

Title	藝文学会シンポジウム「書物の世紀末」
Sub Title	A symposium : BOOKS and FIN de SIECLE
Author	
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1996
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.70, (1996. 6) ,p.81(146)- 142(85)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00700001-0142

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

芸文学会シンポジウム「書物の世紀末」

(1995年12月8日、於・北新館ホール)

司会：巽 孝之（本塾文学部助教授）

講師：高山 宏（東京都立大学教授）

高宮利行（本塾文学部教授）

荻野アンナ（本塾文学部助教授）

書物の起源と書物の拡散

巽孝之（司会）：

それでは大変長らくお待たせいたしました。「書物の世紀末」ということで本年度の芸文学会シンポジウムを始めたいと思います。パネリストとしては、まず英文学の高宮利行先生、仏文学の荻野アンナ先生、それから東京都立大学から文化史の高山宏先生にお越しいただきました。最初に各人それぞれ20～25分ずつプレゼンテーションをして、できれば最後にまた一巡あるいは補足などできればと思います。

どうして「書物の世紀末」というテーマに決まったかといえば、高宮先生の主要な御著書に『西洋書物学事始め』（青土社）というのがあり、それから高山先生の主要な御著書の中に『テキスト世紀末』（ポーラ文化研究所）というのがあり、荻野先生も『ラブレール出帆』（岩波書店）の中でメタ書物論を展開しておられ、非常に安易ではありますが、それらを混ぜ合わせたら出来上がったんですね。もちろん、今日「書物」のイメージと一言でいってもそれは必ずしも単一のものでなく、非常に拡散しています。しかし、だからこそ一方で書物の起源も考えなければならぬだろう、その両方のどちらを失っても議論にならないだろうと考えました。

ちなみに、私自身の専門はアメリカ文学ですが、たとえばダーウィンが『種の起原』という本を1859年に出してすぐ、それを読んだヘンリー・デイヴィッド・ソローが『種の拡散』という本を構想したという経緯があります。それを応用してみると、たとえば書物の起源と書物の拡散ということを経験の重要な問題として考え直すことができる。今日われわれは、書物というのは非常にナチュラルで透明な、ふだんあまり意識しなくてもすむもののように感じ取っているわけですがけれども、じっさいにはハイテクの進展とともに書物に関する観点が今日非常に多様化して、そのためいろいろな形で書物論が隆盛をきわめている。ここで一応私としては三つのポイントを考えました。

第一は、グーテンベルク以降の書物の考古学というか博物史や書誌学。

第二は、アナル学派以後の新しい歴史学に即した書物の歴史学や読書の文化史。

第三は、マクルーハン以後のメディア・テクノロジーにおける、今日ではたとえばハイパー・テキストであるとか電子ブックと言われているような、いわゆるサイバー・カルチャーにおける書物概念の変貌です。

そういう三つの段階で考えると一体どうなるか。第一点の書物の考古学については、後で高宮先生から詳しいお話があると思いますが、基本的にグーテンベルク革命がもたらしたのは、人間が活字を制御するというよりも、活字によって逆に人間の思考形態が秩序化される、整序化されるというパラダイム・シフトだったことを指摘しておかなくてはなりません。昨今のアメリカ文学思想史においては、もともと活字印刷は一種のメディア・テクノロジーの起源であると同時に、それ自体が植民地主義と無縁ではない、ということが明らかになってきました。活字によって残される歴史の記述が、植民地主義を促進する。これはコロンブスからピューリタン、はたまた16世紀に来日したイエズス会に至るまですべて同様だと思います。それから、たとえばアメリカのグーテンベルクとも私が考えている建国の父ベンジャミン・フランクリンなどは、自分の人生そのものを書物と見立てておりました。若い頃にどんなに過ちを犯しても、それは誤植の

ようなものだから、年をとってからいくらでも訂正すればよい、ということわりと真面目に考えていた人ですね。まとめれば、書物を書くというのは、歴史を造るのと同義であるということです。

第二点に移りますと、今世紀、アナル学派以後の新しい歴史学の影響によって、これまでわれわれは文学史というのは作者の歴史だと思ってきたわけですが、その一方で読者の歴史というものもあるのではないかと、いうもうひとつのパラダイム・シフトがおこり、これが非常に大きく書物観の拡散に加担しそれで書物に関する書物という問題意識が今日浮上する。これは後ほど荻野さんからラブレールを例に論及があると思います。いまでもウンベルト・エーコやジョン・バースやスタニスワフ・レムまで、現代文学で「メタフィクション」とも言われる書物に関する書物、文学に関する文学を探求する傾向は、新しい歴史学の勃興と連動して露呈している。

この方向をさらに押し進めると、荻野さんが御著書『ラブレール出帆』の中で書かれている不在の書物や架空の図書館というイメージに結実する。それからつい最近でも、ベルギーの書物の文化史家であるジャン・クロード・フランソワ・ジルモンの『消えた印刷職人』のように、自分自身が架空の作者を捏造して書物を書く、歴史学者が自分の知識をフル活用して小説を書くというケースもあります。批評理論の歴史から言うと、記号論以後、バルトやフーコー以後、われわれは書物を読むというだけでなく、世界のあらゆる事象を書物を読むように読む、つまり世界は書物のように読むことができる、というモデルを特権化してきたわけですね。

それから第三点の、マクルーハン以後のメディア・テクノロジーという話です。これはおそらく後になると言及する時間はないと思うのですが、ハンドアウトの中に作家のウィリアム・ギブスンと芸術家のデニス・アッシュボウが共作した『アグリッパ』という前衛作品の写真が入っておりますのでごらんください。今日百科全書的な伝統の見直しがさかんになっていますが、この点、後で高山先生の方から17～18世紀中心のお話があると思います。それは今日ハイパー・テキストと呼んでいる電腦文化に非常に近いのではないかと、むしろそのアーキタイプだったのではないかと

というのが私の所感です。ただし一方で、そうしたサイバーメディアを根本から皮肉る作品もある。たとえばこの『アグリッパ』というアート・ブック、これは古い書物があたかもどこかから発掘されて出てきたような形をしていますけれども、その中にフロッピーディスクが埋め込まれていて、内容を読もうとすると、テキストファイルが画像に映し出されるや否や自己消去してしまう。たしかにテキストが書かれているんですが、そのテキストたるや、あたかもマラルメやボルヘスのヴィジョンを具体化するかのよう、自己消去プログラムが内蔵されたテキストであるわけです。ところがここで肝心なのは、自己消去してしまったら読めないはずのナラティブを、コンピュータ・ハッカーがみごとに解読してしまい、ネットに流してしまった。読めないということを前提にハイテク・メディアを皮肉ろうとしたテキストそのものを、今日無理矢理にでもメディア・テクノロジーを駆使して読んでしまう、そういう新しい読者像が登場しているわけです。その場合、解読された内容よりも解読行為それ自体が快樂の源泉なんですね。コンピュータ・ハッカーというのは、高度情報化時代の読書のパラダイム・シフトを象徴しているのかもしれない。

じっさいマクルーハン以後のメディア・テクノロジーにおいては、今日われわれが事実とと思っているもの自体が、テレビ、ラジオないし新聞によって伝えられてくるわけですが、それもまたより壮大な虚構によって支えられているテキストであるというのが自明の前提になっている。虚構と現実の境い目が、ハイテクが進化すればするほど非常に曖昧になってくる。虚構の中で書かれていることと現実の区別がつかなくなるとドンキホーテ症候群が顕在化して、たとえばオウムによるテロのようなものさえ起きてくる。その意味で、虚構が現実には伝染、侵食してくるという事態もあるとすると、書物はまた姿を変えるばかりか知らぬ間に現実を変えているかもしれない。アメリカの作家ウィリアム・バロウズは言語はウイルスであると言ったわけですが、今日では書物がウイルスかもしれない。

以上は、書物のイメージがそれぞれグーテンベルク以後、アナール学派以後、マクルーハン以後でいかに変容を遂げ拡散したかというラフスケッ

ちにすぎませんが、このあたりで、導入部をしめくりたいと思います。
それでは高宮先生から。

印刷術の世紀末

高宮利行

二十世紀もあと何年というという時代になりましたので、明らかに、今我々は世紀末にあります。ちょうど今から五百年ぐらい前、中世から近世に入る頃、ヨーロッパでは、グーテンベルクという人物が、発明したのではないと思いますが、改良して実用に供した活版印刷術が現われて、書物の大量生産が可能になりました。これを第一のグーテンベルク革命と致しますと、今、活版印刷から離れてコンピュータ、マルチメディアの時代になった現在は、第二のグーテンベルク革命の時代ではないか。となれば、中世から近世にかけてどういうことが起きたか、それを今一度振り返ってみることが必要ではないか、第一グーテンベルク革命から第二のグーテンベルク革命に移動するときに、起こるかもしれないこと、我々が注意しなければならないことについて、何らかの示唆が得られるのではないか、そういうことをお話したいと思います。お手元には私のハンドアウトがあるかと思いますが、状況に応じてご参照頂きたいと思います。

我々が普段読む書物、印刷されて出版された書物、これを本屋や、あるいは図書館で見るわけですが、今私は「出版する」という言葉を使いました。英語では“publish”とありますが、この“publish”という言葉、『オックスフォード英語辞典』で調べてみますと、まず、「公にする」という意味で、1330年頃に使われてるんですね。これは別に書物を出版するという意味ではありません。その後、「書物を出版する」という意味では1450年頃に、最初の用例が見られます。実は、1450年頃というのは、まだイギリスでは、印刷術は始まっておりません。やっとな、ドイツのマインツという所でグーテンベルクが活版印刷術の実験に成功したかどうかという時期であります。面白いことにまだ活版印刷が普及する前から、実は、「出版する」という概念はあったということです。ではいったい何を以て

出版する、ということになるか、といいますと、著者が手で書いた、いわゆる写本とか原稿というものを、清書させて、自分が尊敬する、あるいは計算づくで、この人に献呈するとお金がもらえるな、と思ったパトロンに対して差し上げる。そして、その儀式が終わりますと、その書物は自由に転写をして他の人も読むことができるようになる、このことを「出版する」という意味で使うようになりました。ですから中世においては、また十八世紀ぐらいまでは、ヨーロッパにおいては、物を書く人物と、それを受け取って、「ご苦労さん」といってお礼を上げるパトロンとの関係が、きわめて重要だったのです。これはグーテンベルク革命あるなしに関わらず、中世から近世にまでずっと続いてきた、出版に関する一つの習慣であったといえると思います。今の若い方々には、「パトロン」なんて言葉を聞くと、なんか怪しい、穏微な、でも憧れたりなんかする（笑）、そういう面があるかも知れませんが、この場合には、経済的にバックしてくれる——というと今も同じ意味か（笑）——ちょっと違うわけではありますが、その辺はご賢察頂きまして、かなり立派な位の聖職者であるとか、あるいはお金持ちの貴族が、自分の周りに、文人たちを侍らせて、そして書いてくれた作品に対して転写の許可を与える、これが出版の最初だろうと思います。それを示すように、献呈された豪華な書物の最初には、手書きで美しい挿し絵がついていて、作者が、あるいは写本を転写したその人物が、パトロンに対して献呈している場面を描いた絵が付けてある場合が多いのです。とりわけブルゴーニュ公国の宮廷ではよくみられました。

中世以来近世に至るまで、出版が可能であったのは、写本を写す部屋とか、あるいは印刷所とかというものが、存在していたほかに、パトロンがいたわけです。これは今の状況とは違いますので、覚えておく必要があらうかと思います。この状況が変わったのがいつごろかということ、十八世紀の半ばに象徴的な事件が起ります、1755年に、サミュエル・ジョンソンが、英語の辞書を出版するのですが、出版に際して、経済的な庇護を得ようとしてチェスタフィールドという貴族のもとに、この出版について経済的な援助をお願いしたいという手紙を書いたところ、それを無視されてし

まう。そしてこの辞書が出版される直前になってチェスタフィールド卿は、ジョンソンに返事をくれて、あの時のことだが、何なら面倒見てやってもいいよ、という返事を出します。それに対してサミュエル・ジョンソンが書いた有名な、「パトロンへの決別の手紙」というのが残っております。内容については、ご存じの方もあろうと思いますが、夏目漱石が、十八世紀の英文学論、『文学評論』の中でこれを美しい候文にしております。ここでは読み上げませんが。要するに、パトロンというのは、著者がお金がなくて経済的な援助を必要とするときには知らん顔をしておいて、その後たいへんな苦勞をして出版に漕ぎ着けた時に、おいどうだい、助けてやろうかというものなのではないでしょうか、という言葉から始まって、敢然としてパトロンの援助を断るという手紙なのです。この手紙が、今我々が読めるというのがとてもおもしろいですね、考えてみると。だってこの手紙をもらったチェスタフィールドは、ちゃんとそれをどこかのファイルに入れておいたのでしょうか。普通だったら生意気な！と破くはずでしょう。サミュエル・ジョンソンの所に写しがあったのでしょうか。わざとそれをリークしたのでしょうか。そういうことを考えても大変おもしろい状況があるんですね。このころはコピーの機械がありませんから、みんな写しをとっておく、そこから今我々は読むことができるんだらうと思います。

要するにヨーロッパにおいては、十八世紀の後半になりますと、それまでの作家とパトロン、あるいは芸術家とパトロン、という関係が変化します。パトロンがいなくなる、それは、パトロンとして重要な役目を担った階層が、だんだん経済的にも面倒を見ることができなくなった、つまり貴族の没落という状況もあります。そして当然ながら、関係が変わります。どう変わったかといいますと、出版社と作家の関係となって、そこから印税がでできます。私たちが書物を出版しますと、今は慣行によってたいてい定価の、十パーセント、翻訳の場合には、高山先生あたりはかなりのパーセントをもらうかも知れませんが、私はだいたい三パーセントぐらしかもらえない。力関係によって変わるのですが、そういう「印税」という概念が出てきたのです。

画家の場合は、それまでなかった画商という職業が生まれました。自分が描いた絵を預かっておいてよい顧客を見付けてくれる人、その画商に生活の面倒を見てもらう。作曲家はどうしたかといえば、ベートーベンなんかも、生活をするのには十分なパトロンからの庇護はもらえなかった。その結果、ピアノの家庭教師で稼ぐか、自分が作曲した作品を銅版で出版して印税を得る。それまでは、ミケランジェロであろうが、ダ・ヴィンチであろうが、あるいはバッハであろうが、みんなパトロンによって十分生活が保障された中で芸術活動を行なったのですが、厳しい社会の現実的な側面に直面するのが十八世紀の終わりぐらいでした。十九世紀の始めからは現在と同じになるわけであります。そしてそれが今までずっと続いているわけで、巽先生も荻野先生もみんな出版したものについては印税を頂いている。

著作権の問題と印税はマルチメディアの時代になったらどうなるんだろう。著者は何か法律によって守られるだろうか。これ実はたいへんな問題のようでありまして、先日アメリカのある大学の図書館長が講演したとき、同じ質問が出ました。これから先コンピューターを使って情報をどんどん読者に与えるようになったときに、果たして著者の著作権と、それに伴う印税は守られるのであろうか。答は難しいということでした。この後もの書く人がいなくなるかもしれない。そういう時代でありますので、明らかに書物における出版の側面が変わりつつあるのではないか。このことをまず申し上げておきたいと思います。

もう一つは、大きな革命が起きて、文化が一つの形態から次の形態へ移るときに、必ず、ボトルネック現象が起きます。要するに新しい動きに対応できるものだけが生き残り、必死になって細い穴に殺到する他の者はとり残されてしまう。どういうことか、例を挙げますと、例えば、ここには英文科の学生諸君がいますが、英文学史を習うと、最初に『ベーオウルフ』という、普通あまり読まれないすばらしい作品が出てきます。これは、説によっては九世紀とか十世紀とか、そのくらいに作られたといわれておりますが、これが出版されたのは、十九世紀の初頭、しかもイギリス

ではなくコペンハーゲンにおいてでした。それまでは、ほとんど『ペーオウルフ』について言及されるとはありませんでした。だいたい中世後期の人も、また近世のルネサンスの人も、読もうと思っても難しかったから読めないぐらい、ほんの一握りの学者だけが読めるような作品でした。言葉が古くて難解な作品は、印刷術が生まれても無視されて、次の世代には、継承されませんでした。わずかに生き残ったのは、私がかぎり、英文学では、チョーサーの作品集と私が関心をもっております『アーサー王の死』という物語だけといってよいでしょう。これらは印刷業者キャクストンが出版し、その後も次々に印刷されて、今に至るまでほぼ切れ目なく読者を獲得してきました。積み残された作品はどうしたかという点、これまたよくしたものでありまして、ある時期に「振り返り現象」というのが必ず歴史では起きます。“looking back”です。昔何かあったはずだと思って探す。ヨーロッパでは、十八世紀の終わりから十九世紀いっぱいにかけて、中世趣味とか中世主義とかと呼ばれる運動が起こりました。産業革命が発展したヴィクトリア朝では、生活はよくなったけれど何か大事なものが忘れ去られていたのではないかと、むしろ今よりも過去の中世の方がよかったのではないかとということで、中世のものに高い評価が与えられました。そうしますと、グーテンベルク革命で十五世紀後半に印刷術が始まったときに忘れ去られていた中世の作品が次々と発掘されて、写本から校訂されて再び日の目を見ます。実はアーサー王のロマンスのほとんどは——マロリーの『アーサー王の死』は、連綿として出版され続けましたが——他のアーサー王ロマンスは、十八世紀後半から十九世紀になって発見されたものなんです。そういうふうの中世英文学史を読みかえることもできます。我々は普通、一番古い作品はこれで、次にできたのはこれだというふうには、いわゆる編年体で勉強しますが、英文学受容史という点で考えますと、実は全然違う順番になり得ます。これはおそらくイタリア文学でもフランス文学でもあり得ることだろうと考えています。

もう一つ、重要なことを申し上げます。著作権、つまり書いたものは書き手にある程度の権利が残っているという考え方は、いつごろから出

てきたのかと思って調べてみますと、14世紀イタリアのペトラルカやボッカチオにも例がありますけれど、皆自分の作品が印刷される前の写本時代です。手書きで写すときに写字生が間違えてばかりいる、困ったもんだ、また自分の知らない間にどんどん間違えて転写が進んで、自分の手の届かない所になってしまう、これじゃ困る、すべからく作品は作者の許可のもとに転写すべし、ということペトラルカは手紙のなかで主張しています。この辺りが実は近代の我々にまでつながる著作権というものの意識の初まりではないかと思えます。今日の壇上にいるのはヨーロッパの文学専門家ばかりなので、後で是非、中国とか日本ではこの意識がいつごろからどういうふうに生まれてきたのか、フロアの方からご意見をたまわりたいというふうに思いますが、少なくともヨーロッパにおいてはそうでした。

今度は出版のことでいいますと、実は、十九世紀になってから、突然一人の詩人とか一人の作家とか有名人が現われて、おびたしい数の作品がおびたしい部数で出版される現象が現われました。十九世紀後半のイギリスの家にはどこでも、あのテニスンという詩人の詩集が少なくとも一冊はあったといえます。出版社に残る資料によって計算上どのぐらい部数が出版されたかというのはわかりますので、人口とを合わせてみると、英語でかかれたテニスンの詩集が、イギリスの各家庭に少なくとも一冊はあったという計算になります。これは考えてみるとたいへんなことなんです。この間三田の学生と、東大の本郷の学生に、今諸君の家で、詩集でも小説でも何でもいいけど必ず一冊はある、というのは何だろう。『磯野家の謎』はあるかと聞いたら、あんなベストセラーでも全部の家庭には持ってない。ビートルズのCDやレコードはどうだあるか、といったら「うん、ある」と言うんですね。本郷は半分ぐらいの学生がノーと言うんですね。テニスンの例から判断できることは、19世紀に初めて、マスメディアによる有名人という観念が生まれた。有名人というのは何かというと、町に出ると人々が群がる、ゆっくり自分でも買物もできない、現代ならマイケル・ジャクソン、マリリン・モンロー、プレスリー、ビートルズ、そういった

ような人たち。そのはしりが実はテニスににあったという説があります。そのぐらい超有名人で、誰でも彼の作った詩は一つやふたつは知っていた。十九世紀の世紀末において、部数という点では、出版文化の一つの頂点に達しました。(『ドリームチャイルド』という映画を観れば、小さな子供でもテニスの詩を暗唱していたことが分かります。)

これが二十世紀になっても続いているわけですが、この後、コンピューターによるマルチメディアの時代が始まる、いやもう既に始まっているわけですが、いったいどうなるんでしょう。書物という冊子体の、我々が教科書やなんかで使っている、冊子体の本は無くなって、すべてキーボードやマウスを用いて、あるいは手で触れると情報が出てくる、そういう時代になりましたが、書物はいったいどこへ行ってしまうのでしょうか。グーテンベルク革命が最初に起きたときの、ボトルネック現象みたいなものが、現在起きてはいないのか、起きていたとしたら何がとり残されるのか、とり残されないようにするにはどうしたらよいのでしょうか。もちろん未来に必要な本もあるでしょう、もう地獄へ葬ったほうがいい本もあるかもしれない。しかし大事なもの、つまり過去の遺産として受け継がれていたものが、次の世代までマルチメディアを通してうまく継承されるのか、あるいはここでまた、ボトルネック現象がおきて捨て去られてしまうのか。積み残されたものはあと百年二百年、五百年たったときに、振り返り現象によって再発見されるのか。でき得ることならばそれは避けて、きちっとした形で、然るべきものは二十世紀の遺産として次の世代にも届けたいと思うんですが、そのためにはどうしたらいいのでしょうか。こういった問題に対して、私にも答は出せません。

ただ一つ言えることは、マルチメディアによる出版の革命のプラスの面の他にマイナスの面もあるだろうという点。それを如何に食い止めておくか。活版印刷技術は、はっきりいうともう無くなっちゃった。東京の路面から都電が無くなった時、都電の運転手さんはどうしたんでしょう。それと同じように、昨日まで活版印刷の植字工として働いていた人たちは今何をやっているんだろう。そういうことをつい考えてしまいます。私が申し

上げたいことは、小規模でもいいから活版活字を使い、活版印刷ができる博物館、これは要するにただ単に過去のものを、過去の遺産をそのまま残しておくのではなくて、常に印刷ができるような技術を持った人も育てる博物館として、偉大な第一グーテルベルクの革命をきちっと残しておく必要があろうかと思えます。

二、三年前に、私が三田の大学院の学生と一緒に、中央区の入船町にある印刷所へ見学にいきました。活版印刷をやっているところはどこにもないんですね。みんなコンピューターによる写植になってますから。特にお願いをして、もう十年前から活字に触っていない元植字工の方に来て頂いて、実験して頂いたんです。それで初めて我々は書誌学の一番基本的なところがわかるのです。我々がお願いをしたその方は、もう七十ぐらいの方でした。前の晩は眠れなかったそうです。ちゃんと前のように手が動くかな、活字箱のAはどこにあるのかな、これを全部イメージトレーニングでやったそうです。そしたらちゃんと覚えてた。我々の前でこうやってやってくれるんですよ、ここが狂うと大変でしてね、と全部教えてくれて、一番楽しそうでした。前の日はちゃんとできるかな、デモンストレーションやってあげられるかな、という不安があったけれど、一度やってみたらできた。そういう文化や技術というものを、きちんと残しておくべきだと私は思うんです。国が、文部省が音頭をとることも必要かもしれないけれども、我々の方から声を上げてそういう動きに持っていかないと実現はむずかしいと思えます。今文部省が考えていることは、マルチメディア化する方向にお金をかけるけれど、昔のものを残す案にはお金をかけない。イギリスでも運動は始まっています。イギリスのモノタイプコーポレーションという活版印刷の最も優れた技術は、もう死に絶えて、その会社も破産してしまいました。それを助けようという運動が、今、イギリスを中心に、起こっています。代表の方が二、三年前、東京にも見えました。日本の、東京の印刷会社にお問い合わせしたら寄付してくれたそうですよ。ですからモノタイプという技術はイギリスで残るでしょう。博物館を作って、そしてその技術者の養成もやるんだそうです。同じことを、日本語や、あ

るいは漢字を使った活版印刷技術についても同じことを、是非やって頂きたいと思います。これが第二グーテンベルク時代に入るときに、少なくとも、第一グーテンベルク世代の、その最後の世代として私たちが考えなければいけないことで、また私自身も提唱したい、と思います。どうもありがとうございました。

ラブレアの世紀末

荻野アンナ

今の高宮先生のお話によるによると、テニスンがメディアによる有名人の最初で、一九世紀後半イギリスの家庭には一冊ずつテニスンの詩集があったと。書き手にとっては夢のようなお話です。私はこの四月にエッセイ集を出しましたが、印税生活・左ウチワの夢が実現しますようにという乙女の願いを込めて、「一家に一冊」と帯にいれたのでございますが（笑）、一家に一冊どころか町内に一冊も置いてくれない（泣）。という風に、マスメディアの萌芽に関するお話に、私は書き手として反応した訳です。一方で先程の巽先生の、記号論以降世界という書物を読む、世界が書物として読まれているんだという部分で、今度は一六世紀学者の端くれとしてドキンと致しました。恐らく高宮先生のように中世をやっておられる方も、ここで血圧が少々上がってしまうんですけど、ミッシェル・フーコーの『言葉と物』第一章の「世界という散文」を読むまでもなく、中世からルネッサンス—ルネッサンスと近代の線引きは非常に難しい所ですが、フーコーに倣って一七世紀で区切るとして——一七世紀以前にはやはり世界という一つの大きな書物を読んで行くという感覚が生きていたようです。読むための手段は、表象による解説じゃないですね、アナロジー、つまり類比による解説というのが行われていたと。記号論以降にそういう感覚が戻ってきていたのか、と目からうろこが落ちました。そう致しますと、中世末期からルネッサンスと、二〇世紀末期という二つの時代が、私の中で重なってきます。本日の目からうろこ以前にも、一六世紀と二〇世紀は、並べて論じることが出来るのではないかと思っておりました。と申しますの

は、ルネッサンスの三大発明といえば、印刷術、羅針盤の発明による航海術の進展、それから火薬による大砲の出現、この三つが上げられるわけですが、印刷術、航海術、砲術を二〇世紀のコンテクストに当てはめれば、マスメディアの発達、交通機関の発達、それから核という最終兵器の出現になります。というわけで、けっこうルネッサンスと現在は近い状況を生きているんじゃないかと思っておりました。先程の世界を読むというところで、ますますもって今は中世末期からルネッサンスに本家帰りしているのかなあ、と思うわけです。そこで、ちょっと私の専門のラブレーのお話をさせていただきます。

ラブレーは、現代の解説格子を当てはめようとする、相当にあらがう作家です。彼の場合、近代の眼を持って読もうとしたときに一番抵抗する部分、というのがひと目でわかります。それは、羅列であります。読書とは、縦に読むにしろ横に読むにしろ、一本のナレーションの糸を手操って行く連続的な作業だと思って読んでみると、ラブレーの場合突然表のかたちを取ったかたまりがドンと出て来ます。きょうは『第二の書パンタグリユエル』のお話をしようと思うんですけども、まず最初からめくって行きます。詩のようなものが出てくる、若干の羅列はある、しかしまあ話の筋を追って行けるかな、と読者が安心しかけた第七章で、突然ガン、とこうナレーションの糸が切れます。そして、本の題名らしきものが、ずらずらずら、ずらずらずらずらと、岩波文庫にして約十ページ分、続きます。ラブレーだから許されたわけですし、これを今の私共がやると、編集者に、升目埋めないで原稿料とって、と非難されるわけです。日本の作家の中にも、お一人、必殺号令掛けという技を使った方がありましたけれども。兵卒が並びまして、さあ号令だ、っていうと、一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、もとい、一、二、三、四…これで大体原稿用紙が二、三枚稼げるわけです。ラブレーは一見するとこれに近いような場面が多いんです。この『第二の書』も、末尾に別種の羅列がありまして、この羅列の方からご説明しますと、登場人物の一人がいったん死んで地獄に行って、そこで宴会をやったりいろんな人にあったりしてから現世に戻って

来た。彼によると、地獄では、現世の有名人や高位高官が、非常に惨めな暮らしをしているのだそうです。たとえば「クセルクセス王は芥子はいかがと叫んで居りましたし、ロムルスは食塩売りとなり、ヌウマ王は釘屋、タルクニウス王は守銭奴、ピゾは百姓、シルラは船頭」、こちらへんで止めていただかないと、私はそのまま文庫本にして六ページを読み上げて、それで発言が終わってしまえばシンポジウムもラクチンなんです(笑)。

ヌーマやタルクニウスでは、いまいちイメージがわからないと思いますので、現代流に言い換えると、例えば、小沢一郎は納豆はいかがと叫んで居りましたし、山口敏夫はセヴンイレヴンのレジを致して居りましたし、そして一家に一冊のテニスンはテニスのプレーヤー、というようなのが百以上続くわけです。今年は大学でラブラーの現代語翻案をテキストに使っておりますが、ただでさえ読みにくいラブラーを、現代語で何とか読んでいたんですが、この部分に来ると、ついに学生が、全員ムクの「叫び」のような顔になってしまいました。いつまでたってもだれそれはなんとかか屋、かれそれはなんとか屋というのが続きますんで、早くフツ一の文章が読みたい、と嘆きの声が教室の天井に満ち満ちているんですけれども、一応このエピソードは現代語翻案に入っている、つまり現代語に翻案できたわけです。ところが、先程申しました第七章、本の題名の羅列の部分は、その現代語翻案からも落ちています。翻案しようにも出来ないんです。ラブラーはフランスでは教科書に必ず出てくる国民的作家ですが、こういうところは載らない。その代わりに、一日のうちの一時間もむだな時間を使わずによく勉強する方法、などという所は取り上げられて、学生はラブラーというのはなんていうつまらない作家だろうと思いつつながら読むわけです。ところが、本当にラブラーがラブラーらしい部分というのはこの羅列、訳せない部分、名詞と形容詞だけで形成されて、通常のシタックスからズレている部分です。こういう部分はいくつかありまして、『第二の書パンタグリュエル』における架空の本の題名のリストのほかにも、『第三の書』に行きますと、ふぐりの連呼というのがあります。このふぐりと

というのが今の学生には分からない。会場には学生さんもいらっしゃるんで、ふぐりがわからんという人は…(笑) あ、そうでございますか。では懇切にいいに説明させていただきますので…(略)で、そのほかにも『第三の書』には瘋癲の連呼というのがございます。以上で、ふぐりと瘋癲と本、ほかにも料理人の名前や連禱とかいろいろあるんですけども、研究対象として十分な量と質を兼持しているものは、本とふぐりと瘋癲なんです。ふぐりと瘋癲というのはなんとなく分かりますよね。ふぐりに代表される生殖力の強烈さが磁場になって、そこにさまざまな形容詞が引き寄せられて行くことによって、ふぐりという核を中心にした小さな宇宙、ミクロコスモスが形成される、というふうに理屈がつくわけです。また、瘋癲という語は、病的なものからソクラテス的な恍惚状態まで、実に多様な意味を引き受けています。というのも、一六世紀においては、人間すべて瘋癲なり、人類は皆阿呆、という認識が、セバスチャン・ブラントの『気違い船』、またエラスムスの『痴愚神礼讃』を見るまでもなく、時代を通過して流れる思考の水路の源泉にあった。そういう中で、瘋癲という単語があらゆる形容詞を呼んで来て、木星瘋癲や水星瘋癲などの星、それから代数瘋癲やアラビア算術瘋癲など学問の名前、とにかくあらゆるものが瘋癲に結び付いて、瘋癲を核としたこっけいな小宇宙が形成されています。以上のように、瘋癲やふぐりなら分かりますが、なぜ本を題材に羅列をするのか。

本には、われわれの通常のイメージする所から掛け離れた、肉感的な、ふぐりに通じるような何かがあるのではないかと、そう思いつつ読み直してみただけです。まず本の名前がなぜ百個以上連呼されているかといいますと、それは主人公パンタグリユエルがパリに勉強に来まして、勉学に励んだんですが、その折にサン・ヴィクトール図書館にいったら、そこには見事な書籍が並んでいたと。サン・ヴィクトール図書館というのは、当時実在していた図書館ですけども、ラブレーが挙げている題名は、すべて架空のものです。それが、ことごとく神学、および法学に対するパロディかつ諷刺になっている。ラブレーはこの章に愛着を持っていたらしく

1532年の初版では40個弱だった題名が、版を重ねるごとにどんどん増えまして、最終的には139個にまで膨れ上がりました。羅列の最初の方だけ読んでみましょう。「『救いの竿』、『強直法理股袋』、『法例集上靴』、『悖徳柘榴集』、『神学絲毬集』、世棄法師著『説教師必携毛冠竿』…」舌かみそうなのでやめますが、この調子で139個並んでいる。まず救いの竿、股袋、それから次に上靴がくるんですけども、上靴の原語はパントゥフルをラテン語にしてパントウフラっていうんですけども、スリッパですね、これは形状からいって女性器をイメージしてるんじゃないかと。で、竿、股袋、女性器と、エロティックなコノテーションが明らかにあるんですけども、同時に「救いの竿」のような題名、宗教的なものと具体的なオブジェを結び付けた題名というのは、当時の宗教書にはよくみられたものだそうです。ですから、いかにもありそうな宗教書をエロティックな方向にパロディ化してあるわけです。実際、神学や法学関係の著作には、煩瑣な注解のついたろくでもないものが多かった。その愚劣さを題名で表現している。ですからこの部分を敷衍すると、主人公パンタグリユエルはパリまで行って勉強したけれども、神学も法学も旧弊なやり方で学んで、得るところが少なかった、と。おそらくナラティヴにするとそういうことになるのだと思います。ただ、そういった内容を、筋の流れに乗って追うことはできません。オブジェのようにして139個の塊がどんと目の前にあるのを、日本語の場合だと右から左に、フランス語の場合だと上から下に目を走らせつつ、結局はその塊としての質感に圧倒されながら受け入れて行く。

ところでラブレーは、主人公がまず中世的なむだな教育を受けてから、もういちどユマニスト的なしかるべき教育を受けるというエピソードを、『第一の書』と『第二の書』で繰り返し述べているんです。『第二の書』と銘打ってありますが、一番最初に書かれたのがこの『第二之書 パンタグリユエル物語』なんです。本書ではむだな教育を受けた体験が題名の羅列によって表現されている。ところが、ちょっとややこしいんですが、二作目の『第一の書』においては、それがちゃんとした筋立てに沿って語られ、物語として表現されている。1532年に書かれた処女作と、1534年に書

かれた第二作を比べて、二年間でラブレーがより小説的な書き方をするようになった、と言いたいところです。ところが一方で、初版で四二だった本の題名の羅列を、版を重ねるごとに増やしていますから、ラブレーは、きちっと物語ることもしながら、同時に塊としてのエクリチュールに対するこだわりを深めていったのでしょう。そうすると暗愚な教育という素材を、ナレーションでも語れるし、塊として本の題名で表すこともできる、という事実がでてくるわけです。ただしナレーションですと順を追って読んで行く事しかできませんが、表＝塊の場合は、時間の流れに沿ったレクチュールよりも、塊の質感を体験する、目で読むというよりは皮膚感覚で空間の中に入り込む、そういう読み方を要求しているようです。いわば空間的な読書とでもいいましょうか、まずはテキストを三次元でとらえてから、さらにそれを時間を追って体験することもできる。つまり空間の三次元に時間軸が加わって、このサン・ヴィクトール図書館というのは、ほとんど書物における四次元空間といってもよいのではないかと、思っております。そういう空間を現出させる材料というのが、先程も申しましたように、ふぐりであり、瘋癲であり、また書物である。

ここでなぜ書物かという当初の疑問に戻ります。疑問を解く鍵は、意外なところに在りました。

この春、パリで取材をしました。パリ取材といえばファッションかグルメ、とお思いでしょうが、そういういい話はなかなか来るもんじゃございません。パリの古本屋を調べて来い、というので、最初はまあなんと地味な仕事、と思っておりました。シミだらけの古本が山と積まれている奥に、羊皮紙を丸めてクシャクシャにしたような顔のおやじが座っていて、ブツブツ陰気に呟いている、というイメージです。実際には、古本業界で確固たる地位を築くような人は、ギトギトといいましょうか、関西風というコテコテといいましょうか、非常にふぐりのエネルギーな存在でございました。この人たちが本に関して必ず口にする言葉が二つあって、パッション (passion) とグー (goût)。パッションは英語でもそのままですが、グーは、あえて日本語にすると趣味、あるいは審美眼です。そのグ

一とパッションを、あらゆる人が口にするんです。何十軒となく回りましたが、いい店では、必ず本にかかわるにはパッションがなければいけない、さらに肉感的な本との付き合いがなければいけない、とにかく相手を触って実感しろ、というんです。言われてみれば確かにそうで、古本業界にはも古本大学があるわけなし、古本屋になる通信教育があるはずもない。フォーメーションとしてはただひたすら耳で情報を集め、目で本を見、手で触る。この触るという非常に官能的なコンタクトの積み重ねで、学習していくしかない。余談になりますが、そういう店では、羊皮紙なども簡単に売られていたりします。そんなもの、売っちゃっていいんですかと、私は目を皿にしてびっくり致しました。博物館に収蔵するべきでしょうというと、とんでもない、と首を振ります。博物館なら、ガラスケースの向こうに置かれて触れないじゃないですか。こういうものは触って肌で納得しないと目が肥えない、グーが育たない、といわれました。それじゃあ、と私も触らせてもらいました。大体、ヨーロッパでは、日本だと「すごいですねえ」ぐらいのところを「うわーすごい!!!」、これぐらいオーバーにいいますと相手が納得してくれる。そこで私も表現をヨーロッパモードに切り替えまして「ウワーオ」とおおげさに感動して見せましたら、非常に喜んでくれました。生まれて初めて羊皮紙に触ったんですよ、と追い打ちをかけたなら、相手の本屋のおやじも感激してくれまして、それじゃあ一枚やろうといわれて、持って帰って参りましたのがこれでございます。これは一七世紀の不動産関係の書類でございまして、公証人のサインなどもついていて…実は後のミミズ文字はよくわからんのでございまして、こういうものをパッションを持って触ることによってグーが育って行く。せっかくですので、みなさんも触ってみてください。回覧します。で、そのようなグーとパッションの世界における、本屋と客の関係というのが非常に特殊な人間関係であって、まず客は、しかるべき本屋に行くと、わたしはこういうものと告白をなさい、ほとんど聖アウグスティヌスのような世界になってくるんですけれども、告白をなさい、という。わたしはこういうもので、こういうグーを、趣味を持っている、これほどのパッ

シオンと資金がある。どうしましょう、と相談された本屋が、それではあなたはこの個人図書館を作るがよい、と示唆して、以後は暇と金と情熱を燃やししながら、おやじと客の共同作業で一つの個人図書館を作っていく。ところが、せっかくの個人図書館も、作った本人が亡くなれば散逸するわけですが、そこで私などはすぐに図書館や博物館に寄贈すればよいと思ってしまふんですが、意外とプロは図書館を信用してないんですね。まとまっていた蔵書がバラバラに収蔵されたり、また司書の知識が十分にないためにとんでもない扱いを受けることもある。これは、パリの競売王といわれるタジャン氏から聞いたんですが、彼らは競売にかける前にその人の個人図書館のカタログを作る、そのカタログを見せてもらうと美しい画集仕立てで、それぞれの本の来歴に至るまで書いてある。そういう画集のようなカタログを作って、その代わり現物の方はしかるべき人にしかるべき値段で売る。そうするとコレクションの価値を知らない子孫がとんでもない売り方をする危険もないし、またカタログによってその人自身の歴史が残る。つまりそういう本を集めたという事実実体がその人の精神の表現なんだ、と。ここからはフランス的誇張という気がしないでもないんですが、カタログ化することによって *On se rend immortel*. イモータルになる、不死を獲得する。永遠は神の属性ですので、永遠に生きるとまでは言えませんが、人間に許された範囲で不死を生きるんだと。そのとき私の頭の中で、一生かけて集められた個人図書館が競売にかけられた後の空洞が、そのままラブレーのサン・ヴィクトール図書館、例の架空の図書館と重なっていきました。そして私は、ふぐりや癲癩と並んで本が、コミカルなマイクロコスモスたり得た必然性を、少しは感じる事ができたように思ったんです。本は、記号の集まりであると同時に、モノでもあります。モノであることの一歩いい例は、研究室で地震でも起こりますと、私はこの下に埋もれるのかと、詰まった本棚の下でいつもおびえております。そういったモノとのコンタクトですが、消費社会の中では、モノを金によって流通させることが、精神と掛け離れた悪のように捕らえられがちでありますけれども、一方でモノとの官能的な付き合いは、逆に人間を解

放していく契期たり得るのではないのでしょうか。

最近養老孟司先生とお話しする機会がありました。唯脳論を提唱しておられる解剖学者の養老先生です。彼の理論では、われわれの社会は「脳化」した社会ということになります。現代の都市は徹頭徹尾人工的な空間であって、たとえ内部に自然が残っていても、それは人間が頭の中で操作して配置した自然であると。そういう人工的な都市空間の中の唯一の自然は、死体なのだそうです。そもそも体は、人間が前もって手足は二本つづにしようというふうに案配したわけじゃない。だから、元来身体は脳の秩序に属さないものではあるけれども、それに着物を着せて一応は制御している。ただ、その体も死んでしまうと、人間の制御を離れてしまう。死だけは人間の統制の軛の下におくことができない、という意味で、養老先生は死体を都市における唯一の自然と見做して、自然としての死体と向き合い続けることで、脳化の行き過ぎたデータ万能社会に対するアンチのメッセージを送り続けておられるわけです。ただ、そういうお話を伺っているときに、いや私にも自然がある、養老先生における死体のようなものを私も持っていると思いました。それは、例えばラブレールにおける羅列です。塊として、完全にモノ化してナラティブの中にはまり込んでいる、こういう部分というのは、脳の自己言及的なシステムに収まりきらないのではないか。神経は、体の末端に至るまで張り巡らされて脳の情報を伝え、また体の情報を脳に送り返すわけですが、その神経が、脳の内部では神経どうしのネットワークを作ってしまうと、自己言及的な態勢を作り上げている。自己言及の呪縛から解放されるためには、人間の脳自体が一つのモノになるしかない。そのための手段として、モノ化したエクリチュールは有効なのではないのでしょうか。塊と化して、テキストの流れをせき止め、かつ読者には柔軟な対応をせまる、このエクリチュールは、死体と同じぐらい生きてるんじゃないか、死体と同じぐらい脳化社会に対するアンチになり得るんじゃないかと、思ったわけです。そこで私の中で、またしても、ふぐりと瘋癲と、書物がひとつに重なっていきました。恐らくはこの文字によるミクロコスモスが、記号論によってアナロジックな世界に本

家帰りした現在における、書物の可能性のひとつを暗示しているのではないのでしょうか。最後は死体の話が出て、それこそしたい放題の発表になってしまいましたが、以上で終わりにさせていただきます。(拍手)

マネエリスムの世紀末

高山 宏

巽：

それでしたら、次、高山先生のお話に移りたいと思いますが、じつは膨大な分量の、一人あたり19枚ワンセットのハンドアウトが配られる予定なんですけど、今、大学院生が懸命にコピー室で作業中であります。けっこうぎりぎりになってしまいましたが、高山先生がお話ししてらっしゃる間には、届くでしょう。じゃあ、よろしく願いいたします。

高山：

どうも、高山です。ちょっと前に、神戸芸術工科大学というところでしゃべりまして、そのときは一人あたま55枚、お話は次の日になってしまいました。別に絵がなくても、なにしろ先ほどまで作っておりましたので、鮮明におぼえております。全部で350枚くらいの絵を使っておりますが、それについて頭の中をつうとたどりながら、お話し申し上げます。

段取りとして、17、18世紀が抜けそうだからそこをしゃべれということなので、そこをしゃべらせていただくことになりますが、先ほどからいろいろお話を聞いてて、あまりにも自分に全部当てはまっちゃうんでぼうっと聞いておりました。もう少しお二方の話へ引きつけられればよろしいかとも思いますが、出だしは一応用意したこともありますので、17世紀の初めからお話します。

僕自身はあんまり本というのを対象化して考えたことがない。というか、「歩く本」と言われておりますので、自分のことを自己言及するようで、もう本のことなんか言わない、という主義できたんですけれどね。それから僕のサングラス、別にだてなんじゃなく、目がほとんど見えませんので、映画というのは全然こう観なかった人間なのですが、何年前にあ

る映画関係者からそれはもう執拗に言われて、高山さん「プロスペローの本」というのだけは観てもらいたい、ということで、ほんとにもう頭痛をおして観たんですが、これはなかなかおもしろかった。大仰な言わせ方をさせてもらえば、もし僕が映画撮れるんなら、あれつくりたい、と思ったぐらい感動したわけですね。その細かい話はいいんだけど、そこでグリーナウェイっていう監督が材料として選んだのは、シェイクスピアの『テンペスト』という、つまり1610年のお芝居ですね。彼がどこに歴史的な設定をもって来てるのはいつも面白い。この人は会ってみればわかるけれど、映像作家とか言いますけど、実はもう完全な百科全書派なんですね、お父さんは博物学者。日本の知識人で彼と議論して勝てる人はたぶんいないでしょう。無敵に知ってるわけですからもう手に負えないんですよ。今撮っている『枕草子』についてなんか、きっとあなた方の誰よりも詳しいですよ。春はあけぼのからはじまって、なまぬるいものが20いくつあったね、とかね。羅列を博物学の問題として映画の人間がやってる。羅列なんて言うと、先ほどの荻野先生のお話うかがっておもしろかったんだけど、僕あのラブレーをね、英訳したアーカートという人の英訳を日本語に訳して、たいへん難渋したことがありまして、それ以来それとつき合ってくれた筑摩書房とはもう口もきけなくなってしまったんですが、(たとえば)ふぐりがですね、ラブレーの原書の何倍ものリストになってしまってる。いやあ、天下の慶応で昼ひなかからふぐり、ふぐりって言えるとは思わなかったなあ。今日はうれしいですよ(笑)。

荻野：

こういうふうにはぐり厚生に努めておりますから(笑)。

高山：

いい大学です(笑)。だから、ラブレーは英訳の羅列だと、すぐ3倍、4倍になるわけですね。

巽：

今、資料が到着しましたので、配っていただきます。

高山：

はい、よろしく願います。

イギリスでですね、ラブレーが訳されたのっていうのは、17世紀の半ばになるわけです。これは、トマス・アーカートっていうひじょうに変な、歴史に名を残す笑い死にとかをした人間の仕事でした。フランスへ逃げていった王様、自分が信じていた王様が、自分が没落した頃にフランスから帰ってきて、君元気かい、かなんか言うもんだから、なにな、で、ふつうは怒るんだろうけど笑い始めて横隔膜が破裂して死んじゃったというね、なかなかおもしろい人ですが、この人なんか見てると、例えば今の羅列の話にひっつけますと、大体がラブレー原文の3倍4倍ですよ。これはまあ独訳したフィッシュルトなんでもっとすごいわけだね。そのへんだと、ドイツ、イギリスのそれぞれの時代ってなんだろうって問題にまたなるんだろうと思うんだけど、イギリスの場合で言うと要するに、さっき言ったピーター・グリーンウェイが標的にした1610年ぐらいからっていうのは、原始的な形の資本主義ってのが始まっていくわけですね。シェイクスピアが経済芝居と言われる、『アテネのタイモン』とかね、演劇的にはまったく何の意味もなさないような高利貸しのお芝居だとか、金を貸す貸さないだとかっていう芝居ばかり書く時期ができてくる。要するにイギリスでも1600年の最初ぐらいから、今で言う市場経済の基本的な形ってのができてくるわけですよ。ものがどんどんどんどん増えていくってことの問題ってのは、言語との関係で言うと、とてもこれは、先ほどからお話うかがっていてよくわかりましたけど、要するに記号が増えていくって問題ですから、とてもおもしろいわけですね。それやこれや含めて、今の最前衛と言われる映画監督が1610年のね、それも一人の魔術師が本を書いて最後に本の内容の通りになったときにその魔術的な本を捨てるって話をなんで現代によみがえらせたか。おまけにコンピューターですね、エレクトロニクスの技術をNHKがいちばん持ってるってことで彼は東京へ来ちゃって、作りはじめるわけです。これを狂言回しにして今日のお話を組み立てようと思うんですが、1610年から始まる大体150年ぐらいいですね、我々がちょっと想像を絶するような事態がヨーロッパで起きていた。その話をしま

しょう。その想像を絶するような事態について、我々はすでに何か知っているかっていうと、ほとんど何も知らないんですよ、実は。そのことをわきまえたうえで、先ほど巽さんがおっしゃったけど、それをピーター・グリーナウェイの回路を通じて現代に持ってこれるかこれないかっていうようなお話をしたいと思うんです。異常な話をしますからね（笑）。ハンドアウト間に合ってよかったですね。僕がこんなものがあるよって言ったら、口ではとても言えないような世界なので、それでヴィジュアル資料を19枚用意したわけです。今朝の9時ぐらいから作り始めたのかな。これ来なかったら、ほんと僕の今日の日って何だったんだろう（笑）。全員に大体まわりましたでしょうか。えっ、肝心の僕にない（笑）。

巽：

今、追加がくるようです、どうぞ。

高山：

僕の話というのは短くやると5秒ですみます。それから、長くやったら一日でもしゃべれます。それを調整するために、19枚分ぐらい編集してきました。これ一枚あたり一分ぐらいで読んでいきますので。一枚目からどんどん。僕らは団塊の世代と言われる世代のいちばん最初の頃に属しております。つまり昭和22年ですから、1945年に戦争が終わってすぐというところに生まれた人間の洋書の体験ってのは、だいたいこれは1960年代の後半になるわけですね。そのころにどういう読書体験があったかっていうことが意外と議論されたことがないので、それが一枚目の議論になっているわけです。見てください。左の上からどんどん見ていきます。昔黒板を使って本の名前いちいち書いてたんだけど、これがけっこう時間とるんですね。だから今回はそうした本の表紙をうまくコピーしてまいりました。ここに挙げてる本っていうのは基本的に全部1957年という年に出た本です。一番左上を見てください。近々翻訳が出ますが、シュルレアリスムという運動を率いたアンドレ・ブルトンの『魔術的芸術』という本です（図2）。あまりにも有名な本ですね。それから右上を見てください。ノースロップ・フライというカナダの文芸評論家の『批評の解剖』という名作なんで

すね。それから左下を見ていただくと、ホッケという人の『文学におけるマニエリスム』という本ですね（図1）。他にもこの1957年にはたくさん不思議な本が出ていますが、そのことは知らないふりをして、ここに計算ずくで並べた3冊について申せば、ひとつ共通点があります。一番下のホッケの『文学におけるマニエリスム』という本そのものについては二枚目以降に解説しますのでよろしいかと思いますが、要するに1957年を期して、マニエリスムという概念が世界的に流行しはじめたんです。「世界的に」って言ってもドイツ語の本がそんなにすぐ英訳が出るのかってことがあって、実はいまだにこれは英訳ありませんが、同じくらいの1955年ですね、ワイリー・サイファーという人のマニエリスムの研究書が出て、要するに、それまで美術評論家が、かくかくしかじかの要件をそなえた絵をマニエリスムと呼ぶというふうな一種のスタイルを意味する、様式を意味する概念ということにしていたものを、この1955、それから1957という年、そのへんを機会にして、ある人間の類型ですね、例えば、何かをまともには受け取らない、なぜかある経路を経てそれをひねくれて受け取るような偏屈タイプの人間とか、こういう人間類型の一つを表す言葉にそれを言ってみればすり替えていこうとしてた。だから美術評論の方はそれをまさしくすり替えと評してひじょうに攻撃したわけだけど、今考えてみると、そのせまい様式の議論はもう消滅してた、むしろ人間類型としてマニエリスムを20世紀末に当てはめていこうという概念の方が生きているわけですね。その生きている話、あるいは生かさないといけないという話を今日は本というテーマでしたいと思います。僕にとってマニエリスムってのは、もうマニエリスムかバロックかとかそういう一時はやったどうでもいい議論は、それこそどうでもいい。中心になるのは、本の観念なんですね。マニエリスムってのは何かっていうと、あらゆる未知の概念は、あらゆる既知の概念を単位に砕いたものの新たな組み合わせによって生み出せるという異様な確信なんですね。これはコンピュータリズムやコンピューター・ランゲージにそのままつなげていくものなんだけど、それが、ホッケのこの本が初めてそれを指摘したわけですね。マニエリスムとはつまり

世界書物である、と。世界が一冊の本におさまる。世界書物。ラテン語で“*liber mundi*”と言うんだけど、後でその話をしますが、してみると『文学におけるマニエリスム』はマニエリスム論の画期書であると同時に、本の歴史を考える上でも画期の本だと思うんですね。それからさっきのアンドレ・ブルトンの、同じ年に出た『魔術的芸術』というのは、本の中に図版を使うその使い方でも画期にもなりました。これはプリミティブ、未開人ですね、ひじょうにいやな言葉だけど、彼はその「未開人」という言葉を使ってたとえばレヴィ・ストロースにたたかされたわけだけども、未開人的なイメージの研究書なんです。かつてブルトンは、シュルレアリストですからね、フロイトの影響を受けていたわけで、とにかく我々が理解できないもの、目に見えなくなったもの、減ばされたものを、残っているイメージを解説することで、読む、それを現代的な意味に翻訳するという作業を、この本は実際の本の中におびただしい図版をレイアウトすることで説得する、現今のヴィジュアル出版を開く記念碑的な本になっていくわけですね。テーマが絵と本質的につながっているだけじゃなくて、本という形式自体もひじょうにヴィジュアルな本にした。ヴィジュアルな本が昔からあったという話も今日はひとつはしたいわけですが、20世紀には1920年代にひとつその革命があるわけですね。それから50年代にひとつあって、その代表作がこれだと言われています。『魔術的芸術』。それから右上を見てください。ノースロップ・フライの『批評の解剖』という本です。文学のジャンル論なので文芸評論でしか扱われないけど、これは要するにコンピューター概念を電気なしで神学の人々がやったといふとんでもない本ですね。“*literature as a whole*”というんだけど、「一個の全体としての文学」という概念を出してきたわけですね。だから、一人の作家の個性とか、彼がどこで生まれてどんなお母さんとどんなお父さんのもとで生まれたからどうだ、っていうようなかつての実証評論っていうのを徹底的に粉碎する結果になったわけですね。ウィリアム・ワーズワースとかサミュエル・コールリッジなんて名前はどうでもいい、それが総体としてこれだけの文学の世界を作り上げて、こういう型を作って、後からくる、その人た

ちもまた原理的に匿名になるであろう作家は、その総体の中から必要な型を選び出して、その組み合わせで新しいジャンルを作るんだ、という議論を、こちらも1957年にやったわけです。まさしく同時代のマニエリスム論がこれに「アルス・コンビナトリア」、組み合わせ術という名を与えていた。それが第何世代に当るものか僕にはよくわかりませんが、コンピューターの変わり目といわれる50年代の後半にぴったり重なっている。要するに、その頃文化史とか人文学とかをわかせた本ってのは基本的に本の観念をめぐるもんだったんじゃないかというのが最近僕なりにわかってきたわけですね。なかなかおもしろい。それがお手元のハンドアウトの内容だというわけです。

それから真ん中にあるのが「プロスペローの本」の有名なシナリオです。熟読してください、この映画の台本は。今でも手に入りますが、おもしろい本です。横に何点かバラバラと散らしてある変な絵、こんなことやってるから遅刻するんですね（笑）。これは全部ピーター・グリーンナウェイがこの映画を作るために作ったスケッチです。彼はもともと画家ですからね。デザイナー志望の画家ですから、なかなか絵が達者なんだけど、どこを見ても本に挟まれて死んでゆく人間とか、そういう基本的なコンセプトで彼がああ映画を作ったということがよくわかるわけですね。

それからもうこの1ページ目にある程度の答えを出しときますと、フライの名前が出たのでわかるんだけど、現代の批評というのは、みなさん難しくお考えになるのだけれども、ひじょうに簡単にいうとつまり、本に対する観念の更新、今の時代に見合う本って何なのかっていう議論だと思えば簡単なんです。それは、哲学者のデリダがアメリカにつくった二人の弟子、ジェフリー・ハートマンとヒリス・ミラーという人の、一番僕にとっておもしろい本で、ジェフリー・ハートマンの *Saving the Text* という本と、ヒリス・ミラーの *Illustrations* です。ハートマンの本、これは翻訳不能です。デリダの『グラ』って本を論じた本なんですけど、『グラ』以上にこの本が翻訳不能なんです。読んでるとぐらぐらする（笑）。その本に出されてる挿絵を2枚ほどとっておきました。デリダがこれによった

とハートマンが言っているある文化の象徴として、この2点の絵が出されているんですが、この絵は実は左側のホッケのマニエリスムの研究書の改訂版が出たときに初めてヴィジュアルが入りまして、死ぬ前のホッケ自身が選んだ絵なんだそうですが、その絵の最初の2点が実はハートマンの本のこの絵でもあるんですね(図4)。Saving the Textのビブリオグラフィーを見ても、当然英訳のないホッケのこの本について、あんまりドイツ語が得意でもないらしいハートマンが読めるわけがない、と思っていくら調べても読んだ気配はないんですね。だからどうやら偶然の一致で、この2点が1990年代の批評の中選ばれたってのは何なのか。ハートマン自身はマニエリスムのマの字も使っていないわけですから、これはなかなか僕にとっては象徴的な本なんですね。現代批評という名のジャーゴンだらけのムラの世界を、これまた一部美術評論家の独占物と言われてたマニエリスムの観念と結びつけて考えることができるだろうか。できるってのが今日の答えなんですけどね。答えばかり言ってますが(笑)。

2枚目を見てください。ホッケの本はたいへん難しい本です。これは日本語に翻訳があるのが奇跡なんだね。ところが『文学のマニエリスム』という本だけはすぐイタリア語訳が出た。それが、そこに表紙になって出ています。その影響下に出た人が、その横にあるマンリオ・ブルーサティンという人です。これはブルーサティンの『イメージの歴史』というイタリア語の本の表紙ですがね。そこにイタリア語の本ばかり、ドイツ語の本でもあえてイタリア語訳なんか載せてるのは、ある戦略があるんですね。これからお話しする前半のほとんどの資料はイタリア語の本がソースになっています。90年代になって書物に対する観念を変える本は全部イタリア語で書かれます。後にどんどんその紹介をします。それから古い本ですが、下にあるのは64年に出たジャック・ブースケという人の幻の書といわれる『マニエリスム美術』という本です。この本の説明は後ですつもりです。マニエリスムというのを本の観念ということで説明した本がきっかけから紹介されましたが、それをヴィジュアルで補う本というのがこれでした。いずれ日本語訳を出せるといいんだけど。それから右側は今でも手に

入る英語のカタログ本ですね。これは、最近5年ぐらい、ものをたくさん集める、さっきのお話ではないんですが、羅列に狂った文化というのがいくつかあったと、その辺のコレクション文化の研究がすごくもり上っております。そうした文化が例えば16世紀の終わりから17世紀の半ばぐらいにオランダを中心としてヨーロッパを席卷したんだけど、そのときのアートが、先ほどから言われている言葉で言えば記号への自覚的な関心に満ちていた。ものの物量の変化に応じて、記号の方がどう変わったか。それは単純に言えばものすごく増えていくわけです。倍々ゲームが増えていくんだけど、そのときの詩だとかアートだとか、それから宗教だね。はっきり言ってバロックなんてのは背景にあの圧倒的な物量がないとあれだけ全部をつないでいくような感性って出てこない。まさしくそうだという主張でやられた大きな展覧会があったわけです。それがそこにカタログをコピーしてある『驚異の時代』という展覧会だったんですね。

3枚目を見てください。僕の顔見ちゃだめ。僕二枚目なんですよ。3枚目を見てください。どうして僕の顔見るの？(笑) 3枚目だよっ。

これも1980年代いっぱい出た本ですが、日本ではほとんど話題にならなかった本ですね。左は何カ国かの共同出版で出た本です。ここに表紙をコピーしたのはたまたまイタリア語版ですけど、『アルチンボルド効果』という、これも伝説的な展覧会です(図3)。これも、その表紙がちょっと印刷悪いですが、有名なシェイクスピアがさっき言った『テンペスト』を書いていた頃なんですね、ブラハでそこにいた王様の肖像画を描いていたアルチンボルドという画家がいたんですが、その絵です。いろんなオブジェのコラージュでひとつのオブジェを作り出します。こういうのマニエリスムの方では結合術というんだね。むつかしく言うとこれが「アルス・コンビナトリア」です。覚えておいてくださいね、後で話題にします。断片的な要素というのを新たに組み合わせることで別のオブジェを組み立てるという技術ですね(図6)。真ん中の絵を見てください、アルチンボルド周辺にいたという無名画家の珍しい絵が載っております。それから右側を見てください。イタリア語の本ですが、アダルジーザ・リューリの

『自然の物と驚異の物』という、これは1970年代終わりぐらいに書かれた本ですが、マニエリスム時代のコレクション文化論で未だにこれを凌駕する本はありません。その副題を見るとわかりますが、17世紀から18世紀半ばにかけてのヨーロッパのブンダーカンメルン、驚異の博物館、あるいは驚異の博物室、あるいは驚異のキャビネット、といわれるものの研究書なんです。これはカタログではありません。これは単行本。後で見せる絵はほとんどこれから取っております（図5）。それから同じことを別の言葉で言いますと、結合だけじゃなくて、つまりひとつのカテゴリーのもの、野菜なら野菜って中で集めるんならいいけど、人間と動物とかいうカテゴリーを超えるものを集めてくるときに発するこちら側の受け手の驚愕を、英語では wonder というわけだけでもね。ドイツ語では Wunder というわけだし、そこにありますイタリア語では miraviglia といいます。右上の本もそうですし、下、先ほど言いましたマンリオ・ブルーサティンの、今一番おもしろい本ってのはこの本だと思いますが、『アルテ・デラ・メラヴィリア』、即ち『驚異の技術』という。カテゴリーを超えるものをいかにカテゴリーを超えてひとつのものとして集めたかという、そういうアートがいかに一時代のヨーロッパを席卷したかという不思議な現象を扱った本なんです。お手元の資料は、これらの本から絵はずいぶん取ってありますので、つぶさに実態を見てください。今まで見たヴィジュアルってのはですね、この80年から90年代にかけて今まで知られていなかった本の歴史というのが爆発的な展覧会の構成を通じて現れてきたことを示すものと言えます。まずその経緯をひとつ確認しておいてもらいましょう。これからそのページを見せますが、実に異様な世界です。

まず4枚目を見てください。左上ですね。これは名前だけはご存知の方がいるかもしれませんが、1640年代だかに出ていた有名な『アリストテレスの望遠鏡』という本です。これは、ヨーロッパで最初に、メラヴィリア、「びっくりする」という体験でもって新しい時代に来るべき美学を説明しようとした最初の本とされています。メラヴィリアって言葉を有名にしたのはこの本だと言われています。著者の名前はテサウロ、そこに

TESAVRO と書いていますが、この時代UとVはもうインターチェンジャブルなんですね、いくらでも変えられます。それがインターチェンジャブルでなくなるのを後で問題にするんですね。それからその横が、この本の扉絵になります(図8)。なかなかおもしろいでしょう。「ひとつのものの中にすべてが」というラテン語を書いたアナモルフォーシスを真ん中にたてております。それにちゃんと鏡を立てて見ると、「すべてのものがひとつのものの中にと」というラテン語が読めるというね、こういうのアナモルフォーシスっていうんだけど、この本の性格自体この一枚の絵でいきなりはっきりしています。我々がリアリティと思っているものは実はリアリティでないんだよ、というような話から、詩学の議論になっていく本なんです。この本をまず覚えてください。それから同じぐらいに、「びっくりさせる」ってことを目的につくられた異様な施設が山のようにでていた。17世紀の間だけでヨーロッパ中に3000あったといわれております。それがそのハンドアウトの残りのスペースにのっているものです。これが全部ブUNDERカンメルン(Wunderkammern)というものの今残っているヴィジュアル。見てください。おもしろいですね(図5)。基本的には遠近法を使っております。書物の文化と遠近法って切って離せないですね。同じパラダイム、っていう言い方をします。遠近法でつくった空間の中に、ようするに後に博物学と呼ばれるものの基本的なエレメントを全部入れていきますね。おもしろいことに、当時は必ずワニがいるんだね。それから、物だけではなくて、もう少し時代が下ると、本もそれに加わっていくわけですね。遠近法の構図の中に本がたくさん描き込まれていくって不思議な表象ジャンルが発展していくわけですね。右下はアタナシウス・キルヒャーというこういう文化を代表する百科全書派人間のミュージアム。ローマにあったんですね。

それでは5枚目見て下さい。これで18世紀に近付いてきました。

今のこと、そのまんま大きな画面で見いただきます。物を沢山狭い空間の中に集めることの快楽、それから当時は、これ、お互いの貴族が見せ合っている訳ですから、prestige というかね、そういう権力の誇示にもな

るといので、ヨーロッパ中のそれなりの宮廷というのは皆これを持ちました。Wunderkammern というんです。それに画工たちの遠近法趣味が合致した世界ですね。消失点の所に王様がいるわけですね。そういう政治的な構図でもある。知識と言うのはすべからく、そういう政治的な構図を持っているわけです。

あと2枚もよろしいですね。その棚の設計に遠近法を使うっていうやり方のヴィジュアルが、左下の方に並べてあります。

それから6枚目。Wunderkammern というのは英語で言うとようするに、cabinet of curiosity ですね。皆さんよく御存知の cabinet っていう言葉はこの時代は、こういう特殊な意味に使うことのほうが圧倒的に多いんです。部屋からだんだん、棚にそれが代わっておりますね、わかりますでしょうか。それで、右下の絵ですけど、これはある空間を描いたものなんでしょうか、それともある本の題扉なんでしょうか。僕はキャプションをわざと落としております。これはある Wunderkammern の写生図だとよと言えばそれでも信じられるし、ある本の題扉ですよって言っても信じられる、どっちともとれる世界なんですね(図5)。何を言いたいかという、Wunderkammern というのが、要するに空間的に意味をなさなくなった時に、それに代わるものとして Wunderbuch というものが登場したということです。驚異本。びっくりさせ本だな。それを8枚目で説明しますが、その前に1枚、ものすごい絵をみてください(図10)。この絵を探すために遅刻しましたが、そのかいあった。これは18世紀初めのウィーンの図書館ですね。右上の絵です。あ、珍しくキャプションがついていますね。18世紀の初め。奥は典型的な驚異博物館になって、ワニだなんだ、天井からぶら下がっておりますが、手前に本の世界が登場します。わかりますね。ものすごく fetish な世界になっております。それから右上はなかなかシンボリックな絵で、典型的なキャビネットの手前にテーブルがあって、そこに本が開かれております。英語では本のこともテーブルって言うんですね。まさしくコンピューターのタビュレーションって言うのとおなじことです。こちらは、今日は詳しくはお話しません。テーブルの話

は、来年また呼んで下さい（笑）。

それから8枚目を見てください。これはなかなか面白いページなんですね。17世紀の Wunderbuch に出ていた絵を（図9）、さっきいった1980年代、90年代にマニエリスムの驚異という観念を説明するための本が、転載しました。そのために起こった、何か変な現象があるわけです。つまりそれを説明するためだった本自体が Wunderbuch になってしまうんです。だからマニエリスムの解説書だったものが5冊、6冊とこう重なってくると、1990年を境に、マニエリスムという潮流が本と言うメディアを通して、つまり改めて出現してきたという形になるわけですね。挿絵の転写、転載ってというのは、面白いところはそこなんですけど、残りを見て下さい。だからこれは17世紀の絵であると同時に、20世紀末に蘇った絵でもあるという、ね。その研究書自体がマニエリスムのテキストであるという世界になってくるわけです。そういう異様な世界です。極めつけは、次のハンドアウトです。

これは17世紀の後半から18世紀の前半のヨーロッパを代表した Wunderbuch の frontispiece、題扉ばかり集めました。何点あるか分かりますか。これをセロテープで貼っつけてたのも遅刻の理由になるんですね。（笑）これは全部で10点の絵の組み合わせなんですけど、こういう題扉で始まる本の世界って大体想像つきますでしょうか。分類学以前の、つまりいろんなオブジェを無差別に、とにかく羅列していく本なんですね。要するにアットランダムなオブジェの百科事典みたいなものです。この frontispiece に本の中味すべて象徴されています。かつての象徴の読み方が分からない人間にはもはや分からない。それをエンブレムと言いますが、そういうものが満ち満ちたこの猥雑な画面というのを、よく見てください。こういうのを Wunderbuch と言うんです。それは日本の今までのどんな書物論の中にも出てこない。少なくとも僕はそういう論文を見たことがない。近代の最初の本っていうのはこういう形で出くるんですよ。それが分からないと、諸君が今、引いている百科事典の画期的な意味なんていうのは分からないだろうけどね。ある日突然出てくる訳じゃないんだ。

次のページを見てください。これは先ほど2枚目で紹介しました、左上にあるその昆虫の絵というのが、17世紀初めのプラハで活躍していたホフナーゲルっていう画家の描いた絵なんですけど、それを、さっき言ったジャック・ブースケの『マニエリスム絵画』という本が引用しているページをそこに取ったんですね。マニエリスムっていうのは、つまり、かつての美術の様式だなんていう議論をしてたらもう間に合わないんです（図7）。もう博物学とは何かとか、機械とは何かとか、奇形とは何かとか、それもトータルに議論できる、さっき言ったある種の人間類型を説明する概念やメディアの概念に拡大せざるを得ないということが、確実にようになってきているわけですね。それがだいたい17世紀の初めとすると、まあ、これは定説ですが、それをリヴァイヴァルさせるのは、1920年代であるわけですね。それは、ぼくの専門のイギリス文学で言うと、ジョン・ダンとか、クラシヨーとか、そういういわゆるこういう雑多なものを一つの詩の中で「一つじゃないか」という説得をする不思議な詩が流行ったんですけど、その時代が長い間抑圧されていた、その評価が、1920年代に T. S. エリオットと、ハーバート・グリアソンという人の手で爆発的にリヴァイヴァルしてくるってことは、ここにも表れてる。そこで左下を見てください。最近出た面白い本。最近シュルレアリスム関係は「シュルレアリスムと本」というパターンの本が多いんです。これだってその一つですが、その表紙ページと、中の一ページを取ってます。エルンストのカラーージュの絵を、そこにちょっと引いておりますが、こういうのがのった本というのは要するに20世紀の Wunderbuch 以外の何ものでもない。それからシュルレアリスム自体が、フロイトの手を借りながら無意識をイメージ化させるという口実のもとに、イメージングのテクニックですね、それから17世紀のそういう絵の処理の仕方というのを間接的にリヴァイヴァルさせた運動としか考えられなくなってくるわけです。もう文学史の知識も何にもいらない。その絵の扱い方を見ると、マニエリスムとシュルレアリスムの二つの時代の間には絵の似た扱いは一度もない、ということが分かる。それから我々の周りにもっと探すといろいろあるんですね。ここには、日本の例を

出してきたわけですが、右側は荒俣宏さんの『想像力博物館』の一ページです。この本は現在における Wundebuch の傑作ではないでしょうか (図 12)。

それから11枚目を見てください。これでマニエリスムの話は大体終わりましたが、ホッケの本と同じ頃、1950年代の終りぐらいに、もう一つ大きな流れがありました。それはもう本を見る見方を一転させる考え方だったんですね。それがアルス・メモリア、記憶術と言われる不思議な世界の研究だったわけです。1960年代に出ましたが、研究は1955~57、やはりその辺から始まっている。フランセス・イエイツという英国人の『記憶術』という本がまず突破口を開いた。その表紙の絵がそこに出ております。言っていることは簡単です。左下を見てください。場所の絵がかいてあって、いろいろなものを区画に区分しておりますね。この場所の地図をまず頭に入れて下さい。これに対応するような形で新しいデータをある系列として覚えることができますというのが、記憶術と言われるもの。特にこれは場所対応という意味でトポスの記憶術、場所の記憶術と言われるものの基本型です。

これから、18世紀の教科書、絵入りの教科書というのが全部作られていくわけですね。その辺を扱った展覧会が、やはり一つありました。1980年代の巨大な展覧会です。そのカタログが真ん中にあります。日本には全然この情報が流れてこなかった。その一ページを扱っています。それからイタリア語ができる方、そこに目次まで入っているので見て下さい。こんな事やってるから遅刻するんだね。イタリア語ができる方はその目次を御覧になれば、信じられないような目次です。記憶術から始まって、18世紀の脳神経学を通じて、今のコンピューターまで入るという目次になってますね。この展覧会のオブジェと出された文献資料っていうのは話題になりました。カタログの中の一ページを右側を取っております。これは18世紀の部分。デカルトから骨相学ですね。頭の骨の形からその人の人格を判断するっていう、ガルっていう学者がいますが、それまでの17~18世紀の脳神経学です。頭に番号が振ってあるのを注目してください。この時代からイ

ラストレーションっていうのが入ってきて、細かい部分に番号を振るという習慣が一般化するんですね。18世紀。それから下は La Memoria Creativa という本。これは場所記憶術論の絶品なんだけど、この中味は、今述べた本なんかとそう違いません。ペルジーニの『哲学的建築』という邦題の本で近々部分的に紹介されるはずの世界です。

次のページは今言った展覧会のカタログから取ってきたんです。18世紀の絵です。これは18世紀初めの絵です。人間の頭脳とはこんな物だということをやアンドレア・パッチという画家が描きました。先ほどミクロコスモスという名前が出ましたが、要するに外側にある物全部について頭の中にどこがそれに対応しているかという説明。なかなか凄いものですね。人間の脳をこういう風に一種の知識の集積体として考える考え方。それをまたヴィジュアルにしちゃうところがね、18世紀です。ちょっと間の時代が抜けちゃいましたが、この伝統の中から絵入りの教科書というものが出ていたのです。媒介になったのはコメニウスという人です。これは教育学でしか知られていない人だけど、最近は全然別の所で評価が始まりました。今日はひとつにはそのコメニウスの系統が1970～80年代の日本の漫画に突然蘇るっていう話をしたいんだけどね。次のページがそれ。何て分かり易いんでしょ！日本の少女漫画の潮流を知ろうとすると、言葉でやったら何日かかるかわかりません。これを絵で、こういう風に edit することで見た瞬間に分からせるっていう技法は昔からあったわけではありません。これは17世紀の半ばが発見して、18世紀の半ばがテクノ化していく技術なんです。で、そのまんま一般化したり、抑圧されたりして、1960年代の問題になる。マクルーハンってさっきおっしゃいましたが、あの辺のメディアの問題になって、絵の教育価値、啓蒙価値っていうのが、やっとな問題になるわけだね。その早い時期の本っていうのが14枚目です。あまりに有名な絵ですけれどね。1728年に出たエフライム・チェンバーズっていう人の Cyclopaedia という本の一番有名なページを2枚取ってきておりますね。anatomy, 「人間の解剖図」というのの図解 (図11), それから shipping, 「航海」というのの図解になります。この事典は御存じでしょ

うか。物事を引く辞典ですね、ことばじゃなくて。とくにテクニカルな技術用語なんです、それがアルファベットで引ける最初の事典なんです。それまでのものは、thematic dictionaryと言われて、観念別に引く。例えば family という大きなページで、father も mother も aunt も uncle も一緒に覚えましょうという、そういう非常にナチュラルな教育だったわけですが、それがアルファベットが入ったためにね、ま、よく引かれる例なんですけど、aunt と uncle ってというのが a と u が離れてるもんで一番離れちゃった訳なんだよね。「おじさん」と「おばさん」の間になんでライオンが入ったり、虎が入るのかというね。これは考えて見ると、世界そのものをつまり同じ構造として小さな空間に圧縮するっていうのがヨーロッパ近代の本の基本的な理念です。それを照応思想というのだけど、それから言うところになに不埒な本でないわけですね。アルファベットで引く本ってね。アルファベティカル・オーダーなんて、どんな order of things の中にもない。それを検索が便利だということで作っちゃったんですね。そのために補った方法が世界最初のクロス・リファランスだったんですね。「これも見よ」って。「おじさん」ってところを引くと、「おばさん」も見てください、「家族」も見てください、と、あるんですね。それからもう一つは、図解と言うものの威力をこの事典は初めて知らせた。特に面白いこの2点は、意図があって選びました。断面図なんですね。見えない所に刃を入れて切開する。しかもそこに光を入れて「見える」ようにして、それを「理解した」ということとすり替える。I see. 「僕は見た」っていうのが「僕分かった」っていう意味になるのはどうしてなんですかね。これはその事典の一番有名な2ページです。これらの面白さは今にも通用するんだけど、これ、1728年のヴィジュアルですものね。

それから次のページを見てください。そのチェンバーズの事典が開発した、細部が細かければ細かいだけ、その情報は正確だという神話から、こういう細密図が普及していくんです。原点はさっき言ったチェンバーズの Cyclopaedia です。これが手書きの挿絵なら、あなた方は多分その情報の真理価をこれほどには信じないでしょう。いったい「精密」とは何なのか

という問題があるんですね。それからそれが商業に転化していくと、左下にありますが網羅、先ほど言われた言葉ですけど、羅列ですね。それと細密好きが結び付くとかこういう19世紀後半から出てくるカタログという本になっていくわけです。そしてこのカタログのフォーマットに対してはアンチテーゼも用意してみました。少し見てみましょう。

16ページを見てください。正確な情報というのは活版印刷が伝える。先程言いましたが、活版もかつてはですね、uとvのどちらでもいいとかですね、それから皆さんが卒業論文を書いたり、修士論文を書いたりする時に必ず欧文はお尻を揃えますね。あれを英語では“justify”すると言いますね。物をjustにする（正しくする）。justifyっていう言葉が印刷用語になるのは1600年代の終りです。これは先程の高宮先生の伝で、オックスフォード英語辞典で見ますと、17世紀の一番終りになっているわけですね。それまではつまりいくら活版印刷でもケツをきちっと揃えるっていう感覚が言葉としてなかったということがわかるわけですが、justifyていうのができる。例えば、この左上を見てください。これは1750年代にベストセラーになった『トリストラム・シャンディー』という小説です。ラブレーの、イギリス版を呼号していた有名な奇作なんですが、奇作ぶりはその一ページだけ見ても分かりますよね。このタイポグラフィの異様さ。これこれしかじかは言えないというと、あと★が★★★★★…とこう来るわけですね。この下がもっと面白いんだけど、活字部分はお尻がちゃんとjustifyされております。この時代にもうそうなっているんですね。こういうlinearな認識の仕方、活版のmovableと言われる、つまり、一本一本活字箱から抜いて入れる、移動可能と言われている活字がこうやってお尻もそろってきちっと並ぶ、これつまり正しい情報の伝え方なんだと。絵で言う、つまり精密な絵なんだと。その只中でね、メッセージとしてはこういうlinearな情報の伝え方はだめなんだよという主張をこのページは実はしていて、その真ん中にある有名な曲線というのは、お話というのはこういう線で進めて行かないと相手を説得できないということを行った有名なページなんですね。これ、印刷術の方にそのまま持って行くと、つ

まり活版印刷のあまりにも精密指向の強い状況に対する当時の印刷界の反動になります。その横にあるのがその一番有名なものです。ロマン派の頃のウィリアム・ブレイク。これは同時代日本の江戸の桜木にですね、絵と字を一人の職人が彫り込む、ある絵草本の世界です。途中で蕨のデザインがあって、何か最初、字みたいになっているのが、途中から絵になっていくというのね。こういうのを画文一致のイコノテキストというのだそうですが、最近、そういう不思議な世界、絵でも文字でもない情報の伝達の仕方っていうのを教えようとする。それはもう江戸にはいくらもあるわけですね。このページにも、右側にちょっと、北斎から、これはとっておりますね。絵でも字でもない。これはもう少しこの女の人の姿を描き進んでいきますと、ある平仮名になってしまうんですね。こういう時代があるんです。それが日本の今の漫画に蘇るっていうのが、ハンドアウトのその残りの主張しようとしていることです。左下は山田章博さんですが、この人は墨で漫画を描くので有名な人です。墨絵の魔術師とか呼ばれておりますが、彼の江戸好きっていうのは有名です。それから活字で組む文字と手書きの文字の関係、それから文字の総体と絵との関係、それが、日本の話から英語になっちゃった時がどうなるのかというような問題をこれらのヴィジュアルがうまく扱っております。1970年代の日本の漫画家ってこういう実験ばかりやってた。『ガロ』系のね。なかなか面白いでしょう。

さ、次のページを見てください。もう止まらなくなった(笑)。もうどんどんどんどん集まって来ますね。どんなに本を読むって言っても、漫画家にかなう人はいないんですよ。僕の知り合いの漫画家なんか月にいったい収入の何割を本に入れているか分からないんだと、彼等彼女等の描くものが、つまり、いかに pedagogic に、知識を受けとり、又それを読む若者に伝えて行く大変な技術があるかってことは、いまだかつて一度も議論されたことがない。漫画を何でも教える「萬画」だって言った石ノ森章太郎だけだね。それも我々のグループがどこかに書いたのを読んだんじゃないかな(笑)。その左上を見てください。これが山田章博さん。初の単行本。それから中はリトル・ニモですね。ウィンザー・マッカーの名作。こ

これは先程言われた自己言及の問題ですね。その上、懐かしい大前研一さんの名前なんかありますが、これは林静一さんの漫画、『Ph. 4. 5 グッピーは死なない』です。これはページ見開きの半分がセックスの場面になります。モザイクもかかっている（笑）。そして残り半分が当時流れていたマスコミの言説というのをフル引用します。すごいですよ。ワイリー・サイファーは言っている、なんていう超マイナーなソースが出てくるじゃない。どういう勉強家だったんだろうと思うんですね。それからあと下へ下へると、自己言及の問題もある、これらの漫画のどこからどこへ見ていくかという指示はありません。これは日本語でなかなかうまく言い方がないんだけど、linear なページ構成というものが我々に強い美学だということのを、もう一辺ヴィジュアルな、特に漫画っていうのは一応コマ割りの約束ごとがありますので、それを一度意識させた上で、どちらの向きにでも見られるじゃないの、ってことを実験させる場というには漫画が一番なんですね。ハンドアウトのこの残りのページのどこを見ても、どこからどこを見るかっていう制約のあるものはひとつもありません。萩尾望都の『マージナル』（図13）。目が、美学の方で言いますと simultaneous な自由さっていうのをもう一度獲得したっていうことですね。これも本の上でしか実際には起こり得ない。リニアなものが宙吊りにされるわけです。

それから18枚目を見てください。これは今の状況ってつもりでデザインしたんですが、左上はグリーンウェイのスケッチです。ペイントボックスっていうエレクトロニクスを使って彼の映画を作る時に、どこの画像をどういう風にデジタル化してコンピューターに覚えさせるかっていう工夫をさかんにやるんですが、その時のスケッチですね。それから右側を見てください。右側の上。さきほどちょっと名前を紹介しましたが、これがジェフリー・ハートマンっていう人の Saving the Text です。デリダのテキストを実はとてもバロックな、紙面のエディターシップの実験じゃないかという途方もない議論をしているわけですね。日本の哲学界でその種のことを議論している人は一人もおりません。それから下の方の活字の塊を見てください。同じ材料を使ってヒリス・ミラーという方が『イラストレーシ

ョン』という本でデリダのテキスト、それも表面としての、pagefaceとしての、本の一ページとしての新哲学というものを議論した有名なページです。それから右の下に変な模様があります。自己言及とか mise-en-abime、紋章の中の紋、紋〈中〉紋と言われるものの実態がこれです。本の中で本の事に言及する。先程言われた例だと、ラブレールの中で三十何冊の本の名前があるところで、我々は本とは何かという問いに対して送り返されるというお話でした。それは巽先生がすばらしい研究書を出された現代のいわゆるメタフィクションでも同じだけれど、実はマニエリスムの中でも一番最初にさんざん議論された話題だったわけですね。それから残りスペースの左下をちょっと見てもらいたいと思うんですが、御存知の方おられるかもしれませんが、僕の間藤沢キャンパスの方にも招かれて、要するに紙でできた本は死んだってという前提に基づいたシンポジウムをやってきたんですね。その中で「本は死なない」って主張するのは大変なことだった。でも議論していると、呼ばれてきたヨーロッパの方っていうのは、面白い、その通りだっていうことになるんですね。それで結果としては日本の漫画って何て素晴らしいという妙な結論になって帰ってしまったんですが、その時に僕が見させられたのが、岩波文庫のダンテの『神曲』を焼いた灰がね、アートであるかどうかという議論だったんですよ。なんと主催者はそれはすごく斬新なことと言ったんだけど、そこにある焼いた本の写真、これは1890年代の初めにイタリアで発表された、その名も「本の死」という作品なんですね。もう百年前の世紀末。今、だからこういう状況になっていると言って自分だけの特権視できるいわれはないわけですね。結論から言うんですけどね、もう一辺、書物観念を更新するものとしてのマニエリスムっていうのをきちっと蘇らせる必要がある。なぜかと言うと、本というものが、作家の個人的なものの反映ではなくて、すでにある記号の体系の組み合わせでできて来るある種の超人間的な、つまりエンジニアリングの範疇に入る産物だという観念は、実はホッケとか、さっきから言っている何人かのマニエリスム論者が言っているように、17世紀にすでに存在した。その理由はいろいろあるんだ、と。つまりあまりにも世界

が断片化してしまっている。先程言われた羅列の問題もその問題と関係あるんでしょうね。それから先程言われなかったことでしたが、1530年代のお話を主にされてたかと思いますが、1527年ですね、その年に、我々が山川出版とかね、そういう西洋史の教科書で一行もお目にかからない大事件があったわけですよ。それが1527年のローマ荒掠、サッコ・ディ・ローマって言うんですけど、フランスその他の軍がローマに入ってきてまともな成人男子をほとんど殺したという事件があったわけです。その時の画家の仲間なんかほとんど殺されちゃった。それでそれまでルネサンスを謳歌していた画家が突然自分ちの2階に引きこもって、誰も上がれないように、梯子をかけて自分があがるとすぐ梯子を引きあげて、下から呼んでも答えない。というのはさっき言ったある種の、それをホッケは「偏屈な」人間類型と言っているのだけど、そういう人間類型が生まれる世相っていうのは何かっていうと、一つはこうした戦争があったんですね。個と個、個と社会がばらばらになるっていうのはまあ当然、国と国もばらばらになっていくわけだけど、それと同じ頃によくするにその、断片としての物が増えてくるわけですね。市場経済っていうものを見付けてしまった。あらゆる意味で断片が増えて、それがどうやって一つの物かっていう説得をするか。そうしないと生きて行けない。ヨーロッパ人ですからね。その段階でつまり本っていうものが断片をどうやって集めて来るかという、つまりはコンビナトリアの技術の場になる。それは完成したものはほら、ごらん、これだけカテゴリーのばらばらのものがこれだけ入った Wunderbuch っていうのがあって、これが世界なんだよ、世界の鏡なんだよ、世界の劇場なんだよ、世界の本なんだよというわけです。「リベール・ムンディ」、世界書物っていうのが中世の古いおさだまりの観念だったのが、17世紀っていう近代初頭のタイミングにある必然性があるってドンと激しく蘇ってきたんですね。そういう状況というのが残念ながら全然理解されていない。そういう状況が理解されてないと今の20世紀末の状況というのは残念ながら理解されないというのが僕の信念で、なぜかという、その17世紀マニエリスムの最後の時期に、電気を抜きにしたコンピューターの概念

というのが基本的に出来ていたからです。これは御存知のようにジョン・ウィルキンズ、それからライブニッツの二人が基本的な概念として作りました。でも電気がないからね、計算機にはならないんだけど、理念としては01バイナリーで世界の全部を書物化できるっていう信念が、17世紀の終りにできていたわけです。18世紀にさっき言ったあの Wunderbuch みたいな喜びに満ちた世界というのはいくらでもあり得るわけですよ。いくらでもあり得た。つまり有り様はイマジネーションていうかね、文字通りそのイメージをどうやって集めてきて膨らませていってっていうイメージ処理の技術がありさえすれば、あとはテクニックの問題だけに過ぎない。克服するか、やられるか、っていうような今出てるような狭い問題設定にはならないっていうのが僕の考え方なんです。それがないと、いつまでも不毛なね、コンピューターが我々をどうするかとか、我々はコンピューターに勝てるかみたいな議論になっていくわけです。別に勝つ必要も負ける必要もない。ある必然性があるってできてきた理念だったわけだし、僕の考え方では17世紀はもう完全に20世紀とパラレルな歴史過程をたどっています。先程記号論って言われたけど、記号論ていうのがヨーロッパでは17世紀の後半ですね。要するにさっきのコンピューター・ランゲージができたっていう話ですね。それと今があまりにも似てるわけですよ。で、それは表象一般が似ているという印象はあるんだけど、だったら表象の中の表象であるところの本についてね、それをきちっと議論しないのはおかしいんじゃないか、っていうことを僕は常々考えているわけですね。紙でできた本の文化の中にもコンピュータリズムはあった。それをつなぐものがマニエリスムです。まあ今日はそれは特に近代が発見したヴィジュアルってものについて、分かり易いようにいろいろ工夫してみたわけですが、いかがでしたか。(拍手)

最後のディスカッション

巽：

先程ちょっと高山先生の話の中にも出ましたけども、藤沢キャンパスで

確か今年の10月に、「未来の本の未来」という、非常にサイバーカルチャーを意識したシンポジウムが開かれて、その概容は一太郎で有名なジャストシステムから出版もされておりますが一方私たちのコンセプトとはという「書物の世紀末」、コンピュータの話は一切なし。というのも、今日書物論というのは、何となく電子メディアのほうに話がどうしても向かいがちで、その結論の方もテクノロジーが書物を変えるだろうという方向へ比較的単純にまとまりやすいからなんです。今回のお3方の話を聞いていて、改めて思うのは、基本的にグーテンベルク以来500年くらいかかってようやく活字印刷のテクノロジーが、何となく自然な、透明なものになったという感じがするわけで、たとえばマルチメディアにしても、やはり同じように透明になるのにはそれ相応の時間がかかるのではないかと思います。テクノロジーを前にすると、比較的議論がテクノフィリアかテクノフォビアか、つまり、機械嫌いか、機械好きかのどっちかにわかれてしまうところが、この手のディスカッションの陥りやすい罠なんですけれども、今日はお3方もいまの書物論では盲点になりがちな部分をみごとにすくい取って、書物の文化史の非常に壮大なパースペクティブを提供して下さい、お互いに絡み合った議論が展開されたと思います。

高宮先生は今日が第二グーテンベルグの時代であるにもかかわらず、たとえば活版印刷が1つの文化として、今後どうなっていくかという問題提起して下さいました。そのうち、コンピュータ文化も、やがて過去の文化になって、それをどう残すかっていう議論が出てくるかもしれません。さきほど書物の多様化と書物イメージの拡散ということを言いましたけれども、あと何十年かたてば20世紀末には書物の多様化と言うのが話題になっていた、それも歴史的な関心だったかもしれないというふうにふりかえる可能性はありうるわけです。それから、荻野さんのお話もラブレーを例にひかれて抱腹絶倒で、書物の肉感性から官能性、一番最後には死体論とも絶妙に絡み合う非常に面白い内容でした。それから高山さんのお話も「並べるのが好き！」っていう高山先生のキーワードどおりに、書物概念をよみがえらせるのにマニエリスムの再評価の重要性を説かれた。その点

で荻野さんの議論とも絡み合ってくるのは——わたしもさっき何の限定もなしに記号論とってしまいましたけれど——その記号論的な発生というのが16世紀、17世紀のあたりから連続とあって、それが今、後になって理屈をつけて正当化するならば記号論的な批評理論の形で顕在化したという実情があるからですね。やはり我々が今日、新しい理論と思っているものは実は如何に長い歴史の中で徐々に目に見えるようになってきたか、ということが、今回の議論を通して非常に鮮明になってきたように思います。

もう時間が差し迫っておりますけれども、せっかくこれだけのパネリストに参加していただいたので、やはり全体終わりったところで、各人のあいだで補足なりなんなりしていただきたく、ちょっと回してみたいと存じますが、まずは高宮先生から、如何でしょうか。

高宮：

はい。私の場合、補足というより他の2人のお話を伺ってちょっと感じたことを述べさせていただきたいと思うのですが、荻野さんがいわれたラブレーが本のタイトルを次から次へと並べていくというやり方は、あれは中世のレトリックの中にある、増幅法っていうんですか、ああいうものを、思いきりやってみて、そういう技法のくだらなさっていうのを笑った、そういうふうを考えてよろしいんでしょうかね。私のやっている騎士ロマンスですと、誰誰が現われて、誰誰と突っ込んで、戦った、と名前がぎーっと、何ページも出てきて現代人は何が面白いんだ、と思いますけれど、要するにそこは、当時聞いている人はわくわくしていた筈ですよ。ランスロットが次から次へと敵をなで斬りにしていくのをただ単に、騎士の名前がズラーっと出てくるわけですけど。

荻野：

そうですね。そういう意味で当時の読者の感性は現在と違っていたでしょうね。確かに、名前の羅列では、ラブレーはそういう騎士物語のパロディを意識して、ランスロットなどの高名なる騎士の名前の羅列の代わりに、料理人の羅列とやっています。野菜辛之介、ろくでなしきち碌出梨吉、おくの臆病びようぞう蔵、ひきようみ早怯未練介、などと続きます。ついでに渡辺一夫は自分の名前を

パロディにして、渡辺^{かすお}滓夫、というのも入れています。そうやって、二百幾つ羅列しているのはパロディ化する意図があったとは思いますが、先程の瘋癲の羅列に戻りますと、中世のファルスに似たような例はあるんです。羅列といってもせいぜい100位でやめてしまうんですが、それをラブレは極限まで引きのばして見せた。彼が、自分で発見した技法は殆んどないんですが、先行する技法を極限まで持って行くことで、一線を越えてしまう。直線的な読書の世界を飛び越えるためのジャンピングボードとして、そういう技法は存在していたのではないでしょうか。

高宮：

有難うございます。それから、高山先生の特にヴィジュアルな、あの図をですね、ずっと拝見して行きまして感じたのは結局、cabinet of curiosities ですね、私はがらくた箱というふうに訳しているんですけども、そういう文化が16、17世紀に貴族を中心として生まれてきた、とそれでそれを見せびらかすというのがあったわけですけども、ふと気がついたのはイギリス人で、トラデスキヤントっていう親子がいましたね。

高山：

ランベスという所に有名な cabinet of curiosities をつくった。

高宮：

そうそう、親子2代に渡って、変わったものをありとあらゆるものを集めて、そしてそのあとカタログを出版して、そして最後は全部オックスフォードに寄付するんですね。アシュモリアンっていう博物館に行きますと、日本からやってくる女性はみんなあの、ラファエロ前派の絵画を集めた一番上のコーナーにいくんですけどもその創立者に近いレベルで、あのがらくたを集めた人のコレクションがそのまま残っているんですよ。そこへ行くと、なるほど、こんなものまで集めたのかと、よく趣味がわかって面白いんですけど、ただ貴族であれば、あるいは、お金持ちでやる気のある人だったら、それから、時間がある人は全て自分で集めたわけですよ。

高山：

言ってしまうえば画商にあたるものですよ。行商と言うのか知りませんが、ディーラーがいて、今度こんな妙な石があって、3本脚の鹿がいるけど、買うかっとかね。

高宮：

なるほど、商売として成立したと？

高山：

そのディーリングの資料はなかなか面白いですよ。

高宮：

なるほど、こういうヴィジュアルなカタログにするっていうのは、集められなかった人のためなのか、あるいは、自分がこれだけもっているぞという一種の、なんて言うか、見せびらかしたいというそういう感覚だったのか、17、18世紀に非常に多いのは、どういうふうにお考えですか。

高山：

だから、本人のためですね。

高宮：

本人の備忘録のため。

高山：

本人のみせびらかしのためですよ。だからカタログが人のために作られるようになるのは、18世紀ですからね。例えば、早い話、庭がありますよね。自分の庭はこんなに珍しい。だって庭がキャビネットになっちゃうわけだから、庭にローマの何世紀と中国の12世紀なんか共存しているような庭を、みんなが一生懸命競争して作るわけですよ。それだって、結局一般に公開する。それからそのためのカタログを作ったのは18世紀の終わりになってやっとなんですよ。それまでは、ジョン・イヴリンとか、その種の不思議な人達の日記見ると面白いわけですよ。誰その庭は何某の庭よりパコダが一つ少ないとか、多いとか、もうそういうことをぐちぐち、何10行も、それこそ羅列じゃないけども、箇条書にして、何とかに比べて屋根の瓦の数が一つ少ないから、こっちの方がだから金があるんだろうとか、書いている。

荻野：

そういうのは、ものが庭だけに、^{ガーデン}合点が行かないっていうんですよね。今読んでいても（笑）。

高山：

洒落ですね（笑）。17世紀は完全に見せびらかしってというか、持てる人間の富をね、誇示するための口実だったんですね。

高宮：

いや、どうもありがとうございました。

巽：

荻野さん、いかがでしょうかね。

荻野：

伺っているうち、リニアな認識の仕方に対して何をぶつけられるかという一点に収斂してくるんで、オオッという感じだったんですけど、結論としてマニエリスムをもう一度、というところで、私はちょっと一言付け加えたいと思います。マニエリスムがその発展形であるところのルネサンスよ、もう一度。

高山：

そうなんですか。

荻野：

例えばアルチンボルドに野菜を組み立てて作った人物像や、花人間がありますね。あれの活字版は、すでにラブレールにありまして、「第4之書」の中にカレーンプルナン、精進潔斎坊という怪物が出てきます。彼の、描写ではなく解剖に^{アナトミー}3章が割かれているんです。アナトミーは、今日のキーワードだと思うんですが、当時は文学用語でもあったわけですよね。Anatomy of Melancholyなどの作品が残っている。恐らくはヴェサリウス以来、アナトミーが実際に学問として発展していく過程で、文学にも取り込まれていったのでしょうか。元来アナトミーは、さっきおっしゃっていたI seeの世界だと思うんです。肉体を文節化しつつ言語化していく。先程の養老理論でも、目で知覚することイコール認識、と見做されていくの

が近代における脳化であると説かれています。そういう正統なアナトミーが進化していく一方で、偽アナトミーとしての文学もまた発達していったのではないのでしょうか。そこでラブレーの精進潔斎坊です。例えば、彼の体の、「肺臓は、僧侶頭巾のよう。心臓は僧袍のよう。縦隔膜は、鉤瓶のよう」。まさに、アルチンボルドが野菜だけで顔を作ったような、そういう世界です。恐らく正統派アナトミーが出てくると同時にそういうフィクティブなアナトミーがでてきて、それはシュールレアリズムにおける手術台の上でのミシンとこうもり傘の出会いに至る最初の一步だったんじゃないかと。あとエンブレムにちょっと触れられていましたけど、エンブレムが文学として流行するのやはり16世紀ですよ。世界を文字でエンブレム化しようとする。そういうビジュアルへの希求とか、アナトミーが花開くのはマニエリスムの頃かもしれませんが、根が張ったのは16世紀ではないかという気がするんですけども。

高山：

アナトミーという概念はもともと、偽アナトミーなんですよ。それが僕らが知っているようなアナトミーになるのはむしろ、18世紀の半ばなんであって、さっき絵を1枚見せたんですけど、もともと特にその文学の方に転用されたアナトミーっていうのは雑多のものを雑多のままで受け入れるっていうジャンルだったわけだから。

荻野：

まあ、文学の方はそうですね。

高山：

そうですね。

荻野：

だから、マニエリスムをもう1度、に小さく、ついでに16世紀もね、とかぎ括弧でいれておきたい、と思うわけです。

高山：

他のやつはかぎつけるな、とか(笑)。

巽：

高山先生の方から特に何か。

高山：

そうですねえ。いやもうお2人のいうことはもう、そのままずっと納得いくので、質問と言うことは、僕は特に。

巽：

高山先生の御発表自体がすでにコメントをはらんでおられますから。

高山：

年来のファンだから、荻野さんの手のうちは全部知っているわけですよ。特に僕、スターンが専門だからね。それをそのままイギリスにもって行って、イギリスはどうだったかという問題ばかりやっていた人間だから。肉感性のこととかね。

荻野：

あの、スターンスがとりにくいわけですね（笑）。

高山：

『センチメンタル・ジャーニー』の研究なんかしてるとね。蝸牛の歩みですよ。1センチメートルジャーニーって誰か言っていたけど（笑）。

巽：

ほんの少し時間があります。まあ、折角先程高宮先生からもご要望があったので、そろそろフロアの方からこのシンポジウムについて御質問とかあれば。

高山：

さっきの話ね、最初に印税で食べたのは、馬琴でしょ。

荻野：

あ、そうなんですか。

高山：

だから本当に18世紀の終りに初めて印税で食べられる作家が日本で出たわけで。

荻野：

それで、馬琴が建てたのが、バキンガム宮殿って（笑）。

高山：

もういいよ。あとでゆっくりね（笑）。罰金ものだ。

巽：

延々と続きそうなんですけども、皆さん、ひょっとすると圧倒されてしまわれたのかもしれませんが、最後にどなたか。

安東：

コメントっていうほどのものでもありませんけれど、これだけのシンポジウムをやっていただいて、お礼の言葉を一言申し上げたいのです。非常に面白かった。近年、これほど面白いシンポジウムに僕はでたことがありません。近頃、僕は学会のシンポジウムっていうのは、嫌でしてね。まず、出席しませんね。研究発表の方もだんだん億劫になってきた。必ずしも年のせいじゃなくてね。あのシンポジウムと稱するものから、人間の肉声が聞こえてこないんですよ。肉声のきこえてこないパロールぐらい醜悪なものはない。それで非常にイライラしましてね。今日はしかし、本当に皆さんの、司会も含めてね、肉声がちゃんと聞こえてきた。これはわたしにとっては大変珍しいことなんです。それから、お話それ自身もね、僕はまあ古い世代の人間ですが、大変に面白かった。マニエリスムっていう問題は、なるほど、こういうものかと、私には多少私なりの概念がありますけどね、今日のお話でよく合点が行った。シンボルとエンブレムの関係とかね、ロゴスと映像の関係も大変によくわかった。僕はずいぶん、色々な皆さんの宿題をもらいました。今にして思うと、僕は去年イギリスに行くときに、ちょっと金が足りませんでね、16世紀にでたエンブレムの本を売っちゃったんです。一寸惜しいことをしました、今考えると。高山さんのこの図を見てましたらね、あ、これこれ、あの本の中にあったって。だから僕はもう、近ごろ非常によく本を売る年になりましたけどね、むやみに売っちゃいかんな、と思いましたね。まあ、70歳、75歳くらいまではあんまり売らない方がいいだろうと思いました。そんなことを考えて非常に愉快に勉強させてもらいました。どうもありがとう。

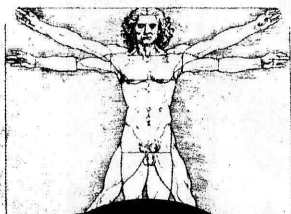
巽：

どうもありがとうございました。結構時間も差し迫って、大変な長丁場
でしたけれども、それではシンポジウムはここまで、ということにいたし
ます。

82/83

RO RO RO 1

HOCKE · MANIERISMUS II



rowohlts deutsche
enzyklopädie

Gustav René Hocke

Manierismus in der Literatur

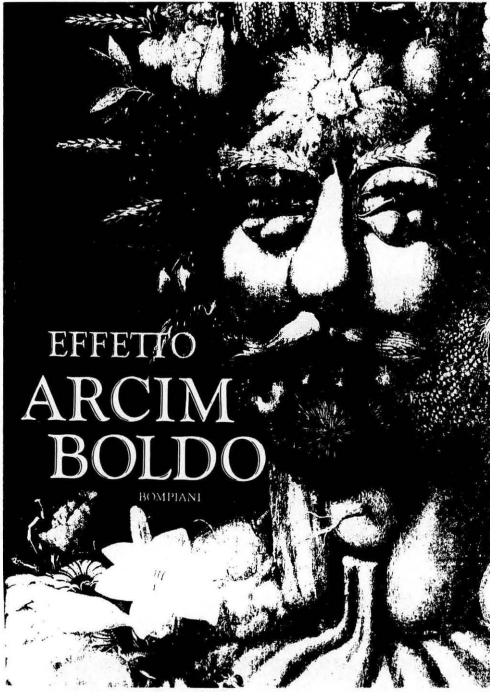
de

Sprach-Alchimie
und esoterische Kombinationskunst

2



Phébus ALPAM
STRO



☒
3

☒
4

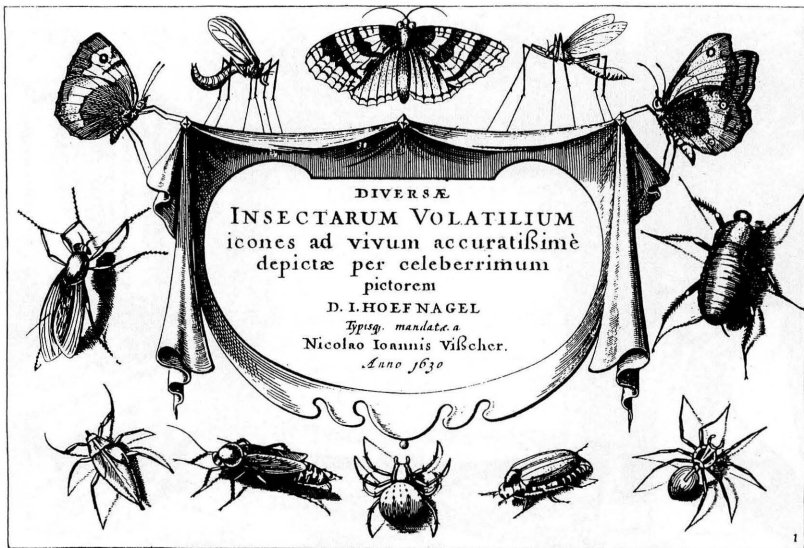




图
5



图
6



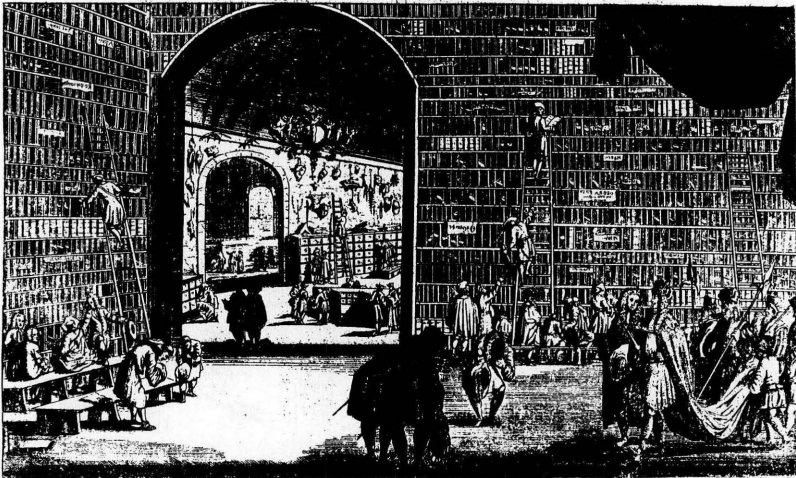
☒ 7



☒ 8

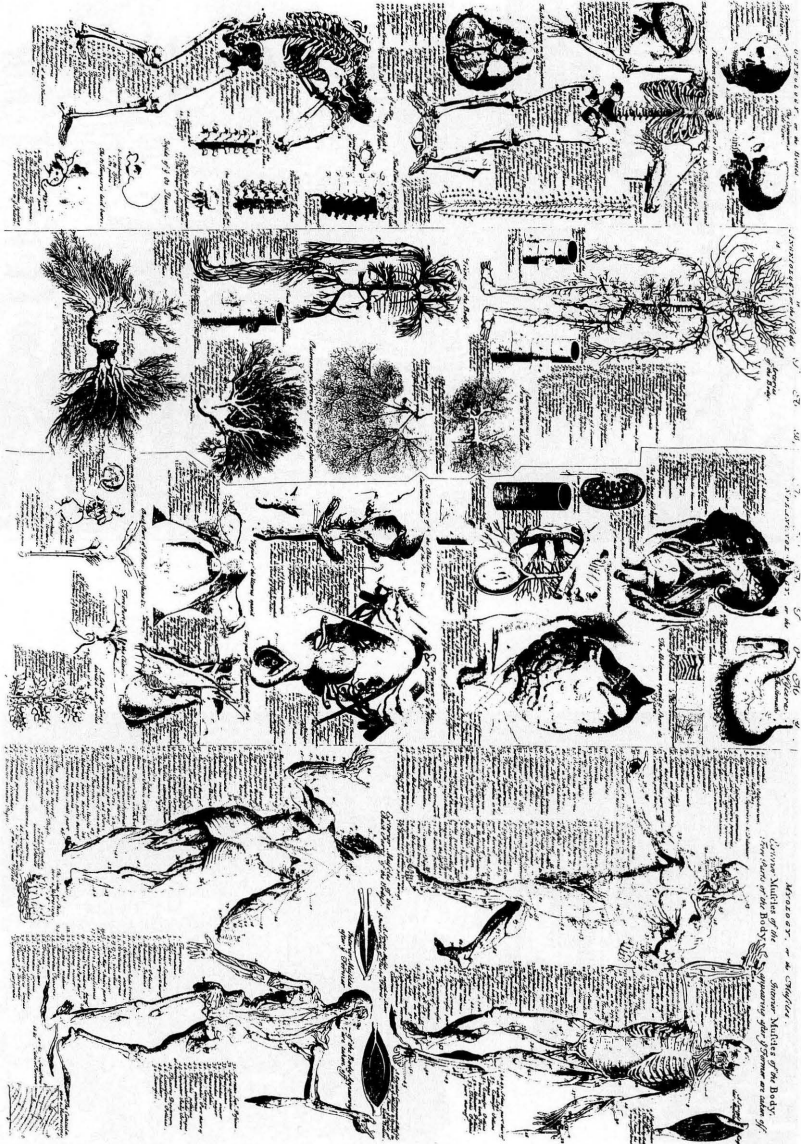


☒ 9



☒ 10

Die kaiserliche Bibliothek in Constantin-Lamier.



11

