜欲望の禁止＞は対象の抑圧と不可分一体であり、それゆえに＜法の内容＞＝＜なにが禁止されているのか＞もまた、未規定なままに置かれるのだ[5]。このように近代とは、対象としての母、そしてこれを主体として欲望する父の立場――父のように振る舞うこと――に対する二重の断念により、法が自我における罪責感として、すなわち人の内面において作動する時代なのである[6]。

この状況に対し、サドは超自我への「同一化」によって対抗する。超自我は通常、その道徳的要請を呵責として感じ生きる自我の内面性によって補完されるが、サドは自我を追放することでその補完性を放棄し、自身を超自我のみによって満たそうとする。サディストとは「自身の超自我であり、外部にしか自我を見出さない」とドゥルーズが述べるように、サドの自我は、彼自身ではなく、彼が攻撃し破壊する犠牲者のなかに見出される（「投射［projection］」）。また超自我と自我の補完性は母性的要素によって守られるところ、サドは母のイメージをも犠牲者に背負わせることで、これを追放する。こうしてサドの超自我は道徳性から解放され、自我を投射し母を犠牲にする不道徳な「《悪》の《理念》［l’Idée d’un Mal］」となる[7]。

法への抵抗としての倒錯＝サディズムは、サドの思想や言語活動といった作品の内実へと巧みに結びつけられる。まずこの《理念》は「純粋否定」の観念であり、「論証」の対象でしかあり得ないと言われる。ゆえにサドは小説において「論証」の言語を発展させ、世俗的な法や体制の権威をことごとく否定することで到達を試みる。ドゥルーズは《理念》と法の隔絶を、クロソウスキーの言う二つの自然――「一次的《自然》」と「二次的自然」――によって説明するが、前者が普遍的で非人称的な境域であるのに対し、サド自身は後者の人称性、個人性を免れない。そこでサドは「描写」において対象＝「フェティッシュ」を「破壊」し、二次的自然もろとも自我の否定を試みる。こうして二つの小説的手法、すなわち「論証」による否定と「描

写」における破壊が政治的運動性を持つが、問題なのは、いずれも二次的自然における不完全な部分過程（「否定的なもの［le négatif］」）でしかなく、純粋理念としての「否定［le négation］」との間に厳然たる差異が存在することである。ゆえにサドは、暴力的で猥雑な描写を増殖させる（「加速」）とともに、二次的自然に属する＜快＞を顧みず「冷淡に」これを遂行する（「圧縮」）ことで、《理念》の暴力性を感性的な次元において「測定」するしかない[8]。こうして凡百のポルノグラフィ作家と違い、サドは能動的理性による思考の「冷淡さ」を表現するに至るが、これは論証の言語に本質的な要素でありながらも、感性的・物質的な描写による仲介を必要とすることに注意しなければならない[9]。

一方マゾッホのユーモアは、自我を超自我の圧力から解放する過程（「否認［dénégation］」）から、この自我が自律性を獲得する（理想化される）過程（「宙吊り［suspens］」）へと向かう[10]。まず「否認」は処罰＝苦痛のプロセスであり、女性を支配者に仕立てあげる「教育」の言語によって担われる。それは「ある質的過程［un processus qualitatif］であり、口唇的な母にファルスの諸権限［les droits］と所有を転移する」[11]。つまり彼は、欲望に対する処罰＝去勢を、「象徴界［le symbolique］」を統御し欲望の根源ともなるファルスを母に委ねるプロセスに変えてしまう（転移）のであり、それによって彼は、超自我による欲望への禁圧をラディカルに回避するのである。またこのとき、自我は自身を規定するセクシャリティ、およびこれを裏打ちする父のイメージをも放棄するが、これは父に類似する己の本性に対する暴力として働くため、残酷な契約相手＝口唇的母は死のイメージとして機能する[12]。しかし自我を危険にさらすこの死こそ新たな自我の産出の契機であり、去勢された自我＝ナルシス的自我は死のイメージにおいて「理想自我」を「観想」する[13]。この過程は、マゾッホが得意とする描写における手法、すなわち「宙吊り」によって担われる。すなわち、そこでは毛皮や鞭や靴といった諸々の対象＝フェティッシュが美的情景のなかで「凝固」し、東欧の原風景と結びつきながら「女帝（ツァリーン）」のイメージを表象するのである[14]。こうしてマゾッホは、理性ではなく「想像力」によって「理想を具体化」し、自身の死のイメージにおいて「性愛なき新たな人間」への再生誕を遂げる。この人間は、快原理の通俗性を超克し、芸術の神秘性において女性の身体を観想する[15]。ゆえに受動的であるとはいえ、マゾッホは、サドの二次的自然に当たる所与の世界に安住するわけではない。むしろマゾッホは「いまあるものの妥当性に異議を申し立て」る宙吊りにより、「所与の彼方に、所与として与えられない地平を開く」ことで、「粗雑な自然［la nature grossière］」から「感情的で反省的な、大いなる《自然》［la grande Nature, sentimentale et réfléchie］」へと「移行［passage］」するのである[16]。

われわれはサドのアイロニーとマゾッホのユーモアを、能動／受動の対によって捉えることができる。つまり、前者が《理念》を求め法を否定する能動的な運動であったのに対し、後者は法＝処罰の適用を受けつつ、この結果を自分に有利なものとする受動性によって機能するのである。ゆえにドゥルーズは後者を「背理法による証明［démonstration d’absurdité］」と表現したうえで、次のように述べる。

法を処罰の過程とみなすとき、マゾヒストは、自身に処罰を適用させることからはじめる。そして受けた処罰のなかに、逆説的なしかたで、一つの理［raison］を発見する。その理が彼に権限を与え［l'autorise］、そして法が禁じているとみなされていた快を味わうよう、命じさえするのだ。マゾッホのユーモアとは、以下のようなものである。首尾一貫した処罰［punition conséquente］の苦しみのもと、私に欲望の実現を禁じたまさにその法が、いまや、まず処罰をおこない、帰結において［en conséquence］欲望を満たすことを私に命ずる法となるのだ。（PSM78／一三五-一三六）

ドゥルーズが注意を促すように、マゾッホの苦痛と快のあいだにあるのは単なる時間的継起であって、論理的な因果関係ではない[17]。にもかかわらずその帰結において快が得られたとき、本来苦痛をしかもたらさなかったはずの法は、快の論理的条件へと変容する。これにより、自我を否定する超自我の過酷さに際し、この否定を能動的に選択するサドとは対照的に、マゾッホは、あくまでその受動性においてこの否定そのものを肯定へと転倒させてしまう。否定が「思考の行為［acte］」である一方、否認とは「想像力の反応［réaction］」なのである[18]。

2. バートルビーのユーモア

本節では「バートルビー、または決まり文句」を題材に、アメリカ文学に見出されるユーモア／アイロニーを考察する。前節で見た『マゾッホ紹介』からの理論的・概念的接続性が確認されつつ、担い手が異なるがゆえの＜戦略＞の違い、そしてメルヴィルという一人の作家に一元化されるがゆえの新たな問題も発見されるだろう。

まずは前節との接続性を確認する。バートルビーは、代訴人による命令をひたすら決まり文句＝I would prefer not to［je préférerais ne pas／できればしないほうがいいのですが］によって拒絶するが、ドゥルーズはこの態度を「我慢強く純粋な受動性」と評する。つまり彼の決まり文句は代訴人による命令を拒絶するが、能動的な拒否とは異なり、むしろ能動性がないゆえになにごとにも取り組むことができないという不可能性の提示である（「無の意志ではなく、意志の無の増大だ」）[19]。これに対し、鯨を追い求め秩序を顧みないエイハブは「無を己の意志の対象とする」と表現され、サドにおける二つの《自然》が言及される[20]。またサドの《自然》はバートルビーについても言われ、両者は法の外部に属する稀有な「独創人」として重視される。このように「バートルビー、または決まり文句」には、『マゾッホ紹介』におけるユーモア／アイロニー――受動的／能動的な法の転倒――との理論的・概念的接続性が明らかに見てとれる。

では、二人の人物による法への抵抗は具体的にどのような戦略となるのだろうか。まずドゥルーズによれば、バートルビーの決まり文句は一種の「非文法的表現」であり、あたかも英語のなかに外国語を穿つかのようである[21]。それは一連の正しい表現（「je préférerais ceci［できればこちらのほうがいいですね］」、「je préférerais ne pas faire cela［あれはできればしないほうがいいです］」、「ce n'est pas ce que je préférerais［これは私が好むようなものではないです］」など）

を想起させつつ、そのどれにも還元されることがない言語の「限界［limite］」である。ゆえにこの文言は、言語法則に対する異常＝変則［anomalie］として響き、発せられるや否やバートルビーの周囲に「呆然自失状態［stupeur］」を生じさせ、その後「沈黙」をもたらすとともに代訴人をはじめ他の人物の言葉遣いにも「伝染」し、「言語を攪拌する」[22]。以上は決まり文句の、表現の形式的なレベルにおける壊乱である。しかしドゥルーズにしたがえば、この決まり文句はむしろ言語活動そのものを可能にする諸条件に対してこそ本質的効果をもつ。というのも、作品においてバートルビーは当初取り組んでいた書き写しの仕事を途中からしなくなるが、ドゥルーズはこれを、なにが好ましいか／そうでないかといった判断・識別の「基準［référence］」を決まり文句が消滅させ、二種類の事柄の間に「識別不可能性［indiscernabilité］」ないし「非決定性［indétermination］」の領域をつくりだしたのだと評価する[23]。つまり、決まり文句が示していたはずのある種の区別、秩序が、決まり文句自身の効果によって乱されていくのである。さらにドゥルーズは、作内での代訴人によるバートルビーの異常性に関する考察に言及しつつ、この問題を語用論的な主題へと拡張していく。すなわち、単語どうしの置換・代替・補完可能性により保証される外的事物・状況への指示関係や、言表に内在する言表行為への自己言及性――命令文を言いながら命令する、疑問文を言いながら問いかける――といった二重の「前提」を、決まり文句が破壊するというのである[24]。こうした決まり文句の効果に、われわれはマゾッホとバートルビーの共通性、すなわち受動的な態度によって法ないし既存の秩序を変容させるユーモアを見出すことができる。それだけではない。マゾッホが「性なき新たな人間」として再生誕を遂げるように、バートルビーも新たな特異的人物へと生成するのである。「つまり、決まり文句は、言語活動をあらゆる基準［référence］から切り離し、基準なき人間になるというバートルビーの絶対的使命に従わせるのである。基準なき人間、それは姿を現しては消し、自身や他の事物への基準＝参照［référence］がない人間である」[25]。こうして彼は、奇妙な決まり文句によって言葉が依拠するさまざまな「基準」を揺るがすとともに、自らもまた身分や特性や所有物といった「基準」により同一的に規定される存在ではなく、テクストそのものとして自律し、それゆえに神出鬼没で謎めいた、ほとんど瞬間に還元されるようななにかへと生成するのである[26]。

選択の放棄を皮切りに受動的な秩序壊乱を引き起こしたバートルビーに対し、エイハブは、捕鯨船の掟を破ってモービィ・ディックを「選り好み」し、他の乗組員を死に追いやるなど、その能動的で選択的な狂気によって秩序を破壊する。その過程で彼はモービィ・ディックともはや区別がつかなくなり、言語には次のような影響が生じるとされる。

> あたかも三つの操作がつながっているかのようだ。言語のある種の取り扱い。次がこの取り扱いの結果であるが、それは言語の中にある独創的言語［langue originale］を構成する傾向がある。最後に効果だが、その実質は言語活動全体を巻き込み、逃走させ、それ自身の限界まで押しやることでその〈外部〉を、沈黙あるいは音楽を発見するというものだ。（CC93-94／一五四）

このようにエイハブの戦略は、言語一般への特殊な「取り扱い［traitement］」を起点に、これを言語活動全体の大規模な変容へと連鎖させていくものだとわかる。これに対しバートルビーは、言語を扱う「一般的な《手法》［Procédé］」をもたず、「一見正しい、せいぜいいくつかの機会に現れる局地化された癖」といったところの決まり文句を発するに過ぎないとされる。しかし興味深いことにドゥルーズは、両者の「結果、効果は同じなのだ」[27]と述べる。つまりバートルビー論におけるドゥルーズは、二人の人物が言葉にかんして共有するもの――すなわち英語に異質な言語を混入させ、言語活動を限界に向かわせることでその〈外部〉（＝沈黙あるいは音楽）との遭遇を目指すという共通目的――において、ある種の総合を目論んでいると言えるのである。少なくとも外見上、これは本稿で扱う二つのテクストの明瞭な差異だと言える。なぜならマゾッホをサドとの相補性から救い出すことを目的とした『マゾッホ紹介』では、両者の差異や無関係性こそが強調されたからである。ではなぜ、ドゥルーズは二人の異なる人物を「混ぜ合わせ［mêler］」[28]ようとするのだろうか。それはメルヴィルの小説が、西洋の合理主義に抵抗するというプログラムに貫かれているからである。

> イギリス小説、そしてそれ以上にフランス小説は、合理化の欲求を抱くのであり、それは小説の終わりにおいてですらそうである。（…）アメリカ小説の創設行為［acte fondateur］は、ロシア小説と同様、小説を理性の道から遠く運び去ること、そして無のなかにとどまり空虚においてしか生き延びられず、自分たちの謎を果てまで守り抜き、そして論理や心理学に立ち向かうあれらの人物を生み出すことにあった。（…）メルヴィル、ドストエフスキー、カフカあるいはムージルといった偉大な小説家たちにとって重要なのは、諸事物が謎めいたままでありながら恣意的でない［non-arbitraires］ということである。要するに新たな論理、一つの十全な論理ということだが、それは私たちを理性へと再び導くことなどなく、生と死の親密さを捉えるのだ。（CC104-105／一七一-一七二、強調引用者）

そもそもサドにおける一次的《自然》／二次的自然というクロソウスキーの図式は、『マゾッホ紹介』において、もっぱらサドの思想にかんして用いられていた。ただし自然主義や二つの自然の区別といった発想自体はどちらにも共通するとされ、両者による法の「転倒」は「二次的自然［la nature seconde］」から「一次的《自然》［la Nature premiè］」へ（サド）、また「粗雑な自然［la nature grossière］」から「感情的で反省的な、大いなる《自然》［la grande Nature, sentimentale et réfléchie］」へ（マゾッホ）という二つの「移行［passage］」として説明された[29]。しかしメルヴィル論においては、サドにおける一次的《自然》／二次的自然こそが法とその外部を表す図式として全面的に採用され、二種類の「独創人」が前者に「属する」とされる。おそらくこの変化は、対象がメルヴィルという一人の作家に一元化されたからという形式的な理由にとどまらない。《自然》すなわち「無［néant］」とは、メルヴィルにとって非合理性の「領域」ないし近代的な合理主義の「限界」であって、自らの小説を「新たな論理」へと飛躍させるフロンテ

ィアでもあるのだ。

3. 小説の「新たな論理」――イメージから線へ――

では、彼の「新たな論理」はどのように獲得されるのだろうか。ドゥルーズに従えば、まず二人の人物がこの新たな論理に服すべく、理性に楯突く二つのタイプとして分類される。すなわち、エイハブが「理性を利用し、実は少しも合理的でない自分達の至高の目的へと奉仕」させる「理性の《支配者》[Maîtres]」の一人である一方、バートルビーは「理性からの《除名者》[Exclus]」の一人とされ、「理性が与えてくれないもの、識別不可能なもの、名づけえぬものを手に入れ自らこれと混ざり合うことができる」[30]。また二人とともに、代訴人のような一部の通常人も「予言者［prophètes］」ないし「《遭難者》[Naufragés]」――「独創人」のうちに《自然》を見出すことができ、自らもその狂気に巻き込まれながらも、結局は「理性の断片にしがみつき」、「元の状態を再形成し」ようとする――に分類されるが、他の二タイプとの間には本質的な区別があるとされる。というのも、三つ目のタイプは諸々の一風変わった（だけの）人物たちと同じように、イメージによって説明され、相互に影響を及ぼし合い、行動も台詞も一般法則に従うからである[31]。これに対し独創人は、「それぞれが孤独で力強い《フィギュール》[Figure]」であり、「説明可能なあらゆるフォルム［forme］からこぼれ落ち」ながら「燃えるような表現の特徴-線［traits d'expression］を投げつけ」る[32]。つまりここでドゥルーズは、独創人が小説へともたらしその「新たな論理」への契機ともなる変容を、絵画的なタームにより記述しようとしていると言えるだろう。

ドゥルーズによれば、ある種の小説――人格形成を主題にしたものが多いとされ、おそらくはディケンズなどを念頭に置いている――は、なんらかの主体が自身をイメージ・フォルムないし表象によって規定される目標へと適合させる過程＝「同一化」によって構成されるが、これは息子による父親の模倣という父権的構造に基づいている[33]。そしてこの構造はより絵画的な言い方に引きつければ、フォルムやイメージによって対象への類似を目指す＜ミメーシス＞の論理にほかならない。これに対しメルヴィルの作品では、当初はイメージにより二つの項が設定され、同一化のプロセスを準備する。例えばバートルビーは「痩せて青白い顔」といったイメージにおいて捉えられ、父性的人物たる代訴人との同一化が予感される。あるいはエイハブは、モービィ・ディックを情報収集によりイメージとして捉え、同一化を試みる。しかしドゥルーズによれば、こうした予備段階にもかかわらず、メルヴィルの小説ではのちに「特徴-線」がイメージやフォルムに取って代わり、類似を目指す主体は消え、二項は同一化とは異なる秩序によって結ばれる。すなわち、「各々の異化＝分化［différenciation］に無媒介的に先行する地点」としての「不分明、識別不可能性、曖昧性の領域［*zone d'indistinction, d'indiscernabilité, d'ambiguité*］」における「極端な接近、絶対的な隣接性」へと転倒させられるのである。言い換えれば問題は、離散的な二項を「類似」によって結びつけることから、それらを一つの連続性へと「横滑り」させることへと変化したのであり、これこそが「模倣」に代わる「生成変化［devenir］」

の問題にほかならない[34]。超絶的な暴力を追い求め自身もまた暴力の化身となるエイハブは「もはやモービィ・ディックとの見分けがつかなくなる近傍域を通過していく」のであり、決まり文句により周囲を「呆然自失」にさせ言語活動の「前提」を穿つバートルビーは、自らは動かぬまま代訴人を放浪へと追いやるだけでなく、最後は自分も浮浪者の烙印を押され監獄へと送られるのである。

しかしこれら二項の接近、諸々の区別の廃棄は、理性による意味づけを逃れるものである。であれば小説の新しい論理とは、どこに求められるのだろうか。ドゥルーズは次のように述べている。

> これら二つのタイプはあらゆる点において正反対で、一方は生まれついての裏切り者であり、他方は本質的に裏切られる者であるとともに、一方は子供を貪り食う怪物的な父親で他方は見捨てられた父なき息子であるにもかかわらず、一つの同じ世界に出没する。そして彼らが規則的な循環を形成し、まさにメルヴィルのエクリチュールにおいてそうであり、クライストにおいてもまたそうであるように、停滞的で凝固した［figés］過程と、狂気的な速度の手法を交互に行う。こうして文体［*style*］が、緊張病［catatonies］と性急さ［précipitations］の継起によってもたらされるのである……。これこそが、（…）人物の二つのタイプ、すなわちエイハブとバートルビーがあの一次的《自然》に属し、そこに住み着き構成しているということなのである。（CC103／一六八）

つまり小説の新たな論理は、言葉の意味や表象的イメージではなく、「文体（スタイル）」によって担われる。あたかも 20 世紀の絵画が抽象的な「線」の自律性を依代としたように[35]、小説は文体そのものの力――緊張病と性急さ――によって自らを規定するのである。

もっともドゥルーズによれば、メルヴィルは「独創人」を一つの小説に複数登場させることができないと考えており、それは二種類の文体が相互に矛盾することが関係している。ゆえにメルヴィルにとっての、そしておそらくは当人も十全には果たしえなかった「最高次の問題」とは、文体そのものである二人の人物を「場面［tableau］のなかで両立させる［faire *tenir ensemble*］」こととして立ち現れる[36]。そして我々はここにおいてこそ、同テクストのユーモリスト＝バートルビーの位置付けを理解できると言わなければならない。なぜならドゥルーズは、二人の人物を「和解＝折衷させる［réconcilier］」にあたり、「しかしそのためにはまた、独創人と二次的人間を和解＝折衷させる」[37]ことが必要だとしつつ、「ところが良き父親など存在しないことは、ヴェア船長や代訴人が証明している」と述べ、さらに「怪物的で貪欲な父親、そして石化した父親なき息子しかいない」としているからである。つまり人物の三類型のなかで、＜支配者＞が「子供を貪り食う怪物的な父親」であるのみならず、＜遭難者＞もまた結局は法の側で＜除名者＞を犠牲にする悪しき父親であるがゆえに、小説を父権的構造から解放するには、息子であるバートルビーが不可欠なのである。「もし人間が救われ、独創人たちが和解＝折衷させられるとすれば、それは父権的機能の溶解、崩壊においてでしかありえない」[38]。むろん我々は、

ドゥルーズが二者択一的にバートルビーを特権視している訳ではないことに注意すべきである。そうではなく、小説を合理主義の限界へと導くという課題において、能動的に非理性を求めるエイハブが重要になるからこそ、彼とは本質的にそぐわない父権的システムへの抵抗を担うバートルビーの受動性の方が、むしろ強調の必然性にさらされるのである。

総括

本稿では三節にわたり、ドゥルーズによる二つのテクスト――『ザッヘル＝マゾッホ紹介』および「バートルビー、または決まり文句」――に見られるユーモア／アイロニーの問題を比較し、文学と政治に関わるある種の一貫性を確認しようと試みた。

第一節では『マゾッホ紹介』を主題に、法をめぐる思想としてのアイロニー／ユーモアを考察し、それらが小説の言語――論証、教育、二種類の描写――と不可分に成立しているものであること、そしてアイロニーが法の彼岸（《理念》、一次的《自然》）を追求する能動的な運動であるのに対し、ユーモアが自身の＜死＞のイメージとして《自然》を観想する受動性によって特徴づけられることを確認した。

第二節では「バートルビー、または決まり文句」に移り、法とその外部を示す「自然」の図式が引き継がれていること、そして《自然》に属する二人の「独創人」――エイハブとバートルビー――が、それぞれアイロニー／ユーモアの能動的／受動的秩序壊乱に対応することを確認した。バートルビーがその受動的な非選択性により語用論的な秩序・前提を撹乱し、「基準なき新たな人間」としての自律性を獲得する一方、エイハブはモービィ・ディックをなによりも優先するという能動性によって、秩序を破壊する。二つの動きは『マゾッホ紹介』同様、小説の言語と深く結びつけられているが、バートルビー論がメルヴィルという一人の作家に着目したものであることと関連し、二人の人物がメルヴィルの「小説の新たな論理」に向けて協働する道が示唆された。

第三節ではこの「論理」について、小説の端緒となる「同一化」の過程を、父権的な「模倣」から解放的な「生成変化」へと変容させる営みとして論じた。この移行は、言葉をイメージや表象から解放し、「文体」に自律性を見出すことに帰結する。そしてメルヴィルにとって「最高次の問題」とは、二人の人物が体現する一見矛盾した二つの文体――緊張病と性急さ――を「両立」することであった。こうした帰結から、我々はドゥルーズの議論において、ユーモアが決して択一的に選択されているわけではないことに注意を促した。

メルヴィル自身は実現できなかったこの「両立」を、ドゥルーズはある種の共同体としての「アメリカ」の構想へと結びつけていく。それが文体、言い換えればエクリチュールとどのような関係にあるのかを解明することが、今後の課題となるだろう。

参考文献

（ドゥルーズ自身の記述は、ドゥルーズによる引用箇所を含め筆者が独自に訳出し、その他は邦訳にしたがった。また引用著作に引用されたドゥルーズの記述に関しては、引用者の表記にしたがった。）

CC : Deleuze, Gilles, *Bartleby ou La Formule,* in *Critique et Clinique,* Minuit, 1993（「バートルビー、または決まり文句」『批評と臨床』守中高明・谷昌親訳、河出文庫、2010 年、146-189 頁）。

PSM : Deleuze,Gelles, *Présentation de Saher-Masoch le froid et le cruel*, Minuit, 1967（『ザッヘル＝マゾッホ紹介　冷淡なものと残酷なもの』堀千晶訳、河出文庫、2018 年）。

D : Deleuze, Gilles, *Dialogues*, Flammarion, 1977.

Melville, Herman, *Bartleby* ; THE MODERN LIBRARY of the World’s Best Books, Random House, inc, 1853（「書記バートルビー」『書記バートルビー／漂流船』牧野有通訳、光文社、2015 年）。

KpV：カント『実践理性批判』熊野純彦訳、作品社、2013 年。

ジグムンド・フロイト「文化の中の居心地悪さ」（『フロイト全集 20』所収）嶺秀樹／高田珠樹訳、岩波書店、2011 年、62-162 頁。

大崎晴美「法の閾　ドゥルーズによるバートルビー」『現代思想』、2001(12)、8-28 頁。

黒木秀房『ジル・ドゥルーズの哲学と芸術　ノヴァ・フィグラ』水声社、2020 年。

Notes

1)「基礎づけ」と「承認」の二つが「古典的イメージ」におけるアイロニー／ユーモアとなる。「アイロニーとは、限りなく高次な《善》によりあえて法を基礎づけようとする思考の戯れである。一方ユーモアは、限りなくより公正な《最良》により、あえて法を承認しようとする思考の戯れである。」(PSM72／一二四)。のちに見るように、近代においては両者が法への抵抗（転倒）の動きへと変貌する。

2) PSM72／一二五。おそらくこの記述は、『実践理性批判』第二版における次の記述を念頭においたものである。「ここでいまや実践理性の批判にあって、その方法をめぐる逆説が説明されるべき地点へと立ちいたったことになる。逆説とはつまり、善と悪の概念が道徳法則に先だって規定されるのではなく（一見したところでは、その概念がこの法則の根底に置かれなければならないようにさえ見えるのであるが)、かえって逆にひとえに（ここでじっさいにもなされているように)、道徳法則のあとで、道徳法則をつうじて規定されなければならない、ということだ。」(KpV:V63／一六二、熊野訳)

3) PSM72／一二六。

4) 実際「文化の中の居心地悪さ」においてフロイトは、「(…）有徳の人であればあるほど、良心はいよいよ厳格で疑い深くなり、挙句の果てには聖徳の極みに達した人に限って、自分のことを全く下劣な罪深い人間と責めさいなむことになる。(…) いわく、人一倍厳格で警戒心の強い良心というのは、まさに道徳的な人間の際立った特徴であり、聖人が自らを罪深いと称するのも、彼らが、衝動を満足させたいという誘惑に特に強くさらされていることを考えれば、一概に不当だとも言えない」(全集第二十巻一三八〜一三九頁。嶺、高田訳）としており、ドゥルーズの本文にはこの箇所と思われる引用がある（PSM74／一二九)。

5)「法の対象と欲望の対象は一体であり、同時に姿を隠すのだ。」(PSM74／一三〇）

6)「対象の同一性が母に関係づけられ、欲望と法の同一性そのものが父に関係づけられることをフロイトが示すとき、彼はただ法の規定された内容を復元しようとしているのではない。むしろほとんど逆に、なぜ法が、そのエディプス的な起源のせいで、必然的に自身の内容を隠さざるをえないのかということ、そしてそうすることでなぜ法が、対象と主体（母と父）への二重の断念から生ずる純粋形式として価値を持つのかを示そうとするのである。」(PSM75／一三〇）

7)「サディストは強力な超自我を持っており、彼がそこに同一化してしまうほどである。彼は自身の超自我であり、外部にしか自我を見出さない。ふつう超自我を道徳的なものにするのは、超自我が自身の過酷さを行使する自我の内面性と補完性である。そしてそれは母性的構成要素でもあり、この補完性を守る。しかし超自我が解き放たれ荒れ狂い、自我を追放し、それとともに母のイメージをも追放するとき、超自我の根本的な不道徳性が、サディズムと呼ばれるもののなかに姿を現すのである。」(PSM106／一八六-一八七）

8) PSM25-27／四〇-四二、65／一一三。

9) PSM27／四二-四三。

10) PSM108／一九一。

11) *ibid*.

12)「(…）マゾヒストは父との類似を、あるいはその遺産たるセクシャリティを放棄するのだが、同時に彼は父のイメージをも拒絶する。それはこのセクシャリティを統御し、超自我の原理としてはたらく抑圧的権威である。」(PSM111／一九七)。

13) *ibid*.

14) PSM31／五〇、49／八三-八五、81／一四一。

15) PSM21／三一-三二、109／一九二-一九三。

16) PSM28／四六、67-68／一一七-一一八。

17)「マゾヒストは快を感じる前に、処罰を受けなければならない。困ったことに、こうした時間的な継起が、論理的な因果関係と混同されてしまう。苦痛は快の原因ではなく、快の到来に不可欠な先行条件なのである。」(PSM78／一三六）

18) PSM108-109／一九二。

19) CC92／一五二。
20) CC102／一六七。
21) CC93／一五三。
22) CC89-90／一四七-一四八、CC91／一五〇。
23) CC92／一五二。
24)「話すとき、私はたんに事物や行動を示すだけでなく、私たちそれぞれの状況にしたがって、話し相手との関係を確かなものにする行為をすでに行っている。つまり私は命令し、問いかけ、約束し、頼むというように、「言語行為（speech-act）」を発しているのである。言語行為［les actes de parole］が自己言及的［auto-référentiels］である（私は実際に「あなたに…を命じます」と言いながら命令する）一方で、事実確認的な［constatives］命題は他の諸事物や他の諸々の言葉に関わっている［se réfèrent］。そしてまさに、バートルビーが荒らすのは、こうした言及-関係［références］の二重のシステムなのである。」（CC94-95／一五五-一五六）明らかにオースティンの事実確認的/行為遂行的という構図が意識されていることは言うまでもないだろう。同様の議論は『千のプラトー』にも登場し、こちらではオースティンの名が（バンヴェニスト、デュクロなどとともに）明示的に言及されている。（MP98／（上）一六八-一六九）
25) CC95／一五六-一五七。
26) CC96／一五七。ここでドゥルーズは、バートルビーをカフカの言う「《独身者》［Célibataire］」―すなわち「彼にとって地面は両足に必要な部分だけだし、支点は両手で覆える範囲で足りている」とされる人物に対応させ、彼は「瞬間を生きる」のだと述べている。また黒木はバートルビーの不定形な存在性（「形象（フィギュラル）的な存在」）に着目し、彼は「彼が放つ言葉によってのみ認識され、既存の人物像に照らしあわせようとするならば、ただちにこの言葉でもって跳ね返されるような存在」であり、「言語行為のみによって支えられる人物、さらに、言語行為によってしか支えられない人物である」としている。（黒木 2020、一三九）
27) CC93-94／一五四-一五五。
28) CC101／一六六。
29) PSM67-68／一一七-一一八。
30) CC105／一七二。
31) CC106／一七三。
32) Ibid.
33) CC99／一六二。
34) CC100／一六四-一六五。
35)『千のプラトー』において、ドゥルーズはガタリとともに「生成変化」の文脈で「線のシステム」を論じ、そこでは「線が起源としての点から解放される」ばかりか、「斜線は座標軸としての垂直線と水平線から解放され」、「横断線もまた、点と点をつなぐ位置決定可能な結合としての斜線から解放される」と述べる（MP364／（中）二八七）。また同じ文脈で絵画を論じる際、クレーやカンディンスキー、モネに触れている。（MP365／（中）二八八）
36) CC107／一七五。
37) ibid、強調はドゥルーズ。
38) CC108／一七六。

PHANTASTOPIA

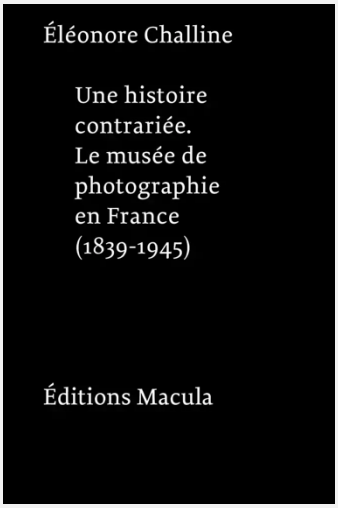
ブックレビュー

写真が辿った困難な道のり

エレオノール・シャリーヌ『妨げられた歴史　フランスの写真美術館（1839-1945 年）』書評

桑名真吾

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
299-302 ページ
ISSN 2436-6692



Eléonore Challine
Une histoire contrariée : Le musée de photographie en France (1839-1945)
Macula, 2017

写真が辿った困難な道のり

エレオノール・シャリーヌ
『妨げられた歴史　フランスの写真美術館（1839-1945 年）』書評

桑名真吾

日本国内の写真美術館設立の流れを振り返ると、1985 年のつくば写真美術館の開設を嚆矢として、1988 年に川崎市市民ミュージアムが、1989 年に横浜美術館が相次いで開館し、写真部門を持つ美術館が拡大していく動きがあり、翌年の 1990 年には東京都写真美術館が一次開館することになる。一見すると、これらはある時代の流れのなかで自然発生したかような印象を与えるものの、民間の設立活動が先だって存在していたことが知られている。実際のところ、生まれて間もない新しい芸術ジャンルが、公的な後ろ盾を得て一つの制度＝美術館となるためには、その運動に関わる人々の願いや実際の行動のみならず、それぞれの時代が課す政治的、経済的因子、蓄積された実践、批評言説、制度化への欲望がある時に結晶化するのを待たなければならないのだろう。

『妨げられた歴史――フランスの写真美術館（1839-1945 年）』（2017 年）は、フランスの写真美術館設立運動の歴史を、一次資料調査に基づいて提示したものである。物理学者フランソワ・アラゴ（François Arago）によって「最初」の写真技法ダゲレオタイプが公表された 1839 年から、美術批評家レイモン・レキュイエ（Raymond Lécuyer）が著した 1945 年の『写真の歴史』までの期間を分析対象とする本書は、幾度も試みられたパブリックな写真美術館設立運動がいかにして頓挫したのか、その詳細な歴史を 500 頁にわたって論じている。

日本の場合と同様、フランスにおいても民間の写真協会が中心となって進められた写真美術館設立運動の歴史は、困難な歴史を辿った。ダゲレオタイプは公表直後の 1841 年に自然史博物館へ収蔵されている事例があり、写真作品は自然なかたちでパブリック・コレクションの一部となっており、大きな混乱は生じていなかった。新しいイメージ・メイキングへの純粋な関心から始まった美術館と写真との関係は、写真美術館設立運動が始まるや否や困難な局面を迎えることとなった。シャリーヌが提示するさまざまな事例をここに列挙することは控えるが、1894 年、写真界の有志によってパリに開設された資料写真美術館（Le Musée des photographies documentaires de Paris, 1894-1907 年）の失敗は、象徴的な出来事として詳細に論じられている。当時、高等装飾美術学校で写真術を講じていたレオン・ヴィダル（Léon Vidal）を中心として進められたこの写真美術館の開設にあたっては、プロヴァンス地方資料写真美術館、ベルギー資料写真美術館、スイス資料写真美術館など国内・周辺国の資料写真美術館と協調しながら、コレクターの寄贈によって作品収集が進められた。科学的な側面において写真を専門としていたヴィダルは、資料写真美術館の設立以前から写真が「証言による証拠の価値（valeur de la preuve testimoniale）」を持つとし、自動的に生成されたグラフィック資料としての価値を見出していたため、写真とは世界の忠実なコピーであるというイデオロギーに突き動かされ、資料写真美術館はヴィダルのイニシアティブのもと年々所蔵作品点数を増加させていく。1903 年には 6 万 5 千点であった所蔵点数は、1904 年には 8 万点、1905 年には 10 万点に達する。その抑制の効かない、無差別的な収集活動によって、作家の手が介在する美術としての写真の性質は矮小化されてしまい、単なる複写写真の資料館と化してしまったこの新しい美術館は、1907 年、前年のヴィダルの死を機に、短い歴史に幕を閉じることとなる。

ここで問題となるのは、写真の資料的価値と美術的価値の双数的関係である。すなわち、新たに設立される美術館は写真技術による複製あるいは複写を展示する美術館（musée des photographies）となるか、あるいは写真の歴史、技術、芸術的性質を展示する美術館（musée pour la photographie）となるかという点で、批評空間の分裂が避けられなかったのである。

フランスの美術館設立運動は、写真を制度化するための明確な批評基準をもたないまま突き進むことになった。シャリーヌが提示する写真美術館史において決定的であったのは、1939 年にコレクターのガブリエル・クロメール（Gabriel Cromer）が収集した膨大な古写真コレクションの大半がアメリカ合衆国の企業コダックの手に渡り、新設のジョージ・イーストマン・ハウスに収蔵された出来事であった。フランスでは 1930 年代に行政の支援のもと、クロメールのコレクションを基盤に、1937 年の万国博覧会での写真美術館開設が発表されるものの、財政上の

問題から計画は 15 回に渡って修正を加えられ、当初の予定より大幅に規模が縮小されて仮設の「写真・映画・音響館（Pavillion Photo-Ciné-Phono）」が開設され、美術館開設は見送られたことで写真界に失望が広がっていた矢先の事件であった。これ先立ってベレニス・アボットがウジェーヌ・アジェの写真を購入し、作品がニューヨークに流出していたことから、フランスの写真界は一連の苦い経験を味わうことになったのである。

シャリーヌの議論は美術史の流れだけでなく、理論的パースペクティブをも提示する、示唆に富んだ内容になっている。フランスの先行する写真研究（例えばオリヴィエ・リュゴン『ドキュメンタリー・スタイル　アウグスト・ザンダーからウォーカー・エヴァンズへ』（2001）[1]）においてしばしば問題となる、写真の資料としての価値＝ドキュメンタリー的価値が美的価値へと転換される美術史の流れや批評理論をめぐる議論が、美術館設立に併せて行われた写真批評基準の確立においても作用しているのである。フランスに先立って写真作品を積極的に制度化したアメリカ合衆国の場合、ニューヨーク近代美術館がウォーカー・エヴァンズの写真作品を評して、客観的な装いをした写真の資料性ゆえに、超越性が帯びるというドキュメンタリー写真に関する言説空間を展開し、1938 年の初の写真家による個展「アメリカン・フォトグラフス」の開催に大きな影響を与えるのだが、フランスにおける資料性重視の言説の流行による制度化の「失敗」の事例を見ると、ニューヨーク近代美術館の論理が非常に戦略的な効果を帯びていたことが明らかになるのではないだろうか。

本書は初期コレクターらのテキストや略歴など、巻末資料として付されたテキストの資料性も高い。本書を通読して気付かされるのが、美術史家セルジュ・ギルボーが『いかにしてニューヨークは近代芸術の概念を盗んだのか』（1983 年）[2]で描き出したように、近代芸術のヘゲモニーがフランスからアメリカへと移ったことに対する、大西洋を挟んだ二国間の文化的交渉の複雑さである。本書は、フランスの写真美術館建設運動の歴史だけでなく、写真というジャンルにおける批評価値の変遷や、フランスの写真コレクションの一部を利用したアメリカにおける写真コレクション形成の歴史を見通すことも可能であろう。

Notes

1) Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander a Walker Evans*, Paris: Macula, 1999.

2) Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionisme abstrait, liberté et guerre froide*, Arles : Jacqueline Chambon, 1996.

PHANTASTOPIA

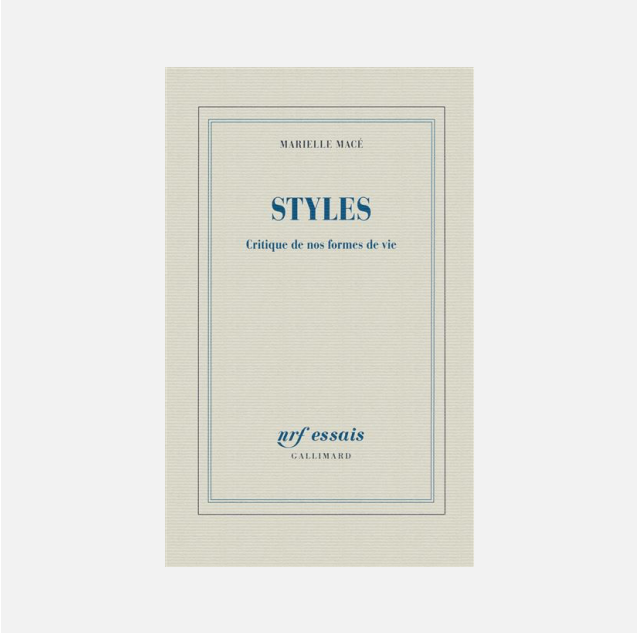
ブックレビュー

「ライフスタイル」から文学的「スタイル」へ

マリエル・マセ『（さまざまな）スタイル――わたしたちの生の形式についての批判』書評

福井有人

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
303-312 ページ
ISSN 2436-6692



Marielle Macé
Styles : Critique de nos formes de vie
Gallimard, 2016

「ライフスタイル」から文学的「スタイル」へ

マリエル・マセ

『(さまざまな) スタイル——わたしたちの生の形式についての批判』書評

福井有人

はじめに

東京オリンピック・パラリンピックの開催延期を決定した 2020 年、新型コロナウイルス感染症の感染拡大防止にむけて、政府が「新しい生活様式（new life style)」を提言したことは未だ記憶に新しい。厚生労働省がまとめるところによれば、「新しい生活様式」のうちには、可能なかぎり真正面での会話をおこなわないこと、感染拡大を助長する要素である「三密」の回避、テレワークを活用した「働き方の新しいスタイル」などが盛り込まれている [1]。提唱された「スタイル」の多くがすでに自明のものとなりはじめている現在、そもそもわたしたちは、「生活様式」や「スタイル」というものをいかに理解し、生きているのだろうか。未だ過去のものとなっていない危機から発して、「スタイル」という概念をどのようにとらえなおすことができるだ

ろうか。あるいは、芸術や哲学は、「スタイル」に関していかなる理論的ないし実践的なパラダイムを提供しうるのだろうか。芸術にしか呈示できない「スタイル」があるとすれば、それはどのようなものだろうか。

*

本稿が取り上げるマリエル・マセの著作『(さまざまな) スタイル――わたしたちの生の形式についての批判』(2016 年) [2]は、いま「スタイル」や「生き方」をとらえなおすための手掛かりと示唆に溢れている。マセは現在、社会科学高等研究院 (EHESS) の指導教授を務めており、文学研究・批評理論をベースとしながら、「生存のスタイル論〔une stylistique de l'existence〕」と彼女自身が呼ぶ領域を専門としている。

初めに本書の問題設定を確認しておこう。マセの問題意識の根底にあるのは、「スタイル〔style〕」、「様態〔manière〕」、「方法〔façon〕」といった言葉をマーケティングの論理から救い出し、わたしたちの生をより繊細な仕方で理解するために不可欠な、倫理的、存在論的な語彙として彫琢することだ。それをおこなう独自の領域としてマセが提案するのが、「生存のスタイル論」である。晩年のフーコーの鍵語である「生存の美学〔une esthétique de l'existence〕」[3]へ引き寄せながら、マセがあえて「美学」という語を用いないのは、「生存のスタイル論」においては、「きらきら輝くような勝者の生や、高く評価される外観やエレガントな身体が必ずしも扱われるわけではない」からだ (p. 13) [4]。むしろマセが尊重しようとするのは、生における「不確かさ〔incertitude〕」、「生を活気づける形式〔formes qui animent la vie〕」(p. 19)、「引き受けられるべき痛み〔peine que l'on y tienne〕」(p. 24) であり、要するに、生を特異なものとしているさまざまなエレメントにほかならない。「スタイル」の基準は、美的であるか否かにはない。時に耐えがたい症状、動物たちの飛び方や住み方もまた、考察されるべき「スタイル」として数え上げらえることになる。そうした本書の方向性は、母アンリエットを亡くした直後の生活に現れる亡きひとのリズムを綴るバルト『喪の日記』についての解釈 (p. 97-99)、ミショー「消える鳥」を例にとる動物のスタイルについての洞察 (p. 100-101) などにおいて顕著にあらわれているといえる。

そもそも、マセは生きることをどのようにとらえているのだろうか。マセは本書の冒頭で、生の本質的な多層性を次のように叙述している。

> 実際、ひとつの生は、みずからの形式や様態、規則や身振り、作法や振る舞いから切りはなすことができないものなのだろう。それらは、それだけですでに主張＝理念なのだ。倫理的なまなざしにとって、あらゆる存在は存在の仕方〔manière d'être〕にほかならないのではないか。そして世界とは、つまりわたしたちが共有し、意味を与えるようなこの世界は、たんに複数の個人や階級、あるいは集団へと分割されるようなものであるだけではなくて、さまざまな「スタイル」として――かくも多様な、生きることの分節法〔phrasés de

vivre〕にほかならない「スタイル」として――切り分けられるものなのではないか。(p. 11. 強調は原文による)

わたしたちには、きまって口を衝いて出る言葉や特徴的な身振りがあり、それぞれのハビトゥスに結びついた「なんとなく」がある。歩行、食事、読書、恋愛、おしゃべり、休息、排せつや病との付き合い方など、それぞれの行為には一人ひとりに独自の論理や規則があることを、だれもが知っている。マセは以上のように述べることで、そうした生の豊かさや多層性――それは必ずしも喜ばしいものであるとはかぎらない――を強調している。実のところ、ここには本書を貫いている三つの重要な論点が提示されているように思われる。すなわち、(1)「みずからの形式や様態、規則や身振り、作法や振る舞いから切りはなすことができない〔inséparable de ses formes, de ses modalités, de ses régimes, de ses gestes, de ses façons, de ses allures〕」生、(2)「主張＝理念〔idées〕」としての生の形式、(3)「倫理的なまなざし〔regard éthique〕」、である。わたしたちは以上の三つの論点を導きの糸としながら、本書のアプローチや意義、ならびに示唆される課題などを明らかにしていこう。

1.「その形式から切りはなすことのできない生」

第一に、「みずからの形式や様態、規則や身振り、作法や振る舞いから切りはなすことができない」生についてであるが、これはもちろん、ジョルジョ・アガンベンが自身の哲学の中心的概念である「生の形式〔forma-di-vita〕」を特徴づける際に用いている表現――「その形式から切りはなすことのできない生」――を踏まえたものである[5]。アガンベンへの思想的な依拠は、本書の副題である「わたしたちの生の形式についての批判」においてすでに示唆されている。たしかにマセは、アガンベンのテクストに関してくわしい注釈をおこなっているわけではないが、そのエッセンスを継承してはいる。まずここでは、アガンベンの議論を一瞥しておきたい。たとえば、『到来する共同体』(1990 年)には次のようなパッセージが見受けられる。

> 自分自身のうちにとどまりつづけているのではない存在、隠れた本質として自分自身を前提しているのではない存在、偶然あるいは運命によって、それから拷問のごとき形容〔qualifications〕へと追いやられるのではなくて、さまざまに形容されるなかでみずからをさらす存在。余すところなくこのようにある存在。そのような存在は偶然的でも必然的でもなく、いわば自分の様式から不断に産み出される〔continuellement engendré par sa propre manière〕のである。[……] わたしたちに起きたり、わたしたちを基礎づけたりするのではなくて、わたしたちを産み出す様式こそが倫理的なのだ。[6]

以上を含む一連の箇所でアガンベンが注意深く取り出そうと試みているのは、わたしがわたし自身を構成するその様態である。きわめて大づかみにいうならば、自己のうちに本質が潜在していて、それが遺憾なく発揮されることでわたしが本当の意味でわたしになるという理解は、

アガンベンによるなら現実から乖離している。可能性が汲み尽くされて本来のわたしが現実化するわけではないというのである。わたしがわたしであるという事態は、むしろ、絶えざる自己生成として、習慣的、持続的な様態としてとらえなおされる必要がある。別の角度からいえば、わたしについてなされる「形容」を抜きにした裸のわたしなるものがどこかにあるわけではない。アガンベンのいう「生の形式」とは、さまざまな「形容」――「スタイル」や「形式」――と丸ごと一つになった、可能性としての生のことであるといえよう。

もっとも、マセはアガンベンの議論に含まれている哲学的、思想史的な文脈――たとえば、アリストテレス形而上学におけるデュナミス／エネルゲイアの理論の独自の読みかえや、ハビトゥス概念の再解釈、フランシスコ会にひとつの範型をみる「使用」の実践など[7]――を厳密に踏襲しているわけではない。「形式」、「様態」、「規則」、「身振り」、「作法」、「振る舞い」、これらはすべて、マセにおいては「スタイル」と緩やかに重なり合う同義語として理解されているにすぎない。

さらにいえば、本書全体において探究されているのは、哲学的な文脈への補助線を含みつつ、そこから社会科学や文学へと接続しうる主題や概念であり、それらのネットワークである。それゆえ本書のコーパスは多岐にわたっており、社会科学からはゴフマンやジンメル、モース、ブルデュー、レヴィ＝ストロース、カンギレム、セルトー、ラトゥールらが召喚され、哲学からはニーチェ、メルロ＝ポンティ、フーコーがしばしば援用されている（文学については後述）。要するに、本書はアガンベンの議論を踏まえつつも、それを社会学や歴史学、エコロジー思想や文学といった他領域へと一般化することによって、より具体的かつ多面的に「生の形式」を考察しようとしているといえる（そのため、やはり全体としては議論の焦点に幾分ばらつきがあることは否めない）。

2．「主張＝理念」としてのスタイル

次に、「主張=理念〔*idées*〕」という語に注目してみたい。一つひとつのスタイルや「生の形式」が« idée »であるという表現は、本書においてしばしばみられる（cf. p. 23, 31, 33, 35, 45, 59, 63-64, 102, 114, 285, etc.）[8]。スタイルが「主張」として姿を現すのは、それが既存の制度や価値観に対する問題提起であるとともに、わたしたちによる「承認」や知的理解の変革を要求するものであるからだ。「スタイルがつねに解釈されるべきものであるのは、スタイルにおいてひとつの形式が意味を賭けにさらし、「主張＝理念」を参加させ、なんらかの思考を表明しているからにほかならない」（p. 23）といわれるように、スタイルはけっして自明のものではない。「生きることの形式は、ア・プリオリに意味や価値を負うわけではない。［……］その形式は、つねに創られるべき〔*à faire*〕意味ないし価値なのであり、討議される意味ないし価値なのだ」（p. 283）[9]。

さらにいえば、スタイルが一個の« idée »であるとは、それがひとを触発し、模倣され、当人をこえて拡がってゆくものとなりうることを示唆している。

スタイルは物ではないし、人物のことでもない。スタイルとは、それらを特徴づける様態

のことであり、身を投じ、超えてゆこうとする特異な所作〔façon〕のことだ。すなわち、個人的なもの（「このような」もの）こそが、共有することへと、共通のものへと開かれてゆくのであり、それゆえ、脱所有〔expropriation〕にも開かれてゆく。そこにあって形式は、反復されるごとに持続的なものとなり、様式となるにいたる。つまり、状況に応じて或るものから別のものへと移ってゆくことのできるものとなって、どこまでも自分のものにできると同時に、どこまでも所有されることのない、非固有なもの〔impropre infiniment appropriable et jamais tout à fait approprié〕となるのだ。（p. 23）

つまり、スタイルには二つの軸があることになる。一方には、個人を形容する特異な「様態〔manière〕」としてのスタイルがあり、他方には、そうした「様態」が個人の手をはなれることで一般化され、共有しうるものとなった「様式〔modus〕」としてのスタイルがある。正確を期すならば、特異であることは「個人的（パーソナル）であること」と等しくない。むしろ、共同性の次元へと身を開いてゆくほどに唯一無二であるスタイルこそが特異であるといわねばならない。本書の第 2 章でマセは、ポンジュやモース、セルトーを引きながら、スタイルにおいて本質的な一般化への傾向を「モダリティ〔modalité〕」として分析しているが、それは以上のような視座においてである。要するに、ここにはスタイルに固有の逆説的な構造が存しているのであって、特異なものは極点において共有可能なものへと転ずるのである[10]。

3.「倫理的なまなざし」――スタイルを見ようとすること

スタイルが「主張＝理念」としてみずからを表明するということ、それはとりもなおさず、「主張＝理念」として見られることを要求するということを意味する。そのようなスタイルは、注意深くあろうとするまなざしにしか現れてはこないのではないか。これが「倫理的なまなざし」と述べるときにマセが念頭においている事柄であろう。「ぼくは見ることを学んでいる」と書いたリルケのごとく、わたしたちもまた、スタイルについて語ろうとするならば、世界のなかで承認や注意を要求している微細なスタイルを見るすべを身に付けなければならない。

ではいかにしてか。ここにこそ、本書における文学の賭け金が置かれている。端的にいえば、文学はスタイルとそれを見る方法をともに呈示する、特権的な参照項となっている。マセは、文学的想像力によってこそスタイルの具体相が浮かび上がると考えているようだ[11]。マセは本書の冒頭で、文学を探求の「味方」あるいは「ガイド」として扱うとしているが（p. 14）、全体をとおしてみれば、文学にはたんなる「ガイド」以上の役割が担わされているように思われる。ここには、文学研究からキャリアをスタートさせたマセそのひとの自負が多分に込められているだろう。イントロダクションにあたる章から関連する記述を引いておこう。

自分自身に関していえば、わたしが文学研究に従事しているのは、生について（個人の生、共同の生、社会的生について）、まさに以下のことを理解したいと望んでいるからである。すなわち、生におけるなにものかは、みずからの形式につなぎとめられている〔quelque

chose en elle tient à ses formes〕ということを。文学研究（文学を読み、探究し、そして教えること）とは、こうしたことを見ようとする行為〔un vouloir-voir cela〕であるとわたしは理解している。文学的であること。それは形式を、生をそのままに見ようとすることにほかならない。（p. 52）

たしかに、文学が本書の直接的な論及対象となるケースは数少ないが、文学なしに「生存のスタイル論」の探究はありえないということを以上のパッセージは告げている。ボードレール、ポンジュ、ナイポール、バルザック、カフカ、ヴァレリーらは、本書において、スタイルとは何かについての議論の起爆剤のような役割を果たしている。そのなかでもひと際大きな存在感を放っているのがアンリ・ミショーであり、彼は本書のなかで指示回数がもっとも多い作家のひとりである。以下では、ミショー『逃れゆくものに向きあって〔*Face à ce qui se dérobe*〕』（1975年）に収録された散文「折れた腕」と、それについてのマセの注釈を参照しながら、ここまでの議論を具体的に跡づけてみたい。

*

「折れた腕〔Bras cassé〕」は、ミショーが右腕を骨折し脱臼した自己経験から出発して、回復期までの状態を追跡した自己観察の書である。利き腕が使えなくなったことで、左腕によって組織される新たな自己――それは左人間（ル・ゴーシュ）と名づけられる――が浮かび上がる。ミショーはこの不器用なもう一人の自分に対する違和感を終止保っているが、それは「わたしの左腕には自分の流儀（スタイル）がなく、生き生きとした動きがなく、成長がなく、無力なので主張もない」[12]からだ。自分にはうまく制御できず、本来の自分を表現していないと思われる場面、だがその重苦しさを引き受けるのはどこまでも自分自身でしかないような瞬間を切り取るとき、ミショーは明晰さを失っていない。

事故の後、長い間、わたしはまだ、この左手とわたしのうちの複雑なわたしとの間に有効な関係を確立することができなかった。その左手が書く文字は、形をなさず、小学生の書く文字のようであり、動きがなく、不恰好で、無性格で、感動性のない状態にとどまることになるだろう。[13]

極度の苦痛。（これは血栓の前兆だろうか？　そんなことがありうるだろうか？）何かがどこかを通りたがっている。通路を探すか、こじ開けるか、発見するかしたがっている、ここを、それからあそこと、またここを、どこでだろうか？[14]

このように淡々とした、だがそれだけに悲痛な痛みの吐露には多くの紙幅が費やされている。ミショーのパッセージを、マセは「個体化〔individuation〕」の経験として解釈し、それは「特異

なものの出現〔émergence d’une singularité〕」（p. 204）であると述べている[15]。彼女の記述をふまえてパラフレーズするならば、「個体化」とはほかでもないこのわたしがにわかに生成してくる出来事であり、それは自己が構成されてくる場面を言い表す特権的な語彙である。マセが述べるように、そこには「ひとり以上、ひとり未満〔plus que quelqu’un, moins que quelqu’un〕」の次元がある（p. 205）。なぜなら、ミショーのテクストにおいては、左腕を使うスタイルとしての自己はあくまで（左人間・右人間を合わせた全体的な「わたし」からすれば）一部にすぎないが、それはなおも「わたし」を表現しながらそれを超えてゆき、あるべき生の理念さえも描き始めるからだ。右腕が再び使えるようになったあと、ミショーは次のように回顧している。

> 一兵卒に戻った左腕については、わたしはそれを忘れようとしていた。忘れてはならなかった。愚かにもそれを訓練して、第二の右腕にしようと試みることもまた、してはいけないことだった。特に、左手を右手の模造品にすることは。［……］左手の役割は別なのだ。もしも左手が輝かしいものになれば、それは自らの存在を失うだろう、そしてその存在の方がずっと重要なのであり、左手はその存在によってひそかにわたしと関係づけられているのである。わたしは確かに左手の存在を必要としている。あまりにも活動的で、あまりにも有能な右手には（そしてその右手に関わる脳髄の地帯（ゾーン）には）感じ取れない現実の特殊な局面とも調和してゆくために、誰でも左手の存在が必要なのである。[16]

ミショーを注釈しながら「個体化」としてのスタイルを描いてゆく一連の箇所は、本書における白眉のひとつをなしているだろう[17]。ひるがえって考えてみるならば、スタイルがひとつの主張＝理念であるというのは、スタイルが、それを有する「わたし」がどんな人間であるかを形容するとともに、どうしてそれが「わたしたち」にとって必要なのかを述べるものでもあるからだ（「現実の特殊な局面と調和してゆくために、誰でも左手の存在が必要なのである〔Tout le monde a besoin [de son être] pour demeurer en harmonie avec les particuliers aspects du réel〕」）。本書において文学は、このように、スタイルをその具体相において考察するために不可欠な方法として提示されていると同時に、マセ自身がスタイルをどのように理解しているかを示す手段にもなっているといえるかもしれない。

音楽性としてのスタイル（p. 114-115）や、不定法の意義（p. 80）[18]、ヴァレリー『ドガ、ダンス、デッサン』における能動性と受動性の混交（p. 254）など、充分に展開されてはおらず、興味ぶかい示唆にとどまっているトピックは少なからず確認される。だがそれでも、本書がかくも貴重であるといえるのは、スタイルはたんなる思弁や報告のなかには存在せず、わたしたちが想像し、実際にそれを生きてみせることでしか理解できないということを明確に教えてくれるからにほかならない。以下の一節は、部分的には前著から借用されたものだが、マセ自身の主張＝理念を端的に告げている。

> スタイルとは、わたしたちの目の前に差し出されたたんなる一場面（タブロー）なのではない。それは、

> 生きもののなかに執拗に現れる足跡〔piste〕なのだ。スタイルを同定し理解するには、思考のうちでこの足跡をたどってみなければならない。足跡が指し示す方向へと、実際に向かってみなければならない。可能なものとして、あるいは不可能なものとして、スタイルを自分自身のうちで支えてみなければならない。いかなる存在のスタイルであっても、ひとを惹きつける力を有している。生きものにおけるこうした複数の表現によって〔みずからが〕とらえられるのを受けいれようとする注意、ただそれだけが、わたしたちに自分自身の様態を経験させてくれるのであり、わたしたち自身を「〔さまざまな〕スタイル」として理解することをゆるしてくれる。(p. 103)[19]

本書はコロナ・パンデミックよりも以前に書かれたものである。しかしながら、わたしたちが「生活様式」を問いなおすたびに、より一層の切迫感とアクチュアリティとをもって、本書は問いかけてくるだろう。或るものを想像することが、ほんの少しそれになることであるのならば。

Notes

1) 「新しい生活様式の実践例」(https://www.mhlw.go.jp/stf/seisakunitsuite/bunya/0000121431_newlifestyle.html 最終アクセス：2022 年 11 月 30 日)。

2) Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016. 以下、本文中の頁数はすべて本書を指示する。

3) Michel Foucault, « une esthétique de l'existence », *Dits et écrits (1954-1988)*, t. IV, 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994, p. 730-735 ; *Id.*, *L'usage des plaisirs*, in *Œuvres*, t. 2, édition publiée sous la direction de Frédéric Gros, avec la collaboration de Philippe Chevallier, Daniel Defert, Bernard E. Harcourt, Martin Rueff, Philippe Sabot et Michel Senellart, Paris, Gallimard, « Bibliothéque de la pléiade », 2015, p. 746-747.

4) マセは本書のなかで、フーコーの「生存の美学」のプロジェクトを直接相手取った批判をおこなっているわけではなく、むしろ、ピエール・アドによるフーコーへの批判に対して再批判をおこなっている。この点に関しては以下を参照のこと。Marielle Macé, *Styles*, *op. cit*., p. 223-226 ; Pierre Hadot, « Un dialogue interrompu avec Michel Foucault. Convergences et divergences », *Exercices spirituels et philosophie antique*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel, 2002, p. 305-311. さらにいえば、「生存のスタイル論」という語自体も、フーコーから借用されたものであると思われる。例えば、以下を参照のこと。Michel Foucault, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. (1983-1984)*, édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Frédéric Gros, Paris, Gallimard / Seuil, 2009, p. 149.

5) Giorgio Agamben, « Forme-de-vie » [1993], *Moyens sans fins*, *Notes sur le politique*, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 14〔ジョルジョ・アガンベン『人権の彼方に――政治哲学ノート』高桑和巳訳、以文社、2000 年、12 頁〕; *Id*, *Homo Sacer, IV, 2, L'usage des corps*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Seuil, 2015, p. 287-288〔ジョルジョ・アガンベン『身体の使用――脱構成的可能態の理論のために』上村忠男訳、みすず書房、2016 年、346 頁〕.

6) *Id*, *La communauté qui vient. théorie de la singularité quelconque*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1990, p. 34-35〔ジョルジョ・アガンベン『到来する共同体［新装版］』上村忠男訳、月曜社、2015 年［2012 年］、41-42 頁〕. 仏訳を参照し、訳文を一部変更した。

7) ジョルジョ・アガンベン『いと高き貧しさ――修道院規則と生の形式』上村忠男・太田綾子訳、みすず書房、2014年、163-193 頁を参照。

8) フランシス・ポンジュ「ツバメたちのスタイルのなかに」、バルザック『歩き方の理論』などがマセの主張の典拠となっていると考えられる。以下を参照のこと。Marielle Macé, *Façon de lire, manière d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 12-13.

9) cf. Marielle Macé, *Styles*, *op. cit*., p. 52.

10) ジョルジョ・アガンベン『イタリア的カテゴリー――詩学序説』岡田温司監訳、みすず書房、2010 年、170 頁を参照のこと。

11)「形式を見ようとすること〔vouloir voir les formes〕、それは別の形式を要求すること、別の形式を想像することに行き着かざるをえない」(Marielle Macé, *Styles*, *op. cit*., p. 54)。

12) Henri Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, *Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran et la collaboration de Mireille Cardot, Paris, Gallimard, « Bibliothéque de la Pléiade », 3 vol. 1998-2004, t. III, 2004, p. 859〔アンリ・ミショー『逃れゆくものに向きあって』、『アンリ・ミショー全集 II』小海永二訳、青土社、1986 年、518 頁〕.

13) *Ibid.,* p. 878.〔同頁〕.

14) *Ibid*., p. 867〔同上、532-533 頁〕.

15)「個体化」としてのスタイルという発想は、もちろんジルベール・シモンドン(とジル・ドゥルーズによるその解釈)をふまえているが、アガンベンへの依拠と同様、哲学的な厳密さはいったん脇に置かれている。Marielle Macé, *Styles*, *op. cit*., p. 203, 241 ; Gilbert Simondon, *L'individuation physique et collective*, Paris, Aubier, 1989 ; *Id*., *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Grenoble, Jérôme Millon, 2005.

16) Henri Michaux, *op. cit*., p. 876-877〔アンリ・ミショー、前掲書、552 頁〕.

17)「スタイルがここで指し示しているのは、ほかから区別される独自の作品ではなく［……］、新たなひとつの「関係性」であり、つまりは世界との、自己との関係のうちに入ってゆく新たな仕方のことなのだ」(Marielle Macé, *Styles*, *op. cit*., p. 212)。

18) 不定法の意義に関しては、次著である『わたしたちの小屋』(2019 年)において部分的に論じられ、実践されている。以下を参照のこと。Marielle Macé, *Nos cabanes*, Lagrasse, Verdier, 2019, p. 40, 96-97.

19) cf. Marielle Macé, *Façon de lire, manière d'être*, *op. cit*., p. 14.

PHANTASTOPIA

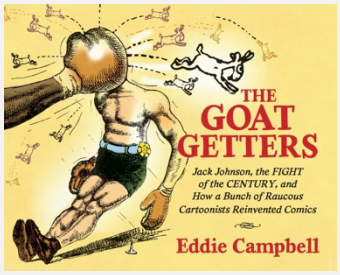
ブックレビュー

西海岸から見た初期米国コミックス

エディ・キャンベル『山羊盗人たち ジャック・ジョンソン、「世紀の一戦」、やかましいマンガ家たちによるコミックスの再発明』書評

鶴田裕貴

『Phantastopia』第 2 号
2023 年 3 月発行
313-317 ページ
ISSN 2436-6692



Eddie Campbell
The Goat Getters: Jack Johnson, the Fight of the Century, and How a Bunch of Raucous Cartoonists Reinvented Comics.
IDW Publishing and Ohio State University Press, 2018

西海岸から見た初期米国コミックス

エディ・キャンベル

『山羊盗人たち ジャック・ジョンソン、「世紀の一戦」、やかましいマンガ家たちによるコミックスの再発明』書評

鶴田裕貴

書かずにはいられないのだが、この本はかなり読みづらい。それは日本において米国初期コミックスに関する言説がほとんどと言っていいほど流通していないという理由のみによるのではないし、約 24×30cm というイレギュラーな横長の版と 3cm ほどの厚い背表紙からなるハードカバーであるという物理的事情に尽きるのでもない（ちなみに電子版は現在のところなし）。527 枚に及ぶ豊富な図版はほとんどが新聞に掲載されたカートゥーンであり、ということはそれぞれの図版の中には絵だけではなく文字情報が含まれていて、本文を読みながら並行してアーティストの大抵は上手くない手書き文字に付き合わなければならない。文体にも持って回ったところがあり、不必要にややこしい表現を使っている印象を受ける箇所も少なくない。しか

し、この本の難しさの本質はもっと別のところにある。

この本を読みにくくしているのは、何よりも登場人物と取り上げられる歴史的出来事の多さ、そしてそれらが有機的に織りなす関係性のネットワークである。それを端的に示しているのが、本をめくった 3 ページ目にある中表紙だ。そこには表表紙に掲げられている副題に代えて、「コミックの起源」「世紀の一戦」「賄賂訴訟」「ハリー・ソウ」「レモンの物語」等々、本書の内容をピックアップした文言がかまびすしく並んでいる。まるで威嚇するかのような混沌とした内容予告だが、あくまで主だったトピックに言及するに過ぎない。トピックの選出には少々贅肉がついている印象を受けるし、それぞれの議論の中でも話が脱線している箇所が散見される。だが決してランダムに選ばれたものではなく、大筋では 20 世紀転換期におけるスポーツ・カートゥーンを説明する上で必要な話題が集められているし、一本のタイムラインの中に配置されている。そしてそれぞれのトピックや人名は互いに関連しあっており、しばしば読み終えた章の内容を思い出すことを促される。

このようにかなり複雑な構造をしている本書だが、それでもやや強引に、2 つの筋が並行して語られるコミックス史の文献として整理・紹介することができる。

1. 山羊盗人たちの物語

英語には「山羊を奪う」”get one’s goat”という慣用表現がある。人を怒らせたり不安にさせるといった意味である。かつて山羊には馬を落ち着かせる力があると信じられており、競走馬はレースの前日には山羊を側に置かれて夜を過ごしたとされる。すると、その馬に勝ってほしくない者が夜な夜な厩舎に忍び込み、山羊を盗んでしまう。心の平衡を失った馬は暴れてしまう。件の慣用表現はここから来ている。

20 世紀初頭、サンフランシスコを中心としたカリフォルニア州の新聞のスポーツ欄では、報道と読者を楽しませることの両方の役目を担ったカートゥーニスト（マンガ家）たちが活躍していた。「山羊を奪う」の逸話は競馬というスポーツに関連していたが、カートゥーニストたちはこの表現を競馬に限らずカートゥーンにおける比喩的表現として、あるいは日本のマンガ論で漫符や形喩と呼ばれるものに似た仕方で大いに活用した。彼らの作り出す作品の世界観の中では、馬だけでなく私たち全員が精神的な意味での山羊を持っていて、もし物事に失敗したとすれば、それは私たちが気づかぬうちに自分の山羊を失ってしまっていた証拠なのだ。たとえば、あるボクサーが試合に負けた場合、カートゥーニストたちはそのボクサーから小さな山羊が逃げ出している様子として視覚化した。

さらにそこから発展して、たとえばのちに新聞コミック『クレイジー・キャット』で世界的に知られることとなるジョージ・ハリマンは、人種差別にさらされているボクサーの山羊を人々から虐められる黒山羊として描いた。カートゥーンの中に描かれる以上、山羊は単なる比喩表現にとどまらず、それ自身がキャラ的強度を獲得することとなるのだ。

スポーツ・カートゥーニストたちはいつしか政治などのスポーツ以外の主題にも手を伸ばし、極めて自由な視覚表現を駆使して不躾な風刺を競うようになる。こうした風刺や攻撃もまた、

その対象の「山羊を奪う」営みであった。「山羊盗人たち」（ゴート・ゲッターズ）とは、カートゥーンを通じてスポーツをユーモラスに描くだけでなく、風刺によって著名人の「山羊を奪う」者たちを言い表した言葉である。

本書は多くの「山羊盗人たち」の経歴を詳細に追いつつ、彼ら同士の関係性を明らかにしている。ひとりの人物を集中的に取り上げた章もあれば、複数の章に少しずつ顔を出すことによって紹介される人物もいて、こうしたアンバランスもまた本書を読みにくくする一因となっているのだが、そうして少しずつ並べられた山羊盗人たちの肖像は、1910 年にネバダ州リノで行われた、初の黒人ヘヴィ級チャンピオンであるジャック・ジョンソンと「白人の希望」ジェームズ・ジェフリーズの「世紀の一戦」において収束する。

2. 西海岸中心史観の提示

本書のもうひとつの狙いは、米国コミック史の現状への批判である。伝統的に初期コミックは東海岸を中心として語られてきた。すなわち、『パック』や『ジャッジ』などのニューヨークで発行されるユーモア雑誌がまずあって、19 世紀末にそれを下地とした新聞日曜付録が登場し、その中で現在私たちがコミックと呼ぶものが発達してきた、という史観である。だが著者によれば、そうした見方は 20 世紀初頭にサンフランシスコを中心に発達したスポーツ・カートゥーンの伝統を無視している。日曜付録に掲載されるコミックとスポーツ・カートゥーンは異なる。日曜付録は子どもを読者として想定するのに対し、スポーツ・カートゥーンは成人男性を狙う（「コミック」という語には、20 世紀初頭から日曜付録が対象読者を子どもへと集中させていくなかで、「カートゥーン」や「ユーモア」といった語から区別されつつ導入された側面もある）。前者は（特に 20 世紀に入って以降は）現実世界の出来事から解離していくが、後者は常に社会を参照してきた。

「山羊盗人たち」の中にはのちに日曜付録コミックのアーティストとして有名になった者も多い。ハリマンだけでなく、『マットとジェフ』のバド・フィッシャー、『ガンプス』のシドニー・スミス、『リトル・ジミー』のジミー・スウィナートンなどだ。従来の言説では、彼らのスポーツ・カートゥーニストとしてのキャリアは、副次的なものか、王道たる日曜付録コミックで働き始める前の準備期間として、分けて考えられるべきものであるかのように語られてきた。筆者は綿密な史料分析によって、彼らの代表作とされるコミックがいかに「山羊盗人」としてのキャリアや表現と密接に結びついていたかを示している。20 世紀初頭のスポーツ欄は極めて自由な表現が許されるカートゥーンの実験場のようになっていた。コミック・ストリップと呼ばれる日刊ペースで掲載される白黒の 6 コマほどのコミックは――のちに日曜付録コミックの多くがコミック・ストリップの形式を取っていくことになるのだが――もともとはスポーツ欄において現実の競馬と連動した企画として生まれたのだった。西海岸で発達したスポーツ・カートゥーンは日曜付録の中で解消されていくどころか、むしろそのあり方に決定的な変化をもたらしたのである。それどころか著者は、たとえばハリマンの『クレイジー・キャット』について、作者がスポーツ欄で発揮していた多彩な可能性に比べればいささか物足りないとまで書

いている（p. 186）。ともすれば散漫な印象を与える本書の高密度な内容は、初期コミックをニューヨーク市に局限する言説の単純さに対するアンチテーゼでもあるらしい。

*

このように整理すると、先に上げた中表紙に挙げられているトピックの中でも、著者が特に関心を持っていたのは「コミックの起源」についてであり、またそれを複数化することが試みられていたのだと思えてくる。一方で彼は、従来主流であったニューヨークを中心に据えるコミック史観を、北米大陸の反対側の作品やアーティストたちに注目することで相対化してみせた。他方で、西海岸における新聞カートゥーン文化の発明者としての役割を――かつてニューヨークにおいてリチャード・F・アウトコールトがそうであったように――ひとりのアーティストに負わせなかった。いや、むしろコミックをアーティストだけがアクターとなる領域として措定せず、それを規定していた外的要因（特にスポーツ選手）との交渉の力学を踏まえて検証することで、コミックとはそもそも内的・外的の区別のない諸要素の交通の中に成立するものであると示してみせた、と言うべきだろう。だから本書の読みにくさとは、米国コミックの歴史の読みにくさでもある。あるいは、ニューヨークを中心に考える論者たちの山羊を奪おうとしているのだろうか。