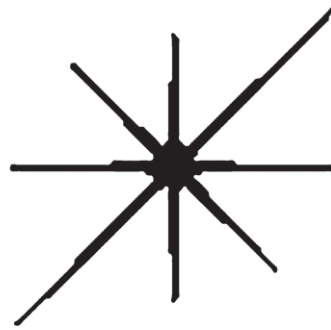


# コメット通信 34

[23年5月号]



*comet book club*

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

インフラストラクチャー・ディストピア  
難波美芸——3

ウクライナ侵攻後のロシア演劇をめぐって  
岩田貴——5

吉田喜重監督への〈借り〉を返そうと……  
小林康夫——9

デリダ『絵葉書』IIの翻訳の新しさについて  
若森栄樹——12

【連載】

輸入しそこねた〈身体の反乱〉：村山知義とダンス  
——本棚の片隅に13  
香川檀——14

ポスト・ミニマル音楽とポストミニマル音楽  
——ミニマル音楽の拡散と変容3  
高橋智子——16

# インフラストラクチャー・ディストピア

難波美芸

「貴方はいつまで野宿をなさるおつもりですか？」

「さあ、この広場の人達がタイキヤクするまでいますよ、僕は東京が原始にかえったようで、とても面白いんですよ。」(林芙美子『放浪記』)

関東大震災で被災し、本郷で野宿をしていた林芙美子は、そこで出会った大学生とこんなことばを交わし、そして得意の皮肉を心のなかで呟く。「この生鬻りの哲学者メ」。

2011年3月11日の震災発生直後は東京でも電話回線が通じなくなり、SNS上では無事を知らせたり安否を確認したりするメッセージが飛び交っていた。夜7時を過ぎた頃、「お湯が沸かせない。シャワーもダメだ」という私の「友達」の投稿に気づいた。もしやと思い、マイコンメーターの安全装置が働いて自動停止しているから、復帰ボタンを押すように、とコメント欄に書いて教えた。——「よく知ってたね！」「Facebookとあなたのおかげ。ありがとう！」この時の私たちは非日常的な事態と小さな助け合いにどこか浮かれていた。翌日から次第に明らかになっていく被害の状況とそれから起こる混乱を知っている今になって当時を振り返ると、温かいシャワーどころの話ではない。

帰宅難民、買い占め、計画停電——東京の脆弱さは利便性と表裏一体だ。利便性は、それを支える無数の機械やケーブル、パイプ、システム、法制度、専門的知識が利用者の中で不問となることを意味する。蛇口をひねって水が出てくるのが当たり前なのはそれを可能にする無数の要素が結びつき、安定した関係を結んでいるからであり、水を使う私たちがそれら個々の要素の働きを知る必要はないし、いちいちその安全性を疑っては日常が成り立たない。アクターネットワーク理論では、ある技術を可能にする大量の媒体とさまざまな交渉が、一度その技術が完成すると途端に見えなくなることを「ブラックボックス化」と呼ぶが、さまざまな技術によって成り立つ都市生活を支えるインフラ網は、まさにブラックボックスそのものといえる。ガスの安全装置の仕組みを意識せずとも生活は成り立つのだ。

STS(科学技術社会論)学者のスーザン・リー・スターは、インフラとは、それが通常通りの働きをしている時は不可視の存在であり、可視化されるのは、まさに震災時のようにそれが動かなくなったときだと指摘する。当たり前のものとしてひっそりと存在してきたインフラが機能不全に陥ることで爆発的な存在感を曝け出す。計画停電下、いかに多くのものが電力によって動いていたのか、それらがすべて停止したあの静寂のなかで意識した人も多かったのではないか。計画停電の間は何もすることがないからその間にご飯を炊いておこうというマヌケな会話を母としたのを思い出す。

インフラが可視化される時は、インフラについて無知で無頓着だったことにも気付かされる。そして原発事故によってブラックボックスは少しだけこじ開けられた。最も身近でありふれたもののはずなのに最もよく知らなかったもの。あのときの助け合いからくる高揚と情報の共有欲は、——当然、そこには真偽が怪しいものも混在していたが——「生鬻りの哲学者」と呼ばれた大学生が感じたものとそう遠くはないはずだ。そして林芙美子自身も、すいとんを食べるための50銭をこの大学生の洋傘と引き換えに差し出し、最初はいけすかないヤツだと思っていた大学生が、お腹がすいていたこと

を認めて「ハッハッ」と笑うのをみて思うのだ。「地震って素敵だな！」

被災してもなんとか生活を続けようとするとき、個人のサバイバル能力の覚醒だけでなく、ある種の協働の要素が働くのが興味深い。人類学者のデヴィッド・グレーバーは、見返りを求めず「各人がその能力に応じて与え、各人はその必要に応じて与えられる」という原理に基づく「基盤的コミュニティ」について自身の大著『負債論』で論じている。災害時にはそれが顕著に表出されるといえるだろう。

今日で3.11が起きてから12年2カ月2日、節目でもなんでもない。5年だ10年だと節目を作るとは、震災によって表出し、その後しだいに便利な日常に埋没してしまった事柄を思い出すためには役立つ。だが、節目などなくても今後は嫌でもインフラが可視化する機会は増えるかもしれない。高度経済成長期に整備した都市部のインフラは悲鳴をあげている。内部の複雑性を極限まで高めてきたシステムが崩壊しつつあるのだ。

近年、DIYが流行っているという。それも世界的な運動のニュアンスを帯びてきているらしい。大手メーカーが販売する製品のほとんどはそれが壊れたときの修理も保証もメーカー網にからみとられているなかで、自分で直して長く使おうというものだ。便利な日常は素晴らしい、しかしあまりにも自分の手から離れてしまった機械やインフラを取り戻したい。大手資本の手ではなく草の根的な知識と技術の共有によって。そういえばシェアリングも最近の流行りだ。

ここには独特のモラルと欲求が発生しているようにも見える。グレーバーがいう基盤的コミュニティは原始共同体や未開社会にしか存在しないのではなく、私たちの都市生活のなかにもある。技術やシステムもケアしながら、これまで利便性と引き換えに手放してきた自律性を取り戻すべきときが来ているのかもしれない。

執筆者について――

難波美芸（なんばみき） 1986年生まれ。現在、鹿児島大学グローバルセンター特任講師。専攻＝文化人類学。著書には、*Infrastructures and social complexity*（共著、Routledge、2017年）がある。

## ウクライナ侵攻後のロシア演劇をめぐって

岩田貴

2022年7月7日、第76回アヴィニョン演劇祭のオープニング作品としてキリール・セレブレンニコフ演出『黒衣の僧』（アントン・チェーホフ作、ゴーゴリ・センターとハンブルグ・タリア劇場の共同制作）が上演された。開演前、会場となるアヴィニョン旧教皇庁の前庭の舞台の壁にはゴーゴリ・センターのロゴと「ストップ・ウォー」のフレーズが照らし出されていたが、その一方で会場ではウクライナの活動家たちが「ロシア文化は人殺しの文化だ」のプラカードを手に上演反対を訴えていた。2022年2月24日にロシアによるウクライナ侵攻が始まって以来、西欧ではロシア文化の排斥運動が各地で行なわれている。5月に開催されたカンヌ映画祭においても、セレブレンニコフ監督の映画『チャイコフスキイの妻』がボイコットのアピールを受けていた。そのときセレブレンニコフは次のように語っている。「ロシア文化は本物の文化です。イデオロギーの文化ではありません。プロパガンダではありません。それをボイコットするのはよいことではない、と考えます。[……]僕はこれからも自分の文化を愛していくでしょう。いまの僕を創り出したチャイコフスキイやドストエフスキイ、チェーホフ、ブルガーコフ、タルコフスキイ、その他の天才芸術家を愛し続けるでしょう。僕は彼らを裏切りたくはありません」。

セレブレンニコフはチェーホフの中編小説を4部構成の芝居とした。一つの物語が様々な視点から語られ、それに応じて主人公の哲学修士アンドレイ・コーヴリン役は3人の俳優たちに振り分けられる。第一部はコーヴリンの後見人であり養父のエゴール・ペソーツキイの視点から語られる。日常的部分であり、ここでは精神世界に立ち入らない。コーヴリンにはドイツ人俳優が扮し、全編ドイツ語で演じられる。第二部はペソーツキイの娘でコーヴリンと結婚するターニャの回想として示される。初老のターニャが狂言回しとして登場し、回想のなかの若いターニャと共にドイツ語で演じる。コーヴリンにはアメリカ人俳優が扮し、英語で演じる。第二部はノスタルジックだが、アイロニカルでグロテスクである。ターニャはコーヴリンの狂気を知り、彼を治療しようとする。第三部はコーヴリンの視点から描かれ、ここで黒衣の僧が登場する（ペソーツキイとターニャの視点から描かれる第一部と第二部では黒衣の僧は現れない。彼らには僧は存在しない）。黒衣の僧は〈蜃気楼〉だが、コーヴリンの前では肉体を得て登場し、古代ギリシア劇のコロスのように歌い踊る。コーヴリンにはロシア人俳優が扮し、ドイツ語の黒衣の僧とロシア語で語り合う。第三部は悲劇的でパセティックだ。黒衣の僧はコーヴリンに、神の選民として永遠の真実に奉仕するよう訴える。しかし、選ばれてあることの恍惚と引き換えに、コーヴリンは僧たちの輪の中で血を吐いて息絶える。この地上には人間の数だけパラレルに世界が存在する。多くの言語が存在し、人間が話す言葉も一義的ではない。そこにコミュニケーションは存在するのか。第四部は黒衣の僧の視点から言葉よりもプラスチック（身体表現）によって描かれる。舞台上で展開されるのは黒衣の僧たちの合唱と群舞である。舞台上の4枚の巨大なディスクに惑星が映し出され、背後の壁（舞台となる旧教皇庁の宮殿の壁）から光の輪が放たれ、宇宙全体をめぐってきた黒衣の僧の精神の宇宙的エネルギーが放射される。舞台となっている旧教皇庁の中庭の天空に瞬く星々や踊る僧たちの髪や服をそよがせる風——この自然の力が『黒衣の僧』の世界に融合し、その雰囲気を増幅する。第四部は黒衣の僧たちの讃歌と群舞による神秘的な儀式であ

り、自由な演劇的イマジネーションと狂気（正気を失うまでのエクスタシー）によるイリュージョンだ。この〈自由〉によってセレブレンニコフはアヴィニョン演劇祭の舞台空間を征服したのである。『黒衣の僧』はアヴィニョン演劇祭で8度上演され、チケットの入手が困難なほど人気を博した。7月15日には「ロシア祭」が催され、演出家ドミトリイ・クルィーモフ、俳優ユリヤ・アウグとアナトリー・ベールイ、演劇評論家マリーナ・ダヴィドワなど、ウクライナ侵攻に反対して亡命した演劇人たちが祝いに駆けつけた。

セレブレンニコフもまた亡命の道を選んだ一人だった。2022年3月29日、カンヌ映画祭に参加するためフランスに飛んだセレブレンニコフはロシアに戻らず、ウクライナ侵攻を公然と批判する。セレブレンニコフは、10月4日、『ノーヴァヤ・ガゼータ・ヨーロッパ』にロシア演劇が置かれた状況を次のように語っている。「僕たちは長い間こんな風に吹き込まれてきた——やりたいことをやってもいいが、政治には触れるな、国の体制には触れるな、と。痛いところに触れると、直ぐに禁止されるか、厳しい警告を食らう。芝居は上演を禁止され、僕たちは裏切者と言われた。ソビエト連邦で成功した図式が繰り返されているのだ」。そして、多くの芸術家たちが国を捨てている理由をこう語っている。「人が住みよいところに行くのは当然だ。真面目な芸術家たちがいまロシアを捨てているのは、そこが住みにくいからだ。なぜなら、そこでは仕事ができないからであり、自由を感じないからだ。[……] 創造的仕事は何であれ、自由を得られるという望みがなければ不可能だ。どんなに酷い権力でも、創造に従事する人たちはその状況を克服し、つねに自らの自由の理念を実現しようと努力する。人によって自由についての考えは様々だ。しかし、自由がなければ、創造は不可能だ、と僕は確信している」。

ウクライナ侵攻後、国外に出た演劇人や国外から戻らない演劇人は多い。ソ連邦崩壊からウクライナ侵攻までのロシア演劇を論じた拙著『現代ロシア演劇——ソ連邦崩壊からパンデミックとウクライナ侵攻まで』（水声社、2022年）の「付録」で現代ロシア演劇を牽引する演出家たちを紹介しておいたが、そこで採り上げた15名の演出家のうち5名——ドミトリイ・クルィーモフ、ユーリイ・ブトゥーソフ、キリール・セレブレンニコフ、ミンダウガス・カルバウスキス、チモフェイ・クチャービンはロシアを離れている。彼らは国際的にも評価が高く、すでに国外で多くの仕事をしており、これからもしていくだろう。

セレブレンニコフは『黒衣の僧』を共作したハンブルグのタリア劇場で今後も客員演出家として活動を続けるようだ。2022年12月にはゴゴリの『ヴィイ』を初演し、2023年5月には自作の『バロック』（2018年初演）の改訂版を上演した。セレブレンニコフはオペラとバレエの演出でも世界的に評価が高く、パリ国立オペラ座の2023／2024年シーズンにワーグナーの『ローエングリン』を演出することになっている。

現代ロシア演劇を代表する巨匠の一人、ドミトリイ・クルィーモフはチェーホフの『桜の園』（フィラデルフィア・ウィルマ劇場）を演出するため出向いていたアメリカに留まり、ニューヨーク・マンハッタンのおフ・おフ・ブロードウェイのラ・ママ劇場に「クルィーモフ実験室ニューヨーク Krymov Lab NYC」をオープンし、そこを拠点に活動している。また、2023年3月21日にはリトアニア共和国クライペダのドラマ劇場でチェーホフの『三人姉妹』第三幕をモチーフにした『断片』を初演している。

これからのロシア演劇を担うと期待されていた若手演出家チモフェイ・クチャービンは仕事先のプラハからウクライナ侵攻を批判し、ノヴォシビルスク〈赤い松明〉劇場の首席演出家のポストを辞し、そのままロシアに戻らなかった。彼は次のように語っている。「今では創造の自由だけでなく、言論

の自由も制限されているし、昨日からは移動の自由も制限された [9月21日からの動員令を指す]。これは独裁体制だ」。クリャービンは2022年5月にリガのダイレス劇場でベルナル＝マリ・コルテス作『綿畑の孤独のなかで』をアメリカの俳優でプロデューサーのジョン・マルコヴィッチとリトアニアの女優インゲボルガ・ダブクナイテの主演で演出し、9月にはベルリンのドイツ座においてチェーホフ作『プラトノフ』を演出している。2023年には、クリャービンによると、「フランクフルトでシェイクスピアの『マクベス』を演出し、エストニアでブレヒトの『第三帝国の恐怖と貧困』をやることになっている。すべてはいずれにせよ戦争をめぐるものだ。僕には戦争から完全に距離を置くことはできない」。

ワフタンゴフ劇場の首席演出家ユーリイ・ブトゥーソフもまた、2022年11月15日にそのポストを去り、国外に出た。ブトゥーソフは、11月10日の『フォーブス・ライフ』のインタビューにおいて、「演劇にはいかなる禁止もあるべきではない。[……] 演劇とは無条件の自由の領域だ」とし、その領域が侵害されているロシア演劇の現状を批判し、「自分の将来のいろいろなヴァリエーションを検討している。亡命することも含めて」と語っていた。ブトゥーソフはヴィリニウス・スタールイ劇場で新作を計画しているようだ。

なお、ウクライナ侵攻開始の翌日、マヤコフスキイ劇場芸術監督を「辞める！」と宣言し、ロシアを去ったカルバウススキイの現状については、いまのところ情報はない。

\*

ウクライナ侵攻が始まったのは、2021 / 2022年シーズンが半ばに差し掛かったときだった。シーズンのレパートリーは事前に綿密に組み立てられており、しかも演劇には現実の事件に即座に対応し表現する機動性はない。演劇が〈現在の戦争〉を舞台で表現するのは、この現象が最終的形をとった後のことだろう。しかし、セレブレンニコフの表現を借りれば、演劇は「現代性をいかに表現すべきか考えないわけにはいかない」。演劇は時代の雰囲気を感じ取り、芝居が生まれる時代と場所の論理を伝える。2021 / 2022年シーズンの特徴づける主要なテーマは〈亡命〉と〈ファシズム〉だった。

歴史の大変動は人間の運命を狂わせる。ウクライナ侵攻後、多くの人々がロシアを去った。〈亡命〉はきわめて今日的なテーマだ。オリガ・マトヴェーエワ作・演出『異国の岸』（モスクワ州劇場、2022年5月28日初演）は、1917年のロシア革命後の大きな亡命の波、いわゆる〈第一次亡命〉を描いた作品である。1918年、ドイツ軍が擁立したヘトマン・スコロパツキイの「ウクライナ国」崩壊の年、ロシアの白衛軍将校グループは進軍してくるウクライナのペトリューラ軍と戦うことを放棄し、キエフを捨てるが、ボリシェヴィキの支配するロシアに帰ることはできず、彼らはハルビン、イスタンブール、パリへと流浪の亡命生活を続ける。ドミトリイ・メレシコフスキイ、ジナイダ・ギツピウス、アレクサンドル・ヴェルチンスキイ、ゲオルギイ・アダモヴィチなど亡命詩人たちの詩がバックに流れ、祖国を失ったロシア人のドラマを伴奏する。ボリシェヴィキ政権は恩赦を表明し、亡命者に帰国を促す。彼らは帰国するのだろうか——芝居は彼らのその後の運命を示すことなく幕になる。恩赦を受け入れた〈帰還者〉たちが銃殺され、流刑され、あるいは内務人民委員部の監視下に置かれたという歴史の事実は、語られなかった。

1917年のロシア革命時、ボリシェヴィキ政権に不満をもつ多くの知識人がロシアを去った。この第一次の亡命者のなかには、先に挙げた詩人たちの他、イワン・ブーニンやウラジーミル・ナボコフなどがいた。その後も第二次世界大戦時の第二次亡命、1970年代のアレクサンドル・ソルジェニー

ツインなどの第三次亡命が続き、彼ら亡命者の活躍により、いわゆる〈亡命文学〉が20世紀ロシア文学を豊かに彩っていた。先に指摘した通り、ウクライナ侵攻後に多くの才能ある演劇人が亡命し、国外で創作活動をしている。今後は〈亡命文学〉ならぬ〈亡命演劇〉がロシア演劇の重要な領域になるかもしれない。

〈ファシズム〉もまた今日の主要テーマだ。第二次世界大戦のさなか、ユダヤ人から資金援助を得るためスターリンが組織した「ユダヤ人反ファシスト委員会」の代表としてアメリカに派遣されたソロモン・ミホエルスとチャールズ・チャップリンの出会いを通して全体主義国家における芸術家の運命を描いたドミトリー・クリューモフ作・演出『二人』（アート・パートナーXXIプロデュース、2021年9月28日初演）から始まり、アメリカの学校で行なわれた教育実験を基に、ドイツ国民がナチスの第三帝国体制をどのようにして受け入れていったかを描いたガリーナ・ザリツマン演出『波』（トッド・ストラッサー作、ロシア青年劇場、2022年2月17日初演）、第二次世界大戦末期、ナチス・ドイツの傀儡政権の支配するハンガリーを舞台に普通の人々の運命を描いたエリザヴェータ・ボンダリー演出『第五の封印』（フェレンツ・シャーント作、モスクワ青少年劇場、2022年2月23日初演）、1930年代のドイツにおけるナチズムの台頭を描いたエヴゲニイ・ピーサレフ演出『キャバレー』（ジョン・ケンダー作曲、フレッド・エブ、ジョー・マスタロフ作詞・脚本、諸民族劇場、2022年5月12日初演）と、ファシズムをテーマにした秀作が数多く初演された。プーチン大統領はウクライナ政権を西欧の傀儡のファシスト政権と非難しているが、ロシアの演劇人たちはむしろ国内にこそファシズムの兆しを感じ取っていたのではないか。ロシアでは、2014年3月のクリミア併合後の西欧諸国との緊張関係のなかで、アメリカ合衆国とその同盟国を〈仮想敵〉とし、その敵に対抗するため〈民族意識〉の高揚が求められた。ここにはファシズムの典型的な特徴がみられる。ウクライナ侵攻は、〈スラヴ民族の統合〉という民族主義的なイデオロギーに基づき〈ファシスト政権からウクライナを解放する〉という名目で始められた戦争だった。作家でイェール大学哲学教授のジェイソン・スタンリーは、『ファシズムの100年』と題する論文のなかで、「ロシア大統領ウラジーミル・プーチンはヒトラー以降もっとも明白なファシストのリーダーである」として、「プーチンが開始したウクライナに対するジェノサイドと戦争は、彼が実践的な政治家ではなく、失われたロシア帝国を再建することを目指す狂信者であることを示している」と書いている。

クリューモフの『二人』は全体主義国家における芸術家の葛藤を描いた作品だが、現在の芸術家がおかれている状況も変わりはない。クリューモフはロシアを去り、彼の演出作品はロシアでの上演を禁止された。ロシアを覆う〈ファシズム〉の暗い影は多くの有能な人々を〈亡命〉に追いやっている。この〈亡命の波〉はまだ治まる気配がない。

執筆者について――

岩田貴（いわたたくし） 1948年生まれ。ロシア演劇研究家、翻訳家。小社刊行の著書には、[『現代ロシア演劇――ソ連邦崩壊からパンデミックとウクライナ侵攻まで』](#)（2022年）、[『スラヴャンスキイ・バザール――ロシアの文学・演劇・歴史』](#)（共著、2021年）がある。



## 吉田喜重監督への〈借り〉を返そうと……

小林康夫

本稿は4月11日に、ホテル・ニューオータニで開かれた故・吉田喜重さんを偲ぶ会で行った追悼のスピーチを反映したものである。「スピーチは5分以内で」という制限もあったので、一応、事前に原稿は用意していたのだが、そのまま読み上げることはせずに、当日の心の流れのままに話させていただいた。ただ、最後の部分だけは、ほぼ忠実に原稿を読みあげた。

今回、そのスピーチを「コメット通信」へ、というお話しをいただいて、ここに、事前に行ったテキストと当日、即興的に語ったスピーチを融合させた第三のテキストを作成した。それもまた、リアルな出来事とノン・リアルな出来事がつねに共存する吉田喜重のシネマトグラフィックかつリテラールな作品世界に通じるものがあるのでは……と、わたし自身は考えているのだが……

正直に申し上げて、はたして、わたしがみなさまの前で喜重監督への思いを語らせていただける資格があるかどうか、わかりません。わたしは映画に深くかかわる人間ではなく、また、監督との「おつきあい」も、いまご紹介にありましたように、2003年だったか、東京大学駒場キャンパスで『鏡の女たち』の上映会を企画させていただいてからですので、——それでももう20年になるのですね——けっして長く深いわけではありません。その上映会のあと、ポレポレ東中野で定期的に行われた「美の美」の上映会に呼んでいただいて、コメンテーターなどをつとめさせていただきました。そのような折りに、監督と岡田茉莉子さんとともに会食もさせていただいて、さまざまなお話しをさせていただきました。それは、わたしにとって、楽しい、美しい思い出です。

監督がわたしに対して、そのような特別の好意を開いてくださったのは、おそらく、監督の学生時代の親友であり、また、わたしにとっては、生涯の「師」でもあった宮川淳先生が存在があったと思います。宮川先生はきわめて若くして1977年に亡くなっていらっしゃいます。宮川先生は『鏡・空間・イメージ』という本を書いていらっしゃって、それは、わたしが一方的に宮川先生に押し掛け「師事」したきっかけだったのですが、まさにリアル世界の向こう側の「鏡」の世界へと降りていった宮川先生の仲立ちを通して、わたしは喜重監督とこちらのリアル世界でつながった、そういう感覚がいたします。それもあって、宮川先生の直接の教え子であった西澤栄美子さんと吉田監督とわたしの三人で2021年10月に水声社から『宮川淳とともに』という本を刊行させていただいています。

以上、監督とわたしとのつながりを簡単に紹介させていただきました。が、これでは、わたしよりももっと深いつながりをお持ちのみなさまを前にして、わたしが語っていいのか？——そう悩まないでもありません。ですが、このお話しをいただいて、わたしは吉田さんにひとつ「借り」がある、という思いが湧き上がって来るのを押さえられませんでした。そして、今日ここで、マイクの前に立つことで、その「借り」を返させてはいただけないか。そう思ったのです。

それはなにか。それは、吉田さんが、最晩年の20年の時間をかけてお書きになった小説『贖罪』です。何度か会食させていただいた時も、吉田さんは、毎日、小説を書いている、ということを楽しそうに話してらした。そして、その刊行がとうとう決まった、ととても喜んでらした。その笑顔をわたしははっきりと覚えています。そして、刊行されると、吉田さんはすぐにそれを送ってくださった。『贖罪 ナチス副総統ルドルフ・ヘスの戦争』。

もちろん、すぐに読みました。しかし、わたしはほとんど茫然としてしまった。これは何なのか？ どうして吉田さんはこの話を、このような仕方を書くのか、書かなければならなかったのか？ もちろん、小説の内容がわからないというのではなく、吉田さんがこれを、——ほとんど人生を賭けて——書くということが感覚的にわからない……そういう困惑でした。少し時間をおいて再読しなければ……そう思って、すぐに明確な、儀礼的であるだけの返信をお送りしなかったのです。

そうです。それが「借り」です。なにかひと言でも、この小説について、わたしは吉田さんに言わなければならない……しかし、時間が経ち、この義務を果せないうちに、吉田さんは亡くなってしまいました。

ですから、今回、読み返しました。いろいろ考えました。わたしも自分自身の拙著『日常非常、迷宮の時代 1970-1995 オペラ戦後文化論 2』（未来社）のなかで二度にわたって吉田さんのお仕事——映画『エロス+虐殺』と著書『メヒコ 歎ばしき隠喩』——を取り上げて論じていますので、とりわけ『エロス+虐殺』の空間構成とこの『贖罪』の構成との類似性などに注意しつつ、いろいろな思考を繰り広げました。そこで少しずつ分かってきたことがある。少しずつ見えてきたことがある。

そして、ついに、昨日の早朝に、なぜか目が覚めてしまい、暗闇のなかでじっとしていた。そうしたら、わたしの頭が勝手に『贖罪』のことを考えはじめていた。そして、そのとき、突然、「わかった！」と思ったのです。時計を見ました。4月10日午前4時39分でした。

この「わかった」ことが何であるか、わたしはここで詳しく言うことはできません。でも、方向性だけでも言うておかなければ、みなさまに失礼だと思しますので申し上げますが、それは、あえて言うなら「鏡のなかの歴史」いや、「鏡のなかの戦争」、「鏡のなかの罪」であるのだと思います。吉田さんは、それを、「わたし」という主語がない空間と「わたし」という主語が君臨する空間のはざまで、『メヒコ 歎ばしき隠喩』の最後でマルセル・デュシャンを引いて吉田さんが言っている仕方を借りるなら、アンフラマンズ、つまり「すれすれ」の境界線の上で、〈歴史〉を脱構築しつつ〈贖罪〉の方向性へと再構成している。

〈歴史〉というこの途方もなく恐ろしい残酷な〈災厄〉。それに対して、ひとりの個人が、ひとりの個人として——しかし単なる「わたし」ではなく、まさに「わたし」という主語がないものとして——その〈罪〉、けっして引き受けることができない〈罪〉を、引き受ける。一身に引き受けて、みずからの死を〈贖罪〉の死へと変える。そうすることで、ようやく〈歴史〉という〈災厄〉から逃れ、脱していく。その「すれすれ」の接線を描こうとなさったのだと思います。

そのように、吉田さん、あなたはいつもずっと、この「すれすれ」のところを生きてこられたのだ、と申し上げたいと思います。

歴史というこの苛酷な「戦争」空間のなかで、「すれすれ」を生きる、「歎ばしきもの」としてそれを生きる、生き抜く……深い、みごとな、Intelligence（知性）であったと……ここに一輪の言葉の「花」を手向けさせていただきます。

執筆者について——

小林康夫（こばやしやすお） 1950年生まれ。東京大学名誉教授。専攻＝哲学，フランス文学。小社刊行の主な著書には，『《人間》への過激な問いかけ——煉獄のフランス現代哲学（上）』（2020年），『死の秘密，《希望》の火——煉獄のフランス現代哲学（下）』，『存在の冒険——ボードレールの詩学』，『宮川淳とともに』（共著，以上，いずれも2021年），『クリスチャンにささやく』（2022年），主な訳書には，ジャン＝フランソワ・リオタール『ポスト・モダンの条件』（1986年）などがある。

## デリダ『絵葉書』IIの翻訳の新しさについて

若森栄樹

デリダの『絵葉書——ソクラテスからフロイトへ、そしてその彼方』の第II部が昨年2022年の12月に出版されました。この本は2007年に出た『絵葉書』Iの続編で、『I』と同じように大西雅一郎氏と組んで取り組んだ仕事です。

なぜこの仕事にはこれほどにも長い時間が必要だったのでしょうか。私の個人的な病気も原因の一つですが、それだけではありません。今回訳出した『絵葉書』IIが形式的にも、内容的にも翻訳が大変むずかしいテキストだったことがもっとも大きな原因だったと思います。

『絵葉書』のIとIIを両方読まれた読者をご存知のように、同じ『絵葉書』でも、『I』と『II』では内容がまったく異なります。『I』は文学的、詩的で、フィクションと現実が混じりあい、「さようなら」の言葉を残して妻が失踪するという「事件」（現実なのか、フィクションなのか判然としません）をめぐって、話は時間的、歴史的、地理的にさまざまに移動し、とどまることを知りません。それに対して『II』はフロイト、ラカンと現代フランスにおける精神分析の状況についての複雑で、高度に「理論的」な論文が三つ並んでいます。これらの論文をどのように訳し、どのように日本の読者に伝えるかは、非常にむずかしい問題でした。

それでも翻訳は少しずつ進み、2020年には全体の訳文の骨組みがほぼ出来上がるころまで来ていました。しかし私はこの段階で、もう一度これまでの作業を見直すことにしました。それはどういうことでしょうか？

それまで私は、いわば手探りで翻訳の作業を進めてきたのですが、この時点でようやく『絵葉書』IIという作品がどのような作品なのかが見えてきました。そこで私はこの作品の構造をきわだたせるような翻訳の形とはどのようなものかを考え始め、その結果、デリダ自身が行っているタイプの「注」の延長線上で、新しいタイプの「注」がありうるのではないかと考えるようになりました。

たとえばフランス語を日本語に訳すとき、場合によっては〔 〕内に小さな活字で説明を加え、パラフレーズをある程度自由に行い、フランス語とその日本語訳が1対1で対応することを表面的には必ずしも求めないことにしました。このように考えると「翻訳」と「注」のあいだの距離が狭まりますが、それはデリダ自身、たとえばフロイトのドイツ語原文に対して行っていることで、『絵葉書』のテキストのあり方がそうしたことを要請していると私には思えました。『絵葉書』IIのレイアウトが少し変わっていることは、ざっとページをめくっただけでわかります。形やサイズの異なるフォントが選ばれ、さまざまに配置されていますが、このようなレイアウトが、とりわけ第2部「真理の配達人」で顕著なのは偶然ではありません。というのもその章でデリダはラカン批判を通して、“1”なるもの（最終的にはファロスとロゴスの一体性に帰着するもの）の権威と至高性を批判し、視点と場所の複数性と移動性へと読者を誘うからです。それは『絵葉書』IとIIをともに貫く根本的なライトモチーフです。

そのことを示す例をもうひとつ見てみましょう。

第2部「真理の配達人」の冒頭で、デリダは「無意識への問いの空間を開くために」、無意識をさしあたり一種の「全面的テキスト [le *texte général*] とみなす」ことを提案し、さらに付け加えて「た

だし、無意識への問いの空間をひらくという以上に、「種 [espèce] が類 [genre] を包含するという特異な [singulier] 論理へと入っていくために」そうするのだという意図を明らかにします（『絵葉書』II, p.214.）。

多くの読者にとって意味不明かもしれないこの部分について私は注をつけているのですが、こうした注による説明がなければ、問題がどこにあるのかもわからないままに素通りするだけになってしまわないかと私は危惧します。そこで私は次のような注をつけています。「日本語の『人種』と『人類』という語を比較すればわかるように、『類』とは集合のことで、『種』は集合に含まれる各要素のことだから、ここでデリダは『類』の要素でしかない『種』のほうが、『種』の集合である『類』より大きい。つまり部分が全体を包含すると言っている。非常に逆説的に見えるが、その具体的な証明は以下の『盗まれた手紙』の読解を通してなされるだろう」。

このような注による説明は日本（語）の読者にとって、『絵葉書』IIの正確な理解のために有用ではないかと私は思っています。

ここまで私は『絵葉書』IIの形式的な特徴について述べるだけで、内容にはほとんど触れませんでした。そこで最後に、私がこの本のエッセンスと感じている一文を引用して終わりたいと思います。

\*

……したがって進歩は隠喩的な転移の内部でしか生まれえない。借用することが掟なのだ。あらゆる言語の内部において。なぜなら一つの比喩 (figure) は常に借り物の言語であり、それは一つの論証的領野から別の領野へ、一つの科学から別の科学へと転々とするからである。借用なしには何も始まらない、本来的＝固有の資金<sup>フオン</sup>というものはない。すべては資金の転移（移動）から始まる。借りることに意義＝利益＝利子があるのだ。それは最初の意義＝利益＝利子でさえある。[……] そのようにして人はあたかも無を起点とするかのように、生み出すべき価値に賭けつつ、思弁することから始めるのである……。

（「思弁する——『フロイト』について」『絵葉書』II, p.175.）

執筆者について——

若森栄樹（わかもりよしき） 1946年生まれ。獨協大学名誉教授。専攻＝現代フランス文学・思想。小社刊行の訳書には、ジャック・デリダ『絵葉書——ソクラテスからフロイト、そしてその彼方』（共訳、第I巻2007年／第II巻2022年）がある。

【連載】

## 輸入しそこねた〈身体の反乱〉：村山知義とダンス

——本棚の片隅に 13

香川檀

先日、名古屋で、戦前ドイツやロシアのアヴァンギャルド芸術を「ダンスと人形」という視点から捉えようというユニークなシンポジウムに出席した（2023年3月18日（土）、愛知県芸術劇場ダンス・スコール特別講座、<http://www.tufs.ac.jp/ag/events/258.html>）。席上、発表者のひとり西岡あかね氏（東京外国語大学）が村山知義をとりあげ、彼がベルリンで見て心酔した前衛舞踊、および日本に帰国後の芸術観の変化について報告した。大正11年（1922年）、ベルリンに滞在して現地の前衛芸術ダダや、舞台芸術としての新しいダンスに心酔した村山知義は、「日本に帰るや否や、私は会う人ごとに彼女の話の熱をこめてしゃべった。そのころ私にあったことのある人は、みんなその熱気に当てられた筈だ」とのちに自伝に書いている。ここに出てくる「彼女」とは、当時、ドイツで一世を風靡した女性ダンサー、ニディ・インペコーフェンのことである。このダンサーは、人形とか生活用品とかいった無生物の物に扮し、ギクシャクとした身振りの踊りで独自の世界を表現した。彼女に夢中になった村山はしかし、わずか1年のうちにその熱から冷めてしまい、プロレタリア演劇のほうに接近して、ダダ的・秩序攪乱的なグロテスクを捨て、身体健康美を愛でるようになるのだ。日本の舞台芸術、モダンダンスの歴史のなかで、大正から昭和へという1920年代半ばのひとつのターニングポイントになったと考えられる。

そこで思い出したのが、本棚にしまいこんだまま忘れかけていた『村山知義とクルト・シュヴィッターズ』だ。2005年に東京芸術大学陳列館で開催された「日本におけるダダ——マヴォ／メルツ／村山知義／クルト・シュヴィッターズ」展にあたり刊行された論文集である。ここには5人の著者によって、村山が接したダダとはなんだったのか（とくに雑誌の交換などで交流のあったシュヴィッターズとの関係や共通性）、西洋のアヴァンギャルドを受容するにあたっての「遅延」をどのように清算しようとしたのか、そして村山の芸術観の中核をなす演劇と身体について彼はどう考えていたのかが、シュヴィッターズの舞台理論も参照しながら吟味されている。

このなかで白川昌生は、村山が日本に帰国後、最初にひらいた個展では、出品作の多くがパフォーマンスや舞踊、舞台美術と関連したものだったことを指摘する（しかもマルク・ダシーによればその個展はインペコーフェンに献じたものだったという）。さらに村山の身体性を論じたくだりインペコーフェンの影響に触れている。「ベルリンという都市体験が村山の身体をゆさぶり、覚醒させたのである」というときの「都市体験」の具体例として、マリネッティの触覚主義や、超インフレでカオス化したベルリンの都市空間と並んで、「イムペコーフェン [ママ] のノイエ・タンツ」を挙げているのだ。それは、近代の社会体制の支配と制御に対する身体の反乱であり、効率性へと向かう「生産体系の芸術」に抗うような都市の享楽の「消費体系の芸術」の身体性でもあったという。

では、インペコーフェンのダンスにどのような「身体の反乱」が見られたのか。本書のなかで白川はそこまで述べていないのだが、前述のシンポジウムでの西岡の報告によれば、彼女はまず少女のような子供っぽい外見で、成熟した女性性を感じさせない「ジェンダーレス」なダンサーであったこと、踊りの所作がクラシックバレエの規範的動きとモダンダンスの自由な動きを組み合わせ両者の緊張関係を生み出したものであったこと、そしてなにより人形や物のギクシャクしたグロテスクな動きを採

り入れたことが特徴であったという。これを見た村山は自身のダンス論のなかで、バレエの完全さに飽きてしまったあとの「不完全な賢さ」として、こうした逸脱の身振りを称賛した。白川の言葉を借りれば、まさに「身体の反乱」を見てとった慧眼なのである。村山自身が、女装とも見える自己演出でもって、この反乱を実践していった。

だが、日本に持ち帰ってこの身体の攪乱性を実現していく可能性はわずかしがなく、東京の大衆はまもなく労働し遊ぶ身体から戦争する身体へと様変わりしていく。本書の冒頭で松浦寿夫が問題にする近代日本美術の消し難い「遅延」のゆえに、村山は大急ぎでプロレタリア芸術という目的論的な歴史概念の転向へと赴いていったのだ。日本の前衛のこの軌跡と挫折をさらに掘り下げるうえで、身体性やジェンダーの視点が思いのほか有効であることは、村山とインペコーフェンの逸話を見てもあきらかだろう。

因みに、ここで紹介した西岡あかね氏の編纂により、戦前ヨーロッパのアヴァンギャルドをジェンダーの視点から再考した論集が、今秋に水声社から刊行の予定である（『アヴァンギャルドとジェンダー』(仮)）。この場を借りて宣伝させていただく。乞うご期待！

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。

【連載】

## ポスト・ミニマル音楽とポストミニマル音楽

——ミニマル音楽の拡散と変容 3

高橋智子

この連載では、1960年代半ばに始まったミニマル音楽には様々な音楽的傾向が混在し、この音楽を「ミニマル音楽」や「ミニマリズム」の名で一括りにする際の疑問や問題を近年の先行研究を参照しながら提起してきた。今回はミニマル音楽のその後の展開を意味する「ポスト」ミニマル音楽について考察したい。

規則正しいパルスを基調とする短めのパターン反復によるミニマル音楽と、持続音（ドローン）の引きのばしからなるミニマル音楽。この2つが初期のミニマル音楽の様式的な特徴とされてきたということは、前回この連載で述べた通りだ。だが、他の音楽様式や潮流と同様に、ミニマル音楽も年月と共に変化して、上記2つの様式のうち、どちらかを引き継いだ新たな技法や概念が生まれた。1970年代には、アメリカの第一世代4人（ヤング、ライリー、ライヒ、グラス）の音楽に変化が生じたのはもちろんのこと、多かれ少なかれ彼らの影響を受けた、他の地域や、彼らより若い世代の音楽家たちもミニマル音楽「風」の音楽を次々と実践し始めた。もはやパターン反復と持続音だけでミニマル音楽の特徴を捉えることの限界がきてしまったのだ。ティモシー・A・ジョンソンは、1994年に発表した論文の中で、純然たる様式としてのミニマリズムの時期は非常に短く、1970年代以降の楽曲の中でミニマル音楽の基本的な様式全ての特徴を備えたものは実在するとしてもごく僅かなのではないかと述べている<sup>(1)</sup>。

ここで第一世代の4人の1970年代の動向を大まかに整理してみよう。インド古典音楽に深く傾倒するヤングの音楽には即興の要素が強まると同時に、純正律への関心がいっそう彼の音楽実践に反映されるようになった。「ウェル・チューンド・ピアノ（The Well-Tuned Piano）」（1974）は、この時期の彼の音楽の集大成ともいえる長大な作品である。インド古典音楽を自身の音楽語法の礎とするライリーも、ヤングと同じく音律や即興演奏に強い関心を示し続けている。調律方法を細かく指定して自身の音楽を秘教の儀式のように扱うヤングと対照的に、ライリーはオープンな態度で音楽に臨む。彼は「ハードコアな」初期のミニマル音楽が避け続けてきた旋律の要素をとり入れて、声や歌唱の可能性を模索し始めたのだった。

反復とそこから引き出される副次的なパターンによる位相のずれを狙いとしていたライヒのパターン反復型ミニマル音楽は、1970年代に入ると徐々に響きへと関心が移って行った。1973年の「マレット楽器、声、オルガンのための音楽（Music for mallet Instruments, Voices, and Organ）」で、ライヒのパターン反復とその変化のプロセスに焦点を当てた作風はひと段落する。その後、1974-76年に作曲された「18人の音楽家のための音楽（Music for 18 Musicians）」は11の和音から引き出された様々な響きが曲全体を構成し、これまでの打楽器的な要素は残しつつ、ライヒの音楽が響きへ比重を置き始めたことを印象付けている。ライヒ同様、パターン反復型のグラスの音楽も楽曲の構造そのものとその形式を反復プロセスの中で発展させて行く。初期のグラスは形式主義を重んじ、彼の音楽に表現や表象の要素はほとんどなかった。だが、彼の師の1人、ナディア・ブーランジェ<sup>(2)</sup>譲りの厳格さは1976年に初演された演出家ロバート・ウィルソンとの共作による「浜辺のアインシュタイン（Einstein on the Beach）」を機に、若干、軟化したように見える。このオペラ（舞台作品といってもよいだろう）



は物語構造を持たないが、演者たちの声や身振りや舞台美術を介してアインシュタインの姿を鑑賞者のイメージの中に浮かびあがらせる。その後のグラスは周知の通り、大規模なオペラや交響曲をいくつも書いて、今や「クラシック音楽の」作曲家になった。偶然かもしれないが、ライヒもグラスも1976年に自身の創作の大きな転換点を迎えたのだった。

ミニマル音楽第一世代4人の1970年代の動向を受けて、後の音楽ジャーナリズムや音楽学研究の中で、1976年がミニマル音楽の一区切り、あるいは終焉と見なされるようになった。そして、これはミニマル音楽の新たな段階の始まりも意味する。つまり、ポスト・ミニマリズムの始まりである。

カイル・ギャンによると、批評家のジョン・ロックウェルが1981年10月1日発行の『ニューヨーク・タイムズ』に「ポスト・ミニマリスト (post-minimalists)」<sup>(3)</sup>と記したのが「ポスト・ミニマル」の初出だと考えられる<sup>(4)</sup>。ロックウェルの記事は翌年の1982年にシカゴで行われることになった音楽祭、第4回ニューミュージック・アメリカ (NMA) の概要を伝える内容だ。彼は、この音楽祭がジョン・ケージ70歳の誕生日を祝して、「ヘンリー・カウエルに始まり、ケージを経由してミニマリスト (minimalists) とポスト・ミニマリスト (post-minimalists), パフォーマンス・アーティスト, ジャズとロックのクロスオーバー, アヴァンギャルド, 電子音楽家, 頑固なアカデミックの現代音楽とは一線を画す音楽家たち」<sup>(5)</sup>によるアメリカの幅広く多様な実験音楽の伝統から構成される予定だと記している。

ロックウェルの記事の通り、NMAの第4回目は1982年7月5日から11日にシカゴの複数の会場で開催された。ケージ、ロバート・アシュリー、クリスチャン・ウォルフ、アルヴィン・ルシエ、ポーリーン・オリヴェロス、メレディス・モンク、ピーター・ジェナといった、ケージ以降のアメリカ実験音楽の系譜に属する面々の他、ジョージ・ルイスやロスコー・ミッチェルをはじめとするAACM (創造的な音楽家たちが発展するための協会 (Association for the Advancement of Creative Musicians)) の音楽家たちも参加した。初日にはライヒの「テヒリーム (Tehillim)」が初演された。演奏会評では、ヘブライ語の歌詞を用いた「テヒリーム」が、ライヒがこれまでの作風から脱するいくつかの重要な側面を打ち出していると評されている<sup>(6)</sup>。だが、この曲に対して「ポスト・ミニマル」の語はここではまだ用いられていない。

音楽祭6日目の7月10日に演奏された地元シカゴの作曲家、フィル・ウィンザー<sup>(7)</sup>による室内アンサンブルとシンセサイザーによる「S.T.O.C. (Same Tired Old Changes)」<sup>(8)</sup>もパターン反復による楽曲だ。この曲はアンプによる増幅、シンセサイザーの音色、規則的なリズムの点でグラスの70年代半ばまでのアンサンブル曲と類似しているが、グラスの楽曲よりも明るくポップな曲調だ。まだ「ポスト・ミニマリズム」の概念も語も全く浸透していないにもかかわらず、この曲には初期ミニマル音楽からの影響と「その先」を感じることができる。たった一例ではあるが、単純なパターン反復による楽曲は、当時の、同時代という意味での現代音楽の文脈では既に特別なものではなくなっていたようだ。たとえ「ミニマル」の語を用いずとも、反復主体の楽曲に対して、その音楽が初期のミニマル音楽から着想されていることが1980年代には既に共通認識となっていたのだろう。

これまで本稿は英語の“post-minimal music”と“post-minimalism”に基づいて「ポスト」と「ミニマリズム」の間に「・(ナカグロ)」を打つ「ポスト・ミニマル音楽」と「ポスト・ミニマリズム」の表記を採用してきた。しかし、実のところ「ポスト」ミニマリズムには2つの表記がある。この表記と用法についてギャンは興味深い説を提唱している。ギャンはポスト (post) とミニマリスト [minimalist (しばしば大文字 M が用いられる)] を分解してハイフン ( - ) で繋ぐ表記が、「かつてミニマリストだった作曲家の後期の音楽」に用いられていると述べる<sup>(9)</sup>。この場合、「post」は「その後の (after)」

の意味を含んでいる<sup>(10)</sup>ので、「ポスト・ミニマリズム post-minimalism」は「ミニマル音楽後期」として、1960年代の黎明期からの歴史的な連続性の中にある音楽を示す。つまり、ミニマル音楽の初期の頃からこの音楽に携わってきた音楽家の後期の、または近年の様式を「ポスト・ミニマリズム」と呼ぶ傾向があるということだ。

一方、ハイフン（-）やナカグロ（・）を用いず、一語で「ポストミニマル音楽 postminimal music」や「ポストミニマリズム postminimalism」と表記する場合は違った意味を持つ。ギャンによると、一語としてまとめられた「ポストミニマリズム」は、ミニマル音楽の先駆者たちよりも若い世代が生み出した新たな様式に言及する際に用いられる傾向がある<sup>(11)</sup>。ミニマル音楽の歴史と断絶しているわけではないが、より自由に、気軽に、ミニマル音楽の反復技法や持続音を採用した独自の音楽様式を確立した作曲家たちの創造的な試みが「ポストミニマリズム」に該当する。先に紹介したウィンザーの「S.T.O.C.」もどちらかという「ポストミニマリズム」の音楽といえる。また、アメリカ以外の国や地域で実践されているミニマル音楽や、アカデミックな背景とは異なるシーンや文脈でのミニマル音楽も「ポストミニマリズム」に入るだろう。近年の音楽書や研究書の中では、初期のミニマル音楽にとらわれない音楽史観を提示するためなのか、「ポストミニマリズム」の表記が圧倒的に多い。

初期のミニマリズムに比べると、「ポストミニマリズム」は非常に幅広くて曖昧な概念だ。だが、この幅広さや曖昧さを短所ではなく長所と見なせば、「ミニマル音楽」をより深く理解できるのではないだろうか。最近、筆者はその可能性の1つとして、ロックやパンクの文脈におけるミニマリズムに着目している。

今回は閑話休題ということで、筆者が6月上旬に聴きに行くモロッコ北部のジャジューカ村に伝わる音楽を取りあげる。複雑なリズムを休みなく何時間も繰り返すジャジューカ村の音楽から、音楽における反復がなぜ人々を魅了するのかを考えてみたい。

#### 注

- (1) Timothy A. Johnson, "Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?" *Music Quarterly*, Vol. 78, No. 4 (Winter, 1994), p. 750.
- (2) ナディア・ブーランジェ Nadia Boulanger (1887-1979) パリ生まれの作曲家、指揮者、ピアニスト、音楽教育家。フランス国内外から多数の音楽家が彼女のもとを訪れて厳しくも高水準の教育を受けた。グラスも彼女のもとで音楽の基礎を徹底的に学んだ。
- (3) John Rockwell, "News of Music; 1982 Festival to Honor Cage," *New York Times*, October 1, 1981.
- (4) Kyle Gann, "A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning," *Minimalist and Postminimalist Music*, Edited by Keith Potter, Kyle Gann and Pwyll Ap Siôn, Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2013, p. 40.
- (5) Rockwell, op. cit.
- (6) Carl Stone, "Report from New Music America 1982," *Perspectives of New Music*, Autumn 1981-Summer 1982, Vol. 20. No.1/2, 1982, p. 616.
- (7) フィル・ウィンザー Phil Winsor (1938-2012) アメリカの作曲家、写真家、著述家。サンフランシスコ・テープ音楽センターでの制作の他、国立交通大学（台北）やノーステキサス大学で教鞭を執った。
- (8) 1982年のNMAはシカゴのラジオ局WFMTで放送された。その録音をInternet Archiveで聴くことができる。[https://archive.org/details/NMA\\_1982\\_07\\_10\\_2/NMA\\_1982\\_07\\_10\\_2\\_B\\_ed.wav](https://archive.org/details/NMA_1982_07_10_2/NMA_1982_07_10_2_B_ed.wav)

(9) Gyann, op. cit., p. 41.

(10) Ibid., p. 41.

(11) Ibid., p. 41.

執筆者について——

高橋智子（たかはしともこ） 1978年生まれ。専攻＝アメリカ実験音楽。小社刊行の著書には、『モートン・フェルドマン——〈抽象的な音〉の冒険』（2022年）がある。