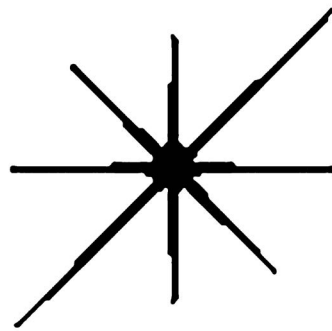


# コメット通信 42

[24年1月号]



*comet book club*

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

中国杭州詩祭報告

野村喜和夫——3

【特集 ジャック・ランシエール】

〈窓〉とフィクション

——ジャック・ランシエール『文学の政治』の余白に

森本淳生——6

「洗練」とは何か

市田良彦——8

あれか、これか

熊谷謙介——10

非形而上学性とパフォーマティヴィティ

——ランシエール美学瞥見

鈴木亘——12

【連載】

生命の建築

——本棚の片隅に 19

後藤武——15

近年のフィリップ・グラスの音楽：ミニマル音楽からオーケストラ音楽へ

——ミニマル音楽の拡散と変容 11

高橋智子——17

三瀬夏之介作品の形式について

——絵画のモダン，ポストモダンのあとで 2

榎田倫広——22

# 中国杭州詩祭報告

野村喜和夫

これまで私は、とくに2000年代以降、毎年のように世界各地の詩祭に招かれて朗読や講演などを行ってきたが、コロナ禍でそれも途絶えてしまった、と思っていたところ、昨秋、中国語と日本語で詩を書くバイリンガル詩人田原さんから、年末年始、中国杭州の詩祭に行きませんかとお誘いがかかった。詩祭の日程は、なんと12月30日、31日、1月1日。中国での本当の正月は春節だから、こういう日程が組めるのだろう。

12月29日、妻同行で羽田から上海虹橋に飛んだ。田原さん、及び上海の詩人兼写真家だというHさんが出迎えてくれた。そこから高速鉄道でさらに1時間。杭州は人口700万を数える大都市だが、市街地の真ん中に、世界遺産の風光明媚な西湖を抱えているという、世界でもまれな都市景観を誇る。私も十数年前に一度訪れたことがあり、その景観が強く印象に残っている。

前夜祭は杭州郊外のしゃれたレストランで行われた。四つの円卓におよそ40人ほどの中国の詩人が集まっていた。若い世代が目立つ。その中心のあたりに、今や長老という感じで、現代中国の代表的な詩人のひとり、北島さんの姿が見えた。日本でのシンポジウムで同席したこともある彼に何はともあれ挨拶をして、それから、なんと旧知の陳東東さんもいるではないか。私は、光栄にも、日本から来た特別ゲストという扱いだった。

というのも、案内された宿にまずびっくり。詩祭の会場は天目里という再開発されたらしい先進的な文化芸術エリアで、宿もその一角にあった。私と妻に用意されたのは、驚くほど広いアトリエのような空間で、それが居間、寝室、キッチンに間仕切りされている。どうやらアーティストステイにやってくる外国の賓客用に作られたものらしいが、広すぎて落ち着かない。

12月30日。前日配布された詩祭ハンドブックを見ると、正式名称は「2023 平行詩節」。さまざまなプログラムが組まれているが、使用言語は中国語のみなので、おろ抜くしかない。せめて詩祭のメイン会場だけでも見ておこうと、ランチのあと訪れると、詩集などを売る出店と朗読用のステージがあり、やや日本の文学フリマといった感じ。平準化という文化現象は世界共通なのだろう。それはともかく、私はこれまで、青海湖国際詩祭、成都国際詩祭と、二つの中国の詩祭に招かれて参加したが、いずれも外国の詩人を多数招いた大規模なもので、背後に国家的な支援というものをうっすらと感じた。それらに比べると、今回の詩祭はこじんまりとしていて、詩人たちが自分たちだけで立ち上げたという手作り感がある。と言っても、この規模でさえ、今の日本ではとうてい実現不可能ではあるけれど。

ところで、詩祭のタイトルにもなっている「平行」とはどういうことなのだろう。最初私は、たとえば詩は現実に対して何かしらパラレルワールドのようなものでなければならないというコンセプトなのかと思ったが、日本語を若干話せるスタッフに聞くと、どうもそうではないようで、むしろ詩とその享受が分け隔てなく水平的に行われるべきだということらしい。そういえば、「詩人は普通人で

ある」という標語の看板も見かけた。さっき述べた平準化ということともつながっているのだろう。私自身はしかし、詩人は特別な存在であり、詩作と狂気とは紙一重であると思ってきたが、そういう考えでは今や時代に取り残されてしまいそうだという恐れは、日頃日本にいても感じることはある。

メイン会場で出くわした田原さん、そして田原さんから紹介された『今天』（1980年代に北島さんが創刊した詩の雑誌）の編集主幹天水さんとともに近くのカフェに移動して、明日の「平行対話」の打ち合わせ。その後、スタッフの案内で、隣のビルで行われている「中国メディアアートの35年」展をみた。たとえば波打ち際に腹這いになった半裸の女性、アーティスト自身だと思われるその女性に波が絶えず打ち寄せ、沖へ拐おうとするが、それでも彼女はなんとか持ち堪えている——そんなビデオ映像が延々と続く作品があって、田原さんはその女性の身体を張ったパフォーマンスに、詩人も含めた中国人アーティストの置かれた過酷な状況への寓意を読み取る。

12月31日。私の出番がある日。まず午後4時から、16号楼というところで、昨日打ち合わせを行った「平行対話——流動的の境界」。「流動的の境界」という言葉が面白い。境界を固定させてしまえばならない、流動的で曖昧であってはじめて境界は面白い、ということだろうか。中国語でよく読めない副題には、私に合わせたのだろう、日本と法国（フランス）、散歩と詩という文字が見える。天水さんの質問に、田原さんの通訳を介して私が答えるというかたちで対話はすすんだ。天水さんの質問は省く。私はだいたい以下のようなことを語った。以前日本での北島さんの講演を聴く機会があり、そのとき彼が、ロルカの訳詩集をひそかに読んだことが中国現代詩の革新に何かしら作用したことを語って、それがとても印象に残っていること、つまり翻訳がいかに重要であるかを再認識させられたこと、私自身も外国の詩人、特にランボーとルネ・シャールから大きな影響を受けたこと、ランボーからは、この対話の副題にもなっている散歩とポエジーとの深い関係について触発され、私自身も散歩しながら詩を書くということがあること、というのも、歩行による夢想はふだんとは違う陶酔的な詩の空間に主体を参入させるからであって、そのときまさに「我は他者なり」という状態が実現すること、などなど。天水さんは、私が捌き手を務める「しずおか連詩」についても興味があるらしく、連詩とはどういうものかと質問されるので、答えて曰く、連詩とは簡単にいえば言葉のリレーだが、原理は翻訳と同じで、他者の詩句を自分なりに「翻訳」して詩作し、それをまた別の他者の「翻訳」へと委ねてゆく行為の連続である、云々。さらには、何か詩を一篇朗読してください、と請われ、あらかじめ用意しておいた「街の衣のいちまい下の虹は蛇だ」という言語遊戯的な詩、つまりあまり意味を追わなくても済む詩を朗読したが、その前に、「中国の神話では」と私は、いかにも漢字文化圏を意識した前口上を語り始めた。「虹は天空の蛇だそうですね。だから虹という漢字は、気象現象であるにもかかわらず、虫偏になっているわけです」……

街の、衣の、いちまい、下の、虹は、蛇だ、  
街の、衣の、いちまい、(meta)の、蛇は、虹だ、  
(……)

午後8時。詩祭のメイン会場で、参加詩人全員による年越し大朗読会。暖房なしなのに、聴衆があふれた。私は田原さんによる中国語訳がある「そして陽のフーガ」という詩を朗読し、名前は聞きそびれたが、妙齢の女性詩人がその中国語訳を読み上げた。

古びた陽,  
とても古びた陽,

もうどこまでの、私たちは都市なのだろう、  
果てしなくつづく枯れ草のような、

橋や扉の林立を抜けてゆくと、  
古びた陽、

とても古びた陽があるという、  
妹よ、私たちも行こう、  
(……)

さらにアンコールを所望されたので、ソネット形式の「そしてぼくはきみを抱いて」を朗読した。最後に、北島さんが登場し、短い詩を拍子抜けするほどさらりと朗読して会を締めくくった。

総括。主催側からお土産にいただいた「詩めぐりカレンダー」に、英語で、「詩は私たちの最後のシェルター」と記されてあった。今回の詩祭でいちばん印象に残った標語だ。息苦しい権威主義的体制下での中国の詩人たちの切実な想いが伝わってくるようではないか。いや、日本をはじめ、効率と利潤のみの苛烈な市場原理社会ではどこでも、やはり「詩は私たちの最後のシェルター」であろう。そんな思いを強くした。

執筆者について――

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

【特集 ジャック・ランシエール】

## 〈窓〉とフィクション

——ジャック・ランシエール『文学の政治』の余白に

森本淳生

ランシエールを読んでいると〈窓〉をめぐる場面に遭遇することがある。昨年翻訳を刊行した『文学の政治』には「窓から入ってくる真理」という精神分析を論じたエッセーが収められているが、その冒頭で言及されるのは、いわゆる「狼男」が見たという、胡桃の木の枝に乗った狼たちから窓ごしに眺められる夢である。ランシエールはこのテキストの中でバルザックの小説に現れる〈窓〉の場面も引用している。「二重の家庭」でグランヴィルが母と働くカロリーヌを見初めた十字窓、あるいは、「鞠打つ猫の店」でテオドルがオーギュスティーンを見初めた四階の粗末な上下開閉窓。『あら皮』のラファエルは極貧生活を送る屋根裏部屋の窓から、身繕いする美しい女の顔を見出して楽しんでもいた。

ランシエールが2017年に上梓した『フィクションのほitori』では、こうした〈窓〉をめぐる思索がより詳しく展開されている。古典主義時代の小説の中で、貴族たちが離れた距離から外を眺めた屋敷や馬車の窓。これは繊細な分析が可能な輪郭の定まった対象をフィクションにもたらししてくれるものだった。ランシエールがしばしば引用する19世紀の批評家アルマン・ド・ポンマルタンが嘆いたように、民主主義的な近代の窓は、そうした距離やパースペクティブを持たず、とるにたりない人物や事物を導き入れてしまうのである。

その19世紀小説の分析をランシエールは『パルムの僧院』から始めている。しかし、ファブリスが閉じ込められた牢獄からクレリアを見初めた窓は、前世紀にルソーが理想とした純粋な魂の直接的交流を変奏したものすぎず、すでにこの時期にはアナクロニズムとなっていた。それは一方ではテレパシーや心霊現象による交感へ、他方ではロドルフがエンマを口説く際に用いたような軽薄な誘惑の言葉へと分裂し、変質してしまっている。バルザックの『ユルシュール・ミルエ』はその範例的な作品である。実際、主人公のユルシュールは窓越しにサヴィニャンを見て恋心を抱くが、それは魂の交流というよりは、彼の振る舞いや服装の優雅さに惹かれたためであったし、養父ミノレの回心やその没後に横取りされた遺産をユルシュールが取り戻せたのも心霊現象によるものだったからである。

ランシエールによれば、バルザックの時代における文学とは、社会的種族に注がれる科学的な視線、対象を静物画として描く芸術的視線、恋愛対象をめぐる虚構的物語の視線が交錯して生み出すものとされるが、この三つの視線は最終的には、無数の人々が住まう深淵を抱擁するような、因果関係からは自由な「夢想」のうちへと消えていく。屋根裏部屋の窓から周囲を眺めて夢想にふけるラファエルの視線は、個々の窓の背後にそれぞれの物語が潜んでいるのを見出す。しかし、それらはタブローとして切り取られたときにはじめて意味を帯びるのであり、そもそもはいずれもが等しく無差別であるような地平に位置しているのである。

世紀末以降、〈窓〉はその機能をさらに変化させていった。メーテルリンクの『室内』の窓はもはや外部と内部とを調和的に区分するような機能を失っている。入水自殺した娘の遺体が運ばれてくるの知らない家族は家のなかで平穏を保っているが、それを外部から窓越しに眺める者たちはすでに事件のことを知っているものの、それを彼らに教えることはない。内部からは不透明で、外部からは無用に透明な窓。それは、内部と外部を分離する閉じられた扉でも、魂の交流を可能にする透明な窓

でもない。メーテルリンクのこの戯曲においては、内部と外部、魂と世界の境界は曖昧で不確かなものとなっている。

こうした事態の帰結をランシエールはリルケの『マルテ・ラウリス・ブリッゲの手記』のうちに見ているようだ。マルテの窓は開かれている。もはや整頓された安全な室内に留まることはできない。書くためにマルテは秩序なき街路へと出ていき、通り行く乞食女とともに何かを行うことを視野に入れつつ、既存のシェーマを捨てて、「見ること」を新たに学ばねばならない。「通りすがりの女」を歌ったボードレールのように通行人と同一化することが問題なのではない。むしろ外部からの攻撃に身をさらすことが必要なのである。それは究極的にはフローベールが「聖ジュリアン伝」で描いたように癡者を抱きしめることなのだが、しかし、ものを書く手を守る内部の必要と、視線を防護から引き離しつつ「見ること」を学ばせる外部の必要との間には「妥協形成」が生じるざるをえない、とランシエールは言う。それが、現代において「窓際にいること」の意味なのである。

『文学の政治』の解題で示唆したように、ランシエールの省察を「闖入者の思考」と特徴づけることができるなら、〈窓〉がその偏愛の主題になるとしても不思議ではない。〈闖入者〉とは本来越えてはならない境界線を越え、それまでありえなかった〈シーン〉を出現させる存在である。対象・言語・主体をめぐる「感性的なもののパルターージュ」をそうした操作を通じて攪乱し新たな分割線を引きなおすことこそ、ランシエールにとっての「政治」なのだ。内部と外部を調和的に区分する古典主義的な〈窓〉もまた、19世紀以降、むしろ不確かで曖昧な境界線を示すものへと変質していき、内部と外部の間の微妙な「妥協形成」においてフィクションを成立させるようになる。〈窓〉とは、政治と文学を交錯させる、優れてランシエールの装置なのである。

執筆者について――

森本淳生（もりもとあつお） 1970年生まれ。現在、京都大学人文科学研究所教授。専攻＝フランス文学。小社刊行の主な著書には、『[マルグリット・デュラス 〈声〉の幻前――小説・映画・戯曲](#)』、『[愛のディスクール――ヴァレリー「恋愛書簡」の詩学](#)』（いずれも共編、2020年）などが、主な訳書には、ウィリアム・マックス『[オイディプスの墓](#)』（2019年）、ジャック・ランシエール『[マラルメ セイレーンの政治学](#)』（共訳、2014年）、『[文学の政治](#)』（2023年）などがある。

【特集 ジャック・ランシエール】

## 「洗練」とは何か

市田良彦

『言葉の肉』（原著 1998 年）においてであったか、ランシエールは述べていた。一つの思考が興味深いものとなるのはそれが機能不全を引き起こすときである、と。これは彼自身にも当てはまるのでなければならぬと思い、私は『ランシエール——新〈音楽の哲学〉』（2007 年）を書いた。その後彼のロングインタビュー『平等の方法』（原著 2012 年）を訳すことになり、それが「機能不全」の表れかどうかはともかく、やはり彼にもほかならぬ「美」についてけっして踏み込まない領域ないし次元があるのだな、踏み込まないことと引き換えに彼の仕事は「興味深いもの」になっているのだな、と妙に納得したところがある。そのことを少しだけ書いてみたい（以下、頁数表記は『平等の方法』邦訳より）。問題は極めてシンプルである——「洗練」とは何か。

「芸術の美学体制」というランシエール美学の中心をなす概念を定義するにあたって、シラーの占める位置は決定的である。このドイツ人哲学者曰く、演劇が少女たちに貞節を守るよう教えることは期待できない。しかし「感受性の特殊な洗練」（241）なら期待できるだろう。この「洗練」に、ランシエールは芸術が「美」から「倫理」のほうに触れる瀬戸際を読み取る。「洗練」してどうなるのか。彼の言い方では「生のなかに消滅する」（同）。少女たちも思うだろう、美しくないことは実生活においてもやめておきましょう。美しく生きましょう。道徳を教えなくとも「美」が代わりの役を果たしてくれるわけだ。何が美しく美しくないか、どこまでが芸術でどこからが非芸術であるかを言わず、教えないまま。境界を不鮮明にしたままで「洗練」は機能する。不鮮明、定義不可能であるから、「芸術の美学体制」は機能する。美的にも倫理的にも、体制の存続は「洗練」にかかっているのである。シラーによれば「洗練」とは何か快で何が道徳かを定めることを強いられないでいる能力である（同）。美と倫理を分かちつつ繋ぐ位置に「洗練」はある。

では何がその「洗練」を芸術にもたらすのだろうか。何がシラーの言う能力を開発するのか。ランシエールによれば「実践」である。「高尚であろうと低俗であろうとあらゆる文化領域には、実践が感覚の洗練をもたらしたときから、聞くに耐えない、見るに耐えないものが存在するようになります」（267）。これは彼の言う「感覚的なもののパルタージュ（分割 - 共有）」とは質を異にする〈パルタージュ〉であろう。「洗練」は、すでに成立している、つまり境界の確定された「文化領域」内部においてのことである。「ラップの世界に生きている者にとっては、ある種のラップは聞くに耐えない、我慢のならないものです」（同）。美的でもあれば倫理的でもある線引きが行われた後に、「洗練」を目指す「実践」がやってくる。境界を保たせるべく。「感覚的なもののパルタージュ」は質的であるが、「洗練」は量的である。どれくらい許容されるか、耐え難いか。

そうなのか？ と私は思う。ランシエールもよく引くデュシャンの『泉』の例で言えば、便器の展示はスキャンダルであっても、それ自体は感覚的なものを分割し直す芸術上の「出来事」ではなかったはずである。ランシエールも言うように（244）、アルフレッド・スティーグリッツによって写真に収められ（撮影するという実践）、それが人々に「見られる」うちに、『泉』は事後的に「出来事」になっていった。デュシャンにかぎらない作品を「見る」行為（これも一つの実践である）の「洗練」が、デュシャンによる「分割」を「分割」として「共有」させていったのではないのか。そして「30 年、



40年たって発見され分析される新しさは、もはや同じ新しさではないでしょう」(同)。ここでは「実践」が「パルタージュ」に先立ち、「パルタージュ」の質までも決めているように見える。

ランシエールには「出来事」と「実践」の間にも「反転」があるように見えるのである(この「反転」については、『文学の政治』についての拙文を参照されたい——日本ヴァレリー研究会のブログ「[Le vent se lève](#)」に掲載)。問題は彼の言う「反転」がそれ自体で「出来事」をなすという点にある。作品の中に出現し、彼がそれをこそ取り出そうとする順序関係の「反転」である。マラルメの場合には、「象徴」と「象徴されるもの」を「平等」にする文学実践的操作にしてテキスト上の出来事。それをさらに「実践」と「反転」させてしまえば、芸術が生のなかに消滅したのと同じように、「反転」をビルトインされた「美学体制」の全体は、「実践」のなかに消滅してしまわないか。「実践」がエアポケットのようになってしまわないか。「反転」と「実践」もまた「平等」なのだから。かくして「洗練」だけが残るだろう——「反転」させる「実践」の「洗練」。その効果を私たちはよく知らないだろうか。見るに耐えない、聞くに耐えないものは放っておけ。隣の「文化領域」には口を出すな。作家とファンを一つの共同体にしよう——「芸術の美学体制」は永遠なり。そのどこが悪い、とランシエールは言うだろうか。

執筆者について——

市田良彦(いちだよしひこ) 1957年生まれ。神戸大学名誉教授。専攻=社会思想史。主な著書には、『ランシエール——新〈音楽の哲学〉』(白水社, 2007年), 『フーコーの〈哲学〉——真理の政治史へ』(岩波書店, 2023年)などが、主な訳書には、ジャック・ランシエール『アルチュセールの教え』(2013年), 同『平等の方法』(2014年, いずれも共訳, 航思社)などがある。

【特集 ジャック・ランシエール】

## あれか、これか

熊谷謙介

ランシエール『文学の政治』翻訳出版を記念したオンライン合評会（フーコー研究フォーラム主催）に、コメンテーターとして登壇する機会を得た。そこで私はマラルメ研究者という立場から、「詩人における哲学者」と題して、詩人マラルメから見た哲学者ランシエールという観点から問題提起を行った。

ランシエールのマラルメ解釈はサルトルやブランショとは異なり、文学言語の自律性を成立させた詩人というモダニズム的観点にとらわれてはいない。しかし彼もまた、詩的言語のアポリアに陥り至高の作品を完成させることのなかったマラルメ、より正確に言えば、詩を紐帯とした美的共同体の到来を遅延させるために「あえて」ヴィジョンを完遂させなかったマラルメという、旧来の詩人像に固執しているのではないか。このような批判も含んだ議論によって、ランシエールの文学論のみならず、「共なるもの」や「虚構＝フィクション」といった隠されたテーマを浮かび上がらせるのが、その目的であった。

こうした問いかけに対して、訳者の森本淳生氏には一つ一つ合評会で丁寧に答えていただいた。その詳細は[日本ヴァレリー研究会ブログ](#)に、「『シーン』、あるいは、共存の空間」というタイトルで拙文と合わせて公開されており、それをまずは読んでいただきたい。森本氏によれば、『文学の政治』で提示されている袋小路の詩人というイメージに対して、ランシエールは別のヴィジョンも提出している。マラルメ論『セイレーンの政治学』には「垂れ込む雲に沈黙し *À la nue accablante tu*」の分析がある。晦渋な詩とされるが、構造としては明快である。A あるいは B、すなわち「海面に一筋の白い髪の毛のような泡が見えるが、これは、ある帆船が人知れず難破し海の底に消えて行った痕跡なのか、あるいは、幼いセイレーンが身を翻して海中に姿を隠したその跡なのか」という二者択一である。前者が人間の壮大な悲劇であるなら、後者は「とるにたらないもの」であり、この相矛盾する要素の共存を、最終的な判決を出さない点を森本氏は強調していた。

実際『セイレーンの政治学』では、オデュッセウスの有名な航海の物語は「仮説」となり、詩それ自体がフィクションの装置、荒れた時代に漕ぎ出す文学に対する「教訓 *moralité* 付きの寓話」となる、というのがランシエールのまとめであったが、ここに提示されたマラルメによるいわばオチの雲散霧消、さらにはセイレーンという詩的形象から、かつてランシエールの論考を集中的に読んでいたときの記憶がよみがえってきた。

『ゴダールの映画史』を論じたその名も「教訓 *morale* なき寓話」では、「もしジョージ・スティーヴンスが最初に、初めての 16 ミリ・カラーフィルムをアウシュヴィッツとラーヴェンスブリュックで使っていなかったとしたら、たぶん決して、エリザベス・テイラーは陽の当たる場所を見いだしていなかっただろう」というテーゼとともに、光り輝くテイラーの上に復活の天使が舞い降りるかのようなモンタージュが扱われる。この天使は実際にはジョットが描いたマグダラのマリアであって、実際のイメージを 90 度回転させることで、あたかも天から手を差し伸べるようにフェイクがなされていることを、ランシエールは指摘している。

これは、この論考が収められる『映画の寓話』にある表象的体制の申し子とも言うべき「寓話＝物

語 fable」が、美学的体制の時代の芸術である映画にも侵食し混交様式となっていることを示すものと言えるが、これを最初に読んだときの衝撃とともに、こうしたイメージの操作が全般化した現在からみれば、むしろ牧歌的にも見えることの方に驚くべきかもしれない。そして、断言とアイロニーの作家としてゴダールをとらえるならば、このテーゼもイメージも最終判決としてとらえるべきではないだろう。セイレーンの歌声に狂わされるという本筋に対して、セイレーン自身が溺れてしまったのではないかという、ありえない話を対抗仮説として提示するマラルメと、ゴダールはそう遠くないように思える（ペローのおとぎ話にも二つの対照的な教訓がつけられた話がある）。

しかしこれで終わりではない。ランシエール自身の結論もここではないのである。『イメージの運命』でもこのモンタージュがとらえ返されるが、これはもはや、60・70年代の異質なものの弁証法的コラージュによる政治性の露呈ではなく、ビル・ヴィオラといった現代美術における「新 - 象徴主義的で新 - 人間主義的なあの傾向」を告げるとされる。政治から神秘へ、〈異〉の論理から〈共〉の論理への移行は、まさにイメージの「運命=行く末 destin」を見定めようとするランシエールの粘り強い思考、過去の自らのテーゼへの裏切りも辞さない神出鬼没の姿を示すものである。「あれか、これか」——、ランシエールの読者は常に「別の何か」を想像し、仮説として立てることが求められるのである。

執筆者について——

熊谷謙介（くまがいけんすけ） 1976 生まれ。現在、神奈川大学教授。専攻＝フランス文学、表象文化論。主な著書には、『破壊のあとの都市空間——ポスト・カタストロフィーの記憶』（2017 年）、『男性性を可視化する——〈男らしさ〉の表象分析』（2020 年、いずれも共著、青弓社）などがある。

【特集 ジャック・ランシエール】

## 非形而上学性とパフォーマンスィヴィティ

——ランシエール美学瞥見

鈴木亘

ランシエールの思想を同時代の思潮と分かつ特徴の一つに、絶対や超越、一者といった形而上学的概念を軸に議論を組み上げることの拒否がある。ランシエール自身、『平等の方法』において、おそらくリオタールやバディウらを念頭に置きながら、自らの立場を次のように規定している。「〈他者〉、他性、出来事、そして超越について考える人達とは反対に、私は常に偶然的な力の変化について考えようとしてきました」<sup>(1)</sup>。この姿勢が明確に現れているのが、例えばリオタールの崇高の美学に対するランシエールの批判的態度である。ランシエールによれば、18世紀末以降の芸術・文化の大衆化に抗し、大衆の安易な理解から「全面的な断絶」を果たす崇高こそを「近代芸術の原理」とするリオタールの崇高論は、芸術における新しさを「彼岸への移行」としてしか捉えることができず、芸術実践の現実的な具体相を捨象した「思弁的なもの」にとどまっているという。「リオタールのテキストには、その実例となるような芸術作品や芸術的断絶はいっさい登場しない。18世紀末から20世紀初頭にかけて芸術の歴史に生じたことを解釈して芸術法則としての崇高の有効性を示す、というようなことはまったく行われぬ」<sup>(2)</sup>。ランシエールはそれに対し、「芸術の美的体制」の枠組みのもと、18世紀末以降の芸術史における個別具体的な諸実践に寄り添いながら、芸術概念の変容・拡張や、それを受容し解釈する人々の感性の再編成、芸術と大衆や共同体との関係を跡づけている（その典型が『アイステーシス』である）。

こうしたランシエールの非形而上学的芸術解釈が最も際立つ実例の一つが、彼のマラルメ論、特に『賽の一振り』読解である。哲学的概念や思弁的観念と相性の良いマラルメの作品の中でも、『賽の一振り』はその集大成と言える。例えばバディウであれば、マラルメを詩人である以上に思想家あるいは哲学者として捉え、この詩篇に決定不可能性をめぐる形而上学を見て取るだろう。あるいはメイヤスであれば、『賽の一振り』を解読されるべき数の暗号とみなすだろう。だがランシエールがこれら哲学者と異なるのは、マラルメの詩をあくまで形而下的に解釈する姿勢である。ランシエールにとって『賽の一振り』は、マラルメが詩作を通じて追求していたイデー——なおこれもまた、プラトンのイデアではなく、むしろ現実の素材から組み上げられるものとされる——を、詩句と同時に語の視覚的配置によって、つまりはデザインによって実現しようとしたものである。こうした解釈において、マラルメは形而上学的詩人というよりもむしろ、視覚的に形象を描き出すデザイナーとして位置づけられる<sup>(3)</sup>。

高踏的詩人を（芸術のヒエラルキーにおいては周縁に置かれる）デザイナーとして解釈すること。ここに身分規定の再編成というひとつの政治的実践を見て取ることができる。すなわちランシエールのテキストそれ自体が、いわばパフォーマンスィヴなしかたで実際に政治を打ち立てているのである。言説が現実には及ぼすパフォーマンスィヴな効果に関して、実のところランシエールはそのキャリア初期から着目していたと考えることができる——例えば『アルチュセールの教え』や『哲学者とその貧者たち』では、抑圧者が自らの地位の優位性と被抑圧者の無能力とを、まさに自らの言説によって確証し、その身分規定を実体化させてきた次第が批判される——。さらにランシエールは、自身のテキストにおいてたびたび用いる自由間接話法にもまた、こうしたパフォーマンスィヴな効果を見出している。

直接話法や間接話法と異なって、語っている者とそこで引用されている者の区別が曖昧になる自由間接話法は、主体的に論じる者（例えば哲学者）と論じられる者（例えば労働者）とをいわば相互交流させ、ふたつの身分規定を揺るがし組み替える実践でもあるだろう<sup>(4)</sup>。ランシエールのテキストはそうした実践的可能性に開かれている。それを読むことはしたがってまさに、われわれの「感性的なものバルター・ジュの分割=共有」が再編成される現場に立ち会うことそのものでもあるだろう。

【注】

- (1) Jacques Rancière, *La méthode de l'égalité : Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*, Bayard, 2012, pp. 117-118. [ジャック・ランシエール『平等の方法』市田良彦・上尾真道・信友建志・箱田徹訳, 航思社, 2014年, 130-131頁]
- (2) Ibid., pp. 140-141. [同書, 154-155頁]
- (3) Cf. Jacques Rancière, *Mallarmé : La politique de la sirène*, Hachette, 1996. [ジャック・ランシエール『マラルメ——セイレーンの政治学』坂巻康司・森本淳生訳, 水声社, 2014年]
- (4) Cf. Jacques Rancière, *La méthode de l'égalité*, op. cit., pp. 61-62, p. 146. [ジャック・ランシエール『平等の方法』市田良彦・上尾真道・信友建志・箱田徹訳, 航思社, 2014年, 70-71頁, 160-161頁]

執筆者について——

鈴木亘(すずきわたる) 1991年生まれ。現在、東京大学大学院人文社会系研究科助教。専攻=現代思想, 美学。小社刊行の主な訳書には、ジョルジュ・ディディ=ユベルマン『[受肉した絵画](#)』, 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](#)』(いずれも共訳, 2021年) などがある。

ランシエールの本

文学の政治 森本淳生訳 4200 円

マラルメ セイレーンの政治学 坂巻康司・森本淳生訳 2500 円

(価格税別)

【連載】

## 生命の建築

——本棚の片隅に 19

後藤武

建築理論の領域で今また、生命という概念が飛び交っている。21世紀建築の課題を持続可能性と定めて環境に適應する建築を模索する中で、そのモデルを生命活動のシステムに求めようとする建築理論が方々に叫ばれている。生命的建築、生命論的建築、生命に学ぶ建築、サステナブル生命建築。使用する言葉の微妙なちがいはあれどもこれらの用語には、共通して瑞々しく生き生きとした将来への楽天的な希望と、地球への優しい思いやりが含意されている。地球環境を破壊してきた人類への反省を促し、地球と共に幸福に共生しようとする人類の態度表明がそこには示されている。建築という人工物に生命という形容を与えることで、機械論的に計画されてきた無機的な近代建築から脱することが出来るのではないかという淡い希望的観測が、そこにはある。

しかしこれらの生命的建築理論を読んでも、その極端な抽象性に気づかされる。例えば建築家隈研吾は、2020年10月から2024年3月にかけて行われたHyper-Editing Platform Season Iという講義の第三講の中で、隈が設計した武蔵野ミュージアムという建築の設計テーマが、生命的建築だったと説明している。隈はフランク・ロイド・ライトやバックミンスター・フラーが生物の有機的構造から出発したことを評価しつつも、彼らが伝統的な幾何学に依存し過ぎていることを批判している。そこで隈は、武蔵野ミュージアムにおいて、全体的な整合性にこだわることなく意図的にばらつきを演出し、生命的な「らしさ」を演出したのだという。武蔵野ミュージアムは、岩石がそのまま建築になったかのような、山のような建築である。しかしそれはあくまで、「のようなもの」である。隈の言説には生命という言葉が多く散りばめられてはいるものの、実際に出来上がった建築は、生命という概念の記号的な消費にすぎない。そこで論じられている生命とは、岩石や山の過酷なリアリティが漂白され、人間の基準で生命現象を矮小化した生命の似姿、イメージに過ぎない。それは、建築理論というよりはむしろマーケティング戦略に近い。

生命の比喩的イメージで満たされた楽天的な建築理論が蔓延る現在の状況の中で、あらためて手にとってみるべき書物がひとつ存在している。1999年3月に水声社から出版された『生命の建築——荒川修作・藤井博巳対談集』である。これは、1990年代に数度に分けて行われた芸術家荒川修作と建築家藤井博巳との対話を収録したものである。二人の対話には、通奏低音としてイメージ批判の思考が流れている。一読するとそれは、空理空論を振りかざす難解な抽象的対話のように思われるかもしれない。しかし丁寧に読解を進めていくと、その難解さは具体性に近づくための緻密な手続きであることがわかる。この二人にとって追求すべき対象は、生命的建築でも生命のような建築でもなく、生命の建築である。とりわけ荒川にとって、生命「のようなもの」や生命「らしさ」は唾棄すべきものであり、悪しき抽象に過ぎない。

二人の対話を緊張感のあるものに仕立て上げているのは、二人の立脚点の違いである。西洋建築史における幾何学の系譜を前提としつつ、その解体構築の作業の中に生命の概念を見出そうとする藤井。幾何学の系譜を根底から転倒させることを目論む中で、革命を引き起こそうとする荒川。二人は自らの立脚点を全く動かすことなく、それでも少しずつ近づいていく。幾何学による参照空間に依拠しない新しい建築的人間の具体的な姿を、荒川はこの対話の中で記述しようともがいている。その仮想敵

は幾何学に依拠していた近代建築である。藤井はそれに対して、ミース・ファン・デル・ローエとル・コルビュジエの建築を荒川とは異なる方法で読解してみせる。この二人のやり取りの中で、逆説的だが荒川の新しい建築的人間の概念がわずかずつ血肉化していく。

荒川と藤井が実際に建設した建築の中に、生命建築が十全に実現しているとは思わない。彼らの生命建築の思考は、物理的な建設の過程で失われてしまったものも多いように思う。概念が即物的に物質化された時、生きた生命の感覚は凍結して消滅してしまうということだろうか。しかし荒川の養老天命反転地や三鷹天命反転住宅、藤井の宮島邸や等々力邸が難解でコンセプチュアルだと烙印を押す前に、その設計に投入された具体的な思考の軌跡をトレースしてみよう。マーケティング思考に占拠されてしまった建築理論を、もう一度蘇らせるために。そのための手がかりとなる書物の一つが、この『生命の建築——荒川修作・藤井博巳対談集』である。

執筆者について——

後藤武(ごとうたけし) 1965年生まれ。建築家。主な作品には、後藤邸(第五回日本建築設計学会賞)などが、主な著書には、『ファーンズワース邸／ミース・ファン・デル・ローエ』(東京書籍, 2015年), 『鉄筋コンクリート建築の考古学——アナトール・ド・ボドーとその時代』(東京大学出版会, 2020年)がある。



【連載】

## 近年のフィリップ・グラスの音楽： ミニマル音楽からオーケストラ音楽へ

——ミニマル音楽の拡散と変容 11

高橋智子

前回取りあげたスティーヴ・ライヒと同じく、フィリップ・グラスも1970年代半ばに自身の初期ミニマル音楽様式に一区切りをつけた。今回は、グラスがいつ、どのようにして、「ミニマル音楽の作曲家」から「オーケストラ音楽の作曲家」へと変貌していったのかをたどる。

困ったことに、今や誰もミニマリズムなんてやっていません。それは私たちが1970年代に書いた音楽です。[……] 私が交響曲を書いているとは誰も信じてくれないことも、私を悩ませています。<sup>(1)</sup>

これは2017年のグラスの発言である。彼が言うとおりに、典型的な初期ミニマル音楽は1970年代に終わった。ライヒの場合は1976年をポスト・ミニマル音楽またはポストミニマル音楽への転換点とみなすことができ、彼の音楽はその後もミニマリズムの様式の中で揺れ動きながら変化と発展を遂げている。だが、ライヒと同じ時代を過ごしたはずのグラスがミニマリストだった期間は短い。ミニマル音楽の様式で作曲を始めた頃、グラスは「三つの要素全て——ハーモニー、メロディ、リズム——を一つの音楽表現として融合すること」<sup>(2)</sup>を目標とした。だが、「その仕事の最初の部分は1967年に始まり、1974年に終わった」<sup>(3)</sup>と語り、彼自身のミニマリズムの始まりと終わりをはっきりと明言している。「1967年」とは、彼がパリ留学とその後のインド放浪からニューヨークに戻ってきた年で、彼自身の音楽の演奏に特化したアンサンブル・グループ、フィリップ・グラス・アンサンブル(Philip Glass Ensemble)を結成した時期だ。主宰のグラス自身も鍵盤奏者としてこのアンサンブルに加わり、現在も彼はしばしばステージに立ち、作曲家兼演奏家のスタイルを貫いている。

インド古典音楽のリズム技法から着想を得た、リズムの加算プロセスに基づく当時のグラスの楽曲の演奏は、もっぱら彼の親しい友人たちかグラス・アンサンブルが担っていた。この時期の主な楽曲として小編成のものでは、いずれも1967年に作曲された、ヴァイオリン独奏のための「ストラング・アウト(Strung Out)」、ヴァイオリン、チェロ、ピアノのための「ヘッド・オン(Head On)」、フルート二重奏のための「四角い形をした小品(Music on the Shape of a Square)」があげられる。この2年後、グラスは自身の加算プロセスにさらに磨きをかけて、1969年にグラス・アンサンブルのための「5度の音楽(Music in Fifth)」、「反対の動きの音楽(Music in Contrary Motion)」、「同じ動きの音楽(Music in Similar Motion)」を作曲した。これら3曲はタイトル自体が音の動きと楽曲の構造を表している。この時期のグラスの楽曲は、劇的効果や物語的要素を用いるのではなく、彼の音楽言語である繰り返しと変化のプロセスで聴き手の注意を惹こうとしていた<sup>(4)</sup>。音楽が語る物語ではなくて、音楽そのものに注意を払わせようとする彼の考え方は、同時期のライヒがフェイジング技法によって達成しようとしていた目的とほぼ同じである<sup>(5)</sup>。

後に「ミニマル音楽」という語が音楽ジャーナリズムの中で生まれると、当時の2人が1970年代

半ば頃まで実践していた音楽は、この語が示す典型的な楽曲として例示されるようになる。ここに、ミニマリストとされる音楽家たちの創作と、ミニマル音楽にまつわる言説との捩れた関係を見ることができる。「ミニマル音楽」の語が浸透してきた頃、既にミニマリストたちは別の方向に舵を切っていた。先に引用したグラスの発言——「今や誰もミニマリズムなんてやっていません」——もこのことを示している。

グラス・アンサンブルのための1970年代前半の2曲、「変化する部分を持つ音楽 (Music with Changing Parts)」(1970)と「12部からなる音楽 (Music in Twelve Parts)」(1971-74)は、リズムと和音の絶え間ない変化で音楽を有機的に構築する彼の音楽語法の到達点である。ミニマル音楽研究の先駆者のひとりである音楽学者キース・ポッターは「変化する部分を持つ音楽」に後の「浜辺のアインシュタイン (Einstein on the Beach)」につながる音楽技法の萌芽を指摘する<sup>(6)</sup>。「アインシュタイン」の予兆はこれだけにとどまらない。演奏に約4時間半を要する大曲「12部からなる音楽」は、加算リズムによる反復技法だけでなく、リズムのパターンが和音によって肉付けされて動き回る音響体へと進化したことや、歌唱パートが「ド、レ、ミ」の音名を歌うソルフェージュ唱法の点で、後で振り返ると「アインシュタイン」に向けた習作だったとも解釈できる。

リズムの操作を主としていたグラスのミニマル音楽は、彼自身が述べたように、「12部からなる音楽」のニューヨークでのコンサートを終えてオペラ「浜辺のアインシュタイン」の作曲に取りかかった1974年に終わった。この規格外のオペラは1976年7月25日にアヴィニョン演劇祭で世界初演を迎えた。

《浜辺のアインシュタイン》は私の11年間の集大成となった。この作品のおかげで知名度が高まり仕事がしやすくなったが、音楽的には何も変わらない。それ以降の作品は新たな章の始まりを示すもので、《アインシュタイン》後の音楽は保守的なファンの一部を失望させることにはなかったが、それは私のやっていたことに対する失望というよりは、自分たちの期待にそぐわなかったことへの失望だった。ともかく《アインシュタイン》は終わった。完結した。次のオペラ《サティアグラハ》で、私は新たな作品群の扉を開くことになる。<sup>(7)</sup>

ここでグラスが言う「保守的なファンの一部」は、古典派やロマン派のレパートリーを好む保守的なクラシック音楽のファン層を意味しているわけではない。ミニマル音楽をはじめとする、ある種の現代音楽や実験音楽の熱心な聴衆を指しているのだろう。つまり、「フィリップ・グラスのミニマル音楽」を求め続けているファンのことである。だが、グラスはそんな期待などものともせずに自身の新たな章へと邁進して行った。

声、木管楽器、電子オルガンからなるグラス・アンサンブルの室内楽編成を念頭に置いた「浜辺のアインシュタイン」とは異なり、マハトマ・ガンディーの生涯を描いた彼の2作目のオペラ「サティアグラハ (Satyagraha)」(1980)はベル・カント唱法による独唱、合唱、木管楽器、弦楽、電子オルガンによる、やや大きな編成だ。時折、電子オルガンが奏でるすばやいアルペジオが劇中で聴こえてくると、やはり、このオペラがミニマル音楽の様式から完全に離れたわけではないとわかる。グラス自身がミニマリズム終了宣言をしようと、反復技法、半音階的な進行による滑らかな転調、複数の和音によって創出される多調と復調性といったミニマリスト時代の特徴が彼の音楽から完全に消えることはなかった。これらの特徴は後の交響曲や協奏曲の中にも聴くことができる。

続く「アクナーテン (Akhnaten)」(1983)は古代エジプト第18王朝のファラオだった人物、アク

ナーテンを主演にした3幕構成のオペラだ。初演会場となったシュトゥットガルト州立歌劇場のオーケストラ・ピットが小さ過ぎてヴァイオリンが入らないことが判明したため<sup>(8)</sup>、このオペラのオーケストラの弦楽セクションにはヴァイオリンがない。それ以外では、このオペラは「普通の」伝統的なオペラの形式を踏襲した作品だといえる。その後もグラスはアメリカ国内外からの委嘱を受けてオペラを作り続け、現在までに大小合わせて約30ものオペラを書いている。

オペラの制作からほどなくして、グラスは交響曲や協奏曲といった領域にも進出する。グラスにオーケストラ曲を書くよう強く後押ししたのは指揮者でピアニストのデニス・ラッセル・デイヴィス<sup>(9)</sup>だった。実際、グラスのオーケストラ曲はデイヴィスからの委嘱が多い。交響曲も協奏曲もオペラで培ったオーケストレーションの腕を試す場である。グラスが初めて交響曲を作曲したのは1992年、彼が54歳の時だった。記念すべき彼の交響曲第1番「ロウ (Low)」は、ブライアン・イーノのプロデュースによるデヴィッド・ボウイのアルバムで、「ベルリン三部作」の第1作目『ロウ』(1977)を素材にしたものだ。グラスはこのアルバムから3曲選び、第1楽章は「サブテラニアンズ (Subterraneans)、第2楽章は「サム・アー (Some Are)」、第3楽章は「ワルシャワ (Warszawa)」に基づいている。ここで彼が取ったのは、これらの曲を単にオーケストラ用に編曲するのではなく、それぞれのテーマがまるで元々グラスのものであったかのように扱い、それらを彼自身の作曲語法で変容させるアプローチだった<sup>(10)</sup>。この考え方はポピュラー音楽でいうところのリミックス作業に近いかもしれない。リミックスにおいて、編曲や再構築の域を超えて原曲の跡形もない脱構築がしばしば起きる。

ボウイのベルリン三部作の2作目『ヒーローズ (Heroes)』(1977)を取りあげた、グラスの交響曲第4番「ヒーローズ」(1996)では原曲の脱構築がさらに進んでいるように聴こえる。第1楽章「ヒーローズ」ではボウイが歌ったあの有名な旋律が聴こえてこない。しかしながら、グラスの音楽に特徴的な、波紋のように広がって宙を舞う弦楽の動きが、この楽章が原曲とはまったく無関係だとも言い切れない不思議な感覚を生み出している。おそらく、グラスは原曲の和音と和声進行、旋律、その他リズムのパートを聴き込んで精査し、これらの要素を可能な限り細かな単位に切り分けてから全体のオーケストレーションに取りかかったのではないだろうか。

最終的にグラスは2019年に交響曲第12番「ロジャー (Lodger)」(ボウイのアルバム『ロジャー』は1979年発売)を作曲し、ボウイのベルリン三部作をテーマにした交響曲を完結させた。原曲をオーケストレーションによって脱構築した前2作と異なり、交響曲「ロジャー」は独唱者がこのアルバムの収録曲のうち7曲を歌う構成だ。当然ながら、ボウイがアルバムの中で歌っている旋律と同じ旋律がグラスの交響曲の中でも歌われる。歌を前面に出した、ある意味わかりやすいオーケストレーションにした理由について、グラスは、「このアルバムに音楽的に興味深い点を見つけられなかったが、歌詞はおもしろく感じた」<sup>(11)</sup>と語り、この交響曲をソング・シンフォニー (song symphony)<sup>(12)</sup>にした。

交響曲に歌曲の要素を取り入れた作曲家といえばマーラーの名が真っ先にあげられるが、グラスも第12番「ロジャー」の他に独唱や合唱付きの交響曲を3つ書いている。交響曲第5番「レクイエム、バルド、ニルマナカヤ (Requiem, Bardo and Nirmanakaya)」(1999)は、そのタイトルのとおり、生と死、過去と現在にまつわる古今東西の思想とその書物を題材とした壮大な交響曲だ。交響曲第6番「冥王星への頌歌 (Plutonian Ode)」(2002)はグラスの友人でもあった詩人のアレン・ギンズバーグの同題の詩(1978年)に基づいている。第1楽章は核兵器と核汚染への怒り、第2楽章は治癒、第3楽章は個人の変容をとおした顕現(エピファニー)をソプラノ独唱が歌う。指揮者のレナード・スラットキン<sup>(13)</sup>60歳の誕生日を記念して作曲された第7番「トルテック交響曲 (A Toltec Symphony)」

(2005) は、現在のメキシコと中央アメリカ北西部、グアテマラとニカラグアにまで及んだメソアメリカ (Mesoamerica) 文明とその精神をテーマとしている。第2, 3楽章で登場する合唱は歌というよりも叫びに近い力強さで、この音楽にさらなるエネルギーを授けているかのようだ。明確な主題を持つこれらの交響曲は標題音楽であり、抽象的なパターンの連続で構成されるミニマル音楽の対極に位置付けられる。

シンコペーションやオスティナートを多用した伴奏パターン、ダイナミクスの変化によってもたらされる音響効果など、ここにあげたどの交響曲にもグラスのオーケストラ音楽だと判別できる特徴がはっきりと刻印されている。かつてグラスは音楽に物語を語らせる代わりに、プロセスの繰り返しと変化を使っていた<sup>(14)</sup>が、オペラと交響曲をとおして彼の音楽に物語的、劇的要素がさらに強まってきたのは明らかだ。オーケストラのみの純粋な器楽音楽の交響曲も合わせると、現時点でグラスが書いた交響曲は14曲にのぼる<sup>(15)</sup>。交響曲だけを振り返ってみても、この作曲家が今やすっかりオーケストラ音楽の作曲家となったとわかる。2台のティンパニやサクソ四重奏などをソリストに据えた珍しい編成も含む協奏曲や、優に50作を超える映画音楽やテレビのための音楽においても、彼にとってのオーケストラの重要性は明らかだ。また、最近では全20曲の「ピアノ練習曲 第1巻, 第2巻 (Etude for Piano, Book 1 Nos. 1-10, Book 2 Nos. 11-20)」(1994-2012) が多くのピアニストによって演奏と録音がされており、この練習曲は21世紀のピアノ曲のレパートリーとして定着しようとしている。弦楽四重奏曲は現在までに全9曲が書かれている。十分な数の交響曲、オペラ、協奏曲、室内楽曲、独奏曲が並ぶ彼の作品リストは、いわゆる歴史的なクラシック音楽の巨匠のそれと大差ない。

グラスの創作は今も続いている。私たちがこの作曲家についての認識をそろそろ改めないといけない。今や彼のことを「元ミニマリスト」と呼んでもよいはずだ。

この連載の最終回となる次回は、これまでのまとめを行いながら、今後のミニマル音楽の展望について考える予定である。

#### 【注】

- (1) Fiona Maddocks, "Interview: Philip Glass: 'My problem is people don't believe I write symphonies'," *The Guardian*, January 22, 2017. <https://www.theguardian.com/music/2017/jan/22/philip-glass-80-interview-observer-new-review> accessed December 2023.
- (2) フィリップ・グラス『フィリップ・グラス自伝 音楽のない言葉』高橋智子監訳、藤村奈緒美訳、東京：ヤマハミュージックエンタテイメントホールディングス、2016年、273頁。
- (3) 同前書、273頁。
- (4) 同前書、276頁。
- (5) 同前書、276頁。
- (6) Keith Potter, "Philip Glass," *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge: Cambridge University Press. 2002, 252.
- (7) グラス、前掲書、378頁。
- (8) 同前書、398頁。
- (9) デニス・ラッセル・デイヴィス Dennis Russell Davies (1944-) はオハイオ州生まれの指揮者、ピアニスト。グラスとは1980年代からオペラやオーケストラ曲の共同作業を行っており、初演の指揮も数多く手

がけている。

- (10) Philip Glass “Symphony No. 1 ‘Low’,” [https://philipglass.com/compositions/symphony\\_1\\_low/](https://philipglass.com/compositions/symphony_1_low/) accessed January 2024.
- (11) Zachary Woolfe, “Philip Glass and John Adams on a Bowie-Inspired New Symphony,” *New York Times*, January 9, 2019. <https://www.nytimes.com/2019/01/09/arts/music/philip-glass-john-adams-david-bowie-los-angeles-philharmonic.html> accessed January 2024.
- (12) Ibid.
- (13) レナード・スラットキン Leonard Slatkin (1944-) はカリフォルニア州生まれの指揮者。20 世紀のアメリカ音楽と英国音楽を中心とするレパートリーを持っている。
- (14) グラス, 前掲書, 276 頁。
- (15) 現時点での最新の交響曲第 14 番「リヒテンシュタイン組曲 (Liechtenstein Suite)」は 2020 年に作曲, 2021 年 9 月 17 日にロンドンの英国王立音楽院で初演された。

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】

## 三瀬夏之介作品の形式について

——絵画のモダン，ポストモダンのあとで2

梶田倫広

三瀬夏之介は、1973年、奈良県に生まれ、1999年、京都市立芸術大学大学院美術研究科を修了した。2007年、五島記念文化財団美術新人賞の副賞としてフィレンツェに滞在。帰国後、大原美術館のアーティスト・イン・レジデンス・プログラム、ARKOで滞在制作を行う。2009年、VOCA賞を受賞。同年、東北美術工芸大学に着任し、その後「東北画は可能か？」というプロジェクトを立ち上げた。これは学生への「チュートリアル」<sup>(1)</sup>と呼ばれる教育プログラムの一種で、その一環として学科を超えた歴代の学生たちとともに共同制作、キュレーション、イベント企画などを行ってきた。三瀬はこのプロジェクトについて「アートシーンから遠く離れた、この東北という場所における美術の可能性を探ること」、すなわち「日本の中での東北という辺境（世界の中での日本という辺境）において、その地域名、国名を冠した絵画の成立の可能性を探る試みであり、地産地消的なアートマーケット、批評の場の創出、東アジアへの展開までもを視野に入れた挑戦」<sup>(2)</sup>であると述べる。この探究は、プログラムに参加する学生に望むことのみならず、自らの制作に対するマニフェストとして捉えることもできるだろう。

三瀬はしばしば「日本画のゼロ年代」と呼ばれる世代に位置づけられる<sup>(3)</sup>。このラベリングは、2000年代に目立った活躍をした日本画の作家たちを総称して指し、主に「No Border『日本画』から／『日本画』へ」展（東京都現代美術館、2006年）や、『日本×画展』（横浜美術館、2007年）といった展覧会に参加した作家たちに対して用いられる。ちなみに、三瀬は前者の展覧会に参加した。みなが同じ傾向を有しているとは言い難いが、きわめて大雑把に概観すれば、日本画なるものを引き受け、画材としては日本画で使用される顔料、膠などを用いるものの、内容面については伝統的なモチーフと、現代日本の風景やサブカルチャーを結びつける作品を特徴とする作家が多い。

三瀬をはじめとするゼロ年代世代は日本画家であることを引き受け、ある意味で新旧の紋切り型の日本のイメージを描くことにためらいがないように見える。こうした自由さは80年代に登場した前世代の作家たち、いわゆる日本画ニューウェーブと呼ばれる世代の傾向と一線を画す。たとえばこの世代に括られることの多い岡村桂三郎は、1998年、「もう僕は自分の事を、日本画家と呼ばない」と題したエッセイを、4歳年長の美術家である諏訪直樹から「日本画は必ずしも日本美術の伝統とつながっていない、むしろその伝統との切れ方が面白いんだ」と言われたことから書き始める。そして自身が東京藝術大学の日本画専攻を卒業し、その後、美大で日本画科の教員を務め、日本画の公募展に出品しつづけている経歴から日本画家と分類され、その作品は日本画として日本画画商を通して流通しているにもかかわらず、彼は現代の日本画の理念と状況について「よく分からない」と述べる。それはまず岡村自身が「日本画と言われるものを特に描こうとしていなかった」ことに起因するが、なによりも日本画材料を用いることが日本画の条件ではなく、他方では「日本人の作家は日本で生まれ育った事によって、自然や風土を含めた『日本』という国に、ある程度規定され宿命づけられて」いるために、日本的なるものに取り組むのは日本画家だけに限らないとも指摘する。その上で「現在の『日本画』は、明治期に作られてしまったステロタイプな『日本的なイメージ』を信じ込み、単

にアレンジしているに過ぎないのではないか。もしくはモダニズムとそれら日本的なものの周辺をグルグル回っているだけで、中心に切り込む事も無く、岩絵具を使う事で、何となく綺麗で美しいものを感じよく仕上げていくに過ぎないのではないか」といった疑念を呈する。ゆえに岡村は『『日本画材料』にしても『日本』という国名にしても、『日本画』を規定する理念」足りえず、畢竟日本画とは制度の問題にすぎないと断じる。それゆえ「全ての問題は作家個人が作り出す作品で解決するしかない」として、「もう自分の事を日本画家と呼ぶのはやめよう」と結論づける<sup>(4)</sup>。

このように日本画ニューウェーブと名指される作家たちは、一見、新表現主義の日本画版のように見えるものの、現代美術の領域のなかで日本画自体を相対化し、批判的に捉える志向を有していた。こうした作家の動きは、日本画という概念が日本の近代化の過程で成立したと指摘する、北澤憲昭や佐藤道信らの先鋭的な研究と並行関係にあったとみなしてよいだろう<sup>(5)</sup>。彼らの見解によれば、日本画とは「(西)洋画」への対概念を含意する制度的なものである。北澤はさらに踏み込んで、近代日本画を西欧文化圏との接触・混淆によって生まれた、いわばクレオール語のような性格をもつものと主張する<sup>(6)</sup>。

前世代の作家たちと傾向が異なるように見えるかもしれないが、三瀬の作品においても日本画なるものが批判的に問われていると指摘されてきた。たとえば1988年「ニュー・ジャパニーズスタイル・ペインティング——日本画材の可能性」展（山口県立美術館）を企画し、日本画ニューウェーブの台頭を紹介する先鞭をつけた菊屋吉生は、三瀬をはじめとする「No Border『日本画』から／『日本画』へ」展に出品した作家たちを以下のように評する。

彼等は、虚構が自己のリアルな世界を形づくり始めていることを自覚しつつ、虚構と自己との関係性にも注目しながら、あえて自らの内部に存在する「ありえざるもの」を「ありえるがごとく」あからさまにするという手法をとる。これらの虚構と自己の内面の姿にこそ、今の「日本」のシーンが存在するというのだ。そしてそこには当然「日本画」という虚構も、等価に存在しているのだ。<sup>(7)</sup>

日本画という制度もまた虚構のひとつとして、しかし作家にとってはリアリティを帯びたものとして、たとえば三瀬の作品内に描き込まれたUFOと同じように扱われる。しかし、あらゆるものが単に等価に扱われるというわけではない。たとえば近藤由紀は以下のように述べる。

日本画科を卒業している三瀬は、当然のことながら「日本画」の画材、画題、そのシステムや歴史的展開にも深い関心を抱き、様々な場面で言及している。しかしそれだけにとどまらず、三瀬作品における「日本」という題材は、しばしば同時代的な問題意識をもつ作家の主題を歴史の古層とつなぐための媒介として用いられているようにも思われる。<sup>(8)</sup>

作品内に描き込まれた諸モチーフは『『今・ここ』にいる『私』のプライベートな感覚を表すというよりは、『私』と横並びに在る同時代を示す一つの横軸として示され、そこに至るまでの歴史的な縦軸の上に積み重ねられる』<sup>(9)</sup>。

このように三瀬の作品は、近代から続く日本画との関係において論じられてきた。他方、彼の作品はかなり特徴的な形式を有しているにもかかわらず、形式に関する言及は実はそれほど多くない。大

抵はそのスペクタクルな大きさが喚起する「荘厳さ」（と同居する奇妙な軽さ）や、日本画というジャンルや描写内容に焦点を当て、より大きな文化論へ向かう傾向にある。そのなかにあって例外的なもののひとつに、福住廉の批評が挙げられる。福住の文章にしても作品の形式分析を起点に文化論へと移行するのだが、形式を出発点とするところに特色がある。彼は第一に和紙を継ぎ足していくことによって画面を無限連鎖的に拡張させていく手法に着目する。これを「東洋と西洋の文化をバラック的に接合することで今日の社会を築き上げてきた日本の近代の営みと大きく重なり合う」と捉える。これは「そもそも日本画というジャンルそのものが、そうした強引な縫合によって成立したことを思えば、三瀬の表現手法は日本の近代と日本画の近代を二重に踏まえた結果ともいえる」<sup>(10)</sup>。福住はこのように述べることで、三瀬の日本画への問題意識が近代以降に制度的に作り上げられたものに対する応答であることを示唆する。次に福住は三瀬の作品において、「旧来の日本画における屏風や掛け軸、あるいは襖といった支持体や、西洋絵画における額縁に相当するようなフレームが、多くの場合、設けられていない」ことを指摘する。これにより三瀬の絵画は壮大でありながらも「奇妙な軽さ」を合わせもち、「流麗で繊細な日本画の伝統とも、確固としたフレームを通して絵と対峙させる西洋絵画の伝統とも、はっきりと切断されていることを明示」する。「その一方で、バラック建築にも似た不安定で覚束ない感覚をも暗示している。三瀬の絵のゆらめきは、確たる根拠もないまま近代的なシステムを輸入してしまった日本の近代が抱え込む根源的な不安の現れ」と評する<sup>(11)</sup>。

彼の作品の形式について、これまであまり語られてこなかった状況を招いた一因に、三瀬本人による、自作が形式によって語られることを揶揄する発言、もしくは自作が内包する形式上の批評的意義に対する謙遜とも受け取れるような発言が影響しているのかもしれない。

それがパッチワークみたいになって大作となった。で、それを発表したら、何か難しく語られるわけですよね。「これは近代の継ぎはぎのバラックが重なって、現代性が……」とか。「ああ、そうかなあ」って後で思ったりする。意外と作家って、自分のどうしようもない状況を受け入れながら、その中でつくっていたものが必然性を獲得していく。だからコンセプトは後付けなことも多いんですよね。<sup>(12)</sup>

これに加え、三瀬はたびたび自作を絵画ではなく「絵」と定義づけてきた。三瀬によれば、絵とはフォーマットやルールをもつ絵画以前の状態である。すなわち形式を忌避するレトリックとして、三瀬は自作を「絵」と述べる。たとえば、三瀬は下記のように発言する。

ただ、「絵画」というパブリックな形式を信じているのではないんですよ、「絵」に戻るといいます。「絵画」と言ってしまうと、フォーマットがあってルールがあって、僕の中では少し距離感のある輸入的な概念のように感じてしまう。<sup>(13)</sup>

彼にとっての「絵」とは形式が成り立つ以前の形式を有する絵画の状態と言えようか。もちろん絵画は物質で成り立っている以上、永続的なものではないが、「絵」は絵画以上に不安定な状態にあるものと言えるかもしれない。

僕はいわゆる和紙や岩絵具という日本画画材と言われているものを、日本画という概念から切り離して自由にしてあげたいと思ってきた。それらは植物繊維であり鉱物のきらめきであって、さ



らに絵としては可視化されないけれど水が加わっている。すべて、人から作品として必要じゃないとされたら、いつでも土に返せる素材でしょう。永遠不滅に美術館に残っていくものには、圧倒的な人工的な美しさがあるけれど、僕はそっちの方向じゃない可能性も考えたい。だから和紙のパッチワークを始めていったし、パッチワークだからどこまでも広がっていき、どこまでもちぎれる。それは絵画という四角い形式のなかの厳密なコンポジションとは違う、計画通りにできるわけではないファジーな作品のあり方なだけで、だからこそそれらを同心円や直線という人工の形態で断ち切ることによって本当の意味での有機性というものが立ち現れる。<sup>(14)</sup>

三瀬の作品は、細かいコラーージュの集積によってつくられる。ときに作品はほつれ、劣化しているように見える。屏風などのフレームのなかに無数のコラーージュが貼り込まれる場合もあれば、そうしたフレームが設けられておらず、たとえば《奇景》という作品のように、パネルを継ぎ足しながら断続的に描かれつづけている作品もある。これは、前稿で紹介したラファエル・ルビンスタインの定義する「無計画、殴り書き、試し書き、未完成で、打ち消し合う」仮設的な絵画の条件と重なるように思われる。「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」と、ルビンスタインは述べていた<sup>(15)</sup>。三瀬は絵画、そのなかの日本画、それどころか「東北画」に拘泥する。いわばマイナーのなかのマイナーのさらなるマイナーへと潜行する。そして、そのような絵を構想し、描くことの不可能性と描かないことの不可能性について三瀬自身も自覚しているように思える。三瀬もことあるごとに次のように述べる。「そう、東北画はまったくもって不可能かもしれない。でもやるんだよ」<sup>(16)</sup>。

彼の作品のなかで、脆さを喚起させる顕著な例として挙げたいのが《日本の絵》(2017年)と題された作品である。これは、かつて富山県が環日本海交流のPRのために制作した、日本列島が上下反転した「環日本海・東アジア諸国図」と呼ばれる逆さ地図をもとにした作品である。東京と福島の沿岸部を中心に同心円状の短冊が天井から糸で吊り下げられ、隣接する支持体が糸で繋ぎ止められて、日本列島の地図が形成されている。片面は炭や胡粉で彩られ、片面には金箔が貼られている。両端には湾曲した細い木の支柱が立ち、地図の両端を支える。瀬戸内海にあたる領域には島と本州を繋ぎ止める糸が張り巡らされており、紙の破れ目のようにも見える。佐渡のような離島は大きな紙から細い糸で吊り下げられ、かろうじて本州からぶら下がっている。まるで大きな面からちぎれて離れた小片であるかのようだ。このような、ほつれやつなぎ目があらわなこの作品では、その「絵」はまさに仮設的に見える。木の支柱の存在もその仮設的性格に寄与する。すなわち諸部分がちぎれ、そして反対に何かが付加わる可能性を見るものに印象づける。実際、この作品には沖縄などの離島が含まれていない。現実の「日本国」そのものの地図＝絵ではないのだ。今後も現実の日本のかたちから離れていく可能性もあるし、逆に紙が足されることで、現実の日本地図に近づいていく可能性もある。その意味では、この地図は名実ともに「宙吊り」状態にある。参照源である「環日本海・東アジア諸国図」を念頭に置き《日本の絵》を捉えれば、逆さの日本列島の表象が日本に対する別の見方の可能性を示唆すると捉えられるかもしれない。それと同時に、この物理的な弱さこそが作品の可変性を強調し、日本のかたちを問う。

モダニズム絵画がある種の瞬時性を帯びているとすれば、三瀬夏之介の作品はそれとはまるで異なる性質をもつ。たとえば2023年、ポーラ美術館で行われた「シン・ジャパニーズ・ペインティング

——革新の日本画 横山大観、杉山寧から現代の作家まで」展での三瀬作品の鑑賞体験を例にとってみよう。

この展覧会では長方形の空間に、彼の作品が合計4点展示されていた。紙作品なので照度を絞る必要があるものの、暗色を基調とした展示作品であることもあいまって、全体的にかなり暗い印象だった。空間の中心には《日本の絵》(2017年)が天井から吊り下げられており、鑑賞者はその周囲を歩き、その作品を見ることができる。2辺の長手の壁には、それぞれ横幅約14.5mのパネル状の絵画《だから僕はこの一瞬を永遠のものにしてみせる》(2010年)と《空虚五度》(2012年)が展示され、奥の短辺の壁に二曲一双の屏風《日本の絵——風に吹かれて——》(2023年)が展示されていた。建物自体の制限のせいかもしれないが、空間の中央に大きな作品が吊り下げられていることもあって、パネル仕立ての大作2点をそれぞれ一望のもとに眺めることはできない。《日本の絵》を背後にパネル作品を見ようとすれば、作品は鑑賞者の視野から大きくはみ出し、一方のパネル作品を背にして立つと、《日本の絵》が視界を遮る。会場自体が暗いせいもあり、遠くから眺めるとそこに何が描いてあるか、大まかにしかわからない。むしろ破墨や金箔の鈍い反射などから画面の物質性が際立って見える。通常、絵画というものは一定の距離から眺めると現実の再現描写に見えるが、近づくと絵の具の集積でしかないことに気づかされるという経験を引き起こす。しかし、三瀬の作品の場合は、反対の効果を見るものにもたらず。つまり遠巻きでは絵の物理的条件が目立ち、画面に近づいてはじめて、支持体に貼りこまれた地図や細かな点や線によってさまざまなイメージが描き込まれていることに気づかされる。三瀬の作品はその大きさゆえ、スペクタクルなどと形容したくなるが、適度な距離をとりつつ画面の大きさを認識しながら作品を眺めるというより、画面に近接し少しずつ歩みを進め、頭を上下左右に振りながら、まるで絵巻物を見るかのように鑑賞することが促される。彼の作品が鑑賞者に要請するのは、この近接視である。逆に言えば、スペクタクルとして全体像をまとめあげるコンポジションはあまり効いているようには感じられず、あるモチーフから次のモチーフへと、ある線描や面から、次のそれらへと描き進めていくことで作品がつくられているという印象を受ける。その点は、同じ展覧会に展示されていた久松知子や蔡國強の作品と比較すると明らかであろう。

たとえば久松の大作《日本美術を埋葬する》(2014年)は、ギュスターヴ・クールベの《オルナンの埋葬》を参照し描かれている。歴史画の形式を踏まえた大画面の作品では、人物描写がぎこちないほどに群像が注意深く配され、画面全体の統一性をもたらしている。他方、蔡國強の《四季頌歌——春生、夏長、秋收、冬蔵》は全長16mと三瀬の作品以上に横長で、全体を一望することは不可能だ。だが、火薬の爆発で生じた痕跡を手がかりにイメージが生み出され、左から右へと春から冬へと主題が移り変わることは明白で、起承転結がはっきりしている。

三瀬の大画面の作品は、全体のコンポジションが破綻しているとまでは言いきれず、むしろ全体的に調子が整っているため統一性は感じられる。しかし、久松の作品のように明確な全体の構想があるようには見えない。さきほど三瀬の作品は絵巻物を鑑賞する感覚に近いと述べたが、しかしながら蔡の作品のように、左から右へあるいは右から左へと明確な筋——四季といった時間の流れや既存の物語など——に則って場面が展開しているわけではない<sup>(17)</sup>。もちろん作者である三瀬のなかには何らかのプロットを構築している意識があるかもしれない。だが、それに従って作品を鑑賞できるように明確な手がかりが提示されず、描きこまれた細部を鑑賞者自身が身体を使って移動し眺めていくなかで、それらを繋ぎ合わせて読解するという自由に開かれていると言えるだろう。

こうした自由さは、三瀬の作品に描きこまれたイメージをいかに読解しようと、ある種の別の可能性の予感をともなう。すなわち解釈もまた仮設的なものにとどまりつづける。このように作品の物理

的次元においても、作品の鑑賞体験の次元においても、三瀬の作品は不確定の状態にとどまる。そのための形式なき形式を有する絵画＝絵、それが三瀬の作品の特徴をなしている。

#### 【注】

- (1) 三瀬によれば、東北芸術工科大学における「チュートリアル」とは「教員と学生が共に興味の関心の在ることを課外活動として進める仕組み」である。三瀬夏之介『「東北」から／「東北」へ』三瀬夏之介・鴻崎正武監修『東北画は可能か?』美術出版社、2022年、140頁。
- (2) 同書。
- (3) 福住廉「日本画のゼロ年代——日本に沈降する三瀬夏之介——」『ARKO 2007 三瀬夏之介』大原美術館、2008年、44頁。
- (4) 岡村桂三郎「もう僕は自分の事を、日本画家と呼ばない」『「日本画」——内と外のあいだで シンポジウム〈転位する「日本画」〉記録集』ブリュッケ、2004年、278-281頁。[初出：『LR』8、1998年7月1日号]
- (5) 主だったものとして以下を参照。北澤憲昭『眼の神殿——「美術」受容史ノート』美術出版社、1989年、北澤憲昭『「日本画」概念の形成にかんする試論』青木茂編『明治日本画史料』中央公論美術出版、1991年、佐藤道信『〈日本美術〉誕生』講談社、1996年、北澤憲昭『「日本画」の転位』ブリュッケ、2003年、「日本画」シンポジウム記録集編集委員会編『「日本画」——内と外のあいだで シンポジウム〈転位する「日本画」〉記録集』ブリュッケ、2004年、北澤憲昭『〈列島〉の絵画「日本画」のレイト・スタイル』ブリュッケ、2015年、古田亮『日本画とはなんだったのか 近代日本画史論』角川選書、2018年、北澤憲昭・古田亮編『日本画の所在 東アジアの視点から』勉誠出版、2020年など。
- (6) 北澤憲昭『〈列島〉の絵画「日本画」のレイト・スタイル』ブリュッケ、2015年。
- (7) 菊屋吉生『「日本画」の BORDER をめぐる展覧会前史』『MOT アニュアル 2006 No Border 「日本画」から／「日本画」へ』展覧会カタログ、東京都現代美術館、2006年、10頁。
- (8) 近藤由紀「三瀬夏之介の日本の絵」『三瀬夏之介個展 ぼくの神様』展覧会カタログ、青森公立大学国際芸術センター青森、2013年、22頁。
- (9) 同書。
- (10) 福住、前掲書、47頁。
- (11) 同書、47-48頁。
- (12) 三瀬夏之介・池田学『現代アートの行方』羽鳥書店、2011年、83頁。
- (13) 三瀬夏之介×草薙奈津子『「日本の絵」のための対談』『三瀬夏之介 日本の絵』展覧会カタログ、平塚市美術館、青幻社、2013年、92頁。
- (14) 「インタビュー——三瀬夏之介」『2020年のさざえ堂——現代の螺旋と100枚の絵』展覧会カタログ、太田市美術館・図書館、2020年、86頁。
- (15) Raphael Rubinstein, "Provisional Painting," *Art in America*, May 1, 2009. (<https://www.artnews.com/art-in-america/features/provisional-painting-raphael-rubinstein-62792/>)
- (16) 三瀬夏之介「雪のアトリエから」三瀬夏之介・鴻崎正武監修『東北画は可能か?』美術出版社、2022年、13頁。
- (17) 絵巻物のように近づいてみることを要請する三瀬作品の形式的特徴と、一方で絵巻物などの古画に由来する内容が三瀬の作品には描かれていないことに関しては、すでに加藤弘子が指摘している。「こうしてつくられた作品の規模は大きいものであるが、それを見ようとする時には全体を見渡す距離ではなくもっと近づき一つ一つ雑多に描きこまれた画面に引き込まれることになる。そしてこまごまとコラージュされた部分が継ぎ足され集積されることで、そこには時間の経過も含んでくる。三瀬の作品は、洛中洛外図

や地図絵に例えられる。同時に絵巻の要素も加わっている。それは、洗練された古典の受容などではなく、即興性を残したまま描きこんで行った結果と見るべきだろう。しかし、日常の中で見たこと、感じたこと、空想したことが混沌のまま積み重ねられた作品だからこそ、日本画の画題として特別な扱いを受ける富士を軽快な画面の中に収めてしまうことができたといえる」。加藤弘子「No Border——『日本画』から／『日本画』へ」『MOT アニュアル 2006 No Border 「日本画」から／「日本画」へ』展覧会カタログ，東京都現代美術館，2006年，12頁。

執筆者について——

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

# 水声社の新刊

(2024 / 1 / 31)

## 【2月の新刊（予定）】

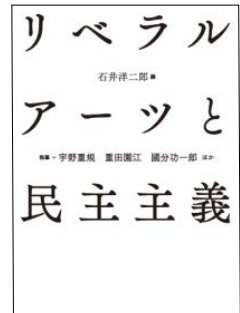
### リベラル・アーツと民主主義

石井洋二郎編

【2.7 発売】

▶民主主義にとってリベラルアーツ教育は必要だろうか？ 第一線で活躍する専門家3名によるシンポジウムに加え識者8名による論考を通して、この国の未来に必要なリベラルアーツを考える。「創造的リベラルアーツ」シリーズ、完結！

四六判並製 / 282 頁 / 2500 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0790-1



### 震える物質——物の政治的エコロジー

ジェーン・ベネット / 林道郎訳

【2.8 発売】

▶路上に滞留するゴミの群れ、ニーチェの食事療法、オメガ3脂肪酸の摂取と人間の感情、大規模停電、ES細胞研究、ダーウィンのミミズ……。物質のもつ媒介作用を析出し、人間と人間以外のものが連鎖・協働する世界＝アセンブリッジを思い描く。物＝生命の新たなポリティカル・エコロジー。

四六判上製 / 321 頁 / 3500 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0728-4



### 国境を越える日本アナーキズム

——19世紀末から20世紀半ばまで

田中ひかる編

【2.17 発売】

▶エスペラント語などを駆使し、手紙・雑誌・パンフレットを介して、世界各地と交流してきた日本のアナーキズム。大杉や幸徳をはじめ、国境を飛び越えたアナーキーな実践例から日本におけるアナーキズムを捉え直す。

A5 判上製 / 294 頁 / 5000 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0794-9



## 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

【2.22 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



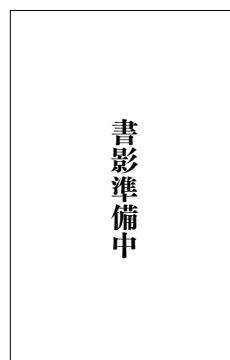
## 耳のために書く——反文学論の試み

野田研一編

【2.27 発売】

▶ゲーテンベルクの印刷革命によって視覚化された言語が産み落とした散文とは何かを問い直し、記憶による思考から成る〈声の文化〉の行方を英米文学・日本古典文学・文化人類学・環境文学など多岐にわたる視座から探る試み。

A5 判上製／328 頁／4500 円＋税 ISBN：978-4-8010-0793-2



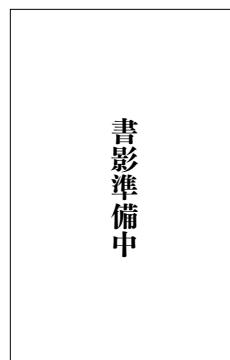
## アートの処方箋

小澤基弘監修

【2.27 発売】

▶新型コロナウイルス感染症により閉塞した社会のなかで、いかに人びとは生きることができるのか。《みる》、《つくる》、《かながえる》というアートの力から、現代の生きづらさに向かい合う。

A5 判並製／298 頁／2800 円＋税 ISBN：978-4-8010-0792-5



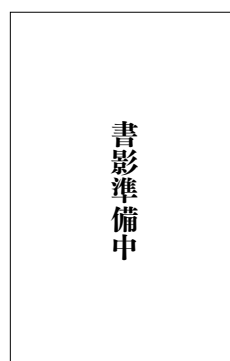
## 近代都市と絵画——パリからニューヨークへ

坂上桂子編

【2.27 発売】

▶近代の美術は、都市といかなる関係を切り結ぶのか——。パリとニューヨークに生きる画家たちに焦点を当てることで、新たな視覚と感性を画家たちにもたらし、前衛芸術の伸長を促した近代都市の創造性を探る。

A5 判上製／248 頁＋別丁カラー 8 頁／4000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0795-6



【1月の新刊（既刊）】

## 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



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、ホットレモネード。プリン、月替りの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)。新刊書は本屋さんに配本される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。

Instagram〈book cafe「本の庭」〉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)