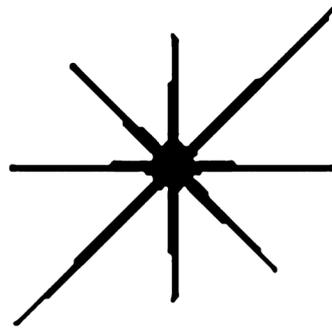


コメット通信 26

['22年9月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

【飯村隆彦追悼特集】

忘れられない作品

今井祝雄——3

飯村隆彦

——芸術としての映像の探究〈言葉, 身体性, 映像・イメージ〉

相内啓司——4

時をフィードバックする友, 飯村隆彦

河合政之——10

飯村隆彦が残してくれたもの

瀧健太郎——13

飯村隆彦の思い出

飯村二郎——16

身体障害を「哲学」すること

——ジル・ドゥルーズを一つのきっかけとして

辰己一輝——18

【連載】

翻訳, この途方もない営み

——本棚の片隅に7

星野太——21

意味×無意味の彫刻

——コンテンポラリー・スカルプチャー9

勝俣涼——23

『マリアビートル』から『BULLET TRAIN』へ

——裸足で散歩26

西澤栄美子——26

せずにすめばありがたい? : 「監査文化」について

——Books in Progress 24

村山修亮——29

【飯村隆彦追悼特集】

忘れられない作品

今井祝雄

「IIMURA」という日本人名。1967年に初めて訪れたニューヨークで、当時アーティストの街として知られたグリニッチ・ビレッジのとあるアートスペースの入口に張られた単色のポスターにそれはあった。私が飯村隆彦さんの名前を知った最初である。氏の著書『映像アートの原点 1960年代』（水声社）によると、このころすでに彼はニューヨークにいて、その旺盛な活動が詳述されている。

氏の作品は2016年に大阪の国立国際美術館で行われた〈第12回中之島映像劇場——飯村隆彦の映像アート〉の上映以前にも幾度か見てはいるけれど、私が真っ先に思い起こすのは、1984年に京都のギャラリー楽における〈ウィデームス—ビデオとコンピュータによる映像展〉で出会ったインスタレーションである。同展カタログに「《TV CONFRONTATION》1982」とあるこの作品（図1）は、文字通り2台のテレビが画面を向かい合わせにくっつけて置かれ、受像する両画面は見えないものの、その隙間から動揺する光が漏れ輝いている。と同時にくぐもった異なるチャンネルの音声も混ざって聴こえる。過剰な情報の時代への応答をさりげなく示す、きわめてシンプルかつラディカルな秀作であった。

同展は壁ぎわに仕切られた上映ブースが取り囲む広い会場の真ん中で、幾つかのインスタレーションが展開し、その一つがくだんの作品なのであった。傍らで同じく出品者だった私はオープンリールのビデオテープを方形に張り渡すパフォーマンス（図2）を行ったが、ともにメディアで何かを表現するのでなしに、メディアそのもので語らしめようとする点で共感を覚えたのだった。大学で教えていたころ、学生に「いい作品の条件の一つは“忘れられない作品”である」と語っていた私だが、この作品はまさしくそれであった。

飯村さんと最後にお目にかかったのは、2019年、京都のモリユウギャラリーで開かれた氏とビデオ作家の河合政之さんによる二人展のオープニングだった。このとき飯村さんは上映とともに映像作家としては珍しいドローイングも出品されていて、それについて話を交わしたのが印象深い。

故・飯村隆彦さんについて本稿の執筆を頼まれたちょうどその日、テレビからジャン＝リュック・ゴダールの訃報が流れていた。



1



2

執筆者について——

今井祝雄（いまいのりお） 1946年生まれ。美術家。小社刊行の主な著書には、『タイムコレクション』（2015年）、『余白とフレーム——私の美術ノート』（近刊）などがある。

【飯村隆彦追悼特集】

飯村隆彦

——芸術としての映像の探究〈言葉、身体性、映像・イメージ〉

相内啓司

気が付けば、飯村隆彦氏（以下敬称略）とはコロナ禍のためお会いすることもできずにすでに3年経っていた。その期間はビデオ・アーティストの河合政之と共に飯村隆彦に関する論文や資料を集成し、現在から俯瞰し直すための論集の企画を進めていた時期と重なるが、その実現の可能性についての困難さの中で逡巡していた時でもある（論集の発案は河合）。

2022年8月31日突如訃報が届いた。しかし、つい先頃までの元気で気さくだった様子が記憶として持続したままで、いまだにその現実感がない。

飯村隆彦は1960年代から日本、アメリカ、ヨーロッパを舞台として、一貫して芸術としての映像をアヴァンギャルドという視点から探究し続けてきた先駆者として知られている。その探究の中で取り上げられた作品を構成する問題意識は飯村自身が語るように極めてコンセプチュアルなものである。

飯村は〈言葉、身体性、映像・イメージ〉という概念の流動的な関係として構成される世界の様相と対峙しながら、それぞれに異なる問題系として開かれるそれらの概念の位相について独自の関心を示す。特に著作の中でも度々指摘しているように映像表現において概念を示し、伝え、思索を誘発するための言葉の重要性を強調する。

また〈言葉、身体性、映像・イメージ〉が関係し合い開かれる世界のメカニズムを解き明かすために〈言葉・発語・文字〉と共に、〈身体・パフォーマンス〉、〈映像メディア・Film・Video〉を介在させたメタ作品・表現を展開してきた。それらは〈言葉、身体性、映像・イメージ〉のそれぞれの存在論として展開される作品に繋がる。

飯村にとっては〈言葉、身体性、映像・イメージ〉は世界という関係を構成する要素として自身の表現の中で主題化される概念であると共に、同時にそれらに関する思考を目に見える形として実在化させるための作品を構成するメディアとして機能するものでもある。

数多くある実験映画やビデオアートの試みの中にあって飯村の独自の問題意識が切り開いてきた位相は他と次元を異にするものである。ミニマルで一見難解そうに見える多くの作品群はそれ自身で完結するものではなく、その中に周到に仕掛けられたさまざまな概念をめぐる議論との関係性において開かれるものであり、同時に、作者の意図するところや潜在意識を超えて作品に交錯する無数の議論やプレテキストへ鑑賞者を誘引するものといえる。その意味で飯村の作品はそこに織り込まれたさまざまな議論やプレテキストにリゾーム状に根を絡ませながら不意に出現する根粒のように、どこか得体の知れない不可解さ漂わせながら闇の中で明滅する映像として差し出されるものである。

一例を挙げるならば「映像とは何か」という映像の存在論を映像メディアによって考察し、表現するメタ・映像作品の一つとして『椅子』（1970-2016）というインスタレーション+パフォーマンスがある。床またはテーブル上に置かれた椅子にビデオあるいはFilmがプロジェクターからフリッカー（光の明滅）が投影されることで、椅子の背後の壁にその影が明滅する現象として現れる。2016年のモリユウギャラリーでは飯村自身が作品のコンセプトについて解説し、続いて映像や影について観客と禅問答のような議論、あるいは現前、現象と本質についての哲学的な対話をするパフォーマンスの要素が加わっている。〈言葉、身体性、映像・イメージ〉の要素が関係づけられたこの作品は、コン

セブチュアルアートのジョセフ・コーススの作品『1つそして3つの椅子』(1965)を連想させると同時に、さらにそのプレテクストとしてのプラトンのイデア論についての議論を呼び覚ます。

一方において、飯村が常に他者との関係において意識化せざるを得なかったもう一人の他者としての「私」という存在のアイデンティティーを問うものがある。『セルフ・アイデンティティー』(1972-1974)、『トーキング・イン・ニューヨーク』(1981)などがそれである。

さらに飯村は哲学者ジャック・デリダの『声と現象』から《自分が話すのを聞く》という一文を引用して『私自身に話すこと：現象学的作用』(1978)という作品を発表している。そこでは飯村自身がビデオカメラに向かって何度も「I hear myself, at the same time that I speak」と声を発する。あるいは音声はオフで口パクの映像のみが映し出される。鑑賞者はモニター上の無表情な飯村のカメラ目線に凝視されたまま、その一文を自分自身の中で反芻する声として聞かされる感覚に陥る。

この作品について飯村はおおよそ次のように解説している。ニューヨーク生活の中で個のアイデンティティーを確立することの重要性を痛感し、それがメディアを通して表現することに繋がったと。

もはやデカルト的な「我、思う……」という主観的な唯我論ではなく、「話す、聞く、見る」という現象として見える現象学が必要だった。[……]

ジャック・デリダのいう「私は話すことを同時に聞く」[……]をビデオによって見える現象として制作しました。これは本とは違って、実際に話す、聞くということが現象として現れる。

(『映像実験のために』CD-ROM Expanded Book, ユーフォニック, 1997)

飯村はこの作品が個のアイデンティティーの問題を主題としていることに加え、デリダのテキストをビデオによって視覚化したことを強調した上で、デリダのテキストを超えるものだとしばしば口にしていた。そのような飯村の誤読・曲解的解釈を含め、やはりこの作品もそのプレテクストを辿ることを鑑賞者に要請するだろう。

ちなみに、飯村の読解をよそにデリダの『声と現象』は、形而上学の概念を規定している存在についての究極的な認識としてのイデア論(差異の解消を目指す同一性)を批判するものとして書かれている。デリダは、世界は根源的に時間の運動に関わり合っているとし、また現前という現象は常に時間として延長し痕跡として残るといふ。そして、そのような常に差異として延長され続ける流動的な関係を差延(différance)という造語で表している。

その意味でデリダは《自分が話すのを聞く》というのは形而上学の究極の願望であるとして批判しているのだから、飯村がこの一文から《自分が話すのを聞く》ことの鏡像的な関係とその主客の転換可能性や、話すことに対する聞くことの遅延性、もしくは同時性などに関心を持ちながらも、それを形而上学的な批判として捉えるのではなく、自身が解説するように自己と他者との関係として浮上するアイデンティティーの問題に読み替えているように見える。すなわち、その一文を映像と関係付け反復することで前景化するのとは、文を声によって現前化させることの本質的な意味に迫るというよりは、その声による《自分が話すのを聞く》という音声と視覚的な現れとしての映像との一致、あるいは不一致であり、むしろ《自分が話すのを聞く》という文自体を非意味化し、その関係を「話す」、「聞く」の主体としての「私」の不在の問題に位相転換することに繋がっているのではないだろうか。そのような表現の手法と効果はデリダが示した問題意識とは異質のものであり、いうならば飯村が芸術

としての映像を探求し始めていた頃に意識化されていた全てを非意味化しようとするダダの手法を想起させはしないだろうか。デリダのテキストを引用しながらも、そのテキストが切り開いた問題の境域と飯村の作品化の間にはかなりのずれがあるように思える。

1969年の『All Right Reserved』という作品では手持ちの8mm filmカメラで撮られたニューヨーク郊外の風景やアーティストのスタジオやジョナス・メカスのシネマテーク、アンディー・ウォーホルのファクトリーなど60年代の光景が映し出される中、時折飯村自身の声が発せられる。「sky, children, valley, mountain, hill, STAN BRAKHAGE, JACK SMITH, painting, film, glass, JONAS MEKAS」などなど。このフィルム作品が鑑賞者に想起させるもの、あるいは要請されるものはなんだろうか。例えばこのようなものがあるのかもしれない。言語学者F・ソシュールが指摘するように本来流動的なイメージでしかない世界は言葉によって名指されることによってその意味が恣意的に規定される関係にある。それは現実の光景を映し取った映像にも同じことがいえるだろう。

この『All Right Reserved』では飯村が撮影する映像と名指す行為との間にはタイムラグがあり、鑑賞者は名指される前の混沌とした世界の光景と、それが名指されることによってもはや概念の表象でしかなかった後の世界の痕跡を前後して映像の中に見ることになる。

世界は名指されることによって分節化され、言語・コードとしての世界が新たに産出され、反復され、それ以外は名指されなかったものとしてコードから排除される。

この作品はカメラを介して飯村自身の身体性の延長として捉えた世界の光景を示しながら、その声の名指す行為によって前景化する言語・コードとしての世界と、一方で残滓と化す世界の関係を概念的に示すだけでなく、他方でその過程と戯れ、快楽とする作者自身の〈身体性〉の記録でもあることが見て取れる。

最後に〈身体性〉と〈映像・イメージ〉とを関係付け、そのことを主題化していた初期の映像作品の例をいくつかあげておきたい。それはカメラを持った飯村が被写体に迫りながら激しく運動することで実現されたものだ。通常の映画撮影は被写体となる人物やものなどに焦点を当て、その光景をありのままに記録するという写真的リアリズムの概念に根ざすものだが、飯村の撮影は〈身体性〉を前面に押し出すことでそのようなリアリズムの概念を覆す。撮影対象に迫る飯村自身の激しい動きと一体化したカメラの目はそこに撮影者の〈身体性〉が〈映像・イメージ〉と相即不離の関係として現れる光景を切り取る。飯村はそれらの作品化のアイデアを触発したものとして1960年代の抽象表現主義の画家として知られるウィレム・デ・クーニングの半具象的な作品や、画家が激しい運動と共になぐり描きする絵画であるアクション・ペインティングをあげている。絵画としての抽象表現主義やアクション・ペインティングは制作の最初の段階では画家という躍動する身体が乱舞するように、あるいは格闘するような動きのままに絵筆を走らせ、また絵の具の滴を撒き散らす行為がその成立過程を支配するが、最終的に絵画としての表現の強度を構成するのはキャンバス・支持体の表層で繰り広げられる分厚い絵の具のうねりや色彩の激しいぶつかり合い、そしてその物質性そのものが前景化し、それらが渾然一体となって現前化する出来事そのものであり、またその痕跡としてのタブローだといえるだろう。

その意味で、ここで取り上げようとしている飯村の初期作品での〈身体性〉と〈映像・イメージ〉とを関係付ける試みには1950-60年代のアメリカのアートシーンを牽引した抽象表現主義の影響が色

濃く見られるが、飯村はそれらの行為を、カメラを持った身体の激しいアクション・運動に置き換え、それが新たな映像表現の可能性を切り開くための方途になるという信念を意識化することになったとしている。そのようなインスパイアによって、映画のカメラは写真と同様に自然をありのままに映し取る記録装置であるという既成概念の呪縛から解放されるきっかけを掴んだといえる。その画面は商業映画の既成概念では技術的な未熟さや不注意によるものとして排除されるものでしかないブレ、ピンボケ、意図不明のクローズアップ、速すぎるパンや中途半端なズーム、出鱈目なフレーミング、不適正な露出などさまざまなネガティブな要素によって覆い尽くされることになる。このように映画の抽象表現主義、あるいはネオ・ダダ、そしてその出自となるダダを新たな映像表現を模索する指標としたともいえるこの時期の飯村の作品では、商業映画的にはネガティブなこれらの諸要素の全てを新たな映画表現のためのポジティブな表現要素として脱構築し、その可能性を示してみたのだといえる。

飯村はこのように制度としての映画産業の規範という呪縛から自らを解放すると同時に、抽象表現主義を範としながらも絵の具という物質そのものが前景化するタブローとしての絵画・メディアと、新たな〈映像・イメージ〉として構成される映像・表現との違いを意識化する必要があったのではないだろうか。

飯村が目指したこのような偶然性を含む一回性の関係としてしか成立しない映画は既成概念を打ち破り、躍動する運動・〈映像・イメージ〉として産出されることになった。暗闇の中で明滅するそれは徹底して既成の映画の規範から逸脱し続けることによって、もはやスクリーン上に映し出される〈映像・イメージ〉を名づけ、なんらかの概念を構成するコードに回収しようとする試みを無効にするものである。まさにそれは〈映像・イメージ〉としかいいようのないものとして鑑賞者に開かれている。

そのような試みに関連づけられるのが1962年の『クズ』、『Ai (Love)』、『あんま』などだろう。飯村は『クズ』では海岸のごみ、『Ai (Love)』、『あんま』では絡み合う裸体の男女や土方巽、大野一雄らの舞踏家という被写体との距離を詰め、自らを8mm filmカメラによる手持ち撮影者として、また躍動する〈身体〉として解放し、そのパフォーマンスする身体の運動の軌跡を〈映像・イメージ〉の運動に変換し、フィルム上に記録する。その結果、運動する被写体を含む光景は躍動する飯村のカメラの動きとの相乗効果を生み、激しく変容し続ける〈映像・イメージ〉として再現前する。それは絵画とは違う新たな映像のあり方の発見だったといえるだろう。

また1967~70年の『フィルム・マッサージ』では狭い部屋の中で踊る女性を天井から垂れ下がる電球のコードに取り付けた16mm filmカメラがごく至近距離から捉える。その〈映像・イメージ〉は飯村がカメラを振り子のように揺らしながらノーファインダーで撮影したものである。見るという主体の意識を封じ、まさにブラックボックス化したカメラの目に委ねるノーファインダーという撮影方法にこの作品の一つの特異性が見られる。振り子状の運動の軌跡を描くカメラがそのフレーム内に踊る女性の姿を一瞬と捉えたかと思うとすぐに見失う。踊る女性とカメラそれぞれが描く動きの軌跡や速度の差異がかさなり、その相乗効果によって新たな〈映像・イメージ〉が生成される。偶然性に任せる方法で撮られたこの〈映像・イメージ〉は現像されるまでは飯村自身にもそれがどのように写っているのが全く分からないものだった。『クズ』、『Ai (Love)』、『あんま』が飯村の主観的な視線としての〈身体性〉を前面に押し出すことによって成立するのに対して、『フィルム・マッサージ』ではその視線を遮断することによって成立し、さらに偶然性がその〈映像・イメージ〉を決定づけていることがわかる。

その意味で、この作品はまたプレテクストとしてダダが重視した偶然性 (Chance) という概念を呼

び起こすだろう。偶然性（Chance）は、主観的で恣意的な選択によって構成されてきた社会の構造と、それによって生まれるあらゆる既成概念の抑圧と権力に対抗する方法論としてダダが発見したものである。ダダの戦略はあらゆる局面において世界を非意味化することによって抑圧と権力に対抗しようとしたものといえる。

その実践は「ダダは何も意味しない」(1916)という一文で知られる詩人トリストラン・ツァラによる「ダダの詩を作るために」という偶然性による詩作法に始まり、ハンス・アルプの偶然性による主観性を排除した絵画の発見に繋がり、またマルセル・デュシャンが1mの紐を1mの高さから3回落として偶然描かれた曲線をオブジェ化した『3つの停止原器』(1913)が基準の非意味性を示したこと、さらに、現代音楽の作曲家ジョン・ケージが偶然性を取り入れることによって音楽から主観性を排除し、そこに開かれる顕な世界に触れるための方法としてチャンス・オペレーションを実践したことに繋がる。

飯村のノーファインダーでの撮影による〈映像・イメージ〉の非意味化の実践はジョン・ケージのチャンス・オペレーションの実践との概念的な近接性が見られるように思われるが、それはまた後の概念を中心化して構成されるコンセプチュアルアートの実践に続く過渡期の作品としても記憶されるべきだろう。

加えて、『フィルム・マッサージ』はそのタイトルがM・マクルーハンの『メディアはマッサージである』に想を得たものであることからそのメディア論を読み返すことも促されるだろう。それ以外にも舞踏・〈身体性・パフォーマンス〉などに関わるものをはじめ、さまざまな連想を呼び起こし、多様なプレテクストが鑑賞者個々の意識や記憶の中を駆け巡るに違いない。

いうまでもなく、ここでは全ての作品について言及する余裕はないが、飯村作品へのせめてものオマージュとしてこれらのささやかなレビューを書き留めておきたい。

私の知る飯村は既成の概念に縛られることのない自由人として多様な現れとして開かれる世界を往還しながら、コンセプチュアル・アーティストとして映像を思索の対象やきっかけ、またメディアとして取り上げながら、世界の根源的な謎を巡り多数の作品を生み出してきた。時には参照するテキストを誤読することを快楽とし、そこからインスパイアされ、逸脱しながら多くの謎を延長し、作品に結実させてきた。一方で飯村は時を超えていくつもの作品をリメイクし、新たな形に作り変えてきたことが知られている。その過程で自ら発した問いに何度も回帰し、反復し、思索を深める方途として、またそれを目に見える形にするためのアイディアにアレンジを加えてきた。

また飯村は言葉へのこだわりを重視し、作品を言語化することにも並々ならない関心を持っていた。自作を解説する論文、エッセイ、論集、作品写真集、レビューなどの本やCD、DVD出版を実現させてきた。欧米に比べて日本では個人映画や芸術としての映像への関心も低く、批評の言説もなかなか書かれることのないことを嘆きつつも、逆に飯村はそれを自らに課し「ぼく自身のための広告（CM）」を兼ねたいくつかのエッセイ集を出版している。そこには現在と1960年代を往還し、あるいはヨーロッパ、アメリカと日本を往還し、その距離感を対象にしながら、芸術としての映像を探求し始めた初心に回帰しようとペンを走らせる作家の思索の痕跡が刻まれている。

飯村の芸術としての映像の探求は世界とわたしたちの間に散りばめられているさまざまな謎を目に見える形で示そうとする試みとして数多くの作品やテキストの中に残留し、仄かに明滅し続けている。それらを前にいまだに多くの解けない謎の周辺を彷徨っている私たちも、既に一人の探究者がこの世界から永遠に失われたという事実をそろそろ受け入れなければならないのだろう。

付記：飯村隆彦に最後に会ったのは2019年9月だったと思う。私の作品集『い（ま）え-IN BETWEEN-』（ミストラルジャパン, 2020）に収録するために拙作のレビューをお願いしていたのだが、快諾していただいた後何度か打ち合わせをしたり、関連資料を送ったりしていた。その頃すでに多少認知症の兆候が出始めていたため執筆を依頼したこと自体を失念されたり、送った関連資料を何度も紛失されたりするなどなかなか思うようには進まなかった。入稿の期日も迫っていたため寄稿していただくことを断念。急遽氏自身の作品について私がインタビューするという形式で語ってもらい、テキストとして収録することにした。氏は気さくに「なんでも聞いて、その方が話しやすいから」ということで、ご自宅近くの高円寺のコーヒーショップで即席のインタビューをすることになった。インタビューの内容は2016年京都のモリユウギャラリーでの飯村隆彦の個展で展示された3つの作品についてのものである。まず『Step on film』という黒みの長尺フィルムを踏みつけ、フィルムと映像の概念について語るパフォーマンス。次に原稿用紙のマス目をフィルムのコマ数として黒く塗りつぶし、音楽のスコア・楽譜のように記譜した『times』というミニマルな作品（インスタレーション）。これは映像の時間概念を視覚的に見えるものとして物質化したものである。そして、ほぼその時初公開の数点のドロ잉についてのものだった。急遽進められた短いインタビューにもかかわらず、流石にご自分の作品の解説は立て板に水を流すごとくで、快活、かつ饒舌なものだった。逆に懸念されていた認知症の兆候が微塵も感じられないことに少しばかり驚かされるほどだった。顧みれば氏自身による自作の解説への関心はいつもながら変わらず高かったものの、拙作についてのレビューの依頼については何度も忘却されてしまったのは上記の通りだが、それは認知症の兆候のせいばかりではなく、もとよりそれが氏自身による作品の探究や「ぼく自身のためのCM」以上に関心を引くものではなかったからに違いない。因みに「ぼく自身のためのCM」は1964年に氏が組織した日本初の実験映画祭「ジャパン・フィルム・アンデパンダン」で参加者を募る際に課したテーマで、当時の若者たちの関心を引いたノーマン・メラーの本のタイトル『ぼく自身のための広告』（1962）から引用したものだ。飯村自身はそのことを終生忘れずに実践し続けてきたといえる。結果的にこのインタビューはささやかなものではあるが、図らずしも飯村隆彦の晩年期の貴重な記録となった。

因みにこの作品集『い（ま）え-IN BETWEEN-』（DVD + Book）には知覚される世界の時間化を主題化し、韓国のソウル市で飯村隆彦を撮影した『Un ange passe・沈黙』（2002）という私の映像作品が収録されている。併せて飯村の『私が見るあなたを見るようにあなたは私を見る』（1990-1997）や『オブザーバー／オブザーブドとビデオの記号学』（DVD 1998）と呼応するように制作した拙作『And I see you see me see you』（1994）を収録している。もう30年ほど前になるが、飯村がこの作品を見て「私と同じような考えで作品を作っている人がいるんだねえ……」と感慨深げに話しかけてきた姿が思い起こされる。

執筆者について――

相内啓司(あいうちけいじ) 1949年生まれ。映像・造形作家。代表作には、『重力の光景・Aspect of Gravity』（メディア・インスタレーション／2016年）、『REM れむ――The waves of endless dream MK』（2022年）などがある。

【飯村隆彦追悼特集】

時をフィールドバックする友、飯村隆彦

河合政之

昨年の10月30日から31日、飯村さん、僕とパートナーの久美子、それに僕の元教え子の久松知子さんの四人で、中之条ビエンナーレに行った。それまで機会があれば飯村さんの高円寺のスタジオに仲間たちで集まっていたのが、折からのコロナ禍でなかなか難しくなっていた。ちょうど感染状況が少し収まっていたときで、西山修平君と韓成南さんがビデオ・インスタレーションで参加していたから、見にいこうという話になった。飯村さんは温泉が好きなので、四万温泉に入りがてら、いろいろ展示を一緒に見て回った。

30日の夕方、韓さんのパフォーマンスがあるというので、会場である廃校となった小学校の体育館に行った。だが、このパフォーマンスは一回一人限りしか見られないという。宿の食事の時間も迫っており、また作家の韓さんの希望もあって、飯村さんだけが見ることになった。すると会場に入る前に、飯村さんが突然、ビデオカメラを貸してくれ、と言う。中の様子を撮って、後でみんなで見よう、というのだ。久松さんがカメラを渡し、飯村さんは中に入っていった。

外で待つこと15分ぐらい、突然飯村さんの声が体育館から聞こえてきた。何が起きたのかと、驚きあわてて出入口に駆けつけた。するとカメラを前に構えたまま、飯村さんが何か独りで英語で喋りながら出てくる。“Now I go out of the darkness, I see my friends greeting me (今、わたしは暗闇から出て、友人たちがわたしに挨拶するのを見ます)”。それに僕は、“We welcome Taka back from the darkness to this world (わたしたちは、タカ(飯村さんのファーストネーム)が暗闇からこの世界に戻ったのを歓迎します)”と応えた。

宿に帰ってから、飯村さんが撮った映像をテレビに繋いでみんなで見た。パフォーマンスは真っ暗な会場内、一人の少女が観客を導き、いろんなことが起きるのを経験させるというものだった。驚くべきことに飯村さんはその間中、黙ってそれに従うのではなく、かといって抵抗するのでもなく、その状況と自分を観察しつつ、英語と日本語で実況し続けていた。“I follow her. It's all dark. Only silence speaks. I am scared. Now a small light is coming to me (わたしは彼女について行く。すべて真っ暗。沈黙だけが語っている。わたしは怖い。今、小さな光がやってくる)”といったように。

つまりその映像は単なる記録ではなく、韓さんのパフォーマンスに飯村さん自身のパフォーマンスでもって応答し、それが新しいひとつの作品になっているのだった。受動的な観客にとどまることなく、どこまでも主体的なアーティストとして、状況や自分自身と関わり続けていく。そして、他者の作品を見るという経験までも作品にしてしまう。その恐ろしいまでの貫徹ぶりに、僕は圧倒され、驚嘆せずにはいられなかった(ただ、その暗闇の導き手を演じた地元の高校生の少女は、「この人は只者ではない」と感じて、かわいそうに、すっかりびっくりしてしまっただけ)。

翌31日、宿近くのダム湖を見に行ったり、西山君の廃校教室をつかったインスタレーションを見たりして、飯村さんはとても楽しそうだった。僕らもずっと気をつけていたのだが、さあ帰ろうというとき、ふと目を話した瞬間だった。駐車場の段になったところで、飯村さんが足を滑らせて後ろに大きく転んでしまった。すぐに救急車を呼んで、近くの病院に搬送し、検査してもらった。心配でや

きもきしたが、幸いなことにどこにも異常は見られなかった。ただ念のため、東京に戻ってまた病院にかかるように、とのことだった。

その翌日、電話で話した。「ありがとう、面白い旅だった。あいにく最後に転んでしまったけど、みんなのおかげで帰ってこられた。今日近くの医者に診てもらったら無事だったよ。またどこかに行きたいし、年末には僕のところでみんなでパーティしよう」。だが一週間後、脳出血で入院したと夫人の昭子さんから報告が入った。その後お見舞いできるほど回復することが叶わず、あの電話が最後に交わした会話になってしまった。

“I see my friends...”, 年は離れていても飯村さんと僕らは、つねに「友人」だった。15年ほど前のこと、NYで飯村さんと一緒にいたとき、ある人が僕らに「あなたたちは師弟なのか?」と聞いたことがあった。僕が“Yes”と答えようとしたその瞬間、飯村さんは“No”と答えていた。アーティストというものは、師弟関係などない。どんなにキャリアがあろうとなかろうと、つねに一個のアーティストであり、対等に一对一の関係なのだ。それが飯村さんの信念だった。

ただ「師匠」ではなかったとしても、僕は何か芸術活動上の悩みがあると、いつも飯村さんに相談していた。「あなた自身のやりたいことをやりなさい。もしそれができないときは、できるようにトライしなさい」というのが、いつも飯村さんの答えだった。そして、お願いすればこちらの背中を必ず押してくれた。

まだ飯村さんと会ったばかりの1998年の冬、飯村さんがNYのアート・スペース、キッチンで個展をするというので、僕は頼まれもしないのに追っかけ手伝いに行った。NYの人たちに自分の作品を渡して見てもらおうと、VHSテープを何本も持って飛んだ。実際、今考えるととても未熟な、作品とも呼べないような習作だったのだが。

初めてのNYは雨で寒く、英語もおぼつかない僕はひとりぼっちでとても不安だった。一方的な追っかけだったので、飯村さんの居場所もわからなかった。とりあえず、8丁目アスター・プレイスのタワー・レコードのブック・スタンドで、アート関係や映画関係の雑誌をチェックして、情報を収集することにした。やがて隣にひとりの男がやってきて、凄まじい勢いで同じくアート雑誌に片っぱしから目を通し出した。僕は不安ですっかり怯えていたので、やっぱりNYは怖いところだ、こんなに勢い込んでアート雑誌を貪り読む人がいるなんて、と思って目を合わせないようにしていた。そうやって数分、こっそり横を覗いてみると、なんとそれが飯村さんだった。

幸運にも合流できた僕らは、一緒に連れ立ってダウントウンのアート・スポットにチラシを配って回った。ソーホーのブロードウェイでは雨が上がり、ロウワー・マンハッタンのツイン・タワーにまで伸びていく真っ直ぐな道の上、細長い空に真っ赤な夕焼けがかかった。活気にあふれるチャイナ・タウンのGreat N.Y. Noodle Townでスープ入りダック・ヌードルを食べ、ビールを飲んだ。もうさっきまでの不安はすっかり消し飛んで、僕は飯村さんとNYにいるという幸せで胸がいっぱいになった。

飯村さんのオープニングでは、かけつけたジョナス・メカスや、キュレーターたちを紹介してもらった。僕は彼らにテープを渡したが、まだ何本かテープが残っていた。飯村さんは、古びて茶色くなった手帳を取り出して、何やら数人の名前と電話番号を書いて僕に渡し、この人たちに電話しなさい、と言った。そこには、MoMAやWhitneyのキュレーターの名前と電話番号が書いてあった。メールなどはまだ普及していないころのことで、恐るおそる電話をかけた。それが案の定、直通電話でなく、美術館の単なる代表電話だったりした。僕はたどたどしい英語で、“I’m an artist from Japan, a friend of

Taka Imura…”と必死に話した。電話から聞こえてくる返事は、ほとんどわからない。それでも結局、みんな僕に会ってくれて、テープを渡すことができたし、その中から上映に繋がったものもあった。こうして飯村さんは、僕に世界の扉を開いてくれたのだった。

2022年9月3日、僕と仲間たち、瀧健太郎君、西山修平君、浜崎亮太君の四人で、〈ビデオ・ライヴ・パフォーマンスの夜〉と題したイベントを、東京・梅屋敷のKOCAでおこなった。飯村さんが亡くなってひと月、飯村さんのもとに集っていたアーティストたちが初めて会するイベントだったので、追悼として飯村さんの1971年の作品『タイム・トンネル』を上映した。

冒頭で、「僕らの偉大な友人、飯村隆彦さん」と紹介した。京浜急行の高架下をスクリーンとして、映像が投影される。白黒の数字がビデオ・フィードバックによって無限に増幅され、混沌へと融解していく。カウントダウンが、飯村さんのあのよく通るバリトン・ボイスで、満員のオープン・エアの会場に響き渡る。“Ten, nine, eight, seven, six, five, four, three, two, one, ten, nine, eight...”. 何度も繰り返されるカウントダウン、しかし「ゼロ」は決してやってこない。そうだ、やっぱり飯村さんは作品の中で、映像の中で、ビデオの中で、時間のトンネルを通り抜け、フィードバックしながら生き続けているのだ。僕は心の中で叫んでいた。We always welcome Taka back to this world!

執筆者について——

河合政之（かわいまさゆき） 1972年生まれ。ビデオ・アーティスト。代表作に《Video Feedback》シリーズ（2009年～）が、小社刊行の著書には、[『リフレクション——ビデオ・アートの実践的美学』](#)（2018年）がある。

【飯村隆彦追悼特集】

飯村隆彦が残してくれたもの

瀧健太郎

2012年に僕が制作したビデオアートに関するドキュメンタリー『キカイデミルコト——日本のビデオアートの先駆者たち』は、日本のビデオアートの第一世代と第二世代が活躍した1960年代から1980年代にかけての動向を、アーティストを中心に周辺のキュレーターや研究者から聞き取った証言を元に組み立てたものだ。制作から10年経ついま、インタビューに応じてくれた久保田成子さんが2015年に、松本俊夫さんが2017年に、山口勝弘さんが2018年に旅立たれ、あの証言の収録が彼らの肉声を収めた貴重な資料となってしまった。

このドキュメンタリーは彼らパイオニアたちのオーラル・ヒストリーを残すべきだという使命から、当初書籍の出版の企画としてはじまった。先に何人かのインタビューをはじめ、それをもって企画を売り込んだが、出版社が見つからず、市販化されたばかりのハイビジョン映像で撮影をしていたことから、ドキュメンタリー映像として制作するのはどうかと考えてドキュメンタリーの形式として発展させた。東日本大震災(2011年3月)直後に僕の仕事がなくなった時期に編集作業を開始し、同年12月に早稲田大学で試写を行い、翌年2012年2月に川崎市民ミュージアムで上映後、ドイツやフランスなど国内外で紹介されることとなった。

飯村隆彦さんには企画の初期の段階で主旨に賛同いただき、彼の高円寺のスタジオで撮影を行った。飯村さんがニューヨークで様々な芸術の動向に出会うなか、自身がフィルム映画と並行してビデオに着手していった経緯、記録・再生が瞬時であり、かつ即時的にカメラ撮影をモニターに映し出すビデオの特異性に一早く気づき、言語と映像との差異や記号学的なアプローチをしていった一連の流れをお話し頂いた。一通りこちらの意図していた部分が撮れたが、後日電話がかかってきて、話し忘れていたことがあるからもう一度、ということで更に1960年代初期の動向を話していただき、そのインタビューは彼の参加した実験映画の運動でもあるフィルム・アンデパンダンのDVDを翌年発売したさいに特典映像として収録した。

飯村さんは相手が若かろうが、キャリアが浅かろうが、常に僕ら若手を対等に扱ってくださり、『キカイデミルコト』のタイトルを相談したところ、「ビデオアートは機械に見られることなので、本当はキカイデミラレルコトでは？」というご本人らしいご提案までして下さった。2015年に僕らが阿佐ヶ谷の屋外や店舗を利用したプロジェクトを行ったさい、飯村さんは観客として鑑賞して下さり、1960年代のニューヨークでもフィルム映写機をアパートの窓から向かい側の建物に映し出すイベントがあったと教えてくださり、いつも後進の活動の拡張性・新規性をとても気にかけて下さっていた。

そんな飯村さんだが、例えば書籍や批評分などではかなり強い言葉で、海外のアート事情に比べて日本の状況の遅れや不備を指摘されるなど書き言葉と話し言葉の違いもあった、実際会うと、あるいは電話で話すと穏やかで、少し照れながらそういう風にしたかともとはぐらかしたりされることもしばしば。20年以上も前だが、飯村さんに僕のビデオ作品を見ていただき、レビューを書いていたことがある。コクトーの小説からとって拙作を「ビデオのアンファン・テリブル(恐るべき子供)」と評価していただき、非常に嬉しかった思い出がある。その時も当初メールで送られてきた

飯村さんの元原稿には、まだ数作しかない僕の作品を飯村さん自身の足跡と比べ、恐るべき短時間で辿っていると称えて頂くとともに、経験不足だけに瀧が技術や形式に足元を掬われるのではないか、という警句が書かれていた。しかしすぐに飯村さんは電話をかけてこられ、最後の一文は余計なので取るように指示された。エクリチュールとパロールの間を常に行き来して、吟味する飯村さんの一面を見た気がした。

ここ数年、僕は飯村さんの海外とのやりとりや日常の技術的な問題のお手伝いをしてきた。その都度いつも書籍やDVDなどを下さり、ある時、飯村さんがNY時代に買い集めた美術雑誌一式を貰ってほしいというので有難く頂戴した。当時博士論文を執筆中だった僕は、アメリカでの現代美術作家の動向を追っており、その中にあった『オクトーバー』誌のバックナンバーに貴重な資料がいくつも掲載されていたことがわかり、論文執筆に非常に役立った。コロナ禍に入り、亡くなる前年から飯村さんのワクチン接種や季節の変化にご苦労されてないかなど気になり、僕はちよくちよく飯村宅を訪れ様子を伺った。まだまだ現役で作品発表を続けたいとおっしゃっていたので、非力ながらも何かお手伝いできればと思っていた。お歳もあって時折忘れっぽいところも出てきていたが、それでも2021年の7月にニューヨークのインディペンデント・フィルム集団ミレニウム・フィルム・ワークショップの若いスタッフから連絡があり、オンラインでのインタビューを手配したところ、流暢な英語で映像作家としての過去の経験などを詳しく語られ、翌月そのインタビュー映像は現地の映像祭で上映され、大好評を得ることとなった。また同時期にアメリカのドキュメンタリー作家がN.J. パイクについてのことを聞くためのリサーチで話を聞きたいというオファーもあり、こちらの相手から偉大なアーティストの貴重な話が聞けたという反応をもらった。そのような頻繁にお会いできる日々が失われ、空漠たる思いを今は隠せない。飯村さんご本人ならきっと、次は僕らが活躍する番だと言ってく下さりそうだが、これからは火の消えてしまった、拠り所のない暗がりを意を決して歩き出すより仕方がない。

最後に僕が関わる飯村さんについての二つの進行中の企画について述べ、この文章を閉じておきたい。生前の飯村さんより彼のテープ作品をデジタル化できないかをご相談があり、2021年5月から350本以上あるテープのアーカイブ作業を開始した。できればご存命中に作業を終えたとお伝えしたかったところだったが、ご遺族の了解も得て、今年に入り文化庁のアーカイブのための助成金を取得し、本格的に作品の整理と修復作業を行っている。一部にこれまでほとんど紹介されてこなかった作品も発掘されたので、今後これらを何らかの形で展示や上映の機会を検討している。もう一つは飯村さんの証言を書籍と動画投稿サイトなどの形で残そうと、これもやはり昨年3回にわたって、河合政之氏を相手に僕がカメラ担当しながらの鼎談スタイルで、高円寺のスタジオ、高校時代のエピソードから渡米に繋がる話を立川の砂川基地跡、またフィルム作品『くず』（1962）の撮影地でもある晴海ふ頭近辺で行った。コロナ禍が無ければもう少しこのような機会を増やすことができたかもしれないが、こちらは飯村さんが倒れる1カ月前の収録だったので、作品や生涯について語られる最後の言葉を収録したものになるのではないかと思う。これらの企画で、新しい作品の構想を語ってくださっていた飯村さんの意思を、少しでも次世代に引き継いでもらえるように尽くしたいと考えている。アーティスト・飯村隆彦が残してくれた作品と声に、近い将来に多くの方に触れて頂く機会をもっていたければ幸いだ。

執筆者について——

瀧健太郎（たきけんたろう） 1973年生まれ。ビデオ・アーティスト。主な作品には、『Living in the Box』（2007-2022年）、『Darktourism』（2016年）などがある。

【飯村隆彦追悼特集】

飯村隆彦の思い出

飯村二郎

飯村隆彦は7月30日に死亡した。葬儀は8月6日に親族と特に親しい人のあいだで行なわれ、家族に見守られて送られていった。新聞記者がどこから聞きつけたかは知らないが、8月6日までまっけてくれと頼んだら快く了解し、ただ他社が先駆けたら約束なしねと言って電話を切った。

死因は体の器官が変調を起こし、食べ物が胃に100%届かず誤飲性の肺潰瘍を起こしてそれにやられたようだ。家族は自然な回復を望んだが、病室は親族といえどもコロナ騒ぎである。自由な介護は許さず、このつらい時期に嫁の昭子は隆彦は今どこにいるのとうろウロするばかりだった。

*

彼の履歴を少し追いかけてみたい。高校時代は慶応義塾の高校生新聞記者として世の中を探っていた。当時戦後とはいえ、いまだ占領下であり、米国は立川地区から砂川基地にわたる飛行場建設の杭を地に打っていた。いわゆる学生運動の先駆けとして世の中に知られる砂川闘争の勃発である。

高校生記者といえども見逃すはずはない。彼は住居の高円寺から日参し世の流れと正義にくるしんだ。この騒ぎは広がり、1960年6月15日のデモで全学連主流派が衆議院南通用門から国会に突入して警官隊と衝突した。その際に22歳東大卒業前である樺美智子（22歳没）は圧迫死で死亡した。隆彦は「彼女は自分の信念で死んだ」という。俺は「自分勝手に死ぬのは許されないんだ」と言ってぶん殴った。その後いつ新聞記者をやめたのかしらない。この事件後、彼は離れの小屋に「フィルム・アンデパンダン事務局」なる看板を掲げた。アンデパンダンとは、パリで開かれた落選者集団の絵の展覧会のことである。それが新しい印象派という時流をつかんだのである。それに倣ったのか、異様な事態がわが家でおきていた。

ある日、わが家の戸がバターン、敷居がシュルシュルと鳴り響く中でネズミの運動会の様相がおき、何事かと降りてゆくと隆彦が片手にマイク、右手で家具を揺らし音を取っていた。

午前中に「夢の島」に行ってゴミの山を見て夢想したのだろう。その山は赤や黒の布に取り巻かれ美しいという。黒の布がひらめくなか風に乗ればヒューと叫び、つまずけばガシャーンと音を立てたのだろう。ともかく当初の彼の作品として傑作だった。

わが家のアンデパンダンは友と放談した。人の記憶は繰り返せば美が残る。自然の持つ時間に人工の時間を加えることで、日本固有の「間の美」を表現したのだろう。後半の評をここで待つ。身内の私から見ても隆彦の顔は綺麗だった、「間の美」かもしれないが……。

あの顔でなくては、自分の難しい作品を世界の達人に説明し、納得させることはできないだろう。私がアメリカに行ったとき彼に誘われた。今夜近くの高校でソロとバックダンサーの競演、それも打ち合わせなしの実験があるのだという。この偶発性を楽しみしろと。

さて話を戻すと、慶応大学はどの学部にはいるんだ、と父親に聞かれ、彼は文学部に行きたいんだと返事をした。技術専門の父にはそれでは食べていけないことから反対した。母は大学では法学部からの転部の道もあるといなした。大学時代の活動は華やかだったはずだ。世の中への対応、作品の詳細は後輩に譲る。

ただ一点、東京で発表会があるときは必ず母がいたはずだ。わたしが尋ねた、「分かるの？」すると首を横に振って、しばらくして「楽しいのよ」。母は最高のファンだった。

執筆者について――

飯村二郎（いいむらじろう） 1933年生まれ。長年、日本電電公社（NTT）に勤務した後、オムロン（株）で役員を務めた。専攻=コンピューター・システム設計。瑞宝小綬章。著書に、『MAP入門――新しいFAシステムの見方・考え方』（共著、オーム社、1987年）、『システム構成技術』（共著、岩波書店、1988年）などがある。

身体障害を「哲学」するということ

——ジル・ドゥルーズを一つのきっかけとして

辰己一輝

私は身体障害というテーマについて、主にジル・ドゥルーズの哲学の読解を通じて研究をしており、現在博士後期課程に属している大学院生である。その傍らで、海外の「障害学」という研究分野において、近年ドゥルーズやフーコーなどのいわゆる「フランス現代思想」の哲学者たちの知を取り入れる動きが高まっていることを知り、最近はその動向を国内へと紹介する研究も行っている。

そうやって自己紹介をするとき、ストレートに「哲学研究者」と名乗ることにいつもためらいを覚える。申請書類に自分の専門を表記するときや、どの分野の学会で研究発表をしようかと思い悩んでいるときもそうだ。たまに「ご専門は哲学か障害学かどちらですか？」と人から尋ねられることもある。そう問われたときの私は内心落ち着かない。端的に言うと私は、自分がやっている（と少なくとも意識している）「身体障害の哲学」は「哲学」とみなされるのだろうか、私自身も「哲学研究者」として認識してもらえないのではないかという不安を抱えている。

こうした感情がぬぐい切れないのは、「健常な身体」であることを自明の前提とし、障害のある身体をそこから疎外された劣位に位置付ける「健常者中心主義」的な価値観が今日の社会に深く根付いており、そうした価値観において醸成された社会のまなざしを私自身も内面化しているところがあるからだ。「哲学」もまた、その価値観と無関係ではない。西洋哲学史において身体障害それ自体が中心的な主題となることはごく稀であり、哲学をする主体は健常者であることが暗黙裡に前提とされてきた。身体障害者は哲学の「他者」であり続けてきたのである。

健常者中心主義的な価値観は、正当な「哲学」であるものとそうでないものとを弁別し、ヒエラルキーを構成する一つの強固な基準となる。そしてヒエラルキーは劣等感を、哲学に対するルサンチマンの意識を生み出す。身体障害について哲学することは、いつもマイナーで、不純で、「哲学」と呼ぶに値しない行為なのだろうか。自分の専門について尋ねられたとき、例えば「哲学を応用した障害学の研究をしている」と思わず口に出してしまうとき、私はルサンチマンの中にいる。「哲学」とそれを応用する「障害学」という相互排他的な線引きを設けたうえで、暗に「私がやっているのはあくまで哲学ではない」と、自分の研究を「哲学」から切り離すような言い方だ。それは身体障害を「哲学」の思考対象ではないものとして排除する哲学の健常者中心主義を私自身が追認し、再生産してしまう行為となりうる。加えてそれは、障害学がこれまでずっと批判し続けてきた健常者中心主義的な社会通念に乗っかりつつ「障害学」研究者を名乗ることであり、その意味でもこのような応答は、自分の中で恥すべき経験として度々思い起こされる。

どうしてそのように答えてしまったのだろうか。「哲学」に私の研究が、私の身体が承認されず攻撃されるのではないかという不安から、自らを「哲学」の外に避難させたのかもしれない。要するに保身に走ったのだと思う。ところで、そもそも哲学（者）が身体障害について思考することを周縁に追いやろうとするとき、それもある種の自己防衛の身振りや診断することができるかもしれない。哲学が理性（精神）による普遍的な認識を探求する営みだとしたら、求められるのは摩擦のない完全な真空である。状況によって様々な身体があるという事態は、いついかなる状況においても妥当する真理へと向かうのには障壁でしかない。ゆえに、変化や多様性を捨象した唯一普遍の「健常な身体」（そ

れ自体は極めて空虚な理念である)を不動の前提とすることは、「哲学」にとって厄介となる様々な身体を放逐し、自らの身体について思考せずに済ませるセキュリティ・システムを構成する。

ところが身体障害の存在は、身体について思考することを哲学に強いる。私はそのような哲学の思考と身体障害をめぐる問題系を、ドゥルーズの哲学に読み込みたいと思っている。ドゥルーズは『差異と反復』(1968)において、従来の哲学が「同一性」を第一とする思考、あらかじめ決められたものだけを対象に「再認」する(「同じ」ものをみる)だけの思考に陥ってきたことを批判している(『差異と反復』第三章「思考のイメージ」を参照)。反対にドゥルーズが肯定するのは、「差異」や「生成変化」を第一とする哲学である。そしてドゥルーズは本書も含めた多くのテキストの中で、そのような思考を引き受ける身体の実例として、様々な障害や病を生きる身体を取り上げている。彼はこれまでの「哲学」においてマイノリティとして排除されてきた生の内側に、むしろ「哲学」の積極的可能性を見出そうとした人だった。

そんな彼のテキストに「身体障害の哲学」を開始するためのヒントがあるのではないか。「同一性」の哲学において前提から排除されてきた「差異」や「生成変化」こそが哲学の前提にあるのだという転倒を踏まえて、「健全な身体」という唯一普遍のモデル(同一性)を思考の出発点とし、身体障害を自らの「他者」として排除してきた哲学に対して、むしろ障害のある身体こそが哲学の出発点にあるのだと主張することが、可能なのではないか。

ドゥルーズ的な観点からすれば、既存の「哲学」にとって障害のある身体の実在は、「同一性」に埋没した思考を揺るがす脅威である。彼の哲学は、哲学的思考の前提において様々な身体があるという「複数性」を肯定し、「哲学」の中に身体障害者の居場所を作り出す。ドゥルーズを読むということは、「哲学に値しない」と言われるのではないかというルサンチマンを振り切って、身体障害について哲学することを力強く「哲学」だと主張する勇気を与えてくれるように、私には思われたのである。

とはいえ身体障害を、旧来の「哲学」に新しい風を吹き込む「創造的」なものとして無批判に持ち出すことにもまた、警戒心がともなう。これまで障害学は、哲学も含めた様々なテキストの中で、悲劇的なものや解消されるべきものというネガティブな事例や象徴として身体障害があまりにも素朴に用いられてきたことに対して批判的考察を続けてきた。一見すると、身体障害を創造的なものの表象として用いることは正反対の事態であるように見える。しかし、身体障害について思考してもいいのに、それに対して悲劇的やら創造的やらといった「ラベル」を一方向的に貼り付けているだけなら、それらは同じ事態の二側面でしかない。どれだけ表面上は変化をもたらすものとして身体障害を歓迎しているように映ったとしても、自分の身体を柵に上げ、その同一性を変化に巻き込むことなく保持したままならば、結局その哲学は「同一性」ありきの哲学、ドゥルーズ的な意味での「思考」を欠いた哲学でしかなく、上述したような哲学の健全者中心主義は無傷のまま温存されることになる。

かくいう私もまた、自分で自分の身体にラベルを貼ることで保身に走ろうとしてしまうときがある。対してドゥルーズは、自分の身体をとにかく生きてみることに、それこそを「思考」として奨励する。差異や生成変化から出発するということは、あらかじめ「身体とはこういうものだ」と定点を置いたうえで何かについて考えることではない。ドゥルーズの哲学は、思考することと、その思考において身体が変化することがセットになっている。ドゥルーズはスピノザとともに、「身体とは何か」ではなく、「身体は何をなしているのか」と問う。私が「身体障害の哲学」を開始するためには当の私が自らの身体とともに思考しなければならない。

だから私は、「哲学」をやっていると宣言することを通じて、哲学それ自体に対して私の身体が脅威となることを欲望する。これまで障害学が歴史的に培ってきた知に対して敬意を払いつつも、他方

でそうした敬意もなく「障害学」という言葉をラベル化し、それを私へと押し付けることで「哲学ではない」と我関せずの態度を貫く哲学者のまなざしには抵抗する。不安や喜びがせめぎ合う身体において、これから私は、申請書類に「哲学」と表記し、研究発表をする学会を選び、論文を書いていく。

執筆者について——

辰己一輝（たつみいき） 1994年生まれ。現在、大阪大学大学院人間科学研究科博士課程在籍。専攻＝哲学・障害学。主な論文には、『『社会モデル』以後の現代障害学における『新たな関係の理論』の探究』（岩波書店『思想』2022年4月号）がある。

【連載】

翻訳，この途方もない営み

——本棚の片隅に 7

星野太

ヴァルター・ベンヤミンの『翻訳者の使命』を持ち出すまでもなく、「翻訳」という営為には人を惹きつけるえもいわれぬ神秘がある。それは、わたしたちがもっぱら（不完全な）言語を用いてコミュニケーションしあう存在である以上、ごく当然の成り行きとも言えるだろう。とりわけ、つねに複数の言語の狭間に身を置かざるをえない作家・研究者・編集者といった人々——ようするに言葉に深く携わる人々——にとって、「翻訳とは何か？」という問いは、いつか、どこかで突き当たらざるをえないものである。

とりわけ自動翻訳（機械翻訳）のようなテクノロジーの進歩により、「翻訳とは何か？」という問いは、この10年ほどでさらに切迫した響きをもつようになったのではないだろうか。また、昨今の海外文学のラインナップをみても、「フランス文学」や「ロシア文学」のような国と言語をセットにした分類が、もはやかつてのような有効性を失いつつあることは明らかだ。ちなみに、わたしがここ最近愛読しているチゴズィエ・オビオマ（1986-）という作家は、ナイジェリアに生まれ、キプロスで学業を修め、現在ではアメリカに移住し英語で執筆する「アフリカ文学」の作家である。

翻訳という営みに対する理論的な関心の高まりも、おそらくそのような状況と連動しているのだろう。ここ数年、日本語に「翻訳」された話題書をランダムに挙げるだけでも、エミリー・アプター『翻訳地帯』（秋草俊一郎ほか訳、慶應義塾大学出版会、2018年）やレベッカ・L・ウォルコウィッツ『生まれつき翻訳』（佐藤元状・吉田恭子監訳、松籟社、2022年）など、ほとんど読むのが追いつかないほどの本が出ている。わたしも翻訳には人並みに関心があるので、その種の本を見かけると、読む時間もないのについつい買い込んでしまう。そんななか、ふと手にとったが最後、ついに頁をめくることがやめられなかった一冊が、デイヴィッド・ベロス『耳のなかの魚』（松田憲次郎訳、水声社、2021年）であった。

本書をひとことで紹介すれば、翻訳・通訳をめぐる碩学の洒落なエッセイ、ということになるだろうか。本書は32の大小さまざまな章からなり、そこでは翻訳ないし通訳をめぐる、古今東西のさまざまなエピソードが紹介される。著者デイヴィッド・ベロス（1945-）はプリンストン大学で教鞭をとるフランス文学者であり、なかでもジョルジュ・ペレックを専門とする。翻訳家としても数多くの訳書があり、その意味で本書のかなりの部分は、著者ベロスの翻訳家としての経験に根ざしている。

本書のおもしろさは何よりも、次から次へと繰り出される具体的なエピソードにある。ここでは第4章「翻訳について人が言うこと」を例にとろう。本章において、著者は「翻訳は原作の代わりにはならない」という決まり文句の検討から始める。この冒頭の導入からしてきわめて魅力的な筆運びなのだが、そこから導き出される次の論点はさらに興味ぶかい。「翻訳は原作の代わりにはならない」と主張する人々は、自分が原作と翻訳、原文と訳文の違いを見分けられる人間であることを暗に主張している。これはよいだろう。「二種類のコーヒーの違いがわかる能力がなければ、そのふたつを比較することは不可能である」（44頁）からだ。しかし、われわれはふだん本のタイトルページや奥付から得ている外的な手がかりなしに、それが「原文」であるか「訳文」であるかを本当に識別できるのだろうか。「絶対にできない」というのがベロスの考えである。

げんに、おのれの創作物を「翻訳もの」と称して成功を取めた作家たちは確かにいた。3世紀に書かれたケルトの叙事詩の「翻訳」として、かの「オシアン物語」を発表したイギリスの詩人ジェームズ・マクファーソン、ゴシック・ホラーの元祖として知られる『オトランド城奇譚』を、16世紀イタリヤの作品の「翻訳」として発表したホレス・ウォルポール、さらにはみずからフランス語で書いた3つの小説を「ロシア語からの翻訳」と称し発表したアンドレイ・マキーヌなどである。

そこから当然予想されることとして、ベロスはその反対に、「翻訳もの」をオリジナルと偽って発表した作家たちにも拔かりなく触れている。こちらは具体的には、もともと英語で執筆されたにもかかわらず、他人に仏語に翻訳させた小説をオリジナルと偽っていたロマン・ギャリのような作家が挙げられる。

本書の魅力は、えてして観念的な議論に流れがちな「翻訳」をめぐる思弁が、こうした豊富な事例をもとに次々と展開されていくところにある。なかでもほかの類書と異なるのは、ともすると無批判に特権視されがちな「文芸」翻訳や「学術」翻訳の話題に終始することなく、あるときは国際法における「人権」概念の翻訳をめぐる（第20章）、あるいは——23の「公用語」をもつ——EUの会議における気の遠くなるような同時通訳の光景をめぐる（第24章）、つねにウィットに富んだ議論が進められるところだろう。げんにほとんどの人にとって、翻訳＝通訳（translation）とは、国際会議やビジネスの場面に不可欠な、数多あるうちのひとつの職能を指すものにすぎまい。そして、まさに文学や思想に関心を寄せる人間がなおざりにしがちな「法定翻訳」や「ビジネス翻訳」のなかにこそ、この翻訳という営為の真理が潜んでいると言うことも、けっして不可能ではないのだ（ただし、英語の「translation」と日本語の「hon'yaku」とではいささか事情は異なるということが、第3章「われわれはなぜそれを『翻訳』と呼ぶのか？」で指摘されている）。

いずれにせよ、『耳のなかの魚』を読んだあとで、読者は「翻訳不可能性」などという言葉が気軽にもちいることはできなくなるだろう。本書は、翻訳という営為の途方もなさを、時に珍しい、時にありふれた事例の積み重ねを通じて明らかにしてくれる、そんな類まれな書物なのである。

ところで、そもそもわたしが本書を手にとったのは、本誌における訳者・松田憲次郎のエッセーに大いに興味をひかれてのことだった（Cf. 松田憲次郎「‘Foreign language’は『外国語』か？」『コメント通信』第11号、2021年6月、3-4頁）。そこで松田は、本書の訳出作業を通じて、「foreign language」を——「外国語」ではなく——「異言語」と訳すに至った経緯についてふれている。このエッセーは、多くの日本語話者が陥りがちな盲点を鋭く突いていると思われるので、未読のかたには一読をすすめたい。

最後に、自分の専門分野に近い論文や書物の翻訳を細々と行なってきた人間としては、本書を読みながら、この翻訳という営みへの愛着がいつそう強くなったことを言い添えておこう。賢しかな理論家たちが言う「翻訳不可能」云々という話もわからないではないものの、何はともあれ訳してみなければ始まらないではないか——本書を読んでいると、そんな勇気がふつふつと湧いてくる。

執筆者について——

星野太（ほしのふとし） 1983年生まれ。現在、東京大学准教授。専攻＝美学、表象文化論。小社刊行の著書には、『[美学のプラクティス](#)』（2021年）、論文には、「アペイロンと海賊——『雲』をめぐる断章」（[『午前四時のブルー I 謎、それは自分』](#)、2018年）がある。

【連載】

意味×無意味の彫刻

——コンテンポラリー・スカルプチャー 9

勝俣涼

メキシコ出身のアーティスト、アブラハム・クルズヴィエイガス（Abraham Cruzvillegas, 1968-）は、2007年頃から、既製品や廃材を含むさまざまな事物によるアッサンブラージュ的な手法に基づく彫刻シリーズに取り組んでいる。「autoconstrucción」と呼ばれるそれは、おおよそ「セルフビルディング（自己建築）」を意味する制作概念である。

レディメイドあるいはファウンド・オブジェによる構成的な手法それ自体は、コンテンポラリー・アートの常套的な手法である。コンセプチュアリズム以降の美術は、「芸術」の自律的な内部性に基づく、メディウム・スペシフィックな絵画／彫刻といったジャンル弁別を乗り越え、外的な「現実」との交渉を展開する手立てとして、商品経済において流通する物品やその余剰＝廃棄物の使用、またそれらの集積を積極的に実践してきた。コンセプチュアリズムは、こうした方法論的な遠心性、あるいはグローバル化の進行も伴って、言ってみれば国際的な「コンテンポラリー・アートの標準」へと押し上げられている。

クルズヴィエイガスがコンテンポラリー・アートの諸実践にまつわる見識を深めたのは、彼が1987年から91年にかけて参加した、年長のメキシコ人アーティスト、ガブリエル・オロスコ（Gabriel Orozco, 1962-）が自身のスタジオで主催する、週1回のミーティングにおいてだったようだ。「Taller de los viernes（金曜のワークショップ）」と呼ばれるその集まりは、スペインでの滞在から帰国したオロスコに、ダミアン・オルテガ（Damián Ortega, 1967-）やガブリエル・クリ（Gabriel Kuri, 1970-）が働きかけることで実現したといい、クルズヴィエイガスはオルテガを通じて、オロスコと知り合っている。ミーティングでは、書物についての議論が交わされたり、参加メンバーがそれぞれドローイングやアイデアを発表するなどした。マドリッドでヨーロッパの同時代美術に直接触れていたオロスコは、クルズヴィエイガスにコンテンポラリー・アートの知識を少なからずもたらしたろう⁽¹⁾。

実際、たとえば初期の《Untitled》（1993）が示す、クルズヴィエイガス自身の父親が描いた円形の絵画とツールを組み合わせた形態は、マルセル・デュシャン——それはコンセプチュアリズムの根源を指し示す固有名である——の《自転車の車輪》（1913）を明示的に参照している。すなわち、「autoconstrucción」に先行する彫刻の作例はすでに、レディメイドやファウンド・オブジェによる構成的な手法を、アプロプリエーション的なアプローチとともに採用していたわけだ。

しかしながら、「autoconstrucción」の制作背景をなしているのは、コンテンポラリー・アートの常識を踏まえた造形手法、すなわち美学的な側面だけではない。メキシコシティ郊外のアフスコ（Ajusco）には、農村からの移民が非合法に居留してきた集落があり、クルズヴィエイガスはそこで育っている。クルズヴィエイガスは両親へのインタビューに基づき、彼の親世代が田舎からアフスコへと移動した背景には、（外国資本に対する）石油国有化が行われた1938年以降、メキシコ経済の中心が石油産業へと移行するにつれ、田舎の雇用が減少した事情があると述べている。こうした近代化のひずみを背景として、アフスコの人々は、その火山性の居住困難な土地に居を定めたのである⁽²⁾。

「autoconstrucción」とは、こうしたアフスコの人々が自らの手で住居を建設する、その手法に由来するコンセプトである。彼らはプロの建築家も、マスタープランも介さずに、部分から部分へと即興的

に、入手可能な間に合わせの材料を用いて家を築き上げていった。クルズヴィエイガスの制作においても、あらゆる事物は潜在的な有用性をもっており、合目的性があらかじめ特定されているわけではないことが強調されている⁽³⁾。そして、たとえば《Autoconstrucción Room》(2009)のインスタレーションを構成する個々の彫刻は、梱包用のクレートや食用油の缶、マゲイやアロエといった類の植物などが集積され、まさしくセルフビルドの建築のように、不安定に自立している。これらの彫刻群において、メキシコやアフスコといった特殊具体的な文脈が、レディメイドを用いたアッサンブラージュという国際標準の美学を通じて言及されているといえるだろう。美術史家のロビン・アデル・グリーンリーは「autoconstrucción」という概念のうちに、「ラテンアメリカにおける都市のスラム」と「インターナショナルなアートサーキット」の交渉を看取している。そこに見出されているのは、国際的な金融資本主義の構造が、アフスコのようなスラムとインターナショナルなアート・マーケットを、構成的に絡み合ったものとして生み出す状況である⁽⁴⁾。

クルズヴィエイガスの彫刻はこのように、しばしば地域固有の文脈を帯びたファウンド・オブジェを用いて構成されている。コンセプチュアリズムの造形言語ともいえるレディメイドの方法論が、この文脈的な「意味」の指示性を担っているわけだ。しかしながら、興味深いことに、ほかならぬその「構成」、すなわちアッサンブラージュ的な組み合わせを通じて、むしろ個々の対象の意味が相互に打ち消されることを、クルズヴィエイガスは目論んでいる。たとえば大量のロウソクの束がシンバルに括りつけられた《La Curva》(2003)において、獣脂由来の蠟燭やその色の象徴性、シンバルの音色など、彫刻の構成要素の各々は固有の意味を帯びている。そのことを認めつつもクルズヴィエイガスは、それらを「組み合わせる」ことによって意味は消失し、「各部分は、その連想から解放された」のだと主張する。「私はむしろ、あるがままの対象を見せたいのですが、異種の事物との取り合わせにおいてそうしたいのです。[……]対象はそれら自身のままにとどまっていますが、この重荷[意味]を免れているのです」⁽⁵⁾。

かつて1960年代のアメリカで、ミニマリズム彫刻もまた、あるがままの＝「リテラルな」物体を提示し、美術批評家のマイケル・フリードがその内的な空虚さを批判したことはよく知られている⁽⁶⁾。しかし、ミニマリズムのこうした傾向が「意味未満」の物性を示すものであるとすれば、複数の意味の衝突によって対象のマテリアルなありようを開示するクルズヴィエイガスの手続きは、いわば「意味以後」の無意味さ、意味が通過した後にこそ確保される、あけすけな物質性をもたらす方法といえるかもしれない。ここには何か、「コンセプチュアル」であることをめぐる、倒錯的な態度が見え隠れしないだろうか。

【注】

*アブラハム・クルズヴィエイガスの作品画像は、下記のウェブサイトで見ることができる(2022年9月13日現在)。

<https://www.kurimanzutto.com/artists/abraham-cruzvillegas#tab:slideshow> (kurimanzutto)

- (1) Cf. “Abraham Cruzvillegas in conversation with Mark Godfrey,” *Abraham Cruzvillegas: Empty Lot*, London: Tate Publishing, 2015, pp. 17-18.
- (2) Cf. *Ibid.*, p. 40.
- (3) Cf. *Ibid.*, pp. 25-26.

- (4) Cf. Robin Adèle Greeley, "The Sculptural Materialism of Abraham Cruzvillegas," *October*, 151 (Winter 2015), pp. 96-97.
- (5) "Abraham Cruzvillegas in conversation with Mark Godfrey," *op.cit.*, p.28.
- (6) Cf. Michael Fried, "Art and Objecthood," *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998. (次を参照。マイケル・フリード「芸術と客体性」川田都樹子・藤枝晃雄訳、『モダニズムのハード・コア——現代美術批評の地平』太田出版, 1995年。)

執筆者について——

勝俣涼（かつまたりょう） 1990年生まれ。美術批評家。主な論考に、「運動 - 刷新の芸術実践——エル・リシツキーとスターリニズム」（引込線／放射線パブリケーションズ『政治の展覧会：世界大戦と前衛芸術』, EOS ART BOOKS, 2020年）, 「彫刻とメランコリー——マーク・マンダースにおける時間の凍結」（『武蔵野美術大学 研究紀要 2021-no.52』, 武蔵野美術大学, 2022年）などがある。

【連載】

『マリアビートル』から『BULLET TRAIN』へ

——裸足で散歩 26

西澤栄美子

映画の歴史は列車と共に始まった。それは、1895年、パリのグラン・カフェでリュミエール兄弟が世界で初めて〈映画〉を有料上映した際、列車を撮影した映像が上映されたことに由来する。蒸気機関車が駅構内に入ってくる一部始終を、約50秒間にわたって撮影した『ラ・シオタ駅への列車の到着』（1895）は、映画史において〈映画の誕生〉を代表する作品のひとつ。また列車が線路の上を終着駅に向かって一定の方向へと進んでゆくと同じように、映画もタイムラインに添いながら、結果に向かって一方通行だという類似点がある。列車の運行には時刻表が欠かせないように、〈時間〉という概念が介在していることは〈映画〉なるものと似ている⁽¹⁾。

『キートンの大列車追跡』（1926）、『バルカン超特急』（1938）、『北国の帝王』（1973）、『オリエン特急殺人事件』（1975）、『新幹線大爆破』（1975）、『カッサンドラクロス』（1976）など、猛スピードで破滅に向かわざるを得ない列車、あるいは密室としての列車が関わるアクション、ミステリー映画は数多くあります。伊坂幸太郎の原作小説、『マリアビートル』⁽²⁾では、東京から盛岡まで、映画化された『BULLET TRAIN』⁽³⁾では、東京から京都まで、この映画の上映時間126分の間、観客は映画を鑑賞中、主人公のレディバグと共にこの新幹線に乗り込んでいることになります。

他の暴走列車映画とこの映画が異なるのは、新幹線は遅れることなく、定刻に各駅に停車し、発車することです。（しかし、夕方東京駅を出発する時速350キロの超高速新幹線は、11時間ほどかかって京都に到着する、夜行列車となっています。もちろん、その映画的効果はあるのですが……。）また、列車の密室性も、様々なハプニングにより、レディバグが終点までどの駅でも降りられないという点では成立しますが、場合によってはプラットフォームに降りるものの、新幹線のドアがしまる直前にドアの中に転げこんで、九死に一生を得たりもします。殺し屋満載の列車に主人公が飛びこんで戻り、観客が一時的にせよほっとするという意表をつく展開です。それにしても何故か停車駅が多いような気がしますが。停車駅に関して言えば、終点京都駅の一つ手前の、真田広之扮するエルダーがこの列車に乗り込む、早朝の米原駅の霧に包まれた、静かで幻想的な雰囲気は、エルダー（老師、長老、すなわちヨーダの様な）のキャラクターと相まって印象に残ります。

映画の登場人物は、原作の全員日本人から、大幅に国際化していますが、伊坂が、「もともと僕の登場人物は現実離れしていて『こんな日本人いないよ』と言われるくらいなので」⁽⁴⁾と言うように、国際化したことにより、登場人物の個性は、よりくっきりと際立っています。原作において、筆者が一番気に入った二人組の殺し屋「蜜柑」と「檸檬」は、映画ではイギリス出身らしき「タンジェリン」とアフリカ系の「レモン」となっています。二人は容姿が似ていて双子かとも噂される原作の設定とは違いますが、伊坂も映画の二人のバディに、「僕の理想とする二人組が体現されていました」⁽⁵⁾と述べています。特に「レモン」の『きかんしゃトーマス』への愛と蘊蓄は、原作に負けず劣らず重きが置かれており、原作と同様、映画でも重要な鍵となっています。ブラッド・ピットが演じる主人公の「レディバグ」は、ピットが演じることによって、原作の「天道虫」より、年齢はかなり高くなるざるを得なくなっていますが、自分でも充分に自覚しているほどの運の無い殺し屋です。殺人を含め

たヤバイ仕事をしており、追いつめられると相手を打ちのめすほど強い反面、気弱な善人の面も持ち、セラピーに通い、マインドフルネスやアンガーマネージメントを危機の間の僅かな時間でも試す、この頼りないのか、そうではないのか分からない、ぼやきまくる主人公のキャラクターは、リアルに感じられ、観客から共感を得ます。エルダーの息子のキムラ役（筆者は原作のイメージを一番体現していると思います）のアンドリュー・小路や、出番は少ないものの車掌を演じるマシ・オカなど、日本人や日系の俳優たちは他の登場人物と同じく、ごく自然に国際化の中に溶け込んでいます。

また、「STEIN・アライヴ」から、「時には母のない子のように」、「上を向いて歩こう」までの懐メロをバックに映像化された日本は、非現実的でファンタジックなものでありながら、リドリー・スコットの『ブラックレイン』（1989）、タランティーノの『キル・ビル』2部作（2003、2004）で、ファンタジーかつ異国としての日本を目撃・肯定してきた多くの日本人の映画ファンと同じく、筆者にとっては、そのファンタジーに見え隠れする、誇張されてはいるもののリアルな日本を感じさせました。列車の1輛が丸ごとその仕様に装飾されているマスコットキャラクターで、可愛くも不気味でもある着ぐるみ、「モモもん」は車輻のあちこちに点在するモニター画面にも、温泉に入る猿や京の街と舞子と同じく登場しています。原作では男子中学生の王子＝プリンスは、映画では若い女性で、現在多くの女子高生が、自分の学校の制服ではない、私服として好んで着ている、女子高生の制服もどきの衣装を着ていることなど、映画の細部は、「表徴の帝国」たる日本を映し出しています。

伊坂作品は、中国や韓国では翻訳されているものの、欧米ではほとんど翻訳されていなかったそうです。その段階で、三枝亮介と寺田悠馬という元講談社の編集者と金融業界に在籍していた二人が、戦略を練って『マリアビートル』のハリウッドでの映画化と、英国での出版にこぎつけたと言います⁽⁶⁾。もとより、映画は国の枠組みを超えて、相互に影響を与え合い、過去の異国の作品へのオマージュをささげる作品も多く生み出してきました。先に例に挙げたタランティーノの『キル・ビル』は、東映のやくざ映画、韓国や中国のアクション映画にオマージュをささげていますし、最近では『ラ・ラ・ランド』（2016）が『シェルブールの雨傘』（1964）をなぞっている部分があると言えます。伊坂作品に限らず、まだまだ数多くある日本の優れたエンターテインメント（には限りませんが）文学が世界的にブレイクすること、また、外国の文学作品が、舞台を日本にして映画化をされることなどによって、映画のみならず、世界の中では、ハンディのある日本語で書かれた文学も、さらに世界の様々な国々の共通の文化的財産になっていくことを筆者は望みます。

注

- (1) 松崎健夫「映画は列車と共に始まった：〈伊坂ワールド〉へ愛をこめて」東宝株式会社映像事業部、『BULLET TRAIN』パンフレット、2022年9月。
- (2) 伊坂幸太郎（1971- ）『マリアビートル』角川書店、2010年（角川文庫、2013年）。
- (3) 『BULLET TRAIN』2022年9月、日本公開。
- (4) 伊坂幸太郎、ブラッド・ピット、デビッド・リーチ（鼎談）「日本のエンタメ ハリウッドで躍進」『朝日新聞』2022年9月4日付朝刊。
- (5) (1) のパンフレット、伊坂幸太郎へのインタビューより。
- (6) 「伊坂作品 ハリウッドに直談判」『朝日新聞』2022年9月12日付夕刊。英国では、『マリアビートル』が2022年5月に、英国推理作家協会賞（ダガー賞）翻訳部門の最終候補にも選ばれました。

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』（1996年），『宮川淳とともに』（共著，2021年），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，1987年），同『映画における意味作用に関する試論』（共訳，2005年）などがある。

【連載】

せぜにすめばありがたい？：「監査文化」について

—Books in Progress 24

村山修亮

1992年8月24日、カナダのケベック州にて、ヴァレリー・ファブリカント（Valery Fabricant）というコンコルディア大学の工学部で教鞭をとっている人物が、構内にて同僚の教員と職員を射殺した事件があったという。彼は事件の数年前からじぶんの研究やポストをめぐる周囲の人間にたいしてさまざまな言いがかりをつけており、人格に問題があったことが知られていたが、大学の運営は事態を把握していたにもかかわらず適切な対処を怠っていたようだ。この痛ましい殺人事件の責任は、もちろんファブリカントに帰せられるものにちがいないが、大学の運営にも問題があったのはたしかだろう。しかしながら、外部に委託された調査委員会が口にしたのは、これはファブリカントというひとりの大学教員の問題ではなく、そして大学行政の問題でもなく、大学教員一般の問題であるということであった。つまり調査委員会は、ファブリカントがそうだったように、大学教員は「学問の自由」という権力を隠れ蓑にし、非常識な振る舞い——仕事がほとんど割り当てられないようにしたり、学生が相談に来ることがないようにしたり——を日常的に行っている可能性があると考えたのだ。

同じ論調の報告が数件続いたあと、コンコルディア大学では、倫理審査、行動規範、セクシュアル・ハラスメントをはじめとするさまざまなガイドラインの強化が行われ、大学教員はじぶんが危険な存在ではないことを証明するかのように、いままで以上にペーパーワーク（業務量評価、助成金報告書、業績評価、学科の年次報告書や学生による授業評価）に勤しみ、時間の使い方や研究の価値について説明する必要に迫られたという……。

*

これは、マリリン・ストラザーン編『監査文化とは何か？——アカウンタビリティ、倫理、学術界についての人類的研究（*Audit Cultures: Anthropological Studies in Accountability, Ethics and the Academy*）』（Routledge, 2000 [丹羽充，谷憲一，上村淳志，坂田敦志訳。12月刊行予定]）に収録されている、ヴェレッド・アマット（Vered Amitt）というコンコルディア大学に勤務していた人類学者の論考の冒頭部分を、やや大袈裟な物言いで紹介したものである。すべての論点を拾い上げることはできないが、注目したいのは、《大学教員は「学問の自由」を隠れ蓑にし、非常識な振る舞いを日常的に行なっている可能性がある》という上述の調査委員会の見立てがなんの根拠もないということ、そして《いままで以上にペーパーワークが増えた》ということである。この2つから導き出されるのは、《大学教員は「学問の自由」を隠れ蓑にし、非常識な振る舞いを日常的に行なっている可能性がある》という根拠のない言説がきっかけとなって、《いままで以上にペーパーワークが増えた》という事態が引き起こされたように読めることである。要するに、アマットは控え目に言及しているに留まるのだが、ある種の政治的なシステムがこうした言説を原動力として稼働しはじめ、大学教員にペーパーワークを課す状況が生まれた、ということだ。本稿が問題にしているのは、そして本書全体が問題にしているのは、捏造された倫理的な要請と結びつくことで日常に忍び込んできたペーパーワーク——つまり、「監査文化」である。

マリリン・ストラザーンによって編まれた本書において、「監査」ということばは会計の専門用語を越えて、ひろく統治に関わる用語として扱われていると言っていい。上述した「業務量評価、助成金報告書、業績評価、学科の年次報告書や学生による授業評価」のように、「監査」とは、「説明責任」^{アカウンタビリティ}を果たすために、自己のパフォーマンスを徹底して数値化・情報化して他者に開示するあり方である。これはなにも大学教員に限った話ではなく、現代を生きる私たちの生活にひろく浸透していることは明らかであろう。《説明責任を果たせ》という命法を過剰なまでに内面化してしまっている私たちが直面している事態と、その帰結の詳細は、じっさいに本書をお読みいただければと思うが、ひとまずは、生政治（とそれに付随する一望監視施設や告白をはじめとするテクノロジー）、環境管理型社会といった、これまでさまざまに議論されてきた統治ないしは権力のあらたな形態のひとつとして、「監査文化」を数えあげることができるかもしれない。

また、タイトルからも明らかなように、本書で扱われているのはもっぱらヨーロッパや北米の学界の動向であるのだが、背景には新自由主義思想に基づく大学再編成の世界的な波がある。市場原理と結びついた学問の生産性の追求と、それに伴う「監査文化」の爆発的増大によって、人類学という知のディシプリンがどのように変容したかが、それぞれの人類学者の視点からつぶさに描きだされているのである。地域や学問の垣根をこえて、すべての研究者がみずからの研究と労働について考えるうえで、必ずやあらたな視点を得られる一冊であるように思う。

最後に、企画立ち上げの段階から訳者の丹羽さんが話していたように、本書はデヴィッド・グレーバー『ブルシット・ジョブ——クソどうでもいい仕事の理論』（岩波書店、2020年）の源流として位置づけることができるだろう。もちろん、丹羽さんと同じく谷さんが「訳者あとがき」でも指摘しているように、監査は「クソどうでもいい仕事」として拒絶されるものではないし、じっさい、ストラザーンは民族誌と監査の実践を比較しながら、興味深い論点を抽出しているのである。こうした話を聞くときにいつも頭に浮かぶのは、バトルビーである。「せずにすめばありがたい」というあの有名なせりふは、現代のバトルビーならばどのようにつぶやくのだろうか。あるいは、民族誌を通して現代のバトルビーのような形象と出会うことができるのだろうか。

本書の刊行を楽しみにしていただければ幸いです。

執筆者について——

村山修亮（むらやましゅうすけ） 1991年生まれ。水声社編集部所属。