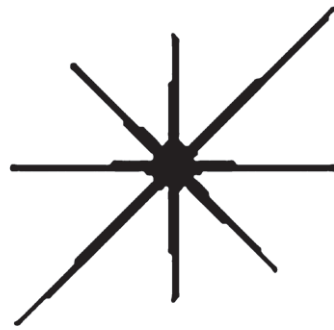


コメット通信 13

[21年8月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

【特集 ヴィクトル・セガレン】

普遍文明人セガレン

クリスチャン・ドゥメ—————3

マオリの国

管啓次郎—————5

セガレンにひびくもの

小沼純—————7

多様性の行方

渡辺諒—————12

《セガレン著作集》全巻完結に寄せて

木下誠—————14

【特集 クリスチャン・ボルタンスキー】

クリスチャン・ボルタンスキーの「来世」

南雄介—————17

悲しみの浄化のために

湯沢英彦—————19

生の儂さに抗う

香川檀—————21

クリスチャン・ボルタンスキーと Lifetime

山田由佳子—————23

【連載】

チャンドラーから北方へ

——裸足で散歩 13

西澤栄美子—————26

【特集 ヴィクトル・セガレン】

普遍文明人セガレン

クリスチャン・ドゥメ

ヴィクトル・セガレンは、フランスでプレイヤード叢書（ガリマール社、2020年11月）に収録されてからほぼ時を置かずして、今日の日本の読者に「全8巻にまとめられて」届けられることになった。こうした偶然の一致は珍しいことではない。セガレンが亡くなった1919年から、彼の作品が詩人のピエール・ジャン・ジュヴを中心に再発見されることになる50年代まで、30年もの間セガレンの名前は忘れ去られていた。詩人、小説家、随筆家、考古学者、医師として活動したセガレンだが、ブルースト、ヴァレリー、クロードル、サン＝ジョン・ペルスらと同時代人であった彼の存在は、これら錚々たる舞台装置の陰に隠されることになったのだろう。

だが60年代の頭に端を発するアンリ・ブイエの研究以降、セガレンは20世紀初頭の文学風景の中に位置づけられはじめる。その多様性と欲求と逞しいヴィジョンのために、彼は特異な人物としての地位を与えられている。

セガレンの作品はまさしく多様性の極みにある。根源的なエグゾティスムに導かれるままに執筆を始めた彼は、タヒティにてゴーガンの作品と滅びゆく文明を発見し、自身とはいかなる接点も持たないその文明の美しさをしかし同時代の誰より深く理解した。タヒティ滞在は日記（『島の日記』）や小説（『記憶なき民』）といった形で実を結んだだけでなく、彼に作家として生きる信念を授けるものでもあった。その後1909年に中国語を学ぶために中国に渡ると、ものの数年のうちに、およそ西欧人が中央の帝国「中国」について成しうる最も深い洞察に富む仕事を残すことになる。風景のなかで、膨大な読書のなかで、日夜書くことへの欲求に捧げられた時間のなかで、セガレンは次から次へ作品を生み、書き継いでいった。詩（『碑』、『チベット』……）、散文詩（『羈旅』）、旅行記（『煉瓦と瓦』）、小説（『天子』、『ルネ・レイス』）、物語、彫像についての研究……。こうした過剰さを生んだエネルギーにはただただ圧倒される。

これに劣らず驚かされるのが、言葉へのたゆまぬ欲求である。エグゾティスムの問題への関心ばかり、紫禁城の謎と最後から二番目の中国皇帝の生涯をめぐる小説ばかり、中国の碑に想を得て書かれた詩集ばかり。セガレンはつねに最も秘められたもの、最も稀有なもの、最も示唆的なものへ向かってゆく。実のところ、彼は本を書くことが至上命題である人々の血族なのである。この命題に応えることができるものは、世界と自己自身と書かれたものへの無上の関心だけであろう。それゆえ彼の著作は読者の期待をいなし、定石通りの読み方をひらりとかわす。どの作品も関連するジャンルを刷新してゆく。たとえば『ルネ・レイス』ではリアリズム小説の構造を解体し、『碑』では石に刻まれた詩文という詩形を編み出し……といった試みの連続なのだ。

逞しさということについて言えば、まずもってその熱心な仕事ぶりに顕著である。41歳で亡くなったセガレンが生前に出版したのはわずか三冊の本だけであった。だが彼は未完の作品を数多く残しており、さらに特徴的なことのひとつに、そのうち幾つかは驚くほど完成間近であった。創作がある種喫緊のものとしてあったために、彼は複数の作品に同時に着手し、それらを継続的かつ不規則に書き進めていたのである。それゆえ彼の仕事を生きた現実として理解するためには、四六時中慌ただしくアトリエを歩き回り、物や人や出来事に遭遇するたびに目を爛々と輝かすエネルギーに満ちた職人の姿

を思い描いてみねばならない。

もっとも、彼のそうした性質が価値を持っていると言えるのは、それがみなひとつの[・]歡[・]びへ向かって結実しているためである。彼の[・]歡[・]びがいかなるトーンのものであるかは、二冊の分厚い『書簡集』が詳らかにしてくれている。好奇心や情熱、のみならずピトレスクで突飛な細部への関心、そしてユーモアといったものが、あの伝染力のある[・]歡[・]びの諸相をなしており、それらは彼の旅行記（『島の日記』、『煉瓦と瓦』、『旅の手帖』）において独特の精彩を放っている。というのも、セガレンは生涯を通して本質的に旅人であったからだ。ただしこの言葉を誤った意味で捉えてはならない。〈多様なもの〉の奥底で共鳴する響きにつねに耳をそばだてるこの人物にとって、旅人とは新しいものすべてに驚嘆してみせる人というよりも、自らの身体と感性と文化をたよりに——自らの言語をたよりに——それを理解しようとたゆまず試みる人のことなのだ。こうした努力によって、セガレンは黎明期の観光の慣習や植民地主義者の高慢さをおのずと糾弾している。

世界を駆けめぐった彼の一生は、ほぼその出発地にて幕を閉じた。セガレンはブルターニュのユエルゴワトの森で散歩中に負傷し、失血によって帰らぬ人となった。自殺なのか事故なのかは永遠に謎のままである。

彼は1910年に長崎、京都、東京と短期間だけ滞在したものの、日本を知ることはなかった。だが『絵画』の着想源となった世にも美しい版画の幾枚かは、彼が東京で見つけたものだ。とどのつまり、すれ違いの約束だったのだろう。彼の想像の中では中国のイメージがあまりに強く、日本の文明が占める位置は残されていなかった。しかしセガレンの作品は、まさしく[・]す[・]べ[・]て[・]の[・]文[・]明[・]の[・]問[・]題[・]を、われわれがそう呼んでいるものの本質を、宿命のように指し示している。そのかぎりにおいて、セガレンの作品は現実のあらゆる文明を超越し、誰しもの内の[・]普[・]遍[・]文[・]明[・]人[・]を[・]呼[・]び[・]覚[・]ま[・]さん[・]と[・]す[・]る[・]読[・]書[・]に[・]われ[・]われ[・]を[・]誘[・]う[・]の[・]で[・]あ[・]る。

(鈴木和彦訳)

執筆者について——

クリスチャン・ドゥメ (Christian Doumet) 1953年生まれ。詩人、小説家、批評家。現在、パリ第4大学教授。プレイヤー版セガレン《作品集》編者 (Victor Segalen, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2020, 2 vol)。小社刊行の主な著書には、[『日本のうしろ姿』](#) (2013年) がある。

【特集 ヴィクトル・セガレン】

マオリの国

管啓次郎

セガレンの伝記はたしかに持っているのだが、いま見つからない。それもいいことかもしれない。伝記にエピソードを教わると、どれかひとつの場面がその人の生涯を代表することになりがちだ。頭にこびりついて離れなくなる。相手が文学者の場合、それは別に好ましいことでも、何かを特別に教えてくれることでもないだろう。そんな言い訳を自分の視野の隅にちらつかせつつ、セガレンがゴーギャンについて書いた文章を収めた水声社の《セガレン著作集》2『ゴーガンを讀んで／異教の思考』を読んでいる（以下、引用は同書から）。この本は、いつか読み終えるというよりは、周航の対象にふさわしい。あるいはさまよいの航海。その本が内包する広大さは太平洋のそれで、ぼくが受けとめることのできるものがあるとすれば、それはゴーギャンとセガレンがどのようにマオリの国を体験したかをめぐる想像の中にある。

マオリの国。太平洋全域にひろがる、地球上で最大の文化圏だ。地域ごとのヴァリエーションがあるとはいってもおなじひとつの言語だと考えていいポリネシア語を使う、遺伝的にも明らかに同系統の人々が、星を見て遠洋航海を果たすおなじ海洋文化に立って生活している。太平洋はヨーロッパから見て対蹠点にあり、ヨーロッパの幼稚な航海術では手に負えない広大さをもっていたため、ヨーロッパという異常なまでの攻撃・侵略・征服の欲望にとりつかれた一文明の進出が、もっとも遅れた。それでゴーギャンは、彼の最終的な脱出先をポリネシアにしたわけだ。セガレンの脱出はそんなかたちをとらなかった。移動の中に身を置き、医師として働きながら、土地を遍歴した。そしてたとえばゴーギャンの幻を見かけると、そのかたわらに佇み、おなじものを見た、見ようとした。

タヒチをはじめとするソサエティ諸島（命名者はジェイムズ・クック）を中心とし、ハワイ諸島、アオテアロア＝ニュージーランド、ラパ・ヌイ（パスクア＝イースター島）を三つの頂点とする巨大な三角形がマオリの国で、改めていうまでもなくアオテアロア先住民はマオリ人と呼ばれ、ハワイ先住民はみずからカーナカ・マオリと称する。この三角形の中では、ランギは空、モアナは海、ホヌは海亀で、神話もライフ・スタイルも多くが共通している。サモアやトンガもここに加わる。ヨーロッパ人たちがこの地域の探検・命名・領有に乗り出す以前に、かれらポリネシアの人々は太平洋全域への移住を終えていた。「私は野蛮人のところへ行きたい」(238)とくりかえしたのちにタヒチにむかったゴーギャンにとって、〈野蛮〉とはどれほど高貴で切実な響きをもっていたことか。そこに投資された精神的なエネルギーを思うことなく、そのような態度は無根拠なロマン主義的夢想にすぎないと考える人は、ゴーギャンにもセガレンにも一切無縁なので、今後二度とかれらの名を口にしないほしい。

1878年生まれのセガレンは、ゴーギャンよりもちょうど30歳年下だった。「私は生前のゴーガンを知らなかった。にもかかわらず、私たちはポリネシアの同時代人だった」(254)。そのようなものとして先達をしかるべき敬意と愛情をもって送ろうとするセガレンの筆致は、ゴーギャンのかつての

目を追体験しようとする。

女は、他のどこの女よりも、若い男の性質を持っていて、思春期の美しくすらりとした体形を老いる直前まで維持している。さらにまた、さまざまな動物的資質が、彼女らの身に優美に具現した。われわれの周りでは、身体が、その姉妹と言われる魂に釣り合っているが、彼女らの四肢は個々の部分からできているのではない。肩から指先まで、マオリの女は、流れる線であれカーブした線であれ、連続した線を描くのである。腕の膨らみは、とても優雅な紡錘形をしている。腰は慎ましく、当然のごとく、両性具有を思わせる。(239)

文を生む目と絵を生む目はたぶんちがう。だが、それらがひとりの人間において連動することもあるだろうし、個々の人間という隔てを超えて目が共有されることもあるだろう。その共有の手がかりになるのが文や絵で、そこに働くのはいわゆる現実を留めるのとはまた別の、時空を超えた再想像＝創造を可能にする力の貯蔵のような事態ではないかと思う。

人間ではなく土地の側から見たなら、ゴーギャンもセガレンもそこを通過する一時的な滞在者ではない。しかしわれらつかの間の旅人にしてみれば、おなじ土地の光と音響、事物と生物相を体験することで、時を隔てて、別の誰かとの連結が生じることはあるだろう。セガレンの後ろ姿を追ってごらん、ゴーギャンが見えてくる。そのような体験によってわれわれは初めてわれわれ自身がこうむっている絶望的な閉じ込めから解放され、純粹な可能性としてひろがっている別の国へと移ってゆくことができるのだ。先行者のいない旅人はいない。先行者の墓に花をたむけるのは遅れてきた者の務めだ。そして残された本を読むことと花をたむけることは、本質的にひとつのおなじ行為だった。



ラバ・ヌイにて。筆者撮影

執筆について——

管啓次郎（すがけいじろう） 1958年生まれ。詩人、比較文学者。現在、明治大学理工学部教授（批評理論研究室）。2011年、ポリネシアの旅をテーマにした『斜線の旅』にて読売文学賞（随筆・紀行賞）受賞。『コロンブスの犬』（2011年）『狼が連れだって走る月』（2012年、いずれも河出文庫）など著書多数。詩集に『犬探し／犬のパピルス』（Tombac, 2019年）、英語詩集 *Transit Blues* (University of Canberra, 2019) など。パティ・スミス『Mトレイン』（河出書房新社、2020年）をはじめ、英・仏・西語からの30冊を超える訳書がある。2021年夏、紀行作家・詩人・批評家・翻訳者としての筆者の仕事をめぐる14名のエッセーと研究論文を収録した *Wild Lines and Poetics Travels: A Keijiro Suga Reader* (Doug Slaymaker ed., Lexington Books) が出版された。

【特集 ヴィクトル・セガレン】

セガレンにひびくもの

小沼純一

《セガレン著作集》を完結する「2」は、「ゴーガンを讃えて／異教の思考」と題され、ゴーガンをめぐって記された文章とともに、マックス＝アネリー名義で記された『死せる声——マオリの音楽』（1907）が収められている。この音楽論は旅の副産物ともいえる小論で、セガレンの音楽への志向の一端を示す。子どものころから楽器を弾き、作曲をしたセガレン、1歳年下の従弟には海軍将官であり作曲家としても知られるジャン・クラもいたセガレンは、ブルターニュにも滞在した画家を追って、それまで親しんでいた西洋音楽とは異質のポリネシアの音楽と遭遇したのだったが、物珍しさや奇異さを、ましてや慣れ親しんだ音楽との優劣を述べることはついでない。記されるのは一種の症例報告とでもいうもので、いま、遠い島々でふれている音楽がすでに西洋的な影響を蒙った——罹患した？——ことを、そこからかつての探検家の記述をとおして大きく変わってしまっているもとの音楽のありようを、夢想する。

論の締めくくりにはこうある。

ところで、今から百年前——人間の戯れと喜びをつかさどる異教が島々をまだ支配していたころ——には真実味があったそのような希望も、今やまったく当てにできない。マオリの歌と踊りが今かりに生まれるとしても、それはもはや死者の周りでの踊りか、葬儀のための歌でしかないだろう。（82頁）

音楽は変わる。時代とともに変わる。刻々と、変わる。こうした言い方で失われてしまった音楽について語るのはロマンティズムやノスタルジーにすぎない。そう註釈するひともいようか。21世紀現在の音楽の専門家はとくにそうかもしれない。アメリカやヨーロッパから持ちこまれた音楽の影響を、マオリのひとたちもそれを拒むことなくむしろ肯定し、うけいれ、変質した音楽は、それはそれで、19世紀から20世紀にかけての世界化のなかであたりまえのことだ、と。だが、セガレンが言っているのは違う。ところどころ抜き書きしてみる。

祭の観客の祭それ自体への完全な形での参加、それこそが、これまで述べてきたすべてのことの最高の願いであり、その意味である。単に「よく見る」ことや「よく聞く」ことが問題なのではない。（78頁）

われわれが周りで見たことがあるような観客や聴衆、われわれが習慣と従順さの権化であると見なしてきたような観客や聴衆は、一種の人工的で不自然な存在であるように見える。そうした人間は、窮屈さの中で、感情を偽って生きている。（79頁）

すべての者が、代わる代わる踊り手となり、道化師となり、歌い手となり、恋人となり、神の祭司となって、多種多様に変化して、多種多様な欲望に従って動き回るのである。（80頁）

わかりにくいのは承知のうえ、テキストそのものを読んでいただくため、こうした引用をおこなっているところをご了承いただければ。

いまも伝えられ、残り、演じられる音・音楽の断片、その要素を持ちだしても意味はない。もう回復はできない。音楽でも踊りでも、演じるものと見たり聴いたりするものが分かれるのではないあたりかた、その全体、全体性が失われている。こうした文明、文明のありかたは、音とおなじく、発されてはすぐ失われ、とりかえすことのできない、一過性のものをめぐっての想像的なものへのまなざしとつながりあっている。

わたしはふと文字から視線をあげ、想いおこす。

武満徹が、「持ちはこぶことのできる音楽」と、「持ちはこべない音楽」というような言い方をしたのは、『ノヴェンバー・ステップス』の作曲のころ、つまり1960年代半ば過ぎ。文脈としては、西洋芸術音楽とこの列島の伝統音楽という対比だったろうが、すこしとらえ方を変えるなら、セガレンがマオリの音楽について、この場合の音楽は、楽音のみからなるものではない、もっと広い意味の音楽なのだろうが、そこにあるのは西洋における music/musique といった語と音楽という語や、art と芸術・芸能といった語との含意の差異ともひびきあうものではないか、と。

わたしはべつの巻をとりだして、たしかめる。『響きの世界の中で』のこんな一節。

——きっと君は驚くほど音楽を愛しているんだろ？

アンドレがそっと薄ら笑いをするのが聞こえた。

——僕には君が「音楽」と呼ぶものが何なのか分からない。

私は困惑した口調で質問を繰り返す、脈絡のない話をあれこれとし始めた。それらの話につながりがあったとすれば、辞書の中でなら一つの項目が同じ見出しの下にそれらの話をまとめて載せただろうということぐらいだった。(266頁)

《ペレアスとメリザンド》が舞台にかかるたびにやってくる人物のことを、ドビュッシーは目のはしにとめていた。その人物から持ちこまれた『シッダールタ』。しかし作曲家が興味を抱いたのは、インドを舞台とするリブレットでなく、音楽論『死せる声』であり、小説『響きの世界の中で』(1907)だった。小説では、『死せる声』におけるような具体的な音・音楽といったかたちをとらず、ある人物における音・音楽のありよう、ある人物と音・音楽とのつながりが描かれていた。

『響きの世界の中で』から『オルフェウス王』への展開、書き換えを考えてみるのはおもしろい。小説からオペラのリブレットへの。近現代から神話世界への。二人から三人のみのかぎられた人物が対話するものから、大掛かりな舞台装置を必要とし、何人もがことばを交わし、ことばいがいの時間・空間を埋めてゆく音・音楽が具体的に想定できるものへの、というように。

そうした作家の想念の書き換え、翻訳のみならず、小説の、19世紀から20世紀にかけての、いくつもの符牒がみいだせる具体性にもまた注目できる。ユイスマンスを想起させる部屋、部屋のなかで声にエコーをかけるしつらえ……。すでにエディソンやシャルル・クロはレコードを開発していたものの、エコー・マシンが世にでてくるのはほぼ半世紀後の1960年代。それにいわゆる電気・電子的な楽器が誕生するのは、1920年のテルミン、1928年のオンド・マルトゥノを待たねばならず、執筆時点としては、創作がささやかな空想科学小説としても読みえたのではないかとおもえなくもない。

『響きの世界の中で』で、アンドレは語り手たる「私」にオルフェウスをめぐってこんなことを語っ

てみせる。

オルフェウスは、何千もの豎琴のある世界を捨てて、地獄の洞窟を下っていったが——その話こそは、押し黙り、何も聞こえぬこの粗雑な物質世界の象徴、人間が描いた神話のなかでも最も汚らわしく、最も真実なものの正確な象徴かもしれない。オルフェウスは、魔法の心地よい調べで武装して身を飾り、岩や砂、泥などの物質を手なづける。息を吹きかけ、命を与え、豊かに孕ませ、それらを支配して、遅れた人間ども——つまり、見る者たち、触れる者たち、匂いを嗅ぐ者たち、聞くことはない者たち——の群れのまん中を先駆者として通ってゆく。(262頁)

「聴く」が、あるいは「聞く」が、作曲や演奏よりも、20世紀の音楽において重要な問題系として浮上してくるのは、まだしばらく先、おそらく半世紀以上後。演奏家じしんは何も音を発さない楽曲を書いたジョン・ケージが生まれる——あくまで生まれたのが、だ。以下同様に——のは1912年、小説の5年後、「ディープ・リスニング」を語ったポーリーン・オリヴェロスは1932年、「サウンドスケープ」の提唱者レイモンド・マリー＝シェファアは1933年の生まれで、さらに20年以上あと。「聴く」のはただひとりの心身だけで完結するのではない。聴くのを知る、ほかの者、複数の者たちが必要だ。そう、マオリのひとたちがかつて完全な形での参加といったように。

ドビュッシーの示唆により構想された『オルフェウス王』は、短からぬ期間にわたって作曲家と作家・思想家とのやりとりが残され、双方の考え方の違いとともに、歌手が舞台でうたい演じることば／音楽とのつながりを試行錯誤することと、思念を人物たちのやりとりのなかにことばというかたちで造形してゆくこととの微妙なすれちがいをうかがうことができる。

よく知られるオルフェウスの神話が、どうしてエウリュディケを失ってしまうのか——。わたしはこのリブレットを読んで、ようやくわかった、ような気になった。これはセガレンとはまたべつの神話の解釈なのかもしれないが、オルフェウスが音のひと＝神、大気中に音を発しながらもそのたびごとに失いつづける音・音楽を属性とするひと＝神であるから、か。セガレンは、よく知られる古代ギリシャ由来の、オルフェウス神話とはべつのかたちを、『オルフェウス王』で描きだす。

リブレット、あるいは流産したオペラのクライマックスのひとつとなる第3幕、エウリュディケとオルフェウスはそれぞれ、こう、ことばを発する。

エウリュディケ

……あなたの声にすっかり包まれて歌うこと……これらの石のようにあなたの声に包まれて歌うことよ！

(……)

あらゆるものが燃え上がり、炎を上げるのだから、わたしも灰か炎にしてちょうだい！ このわたしを、あなたの好きな歌に変えてちょうだい……。

(……)

オルフェウス

きみがしたいことは……自分の肉体を響かせることだったのか！ きみがしたいのは……肉体か

ら自由になることだったのか！

(373-374 頁)

オペラのクライマックス、ひとつのエクスタシーが顕現するシーン——。

だが、ドビュッシーとの協同作業が進められつつも、作曲家が抱いたのは、音や沈黙をテーマとする不可能性、すくなくとも音楽作品としての実現は不可能ということだった。音・音楽もしくは沈黙を、音楽としてあらわすという矛盾、複数のレヴェルがひとつのレヴェルのなかにあってしまう自己言及的な困難。第一次世界大戦があと8カ月で終わるといふころ、作曲家が、また翌年に作家・思想家は冥界にわたる。『オルフェウス王』をこの世にのこして。

何度も中国に足をはこんだセガレンは、かつてのように音楽とはつながりを持ってないかにみえる。でも、そうなのだろうか。

セガレンの詩集『碑』は1912年、偶然ではあるのだが、ジョン・ケージの生まれた年に発行された。ここで詳述はしないが、この本では、漢字が文字どおり碑銘のように示され、想像的な解釈・読解・創造というべき詩が示される。

この漢字、アジア漢字文化圏に生まれ育った身からすれば、ここで提示される表意文字の意味を何とはなしに了解してしまう——見知らぬ文字もありはするのだが、おおむね——が、ここにはひとつの罨がないか。中国での漢字の意味と、この列島に持ちこまれ流通するなかで変質してしまった意味、ということもあるし、たとえ碑銘であっても、視覚的な、表意的な文字でありつつ、そこには読まれるものとしての音が埋めこまれているはずだから。広大な中国にはいくつものことばがある。発音が違う。おなじ漢字を目にして、発される音は違うだろう。それでいながら、音はそこに、漢字そのものにとともに、読み手のなかに、ある。中国のひとつとは筆談ができると、この列島のひとつとはしばしば口にする。そういうところもある。たしかに。他方、意味のやりとりのなかで失われてしまう音を、しかし、想起・喚起することもひとにとってはあるのではないか。

『碑』は文字として、詩集として、読まれる。と同時に、音としても読まれなければならないのかもしれない。ならない、とは言いすぎかもしれないが、そうした声、音がひびいている可能性を脳裏に浮かべ、文字とあわせて見知らぬ音を二重化することができるのではないか。

詩集のなか、ときに、音楽の語があらわれる。誰もが容易に気づく。

『音楽の石』には、「わたしに触れてみよ。あの時の声のすべてが、わたしの音楽の石の中に今も生きているから」。『不在への賛辞とその力』では、「かつ、音楽はわたしの影を讃えて奏される。官僚はわたしの空席に叩頭する。わたしの女たちは、わたしが訪れようとせぬ夜の方を名誉とする」。

音・音楽と切り離しがたくある時間の経過が語られることもしばしばで、たとえば『かの長きにわたる年月に』ではこうある——「不動のものも、何ひとつ、歳月の飢えた牙を免れることはない。／持続は堅牢なるものの運命ではない。万古不易はそなたらの城壁に住むのではなく、そなたらの内にこそ住む。悠然たる人々、絶えることない人々よ」。

音は、発し、発されて、消える。持続しても、消える。しばしば、ひびきはのこる。すぐ消えても、ひびきがのこっても、耳にする者の心身にはのこる、もしくは、のこらない。外界にはなくなっても、心身のなかにはのこる（のこらない）。『碑』で、音・音楽は石のなかに、石として、ありつづける。生きている。時間が過ぎさっていても、ひとのなかにのこる。荒野にたつ石碑の銘を、また詩集『碑』を目にして、そこに音を読む・聴く、かどうか。みる、ふれるだけで、聴くことがない、か。

みずからの心身のなかでひびかせる，エコーさせることがない，か。

セガレンは，20世紀になって間もない1902年，医師としての博士論文から派生した『共感覚と象徴派』を書いていた。共感覚（synesthésie）は，音と色，かたちなど異なった感覚が結びつくものだが，作家・思想家は何人も詩人の作品を引用し，また音楽その他にも言及する。共感覚はひとりのひとのなかで生じる，みずからのなかでひびきあう，ひびかせあう。『響きの世界の中で』のアンドレ，『オルフェウス王』のオルフェウスに，共感覚があるとかないとか，共感覚から逆に発想したようなことが育まれている，そんなことを言いたいわけではいささかもないが，こうした人物たちの心身のありように，共感覚から発想されたような何かをみいだすことがずっと持続しているようにおもるのは，錯覚だろうか。ごく初期のこの論文には「こだまする感覚（la sensation-écho）」の語があらわれていた。同様に視覚的イマージュ（une image visuelle）と聴覚的イマージュ（une image auditive）という語がでてくる——ソシュールがおなじような語を用いたのとかなり時代的に近い——が，これはまたかたちを変えて，『オルフェウス王』の序文で，語の音楽性（lyrisme des mots）と音楽の音楽性（lyrisme musical）という語の対比がなされるのと，変奏を，不連続な連続をなしていないか。

セガレンが世をさったのは41歳，狭義の音楽ではなく，音・音楽は，この作家・思想家の生涯をつうじてなりつづけていた。詩があり小説があり，さまざまな論考がある，その核となる部分に音・音楽の，いや，波動・振動と言い換えてもかまわない，そうした方向性・指向性をみることは，できないだろうか。その射程は20-21世紀の音・音楽のありようを先どりしていたようにみえるし，すくなくとも，わたしは，そうしたかたちで読んでいけるなら，と考えているのだが。

* 『碑』の翻訳は有田忠郎訳，『死せる声』については丹治恆次郎・木下誠訳，そのほかは木下誠訳をつかわせていただいた。

執筆者について——

小沼純一（こぬまじゅんいち） 1959年生まれ。音楽・文化批評家，詩人。現在，早稲田大学教授。主な著書には，『ミニマル・ミュージック その展開と思考』（青土社，1997年〔2008年増補版〕），『バッハ「ゴルトベルク変奏曲」——世界・音楽・メディア』（みすず書房，2006年），『本を弾く——来るべき音楽のための読書ノート』（東京大学出版会，2019年）などがある。

【特集 ヴィクトル・セガレン】

多様性の行方

渡辺諒

コロナ禍のなかで「多様性と調和」の祭典であるオリパラがはじまった。オリンピック開会式の最終聖火ランナーを務めたのは大坂なおみ選手。多様性の象徴として彼女は選ばれたのだろうが、大坂選手といえば、昨年の Black lives matter が記憶に新しい。彼女はハイチ系アメリカ人の父と日本人の母のハーフであり、「テニス選手としての国籍」として日本を選択した。それゆえ、日本人の最終ランナーであることに彼女自身、なんの矛盾も煩悶も感じていないだろうが、気になるのは、彼女が「アスリートである前にひとりの黒人女性」と自己規定していることだ。彼女にとって黒人と非黒人はどういう関係にあるのだろうか。非黒人（もちろん一部の差別主義者としての「非黒人」）は敵でしかないのだろうか。もし多様性の尊重というのなら、その前提として、非黒人、差別主義者をも認めなければならない。いやそれは土台無理というのなら、多様性は分断・分裂の異名でしかない。では、多様性は何によって可能になるのか。他者を認めること、他者へのリスペクトを忘れないことが「多様性」の前提であるとすれば、それは何によって可能になるのだろうか。自分の敵をも認めなければならないこと。多様性のアポリアはそこにある。

「〈植民地的〉なものはエグゾティックである。だが、エグゾティスムは植民地的なものをはるかに凌駕する」。セガレンは「多様性 [厳密には多様対立するもの *le Divers*] の美学」をかれのエグゾティスム論の中心に置いた。西洋中心主義を乗り越えるべく、タヒティから中国へ、さらにはチベットにまで赴こうとした。しかしそこで見たのは、急速に、否応なしに西洋化していくタヒティであり、中国だった。西洋の臨界を求める旅は、結果として西洋に抗い、西洋を異化する旅に変質せざるをえなかった。かれはタヒティのゴーガンの死に対峙したとき、自分はタヒティおよびマオリ人について何をみてきたのか、と絶句する。「ゴーガンが見たのと同じやりかたで、すなわちタヒティの人々を彼ら自身において、しかも内側から外側へ」書かなければならない、とかれは言う。『記憶なき人々』はその所産とっていいが、中国では『碑』『天子』が生まれ出された。詩人から探検家へと変身したランボー、文明化された野蛮人ならぬ野生化された文明人であろうとしたゴーガンに導かれるように、セガレンは生の二重性——過去と現在、現実と虚構、文明と野生等々——の狭間に身をおこうとする。旅人であると同時に作家であること。動くと同時に見ること、見ると同時に書くこと。それはおそらく「現実的なもの *le Réel*」と「想像的なもの *l'Imaginaire*」がせめぎあう「戦争」を生きることと別のことではない。セガレンのいう「多様性」は「戦争」の現場であり、「戦争」の所産といえよう。

二律背反の栄光をすこしも緩和してはならない。[……] そうしてはじめて、目的もなく、終わりもなく、長所も過ちも休みもなく、おまえは——ああ、恐怖よ、永遠の平和や至福にではなく、——戦争に、陶酔と数えきれない〈多様性〉で満ちた衝撃と渦巻きに到達するだろう。

（『煉瓦と瓦』）

二律背反を二項対立に還元することなく、つまり二項関係に分断することなく、背反する二項関係として維持すること。終わりなき闘争関係。かれの「多様性の美学」に停止も止揚もない。いわんや、

二項の相互補完性の主張も。戦争と平和の交代劇ではない。終わりなき「戦争」が終わりなき「平和」を意味するということだ。

この過激な思想はわたしたちに何を教えるのだろうか。多様性とは差異の肯定だ。他者との差異＝差別化の欲望を止めることは（おそらく）できない。しかしその欲望は、究極において、他者との差別化の欲望を超え、差別化の欲望そのものと化すのではないだろうか。他者との競争・比較ではなく、それを超えて「より速く、より高く、より強く」精進するアスリートのように。みえざる領野に果敢に挑むアーティストもまた同じだろう。個に徹することが結果として個を超えていく逆説。セガレンのエグゾティスム、多様性の美学とはその謂ではなかったか。

他者との差異化・差別化が「差別」に転化してはならない。そうならないためには、みずからの内なる他者(差別主義者)を認めることから始めるしかないだろう。コロナ禍が教える最大のメッセージは、ひとはみな「被害者であると同時に加害者にもなり得る」ということだ。その認識がないかぎり、コロナ禍が終息することはないだろうし、どこまでいっても対立と分断、差別と偏見もなくならないだろう。味方であると同時に敵、自分であると同時に他者であることを受け入れること。「可能な限り速く、この上なく遠いところまで行くこと」、それがセガレンのエグゾティスムの目的だった。

執筆者について――

渡辺諒（わたなべりょう） 1952年生まれ。現在、早稲田大学教授。専攻＝フランス現代思想・文学。《セガレン著作集》編集委員。小社刊行の主な著書には、『バルト以前／バルト以後』（1997年）、主な訳書には、アブデルケビル・ハティビ『異邦人のフィギュール』（1995年）、[『煉瓦と瓦』](#)（《セガレン著作集》第8巻、2021年）などがある。

【特集 ヴィクトル・セガレン】

《セガレン著作集》全巻完結に寄せて

木下誠

2001年に『ルネ・レイス』から始まった《セガレン著作集》全8巻がこの夏、20年の歳月を経てようやく完結した。当初は1年に1冊、その後は2、3年に1冊というペースで、最後は10年を置いて2冊まとめて刊行して、予定していた全巻をようやく刊行し終えることができた。著作集や全集と銘打って始まり、最後まで刊行できずに終わる企画も少なくない中で、何とか終りにこぎ着けることができて一安心だ（とはいえ、全巻完結を見ることなく訳者の二人、『碑／頌／チベット』の翻訳者有田忠郎氏とゴーガン関係の翻訳者丹治恆次郎氏は逝ってしまわれた）。これまでに本著作集を買われた人々やこれから購入される人々へ、とりわけ102年前に亡くなったセガレンその人に対して責任を果たせたと思う。

20年という歳月は、ちょうどセガレンが執筆活動を行った期間と同じ長さだが、われわれ翻訳者は5人でそれだけの時間をかけて、しかもセガレンの全著作の半分も日本語にしていない。セガレンはボルドー大学医学部で学んでいた頃、21歳の夏休みに故郷のブルターニュの半島を友人と1週間かけて自転車で巡った際の記録を『ア・ドレウス・アン・アルヴォール』（アルヴォールの国を通して）というブルトン語のタイトルの短い旅行記に書いて以降、象徴派に関する医学博士論文、医師として赴任したタヒチでの作品群（『記憶なき民』や一連のゴーガン関係の作品）や旅の日記、フランス帰国後の幻想小説集『想像のものたち』や戯曲『シッダールタ』、論文『二重のランボー』、『ギュスタヴ・モロー、オルフィスムの挿絵画家』、ドビュッシーとの共同のオペラ作品の台本『オルフェウス王』、中国に行ってから詩集『碑』、『頌』、『チベット』、小説『ルネ・レイス』、『天子』、散文詩集『絵画』、『羈旅』、戯曲『地のための闘い』、中国景観論『景勝地』、彫像論『中国、偉大なる彫像』、旅行記『煉瓦と瓦』、『旅の手帖』、そして生涯書き続けたエグゾティスム論『〈エグゾティスム〉に関する試論』、さらに、最初のフランスでの医学博士論文『文芸における臨床家たち』とそれを元にした雑誌発表論文『共感覚と象徴派』、2度にわたる中国内陸部遠征調査と第一次大戦末期の中国南西部での石彫調査の報告書等々、その他に約1700通もの膨大な量の手紙……水声社の《セガレン著作集》に収録されたテキストは、これらの半分にも満たない。

しかしながら、その半分の中には『碑』があり、『絵画』があり、『記憶なき民』や『ルネ・レイス』や『天子』がある。どれもがセガレンの、最も有名で、20世紀の文学で最も独自の詩集と小説である。さらに、ランボー、ゴーガン、ドビュッシーとの関連で生まれた作品や、『想像のものたち』に収められたテキスト群、数多くの書簡、旅の日記もまた、偶数巻に収録された渡辺諒氏の「セガレン伝」とともに、セガレンの全体像をより広く、より深く知ることのできるテキストである。これらについて、水声社の《著作集》では、セガレンの生前に出版された3冊の本——『記憶なき民』、『碑』、『絵画』——と雑誌発表の論文は、セガレンの眼の通った初出のものを用い、それ以外のものは可能な限り手稿を参照して新たな校訂を行った。『〈神秘的なもの〉に関する試論』や『想像のものたち』などは、1995年に出版されたアンリ・ブイエの校訂版よりもセガレンの手稿に忠実なもので、その時点では世界で最も正確な校訂版だった。『想像のものたち』については、昨年出たプレイアード版の《セガレン著作集》に新しい校訂版が入り、他の多くの作品とともに、フランス語でもようやくセガレン

の作品のより正確なテキストが数多く読めることとなった。フィリップ・ポステル監修の全18巻の新しいセガレン全集（オノレ・シャンピオン出版社）も刊行中である。この《全集》は、現在まで3冊が出版され、《セガレン著作集》最終配本の第2巻のゴーガン関係のテキストではそれを参照することができたが、この巨大な企てが完結すれば、世界でのセガレン研究もさらに深まるだろう。フランス語以外ではじめて成ったわれわれの日本語版《セガレン著作集》も、少しはそれに寄与できると思いたい。

パリのリシュリュール通りにある国立図書館の西洋手稿部門の部屋で、セガレンの手稿のマイクロフィルムと格闘した日々を思い出す。ある夏は、その部屋にフィリップ・ポステルも通っており、昼休みによく二人で近所のカフェやパレ・ロワイヤルの庭で食事をしたものだ。午前9時から午後5時まで、昼食と1、2時間おきにコーヒーとタバコのために中庭に出る以外は、僕もポステルもマイクロフィルムを映すブースの画面の前にじっとして、昔の修道僧のように筆写をしていた。ポステルはパソコンで、僕はノートと鉛筆で、『ルネ・レイス』と『天子』を独自の校訂を元にして訳されたプルーストの手稿の専門家の黒川修司氏も、きっと同じことをされたことだろう。

あるいはまた、パリの古本屋をいくつも巡り、セガレンの本を探し歩いた日々を思い出す。とりわけ、マルセル・ベアリュの妻マリー＝ジョゼが経営していたル・ボン・トラヴェルセ（2019年末に閉じられて、今は同名のカフェになっている）で『碑』の初版（中国綴）や『オルフェウス王』の初版など多くの本を買ったことを。何百ユーロもの金と引き換えにそれらの本が私の手に入ったのは、それらが生まれてから100年近く後のことだった。

水声社の《セガレン著作集》もまた、あたかもセガレンの『碑』のモデルとなった中国の石碑のように本棚に並び立ち、100年後、200年後も読みつがれることだろう。そのためにはまず、誰かが本を買わなければならない。

執筆者について――

木下誠(きのしたまこと) 1956年生まれ。兵庫県立大学名誉教授。専攻＝フランス文学。《セガレン著作集》編集委員。小社刊行の主な訳書には、ヴィクトル・セガレン『記憶なき民』（《セガレン著作集》第一巻、2003年）、[『ゴーガンを讀えて／異教の思考』](#)（同第二巻、共訳、2021年）、ジル・マンズロン『[ヴィクトル・セガレン伝](#)』（2015年）、アリス・ベッケル＝ホー『[ヴェネツィア、最初のゲッター](#)』（2016年）などがある。

ヴィクトル・セガレン著作集

編集=清水徹+木下誠+渡辺諒

〈全巻完結〉

- 第1巻 記憶なき民 木下誠訳 7000円
- 第2巻 ゴーガンを読んで／異教の思考 丹治恆次郎・木下誠訳 10000円
- 第3巻 二重のランボー／オルフェウス王 木下誠訳 10000円
- 第4巻 天子 黒川修司訳 4000円
- 第5巻 ルネ・レイス 黒川修司訳 4500円
- 第6巻 碑／頌／チベット 有田忠郎訳 6000円
- 第7巻 絵画／想像のものたち 木下誠訳 8000円
- 第8巻 煉瓦と瓦 渡辺諒訳 5500円

[価格は税別]

【追悼 クリスチャン・ボルタンスキー】

クリスチャン・ボルタンスキーの「来世」

南雄介

クリスチャン・ボルタンスキーの訃報に接して、反射的に思い出したのは、《来世》という電飾文字の作品だった。これは、2018年に大阪、東京、長崎と国内の三つの美術館を巡回したボルタンスキーの、日本では最大規模の個展において、展示の最後に置かれていた作品である。展覧会は、会場によって展示構成が少しずつ変化していたようだが、いずれにせよ「空間のアーティスト」を自認するボルタンスキーの構想に依っており、「Lifetime」のタイトルのもとに、人間の生存の時間は有限であり、始まりと終わりがあるというコンセプトに従って、半世紀におよぶ作家活動の中で生み出されてきたさまざまな作品が配置されていた⁽¹⁾。《出発 Départ》という電飾文字による作品で始まり、生と死、そして記憶のイメージをめぐる展開されてきたボルタンスキーの作品を、人間の生涯の時間に見立てて展開し、やはり電飾文字の作品《到着 Arrivée》で終わる構成は、それ自体がひとつの作品ともいうことができる、きわめて印象的なものだった。この作家の作品全体を貫くヴィジョンないしは哲学のようなものがスペクタキュラーに視覚化されており、死と記憶をモチーフとするテーマパークのようだと感じたことを覚えている。これまで断片的に目にしてきた彼の作品が、あるべきところに収まって、明確なパースペクティブのもとに体験される思いがしたのである。なかでも、空港のサインを思わせもする《出発 Départ》と《到着 Arrivée》の電飾文字は、一種の「粹物語」のように機能しており、人生は旅だ、というような、むしろ陳腐でさえあるような比喩を否応なく思い起こさせる、アイロニカルなユーモアを感じさせた。旅の高揚と不安、生命を他者に委ねる受動性、規格化された無機質なデザイン。そこでは、飛行機での旅行でつねに味わうことになる特有の感覚の記憶を想起させることで、われわれが宿命として受け入れざるを得ない、生の絶対的な与件の存在が暗示されていたのではないだろうか。そして、「到着」のさらにその先に、思いもかけず待ち受けていたのは、なんと名指すことのできない得体のしれない黒いオブジェが林立する暗い空間で、そこにはLEDで作成された「来世」という漢字の（日本語の）文字が、弱々しく光っているのだった（《来世》）。ボルタンスキーの魂は、今頃あの「来世」にいるのだろうか。

ボルタンスキーは、日本において最もよく知られたフランスの現代美術作家の一人である。そのきっかけとなったのは、おそらく、1990年にICA, Nagoyaと水戸芸術館現代美術ギャラリーを巡回して開催された大規模な個展だったと思う。広い空間を埋め尽くす古着の海のイメージ（《保存（死者の湖）》）や、暗い中で小さなランプに照らされる誰ともわからぬ死者たちの顔といったイメージは、きわめて印象深いもので、美術関係者を含む多くの観客に強い衝撃を与えたであろうことは、一連の《モニュメント》をはじめ、この時展示された作品の多くが、のちに日本各地の美術館に収蔵されたという事実が、物語っている。私がかつて勤務していた東京都現代美術館にも、この時の出品作品の中から、《D家のアルバム》と《死んだスイス人の資料》が収蔵されているので、これらの作品は何度か展示した経験がある⁽²⁾。思い返してみると、この1990年当時のボルタンスキーの受容は、写真を用いた現代美術という文脈と、ホロコーストに関連するテーマという文脈が、主要な切り口であったように思う。その後、越後妻有や瀬戸内などの国際芸術祭への参加や、パーマネントな作品設置、高松宮殿下記念世界文化賞の受賞などが続き、日本におけるボルタンスキーの存在感は、薄れることがな

かった。

2018年の「Lifetime」展に戻れば、《出発 Départ》から《到着 Arrivée》へと至る構成は、他ならぬ作者であるボルタンスキーの自伝とも捉えることが可能であり、そして実際、近年の作品には、アーカイヴされた自身の心臓音を使った作品《心臓音》や、自身の生まれてからの秒数をカウントした《最後の時》、自分自身の写真や映像を用いた作品《自画像》、《C・Bの人生》、《合間に》など、いわゆる自伝的な作品が目立つようになっていた。もちろん、1970年代のごく初期にも、《1951年にクリスチャン・ボルタンスキーが所有していた一組の長靴の粘土による復元の試み》(1971年、国立国際美術館蔵)といった「自伝的な」作品は多いのだが、むしろそれらは、物語／記憶の語り／騙りという主題系をめぐるものだったと言えるだろう。それは、写真を用いたボルタンスキーの作品にも通底していて、複写に複写を重ね、細部が失われてしまった顔写真の群れは、たくらまれたものにせよ偶然のものにせよ、取り違えや忘却によって、結果的に真実を裏切ってしまう記憶の成り行きを、表象するものでもあっただろう。

これに対して、近年の「自伝的作品」は、むしろ作者の生の痕跡を明瞭にとどめることを意図されたものである。それらは、クリスチャン・ボルタンスキーという人間が存在したことの証明という側面を、否応なく持つのであるが、作者が世を去った今の時点で思うのは、その死によってこれらの作品は完成したのではないかということである(むろんこれは、作者の死とともにタイム・カウンターが停止する《最後の時》に関しては、いうまでもないことなのだが)。あるいはボルタンスキーは、それを予期してこれらの作品を制作していたのかもしれない。いや、「Lifetime」という展覧会にしてからが、じつのところ、近い将来における自らの死を予期しつつ組み立てられたものではなかったのだろうか。マルセル・デュシャンの墓碑銘には、「されど、死ぬのはいつも他人 D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent.」と記されている。生者と死者の間には、たしかに超えられない深淵があるのかもしれない、われわれは死者を他者としてしか認識しえないのかもしれない。だが、それでもなお死者の眼差しを想像することは可能であるだろうし、それは生の本質を知るためにも必要なことであるにちがいない。クリスチャン・ボルタンスキーの《来世》は、それを示唆してくれているようにも思われる。

【注】

- (1) ただし、筆者は長崎会場は実見していないことをお断りしておく。
- (2) 筆者が先ごろまで勤務していた愛知県美術館でも、《影》という影絵の作品を所蔵しているが、この作品を自ら展示した経験はない。

執筆者について――

南雄介(みなみゆうすけ) 1959年生まれ。東京都美術館、東京都現代美術館、国立新美術館で学芸員として勤務した後、2021年3月末まで愛知県美術館館長を務めた。主な著書には、『もっと知りたいマグリット』(共著、東京美術、2015年)、担当した主な展覧会には、「河原温 全体と部分 1965-1996」(東京都現代美術館、1998年)、「シュポール／シュルファスの時代」(東京都現代美術館、2000年)、「20世紀美術探検」(国立新美術館、2007年)、「アメリカン・ポップ・アート展」(国立新美術館、2013年)、「草間彌生 わが永遠の魂」(国立新美術館、2017年)、「GENKYO 横尾忠則――原郷から幻境へ、そして現況は？」(愛知県美術館、東京都現代美術館、大分県立美術館、2020-21年)などがある。

【追悼 クリスチャン・ボルタンスキー】
悲しみの浄化のために

湯沢英彦

ボルタンスキーは2022年春に、南三陸の震災伝承館に作品を設置する予定だった。そのときにまた会えるだろうと思っていたのだが、突然の訃報でその期待はかなわぬものとなってしまった。伝承館には東北大震災の記録写真1万枚ほどが保管されているという。いかにもボルタンスキーにふさわしい場所だ。そこに彼が、地震と洪水で命を奪われた多くの人々のために、どのような「死者のモニュメント」をささげるのか、それをこの目で確かめたかった。生前にコンタクトを取ったときに、作品のコンセプトを少しでも聞いておけばよかったと悔やまれる。

こうなると、あと1年も経たぬうちに完成するはずだった未知の作品の姿が、あれこれと私の脳裏に浮かんでくる。残念ながら人生最期の日々となってしまった時期にボルタンスキーが構想していた、その未来の作品から響いてくるなにかを、今ここに繋いでみたくなる。

ボルタンスキーは「喪失」という主題に繰り返し立ち返っては、それをさまざまに変奏してきた。80年代なかば以降その「喪失」の主題は、第2次大戦中に殺戮されたユダヤ人を悼む作品群へと結実していった。おおきく引き伸ばされて目鼻が溶け出しそうな顔写真と、裸電球とむき出しの電源ケーブル、そして錆びついたブリキ缶からなる簡素な組立が特徴だ。ここにはすでに、ボルタンスキー特有の「モニュメント」の流儀がはっきり現れている。それは「アンチ・モニュメント」という文脈にあって、おびたしい命が消されたその「空白」をいかにも記念碑然とした構築物でひきうけるのは、その否定になりかねないという考え方がその基本だ。喪失を、またそれによる空白を、充実したものに置き換えるのではなく、消え去ったことそれ自体を、ひりひりとした触感とともに伝えることが狙われる。

たとえば飛行機の墜落事故の犠牲者のためにボルタンスキーが制作した作品がある。事故はシチリア島付近の海上で1980年におきたのだが、その27年後、2007年に遺族会の要請でボルタンスキーは事故の「記憶博物館」に作品を設置した。会場中央には引き上げられた機体の残骸がおかれ、その周囲の壁には犠牲者の数と同じ81枚の黒いパネルが貼り付けられた。そのパネルの裏側に、ボルタンスキーは小型スピーカーを仕掛け、そこから何の変哲もない日常の会話のセリフが聞こえてくるようにした。老いた親のことを心配する言葉、明日の早起きを気にする言葉、愛する人へ贈る言葉。あたかも彼らは自分たちの不慮の死を知らないかのように、私たちにむかっていつも通りの声を届け続ける。その声は、急激に遮断されてしまった生から零れ落ちてきた貴重な欠片のようでもあり、同時にその声の主が決定的に不在であるという痛みにも人を追い込む。

南三陸の施設に設置されるはずだったボルタンスキーの作品を、この飛行機事故の犠牲者を追悼する作品に近いものと想像してみても、あながち見当違いでもあるまい。展示会場は薄暗く、そこには茶錆びたブリキ製の収納ケースが何列も、うずたかく積み上げられている。遺品は生々しすぎるという、その展示を避けたに違いない。そしてあちらこちらに設置されたスピーカーからは、明日の生に何の疑問も抱いていない言葉の数々が漏れでてくる。その声に包まれて、私たちは消えてしまったものの意外な「近さ」と限りない「遠さ」を、その矛盾に当惑しつつ受けとめる。

その声に、海の音をボルタンスキーはかぶせたのではなかろうか。2019年度中に大阪、東京そし

て長崎と巡回したボルタンスキーの「ライフ・タイム」という展覧会——今思えば、コロナ禍の前年に開催できたのは幸福なことだった——には、風鈴の音や海岸に打ち寄せる波の音をたいへん印象的につかったビデオ・アートの作品があった。白一色の雪原に数十本の細い鉄柱をたて、たわめた先端に風鈴をぶらさげ、吹き抜ける風に乗った音の不規則なさざ波を届ける（《アニミタス [小さな魂]》）。あるいは、人里離れた南米の海岸に繰り返し打ち寄せる波の音を、クジラの吠え声を模したという奇妙な音響とともに届ける（《ミステリオス》）。ボルタンスキーが風鈴の音や波の音に託したのは、人がこの世を離れやがて誰の記憶からも消え失せてしまったそんなときに、それでもこの世に届けられる死者の魂の透明な声なのだ。もっとも彼はそうだと確信しているわけではなく、むしろ自信なさげに、ことよったらそう思いませんかと問いかけるだけである。「アーティストであるということは、死者とともに生きようとするのだ」というボルタンスキーは、無謀と承知しながらも、消え去った者の痕跡を私たちに送り届けようとさまざまな試みを繰り返してきた。南三陸の海は多くの人の命を奪った海だ。しかしその海のまがまがしい力は再生の祈りの深い力ともなることをボルタンスキーは信じて、おだやかな波の音で、死者と生者が会おう場を満たしたに違いない。悲しみの浄化のための作品が完成する日は決してやってこないのだが、私たちに最後に手渡されたその「空白」は、ボルタンスキーの不可能な願いを織り込んだ光に静かに、どこまでも浸されているように思える。

執筆者について——

湯沢英彦（ゆざわひでひこ） 1956年生まれ。現在、明治学院大学教授。専攻＝20世紀フランス文学・文化。小社刊行の主な著書には、『プルースト的冒険』（2001年）、『クリスチャン・ボルタンスキー 死者のモニュメント』（2004年 [初版, 第14回吉田秀和賞受賞], 2019年 [増補新版]）、[『魂のたそがれ——世紀末フランス文学試論』](#)（2013年）などがある。

【追悼 クリスチャン・ボルタンスキー】

生の儂さに抗う

香川檀

チリン、チリン、と澄んだ風鈴の音が、コンクリート壁と竹林で囲われた簡素な空間に響いている。えっ、これがあのボルタンスキーの作品？ そう意外に思った覚えがある。2013年の春、ベルリンで会った美術家の塩田千春さんに勧められ、旅程にはなかったヴォルフスブルク美術館でのボルタンスキー展を観に行ったときのことだ。「ベヴェクト」（ドイツ語で「動かされて」）と題された展示会の会場は、多数の顔写真をプリントした布を天井に設置したレールから吊るして動かす、いかにも彼らしい作品をメインに、自身の肖像写真と心臓音からなるプロジェクションや生存時間を秒単位で示した電光カウンターなど、作家個人の生と死をテーマにした機械的で寒々とした作品から構成されている。それに対して、美術館の屋外エリア「日本庭園」に設置された風鈴のインスタレーション《迷える魂たちの声》は、不思議なほど柔和で穏やかだった。

その後、京都の画廊でのトークでこの風鈴インスタレーションに触れたところ、聴衆の一人から、「あれは“依り代”ですね」と言われた。「依り代」とは、神霊を招き寄せそこに乗り移らせるための形代のことだが、神や霊が依りつく^{めじるし}目標を見つけやすいようにそれをゆらゆらと揺り動かす。祭りの神輿や山車で心棒の頂に据えたものだというが、調べてみると、ひらひらする^{のぼりばた}幟旗にもそんな起源があったらしい。風鈴は、日本の習慣では依り代ではないけれども、ボルタンスキーは揺れ動くものに招魂の意味がこめられていると理解したのではないだろうか。そう思うと、彼の作品には以前からしばしば、静止した形象や凍てついた痕跡に動きをあたえようとするものが見られたことに気づく。蠟燭のゆらめきが顔写真や骸骨の影絵に動きを作り出す作品。あるいは扇風機や電気仕掛けで不在者がそこにいるかのような「気配」や「息吹き」を感じさせる作品。動きと「気」や「息」は密接に関わっている。ちなみに「息」は物質に生命を吹き込むものであると同時に、たちまち消えてしまう儂いものでもある。ヘブライ語の「ヘヴェル（息／微風）」は、生の儂さを意味するラテン語「ヴァニタス」の語源でもあった。風に鳴る鐘鈴と、招かれた魂の息吹き、その生動感と儂さ……晩年のボルタンスキーが辿りついた風鈴のインスタレーション連作《アニミタス》には、生の儂さを惜しむ^{センチメント}「感傷」だけにとどまらない、死者たちとの向き合いが感じられる。

21世紀を迎えてこのかた、ヨーロッパではヴァニタス研究が静かなブームとなっている。もとを辿ると1980-90年代に盛んになったポストモダン論からのバロック研究に由来するものらしいが、2000年代以降、とくに現代芸術の分野で成果がめざましい。オランダ・バロック期のヴァニタス静物画にこめられた死生観を出発点に、アートや映像などさまざまなジャンルを対象に研究が進められ、関連の展示会も多い。私もドイツの研究者に誘われて共同研究のための研究会をたちあげたくらいだが、興味深いのは、そもそもなぜ今、ヴァニタスが問題になるのか、ということだ。溢れかえる情報の渦と、ひきもきらない天災や人災のカタストロフ。そんな現代に、ひとは漠とした不安を抱え、生の儂さを表象することでそれを克服しようとしているのだろうか。

この研究動向のなかで、ボルタンスキーは重要な位置を占めているように見える。すぐ思いつくだけでも、ヴァニタス表現の定番である骸骨のモチーフを使った《影の劇場》を、人間の抱える幼児的で根源的な死への不安の表現と見なすもの（シャルボノー編『現代美術のなかのヴァニタス』パ

り、2005年)。あるいは、名前や顔写真など鋭く個を指し示す指標をみつめた作品を経て、音響など非物質的なメディアをつうじ匿名の靈魂を彷彿させる近作までを、生の儚さに抗う表現として解釈するもの（ガードナー『過渡的：生の儚さに抗するストラテジー』ドイツ・ビーレフェルト、2017年）。すべてが流転する世界のなかで、現代美術がなんとかしてエフェメラなものを美的フレームのなかに捉え、固定させようとする。その先鋒に、ボルタンスキーは立っていたのだろう。とりわけ晩年の作品は、個としては他者であった死者たちが、同胞（ミットメンシエン [共にある人々]）として感じ取れる瞬間を垣間見させる。生の儚さに抗うひとつの道——死者たちの国への道——を、彼は歩み出していたのかもしれない。

執筆者について——

香川檀（かがわまゆみ） 1954年生まれ。現在、武蔵大学教授。専攻＝表象文化論。小社刊行の主な著書には、『[想起のかたち——記憶アートの歴史意識](#)』（2012年）、『[人形の文化史——ヨーロッパの諸相から](#)』（編著、2016年）、『[ハンナ・ヘーヒ——透視のイメージ遊戯](#)』（2019年）などがある。

【追悼 クリスチャン・ボルタンスキー】

クリスチャン・ボルタンスキーと Lifetime

山田由佳子

2021年7月14日、クリスチャン・ボルタンスキーが76年10カ月と9日の人生に幕を閉じた。この瞬間、作家の生きた時間を秒単位で示す《最後の時》(2013年)の電子カウンターは止まった。3都市の美術館で共同企画した「Lifetime」展が最終会場の長崎県美術館で閉幕したのが2021年1月5日のこと。それからほどなくして、新型コロナウイルスの爆発的な感染拡大が始まった。この1年半、コロナによる死者数を確認することが日常化する中で、展覧会の開催が1年後に予定されていたらとしばしば考えた。「空間のアーティスト」と自らを形容する作家が来日できなかつたら展示そのものが実現できなかつたと思う一方で、生と死をテーマとするボルタンスキーの作品は、コロナ以前の世界においてのそれとは別の見え方をしたのではと思うこともあった。パンデミックの終息後、この世界をどう思うか聞いてみたいと思っていた中での作家の突然の訃報に接して大きな喪失感を覚えるとともに、ボルタンスキーが2年前の個展で見せてくれたものが、電球の明かりと共に静かに筆者の脳裏に蘇った。

ボルタンスキーの約50年間の創作の軌跡を総括する「Lifetime」展は、初期の映像作品《咳をする男》(1969年)から最新作《幽霊の廊下》(2019年、東京会場のみ出品)までの48点で構成された⁽¹⁾。会場に合わせて壁の位置や色、作品の配置から照明計画、さらには音響効果まですべて作家が考え、現場で指示して実現した。天井高8メートルの国立新美術館の展示では、時間の限り壁の高さを生かすことを追求し、そのダイナミックで荘厳さをも感じさせる空間作りに筆者も圧倒された。本来無機質な国立新美術館の展示空間は、一人のアーティストの力で教会のような祈りの場に変えたのだった。

「Lifetime」というタイトルは、人生の意味を問い続け、数多の死者の存在を大切に続けた作家の活動を表現するのにふさわしいが、2000年代以降、とりわけ自身の死をテーマにしてきた作家の「今」を表現する言葉だったように思う。同展カタログに掲載の杉本博司氏との対談で、作家は自身の死について多く語っていた。晩年のボルタンスキーが作品の物理的永続性に拠らない作品を手掛けるようになっていたことはこのことと大きく関係している。香川県豊島の《心臓音のアーカイブ》(2010年)では、作家と来場者の心臓音を録音、保存し続けており、2019年の個展ではボルタンスキー自身の鼓動のみを会場に流した。《アニミタス(チリ)》(2014年)は、風鈴を付けた複数の細長い棒が茫漠とした大地に立てられた様子を映す映像インスタレーションであり、その棒は作家の誕生日の天体図を再現するように配置され、別バージョンの《アニミタス(白)》(2017年)とともに、すぐに自然消滅してしまう(と想像される)光景を映したものだ⁽²⁾。同作品の展示にあたっては、スクリーンの前に干し草と花を散らすことが指示書に書かれていて、映像機器とスクリーン、そしてその都度用意される付属物によって、作品は再現可能であるとされる。床に黒いコード付きの電球を配置し、毎日決められた数ずつ明かりが消えていく《黄昏》(2015年)は、人生が死に向かっていくことを象徴的に示す作品であり、展示の度に壊され、《ぼた山》(2015年)同様に物ではなく知識による作品伝達⁽³⁾、すなわち、作家自身が「楽譜の原理」と呼ぶ再制作可能なものとして構想されたのだった。

ボルタンスキーが「Lifetime」展で私たちに見せてくれたもの。それは、作家自身を含めあらゆる

ものが消えゆく運命にあるがゆえに、不在の時間をどう考えるのかという問いであった。疫病の蔓延により医療体制に危機が訪れ、死は突然訪れるものであることを誰もが認識せざるを得なくなった今、ボルタンスキーの作品や言葉は、生の儚さと尊さの意味を問い続ける時間を私たちに与えてくれるのだ。

【注】

- (1) 出品点数は会場によって異なっている。国立国際美術館では45点、長崎県美術館では41点が展示された。
- (2) 大阪会場と長崎会場では《アニミタス（チリ）》（2014年）と《アニミタス（白）》（2017年）の2点が、東京会場では《アニミタス（白）》の1点が出品された。
- (3) 「対談 クリスチャン・ボルタンスキー×杉本博司」、『クリスチャン・ボルタンスキー Lifetime』、水声社、2019年、108-109頁。

執筆者について――

山田由佳子(やまだゆかこ) 1980年生まれ。国立新美術館主任研究員。専攻＝20世紀フランス美術。担当した主な展覧会には、「ニキ・ド・サンファル展」（2015年）、「クリスチャン・ボルタンスキー Lifetime」展（2019年）などがある。

クリスチャン・ボルタンスキーの本

[クリスチャン・ボルタンスキー Lifetime](#) 国立新美術館+国立国際美術館+長崎県美術館編 3000 円

クリスチャン・ボルタンスキー——死者のモニュメント [増補新版] 湯沢英彦 6000 円

クリスチャン・ボルタンスキーの可能な人生 クリスチャン・ボルタンスキー+カトリーヌ・グルニエ著/佐藤京子訳 4500 円

*

想起のかたち——記憶アートの歴史意識 香川檀 4500 円

[価格は税別]

【連載】

チャンドラーから北方へ

——裸足で散歩 13

西澤栄美子

「詩を書いていた」

「なにを？」

「詩さ。街に詩を書いていたら、こんな顔になっちまった。抒情的なやつじゃなく、かなりシュールなやつさ」⁽¹⁾

「これほど厳しい心を持った人が、どうしてこれほど優しくなれるのかしら？」

「厳しい心を持たずに生きのびてはいけない。優しくなれないようなら、生きるに値しない」⁽²⁾

ハードボイルド小説の主人公たちの言葉で、ひとつは北方謙三⁽³⁾の作品に登場する探偵、浅生の台詞、もう一つはレイモンド・チャンドラー⁽⁴⁾の《フィリップ・マーロウ》シリーズ⁽⁵⁾の、マーロウの有名な台詞です。

筆者は、友人に北方版『三国志』⁽⁶⁾の第1巻を借りたのをきっかけに、その《大水滸伝》シリーズ⁽⁷⁾を経て、現在刊行中の『チンギス紀』⁽⁸⁾まで読み続けています。北方が『甲鐘遥かなり』⁽⁹⁾で本格的にデビューした、ハードボイルド小説の作家であることは知っていましたが、彼の原点であるこうした小説を読んだのは、ごく最近のことでした⁽¹⁰⁾。チャンドラーのマーロウものも、村上春樹⁽¹¹⁾の翻訳が出版されて初めて読みました。

硬質な文体、一人称での語り、主人公の抱える虚無感、決して譲らぬ明白な自己の内的な規範、クールな中に感じさせるかすかな抒情性、というハードボイルド小説の持つ、ある共通点が、二人の作品にも見られます。

両者の違いはそれでも多くありますが、特に目立つ相違は、女性の描き方にあります。マーロウを取り囲む女性たちのほとんどが、小説の刊行当時のアメリカの、それぞれの社会的階層内での、人びとの先入観から逸脱しない類型として描かれており、若い女性たちに至っては、知性を感じさせない、ブロンドの美しい「人形」を思わせる人物も登場します。『さよなら、愛しい人』(1940)の「へら鹿マロイ」や『ロング・グッドバイ』(1953)のテリー・レノックスに対するマーロウの友愛の情に比べて、筆者は、マーロウのうちにある「ミソジニー」を感じたほどでした。(しかし、刊行時の時代背景や読者層を考慮に入れば、チャンドラー、マーロウを非難することはできません。小説や映画における、古い価値観を頭から否定することは愚かなことと、筆者は思います。)

一方、北方の描く女性たちは、浅生の探偵稼業を「街に詩を書く」ことと最初に語った令子を始め、彼の中国大陸歴史小説でも、登場人物としては、男性に比べて圧倒的に少ないものの、女性たちはひとりひとりの際立った個性を持ち、年齢も多彩です。女性たちの中には、戦士として卓越した力を持つ者たちや、夫よりも数段上の力を持つ戦士であって夫を全力で守り抜く妻も、策略家も、薄幸美人も、愚かな若い妻も、中年女性の豪傑もいます。彼女たちは、ひとからげの女性観に括られていません。北方の小説が、多くの女性読者にも支持されているのは、男性の英雄たちの魅力はもとより、こうした女性の登場人物の多彩さによるためでもあるのでしょうか。

秋の気配を感じる今、北方の主人公と共に「街に詩を書く」ために、モンゴルの原野の風に吹かれるために、本のページを繰ってみることをお勧めします。

【注】

- (1) 北方謙三『罇・街の詩』2001年。
- (2) レイモンド・チャンドラー『プレイバック』村上春樹訳、2018年。
- (3) 北方謙三（1947- ）。
- (4) レイモンド・チャンドラー（1888-1959）。
- (5) シリーズ第1作『大いなる眠り』（1938）から『プレイバック』まで全7作。現在はすべて村上春樹訳の早川書房版がある。
- (6) 『三国志』全13巻、角川春樹事務所、1996-98年。
- (7) 『水滸伝』全19巻（1999-2005）、『楊令伝』全15巻（2007- ）、『岳飛伝』全17巻（2012-16）、いずれも集英社。
- (8) 『チンギス紀』集英社、2018年—。2021年現在、11巻まで刊行中。
- (9) 1981年。
- (10) 行きつけの本屋のひとつに、「この作家の意外な作品」というコーナーが設けられていたことがあり、福永武彦の『完全犯罪 加田伶太郎全集』（1970）や、北方の「ハードボイルド」作品の文庫本が何冊か並べてあったのがきっかけでした。
- (11) 村上春樹（1949- ）。

執筆者について——

西澤栄美子（にしざわえみこ） 1950年生まれ。もと成城大学講師。専攻＝美学、フランス文学。小社刊行の主な著書には、『書物の迷宮』、主な訳書には、クリスチャン・メッツ『映画記号学の諸問題』（共訳）、同『映画における意味作用に関する試論』（共訳）などがある。

* 本誌前号(12号,7月末日配信)に掲載致しました「裸足で散歩 12」のなかで、三浦佑之先生のお名前を「三浦佑介」、三浦しをん先生のお名前を「三浦しおん」とする誤りがありました。両先生、筆者の西澤先生をはじめ、関係者の皆様、読者の皆様には大変ご迷惑をおかけいたしましたこと、お詫び申し上げます。 （編集部）