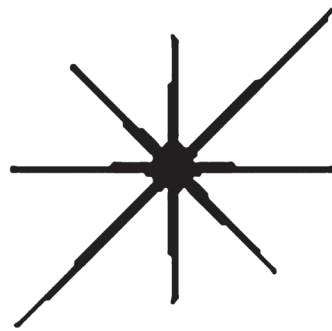


コメット通信 16

[21年11月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

【特集 浅沼圭司の仕事】

二筋の航線

——厳密にして自由に

佐々木健——3

緻密なしなやかさ

——映画美学からカプリッチオへの道のり

武田潔——6

〈よそ〉の美学者

——パンタスマに佇む浅沼圭司

小田部胤久——8

成城大学浅沼ゼミの一員として

——浅沼圭司先生の「講義」

月野木隆行——10

【連載】

パラタクシス，あべこべの詩学

——Books in Progress 14

廣瀬覚——13

久が原からレイキャビクへ

——裸足で散歩 16

西澤栄美子——14

【特集 浅沼圭司の仕事】

二筋の航線

——厳密にして自由に

佐々木健一

昭和40年前後、わたくしが東京大学文学部に学んだころ、浅沼先生は最も若い教師の1人だった。講じられていたのは映画美学で、その概略は『映画美学入門』に窺うことができる（この本も、アヴァンギャルドな《美術選書》のなかにあって、その若々しいチャレンジ精神によって光彩を放っていた）。このとき、わたくしにとって浅沼圭司とは映画美学の専門家に他ならなかった。しかし直ぐに、『美学新思潮』という5巻の論集にサルトル論を発表された。映画だけでなく、一般美学もなさることが分かった。さらに、サルトル以後のフランス思想を追うように、構造主義と記号論、ロラン・バルトなどを論じられてゆく。それも、新思想の紹介あるいは研究というよりも、それらの概念装置をつかって議論を組み立てる、という性格のものだった。驚きは『映ろひと戯れ 定家を読む』（昭和53年）だ。本歌取りに焦点を合わせるところは記号論的だが、全体としては西洋美学の概念を武器に定家のうたを読み解いてゆくところが新鮮で、刺戟的だった。そして浅沼ワードの一つ「ファンタスマ」がライトモチーフとなっていたが、字面の意味を超えて理解することは、わたくしにはできなかった。その後は百花繚乱。一般美学や制作論、映画論の集成はもとより、藤沢周平、鶴屋南北、宮沢賢治、ブレッソン論 etc。浅沼先生の文章は、数行読んだだけでそれと分かる。これらの多彩な主題のなかに、個性と言えるような統一性がある。なんとかしてそれをつかまえたいたのだが、容易なことではない。どうしたらよいだろう。

*

思い切って二つのテキストだけに絞り、それらに即して全体を捉える、ということを試みてみよう。ひとつは『美学事典 増補版』（竹内敏雄編）所収の「構造主義と美学」という項目、もうひとつは『ロラン・バルトの味わい』である。後者はもっとも浅沼先生らしい著作で、浅沼美学の完成態に近い。他方、前者はその出発点を教えてくれる。この事典項目は、A5版2段組みで2ページ強の短篇だが、誰かの定義をあれこれ紹介するのではなく、浅沼先生の理解による「構造主義」の説明である。それによれば、構造主義の原点は客観的な分析であり、従来の人文学の偏りをただす「人間の科学」の理念を伴っていた。構造主義者たちがバイブルのように参照したソシュールは、客観的コードとしての「言語」に対し、その言語にのっとってなされる「発話（パロール）」を置いていて、そこに特殊なもの、個性的なものの空間が残されている（バルトの「エクリチュール」）。ソシュールはまた、記号についてシニフィアンとシニフィエを区別していた。シニフィエすなわち「意味」は、従来の文学研究が作者の思想を主題としていたことにつながり、これを批判する構造主義者はシニフィアンの、必然的に形式的な分析を指向する。

その後の浅沼先生のお仕事は、この構造主義の地平の延長上に展開された、と見ることができる。客観的分析はそれとしては目立たないが、原文に即そうとする態度を含め、読解の厳密さを求める強い姿勢のなかに、脈々と生きている。むしろその学問的精神が、構造主義への関心を呼んだ、という

のが実態かもしれない。重要なのはシニフィアンの重視で、それがこの読解の営みを貫き、緊張関係をつくり出している。一見したところ、シニフィアンの客観的分析は、科学的指向の具体化のように見える。しかも作者の思想を求めての分析でないとしたら、何を志向するのか。そもそも、シニフィエ抜きシニフィアンとは、端的に矛盾概念である。ありうるのは、正解としてのシニフィエを想定することをやめ、シニフィアンの刺戟に従ってゆくことだ。そこに遊びの自由な空間が開かれる。テキストの原義が織物であるとは、浅沼先生も構造主義の文脈のなかでしばしば指摘して来られたことだが、織物の経糸、横糸をシニフィアンとして読み替えてみよう。全体は何らかの図柄を描き出すはずだが、さしあたり、どの糸を取り出すのかから始まって、読解の可能性はまさに人さまざまだ。浅沼先生が準拠、引用される多くのテキストのなかで、異彩を放っているのがニコライ・ハルトマンである。20世紀前半に生きたこのドイツの哲学者は、浅沼ワールドのなかに迷い込んだ旧人類のように見える。その「層理論」とは、藝術作品が物質的な層を基底として、精神的な意味の層へと上昇してゆくいくつかの層によって構成され、より下の層がより上の層を支え、現象させてゆく、という構造論である。これに浅沼先生が愛着をもたれるのは、読解のダイナミズムをそれが捉えているからだと思う。1本の糸を捉えた読者の思いは、物質層から精神層へと自由に漂い出て、独自の空間を拓いてゆく。定家に借りた「よそ」の概念は、浅沼美学のキータームのひとつだ(『〈よそ〉の美学』)。「よそ」とは定まっていな行方のことであろう。この動きの原点にあつて重要なのが、シニフィアンの物質性である。この物質性を深く「感ずる」ことが、その後の展開の個性的な自由を保証する。「声の肌理」はバルトと響和するモチーフだが、賢治における声や、『更級日記』の菅原孝標女における声、墨書されたテキスト、印刷本の比較など、より掘り下げられた考察がみられる。このような読解が『ロラン・バルトの味わい』の主題である。「味わい」とは、舐めるようにテキストを追ってゆく繊細な読解そのもので、定家論を始め、この『味わい』本と(その続編と見ることのできる最近作)『物語と日常』、『宮澤賢治の「序」を読む』など多くの著作の本体をなしている(『物語と日常』には、映画『トリノの馬』の素晴らしい読解が見られる。特に風の音と音楽の効果の指摘)。

『ロラン・バルトの味わい』は、バルトへのオマージュであるとともに、浅沼先生ご自身の仕事の姿を語るものでもある。バルトの影響と見るべきだろうか。およそ影響とは共感だとわたくしは思うが、そのことがここでは間違いなく妥当する。「味わい」はすでに「快楽」を含意している(研究ではなく読書)。さらに注目すべきは、断片化と自由という二つのモチーフである。バルト流のアフォルスム状の断片ほどではないが、近年の浅沼先生も「断章」形式への好みを示している(『読書について』や『物語と日常』)。それはシニフィアンに厳密に関わり続ける自由な読みという知的営為の当然のかたちであろう。

「自由」は先生のペルソナに関わる。バルトは「権力に服従しない能力だけでなく、他者をも服従させない能力」こそが自由だ、という考えを提示したうえで、それが言語活動と両立しがたいことを認めている(ちなみに、浅沼先生はこの箇所を2回引用している)。そのような言葉の典型が「直説法肯定形の断定性」であり、さらにそれによって構築されているのが学問の言説である。不可能であっても自由を希求することは、バルトにおいて「学問の高慢」への嫌悪と結びついている。そこでバルトは、まずは学問を断念し、さらに断片という言葉の形式を戦略的に選んだ(断章を読む読者はより自由だ)。学問を放棄しない浅沼先生の道行は、より難しい。ずっと長い断章形式をとったことがひとつ、もうひとつは、断定性を避ける文体である。処女作の『映画美学入門』にはまったく見られない文体だから、いつからかそれが浅沼先生の個性と見えるように変化してきたものだ。アカデミズムへの批判的意識と自由というバルト的観念が、先生のなかで顕在化してきた結果に相違ない。

『ロラン・バルトの味わい』には「交響するバルトとニーチェの歌」という副題がついている。バルトとニーチェの「交響」は、最近作『物語と日常』にも聴かれる。両者の響和点は、そのタイトルが示すように「日常」性にあり、ニーチェの「価値転換」がそこに重ねられている。これは、以上見て来たような展開の、自然な漂着点ではなかろうか。バルトとニーチェのそのような理解は、個人的な読書が捉えたもので、「ファンタスマ」に過ぎない、と先生は言われる（『味わい』あとがき）。敢えて学問的とは言わないにせよ、思想とはそのようなものではなかろうか。いま浅沼圭司先生が住まっておいででの境地がそこにあるように、わたくしには思われる。

執筆者について——

佐々木健一(ささきけんいち) 1943年生まれ。東京大学名誉教授。専攻=美学。主な著書には、『美学辞典』（東京大学出版会，1995年），『タイトルの魔力——作品・人名・商品の《なまえ》学』（中公新書，2001年），『美学への招待』（中公新書，2004年 [増補版2019年]），主な訳書には，E・ジルソン『絵画と現実』（共訳，岩波書店，1985年），ドゥニ・ディドロ『絵画について』（岩波文庫，2005年）などがある。

【特集 浅沼圭司の仕事】

緻密なしなやかさ

——映画美学からカプリッチオへの道のり

武田潔

浅沼圭司氏の初の著書『映画美学入門』が美術出版社から刊行されたのは1963年のことである。その「あとがき」にはこう記されている—「私は完成した映画美学を書こうとはしなかった。それは私の能力を越え出た問題でもあり、またそのためには映画の学問は余りにも若すぎるのである。これは映画美学のひとりの試みであり、それ以外のものでもそれ以上のものでもない」。氏がこのように記したとき、念頭にあったのは「序」でも述べられている通り、フランスの「フィルムロジー」であった。第二次大戦後に興ったこの“学派”は、サイレント時代以来の映画論の伝統とは一線を画し、あくまでもアカデミックな学問として映画を研究することを標榜して、哲学や美学、心理学や教育学や社会学など、人文・社会諸科学の方法と成果を積極的に採り入れつつ重要な成果を上げたが、その活動は概ね1950年代末までに終焉してしまい、当初の目標を十全に達成したとは言い難かった。そうした状況が浅沼氏をして、自身が専門とする美学的見地からの映画研究に挑ませたに違いない。こうして世に問われた同書は、映画芸術の成立から、映像の基本的性格や映画表現の様態、また観客による受容や、さらにはテレビの問題に至るまで、映画と映像を探究するための包括的な展望のもとに、各々の問題についてきわめて緻密な考察を展開している。真に学術的な映画研究の成果に乏しかった当時の日本において、まさに画期的な著作であったと言える。

その翌年の1964年に、映画理論の歴史に絶大な影響を与えたクリスチャン・メッツの長大な論文「映画——言語か言語活動か」が発表された。言語学＝記号学の方法に依拠しつつ、その有効性を映画に即して厳密に再検証した上で、映画における意味作用の解明をめざしたこの取り組みは、その後の映画理論研究に飛躍的な発展をもたらすこととなったが、当然ながら『映画美学入門』にはこの新たな動向は反映されていない。翌65年に上梓された新書版の『映画学』——よりコンパクトな構成と論述ながら、その綿密さはいささかも揺るがない——にも、特段の言及はない。しかし、同書中には例えば、「映像はそれが単一の対象や事象だけではなく、それらの関係をも提示するという点で、意味的には単語よりも文(センテンス)に類似した性格をもつと言えよう」(151頁)といった記述が見られ、メッツの論文における名高い指摘との通底性が認められる。ここで想像せずにいられないのは、もしも氏の映画理論研究がメッツの仕事を受けて着手されたとしたら、そのあり方はどのようになっていたのだろうか、ということである。おそらく、同じく美学を基盤としながらも、映画芸術をそれとして成り立たせる根本原理を探究する上で、映像と音声呈する“記号”としての特性や様態により着目した議論が展開されたのではなかろうか。いずれにせよ、メッツの研究が氏に大きな刺激を与えたことは間違いなく、彼の主著『映画における意味作用に関する試論』全2巻の監訳を手がけられたのも(諸般の事情から邦訳は第2巻が1987年に、第1巻が2005年に刊行されることとなったが)、個人的にも親交のあったメッツの功績に対する氏の深い共感と感謝の表れにほかならない。

さらに、メッツと並んで氏の研究に大きな影響を与えたのはロラン・バルトである。1950年代に、文学や現代社会に内在する“制度”の批判的分析から出発した彼が、次いで60年代に記号学の確立と発展を企てた後、70年代に入ると“テキストの快楽”を実践する断章形式の著作を相次いで生み出していった変容の過程は、浅沼氏の探究に新たな道しるべをもたらしたように思われる。実際、78

年に上梓された『映ろひと戯れ——定家を読む』は、中世日本の歌人の作品を、プラトンやアリストテレスからヘーゲルを経てデリダに至るまでの西洋哲学や、クリステヴァやバルトらによるテキスト論の主張に照らして読解するという稀有な試みを提起しており、そこには氏ならではの透徹した思索のみならず、言わば読むことと書くことレクチュール・エクリチュールのしなやかな交歓といった趣が感じられる。そして、氏の映画研究における主著をなす『映画のために』全2巻（1986 / 1990年）では、第1巻においてそれまで映画と映像をめぐって営々と積み上げられてきた省察が集大成されるとともに、第2巻ではテキスト論の成果を踏まえつつ、映像を“世界というテキストの引用”としてとらえる観点から、映画におけるその具現の諸相を究明する論考が繰り広げられている。ここに至って、美学と記号学とテキスト論を統合した、浅沼氏ならではの映画理論の体系が確立されたと言えよう。

その後、とりわけ21世紀に入って以降の氏の著作は、いみじくも「七人の映画作家の主題によるカブリッチオ」という副題を持つ『映画における「語り」について』（2005年）をはじめ、多様な題材をめぐって自由気ままに随想を語るかのような趣向のものが増えてゆく。ちなみに同書の巻末では、自身が美学を専攻しながらも映画などという「胡散臭い」ものを研究対象に選んだことで学としての正統からは外れ、逆に映画論の分野ではひたすら映画の美学的把握をめざす考究が「無用のアカデミズム」とみなされたことなどを、氏の著述としては珍しく率直に明かした上で、しかし、そうした困難や苦痛を伴ういとなみが「あるあたらしい眺望をもたらしたこともたしかだし、ある種の住み心地のよさが生じたことも否定できなかった」と続けて、「だから『気まま』な随想というかたちは、わたくしにふさわしいものであったともいえる」と結んでいる。氏が遂に達したそうした境地は、同書に限らず、定家やショスタコーヴィチやグレン・グールドやオリヴェイラをアドルノとサイドを手がかりに読むという『くよそ』の美学——亡命としての晩年と芸術家のくわだて』（2009年）にせよ、バルトの仕事の意義をニーチェを介して探る『ロラン・バルトの味わい——交響するバルトとニーチェの歌』（2010年）にせよ、はたまた絵画や音楽や文学など、ジャンルを越えた芸術制作のあり方を縦横に論じる『制作について——模倣、表現、そして引用』（2016年）にせよ、読むことと書くことの、また明晰な思考と柔軟な感性との、深く豊かな相関作用を実現している。

氏が辿ったそうした道のりは、奇しくもメッツのそれに重なるように思われる。厳密で体系的な理論構築を追求し、学としての映画研究を確立したとされるこの映画記号学の創始者は、実は常に学術的な要請と研究者の欲望の間の相克に真摯に向き合っていた。そして、遺著となった『非人格の言表作用、あるいは映画の場』（1991年）において、それまでの著作にはないような、理論的探究とシネフィル的嗜好をともに受け入れた、ある種の軽やかなエクリチュールを創出したのであった。メッツ没後の浅沼圭司氏の一連の著作は、あたかもメッツがその最期に至って初めて試みた言説の転換を、本人に代わって引き継いでいるかのようでもある。緻密でありながらしなやかな趣のそれらの著作が、幸せの書物であるように感じられるのはそのためなのかもしれない。

執筆者について——

武田潔（たけだきよし） 1954年生まれ。現在、早稲田大学教授。専攻＝映画理論。主な著書には、『明るい鏡——ルネ・クレールの逆説』（早稲田大学出版部、2006年）、『新・映画理論集成』第1巻・第2巻（共編、フィルムアート社、1998 / 1999年）、小社刊行の主な訳書には、クリスチャン・メッツ『映画記号学の諸問題』（共訳、1987年）、同『映画における意味作用に関する試論——映画記号学の基本問題』（共訳、2005年）などがある。

【特集 浅沼圭司の仕事】

〈よそ〉の美学者

——パンタスマに佇む浅沼圭司

小田部胤久

今から20年ほど前のことであろうか、浅沼は、「いや、私は美学のよそ者ですから」と、いささかにはかみながら語ったことがある(と私は記憶する)。自分は美学会の会長を務めるような柄ではない、といった謙遜の言葉のように聞こえた。だが、この言葉はむしろ浅沼美学の根幹にかかわると解すべきではなかろうか。

1960年代から70年代にかけて浅沼は、現代の芸術を近代の芸術から理論的に峻別する作業に携わった(その成果は1982年刊の『象徴と記号——芸術の近代と現代』にまとめられている)。近代の芸術は感性的なものと理念的なものの一致によって特徴づけられるのに対して、現代の芸術(具体的には抽象絵画やセリー音楽など)においては、感性的なものが理念的なものの軛を逃れ、表面的な次元に自足する。しかるに、近代の芸術に対応する近代の美学(その代表者はヘーゲルであり、日本にあっては浅沼の師竹内敏雄である)は、芸術のこうした根本的变化を前に、現代の芸術をそれとして正当化することができない。現代の芸術は『『美学』それ自体の変化を要請』している。

このように考える浅沼は(ドゥルーズの『感覚の論理』に収められた「プラトンとシミュラクル」にも触発されて)、プラトンの「パンタスマ」という概念に改めて着目する。『ソピステス』によれば、原物との対応を有する「エイコン(似像)」と異なり、「パンタスマ」は原物と対応することのない単なる見かけの像=仮象である(235D-236C)。浅沼が求めたのは、プラトンにおいては端的に否定されるパンタスマを、むしろ現代の芸術の特質として肯定的に捉え直すことであった。そして、パンタスマへの関心が浅沼を、まさにパンタスマの芸術ともいえる映画の研究へと向かわせたのは当然である(あるいは、映画への関心が浅沼をパンタスマへの注目へと誘ったといった方が正確かもしれない)。だが、ここで忘れてはならないのは、まさに同じ関心が浅沼の藤原定家への傾倒を支えていることである。『映画学——その基本的問題点』(1965年)『映画美学入門』(1968年)に続く第3作は『映ろひと戯れ——定家を読む』(1978年)と題されているが、「映」が3冊のライトモチーフをなす。ちなみに、この定家論は同僚であった宮川淳に捧げられている。

浅沼は2001年に幕張で開かれた第15回国際美学会議のシンポジウム「日本の美学」において、定家論のエッセンスを披露している(現在は *Asian Aesthetics*, ed. by Ken-ichi Sasaki, 2010, Kyoto University Press のうちに読むことができる)。この報告に対しては、「浅沼の定家解釈は、全く日本的に思われない」といった評を私は耳にしたが、おそらく浅沼にとって、自らの読解する定家が日本的であるか否かは取るに足らない事柄であったと思われる。浅沼が専心したのは、定家の可能性の中心をパンタスマのうちに見出すことであった。

ここで浅沼の挙げる例を引用しよう。

わすられぬやよひのそらのしたふとて

あお葉ににほふ花のかもなし

(拾遺愚草下・部類哥・夏)

この歌が「わすられぬ」と始まることに見られるように、意識は青葉に媒介されて初めて不在の花と

その香りを想起するのではない。浅沼によれば、意識は「青葉の背後（むこう側）にある『不在』の世界（時間）のなかに滞留し、そこから逆に、現前するもの（こちら側）をとらえている」。浅沼はこうした事態を「よそ」という術語によって捉える。『『よそ』とは、（……）『現前』に回帰する『不在』ないし『他者』にほかならない。

「パンタスマ的意識」は、意識の「日常的なありかたからの『逸脱』（エクスタシス）」である。だが、それは日常的なものに背を向けることでもなければ、それを否定することでもないであろう。なぜならば、日常的世界は「不在のものによって充実したもの」として意識されるからである。パンタスマ的感性は、人が日常的世界を別様に生きることを可能にする。『『どこにもない場』（ou-topos)としての日常』は「イメージの世界」においてこそ成り立つ、と浅沼は『コメント通信2』（2020年）に寄せたエッセー「日常ということ」において記している。

1990年頃から、美学をその語源に即して「感性論」として捉えようとする試みが（美学の提唱者であるバウムガルテンの再評価を伴いつつ）、とりわけドイツ語圏においてさまざまされており、また、世紀転換期頃より、英米圏を中心に「日常性の美学」（無粋な名称ではあるが）が興隆しつつあるが、こうした最近の動向を先取りする浅沼の「〈よそ〉の美学」は、これからの美学のあり方を照らし出すものといえる。私自身は、とりわけ浅沼のパンタスマ概念に興味を惹かれる。浅沼は『ゼロからの美学』（2004年）において、パンタスマが近代美学にいう「仮象」に対応することを明言している。「仮象」概念は、西村清和が『遊びの現象学』（1989年）において剔抉するように、たしかに論理的な逆説を伴っている——したがって西村は、「われわれとしては（……）、仮象という、あまりにも誤解をまねきやすい概念を、少なくとも（……）芸術の領域にはもちこまないようにするべきではないだろうか」と提案する——とはいえ、しかしそれでもなお「仮象」概念をこうした逆説から解放することは可能であるし、また必要である、と私は考える。浅沼はさらにプラトン『ピレボス』の「快樂」論に着目しているが、さらに『法律』の「遊び」論を参照することで、パンタスマ論はより大きな射程を獲得するのではあるまいか。こうした作業を行う際に、浅沼美学は私にとっての羅針盤となるはずである。

浅沼美学の軌跡を振り返るならば、「美学のよそ者」という自己規定は浅沼の美学者としての矜持を示している、と思われてならない。

執筆者について——

小田部胤久(おたべたねひさ) 1958年生まれ。現在、東京大学教授。専攻＝美学。主な著書には、『象徴の美学』（1995年）、『西洋美学史』（2009年）、『美学』（2020年、いずれも東京大学出版会）などがある。

【特集 浅沼圭司の仕事】

成城大学浅沼ゼミの一員として

——浅沼圭司先生の「講義」

月野木隆行

私が浅沼先生と出会ったのが1976年ですので、もう半世紀以上前のことになります。初めての授業は「美学概論」という講義名の、まだ聞きなれない学問についての講義でした。この講義は最も難解な講義として当時の学生たちに伝わっており、2年次の必修科目の中でも最も単位習得が難しいと言われていました。幸いにも私は無難に単位習得ができましたが、追試や次年度にまたがっての履修を余儀なくされた学生も多かったと記憶しています。しかしながら、当時映画について学びたいと考えていた私にとってバイブル的著作であった『映画美学入門』（美術出版社、1968年〔改訂版水声社、2018年〕）の難解さに比べれば、実際の授業で語られる先生のことばはずっとわかりやすいものであったと記憶しています。その後、成城大学および大学院での講義はそれほど多くはなく、先生と教室でお会いするのは週1回程度であったと思います。浅沼先生は1956年から2017年まで成城大学をはじめとして、いくつかの大学や専門学校で60年にもわたって講義をされていたのですから、関わりをもった学生のなかで、授業というくくりでは私はそれほど多く関わったわけではないかもしれません。しかしながら、正規の授業という範疇以外で卒業後の現在に至るまで様々な「講義」をしていただきました。

その一つが、「原典講読」です。当時はまだ翻訳の出ていなかったロラン・バルトの『明い部屋』⁽¹⁾ やクリスチャン・メッツの『映画における意味作用に関する試論』第Ⅱ巻⁽²⁾などを講読し、その中には訳書として発刊されたものもあります⁽³⁾。

もう一つは、1977年から2000年まで成城大学の軽井沢白樺荘などで行われた「美学ゼミ合宿」です。これは浅沼ゼミの大学院生を中心として毎年合宿形式で行われた講読会です。ハイデッガー、サルトル、ハルトマンなど仏・独・日本語のテキストを講読し、解釈をし、意見を述べるという2泊ないしは3泊の合宿でした。参加者は難解なテキストを前に苦慮し、私たちの間では別名「地獄の合宿」などと呼ばれ、ある意味での「学問的究極状態」に陥ったような貴重な体験をさせていただきました。

これら二つの「講義」から私たちが学んだことはテキストに立ち向かう姿勢でした。『制作について——模倣、表現、そして引用』のあとがきで先生ご自身が以下のように述べられています。

(……) いわゆる「超訳」によって、読みにくいとされる書物を一般の理解に供することには、それとしての意義があるだろうが、むずかしさに辟易するだけでなく、それを克服するための努力がかえって理解につながることもおおい。わかりやすいものを摂取するだけでなく、むずかしさにいどむことによって、思考力を養うことをこころみるべきではないだろうか、権力による有形無形のメディア操作がおこなわれ、くちあたりがよいだけのメッセージがばらまかれつつあるいま、情報を自分自身で選別する力は、ますます不可欠のものとなるだろうから⁽⁴⁾。

合宿は2002年から形を変え、参加者各自の研究発表を中心としたものになりました。発表に関連した映画鑑賞なども行いましたが、ここでのメイン・イベントは先生ご自身による研究発表です。ここで語られた内容は近刊の『物語と日常——二本の映画と二つのある物語作家の動機による四つの断

章』(水声社, 2021年)などとしてその後書物としてまとめられています。

浅沼先生は、教えるというよりも考える、自らの姿勢を見せるという形で学問というものの道筋を示す、考えることそして語ることの重要性を明らかにするという立場の教育者であると思います。それは、学問やテキストと対峙することに限らず、すべてのものごとにつうじることでもあります。そういった教えを私たち浅沼ゼミに関わった学生に伝えていました。私は主に学問の世界から少し離れた専門学校という職業教育の場で仕事をしておりませんが、先生の教えが、授業に限らず様々な場で私なりの解釈ですが、活用できたのではないかと考えています。きっと私のように、浅沼ゼミの一員それぞれが卒業後の仕事に活かしてきたことでしょう。

【注】

- (1) Roland Barthes (1915-1980), *La Chambre Claire*, Cahiers du cinéma:Gallimard:Le Seuil, 1980.
- (2) Christian Metz (1931-1993), *Essais sur la signification au cinéma tome II*, Éditions Klincksiek, Paris, 1972.
- (3) 『映画記号学の諸問題』書肆風の薔薇/水声社, 1987年。
- (4) 『制作について——模倣, 表現, そして引用』水声社, 2016年。

執筆者について——

月野木隆行(つきのきたかゆき) 1956年生まれ。もと東放学園映画専門学校校長, 映画専門大学院大学教授。専攻=映画理論。主な著書には、『映画概論』(東放出版, 1990年), 『よくわかる映像コンテンツ制作入門』(共著, オーム社, 2009年)などがある。

浅沼圭司の本

映画のためにⅠ 3000円

映画のためにⅡ 4000円

映画美学入門 4000円

制作について——模倣、表現、そして引用 4500円

宮沢賢治の「序」を読む 2800円

物語と日常——二本の映画と二つの物語の動機による四つの断章 2500円

物語るイメージ——絵画、絵巻あるいは漫画そして写真、映画など 3500円

昭和あるいは戯れるイメージ 2800円

〈よそ〉の美学 4000円

物語とはなにか 4000円

映ろひと戯れ——定家を読む 2500円

ロラン・バルトの味わい——交響するバルトとニーチェの歌 2500円

映画における「語り」について——七人の映画作家の主題によるカプリッチオ 4000円

ロバール・ブレッソン研究——シネマの否定 4000円

読書について 3500円

*

思考の最前線 谷内田浩正との共編著 1500円

書物の現在 吉本隆明・蓮實重彦・清水徹との共著 1200円

[価格は税別]

【連載】

パラタクシス，あべこべの詩学

—Books in Progress 14

廣瀬 覚

「芭蕉忌の雨大粒に降りにけり」

いまや人工知能も俳句を詠むらしい。「そんな、まさか」と思われる方もいらっしゃるかもしれないが、ぜひこのまま「AI一茶くん Twitter」とブラウザの検索バーに入力して見ていただきたい。2021年11月29日のツイートを見れば、上に引いた句を彼(?)が詠んでいるとお分かりになるだろう。2017年夏、北海道大学の研究室から始まった機械俳人の学習は、4年のうちに写真を題にして句を生成するまでに進んだそう。詳しくは、プロジェクトメンバーによる著書が刊行されたので、そちらをお読みいただくとして、この研究の興味深いところは、俳句らしい言葉の並びをいくら生成できたとしても、人工知能は自らの句を鑑賞するにはいまだ至らず、選句は人に任せるしかないという点にあるのではないかと。つまり、俳句はできて、俳諧はできないということです。

仮にめちゃくちゃに並んだような言葉を目の前にして、ときたまそれが面白く見えたとしても、結局は読むことを投げ出してしまふのが普通でしょう。しかし、奇異な並びなのに、読み進めたくなくなるという言葉がごく稀にあるのではないのでしょうか。果たしてこれは読めるのか、それとも読めないのか。それがアドルノにとっては、ヘルダーリンの後期詩編であり、錯綜した書き方でないと世界には迫れないという緊張感が批評家に詩との格闘を余儀なくし、アドルノは「パラタクシス」(並列語法)という言葉で詩人に応答したのです。統語法のなかにつづめ切れない世界を表すには新たな詩学が必要だった、と読み解く者が後世に現れたという好例でしょうか。

さて、この「パラタクシス」という批評概念とその成立経緯に想を得て、作品と批評(鑑賞)の順序を逆転させることで新たな詩学の探求を目指す、野村喜和夫・杉中昌樹著『パラタクシス詩学』が間もなく刊行を迎えます。往復書簡からなる本書は、杉中さんがコンセプトを詩人に投げかけ、野村さんがそれを承けて詩作を試みる、という風に進んでゆきます。お題は、「パラタクシス」、「中間休止」、「ルサンブランス」、「聖なるもの」、「トランジット」、「メタファー」、「世界／セカイ」……等々、見慣れないものばかり。概念ありきで詩を作るという困難な状況を《すてきなあべこべ》と面白がる野村さんと、融通無碍な詩人にあえて無理難題を突きつける杉中さんのやりとりは、次第に共振を増しながら、新たな詩学のとば口に私たちを誘います。「主体が統御する言語以前の言語、プラズマ言語、それを捉えようとするのがパラタクシス詩学である、と、ひとまずそのように言っておきましょう」。そう、これはひとまずの試みであって、「本来未完であり、あるいは未完のまま放置されて、後年誰かに発見されたりして然るべきだった」本書は、ある種の投壘通信でもあり、俳諧の座のように二人の著者と並んで、「パラタクシス詩学」なるものを各々が歌うことへ開かれているのです。

執筆者について——

廣瀬 覚 (ひろせさとる) 1992年生まれ。水声社編集部所属。

【連載】

久が原からレイキャビクへ

——裸足で散歩 16

西澤栄美子

生活文化研究家で、東京都大田区久が原の「昭和のくらし博物館」⁽¹⁾の館長、小泉和子⁽²⁾が、日本の主婦の家事労働が、歴史上最も大変だった戦前から昭和30年代中頃までの家事の記録を残そうと、昭和から平成にかけての時期に、友人の記録映画作家、時枝俊江監督⁽³⁾に相談すると、記録映画製作には多くの費用が必要と言われ、文化庁をはじめポーラ化粧品などへ、記録映画への助成金申請を行ったところ、民俗学的視点から、農業、漁業、林業、マタギや杜氏、また、文化的視点から、古典芸能などの記録映画に助成金を提供はしていても、人々に意識されず、取り立てて価値がなく、記録する理由もないと思われていた家事の記録映画への資金の提供は断られたそうです⁽⁴⁾。それでも二人は、1990年（平成2年）から、当時80歳の、和子の母、小泉スズ⁽⁵⁾が昭和20年代から30年代半ばまで行っていた家事を、現在博物館となっている、当時スズが実際に暮らしていた久が原の家で、再現してもらい、記録映画に残しました⁽⁶⁾。スズの骨折により、撮影は当初の計画の半分ほどで終わりましたが、2021年に、大塚敦⁽⁷⁾が、この記録映画をもとに、『スズさん～昭和の家事と家族の物語～』として、スズと和子が被災した1945年5月29日の横浜大空襲の映像や、スズの生い立ちや、結婚してからの一家の写真やイラストレーション、小林聡美のナレーション、和子の分析と思い出を語る映像を付け加えて、新たなドキュメンタリー映画を製作しました⁽⁸⁾。

敗戦後に生まれた筆者ですが、母と祖母とが、スズと同じく、毎日の炊事、鹽と洗濯板を使った洗濯、箒と水拭きの掃除、早朝からの炭起こし、薪での風呂焚きに加えて、着物をほどいての洗い張り、樽に漬ける白菜漬、布団の綿入れや搔巻き作り、浴衣から、セーター、ワンピースまでの服作り、畳を上げての大掃除、障子貼りなどの大仕事も行ってたのははっきりと記憶しています。おやつも、おはぎやドーナツなど、多くが手作りでした。筆者は幼い時、おぶわれたり、二人の傍らにしゃがんだりしながら、これらの手仕事を飽きずに眺めていました。風呂釜に燃える赤い火が、火吹き竹によって燃え上がる瞬間。一番広い和室から縁側まで広げられた布団とその上にふんわりと置かれていた綿。炭のパチパチ爆ぜる音。家事が一番大変だったこのころを知っていても、筆者は家事が嫌いにはなりませんでしたが、家事の全てから解放されたいとも思いませんでした。

成長してから、ある男性の友人が、結婚したらお互い仕事に専念し、無意味な家事から逃れるため、（母親に家事を任せ）お互い実家に住んだままであるのが理想だと述べたのに対し、若いうちから家事を人任せにすることは、生活の根幹を疎かにすることだと反論しました。

『スズさん』とほぼ時を同じくして日本で公開された『「主婦」の学校』⁽⁹⁾は、ジェンダー平等で、世界の最先端をゆくアイスランドの家政学校のドキュメンタリー映画です。1942年の開校当初こそ、「花嫁学校」の位置づけでしたが、75年には、「家政学校」と改名し、97年には、男女共学になりました。郊外の野で、さまざまな種類のベリー類をバケツ一杯に摘み、ジャムにすることからこの学校の新学期が始まります。卒業生で後に環境・天然資源大臣を務めた男性が、「カリキュラムは、料理や裁縫など、昔ながらの内容だが、今やそれらは時代の最先端であり、自分の面倒は自分でみたく」と、語っています。スズの時代より、家事が飛躍的に楽になった21世紀、本人が望むなら女性も男性も、他に仕事を持ちつつ、家事、手仕事を疎かにせず、すなわち生活を疎かにせず生きることが可能になる

かもしれません。そのためには、一人一人の賃金を上げ、労働環境を向上させる必要があります。

生きるための根幹をなす、地に足のついた生活とそれがもたらす喜び、生きることへの新たな自覚と力は、家事によってももたらされます。時代の激流の中、苦勞の連続だったスズさんと、レイキャビクの若い受講生と中高年の先生たちの、映画の中の、手仕事をしながらの喜びにあふれた表情を、現代の日本にも取り戻したいと切に願います。

【注】

- (1) 登録有形文化財「昭和のくらし博物館」。住所：〒146-0084 東京都大田区久が原2-26-19 TEL：03-3750-1806。
- (2) 小泉和子（1933- ）。
- (3) 時枝俊江（1929-2012）。
- (4) 2021年11月7日のポレポレ東中野での上映の後に行われた小泉和子の短い講演の時に明かされたことです。
- (5) 小泉スズ（1910-2001）。
- (6) 記録映画「昭和の家事」（2009）。11時間28分。DVD4巻セット、コンパクト版DVDなど発売中。申し込みは「昭和のくらし博物館」へ。
- (7) 大塙敦（1963- ）^{おおがきあつし}。映画の最後に近く、寝たきりになっても、「最近、夕方になると手元の針が見えないの……」と言いながら、あまり切れで袋物などを作り続けるスズさんの姿が映ります。
- (8) 『スズさん～昭和の家事と家族の物語～』（2021）。文化庁文化芸術振興費補助金助成（映画創造活動支援事業）。
- (9) 『「主婦」の学校』（2020）。監督：ステファニア・トルス。

執筆者について――

西澤栄美子（にしざわえみこ） 1950年生まれ。もと成城大学講師。専攻＝美学、フランス文学。小社刊行の主な著書には、『書物の迷宮』（1996年）、『宮川淳とともに』（共著、2021年）、主な訳書には、クリスチャン・メッツ『映画記号学の諸問題』（共訳、1987年）、同『映画における意味作用に関する試論』（共訳、2005年）などがある。