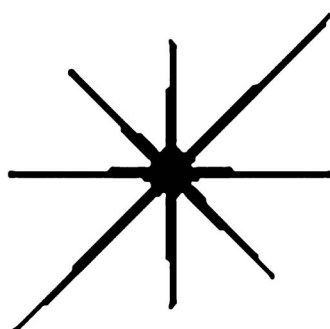


コメット通信 55

[’25 年 2 月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

絵本展の可能性

——板橋区立美術館での試み

松岡希代子——3

【特集 ドゥルーズと詩】

俳句はポップ・ポエム？

——耕衣ナマズとドゥルーズ哲学

篠原資明——5

ドゥルーズと音韻論

檜垣立哉——7

後半三十九分，紅葉走る，紅葉走る

——ドゥルーズと詩，私の実作例に即して

野村喜和夫——9

賽，鯨，襞

——ドゥルーズのマラルメ読解

堀千晶——11

【本棚の片隅に】

読書の下に潜むもの

大池惣太郎——15

【連載】

ポスト＝メディウム・コンディションにおける絵画について その2

——絵画のモダン，ポストモダンのあとに 5

榎田倫広——17

絵本展の可能性

——板橋区立美術館での試み

松岡希代子

板橋区立美術館は1979年に開館した小規模な区立美術館である。けっして恵まれた環境ではない中で、どのような活動ができるのか模索している時に、「イタリア・ボローニャ国際絵本原画展」と出会った。そして開館2年目の年から今日にいたるまで、40年以上にわたってこの展覧会を開催し続けている。この通称「ボローニャ展」とは、イタリア北部の大学がある町、ボローニャで毎年開催されている児童書の見本市で行われる、絵本原画コンペ入選作品展のことだ。このコンペは世界中の絵本作家や絵本作家を目指す人たちが応募してくる世界最大規模のものであり、国際的にも注目を集めている。板橋区立美術館は、この展覧会の開催を通して、世界中の子どもの本の関係者や作り手たちと交流を持ち、情報を集積し、作家育成を行い、関係者たちのミーティングポイントとしての役割も果たすようになってきた。そのような流れが出来たのも、板橋区がこの展覧会に価値を見出し、職員の毎年の海外派遣に理解を示してきたこと、またイタリア側の主催者、ボローニャ・フィエーレが板橋区立美術館とのコラボレーションを積極的に受け止めてくれたことが大きい。そしてこの交流は板橋区とボローニャ市の自治体同士の友好姉妹都市提携、さらには、ボローニャ・フィエーレからの毎年の大量児童書寄贈をもとに、3万冊60言語100カ国に及ぶ絵本のコレクションを誇る「いたばしボローニャ絵本館」という板橋区立図書館の設立へと繋がってきた。現在では地場産業の印刷・製本業ともリンクさせて、「絵本のまち」として板橋区をブランディングしていく動きにまで広がってきている。

板橋区立美術館では、江戸時代の絵画や戦前の前衛絵画などの展覧会もシリーズで展開しているが、絵本の展覧会もほかの美術展とまったく同じ位置づけで開催してきた。絵本だからといって「子ども向け」、「エンターテインメント性」といったことをことさらに意識することはない。私は美術館の活動の中では、古美術であろうと、近代美術であろうと、展覧会として楽しめる要素や、子どもたちのことを意識した取り組みというものは必要であると考えている。しかし一方で、子どもたちの「受け取る力」を信じている。つまり、子どもたちのことを意識するときに、ことさらに子ども受けを狙うような仕掛けは必要ないと考えているのだ。見せたいものをしっかり展示すれば、賑やかしくなくても、子どもたちは展覧会を楽しんでくれる。

板橋区立美術館では、3歳から参加できるワークショップシリーズや、小学生対象の各種実技講座などを開催している。特徴的なのは、完全に「絵本作家育成」に特化したレベルの高い講座に力を入れている事だろう。「夏のアトリエ」と題したこの専門家向け講座は、昨年24回目を迎えた。この企画からは多くの絵本作家が生み出されている。そして何より嬉しいのは、ボローニャ展や「夏のアトリエ」の参加者のネットワークは、板橋区立美術館の活動をサポートしてくれる大変貴重な存在になっていることだ。その存在は美術館、そして板橋区の財産とも言えるだろう。

私は常に絵本も美術のひとつの表現形態であるのとらえている。絵画などを研究するのと同様の姿勢で絵本にも向き合っているつもりである。ひとりの作家の全体像を研究し、その生きていた時代を調べ、作品を見ていくことにより、絵本の理解も深まる。さらに、絵本作家は、絵本以外の制作もしていることが多い。その作家の絵本を本当に理解するためには、そういった作品も見えていくことは不

可欠である。たとえば、もしレオ・レオーニがグラフィックデザイナーとしての仕事をしていなければ、抽象表現だけで物語る絵本、『あおくんときいろちゃん』は生まれてこなかっただろう。そうした視点から開催しているのが展覧会「絵本作家の全貌」シリーズであり、2024年11月16日から2025年1月13日まで開催していた「レオ・レオーニと仲間たち」展はその中のひとつであった。

ところで、これまで地道に行っていた絵本展がにわかにザワザワとしてきている気がする。人気作家を取り上げ、グッズ販売を重要視したような企画が散見している。企画会社が作り、美術館の学芸員は企画の本質にかかわらなくても、動員ができて、グッズ売り上げも伸びるような展覧会である。華やかな展覧会が開催されていても、研究は進まず、美術館の中には何の情報も蓄積されていない。しかしこの分野はまだまだやれることがあるはずだ。絵本に興味のある方々には、是非とも作品としての絵本、アーティストとしての絵本作家に真摯に向き合い、研究を深めていってほしいと願っている。

執筆者について――

松岡希代子（まつおかきよこ） 1961年生まれ。現在、板橋区立美術館館長。主な著書に、『レオ・レオーニと仲間たち』（共編著、青幻舎、2024年）などがある。

【特集 ドゥルーズと詩】

俳句はポップ・ポエム？

——耕衣ナマズとドゥルーズ哲学

篠原資明

ドゥルーズは、小説については、多くを語ったが、詩については、多くどころか、ほとんど通りすがりに触れるといったかたちでしか、語っていないように思われる。かといって、ドゥルーズ哲学が詩と無縁かという、そうとも思えない。特に最近、俳句に関して、そう思う。そこでここでは、20世紀最大の俳人、永田耕衣（1900-1997）とともに、ごく簡単にながら、ドゥルーズ哲学をたどり直してみたい。

そもそも俳句自体が、ポップ・ポエム、さらにはドゥルーズ的なポップ・フィロソフィーを体現しているように思われる。まず、何よりも、その短さによる親しみやすさ、民衆への近さがある。さらに、季語をとおした、自然と人との二重生成もまた、ドゥルーズ的だ。そこには、動物生成と逃走線の問題もかかわってこよう。もっといえば、フランシス・ベーコン論で語られていた輪郭の問題は、俳句も含む定型のありようともリンクしよう。なぜなら、ベーコン絵画における輪郭が差異の計測装置であるのと同様に、詩における定型は言語表現における差異の計測装置とも思われるからだ。

永田耕衣は、黒揚羽のような小動物を読みこんだ句で知られるが、ここで注目したいのは鯰である。というのも、鯰への動物生成こそ、耕衣俳句を解く鍵のように思われるからだ。たとえば、つぎの句。

池の鯰逃げたる先で遊びけり（『驢鳴集』，1952年）

この句を詠んだとき、耕衣はまだ三菱製紙に在職中であった。長きにわたるサラリーマン生活の中での逃走線、それこそが俳句であり、なかでも鯰への生成であったように思われる。忘れてならないのは、戦前から戦後にかけて、かなりの長きにわたり、企業内に一種のクラブ活動があり、そういった企業内部活が日本文化を下支えしたということだ。耕衣の場合もまた、例外ではなかった。というのも、耕衣は社外だけでなく、社内でも、俳誌に深くかかわっていたからである。ともあれ、以後の句集からは、耕衣ナマズは、より生き生きと逃走線を描く。城山三郎のいわゆる部長の大晩年の始まりである（『部長の大晩年——永田耕衣の満開人生』，朝日新聞社，1998年）。

以下、年代順に、耕衣ナマズの生息風景を、ほんの一部ながら、挙げてみよう。

梅雨に入りて細かに笑ふ鯰かな

麦埃鯰は池に伏して笑ひ

笑ひ棲む池の鯰を笑ひけり（以上、『吹毛集』，1955年）

泥鰌浮いて鯰も居るというて沈む（『悪霊』，1964年）

圧さえた鯰と共に笑う身の節々

老夢いま鯰の辺に伏す秋の暮（以上、『閑位』，1970年）

古池も無為も鯰と鯰のこと（『冷位』，1975年）

今はまア真ツ屋間の鯰で居りま

墓参狂とや鯰もや最晩年（以上、『泥ん』，1990年）

太陽を先ず出で啖らう一^{ひと}鯰
太陽の鯰遊びぞ日没は
^{だいねんし}大鯰死総哲学の死の如し（以上、『狂機』，1992 年）

忘れてならないのは、鯰は水底の泥に生息する動物だということだ。掲出句「泥鰌浮いて鯰も居るというて沈む」からもうかがえるとおり、鯰は泥鰌よりもより深い泥に棲む。この泥こそが、西行、芭蕉の「にぎり」の系譜に連なると、耕衣は考えていた節がある。自らの文集に付けたタイトル「濁」は、それを証して余りあるかのようだ（永田耕衣文集『濁』，沖積舎，1990 年）。あえていえば、耕衣ナマズは、芭蕉・西行の「にぎり」をさらに深化したと自認していたかに思われる。ともあれ、この濁の位相については、ドゥルーズのカオス概念とのかかわりで考察の要があるだろう。さらにいえば、「復活したローマ人たち」としておのれを生きようとしたフランス革命の革命家たちについて、ドゥルーズが付したすばらしいコメントを思い起こすのも、無駄ではあるまい。彼ら革命家たちは、ローマ人たちを過去本来の様態で反復し、ついで現在の様態すなわち変身という様態で、二度にわたり反復するというのである。耕衣もまた、「にぎり」の西行を生きなおすことで、耕衣俳句という、未聞の新しい境地に立ちいたったように思われるのだ。

なお、掲出句については、『而今・只今——永田耕衣俳句集成』（沖積舎，2013 年）参照。

執筆者について——

篠原資明（しのはらもとあき） 1950 年生まれ。京都大学名誉教授。専攻＝哲学，美学。主な著書に、『ドゥルーズ ノマドロジー』（講談社，1997 年），『あいだ哲学者は語る——どんな問いにも交通論』（晃洋書房，2018 年）などがある。

【特集 ドゥルーズと詩】

ドゥルーズと音韻論

檜垣立哉

ドゥルーズというよりはドゥルーズ＝ガタリの仕事になってしまい、また、直接的な主題としては歌や音楽により近いものになるのだが、詩はつねに音韻や音楽・リズムと関連する。ここでは『千のプラトー』における「リトルネロ」の有名な主題をとりあげることで、詩とドゥルーズとのかかわりを考えてみたい。

冒頭で、暗闇のなかでひとりいる幼子が、「歌を口ずさむ」ことでカオスに落ちこむことを避けるその記述は、よくとりあげられる印象的なものである。歌を口ずさむこと、音韻をつくること、リズムをもつこと、これは人間のみならず、すべての生物が生きていくための基本である。ドゥルーズやドゥルーズ＝ガタリは脱領土化や、脱コード化の思想家とおもわれがちであるが、ここで「まず」のべられていることはテリトリーをつくることである。無論このテリトリーには内側からも外側からも穴があく。テリトリーをつくることはつねにテリトリーが壊され、それがつくりなおされることでもある。詩もまた、その原初の形態で口ずさまれるとき、それ自身は鳥の囀りや羽の音、葉っぱを裏返しにして色彩で音律をつくるスキノピーティス・デンティロストリス（ドゥルーズ＝ガタリお気に入りの鳥の事例である）の延長線上にある。

リズムのなすテリトリー化について、ドゥルーズ＝ガタリは、子供が宿題をするとき、主婦が仕事をするときに鼻歌を歌うというあまりに些細なことにまず着目する。それは日常的な音韻がはたすテリトリー化である。同様に、ラジオの音声は自分の場所を明示する。隣人のたてる音がなぜかくも苛だたしいのかはそれが自分のリズムをかきみだし場所を侵害するからである。テリトリーの外にはいつもカオスが拡がってしまう。生き延びるために音韻が、それをもった詩が必要なのである。

「芸術は人間を待たずして始まる」。リトルネロにかんするこの文言は、鳥の囀りや、生命の行動が、リズムによるテリトリー化そのものであり、音楽や詩の基盤をなすものだからでもある。詩にかんしては、もちろん音や色の配置と異なり、言語という人間的要素が含まれている。しかし詩も、あくまでもその音韻的な要素においてとらえるかぎり、自然のなかに存在するこうしたリズムが人間に先だっている。言語においても詩が、まずは自然の痕跡であるだろう。

とはいえテリトリーと詩のむすびつきは、「領土化」としての国家の形成ともかかわっている。歌や詩が古代であれ近代であれ、ナショナルリズムとしての国家の成立の情動的な一要素であったことは疑いえない。そこでは、まさに「人間的」なテリトリーは排他的かつ強固な「領土性」になるのではないか。

だが、ドゥルーズ＝ガタリはここでもまた興味深いことをのべる。ドゥルーズはとりわけロマン派の歌をとりあげ、それは「生まれ故郷」としてのわれわれの本来の場所を目指すのだが、ただ「生まれ故郷」は必ず失われているというのである。ロマン派に「民衆」はいないのだ。逆にそれは「すでになき」何かを求めるものとして意味をもつことになる。

しかし、ここでドゥルーズ＝ガタリはロマン派が究極的に位置する「大地」を「領土」と区別する。歌も詩もももとは「民衆」のものである。そして民衆は「領土」でなく「失われた故郷」ではなく、そもそも「大地」のものである。大衆の大地は群集的なものだ。子守唄のリトルネロ、酒場の歌、民

衆のはやし歌。それが大地そのものとむすびつくとき、それはもはやテリトリーを突き抜けた「大地」の問題になる。そしてロマン派を越えた「現代」がこのラインを引いていく先は、領土を越える「宇宙」であるというのである。

詩は一面においては、自然のリズムをひきうける民族のテリトリーの詩であり、民衆の大地の詩であるだろう。だが人間的な領土化が探し求める「生まれ故郷」は不在である。そして民衆は、そもそもおのれ自身を群集とすることにおいて宇宙へと突き抜けていく。この「場所」とは一面ではそのまま「宇宙」であるのだから。カオスは内にも外にもある。小さき空間も大地であり宇宙である。

リトルネロが、それ自身の音韻から「永劫回帰」としての響きをもっていることはこの点とおおいにかかわるだろう。日本の哲学者である九鬼周造が、やはり詩の音韻を論じ、そこにニーチェ的な「宇宙の」永劫回帰の姿をみたことも、これとあわせて考えるべきである。家の片隅の小さな居場所から、国家を越えた宇宙の時間にまで、つまり小さき人間から群集を越えて、生命そのものであるリズムや音韻は、カオスを傍らにおきつつも、人間においては歌や詩というかたちをとって、そのあり方をつなぎつづけていく。

執筆者について――

檜垣立哉（ひがきたつや） 1964年生まれ。現在、専修大学教授。大阪大学名誉教授。専攻＝哲学，フランス現代思想。主な著書に、『ドゥルーズ――解けない問いを生きる』（日本放送出版協会，2002年），『ドゥルーズ入門』（ちくま新書，2009年）などがある。

【特集 ドゥルーズと詩】

後半三十九分、紅葉走る、紅葉走る

——ドゥルーズと詩、私の実作例に即して

野村喜和夫

ドゥルーズと詩、ということでもっさきに思い浮かぶのは、やはり、ゲラシム・ルカのことである。ドゥルーズ／ガタリは、その『アンチ・オイディプス』の中で、「ノン＝オイディプス」なる概念を打ち出したルーマニア出身の詩人ゲラシム・ルカを引き合いに出し、「もっとも偉大な詩人のひとり」とまで称揚したのだった。ゲラシム・ルカは、1940年代のルーマニアのシュルレアリスムを主導したひとりであり、詩作のほかに、理論家として、造形芸術家として、はたまた朗読のパフォーマーとして、多角的に活動した詩人だった。謎も多い。そうしたなかで、『アンチ・オイディプス』の著者の共感を呼んだ「ノン＝オイディプス」とはいかなるものであったか、鈴木雅雄の『ゲラシム・ルカ——ノン＝オイディプスの戦略』（水声社、2009年）によれば、「母胎内の生活からの失墜、母を愛する可能性からの追放、それらの受け入れとしての人格形成といった物語を、蝶が幼虫からさなぎになり、やがて成虫になるような、あらかじめ定められたプロセスとして表象してはならない。たどるべき道程はすでに定められていると考えさせる力に対して『ノン』を突きつけようと決断することができるなら、この力と闘うことは必ずや可能なはずだと、詩人はあくことなく繰り返すのである」。つまり「ノン＝オイディプスとは、失われたものによって構造化されない欲望を作り出すもののことである」ということになる。なるほど、ドゥルーズの思想に近い。

ほかにドゥルーズが言及した詩人は、しかしそんなに多くないと思う。というか、アントナン・アルトーぐらいのものではないか。それも詩人としてのアルトーというより、狂気の発現としてのアルトーであり、とりわけ、例の「器官なき身体」との関連におけるアルトーだった。ドゥルーズは、美学的に収束しがちな詩形式そのものにはあまり関心を寄せていなかったようだ。その文体もおよそ詩的とはいえない。この点、マラルメ論やパウル・ツェラン論があり、文体も音韻を詩のように「散種」するデリダとは好対照と言えよう。そのかわり、ドゥルーズを読んで触発された詩人はかなりいるのではないだろうか。他ならぬこの私がそうなのだ。

なぜ詩人はドゥルーズに惹かれるのか。その理由のひとつは、おそらく、ドゥルーズが提唱したいくつかの概念が、「リゾーム」にせよ「遊牧」にせよ「器官なき身体」にせよ、語の最もラディカルな意味において隠喩つまり創造的潜勢態であり、詩人の言語的想像力とおのずから共振してしまうからであろう。たとえば私の第2詩集『わがりゾート』（書肆山田、1989年）。「リゾート」が「リゾーム」のもじりになっているのは言うまでもない。では、リゾームとは何か。たとえば竹のような、ところかまわず走る地下茎のことを意味するリゾームは、樹木状システムとはちがって、「接合と異質性の原理」であり、「多数多様体の原理」であり、「非意味的切断の原理」であり、また、「樹木は『である（エートル）』動詞を押しつけるけれども、リゾームは接続詞『……と……と……と』を布地としている」（『ミル・プラトー』）。こうした定義のいちいちが、もともとアナーキーなものに惹かれる傾向にある私の詩的感性をいたく刺激したのだった。

『わがりゾート』につづく第3詩集『反復彷徨』（思潮社、1992年）においても、私は以下の、ある意味きわめてドゥルーズ的な詩を書いている。

(後半三十九分, 紅葉走る, 紅葉走る, 卵を, ひりだされた卵を, 無限からひりだされた卵を, [……] 紅葉とらえ, スクラムハーフ紅葉とらえ, 走る, フェイントで, フェイントで左へ, フェイントで左へ出ると見せ, 右のブラインドサイドを, 紅葉突破, 紅葉突破, と誰もが思う, もうつぶされたと誰もが思う, 三人の敵に囲まれてもうつぶされたと誰もが思う, そのとき, 卵が, 紅葉から卵が, 紅葉からパスされた卵が, 紅葉から美妙にパスされた卵が, 紅葉からミリ単位で測ったように美妙にパスされた卵が, さらに小波にパスされ, 小波走る, 小波走る, 卵をかかえ, 卵になって, 卵のまま, 瞬間の卵のまま, あとわずかな瞬間の卵のまま, トライまであとわずかな瞬間の卵のまま, コーナーフラッグぎりぎりヘトライまであとわずかな瞬間の卵のまま)

これは実は、『リゾーム』日本語版の序文で, 訳者豊崎光一が引き合いに出している, それ自体リゾーム的なラグビーの試合の模様を報じたとあるスポーツ記事を下敷きにしたものなのだ。ちがうところといえば, 尾崎紅葉ら明治の文学者たちに試合をやらせていることと, パスしつつ彼らの運んでいるのがラグビーボールならぬ卵であるということ。だが, そこが肝要だと考える。

なぜなら, 卵もまたきわめてドゥルーズ的であるからだ。最初の主著『差異と反復』(財津理訳, 河出書房新社, 1992 年)のなかでドゥルーズは, 「世界全体はひとつの卵である」と書く。その意味は, たんに殻を割ってそこから雛があらわれるあの丸みあるかたちをいうのではない。むしろその内部, そのどろりとした流体が実はさまざまな分化に向かう力線にあふれているということ, これである。そのあふれを生成と置き換えてもよい。卵であるとは, 生成でありつづけること, いずれ何にでもなりうるが, いまはしかし安住すべき拠点もなく, あらかじめ定められた目的もなく, そうした状態のまま, いつまでもかたちをなしていない力でありつづけること。そうした卵=生成変化を, 私の詩では, 紅葉や美妙や小波が, それらエクリチュールの担い手たちが, ラガーよろしく運んでいるのである。

結論。こうして, 生成変化というドゥルーズの根本思想そのものが, 私の詩作のやはり根本的動機としての, 世界が現状のように固着してあることへの怒り, それゆえ世界を詩的に捉え直したいという欲望と素晴らしく親和性があるのだった。

執筆者について――

野村喜和夫 (のむらきわお) 1951 年生まれ。詩人, 批評家。小社刊行の主な詩集には、『風の配分』(1999 年, 高見順賞), 『よろこべ午後も脳だ』(2016 年), 小説には、『観音移動』(2024 年), 批評には、『オルフェウスの主題』(2008 年), 『パラタクシス詩学』(共著, 2021 年), 『シュルレアリスムへの旅』(2022 年) などがある。

【特集 ドゥルーズと詩】

賽, 鯨, 襞

——ドゥルーズのマラルメ読解

堀千晶

言語はみずからが表象する対象から、社会的な地位を受け取ってきた。言語と、それによって指示され意味づけられる対象とが支えあい、互いの地位の安定に寄与してきたのだ。しかし、そうした凭れあいは19世紀に終わりを迎える。語ることは、もはや見えるものについて語るのではなく、不在のものをイデーとして立ち昇らせるようになる。いままで透明なものとしてやりすごしてきたはずの言語が、ふいに中立的でも、無害でもない異物として、「野生の傲然たる語の存在」として浮上しはじめる。よく知られたこの見取り図は、ミシェル・フーコーが示したものだ。ここに彼は制度と狂気の問題をつなぎあわせる。19世紀に「文学」は「脱制度化」され、「絶対的にアナーキーな言葉、制度なき言葉」となり、「文学と狂気との、興味深くもいささか怪物的な婚姻」が成し遂げられる。そこに「麻薬」による感覚の攪乱がくわわるのは偶然ではない（「狂気と社会」）。こうして脱臼した言語、狂気、幻視、麻薬、脱制度のもとに、ヘルダーリン、ウィリアム・ブレイク、ニーチェ、マラルメ、ボードレール、アルトー、ミショーらの名が結集することになる。

フーコーの示した図式は彼特有のものではなく、ある時代の文学読解の定石のひとつを示したものと見てよいし、ドゥルーズもこの基本線を共有している。たとえば、物質性と形而上学とを往還する彼のマラルメ読解を見てみよう。

『ニーチェと哲学』（1962年）のドゥルーズによるなら、「賽の一振り」は船を難破させる海の波しぶきとなって、天空へと舞い落ち、星座となる。つまり荒れ騒ぐ海が、偶然のしぶきを立ち昇らせるのであり、飛び跳ねたそのしぶきが舞い落ちて星になり、イデーの星座布置が全域にわたって書き換えられるということだ。「一振り」であるということは、あらゆるものを一度でシャッフルしなおすこと、と捉えられる。一度かぎりの偶然に、確率計算は通用しない。そして、賽を振った結果得られたものが、やがて別の一振り、別のシャッフルをもたらす。背景にあるのは『差異と反復』（1968年）にも見られる、一種の永久革命論である。

この図式は、『フーコー』（1986年）において、「海洋的」とされる「ダイアグラム」論として、海のフィギュールとともに反復される。つまりある社会形態から別の形態への移行の問題が、賽の一振りとして思考されるのである。安定のなかでやすらっていたかのような言葉と物の秩序も、双方のあいだの絆も断ち切れ、すべて分子にまで解体され、攪拌され、組み換えられる。ダイアグラムとは、先行する原理なきこの組み換えのプロセスのことだ。もはや同じしかたで暮らすことも、考えることもできない。何らかの不動の価値に頼ることもできない。「外からやってくる力、動揺や、攪乱や、再編成や、突然変異の状態でしか存在することのない様々な力を解き放つこと」、「なぜなら思考することは賽の一振りを放つことなのだから」。そして、「海」のフィギュールを通して賽の一振り（ダイアグラム）に、突如、メルヴィルの白鯨が結びつけられる。混沌とした海のなかへと人間を連れ去る暴力的な速度としての鯨だ（マラルメ＝メルヴィル）。

社会の動揺、攪乱に敏感に呼応する詩人マラルメ。ドゥルーズの読解は一貫しており、『襞 ライプニッツとバロック』（1988年）でもこの路線は継続する。マラルメの作品は、「賽の一振りを放つ《世界－思考》」、「原理なき世界」をあらわにするというのだ。ただし、同書でのマラルメ読解は、これ

までとは少し様子が違っており、より屈折している。というのも、「襞」というあらたな読解格子がくわわっているからだ。もちろんブーレーズ「襞による襞」が念頭にあるのはいうまでもない。

『襞』第3章ではわずか2ページ足らずのなかに、「青空」、「エロディアード 古序曲」、「扇」、「別の扇」、「ベルギーの詩友たちの追想」、「書物、精神の楽器」などからの語句の引用が、矢継ぎばやに散りばめられる。ただし「襞」といっても、「扇」や「ヴェール」のような、襞や折り目が具体的なかたちをまとめてあらわれるものばかりではない。ライブニッツ論講義でドゥルーズが「襞」と呼ぶのは「灰の襞」、「霧の襞」である。たとえば、彼はマラルメ「青空」の一節を講義で引用する（松室三郎訳）。

霧よ立ち昇れ！ お前の一面むらのない灰の粉を、
霧のたなびく襞^{ぼる}襞^{ぼれ}と共に空に注げ。

ドゥルーズの読解によるなら、「霧」が「たなびく襞襞布」につくりだすうねり（襞）をとおして、その布の織り目の糸と糸のあいだの無数の穴をとおして、「霧」や「灰」のゆらぐ粒子の襞を見ることになる。彼は「知覚することはつねに、襞のなかで知覚することである」というが、これは襞（布）をとおした襞（霧）の知覚であり、「襞による襞」である。視野をぼんやりとさせる布をとおして、自在にゆらぎ変化してゆく霧のなかに浮かびあがるのは、幻想的な風景であり、ほとんど幻覚といつてよい（マラルメ＝ド・クインシー）。そして、この霧や灰が浮かびあがらせる幻想的な光景は、時も、生死の境も越える触媒となる。ドゥルーズがそのなかに見えるものとして挙げるのは、「襞による襞」によって古色を脱ぐ「町」ないし「都会」であり、「うつろな共同体」であり、さらには「幻覚めいた軍隊や集会の数々」である。ここでドゥルーズが取りあげる「都会」、「軍隊」、「共同体」、「集会」は、政治的激動と戦争とを経験した19世紀後半のフランス社会という時をも、かすみをとおして浮かびあがらせる。雑誌のなかにとどめられた最新流行とともに、灰や塵となったものたちの姿とともに、虚しさや憂慮などとともに。そして風が吹くと、灰は舞いあがり散ってゆく。

けれども、風を吹かせる扇、翼はやがて閉じられる。広げられていた扇の襞は内部へ、魂へと向かって折り畳まれる。ドゥルーズはそこで「書物、精神の楽器」を引用する。「印刷された大きな紙」を「折り畳む」こと、そしてそれを「積み重ね」て書物とすることは、「魂のごく小さな墓を供する」ことになるだろう（松室三郎訳）。ドゥルーズにとって、折り畳むことは魂を、思考をつくることである。物質として肉体として不在のものたち、亡くなった子供たち、一度も存在したことのないものたちのイデーは、書物という魂の墓のなかに封じ込められる。よく知られているように、マラルメは墓碑銘、墓の主題を好んでいた。マラルメの《書物》は、神もなく、人間も消滅し、人民も欠けているこの世界、もう燃え落ちたのかもしれないその灰が、あやうく散りぢりになる手前で、ともにあることをかろうじて保つ。たとえ読まれるごとに、紙片の順序が組み換えられたとしても、朗読会のたびに、その声を聞こうとする人々に向けて、何度でも集会が呼びかけられるだろう。『襞』にあるように、「どんな散逸にも組み合わせにも耐えうる書物」だ。

舞い散りうねりゆらぐ灰と霧（物質の襞、見るべきもの）と、端正に折り畳まれる書物という墓（魂の襞、読むべきもの）——このあいだを、ドゥルーズは行き来する。彼にとって「バロック」とは、「暴力と悲惨」に満ちた世界のなかで、「無よりもむしろ《何か》を保持し」、「世界の悲惨に答えるかがやかしい瞬間」であった。これを敷衍するならマラルメは、未完の《書物》によって、はかなくもあやうい瞬間を夢見たことになるだろう。詩人にとって、言語に勝る抵抗の楽器はないからである。

執筆者について——

堀千晶（ほりちあき） 1981 年生まれ。現在，早稲田大学ほか非常勤講師。専攻＝フランス文学。小社刊行の主な訳書に，ジャン＝ピエール・リシャール『[ロラン・バルト 最後の風景](#)』（共訳，2009 年），セルジュ・マルジェル『[欺瞞について——ジャン＝ジャック・ルソー，文学の嘘と政治の虚構](#)』（2013 年），ロベール・パンジェ『[パッサカリア](#)』（2021 年）などがある。

ドゥルーズ関連書

- アンチ・オイディプスの使用マニュアル ステファヌ・ナドー 信友建志訳 3800 円
経験と出来事——メルロ＝ポンティとドゥルーズにおける身体の哲学 小林徹 6000 円
推移的存在論 アラン・バディウ 近藤和敬＋松井久訳 3000 円
ドゥルーズ 魂の技術と時空・生起－動——〈意味〉を現働化する 中田光雄 5000 円
芸術の脱定義 ハロルド・ローゼンバーグ 桑田光平＋桑名真吾訳 3200 円
ジル・ドゥルーズの哲学と芸術——ノヴァ・フィグラ 黒木秀房 4000 円
《人間》への過激な問いかけ——煉獄のフランス現代哲学（上） 小林康夫 3000 円
死の秘密，《希望》の火——煉獄のフランス現代哲学（下） 小林康夫 3800 円
ドゥルーズ＝ガタリ——資本主義，開起せよ，幾千のプラトー 中田光雄 5000 円
ドゥルーズ＝ガタリ——哲学，真理か，創造か 中田光雄 2700 円
新言語学試論 ルイ・イエルムスレウ 平田公威訳 4500 円
ドゥルーズ＝ガタリと私たち——言語表現と生成変化の哲学 平田公威 4500 円 [価格税別]

【本棚の片隅に】

読書の下に潜むもの

大池惣太郎

学部時代の最後の年、自分がこれからどんな世界に足を踏み入れるのか、見通しも自覚もないまま大学院に進もうとしていた頃の話、にわかに目覚めた向学心に大いに水をかけた本があった。その年、水声社の「記号学的実践」叢書から刊行された、ジャン・スタロバンスキーの『ソシュールのアナグラム 語の下に潜む語』（金澤忠信訳、2006年）である。

その頃の私はソシュールに夢中で、言葉が意味することの不思議に素朴に打たれていた。言語事実を掘り下げていくと、消極的な差異で編まれた目の荒いザルのようなものが見つかるだけで、意味の実質と言語形式の間にどんな関係もないことが明らかになる（そのことは、生成AIでも自然言語を端正に操れることによく示されている）。言語は事後的に抽象される蜃気楼のような形式体系——しかも、発話（パロール）のたび仮初の一般性を担保されるにすぎない、本質的にまったく個人的かつ非歴史的な体系——であって、それ自体のうちに現実世界を指し示す力をもたず、言葉が現に何かを意味することを説明もしない。逆に、根拠を明かせないそのたびごとの言葉の成立が、「共通言語」の蜃気楼を一気に立ち上げているのだ。なんて素晴らしい発見だろうか。ソシュール言語学には、どこか自分を心から自由にするものがあつたし、彼の沈黙はウィトゲンシュタインの金言を思わせる深遠な態度に感じられた。

今振り返れば、ソシュールは、ラカンが「ラング」と呼んだもの、デリダが「他者の単一言語主義」と名指したものを、ほとんど言い当てる間際だったように思える。少なくとも、私がそこに勝手に読み込んだのは、構造論的な言語科学ではなく、正当化しえない言語の実存、その事実性の完全な自由だった。

そのソシュールが晩年に取り組んだというアナグラム研究。しかも、私の恩師が師と仰ぐスタロバンスキー大先生が解説するというのだから、期待は果てしなく膨れ上がった。言葉の実存の説明不可能な神秘を、これ以上遡れないところまで射抜くような洞察がしたためられているにちがいない。刊行されたての本を買い、ウキウキとページをめくるにつれ、そうした期待はどんどんしぼみ、最後には、遠くにあった蜃気楼が跡形なく霧散した。

どうしてあれほどの深慮の後に、こんなつまらない仕事をしたのか、というのが当時の偽らざる感想で、以来その本は「本棚の片隅に」置きっぱなしにされたが、20年後あらためて通読し、やはりまったく同じことを思う。

決して退屈というのではない。それどころか、言語学者の晩年の物語として、バルザックを読むような愉しみがある。古代サトゥルヌス詩から19世紀初頭のラテン詩まで、ソシュールはどんな詩文を見てもたちどころに「隠された名前」を発見してしまう。益のない能力はどんどん高まり、慎重に疑いを挟んでも、数行の詩節に「異論の余地のない」第二、第三の名前が浮かんでしまう。だが偶然が必然に見えれば見えるほど、「隠された名前が見つかるまで分析範囲を拡げているだけなのでは」という真つ当な疑いが湧いてくる。ソシュールはまたあの恣意性の雲に包まれる。とうとう、ある存命の詩人にラテン詩作法の「公然の秘密」をこっそり教えてくれと頼むが、「ひたすら偶然のみ」という返事を受けて、科学者は失意のうちに研究を終える。バルタザール・クラス（『絶対の探究』）

の落胆。毎晩大酒を飲んで靴（ショシュール）を窓から放り投げたという訳者あとがきのエピソードも相まって、一片の味わい深い人間喜劇を読むようだ。

しかし、やはりそれだけだと言いたくなる。自分が途方に暮れたのは、ソシュールが蟹気楼を掴んだからではなく、彼のしていることが完全に行き止まりだったからだ。彼はアナグラム技法の事実を証明しようとするだけで、そこから言葉に対する洞察はおろか、文学的創作に関するどんな見解も引き出そうとしない（彼の禁欲は驚くほどで、ルクレティウスに「アプロディーテー」(Aphrodite) と「舞台裏＝隠された秘密」(postscaenia) のテーマ語を見つけるという面白おかしい作業にあってすら、解釈の誘惑を断ち切っている)。

スタロバンスキー先生もまた、ソシュールが偶然か意識的技法かという二者択一に仮説を追い込んだことを咎めつつ、言説の「潜在的な素地」という着想を捨てる必要はなかったと指摘しているのだけれども、それとてこの生成 AI 時代に読むと、当たり前のことのように、何やら色褪せて感じられる。

それでも、この本を選んで書こうと思ったのは、自分があのときほど明確な期待をもって、遠い蟹気楼めがけて本を読んだことがないように思えるからだ。今読み返し、自分が当時と同じ期待をもってページをめくっていることに驚かされた。もう結末を知っているのに、私はソシュールに、スタロバンスキーに、やはり何かを言って欲しいと、切実に期待して読まずにはいられなかった。

書かれた本は、やがて書かれる本の序文にすぎないと言ったのは誰だったか。本を読むことも、それと同じであると思う。読まれうることの可能性に向かって、正当化も根拠もないまま読まれるから、本は素晴らしい。不思議なことに、その後ミルネールやデリダを読んで受けた感銘より、ソシュールがもたらした落胆の方がずっと記憶に残っているし、なぜか自分を鼓舞する。それに、ソシュールがあの無益な作業の先に何を見ていたのか、それだって本当のところは分からないではないか。

執筆者について――

大池惣太郎(おおいけそうたろう) 1982 年生まれ。明治学院大学准教授。専攻＝20 世紀フランス思想, 文学。小社刊行の主な訳書に、パスカル・キニャール『[はじまりの夜](#)』（2020 年）がある。

【連載】

ポスト＝メディウム・コンディションにおける 絵画について その2

——絵画のモダン，ポストモダンのあとに 5

梶田倫広

デイヴィッド・ジョーズリットは、『オクトーバー』誌に掲載された「それ自体の傍にある絵画」(2009年)の冒頭において、ドイツ人作家マルティン・キッペンベルガーによる、絵画そのものよりもそれが置かれたネットワーク自体が重要であるという趣旨の発言を紹介し、このように問いかける。「絵画はいかにして、特定のネットワークに属するのだろうか」と⁽¹⁾。そこで2000年代後半、主にアメリカ、とりわけその東海岸で活動する作家たち——ユタ・クータ、スティーヴン・プリナ、チェイニー・トンプソン、ウェイド・ガイトン、R・H・クウェイトマン、エイミー・シルマン、トマス・エグレル——の実践について紹介する。ジョーズリットは彼らの活動を、それぞれがそれぞれの仕方によって「批評の袋小路，すなわち物象化の罫から抜け出す方法を提供」する「過渡的(transitive)実践」と定義づける⁽²⁾。このことをきわめて簡単に述べれば、たとえ所有されても所有されえない絵画を生み出す芸術家たちの実践といったところだろうか。しかし、それは一体、どういう条件のことを指すのか。

絵画，とりわけその基本形態であるタブローとは、持ち運びが可能な性格から流通に対応しうる。その意味では、絵画とはつねに展覧会、美術史および批評的文脈や市場といったアート・ワールドに張り巡らされたネットワーク内に位置づけられやすい媒体である。それゆえ現代美術の領域において「その商品化との密接な関係からもっとも頻繁に非難される」⁽³⁾。しかしジョーズリットがここで用いるネットワークという言葉には、それ以上の意味合いが含まれる。たとえば、ジョーズリットがこの論文において第一に言及するユタ・クータを取り上げてみよう。クータはT・J・クラークのプッサン論に触発され、ニコラ・プッサンの《ピュラモスとティスベのいる風景》にもとづき、《ホット・ロッド(プッサンにちなむ)》(2009年)という絵画を描いた。いわば自己表現でありながら、過去の絵画の注釈でもある。彼女はこの作品を、簡素な骨組みでできた自立壁にかける。その自立壁の脚はまるでステージに上がる最中であるかのように、展示室内の段差のある場所に設置されている。絵画には主にエイズ危機のために1988年に正式に閉鎖された有名なゲイ・ナイトクラブ「ザ・セイント」から回収された照明器具によって光が当てられていた。そしてクータは会期中、この脚付きの絵画をまるで対話者であるかのように扱い、その周りでレクチャー・パフォーマンスを行った。この絵画／インスタレーション／パフォーマンスから、ふたつの時間の流れを観察することができる。それはプッサンによって描かれた絵画にもとづき制作された絵画という解釈行為によってほのめかされる時間の隔たり(通時性)と、インスタレーションおよび作家によるパフォーマンスが暗示する現在性と同時代の社会的文脈との接続(共時性)である。しかしジョーズリットによれば、クータの実践はこうしたネットワーク全体の輪郭を描出するのではなく、「ネットワーク内における事物の態度」，すなわち過渡性を顕在化させるものだという⁽⁴⁾。そこで事物の過渡的な状態を捉える概念として「パッセージ(経過)」という用語を提示する。クータによる絵画，およびそれに結びつくインスタレーションとパフォーマンスは「パッセージ」を視覚化する。彼女の絵画は通時性と共時性の交差点に位置づけられており、その限りにおいて絵画は事物として誰かに所有されたとしても、その絵画が示唆する

パッセージ自体は所有から免れる。ジョーズリットは事物を通過する作用を表現することとして「過渡性 (transitivity)」という言葉を用い、場所から場所への循環、それにともなう新しい文脈への翻訳によって定義づけられるネットワーク内での事物の状態については「パッセージ (passage)」という用語を用いる⁽⁵⁾。それにしても、ここで用いられる過渡性とパッセージという用語の意味はいささか掴み難い。そこでジョーズリットが、2015年、ミュンヘンのブランドホルスト美術館で開催された「絵画 2.0」展のカタログに寄稿した論文を検討してみよう。

この論文において、ジョーズリットは改めて「パッセージ」と「過渡性」の概念について検討している。彼はパッセージを、「物質化された時間のかたち、すなわち始点も終点もない、空間に展開される持続」とより簡潔に定義している⁽⁶⁾。それはたとえばジャクソン・ポロックによるポアリングやドリッピング、サイ・トゥオンブリーによる線、要するに絵具という物質を通過する力を記録した痕跡である。ではパッセージとは、そうした主体の行為の痕跡を意味しているのだろうか。いや、おそらくそれだけではない。ジョーズリットは次のように述べる。

近代絵画における、物質を通過する力の経過としての痕跡は、典型的には表現的な主観性の領域に位置づけられ、そこでは事物は消失して純粋な人間の感情の手触りになる。しかし、主客体としての絵画的な痕跡は、芸術的労働を表現ではなく行動の一形態として再考する。意味の代わりに、人物とものとのあいだの動的な移行である運動がある。⁽⁷⁾

絵画的な痕跡とは作者という主体による力の所産であるとともに、絵具という物質であるゆえに客体でもある。つまりパッセージとは、作者の力の表れというだけでなく、主体による力を具現化する絵具 (= メディウム) である客体とのあいだの運動なのだ。加えてジョーズリットは、モダンアートの歴史においてパッセージは、表意記号である絵と対立する概念として捉えられてきたと論じる。キャンバスに付与された痕跡とは、果たして作者のジェスチャーなのか、はたまた何らかの再現的な形象なのか、という問題である。しかしこの対立は、ジョーズリットがイヴ・アラン・ボワの論文を引き合いに出して説明するように、実際には相補的なものだ。キャンバス上の痕跡が作者という主体のジェスチャーの記号でありながら、何らかの形象を示すものであることは十分にありうる。ジョーズリットにとってモダンアートとは、この両者のスペクトラムにおけるマッピングと編成によって進展してきたものののだ。

主客の絵画的痕跡に明示されるように、パッセージは表現上の意図や効果の不在において、絵具に対する作家の力の行使によって生じる、関係性の純粋な広がりをつかむ。パッセージという主客体の性質は、それゆえキャンバス上か否かにかかわらず、目的の達成を拒むあらゆる連続的な行為を表すかもしれない。一方、過渡性はある事物、特に絵 [……] に作用する行為を示す。⁽⁸⁾

過渡性にはふたつの形態があるとジョーズリットはいう。ひとつはマルセル・デュシャンによるレディメイドを通じた絵画の放棄である。すなわち絵画を放逐し、既製品を芸術作品の素材として用いることで、絵画自体もまた既製品と同じように数多の事物のひとつとなる。のみならず、デュシャンは《お前は私を》(1918年)で、レディメイドをキャンバスに取り込む。これがその後のロバート・ラウシェンバーグやジャスパー・ジョーンズ、あるいはイヴ・クライン、アルマンといった作家たちの実践につながるように、レディメイドの当初の展開において、なんでもない事物が絵画の固有性に

とってかわるとすれば、《お前は私を》において絵画にレディメイドを戻すことで、絵画とレディメイドの循環を完成させた、とジョーズリットは主張する。デュシャンは「絵画を放棄する代わりに絵画をそれ自身の傍に置いた」のだ、と⁽⁹⁾。

もうひとつの過渡性はパブロ・ピカソによって進展した。具体的にはピカソによる分析的キュビズムや総合的キュビズム、そしてパピエ・コレといったそれぞれの作品内でのスタイルの増殖に見られると指摘する。「デュシャンとピカソは、それぞれ主に一方的なベクトルを確立した。前者は絵画から物体を移動させ、後者は様式的な姿勢の連続的な連鎖を開始した」⁽¹⁰⁾。このようにパッセージと過渡性が組み合わさって形成されるネットワークのあり方はピカソとデュシャンのうちに、すなわち1913年から1918年のうちに生じ、その後の情報化社会の世界のありようと類似しているとジョーズリットは指摘する。

私がここで述べているような絵画は、ネットワークの可塑性を目に見えるように、また触れられるように表現する。グローバルな接続を一種の蒸気——さまざまな強度をともなって交換可能な成分がたちこめるもの——として視覚化することでインターネットを描き出すような、ネットワークの無益なイメージとは異なり、この種の絵画は、多様な種類の受信、チャンネル、接続の型式を具現化し、異質な表現を想像する。このような作品は、たとえそのような領域の地図（ましてやイラスト）であると明示していないとしても、私たちが実際に存在しているネットワークにより正確に対応している。むしろ、現代絵画はネットワークの影響を探求している。特に主体と客体、人間と絵のように交互に感じる経験である。なぜなら、実際に存在するネットワークの基本的な特徴のひとつは、主観的および客観的要素（人間ともの）の動きだからである。⁽¹¹⁾

さて、以上のようにパッセージと過渡性の役割や歴史的来歴、そして現代社会との対応関係を観察したうえで、ジョーズリットはこれらの組み合わせをよっつに分類してみせる。

- (P.1) 絵具を通じた力のパッセージ（主客体）
- (P.2) 絵を通じた注意のパッセージ
- (T.1) 絵における主客の絵画的な痕跡の過渡的作用
- (T.2) 絵（絵画を含む）における人間対象への過渡的作用

ピカソが1910年代と20年代にスタイルの時代錯誤的な増殖によってキュビズムを脱中心化したとき、彼はキュビズムの分析的段階で考案された主客の痕跡（P.1）を、複数の異なる種類の絵、またはスタイルと結びつけた（P.2）。デュシャンは、レディメイドによって表向きには絵画の放棄を示すことによって、絵画をそれ自身の傍に置き、物理的に日用品に対応し、それらを再配置した（T.2）。そしてレディメイドのひとつであるボトルブラシを《お前は私を》に再び統合したとき、彼は物象化された事物を異質な痕跡の多様な領域に位置づけた（T.1）。⁽¹²⁾

ジョーズリットはよっつの要素すべてをひとつの作品内で実現しえた作家として、ロバート・ラウシェンバーグの名を挙げる。「ラウシェンバーグは痕跡を組織化し（P.1）、絵の循環と結びつけ（P.2）、そして組織化された痕跡が回路を遮断するようにさせ（T.1）、レディメイドの絵としてさまざまな参照源から借用されてきたそれらを絵画内に再配置する（T.2）」⁽¹³⁾。

このあともジョーズリットはよっつの要素を軸にして、戦後から現代の美術作品について言及するのだが、ジョーズリットの要点は、以下のようなことだ。まず絵画はさまざまな仕方で相容れないものを結びつけてきた歴史を有しており、情報化社会において絵画に関する言説は独自の今日性を保っている。そして「絵画は、あらゆるものを時間的にも空間的にも容易に伝達可能で消費可能な絵へと変えるネットワークの責務を視覚化することが可能」で、ゆえに「絵画はネットワークの変位、影響を具現化する」⁽¹⁴⁾。しかし、このことは現代絵画における固有の現象ではない。むしろ 20 世紀初頭、すなわちモダニズムの展開においてすでに胚胎していたということである。ジョーズリットによるメディアムを文字通りの「媒体」として、時間と空間の交差点として捉える視点は、クレメント・グリーンバーグ流のモダニズムのメディアムの捉え方、すなわちメディアム・スペシフィシティとは一線を画す。

ジョーズリットの論文「絵画を再構築する」でも言及され、そしてこの論文が収録されたカタログの展覧会「絵画 2.0」の冒頭において象徴的に展示されていたのは、ドイツ人作家マルティン・キッペンベルガーの《重い男》(1989-1990 年)である。この作品は自身の作品カタログに掲載された作品の図版を参考にアシスタントに絵画作品を作らせ、そしてそれを写真に撮る。撮られた写真は、元の絵画と同じサイズに引き伸ばされ額装され壁にかけられる。他方、アシスタントによる複製の絵画は展示空間中央にあるコンテナに打ち捨てられている。壁にかかる絵画のように見えるイメージは写真であり、その被写体である絵画は打ち捨てられ即物的な存在へと転換させられる。しかしその絵画さえ、複製写真を参照して作られた複製である。本物と複製、絵画と写真といったメディア間の形式的なずれがオチもなく永続的にイメージを生成し続ける。このようなイメージのあり方は、現在の過剰な情報流通の状況を予見していたといえるだろう。実は 2000 年代半ば以降、キッペンベルガーは時代の先駆者として改めて評価されるようになるのだが、「絵画 2.0」展はキッペンベルガーの位置づけについて、よりはっきり示したと言えるだろう。ところで同カタログに寄稿しているイザベレ・グラーフもまた、キッペンベルガーについてたびたび言及している。次に彼女の論点について検討してみたい。

注

- (1) David Joselit, "Painting Beside Itself," *October* 130 (Fall 2009): 125. ジョーズリットによる同じ趣旨の、しかし内容が若干異なる論文が *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Third Editions, 2016) に収録されている。その邦訳版である『ART SINCE 1900: 図鑑 1900 年以後の芸術』(東京書籍, 2019 年)の「2009b」(810-817 ページ)も合わせて参考にしたが、基本的には『オクトーバー』誌に掲載された論考を参照している。
- (2) Ibid., 132.
- (3) Ibid.
- (4) Ibid., 125-128.
- (5) Ibid., 128. 以下、引用文中において「passage」が、単純に物が横切ることを意味していると思われる際には「経過」と訳出した。ジョーズリットの述べる概念としての「passage」については、日本語の「経過」では掬いきれない意味が含まれていると思われるため「パッセージ」とカタカナで表記した。
- (6) David Joselit, "Reassembling Painting," *Painting 2.0: Expression in the Information Age* (Munich, London, and New York: Prestel, 2015), 179.
- (7) Ibid., 170.

- (8) Ibid., 173.
- (9) Ibid., 170–172.
- (10) Ibid., 173.
- (11) Ibid., 173–174.
- (12) Ibid., 178.
- (13) Ibid.
- (14) Ibid., 180.

執筆者について——

柘田倫広（ますだともひろ） 1982年生まれ。現在、東京国立近代美術館主任研究員。近年担当した主な展覧会企画に、「ピーター・ドイグ展」（2020年）、「ゲルハルト・リヒター展」（2022年）などがある。

水声社の新刊

(2025 / 2 / 28)

【3月の新刊（予定）】

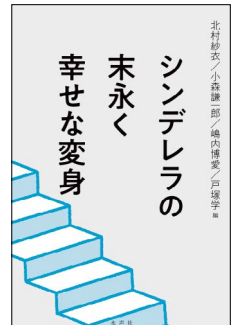
シンデレラの末永く幸せな変身

北村紗衣＋小森謙一郎＋嶋内博愛＋戸塚学編

【3.7 発売】

▶ディズニープリンセスだけじゃない！ 白馬にまたがるシンデレラや、男の子のシンデレラも？ 昔話から、絵画、オペラ、小説、現代映画まで……世界各地で生まれた多様なシンデレラ物語を読み解く。

46 判並製／252 頁／2200 円＋税 ISBN：978-4-8010-0851-9



落語と学問する

森本淳生＋鈴木亘編

【3.7 発売】

▶世の習いに潜むおかしさを明かし聴く者に問いを投げかける落語。言葉と身ぶりが生み出すその融通無碍の世界とともに、文学、美学、映画学、文化人類学、歴史学、パフォーマンス・アーツを介して、考える楽しみへと誘うエッセー集。

46 判並製／268 頁／2500 円＋税 ISBN：978-4-8010-0848-9



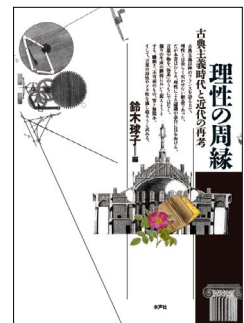
理性の周縁——古典主義時代と近代の再考

鈴木球子編

【3.11 発売】

▶理性による認識を越えるものを、人間はどのように捉えようとしてきたのか。啓蒙に対して反啓蒙を対置することなく、改めて理性を称揚するわけでもなく、近代を推し進めてきた理性主義を再考し、理性の埒外にある豊饒なものを掬い上げる試み。

A5 判上製／213 頁／4000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0850-2



ロシア・中東欧のエコクリティシズム

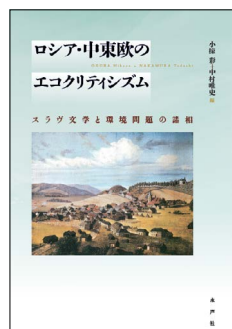
——スラヴ文学と環境問題の諸相

小椋彩＋中村唯史編

【3.13 発売】

▶ロシア・中東欧の厳しくも豊かな自然は、文学や絵画でどのように描かれているのか。国家や民族の問題が影を落とすスラヴ文学を、地政学や文明論を超えたエコクリティシズムの観点から批評し、新たな読解の枠組を提示する。

A5 判上製／376 頁＋カラー別丁 8 頁／5000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0853-3



韓国現代時調四歌仙集 孫澄鎬・李垞・卞鉉相・鄭熙暻

安修賢編・訳・解説

【3.15 発売】

▶韓国伝統の抒情詩型である「時調」のエッセンスを受け継ぐ四詩人の作品六十四首を対訳で紹介。現代韓国に生くる人々の魂の響きがわれわれを揺さぶる！

46 判並製／248 頁／2500 円＋税 ISBN：978-4-8010-0858-8



ザ・プレイ —— 流れの彼方

《現代美術スタディーズ》

橋本梓

【3.15 発売】

▶発泡スチロールのイカダで川を下る《現代美術の流れ》。十年も夏ごとに山で落雷を待ち続ける《雷》。一九六〇年代の前衛美術を起点としながら、今やその文脈を遥かに越え、五十年以上活動を続ける特異な集団の全貌を描き出す。

A5 判上製／197 頁／3500 円＋税 ISBN：978-4-8010-0857-1



冒険者たち —— 特権的文学のすすめ

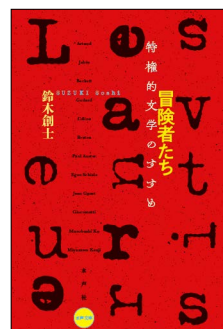
《水声文庫》

鈴木創士

【3.19 発売】

▶アルトー、ベケット、ジャベス、室伏鴻……言語・身体の極限を追求した「冒険者たち」をめぐる炸裂する二十四のエッセイ。《神聖なる怪物たち……彼らの墓碑銘は砂漠の果てにある。この書物が書かれなかったとしたら、二十世紀は悔恨のままに終わっていたことだろう。》（四方田犬彦）

46 判上製／215 頁／2500 円＋税 ISBN：978-4-8010-0861-8



渋沢栄一とフランス

《日仏会館ライブラリー》

——日仏会館創立百周年記念論集

三浦信孝＋矢後和彦編

【3.19 発売】

▶近代日本の制度設計者として多大な功績を残した実業家、渋沢栄一。日仏の経済・文化・学術交流の諸相からその軌跡をダイナミックに描き出し、宗教・倫理・社会思想・外交など、渋沢の複雑かつ多面的な相貌に迫る初の試み。

A5 判上製／ 304 頁／ 4500 円＋税 ISBN：978-4-8010-0839-7



女性・戦争・植民地 1919-1939

——両大戦間期フランスの表象

《日仏会館ライブラリー》

澤田直＋野崎歓編

【3.26 発売】

▶前衛芸術が花開く一方、植民地問題が前景化する光と陰の時代＝フランス両大戦間期。女性や黒人は諸芸術のなかでいかなる創造をおこない、どのようなイメージのもとに捉えられたのか。十一名の論者により拓かれる歴史への問い。

A5 判上製／ 256 頁／ 4000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0863-2

書影準備中

ポール・リクルールの哲学——人間の善き生と想像力

櫻井一成

【3.26 発売】

▶自由、身体、悪、無意識、聖書、神話、隠喩、時間、物語、歴史、法、正義……碩学が残した広大無辺の思索から、フロネシス論、物語的アイデンティティ論、カント美学の系譜を浮き彫りにし、ままたらぬ人生を何度でも構築する方途を探る。

A5 判上製／ 368 頁／ 6000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0849-6

書影準備中

余白の形而上学——ポール・クロードルと日本思想

大出敦

【3.29 発売】

▶フランス文学史に燦然と輝く詩人は、駐日大使として訪れた異国の地で何を発見したのか。日本というトポスのもと、見えるものと見えないもののあいだに橋を架ける〈媒介者〉のモチーフを手掛かりに、その詩学の核心に迫る。

A5 判上製／ 400 頁／ 6000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0847-2

書影準備中

【2月の新刊（既刊）】

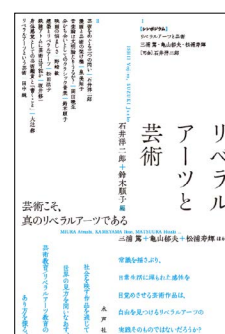
リベラルアーツと芸術

石井洋二郎＋鈴木順子編

【2.7 発売】

▶常識を揺さぶり、感性を目覚めさせる芸術作品は、自由を見出そうとするリベラルアーツの実践そのものではないだろうか？ 社会を映す作品を通じて世界の見方を問いなおす芸術教育／リベラルアーツ教育のあり方を探る。

46 判並製／259 頁／2500 円＋税 ISBN：978-4-8010-0846-5



J・M・クッツェー 命をめぐる思索

——『夷狄を待ちながら』から『恥辱』へ

川村由美

【2.17 発売】

▶創作ノートを精査し、内容、舞台、そして発表時期のまったく異なる二つの代表作、『夷狄を待ちながら』と『恥辱』のあいだに続編関係を見出すことで、難解とされるこの南アフリカ出身作家の作品世界の根幹をなすメカニズムに肉薄する。

A5 判上製／218 頁／4000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0767-3



水声社

東京都文京区小石川 2-7-5 tel. 03-3818-6040 / fax. 03-3818-2437 eigyo-bu@suisaisha.net

ブックカフェ



本の庭
le Jardin des livres

本の庭



緑と本に囲まれて、憩いのひとときをお過ごしいただける、都内でもまだ緑の多く残る山王のブックカフェ『本の庭』にも春がやってきました。メジロ、キジバト、ヒヨドリも訪れます。『本の庭』では、水声社の本を展示販売しており、新刊は本屋さんの店頭に並ぶより、10日から1週間ほど早く入荷します。「できる限り手作りの物を」をモットーに、パニーニやケーキ、など、店内の本をご自由にお読みいただきながら召しあがれる軽食、焼菓子や各種スイーツやお飲み物をご用意しています。車椅子やベビーカーでお入りいただけます。テラスでは、ワンちゃんと共におくつろぎ頂けます。

【カフェの情報】

住所：東京都大田区山王 1 - 22 - 16

アクセス：JR 京浜東北線大森駅 山王北口より徒歩7分

営業時間：木・金 12:00 ~ 18:00, 土・日 11:00 ~ 18:00 (ただし第1・第3日曜日(3月2日・16日)は12時開店です。)

営業日：木・金・土・日 (詳しくは Instagram をご確認ください。)

TEL：070 - 4171 - 0860

店内設備：スロープを設置できますので、車椅子のままご来店いただけます。

Free Wi-Fi



本の庭
le Jardin des livres

(広告)