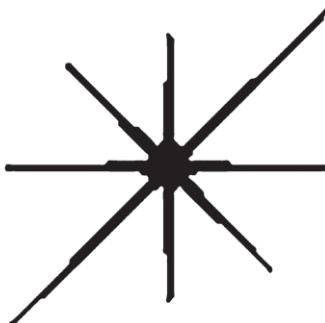


コメット通信 35

[’23年6月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

過激な《慎しさ》

——近藤譲の音楽をめぐって

近藤譲×小林康夫 [対話] ——————3

ローレンス・ウィナーの「fait accompli」について

大澤慶久—————9

【追悼 フィリップ・ソレルス／福間健二】

ソレルス とおくから PARADIS へ

小沼純—————11

フィリップ・ソレルスと大江健三郎

三ツ堀広一郎—————14

フィリップ・ソレルスの孤独な戦い

阿部静子—————17

兄よ、フクマよ、ありがとう！

千石英世—————19

今も、福間君と呼んでいる

桑原喜—————21

【特集 AI と人文学】

AI はツールか？

井上隆史—————24

人工知能は「塩吹き臼」なのか？

千野 帽子—————26

Racter の方へ

杉田敦—————28

文学とイノベーション

アントワーヌ・コンパニヨン—————30

【連載】

クラチュロスと自由

——本棚の片隅に 14

芳川泰久—————38

反復のための反復：ジャジュークの音楽から聴こえてきたもの

——ミニマル音楽の拡散と変容 4

高橋智子—————40

アルバースの教え

——Books in Progress 29

関根慶—————45

過激な《慎まさ》

——近藤譲の音楽をめぐって

近藤譲×小林康夫 [対話]

本稿は、5月23日（火）に東京オペラシティ リサイタルホールにて、「コンポージアム2023（東京オペラシティ文化財団主催）」の一環として行われた「フィルム＆トーク」での対話に、両先生に加筆・修正を加えていただいたものである。この対話に先立って、ヴィオラ・ルシェ、ハウケ・ハーダー監督によるドキュメンタリー映画『A SHAPE OF TIME – the composer Jo Kondo』（2016年）が上映され、対話はこの映画についてのコメントからスタートした。

〔編集部〕

ドキュメンタリー映画『A SHAPE OF TIME – the composer Jo Kondo』

小林康夫 上映された近藤さんについての映画を観て、私は非常に感動しました。というのも、この映画には、芸大で授業をしていたり、スタジオでレコーディングをしているシーンだけではなく、鎌倉の海や山といった自然のカットが随所に挟まれていたり、銀座のお寿司屋さんでひとりで食事しているシーンまである。このように、近藤さんがどのようにこの世界で生きていて、どのようにこの世界に存在しているのか、を非常に丹念に追いかけていたからです。その意味でこの映画は、近藤さんの音楽のつくり方のようなものを受け止めてつくられた映画だと感じました。

近藤譲 私の音楽における、一種の時間体験であるとか、日常的な営みの一部としての作曲という行為のあり方といった姿勢が、映画全体と通じているのかもしれません。作曲家が表現したいものを、コンサートという特別な場で受け止める、ということではなく、もっと日常の生活の中で音楽を聴き、音楽を作る、ということを大切にする姿勢を、監督のハウケとヴィオラも共有しているのだと思います。ハウケは作曲家でもあります。

小林 ハウケさんの音楽と、近藤さんの音楽には、何か共通するところはあるのでしょうか。

近藤 私の作曲は「聴くこと」であると、映画のなかでも語っていましたが、ハウケの音楽にも同じことが言えると思います。彼の音楽は——彼は純正律のピアノを用いた非常にミニマルな曲を作りながら——、音を組み立てて構造を作ったり、何かを作曲家が表現するというのではなく、一つ一つの音を鳴らしてそれを聴きとっていくというタイプの音楽です。その意味では、共通するところはずいぶんあるように感じます。

小林 近藤さん自身が、自分の音楽について、非常に明晰に、「表現や意味を表すのではなく、感情を謳っているのでもなく、『聴く』ということによってつくっている」と一貫しておっしゃっています。そうである以上、近藤さんの音楽にもっと迫ってみようと思ったときには、近藤さんという人が、どのようにこの世界で生きているのかということに关心が向かうでしょう。そして、近藤さんの音楽と、近藤さんの日常がどこかでシンクロしているかもしれない、という思いから、このようなかたちの映画がうまれたのではないかと思う。

近藤 「日常」という言葉にすることは簡単ですが、言葉にした瞬間にそれはもう概念になってしま

まいります。大切なのは、そういう「概念」ではないということを私は言いたいし、彼らもこの映画で言いたいのだと思います。

音の存在

近藤 先ほどから述べているように、私は「聴く」ということによって音楽をつくっているわけです。このようにして音楽をつくっていて、何が面白いのかというと、音楽が出来上がったときに、大袈裟に言えば自分の世界に対する見方、感じ方が少し変わるということです。いろいろな情報を集めて世界を知ろう、感じようとしている時とは違って、何かをつくってみて初めて感じ取れるものということがある。そこで何を感じるのかというと、自分の周りにあるもの、自分の生活を取り巻いているものに他ならないのですが。

小林 しかしそれは、本当に、単に自分の生活を「取り巻いているもの」なのでしょうか。近藤さんの音楽は、もっと深く、この歴史、この文化の中で生きている存在というものと音楽が結びつくところを、常に目指しているように、私には思われます。

たとえば、ジョン・ケージが「4分33秒」という曲をつくり、世界がそれ自体音であり、その世界の中に人間が存在しているのだということを示しましたが、近藤さんはそこから一歩退いて、楽音を相手にしている。「音」とおっしゃるけれども——いくつかの例外はあるにしても——、必ず楽音であり、それは記譜できるものですよね。「聴く」と言ったときに、鳥の声を聴くのではなく、楽音を聴いている。けれど、記譜できる記号が指示しているものが問題なのではなくて、それがある微妙な存在感を持つということがいかにして可能なのか、ということをずっと考えていらっしゃるのではないかでしょうか。

近藤 その通りです。記号がそれ自体の存在感を持っていて、世界の他のものと絡み合っているというのは、実は、ミシェル・フーコーが「古いエピステーメー」と呼んだ、ルネサンス以前の言葉のあり方に似ています。ただし、ルネサンス以前の言葉のあり方というものは、魔術的・呪術的な側面が非常に大きい。一方で私は、記号としての音、記号としての言葉というものが、単なる表象の記号ではなく、ある存在を持っていて、一つの存在として世界の他のものと絡み合ってはいるけれども、呪術的でも魔術的でもない、もっと平常な、自然なあり方の媒介であるような音楽との関わり方をしたいと思っています。

もう一つ言うならば、小林さんがおっしゃる通り、私の場合は楽音という記号を使っていて、その記号を譜面に書く。私はそのとき、その音を「見つけた」と言うのですが、どこから見つけたのかというと、それは自分自身のなかからでしかないわけです。外から鳴ってきた音を書いているわけではないですから。

ただ、本当に自分の内側から出てきた音であれば、それをそのまま譜面に書きつければいいわけです。ですが、私はそのまま書くのではなく、一度その音をピアノで弾くのです。なぜかというと、自分の内側で思いついた音のはずなのに、弾いた瞬間にそれが自分の外へ出て、内側から出てきたものであるはずの記号と距離を取ることができるからです。そのときに、内側から出てきた音は、木や石といった自然の事物と同じような——他者とまではいえないけれど——外側に存在する資格を持つのだと思うのです。

音という出来事

小林 今、「音を見つける」とおっしゃりましたが、音は常にすでに存在しているのでしょうか。近藤さんはずっと、自分は「聴く人」なんだとおっしゃっていて、「聴いて書く、それで線をつくっていくというのが私の音楽のつくり方だ」という姿勢を50年以上もずっと貫いていらっしゃる。それについて、今日あえて訊いてみたいと思うのは、その音を近藤さんは手で聴いているんじゃないか、ということです。

近藤 「手で聴いている」ということは、今まさに私がいったことと同じではないかという気がします。先ほどは、音が自分の内側から出てくるという言い方をしましたが、実はどこから出てくるのか本当にはわからないわけです。そして、それを実際にピアノで鳴らしてみたときにはじめて外からやってくるわけだから、おっしゃる通り、手で聴いているといえるのかもしれません。

小林 近藤さんはいろいろな楽器のために作曲をされていますが、実際にはご自宅のピアノで作曲しているわけですよね。そのピアノで鳴らしているのが「音」であり、それ以前には聴こえてはいなさいですよね。

近藤 作曲をやっているとわかるのですが、書いた音を聴いていると、次に来る音が頭に聴こえてくるということはあるのです。ただ、その頭のなかで聴こえる音というのは、まだ十分に自分の外に存在していないのです。だから、頭のなかで聴こえただけでは、「見つけた」という感じにはならない。自分の外に一度出すことが重要なのです。

小林 私が思うに、それぞれの作曲家によって、自分自身の存在と、音が出てくる場所の関係というのは微妙に変わるものではないでしょうか。ジョン・ケージの場合には、全てを自分の外側にすると、非常に大胆な提案をしたわけですが、一方で、非常に自分の存在に近い、情のなかからこそ歌が浮かんでくるという作曲家もいるかもしれません。けれど、近藤さんの場合には、そのいずれからも離れて、外の音をただ聴くわけでもなく、自分のなかから湧き上がる歌を書き留めるわけでもなく、自分という存在の境界線を——それは常に動いているのだけれども——常に確かめたいという思いがあるのではないでしょうか。

近藤 それは、自分と世界との関係をどう作るか、という問題ですよね。それを言葉で説明することができれば、私も哲学者になっていたかもしれません（笑）。私も何冊か本を書いてはいますが、言葉で考えている時と作曲している時の自分はほとんど別人だと思っています。言葉では書けない何か別の回路を使って、自分と世界との関係を考えるというか、感じるというか、そういうことを、作曲を通じてやっているのではないかと思います。

小林 けれど、ただ単にそれを感じるのではなくて、そこになにか出来事が起こらなければならぬわけですよね。音こそまさにその出来事ですよね。音は何かの記号というわけではなく、ひとつの音のつながりが、自分という存在の境界線上で世界と自分が出会う出来事が、その度ごとに起こる、それを書き留めたいと思っていらっしゃるのではないか。

近藤 その通りです。

作曲の技術と影響

小林 1970年から今まで、50年以上作曲に取り組んでこられた中で、近藤さんにとって大きな転換点のようなものはあったんですか？



(C)Michiharu Okubo/Tokyo Opera City Cultural Foundation

(C) 大窪道治／提供：東京オペラシティ文化財団

近藤 最初に、今も続けているような方法で作曲に取り組もうと決めたときにはありました。けれど、それ以降あらゆる点で物事がガラッと変わるというようなことはなかったですね。「世界との関係を作る出来事として音楽をつくる」ということを言ったとしても、そこでつくっているのは音楽なので、そのさまざまな要素のうちのいくつかが変わってきているということはあると思います。

たとえば、音楽をつくるということには、どうしても技術というものが必要になってきます。技術とは嫌なもので、だんだん上手くなってゆき、そうすると技術だけで音楽をつくれるようになる。けれどもそうなると、とたんに世界との関係をつくるための出来事という性格が薄れていくわけです。ここでは、技術というものは逆に邪魔になるけれども、技術をまったく持たずに音楽をつくるということもできない。この技術というものをどう違うものに変えていくか、ということがすごく難しいし、私自身の取り組みの中で変わっていったことだと思います。

私自身は、自分のものの考え方はずっと変わっていないと思っていたのですが、実際に聴いてみると、過去に作った音楽と今作っているような音楽は全然違います。最近、私が1975年に書いた曲について指揮者と話していたところ、彼は、「この音楽には1970年代半ばの音楽の刻印がある」というんです。私自身は一度も使っていないのですが、1970年代半ばにはスペクトルという技法がでてきていて、この時代の私の音楽も、スペクトル的に聴こうとすればそのように聴こえる部分がたくさんある。

身についてしまった技術から離れたいというときに、何がそれを変えてくれるかというと、外からの影響なんですね。同時代に周囲でどのような音楽があったのかとか、自分がどのような音楽を聴いているのかということが自分の音楽を変えていくことがあります。たとえば最近では、私はルネサンスの音楽をずっと聴いているので、近年作っている合唱曲などにはその影響が相当出ています。それは、平たく言ってしまえば影響を受けたということではあるけれど、単に影響というだけでは割り切れないという思いもある。

小林 ルネサンスの音楽にしても、過去の彼方にあるわけではなく、今まさに近藤さんがそれと出会っているわけです。そういう意味では、単なる影響関係ではなく、必ずそこでは存在の境界線上で出来事が起こらなくてはならないわけですね。

芸術の可能性

小林 技術ということで言えば、これから時代、AIに、「近藤譲風の曲をつくってくれ」と言えば、すぐにできるようになってしまふかもしれない。では、これからアートや音楽の創造性をどうやって守っていくことができるのでしょうか。

近藤 作曲というのは曲をつくることなのですが、曲をつくることが作曲の目的ではないと私は思っています。先ほどの映画のなかでは「作曲ということには目的がない」と言いました。ただここで「曲をつくることが作曲の目的ではない」というと、何か他に目的があるようにも聞こえて、矛盾しているように思われるかもしれないけれど…… 小林さんが言うように、世界と自分との間の境界の出来事として、自分が作曲という行為をやるということが重要なのであって、できた曲が音楽として人々に受け入れられるかどうかや、評価されるかどうか、ということはどうでもいいのではないかと思うのです。ただ、実際には、誰にも認められず、誰にも評価されなければ、演奏もされないし、そうなると自分が何を書いたのかもよくわからないということになってしまい、それは大きなジレンマではあります……

小林　近藤さんのこれまでの歩みを見ていると、自分の存在に出来事が起こるためには、自分から遠いものと出会うこと、それによって自分から離れて自分を見つめることが重要であり、それを近藤さんはずっと真剣にやってこられたのだと思います。

私が近藤さんの音楽を初めて聞いたのは、恐らく1976年の「Music Today」の時でした。それからずっと一人の聴き手として聴いているわけですが、近藤さんという人が、世界とつながる道を作曲ということを通じて探っていらっしゃるのをずっと見ていて、影響を受けるというわけではないのですが、同時代の存在としてどこか自分と通ずるものを感じていました。

近藤　私も、最近の小林さんのお仕事を拝見していて、あまりにも自分と同じ方向を向いていると思い、愕然としました（笑）。これが同時代の存在であるということなのでしょうね。

小林　私が、そのように「遠くにいながら近い友人」として近藤さんの姿をずっと見てきて、その仕事の核にあるものを、哲学的に一言で表すとすれば、それは、「きわめて過激な《慎ましさ》」ではないかと思うのです。「慎ましい」というのは、自分を抑えるということでも、自分が威張るということでもなく、自分というものを、慎ましく、しかしそれがゆえにものすごく過激に持ち続けること。何かに影響されて自分をそれに売り渡すのではなく、自分にとどまっているのだけれど、その自分というものを押し出すわけでもなく、非常に慎ましく、自分自身として存在しているということだと思うのです。

近藤　その「慎ましさ」というのは、私が「nomality（普通さ）」という言葉で言ったことですね。

小林　映画のなかで、モートン・フェルドマンに会ったときに、近藤さんが「自分は普通の作曲家だ」と語ったというエピソードが紹介されていました。けれど、「ノーマル」と言ってしまうとただの人みたいになってしまう。

私は、近藤さんが「nomality」という言葉で言おうとしていることは、やはり「慎ましさ」なのだと思います。「慎ましい」ということは、自分というものがこの世界の中にこのように存在しているということの意味を——ナルシシズムではなく——大切にする、ということでもある。同時に、自分を押し出すということではないが、どこまで自分が過激になれるのか、ということでもある。控えめになることではなくて、慎ましくはあるけれど、同時に時代の先まで行くような、慎ましさと過激さの両立……それが「ambiguity（あいまいさ）」なのではないかな。

近藤　これから時代に芸術というものの可能性があるとすれば、そこにあるのではないかと思う。

小林　私もそう思います。

対話者について——

近藤謙（こんどうじょう）　1947年生まれ。作曲家。現在、昭和音楽大学教授、日本現代音楽協会理事長。お茶の水女子大学名誉教授。小社刊行の著書には、『現代音楽のポリティックス』（共著、1991年）が、論文には、『《四分三十三秒》——自然、或いは、廃墟』（『水声通信』no.16 特集「ジョン・ケージ」）がある。

小林康夫（こばやしやすお）　1950年生まれ。哲学者。東京大学名誉教授。小社刊行の主な著書には、『存在の冒険——ボーデレールの詩学』、『宮川淳とともに』（共著、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。

ローレンス・ヴィナーの「fait accompli」について

大澤慶久

1960年代後半から晩年に至るまで一貫して言語作品を制作し続けたローレンス・ヴィナーは、「意図の宣言」において以下のように記している。「1. 芸術家は作品を構築してもよい／2. 作品は製作されてもかまわない／3. 作品は作る必要はない／それぞれは芸術家の意図と等しく、また一致しているが、条件についての決定は、受容の際に受け手に委ねられる」⁽¹⁾。1969年に展覧会カタログにて公にされたこの一文は、以後、ヴィナーの作品受容の要件となったものである。この宣言では、彼の作品の受容／鑑賞に際して、解釈すること、作ることの全面的な自由裁量が表明されている。これは、芸術家の作品の意図に重きを置いたジョセフ・コスースとは対照的なものと言えよう。けれども、ヴィナーの初期言語作品が統語的な完結性を備えていることを考え合わせてみれば、次のように疑ってみることもできるかもしれない。すなわち、作品の全面的な解放を謳いつつも、実のところ作品は不動のものであり、もとより自由裁量の余地など皆無に等しいのではないか。作品の不動性に対する搖るぎない確信こそ、「意図の宣言」の呈示に至らしめたのではあるまいか、と。

ヴィナーはこの宣言を公表する前年に、ヴァーモント州のウインダム・カレッジのグラウンドで行われた野外展示で、自身の彫刻作品がタッチフットボールをしていた学生によって壊されるという経験をした。いわばこの事故は、彼の言語作品への転換の契機となった有名なエピソードである。そして、その翌年のはじめに行われた展覧会以降、ヴィナーは「意図の宣言」を通じて作品の全面的な自由裁量を受け手に開いたわけであるが、このような経緯を振り返ってみると、その根底には、「作品がある事実の言語化であるならばもう毀損されることはない」という考えがあるように思えてくる。彼の次の言葉からその一端が窺える。

私は、すでに fait accompli であるものとして呈示します。そして、もしあなた——あるいは私——がそれをふたたび構築するならば、私たちは fait accompli の反復としてそれを行うことになるでしょう。⁽²⁾

ここでヴィナーが用いているフランス由来の語「fait accompli」は、既成事実、覆せない事柄といった意味がある。それゆえこの発言から、彼は自身の作品を変更不可能なものとして呈示しているということ、そして受け手もしくは芸術家自身がそれを物理的に現実化したとしても、すでに拘えられた事実をただ反復することになるという、「受け手の自由」とは相反する態度が読み取れる。たしかに作品は自由裁量に開かれたものであるから、受け手がそれに基づいて自由に製作することや解釈することそれ自体に何ら問題はないのだろう。とはいえ、自由な解釈によってさまざまな視座から作品を捉え、それに新たな意味を加える道、すなわちその変容可能性への道は閉ざされているのではないか。

ただ、ヴィナーは「fait accompli」という語でもって、マルセル・デュシャンがレディメイドの意として用いた「tout fait」を響かせているということもありうる。この推察が妥当であるならば、作品はそれに対する操作によっていかようにも変容可能なものとして捉えることもできよう。男性用小便器に署名を入れ《泉》というタイトルを付したもの芸術作品として提出する。あるいは、《モナ

リザ》のポストカードに髪を描き「L.H.O.O.Q」というタイトルを付す。これらの元の既製品は、物理的にも意味の上でも変容させられている。かりにウィナーが「fait accompli」により、デュシャンの「tout fait」を仄めかしているとしたら、コンテクストによる作品の変容可能性を考慮していた可能性があるかもしれない。しかしながら、この期待はウィナーの次の言葉によって裏切られてしまう。

重要なのはコンテクストではありません。それは「芸術作品の」内容ではないのです。こういうわけで、デュシャンが面白い芸術家ではあるとは思いません。コンテクストは芸術に含まれるものではなく、芸術がある時点においていかに扱われるかということでしかありません。⁽³⁾

また、彼は次のようにも言っている。

私はコンテクストについての所感は述べず、ただ物質の諸状態についての所感しか述べません。
[……] コンテクストはデュシャンの問題です。彼はそれについて鮮やかに説明していますが、私にとってそれは興味を引くものではないのです。⁽⁴⁾

すなわちウィナーの作品において、その内容を構成するのはコンテクストではない。物質についての芸術家の直接的な経験こそ作品の内容となるのであり、それは「fait accompli」という完結性をもって閉じられる。もはや彼の作品は、かつてウィンダム・カレッジのグラウンドで起こった事故に遭遇することはないのだ。たしかに「意図の宣言」では、彼の作品の取扱いの自由を受け手に明け渡す旨が示されている。けれども、ウィナーの言語作品において、われわれ鑑賞者に残された自由裁量は実のところ「fait accompli」の内に制限され、およそウィナーがすでに行った行為の反復に近しいものとなる。このような厳然とした絶対不動の在り方は彼の言語作品の特徴であると同時に、受け手による自由裁量を認め、そして「作品は作る必要はない」とまで言わしめた所以であるように思われる所以である。

注

- (1) それぞれの動詞の原語を記しておく。「構築する」は construct、「製作する」は fabricate、「作る」は build である。
- (2) Lawrence Weiner, *Having Been Said: Writings & Interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, Gerti Fietzek & Gregor Stemmerich (eds.), Hatje Cantz Verlag, 2004, p.68.
- (3) Ibid., p.133.
- (4) Ibid., p.184.

執筆者について——

大澤慶久（おおさわよしひさ） 1981年生まれ。現在、東京藝術大学大学院美術研究科美学研究室教育研究助手、関東学院大学非常勤講師。専攻=近・現代美術史、美学。小社刊行の著書には、『[高松次郎——リアリティ／アクチュアリティの美学](#)』（2023年）がある。

【追悼 フィリップ・ソレルス】

ソレルス とおくから PARADIS へ

小沼純一

たぶん夕方、フレックス・タイムで早めに会社をでて、帰るとき。有楽町線、車両の、いまは優先席、そのころはシルバーシートと呼ばれていたかいないか、そのあたりに、座っていた。

うつうつとした会社員生活を、一步オフィスの外にでると、いろいろなかたちでべつのところにふりむけていた。

フランス語のひびきが耳にはいったから目をあげたのだとおもう。フランス人の母子が、前に立っているのに気づいたのはいつだったか。

膝のうえ、かばんのうえで「ブルータス」がみひらきになっていた。フィリップ・ソレルスが豚のあたまといっしょに写っていた。

小学校低学年といった年ごろの少年は、興味津々でのぞきこんでいる。おもわず、これはフィリップ・ソレルスといってね、ともごもごと口にしていた。

すると、若い母親は、それにつづけて、言うのである。ソレルスはね、エスタブリッシュされた作家で、そうしたひとが豚のあたまと一緒に写っていることで、驚きと価値転換が意図されているのよ。

おおお、ちらっと逆むきの写真を目の片隅にいれ、スムーズに、雑誌の内容も文脈も知らぬまま、息子に説明している……。わたしが顔をあげると、女性は、そうよね、という表情を目でしてみせた。わたしはおもわず、微笑んだ。

母子は麹町から乗車し、わたしがながいこと過ごした学校のある駅で、下車したのだったが、たぶん1980年代の後半のこと。

ソレルスの名を知ったのは、フランス語の家庭教師から。ながいことフランス語をやっているのにぜんぜん上達せず、受験にさしつかえるからと、親が先輩に頼みこんだのだが、文学や芸術のはなしばかりして、さしたる成果はあがらなかった。教わったのはむしろ実存主義以降、ヌーヴォー・ロマン周辺の作家の名で、当時はもう絶版だったはずの、ソレルス『挑戦』第三書房版のコピーを数ページ読んだりした。読んだといっても、受験勉強がわりだから、単語の意味と文法、シンタックスをみるのみで、内容も文体もそっちのけ。でも、きっとあたまの隅に作家の名はのこったようで、『ドラマ』や『数』は買った。さっぱりわからなかった。わからなくてもぴんとくればいい。それもなかつた。買ったのだけが勲章だった。

何年も経って、『PARADIS』の原書を買った。エンピツで「19850601」と記してある。初版は1981年だからすこし経っている。まだ本にならないころ、数ページ、岩崎力訳が「ユリイカ」(1978年7月号「現代フランス小説」)に載っていたのをみていた。みていただけで、抄訳さえ読みとおせなかった。すぐ挫折。原文などわかるわけがない。それでも、買ってみた。ひやかし、か。日付からみると、会社にはいってすぐ、研修が終わったばかり、むしゃくしゃしながらフランス図書に行って、赤い本が目立っていたから、やけになって、だったかも。

ひらいていると、するすると視線が文字を追ってゆく。ことばの音、ことばが持っているひびきが、

意味とはべつに、ながれてゆく。フランス語の音、単語のならびが織りなしてゆくものが、なんとも、ここちいい。意味をまったく結ばない、わけでもない、部分的には、こんなことなんだろうとおもつたりもする。まちがいだらけだとしても。ところどころ、単語が「イメージ」が明滅するのがわかる。あわせて、音、ことばの音、音のつながりがからだにひびく。

座右の書、なんて持ったことがない。ずっと。でも、ひとから「座右の書は?」と尋ねられ、すぐ否定するのも気がひける、そんなとき、あたまに浮かんでくるのは『PARADIS』。口にはださない。けっして。あたまに手元にある赤いカヴァーの本が浮かんでいる。全ページ、とりあえず、(目で)みてはいる。文字を追つたことはある。たぶん、ちょっとは唇がふるふる揺れたりもしたろうか。それでいて、わかっていない。まったく。でも、そばにある。一時期は、創作的な文章を書こうとしていきづまると、適当にひらいて、文字を追つたり。

ごくごくふつうの「小説」に回帰してからのものも読まなかつたわけでもない。『女たち』以後、何冊か翻訳がでた。読んだものもあるし読まないものもあった。読みたいとおもつたものにかぎって翻訳はでなかつた。『La Folie Française』と『Beauté』は、だから、ぱらぱらとみて、たのしかつたようを感じた。見当違いだったかもしれないが。音楽についての文章や文学論にも視線をおとしたりした。でも、みんな忘れた。おぼえているのはダンテ論の一部くらい。それも、たぶん、『PARADIS』があつたから、か。

『PARADIS II』も買った。日付は19860508。はじめの赤い本と1年しか違わない。これは、でも、新刊の棚にあつたようにおもう。Seuil社のPoints叢書、ポケット版を買ったのは90年代、半ばくらいたつたか。もうこのころには日付を書きこんではいない。表紙にはベッリーニ『サン・ジョッベ祭壇画』のごく一部、原画では楽器を弾いているのが3人いるなか、右側の洗礼者ヨハネの顔がトリミングされている。目をつむり、あごは楽器にふれている。リュートが手にされているが、この表紙では、知っているならともかく、楽器だとわかるようなわからないような。

連載中の「Tel Quel」誌をひらくと、『PARADIS』は異彩をはなつていて。句読点がない。大文字も感嘆符もない。しかもイタリック体。雑誌ならさほどページ数はないが、本になると254ページ。

ときにアルファベットを1文字1文字記していくかとおもえば、tan ti ta ta ta tan ti ta ta ti ta tan とリズムをきざみ、当時はふつうだったけれども21世紀のいまではとうにいにしえものとなつたコンピュータ言語、フォートラン(fortran)、コボル(cobol)、アセンブリ(assembleur)の名称を列挙する。そんななか、*donc pas ce roman il vous est fermé et non pas parce que difficile mais élémentaire* とウソか本気かわからないような自己言及もあつたりし。

とはいえ、やはりよくながめるのは、はじめとおわり。

voix fleur lumière écho des lumières cascade jetée dans le noir chanvre écorcé filet des le début c'est perdu plus pas je serrais ses mains fermées de sommeil とはじめり、テクストのさいご、*il commande un express serré qui lui est aussitôt servi le boit avale un verre d'eau glacée bâille deux fois de sommeil allume une cigarette puis soudain relâché léger renverse négligemment la tête au soleil*へ。

声、光、闇、大麻、にぎる手、といった語、そして、エスプレッソ、冷たい1杯の水、タバコ、あくびは、ねむさ(sommeil)によってつなげられ、また、おわりからはじめへとおくりかえされる。イタリックは、この質感をかたちによって、体現する。そんなふうに感じられる。

ところかわって、『PARADIS II』。こちらはイタリックでなく、組まれているのは立体、ごくふつうの書体。これはいい。そういう方向で、だったのだろう(雑誌ではどうだったかは未確認)。作家の意図のはずだ。でも、でも、である。1994年刊のポケット版は立体なのだ。単行本ではイタリック

クなのに、目にはいってくるみえかたが、だいぶ、というべきなのか、かなり、というべきか、まるつきり、か、違っている。17世紀や18世紀のテクストを復刻するのではなく、10数年でフォーマットを変えて、こんなふうに字体まで、というのは驚き。ほんとうのところ途惑ったし、もともとの『PARADIS』のかがやかしさ、なめらかさを失っているとおもってしまった。まさか、もともとの版とポケット版では、ありがたみがちがうべき、おなじPARADISでも次元が違っているわけでもなかろう——とは冗談のつもりだったが、ポケット版、すべてのタイトルの字体はParadisで、PARADISではないのであった。

ことほどさようにソレルスのいい読みでではなかったし、これからもきっと変わらない。はじめてこの名にふれたころ、集英社版「世界の文学」というシリーズもでていて、そこではソレルスとル・クレジオがおなじ巻にはいっていた。1976年。これがフランスの最前線なのだと固定観念を抱き、そう信じていたし、ふりかえってみれば、『PARADIS』の出版は、『千のプラトー』の翌年だった。朝吹亮二詩集『密室論』(1989)も忘れずに。そんな空気を、すこしでも海のかなたから感じていたから、ソレルスは、ろくに読んではいなくても、ずっと気にはしていた。いるな、ソレルスがいるな、と。追悼にふさわしいかどうかはわからないけれど、極東の列島でこんなふうに意識されてもいて、とPARADISにことばをおくりたかったのだった。

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 その思考と展開』（青土社、1997年 [2008年増補版]），『小沼純一作曲論集成——音楽がわざらわしいと感じる時代に』（アルテス・パブリッシング、2023年）などがある。

【追悼 フィリップ・ソレルス】

フィリップ・ソレルスと大江健三郎

三ツ堀広一郎

フィリップ・ソレルスの訃報に接したとき、ふと、大江健三郎の名が脳裏に浮かんだ。相次いで物故した日仏の大御所どうしに接点はなかったはずだが、同年輩の作家として、この二人はよく似た軌跡を辿ったように感じられる。以下は、ほんの思いつきに発した与太話。

*

綺羅星のごとき訳者たちの末席に名を連ねておきながら、じつは私は、ソレルスという作家をずっと理解できなかった。大学生時代（1990年代前半にあたる）の一時期、そのときまでに刊行されていた邦訳書を立て続けに読んだことはあったけれど、若年期の「はしか」みたいなもので、熱が引いてしまうと、その後フランスで刊行されるソレルスの新刊書には食指が伸びなかった。端的にいって、そこまでの関心が湧かなかった。

そういう次第で、水声社からのお誘いで『本当の小説 回想録』の翻訳を引き受けたものの、当初は、どうしてソレルスなど引き受けてしまったのだろう、と後悔の入りまじった自問を繰り返すばかり。おかげで、なかなか訳筆が進まなかった。依頼をしてくださった編集の方に、そして何より作家にも作品にも、本当に失礼な話である。申し訳ありません。

とはいえ、突飛な飛躍と流麗さとが共存する軽妙洒脱な言葉の運びを日本語に移していくうちに、たびたび高揚感を覚えるようになった。紛うことなくソレルスのしるしが刻み込まれたあの独特の文体を、フランス語と日本語とで、つまり二重に、じっくり味わえたのは、「訳者冥利」に尽きるというほかない。

しかし一方で、ソレルスを理解できないという思いは、最後まで残った。翻訳の作業中、必要に応じて邦訳書を再読したり、邦訳のない作品に目を通したり、ネットでインタビュー記事や動画を閲覧したり、研究者による論文や評論、あるいは評伝の類を参照してみたりもしたが、この作家がよくわからないという思いは消えなかった。文学言語の革新をくわだてて実験性を前面に押し立てる『ドラマ』『数』『天国』といった、いちじるしく「難解」なテクストのみならず、作家本人の身辺や同時代の事象に取材した『女たち』や『遊び人の肖像』以降の「平易」な小説にも、何かしらこちらの理解を阻むものがある。小説ばかりか、数多くの文学評論、美術評論、あるいは評伝作品にしても、同じことだ。ソレルスの文章が何を言っているのか、表面的には理解できても、ソレルスが多彩な執筆活動を通じていったい何をやろうとしているのか、いまひとつ得心がゆかない。ときに「変節漢」呼ばわりもされながら変貌と転身を重ねる、その動機のところも、よくわからない。いったい何が、作家ソレルスを駆り立ててきたのか。

ところがフィリップ・ソレルスが亡くなって、なぜか大江健三郎がオーバーラップして見えた——ああ、大江さんにつづいてソレルスさんよ、ついにあなたもか、という「時代は変わる～♪」的な感慨に由来するのだろうが——とき、ソレルスという作家をどう捉えていいか、少しあわかったような気がした。もちろんこの二人はテーマも異にしているし、それぞれに独特な文体がかもしだす雰囲気も

別だし、何より作家としてのたたずまいが違う。とはいえる、二人が辿った軌跡は、どこか似ていないだろうか。

亡くなったのがほぼ同時期だとして、生年が大江は1935年、ソレルスは1936年と1年しか違わない。つまり二人は同時代を、ほぼ同年齢で生きた。少年時に体験した戦争はその後の思想形成に大きな爪痕を残しただろう。文壇へのデビューはともに二十歳を少し過ぎたあたり。大江の「奇妙な仕事」(1957)も、ソレルスの『奇妙な孤独』(1958)も——私はたまに、この二つのタイトルを混同してしまう——、はるかに年輩の作家や批評家から絶賛された。ところが二人とも、初期のみずみずしい作風を早々と捨て去り、ソレルスは『公園』(1961)によって、大江は『個人的な体験』(1964)によって、批評家たちの批判にさらされる。それぞれに方向は異なるものの、その後も小説作法をつねに更新していく姿勢は二人とも変わらない。1970年代を通じて、最先端の知的意匠と持続的に交渉しながら新たな方法論を模索しつづけ、ついには80年前後、一般読者にとっては取りつく島もないような奇妙奇天烈な作品を生み出してしまう。大江については『同時代ゲーム』(1979)、ソレルスについては『天国』(1981)がその頂点だろう。

80年代以降の軌跡も似ている。ともにわかりやすい形式と語り口を徐々に取り戻しつつ、自身の身辺や同時代の社会的事象を題材にして、主題や挿話や作中人物を造形するようになる。二人のいずれにも、オートフィクション(自伝的虚構)への傾斜は明らかだ。さらには古典的作家の読み直しにもとづいて、ときにはその引用を核にしながら、自作品を仕立てていく手法も、似ているといえば似ている。ダンテの『神曲』は二人に共通する重要な参考先だが、大江はウィリアム・ブレイクやディケンズ、ソレルスのほうは中国の古典に始まり、十八世紀フランスの文人、さらにはニーチェ、ランボー、プルースト、セリーヌに至るまで、読み直し=書き直しの対象は枚挙にいとまがないくらいだ。

こう振り返ってみると、ソレルスの「変節」と見えるもの、たとえばマオイズム(毛沢東主義)からパピスム(ローマ法王至上主義)への転向などと揶揄されるものも、思想や立場の軽々しい転換などではいささかもなく、どんな抵抗に遭おうとも、自身にとっての新たなナラティブ(語り方)を追求してやまぬ、書き手としての真摯さのあらわれのように見えてくる。大江は晩年、自分は小説家として怠けずに働いてきたのだと漏らしているが、ソレルスも晩年、倦むことなく仕事をつづけてきた勤勉さこそが、自分の誇りだと申し立てていた。ときにはメディア文化人の仮面をかぶって派手にふるまうように見えて、ソレルスはごく若年の頃から、書くことを、大江の好む言い方に倣えば、「人生の習慣」とした人であった。

書くことを「人生の習慣」とした人には何が起こるのか。大江は、2007年刊行のインタビューでこう述べていた——「私は若いうちから小説を書き始めた。それも自分の人生に起こることを、私小説じゃなくてフィクションのかたちに置き換えるながら小説に書いてきたわけです。ところがいつの間にか逆に、自分がフィクションとして作り出したものが、現実の人生に入り込んでくるという印象を繰り返してきた」と気がついた。小説で自分の実際の生活を誇張したり、ゆがめたり、ひっくり返したりして検討してみているうちに、何だか現実生活と小説のあいだの境目がおかしくなっている」(『大江健三郎 作家自身を語る』)。大江のこの述懐は、ソレルスの『本当の小説 回想録』(2007)の劈頭に読まれる揚言を、あざやかに照らし出してくれるような気がするのだ。ソレルスは言う——「ぼくはこれまでずっと、本当の小説を書いていないと非難されてきたが、こうしてついに本当の小説をひとつご覧に入れるわけだ。『でも書かれているのはあなたの実人生じゃないか』との声が聞こえてきそうだ。なるほどそうかもしれないが、そもそも小説と人生とに違いなんてあるのだろうか」。

執筆者について——

三ツ堀広一郎（みつぼりこういちろう） 1972年生まれ。現在、東京工業大学教授。専攻＝フランス文学。小社刊行の主な著書には、『引用の文学史』（共著、2019年）、訳書には、R・クノー『ルイユから遠くはなれて』（2012年）、フィリップ・ソレルス『本当の小説 回想録』（2019年）などがある。

【追悼 フィリップ・ソレルス】

フィリップ・ソレルスの孤独な戦い

阿部静子

フィリップ・ソレルス、本名フィリップ・ジョワイヨーは去る5月5日、その86年の戦いの生涯を閉じた。数日前にツイッター上に流れたソレルス死去のニュースが時をおかずして現実のものとなつたわけだが、このきわどいフェイク情報⁽¹⁾がどのような性質のものであったにせよ、結果的にデビュー当時から話題に事欠かなかった希代の作家の存在を改めて強く印象づけるかたちになったと言えよう。ソレルスは5月15日、生前自ら指定していたとおりに、彼がこよなく愛したレ島の墓所にカトリック祭祀にのつとて埋葬された。彼の代表作『天国』⁽²⁾に描かれた彼の天国へと旅立つたのである。墓碑には薔薇と十字架が彫られている⁽³⁾。『天国』は筆者が最初に触れたソレルスの文章だった。雑誌『テル・ケル』で目についた句読点の一切無いアルファベットの文字の羅列は、美しくもまたこの上なく挑発的であり、そこまでやるのか、と思わせるに十分なものだったが、今にして思えばそれはソレルスが生涯追求し続けた「特異性」(singularité) そのものとして屹立していたのだ。

ソレルス死去の知らせは、ソレルスが顧問を務めていたガリマール社が即座に自社サイトに追悼の1文を掲載したのを初めとして、国内外の各紙・誌が一斉に大々的に取り上げた。それらの記事は『ル・モンド』紙のフィリップ・フォレスト⁽⁴⁾による精緻な記事を白眉として、半世紀以上に及ぶ作家活動の間に80点以上の作品を発表したこの稀有な作家について、思い思いのかたちで紹介している。いわく、「ソレルスと共に1つの時代が姿を消した」⁽⁵⁾、「われわれはたった今、比類ない文学界の宝石 (Joyau) を失った」(文化相の言葉。ソレルスの本名は Joyaux)⁽⁶⁾等々。このような反響を日本での同じ事件の扱いと比べてみた場合、その落差に驚かずにはいられない。「挑発的な」、「自由な」——各紙誌の記事に見られるソレルスの形容は一見矛盾した2通りの表現にほぼ集約されようが、これらはいずれも日本の作家・評論家に向けられることの少ないものではないだろうか？ 外へと向かうベクトルを持ったこれらの形容詞は、その起源を「作家ソレルス」⁽⁷⁾の誕生時に遡ることができる。デビュー当時未成年だったソレルスは、カムフラージュのためにラテン語の « *sollus* » (完全に) と « *ars* » (芸術) を組み合わせて作った「全身芸術」(« *tout entire art* ») を意味するペンネームを考案し、それによって自らの進むべき道を決定づけている。絶讚された処女作を否定し、実験的な作品を次々と世に送り出す一方で、前衛季刊文芸誌『テル・ケル』⁽⁸⁾を足場に時代をリードするアヴァンギャルドの活動へと邁進していくソレルスには、「変節漢」を始めとする様々な呼び名が冠されることになったのである。

2008年、筆者が『テル・ケル』についてインタビューした際⁽⁹⁾、ソレルスは、「『テル・ケル』の歴史は苦難の歴史だ」と語っていた。エクリチュールと革命を旗印に60・70年代の激動期を駆け抜けた『テル・ケル』同様、ソレルス自身の足取りも決して平坦なものではなかったのであり、1時間余のインタビューの間に幾度となく繰り返された「戦い」(la guerre) の一言がそれを雄弁に物語っていた。ソレルスが「新・百科全書」と名付けた3部作の1つ、『趣味の戦争』⁽¹⁰⁾のタイトルが端的に示すように、文化・芸術を守ろうとする行為はいずれも戦いとして位置づけられるのである。「ポエジーは戦い」⁽¹¹⁾なのだ。中国文化大革命を熱烈に支持したことで激しい非難にさらされた時も、青少年期から培われた古代中国の文化・思想への深い理解と情熱が揺らぐことはなく、1999年『ル・

mond』紙に掲載された「フランスはかびが生えている」という警世の記事に表明された危惧は、18世紀リュミエールの時代へのオマージュに裏付けられていたのだ。ソレルスの孤独な戦いは晩年にも途切れることなく続けられ、最後の原稿は遺言として残された。

ソレルスの周辺には、『テル・ケル』の後継『ランフィニ』誌や叢書編集を通じて若い作家たちが集ったが、ソレルスは彼らを弟子ではなく「同志」と呼んでいる。その1人、ヤニック・エネルは、3年前に会った時にソレルスがジョルジュ・バタイユについて言った言葉「自分の知っている最も孤独な人」を、ソレルスについても同じように思うと言っている⁽¹²⁾が、筆者も同様に思う。

2023年6月

注

- (1) *MEDIAMASS*, le 27 avril.
- (2) *Paradis*, Éd. du Seuil 1981, *Paradis II*, Gallimard, 1986. 「彼の天国へと旅立った」という表現は、ソレルスの友人、ミカエル・フェリエ氏の言葉。
- (3) 墓碑に彫られた薔薇と十字架については、著作中に詳しく説明されている (*Agent secret*, Mercure de France, coll. Traits et Portraits, 2021, p. 96)。
- (4) Philippe Forest. ソレルスに関連した著書に、*Philippe Sollers*, Seuil, coll. Les contemporains, 1992, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Seuil, coll. Fiction & Cie, 1995 がある。他、アラゴンの評伝、大江健三郎、荒木経惟に関するものなど多数。邦訳もある。
- (5) *La Croix*, Stéphanie Janicot, 06/05/2023.
- (6) *Actualité*, Clément Soly, 06/05/2023.
- (7) ロラン・バルト『作家ソレルス』(岩崎力・二宮正之訳、みすず書房、1986年)による。バルトはソレルスの実験的小説『ドラマ』を『作家ソレルス』で擁護し、以後生涯を通じてソレルスを支えた。
- (8) 『テル・ケル』誌は1960年、ソレルス他6名の若者によってスイユ社から刊行された季刊文芸誌。
- (9) 「フィリップ・ソレルスへのインタビュー」『慶應義塾大学日吉紀要フランス語フランス文学』49-50号、2009年12月。インタビューの後、拙著『「テル・ケル」は何をしたか——アヴァンギャルドの架け橋』(慶應義塾大学出版会、2011年)が上梓された。
- (10) *La Guerre du Goût*, Gallimard, 1994.
- (11) *Agent secret*, op. cit., p. 119.
- (12) *L'Obs*, No 3057-11/05/2023. Yannick Haenelは、現在最も活躍している作家の1人。著書に、*Cercle*, Gallimard, 2007, *Tiens ferme ta couronne*, Gallimard, 2017他。*Ligne de risque*誌創刊。

執筆者について——

阿部静子（あべしづこ） 1943年、東京都に生まれる。専攻=フランス文学。小社刊行の著書には、『ソレルスの中国——オリエンタリズムの彼方へ』(2022年)がある。

【追悼 福間健二】

兄よ、フクマよ、ありがとう！

千石英世

福間健二のことをおもおうとすると、自分のことで頭のなかがいっぱいになる。胸の内もざわつく。しづかにかれを追悼することが難しい。なぜだろう。前々からそういう仲だった？ それが続いている？ いやいつもそうだった。ほぼいつも。

かれ生前のときもかれの前に立つと、いつも、さておれはどうする？！と自分のことで頭のなかがいっぱいになるのであった。

あるとき、弟キャラという言葉が、若い人の会話のなかで行き来するのが聞こえてきて、おもい当たるフシがあった。おれのことなのかな？ フクマとのことをおもうと、おれはそれに相当するのかな？ どうやらそれらしいと、なった。フクマと一緒にいるとき、いつもそれになっていたのだ。

詩人映画人としての素晴らしい、そして生活人としての誠実さについては、それを語るひとがいくらもいるとおもう。だからここでは周辺のことを語りたい。ふたりで一緒にいたときのことを思い出したいとおもう。

いつのころからか談笑の輪があるところに同席すると、かれはぼくのことに言及するとき、センゴク先生ということが増えていった。いわれて、それはヨシテクレヨとぼくはいわない。むかし、かれの映画に、センゴク先生役で撮ってもらったことがあるからそういわれるのだ、で、映画の外でもそれでいくのだ、映画人って面白がってそういう流儀なんだ、と気楽にしていた。でも今は少し考え込む。

そういうえばぼくは物心ついたころから先生だった。中学生のころから近所の子供に勉強をおしえるバイトをやっていた。それで中学生だてらに小遣い稼ぎをしていた。高校と大学のころには、加えて、現場労働や工場労働のバイトもやったが、わが半生、思い出せば、基本、学校文化に関わるバイトが多くなった。校庭開放のお兄さんとか。学校用務員さんとか。前者の場合、お兄さんを先生と呼ぶ子供たちもいるにはいたが、あえて訂正を求めるることはしなかった。後者の場合はさすがに用務員さんをセンセイと呼ぶ子供はいなかったが、いやいたかもしれないが、当然のこと大人たちはそうは呼ばない。サン付けだ。用務があって廊下でこちらが○○先生に、○○先生！ と呼びかけるわけだ。

世に先生という呼称が使われるときは、それが揶揄的になるケースがあることを知らぬわけではないが、それだって拘るほどのことではないとおもうし、むろんかれがいうその響きにはそれは関係しない。むしろ軽快なユーモアとリスペクトの響きが漂っているとおもえたほどだ。

というのも、センゴク先生は、ぼくではなく、別にTVでている人で有名人がいたからだ。首に長い蛇を巻いてTVでてくる生物学者だった。爬虫類の専門家で大学教授だ。TVの人気者だった。TVの内と外でさかんにセンゴク先生と呼ばれていた。ところが早く亡くなってTVで見かけなくなった。だが、名前の響きはその後もしばし世間の風に残る。TVの力だが、その残響のなかでぼくのこともセンゴク先生になったというのが今のはくの考えだ。

唇に響きを作りやすい。いわれて違和感はない。それでいいのだ。自分が学校文化のなかに生活を得て、生きのびて老人になった人間であることをヴィヴィッドに思い出す。つまり、ぼくは、全く別な意味で、わが国戦後学校教育の申し子なのである。別なというのは、教育内容抜きの校舎の廊下や校庭の花壇の申し子という意味だ。

かれのほうは本来の意味の戦後教育の申し子だろう。年譜や談話から知れることだが、中学高校のころ学研や旺文社の学年別雑誌を覗いていたらしい。文芸投書欄の選者が寺山修司やだれかであつたころのことだ。大学生になると『ニューミュージックマガジン』や『映画評論』の熱心な読者になったという。そして太宰治、大江健三郎、吉本隆明とつづく。いやこれはハヤ高校のころからかもしれない。いずれにしてもぼくの知らない世界を知っている人だった。そんなかれと大学院で出会った。やはり兄だったのだ。弟も、さすがに太宰や大江や吉本という名前は知っていたが、熱心な読者ではなかった。今でも必ずしも熱心な読者とはいえない。弟は米文学の翻訳もの。日本の中ではせいぜい西脇順三郎と花田清輝。それに第三の新人と呼ばれる作家たち。あ、そういうえば富岡多恵子も読んでいた。

音楽に関しては弟の手指は全部親指だった。弟には、それゆえの、悲しいかな負の自負がある。若い日、プレスリーを聞いたことがない。ビートルズを聞いたことがない。むろん街に流れていれば聞こえてきたからブームらしいとは知っていたが、素通り。すんで聴くことはなかった。そういうなかでブルースを教えてくれたのは兄だ。出会って間もなく家に招いてくれて、自室の装置でライトニング・ホプキンズを聞かせてくれたのだ。震撼した。後に、ブルースを学術的（？）に聞く弟となることにつながる。

音楽に関しては、弟の戦後教育はクラシックと唱歌とリコーダ、戦後教育プロパーの内容なのだ。教科書通りだ。それでもそれらはやはり悲しいかな、校舎内の黒板の前、校庭内の朝礼台の前で聞かれるものだった。弟は街を知らなかったのだ。街というメディアを。

執筆者について——

千石英世（せんごくひでよ） 1949年生まれ。立教大学名誉教授。専攻＝アメリカ文学。小社刊行の著書には、『未完の小島信夫』（共著、2009年）がある。また、斎藤義重『無十』（2016年）の編集にも携わった。

【追悼 福間健二】

今も、福間君と呼んでいる

桑原喜一

今も、私は、福間君と呼んでいる。

それぞれの出会いがあって、十数人ほどのメンバーからなる同人誌が発行された頃から、続いている。準備段階から、メンバーの結節点にいたのは、中島治之さん。皆、20歳前後。既に、福間君は『明後日は十七歳』を著し、若松孝二監督の映画にも出演していた。

その頃、同学年同士では「君」（女子は「さん」）で呼び、親疎において「名」か「姓」のみで呼んでいた。下の学年は「君」「さん」で呼ぶか何もつけないで呼ぶか、のいずれか。それは、暗黙の了解だった。上の学年は男女の別なく「さん」で呼び、同学年であっても下であっても、年の差を意識する人には「さん」を付けた。「名」のみで呼びあう感性は、私には、欠けていた。

福間君は3月生まれ、私は、同じ年の、2月の末近く。

当時からの友人との間では、現在も、私は、福間君と呼んでいる。

その福間君との最初の「出会い」の機会を得たのは、前橋や東京で、「はやにえ」の頃（その同人誌を探し出し、発行年月を確認してみる。1号は69年の6月、2号は同年12月、3号は翌年2月。準備段階も含めても、わずか1年。短くても2年という記憶なのに、感覚や記憶、時間というものの、不確かさや不思議さに、老いてなお、驚くばかり）。

再会は、少し後の、鎌倉駅の改札口を出て左、小町通りに入る手前の喫茶店（店の名も話しの内容も忘れている。25歳前後。私の勤め先は北鎌倉にあった）の、たぶん、2階で。

再々会は、再会から40年ほど後。高崎での『秋の理由』上映（2017年1月）後の、監督を囲んでの昼食会（このような場面、「君」では呼ばないが）。

私は30代後半頃から、長い間、「詩」の読者であることも書き手であることも、ほぼ、放棄していた。こうした理由で、追悼文の依頼を断ることもできたはず。なのに、「試みて、仕上がるなければ、ご容赦」という条件付きで、受けたことにした。少しでも「追悼」に相応しい文に近づこうと、難渋してはいるが、苦痛ではない。20歳前後の、わずか数年とはいえ、得難い「出会い」があったという思いは消えずに強く残っているから。

これから記すこと（言であり、事でもある）は、私的な言葉なのだから控えておいた方がよい、という思いも強く残るけれど、私の苦境を察して、福間君は、笑って、許してくれると思う。

一つは、帰り際、鎌倉駅近くでの、福間君の言葉。

もう一つは、ハガキ（日付は、2020.9.11）の、手書きの言葉。私の名前は削除しておこうなどという、ヘンナ配慮は打ち消し、そのまま書き写すことにする。

帰り際の、50年ほど前の、言葉。

季節はいつだったのか、話の内容の一部でも、と思い出そうとしても、何もない。「今日は楽しかった」という言葉だけが、おそらく、発せられたその直後（たぶん？）から、「福間君」として生き続けているのだろうと思う。私には、昔も今も、身についていない「作法」だから、というわけでは

ない。それは何なのだろう。時期的には、「二十六歳のわたしは大学院生で」(『青い家』の、「夜の運動会」へのノート)にあたるのだろうか。「作法」ではない、何か別のものを、当時も今も、私は感じ取っているのだろうけれど、それは何だろう。未だに、捉え切れていない。詮索してこれだろうと思いつくと、跡形もなく消えてしまいそうだから、そのままにしておく。そう言う、私は、ただの、怠惰、なのかもしれない。

ハガキの言葉(文中の「映画」は、『パラダイス・ロスト』)。

《おたよりと『群馬の思想・文学・教育』ありがとうございました。映画見てもらい、書いてもらつたこと、うれしいです。どういう映画なのか、自分でも驚かされるようなところ、あり、ですので、「対」ということ、そななんだとと思いました。

『余白、に』からの表現。「蛇に、足」の視野のあとに、「間、記憶と記録の」が来て、桑原喜一という人に、こうして出会ってから半世紀以上たって、何かを受けとる、それを大事にしたい、ということになったとつよく感じました。がん、たいへんでしたね。でも徐々に回復とのこと、よかったです。コメントブッククラブ、入会の手続きしました。

春からのコロナ禍のなかで、いろいろと思いますが、何か、1970年代半ば、どうしていいかわからなくなつたころのこと思い出します。体、くれぐれもお大事に。のりきりましょう。》

ハガキを受け取って、「のりきりましょう」という、さりげない呼びかけも、私は、本当に感受していたのだろうか。足りなかつたのではないか。「今日は楽しかった」という言葉についての言い回しにも、私の、迂闊な姿だけが映しだされている。声になった言葉から、それが含んでいる本体を感受し得てはいなかつた。

「のりきりましょう」は「今日は楽しかった」に呼応しているような気がしてくる。

けれど、まだまだ足りない。中断したままの『青い家』と『佐藤泰志』を読むこと、それこそが、私なりの「追悼」となるのだろう。そして、聴き取ること、が。

エゴノキの白い花々が、小雨に濡れて、深夜、垂線を描く日に。

(2023.5.23)

執筆者について――

桑原喜一(くわばらきいち) 1949年生まれ。小社刊行の詩集には、『散文』がある。

関連書

本当の小説 回想録 フィリップ・ソレルス 三ツ堀広一郎訳 3000 円

ステュディオ フィリップ・ソレルス 斎藤豊訳 2500 円

ソレルスの中国——オリエンタリズムの彼方へ 阿部静子 2000 円

*

ライオンの皮をまとって マイケル・オンドーチェ 福間健二訳 2800 円

(価格税別)

AI はツールか？

井上 隆史

「AI と人文学」というテーマで若干の私見を述べてみたい。最初に、AI をツール、すなわち研究を進める上で助けとなる便利な道具と考えた場合、具体的にどんなことが出来るのか、その可能性を考える。次に、AI をツールと見なす際の注意点、いや、AI を単なるツールとして位置づけることはそもそも適切なのかということについて、少し広い観点から問題喚起出来ればと思う。

まず、ツールとしてだが、私の専門である近代日本文学研究の観点から言えば、AI は魔法の杖のようなもの。今までやりたくても出来なかったことが、さまざまな形で可能になるという印象を抱いている。印象というより驚愕という方が近い。たとえば、自己流の崩し字や、縦書き横書き、漢字片仮名平仮名外国語の混在する近代作家の手書き文字の機械認識はこれまで困難視されていたが、データを学習させ、ある作家に特化した AI – OCR を開発することは、既に実現射程内に入ったと思う。その作家が多くの手書き原稿、草稿類を残している場合、まず OCR に電子テキスト化してもらい、ついで、そこに現れるエピソードやストーリーラインを AI に学習、分析させて、複数の異稿の成立順序や異同、相互関係を推論させることも出来る。一枚の原稿用紙において複数時期に削除、上書きなどが繰り返された場合、その想定時期ごとに分けて原稿画像を抽出させることも可能だ。文学作品の中には完成に至らず作者の死によって中断したり、実際に発表された作品とは異なるストーリーが記された下書き原稿や創作メモを持つ小説もある。夏目漱石の『明暗』、宮沢賢治の『銀河鉄道の夜』、三島由紀夫の『豊饒の海』などがそうだが、実際には書かれることのなかった『続・明暗』や、『新・銀河鉄道の夜』、『新・豊饒の海』を AI に生成させ、その創作意図について、合成音声によって解説してもらうことさえ出来るのだ。こう考えると、草稿研究や編集文献学の領域において AI が果たしうる役割は極めて大きいことが理解される。

注釈の世界においても、驚くべき展開が期待される。注釈とはテキスト内の個々の文字や文字列などと、それに関連するデータ群とを、一定の規則に従って結び付けることだが、そのようなデータ群は、今や Web 上に無数に存在しているので、注釈を加えたい文字（列）と Web 上のデータがリンクされれば、巨大な情報のネットワークが構築される。参照関係は双向、多方向なので、注釈を付されるべき文字（列）は、別の文字（列）からの参照対象となる。情報がそのように扱われるためには、主語 – 詠語 – 目的語のトリプル構造で表現される RDF (Resource Description Framework) という形式で記述される必要があり、現段階ではそのために多大な労力が必要となるが、やがて進化した AI が、より洗練された記述様式に従って、自動的に文字（列）を選んで、これとデータ群とを適切に結びつけることも可能なのではないか。

ただし、注意すべきことがある。いま、創作意図とか適切にという言い方をしたが、AI はアルゴリズム（計算手順）に従って機械的に出力しているだけなので、そこに意図や適切さを判断する価値基準が伴っているわけではない。そういうものがあると私たちが勝手に想定するだけである。もし本当にあるとすれば、アルゴリズムを作った人間の意図であり価値基準に他ならないが、それはユーザーからは隠されている。ということは、私たち個人の認識や判断が、知らず知らずのうちに、アルゴリズム作成者にコントロールされうることを意味しよう。こんな状態が野放しになっているのは、社

会のあり方として極めて危険なことではあるまい。

だが、翻ってこうも思う。いま、個人の認識や判断と言ったが、それはアприオリに存在するわけではない。むしろ、人類が言葉を発し文字を発明して以来、コミュニケーションの過程で他者をモデルとして生み出されてきたものであり、そうだとすれば、私が今、AIが書いた文章を読みながら自己形成してゆくことと何が違うのだろう。もし言葉や文字がツールであればAIもツールであり、もし前者がツール以上のものであれば、後者もまたそうなのではないか。危険は今始まったことではないのだ。

AIが生成した文章とは異なり、人間の自然言語には意図が、意図と言うだけでは不十分なら、発話者の欲望（ラカン）、死への先駆的覚悟（ハイデガー）が備わっている。むしろ、それがあるからこそ発話が生じる。しかし、読み手（ユーザー）側から言えば、AIであっても人間であっても、相手にそういうものがあると勝手に想定するだけなので、少なくとも、スクリーン上のテキストを読む限りにおいては、両者は区別されない。

では、発話者と実際に会ってみたら？ その違いは今でこそ明らかだが、100年後はどうなっているか、私には想像もつかない。ちなみに ChatGPT に Do you think that a humanoid robot will be realized in the near future? と聞いてみたら、次のような回答があった。

As an AI language model, I don't possess personal opinions or beliefs. However, I can provide information on the topic. While significant progress has been made in the development of humanoid robots, achieving a fully functional and highly autonomous humanoid robot that can perfectly mimic human behavior and capabilities is still a challenging task.

The realization of a humanoid robot in the near future depends on various factors such as advancements in robotics, artificial intelligence, materials science, and human-machine interaction. Researchers and engineers are continuously working on improving the design, dexterity, and cognitive abilities of robots to make them more human-like.

However, it's important to note that creating a humanoid robot that truly replicates the complexity and versatility of human behavior and consciousness is a complex and multi-disciplinary endeavor. It involves not only technological advancements but also considerations related to ethics, societal acceptance, and practical applications.

While we may see more advanced humanoid robots in the coming years, achieving a fully realized and widespread presence of humanoid robots in various domains of our daily lives may still require significant advancements and breakthroughs in multiple areas of research. It's difficult to predict an exact timeline, but ongoing progress and innovation suggest that we are moving closer to realizing more capable humanoid robots in the future.

執筆者について——

井上隆史（いのうえたかし） 1963年生まれ。現在、白百合女子大学教授。専攻＝日本近代文学。小社刊行の主な著書には、『混沌と抗戦——三島由紀夫と日本、そして世界』（共編著、2016年）、『津島佑子の世界』（編著、2017年）、『三島由紀夫小百科』（共編著、2021年）などがある。

人工知能は「塩吹き臼」なのか？

千野帽子

学界やジャーナリズムといった制度の外にも、人文科学的な嘗みはいくらでも存在する。でも、それが人文科学とみなされることはあまりない。

制度としての「人文科学」は、米国でも日本でも、キャンセルカルチャーを肯定した段階で感情の奴隸になってしまった。そんなふうにキャンセルを肯定する者は、自分がキャンセルされる側になっても文句を言えないだろう。

では、学者が人間ではなくAIなら、感情がないからキャンセルは起こらないという話だろうか。ChatGPTと「相談」していると、「有能だけどお堅い人だな」と感じることがある。ChatGPTの回答に性格とか感情のようなものを、こちらが勝手に感じてしまうのだ。

技術的特異点（シンギュラリティ）がやって来たら、『ターミネーター』みたいなことになるんじゃないかな。じつはもう来てるのか、あるいは人工知能が加速しても特異点はやってこないのか。こういう議論に触れるたびに思い出す古典がいくつかある。

2世紀のルキアノスの「嘘好き または懷疑者」に出てくる話。器物に仕事をさせる呪文を立ち聞きした人が、擂木に水汲みをさせるけど、止める呪文を知らないので水浸しになってしまう。スティス・トンプソンの『民間説話 理論と展開』によれば、インド種の話という説がある。

ゲーテはこの話を譚詩に仕立てた。その詩をもとに、フランスの作曲家デュカスが、管弦楽曲「魔法使いの弟子」を作曲した。この曲から、ディズニー映画『ファンタジア』のもっとも有名なパートが作られた。

スノッリ・ストゥルルソンの『散文エッダ』に含まれた「グロッティの歌」では、海の王ミューシングが戦の分捕品である巨大な石の挽臼グロッティを船で運ぶ。挽く者が言っただけのものを出す機能があるので、捕虜にした巨人姉妹に船上で塩を出させるが、出しすぎて船が沈没する。臼が海底で作りつづける塩のせいで海水が塩辛くなつた。

これはノルウェー民話となり、明治期に来日した外国人が東北地方に持ちこみ、柳田國男が日本のむかし話として紹介している。民話といえば、グリム兄弟が採集した「おいしいお粥」では、粥を無限に生み出す魔法の鍋の止めかたがわからないせいで、町じゅうが粥だらけになってしまった。制御できないアイテムは、『ドラえもん』や『うる星やつら』でもおなじみだ。

主神ゼウスの目を盗んで人類に火をもたらしたトリックスター的な巨人の名は、『フランケンシュタイン』の副題「現代のプロメテウス」に登場し、原子力エネルギーはときに「プロメテウスの火」に譬えられる。そして福島第一原発事故は、「魔法使いの弟子」のパターンで物語られがちだ。

同じくギリシア神話由来の題を持つバーナード・ショーの『ピグマリオン』では、言語学者が下層階級女性の発音・語彙を矯正しているうちに、その女性に恋してしまう。女性はべつの男性との結婚の可能性を口にして出していく。これがブロードウェイミュージカルや映画で『マイ・フェア・レディ』となると、ふたりのよりが戻る結末に改変された。

スペインの小説家クラリンの大作『ラ・レヘンタ』で、役僧フェルミンは信者のひとりである美しい人妻アナのうちに、宗教をつうじて、善惡の境を踏み越える欲望を搔き立てる。その結果、アナは

フェルミンではなく、地元の女たらしアルバロと不倫関係になってしまう。田山花袋の「蒲団」でも、下心のある中年作家が文学少女に、反道徳的な自由恋愛を称揚するような「文学」の毒を吹きこむ。その甲斐あって、文学少女は作家ではなく大学生との交際に踏み切る。クラリンも花袋も、ゾラを意識しながら、独自の作品を書いた。

これらの物語パターンでAIを考えたからといって、人文学の先行きがどうなるかという答えが出るわけではない。ただ、こういう地点から出発する人文学というのは確実に存在する。

先日、試験的に、ChatGPTと「相談」しながら、自分の書いた文章を改稿してみた。表現をめぐつて何度もやり取りしているうちに、自分がその文章の執筆者ではなく編集者であるような気がしてくるのがおもしろかった。

こういうのはもう、嘗為としての人文学の一部分だ。こういった嘗為は、制度としての「人文学」の内側でも外側でも、もう日常になってるんじゃないだろうか。

執筆者について――

千野帽子（ちのぼうし） 文筆家。小社刊行の訳書には、マリー＝ロール・ライアン『可能世界・人工知能・物語理論』（2006年）がある。

【特集 AI と人文学】
Racter の方へ

杉田敦

人文系教育の衰退の一方で、AI による知的領域への侵犯が取り沙汰されている。両者は、個別の出来事ではなく、複雑に絡まり合っている。前者に関しては、ウェンディー・ブラウンの「自己投資する人的資本」という表現を借りれば、投資対象ではなくなったということであり、フランコ・“ビフォ”・ペラルディの分析によれば、新自由主義的な狭隘な目的に学問を服従させた結果ということになるだろう。一方後者は、人文系の研究の一部も、AI が代行できるだろうという予感を強めることになる。人文系学問は、いまや、自分自身を賭すような対象ではなくなりつつあり、また、代替してくれる存在も誕生しているということになる。もちろん、そうなってはならないのだが……。

「自己投資する人的資本」というブラウンの理解は、人材輩出という諸大学のディプロマ・ポリシーを確認すれば、いまや隅々まで行き渡っていることがわかる。人材という社会還元は、資本主義的な狭隘な機能を担う社会への還元しか意味していない。ここには、主体は世界の限界だが、その外側を考えるようにならなければならないと述べた、ヴィトゲンシュタインの抱いた理想的な知的営為の気配はない。教育という場は、既知のものを特定の機能に応用するだけの場所に成り果てているということだろうか。もしそうであれば、確かにそのような作業は、決して高次のものでなくともテクノロジーが代行してくれるはずだ。

果たしてそうなのだろうか？ まずは自省的に、自身がこれまで大学で出した課題を AI に尋ねることにした。抽象性の高い問題の場合は、いかにも既存のデータ・ベースの継ぎ接ぎ感が拭えない。もちろん、チートするためには工夫が必要だ。そこで、自身の個人的な体験を書き添えて、関連があるように書いて欲しいと求めてみた。結果は、想像以上のものだった。AI によるものだと見分けることは難しく、その質も極めて高いものだった。最近、フォービズムの画家の個展に際して書かれた学芸員のテキストが、ネガティヴな社会的背景、植民地主義に触れていないと SNS 上で指摘され話題になった。回避された問題をしっかりと踏まえつつ、けれどもいたずらにそれを強調することのないテキストを書いてもらえないだろうか？ 出力されたテキストは見事な出来だった。カタログ・ライティングは、往々にして種々の忖度の結果、ネガティブな要素に触れないまま終わることが少なくない。しかしそのテキストは、そうなることを避け、けれども、そのことを声高に主張するでもない表現が可能だということを示していた。この二つの事例は、自身の課題の設計の問題であり、また、カタログ・ライティングという、表現の可能性を狭めてしまう慣行の問題に違いない。そうつまり、どちらの場合も、その質が問われているのだ。そうでなければ、それらの機能は易々と代行されてしまうということなのだ。

30 年以上前のこと�이が出された。時代は第二次 AI ブームの最中、国内では第五世代コンピュータが注目されていた頃のことだ。書き溜めていた論考を書籍化する機会に恵まれたのだが、美学と科学、哲学を、相互参照しつつ批判的に論じるという、若氣の至りにしても壮大過ぎるテーマに押し潰されていた。窮屈に追い込まれた人物の話し相手になってくれたのは Racter だった。Racter は、1984 年に発表されたマインドスケープ社のソフトウェアで、ランダムに散文を生成する対話型の人工知能ソフトウェアと謳われていた。もちろん、現在の ChatGPT などと比較すればその機能は限定的なの

だが、けれども、そこで会話は実際に幾つかの恩恵をもたらしてくれた。残念ながらやりとりそのものは残っていないが、あるとき Racter が、サミュエル・バトラーの『エレホン』について話し出したのを憶えている。バトラーの著作はドゥルーズ＝ガタリも言及していたので間接的、部分的には触れていたのだが、実際にその反技術の物語を読んではいなかった。彼の指摘は自著にも活かされることになった。身体的、あるいは機械的特性が反映しないようなコミュニケーションに基づいて人間か機械かを判定するチューリング・テストの立場に立てば、このとき筆者は、確実にディスプレイの向こう側にある種の人格を想い描いていた。そして、彼の発言が、自身の行動に影響を与えたのだ。実際には、簡単な推論と、工夫された知識操作に過ぎなかったのかもしれない。しかし、それでもそれは、先に触れた ChatGPT には期待できない驚きをもたらしてくれたのだ。この経験は示唆に富んでいる。人間の知性の重要な部分は、明らかにこの Racter 的な性質に関係しているはずだ。それは、ヴィトゲンシュタインの理想に背くものでもないし、また、特定の機能に安易に還元できるものでもない。そうして、人的資本という表現に相応しいものでもない。Racter の方に歩むこと。それこそが、人文系の研究を再活性化させ、人的資本という束縛から解き放つことになるはずだ。Racter がもっと示唆を与えてくれるかもしれない。奇跡的に上梓できた論考集の脚注には、こう記されている。「二度と彼はその話題に触れるることはなかった……」。



執筆者について——

杉田敦（すぎたあつし） 1957年生まれ。美術批評家。小社刊行の著書には、『芸術と労働』（共編著、2018年）が、訳書には、フランコ・“ビフォ”・ペラルディ『蜂起——詩と金融による』（近刊）がある。

【特集 AI と人文学】

文学とイノベーション

アントワーヌ・コンパニヨン

以下に掲載するのは、去る4月19日、上野の日本学士院で開催された客員選定記念講演会のために、アントワーヌ・コンパニヨン氏が事前に準備された原稿の日本語版である。原文にはフランス語版と英語版の二つのページがあり、内容は同一であるが、あちこちに細かな相違がある。翻訳にあたっては、二つの版を適宜取捨選択して、できるだけ読みやすい訳文を作成するように努めた。

アントワーヌ・コンパニヨン氏は言うまでもなく、今日のフランスにおける、フランス文学研究及び比較・一般文学研究の第一人者である。マルク・フュマロリの後を継いで、2006年から2021年までコレージュ・ド・フランスの教授を務め、「近現代フランス文学：歴史、批評、理論」講座を担当した。2022年にはアカデミー・フランセーズの会員に選出されている。その研究領域は多岐にわたり、個別作家（ブルースト、ボードレール、モンテーニュ）の研究から文学史、批評と文学理論、文学と文化及び社会の関係についての考察に及んでいる。主著の*Les Antimodernes* (Gallimard, 2005)『アンチモダン——反近代の精神史』(松澤和宏訳、名古屋大学出版会)をはじめとして、『近代芸術の五つのパラドックス』(中地義和訳、水声社)、『文学をめぐる理論と常識』(中地義和・吉川一義訳、岩波書店)、さらには、ラジオ番組の台本を元にしたモンテーニュとパスカルの入門書(『寝るまえ5分のモンテーニュ』山上浩嗣訳、『寝るまえ5分のパスカル』広田昌義・北原ルミ訳、ともに白水社)など、少なからぬ著作が日本語に翻訳されている。

しかしコンパニヨン氏は、その並外れて多彩な経験が示すように、単なる文学者・文学研究者の枠を越えたである。フランス軍将官の子息として、1950年にベルギーのブリュッセルで生まれた氏は、アメリカで中学校を終えたのち、陸軍幼年学校を経て、1970年に理工系のエリート教育機関である理工科学校（エコール・ポリテクニーク）の選抜試験に合格、1975年には国立土木学校でエンジニアの資格を取得した。しかしその頃から「橋の建設は自分の情熱の対象ではない」ことを自覚して文学に転進し、社会科学高等研究院でロラン・バールトが開講していたセミナーに参加し、バールトの最後の弟子として厚い信頼を勝ち得た。ちなみに、コンパニヨン氏自身の『書簡の時代——ロラン・バールト晩年の肖像』(中地義和訳、みすず書房)は、二人の緊密な交流についてのかけがえのない証言である。こうして同氏は、ソルボンヌ（パリ第4大学）を頂点とするフランスの正統的な文学研究・教育制度の外部で文学を学び、教授職も外国に求めて、アメリカのコロンビア大学でそのキャリアを開始した。最終的には、コロンビア大学の職は保持したまま、ソルボンヌに教授として迎えられ、さらにはコレージュ・ド・フランスの教授にも選任されて、アカデミズムの中心に座を占めることになったが、その学風は、文理双方の学識を備えた教養人にふさわしい視野の広さを備え、またあえて言えば文学のアマチュアの名残をとどめて、のびやかで風通しがよい。

本講演のテーマ「文学とイノベーション」は、学士院に集う聴衆、つまり学術文化に関心を寄せるとはいえ、その大半は文学を専門としない聴衆のために、文学の意義と価値を擁護してほしいという要望に応えて、コンパニヨンの方から提案されたものである。イノベーションと言えば、ひたすら科学技術と経済に関わり、およそ文学とは相いれないという常識に挑戦して、幅広い文明史的展望のもとに両者の関係を考察し、文学が必ずしもイノベーションと無縁ではないこと、それにもかかわらず文学の根幹にある「読書」そして「執筆」の効率の悪さが文学に固有の意義と価値を作り出していることを諄々と解き明かす氏の語り口は実に魅力的である。氏は、当日の講演では、原稿にはなかった新たな結びを付け加えて、ChatGPTに言及し、それが「文学とイノベーション」という問い合わせに与えた回答を紹介して、その限界を指摘しつつ、公平な評価を与えている。人間の側の主体性はあくまで確保しながら、テクノロジーの進展を積極的に取り入れるその姿勢には、uomo universaleとしての面目が躍動している。本テクストが、文学ばかりでなく、他のさまざまの分野の読者の関心を惹くことを、訳者としては切に願っている。

(塩川徹也)

〈文学〉と〈イノベーション〉の相性はあまり良いとはいえません。両者を結びつけるのはショッキングで、さらには偶像破壊的な暴挙のように思われます。しかし私が、本講演のタイトルで両者を並置したのは、まさにそのためなのです。

〈イノベーション〉は文学を語るのに適切な用語なのでしょうか。コレージュ・ド・フランスでの私の同僚で、経済学者のフィリップ・アギヨン (Philippe Aghion) は、「成長とイノベーション」の講座を担当しています。ここで、イノベーションは成長の要件、つまり「イノベーションなくして成長なし」なのです。だからこそ、今日、この語は成長の経済と不可分であり、芸術、文化、文学とはあまり調和しないのです。企業でもマクロ経済でも、イノベーションは、経済学者のヨーゼフ・シュンペーターが「創造的破壊」と呼んだことと結びついています。ところが芸術においては、私たちは過去の創造物を遺産と呼んで、それをきちんと保存しようとなります。

「イノベーションか、然らずんば滅亡か！」

私たちは40年ほど前にデジタル化とグローバル化の時代に入りましたが、それ以来、イノベーションは生存と生き残りの不可欠の手段になりました。BlackBerry, Yahoo, Motorola 等々、どれほどの大手メーカーが、イノベーションを怠ったために消滅したことでしょう！ 明日は、IBM あるいはTwitter かもしれません。どれほどの製品が経済の墓場行きをしたことでしょう！ 今日、イノベーションの観念が技術的進歩を前提としているのは確かです。しかしそれは同時に、革新の永続的な追及と相まって、計画的陳腐化 (planned obsolescence) を含意しているのです。常時、適応し、進化し、改革しなければならないし、しかも益々加速するリズムでそうしなければならないのです。現在メディアで話題になるのは、「旧世界」の滅亡のことばかりです。私が、自分自身そこに属しているのだろうかと、いつも自問自答しているのは、お分かりいただけるでしょう。

イノベーションの観念が新しいものではないのは確かです。それは、モードの出現、産業革命、政治革命、そしてフランス革命に結びついています。〈新しさ〉ないし〈新しいもの〉を無条件かつ絶対的に賛美することが人間活動の定義として登場するのは19世紀の半ば、詩人のボードレールとその同時代人においてであり、彼らはエンジニアと芸術家を社会の前衛に位置付けました。この時期に、それまで人間の行動の参考基準として機能してきた伝統と慣習は、その役割を終えます。そして、いかなる領域——政治であれ、芸術であれ——もこの潮流を免れることはなく、それは今日デジタル化とグローバル化の波に洗われて激化しています。

このような事態で、文学はどうなるのか？

文学もまた、このイノベーション、変化、適応の至上命令に服するのでしょうか？ 美術と文学の領域においては、長い間根本的に異なるスローガンが支配していました。そこでは、イミテーションつまり模倣が原則だったのです。

模倣とは、いつでもそこにある要素を用いて変種を作り出すことです。この観点からすれば、独創性はイノベーションではなく、すでに存在する要素の新たな結合です。アメリカの詩人エズラ・パウンドによって称揚された“Make it new”（新しくせよ）という英米モダニズムのスローガンが本当に優位を占めるのは、1920年以降のことすぎません。それまでは文学における発明は変奏だったのです。19世紀から20世紀への転換期にあって、社会学者でコレージュ・ド・フランス教授であった

ガブリエル・タルドは「社会的進化の動力とみなされる発明」と題する論文を書いていますが、その彼によれば、発明は模倣の台座を揺さぶりはするけれど、ひっくり返しはしない「些事」でした。この時期、天才はまだ古臭い要素の新たな結合関係であり、そして発明といえば、独創的な模倣だったのです。

1935年、やはりコレージュ・ド・フランスの教授であったポール・アザールは、その著書『ヨーロッパ精神の危機』の中で、〈新しいもの〉に礼賛が向けられる近年の傾向をこう評しています。「一つの迷信が生まれた。そして我々はそこから脱していない」。彼はこれに関して、詩人のポール・ヴァレリーが、第一次世界大戦の直後の1919年に著した「精神の危機」という重要なテクストを引用します。ヴァレリーはそこでこう断言します⁽¹⁾。「新しさは本質的に滅びやすいが、我々にとってあまりにも突出した価値なので、それがないと、他のすべての価値を損ない、それがあれば、他の価値にとって代わる」。これは深遠な価値転倒です！　ヴァレリーはこう続けます。「我々は、芸術において、風俗において、政治において、思想において、常に無理やり先に進まなければならぬという思い込みにかられ、驚きやショックによる瞬間的な効果しか評価しないように慣らされている」。

〈驚き〉と〈ショック〉という用語は、この新しさの宗教、次第に支配的になったこの宗教において決定的です。それらは、ボードレールと彼のショックの美学に由来しますが、ボードレール自身は、それをエドガー・アラン・ポー、〈驚き Wonder〉によって美を定義したポーから借用したのです。

進歩は文芸に適用されるか？

〈新しさ〉という用語の意味はきわめて広範です。そこで〈新しさ〉の多くのタイプを区別する必要があります。例えば、束の間で一時的かつ瞬間的な新しさは、モードの特徴であり、それはシーズンごと、あるファッションウィークから次のファッションウィークへと更新されていきます。しかしまだ断絶の新しさと呼ばれる、より根源的な新しさもあり、それは持続する運動を創始し、画期となります。

これについて、ミシェル・フーコーは、〈言説編成 discursivity の偉大な創始者たち〉と〈エピステメー epistemes〉——アメリカの科学史家トーマス・クーンはそれを〈パラダイム〉と呼んでいます——の概念を援用して説明しました。たしかにエピステメーとパラダイムの変化が生じことがあります。しかし、モードとは反対に、これらの変化が年に二回起ることは決してありません。それは、画期をなす発明であり、その枠の中に漸進的な更新が書き込まれていくのです。そこでは、発明は一つの設立行為、その後で漸増的な進歩が可能になる設立として定義されます。

技術史家のジルベル・シモンドン (Gilbert Simondon) は哲学においてもやっと注目されるようになりましたが、技術史の領域で同じ現象を観察しています。つまり、彼の言う「ある発明のポテンシャルの具現化」を引き起こす設立行為のことです。例えば、毎年、自動車の形式は変更され、新しいホイール・キャップが付け加えられます。しかし自動車における重要な発明は、本当のところ、二つか三つ、内燃エンジン、ディーゼルエンジン、そして今日のハイブリッドないしエレクトリックエンジンぐらいしかありません。

文学でも事情は同じなのでしょうか。技術的発明とイノベーションは一つの避けがたい結果、つまり技術的旧式化をもたらします。同様の現象は、科学のパラダイムでも観察されます。ですから、工芸、技術、科学に由来する図式を、文化と文学の領域に適用するのは大変危険です。多数の思想家が、不朽の芸術作品を前にして、この逆説に躊躇しました。そして公衆は、あたかもピカソが存在しなかつ

たかのように、ルーヴル美術館で開催されるレオナルド・ダ・ヴィンチ展を見るために押し掛けるのです！ それも道理です。なにしろ、急速に旧式化する技術の産物の対極にある永遠の傑作が見られるのですから。

マルセル・プルーストの『失われた時を求めて』は20世紀のフランス文学を代表する大長編小説であり、その批評校訂版の編纂に私自身関与しましたが、その中で、プルーストは進歩を文芸に適用する愚かさを象徴する一人の人物を登場させました。カンブルメール侯爵若夫人という女性ですが、彼女にとって、現代芸術は過去の芸術を殺してしまいます。ワーグナーの後では、ショパンにもはや価値はなく、モネの後では、プッサンにもはや価値はありません。それに対して、この小説の語り手は、「ドビュッシーはショパンを高く買っていましたし、ドガはプッサンを愛していました」と指摘します。実際、ドガは近代の大画家ですが、ルーヴルに展示されていた絵画作品、つまり過去の作品を模写することから始めたのです。近代の大多数の画家たちは美術館で昔の大家の作品を模写しました。過去が前衛芸術家を通じて回帰するというこの逆説に打ち負かされた若夫人は、おずおずとこう答えます。「じゃあ、今度見直してみなくては」。

19世紀の半ば以来、ボードレールとサン=シモン主義者たち以来、私たちはこのような議論に直面していますが、それは第一次世界大戦と第二次大戦の戦間期に、ポール・ヴァレリーやエズラ・パウンドのような論者とともに激化し、そして今日われわれが生きるデジタル革命の世界において、一層ひどくなっています。エンジンと電気に次いで、今や私たちは〈第三次産業革命〉、あるいはミシェル・セールがいみじくも命名したように〈脱産業革命〉を生きていると言われます。その上、この第三次革命とそれがもたらしたあらゆる種類のデジタル人工身体器官(digital prosthesis)の大群は、前の二つの革命とは異なり、成長と生産性を目立って増大させることはありませんでした。私はこの件について、フィリップ・アギオンと議論することがあります、彼によれば、問題の根本はどのように成長を測定するかが、もはや分からぬという事実にあります。そしてそのために、私たちは生産性の増大なしにコストが上昇するという事態に直面するというのです。また、アメリカの経済学者ロバート・J・ゴードンは、その著書『アメリカ経済——成長の終焉』(2014)において、私たちの経済は2世紀にわたって加速的な成長の時期を経験した後で、長期的な成長のリズムに戻りつつあると示唆しています。

それでは、文学、教育、研究、文化という特有な領域では、どうなのでしょうか？ 不幸にして、そこでは生産性の向上は稀であり、さらには皆無です。これは、イノベーションと成長の至上命令によつてますます支配される世界において悲劇的な状況です。

数年前に亡くなったアメリカの経済学者ウィリアム・ボーモルは、とりわけニューヨークの文化活動に焦点を合わせて、これらの活動領域における〈コスト病〉すなわちコスト増大の不可避性を研究しました。彼が注目したのは、ベートーベンの交響曲一曲を近代的なコンサート会場で演奏するのに、それが18世紀の末に初演されたのと同じだけの時間がかかるということでした。文化セクターでできる節約はほとんどなく、それに対して資金調達はコストの絶えざる増大に対応しなければなりません。その上、これらの生産性の極めて低いセクターでも、サラリーは先進的なセクターのサラリーに、遅まきながらでも、少しずつ足並みをそろえていきます(ちなみに大多数の国で教授のサラリーが比較的低いのはそのためです)。その結果として、文化は、オペラであれ、演劇であれ、そしておそらく書物でさえ、ますます高くつくものになります。この観点からすれば、文化と教育は整髪に似ています。「早かろう、悪かろう」なのです。品質を維持しながら時間を稼ぐ手段はありません。整髪では50年前から、進歩は皆無、もとい、ほとんど皆無です。それでも整髪の値段はますます上がるば

かりです。

教育、研究あるいは文学において、進歩は微々たるものであることを確認しないわけにはいきません。今日、子どもに読み方を教えるのには、古代ギリシアにおいてと同じだけの時間がかかります。数え方を教えるのにも、中世においてと同じ時間がかかります。そして整髪と同じく、急いでやれば、うまくいかないのです。

私は、フランスの教育高等審議会のメンバーを務めていたころ、多くの小学校と中学校を視察しました。今や、そこでも金のかかるデジタルクラスが普及しています。しかしながら、OECD の PISA テストにおけるフランスの生徒の成績は下落するばかりです。デジタルクラスはいささかも学校の成績を向上させません。結局のところ、読み書きと算数の教育には、いまだに黒板と白墨で十分なのです。

高等教育においても、デジタル時代の幕開け以来、私たちは生産性の向上をどのように創出するかを必死に模索しています。アメリカ合衆国では、巨額の資金がこの探求に費やされました。MOOCs (Massive Open Online Courses 大規模公開オンライン講座) は、大学の施設が欠けている地方に校舎を建設しないですむ便法とみなされて、解答が見つかったと思われました。高等教育はそれによって奇跡的に民主化されるはずでした。しかしそれは根本的な失敗でした。なぜなら MOOCs を修了したのは全体の受講生の 5 ~ 10% でしたが、彼らはすでにほかの学校を修了していたことが判明したからです。今日、MOOCs は基本的に職業訓練に役立てられていますが、それは「大規模 massive」でも「公開 open」でもありません。

同様にして、今日良い小説を書くためには、フロベールの時代と同じだけの時間が必要です。ワードプロで書かれた小説は文学ではないと断言する作家たちがいます。このような理屈は、技術的進歩の各段階で耳にするものですが、それは眉唾物です。例えば、それまでの羽根ペンに代わる鋼鉄ペンは人類の最大の発明の一つであり、初等教育の民主化を可能にしたのですが、それが 1830 年にイギリスで普及したとき、当時のほとんどすべての作家はこのペンを拒否しました。彼らによれば、それは文学の終わりを意味していました。彼らの一人は、1836 年にこう述べています。「鋼鉄ペンは恥だ。不名誉であり、現代社会の災厄だ。断言しよう。蒸気機関だろうと、水素ガスだろうと、気球だろうと、立憲制だろうと、鉄道だろうと、世界はそれで滅びはしない。世界は鋼鉄ペンのせいで滅びるのだ」。ところが世界は、鋼鉄ペン、次いで万年筆、さらにタイプライターの普及に抗して生き残りました。ワードプロセッサーが普及しても生き残るでしょう！ 文学がそんなもので死ぬことはないでしょう。

研究の領域における進歩はどうでしょうか。私は、この歳のおかげで、二つの世界を知るという特典に与りました。私は、自分のコンピューターを 1985 年に初めて購入したことをよく覚えています。当時私は『失われた時を求めて』の校訂作業に従事しており、毎日国立図書館に出かけて、プルーストの草稿を調べていました。それは、膨大な資料であり、しかも解読困難でした。私は鉛筆でそれを筆写していました。手稿閲覧室では鉛筆しか使用が認められていなかったからです。晩には、自宅でそれをタイプし、そして翌日図書館でそれを草稿と照合するのです。当時ノートパソコンを使っていれば、50% の時間を節約できたことでしょう。ですから私は、研究者として多大の進歩を経験したことを認めます。その上で、その進歩をあまり誇張する気はありません。自宅に居ながらにして世界中のほとんどすべての図書館の所蔵資料の閲覧が可能になり、1 日 24 時間、1 週間 7 日間働くことができるようになって以来、すべてが変わったと主張する人々もいます。しかしながら過去においても、すでに 1 日 24 時間本を読むことはできました。不眠症の研究者は今も昔も 1 日 24 時間働くことができるのです。

結局のところ、閑門は読書のうちにあります。そこでもまた、生産性の向上は望めません。読書が今日、人間の活動の中で最も危機に瀕しているのは、おそらくそのせいです。例えば、プルーストの作品は長い、なんと 3000 ページもあります。常に時間を節約し、急がなければならぬ世界にあって、読書の未来はどうなるのでしょうか。『失われた時を求めて』が刊行された時、すでに長すぎると批判する人々がいました。「学の道は長く、人の一生は短い」と、古代ローマの詩人ホラティウスも言っていました。昔のギリシア人やローマ人もすでに文化の領域における生産性の不在が提起する問題に気付いていたのです。

私が子どもだったころ、新聞には速読講座の宣伝が盛んに出ていました。私はその広告に魅惑され、そうした方法の訓練を受けたいと思いました。速読ができれば、世界を支配できるようになるだろうと考えたのです。しかし私はそれらの講座に一度も申し込みませんでした。それは子供だましの詐欺だったからです。速読というものは存在しません。早く読むのは、まずく読むことです。それは、生産性を欠いたあらゆる活動、今や風前の灯にあるすべての活動に当てはまります。たとえ今日のデジタル世界にあっても、この事態は甘受しなければなりません。

とはいえ、このデジタル世界において、私自身、かつて経験した現実世界と比べて、本を読むことが少なくなり、読むにしても集中して注意深く読むことが少なくなったことは認めざるを得ません。実際、現代の世界の特徴をなすのはマルチアクティビティです。それにしても、現在の大多数の国で、電子書籍の増加は停滞期に入っています。セクターによるばらつきがあるとはいえ、アメリカでは出版市場の 20%、フランスではおよそ 7% を占めるに留まっています。このプラトー（停滞状態）は、私たちがハイブリッドな読者にとどまっていることを示しています。私たちは依然として、状況が許せば、印刷本を注意深く読み続けたい、とりわけ文学を読むときにはそうしたいと願っています。

私の世代は、現実世界において教育を受けた後で、デジタル世界を発見するという並外れたチャンスに恵まれました。私たちは本当に二つの世界から利益を引き出し、二つの世界において能力を獲得しました。私としては、最初からデジタル世界を享受することになる後継世代が第一の世界を捨て去ることがないように希望します。私はデジタル読書の発展を利用しますが、それがプラトーに達し、現実の本——それは理想的な品物です——が生き延びることに満足しています。

しかしここでも慎重さが必要です。鋼鉄ペンと同様、ペーパーバックも 1950 年代と 60 年代の作家たちから異口同音に排斥されました。その理由は、ペーパーバック文化が、ティッシュペーパーや替え刃やライターのように、「使い捨て」文化だからというのです。しかしながら世界と文学は、ペーパーバックの普及にもかかわらず存続しています。

文学とイノベーションの新しい関係

締めくくりに、文学とイノベーションの関係の現状に触れて、私の話を終えることにします。19 世紀の半ばから現在に至るまで、美術と文芸は、プルーストの小説のエピソードが示していたように、進歩とアンビバレントな関係を結んでいました。とはいえ、そこでは、美術と文芸は技術工芸のモデルにもとづいて理解され、芸術家はエンジニアのモデルにもとづいて理解されていました。要するに、芸術家は自らを社会の前衛の代表と自任していたのです。

こうして、19 世紀と 20 世紀の文学は技術的発明に相当するいくつもの発明を経験したと主張することができます。そのうちのいくつかは、いわば特許を取得したと言うことができるかもしれません。その筆頭に挙げられるのは、ボードレールが、『パリの憂鬱。小散文詩』において発明した〈散文詩〉

です。なぜ、それを彼の発明だとみなすのでしょうか？ 散文詩には、アロイジウス・ベルトランのような先駆者がいました。しかしボードレールは、作品集の冒頭に置いた献辞で散文詩の理論を開陳したのです。しかるに、発明にはそもそも理論が付き物です。同じ世紀の後半には、〈自由詩句〉というもう一つの発明が生まれましたが、それにはランボーあるいはラフォルグの名前を結びつけることができます。さらに、詩の領域では、シュルレアリストたちが〈自動記述〉を発明しましたが、その理論を1923年の『シュルレアリスム宣言』で提起したのはアンドレ・ブルトンです。

小説においても同様に、発明を語ることができます。フロベールは〈自由間接話法〉による文体を発明しましたが、そのせいで『ボヴァリー夫人』の刊行に当たって、風俗壊乱のかどで告訴されました。作者と登場人物を混同するこの文体の発明は、それほどショッキングだったのです。ジェームズ・ジョイスとヴァージニア・ウルフの創始した〈意識の流れ〉も、もう一つの発明です。二人の後では、小説はもはや同じものではなくなりました。彼らは新しい時代、新しい世界、新しい〈言説編成〉を切り開きました。その限りで、彼らは発明家なのです。ルイ＝フェルディナン・セリヌもまた、『夜の果てへの旅』(1932)で新しい小説の文体を発明しました。ですから文学にもたしかに発明はあったのです。

いくつかの発明は詩歌と小説の形とあり方を変えました。しかしさらに進んで、文学が自らの外部に生み出した発明を見なければなりません。ボードレールは〈近代性 modernité, modernity〉を発明しました。私は常々、文学の枠を越えて人間の生き方に何らかの変化をもたらした作家たちに興味を抱いてきました。モンテーニュを例にとりましょう。私は彼の著作『エセー』を長年にわたって研究してきました。私の思うに、モンテーニュは、〈読者〉すなわち読書によって形成される個人という意味での近代的な主体を発明したのです。モンテーニュがいなければ、私たちには、シェークスピアもパスカルもルソーも与えられることはなかったでしょう。16世紀の半ば、彼は居城の塔の中で、ギリシア・ラテン文学のすべての書物とともに暮らしていました。印刷術が発明されてから40年ほどのことでしたが、それは今日のパソコンと同じ速さで普及していました。『エセー』は、これらすべての書物の読書の物語なのです。そうであればこそ、私は読書の問題、それも我々の未来にとって極めて重要な、時間をかけた注意深い孤独な読書にこれほどこだわるのです。このような読書が、モンテーニュの時代から私自身が経験した転換点に至るまで支配的であった印刷本の読書であることは言うまでもありません。

近代文学は私たちをいかなる変化に向けて準備しているのでしょうか？ モンテーニュは近代的な主体を発明し、ボードレールは、私たちがまだその中にいる近代性を、プルーストは、フロイトと一緒に無意識を発明しました。今日の作家たちはそれと同等の何かを私たちにもたらすのでしょうか？ 確たる答えのないまま、私はためらっています。というのも、私たち皆がそうであるように、今日の作家たちは昔ほど本を読まないのではないかという懸念が拭えないからです。しかるに読書のもたらす滋養なしに偉大な文学はありません。シーズンごとに大作家が現れるわけではありません。毎年恒例の文学賞はモードと同じ働きをしています。それは、根源的な創造を顕彰するものではありません。ですから、やがて次のボードレール、ジョイス、もう一人のプルーストが登場するのを待つことにしましょう。しかし彼らは必ず到来する、こう確信しましょう。

思うに、私が20歳だったころ、文学はまだ技術的ないし形式的発明のモデルにもとづいて理解されていました。1964年、作家のナタリー・サロートはアメリカの大学で一連の講演を行いましたが、そこで〈ヌーヴォー・ロマン〉について、こう宣言していました。「文学は私にはリレー競争のように見えます。それぞれの作家は、先行するある作家の手からバトンを受け取ります。後退することは

できませんし、その場にとどまることさえできないのです」。要するに、「進歩か、然らずんば滅亡か」なのです。もちろん過去の作品に关心を寄せて読むことはできますが、それは現代の作品に向かう里程碑としてなのです。ナタリー・サロートは続けてこう述べます。「ヌーヴォー・ロマンと呼ばれる運動はきわめて健全なものです。それは必要でした。それは不可逆的な発展の中にしかるべき位置を占めているのです」。同様の証言は、1960年代と70年代の造形芸術や音楽のうちにも見出すことができるはずです。前衛とイノベーションの旗頭であった作曲家ピエール・ブルーのことをお考え下さい。

しかし今日、いかなる芸術家がこのような理念を擁護できるでしょう？「文学は常に前進しなければならない、それは不可逆的な発展のうちにあり、イノベーションがそのスローガンだ」と主張するような作家はもはや一人もいないでしょう。

そこで、以下の逆説を指摘して、話を締めくくりましょう。つまり、私たちは、イノベーションが至上命題として支配するデジタル世界に生きているのに、文化と文学と芸術の分野はどうやらその例外をなしているらしいこと、しかもそれは、イノベーションのスローガンが過去にはこの分野にも適用されていただけに一層当惑させられる事態だということです。この例外的な状況は、生産性の向上を容易に望むことができないという、文化に固有の条件とリンクしているのです。

(塩川徹也訳)

訳注

- (1) 以下の引用は、「精神の危機」ではなく、「東洋と西洋——ある中国人の本に書いた序文」(ポール・ヴァレリー『精神の危機 他十五篇』恒川邦夫訳、岩波文庫、302頁)に見出される。

執筆者について——

アントワーヌ・コンパニヨン (Antoine Compagnon) 1950年、ブリュッセルに生まれる。コレージュ・ド・フランス名誉教授。専攻=フランス文学。小社刊行の主な著書には、『近代芸術の五つのパラドックス』(1999年)、『第二の手、または引用の作業』(2010年)、『文学史の誕生——ギュスターヴ・ランソンと文学の第三共和国』(2020年)などがある。

【連載】

クラチュロスと自由

—本棚の片隅に 14

芳川泰久

書斎の書棚を見ていると、その本を手にした際の記憶が蘇ってくる。一通り見終わったときには、一冊に絞ることは不可能だと思い知った。水声社の本は、不思議と（制作している側からすれば当然ということだろうが）、こちらの問題意識に絡んでくる。

その一つがジャン=ピエール・リシャールの『マラルメの想像的宇宙』（田中成和訳）である。たぶんに原書を読んだときの記憶と混じっているが、当時、自分の言語学的な熱狂（例えば、ソシュールやヤコブソンや構造言語学）を文学的なものとどう折り合わせるのか、と自問していた。それは、自分なりのテクスト論をどう構築するか、という問い合わせでもあった。そしてリシャールのマラルメ論に、その一つの実践例を見たのだ（とはいっても、リシャール的なテクスト論は実践しなかったが）。こういうやり方もあるのだな、と目から鱗だった。いま、ランダムに開いたページから引用してみる。

無媒介に、一気に、またただ一瞬のうちに、色あせたものは距離——空間的あるいは時間的な——の全体についての完全な観念をわれわれに伝えるのである。一方逆に、落下の方は、その距離の全体をわれわれのうちで順次緩慢に引き延ばしてゆくという働きをする。 （田中訳）

ここに、文学的なものとロジック（というか構造）が同居していて、文学への接近の仕方が示されていた。後年、翻訳が刊行されたとき、あの浩瀚な本書を一人で訳し切るという離れ業を目の当たりして、驚嘆した覚えもある。

それから本棚で目に止まったのは、ジェラール・ジュネットの『ミモロジック』（花輪光監訳）。文学を、言語による生成物として受け止めていたわたしは、ソシュールの説くように、恣意性（シニフィアンとシニフィエの）に貫かれた言語記号を素材にしているからこそ、文学的実践においてはその恣意性の克服が問題になる、と考えていた。その克服を、批評（研究）として実践的に展開していたのが『ミモロジック』で、そこでは言語記号の恣意性とその克服の問題がクラチュロスとヘルモゲネスの対立に引き継がれていて、クラチュロス的な「ミモロジックな」姿勢の貴重さをあらためて確認でき、強く自分の背中を押されたのだった。なかでも魅了されたのは、ノディエに触れた「オノマトポエティック」（翻訳では「擬音詩学」）の章とマラルメを扱った「言語の欠陥に対して」の章とブルーストに言及した「名の時代」の章で、そのときの興奮を、翻訳をめぐりながら追体験した。

このミモロジックな姿勢を実践した記憶が、芋づる式に出てきた。最初の子を命名することになって、音と字面（これがシニフィアンに当たる）が本人らしさ（これがシニフィエに当たるが、とはいえ誕生して2週間以内に届けを役所に出さねばならないし、本人らしさもまだわからないので、ある種の親の期待値としての本人らしさ、ということになる）とクラチュロス的に「正しく」結ばれるような名前を、と願ったのだ。パソコンもない当時、原稿用紙に律儀に「あ」から書き記し、当然、時間を見つけてはひたすら音の組み合わせを書いて、これはと思ったものをテイク・ノートしていく、しかしそれが3音の終わりに達する前に、無情にも2週間が迫り、結局、この格闘の記憶として「あ」ではじまる名前にしたのだった。やれやれ。

そしてもう一冊。それは『小島信夫批評集成① 現代文学の進退』である。そこに収められている一文を、何かの本に収録されたかたちで読んでいて、不意を突かれたように感じたのだが、時間が経つうちにそれをどこで読んだか忘れてしまい、もう読めないと諦めていたとき、『小島信夫批評集成①』で再会したのだった。「一つのセンテンスと次のセンテンス」というエッセイである。

小島信夫が小林秀雄を引きながら、「私もそうやって見ることがある」というのは、筆がのらないときなどに、あえて異なる接続の言葉を途中に入れてみると、文脈の流れから予定される言葉を、意図的に別の言葉に変えてみると、「もう一つ別の世界から覗きこ」むようになり、「生を死の境地から見」ることにもなるという。文脈が求めない接続詞を置くことで、そこに流れる論理じたいを変えること。その、クラチュロスとはまったく異質な自由に意表を突かれたのだ。文脈の流れを断ち切る契機として、それはいわば事件の介入であって、これもまた色濃く文学的な契機にほかならない。そしてふと、いま話題となっている ChatGPT に、これは真似できないのではないか、と思った。膨大な言語データ（そこには小島信夫の文章もふくまれる）を学習して身につけた対話生成能力はおそらく、意図的に文脈（とそこに流れるロジック）を断ち切るこの事件性を、どう学習するのか想像できないが、それでも、小島信夫のような文章を書けと問いかければ、適度に非ロジックな流れをふくむ文章を生成するのだろうか。とすれば、それはそれでひどく気持ちが悪い。

執筆者について――

芳川泰久（よしかわ やすひさ） 1951 年生まれ。現在、早稲田大学文学学術院教授。専攻＝フランス文学。小社刊行の小説には、『歓待』（2009 年）が、主な訳書には、バルザック『二人の若妻の手記』（2016 年）、アラン・ロブ＝グリエ『もどってきた鏡』（2018 年）などがある。

【連載】

反復のための反復： ジャジューカの音楽から聴こえてきたもの

——ミニマル音楽の拡散と変容 4

高橋智子

本連載の第2回で筆者は、「ミニマル（最小限）」と「反復」とはそれぞれ別の意味を持っており、ミニマル音楽の特徴を議論する際、この音楽と反復とを無条件に結びつける傾向を批判した。だが、この音楽の独自性の一端を捉えるには、やはり反復そのものに触れておく必要がある。というのも、6月1日から3日間、モロッコのジャジューカ村⁽¹⁾で行われたフェスティヴァルに参加して、音楽における反復について色々と考え込んでしまったからだ。

ジャジューカ・フェスティヴァル⁽²⁾は毎年初夏に（通常、その年のラマダンの前か後に）モロッコ北西部のリフ山脈の麓に位置する小さな集落、ジャジューカ村で行われる。このフェスティヴァルは、ローリング・ストーンズの創立メンバーでもあったブライアン・ジョーンズ（Brian Jones）のジャジューカ村来村（1968年7月29日）から40周年を記念して2008年に始まった。1968年にジョーンズは村の音楽を録音し、その素材をロンドンに持ち帰って編集、加工した。惜しくも彼は翌年の1969年に亡くなってしまうが、彼が録音した村の音楽は「Brian Jones Presents the Pipes of Pan at Joujouka」としてLPで1971年に発売される。このアルバムによってジャジューカの存在が一気に知られるようになった。1995年のアルバム再発売の際には、プロデューサーのひとりにフィリップ・グラスも名を連ねている⁽³⁾。「ブライアン・ジョーンズ」の名前のおかげで、それまで民族音楽やワールド・ミュージックに関心のなかった層へも長い歴史をもつジャジューカの音楽が波及し、ジャジューカのマスターたちは英国で行われる音楽フェスティヴァル、グラストンベリー・フェスティヴァルなどの国際的なイベントに数多く出演している。

2013年に筆者はジャジューカ・フェスティヴァルに初めて参加した。現地に行く前に録音や録画で事前に予習をしていたが、東京、アブダビ、カサブランカ、タンジェと、飛行機を何度も乗り継いでようやく訪れたジャジューカ村で聴いたマスターたちの演奏を目の前にして、瞬時に打ちのめされてしまった。同時に、この音楽の複雑なテクスチュアはスティーヴ・ライヒの「ドラミング(Drumming)」（1970-71年）を思い出させた。数種類の打楽器、声、フルートとピッコロによる編成の「ドラミング」はもちろん五線譜に記譜されており、ガーナのエウェ族の太鼓音楽とダンスのリズムを参照した記譜からこの曲のリズムが浮かび上がる。一方、目の前のマスターたちはたった2種類の楽器——笛と太鼓——だけで複雑な網目を作り出している。ミニマル音楽とジャジューカの音楽を比べるのが学術的、文化的に無意味なのは承知で、事実、筆者は「もしかしたら、これはミニマル音楽よりもすごいのかもしれない」と思ってしまった。ジャジューカのマスターたちがどのような練習と訓練を受けてきたのか、筆者は信頼できる情報を持ち得ていないのだが（当然ながら、その過程をそう簡単に外部の者が知ることはできない）、想像するに、他の伝統音楽と同じく口頭伝承とその繰り返しによってマスターたちはいくつもの反復パターンを体得して演奏しているのだろう。楽譜という媒体を通して、演奏者の記憶と身体から直に引き出される音楽に筆者は圧倒された。このようなわけで、初めてのジャジューカは筆者の人生のなかで最も強烈な音楽体験だと断言できる。ジャジューカの音楽は、音楽を経験的に捉えることを筆者に教えてくれたとも言える。

現在のジャジューカは8人のライタ奏者と4人の太鼓奏者、そして山羊の毛皮をまとった半獣神「ブ

ー・ジュルード (Bou Jeloud)」と呼ばれるダンサーによる編成。大音量で鋭い音を出すダブルリード楽器のライタ (ghaita 「ガイタ」と発音されることもある) と、小さめの太鼓, ゾワク (zowak) と大きめの太鼓, フアラド (farad) で演奏される。どこにでもあるような壊れかけのパイプ椅子に腰掛けた正装姿のマスターたちが、複雑に絡まり合うパターンを速いテンポで休みなく繰り返す。約3時間にわたる演奏の間、この速いテンポが大きく変わることはない。曲の間中、ずっと速いのだ。これがジャジューカの音楽の特徴でもある。1つのパターンが反復される時間は数分間のこともあれば、その夜の演奏のフィナーレとして盛り上がりが期待される場面では、ドローン調のパターンが長い時間繰り広げられることもある。この速い音楽の拍子とリズムを西洋音楽風に記述すると、次のように描写できる。ジャジューカの音楽の基本パターンは6拍を1つのまとまりとする。6拍で1単位とするまとまりが、つまり6拍子が、2分割と3分割にされ、これらが交互に現れてリズムのパターンを作っている。

2分割の場合
| . . . | . . . |
3分割の場合
| . . | . . . | . . |

この2つの分割が交互に並んで繰り返される。| 123 | 123 | 12 | 12 | 12 | とカウントするとわかりやすいだろう。この基本的な6拍子の他に、5拍子のパターンもある。これまでの筆者による観察では、この5拍子は5拍が等間隔に並んでいるわけではなく、例えば「1 2 3 4 5」のように、西洋音楽の記譜体系では完全に記述できない長さの拍を含んでいる。5拍子と6拍子の間の、割り切れない摩訶不思議な拍子とでも言えるだろうか。

この6拍子を基本として、ライタと太鼓は小さなパターンを繰り返し、その繰り返しの過程で音高やリズムを少しずつ変えていく。ライタが奏でるパターンは5音か6音からなる独自の旋法に基づいていると考えられる。ライタのパートは2つか3つのパートにさらに分かれている、パート間でコール&レスポンスのようなパターンを演奏することもある。パートリーダーがパターンの最後の数音を少し変えて吹くと、それが合図となって別の新たなパターンが始まる様子を聴き取ることができる。太鼓のパートは楽器の大きさに応じて役割が若干、異なる。小さめの太鼓は細かなリズムパターンと、演奏の随所にリフを挿入する。大きめの太鼓は6拍子の枠組みを支える役目に聴こえるが、大胆なリフを叩いて演奏を盛り上げる場面も多々見られる。座ってじっと聴いている観客もいれば、マスターに促されて踊る観客もいる。ジャジューカの音楽の楽しみ方は基本的に自由だ。

ジャジューカで体験した強烈な反復について考えながら、筆者は次の詩の一節を思い出した。

つかのまの
記憶のため、あるいは
聴衆の注意を引くため
主題が繰り返され
変奏が強調される——
主題を繰り返すのは
音楽の原則。繰り返し

そしてまた繰り返す
テンポが上がるにつれて。主題は
難しいもの
しかし、難しいのは
現実を解き明かすのも
同じ。繰り返せ
主題を繰り返すのだ
主題の変奏の全てを
思考が涙に
溶けるまで。
眠ることのない記憶が
絶えず
わたしたちの夢に
襲いかかる。⁽⁴⁾

これはアメリカの詩人、ウィリアム・カーロス・ウィリアムズ (William Carlos Williams) が1952年に発表した「オーケストラ」からの一節である。この詩が収録されたウィリアムズの詩集『砂漠の音楽とその他の詩 (The Desert Music and Other Poems)』は、ライヒによる合唱と室内アンサンブルのための「砂漠の音楽 (Desert Music)」(1983年) の大きな着想となった。先に引用した「主題を繰り返すのは音楽の原則」以降の数行も第IIIセクションのBの部分で歌われることから、この詩はライヒの音楽に通じている人々の間ではよく知られている。彼は、音楽における繰り返しを「音楽の原則」とするウィリアムズの言葉が自身の音楽にとって最もなじみ深い事柄なのだと述べている⁽⁵⁾。

ライヒの音楽ならびにミニマル音楽全般に限らず、古今東西のあらゆる音楽が繰り返し、つまり反復からできている。もちろん、どれを取ってもたった一度しか出てこないパターンやフレーズで構成された曲もこの世に存在するかもしれないが、私たちの周りにある音楽の大半が反復によって曲が形式化され、反復される個々の要素がブロック状に合わさってその曲の全体を構成する。音楽のなかの反復には、旋律やリズムや和音といった小さな要素の反復と、反復記号を用いて示される、曲中の一定の範囲内での繰り返しによる大きな反復の2種類があるが、どんな音楽も反復から逃れることはできないといってよいだろう。問題はその反復の種類や方法だ。

ウィム・メルテンは、反復をアメリカの現代音楽（これはミニマル音楽を示唆している）の構造原理と捉え、「アメリカの現代音楽は反復できるものなら何でも繰り返す」と述べている⁽⁶⁾。当然ながら、反復自体は全く新しいものではないし、ウィリアムズの詩をここで再び思い出すと、反復は音楽の原則であり、あらゆる音楽に共通する本質的な要素だといえる。だが、メルテンによれば、ミニマル音楽の新しさは反復が用いられる全体的な文脈であって、また、唯一この点で伝統的なクラシック音楽における反復と区別される⁽⁷⁾。調性に基づいたバロック以降の西洋音楽（メルテンの言う伝統的なクラシック音楽）のなかの反復は主に物語的、目的論的な枠組み内にあり、リズム、旋律、和声などの音楽の構成要素は因果関係によって予示された方法で用いられる⁽⁸⁾。つまり、個々の要素は目的も行く当てもなく漠然と繰り返されるのではなく、大きな全体へと向かうよう、理論的、形式的に規定されているのだ。伝統的なクラシック音楽には根拠や目的のない反復はほとんど見られない。機能和声におけるカデンツ（終止）や舞曲における節の繰り返しなど、ほとんど全ての反復が楽曲全体を

構成する忠実な部品として役割を果たす。

一方、上記のような伝統的なクラシック音楽の物語的、目的論的文脈を無視して、あるいはそこから離脱して、ミニマル音楽は「反復のための反復」を獲得した。言い方を変えると、伝統的なクラシック音楽の構造が部分対全体であるのに対して、ミニマル音楽の場合は部分と全体を等価とみなす。反復に対するこのような考え方が初期のミニマル音楽を支えており、ミニマル音楽が表現性や物語性を持たない抽象的な音楽と称される所以でもあった。だが、こうした抽象度の高い音楽としてのミニマル音楽のあり方は、グラスの「浜辺のアインシュタイン (Einstein on the Beach)」(1976年)をはじめとする、言葉を用いた作品の登場によって1970年代半ばに入ると徐々に変化していく。これが前回とりあげたポスト・ミニマルないしポストミニマル音楽へつながるのだった。

ミニマル音楽のなかで起きているのは、もはや聴き手が音楽の展開を追いかける必要もない無目的な展開だ。数多の反復を通して最終的に聴き手が得るのは、伝統的な交響曲が構築する壮大な宇宙でもなんでもなく、その時、音楽を聴いていたという体験である。ミニマル音楽において、曲中で繰り返されるパターン間の微かな差異を感知する楽しみは確かにあるが、それらの意味や役割を解釈する聴き方、いわゆる構造的な聴取はあまり求められない。ミニマル音楽の経験的な聴取にとって大事なのは、いかにその音響に没入して、その音楽と自分とを一体化させるかだ。これは音響への耽溺ともいえるだろう。時間論、認識論、音響心理学、記号学などを援用してミニマル音楽の反復を客観的、理論的に解明する多くの試みが既に行われているが、ジャジュークで三日三晩、反復音楽を浴び続けた筆者は、音楽と反復について思索する方法や視点の可能性を改めて考えている。ジャジュークの音楽に対して「すごい」と思った理由を掘り下げることで、もしかしたら、音楽における反復の意味や役割が明らかになってくるかもしれない。そう考えながら、筆者はミニマル音楽と向き合っている。

注

- (1) フェスティヴァルおよびジャジュークの音楽の詳細はマスター・ミュージシャンズ・オブ・ジャジューク The Master Musicians of Joujouka 公式ウェブサイト <http://www.joujouka.org/> 参照。英國学とアイルランド近代史の専門家としてパリで教鞭を取る、フランク・リン (Frank Rynn) が彼のマネージャー兼プロデューサーを務めている。なお、Jajouka と綴るもう1つのジャジューク音楽の集団がある。彼らは、ジャジューク村出身で、現在はニューヨークを拠点とするバシール・アタールが率いる The Master Musicians of Jajouka led by Bachir Attar として活動している (公式ウェブサイト <https://www.jajouka.com/>)。筆者が2013年以来、ほぼ毎年参加しているのは Joujouka の方のフェスティヴァルである。
- (2) フェスティヴァルと言ってもグラストンベリーやフジロックのような大規模な音楽フェスとは違い、出演者は「マスター」と呼ばれる村の職業音楽家集団のみ。正装したマスターたちが行う夜中の演奏以外、特に決まった時間割はなく、日中から日没までの間、マスターや地元の人々によるアラブ・アンダルース音楽の要素が混ざった民謡の演奏を楽しむ。参加者の定員はオーガナイザーや関係者も含めて最大50人。ヨーロッパ各国やアメリカ合衆国だけでなく日本からの参加者も多い。参加者は村の住人の家に宿泊して3日間を過ごす。このフェスティヴァルは、世界最小の音楽祭として2022年にギネスブックに認定された (<https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/729718-smallest-music-festival>)。
- (3) この再発売では、アルバム・ジャケットのデザインがジャジューク村出身の画家、モハメド・ハムリ (Mohamed Hamri) の絵画から、バシール・アタールの写真に差し替えられており、また、「ジャジューク」の綴りが「Joujouka」から「Jajouka」に変更されている。

- (4) ウィリアム・カーロス・ウィリアムズ「オーケストラ (The Orchestra)」原成吉・江田孝臣訳, 『ウィリアムズ詩集』東京: 思潮社, 2005年, 84頁。
- (5) Steve Reich, "Composers Notes for *The Desert Music*," Boosey & Hawkes <https://www.boosey.com/cr/music/Steve-Reich-The-Desert-Music/549>, accessed in June 2023.
- (6) Wim Mertens, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, translated into English by J Hautekiet, London: Kahn & Averill, 1983, 16.
- (7) Ibid., 16.
- (8) Ibid., 16-17.

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。

【連載】

アルバースの教え

—Books in Progress 29

関根慶

この夏、DIC 川村記念美術館で、日本で初となる、[ジョセフ・アルバースの回顧展が開催されます](#)。アルバースの作品は日本でもかなりの点数がコレクションされており、特に代表作とされる〈正方形讃歌〉シリーズの作品については、ご覧になったことのある方も多いのではないでしょうか。また、アルバースはデザイナーとしても活躍しており、主著『配色の設計』は、デザインを学ぶ人のための重要な文献として邦訳が広く読まれていることと思います。

今回開催される展覧会は、画家・デザイナーとしてだけではなく、 Bauhaus や Black Mountain College といった、20世紀を代表する芸術教育機関において活躍した美術教育者としての側面にも光をあて、彼の作品だけでなく、生徒たちの作品や資料をあわせて紹介するもので、アルバースの思考に多角的に迫るための貴重な機会となりそうです。

現在小社では、この展覧会の公式図録となる書籍『ジョセフ・アルバースの授業——色と素材の実験室』(ブックデザイン：木村稔将)の刊行に向けて、編集作業を進めています。本書は、単にアルバースの作品図版や、アルバースについての論文・資料を掲載するだけではなく、随所にアルバースのアイディアを取り入れた、きわめて「アルバース的な」書籍となっています。

たとえば、アルバースが Black Mountain College でおこなった授業の中では、色紙を用いた演習が非常に重要な役割を果たしていました。それにちなんで、本書では本文ページの随所に色紙を使用。その色の選択は、展覧会の中でも重要な役割を果たしている「ある作品」から採られています。

また、アルバースが追求した視覚性の問題の一つが「透明性」でした。不透明な色紙でも、その並べ方や組み合わせを工夫することで、まるで透けて見えているかのような効果を生み出します。本書では、カバーにトレーシング・ペーパーを使用することで（アルバースのいう「透明性」とは若干意味合いがずれるのですが）、透明性の効果を生み出しています。

アルバースはまた、視覚性の原理としての錯覚にも注目していました。たとえば、同一の色彩であっても、隣り合う色が変わることで、その見え方は全く違うものになります。あるいは逆に、全く違う2つの色も、組み合わせを変えることでまるで同じ色のように見えてきます。本書では、このトリックを実際に体験できるような仕掛けを表紙に施しています。

なぜ、アルバースのアイディアはいまもなお私たちを触発するのでしょうか。

アルバース自身が述べているように、彼の授業では、知識や技術を習得することではなく、学生自身が自らの手を動かして課題に取り組み、発見するプロセスが重視されていました。何かを教えてもらうのではなく、まずは自分でやってみること。本書の制作は、このようなアルバースの教えをまさに実践するものとなりました。

展覧会と併せて、さまざまな仕掛けと遊び心に満ちた本書を、ぜひお手に取っていただけますと幸いです。

また、本誌『コメット通信』次号（7月末日配信予定）では、展覧会の開幕に合わせて「美術と教育——バウハウス／ブラックマウンテン・カレッジから」（仮）と題した特集を予定しています。本特集では、アルバースやブラックマウンテン・カレッジ、あるいは現代の美術教育について、さまざまな観点から多角的に検討します。乞うご期待！

執筆者について——

関根慶（せきねけい） 1994年生まれ。水声社編集部所属。