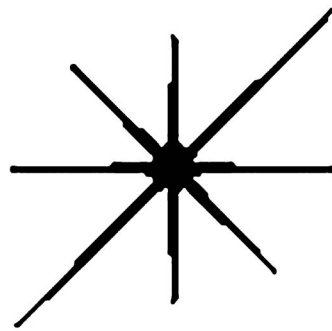


コメット通信 47

[23年12月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

ブランショ, ジロドゥ, サルトル
——感性の問題
クリストフ・ビダン——3

【特集 想起と記憶】

メモリー・スタディーズの現在
山名淳——11

アスマン夫妻の記憶論
——集合的記憶論のメディア論的転回
安川晴基——13

荒ぶる過去と対峙する
——カズオ・イシグロの記憶の諸相
三村尚央——15

もうひとつの記憶アート
——アンゼルム・キーファーの〈鉛の本〉
香川檀——17

ジャック・デリダ『メモワール』の記憶論
小原拓磨——19

ロサンゼルス、ある記憶=ミュージアム
伊藤博明——21

戦争および敗戦をめぐるトラウマとお笑い文化
——ザ・ドリフターズのコントを事例として
角尾宣信——23

【連載】

ロゴスからの解放：ウリポとケインの意外な共鳴
——本棚の片隅に 18
關智子——28

近年のステーヴ・ライヒの音楽
——ミニマル音楽の拡散と変容 10
高橋智子——30

コメント通信 (30-41号) 総目次——35

ブランショ、ジロドゥ、サルトル

—感性の問題

クリストフ・ビダン

ジロドゥは1944年の1月31日に死去する。2月3日、彼の埋葬の日、ブランショは『ジュルナル・デ・デバ』紙で時評「ジャン・パウルからジロドゥへ」を彼に捧げる。2月5日、サルトルは『コメディア』誌がジロドゥに贈るオマージュに参加している。これはつまり、後輩たちが即座に認知したということである。彼ら是对独協力派ジャーナリズムでこの二つのテキストを発表しているのであり、人はそのことをたっぷりと非難することになるだろう。

もうひとつの年代的な巡り合わせについて。ブランショの作品においてジロドゥの名が最後に言及されるのは、1945年10月のテキストにおいてである。この同じ月、彼はサルトルの小説についての二つの記事を発表してもいる。そしてこの月、サルトルの名声は聖別に変わる。つまり、10月1日には『レ・タン・モデルヌ』の最初の号が出る。そして10月29日には、講演「実存主義はヒューマニズムである」が、幾人もの失神者を出すほど聴衆を魅了する……。その時からサルトルは、ブランショやジロドゥの作品以外にも、多くの文学的、演劇的、政治的、メディア的関心を抱くことになる。ブランショは、しだいに自分の政治的過去といくつかの文学的趣味に背を向けながら、批評の記念碑的著作という形で作品の構築を続けることになる。彼がジロドゥのすべてを忘却し、サルトルにおいては、特に彼の政治的拒絶の力を賞賛することになるのはそのためである。

私の最初のコーパス⁽¹⁾に戻る。このコーパスにはいくつもの時期に分かれて名が記されているが、先陣を切るのはブランショである。1938年に彼が『嘔吐』に捧げた記事のタイトルは、彼の見解の両義性をよく反映している。一方で、ロカンタンの日記は読者の目には「小説の素描 [l'ébauche d'un roman]」として見なされうる。そしてまさに、発見されたひとまとまりの紙片として提示されるこの小説の形式的選択が、この作品の新規性ではないにしても、少なくとも有効性を保証するのに寄与している。しかし他方で、「素描 [ébauche]」という語を使うことによって、生まれつつある才能とともにその不完全さも明るみに出すことが目指されている。こうした趣味判断は、私たちが問題にしている作家たちの1人が他の2人のうちの1人について書いたすべてのテキストを特徴付けることになる。それはつまり、彼らの間には、理論的であると同時に批評的でもある美学的論争が常にあり続けるということである。この論争の激しさは二つのエクリチュールの戦略で測られる。まずこの論争はテキストからテキストへ、絶え間なく続く様々な応答、再開、挑発を通して続けられることになる。そしてさらにこの論争は他の著作の多くの文章の中で続いていくことになる。というのも、この相互関係にあるテキスト群は、私が言及した12の主要テキストに限定されることはないからだ。言及すべき他の文献や出来事を数に入れなくても、論争は少なくとも、私がコーパスに差し込むことになる他の17のテキストにまで続いていく。私はこれからいくつかの年代的契機に従って、コーパス分析を提示する。その12の段階は、それぞれが主題別の動きであり、それらによって、関連する主要観念を徐々に総合していくことが可能になるだろう。

1. 1938年7月：ブランショが争いを始める。

「小説の素描」(1938年7月30日)⁽²⁾においてブランショは、4月に出版された『嘔吐』について、全体として好意的な、だがそこに留保がないわけでもない見解を示している。指摘しなければならないのは、これがポール・レヴィの極右系新聞『オー・ゼクト』で——ブランショはそこで熱心な政治論説委員、政治記者だった——彼によって書かれた唯一の文芸批評のテキストであるということである。この記事は、ブランショが前年に極右系の定期刊行紙『ランシュルジュ』にてトーマス・マンやヴァージニア・ウルフについて書いた記事と共鳴しないことはない。つまり、そこに政治的な干渉や政治的なスローガンが全く見られないこと、そして分析は小説の神話的次元に基づいていること。「彼[サルトル]が抱いた目論見は見事である。汲み尽くされ干上がったジャンルの中で卓越することを受け入れる多くの小説家たちの中であって、彼は神話を、人間的な偶然や偶発事によってではなく、神話の源泉そのものによって形づくることを企てたのだ。」ではそれをいかにして行うのか? 「彼が関心を向けたのは根本的なドラマだ。彼は、些細な事件もなく、冒険もなく、受苦もなく、夢想もなく、平凡な実存からこの上なく強力な悲劇を引き出したのである。彼は存在の内奥に身を置いた。そして彼はそこで純粋な小説の快樂を引き出そうとしたのだ。」

ブランショの記事が証し立てるのは、小説の執筆における彼自身の変遷——『孤独の男トマ』と『謎の男トマ』(そして今後は『ユリシーズの神話』に集められた諸々の物語も……)が証し立てるところの変遷——であると同時にまた、そうした文学的観念の批評言語への移入でもある。『嘔吐』についてのこの記事の中には、ブランショによって繰り返されることになる、マラルメ的モデルに基づく新しい小説の創造への呼びかけの兆しを読むことができる。「ジャン＝ポール・サルトル氏は、現実的出来事への期待の外で、一般的に小説家の野望の対象となる登場人物たちの見せかけの存在の外で、芸術創造が存在するという考えに人びとを馴染ませる。彼が小説を導いていくのは、もはや些細な事件も、筋立ても、個別の人物もないところ、精神が自らの存在を支えるのはただ実存や存在といった哲学的観念について思いを巡らすことによるのみであるような場所である。」「嘔吐は、彼に存在することなく実存することとは何かを明らかにする驚天動地の経験であり、実存する事物のなかにあっても彼をそれらの事物ではなく、それらの実存と触れさせる悲壮な啓示である。」サルトルが学ぶよりも以前にブランショはドイツの現象学を読みその知識を持っていたのであり、彼は、哲学的であると同時に文学的でもあるサルトルの試み——「あまりに貴重で、あまりに重要で、あまりに必要な」試み——を称賛するほかない。「この小説が着想を得ているのは明らかに、フランスではほとんど知られていないが、しかし非常に大きい重要性を持つ哲学運動、エトムント・フッサールと、とりわけマルティン・ハイデガーのそれである」。そして記事は、この思想は「芸術にその必然性を見極めるための新しい視点を提供する」と締め括る。

だが同時にブランショはいくつかの厳しい留保を示してもいた。「それほど意識的な目論見から出発したJ.P.サルトル氏だが、結局、その強力な主題にいくつかの現実主義的な冒険を混ぜ合わせてしまい、ありふれた心理学という回り道によってこの実存についての小説を表現してしまった。」「独創的で真正な感情である」と、吐き気についてブランショは書いている。この感情は、「より厳密な作品においてであれば、象徴から象徴へとたどり、本質に至るような道を切り拓き、最も偉大な作品にも比肩するような傑作、一種の存在小説を生み出すことができたであろう。この感情は、サルトル氏の著作の中では、やはり面白みに富んではいるが、ほとんど常にその感情の実体には劣ってしまう物語の中で広がり、分析され、弱体化してしまうのである」。

この批判は、サルトル自身の企てと驚くほど合致することになる。彼は翌年、ポーランドに次のように書くことになる。「現代の小説家たちは哲学者たちに遅れをとっています。その時間の観念など、デカルトやヒュームの著作に見出せるような諸理論の小説的裏面にすぎません。私は、ハイデガーの時間を小説化する方が面白いだろうと考えています。そしてこれは私の方で試みることになるでしょう。」⁽³⁾

それでもやはりブランショが自らの留保を示したことに変わりはない。しかも極右系の新聞において。争いが始まったのだ。3年近く後の1941年5月14日、ブランショは「新しい小説」⁽⁴⁾についての記事の中でサルトルに言及することになる。この一節は非常に批判的なものであり、1943年に最終的にこの記事が『踏みはずし』に再録されるときには削除されることになるほどである。というのも、そこでサルトルは若き小説家たちの1人としてベルナノスとドリユ・ラ・ロシエルの傍に並べられているのだ。その若き小説家たちとは、フランス小説——ブランショにとっては、「幼稚なりアリズム趣味によって、また外的観察に忠実であろうとする偏狭な配慮によって、そして全く表面的で安易な分析の探求によって腐敗した」(FP 209/254 頁) ことで罪深いのだが——の退廃と決別して「新たな枠組み」(FP 212/256 頁)を探求しようとしたが、彼らの「非常に厳格で非常に大胆な才能」(FP 212/256 頁)にもかかわらず、「同じ模倣の精神を、外的な本当らしさを求める同じ趣味を、生から遠ざかることを過剰に恐れる同じ心性」(FP 212/256 頁)を再生産することによって挫折してしまった者たちのことである。これは、1938年の記事の否定的論旨だけを再び取り上げているだけに一層激しいサルトルへの批判である……。また、ここに再帰するのはあのタイトルの軽蔑的側面だけである。「人はしばしばこれらの作者たちが、彼ら自身が身震いしていた著作の数々を自分たちのうちで素描[ébauché]してしまったという印象を持つ」とブランショは書いている(FP 212/256 頁、強調引用者)。

争いが始まった。論争も同様である。哲学的小説についての問いが俎上に載せられている。サルトルはジロドゥに関して、原型的小説についての問いを立てることになる。実際、小説が数多くの革命に晒されていた時代にあって、ブランショとサルトルとジロドゥの間にある広範で多様な問題を束ねるのは、ジャンルとしての、そして文学としての小説についての問いなのである。

2. 1940年3月：サルトルがジロドゥに決着をつける。

1940年3月1日、『NRF』誌にて発表された論文、「ジャン・ジロドゥ氏とアリストテレス哲学。『選り抜きの女たちの選択』について」⁽⁵⁾の中で、サルトルは、それより1年早く1939年3月に最新の小説を発表していた、彼のかつての崇拜の対象に決着をつけているように思われる。のちにボーヴォワールが彼に、彼が17-18歳くらいに読んでいたものを尋ねるとき、より正確には「あなたはジロドゥを読んでいましたか？」と尋ねるとき、サルトルは彼女に次のように答えることになる。「もちろん、ものすごく読んでいた。彼はニザンにとっての偉大な尊敬の対象だった。彼は純然たるジロドゥの文体で中編小説を書きさへしたし、私自身もジロドゥから着想を得た中編小説を書いた。」他日、サルトルが「ジロドゥはひきつっている」と述べ、「私はそこまで彼を好んではいなかった」と付け加えるとき、シモーヌ・ド・ボーヴォワールは賛成する代わりに、「もっとも、あなたは後になって彼に決着をつけましたね」⁽⁶⁾と答えている。

サルトルとボーヴォワールは少し話を作り変えている。だが、サルトルの論文が、ジロドゥの批評文献の中で、参照される論文であると同時に異議を唱えられる論文でもあり続けたのは確かである。サルトルはジロドゥの小説世界を、「我々が生きる世界」と引き離された並行世界として描いている。

あるいは、原型たちの世界（たとえばジロドゥの女たちは「オランダの台所のように磨かれた身体を持ち、輝く彼女たちの髪にはタイル床の冷たさがある」）として、あるいはそれらの具現化には無関心な「実質的諸形式」の世界として、あるいはそれらの記号とは独立した宙吊りの意味の世界として、あるいは測量された空間と非連続の時間における、直説法現在の欠落した〈博物学〉の世界として、あるいは舞台の世界として、あるいは、そこでは変化、変形、つまりは出来事が実在せず、語られることもないうっ血した世界として。それは結局のところ感性なき世界、つまりそこでは確かに感性的なものが実在するが、常にすでに翻訳され、昇華され、同価値に置かれ、要するに凝固させられた世界ということになるだろう。こうした激しい批判は時に殺人的な定式にまとめられるとしても（「彼の思うような小説家は測量局の使用人以外の何者でもない」S 86/78 頁）、批判は軽蔑に染まった諸々の表現で締め括られる。「ここからジロドゥ氏の感性を説明しなければならないのか？ [……]」「まったくわからない」「これら不毛な直感、我々の心理学者たちが偽りの認識の幻想と呼ぶものに近づけられるだろう」（S 90/81 - 82 頁）⁽⁷⁾。「我々の心理学者たち」とは、サルトルが『イマジネール』でも『感情の理論素描』でも同様に徹底して論駁する者たちである。

崇拜の対象を破壊するこの運動は、少なくとも我々が持っている客観的証拠によれば、[上述の論文よりも] 何カ月か早く、サルトルが前線にいる時期に始まっているということに注意しなければならない。サルトルは、1939年10月10日のシモーヌ・ド・ボーヴォワール宛の手紙の中で、『選り抜きの女たちの選択』についての彼の論文が書き終えられたことを示唆している⁽⁸⁾。何週間か後の1939年11月26日、これもビーバー [= ボーヴォワール] に向けてだが、サルトルは、彼が読んでいた途中だったマッコランの小説『冷たい光のもとで』の文章を、モランとジロドゥのそれと比較している。その比較は公正でもなく、おもねっているわけでもない⁽⁹⁾。そして1940年3月14日、サルトルは前線でその月の『ヌーヴェル・ルヴュ・フランセーズ』を受け取り、ジロドゥについての自身の論文を読み返し、『戦争日記』の中でそのいくつかの論述を再度取り上げ、その省察を政治化している。「私はもっと『儀礼の合理性』のことを強調すべきであった。ジロドゥの世界は製品化された物の世界だ。人はテーブルについてのみテーブルだから四脚だと言いうるのだ。資本主義の勝利、人間の労働がそのうえに行使されないのに『形を与えられ』て出てくる画一化された製品の出現などに関連させて考えるべきだ」⁽¹⁰⁾。

3. 1942年1月：ブランショは皆を和解させようとする。

1942年1月20日、ブランショは、1941年11月に出版されたジロドゥの同名の著作についての論文「文学」を発表する。サルトルとは違い、ブランショは自らの崇拜の対象に配慮している。すべてはすでに準備されていた。すなわち、それまでに何度もブランショはジロドゥを褒めたたえていたのだ。

1940年4月、ロートレアモンについての論文（「ロートレアモン」）の中でブランショは、「小説創造とそれに適合する形式の感覚」を持つ稀有な小説家たちのひとりとして、ロートレアモンとジャン・パウルに加えてジロドゥを挙げている。彼はジャン・パウルとジロドゥに共通する諸特徴を明確にしている。曰く、「弁証法の調和的性格」、「イメージの意識的展開」、そして「いかなる中間物も無視せず、[……] 我々を単なるアレゴリーから逆説的にかつ拒みえない象徴——この象徴は自ら我々を導いた現実の前で砕け去るのだが——へと知らず知らずのうちに [insensiblement] 移行させる運動」⁽¹¹⁾。

1941年6月2日、ブランショは「モンテスキューの技術」をジロドゥにおける「イメージの操作」

と比較し、次のように書いている。「どちらにとっても重要なのは、かたや、かなりありのままの観察から出発し、かたや、ほとんど凡庸な隠喩から出発し、考察の絶え間ない連鎖によって、あるいはイメージの絶え間ない連鎖によって、そこから明白な一続きの肯定を、あるいは明白な一続きの印象を引き出すことであって、こうした肯定と印象が持つ矛盾はますます極まり、最後の文章において、全面的な、しかし全面的に正当なアンチテーゼのなかで、精神的な真理が白日のもとに現れ、あるいは、詩的真理が白日のもとに現れるのであり、これらの真理の探求が、テキストを通じ、眩い航跡を残すのである」⁽¹²⁾。

1941年12月9日、ブランショは、ポール・モランについての論文「急ぐ男」の結論部で、二つの文体を対立させるために（見たように、サルトルはこの二つを混同していたが）ジロドゥに言及する。ここにはロートレアモンについての論文の語彙と近いものが見出される。「ジロドゥにおいて隠喩は、見かけ上は恣意的な関係づけによって始まったあと、ゆっくりと厳かに展開され、この恣意性から驚くほど正当に思われる帰結を引き出し、不合理と本当らしさの二重の運動を避けがたい必然として同時に導く弁証法を通じ、その帝国を拡大させ、最終的には、絶えず増幅する不安によって精神を緊張させたのち、最後のイメージにおいて逆説と明証とが持続しえぬ完成度をもって合致する。」⁽¹³⁾

また1943年2月17日、ブランショは、シャルル＝ルイ・フィリップについての論文のなかで、ジロドゥが14歳の年に出会ったこの作家と結んだ友愛に言及することになる。ブランショがそうするのは、「真実を逆説の自明性のもとで表現することを（ジロドゥに）可能ならしめる、〈唯一無二のもの〉への好み」⁽¹⁴⁾を喚起するためである。

私は少しの間、論文「文学」（1942年1月20日）⁽¹⁵⁾にこだわることにする。この論文は非常に好意的なものであり、その著者は、時評の限られた行数が理由で作品により一層の注意を向けることができないことをほとんど詫びているほどである。つまり彼は「いくつかの基本的な指摘だけにとどめる」（FP110/135頁）以上のことはできないだろうというのである。この指摘は——その基本的という性質はすぐに曲言法として現れる——フランス文学とフランス国家の運命の間にある紐帯という主題系を喚起することから始まる。ブランショは悲劇芸術についてのジロドゥの例証を辿る。すなわち、フランス人は自らの国に対しては暗澹として常軌を逸した悲劇的行動を好むことは全くないのに、彼らは『フェードル』や『ブリタニキウス』のこの上なく熱心な観客である。悲劇的な文学とその場面へのこの関心はなぜなのか？ ジロドゥはそれを文学的世界と社会的世界の間での断絶から説明する、とブランショは続ける。「それは、フランスにおいてはギリシャと同様、あの神秘的な情念の対象である悲劇の主人公は、文学上の人物であり、文学上の人物は、乗り越えられない境界によって生きている存在から隔てられているからである。」（FP110/136頁）「いかなるときも、ギリシャ人やフランス人は、将来自分の生活に役立ちうるような教訓を見つけるために芝居に出かけはしないし、自分の現実の生活の反映を求めるために本を読んだりもしない。」（FP111/136頁）この断絶へのブランショの焦点化は、サルトルによって糾弾された、諸々の原型が織り成すジロドゥ的世界と「我々が生きる世界」の間の対立を戦略的に取り上げ直し、今度はその対立をジロドゥに好意的な形にひっくり返そうとしているように思われるだけに、より一層興味深い。ブランショは、サルトルがジロドゥを突き落とした断崖の淵を進むことさえ恐れてはいない。「もし文学が、有用性や歴史的事件との関係を信じがたいほど奪われた、純粹で留保された世界であるとすれば、もし文学が、フランス人たちに、彼らが現実の生活でとる態度とはまったく異なった態度をとることを可能にするとすれば、もし彼らが、自分自身のことを考えない場合にしか身を置くことのない土地に入り込むように文学の中に入り込むとすれば、いかにして、このような文学が、人間的現実との一切の接触を失ったり、常軌を逸した非

現実的なものになったり、文学がそこから主題も存在理由も取り入れることのない歴史の中でますます控えめな役割を演じたりする危険に晒されずにすむのだろうか？」(FP111/136 - 137 頁)

(中田峻太郎訳)

【注】

(1) 【訳注】講演冒頭で提示された以下の表を指す。

	ブランショ	ジロドゥ	サルトル
1938	小説の素描		
1940			ジャン・ジロドゥ氏とアリストテレス哲学
1942	文学	(『ランジェ公爵夫人』)	
1943	オレステスの神話		言語として考えられた幻想について
1944	(ジャン・パウルクからジロドゥへ)		人が誰かについて言っていた、ジロドゥ氏の前で……
1945	サルトルの小説		
	ジャン＝ポール・サルトルの小説		
	ジロドゥ神話		
1947	(ボードレールの挫折)		

(2) Maurice Blanchot, « L'ébauche d'un roman », *Aux écoutes*, n° 1054, 30 juillet 1938, p.31.

(3) Jean-Paul Sartre, correspondance inédite, Archives Paulhan, citée in Annie Cohen-Solal, *Sartre*, Gallimard, Folio-essais, n° 116, 1985, p.185-186.

(4) Maurice Blanchot, « Le jeune roman », *Journal des Débats*, repris in *Faux Pas*, Gallimard, 1943, p.209-212. 『踏みはずし』 粟津則雄訳, 筑摩書房, 1987年, 253 - 257 頁。『踏みはずし』には欠けている文章は以下の通りである。「これが少なくともベルナノス氏やドリユ・ラ・ロシエル氏, J.-P. サルトル氏の著作を前にした時に人が抱く印象である。」この他にに関しては, 引用される抜粋は二つのヴァージョンの間でまったく同一である。引用ページ数は本文中に『踏みはずし』(FP) 版で記す。

(5) Jean-Paul Sartre, « M. Jean Giraudoux et la philosophie d'Aristote. À propos de *Choix des élues* », in *Situations*, I, Gallimard, 1947, p.76-91. [中村真一郎訳, 『サルトル全集第十一巻 シチュアシオン I』人文書院, 1965年, 70 - 82 頁。] 引用ページ数は本文中に『シチュアシオン I』(S) 版で記す。

(6) Simone de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, 1974*, in *La Cérémonie des adieux*, Gallimard, 1981, resp. pp.168 et 249.

(7) 『偽りの認識の幻想 [L'illusion de fausse reconnaissance]』とは, 1898年にアルカン社から刊行されたウジェーヌ・ベルナル＝ルロワの著作のタイトルである。アルフレッド・ビネが同年, 『心理学年鑑 [L'Année psychologique]』にその書評を寄せている (https://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1898_num_5_1_3104)。1908年12月, ベルクソンは同じタイトルの論文を『フランスおよび海外哲学誌 [Revue philosophique de la France et de l'étranger]』で発表している (<https://www.histoirede lafolie.fr/psychiatrie-neurologie/lillusion-de-fausse-reconnaissance-par-henri-bergson-1908>)。

(8) Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor*, volume 1, Gallimard, 1983, p.342. [二宮フサ訳, 『ボーヴォワールへの手紙 サルトル書簡集II』人文書院, 1988年, 77 頁。]

(9) Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor*, volume 1, op.cit., p.436. [海老坂武訳, 前掲書, 177 - 178 頁。] 「それは奇妙な感じがした。あの時代はすっかり過去のものだ。[……] また同時に, 僕が実に長い間かかって振り捨てたありとあらゆる文体上の癖, 比喩の濫用とか, いくらか生真面目な主節の真中に皮肉を効か

せた従属節を付加することとか、文のリズムそのものとかが見出され、読み終わる前に頭の中で読了していた。それほどこれは僕のリズムで書かれていた。それから、あなたのために一つ書き写すが、このような文は作者名を持たぬ時代のもので、モランのうちにも、マッコルランのうちにも、ジロドゥのうちにも同じように置いてみるができるだろう [……]。そしてジロドゥのものにはそれほど似ていない、比較的平凡な一文が続く……サルトルは続けて言う、「ここには何一つ欠けていない。仕上げにおける知性一点ばりのある種の不器用ささえも、また、散文のか細い音も。これはまたニザンの文章に似ている——リセの哲学クラスと高等師範学校の準備クラスにいた、1922-23年頃のニザンという意味だが。僕の方は、もっと旋律が豊かで、もっと脂ぎっていた。そして、マッコルランによる書物についての次の定義は、あの時代のほとんどすべての文学についてあてはまるように思われる。『私の文学は痩せこけたままだった。そこに私は、私の昔からのとげとげしさと、何も所有していない人々のあの奇妙な肉体的不安定とを見出していた。』

次に、1939年12月27日、まだ前線にいるサルトルはジロドゥの『田舎の人々 [Provinciales]』(1909)を読む。『『田舎の人々』は面白い。というのも、僕はこの作品についてジュール・ルナールがこう書いているのを読んだことがあるからだ。『ルナールにゴンクール賞を与えないのだから、ジロドゥにやってはならない。』実際、ジロドゥへのルナールの影響は、はっきりしている。たとえばこの文章、『猫は自分が腹を立てていることを思い出すためにしっぽを巻いて、再び立ち去る』。だから、古典的なジロドゥがルナールを出発として少しずつ形成されたことがわかる。もちろんこのことを僕はノートに書いた。』(Lettres au Castor, volume 1, op.cit., p.511) [西永良成訳、前掲書、260頁。]

- (10) Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre, Septembre 1939 - Mars 1940*, Gallimard, 1995, p.597. [『奇妙な戦争——戦中日記』海老坂武・石崎晴巳・西永良成訳、人文書院、1985年、400頁。]
- (11) Maurice Blanchot, «Lautréamont», in *Faux Pas*, op.cit., p.202. [『踏みはずし』245頁。]
- (12) Maurice Blanchot, «L'art de Montesquieu», in *Chroniques littéraires du Journal des débats. Avril 1941-août 1944*, Christophe Bident (éd.), Gallimard, «NRF», 2007, p.36. [『文学時評 1941-1944』郷原佳以・門間広明・石川学・伊藤亮太・高山花子訳、水声社、2021年、34頁。]
- (13) Maurice Blanchot, «L'homme pressé», in *Chroniques littéraires du Journal des débats. Avril 1941-août 1944*, op.cit., p.109. [前掲書、89頁。]
- (14) Maurice Blanchot, «Charles-Louis Philippe», in *Chroniques littéraires du Journal des débats. Avril 1941-août 1944*, op.cit., p.321. [前掲書、252頁。]
- (15) Maurice Blanchot, «Littérature», in *Faux Pas*, op.cit., p.109-114. [『踏みはずし』134 - 140頁。] 引用文はすべて『ジュルナル・デ・デバ』での初出においても同じである。引用ページ数は本文中に『踏みはずし』(FP)版で記す。

【訳者付記】

ここに訳出したのは、ブランショをはじめとする現代フランス文学・演劇の専門家クリストフ・ビダン氏が東京大学で行った講演(2023年10月13日)の原稿の一部分である。そしてこの講演は、日仏会館で行われたシンポジウム「レトリックとテロル：サルトル／ジロドゥ／ブランショ」での講演(10月15日)に引き継がれるものである(両講演は水声社から刊行の論集に収録予定)。

ここでは両講演の概要を簡単に紹介する。まず第一講演でビダン氏が行うのは、3人の作家の間で交わされた知的交流を整理するためのコンテクスト化の作業である。具体的に言えば、第二次世界大戦の時期にサルトル(1905-1980)とブランショ(1907-2003)という同世代の若き作家それぞれが、ジロドゥ(1882-1944)という一世代上の大物作家をどのように受容し評価し、そしてそこから離反していくのかという文学史を描くことである。今回の抜粋は、主としてブランショとサルトルによるジロドゥ評価の対照性が論じられる部分である。

その上で第二講演でビダン氏が行うのは三者の小説の比較分析である。ジロドゥの最後の小説『選ばれた女たちの選択』(1939年)、サルトルとブランショの最初の小説、『嘔吐』(1938年)、『謎の男トマ』(1941年)が、「感性」という視点から読み解かれる。

両講演は、碩学ビダン氏ならではの広範にして繊細な歴史叙述と小説読解となっており、読者諸氏には論集の刊行を心待ちにされたい。

執筆者について——

クリストフ・ビダン (Christophe Bident) 1962年生まれ。パリ第七大学助教授を経て、現在、ピカルディ大学教授。小社刊行の著書には、『[モーリス・ブランショ——不可視のパートナー](#)』(2014年)がある。

【特集 想起と記憶】

メモリー・スタディーズの現在

山名淳

メモリー・スタディーズとは広義の記憶に関する研究の総体である。確固とした一学問分野というよりも、とくに集団のアイデンティティに関わる記憶や想起文化（過去を思い起こす仕組み）の学際的な研究成果の蓄積としての性質を帯びている。1990年代には「記憶ブーム」という言葉もしばしば耳にしたが、集合的記憶への取り組みは一過性のものでなく、その後も継続的に続けられている。そのような意味で、メモリー・スタディーズは「ブーム」というよりも時代の変化とともに変化していく「潮流」のようなものとして捉えられるべきだろう。2000年代に入って「メモリー・スタディーズ」という言葉が英語圏を越えて術語としての市民権を獲得し、10年代にこの語を冠した国際的な学会（Memory Studies Association, 2016-）が創設されたことは、そのことを裏打ちしている。そこでは多様な学問分野・分科がそれぞれを参照しあいながら創造的な対話を試みている。

メモリー・スタディーズの全容や動向を見渡すことは至難の業だ。そうしたなかで、有益な見取り図を提供してくれている論者として注目されるのは、アストリッド・エアルである。2011年の時点で、彼女は学際的な集合的記憶論の歴史を三つの局面からなるものとして捉えようとしていた。第一の局面はモーリス・アルヴァックスが「社会的枠組み」との関わりで記憶を論じる理論を構築しようとした20世紀初頭である。長い停滞期を経た後で、1980年代後半から90年代にかけて、冷戦構造の崩壊を始めとする多様な歴史状況を背景として、過去の記憶継承に関する理論と実践が隆盛をみた。第二の局面と呼ばれるこの時期の集合的記憶論には一つの弱点があった。国民国家を有力な集合の単位とみなす傾向があり、その制約からなかなか抜けきれないでいた、というのである。

2000年代の集合的記憶論は、国民国家や文化の境界線を暗黙の前提とするのではなく、そうした境界線の生成と揺らぎをも批判的な考察の対象とすることを求めるようになっていった。個人や集団における過去の記憶の混交がさまざまなタイプの離郷によって生じうるということが、より強く意識されるようになった。それだけではない。集合的記憶論は一つの国家のうちに多様な異質性が散在していることにますます敏感になっていった。民族、宗教、階層、ジェンダー、世代、あるいはメインカルチャーとサブカルチャーとの差異などが視野に捉えられるようになったのである。エアルは2010年前後に自分たちが「トランスカルチュラル・ターン」の渦中にあるのではないかと感じていた。これが第三の局面である。その後、彼女はそのことを確信し、定評のある自らのメモリー・スタディーズ入門書（初版は2004年）を2017年に大幅に加筆修正して、「トラベリング・メモリー」、「多方向的記憶」、「ポスト・メモリー」といった新たな概念を採り入れて集合的記憶論の見取り図を更新した。

集合的記憶論がさらにその後どのような方向性をもって現在に至っているかを語ることは難しい。だが、目下のところ、少なくとも二つの傾向については指摘できると思う。一つはデジタル・テクノロジー時代の集合的記憶に関する議論の展開である。この方向での旗手ともいえるアンドリュー・ホスキンスは、くしくもエアルが「トランスカルチュラル・ターン」を時代の動向とみなした2011年に、記憶論の「コネクティヴ・ターン」が生じうることを予見していた。彼が注目しているのは、情報メディア技術の革新による記憶の急激なネットワーク化とその拡張である。生物学的、社会的、文化的な境界線を絶対視しない集合的記憶の「生態学」を構想すべきことを、ホスキンスは提唱している。

今日における集合的記憶論の鍵となるもう一つの主題はカタストロフィ（災厄）である。2010年代の後半から現在に至るまでの間に、パンデミック、戦争、虐殺、また気候変動による極端気象の増大など、地球規模の危機的問題がこれまで以上に重大なこととして認識されるようになってきた。詳しく論じる余裕はないが、エアルやホスキンス、あるいは私も含めて、ここ数年間でカタストロフィを集合的記憶の観点から論じる試みが目立つようになった。それらはいずれも分断を乗り越えた「コスモポリタンな記憶」の生成に寄与することを標榜している点で一致をみる。

ほんとうの思索はむしろここから始まるのだろう。学際的なメモリー・スタディーズの知見を自らの問題関心や専門性に基づいて受け取りつつ、洞察の後に再び多様な議論の場に発信していくことが重要なのだと思う。たとえば私の足場でもある教育学には、子どもの「生きられた経験」を論じるという課題に取り組んできた伝統がある。世界は人間文化によって大きく左右される。その文化が情報メディア技術によって大きく変化しつつある現在、子どもたちはこの新たな世界とどのように出会うのか。子どもによる世界との出会いを媒介する教育という営みのデザインは、子どもたちの内面理解によって左右される。カタストロフィの記憶についても同じことが言える。

【文献】

Erl1, Astrid (2011), 'Travelling Memory', *Parallax*, Vol. 17, No. 4, pp. 4 - 18.

Erl1, Astrid (2017), *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung* (3., aktualisierte und erweiterte Aufl.), J.B.Metzler Verlag: Stuttgart. (山名淳訳 (2022) 『集合的記憶と想起文化——メモリー・スタディーズ入門』水声社)

Hoskins, Andrew (2011), Media, Memory, Metaphor: Remembering and the Connective Turn, *Parallax*, Vol. 17, No. 4, pp. 19 - 31.

Yamana, Jun (2023), Culture as Human, Culture as Network: On the Theory of Bildung based on Memory Studies, *E-Journal of Philosophy of Education: International Yearbook of the Philosophy of Education Society of Japan*, Vol. 8, pp. 37 - 48.

執筆者について——

山名淳（やまなじゅん） 1963年生まれ。現在、東京大学大学院情報学環／教育学研究科教授。専攻＝教育哲学・思想史。小社刊行の訳書には、アストリッド・エアル『[集合的記憶と想起文化——メモリー・スタディーズ入門](#)』（2022年）がある。

【特集 想起と記憶】

アスマン夫妻の記憶論

——集合的記憶論のメディア論的転回

安川晴基

今年（2023年）の5月、あるニュースが筆者の目を引いた。ウクライナ政府が、5月8日を、第二次世界大戦の対独戦勝記念日にする」と表明したのだ。ナチス・ドイツは1945年5月8日に無条件降伏した。西欧諸国はこの日を戦勝記念日としているが、ロシアは時差のため9日をその日にしている。ソ連時代から、ウクライナもロシアと同じく9日を戦勝記念日としてきた。それを8日に変更するという。ロシアと決別し、西欧の記憶の編成に自らを組み込む試みだ。さらに、5月9日を新たに「ヨーロッパの日」と定め、ファシズムを打ち倒したヨーロッパ人の団結を記念する日にするという。ナチス・ドイツ（過去のファシズム）と今日のロシア（新たなファシズム＝ラシズム）を重ね合わせ、共通の脅威を前にした、自国とEU諸国との結束をアピールする狙いが窺える。

ここにも古くて新しい現象、つねに繰り返される記憶の営みが見られる。私たちは、過去を想起することで、私たちの現在を支える。しかしながら、そのとき想起される過去は、過去の実在をありのままに映し出したものではない。想起される過去は、想起の行為がなされる現在のバイアスを受けて、幾重にも変形されている。私たちは、その都度の現在の要請・願望・希望に導かれて、過去のある部分を思い出し、別の部分は忘れ、足りない部分は想像や創造で補いながら、一つの物語を紡ぎ出す。そうして紡ぎ出された物語は、これをかぎりに固定されたものではなく、現在の枠組みが変われば、書き換えられていく。

ドイツの比較文学者アライダ・アスマンと、彼女の夫でエジプト学者のヤン・アスマンは、時代を越え、洋の東西をまたいで見出される、そのような人間の営みを、「文化的記憶」の概念で同定した。「文化的記憶」とは、端的にいうならば、人々が自らに語り聞かせる、共通の過去についての物語である。神話、文学、歴史、美術、舞踊、祭礼、暦、建築、場所、風景などに体现された「大きな物語」のことだ。人々は、その物語を分かち合うことで、社会の次元と時間の次元で、「私たち」と言えるようになる。すなわち、一つの共有された物語は、同時代に生きている人々を「同胞」にまとめ、諸々の世代の間につながりを生み出す。

「集合的記憶」の概念を唱えたのはアスマン夫妻が初めてではない。すでに20世紀前半に、ドイツの美術史家アビ・ヴァールブルク（社会的記憶）や、フランスの社会学者モーリス・アルヴァックス（集合的記憶）が、個人の意識を越え出る、記憶の社会的次元を指摘している。そして20世紀後半には、フランスの歴史家ピエール・ノラが、アルヴァックスの集合的記憶の概念を受け継いで、「記憶の場」のプロジェクトを展開した。これらの先達の仕事にアスマン夫妻の「文化的記憶」の概念は依拠している。しかし、「文化的記憶」の概念の独自性は、集合的記憶をおよそ初めて可能にする、「メディア」に着目した点にある。アスマン夫妻によれば、文化とは一つの巨大な記憶術だ。忘却の大海に浮かぶ島々である諸文化は、その岸辺を洗う忘却の波に抗って自己の連続性を守るために、過去を能動的に構築する。文化はそのためのさまざまなテクニックを発展させる。「文化的記憶」とは、ある共通の過去についての知識を外在化し、保管し、再活性化するための、種々のメディアや制度や実践の総称である。アスマン夫妻はこの「文化的記憶」の概念によって、集合的記憶論にメディア論的転回をもたらした。

支配的な記録メディアの変遷は、「文化的記憶」の編成に深甚な影響を及ぼす。例えば、文字を持たない社会の口承性から、文字を持つ社会の書字性に移行する場合がそうだ。ヤン・アスマンは、その著書『文化的記憶——初期高度文化における書字、想起、政治的アイデンティティ』（原書1992年、邦訳は福村出版より近刊予定）で、古代地中海世界と近東における諸々の文字文化（エジプト、イスラエル、ヒッタイト、ギリシア）が、それぞれ書字の制度に基づいて、いかに自分たちの過去を構築し、政治的アイデンティティを想像したか（民族の生成^{エスノジェネシス}）を比較している。アライダ・アスマンの『想起の空間』（原書1999年）は、J・アスマンの『文化的記憶』の、いわば続編をなしている。古代ギリシア・ローマの記憶術から、近世以降の印刷術を経て、現代のインターネットにいたるまで、西洋における想起と忘却のメディア文化史をたどっている。ちなみに、アライダ・アスマンは、このような古代から現代まで遠望する文化論的・文化史的研究とならんで、とりわけ今日のドイツとヨーロッパにおける、アクチュアルな記憶の問題にも取り組んでいる。具体的には、ナチズムとホロコーストという自国の途方もない負の過去を、戦後ドイツがいかに想起して（また忘却して）きたのか、その社会政治的な枠組みの変遷を追うとともに、その負の過去を想起することの今日的な重要性について説いている（詳しくはA・アスマン『想起の文化——忘却から対話へ』岩波書店、2019年を参照されたい）。

アスマン夫妻の記憶論は、何よりも、「想起とアイデンティティの連関」の問いをめぐるものだ。すなわち、今を生きる人々が、その都度の現在からの挑戦を受けて、過去を再創造するプロセスである。そうして再創造された過去によって、人々は何を追求しているのか——社会文化の次元で繰り広げられる想起と忘却の政治学（クロノポリティクス）に注目する。この稿の冒頭に挙げた事例が示しているように、それはきわめて現在の視座である。

執筆者について——

安川晴基（やすかわはるき） 現在、名古屋大学大学院人文学研究科准教授。専攻＝ドイツ文学。小社刊行の訳書には、アライダ・アスマン『[想起の空間——文化的記憶の形態と変遷](#)』（2007年、新装版2023年）がある。

【特集 想起と記憶】

荒ぶる過去と対峙する

——カズオ・イシグロの記憶の諸相

三村尚央

カズオ・イシグロはしばしば「記憶の作家」と形容される。だが過去は彼にとって「穏やかなノスタルジア」ではありえない。彼の作品はむしろ、そうした想起に伴う記憶の「ままならなさ」の描写に満ちている。主人公たちは一人称で語りながらも、ときおり自分の叙述がうまく制御できず、自分の記憶に翻弄される戸惑いすら見せる。彼（女）たちは、たしかに自分が経験したはずだが、もう思うように制御できなくなってしまった過去の記憶を何とか取り戻そうと格闘する。日本を舞台にした二作品『遠い山なみの光』と『浮世の画家』、および英国執事を主人公とする『日の名残り』くらいまでは、まだ彼（女）らの直接向き合うことのできない過去が薄皮をめくるように次第に姿を現す様子が丁寧に描き出されている。その筆致ゆえ「静かで穏やか」という印象を与えることも多いようだが、イシグロにとって過去はおとなしく安定しているどころか、常に「荒ぶる」(turbulent) ものなのである。彼はそうした「記憶の手触り」(texture of memory) を小説言語として構築することにそのキャリアを費やしてきたと言っても過言ではないだろう。

一口にノスタルジアと言っても、そこには多様な種類や形式がある。たとえばロシアの文化批評家スヴェトラナ・ボイム (Svetlana Boym) は、回顧的ノスタルジア (reflective nostalgia) と復旧的ノスタルジア (restorative nostalgia) という興味深い区別を提示している。端的に述べれば、回顧的ノスタルジアは過去の出来事を懐かしく想起する行為であり、個人あるいは集団にとって印象的だった経験を想像的に思い出すこと。それに対して復旧的ノスタルジアは過去を「当時のまま」に蘇らせようとする試みを指している。そして後者の例としてボイムによって挙げられているヴァチカン宮殿のシスターナ礼拝堂の大規模な修復プロジェクトが表すように、双方のノスタルジアははっきりと弁別できるものではなくその根底で深く関わり合っている。当時の姿を取り戻すことを目指す復旧的ノスタルジアがしばしばラディカルに「創造的」になることを隠さない一方で、当時の経験を想起して叙述する回顧的ノスタルジアにおいても想像力による補正や補綴は不可避であるのだから、両者は多かれ少なかれ過去の再構築である。それは過去が本質的には完全に取り戻すことができない、現在とは隔たったものだという現代的な認識にもとづいているとも言えるだろう。

だがそれでも、人は過去をさまざまな形で懐かしみ、取り戻そうとする。イシグロは、(特に近現代人としての) 私たちの^{きが}性、あるいは逃れられない業であるこのような衝動の諸相を多面的に描きだしてきた。最新作『クララとお日さま』の語り手クララは、少女ジョジーとの温かい交流の記憶をその出会いから詳細に再生する。そして物語の終盤で、その記憶の物語を語ってきたクララの現在の状況が明らかになり、過去と現在の明暗が提示されるのだが、クララは自分の境遇(そして自分を待つであろう未来)をほとんど省みない。彼女の現在に対する無頓着ぶりは、『わたしを離さないで』での、過酷な宿命と向き合うために友人たちとの幸福だった幼少期を回想するキャシーにも通じるものがある。かつて過ごしたヘルシャムを、「自分で探そうと思ったことはありません」というキャシー同様、クララの回想も上記の区分で言えば回顧的ノスタルジアに属するものだ。

その一方でイシグロは、小説的な想像力によって「時計を巻き戻し」て時間を遡ろうとする、復旧的ノスタルジアのような行為も描いている。東欧と思しき架空の町を舞台とする『充たされざる者』

では主人公ライダーは初対面のはずの母子とまるで家族のような関係に入り込み、しかもその子供の言動が主人公自身の幼少期の反復でもあるかのように描かれる。また幼少期に失踪した両親を捜索する探偵を主人公とする『わたしたちが孤児だったころ』では、彼はかつての幼なじみと思わぬ形での再会を果たす。それは、懐かしさに充たされるどころか、むしろ心をざわつかせるグロテスクなもので、イシグロが、過去に近づきすぎることが引き起こす奇妙な感覚と、そこにとらわれて離れられなくなってしまう危険性からも目をそらしていないことをよく示している。過去を取り戻したいという時間錯誤（アナクロニズム）的な衝動とそれに伴う緊張感、忘却の霧に覆われた『忘れられた巨人』でも「事前の復讐」という奇妙な概念として示されている。過去が未来となるだけでなく、未来に対して奇妙な既視感を覚えたりもする、両者が密接にからみあう時間の奥深い滋味を経験させてくれる描写である。

ここで再び『クララとお日さま』に目を向けよう。ジョージと母親は、久しぶりの遠出としてモーガンの滝を見に行くことを計画する。そこはジョージの姉サリーが生きていた頃にも家族でよく行っていた場所であった。しかし当日になって、病気がちだったジョージが体調を崩してしまい、結局母親とクララだけが出かけることになる。二人で訪れた滝の前で母親は唐突に、「ジョージになってくれない？」とクララに持ちかけ、クララはジョージのしぐさや口調を再現して見せる。それは母親にとっては、病弱なジョージにもしものことがあった場合の「未来」に向けた備えであったが、同時に、サリーが亡くなってしまった「過去」を取り戻して、やり直そうとする試みでもあった。だが過去に近づきすぎるとは両者の間に奇妙な緊張感を引き起こす。まるで母娘であるかのような会話を交わしながら、母親は戸惑いを覚えて思わず「いましゃべっているのは誰？」と自問して我に返り、クララもジョージへのなりすましを止めるのだが、この場面は以後の物語で展開される、母親によるさらに深刻な復旧的ノスタルジアの試みの予兆となっているのである。イシグロはこうした荒ぶる記憶を、温かくおとなしい微温的なノスタルジアへと鎮めてしまうことなく、その雄牛のような「ままならなさ」を保持したままに乗りこなそうとする試みを描き続けてきたと言ってもよいだろう。

執筆者について――

三村尚央（みむらたかひろ） 1974年生まれ。現在、千葉工業大学教授。専攻＝イギリス文学、記憶研究。小社刊行の主な著書には、『カズオ・イシグロ『わたしを離さないで』を読む――ケアからホロコーストまで』（共編、2018年）、『カズオ・イシグロを読む』（2022年）などが、訳書には、ヴォイチェフ・ドゥロンク『カズオ・イシグロ 失われたものへの再訪――記憶・トラウマ・ノスタルジア』（2020年）がある。

【特集 想起と記憶】

もうひとつの記憶アート

——アンゼルク・キーフアーの〈鉛の本〉

香川檀

ドイツ出身の美術家アンゼルク・キーフアーが欧米や日本のアートシーンで注目をあつめたのは1990年前後のことだ。今となっては懐かしい思い出だが、近年、ヨーロッパの美術界では、彼の存在感は霞むどころか、いよいよ揺るぎないものになっている印象がある。それを実感したのが、2022年の夏に訪れたヴェネツィア・ビエンナーレと、ベルリンのユダヤ博物館である。前者で出会ったのは、ヴェネツィア共和国建国1600年を記念してドゥカレレ宮殿の大広間で開催されたキーフアーの個展。壁面を覆い尽くす壮大な絵画14点によってヴェネツィアの歴史が寓意的に表現され、当地の図書館の火災によって大量の本が焼失した出来事を表す、焼け焦げた本のオブジェも添えられていた⁽¹⁾。ビエンナーレ会場では同年2月にはじまったロシアのウクライナ侵攻に抗議する作品のコーナーが設けられ、キーフアーの焦土の絵画が引用されていたのにも胸を突かれたものだ。

もうひとつ、ベルリンで思いがけず遭遇したのが、ユダヤ博物館の常設展に新たに加えられたキーフアーのインスタレーション《うつわの破壊》(1990-2019)である。こちらはユダヤ神秘思想の創世神話にまつわるカタストロフの物語を主題にしたもので、鉛の本が並んだ本棚に割れたガラスの破片が刺さり、ユダヤ民族の歴史・文化・宗教に関する博物館展示にアートによる神話的暴力のメタファーを対置させて圧巻だった⁽²⁾。

それにしても、なぜいまキーフアーなのだろう。彼の「記憶絵画」は長らく、その政治性をめぐって議論的的となってきた。戦後ドイツにおいてドイツ人であり芸術家であることはいかにして可能か、というアイデンティティを生真面目に追求した彼は、ナチスのヒトラー式敬礼をする自身のパフォーマンスを撮影して本にしたり、ナチスの建築写真をベースにノスタルジーとも受け取れる絵画作品を制作したりして物議をかもした。ところが、そのキーフアーがある時期からドイツ史に拘泥することを止め、人類の文明の起源にまで想起の作業を遡ろうとし始める。転機となったのが、鉛の本のインスタレーション《二つの大河に挟まれし土地——高位の女神官》⁽³⁾(1985-89)である。「チグリ」[「ユーフラテス」と名付けられたスチール製の本棚二つに、200冊ほどの鉛の本が配架されたこの作品は、あきらかに古代メソポタミア文明を指し示している。だが、重たすぎて開くことができない本の内容はもはやアクセス不能となった知識であり、サブタイトルの「女神官」がタロットカードの中で書物と同じく、鉛の本は古代の失われた「知」を表している。本の中身は一部のみ、印刷された大型の本によって垣間見ることができ、死んだ都市に見える街の航空写真、朽ちはてた鉄道の線路の写真などが、雲や水蒸気のような自然界の光景と交錯する、無人の世界が広がる。しかしこうした作風は、個別具体的なミクロの記憶を重んじる当時のドイツの思想界・美術界には受け入れられにくく、神話と戯れる誇大妄想狂、と手厳しく批判されもした。彼はまもなく故国を捨てて、南フランスに移り住んだ。

それでも、アライダ・アスマンは1999年に出版した『想起の空間』で、「書物と図書館は文化的記憶の中心的メタファー」であると述べ、キーフアーを「芸術のなかに逃げ込んだ記憶」の表現者たちの筆頭に挙げている。そして上記の本棚の作品を取り上げ、そこに視覚化された世界を、「いかに大地が人間によって一時的に所有されていたか」を物語るものとした。今で言う「人新世(Anthropocene)」の概念を先取りしていたかのようだ。キーフアーが想起のメディア空間である本に託したものは、遠

い過去の記憶のように見えながら、近未来のヴィジョンでもある。

人間の精神と叡智の結晶であったはずの本は、現代において何を伝えうるのだろうか⁽⁴⁾。

キーファーの芸術が、個々の人間の存在に視野を据える痕跡アートとはまた別の、もうひとつの記憶アートであるとするなら、それは環境破壊や核や戦争という自己破壊にしゃにむに突き進む現代世界に対し、漠然とした不安や怖れを感じている私たちに、壮大な歴史の反復や終焉というヴィジョンを提示してみせるからである。キーファーのアクチュアリティは、たぶんそこにあるのだろう。

【注】

(1) <https://xtramagazine.it/anselm-kiefer-at-doges-palace/>

(2) <https://www.jmberlin.de/en/core-exhibition-13-objects-shevirat-ha-kelim>

もっとも、現在のパレスチナ情勢を考えると、キーファーの与り知らぬこととは言い、ドイツの対ユダヤ政策のジレンマを思わないわけにはいかない。

(3) <https://www.wikiart.org/en/anselm-kiefer/the-high-priestess-zweistromland-1989>

原題は "Zweistromland —The High Priestess"。英語のサブタイトルの原義は、タロットカードの2枚目にあたる「女教皇」で、右手に本をもち、反カトリック・反権威の象徴ともされた。しかし、ここでは古代文明が問題となっているので、「女神官」と訳した。

(4) 西洋美術史において17世紀オランダの「ヴァニタス画」が、テーブルの上に書物と髑髏を並べて、現世的なものである本の「はかなさ」や「虚しさ」を描いたことも思い出される。

執筆者について——

香川檀（かがわまゆみ） 1954年生まれ。現在、武蔵大学教授。専攻＝表象文化論。小社刊行の主な著書には、『想起のかたち——記憶アートの歴史意識』（2012年）、『人形の文化史——ヨーロッパの諸相から』（編著、2016年）、『ハンナ・ヘーヒ——透視のイメージ遊戯』（2019年）などがある。

【特集 想起と記憶】

ジャック・デリダ『メモワール』の記憶論

小原拓磨

デリダは中期の著書『メモワール——ポール・ド・マンのために』で彼の記憶論を展開している。その議論は、ヘーゲル哲学における記憶の問題を扱うポール・ド・マンの議論を扱うという重層構造になっている。本書はもともと、亡き盟友ポール・ド・マンへの追悼講演を書籍化したものであり、それゆえその記憶論は基本的には「喪の作業」（追悼、哀惜、弔い）との関連で考えられている。

故人に想いを馳せ、その死を悼む通常の喪の作業は、デリダの観点では、ヘーゲル的な「Erinnerung」の操作である。これは一般に「想起こす」「覚えている」「思い出」という意味をもつドイツ語で、ヘーゲルではさらに「内面（inner）に取り込む」（内面化）という意味も含まれる。喪の作業では故人が想起こされ、その死が了解され、残された人々の内面に受容される。デリダはこの操作に抵抗する。なぜならこうした操作は、ヘーゲルの Erinnerung がそうであるように、他者（死者）を自己のうちへ固有化する操作だからである。すなわち、そこでは他者の他者性が無視され、ひらたく言えば、他者は忘れ去られてしまう。

なぜ他者の死を受け入れることがその他者を忘れることになるのか。それは、そこでは他者が自己の理解の範囲内に収められてしまい、もはや自己の想定外の振る舞いをしえなくなるからである。本来の他者は、私の理解の範疇に収まる存在ではなく、それがまさしく他者の他者たるゆえん（他者性）である。これが、喪の作業（Erinnerung の操作）で私の内側に安置されることで、失われる。他者はもちろんこのあとも思い出されはするが、しかしそれは私に理解された他者、いわば私によって（私に都合のいいように）変形された他者であり、他者性をそなえたもとの他者ではなくなっている。生きていた頃の、私に理解できない部分をもそなえていた本来の他者は、そこではもはや思い出されず、忘却されている。

それでは、いかにして他者を本来の他者のままに記憶するか。いかにして他者の他者性を尊重したままに、他者を忘れないでいるか。要するに、いかにして真に死者を弔うか。こうした問いが『メモワール』の議論の背景にあり、ここでデリダが——ド・マンのヘーゲル読解をとおして——着目するのが、ヘーゲルのもうひとつの記憶概念である「Gedächtnis」である。Gedächtnis は通常の意味でもヘーゲル的な意味でも「記憶」と訳される語で、ヘーゲルにおいては、「思考」を登場させるための単語の記憶という役割を果たす。単語をひたすら機械的に暗記することで、思考がはじまる。この展開についてのヘーゲルの記述のある点に、ド・マンは注目する。単語が暗記されるときに単語の意味が忘却されるという特徴である。実際、ひとは暗記するさい、単語の意味や内容は無視して、ただひたすらその語の記号的側面（音、文字）だけを記憶する。ここからド・マンは端的に規定する——「記憶は [……] 思い出（もしくは想起）を消去する」⁽¹⁾。

デリダ（およびド・マン）はこの記憶の消去の機能を肯定的に受け取る。なぜならこの消去は自己のうちへ固有化しない操作だからである。ただし、この場合の「消去」は対象を意識、自我、精神の外に追いやることであり、無に帰することではない。こう言ってよければ、それは対象を内部の外部に置く。記憶のなかに内面化しないままに内面化するこの方法によって、他者は、他者性をそなえたままの本来の他者として受け入れられる、とデリダは考える。喪の作業として見れば、それは失敗で

あると同時に成功でもある。このようにして形成された自己の内部の外部の場所は「クリプト」と呼ばれる。

それにしても、これはたいへん奇妙な記憶である。このように記憶された他者（死者）は、おそらく私に了解されておらず、それゆえ受け入れられておらず、にもかかわらず私の内部（の外部）に他者のままに、つまり親しみのない異他的なものとして設置されている。しかもこの他なるものはデリダによれば回帰してくる。ここからデリダは別のところで幽霊や亡霊（revenant：再来するもの）について語るが、『メモワール』では「約束」について語っている。デリダはふたたびド・マンと、それから今度はハイデガーに依拠して考察する。すなわち、約束が将来へとわれわれを引っ張り、あるいは将来からわれわれを呼ぶように、ここでのこの記憶もまた、われわれに将来へと将来から呼びかけるという。この奇妙な記憶はデリダの時間論にも関わる重要な問題なのである。「その約束は、最初の瞬間から、亡き他者に対して、われわれのうちでかかわっている」⁽²⁾。

【注】

- (1) Paul De Man, *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, 1996, p. 102 / 『美学イデオロギー』上野成利訳, 平凡社ライブラリー, 2013年, 243頁。
- (2) Jacques Derrida, *Mémoires – pour Paul de Man*, Galilée, 1988, p. 143 / 『メモワール——ポール・ド・マンのために』宮崎裕助・小原拓磨・吉松覚訳, 水声社, 2022年, 177頁。

執筆者について——

小原拓磨（おばらたくま） 1980年生まれ。現在、東北学院大学非常勤講師。専攻＝哲学・独仏近現代思想。小社刊行の訳書には、ジャック・デリダ『[メモワール——ポール・ド・マンのために](#)』（共訳、2023年）がある。

【特集 想起と記憶】

ロサンゼルス、ある記憶＝ミュージアム

伊藤博明

今から15年ほど前に、夏休みを利用して、ロサンゼルス、二つのミュージアムを訪問した。その一つは「オートリー・アメリカ西部ミュージアム」で、ロサンゼルス、北の端、グリフィス・パーク内の広大な土地の中にあり、ロサンゼルス動物園に隣接している。もう一つは「ジェラシック・テクノロジー・ミュージアム」で、ダウンタウンから西に向かって、サンタモニカに通じる長大なヴェニス通りに面してひっそりと建っている。

その名称を聞いて、勘の鋭い人ならば前者からはいかがわしさを、後者から荒唐無稽さを嗅ぎ取るであろう。このような一般的には「特殊」と見なされるミュージアムをわざわざ訪れる者は「偏倚」なのかもしれない（『地球の歩き方 ロサンゼルス』2023-24年版では前者に7行費やされているが、後者は無視されている）。しかし、アーサー・ダントーが指摘するように、「ミュージアムは美の殿堂から一種の展示会へと変容してきた」（『ブリロ・ボックスを超えて』1992年）のであれば、ミュージアムという言葉や概念にこだわるのは無益なことだろう。

私が訪問を思い立った理由は、私がことさら「偏倚」だったからではない。当時、私は同僚たちの協力を得て、スーザン・クレイン編『ミュージアムと記憶』（原著、2000年；ありな書房、2009年）の邦訳に取り組んでいた。1980年代後半から主としてイギリスではミュージオロジーが新たな脚光を浴びており、1989年にエセックス大学のピーター・ヴァーゴが『新ミュージオロジー』という挑発的な論集を編んだのを嚆矢として、レスター大学のジャネット・マースティンは編著『新しいミュージアム——理論と実践』（2006年）の序文で「ポスト・ミュージアム」を提起していた。そして同年には、33編からなる浩瀚な『ミュージアム研究必携』がマンチェスター大学のシャロン・マクドナルド編によって刊行された。

新ミュージオロジーの特徴の一つは、従来は美術史や文化史の枠内で語られてきたミュージアムが、多様な学問領域——歴史学、人類学、社会学、心理学、言語学、ジェンダー研究など——との連関の中で考究されるようになったことである。上記のシャロン・マクドナルドは社会人類学者であるが、スーザン・クレインもアリゾナ大学で歴史学を教えており、主著は『19世紀初頭のドイツにおける蒐集と歴史的意識』（2000年）である。

『ミュージアムと記憶』は歴史学・人類学・美術史・博物館学・メディア論を専攻する9名の論考からなり、書物全体に通底する問いは、「いかなる仕方において、ミュージアムと記憶は互いに成型するのか」であった。私は監訳者の立場として全原稿をチェックしていたのだが、どうしても「この眼で」確かめたいミュージアムが、上述の二つだったのである。紙幅の関係もあり、以下、オートリー・アメリカ西部ミュージアムについてだけを紹介したい。

このミュージアムの堂々たる建物の入り口に通じる広場には、馬の前に佇むカウボーイの彫像が置かれており、カリフォルニアの輝く太陽の下で、すでに不吉な影が私の心中をよぎる。そしてこの予感、内部の諸ギャラリーと展示品の数々を見学することによって見事に的中する。

上階の「イマジネーションのギャラリー」で、（本場ハリウッド製の）西部劇用のセットを堪能し、電動の馬に乗って、牛泥棒を追いかけるカウボーイの疑似体験をしたのち、下段におりていくと私を

待ち受けているのは「征服の精神のギャラリー」(!)である。ここには、左側にジョージ・カスター将軍とマイルス・キオフ大尉の記憶に捧げられたガラスケースがあり、正面のガラスケースには、ユーロ・アメリカン、アフロ・アメリカン、ネイティヴ・アメリカンの歴史的位置を示唆する6体のマネキンが置かれている。

そして、それらの右側に屹立する、人間の形姿のような高さ8フィートのサボテンの下に置かれた説明用のパネルが、このミュージアムの目的を明確に伝えている。「文化の異なる人々が出会うとき——とりわけその生活様式が脅かされるように思われる場合——しばしば戦いが起こる。しかしながら、ときには個々人は新来者に順応し、平和に暮らそうと試みる。いずれの場合であれ、変化は避けられない」。

人類学者ダイアナ・ドレイク・ウィルソンが、『ミュージアムと記憶』に収められた「記憶の現実化、歴史の変容化——ユーロ／アメリカン／インディアンズ」でおこなっている分析は明快である。「サボテンは、ここで問われている〈避けられない変化〉なるものが抵抗でも順応でもなく、先住民アメリカンの文化全体の避けられない乾燥保存であることを視覚的に示している」。

私の訪問の最大の成果は、原著には含まれていない写真(サボテンも含めて)を撮影し、それを邦訳書に掲載して、日本の読者に対して、まさに「視覚的に」示すのに役立ったことであろう。関心を持たれた方には、ぜひウィルソンの論考を読んでもらいたいが、「トランプ=フェイク」以降のアメリカにおいては、また別の論点が要請されるのかもしれない。

ところで、『ミュージアムと記憶』の刊行直後に来日したクレイン先生が、東京で訪問することを唯一希望したミュージアムは、靖国神社遊就館である。3月半ばとはいえ、まだ肌寒い日に私は先生のお供をして、生涯で初めて遊就館に赴いた。近現代史専門の先生は、おそらく内部の展示についてある程度の知識をもっていたであろうし、そのロケーションとともに「この眼で」確かめたかったのかもしれない。私には、先生に感想を聞くことがはばかられた。そして東京駅から新幹線に乗り、われわれは広島に向かったのである。

執筆者について——

伊藤博明(いとうひろあき) 1955年生まれ。現在、専修大学教授。専攻=宗教象徴学。主な著書には、『ヘルメスとシビュラのイコノロジー』(1992年)、『綺想の表象学——エンブレムへの招待』(2007年)などが、主な訳書には、アビ・ヴァールブルク『ルネサンスの祝祭的生における古代と近代』(2006年)、ジョルジュ・ディディ=ユベルマン『アトラス、あるいは不安な悦ばしき知』(2015年、いずれもありな書房)などがある。

【特集 想起と記憶】

戦争および敗戦をめぐるトラウマとお笑い文化

——ザ・ドリフターズのコントを事例として

角尾宣信

ザ・ドリフターズ（以下「ドリフ」）のコントといえば、下品なネタと大掛かりな舞台装置というのが大方の印象だろう。例えば、『ドリフ大爆笑』第44回（フジテレビ、1981年5月26日放映）から、志村けんと加藤茶のコントを見てみよう。二人は、船室で優雅に夕食を取っている紳士たちを演じている。彼らは「新幹線で船酔いができますか?」「飛行機で船酔いができますか?」などとうそぶき、だいぶ大きく揺れている船室で船酔いに苦しみながら食事をしているのを強がって否認している。しかし彼らは断続的に嘔吐する音声を発し、飲食したものを吐き出すといったことまでする。そのうち二人の背後にある二つの丸窓から、大量の水が高波という設定で迸る。ずぶ濡れになりながらも二人が窓をのぞき込むと、さらに大量の水が二人めがけて噴射される。最終的に「飛行機と新幹線の方がいい!」と泣き言を発して幕となる。もう一つ、『8時だヨ! 全員集合』（TBS、1982年5月1日放映）から、コント「ドリフの母ちゃん! 家の中でも交通安全」も見てみよう。いかりや長介演じる母親のもとに他のメンバー演ずる子どもたちが帰宅してくる。しかし彼らは全員、平気で土足で家に入り込むとする。そのたびに母親は怒るが、それが昂じて加藤茶の長靴を脱がそうと、彼を舞台上で引き摺り回し、大道具の板塀のところに彼の股間をぶつけてしまう。ここで大きな笑いをとったあと、後半は家に銀行強盗とそれを追う警官たちが堂々と土足やバイク、さらにはパトカーで乱入してくる。バイクやパトカーの曲芸はドラム缶を飛び越えたり家の壁をぶち抜いたり、そのダイナミクスを急速に高め、最終的には家が倒壊するに至る。このようにドリフのコントでは、嘔吐や股間への打撃といった下品なネタを用いた笑い、および大量の水や家屋の倒壊といった大掛かりな舞台装置が際立っている。それは「子供向け」の単純な笑いとも捉えうる。

しかし、ドリフのコントはこうしたものばかりではない。例えば、『ドリフ大爆笑』のうち1975年10月7日に放映された「ドリフの昭和大爆進! 笑いと唄の50年」（フジテレビ）から、コント「素人のど自慢大会」を見てみよう。いかりや長介が、敗戦直後より始まった長寿番組『NHKのど自慢』の司会という設定で、番組仕立てのコントが展開するが、冒頭一番手でやってきた会社員（高木ブー）は早速「長崎のザボン売り」（作詞：石本美由起、作曲：江口夜詩、歌：小畑実、1948年発売）を歌う。しかし歌詞冒頭にて「鐘が鳴る鳴る」と歌ったところで早速いかりやが鐘を一つ鳴らし、退場となる。続く闇屋（志村けん）も「銀座カンカン娘」（作詞：佐伯孝夫、作曲：服部良一、歌：高峰秀子、1949年発売）を歌うが、やはり歌いだしの「あの娘かわいいやカンカン娘」の「カンカン」のところで、いかりやにより鐘を2回鳴らされ退場となる。そして三番目の小学生（仲本工事）は「鐘の鳴る丘」（作詞：菊田一夫、作曲：古関裕而、歌：川田正子・コロムビアゆりかご会、1947年発売）を披露するが、前二者よりは長めに歌えたものの、やはり前半第三節目の「鐘が鳴りますキンコンカン」で3回鐘を鳴らされて終了、落胆する。可哀想に思った司会のいかりやは、両親が来ているかと優しく声を掛けてやると、彼は首を振り、両親は「青山墓地」にいるとぼそりと俯いて答える。両親が亡くなっていると思ったいかりやはしんみりと、「この子のお父様お母様は」と言いかけるが、そこでこの小学生は「お酒飲んでお花見してるの」と答え、笑いを取り退場する。最後に登場するのは加藤茶演ずる復員兵である。彼もまた、「異国の丘」（作詞：増田幸治、作曲：吉田正、歌：竹山逸郎・中村耕

造, 1948年発売)や「あゝモンテンルパの夜は更けて」(作詞:代田銀太郎, 作曲:伊藤正康, 歌:渡辺はま子・宇都美清, 1952年発売),そして「長崎の鐘」(作詞:サトウハチロー, 作曲:古関裕而, 歌:藤山一郎, 1949年発売)を歌うが,すぐに戦争の苦しみを思い出し,どれも泣き出して歌えない。そこでいかりやは明るい曲を歌ってはとアドバイスし,「僕は特急の機関士で」(作詞・作曲:三木鶏郎, 歌:三木鶏郎ほか, 1951年発売)が選ばれる。しかしやはり,駅で待つ恋人に「キスするヒマさえありません」の歌詞のところで泣き出して歌えない。いかりやが理由を尋ねると,復員兵は「僕,キスしたことないんだもん」と訴え,ならば代わりにといかりやが彼にキスするところで幕となる。

このコントには特段,下品なネタがあるわけではないし(ただし,最後の男性同士のキスはホモセクシュアルの暗示とそれを「下品」なものとする嘲笑,すなわち社会的排除をもたらしている),大掛かりな舞台装置があるわけでもない。その点では,ドリフのコントの腕前のみで成り立っている正統なコント,ということで片付きそうである。しかし,このコントで歌われる歌謡曲はほぼ全て占領期に流行したものであり,1975年すなわち敗戦後30年を経た段階における日本社会での戦争および敗戦をめぐる記憶の想起という側面を含んでいる。

振り返ってみるならば,1978年以来『ドリフ大爆笑』のオープニング・ソングは,戦時中の隣組プロパガンダのための歌謡曲『とんとんとんからりと隣組』(作詞:石本美由起,作曲:江口夜詩,歌:徳山璉,1940年発売)を元歌としてアップテンポのマーチ調にしたものであり,またそれまでもドリフ自体,軍歌などを元歌とする歌謡曲をしばしば発表していた(俗謡「海軍小唄」を元歌とする「ドリフのズンドコ節」(作詞・作曲:なかにし礼,1969年発売)やアルバム『ドリフの軍歌だよ全員集合!!』(1971年発売)など)。さらに言えば,ドリフのコントには戦時中の軍隊をモチーフとするものも散見される(「ドリフのコンバット大活躍!!」(『8時だヨ!全員集合』1983年4月23日放映),「消灯ラッパを吹き鳴らせ!」(『ドリフ大爆笑』1986年6月10日放映),など)。青年期に敗戦を迎え1970,80年代には父母または祖父母となっていた大人たちもまたドリフのコントを,子供たちとともに,ただし子供たちとは異なる,記憶の想起という観点から享受していた面もあるのではないか。そして,その点からすると,ドリフのコントは単に「子供向け」のではなく,戦争および敗戦をめぐるトラウマを抱えた大人たちにとっても,何らかの心理的作用をもたらすお笑いだったのではないかと,との推測も成り立つだろう。

ひとまずコント「素人のど自慢大会」に戻ろう。戦争および敗戦をめぐるトラウマという観点からすると,このコントにおける曲順はトラウマの核心に次第に接近するものとなっている。序盤の二曲,「長崎のザボン売り」や「銀座カンカン娘」にはこうした要素が希薄だが,「鐘の鳴る丘」は曲調こそ明朗であるものの,それをオープニング・ソングとするラジオドラマの物語は戦災孤児を扱ったものである。また,「異国の丘」以降は曲調自体が悲壮なものとなり,本曲自体はシベリア抑留兵の作った替え歌が元歌であるし,「あゝモンテンルパの夜は更けて」はフィリピンのモンテンルパで戦争責任により処刑された日本兵たちを扱っており,「長崎の鐘」はもちろん長崎での原爆投下の記憶と直結している。さらに,ほとんどの楽曲がその発売と流行の時期からして,占領期,すなわち敗戦国・日本がアメリカ軍に占領されていた時代を想起させるものでもある。

こうしたトラウマの核心への接近は,登場する人物たちの肩書にも表れている。司会と社員までは特段,戦争と結びつくモチーフではないが,闇屋は敗戦直後の経済的苦境を示唆する職業である。また小学生も,その両親の死を匂わせる点で,彼の歌う楽曲とも相まって戦災孤児を思わせ,そして復員兵となるとまさに,戦争のトラウマと直結する人物となる。そして,彼らの抱える記憶のリアルさは,それを演じるドリフのメンバーの実年齢ともある程度連動しているだろう。ドリフの場合,

志村けん以外のメンバーは全て1930年代から40年代前半の生まれであり、青少年としての戦争体験を実際に有している。敗戦後30年、すでに高度経済成長を経て戦後復興を成し遂げた後の現在から、このコトは次第に観客を、戦争および敗戦をめぐるトラウマ記憶へと引き込んでいく構造をもっている。

しかし重要なことは、このコトは戦争および敗戦をめぐるトラウマに直接接触れるものではなく、むしろ観客をそこから引き離す面も有する点である。典型的なのは、トラウマに接近していく小学生と復員兵をめぐる展開であろう。確かに小学生は両親の死を匂わせ、その楽曲とともに戦災孤児を連想させる。そこで舞台は悲壮感に包まれそうになるが、ギリギリのところこの小学生は、両親が青山墓地で花見に興じていると悲壮感を打ち消す事実を提示する。特に大人である観客たちからすれば、自らの戦争体験と引き付けて悲壮感に苛まれかけるが、そこからコトは最終的に観客を解放する。その落差がこの場面の最終的な可笑しみを引き出すと考えられるだろう。また、復員兵は確かに歌唱を通じてトラウマに苛まれ、泣き出して歌えない。しかし、ここでの加藤茶の泣き叫ぶ誇張された演技は明らかに嘲笑を誘うものであり、それを通じて観客は笑う主体となることにより、笑われる対象としての復員兵から自らを引き離すことができる。さらに加藤茶は毎回歌えなくなると「ダメです…… 歌えません……」と言うのだが、それは同時代に絶大な人気を誇った歌手・森進一の声色を真似たものとなっている。すなわち、楽曲自体は敗戦直後のものなのだが、笑いを引き出すポイントは1970年代の歌謡界の文脈に因んでおり、この点でも、笑う主体としての観客は敗戦直後の時代状況の想起から1970年代の現在へと引き離される面がある。

こうした展開に鑑みるならば、このコトは、一方で戦争および敗戦のトラウマへの接近を試みつつ、他方で観客をそのトラウマへ直面させすぎぬよう演出してもいるのであり、むしろこの相矛盾する操作を通じて、敗戦から30年を経た現在、復興後の日本という現在の立ち位置を観客に再確認させるものとなっている。戦争および敗戦のトラウマに関係づけられたり苛まれたりする状況や人物を笑うことを通じて、観客は、トラウマを抱えた自らをも過去のものとして笑い飛ばす距離を戦略的に得ることができる。つまりこのコトには、特にトラウマを抱えた世代の大人たちに対して、戦時中や敗戦直後の苦境を過去とし、自分たちはその苦しみを少なくとも経済的には乗り越えた復興後の現在にいるという時間的秩序を再構成してくれる機能があることになる。

これはトラウマ研究の観点からすると、極めて重要な自己防衛の機能である。そもそもトラウマとは、過去のトラウマ的出来事が、そのショックの強さゆえに過去の一記憶として収まらず、現在に侵入してくる事態に由来するのであり、すなわち過去と現在を分節化する時間的秩序の崩壊に起因するものだからだ。笑いを通じて、戦争および敗戦直後の状況を想起しつつ、その過去とは分節化された、それを笑い得る現在の自分を再認することは、トラウマによって瓦解しかねない時間的秩序の再構成に寄与し得るのであり、その点でトラウマ記憶から現在の自己を防衛する機能を果たしうる。

以上の考察を踏まえるならば、ドリフのコトとその流行の背景には、戦争および敗戦のトラウマを内に抱えた大人たちと、彼らが構成する当時の大衆の希求、トラウマに対する自己防衛と癒しへの渴望が仄見えてくる。すると冒頭に提示した二つのコトのようなタイプ、下品なネタと大掛かりな舞台装置を用いた典型的なドリフのコトに関しても、別の見方ができるのではないか。示唆的なことは、こうしたドリフのコトが「子供向け」とみなされていることである。もし、大人である観客も少なからず無意識裡に、こうした「子供向け」とされるコトを享受していたとしたら、どうであろう。そこには、大人たちの退行現象が見出せるのではないか。そして心理学における退行は、一方において自らを大人ではない立場とみなすことでトラウマと向き合うことを放棄する自己防衛の戦略

でありつつも、他方においてトラウマとの戦略的な距離を取ることを通じて、トラウマとの向き合い直しや自我の再構成へ向けた積極的な方向性も認められる機序である。この観点からすれば、典型的なドリフのコントは、一方において観客のトラウマとの向き合い直しを進める準備段階を醸成していたとも言えようし、他方でそのコントは常に観客を準備段階に抑圧し、それ以上のトラウマとの向き合いを放棄させるものとなっていたとも言えるだろう。

1970年代からコントグループとしての活動を本格化させ、その後長期に渡って流行し、今の若年層にも一定の人気を誇るドリフだが、その根強い人気の背景には、このように敗戦後の日本社会に通底する戦争および敗戦をめぐるトラウマの影響が認められる。またそこには、トラウマに対する自己防衛の大衆の希求を背景として、トラウマへの向き合いとその放棄という相矛盾する複雑な力学が見出される。恐らくそこからは、敗戦後30年を経ても癒えていない戦争および敗戦をめぐるトラウマの根深さが示唆されると同時に、敗戦後の日本社会がこうしたトラウマと向き合う際の特性も析出されるだろう。ひとまずここまでの考察からは、このトラウマ記憶の想起が圧倒的に自国の被害性に偏り、加害性は不可視化されていること、また全般的にコントの主体が男性に偏っており、トラウマとの向き合いとその放棄はあくまで男性間でなされ、女性は周縁に排除されるホモソーシャルな体制であることが指摘できよう。ただし、ドリフ以外のコントや漫才にも視野を広げ、比較検討を進めるとき、お笑いがこの社会のトラウマとの向き合い方に与えてきた影響や可能性には、さらに複雑な次元も見出しうると思われる。研究すべきことは山積している。

【参考文献】

- 居作昌果『8時だヨ！ 全員集合伝説』双葉社、1999年。
岡田喜一郎『昭和歌謡映画館——ひばり、裕次郎とその時代』中公新書ラクレ、2009年。
菊池清磨『日本流行歌変遷史——歌謡曲の誕生からJ・ポップの時代へ』論創社、2008年。
笹山敬輔『ドリフターズとその時代』文春新書、2022年。
田中雅一・松嶋健編『トラウマ研究Ⅰ ト라우マを生きる』京都大学学術出版会、2018年。
中井久夫『徴候・記憶・外傷』みすず書房、2004年。
平岡正明『大歌謡論』筑摩書房、1989年。
マイクル・バリント『治療論からみた退行——基底欠損の精神分析』中井久夫訳、金剛出版、2017年。
見田宗介『近代日本の心情の歴史——流行歌の社会心理史』講談社学術文庫、1978年。

執筆者について——

角尾宣信（つのおよしのぶ） 1985年生まれ。現在、和光大学表現学部総合文化学科専任講師。専攻＝映画史。小社刊行の主な著書には、『川島雄三は二度生まれる』（共著、2018年）、『渋谷実 巨匠にして異端』（共編、2020年）などがある。

水声社の本

記憶術／フランセス・A・イエイツ／玉泉八洲男監訳／6000円

想起の空間——文化的記憶の形態と変遷【新装版】／アライダ・アスマン／安川晴基訳／8000円

集合的記憶と想起文化——メモリー・スタディーズ入門／アストリッド・エアル／山名淳訳／4500円

想起のかたち——記憶アートの歴史意識／香川檀／4500円

カズオ・イシグロ 失われたものへの再訪——記憶・トラウマ・ノスタルジア／ヴォイチェフ・ドゥロンク／
三村尚史訳／3500円

メモワール——ポール・ド・マンのために／ジャック・デリダ／宮崎裕助＋小原拓磨＋吉松覚訳／5000円

クリスチャン・ボルタンスキー Lifetime／国立新美術館＋国立国際美術館＋長崎県美術館編／
3000円

クリスチャン・ボルタンスキーの可能な人生／クリスチャン・ボルタンスキー＋カトリーヌ・グルニエ／
佐藤京子訳／4500円

クリスチャン・ボルタンスキー——死者のモニュメント【増補新版】／湯沢英彦／6000円

[価格税別]

【連載】

ロゴスからの解放：ウリポとケインの意外な共鳴

——本棚の片隅に 18

關智子

現代英国演劇研究が専門であり、かつフランス語を解さない筆者がウリポ（ポテンシャル文学工房, Oulipo）の活動に興味があると言うと意外に思われる、あるいは失笑されるかもしれない。フランス語がわからないのにウリポの活動の何がわかるのか、英国演劇にウリポと何のかかわりがあるのか、と問われることは必至だろう。確かにウリポの活動は（他の言語圏の文芸を参照しつつも）フランス語に限定されているし、ユニークなものだろう。他の言語でもウリポの活動は適用可能であるように思われるが、翻訳不可能であるという性質が他の言語への拡がりを防いでしまい、結果として他にあまり類を見ない独自のものとなっている。だが実は、90年代の英国演劇を代表する劇作家サラ・ケイン（Sarah Kane, 1971-99）の作品とウリポの活動には、明確な影響関係こそ認められないものの、ある種の共鳴が見られる。本稿では、『風の薔薇 5 ウリポの言語遊戯』を読んで感じられたこの共鳴について論じる。

筆者がウリポを知るきっかけとなったのは、ケインの遺作である『4時48分サイコシス』（4.48 *Psychosis*, 初演 2000, 以下『4時48分』）を分析していた時だった。崩壊した精神状態を描いた本作品は、演劇のために書かれているながら、もはや戯曲とは呼び得ないほどに従来の戯曲形式から逸脱しており、特殊なレイアウトも用いられているためにほとんどコンクリート・ポエトリーかと思われる部分もある。あまりに戯曲分析の従来の手法が通用しなかったため研究が難航していた時に、フランス語圏の演劇を専門としている指導教授から、『4時48分』はウリポを彷彿とさせる箇所があるので調べてみてはどうか」と助言をいただいた。そこでウリポについて調べてみたが、日本語で読めるまとまった文献はほとんどなく、かろうじてあったのがこの『ウリポの言語遊戯』だったのだ。結論から言えば研究に活かしたわけではなかったが、いくつかの共通点が見つかったのは楽しい発見であった。

まず、両者はいずれも意味からの脱却に挑戦している。ウリポの理念は、意味よりもその音や記号的特徴を重視し、したがって文法や文意などの論理を瓦解させ抒情を軽視することも辞さない姿勢がその特徴だと言える。このようなあり方は、演劇においては不条理演劇の劇作家たちの言語感覚に見ることができる。彼らの作品における台詞は、反復や情報伝達の失敗などを通じて描かれるように、もはや意味を生成していない。発語される音は、その言葉としての機能を果たす前に空中で雲散霧消してしまうこともある。ウジェーヌ・イヨネスコがウリポの活動に関わっていたことから明らかなように、不条理演劇の言語感覚はウリポとかなり近いものがあると言える。

この不条理演劇の影響が強い『4時48分』における言葉もまた、意味から（精神崩壊によって避けようのない形で）脱却している。ケインはその前作において、意味不明な数字の羅列やリズムを重視した台詞の反復など、元々意味からの脱却を志していた様子が窺えるが、『4時48分』に至ってはその程度は強まっている。ストーリーの展開がなく、誰のものかもわからない言葉の羅列は恣意的であり、意味よりも音の方が重視され、シンタグマティックに連結されるのではなくパラディグマティックに横滑りしていく。したがって、意味からの脱却という点において、ウリポと『4時48分』は奇妙に共鳴しているのである。

加えて、剽窃や間テクスト性に見られる「主体」の消失という点においても共通している。ウリポ

が「先取りによる剽窃」と称して既にある名作からの剽窃や改作を行ない、さらに最終的には「作者」を消失させることで文学の本質の一端、すなわち文学とはテキスト＝織物であり、純粹かつ単一なる作者は存在しないということを暴露していたのと同様に、ケインもまたその作品における間テキスト性が指摘されている。彼女の作品ではT・S・エリオットから自己啓発本、病院のカルテなどを参照している他、自己剽窃も行なっている。

さらに、『4時48分』では「主体」そのものが問題化されている。作品に描かれている崩壊した精神においては、肉体と精神が一致せず、したがって発話主体が不明となることで言葉そのものが自律化する状況が目指されている。これは上演において、演劇における「主体」をめぐる問題、すなわち演劇は集団芸術であるが故にその言語の主体がそもそも集合的であり、単一かつ唯一の「主体」が存在しうるか、存在するとすれば演劇のどの要素において存在するか、という問いをも前景化しているのである。

このように、ウリポとケインの作品には奇妙な共鳴が見られる。それらは論理、意味、理性的思考などから脱却し、その主体を問題化する言葉の遊戯であり、いわばロゴスからの解放であろう。ウリポもケインの作品もいずれもが言語あるいは戯曲における規範に対する「play（遊戯＝戯曲）」であり、その遊戯性が活動の核を担っている。およそ関連のなさそうなウリポとケインだが、言葉と遊戯という正に人間らしい活動において共鳴しているのである。

執筆者について――

關智子（せきともこ） 現在、早稲田大学講師。専攻＝演劇学、西洋演劇、戯曲理論、現代イギリス演劇。小社刊行の著書には、『逸脱と侵犯――サラ・ケインのドラマトゥルギー』（2023年）がある。

【連載】

近年のスティーヴ・ライヒの音楽

——ミニマル音楽の拡散と変容 10

高橋智子

この連載は、ミニマル音楽第一世代の4人の巨匠を中心にして構築されたミニマル音楽史観、つまり正史としてのミニマル音楽史に疑問を投げかけながら、いくつかのテーマについて論じてきた。ここで取りあげたテーマの数々——ポスト・ミニマル音楽またはポストミニマル音楽にまつわる議論、ロックやパンクとの関係、ジュリアス・イーストマンのようなユニークな音楽家の存在——は、ミニマル音楽の始まりから60年が経とうとしている今、この音楽潮流を様々な角度から再検討する際に有意義な視座をもたらしてくれる。これらのテーマを経た今回は「18人の音楽家のための音楽 (Music for 18 Musicians)」(1976)以降のスティーヴ・ライヒの足跡をたどる。第1回目で述べたように、1960年代半ばに始まったミニマル音楽は、その創始者とされる作曲家たちが存命で、彼らが現在も音楽活動が続けている現在進行形の音楽潮流である。

1976年の「18人の音楽家のための音楽」がライヒのミニマリズムの到達点でもあり同時に、ポスト・ミニマル音楽への開始地点でもあるとみなされてきた。偶然にも、1976年はフィリップ・グラスの『浜辺のアインシュタイン (Einstein on the Beach)』の初演とも重なっており、そのせいか、1976年をミニマル音楽の転換期と位置付ける傾向が今も続いている。1976年以降のミニマル音楽は現代音楽の枠組みだけでなくテクノやハウスといった音楽シーンにも波及した。ポスト・ミニマル音楽またはポストミニマル音楽側から見ると、ライヒら4人の巨匠たちの存在とその作品はもはやミニマル音楽の古典として参照される地位を確立した。

1937年生まれで2023年現在87歳のライヒの創作のペースは衰えず、1976年以降の彼の楽曲は今も日本を含む世界各地で盛んに演奏されているし、彼の最新曲は初演からそれほど間を置かずにCDやストリーミングで聴くことができる。一方、ライヒの音楽にまつわる評論や研究の場では、彼の1960年代、70年代の音楽にかんするものに比べると、1980年代以降の音楽に言及しているものが明らかに少ない。なぜ、このような振れともいえる現象が起きているのだろうか。一般的に、絵画であれ音楽であれ、作品とは、それが成立してからある程度の時間を経た後に評価がなされて歴史的な文脈に組み込まれる。このように考えると、ライヒの近作に対する言説が1960年代、70年代の作品にかんするものより少ない状況は理解できる。しかし、理由はこれだけだろうか。ライヒの1980年代以降の歩みを振り返ることで、「ミニマル音楽の古典としてのスティーヴ・ライヒ」と「現在のスティーヴ・ライヒ」の2つの姿が浮き上がってくるかもしれない。

音楽事典として長い歴史を持ち、学術的にも信頼されている『ニュー・グローヴ世界音楽大事典 (The New Grove Dictionary of Music and Musicians)』第2版(2001年出版)における「スティーヴ・ライヒ (Reich, Steve)」の執筆者はジョン・ケージ研究で知られるイギリスの批評家ポール・グリフィスであり、今回、参照した電子版⁽¹⁾の最終更新日は2022年5月24日と記されている。初期のテープ作品に用いられたテープ・ループ、「ピアノ・フェイズ (Piano Phase)」(1967)に始まる位相ずれ(フェイジング)、西アフリカの太鼓音楽やバリのガムラン音楽から着想した反復パターン、人間の発話の抑揚から書き取った旋律を楽器がなぞるスピーチ・メロディといったライヒの主要な作曲技法に触れながら、「1.『ドラミング』まで (To Drumming)」, 「2. オーケストラとその他のアンサンブル 1972-

87年 (Orchestras and other ensembles, 1972-87)], 「3. スピーチ・メロディ (Speech melody)」の3つの章で構成される年代ごとの作品解説は2008年のアンサンブル曲「2×5」で終わっている。作品一覧は、レディオヘッド⁽²⁾の曲を素材にした2012年の「レディオ・リライト (Radio Rewrite)」で止まっており、2010年代以降の楽曲を知るにはライヒの公式ウェブサイト⁽³⁾と、彼のスコア出版を手がけるブージー・アンド・ホークス社のウェブサイト⁽⁴⁾が今では最も信頼が置ける情報源だ。作曲家がウェブサイトやSNSを通して直に情報発信する現在、事典類や各種文献との情報伝達スピードの差が開くのは当たり前かもしれない。こうした情報手段の変化がライヒの1976年以降の楽曲にまつわる言説の多寡にも関係しているとも考えられる。作曲家本人またはそのマネージメントが発信しているのだから、わざわざ誰かが楽曲の情報を取りまとめなくても済むのではないか。こう考えてしまうのも当然だ。

ライヒ研究の状況にも触れておくと、様式としてのミニマル音楽を語りやすい1960年代、70年代の楽曲——「ピアノ・フェイズ」, 「ドラミング (Drumming)」(1970-71), 「18人の音楽家のための音楽」——, 彼のアイデンティティの一部でもあるユダヤ教に関連した楽曲——「テヒリム (Tehillim)」(1981), 「ディファレント・トレインズ (Different Trains)」(1988), 「ザ・ケイヴ (The Cave)」(1993)——がよく取りあげられる傾向にある⁽⁵⁾。これらの楽曲は音楽理論に基づいた分析と、記号論など他の理論を援用した解釈が可能な対象だといえる。また、最近では、ライヒが音楽を手がけた映像作品「オー・DEM・ウォーターメロンズ (Oh Dem Watermelons)」(1965)に対する、社会学的な視点からの批判的な解釈がされている。彼が1960年代に座付き音楽家として関わっていたサンフランシスコ・マイム・トゥループは、黒人解放運動の只中にあった1965年6月に minstrel show⁽⁶⁾を開催した。このショーの幕間に上映されたのが「オー・DEM・ウォーターメロンズ」だったことから、人種差別的な表現活動を行っていた前衛グループとライヒとの関わりが近年、問い直されている⁽⁷⁾。ライヒ本人は遠い過去の作品として、現在、この映像作品とその音楽とは距離を取っているが⁽⁸⁾。

1970年代に「ドラミング」や「18人の音楽家のための音楽」で名声を築いたライヒにとって、1980年代は彼の音楽が小・中規模なアンサンブルから大きなアンサンブルやオーケストラへと発展した時期だった。この時期を「成功に乏しいオーケストラ時代」と評する批評家たちがいたが⁽⁹⁾、2023年の今、彼の1980年代の楽曲を振り返ってみると必ずしもそうとはいえない。合唱付きオーケストラ曲「砂漠の音楽 (The Desert Music)」(1982-84)ではライヒの音楽に初めて「歌」が入ってきた。1986年の「4つのセクション」は弦楽器、木管楽器、金管楽器、打楽器からなるオーケストラの各セクションの間の対比関係や呼応関係を描いている。パルスを刻むセクション、旋律を奏でるセクション、装飾的なアタックを繰り返すセクション、持続音で和声の感覚を与えるセクションなど、ライヒがオーケストラを構成する4つのセクションの音色の特性を精査しながらこの曲を書き進めていった様子を、ここにはっきりと聴き取ることができる。

対位法の重要性が増したことも1980年代のライヒの音楽にとって特筆すべき事柄といえる。生演奏のフルートと事前に録音された10パートのフルートによる「ヴァーモント・カウンターポイント (Vermont Counterpoint)」(1982)は、ライヒに「カウンターポイント・シリーズ」という新たな扉を開いた。その名の通り、カウンターポイント・シリーズは対位法 (counterpoint) の書法によるライヒの新境地である。もともと彼は12世紀から13世紀初めに活躍したノートルダム楽派の作曲家ペロタン (ペロティヌス) からの影響を事あるごとに公言しており、複数のパートが糸を紡ぐように噛み合いながら繰り返す彼の反復技法を対位法の視点から読み解くこともできる。事前に録音された同一楽器による複数のパートとともに生演奏するスタイルはライヒがこのシリーズで確立した独自の様式

である。だが、楽曲の構造の点で、彼は対位法という極めて古典的な技法に回帰したとも考えられる。テープ・ループや位相ずれなどの「新しい」、「独自の」技法は耳目を集めやすく、音楽分析の対象にもなりやすい。ミニマル音楽を特徴付ける際にもこうした新しさや独自性は役に立つ。だが、その創始者のひとりでもある作曲家自身が次の段階に踏み出した時、その作曲家の現在地を適切に捉えて語るのは難しい。カウンターポイント・シリーズを含む1980年代の楽曲は演奏会のレパートリーになったが、先に述べたように研究対象は相変わらず1960年代、70年代の楽曲が多くを占める。

その後もライヒの音楽は変化し続け、妻で映像作家のベリル・コロと共作した「ザ・ケイヴ」で初めて映像を伴う作品を手がけた。2002年に完成した「スリー・テイルズ (Three Tales)」もコロとの共作で、スピーチ・メロディに映像を同期させたこの作品を「ドキュメンタリー・ビデオ・オペラ (A documentary video opera)」と呼んだ。この2作品はライヒの公式ウェブサイトの作品リストの中で「オペラ」のカテゴリーに分類されている⁽¹⁰⁾。

ライヒの対位法への回帰と映像作品への新たな挑戦を目にして、むしろ私たち聴き手の方が認識を変えないと、1980年代以降のこの作曲家の音楽を把握することはできないのではないだろうか。1990年代に入るとライヒが書く対位法の網目はさらに精緻になり、ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタインの文章をテキストとして用いた、合唱、打楽器、電子キーボードのための「格言 (Proverb)」(1996)では彼の音楽のトレードマークで、ミニマル音楽の大きな特徴でもあるパルスが背景に退いてしまった。ミニマル音楽のイメージから抜け出せない聴き手の動揺をよそに、当のライヒは委嘱作を中心に淡々と音楽を作り続けている。

パルスの後退は2000年代に入るとさらに顕著になる。11人編成のアンサンブルと4人の歌手のための「旅人の祈り (Traveler's Prayer)」(2021)を、旋律を主とする声楽曲として着想したライヒは、これまでで初めてパルスを使うまいと思ったと語っている⁽¹¹⁾。現時点での最新作、合唱付きアンサンブル曲「ヤコブの梯子 (Jacob's Ladder)」(2023)ではパルスを使わない作曲はあまり上手く行かず、結局のところ控えめな方法でパルスを使ったという⁽¹²⁾。これら2つの曲は、様式的にはカウンターポイント・シリーズの延長線上にあると考えるのが妥当だろう。しかし、ライヒはパルスを楽曲の原動力とするミニマル音楽をやめたわけではない。パルスとビートのある音楽は彼の2000年代以降の音楽でも健在で、さらにロックの編成が彼のオーケストレーションに影響をもたらした。ライヒは新しいサウンドを獲得した。

2009年にニューヨークを拠点とするアンサンブル、バング・オン・ア・キャンからの委嘱作「2×5」はエレクトリック・ギター×4、ベース・ギター×2、ピアノ×2、ドラムセット×2によるロック・バンド編成のアンサンブル曲だ。1980年代に始まったカウンターポイント・シリーズと同じく、生演奏のバンドは事前に録音された同じ編成のバンド音源とともに演奏する。従来のライヒのオーケストレーションにおいてバスクラリネットかチェロが低音部を担うことが多かったが、「2×5」を機に、いくつかの楽曲——「レディオ・リライト」(2012)、「パルス (Pulse)」(2015)、「アンサンブルとオーケストラのための音楽 (Music for Ensemble and Orchestra)」(2008)——では粒立ったエレクトリック・ベースが低音のパルスを刻んでいる。ライヒのオーケストレーションといえば、響きが下から湧き上がってくるようなヴィブラフォンやバスクラリネットの用法を特徴としているが、エレクトリック・ベースは近年のライヒのオーケストレーションとそのサウンドに大きな変化をもたらしたと考えられる。

1980年代から現在までのライヒの音楽の歩みを駆け足で振り返ってみた。パターンの反復を中心に据えたミニマル音楽の規範 (カノン) から徐々に脱して行ったライヒは、より歴史の長い規範のひ

とつ、対位法を極める道を取った。これによって、短いパターンの反復を特徴としてきたライヒのミニマル音楽に息の長い旋律の要素が加わった。画家のゲルハルト・リヒターと映像作家のコリーナ・ベルツによる映像作品「ムーヴィング・ピクチャー (Moving Picture (946-3))」のための音楽として書かれた「ライヒ／リヒター (Reich/Richter)」(2019)は、たくさんの細い線から流麗な旋律がゆっくりと生成されていくプロセスが楽曲の中核をなす。近年のライヒの創作の歩みをたどることは、初期ミニマル音楽からポスト・ミニマル音楽またはポストミニマル音楽への変遷のみならず、「ポスト」のその先にあるミニマル音楽の現在を把握することにもつながる。

今回は、フィリップ・グラスの1980年代から現在までの音楽について考察する予定である。ライヒと同じく、グラスの近作ももはや「ミニマル音楽」で説明し切れない域に達しているように見える。

注

- (1) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition は *New Grove Dictionary of Opera* など他の音楽事典と合わさったかたちで *Oxford Music Online* (<https://www.oxfordmusiconline.com/>) としてオンラインで公開されている (有料)。
- (2) レディオヘッド (Radiohead) はイギリスのオルタナティヴ・ロックのバンド。ギターのジョニー・グリーンウッドはライヒと親交がある。この2人の出会いから、ライヒの「レディオ・リライト」が作曲された。この曲の素材となったレディオヘッドの楽曲は「エヴリシング・イン・イッツ・ライト・プレイス (Everything in its Right Place)」(2000, アルバム『キッド・エー (Kid A)』収録) と「ジグソー・フォーリング・イントゥ・プレイス (Jigsaw Falling into Place)」(2007, アルバム『イン・レインボウズ (In Rainbows)』収録)。
- (3) Steve Reich (<https://stevereich.com/>).
- (4) Steve Reich, Boosey & Hawkes (<https://www.boosey.com/composer/Steve+Reich>).
- (5) ごくわずかだが例を挙げると、「ピアノ・フェイズ」の分析は Paul Epstein, “Pattern Structure and Process in Steve Reich’s ‘Piano Phase’,” (*Music Quarterly*, Vol. 72, No. 4, 1986, 494-502.) が今も先行研究として参照されている。Naomi Cumming, “The Horrors of Identification: Reich’s ‘Different Trains’,” (*Perspectives of New Music*, Vol. 35, No. 1, 1997, 129-52.) は記号論を援用して「ディファレント・トレインズ」を分析した研究で、ライヒのスピーチ・メロディ作品を分析する際の先行研究として参照されている。John Roeder, “Beat-Class Modulation in Steve Reich’s Music,” (*Music Theory Spectrum*, Vol. 25, No. 2, 2003, 275-304.) は集合論の理論を応用したビート・クラス分析を用いて「6台のピアノ (Six Pianos)」(1973), 「ニューヨーク・カウンターポイント (New York Counterpoint)」(1985), 「4つのセクション (The Four Sections)」(1986) を分析した論文である。
- (6) 1840年代に起きたアメリカの大衆芸能のひとつ、 minstrel show は、顔を黒く塗って黒人に扮した白人パフォーマーによって演じられた。このショー成立の動機自体が差別意識に基づいていたため、現在では人種差別として否定的に語られている。
- (7) Sumanth Gopinath, “Reich in Blackface: Oh Dem Watermelons and Radical Minstrelsy in the 1960s,” *Journal of the Society for American Music*, Vol. 5, No. 2, 139-193, 2011.
- (8) *Ibid.*, 140.
- (9) Twila Baker, “Steve Reich’s Counterpoints and Computers: Rethinking the 1980s,” *Rethinking Reich*, edited by Sumanth Gopinath and Pwyll ap Siôn, New York: Oxford University Press, 2019, 240.
- (10) “Works,” Steve Reich website (https://stevereich.com/composition_category/opera/), accessed December 2023.

- (11) “Interview: Steve Reich with Jacob’s Ladder, August 10, 2023,”
(https://www.boosey.com/cr/news/Interview-Steve-Reich-on-Composing-Jacob-s-Ladder_/102260), accessed
December 2023.
- (12) Ibid.

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。

コメント通信 (30-41号) 総目次

第30号 (1月)

【特集 デリダ・精神分析・記憶】

「理論」の身分：ジャック・デリダ著『絵葉書Ⅱ』の刊
行に寄せて 原和之

講義録『生死』と『絵葉書Ⅱ』をめぐる 吉松寛

フロイトの夢を見る哲学者：ジャック・デリダと精神分
析 工藤顕太

記憶と名前：ド・マンとデリダの「メモワール」 郷原
佳以

ヘーゲルの記憶論とその脱構築的読解 小原拓磨

『メモワール』の記憶と約束 宮崎裕助

【連載】

「感覚合成態」の芸術論——フロレンスキイ『逆遠近法
の詩学——芸術・言語論集』をめぐる：本棚の片隅
に11 野田研一

【特別付録】

崖の下のララ：旅のみやげ3 野村喜和夫

第31号 (2月)

ルイ＝フェルディナン・セリヌの『戦争』：偶然と幸
福 堀千晶

T. S. エリオットの“Medium”をめぐる科学と霊媒の文脈
について 井上和樹

BOA SORTE (幸運を願って) 竹田孝一

【特集 ドン・デリーロの作品世界】

ユーモアは言語を越えるか：ドン・デリーロ『ホワイト
ノイズ』を訳して 都甲幸治

『ホワイトノイズ』への誘い：ドン・デリーロと笑い
日吉信貴

新人作家としてのドン・デリーロ：1970年代の初期小
説群について 矢倉喬士

デビュー作『アメリカーナ』をふりかえる 日野原慶

【連載】

言語学者ヤコブソンと芸術理論家タイグ：本棚の片隅に
12 桑野隆

『タルブの花』と公園：Books in Progress 27 村山修亮

【特別付録】

変声譚3 中村邦生

第32号 (3月)

清しさを生きる：阪森郁代の歌 櫻井正一郎

【祝 芸術選奨文部科学大臣新人賞受賞】

『谷崎潤一郎と映画の存在論』を推す 山中剛史

【特集 ラテンアメリカ文学の新たな展望】

「辺境」からの文学 大西亮

数珠つなぎ キューバ小説の黄金郷 山辺弦

文学と歴史の(再)領有 浜田和範

《フィクションのエル・ドラード》第30巻刊行に寄せて
寺尾隆吉

【連載】

ミニマル音楽を捉える様々な視点とその可能性：ミニマ
ル音楽の拡散と変容1 高橋智子

【特別付録】

歌物語あるいは浴槽：旅のみやげ4 野村喜和夫

第33号 (4月)

【祝！ 第4回大岡信賞受賞】

野村喜和夫の詩業：「肌理」の詩人から「ひかり」の詩
人へ 福田拓也

【特集 ブランショ・バタイユ・ポーラン】

常套句の振動と消滅：ポーランとブランショ 郷原佳以
すれ違った二人：ジャン・ポーランとモーリス・ブラン
ショ 安原伸一朗

「間違った」友情のために：バタイユとポーラン 岩野
卓司

ポーランとデリダ 若森栄樹

来るべきポーラン研究のために 榎原直文

【連載】

野生の本を求めて：本棚の片隅に12 中村隆之

様式としてのミニマル音楽：ミニマル音楽の拡散と変容
2 高橋智子

ゼロの数だけ抱きしめて：Books in Progress 28 小泉直
哉

【特別付録】

変声譚 4 中村邦生

映画前史と仮想のイメージ：アート・フィルム 1 金子遊

第 34 号 (5 月)

インフラストラクチャー・ディストピア 難波美芸
ウクライナ侵攻後のロシア演劇をめぐる 岩田貴
吉田喜重監督への〈借り〉を返そうと…… 小林康夫
デリダ『絵葉書』II の翻訳の新しさについて 若森栄樹

【連載】

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

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

【特別付録】

ニューヨークのランボー：旅のみやげ 5 野村喜和夫
初期映画からアヴァンギャルドへ：アート・フィルム 2
金子遊

第 35 号 (6 月)

過激な《慎ましさ》：近藤譲の音楽をめぐる 近藤譲
×小林康夫 [対話]

ローレンス・ウィナーの「fait accompli」について 大
澤慶久

【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 小沼純一
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・ソレルスの孤独な戦い 阿部静子
兄よ、フクマよ、ありがとう！ 千石英世
今も、福間君と呼んでいる 桑原喜一

【特集 AI と人文学】

AI はツールか？ 井上隆史

人工知能は「塩吹き白」なのか？ 千野帽子

Racter の方へ 杉田敦

文学とイノベーション アントワーズ・コンパニオン

【連載】

クラチュロスと自由：本棚の片隅に 14 芳川泰久
反復のための反復——ジャズ・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
アルバースの教え：Books in Progress 29 関根慶

【特別付録】

変声譚 5 中村邦生

イタリアの未来派と映画：アート・フィルム 3 金子遊

第 36 号 (7 月)

【特集 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】

ネヴァー・エンディング・ストーリー 松浦寿夫

バウハウスのアルバースとモホイ＝ナジ：構成主義絵画
井口壽乃

父祖の地、あるいは母国ドイツ：教育者としてのアルバ
ースとボイス 水野俊

「目を開く」ために：ジョセフ&アニ・アルバース財団
の活動 林寿美

陶冶と創造の時：COVID-19 と美大教育 鯖江秀樹

美術教育とは何か 小澤基弘

【連載】

近代へのまなざし：本棚の片隅に 15 山梨俊夫

ポピュラー音楽とミニマル音楽：ミニマル音楽の拡散と
変容 5 高橋智子

【特別付録】

塔の 7 日間：旅のみやげ 6 野村喜和夫

絶対映画とヴィジュアル・ミュージック：アート・フィ
ルム 4 金子遊

第 37 号 (8 月)

ロベール・パンジェの秘かな愉しみ 堀千晶

カトリック聖職者の支援によって生まれた州内初の
LGBT 団体：メキシコ北東部コアウイラ州サルティエ
ーヨの事例 上村淳志

ミラン・クンデラと「故郷」 赤塚若樹

【連載】

無重力の思想：本棚の片隅に 16 沢山遼

パンクロックとミニマル音楽——リース・チャタム：ミ
ニマル音楽の拡散と変容 高橋智子

小さき人びと——折々の肖像：Books in Progress 30 井
戸亮

【特別付録】

変声譚 6 中村邦生

第 38 号 (9 月)

【特集 浦雅春の人と仕事】

名訳は読み継がれていく 桑野隆

浦さん、あれこれ 木村妙子

届かない手紙 伊藤愉

むきだしの石：林武史の作品世界 森田一

ルネ・シャール, 詩の「大地」 野村喜和夫×桑田光平
[対話]

【連載】

パンクロックとミニマル音楽——グレン・ブランカ：ミニマル音楽の拡散と変容7 高橋智子
謎多き騎馬民族ハザール：Books in Progress 31 板垣賢太

【特別付録】

夜なき夜：旅のみやげ7 野村喜和夫

第39号(10月)

蜂起から脱走へ? 杉田敦
ツキノワグマのいる／いない世界で 北川真紀

【特集 ルイ・イェルムスレウ】

何を言語と認めるか：イェルムスレウ言語素論の内在主義について 平田公威
イェ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
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

【連載】

仮設的(または暫定的)な絵画(Provisional Painting)と、マイクロポップ、そしてアノマリー：絵画のモダン、ポストモダンのあとで1 榎田倫広
(非)人間的時間を求めて：本棚の片隅に17 桑田光平
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
声の聞き方：Books in Progress 32 村山修亮

【特別付録】

変声譚7 中村邦生
暗黒巡り 桑原喜一

第40号(11月)

【特集 アラン・バディウ】

バディウの著作とその背景について 近藤和敬
過剰の脱共有：『主体の理論』から『メタ政治摘要』までのバディウ政治論瞥見 松本潤一郎
バディウの芸術論と「併走者」たち 武田宙也
アラン・バディウ書誌抄

【連載】

ジュリアス・イーストマンのミニマリズム(2)——パーソナルなミニマル音楽：ミニマル音楽の拡散と変容9 高橋智子

第41号(12月)

ブランショ, ジロドゥ, サルトル：感性の問題 クリストフ・ビダン

【特集 想起と記憶】

メモリー・スタディーズの現在 山名淳
アスマン夫妻の記憶論：集会的記憶論のメディア論的転回 安川晴基
荒ぶる過去と対峙する：カズオ・イシグロの記憶の諸相 三村尚央
もう一つの記憶アート：アンゼラム・キーフアーの〈鉛の本〉 香川檀
ジャック・デリダ『メモワール』の記憶論 小原拓磨
ロサンゼルスのある記憶=ミュージアム 伊藤博明
戦争および敗戦をめぐるトラウマとお笑い文化：ザ・ドリフターズのコントを事例として 角尾宣信

【連載】

ロゴスからの解放——ウリボとケインの意外な共鳴：本棚の片隅に18 關智子
近年のスティーヴ・ライヒの音楽：ミニマル音楽の拡散と変容10 高橋智子

水声社の新刊

(2023 / 12 / 27)

【1月の新刊（予定）】

或る英国俳優の書棚

野村悠里

【1.11 発売】

▶英国の演劇史に名を残すことのなかった《或る俳優》がスクラップブックに切り貼りした新聞、絵葉書、手紙、写真など多様な断片からその知られざる人生を復元するとともに、製本史からその書籍コレクションに光をあてる。

A5 判上製 / 268 頁 + 別丁カラー 24 頁 / 4000 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0758-1



アートと人類学の共創——空き家・もの・こと・記憶

服部志帆 + 小野環 + 横谷奈歩編

【1.11 発売】

▶一軒の空き家に残された「もの」から、いかにして人びとの生を描き出し、歴史を語り継ぐことができるのか。空き家をくまなく探索することから、ある家族の生きざまと高松市塩江町の人びとの繋がりを描く。

A5 判上製 / 312 頁 + 別丁カラー 64 頁 / 4000 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0772-7



さまざまな空間【増補新版】

ジョルジュ・ペレック / 塩塚秀一郎訳

【1.29 発売】

▶《生きること、それは空間から空間へ、なるべく身体をぶつけないように移動すること》。あらゆる空間について、言葉遊びやパロディを織り交ぜながら、ときに哲学的に、ときに遊び心たっぷりに綴る、奇妙で美しい居住空間学入門。

A5 変型判上製 / 272 頁 / 3500 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0779-6



【12月の新刊（既刊）】

マーガレット・アトウッド『侍女の物語』を読む——フェミニスト・ディストピアを越えて 《水声文庫》

加藤めぐみ・中村麻美編

【12.11 発売】

▶男性優位の独裁国家を描く暗澹たるディストピア文学が、なぜ今日、フェミニスト・プロテスト文化の象徴として耳目を集めるのか。現実世界の諸相を束ねて生み出された物語世界に、現在そして未来を生き抜くための希望を探る。

四六判上製／326頁／3500円＋税 ISBN：978-4-8010-0685-0



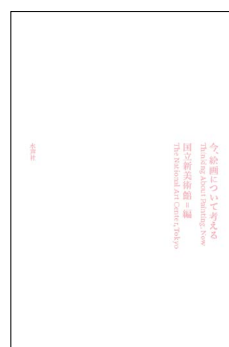
今、絵画について考える

長屋光枝＋杉本渚＋大島徹也＋沢山遼＋亀田晃輔＋加藤有希子＋小野寺奈津＋平倉圭

【12.18 発売】

▶画家はいかにして絵画空間をつくり出し、観者はそれをどう受け止めるのか。作品の背後に潜む画家の意図に鋭く迫り、錯綜する批評言説を丁寧に読み解くことで、秘められた絵画の力を解放し、新たな美術史の姿を描き出す。

四六判上製／288頁＋別丁8頁／2800円＋税 ISBN：978-4-8010-0771-0



接続する柳田國男

大塚英志編

【12.18 発売】

▶反アカデミズムの総合知として誕生した民俗学は、柳田國男独自の歴史観と方法論を宿していた。社会改革に向けた情報インフラの構築と市民教育に取り組み、メディア論的思考で事象を捉えた柳田民俗学の可能性を究明する！

A5判上製／439頁／6500円＋税 ISBN：978-4-8010-0777-2



マルグリット・ド・ヴァロワ回想録

鍛治義弘訳

【12.28 発売】

▶ 男たちを破滅させた〈悪女〉と伝えられる一方で、高い知性と教養を備え、カトリックとユグノーの狭間で外交手腕を発揮したフランス・ヴァロワ朝最後の王妃マルグリットの回想録。フランス・ルネサンスを代表する〈自伝〉作品。

A5 判上製 / 248 頁 / 3500 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0773-4



アメリコ・カストロ——スペイン史学のドン・キホーテ

本田誠二

【12.28 発売】

▶ 〈レコンキスタ〉以前に〈スペイン人〉は存在しなかったと主張し、スペイン史学会に論争を巻き起こした文芸批評家＝歴史学者の生涯と主要著作を俯瞰し、民族意識をめぐるその思想を明らかにする。

四六判上製 / 256 頁 / 3000 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0774-1



わが魂の航海術——'67-'69 時代霊と遊ぶ

川崎三木男

【12.28 発売】

▶ 日本が熱かった時代をかけぬけた著者が、半世紀をへて学生運動、紅テント、美学校、オキナワと彷徨した日々をリアルに活写。全共闘世代は、時代とどう交歓したのか。その思想と行動の軌跡！

四六判上製 / 208 頁 / 2000 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0788-3



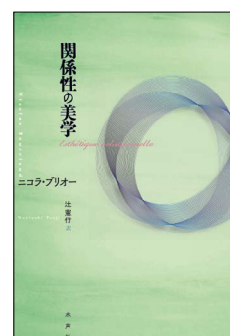
関係性の美学

ニコラ・ブリオール / 辻憲行訳

【12.28 発売】

▶ 参加、出会い、待ち合わせ、労働行為や商取引までも形式化する捉えどころのない作品たちは、いかにして誕生したのか。芸術理論の空白のただなかで、全面的な商品化へ向かいつつある現在のアートを読み解くための必携書！

四六判上製 / 256 頁 / 3200 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0782-6



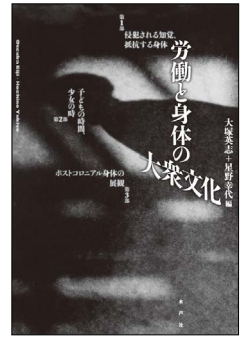
労働と身体の大衆文化

大塚英志・星野幸代編

【12.28 発売】

▶翼賛体制下でプロパガンダ大衆文化を享受した国民の身体は、動員解除後、何を求め、また大量に生産された娯楽はどこへいったのか。戦時下の舞台・芸能・合唱・ラジオ・映画を横断し、戦後の大衆文化へと至る伏流を探る。

A5 判上製 / 318 頁 / 5500 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0778-9



ハザール——幻のユダヤ教騎馬民族国家

城田俊

【12.28 発売】

▶トルコ系でありながらユダヤ教を国教とし、ユーラシアの広大な領域を支配して栄華を極めるも、わずかな文献と遺跡のみを残して消滅した騎馬民族を彩る数多の神話の検証に挑む、最も広範で詳細な研究。

四六判上製 / 448 頁 / 4000 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0775-6



摩擦——グローバル・コネクションの民族誌

《人類学の転回》

アナ・ツィン / 石橋弘之・岩原紘伊・寺内大左・難波美芸・箕曲在弘訳 【12.28 発売】

▶インドネシアの南カリマンタンに広がる美しい熱帯雨林を舞台に、あらゆる差異を抹消し地球をひとつにしようとする力学と、さまざまなアクターの偶発的な《協働》が織りなす、断片的なもののエスノグラフィ。

四六判上製 / 480 頁 / 5200 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0766-6



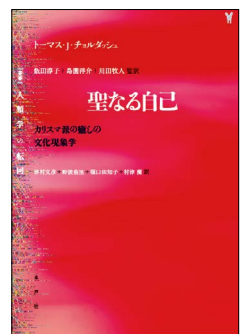
聖なる自己——カリスマ派の癒しの文化現象学

《人類学の転回》

トーマス・J・チョルダッシュ / 飯田淳子・島園洋介・川田牧人監訳 【12.28 発売】

▶集会のさなか気を失ったり、異言や預言を唱えたりする信徒たちの身には、なにが起こっているのか。カリスマ派キリスト教徒たちの宗教体験をめぐる、身体性の次元から人間の根源にせまる、《聖なるもの》の民族誌。

四六判上製 / 480 頁 / 6000 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0770-3



水声社

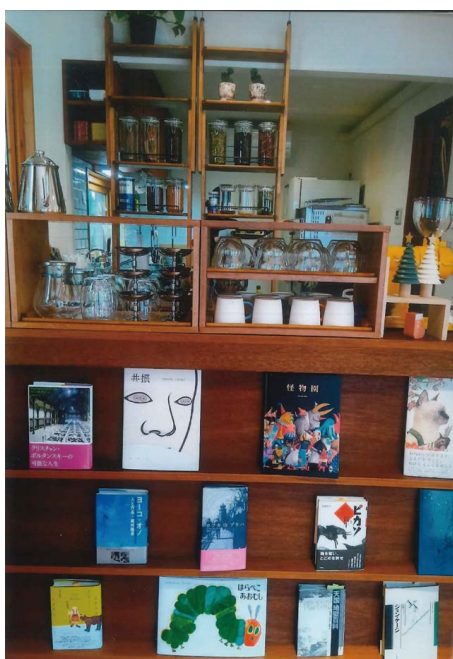
東京都文京区小石川 2-7-5 tel. 03-3818-6040 / fax. 03-3818-2437 eigyo-bu@suisaisha.net

ブックカフェ



本の庭
le Jardin des livres

本の庭



緑と本にかこまれて、静かな憩いのひとときを。

ブックカフェ〈本の庭〉がオープンしました。水声社のベストセラー(?)やロングセラー、シリーズ本など本を手にとってお読みいただきながら、香り高い珈琲や、ホットジンジャー、プリン、シフォンケーキなどとともにゆったりとお過ごしいただけます。トータルデザインやメニュー開発もスタッフで行っています。現役芸大生作成のマグカップ、住宅地の片隅の緑の木々も読書や会話のお供をいたします。

カフェに並んでいる水声社の本はカフェでお読みいただくことも、お買い求めいただくこともできます。カフェに並んでいない本を図書目録からご注文いただくこともできます(カフェにお取り寄せすることも、ご自宅にお送りすることも可能です)。新刊書は本屋さんで配本される1週間ほど前から販売しています。

営業時間：水・木・金・土曜日の11時から17時まで。

新年は1月10日(水)より通常営業。(1月6日(土)はメニュー縮小で営業いたします。)

Instagram もご覧下さい。



本の庭

le Jardin des livres

大田区山王 1-22-16 〒143-0023 tel.070-4171-0860 (営業時間中のみ)

(広告)