

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



04

March
2025

福井有人／大岩可南／藤田奈比古／高部遼
安倍拓真／稲田紘子／韓瑩／王宏斌

ISSN 2436-6692

<https://phantastopia.com/4/>

PHANTASTOPIA

論文

場所から非-場所へ

ミシェル・ド・セルトーにおける「書くこと」のモチーフ

福井 有人

『Phantastopia』第4号

2025年3月発行

1-19 ページ

ISSN 2436-6692

場所から非—場所へ

ミシェル・ド・セルトーにおける「書くこと」のモチーフ

福井有人

ミシェル・ド・セルトーの思想を特徴づけるトポスのひとつに、「海」のイメージがある。それを示すテキストとしては、まず、かれの神学的マニフェストともいえるべき「靈的経験」(1970年)を挙げることができる。神秘家の「道程〔itinéraire〕」を描くこの論攷において、その第一段階を画す例となるのが「オペラ座に向かおうとメトロに乗り、十字路に行き着くと突然、オペラ座ではなく海が見える」という「出来事」である¹⁾。個人的な体験に基づいていると窺わせる記述のなかで「海」は、言表しうる限界を超えた、日常のなかに「断絶〔rupture〕」を刻むものとして思い描かれている(「このことは表現されるのではない、経験されるのだ〔Ceci ne s'exprime pas, ceci s'expérimente〕」²⁾)。

くわえて、「海」のトポスは「島」や「浜辺」といった具体的な場所との結びつきをもつ。1976年のある論文では、神秘主義のディスクールは「押し寄せる海に臨む浜辺」に喩えられる。「それは、みずからが提示するもののなかに姿を消そう〔se perdre〕とする——空気と光によって消えゆく、ターナーの風景のように」³⁾。なお、同論文には「砂州〔barre〕」のイメージも登場する⁴⁾。「砂州」とは潮の流れや河川によって運ばれた土砂の堆積地であり、すなわち海と陸の狭間であるが、この「砂州」のイメージは明らかに、セルトーがしばしば引く『ロビンソン・クルーソー』の「島」のイメージに対置されている⁵⁾。ロビンソンのように堅牢な「城砦」を中心にした、「保存し、検証し、征服する労働」⁶⁾へ目的づけられたテリトリーを構築するのではなく、押し寄せては陸地を浸食してくる波を受けながら、あるいはそれを間近に目にしながら、「場所」が揺らいでゆくのを受け入れる神秘家のポジションを象徴するものとして、「砂州」は思い描かれているようだ。

さらに、歴史叙述論においても「海」のトポスは顔を覗かせている。セルトーが願うのは、歴史研究の認識論的な基礎そのものが揺らぎ——あるはずのない足跡を浜辺に見つけて戦慄するロビンソン・クルーソーのように⁷⁾——意想外の事柄に巻き込まれ、「思考」⁸⁾することを強いられる事態が生来することにほかならない。「研究者が分析のために用いる装置そのものを史料が変質させて」しまい、「研究者自身が史料に対して要求する事柄を、史料が提示する問いが変位させてしまう」とき⁹⁾、かれは「奇異なるものの縁にみずからを見出すという好運」に与る¹⁰⁾。このとき、「ひとは海へ向かう」¹¹⁾。このように、「海」は、既成の観念に囚われた見方や制度的枠組みが変容を被るさいに現れる形象として位置づけられている。

ここに概観したとおり、複数の領域を横断してテキストを彩る「海」のトポスがセルトーの思想においてどのような意義をもつかということに、本稿の関心は置かれる¹²⁾。ただし、「海」とそれに関連するイメージ群がおそらくはセルトーの思想の全領域をカバーするものと考えら

れる以上、すべての観点を網羅するのではなく、ひとつの切り口に絞って議論を進めたい。すなわち、「書くこと」というモチーフである。エクリチュールについてのセルトー固有の問題系は、1970年代の前半に練り上げられるため、この時期に発表された一連の著作あるいは論文に本稿のコーパスを限定しておくのがよいだろう。

以下では、それらのテキストにみられる「死」、「時間」、「群衆」など、ほかのキーワードとの関連をふまえながらセルトーのエクリチュール論を読解してゆくが、本稿ではとりわけ「場所」という観点を重視したい。というのも「場所」は、セルトーにおける「書くこと」の問題構成を、いわばイメージの次元で基礎づけているものだからである。たとえば、『日常的なものの創造』の第1巻『もののやりかた』(1980年)において「戦略〔stratégie〕」と「戦術〔tactique〕」の対立的構図は、「場所」に関連する語彙によって展開される。「固有のものとして境界線を引くことができ、標的や脅威といった外部(客や競争相手、敵、都市周辺の田舎、研究の目標や対象など)との関係を管理するための基地にできるようなひとつの場所」に基づいた、対象への働きかけ、それが「戦略」である¹³⁾。セルトーはその事例として、近代医学、植民地主義、都市工学などを挙げて検討をおこなうが、ここで重要なのは、「戦略」的な活動の範例として定位されるのが、ほかならぬ書くことであるという点である。エクリチュールは、自分の「場所」を構築して外部の対象に権能を及ぼし、未知なるものを取り込んで拡大するとともに、「時間」によって持ち込まれる摩滅や変転、不確実性を排除すること(「時間に対する場所の勝利」¹⁴⁾)を目指す活動として定位される¹⁵⁾。さきに触れたロビンソン・クルーソーの「島」は、「書くこと」が権力を作用させる「戦略」的領域の寓意にほかならない。

その一方でセルトーは、「書くこと」を別の視角からとらえてもいる。「海」のトポスは、まさにそうした別様の「書くこと」が浮き彫りされるときに浮上する。以上に概観した「場所」をめぐる一連の形象——「場所／空間」¹⁶⁾、「海」、「波」¹⁷⁾、「砂州」、「島」、さらには「漂流」¹⁸⁾、「難破」¹⁹⁾、「地層」²⁰⁾なども含まれる——を、さしあたり場所論的(topique)なイメージと呼ぶことにしよう。以下では、セルトーの著作においてこれらのイメージが書くことと切り結んでいる必然的な関係、そして「戦略」的ならざる「書くこと」の実相を明らかにすることを試みる。

1. 大海のなかに失われる——「身体からエクリチュールへ」(1974年)

1974年の論攷「身体からエクリチュールへの、あるキリスト教的通過」において、セルトーは「書くこと」と「海」のイメージとを密接に結びつけている。本稿では何度も以下の一節に立ち返るが、まずはその記述を引用しよう。

ただかれひとりの言葉を物語るものでしかない、脆く〔fragile〕、漂うテキスト、だがそれでいて、数え切れない言葉のざわめきのうちに失われる、それゆえ儂い〔périssable〕テキストである。しかし、このものがたりがその資格によって告げているのは、みずからが描

くものうちに消滅し、おのれが生まれてきた名もなき務めに立ち返り、自身とは別の存在たるこの他なるものへと転じることの歓びにほかならない。信じるエクリチュールは、その弱さにおいて、ただ消え去るためにしか言語活動の海には現れない。このエクリチュールは、他のさまざまなエクリチュールが絶えず「寄ってきて〔viennent〕」は「去ってゆく〔s'en vont〕」運動を、それらのなかで露わにする務めにとらえられている。それは、神秘家たちの表現によるなら、「大海のなかの一滴」なのだ。²¹⁾ (強調は原文による)

注釈をおこなうまえに、ここに引いたパッセージを取り囲む文脈を整理しておこう。一文目にいわれる「テキスト」とは、セルトー自身のそれを自己言及的に述べたものだ。この「テキスト」は、ジャン＝マリー・ドムナクとの対談の後記として『破碎したキリスト教』(1974年)に収められたもので、元々のタイトルは「大海のなかの一滴のように〔Comme une goutte d'eau dans la mer〕」であった。当時、『エスプリ』誌の編集長であったドムナクとの対談のテーマは「キリスト教、新たな神話?〔le Christianisme, une nouvelle mythologie?〕」である。始終、セルトーの厳しい現状認識が告げられ、キリスト教の「フォークロア化」(過去の異物として享受されるにすぎない文化的な産物と化したこと)、教会から離れる者たちの増加などに話題は及ぶ²²⁾。セルトーの発言の深刻さは、『破碎したキリスト教』を刊行することで「〔イエズス〕会への「帰属」が困難になる、あるいは不可能になる」かもしれないとの危惧を書簡で打ち明けている事実からも窺える²³⁾。

それでは、具体的にセルトーはどのような発言をおこなったのか。質疑応答においてセルトーは、「キリスト教の信仰という、この特殊な選択が普遍的である(万人にとって真である)と想定することをやめなければなりません」と述べており、ドメナクはこの発言の真意をセルトーに問いただしている。ドメナクへ応答するセルトーは、「事実問題」としてキリスト教が限定的な現象であること、「権利問題」として、すなわちキリスト教の原理的なレベルにおいて、「絶対者とは普遍的ないし包括的な真理ではない」という認識があることを指摘する²⁴⁾。前後の文脈を補いながら敷衍すると、以上の発言は、「真理」とは出来合いの所与ではなく、自己の現在という限定的な地点から出発して探究される運動のうちにはしかないという考えを仄めかすものである。そのような運動としてセルトーは「^{ミッション}宣教」を挙げるのだが、「海」のイメージはその直後に引き合いに出される。注目すべきは、そこで「海」が「*foules immenses*」(「*peuples opaques*」)と重ねられている点である(「知られざる神のざわめき」は「潮騒のようにわたしたちに届く」)²⁵⁾。セルトーのいう「群衆」をどのように解すべきだろうか。対談や同時期の論攷の内容をふまえるなら、教会に所属しない信仰者、霊的な活動家²⁶⁾、ブラジル独裁政権下のカトリック教会²⁷⁾、テキストのなかで名を明かされない有象無象の者たち²⁸⁾が「群衆」として念頭に置かれていると考えてよいだろう。だが、より重要なのは、「群衆」の具体的な内実ではなく、「群衆」という「海」とセルトーが結ぼうとしている関係のほうである。この関係にフォーカスするのが、さきに引用した一節にほかならない。

以上の文脈をおさえたうえで引用文に戻ろう。一見して確認できる事実として、一文目から

最後まで、このパッセージは一貫して「海」のトポスのうちに置かれている。まず、セルトーの「漂う〔flottant〕テキスト」は、「ただ消え去るためにしか言語活動の海には現れない」、「大海のなかの一滴」に喩えられている。そのうえで、「……のうちに消滅する〔s'effacer dans〕」、「……に立ち返る〔retourner à〕」、「……へ転じる〔se convertir à〕」といった運動は「海」のなかに「失われる」ことと同義であると考えられ、イメージの水準において、「海」はこれらの述語の間接目的語と重ねられる。ただし注意しておかなければならないが、三つの目的語はそれぞれ異なることがらを指しているように思われる。というのも、テキストがそのなかに「消滅する」ところの「〔テキストが〕みずから描くもの」とは、描かれる対象であるが、「立ち返る」べき「名もなき務め〔travail anonyme〕」とは書くという行為を言わんとするものであり、それでいて、「自身とは別の存在たるこの他なるもの〔cet autre qu'elle n'est pas〕」とは、「転じ」られる方向として示唆されるかぎり「テキスト」の宛先を意味するはずだからである。エクリチュールの対象、行為、宛先のいずれもが「海」のイメージによって結ばれ、同じひとつのものとして認められている。「海」が有象無象の「名もなき」人々、すなわち「群衆」と等置されていることと考えあわせるなら、以上の解釈から、いかなる帰結を引き出すことができるだろうか。

先へ進むまえに、一点注記しておきたい。そもそも、「大海のなかの一滴〔une goutte d'eau dans la mer〕」とは、神秘主義の伝統的なトポスを参照する比喩である²⁹⁾。以上に注釈した一節の末尾には註が付されており、クレルヴォーのベルナルドゥス『神を愛することについて』³⁰⁾、ハルフィウス『神秘神学』、フェヌロン「道徳とキリスト教的完徳をめぐる諸点についての教えと助言」³¹⁾、スラン『霊の導き』、そして自著『神秘のものがたり』第1巻が挙げられている³²⁾。『神秘のものがたり』を除くいずれのテキストも、魂と神との「合一〔union〕」を主題とし、海や葡萄酒などの流体的なイメージによって「合一」を叙述する点で特徴的である。こうした文脈をふまえたうえで「大海のなかの一滴」をめぐる先のパッセージを読みなおすなら、「書くこと」とはセルトーにとって「合一」の手段なのではないかという推測がおのずと導かれる。じっさい、テキストの前後の記述もまたそのような推測を妨げるものではない。ただしセルトーは、魂と他者が一つに溶け合う極点として「合一」を描いてはおらず、超越的な唯一神そのものを問題化しているわけでもない。以下でみるように、セルトーのエクリチュールが焦点とするのは、排他的な二者関係ではなく、一にして多であるような「あなた」との関係である³³⁾。以上をふまえて次節では、エクリチュールの対象、行為、宛先の同一性とは何を意味するのか、別のテキストをとりあげながら検討しよう。

II. 二重の「あなた」——「エクリチュール」(1973年)

本節でとりあげるのは、1973年8月18日付の私的な覚書である。セルトーの遺稿管理者であるリュス・ジヤールによって公にされた、この覚書の劈頭に掲げられる問いは、エクリチュールの根拠、あるいは起源にかかわっている。冒頭の一節を引こう。

どうして書くのか？ 消えてしまわないようにするため。鋭敏に感じ取られた忘我の死に抗するために。それが最初のテキストだった——太陽あるいは海の様子を書き留めたもの……。束の間のめまいを固定し、とどめておくこと、それも、このめまいの後に続く、たったひとりで書く営みによって。³⁴⁾

引用文から指摘できることを四点に分けて述べてゆこう。まず、省察のなかでセルトーがフォーカスするのは、「忘我〔extase〕」と「めまい〔éblouissement〕」のあと、経験の強烈な印象が絶えつつある爾後の世界である。書く者が身を置いているのは、神秘的な経験——陽光に映える海を風景とする——が決定的に過去のものとなった地平なのだ。第二に、このような構造は、論攷「靈的经验」のなかで定式化されるものと類同的である。そこでも同様に、狭義の神秘的な経験そのものが問題として定位されるのではなく、出来事のあとに続いてゆく、歴史的な奥行きをもつ——神と信仰者、真理と主体とのあいだの関係が不断に組み代わってゆく——過程としての経験が問われている³⁵⁾。三つ目に指摘できる事柄として、「それが最初のテキストだった」といわれるが、原文では単純過去形で書かれている。ここには未だセルトーの一人称は現れていない。そのため、セルトーは自己経験に照らしつつもそれに限定せず、「テキスト」なるもの一般の神話的な起源を描こうとしているとも考えられよう。そして最後に、この段階での書くことは、「たったひとりで」遂行される孤独な営みと捉えられている。以上を確認したうえで、続くパッセージを見てゆこう。つぎのように、セルトーは明白に一人称を用いて自己経験を語り始める。

読まれるため、読みなおされるためにではなかった。わたしに到来した他なる何ものか、もしかすると記憶しえぬほど遥か太古からのもの、いかなる仕方によっても留めておくことができないかのものは、少なくとも、ある形象のもとで残りつづけるはずであった。ただし、この書かれた言葉という形象は、到来したものを貧しくさせてしまい、わたしのもとから逃れていった。不意に到来するものは、わたしにとって日常的なものに対する「忘却」であった。ただしそのあとで、わたしは別種の忘却に——まったく徒労に終わるのだけれど——抗することになる。そこに留まること、それを保持しておくことがわたしにはできないという忘却に。だから書かれた言葉は、わたし自身にはこの二重の不在を描くものだった。つまり、わたしに窓を開けてくれた不在と、窓のそばにとどまりつづけることをわたしにゆるさない不在。³⁶⁾

初めに焦点となるのは、「書かれた言葉という形象」の無力、それゆえの失望の経験である。感覚的な印象を同定しようとする言葉は、印象そのものの鮮烈さと釣り合うことなく、埋めようのない隔たりをもたらす³⁷⁾。「書かれた言葉」が出来事（「わたしに到来した他なる何ものか」）を掬い取ってはくれない以上、経験の記憶は摩滅してゆくほかない。つぎに、「忘却〔oubli〕」

という語に注目してみよう。第一の「忘却」は、「日常的なもの」とは別の次元を垣間見せる。それに対して「別種の忘却」は、基調としては「他なる何ものか」との出会いの印象が失われてゆくことを意味するが、それがたんに否定的な経験としては叙述されていない点に注意しておこう。このことを念頭に置いて記述を辿りなおすと、まず、セルトーは第一の「忘却」を二つの方向から、すなわち「書かれた言葉」の無力からも、出来事の性質自体からも（「いかなる仕方によってもとどめておくことができないかのもの」）説明することで、書くことの虚しさを強調しているように見える。つづいて二つの「忘却」に対応する形で「二重の不在」が描かれるのだが、興味深いのは、そこで「窓」のイメージが用いられている点だ³⁸⁾。「窓」のイメージは、閉じた場所と開かれた世界のコントラストを導入する。それゆえ、このイメージを介して、「書かれた言葉」の無力はたんなる否定的な事実以上の価値を持つことになる。「窓」から外に出てゆくことは、出来事の記憶が薄れゆくなかで、それでも書くことをやめないことを示唆するからである（「窓のそばにとどまりつづけることをわたしにゆるさない」）。「それを保持しておくことがわたしにはできない」という「別種の忘却」は、「わたし」にとって新たな始まりを画すモーメントとなるのだ。

直後のパラグラフでは、論文執筆のような「労苦としてのエクリチュール[*écritures-labeurs*]

に省察の照準が向けられる。そこでセルトーは、出来事の印象ができるかぎり失われまいようにとどめておくためのエクリチュールから、知的な分析過程としてのエクリチュールへと次第に移行してゆくという前提のもと、叙述を試みているように思われる。だが「じつを言うと」とセルトーは続ける。「じつを言うと、書くという仕事には、漂流の経過が点線として刻まれている。書くことは、理解ではなく隔たりの実践であり、思考を形づくるのではなく探し求めるような活動であって、それは築きあげるといよりも移りゆく [*passer*] 行為である」³⁹⁾。「漂流[*dérive*]という語は、最初の段落に現れた「海」のイメージと連動しながら、書くことを空間的な変位の実践（「移りゆく行為」）として特徴づけていると考えてよい。言い換えれば、「みずからは変容されずに拡大してゆく、同 [*le même*] による占有の空間」⁴⁰⁾を構築するのではなく、むしろその場所の脆さ、不安定性を受け入れてゆくプロセスとしてエクリチュールはとらえられている。このように、書く行為が「わたし」よりも大きな流れのなかで運ばれてゆく「漂流」の経験でもあることは、テキストの核心をつかむうえできわめて重要な点であるように思われる。つづく段落から引かれる以下のパッセージもまた、別のことを告げてはいない。

「やってきて」は「去ってゆく」ようすをとらえる「パースペクティヴ」を、テキストのうち——わたしの書いたテキストであろうと他人のテキストであろうと同じことだ——探し求めること、それが書くということである。それが逃げ去る、あるいは近づいてくる角度を見出そうとし、別の仕方ではとうてい語ることができないものを運び去っては再びもたらしにやってくる運動（「文学的」な運動、それとも「現実的」な運動——どちらも同じことではないか）の軸を探し当てようとする、注意を要する仕事。これこそ、一つのテキストをめぐって、わたしが読みはじめるもの、あるいは書きはじめるものが最初に開始さ

せる務めなのであって、それこそ、テキストを「つくる」という巡りゆく労苦が物語ろうとする事柄にほかならない。⁴¹⁾

「やってきて〔il vient〕」は「去ってゆく〔il s'en va〕」、「運び去っては再びもたらしにやってくる運動〔mouvement qui emporte et rapporte〕」は、浜辺に絶えず押し寄せる波のイメージを喚起させるとともに、前節で引いた一節に含まれる「他のさまざまなエクリチュールが絶えず「寄ってきて」は「去ってゆく」運動」⁴²⁾とも呼応する。こうした記述からは、セルトーが、過去に遭遇した出来事の記憶をとどめておくためでも、知的な分析作業としてでもない、別様の営みとしてのエクリチュールの次元に迫ろうとしていることをはっきり見てとれる。対象を同定することは叶わないが、それが「わたし」の「パースペクティブ」から「逃れ去」ったり「近づい」たりする律動を捉えることはできるというのである。つまり、「別の仕方ではどうてい語ることができないもの」が波のように寄せては返すリズムを「読む」ことこそ、書くことの中で作動している実践にほかならない。ここで肝心なのは、自分が書いたテキストと他人が書いたテキストとのあいだに区別が設けられていない、いいかえれば、両方ともが同様に巻き込まれている「運動」こそが問題となっていることである。したがって、次のように敷衍できるだろう。この「運動」を表現するとき、「たったひとりで」遂行される書くことの孤独は和らげられる。書く主体の場所が一定でなく過渡的であり、揺れ動くものとして認められることは、書くことの共同的な次元、すなわち書くことは本質的にともに書くことであるという根本的な事実を明かすのだ。

とはいえしかし、以上と引き合わせて考えなくてはならない点がある。すなわち、書くことの共同性が、むしろ「わたし」が書くことの限界を徴づけてもいるということである。それは覚書の最後の段落にいたって、時間的な限界として現れる。「死」という語そのものが現れるわけではないが、セルトーが以下のように述べるとき、自分自身の「死」という限界を念頭に置いていることは明らかではないだろうか。

〔エクリチュールを〕絶えず生成するこの亀裂を指で辿りながら、わたしは、錯覚と再認とが移り替わる運動のなかに自分がとらえられていることを知っている。さりながら、恐れられてもいれば望まれてもいる疎外の経験につきものである、かくなる両義性を最終的に乗り越えてゆくものは何ひとつとして存在しないだろうし、「わたしがあなたへ最後に書くべきだった言葉」によっても、両義性が乗り越えられることはないだろう。あなた——あなたとはだれだろうか——ただひとりにして幾人でもあるあなたへと、わたしは、この仕事を絶えず捧げている。⁴³⁾

ここでセルトーが述べていることはそれほど複雑ではない。「再認〔reconnaissance〕」と「錯覚〔illusion〕」とのあいだを揺れ動く「移り替わり〔alternance〕」、すなわち理解と誤解、誤解の自覚と再解釈からなる倦むことなきプロセスは、発展や深化として捉えられてはいない（両義

性を最終的に乗り越えてゆくものは何ひとつとして存在しないだろう〔rien ne la [=ambivalence] surmontera définitivement〕〕。唯一ここでのみ動詞の未来形が用いられている点は注目に値する。未来形は、「最終的に」という副詞と、それに続く「わたしがあなたへ最後に書くべきだった言葉〔les derniers mots que je t'aurais écrits〕」における条件法過去と呼応して、先取りされたセルトー自身の「死」を示唆する。ひるがえって、「死」という絶対的なリミットは、「死」によってさえ「乗り越える」ことのできない「両義性」を浮かび上がらせる。そして「両義性」を生み出すのは、突きつめていけば、セルトーが描こうとする対象、すなわち「運び去っては再びもたらしにやってくる運動」、「他のさまざまなエクリチュールが絶えず「寄ってきて」は「去ってゆく」運動」であろう。

テキストの最終文では、書くという「仕事〔travail〕」の宛先、「あなた」の存在が明示される。この「あなた」が「ただひとりにして幾人でもある〔unique et multiple〕」といわれている点は決定的に重要である。なぜなら、唯一であると同時に有象無象でもあるという宛先の二重性は、書くことの対象の二重性、すなわち「わたしに到来した他なる何ものか」の単独性と、波のざわめきのように「他のさまざまなエクリチュールが絶えず「寄ってきて」は「去ってゆく」運動」の複数性からなる二重性と厳密に対応するからである。

この「ただひとりにして幾人でもあるあなた」を、たとえば、福音書のイエスとあえて重ねてとらえることも可能であるように思われるが、本稿ではそのような解釈をとらない。そもそも、「あなた」の身分そのものをセルトーは問いに付しており（「あなたとはだれだろうか」）、「わたしに到来した他なる何ものか」の捉えがたさが主題化される以上、「あなた」の形象を特定の名と同一視することは、テキストのねらいと齟齬をきたすことになりかねない。この私的なノートは、「あなた」を「イエス」や「神」といった固有名にすり替えてしまった途端に見失われる繊細な次元を問題にしているのだ。「戦略」的ならざるエクリチュールにおいて表出するのはそのような——いかなる存在も匿名的にならざるをえない——次元であり、それを描くための形象として、「海」をめぐる「場所論的」なイメージが要請されているのだと考えることができる。

前節においてわたしたちは、エクリチュールにおける対象と行為と宛先の同一性という解釈を1974年の論攷から引き出したが、その解釈を、本節の議論を振り返る形で再定式化してみよう。セルトーにとって書くことは、「わたし」が被った出来事（「束の間のめまい」、「不意に到来するもの」）の印象をとどめるための孤独な営為であり、同時に、書く行為それ自体の虚しさ、描きたいと願うものとのとらえがたさが露呈されてくるプロセスにほかならない。だが、書くことがその虚しさを明かせば明かすほどに、自分が描き取ろうとする「運動」へと、自分が書いたのではないテキストもまた同じように巻き込まれているという共同性が浮かび上がる（「他のさまざまなエクリチュールが絶えず「寄ってきて」は「去ってゆく」運動を〔……〕露わにする務め」）。「海」のトポスは、このような過程全体をイメージの水準で支えており、書くこと——「漂流」あるいは「渡りゆく」こと——のなかで対象と宛先は一つになり、書く者は「ただひとりにして幾人でもあるあなた」——海あるいは群衆——のうちに「消滅する〔s'effacer〕」、

あるいは「消え去る〔disparaître〕」。

以上を踏まえて前節の引用文を読みなおすとき、そこでエクリチュールの「弱さ」が執拗に際立たせられていることに気づく。「脆く〔……〕それゆえ儂いテキスト〔*texte fragile* [...], et donc *périssable*〕とセルトーはいう⁴⁴⁾。「*périssable*」の語幹«*périr*»、ならびに「消滅する」、「消え去る」といった語は、セルトー自身の「死」をいやおうなく喚起する。このように示唆される「死」をどこまで文字通りの意味で解すべきかは断定できないものの、その記述からは、「死」を先取りする、もっといえば待望する時間性をセルトーが書く行為に付与していることがうかがえる。Ⅲ節では、「海」を素地とする場所論的なイメージ群のなかで具体化される書くことの時間性、ならびに「死」への関係を検討してみよう。

Ⅲ. 喪失を弁証法化する——「名づけえぬものを書く」(1975年)

1975年9月、ユゲット・ブリアン＝ル・ボットらを編集主幹とする雑誌『トラヴェルス』の第1号に、セルトーは「名づけえぬものを書く (Écrire l'innommable)」というエッセーを寄稿している⁴⁵⁾。創刊号の冒頭を飾るこのエッセーのなかで初めてとりあげられるのは次のような光景である——「瀕死の病人があると、病院のスタッフたちは〔患者を病室に置き去りにしたまま〕引きこもってしまう」⁴⁶⁾。なりふり構わずに断末魔の叫びをあげる「瀕死の者」がほかの患者から引き離されるのは、「末期の時」を迎えつつある「病人」の悶え苦しむ声が、「不安、絶望、苦痛の発話行為を周囲の者が耐え忍ぶことの不可能性」を露わにするからだ⁴⁷⁾。いいかえれば、「死」という存在論的な臨界点を前にして、言語と制度の無力が明らかになることをあらかじめ防ぐためである。

このエッセーは、加筆・修正を経て『もののやりかた (Arts de faire)』に最終章（「名づけえぬもの——死」）として収録されるが、同書を序論から読み進めてきた者にとっては、以上に概観した病院内の「操作」は自己に固有の場を構築し堅守しようとする「戦略」のパラダイムに属するものであることが容易に了解される。セルトーはこのような「操作」に対して「いたずらに死を待つしかない者」の身振りを対立させているわけだが、「戦略」の範例的活動がほかならぬ「書くこと」であったことを思い起こしておくなら、ここでセルトーは、二つの「書くこと」を対立させていることになる。すなわち、未知なるものや偶然性を排除するロビンソンのようなエクリチュールと、外部者として抑圧される「瀕死の者」のエクリチュールの対立である。ただし、この対立的な構図のなかでセルトーは、後者にみずからのテキストを重ねながらも、同一化を周到に避けている。というのも、「瀕死の者」を誇張的に、いくぶん戯画的に描くことで「死」に「表象」を与え、「死」を自分とは関係のない別の場所に「悪魔祓い」してしまわないようにするためである⁴⁸⁾。それほどに「死」は、セルトーの書く欲望にとって本質的な何かなのだ。ところで、このエッセーが興味深いのは、セルトーが、日常行為の「戦略／戦術」をめぐる分析からいつとき離脱するようにして、自分自身にとって書くとは、死ぬとはどういうことであるかを打ち明けている点にある。書物への再録にあたってセルトーは少なからぬ加筆・

修正をおこなっているが⁴⁹⁾、以下に引用するのは、丸ごと加筆されたパラグラフである。書物の終盤にいたって、文体はほとんど自分語りのような様相を呈してくる。

それでもなお、死ぬこと、信じること、語ることは、最初から最後まで一致している。じっさい、わたしが生きてきたなかで最終的に信じることができるのは、わたしの死だけである——もしも信じるということが、わたしに先立ち、たえず来たってやまない他者との関係を指し示すのであれば。わたしの死と同じほどに「他なる」ものは存在しない。わたしの死とはあらゆる他性の指標なのだから。だが、わたしの死以上に、わたしがそこから語る場所を証しているものもない。わたしはその場所で、他者への願い、他者を待ちのぞんでいるのに無力な言葉のなかに——保証もなく捧げるべき財さえも持たずに——受けいられることへの感謝を語るのである。それゆえ、話すとはどういうことかを、わたしの死以上に正確に規定するものもない。⁵⁰⁾

かいつまんでいえば、ここでセルトーが述べているのは次のようなことだ。まず、「わたし」と「わたしの死」の関係を基準として、「わたし」と「他者」——つまり「信じる」相手——との関係を測ることができる。というのも「わたしの死」とは、どこまでいっても経験可能な領野からは逃れ去るものであって、その意味で、「わたし」にとってもっとも「他なる」ものであるからだ。だがその一方で、「わたしの死」は、「わたし」以外の誰にも代わってもらえないという意味で、「わたし」自身が話す言葉の「場所」を深くしるしづけてもいる。このように「死」を基軸として、「信じること」と「語ること」が結びつくというのである。

引用文にあらわれる「他者」は、私的なメモのなかに見られた「ただひとりにして幾人でもあるあなた」と重ねて解釈しうるように思われるが、まずは引用文から直接読み取れることがらを指摘しよう。第一に、ここでもまたセルトーの思考には「場所」のイメージがついてまわっている。セルトーは、「語ること」や「話すこと」はどのような営みでありうるかをそのまま説明するかわりに、「わたしがそこから語る場所」について語る。つぎに、セルトーにとって「語ること」——文脈からいって「書くこと」と換言しうる——に刻印されている「わたしの死」は、ここでは、たんなる時間的な限界ではなく、「語ること」を本質的に特徴づけるような「あらゆる他性の指標」として示されている。さいごに、宛先の存在が明示されるが（「他者への願い、他者を待ちのぞんでいるのに無力な言葉のなかに [……] 受けいられることへの感謝」）、この「他者」には、おそらくは往時の作家などを含む過去の人々も、セルトーのテキストの読者となりうるまだ見ぬ人々も含まれると考えられる（「わたしに先立ち、たえず来たってやまない他者との関係」）。つまり、書くことが読者とともに〈わたしたち〉というテキストの共同体をつくるとしても、そこにはセルトーが読んだ過去の書き手も含まれており、ひいてはセルトーの読者が書くことになるテキストの読者もまた、その〈わたしたち〉に参与する。「死」への問いを介することでセルトーが浮き彫りにしようとするのは、この潜在的な〈わたしたち〉の次元なのだ。

以上に引いたパッセージのすこし後で、セルトーはふたたび「場所」のイメージをもちいて書くとはいかなる謂いかを語るのだが、そこには「わたしに先立ち、たえず来たってやまない他者との関係」により焦点を絞った記述がみられる。

エクリチュールの始原には、一つの喪失がある。語りえぬもの——現前と記号とのあいだの、不可能な一致——、それが〔書くという〕不断の仕事の前提条件であり、その仕事の原理とは、同一性の非—場所とももの犠牲にほかならない。[……] エクリチュールは、その綴り一つひとつ、言語を横切ってゆく歩みの残す遺物の一つひとつによって、どこまでもこの欠如を反復しつづけてゆく。エクリチュールは自分自身の前提条件にして宛先となる、一つの不在をたどどしく呟いてみせる。だれかが空けていった場所を占めてはまた空けてゆく歩みをたどりつづけ、自己から逃れてゆく外部と結ばれ合っている。そうしてエクリチュールが結ばれているのは、他所からやってくる名宛人であり、到来を待ちわびながら、けっしてその声を聞くことのできない来訪者、欲望の旅路がページのうえに描いていった文字の道の途上ではけっして声の聞こえぬ来訪者なのである。⁵¹⁾

「エクリチュールの始原には、一つの喪失がある」という一節をスタティックに解釈してはならない。つまり、その含意を、〈エクリチュールの起源とは一つの喪失である〉というテーゼに還元することを避けなくてはならない。取り返しのつかない仕方で貴重な何かが失われてはじめてエクリチュールは可能となる、あるいは決定的な「喪失」こそが創造行為の起源にある——以上のパッセージをこのように要約するのは、いくぶん単純にすぎるように思われる。そもそも、ここでセルトーが焦点を当てているのは、「書くこと」の起源としての「喪失」ではなくて、「喪失」を「仕事の原理」とする「書くこと」である。セルトーは「喪失」を絶対化——それゆえ実体化——しているのではなく、時間化しているのだ（「どこまでもこの欠如を反復しつづけてゆく」）⁵²⁾。

「喪失」を時間化するとはどういうことか。それは、「喪失」を一度かぎりの例外的な経験とするのではなく、失いつづける過程（「欲望の旅路〔voyages d'un désir〕」）として呈示することである。その過程は、「語りえぬもの」をそれでもなお「たどどしく呟く〔épeler〕」、いいかえれば、「現前と記号とのあいだの不可能な一致」ゆえに充分には記述できない、語り尽くせないものを再び認識してゆく過程と一致する。「物の犠牲〔sacrifice de la chose〕」という——それ自体はヘーゲルに由来する——きわめてラカン的な言い回しをもちいているのは、「現前と記号とのあいだの一致」の不可能性に抗して、あるいはそれゆえに書こうとする欲望の弁証法を特徴づけるためであろう⁵³⁾。「喪失」を時間化するとは、「喪失」を弁証法化することに等しいのだ⁵⁴⁾。

つぎに、二文目の「同一性の非—場所〔un non-lieu de l'identité〕」という表現に注目しよう。くだんの私的なメモのなかで、セルトーが書くことを「移りゆく〔passer〕」ことになぞらえていた点を思い起こしておきたい。いま検討の俎上に載せているエッセーにおいても同様に、書

くことは、固定した場所に身を据えて「戦略」的な拠点を防衛するのではなく、過渡的な「歩み〔marche〕」としてとらえられている。重要な点なので注記しておく、セルトーにおいて「非一場所」（「場所をもたざるもの」とも訳しうる）とは「時間」と呼応する符牒である。『歴史と精神分析——科学とフィクションのあいだ』の第四章から、簡にして要を得た一節を引こう。

時間とはまさしく、場所に対してみずからを一致させることの不可能性である〔Le temps est précisément l'impossibilité de l'identité au lieu〕。⁵⁵⁾

一つの場所にとどまることは、ほかの無数の場所に（同時に）いる可能性を否定することに等しい⁵⁶⁾。ひるがえって、書くことは、既存の制度や知を押し流してゆく「時間」の破壊作用——その最終的な帰結はもちろん「死ぬこと」だ——のうちに身を置き、他所へと連れてゆかれることであるだろう。「同一性の非一場所」という表現によってセルトーは、エクリチュールに時間を与える。それは、時間による摩滅から身を護り、時間そのものに内在する不確定性や偶然性を排除するのではなく、時間に身をさらすエクリチュールにほかならない。

引用文の後半で焦点となるのは、「宛先」の問題である。やはりここでも、セルトーは「場所」のイメージを駆使している。「宛先」、すなわち「ただひとりにして幾人でもあるあなた」が問題となるのだから、ひいては、書くことによって形成される〈わたしたち〉こそがここで主題化されているとみることもできる。そのようなエクリチュールの共同性は、前節では「海」のトポスのなかで展開されていたが、ここで「海」や「波」のイメージは現れていないようにみえる。たしかに、海に類した風景はテキストから読み取れない。だが、「海」の「運動」を、寄せては返す波のリズムを聴き取ることはできる。「喪失」を弁証法化する反復的な律動は、まず矛盾として（「現前と記号とのあいだの不可能な一致」）、つぎに連続として（「この欠如を反復しつづける」、「不断の仕事〔travail toujours recommençant〕」）、また移動として（「だれかが空けていった場所を占めてはまた空けてゆく〔procède[r] par abandonnements successifs des places occupées〕」）あらわれている。セルトーの〈わたしたち〉は、このようなリズムのなかに表出する。I節で引用したパッセージには、「消滅」し「消え去る」ことへの「歓び」が語られていたが、セルトーにおいて「死ぬこと」が「歓び」でありうるのは、「死」の可能性のなかにあるエクリチュール、つまり時間化されたエクリチュールだけが、〈わたしたち〉を表出させるリズムや「運動」を描くことができるからであろう。

ここまで、1973年の生前未刊行のテキストから1975年のエッセーへ（加筆と修正を加味するなら1980年の『もののやりかた』へ）いたる一連のセルトーのテキストをたどってきた。その作業から明らかになったのは、セルトーにおいて、「海」を中心に組織される場所論的なイメージ群と書くことのあいだには密接な思想的関係があるという事実である。「海」のイメージのもとで展開されるかれのエクリチュールの思考は、以下の三つの性質によって特徴づけられるといえる。第一に、「語りえぬもの」の前にした言葉の無力（「現前と記号とのあいだの不可能な一致」）。第二に、先取りされた「死」の時間性（「同一性の非一場所」）。第三に、書くことの

対象・行為・宛先の同一性（〈わたしたち〉）。I節の末尾でみたように、セルトーはみづからの思想を神秘主義の伝統的なトポスに引き寄せつつ、エクリチュールをめぐる独自の思考として（あえていえば、ひとつの「哲学」として）展開しているのだ。

以上を別の角度からいいかえて結論を導こう。セルトーのエクリチュール論は、「語りえぬもの」に焦点を当てるかぎりにおいて、やはり一種の否定神学なのだろうか。十全に語ることの不可能性を描くことによって、むしろその対象の唯一性や重要性を浮き彫りにするのがセルトーの主眼であったといえるだろうか。たしかに、そのような企図をセルトーの記述のなかに探知することはできる。だが本稿が明らかにしたのは、セルトーのエクリチュール論はそれに尽きるものでないということであった。書けないことを書くという果てしない迂回と接近は、エクリチュールの自己目的化と表裏一体である。セルトーが描こうとしているのは、そのような自己目的化が徹底され、孤絶した活動として閉じられてゆくにつれて、その極限において、むしろひとりではありえないような次元が開示されるという事態にほかならない。それは、書く者が露わにする「運動」にほかのテキストもまた巻き込まれている事実によって示されるのであり、書き手たるセルトーは、「ただひとりにして幾人でもあるあなた」とともにその「運動」を描く。このような思考をなおも否定神学的とせよとすれば、それは否定神学それ自体を変容させる否定神学であるといわねばならないだろう。なぜなら、セルトーにおいて「語りえぬもの」とは思考の虚焦点のようなものではなく、それでもなお（誰かとともに）語らずにはいられないものだからである。

参考文献

[ミシェル・ド・セルトーの文献]

CERTEAU, Michel de, *L'Absent de l'histoire*, Ligugé, Mame, 1973.

——, « Écritures » [1973], in Luce Giard (dir.), *Michel de Certeau*, Paris, Centre Georges Pompidou, « Cahiers pour un temps », 1987.

——, *Le christianisme éclaté*, Paris, Seuil, 1974.

——, « L'énonciation mystique », *Recherches de Science Religieuse*, 64/2, 1976.

——, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire* [1980], éd. Luce Giard, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1990. [『日常実践のポイエティック』山田登世子訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、2021年]

——, *La fable mystique I, XVI^e-XVII^e siècle* [1982], Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 2003.

——, *La faiblesse de croire*, Paris, Seuil, 1987.

——, *L'étranger ou l'union dans la différence*, éd. Luce Giard, Paris, Seuil, « Point Essais », 2005.

——, *Le lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*, édition établie par Luce Giard, Gallimard / Seuil, 2005.

——, *La fable mystique II, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 2013,

[二次文献]

Bernard de Clairvaux, *L'amour de Dieu, La grâce et le libre arbitre*, introductions, traductions, notes et index par Françoise Callerot, Paris, Éditions du Cerf, « Sources chrétiennes », 1993. [ベルナル 『キリスト教神秘主義著作集 2 神を愛することについて 雅歌の説教』金子晴勇訳、教文館、2005年]

- DOSSE, François, *Michel de Certeau, La marcheur blessé*, Paris, la Découverte, Coll. « Poche » 2007.
- FÉNELON, « Instructions et avis sur divers points de la morale et la perfection chrétienne », *Œuvres complètes*, précédées de son histoire littéraire par M. Gosselin, tome VI, Genève, Slatkine Reprints, 1971.
- LE BRUN, Jacques, *Le pur amour de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, 2002.
- PETITDEMANGE, Guy, « Le deuil impossible de la mystique » [1999], *Les Chemins d'histoire*, sous la direction de Christian Delacroix, Bruxelles, Éditions Complexe, 2002.
- RUUSBROEC, Jan van, *Vanden Blinkenden Steen*, in *Corpus Christianorum, Continuatio mediaevalis* 110, edited by G. de Baere, Th. Mertens and H. Noë, translated into English by A. Lefevre, translated into Latin by L. Surlus, Tilt: Lannoo / Turnhout: Brepols. [ヤン・ファン・ルースブルーク 「燦めく石」あるいは「指環」について」柴田健策訳、『中世思想原典集成 17 中世末期の神秘思想』平凡社、1992 年]
- 坂口ふみ『個の誕生——キリスト教教理をつくった人びと』岩波書店（岩波現代文庫）、2023 年 [1996 年]。
- TERESTCHENKO, Michel, *Amour et désespoir. De François de Sales à Fénelon*, Paris, Seuil, « Points », 2000.
- 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、26 頁。
- 渡辺優『ジャン＝ジョゼフ・スュラン——一七世紀フランス神秘主義の光芒』慶應義塾大学出版会、2016 年。
- WATANABE, Yu, « Lire Surin et/ou lire Certeau », *Michel de Certeau. Le voyage de l'œuvre*, sous la direction de Luce Giard, Paris, Facultés jésuites de Paris, 2017.
- , « Michel de Certeau, lecteur/auditeur des mystiques. Écouter le murmure de l'Absent », *Interdisciplinary Journal for Religion and Transformation in Contemporary Society*, 06 August 2024, <https://doi.org/10.30965/23642807-bja10103> [最終アクセス：2024 年 12 月 26 日] .

Notes

- 1) Michel de Certeau, « L'expérience spirituelle » [1970], *L'étranger ou l'union dans la différence*, éd. Luce Giard, Paris, Seuil, « Point Essais », 2005, p. 4.
- 2) *Ibid.*
- 3) *Id.*, « L'énonciation mystique », *Recherches de Science Religieuse*, 64/2, 1976, p. 185 ; *Id.*, *La fable mystique I, XVI^e-XVII^e siècle* [1982], Paris, Gallimard, « Tel », 2003, p. 27.
- 4) « L'énonciation mystique », art. cit., p. 201.
- 5) *Id.*, *L'invention du quotidien, I. Arts de faire* [1980], éd. Luce Giard, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1990, p. 202 [『日常実践のポイエティック』山田登世子訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、2021年、324頁]。以下を参照のこと。福井有人「ミシェル・ド・セルトーにおける「場所」の問題——歴史記述と神秘主義をめぐって」『フランス哲学・思想研究』第25号、2020年、175-185頁。
- 6) *Id.*, *L'écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2002, p. 256.
- 7) *Id.*, *L'Absent de l'histoire*, Ligugé, Mame, 1973, p. 179 ; *L'invention du quotidien, I. Arts de faire, op. cit.*, p. 225-226 [『日常実践のポイエティック』、358-360頁]。
- 8) *Ibid.*, p. 296 [同書、459頁]。
- 9) *Id.*, « Historicités mystique », *La fable mystique II, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 2013, p. 19.
- 10) セルトーによる歴史実践の認識論的批判については、以下を参照のこと。福井有人「幻視する解釈者——ミシェル・ド・セルトーにおける「記憶」の概念について」『超域文化科学紀要』第27号、2022年、37-53頁。
- 11) « Historicités mystique », art. cit., p. 19.
- 12) 「海」のトポスがセルトーのテクストにおいても存在感の大きさにもかかわらず、その意義はじゅうぶんに顧みられていない。例外として、以下の渡辺優による研究と、僅かながら「海」への言及をふくむギイ・プティドマンジュの論考を参照のこと。Yu Watanabe « Lire Surin et/ou lire Certeau », *Michel de Certeau. Le voyage de l'œuvre, sous la direction de Luce Giard, Paris, Facultés jésuites de Paris, 2017, pp. 97-99 ; Id.*, « Michel de Certeau, lecteur/auditeur des mystiques. Écouter le murmure de l'Absent », *Interdisciplinary Journal for Religion and Transformation in Contemporary Society*, 06 August 2024, <https://doi.org/10.30965/23642807-bja10103> [最終アクセス：2024年12月26日] ; Guy Petitdémange, « Le deuil impossible de la mystique » [1999], *Les Chemins d'histoire*, sous la direction de Christian Delacroix, Bruxelles, Éditions Complexe, 2002, p. 52.
- 13) *L'invention du quotidien, I. Arts de faire, op. cit.*, p. 59 [『日常実践のポイエティック』、119頁]。強調は原文による。
- 14) *Ibid.*, p. 60 [同書、120頁]。強調は原文による。
- 15) *Ibid.*, p. 198-205 [同書、319-330頁]。
- 16) *Ibid.*, p. 172-175 [同書、283-286頁]。
- 17) *La fable mystique I, XVI^e-XVII^e siècle, op. cit.*, p. 408-410.
- 18) *L'écriture de l'histoire, op. cit.*, p. 256.
- 19) *La fable mystique I, XVI^e-XVII^e siècle, op. cit.*, p. 319.
- 20) *Ibid.*, p. 305.
- 21) *Id.*, « Du corps à l'écriture, un transit chrétien », *La faiblesse de croire*, Paris, Seuil, 1987, p. 305. Cf. Michel de Certeau et Jean-Marie Domenach, *Le christianisme éclaté*, Paris, Seuil, 1974, p. 71.
- 22) *Ibid.*, p. 9-13, 24-27, etc.
- 23) 1974年3月13日、ステイヴン・イングラント宛の書簡 (François Dosse, *Michel de Certeau, Le marcheur blessé*, Paris, la Découverte, Coll. « Poche » 2007, p. 201)。
- 24) *Le christianisme éclaté, op. cit.*, p. 69.
- 25) *Ibid.*, p. 71.
- 26) *La faiblesse de croire, op. cit.*, p. 277.
- 27) *Ibid.*, p. 147-156, 309

- 28) *La fable mystique I, XVI^e-XVII^e siècle, op. cit.*, p. 281-285, 328-329.
- 29) ミシェル・テレスチェンコはギュイヨン夫人の「奔流〔torrents〕」を論じるなかで、神秘主義における海のトポスをエックハルトならびにマルグリット・ポレートに送り返している。Michel Terestchenko, *Amour et désespoir. De François de Sales à Fénelon*, Paris, Seuil, « Points », 2000, p. 132. テレスチェンコはほかにも、十字架のヨハネ『愛の生ける炎』(str. I, v. 6, n. 30, etc.)などを引き合いに出し、神への合一が海／河のメタファーによって語られることに注意を促してもいる (*ibid.*, p. 144-145, n. 9)。
- 30) セルトーが送り返している箇所においてベルナルドゥスは、三つの比喩、すなわち、葡萄酒に溶け込む一滴の水、火と同化するほどに熱せられた鉄、太陽の光に染まる空気によって愛の合一を説明している。Bernard de Clairvaux, *L'amour de Dieu, La grâce et le libre arbitre*, introductions, traductions, notes et index par Françoise Callerot, Paris, Éditions du Cerf, « Sources chrétiennes », 1993, p. 130-133 [ベルナルドゥス『キリスト教神秘主義著作集2 神を愛することについて 雅歌の説教』金子晴勇訳、教文館、2005年、38-39頁]
- 31) ただし、セルトーの参照する箇所に海のイメージや流体的な比喩は現れていない。Fénelon, « Instructions et avis sur divers points de la morale et la perfection chrétienne », *Œuvres complètes*, précédées de son histoire littéraire par M. Gosselin, tome VI, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 116.
- 32) 論文内で挙げられてはいないが、ヤン・ファン・ルースブルーク『「燦めく石」あるいは「指環」について』の第9章も考えあわせなくてはならないだろう。Jan van Ruusbroec, *Vanden Blinkenden Steen*, in *Corpus Christianorum, Continuatio mediaevalis* 110, edited by G. de Baere, Th. Mertens and H. Noë, translated into English by A. Lefevere, translated into Latin by L. Surius, Tiel: Lannoo / Turnhout: Brepols, p. 152, 154 [ヤン・ファン・ルースブルーク『「燦めく石」あるいは「指環」について』柴田健策訳、『中世思想原典集成 17 中世末期の神秘思想』平凡社、1992年、304頁]。
- 33) もちろん、一にして多であるような「神」こそすぐれてキリスト教的な形象であるというべきであろう。この点については、坂口ふみ『個の誕生——キリスト教教理をつくった人びと』岩波書店(岩波現代文庫)、2023年[1996年]、とりわけ74-88頁を参照のこと。ただしここでは、セルトーが「神」という固有名をもって対象を同定することをあえてしない、という事実に鑑みて、テキストの論理を再構成し論及することに注力したい。
- 34) Michel de Certeau, « Écritures », in Luce Giard (dir.), *Michel de Certeau*, Paris, Centre Georges Pompidou, « Cahiers pour un temps », 1987, p. 13. リュス・ジヤールによれば、このテキストが書かれた1973年夏は、『歴史のエクリチュール』第五章のジャン・ド・レリ論が執筆された時期にあたり、セルトーは「エクリチュールについて、友人〔おそらくジヤールそのひと〕と密な対話を書面上や口頭で交わし」たとされ、当該のノートはその対話の一部である。ジヤールはまた、最初のページの上方には以下の文言が詩のように付記されていたことも伝えている。「transhumance / on va, on va / on vient, on vient」(*Ibid.*, p. 16)。
- 35) Michel de Certeau, « L'expérience spirituelle », art. cit., p. 1-12. 「霊的経験」においては、夜通し祈りをやめずに日の出を待ちつづけ、ようやく到来した陽の光の暖かさを掌に受けとめるといった「イメージ」が語られている(*Ibid.*, p. 3)。
- 36) *Id.*, « Écritures », art. cit., p. 13. 強調は原文による。
- 37) Cf. *Id.*, « Mystique » [1971], *Le lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*, éd. Luce Giard, Paris, Seuil/Gallimard, 2005, p. 328.
- 38) 「窓」のイメージの背後には、スュランによる投身自殺未遂のエピソードが控えていると考えられる。ルーダンの悪魔憑き事件からボルドーへ帰還したのち、長い間「心身の麻痺状態」にあったスュランは、1645年5月、「修道院の一室から、ガロンヌ川をほど近くに臨む窓を突き破っての投身自殺を図っている」(渡辺優『ジャン＝ジョゼフ・スュラン——一七世紀フランス神秘主義の光芒』慶應義塾大学出版会、2016年、22頁)。
- 39) « Écritures », art. cit., p. 13. 強調は原文による。
- 40) *L'écriture de l'histoire, op. cit.*, p. 257.
- 41) « Écritures », art. cit., p. 14, 16.
- 42) « Du corps à l'écriture, un transit chrétien », art. cit., p. 305.
- 43) « Écritures », art. cit., p. 16.
- 44) « Du corps à l'écriture, un transit chrétien », art. cit., p. 305.
- 45) Michel de Certeau, « Écrire l'innommable », *Traverses*, n° 1, Paris, Éditions de Minuit, septembre 1975, p. 9-15 ; *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire, op. cit.*, p. 276-287 [『日常実践のポイエティック』、432-450頁]。

- 46) *Ibid.*, p. 276 [同書、432 頁] .
- 47) *Ibid* [同上] .
- 48) *Ibid.*, p. 282 [同書、441 頁] .
- 49) 修正としては、いくつかの文言の消去、段落の分割、代名詞から一般名詞への置き換え (« il »→« le mourant », « elle »→« la mort »)、数箇所での時制の変化 (複合過去→現在)、本文への註の移植、同義語への換言 (« échec »→« raté »)、イタリックの解除、セクションのタイトルの変更など数多くあるが、全体の論旨に関わるほどの変更点はない。ただし、最終段落の「マラルメ以降……」の直前には、『日常の創造』の全体をふまえて新しいセンテンスが挿入される (*Ibid.*, p. 287 [『日常実践のポイエティーク』、449 頁])。
- 50) *Ibid.*, p. 281 [『日常実践のポイエティーク』、440 頁] .
- 51) *Ibid.*
- 52) Cf. *La fable mystique I, XVI^e-XVII^e siècle, op. cit.*, p. 243 ; *L'écriture de l'histoire, op. cit.*, p. 411.
- 53) 「かくして象徴は物の殺害として現れる。そしてこの死は、主体においてその欲望を永遠のものとする [cette mort constitue dans le sujet l'éternisation de son désir].」 Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » [1953], *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 319.
- 54) 以下の鶴岡賀雄による指摘を参照のこと。「彼〔セルトー〕の徹底的歴史主義を、現在の知的境位として引き受けるならば、関わりの対象が—過去の他者であれ、絶対他者たる神であれ—不在であることは、その現前の単なる欠如態 (としての悪しき事態) としては考えられなくなるだろう。あるいは、当の対象との関わりのありようを捉える際に、その対象の現前と不在という仕方の区分は、少なくともその価値を、あるいは意味を、根本的に変えることとなるだろう。両者の区別がほとんど意味をもたなくなるほどに。」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、26 頁。
- 55) Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, présentation de Luce Giard, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1987, p. 92. Cf. *Ibid.*, p. 90.
- 56) 『日常の創造』から、以下の一節を参照のこと。「読むこと、それは他所に在ることである。彼らがいるのは別の場所、別の世界に在ることだ。[……] 読者の場所は、ここかあそこ、この場所か別の場所か、ではなくて、ここでもなくあそこでもなく、同時に内部でもあれば外部でもあって、二つを一つにしなからいづれをも失う」(*L'invention du quotidien, 1. Arts de faire, op. cit.*, p. 250-252 [『日常実践のポイエティーク』、396-397、399 頁] . 強調は原文による)。

From Place to Non-place

A Reflection on the Motif of “Writing” in Michel de Certeau’s Texts

FUKUI Arito

This paper explores the significance of the “sea” as a recurring image in Michel de Certeau’s reflections on “writing” (*écriture*). Focusing primarily on Certeau’s works from the 1970s—a period in which his theory of writing achieved its maturity—the analysis also considers the revisions and additions he made when republishing essays in collected volumes. These updates provide valuable insights into the evolving implications of his ideas.

The first section examines Certeau’s essay “From the Body to Writing, a Christian Transit” (1974) to underscore the centrality of spatial imagery in his thought. In this work, the sea is intricately linked to the “crowd,” portraying writing as an act that both dissolves the self and fosters unity within a metaphorical ocean. This imagery invites an exploration of the dynamic interplay between the object of writing, the act of writing, and its intended audience.

The second section turns to Certeau’s private notes in 1973. These notes conceptualize writing as a series of “drifts” or “passages.” In this personal text, Certeau articulates a core idea: that writing involves tracing and representing “movements”, which ebb and flow like waves, in connection with other texts. In the concluding paragraph of these notes, Certeau appears to anticipate his own “death,” imbuing the text with a profound sense of temporality—a key focus of the paper’s final analysis.

The third and final section examines Certeau’s essay “Writing the Unspeakable” (1975), published in *Traverses*. Here, the discussion reveals how Certeau positions a sense of “loss” as the foundational element of writing. Unlike Robinson Crusoe, who constructs a solid island or strategic territory to dominate his external world, Certeau embraces the inherent fragility and vulnerability of “place.” This paper argues that Certeau’s conceived writing as a process that accepts and navigates this inherent fragility.

PHANTASTOPIA

論文

創始の言説

テイラー主義とそのドグマ性について

大岩可南

『Phantastopia』第4号

2025年3月発行

20-35 ページ

ISSN 2436-6692

創始の言説

テイラー主義とそのドグマ性について

大岩可南

当時ひとりあたり 1 日 12 トンだった作業量を、科学的マネジメントの適用により 47.5 トンまで向上させ、作業効率を飛躍的に向上させた——1899 年にある製鉄会社で実施された銑鉄運びの実験は、フレデリック・ウインズロー・テイラーの理論を説明するもっとも有名な事例のひとつである。1911 年に発表された『科学的マネジメントの諸原理』(*The Principles of Scientific Management*) で、現代社会を統べる原理となった「マネジメント」の礎と、いまでこそ世に膾炙した「コンサルタント」という職業形態の原型を築きあげたテイラーは、その功績から「科学的マネジメントの父」と称されて久しい。テイラー主義ないしテイラー・システムと呼ばれるかれの理論の射程は、いかにして労働生産を合理的かつ効率的に再組織化するかという問いに向けられており、それは定量評価や科学的人事制度の導入といったハウ・ツールの次元から、管理者／労働者という分業体制の構築、さらには労働者と経営者がともに協働するヴィジョンの提示といった組織的な次元にまで広がっている。そしてテイラーの目論見は、マネジメントが「工学の基本的諸原理のような、厳密かつ明確な法則をともなうひとつの技術¹⁾」であると提示することにあつた。だから銑鉄運搬実験は、テイラー主義を説明するひとつのケーススタディであり、かれの企図を読者や聴衆に理解させるための、もっともシンプルなエピソードでもある²⁾。

本稿はこの銑鉄運搬実験を出発点として論じるが、しかしそれが上記のような一事例の枠を超え、テイラー主義において、さらにはマネジメント思想史というより大きな枠組みのなかで、特権的な徴を帯びることを明らかにする。あらかじめ見通しを立てておくならば、まずもってこの実験はフィクションであるとの説があり（少なくとも「科学的マネジメント」を標榜するにはかなり非科学的である）、だからテイラーの科学的マネジメント、およびそれを継承するさまざまなマネジメント思想は程度の差はあれ「神話的」である、という主張がある。しかしわたしたちが論証するのは、「マネジメント」（ないしそれを支える科学原理主義）はそもそも神話として制定されなければならないのであり、テイラーの銑鉄運びの「物語」はそれを定礎するものだったということである——ひるがえって以下のことにも注意しておこう。すなわちテイラー主義を取り出してその非合理性を指弾しようとするとき、逆説的に自身が立脚する立場は合理的であるのだという素朴な信仰が開陳されてしまうのであり、本稿はそうした無自覚性を批判することにもなる。繰り返しになるが、テイラー自身がいうように、この実験はテイラー主義の全貌を解き明かすものではけっしてない。しかし重要なのは、本人の認識よりもむしろ、それがどのように周囲へ伝達され継承されていったかということだ。その点「後世になってもテイラーは、自身の論文やボックスリーの自宅で繰り返しおこなわれた談話、全国各地をまわ

った講演のなかで、自身がこれら銑鉄の運び屋たちと成し遂げたことを、科学的マネジメントの有用性を証明するものとして用いていた³⁾ という伝記の一文は、銑鉄運搬実験の意義をあらためて強調するものである。まずはこの実験が、どのようにおこなわれたのかを見てゆくこととしよう。

1. 銑鉄運搬実験の概要

1893年にコンサルタントとして独立したテイラーは、6年後の1899年、ベスレーム・スチール・カンパニー⁴⁾に科学的マネジメントを導入すべく銑鉄運びの調査をおこなった。その経緯を『科学的マネジメントの諸原理』の記述を辿りながら概観してみよう。テイラーはまず「工数の見積もりと算出」を実施した。もともと75人ほどの作業者が従事していたこの仕事について、テイラーは、かれらが1日に運ぶ銑鉄の量をひとりあたり12.5トンと算出した。しかし実際に検証したところ、腕利きの作業者であれば1日に47トンないし48トンを運ぶことが判明したという。

次にかれは、作業にあたる労働者の「科学的人選」に着手する。数日にわたり75人の作業者たちを観察し、まずは1日に47トンを運ぶ体力がありそうな4人に目星をつけた。さらに各人について、過去の実績や性格、生活習慣、モチベーションなどを調べあげ、あるひとりに白羽の矢が立った。それがシュミットと呼ばれる人物である。テイラーの筆によれば、シュミットは「並外れてけち」であり「頭の鈍いタイプ」である⁵⁾。しかし「この仕事は本質的にきわめて粗野かつ初歩的なものであるため、知能の高いゴリラを訓練できればどんな人間よりも効率的な銑鉄運びになると強く信じている⁶⁾」というかれの見立てに則れば、シュミットの採用は適切な人事戦略の結果ということになる。テイラーはこのシュミットに、新しく定められた1日あたり47.5トンというタスクを課すにあたって、インセンティブを上げる代わりに朝から晩まで指示されたとおりに働くこと、管理者にはいっさい口ごたえをしないことなどを高圧的に言いわたした。そして結果としては、所期の数字を達成したというのが、本実験の顛末である。

2. 運搬実験の虚構

しかしこの銑鉄運びの実験は、事実というよりもむしろ創作に近い、という指摘もまた、多かれ少なかれすでに共有された見方である。嚆矢となったのは1974年に発表されたレッジおよびペローニの論文「フレデリック W. テイラーによる銑鉄運搬実験の歴史的分析⁷⁾」であるが、かれらの分析は、1899年にベスレーム・スチール・カンパニーでおこなわれた銑鉄の積み込みに関する報告書の原本に基づいている。1963年より上述の逸話の登場人物であるシュミットの捜索に着手した著者は、かれを見つけ出したのみならず、同社の社員ギレスピーとウォル (James Gillespie and Hartly C. Wolle) によって作成された「ベスレーム製鉄・サウスベスレーム

工場における銑鉄積み出し作業における出来高制導入についての報告書」を発見したという(以下、ギレスピー=ウォール・レポートと表記)⁸⁾。そしてこの「事実」と、学術的にもっともよく引用される「1911年ヴァージョンの銑鉄物語⁹⁾」を突き合わせるかたちで、8つの論点が議論される。以下では両者のあいだの齟齬が際立つ部分に限って、この論文の内容を見てゆくことにしよう。

まずはそもそもこの実験がおこなわれた背景について、テイラーは①米西戦争直前の1898年には銑鉄価格がひじょうに低く、ベスレーム製鉄社はその売却で利益を得ることができなかった②ゆえに同社はペンシルヴェニア州にあるサウス・ベスレーム工場に8万トンの銑鉄在庫を抱えていた③しかし戦争が始まると銑鉄の価格が上昇し、それらの在庫が一掃されたと述べている。けれどもレッジらによると、たしかに米西戦争直前の銑鉄価格が低かったのは事実であるが、その後も価格の低下は続き、実際には上昇の兆しを見せ始めたのは米西戦争終結後の同年の9月くらいからであったという。そしてギレスピー=ウォール・レポートによれば、ベスレーム製鉄社が余剰銑鉄を売却したのは、テイラーが主張する1898年ではなく1899年の春であり、銑鉄の総量は1万トンだった。だから「テイラーは単純に、積み込む銑鉄の総量を7万トン水増しした¹⁰⁾」とレッジらは指摘している。

『工場マネジメント』(Shop Management)では5人から20人程度と言及されていた作業グループの規模は、『科学的マネジメントの諸原理』では75人になっていた。ギレスピー=ウォール・レポートの内容は前者と対応しており、テイラーにおいて数字の誇張があるというのがレッジらの見解である¹¹⁾。

銑鉄の積み込み方法については、ギレスピー=ウォール・レポートのなかで当時の一般的なやり方が示されている。それは貨車に立て掛けた厚板の上を通過して運搬をおこなうというものであるが、板の高さの調節が難しかったり、板の上を複数の作業員が通ったりすることで効率が悪くなったりもする。そのためギレスピーらは、板の片方を貨車の側壁に引っ掛ける金具を開発したのだが、「これらの金具を使うことによって節約された時間にテイラーはまったく言及しなかった¹²⁾」。この点も、テイラーの記述に根拠が乏しいとされる要因である。

積み込まれる銑鉄の総量に関して、テイラーがはじめに観察した「ひとりあたり1日平均12.5トン」は、「ひとりあたり1日10時間で12.8トン、1トンあたり9セント」というギレスピー=ウォール・レポートの報告と一致する。そしてテイラーが「腕利きの作業員なら1日あたり47トンから48トンを運べるはずだ」と見込んだとき、かれはこの数字を正当化する脚注を添えているが、レポートのデータには触れていない¹³⁾。一方ギレスピーらはかなり詳細な実験内容を記載しつつ、一流の作業員は「最大限のスピードで1時間あたり7.5トン、ということはそのスピードが維持できれば10時間で75トンを積み込める」ことを発見し、ここから「休憩と必然的な遅延として40%を差し引いて、一流の作業員によって積み込まれる量を1日あたり45トンとした」。この数字はテイラーらに伝えられ、かれは1トンあたり0.0375ドルの賃率を決定したという¹⁴⁾。のちほど言及されるが、こうした計算方法も科学的とはいえないものである。

さて、テイラーが「科学的人選」のもとに選び出したシュミットなる人物であるが、かれはたしかに、ヘンリー・ノル (Henry Noll [ベスレヘム・スチール・カンパニーの記録では Knoll]) という名前で実在していた。しかしギレスピー=ウォル・レポートでは、かれが「科学的人選」を受けたことは一言も触れられておらず、ただ 10 人程度が選ばれて、翌日から 1 トンあたり 0.0375 ドルで銑鉄積み込むよう指示されたことだけが記されている¹⁵⁾。

銑鉄の積み込み方法はたびたびアップデートされ、作業グループの構成も変わっていったが、ノルははじめからずっとそのメンバーであった。ギレスピーとウォルはレポートの最後でかれに賛辞を送っており、レヅジらもなぜシュミット役にノルが選ばれたのかが理解できると書いている。そして「かれの尽力に最大限の賛辞を送ったギレスピーとウォルとは異なり、テイラーは、心理学者に委ねるべきなんらかの理由により、侮蔑的な口調でかれに言及するのである¹⁶⁾」とテイラーを批判する。

こうした点を踏まえて、哲学者であり、自身もコンサルティングファームで勤務した経験を持つマシュー・スチュアートは、テイラーの計算方法のみならず、問題へのアプローチじたいもまったく非科学的だったと主張する¹⁷⁾。実験の背景や扱う銑鉄の量といった事実上の曖昧さももちろん問題であるが、それ以上に考慮すべきなのは、かれが 1 日の銑鉄運搬量として設定した 47.5 トンという基準値であるという。

労働者が一日中こんなペースで銑鉄運搬の仕事の日々を続けることができると想定することは、マラソンランナーのタイムを、100 メートル競争の結果を外挿して見積もることと同じくらいばかげたものになることは言うまでもない。労働者には休憩とトイレの時間が必要であることはテイラーもわかっていた。[...] つまり、47.5 トンという基準値は、不適切で、管理もされていない実験観測に、ものすごく巨大なごまかしを掛け合わせた結果なのである¹⁸⁾。

テイラー主義の十八番である「科学的人選」も実際にはおこなわれておらず、そもそも検証可能性がものをいう科学分野において、他人が自分の結果を再現して検証できるようなデータも方法も提供しなかったテイラーは「科学のパロディ」を提供しただけであり、「ストップウォッチや長徐法といった研究に必要な道具を、研究そのものと取り違えていた¹⁹⁾」。スチュアートは、テイラーの非科学的態度やその物語の虚構性、さらにはテイラー・システムを完全かつ忠実に導入した工場はひとつもなかったという事実などに言及した先行研究²⁰⁾に触れたのち、次のようにいう。

科学的マネジメントというテイラーのアイデアには、科学の本性とマネジメントの本性に関する重大な誤解が埋め込まれている。まず、科学的態度と科学それ自体をはっきりと分けることができていない。科学的態度が制御された観察によって仮説を事実突き合わせる行動傾向を意味する限りで、こうした態度を、あらゆる種類の活動と同じように、マネ

ジメントから発生することがらに対しても適用させることは、完全に可能であるし、大変望ましいことも間違いない。科学的態度でスーパーマーケットに買い物に行くことは可能であろう。しかし、だからといって「スーパーマーケットでの買い物についての科学」が存在することにはならないし、そもそも、科学的態度を適用できるすべての対象について、科学の名に値する知識の体系が存在することにもならないのである²¹⁾。

それでもテイラーは、マネジメントに対して科学的態度をとることを提唱するのみならず、効率性に関する普遍科学を確立させようと試みた。しかしそのような普遍科学は実際には存在せず、というのも「こうした科学が支配する活動の種類が特定されていないので、効率性についての科学を確立させる試みは、効率性の定義をひたすら再確認することしかもたらさない²²⁾」からだ。だから「科学的マネジメントとは、個々のマネジメント経験から一般法則に至る妥当な一般化ではなく、マネジメントの一部をマネジメント全体と混同する換喩という壮大な営みであった²³⁾」。スチュアートはイギリスの哲学者ギルバート・ライルが『心の概念』のなかで提示した「カテゴリー錯誤 (category-mistake)」という考え方を援用しながら²⁴⁾、「換喩」という修辞によっていわんとするテイラーの推論の誤りを指摘する。そしてマネジメントについての一般科学を確立しようとするテイラーの試みが、「ドグマ」によって機能不全に陥っていると、以下の例を挙げている²⁵⁾。

① 効率性というドグマ

本来であれば、マネジメントが追求する目的は多岐にわたる。しかしテイラーのアプローチの根底には、マネジメントはつねに（労働生産性として理解された）効率性というただひとつの目的のみを目指すという考え方がある。

② 単一の基準というドグマ

マネジメントについての普遍科学というテイラーのアイデアは、マネジメント活動のすべてがたったひとつの基準によって判定されるというスカラー関数的なモデルに基づいている。しかしこのようなモデルが機能するのは、未来に関する情報のレベルと確実性がありえないくらいに高いという極端な状況下においてのみである。

③ 厳格さというドグマ

テイラーは、銑鉄運搬のマネジメントが正確な計時の問題でしかないという考えに固執したため、文化的要素や心理学的感受性が労働者にもたらす影響をほぼ無視してしまったといっよい。

④ 機能的社会階級というドグマ

テイラーは、計画することと実行することは異なるという論理的命題と、これらふたつの機

能は異なる教育歴や服装、話し方を持つふたつの異なる階級によってもっともよく遂行されるという経験的主張とを混同していた。すなわち前者はあきらかに真であるが、計画するひとと実行するひとを分けたほうがうまくいく、というのは、つねに真であるというわけでもない。

ここでスチュアートは、カントの『純粋理性批判』を引きながら、テイラーの主張における論理的欠陥を取り出している。だからかれが「ドグマ」というとき、そこには「充分な反省と根拠なしに自説を主張する独断的なさま」といった一般的な意味以上のものはないだろう²⁶⁾。しかしこの用語は慎重に検討されなければならない。スチュアートは自著を『マネジメント神話』と題し、マネジメント理論の神話的側面を強調しながら、それが「ポピュラー化」ないし「教祖ビジネス化」していくさまを描いている。しかしわれわれは、そこから進んで次のように主張する必要がある。すなわち、マネジメントは神話でなければならない——少なくともその起源においては——と。そして「神話」と密接な関係をもつ「ドグマ」という語も、たんにその否定的な一面でのみ捉えられるのではなく、それが本来有する豊かな意味的次元に立ち戻って考察されるべきである。結論を先取りしてしまえば、マネジメントには「ドグマ」性が不可欠なのであり、むしろそれによって、こんにちに至るマネジメントの系譜が賦活され続けている。このことを論証するために、一本の補助線を引くこととしよう。

3. テイラー主義の「ドグマ」

フランスの法制史家であり精神分析家のピエール・ルジャンドルは、中世法制史を出発点とし、精神分析の理論も踏まえながら切り拓いたみずからの研究領野を「ドグマ人類学」と呼んだ。「西洋的規範空間」の解明を掲げ、産業社会に飪する「ドグマ的なもの」を拾いつつ現代のマネジメント主義にも言及するかれのテキストは、本稿において重要な参照項となるはずだ。だがまずは、その研究全体に冠されている「ドグマ」その語について、しばし掘り下げてみたい。はじめに、そのギリシア語源から辿ってみるのがよいだろう。

ドケオーという動詞から派生した名詞ドグマは、わたしの研究の土台ともいえるのだが、ひじょうに複雑で豊かな意味的準拠である。いってしまえば、それはきわめてみごとな意味の場なのだ。この語がわたしたちに連想させるのは、見えるもの、現れるもの、それらしいもの、そう見させるもの——見せかけも含めて——である。夢や幻覚について語るために、あるいは意見、さらには決定や票決を述べるために、この語は用いられるはずだ。時としてその意味は二つの側面から捉えられ、法的なものはしばしばその両面に言及し、またあらゆる権力はそれらを同時に動員する。その両面とはつまり、公理、原理または決議としてのドクサの側面と、名誉、美化、装飾としてのドクサの側面である（ラテン語に取り入れられた *decus*, *decor*, *decet* などの語を参照するとよい）。美学を欠いたドグマ学は存在しないのだ²⁷⁾。

重層的な意味の次元が圧縮された一節である。「ドグマ」の語源である動詞ドケオーから同じく派生した名詞「ドクサ」にはまず、「公理、原理」という意味があり、これが現代の日本語辞書で「ドグマ」を引いたときにまず目にする「教義、教理」と通じていることは想像に難くない。次に語釈としてあてがわれる「反論する余地のないものとされた宗教的真理」、さらに進んで「独断、独断的な説」といった負の側面は、「ドクサ」が通例として「臆見」と訳されることに照らせば、これまた容易に理解できることである。しかし「ドグマ」と「ドクサ」を並列することによってルジャンドルが強調するのは、むしろその第二の意味、すなわち「名誉、美化、装飾としてのドクサの側面」である。そしてその理由は、なにかを「決定」するものとしてのドグマに与えられた機能と表裏をなしている。

どのような社会においても、ドグマ機能とは〈真理〉を流通させること、学知によって権力を操作し、その権力が語り、真理を告げるように仕向けることである。[…] ドグマ性とは、あたかも権力が実在するかのように、それが口をそなえた一個の身体であるかのように、そしてそのようなフィクションをつうじて、この存在が、それに期待される唯一の効果を生むように仕向けることである。その効果とは、真理を告げるかのようにすることである²⁸⁾。

〈真理〉とは別の箇所でも、「〈書かれた理性〉 (*Ratio Scripta*)²⁹⁾」とも言い換えられる。これはスコラ学以来ローマ法を定義するために用いられてきた表現であるが、〈真理〉の性質を確かめるにあたっては格好の入り口である。まず「理性」とは「理由 (*raison*)」でもあり、理性原理とは突き詰めれば、根拠をめぐる問いかけによって維持されている。しかしこの因果の連鎖は、無限に遡れるわけではない。「なぜ？」を問い続けたあとの最終的な説明因子、すなわち「真理」は「書いてある (*c'est écrit*)³⁰⁾」ことによって保証される。西洋社会についていえば、古代では神話に、キリスト教社会では聖書に世界の起源が「書かれている」。そして世俗化したといわれる社会においても法が、まさしく「書かれた理性」として絶対的な参照項となり、真理を「定礎する (*fonder*)」のである。ルジャンドルが「書かれたもの」ないし「テキスト」に特権的な意味を見出すのは、まさしくそこに真理が書き込まれているからであって、それらを指して「書いてある」と語ることこそが〈準拠〉の身振りだからである。「真理とはまさにテキストのなかに住まう」のであり、「書かれたものという軀を参照することなしには、産業も、近代の官僚制も、管理経営もマネジメントも考えようがないのだ³¹⁾」。

〈準拠〉という用語もルジャンドルにおける鍵概念であるが、さしあたりそれは、真理を根拠づけるための地点と理解すればよいだろう。概念としては無限に遡及できる因果律の、現実的な最終地点である〈準拠〉は、その性質上論理的な説明を求めることができず、「ドグマ的」に——「説明の情熱を撥ねつけ […] なによりもまず美的に顕れる³²⁾」のみである。ここでいう「美的に」とは、ひとつまえの引用に見た「フィクションをつうじて」と重なるが、ほかにルジャ

ンドルが好んで用いる表現にあれば、「上演 (mine en scène)」ないし「劇場化 (théâtralisation)」
と言い換えることもできるだろう (付言しておけば、この具体的相として、歌や音楽、演劇、
詩篇、コレオグラフィーなど、諸芸術の実践が挙げられる)。もはやこれ以上の合理的な説明を
求めることができず、ただ審美的に顕現することで真理を通達する——そのような〈準拠〉の機
能なくして真理が真理として共有されることは不可能なのであり、こうした定礎的言説を集約
的に表現し主体に社会的真理を直観的に把握させるイメージのことを、ルジヤンドルは「エン
ブレム」と呼ぶ。

スチュアートは「科学の条件は反証可能であること」というカール・ポパーのテーゼを引き
ながら、効率性の定義をひたすら確認するというテイラーの理論が「あまりにも真」であるが
ゆえに、かえって自身の擬似科学性を露呈させたと主張する³³⁾。テイラー主義は反証可能性を
寄せつけない、まさにその「あまりにも真」であるというステータスによって、みずからを至
高のテキストたらしめることに成功した。それはひとつの〈準拠〉として〈真理〉を通達する
というドグマ機能を、すでに十分に果たしている。

ただしこの事実以上に注目すべきなのが、テイラー主義におけるドグマ機能のもうひとつの
側面、すなわち美学的=感性的な次元である。

おそらく、銑鉄物語のもっともおぞましい側面とは、テイラーが何年にもわたってそれを
何度も繰り返し語ったという事実だ。物語を一度盛るだけでもちょっとした違反とみなさ
れるだろう。しかし、事実にもこだわり続けたことで歴史上もっとも悪名高い一人という世
間が持っているイメージを洗練させつつ、何度も嬉しそうに嘘をつき、自分のキャリアを
その嘘の上で築くためにはキャラクターが必要だ。テイラーが制御マニアだったことは簡
単にわかる。しかし、テイラーの性格が持つより重要な側面とは彼の演劇性だろう。つま
り、ものまねの才能、よい物語の情熱、そして、最後のシーンで鳩を飛ばして空を横切ら
せるという細かい演技に対する狂信的なこだわりである。偉大な俳優のように、テイラー
は自分の物語の中に住み、たまたま売ることになった物語であればどんな物語でも、その
真実を目でわかるものにするという途方もない能力を持っていたのだ。このように、一見
すると誠実そうに自分の確信を表すことで、テイラーは自分の顧客にいと簡単に確信を
呼び起こしたのだ。要するに彼は、ペテン師であった³⁴⁾。

ここには「真理の劇場化」に必要な要素がふんだんに盛り込まれている。みずからが主人公
となるようキャラクターを作りあげ、細やかな演出をあてがい、銑鉄物語を〈真理〉として繰
り返し上演する——この複数性も重要な点である。なぜなら「言語への信は反復の儀礼によって
獲得される³⁵⁾」からだ。

かくして銑鉄物語はテイラー主義を「定礎する神話」となり、そのドグマ機能を十全に発揮
する。テイラー主義はひとつの「ドグマ」となり、効率性ないし合理性を共通の信とする制度
的な建造物が建ち上がる。あらためて確認しておかなければならないのは、マネジメントに関

する諸技術を適用し、合理的な身振りをとるためには、合理性の信仰が前提として必要なのであり、その信託は、まったくもって非合理的になされるほかないということだ。

「定礎」され、そして「上演」された真理に対してわたしたちが切り結ぶ関係性を、ルジャンドルは「粘着」と呼ぶ。「わたしたちが真理を語る〈テキスト〉の生きた症候であることをいうために、糊づけの思考や粘着性の思考、エンブレムの思考などの、ほかの表現を用いていたこともあった³⁶⁾。粘着とはすなわち、誰かに、誰かの思想に、〈真理〉とされるものに文字どおり「貼りつく (adhérer)」ことである。科学的マネジメントの成立は、テイラーの思想に糊づけされることを必要とする——「テイラーはルターと比べられることもあったし、彼を「救世主」と呼ぶ者もいた。「この運動において、テイラーは全能の神だ」と言う者さえいた。墓碑銘に記されているように、テイラーが「科学的マネジメントの父」であることに誰もが同意しているのだ³⁷⁾。ルジャンドルは別のテキストで、こうした「粘着性の思考」にかんする諸技術がマネジメントにおいても不可欠だと指摘している。

産業社会におけるマネジメント (gestion) はこうした技術を体系的に利用しており、この技術は神話の信仰や典礼の奇蹟、権威がもつ宗教的な原理の利用を必要としている。マネジメント的理性はみずからがそうした土台の上に築かれていることを知らないが、無意識を歩ませる野蛮なくしてそのような理性はありえないのである³⁸⁾。

*

文明ないし文化 (culture) は、語源を辿ればラテン語の動詞 colere (耕す、崇拜する、配慮する)、およびそこから派生した名詞 cultus (崇拜) とつながっている。ルジャンドルは『グラティアヌス教令集』に収められたある法文を引用し、文化とは他者たち、すなわち非キリスト教徒たちの野蛮のことだと強調する³⁹⁾。そして「抑圧されてきたこの意味、つまり羞恥に結びつけられた意味をこんにち復権させることで、[...] 困難を極める諸問題の研究に有害なある種の人種差別的思い込みを取り除く⁴⁰⁾」と述べているのだが、それはつまり、儀礼やダンスなどブリミティヴなドグマ機能のモードを持つ社会を「野蛮」というのなら、現代の産業社会も同様の機構に基づいて作動しているという点で同じだけ「野蛮」であるということに、わたしたちの目を啓かせるためである。「産業システムは文化=崇拜 (culture) を動かし構築する。それはこの語のもっとも強い意味において野蛮そのものなのであり [...] 宗教的で野蛮な方法にしたがうのだ⁴¹⁾」。

だからテイラーが発明したのはひとつの宗教だというとき⁴²⁾、このことは皮肉としてではなく、真摯に受けとめられなければならない。それは繰り返しになるが、〈マネジメント〉という名前で示されるものがひとつの制度的構造体だからであり、なんらかの〈真理〉を製造して上演を施し、そこに人々を粘着させることなくしては機能しないからである。そしてこの見方に立つとき、一般的なマネジメント研究がこれまで黙殺してきた身体的・情動的次元が拓かれ、

そこを貫く新たなマネジメントの系譜が陰画として浮き彫りになるはずだ。この身体はまず、科学的マネジメントという「エンブレム」に魅了されるテイラーの信奉者たちのものとして現れる。それはやがて、テイラー・システムのもと工場で一定のリズムを繰り返す労働者の肉体のうちに、変奏されたイメージとして、あるいは「エンブレムのエンブレム」として見出されるだろう⁴³⁾。

ダンスにまつわる古代の教訓 (morale) のうえに、踊り手ではない人々にとっても、産業的服従の一部が構築されている。たとえば、工場奴隷は姿勢と動作が法にかなっていることから利益を得たのだ⁴⁴⁾。

ここでルジャンドルが「ダンス」と呼ぶものは、上でも触れたように、制度のドグマ機能の半面をなす審美的次元における、ひとつの社会的実践としてみなされなければならない。「ダンスによって主体の身体に〈法〉が響きわたるのであり、それがこのテクスチュアリティの外に書き込まれることはありえない⁴⁵⁾」といわれるように、ダンスを含めた美的なエクリチュールは、〈法〉に端を発するひとつの「規範」に身丈を合わせる—なになが「よい」ダンスでなになが「悪い」ダンスかという「教訓」があり、それに適う身振りを模倣することがおのおのの主体に要請される—ための手段として機能する。そして「諸身体はシステムのエンブレムとなり、そこにおいて信仰が組み立てられる⁴⁶⁾」のだ。

「過去においては人間が第一であった。未来においてはシステムが第一とならねばならない⁴⁷⁾」—テイラー主義が効率性の旗印のもと推し進めた労働の非人間化は、ヘンリー・フォードが開発した組み立てラインを持つ工場での大量生産 (いわゆる「フォード方式」) のかたちをとって具現化した。そこで働く労働者の身体は、一方ではマネージャーの指示に従い、一定のリズムで動くことを強制され、文字どおり賃金としての利益を得る。他方でそれは、一種のダンスとして〈マネジメント〉という真理を再演し、そのドグマ性を賦活することで、そのような制度的建造物の強度を高めているという点も見逃してはならない。

参考文献

- Copley, Frank B., *Frederick W. Taylor: Father of Scientific Management*, v. II, New York, Harper & Brothers, 1923.
- Kanigel, Robert, *The one best way: Frederick Winslow Taylor and the enigma of efficiency*, New York, Viking, 1997.
- Legendre, Pierre, *L'Amour du censeur. Essai sur l'ordre dogmatique*, Seuil, 1974 (nouvelle édition, 2005).
- , *La Passion d'être un autre. Étude pour la danse*, Paris, Seuil, 1978 (nouvelle édition, « Points », 2000).
- , *Leçon I. La 901^e conclusion. Étude sur le théâtre de la Raison*, Paris, Fayard, 1998.
- , *Leçon II. L'Empire de la vérité. Introduction aux espaces dogmatiques industriels*, Paris, Fayard, 1983 (nouvelle édition, 2001) [『真理の帝国』西谷修・橋本一径訳、人文書院、2006年] .
- , *Paroles poétiques échappées du texte. Leçon sur la communication industrielle*, Paris, Seuil, 1982.
- Nelson, Daniel ed, *A mental revolution: Scientific Management since Taylor*, Columbus, Ohio State University Press, 1992 [『科学的管理の展開 テイラーの精神革命論』アメリカ労務管理史研究会訳、税務経理協会、1994年] .

Taylor, Frederick W., *Shop Management, Scientific Management*, New York, Harper & Brothers, 1947.

——, *Testimony Before the Special House Committee, Scientific Management, op. cit.*

——, *The Principles of Scientific Management, Scientific Management, op. cit.*

Wrege, Charles D. and Perroni, Amedeo G., « Taylor's Pig-Tale: A Historical Analysis of Frederick W. Taylor's Pig-Iron Experiments », *The Academy of Management Journal*, vol. 17, no.1, 1974.

Wren, Daniel A., *The History of Management Thought*, 5th edition, New York, Wiley, 2005.

カント、イマヌエル『純粹理性批判』熊野純彦訳、作品社、2012年。

ヴェイユ、シモーヌ『工場日記』富原真弓訳、みすず書房、2019年。

スチュアート、マシュー『マネジメント神話 現代ビジネス哲学の真実に迫る』稲岡大志訳、明石書店、2024年。

トゥーリッシュ、デニス『経営学の危機 詐術・欺瞞・無意味な研究』佐藤郁哉訳、2022年、白桃書房。

ライル、ギルバート『心の概念』坂本百大ほか訳、みすず書房、1987年。

Notes

- 1) Frederick W. Taylor, *Shop Management, Scientific Management*, New York, Harper & Brothers, 1947, p. 18.
- 2) 「わたくしはいつも、銑鉄運搬工の説明から話し始めています。なぜなのか正確にはわかりませんが、どういうわけかこの例がとてよく話題になり、じつのところ、科学的マネジメントの全貌はこの銑鉄運搬のなかにあると思っ
ているようなひともいます。しかしながらわたくしがいつもこの例を挙げる理由はただひとつで、それは銑鉄運搬
が、人間がおこなう労働のうちでもっとも単純なものであるからです」。Frederick W. Taylor, *Testimony Before the Spe-
cial House Committee, Scientific Management, op. cit.*, p. 48.
- 3) Frank B. Copley, *Frederick W. Taylor: Father of Scientific Management*, v. II, New York, Harper & Brothers, 1923, p. 38.
- 4) もともとベスレヘム・アイアン・カンパニー (Bethlehem Iron Co.) という名称だった同社は、1899年にベスレヘム・
スチール・カンパニー (Bethlehem Steel Co.) へと社名を変更した。会社の詳細については以下を参照。 *Ibid.*, p. 3-14.
本稿ではベスレヘム・スチール・カンパニーと表記を統一して記載する。
- 5) Frederick W. Taylor, *The Principles of Scientific Management, Scientific Management, op. cit.*, p. 44-46.
- 6) *Ibid.*, p. 40.
- 7) Charles D. Wrege, Amedeo G. Perroni, « Taylor's Pig-Tale: A Historical Analysis of Frederick W. Taylor's Pig-Iron Experiments
», *The Academy of Management Journal*, vol. 17, no.1, 1974, p. 6-27.
- 8) *Ibid.*, p. 8. 背景を補足しておく、1899年3月、ベスレヘム・スチール・カンパニーの副社長 R. ダヴェンポート
(Robert W. Davenport) とテイラーは、銑鉄の積み込み作業を日給制から出来高制へ切りかえるために、ギレスピー
とウォルの両名に実験と観察を指示した。この内容をまとめたのがギレスピー=ウォル・レポートである。
- 9) レッジ=ペローニの論文によれば、テイラーが語った銑鉄運搬実験には1903年、1907年、1911年の3つのヴァー
ジョンがあり、それぞれのあいだで段階的な変化の徴が見られるという。1903-1911年にかけて、テイラーはフィラ
デルフィアの自宅ボックスリーでの講演でこの実験を幾度となく取りあげ、1907年に録音された講演をベースとす
るメモが、『科学的マネジメントの諸原理』に盛り込まれている。以下を参照。 *Ibid.*, p. 8-11.
- 10) *Ibid.*, p. 12.
- 11) *Ibid.*, p. 13.
- 12) *Ibid.*, p. 13.
- 13) Frederick W. Taylor, *The Principles of Scientific Management, Scientific Management, op. cit.*, p. 60.
- 14) Charles D. Wrege, Amedeo G. Perroni, « Taylor's Pig-Tale: A Historical Analysis of Frederick W. Taylor's Pig-Iron Experiments
», *art. cit.*, p. 14.
- 15) *Ibid.*, p. 15-16.
- 16) *Ibid.*, p. 17.
- 17) ところで、なぜ急にこのような文献が参照されるのかと思われる向きもあるかもしれない。マネジメント研究の潮
流を概観しておく、1980年代後半からヨーロッパやオーストラリアにおいて、「批判的経営研究 (Critical Mana-
gement Studies) という手法が採られはじめる。これはアメリカを中心としたメイン・ストリームをなす経営学に対
し、理論的、思想的、あるいは方法論的な展開をもたらしようとするものであった。しかしこの批判的経営研究は、
往々にして借り物の哲学用語を弄ぶだけで、本質的な研究になっていないという指摘もある。上記のような一連の
(批判の批判も含めた) 経営学批判の文脈に、スチュアートの著作も並べることができるだろう。以下の訳者解説を
参照。デニス・トゥーリッシュ『経営学の危機 詐術・欺瞞・無意味な研究』佐藤郁哉訳、白桃書房、2022年、394-
395頁。
- 18) マシュー・スチュアート『マネジメント神話 現代ビジネス哲学の真実に迫る』稲岡大志訳、明石書店、2024年、
76頁。
- 19) 同上、76頁。
- 20) 代表的なものをいくつか挙げておく。Robert Kanigel, *The one best way: Frederick Winslow Taylor and the enigma of effi-
ciency*, New York, Viking, 1997. Daniel A. Wren, *The History of Management Thought*, 5th edition, New York, Wiley, 2005.

Daniel Nelson ed, *A mental revolution: Scientific Management since Taylor*, Columbus, Ohio State University Press, 1992 (『科学的管理の展開 テイラーの精神革命論』アメリカ労務管理史研究会訳、税務経理協会、1994年)。

- 21) マシュー・スチュアート『マネジメント神話』前掲書、82頁。強調は原文による。
- 22) 同上、83頁。
- 23) 同上、84頁。
- 24) 「カテゴリー錯誤」とは、ライルがデカルト的心身二元論を批判するために提示した概念で、端的にいえばカテゴリー間の相互関係を見誤ったときに生じる錯誤である。たとえばある大学を訪れたひとが、図書館や運動場、学部棟などを見学したあとに「ところで大学はどこにあるのか」と尋ねたとしたら、そのひとは個々の構成要素である各施設と、その上位概念である「大学」とを並列に置いてしまっている。こうした錯誤は「われわれの言語の語彙の中のある種のを適切に使いこなすことができなかったということから生じるものである」。以下を参照。ギルバート・ライル『心の概念』坂本百大ほか訳、みすず書房、1987年、p. 11-15頁。
- 25) マシュー・スチュアート『マネジメント神話』前掲書、85-87頁。
- 26) 『純粹理性批判』第二版序文では、独断論 (dogmatismus) とは「じぶんに固有な能力を先立って批判することのない、純粹理性の理説的な手つづきのとりかたである」とされる (イマヌエル・カント『純粹理性批判』熊野純彦訳、作品社、2012年、27頁)。さらにコンテキストを踏まえれば、ここでスチュアートがいう「ドグマ」に響いているのは、デカルト的心身二元論が心の本性とその位置付けに関する「公式教義 (the official doctrine)」となっていると指摘し、それを「機械の中の幽霊のドグマ (the dogma of the Ghost in the Machine)」と形容したライルの語法 (『心の概念』前掲書、5-11頁) である。
- 27) Pierre Legendre, *Leçon II. L'Empire de la vérité. Introduction aux espaces dogmatiques industriels* [1983], nouvelle édition, Paris, Fayard, 2001, p. 36-37 (『真理の帝国』西谷修・橋本一径訳、人文書院、2006年、56-57頁)。
- 28) *Ibid.*, p. 23 (邦訳 40頁)。
- 29) *Ibid.*, p. 158 (邦訳 208頁)。強調は原文による。
- 30) *Ibid.*, p. 58 (邦訳 85頁)。強調は原文による。
- 31) *Ibid.*, p. 28 (邦訳 46頁)。
- 32) *Ibid.*, p. 61 (邦訳 88頁)。
- 33) マシュー・スチュアート『マネジメント神話』前掲書、83頁。
- 34) 同上、92-93頁。
- 35) Pierre Legendre, *Leçon I. La 901^e conclusion. Étude sur le théâtre de la Raison*, Paris, Fayard, 1998, p. 26。強調は原文による。
- 36) *Ibid.*, p. 29 (邦訳 47頁)。
- 37) マシュー・スチュアート『マネジメント神話』前掲書、60頁。
- 38) Pierre Legendre, *Paroles poétiques échappées du texte. Leçon sur la communication industrielle*, Paris, Seuil, 1982, p. 19。なお *gestion* はラテン語の動詞 *gerere* に由来し、英語の *management* に対応するフランス語である。
- 39) Pierre Legendre, *L'Empire de la vérité*, *op. cit.*, p. 26 (邦訳 44頁)。ただしこの表現には、ルジャンドルによるかなり強い解釈が込められていることに注意すべきである。ここで詳述することはできないが、かれは別のテキストのなかで、くだんの法文 (『グラティアヌス教令集』事例 26、設問 2、第 9 法文) をみずから以下のように訳している。「文化 (culture) とは、予兆を観察したり、星の動きを調べたりすることである。そのことは聖ヒエロニムス [現在ではオリゲネスとされている] が述べている：さらに以下のことに注意すること。姦淫をおこなう者はみずからの身体において、それは神の社となった自身の固有の身体においてのみならず、われわれが教会と呼ぶもうひとつの身体、すなわちキリストの身体においても罪を犯している。[...] これこそまさにエジプトの恥である。[...] 予兆を観察したり、未来を探るために星の動きを調べたりして、ついにはこのたぐいのあらゆる迷信に身を絡め取られてしまう。なぜならエジプトは偶像崇拜の母だからである」。ここでは性的放埒と偶像崇拜が同一のレベルで論じられているが、このことをふまえてルジャンドルは「異教徒についての学知である文化は、男根的な罪に関連するこうしたあらゆる実践をまとめあげている」と指摘する。すなわち当該法文において「文化」は、キリスト教の信仰から見ると非難の対象となる、異教徒のさまざまな慣習とひとまずは理解できる。以下を参照。Pierre Legendre,

L'Amour du censeur: Essai sur l'ordre dogmatique [1978], nouvelle édition, Paris, Seuil, 2005, p. 263-264. 強調は原文による。

- 40) Pierre Legendre, *L'Empire de la vérité*, *op. cit.*, p. 26 (邦訳 44 頁) .
- 41) Pierre, Legendre, *Paroles poétiques échappées du text*, *op. cit.*, p. 229.
- 42) マシュー・スチュアート『マネジメント神話』前掲書、123 頁。
- 43) たとえばシモーン・ヴェイユは『工場日記』のなかで、自分たちは機械のように扱われているのだというひとりの女工のことばを、テイラーの名前に言及しながら記している。そして機械が労働者に押しつけるものを「一様のリズム=達成率 (rythme ininterrompu)」と呼んでいる。以下を参照。シモーン・ヴェイユ『工場日記』富原真弓訳、みすず書房、2019 年、171 頁、178 頁。
- 44) Pierre Legendre, *La Passion d'être un autre. Étude pour la dance* [1978], nouvelle édition, Paris, Seuil, « Points », 2000, p. 76. 強調は原文による。
- 45) *Ibid.*, p. 58.
- 46) *Ibid.*, p. 68. 強調は原文による。
- 47) Frederick W. Taylor, *The Principles of Scientific Management, Scientific Management*, *op. cit.*, p. 7. ここでテイラーが、明らかに心身二元論的な考え方を持っていたことは強調しておいてよい。実際に銑鉄を運ぶのに適した人材は、逆に銑鉄運びの科学を理解することができず、もっと教養のある人物がそれを担うべきだとされる。一方で、実際に作業にあたるのは「多少知能のあるゴリラ」でよいわけで、つまり労働者は精神を持たない身体であり、管理者は身体を持たない精神とみなされる。なお、テイラー主義化した工場で課される非人間的な労働を、チャップリンが『モダン・タイムズ』で風刺したことはよく知られている。

The inaugural discourse Taylorism and its dogma

OIWA Kanan

This paper provides a detailed examination of Frederick Winslow Taylor's principles of scientific management, focusing on the famous pig iron handling experiment conducted in 1899 at Bethlehem Steel Company. Taylor's approach, often labeled as "Taylorism", aimed to optimize labor productivity through scientific methods, such as time studies and the selection of workers based on their suitability for specific tasks. The experiment is presented as a cornerstone of Taylorism, demonstrating how scientific management can dramatically increase efficiency.

However, several researchers argue that the experiment's details were exaggerated or even fabricated. The most well-known one, Wrege and Perroni's « Taylor's Pig-Tale: A Historical Analysis of Frederick W. Taylor's Pig-Iron Experiments », highlights discrepancies between Taylor's account and the original records from Bethlehem Steel Company, such as the amount of pig iron stock and concludes that Taylor's methodology was less scientific than he claimed, lacking the necessary rigor and replicability to qualify as true scientific research. In this context, Matthew Stuart claims in *The Management Myth* that Taylor was being dogmatic.

But we try to delve into this word, « dogma ». According to Pierre Legendre, a legal historian and psychoanalyst in France, dogma has two sides in its semantic dimension: one implies axiom or decision, and the other means aesthetic. To establish its authenticity, every institution, every system needs dogma, and management is no exception. From this point of view, Taylor's pig iron handling experiment appears not only as a case study but as an inaugural discourse of scientific management. As Legendre says, behaving rationally presupposes faith in rationality, and this faith is formed irrationally. Therefore, Taylor's anecdote should not be dismissed on the grounds that it is unscientific but should be examined in terms of how it works with its mythological features. This would draw attention to Taylor's theatricality and the reception of his story.

In summary, this paper departs from the pig iron episode and aims to sketch another history of management thought, which relates to both physical and affective dimensions.

PHANTASTOPIA

研究ノート

集団時代劇と怪談映画の関係

『十三人の刺客』と『十七人の忍者』をめぐって

藤田奈比古

『Phantastopia』第4号

2025年3月発行

36-43 ページ

ISSN 2436-6692

集団時代劇と怪談映画の関係

『十三人の刺客』と『十七人の忍者』をめぐって

藤田奈比古

序

1963年頃に東映で製作された一群の時代劇映画を山根貞男は「集団時代劇」と呼び、文字通り暗い調子の画面、苛烈な暴力性を伴った独特の魅力をそこに見出した¹⁾。そうした作品群に先んじて、大映の時代劇においても陰影の深い画面に特徴づけられた、死や暴力を題材に積極的に導入した作品傾向を山根は指摘している²⁾。

山根に限らず、これまでの言説は総じて、1960年代に時代劇映画の衰退が進むなかで、作品傾向の転換が起き、残酷表現への傾斜が強まったことを述べている³⁾。

本稿では、「明るい」時代劇が主流だった時期とは、同時に極端に「暗い」怪談映画というサブジャンルが根を張っていた時期でもあるという、従来注目されてこなかった枠組みを示したうえで、「明るい」主流の時代劇が失効する過程で模索された集団時代劇の「暗さ」には怪談映画との連続性を認めることができることを、『十三人の刺客』などを例に示す。

1. 集団時代劇というカテゴリ

山根貞男は、1963年前後に現れた東映が製作する時代劇映画が登場人物の集団性に重きを置いた新たな潮流を形作っていたことについて、次のように述べる。

「集団時代劇」といっても、そんなジャンルが明確にあるわけでも、ちゃんとした定義があるわけでもない。ときには「集団抗争時代劇」とも、「集団残酷時代劇」とも呼ばれることがある。六三年一二月、工藤栄一監督『十三人の刺客』が出現したとき、ラストのえんえんと長い凄惨な殺陣が多くの人に衝撃を与え、ジャーナリズム上にそうした呼称が生まれたのであろう。[…]

ともあれわたしとしては、「集団」という点にアクセントを置いて、「集団時代劇」と呼ぶことにしよう。むろんそこには、集団による残酷な抗争ドラマであることも含まれている。だから、いくら群衆チャンバラ場面が売りものになった作品でも、その大殺陣がしょせん彩りでしかなく、本質的には昔ながらの明朗なヒーロー劇である場合には、集団時代劇としては取り扱わない。⁴⁾

山根は続けて、集団時代劇はそれまでの時代劇で人気を博した「人気スターによるヒーローが不可能」となったがゆえに複数の俳優を組み合わせる集団劇に活路が見出されたこと、そして集団時代劇が「一言でいって、きわめて陰惨であり、見た者に爽快感をもたらすどころか、陰鬱な気分だけをひたすら与える」と述べる⁵⁾。山根はそのように規定しながら、以下の作品を集団時代劇としてみなす。すなわち 1963 年に公開された『柳生武芸帳 片目の忍者』（松村昌治監督）、『十七人の忍者』（長谷川安人監督）、『十三人の刺客』（工藤栄一監督）、『江戸忍法帖 七つの影』（倉田準二監督）、1964 年に公開された『大殺陣』（工藤栄一監督）、『十兵衛暗殺剣』（倉田準二監督）、『集団奉行所破り』（長谷川安人監督）、『幕末残酷物語』（加藤泰監督）、『十七人の忍者 大血戦』（1966、鳥居元宏監督）そして『十一人の侍』（1967、工藤栄一監督）である。集団同士の争いを題材としている『大喧嘩』（1964、山下耕作監督）と『大勝負』（1965、井上梅次監督）は既に引用したような理由から、このカテゴリから外されている。山根によると、集団時代劇には独特の魅力があり、それは「集団による死闘、積み重ねられてゆく員数としての死」であり、そこでなされる「死との戯れ」に「陰鬱な活劇性」を見出すがゆえに高く評価するのだが、それは 1960 年から 64 年の日本社会の「転形期」という時代と深く結びつけられるのだという⁶⁾。

山根によれば、集団性が陰鬱で残酷な印象と結びつくのは、作中でチャンバラとしてあらわれる苛烈な争いを戦う一人ひとりの人物が、単なる「員数」に過ぎないという突き放した視線ゆえということになる。これは、黒澤明の『用心棒』（1961）以降強まった「リアリズム」の追求が、無敵の剣豪といったジャンルの約束事を取り払い、スター俳優も含めて彼らの演じる身体が痛みや死に対してさらされるという繰り返し語られてきた図式を補う論点である。

2. 集団と空間の合理化という主題

集団時代劇のなかでも特に『十三人の刺客』と『十七人の忍者』に関しては、山根の述べるような集団のあり方を空間の表現と結びつけて「合理化」に着目して分析することで、ジャンル全体の転換期を理解する手がかりを得ることができる。

『十七人の忍者』では、幕政の転覆を企てる駿河公徳川忠直が傘下の大名から集めた連判状を奪取する任務が下されると、伊賀忍者甚伍左（大友柳太郎）は配下の忍者たちを集め、任務の説明を行う。3 分以上続くこの場面では、目的の共有がなされたうえで 3～4 人の下位集団への分節を通して甚伍左を含む伊賀三ノ組の 17 名は再編成される。甚伍左は事務的ともいえる淡々とした調子で、忍者たちの名前を呼び、呼ばれた者は甚伍左の前へ出て、駿河への侵入経路を指示され、それぞれ旅支度を仕上げて目的地へ向けて出発していく。次郎長一家や忠臣蔵の浅野家遺臣のように⁷⁾、イエ的に結合している集団が一丸となって敵に向かうのと比べて、相対的に構成員それぞれが自律的で、目的に即して分散した作戦行動—アクションとして画面にあらわれる—が可能であることが示される。

『十三人の刺客』では、集団が合理的に再編成される描写が『十七人の忍者』ほどあからさま

ではないように見えるが、明石藩主の暗殺という任務に向けて、責任者である島田新左衛門（片岡千恵蔵）が配下の者から適格な侍を招集する過程が描かれる。

こうしたシークエンスをある程度抽象するならば、1954年に公開された黒澤明の『七人の侍』に同型のものを見ることができる。しかし、『七人の侍』では戦国時代にフリーランスの侍たちが偶然の出会いを介して集まるのに対して、『十七人の忍者』と『十三人の刺客』では計画の実行部隊が幕府の組織を基盤として（再）編成されており、『七人の侍』と比べて集団内の力関係が明白で、また人数の多寡が違うこともあり、成員の個別性の印象が弱く、登場人物たちは「員数」としての性質をより強く帯びることになる⁸⁾。

このような集団の合理化にくわえて、彼らが用いる地図が丁寧に撮られることで、任務を遂行する集団が、標的とする場所をいかに合理的に認識しているかが明らかにされる。『十三人の刺客』では、島田新左衛門らが国元へ江戸から向かう明石藩主を殺害するための場所を中山道の宿場落合宿に設定するが、彼らは複数の街道の地図をみながら戦略を練る。そして、明石藩の一行を畏にけるために土木工事によって落合宿に手を加えるにあたり、宿場の地図が活用される。さらに実際の戦闘が行われるシークエンスでは、島田新左衛門は参謀役の倉永（嵐寛寿郎）とともに安全地帯で宿場の地図を眺めながら現場の報告を受け、戦闘の推移に沿って命令を下す。『十七人の忍者』においても、忍者たちが忍び込む駿府城の地図が提示され、作中で焦点となる本丸と櫓などの位置関係が明瞭に見せられる。映画を見る者にとって、こうした地図のショットを通じて、舞台となる場所の空間的な位置関係と階層性が明らかにされる。さらに観客は、地図をみることを介してチャンバラ活劇とその舞台となる場所の関係を必然的で密接なものとして感じるとともに、地図に描かれている場所とその外部の遮断を自然に受け入れ、落合宿や駿府城を閉じた場所として認識するようになる。このような形で、空間の合理化は、リアリズムの要請に応えながら、『十三人の刺客』と『十七人の忍者』がともに人工的な構築物と人物たちの相互作用をめぐってアクションを展開することを支える。前者では、大勢の侍たちを閉じ込め、分断し、彼らを少数の刺客たちが一方的に殺害することを大規模に土木工事を施された宿場町が可能にし、後者では、高い石垣を忍者が上り、床に穴を開けたり暗がりに潜んだりしながら、堅固に守られた櫓に潜入し、城中奥深くで守られている連判状に向けて忍者たちが進んでいく。つまり、二本の映画では場所が単なるアクションの舞台ではなく、任務遂行の道具あるいは障害として存在し、場所と人間の相互作用が前景化される。そのような状況が描き出されるにあたり、集団と空間の双方が合理化されるのだ。

3. 時代劇映画のジャンル構成

時代劇の重要なサブジャンルである怪談映画に関してもまた、昭和三十年代後半には製作本数の急速な減少がみられる。敗戦後、占領政策の変化を受けて、1952年7月に大映が『怪談深川情話』（犬塚稔監督）を公開したのを皮切りに、夏のお盆の時期に怪談映画を公開するという慣行を映画会社各社は維持していたが⁹⁾、そうした慣行は昭和三十五年（1960）以降途切れて

いく。大倉貢が率いた新東宝は、1956年以降毎夏怪談二本立て興行をおこない¹⁰⁾、一年に3本から4本と熱心に怪談映画を公開していたが1961年に倒産する。それ以降、怪談映画の減産が進み、1955年から毎年1本は怪談映画を公開していた東映でも1960年にその流れが途切れる。1961年に加藤泰が監督した『怪談 お岩の亡霊』、翌62年に『怪談 三味線堀』(内出好吉監督)を出す、それ以降1968年に『怪談 呪いの沼』を公開するまで怪談映画の製作には手を付けていない¹¹⁾。戦後怪談映画をいち早くリードした大映は、1963年6月公開の『怪談 鬼火の沼』以降は1968年6月公開の『牡丹灯籠』(山本薩夫監督)まで怪談映画の製作を止めている。したがって、正確に言えば1963年から1968年の5年間は怪談映画にとって文字通りの冬の季節といってよいのだが、そのことは戦前からのスター俳優によるシリーズものの時代劇が同時期に終了を迎えていったことと関係づけて考えるべきだと思われる。

1963年1月に東映の市川右太衛門主演の『旗本退屈男』シリーズが『謎の龍神岬』(佐々木康監督)で終了し、同年5月に公開された『江戸無情』(大映、西山正輝監督)を最後に長谷川一夫が映画界から退いた。これらに先立ち、1962年2月に片岡千恵蔵が遠山金四郎を演じる『奉行』シリーズの最終作『さくら判官』(小沢茂弘監督)が公開されている。これらは山根貞男がいうところの〈勧善懲悪パターンの活劇〉といえ、そうしたパターンの図式の乱れを集団時代劇の流れに山根は見取っている¹²⁾。「神通力」と山根がいったようなスターイメージの力が失われていったこととあわせて考えると¹³⁾、映画の内容と、映画と観客を媒介するスターイメージの双方で働いていた、合理的には説明できないような力が減衰していったことが推察される。前者は映画ジャンルをめぐって観客と映画の作り手が共有する慣習および本物らしさと関わっており、後者はエドガール・モランの論じたように、映画スターとそのファンの関係に認められる宗教的ともいえる熱狂と関わる。モランは1950年代から1960年代にかけて西側諸国のメディア空間での映画の位置が変化するにしたがってスター・システムが衰退したことに注目し、「スターはなるほど見世物的映画では勝利しているが、もはやそこでは、前時代のような神話的総合を行うことはできないでいる」と述べているが¹⁴⁾、これは日本映画についても当てはまるように思われる。怪談映画と絶対的な権威を帯びたスター俳優たちのシリーズものの双方の衰退は、映画作品そのものとスター俳優たちと観客の関係によって成立する時代劇映画の表象システムが合理化に屈していく過程を構成していたのではないか。

言い換えれば、1960年から65年頃にかけてスター・システムの主軸をなしていた、いわば王道の時代劇が作られなくなると同時に、怪談映画もまたいったん存立の余地を失うのだ。広範な目配りと、具体的なテキストの分析なくしてその理由を明らかにすることはできないため、ここでは端的に歴史的な現象として指摘するにとどめるが、昭和三十年代前半に築かれた時代劇映画の製作興行システムにおいては、〈勧善懲悪パターンの活劇〉と怪談映画は表裏一体といってよい二極を形作っていた。怪談映画は、〈勧善懲悪パターンの活劇〉が排除するエロチシズムと残酷を一手に担いながら、支配的な時代劇映画では悪を成敗するはずの剣技が、女性や病人、老人など身体的にも社会的にも弱い立場の人間を惨たらしく殺害し、亡魂を招来する事態を繰り返し提示し続けたのだ。

したがって昭和三十年代とは、お盆を一つの区切りとする歳時的なサイクルのもと、既に述べたような二極を通して、勸善懲悪の規範、性と暴力といった要素を整理し、なおかつそれらを相補的なかたちで観客に提供する時代劇の安定的なシステムの形成と崩壊の過程として理解することができる。

そのシステムの崩壊過程に特有の現象として、〈勸善懲悪パターンの活劇〉と怪談映画的なものの混淆が『十三人の刺客』において認められることをここで明らかにし、本稿を締めくくる。

4. 『十三人の刺客』における血と闇

山根は、『十三人の刺客』の大半が昼のシーンで構成されており、「白昼」にチャンバラがおこなわれることを強調している¹⁵⁾。しかしながら、山根の批評が後半のチャンバラに焦点を絞りこんでいることと関わっているのだが、この記述は不正確と言わざるを得ない。実のところ、本作の前半では夜のシーンが続き、その画面の暗さは、「白昼」にチャンバラが繰り広げられる後半との視覚的な対比関係を生んでいる。

冒頭のショットは、「弘化元年九月五日早朝…」というナレーション（声は芥川隆行）を伴いながら平明な画面で、切腹して果てている明石藩家老が提示されることで、出来事の発端と帰結（落合宿での松平斉韶暗殺）を、白昼でのアクションの展開という一つの連続的な相に統合することに寄与している。しかし、それに続く江戸でのシークエンスすなわち江戸城内での老中たちの密議、老中土井（丹波哲郎）邸内での島田新左衛門への情報共有と密命の下知、そして松平斉韶の暴虐を語る牧野鞆負（月形龍之介）の回想シーンではモノクロームの黒を高度に活用した暗い画面構成が続き、特に松平斉韶が木曾上松の本陣で鞆負の義娘を凌辱し、その夫を殺害するシークエンスでは、不可視なほどの黒い闇が画面上に広がり、奥行きのある深い画面構成とあいまって、冒頭の平明かつ平面的な画面と著しい対照をなしている。

両者は、明石藩家老間宮の遺骸から流れ出た大量の血液の黒さによって冒頭のショットと媒介されている。本作に限らず、モノクロームのフィルムが流血を本物らしく見せることを『椿三十郎』が鮮やかに示したという言説はこれまで繰り返されてきたが¹⁶⁾、そうした迫真性に支えられながら、どす黒い血だまりはその血を流した者の苦痛を指し示しつつ、白砂に支配された平明な画面にあって際立ってその異質さを印象づける。

その異質さは、画面上半分を占める巨大な門が武家の格式と権威を誇示する空間に投げ込まれた猟奇と怨念の世界すなわち怪談的なものへの糸口たり得ているように思われる。モノクロームで撮られた血だまりの黒は、夜の闇の黒と呼応する。続く牧野の回想シーンは、深い奥行きのある暗い画面構成を活かしながら、犠牲者—怨念—因果応報という伝統的な怪談の主題の系列へと、我々の想像力を誘うとともに、白昼に繰り広げられる死闘と要人暗殺という顛末が、この前半に流された血と夜の闇によってもたらされることをも理解させる。

参考文献

- 石塚洋史「東映集団時代劇と近衛十四郎」『映像学』第73巻、日本映像学会、2004、66-83頁。
- 大澤浄「新東宝のお化け映画と『東海道四谷怪談』」内山一樹 編『怪奇と幻想への回路：怪談からJホラーへ(日本映画史叢書 ; 8)』森話社、2008、67-99頁。
- 小川順子『「殺陣」という文化』世界思想社、2007。
- 筒井清忠『時代劇映画の思想』PHP 研究所、2000。
- 永田哲朗『殺陣 チャンバラ映画史』社会思想社、1993。
- エドガール・モラン『スター』渡辺淳、山崎正巳訳、法政大学出版局、1976。
- 山根貞男『活劇の行方』草思社、1984。

- 1) 山根貞男『活劇の行方』草思社、1984、128-130 頁。
- 2) 山根によると（大映の時代劇映画の）「変貌もしくは新展開は、一口に言って、単純に明朗な勧善懲悪パターンの古典的チャンバラ映画の超克として行われた」。同書、94 頁。
- 3) 小川順子『「殺陣」という文化』世界思想社、2007、70 頁。筒井清忠『時代劇映画の思想』PHP 研究所、2000、96-97 頁および永田哲朗『殺陣 チャンバラ映画史』社会思想社、1993、243-248 頁。
- 4) 山根前掲書、127-8 頁。
- 5) 同書、128 頁。
- 6) 同書、159 頁。
- 7) いずれも、東映時代劇が正月などのオールスターが出演する企画で題材としてきた。
- 8) 『十三人の刺客』においては、武士の道を半ば放棄し放蕩暮らしをする新六郎（里見浩太郎）が叔父の島田とのやりとりを通じて、任務への参加を決意し、武士として生きる道を選び取る場面が挿入され、主体性をめぐる実存主義的な契機が混入する。このくだりは、全体が無個性な集団として目的合理性に埋没することを避けるとともに、里見浩太郎というスター俳優が演じる新六郎を他の多くの登場人物から際立たせる機能を果たしている。
- 9) いわゆる関東お盆にあわせて七月に公開することも多く、夏の間配給できるようしていた。
- 10) 大澤浄「新東宝のお化け映画と『東海道四谷怪談』」内山一樹 編『怪奇と幻想への回路：怪談から J ホラーへ（日本映画史叢書 ; 8）』森話社、2008、69-70 頁。
- 11) 1965 年 8 月に東京撮影所が製作した佐藤肇監督の『怪談 せむし男』が公開されているが、これは時代劇ではなく、現代劇のホラーというべきであろう。
- 12) 山根貞男前掲書、21 頁および 30-33 頁。ただし山根は現代劇を含む東映映画全体の特徴として〈勧善懲悪パターンの活劇〉をあげている。ここでは、東映に限らず大映や松竹を含む京都の時代劇映画における支配的なフォーマットである捕物帖のシリーズに山根の端的な指摘が幅広くあてはまるものと認め、適用範囲を敢えて広げた。なお、松竹は高田浩吉の『伝七捕物帖』（1954-1959）、大映は長谷川一夫の『銭形平次捕物控』（1949-1961）があり、また嵐寛寿郎は松竹、新東宝、東映、東宝で戦前から人気だった『鞍馬天狗』シリーズ（1950-1956）に出演している。
- 13) 山根前掲書、32 頁。
- 14) エドガール・モラン『スター』渡辺淳、山崎正巳訳、法政大学出版局、1976、189 頁。
- 15) 「全篇、夜のシーンがほとんどないに等しい」と山根は述べている。山根前掲書、148 頁。
- 16) 石塚洋史「東映集団時代劇と近衛十四郎」『映像学』第 73 巻、日本映像学会、2004、69 頁。

PHANTASTOPIA

研究ノート

表面そして／または決闘

吉田喜重『BIG-1 物語 王貞治』における非人称性について

高部遼

『Phantastopia』第4号

2025年3月発行

44-52 ページ

ISSN 2436-6692

表面そして／または決闘

吉田喜重『BIG-1 物語 王貞治』における非人称性について

高部遼

吉田喜重監督作品『BIG-1 物語 王貞治』（1977年）は、当時読売巨人軍の野球選手だった王貞治が、1977年9月3日にメジャーリーグの記録を抜く756号の本塁打を達成したことを記念して作られたドキュメンタリー映画である。吉田が構成・監督を担当し、製作は読売映画社／東京読売巨人軍、配給は東映、編集は浦岡敬一¹⁾、音楽は一柳慧および読売日本交響楽団が担当している。1977年12月1日に全国公開され、本作は文部省選定、映倫青少年映画審議会推薦、優秀映画鑑賞会推薦の作品となっている。

1973年に『戒厳令』を公開した吉田は、1986年に『人間の約束』を発表するまでの13年間、一度も長篇劇映画を完成させていない。1974年には大江健三郎の小説『万延元年のフットボール』の映画化企画²⁾を、そして1978年から1982年の間にはメキシコへ旅立ち、『侍・イン・メキシコ』の映画企画を構想、シナリオまで書き残していたものの、完成することはなかった。とはいえ、彼は映画監督の仕事を放棄したわけではない。1974年から1977年の間にはテレビ・ドキュメンタリー番組『美の美』シリーズで90本以上の番組を製作し、本作において『人間の約束』に先駆けて商業的な映画まで完成させてしまっている。彼はアルチュール・ランボーのように、創作に決別を告げたわけでは決してない。

本作はドキュメンタリー映画ではあるものの、タイトルが示唆する通り、限りなくフィクションに近い。そこには王貞治に関する「ドラマ」が物語られているからだ。BIG-1「物語」。しかし、いかに「物語」を仮構したらよいのか。吉田には「ストーリー主義批判」というテキストがある。「近代的自我の喪失」以後を生きる20世紀において、19世紀の「近代文学」に見られた「物語る私」は自明ではなくなった。素朴に「物語」を語ることで、作者と読者、映画製作者と観客を安易に結び合わせることは、彼にとって状況に対する主体的な関わりの放棄を意味する。吉田がそこで戦略として選ぶのが、「物語」を単に拒絶するのではなく、それを「バネ」として利用することで、「ストーリー主義」を内側から崩すことだという³⁾。では、どうやって？

吉田喜重には、評伝作家的な側面がある。ルドルフ・ヘスを描いた小説『贖罪』（2020年）。小津安二郎を論じた著書『小津安二郎の反映画』（1998年）、およびドキュメンタリー『吉田喜重が語る小津さんの映画』（1994年）。ガブリエル・ヴェールを論じた記録映像『夢のシネマ 東京の夢』（1995年）、および彼をモデルとして失敗した映画企画「薔薇のリュミエール」（1992年）。狂言師・三宅藤九郎を扱った記録映像『狂言師 三宅藤九郎』（1985年）。中岡慎太郎を描いた記録映像『幕末に生きる 中岡慎太郎』（1987年）。安倍晴明を扱った現代能『陰陽師 安倍晴明』（2001年）。北一輝を描いた映画『戒厳令』。大杉栄と伊藤野枝の倒錯的な評伝映画『エロス+虐殺』（1969年）。『美の美』シリーズで取り上げられる多くの美術作家たち。そして、王貞

治を描いた本作。

本作公開時に販売されたパンフレットには、吉田本人によるテキストが寄せられている。ここでは次のように書かれてある――

王選手の背番号「1」ほど、象徴的なものもない。

バッターボックスに向う王選手の後姿、その背番号「1」を眼にただけで、私たちは王選手の表情を想像することができる。これから起るであろうドラマを思い浮かべてしまおう。⁴⁾

王貞治の背中に書かれた「1」から、我々は容易に彼の「表情」、「ドラマ」、言い換えれば「物語」が浮かんできてしまう。しかし、それは吉田にとって、「ストーリー主義」への危険極まりない誘惑だったのではないか。

そこで彼は、ある口実をつくる。このテキストのタイトル「見てはならない 幻のあの一球」が示す通り、吉田にとって、王貞治の756号ホームランの球は、「幻のホームラン」であり、「幻のように存在しなかった」、と。バットとボールがぶつかり合う瞬間は1/1000秒だとされ、それは1/24秒で切り取られる映画のフィルムでは捉えることができない。その瞬間は、我々の肉眼でははっきり見えるものの、フィルムのひとこまになれば消えてしまう。驚くべきことに、彼は王貞治のホームラン・ボールに、表象不可能性を見てとるのだ――

私は冗談を云っているのではない。王選手だけが知っているこれまでの彼自身の歴史を思い合わせれば、誰があの一球を見る権利があると云うのだろうか。王選手にはかぎらない。背後にあって支えた人々、両親や奥さんたち、その人々のためにも、あのホームランは容易に見てはならない、幻のホームランだったのだと思う。⁵⁾

こうして吉田は、苦しまぎれの口実をでっち上げつつ、「BIG-1 物語」を作り上げる。

本作はほとんど封印されたに等しい作品である。吉田喜重全集 DVD-BOX には収録されておらず、いかなるソフト化もされず、彼の回顧上映でもほとんど上映されることがない⁶⁾。筆者は、国立映画アーカイブの特別映写室を利用し、当館に保管されていたこの「幻」のフィルムを目撃することに成功した。

本作において際立って特徴的な場面が、吉田本人による王貞治やその関係者へのインタビュー・シーンである。彼は、『美の美』で散見されるショットのように、フレームの中にその背中を映し込ませる。彼の長い髪の毛、肩飾りのついた黒いシャツ、細い体躯、訛りのある声。顔がはっきりと映し出されることはないが、まぎれもなく吉田である。彼が生身の人間を相手に、マイクを向けてインタビューをする映像は、管見の限り本作以外で確認したことはない。彼は生身の人間とも会話のできる映画監督であったのだ。

もっとも、その顔は、入念にフレームの外部へと追いやられる。単なるインタビューである

にもかかわらず、カメラアングルは、『告白的女優論』や『戒厳令』、『美の美』を思わせるポジションで撮影され、彼の顔は小道具や銅像、建物の柱などによって覆い隠される。無頭人（アセファル）の彼は、しかし、それゆえに彼の作家性を逆説的にもフィルムに強く刻印することになる。

インタビュー中、決してカメラはインタビュアーの方へと切り返されない。そのかわり、インタビュイーの顔を、右から、左から、あるいは斜めから、さまざまな角度で捉える。野球の試合は8台のカメラで同時に撮影されていたとのことなので、インタビュー中も複数のカメラがインタビュイーたちの顔を捉えていたのだと思われる。そんな不自然な撮影環境にもかかわらず、インタビュイーたちはすらすらと質問に答える。まるで『告白的女優論』ラストでの女優たちのインタビューのように。

吉田は王貞治の両親と会話をする。貞治の父・仕福は、現在の中国浙江省で生まれ、1922年に日本に渡る。富山県出身の母・登美と結婚。貞治は5人兄弟の末っ子である。両親は1923年9月1日の関東大震災を経験し、1945年3月の東京大空襲では、当時4歳だった貞治もそれを体験している。吉田は、中国国籍としての王の出自や生い立ちを殊更に強調して質問を投げかける。スクリーンからは、関東大震災や東京大空襲の記録映像が流れ出す。現・墨田区で育った貞治には、幼少期の原光景として東京の下町の風景が広がっているはずだという確信のもと、カメラは貞治もまた見たであろう下町の工場や隅田川の風景を捉え、そこにインタビューのオフの声が挿入される。吉田は世界記録を持つ野球選手としての王貞治に、人間としてのアイデンティティを与えなおそうとするのである。「物語」を仮構するために。

はたして、その試みは成功したであろうか。王貞治は、吉田が仮構して投げかける中国国籍としての彼のイメージ、下町育ちとしての彼のイメージを、するりとかわしていく。「スポーツしているときは関係ないですからね」。王は、756号ホームランを打ったときですら、「わりかし冷静でしたね」と語る。「物語」を駆動させるための「出来事 (événement)」を期待する吉田、および製作者、メディア、聴衆たちを拍子抜けにさせる彼の応答。吉田はそこからいかに「物語」をつくれればいいのか。

不思議なことに、吉田は王に756号ホームランを打たせてしまった投手・ヤクルトスワローズの鈴木康二郎にも取材を行う。茨城県北茨城市出身である彼の故郷へ赴き、なぜか茨城の浜辺で、打ち捨てられた廃船を背に吉田と鈴木は2人スクリーンに映し出される。言うまでもなく、廃船は『女のみづうみ』に映し出される特権的なモチーフであった。ホームランを打たれてどう思ったかと訊く彼の恩師からの、かくも残酷な質問に対し、鈴木投手は答えにくそうに、「光栄でした」と返す。

なぜ本作において、わざわざ廃船のある茨城の浜辺を選んでまで、敵対する選手にも律儀に取材が行われるのか。それは、この「物語」を、決闘 (duel) の物語にするためである。決闘とは、二者によって闘われる。そこに、第三者の介入はない。そして野球ほど、決闘のイメージが容易に喚起されるスポーツもなかっただろう。鈴木投手が浜辺でインタビューを受けるのは、したがって、巖流島の浜辺で宮本武蔵を待つ佐々木小次郎と同等の身分を与えるために違いあ

るまい。

本作では、王貞治の「一本足打法」の誕生秘話が語られる。とある和室で、「一本足打法」の指導をする王の師匠と、彼のサポートを受けながら素振りをする王の姿が映し出される。彼の師匠は言う。「一本足打法というのは、武道であり、一種の剣術、居合である」。すなわち、王は師匠から、決闘の作法を教わっていたのである。

映画史において、これまで多くの決闘が描かれてきた。「古典的ハリウッド映画」における西部劇は言うまでもなく、さらに遡れば、ガブリエル・ヴェールがメキシコで撮影したリュミエール映画社の作品『ピストルによる決闘（長さ 12m）』（1896 年）にも決闘は登場する⁸⁾（図 1）。にもかかわらず、映画にとって決闘は相性が悪い。決闘が行われるためには、2 人は相対する必要がある、カメラは両者の顔を同時に捉えることができない。決闘者の背後に鏡を置くか、ショット／切り返しショットの編集を施すか、カメラをパンするか、大胆に空間を歪めて、非ユークリッド幾何学上で決闘を行わない限り、適切な距離のもと両者の表情をカメラが同時に捉えることはできない。



（図 1）『ピストルによる決闘（長さ 12m）』
（ガブリエル・ヴェール撮影、1896 年）

野球場のマウンドとバッテリーボックスとの間に隔てられた 18.44 メートルは、一台のカメラでピッチャーとバッターの顔のクローズアップを同時に捉えることを不可能にさせる。ゆえに、真に表象不可能なのは、「幻のホームラン」などではなく、相対する決闘者 2 人の顔を同時に捉えることだと言ってよい。

バッテリーボックスに立つ王貞治を、本作のカメラはしばしば一塁側から捉える。それは、王の両親が普段座っている観覧席からの視線に等しい。左打者である王は、したがって、一塁側に背を向けている。彼の顔の表情は見えず、背中に書かれた数字の「1」のみが、彼を王であるとするしづけている。「王選手の後姿、その背番号「1」を眼にただけで、私たちは王選手の表情を想像することができる」と吉田は語るが、それはあくまでも「想像」されたものでしか

ない。

野球場という表面において、人は、純粋な数字となる。そこに国籍やアイデンティティが入り込む余地はなく、人間は非人称化される。本作ラスト近くでナレーターは、王の身体の測定値を並び立てる。身長 177cm、体重 79kg、上腕の長さ、前腕の長さ、手の長さ、視力、動体視力、etc.....。そこで肉体は、純粋に数値化される。

医師である彼の兄へのインタビューシーン。彼の背後にはなぜか誰かの身体の X 線写真が貼られてある。写真からは皮膚や血管、脂肪、肉塊が削ぎ落とされ、その奥に見出された骨の表面が写し出されている。この映画において、肉体は、異なる表面の次元において再発見されるのである。

映画のラスト、鏡の前で素振りの反復練習をする王貞治。野球場において捉えられなかった彼の顔のクローズアップを、ここでカメラは思う存分捉える。しかし、そのことによって、今度は鏡の中にいるもう 1 人の王貞治の顔を捉え損ねてしまう。王はそこで、鏡の奥にいる不可視の投手が放つ不可視の球を幻視しているというのに。

本作において、非人称化された主体は他にもいた。王の自宅から後楽園球場へと向かう途中にあるとされる国鉄列車の空調機を製造する工場の工員たちである。彼らにも吉田はインタビューを試みる。休憩中、仕事を問わず、彼は工員たちに質問をする。「野球好きですか?」「ええ、巨人ファンです」。名前を持たない彼らは、野球場における純粋に数値化された選手たちと同じ地位にいる。

かつて吉田は、『嵐を呼ぶ十八人』（1963 年）において、匿名化された若い労働者の集団を描いていた。ストによって労働から解放された彼らもまた、野球をはじめとするスポーツに興じていた。また、主人公は、恋人を探しに広島球場へと向かうが、そこではプロ野球の試合も行われていた。二つの作品は、フィルムに表面を導入する遊戯の規則としてのスポーツを主題にしている点で、兄弟関係にあるといえる。

蓮實重彦は吉田のフィルモグラフィを貫くスポーツの主題を早くから見抜き⁹⁾、マチュー・カペルはそこに映し出されるスポーツの競技場に「純粋な表面」なるものを指摘している¹⁰⁾。そして「表面」こそは、吉田の大学時代の友人であった宮川淳が、ジル・ドゥルーズの『意味の論理学』に触発されつつ思考の対象に選んだ特権的な主題であった。吉田は当時、宮川の著作もドゥルーズの著作もほとんど読んでいなかったとされるが、スポーツの美的要素を論じた中井正一¹¹⁾をおそらく経由しつつ、独自の回路で表面を発見するに至るのである。

しかし、宮川淳の文脈において「表面」では二項対立が成立しない。精神と肉体、意識と物質、主体と客体といった形而上学的、ないし存在論的テーマは、「表面」においてするりと「滑り落ちる」¹²⁾。「表面」の背後に超越的なシニフィエを規定することはできず、「表面」の背後にあるのは無、あるいはもう一つ別の「表面」でしかない。そこに深さはなく、軽薄なまでに表面的な「表面」が同語反復的に広がっているとされる。

吉田の場合も同様である。一つのショット、一つの表面において、決闘する二者の顔は同時に捉えられない。カメラに背を向けている者の顔は、スクリーンの背後の無に向けられている。

彼／彼女の顔は無である。したがって、カメラの方に顔を向けている者がこれから闘おうとする相手は、無の顔をしている。彼／彼女は無と闘おうとしているのである。

本作を撮影し、編集、公開するまでのあいだ、吉田もまた、もう一つ別の無と対面していたといえる。病床に臥していた宮川淳である。1977年6月、病で倒れた彼は手術のため入院する。1977年7月、吉田は、かつて大学時代に石川淳論を書いた宮川への返歌として、『エピステーメー』誌に「空間のエロティシズム」というタイトルの石川論を発表する¹³⁾。若き宮川が「精神」の観点から石川を論じたのに対し、吉田は「肉体」の観点から論じたのだという。彼がこれを書いた時、その背後に彼が託していたメッセージとは、「彼に生きてもらいたい、人間はそう簡単に死ぬるものではない」¹⁴⁾という思いにほかならなかった。宮川が「鏡」という「表面」の底へ完全に落ち切るその手前で、吉田はあえて「肉体」という言葉を唱える。そうすることで、彼を「表面」という「底なしの深さのなさ」¹⁵⁾から救い出そうとしたのであった。

1977年10月21日午後1時2分、宮川はこの世を去る。吉田はその前日、本作のクランク・アップを迎えている。

吉田は宮川と異なり、「肉体」という言葉を好む。しかし、それは、表面の発見を経た後に再定義された肉体であり、数値化され、非人称化された肉体、新たにでっち上げられ、再創造 (réinventer) された肉体、鏡の底から浮き出た肉体、X線から「幻のあの一球」までをも含めたあらゆる電磁波／素粒子でさえ透視することを拒絶する肉体、この世のあらゆる光を遮断する、事象の地平面 (L'Horizon des événements) としての肉体のことを指す。

こうした肉体同士が、表面の中において、決闘不可能な決闘を行うこと。本作が試みるのは、それらが残した運動の軌跡を「物語」として提示することにほかならない。

謝辞

本作の特別映写にご協力いただいた国立映画アーカイブ映画室の鈴木理世さま、ならびに小杉山立夏子さまに感謝と御礼を申し上げます。ありがとうございました。

参考文献

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

映画生誕百年祭実行委員会『光の誕生 リュミエール!』朝日新聞社、1995年。

蓮實重彦「無時間的体験の演技者」『シネマ70』1970年8月号。

宮川淳「マグリット——あるいは表面の発見」『宮川淳著作集Ⅱ』美術出版社、1980年。

中井正一「スポーツの美的要素」『中井正一評論集』岩波文庫、1995年。

高部遼「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」『Phantastopia』第2号、2023年。

浦岡敬一『映画編集とは何か——浦岡敬一の技法』平凡社、1994年。

吉田喜重「映画の壁・ストーリー主義批判」『自己否定の論理・想像力による変身』三一書房、1970年。

吉田喜重「見てはならない 幻のあの一球」『BIG-1 物語 王貞治』パンフレット、東映株式会社・宣伝事業部、1977年。

吉田喜重「空間のエロティシズム——あるいは風景の臍について」『吉田喜重 変貌の倫理』青土社、2006年。
吉田喜重+小林康夫+西澤栄美子『宮川淳とともに』水声社、2021年。

図版

(図1) 『ピストルによる決闘(長さ12m)』(ガブリエル・ヴェール撮影、1896年)
〔出典：Youtube「GUN FIGHT/Duel au Pistolet (Mexico) - 1896 Gabriel Veyre (HD+ remastered)」
<<https://www.youtube.com/watch?v=64QZcCxxvMbI>>最終閲覧日：2024年8月30日。〕

Notes

- 1) 浦岡が編集を担当する吉田映画は、『ろくでなし』以来初。浦岡によると、彼と吉田はほとんど良好な関係が築けていなかったとされる。浦岡敬一『映画編集とは何か——浦岡敬一の技法』平凡社、1994年、136頁。
- 2) 詳しくは、拙論「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」『Phantastopia』第2号、2023年、88-111頁を参照。
- 3) 吉田喜重「映画の壁・ストーリー主義批判」『自己否定の論理・想像力による変身』三一書房、1970年、32-38頁。
- 4) 吉田喜重「見てはならない 幻のあの一球」『BIG-1 物語 王貞治』パンフレット、東映株式会社・宣伝事業部、1977年、3頁。
- 5) 同書、4頁。
- 6) 2023年6月にシネマヴェーラ渋谷で行われた吉田喜重の追悼特集でも、本作は上映されなかった。2006年にボレボレ東中野で行われた特集上映では上映作品のリストに本作があがっている。
- 7) 本作中、吉田の顔が映り込むショットが一つだけあった。選手控室のような部屋で、王と吉田が対話しているシーンである。王の左手にはテレビと思わしきものが置かれており、その画面上に、インタビュアーである吉田の顔が反射して映し出されていた。
- 8) 映画誕生百年祭実行委員会『光の誕生 リュミエール!』朝日新聞社、1995年、79頁。
- 9) 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。
- 10) Capel, Mathieu, *Évasion du Japon : Cinéma japonais des années 1960*, Les prairies ordinaires, 2015, p.340.
- 11) 中井正一「スポーツの美的要素」『中井正一評論集』岩波文庫、1995年、90-104頁。
- 12) 宮川淳「マグリット——あるいは表面の発見」『宮川淳著作集II』美術出版社、1980年、322頁。(初出は、『みづゑ』1971年5月号)。
- 13) 吉田喜重「空間のエロティシズム——あるいは風景の臍について」『吉田喜重 変貌の倫理』青土社、2006年、256頁(初出は、『エビステーター』1977年7月号)。
- 14) 吉田喜重+小林康夫+西澤栄美子『宮川淳とともに』水声社、2021年、19頁。
- 15) 宮川「マグリット——あるいは表面の発見」前掲書、322頁。

PHANTASTOPIA

研究ノート

はっぴいえんどと（東京）ビートルズ 「抱きしめたい」のイントロを聴く

安倍拓真

『Phantastopia』第4号

2025年3月発行

53-59 ページ

ISSN 2436-6692

はっぴいえんどと（東京）ビートルズ

「抱きしめたい」のイントロを聴く

安倍拓真

はじめに

はっぴいえんどが1971年に発表したアルバム『風街ろまん』の一曲目「抱きしめたい」、そのイントロには奇妙な仕掛けが施されている。アコースティックギターとベースが頭から始まり、一拍あとからドラムが入ってきてこの三つのパートで演奏されるイントロだが、リズムがどこかでずれているようにして進んでいき、「淡い光が」と歌が始まるとリズムはすっかり揃っている。本稿では、この「抱きしめたい」のイントロ部分がどのような構成になっているのかを分析することから出発し、1962年に発表されて日本でも大ヒットとなった同名異曲、ビートルズの「抱きしめたい」などを参照しながら、日本のポピュラー音楽史におけるはっぴいえんどの位置づけについても検討する。

1. はっぴいえんど「抱きしめたい」のイントロ

松本隆作詞、大瀧詠一作曲の「抱きしめたい」だが、イントロのリズムアレンジは大瀧の発案により始まったという¹⁾。このイントロが工夫を凝らされたもので、各パートのリズムがずれて聞こえるものであるという指摘は多くされているが、ここで組み合わせられているリズムパターンについて具体的に記述しているものはあまり見られない。各パートがどのようなパターンを刻んで演奏しているのかを分析することで、このイントロの構造を探っていきたい。

およそ14秒のイントロ部は、4分の4拍子で4小節+1拍の17拍から成っており、このはみ出た一拍の置き方こそがイントロの奇妙なずれを感じさせる大きな要因となっている。各パートの演奏を、ドラム、ベース、ギターの順で分析していく。

松本が演奏しているドラムのパートは、演奏の始まりがベースとギターに対して1拍遅れている。その後は、8分でハイハットを刻みながら頭の2つでバスドラムを鳴らし、3つ目にスネアが来て4つ目はハイハットのみという、2拍分の長さからなる（8分音符4つを単位とした）パターンが繰り返される。この「ズン ズン タン ツツ」というパターンが計8回登場し、頭の1拍を休んでいるためこれでちょうど $1+2\times 8$ で17拍のイントロとなる。細かくは、パターンの頭が符点のドラムとなったり、イントロ最後のパターンはやや異なっていたりするが、基本の形として頭に1拍休みがあって、そのあとに4分の4拍子に収まるパターンが繰り返されていることが確認できる。

このドラムに対して、細野晴臣が演奏しているベースのパートは、冒頭から演奏が始まる。

大まかにいうと、基本のパターンは8分の1つ目にA(ラ)の音を鳴らし、次の2つで1オクターブ低いAの音を鳴らし、4つ目は休むという2拍分の長さのパターンであるといえる。頭で音をスライドさせたり、時折16分の入ったパターンが登場したりもするが、基本は「ドウィー ドゥッ ドゥー」のパターンであり、それを8回繰り返して最後の1拍では音階が上昇する異なる動きとなる。こうしてベースも $2 \times 8 + 1$ で17拍のイントロとなっている。ドラムもベースも、2拍分の長さのパターンを8回繰り返す点では同じ(16拍分)だが、そのパターンからはみ出る1拍が置かれている場所が異なっているといえる。ドラムは頭の1拍を休むことでパターンからはみでる1拍となっていたが、ベースは頭からパターンを繰り返し、イントロの最後の1拍がイレギュラーな動きとなっている。「抱きしめたい」のイントロは、この1拍の置き方のずれが奇妙なリズムを生じさせる大きな要因となっている。

そして最後に、大瀧が演奏するギターのパターンを分析する。このギターは、ベースと揃って頭から演奏を始めているため、ベースと同じようにして拍を取りたくなってしまうが、見通しのよいパターンを取り出すには、ベースと異なり冒頭の1拍がパターンからはみ出た拍だと捉える必要があるだろう。ギターもまた8分のリズムを基本にした演奏をしているが、冒頭の1拍にあたる「ズン チャン」を切り離し、それ以降をパターンとして捉えると、「ズン チャンズン チャンズン チャッチャーン」(パターン a)という4拍からなるパターンが2回繰り返され、そこから「ズンズン チャンズン チャンズン チャッチャーン」(パターン b)という4拍からなるがやや異なるパターンが2回繰り返されている、とおおよそ捉えることができる。前半のパターン a では低音のAを拍の表で鳴らし(上で「ズン」と表記した部分)、拍の裏で和音を動かす(「チャン」と表記した部分)ようにして、三拍目の裏で和音を鳴らした後に四拍目の表で和音を鳴らして伸ばすという構成だと大まかに捉えられる。それを2回繰り返した後はパターン b のようになり、パターン a の拍の表と裏をひっくり返したようなパターンが演奏される。低音Aを1拍目の表と裏で2回鳴らし(ここで2回鳴らすことで以降の表裏がひっくり返る)、2拍目と3拍目は表で和音、裏で低音が鳴らされ、四拍目の表から「チャッチャーン」と和音が入る。このギターのパートもまた、細かく言えば異なる鳴らし方をしている箇所もあるが、パターンの概形としては以上のように捉えることができるだろう。すなわち、最初に1拍「ズン チャン」が入るが、その後は4拍のパターン a を2回、4拍のパターン b を2回繰り返すことで、 $1 + 4 \times 2 + 4 \times 2$ で計17拍のイントロとなっている。

以上のことから、イントロの構成を整理してみたい。3つのパートの演奏からなっている「抱きしめたい」のイントロは、ドラム、ベース、ギターそれぞれ単体では決して複雑ではないパターンを繰り返すことを基本にしている。しかし、17拍(4分の4拍子で4小節と1拍)からなるイントロでは、パターンの繰り返しとなる16拍の他に1拍はみ出すことになる。そしてこのみ出す1拍が、ドラムとギターは冒頭の1拍、ベースはイントロ最後の1拍に置かれていることにより、リズムのずれを引き起こしているといえるだろう。さらに、演奏の始まり方としてはギターとベースが揃って始まりドラムだけが1拍遅れて入るため、パターンの繰り返しで各パートを捉えたときの拍のずれは、演奏開始部分のずれともずれている。さらにギター

は途中でパターンが少し変わり、表と裏がひっくり返るようになるため、そこでもずれたような感覚を生じさせる。こうしてはっぴいえんどの「抱きしめたい」のイントロは、決して複雑ではないパターンの、その組み合わせを凝ることによってリズムが奇妙なアレンジとなっている。

2. はっぴいえんどとビートルズ

「抱きしめたい」というタイトルの曲といえば、ビートルズの曲が最も有名だろう。「アイ・ウォント・トゥー・ホールド・ユア・ハンド (I Want to Hold Your Hand)」は1963年11月にイギリス、12月にアメリカと順にシングル盤が発売され、アメリカではビートルズの初の大ヒット曲となる。1964年2月に日本で最初に発売されたビートルズのレコードがこの曲で、そのときに邦題が「抱きしめたい」となった²⁾。このビートルズの「抱きしめたい」とはっぴいえんどの「抱きしめたい」に直接の影響関係があるかは明らかではないが、ビートルズの「抱きしめたい」から約7年後、はっぴいえんどの松本が「抱きしめたい」というタイトルの詞をつけたとき（歌詞の中には「抱きしめたい」のフレーズは登場せず、内容的にもこのタイトルである必然性はあまり感じられない）、そしてその曲をバンドとして演奏するようになったときに、ビートルズの名曲が一切念頭になかったとは考え難い³⁾。

ビートルズの「抱きしめたい」もまた、イントロに仕掛けが施された曲である。この曲は裏拍から演奏が始まっており、初めて聴く場合などは特に、聴き手はイントロで拍の裏表を間違える可能性が高い。そして「オーイェーアーイ」と歌が始まるあたりでは拍の表の場所がはっきりする。これもまた、イントロのリズムがずれているように感じさせる仕掛けの一つといえるが、その内容ははっぴいえんどの場合とは性質が異なっている。裏拍と思わせておいたほうが実際は表拍だった、というように聴き手に対してリズムの乗り方をミスリードするようなビートルズの「抱きしめたい」に対し、はっぴいえんどの場合は演奏が表拍から始まり、裏表の拍のミスリードはない。

しかし、残されているはっぴいえんどのライブ演奏の音源を聴くと、「抱きしめたい」の演奏開始時に、『風街ろまん』のバージョンには聴かれない要素をさらに見出すことができる⁴⁾。イントロの構成自体は『風街ろまん』のバージョンと殆ど同一であるが、その演奏を開始する直前、ドラマーの松本がカウントを取る。すると、細野のベースと大瀧のギターは松本のカウントの裏から演奏を始めてしまう。そしてそこから1拍後からドラムの演奏が入るのだが、この演奏を裏拍から始めることははっぴいえんどの「抱きしめたい」において必然性がないといえる。ビートルズが「抱きしめたい」をライブ演奏するとき⁵⁾、ドラムのカウントの裏から入るのは必然性があり妥当な入り方であるが、それに対しはっぴいえんどが「抱きしめたい」の演奏をドラムのカウントの裏から始めることは、演奏を揃えるという目的に限ってみれば必然性のない振る舞いとみなせるだろう。ただ、これによってはっぴいえんどは、「抱きしめたい」のイントロにさらにリズムがずれて聞こえるような要素を加えていたと考えられるとともに、こ

の仕掛けにはビートルズの「抱きしめたい」への目配せもまた感じられる。

はっぴいえんどが解散して数十年が経った後、雑誌のインタビューなどでメンバー自身が当時を振り返って語っているものは多く存在している。バッファロー・スプリングフィールドやモビー・グレイブなどアメリカ西海岸のロックバンドを手本にしていたことは、メンバー自身が度々公言しているが⁶⁾、特に大瀧は、自身が作曲したはっぴいえんどの曲について、その参照先のミュージシャンや楽曲について具体的に語る場合がある。「抱きしめたい」のイントロに関しては、イントロで拍をずらしている曲としてキンクスの「セット・ミー・フリー」⁷⁾、「ユー・リアリー・ガット・ミー」⁸⁾などを引き合いに出して言及している。これらのキンクスの曲も、ビートルズの「抱きしめたい」のイントロと同様で、聴き手に拍の裏表をミスリードさせる系統の曲であり、はっぴいえんどの「抱きしめたい」のイントロとは性格が異なっている。これまで挙げたビートルズやキンクスの曲では、聴き手に拍の裏表をミスリードさせるがその拍のずらし方は演奏者たちの間では揃えているものだといえる。これに対し『風街ろまん』の「抱きしめたい」は、1拍はみ出た構成ではあるが拍の裏表を混乱させるのではなく、聴き手がリズムに乗ることは決して難しくはない。キンクスなどの曲は、何気なく聴いていると拍の表裏が分からず混乱する感覚を覚えることがあるが、はっぴいえんどの場合は何気なく聴き流していても拍の裏表で混乱してリズムが分からなくなる可能性はほぼない。はっぴいえんどの場合は寧ろ、各パートの拍がずれているため、演奏者たちが合わせることに難しいといえる。このようにキンクスの場合とはっぴいえんどの場合とずらし方が異なることは大瀧自身も言及しているが⁹⁾、ここで妙なのは、ビートルズの「抱きしめたい」がこうした場面で引き合いに出されている例が見られないことである。キンクスの曲が出る前に、それと同じ系統のイントロを持っており、かつ同じタイトルでさえあるビートルズの曲の名前が出てもいいはずである。

さらに大瀧は、はっぴいえんど時代にはビートルズのネタを一切使わなかったと断言している¹⁰⁾。そこには、最も有名なロックバンドであるビートルズの影響を取り入れなかったと言うことで、他の日本で当時活動していたロックバンドとの差別化を図っていたことを事後的に補強した後づけの言葉だとする見方もあり得ようが、ここには寧ろ、大瀧による影響関係を解説する言葉における戯れを見て取ることができるように思われる。

おわりに はっぴいえんどと東京ビートルズ

ビートルズの「抱きしめたい」が1964年2月に日本で発売されて以降、直ちに日本語でのカバーバージョンもいくつか発売された。そのうちの一つは1964年4月に東京ビートルズというグループの名で発売された。「抱きしめたい」を含む東京ビートルズの音源は1994年にCD化されて再発売されたが、そこで監修を手掛け、ライナーノーツに「東京ビートルズは何故生まれたか」という解説文を著したのは大瀧である。そこでは、明治期以降の日本のポピュラー音楽の展開を、外来のものをいかに取り込むかという一貫した課題のもとで、その時代ごとに具体的に異なる音楽様式を輸入し独自の解釈を施してきた過程として紹介し、その文脈におい

て東京ビートルズを捉えている。「本物のロック時代への対処のないまま迎えたビートルズ・ブーム、ここに〈東京ビートルズ〉が抱えた“状況的な、悲劇があ”¹¹⁾だったのであり、歌はロックの情熱が空回り、バックでは涼し気なジャズの演奏というアンバランスな状況が生じた。こうした東京ビートルズの状況を解説したうえで、大瀧は「〈はっぴいえんど〉も70年代の〈東京ビートルズ〉そのものでした」¹²⁾と述べている。これは第一には、はっぴいえんどもまた欧米の音楽をいかに取り込むかという、東京ビートルズと共通の課題に面していたのであり、その悪戦苦闘の記録（レコード）としてはっぴいえんどの録音物を聴くことができるというものであろう。

この東京ビートルズの「抱きしめたい」のイントロを聴くと、ジャズ編成のバックの演奏陣は、拍の裏表に関してはビートルズを正しく模倣し、裏拍から演奏が始まっている。それに対して歌の方は、歌いだしの「オー」がややフライング気味になっている。これは、演奏陣は拍の裏表のずれを正しく共有して演奏していながら、歌の方はこのずれに正しく乗りきれなかったことによるものと推察される。東京ビートルズもまた「抱きしめたい」のイントロには、図らずもではあるにせよ、演奏においてずれを孕んだものとなっている。リズムを意図的にずらそうとしなければ実現できないはっぴいえんどの場合と、東京ビートルズの「そうってしまった」ずれの間には決定的な性格の違いがある。東京ビートルズとはっぴいえんどは、日本のポピュラー音楽史において同様の側面を見出すことができるが、欧米のロックとの関係において、リアルタイムでの生々しい記録としてのずれが生じた東京ビートルズと比較したとき、はっぴいえんどにはそうしたずれを演出する意識が見られるといえるだろう。

参考文献

- 高護（監修）『漣健児と60年代ポップス』シンコーミュージック、1998年。
萩原健太『はっぴいえんど伝説』シンコー・ミュージック、1992年。
萩原健太「大瀧詠一 インタビュー」『はっぴいえんど HAPPY END BOX』プライムディレクション、2004年、IOCD-40051~8 付属のブックレット、49-64頁。
大川俊昭、高護（編集）『定本はっぴいえんど』SFC音楽出版、1986年
大瀧詠一、湯浅学「『大瀧詠一』ができるまで 『風街ろまん』、『大瀧詠一』、『Happy End』、そしてナイアガラ・レーベル始動を語る」『文藝別冊 大瀧詠一〈増補新版〉』河出書房新社、2014年、190-223頁。
大瀧詠一「東京ビートルズは何故生まれたか」、大瀧詠一『大瀧詠一 Writing & Talking』白夜書房、2015年、690-699頁。
堀内久彦『大瀧詠一レコーディング・ダイアリーVol.2』リットーミュージック、2022年。

音声資料

- 細馬宏通、安田謙一『しりすぎてるうた “抱きしめたいのすべて”』NHK-FM、2019年12月29日放送[ラジオ]。

Notes

- 1) 萩原健太「大瀧詠一 インタビュー」『はっぴいえんど HAPPY END BOX』プライムディレクション、2004 年、IOCD-40051~8 付属のブックレット、58 頁。
- 2) 細馬宏通、安田謙一『しりすぎてるうた “抱きしめたいのすべて”』NHK-FM、2019 年 12 月 29 日放送。高護（監修）『漣健児と 60 年代ポップス』シンコーミュージック、1998 年、33 頁。同書、75 頁。
- 3) 大川俊昭、高護（編集）『定本はっぴいえんど』SFC 音楽出版、1986 年、136 頁。
- 4) 『はっぴいえんど ライヴ・ヒストリー～リアリティーズ～ VOL.2』プライムディレクション、2004 年、IOCD-40056 に収録されている。
- 5) The Beatles, Live At The Hollywood Bowl, 2016.
- 6) 萩原健太『はっぴいえんど伝説』シンコー・ミュージック、1992 年、44-48 頁。
- 7) 萩原健太「大瀧詠一 インタビュー」前掲書、58 頁。
- 8) 大瀧詠一、湯浅学「『大瀧詠一』ができるまで 『風街ろまん』、『大瀧詠一』、『Happy End』、そしてナイアガラ・レーベル始動を語る」『文藝別冊 大瀧詠一〈増補新版〉』河出書房新社、2014 年、194 頁。
- 9) 堀内久彦『大瀧詠一レコーディング・ダイアリーVol.2』リットーミュージック、2022 年、100 頁。
- 10) 大瀧詠一、湯浅学、前掲書、203 頁。
- 11) 大瀧詠一「東京ビートルズは何故生まれたか」、大瀧詠一『大瀧詠一 Writing & Talking』白夜書房、2015 年、696 頁。大瀧は筆名に厚家羅漢の名義を使っている。
- 12) 同上、698 頁。

PHANTASTOPIA

研究ノート

ハリネズミと自伝作家

稲田紘子

『Phantastopia』第4号

2025年3月発行

60-66 ページ

ISSN 2436-6692

ハリネズミと自伝作家

稲田紘子

本稿では、フランスの作家エリック・シュヴィヤール (Éric Chevillard) の 2002 年の作品『ハリネズミについて』 (*Du hérisson*) を取り上げる。まるで学術書のようなこの書名は、小説 (roman) と銘打たれている作品の題としては風変わりな印象を与える。しかしその内容は、ある意味でタイトルの通りだ。作家として自叙伝の出版を構想していた語り手の「ぼく (je)」は、自室の仕事机の上に不意に現れた一匹のハリネズミのために、執筆に取りかかることができない。大切な仕事を妨害された語り手は、この動物に机のみならず思考まで占拠され、物語はハリネズミをめぐる取り留めのないモノログへと突入することになる。

エリック・シュヴィヤールは 1964 年生まれの作家であり、23 歳で発表した最初の小説作品『死ぬと風邪をひく』 (*Mourir m'enrhume*, 1987) 以降、その作品の大半を実験文学の拠点として知られるミニユイ社から刊行している。シュヴィヤールと同じく 1980 年代ごろから同社より作品を発表し、しばしば共に言及される作家として、ジャン・エシュノーズ (Jean Echenoz, 1947-)、ジャン＝フィリップ・トゥーサン (Jean-Philippe Toussaint, 1957-)、フランソワ・ボン (François Bon, 1953-) 等がいる。シュヴィヤールを含めたこれらの作家は 1950 年代に同じくミニユイ社を中心にして起こった「ヌーヴォー・ロマン」の運動のあとで、その遺産を継承しながらふたたび小説を刷新しようとする世代として知られ、彼らがしばしば装飾的表現の排除や物語の最小化といった手法にうったえることから、「ミニマリズムの作家 (écrivains minimalistes)」と称されることが多い²⁾。

なかでもシュヴィヤールは、既存の文学形式をパロディ的に用いたり、動物や非人間を主要な登場人物に据えたりすることによって、ジャンルやコードをめぐる慣習を文学的な遊戯へ変えていく作風で知られる。いわゆる伝統的な自伝文学からはかけ離れたところにいる作家だが、自己を語るというテーマ、あるいは作者の問題はとりわけ 2000 年代ごろから現在に至るまで、シュヴィヤールの著述活動のなかで大きな位置を占める。たとえば本作品のほかにも、『トマ・ピラスターの遺稿』 (*L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, 1999)、『ニザール弾劾』 (*Démolir Nisard*, 2006) 『作者と私』 (*L'Auteur et moi*, 2012)、『モノトビオ』 (*Monotobio*, 2020) (以上すべてミニユイ社より刊行) 等において、死後の著者、注釈者、伝記作家、自伝作家など、じつに多様な「作者」の表象を見いだすことができる。さらには 2007 年 9 月にインターネット上にブログ「オートフィクティブ (L'Autofictif)」を開設して以来、虚実入り交じる私的日記を 17 年以上にわたって綴りつづけていることでも知られる³⁾。

2000 年代初頭に発表された『ハリネズミについて』は、シュヴィヤールが『トマ・ピラスターの遺稿』 (1999) で着手した作者の表象に関する探求を継続しつつ、「自伝」というテーマにはじめて取り組んだ作品だといえる。物語の展開がほとんどなく、時空間の飛躍もいっさいな

いこの小説の筋書きを説明するには、冒頭付近の以下のような一節でじゅうぶんである。

せっかく自分のことに興味をもっているのだ。今回こそはより内密なしかたで執筆し、個人的な思い出を呼び起こすつもりだったのに、[...]一匹の無邪気をつぶらなハリネズミが、胸をひきさくようなぼくの自伝的告白を邪魔しにやってくるではないか (voici qu'un hérisson naïf et globuleux vient parasiter ma confession autobiographique déchirante)。⁴⁾ (H, 13-14)

作家の自叙伝執筆の計画は、「無邪気をつぶらな (naïf et globuleux)」(と常に形容される)ハリネズミの到来によっていともたやすく頓挫してしまう。取り組むべき仕事を失った語り手の意識は当て所なくさまよいはじめ、ミニマルな物語は奇妙な言葉の渦と化していく。ハリネズミによる妨害さえなければ自伝に書くつもりだったという子供時代の思い出、売れない作家であるみずからの現状の憂慮、ハリネズミの観察、そこから想起される類似の動植物やオブジェ、さらにはハリネズミにまつわるビュフォンやシェイクスピアの著作からの引用など、さまざまな思考や空想、記憶が繰り広げられるが、ひとつひとつの話題はけっして完結せず、つねに連想や言葉遊び、あるいは語り手の注意散漫によって別の話題へと逸脱する。物語的・言語的秩序の乱れを反映するかのようには、テキストは話の脈絡や構文にかかわらず無造作に断ち切れ、そうして作られたパラグラフごとに約二分の空白が挿入される。そして各パラグラフにおいて必ず一度以上は「無邪気をつぶらなハリネズミ」が登場するのである。

参照的な重みをもたず、言葉の端がひらりとめくれあがるようにして読む者の想定を逃れていくこの作品には、散文詩のような愉しさがある。しかしあまりにつかみどころのないハリネズミの存在と、目的地の見いだせない執拗な脱線は次第に読者を迷わせ、批評を行き詰まらせてしまう。ハリネズミはいったいなにを意味し、物語はどこへ向かっているのだろうか。

*

夜行性で草の根、果実、虫などを雑食し、危険を感じると直ちに背中に密生した棘を逆立て、栗のいがのように丸くなり天敵から身を守る臆病な小動物。本作品においてハリネズミは、反自伝的な形象であり、語り手が対峙しなければならない他者であり、しかし同時に自分の世界に閉じこもる傾向のある作家自身の鏡像でもある。そしてこの動物は作家の憎しみと殺意、親しみと共感を受け止めるいっぽうで、純粋な好奇心の対象ともなり、さらには単なる比較やアレゴリーの一端を引き受けることもできる。このようにあらゆる意味づけをすり抜け、机の上と作者の頭の中の、物理的脅威と心理的な鎧の、意味と無意味のあいだを行き来する「無邪気をつぶらなハリネズミ」は、「無邪気をつぶら」であるということ以外にいかなる固定的な性質ももたないからこそ、作品中のすべてのパラグラフに登場することができるのだ。

しかし元とは言えば、それは作家の机上に現れた小さな物理的存在にすぎないはずである。棘に覆われているとはいえ、手のひらほどの大きさの動物をいつまでも追い払うことができず

(あるいは作家のほうがその場を離れてもよさそうなのに)、思考の隅々まで支配されてしまうのはなぜなのか。ハリネズミのこの恐るべき侵襲性の背景には、この動物そのものに備わった意味や象徴性よりも、シュヴィヤールがインタビューの中で明かしているような、主体と言語の関係性についての見方のほうが大きくかかわっていると思われる。

私の文章はしばしば脱線的な性格をもっているため、どこから、あるいは誰から発せられたものなのか、すぐにわからなくなってしまう。[...] 作者は多くの場合、囿 (leurre) あるいは藁人形 (hommes de paille) であり、いってみれば、自分が制御しているはずの言葉によって四方八方から圧倒されているのです。⁵⁾

たとえば以下の箇所は、語り手が自伝を妨害するハリネズミを殺すことで言語活動の主導権を取り戻そうとするが、いわば言葉のほうが作家を翻弄し、彼に殺害を思いとどまらせるに至る場面である。

ぼくは自分の中に殺意が再び湧き上がってくるを感じる。めいっぱい腕を伸ばして辞書を高々と持ち上げ、無邪気につぶらなハリネズミの上に、残酷にも叩きつけるのだ。辞書のほうも、ハリネズミとの接触から無傷では帰ってこられない。穴だらけになって、その哀れな状態を記述するための言葉がひどく不足することになるだろう。(H, 82)

語り手がハリネズミの上に叩きつけようとした凶器としての辞書は、かりにハリネズミの棘が刺さって穴だらけになったとしても、そこに載っている言葉そのものが失われるはずはない。しかし文字通りの意味と比喩的な意味は一瞬にして入れ替わり、辞書は作家の語彙を表す象徴的なオブジェに、そこに開けられた穴は言語の喪失のメタファーに転じることで彼を躊躇させ、その企みを不条理にも断念させるのである。

あるいはこんな場面もある。

ぼくは皆と同じように、スーザンが好きだった。彼女はブロンドの髪と青色の目をしていたので、風の強い日には、つむじ風の中で彼女は、色の混合の結果として緑色になるはずだった。ぼくは試してみたが、青に黄を混ぜると緑色になる。紙の上ではうまくいったのだ (ça marchait sur le papier)。ところでぼくは、つねに紙の上にあるものを信じたかった。今でもそうだ、この無邪気につぶらなハリネズミも例外ではない。どうしてその存在を疑うことができるだろうか？紙の上に成り立つものだけが、ぼくにとって常に唯一の現実を構成してきた。作家というのは紙の上を歩むものなのだ (Ce qui marche sur le papier a toujours constitué pour moi la seule réalité. L'écrivain marche sur le papier)。 (H, 62-63)

語り手は現実から目を背け、「紙の上」、つまり言語やイメージの世界の中で生きていくこと

を望んでいる。ところが « *marcher sur le papier* » という表現がいつの間にか文字通りの意味へ横滑りして、作家は原稿用紙の上に居座って執筆を妨害する「ハリネズミ」の存在をあっさり承認してしまう。そして何ごともなかったかのように、「紙の上」という語はもとの比喩的な意味へと戻り、言語の揺らぎ⁶⁾を突いて不意に侵入したハリネズミを含みこんだまま、作家の語りは続いていくのである。

*

このように言葉の意味をうまく制御することができず、その多義性に翻弄されてしまっているこの語り手は、自伝の執筆どころか、健全な思考と認識すらおぼつかない人物としてわたしたちに提示されている。こうした「作者」の描かれ方は、自伝文学の復権が叫ばれる1970年代後半以降、これまで自伝や伝記というジャンルからはかけ離れたところにいた多くの作家が、みずからの不統一な自己から出発し、さまざまな方法で「傷ついたコギト」を癒しながら、「私」のイメージが獲得される過程を記述しようとしてきた流れのなかではやや異質なものと見えるかもしれない。ブリュノ・ブランクマンが指摘するように、「オートフィクション」をはじめとして今日までつづく「自己のエクリチュール」の流行に対して、シュヴィヤールの本作品は「作者」という観念に対して改めて鋭いまなざしを向けているといえるだろう⁷⁾。

それでも、シュヴィヤールの意図は自伝を書くことの欺瞞や困難あるいは不可能性について繰り返されてきた言説に単に回帰することではないはずだ。たとえば次のような箇所を見てみよう。

周知のとおり、ぼくの差し迫った企図は、生まれてから死ぬまでの人生を語ることにある（自伝作家というのは概して意気地なしで、その仕事を全うすることができない——ぼくは最後までやり遂げよう）。この計画においては、ぼくの記憶よりも消しゴムの方が役に立つだろう。（H, 54）

ここではルイ・マランが指摘したような自伝文学をめぐる伝統的なアポリア、つまり自伝は「私は生まれた」と「私は死んだ」というふたつの本来的に言われることのありえない言表によってしか始まることも終わることもでき⁸⁾ないという命題が提示されている。しかし自己表象における始点と終点の欠落というこの難題は、ここで「消しゴム」がその領分を超えて乱入してくることによって、作家によって正面から取り組まれることなく、頓知のような奇妙な理屈で片付けられようとしているのである。こうした傾向は作品全体に通底しており、たとえば語り手が「ぼくのつらい秘密 (*mon douloureux secret*)」と呼ぶ自身のトラウマ的出来事を記述するとき、あるいは自己認識の根本的な不可能性に語り手が直面したときでさえ、こうした自伝文学の諸困難は、言葉遊びによって——あるいはハリネズミの侵入によって——次々といわば骨抜きにされてしまうのである。

もちろん、自伝文学はそれを書くことの困難とともに発展してきたのであり、それを無効化するという身振りが、果たして自伝を擁護しているのか批判しているのか、あるいはどちらでもないのか、というのは区別しがたい問題である。いずれにせよシュヴィヤールは、自伝というジャンルに対するシニカルなスタンスを保ちながらも、たんに読者をあざむく不誠実な存在として作者の「私」を描くのもなければ、アラン・ロブ＝グリエやロラン・バルトがしたようにそれを断片化、あるいは三人称化することによって遠ざけようとするのでもない。シュヴィヤールの場合はむしろ、「私」というものに敢然として接近していつているように思われるのだ。そしてそれは、伝統的な自伝文学が描いてきたような自由で透明な「私」ではなく、心理的・存在論的な深さをうばわれて書齋に閉じ込められ、明らかに矛盾した言葉をハリネズミのまわりに張り巡らせつづける、混乱と欠損にみちた「私」である。シュヴィヤールはハリネズミが自伝を妨害する、というきわめてシンプルな舞台設定から出発しながらも、それを単なる反自伝的な形象に固定することはない。まるでこの動物自身がそうした還元を拒んでいるかのように、それはあらゆる意味づけをすり抜けながらも、作家の机上とその独白のなかに不条理にも位置を占め続ける――このハリネズミと自伝作家の奇妙な競演からシュヴィヤールが描き出しているのは、言葉との抜き差しならない関係の中で立ち上がってくる、不確かであれ豊かな「私」のあり方であるといえるのではないだろうか。

参考文献

Bruno Blanckeman, « L'écrivain marche sur le papier ». Une étude du *Hérisson* », *Roman 20-50*, vol. 46, no. 2, 2008, p. 67-76.

Éric Chevillard, *Du hérisson*, Éditions de Minuit, 2002.

Anne Cousseau, « Lecture, jeu et autobiographie dans *Du hérisson* d'Éric Chevillard ». *Romanciers minimalistes 1979-2003*, édité par Marc Dambre et Bruno Blanckeman, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 231-243.

Louis Marin, *La voix excommuniée Essais de mémoire*, Éditions Galilée, 1981. (ルイ・マラン『声の回復 回想の試み』梶野吉郎訳、法政大学出版局、1989年。)

Pascal Riendeau, « Des leurres ou des hommes de paille ». Entretien avec Éric Chevillard », *Roman 20-50*, vol. 46, no. 2, 2008, p. 11-22.

David Ruffel, « Les romans d'Éric Chevillard sont très utiles ». *Romanciers minimalistes 1979-2003*, édité par Marc Dambre et Bruno Blanckeman, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 27-32.

- 1) 前置詞 de (定冠詞 le と縮約し du になっている) はここでは英語の on にあたり主題を提示する。アンヌ・クソーは『ハリネズミについて』のタイトルにおけるこの前置詞の用法について、「古風であると同時に学問的な含みもち、読者を科学的エッセーないし論文を読むことへと導いているように思われる」と述べている。Anne Cousseau, « Lecture, jeu et autobiographie dans Du hérisson d'Éric Chevillard ». *Romanciers minimalistes 1979-2003*, édité par Marc Dambre et Bruno Blanckeman, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 232.
- 2) 「ミニマリスト」という分類が正確でないとする指摘も多く、註 1 で挙げたミニマリストと呼ばれる作家についての論集では、多くの著者がこの用語の使用に関して留保を表明している。同じ論集のなかでダヴィッド・リュフェールはこの呼称の位置づけを整理し、それがその世代の作家たちがみずからもっていた共通認識ではないとしたうえで、「このミニマリズムをもっとも正確に規定しているのは、数人の作家と編集者ジェローム・ランドン (Jérôme Lindon) が共有した欲望である。何人かのほかの作家たち (たとえばピエール・ミション (Pierre Michon)) が明確にミニユイ社と決別していた当時 [1980 年代]、彼らは 1950 年代にミニユイ社を中心に発明された美学を刷新しようとしたのである」と述べる。David Ruffel, « Les romans d'Éric Chevillard sont très utiles ». *Romanciers minimalistes 1979-2003*, édité par Marc Dambre et Bruno Blanckeman, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 27.
- 3) <https://autofictif.blogspot.com/> 参照。夏期の数週間を除いてほぼ毎日更新され、ひとつの投稿は三つの断片からなる。なお、毎年 1 月に前年分の全記事が L'Arbre vengeur 社より刊行されている。
- 4) 引用は Éric Chevillard, *Du hérisson*, Éditions de Minuit, 2002. より、以降頁数を括弧内に略号 H とともに示す。
- 5) Pascal Riendeau, « Des leurres ou des hommes de paille ». Entretien avec Éric Chevillard », *Roman 20-50*, vol. 46, no. 2, 2008, p. 11.
- 6) シュヴィヤールにおけるこうした独特のアンタナクラシス (同語異義復言法: 一つの文 (節) のなかで同じ語を違った意味で使い分けること) にかんする包括的な分析については、今後の課題としたい。
- 7) Bruno Blanckeman, « L'écrivain marche sur le papier ». Une étude du *Hérisson* », *Roman 20-50*, vol. 46, no. 2, 2008, p. 74.
- 8) Louis Marin, *La voix excommuniée Essais de mémoire*, Éditions Galilée, 1981, p. 42. (ルイ・マラン『声の回復 回想の試み』梶野吉郎訳、法政大学出版局、1989 年、41 頁。)

PHANTASTOPIA

ブックレビュー

アジア映画が描く冷戦の新地平

イ・サンジュン、ダーレーン・エスペナ編『アジア映画における冷戦を再マッピングする』書評

韓瑩

『Phantastopia』第4号

2025年3月発行

67-73 ページ

ISSN 2436-6692



Sangjoon Lee, Darlene Espena (Eds.)
Remapping the Cold War in Asian Cinemas
Amsterdam University Press, 2024

アジア映画が描く冷戦の新地平

イ・サンジュン、ダーレーン・エスペナ編『アジア映画における冷戦を再マッピングする』書評

韓瑩

本書は冷戦研究の最前線に立つ研究者たちによる、冷戦期のアジア映画に関する論集である。当該分野の英語圏における最新の研究動向を把握する上で必読の一冊である。本書のイントロダクションでは、英語圏における冷戦研究の現状が紹介されており、先行研究の以下の2つの限界が指摘されている。第一に、既存の研究の多くがベトナム戦争に光をあて、アメリカを中心とした西洋の視点から冷戦が論じられてきた点である。第二に、西洋の関心に焦点が当てられているため、アジアは米ソ両超大国の対立の舞台として描かれる傾向にある点である (p. 12)。このような先行研究の限界を受け、本書は、アメリカ、ヨーロッパ、アジア間の複雑な文化・政治的繋がりを背景に、冷戦がアジア映画にどのような影響を与えたのかを多角的に分析している。

計 15 本の論文を収録した本書は、4 部構成となっている。各部は、「第 1 部：アジア国家、

アイデンティティ、文化における映画的表现とその構築（第2章から第5章）、「第2部：アジア映画における冷戦地政学（第6章から第10章）」、「第3部：冷戦映画のジャンル（第11章から第14章）」、「第4部：現代アジア映画における冷戦の余波（第15章、第16章）」となっている。本稿では、本書の構成にとらわれず、冷戦コスモポリタニズム、アジア社会主義諸国による冷戦映画、ハリウッドが描く冷戦下の（東南）アジア、そして冷戦期のアイコンという4つの視点から論点を整理して紹介する。

冷戦コスモポリタニズム

「冷戦コスモポリタニズム (Cold War Cosmopolitanism)」は、クリスティーナ・クラインが提唱した概念であり、1950年代の韓国映画がいかに冷戦期における「自由世界」の美学と物質的なネットワークの中で形成されたかを説明するためのものである。クラインによると、この概念は文化的な形成物として、以下の4つの側面を持つ。第一に、「自由世界」への加盟に関する政治的な言説、第二に、近代性に対する態度、第三に、冷戦に関わる制度や組織と結びついた文化生産・普及の物質的な実践、そして第四に、映画、雑誌、ファッションなど、様々な文化様式に表れるテキストの特徴である¹⁾。この視点から、韓国映画は米軍基地の建設、アメリカの文化冷戦、ハリウッド、日本映画、ヨーロッパの知的潮流、そして世界のポップミュージックといった多様な要素によって形作られたことが明らかになる。クラインは、本書の第13章において、この概念を近年に製作された韓国映画『スウィング・キッズ』(스윙키즈, 2018年)に適用し、朝鮮戦争下の捕虜収容所という舞台に注目し、映画がいかに戦争記憶を再現しているかを分析している。同作は、アメリカン・ミュージカルという形式を通じて、冷戦期の対立から解放され、国境、イデオロギー、文化、人種といった境界を越えたコミュニティを描き出す点で、「冷戦コスモポリタニズム」を体現していると論じている。

注目すべきは、「冷戦コスモポリタニズム」が韓国映画と台湾映画において特に顕著に見られるという点である。例えば、本書の第12章では、イ・サンジュンが、アジアで巻き起こったスパイ・ブームを辿り、韓国と香港が共同製作したスパイ映画『SOS Hong Kong』(1966年)と『Special Agent X-7』(1966年)に反映される冷戦の政治性を検討した。イは、アジアにおけるスパイ・ブームという文化ネットワークが、冷戦期の政治的な言説や、大衆メディアの発展にもたらされた大衆文化の流入、そして国のベトナム戦争に対する姿勢といった様々な要素と密接に関連していることを明らかにしている。また、第2章では、クリス・ベリーが「冷戦コスモポリタニズム」という概念を戦後の台湾における台湾語映画の分析に導入した。台湾語映画は明確な反共意識を前面に押し出すことはなかったが、アメリカ、ヨーロッパ、日本などの文化を「先進的」と見做し、それらを台湾語映画に取り入れ、独自の「冷戦コスモポリタニズム」を形成したと論じられている。同様に、チョー・ティンウーが台湾の社会写実映画というジャンルの形成の中に多様なトランスナショナルな要素を見出した(第14章)。それが香港の新たな武侠映画や、その後のブルース・リーの国際的な流行の影響を受けながら、台湾語映画の伝統の中に融合させて発展させたことを論じている。さらに台湾語映画『錯誤の第一歩』

(1979年)を取り上げ、映画に登場する艋舺の遊郭や蘭嶼の刑務所などの場所のイメージ、男性によるホモソーシャルな関係を分析のフォーカスとしている。その結果、同作は植民地時代の歴史を呼び起こすとともに、戦後台湾における冷戦期のイデオロギー対立と妥協を象徴的に表現していることが指摘された。一方、エブリン・シーは、韓国映画と台湾映画における米軍基地を舞台にしたミュージカル要素を比較した(第11章)。具体的には、アメリカ音楽の受容、消費層、映画におけるアメリカ文化への同化と抵抗といった観点から、これらの映画が米軍基地の娯楽文化を取り入れ、拡散させるとともに、アメリカ文化に対する複雑な態度を生み出していることを共通点として指摘した。

このように、かつて植民地支配を受け、冷戦期には地政学的に重要な位置を占めていた韓国と台湾において、映画が果たしてきた役割には多くの共通点が見られるだろう。また、上記の研究が取り上げる韓国のスパイ映画や台湾の台湾語映画など、主流の映画製作とはかけ離れた映画類型は、冷戦期における映画の役割を考察する上で重要な手がかりとなる点において、きわめて示唆に富むものと考えられる。これらの映画は周縁化されているが、逆説的に冷戦が映画に与えた影響を浮き彫りにする。それと同時に、映画におけるコスモポリタニズムとともに、力の不均衡なトランスナショナルな要素の吸収・適応・拒絶という側面が明らかになる。

アジア社会主義諸国による冷戦映画

「冷戦コスモポリタニズム」が「自由世界」のアジア映画に多く見られたとすれば、アジアの共産主義国家の映画はいかなる特徴を持っていたのだろうか。本書は、北ベトナム、カンボジア、インドネシアなどの映画にスポットを当て、冷戦期の社会主義政権下におけるアジア映画に対する考察も行っている。

マン・フォン・イップは、北ベトナム革命映画における詩的な描写を中心に論じている(第3章)。これらの詩的な描写は、しばしば自然景観、田園風景、そして農村生活といった風景で表現される。自由世界におけるアジア映画とは異なり、北ベトナム革命映画は、社会主義リアリズム、ソ連のモンタージュ理論、そして「映画詩情主義(cinematic poeticism)」(p.54)の傾向の影響を強く受けている。また、北ベトナム革命映画における風景描写は、純粋な視覚的な抒情性と平易な詩意の表現として事件や物語を進める役割に留まらず、ベトナム人の国民的アイデンティティを構築する感情的な場(site/sight)となっている。

ダーリーン・マシエル・エスペーニャは、カンボジアのクメール・ルージュ時代(1975年から1979年)の前後という異なる時代背景において、積極的に映画製作を行ったノロドム・シハヌークとリティ・パニユを取り上げ、彼らの映画作品における冷戦の再現を比較分析している(第4章)。エスペーニャによると、シハヌークが1960年代に製作した映画は、豊かな歴史と文化に根ざした新たなアイデンティティ、つまり「包摂性、近代性、エスニシティー」(p.84)をもって冷戦に対応しようとするカンボジアの努力を見せる文化的空間を提供する。一方、パニユは1990年代以降、自身の映画作品を通じて、登場人物たちに自身の経験や記憶を語り、感情を表現する場を与え、歴史の証言を記録してきた。

エリック・サソノによる第5章は、1962年からインドネシアで活動を開始したイスラム映画製作者グループ、レスブミ (Lesbumi) の成立経緯と映画製作活動を詳細に追跡し、代表作『タウヒード』(Tauhid、1964年)におけるイスラム教徒のアイデンティティ構築について分析している。サソノは、冷戦下のイデオロギー対立に対応するため設立された機関によって製作された点から、同作が国際政治の影響を受けていると指摘する。一方で、メッカ巡礼をテーマとするロードムービーという形式を通じて、インドネシアにおけるイスラム教徒の役割という、長年にわたる重要な問題を扱っている。

上記の論文では、バンドン会議や非同盟運動、新興国家の成立など、冷戦期の背景が言及されている。しかし、論文で取り上げられた映画から、大衆文化において「冷戦コスモポリタニズム」と呼べる、視覚的な表現や物語の構造といった明確な美学的・政治的な要素を見つけるのは難しい。このことは、「冷戦コスモポリタニズム」における「コスモポリタニズム」は、その言葉の文字通りの普遍性を持つものではなく、アメリカが「自由アジア」諸国に拡大しようとした価値観、いわばアメリカ主義を意味しているのではないだろうか。そうすると、「冷戦コスモポリタニズム」という概念自体は、文字通り冷戦の影響を受けていることが明らかであろう。また、先行研究が膨大であるため、本書では詳細な議論は避けているようだが、実際、新興国家が冷戦に対処し、自らの自治を維持しようとする楽観主義的な情緒は、中国、朝鮮、ベトナムなど、多くのアジアの社会主義国の映画に見られる。さらに、アメリカの影響下にあったアジア諸国の多くの映画は「冷戦コスモポリタニズム」を示さず、むしろ自国の文化や歴史に根ざした独自のアイデンティティを強調していることを考えると、「冷戦コスモポリタニズム」で一括りにすることはできない。そもそも、冷戦期において、真の意味での「コスモポリタニズム」が実現可能であったのかという疑問も浮かび上がる。

ハリウッドが描く冷戦下の(東南)アジア

本書は、冷戦期のアジア映画だけでなく、ハリウッド映画が描く東南アジアのイメージについても深く掘り下げている。第9章でウェンチン・ゴエイは、1950年代のマラヤにおけるイギリスの共産主義勢力との闘争を描く『第七の暁』(The 7th Dawn、1964年)、第二次世界大戦中の日本軍占領下のシンガポールの捕虜収容所を舞台とする『キング・ラット』(King Rat、1965年)を分析する。両作品とも、アメリカがベトナム戦争に深く関与し始めた時期に制作されており、東南アジアを舞台としている。これらの映画では、アメリカ人が第三者として登場し、マレーシア共産主義ゲリラの鎮圧に携わる専門家や、捕虜収容所に収容されたアメリカ人兵士として描かれる。ゴエイは、この2作品が、イギリスの植民地支配をテーマにすることで、アイゼンハワー大統領の「ドミノ理論」、すなわち共産主義が東南アジア全域に広がるという危機感を伝達すると同時に、アメリカの東南アジアへの介入に対して楽観的な見方を示していると分析した。

第10章では、東南アジアロケを行ったアメリカ映画『Terror is a Man』(1959年)、『侵略』(The Ugly American、1963年)および『Operation CIA』(1965年)における東南アジア表象を分

析するアダム・ニーの議論が続く。ニーは、これらの映画が、舞台となる特定の国（フィリピンやタイなど）を偽装したり、地理的な位置を曖昧にしたりする傾向があることを明らかにしている。太平洋や東南アジアにおける「寓話的なアメリカの罪の意識」を和らげる戦略をとるこれらの映画は、その一方で、アメリカの男らしさやヒロイズムを薄め、アメリカが大きな脅威にも実質的な支援にもなりえないという印象を与えてもいる。

このように、上記のハリウッドが製作した東南アジア映画は、いずれもベトナム戦争に対するアメリカの不安を反映しているともいえる。この文脈において、独立国家として明確な境界を持つ東南アジアのイメージは、必ずしも必要とされなかったかもしれない。

冷戦期のアイコン

映画作品を中心に論じる論文のほかには、冷戦期のアジア映画産業に深く関わっていた映画人にスポットライトを当てる論文が3本ある。それが、日本人俳優の石原裕次郎のイメージを分析する第6章、香港右翼映画会社である亞洲影業有限公司を設立した張国興の軌跡を辿る第7章、そしてフィリピンの国民的アクションスターとされるフェルナンド・ポー・ジュニア (FPJ) のイメージの変遷を考察する第8章である。

第6章では、北村洋は、日本映画の枠組みを超え、冷戦という視点から石原裕次郎のイメージ変遷を辿った。北村は、石原裕次郎の初期作品である『狂った果実』(1956年)、『俺は待ってるぜ』(1957年)などにおいて、日本は「第三世界」国家として描かれながらも、男らしさやアジア・非西洋女性への性的魅力を強調することで、アジアにおける日本の優位性を主張しようとしていると論じている。その後、石原は日活映画の国際化への取り組みや、石原プロモーションを通じて「第一世界」との接触を深め、最終的に日本を「第三世界」から「第一世界」へと転換させる役割を果たしたと論じられている。『裕次郎の欧州駆けある記』(1959年)、『街から街へつむじ風』(1961年)、『青春大統領』(1966年)などがその好例である。

呉国坤による第7章において、張国興は、アメリカからの支援のもと設立された亞洲影業有限公司を率い、商業娯楽性を重視した映画製作を行った香港映画製作者として再評価されている。彼の作品は商業的には成功を収めなかったものの、『巾幗英雄』(1955年)は、従来の男性中心の武侠映画とは異なり、女性が主人公として活躍する武侠映画という新たなジャンルを確立し、中国映画史における「女性映画」の礎を築いたと結論づけられている。

一方、エルモ・ゴンザガは第8章において、FPJは1960年代から70年代にかけて、孤独なアウトサイダーとして描かれ、地主、官僚、土匪による家族やコミュニティへの不正な抑圧に対して、暴力的な復讐を求める存在として一貫して位置づけられていると指摘する。冷戦下の対立構造の中で生み出されたFPJのイメージは、既存の権力秩序に挑戦する未知のアウトサイダーに対する社会の疑念や迫害も反映していることが示された (p. 163)。

これらの論文は、俳優やプロデューサーなどの映画制作者が冷戦期という時代背景の中で、どのようにアイコン的な存在となり、冷戦の記憶に深く関わってきたのかを明らかにしている。それにより、彼ら自身のイメージを新たな視点から捉え直すことが可能となった。

本書の内容と関連して、日本の冷戦研究について少し補足説明を加えたい。日本の冷戦に関する研究は当初、外交と歴史に集中していたが、次第に文学や映画などの文化現象へと広がった。その中でも特に代表的な著作として、『文化冷戦の時代』（貴志俊彦・土屋由香編、国際書院、2009）と『東アジア冷戦文化の系譜学：一九四五年を跨境して』（越智博美・齊藤一・橋本恭子・吉原ゆかり・渡辺直紀編、筑波大学出版会、2024）が挙げられる。『文化冷戦の時代』は、主に 1950 年代におけるアメリカの冷戦政策や広報宣伝活動が台湾、朝鮮半島、フィリピン、ラオスなどのアジア地域に与えた影響を詳細に追跡する著作である。一方、『東アジア冷戦文化の系譜学』は、冷戦期だけでなく、その前史も視野に入れ、いわゆる貫戦史的な視点から東アジアにおける映画、文学、音楽などのポップカルチャーの分析を含む論集である。これらの二つの研究は、本書をはじめとする英語圏の研究と合流しつつ、冷戦期のアジア文化研究に新たな視点を提示したという点で評価できるだろう。

冷戦という文脈は、アジア映画研究において有用な分析枠組みを提供する。しかし、この枠組みは、映画を冷戦という単一の視点から捉え、その多様性を過度に単純化する危険性も孕んでいる。一見、冷戦の産物と思われる映画であっても、その内部には、冷戦を超えた多様な意味や解釈の可能性が潜んでいる。例えば、韓国映画『赤いマフラー』（1964 年）は、反共映画として製作された側面を持つ。しかし、台湾や東南アジアの観客は、その反共的なメッセージよりも、そこで描かれる戦争の悲劇の中の人間ドラマに共感し、繊細な人情味あふれる作品として受け止める傾向にある²⁾。この事例は、アジア映画から「コスモポリタニズム」を見出す、あるいは安易に冷戦という視点からアプローチするのではなく、個々の映画の多様な文化的背景や歴史的な文脈を考慮する必要があることを示唆している。これは、冷戦という枠組み自体を再考する契機となるのである。

Notes

1) Klein, Christina. 2020. *Cold War Cosmopolitanism Period Style in 1950s Korean Cinema*. Oakland: University of California Press, pp. 6-7.

2) 韓瑩、2023 『『赤いマフラー』（1964 年）からみるトランスナショナルな韓国映画の創出と海外進出』、『映像学』第 110 号、31-32 頁。

PHANTASTOPIA

ブックレビュー

冷徹な時代を生き抜くこと

ジェイソン・マグラス『中国映画 サイレント時代からデジタル時代までのリアリズムと慣習』書評

王宏斌

『Phantastopia』第4号

2025年3月発行

74-81 ページ

ISSN 2436-6692



Jason McGrath
Chinese Film: Realism and Convention from the Silent Era to the Digital Age
University of Minnesota Press, 2022

冷徹な時代を生き抜くこと

ジェイソン・マグラス『中国映画 サイレント時代からデジタル時代までのリアリズムと慣習』書評

王宏斌

アメリカの科学哲学者のアーサー・ファインは、1984年に「リアリズムは死んだ」¹⁾と宣言していた。にもかかわらず、リアリズムへの関心は人文科学の諸分野において活発な議論を引き起こしている。特に今日、我々の目の前に現れるのは、現実の基準を無視し、個人の率直な感情や意見に訴えかける「ポスト・トゥルース」という現象である。リアリズムの擁護者は、知識によって指し示される事物が、人間の存在から独立して実在すると唱える。一方で、リアリズムの反対者は、知識が世界を説明する一つ的手段に過ぎず、事物の本質を特別に解明しているわけではないと主張する。結局、知識は特定の目的や視点に応じて世界を切り分けるための、選択可能な言葉を提供するものとして捉えられる。リアリズムの概念を巡る論争は、現実的な変革を導くことを目指し、特定の時期で独自の発展を成し遂げていた中国映画にも痕跡を辿ることができる。ジェイソン・マグラスの『中国映画 サイレント時代からデジタル時代ま

でのリアリズムと慣習』は、まさに中国映画の枠組みで上述のリアリズムの諸課題をテーマにした学術書である。

シカゴ大学で博士号を取得し、現在ミネソタ大学ツインシティーズ校で教鞭をとるマグラスは、ポスト社会主義期における中国映画と文学に関する数多くの出版物を執筆している。その業績は多様な資料に基づく綿密な調査と堅実な理論の枠組みによって知られ、リアリズムに関して常に鋭い洞察を提供している。前作『Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature, and Criticism in the Market Age』（ポスト社会主義者のモダニティ：市場経済時代における中国の映画、文学と批評）は前衛文学や商業文学、独立映画や娯楽映画といったグローバル化の文化的産物を中心に据え、ポスト社会主義期（1990年代初頭から2000年代まで）の現代性を批判的視点で探究するものである。この本が出版されたのは2008年、すなわち北京オリンピックが開催された時期であり、中国が世界貿易機関（WTO）に加盟して以降、米中関係が比較的良好だった時期でもある。その後、世界金融危機やパンデミックを経て、米中関係は冷戦時代を彷彿とさせるほど悪化してきている。十数年ぶりの新刊『中国映画 サイレント時代からデジタル時代までのリアリズムと慣習』は、この地政学の変化を踏まえ、サイレント時代からデジタル時代までの中国映画史を振り返るとともに、中国映画におけるリアリズムの独自の特徴と、それが欧米の知識体系とどのように関連するかを探求する試みとしても、非常に読み応えのある一冊となっている。

本書は序章から結論まで全九章で構成される。著者は、リアリズムが中国映画史を理解するための不可欠な概念であり、中国の文化的・イデオロギー的背景や現代化への追求を理解するためにも重要であると序章で主張する。工筆画や写意画など、伝統的な知識人による芸術には、事物をありのままに描写する客観性や写実性が見当たらない。逆に、意味、感情、観念、意図といった抽象的な要素が強調され、芸術はそれを通じて私たち自身や周囲の環境に深く刻み込まれるものとされ、外部の現実へと導く技術的手段としての役割を持つと考えられる。この特徴を前提とし、「実体論的ではなく、あくまで関係論的に構成されてきたのだ」²⁾という言語学者であるロマン・ヤコブソンのリアリズムに関する言説を軸に、古今東西のリアリズムの言説を渉猟したうえで、著者は芸術と現実の関係をめぐり、中国映画のリアリズムを六つのパターンに分類する。以下に、これらのパターンを簡潔にまとめる。

- 1、本質的リアリズム：撮影技術は物理的現実に対して独自の親密さと直接的関連性を提供する。構成された物理的現実実際の離散的物体である。その証拠に、それは少なくとも記録や測定が可能で、カメラなどの機械を通じてある程度理解できる。
- 2、知覚的リアリズム：映像と既存の現実との本体論的關係を強調せず、動的な映像によって観客の注意を惹きつける。現実と幻覚の間と、人間の五感によって構成される感性と映像の人工性によって構成される理性の間で、絶え間ない折衝と衝突が繰り返されている。
- 3、虚構的リアリズム：物語世界への没入を促す傾向があり、虚構の世界は一時的に現実と

- して捉えられる。観客は登場人物に対して積極的または消極的に感情移入しながら、物語を楽しんでいる。ここで、虚構世界が現実世界と似ているかどうかは重要ではない。
- 4、社会的リアリズム：あらゆる社会問題を容赦なく精確に反映し、社会批判の機能を暗示するとともに、社会進歩の基盤を築くことにも貢献する。ただし、この描写が必ずしも暗黙の改革やその過程に奉仕する必要はない。
 - 5、規範的リアリズム：映画が表現しようとするのは、単なる現実そのものだけでなく、表面の下に隠れている、あるいはまだ完全に実現されていない、より深い現実である。映画はそれを抽象的な形式や理想として提示することで、観客により高次元かつ深層の現実を意識させ、その実現へと導くことを目指している。
 - 6、否定的リアリズム：現実リアリズムという表現形式で説明できるものをはるかに超え、計り知れない複雑さと豊かさ、多層性と神秘性を備えている。そして、表象を超越する何かの存在こそが重要である。この何かはシステムを脅かす一方で、システムからの解放を約束する可能性をも内包する。

著者によれば、これらのパターンは互いに分離されることなく、状況によっては結合と転換を繰り返している。それは、普遍性の概念を再検討するほか、時代性や社会性といった外部の環境に重点を置き、映画がどのように現実と複雑に関わっているのかも探求するためである。このように、著者は想像力と整合性を維持しつつ、さまざまなパターンを広い歴史的な文脈の中で検討し、それぞれの時期に流行している政治と文化の潮流と対話することで、急進的な構成主義者が抱えている問題—自然や歴史といった物理的現実を恣意的に解釈する姿勢に対処しようと試みる。続いて著者の各論点を時系列に沿って簡潔に紹介する。

20世紀初頭、中国が世界の歴史の地殻変動に巻き込まれているうちに、映画は新たな芸術として登場し、その記録性と写実性の魅力から伝統的な舞台芸術とは異なる地位を築いている。映画に見られる科学主義の教化作用が、文化闘争の主戦場として中国現代化の初期段階と緊密に連動している様子は、サイレント時代の伝説的女優の阮玲玉の写真に対する著者の分析から窺える。光と影による科学の検証に基づいた本質的リアリズムは、映画の芸術的価値を最大限に高めるばかりでなく、現代技術の概念として旧来のイデオロギーに挑戦することも提示する。現代性の象徴である映画は、身体的・感情的なレベルで経験されることなく、欧米社会の価値観や生活様式を丸ごと取り込めるユートピア的なものとして、五・四新文化運動など社会運動の影響を受けた当時の知識人に受容されたのである。

1920年代から30年代のファシズムの台頭とプロレタリア運動の展開に伴い、アメリカを皮切りに世界は深刻な経済恐慌と政治不安定化の時期に突入した。明星、聯華など上海を拠点とした映画会社のもとで、左翼映画運動が展開され、短い期間ながらも中国映画の黄金時代が到来した。著者によれば、これらの映画には、低層社会の人々が直面する絶望的な貧困や失業の問題への描写に加え、技術の進化を成し遂げるビジュアルの慣例やステレオタイプも随所に見られる。具体的な例として、『女神』（呉永剛、1934年）、『街角の天使』（袁牧之、1937年）、

『十字街頭』(沈西苓、1937年)など左翼映画と、『第七天国』(フランク・ボーゼイギ、1927年)や『南海の劫火』(キング・ヴィダー、1932年)など上左翼映画に多大な影響を与えたハリウッド映画が取り上げられ、対照的に分析される。ハッピーエンドといったハリウッド映画の紋切り型の物語構造に余白を生じさせ、物語の制約を回避することを可能にする左翼映画は、反帝国主義、反植民地主義、資本主義批判といった主流の言説と批判的に統合することで、革命的衝動を具現化し、小市民に新たな統一社会の可能性を強く想起させようとする。著者は、未完の可能性や未解決の対立を暗示する物語を通じて、観客が表面的な娯楽性を超え、危機に瀕した社会の中で革命の主体として生まれ変わると論じる。そのため、左翼映画はハリウッド映画の慣習を積極的に借用・模倣したものの、ハリウッド映画の東洋版にはならなかったと考えられる。

日中戦争の終結後、批判のための社会的リアリズムから国家建設のための社会的リアリズムへの形式的転換を示し、映画は資本主義から社会主義への移行という歴史の転換期において、新たな革命の可能性を曖昧化したと考えられる。著者は、歴史の不可逆性を描きながら戦争のトラウマを癒す『春の河、東へ流る』(蔡楚生・鄭君里、1947年)、時間性の崩壊により生命が現実の虚無に囚われ、前向きになれなくなったかのように感じさせる『田舎町の春』(費穆、1948年)、そして歴史の必然性と出来事の偶然性が融合し、新たな秩序の誕生を暗示する『からすとすずめ』(鄭君里、1949年)を取り上げ、この時期の社会的リアリズムが美学的表現の追求にとどまらず、政治的行動と社会的実践をも促していると分析する。つまり、映画を通じて感情の混乱と停滞のプロセスを体験することで、当時の観客は現代性の回復と現代化の運動への参加を暗黙のうちに促されたのである。

建国後の十七年時期において、1942年の毛沢東による「延安文芸座談会における講話」の精神を発展させる文化芸術の制作理念の下で、芸術家は社会の病巣を暴露したうえで、進行中の革命的未来を讃えることが求められる。『白毛女』(王浜・水華、1951年)、『青春の歌』(崔巍・陳懷皚、1959年)、『紅色娘子軍』(謝晋、1961年)などの革命映画は、革命闘争や英雄譚、半植民地や半封建社会の神話を覆す歴史の物語を繰り返し語ることで、観客に一定の解釈や消費の余地を許容しつつ、国家の想像力を育み、新たに確立された政治権力を支える役割を果たしている。ここで、著者は言語学の「規範文法」という概念を借用し、革命映画を規範的リアリズムという広範な概念に組み込むことで、映画が表層的な現実を超えて抽象的なイデオロギーの真理を描き出すことを最優先し、より深い現実や未来の投影を認識させる役割を担っていることを明らかにする。

1970年代に入ると、革命映画に代わって模範劇が社会主義体制下の形式主義の頂点に達し、未完成の状態や批判的思考を表現していた過去のリアリズムとは大きく異なっている。著者は、その違いについて次のように論じる。模範劇において、革命はもはや曖昧な可能性でも、結末が開かれたものでもなくなる。これらの作品は、プロレタリア革命の最終的な勝利への願望を壮大かつ完結した形で表現している。また、厳格な基準のもとで俳優、芸術家、音楽家が達成した高い芸術的品質によって広く人気を博し、永続的な美的魅力を保ち続けようとする。こう

して、模範劇の持続的な遺産は、革命の過程をないがしろにしてしまい、勝利の結末を永続させるものとなる。模範劇は現状から乖離しているように見えるかもしれないが、本質的リアリズムの観点から見ると、これらの作品に真の価値があるとすれば、それはパフォーマンスを徹底かつ忠実に記録するという行為に秘められている、という著者の洞察は実に意味深い。

改革開放政策下の中国映画のリアリズムについて、著者は従来の世代論という枠組みを超え、この時期の中国映画の製作を、総合的かつ包括的な歴史的課題や感情的構造、さらに政治経済システムにおける美学的実践として捉えている。初期の第四世代および第五世代の監督たちは、歴史的課題をリアルに描写するためにドキュメンタリーの撮影手法を取り入れ、芸術と政治の自律性を高めながら、脱政治化されたイデオロギーを表現している。1990年代に入ると、周縁化された人間に焦点を当てる第六世代の監督たちは、中国がグローバルな新自由主義の経済秩序に再統合される動きに対し、批判的な立場をとるようになる。彼らは偉大な英雄像の描写を拒否し、人間性を回復させると同時に、政治経済システムが内包する資本主義の諸問題を容赦なく暴き出している。ここで、文化芸術領域の開放政策によって確立されたリアリズムの撮影方法は、アンドレ・バザンのワンシーン・ワンカットの美学から影響を受け、ある程度で1930年代の上海の左翼映画を想起させる。これらの方法が様式化されると、制約を打破しようとする映画製作者たちは、硬直した構造を反芻しながら変形させていく。第四世代から第六世代までの代表作を整理し、直線的な歴史概念に疑問を投げかけ、さらにそれを解体する著者の試みには、この時期の映画形式の多様化を動的に継続する過程として捉えようとする姿勢が感じられる。

芸術映画の議論に加え、著者の分析は商業映画の領域にも及んでいる。CGIなどのデジタル技術と大量の資本流入に支えられた商業映画が、ハリウッド映画と同等のレベルで競争する力を持ち、重要な地政学の変化とともに新たな規範的リアリズムへと向かう傾向は、巨大化し続ける2010年代の中国映画産業の特徴である。映画がもはや写真のような本質的リアリズムに基づくものではなくなり、仮想的リアリズムという人工的な映像に依拠するようになるこの時期において、デジタル技術の造形的アプローチへの試行錯誤は、中国映画におけるリアリズムの歴史的地図を完成させることにもつながる。ここで、著者は同じく地球滅亡の危機をテーマにし、大ヒットしたSF映画『インターステラー』（クリストファー・ノーラン、2014年）と『流転の地球』（郭帆、2019年）を取り上げて説明する。カメラが固定された状態で写実性を提示する前者とは異なり、仮想的リアリズムの特徴と伝統文化の慣習を巧みに融合する後者は、現実には不可能なアングルや運動で構成された長回しショットを駆使することで、観客に崇高さや驚きを体験させる。『流転の地球』のような商業映画は、ハリウッド映画のノウハウを積極的に吸収すると同時に、ハリウッド映画もまた、直ちにこれらの映画に見られる慣習を取り入れつつ、世界の映画興行市場における特権的地位を維持しようとする。米中の政治的対立が依然として存在しているものの、少なくとも映画の世界ではそれに柔軟に対応する可能性があると感じつつ、著者は前向きな姿勢で論述を締めくくる。

以上の分析を通じて、サイレント時代から今日のデジタル時代に至るまで、映像の最も重要

な本質は運動であると認識するとともに、運動感の欠如や希薄さは長年にわたる中国映画のリアリズムの病理であり、さらにそれが現代化の過程で苦闘する中国社会の縮図でもあると、著者は鋭く指摘する。さらに言えば、現実世界の出来事の記録や真実らしさの効果の追求から解放され、実質的な変化に応じて、監督、観客、そして映画自体が、絶え間ない運動と変化の中で、適切なタイミングと内なる力をもって合理的な伝達方法を模索していくことが求められる。言い換えれば、特定の歴史的段階においてリアリズムの効果がどのように達成されたのかを理解するためには、鑑賞のプロセスそのものを、科学的かつ想像力豊かに構築することが重要である。メディアミックスが急速に展開しているデジタル時代において、映画がどのように現実を表現するのかに関する議論がいまだ結論に至っていないように、映画というメディアの創造力は進化し続け、リアリズムへの探求も尽きることはないだろう。

最後に、本書を通読してインスピレーションを受けたもう一つの点について述べておきたい。著者は中国映画におけるリアリズムを六つのタイプに分類しているものの、否定的リアリズムに関する論述は極めて少なく、本書の表紙を飾った『田舎町の春』という一作のみに焦点が当てられている。否定的リアリズムに対応しているように見えるが、移行期の中国映画における否定の美学は、閉鎖性と意味への抵抗を示しつつも、「春景を恋しく思いながらも、それを引き留めることができない(无可奈何花落去)」³⁾という心情を表しており、あらゆる確実性と座標を見失う傾向も暗示している。その後の歴史の展開が示すように、否定の可能性は新たな主体性を生むことなく、時代の流れに埋没していく。歴史発展の不可逆性に囚われ、現状への不満や他者への不信感に苦悩するという自壊の病理と、その治療の試みは、『山河ノスタルジア』(ジャ・ジャンクー、2015年)や『サタデー・フィクション』(ロウ・イエ、2019年)など、かつて主流社会の思想に断固として抵抗してきた第六世代の大衆向けの作品にも垣間見える。形式的には現代美学と伝統文化の融合を示しつつも、実際には戦後の現代社会を生きる人間の無力感や虚無感を再び体験させるこれらの映画とは異なり、著者は結論の部分で、『凱里ブルース』(ビー・ガン、2015年)をはじめとする映画が、ポスト社会主義期の容赦ない現代化の過程から取り残され、既存の中国映画のリアリズムの枠組みにも回収されないと述べている。脱中心化や脱領土化による新たな主体性を意味する否定的リアリズムの真髄として、このような映画に関する発掘調査は、中国映画研究のもう一つの重要な方向性であるに違いない。

Notes

1) Arthur I. Fine, *The Natural Ontological Attitude*, *The Philosophy of Science*, Richard Boyd, Philip Gasper, J. D. Trout(eds), MIT Press, pp.261.

2) 北村直子、「リアリズム小説の換喩的性格」、『人文學報』第103号、京都大學人文科學研究所、2013年、103頁。

3) 『田舎町の春』の政治性については、中国語圏の研究者である David Der-Wei Wang (*The Lyrical in Epic Time : Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis*, Columbia University Press, 2015, pp.332-343.) や Zhen Zhang (*An Amorous History of the Silver Screen*, University of Chicago Press, 2005, pp.89-117.) は、否定の美学を創造的な自己変容の試みや感情の実践として論じる。しかしながら、マグラスはこれらの論述に潜む文化本質

主義的な傾向を指摘した上で、否定の美学は観客に動揺をもたらすことなく、周期的に個人の欲望の衝動と、それが抑圧されることで生じる虚無感の間を行き来するに過ぎないと批判的に検討する。ここではひとまず、この論述を通読する際に頭に浮かんだ、北宋時代の婉約派の小令作家である晏殊の詞を引用し、懐古趣味を持ちながら固定された自己イメージを作り上げるといふ『田舎町の春』の否定の美学が、個人の感情に訴えかけるポスト・トゥルースの現象と接続する可能性を強調する。

PHANTASTOPIA

ブックレビュー

症状を伝達する

ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『最後まで証人 ヴィクトール・クレンペラーを読む』書評

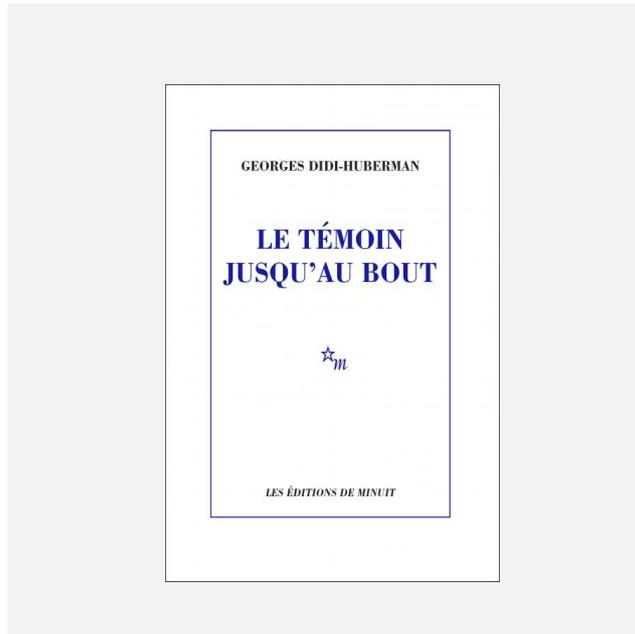
福井有人

『Phantastopia』第4号

2025年3月発行

82-91 ページ

ISSN 2436-6692



Georges Didi-Huberman
Le témoin jusqu'au bout. Une lecture de Victor Klemperer
Paris, Les Éditions du Minuit, 2022

症状を伝達する

ジョルジュ・ディデイ = ユベルマン『最後まで証人 ヴィクトール・クレンペラー
を読む』書評

福井有人

フロイトの最後のテキストのひとつ、『モーセという男と一神教』のなかで宣明されるスキャンダラスなテーゼについてはよく知られている。モーセはユダヤ人ではなくエジプト人であったという、滑稽にさえ思われる仮説は手を変え品を変えて跡づけられ、次のようなプロットとして提示される——「エジプト人モーセ」はアメンホテプの太陽神信仰をユダヤ民族に導入したが、民族はその峻厳さと不寛容に耐え切れずかれを殺害した。この殺害の記憶は民族全体にとってトラウマ的な意味をもったがゆえに抑圧され、「エジプト人モーセ」の痕跡は歴史から抹消され、その存在は「ミディアン人モーセ」と混同される。だがその教えだけは伝承を通じて——とりわけ割礼の儀礼をとおして——生き残り、ユダヤ教が厳格な一神教として形成された（キリスト教もまた、この「抑圧されたものの回帰」の延長線上に位置づけられ解釈される）。

とはいえ、よりスキャンダラスであるように思われるのは、民族の純粋性と同一性を起源に

において破壊しようとする企図の効果が、ほかならぬフロイト自身に跳ね返ってくる点にある。フロイトもまたユダヤ人であるのだから。〈父〉の殺害とその記憶の執拗な残存を中心的なモチーフとするこのテキストは、いうまでもなく、ナチスによる迫害、つまり精神分析の〈父〉と知の危機を前にして編まれたものであり（第一論文の執筆がはじめられたのは 1934 年、第三論文が書き上げられたのはロンドン亡命後の 1938 年、その間にオーストリア併合が断行されたのだった）、さらには父ヤーコブとのアンビヴァレントな関係をも暗に含み込む、すぐれて「自伝的」な書物といえる。このように、自己言及的あるいは自己脱構築的とさえいえる『モーセと一神教』は、まさにフロイトが自分自身に症状を読み込みながら、その同じ場所に歴史の徴候を讀解する試みであり、「歴史的真理」への賭けにほかならないのだった。

本稿がとりあげるジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『最後まで証人』(2022 年)¹⁾において読まれるのは、フロイトの同時代、迫害のさなかにあつて、同じくみずからの症状を歴史の徴候として讀解してやまなかった文献学者ヴィクトール・クレンペラー (1881-1960) である。ユダヤ教ラビの父のもとで育ち、やがて兄弟とともにプロテスタントに改宗したクレンペラーは、ナチスの反ユダヤ人政策が拡大、激化するなかでも亡命の途を選ぶことなく、妻エファとともにドレスデンにとどまった。「アーリア人」エファとのいわゆる「混合婚」であったため、クレンペラーは強制収容所への移送をかうじて免れ、拘禁や家宅搜索を幾度も受けながら、いままさに自分の身に起きていることを日記に書きつけてゆく。ナチスのプロパガンダに呑み込まれる人々の言語使用、振る舞い、そして自身が被ったさまざま感情や出来事を詳細にわたり綴った記録をもとにして、戦後、クレンペラーは『LTI——ある文献学者の手記』(1947 年) という著作を発表する²⁾。「LTI」とは *Lingua Tertii Imperii*、すなわち「第三帝国の言語」を意味するラテン語の略号である (ディディ＝ユベルマンはこのタイトル自体に、クレンペラーが時代にたいして保持しつづけた「距離」を読み取っている [p. 40-41])。クレンペラーの日記はかれの没後、そして冷戦終結後の 1995 年、『わたしは最後まで証言する (*Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten*)』というタイトルで出版され³⁾、刊行後の一年間に 12 万 5000 部が売れ、ベストセラーとなった (フランス語訳は 2000 年に出版された)⁴⁾。本稿が紹介を試みるディディ＝ユベルマンの小著のタイトルは、もちろん、このクレンペラーの日記から着想されたものである。

およそ「「型にはまった」文体」で「いかなるパトスも見出せない」(p. 28) とみなし、クレンペラーの真価をとらえ損なってきた従来の研究に抗して、クレンペラーは「sensible な証人」であり、クレンペラーのテキストとは「sensible なエクリチュール」であるとディディ＝ユベルマンは述べている (p. 151)。さしあたり「感覚的」と訳しておくが、「感度が高い」、「敏感な」、「感性的」とも訳しうる«sensible»という語に、著者はいかなる含意を込めているのだろうか。このような問題関心のもと、本稿では、ディディ＝ユベルマンにおいて互いに重なりあう三つの論点、すなわち、感情、症状／徴候、そしてエクリチュールという論点を辿ることにしたい。

I. 感情 (émotion)

あるインタビューにおいてディディ＝ユベルマンは、本書は「予定されたものではなかった」と述べている⁵⁾。クレンペラーの読解は、もともと『情動事象 (Faits d'affect)』の一部として位置づけられていたが⁶⁾、それが肥大化してひとつの独立したパートになり、別の著作、つまり本書として刊行されたという経緯がある。こうした成立事情が示すとおり、本書は「感情」や「情動」を主題とする。クレンペラーが自分自身の感情にたいして結んでいた関係と、全体主義の体制が強いるところの情動的関係とが対置され、その対立構図のなかでクレンペラーの『日記』が読みとかれてゆく。これが本書の基本的なプロットである。だが、その対立がいかなるものであるのかを確かめるよりも前に、まずここでは素朴に、感情とは何かと問うてみることから出発しよう。

感情は「自我」の統一性に亀裂を入れる」のだとディディ＝ユベルマンはいう (p. 9)。自己の同一性に揺らぎをもたらし、「世界の織地のうちにニュアンスや襞をつくりだす」もの、それが感情である。本書の冒頭では、感情にまつわるディディ＝ユベルマンの基本的な問題構成が端的に、また事柄に相応した注意深さをもって語られ、実質的にはそれが三つ目の章以降でクレンペラーを読解してゆく作業の理論的な土台となる。よって、感情がもたらす「ニュアンス」とはいかなるものの謂いであるのかを、その行論に即して簡潔に示すことにまずは注力しよう。以下は最初の章の冒頭から数えて二番目の段落の全体である。

しばしば感情は、逆りによって、身振りによって表出する。けれども感情はその背後に、ほかの多くの起伏、ほかの多くの裂け目や風景を、要するに、ほかのさまざまな情動の状態が並び立つ森の全体を垣間見せもする。わたしは怒っている、けれども、あるひとを前にして机をこぶしで叩いてみせても、その人物へのわたしの愛情や敬意はつねにそこであって、変わることがない。わたしの苛立った身振りの奥深くに、多くのものが引き退いている——しかし、それでもなお現前し、効力を失わないでいる。ひとつの感情とは、口にはしないすべてのことやあらゆる^{ニュアンス}機微を負っている発話のようなものなのだろう。だから、一つひとつの「情動事象」には、少なくとも二つの意味が、二つの感情がある。〈けれども〉という対抗モチーフあるいは対立する身振りを絶えず呼び起こすという点に、感情の豊饒さが——こういってよければ、感情の自由の分け前が——あるのだ。わたしたちを内的に分ちあい引き裂く、だが密かにであれ明らかにであれ、だれかに差し向けられもする、〈けれども〉。だれかを非難する、けれどもかれには密かに称賛の念をいだいている。称賛しているけれども、口にされざる競争意識や攻撃性のスペクトルが浮かび上がる。あからさまな喜びを示す、けれども恐怖で胸が張り裂けそう。恐れを感じる、けれどもしゃあしゃあと挑んでみせる。羞恥に顔を赤らめる、けれども婀娜な身振りをわずかに示す。絶望する、けれどもおのれの欲望の線を執拗に辿りつづける。(p. 10. 強調は原文による。)

ここに描かれているのは、日常的な経験に照らしても瞬時に納得のゆくことがらではないだ

ろうか。わたしたちがある対象にかんしてもつ情動的な経験（「情動事象」）の全体を、ひとつの感情に還元することはできない（だれかに愛着をもつことは、すでにいくぶんの憎しみを胚胎しているし、その逆もまた然りである）。感情は、心身が単一の状態であることを許さないほどに、対立する別の感情（「対抗モチーフあるいは対立する身振り」）をすでに含み込んで⁷⁾、わたしたちを突き動かし、疼きを与えては悶えさせ、耐え忍ばせる。以上の一節を注釈しながら、本書の問題設定を確認してゆこう。

（1）一読して明らかなように、ここでディディ＝ユベルマンは、感情をつねに他人との関係のなかで位置づけている。必ずしもそうとは言い切れない箇所も見受けられるが、基本的に感情が他人との関係のなかで語られ、特徴づけられていることには、たんなる例証以上の意味がある。手掛かりとなるのは、「分ちあい引き裂く」と訳した動詞«partager»である。本書の冒頭では、「感情はわたしたちを分ちあい引き裂く」（p. 9）ともいわれる。共有と分裂を同時に意味する語によってほのめかされるのは、情動的な経験が、だれかとともに揺り動かされる出来事であるだけでなく、自分自身が引き裂かれの場となることでもあるという事実にはかならない。ディディ＝ユベルマンにおいて感情とは、「わたしたちが他性を、そしてわたしたち自身が他なるものとなることを受け入れる身振り〔*geste où nous acceptons l'altérité autant que notre propre altération*〕」なのだ（p. 12）。

（2）第二文でいわれる「けれども〔*et pourtant*〕」は本書のキーワードのひとつであり、この分裂の経験を徴づけている。引用文の後半では、相対する感情を述べる二つのフレーズをつなぐ接続的表現として用いられるが、ディディ＝ユベルマンはこれを実詞化してもいる（実詞的に用いられている箇所には〈 〉を付して訳した）。この語は、「情動事象」のもつ起伏や差異、揺らぎを言わんとするものだ。

（3）この〈けれども〉と厳密に対置されるかたちで挿入されるのが、「けれどもなんてない〔*pas de pourtant*〕」という圧政的な情動の体制である（p. 12）。もっと口語的に、「つべこべいうな」、あるいは思いきって抹消線を引いて「それでも」と訳すべきかもしれないが、いずれにせよこの術語は、ニュアンスを欠いた独裁的な言語の秩序を意味している。アーレントの言葉を借りてディディ＝ユベルマンが言うように、「あらゆる政治的独裁が目標とする」のは、「わたしたちを無感情で無関心にさせること、つまり生成変化を奪われ、わたしたちの時間と主体性を欠いている状態にすること」である（p. 89. 強調原文）⁸⁾。「生成変化を奪われた」感情は、「切り離された感情〔*émotions disjointes*〕」とも換言される（p. 29, 90）。ディディ＝ユベルマンはこれにかんして、フロイト／ラカンの図式のなかでその機制を精神病における「排除〔*forclusion*〕」に重ね、複数の感情が共立する〈けれども〉を神経症の機制（抑圧されたものの回帰）に比している（p. 18-21）。「けれどもなんてない」においては、ただ一つの感情がループしつづけ、動機はほかの動機と衝突せず、主体が抵抗や摩擦を感じることはない。それは、揺り動かされることがないという意味においてつねに静的であり、そうであるがゆえに動的でありつづける怪物的な情動のありようなのだ。ディディ＝ユベルマンは、全体主義がつくりだす情動のプロセスをこのように取り出してみせている。クレンペラーの日記は、〈けれども〉と「け

れどもなんてない」のあいだでつねに揺らぎながら、後者に呑み込まれかけながらも前者を死守しようと試みるプロセスとして読み解かれる。そのプロセスこそが日記を書くことにほかならないのだが、どうして書くことが、全体主義的な情動の体制への抵抗の起点（「再主体化のようなものへと自分自身の悲嘆を分岐＝転進〔bifurquer〕させる」力、「想像する能力を再び見出す」ための手段〔p. 92〕）となるのだろうか。このことを考えるうえでは、「症状／徴候」の問題へ目を向けてみなくてはならない。

II. 症状／徴候 (symptôme)

クレンペラーが『日記』に書きつけるもの、それは「症状」としての感情である。

「症状〔symptôme〕」は本書のなかでもっとも頻繁に使用されている語のひとつであるが、ディディ＝ユベルマンの読者には、『ヒステリーの発明』（1982年）以来ずっと独特な負荷がこの語にかけられていることはよく知られているはずだ。たとえば、『イメージの前で』（1990年）においてこの語は、「夢の作用や残存物の作用のように〔……〕それが生じる場に行使する部分的な裂け目や脱形象化を通して初めて現れる」、「危機的出来事、特異性、侵入」であると同時に、「意味に満ちた構造の、体系の発動」であるといわれ⁹⁾、その多重決定性が強調される。別の箇所では、ベルゴットが死の間際にみたフェルメール《デルフトの眺望》の「面〔pan〕」¹⁰⁾と同一視される。この場合 symptôme とは、イコノロジー的な分析が取りこぼす、表象の領野の特異点とでもいうべきものであり、ラカン的な対象 a としての「まなざし〔regard〕」に比肩されもする。ここからは、symptôme を「症状」ではなく「徴候」として、その視覚性をしかるべく強調して翻訳する選択肢が導かれる。もっとも、本書『最後まで証人』はイメージ論を主題とするものではないが、こうした文脈をふまえることで、概念どうしが切り結ぶ関係により注意深くアプローチする余地が生まれるのではないか。本書における symptôme は、イメージ論に潜在する問題構成をたえず喚起しつつも、基本的には、精神分析的な symptôme、すなわち「症状」の意味が前景にある。その場合、「症状」を呈する分析主体とそれに解釈を与える分析家とに視点は二重化するから、感情がもたらす自我の分裂というありようとその視点はおのずと重なり合う。クレンペラーが証言するのは、このような「症状」としてのおのれの感情なのだ¹¹⁾。

八番目の章でディディ＝ユベルマンは、クレンペラーのエクリチュールそのものに焦点を絞って、「どうして自分の感情をも証言しなくてはならなかったのか」と端的に問うている (p. 76)。これにたいする回答は次のとおり——「感情は、歴史のためのほかのあらゆる資料ドキュメントと同じ資格をもって想起されるに値する」からである (p. 76-77)。だが、テキストやイメージと同じような歴史的価値を感情に認めるこの言明は、感情をいかに証言するかという言語の問いと軌を一にして展開される点を見逃さないでおきたい。感情を証言する言葉は、その時代の政治体制が強いる言語使用とのたえざる軋轢や混淆のなかに置かれているかぎり、「わたしたちが思考し、触発され、行動するその仕方を結晶したもの」といえる (p. 33)。したがって、感情を証言することは、二重の証言をすることにほかならない。すなわち、「歴史のための資料」として

感情を提示することであるとともに、それを語る自身の言葉を、時代の葛藤が刻印されたひとつの「症状」として告げることでもある (p. 77)。

ここで興味深いことに、感情＝症状を歴史叙述の問いと結びあわせるとき、ディディ＝ユベルマンはクレンペラーの読解からいくらか横道に逸れて、これまたかれの読者にはなじみ深いアナクロニズムを原動力とする弁証法を読者に提示する。

言語の事実、情動の事実は、流れゆく持続のなかに、主体と歴史のあいだのより深い関係をめぐる、横断的でしばしばアナクロニックな、別の時間のようなものを透けて見えるようにする。(p. 77. 強調は原文による。)

「別の時間」、それは「触発された時間〔un temps affecté〕」ともいわれる(「どんな感情も触発された時間の症状にほかならない」[p. 81])。「触発された時間」とは何か。第一に、それは情動(affect)を伴う、情動を抜きにしては語れない時間であり、第二に、出来事によって変容を受け(心身を)動かされる時間である。形式的にはこのように整理できるとしても、やはりその内実はクレンペラーのテキストに沿って跡づけなければ見えてはこないだろう。だが、そのような自明な作業をおこなうよりも、本書のなかで著者が具体化してはいない途をあえて辿ることによって、「感覚的〔sensible〕」という語に込められた含意とその豊かさを示すことができると思われる。そこで手掛かりとなるのは、「触発された時間」といわれるとき、ルソーやジョイスともに名を挙げられる、プルーストである。

III. エクリチュール

クレンペラーの日記を「sensible なエクリチュール」と形容するときディディ＝ユベルマンがプルーストのことを念頭に置いていたというのは、大いにありうることだ。そのような推測は、本書でその名を挙げているという事実によるだけでなく、プルーストのテキストそのものから引き出すことができる。『消え去ったアルベルチーナ』からの一節を証左として引用しよう。出奔したアルベルチーナの訃報が「私」のもとに届いた直後のシークエンスで、「触発された時間」は次のように描き出される。

もはやカーテンを閉めるだけでは足りず、私はおのが記憶の目と耳を塞いで、あの日のオレンジ色の帯を見ないようにしたうえ、当時いまは亡き女に愛情をこめて接吻されていた私の両側で、木から木へと鳴き交わしていたあのすがたの見えぬ小鳥たちのさえずりを聞かないようにした。私は夕刻の木の葉の湿り気や、山なりの街道ののぼりくんだりから与えられる感覚をなんとか回避しようと努めた。しかしそうした感覚はすでに私をとらえ、私を現在の瞬間から遠くへ運び去っていたものだから、アルベルチーナが死んだという考えは、必要なだけ後退したのち十分に勢いをつけ、あらためて私を襲うのだった。ああ、二度と森にははいるまい、もう木々のあいだを散歩するようなことはすまい。だが広大な平

原ならそれほど辛い目に遭うことはないのだろうか。アルベルチーナを迎えに行くとき、あのクリックヴィルの広大な平原を何度つつ切ったことだろう、またいっしょに帰るときも何度そこを通ったことだろう¹²⁾。

夕刻、部屋のなかの「私」には、かつてアルベルチーナと過ごしたバルベックの地での思い出が呼び起こされる。この想起が「私」にとってひとつの出来事たりうるのは、〈かつてあった〉と〈もはやない〉とが重なりあう「似たものの認識」が、複合的な感覚としてもたらされるからである¹³⁾。「オレンジ色の帯」が過去の光景との呼応を実感させ、それが引き金となって「小鳥たちのさえずり」、「木の葉の湿り気」、「山なりの街道ののぼりくんだり」といった多様な感覚的イメージが現在のものとしてふたたび生きられる、というよりむしろ、生きるよう強いられる。ここで重要なのは、「私」が想起するのはあの日あの時とひとつに特定できる時間なのではなく、複数の時であったという点である。複数の時であるがゆえに死者はより生々しいリアリティをもって呼び起こされ、そのリアリティの強さゆえにアルベルチーナは「無数のアルベルチーナ」に分裂する¹⁴⁾。別の時間たちが闖入してくる、その到来の場として身体があり、感情はその到来の徴なのだ。

プルーストを「感覚的なエクリチュール」¹⁵⁾の範例として考えられるのは、以上にくわえて、記憶のなかでアルベルチーナが無数の姿に分裂してゆくにつれて同じほどに「私」の自我も分裂してゆく点が、ディディ＝ユベルマンの述べていた感情の性質に合致するからである¹⁶⁾。さらに、プルーストが同じ『消え去ったアルベルチーナ』において、「印象や想念」に「症状としての価値」を与えてもいることを言い添えておこう¹⁷⁾。

以上をふまえてあらためて問うなら、クレンペラーにとって、日記のなかで感情を綴ること、すなわち「感覚的なエクリチュール」がどうして全体主義の課す情動的体制への抵抗となるのだろうか。それは、感情を症状として記述することが、自分自身の分裂を護ることにひとしいからである。「絶望する、けれどもおのれの欲望の線を執拗に辿りつづける」分裂。継起する記憶のなかに甦った無数のアルベルチーナを愛する／愛した「私」の分裂。症状を呈するひとりの人間における分析主体と分析家とのあいだの分裂。これらの分裂を宿した「感覚的なエクリチュール」が、「けれども」ということのない情動、いわば感情本来のありかたそれ自体からの断絶に抗して、「主体と歴史のあいだのより深い関係をめぐる、横断的ではしばしばアナクロニクな、別の時間のようなもの」を呈示するのだ。

もっとも、ディディ＝ユベルマンは別の回答も差し出しているように思われる。その手掛かりとなるのは、拘禁のさなか紙と鉛筆をもらい受けたクレンペラーが綴った一節、「私は鉛筆をつたい、この四日間の地獄を抜け出て地上へ這い上がる」(p. 115)¹⁸⁾という言葉であり、この場合、書くことそれ自体がひとつのユートピアを織りなすことにほかならない。本稿ではくわしく辿ることができなかったが、ほかにも興味深い論点は本書に数多く伏在している。とくに、ベンヤミンとの思想的呼応 (p. 120-121, 147-148) や想像力 (p. 92, 102-103, 114, 116, 131) といったトピックは、本書をほかの著作と並べ、ディディ＝ユベルマンの仕事を俯瞰して評価

するにあたっては重要な参照点となるにちがいない。

「器具が精確さを得るためには、何よりもまず、地震計〔sismographe〕がそうであるように、敏感〔sensible〕でなくてはならない」(p. 30)。この一節を、本稿がここまで辿ってきた議論と考え併せるならば、ディディ＝ユベルマンにとって記述が「感覚的〔sensible〕」であることは——プルーストにおけるのと同じように——「精確さ」を損なうものではないのだといえよう。むしろ、それは対象や文脈に依存することがらであり、無暗やたらに一般化することは慎まねばならない。だが、「精確」であるために「感覚的」でなくてはならないという要請が、かならずしも全体主義をめぐる考察に限定されるものではないのだとすれば、わたしたちは以下のアーレントの言明をよすがとして、学術的な文体の問いを洗練させてゆかなくてはならないように思われる。

強制収容所を怒りなしに描くのは「客観的」なのではなく、赦しているのである。[……] 地上における地獄として収容所を描いたことは、純粋に社会的あるいは心理学的性質の言明よりも、より「客観的」である。すなわち、その本質にとってより適切であると思う。(p. 128)¹⁹⁾

Notes

- 1) Georges Didi-Huberman, *Le témoin jusqu'au bout. Une lecture de Victor Klemperer*, Paris, Les Éditions du Minuit, 2022. 以下、本文中の括弧内で本書のページ数を指示する。
- 2) Victor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1947. [ヴィクトール・クレムペラー『第三帝国の言語〈LTI〉——ある言語学者のノート』羽田洋・赤井慧爾・藤平浩之・中村元保訳、法政大学出版局、1974年。]
- 3) *Id, Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten*, herausgegeben von Walter Nowojski, Berlin, Aufbau-Verlag, 1995. 邦訳は1997年に刊行された縮約版に基づいている。ヴィクトール・クレムペラー『私は証言する ナチ時代の日記 [1933-1945年]』小川フンケ里美・宮崎登訳、大月書店、1999年。
- 4) クレムペラーの伝記的事実については、本書の記述のほか以下も参照した。石田勇治「解説 ヴィクトール・クレムペラーとその時代」『私は証言する ナチ時代の日記 [1933-1945年]』、333-352頁。
- 5) 「librairie mollat」におけるニコラ・バタンとの対談より。「Georges Didi-Huberman - Le témoin jusqu'au bout (Medicis essais 2022)」<https://www.youtube.com/watch?v=9SI4uHbDJLk> 最終アクセス：2024年11月2日。
- 6) Georges Didi-Huberman, *Faits d'affects*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2023.
- 7) 著者が好んで引き合いに出す、両性性をめぐる1908年のフロイトの論文を参照のこと。「ヒステリー性空想、ならびに両性性に対するその関係」道籙泰三訳、『フロイト全集9』岩波書店、2007年、249-250頁。
- 8) 1937年8月17日付の日記に、クレムペラーは次のように書きつけている。「よく自分で観察したように、一般的にあってぼくには人々にたいしてほんの少しの感情しか残っていない」(p. 91)。
- 9) ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージの前で——美術史の目的への問い [増補改訂版]』江澤健一郎訳、法政大学出版局、2018年、270頁、434頁。
- 10) プルースト『失われた時を求めて 10 囚われの女1』吉川一義訳、岩波書店(岩波文庫)、2016年、417頁。
- 11) ラカンにおいて「症状」とは、抑圧されたものの回帰としての「真理」にほかならない(Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, 1966, p. 234)。あるいは(同じことだが)「主体の意識において抑圧されたシニフィエのシニフィアン」であり(p. 280)、「妥協〔形成〕における抑圧されたものの回帰」であるともいわれる(p. 358)。

- 12) ブルースト『失われた時を求めて 12 消え去ったアルベルチヌ』吉川一義訳、岩波書店（岩波文庫）、2018年、146-147頁。
- 13) ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージ、それでもなお——アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』橋本一径訳、平凡社、2006年、210頁。
- 14) ブルースト『失われた時を求めて 12 消え去ったアルベルチヌ』、142-143頁。
- 15) たとえば以下の研究は、メルロ＝ポンティとブルーストの比較考察をとおして、両者のスタイルを「感覚的なエクリチュール」として特徴づけている。Franck Robert, *L'écriture sensible. Proust et Merleau-Ponty*, Paris, Classiques Garnier, 2021.
- 16) 同書、166-167頁。クリスチャン・ボルタンスキーを論じるエッセーにおいては、『消え去ったアルベルチヌ』における「歴史」のミューズが言及されていた（ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『歴史の眼 2 受苦の時間の再モンタージュ』森元庸介・松井裕美訳、ありな書房、2017年、226頁）。
- 17) 「医者が病人の訴える不調を聞いて、それを頼りに患者の知るよしもないもっと深い病因へとたどり着こうとするのと同じく、われわれの印象や想念もまた、症状としての価値しか持たないのである」（ブルースト『失われた時を求めて 12 消え去ったアルベルチヌ』、317頁）。
- 18) ヴィクトール・クレンペラー『私は証言する ナチ時代の日記 [1933-1945年]』、166頁。
- 19) Hannah Arendt, « Une réponse à Eric Voegelin », trad. É. Tassin, in *Les origines du totalitarisme (1951-1971)*, Paris, Gallimard, 2002, p. 969. [ハンナ・アーレント「エリック・フェーリングゲンへの返答」山田正行訳、『アーレント政治思想集成 2——理解と政治』J・コーン編、みすず書房、2002年、246頁。]