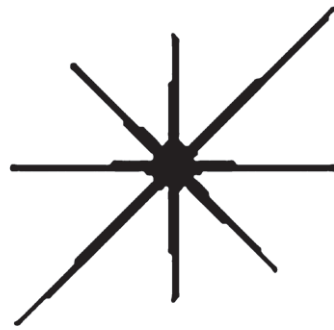


コメット通信 39

[23年10月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

蜂起から脱走へ？

杉田敦—————3

ツキノワグマのいる／いない世界で

北川真紀—————5

【特集 ルイ・イエルムスレウ】

何を言語と認めるか

——イエルムスレウ言語素論の内在主義について

平田公威—————7

イエルムスレウとデリダ

——言語素論と原エクリチュール

小川歩人—————10

フェリックス・ガタリにおけるイエルムスレウ言語理論の展開

山森裕毅—————13

【連載】

仮設的（または暫定的）な絵画（Provisional Painting）と、

マイクロポップ、そしてアノーマリー

——絵画のモダン、ポストモダンのあとで1

梶田倫広—————18

（非）人間的時間を求めて

——本棚の片隅に17

桑田光平—————23

ジュリアス・イーストマンのミニマリズム（1）：イーストマンの生涯

——ミニマル音楽の拡散と変容8

高橋智子—————25

声の聞き方

——Books in Progress 32

村山修亮—————30

蜂起から脱走へ？

杉田敦

数カ月前、どうにかフランコ・“ビフォ”・ベラルディの『蜂起』を訳出することができた。「あとがき」でも触れたが、『蜂起』は、現代美術の国際展の集中した2017年、それらを巡るためにリスボンに住んでいたのだが、そのとき、常に傍に置いて参照していた本だった。国際展のなかでも一際注目を集めたドクメンタは、通常はカッセルで開催されるのだが、そのときはアテネでも開催されるというイレギュラーな形態だった。アテネは、2010年のギリシア危機、ヨーロッパのトロイカ体制の強圧に抵抗した2015年のシリラのアレクシス・ツィプラス体制の成立と、ヨーロッパの危機を象徴する出来事の舞台となった場所だった。当然、多くの表現はそれに感応したものとなり、そうした作品を考えるための手がかりとして、ビフォの著作は欠かせないものだった。そんな本と、帰国してからゆっくりと向き合う時間は、筆者にとって贅沢なものではあったのだが、ひとつ気になっていたことがあった。それは、筆者が原書を手にとったのが出版からおおよそ5年後のことであったことだ。原書の出版された2012年は、2010年にギリシアだけに限らず、ヨーロッパで姿を現し始めた亀裂からわずか2年後のことである。部分的にe-fluxなどで発表されていた論考を下敷きにしていることからわかるように、それは、危機とほとんど並行して書かれたものだった。気になっていたのは、テキストが持っていたであろう即時応答的な性格だった。翻訳に手をつけたのはおおよそ10年後のことであり、その間、ビフォの考えを裏づけることもあれば、彼の考えたようには進まなかったこともあった。例えばそれは、先述したツィプラスが示した、緊縮財政には抵抗するが、同時に、EUから出ることもしないという、抵抗の姿勢であり、ある意味でそれは、蜂起を思わせるものでもあった。一方、指示対象を持たない金融資本主義の暴走に対抗するための手立てとして、同じような構造の詩的な想像力に賭けようという見通しは、残念ながらいまだにその可能性を感じさせるまでには至っていない。もっとも、筆者自身はいまだにその可能性を信じていて、表面的な実証性ばかりを装おうとする政治的正当性を謳う芸術表現を、ビフォの視点から批判的に考え続けている。しかしいずれにしても、10年という時間のなかで、ビフォの提起したものに対して、ある程度、落ち着いて反応することができるようになっていたのは確かなのだ。そしてそのことが原因して、緊迫した、即時的な性質を見落としてしまっていたのではないか。それが気がかりだったのだ。そんなとき、出版を報告するメールに、ビフォからの返信が届き、新著のデータが添付されていた。『倫理あるいは戦略としての脱出』と名づけられたそれは、今年、出版されたもので、パンデミック、ウクライナ危機を見据えたものだった。もちろん、いままさに進行しているイスラエルとハマスの暴力の応酬には触れることはできていないが、激動の時局のなかで綴られたものであることは確かだ。時間を隔てた読み手側に与えられたアドヴァンテージもなく、その意味でその論考は、気がかりだったものを埋めてくれるようにも感じられた。全体の論調は『蜂起』を踏まえたもので、成長の限界後の仮想化への過度の依存が引き起こす問題や、新自由主義と金融資本主義の横暴、それに対抗する手段としてのシニシズムではなくアイロニーの重要性を基盤としている。そしてその上で、パンデミック、ウクライナの戦闘を見つめていく。パンデミックによってもたらされた自然発生的な抑鬱状態に追い打ちをかけるかのように起こったウクライナの問題に対して、どちらの立場にも立てないことを告白するビフォは、プーチ

ンが国家動員を呼びかけたとき、国を捨てる選択をしたロシアの若者の姿に共感し、可能性を見出そうとする。『蜂起』でも、9.11後の集団的抑鬱状態に対して、狂気の医師、ジョージ・ブッシュが戦争というアンフェタミン療法に手を出したことが触れられていたが、今回も似たようなことが起っている。2014年にはすでにその兆しは見えていたものの、パンデミック後の抑鬱状態の間に、プーチンはウクライナへ進行し、イスラエルとハマスは、これまでの戦闘を拡大的に再生産し、その責任を負うべき西洋諸国は、こぞってイスラエルの支援を表明するという厚顔を恥じることさえできていない。そんな状況においては、倫理的にも、戦略的にも、脱走することの方が意味があるのだ。とはいえ、ドゥルーズを引くピフォの脱走は、逃げながら新しい武器や手段を探すことでもある。そこには可能性が残されている。無力を徹底的に受け入れ、それを無敵の武器に変える必要があるとピフォは説く。『脱走』はある意味で、『蜂起』の枠組みをそのまま手にしながら、想像を超えた途方もない状態に対して適用を試みるものとも言えるだろう。その意味でそれは、翻訳の際に気がかりだったものを払拭してくれるようでもある。『蜂起』で可能性が示され、けれども実際にその在り方がいまだ見えてこない詩的想像力は、ここでは、『アンダーグラウンド』のエミール・クストリッツァの『アリゾナ・ドリーム』のなかで呟かれる魚の唄に託されている。監督と同じボスニア出身のゴラン・ブレゴヴィッチの曲をバックに、イギー・ポップが呟く。魚は考えない、魚は黙して、無表情、魚は考えない、だって魚はなんでも知っているのだから、魚はなんでも知っているのだから……。思考の自動化による、思考の敗北。ピフォのアイロニーは一貫している。

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。現在、女子美術大学教授。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・“ピフォ”・ベラルディ『[蜂起——詩と金融における](#)』（2023年）がある。

ツキノワグマのいる／いない世界で

北川真紀

2018年に大野盆地（福井県）でのフィールドワークを始めて1年が経った頃、借りていた家の栗の木が折れているのを見つけた。その木の下では、茗荷の葉が不自然に倒れている。昨夜強風が吹いていたわけでもないこの集落で、それなりに太い枝が折れているということは、ツキノワグマが数日以内にそこにいたことを意味した。

同じ日本であるといえど、都市生活に慣れきっていた筆者にとって野生の生きものの気配は縁遠いものだった。もちろん都市であっても暮らしは観葉植物や街路樹、虫、数多の菌類などとともにあるはずだが、それらの気配が大きく生活を左右することはなかった。しかし、庭で折れている枝を見つけた瞬間、背後で流れていた音楽の旋律が変わったような、数秒前とは明らかに違う環境の変化を感じた。それ以降、筆者が住むようになったのは「クマのいる世界」である。

現在、日本ではツキノワグマ・ヒグマの市街地出没、イノシシの田畑への侵入やニホンジカの森林植生への影響などが問題となっており、市町村や地元猟友会を中心として現場の対応がなされている。特にクマは、スーパーや市役所、病院等がある市街地であっても突然鉢合わせる可能性があるがゆえに人の恐怖を増大させるので、人身被害だけではなく、心理的な被害⁽¹⁾があるとも認識され、一定の区画だけでも「クマのいない住環境」を目指して対策が試みられる⁽²⁾。



一般的に、遭遇したり痕跡を発見したり、もしくはニュースで報道されることがなければ、そこにクマはいないことになっている。しかし、直接的な出会いがないときも、山もまちも関係なく、クマを最初から世界の一部として付き合うのが猟師たちだ。福井県大野市では2000年代からツキノワグマが周期的にまちへ下りようになっているが、その対策を担う彼らは、年々様相を変える出没の仕方に対しても、機転を利かせて檻を配置したり、餌のヴァリエーションを発酵させた酒粕から天然アカシア蜂蜜、炭酸水に浸した蜂の巣、ジャムパンにまで増やし、互いに競うように観察・実験してトライアンドエラーを重ねてきた。

猟師と過ごした1年半で筆者が見てきたのは、クマがいることで見えるようになる環境が存在しているということだった。彼らが知覚しているのは、クマという個体だけではない。クマだけではなく、

誘因物としての柿や栗、漬物樽やペンキ、くくり罠で捕獲されたシカ、ブナやナラの実、空間の明暗、そして高低差と温度。クマがいる世界の濃淡を立ち上げ、その世界の内にあって身の振り方を決める。クマの目は人よりも光に対する感度が高く、クマは開けた場所よりも暗がりが多い建物の密集地を好む。扉が開けば室内に入ることもあるのだが、猟師たちは初めて訪れる工場内の倉庫であっても、まるで山にいるかのように足跡を読む。数分前、数時間前のクマの行動を、今、目の前で見ているかのようだった。

彼らはクマとともにある世界を感知する。駆除で数を減らし、関わりがなくなればその世界は変容するだろう。ある猟師が、「クマできんようになったら、うら、鉄砲撃ちやめろぞ」⁽³⁾と言うとき、そこに現れているのは、クマのいる世界で生きてきた身体があること、そして、この先もクマがいる世界で生きる身構えがあるということではないだろうか。クマのいない世界には、現在の彼自身もまた、いないのである。

注

- (1) 山崎晃司 2017『ツキノワグマ：すぐそこにいる野生動物』p.115, 東京大学出版会。
- (2) 日本列島全体では生息域・生息数にばらつきがあり、例えば四国のツキノワグマは絶滅が危惧されており保護の対象となっている。しかし、全国的に、人身被害の可能性のある住宅密集地へ出没した場合はやむをえず駆除される。大野市では人身被害とともに駆除も減らすためドラム缶檻を使って捕獲し、奥山に放獣する対策がとられている。
- (3) 「うら」は方言で「わたし」の意味。

執筆者について——

北川真紀（きたがわまき） 1989年生まれ。現在、東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻特任研究員。専攻＝文化人類学。小社刊行の著書に『[新型コロナウイルス感染症と人類学——パンデミックとともに考える](#)』（共著，2021）がある。

【特集 ルイ・イエームスレウ】

何を言語と認めるか

——イエームスレウ言語素論の内在主義について

平田公威

ルイ・イエームスレウ（1899-1965）は、特異な言語学者である。かれはコペンハーゲン大学で比較言語学を修めたのち、パリに留学し、アントワヌ・メイエらを通じてソシュールの言語論を学び、『バルト語派研究』（1932）で博士号を取得して1937年にコペンハーゲン大学の比較言語学講座の教授に就任する一方で、『一般文法の原理』（1928）で一般言語学の問題に取り組み、『言語理論の基礎づけをめぐる』（1943）で「言語素論」（glossématique）という独自の言語理論を提示している。そのキャリアを一言でまとめると、イエームスレウはまさにソシュールの衣鉢を継ぐ言語学者ということになるだろう⁽¹⁾。

イエームスレウの仕事は、本邦ではとくに言語素論（あるいは「言理学」とも訳される）の名とともに知られている。言語素論は難解なことで有名であるが、その主旨は明快である。イエームスレウの言語素論は、言語学者が言語データをもとに何を「言語」として記述すべきなのかを体系化するものである。その理論は高度に抽象的ではあるが机上の空論ではなく、その実効性は、言語素論の基本概念を実際に用いる『言語』（1963）——邦題は『言語学入門』——をみれば明らかである。また、その基本的な発想は、同一性ではなく差異を、実質（substance）ではなく形式をねらう点でソシュールにならうものであり、それゆえに正統なものであることは、『新言語学試論』（1985）所収の「言語理論についての講話」（1941）での簡潔で平易な論述からも明らかである。

ところが、イエームスレウの言語素論は、ソシュールの発想をあまりに徹底しているがゆえに、逆説的にも、ソシュールに端を発する構造言語学の大家アンドレ・マルティネから批判されている。マルティネはイエームスレウの『言語理論の基礎づけをめぐる』を相当に的確に理解したうえで、形式をねらう言語素論が抽象的に過ぎると評して、そのような抽象的な理論が「本当に言語学に相応しいものだろうか」と厳しい疑問を投げかけているのである⁽²⁾。

争点は、何を言語と認めるかという一点に存する。イエームスレウは徹底して「言語学者」であろうとすることで、それまでの言語学を言語学たらしめていた核心を揺さぶる。こうした事情もあり、イエームスレウにとっては不運であったかもしれないが、言語素論はむしろ、記号論者や哲学者に受け入れられることになる。デリダやガタリらによるイエームスレウ評価を想起されたい。かれらは、ソシュールのシニフィアン中心主義に対する距離からイエームスレウに着目し、それまでの言語学に尽くされない言語素論の思想的なポテンシャルを評価しているのである。

それでは、実際のところ、イエームスレウによる「言語」の定義はどのようなものなのか。まずもって理解しておかなければならないのだが、そもそもイエームスレウは、「言語」を定義し、その記述のための手続きを提示することで、言語学を厳密な科学として確立することを目指している。つまり、言語学に固有の対象を定めることで、言語学を、言語に内的な科学として確立しようというわけである。この目論見のもと、言語素論では、言語学が対象とする言語の内実は、「関係」のことだと論じられている。というのも、音声や観念が言語的データとして認識されるのは、物理学や心理学によって記述されるような質によってではなく、それらのデータがどのように関係づけられているかによるからである。つまり、物理学などの対象になる「質料」（matière）は、関係という言語的形式の

おかげで、言語的な「実質」としての身分を得るということである。それゆえ、言語学が記述すべき言語とは、そのような関係の総和だというわけである。

こうした見方は、ソシュールの『一般言語学講義』を踏襲するものである。かつてソシュールは、形式がなければ実質は「なにも必然的には境界確定されていない星雲」⁽³⁾に過ぎないと論じたが、その主張をイエームスレウは引き継いでいるわけである。ただし、イエームスレウは徹底して実質を捨象するために、それまでの言語論とは大きく対立することにもなる。たとえば、言語学が記述すべき音素は、音声に由来する実体的な質とは無関係であるとされるために、音素を質と同一視する音声学や、いまだ音声の質に依拠する音韻論は「言語学」としては不十分とみなされるのである⁽⁴⁾。そして、まさにこの点が、音韻論者マルティネの強い批判を招くことになる。

言語学の対象とは何か。言語学の境界確定にかかわる前言語学的な前提をめぐって、イエームスレウとマルティネは対立している。言語素論からみれば、マルティネは、音声中心主義的な仕方では言語を理解しており、ある言語共同体でたまたま採用されている「慣用」(usage)の記述で満足してしまっている。イエームスレウももちろん、それまでに「言語的」と認められてきたデータを否定することはしない。だが、最終的に問題になるのは、あくまで形式という「理論上の存在」⁽⁵⁾であり、言語的データを可能にする条件である。条件の記述は、条件づけられるものの記述とは類似しておらず、両者は水準を異にする。このことは、分析と称して言語的事実を列挙することが「最悪の手続き」と評されていることから理解できる⁽⁶⁾。翻って言えば、言語分析を通じて抽象された形式を、従来のように「音素」と呼ぶ必然性はもはやない。それゆえに、イエームスレウは、シニフィアンとシニフィエに取って代わる概念として「表現」と「内容」を提示し、その恣意性を強調しながら、どちらをどう呼んでも構わないと述べるに至る。その結果、イエームスレウの言語素論は、それまでの言語学を超える射程を獲得し、とくに哲学者・思想家から高く評価されることになるわけである。

とはいえ、言語素論が従来言語学的な問題を偽のものとして退けているわけではない。むしろ、問題を立てなおすことで、言語学者が新たに取り組むべき務めを提示している。ここではマルティネの批判を踏まえて、とくに「実質」と、それに関連する「言語進化」の問題についてまとめよう⁽⁷⁾。

まず、実質についてだが、実のところ、言語素論でも実質は記述の対象とみなされている。たしかに、言語素論で優先されるのは実質から形式を取り出すことであり、そのかぎりでは、当の形式がどう発音されるかは問題ではない。たとえば、高い音で「p」と発音されても低い音で「p」と発音されても、「p」と「b」の音韻的対立を他の音韻的対立と替えても、あるいはその対立を点字に置き換えても、当該の形式は同一にとどまる。だが、そうした、形式に対する「変異体」(variantes)が不均質だとみなされるなら、二次的な分析を行うことで、その実質間の差異を記述することができる。ただし、その分析は、当該の慣用を採用する言語共同体なども考慮に入れるものである。それゆえ、今度は、文体や地方的特徴、さらには音声中心主義的な社会規範などが記述されることになるのである。

もうひとつは「言語進化」の問題である。マルティネの見立てでは、言語素論が取る共時論的な観点からは、「通時論的な現実」がなおざりにされてしまい、実質のなかにあるかもしれない「言語進化の胚」が見逃されるおそれがある⁽⁸⁾。もちろん、今しがた述べたように言語素論でも実質は扱われうるし、イエームスレウ自身もそうした変化の存在を認めているのだが、そのうえでかれが最大の問題として提起しているのは、言語形式の発生にかんする記述である。すなわち、「内在通時論」(métachronie)と呼ばれる、当該言語に内在的な仕方では、その変化の可能性を記述する研究である⁽⁹⁾。内在通時論はあくまでその可能性が示されただけではあるが、究極的には、言語素論は言語学者に、通時論と共時論の二者択一を乗り越えるよう求めるのである。

このように、イエラムスレウの言語素論は形式の記述をねらうものである。それにしたがえば、言語学者は、自らが対峙する言語データがどのような法則に従っているのかを説明できるばかりか、現に実現していない言語のすがたを示すこともできる。言語進化の問題はそのひとつであるし、実質を分析して文体的な形式を取り出せば、レーモン・クノーの『文体練習』のように、ある文章（実質）がもっている言語形式を同一に保ちながら、その文章をさまざまな文体的形式で翻案することもできる。かくして、内在主義的言語学は途方もない射程をもつことになる⁽¹⁰⁾。内在主義は、現にある言語への内在を意味しない。徹底的な内在主義は、今ある言語の外に向かうのである。

注

- (1) なお、イエラムスレウのキャリアについては、『言語理論の基礎づけをめぐって』の邦訳に付された、竹内の「解説」に詳しい。ルイ・イエラムスレウ『言語理論の確立をめぐって』竹内考二訳、岩波書店、1985年を参照されたい。
- (2) André Martinet, « Au sujet des *Fondements de la théorie linguistique* de Louis Hjelmslev », dans *Nouveaux essais*, PUF, 1985 [1946], p. 189.
- (3) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Éditions Payot & Rivages, 1995 [1967], p. 155. (フェルディナン・ド・ソシュール『一般言語学講義』小林英夫訳、岩波書店、1972年、157頁)
- (4) Louis Hjelmslev, « Sur les principes de la phonématique », dans *Nouveaux essais*, [1937], p. 133.
- (5) Louis Hjelmslev, « Entretien sur la théorie du langage », dans *Nouveaux essais*, [1941], p. 85.
- (6) Louis Hjelmslev, *Le langage*, traduit par Michel Olsen, Minuit, 1966, p. 61. (ルイ・イエラムスレウ『言語学入門』下宮忠雄+家村睦夫訳、紀伊国屋書店、1968年、52頁)
- (7) マルティネによる批判に対する言語素論の側からの可能な応答については、イエラムスレウがマルティネに宛てた私信に付されたアリヴェの注に詳しい。Cf. Michel Arrivé, « Hjelmslev lecteur de Martinet lecteur de Hjelmslev », dans *Nouveaux essais*, [1982], pp. 206-207 n. 20.
- (8) André Martinet, *op. cit.*, p. 189.
- (9) Louis Hjelmslev, *La catégorie des cas. Étude de grammaire générale*. première partie, Universitetsforlaget Aarhus, 1935, p. 110; Michel Arrivé, *op. cit.*, p. 202.
- (10) このほかにも、現にある表現と内容に、新たな表現や内容の体系が付け加わる可能性や、確認されていない潜在的な言語類型の可能性の検討さえ、言語学者の務めとして示されている。Cf. Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, du danois par Una Canger avec la collaboration d'Annick Wewer, Minuit, 1971[1943], p. 133. (ルイ・イエラムスレウ『言語理論の確立をめぐって』, 123頁)。

執筆者について——

平田公威(ひらたきみたけ) 1990年生まれ。現在、大谷大学文学部哲学科助教。専攻＝20世紀フランス哲学。主な論文に『千のプラトール』における言語学受容について(『フランス哲学・思想研究』26号、2021)、翻訳にアンヌ・ソヴァニャルグ「シモンドンと超越論的経験論の構築」(共訳、『ドゥルーズの21世紀』河出書房新社、2019)などがある。

【特集 ルイ・イエームスレウ】

イエームスレウとデリダ

——言語素論と原エクリチュール

小川歩人

1967年に出版されたデリダの著『グラマトロジーについて』は西洋における「ロゴス中心主義」を告発する書物としてよく知られている。「ロゴス中心主義」とは、アルファベットを範例とする「表音的エクリチュールの形而上学」であり、西洋思想に内在する透明化された「強力な自民族中心主義」である（Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p. 11. 以下, DG と略記）。このとき同書第一部第二章で批判的にあつかわれるのが構造主義言語学の祖たるソシュールである。よく知られているように、ソシュールは『一般言語学講義』第六章「エクリチュールによるラングの表象」において書記言語を音声言語に対して二次的なものと位置付け、言語学にとっての範例的な分析対象を音声言語に限定する。ソシュールによれば言語学的対象はあくまで話された語にすぎず、エクリチュールはあくまで話された語の「イメージ」にすぎないのである。こうしたソシュールの反書記言語主義は、文献学に特化され、実際の言語使用から乖離する旧態依然とした言語研究に対するアンチテーゼとして有効性をもった。そして、ソシュールの音声中心主義は、これを引き継ぐアンドレ・マルティネ、ロマン・ヤコブソンらの当時の言語学の音韻論主義においても支配的なものとなったのである。

デリダがソシュールの音声中心主義に対してルイ・イエームスレウを評価するのは、まさに彼の「言語の形式的な学としての言語素論」が「音と言語との間にはいかなる必然的な結合も存在し」ないことを主張し、「純粋に機能的な分析」を徹底したゆえである（Louis Hjelmslev, *On the Principles of Phonematics*, 1935, Proceedings of the Second International Congress of Phonetic Sciences, p. 51; DG83）。音韻主義と形式主義の分離が理論的に明確になるのはイエームスレウによるシニフィエ／シニフィアン概念の改鑄においてである。イエームスレウは、シニフィエ／シニフィアンに対して内容／表現という対をあて、さらにこれを実質／形式という対によって分化させる。そして、表現実質／表現形式／内容実質／内容形式という四項を分析格子として取り出すことで、イエームスレウは言語素論の対象となる純粋な「形式」の領域を迫り出させる。こうした徹底した形式性は音声実質と書記実質のあいだの理論的区別を失効させるものでもあり、声に従属することのない文字の領域としての表現平面を露わにするだろう。つまり、イエームスレウによるグラフィックな表現実質の解放こそが「たんにある実質への「自然的」なあらゆる絆から解放された形式の純粋性に対してだけでなく、言語活動の地層化においてグラフィックな表現実質に依存しているすべてのもの」を分析の俎上にあげることを可能にするのである（DG86）。デリダがイエームスレウによる形式主義の徹底を「文学的テキストの構造、字義性の文学化の歴史、とりわけその「近代性」における純粋にグラフィックな地層の研究」へ道を開くものと評価するのは以上の理論的革新のゆえである（DG87）。

ただし、デリダは、イエームスレウの言語素論を最大限に評価した後で、「いかに原型的であり、還元不可能であろうと」、イエームスレウがあつかうエクリチュールはあくまで「相關的にグラフィックな「表現実質」に結びついた「表現形式」なるもの」であり、「原エクリチュール」にたいしては「まったく従属的で派生的」だとも主張する（DG88）。「原エクリチュール」とは何か。それは「たんに形式をグラフィックであれ、他のものであれあらゆる実質に結びつける図式」だけでなく、「内容を表現に結びつける記号機能の運動」をも構成する審級として要請されるものである。「差延の運動、

還元不可能な原総合である原エクリチュール」は、「時間化、他者への関係、言語活動を開始し、自身があらゆる言語学的体系の条件である限り、言語学体系そのものの一部分とはなりえ」ないし、「言語学的分野における一対象としては位置付けられない」(DG88)。なるほど、確かにイエラムスレウは音声とは異なるエクリチュールというグラフィックな表現実質も正当にあつかうことで、ソシユールによって「奇形的」、「病的」として周縁化された領域を発見することができた。しかし、そうしたグラフィックな地層でさえ、原エクリチュールに対してあくまで派生的なものにすぎないのだとデリダは述べてしまう。ここにイエラムスレウの「グラフィックな地層」とデリダの「原エクリチュール」の裂け目がある。

しかし、このようにまとめると、結局のところ、デリダの着想は言語学者らによって提示される「差異」の観念を利用しつつも、同時にフッサールの超越論的現象学やハイデガールの存在論による批判によって包摂しようとするものにも思われまいだろうか。言語学外に言語学の発生の条件があると述べ、それを問うことができる思弁的位置を確保するのであれば、そもそも言語学を参照する必要があったのだろうか。もし、結局のところデリダがイエラムスレウの理論を自身の立論から切り離し、原エクリチュールのみを主題化すればよいと考えているのであればそうであろう。が、そうではない。デリダは明らかにイエラムスレウによる批判を経由する必要があったと考えていた。実際、デリダのイエラムスレウについての記述は(チャールズ・サンダース・パースの記号論と並んで、あるいはそれ以上に)1965年の雑誌掲載版から1967年の出版のあいだに大幅な加筆がおこなわれており、イエラムスレウに対するデリダの関心を低く積もるべきではない。

問題は言語素論と原エクリチュールの水準の方法論的絡み合いである。デリダは原エクリチュールが「体系そのものの科学的、実証的、(イエラムスレウの意味での)「内在的」記述を少しも豊かにするものではない」ことを認めている。また、イエラムスレウが「言語学体系の還元不可能な内在性から出発しないあらゆる「言語学-外」的理論を正当にもひとまとめにして捨て去っているのと同じく、おそらくこの原エクリチュールの必然性にも意義をさしはさんだであろう」とも述べている(DG88)。原エクリチュールはある意味で、言語学的体系の条件として遡行的に要請されるものであれ、その内実を豊かにするものでは必ずしもなく、仮に原エクリチュールの概念のみを取り出せたとしてもそれだけでは空虚なのである。それゆえに、むしろデリダは「脱構築によって経験概念にその根底から打撃を与える以前に、またそうするために、この場合、言説が余儀なくされている歪みや緊張にしたがって、経験概念のあらゆる資源を汲み尽くしてみる必要がある」と述べ、それは「「経験論」と経験の「素朴な」諸批判とを同時に脱却するための唯一の条件」なのだと言明する(DG89)。超越論的現象学の企ては「経験諸領域あるいは自然的経験全体のカッコ入れ」により、「超越論的経験の場を発見させるはずであり、そのためには「ある学の諸対象の体系としての体系自身の超越論的起源の問い」、つまり「言語素論の意図する客観的で「演繹的」な体系の超越論的起源の問い」が定立される必要がある。しかし、それはあくまで「イエラムスレウのように言語体系の特殊性を解明し、あらゆる非本質的な学、形而上学的思弁を放逐したあとで」なのである(DG89)。イエラムスレウの言語素論はその内在主義的形式主義を徹底させることで構造主義言語学が有していた形而上学的思弁を放逐し、その臨界点に至る。そして、超越論的起源の問いを先鋭的な仕方でも再定式化することで、デリダへ原エクリチュールの場所を指し示すのである。

執筆者について——

小川歩人（おがわあゆと） 1992 年生まれ。現在、大阪大学国際共創大学院学位プログラム推進機構特任講師。専攻= 20 世紀フランス思想。主な論文に「初期デリダにおける『素朴さ』の主題——オイゲン・フィンクによるフッサール解釈との比較から」（『現象学年報』39 号，2023），著書に『ジャック・デリダ「差延」を読む』（共著，読書人，2023），訳書にジャック・デリダ『生死』（共訳，白水社，2022）がある。

【特集 ルイ・イェルムスレウ】

フェリックス・ガタリにおける イェルムスレウ言語理論の展開

山森裕毅

フランスの精神分析家で活動家のフェリックス・ガタリ（1930-1992）が自身の思想を形成していくうえで言語学者ルイ・イェルムスレウの理論を必要とした理由とその展開について簡略に紹介するのが本稿の目的である。

導入

ガタリがイェルムスレウの言語理論を参照したのは、彼が学び、属もしたラカン派精神分析を批判するためである。ラカン派精神分析はソシュール由来の記号概念である「シニフィアン」を理論の重要な軸に据える治療実践である。ガタリはこれを批判するためにイェルムスレウの考案した概念群である「表現／内容」と「素材／実質／形式」、およびこれらが形成する「地層」と呼ばれるカテゴリーを独自の解釈の元に用いていく（イェルムスレウの地層については図 a を参照⁽¹⁾）。独自の解釈というのは、「表現／内容」は「シニフィアン／シニフィエ」では捉え切れない射程を持っていて、それが無意識の機序を捉えるのに有効であるというものである。これは「表現／内容」が「シニフィアン／シニフィエ」と同等のものであると考えられていた当時の通説とは異なる発想である。

表	表現の素材
現	表現の実質
面	表現の形式
内	内容の形式
容	内容の実質
面	内容の素材

図 a

展開①

ガタリがイェルムスレウの言語理論について論じはじめたのは 1970-72 年頃で、『アンチ・オイディプス草稿』（以下『草稿』と略記）に複数の論述が残されている。なかでも「実質」を批判して「形式」を重視し、これをスピノザ哲学の概念である「様態」と読み替えたり、この後も長く用いる概念である「コード」と読み替えたりすることで、言語記号であるシニフィアンからは取り出せない理論（ガタリが「機械状」と呼ぶ無意識や世界の在り方を論じる理論）を描き出そうと試行錯誤している様子がかがえる。ただし、形式に生産する力能というイェルムスレウが与えた以上の働きを見出している点で、ガタリにとってイェルムスレウの言語理論は忠実に用いるものではなく、自分の思想を形成していくうえで必要な思考の補助具という位置づけにあるといえる。そのためガタリは改変を怖れないのである。

展開②

77年に公刊された論文集『分子革命』のなかでも引き続きガタリはイェルムスレウ言語理論に言及している。論点は大きく二つあるといえるが、まずは記号理論の分類のための地層の応用について触れよう。ここでの要点は、ラカン派精神分析のようなシニフィアンに重点を置く記号理論を「シニフィアンの記号学 (sémiologie)」と呼び、またシニフィアンとは別の仕方で機能する記号理論を「非シニフィアンの記号論 (sémiotique)」と呼んで明確に区別した点である (図bを参照⁽²⁾)。特に後者にはイェルムスレウに並ぶ記号学者チャールズ・S・パースの使う概念「ダイアグラム」が、ガタリによって独自に解釈される形で含まれることになる。これにかぎらず、例えば『草稿』においても、ガタリはダイアグラムに理論上の特異な位置を与えるために地層を用いており、ここからガタリがイェルムスレウ言語理論を理論的説明の基盤として位置づけていることがわかる。

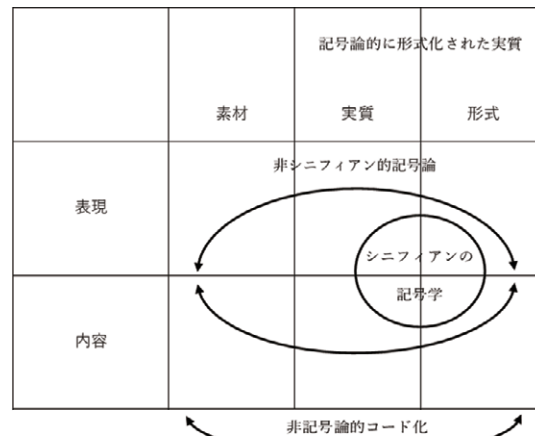


図 b

展開③

『分子革命』におけるもうひとつの大きな論点とは「表現の素材」への着目である。イェルムスレウによれば「素材」とは形式がそこから実質を取り出してくる無定形の原材料のようなものである。ガタリは『草稿』では形式への関心が強かったが、非シニフィアンの記号論の議論を深めるなかで素材へと視野を広げていったようである。特に映画論のなかで映画記号学者クリスチャン・メッツを参照しつつ、映画が利用可能な表現の素材がいかにシニフィアンの記号学を越え出ていく潜在力を秘めているかについて論じている。それだけでなく、ガタリは素材に「強度」という自身の思想において最も根幹的な概念のひとつを結びつけていく。

展開④

表現の素材への関心は『分子革命』以後も続く。例えば哲学者ジル・ドゥルーズとの共著で80年に公刊された『千のプラトール』において、イェルムスレウといえば第3プラトールの「道徳の地質学」に登場し、そこでは地層化の議論が大きく展開されるのでそこばかりが目されがちである。しかし、表現の素材という観点から『千のプラトール』全体を眺めてみると、第11プラトール「リトルネロについて」

で「形式 - 実質の関係とは独立して共立性を捉える表現の素材」⁽³⁾ といったように、ガタリとドゥルーズはイエラムスレウの名を出すことなく頻繁に彼の概念を使っていることがわかる。このことが意味しているのは『千のプラトー』がその全体において理論の展開の基盤として、言い換えれば説明原理として、イエラムスレウの地層（「表現／内容」と「素材／実質／形式」が作り出すカテゴリー）を採用しているということである。

展開⑤

『千のプラトー』のなかでは表現の素材はさらなる展開を見せる。それは素材 (matière) からマテリオ (matériau) への移行である⁽⁴⁾。第 11 プラトー「リトルネロについて」で次のように述べられている。「マテリオ、それは分子化された素材のことであり、(……) 近代の哲学は、それ自体としては思考することのできない諸力を捕獲するために、思考のマテリオを製錬する方へと向かっていく。(……) 分子状のマテリオは極度に脱領土化されており、もはや表現の素材のこととして話すことができないほどである。(……) 表現の素材は捕獲のマテリオに取って代わられるのである」⁽⁵⁾。この興味深い議論を掘り下げることはここではできないが、このようにガタリとドゥルーズはイエラムスレウが想定した地層の枠内から新たな方向へと飛び出していこうとする。彼らのこうした思考の跳躍を可能するのも、やはりイエラムスレウの地層が彼らに足場を提供しているからである。

その他の／その後の展開

ガタリによるイエラムスレウ言語理論の展開については、表現の素材とダイアグラムの関係や、「表現／内容」とガタリの考案した「言表行為の集積的アジャンスマン／欲望の機械状アジャンスマン」の関係についてなど、まだまだ書くべきことは多い。また『千のプラトー』以後の展開についてはこれからの課題であり、別の機会に改めて論じたい。本稿としてはガタリとイエラムスレウ言語理論の伴走について簡略に紹介できただけで充分である。また、イエラムスレウのフランス現代思想での受容研究にひとつの資料としてささやかでも貢献できていれば幸いである。

注

- (1) 『記号学小辞典』, 脇坂豊ほか編著, 同学社, 1992年, 168頁の図を基に作成。
- (2) 表は Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, Les prairies ordinaire, 2012(1977 / 1980), p. 450 の図を日本語表記に改めたものである。
- (3) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux : Capitalisme et Schizophrénie 2*, Minuit, 1980, p. 415. (『千のプラトー』, 宇野邦一ほか訳, 河出文庫, 2010年, 中巻, 372頁)
- (4) 既存の邦訳では matériau を「素材」と訳す場合や哲学の術語である「質料」と関連する場合には matière を「質料」と訳しているが、そうでない場合やイエラムスレウ言語理論との関連が明確な場合には matière を「素材」と訳しており、訳し分けの難しさが生じているので、読者にはぜひ注意して読み分けてほしい。
- (5) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *ibid.*, p. 422. (邦訳, 中巻, 384-385頁)

執筆者について——

山森裕毅（やまもりゆうき） 1980年生まれ。現職は哲学を教える私塾である「滴塾 第二学舎」舎長。専攻＝フランス現代思想，記号論，メンタルヘルス。著書に『ジル・ドゥルーズの哲学』（人文書院，2013），『構造と自然——哲学と人類学の交錯』（共著，勁草書房，2022）などがある。

ルイ・イエームスレウの本

新言語学試論

平田公威 訳 《言語素論》(glossématique)のエッセンスを柔らかい語り口で提示する「言語理論についての講話」、強靱な抽象的思考の結晶「言語理論のレジユメ」をはじめ、構造言語学の極北へと誘う著者の最重要論考を収録。 **【近刊】**

*

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 訳 ギヨーム、イエームスレウ、バフチンをはじめ、ソシュール以降の言語学者たちが与えた衝撃を精緻に分析することにより、日常的な経験を支える言語や表象の水準から、《生成変化》にいたる理路を照らし出す。 4,500円＋税 **【23.11.24 発売】**

【新連載】

仮設的（または暫定的）な絵画（Provisional Painting）と、 マイクロポップ，そしてアノーマリー

——絵画のモダン，ポストモダンのあとで 1

梶田倫広

2009年，ニューヨークのライターで，現在，ヒューストン大学のクリティカル・スタディーズで教授を務めるラファエル・ルビンスタインは『アート・イン・アメリカ』誌において，「仮設的（または暫定的）な絵画（Provisional Painting）」というエッセイを発表した⁽¹⁾。このエッセイは，彼がこれを執筆した過去数年のあいだに訪れた展覧会などで観察した現代絵画の一傾向を指摘したものである。冒頭ではラウル・デ・カイザー（1930–2012），アルベルト・オーレン（1954–），クリストファー・ウール（1955–），メアリー・ハイルマン（1940–），ミハエル・クレバー（1954–）らの作品を中心に，ある種の仮設性（provisionality）が，昨今の多くの作家たちの絵画実践に認められるという主張から始まる。ルビンスタインによれば，仮設性とは「無計画，殴り書き，試し書き，未完成で，打ち消し合う」状態のことを指す。それにより作家たちは「強度のある」絵画を意図的に放棄し，一貫性がなく絵画として成立しえないようなリスクを冒しているかのようだと言っている。

たとえば，ラウル・デ・カイザーは比較的小さなキャンバスを採用する。そして彼の絵画は，クリフォード・スタイルやジャン・アルプの複製をどこかで見て抽象画に挑戦したアマチュア画家であるかのように，いかにもぞんざいな手つきで出鱈目に，あるいは堅苦しいもののように見える。しかし，そのことが並外れて鋭敏に見えないこともないが，果たして本当にそうだろうかと自問する批評家バリー・シュワブスキーの発言をルビンスタインは取り上げる。

デザインのソフトウェア・ツールを明らかに不器用に利用し，そのことを露骨に見せるアルベルト・オーレン。2008年にパリのナタリー・オバディアで展示されたオーレンによる一連の作品では，商品広告のイメージを出力し，そのうえに絵具が付与されているが，その筆触は過失でつけられた汚れであるかのようにイメージと関係を持たないように見える。クリストファー・ウールもまた，オーレンと同様に制作の過程にフォトショップを用いている。2007年に描かれた作品では，デジタルによる転写などを利用していないが，「その構図は，白い漆喰の窓や黒板の上をこするチョークを思わせる，大きく前後する灰色や白の筆跡の大きな塊が特徴で，そしてそのあいだを曲がった鉄筋やごちゃごちゃになった針金ハンガーのような黒いスプレーペイントの線がたゆたっている」。

どぎつい原色と，ときおり白と黒の構図を用いるメアリー・ハイルマンは，デ・カイザーの絵画よりは目を引くだろう。しかしデ・カイザーの作品のようにグリッドや色の塊といったモダニズムの構造を不注意にも等しい無頓着さで用いる。

ミハエル・クレバーの絵画作品の多くは，白やパステルの背景に叩きつけるように置かれた事物や身体の部分を表すかもどうかわからない，スケッチのような筆跡でできている。こうした手つきは制作にほとんど時間のかかっていないように見える。

ルビンスタインは，こうした作家たちに見られる自らの作品を台無しにしてしまうかのような戦略を，その実，因習に対する否定と懐疑を包み込んできたモダニズムに連なりうるものと示唆し，リチャード・タトル（1941–），ロバート・ラウシェンバーグ（1925–2008），デイヴィッド・サーレ（1952–），マルティン・キッペンベルガー（1953–1997）の実践と接続してみせる。タトルらの作品は，永続性

や名人芸に、換言すれば入念に練られた構図や重層的な意味、芸術家の権威や創造的な強度、まさにファイン・アートを「純粹」たらしめる性質に投じられがちなメディアムに対する葛藤という側面があると指摘する。またジョアン・ミロ（1893-1983）、マーティン・バレ（1924-1993）、キンバー・スマイス（1922-1981）といった先行世代の作家たちも、昨今の「仮設的な絵画」における冒頭に挙げた5人の作家たちの歴史的な文脈として挙げている。

「仮設性」とは、もはや「偉大な」絵画を生み出すことの不可能性に由来する。「もしかするとこれは遅きに失した感覚、先行世代が解決すべきものを、ほんのわずかなガラクタしか残していないという確信なのかもしれない」。しかし、こうした条件において、描くことの不可能という考え自体を楽しむ作家たちが増えているとルビンスタインは主張する。このことが「絵画を完成させることを否定したり、否定的な行動に頼ったりすることを促してきた」のだと。そこでさらにルビンスタインは幾人かの作家たちの実践を例に挙げる。既存の文章や文書の走り書きを大きなモノクロのキャンバスに描くステファン・ザンドナー（1968-）、様式的なパステーションによってモダニズムの練習をしているかのように見えるリチャード・オドリッチ（1975-）、金や銀のテープなど安っぽい素材を用いるシェリル・ドネガン（1962-）、ウールの自己消去的なジェスチャーと明らかな共鳴を見せるジャクリーン・ハンフリーズ（1960-）、「まるで画家が単に絵具を使い果たしたかのように」筆触が散り散りになって消えていくウェンディ・ホワイト（1971-）によるグラフィティを思い起こさせる絵画、それから2007-08年にニュー・ミュージアムで開催された「アンモニュメンタル」展に参加した彫刻家たちの実践のうちにも、仮設的な感性を見出す。そして彼は以下のように結論づける。

仮設的な絵画とは、最後の絵画を作ることでもなければ、絵画を破壊することでもない。それは準備段階を装う完成品、あるいは芸術的危険性を終わらせる価値を有するスターや傑作の代役を務める影武者のようなものだ。別の言い方をすれば、仮設的な絵画とはマイナーな絵画に仮装したメジャーな絵画のことである。『カフカ：マイナー文学のために』という本のなかで、ジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリは、カフカの言語的かつ文化的状況（プラハにおいてドイツ語で書くユダヤ人として、すなわち、チェコ語が主要言語である地域であることと、標準ドイツ語という点に関して、彼の話すドイツ語はマイナーだった）は、ドイツ語で書くことの「不可能性」と「書かないことの不可能性」をどれほど伴うものであったかを論じる。カフカの解決策は、あらゆる文学上の前例を消し去る文体を作り、未来まで辛うじて生き残る作品を生み出すことだった。堂々たる絵画の歴史と、新しい芸術形式によるその媒体の弱体化に直面して、最近の画家は同じように「マイナー」な状況に直面しているのかもしれない。彼らの作品における仮設性は、描くことの不可能性と、それに等しく永続する、描かないことの不可能性の指標である。⁽²⁾

このように、ルビンスタインは彼が仮設的な絵画と述べる近年の絵画に見られる傾向、すなわち洗練、完成、卓越といった性質から逸脱し続ける絵画実践の戦略を、カフカによる「マイナー文学」のそれに比する実践と捉える。絵画をコモディティとして取り扱うマーケットの膨張と映像やインスタレーションといった新しい表現媒体の定着という暴力的な力のあいだで、描くことの不可能性と描かないことの不可能性のなかで葛藤することが、絵画というジャンルに取り組む者にとって生き残る道のひとつであることを示唆する。

日本の現代美術に親しいものからすれば、ルビンスタインのエッセイの結論部における論理展開には、若干の既視感を覚えるのかもしれない。というのも、ルビンスタインのこの論文の発表に遡ること

2年前の2007年、水戸芸術館で開催された、松井みどりの企画による展覧会「マイクロポップの時代：夏への扉」における彼女の理論的根拠が、ルビンスタインのそれと同様に、ドゥルーズ／ガタリのマイナー文学にあるからだ。松井は本展覧会カタログの冒頭に掲載された「マイクロポップ宣言：マイクロポップとは何か」において、「制度的な倫理や主要なイデオロギーに頼らず、様々なところから集めた断片を統合して、独自の生き方の道筋や美学をつくり出す姿勢」を、マイクロポップとして定義する。そして、この概念はドゥルーズ／ガタリによる「マイナー文学」の定義と、フランスの歴史学者ミシェル・ド・セルトーが主張した「日常性の実践の戦術」の理論に触発されており、どちらの論理も「移民、子供、消費者など、常に『大きな』組織に従属している周縁者と見なされている人々が、その一見不利な条件を利用して自分たちに適した環境や新たな言葉をつくり、メジャーな文化を内側から変えていく、『小さな創造』の革命的な力についての方法論」だと述べている。ゆえに松井は、マイクロポップの政治性を強調する。「文化の制度的な思考の枠組みやグローバルな資本主義や情報網による物神崇拜に抵抗して、『今ここ』の実質的な条件や要求に応えながら、独自の知覚や創造の場を見出し、確保しようとするその姿勢は、個人の自発的な決定能力のつましいが力強い主張を示すのである」⁽³⁾。

1990年代半ばから2000年代半ばにかけて、日常性への傾倒は当時の日本の現代美術の特徴と主張されてきた。とりわけ「TOKYO POP」（平塚市美術館、1996年）、「時代の体温」（世田谷美術館、1999年）、「ひそやかなラディカリズム」（東京都現代美術館、1999年）といった当時の若手作家を中心に紹介する展覧会において取り上げられていた作家たちの実践は、芸術を日常性へと下降させ、ときにサブカルチャーや別ジャンルと混交させることで美術の根幹を問い直すものとみなされていた。そのなかで、たとえば「TOKYO POP」展において、担当キュレーターの小松崎拓男は展覧会で紹介した作家たちの特徴として非政治性、非社会性を強調していた⁽⁴⁾。他方、松井の画期性は、上記のように1995年から2000年代半ばにかけての日本の作家たちの実践に見られる日常性の傾倒に対して政治性を見出した点にあった。

さて、「マイクロポップ」展で松井が選択した15人の作家たち⁽⁵⁾が主に取り扱う素材、表現手段は、絵画、ドローイング、映像、写真、インスタレーションなどさまざまである。ゆえに松井が目にするのは、どちらかといえば形式というより、作品内に見られる主題やモチーフ、それらの意味内容、および作家の態度であるように思われる。松井本人の言葉を借りれば、ここに集められた作家たちの実践の幅はふたつの極のうちにある。一方は「既存の物や文化的記号を再構成して新しい表現を生む方法」であり、他方は「純粋な現象的発生や身体的な効果を記録したり、それを表出させたりする方法」である⁽⁶⁾。こうした方法に裏打ちされた諸実践が既存の境界を超え、脱領域化を生み出す。ルビンスタインとの対比をより鮮明にするために、「マイクロポップ」展に取り上げられた絵画やドローイングを主な表現手段としていた作家たちのみを抽出してみよう。たとえば、松井は奈良美智について「具象表現を、子供の傷つきやすさと逆説的な強さを表すために用いた」と述べ、杉戸洋の絵画については「カーテンのある窓枠のなかに海や泉や宇宙などの別世界が広がる構造は、箱の輪郭だけの構造や、長く伸びる対角線が遠くの『出口』に向かって収束していくデザインへと還元され、洞爺、山や、『エレファントマン』『ハンガーマン』といったハイブリッドな生き物に変形された」と形容する。松井が「最も心理的なマイクロポップ・アーティスト」と評する國方真秀未の、中高生が描く漫画の一コマを思わせる「絵画」については、「未成年の想像力の暗黒面」が表されており、「おたくマンガの閉塞的な快樂を声、その極私的幻想のなかに集合的想像力を宿らせる」と述べる。このように、松井は絵画の形式的な側面についてはほとんど言及しておらず、もっぱら描かれたモチーフの

もつ記号的意味や、モチーフの配列によって生じる絵画内で表現された空間に目を向ける。

そのなかにあって、ドローイングの位置づけはやや特別の地位を占めているようにも思われる。というのも、松井が「マイクロポップ芸術の体現者」と評する青木陵子と落合多武の主要な表現媒体はドローイングであり、たとえ彼らが別の表現媒体を用いたとしてもドローイングと同じ手法が用いられていると述べているからだ。さらに有馬かおる、タカノ綾などによる漫画やイラストレーションに着想を得たドローイング、森千裕の絵画／ドローイング、泉太郎による映像の投影されたモニターに落書きを施す映像作品など、単純にドローイングに類する作品が目立つ。「ドローイングの壊れやすく断片的な姿や、その線やイメージの選び方に見られる子供のような遊びの精神は、『小さな創造』に逆説的に潜んでいる、美や自由についての常識を破壊する過激な想像力を暗示している」と松井が述べる時、ここで仄めかされているドローイングの性格とは、「メジャー」な表現媒体である絵画に對置されたマイナー芸術としてのそれであろう。しかし、松井はさまざまな作家たちの作品を説明するにあたって、ジュリア・クリステヴァのアブジェクションについてしばしば言及し、彼らの作品がもつおぞましいものの表出について強調するように、やはり形式以上に内容面に重点を置いているように映る⁽⁷⁾。

他方、ルビンスタインは、先に見たように絵画の「内容」にはほとんど立ち入らない。松井が具象表現を主に取り上げているのに比べ、ルビンスタインの取り上げる作品は抽象的なものが多く、内容を読み取り難いせいもあるかもしれない。しかし、あくまで彼は、自身の取り上げる作家が生み出す絵画作品のペインタリーな側面と、それにとまなう形式上の性質をマイナーなものとして見出す。

こうした差異は、松井が文学研究の専門家であり、視覚芸術を内容面から「読解」することに長けているということ以上に、日本の現代美術が抱えてきたある種のねじれによるものなのかもしれない。そのことを考えるために、ドゥルーズ／ガタリの「マイナー文学」を参照している、もうひとつの展覧会に遡る必要がある。それは1992年に批評家榎木野衣がキュレーターを務めた「アノーマリー」展（レントゲン藝術研究所）である。この展覧会は、伊藤ガビン、中原浩大、村上隆、ヤノベケンジの4名からなるグループ展で、90年代のネオ・ポップ的な傾向を紹介した先駆的な展覧会として知られている。この展覧会カタログに収録された『『美術』というアノーマリー』と題されたエッセイにおいて、榎木は水村美苗の小説「日本近代文学 私小説 from left to right」の作品構造を描写することから始める。これは日本の小説では珍しい横書きの形式を採用し、そして日本語と英語が併記して書かれる。まさにそれはマイナー文学としての混淆性を表しており、榎木は水村の小説の形式と日本の近代美術の成り立ちと、日本の現代美術を重ね合わせて論を進めていく。

再度問おう。「横書きの日本現代美術」とはなにか？ それは、ポップの言語によってどもりながら綴られた「現代美術」を意味している。本来はアメリカの文脈に属するはずの「宇宙開発」「未来都市」「ロボット工学」「軍事兵器」「銀幕のスター」といったコンテクストにおいて「現代美術」を制作すること。ポップという他者を、日本における「近代」の風景に自明なものとして内面化し溶解してしまうことなく、それらの他者性を他者性のままにしてみずからのコンテクストのなかにハイブリッドなまま、装着してしまうこと。ジル・ドゥルーズが、文体を自国語のなかでどもることとして考えるとき、そこにはわれわれがここで語ろうとしている「横書きの日本現代美術」についての最良のモデルが提供されているのだ。⁽⁸⁾

このように、90年代から2000年代の日本の現代美術の状況において、一群の作家たち、そして批

評家たちは、日本の、現代の、美術そのものの周縁性に直面せざるをえず、それゆえに絵画という媒体の形式を問うよりも、現代美術自体のマイナー性や、その表現の内容について検討することに批評的意義を見出さなければならなかった。当時、こうした問いに批評的切実さがあったことは確かだろう。しかし美術と内容に関する議論において、その中間項といえる、各ジャンルの形式への問いにあまり焦点が当たってこなかったと言えるのではないだろうか。それでは形式的にも内容的にも「マイナー」であるような実践はなかったのだろうか。管見の限り、典型的な事例のひとつとして三瀬夏之介の絵画が挙げられるように思われる。今回は彼の絵画について検討したい。

注

- (1) Raphael Rubinstein, "Provisional Painting," *Art in America*, May 1, 2009. (<https://www.artnews.com/art-in-america/features/provisional-painting-raphael-rubinstein-62792/>)
- (2) Ibid.
- (3) 松井みどり「マイクロポップ宣言：マイクロポップとは何か」松井みどり『マイクロポップの時代：夏への扉』PARCO 出版，2007 年，6-7 頁。
- (4) 小松崎拓男「ぼくらの時代の美術——先駆けるものたちへ」『TOKYO POP』平塚市美術館，1996 年，7-8 頁。
- (5) 以下の 15 名である。青木陵子，有馬かおる，半田真規，泉太郎，K. K.，國方真秀未，奈良美智，森千裕，野口理佳，落合多武，大木裕之，島袋道浩，杉戸洋，タカノ綾，田中功起。
- (6) 松井みどり『マイクロポップの時代：夏への扉』PARCO 出版，2007 年，62 頁。
- (7) 同，28-64 頁。
- (8) 榎木野衣『『美術』というアノーマリー——横書きの日本現代美術』『アノーマリー』レントゲン藝術研究所，1992 年，頁なし。

執筆者について——

榎田倫広（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。

【連載】

(非) 人間的時間を求めて

——本棚の片隅に 17

桑田光平

ロシアによるウクライナへの軍事侵攻から、まもなく1年8カ月が過ぎようとしている。当初は、キウ陥落によって、あるいはロシアの経済破綻によって、ほどなく戦争は終結するというシナリオを描く有識者もいたが、多くの人的・物的被害を出しながら、戦争はなおも続いており、世界経済への大きな打撃にもかかわらず、国際社会は解決策を見出せないまま、戦争のさらなる長期化が予想されている。そんな中、イスラムの武装組織ハマスが、パレスチナ自治区ガザから、警告なくイスラエルに大規模な襲撃を行ない、それに対するイスラエル側の報復によって、パレスチナはこれまでにない規模の戦争状態に突入した。アメリカのバイデン大統領は、イスラエルを訪問し、ネタニヤフ首相に対して、「正義は行使されなくてはならない。とはいえ、怒りを覚えても、怒りに駆られてはならない。9.11以降、米国は怒りに包まれた。正義を求めて正義を勝ちとったが、同時に失敗も犯した」と語った。「失敗」とは言うまでもなく、「テロとの戦争」という大義のもと、アルカイダを保護していたタリバンを一掃するために起こしたアフガニスタン戦争と、大量破壊兵器の保持を口実に起こしたイラク戦争を指す。いずれの戦争も、長期化の挙句、終結後にもたらされたのは平和とは程遠い現実だったことはいまでは誰もが知っている。

ドン・デリーロの『ポイント・オメガ』（都甲幸治訳）は、この「失敗」した戦争を背景にした小説だ。しかし、戦場も戦時下の人々の生活もそこにはまったく描かれていないばかりか、物語は、ニューヨーク近代美術館に展示されている映像作品の記述からはじまる（ただし作品名の言及はない）。ヒッチコックの名作『サイコ』を1秒約2コマのスローモーションにして24時間の長さにしたダグラス＝ゴードンの《24時間サイコ》だ。サスペンス映画の古典的傑作を超スローモーションにすれば、サスペンド（宙吊り）の状態は引き伸ばされてもはや意味をなさなくなり、見るものは弛緩する、あるいは退屈する。普通の人ならばせいぜい数分出ていくのが関の山だろう。しかし、「壁の前にいる男」は違う。どのみち閉館時間もあるのだから、作品全体を一度に見ることはできないのに、その男は何日も続けて、長時間この部屋にいて、ただ作品を見ていた。まるで、静寂と不動だけが続く映像のなかに溶け入ることで、時間そのものになろうとしているかのように。「彼はどれだけここに立っていたら、何週間、あるいは何カ月立っていたら、この映画の時間の流れに一体化できるだろう。あるいは、もう一体化しはじめているのだろうか」（13頁）。

展示室に二人の男性が入ってくる。一人は杖をつき、長髪を首筋のところで結んだ老人で、もう一人はその半分くらいの年齢の、くだけた格好をした神経質そうな男。しかし、ほどなく二人も出ていく。彼らこそ、物語の中核をなす男たちだ。老いた方は、ブッシュ政権時のイラク戦争遂行のための政策立案者のメンバーで、「諜報機関の形而上学者、ペンタゴンの夢想家」（27頁）だったリチャード・エルスター。若い方はジム・フィンリー。イラク戦争時に何が起こっていたのかを、エルスターにひたすら独白してもらった映画を撮ろうとしていた。場面は、ニューヨーク近代美術館の展示室から、エルスターが隠居しているサンティエゴ郊外のアンザボレゴ砂漠の一軒家に移る。エルスターの前妻の持ち家で、人もいない、風景も変わらない、砂漠のなかの朽ちてゆく一軒家だ。フィンリーは映画出演をお願いするためそこにやってきたが、エルスターを説得できないまま時間だけが経ってゆく。エ

ルスターは展示室の「壁の前にいる男」のように、砂漠の時間に溶け込もうとする——「ここにいと時間の流れがゆっくりになる。時間の流れがわからなくなる。[……] 私はここでは歳を取らないんだ」(33頁)。現実から逃れ、時間そのものになろうとしているエルスターは、自らが先導したあの戦争について、「俳句のような戦争」(41頁)を求めていたのだと語り、自らの、そして国家の選択を一点の曇りもなく正当化する。そして、砂漠の時間は、彼をして、テイヤール・ド・シャルダンの神秘思想へと至らせる。「集団は自己破壊の遺伝子を持っている。一発の爆弾じゃ全く足りない。技術の霞のなか、そこに指導者たちは戦争を仕掛ける。今や内向が起こるからだよ。テイヤール神父はこれを知っていた。オメガ・ポイントさ。我々は生物学の領域から飛び出すんだ。自分に問いかけてみたらいい。我々は永遠に人類じゃなきゃならないのだから。意識なんてもう干上がってしまった。今や無機物に還るんだ。我々はそうしたいのさ。野原の石ころになりたいんだ」(68-69頁)。かつて、ジョルジュ・プーレは『人間的時間の研究』のなかで、20世紀の小説にあらわれる時間表象を、「具体的に実現しつつある時間の発生行為を現在のなかにとらえること」とみなした。つまり、人間はつねに自らの行為によって、現在を、世界との関係を、(再)創造し続けているのであり、それは因果関係や神の摂理から導き出される安定した世界とは程遠い、「たえず出来損ない、もじりに墮し、改作される創造」、つまり、「人間的な、あまりにも人間的な創造」なのだ。それに比して、エルスターが求めているのは、明らかに非人間的な時間である。超スローモーションの、砂漠の、無機物の時間。あるいはエルスターが《24時間サイコ》について語った言葉を借りるなら、「宇宙の収縮」(61頁)の時間。そんな時間を生きようとするので、エルスターは、戦争というあまりに人間的な罪から目を背け、人間そのものを超えようとする。

しかし、そうした彼の幻想を破るのは、やはり人間でしかない。ストーカーから逃げ、ニューヨークからアンザボレゴ砂漠にやってきたエルスターの娘ジェシカは、ある日、忽然と姿を消してしまう。身を隠す場所のない砂の広がるこの地で、ほとんど神秘とも言える失踪に戸惑う父は、みるみるうちに憔悴し、痩せ細っていく。人間を超えるという高尚な思想は娘とともに「空中に消え」(103頁)、精神的にも肉体的にも衰えたエルスターの姿は、「悲しいほど人間らしかった」(123頁)。考えてみれば、「非人間」(あるいは、近年の言葉を使えば「ポスト・ヒューマン」)を求めることほど人間的な営みはないのかもしれない。人間だけが、人間を超えようと望むのだから。プーレの時代とは異なり、現代小説にはこのような非人間的時間を求める傾向がもしかしたらあるのかもしれない。背景にあるのは、人間中心主義や人新世に対する根本的な批判とエコロジーへの急速な関心、そして、テクノロジーの加速度的な発達だろう。その上で、『ポイント・オメガ』の秀逸は、非人間的時間の方へとエルスターを導いた戦争が、しかし、あまりに人間的なものだということを示したことにある。現在続いている戦争もまた、他ならぬ人間の手によるものであり、それに対する解決もまた、人間の手によってしかありえないだろう。

執筆者について——

桑田光平(くわだこうへい) 1974年生まれ。現在、東京大学大学院総合文化研究科教授。専攻=フランス文学・芸術論。小社刊行の主な著書には、『ロラン・バルト 偶発事へのまなざし』(2011年)、訳書には、パスカル・キニャール『ダンスの起源』、ロラン・バルト『恋愛のディスクール——セミナーと未刊テキスト』(いづれも共訳、2021年)、キニャール『もっとも猥雑なもの』(2022年)などがある。

【連載】

ジュリアス・イーストマンのミニマリズム (1) : イーストマンの生涯

——ミニマル音楽の拡散と変容 8

高橋智子

アカデミックな背景を持った白人男性のみがミニマル音楽の正史として語られてきた問題点について、この連載の第1回目で指摘した。この連載は、これまでこの正史に組み込まれてこなかった人物、楽曲、潮流に光を当てようという試みである。

今回取りあげるジュリアス・イーストマンは正規の音楽教育を受け、アカデミックなポストにも一時期就いていた。だが、彼はミニマル音楽の「知られざる作曲家」や「アウトサイダー」として語られる傾向にある。前回、前々回で取りあげたリース・チャタムやグレン・ブランカも、アカデミックな背景から生じたミニマル音楽に対するアウトサイダーのような存在と見なされているが、イーストマンの場合は問題がさらに複雑だ。

イーストマンはゲイの黒人男性である。ミニマル音楽以前の、ジョン・ケージらに端を発するアメリカ実験音楽のシーンはやはり白人男性による軌跡を中心として歴史化されてきた。もちろん、そこにはヨーロッパやロシア周辺からの移民、または親や祖父母世代が移民だった音楽家が多くいたわけだが、彼らの作品や活動に向けられる関心を上回るほどの好奇の目が彼らの出自に向けられることはあまりない。彼らは「アメリカの現代音楽家」、「ニューヨークの実験音楽家」として「アメリカ」や「ニューヨーク」という大きな枠組みに収まっている。1970年代後半からニューヨークの実験音楽家として活動したイーストマンの存在もこの大きな枠組のなかに入るはずだが、黒人の音楽家や芸術家はこの枠組みの外か、あるいは別の、例外的な存在と位置付けられることも少なくない。さらには、彼がゲイであることもこの音楽家を誰がどのような視点で語り得るのかという問題を難しくしているようにも見える。彼の破滅的ともいえる生涯は、直接的であれ、間接的であれ、マイノリティとしての彼の属性が招いてしまったことも否めない。彼の音楽には彼のアイデンティティとどうしても切り離せない部分がある。彼が切り拓いた独自のミニマル音楽を理解する前提知識として、今回はまずイーストマンの生涯と音楽活動について解説する。

ジュリアス・イーストマン (Julius Dumber Eastman Jr.) は1940年10月27日にニューヨーク市のハーレム病院で生まれた。彼の両親は共にカリブ海領域の西インド諸島系移民家系の出身である。父ジュリアス (Sr.) はエンジニアとして家計を支えた。イーストマンが音楽を始めるきっかけは、カレッジでピアノを学んだ母フランシスの影響が大きい。1945年にイーストマンの弟にあたるジェラルドが生まれて数年後、一家は手狭なマンハッタンを離れてニューヨーク州イサカの一軒家に引っ越した。イーストマンが本格的なピアノのレッスンを受け始めたのは高校生になってからのことだったが、それ以前に、彼は地域の合唱団でボーイ・ソプラノとして類まれな才能を発揮した。ピアノ演奏でも卓越した能力を見せたイーストマンは1959年にカーティス音楽院にピアノ専攻として入学した。初年度の成績はまずまずだったが、次第にイーストマンはピアノよりも作曲に興味を持ち、3年次から専攻を作曲に変えた。しかしながら、在学中に彼は精神的、身体的な不調に陥り、音楽院での後半の成績はほとんど振るわなかった。卒業後、イーストマンはイサカに戻り、病院で音楽療法士として働きながら自主コンサートなどの音楽活動が続けていた⁽¹⁾。この時期のイーストマンの音楽活動は作

曲、ピアノ、声楽の3つにわたっており、なかでもバス歌手としての出演依頼は絶えることがなかった。今では作曲家として語られることの多いイーストマンだが、彼は自分の立場を作曲家に限定するつもりはなかったようだ。「作曲家としてだけでなく、作曲家は総合的な音楽家 (the total musician) にならないといけない。作曲家でいるだけでは不十分だ」⁽²⁾と彼は1979年のインタビューで語っている。

どこにも所属しない独立音楽家だったイーストマンの音楽活動に転機が訪れたのは1968年。主にバス独唱者として舞台に立ち続けていた彼は、この年の秋に4カ月の短期雇用でニューヨーク州立大学バッファロー校（以下、バッファロー大学）音楽学部のダンス伴奏者としての職を得た。バッファロー大学のセンター・オブ・クリエイティヴ・アンド・パフォーマンスアーツ（以下、センター）の創設者だった指揮者のルカス・フォスはイーストマンが伴奏以外に作曲や声楽に際立った能力を持っていることを知る。1969年9月にイーストマンはピアニスト兼作曲家として正式にセンターのフェローとなった。1972年にはモートン・フェルドマンがバッファロー大学音楽学部教授に就任し、バッファロー周辺では現代音楽の新しい波が起きようとしていた。イーストマンもこの新たな潮流の立役者のひとりだった。センター主催の演奏会で、彼はピーター・マックスウェル・デイヴィス⁽³⁾の壮絶なモノドラマ「狂った王のための8つの歌 (Eight Songs for a Mad King)」(1969)や、フェルドマンの「声と楽器 第2番 (Voice and Instruments II)」においてバスのソリストを務めている⁽⁴⁾。ピアニストや声楽家としてだけでなく、「ステイ・オン・イット (Stay On It)」(1973)などイーストマン自身の楽曲もセンター主催の演奏会でいくつか演奏されている。その後、数年にわたってバッファロー大学でのイーストマンの身分は安定し、彼の音楽活動も充実しているように見えた。

在職中は現代音楽のみならず、イーストマンはジャズの演奏も楽しんだ。彼の同僚だったサクソ奏者のチャールズ・ゲイル⁽⁵⁾によると、イーストマンはバップやビバップを意識しながらも、このどちらの和声進行にもとらわれることのない実験的なジャズに心を開いていたという⁽⁶⁾。この時期のジャズの経験は、旋法的なモチーフを反復しながら曲全体を進めて行く「ステイ・オン・イット」や「フェミニン (Feminine)」(1974)をはじめとする1970年代からのミニマル音楽風の楽曲に反映されている。また、イーストマンのミニマル音楽風の楽曲はパターンの反復回数だけでなく、パターンの音高やリズムの決定も演奏者の任意とされていることが多く、即興の要素がかなり色濃い。ジャズのベース奏者である弟ジェラルドが兄の生活を何かと手助けするために1973年にバッファローに越してきて同居を始めたことも、イーストマンとジャズとの関わりを一層強めたといえるだろう。しかし、先のゲイルの回想にあるように、イーストマンの関心はジャズの和声進行よりも即興的な要素を帯びた反復による楽曲の生成原理にあったようだ。イーストマンの反復については次回、詳述する予定である。

1975年頃からイーストマンのバッファローでの生活と人生に次第に綻びが見えてくる。時に彼は周囲が予想しないくらい大胆な行動を取ることがあった。それを最も象徴しているのが1975年の「ソング・ブックス事件」だ。1975年にフェルドマンの発案で始まった、バッファロー大学による現代音楽祭ジューン・イン・バッファローの第1回目はジョン・ケージらニューヨーク・スクールの音楽家たちの作品を中心としたプログラムが組まれた。その一環として、ケージの「ソング・ブックス (Song Books)」(1970)が演奏され、独唱者に抜擢されたのがイーストマンだった。

独唱のためのこの曲にはヘンリ・ソロー、フリードリヒ・シラー、マーシャル・マクルーハンらのテキストが用いられており、全92曲は①「歌曲」、②エレクトロニクスを使う歌曲、③劇、④エレクトロニクスを使う劇の4つに分類される。曲数が多いのでいくつかの楽曲の抜粋で演奏することもできるし、「ローツァルト・ミックス (Rozart Mix)」(1965)や「ピアノとオーケストラのためのコン

サート (Concert for Piano and Orchestra) (1958) 等、ケージの他の不確定性の楽曲と一緒に演奏してもよい。このように「ソング・ブックス」は演奏形態に幅を持たせたケージらしい楽曲だといえる。

ジューン・イン・バッファローでの「ソング・ブックス」の演奏はイーストマンによるバス独唱とパフォーマンスにフルート、声とシンセサイザー、打楽器も加わったアンサンブル編成で行われた⁽⁷⁾。ケージとアンサンブルのメンバーとの打ち合わせでは、ケージは「各パートの奏者は他の奏者が何を準備しているのか気にすることなく各自の事前準備に励みなさい。そうすれば、ばらばらに準備された各自の『ソロ』が演奏の時に初めて一体となるでしょう」⁽⁸⁾と説明した。イーストマン以外のメンバーは演奏を無難にこなしたが、彼は違った。イーストマンは白人の青年と、黒人の若い女性をステージに上げ、壇上でホモセクシャルにまつわる内容を含んだ「愛の新たな制度 (a new system of love)」という名のレクチャーを行った⁽⁹⁾。最後に白人の青年は服を脱いだ状態となり、イーストマンは青年を嘲りの対象とした⁽¹⁰⁾。この演奏を見ていたケージは激怒し、もの静かな彼には珍しく、声を荒げて怒りを露わにしたという⁽¹¹⁾。

イーストマンは作者(ケージ)の作品に込めた意図を無視しただけでなく、ケージの最も繊細で個人的な部分(ホモセクシャル)を侮辱する表現を行なってしまった。イーストマン自身もホモセクシャルだが、ケージの怒りに対してそれは言い訳にはならないだろう。なぜイーストマンはこのような行状に出たのだろうか。イーストマンの友人のひとりによれば、イーストマンには社会性が欠けていて、その場にふさわしくない言葉遣いや振る舞いをしてしまうことがよくあったらしい⁽¹²⁾。彼のこのような言動の背景には彼のパーソナリティとアイデンティティとが複雑に絡み合っているのは確かだ。この問題に関する詳細な議論は1980年代にニューヨークで一時期イーストマンと同居していた詩人のR. ニーモ・ヒルによる回顧録「ジュリアス・イーストマンにまつわる寓話集」⁽¹³⁾を参照されたい。

1976年にイーストマンはバッファロー大学の職を辞してニューヨーク市に戻る。この決断はより自由な環境を求めた発展的なものになるはずだったが、ここからイーストマンの人生はゆっくりと、そして取り返しのつかない状況にまで転落して行く。ニューヨーク市に戻った当初のイーストマンはダウントウンの実験音楽シーンに迎え入れられ、フリーの音楽家として順調に歩み出した。作曲では、そのタイトルが今も議論的となっているが、彼のミニマリズムを考えるうえで非常に重要な三部作「クレイジー・ニガー (Crazy Nigger) (1978)」、「エヴィル・ニガー (Evil Nigger) (1979)」、「ゲイ・ゲリラ (Gay Guerrilla) (1979) が書かれたのもこの時期である。ニューヨーク市に戻ってからも彼は歌手としての活動も変わらず盛んに行っており、メレディス・モンク⁽¹⁴⁾の「ドーメン・ミュージック (Dolmen Music) (1979) と「タートル・ドリームス (Turtle Dreams) (1981) の演奏と録音に参加した。

しかし、フリーの音楽家としてマンハッタンで暮らすには、どんな有能な音楽家であれ、今も昔も経済的な厳しさと常に対峙しなければならない。ロウアー・イーストサイドのアパートメントの家賃が払えなくなり、家財道具その他全てを失ったイーストマンはやがてホームレス同然の生活を送るようになった。バッファロー時代の友人や同僚、ダウントウンの仲間たちがドラッグや酒への依存も酷くなった彼に何度も救いの手を差し伸べたが、彼の生活は変わらなかった。1980年代のある時期から、イーストマンはロウアー・イーストサイドにあるトンプキンス・スクエア・パークを住処とした。この公園は居所を失った音楽家やアーティストたちの寄り方として知られている。作曲年代が確定している最後の曲は1989年に作曲された2人の男声のための「我らの父 (Our Father)」であることから、1990年に亡くなる直前まで彼は細々と音楽活動を続けていたのだとわかる。

1989年5月にイーストマンはかつての安住の地バッファローに戻った⁽¹⁵⁾。バッファローで旧友を訪ねたりしていた彼だが、1990年5月28日、バッファロー市内の病院で心不全によって死亡した。49歳だった。しかし、既に表舞台から姿を消していたイーストマンの死は、この当時すぐに知られることはなかった。イーストマンが実際に亡くなる前から、彼は既に死んだという噂さえも流れていた。彼の死から約8カ月後の1991年1月22日発行の『ヴィレッジ・ヴォイス』誌のなかで、カイル・ギャンがイーストマンの訃報を書いた⁽¹⁶⁾。この記事によってイーストマンの死が音楽界に知れ渡るようになった。

その後しばらくの間、イーストマンの存在と音楽はごく一部の人々の間で共有されるだけだったが、彼の友人で作曲家のメリー・ジェーン・リーチ⁽¹⁷⁾らの尽力により、紛失されたと思われていたスコアの発掘とアーカイブ化、演奏と録音、関連書籍の出版が2000年代に入って相次いで行なわれている。この動きはミニマル音楽史観にも大きな影響を与えており、イーストマンの楽曲の演奏や録音が最近ますます増えている（日本ではまだそのような動きは見られないが）。

今回はイーストマンの音楽と楽曲について解説する。彼独自の概念「オーガニック・ミュージック」とミニマル音楽との関係を考察する予定である。

注

- (1) Renée Levine Packer, "Julius Eastman, A Biography," *Gay Guerrilla: Julius Eastman and His Music*, edited by Renée Levine Packer and Mary Jane Leach, Rochester: University of Rochester Press, 2015, 19.
- (2) Julius Eastman, "The Composer as Weakling," *Ear magazine*, vol. 5-1, April/May 1979, 7.
- (3) ピーター・マックスウェル・デイヴィス Peter Maxwell Davies (1934-2006) は英国ランカシャー生まれの作曲家。「狂った王のための8つの歌」をはじめとして、劇的でショッキングな表現を含む声楽曲で知られている。自身がゲイであることを公言し、同性愛の平等を求めるキャンペーン (Campaign for Homosexual Equality) の活動にも取り組んだ。
- (4) Packer, op. cit., 36.
- (5) チャールズ・ゲイル Charles Gayle (1939-2023) はバッファロー生まれのサクソ奏者。1970年代初めにニューヨークに拠点を移す前、バッファロー大学で教鞭を執っていた時期がある。1990年代からピアノ、バスクラリネット、コントラバス、打楽器の演奏も始めた。
- (6) Ibid., 32.
- (7) Ibid., 45.
- (8) Ibid., 45.
- (9) Ibid., 45.
- (10) Ibid., 45.
- (11) Ibid., 45-46.
- (12) Ibid., 46.
- (13) R. Nemo Hill, "The Julius Eastman Parables," *Gay Guerrilla: Julius Eastman and His Music*, edited by Renée Levine Packer and Mary Jane Leach, Rochester: University of Rochester Press, 2015, 83-94.
- (14) メレディス・モンク Meredith Monk (1942-) はニューヨーク生まれの作曲家、声楽家、ダンサー、振付師、映像作家。独自の歌唱法で声によるミニマル音楽の領域を開拓した。彼女の作品は音楽、舞踊、演劇が一体となったシアター・ピースの形式を取ることが多い。

- (15) Packer, op. cit., 63.
- (16) Kyle Gann, "That Which Is Fundamental: Julius Eastman, 1940-1990," *Village Voice*, January 22, 1991. この記事はギャンの著作集 *music downtown: writings from the village voice*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006. に収録されている。
- (17) メリー・ジェーン・リーチ Mary Jane Leach (1949-) はヴァーモント州生まれの作曲家。彼女の作品は音のテクスチャを何層も重ねた繊細な音響世界を特徴とする。イーストマンとは1980年頃に知り合い、生前の彼と交流のあった人物として彼の作品のアーカイブ化などを行なっている。

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】

声の聞き方

—Books in Progress 32

村山修亮

1991年10月23日の『日経新聞』（夕刊）には、「どこからでも始められ、また、どこへでも行くことができる。いや、それだけではなく、どこからでも始めようとし、また、どこへでも行こうとしなければならぬ」という書き出しの書評が掲載されている。はじめもおわりも価値などなく、強度こそが大切にされるべきだと宣言されたあと、「これを読むことは、必然的にそれぞれの生にとって自由の線をどのように組織するかを考えることとなるはずだ」といわれている。この本を読まずして、いまずぐになんでもできてしまうような、そんな気持ちにさせる力強いことばがつづく。「1冊の巨大なマニュアル」、「みずからの生命の自由をどのように生きるのか、そのための技法を実験的に開発している本」ともいわれているこの書籍は、ドゥルーズ＝ガタリ『千のプラトー』（1980）である。

記憶を遡ると、おなじ名前を冠したドイツの電子音楽レーベルを先に知ったあと、背伸びして本書を買ってみたが、まったくわからなかったことをおぼえている。いまあらためてページを開いても、「抽象機械」、「リトルネロ」、「地層化」といった抽象的な概念が独立性の高い15の章のなかで展開されており、なにより、「私とはもはや言わない地点に到達するのではなく、もはや私と言うか言わないかがまったく重要でない地点に到達することだ」とある。本書を手にとっている私こそが問いに付され、とりつく島がないように思えてしまうと同時に、上述の書評のことばとは裏腹に、この「1冊の巨大なマニュアル」を読む資格がじぶんにはないようにも思われた。

もし、おなじようにドゥルーズ＝ガタリの思想に近づけないままのひとたちがいるとすれば、まもなく校了となる平田公威先生の『ドゥルーズ＝ガタリと私たち——言語表現と生成変化の哲学』（予価4500円、320頁）は、狭義の研究書の枠をこえ、ドゥルーズ＝ガタリを読むことを肯定し、彼らの哲学との対話を開いてくれる1冊となるはずである。博士論文がもとになっていることから、前述の『千のプラトー』にくわえ、『意味の論理学』（1969）、『哲学とは何か』（1991）が読解の中心に据えられているのだが、冒頭で表明されるのは、これまでに聞いたことのない以下のような問いである。

つまるところ、ドゥルーズ＝ガタリにとっては、「私」はもちろん、「あなた」も「私たち」もまた、哲学的な思考の主体にはなりえない。[……]しかしながら本当に、「私たち」と話し書き思考する主体でしかありえない私たちには、チャンスは残されていないのだろうか。ドゥルーズ＝ガタリは、私たちに何も語ってくれていないのだろうか。

「私」はもちろん、「あなた」も「私たち」もまた、哲学的な思考の主体にはなりえない」と言われているように、同一性を解体する「差異」や、他なるものへの「生成変化」を称揚したドゥルーズ＝ガタリの非人間主義的な哲学のことだから、私たちの居場所はないのだろう。しかしながら、それを人間主義的な観点から読み替えること、つまり、私やあなたがドゥルーズ＝ガタリを読み、私たちこそが「生成変化」へと身を乗りだすこと——。こうした険しくもか細い理路を、本書は照らしだしてくれるのである。私たちの日常的な経験に根ざした「表象」や「オピニオン」といった概念が保持さ

れつつも、そこにあらがうような思想や書き方が本書全体の基調となっていることも、こうしたことからすぐに了解されるだろう。

« contre-effectuation » の読解をはじめ、詳細な内容紹介をするだけの能力が私にはないが、副題に「言語表現」とあるとおり、ドゥルーズ＝ガタリが依拠したギヨームの時制論やイエラムスレウの言語素論がとりあげられることで、『意味の論理学』における超越論哲学、『千のプラトー』の「地層」のシステムの骨格がクリアに浮かびあがる様は圧巻である。とりわけ、後者のイエラムスレウが扱われている第Ⅱ部では、彼の言語観および言語素論が、『アンチ・オイディプス』では「資本主義的言語理論」として、『千のプラトー』では「抽象機械」としてとらえられ、これを組織するために重要概念である「対位法」があると整理されているように、ドゥルーズ＝ガタリの重要な参照軸になっていることが示されている。

詳細はじっさいに本書をお読みいただくとして、最後に末尾の結論部分を引いて紹介を終えることとする。

私たちがドゥルーズ＝ガタリのただなかに身を置くと、私たちは、「ひと」の名において、「種々の機械」の名において、「みんな」の名において、私たちとあなたたちの名において語り思考することになる。そして、この変遷は、私たちがあなたたちと出会うまでの過程でもある。「ドゥルーズ＝ガタリと私たち」から「私たちとあなたたち」へ。今度はあなたたちの言葉のただなかに身を置かなければならない。耳をうずめるようにして。

私たちは、人称的な存在から非人称的な存在に、つまり、「ひと」に、「種々の機械」に、「みんな」になる。そして、重要なのはここで言及されている「あなたたち」が、直前に、他者のことではないといわれていることである。というのも「つねに上手くいくわけでもなく、出会いを通じて、互いのことを認め合う可能性があるから」だ、と。ドゥルーズ＝ガタリを読むことで開かれるのは、あなたたちとの対話であり、本書を読んだ後で問題となるのは、声の聞き方なのである。

なお、冒頭に引用した『千のプラトー』の書評は小林康夫先生によるもので、2020年に小社から刊行された『死の秘密、《希望の火》——煉獄のフランス現代哲学（下）』（238-239頁）に収録されている。こちらをあわせて手にとっていただければ幸いである。

執筆者について——

村山修亮（むらやましゅうすけ） 1991年生まれ。水声社編集部所属。

水声社の新刊

(2023 / 10 / 31)

【11月の新刊（予定）】

ブランショとともに

執筆＝郷原佳以＋安原伸一郎＋石井洋二郎＋高山花子＋伊藤亮太＋門間広明＋森元庸介＋千葉文夫＋石川学

【11.6 発売】

▶戦後最大のフランスの文芸批評家モーリス・ブランショへの日本人研究者・批評家たちからの15編のオマージュ！ 《読むのが困難なものこそ読むに価する唯一のものだ。》(M.B.)

四六判アンカット無製本／80頁／1000円＋税 ISBN：978-4-8010-0768-0



フォルチュニのマント 《批評の小径》

——『失われた時を求めて』をめぐる衣服の記憶

ジェラルール・マセ／福田桃子訳

【11.17 発売】

▶マルセル・プルーストと同じ1871年に生まれた天才芸術家マリアノ・フォルチュニ。作家は彼の創造する《衣装》をいかに効果的に織り込むか、その効果を周到に計算していた……。彼の絢爛たる衣装がもつ記憶の喚起力を紡ぎ出す。

四六判上製／162頁／2500円＋税 ISBN：978-4-8010-0754-3



モードで読み解くフランス文学

《水声文庫》

村田京子

【11.17 発売】

▶フランス革命と服飾（バルザック）、変装する女性（サンド）、オート・クチュールの世界（ゴンクール）、女の欲望を掻き立てるデパート（ゾラ）など、小説に登場するモードを通して19世紀のフランス社会を読み解く。

四六判上製／344頁＋カラー別丁図版8頁／2700円＋税 ISBN：978-4-8010-0753-6



古代教会スラヴ語入門【選文集】

原求作

【11.20 発売】

▶全スラヴ諸語の書き言葉の基礎となった言語の文法を解き明かす『古代教会スラヴ語入門』の別冊＝選文集。詳細な注釈付きの福音書テキスト12篇と語彙集を収め、実際の表現に触れながら読解の実践力を身につける。

A5 判並製 / 163 頁 / 3000 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0746-8



さらばボゴタ 《フィクションの楽しみ》

アンドレ・シュヴァルツ＝バルト＋シモーヌ・シュヴァルツ＝バルト / 中里ま

き子訳

【11.24 発売】

▶火山の噴火でカリブ海の故郷を追われ、世界を彷徨し、最期にパリの施設にたどり着いたマリオットが紡ぐ、ある一族の歴史＝人生。奴隷たちの先頭に立って戦い、出産後すぐに処刑された黒人女性から始まる家族の物語。

四六判上製 / 237 頁 / 2700 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0786-4



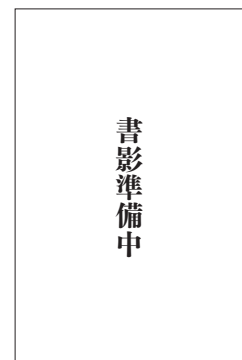
戦後フランスの前衛たち——言葉とイメージの実験史

進藤久乃編

【11.24 発売】

▶大戦後の芸術運動を俯瞰する第一部、前衛周辺の作家たちを論じる第二部、詩に革新をもたらした音声詩、視覚詩の展開を見据える第三部を通して、戦後フランスの前衛運動の見取図を描き出す。

A5 判上製 / 368 頁 / 6000 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0755-0



ドゥルーズ＝ガタリと私たち

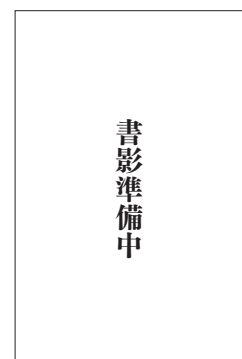
——言語表現と生成変化の哲学

平田公威

【11.24 発売】

▶同一性を解体する《差異》や他なるものへの生成変化を称揚したドゥルーズ＝ガタリの哲学は、主体なき思想なのか——。ソシュール以降の言語学者が与えた衝撃を分析し、生成変化に至る理路を照らしだす。

A5 判上製 / 320 頁 / 4500 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0769-7



J・M・クツツェー 命をめぐる思索

—『夷狄を待ちながら』から『恥辱』へ

川村由美

【11.27 発売】

▶創作ノートの渉獵により得られた知見をもとに、内容・舞台・発表時期のまったく異なる代表作『夷狄を待ちながら』『恥辱』に続編関係を見出しつつ精読する、クツツェー研究の新たな到達点。

A5 判上製 / 224 頁 / 3000 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0767-3

書影準備中

DUB 論【改訳決定版】

マイケル・ヴィール / 森本幸代訳

【11.27 発売】

▶遠く深くとばされるエコー、靄のような音響、空間を揺さぶる低音……。ジャマイカのエンジニアによって生みだされ、世界のポピュラー音楽を変えた「ダブ」の輪郭を、豊富な歴史的資料と鋭い楽曲分析から描きだす。

四六判並製 / 448 頁 / 3500 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0766-6

書影準備中

【10月の新刊（既刊）】

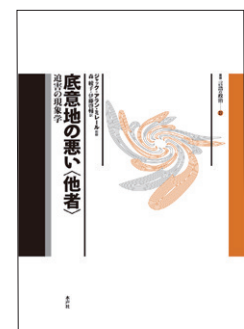
底意地の悪い〈他者〉 《叢書言語の政治》

ジャック＝アラン・ミレール監修 / 森綾子 + 伊藤啓輔訳

【10.10 発売】

▶家族、恋人、パートナー、隣人、上司、教師…… 世界各地のラカン派精神分析家が集い、悪意に満ちた世界に生きる主体の症例を報告し、言語と主体との関係に忍び込む悪意の発露を見極める。

A5 判上製 / 252 頁 / 4000 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0750-5



オーバーラップ——飛行あるいは夢見ること

加藤有希子

【10.29 発売】

▶アメリカの大学院で美術史を学ぶ千尋と、並行世界を旅する〈飛行機乗り〉の語りが交差する表題作のほか、憎しみの連鎖を断ち切るためのウィットに富んだ短編「ブラックホールさんの今日この日」を収録。

四六判上製／144 頁／2000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0762-8



逸脱と侵犯——サラ・ケインのドラマトウルギー

關智子

【10.29 発売】

▶上演不可能なト書き、語り手のいない台詞、錯綜する時空間、タイポグラフィ的実験、そして死——表象可能性の極限へと迫り、戯曲を根源的な問いに付した劇作家の作品に通底するテーマを明らかにする、本邦初のモノグラフ！

A5 判上製／352 頁／5000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0761-1



21 世紀のスペイン演劇 2

ライラ・リポイ他／田尻陽一編 田尻＋岡本淳子訳

【10.29 発売】

▶スペイン内戦、異端審問、移民問題、資本主義、セクシャルアイデンティティ……スペイン史の悲劇と葛藤を抱える現代人の生を克明に舞台空間に映し出す、気鋭の劇作家たちによる7編の戯曲を収録。

A5 判上製／278 頁／4000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0760-4



クリストとジャンヌ＝クロードの環境彫刻

——「自由」と「愛」と「最良の時間」

富士栄厚

【10.29 発売】

▶環境彫刻を代表する作家が生涯を通じて追求した「最良の時間」とは何だったのか？ デュシャンをはじめとする同時代の美術家・批評家との交流や、ミッソン、タレルの作品との比較から、記号学的手法を用いてその全貌を描き出す。

A5 判上製／176 頁／3000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0763-5



彫刻の呼び声【新装版】

峯村敏明

【10.29 発売】

▶オブジェ、構成、インスタレーションといった〈類彫刻〉全盛の時代のまっただ中で、真の彫刻はいかにそれらを超え出て輝くことができるか。同時代の彫刻に厳しい眼差しを注ぎながらもその希望の解を求めつづけた稀代の批評、ここに集成。

A5 判上製 / 312 頁 / 4500 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0742-0



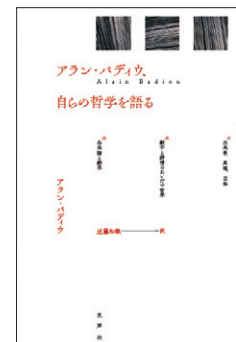
アラン・バディウ、自らの哲学を語る

アラン・バディウ / 近藤和敬

【10.29 発売】

▶存在と普遍性、諸世界と特異性、出来事と主体と諸真理、無限者と絶対者……。哲学との出会いから、哲学の条件とその役割について、そして『存在と出来事』をはじめとする主著三部作の核心まで、直裁簡明に自らを語る！

四六判上製 / 156 頁 / 2000 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0764-2



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