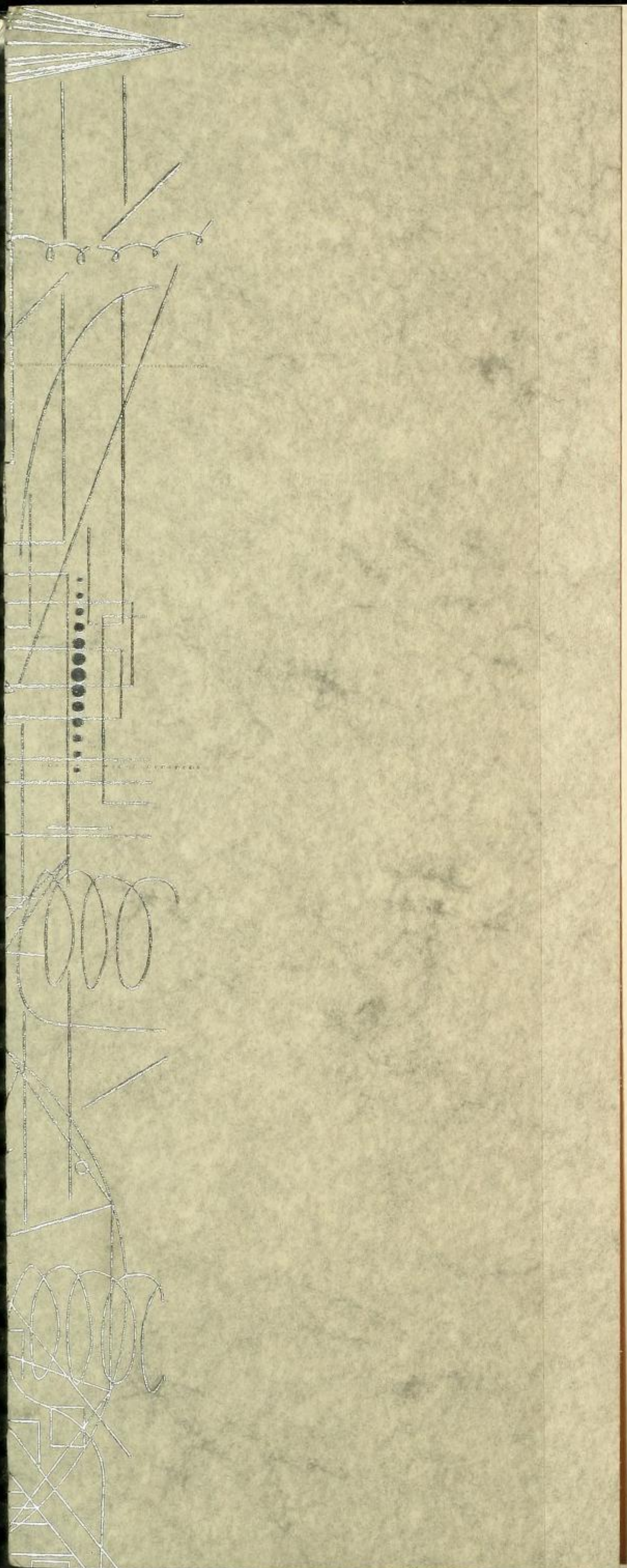
The Museum Inside The Telephone Network

電話網の中の見えないミュージアム

InterCommunication '91

VOICE & SOUND Channel
INTERACTIVE Channel
FAX Channel
LIVE Channel
PERSONAL COMPUTER Channel

NTT



The Museum Inside The Telephone Network

電話網の中の見えないミュージアム

NTT

目次 INDEX

メッセージ Message 浅田彰/伊藤俊治/彦坂裕 | 4

凡例 Code 8

#7105
パソコン・チャンネル
PERSONAL COMPUTER Channel

1 スクリーミング・マッド・ジョージ Screaming Mad George …… *Metamorphosis* | メタモルフォーシス | 10
2 寺門孝之 TERAKADO Takayuki …… *The Spiritualism* | スピリチュアリズム | 12
3 中ザワヒデキ NAKAZAWA Hideki …… *Kiteretsu CG* | キテレツCG | 14
4 原田大三郎 HARADA Daizaburou …… *The Network I-Ching System* | ネットワーク易システム | 16
5 森川倖 MORIKAWA Yukihito …… *Pigs' Paradise* | ブタの楽園 | 18

#7104
ライブ・チャンネル
LIVE Channel

浅田彰＋柄谷行人 ASADA Akira+KARATANI Koujin …… *Dialogue* | ダイアローグ | 22
浅田彰＋蓮實重彦 ASADA Akira+HASUMI Shigehiko …… *Dialogue* | ダイアローグ | 42
浅田彰＋磯崎新 ASADA Akira+ISOZAKI Arata …… *Dialogue* | ダイアローグ | 50
いとうせいこう ITOU Seikou …… *Telephone Hiking* | 電耳遠足(テレフォン・ハイキング) | 234
小林恭二 KOBAYASHI Kyouji …… *Tokyo-N.Y. Multilingual Haiku Meet* | 東京〜N.Y.マルチ・リンガル電話句会の試み | 236
島田雅彦 SHIMADA Masahiko …… *Private Conversations* | 島田雅彦のプライヴェート・カンバセーション | 240
彦坂裕 HIKOSAKA Yutaka …… *Private Conversations of HIKOSAKA Yutaka with WATANABE Hisako* | 彦坂裕 VS 渡辺妃佐子のプライヴェート・カンバセーション | 244
伊藤俊治＋植島啓司 ITOU Toshiharu+UESHIMA Keiji …… | *(sneak preview)* | 251
今福龍太＋奥出直人 IMAFUKU Ryuta+OKUDE Naohito …… | *(sneak preview)* | 254
インゴ・ギュンター Ingo GUNTHER …… *The Kabbala of Statistics* | ザ・カバラ・オブ・スタティスティクス | 258

#7101
ヴォイス&サウンド・チャンネル
VOICE & SOUND Channel

1-1-1 飴屋法水 AMEYA Norimizu …… *Japanese Songs* | ジャパニーズ・ソング | 64
1-1-2 荒木経惟 ARAKI Nobuyoshi …… *From Sentimental Journey to Winter's Journey* | センチメンタルな旅〜冬の旅 | 66
1-1-3 ローリー・アンダーソン Laurie ANDERSON …… | *ONE OF THE WHALE'S QUESTIONS* | 67
1-1-4 磯崎新 ISOZAKI Arata …… *Architecture as the Other* | 他者としての建築 | 68
1-1-5 ハヴィエル・ヴァロンラット Javier VALLHONRAT …… *The Memory of the Photography* | 写真の記憶 | 69
1-1-6 ロバート・ウィルソン Robert WILSON …… | *Golden Windows* | 70
1-2-1 金子務 KANEKO Tsutomu …… *Einstein Rakugo (Falling Story)* | アインシュタイン落語 | 71
1-2-2 香山リカ KAYAMA Rika …… *Niemandsspiel* | ニーマンズシュピール/*Niemandsspiel* 〜非在の者のためのゲーム | 72
1-2-3 川田順造 KAWADA Junzou …… *Communications in Oral Societies* | 文字のない社会の伝えあい | 72
1-2-4 インゴ・ギュンター Ingo GUNTHER …… | *FROM HARDWARE/WAR TO SOFTWARE/WAR* | 73
1-2-5 アレン・ギンズバーグ Allen GINSBERG …… | *AMERICAN HAIKUS* | 74
1-2-6 黒沢清 KUROSAWA Kiyoshi …… *Too Long an Answering Machine Message* | 長すぎる留守番電話 | 76
1-2-7 ジョン・ケージ John CAGE …… | *MELTDOWN* | 78
1-2-8 近藤浩治 KONDOU Kouji …… | *Music for Telephone* | 78
1-3-1 坂田明 SAKATA Akira …… | *Hanging around (Improvisation)* | 79
1-3-2 坂本龍一 SAKAMOTO Ryuichi …… | *Let's make the time* | 79
1-3-3 佐藤文隆 SATOU Fumitaka …… *What Time is it now on the Moon* | 月面では今何時 〜量子宇宙論からみた時間 | 80
1-3-4 篠山紀信 SHINOYAMA Kishin …… *Invisible, Tokyo NUDE* | 見えない、東京NUDE | 81
1-3-5 デレク・ジャーマン Derek JARMAN …… *Wars of the Roses/Edward II* | 薔薇戦争 〜エドワードII世 | 82
1-3-6 シュウ・ケイ Shu Kei …… *1997 The Border* | *1997*国境 | 83
1-3-7 ジョン・ジョルノ John GIORNO …… | *BERLIN & CHERNOBYL, HI RISQUE* | 84
1-3-8 ジョン・ゾーン John ZORN …… | *SPEED FREAKS* | 85
1-4-1 武邑光裕 TAKEMURA Mitsuhiro …… | *SOUND DRUG* | 85
1-4-2 ジャック・デリダ Jacques DERRIDA …… *Excerpts from FEU LA CENDRE* | *FEU LA CENDRE* (火・灰) 抜粋 | 86
1-5-1 中上健次 NAKAGAMI Kenji …… *Sings MIYAKO Harumi* | 都はるみを歌う | 88
1-5-2 丹生谷貴志 NIBUYA Takashi …… *Gulliver et Roberte (The Grain of the Voice)* | ガリヴァーとロベルト (声の肌理) | 89
1-5-3 野平一郎 NODAIRA Ichirou …… *Excerpts from Fourteen Deviation to the Challenge* | 挑戦への14の逸脱 抜粋 | 90
1-6-1 ウィリアム・S・バロウズ William S BURROUGHS …… | *Working with The Popular Forces* | 91
1-6-2 アレン・バンク Allen BANK …… | *COMMUNICATION RIBBON* | 92
1-6-3 レンゾ・ピアノ Renzo PIANO …… *Anti Communication* | アンチ・コミュニケーション | 93
1-6-4 ピエール・ブーレーズ Pierre BOULEZ …… *Excerpts from Dialogue de l'ombre double* | *Dialogue de l'ombre double* (二つの影の対話) 抜粋 | 94
1-6-5 ウィリアム・フォーサイス William FORSYTHE …… | *You're My VENTRILOQUIST* (あなたは私の腹話術師) | 95
1-6-6 藤枝守 FUJIEDA Mamoru …… | *What time is it now? Resounded* | 96
1-6-7 ポントゥス・フルテン Pontus HULTEN …… *A Poor Talker in Sweden* | スウェーデンの口下手 | 97
1-6-8 古橋悌二 FURUHASHI Teiji …… | *CM for Mr. Clean* | 98
1-6-9 細川周平 HOSOKAWA Shuhei …… *The Archeology of the Telephone* | 電話の考古学 | 99
1-7-0 クリスチャン・ボルタンスキー Christian BOLTANSKI …… | *RECONSTITUTION DE CHANSONS QUI ONT ÉTÉ CHANTÉES À CHRISTIAN BOLTANSKI ENTRE 1944 ET 1946* | 100
1-7-1 ジャクソン・マック・ロウ Jackson MAC LOW …… | *Communication(s)* | 101

●ヴォイス&サウンド・コレクション
VOICE & SOUND Collection

●デイリー・レビュー
Daily Review

1-7-2 ジュディス・マリナ Judith MALINA …… UNCONDITIONAL COMMUNICATION | 102
1-8-1 山口優 YAMAGUCHI Suguru …… MoshiMoshi-san/Mr.Hello | もしもしさん | 103
1-8-2 山口昌男 YAMAGUCHI Masao …… On the Gulf Crisis and Discommunication | 湾岸危機とディスコミュニケーション | 104
1-8-3 スティーヴ・ライヒ Steve REICH …… Yesterday afternoon | 105
1-8-4 アート・リンゼイ&ピーター・シェラー Arto LINDSAY and Peter SCHERER …… SPANKING | 106
1-8-5 リック・ルッソ&ブロンウィン・ルッカー Rick RUSSO and Bronwyn RUCKER …… FRAGMENTS/TENTACLES | 107

2-1-1 石原恒和 ISHIHARA Tsunekazu …… TV Game MUSEUM journal | TV Game MUSEUMジャーナル | 108
2-1-2 いとうせいこう ITOU Seikou …… Telephone Information:Private Talks | 電耳情報 ここだけの話 | 112
2-1-3 伊藤俊治 ITOU Toshiharu …… Introduction to the Museum of the Future | 未来美術館 序説 | 114
2-1-4 柏木博 KASHIWAGI Hiroshi …… Neo-Electronic Futurism/Product Design Reviews | 新・電子未来主義 ~プロダクト・デザイン評 | 116
2-1-5 黒沢清 KUROSAWA Kiyoshi …… The Image that can say NO | NOといえる映像・作品評 | 120
2-2-1 杉浦孝昭 SUGIURA Takaaki …… Osugi's Movie Information | おすぎの電話で映画 | 122
2-2-2 藤枝晃雄 FUJIEDA Teruo …… Abstraction and Composition | 見えない美術と美術評 | 124
2-2-3 桝山寛 MASUYAMA Hiroshi …… The Telephone Line is the Life Line | テレフォン・ラインはライフ・ライン | 128
2-2-4 渡部直己 WATANABE Naomi …… Cross Review/Literature and Sports | クロス・レビュー/文芸×スポーツ時評 | 130

[インタラクティブ・チャンネル #7102 INTERACTIVE Channel]

1 入江経一 IRIE Keiichi …… The Architecture inside the Ear | 耳の中の建築 | 134
2 岩井俊雄 IWAI Toshio …… V.O.G. | 135
3 邱世原 KYU Seigen …… A Seigen Kyu Work | 136
4 庄野晴彦 SHOUNO Haruhiko …… Bleep Landscape | 138
5 高橋悠治 TAKAHASHI Yuji …… Hello, I'm Calling from the Castle | もしもし、こちらは城 | 139

1-1-1 赤瀬川原平 AKASEGAWA Genpei …… Youken/Matter of Business | 用件 | 142
1-1-2 荒俣宏 ARAMATA Hiroshi …… FAX Encyclopedia by Hiroshi Aramata | 荒俣宏のFAX図鑑 | 146
1-1-4 ポール・ヴィリリオ Paul VIRILIO …… Compte à rebours/Countdown | Compte à rebours(カウントダウン) | 150
1-1-5 大原まり子 OOHARA Mariko …… O, Melancholy Satellite! | 人工衛星の憂鬱 | 154
1-2-1 フェリックス・ガタリ Félix GUATTARI …… L'écologie du virtuel/Virtual Ecology | L'écologie du virtuel(ヴァーチャル・エコロジー) | 158
1-2-2 マース・カニングハム Merce CUNNINGHAM …… Working Sketches for Roaratorio | 160
1-2-3 テューリ・カプファバーグ Tuli KUPFERBERG …… Laugh For Peace | 162
1-2-4 柄谷行人 KARATANI Koujin …… Introduction to the English version of Origins of Modern Japanese Literature-Process of Thinking and Generating | 『日本近代文学の起源』英語版序論~思考・生成の過程 | 164
1-2-5 北川原温 KITAGAWARA Atsushi …… WAR OF SUBLIMINAL ARCHITECTURE | 168
1-2-6 ジェフ・クーンズ Jeff KOONS …… LOVE FAX | 172
1-2-7 玖保キリコ KUBO Kiriko …… Daily Life | 日々の生活 | 174
1-2-8 フィリップ・グラス Phillip GLASS …… GLASSWORKS:Opening | 178
1-2-9 グレゴリー・コルソ Gregory CORSO …… Spirit of Communication | 180
1-3-1 島田雅彦 SHIMADA Masahiko …… The Secret of Armadillo | FAX連載小説・アルマジロの秘密 | 182
1-3-2 パオロ・ソレリ Paolo SOLERI …… Arcosanti/An Ecological Future City Sets the Theme of the Sun | 太陽にかけた環境未来都市"アーコサンティ" | 186
1-3-3 タナカノリユキ TANAKA Noriyuki …… Invisible Colours, Visible Colours | 見えない色、見える色 | 折込
1-3-4 田原桂一 TAHARA Keiichi …… DANCING SKELETON | 折込
1-3-5 アン・タルドス Anne TARDOS …… Ami Minden | 198
1-3-6 アンソニー・ダン Anthony DUNNE …… FAX³ | 200
1-4-1 J.G.バラード J.G.BALLARD …… An Attempt of the Graphic Novel | 202
1-4-2 ウィリアム・S・バロウズ William S.BURROUGHS …… Entrance to the White Square | 204
1-4-3 彦坂裕 HIKOSAKA Yutaka …… Portable Resort | ポータブル・リゾート | 206
1-4-4 ダニエル・ビュラン Daniel BUREN …… photo-souvenir | 208
1-4-5 エンキ・ビラル Enki BILAL …… The Poster Illustration for the movie Bunker Palace Hotel | 映画『バンカー・パレス・ホテル』の為のポスター・イラスト | 210
1-4-6 松浦寿輝 MATSUURA Hisaki …… The Sunset a Pearly Nautilus Saw by the Sea 550 million years ago | 五億五〇〇〇万年前の海辺で或るオウムガイが見た夕暮れ | 212
1-4-7 ジャック・モノリー Jacques MONORY …… T.V. | 216
1-5-1 八束はじめ YATSUKA Hajime …… FRAGMENTS | 218
1-5-2 ソル・ユーリック Sol YURIK …… SAVING THE UNIVERSE:A VISION | 220
1-5-3 横尾忠則 YOKOO Tadanori …… The Outflowing Waterfall | 流出する滝 | 折込
1-5-4 ダニエル・リベスキンド Daniel LIBESKIND …… through the green membranes of space | 224
1-5-5 リチャード・ロジャーズ Richard ROGERS …… Untitled (a letter) | 無題(手紙) | 228
1-5-6 ロバート・ロンゴ Robert LONGO …… Untitled | 230

#7103 ファクス・チャンネル FAX Channel

ONE BOX MUSEUM-1 77
ONE BOX MUSEUM-2 173
ONE BOX MUSEUM-3 211

〈電話網の中の見えないミュージアム〉概要/協力者一覧 Outline of The Museum Inside The Telephone Network/Acknowledgements 262

メッセージ
Message

1996年に開設が予定されるインターコミュニケーション・センター（ICC）。それは来たるべき電子情報時代の科学技術と芸術文化のインターフェースとなる21世紀のミュージアムである。たんに＜物＞としての作品を集めて展示するだけではなく、＜出来事＞としての情報が集積され、交換され、また新しい情報を生んでいく、そんなソフト中心・ネットワーク型のミュージアムなのである。

インターコミュニケーション・センターは、施設としての完成を待つことなく、20世紀のラスト・ディケイドに入り21世紀へのカウント・ダウンが始まる1991年の春から活動を開始した。「電話網の中の見えないミュージアム」。NTTの電話網全体を美術館に見たて、自分の部屋の電話やFAXでそこにアクセスするだけで、世界の最先端のクリエイターたちの作品に触れることができるという、かつて例を見ない試みである。これを出発点として様々なイヴェントや出版活動を積み重ね、独自のネットワークを広げてゆく中から、新しい情報文化が生まれ、「見えないミュージアム」としてのインターコミュニケーション・センターがしだいにその姿を現していくことになるだろう。

インターコミュニケーション・センターの最初のイヴェントであり、準備期間も実施体制もけっして充分なものとは言えなかったため、「電話の網の中の見えないミュージアム」には不備も多かったことを、率直に認めておく必要がある。そのため、本来ならばぜひ参加していただくべきところを断念せざるを得なかったクリエイターの方々も少なくない。また、条件さえ許せば出来たはずのもっと多様な実験の可能性も、今回は見送らざるを得なかった。にもかかわらず参加していただいたクリエイターの方々には、短時間のうちに見事な作品を作り上げていただき、深く感謝している。また、期待をはるかに上回る数のアクセスをいただいたことも嬉しい驚きだったが、そのためなかなかつながらない回線がでたのは申し訳ないことだった。最後に、このような実験的な試みを許容されたNTT宣伝部をはじめ、スタッフの方々の熱意と努力に対し、キュレーターの一人として深い謝意を表する次第である。

こうして第一歩を踏み出したインターコミュニケーション・センターは、これからますます意欲的な活動を積み重ねてゆく予定である。今回のイヴェントで実現できなかったものとは、とりもなおさず、これから試みることのできるものにほかならないのだ。「電話網の中の見えないミュージアム」から出発したインターコミュニケーション・センターが今後どのような転回を見せてゆくか、注意深く見守ってくださるよう、そして、できることならそこに積極的に参加してくださるようお願いしたい。未来のミュージアムはまさにそのような開かれたネットワークの中にこそ存在するからである。

The InterCommunication Center (ICC) scheduled to open in 1996 — a 21st century museum that will provide interface between science and technology and art and culture in the coming electronic information age. It will not be merely a place where materials are gathered for display as "objects", but a concept-oriented, network-type museum, in which information will be accumulated and exchanged as "events" and new information created.

The InterCommunication Center has not even awaited its completion as a facility, but started operations in the spring of 1991, at the opening of the last decade of the 20th century and the beginning of the countdown to the 21st. "The Museum Inside The Telephone Network". This was an unprecedented experiment, in which the whole NTT telephone network was conceived of as a museum where you could experience the works of the world's most innovative creative artists simply by establishing phone or fax contact from your own room. Starting from here, more special events and publication activities of every kind will take place and the special network grow wider, leading to the birth of new forms of information culture, and the "invisible museum" that is the InterCommunication Center will by stages come to reveal itself.

We need to recognize honestly that there were numerous problems with The Museum Inside The Telephone Network, for this was the InterCommunication Center's first event, and neither the preparation time nor the means for carrying it out was sufficient. Thus there were not a few creative artists whose participation would have been a great asset to the project, but whom we were forced to do without. And we had to forgo certain more diverse forms of experimentation that might have been possible had circumstances permitted. Nevertheless, we are deeply grateful to all the creative artists who participated for the splendid works of art that they produced in such a short time. We were also pleasantly surprised at the number of people who accessed the project, far exceeding our expectations, although it was regrettable that certain lines were constantly busy for that reason. Finally, as one of the curators I should like to express our sincere appreciation to the Advertising Department of NTT for allowing us to try such an experiment, as well as all the staff of the project for their enthusiasm and cooperation.

Thus the InterCommunication Center has taken its first step, and eagerly looks forward to sponsoring many more such activities. What we were unable to do at this event will provide us with something to experiment with in the future. I hope that you will closely observe what new directions the InterCommunication Center will move in from its beginnings in The Museum Inside The Telephone Network, and if possible become an active participant. For the museum of the future will take place in precisely such an open network.

浅田彰

ASADA Akira

昨春、東京でおこなわれたアートサミットにおいて、ヨーロピアン・ヴィジュアル・アーツ・センターのジェレミー・リースは、これからの新しいミュージアムにかかわるすべての人々は自分たちが情報や通信ビジネスのただ中にいるという事実を認識する必要があるという興味深い発言をしていた。確かにこれからのミュージアムは作品を収集・保存する機能・役割から、大衆のための情報提供や知的体験や娯楽の形式へと広がりつつある。都市や空間や人間の変容の根底に技術の問題が潜んでいて、ミュージアムはたぶんそうした様々な変容のモデュレーター、つまり変容しつつある概念を精密に操作していくような機能を果たさざるをえなくなってゆくのではないだろうか。

これからの美術館や博物館という枠組みをぬけでて、ミュージアムは蓄積・公開・生産・流通型の一種の想像力の工場へと大きく変わってゆく。そしてそうしたミュージアムの変容に見合うような新しいアートのフォームやテクノロジーのフォームも当然生まれてゆくだろう。いやミュージアムはたぶん未来のそうしたアートやテクノロジーの新しい形式を生みだすための実験場になってゆくはずだし、アートというフォームを使った高次の統合機能をもつ知識と文化のセンターになってゆくだろう。多元的な情報空間がそこにはつくりだされ、その情報空間は超ジャンル、超時代的な方向性を抱えていて、今までの文化や社会を再編するような方向性さえ持ってゆく。ICCはそうした志向を持つ初めての文化施設のプロトタイプづくりを現在おこなっている。「電話網の中の見えないミュージアム」は、そのひとつの具体的な展開である。この試み自体がひとつのアートのフォームであり、ミュージアムであり、情報の集積体であり、新しいネットワークなのだ。種は多彩にばらまかれた。その種を我々は様々な形でめざめさせようとしている。

Last spring, at the Art Summit Symposium held in Tokyo, Jeremy Rees of the European Visual Arts Centre made a most interesting comment, pointing out that all involved with the new kind of museum need to recognize the fact that they at the heart of the information and communications business. Indeed, museums are in the process of expanding beyond their traditional functions of collection and storage of objects, and taking on new roles as a source of information and intellectual stimulation and a place of entertainment for the public. The problem of technology lurks behind the transformation of cities and spaces and human beings, and it is perhaps inevitable that the museum should come to act as the modulator of these various changes, precisely manipulating evolving ways of thought.

The museum is moving beyond the confines of the art gallery and the exhibition hall, and will undergo a complete transformation to become a kind of factory of the imagination, whose activities will include accumulation, display, production and distribution. And it is only to be expected that new forms of art and technology will be created to match this transformation. Indeed, the museum will probably become a laboratory for producing new forms of such future art and technology, and evolve into an intellectual and cultural centre that will play an advanced unifying role through the medium of art. It will consist of pluralistic information space, above and beyond any single genre or period, that will have the potential to alter our very culture and society. ICC is now working on prototypes for the first cultural facility designed with such an end in mind. The Museum Inside The Telephone Network is one concrete expression of this development. This experiment is of itself a form of art, a museum, an accumulation of information, a new kind of network. The seeds have been scattered far and wide. We are trying to waken them to life in innumerable ways.

伊藤俊治

ITOU Toshiharu

作品や文物が集約的に蓄積された空間という、いわゆる近代ミュージアムなるものから、空間性が剥奪されたとしたら、一体そこに残るものは何になるのだろうか？

ミュージアムという近代的な施設＝制度から、「施設」の部分がたち落とされた似姿（イメージ）とは、どのようなものとして現実社会に存在するのだろうか？

「空間」という物理的距離性と場所性をもつ概念形式は、現在、著しく変容しようとしているように見える。この顕著な例が、前世紀から今日に到る都市空間や生活空間自体の変容であること、そして、そんな変容が、交通運輸と通信といったコミュニケーションテクノロジーによって生起し、助長促進されていることは、誰しもが首肯し得るものであろう。空間距離は時間距離に、場所のもつモニュメンタリズムはコミュニケーション網との機能的な位置関係にとって代わられ、情報流通の高速化による価値創造が、現代にまで到る近代社会の要理の一翼を形づくっている。

アートという価値創造を、情報の流通する現場そのものとスーパーインポーズし、それら同時多発的なドキュメントの集積をもって「ミュージアム」と言いのける計画は、こんな社会空間の、そしてとりも直さずコミュニケーション形態の変容に応答する文化生産の形式やそれへの参加の在り様を模索しようという企てでもある。電子情報網化する社会の文化価値を開発しようとするICC自身にとっても、この空間を無化することによってネットワーク的遍在性を獲得しようとするイベントは、ひとつの実験的な試みでもあることは論を待たない。

ICCは、のみならず、具体的な空間を持った施設として将来立上がる。だが、おそらくその「空間」とは、空間の無化という状況をも肯定的にとりこんだ「空間」として、これまでとは異なる論理と魅力を備えた登場を課せられるものとなるだろう。

The so-called modern museum is a space for accumulating large numbers of objects and works of art. But what would be left of the museum if it were stripped of that space?

The museum is a type of modern facility, or system. But what image would the museum have in actual society if it were severed of its qualities as a "facility"?

Modes of thought which emphasize "space", that is, physical distance and location, are in the midst of a tremendous transformation. Nobody would dispute that an outstanding example of this is the evolution that has taken place in urban and living space between the last century and today, nor that such evolution is the result of, and has been aided and encouraged by, advances in transportation and communications technology. Spatial distance has been replaced by temporal distance, the monumentalism of a particular location by the need to place oneself functionally within the communications network; and the values created through the accelerated circulation of information constitute part of the essential logic of our modern society as it has evolved up to the present day.

Superimposing the creation of artistic values onto the information network, and claiming that the resulting accumulation of multiple simultaneous communications is a "museum", constitutes an attempt to seek out a way to produce a culture that can keep up with these changes in social space, that is, in the nature of communications, and to find the proper means to take part therein. There can be no doubt that, even for ICC itself, which is striving to develop cultural values for our society and its growing electronic information network, this attempt to accomplish network ubiquity through the denial of space is highly experimental.

Nevertheless, ICC will develop in the future as a facility that does have concrete space. But this "space" will probably be charged with the task of providing a new logic and a new kind of attraction, by including within itself the possibility of the denial of space.

彦坂裕

HIKOSAKA Yutaka

凡例

- ❑ プロフィル
- ❍ 作品についてのコメント
- ◆ 制作過程についてのコメント
- ▲ 編集部からの補足

Code

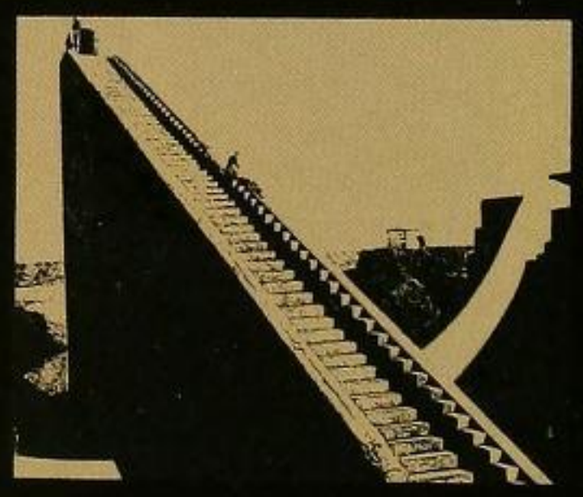
- ❑ Profile
- ❍ Comments concerning the work
- ◆ Comments concerning the process of producing the work
- ▲ Editorial comments

なお、ハヴィエル・ヴァロンラット氏のFAXチャンネル作品"El espacio poseido/The possesed Space"(#7103-1-1-3)は、ヴァロンラット氏のご意向により、本カタログには再録しておりません。

Mr. Javier Vallhonrat's work on FAX channel *El espacio poseido/ The possesed space* (#7103-1-1-3) is not included in this catalogue in accordance with Mr. Vallhonrat's wishes.

#7105

[パソコン・チャンネル]

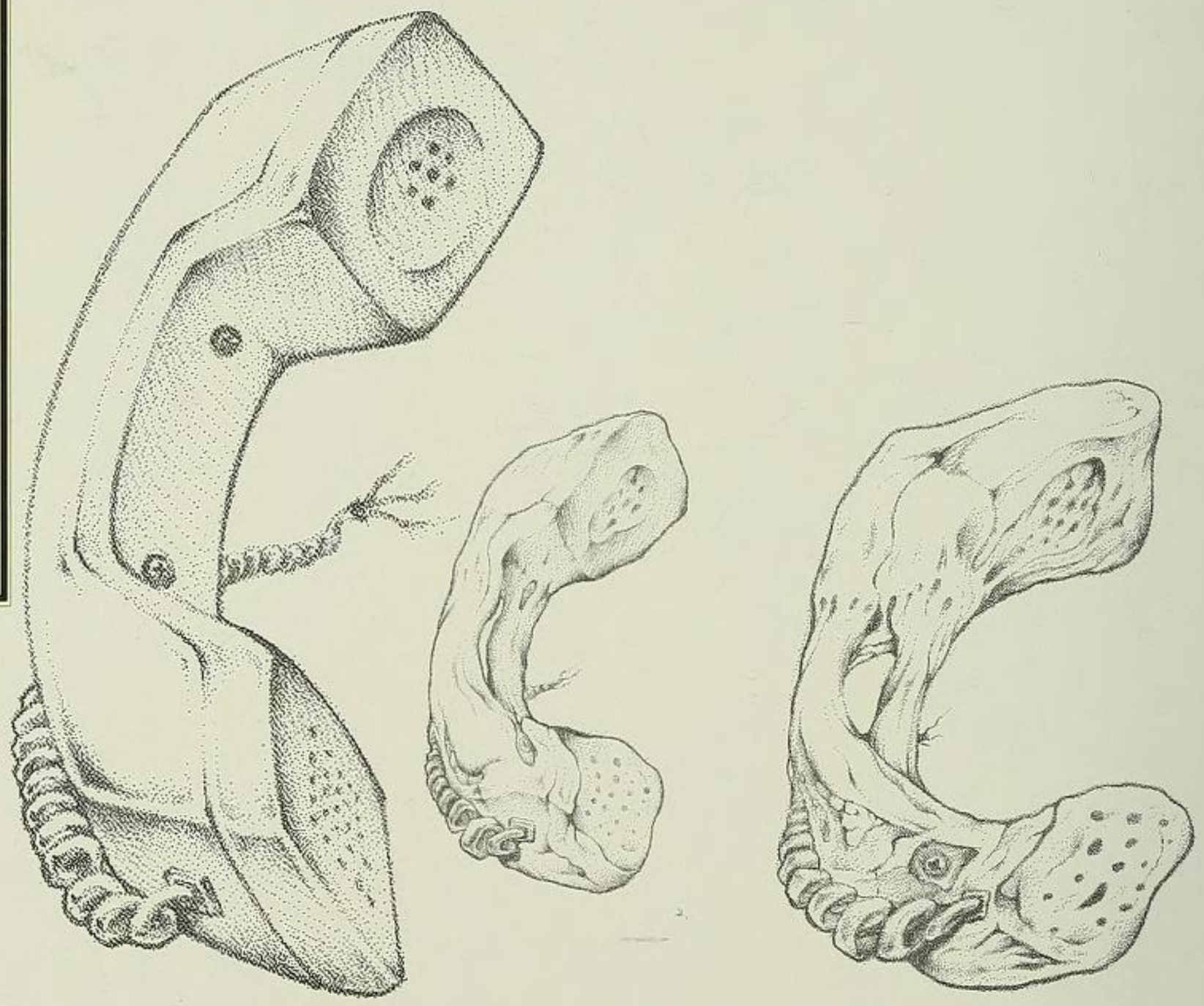


PERSONAL COMPUTER Channel

○受話器の形からその変化をさまざまに連想した末、胎児の頭骨とその断面図の配置と言う、異様なダブルイメージになり、無意識な自動表現として、「見えないミュージアム」という枠の中で、ビジュアル要素を最大限に利用した。
♦FAXラインを使ってのビジュアル作品という事で、ディテールをできるだけシンプルにという事を頭に置いて描写した。

スクリーミング・マッド・ジョージ
Screaming Mad George

メタモルフォーシス
Metamorphosis



1 2

PERSONAL COMPUTER Channel #7105

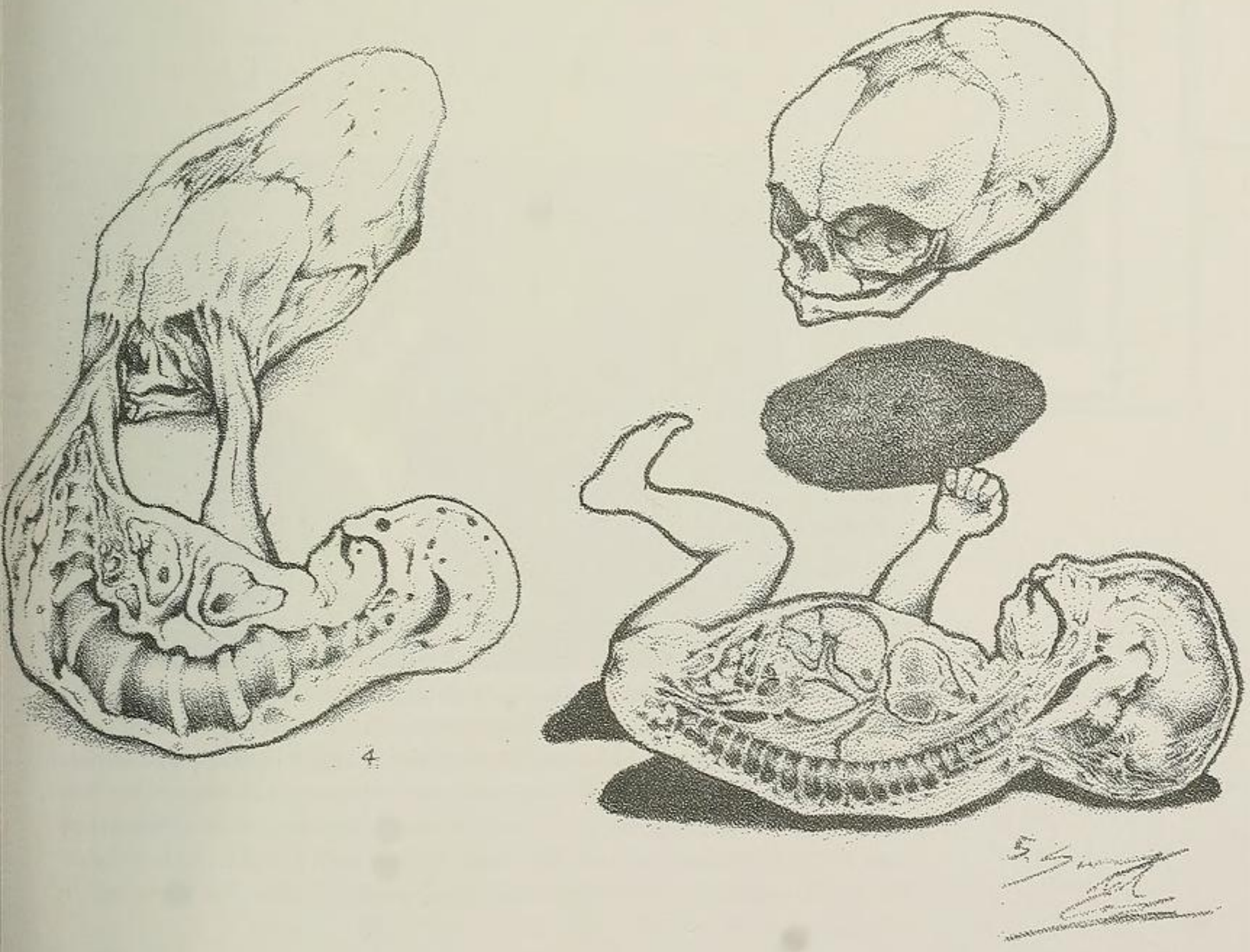
Access No. 1

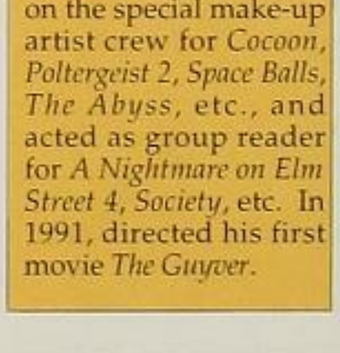
Page 10

○After making various mental associations based on the shape of the telephone receiver and transformations thereof, it yielded an unusual double image the skull of a fetus and the arrangement of its cross-section diagram. As an unconscious self expression within the framework of this invisible museum, visual elements were used to the greatest possible extent.
♦Because this is a visual work using a FAX line, I made the sketch while keeping in mind the idea that details should be kept as simple as possible.

PERSONAL COMPUTER Channel #7105
Access No. 1
Page 11

❑1956年大阪生まれ。超現実視覚芸術家。高校卒業後、ニューヨークのスクール・オブ・ビジュアル・アーツに留学。81年ファインアーツ科卒業、83年ロサンゼルスに移住、以後スペシャルメークアップのクルーとして、『コクーン』『ポルターガイスト2』『スペースボールズ』『アビス』などに参加、『エルム街の悪夢4』『ソサエティ』などではグループリーダーとして活躍。91年には初監督作品『ザ・ガイバー』を発表。





❑Born 1956 in Osaka. Surrealistic visual artist. After completing high school, he studied at the School of Visual Arts in New York. Graduated from the Fine Arts Department in 1981. In 1983 moved to Los Angeles, and since then has been on the special make-up artist crew for *Cocoon*, *Poltergeist 2*, *Space Balls*, *The Abyss*, etc., and acted as group reader for *A Nightmare on Elm Street 4*, *Society*, etc. In 1991, directed his first movie *The Guyver*.

○写真にしても、レコードにしても、また電話もその技術のごく初期段階を支えていたのは「この世ならざる世界との交信」を期待するスピリチュアリズムであったと僕は考えています。そうした意識はその技術が整備されていく過程で、便利さ、有効性の陰にかくされていってしまいますが、その実、脈々と流れつづけています。今回、電話網の中の美術館という設定の中で、少しでもそうした異界への感受性が復活するようにという祈りを込めて、電話網に棲むスピリット（精霊）をスケッチしてみたつもりです。

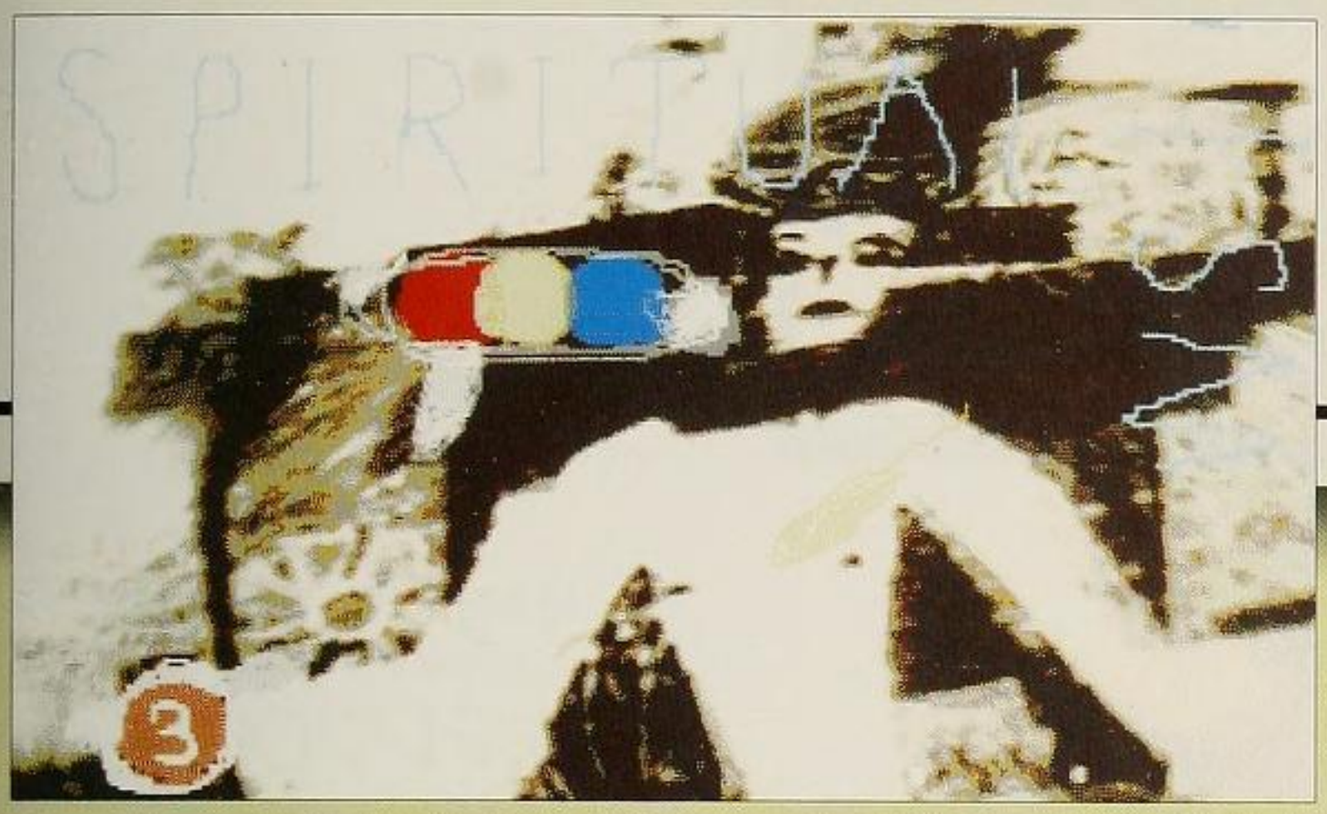
❍I believe that the idea that supported the early stages of photography, recording, and the telephone, was "spiritualism," or anticipation of "communication with the other world." During the process of developing this technology, this spiritual awareness became hidden in the shadow of convenience and efficiency. However, the fruits of spiritualism are still continuously affecting our world. This time, in the setting of this museum inside the telephone network, I have tried to sketch the spirit that lives inside the telephone system, in the hopes that the susceptibility to the other world may in some small way be revived.

❑1961年生まれ。1983年大阪大学文学部美術科卒。1985年セツモードセミナー卒。第6回日本グラフィック展大賞受賞。ニューメディア画像制作会社シフカを経て1987年独立。個展多数。1990年TA開設。

❑Born 1961. 1983-graduated from Osaka University, Faculty of Literature, Department of Art. 1985-graduated from Setsu-Mode Seminar. Winner, Grand Prize at the Sixth Japanese Graphics Exhibit. After working at a new media video production company, became independent in 1987. Many private exhibits. 1990-Established TA.

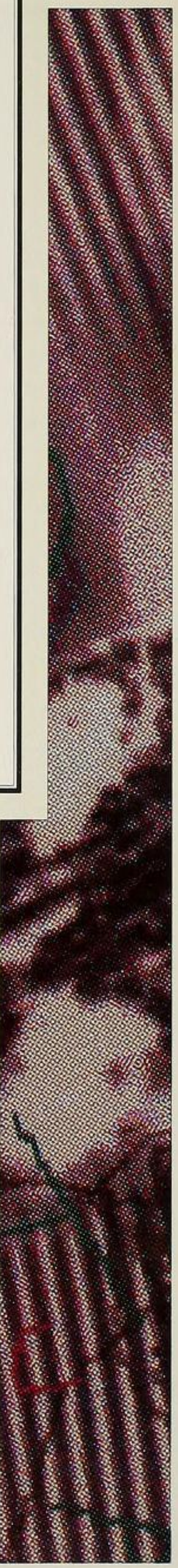
寺門孝之
TERAKADO Takayuki

スピリチュアリズム
The Spiritualism



♦僕がコンピュータを使って絵を作るようになった最初の機種である、富士通のFM77AVシリーズのパソコンをあえて使った。これまでに印刷物になった自作のCGをもう一度、ビデオカメラからパソコンにとりこみ、手を加えた。さらにそれをピクトログラフィでアウトプットを出し、スキャナ入力をして、通信可能なデータにつくりかえていただいた。

♦ I daringly used the kind of computer on which I first learned to draw pictures, the Fujitsu FM77AV series personal computer. Using a video camera to reenter some of my own already printed computer graphics into the computer, I then modified them. Finally, I output this as pictrography, scanned the result, and had the data converted to a format that could be transmitted by modem.



PERSONAL COMPUTER Channel #7105

Access No. 2

Page 13

中ザワヒデキ
NAKAZAWA Hideki

キテレツCG
Kiteretsu CG

❑1963年生まれ。千葉大学医学部卒業。フリーイラストレーター。著書『近代美術史テキスト——印象派からポスト・ヘタうまイラストレーションまで……』『イラストレーション・ファイル・コンパチ』。東京イラストレーターズ・ソサエティ会員。

○私の場合作品自体にはそれほど意味は無く、むしろ作品の置かれる状況の方に意味があります。具体的には今回のCG作品に関しては「誰でもつくれそうなCG」「誰でも観賞できるようなCG」がコンセプトです。実際に本イヴェントのパソコン通信チャンネルで私の作品に接した観賞者がこの作品を「面白い」と思い、なおかつ「この程度なら私にもつくれそうだ」と考えたなら、私の意図は一応成功したことになり、しかもこの作品が著作者である私自身の手を離れ、観賞者のパソコンで自己増殖を始めれば、これほど嬉しいことはナイと言えるでしょう。

♦FAXと異なりパソコン通信では、カラーデータが送信できるのでカラー作品として制作しましたが、モノクロモニターでも観賞できるようにと、色と図柄を工夫しました。また、通信時間を最小にするため、データ量を小さくする目的で、4ビット（16色）モードで制作しました。使用機種は、Apple Macintosh IIcx、使用した描画ソフトはStudio8-Jです。

❑Born 1963. Graduated from Chiba University Medical School. Free-lance Illustrator. Author of *The History of Modern Art--From Impressionism to Post Heta-uma Illustration* and *Illustration File Compati*. Member of Tokyo Illustrators' Society.

❑In my case, the work itself doesn't have that much meaning. Rather, it is the situation in which the work is placed that has meaning. In concrete terms, the concept of this work is, "computer graphics anyone might use," or "computer graphics anyone could appreciate." If the appreciator, the person who actually encounters this work through this event's personal computer transmission channel, thinks "That's interesting," and, "Even I could do something like this," then not only have I been successful at what I intended, but the work will be removed from the hands of its creator (me), and will begin to breed within the appreciator's personal computer. And nothing could give me more joy.

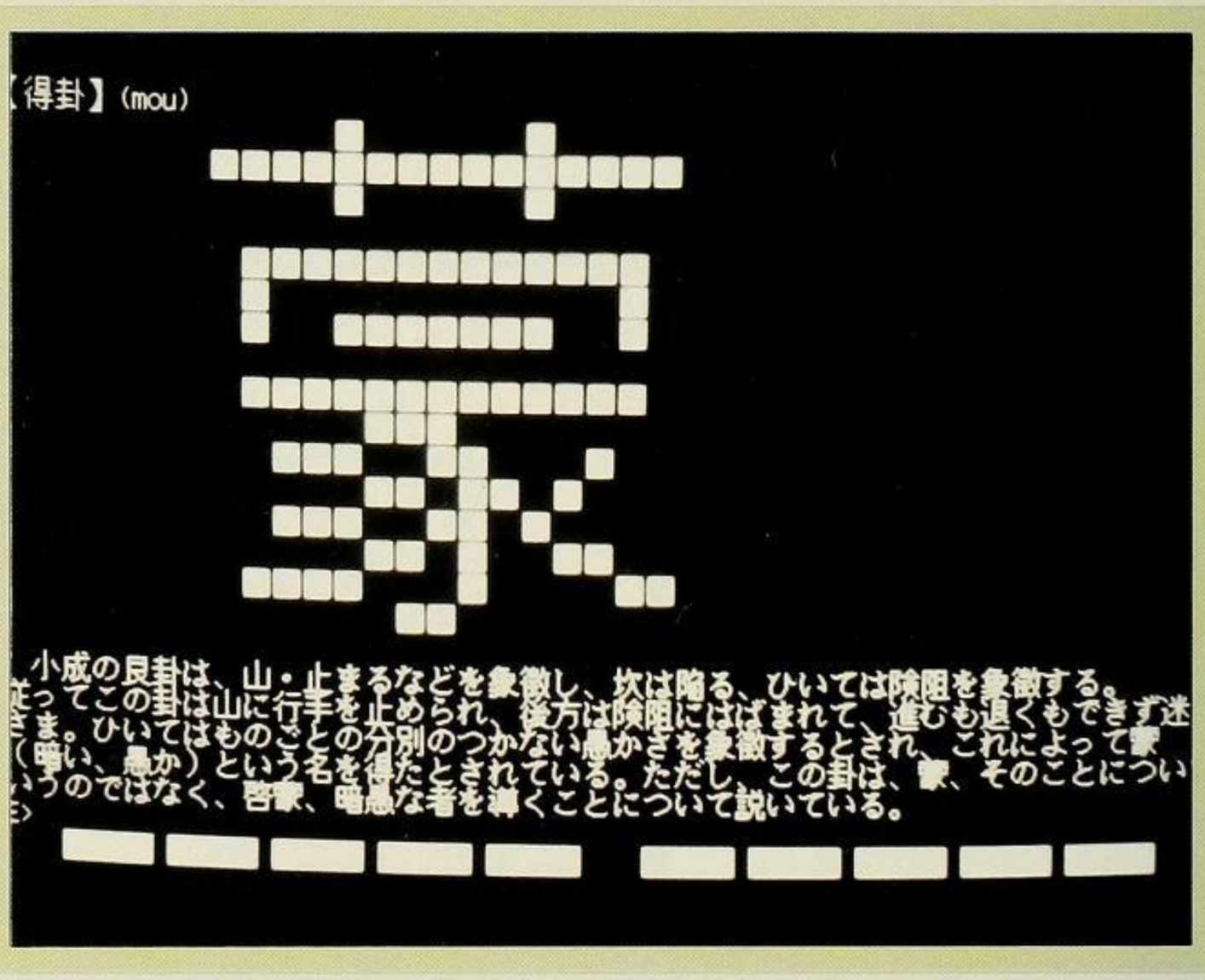
♦Unlike a telefax, modems allow the transmission of color data. Thus, I devised the shapes and color such that this work could be appreciated on either a monochrome or color monitor. Also, to reduce the amount of data and thereby minimize transmission time, I used the four bit mode (16 colors). The equipment was a Macintosh IIcx, and the graphics software used was Studio8-J.

❑1956年生まれ。1985年庄野晴彦とパフォーマンス・ヴィデオのユニット「RADICAL TV」を結成。その後、細野晴臣、立花ハジメらとのジョイント、つくば博でのジャンボトロンを使った浅田彰、坂本龍一とのライヴ・パフォーマンス《TV WAR》を行なう。また映画『ノーライフキング』のCG制作、TV、ヴィデオの演出など数多く手がける。1992年にはCG作品集『MUSIC CREATURE』を発刊予定。

❑Born 1956. In 1985 formed the performance video team "Radical TV" with Haruhiko Shouno. Later collaborated with Haruomi Hosono and Hajime Tachibana, and staged a live performance *TV War* with Akira Asada and Ryuichi Sakamoto using the Tsukuba Expo Jumbotron monitor. His numerous activities also include production of computer graphics for the movie *No Life King*, and appearances on TV and in commercials. *Music Creature*, a collection of his computer graphics productions, is scheduled for publication in 1992.

原田大三郎
HARADA Daizaburou

ネットワーク易システム
The Network I-Ching System



【ネットワーク『易』システム】

Directed by DAIZABURO HARADA
Programed by Technology Aided Force

『易』は、成立してから現在に至るまで、すでに三千年を経ており、中国最古の書である。『易』は陰陽の二元観をとり、それぞれを符号化して"—"を陽爻、"- -"を陰爻という。諸現象が陰陽の二要因によって展開しているならば、それを—・- - の組み合わせで写しとり、その相互関係で現象の性格・作用などを考えようとしたものが四象である。

- - — — - -
— （少陽） — （老陽） - - （少陰） - - （老陰）

そして、よりいっそう諸現象を正確に写しとろうとし、陰、陽を三爻重ねたものが八卦である。

— - - - - — - - — — - -
—（乾）- -（坤）- -（震）—（巽）—（坎）- -（離）- -（艮）—（兌）
— - - — - - — — - -

八卦は、四象よりも多くの現象について説明できるが、それはなお個々の現象にとどまっている。ある現象の性格・価値、とくに展開・変化などは、その現象だけで行なわれることではなくて、他の現象との関係によって出現するものである。特に人間の運命は、そういう関係がおりなすものである。そこで、さらに八卦を組み合わせて大成の卦六十四とした。
もっとも、以上は卦の構成を分解して、見てきたのであって『易』の卦が必ずしもこのような現象の分析と陰陽爻の組み立てを行なっていたわけではない。
『易』から"教え"を受けようとする者にとっては、六十四卦のうちどの卦が与えられるかは、"筮"という神秘的な手段によって決定される。卦は理屈によって推察すべきものではなくて、神の啓示であり、絶対的な天理を示しているものとされている。

【ネットワーク『易』システムの利用方法】

1.ネットワーク『易』システム専用のホスト(3746-2643)にログインしてください。

2."立筮(ritsuzei)"という表示が現れます。

3.RETURNキーを押すと『易』システム用乱数が動き出します。

4."啓示"を受けたい事柄に対して念じてください。

5.任意のタイミングで、スペースバーを押してください。

6."得卦(tokuka)"という表示とともに、啓示が現れます。

7.読み終わったらスペースバーを押してください。自動的にログアウトします。

（一回のログインでは、一度の啓示しか得ることはできません。）

The Network *I Ching* System

Directed by Daizaburou Harada
Aided by Technology Aided Force

Three thousand years have passed since the composition of the *I Ching*, or *Book of Changes*, the oldest written work of China. The *I Ching* postulates a dualistic view of the world expressed in terms of the *yin* and *yang*, which are represented by the symbols -- and — respectively. All phenomena are considered to take place according to the two principles of *yin* and *yang*, and thus their nature and operation may be expressed by combinations of — and -- and understood in terms of the interaction between the two; there are four such combinations:

少陽	--	老陽	—	少陰	—	老陰	--
(spring)	—	(summer)	—	(autumn)	--	(winter)	--

To represent phenomena even more exactly, there is a further set of eight *yin* and *yang* trigrams, each described by a single Chinese character:

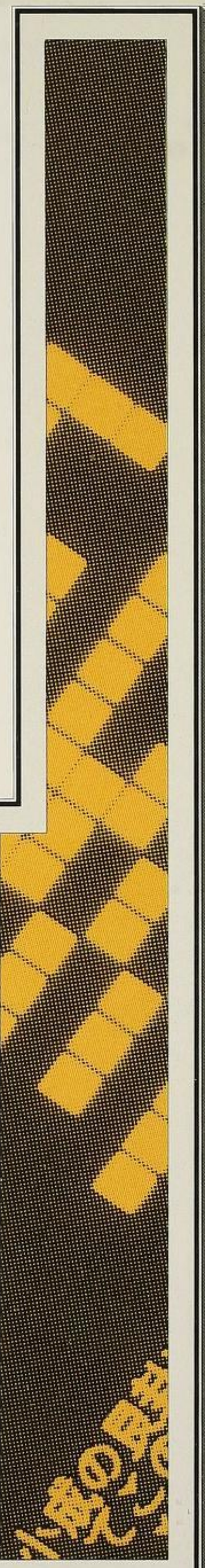
乾	坤	震	巽	坎	離	艮	兌
—	--	--	—	—	--	--	—
—	--	—	--	--	—	--	—

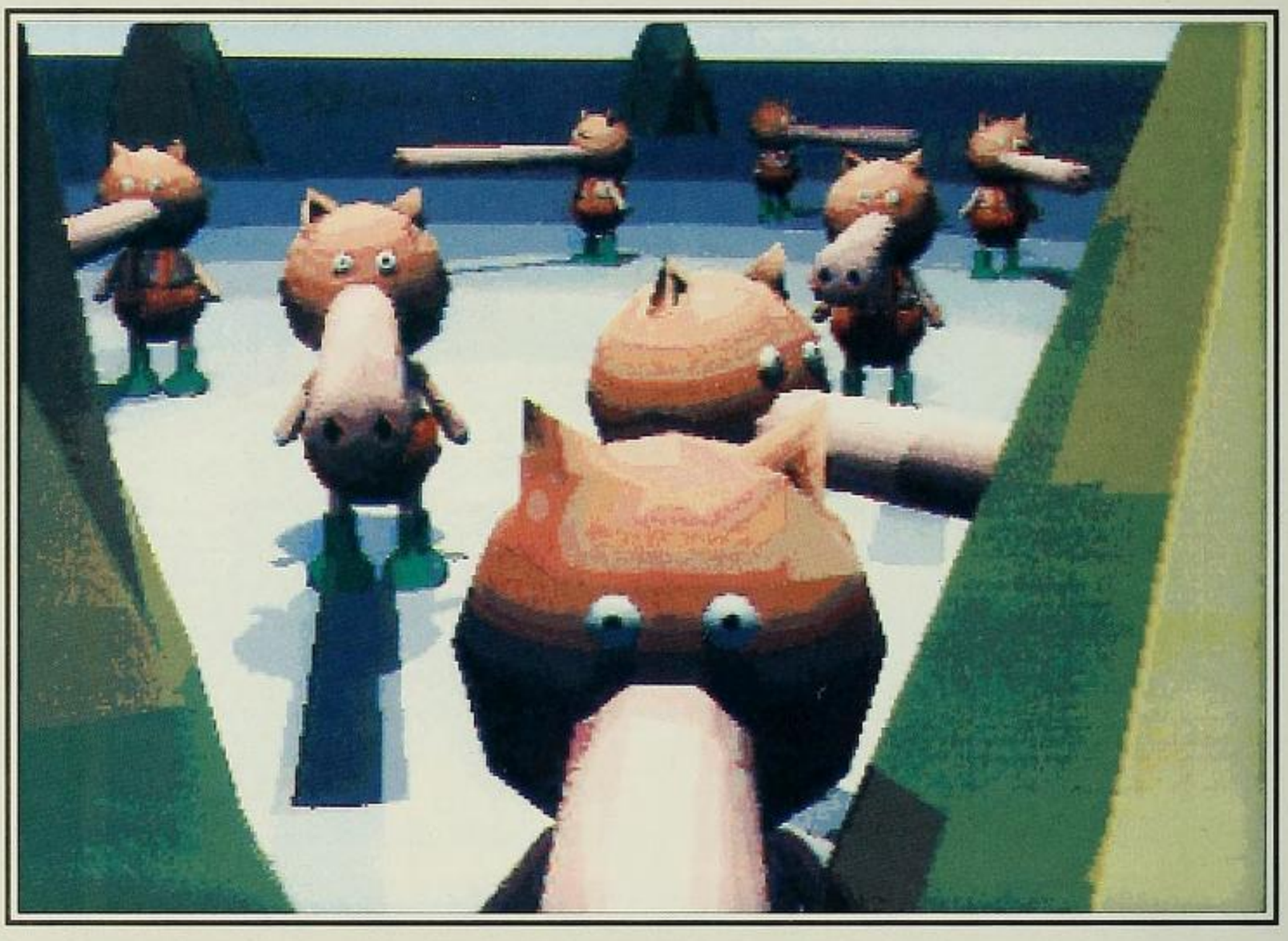
These trigrams are able to account for a greater number of phenomena than the four combinations above, but they are still restricted to individual phenomena. The nature and value of a particular phenomenon, and especially its development and evolution, are not determined in isolation, but produced in connection with other phenomena. This is particularly true in the case of human destiny. Therefore the eight trigrams were further combined to produce a grand total of sixty-four hexagrams.
The above describes the composition of the different trigrams and hexagrams; the *I Ching* did not necessarily employ these trigrams and hexagrams in making such analyses of phenomena in terms of combinations of *yin* -*yang* symbols.
For anyone who wishes to receive "instruction" from the *I Ching*, there is a mystical method of divination called *shih* (in Japanese *zei*) for determining the appropriate hexagram from among the sixty-four. A hexagram cannot be deduced by logic but must be divinely revealed, and is believed to express the absolute will of Heaven.

How to use the Network *I Ching* System

1. Log in to the Network I Ching System's dedicated host (3746-2643).
2. *"Ritsuzei"* ("divination") will be displayed on the screen in Chinese characters.
3. Press the RETURN key. The *I Ching* System's random sampling process will begin.
4. Concentrate upon the matter concerning which you wish to receive "revelation."
5. When you are ready, press the space bar.
6. The revelation will be displayed along with the term *"tokuka"* ("your special hexagram").
7. Once you have finished reading the revelation, press the space bar. You will automatically log out.

(You may receive only one revelation each time you log in.)





森川倖
MORIKAWA Yukihito

ブタの楽園
Pigs' Paradise

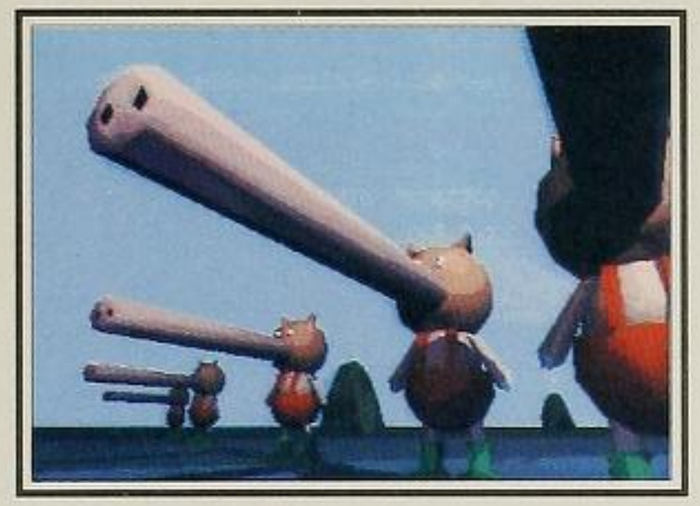
❍今回制作したSCENEは8つ。各々5匹の豚がおりますから、今この手元の3.5 inch diskには40匹の豚を飼っていることになり、今後これはますます増えるでしょう。

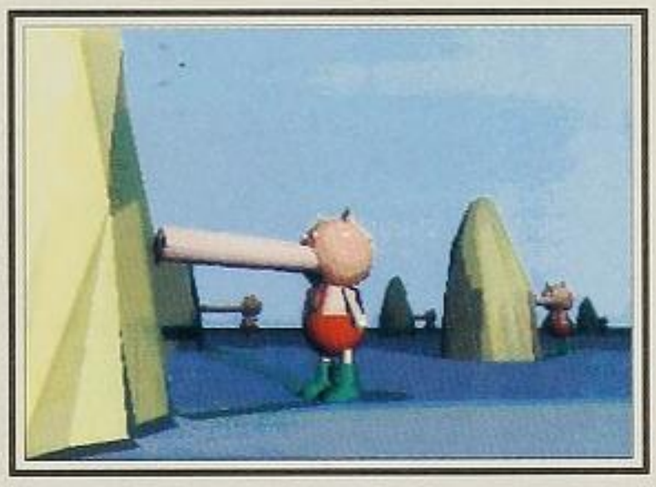
♦これは、いってみればコンピュータ上のカメラで撮った写真です。アングルは僕が選んだものですが、本来なら見ていただく方には各々好きな場所から見ていただきたい。常々そう思っています。

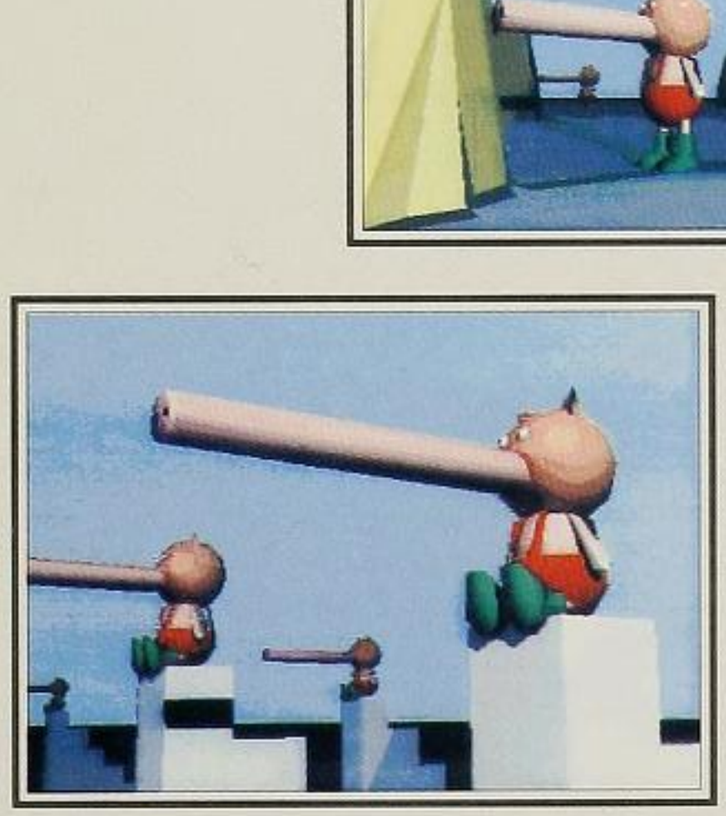
❍For this piece, I have created eight scenes. Since there are five pigs in each, I have 40 pigs on the 3.5 inch floppy disk I'm now holding. They'll probably be multiplying here soon.

♦This is a photograph taken by a camera in my computer. The angle is what I have chosen, but I originally wanted the viewer to view from whatever position he prefers. I'm normally thinking this way.

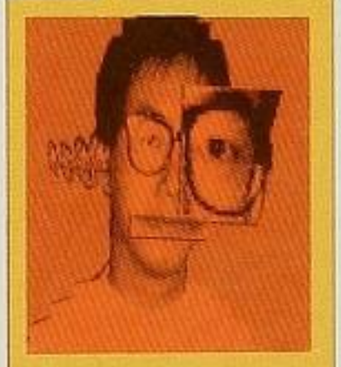
PERSONAL COMPUTER Channel
#7105
Access No.
5
Page
18







❑1959年岐阜生まれ。O型。1978年筑波大学芸術専門学群視覚伝達デザイン科入学。1983年同大卒業。1981年頃から、フリーのイラストレーター。1989年有限会社ウルトラ設立。パソコンによるCG制作を始める。



❑Born 1959 in Gifu. Blood type: O. 1978-Entered University of Tsukuba, School of Art and Design, Department of Visual Communication Design. 1983-Graduated. 1981-Began working as a free illustrator from about this time. 1989-Established Ultra Co., Limited. Have begun creating computer graphics by personal computer.

#7104

[ライブ・チャンネル] 1

LIVE Channel-1

浅田彰＋柄谷行人
ASADA Akira＋KARATANI Koujin

ダイアローグ
Dialogue

❑1957年生まれ。京都大学経済研究所助教授。専攻の経済学・社会思想史のみならず、自然科学・先端技術・文学・映画・音楽にいたるオールラウンドな見識と鋭い批評眼で多方面に活躍中。著書『構造と力』『逃走論』『ヘルメスの音楽』『天使が通る』など。
写真：今井仁

❑Born 1957. Assistant Professor of the Kyoto University Institute of Economic Research. Displays penetrating insight and sharp critical faculties not only in his own specialities of economics and the history of social thought, but also in many other fields such as natural science, high technology, literature, films, and music. His works include *Structure and Power, On Running Away, Music of Hermes*, and *Angels Pass By*.
Photo: Hitoshi Imai

❑1941年尼崎生まれ。文芸批評家・法政大学教授。著書『意味という病』『マルクスその可能性の中心』『日本近代文学の起源』『隠喩としての建築』『探究I』『探究II』など。

❑Born 1941 in Amagasaki. Literary critic and professor of Hosei University. Author of *The Disease of Meaning, Marx: The Center of his Potential, Origins of Modern Japanese Literature, Architecture as a Metaphor, Investigations I, Investigations II*, etc.

多言語状態とインターナショナリズム《1》

浅田――もしもし、浅田です。

柄谷――ああ、今日は。

浅田――どうも。大体いつも、夜もっと遅い時間に延々長電話をしてるんだけれども、今日は傍聴者付きなんですね。

柄谷――まあ、傍聴者がいないと、人の悪口ばっかり言っているから（笑）。

浅田――それにしても湾岸戦争はあっという間に終わってしまいましたね。

柄谷――今回の戦争が凄かったと思うのは、これまでの雰囲気を変えたことですね。何となく今までの思想にしても文学にしても全然合わなくなっている感じがするな。特に小説が悲惨だと思うね。伝奇小説とかサイエンス・フィクションとか。

浅田――もう実現されちゃいましたからね。

柄谷――そうそう。今まで、戦争の形態とか独裁者のイメージとか色々作ってきたけど、現実に出現したから、こっちの方がリアルですよ。

浅田――米ソスパイ物が、まず壊滅したでしょう。その後、第三世界騒乱ものっていうのがあって、大体、中南米とかだと、ヴードゥー教を信ずる独裁者とかが出てくるんだけれども、ノリエガというのは全くそれだし、イスラムとかいってたら、また先にやられた。だからもう、あんまり夢はないですね。

柄谷――ないですね。やっぱり、近未来というのが壊れた。

浅田――現在になってしまった（笑）。

柄谷――それから、ハイテクのイメージもかなり実現したしね。

浅田――結局、冷戦構造とその延長上に成り立つ、ある種の構造に規定されたファンタジーというのが、全部現実に追い越されちゃったんですね。

柄谷――そうですね。まあ、全般的に終わったんです。僕は、皆もっと無関心だと思っていたけど、意外にそれを皆感じているね。

浅田――以前柄谷さんが、村上龍論で、構造に依存しつついろんなパターンで戯れるのがファンタジー、つまり空想なんだけども、真のイマジネーション、つまり想像力というのは、構造が基本的に変わる段階で未知の世界に対して発動されるものだと言っておられた。今、そういう想像力が非常に求められている。にもかかわらず、殆ど見つからないという感じがしますね。

柄谷――多分、それは想像力ってイメージがないからだと思う。ファンタジーは割合イメージ化しやすいわけでしょう。

浅田――ファンタジーというのは、いわばイメー

ジの再生産なんだけれども、イマジネーションというのは、言葉にも関わらず、イメージ批判を通じたイメージし得ないものの提出でしょう。

柄谷――そうです。それまで、死ぬとか、死んだということに、皆気がつかないけど、たぶん死んでるんですよ。リアリティが全然なくなちゃったということでね。それはある変化なんですけど、その変化を感じてきた奴と、感じてない奴がいるわけじゃない？　変化はどこにもないからね。例えば、米ソの、89年の出来事とか、そういう目に見えるようなことを言えば、皆納得するけどね。そういう現実を見て反応するというのは遅いと思うんです。だから、またそれで動くというような事では、まだ空想力の領域だね。

浅田――柄谷さんは、大体85年くらいに、何となくこういう変化がくるというか、少なくとも今までの構造はもたないということを、非常に強く言われたでしょう。

柄谷――いやー、あれは不思議なものですね。あれは個人的なものですからね。阪神も優勝したし（笑）。

浅田――バース党ね（笑）。

柄谷――バースがいればっていう、バース党ね。とにかく、個人的な危機感みたいなのがあって、それは僕しか感じてないという意味で個人的だったものですね。だから、大体予感はしてたんでしょうね。でも、言っても全然通じないからね。

浅田――まあ、いわゆるポストモダンと言われたような状況というのは、実際は70年代からずっと底流としてあったのが、80年代になってから急に表面化して、85年くらいにピークに見えたでしょう。僕が『構造と力』を出したのが83年ですけれども、あの時の感じでは、思想まで記号のゲームになってしまったという事態をこの際あえて肯定して、最終消費に向かって突っ走る、これで終わりだっていう感じだったんですね。

柄谷――チャートでね。

浅田――その直後から、僕もある種の歴史の宙吊り状態の中でずっと記号のゲームでやれるっていう構造が飽和したということを、強く感じましたけどね。

柄谷――僕も浅田ブームの時に、現代思想の教祖の一人と言われたりして、だから、自分のやっていることもそうなるのかと思って、個人的にはそれがきつかった。何をやってたんだろうというふうになりますから。

浅田――その辺の生理的反発から未来を予感したんじゃないですか？

柄谷――うーん。世の中も変わると思えなかったですけどね。本当は85年って、ソ連ではゴルバチョフが出てきて、アメリカはすごい赤字でしょう。それ以降の変化は、その時に現われているわけね。そういうのって、連動しているから、切り離せない。その時点では切り離してるけどね。

浅田――まあ、世界がこっちに合わせた風にも見えますね。

柄谷――それが想像力じゃないんでしょうか（笑）。

浅田――柄谷さんは、理論的なレベルで、システムを内側から脱構築するというゲーデル的な立場から、たんに隣にいる人間のように非常に具体的に在る他者との関係が重要なんだというヴィトゲンシュタイン的な立場に、バッと転回したでしょう。あの理論的な転回が、何となく、閉じた記号のゲームではもうやれなくなってるってことの非常に敏感な先取りになっていたという気がしますね。

柄谷――84年くらいかな、僕はその前の年くらいにAIDSについて書いたわけです。AIDSは、むしろ内部的な自己免疫疾患みたいなものだと思っていたんですよ。それがゲーデル的だと思っていたわけですね。それがやっぱり外から来たとわかってくるじゃない？（笑）。だからレトロ・ウィルスであろうと何であろうと、レトロ・ウィルス自体は面白いんだけど、外から来たっていう、それがわかったのは確か84年くらいですよ。それまでは、神秘的な理論があったわけね、内部的におかしくなっているんじゃないかとか。だけど、やっぱり外だった。全部並行してるんだけど。

浅田――病気の理論でいうと、三段階くらいあると思うんですよ。スーザン・ソンタグ流にいえば、結核みたいに外からやってくる病気があって、これはロマン主義に対応する。その次の段階で、リューマチとか癌といった、自分自身の中で免疫機構が狂ったり、細胞の再生産プログラムがおかしくなったりして内側から起こってくる変な病気が出てきて、これはある意味でポストモダンだった。

柄谷――僕は、はじめAIDSがその完成だと思っていた。

浅田――AIDSの面白いところは、ウィルスだから外からくるけれども、ただ結核菌みたいにたんなる外からの異物として内側で暴れ回るんじゃなくて、レトロ・ウィルスだから、自己の内なる生物学的アイデンティティを決定する最も基本的なDNAの情報の中に紛れ込んじゃって、紛れ込んじゃうともう外か内かわかんなくなっちゃうという……。

柄谷――そうそう。レトロ・ウィルスというのは両方兼ねているし、さらに進化に全部関係してきたからね、だから、人類史の決算でもある（笑）。

浅田――そうすると、外から侵されて、内から反撃するっていう構図は成り立たないけど、内部的に遺伝子のテクストだけでやっているっていう構図も成り立たなくって、遺伝子のテクストっていうのは、実は常に既に他者によって汚染されているというか、生物体というのは、ウィルスやなんかが情報戦争を繰り広げているある種の社会的な場所だという感じが強くなった。

柄谷――二極対立の崩壊みたいなものの比喩でいうと、やっぱり85年以降というのは、AIDSの段階になったんじゃないかな。だから、今、もうパナマのノリエガでも、イラクのフセインでも、いいとは言えない（笑）。

浅田――支持は出来ない（笑）。

柄谷――それが、困るところでね。支持してやろうとすると難しくなりますからね。

浅田――ホー・チ・ミンのようにはならないでしょう。

柄谷――ならない。ベトナムにもならないし。これまでは、どこかに正義があったのが、今、ないからね。全然ない訳じゃないけど……。アメリカがやっていることもそう。とにかく、ややこしい。うまく善と悪の二つに分けられない。

浅田――分けられないからこそ、外部に悪を設定して、これを殲滅するっていう古典的な構図に無理矢理もっていった感じがあるでしょう。フセインっていうのは、たまたま物凄くいい悪役だったから、とにかくこいつが悪の象徴で、こいつを殺すためなら何でも出来る、と。でまあ、力づくでやったわけですね。これは、いわば第三世界全般へのある種の見せしめとして機能するわけです。ただ実際には、例えばワシントンなんていうのは人口の8割くらいが黒人のスラムで、いわば第三世界でしょう。第三世界というのは、外部にあってコントロール出来ると思っているけれども、実際は北側の世界の内部にもウィルス的に繁殖していて、したがってそう簡単にコントロール出来ないっていうのが、現時点での問題だと思うんです。フランスなんか、国内にアラブ系の移民が一杯いるから、物凄く微妙な動き方をした。本来はそういうふうにやらなければならないところを、だからこそ無理矢理外部に敵を作って押し切ったっという気はしますけれども。

柄谷――結局、その事実が露呈してくるんでしょうね。僕はニューヨークのハーレムの横にいたから……。

浅田――コロンビア大学がハーレムの丘の上で、丘をおりるとハーレムなんですね。

柄谷――横に行ってもハーレムなんですけど、そこでは戦争賛成の奴なんているわけない。軍人になっている奴もいると思いますが、戦争に行っているのはみんな、貧困なんです。それに女性も多い。

浅田――徴兵制じゃないから、大体、アメリカで最も貧しい人々が、金のために行くわけですね。

柄谷――アメリカ人が言ってたけど、マンハッタンでベビー・シッターをやっているのは大概カリビアンなんです。グラナダとか、ハイチとか。特に、グラナダとかあの辺は英語圏ですから、ラテン・アメリカの連中よりも、アメリカに適合しやすい。だから職が結構見つかりやすいんですが、それがベビー・シッターなんです。そしてそれを雇っているのが、白人のフェミニスト（笑）。だから、白人のフェミニストは、カリビアンを搾取している、と怒ってたけどね。だから、軍隊は男女平等だとかいっても、その優雅なフェミニストになる前段階として、軍隊に行かないといけないわけ。奨学金ももらえるしね。だから、アメリカ内部の問題が全部軍隊に出ていると思うんですよ。だから、僕はアメリカ人の90%がブッシュ支持というのはよくわからないんです。

浅田――いやあれが、ニクソンのいうサイレント・マジョリティってやつでしょう。そんなものは本当はどこにもないんです。都市部での世論調査だと賛否半々くらいのところが多い。特に、黒人の居住地区はほとんど反対ですね。

柄谷――そうですか。

浅田――ただ、全体を総計すると、中西部とかの、どうしようもないおじさん、おばさんがいるから。

柄谷――黒人の実物を殆ど見たことないとかいう……。ありますよね、そういう地域。東洋人も見たことがないとか、僕らが来てもジロジロ見るような。テレビで見ているのと似てるなという感じで見てるんじゃないかな。この前、カリフォルニアの南の方に1ヶ月ほどいたんですが、そこでは、黒人の浮浪者がくると住民が電話で通告するんだって。そして警官が殴るかどうか知りませんけど、犯罪者扱いして連れ出しちゃうんだそうだ。滅茶苦茶なものらしい。もう皆グルですよ。こんな連中がニューヨークの犯罪なんか聞いたら、嫌な所だって、それで終わりだよね。

浅田――ただ、カリフォルニアだって、南端のサン・ディエゴまで行っちゃうと、もうほとんど、メキシコと行ったり来たりで成り立っている訳でしょう。メキシコ人に朝働きに来させて、夜帰させて、そこで搾取が行なわれているわけですからね。

柄谷――そうなんですよ。ほとんど、あそこは第三世界ですよ。その実感がないのは、日本だけですかね。新宿辺りは結構あるんだけどね。

浅田――新宿区、豊島区なんかは大分第三世界化してるんじゃないですか。

柄谷――してますね。新宿から高田馬場の辺にかけてはかなり多いと思うんだけど。

浅田――アメリカの場合も、そういう現実があるからこそ逆に、第三世界の諸問題を外部に投影して、あれを叩けば勝つというふうになっちゃったような気がしますけどね。

柄谷――だけどこれからは危ないんじゃないかと思うんですよ、そういうの。アラブ系、イスラム系が、アメリカ内部に一杯いて、他の連中が勝った、勝ったといっても全然アイデンティファイ出来ないわけだからね。ほっとくと、バラバラになっていく可能性がありますよ。

浅田――帝国の崩壊ですね。ソ連みたいに地域的に分れないとしても、エスニックに、あるいは社会階層的に、分裂状態になる可能性がありますよね。

柄谷――去年ちょっと、アメリカで、昔の旧世界帝国の問題、ネーションの問題、それから、トランスナショナルなコミュニティの問題を喋ったんですけれども、その論文をアメリカの友達のところに送ったら、この間返事が来て、どうもアメリカの建国神話が働かなくなっているというんですね。アメリカは、1860年代にその神話を完成したんですよ。全員がピルグリム・ファーザーズに同一化出来るシステムです。黒人は奴隷で来ているからちょっとマズイんですけれども、それ以外の人は全部、旧世界を出てきた人だから、その神話を再現しているわけ。

浅田――つまり南北戦争で南部のややこしい部分を一遍切ったわけですね。

柄谷――そうそう。南部はヨーロッパと繋がっていた。だから旧世界と繋がっている部分を切った。そこでまあ全員が建国の父の子孫ということになるんだけど、あんなものは一部の奴がちょこっと来ただけで、全然アメリカと関係ないばかばかしい話でね。

浅田――まあ、いまだに、クウェーカーとかそういう人はちょっとはいますけど、マイノリティでしょ、むしろ。

柄谷――それで、彼らが何でプリマスというマサチューセッツの海岸に辿り着いたかというと、他の場所は人も多く発達してたからそこを避けて、北を目指したからです。それで食い物も何にもないところに漂着したのが連中ですよ。食い物も何にもないから、1年目で半分くらい死んだんですよね。そういう時代にヴァージニアとかあんなところは一杯大きい農園があったわけ。ニューヨークだって大都会になっていた。それなのに、そのころにソロソロっときて別の場所へ漂着したような連中が建国の父になるというのは、そいつらが宗教的な意味で来たからでしょう。だからエクソダスですよね。それは、完全に旧約聖書のイメージで来ているわけです。その時の日記も、全く旧約聖書で物を書いているのね。そのイメージが、何処から来てもアメリカへ来たという、移民の国であるということと非常にうまく合うわけです。それ以前だと、アメリカに来ても、例えばルイジアナなんてフランスだし、今でもカナダやなんかだと紙幣なんかイギリス女王のとか使っている。そういうことを全部払拭できるのはそれしかいないわけ。僕は、それは天孫降臨神話だと思う。既に日本人はいたのに、何処かからひょっと少数の連中が来てとかいう、そういうイメージでしょう。それが神武天皇で神話になるわけでしょう。同じことが割と近世に行なわれていて、それがアメリカだと思う。ただ、その神話が今働かなくなっているというのね。それはヒスパニックが多いからだと思うけど、彼らはそんな神話は持っていないんですよ。それに、割と近いところから来ているからね（笑）。特にアメリカに来たという感じを持ってないんだね。スペイン語でやっているしね。

浅田――ニューヨークのタクシーなんか、スペイン語で無線で道順を聞きあったりして、片言の英語だけでやれてるってやつが多いですよね。

柄谷――多いですよ。あれはショックですよ、タクシーで英語の喋れる人は少ないからね（笑）。僕はもう、文章で言うとわからないから最後は単語だけ並べてた。で、最近考えているのは、多言語状態、複数言語状態ってあるでしょう、かつては世界史的にこれが普通だったんじゃないかなということなんです。例えばフランス革命の時に、フランスで、フランス語を喋っていた人口は、50%以下なんだって。だから、まだネーションじゃないんですよ。皆、てんで勝手に喋っていたわけ。それを、方言と今は言うんだけど、僕は、何が方言だかわかるもんかと思ったね。

浅田――要するにメインな言語が勝っただけの話で、勝った時に他のが方言になるわけでしょう。

柄谷――そうそう。それ以前は、たぶん言語というのは、フランス語なんて言語じゃないわけで、ラテン語が言語ですね。それを強引にフランスはフランス語ということにする。ドイツ語でも、ごく一部のものが今のドイツ語になっていると思う。だからこのドイツ語とドイツ人であることが必然的に結びつくなんてことはありえない。物凄く最近、学校教

育からですね。

浅田――そうです。19世紀にネーション・ステートのイデオロギーが出てきた時に、それを具現化する装置としての学校教育なんかを通じて言語の統一を図ったわけですよね。

柄谷――ソシュールはスイス人だし、彼自身はナショナルな言語という考えを解体するためにこそ、ラングという概念を言ったのですが、結果的には、それがナショナルな言語論に利用されていったのではないかと思います。実際たとえば、言語には価値（関係）しかないというとき、英語とフランス語を比較します。しかし、そうすると、何かフランス語というシステムがあるように見えてきてしまう。それは彼が排除した書き言葉としてしかないんですね。「日本語」といっても同じで、それはいわゆる標準語です。しかし、日本ではさまざまなラングがあるんです。皆そう思わないけど、大阪弁にも文法があるんですよ（笑）。江戸時代の人間は、同時代の江戸弁に文法があると思ってないですよ。文法というのは古文にあると思っているわけ。だけど、古代でも関東の人間は『源氏物語』の言葉と全く関係ないと思う。だから、その時代、どうやって言葉が通じたかというと、いわばニューヨークみたいなものじゃないかと（笑）。

浅田――単語を並べてね。

柄谷――北九州なんてほとんど朝鮮語を喋ってたんじゃないかと思うね。そういう差があったかどうかはわからんよ。朝鮮語も似たようなものだからね。

浅田――そりゃ、朝鮮でも、南の方と北の方とではかなり違ったでしょう。

柄谷――しかし、文章を通さない人達って耳がいいからね。今でも子供はそうだし。そうすると、大体のことが3日くらいでわかっちゃうね。

浅田――すぐ、忘れますけどね、また後で（笑）。

柄谷――多言語状態の人間ってそんなに不自由じゃないですよ。今、僕らは実はいっつもバイリンガルなんですよね。例えば僕の場合、大阪弁とか、それだけじゃなくて文章書く時とか、それぞれ違うわけですよ。女の人は女言葉を喋っているけど、文章を書く時は違う風に書くでしょう。いろんな言語を使い分けてるわけね。それがむしろ普通なんじゃないの？「日本語」なんていうのを一つだけ使っているなんてこと、あり得ないじゃない？

浅田――ヨーロッパでいうと、ラテン語が本物の言語で、各国語っていうのは全部そこから流れてきた卑俗な言葉だ、と。ところが、フランス語だとたまたま17世紀にアカデミー・フランセーズの辞書が出来て、人工的に統一するんだけれども、それも含めて、19世紀にはじめて国家単位で各国語の統一と強制をやるわけですよね。ソシュールなんかの場合は、ある意味でそれを踏まえて、一貫したフランス語のノルムっていうか、規範があるっていうふうにやっているわけだけど、本来は、それは、単に理論的な抽象というんじゃなくて、政治的なイデオロギー装置によって作られたものだということははっきりしていますよね。

柄谷――そうですね。僕は、デカルトの問題もそこに関係があると思うんですよ。例えば、デカルトは、ラテン語のcogitoとフランス語の《je pense》と、両方で書いているでしょう。デカルトは、ラテン語であれば他の連中も皆読めるから、その中間のところで書いていた人だと思うんですよ。日本で言えば、漢文と日本語の両方でやっているというようなものでね。少しもおかしくはないわけ。ところが、自分達の喋っている言語――本当はそういうような意味でフランス語は喋れてないんで、やっぱり書かれた言語なんだけれども――その自分達の言語が一番内面に近いという錯覚がおこったんでしょうね。ラテン語あるいはギリシア語で書かれたものは、世界を文法的に見ている。例えば、主語が個物で、述語が概念であるとかね。そういう言語的に見られた世界を一遍切るというのが、デカルト以降なんですけれども、そういう意味では、世界は言語になってしまっているから、言語ではダメだというんで、意識って言い出したわけでしょう。だけど、その意識というのは、内的言語なんです。その次に、意識というのは実は言語であったとか、そういうふうになっていっただけでしょう、ソシュールの場合は。僕は、その前の段階の方が重要だと思うな。

浅田――デカルトが初めてフランス語で哲学をしたと言われるけれどもね、厳密には、ラテン語とフランス語の併用状態というか、そういう転換期の人でしょう。スピノザもそうだし、ライプニッツもそうだし。

柄谷――だから、僕は明治のことをやっていても、漱石が重要だと思うのは、漢文や漢詩を書いてたわけでしょう。それと、現代語の言文一致の中間点にいるわけね。だから、あの人は凄いので、一方的になってしまうと、自然主義といったような情けないものになるわけ。

浅田――漢文も書けなくなっちゃう（笑）。

柄谷――それで理論的にもお粗末なものになるよね。

浅田――作品とは内面の表出であるとか……。

柄谷――あるいは、外界のリプレゼンテーションだとかね。それがまあ、リアリズムだ、と。それは両方一緒のようなものです。しかし、おそらくヴィトゲンシュタインなんかが言っていることはそういうことだと思うんだけれども、言葉の意味というのはなくて、用法だっていうでしょう。僕は多言語状態というのは皆そうじゃないかと思うの。あるいは子供の段階でもいいんだけど。誰も言語の規則を知らないんですよ。教えている方もね。「君の言い方はおかしい」くらいしか言えない。「そうは言わない」とかね。僕は、アメリカ人によく英語を直してもらうんだけど、なんでこうなんだと言うと、「いや、そういうふうに言うからだ」くらいしか言わない。日本語だってそうなんだもん。はっきり根拠を持ってなぜこうなんだということは言えないもん。自分の言語には規則なんかないの。しかし、こういう言い方はしないとは言えるわけ。『探究1』を書いたとき、そのことを言っていたつもりなんだけど、割合単純に「共同体に対立する」とか言われるわけね。「共同体」ってわかんないんだよと言っているわけですよ、僕は。自分はいま日本語を喋っているし、関東の標準語を喋っている。それから見てこういう言い方はしないということは言える。けれども、積極的にこうだという規則は知りませんよ、僕はね。「共同体」も「規則」も、ポジティヴには言えないわけです。それに反逆することは出来ないじゃない、わざわざ。

浅田――その「共同体」というのは、理論的抽象だという以上に、国家がイデオロギー装置によって何とか維持しようとしている幻想ですよね。

柄谷――そうです。だから実際、新宿の歌舞伎町で喋られている言語の方が言語の生きた状態なんじゃないの。僕も、ニューヨークで買い物に行けばまともな言語は喋っていないですよ（笑）。向こうがまともじゃないから。僕はスペイン語と中国語と朝鮮語の練習をするんです（笑）。片言しか知らないけど、知っている単語を並べて、まあ、遊んでいるんだけど、向こうも喜んでいるから（笑）。そういうコミュニケーションは大事だからね。正しい規則に添った英会話なんてあり得ないからね。日本の英会話学校くらいなものだろう。

浅田――大体、英語がいわゆる国際語になったっていうのは、一つには、たまたま世界資本主義の最初のリーダーがイギリスで、次のリーダーがアメリカだったっていう、これは覆しようのない歴史的な偶然ですけど、やはり偶然の産物ですよね。ただ、英語っていうのは、特にフランス語やその他と比べても、より雑種性が強かったってことはある。北方の辺境にあって、訳の分からない語源が一杯入って

いるし、ノルマン・コンクェストでフランス語みたいなのもまた入ってくるし、非常に雑種的だった。元々、英語はピジン・イングリッシュから出来たし、すぐピジン・イングリッシュになるようになってるんですね。

柄谷――なってるよ。つまり、複雑じゃないでしょう。格変化はないし、何もないじゃない？　あれ、独立語だと言われていますよね。ほとんど中国語に近い、と。単語を並べていきゃいいでしょう。だけど、これが一番書くのには難しい。ドイツ語だとかフランス語だと一定の言い方になると思うんですよ。

浅田――そう。フランス語なんか、非常に規則的ですから、文法通りきちっと書けば一応様になるでしょう。英語の場合は、いい加減に書けばいいが故に、完璧に書くのは難しい。

柄谷――いつまでたっても英語は難しいなと思う。一番難しいかもしれない。どの言語も難しいというけど、規則が多そうなところは、やさしいんだと思う。

浅田――そうなんです。フランス語は、そういう意味では、一番早く、17世紀くらいに規則化されたので、覚えるのは大変だけど、覚えちゃうと簡単な言葉なんですね。

柄谷――だから、その不自由を感じたらしんどいでしょうね。

浅田――フランス人が言うのは、ソレルスなんて物凄く頑張ってやるわけだけれども、フランス語では、絶対シェークスピアやジョイスは不可能だ、と。その点、英語っていうのは、元々ヘテロで、今だってピジン化してどんな形でも通じるってことが、世界資本主義の担い手だったってことと並んで、大きい条件だったと思いますね。

柄谷――多言語状態そのものが活きている、それが活力になっているというのが英語でしょう。だから、これは文法書が書けないんですよ。用法でしかわからない。こういう言い方をするとかしないとか、そのつど聞いていかないと本質的には分かりませんね。

浅田――そうですね。冠詞なんていうのは、もう50年単位でどんどん変わっていると思いますね。

柄谷――僕が一番苦手でどうしようもないのは冠詞ですね。僕は自分で書いたときに、苦労して冠詞を取っていくと、ちゃんとチェックされて、やっぱり冠詞を入れてあるわけ。全然納得出来ないんだけど。規則があるような感じがしないんですよ。ドイツ語やフランス語だと、冠詞を取ったら書けないからね。確かに、ドイツ語の場合、中性まであって覚えるのはしんどいですよ。でもそれ以降、それ以外の言い方が出来ないからね。

浅田――フランス語やドイツ語にはそういう不自由さがあって、イギリスまで出ちゃうとそれが崩れることでシェークスピアとかジョイスみたいな無茶苦茶なことがやれるという自由度が生まれるわけですよね。

柄谷――黒人英語なんかの場合はそういうの多いですよね。無茶苦茶になっている。

浅田――特に最近、コンピュータが更にそれを加速していると思いますね。単語を並べるだけだから。

柄谷――概念を知っていたら、ほとんど話が分かりますね。それがないと、全然通じない。

浅田――だから数学者って、ポルトガル語の論文でも読めるらしいんです。

柄谷――前に聞いたけど、数学者の広中平祐がフランスに数学の講義に行ったときに、冠詞が分からないから、全部「la」でやった（笑）。

浅田――勝手に女性形に統一するっていう話ですね。コンピュータ化や記号化が進むと、そういうふうになる可能性がありますね。

柄谷――日本の問題もそれに関係するんだけど、ナショナリズムというのは物凄い幻想を持っているわけですよ、『源氏』から日本語が伝わってきたみたいなね。でもそれは全くの嘘なんだ。我々が『源氏』を読んで、これが日本だ、日本の文化だとかいっているのは、すごい錯覚。網野善彦が昔書いてたけど、関東と関西というのは、もう何万年と結婚してないんだって。最近でも少ないらしいよ。別の民族なんじゃないの、これ？　だから何か経済的な問題があったり、いろいろあった場合、独立するとか主権をくれとか、ソ連みたいなことが起こるよ。

浅田――まあ、阪神が優勝したとき、大阪は独立するんじゃないかと言われてましたからね（笑）。

柄谷――そうですね。

浅田――本来、朝鮮系の人とか異民族とかいろいろ入っているのに、それを意識させなくしているのが、日本イデオロギーでしょう。それが一番問題だと思うんですね。ソ連なんかは露骨に見えているだけ、健全と言えば健全だと思うんです。

柄谷――日本は非常に抑圧的な国になっていると思う。事実、違うんですよ。けったいな言語で皆喋っているんですよ。それを違うように考えている。その責任は文学者にあるというのが僕の考えなんです。結局、言文一致というのは文学者が始めたわけで、それまでは階級によって全然言い方が違っていた訳です。同じ地域でも、武士は武士、町人でも、大阪でもそうなんだけど、船場言葉と、八尾とか、ああいうところは、違うじゃない？　友達で、昔の江戸弁を喋れる人がいて、大分前ですけどテープにとったんです。上品な方なんですけど、もう残ってないっていうの、その言語を喋れる人が。江戸弁って皆こんなもんだろうと思っているけど、大体落語なんですよ、僕の知っている江戸弁は。大阪弁でも、皆知っているのは漫才じゃないですか？　あれ、結構上品な大阪弁があるんですよ。それは皆消えていくね。大体受け継がれないでしょう。結局、強い言語が出てくると、悪い方でも文化的な方でも、大体駆逐されるんだね。一世代で終わりじゃないかな。ラテン語なんていうのは、元々イタリアの一地域だったわけでしょう。やっぱりローマ帝国になってどんどん広がって、いわゆるロマンス言語と言われている地域全部、元々違っていたのが、ラテン語の範囲に入っちゃったわけでしょう。それで、今度はラテン語からまた訛っていったという。その前に別な言語を喋っていた訳ですよね。だから、僕は、そういう多言語状態を考えないでやっていた言語学というのは、相当疑わしいと思う。18世紀、19世紀の言語学っていうのは、自然科学的な言語学でしょう。音韻がどれくらい変化するかとか。あれ、アイソトープやなんかと同じで、この音韻がこうなるまでに何千年かかるとか、決まっているんですね。だから、あれは考古学なんです。それで、ようやく言語というのが言語学の対象になった、科学になったと言われたわけでしょう。でもね、確かに、音韻の変化に何千年かかるとか、そういう法則が見つけられるかもしれないけど、ある言語というのが全然使われなくなることなんて、いくらでもあるわけ。それで、人類学と非常に良く似ていると思うんですね、言語学の発想が。つまりね、地球上には3000の言語がある、これが全部等価である、と。ラテン語、ギリシア語、ヘブライ語だけが言語じゃない、と。全部の言語は平等である、等価である、と。未開の言語なんてものはない、と。それはなにか人類学者が言うことと非常に似ていると思うんです。実際はそんな言語を潰しているんですよ、西欧植民地が。それを補充するために言っているだけじゃない？

浅田――要するに、珍しい物産を残しておいて欲しいってなもんで、珍しい言語とか珍しい文化を置いておきたいということでしょう。

柄谷――そうそう。だからそんなの言語の実態とほど遠いと思う。ソシュールはそれを進化論みたいにしたわけですね。突然変異のような変化と共時的な構造上の変化というか、つまり進化論と同じことを通時、共時というところで言ったわけだと思う。だけど、僕は、政治・経済・文化的な強弱関係、支

配関係というのがもっと重要だと思う。進化論上の系統図のどこに何があるとか、そんなものは、実際の言語の活きられた動きには関係ないと思う。

浅田――現時点でいうと、ピジン・イングリッシュというのが一番普遍的で問題とすべき言語なんですね。文化でいっても、ノリエガのヴードゥー教じゃないけど、ああいうものって大体、西欧人が来たときに、カーゴ・カルトみたいに、外部との関係で生まれるわけでしょう。隔離されたところに他と等価な一つの文化体系があるっていうんじゃなくて、それは資本主義と植民地主義の動きの中で出てきたものですからね。

柄谷――そうですよ。近代言語学の発端というのは、18世紀に、あるイギリス人が、サンスクリットとギリシア語が似ている、類縁関係があるんじゃないかと言いだした時に始まるんだけど、その人がイギリスの東インド会社にいたんですよ。だからサンスクリットがどうのといっても、既にインドを植民地化する母体になっているような所にいた人がやっているわけ。人類学と同じよ。向こうは死んでいると思っていたわけ。だからサンスクリットみたいな、既に使われていない言語とか、そういうものだけやってさ、現場で動いている言語というのは見ていないと思う。未開の言語というのはないんだけれども、語彙が少ないでしょう。英語もそうなんだけど、概念とかなんとかいうのは、全部外国語なんですよね。ラテン語を使わない訳にいかないでしょう。日本語でも漢語を使っていますよ。我々の日常語で「気が付く」とか、「気になる」とか、「気のせいだ」とかいうけど、「気」なんて、これ中国語でしょう。それで、重要な概念じゃないですか、いまだに。

浅田――特殊日本的と言われてますけれど……。

柄谷――おかしいよね。中国の中でも理気二元論とかあって……。

浅田――朱子学ですね。

柄谷――中国語では「気」というんだね。とにかく重要な概念なんだけど、日常語に入ってるじゃない？　元々皆「気が付く」とか言ってたと思うかもしれないけど、そんな古い話じゃないもんね。だから、どの言語も、文化的に上位にあるものが入ってくれば、例えば、コンピュータ用語なんかがそうなんだけど、フランスでももうダメでしょう。

浅田――そりゃそうですよ。

柄谷――中国人はどうしてんのかな（笑）。コンピュータをやっている連中って、昔は翻訳してたんでしょうかね。「電脳」とかいっていたけれどもね。

浅田――フランス語だとコンピュータ自体のことはまだ《ordinateur》と言っているけれど、用語は英語のままどんどん入っていますね。ドイツ語でもコンピュータといいますし、もちろん、他の国でもそうです。

柄谷――最近、フランス語の新聞とか雑誌なんか読むと、英語が多いのでびっくりするね。そのままで入れてあるけど、発音は別なんでしょうがね。

浅田――《sandwich》とか《week end》とかいうのは前から入っていましたからね。結局ね、英語をベースとするある種の混合状態というのが、今の現実でしょう。そのことは日本語についてもいえて、それこそ新宿から池袋辺りってそういうふうになっているし、あるいは、方言も含めていえば、言文一致があったにせよ、ずっとそういう多言語状態だったわけでしょう。それをイデオロギー的に純化して囲い込んできたのが、ナショナリズムのコアですよね。

柄谷――そうね。例えば明治の頃に日本人は移民しますよね。連中、英語の所にいくのを全然恐れてない。元々、東京に出てくるのとあまり変わらないわけ。今の人の方が怖がっているでしょう、英語が出来ないとかね。それはやっぱり、昔は言語を内面の表現とか思ってなかったからだと思うんです。だから、全然へっちゃらでね。一番それがこたえるのは文化人なんです。「文」の人というのは外国へ行くとはやっぱり一番こたえるわけ。それを、全人間に適用しちゃう。全部の人がそうだ、と。言語を知らないと全てを失うなんていうのは物書きだけよ。物書きでも文学の方。自然科学だと失わない。それで食えるから。だからどうしても文学というのがナショナリズムの根源にあると思う。そいつらが常にそれを訴えているしね。日本語を失えば日本人じゃなくなるとかね。ずっとそれを言ってきたんじゃないですか。

浅田――パラドックスは、少なくとも近代文学の最良の部分が、そういう幸せな内面と言語の一致から遠ざけられた人、つまりカフカでもジョイスでもベケットでも、大体どこかで違和感を感じながらよその言語でやらなければならないという状況に置かれた人で占められるということでしょう。

柄谷――そうです。奇妙な言い方になるけど、彼らが近代文学を代表してしまうわけだよね。全然近代じゃない、近代文学じゃない。でも言われてみりゃ、それしかあがってこない（笑）。

浅田――現在の日本だって、大江健三郎にしても中上健次にしても、まともな日本語じゃないですよね。

柄谷――じゃない。

浅田――つまり、国語の試験の問題にはなりにくい、非常に妙なものでしょう。

柄谷――ならないのかな。

浅田――なってるんじゃないですか、大江健三郎くらいだと。

柄谷――僕は、今年、凄かったですよ。防衛大学の入学試験問題に出てたの（笑）。

浅田――何の抜粋でした？

柄谷――去年書いた漱石論。それは別にどうってことないんだけど、たまたま今、憲法問題なんてやっているからね（笑）。

浅田――いや、レトロ・ウィルス的に入っていけばいいんじゃないですか。

柄谷――防衛大学で読んで頂く、と（笑）。

浅田――とにかく、日本であれ、外国であれね、バフチンじゃないけど、多言語状態に晒されている人が、近代文学を代表するものを書いているわけでしょう。それはパラドックスですよね。

柄谷――ただ、学習してそうなるというのではマズイんじゃないかと思うの。日本人でもいますけど、一生懸命勉強して27カ国語ペラペラとかいう人（笑）。僕、知ってるんだけど、毎日努力しているわけ。でも、実際話すことは何もないんだよね。習得するのばっかりやってるから。僕はそんなことは無意味だと思うんですよ。カフカにしても誰にしても、実際に多言語的なところにいるんだ。だから実感があるんですよ。でも、いろんな言語を知っている博識な人だというのではないんです。昔『ハムレット』のパロディを書いたイギリス人の『トラヴェスティーズ』という劇があったでしょう。

浅田――はいはい、『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』のトム・ストッパード。

柄谷――彼の『トラヴェスティーズ』という劇は、チューリッヒが舞台なんですよ。ジョイスとレーニンとトリスタン・ツァラが、図書館で一緒にいるのね。それで、お互いに訳のわからん事を喋っているわけ。レーニンは常にロシア語を喋っている。そこへ、レーニン夫人のクルプスカヤがレーニンのとこへ来て、ロシアに革命が起こった、と。それで、レーニンの問いに答えて「ダー、ダー」というんですよ。そしたらトリスタン・ツァラも「ダー、ダー」っていうんですよ。これがダダの始まりだというんだけどね（笑）。これは嘘だけど、あり得るよね。

浅田――そんなもんでしょう。ドゥルーズとガタリがカフカ論でマイナー文学と言っていますが、そのマイナー性というのは、そういう訳の分からない多言語状態を自分で選ぶとか学習するとかいうんじゃなくて、いやがおうでもそこへさらされるということでしょう。

柄谷――そうです。だから、教養でやったんじゃ

ダメなんです。

浅田――言語を学習する場合、フランス人はもっと雑なのに、こっちから頑張って幻想のフランス人に同化して、結局フランス人以上にフランス的になっちゃうってことがある。あれ、つまらないですよね。

柄谷――ヨーロッパに行く人って、割とそういうのが多いんじゃないの。この間、僕は、石川好の『ストロベリー・ロード』というのを半分くらい読んだけど、あれ、農業移民で行っているんですね。英語を喋れないままでも喋ってるのね。皆そうだからね、労働者。ああいうのを分かっている石川好はいいなと思いましたね。学校で行く人はあかんね。

浅田――ただ、石川好が、戦争賛成にせよ反対にせよ、それに相応しい確固たる文体を持っていないのが嘆かわしいとかいっていたけれど、僕は文体なんてなくていいんじゃないかと思うんです。

柄谷――それはないよ。僕は小林秀雄の「国民は黙って事変に処した」なんていいと思わんもん。文体しかないって感じ。言ってやろうという感じじゃない、あれ？　嫌味で言っているわけでしょう、誰かに対して。それでブツブツ言うなと言っているわけ。僕はブツブツ言いたいからね。黙って処すべきだなんて全然思わないな。もっと喋るべきだと思う。大阪の兵隊は喋りまくってたらしい。親父から聞いたことがあるけど。

浅田――大体、関西の師団は弱かったみたいですね。

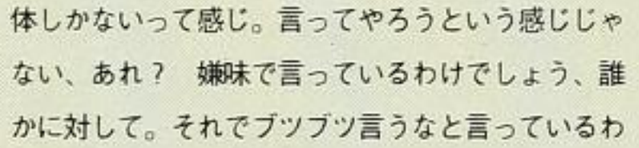
柄谷――向こうの八路軍なんて喜んできたらしいよ（笑）。サッサと逃げるからね。

浅田――それで、東北とかの連中が頑張っちゃうわけでしょう。

柄谷――そうそう。黙って……。

浅田――事変に処してるから（笑）。

柄谷――関西の連中は喋りまくっとるからね。「なんやこんなもん」とか、そんなことばっかり言っているから。そういうのは戦争には役に立ちませんね。



浅田――大体、多言語状態というのは、ナショナリスティックに束ねにくいものですからね。抵抗という言葉は使わないにせよ、ある種のレジスタンスはそこにしかないと思います。

柄谷――そうですね。つまりわざわざ抵抗しなくても抵抗しているんだね。それはやっぱり、大阪の方が歴史的にはゴチャゴチャいたからでしょう。関東の方は割と一色でやれたから。京都やなにかはもう昔からゴチャゴチャしてるからなあ。絶対一つにまとまんないですよね。北条家が崩壊したときもそうだったけどさ、皆あの辺から反乱は先に起こっているのよ（笑）。統一できるような奴は一人もいないの。

浅田――日本を近代国家として統一するためには、やっぱり東京への遷都っていうのは必要だったんですよね。そこだと、人工的だから逆に、偽の起源をもってきて統一的なストーリーが作れた。近畿だと無理ですから。

柄谷――無理ですね。お寺さんもあるし（笑）。皆うるさいですからね。今、浜田マキ子が、天皇を京都に移すと言っているよ、都知事選挙の公約として（笑）。

浅田――皇居をセントラル・パークにして、下に地下鉄を通してとかいうんでしょう。あれ、都市計画的には一番正しいんですよ。

柄谷――でもまあ、実行出来ないだろうけど。ただ、ああいう人が言いだすのは面白いね。社会党なんて言わないもんなあ。

浅田――でも、京都の住民として言うと、天皇なんかに来られると厄介ですよ。

柄谷――道路規制がね。

浅田――だからまあ、伊勢くらいに行ってもらうのがいいんじゃないですか。とにかく、都を東京にもっていったことの一番大きな意味は、歴史的なしがらみを払拭して、人工的な雑種共同体だから逆に偽の起源からの統一的なストーリーで覆えるというところにあったと思いますね。言文一致っていうのも結局そういうもので、昔の京言葉なんかとは全く違うレベルでやってしまったわけでしょう。

柄谷――そうですよね。本当は一番伝統と切れてるんだけれど、でも、それが一番伝統を復活しやすい。京都の連中は御殿を隣みたいにいうからね。確かにそうなんだよね。あの辺、僕は京都から奈良へ行く電車に乗ったときびっくりしたなあ。キセルやるために乗ってたんですよ（笑）。ついでにその辺の何かローカルな看板にのってた地名を見ると驚くね。まあ、前に浅田君のいたところも、クソじゃなくて何だっけ。

浅田――あれ一応、「クズハ」って読むんですけど。

柄谷――あれ「クソハ」って出てるよ、『日本書紀』に。誰かがクソをしてからそこを「クソハ」と呼ぶようになった（笑）。

浅田――ろくでもないテクスチュアルな過去ですけどね（笑）。

柄谷――だから古典の中に生きているようなもの――『古事記』、『日本書紀』の地名の中を歩いているようなもので、あれはちょっと幻覚を起こすね。保田與重郎を理解するにはそれを考えないと。

浅田――中上健次なんかは、いわばその延長上でやっているでしょう。和歌山だけど、ある意味で日本の古典に繋がるようなテクスチュアリティっていうのが回りに現実にあって、それをどこかで受け継いでいる。しかしまた逆に、いわゆる正しい日本語をピジン的に崩しちゃうっていうところもある。その両側から近代日本文学の統一性を壊しているところが面白いですよね。

柄谷――そうなんですよね。だから、東北の、あるいは関東の作家で同じようなことをやろうとしても出来ないんですよ。地名がやはり貧しい。それで縄文文化といってもダメなんだ。弥生以後でゴチャゴチャしてないと。

浅田――まあ、アイヌとかいろいろありますけれど……。

柄谷――でもアイヌはまた遠いからね。やっぱり中上なんていうのは、熊野とかのややこしいのを全部背負っている感じで。

浅田――歴史のはきだめみたいなところですからね。

柄谷――皆、あそこに逃げたし。だから、あの辺から起こるでしょうね。まあ、僕は中上が最後だと思っていますけど。いつでも彼に言っているんですよ、おまえ最後だから何も言うなって（笑）。

浅田――あえて自分が言わない方がいいでしょうけどね、そういうことは。

柄谷――いや、本気で誰も思ってないんですよ、いい作家が出てきたら喜ばしいとか。作家なんて絶対思うわけないじゃない？　出てこないのを望んでいるよ。で、自分が最後だったらいいと思っているわけでしょう。

浅田――そりゃそうですよ。

柄谷――いいと思っているどころか、自分が最後だと思っているわけですよ。そうしたら、体裁を繕うことはない。誰がどうすればいいとか、そんなもんダメに決まってんだから。

浅田――でもまあ、今、一つの基準があるとすると、多言語状態というか、ピジン・ジャパニーズみたいなものにどれくらい堪えられるかというのは大きいですよね。それで何か幻想の標準語みたいなところに行っちゃう人っていうのはどんどん脱落していくって感じがします。

柄谷――そうですね。日本語はもう方言では活力が持てないね。方言という単位になっちゃうと、もう多言語じゃあないんです。以前はいくつも中心があったわけでしょう。方言というのは間違いで、別

の言語だったわけですね。漢文も言語だった。皆それ全部やったわけでしょう。字を書くということは、一応漢文を書くことだったわけだから。そういう多言語状態はごく当たり前のことで、今の方が本当に貧しくなっているわけね。だから、そういうふうに貶められた表現で活力を取り戻すということは出来ないね。

浅田――バルト三国とかでも、あんな小さいのに自分の言葉がある。ああいうのの持続力っていうのは驚くべきものですね。だから、ソ連の解体で、猛烈にバフチン的になる可能性もある。

柄谷――彼らはロシア語も出来るでしょう。それが普通の状態なんですよ。

浅田――ああいうヨーロッパの小国というのは、そういう意味では強いですよね。EC統合っていうけれども、あれはそういう言語的基盤が大きいですよ。文化的には、エリートはいまだにフランス語を結構喋るし、技術的なことは全部英語でやるしね。それがなかったら難しいでしょう。アジア近辺で言うと、中国語のベースが失われたっていうのは大きいですよね。

柄谷――中国語をやんなきゃいけないですね。我々は。

浅田――アメリカの日本学者だと、中国語もやる人が多いから、朱子学でも何でも原典を読めちゃう。

柄谷――中国文学や中国史をやる人が日本語出来るね。必修になっている。これはまあ文献上の必要があるからね。でも、何とも思ってないね、彼らは。言語の流れ方が、やっぱり両方から入るという感じだね。結局、聞いて喋ってというところから入ってきますからね。1年くらいやっている奴に会うと、皆うまいんでびっくりしますよ。日本語1年で何でこんなにうまいんだ、と。

浅田――日本学とか、東洋学っていうのは、結構、アメリカの研究者に追い抜かれる可能性がある。そのくらいショックがあった方がいいと思うんですね。

柄谷――今までのはあんまりショックがなかったけど、最近の連中がやっているのを見るとショックですね。例えば、僕が去年読んだのは、九鬼周造をやっているんですけどね。九鬼はフランス語とドイツ語が出来て向こうのことをやっているわけですね。いま、日本人で九鬼が読んだ文献をそのままで読める人はそうざらにはいないでしょう。向こうの奴がやると、そっちの文献はそのままで使うじゃない？　そしたら日本でちょっと九鬼を研究してみようと思ったくらいじゃ負けるよ。中野重治でも、アメリカ人がやると、ベンヤミンと比較するといってあっさりやっちゃうわけね。こっちで中野重治論なんて書いている人でそんな学のある人います？（笑）全然いないよ。読めないよ。

浅田――大体は、共産党系文学セクトの消長の話だけですよね。

柄谷――そうです。一様にローカルな話でやるでしょう。だけど、コミュニズムというのは、元々インターナショナルなんだからね。中野自身だっていろいろ読んでいるんだから、ルカーチとかね。

浅田――九鬼に到っては、サルトルにハイデッガーを教えたようなものだしね。

柄谷――そうですよ。ああいう時代は漢文がベースだったのかもしれないけどね。だから外国語を作るということをさほど変だと思ってなかったんじゃないかなあ。結局、作れないと喋れない。まともなことを言おうと思ったら、やっぱり組み立てるわけですよ。その時、いつも組み立ててた人だと、何とか組み立てられるよね。1カ国語出来ると、もう1カ国語は簡単だっていうのはそうでしょう。漢文をやっていた人は、既に外国語1つやってたということになるわけですよ。だから次の言語をやってたときは、耳や喋りは弱いかもしれないけど、組み立てられるということにおいて、全然違うんじゃないかなと思うのね。

浅田――内村鑑三や夏目漱石が英語でちゃんと書けているのはそれでしょう。いずれにしても、英語をドミナントな要素にするようなある種の多言語状況がいま世界中に広がっていて、それは日本も避けられないと思うんです。その時に、だからこそ純粋な日本語なら日本語に戻らなきゃいけないっていうリアクションもかなり強まるだろうと思うんですね。

柄谷――急に起こる可能性があるね。僕は、あと数年後というのが危ないと思っているんですよ。

浅田――ドイツでも最近ナショナリズムが強いでしょう。東側から西側に出てきた時に、ドイツ文化がアメリカ消費文明に汚染されきっているというので、ある種のショックがあったと思うんですね。それに対するリアクションとして、ドイツ的な《Kultur》に戻るっていう動きが出てくる。ほとんどユンガーとかあの頃の感じですよ。

柄谷――反ユダヤ主義も強いわけだ。今、あなたに送ってもらったスラヴォイ・ジジェクのナショナリズム論を読んでたんだけど、あそこに出てたんじゃなかったかな。冗談で、ユダヤ人がソ連の当局に移民を申し出た時のやり取りなんだけど、第一に困る問題は、共産主義が潰れたら反ユダヤ主義が起こるっていうことだと言ったら、共産党の当局者はそんなことはあり得ないと答えるんで、第二の問題は、まさにその共産党が続いちゃうことだ、と（笑）。それはいまだったら、逆に言わなければならない。第一の問題は、共産党が続くことだ、と。だけどそんなことはあり得ないと当局者は言う。そうすると、第二の問題は、まさにそのために反ユダヤ主義が出てくることだって言うべきだ、と。まあ、結局、民族主義が出てくれば、コスモポリタニズムみたいなものの象徴としてユダヤ人が出てくるわけね。

浅田――しかもユダヤ人がもう既にナチスに殺されていてほとんどいないような地域なのに出てくるんですよ。

柄谷――『ユダヤが見えると世界が見える』とかいう本があるでしょう？　全部見えた人がいるわけね、陰謀史観で。これは不可解性に対する物語的解答でしょう。全部悪い奴がいる、それが皆やっているというふうに。その場合、実際にユダヤ人がいない方がやりやすいんじゃないですか。ユダヤ人を見たことがないからね。僕は飛行機の中で会ったことがあるんですよ、大阪の商売人で、僕はその人と話してたんだけど、今どういうのが問題になっているかと言ったら、「それはユダヤでっせ」（笑）。

浅田――ユダヤ人なんか見たこともないのに。

柄谷――ほんとはユダヤ人なんか、ウヨウヨ東京の街を歩いているのに、あれは皆アメリカ人だと思っているんだね。ユダヤ人というのは、こう鈎鼻かなんかしてないとユダヤ人じゃないと今でも思っているんじゃないの？　目の前にいるのがほとんどユダヤ人だというのに気がついてないんですよ。そういうところで、「ユダヤが見えると」というのは、凄い説得力があるでしょう。

浅田――とにかく、コミュニズムっていうのは、一種のインターナショナリズムだし、実際、ある種の世界帝国的な広がりがあったでしょう。それがなくなると、当然、民族主義が出てきますよね。しかもそれは真空中にあるんじゃなくて、別のアメリカ資本主義の消費文明の広がりというものに晒されている。だから、それへのリアクションで、民族のルーツに帰ろうとする動きがますます強くなると思いますね。大体、20～30年代と同じで、ドイツにはユンガーがいたけれども、フランスでもモラスなんかがいたし、イタリアでもマラパルテなんかがいたし、アングロ・サクソンでも、パウンドだとか、エリオットだとか、皆、伝統、伝統って言うでしょう。あれが当面復活する可能性はあると思うんですね。

柄谷――それがそのままもっと進行する可能性もあるね。

浅田――福田和也がそれを研究していたけれど……。

柄谷――感染っちゃったじゃない、あの人は。

浅田――そう、自分自身がほとんど保田與重郎になっちゃってるでしょう。

柄谷――『ヒットラー』の映画を作った人が本気でやっていたという話と同じでね。凄いパロディだと皆ほめてたのに、本当だった（笑）。

浅田――そう、ドイツのジーバーベルク。ただ、彼にはまだ芸術がありますけれど、文学や理論に関するかぎり、今頃、本気で20～30年代のテーマをもう1回やるって人の気が知れない。だけどまあ、そういうのも出てきちゃうでしょうね。

柄谷――そうやって、本当は批判的に研究していた人が、その気になる状態じゃないですか。それはわからなくはないですけれどもね。例えば、日本浪漫派なんかを研究して、はじめ批判的にやっているけど、今なんとなく、日本浪漫派でいいんじゃないのっていうふうな気分がしてくる。

浅田――ある意味で、世界状況にあってるんです。

柄谷――あってるんですよ。ハイデッガーの問題もそうですけど、「決断」というのがあるじゃない。何になるかわからないけど、とにかく決断せよ、と。僕は「決断」という言葉をこれは浪漫派だなと思いながら意図的に使っているんだけれども、「決断」以外に「主体」はないわけで、「主体」という言葉は「決断」というのとくっついているっていうことを思ったな。日本は今、決断の時にきているわけじゃない？　それまでは「主体」がなくても「システム」でやれたけどね。今、システムでやっている人は無残だな。今の政治家は「システム」で選ばれている政治家でしょう。2世、3世とか、あれでまともなやつが出てくるわけないからね。今、どうするのかっていう局面で世界は動いている時に、日本人の動き方は物凄く遅れている。幕末くらいだと思いますね。

浅田――小沢一郎なんて人は、今こそ黒船の時だから、我々も日本的主体として立たねばならぬと言っちゃうわけでしょう。あれもまた悪しき反復そのもので、今まで何回もそれをやってきたわけですから。

柄谷――だからあれは幕府じゃないの。実際上、不平等条約をやっているじゃない？　そうすると、本格的な右翼が出てきますよ、京都辺りから（笑）。

浅田――実際、反米ナショナリズムは強くなっていますよね。

柄谷――強いね。若い女の子なんかが反米になったりする。僕は、普通の人は大体反米だと思ってるね。僕なんか親米だから、困ってるよ（笑）。

浅田――いや、僕も親米ですよ。

柄谷――今、僕は○×で表を作っていたんだけど、市場自由化に関する賛否と、戦争に関する賛否、大体4種類しかないんですね。○―○と○―×と×―○と×―×の4通りあるわけ。×―×は社会党ですね。全部アメリカのやる通りやるっていう○―○もいる。だけど、いま本当に対立しているのが、○―×と×―○なんですよ。僕が面白いと思うのは、自由化に対して○の人が戦争に対して×という事なんだ。

浅田――大前研一とかね。

柄谷――ええ。これ、僕は、自民党のなかでは全然表面に出ないんだけど、たぶん二つに分れていると思う。やっぱり2年位前の選挙の時に分れるべきだったね。

浅田――そう、自由党と民主党にね。

柄谷――あれは社会党がなんか錯覚しちゃったから没落してしまったんで、×―×の人に首相がいくわけない。あの時、間違って、自民党も分裂したら危ないと思ってかたまっちゃったから、健全に分れなかったんでしょう。そのつけが今回ってきて、誰も反対の声も上げられないわけよ。

浅田――本来は、市場開放を先にやって、しかし、戦争に関しては追随しないというのが、保守本流にとっての賢明な選択といわれるものでしょう。それを明確に言える人が全然いないというのは絶望的ですけどね。

柄谷――絶望的ですね。というのは、この後もう一遍、日米対立でしょう。もうこれは向こうは手ぐすね引いてるよ。戦争に参加したとかしなかったとか、そんなことで影響しないの、実は。実際、関係ない。

浅田――そう、経済問題ですよ。日本の官僚は業界を指導しているっていうけど、あれは嘘で、アメリカをとことん怒らせて、その怒りを背景に業界にいろいろ要求するというやり方をとってきたでしょう。

柄谷――今までずっとそうですよね。

浅田――今回の構造協議（SII）だってアメリカに各省が吹き込んだわけですよね。吉本隆明なんて、アメリカにあんなに完璧に分析されたら知的に敗北したようなものだなんていっているけど、あれはほとんど全部官僚がアメリカに教えたことですから。

柄谷――農地改革だって皆そうよ。あんなのアメリカに分かるわけないじゃない？

浅田――僕らだって国務省のアドヴァイザーをやっている友達に一杯教えましたから。これとこれを言ったらいいって（笑）。しかし、向こうをとことん怒らせておいて、国内に妥協を強いるってことばかりやってきたから、先にこちらから市場を自由化してみせるということは出来ないわけですよね。

柄谷――それが結果的に困るのは反米意識を作るだけよね。アメリカの圧力を使って今まできたけど、それはその分、すごい反米感情をつくっているよね。向こうが圧倒的に強い時は占領軍のようにそれでいいですけど、今後はそうはいかないですよ。

浅田――僕は、こういう反米感情が世界中で起こっているということを、非常に心配しますね、アメリカのためだけじゃなくて、個々の地域のためにも。

柄谷――世界資本主義にとっても、アメリカが閉じたらもう終わりでね。輸入制限、移民制限、これで全滅ですね、世界は。そのことの意味が全然わかってないね。アジアなんか全部同じ格好をしているわけで、アメリカに輸出するので生きているわけでしょう。これは日本だけじゃなくてアジアとの対立なんですよ。韓国だって同じことを言っているわけだから。そうしたらこっちも内側に向かわなければならないじゃない？　そうしたらどうしても大東亜共栄圏ですよ。それでその時に日本ももっと困りますよ。今までアジアを入れてないし、どうするんですか？　アメリカというブラック・ボックスがあるから皆やれたわけです。東アジアの奇跡的発展というものはそれで成立してきたものだからね。だから、自分達でやりだせと言われたら、ECもかたまっているし、もうないよ。アメリカが本当の意味で閉じたら、世界はもう完全に第二次大戦前に戻りますね。これが、そんなに先ではなく、起こりそうな気がしているんですが。

浅田――率直に言って、アメリカの経済は良くならないでしょうからね。

柄谷――なるわけないわ（笑）。経済は戦争のように甘いもんじゃないから。

浅田――戦争は在庫一掃処理というようなものでしたからね。新しく軍需産業への需要ができたわけでさえなし、あったとしても技術的・経済的にあんまりスピル・オーヴァーしないから、大したことないんですよ。やっぱりアメリカの不況は間違いないです。

柄谷――間違いないね。この不況はずっと続くような気がするんです。直感的にというか、もうほとんどオカルト的にね。ひょっとしたら恐慌になる可能性もあるな。アメリカが勝手なことやりだしたら――自分のところの利害でドルの利率を下げるとか、国際関係を無視してそれやりだしたら、一挙におかしくなるんじゃないかなあ。だから、日本が世界を救うのは、自由化することなんです。これをやることが世界平和なんですよ。アメリカに90億ドルなんて出すことないんです。

浅田――これだけ経済大国になっていて市場を事実上閉鎖している国は今までないですからね。

柄谷――ないない。でもこれ、関税やなんかで抑えているんじゃなくて、いわば構造的に抑えているでしょう。

浅田――そう、構造障壁。

柄谷――大学のレベルをとってもそうなんです。外国人が教師になれないし、呼べない。にもかかわらず、日本からはどんどん行っているじゃない？（笑）本当に、不平等。僕は呼べないけど、向こうは僕を呼んでくれる。なんとなくおかしい。

浅田――そういうことも含めて、日本の経済と社会を開く。そのかわり戦争なんかには安易に追随出来ないっていう線は明確にする。それ以外に選択はないんですけどね。

柄谷――政党の意見が出ないでしょう、各地域の選挙だから。はっきり言って、国家の方針を争点とした選挙って日本でやったことがないでしょう。

浅田――比例代表制を入れて、ドイツ方式でやらないとダメでしょうね。

柄谷――日本では、選挙に勝ったから我々の政党の意見が評価されたなんて、あんなの嘘だからね。就職の世話だとか、冠婚葬祭とかなんとかで投票しているだけじゃない？

浅田――ムラの政治ですね。

柄谷――そんな突然、湾岸戦争がどうのこうのとか、そんなことまで、誰も選挙の段階で考えた人はいないんですよ。そういう選挙をもしやっていれば、行動は楽ですね。とにかく争点があって勝ったんだから、勝った通りやります。一度正直にやればいい、そして滅茶苦茶負ければいいんですよ、自民党は。

浅田――ドイツだって、ある意味で日本と似た状況にあるんだけれども、そのへんは保守は保守できちんとやっているし、社民は社民で明快でしょう。あれは選挙制度もあって比較的うまく動いている。今回だって、出したお金は日本より少なかったし、まあ、形だけトルコに派兵したけれども、それなりに評価されるわけでしょう。しかも、大統領が、いや我々はこのまま平和主義でいったほうがいい、とか偉そうなきれいごとを言って、そっちの方でも評価される。ずるいと言えばずるいけれども、あれくらいのずるさはあっていいわけですよ。日本が一番下手したっていう気がしますね。

柄谷――日本のずるさはムラくらいのところでやっているずるさだからね。本当のところ、完全に個人的なずるさになっちゃっていてね。世論というか、選挙で、支持がそんなところまでいっていないから。誰かの個性になっちゃうわけね。

浅田――ドイツだったら、首相のコールは小沢的な対米追随路線を取り、そのかわりに大統領のワイツゼッカーが世界史的反省を語ってみせたりする。うまいですよね。

柄谷――あれ、日本の天皇制と同じなんだけどね。

浅田――でも、日本の天皇は、「痛惜の念」とか言うだけで……。

柄谷――この間も憲法を守るとかいっているけど、あれは本当は自己矛盾なんだね。いや、この「システム」ももう通らないね。だから、全くうまくいかないと思うんだ、この「システム」は。ところが、反発としては、この「システム」がいいんだという方向になるんでしょうね。日本がいい、日本が正しい、と。みなよそが悪い、と。

浅田――しかし、知的なレベルでいえば、ここでいかに踏みとどまれるか以外にないですよ。だって、そういう反動は何遍も繰り返してきたことだし、特に20～30年代にやったことですからね。

柄谷――昔よく、60年でも70年でも、ちょっと僕らより上の進歩派が、何かあると、30年代が復活してきたというんで、僕はせせら笑ってたね。でも、今、現に復活してきたら、そのことを皆言わないね。本当に30年代に似てるんだもん。本当に似ているのに、似ているって言わないのはどういうわけか？あんまり今まで言い過ぎてきたから、狼少年じゃなくて、言わなくなっちゃった。今、警告として似ているんじゃなくて、本当に似ているんだからね。戦後体制が終われば、戦前に戻るのは当たり前で、全く同じではないけれども、世界史的な構造は何も動かないんだから。僕は、最近高校の世界史の教科書を読んでいるの（笑）。結構面白いよ。まとまっているからね。ああいう本の方が参考になりますね。昔よく覚えましたけどね、入学試験で。

浅田――それで、反復を認識しなきゃいけない。無知による反復というのは厭わしいですよね。

柄谷――黒船に似ているというけれども、黒船では無理ですね、江戸時代では無理ですね。30年代のことをもっと考えないと。つまり黒船だと日本と誰々しかないでしょう。あの時、でも、鎖国していたのはアジア全域そうなんですよ。それがあるから日本も鎖国したのであって、その時の日本だけの反応で明治維新を見ていると間違えるよね。昭和維新というのは明治維新の続きですけれども、それが起こってくるのも、やっぱりアジアとの関係で起こるわけで、日本内部だけの話じゃないよね。やっぱりアジアの問題も差し迫ってね、でも、アジアの問題が出てきた時に、出てくる言葉が、昔言われていた言葉以上に出てこないと思うの。

浅田――まあ大東亜共栄圏とかね。

柄谷――そうそう。結構うまい言い方してたしね。西田なんか類-種-個の論理でやるでしょう。あれ、ちょっとやっつけようと思ったけど、中々難しくてね。リアリティがあるんですよ。今まではなかったの、戦後構造では。共産主義と資本主義とかいってたから。世界史の中には、個々の民族とか個々の国家と、世界だけではない、一つの広域がある。従来ならば帝国なんだけど、そういう文化圏、共栄圏がないのは抽象的だというようなことを西田が言っていて、実感があるんだな。ヨーロッパもそうなっているし、アメリカなんか元々大きいからそうで、しかもラテン・アメリカを含んでいるし、大体そういうブロック化が起こってきていて、これは論理上は先に言われていたんじゃないかなって気がしているんですよ。理論家までこれを反復しているんじゃないですか。何とかしないようにしたいんだけどね（笑）。

浅田――構造的な反復にとどまるか、構造の変動を見られるかっていう境目ですからね。

柄谷――恐らく同じような形でいくと思うんですけど、どっか違えようと思えば日本の態度の問題ですね。だから、僕は、今回の、自由化から、さらに戦争という、ここでの日本の態度というのが、今後にすごいひびくとと思うね。

浅田――客観的に言うと、日本に対するアジアの反発が強い、それは良くも悪くも強いのであって、いい加減に共栄圏なんか出来なくなっているわけですね。それと、日本がアメリカならアメリカに対してきちんとした立場を取れるようになって、そこで筋さえ通せれば、反復にはならないと思いますけどね。

柄谷――まあ現実には、マレーシアで共栄圏みたいなことを言いだしているわけでしょう。向こうでも危機感を持っているからね。いろいろ締め付けがあるんじゃないですか。それと中国問題もありますしね。華僑が多いですからね。いろいろ絡んでいて、日本が出てこれないと、出てきて欲しいというのがあるんじゃないですか。

浅田――マハティール構想みたいに東南アジアや東アジアだけじゃダメなんで、APECにせよ何にせよ、いわゆる環太平洋で、アメリカまで含んでやらないといけない。そうでないと、中国への抑止力のために日本がほしいとか、そういう話になっちゃいますからね。結局、アメリカを閉じさせないということが重要ですよ。

柄谷――だから日本の立場としては、軍事的な脅

威になるのは絶対に避けるということですよ。ドイツだって、ナチ第4帝国というくらいですからね。実際、日本の軍隊って強いわけでしょう。今、アジアでトップじゃないの。核兵器を持っていないだけでしょう。これ、いつ変わるかなと見守っていると思うね。実際、そういうことを言っているわけだしね、自民党は。もうどっかの承認があれば、いつでもやりそうな感じでいるわけで、他の連中が日本はそうなるだろうと予想していても、僕は間違いじゃないと思う。この懸念がある間は無理です。経済的にももっとアジアを受け入れないとダメですよね。

浅田――そう、それこそ新宿的多言語状況になった方がいいわけですよ。

柄谷――戦前の方がまだあったんですよ。ゴジョゴジョいたんですよ。

浅田――経済的・社会的に開放して、逆に軍事的なレベルでは平和に徹するという、これは実は保守本流の選択ですけど。

柄谷――でも、今それを言うとラディカルになっているんです。

浅田――まあ、状況が30年代的になっていますからね。そういう気分を非常に敏感に察知するという点では、いとうせいこうなんか、物凄く敏感だけど、彼の平和憲法支持、無根拠性に直面して平和を選ぶことを決断したっていう話は、日本浪漫派的でしょう。その気分は分かるんだけど、やっぱりそういうふうに飛躍しないほうがいいのではないかと思いましたね。

柄谷――僕は、無根拠じゃなくて、今の憲法でいいという根拠があると思うんですけどね（笑）。それはやっぱり前の例を反復しないという知識の上に成り立っているんで、知的根拠はあるわけですよ。

浅田――歴史的にね。

柄谷――そう、同じことをやるのはバカだ、と。そういう意味で、軍備もちゃんとしないと一人前の国家じゃないとか、そんな馬鹿な理屈は、日本みたいなレベルの国がいうことじゃないんですよ。日本とかドイツはダメなんです。とにかく軍備をやっちゃったら、全部1位になっちゃうから（笑）。核兵器を持ってもトップになっちゃうでしょう。それがアメリカとの対立になる。すぐにソ連を上回るでしょう、どっちも。こういう国で一人前の国家なんていっちゃいけないの。そりゃね、イギリス辺りなら一人前の国家でいいですよ、たいしたことないから。日本とかドイツというのはそういうふうな手頃ってことがありえない。今でも経済がそうなんですから。

浅田――「方法的制覇」の国ですからね。

柄谷――そういう国に一人前の軍備なんていったら終わりですよ。それがわかってないなあ。

浅田――それだけの力をもっていて、しかしあえて軍備はしないという、あえて言えばそこに世界史的先進性があるわけでしょう。

柄谷――そこに意味があるんでね。スイスがモデルとかそんなんじゃないんですよ。インドとかね。今インドなんて原爆を持っているよ。それでもネール首相なんて、僕らが子供の時は有名だったですよ。あれは言葉だけでやってたんですね（笑）。

浅田――やっぱり、政治家っていうのは、言葉で勝負する人なんで、大体ろくなことをやっていないんだけど、ここぞという時、何か一言いいことを言えばいいんでしょう。ネールの平和主義とかね。

柄谷――今の鄧小平はすごいうまいですよ。僕は、ソ連は間違えたと思うな。中国式にやるべきだった。経済を先に自由化すべきだったな。思想のペレストロイカはやめて、経済を先にやるべきだった。

浅田――経済が手の付けようもなかったから、ああせざるをえなかったみたいですけどね。

柄谷――百家争鳴を先にやっちゃって、それから経済をやると、皆文句ばっかり言うじゃない？　文句は言わせないようにしておいて、先に市場経済の方へいっちゃった方がいい。今なんて中国がソ連に経済援助をしてるじゃないですか。

浅田――だからやっぱりこのレベルでは唯物史観が正しいので、経済的に水準が上がれば、自ずと政治的に自由化に向かうわけですよ。

柄谷――そうそう。僕はやっぱり、中国の天安門事件の時は嫌だったな。そりゃ気持ちは分かりますけどね。自由化してあの後どうなるかというと、今ソ連がなるようになっているよりもっと酷いと思う。というのは、中国の場合は、軍部が割拠しているからね。ソ連って一応まとまっているでしょう。中国の軍は鄧小平とかそのへんくらいしか統合できないわけ。軍同士が対立して戦前の軍閥みたいになっちゃうよ。

浅田――しかも華僑的な物凄い弱肉強食の自由主義でね。

柄谷――あの自由化っていうのはあんまり産業資本主義的な意味をもっていない。いわゆる中国人風の商業ですからね。バッと外国行けるとか、儲けられる方に行きたいとかね。だから大学生がやっているような、そんな気持ちいいものではすまない。あとはもう滅茶苦茶になるに決まっている。僕は、あの弾圧っていうやつもやむをえなかったと思うのね（笑）。

浅田――もうちょっと穏便にうまくやったらよかったとは思いますけどね。

柄谷――テレビが見てるんだからね。

浅田――一方で巨大な帝国は分れる方向に向かい、しかし他方では資本主義が世界化して全体を覆っていて、だから個別のところでナショナリズムが強まるという状況ですね。やっぱりそこでいかに多言語状態にとどまりうるかというのが今最大のポイントでしょう。しかし、夜も遅くなってきたので、今晩はこの辺で。

柄谷――はい、どうも。

1991年3月16日（土）20：00～22：00

多言語状態とインターナショナリズム《2》

浅田――もしもし、今晩は。

柄谷――ああ、どうも。

浅田――前回から10日たちますけれど、今もまだ湾岸戦争の戦後気分が続いていますよね。

柄谷――僕は戦争がはじまる直前までアメリカにいたでしょう。アメリカ人が湾岸戦争について90%支持とかいう新聞を読んでも、自分の実感と全然関係なくて、とても信じられないですね。あの連中がそんなこと言うはずがないのに（笑）。アメリカ政府とアメリカ人は全然別じゃないですか。フランス政府とフランス人は全然別でしょう。なのに、日本の新聞を読むとアメリカ人が全部そういうふうに思っているような気が自分でもしてしまうんだね。たった2ケ月でそう思うんだから、ずっといる人は皆もっとそう思っていると思う。

浅田――ネーション単位で、アメリカ人がこうで、それに対して日本人がこうっていうのは、不毛な問いでしょう。

柄谷――そうですよ。僕は普段何をやってきたのかわかんなくなっちゃうよ。そんな国家なんか通してなかったじゃない？　僕自身が日本へ帰ってから、突然「日本はこうすべきだ」とか言いだしているから、何となく自分にそぐわないわけね（笑）。そんなレヴェルじゃない人間だったはずなのに。「日本はこうすべきだ」と言っている以上、日本と対等になってくるじゃない？　日本の評論家はそういう錯覚をもっているんじゃない？

浅田――江藤淳から、西部邁を経て、舛添要一まで、大体そういう錯覚でやっているわけでしょう。

柄谷――やっていますね。僕までそういう錯覚をさせられるのはかなわんからね（笑）。俺はそんなレヴェルの人間じゃないんだから。

浅田――まあ、柄谷さんとか、また逆の意味で、田中康夫とかが、「日本はこうすべきだ」とか言うっていうのは、いわばアイロニーですからね（笑）。

柄谷――僕はユーモアとよびたいけどね（笑）。しかし、アイロニーで通っていればいいけど、本気で意見を求める人間がいるから。

浅田――だからある時点で距離をおかないとダメでしょうね。

柄谷――ここ最近はそんなことは考えてないんですけどね。

浅田――このシリーズで、このあいだ蓮實さんと喋ったときに彼が言っていたのは、柄谷さんは今、後退戦の状況だということで、敢えて連帯を恐れずということでやっている、あるいはアメリカのレヴェルで言っても、ジェイムソンなんかのレヴェルでやっている、で、本当にそこまで連帯する必要があるのかっていうことなんです。例えば、『現代思想』2月号の柄谷さんとジェイムソンの対談で、ジェイムソンは非常に古典的なマルクス主義の全体性の理論に立っているのに対し、柄谷さんは、理論的にはむしろそういう全体性を批判するためにスピノザの無限という立場から喋っていたと思うんですが、それはもう一つジェイムソンに通じてないような気がするんですね。

柄谷――通じてないですね。ただ彼はこの間出した映画論の注の中で僕のライプニッツ論を引用していましたから、あとでわかったんじゃないですか、少しは。

浅田――とにかく、我々は『批評空間』で、一方ではポール・ド・マンの古典的な論文なんかを訳し、他方ではジェイムソンとかサイードとかわりと社会派の人達を顧問に迎えたりしている。そこで理論のレヴェルをどの辺に設定しているのかっていうことが、蓮實さんなんかから見ればやや不透明だっていうことでしょう。

柄谷――ただ、ド・マンもナチ問題がありますし、原理論的な問題が非常にアクチュアルな問題と繋がっている人でしょう。彼の場合、繋がりをはっきり出来なかったけどね。するとスキャンダルだから。

浅田――繋がりを生きてしまった。

柄谷――ええ、ええ。それは当たり前だと思う。デリダにしてもね。日本では、そういう理論と現実的なことが別個になっていると思うんですよ。でもまあ、蓮實さんは今回の戦争をどう考えていたの？

浅田――要するに勝手にやっているのをアイロニカルに見物するしかないという話じゃないですか。

柄谷――まあ大体そうでしょうけどね。真面目の反対は不真面目ではなくて現実であるとフロイトが言っているけど、本当のアイロニーというのは、真面目と不真面目の交替じゃないと思う。この前の湾岸戦争をめぐる文学者の討論集会でも、例えば島田雅彦なんかはイヴェント風にしたがるわけよ。僕は、それがすごく嫌だった。田中康夫もそれが嫌だったんですね。それで田中はいいなと思ったんですよ、そのセンスがね。新聞記者は勝手に来てもいいけど、人数は少ないし、自費でしょう。そういうのってやっぱり事件になると思う。歴史になるわけよ。島田のいったみたいにやると1000人でも2000人でも来ますよ。でも、そんなの残らないと思う。

浅田――それだとポストモダンなイヴェントですね。

柄谷――歴史を意識しているのは、30人でも40人でもいいんです。デリダにしたってそういうことでやっていると思う。ただ、四方田犬彦なんかが言うのは全く間違いで、そこに文学者の栄光なんかないよ。たとえば、国家と拮抗できるかどうかということになった場合、もちろん出来ない。でも歴史はできるわけね。僕は最大のアイロニーというのは、そういうことだと思う。

浅田――言い方を変えれば、それはヘーゲルかスピノザかということですね。ヘーゲルには、知識人が世界を総合的に理解し、次の指針を指し示すという、サルトルまで活きていたようなヴィジョンがある。ジェイムソンなんかがそれをやるのは、アメリカでマルクス主義があそこまでマイノリティである以上、必ずしも無意味ではないかもしれないけれど。ただそれはやはりヘーゲル主義の延長ですよ。スピノザの場合は、そういう認識が成り立ったと思ったときに、それはもう幻想になっており、それに導かれた実践というのは常にイデオロギー的でしかありえないんだということを強調するわけだし、むしろ、それが不可能であることを認識し、しかも、無限の歴史に対して証言を残すように実践すべきだという感じになるでしょう。そっちの方がいま重要なんだと思うんです。

柄谷――アウエルバッハが、『ミメーシス』の中でギリシアのホメロスとユダヤの『旧約』を比較しているんだけど、ホメロスの場合は英雄が出てきて、何事が起ころうとあんまりその人は変わらないのに対し、『旧約』に出てくるのは、その辺の漁師とかくだらん奴で、だけど、それを書いているのが『旧約』の歴史でしょう。栄光のなんとかっていうのはホメロスの方で、本当の歴史は『旧約』の方だと思う。ヘーゲルはナポレオンとか英雄を持ってくるわけだけど、スピノザだったらば『旧約』なんじゃないかな。「イヴェント」というのは、英雄の方なんですよ。

浅田――英雄のカリカチュアですね。

柄谷――そうです。そっちは意味付けばかりがあって、本当の意味がないんじゃないかなって思うのね。こっちはどうせ無力だから、無力の中で何かやるとしたら、というのはありますよね。「イヴェント」でやりあったら、権力は毎日「イヴェント」をやっているんだから、勝てないよ。数を集めてたって、テレビの視聴率と対抗できるイヴェントなんてない。まあ、そういうところまで考えるよね。

浅田――柄谷さんがそういう立場だっていうのは、よくわかります。ただ、あれを見ていると、島田雅彦なんかはイヴェント指向だったりもするし、この前もいったように、いとうせいこうとかはよくやっていると思うけれどほとんど日本浪漫派になっ

ているでしょう。無根拠ゆえに決断するのであって、たまたま絶対平和を選ぶ決断をした、と。何となく20年代にも似た消費社会の爛熟の中で出てきて、30年代的な状況に立ち到った時に、跳躍しちゃうんですよね。今回たまたま平和を選ぶっていう跳び方をしたわけだけども、それは違う跳び方でもいいわけでしょう。あの辺がきわどいところだなと思いましたね。

柄谷――そういう感じがある程度共有されてるんでしょうね。あの人は若い人に人気があるだろうから、そういうのを代表しているんじゃないかなと思うけどね。

浅田――いや、すごく敏感だと思いますね。

柄谷――だから今アイロニーでやれないっていう、それがアイロニーなんだけど、そっちのアイロニーの方を言っているんじゃないかな。

浅田――かもしれないですね。とにかく、80年代にはなかったような非常に強い危機意識っていうか、外に晒されているっていう感覚は、もう簡単に拭えないと思いますね。

柄谷――もう、生涯拭えないでしょう、ここまできちゃったら。だから、蓮實さんにしてもそれに対する危機感があるんじゃないかなと思うね。僕はないけどさ、当然だと思っているからね。

浅田――2、30年代のことで言うと、左翼右翼を問わず、ある種の決断主義みたいなものが強かったと思うんです。例えば一方でブレヒトみたいなのがいて、ほとんどスターリン主義に近い方にいく。しかし他方でユンガーみたいなのがいて、これは逆にナチスに近い方にいく。でも、ある意味では両方とも似ているわけですね。つまり、今までの伝統は全部清算され、深い経験は不可能になった、すべてがテクノロジーに駆動されたある種の流動状態、つまりユンガーのいう全体的動員の状態にあり、これはニーチェ的に肯定しなければしようがないんだ、と。それをしかし左側でいうか右側でいうかで、ブレヒトかユンガーかに分れる。今もう一回それが反復されているという感じがありますね。

柄谷――ありますね。

浅田――当時それに対して、例えばベンヤミンなんかは、ある意味でブレヒトとショーレムの中間にいるわけです。つまり、非常に即物的にやる人と、カバラの森に沈潜する人と、その中間くらいにいて、非常に微妙な位置なんですね。たぶん今ベンヤミンが非常に重要になっているというのは、さっきいったような状況がリヴァイヴァルしてきていて、それとどう距離を取るかとういことが重要な問題になっているからだと思いますね。

柄谷――ショーレムが言っているけれども、ベンヤミンは、神秘主義と両方持っていた人でしょう。

浅田――そう、ブレヒトとショーレムの間で引き裂かれていますよね。ショーレムに対しては、ブレヒト的にザッハリヒにやるのがいいのだ、今はもう経験の深みなんていうよりは、経験の貧困を踏まえた必要性の論理でやらなければいけないのだといい、しかし、ブレヒトに対しては、ある迷宮的な記憶の深みみたいなものがなければ人は生きられないのだというふうに言うわけですよね。

柄谷――まあ、僕は自分をベンヤミンと比較するわけじゃありませんが、大体そういう感じですね（笑）。やっぱり、スピノザにしても何にしても、中途半端なものでは今はやれないですから。両極が出てきて、その両極に引き裂かれてやるという感じじゃないかな。

浅田――とにかく、あらゆる文化は清算されて、残酷な流動状態にある、これはもう即物的に肯定すべきだ、と。アウラがなくなったらなくなったでいいではないか、と。そういう姿勢は日本でも小林秀雄とか坂口安吾とかには若干あった。

柄谷――あったね。

浅田――ところがそれに対して、だからこそ逆に、カバラとかドイツ・バロックとかのエゾテリックなアレゴリーの森の中に沈潜しなければいけないということがある。その両極に引き裂かれているベンヤミンっていうのが一番面白いんだと思うんですね。

柄谷――そうですね。

浅田――アドルノやホルクハイマーになるとアメリカに亡命するでしょう。そうするとまたアメリカの資本主義的大衆文化への反発が強くなって、ブレヒトもだめだし、アメリカもだめだというので、ある種また否定的弁証法の迷宮にこもってしまう。そっちまでいっちゃうと、確かに安全なんだけど、面白くないわけです。

柄谷――面白くない。この間アメリカに行ったときも思ったけど、デリダのグループがニューヨーク大学で大集会をやっていたんですよ。もう、全米のデリダ派が全部集まって、それで、主題はベンヤミンでした。皆そういう関心があるんじゃないだろうか。僕は、それが湾岸戦争だとか、そういう具体的な事実に触れてなくても、皆、直観的にそういうことをやっているんじゃないかなと思うんだけど。その直観を信じないと出来ないんですよ。具体的に湾岸戦争だからどうだとか、そういうことではちょっと物を考えられないから。もう、湾岸戦争だとか、今の情勢のことを言えば、大体言ったら終わりだもんね。思想的課題じゃないんだよ、全然。

浅田――そう、プラグマティックな課題ですよ。

柄谷――面白いのは、やっぱり、僕は全然知らないでやっていても、他の連中も良く考えてるんだなっていうのを気がつくってことですよね。最近デリダの『グラマトロジー』を読み直して面白かったですよ（笑）。こいつ優秀だなと思いましたね。

浅田――いや、彼の60年代の仕事は、『エクリチュールと差異』にしても、猛烈に優秀ですよ。

柄谷――猛烈に優秀ですよね。僕がなんで『グラマトロジー』を読んだかというと、この前喋ってたけど、要するに文字の問題、エクリチュールというか、書くことというか、その問題をナショナリズムの問題で考え直そうと思ったわけ。まあデリダの本にはナショナリズムの観点は全くないんですよ。しかし音声中心主義というのは、日本で言えば言文一致ですけど、これは全部ネーションの問題なんですよ。彼はプラトンから始めているけど、本当はヨーロッパ人が音声中心主義になっていくのは、まあルソーあたりからでしょう。デカルトはラテン語で書いてるし、本当のところは、まだ言語＝音声というようにはなっていないんですよね。

浅田――ラテン語圏が崩壊しかけて、ラテン語と俗なフランス語と両方でやっているという感じですよね。

柄谷――そうそう。そういう中間点にいる人がデカルトで、ルソーあたりから、音声は純粋で、文字は汚されているとかいうふうになる。これが人類学までいってしまって、未開人はいい、彼らは文明に、つまり文字に汚されていないということになる。そのことに関しては、デリダは非常にうまく言っていますね。つまりこれは裏返しの西欧中心主義なんだね。「聖なる野蛮人」とかそういうのは。この前言ったようにインド＝ヨーロッパ語の発見が言語学の基だけど、それだってインドを植民地にしてから言っているわけね。だから、言語の問題というのは、もうほとんど、西欧の植民地主義とナショナリズムの問題そのものなんですよ。デリダがそういうことを言っているかどうかなと思って読み直したら、まあそのことは言っていないけど、かなりいい線いってね。

浅田――ルソーやレヴィ=ストロースのヴィジョンがある種の植民地主義的視点によるフィクションだということは言っていますね。

柄谷――僕は、ラテン語とか漢字とかいうのはインターナショナルだと思うんです。ヨーロッパ人はちゃんとしようと思ったらラテン語で書くしかなかったわけでしょう。東アジアだったら漢字ですよ。その漢字というのは、誰の母国語でもない。自分の

内部の言語じゃないから、外部なんですけど、それは一方ではすごくインターナショナルだったでしょう。ネーションの成立というのは、そういうインターナショナルなエクリチュールを排除したところにはじまるわけですね。ギリシア語やラテン語というのが、プラトン以降、あるいはギリシャ以降、西欧を支配していたわけだけど、中世のヨーロッパにおいてはラテン語は内部と全然関係ない言語だったわけ。なぜかというと、誰もラテン語を喋ってないんだもの。学習しないと喋れないという言語でしょう。それがしかしインターナショナルだったわけですね。だから、デリダが言っているエクリチュールの抑圧というのは、実際はインターナショナル性の排除という意味を持つと思うの。それが、ギリシアとか繋げて言うから、近代の特性というのがあんまり出て来ない。

浅田――彼は常に超歴史的にやりますからね。

柄谷――本当はすごい歴史性の問題がありまして、そこのところはフーコーの方がきちんとやるんですよね。

浅田――デリダが最近問題にしていたけれど、ハイデッガーはもちろんドイツ語でないと哲学は出来ないと言い、しかしそのハイデッガーを批判するアドルノですら、やっぱり、ドイツ語でないと哲学は出来ないんだと言ってしまうわけですよね。そこに物凄い倒錯があるんだ、と。しかも、ハイデッガーがドイツ語を正当化するときに、これはギリシアの最もエッセンシャルな部分を継承しているからいいんだという言い方をするでしょう。

柄谷――すごい近代での倒錯ですよ。ドイツ語なんてそんなに古くないんだから。全部、文字から移しただけだもの。文字から喋り出すなんていうのはおかしいというけど、そんなことはないですよ。イスラエルへ行ってごらん、皆ヘブライ語を喋ってるよ、誰も2000年間くらい喋っていなかったのに（笑）。だから、文字から喋ることなんて、その気があれば、いくらでもできるわけね。ただし、イスラエルでは、誰も聖書を読めないよ。聖書の言葉で喋っている以上、言文一致になってしまって外部性がないもん（笑）。

浅田――ドイツ圏で育った人間が、しかしあえてヘブライ語をやろうというときに、失われたインターナショナルな地盤への視線が見出されるわけですよね。

柄谷――でも、それは喋るのとは別でしょう。

浅田――もちろんエクリチュールですよ。ショーレムの場合、それでやったわけでしょう。ヘブライ語をわざわざ学んで、イエルサレムに行っちゃって、世界中に散らばったカバラの文献をもう一回読みなおす。あれが、デリダ風に言えば、アルシエクリチュールですね。

柄谷――そうですね。カバラは文字だしね。象形文字ですからね。

浅田――なにしろ、神の名前っていうのは、YHWHで、読み方はわからない、ただ、その文字の順列組合わせから、あるいは、10個のセフィロートの順列組合わせから、世界が生成される、と。

柄谷――漢字だって読み方はわかんないんだよ。中国内部でも読み方がいろいろ違うんだから。

浅田――日本人は勝手にまた違う読み方をするから全然通じませんよね。

柄谷――デリダは漢字についてもいろいろ書いてましたけど、漢字に対する誤解というのは（正解と言うべきかも分らないけど）、ライプニッツが漢字から普遍記号論を考えたわけ。今の記号論理学というのがそうで、各国で勝手に読むわけでしょう。あの発想をライプニッツは漢字から得たらしい。言い換えれば、漢字が現代論理学を作っているわけ。その逆転によって、パロールの支配、音声文字の支配は終わるというのがデリダの言なんですね。それから分子生物学がエクリチュールでやっているわけね。塩基の四文字を繋ぎ合わせれば、DNAができる、と。それも含めてエクリチュールが出てきた時代だということをデリダは言っているわけだから、60年代としたらかなりなものですね。

浅田――当時は、彼は、そういう科学的なことも含めてやっていましたよ。ただ、普遍記号論って言うのもカバラの考えですよね。13世紀くらいに、南フランスからスペインに入ったカタロニアの辺りでカバラが出てきて、記号の順列組合わせで世界は生成されているから、これを自分でシミュレートしてみればすべては理解できるというヴィジョンを打ち出すわけです。それと同じ頃、ルルスがマジョルカ島で、アルファベットの組合わせから、世界が、従ってその世界を認識する知の体系が生成されるっていうアルス・コンビナトーリアの啓示を得、そのルルス主義がライプニッツ的な普遍記号論の源流になるわけでしょう。そういう、内面化されない記号の体系があって、それの順列組合わせで世界は生成されているし、またそのように世界は理解できるという、ある種の見方が、ある意味でショーレムを経てデリダまで行っているという感じはしますね。むろん連続ではないけれど。

柄谷――うん、うん、うん。それが普通の神秘主義と違うのは、いま内面化されない記号といったけど、それは歴史なんですよね。だから、さっき漢字の話をしたけど、世界史の中で歴史的な連中って、ユダヤ人と中国人しかいない。あとは皆、物語をやっているわけね。構造で全部出来るお話ですよね。どうもユダヤ人と中国人だけが歴史を書いている。それはやっぱりエクリチュールの問題ですよ。

浅田――そうですね。ショーレムは、だから、ヘブライ語を本格的にやり、イエルサレムへ行って、世界中のカバラ文献を集めて研究するわけですね。しかし、そうするとまた新しいシンボリズムになっちゃうわけです。その真の意味はこうであって、これを把握すれば世界の構造はわかる、と。ところが、ベンヤミンは、ヘブライ語をやるやると言っていて、結局やらないわけね。で、むしろ、例えばヘルダーリンによるソフォクレスの訳を読む。ヘルダーリン自身が東洋的な相において見たギリシア語をドイツ語に持ってくるときに、どういう屈折が生じているかということを、物凄く微細にやるわけでしょう。そこにアレゴリカルな歴史性が見えてくるんだと思うんですね。

柄谷――ド・マンで言えば、アレゴリーとシンボルの問題ですね。もちろんこれもベンヤミンから来ているんだけど。

浅田――ヘブライ語なり漢語なりをまともにやって、昔のユダヤ人とか中国人よりヘブライ語や漢語がうまくなったら、それはもうダメなわけでしょう。

柄谷――そうそう、そうなれば内面の表出だからね。それに今のイスラエル人はあかんよ（笑）。この前も喋ったけれども、要するに多言語状態ってあるでしょう。そこでの話し言葉というのが重要なんじゃないか。僕がデリダに対して思ったのは、彼はアルシエクリチュールまでもっていって、音声言語というのはもともと文字言語だったというところまでいくわけですけど、逆の方向があると思うんです。つまり、話し言葉というのは、今いう話し言葉じゃない。今話しているのは、皆標準語を話しているわけ、フランス語だとか日本語だとか。だけど具体的な話し言葉というのは、多言語状態にあって、何語とかってないわけよ。そっちの方に逆にいったのが、バフチンとかヴィトゲンシュタインじゃないかと思う。まあ、そこで僕の転回っていうのが今更になってわかったわけね。

浅田――アルシエクリチュールでやっちゃうと、それが新しいカバラになって、ショーレム的になる可能性があるわけですよ。

柄谷――ある、ある。

浅田――これは起源ならぬ起源だ、起源からのズレとしてしか成立し得ない起源だというんだけれど

も、そのこと自体、カバラ的なものの中にあるでしょう。

柄谷――そう。だから僕は、自分がやってきたことを振り返ったときに、デリダを今のように理解していたわけじゃないけれども、あの線でやっていくと、僕がやっているみたいなことをやるようになるだろうなっていうね、昔ね。

浅田――ゲーデル問題っていうのはいわば記号論理学のカバラでしょう。

柄谷――そうです、そうです。

浅田――記号を全部ゲーデル数に置き換えて、それで記号体系を矛盾に追い込むということだから。いわばエクリチュールの操作ですよ。

柄谷――デリダの欠陥というのは、現代の言文一致を歴史的に一つのターニング・ポイントとしてつかまなかったことにあるんじゃないか。これは確かデカルト問題で、フーコーがデリダをやっつけたでしょう。デリダがフーコーをやっつけたのかな？

浅田――まあ、お互いに痛いことを言い合った。

柄谷――デリダが言うのは、近代の問題なんていうけど、要するにプラトンから始まっているとか、もっと古いとかということでしょう。フーコーは、もっと新しいと言ったわけね。僕は、どっちもいいんだけど、最近は新しい起源の方が大事だと思っている。過去はもういいじゃない？（笑）

浅田――近代っていうのが特殊な時代であるということは事実です。超歴史的な問題であっても、病気で言うとそこで突然急性化するわけでしょう。ナショナリズムでもなんでも。そこでは、どっちかっていうとフーコーの見方を取るべきですよね。

柄谷――日本の文脈で考えていくと、同じように17世紀とか18世紀とか言っても、仁斎とか徂徠とかいるけど、あれはむしろエクリチュールのレヴェルで『論語』を読んでいた人達で、現代文法なんて考えてないわけですよ。宣長にしても、問題は平安時代の文法がどうで、平安時代の語法がどうでって、そればっかり言っているわけでしょう。同時代なんて、あるいは宣長自身の言語なんて、そんなこと何の意味もないと思っているよ。音声中心主義なんてほど遠いわけ。それでいて、彼は文字批判をやっている。だけどルソーとは全然違うと思う。日本ではルソー的になるのは19世紀の末ですよ。

浅田――そうですね。やっぱり言文一致以降ですよ。

柄谷――そうです。だからそれ以前は、似ているけど、違うんですよね。むしろ彼らはエクリチュールが大事だったわけで、仁斎、徂徠の場合は、『論語』の用法を言っているし、宣長なんかの国学系統は、日本語の古典に関して言っている。しかし、それは皆書かれたものですよね。同時代の江戸弁なんかに文法なんかあると思ってないよ（笑）。今だって大阪弁で文法があると思っている人は少ないよ。

浅田――まあ、ありますけどね。

柄谷――ありますけど。この前ちょっと京都にいる息子と話したんだけどさ、「来ない」というのを「けえへん」というのと「こえへん」というのと「きいひん」というのと、どれが正しいのか（笑）。

浅田――いや、それは全部正しいでしょう。

柄谷――全部正しいわけ？　標準語だったらきちっと整理すると思うけれども、大阪弁だから皆適当に用法で覚えるわけね。でも言語って、用法で覚えるんですよね。文法的根拠なんて誰も問わない。そう思っている人達はどんどん修得するんですよ。文法からはじめる人って、全然修得出来ない。

浅田――江戸の連中は、古文辞学というくらいで、非常に文献学的にやっていますよね。結局、言文一致から自然主義に至る内面化の過程があってはじめてルソー的なところまでいくんですね。

柄谷――デリダは、ヴィーコというのは、音声と文字は切り離せないということを言った唯一の奴だと誉めているんですが、ヴィーコはいわばフィロロジストで、言語学者じゃないんですよね。

浅田――文献学ですよ。

柄谷――だから日本の江戸時代も皆文献学なんですよね。僕らが考えるような意味で話し言葉があって、それを文字にしたとかいう発想を、誰一人持ってない。今は皆それでやるからね。

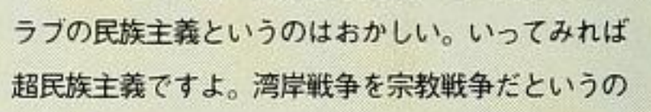
浅田――ある意味でヴィーコもそうだし、19世紀でいえばニーチェだって文献学者ですからね。それがベンヤミンまでずっといくわけでしょう。そういう、言語の外部性・物質性への引っ掛かりがないとああいうふうにならないんですよね。

柄谷――ならないですね。ソシュールみたいにその言語の内なる体系みたいなことを言うのはナショナリズムに近いね。今どこのネーションにもそれが言えるんじゃないですか。ネーションには動かし得ない構造があって、他のところから行ってもどうのこうの、と。でも、昔の人はそんなこと思ってなかったと思う。他所から圧倒的な文化がきたら皆受け入れたのよ。そうじゃなかったら、ラテン語がヨーロッパに浸透しますか。アラビア語が浸透しますか。あれはコーランの言語だから、あの辺の連中は皆、アラビア語を覚えたわけ。『コーラン』って翻訳したらいけない言語なんですね。だから皆アラビア語を覚えざるを得ない。その点に関してはインドネシアまで皆そうなんでしょう、きっと。

浅田――丸暗記ですよね。

柄谷――そうするとイスラーム化しますよね。皆はじめから文字の言語を喋るようになったわけ。音声は文字の後だというのは、その意味ではそうなんですよ。本当の起源とかそういう話じゃなくて、現実に、皆文字から言語を喋っているんですよ。僕だって標準語を喋ってはいるけれども、これはたぶん文字からですね（笑）。耳から聞いたのもあるけれども、実際にはもともと標準語で書いていた。大阪の人も標準語を喋っているじゃない？　あれ、皆文字ですよ。

浅田――最近はTVという説もありますけどね（笑）。しかしまあ第一に、教科書がそうだしね。



柄谷――だから、ネーションの基礎は言語だとかいうのは全く間違いで、あんなものはネーションの教育で修得しただけでしょう。フランス人がフランス語を喋るのは教育のせいですよ。

浅田――そう、学校その他の「国家のイデオロギー装置」の産物ですからね。

柄谷――重要だと思うのは、今、民族で血と肉と言う人はあまりいなくて、言うのは宗教と言語なんですね。そこに両方ともすごい錯覚があると思うんです。さっきもアラビア語について言ったけど、イスラームというのは『コーラン』と切り離せないから、皆アラビア語を喋るようになる。土着の言語があるから両方喋っていたと思うけど、いずれにしてもアラビア語は『コーラン』である以上、人工的な言語ですよ。現在のイスラエルの連中が古代の聖書の言葉で喋るのと同じようなことだと思う。そのかぎりで、アラビア語というのは民族言語になれない。やっぱり世界帝国の言語でしょう。それをもってアラブの民族主義というのはおかしい。いってみれば超民族主義ですよ。湾岸戦争を宗教戦争だというのも全く間違いだし……。

浅田――むしろ、イラクのアラブ社会主義が潰れちゃったら、イスラーム原理主義が出てくることになるわけでしょう。

柄谷――本当はしかし、イスラームって寛大なんですよ。何語を喋っていてもいいんだね、『コーラン』さえ読んでいれば。

浅田――さっきのカバラでも、イスラーム圏内のスペインで発達したわけでしょう。ユダヤ人が住んでいても良かったし、ヘブライ語なんかを研究していてもよかった。スペインの場合は、キリスト教が国土を回復した後、1492年にユダヤ人追放ということになって、たまたまそれはコロンブスのアメリカ大陸発見と同じ年ですけれど、大体その辺から植

民地主義とカップリングされたナショナリズムがスタートするわけです。その時にスペインから追い出されたユダヤ人の一部が、まず16世紀にガリラヤの辺で後期のカバラを発達させ、そして17世紀にアムステルダムでスピノザの哲学を生む。その連中はいわば最初のネイション・ステイトの形成ということを、仮想敵としてやっているともいえて、スピノザの場合でも割と数学的にやろうとするわけです。あれだと内面化できないから。

柄谷――ライプニッツもそうなんですよね。内面化されない言語って、まあこれはエクリチュールなんだけど、それと話し言葉とがきっちり分かれる。ネイションというのは絶対に話し言葉。この前スターリンの言語論は案外面白いんじゃないかという話をしたんです。スターリンは、『言語について』というのを書いているんですが、これは昔から評判が悪い。吉本隆明なんかが物凄くやっつけているわけです。というのは、スターリンにとって言語は道具なんです。彼はグルジア人でしょう。多民族国家での言語の問題を考えているわけ。だから言語が自己表出であっては困るわけですね。ロシア語を標準語にするということに関しては、初めから言語は道具だと言わないといけなかったわけ。もし自己表出の言語にするとロマン派でしょう。すると今のロシアみたいになって、ソ連は崩壊するんですよ。だから、スターリンの言語論というのは、いかに評判が悪くても、彼は単にいい加減に言っているんじゃなくて、多民族国家の連邦の中、帝国の中での共通言語の問題を言っていたわけですよ。彼にとってロシア語というのは、自己表現と関係なくて、エスペラント語に近かったんじゃないですか。バフチンなんかも内的言語という言い方しているけど、結局、意識というのは外から来たのだ、外にあるものだっていうことでしょう。エクリチュールと本当は似ているわけね、言っていることはね。

浅田――逆の方向で言っているっていう感じですね。

柄谷――神秘主義がないから、そっちの方が僕はいいと思う。

浅田――さっきの話ですけど、ヨーロッパのアラブに対する気分っていうのは、何となく日本の朝鮮や中国に対する気分に似ていると思うんです。イスラームというのは、非常に寛容で、ギリシア・ローマの古典古代文化を全部自分の中で貯えておいて、後で西欧に伝えたわけでしょう。さらに、それを発展させた代数学とか、独自の愛の文学とか、それも西欧に教えた。西欧は当時はまるで野蛮で、全部向こうから教わった。それが、後でたまたま経済的・政治的に優位になったときに、微妙なコンプレックスが生まれたと思うんですね。日本の場合も朝鮮経由で文明を学んだから、後で、その朝鮮に対して政治的・経済的に優位に立ったときに、厄介なアンビヴァレンスが生まれた。それと似たものを、僕はヨーロッパがアラブに対して持っていると思いますね。

柄谷――西欧圏以外の地域がアラブに持つオリエンタリズムと全然意味が違うと思うんですね。それと比較できるのは、結局日本でいえば、まさに言われたように、朝鮮・中国でしょうね。特に朝鮮に関していうと、丸山真男が有名な『日本政治思想史研究』の英語版序文で書き加えているんだけど、彼は江戸思想史を、朱子学の弁証法的解体としてとらえた。しかし、その朱子学は、実は朝鮮朱子学なんですね。朱子は中国では12世紀くらいの人で、それ以降は陽明学とかいろいろありますから、そんなに強くない。ところが朝鮮で朱子がすごく偉くなって、それが日本に来ている。だから丸山真男みたいに戦前いろいろ勉強した人が、戦後2、30年たって、いやあれは朝鮮朱子学であったということを書かなきゃいけなかったわけです。当然知っていなければならないことをそれくらい無視していたわけです。江戸時代の方が、実際に朝鮮から人が来ていたから、知っていたんじゃないか。おかげを蒙っているということを消すのが、常にその後で起こる現象です。一番抑圧したいのは影響を受けたということでしょう。

浅田――そう。だからヨーロッパはイスラームに頭が上がらない。ギリシア・ローマを直接継承したっていうのは大嘘で、全部イスラームにいっぺん行ってから伝えられていますからね。

柄谷――そうそう、イスラームは中国まできているから、火薬から羅針盤から、全部イスラームが伝えているわけでしょう。インドからは0とかね。

浅田――代数ですね。

柄谷――ええ、代数を伝えているでしょう。ヨーロッパはずっと後ですよね。十字軍の連中なんて、何も与えるどころか、皆イスラームから持って帰ったわけですよ。

浅田――そして相手を破壊しただけです。

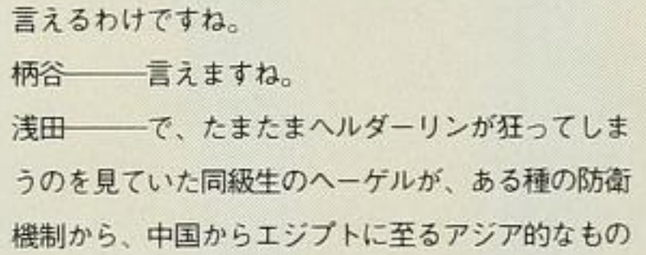
柄谷――そういう過去を抑圧したいっていうのが、ヨーロッパが作るアラブ観には根強いよね。

浅田――それは、日本人の朝鮮に対する感情と比較すると非常によくわかると思う。

柄谷――そうなんです。それは比較しないとわからない。というのは、ヨーロッパ人もアメリカ人もそう思っていないから、言ってやらないと分らないんです。歴史でそういうふうに習っていないし、全部ギリシア・ローマ直系だと思っているから。でも、アリストテレスなんて誰一人読んでないじゃない？

浅田――文学でも、大体12、3世紀に、いわゆる「恋愛」という観念がスペインや北アフリカのイスラーム圏から南フランスに入って、トルバドゥールなんかが現われ、それがダンテにいくわけですよね。西欧文学そのものがそこから来たとも言える。

柄谷――皆、外界のところを消したいんですよね。それで、媒介というと結局文字っていうことになるから、直接性においてギリシア語とドイツ語は似ているとかね、ハイデッガーの議論なんて皆そう。だけど、そんなもの途中にいろいろいれてごらん、もう全然成立しないよ（笑）。



浅田――そこのところで面白いのは、ショーレムだとそういうカバラみたいなところに戻れるわけで、そうするとまたアルシエクリチュールになっちゃうんだけど、さっき言ったように、ベンヤミンはそこに戻らずに、例えばヘルダーリンの時点で考える。これはドイツ文化が国民文化として完成される直前です。それで、ヘルダーリン自身がギリシア語の中にある東洋的なモメントを翻訳で取り出さなければならないと言っているところに注目するわけですね。ハイデッガーのヘルダーリンの読みというのは、ヘルダーリンには確かに彷徨というテーマが多いけれども、あれは、東方の異国に行くことによって、より良く西欧とりわけドイツの故郷を発見するためだという、全部それでいくわけです。それは半ば当たっているかもしれないけど、でもやっぱり半ばはヘルダーリンがドイツの自閉性に対してあらかじめあらがうようにアジアの方に向かっていたとも言えるわけですね。

柄谷――言えますね。

浅田――で、たまたまヘルダーリンが狂ってしまうのを見ていた同級生のヘーゲルが、ある種の防衛機制から、中国からエジプトに至るアジア的なものが背後にあることを認識しつつ、しかしそれをヨーロッパ的な意識でもう一回取り込んじゃうでしょう。それをもっと露骨にやるとハイデッガーですよね。ベンヤミンが面白いと思うのは、そうやって捏造されたドイツ的な伝統から、バッとカバラに戻るんじゃなく、そういうドイツ的な伝統が出来る直前の段階で、ヘーゲルからハイデッガーまでによって覆い隠されるようなある種の異種混成性を、たとえばヘルダーリンの内に見ようとしているところだと思うんです。

柄谷――ドイツ語なんてさ、ドイツ語の方言とい

うのも変な話で、北欧語かなんかかんか皆方言でしょう（笑）。勝手に喋っているだけで、皆それぞれ通じたんですね。ユダヤ人のイディシュ語にしても、あんなのドイツ語ですよ。ドイツ語の訛りじゃない。あの当時、どこも標準語なんてなかったんだから。その当時のドイツのインテリはラテン語を喋っていたんですよ。だから、ドイツの深い伝統なんて言っても、ラテン語の翻訳語が主な単語の中に皆入っているわけ。それでエクリチュールが先行しているわけじゃない？　昔からあるように見えているけど、実際は全部翻訳なんですね。本来的に外部から来ているんであって、純粋な過去などないと言うべきでしょう。日本語なんて、まだ『源氏物語』とか『万葉集』とかあったりして軌跡が残っているから、いろいろ言えるけれども、ドイツ語なんて痕跡もないよ。フランク帝国なんて何語を喋っていたのかわからない。

浅田――だから18世紀から19世紀にかけて大きな倒錯が起こっているんですよ。それをものすごくひどくしたのがハイデッガーですね。ギリシア語とドイツ語が直結して、真ん中が全部抜けちゃった。

柄谷――あれくらい奇妙な、誰が見ても明らかなことを排除して、よく通るな。

浅田――常識では通らないですね。しかし、戦後のフランスの場合は、むしろ、逆にマルクスやニーチェやフロイトやハイデッガーのドイツ語に汚染された物凄く奇妙なフランス語を使うことで、ある種の言語の外部性の意識が出来たわけでしょう。ラカンでもデリダでも、全部そこに負っていますよね。ベルクソンのように綺麗なフランス語では、あれは出来ないんです。フランス語はわりと規範がきつくて、17世紀頃からもう固まっちゃいますからね。ドイツ語はもっと遅れる。

柄谷――ただ、ルターによる聖書の翻訳というのは大きかったんじゃないですか。あれ、ルターの方言でしょう。他の人には通じなかったんでしょう。だけど、文字化して、その言語の文法なんか作ると、ちゃんとした言語になるらしいね。

浅田――ただ、ドイツ語でも学術語彙まで含めて安定するのは、19世紀に近代国家が教育制度を整えてからですね。日本も含めて世界的にそのくらいまでは多言語状態だったと思った方がいいんじゃないですか。

柄谷――今、日米で、文化の問題がどうのこうのとかっていうでしょう。昔イスラームに入った人達を見ていると、イスラーム文化に惹かれてイスラーム教に入った人が多いわけですね。文化というは結局物質的なんです。だから、日本の文化に惹かれてくる人って、何も桂離宮とかそんなんじゃない、やっぱりこのNTTでやっているようなハイ・テックに惹かれて日本語を勉強しようということになるわけでしょう。それを間違えるのね、パリに30年居てようやく「石」というのは《pierre》だと解かったとかいうけど、それはないんじゃない（笑）？　僕は文化っていうのはもうちょっと物質的なんじゃないかなと思う。それをメンタルにして、内面的にして、絶対誰にも分からないようにしようとかいうのが音声主義。

浅田――それが今世紀はじめのドイツで非常に厳しくなって、《civilization》と《Kultur》は違うっていうふうにやるわけですね。《civilization》というのはフランスとかアメリカとかの商業文明であり、それに対してドイツの《Kultur》というのは全く精神的・内面的な文化だ、と。あれは後進性からくる一種のフィクションなんですね。

柄谷――だから、中国語で「文化」というのは非常に正しいんじゃないですか。あれは文字化することでしょう。漢字を使えば文化なんですよ。中国の周りのどんな野蛮人であろうと、漢字を使えばそれで文化したわけね。また、漢字を使わないと中国文化を分らない。それは正しいんじゃないですか。結局エクリチュールの方が先で、それは物質的かつ外面的なんです。今ドイツ文学やフランス文学がいかに深みがあろうと、そんなものは関係ないんですよ。外面的で結構なんです。日本人がその深みに行くことはないと思う。日本が評判悪いとかなんとかっていうのは全然逆で、僕は、大半の部分は日本に憧れていると思う。深みがない日本ですけど、やっぱりスゴイと思っているんですよ。実際、東南アジアもそうだし、アメリカもそうだけど、日本はやっぱりスゴイっていうふうに皆思っている。だから湾岸戦争くらいで日本観がコロコロ変わると思わないほうがいいよね。デーブ・スペクターがエジプト大使と対談してて、エジプトのピラミッドは誰が造ったのかって聞いたら、エジプト大使は真面目に答えるんだけど、デーブ・スペクターが言うのには、あれずっと中を探ると竹中組とか出てくるんじゃないかってね（笑）、これは、国際的な冗談だと思うよ。

浅田――今、日本って、神話作用がありますからね。そういう過大評価の反動で反日感情が出てきていると見た方がいい。

柄谷――だから、僕は平和憲法にこたわるんだけれどもね。日本が軍備なんかやるといったらね、やっぱり皆怖いですよ。

浅田――この間ドイツのワイツゼッカー大統領がインタヴューで、ドイツ人がいかに優秀な兵士でありうるかを世界が再発見したがるとは私は思わないって言って笑っていましたけどね（笑）。それは正しい。

柄谷――僕もそう思う。優秀かどうかわからないけど、とにかくやると決めたらやってしまうよ。現実に今の軍備なんてハイ・テック以外にないからね。それを一番出来る国が日本ですよ。こんな国をアメリカが挑発するわけがないじゃない？　アメリカが日本に軍備をしろなんて言うはずがない。僕は自民党が嘘をついていると思う。アメリカは、日本が武装したら怖いから、絶対要求しない。金を出してくれるほうが有り難い。

浅田――われわれは日本の武装を抑えるために日本に駐在しているっていうのが連中の言っていることだから。

柄谷――だから自衛隊はアメリカ軍が敵なの。アメリカを仮想敵国にして長いんじゃないですか？　僕は20年前から仮想敵国にしていると思う。

浅田――最近アメリカが、《deterrence》つまりソ連に対する抑止ではなくて、《reassurance》、つまり、ドイツと日本にちゃんとアメリカが軍事を肩代わりしているんだということをreassureすることが一番重要なんだと言っているけれど、それは裏を返せば、ドイツと日本に独自の軍備をさせないということですから。

柄谷――そうそう。「させない」と言っているから「する」と言うならわかりますけど、アメリカが「しろ」と言っているから「する」というのはものすごい間違いね。世論操作はそれで通っていくかもしれないけど、これくらい現実から離れたことはない。軍備をしないから一人前の国家としてアメリカが認めてくれてないと江藤淳や石原慎太郎は言うけれども、それは嘘だね。やったら一人前どころか二人前くらいになっちゃう（笑）。

浅田――なんか不思議な転倒がありますね。ヴァレリーの時から、ドイツとか日本は「方法的制覇」をやっている、つまり、内面なんかにかまわず、全部マニュアル化してバーッとやるからとことん行ってしまうんで、これがフランスを中心とする文明を脅かしている、と。

柄谷――田中康夫風に言えば、マニュアルだけあって、レシピはない、と（笑）。

浅田――そうそう。ところが、ドイツや日本の方は、いやフランスとかアングロ・サクソンの方が商業文明で、それに応戦するわれわれには純粋な文化があると言うわけでしょう。これは30年代の不毛な対立ですよね。そして、それは反復されていると思います。つまり、米、英、仏なんかは、「日本とドイツがまた金儲けばっかりしやがって」って言って

いるし、逆に、ドイツや日本ではある種のナショナリズムが広がって、これ以上下手に開国するとわれわれの文化的アイデンティティが失われるなんて言っている。これ、猛烈に不毛な反復ですよ。

柄谷――ナショナリズムの本質というのは、他人には絶対近づけないなにかがあるんだけど、しかし、にもかかわらず、一方でそれが脅かされているという、そういうものだと思うんですね。しかし、現在のテクノロジーから言えば、日本が勝つと思う。戦前、アメリカに対して、日本人はアメリカは外面的だと言っていたんですよ。で、滅茶苦茶に負けたじゃない？　その後、アメリカは外面的だといいながら、皆アメリカ化した。今それでいったら全部日本化するんです。日本がオープンになれば、日本のやり方でやればいいんだというふうに、全部なると思う。その場合に、日本人は何も知らないんですよ。だから優越した文化というのは、ナショナリズムを持たないんだけどね。だから、何を恐れているのかわからないな。恐れているということは、守らなきゃいけないと思っているからでしょう。何も守ることないよ。米を守るとか、そういうことでしょう、結局。米は微妙なもので、日本の米はちょっと違うとかね（笑）。

浅田――実際は自由化してもアメリカの米じゃなくてタイの米が入るだけで、高級品はやっぱり日本の米でいきますから、何も変わりませんよ。

柄谷――ブランドが違うだけでしょう。タイでも高級なのを作れば終わりだけれどもね。

浅田――今はだからとことん自由化したほうが、経済的には恐れることはないし、社会的・文化的にはベターですよね。

柄谷――民主主義と自由主義は違うんだけれども、僕はやっぱり自由主義は必要だと思うのね。19世紀の社会主義って、自由主義なんですよ。だって資本主義と一緒なんだから。だからインターナショナルなのが当たり前なんです。社会は国家を超えているんだからね。社会的ということはどこと繋がっているかわからんという意味でしょう。自由主義もそうなんです。僕はだから、今、資本主義の危機というのは、実は日本にあるんだと思っているんです。日本が閉鎖的であると、対抗的にアメリカが閉鎖的になりますよね。そうすると、いわゆる悪い意味でも資本主義的な自由主義というのは壊れちゃうんですよ。ブロックになっちゃう。それをやると戦前と同じことなるわけで、世界経済はあっというまに収縮するでしょう。本当はアメリカの経済は日本が自由化しても全然良くならないんですよ。ならないんだけど、アメリカもそれで言っているわけではないんでね。それから、民族が大移動しているでしょう、今。これはやっぱり資本のせいで動いているわけね。民族問題というのは昔の帝国主義がつくったけど、あの時は地元にいる民族をつくったわけでしょう。だけど、今は実際に動いている。やっぱり世界の民族でも大移動してゴチャゴチャにならないと、弁証法的に民族を揚棄出来ないんじゃない？（笑）　だからやっぱり動いた方がいいんじゃないですか。日本にも一杯入ったほうがいいと思うね。

浅田――社会主義の反対は会社主義だというジョークがありますけど、日本はまさに会社主義で、会社という一種の疑似共同体、そして会社と会社の横並びで全部決まっていますよね。だから社会的な自由な結合関係が成り立たなくなっている。今、社会主義ということを言うとすれば、結局、会社主義の転倒ということでしょう。でも、会社主義できたことが日本経済を支えている以上、それは一種の自己否定になるわけで、なかなか難しいですけどね。

柄谷――革命だと思うな。明治維新なみ、あるいは戦後なみね。それくらいの大きな改革じゃないですか。日本はそれをやらない限りは孤立する。でも、やらないでしょう。今までの「システム」の中ではうまくやってきた人達がいて、やめろって言われたら、ものすごい抵抗するに決まっているんですよ。

浅田――ええ。実際は悲観的なんですね。イニシアティヴを取れる人はだれもいないし、逆に、今までの「システム」にのっかっていた方がずっと楽だっていう人も多いし。

柄谷――まあそうでしょうね。

浅田――だから、僕は、世紀末に向かっての見通しは絶望的なんじゃないかと思っているんです。

柄谷――僕も絶望的ですね。それにもかかわらず外圧があるから、反米になるでしょう。僕はそれに味方する気が起こらん。

浅田――ただね、アメリカ人がよく同じようなことを言うのを聞いたことがあるんですけどね。やっぱりアメリカのインテリというのも苦しいのだ、と。外国にいくたびに、私はアメリカのヴェトナム侵攻を支持しなかったし、湾岸戦争も支持しないと一々言わなければいけないような気がする、と。つまりアメリカ人であるという関係の絶対性ゆえに、アメリカ帝国主義を自分がある程度担ってしまうでしょう。

柄谷――担うよね。

浅田――それはいくら弁解しても無駄だし、しかし弁解せずにはいられない、と。われわれも似たようなじょうに来てますよね。

柄谷――だから僕は、もう、平和憲法でやらないと、外国へ行けない。これを言っている限りは勝つ（笑）。

浅田――日本なんてどうなったっていいけれど、かといって、日本国のパスポートを持って動いているわけだし、無関係だとも無責任だともいえませんよね。

柄谷――いえません。そこのところが非常にはっきりしてきたのが近年でね、まあ前は言えたんですよ、だけどもうそうは言えない。自分はどこに属しているのかということが非常に問題になってきたと思う。そこではあんまり冗談が通らなくなっているわけね。

浅田――過剰な同一化はよくないので、別にアメリカ人はアメリカを代表しないし、われわれは日本を代表しない。ただ逆に全然関係ないのかっていうと、そうはいえないですよ。

柄谷――過去に関してもあるんだよね。それで僕は韓国になかなか行けない。ホイホイ行く奴がよくわかんない。

浅田――僕も引っかかりますね。

柄谷――アメリカは平気よ。こっちに原爆を落とした国だからいいと思っている。

浅田――自分は日本の落ちこぼれで、だから韓国に自然にアイデンティファイ出来るとか、両方の周縁にいる者同士なら気楽に付き合えるとかっていう言い方をするひとがいるけれども、あれは僕はちょっと楽観的すぎると思うんですね。日本から亡命しちゃったのならともかく、日本のパスポートで行くわけでしょう。そういう関係性っていうのは捨象出来ないんじゃないかな。

柄谷――そう思うな。ただ僕は、韓国人に対して言いたいのは、過去の責任追及も明治以後にしてくれということ（笑）。それ以前はネイションの問題じゃないんで、古代帝国の中で勝手にやってたんだから。

浅田――任那日本府とか、秀吉の朝鮮出兵とか、それはもう関係ないですよね（笑）。

柄谷――そんなもん言うなって、そもそもそのころにネーションなんてないんだから。

浅田――やっぱり問題は明治以後ですよ。

柄谷――それに関しては責任をもつけど、それ以前までは言うなって。でも皆、それを言うからね。

浅田――向こう側にもナショナリズムがありますからね。

柄谷――うん。過去を動員するからね。白村江の戦いなんて…（笑）。江戸時代だって、例えば清朝が出来たときに、明の連中が台湾に亡命して江戸幕

府に助けを求めてきたっていうのがあるじゃない？そんなレヴェルの話とナショナリズムと関係ないですよ。漢民族はネーションじゃないんだし、中国の圧倒的な農民は誰が皇帝になろうと関係なかったんだし。そういう過去を全部動員されると、やっぱり間違っていることは間違っているんです。

浅田――フセインが自分をネブカドネザルになぞらえるのと一緒で、今さらバビロニアなんて関係ないですよ。

柄谷――そんなことをいえば、オスマン＝トルコもあるし、モンゴルも入っていますからね。あの頃は国民という意識なんかないんだから。今の意識で過去をいろいろいうのがナショナリズムなんだけど、相互にやっぱりそれは違うんだって言っていかないといけないと思うんだよね。金達寿なんて別に悪くはないけれども、日本文化が古代においていかに朝鮮の影響を受けてきたかやる、だけど、そういうので日本人の意識を変えるというのは間違いだ、そんなことをいくらやっても無駄だと思うんです、当たり前だから。文化の優越したほうから流れてくるのは当たり前で、そんなことをいったら朝鮮は中国の真似をしてただけじゃないかってなるでしょう（笑）。近代に関しては責任をもつ、だけど過去のことなんか知るかって。

浅田――19世紀後半以後ですよね。

柄谷――そうすると、すごくスッキリするんですよ。

浅田――しかしまた、19世紀後半以後については、われわれも過去に縛られているし、現在の国家からも自由ではない。われわれは日本でもマージナルなんだから、平気でどこにでも行けるんだと言いたくなりますけれども、それは幻想ですね。

柄谷――それはもう違いますね。パスポートを無くしたらどうなるか（笑）。僕はパスポートをとられたことがあるんですよ、アメリカで。強制送還よ。代発行までニューヨーク市を出るなと言われて、その後、急遽帰れって。僕はカナダによるつもりだったのにすぐ帰らされた。パスポートを持っていないと、どこにもいられないよ。

浅田――僕は去年6月にスペインとフランスの国境のベンヤミンの墓に行ったとき、今はもう国境は全く行き来自由で、ちょっとフランスまで行ってまたスペインに戻って、それは全然どうもなかったわけですけれども、翌日、未だかつてないことなのに、パタッとパスポートを落としちゃったわけですよ。これはフロイディアン・ミステイクではないか。国境を超えられずに死んだ人の墓に行った翌日だから、一種フロイト的な分析をしようと思えばいくらでも出来る。それにしても、やっぱりなくしちゃうと大変ですよね。客観的に国家と国家の問題になってきちゃいますから、領事館に電話をかけてどうのこうのという騒ぎになる。境界は無くなったように見えてやっぱり厳然と存在しているわけです。

柄谷――「間」というのは比喩でね、やっぱりどっちかに属しているんですよ。今うちの下の息子はアメリカに行っているけど、徴兵が来るはずですよ、数年後に。ドラフトはないんだけど、一応登録するでしょう。その場合、日本に帰っていてもダメなんですってね、あれ。

浅田――逃亡ですね（笑）。

柄谷――逃亡だから、ずっと後も追いかけられるわけ、犯罪者として。

浅田――じゃあ、小田実に頼まないといけない（笑）。

柄谷――そうそう。だからアメリカはいいんだとかって言っても、移民したら移民したでバッチリ国家が追及してくる。これはどうしようもなくあるんです。これをなんとか撤廃したいと思うけど、とても現状では無理でね。無理というか、これが現実なんだよね。

浅田――突然インターナショナルな共同体という訳にはいかないので、いくつもの準備段階をふまないとそこにはいけない。この世紀末にそれがどこまでやれるかどうかで、近未来が決まる。僕はちょっとペシミスティックですけどね。

柄谷――まあ無理だと思うことを言っているんですけどね。

浅田――というところで時間がきたようなので、またそのうちに。

柄谷――それじゃね。

1991年3月26日（火）20：00～22：00

浅田彰＋蓮實重彦
ASADA Akira＋HASUMI Shigehiko

ダイアローグ
Dialogue

❑1936年東京生まれ。仏文学者・東大教養学部教授。現代思想・日本文学・映画批評と多岐にわたる著作は、その独自のスタイルによって大きな影響力をもつ。『表層批評宣言』『反＝日本語論』『物語批判序説』『監督　小津安二郎』など著書多数。

❑Born 1936 in Tokyo. Scholar of French literature and professor in the College of Arts and Sciences of the University of Tokyo. His works on such diverse topics as contemporary thought, Japanese literature, and film criticism are written in their own unique style, and have exerted tremendous influence. His numerous writings include *Declaration of Superficial Criticism* , *Against Japanese Language*, *Introduction to the Criticism of Tales*, and *Director Yasujiro Ozu*.

浅田――もしもし、浅田です。

蓮實――ああ、私です。蓮實です。

浅田――どうも非常識な遅い時間に電話をいたしまして。

蓮實――とんでもございません。

浅田――そうは言いつつも、夜中の長電話の記憶が結構ある。電話魔と言われていらっしゃるんじゃないですか？

蓮實――ええ、私は電話魔なんです。見知らぬ人を呼び出すとかいうことが好きで、電話もよく使っております。

浅田――セールスの電話がかかってくると逆手にとって何か売り付けてしまうとか。

蓮實――売り付けるところまではいかないけど、電話口で子供を装い「お母様いらっしゃいますか？」と聞かれた場合に、「両親は死にました」と答えたり…（笑）。そうすると非常に可哀相に思って下さる。

浅田――ところで、最近よくヨーロッパに行かれていたとか。

蓮實――はい。僕が出掛けると面白いように戦争が起こる（笑）。8月に出てすぐ湾岸危機が起こり、その間ヴェネツィアにいて、国連が苦慮している時にはトリノにいて、いざ弾丸がとびはじめたという時にはロッテルダムにおりました。

浅田――テロが怖いから出張を自粛しようなんて言って、挙げ句の果てにはメディアまで出張を自粛したというんですから、皆何を考えているんでしょう。

蓮實――こういう時こそ最も移動に優れた季節である。まずホテルも飛行機もガラガラに空いていました。成田に向かう車の中で、「只今イスラエルにスカッド・ミサイルが落ちました」というのを聞いて、これは面白くなったと思ってワクワクして行きましたね。

浅田――大体テロの確率なんていうのは、交通事故の確率に比べればほとんどネグリジブルですからね。ヴェネツィアは主に映画祭に？

蓮實――そうです。本来ならヴェネツィア映画祭に行くつもりはなかったんですけれども、ロッテルダム映画祭の準備をエクセルシオール・ホテルの食堂でするから何月何日に、という指定を受けたわけです。

浅田――優雅ですね。

蓮實――そこに非常に奇妙なおじさん達がたくさん現われてましてね。そのときまでは、まだマカオ映画祭という話があったんです。ある連中がマカオ総督を騙して、マカオで映画祭をする、と。マカオの方が香港よりも更に併合が遅れるわけでしょう。その間マカオをとっておけばそこから中国に入れるという政治的含みもありまして、マカオ映画祭を考えていた。ところが、エクセルシオール・ホテルで会食があったその日に、マカオ総督が捕まっちゃったんですって、公金横領で（笑）。それで今、第二のマカオ総督を騙しつつ、マカオ映画祭というのを計画している（笑）。

浅田――ロッテルダムの方はもっとまともでしょう？

蓮實――そうなんです。ロッテルダム映画祭のディレクターが不思議なことにイタリア人で、今や世界映画界のドンと言われているマルコ・ミュレールという変な男なのですが、どうしても鈴木清順の特集をやるというので、これには乗らざるを得ないわけね。鈴木清順問題なんていうのが起きた頃、浅田さんはおいくつですか？

浅田――子供です。

蓮實――子供でしょう。僕がデモを指揮したんですよ。

浅田――それは知らなかった。

蓮實――69年のことですが、そこに中核が入ってきて、中核と僕が怒鳴り合うと、そんなこともありました。

浅田――恐ろしい過去ですね。

蓮實――恐ろしい過去ですねえ。したがって、鈴木清順というと行かざるを得ない。清順さん御夫妻も一緒にいらっしゃいましてね、清順映画を20本くらいやりました。『鈴木清順』という立派な本も出まして、しかもこれが英語とオランダ語と2カ国語の本というので、その翻訳に実に大変なエネルギーを使った。

浅田――オランダって英蘭バイリンガルっていうのをよくやりますでしょう。でも、ロッテルダムはよくやりましたね。

蓮實――今回は鈴木清順が20本、それから森一生という京都の誇る監督と、川島雄三の三人をやって、しかももう一つの特集がニコラス・レイということで、私はこちらの方に行っていたという感じでした。

浅田――なるほど。ヴェネツィアそのものはさほど面白くなかった、と？

蓮實――ヴェネツィアは、映画はたいしたことがなくて、カウリスマキが一番いいというくらいですね。日本ではこれから出るジェーン・カンピオンの『エンジェル・アット・マイ・テーブル』がなかなかいいと言われていますが、僕はこの人のためには絶対死にません。今回面白かったのは、レトロスペクティヴですね。1935年にスターリンが全権を掌握する前のロシア映画。やはりロシアは素晴らしい国ですよ。アヴァンギャルドと、ハリウッド的にアヴァンギャルドが希薄化されたもの、これは素晴らしいですね。ハリウッドなんてもんじゃない。本当は映画祭に行って、レトロスペクティヴの方が面白いというのは、やはり頽廃なんです。現代のものが面白ければいいわけなんですけれども、どうもダメなんです。ロッテルダムでも、一番面白かったのは、1927年のフランク・ボゼージの『幸運の星』“Lucky Star”という、名前を聞いただ

けで笑っちゃうような（笑）、これがまた素晴らしいメロドラマで、つい最近アムステルダムの映画博物館が再発見して、いわば修復したものなんです。それを修復しながら、全員が編集台で泣いたんですって（笑）。上映にあたって、だから皆さんも心おきなくお泣きくださいと言われたわけです。そう言われたら絶対泣くもんかと思ったんですけど……。

浅田――やっぱり、泣いてしまった……。

蓮實――全員、滂沱の涙でね。それが最終的には一番感動的であるという感じになってしまった。これはやはり良くないことなんです。

浅田――以前にヴェンダースやアンゲロプロスなんかを73年の世代というふうにおっしゃっていましたが、『ベルリン・天使の詩』にせよ『霧の中の風景』にせよ、あの人達はもちろんこれからもいろいろ展開しながら進んでいくんだろうけれども、ひとつの季節を総合し終わったという感じは否めないですよね。

蓮實――そうですね。

浅田――そこでまた次々に新しい才能が出てきているかと言えば、そうでもないように思われるし、大変難しい時期なんじゃないですか。

蓮實――人間、一度自分の持っている世界を総合してしまうと、そこで枯れてしまうというケースが、最近あまりに早く見られすぎる。ハワード・ホークスにしたってジョン・フォードにしたって、そんなことはしていないわけで、平気な顔をして撮っていた。ところが今やスタジオ・システムはありえないから、どこかで一作ごとに自分自身を全て賭けるということをしなければならない悲しい時代ですよ。

浅田――でも、ポストモダンなどと呼ばれもする事柄に何らかの意味があるとすれば、それは、もうすべての総合は終わっているので、そこから始めるしかないという、一種の逆説的認識でしょう。

蓮實――そうなんですけどね。

浅田――そうやって始めた、例えば73年の世代っていうのも、ある種の曲折の後で、大体80年代半ば以降、新たな総合に辿り着く。その後が大変難しいということだと思うんです。

蓮實――僕は、総合しない人なんですけれども、例えばポストモダンというのは、今おっしゃったように総合をなし崩しにしていかなければ生きられないという時代なわけでしょう。

浅田――まあ、ある意味で総合は予め終わってしまった、と。

蓮實――総合が生産された後での総合作用ということをする人は、そうするとポストモダンではないということになります？

浅田――厳密には違うでしょう。

蓮實――アンゲロプロスの場合は、これはやはりモダンな人だと思いますね。ヴェンダースの場合はどうなのかしら。

浅田――妙な話ですけれども、多分、ヴェンダースの次の『夢の果てまでも』という映画は、いい意味で失敗すると僕は思うんです。『ベルリン・天使の詩』は、良くも悪くも成功しすぎた。あまりにもみごとな総合だったし、それに何ら文句をつけることはないわけですけれども、彼自身は次にはある種の本能的な感覚でもってほとんど荒唐無稽な失敗作を撮ってしまうんじゃないかっていう気がちょっとしますね。

蓮實――僕は失敗作は大好きですから、本当に失敗してもらいたいんだけれども、彼は、適当に自分では成功したと思うような雰囲気を周りにつくりつつ撮っていますね。

浅田――そのような場所が出来ちゃったんですね、巨匠としてのヴェンダースというような。

蓮實――批評家として作品を判断していく場合に、ある種の永遠の価値に照らし合わして、これは良い、これは悪いと言っている時代ではなくなったと思っているんです。でも、永遠の価値に合わせて、ヴェンダースは成功した、失敗した、あるいはベルトルッチはどうのというふうに皆いい始めている。そのような永遠の価値に照らし合わせた上での判断はやめようじゃないかというのが僕の立場なわけ。ところが、先程の総合の話でいうと、例えばベルトルッチは『ラスト・タンゴ・イン・パリ』で一応総合したわけでしょう。

浅田――そう、早かったですよね。

蓮實――で、後は、段階を超えるということではなくて、自分自身の抹殺とか消滅とか、そういう話をずっと続けていればいいわけです。その点で、彼はなかなか面白いケースだと思う。

浅田――僕もそう思います。彗星のように登場して、30そこそこまでで急速に『ラスト・タンゴ・イン・パリ』まで行ってしまう。あのあとの宙吊りはすごいものですよね。『ルナ』とか、失敗作はあるわけだけれども……。

蓮實――でも非常に快い失敗作でしょう。

浅田――そうなんです。『ラスト・エンペラー』にしても今度の『シェルタリング・スカイ』にしても、そういうものだと思うんですよ。永遠の価値に鑑みて、巨匠が傑作を撮ったというふうには言えない。

蓮實――また、そうであってはならない時代だと思うのね。『シェルタリング・スカイ』を見て、昔のベルトルッチとは違うので、昔は良かったとか、ついに彼がアカデミズムに堕してしまったとかいうような評価は絶対すべきじゃないですね。

浅田――ほとんど欲望に任せて、やけくそで作っているわけでしょう。むしろアカデミズムの対極だと思いますけれども。

蓮實――そうなんです。本能に任せてっていう形でしょう。その本能をわれわれが好きかどうかは別問題ですよね。

浅田――僕は、ベルトルッチは、ある意味で残酷な幸福を生きているように思います。

蓮實――他の人達ももっと違った形での頑張り方をしたけれども、ゴダールがいたばっかりに彼は老けちゃったわけ。60歳のゴダールのみが青春を謳歌するという、この捩れた関係を見ていないと、あれがいいの悪いの言うことは全く意味がない。にも関わらず、皆、昔のベルトルッチは良かったとか、これはそこに達しておらず、頽廃であるとか。頽廃に決まってるわけよ。

浅田――『ルナ』のころから、ずっと頽廃ですよ。ゴダールはやはりモダニストであって、常に若くあることの不可能性をほとんど奇蹟的に可能性に転化してしまっている人でしょう。それに対して、一番早くそれを乗り超えるしぐさをして、最後まで行ってしまって、その後スポーンと宙吊り状態みたいなところに入っちゃったのがベルトルッチですね。その後、非常に苦渋に満ちた曲折を経ながらも、とにかく『シェルタリング・スカイ』みたいなものを撮ったということは、すごいことだと思います。

蓮實――素晴らしいことですね。

浅田――そういうゴダールとベルトルッチに比べると、ヴェンダースはある意味で中途半端な闘いを強いられている。

蓮實――難しいところですね。それに、ドイツ人ということで、ドイツの湾岸戦争に対するスタンスが非常に曖昧なのと同じような曖昧さを彼は持っていると思います。ヴェンダースには会いたくないんだけど、明後日会うんですよ（笑）。どういう顔をしていたらいいのか。仕様がないから、ヴェンダースと会うと哲学の話をするんです。彼は、ミシェル・フーコーが非常に好きなんですって。映画の話は敢えて避ける。

浅田――ベルトルッチとなら、キャメラの話をして、美味しく食事をすればいいわけですからね。

蓮實――明後日、ベルトルッチ、ヴェンダースという会食があるんですよ。

浅田――恐ろしいことですねえ。

蓮實――ところが、今日こんなことにかかずらわっておりますから、忙しくて行けないのではないかと（笑）。ベルトルッチは翌日帰っちゃうんですよ。ですから、是非会いたい。彼は僕に「涙を流す教授」というアダ名を付けていましてね。この前にベルトルッチが来たときに、『ヘカテ』をダニエル・シュミットが密かに持ってきて、われわれだけに見せてくれたの。その最後で僕はもうあられもなく泣きじゃくったわけ（笑）。そしたら、その後ろで、僕が揺れているところをベルトルッチが見ていたわけ。僕はあんまりひどい顔になったので、ダニエル・シュミットに会わないで帰ったんですよ。それでシュミットは「ああ、あいつ嫌いだったんだな」と思ってゴチョゴチョ言ってた

らしい。そこにベルトルッチが行って、「あの変な教授はオイオイ泣いてたぞ」と言ったんですって（笑）。それで、僕の顔を見ると「泣きじゃくる教授」っていうふうに……。

浅田――デヴィッド・リンチが『ワイルド・アット・ハート』みたいなこれ見よがしの悪ふざけでカンヌで賞を取っちゃうというようなことはどうなんでしょうね。

蓮實――僕は許さないつもりですけど。

浅田――でしょうねえ。

蓮實――許せませんよ、そんなことは。

浅田――まあ、笑って見れば済むものですけれども、なぜそれがカンヌを制覇しなければいけないのかというのが、ちょっとわからない。大体、映画を嘲弄するような映画に賞を与える映画祭ってのは、マヌケですよね。

蓮實――デヴィッド・リンチにしても、それからピーター・グリーナウェイにしても、映画以外のところで生きられる人でしょう。デヴィッド・リンチは絵をお描きになるそうだし……。

浅田――まあ、ボンチ絵ですけどねえ。

蓮實――アメリカだからいいっていう感じが日本まで流れてきちゃうわけでしょう。

浅田――グリーナウェイはイギリス人らしくアカデミックだけれど、まあ、あれは「泣かない教授」ですよ。

蓮實――ヴェンダースは、写真を撮ったりはしますけど、映画じゃないとやっぱり生きられないのね。その違いがやはり大きいと思う。映画でなければ生きられない人と、映画以外のところでも生きられるけれども自分の芸術的な野心を映画で達成する人と。これは僕は許さない（笑）。許さないけれども、『ワイルド・アット・ハート』っていうのは、僕はちょっと好きなんです。

浅田――僕も好きですよ。とにかく最初から最後まで笑ってみられる。ただ、何かが終わったっていうことをあからさまに先取りした上で、終わりの後だから、単にふざけたリメイクやシミュレーションを繰り返していればいいという、ポストモダンとも呼ばれる姿勢を、ああも安易に標榜されると、ちょっと困りますね。

蓮實――われわれも加担していることになっているポストモダンに対して、僕は、仮にフィクションであっても、何も終わっていないと言わざるを得ないんです。湾岸戦争だってまだ終わっていないじゃない？ドゥルーズ的に言えば、われわれは絶えず中間にいる。この姿勢に皆耐えられなくなってきていて、終わってしまったり、あるいはことによると終わってしまうかもしれない未来の一時点を目指したりする。そういうものを、僕は反動と呼ぶべきだと思う。

浅田――唯物論というのは、何も終わっていないという認識、あるいは常に中間にいるという認識を指すのであって、終わりをめぐる物語は全て観念論ですからね。

蓮實――はじまりも同じです。

浅田――さらに、終わること自体が終わった、そのような物語は既に無効になって宙吊りにされているということになると、いわゆるポストモダンということになるわけだけれども、その中で出てきた人達が、その宙吊り状態に耐えられなかったかのように、場合によってはヴェンダースのように偉大な終わり＝はじまりに向かってしまい、あるいはリンチやグリーナウェイのようにアイロニカルな場合には、もう全て終わったんだから、とにかく死体と楽しく戯れていればいいというふうになってしまうという現象は、これは否定しがたくあると思うんです。それに対しては、やはり終わっていないということを言い続けるしかないんですね。

蓮實――私に『物語批判序説』っていうのがありまして、終わる終わらないの話なんですけれども、あそこからの結論として、終わることも終わったんだというふうに言われるとまずいんですよ。そのように取られるいくつかの弱点は持っているにしても、そういうつもりで書いたんじゃないんです。浅田さんはそのように批判なさったという記憶がありますけれども。

浅田――それが戦略的な単純化であることは認めます。ただ、率直に言ってそういう節もないわけじゃない。

蓮實――ふふ。

浅田――むしろ、そういう部分を還元した時に何が残るかということが重要で、それは何も終わっていないのだという唯物論的認識なのだと思いますけれども。

蓮實――これは今ほとんどの場合そうだと思うんだけれども、例えば反天皇制論者の天皇論は、天皇制論者よりも天皇に対する執着が強いでしょう。それと同じように、反物語論者も物語に対する執着はやはり強いわけです。その場合、そのような人達だけに僕のことを特権化するわけじゃなくて、そういう状況の中でしかそのようなものは語れないという状況がポストモダンだというような気がするんです。終わったんだといって終わったことにかまけているのは、実はポストモダンではないのかもしれない。

浅田――例えば、ボードリヤールなんかは、典型的なモダニストですよね。

蓮實――そうです。

浅田――とにかく、あれは終わった、これは終わったということを、人より先に言いたい。で、人間も終わった、労働も終わった、生産も終わった、と。そうやって終わりをふれ回って喜んでいる身振りっていうのは、しかし、非常にモダンだと思いますね。そういう意味で言うと、さっきのグリーナウェイにせよなんにせよ、やはりモダンと言えるかもしれない。

蓮實――あれは、ある種の前衛が、外界の状況が変わったから後衛的に見えるという、それじゃないかしら。

浅田――蓮實さんだから言うわけじゃないですけど、例えばロブ＝グリエなんていうのは、似ているようで、やっぱり微妙に違うでしょう。

蓮實――違うんです。

浅田――グリーナウェイとロブ＝グリエの差異っていうのは、非常に微妙だと思うんですけれどね。二人とも、映画なら映画をいわば「精妙なる死体」として受け取って、それをリメイクしているかに見える。ただ、グリーナウェイの場合は、全て終わったという非常に単純な前提の上でそれをやっているんだけれども、ロブ＝グリエの場合は、終わったのか終わっていないのかわからないというところでやっているわけです。別の角度からいうと、グリーナウェイの場合は単純なアイロニーしかないんだけれども、ロブ＝グリエの場合は、映画に対するほとんどだらしないまでのポルノグラフィー的愛といったものがありますでしょう。

蓮實――そうなんですね。

浅田――蓮實さんは初期のインタヴューでロブ＝グリエのことを「饒舌なスフィンクス」とおっしゃっていた。普通はスフィンクスが問いを投げかけて、それに近代的な主体が答えるわけだけれども、ロブ＝グリエの場合は、あらゆる答を予想して、最初から底の割れた問いというか、謎というか、そういうものを延々と語り続けるわけで、モダンなエディプスに対してポストモダンな「饒舌なスフィンクス」と、表層的にはそういう運びになっていると思うんです。ただ不思議なことに、ロブ＝グリエの場合には、そのようにしてスフィンクスになってしまった自分というものが、自らの語っている記号の不透明な重みみたいなものを感知しはじめた時に、単なる表層的なポストモダニズムからはみ出してしまうところがあるんですね。

蓮實――そうなんですね。但し「饒舌なスフィンクス」というのは、あくまでロブ＝グリエに対して僕が言ったことであって、僕じゃありません。

浅田――以前、渡辺守章さんの翻訳・演出したコクトーの『地獄の機械』を見たことがあるんですが、あれはすでに『オイディプス王』のポストモダンなリメイクなんですね。オイディプス、つまりエディプは単に馬鹿な美少年で、若いころのジャン・マレーみたいなものにすぎない。他方、スフィンクスの方は、若者を殺すことに疲れきった優雅な美女である。そのスフィンクスは若者を殺すことに疲れて自己暗示をかけるわけです。「私は美少年のエディプがやってきたときに、恋におちて、わざと答えを教えてやり、負けてやって死ぬに違いない」と。で、実際にエディプが来たときに、自己暗示にかかってしまって、エディプの前で条件法でもって問いとその答えの全てをシミュレートしてみせるわけです。「私がこういうと、お前は答

えられないだろうから、私は答を明かして殺すだろう」と。そうやって全部やって手の内を見せる。手の内を見せるということは、いわば非常に手の込んだ誘惑の身振りになっているわけ。でも、エディプはあんまり馬鹿なのでそれが誘惑だということに気がつかない。で、ということになって、例の「朝四本足、昼二本足、夕方三本足で歩くものはなあに？」という謎をかけると、「人間に決まっている」と、聞いたばかりの正解を答えてしまい、それで馬鹿なエディプが勝って、スフィンクスは死ぬ。しかしそのことでスフィンクスは自己暗示した通り手の込んだ自殺を遂げることができ、しかも復讐の女神として甦ってエディプを待ち受ける悲惨な運命にほくそ笑むという話です。これは完全にポストモダンなものだと思うんですね。それと前後する時期にアンドレ・ジッドも『エディプ』を書いているけれど、それは全くモダンなもので、エディプが言うには、問いが何であれ、答えは人間である、つまり主体としての人間こそが真理だと答えようと思っいてた、と。

蓮實――ええ、ほとんど実存主義ですよね。

浅田――全くモダンな実存主義でしょう。コクトーの方はそれの裏返しで、答え、終わり、あるいは死を先取りすることで全てをシミュレーションにしてしまうポストモダニズムになっているわけです。このゲームはもうここで出来上がったゲームでして……。

蓮實――20世紀後半に持ち越すことはないのね（笑）。

浅田――そうそう。コクトーは確か33、4年くらいに『地獄の機械』を書くんですけれども、以前ストラヴィンスキーに『オイディプス王』のセリフを頼まれたのをきっかけにしてオイディプスっていうものに興味を惹かれるんですね。大体、初期のストラヴィンスキーは、ロシアから野蛮な血をもって入ってきて、モダニズムの先頭を走ったわけだけれども、第一次大戦後、20年代に、新古典主義に転向し、ロシア正教に回帰しているわけです。コクトーも同じ頃にこれみよがしにカトリックに回帰したりしている。あの連中が初期のモダニズムの昂揚からいちはやく転向した、その段階で既にポストモダンになっているわけで、それを今更反復するわけにはいかないし、逆にそれに照らしてみれば、最近の現象なんていうのは、ほとんど……。

蓮實――ポストモダンの名に値しない。

浅田――値しないですねえ。ともあれ、僕にまずい部分があったとすれば、それはロブ=グリエなり蓮實さんのロブ=グリエ論なりをコクトー的に還元しすぎている部分です。それは、パースペクティヴから言うと、柄谷行人さんをジッド的にしすぎているからでしょうけどね（笑）。

蓮實――今のお話だと、20世紀前半の、ほとんど第一次世界大戦の頃にポストモダン状況というのを先取りしたというか、ポストモダンを実践してしまった人達がいて、にもかかわらず、20世紀の世紀末にポストモダンという現象及びその言葉の流行が持ち越されてしまったのだけれども、それは、なぜか？　というよりも、それは分かっているわけですね。皆が真面目だったからだということと、もう一つ、やはり現象の細部に対する視線が非常に曖昧だったということだと思う。例えば、フレデリック・ジェイムソンがポストモダンに関して様々な言葉を連ねているけれども、かれはアメリカの文化を見ていないどころか、ヨーロッパの文化さえも見ていない。何を見ているかというと、文化のいわばインフラストラクチャーを見ているわけ。インフラストラクチャーではなくて、実際にそれに支えられたものが開花した様々な表情を見ていくと、例えばアメリカ映画に関しては、1935年から37年の間にポストモダンが開花したというのが僕の映画史的な視点なんです。たまたまここにダブル・ベッドがあるんですけれども、1930年代に、いわゆるアメリカのプロダクション・コードが、仮に結婚している人間であっても映画の中でダブル・ベッドに寝ていることを示すことを禁じたわけ。ツイン・ベッドならいいんですが、それもくっついていちゃいけないわけ。だから30年代はアメリカ映画に夫婦がダブル・ベッドに入っている場面ってないでしょう。これは34年に完全に条文化されたものなんです。そうしたら作家達が何をしたかというと、結婚させないわけですよ。結婚しても初夜の場面は絶対に出さない。初夜を順繰りに送っていって、様々な妨害が入って男と女が寝られなくなる話っていうのが、アメリカのコメディの主流になるわけ。それ、すごいでしょう。ベッドを出しちゃいけないならば結婚させませんっていうわけなの。婚約者同士は結婚できない、妨害が入って別の男がどっかにさらう。さらってもそれを誰かが妨害するから、その男も結婚できない。それから結婚している人がいたらばね、そいつは離婚しちゃうわけ、皆。

浅田――リコンストラクションですね（笑）。

蓮實――そうそう、リコンストラクションなの。だからコードに対するもう一つのコードが出来るわけです。婚約者というのは結婚してはいけない。これがアメリカのコメディを作っちゃったわけね。コードに対して、そのコードは不当なものであるから破らなくてはいけないというのがモダンでしょう。あるいはそのコードによって引き裂かれた恋人同士が涙を流さなければいけない。アメリカはその状況をとっぱらっちゃったんですよ。だからポストモダンは30年代のコメディからはじまる。コードに反抗するんじゃなくて、そのコードよりももう少し大きい反コードを作るという、そのポストモダンぶりが、30年代のスクリュー・ボール・コメディというものを作った。僕はこれはすごいことだと思っているわけ。アメリカ人は誰もそのことを言わないから僕一人が言っているんですけど。ところがアメリカのポストモダン学者達はそこは全く見ない。それはジェイムソンの視界にも入ってこない。ということは、ある大きな文脈が彼らの細部に対する執着というものを盲目にしているということだと思うんです。これは仕方のないことだと思うのは、ある大きな論理を立てた場合には、その種の細部は消えてしまわざるを得ない。でも、消したものがなんであるかということを忘れてしまうということは、これは人生の倫理に反するのね（笑）。

浅田――少なくとも批評的にフェアではないですね。

蓮實――フェアではない。ジェイムソンの場合は1960年にやれ何が起こり、かにが起こり、ゴダールが出てっていうので整理しているけれども、これは別に理論的に綺麗に整理したというほどのことでさえないわけでしょう。

浅田――ジェイムソンみたいな人がアメリカにいて、皆が見向きもしなくなったマルクス主義的全体性というものを今だに何らかの形で保持しようとし、その結果あらゆるジャンルに浅くではあれ目配りをして全体的な構図を描いてみせるというのは、悪いことではないと思うし、それが局所的に生産的な効果を持つ場合もあるということは認めます。とはいえ、それは非常に古いマルクス主義的全体性であり、往々にして、今おっしゃったような細部というか、言わば唯物論的な粒立ちを、観念論的に還元してしまうものでしかないと思いますね。

蓮實――マルクス主義が観念論になったらおしまいではないですか。

浅田――僕は、ポール・ド・マンならド・マンの水準というものを考えた場合、そこからジェイムソン的なナイーヴなマルクス主義的全体性の水準におりる必要はないと思うんですが、柄谷さんは、それはわかっているけれども、今は後退戦の状況だから贅沢は言えないんで、ああいう人がいてくれるのはいいことなんだと言うわけ。

蓮實――後退戦っていうのは、どういう意味なのかしら？　追い詰められたってこと？　それとも先が見えないってことかしら？　湾岸戦争とかそういうものがすごくシヴィアに響いたっていうことがあるのかしら？

浅田――戦前、左翼の壊滅の中で、小林秀雄や中野重治が人民戦線的なものを考えたと言われる時期に近いということでしょう。でも、現在はほとんど、過去の反復でしかないし、実際、湾岸戦争なんて、言ってみればリンチの映画みたいなものでしょう。

蓮實――だと思います。僕は笑う気にもなれない。だって、ついに生物化学兵器を使わなかったけど、皆使う使うなんて言っているあたりは、ほとんど50年代

ハリウッド映画のノリで、いつ使うか、いつ使うか、と……。

浅田――核戦争はいつ起こるかっていう……。

蓮實――ああいうところは僕すごく好きなんですよ。だけれども、湾岸戦争そのものから何を学ぶべきかっていうと、これは学ぶものがない。湾岸戦争が起こったとしたら、それをある視点からわれわれが解読して、湾岸戦争の当事者に教えてやらなければいけないわけでしょう。でも誰も教えていない。教えるべきことがたくさんあり、それを教えてやらないということは、しかし、後退戦には繋がらないと思うんです。あれが非常に面白いのは、いわばファルスとして再現された連合国の勝利でしょう。

浅田――現実に連合軍と言っていましたから。シュワルツコフはマッカーサーに匹敵するなんて言って、あれマッカーサーが怒ると思うな。

蓮實――あのファルスぶりを笑って過ごしているか、それとも分析して当事者に教えてやるか。まあ、ミッテランはちょっとわかっているんでしょうか？あのスタンスの取り方っていうのは、非常に文明的な取り方だけれども……。

浅田――分かっていても、シニカルな理性であって、有効ではないですよね。

蓮實――だから、本当に誰か教えてやらなければいけないわけですよ。やはりあれに加担しなかった日本人だけが唯一教えられると思う。で、浅田彰なんか、それを教える大家としているわけだから、教えてやってくださいよ（笑）。

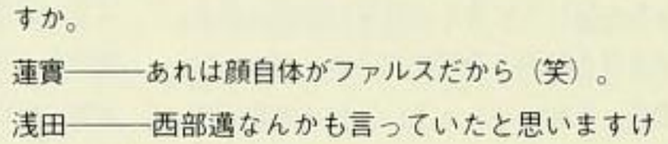
浅田――それも退屈な教育でしょう。その意味で後退戦と言えば後退戦なので……。

蓮實――だけど、ファルスが面白いんだからいいじゃないですか。つまり今、何が悲劇かというと、マルクスがいないということですよね。マルクスがナポレオン3世のあのファルスについて書いたようなことを書く人がどこにもいなくって、亡命者さえそれをなさず、従って、在日日本人であるところの浅田彰しかそれを語る人はいない（笑）。

浅田――それこそジェイムソンみたいな人が書けばいいんですけれど……。

蓮實――彼はファルスに対する感性がないもん。

浅田――世界資本主義の新しい段階があって、必然的にこの戦争が起こったっていうふうにやっちゃうわけですね。ある種のテロスに向かっていく運動にこだわっていて、マルクスが見ていたファルスとして反復される歴史という視点が基本的に欠けている。ジェイムソンの『ポストモダニズム』という新しい大きな本は、消費社会と多国籍企業に特徴づけられる後期資本主義の文化現象としてのポストモダニズムという考えで、初期、中期、後期というリニアな視点しかないから、反復という問題系が落ちてしまうわけですね。僕は、資本主義は老人の資本主義から出発して子供の資本主義に向かうという話を書いて、資本主義は歴史的な倒錯によって時とともに原型に近づいていくというパラドックスについて語ったわけですが、ジェイムソンは、それを引用しながらも、初期、中期、晩期っていうリニアな図式になってしまうんですね。



蓮實――でも、どう読んでみたって、ファルスの反復としてしか考えられない事情があまりに多すぎるでしょう。

浅田――『ニューヨーク・タイムズ』で歴史学者がコメントしていましたけど、湾岸戦争はヴェトナム・ザ・ムーヴィー・パート2、ただしハッピー・エンド・ヴァージョンなんだ、と。それはファルスとしての反復ということですよね。さらに大きくいうと、ヴェトナムだけじゃなくて、第二次大戦の反復にもなっている。その馬鹿ばかしさは、アメリカのインテリだってわかっているんでしょうけれども。

蓮實――僕はそれに関しては二つの態度しかないと思う。ファルスであるにしろ、そのファルスがあまりに醜かったから、それについては語らないでおくこと。われわれは語らない権利があるわけでね。それともう一つ日本で情けなかったのは、この戦争はいい戦争だと言いつのる人が一人もいなかった。

浅田――舛添要一なんかは言っていたんじゃないですか。

蓮實――あれは顔自体がファルスだから（笑）。

浅田――西部邁なんかも言っていたと思いますけど、彼らの存在とメディアの選び方がファルスですからね。

蓮實――やっぱり正しいのは、なんでしたっけ、元防衛大学校長くらいなもんでしょう（笑）。

浅田――猪木正道先生？

蓮實――ああいう人もいなきゃ困りますよね。われわれのパースペクティヴを壊すような、これはいいことなのだといいつのる人がいないということは、非常に不健康なことですね。

浅田――でも、アメリカの単純な右翼というのもひどいものですよ。

蓮實――しかもさ、どう見ても漫画としか思えない人達が司令官だったり（笑）。シュワルツコフなんて、歌うたいみたいな名前でしょう。

浅田――遠縁かもしれないですよ、ドイツ系の移民の子供だから。オペラとバレエが趣味だと言っていました（笑）。

蓮實――いやだねえ。あの種の将軍は、少なくとも最近のアメリカのエスタブリッシュメントは、まず太っていてはいけない、痩せていなければいけないということでしょう。あれほどお腹が出た人が指揮していいんですか（笑）。

浅田――まあ、ヴェトナム戦争とオイル・ショックで学んだわずかの知識を全部0に帰して、昔ながらの帝国主義と飽食の戻ったとしか言いようがない。それもまたファルスですよね。

蓮實――だから、日本の未来を憂え、世界の未来を憂えて後退戦に入るとか、そういう気持ちは全然ないの。だって後退戦というのは、どこかに目標があっての話でしょう。実際は戦いかどうかもわからないわけですから。前進するなり後退するなりどちらでもいいわけですが、やはり細部に対する感性というものをどっかで放棄しないと理論は出来ない。例えば言語学はそれだったわけでしょう。物質的な音を使っていたら、シニフィアンだということは出来ない。ところがそのことで物質的な音に対するわれわれの感性というものを消してもかまわないという、ある一つの前提が出来てしまった。ロラン・バルトは最初にそれをやってみて、ああこれじゃいけないと思って、実際の物質的な音、しかも体系化されないような自分自身の音とか響きとか、そういうものにもう一度戻ったわけですよね。

浅田――そう、声の肌理というやつですよね。

蓮實――声の肌理ですよね。ところが日本は戻らないわけよ。私が一人戻っているなどとは主張しませんが（笑）。

浅田――ある種の抽象的全体性に押し流される傾向は強いでしょうね。

蓮實――ええ。仮に細部に戻っちゃっても、その細部そのものが無数にある文脈を超えた形で、人々の目の前に展開していく細部とはちょっと違う細部がここで問題なわけでしょう。

浅田――ソシュールが一応そのような細部を還元して、声の肌理は括弧に入れないとシニフィアンは語れないといったわけですね。それはまあ学問としては正しいけれど……。

蓮實――でも人生においては正しくない（笑）。

浅田――小林康夫さんが書いていたように、ベンヤミンなんかは逆に非常に反動的な言語論になるわけで、書かれた言葉はそれが意味するものと似ているはずだ、と。そんな滅茶苦茶なことは言えるわけがないんだけれども、そこで問題になっているのは、カリグラフィックなものなり、あるいは音声的なものなりの非常に具体的な粒立ちですよね。それを還元することで学問にはなるけれど、批評ではない。

蓮實――そうなんです。そのような感性をとってしまった上で、はじまりを語っても終わりを語っても、それはイデアリスムですね。

浅田――結局、ボードリヤールになってしまう。

蓮實――そう。そうすると、ボードリヤールとレーニンのどちらが偉大かというと、レーニンの方が絶対に正しいわけですよ。

浅田――それは比較にならない。

蓮實――レーニンが観念論を愛するかのごとく観念論を論破した、あのスタンスがないですね。

浅田――大体マルクス自身もそうなので、観念論の方がずっと唯物論的なんだって言っている。それはやはり、観念論をアレゴリカルに読むこと以外に唯物論

はないということでしょう。そこのところの、ほとんどオブセッションに近い同一化ぶりというのを括弧に入れちゃうと、何も残らない。

蓮實――それの無い人は何をやってもだめですよね。

浅田――まあボードリヤールになっちゃうんですね。

蓮實――要するに彼の場合は、映画作家にすると、ベルトルッチが先にやっちゃったという感じですね。ベルトルッチはその後宙吊りに耐えたけど、彼は、やれアメリカだとか、生き延びるための策略をいろんなところに広げるでしょう（笑）。これは今のフランスの知的頽廃に繋がっていると思う。

浅田――その空白を埋めるがごとく、かつてのヌーヴォー・フィロゾーフなんかのいわゆる人権主義が、自由と民主主義のリメイクで出てきてしまう。あれは、ボードリヤール的な終わりの宣言と対ですからね。

蓮實――全くの対です。大体同じ頃出てきたじゃないですか。

浅田――たまたま僕も参加した、オランダの怪しげなプロジェクトに、ハイナー・ミュラーも出ていたんですね。彼はブレヒトの批判的継承者として東ドイツでずっと憎まれ役をやってきたのが、壁があいちゃったんでむしろ困ったなという感じだったんでしょうが、やはり、ナショナリズムが出てきたり、戦争まではじまったりというので、随分クールなんです。ボードリヤール的なポストモダン消費社会の宙吊り状況も、あるいはそれと対をなすフランス革命以来の自由と人権の思想の東欧版の再生も、両方ともある意味でいちはやく頓挫してしまった。結局、自分が今までやってきたことは、あんまりはずれていない、と。そういう連中の方があんまりアングルが狂わずにすんでいるんじゃないですか。

蓮實――アングルが狂わないっていうのは、狂う人達に比べて何を持っているからなのか、それとも何かを持っていないからなのかしら。

浅田――蓮實さんふうに言うと愚鈍なんじゃないですか？（笑）

蓮實――その愚鈍さって芸術家の魂でしょう。やはり愚鈍をおいてない（笑）。

浅田――そういう意味ではベルトルッチだって愚鈍ですからね。他方、今の時代にマクシム・デュ=カンみたいに程よく聰明だと、ボードリヤールみたいになるんじゃないでしょうか。

蓮實――そうですね。

浅田――大変聰明で、いちはやく終わりが見えちゃって、ただ、その後どうするかっていうことだけ常に考えているみたいな。

蓮實――僕はよくわからないのは、ドイツの位置なんです。ドイツのような国の唯一の功績は愚鈍な芸術家を生産すること以外にないわけでしょう(笑)。ドイツは民度も低いし文化的な水準も低い。

浅田――文明の国ではない。だからハーバーマスみたいな人は、市民的な対話によってなんとか文明化したいわけ。

蓮實――だけどそういうことは駄目なんだから（笑）。駄目だってことを分かっているハーバーマスのロマンティシズム、それを可愛いっていえば可愛いわけよね。

浅田――ある種の健気さはありますけれども……。

蓮實――あの手のものが、ドイツでは大学に生き残り得るわけでしょう。でも社会には生き残れない。だからドイツという国は非常に分かりにくいんです。

浅田――去年の暮れですか、例のジーバーベルクが、『先の大戦以来のドイツ文化の幸福と不幸』という本を出した。これはほとんどユンガーなんです。とにかくドイツの偉大な文化Kulturが、フランス的な、さらに言えばユダヤ的な商業文明によって汚染されてしまった。われわれはこの純粋な文化の核心を再発見すべきである。ヒトラーは非難すべきだが、なぜ非難すべきかというと、ヒトラーが下手をしたために、われわれがユダヤを批判出来なくなったからだ、と（笑）。スーザン・ソンタグなんかは、ジーバーベルクの疑似ナチズムみたいなものは、ミメーシスによる悪魔祓いというか、パロディによる批判的解体なんだというふうにとっていたわけでしょう。でも本人は本気なんですよね。

蓮實――三島と同じくらい本気なんじゃないですか。

浅田――もっと本気かもしれない（笑）。ジーバーベルクのみならず、キーファーみたいな画家とか、とりようによってはピナ・バウシュみたいな振付家だって、いわばドイツ文化の栄光と悲惨の深奥を担うっていうふうな感じで、真性のナショナリストと見えなくもない。

蓮實――そうですよ。

浅田――ハーバーマス的な対話的理性による文明化のプロジェクトとそういう過去の文化へのオブセッションとが不毛な対立を作っているっていうのが今の状況でしょう。

蓮實――ジーバーベルクはかなり大きなプレス・コンファレンスをしたんでしょう。

浅田――ソンタグとか呼んでしたみたいですね。

蓮實――行った人に聞いたけれども、皆が三島の感じだと言っていましたね。ジーバーベルクのいけないところはね、いくぶんか本気なのよ（笑）。

浅田――でも、今の時期にそれが出てくるっていうのは、随分シンプトマティックでしょう、ソンタグなんかは困っているでしょうけどね。

蓮實――彼女は困って当然よ。馬鹿だもん（笑）。

浅田――今までの文脈では、ジーバーベルクなり誰なりが、いわばきわどいミメーシスによるディコンストラクションをやっているというふうな言い方が、割と安易に通用した。

蓮實――それはやはり東西の対立があった時期でしょう。

浅田――しかし冷戦構造がなくなってしまうと、ある意味でナショナリスティックな部分が露呈してしまう。

蓮實――ただし、そのくらいの人がいてくれないと困りますよね。

浅田――そうやって現代のヴァーグナーたらんとする人がいるから、ハイナー・ミュラーみたいな人が、いわば現時点でブレヒト的にやれるわけですね。それはある意味でドイツ文化の野蛮な生産性と言えるかもしれない。

蓮實――そういう人がいるのは国際的な知的な水準に立てばいいことなんです。ただし、それだけは言ってはいけないし、それを言ったら芸術もなくなるだろうっていう話だけれども（笑）。だから、彼は芸術家としては事実駄目でしょう。

浅田――駄目ですね。しかし、面白いには違いない。

蓮實――面白いというか、とにかく清清しい。嘘も本当も言わないんだから（笑）。ある意味では、非常にフランス化されラテン化されたブレヒトみたいなところがあるでしょう。なんて言うのかしら、アレゴリーにはいかないブレヒト、という感じで。ストローブ=ユイレみたいな人がいることは、いいことなんですけれども、それはフランスにとっていいことっていうことじゃなくて、これは世界にとっていいことでしょう。

浅田――あれは本当にすごい。ヘルダーリンやベンヤミンの持っていたような地中海化されたドイツ、つまりヴァーグナーの闇に入っていかないようなドイツのヴィジョンが、むしろストローブ=ユイレの中に生きていると思いますね。

蓮實――そうなんですよ。

浅田――カフカの散文みたいに、なんの比喩的な深みもない、まったくリテラルで平板な文章が、しかし実はそのままアレゴリーになっているというのが、ポイントだと思うんですね。ストローブ=ユイレの撮ったカフカの『アメリカ』でも、ヘルダーリンやシェーンベルクでも、大体その線だと思うんですよ。でも全然日本でやられていないですね。

蓮實――あれはどこの国でやっても人が入らないの。僕はロカルノでヘルダーリンの初日に行きましたが、最初に見たのがほぼ150人、10分でそれが100人に減り、20分でそれがほぼ50人に減り、最後まで残っている人は全部僕が知っている顔だった。やっぱりあいつは最後まで見たっていうリストが世界的にも出来るものだと思いますね。しかし、不幸にしてヴェンダースはそれが出来なくなってしまった。はじめはそれでいけた人かもしれないと思うんです。『アメリカの友

人』なんて変なものでしょう。

浅田――その点、ストローブ=ユイレには本当の意味でのマイノリティの戦略っていうのがありますね。

蓮實――ストローブ=ユイレの最近作について、最も振幅の大きい形で反応したのは、やはりジル・ドゥルーズなんです。ドゥルーズは奇妙な人で、お嬢さんがFEMISっていうフランスの映画学校へ行っているわけ。そこの校長さんがジャン・クロード・キャリエールっていう馬鹿ですけれども、そこにドゥルーズがお嬢さん経由で引っ張られていって演説するわけですよ。なんの話かというとストローブ=ユイレの話なんです。こんど私達の『Représentation』に出しますので是非ご覧下さい。

浅田――他方、僕は、ジーバーベルクが、逆にそれを輝かせるために、頑固なナショナリストとしてユンガーに匹敵するようなことを言ってしまうのも、面白いとは思いますけどね。ドイツがそういう野蛮をまだ抱えていたっていうのはすごい。あの戦後のアデナウアー以後の、ほとんど日本よりひどい偽善的な社会に、あんなものが残っていて、平気な顔であれだけ強く自らを主張しているんだから。

蓮實――しかもそれが思想家じゃなくて芸術家だってことですよね（笑）。

浅田――キーファーもそうなんで、「ドイツから来たマイスター」というやつですよ。それに馬鹿なアメリカ人が騙されちゃうわけ。

蓮實――やはり民度が低いですね。

浅田――ただ、ハイナー・ミュラーなんかと一緒のプロジェクトに、ウィリアム・フォーサイスがいて、ブルックリンに生まれて、ガキの頃からストリート・ダンスをやっていたのがいまやフランクフルト・バレエの主任振付家なんですが、ピナ・バウシュみたいな人が良くも悪くもドイツの栄光と悲惨の極を生きるっていうふうになっていくのに対して、アメリカから来たフォーサイスみたいなわけの分からない人が、ドイツの野蛮な部分をアメリカの野蛮な部分と結合させる可能性があって、それが非常に面白いと思うんです。フォーサイスは、このプロジェクトの中心だった建築家のダニエル・リベスキンドなんかと並ぶディコンストラクショニストなんですね。つまり20～30年代のモダニズムの幾何学的な抽象に一遍戻って、人間の身体の動きを幾何学的に記述した上で、中心をずらし、あるいは複数化することで、非常に不安定な動作がシステマティックに出てくるわけです。それによって、歴史的な意匠のコラージュによるポストモダニズムとは違う、極めてシャープでありながらアクシデントの連続のように見えるかつてないダンスが生まれるんですね。ドイツは、一方ではわけの分からない野蛮性をもちつつ、それとアメリカから来た人達との奇妙な結合によって、息を吹き返しているのかもしれません。

蓮實――でも、それは社会の中でほんのマイナーな部分でしょう。

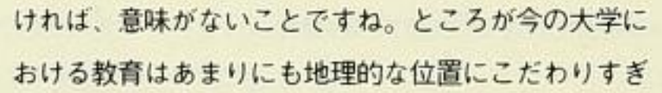
浅田――それはどこの国でもそうですけど。

蓮實――例えばフランスの場合、どこかで流行になるでしょう。その点、流行現象というものに、ドイツはほとんど無感覚ですね。ドイツに行ってヴェンダースといっても誰も知らない。

浅田――フォーサイスだって全然知りませんよ。

蓮實――ところが、フランスだと、見たか見ないかは別としてストローブ=ユイレを知っているんです。これはどちらの方がいいのかしら？。

浅田――ある種フランス的な文化にそまりつつある日本としては、ドイツ的な野蛮にノスタルジアをおぼえなくもないですけれど、あまりにも野蛮だっていう気はしますね。



蓮實――さきほどから言っている民度として、あるパースペクティヴをもったらここまでは知っていて欲しいという限度があるわけでしょう。そうしないとわれわれは喋れないじゃない？

浅田――少なくとも、教育者であるわれわれとしては、その程度は教育しないとと、つい、思いますね（笑）。むろん、蓮實さんの教育的情熱から見れば、僕のはほぼ1%くらいでしょうけれど。

蓮實――なぜ教育するのか？　野蛮は困る、と同時に野蛮の中にある可能性みたいなものを発散するっていうこともあるわけでしょう。

浅田――文明化は不可避だし、また加速されなきゃいけない。しかしそれは、野蛮を抑圧するためというより、野蛮のある種の可能性を別の方向に走らせるためでもなければならない。それは非常に難しいことですけれど。

蓮實――難しいことですね。ただし、一人ではそれは出来ないにしても、東京と京都あるいはロッテルダムの間にある種の中継点を置いて、その間を走らせなければ、意味がないことですね。ところが今の大学における教育はあまりにも地理的な位置にこだわりすぎる。京都大学というと本当に京都の大学なんだよね。

浅田――地方大学なんですね。ユニヴァーシティっていうからには、ユニヴァースを前提にしたものである筈なのに、非常に狭いムラになっちゃっている。

蓮實――ムラであり、土地であり、その土地柄に合ったものに何かを語るということ。それを突き抜ける場というのがあるわけで、それが今なんで突き抜けているかというと、ジャーナリスムですね。あるいは新しいコミュニケーションの配置と言ってもいい。浅田さんはそういうものに対する情熱というか、情熱を装ったところの楽しみがあるわけでしょう。

浅田――まあ、多少はありますね。

蓮實――僕も全くないとは言いません。ないとは言いませんが、その部分をブリコラージュ的にくっつけるということの中にわれわれは自然と入ってしまっているわけでしょう。そして、そのようなことがもっと起こるということ、あるいはもっと大きな交通網なりコミュニケーションの経路なりを作るということが、何かこれからの国際化とか、あるいは知的なものに従事する者の義務のように思われているけれども、これは組織して出来るものではないのね。

浅田――作るものではなくて、出来てしまうものなんですよね、事件として。さっきのオランダのプロジェクトも完全に突発的なものなんです。オランダの北の果てに、フロニンヘンっていう田舎の町があるんですね。

蓮實――Groningenって書くやつね。

浅田――そう。グロニンゲン、フランス語でグロナングですね。ハンザ同盟都市で、昔デカルトが異端の嫌疑をかけられたときにフロニンヘンの大学を反論の場に選んだというような所です。それが去年、950周年を記念して、昔の城壁の門に代わるある種のシンボルを9つ作りたいということで、設計者としてダニエル・リベスキンドを指名したんですが、彼は、建築家が建築を作るのはありふれていてつまらないから、建築家でないやつに作らすべきだといって、ハイナー・ミュラー、ウィリアム・フォーサイス、ポール・ヴィリリオ、それになぜか僕といったいい加減な連中をかき集めたわけで、皆こんなもの絶対実現しっこないといって、いい加減なデッサンを描いて送ったら、何と出来ちゃったんですね。で、見にこいというから行ったら、デッサンと現物は違うので、現物の出来については敢えて論評はしませんけれど、とにかく巨大なものが出来ているわけです。なにしろ、皆デザインの教育を受けていないわけですから、はっきりいって野蛮です。そのようなものが、都市のフリンジみたいなところにどんどん挿入されることによって、全体が面白くなる。しかるべき人を組織してうまくいくようにやるのとは逆で、うまくいかないように、いわば突発事故しか起こらないようにしたんですね。

蓮實――例えばそのようなことをやるときに、浅田さんは言わば素人でしょう？

浅田――全くの素人です。

蓮實――僕も素人なんですよね、何をやるにしても。ところが僕はロッテルダムにいって、日本のB級映画をやった。日本からも日本のB級映画関係の人達が行っている。それからもう一つは、ニコラス・レイで、そうすると、アメリカからもフランスからもニコラス・レイ関係の人が来ている。で、それぞれが二つ違ったシンポジウムをやることになっていたんですが、僕は無関係だからこそ同時にやるべきだと主張して、アメリカの連中と日本の連中を同じ舞台に立たせちゃった。そこではっきりわかったのは、アメリカの研究者というのはどうしても素人であることを拒否するのね。つまり映画を単に楽しもうということを拒否する人達なわけ。これはやっかいでしたねえ。なぜ一緒にやったかっていうと、理由がないから一緒にやったんですよ。ところがその理由を最後まで考え続けるわけ。

臨機応変な立場っていうのがどうも彼らにはないっていう気がしましたね。

浅田――ただの研究者であって、批評家にはなれない。

蓮實――そう。それが「B級映画の概念の廃棄のためのつつましい提案」という題だったんですが、彼らはひたすらそのことにこだわってね。小さい大学でコチョコチョ教えている人達が一杯いるんですけど、どうしても創造的に事に当たろうとしない。それこそドゥルーズ的な遭遇というものに意味があるということをどうしても理解しない。そういう時に一番面白いのは、アメリカ共産党の文化指導能力が優れていたから50年代のアメリカ映画は面白かったとひたすら主張するやつが未だにいるの。これはほとんど野蛮でしょう。

浅田――暴論ですねえ（笑）。

蓮實――いかに婦人問題をアメリカ共産党がうまく扱ったか、それゆえにニコラス映画における婦人像は素晴らしいと、ほとんど噴飯ものなわけです（笑）。でも、それを本気で信じているやつが10分語るとある種の感動がありますよ。そいつだけは面白かった。けれども、後は本当に教師で、教師っていうのは嫌な連中ですね。

浅田――まあ、自己言及も含めてそう言わざるを得ない。

蓮實――僕もそのいやらしさをかなり持っていると思うけれども。どうしてああ駄目なんでしょう。

浅田――ただ、言葉が通じるだけの土俵は教育によってつくらなきゃいけない。しかし、それはむしろ全然言葉の通じない野蛮な人が突然立ち上がるための準備をしているとも言えるので……。

蓮實――僕が、一言、浅田彰は野蛮だっていたるところで言い張ったらどうでしょうか？（笑）

浅田――僕が突然マルクス主義者になればいいわけですから。しかし、批評に関して言うならば、最も野蛮なのは柄谷さんでしょう。

蓮實――あの人は野蛮以外にありえない。ジーバーベルクは、本気だといってもやっぱりどこか演技の部分がある。柄谷行人は巧まずして野蛮ってやつですね。

浅田――ポンピドー・センターによばれて、パリで同じホテルに滞在したことがありますでしょう。中上健次までいた。

蓮實――中上健次の野蛮は装ってるんですよ。柄谷行人の野蛮は、野蛮として生まれた野蛮。

浅田――柄谷さんはむしろオイディプス的な人であって、とにかくこの問いに答えなければならないというので、無謀にも答に向かって急迫していき、しかもその答に飽きたら、ゲーデルからヴィトゲンシュタインへ、というように、次の答へと跳躍してしまう。その性急さは、ある種ユーモラスですらあって……。

蓮實――それをユーモラスと呼ぶことは既にアイロニーでしょう（笑）。

浅田――こちらがわのアイロニーですね。ただ、スフィンクスは野蛮でないかというと、スフィンクスも野蛮であり得るわけですね。

蓮實――そうなんですね。

浅田――そもそもスフィンクスの身体は動物のわけのわからないパーツを、性別までゴチャゴチャにしてくっつけ合わせたようなものであって、その怪物的な身体性において野蛮以外の何ものでもない。

蓮實――身体性というか、むしろディスポジティフとして、装置として、野蛮なんです。ただ、野蛮ということが至上概念になってしまうんだけれども、繊細さっていうのもあるでしょう。それはどこに位置させます？

浅田――それは野蛮そのものが身に纏う身振りじゃないですか？

蓮實――それはほとんどマルクス的な弁証法ですね（笑）。

浅田――実際、ある意味で野蛮そのものの唯物論的な問題というのがあって、映画で言えば、照明の問題であったり、カメラの問題であったり、唯物論的な細部においてこそ、繊細さが問われるわけですよね。それは文章を書くにせよ何にせよ同じです。そこのところの判断基準っていうのが随分甘くなっているでしょう。これはやっぱり驚いちゃいますね。

蓮實――こうまで判断基準が甘くなっていくと、こちらが無意味に繊細さを気取ったりするという馬鹿なことをしはじめるでしょう。これはどうしたらいいんですか？

浅田――しかし、具体的に言って、批評っていうのはその両方ないとどうしようもないんじゃないですか？　例えば音楽だって、ピアノなんていうのは大体誰が弾いても同じ音が出るはずなんだけれども、しかしやはり、技術的に指が入る角度と速度の関係で微妙に音色が違うんで、そこのところに感動できなければ、まず音楽について語り得ないですよ。

蓮實――資格がない（笑）。

浅田――ええ。その辺を括弧に入れた人達がどんどん音楽について書いてしまう。それにまず苛立ちますよね。しかしまた、そのような細部に関する好みが、ある文化的な共通了解を形づくってしまって、それが野蛮なものの突出を妨げるとなると、それにまた苛立つわけですよ。結局その二重の苛立ち、あるいはそれと裏腹になった音楽なら音楽に対するある種のドライヴでもって物を書くとしか言いようがないでしょう。

蓮實――やっぱり魂の唯物論的擁護でしょうか？（笑）それしかないでしょうねえ。但しそれは、到達すべき目的でも何でもなくって、そういう中間をわれわれがひたすら横切り続けていればいいわけなんですね。横切るというか、横断するというか、そこを通過しつつあるという実感に、皆もう我慢できなくなっちゃったわけでしょう。抜けないといけない、と。

浅田――だからさっきの『シェルタリング・スカイ』でもね……。

蓮實――抜けないんですよ、抜けないんですよ、あれは。

浅田――あれは全然抜けないんですよね。常に中間地帯にしかない。その中間地帯において、しかし驚くべき繊細さが示されていることに目を見はるべきだし、また、それを伴って、どこにも行き着くことのない、あの絶対的な退屈と対になった絶対的な美を投げ出してしまうことの野蛮さにも驚くべきだし、それを何か問題意識の欠如なり何なりをあげつらって批評し得たと思う、その浅はかさは許しがたいですね。

蓮實――『朝日ジャーナル』に鈴木布美子さんが書いていましたけど、あれは許しがたいことですね。

浅田――やはりああいうものを、これは無根拠ではなく、断固として擁護しなければならない。やはりそういう意味では淀川長治さんは偉大なんじゃないですか？

蓮實――偉大ですよ。淀川さんのみですよ、わかってたのは。

浅田――『ラスト・エンペラー』の批評も彼のは良かったですね。あれは歴史とは何の関係もないので、広大な空間に一人置きざりにされた子供の映画だと。正しいでしょう？

蓮實――正しいですよ。

浅田――『シェルタリング・スカイ』もそうですよね。物語は蒸発してしまってどこにも行き着かないんだけれども、そこに満ちている極端な繊細さと野蛮さというのは、やはり驚嘆に値しますね。

蓮實――今日の話はほぼそれを結論にしていいのではないかという気が致しますが。

浅田――やはり『シェルタリング・スカイ』を見に行かなければならないということですね。

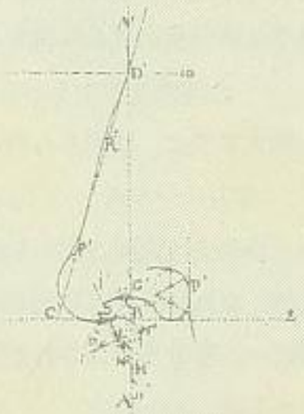
蓮實――『シェルタリング・スカイ』を見に行かないやつとは、僕は付き合わない。別に付き合わなくてもどうでもいいと思いますけど。

浅田――という辺りでちょうど時間になりました。それでは、また。

蓮實――どうも失礼致します。また何かの機会に。

1991年3月22日（金）23：00～1：00

浅田彰＋磯崎新
ASADA Akira＋ISOZAKI Arata
ダイアローグ
Dialogue



❑1931年生まれ。建築家。《つくばセンタービル》は、ポスト・モダンの代表作として評価されている。『建築の解体』『建築の修辞』『ポスト・モダン原論』など数多くの著作があり、広い領域で大きな影響を与えている。
写真：坂田栄一郎

❑Born 1931. Architect. His *Tsukuba Center Building* is considered a representative example of post-modern architecture. Author of numerous works, including *The Destruction of Modern Architecture*, *Notes on a Counter Architecture*, and *The Principles of Postmodernism*, he has been very influential in a broad range of fields.
Photo: Eiichirou Sakata

浅田――もしもし、浅田です。

磯崎――ああ、今晩は。

浅田――『磯崎新1960／1990建築展』がいよいよロサンジェルスの現代美術館でオープンしましたけれど、まさにこれまでやってこられたことの集大成っていう感じですね。

磯崎――そうなんです。知らないうちにそんな歳になってたってことね（笑）。

浅田――最初の頃は、日本のモダニズムがある意味で爛熟した段階ですよね。その中で、ヴィジョナリ・アーキテクチャーというか、実現すべくもないような空中都市なんかの壮大なプランを出す一方、同時代でいうとホラインなんかもそうですけど、「すべてが建築である」というふうなコンセプチュアルな実験をやる、そんな感じでしたよね。

磯崎――そうですね。やっぱり60年代っていうのは、とことん突っ走るところまで突っ走る――突っ走るレールは、基本的にモダニズムが引いていたと思うんですけど、それを行き着くところまで行かせちゃったらどうなるか、というのをやっていたような気がするんですね。その挙げ句が、空中分解というか解体というか、そういうところへ、60年代の終わりぐらいに行きついちゃったような気がするんです。だから、どっかに向けて暴走を始める状態が60年代の始めにあったんで、今はなんとなく全体に状況がもたもたしてますから、今度暴走させるきっかけをどっかで作ったほうがいいな、という、まあ、そこら辺のこともあるわけね。その時にもう30年過ぎているわけですから、こっちが息が切れるかどうかだけが問題です、今や（笑）。

浅田――いや、時間は必ずしもリニアではないですから、若い人の方がコンサーヴァティヴだったりするかもしれない。ただ、60年代の終わりから70年代にかけて、ある種の転回があって、70年代はいわばマニエリスティックになりますね。

磯崎――まあそうですね。結局マニエリスティックなことに行き着いたわけだけども、僕自身としては、ある原理性みたいなものに全部を還元してしまって、そいつをとことんそこでリピートしていくという方向を、70年代っていうのはやってみたいと思っていたんです。

浅田――マニエラということをおっしゃる場合、プラトン立体を特殊な形で使ったりして、イディオシンクラティックな言語みたいなものを造っちゃうというようなことでしたよね。

磯崎――そういうことです。ですから、モダニズムの基本においた機能主義、あるいは機械主義の持っている言語と違う、純粋幾何学的な言語がどこまで成立するか、それをやってみたかったってことはありますよね。

浅田――バルトなんかが言っていた新しい言語の創設という意味でのマニエリスムだった……。

磯崎――そういわれるとそんな感じもありました

（笑）。それを一番簡単なもので造ろうと思っていたんです。奇怪なもので言語を造るっていうのではなく、最もバナールな形で、かつそれがバナールに見えないぎりぎりというか、そういうところを狙おうと思っていました。

浅田――その後に80年代がくるんですけどね。一方では、とりわけ日本の場合、非常に商業主義的な消費社会の展開があって、その上で、商業主義的なポストモダニズムというか、歴史的な意匠の付加価値を持ったポストモダン・アーキテクチャーが現われ、他方では、とくに80年代後半になると、いわゆるハイテクが大きな駆動力として出てきて、消費社会にせよ、ハイテクにせよ、建築の外側の力が、建築の内側の言語を変えていくということがあったわけですけど、それはどんなふうにご覧になっていますか。

磯崎――僕の感じでは、今となってみると、80年代っていうのは60年代に似ていたんだけど、60年代の裏返しをやっていたのかなという感じもするんですね。というのは、歴史的な要素を取りだすこととか、テクノロジーを取り込むこととか、そういうことはみんな60年代にいちおうアイディアとしてはあったんだと思うんですが、それは、モダニズムの確固とした原理を批判するために、横から周辺的なものを導入することによって批判をするっていう構造になっていたように思うんですね、60年代は。ところが80年代はそれが裏返しになっていて、むしろ導入していたものの方がメジャーになっちゃっている。たとえばポストモダニズムっていうと、やっぱり歴史主義的な様式っていうのがどうしても主になるし、それから、ハイテクっていうと、要するにテクノロジーの要素をもっぱら形として取り入れてエレクトロニックなガジェットを造り上げる、そういうデザインをやるっていうことがかなり大きかったわけです。どうも80年代っていうのは、外と内、周辺と中心が入れ替わっちゃったような気がしないでもないんですね。ちょうど30年後に裏返しの状態がもういっぺん戻ってきちゃったんじゃないか。

浅田――下部構造からいうと、80年代は、一方では消費社会を中心とするポスト産業資本主義が本格化し、他方ではハイテクが新しい次元に入って、その2つにうまく引っ掛かるようなデザインが一世を風靡したわけですが、そういうポストモダニズムもこの10年でほぼ飽和して、もう一回原点に近いところに戻ってきたっていう感じはしますね。

磯崎――このあいだ飛行機に乗っていたらデニス・ホッパーが主演している『フラッシュ・バック』っていう映画をやっていたんです。盗賊がいて、脱獄するんですが、それがデニス・ホッパーで、かつては60年代にヒッピーのグルーだった。それがいろいろ理屈をいったために惑わされてドロップアウトした夫婦の子供っていうのが、その脱獄したデニス・ホッパーを追っかけているFBIなわけね。いろいろ話があった後、最後にデニス・ホッパーが自分の60年代のメモワールを書いたのを出版して、大ヒットする。で、その男の子はありとあらゆる愛憎を絡ませてデニス・ホッパーと付き合うんだけれども、要するにヒッピーの親たちが子供をひどい目に合わせたと恨んで体制側に入ちゃったのが、けっきょく最後に体制もひどいということになって、デニス・ホッパーと同じ『イージー・ライダー』のオートバイに乗って、自分もドロップアウトしていく（笑）。そういう映画なんですね。その時に、死んだはずのデニス・ホッパーがとつぜん現れるんですよ。それで「おれの本を買ってくれてありがとう、サインしてやる」っていってサインするわけね。で、なんでこの本がこんなに売れるんだっていうと、「いや、80年代が60年代みたいだったから、60年代の話を書いたら売れたんだよ」って彼は言う。じゃあ、90年代になったらどうすんだって子供の方が聞くと、「そうだな、50年代みたいにしてやろうか」って（笑）。僕は飛行機の中で眠りながら観ていたから、あんまり正確な要約じゃないかもしれないんだけども、要するに全部ひっくり返してパロディにしてるわけね。そのあげくに、60年代が80年代のパロディだっていうようなことを言うのがおもしろかった。

浅田――デヴィッド・リンチの『ワイルド・アット・ハート』っていうのも50年代のリメイクですね。50年代のあの動物的な熱気みたいなものを、非常にソフィスティケートしてリメイクしたっていうかな。もちろん音楽とかのディテールは90年代になっているんですけれども、原理的には50年代です。

磯崎――やっぱりそれが90年代的なのかもしれないね。

浅田――ピーター・アイゼンマンが「俺は建築のデヴィッド・リンチだ」って『ヴァニティー・フェア』で言っていました。自分で言っちゃうところが、どうかと思いますけどね（笑）。

磯崎――彼は前からデヴィッド・リンチに惚れこんじゃってますからね。

浅田――他方、僕はリベスキンドと去年ちょっと付き合って、何人かの建築家以外の人間に都市のシンボルをデザインさせるっていうプロジェクトに巻き込まれたわけですけども、あの時、いろいろなやつがいた中で、フランクフルト・バレエの振り付けをやっているウィリアム・フォーサイスっていうのが、非常におもしろかったですね。彼がやっていることは、リベスキンドやアイゼンマンがやっていることとある意味で近い。バレエやダンスの方でいうと、まず、バランシンやカニングハムの幾何学的なモダニズムがあり、その後で、ピナ・バウシュみたいな人が表現主義的な物語性を入れたり、あるいはそれと平行して舞踏をはじめとするエスニックなダンスが再評価されたり、そういうのをポストモダンといったわけですが、それに対して、フォーサイスはもう一回モダンの幾何学的な原理に戻るわけですよ。30年代に、ラバンという人が、人間の身体を一つの中心を持った運動領域として捉え、それがどういうふうに動いていくかをグラフィックに記述するラバノーテーションっていうのを作るわけですね。幾何学的な身振りの譜面です。バランシンなんかはそれを使っていたわけです。フォーサイスはそれをもう一回引っ張りだしてきて、ただ今度は、例えば肘のところに中心がきたらどうなるか、あるいは中心が複数あったり、点じゃなく線や面だったりするとどうなるかという実験をやってみる。つまり一回幾何学的な抽象に戻ったうえで、それを多中心化したりずらしたりするわけですね。

そうすると、非常にシャープなんだけどもどこか脱臼したように見える動きがシステマティックに生産できるわけで、それを組み合わせて新しいダンスをつくるんですね。それは、リベスキンドなんかが一回ロシア構成主義みたいなモダンの源流の幾何学的抽象にかえった上で、それを脱中心化したりずらしたりしてディコンストラクトしていくことと、ほぼパラレルになっているわけです。

磯崎――それで、彼も含めて浅田さんもそのプロジェクトをやったわけですね。

浅田――三年くらい前にリベスキンドに会ったときに、本を一つ書けっていうんで、どんな本かって聞いたら、いろいろ言うんですよ。いや、まあ普通の本なんだ、しかし、強いて言うと若干大きい、と。それで、どれくらいか聞いたら、だいたい20メートル×25メートル位かなって言うわけです（笑）。ようするに、お前らは都市を読むとか書くとか言っていたんだから、実際にやるべきだ、それにはそれくらいのスケールのものをつくってしまえばいい、と。まあ、予算とか技術的な問題があるから、それはかなり縮んで、6メートルの高さで本が開いて立っている形になった。片方

のページは、石のページで、中世の壁みたいなものです。もう片方のページはガラスのページで、発光ダイオードのサインボードが入っていて、町の名前とかいろいろな情報が映るわけです。それから、たまたまそれは小川の縁にあるので、川を渡る所にもう一つ、鉄でできたページで真ん中でギュとねじきれたようなものが橋としてかかっているんです。そういうよくわからないオブジェなんですね。

磯崎――彫刻か、それともサインボードか。つまり定義のできないオブジェクトというようなものですか。

浅田――そうです。

磯崎――まあ、何だかわからないという風になると、より面白いよね。意味が増えてくるんだから。

浅田――そこまで成功したかはわかりませんけれど。

磯崎――いや、だけど、それは実際に出来上がって、ずっとパーマネントに設置されているわけでしょ。

浅田――ええ。オランダの北の方にフロニンヘンという町があって、それが950周年を記念して、昔の城壁の門に代わる9つのシンボルをつくりたいというので、リベスキンドを設計者に指名したら、彼が、僕も含めたわけのわからない連中にひとつずつデザインさせようって言い出して、それでみんなが勝手な案を送ったにもかかわらず、どうにかこうにか実現されちゃったんです。

磯崎――ダニエルはどういうのをつくったの？

浅田――彼は何kmもあるような構築物のモデルをつくったんだけれども、結局そのごく一部の、鋭角の折目みたいなものが、きわどい角度で空中高く支えられているという、かなり彫刻的なものとして実現されました。

磯崎――なるほど。都市に対してのそういうおかしな提案というのがヨーロッパなんかでは本気で考えられている、その点は非常に面白いですね。日本だとダニエルは大阪の花博でフォリーをつくって、それは福岡に移る予定ですけどもね。そういうフェアだけじゃなくて、パーマネントにそういうものが町のなかに発生してきたら、非常に面白いものになってきそうな気がしますね。

浅田――都市を上から全部デザインするなんてことはもう無理だから、そういう不思議なオブジェをいわばネットワーク状に設置して、見方によるとそれが都市全体のパースペクティヴを微妙に歪める、というような感じですね。

磯崎――なるほど。

浅田――そのプロジェクトにはハイナー・ミュラーも入っていたんですが、ミュラーがそれとは別に、レベッカ・ホーンやヤニス・クネリスなんかと、ベルリンでそういうサイト・スペシフィックな展示をやったんです。それはベルリン統一の前に提案されていて、今の三人のほか、何人かの人たちが、東ベルリンと西ベルリンにそれぞれ一つずつ何かを展示し、それでいわば東西ベルリンを縫い合わせるというようなプロジェクトだったのが、壁がなくなっちゃったから、「自由の限界」というタイトルに変えてやった。これはパブリック・アートみたいなものだから、建築の文脈とはまた違うんですが、やっぱり、いくつかの訳のわからない要素を挿入し、しかもそういう要素をネットワーク状に結びあわせることで、ベルリンに別の次元の統一性と分裂性を与えようとしている点で、面白いものでしたね。

磯崎――ベルリンで思いだしたんですが、去年の夏頃、ドイツの『GEO』っていう、アメリカの『ナショナル・ジオグラフィック』に似たようなわりとポピュラーな雑誌から突然連絡が来て、いよいよベルリンが統合されることになったんで、架空の場所を何人かの建築家にデザインさせるから、お前も一つ受け持てって言ってきたんです。それで、お前の割当はブランデンブルグ門だ、というわけね（笑）。そんならいいんじゃないか、と。で、統合が成された去年の10月3日頃に仕事をしていたもんですから、ちょうどその日に合わせて図面を画いた。最近その特集号が出たんですけど、僕の案は、ブランデンブルグ門の建物をドイツの国旗の金と赤と黒の三色に塗り分けて、周りに5階建てのメビウスの輪を巻付けるわけですね。あれは延べで500メートルくらいの長さになるのかな。そうすると西が東になるし、表が裏になる（笑）。

浅田――なるほどね。

磯崎――僕が非常に面白いと思ったのは、いままでベルリンで常に西側がいろんなプロジェクトをやってきていて、いわゆるI.B.A.っていう国際建築展もそれですし、その一環でさっきのダニエルもベルリン博物館に付属するユダヤ博物館の部分をやるようになったというようなことがあるんですけど、結局いろんなプロジェクトが、全部ベルリンの西側の壁際に、東を横目で睨みながら配置されるという状態にきたわけですね。東という外部、つまり対立する反対側との冷戦構造があって、そのテンションでプロジェクトが成立するという状態が、戦後何十年かずっと、特にベルリンの場合は強かったように思うんです。それで僕が考えたのは、統合っていうけれど、東と西が突如として消え、かつてそれらのプロジェクトを組み立てていた、外部がすぐ横にあるというテンションが消えたときに、一体何が起こるのか、プロジェクトを更に加速させるようなモーメントが見つかるのかどうか、ということなんですね。統合というのはすごくいいんですけど、統合しちゃうと、プロジェクトがやりにくくなる、さらには物が考えにくくなるんじゃないか、と。要するにI.B.A.というものが今はもうなくなっちゃったわけです。使命が終わったって言えば終わった。その上で次に何をやるかっていう組立て方が見つからない。さっきの東西両方でお互いにやるとかいうのももちろん一つの考えだし、僕はしょうがないから反転だっていうようなことでメビウスにしちゃったんだけども、本当にこれから後、政治的なことも経済的なことも含め、例えば芸術的なプロジェクトをつくり上げるときでも、そのモーメントを一体どうしたらいいかっていうのが、基本的な問題になって我々のうえに降りかかってくるような気がしてしょうがないんですよ。

浅田――さっきのハイナー・ミュラーなんかは、壁っていうのがある意味で創造の条件なんで、壁がなくなっちゃったら困ると思っているんじゃないか。ただ、彼は、壁がなくなっても矛盾は残り、逆に言えば至る所に見えない壁が出現してくるだろうという見方をしているみたいなんですね。まあ、現実はそれに近くなっている。大きな対立がなくなり、それを仕切る壁がなくなるということは、逆にあらゆる地点がメビウスの輪の上の一点というか、裏も表もわからない、へたをするとパッと反転してしまうような場所になるということでしょう。そういう不可視の壁の遍在化っていう側面を見なければいけないっていう感じがします。

磯崎――実際に壁が内側に入りこんじゃったというかね。そういう事態は実際に起こっている。それを見ていないと、今後プロジェクトをやるとき、ベルリンなんかの場合当然でてくると思うんだけど、空洞化されたナンセンスなキャッチフレーズとして統合というものが歌われちゃって、まあ、なんとなく東京都庁みたいなイメージになっちゃうと思うんですね（笑）。

浅田――歴史主義的ポストモダニズムで、ブランデンブルグ門やポツダム広場を中心とする壮大なバロック的都市計画をやるとか、そういう滑稽なことにもなりかねない。帝都の復興ですね。

磯崎――もうすでに何人もの建築家のプロジェクトがそういう傾向を示しているんです（笑）。ですから、そこで批評っていうのがどうやったら成立するかっていう問題が互いにベースをかえて起こってくるだろう、と。

浅田――ドイツでは、そういう歴史とナショナリズムへの回帰が目立ってきている。映画監督のジーバーベルクなんかはその典型でしょう。

磯崎――キーファーはその時どういうふうに受けるだろうなぁ。

浅田――キーファーの展覧会がベルリンの国立ギャラリーで始まりますけれど、帝都に凱旋するという感じになるかもしれませんね。彼は近年ユダヤ的な象徴性を取り入れたりしているわけだけれども、そうすればするほど、画面そのものは、偉大なる西欧絵画とドイツ精神の最後の英雄的後継者という感じになっていく。きわめてアンビヴァレントだと思います。そのことも含めて、ドイツの場合、30年代の反復みたいな感じが強く出てくるんじゃないかと思いますね。

磯崎――ちょうど僕の展覧会がロスの現代美術館で始まったちょっと前から、もう片方のカウンティ・ミュージアムの方で、ヒットラーのやったドイツの退廃芸術展を再現する展覧会が始まったんですよ。全部の部屋を写した記録があるわけですね。その写真が各コーナーにあって、それに基づいて、そこにのっかっていた絵を可能な限り集めているわけね。それからドキュメントもあって、なかなか面白い。まあ、具象の部分は半分くらいはかなりレヴェルの低い絵があったんだなぁっていうのがわかりますけどね。その展覧会を今の時期に組んでかなり克明なドキュメントをつくってるっていう問題意識は非常に面白いですね。

浅田――僕もあれはすごく勘がいいと思ったんですよ。一か月くらい前、NHKがテレビマンユニオンと組んで、ベルリンの東西の美術館の統合っていうのをTV画面上でやってみせた。あの時に僕は、せっかくロスでやるんだから、退廃美術展をそこにぶち込んだら絶対面白いって思ったんですけど、間に合わなかったかなんかで。ただ、無知による反復はいとわしいから（笑）、2~30年代的な空気が今また出てきているとすれば、やはりその時のことを振りかえって分析しなおす必要がある。最近、ジェフリー・ハーフの『リアクショナリー・モダニズム』という本が『保守革命とモダニズム』というタイトルでやっと翻訳されたんですが、ユンガーとかあの辺の連中が、近代技術のダイナミズムをロマン的に美化することで、ドイツ精神主義と技術を結びつけ、ファシズムにつなげていくという辺りを扱った本で、やや単純だけれども目のつけどころはいいですね。

磯崎――実際問題として、いわゆる近代建築がアメリカに導入されるのは、フィリップ・ジョンソンとヒッチコックが、国際様式と名付けて1932年にニューヨークでやった展覧会ですね。その発想の基になったのはノイエ・ザッハリッヒカイトですけど、そのメインストリームはナチの方にいっちゃたんじゃないかっていう気がするのね。その外れの部分がアメリカに辿り着いて、近代建築になっている、と。ああいう時期っていうのは面白い分れ道みたいなところがいつもあって、特に30年代の始め頃っていうのはどっちに転ぶかわからない。どっちに転んでも行けるような人がいるわけで、例えばミース・ファン・デル・ローエなんていうのはそうなんですよ。ミースは、当初はリープクネヒトのモニュメントつくったりして、左翼ではあるんだけど、結局ナチのプランをかなり長くやっているんですね。で、イデオロギーじゃなくデザインの好みでナチの主流派から追われて、仕事がなくなってアメリカに移ったということなんです。だから、彼の仕事の基盤っていうのはナチと全然矛盾してなかったんじゃないか。それでフィリップ・ジョンソンが惚れたんですね（笑）。フィリップ・ジョンソンはミースをアメリカに連れていった張本人でもあるわけですけど、もともとアメリカのファシストの機関紙の通信員だったわけですから。

大な建築をってことになる。それを新古典主義と折衷させるとナチス建築になりますけれども、ソ連にいくとスターリン建築になるし、アメリカにいくと……。

磯崎――フェデラル・スタイルというやつね。要するに、国の公共建築のスタイルっていうのは、本当はあんまりドイツと変わらないんですね。鷲のマークさえ一緒に使っていますから（笑）。

浅田――ミース・ファン・デル・ローエやフィリップ・ジョンソンのモダニズムもその延長上にあるといえばあるわけで、アメリカだから民主的だって思われていますけども、決してファシズムと無縁ではないんですよね。だから、もう一回モダニズムの源流に戻って、その両義性を細かく洗いなおすことが必要になっていると思います。

磯崎――そうですね。そこら辺、さっきの退廃芸術展も含めて、また別なレヴェルではっきり読み分けをしないといけない時期に来ているんじゃないかって思っているんですよね。

浅田――ミースのライブラリーを研究した結果では、一番よく読んでいるのはニーチェとシュペングラー、それからやっぱりユンガーなんですね。ユンガーっていうのは、いわばニーチェを能動的に解釈してナチズムに繋げるようなものです。つまり、退廃的なブルジョワ文化とそのゴチャゴチャした装飾性はすべて死んだ、と。新しいテクノロジーに駆動される大衆社会が、すべてをいわばあっけらかんとした空間にほうりだし、エネルギッシュな流動状態に置いている、今やこの全体的動員状態というものを肯定するしかない、と。それは、一方ではナチズムに行きますけれども、他方ではスターリニズムもそうですし、アメリカ資本主義もそうですから、必ずしもドイツに固有な問題ではないわけですね。

磯崎――そうでしょうね。

浅田――造形的な表現でも、ゴチャゴチャした装飾性は全部とっぱらって、非常にザッハリッヒでしかも壮

浅田――この間デリダとアイゼンマンの間で手紙のやりとりがあったでしょう。あそこでデリダが言っているのもだいたいそういうことだと思うんですね。実際、ベンヤミンの「経験と貧困」なんかを持ってくる。ベンヤミンがそこで言っているのは、豊かな経験っていうのはもう成立しないので、なにもない貧困、つまりあっけらかんとしたふきっさらしの状態から出発するしかないんだっていうことですよね。で、シェーアバルトのガラスの建築の話や、ある意味でそれを現実化したバウハウスの建築、あるいはキュービスムの抽象画とかブレヒトの即物的な詩とか、そういうものが貧困に基づいた新しい文化を萌芽状態で示しているんだ、と。言いかえれば、アウラはもうなくなってかまわないんだ、と。

磯崎――とりわけ、ガラスの透明性みたいなものが社会的透明性との関係で出てくる条件っていうのを、彼はわりと早くから明瞭にいっていますね。

浅田――彼のこだわったパッサージュ、つまり、アーケードっていうのも、ガラスの建築ですからね。ところが、ベンヤミンの場合ちょっと面白いのは、アーケードというのはガラスの空間ではあるけれども、迷宮的な空間でもあって、ミースのビルみたいなものではないっていうことなんですね。言ってみれば、何の含みもない即物的な世界を肯定しながらも、同時にそれが迷宮のような重層性をもってなければいけない、と。その両義性をデリダは取り出そうとしていると思うんです。また逆に、なにもない空間ということを単純にテーマ化すると、一方ではガラスのビルみたいになると同時に、他方ではそれがユダヤの否定神学の前提しているような無の空間みたいなものにつながりかねない。そういう所に行き着いてしまってはいけないんだ、中間的な場所にいるのが重要なんだっていうことを、デリダはたぶん言っていると思うんです。ものすごく

微妙な問題ですけれど。

磯崎――難しいですね。デリダはいつもそうなんだけど、どこら辺で狙いを定めて言っているのかっていうのが、いつも不明なまんま、文章がどんどん進むんですね（笑）。どっちに転んでもまた元に戻ってこれるような、そういう言い方。僕なんかも建築家だから、アイゼンマン的な反応はわかるんですけども、アイゼンマンはそこで、アブセンスというものを建築としてどのレヴェルで見せるかということにひっかかっている。で、そうした場合に、アブセンスのプレゼンスということを彼は建築の中で考えている。そうすると、アブセンスのプレゼンスはなにか、と。そこら辺がいつも話のこんがらがるところなんですよ。アブセンスにつながるような文化的メタファーってものが背後にずっとつながってあるわけですけども、アイゼンマンはもう文化的メタファーっていうものさえ発想のなかで全く切っちゃているんで、それを切った挙げ句にもうアブセンスだけが見えるんだというような抽象化に動いていく傾向にあるんですね。そういうものと、デリダが言ってるような、やっぱり常に非常に微妙なディファレンスをかかえたものっていうのが、なかなか噛み合わないですね。

浅田――デリダに言わせると、アイゼンマンにしてもリベスキンドにしても、否定神学的になりすぎる、つまりユダヤ的な無の空間みたいなところへあまりに早々と回帰しすぎる、もっと中間的なところでやらなきゃいけないっていうわけでしょう。むろん、無を覆い隠すために様々なる意匠のアイロニカルな引用のゲームで表層を埋めてみせるだけのポストモダニズムがいいってことにはならないでしょうけれど。ちなみに、マーク・テイラーの「死線」によると、このアイロニーを免れているのは磯崎だけだということになっているんです（笑）。つまり、たとえばつくばセンタービルがもしアイロニーのゲームだとしても、それが廃墟になって地割れが走っている図、あの割れ目こそがアイロニーを超えた無というものを示しているんだ、と。

磯崎――そうですか。僕はぜんぜん知らなかったな。マーク・テイラーって神学者ですか。

浅田――神学とディコンストラクションをテーマにしている人です。ついでにテイラーのようなアイロニカルなポストモダニズムについて言うと、この間、数年ぶりにイギリスにいって、島国的ポストモダニズムっていうのがあると思った。つまり、18世紀の新古典主義のことです。新古典主義っていうのは、本物は古典古代にあって末流の我々はそれを模倣するしかないという考え方でしょう。しかし大陸だと、フランスにせよドイツにせよ、いわば本気で模倣しようとして、ルドゥーにせよシンケルにせよ、誇大妄想に至るようなマッシヴな建築を構想したりする。ところが、イギリスという島国の場合は、本物は時間的に過去にあるし、空間的にもまた大陸にあるんだから、表面だけ借りて来ればいいっていうアイロニカルな態度になると思うんですね。イギリスの場合、新古典主義は最初パラディアニズムから始まるけれど、パラディオのわりと演劇的な部分をとってくるでしょう。

磯崎――そう。イニゴ・ジョーンズから始まっていますから。イニゴ・ジョーンズはまず演劇の舞台装置をつくっていた建築家です。

浅田――ええ。そもそもパラディオの中に、ファサードだけ張り付けておけばいいとか、わりと舞台装置的な発想も一面にあって、それをとってくるわけです。

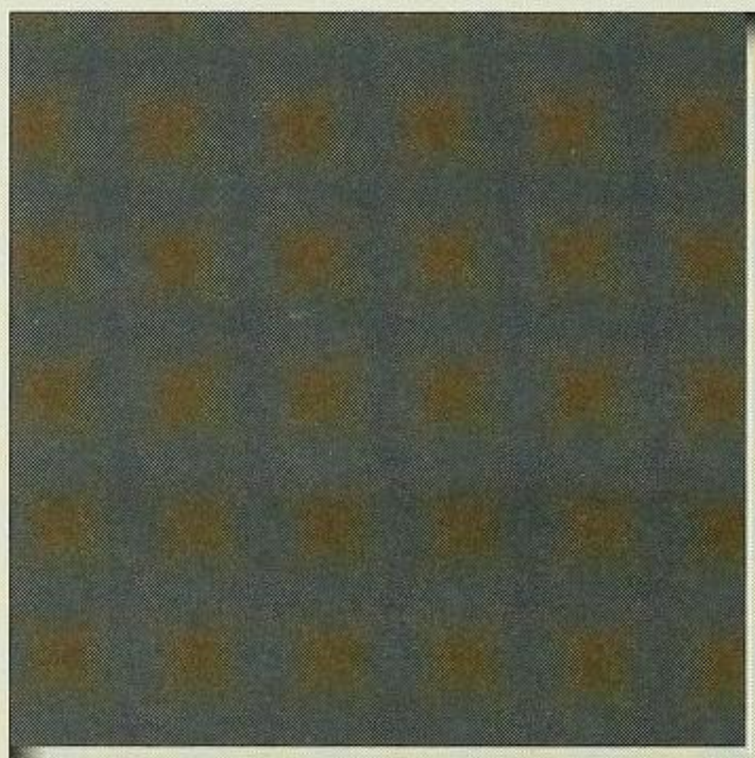
磯崎――なるほど。それで、そこからピクチャレスクがいずれ出るからね。

浅田――僕が典型的だと思うのはウェッジウッドでね、化粧しっくいで塗った青い壁の上に古典主義的な人物像かなんかの浮き彫りをくっつけておけばいい、と。非常に表層的ですよね。それがナッシュのリージェンシー・スタイルに至ってますますひどくなる。僕の考えでは、あれはチャールズ・ジェンクスやマイケル・グレーヴスなんかのポストモダニズムとほとんどもう変わらないのではないか、と（笑）。

磯崎――ナッシュは、ブライトンに、アラベスクの、ドナルド・トランプがアトランティック・シティで真似をした、その原型みたいなパヴィリオンを建てたわけですね（笑）。

浅田――ジョージ4世が皇太子時代に摂政をしていた、そのプリンス・リージェントの離宮ですね。ああいうアラビア風でも中国風でも、うわっつらだけ引用してきてパスティッシュをつくっておけばいいというのが、当時のイギリスの新古典主義であるとすると、それはルドゥーやシンケルなんかとは全く違う、逆に、ほとんどジェンクスやグレーヴスなんかと近いという感じがするんです。

磯崎――ナッシュは明らかにそうですね。ナッシュのーンの占める傍流的といってもいいような奇妙な位置と磯崎さんの位置がパラレルな気もするんです。実際、つくばセンタービルの廃墟の絵っていうのは、もちろんソーンのイングランド銀行の廃墟の絵の引用でしょう。で、アダムからナッシュに至る新古典主義がアイロニカルな意識を表しているとすると、ソーンは無意識を体現していると言えるんじゃないか。彼の家だって、非常に重層的な構造になっていて、象徴的なことに地下にエジプトのミイラの棺桶なんかがあるでしょう。あれがやっぱりフロイト的な無意識だと思うんですよね。



前に新古典主義を始めたロバート・アダム、この人が今のインテリアをつくっちゃったわけだけど、この人のインテリアも薄っぺらなんですよ。ほんとに薄くて表層的で、だけど、淡い浮き彫りがあって、プラスター・ワークもとってもきれいな仕上がりで、色なんかも鮮やかなんですけれども。

浅田――ウェッジウッド・ブルーですよね。

磯崎――その辺で、僕が一番同情しているし、苦労したなあと思うのは、ジョン・ソーンなんですね。彼は、新古典主義の本道みたいなことから始まりながら、やっぱりイギリスだからゴシックをやらないといけないし、どんどんくずれていって、とうとう最後は美術館みたいな自邸のこんがらがった独特のスタイルにいきつく。そうなってみると、いわゆる新古典主義とは全く違うものになっていっちゃいますね。

浅田――だから、テイラーがいうように、表層的なポストモダニズムっていうのがある種のアイロニーの表現であるとして、磯崎さんの位置はそこからちょっとズレているんだと言えるとすれば、アダムからナッシュに至るイギリスの表層的な新古典主義に対して、ソ

磯崎――彼は一生懸命にコレクションを集めて、後であああいうふうに自分でレイアウトをして、美術館と称して遺した。まあ、そんなにいいものはないんですけども、こういうものを集めてきて幻想的に世界を組み建て直すっていう建築家の意識のおもしろさはありますね。

浅田――他の人たちに比べて過剰に自意識的だとも言えて、様式っていうものを意識的に組み立てるとか、組み合わせるとか、しかしそれと裏腹に、ある否定しがたい無意識みたいなものを手触りとして感じていたという気がするんですね。それがソーンをナッシュみたいな表層的な新古典主義者とは違う面白い存在にしていると思います。

磯崎――でも、実際問題としては、ナッシュの方が宮廷御用になって、いい仕事は全部かっさらっていっているんですね。で、ソーンはそのあまりをもらってはやっていた。それでも、イングランド銀行の建築家になったせいもあって、そちらの方でまあなんとかもっていたわけですけれども、僕が彼の仕事の中で一番いいと思っているのは、ダリッチっていうアート・ギャ

ラリーなんですね。これは要するにギャラリーの走りみたいな建物です。彼はいろいろ工夫するんだけど、予算がなくて、ほんとに安い仕事をやっている、設計料ももらえない（笑）。で、たとえばナッシュは、キャピタルにしてもなんにしても、いろんな様式を平気でさっと絵画的に写すことができるわけだけど、ソーンはできないんで、四苦八苦やったあげくに、第6のキャピタルと称するものを考え出す。あんまりぶきっちょなんでいなか者様式というあだ名がついちゃったんですけどもね。そのいなか者様式が偶然アール・デコのキャピタルと100年後に合致しちゃうという奇妙な巡り合わせのある人です。

浅田――僕はだいたいナッシュ流の新古典主義は苦手でして、なんかあれ、三越風の感じがするんですね（笑）。

磯崎――パラディアニズムでもやっぱりそういう傾向がありますからね。

浅田――そう、コーリン・ロウの分析したようなネオプラトニズム的なパラディオとは違って、舞台の書き割り的なパラディアニズム。それをもっと表層的にして、青やクリーム色に塗って、浮き彫りをつけたのが、アダムからナッシュに至る新古典主義だ、と。そこには自意識がないし、逆にいうと無意識がない。ソーンにはそれが非常に濃厚にあるような感じがする。で、それと同じようなことは、現在のポストモダニストたちと磯崎さんについても言えると思うんですね。

磯崎――なるほどね。アイゼンマンがデヴィッド・リンチにこだわる理由も、そこら辺にあるのかな。アイゼンマンの場合は、できあがったものに謎がほとんどない。消えちゃうわけですよ。その点、デヴィッド・リンチっていうのは、ナラティヴを破壊していくとか、非常に奇妙なイメージを組み立てて理屈に合わないような形でどんどん入れ込んでくるとか、そういうさまざまなものがでてくる。その部分がもうなんともうらやましくてしょうがないんじゃないかな。やっぱり、そういう謎があるかないか、重層したものの中にまださらに浮かび上がってくるものがあるかないかっていう部分が、今もう一ぺん意識されはじめているという気はしますね。僕はリベスキンドにはそれがあると思いますよ。

浅田――ありすぎるかもしれない（笑）。フロイトに「不気味なもの」っていう概念があって、もっとも親密でありながらもっとも不気味なものを指すわけだけれど、そういう両義性を、アイゼンマンがデヴィッド・リンチの中に見て、それを自らも求めようとしているっていうのはよくわかりますけどね。ただ、彼の場合、良くも悪くもモダニスティックなところがある。つまり、いくつかのグリッドを重ね合わせて、最適な組み合わせができたところでそれぞれに意味づけを与えているっていう感じもないわけでもないでしょう。

磯崎――フロイトのいうウンハイムリッヒなものっていうのは、その言葉をそのまま片方でとると、要するに定住する場所のない不安定さから来る不気味さっていうところがありますよね。で、アイゼンマンの建物はその文字どおりの解釈に近すぎるんです。例えば、ウェックスナー・センターっていうのは、意図せずして非場所っていうかアンチトポスになっちゃった建物で、実際にどこにいっても落ち着きがない。止まっていられなくて、どっか次へ行かないと居心地が悪いっていう、それの連続でずっと来るわけね。だから本当に、あんまり整然としていない町並みの中を押され押されて歩いてる、そういう気分と似たような空間になっちゃってる。それはある意味でウンハイムリッヒな部分でもあるわけね。ただ、それはかなり物理的な部分にはあるんだけれど、心理的に刺さってくるようなものはないんですね。

浅田――ウンハイムリッヒというのは、他方で、ハイムリッヒつまり住みなれた家のように親密だからこそ不気味なんですね。その面が欠けているのかもしれないの方が逆にもっているともいえませんか。

浅田――ある意味ではね。ただ、そっちへ行っちゃうと、それこそナチスの巨大美学というか現在の世界資本主義のテクノロジカル・サブライムというか……。

磯崎――ええ、そちらにストンとつながるような。それもやっぱり不気味なものっていうように感じるところはありますね。

浅田――ただ、カフカはそういう世界を見据えながら、それをふと迷宮に変えてみせもした。別の文脈でいうと、メタファーを排した、ザッハリッヒな語り口なんだけれども、それが実はメルヘンになり寓話になっている、ああいう感じっていうのが、ベンヤミンなんかの注目したところだろうと思いますけどね。

磯崎――カフカで思いだしましたけども、『城』っていう小説は、電話でアクセスしようとするわけですよね。で、なんべんアクセスしても、ほんとかうそかわからないし、雑音ばっかり入っているし、ちゃんと目的のところに電話がかかったかと思うとよい。ただ、さっきソーンと現代のことをいったわけだけども、深い迷宮が可能であった時代と、もうそれが可能でなくなった時代の差があると思うんです。かつては自分の家なら家を深く深く掘り下げて迷宮を作ることもできた。今はもうそれはできない。そのときカフカなんかが描くのは、普通のお役所というか、非常にビューロクラティックなビルディングのイメージで、まっすぐな廊下があって、部屋が普通に並んでいるんだけれども、行けども行けども、次の手続きがあったり、前の所に差し戻されたりで、つまるところ、表層的でザッハリッヒな空間でありながら、しかし迷宮だっていうふうなイメージなんですね。

磯崎――だけど、今おっしゃったような格好での不気味さ、要するにシステマティックなもののもつ不気味さっていうと、むしろ新古典主義のむちゃくちゃなもその人が出てきたりっていうような、要するに全くコネクションがむちゃくちゃになっている状態での交信ですよね。それでいうと、NTTのこのシステムは、カフカ的な城の謎をぶちこわしていくというところがあるんじゃないですかね（笑）。

浅田――非常に透明な城になっちゃって（笑）。

磯崎――困ったことですね。カフカが成立しないから、世の中、面白くなくなっていくんじゃないかしら。

浅田――たとえば、光ファイバー以前の国際電話っていうのはなんか不気味だったでしょう。しゃべった後にちょっと一瞬沈黙があって、その合間にもう相方がしゃべりだしちゃったりなんかして。それが、光ファイバーになると、ずれがなくなって、普通になっちゃう。むしろそういうずれとかランダムネスとか迷宮性っていうのがあったほうが面白いのかもしれないですね。

磯崎――このシステムを見ていていくつか感じることっていうのは、そういうチャンネルがどうやって輻輳しているのか、輻輳したものがどうやって整理されて一つにまとまってスムースに流れるようになっているのかっていう、そのシステムの問題、それと、もう一つは距離の問題ですね。今、浅田さん京都でしょう。

浅田――ええ。

磯崎――これは、京都と東京だけじゃなくて、僕がかりにロサンジェルスにいたとしても、べつにこの会話はあんまり変わらないですよね。そういう距離を実際はどうやって感知するのか。そこらへんのことで我々の空間感覚っていうのがまただいぶ狂わされてきつつあるなあという感じが実際にしますね。

浅田――ええ。

磯崎――この間、湾岸戦争で、一度旅行をさぼったんです。『LAタイムス』が僕の展覧会のインタヴューをしたいっていうのにいかなかったわけですよ。そし

たら向こうでセッティングされて、TV電話によるインタヴューっていうのをやらされたわけね。そうすると、実際問題としては普通にやったんですけども、一番奇妙だったのは、僕は朝ねぼけた顔をしているのに、向こうは夕方でくたびれた顔をしているんですねえ（笑）。それで同時性を共有しないといけない。電話だって時差のある国が相手だとそうなんですけども、TVだとそれがもろに見えちゃう感じがしてね。時間と距離、あるいは時刻と距離の関係というのがだんだん不思議に思えてきて、気分的に混乱しましたね。

浅田――我々はそういうホモジニアスな時空にどんどん入って行きつつあり、にもかかわらず、こちらが朝寝ぼけて、あちらが夜疲れてっていう、ある種の距離は、還元不能なものとしてあるわけですからね。

磯崎――それから、映像がでてくるといろいろ難しいことがでてくる。じつは、僕は、電話だからと思って、ベッドで寝ているんですよ、今（笑）。こりゃ風呂入ってやろうかなと思ったけど、2時間じゃ、風邪ひきそうだと思って。

浅田――のぼせてしまう（笑）。

磯崎――それで、今やベッドでころがってやっているんですけどね。

浅田――いや、こちらも似たようなものですから（笑）。実際、対談とかいうと、普通はちょっと身構えるけど、ぜんぜんそれを考えなくていいというのはいいですね。

磯崎――そうですね。まあ、今までいろいろ、例えば宇宙中継の多元討論会とかあるけども、ああいうのはなんとなく形式ばっててつまんない。それがもっと実用化してきたらまた別の意味での面白さが出てきますね。

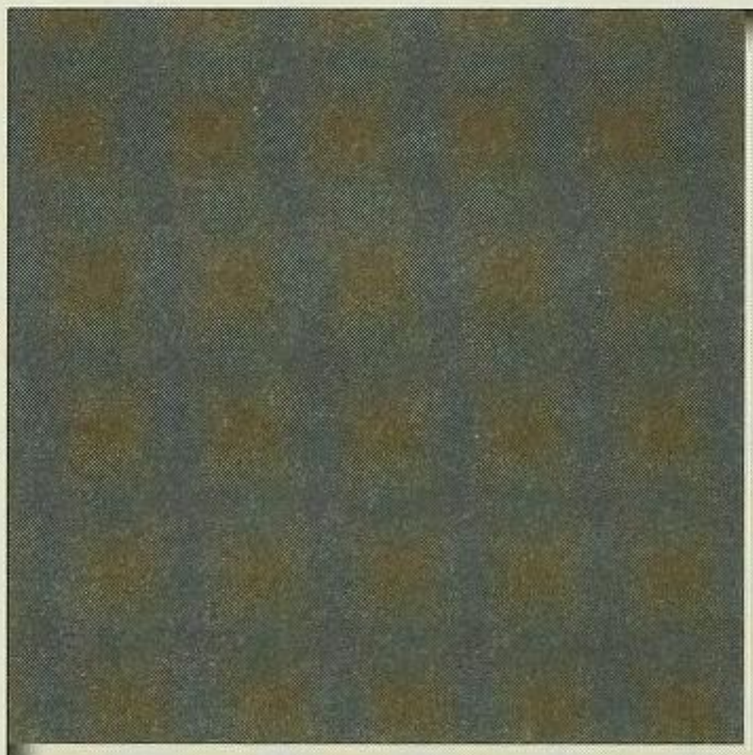
浅田――それをどういうふうに取り込んでいくかっていうのは面白い問題ですね。

磯崎――今度は僕の方から質問したいんだけど、これをミュージアムと称した理由はなんですか。

浅田――旧来のミュージアム概念をこわしちゃうというか、要するに、物としての作品を展示する場所がミュージアムではないんだっていうことを示すために、なにがしかの情報が交換され生産されている状態をミュージアムと呼んでしまおうということです。

磯崎――ミュージアムというと、一番初期だったら個人や国家のコレクションを公開するシステムと場所を作ったのが最初でしょう。それからだんだん近代になってくると、ミュージアムっていう制度が明瞭にできあがり、ミュージアムっていう制度に入っていると、それがアートであるっていう、そういう枠組みが成立した。作家にとってみると、いったんできあがったその制度にいかに入るかっていうのが、近代の絵画の問題だったんだし、デュシャン以後っていうのはその制度をこわすという行為、あるいはそこから逸脱する行為そのものがアートであるということになる。そういう側面が作品の中にあるとそれはアートとして認められるという、一種の逆説的な仕組みができて、それがおそらく現代美術の構造を作りあげちゃっていると思うんですよ。そこでこの「電話網の中の見えないミュージアム」っていうのは一体いかなる役割を目標にしているというふうに見ればいいんだろう。

浅田――確かに、近代にミュージアムっていうのがある特権的な制度として成立し、ある段階でそれを否定する身振りをすることで、後の段階でそこに殿堂入りすることができるというメカニズムが、ずっと続いてきたわけですね。ただ、とくに70～80年代になると、消費社会が全体として美術館化した。アーティストが



ていうようなところにばらしていくことを意図しているのだ、と。電話っていうのは今やありとあらゆるところに入り込んだし、ポータブル電話があってどこにいってもくっついて来れる。

浅田――そう、そのネットワーク全体が、いわば潜在的にミュージアムになっている。逆にいえば、ミュージアムはもう形を失って溶けちゃったというストーリーですね。

磯崎――そういう方向を意図している、社会システムとしてのミュージアムを解体するという意図があると、こう読んでいいんですか。

浅田――いいと思います（笑）。

磯崎――そうすると、それはミュージアムと呼ばなくていいはずだし、既成のミュージアムが無化してしまえばそれで結構なんだということもいえなくもないのに、なぜミュージアムと呼んでいるのか。

浅田――例えばポンピドー・センターは、中に近代美術館もありますけど、全体はミュージアムといわずにセンターといっている。それはやっぱり開かれた情報ネットワークの中枢だという位置付けがあったと思うんですね。だから、今回だって別にミュージアムなんていわずにすませることもできた。ただ、我々はミュージアムと関係ないことをやっているんだと言ってしまうと、旧来のミュージアムの制度はそれと無関係に生きのびてしまうことになる。むしろ、旧来のミュージアムとは違うことをやりながら、これこそがミュージアムだと言ってしまうことで、ミュージアムの解体という状況を際立たせることができるんじゃないかと思うんです。

磯崎――まあ、商業美術とファインアートの区別がつかなくなり、あるいはひっくり返る傾向が実際に起こっているとか、そういうことはあるわけですけれども、しかし、そういう逆転のためにも、常に高次の評価を受けるような美術っていう概念がどっかで求められている。コマーシャルなもの、バナールなもの、あるいはファウンド・オブジェクトが、アート・オブジェクトと変換する。この変換の社会的メカニズムを媒介していたのが、やっぱりどう見ても大文字のアートというかなり強固な概念だったし、その大文字のアートの制度化したものがミュージアムだといえなくもない。そうすると、今度これを徹底攻撃の目標にするのか、あるいは、こっそりネットワークをはりめぐらして、いつの間にか、この大文字の存在を消滅させ、力をそいでしまえばいい、というような戦略でいくのか。とにかく、ネットワーク化するというのは、中心に行こうとしているやつを広げようとしているわけでしょう。で、広がった挙げ句に一体何が起こるのかっていうのは僕にはわかんないけど。

浅田――いや、誰にもわかんないでしょう（笑）。ただ、70～80年代に、社会全体の美術館化というか、商品の審美化あるいは美学の商品化という現象が顕著に進んだとして、しかし、今はその反動が来ていると思うんです。実際、最近の美術は、値段だって暴落して

いる。で、結局、オールド・マスターズとかああいうもの、あるいはモダン・アートでもメインストリームのちゃんとしたものの方が安心だ、と。ある意味で、ミュージアムがそういう足元の確かなところへ戻っていこうとしている。そういう現状からいうと、ミュージアムをそういうピラミッド的な存在だと割り切ってしまう手もありますけども、しかしやっぱり、いろんな形で広い方向へばらしていく方が、とりあえず有効なんじゃないかという気はしますね。

磯崎――結局、さっきのベンヤミンの、複製芸術時代のアウラの消失っていう問題と同じような構造になっているのかもしれませんね。要するに、もともと誰もがアクセスできるし、コストも安いっていうようなことになってくると、高級感が減って、ありがたみが薄れるわけで、そうなったとき、作家っていうのは一体どういう形で仕事のきっかけをつかみ得るのかっていうことになる。最初のベルリンの問題じゃないけども、動機っていうふうなものの発生が大変困難になっていくんじゃないのかな。

浅田――ただ、実際には今やどんな場所でも同じ状況にあるわけで、本当はもう落差なんかないところに虚構の落差を想定してやっているだけなんじゃないか。そこはもう落差なんかないんだということを明快に言明してしまわないと始まらない。

磯崎――落差を無しにしてしまって、完全な均質化っていうか平均化っていうか平準化っていうふうな状態になってきた時に、受け手はいいけど、作り手はどうするだろうなあ。

浅田――ただ、音楽なんかでも、レコーディング技術がでてきて、さらにそのレコーディングされたサンプルをどんどん変換して使えるようになって、ある意味でどんどん平準化は進むわけですよね。それはもう否定できない。ところが、にもかかわらず、そういうシステムを標準とは違う特異な手付きで扱ってみせるっていう人がいるんですね、やっぱり。いろんなレコードを勝手にリミックスして新しい音楽に作り変えてしまうハウス・ミュージックのDJなんていうのはその典型でしょう。それはもう単なる受け手ではない。

磯崎――つまり、そういう新しい発想のできる人が、今度、別な意味での作り手の役割を演じるっていう感じかしらね。

浅田――そう思います。とにかく、ミュージアムのような中心的制度に対して、最初にこういう拒否の身振りをすれば後で受け入れられるとか、そういう戦略的計算はもはやあまり意味がないんで、むしろ手持ちの素材と技術をもう一度子細に検討しなおすことで新しい手法を組み上げていくというか、そういう唯物論的な局面に帰ってきているという感じがするんですけどね。ゲームっていうことでずっとやってきたわけだけれども、もうゲームではやれない。

磯崎――しかし、それはまた別の意味でいうと、一定の枠組みが組み立てられていた、そのフレームをもう一度拡張して、別なフレームに移しかえたっていうことでしょう。その時に依然として、ミュージアムっていう概念、あるいは大文字のアートっていったものが、また忍びこんじゃうっていうことになっちゃうんじゃないですかね。

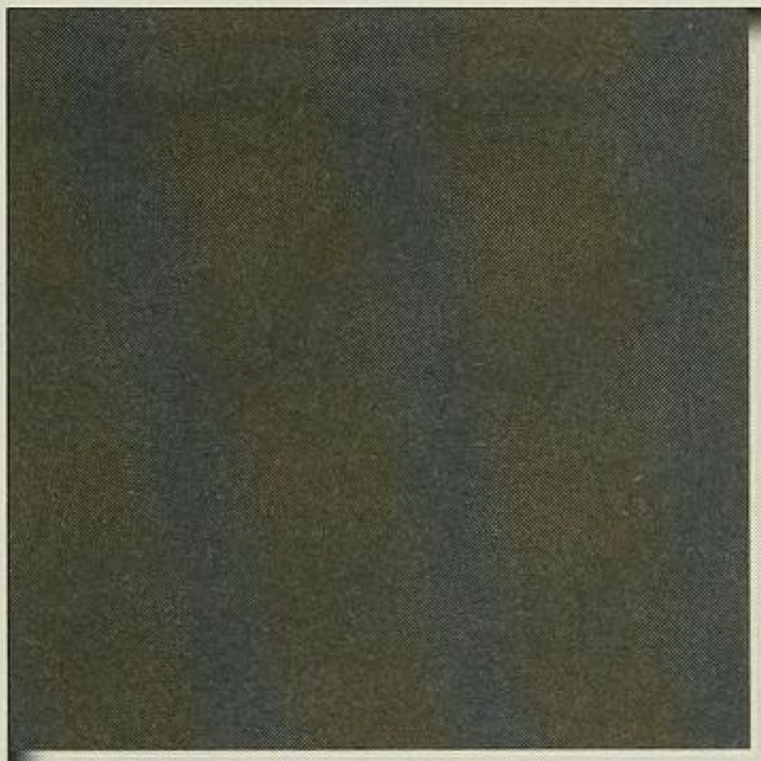
浅田――そう、新たなゲームが始まるっていう感じかもしれない。

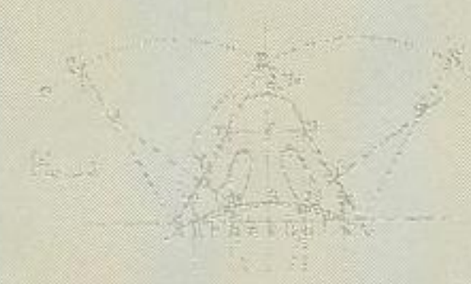
磯崎――このイタチごっこは無限に続くんですね、そしたら（笑）。その次にはミュージアムをどこに持っていくかね。まあ、今便所の中までミュージアムが来たっていう、これはいい傾向だと思うんだけれども、そうすると、便所の中からどこへ持っていったらいいかっていうのがこの次の課題になってくんのかなあ。

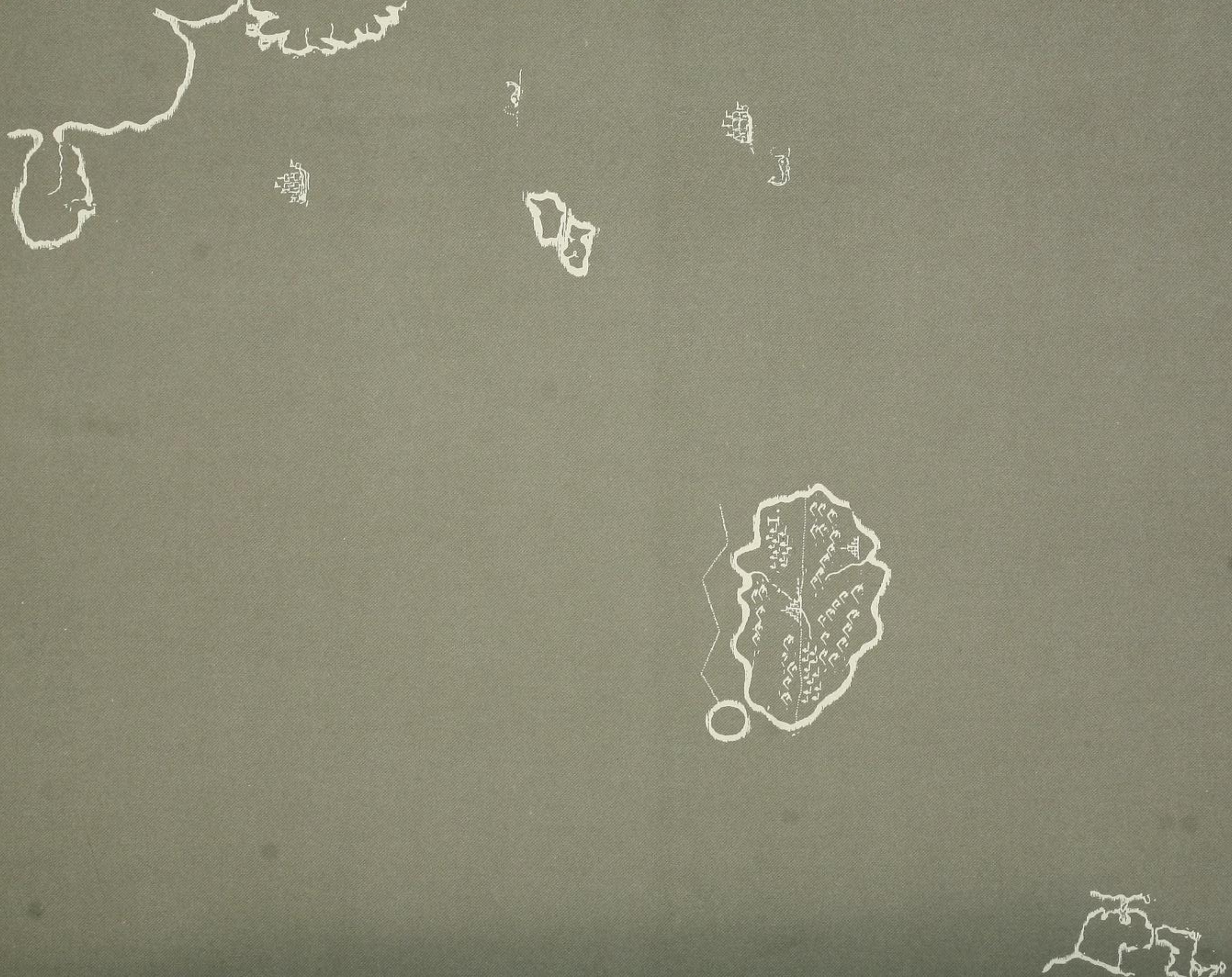
浅田――というところで、時間のようですので、とりあえずの結びということに……。

磯崎――はい、それじゃあ、また。.

1991年3月28日（木）20：00～22：00







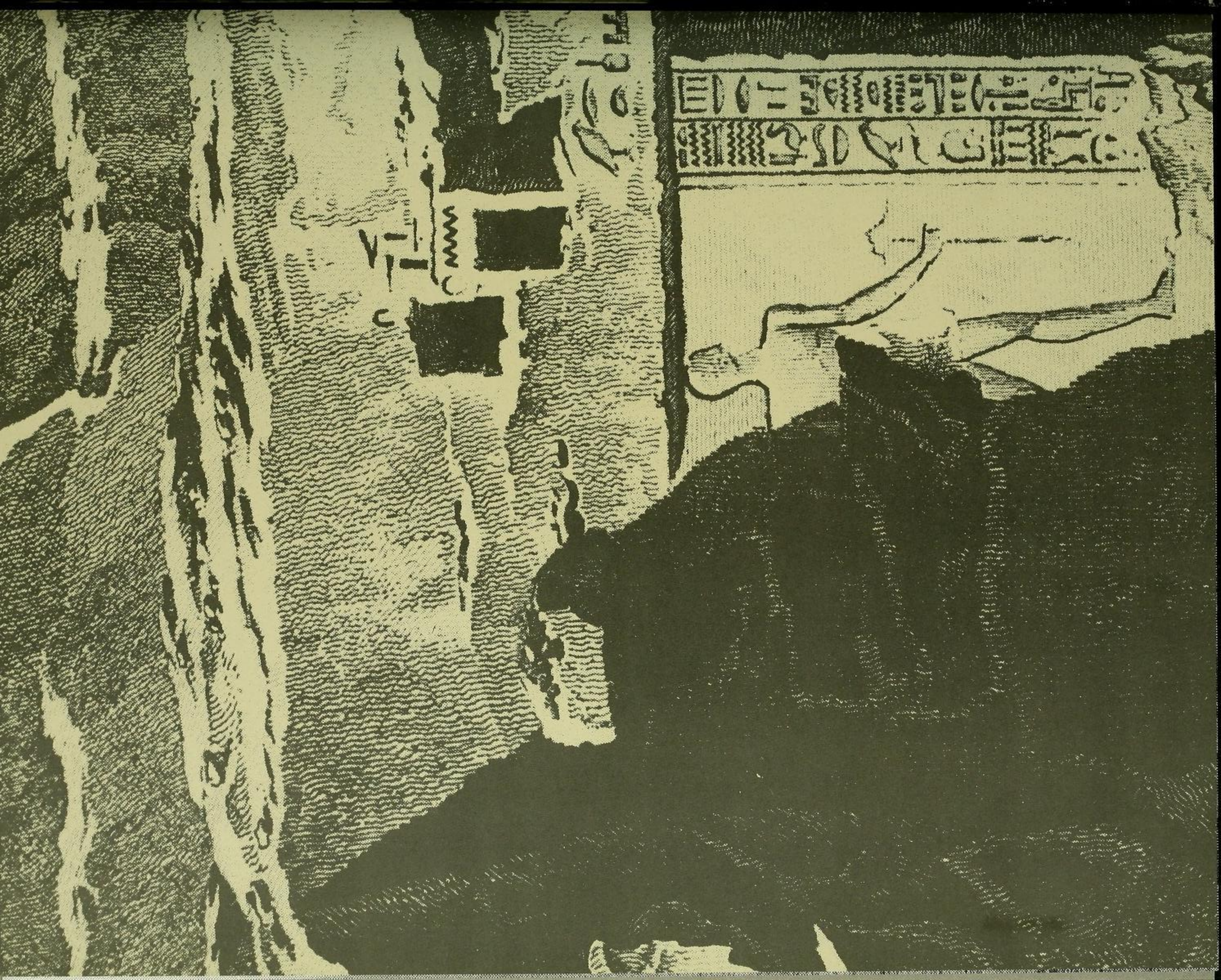
#7101

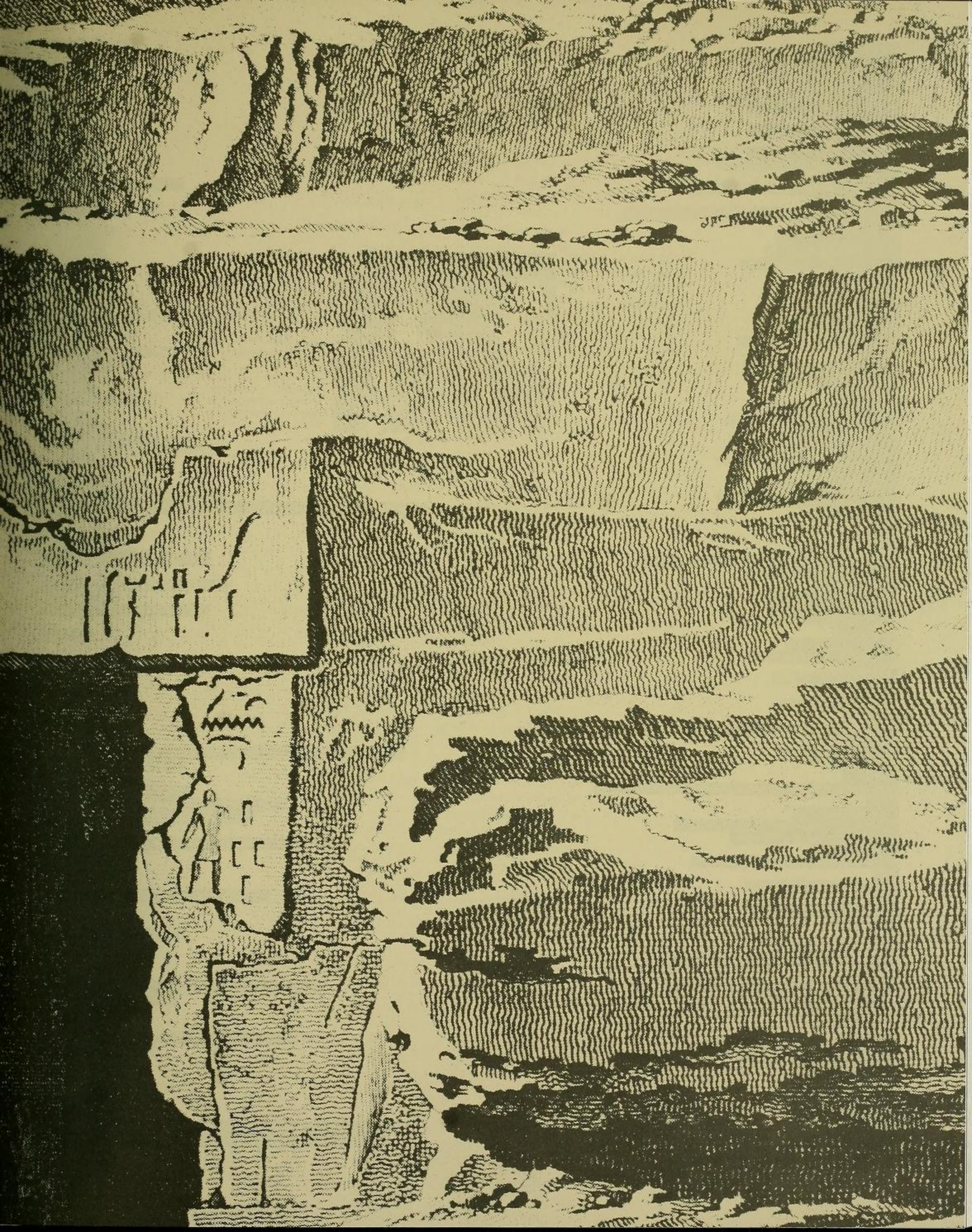
[ヴォイス&サウンド・チャンネル]

◉ヴォイス&サウンド・コレクション
◉デイリー・レビュー

VOICE & SOUND Channel

VOICE & SOUND Collection
Daily Review





飴屋法水
AMEYA Norimizu

ジャパニーズ・ソング
Japanese Songs

VOICE& SOUND Channel
#7101

Access No.
1-1-1

Page
64

❑1961年生まれ。美術機械製作者。1984年より「東京グランギニョル」、三上晴子との共同企画、「M.M.M.」「テクノクラート」と次々とユニットを替えながら、演劇作品、マシンパフォーマンス、インスタレーションなどを発表、現在に至る。

❑Born in 1961. Creator of artistic machinery. From 1984 to the present, he has operated the joint venture, "Tokyo Grand-Guignol, " with Seiko Mikami and others. While constantly changing units "M.M.M." and "Technocrat," he released theatrical works, machine performances, and installations.

(受話器をとる音)
(ブーッ、ブーッ、ブーッ、ブーッ.....)
「Japanese Economy.」
「In Japan....」
「バンザーイ。」
(大勢で)「バンザーイ。」
「バンザーイ。」
(大勢で)「バンザーイ。」
「バンザーイ。」
(大勢で)「バンザーイ。」
「あなたの、」
「このサービスは、」
「僕は、僕は、」
「あなたの、」
「NTT 104番担当の遠藤と申します。」
「あなたの、」
「あなたの、」
「僕は、」
「僕は、」
「NTT」
「僕は、」
「NTT」
「あなたの、」
「あなたの、」
「NTT 92万5000円。」
「お電話ありがとう！」
「Hello.」
「○○、はこう呼びかけます。」
「毎度ありがとうございます。」
「もしもしー。」
「定められたときは迫っています。」
「いつもお世話になっております。」
「○○は、こう呼びかけます。」
「毎度ありがどうございます。」
「もしもしー。」
「定められたときは迫っています。」
「バンザーイ。」
(大勢で)「バンザーイ。」
「昭和-30-6年(ピーッ)3-月-の-牡羊座-ですね。」
「What's in a name....」

(電話のベル)
(受話器をとる音)
「日本国籍の方、又は日本に永住する資格などのある外国人の方で、」
「はい、失礼ですが、どちら様ですか？」
「出ていって下さい。」
「こちらは東京入国管理局です。」
「NTT都内専用、」
「ただし、以下の人に限ります。」
「ばいばーい。」
「ばいばーい。」
「港区西麻布1丁目、株式会社アマンド、」
「もしもし。」
「ホール・スタッフ、」
「もしもし。」
「時給800円から1000円以上、」
「NTT」
「あなたのかわいいペットがニャーンともならないワン。」
「もしもーし。」
「こちらは多摩動物公園です。」
「キャワワー。」
「もしもし。」
「遺体の処理は、25キログラム以下の動物は東京都清掃局のピーという音の後に、」
「NTT」
「産業廃棄物指導課です。」
「いや、えーと、下水道局の流域下水道本部ですけれども、」
「こちらは住宅都市整備公団でございます。」
「Japanese industry....」
「相手に逃げられたとか、強姦されて妊娠した時には、」
「hi!」
「命がなぜそんなに尊いのでしょうか。」
「もしもし。」
「中村雅俊タイプと結婚したいと思う。」
「もしもし。」
「NTT」
「私は自衛隊派遣に賛成します。」
「エッ、エッエ、エヌ・ティー・ティー」
「Japanese.」
「もしもし。」
「自由民主党本部ですね。永田町の。」
「土井たか子を守る会。」
「ちがいます。」
「もしもし。」
「あの、市民団体です。土井さんを支えるという。」
「こちら社会党の中央本部ですけれども。」
「日本共産党本部です。」
「創価学会でございます。」
「こちらは衆議院でございます。」
「もしもし。」
「もしもし。」
「もしもし。」
「もしもし。」
「こちらは日本原子力研究所です。
核融合計画室、****-****、原子力船計画部計画課、****-****、」

(somebody picks up a phone)
(beep, beep, beep, beep.....)
"Japanese Economy"
"In Japan...."
"Banzai." "Banzai."
"Banzai." "Banzai."
"Banzai." "Banzai."
"Your...."
"This service...."
"I'm, I'm,...."
"Your...."
"This is Endo in charge of NTT dial 104."
"Your...." "Your...."
"I'm, I'm...." "I'm, I'm...."
"NTT."
"I'm...."
"NTT."
"Your...." "Your....."
"NTT 925000 yen."
"Thanks for your call."
"Hello."
" ●●calls out,...."
"Thank you."
"Hello."
"The time is coming."
" It's good to hear from you."
" ●●calls out,...."
"Thank you."
"Hello."
"The time is coming."
"Banzai." "Banzai."
"You were born on-March-1961-Ariel-right?"
"What in a name...."

(a telephone ring)
(Somebody picks up a phone.)
"People who have Japanese nationality, or any foreigner who has the right for a permanent residence in Japan...."
"Yes? May I have your name?"
"Please get out of here!"
"This is Tokyo Regional Immigration Bureau."
"Tokyo NTT...."
"However, it is applied only to the people below...."
"Bye-bye." "Bye-bye."
"Minato-ku Nishi-azabu 1-chome, AMANDO,"
"Hello."
"Staffs for the hall,"
"Hello."
"800 yen to 1,000 yen per hour."
"NTT."
"Your cute pet would be"
"Hello."
"Tama Zoological Park."
"Kya-waa-waaaaa."
"Hello."
"For the disposal of dead bodies of animals weigh under 25 kg, call the Tokyo Metropolitan Government Bureau of Public Cleaning,"
"NTT."
"Advisory office of Industrial discharges."
"No. Uh, this is regional sewerage center, bureau of sewerage."
"This is Housing and Urban Development Corporation."
"Japanese industry...."
"In case your partner runs away, or you get pregnant from being raped...."
"Hi!"
"Why is life so precious?"
"Hello."
"I would like to marry someone like Masatoshi Nakamura."
"Hello."
"NTT."
"I agree to send our Self-Defence-Force."
"N, N, NTT."
"Japanese."
"Hello."
"Main office of Liberal Democratic Party? The one in Nagata-cho, right?"
"Association of protecting Takako Doi."
"No. You have a wrong number."
"Hello."
"This is a citizens' group called the association of protecting Miss Doi."
"Main office of the Socialist Party."
"Japanese Communist Party."
"Souka-gakkai."
"This is the House of Representatives."
"Hello." "Hello."
"Hello." "Hello."
"This is Japan Atomic Energy Research. For the office of Fusion Program, call ****-****, for the Planning and Coordination Division, Department of Nuclear Ship Project, call ****-****."

(電話のベル)
(受話器をとる音)
「今どんな格好をしてるんだ？」
「Technocratic style of....」
「日本テレビの電話番号が変わりました。」
「大成建設です。」
「ソニーですう。」
「こちらは富士通でございます。」
「はい、日立です。」
「松下電器でございます。」
「日本IBMです。」
「はい、出光石油化学です。」
「Ja, Ja, Japanese....」
「はい、富士銀行本店のガードマンです。」
「丸紅でございます。」
「三井不動産でございます。」
「野村証券でございます。」
「日本生命でございます。」
「ジャパーン。」
「博報堂でございます。」
「はい、もしもーし。電通です。」
「セブン・イレブン・ジャパンです。」
「こちらは東京ディズニーランドでございます。」
(ピ、ポ、ポ、ピ、ピ、ポ、ピ、ポ)
「Japanese.」
「なんか、あったかくて、ほんにゃりしてて、」
「NTT」
「Japanese.」
「なでなでしてあげる。」
「ごっくん、ごっくんしてあげる。」
「Ja, Japanese....」
「バンザーイ。」
(大勢で)「バンザーイ。」
「いたぁーい。いたっ、も、もうぶたないで。」
「Ja, Ja, Ja, Japanese....」
「バンザーイ。」
(大勢で)「バンザーイ。」
「いたぁーい。いたっ、も、もうぶたないで。」
「Ja, Japanese....」
「Hello?」
「ここです。」
「バンザーイ。」
(大勢で)「バンザーイ。」
「あのね、」
「はい、」
「あのね、」
「ここです。」
「はい、」
「あのね、」
「Hello?」
「はい、」
「あのね、」
「ここです。」
「ここです。」
「はい、」
「あのね、」
「ここです。」
「Japanese....」
「はい、」
「Hello?」
「バンザーイ。」
(大勢で)「バンザーイ。」

○私は、友人の音響家、浜里堅太郎氏と共に、TV、CFをはじめとする様々なメディアから届いてくる音声を収集しています。今回はその中から、NTTの電話回線を使用して得た音声だけを集めてポップミュージックをつくってみました（ただし、大嘗祭におけるバンザイ音声のみTVからのものです）。♦電話というのは、ハイ・テクノロジーとしての意識度が低く、かっこ良くもなく、ノスタルジックでもない。しかし、それだけ生活における密着度、依存度が高く、ある種生臭いテクノロジーですよね。また、そのネットワークのもつすぐれた即時性、機動性と共に、いたずら電話に代表されるような幼稚な暴力性、自閉性、ケーブル火災やオンライン犯罪などにみられるもろさも見逃せない点で、現在のテクノロジーがもつ、大きな2つの方向性を最もわかりやすく示しえるメディアでもあり、その中に存在するミュージアムというコンセプトは大変ユニークなものであったと思います。

○I am collecting sounds that arrive via TV, commercials, and various other media, together with my friend Kentaro Hamasato, an acoustics specialist. For this work, I have chosen only the sounds gathered using an NTT telephone line. (However, the sound of "Banzai!" from the festival held in honor of the new emperor's enthronement, was taken from television.) With these, I have tried to create a pop song. ♦People do not often consider the telephone to be high technology, and it is neither fashionable, nor nostalgic. Yet the degree of frequency with which we come into contact with the telephone, as well as the degree to which we depend on it makes the telephone a plebeian sort of technology. While the telephone network has the exceptional qualities of instantaneousness and mobility, one cannot overlook its susceptibility to juvenile violence and introversion as exemplified by prank phone calls, and its fragility as can be seen in cable fires and on-line crime. It is the media that most easily indicates these two major courses being taken by today's technology. I believe the concept of a museum that exists within is extremely unique.

(a telephone ring)
(Somebody picks up a phone.)
"What are you wearing now?"
"Technocratic style of...."
"The number of Nihon TV has changed."
"Taisei Corporation."
"Sony."
"Fujitsu."
"Hitachi."
"Matsushita Electric Industrial Co. LTD."
"IBM Japan LTD."
"Yes, this is Idemitsu Petrochemical Co. LTD."
"Ja, Ja, Japanese...."
"Yes, this is the guard of the head office of the Fuji Bank, LTD."
"Marubeni."
"Mitsui Fudosan Co. LTD."
"Nomura Securities Co. LTD."
"Nippon Life Insurance Company."
"Japaaaan."
"This is Hakuhodo."
"Yes? Hello. This is Dentsu."
"Seven-Eleven Japan."
"This is Tokyo Disneyland."
(Sound of a push-button telephone)
"Japaneese."
"It's a little warm, and soft, and...."
"NTT."
"Japaneese."
"I'll pet you."
"I'll swallow and drink off your thing."
"Ja, Japanese...."
"Banzai." "Banzai."
"Oh, Ouch! D, don't hit me any more...."
"Ja, Ja, Ja, Japanese..."
"Banzai." "Banzai."
"Oh, Ouch! D, don't hit me any more...."
"Ja, Japanese...."
"Hello?"
"Here it is."
"Banzai." "Banzai."
"Well,"
"Yes,"
"Well,"
"Here it is."
"Yes,"
"Well,"
"Hello?"
"Yes,"
"Well,"
"Here it is." "Here it is."
"Yes,"
"Well,"
"Here it is."
"Japanese...." "Yes,"
"Hello?"
"Banzai." "Banzai."
"Here it is." "Here it is." "Here it is." "Here it is."
"This is the official residence of the prime minister."
(the phone rings)

「ここです。」「ここです。」「ここです。」「ここです。」
「総理官邸でございますが、」
(電話のベル)

VOICE& SOUND Channel #7101

Access No. 1-1-1

Page 65

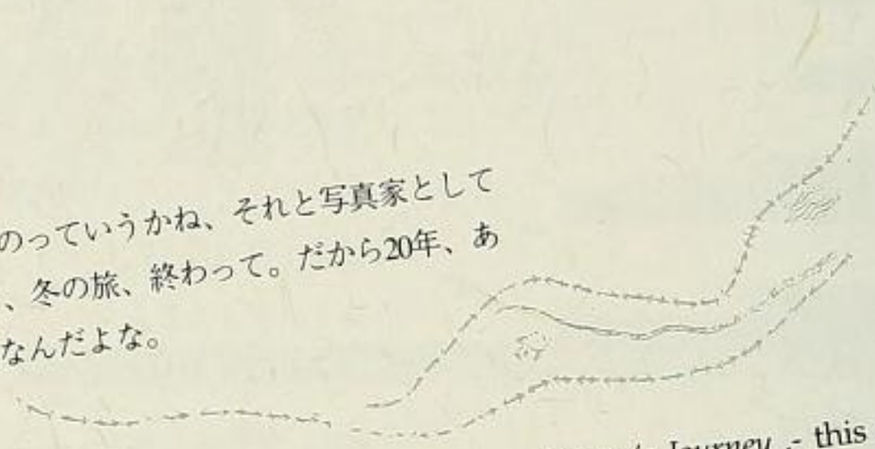
(シャッターを切る音)
最近『センチメンタルな旅、冬の旅』ってね、写真集出したんだけど、これはあたしの最高傑作だね。ていうかね、「センチメンタルな旅」っていうのはね、1971年7月7日ね、陽子と結婚したんだけど、この7月7日っていうのがミソだったんだな。7つ違いでね、その、一度別れても7月7日は必ず会ってセックスしようってね、決めてね、7月7日にしたんだけど、その新婚旅行を撮った写真をね、写真集にしたの。で、そん時にこういうね、私小説っていうか、私写真っていうかね、自分に関係する写真じゃなくちゃ写真じゃないってね、で、そういう写真を撮るっていう、写真家宣言を1971年にして、その写真集出したんだね。そういう71年に撮った写真集の分を、最初のプロローグに、その写真集から20点くらい入れて、「冬の旅」っていうね、妻の、去年の1月27日に死んだんだけど、妻の死とその死の前後の記録。日付入りの写真集なんだけどね。その写真に添えた文章をちょっと読んでみるとね。

「病院への近道の石段をコブシの花を抱きかかえて登った。すでに昏睡状態だった。なんか言葉がほしくて、陽子、陽子、陽子、と声をかけては、口元に耳をあてた。あなた、といった。その後は呼吸音だけ。泣き声のようだった。手を握り締めると握りかえしてきた。お互いにいつまでも離さなかった。午前3時15分、奇跡が起こった。目をパッと開けた。輝いた。死に際に、顔を何度も何度も横に振った。いや、いや、死ぬのいや。」

で、ページめくると、コブシの花のクローズアップで、

「90年1月27日午前11時、陽子が行ってしまった。」

(シャッターを切る音)
ようするに、これはね、1971年ね、結婚して、陽子との愛の、人生のっていうかね、それと写真家としての人生っていうか、それのはじまり、そして、彼女がいなくなって、冬の旅、終わって。だから20年、あたしの1つの人生が終わったっていうか……。まあそういう写真集なんだよな。
(シャッターを切る音3回)



(click of a camera shutter)
Lately I've put out photo collections such as *Sentimental Journey*, *Winter's Journey* ,- this is my greatest masterpiece. What I mean by this is, on July 7, 1971, I married Yoko, and July 7th was the inspiration for "Sentimental Journey." We're seven years apart, you see, and we decided to part for a little while, then definitely meet on July 7th and have sex - this photo collection was the shots I took on our honeymoon. At that time, this was a kind of personal novel, or personal photo collection - if it's not a photograph of something related to yourself then it's not a photograph. I went about taking photos like this, and in 1971, announced to the world that I was a photographer by publishing these photos. As a prologue to this collection I put in about 20 shots from these taken in 1971. "Winter's Journey" was, well, my wife died last January 27, and these were taken before and after her death. Photos with the dates marked, you see. While you look at these, let me just read the text here:

Embracing a magnolia, I climbed a stone pathway which was the shortcut to the hospital. She was already in a coma. Somehow I wanted words, so I called out to her, "Yoko, Yoko, Yoko." Then I put my ear against her mouth. "Darling," she said. After that, only the sound of breathing. It was the sound of a crying voice. As I squeezed her hand, she squeezed back. To the very end, we didn't let go of each other. At 3:15 in the afternoon, a miracle happened. Suddenly, her eyes opened wide. They twinkled. As she was about to die, she swayed back and forth many, many times saying, "No! No! I don't want to die!"

Then as you turn the page, it reads:

On January 27, 1990, at 11 a.m., Yoko went away.

(click of a camera shutter)
In other words, when I married Yoko in 1971, the love we shared, the life, this was the beginning of my life as a photographer. Then, when she passed away, it ended with "Winter's Journey." So in 20 years a lifetime was over. Well, that's what kind of photo collection this is.
(click of a camera shutter three times)

荒木経惟
ARAKI Nobuyoshi

センチメンタルな旅〜冬の旅
From Sentimental Journey to Winter's Journey

VOICE& SOUND Channel #7101

❑1940年生まれ。写真家。71年自分の新婚旅行を撮った写真集『センチメンタルな旅』を自費出版、鮮烈な衝撃を写真界に与えた。最近作『東京物語』『Tokyo Nude』『冬へ』など。妻、陽子さんの死を境に、プリントに着色した〈空景〉シリーズや静物をストレートに捉えた〈近景〉シリーズなどを発表、新しい展開をみせている。

Access No. 1-1-2

❑Born 1940. Photographer. His *Sentimental Journey*, a collection of photos of his honeymoon published at his own expense in 1971, made tremendous impact in photographic circles. His most recent works include *Tokyo Tale*, *Tokyo Nude*, and *To Winter*. Since the death of his wife, Yoko, has been exploring new directions with such works as the *Empty Scenes* series of colored prints, and the *Close-Up* series of simple still-life shots.

ローリー・アンダーソン
Laurie ANDERSON

ONE OF THE WHALE'S QUESTIONS

VOICE& SOUND Channel
#7101

Access No.
1-1-3

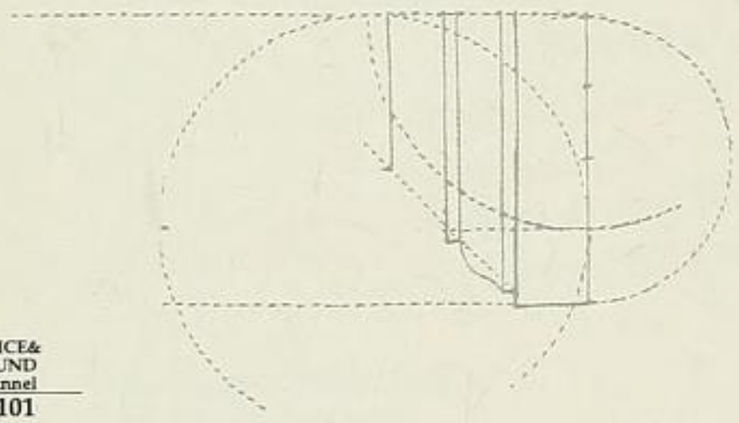
Page
67

○Sequenced keyboards, violin, and voice .
♦This was part of a series of songs from *Empty Places* , a multimedia work.
○シークェンサー付きキーボード、ヴァイオリン及び声のための作品。
♦《空虚な場所》Empty Placesと題されたマルチメディアによる連作の一部をなす。

❑Born in Chicago in 1947. Performance artist. She had her first performance, *Automotives* in Rochester, Vermont in 1972. When she visited Japan in 1984, she succeeded in her concert, *United States*.
Photo: Robert Mapplethorpe

❑1947年シカゴ近郊生まれ。パフォーマンス・アーティスト。1972年最初のパフォーマンス《オートモティブ》をヴァーモント州ロチェスターで行なう。1984年の来日の際には大作《ユナイテッド・ステーツ》を公演。
写真：Robert Mapplethorpe

建築物っていうのは、都市で見るとまあ、道路歩ったり、広場に立ってると、ファサードがあるわけ、建物には。で、顔があるわけですねえ。顔があって、この顔が町を見てる。で、それとあい対しているのが、人間として市民がいる、と。こういう関係をヨーロッパの町で伝統的に作り上げてきてたわけですが、この顔がなぜ建物の中にできあがったかと言うとですね、これは一つの制度、インスティテューションがですね、社会的に成立する、と。たとえば学校というものが成立する。と、学校建築のファサードができる。で、市役所ってものが成立する。それから美術館がある。それから病院がある。それから各個の住宅もある。で、ところがですね、どうも実際に、じゃあ、たとえば、コンピューターやこういう情報ネットワークが浸透していったオフィスの状態、あるいは美術館の状態、それから病院の状態、というのを全部見てみると、実はかつて区切られて建てられていた個々のインスティテューションがですね、相互につながっていくわけだから、実はその区切りを失っていってですね、中間に、つまりインスティテューションとしての塊が無くなる。つまり顔が溶けてしまう、はずだ、というふうに思ったわけね。で、だから顔を失ってしまった、というか顔が無くなって、実際に神経として飛び交っている情報の状態だけがあって、で、その中でなにか別なそういうものを組み立ててまとまった町っていうのができあがるんじゃないかと。結局その後、それは70年代の初め頃ですよね、考えてたのが、それであと10年位たった頃の自分、僕を考えてみると、その中にどれだけ単独性というか、個性的というか、つまり他と違う塊になったようなものを組み立てられるか、と。そこで自分自身のいる場所とそういう自分自身の持ってる情報を発信するべき特殊な形をつくり、かつ特殊な顔を持つということがすなわち情報である、というような。そういう種類のものに、やっぱりもうたてこもらずを得ないな、というふうに反転して思い始めた。で、それはある意味でいうと、そういう完全な情報ネットワークからの支配をつねに断ち切ることによって、自分自身の方にできるだけ閉じこもることによってしか、組み立てられないような建物の単位、というかな。そういうようなものにもう、閉じこもらざるを得ないなあ、と思い始めた。それを僕は都市からの撤退というような言い方をして、都市は敵である、都市は他者であるというふうに思い込もう、そういうような事を考えた挙げ句にそういう方法を取っていったわけですけどね。で、今はそのガードが固められるか、というと、それもだんだんあぶなくなってきつつあるなあ、というのが実感ですね。



VOICE&
SOUND
Channel
#7101

磯崎新
ISOZAKI Arata

他者としての建築
Architecture as the Other

When you are in a city, either walking along the street or standing on a park, you will see the facades of buildings. All the buildings have "faces" and these "faces" are watching the city. So the people are the counterparts of the buildings.

European cities have traditionally built up this relationship. But then how were these "faces" made?

Well, once an institution, for example, a school, is socially organized, there will be a school-facade. And then a city hall, a museum, and a hospital. Individual residences will be made as well.

But after these offices, museums or hospitals are all connected with computers and other information-networks, wouldn't the boundaries, i.e., the mass as an institution between each institution, be lost? In other words, wouldn't its face melt? Only the information would be flying about, working as a nerve of the city and there would be some kind of a different city: a face-less city made of mixture of information.

These were my thoughts around the beginning of 1970's. 10 years after, I was trying to build a unique, original mass in the face-less city. So I tried to construct a place for myself and a special form that I could transmit the information I got. My idea of "information" was made possible only by these processes, and by building up an original "face."

I felt that there is nothing else to do but to shut myself in a unit of buildings constructed only by keeping in myself. To do so, you should escape from the controls of the complete information-networks.

I called this a "withdrawal from the city," and tried to convince myself that cities are enemies: outsiders.

This is how came to the method I mentioned before.

To tell you the truth, however, now the guard is getting loose.

Access No.
1-1-4

Page
68

VOICE&
SOUND
Channel
#7101

Access No.
1-1-5

My name is Javier Vallhonrat. This tape has been recorded at my home in Madrid, the 6th of January 1991.
Before I started to use photography as a medium, I had been painting for several years. It is difficult for me to say why I am using photography now. I think the essence of photography is ambiguous and mysterious. I think it has an ambiguous position among other visual forms of expression. Its relation with time is mysterious. It makes believable the illusion of eternity. It extends instants as if they were going to last forever. The paradoxical aspect of this is to be able to extend an instant, photography has to kill it before, separating it from the flow of the time.
Photography acts with three dimensional space and reality in the same deceptive way. It uses the same magic that took Italian Renaissance painters to dream with a scientific system able to recreate the exact appearance of reality. But here is again the paradox. Photography has the ability of making us confuse reality with the flat appearance of it. Nothing less real than a still fragmentary bit of the appearance of reality. And nevertheless, there is something in photography that is so real.
Again, this ambiguity comes from the special relation between light and the appearances of the material elements of reality. Part of the material qualities of those elements will be registered with an incredible fidelity. With a fidelity that we never experience in our real existence. Our individual and collective memory starting with a few elements will recreate an experience of reality. We believe in photographic images as necessarily linked with direct experience.
But I think the strength of photography lies in the fact that a photograph is a simple surface of paper. A simple surface in which the visual sign and the visual symbol will superimpose their powers simultaneously over this represented fragment of appearance of reality. And ease in the paradoxical interactions between our memory of the represented reality and our perception of the photographic visual reality is what makes me work with photography.

❑Born 1953 in Madrid. Formed as a painter in the usual arts. Has been working since 1975 professionally as a photographer, and since 1980, has developed different photographic projects and worked in several workshops. The main subject has been and still is the photographic creation in relation with other usual arts.

ハヴィエル・ヴァロンラット
Javier VALLHONRAT
写真の記憶
The Memory of the Photography

❑1953年マドリッド生まれ。写真家。画家として出発したが、1975年よりプロの写真家となる。1980年以来、様々な写真プロジェクトを展開している。つねに他分野のアートとの関連のなかで写真を創造することを主要テーマとしている。

わたしの名前はジャヴィエ・ヴァロンラット。このテープは1991年1月6日、マドリードのわたしの自宅で録音したものです。
メディアとして写真を使いだす以前は、何年か絵を描いていました。なぜいま写真を使っているのか説明するのはむずかしい。写真の本質はあいまいで謎めいたものだと思う。それ以外の視覚表現のなかで、写真はあいまいな位置にあると思います。写真の時間との関わりは謎めいています。永遠という幻想を信じやすくしてしまう。瞬間をひきのばしてそれが永遠に続くかのように見せる。このパラドックスめいた側面というのは、写真は瞬間を永遠に引き延ばすために、その瞬間をまず殺し、時間の流れから分離しなくてはならない、ということです。
3次元空間や現実に対しても、写真は同じようにまやかしじみたやり方で作用します。科学体系によって現実のありのままの姿を再生産できるとイタリア・ルネサンスの画家たちに夢見させた同じ魔術を使うんです。でも、ここにもさっきのパラドックスが登場します。写真はわれわれに、現実とその平面的な外見とを混同させる能力を持っています。現実の外見の断片的な静止したかけらほど現実からほど遠いものはないのに。そしてそれにもかかわらず、写真にはそれほどリアルななにかがあるんです。
このあいまいさは、現実の物質的要素の外観と光との特殊な関係によるものです。こうした要素の物質的性質の一部が、驚くべき忠実さで記録されます。現実の存在においてわれわれが決して体験しないような忠実さで。要素数個から始まるわれわれの個人的集合的な記憶が現実の経験を再構成します。われわれは、直接的な体験と必然的に結びついたものだからこそ、われわれは写真の映像を信じるのです。
でも、写真の強さは、写真が単なる紙の表面でしかないことにあるのだと思います。視覚的な記号と、視覚的なシンボルが、現実の外見の断片という表象の上に同時に自らの力を投影する、単純な表面。そして、表象された現実の記憶と、写真の視覚的現実性とのパラドックスめいた相互作用の容易さこそ、わたしが写真を使う理由なのです。

❑Since his landmark production of *Deafman Glance* in 1970, Robert Wilson has been at the forefront of innovation in international theater. The author, designer and director of nearly 100 theater, opera, dance, film and video works. He is perhaps best known for such creations as *Einstein on the Beach*, his 1976 opera with composer Philip Glass; *Death Destruction & Detroit* (1979) and *Death Destruction & Detroit II* (1987), and his most ambitious project, *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*, an opera written and designed in collaboration with an internationally diverse group of artists.
Photo: Ralf Brinkhoff

❑ロバート・ウィルソンは〈Deafman Glance〉(1970年)以来、国際演劇界に新しい風を吹き込む中心的存在となっている。作家、デザイナー、演出家として今までに100近くの演劇、オペラ、ダンス、映画そしてビデオ作品を手掛けてきた。主な作品はオペラ〈Einstein on the Beach〉(フィリップ・グラスとの共作)、〈Death Destruction & Detroit〉〈Death Destruction & Detroit II〉、様々な国の芸術家たちとの合作であるオペラ〈the CIVIL warS〉など。
写真：Ralf Brinkhoff

ロバート・ウィルソン
Robert WILSON
Golden Windows

❍An American tale: a little boy, a farmer's son, who each morning awakes and looks out across the valley to a house on the opposite hill that has golden windows. He pleads with his father to take him to the house. He wants to know why it is that his family does not live in a house with golden windows. One day, his father relents and lets the boy travel across the valley. By the time he arrives at the house, the sun is setting, and the windows are no longer golden. But when the boy looks back, he sees that the windows to his own house are now golden.

♦In the audio work, one hears the laughter of Maria Niklisch, a German actress who portrayed the Woman in the "Black Dress" in my Munich Kammerspiele production of *The Golden Windows* in 1982. The flute music running through the piece is from *When We Dead Awaken*, my production of Ibsen's play at American Repertory Theatre in 1991.

❍アメリカの話。ある農夫の幼い息子は、毎朝目を覚ますと谷間の向こうの丘に建っている金色の窓のある家を眺める。彼はその家につれていってくれとお父さんにせがむ。どうして自分たちも金色の窓のある家に住まないんだろう、と彼は思うのだった。ある日お父さんは急に優しくなって、谷間を越えてその家のところまでいってみてもいいと言う。男の子がその家に着いた頃には、日が暮れだしてもう窓は金色でなくなっていた。ところが彼が振り返ってみると、今度は自分の家の窓が金色になっているのに気付くのだ。

♦音声部分についてだが、聞こえる笑い声は1982年のミュンヘンでの室内劇《Golden Windows》の中で「黒衣の女」の役を演じたドイツ人女優マリア・ニクリッシュのものである。作品を通じて流れているフルートの曲は、イプセンの劇を私がプロデュースし、1991年にアメリカン・レパートリー・シアターで上演した《When We Dead Awaken》からとったものだ。

金子務
KANEKO Tsutomu

アインシュタイン落語
Einstein Rakugo (Falling Story)

VOICE& SOUND Channel
#7101

Access No.
1-2-1

Page
71

アインシュタインをユダヤ人だと攻撃した人々は、einとSteinで1つの石となることから、石ころ呼ばわりしました。石は、たしかに投げれば落ちるんですが、このアインシュタインもやはり、落下、落ちるということをめぐって、非常に深刻ないろんな問題がございます。彼がまだ、ベルンの特許局の役人だった1907年の11月、この役所で仕事の合間にホッと休んでいた時、こういうふうに思ったそうです、ある人が自由に落ちたとしたら自分の体重を感じないに違いないと。この時、彼は重さを消す方法を、自由落下する方法を思い付いたというわけです。実際に屋根から落ちた職人の体験談がヒントになったとも言われています。これは実は体重や重さが重力によって生じる、それによって決まる質量、つまり重力質量と、押そうとしてもそれに抵抗しようとする、そういう抵抗によって決まる質量、つまり慣性質量が、同等であるという等価原理を生むヒントになったわけです。彼は宇宙空間に浮いているエレベーターが、自由落下する場合、あるいはそれが綱をつけて上に引っ張り上げられる場合などによる思考実験を通して彼は一般相対性理論を樹立するのに成功したわけです。その時に、この等価原理が大変大きな役割を果たしたというわけです。この話は、今でもイギリスのウールスソープという所にニュートンの屋敷と庭とリンゴの木が立っておりますけれども、そのリンゴの実が落ちるのを見て、ニュートンが万有引力を思い付いたという話、それは1666年のことですけれども、それから241年後の話というわけです。それで、アインシュタインは、これによって、この一般相対性理論のこの世界、つまりこれは宇宙空間が物質の存在によって歪む、歪みによって光も曲がってしまう、という大変なこの一般相対性理論をつくった。それはたしかに偉業なんですけれども、一方で彼は大変な落下体験をいろいろとやっております。たとえば、大学入試に1回落ちる、博士論文も1回は手続き上のことで落ちる、2回の結婚生活も、離婚したり、あるいは20年も先立たれてしまう、ということで、やはり人生の幸福ということから落ちる。また一方、彼は$E=mc^2$という質量がエネルギーに結び付けられた、この式を発見したわけですが、これと、さらにルーズベルト大統領宛ての有名な書簡でナチスに先んじて原爆を検討するようにと警告した。それによって、マンハッタン計画が始動し、それによって原爆が生まれ、それによって人類にとって最悪のパンドラの箱を開いてしまった。まあ、そういう罪意識に彼は終生悩まされていたわけです。これはあたかもアダムがイブの勧めで禁断の木の実を食い、善悪を知る、そして知恵を確かに得た代わりに、死すべき者として天国から落とされてしまった。そういう人類の原罪思想がありますけれど、まさに、落下から物理学の知恵を開いたアインシュタインが再度アダムの苦悩を追体験したと、いうふうにいえるのではないでしょうか。

❑1934年埼玉生まれ。東京大学教養学部卒。読売新聞社記者としてアポロ11号を取材、中央公論社編集者をへて、現在大阪府立大学総合科学部教授。科学思想史。『アインシュタイン・ショック』全2巻（河出書房新社）で、第3回サントリー学芸賞。その他著書、訳書多数。

❑Born 1933 in Saitama. Graduate of Tokyo University, Department of Liberal Arts. Covered the Apollo 11 as a reporter for the Yomiuri Shimbun newspaper, and worked as an editor for the Chuo Koronsha. Currently a professor of general science at Osaka Prefectural University. History of Scientific Thought. Won the 3rd Suntory Fine Arts Prize for the set of two books entitled *Einstein Shock*. Author of many other books and translations.

○大げさに言えば、人間は「落ちる」ことから「知の冒険」が始まった。アダムのリンゴ、堕天使、阿修羅等も重力の世界の出来事である。アインシュタインは、20世紀の代表選手として「落ちる」ことに挑戦したことの意味を語りたい、と思った。

♦バックミュージックに『Einstein on the Beach』からの曲を選び、ボソボソと語った。

○To say so may be an exaggeration of the truth, but mankind's adventure in knowledge began with the act of falling. Adam's apple, the fallen angel, Asura, etc., are all events due to the world of gravity. I wanted to talk about the meaning of the challenge to the act of falling posed by Einstein, the champion of the 20th century.

♦I am softly telling the story, with the music *Einstein on the Beach* playing in the background.

Those who attacked Einstein for being a Jew would tease him by calling him pebble, deriving this from the words "ein" and "Stein," meaning "one stone." A rock, if thrown, will certainly fall, but this Einstein raised many serious questions about falling. In November of 1907, while he was still working at the patent office in Bern, during the breaks from his job at the office, it is said that he would think about something like this: If a person was to freely fall, he must certainly not be able to feel his own weight. At this time, he came upon the idea that free falling is a way to be weightless. It is thought that the story of an employee's actual experience of falling off the roof made him think of this. Actually, the weight of a body caused by the pull of gravity and mass, or in other words gravitational mass, is equivalent to the mass determined by the force of resistance which resists whenever we try to push it, or in other words inertial mass. This was the clue which gave rise to the principle of equivalence. By thought-experimenting with such ideas as an elevator floating in cosmic space which begins to freely fall, or attached to a rope by which the elevator is then pulled upwards, he was able to successfully establish the general theory of relativity. At that time the principle of equivalence played an extremely important role. This was 241 years after Newton, in 1666, first thought of universal gravitation after seeing an apple fall from a tree which still stands in the garden of his mansion in Woolsthorpe, England. And by this, Einstein was able to devise the general theory of relativity, which explains that cosmic space is curved by the existence of matter, and that by this curve light is also bent. This is definitely a great work, but he also had a number of failures. For instance, he failed his first college entrance exam, his Ph.D. thesis was refused at first because of procedural problems, his first marriage ended in divorce and his second wife died 20 years before he. In this sense, he failed to achieve happiness. He discovered the formula $E=mc^2$, establishing the relationship between matter and energy, and furthermore, in his famous letter to President Roosevelt, warned that the atomic bomb should be investigated in order to stay ahead of the Nazis. Subsequently, the Manhattan Project was begun, and the atomic bomb developed. As a result, humanity's worst Pandora's box was opened. Well, this kind of guilty conscience plagued him for the rest of his life. This is the same as when Adam, by Eve's encouragement, ate the forbidden fruit, thereby becoming aware of good and evil, and by attaining wisdom was expelled from heaven as a person condemned to die. There is such a theory of mankind's original sin. Indeed, it may be said that Einstein, who through the act of falling discovered wisdom, re-experienced Adam's agony.

香山リカ
KAYAMA Rika

ニーマンズシュピール
～非在の者のためのゲーム～
Niemandsspiel

❑東京医科大学卒、精神科医。臨床のかたわら、雑誌などに執筆。著書『リカちゃんコンプレックス』など。中塚圭は香山リカの弟。TVゲーマーにしてコンポーザーでもある。
写真：佐藤真

❍制作者は現在、既存のTVゲームを用いて精神の病をもつ者に対するゲーム療法を試みています。ゲーム療法の究極の目的は、病者が、既存のゲームを越えて、一度きりしかプレイされない、新しいゲームを作り出すことにあります。これは、そのような創作の瞬間に奏でられるためのゲーム音楽です。

♦まだだれも見たことのないゲームに音楽をつける――この試みのため、制作者はそのとき起こるはずの出来事について想像をめぐらせ、それをコンポーザーである中塚圭がPC-9801により実際に音として表現していきました。

❑Graduate of Tokyo Medical University, Department of Psychiatry. In addition to practicing psychiatry, she writes for magazines and other publications. Also the author of *Rika-chan Complex* etc. Kei Nakazuka is Kayama's younger brother. A TV gamer, in addition to being a composer.
photo: Makoto Satou

❍The creator of this work is currently trying a game therapy for people with the mental illness, using an actual TV game. The ultimate goal of this game therapy is for the patient to surpass the existing game and devise a new game that can only be played once. This work is game music for the purpose of being played at some moment during such a game.
In order to attempt to compose music for a game that no one has ever seen before, the creator imagined the kind of events that might be expected to occur. Then, composer Kei Nakazuka, using a PC 9801, expressed these in terms of real sounds.

❍文字を用いた教育によって規格化されていない、野外の声で発せられることばの、荒々しい輝き。文字を用いない人たちの、研ぎすまされた聴覚に働きかける、ことばを伝える太鼓や、肉体に律動を吹きこむ笛の音。アフリカのサバンナに息づく、なまの音の伝えあい。
♦川田が通算8年暮らした、西アフリカのサバンナの村々（＝ブルキナファソ、ガーナ等）でのやらせでないライヴ録音からの抜粋。詳細はカセットブック『サバンナの音の世界』（白水社、1988）。

❍The rough sparkle of words uttered in the outdoors, not standardized through the education of letters. Make an approach toward the refined sense of hearing of people with no writing system: a drum that communicates words, and the sound of a flute that blows rhythm into your body. Take a breath of Africa's savanna. Communication by raw sound.
♦This work consists of excerpts from non-staged live recordings made by Kawada during a total of 8 years in the savanna villages of West Africa (Ghana,Burkina Faso,etc.)

▲この作品は、西アフリカで通信連絡に使われる、「アトゥンバーナ」と呼ばれる太鼓の演奏、キジバトの歌メッセージがでてくるサバンナのお話、ビサ族が狩りの時使う「ヒリ」という笛の演奏、そして満月の夜、サバンナで娘たちが三三五五集まって、歌い、踊る情景を編集したものです。なお、アトゥンバーナはトーゴ共和国サンサネマンゴ、ヒリはブルキナファソのロアンガ、それ以外はブルキナファソのゴーデンで、すべて川田順造氏が録音されたものです。この作品はカセットブック『サバンナの音の世界』から抜粋しました。

▲This work combines the performance of the drum called "atumgbaana," used in West Africa for sending messages, with a story of the savanna featuring the song message of walle, performance of the flute called "hiri," used by the Bisa when hunting, and a scene where young girls of the savanna gather on a moonlit night to sing and dance. The atumgbaana is from Sansanne-Mango (the Tchokosi), Republic of Togo, the hiri from Loanga, Burkina Faso, and the rest are from Goode, Burkina Faso. All were recorded by Junzou Kawada. This work is a compilation of excerpts from his cassette book, *Universe sonore de la savane* (The Savanna's World of Sound).

川田順造
KAWADA Junzou

文字のない社会の伝えあい
Communications in Oral Societies

❑東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所教授。国立民族学博物館併任教授。日本口承文芸学会会長。

❑Professor, Tokyo University of Foreign Studies Center for Asian and African Languages and Culture; Joint Professor, National Ethnological Museum; Chairman, Japan Society for Oral Tradition and Literature.

インゴ・ギュンター
Ingo GUNTHER

FROM HARDWARE/WAR TO SOFTWARE/WAR

❑Born 1957 in Germany. Media artist. A typical example of his work is *C³I* (displayed at the 1987 DOCUMENTA exhibition). His most recent work is *World Processor*.
Photo: Shinchousha(*03 Tokyo Calling*)

❑1957年ドイツ生まれ。メディア・アーティスト。代表作《C³I》（87年ドクメンタ展でのインスタレーション）。最新作（ワールド・プロセッサー）。 写真：新潮社『03』編集部

About International Relations

Physical death can soon be outlawed in war. It will become quite unnecessary. The simplistic binary language of letting live or killing will be replaced by a more sophisticated one as technology advances.

Killing is just a truly international language. Once a more refined medium is found to transmit that, guns will be obsolete. Video games provide already the better enemy. The one you can kill and, provided you have another quarter, the one you can resurrect. And you can fight again.

A dead enemy is a boring one. And a nuclear war is really boring. Not just because most will be dead, but there is hardly anybody there to watch. And then, what is there to watch? Much too abstract. A map of the world turning partly white may be the scarier image. Nuclear war is clearly beyond our dimension and scale of perception. Who could hope here anymore that the better one will win.

Just as gold and precious metals were once replaced successfully by paper money and now electronic money such as credit cards and teletransfers, our future will dematerialize and the world will reach a true information age. For the world of imagination will easily surpass the world of matter.

So maybe one can dare say that during the last two years we have not observed the victory of capitalism over communism, but rather one of media over matter. A world was crumbling which was based on materialism and the belief that matter determines consciousness. The contrary, however, seems to be the case for now. In a world where television constitutes our collective consciousness, information talks and imagination wins, and what else could an artist hope for?

国際関係について

戦争における肉体的な死は、やがて禁止できるようになるでしょう。死がまるで不要になるから。生かすか殺すかという単純な二進法言語は、技術の進歩に伴ってもっと洗練されたものにとって代わられるようになります。

殺す、というのはただの真に国際的な言語でしかない。これを伝えるもっと洗練されたメディアが見つかれば、銃は時代遅れになります。すでにテレビゲームは、もっとましな敵を提供しています。殺せるし、追加のコインさえ持っていれば生き返らせることもできる敵。生き返らせて、また戦える。

死んだ敵はつまらない敵です。核戦争なんて本当に退屈そのもの。ほとんどの人が死んでしまうからというだけでなく、見物人がほとんどいないから。そもそも、見るものが何もない。あまりに抽象的。世界地図の一部が白くなる、なんてのが多少はこわいイメージかな、というくらい。核戦争は明らかにわれわれの知覚の次元やスケールを超えてるんです。そうなったら正義が勝つなんてことを期待することだってできやしない。

黄金や貴金属が、かつては紙幣に、そして今ではクレジットカードや電子振替のような電子の金にスムーズに移行したように、われわれの未来も非物質化して、世界は真の情報化社会に到達します。なぜなら、想像界は物質界を簡単に超えてしまうから。

ですから、過去二年間でわれわれが目撃してきたのは、資本主義の共産主義に対する勝利ではなく、むしろメディアの物質に対する勝利なのだ、と敢えて言ってしまっていいかもしれない。崩壊しつつある世界は、物質主義と、物質が意識を規定するという信念に基づいた世界でした。でも、いまやその逆こそが実状になっているらしい。テレビがわたしたちの集合的意識をつくりあげる世界では、情報がものを言い想像力が勝つ。アーティストとしてはこれ以上のことを望むべくもありますまい。

VOICE& SOUND Channel #7101
Access No. 1-2-4

アレン・ギンズバーグ
Allen GINSBERG

AMERICAN HAIKUS

○17 syllable simple declarative sentences based on poetic slogans : "Catch yourself thinking", and "First thought best thought".
♦Notebook notation of thoughts passing through the poet's mind after silent Zazen retreat or travel on different continents.

❑Poet. His signal poem, "Howl", overcame censorship, now one of the most widely read poems of the century. A member of the American Institute of Arts and Letters and co-founder of the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics at the Naropa Institute, the first accredited Buddhist college in the Western world. Now Distinguished Professor at Brooklyn College. *Collected Poems 1947-1980*, xxx Harper & Row, 1984, *White Shroud Poems 1980-1985*, Harper & Row , 1985, *Howl, Annotated*, Harper & Row, N.Y.C. , 1986. *The Lion For Real*, poetry /music, 1990, Island Records and *Allen Ginsberg Photography*, Twelve Trees Press, 1991. Photo: Robert Frank

Standing on the porch in my underwear shorts-- auto lights in warm rain.
下ばきで立つポーチ　暖雨に車灯

Mad at Oryoki in the shrine-room-- Thistles blossomed late afternoon.
オリョキに怒る寺の一室　午後咲くあざみ

Put on my shirt and took it off in the sun walking the path to lunch.
シャツを来て日差しに脱ぐ　昼飯道中

A dandelion seed floats above the marsh grass with the mosquitos.
蚊とともに　湿地漂う　たんぽぽの種

At 4:00 A.M. the two middleaged men sleeping together hold hands.
朝の四時　手を握り寝る　中年男二人

In the half-light on dawn a few birds warble under the Pleiades.
夜明け前　鳥のさえずる　プレアデス

Caught shoplifting ran out the department store at sunrise and woke up.
万引きを見つかりデパートを駆け出すと目が覚めた夜明け。

○どれも十七音節から成る。「思考する自分をとらえよ」「最初のひらめきが大事」の精神に基づいて書かれたものである。
♦さまざまな大陸で、坐禅の後に心を横切った思考を書き留めたノートをもとにつくられた。

❑詩人。代表作「吠える」は、発表当時発禁処分を受けたが、今世紀最もよく読まれる詩の一つである。ビート・ジェネレーションの中心人物であり、反体制、東洋趣味、エコロジスト性など、その後のヒッピー運動や現在のニューエイジにあらゆる面で大きな影響を与えた。現在、ブルックリン・カレッジ名誉教授。全米芸術文学協会会員、J・ケルアック記念詩心解体ナローパ研究所（西欧の最初の公認仏教大学）会員兼設立発起人。
写真：Robert Frank

Tompkins Square Park Lower East Side N.Y.

Four skin heads stand in the streetlight rain chatting under an umbrella.

ニューヨーク、ロウアー・イースト・サイドのトムキンス広場にて

雨の街灯　スキンヘッド四つ　傘下に駄弁る

On Hearing the Muezzin Cry Allah Akbar While Visiting the Pythian Oracle at Didyma Toward the End of the Second Millenium

At sunset Apollo's columns echo with the bawl of the One God.

第二千年期の終わり近く、デドモのデルファイ神殿を訪れてイスラーム勤行時報の「アラーは偉大なり」の叫びを聞いて

日没の　アポロン列柱に響く　唯一神の叫び

The weary Ambassador waits his guests late at the supper table.

遅い夕食の席でゲストを待つ疲れた大使

Approaching Seoul South Korea by Bus in Heavy Rain

Get used to your body, forget you were born, suddenly you got to get out.

豪雨の中、バスで韓国のソウルに向かいながら

身になじみ　生まれたことも忘れた頃　突然追い出される

To be sucking your thumb in Rome by the Tiber among fallen leaves.

落ち葉の中、ティベル河畔で　親指をしゃぶる

Bearded robots drink from Uranium coffee cups on Saturn's ring.

土星の輪に乗せた　ウランのコーヒーカップをすする　ひげロボットたち

THANK YOU

ありがとうございました。

（電話のベル）
「はい、高橋ですが。高橋ですが。もしもし、高橋ですが。うそです。大杉です。どうもすいません。本当は大杉でした。えー、大杉はちょっと下で用を足しておりますので、ただいま留守番電話の大杉がお答えしております。ピーという発信音の後にメッセージをお入れ下さい。なお、録音時間は5秒しかありませんのでよろしくお願いします。それではどうぞ。」
「ピー。ピッ、ピッ、ピッ、ピッ、ピッ。ブッ、ブウー。」
「えーと。大杉はちょっとまだ用が終わらないようなので、ここで大杉という人間の多面性にあらかじめ少しお話ししておきたいと思うのですが。えーと、えー。あっあっ、終わったようですね、すいません。大杉がただいまやってまいりました。大杉に替わります。」
「あっ、もしもし。おまたせしました。大杉です。もしもし。大杉ですが。人間の魅力はどこにあるんだよ。失礼しました。留守番電話の大杉です。えー、それでは、とにかく発信音の後にメッセージをお入れ下さい。よろしくどうぞ。」
「ピー。ピッ、ピッ、ピッ、ピッ、ピッ。ブッ、ブウー。」
「大杉になにかメッセージはございませんでしょうか。」
「ピー。ピッ、ピッ、ピッ、ピッ、ピッ。ブッ、ブウー。」
「失礼しました。留守番電話の大杉です。それでは高橋さんにメッセージのある方、発信音の後によろしくどうぞ。ピー、いち、にい、さん、しい、5秒。（早口で）いち、にい、さん、しい、ごー。え、いかがでしょうか。いち！いっち、いっ、いっ、いっとにっとさん、しのにのご。さんいちしのにのいっとにっとさん！はい！えー、あー、あのー、気になさらないで下さいね。はい。えーとー。それでは大杉の多面性についての話を続けましょう。これー、ちょっとあんまり私が言うべきことでもないんですが。つまりそのー、大杉の育ってきた家庭環境の問題、高橋さんとの関係の問題。それらがいろいろと複雑にからんでまして、えー、その辺のそのー、はあっ？ああ！高橋さんが、高橋さんがたった今帰ってきてしまいました。えーと、あの、これは、あの、私は、あの、大杉は一体どうしたらいいんでしょうか。え　　」
「ガチャ」
「もしもし、高橋ですが。高橋ですが？もしもし？なにこれ？だれか知らないけど、発信音の後にメッセージどうぞ。」
「ピー。ピッ、ピッ、ピッ、ピッ、ピッ。ブッ、ブウー。」
「失礼しました。留守番電話の大杉です。ただいま、大杉も高橋も留守番電話の大杉もみんな留守にしておりますので、発信音の後にメッセージをお入れ下さい。録音時間は5秒しかありません。よろしくどうぞ。」
「ピー。ピッ、ピッ、ピッ、ピッ、ピッ。ドカーン。」

(Telephone ring)
"Hell. This is Takahashi's residence.... Takahashi speaking.... Hello?... Takahashi speaking.... I'm lying. Sorry. This is Oosugi speaking. To tell you the truth, this is Oosugi speaking. Well, right now Oosugi is doing his business downstairs. So I, Oosugis' answering machine, is answering your call. Please leave your message after the beep. You are given 5 seconds. Thank you."
(Beeeep. Beep, beep, beep, beep, beep. Boo!)
"Uh, seems like Oosugi is still doing his business. So I would like to tell you a little about the versatility of Oosugi.... Well, uh.... Oh! It looks like he has finished doing his business. Just a second. Yes, he's here now. I'll put him on."
"Uh, hello. Sorry for keeping you waiting so long. This is Oosugi.... Hello?... Oosugi speaking.... Where is the charm of human being?"
"Excuse me. This is Oosugis' answering machine. Well, any way, please leave your message after the beep. Thank you."
(Beeeep. Beep, beep, beep, beep, beep. boo!)
"Any message for Oosugi?"
(Beeeep. Beep, beep, beep, beep, beep. boo!)
"Excuse me. This is Oosugis' answering machine. Well, if you have a message for Mr. Takahashi, please say it after the beep. beep! One, two, three, four, five seconds! (faster) one, two, three, four, five. How about that!? One! One, one, one and two, three and four and five. three, one, four and one, one, two, three. OK! Uh, umm, please don't mind. Well, let me continue telling you about the versatility of Oosugi. Well, I shouldn't really tell you this...I mean, about the problems concerning his home environment in which he was brought up, and his relationship with Mr. Takahashi and all that, you know. All these problems are entangled intricately, and I mean, well.... What? Whaaaaaaaa....! Oh, my gosh!! Mr. Takahashi! Mr. Takahashi has just come back! Gee! Well, uh.... What, what am I going to do? I mean, what should Oosugi do? Geeeeeeee."
"Hello. This is Takahashi's residence.... This is Takahashi.... Hello?.... What going on? Whoever you are, leave your message after the beep, please."
(Beeeep. Beep, beep, beep, beep, beep. Boo!)
"Excuse me. This is Oosugis' answering machine. Oosugi, Takahashi, and Oosugis' answering machine are all out right now. Please leave your message after the beep. You are given 5 seconds. Thank you."
(Beeeep. Beep, beep, beep, beep, beep. Bang!!)

VOICE& SOUND Channel
#7101

Access No.
1-2-6

○音声、とりわけ科白による4分間の物語。
♦俳優大杉漣氏の多大なる協力によって、この作品は完成しました。大杉氏の芸なくしては、絶対に成立しなかったでしょう。自然であったり、前衛であったりするだけが価値ではない。芸もまた快楽のひとつです。

黒沢清
KUROSAWA Kiyoshi

長すぎる留守番電話
Too Long an Answering Machine Message

○Sound. Above all 4 minutes of recitation of a story.
♦This work was completed with the invaluable assistance of actor Ren Oosugi. Without his performance, this work never could have been possible. Value does not lie only in such things as being natural or avant garde. Performance is one more kind of pleasure.

❑1955年神戸生まれ。映画監督。「神田川淫乱戦争」「ドレミファ娘の血は騒ぐ」「スウィート・ホーム」「危ない話」等。

❑Born 1955 in Kobe. Film director. Works include *Kandagawa Obscenity Wars*, *The Do-re-mi-fa Girl gets Steamed Up*, *Sweet Home*, and *A Dangerous Story*.

ONE BOX MUSEUM - 1　Spiral
イベント期間中、都内3か所に5つのチャンネル全てにアクセスできる専用アクセス・ブース（制作＝ダム・タイプ）を設置し、イベント全般について及びミュージアムのアクセス方法、作品の内容に関してのガイドを行なった。設置場所：青山スパイラル／表参道ビブレ／NTT THE B
Special access booths (created by Dumb Type) from which all five channels could be accessed were set up in three locations in Tokyo for the duration of the project, and information was provided on the event in general as well as how to access the museum and the content of the works.Locations: Spiral(Aoyama), VIVRE21(Omotesando), and NTT the B(Daikan-yama).

○A recording of John Cage reading his experimental text in concert (June 8, 1986 at Coney Island) as a benefit performance for Meltdown Performing Arts, Inc. Concert and recording produced by Meltdown Performing Arts, Inc. Approximate length of this excerpt; 3 minutes.

♦Experimental text created by the use of chance operations by Mr. Cage.

○メルトダウン・パフォーミング・アーツ社のための慈善コンサート（コニー・アイランド、1986年6月8日）において、ジョン・ケージが行なった実験的なテキストの朗読を録音したもの。コンサート及びレコーディングのプロデュースは、メルトダウン・パフォーミング・アーツ社による。この抜粋の録音時間は約3分。

♦この実験的なテキストは、ケージ氏が偶然性を活用して創作したもの。

❑Born 1912 in Los Angeles. Without doubt the most influential American composer of the last half century, John Cage has had an enormous impact not only on music but on art, literature, the performing arts, and aesthetic thought in general. His insistent exploration of "nonintention" and his fruitful merging of Western and Eastern traditions have made him a powerful force in the world of the avant-garde.

❑1912年ロサンジェルス生まれ。今世紀後半のアメリカにおけるもっとも重要な作曲家・思想家。マルセル・デュシャンやマーサ・グラハム、後には禅などの東洋思想の影響を受け、既成音楽の枠組みを解体し、偶然性・不確定性の要素を導入した前衛的な作品を発表、アメリカ現代音楽の旗頭となる。彼の活動は、音楽のみならず、美術、文学、パフォーマンス、美学的思考一般にも大きなインパクトを与えている。主な作品に、《4分33秒》《マルセル・デュシャンのための音楽》《フォンタナ・ミックス》《ソナタとインターリュード》などがある。

ジョン・ケージ
John CAGE
MELTDOWN

○電話網の中へ迷い込んでしまったが、そこには楽しくて心地よい世界が広がっていた、というような感じを受けとってもらえたら、と思います。

♦まず、電話網の中へ入った雰囲気を出す、色々な電話関連のSEから始まり、ファミコンの音源でもある方形波と三角波という基本的な電子音で曲のテーマを出し、そしてオーケストラで盛り上げるといった感じにしました。

❑1961年名古屋生まれ。5歳の頃よりエレクトーンを始め、現在、任天堂株式会社の情報開発部で、ゲームミュージック、SEプログラムを担当。これまでに『スーパーマリオ』シリーズ、『ゼルダの伝説』『新鬼ケ島』等のソフトを担当。

○I hope that people will think of this as the experience of accidentally drifting into a telephone network, wherein awaits a vast world of pleasure and fun.

♦First of all, I created an atmosphere of being in the telephone network. Beginning with all kinds of telephone-related special effects, I then played the theme of the piece with the basic electronic sounds of triangle wave and square wave (which are also used in family computer games). Next, I made the feeling of an orchestra building up to its climax.

❑Born 1961 in Nagoya. Began playing the Electone electronic organ at age 5. Currently working at Nintendo Inc., Information Development Division, in charge of game music and special effects programming. Has been in charge of Super Mario Series, Legend of Zelda, Shin-Onigashima, and other works.

近藤浩治
KONDOU Kouji
Music for Telephone

坂田明
SAKATA Akira

Hanging around
(Improvisation)

❑1945年広島県生まれ。ミュージシャン。1972年「山下洋輔トリオ」に参加。1980年より「Wha-ha-ha」「DA-DA-DA ORCHESTRA」他の様々な形態のグループの結成、解体を繰り返しながら常にミュージック・シーンの最前線を走り続ける。最新作の『蒙古』はVIRGIN RECORDSを通じて全世界に発売されている。

❑Born in 1945 in Hiroshima Prefecture. Musician. Joined "Yamashita Yousuke Trio" in 1972. Since 1980, Sakata has formed and dismantled many different groups such as "Wha-ha-ha," "DA-DA-DA Orchestra," always running at the front line of the music scene. His newest work, *Mouko*, is being released worldwide by Virgin Records.

○これはまったくの即興演奏であって、何か考えているワケでもなんでもない、その瞬間に自分と楽器の間で闘いがおこった。ただそれだけの記録である。
♦寝起きそのままの状態となんら変わらない正午すぎ、スタジオに機材を持ち込んでの一発録り。一切飾らずの音がそのまま録音された。

○This is totally improvised, and I wasn't necessarily thinking about anything when I did it. At that moment, there was a fight between me and the instrument. This work is simply a recording of that fight.
♦In the state of having just gotten up one afternoon, I took the equipment into the studio and laid it down all at once. The sound is as originally recorded, with no touchups whatsoever.

坂本龍一
SAKAMOTO Ryuichi

Let's make the time

❑1952年東京生まれ。音楽家。78年に高橋幸宏、細野晴臣とイエロー・マジック・オーケストラ（YMO）を結成。83年YMO「散開」後も多彩な活動を展開し、トーマス・ドルビー、ビル・ラズウェル、高橋悠治らとのコラボレーションを行なってきた。映画『戦場のメリークリスマス』『ラスト・エンペラー』の音楽を担当し、自らも出演した。近作として映画『シェルタリング・スカイ』の音楽がある。
写真：Ryu Omatsu

○すべての素材はサンプリングによる。各々はお互いに、本来関係なかった。
♦現在アルバム制作中だが、その中のほんの一コマ。ちょっとしたいたずら。

○All sound resources were made by digital sampling. Originally, there was no mutual relationship among them.
♦I am currently working on an album, of which this is but a single scene. It's a bit of a prank.

❑Born 1952 in Tokyo. Musician. Formed the Yellow Magic Orchestra (YMO) with Yukihiro Takahashi and Haruomi Hosono in 1978. After YMO disbanded in 1983, Sakamoto has developed many varied activities and collaborations with Thomas Dolby, Bill Laswell, Yuji Takahashi, and many others. Also writing scores for and acting in films *Merry Christmas Mr. Lawrence*, *The Last Emperor*. Among his recent work is the scores for the film *Sheltering Sky*.
Photo: Ryu Omatsu

❍「時間」というのは全てに関わる興味ある概念です。最近の量子宇宙論、これについてニュートン以来の大変革を提案している。

❍Time is an interesting concept that involves everything. Recently, quantum cosmology has made proposals about this subject that have brought about greatest revolution since Isaac Newton.

❑1938年生まれ。1960年京都大学理学部卒。大学院を経て1974年京都大学教授、現在にいたる。宇宙物理、宇宙論の研究。著書『宇宙論の招待』ほか。

❑Born 1938.1960-Graduated from the department of physical science of Kyoto University. After obtaining Masters degree, Professor at Kyoto University since 1974. Satou is involved in the study of astrophysics and cosmology. He has written *Uchuron no Shotai* (Invitation to Cosmology) and others.

月面では今何時〜量子宇宙論からみた時間

What Time is it now on the Moon

佐藤文隆

SATOU Fumitaka

月面で今何時？、ということを考えたことありますか。もちろん、月面でなくたって、アンドロメダ星雲の中の星の上でもいいですけども。何時であるかと。何時であるかっていうのは、地球上でだって測り方が色々あるんだから、というふうなことを言う人がおるかもしれませんが。まあそういうことじゃなくってね。時間というものが同じようにそこでも経過しているかどうか、ということですね。そりゃ、あたりまえだと言う人がおるかもしれません。時間に合わせて宇宙のいろんな事が起こってるんだとね。しかしね、振り返って考えてみると、歴史的にね、時間という概念はどうして人間の中に生まれてきたかと言うと、非常に具体的な現象の関係なんですね。で、多くの人がなにか共通性を確かめるものとしてね、時間というものがあったわけですね。たとえば、教会の鐘が鳴るとかね。それは、隣の村には聞こえないからっていうんで、できるだけ公共的な現象として、結局おてんと様がね、昇ったり、沈んだりという、そういう具体的な現象を時計として意識してきたわけですね。ところが、ニュートン力学はこういうものを超越した時間というものがあるという形で、物理学をつくったわけですね。だれも物理学を勉強したこともないんだけども、みんながそのうちに、時間というものはそういうもんだと、絶対的に流れているもんだと、思うようになってしもうたんですね。

で、この関係は、お金と時間というのと、お金との関係と非常に似てる、と思うんですね。お金というものは、これは発明したものだということはだれでも知っています。で、もともとチョコレートの値段と彼女を想う愛情の二つのことっていうのはなかなか共通性がない、比較しようのないものなんだけども、そこにちゃんと値段というものを持ち込めばですね、それを共通の数値として扱うことができるわけですね。そういう本来関係のなかったことの間に関係を付けるものとしてお金というものが発明されてきた。まさにタイム・イズ・マネーですね。で、ところが最近の宇宙論においてですね、やはり時間というものも存在するものではなくて、ひとつの発明品らしい、と。便利なですね、ユースフルな発明品にすぎないのではないかという考え方になっています。で、宇宙というのは膨張してますね。その中で、膨張する空間の中でいろんな物質が生まれたり、天体が生まれたり、移行しているわけですね。それは過去20年程非常によく研究されてきました。そして最近の問題はこの空間自体がどうして生まれたか、というところに行き着いているわけですね。いわゆる量子宇宙論という問題ですね。最近ベストセラーのホーキングという人の研究も最近はそういうことですね。で、このそこに立ち至るとですね、時間ていうものはもう存在しないんですね。そして時間というものは、ある特殊な現在のような宇宙の状態において初めて導入することができる便利な概念であると。便利な、なんというんですか、道具ですね。そういうものであるという位置付けなんですね。

Have you ever wondered what time it is on the surface of the moon? Of course, I'm not just talking about the surface of the moon. Above a star in the middle of the galaxy Andromeda would be fine as well. I'm talking about what time it is there. There may be some who say, "If you want to know what time it is- why, on the surface of the earth there are so many ways of measuring it." Well, that's not what I'm talking about, you see. I'm talking about whether time elapses out there the same way it does here on earth. There may be some who say, "That goes without saying. All kinds of events in the universe happen in accordance with time." However, if we look back through history we find that the question of why mankind came up with the concept of time is closely related to concrete phenomena. Time served as a way of confirming some kind of commonness among many people. For example, when a church bell rings. It can't be heard in the next village. So this is, as much as possible, made a public phenomenon. Ultimately, man became aware of the sun as a clock; the concrete phenomenon of its rising and setting. However, Newtonian mechanics, postulating that there is a kind of time that transcends such phenomena, became the foundation of physics. Although no one had ever studied physics before, everyone suddenly started thinking of time as something that flows in an absolute manner. And this relationship closely resembles the relationship of money to time, I think. Everyone knows that money is something that man invented. And although there was originally no relationship between the price of chocolate and a man's love for his girlfriend, by setting a price one can come up with a common numerical value with which to deal with these two unrelated concepts. Money was invented to create a relationship between things that were originally unrelated. Time is certainly money, you see. And according to the latest cosmology, time is not something that exists, but is rather an invention. Some would say that it's nothing more than a convenient and useful invention. And the universe is expanding. And in the midst of this expanding space, all kinds of substances are created, heavenly bodies are created and transferred. This has been thoroughly researched over about the last 20 years. And lately the question has centered on the origin of this space itself. The so-called particle cosmology, you see. The research of best seller Stephen Hawking is this kind of thing. And it all boils down to the idea that time does not exist. And time is a certain special, convenient concept that could first be introduced during the present state of the universe. It's a convenient- how shall I say- tool, you see. My position is that this is what time is.

篠山紀信
SHINOYAMA Kishin

見えない、東京NUDE
Invisible, Tokyo NUDE

「オーケー、はい、ストップ、オーケー、はい、ストップ、はい。ワン、ワン、ワン、ワン、ワン、ワン、ツウ、スリー。」
（大型機械の音）
「あんまり笑ったりなんかしないで、シリアスにね。」
「オーケー、はい、いくよ。」
「ライトは？」
「ライト？　はい、消して下さい。はい、行こう。ノー、ノー右。」
（子供たちの声）
「よーし、行くぞ、いい？はい、いいか。はい、いいか。いいか。ほら、いいか、みんないい顔がちゃんと見えるかな、見えるかな。いいか、いいか、ちょっ、ちょっ、ちょっ、ちょっ、ちょっ。そこ合わせて。よし、いいか。はい、同じとこ見ろな。同じ所。はい、屋上の上。はい、本番行くよ。」
「はい、入ってます。」
「はい、いい？よーし、いくぞ。はい、いった。はい、そのまま。」
「1、2」
（犬の声）
「いけ、いけ、よーし、いった。よし、いけ、いけ、よーし、いった。いけ、いけ、よーし、いった。オーケー。」
「はい。」
「よーし、来たぞ。いけ、いけ、いけ、よし。いけ、よし。」
「はい。」
「はい、いくよ。はい、いけ、いけ、いけ。よーし、よし。いけ、よーし、よし。」
「はい、リキ入れていこう！」
「よーし、いこう」
「よーし、いった！いけ、いけ、いけ、いけ、よーし。」
（シャッターを切る音）
「よーし。」
（シャッターを切る音）
「よーし。」
（シャッターを切る音）
「はい、いくぞ。はい、いけ。」
「ただいま！」
「よーし。」
「ただいま！」
「よーし。」
「あー、電気……。」
「はい、いけ。いけ、いけ。よし。いけ、よーし。」
「あの犬だよ。あの犬いけ。」
「はあ。」
「はい！」
「いち、にい。」
（子供の声）
「オーケー、ちょっと、上。」
「よーし、いこ！」
「はい、いくぞ！」
（音楽）
「はい、いいですか。」
「15動かない、15動かないよ。」
「待ってよ、待ってよ、待ってよ。はい。」
（子供）「降りる。」「ねえ、ここで写真撮ったっけ？」
「はい、オッケー。コート着てね。寒いから。寒いからコート着て。」
（子供）「寒くない。」「やだー、寒くない。」
「寒くない！」

"Okay, yes, stop, okay, yes, stop, yes. One, one, one, one, one, one, two, three."
Sound of a large machine.
"Come on, stop laughing and be serious."
"Okay, yes, here we go."
"What about the lights?"
"Oh, the lights. Turn them off. Yes, let's go. No, no, to the right."
Sound of children's voices.
"Okay, here we go. All right? Yes, all right? All right? Hey! All right? I wonder if everyone's face can clearly be seen, I wonder... Ready? Ready? W-, w-, w-, w-, wait. Line up over there. Yeah. Ready? Don't all look at the same place! Yes, on top of the roof. Yes, this is for real now."
"Okay, it's in."
"Yes. Ready? Here we go. Okay. Got it. Yes, just like that."
"One, two."
Sound of a dog's bark.
"Go! Move away! Here we go. Got it. Here we go. Go! Go! Okay, got it. Go! Go! Okay, got it. Okay."
"Yes. Okay, this is it. Go! Go! Go! All right. Go! All right."
"Yes."
"Yes. Here we go. Yes. Go! Go! Go! All right. All right. Go! Okay. All right."
"Right, now let's put some power into it!"
"Okay, let's go."
"Okay, got it. Go! Go! Go! Go! All right."
Sound of a shutter clicking.
"Okay."
Sound of a shutter clicking.
"Okay."
Sound of a shutter clicking.
"Okay, here we go! Okay, go!"
"At this moment."
"Okay."
"At this moment."
"Okay."
"Oh, the electricity."
"Okay. Go! Go! Go! All right. Go! All right."
"It's that dog. Go away, dog!"
"Ha!"
"Yes!"
"One, two."
Sound of children's voices.
"Okay, a little bit up."
"Okay, let's go!"
"Right, here we go!"
(Music)
"All right. Are you ready?"
"Nobody move for 15 seconds. Nobody move for 15 seconds."
"Wait, wait, wait, yes."
(Child) "I'm coming down."
"Hey, did we shoot this?"
"Yes, okay. Put on your coat. It's cold. It's cold, so put on your coat."
(Child) "It's not cold."
"No, it's not cold."
"It's not cold!"

❑1940年生まれ。写真家。「激写」「シノラマ」などのキャッチフレーズで不動のスターダムに登りつめた。近作のテーマは世界中で最もエキサイティングな都市「東京」であるという。

❑Born 1940. Photographer. Rose to indisputable stardom with such catch phrases as "gekisha" (shock photo) and "Sinorama." States that the theme of his most recent work is the world's most exciting city, Tokyo.

The film is coming alive, which is very strange, because it's one of those medieval epics. But we've updated it to 1991. In fact, the story is set in about 1307, so it's a long time ago, you know, it's sort of 600 years ago. And the play that we're using was actually written in 1517 by Christopher Marlowe, one of the two really great Elizabethan dramatists- everyone knows Shakespeare, but Marlowe isn't as well known.

Well, it was actually Edward White, you know, the novelist, who suggested that I should really make this play into a film, and it was years ago and I had never really read it. And I found it was actually a really good modern story, it's a really good story about family feud, that's what it is. It's about the king who falls in love with a young Frenchman, and the queen who's rejected. And she falls in love with one of the noblemen, and they conspire together, and eventually they conquer him and put him in the castle dungeon and murder him. He's killed with a red hot poker. This is one of the sort of

great, sort of- I don't know- sort of horror stories of British medieval life. He was sort of skewered, you know, like a kebab, with a red-hot poker.

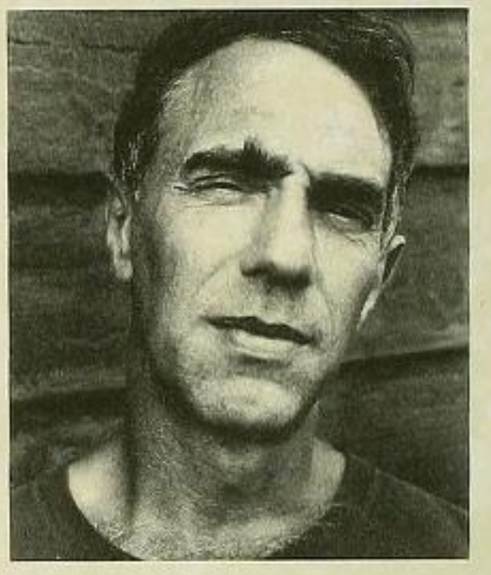
But it's sort of, whereas *Caravaggio* was half-updated in a sense, you know, it was set back probably in the 1950s. This one is absolutely as modern as possible, so I think it will be more like *Jubliee* crossed with *Caravaggio*. I'm not certain that it's going to be a scandalous film. In a way, to make it a completely scandalous film might lose the story...

この映画は息づいてる。不思議なことだよね、だってこいつは例の中世叙事詩なんだから。でも、それを1991年にアップデートしたんだ。ホントは、物語の設定は1307年頃だから、ずいぶん昔のことなんだけどね、だってかれこれ600年も昔のことだし。それに使った戯曲も、ホントは1517年にクリストファー・マーロウが書いたやつだし。クリストファー・マーロウってのは、真に偉大なエリザベス朝劇作家二人の片方で、みんなシェイクスピアのほうは知ってるけど、マーロウはそれほど知られてないよね。まあ、とにかくその戯曲を映画にしろよって言ってくれたのは、エドワード・ホワイトだった。ほら、あの小説家。それがもう何年も昔のことで、それまで本気で読んだことはなかったな。で、読んでみたら、それがすごくいい現代的な物語だってのがわかって、どんな話かって言うと、家族の不和についてのすごくいい話なわけ。王さまがいて、それが若いフランス人と恋に落ちて、女王がふられるの。それでその女王さまが貴族と恋に落ちて、二人で共謀して、ついには王さまを倒して、城の地下牢にブチこんで殺しちゃうの。真っ赤に焼いた杭で刺し殺されるんだぜ。こいつは、あのすごい、あの、うーん、どう言ったらいいのかな、一種の恐怖の物語だな、中世イギリスの生活の。串ざしにされちゃうんだもんな、ほら、シシカバブみたいに、真っ赤に焼いた杭で。

でも、何というか、『カラヴァッジオ』はいわば半分アップデートされたもので、だいたい1950年代に設定されてたよね。それに対してこいつは、とにかく徹底的に現代だから、たぶん『ジュビリー』と『カラヴァッジオ』をかけあわせたようなものになるんじゃないかな。スキャンダラスな映画になるかどうかはわからないなあ。ある意味で、完全にスキャンダラスな映画にしようと思ったら物語が失われるかもしれないし……。

❑Born 1942 in the United Kingdom. Film director and painter. His works include *Jubilee*, *Caravaggio*, *Last of England*, and *The Garden*.

❑1942年イギリス生まれ。映画監督・画家。代表作『ジュビリー』『カラヴァッジオ』『ラスト・オブ・イングランド』『ザ・ガーデン』。



デレク・ジャーマン
Derek JARMAN
薔薇戦争
～エドワードII世～
Wars of the Roses/Edward II

シュウ・ケイ
Shu Kei

1997国境
1997 The Border

對中國嚟講，對現存嘅中國政府嚟講1997可能代表咗佢哋一種一直最要求嘅所爲嘅理想係統一嘅理想。當然1997之後或者甚至1997嘅之前唔旦之香港成爲中國一個部分，甚至可能台灣都成爲佢哋一個部分。佢哋係追求嘅所爲統一嘅觀念。似乎1997之後中國再冇一個分裂嘅國界，再冇一個分裂嘅國境。但係對我哋講由於中國係過去啲幾十年來嘅歷史嘅發展，雖然係有明顯嘅國界嘅分裂，即使1997之後，或者更長遠冇咗香港冇咗台灣中國重歸統一，呢一個嘅分裂其實基本上已經由於係過去幾十年之間幾個地方嘅中國人嘅喺文化，經濟，社會，政治等等嘅方面嘅發展，已經開始出現咗强大好强裂嘅分裂。

對我嚟講呢個分裂係有必要性嘅，而且係唔能夠制止嘅我亦都唔覺得一個統一嘅觀念係一個必需嘅觀念。對我嚟講更加重視係每個個體嘅選擇。人與人之間應該係一個互相尊重。喺一個互相尊重嘅情況嘅府下先至能夠存在，而唔係强力咁嘅樣係要對方去服從你嘅生活方式。對我嚟講分裂其實係一個個體嘅尊重。所以即使係1997或者更長遠嘅日子裏邊，即使係冇咗明顯嘅國境，但係對我嚟講，其實分裂已經存在再好可能。因爲冇咗一個具體嘅國境，反而呢個分裂更加明顯到最後要爆發嘅衝突。可能更嚴重。最到嚟講國境係必需嘅，甚至擴大到全世界爲止，嘅情況去睇都係必需嘅。最重要嘅就係我哋點樣去互相尊重我哋自己嘅個體，點樣去互相尊重每一個人，或者係每一個民族，每一個團體嘅唔同嘅選擇。呢個先至係對我哋講一個理想嘅世界觀念。

中国政府にとっては、1997年は長年理想としていた統一国家ができあがる年です。1997年以後は、香港ばかりでなく台湾も中国の一部となるでしょう。これが中国政府の統一の観念です。つまり1997年以後、中国は国境のない国になるということです。でも私にいわせると中国は過去数十年という歴史的発展があるので、つまり近い将来、香港がなくなり、台湾がなくなり、中国になっても、今の分裂した状態というのは、3つの場所で中国の文化、経済、社会、政治が過去数十年別々に発展してきた結果なので、統一するには支障がでるほど違いすぎるということです。だから私は今の分裂は必要だと思います。これを止めることはできません。私は統一の必要はないと思います。必要な事は個々の選択の自由です。人と人がお互いを尊重することです。そのような状況下で人は存在できるのです。一方が一方を力でおさえようとしてもむだです。今の分裂は実は個々の尊重からくるのです。1997年か、近いうちに、具体的な国境がなくなっても分裂は存在するでしょう。かえって溝は深まるかもしれない。最後には衝突という重大な事態になるかもしれません。国境は必要です。全世界に国境があるのは見てもわかるとおり、必要だからです。最も重要なのは私達がどのようにお互い個人同士を、民族同士を選択の違う手段である国同士を尊重しあえるかです。これが私の理想とする世界観です。

○I think the idea of a telephone museum is extremely interesting and innovative. However, I am still not clear if it can be very widespread because of the language problem. It still puzzles me of how the whole system works. Was there a heavy promotion? Was there any translation? Do the people who phone in to listen to messages know who they're listening to?

♦I am not very satisfied with my speech because I did not quite understand the whole system and had not prepared a piece of music that accompany my voice. It will not be as dry and also the music can help to illustrate my message. But on the whole, I'm happy with the recording.

○電話網の中のミュージアムの企画は非常に面白く、新しいアイディアだと思う。けれども言葉の問題を考えると、このアイディアが広まるかどうかということには疑問が残る。私にはまだこのシステムがどうなっているのか、はっきりとは把握できない。強いプロモーションがあったのか。翻訳はなされたのか。電話をかけてきた人たちは、誰の声を聞いているのかわかっていたのか。

♦私のスピーチに関してはあまり満足していない。というのは、このシステムがどう機能するのか今ひとつ把握していなかったので、あまりしっかりと準備できなかったからだ。また次回は私の声に音楽をつけ加えようと思う。そうすれば乾いた感じがなくなり、私のメッセージもより理解されやすくなるだろう。しかし録音に関しては全体的に満足している。

❑Born 1956 in Hongkong. Graduated from HK University. Started writing film criticism in high school and wrote first TV script in 1972. Joined CTV as scriptwriter in 1978 and wrote film screenplay for Yim Ho's *The Happenings* in 1980. Became a director in 1981. Films: *Sealed With A Kiss*, *Soul* and *Sunless Days*. Also wrote 2 novels and edited 2 film books and is involved in film distribution.

❑1956年香港生まれ。香港大学を卒業。高校の頃から映画批評を書き出し、最初のテレビ脚本を1972年に書く。1978年脚本家としてCTVに入り、1980年イム・ホーの映画『The Happenings』の脚本を手掛ける。1981年監督になる。主な作品は、『Sealed With A Kiss』『Soul』『Sunless Days』。小説を2冊著し、映画の本も2冊編集、また映画の配給にも関わっている。

ジョン・ジョルノ
John GIORNO

BERLIN & CHERNOBYL, HI RISQUE

○The two poems will be recorded on DAT, and edited to cassette tape for the "Museum Inside The Telephone Network."
Approximate time 3:30 min.

○これら2作品は、「電話網の中の見えないミュージアム」の為に、DATに記録され、カセットテープに編集される。

□Poet John Giorno innovated DIAL-A-POEM in 1968 at The Museum of Modern Art, New York. The enormous success of DIAL-A-POEM inaugurated the era of using the telephone for mass communication. John Giorno founded "Giorno Poetry Systems" in 1965, a non-profit foundation that has produced 22 LP albums, Compact Discs, cassettes, and a videopack series of over 400 poets, artists, musicians, and video artists, and has produced for radio and television, performances, events, benefits, lithographs and books, and the AIDS Treatment Project. Photo: Philip Heying

□詩人ジョン・ジョルノは1968年、NYの現代美術館で《ダイヤル・ア・ポエム》という企画を行ない、大成功を収める。これが、電話がマス・コミュニケーションの手段として使われるきっかけとなった。1965年に、非営利団体、「ジョルノ・ポエトリー・システムズ」を設立し、LPアルバム22枚、CD、カセット並びに400を越える詩人、美術家、音楽家、ビデオ作者のビデオパックを制作、またラジオ、TV、舞台、イベント、慈善行事、リトグラフ、本、エイズ治療計画なども行なっている。写真：Philip Heying

My name is John Giorno. I'm going to read a poem that's called Berlin and Chernobyl.

I was in Berlin the week after Chernobyl
and we got caught endlessly in the warm spring rains
big, fat raindrops splashin' in my face and runnin' down my hair into my lips over and over again
big fat raindrops bejeweled with radioactivity soaked into this black leather jacket that I'm wearin' tonight.
Great wet clusters in the soft black leather shoulders
one hundred thousand rims
I only wear it on special occasions
I feel like Louis XIV
I got a coat sewn with ten thousand diamonds
And I got off easy.

This poem is called Hi Risque. H-I, R-I-S-Q-U-E

I wanna scat in your mouth
I want you to scat in my mouth
I wanna scat on your face and rub it in
Chocolates, caviar, and champagne
Absolute preliminaries
Pushin' the inner envelope to the limit one more time

私の名前はジョン・ジョルノ。これから「ベルリンとチェルノブイリ」という詩を読む。

ベルリンにいた　チェルノブイリの一週間後
降りしきる暖かい春雨に打たれて
大粒の雨の滴が　何度も何度も　顔に跳ね髪を流れ落ち口に入った
放射能をちりばめた大粒の雨の滴が　今夜着てるこの黒い皮ジャンにしみ通った
柔らかな黒い皮の両肩に　大きな濡れた滴のかたまり
十万の輪
特別の時だけ着ることにしている
ルイ十四世になった気分
一万個のダイヤモンドを縫い付けたコートを手に入れた
そして　訳なく脱出した

この詩は「ハイ・リスク」という。H・I、R・I・S・Q・U・E　だ。

おまえの口にブチまけたい
おまえの口にブチまけてくれ
おまえの顔にブチまけてスリ込んでやりたい
チョコレート、キャビア、シャンパン

武邑光裕
TAKEMURA Mitsuhiro

SOUND DRUG

□1954年東京生まれ。日本大学芸術学部芸術研究所修了。現在、同大学専任講師。メディア美学、映像文化史。著書『サイバーメディアの銀河系』等。

□Born 1954 in Tokyo. Graduated from Nihon University, Fine Arts Department, Fine Arts Research Lab. Currently lecturing on media aesthetics and the history of video culture at Nihon University. Books include *Cyber-Media Galaxy*.

準備万端怠りなし
も一度アソコの奥の奥までグイグイ
舌でダイヤモンドを採掘
地獄の王の冠に捧げるために
セックス　ラフなら　タフ・ガイ　ゴージャス
空から金を絞り取り
空から金を絞り取り
ヘビの舌、おまえの舌がブッダに伸びる
残骸に突っ込み
残骸に突っ込み
残骸に突っ込み
好奇心と憐れみと毛嫌い防止訓練
おまえから恐怖が螺旋描いて立ち昇る
おまえから恐怖が螺旋描いて立ち昇る
ピストルの穴には血がたまってる
もうコレはしなくなったが
今でもマスかいてるときにゃ考えちゃう
おれは乱交、LSD、メシドリンのキングだった
フィスト・ファックを四十人の男と十四時間
思ってたより凄絶
そして今　愛し合った連中は
一人残さず死んだ
彼らに安らかな眠りを
神々のためにパーティー開いたら
神々全員やって来た

Minin' diamonds with your tongue
for the crown of one of the kings of Hell.
When the goin' gets rough the tough get
gorgeous
Squeezin' money from the air
Squeezin' money from the air
Snake tongue, stretching your tongue to the
Buddhas
Divin' into the wreck
Divin' into the wreck
Divin' into the wreck
Curiosity and compassion and an exercise in
non-aversion
Fear spiralin' from you
Fear spiralin' from you
That gun's got blood in its hole
We do not do this any more,
but I still think about it when I'm jerkin' off
I was king of promiscuity, LSD, crystal meth,
fist-fuckin with forty guys for forteen hours
It's worse than I thought
And now everyone of them I ever made love to
Every single one is dead
And may they be restin' in great equanimity
We gave a party for the gods
and the gods all came

❑Born 1953 in New York City. Musician, Alto Sax player. In 1984, he reworked on music by Italian movie-music composer Ennio Morricone, and released his album *The Big Gundown*. Zorn's most current and popular group "Naked City" is a five piece band formed to perform a wide repertory of Zorn's varied music; jazz, blues, hard core, movie music, rock and more. Now he spends half the year in Japan.
Photo: Michel Delsol

❑1953年ニューヨーク生まれ。ミュージシャン、アルトサックス奏者。1984年『ザ・ビッグ・ガンダウン』を発表、イタリアの映画音楽作曲家、エンリオ・モリコーネの曲をアレンジして用いたこのアルバムは、批評家の称賛を浴びた。彼の最も新しいバンド「ネイキッド・シティ」は5人編成で、ジャズ、ブルース、ロック、映画音楽など多種多様な音楽を繰り出す。彼は近年、1年のうちの半分を日本で過ごす。
写真：Michel Delsol

ジョン・ゾーン
John ZORN

SPEED FREAKS

○Musicians
Wayne Horvitz: Keyboards
Bill Frisell: Guitar
Fred Frith: Bass
Joey Baron: Drums
John Zorn: Alto Sax
Yamatsuka Eye: Voice
This piece squeezes 30 different styles of music into 45 seconds. Hard Rock, Jazz, Country & Western, Surf, Hard-core Punk, Grind, World Beat, Free Improvisation, Reggae, Waltz etc. etc.
♦Piece was conceived. Score was written. Rehearsed with the band "Naked City" in the studio. Recorded "Live (no tape edits)" in one take. Overdubs of Sax & Vocal. Mixed to SONY 1630. Digitally EQ Mastered.

○参加ミュージシャン
ウェイン・ホーヴィッツ（キーボード）
ビル・フリーゼル（ギター）
フレッド・フリス（ベース）
ジョーイ・バロン（ドラム）
ジョン・ゾーン（サックス）
山塚アイ（ヴォーカル）
この作品は、30種類の異なったスタイルの音楽（ハードロック、ジャズ、カントリー&ウェスタン、サーフ、ハードコア・パンク、グラインド、ワールド・ビート、フリー・インプロヴィゼーション、レゲエ、ワルツ、etc. etc.）を45秒のうちに押し込めたもの。
♦曲の着想が浮かび、スコアが書かれた。スタジオでバンド「ネイキッド・シティ」といっしょにリハーサルが行なわれた。ライブ・レコーディングされた（編集なし、一発どり）。サックスとヴォーカルがかぶせられた。SONY1630にミキシング。デジタルEXマスター。

○The acoustical response of the telephone is extremely limited. I tried to find a limit point to the accuracy with which information could be transmitted through a device (such as the telephone) with a fixed, standardized response range. This I did by playing around with the "smart drug" and the "house sound" method of remixing sound.
♦Using several brain wave control generators, I set up a three minute brain wave guidance program. It is a hybrid of a new instrument, normally called the "Mind Machine, " with Acid House methodology, and visual and aural nerve stimulation.

○電話の音帯域は、極めて制度化された「精度」に依存している。一定の標準化された帯域によってしか伝達されない情報の精度をどこまで臨界点として提出できるかを、Smart DrugとハウスサウンドのRE-MIXメソッドによって遊んでみた。
♦複数の脳波制御ジェネレーターを用い、3分間の脳波誘導プログラムを設定した。Acid Houseの方法論と聴覚神経刺激、一般にMind Machineと総称される新たな「インスツルメント」との融合。1930年代のA.クロウリーの声がサンプリングされている。

VOICE& SOUND Channel
#7101

Access No.
1-3-8
1-4-1

ジャック・デリダ
Jacques DERRIDA

FEU LA CENDRE
(火·灰)抜粋
Excerpts from FEU LA CENDRE

▲本作品『フー　ラ　サンドル』は朗読テープと文字テキストという二重の形で1987年に刊行された。朗読はテキストの執筆者であるジャック・デリダと女優のキャロル・ブーケによって行なわれている。デリダの著作『散種』の末尾に書かれた「そこに灰がある」というテキストを出発点としながら、「灰」という言葉をめぐって、そして「火」が加わって、「死」「破壊」「再生」「悲しみ」「記憶」「言語」といった多様な問題が言葉の変奏によって語られている。この作品はデリダ朗読の一部分によって再構成されたものである。

Il y a la rebellion contre Phénix et aussi l'affirmation du feu sans lieu ni deuil.

(musique)

La phrase reste pour moi visible et avant même de la relire son image dans mon souvenir s'imprime à la plurielle, il y a là cendres. Version fautive à enterrer, comme font les juifs quand le nom de Dieu un manuscrit le blesse. Cela, l's muet pour ne pouvoir s'entendre et ne rien changer à l'ouïe, ma mémoire le jouait, elle jouait avec le singulier homophone un jeu plus discriminant, plus rassurant, sans doute. Mais ce là désormais signifiait que l'innombrable couvait tout uniquement sous la cendre. Incubation du feu couché sous la poussière.

❑Born 1930 in Algeria. Philosopher. In his two great works of the 1960s, *L'écriture et la différence* and *De la Grammatologie*, he defined the essence of Western metaphysics as the phoné-and-logos-centred metaphysics of presence, and mapped out the post-structuralist strategy of deconstruction with which to break this down from the inside. His other works include *La dissémination*, *Glas* and *Psyché*.Photo: Cutji Ozkok

(musique)

Animadversiones, *La carte postale.*

Mais en principe seulement, et si la part du feu est impossible à délimiter, en raison du lexique et des 'thème', ce n'est pas pour la raison habituelle(faire au feu sa part, allumer des contre-feux pour arrêter la progression d'un incendie, éviter l'holocauste). Au contraire, la nécessité du tout s'annonce...

... je n'y arriverai jamais, la contamination est partout et l'incendie nous ne l'allumerions jamais. La langue nous empoisonne le plus secret de nos secrets, on ne peut même plus brûler chez soi, en paix, tracer le cercle d'un foyer, il faut encore lui sacrifier son propre sacrifice.

Demain je t'écrirai encore, dans notre langue étrangère. Je n'en retiendrai pas un mot et en septembre, sans que je l'aie même revue, tu brûleras.

tu la brûleras,

toi, faut que ce soit toi.

VOICE& SOUND Channel #7101

Access No. 1-4-2

VOICE&
SOUND
Channel
#7101

Access No.
1-4-2

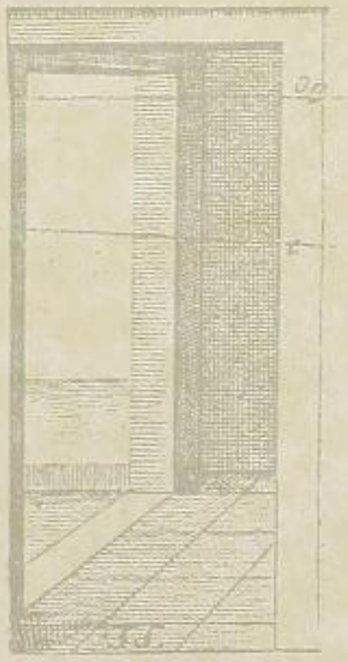
不死鳥（フェニックス）に対する反抗があり、場所もなく喪もない火の肯定もまたある。

（音楽）

あの文は僕にははっきりと見えていた。あれを読み直す前でさえ、僕の記憶の中のあの文のイマージュは複数形で際立っていた。il -y-a la cendres.［そこに［遺］灰がある］。葬り去るべき間違いやすい異文。ちょうど手書きの草稿で神の名を賞め讃えるときにユダヤ人たちがやるように。語尾の無音のSが耳に聞こえず、聴覚に何も変化をもたらさないから、私の記憶はあの文をいいように弄び、あの文は奇妙な同音性をいいことにもっとあけすけで、たぶんもっと無害な戯れをしかけるわけだ。ところが、あのla［そこに］以来、数えられぬものがまったく単一（ユーク）のものとして灰の下にくすぶることになってしまった。塵の下にじっと横たわる火の潜伏。

（音楽）

アニマドヴェルション　『絵葉書』より。



でもそれはたんに原則としてだけのこと。それにもし火の部分なるもの［＝火の分前／火道　la part du feu］が単一の語彙に複数の「主題テーマ」を持つという理由で意味を限定するのが不可能だとすれば、その理由はありきたりのものではない（火に自らの分前を差し出す、火事の進行を食い止めるために向かい火を放つ、全焼（ホロコースト）を避ける）。逆に全体というものの必要性がそこに予告されている…。1

…僕は決してそこに着かないだろう、汚染はいたるところにあり、僕らはその火事を決して起こさないだろう。その言語は僕らの秘密のうちでも一番の秘密に毒を盛り、人々は自分の家で平和に火を焚くことも、暖炉を囲む輪を描（トゥース）くこともうできない、なのになおも自分自身の生贄をそこに捧げなければならない。2

あしたはまだ君に手紙を書いているだろう、我らが外国語（アング・エトランジュール）でね［僕らだけの異なる言語で］。そこでは一字たりとも省略しないからね、それで9月になったら僕が読み返さないうちに焼いてほしい。

君に燃やして欲しいんだ、
君じゃなきゃならない。3

［凡例］
・［…］は訳者補足。
・アニマドヴェルションに引用されたテクストの出典は次の通り。
1　『絵葉書』 *La carte postale* (Paris ; Flammarion, 1980)、238頁。
2　同書、240-1頁。
3　同書、273頁。

❑1930年アルジェリア生まれ。哲学者。1960年代の二大著『エクリチュールと差異』と『グラマトロジーについて』は、西欧形而上学の本質を音声=ロゴス中心主義、現前の形而上学と規定し、それを内部から崩壊させる脱構築というポスト構造主義の戦略を提示した。他の著書に『散種』『弔鐘』『プシュケー』など。
写真：Cutji Ozkok

▲Excerpts from *Feu la cendre* (*Fire Ashes*)

Feu la cendre was published in 1987 in dual cassette tape and printed form. The text on the cassette tape is read by the author, Jacques Derrida, and the actress Carol Bouquet. The work takes its starting point from the text "the ashes are there" that closes Derrida's book *La dissémination*; to the word "ashes" is added "fire", and the diverse problems of "death", "destruction", "rebirth", "sadness", "memory", and "language" are narrated in the form of a variation on words. The present work is reconstituted from one part of Derrida's reading.

○絶えず現状であり続ける大歌手都はるみの表現に、作家が挑戦した。声、音の猛威におびえた。♦作家である私が、歌うにつれて、文学はこの大歌手の声や音で存在を保障されている、と鮮明になったのだった。平たく言えば、文学は弱い、と分かったのである。

❑1946年生まれ。作家。75年『岬』によって、戦後生まれで最初の芥川賞受賞者となる。著書は他に『枯木灘』『地の果ての至上の時』など。

❑Born 1946. Author. In 1975 was the first writer born after the war to win the Akutagawa Prize for *The Cape*. His other writings include *Karekinada* and *Supreme Time at the Ends of the Earth*.

○Using the expressions of Miyako Harumi, who continues evermore to be a great singer, this writer has challenged. I dreaded the fury of her sound and voice. ♦As I, a writer, began to sing, it became clear that literature's existence is secured by the sound and voice of this great singer. Plainly speaking, I realized that literature is weak.

VOICE& SOUND Channel
#7101

Access No.
1-5-1

中上健次
NAKAGAMI Kenji

都はるみを歌う
Sings MIYAKO Harumi

Page
88

丹生谷貴志
NIBUYA Takashi

ガリヴァーとロベルト
(声の肌理(きめ))
Gulliver et Roberte (The Grain of the Voice)

❑1954年東京生まれ。東京芸術大学修了。現在神戸在住。神戸外国語大学助教授。神戸というよりむしろ明石に近い丘陵部の高層住宅の6階の独房風の部屋にほとんど蟄居。窓からは正面に淡路島、播磨灘の一端が見える。霧になると霧笛が遠く聞こえる。年のせいか「幻のインド」に悩まされる。神戸の街に白牛の群れを放つことを夢見る……。写真：宮内勝

❑Born 1954 in Tokyo, raised in Tokyo. Graduated from Tokyo National University of Fine Arts and Music. Currently living in Kobe. Assistant professor at Kobe Foreign Languages University. Not exactly Kobe, but rather in a single cell-like apartment on the sixth floor of a high rise residential building, located in the hills near Akashi, where I spend nearly all my time cooped up indoors. In front of my window I can see Awaji Island, and the edge of the Sea of Harima. When it gets foggy, I can hear the distant sound of a foghorn. Maybe it's my age, but I am troubled by "L'inde fantome." I sometimes dream of letting loose a herd of white cows on the streets of Kobe. Photo: Katsu Miyauchi

…同じサイズの男と裸の御婦人が並んで何をするか？　小学校生徒の諸君みずから、そのおつむの中でじっくり御想像の事柄以外の何か少しは目新しいことをなし得んとてか？　いいや、なにも新たなるものなしなのだ。いいか、ただ我輩、小人のガリバーだけがそこに新たなる事態を発明し得るのだぞ！　さて、ようやく本題実施、視聴覚教室の始まりだ、ちと、前置きがながすぎたな。

本日はなにも諸君の頭を刺激して、なんやかや妄想をかきたてる机上講釈をたれようとてここにいるわけではない。我輩がかくなる状況において如何に新たな事態を発明し得るか、ここにすぐさま完全実践で諸君らに証明するのが望ましきことだったわけだ。

さてたとえばこんな設問が与えられたら、諸君ならいかがするかな。すなわち、ここに御裸体をやんわり伸ばして眠っておられる御婦人の、御体のサイズを測定せよって設問だ。モノサシを用意してさてお仕事に取り掛かる、そんな程度かな？　いや、つまらんぞ諸君。モノサシなんてもんは世界を数で分割する白けたお道具にすぎん。このような劇的なる情念を内包せる対象を計るには無能だぞ！　よくご覧のほどを。測定対象たる御婦人は坐っているのでもなく、仰向けになってもいず、ずずっと、こう、脇腹を下にして横臥なさっているわけだ。なんとも複雑な無限の偶然性を孕んだ姿勢と言うべきだな。さて諸君、かくも複雑な対象を計るにはそれ自身がぴんぴん生きているやわらかな計測用具が必要だが、赤ん坊じゃあいかんぞ。何故といってそ奴じゃあ自分がいったい何を計っているのか自覚がなさすぎるからな。理性を備えた生きた計測器が必要というもの——すなわち我輩、小人のガリヴァーだけが、みずからのしなやかに湾曲する体を賭して御婦人のやんわり屈曲するお体を計ることの出来る唯一の計測器となり得るわけだ。

かくてだな、我輩の背丈はまあざっと40センチ余りってところとして、我輩はこうして、この踵からあの俯きかげんの御顔の先まで、必要な回数ゴロンゴロンと身を添わして寝転んで行けばよいわけだ。よいかな、御注目！　我輩の身振りをじっくりごろうじて、どんな僅かな振りをも見逃してはいかん、何回我輩が寝転がったか数え間違いのないようにな！

さてと、足の裏から始めて、じゃ……うん、わしの頭は御婦人の膝に来たぞ。膝まで45センチほどってことだ。さて今度は膝から……脇腹くらいってところだな。よっし、三回目だ……。ほら、我輩の顔が御婦人のふっさり綺麗なオッパイの下に来たぞ。おおよそ135センチほどでオッパイの下ということだぞ。さてひとまず

...Pour mesurer la taille allongée de la dame dans toute son étendue
il suffirait, dites-vous, d'une aune de couturier?
Non, Messieurs, cet instrument par son exactitude
ne saurait par autant de chiffres
exprimer une despariteé des plus dramatiques.
Cette femme ni assise ni horizontale et pourtant
couchée
garde la position fortuite où elle s'est jetée
et recèle de la sorte d' infinies variations.
Ici, la figure réduite mais vivante non pas d'un avorton
mais d'un corps raisonnable
s'impose -- soit l' unique Gulliver

dont la souplesse adhère à ce souple abadon.
S' il est vrai que je mesure une coudée de haut
je mallongerai autant de fois qu'il faudra
le long de la dormeuse
et de bout en bout je progresserai
depuis ses talons jusqu'au sommet de sa tête inclinée.
Attention, ne perdez pas un geste et comptez chacune
de mes extentions.
Voyez : à partir de la plante de ses pieds
j'atteins son genou -- ce qui fait une coudée
soit la longueur de ma propre taille ;
je m'allonge à nouveau et me voici, je pense, à hauteur de son flanc;
troisième allongement, et ma tête retombe à l'ombre de ce beau mamelon ;
soit trois coudées ; ici je me redresse
mais avisant le buste de la dame, j'

observe déjà
que debout face à son épaule posée sur l'oreiller
ma perruque effleure à peine son menton :
sa tête à la renverse me domine encore ;
soit, Messieurs, au total près de quatre coudées.
Son tour de poitrine -- je suppose au juger, près de deux coudées --
son tour de taille une coudée et demie
le tour de ses hanches, près de deux coudées encore une fois
quant à ses mains aux longs doigts -- une demi-coudée --
voyez celle qui repose sur le galbe de son ventre...
donc si je me risquais à quelque passe un tantinet malhonnête
et qu'elle se réveillât en sursaut, vous pensez qu'elle m'expédierait d'une chiquenaude.....

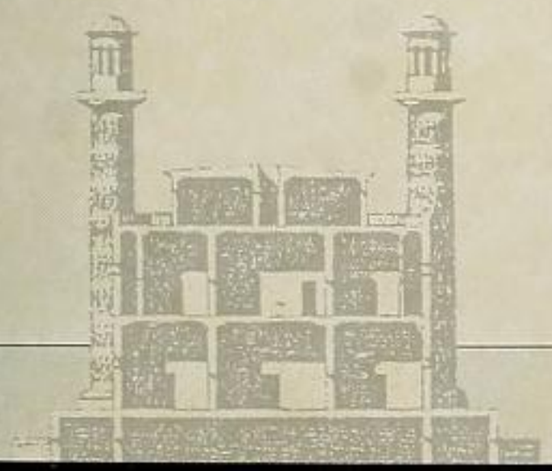
Pierre Klossowski / *Gulliver et Roberte*

Comment
While not expressly identified as such, this short "drama" *Gulliver et Roberte*, dedicated to the philosopher Gilles Deleuze by Pierre Klossowski, is clearly designed not for the stage, but for transmission over the radio, or rather something like "Dial Q²". Although it concentrates on the theme of "seeing" or "peeking", the text is written solely for listening, and there are no visual clues. The rustle of clothes being removed over the phone and the tittering of aroused children, the aural frustration of a "dragon dream" (wet dream), the "aural images" of sex — the sexual phantasms that reverberate through the brain set the optic nerves in motion, and aural excitement and visual arousal become one. Thus this text demonstrates how the telephone, far from being just a listening device, is being transformed into a visual device where *sexuality* takes place. You can delight in this text as in a sudden obscene phone call. Or imagine that the ringing of voices from endless phone calls each day is as a dance in the brain between visual perception and sexual excitement. The voices over the phone resonate not in the ears, but in the brain.....And I, the great Gulliver, am off to a new invention.....

VOICE& SOUND Channel #7101

Access No. 1-5-2

立ち上がろう。いや、御胸に見惚れようってわけじゃあないぞ。すでに我輩の髪の先っちょが御婦人の頸に触れるのを我輩は見て取ったのだ。見れば御婦人の顔は首から頭までおおよそ我輩の背丈と一緒ってところだ。つまりだな、三回の寝転びに一回足して、御婦人の御体はおおよそ180センチという結論を算定し得るわけじゃ。さて、今度は胸回りといこうか。うん……うん……推定したところ、ほい、まあふた回り、90センチってわけだな。今度はおなか……1回ちょっと、65センチってとこ。次は腰回りで……ふん……いよっとまたも90と来たな。今度はあの大きな手だが、ふん、我輩の腰まで、つまりは20センチってところだ。このおなかの、御臍の窪みあたりに憩うている御手を注目！　いやはやこの大きさじゃあ、ちょっとでも、我輩がこう無粋な気分を出しちまって御体になにか悪さをしちまうってえと、ボンと一発、お目覚めと同時に我輩なんぞはこの指の一振りでふっとばされてしまうな。……



（解説）ピエール・クロソウスキが哲学者ジル・ドゥルーズに献呈したこの小さな「劇」、『ガリヴァーとロベルト』は、特に指定されてはいないが、明らかに舞台で演じられるためにではなくラジオ、或いはむしろ「ダイヤルQ²」あたりで流されるように出来ている。見ること、或いは覗き見ることが主題だが、このテクストはひたすら聴かれるために書かれており、視覚的な指定が一切ない。電話機の向こうから聴こえてくる脱衣の衣擦れや発情した子供たちの忍び笑い、「龍の夢（性夢）」の聴覚的むず痒さ、性的な「聴覚映像」……脳の中で耳鳴りのように持続する性的ファンタスマが視神経を震わせて、聴覚の興奮と視覚の発情が同じものとなる。電話は聴覚装置ではなくてむしろ性的神経の場所で視覚的装置に変奏されて行く装置でもあることをこのテクストは教えてくれるわけだ。突然かかって来たいたずら電話を楽しんでしまうようにこのテクストを楽しんでみること、或いは日々鳴り続ける電話を通して声の耳鳴りが、脳内における視神経と性的興奮中枢とのダンスであるかもしれないと想像してみること。電話の声は耳ではなく脳に共振を起こす……さて、我輩ガリヴァー様の新たな発明を……

❍クロソウスキのテクストは声だけからなる一種のラジオ・ドラマであり、声によるポルノ・ドラマである。声—言葉によって電送されるものが知覚回路の中で視覚中枢に触れ、一つの性的な肉体のイマージュを描いて行く過程を実践してみること。大袈裟に言えば、ソシュールの言う「聴覚映像」をポルノ化してみること……。

♦いささかなげやりなプリミティヴなやり方を用いたから特にコメントはない。朗読して下さった方々に、立ち会うことさえせず、感謝しております。

❍Klossowski's text is a kind of voice-only radio drama, a pornographic drama conveyed by voice. It is an attempt to actualize a process of sketching the image of a sexual body, an object electronically transmitted via words and voice, which brushes against a visual axis within a perceptual circuit. To phrase it in an exaggerated manner, it is the "audio visual," as spoken of by Saussure, made pornographic.

♦Since I used slightly reckless and primitive methods, I do not really have any comments. I am grateful to those who did the reading, whom I did not even so much as go to meet.

❍ある単純なセカンスが有り、これは約45分を要する曲の間を通じて止まることなく、一定のプロセスに従って変形され続ける。この機械の言わば正常な機能はピアノ・ソロから派生する偶発的要素によって14回にわたって（曲は14のセクションから成っているが）別の方向へと逸脱し、破壊されていく。
技術的には、IRCAM開発の超高速演算機能のプロセッサー（4X）とコンピュータ・プログラム（MAX）を用いて、ピアノとピアノ・パートを追うコンピュータがリアルタイムで複雑な会話を行なう。

❍ The composition is based on a simple sequence that, over a 45 minute period, is continuously transformed according to a predetermined process. This mechanism's so-called normal function is derived from a piano solo according to chance elements, and deviates 14 times (the work is made of 14 sections) in different directions, gradually being destroyed.
In terms of technology, this work was composed using a super high speed processor (4X) developed by IRCAM, and a computer program (MAX). The computer, by following the piano part in real time, conducts a complicated conversation.

❑1953年東京生まれ。作曲家。東京芸術大学、同大学院を卒業後、パリ国立音楽院に学ぶ。間宮芳生、セルジュ・ニッグ、ベッツィ・ジョラスに作曲を、高良芳枝とアンリエット・ピュイグ=ロジェにピアノと伴奏法を、電子・コンピュータ音楽をIRCAMおよびイティネレールに学ぶ。ピアニストとしても、IRCAM、アンサンブル・アンテルコンタンポラン、ロンドン・シンフォニエッタなどと共に活動を続けている。

❑Born 1953 in Tokyo. Graduated from Tokyo National University of Fine Arts and Music, and after entering its graduate school, went to study at the National Conservatory of Paris. Lately, he has studied composition with Michio Mamiya, Serge Nigg, and Betsy Jolas, piano and accompaniment with Yoshie Kohra and Henriette Puig-Roget. Studied electronic and computerized sound synthesis with IRCAM and Itinéraire. Also, as a pianist, he works with IRCAM, the Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, etc.

VOICE& SOUND Channel
#7101

Access No.
1-5-3

野平一郎
NODAIRA Ichirou

挑戦への14の逸脱
抜粋
Excerpts from Fourteen Deviation to the Challenge

"Working with the popular forces. They are the dumbest, laziest,
weakest, most unpopular I have ever seen." Captain Carrolton J.
Hollin, 36, made that comment in-

30 families are homeless in-
fires
5 alarm fire. Police say
come on, open the soap duckets
Sure, who cares when you're through
How do you know this?
total 23,
Fire, factory that he was nowhere near, it smoldered
now total
fire, factory that he was nowhere near, it smoldered
now total 23
Apartment blast kills twent-
Okay, okay, I'm all through, can't do another thing
23 are killed
I was in the toilet
The building put up in 1957 was part of the La Salle Heights
apartment
700 families were living in the development
all the buildings in the area were vacated while firemen tought the
blaze
witnesses said the blast lifted the roof high
It crashed into-
fire, factory that he was nowhere near, it smoldered
deaths now total 23
Apartment blast kills twent-
Okay, okay, I'm all through, can't do another thing
Dead fingers in smoke, pointing to Gibraltar
Inviting the undertaker, number 1135
February 5, 1914
K.E. has promised exactly today the late papers
any correct dreams
clinker is dead
clinker is dead
My God! I had to send rockets!

○1968年頃の録音、当時ロンドンに住んでいたウィリアム・S・バロウズが、自宅で録音したものである。当時同居人であった録音技師のイアン・サマーヴィルが録音を行なっている。朗読内容はバロウズの未発表作品より。

制作者：ビル・リッチ（元来はサブ・ローサ・レコード［ベルギー、1086］発売）

所要時間：2分37秒

出典：WSBのオリジナル（未公刊）

♦録音：WSBの家（ロンドン）

録音技師：イアン・サマーヴィル

録音日時：1968年頃

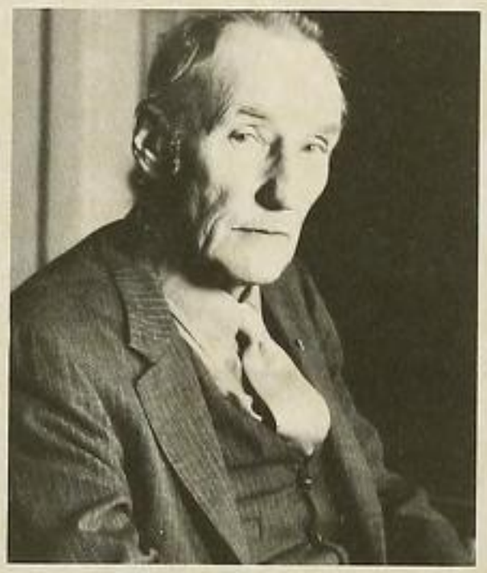
❑1914年セントルイス生まれ。作家。ハーバード大学、コロンビア大学に学ぶ。『ジャンキー』『裸のランチ』『ザ・ソフト・マシン』『ノヴァ・エクスプレス』『爆発した切符』『あの赤い夜の町』等作品多数。全米芸術文学協会、仏文学アカデミー会員。画家としても、1986年から世界30カ国で展覧会を開き活躍。　写真：Kate Simon

❑Born 1914 in St. Louis, Missouri USA. Educated Harvard and Columbia University. Author of many books, for ex. *Junky*, *Naked Lunch*, *The Soft Machine*, *Nova Express*, *The Ticket That Exploded*, *Cities of the Red Night*, etc. Member of the American Academy and Institute of Arts & Letters (1983), Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres (France, 1984). As a painter, exhibitions since 1986. Photo: Kate Simon

「人民戦線との共同作戦。こいつらはわたしが見た中で一番バカでぐうたらで弱くて、最高に非人民的な連中だ」キャロルトン・J・ホリン大尉36才は、このコメントを

火災
で30世帯が焼け出され
非常ベル火災5件。警察によれば
頼むよ、せっけんバケツを開けて
そりゃそうだ、終わっちまえば誰が気にする
何でこれを知ってる？
合計23
火災、彼がその近辺にはいなかった工場、ぼや
現在合計
火災、彼がその近辺にはいなかった工場、ぼや
現在合計23
アパート爆発でにじゅう
わかったわかった、おれはもう足を洗う、これ以上できねえ
23人が死亡
ぼくはトイレにいて
1957年に建てられたそのビルは、ラサール・ハイツ・アパートの一部で
その開発地には700世帯が居住
あたり一帯の建物にいた人は避難させられて、消防士が消火にあたり
目撃者によれば爆発は屋根を吹き飛ばし
それが激突して
火災、彼がその近辺にはいなかった工場、ぼや
死者合計は現在23人
アパート爆発でにじゅう
わかったわかった、おれはもう足を洗う、これ以上できねえ
煙の中の死指、ジブラルタルを指さす
事業者を招く、1135番
1914年2月5日
KEは遅れた新聞を正確に今日と約束
どんな正夢
クリンカー死亡
クリンカー死亡
なんてことだ！　ロケットを送らないと！

○from the album: *Break Through in Grey Room*
produced by: Bill Rich
originally released by Sub Rosa Records (Belgium, 1986)
duration: 02:37 min.
source of text: original WSB, unpublished
♦recorded in London at WSB's home
engineer: Ian Sommerville
date: circa 1968



ウィリアム・S・バロウズ
William S. BURROUGHS
Working with The Popular Forces

VOICE& SOUND Channel #7101
Access No. 1-6-1
Page 91

❍A three minutes DAT recording comparing and intermingling various forms of communication. The forms; global - linguistic and ethereal.
♦The word "communication" will be translated into 45 living languages representing global-linguist communication. The words will be divided into individual syllables and reconstructed by means of chance selection into a continuous single phrase. This phrase will be interwoven "ribboned" with a recording of the world ocean; historical, eternal, boundless, ethereal.

❍さまざまなコミュニケーションの形態を比較・混成した3分間のDATレコーディング。この形態には、全地球言語的なものと無形のもの（エーテル的なもの）とがある。
♦「コミュニケーション」という言葉が、現在用いられている45の言語に翻訳される。これらの言語は、全地球言語でのコミュニケーションを意味する。単語はシラブルごとに分割された上、でたらめに選択され、1個の連続したフレーズへと再構成される。このフレーズは、歴史的で、永遠で、境界がなく、無形なものである世界洋の音を記録したものといっしょに織り込まれる。

❑Born 1954 in Brooklyn, New York. Artist. Allen Bank began his works exploring the artistic and communicative aspects of neon light. In 1982 "Allen Bank Associates" was formed to further the development of neon; environmentally, sculpturally, architecturally and graphically through the intermingling of other elements including: sound, fiberoptics, holography, inter-active sensoring, glass patterning and blasting and custom developed photography and painting techniques.

❑1954年ニューヨーク、ブルックリン生まれ。アーティスト。1970年から1982年まで「レット・ゼア・ビー・ネオン」社とともに米国及びヨーロッパでいくつかのプロジェクトに携わる。1982年「アレン・バンク・アソシエーツ」を設立。ネオンの用途を芸術的な表現手段にまで拡張し、音響やファイバーオプティックス、ホログラフィ、インタラクティブ・センサリング、ガラス装飾などの要素を取り入れた作品を発表している。

VOICE& SOUND Channel
#7101

アレン・バンク
Allen BANK
COMMUNICATION RIBBON

Access No.
1-6-2

VOICE& SOUND Channel #7101

Access No. 1-6-3

C'est vrai qu'on bavarde beaucoup. Les gens bavardent beaucoup. Moi J'aime bien bavarder. J'aime beaucoup discuter. Mais c'est le soir, avec la grappa, avec un bon saké. J'aime beaucoup bavarder. Mais bavarder, ce n'est pas la communication. C'est beaucoup plus familial, beaucoup plus instinctif... Moi, j'en ai marre de la communication. D'abord, peut-être, la communication n'est pas en effet le problème de front, parce que c'est un instrument, et il faut d'abord voir ce qu'on communique, évidemment. Je crois qu'il y en a trop. C'est vraiment ce que je pense. Je pense que le silence est beaucoup plus important que la communication. En tous cas, je pense que, depuis cinquante ans, l'homme est devenu un petit peu comme un bibliothèque. On a stocké dans ce bibliothèque beaucoup de choses. Et si on n'a pas l'abilité de rester en silence, exploiter ce qu'on a dans le bibliothèque est une erreur. Mais, le silence, franchement, est plus improtant. C'est la réflexion. Le temps de réfléchir. Il ne faut pas exagérer, mais le silence est important. En même temps, il faut aussi avoir des informations, des stimulations. J'adore l'idée d'habiter en Italie, par examlpe, de travailler dans le centre historique, òu se trouvent des petites villes immergées dans le silence. Et sí ça c'est possible, c'est grâce au fait qu'il y a des moyens de la communication qui sont possibles aujourd'hui, sur le plan de la technique. Bien sur, le téléphone, le fax et tout ça... Le téléphone existe depuis longtemps, mais c'est seulement maintenant qu'il existe le téléphone qu'on peut appeler comme ça, en prenant l'écouteur et en faisant un numéro. Alors, c'est vrai qu'il ne faut pas exagérer, c'est seulement grâce à la facilité de trouver une échange rapide avec tout le monde et à toute distance qu'on peut se permettre le luxe du silence. Sinon le silence serait l'isolation. Alors, je ne sais pas. Je crois que l'importance de la communication est l'importance de survivre culturellement dans le silence.

レンゾ・ピアノ
Renzo PIANO
アンチ・コミュニケーション
Anti Communication

イタリア人というのはよくしゃべるけれど、僕はしゃべるより議論する方が好きだ。でもここで……その……グラタンとか、いいサケでもあれば、どんどんおしゃべりでもするけれど……でもおしゃべりはコミュニケーションじゃない。それはもっと家族的なもので、特別なもの。ありていに言って、僕個人としては……その……コミュニケーションにはうんざりしている。まず第一に、たぶんコミュニケーションはプログラムの複数の糸のひとつなどではないということ。なぜなら、プログラムなどというのはコミュニケーションの手段であって、本当に知らなきゃならないのはいったい何を伝達しあうかということなんだから。

思うに、僕が思うに、情報が多すぎるんだ、本当にそう考えているよ。沈黙は……コミュニケーションよりずっと大切なものだと考えている。いずれにしても、実際のところ53歳の観点からそう見ている、つまり、50歳以降、人はいうならば図書館のようなものじゃないかと考えている。人はたくさんのものをその図書館の中に蓄積してきたわけだ。もし人がそこで静かに過ごし、自分の中の図書館を利用する能力がなければ、それは不幸なことだと思う。

でも、はっきり言って、沈黙というのは、たぶん、反省よりもずっと大事なんだろう。沈黙というのは反省する時間であり、それだからこそ、結局、あまり大袈裟なことを言ってはいけないけれど、沈黙が大事なんで、しかもそれは情報と刺激を得る時間なんだ。僕としてはやっぱりこういっておきたい。僕はイタリアの住人が好きで、たとえばジェノヴァのサント・ストリクトというちっぽけな、沈黙に浸りきってしまったような町で働く人たちが好きなんだ。それでどうしてそんな沈黙が可能なのかといえば、それはたんにコミュニケーションの手段があるという事実のおかげだ。それは今日技術面で可能なんだ。もちろん電話があり、ファクスその他の機器がある。まず最初に随分昔から電話があった。でも昔は医者の家くらいにしかなかったものだ。でも今では、自由に受話器をとりダイヤルを回してかけることができる……。

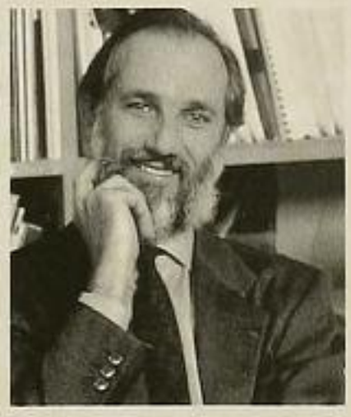
そこで、これはまた象徴的なことでもある、誇張してはいけないけれど、そういう事実、つまりいろいろな人々とどんなに離れたところへもすばやく連絡を取り合うことができるという簡便さのおかげで人々は富と沈黙を蓄積できるわけだ。

そうした便利さがなければ、沈黙はもちろん孤立になるだけだ。

というわけでよくは分からないが、こう思う。コミュニケーションの重要性というのは、文化的に沈黙の中で耐えることを可能にすること、と言ってもいいのではないか。

▲An interview which took place during dinner at the home of Mr. and Mrs. Okabe in Paris on November 25, 1990. Interviewer: Aomi Okabe

▲1990年11月25日パリの岡部氏宅にて夕食をとりながらインタビュー。インタビュアー：岡部あおみ

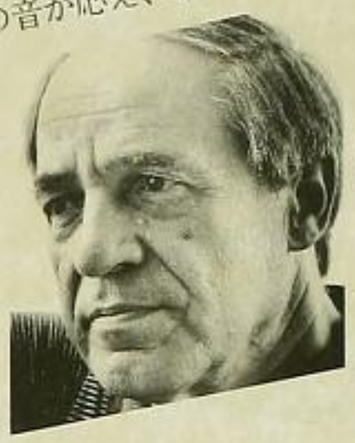


❑Born 1937 in Genoa, Italy. Architect. Designed the Pompidou Centre in Paris with Richard Rogers. Has set up building workshops in Paris, Genoa and Osaka, and is presently active on the international stage. Winner of the international design competition for the passenger terminal of the Kansai International Airport in 1988 (in collaboration with Noriaki Okabe).

❑1937年イタリア、ジェノヴァ生まれ。建築家。ポンピドー・センター（パリ）をリチャード・ロジャーズと共同設計。現在、パリ、ジェノヴァ、大阪の3都市に、ビルディング・ワークショップを設置し、国際的な活動を展開している。1988年関西国際空港旅客ターミナルビル国際コンペで優勝（岡部憲明と共同作品）。

○*Dialogue de l'omble double*(1982-5) takes its title from Claudel's *Soulier de satin* and is a fragment of the revised version of *Domaines* (1968-9). The soloist has six books which can be played in various different sequences, and the pre-recorded clarinet answers with transitions which are broadcast over six loudspeakers encircling the audience. The piece was written as a homage to the composer Luciano Berio on the occasion of his sixtieth birthday.

○《二つの影の対話》（1982-5）は、タイトルをクローデルの戯曲『繻子の靴』から取り、《ドメーヌ》（1968-9）の修正版の一部をなしている。クラリネット奏者は6つの楽譜をさまざまな場面に応じて演奏し、これに予め録音されたクラリネットの音が応え、聴衆を囲む6つのスピーカーから流される。この作品は作曲家ルチアーノ・ベリオの60歳の誕生日を記念して作曲された。



□Born 1924 in France. Composer and conductor. A leading exponent of post-war European avant-garde music. Has held the posts of conductor of the BBC Symphony Orchestra and regular conductor of the New York Philharmonic. Since 1976 director of IRCAM, an institution for experimentation and education in new music in the Pompidou Centre. Major works include *Le marteau sans maître* and *Cummings ist der Dichter*. Photo: Guy Vivien

□1924年フランス生まれ。作曲家・指揮者。戦後ヨーロッパ前衛音楽を代表する音楽家。指揮者としてはBBC交響楽団、ニューヨーク・フィル常任指揮者を歴任。1976年よりポンピドー・センターに創設された新しい音楽の実験と教育のための機関IRCAMの所長。代表作《ル・マルトー・サン・メートル》《カミングスは詩人である》等。　写真：Guy Vivien

ピエール・ブーレーズ
Pierre BOULEZ

Dialogue de l'ombre double
(二つの影の対話)抜粋
Excerpts from Dialogue de l'ombre double

VOICE& SOUND Channel
#7101

Access No.
1-6-4

Page
94

VOICE&
SOUND
Channel
#7101

Access No.
1-6-5

ウィリアム・フォーサイス
William FORSYTHE

You're My VENTRILOQUIST
（あなたは私の腹話術師）

❑Artistic director of the Frankfurt Ballet. Says he has been heavily influenced by American rock culture. Stages thrilling productions by eg. combining a Beethoven string quartet with synthesizers.

❑フランクフルト・バレエ団芸術監督。アメリカのロックなどのカルチュアに強い影響を受けたという。ベートーヴェンの弦楽四重奏とシンセサイザーを交差させて使うなどの、刺激的なステージをつくりだす。

I was thinking that these networks inside systems that ballet perhaps at some point has changed insofar as it is no longer dependent upon the mimetic as the exclusive form of communication. And it seems that as if there is, yes, at some point a depository of the historical, the museum-like within the body of the dancer and the mind of the dancer acquired through imitation. It seems as if there is a kind of intuitive sense of geometry within the bodies of dancers that seems to resist institutionalization, no matter how strong. And in the truly danced, the imagination of dancing is that which will dance on. The body can be a kind of museum within a network, and the body is a network. There is the imagination of the not yet imagined which seems to explode a model of a surface of some sort that consists of all the constituents of geometry, and that which does not allow itself to be captured within geometry. Little objects, yes, by the imagination of these planar spinnings that the dancer has within his body or her body. And this imaginary and yet-to-be-realized textural storm is not far off. It is, rather, present. It is only there to be danced.

バレーがひょっとしてある時点で、もはや擬態に頼らなくなった限りにおいて、変えたシステム内部のこうしたネットワークを、わたしは究極のコミュニケーション形態だと考えています。そして、ある時点で、ダンサーとダンサーの精神内の、擬態を通じて培われた歴史的なもの、博物館じみたものの保管所があるように思えますね。

ダンサーのからだの内部に本能的な幾何形態の感覚があって、それがいかに強いものであっても規範化を拒むように思えるんです。そして真に踊られたものにおいては、踊りの想像力とは踊り続けるものなんです。からだはネットワーク内部の博物館でもあり得るし、からだはネットワークそのものでもある。

いまだ想像されないものの想像力があって、それが幾何形態の構成物すべてによって構成されるもの、そして幾何形態の内部にとらわれることを許さないものによる、一種の表面のモデルを爆破するんです。ダンサーがそのからだの内部に持つ、平面の回転の想像による小さなオブジェクトです。

そしてこの想像上の、いまだ実現されざるテクスト的嵐はそんなに手の届かないものではありません。それはむしろ、いまここにあるものなのです。単に踊られるべくして存在するんです。

❍時報サービスのメッセージが素材となっているこの作品では、そのメッセージの音声のピッチをデジタル値に変換してコンピューターに取り込み、そして、そのデータを「MAX」という音楽のプログラミング言語によって組み換え、結果的には、いくつかのシンセサイザー音源を、組み換えたデータをもとに即興的にリアルタイムでコントロールして作られています。

❍This work makes use of a time announcement service message as resource material. The pitch of the voice in the message was digitized and put into a computer. Then, using the sound programming language called MAX, it was regrouped. In the end, this regrouped data was used as a sound source for several synthesizers, and this work was created by playing these in real time.

VOICE& SOUND Channel
#7101

藤枝守
FUJIEDA Mamoru

"What time is it now?" Resounded

❑1982年から89年までカリフォルニア大学サンディエゴ校に留学、その間、作曲を湯浅譲二、モートン・フェルドマン、ゴードン・ムンマ等に師事。最近ではマッキントッシュ・コンピューターによるパーソナルなパフォーマンス・システムにより、高橋悠治、三宅榛名などの音楽家のほかに、音響彫刻家の美音子・グリマーや、実験演劇の「錬肉工房」等と共演している。　写真：Betty Freeman

❑From 1982 to 89, Fujieda studied at the University of California at San Diego. During this time, he studied composition with Yuasa Joji, Morton Feldman, Gordon Mumma. Lately, using a Macintosh computer personal performance system, he has been performing with Yuji Takahashi and Haruna Miyake. Also he has performed with the sound sculptor Mineko Grimmer, and in some experimental theaters. Photo: Betty Freeman

Access No.
1-6-6

ポントゥス・フルテン
Pontus HULTEN

スウェーデンの口下手
A Poor Talker in Sweden

Les Suedois du nord sont connus par le manque des communications, c'est à dire qu'ils communiquent très difficulement. Ils ont une maladie qui s'apelle la maladie de la peau.

Cela veut dire que quand ils arrivent au village après plusieurs semaines ou un mois dans des fermes éloignées, ils n'y arrivent pas à parler. Ça s'apelle la maladie de la peau. Cette espèce de dépression set la timideté, mais également un trop grand réserve que est un peu dépressif. Même quand ils vivent dans le village, ils parlent très peu, presque pas du tout, à cause du fait qu'il n'y a pas de nouvelle. La vie se déroule sans événement. Mais moi, je trouve ça très sympatique. S'il n'y a rien à dire, íl n'y a rien à dire. Ce n'est pas la peine qu'on fait un baratin terrible, s'il n'y a rien à dire. Alors, je crois qu'il y a une communication à une information. La communication, c'est la pollution de l'information. Je crois qu'on espère beaucoup d'être surpris par les informations nouvelles. Et puis, il y a la politique qui se sert de la communication et de l'information pour faire des écrans, pour qu'on ne sache pas ce qui se passe. Mais la politique échoue toujours. Je sais qu'elle échoue toujours, parce que c'est sa fatalité. Alors c'est une complication de la politique à travers l'information et la communication. Les gens qui ont vraiment quelque chose à dire parlent très peu, n'est ce pas?

▲An interview which took place during dinner at the home of Mr. and Mrs. Okabe in Paris on November 25, 1990. Interviewer: Aomi Okabe

▲1990年11月25日パリの岡部氏宅にて夕食をとりながらインタビュー。インタビュアー：岡部あおみ

❑Born 1924 in Stockholm. Curator. Studied art history etc. at university, and in 1959 became director of the Swedish National Museum of Contemporary Art. Has also organized numerous major exhibitions around the world. First director of the French National Museum of Modern Art.
Photo: Peter Osztvald

❑1924年ストックホルム生まれ。キュレーター。大学で美術史その他を修め、1959年からスウェーデン国立現代美術館の館長になり、かたわら世界各地で大展覧会を次々と組織していった。ポンピドー・センターのフランス国立近代美術館初代館長。
写真：Peter Osztvald

スウェーデンの北に、ある男がいて、この男は意志伝達力（コミュニケーション）に欠けていることで知られている。彼は喉の病気なんだ。それでどこかとても遠い農場で数週間か数カ月ほど働いたあとで村にやってくる。でも話せない、喉の病気だからね。それは一種の……躁鬱のような感じ、臆病というか、それにたいへん遠慮深いという感じだ……それで村で暮らすんだが、本当に口数がすくない、まったく口をきかないと言ってもいいくらいだ。なぜならニュースというものがない、暮らしは事件らしきものもなくただ過ぎてゆくだけだから。

でもこれには共感できるね。何も話すことがなければそれでいいじゃないか、面倒臭くない。ほかの連中は話すことがないと、ジタバタしてパニックになるがね……。

さてコミュニケーションだが……思うに、コミュニケーションとは情報の汚染だ。

そこで情報なんだが、思うに、人は驚きを欲しがるのであって、新しい、そう新しい情報を欲しがるのではない。それに政治というものがある。こいつは言うならばスクリーンを張るために情報とコミュニケーションを利用する、つまり、人々にそういうものを知らせないようにするわけだ。なぜなら、これがそもそもの出発点なんだ……たぶん、それが始まり……たぶん、そんなことが起こっているんだな……いつだって確かなのだが、政治というのは、確実なるもの、なぜならそれはひとつの宿命なのだから……それは何かをアレンジすること……複雑にすること、つまり政治をだね、情報とコミュニケーションを通じてね……。

たぶん本当に語るべきことを持っている人は、ほとんどしゃべらないだろう。そうじゃないかい？

VOICE& SOUND Channel
#7101

Access No.
1-6-7

Page
97

VOICE&
SOUND
Channel
#7101

Access No.
1-6-8

Page
98

❑As a media artist, Furuhashi creates and freely uses visual images, music, and performance, and tries out various kinds of expressive activity. This activity is usually made public by performance or installation in the group creations of "Dumb Type."
(Since his video and installation in Nordjylland Kunstmuseum, Denmark, in 1987, he has been very active abroad. In 1988, he toured New York and Europe with *Pleasure Life* (Dumb Type). In 1990 he lectured at New York University and the New York Museum of Modern Art for the program "Video Viewpoints." In 1991, he is scheduled to tour the United States, Canada, Australia, and Europe with the Dumb Type's performance/installation, *P.H.*

❑メディア・アーチストとして、映像、音楽、パフォーマンスなどを創作、駆使し、様々な表現活動を試みる。その活動は「ダムタイプ」の集団創作の中で、パフォーマンスやインスタレーションとして発表される事が多い。一九八七年デンマーク、Nordjylland Kunstmuseumでのビデオ、インスタレーション以来、海外での活動が多く、一九八八年「ダムタイプ」のパフォーマンス《PLEASURE LIFE》でニューヨーク、ヨーロッパをツアー、九〇年NY近代美術館及びNYUでレクチャー《VIDEO VIEWPOINTS》、一九九一年「ダムタイプ」のパフォーマンス／インスタレーション《PH》でアメリカ、カナダ、オーストラリア、ヨーロッパをツアーの予定。

❍一九六〇年頃のアメリカの強力洗剤でMr.Cleanという商品がありました。そのコマーシャルとブッシュ大統領のイメージを重ね合わせてみたのです。BGMには数十ケ国の国歌を一勢にスタートさせた、まさにBORDERLESSのノイズの壁を用意しました。尚、本当のコマーシャルの中では、Mr.Cleanはあらゆる汚れを除去した後、最後に自分の力で自分の姿を消してしまいます。残酷なことに、その強すぎるまでの洗浄能力のイメージによって商品は大ヒットしました。

◆電話網の中の音声媒体としてしか成り立たないものを、と考えてスタートしました。ある期間がすぎると、消去される個人対個人のメッセージ。印刷媒体の朗読でもなく、恒久的に残る音楽作品でもない、その場限りの音声イメージ。で、その時、僕は上記の様なことを考えていて、それを誰かに音声イメージによって伝えたかった。このメッセージの内容は、ハッキリいって中傷にすぎない。これは良くない。アーチストのすべき事ではない。でも、この電話網の中を漂う音声イメージはいつしか消去され、更新されるのを待っている。そして、その連続性にこそ作者は、このミュージアムに出品した意味を見いだす。

❍In around 1960, there was an American power cleaning detergent product called Mr.Clean. This commercial appears combined with the image of President Bush. As background music, it gave rise to national anthem of dozens of countries, thereby preparing a wall of noise with no national boundaries. In the actual commercial, Mr.Clean, after cleaning up various kinds of stains, finally makes himself disappear by his own strength. The atrocity of it all is that, as a result of this image of an excessively strong cleaning ability, this product became a big hit.

♦I began by thinking of a sound medium that could only exist inside a telephone network. A person to person message that vanishes after a certain amount of time expires. It is neither the reading aloud of printed matter, nor an everlasting musical work, but a "sound image" for a certain place only. And a certain time. As I was thinking about things like the above, I wanted to send a message to someone through "sound image." This message is, to be frank, nothing more than slander. This is not good. It's not the kind of thing an artist should do. But I am waiting for this "sound image," which drifts around inside the telephone network, to be eliminated and renewed. And then, the maker of this work will, in the real sense of continuity, reveal the meaning of submitting a work to this museum.

古橋悌二
FURUHASHI Teiji

CM for Mr.Clean

細川周平
HOSOKAWA Shuhei

電話の考古学
The Archeology of the Telephone

VOICE& SOUND Channel #7101

Access No. 1-6-9

Page 99

Hello Central, hello Central, can't you see?
Kindly hurry, kindly hurry, just for me.
Please to get me San Francisco,
Someone's waiting all alone.
Frisco is her name. She's at the Golden Gate.
Central, it's a shame for her to have to wait.
Please long distance, do connect me, get her on the telephone.
Hello Frisco, Hello.
Hello Frisco, Hello.
Don't keep me waiting, It's aggravating.
Why can't you hurry Central, you're so slow!
Hello, now can't you hear?
You know I love you dear.
Your voice is like music to my ear.
When I close my eyes it seems so near.
Crystal, I called you up to say hello.
Hello, New York, Hello.
How do you do my dear? I only wish that you were here.
Hello, New York, Hello.
How does it fare out there? They tell me that it is a bear.
Yes, dear. I hear you, wish I were near you.
Oh Central, won't you please get off the line?
I can hear you now. I can hear you now.
Hello, Dearie, hello.
Dearie, I've bought the ring and I've arranged for everything.
You know I love you so.
We'll be together soon and we will have a honeymoon.
Your voice is like music to my ear.
When I close my eyes it seems so near.
Frisco (New York), I called you up to say hello.

もしもし　オペレーター、もしもし　オペレーター、頼むから。
どうか急いで、どうか急いで、お願いだ。
サンフランシスコにつないでくれ、
ひとりぼっちで待ってる人がいるんだ。
フリスコって名で、ゴールデン・ゲイトのとこにいる。
オペレーター、待たせるなんてかわいそうだよ。
長距離電話つないであの娘をだして。
もしもし、フリスコ、もしもし。
もしもし、フリスコ、もしもし。
待たせないでくれよ、じれったい。
急いでくれったらオペレーター、なんてのろいんだ！
もしもし、聞こえる？
愛してる。
君の声が音楽みたいに聞こえてる。
目を閉じればすぐそこにいる。
クリスタル、ちょっと話したくってかけてみた。
もしもし、ニューヨーク、もしもし。
どう。元気かな？ここにいてくれたらな。
もしもし、ニューヨーク、もしもし。
どうしてる？そこは楽じゃないって皆が言ってる。
うん。聞こえるよ、そばに行きたい。
ちょっとオペレーター、声が邪魔だよ。
聞こえるよ。聞こえてるよ。
もしもし、もしもし。
君のために指輪も買ったし、いろいろ用意も整えた。
愛してる、とても。
もうすぐ会えるよ、そしたらハネムーンに行こう。
君の声が音楽みたいに聞こえてる。
目を閉じればすぐそこにいる。
フリスコ（ニューヨーク）、ちょっと話したくってかけてみた。

コレエダクグ詞れ回ク ▶

▶この作品は一九一五年、ニューヨークとサンフランシスコが初めて電話回線で結ばれたことを記念して作られた歌で、当時大ヒットした。作詞・作曲は、ブロードウェイのソングライター・チーム、ジーン・バックとルイス・ハーシュ、歌はエリーダ・モリスとサム・アッシュのデュエットで、一九一五年六月に録音された。オリジナルはコロムビア・レコードからリリースされた。

▲This song was composed to commemorate the first telephone link between New York and San Francisco, and was a big hit. The music and lyrics were by the song-writing team of Gene Buck and Louis Hirsh, and the song was recorded in June 1915 by the duet of Elida Morris and Sam Ash. The original recording was released by Columbia Records.

❑Born 1955. Music critic. Author of *Semiotics of Music, The Rhetoric of Walkman, Trans-Italia Express, Aesthetics of Records* etc.

❑一九五五年生まれ。音楽評論家。著書『音楽の記号論』『ウォークマンの修辞学』『トランス・イタリア・エクスプレス』『レコードの美学』等。

クリスチャン・ボルタンスキー
Christian BOLTANSKI

RECONSTITUTION DE CHANSONS QUI ONT ETE CHANTEES A CHRISTIAN BOLTANSKI ENTRE 1944 ET 1946

VOICE& SOUND Channel
#7101

Access No.
1-7-0

○This record has produced by the Sao-Polo Biennale

♦This work was created in 1971

○この録音はサオ・ポロ・ビエンナーレによって制作された。

♦この作品は1971年につくられた。

❑Born Paris in 1944. One of the representatives of contemporary French Art. Since 1968, continually brought out works in Europe and America. Held his first exhibition in Japan in 1990. Works include *La Chambre ovale, Saynètes comiques, Monuments, Lecons de ténèbres.*

❑1944年パリ生まれ。現代フランスを代表するアーティストの一人。1968年以来、欧米各地で展覧会を開く。1990年日本での初個展。代表的な作品として《楕円形の部屋》《滑稽な寸劇》《モニュメント》《暗闇のレッスン》などがある。

▲This work was sent through LIVE Channel during the event.

▲実際のイベントでは、ライブ・チャンネルで送出しました。

Page
100

❍A three-minute sound work comprising several superimposed performances of a partially indeterminate work for two voices, mine and that of Anne Tardos, both live and processed by computer. It will exemplify its theme, communication, since its realization requires many real-time choices by performers, depending on continual mutual communication and awareness.

♦The live-voice performances will be recorded, and also processed by computers using specialized voice-modification software, at the Center for Computer Music at Brooklyn College of the City University of New York, directed by Charles Dodge. The final computerized mixing of live-voice and computer-processed voice "tracks" will also be done there.

❑Born in Chicago. He writes poems, performance pieces, criticism, radio works, and plays, and is a composer, painter, and multimedia performance artist. His works have been published, exhibited, and performed worldwide, and he has read and performed throughout North America, Western Europe, and New Zealand.

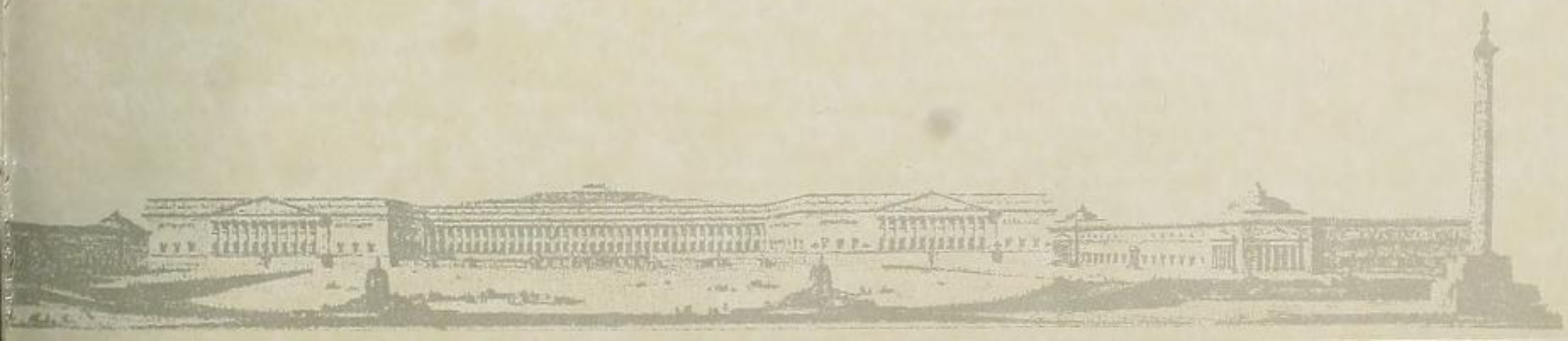
❑シカゴ生まれ。詩人。詩、舞台、批評、ラジオ作品及び劇を書き、作曲家、画家、マルチメディア・パフォーミング・アーティストでもある。彼の作品は北米、西欧、ニュージーランドで読まれ、上演されてきた。

❍私とアン・タルドスの2人による、部分的には不確定な、互いに重なり合うパフォーマンスにもとづくサウンド・ワーク。生の声とコンピュータ処理された声による。パフォーマーは連続的な相互コミュニケーションと自覚を要するさまざまなリアルタイムの判断を行なうことによって、この作品のテーマ「コミュニケーション」を体現する。

♦この生の声によるパフォーマンスは、チャールズ・ドッジが率いるニューヨーク市立大ブルックリン校のコンピュータ音楽センターの音声調整ソフトウエアによって録音・処理される。生の声とコンピュータ処理した音声の最終ミキシングもここでコンピュータによって行なわれる。

ジャクソン・マック・ロウ
Jackson MAC LOW

Communication(s)



ジュディス・マリナ
Judith MALINA

UNCONDITIONAL COMMUNICATION

Judith Malina, speaking on unconditional communication.

There are anarchist models of human interaction which lead to total vulnerability and personal disarmament. It would seem that this is the goal of our human experience, but when we speak of total vulnerability, its bound to be frightening. We don't speak to each other because we're afraid of each other; and because we're afraid of each other, we can't take the next step in human development.

Overcoming this fear of communication, that is, of simply speaking the truth, requires the confidence in one another that when we speak we are saying what we intend, what we believe, and what we want each other to hear. This act leaves us open to a kind of psychic disarmament in which our independence and our interdependence are in an very precarious exquisite balance that can be broken at any point at which our communication is wounded.

When we speak of vulnerability, we are speaking of a state in which we can be hurt. However, as soon as we diminish our vulnerability, we diminish our communication because we've set up a barrier, an armoring we feel we need, because we're afraid to be totally disarmed.

But then there are these models of experimentation in the direction of a positive vulnerability based on the possibility of a community of trust. And that's a different form of social experience than that in which we're usually engaged in this world.

Every time we open our mouths and the truth doesn't come out, we are moving further from that possibility. Every time we allow ourselves to speak the truth, we're a little closer to utopia.

VOICE& SOUND Channel
#7101

ジュディス・マリナ、無制約なコミュニケーションについて語る

人間の相互作用に関するアナキスト的モデルは、完全な受容性と個人の武装解除に行き着くことになります。これは我々人間の経験が目標とする状況であるように思われますが、完全な受容性となるとどうしてもわたしたちはおびえてしまいがちです。わたしたちが互いに話をしないのは互いを恐れているからであり、また、互いを恐れているから人間の成長のための次なるステップを踏みだせないのです。

このコミュニケーションの恐怖、つまり、真実を話すことに対する恐怖を克服するには、話をする際に、思った通りのこと、信じる通りのこと、互いに聞きたいと思っていることを話しているという確信をお互い持つことが必要です。この行為によって、わたしたちは一種のサイキックな武装解除状況に置かれます。そこでは、自立と相互依存とが非常に不安定で微妙なバランスをとっており、そのバランスはコミュニケーションに亀裂が生じれば崩壊します。

Access No.
1-7-2

すべてを受け容れる状態というのは、傷つきやすい状態のことです。けれども、だからといって受容性を弱めれば、たちまちコミュニケーションの力も弱められます。そのときわたしたちは障害を築いてしまうからです。完全に武装解除するのがこわいので、そうしたよろいが必要だと感じてしまうのです。

Page
102

しかしここで、信頼に基づくコミュニティという可能性に基づいて、ポジティブな受容性を目指す実験的なモデルがあるのです。それは、わたしたちがこの世界で馴染んでいるものとは違う社会経験の形です。

口を開くたびに真実を語らなければ、わたしたちはその可能性から遠のいていきます。真実を語るたびに、わたしたちは少しずつユートピアに近づくのです。

❍A three-minute talk exploring anarchist models of human interaction that lead to the goals of total vulnerability and personal disarmament.

❍完全な受容性と個人の武装解除という目標へと至る人間相互作用のアナキスト的モデルを探求する3分間のトーク。

❑Born 1926 in Kiel, Germany. Producer. Emigrated to the United States as a child with her parents. In 1947 she and painter-husband Julian Beck founded "The Living Theatre" as an alternative to the commercial theatre. She has directed and/or performed in all of the more than eighty plays presented around the world by "The Living Theatre," including J. Gelber's *The Connection*, K.H.Brown's *The Brig*, B. Brecht's *Antigone*, Else Lasker-Shuler's *I and I*, and "The Living Theatre" collective creations *Frankenstein*, *Paradise Now*, and *The Legacy of Cain*.

❑1926年ドイツのキール生まれ。「リビング・シアター」プロデューサー。幼少時、両親とともに米国に移住。1947年画家の夫、ジュリアン・ベックとともに商業演劇に対抗して「リビング・シアター」を設立。世界各地で80以上に及ぶ作品を上演し、これらの演出ないし出演を行なっている。上演作品には、J・ゲルバー作《コネクション》、K・H・ブラウン作《ブリゲード》、B・ブレヒト作《アンティゴネー》、エルス・ラスカー＝シラー作《わたしとわたし》、「リビング・シアター」による集団制作作品として《フランケンシュタイン》《パラダイス・ナウ》《ケインの遺産》等がある。

（電話のベル）
「ワン・ツウ・スリー」
「ごきげんいかが。」
「こちらこそ。」
「もしもしさんがやってきた。」

「お元気ですか。」
「こちらこそ。」
「もしもしさんが答えます。」

「電信柱を飛び越えて、行ったり来たりのもしもしさん。
受話器の中に隠れてる。科学の進歩は便利です。」

「また会う日まで。」
「さようなら。」
「もしもしさんは帰ります。」

(Telephone ring)
(Singing along a music)
"One, Two, Three."
"How are you?"
"Fine thank you."
"Mr. Moshi-moshi is here."

"How are you?"
"Fine thank you."
"Mr. Moshi-moshi is answering the phone."

"Jumping over telephone poles, going back and forth,
Mr. Moshi-moshi is hiding in the phone.
How convenient scientific development is!"

"See you again."
"Good-bye."
"Mr. Moshi-moshi is going home."

山口優
YAMAGUCHI Suguru

もしもしさん
MoshiMoshi-san/Mr.Hello

○私はもしもしさんの存在を二十余年にわたって主張する者の一人であるが、それはいまだに認知されないというのは決して、奇妙なことではないと思う。

♦歌を歌いたかったのである。そして、それによってこのイベントは「電話網の中の見えないカラオケボックス」にまで昇格し、プッシュボタンを押すという行為に答えることができるようになったわけである。

○I am one of those people who have insisted for over twenty years that "Moshi-moshi San" really exists. And yet I don't think it is strange that his existence is still not recognized.

♦I wanted to sing a song. And by singing, this event could receive the rank of "Karaoke Box inside the Telephone Network," and could respond to the act of pushing the buttons of a telephone.

❑1963年東京生まれ。慶応義塾大学在籍中の1983年に「もすけさん」を結成し、作家活動を始める。1987年 「Expo」結成、アルファレコードよりデビュー。音程や、リズムのズレを徹底的に強調した独自の手法は「世界唯一のポップアートテクノ」と評される。その後CF、ビデオの音楽を数多く手掛け、また「エブリシング・プレイ」「ハイポジ」などのバンドへの参加、フレッド・フリスとの共演等幅広い表現活動を続け、現在に至る。

❑Born 1963 in Tokyo. In 1983, while attending Keio University, formed "Mosuke San," and began writing activities. In 1987, formed "Expo," and made his debut on Alpha Records. His original technique of thoroughly emphasizing the shifting of rhythm and pitch has earned the reputation of the world's only "Pop Art Techno." Since then, he has worked in many commercial films and video music projects, in addition to working with such bands as "Everything Play" and "High-Posi." He has performed with Fred Frith, and presently continues a wide range of expressive activities.

まあ、軍事情報もあるはずだったのに、最も精密度の高い情報が、イラクがやってたね、ほとんど『太平記』に合わせたかと思うようなね、千早城的なね、ああいうようなトリックによって完全にそらされてしまったと。それから、イスラムの人間を相手にね、イラクを含めて中近東の人間相手に、人間の価値をヨーロッパのデモクラシーにおける人間の価値と対等にね、考えて脅したと。人命は大事だ、大事だ、というふうなことを脅したということは、相手に対して何にも伝わらないようなコミュニケーションの仕方をやっていた、ということになる。それが空しかったということがね、今や明らかになっている。それで、たとえばね、やっぱり正義の観念とかさ、そういうふうな具体的な問題をブッシュが出しても具体性を欠いてるからね。そもそも、じゃあ正義とは何かってことを話し合ったことがあるかと、コミュニケーションやったことあるかというと、ぜんぜんないわけよね。

だからあらゆる意味でこれはキリスト教的な倫理観のおしつけなんであって、イスラムの大義に拠ってる人たちに、そんなものが通じるわけがないわけですよね。で、コミュニケーションてやっぱり自分が安心するためのもんではなくて、相手を不安に陥れる力と。で、それを実際としてのチャンネルとしてどういうふうにして構築していくか、というね、そういうふうな技術の問題だというふうな感じがするんですけどね。だから自分のことが相手にどう映るかということをね、まず計算に入れるためには、相手のね、物の考え方がどういうふうにできているのかということをね、まず構築していかなくちゃならない。そういうふうなことに対するコミュニケーションてのはむしろイスラムを背景にしたイラクの側の方がコミュニケーションの取引能力をはるかに知っていたと。だから結局神経をね、とにかくジラジラさせるような、そういった切り込み方を戦争に対してやってきていると。だからものすごくね、意外なことをやってね、同じテーブルにつかせると。たとえば、こうやってやってるでしょ、で、湾岸に原油が流れ出したと。その瞬間にね、ピタっと戦争をやめてね、まず両方協力してね、オイルの回収をしようじゃないかと、ね。

どっちがやったとかそんなことは、もうとにかくいいからね。そういうふうなね、こう、あざやかな転換ていうのはね、どうしてできないのかと思うのね。

❑1931年北海道生まれ。文化人類学者。東京外国語大学教授。著書『アフリカの神話的世界』『人類学的思考』『道化の民俗学』『文化と両義性』『知の遠近法』など。

❑Born 1931 in Hokkaido. Anthropologist. Professor at the Tokyo University of Foreign Studies. His books include *The Mythical World in Africa, Anthropological Ways of Thinking , The Ethnology of Burlesque, Culture and Ambiguity, The Perspective of Knowledge*, etc.

山口昌男
YAMAGUCHI Masao

湾岸危機とディスコミュニケーション
On the Gulf Crisis and Discommunication

Well, there was supposed to have been military information, but the most accurate information was diverted by Iraq's tricks, which was something like those used by Chihaya-jo castle in the *Taiheiki*. And [the United States] threatened the Islamic peoples of the Middle and Near Eastern peoples, including Iraq, with the idea of the value of human life upheld by European democracy. Simply by saying to them, "Human life is precious, it's precious!" the United States was able to communicate nothing at all. It's now clear that this was futile. And for instance, when Bush puts forth some kind of question like the concept of justice, it lacks concreteness. All along, there had been no discussion of the meaning of justice.

So in many ways this was an attempt to apply Christian ethics, and there is no reason to believe that such reasoning should be convincing to people grounded in the Islamic concept of justice. Communication is not something to make oneself feel at ease, but the power to force one's opponent into uneasiness. I have the feeling that it's a problem of the technology of how to go about building a channel of communication. First of all, in order to include these factors into the calculations, it is necessary to determine how one is seen by one's opponent, and how one's opponent thinks. Iraq, with its Islamic background, knows far more about how to deal and communicate in this manner. After all, they have always used such infiltration tactics as playing upon their opponent's fears. By doing the unexpected they force the opponent to deal with them on their terms. For example, there they were, engaged in war, when they began pouring crude oil into the gulf. At that moment, the war was suddenly put to an end. I think maybe both sides were thinking that they should cooperate in recovering the oil, you see.Who did it? Well, that doesn't matter anyway. I wonder why this kind of clear-cut conversion can't be made.

スティーヴ・ライヒ
Steve REICH

Yesterday afternoon

○*Yesterday Afternoon* uses the voice of Neville Chamberlain from a public domain archive recording made in 1938. Chamberlain is talking about his recent visit to Hitler who assured him that if Germany could just take the Sudentenland in Czechoslovakia it would take no further actions against anyone. Chamberlain agreed and proclaimed, 'Peace in our time.' His words used in this piece are: "Yesterday afternoon, I had a long talk-----and I am satisfied now." Perhaps there is something to be learned from this in our own time.

♦ Several sampling keyboards were used while composing *Yesterday afternoon*. These were mostly loaded with speech samples from Chamberlain's voice, but others were loaded with piano sounds. A computer was used to synchronize the speech with them.

○《イエスタデイ・アフタヌーン》は、1938年に録音されたネヴィル・チェンバレンの声を用いている。チェンバレンはヒトラー訪問を終えたばかりで、ここで言及されるのもそのときのこと。ヒトラーは彼に、ドイツがチェコスロバキアのズデーテン地方を手に入れたなら、いかなる国々に対してもそれ以上の敵対行為を行なわないだろうと断言した。チェンバレンはその言葉に同意し、「われらの時代の平和」と高らかに述べた。この作品で使われる彼の言葉は次の通り。

「昨日の午後、わたしは時間をかけて話をしました……そしていま、わたしは満足しています」

おそらくここにはわたしたち自身の時代においても学ぶに足りるものが存在する。

◆何台かのサンプリング・キーボードを用いて、この作品はつくられた。サンプリング・キーボードのほとんどはチェンバレンの声から得たスピーチ・サンプルをロードしたが、それ以外はピアノの音をロードした。スピーチを音楽的素材にシンクロさせるためにコンピュータを用いた。

❑Born 1936 in New York. In 1966 he began his own ensemble "Steve Reich and Musicians." Between 1971 and 1990, "Steve Reich and Musicians" completed more than 20 tours throughout the world. In 1990 Steve Reich's composition *Different Trains* won the Grammy Award for Best Contemporary Composition. His other works include *The Desert Music*, *Tehillim*, *Piano Phase*, *Violin Phase*, etc.
Photo: Martha Swope Assocs./Linda Alaniz

❑1936年ニューヨーク生まれ。1966年にアンサンブル「スティーヴ・ライヒ・アンド・ミュージシャンズ」を結成。1971年から1990年にかけて「スティーヴ・ライヒ・アンド・ミュージシャンズ」は世界各地で計20回以上ものツアーを成功させている。1990年、作品《ディファレント・トレインズ》により、グラミー賞のベスト・コンテンポラリー・コンポジション賞を受賞。その他、彼の主な作品には《デザート・ミュージック》《テヒリム》《ピアノ・フェーズ》《ヴァイオリン・フェーズ》等がある。写真：Martha Swope Assocs. / Linda Alaniz

アート・リンゼイ&ピーター・シェラー
Arto LINDSAY and Peter SCHERER

SPANKING

❑Arto Lindsay is a guitarist born in New York. Peter Scherer is a synthesizer player born in Switzerland. Arto Lindsay & Peter Scherer have been working together since 1989. Their band "Ambitious Lovers" has recorded three records. They also write music for theatre and ballet.

○Does war show us things the way we should always see them?

♦We were working on a ballet score for Amanda Miller. I heard Peter playing Bach through an open vocal mike. I turned on the machine and started to play along. Later I added the text and we threw in a few sounds.

リック・ルッソ&ブロンウィン・ルッカー
Rick RUSSO and Bronwyn RUCKER

FRAGMENTS/TENTACLES

VOICE& SOUND Channel
#7101

Art.
Art.
Art would no longer be a tool to call attention to misery.
Body bag business booming.
Body bag business booming.
Art would no longer be a tool to call attention to misery.
Art will be energy.
(Itudinay, wishgu, itsala Wishgu, itsala)

Access No.
1-8-4

Body bag business booming.
Body bag business booming.
Body bag business booming.
They bomb Baghdad.
They bomb Baghdad.
They bomb Baghdad.
(Iku, itsala, Botida, hailay, tula, ziba,
Rito, nahibo, nahibo ikesemi, ikesemi Wishgunite, ro, re)

芸術。
芸術。
芸術はもはや悲惨に目を向けるための道具にはならない。
空からだ稼業快調。
空からだ稼業快調。
芸術はもはや悲惨に目を向けるための道具にはならない。
芸術はエネルギーとなる。
(イトゥディナリ、ウィシュグ、イツサラ　ウィシュグ、イツサラ)

空からだ稼業快調。
空からだ稼業快調。
空からだ稼業快調。
バグダッド爆撃。
バグダッド爆撃。
バグダッド爆撃。
(イク、イツサラ ボティダ、ハイレイ、ツラ、ジバ
リト、ナヒボ、イケセミ、イケセミ ウィシュグニテ、ロ、レ)

Page
106

○*FRAGMENTS/TENTACLES* is an original score by experimental composer, Rick Russo with vocals performed by his collaborator, Bronwyn Rucker. It involves a graphically-noted score that includes taped and electronic music as well as experimental sound-producers, such as the cup-o-phone.

♦The piece is based on varying degrees of indeterminacy and spontaneous performer's choices.

❑Rick Russo & Bronwyn Rucker have been collaborating on avant-garde performance pieces since 1983. They are the founders and artistic directors of Meltdown Performing Arts, an experimental music, theatre and media company. Individually and collectively, they are the recipients of many grants and awards for their exploratory arts.

○戦争のとき、我々はいつもと同じようにものごとを眺めるのか？
♦ぼくたちは、アマンダ・ミラーのためのバレエのスコアを共同で制作してきた。オープン・ボーカル・マイクを通して、ピーターがバッハを演奏していた。ぼくは機械のスイッチを入れ、それに合わせて演奏を始めた。その後、ぼくはテキストを付け足し、2人で音もいくらか付け加えた。

□アート・リンゼイはニューヨーク生まれ、ギタリスト。ピーター・シェラーはスイス生まれ、シンセサイザー奏者。二人は1989年に「アンビシャス・ラヴァーズ」を結成。「アンビシャス・ラヴァーズ」としてこれまで3枚のアルバムをレコーディングする一方、演劇やバレエのためにも曲を提供している。

Art would no longer be a tool to call attention to misery.
Art will be energy, will be life, will be how talk to each other, will
finally express ourselves.
We are at the vanguard.
We are at the vanguard of understanding.
Body bag business is booming.
We are at the vanguard of understanding
(Itsala, itsala, ikese, ikesemay, ikesemay
Itsala, ipodinay, ikesemay, ikesemay.)

Body bag business.
Body bag business.
(Iku, itsala, ike, niro
Iku, itsala, ikė, niro
Istala wishguna itsa aga i)

Art will be energy, will be life.
Life.
Life.
(Ikesemay)

芸術はもはや悲惨に目を向けるための道具にはならない。
芸術はエネルギーとなる、生命となる、語り合う方法となる、ついに自分を表現する。
おれたちは最先端に立つ。
おれたちは理解の最先端に立つ。
空からだ稼業が快調。
おれたちは理解の最先端に立つ。
(イツサラ、イツサラ、イケセ、イケセメイ、イケセメイ
イツサラ、イボディネイ、イケセメイ、イケセメイ。)

空からだ稼業。
空からだ稼業。
(イク、イツサラ、イケ、ニロ
イク、イツサラ、イケ、ニロ
イスタラ　ウィシュグナ　イツサ　アガ　イ)

芸術はエネルギーとなる、生命となる。
生命と。
生命と。
(イケセメイ)

□リック・ルッソとブロンウィン・ルッカーは1983年以来、前衛的パフォーマンス作品を共同制作してきた。彼らは、実験音楽ー演劇ーメディア・カンパニーである「メルトダウン・パフォーミング・アーツ」の創設者、芸術監督である。彼らはその探求的な芸術により、個人で、また集団で、多くの奨励金や賞を獲得している。

○《FRAGMENTS/TENTACLES》は、実験的作曲家、リック・ルッソによるオリジナル・スコアである。ボーカルを担当しているのは、彼の共同制作者であるブロンウィン・ルッカー。グラフィック・スコアを用い、《カップ・オ・フォーン》のような実験的音響器やテープ録音のエレクトロニクス・ミュージックを伴っている。
♦この作品は、さまざまな度合いの不確定さと演奏者の自発的な選択に基づいている。

石原恒和
ISHIHARA Tsunekazu

TV Game MUSEUM ジャーナル
TV Game MUSEUM Journal

1

テレビゲーム・ミュージアムの学芸員の石原です。第1回目は、ちょっと概論的なお話をさせていただきます。テレビゲームのレビューをいくつか試みようということなんですけど、今やテレビゲームの数っていうのはあまりにも多くて、オールマイティなクリティックということはできません。例えば、世界で初めて商業化されたテレビゲームっていうのは1971年に、アメリカのナッチング社という会社から発売されたコンピュータスペースというものですけども、それからちょうど20年たった今ですね、数万作品にも及ぶ、テレビゲームというものが存在しています。ですので、そういう数多いことを、オールマイティにクリティックはできませんので、すこしジャンルを特定して、その中から、エポックメイキングな作品、あるいはトレンドなどについて、おしゃべりしたいと思います。

で、今回このチャンネルで、わたしが分析しながらお伝えしたいゲームのジャンルっていうのは、いくつかの数学ゲームの延長線上に位置付けることができるような作品群です。数学ゲームっていうのは、ちょっと抽象的なので、もうすこし具体的にいいますと、ライフゲームと呼ばれているものとか、あるいはセルオートマトン、あるいは怪物曲線というようなものです。こういうものには、結構重要な共通点というのが3つほどありまして、まず数学者たちというのが、おたくっぽく、かなり深くはまりこんでしまった奥の深い世界だっていうことです。そしてもうひとつは、コンピュータの助けを借りないと追及できない世界だっていうことです。で、最後にもっとも重要なのは、こういったシステムといいますか系というものは、きわめてシンプルな規則とかルールに従って成り立っているんですけれども、その結果が予測できないという、予測不可能な複雑性をもった世界であるというようなところです。ここにこそ、テレビゲームというものが追及すべき大きなテーマが隠されているんではないかという風に思っています。

そういうわけで、いくつかの数学ゲームの延長線上に位置付けることができるゲームを追及してみたいという風に考えています。次回は、ライフゲームを越えてというテーマでおしゃべりしてみたいと思います。それでは。

2

テレビゲーム・ミュージアムの学芸員の石原です。第2回はライフゲームを越えてというテーマでお話します。まず、ライフゲームというものがどういうものであるのかっていうことを簡単に説明したいと思います。ライフゲームというのは、ケンブリッジ大学のジョン・コンウェイという人が発明したものなんですけども、このゲームの発明というのが、ほぼ1970年とされてますので、前回お話しました世界初のテレビゲームの発売と、大体時期を同じくしているわけです。

その内容を簡潔にお話しますと、まず、チェス盤とか、グラフ用紙のような升目を想像していただきたいんですが、この升目をセルと呼びます。そこに何か駒が置いてある状態をオンあるいは生きている状態と呼び、何もない状態をオフあるいは死滅状態とします。それぞれのセルがオンであるかオフであるかというのは、そのセルにとなりあっている上下左右斜め、全部で8つのセルに依存しています。隣あう8つのセルにオンのセルが1個以下の場合は、その該当するセルはオフになります。で、2個の場合は現状維持。で、3個の場合で、自分のセルがオフの場合は、そこに生命が誕生してオンになりまして、すでにオンの場合は現状維持。で、4個以上オンがある場合は、過密のために、そのセルは無条件にオフになります。ちょっと言葉でいうとまどろっこしい感じがしますけれど、結構シンプルなんです。で、そのルールに従って各々のセルを全部調べて、その結果を同じ平面上にプロットします。この一連の作業を一世代の経過として、何十世代、何百世代、あるいは何万世代と繰り返していくわけです。そうするとそこには想像を越える豊かなライフの宇宙というものが広がっていたということになります。で、そのために非常に多くのコンピュータサイエンティストと呼ばれる人たちが夢中になったわけです。

で、このライフゲームの原理をうまく応用したコンピュータゲームというのが、その後、たくさん発生しました。例えば、バクテリアとリンパ球の闘いのシミュレーションのようなものですとか、あるいは、シャークと呼ばれる海の生物の食物

❑1957年生まれ。SEDICのAV事業局チーフ・プロデューサー。主なプロデュース作品にファミコン・ソフト『オトッキー』、TV番組「TV's TV」など。著書『テレビゲーム』（共著）など。東京芸術大学講師。

❑Born 1957. Chief producer of the AV Operations Office of SEDIC. His main productions include the family computer software *Otocky* and television programmes such as "TV's TV." He is also co-author of *TV-Games*. Lecturer at the Tokyo National University of Fine Arts and Music.

❍TV Gameの最近のトレンドを追いながら、TV Gameについて考察する。ライフゲームからの展開を中心にいくつかの作品をレビュー。

♦テープによる録音で、計7回。

❍While pursuing recent trends in TV games, I have made some observations. I reviewed several works centering around developments in the Life Game.

♦Tape recordings, seven in all.

連鎖のシミュレーションですね、あるいは、ポリウォッグと呼ばれるAppleIIのゲームなんかでは、プレイヤーは蛙の卵を操作して、グライダーの川に流されないようにしながら、小魚なんかを避けて、卵を蛙に成長させて行くと、そういうゲームになっています。まあ、そういうのの、延長線上で、今最も注目されているのが、シムシティとかポピュラスとかいうゲームなわけですけれども、次回はいよいよ、そういうシムシティ、ポピュラスなどのゲームの各論に入りたいと思います。それでは。

3

テレビゲーム・ミュージアムの学芸員の石原です。第3回は、ライフゲームの延長線上に発展したいくつかのゲームを紹介したいと思います。ライフゲームそのものというのは、厳密にいうとゲームではありません。簡単な規則によって、すべてがコンピュータによって自動的に変化していくだけだからです。このゲームをプレイしようとする人の、プレイヤーの唯一の仕事というのは、初期的な値、いわゆる初期値といわれているものを入力する作業だけですね。あとはすべてコンピュータが計算してくれるわけです。そこでもうすこし戦略性を高めるために、いくつかのアイデアが考え出されました。例えば、各世代の計算結果に対して、さらに追加して、新たな入力を可能にしようとかですね。それで、それによって新たな計算がされるので、無限のバリエーションが実現できる。あるいはもう少しルールを追加して、もうちょっとプラスのフィードバックの度合をあげてみようとかですね。そういういろんなさまざまなアイデアというのが追加されて、シミュレーションというのもだんだん高度になっていったわけです。で、そういう視点で、シムシティというゲームを少しみてみますと、これは、ウィル・ライトという人がつくったゲームなんですけれども、プレイヤーの目的というのは、市長として、メイヤーとして、都市を発展させることです。ですから、プレイヤーは予算という有限の駒をもっているわけで、それを有限の土地というセルの上に置いていきます。それぞれのセルがプラス方向に変化するか、マイナスになるかは、ライフゲームと同じように、周囲のセルの状態に依存しています。で、それぞれのセルはいくつかのパラメータをもっていまして、そのセルの人口や、住民の意見、生産性なんかのかたちで、結果を出力します。コンピュータは、ライフゲームと同様に、各々のセルをひとつひとつ全部計算して、その結果を同じ平面上にプロットします。その出力の結果、プレイヤーは新たに予算という駒が増えるかもしれませんし、逆に減ってしまうかもしれない。こういう一連の作業を1年間という経過として、ライフゲームでいうとワンジェネレーションということになりますけれども、これを何十年、何百年と繰り返していきます。そうすると、そこにはプレイヤーの意志を越えた都市の宇宙というのが広がっていくというようなゲームなわけです。そのために非常に多くのコンピュータプレイヤーが夢中になりまして、こういうのは間もなくスーパーファミコンなんかでも発売されるようになりました。こういった風に、ライフゲームの原理というのをうまく応用したシムシティというのは、現在都市のシミュレーターとして、バークレー大学なんかでも研究用に活用されています。

次回はそのシムシティの作者であるウィル・ライトさんのその他の作品をいくつかみてみたいと思います。それでは。

4

テレビゲーム・ミュージアムの学芸員の石原です。第4回はシムシティの延長線上に発展したいくつかのゲームを紹介したいと思います。シムシティの作者のウィル・ライトさんのデビュー作というのは、意外に思うかもしれませんけれど、バンゲリング・ベイというヘリコプターのシューティングゲームなんです。このゲームというんは、コモドール64というアメリカのパソコンで遊ぶことができたわけですけれども、ファミコンにも移植されました。360度スクロールで敵を倒していくこのゲームというのは、よくみると、もうすでに、シムシティへの萌芽というのがみられるわけです。というのは、ステージがどんどん進んでいくと、徐々に強い敵が出現して、難易度がどんどん高くなるんですけれども、それは、地上にある敵の工場というのが、どんどん強い敵を生産するから、どんどん強くなるんですね。ですから、プレイヤーというのは、空中戦に終始していたんではだめで、地上の工場というのも、的確に破壊して、強い敵の出現を少しでも遅くするというのが、戦略になったゲームだったわけです。この工場群の成長というコンセプトというのは、非常に当時としては斬新で、同時にシムシティのきっかけにもなってるんじゃないかと、僕は思っています。で、360度スクロールで、ヘリコプターから地上を見下ろすという、そういう景観というのは、そのまんまシムシティに受け継がれているわけです。

このバンゲリング・ベイの後に、ウィル・ラ

VOICE&
SOUND
Channel
#7101

Access No.
2-1-1

イト氏は、シムシティという作品をつくったわけですけれども、これはMacintoshとかIBMあるいはAmigaみたいなパソコン用ソフトとして発売されて、売行きもずっとベストワンで、1989年のゲーム・オブ・ザ・イヤーというのに選ばれました。ウィル・ライトさんは、シムシティの後に、シムアースという作品をつくりました。今度は地球のシミュレーションなわけです。ちょっと前に、ガイア仮説とか、ガイア理論というのが、非常に流行してましたから、こういう作品も非常に受け入れられたんですけれども、自然と、文明と、環境みたいなものを、バランスよく成長させる惑星のシミュレーションというものなんですけど、このへんの作品になってくると、試行錯誤をプレイヤーが繰り返しながら、どんどんやり直すというよりも、どうも観察者として、ずっと見守るというような視点がだいぶ強調されるような感じになりました。
現在、そのシムアースの後に、彼が取り組んでいるのがシムアントという作品です。アントつまり蟻ですね。蟻のコロニーのシミュレーションです。今度は、プレイヤーは雄の蟻とか、働き蟻とか、兵隊蟻みたいな、そういう何種類かの蟻の数をコントロールしながら、よその蟻のコロニーと食べ物とか縄張を争う、あるいは天敵であるクモとかと闘うわけですね。こういう電子蟻農場というような感じの作品というのが、今つくられている。これはどうも、もう一回、プリミティブなライフゲームに回帰を果たそうというような感じがします。
そういうわけで、今度は、シムシティの周辺に生まれたいくつかの作品を、次回は紹介したいと思います。それでは。

5

テレビゲーム・ミュージアムの学芸員の石原です。第5回はシムシティの周辺にいくつかある同類のゲームをみながら、最近のゲームソフトの傾向を少しみてみたいと思います。まず、シムシティとほぼ同時期に発売されたソフトでポピュラスというのがあります。これはイギリスのブルフロッグという会社から発売されたもので、内容は結構キリスト教的な世界観を強く漂わせている。プレイヤーは原始人類のようなものを宗教によって導きながら進化成長させて、敵対する邪教を、最終戦争であるアーマゲドンにおいて打ち破るという目的になります。そんな感じで、世界観というのは非常に重苦しいんですけれども、ただプレイヤーが画面の中で行なうことというのは、非常に砂場遊びみたいに、地形を平にして、平地のセルをたくさんつくると人が密集して文化が栄えていくと、ですから、プレイヤーにとっては、システム自体は、砂場のごっこ遊びのような感じなわけです。で、この重苦しい世界観をちょっと変えて、プロミストランドっていうシナリオなんかも、その後で発売されたりしました。
で、そのブルフロッグという会社が最近になって、パワーモンガーという作品をポピュラスの続編としてだしたんですけれども、ゲームシステムの構造はそれほど変っていないんですが、よりリアルにスリーディメンショナルになっています。舞台を中世にした戦争のシミュレーションのような感じなんですけども、ですから、これまでのウォーシミュレーションと全く違うのは、プレイヤーというのは、直接的にその軍隊を指揮するんではなくて、間接的に導く役割を果たすというところだと思います。ですから、プレイヤーは、さまざまな地形で軍隊を導き、成長させながら、領土を拡張していくということが目的のゲームです。
こういった感じで、ライフゲーム的なコンピュータ宇宙の構造を、どんどん利用して作品はいろんな要素を加えながら変化していったと。で、こういう作品を通じて、ひとついえることは、例えば日本ではドラクエブームに象徴されるようなRPGブームというのがあったわけですけれども、プログラマーやデザイナーがつくりあげた世界の上をプレイヤーはイベントを通して導かれていくというスタイルのゲームとしてRPGがあったときに、そういうリニアな、予定調和的な展開というか、それに若干プレイヤーが食傷ぎみになってきたと、で、それに代わって登場してきたのが、こういったプレイヤー自身が導かなければならないゲームシステム、つまりこれまでは、プログラマーによって導かれていたんですけれども、今度はプレイヤーが導くという風な類の作品が最近増えてきている。その端的な例というのが、そのイギリスのシグノシスという会社から発売されたレミングという作品で、これは大量のレミングをプレイヤーが導いて脱出させて絶滅から救うという設定になってます。こういう意味では、導いていく作品というのは、最近非常に増えていまして、そういう意味ではプレイヤーのレヴェルも少しあがってきたんじゃないかということかもしれません。
というわけで、次回は、少し、歴史を遡って、フラクタル幾何学とか、コッホ曲線なんかの、怪物曲線が生み出したいくつかのゲームを紹介します。

VOICE&
SOUND
Channel
#7101

Access No.
2-1-1

VOICE&
SOUND
Channel
#7101

Access No.
2-1-1

6

テレビゲーム・ミュージアムの学芸員の石原です。第6回はフラクタル曲線なんかに代表される怪物曲線のようなものをゲームの中に取り入れた例をいくつか紹介したいと思います。まず、ルーカスフィルム社の、ルーカスフィルムのゲーム部門があるんですけれど、今では独立してルーカスフィルムゲームという会社になってますが、このゲーム部門が1985年に発売したレスキュー・オン・フラクタラスというアクションゲーム、アドヴェンチャーゲーム的な要素もはいってますけども、そういう作品があります。この作品はフラクタル星に取り残されたパイロットを救出するというだけの、非常にわかりやすい目的をもったゲームなんですけども、画面が主観映像で、メインスクリーン上に広がる地形というのが、そのフラクタル星の地形というのが、まさしくフラクタル理論によって描かれた地形です。これは非常にシンプルな線画の描図なんですけれども、非常にリアルに表現されてます。この地形のリアルさというのは、まさしくフラクタル曲線の功績ではないかという風に思うわけです。ちょうどこの頃は、ルーカスフィルムの映画部門というのは、大型コンピュータによって、非常にリアルな風景を、フラクタル曲線を使ってつくりあげようといろんな実験がされていましたんで、そういう影響もあって、ゲームもこういったレスキュー・オン・フラクタラスっていうようなゲームがでてきたんではないかと思います。

で、このフラクタルっていうのは、非常に計算が高密度なので、パソコンのスペックでは、リアルタイムにフラクタル地形を発生させながら、その空間を移動するなんてことは、到底できないわけですね。で、いくつかそれを実現する商品として、最近になってものがでてきたんですけれども、それは去年ですね、1990年に、ナチュラルグラフィックスっていう会社が発売したシーンジェネレーターっていうのがあります。これは4つぐらいのパラメータを簡単にセットするだけで、非常に風光明媚で、しかもリアルな風景をハイレゾリューションで出力してくれる。2次元データとして出力されるので、それにいろんな絵を付け加えながら遊べるというようなものです。

その半年ぐらい後に、ヴァーチュアルリアリティラボラトリィというところから、ヴィスタという商品が発売されました。これは非常にリアルに3次元の地形データというものを出力してくれます。

こういう地形をシミュレーションするというので、フラクタル幾何学というものがいろんなかたちで応用されているんですけれども、こういうかたちで出力されたデータをもとに、レンダリングをして、その地形の中を飛んでみたりとか、移動していろんな風景を眺めるという風な、風景ソフトっていうのが、最近、ヴァーチュアルリアリティブームということもあって、たくさんでてきたという印象です。

次回、最終回は、これまで話してきました数学ゲーム、フラクタルとか怪物曲線なんかの、こういった数学ゲームの中で生まれた、あるいはその延長線上に生まれてきたコンピュータゲームの面白さっていうものが、いったいどういうところにあるのかという部分についてまとめをしたいと思います。それでは。

7

テレビゲーム・ミュージアムの学芸員の石原です。今回、第7回、最終回は、これまでみてきました数学ゲームの延長線上に発展してきたコンピュータゲームというものが、一体どういう方向をもってこれから動いていくだろうかというところをまとめて話してみたいと思います。本来、テレビゲームというのは、自分の入力に対して結果が出る、結果がもたらされるという、その繰り返しによって、どんどんどんどん前に進んでいくというわけなんですけれども、その結果というのが、あらかじめわかってしまったんではゲームになりませんし、意味がないわけですね。そこで、その結果をいかにわからなくするかというポイントで、これまでは乱数というものを非常に多く利用してたわけです。これはテーブルトークのロールプレイングゲームの時代から、サイコロを使ってやっていたことを、どんどんコンピュータ側の乱数発生ルーチンにゆだねてきたという歴史があるわけですけれど、最近になって、そのロールプレイングゲームが、結構、乱数の振れ巾を小手先でコントロールして、非常にリニアな物語をいかにも自由度があるかのごとくみせてきたという感じで、結構プレイヤーも食傷ぎみになってきたという感じなんです。それに対して、ライフ的な構造をゲームシステムの中に取り入れた作品というのは、結構、プレイヤーにより深い参加性と、物語にしても面としての広がりをみせてくれるという意味で、意義のある作品というのが多くなってきたんじゃないかと。ですので、ライフ的な予測不可能性と乱数的な予測不可能性というものが、うまく配分されたゲームというものが、今後どういうかたちでてくるかというのが、非常に楽しみであるというのが、現時点での感想です。どうもありがとうございました。

いとうせいこう
ITOU Seikou

電耳情報 ここだけの話
Telephone Information: Private Talks

幻の市街戦

いとうせいこうです。本日、わたくしの事務所から情報をお送りしたいと思いますけれども、映画で、「幻の市街戦」というのがありまして、これは1967年のフランス映画なんですけれども、僕が、映画の中で、ベストテンを選んでくれといわれたとき、1位に選んだものなんですけどね。これは、僕は、3回くらい、深夜放送で見たことがありまして、最初がたぶん中学のときで、で、高校のときに2回ぐらい見て、非常に好きだったんですけれども、どこにいっても手に入らないというものでありまして、なぜか、たしか文芸春秋かなんかで、文庫本で、わたくしの映画ベストテンとかいう本があるんですけれども、その中で、中野翠さんも、たしか「幻の市街戦」を上位に、ひょっとしたら、1位だったかもしれませんけれども、入れているというもんでございます。これが、2月に、レーザーディスクでとうとう出た。監督がフィリップ・ドブロカという人で、出演がアラン・ベイツ、それから、ジュヌビエーヴ・ビジョルド、ジャンクロード・ブリアリ、ピエール・ブラッスールと、まあそんなことは、どうでもいいんですけれどもね。どういう映画かと申しますと、戦争中、第1次世界大戦のときに、パリの北の方にある村に、あるイギリス軍の隊長から命令を受けた、伝所鳩係の兵隊というのが、入り込むんですね。ところが、そこには、実はもう人がいなくて、精神病院に残された人たちが町にでている。どちらが狂気なのか、戦争をしているものと、精神病院に入れられていたものの、どっちが狂気を抱えているのかという問題が、非常にファンタジックな映像とともにあらわれる。とっても面白い映画なんで、もしこれが手に入るようでしたら、皆さんにも是非見ていただきたい。ということでして、本日のわたくしの情報は、「幻の市街戦」ついにLD化というお話でございました。

講談社文芸文庫

どうも皆さんお元気でいらっしゃいますでしょうか、いとうせいこうです。本日もわたくしの事務所から情報をお送りさせていただきますが、今日の情報は、講談社文芸文庫に注目せよということなんでございますけども、講談社文芸文庫というのはですね、こないだから、こないだからということもないですけれども、まあはじまってるんですけど、ずっと、かなりもうでてるんですけれども、これが、いちいちセレクトが渋い。例えば、島尾敏雄の「偽学生」というのは、わたくしが、一昨年、ちょっと事務所の者に頼んでようやく探してもらったものなんですけれども、渋いものがガンガン復刻されていくわけですね。それでこの講談社文芸文庫の中には、柄谷行人という文芸批評家の、例えば「日本近代文学の起源」「意味という病」「畏怖する人間」などがでておりまして、これは初の文庫化なんですけれどもね。それから、大江健三郎は「万延元年のフットボール」と「叫び声」と、それから「みずから我が涙をぬぐいたまう日」、この「みずから我が涙をぬぐいたまう日」というのは、わたし、大江フリークなんですけれども、唯一本もってなかったんですね。特に文庫になっていなくて、困っていたものなんですけれども、それが復刻されている。それで、この講談社文芸文庫がなぜいいかというと、著者が生きてらっしゃる場合は、著者から読者へというのがついていまして、それから作家案内というのがついてて、それから解説がついてる。特に著者から読者へっていうところが、自分で自分の作品をふりかえってお書きになった原稿で、どれもこれも非常に有益なものばかりでございまして、この講談社文芸文庫をセレクトしてる人は、かなりの手だれだという風に思いますけれど。その他にも金子光晴さんだとか、坂口安吾もいっぱいでておりますし、大岡昇平とか井伏鱒二とか、有名どころがありますけども、その中でも有名なもの、それから、なかなか手に入らなかったようなものというのが復刻されているというか、文庫化されていると。したがって、この講談社文芸文庫、見かけたら是非手にとって見ていただきたい。特に、前に読んだ作品でも、買いですけれども、まあはじまってるんですけど、ずっと、かなりもうでてるんですけれども、これが、いちいちセレクトが渋い。例えば、島尾敏雄の「偽学生」というのは、わたくしが、一昨年、ちょっと事務所の者に頼んでようやく探してもらったものなんですけれども、渋いものがガンガン復刻されていくわけですね。それでこの講談社文芸文庫の中には、柄谷行人という文芸批評家の、例えば「日本近代文学の起源」「意味という病」「畏怖する人間」などがでておりまして、これは初の文庫化なんですけれどもね。それから、大江健三郎は「万延元年のフットボール」と「叫び声」と、それから「みずから我が涙をぬぐいたまう日」、この「みずから我が涙をぬぐいたまう日」というのは、わたし、大江フリークなんですけれども、唯一本もってなかったんですね。特に文庫になっていなくて、困っていたものなんですけれども、それが復刻されている。それで、この講談社文芸文庫がなぜいいかというと、著者が生きてらっしゃる場合は、著者から読者へというのがついていまして、それから作家案内というのがついてて、それから解説がついてる。特に著者から読者へっていうところが、自分で自分の作品をふりかえってお書きになった原稿で、どれもこれも非常に有益なものばかりでございまして、この講談社文芸文庫をセレクトしてる人は、かなりの手だれだという風に思いますけれど。その他にも金子光晴さんだとか、坂口安吾もいっぱいでておりますし、大岡昇平とか井伏鱒二とか、有名どころがありますけども、その中でも有名なもの、それから、なかなか手に入らなかったようなものというのが復刻されているというか、文庫化されていると。したがって、この講談社文芸文庫、見かけたら是非手にとって見ていただきたい。特に、前に読んだ作品でも、買うと、著者から読者へというところが、非常に面白いので、文学おたくの方々には、非常に面白いシリーズになっているんじゃないかと思いました。ということで、本日のいとうせいこうの情報は、講談社文芸文庫に注目せよということでございました。失礼いたしました。

しりあがり寿

さて、皆さん、どうもいとうせいこうです。本日もまた、わたくしの事務所からお送りしている情報なんでございますけども、実はですね、しりあがり寿という漫画家がいらっしゃいまして、ほんとうに最初からいきなりのすごいパスティーシュ漫画、パスティーシュコミックというようなジャンルで登場した方でございますけども、その方の新刊がでておりますんで、ご紹介申し上げたい。タイトルが「底抜けカフェテラス」といいまして、しりあがり寿&サイケひばりと、しりあがり寿という人は、いろんなパロディを駆使していって、自分のスタイルというものを消していくタイプの作家なんですけども、今回は、サイケひばりという漫画家に、これ奥さんなんですけどね、サイケひばりが漫画を描いていると。しりあがり寿は、まあたまに手伝っていたらしいんですけど、ほとんど描いてない。いままでスタイルを消してきた作家が、とうとう自分で線を引かずに漫画を描くという、非常に面白い、ある種実験的なやり方をしております。で、もちろん、作品は、しりあがり寿が好きな方にはたまらない、異常なパロディと異常なパッションの世界になっておりまして、ラブコメから、特にラブコメ中心なんですけどね、それから、昔なつかしの恐怖漫画みたいなののパロディから、いろんなものがございます。その中で、例えば、竹宮恵子のパロディで、竹宮恵子の場合は、不思議なヨーロッパの男の子しかいない寄宿舎みたいな世界で繰り広げられるのが、全部養老院になっていて、はげおやじになっているとか、そういった不思議なものがたくさんあります。で、この「底抜けカフェテラス」以降、しりあがり寿は、ここまで自分を消した後、どうなるのかと、また、さらに作家的な実験をするのかといったことを含めながら読むとますます面白い。ということで、しりあがり寿の「底抜けカフェテラス」という漫画を紹介いたしました。

藤原ヒロシ

どうも、いとうせいこうです。本日もわたくしの事務所からみなさんに情報をお送りもしあげるわけでございますが、本日は、藤原ヒロシというアーティストがいまして、これはもうずっとDJとしてトップを走ってきた若者でございますが、彼が去年は小泉今日子さんの『17番』というLPをとうとうプロデュースいたしまして、DJ以外の活動の方に入っていったわけでございますが、その藤原ヒロシが、The Acoustic Life in The Electric Cottageと、電気小屋のアコースティックな生活というタイトルで、ミニCDをだすと。これが、たぶん、5月下旬ぐらいになるのではないかということをいわれておりますけど、わたくしは、実はもうテープをもらって聴いたんですけれども、ほんとに心がなごむ、これはキックバックものと呼んでいるんですけども、リラックスもの、とってもやさしくて、しかも藤原ヒロシという男はやはり才能があると思いましたのは、これはフィリップ・グラスかなと思うような現代音楽のような要素がありまして、しかもフリージャズのようなフレーズが入っていたりしながら、なおかつそれが全体としてリラックスにつながっているという、非常に面白いジャンルの音作りをしております。わたくし、キャッチコピーを、個人的に頼まれて、これはほんとに迷ったんですけれどもね、どうしてかというと、いつもなら一発でコピーがでてくるんですけど、あまりに世界観ができてて、しかもものがいいものなわけでございまして、言葉をつけるのが大変だったんですけども、最終的には、こんなコピーをつけました。地球上すべての都市生活者を癒す未来のフォークロア、愛すべき電気小屋生活のためのサウンドトラックと。実際、僕も、パソコンで原稿を打ちすぎたり、ちょっと

いらいらしちゃったりするときに、このThe Acoustic Life in The Electric Cottageという音楽を聴くと、ほんとに落ち着く。なおかつ、これはですね、アスク講談社というところから、ヴィデオドラッグというシリーズがでておりますが、中野裕之という天才映像作家とかもやっているんですけど、高城剛という勢いのいい若者がおりましてですね、非常にかわいいやつなんですけれども、そいつが映像をつくりまして、そこに藤原ヒロシが音楽をつけると。で、今、音楽の方が先行して先にできてしまったという状態でございます。したがって、このThe Acoustic Life in The Electric Cottageというのは、音だけではなく、ヴィデオドラッグシリーズの、おそらく4本目として登場すると。この春に登場する。ちなみに、このヴィデオドラッグのもう1つ新しいのは、音楽を立花ハジメさんが、ひさびさに音楽、こないだあったらものすごいやる気になっていたんですけれど、映像はCGゲンという若者がやります。このへん含めて、是非、映像と音楽を楽しみにしていただきたいと、わたくし非常にプッシュしております。ということで、本日の情報は、The Acoustic Life in The Electric Cottageという、藤原ヒロシがだします、ミニCDのお話でございました。

第三舞台

さて、いとうせいこうです。毎日毎日みなさんご苦労さまでございます。わたくしもご苦労さまですね。今日も、わたくしの事務所からお送りする、いとうせいこうの情報でございますけれども、第三舞台のですね、「朝日のような夕日をつれて」という芝居をこないだ観てまいりました。この「朝日のような夕日をつれて」というのはですね、第三舞台が旗揚げしたときの演目なんですけれど、演目っていうことはないですね芸人じゃないですから、まあベケットの「ゴドーを待ながら」をひとつのベースにしながら、芝居をつくっていくというやり方で、僕は初演を観たんですけど、最初ただでしたけれどね、早稲田の裏の芝居小屋でやったときに、ほんとにショック受けて、この第三舞台というのは、たぶんもうある勢いをえて、主流になっていくんじゃないかなぁと思って、それからずっと観ていたんですけれど、わたくしの批評としては、近頃どうも違うんじゃないかという風に思っていたんですけれども、今回の「朝日のような夕日をつれて」を観ましたら、やっぱりぶったまげましてですね、ほんとに初演のときと同じような力とスピードと、それから思考というものを中に、ついみてしまいました。

たぶん、成功の原因は、男5人だけなんですよね、女優を使わない。女優を使うと、どうしてもあそこは客にべったりくっつくような芝居になって、こんなことをいうとファンの方々、ならびに、鴻上尚史氏に非常に憎まれるのは、重々承知でございますけれども、あそこはやっぱり、男優だけでやった方がいいというのが、ほんとうに結論でございます。実際、芝居のテンポがタイトで、しかも、受け狙いのギャグでも、あまりのスピードでいやらしくならないと。そして、中身にいいたいことがびっちりはいってる。

ただ、まあ中身は、フィクションのフィクションのフィクションの、だんだん、こうフィクション、フィクション、フィクションと突き詰めていくんですけれど、そこから僕は現実の方に、それを捉えかえすというような姿勢がでてくるのではないかという風に思ったんですけれども、やはりそのへんは、一番最後のせりふが、「それでも僕は生まれ変わりを信じる」といって終るんですけれども、結局そこで、突き詰めたあげくに、そのあるフィクションがなりたってしまうということで、僕の考え方とは非常に違うんですが、しかし、かえって、正反対のところまで突き詰めた人がいるんだなぁという感じがいたしまして、意見は全く違えど、さすがに鴻上尚史という人は、ひとかどの人だなぁと、わたくしがいうことはないんですけれどね、失礼ですけど、いう風に思いました。

このストイックさとスピードというようなものが、今後女優を入れたときに、ちゃんとかもしだしていけるのかどうかということを、みていきたいという風に、まあ単に客席で観ているだけの人間なんですけどね、そういう風に思いました。是非、これまだやってたら、観るべきではないかという風に思います。もうチケットないかもしれませんけどね。ということで、いとうせいこうでございました。失礼いたしました。

DJゴングショー

ちわーす、いとうせいこうでーす。本日のわたくしからの情報はですね、イベントなんですけど、4月27日土曜日に、吉岡タカシのDJゴングショーっていうのがあるんですね。これは場所は渋谷のDJバー、インクスティックでやるんですけど、渋谷公会堂の前あたりにあるんですけれど、渋谷DJバーで、吉岡タカシのDJゴングショーがある。どういうショーかともうしますとですね、これ吉岡タカシっていうのは、元わたしのマネージャーで、わたしの事務所の人間なんですけども、いろいろ昔からいろんなクラブでDJゴングショーというのをやっておりまして、これはおたくDJという風にいわれる人々を育てたとまでいわれているわけでございますけど、DJブームの中で、家の中でターンテーブルを使っていた人たちがクラブに集まって、いろんなミックスをしてみせる。どんどんどんどん、吉岡タカシというやつが司会をしてて、下手なやつは引きずり下ろしていくという。この中から普通のラッパーたちが、どんどんどんどんあがってきて、今ではいろんなところで人を集めるようになっているという、草分け的なDJゴングショーなわけでございますが、今回は、何を考えたのか、ラップ以外にも、ダンスあるいはものまねと、ジャンル、スタイルに全くこだわらないでやっていただくと。約5分間、でてきて、なにかやってくれればいいという、まあ普通のゴングショーにちょっと戻ったという感じがするんですけどね。ゴングが鳴るまではなにをしてもかまわない、注意、ただしものだけは壊さないことって書いてありますけど、ゴングが鳴ったらすみやかに次の人と交替する。とにかく受けた人の勝ちということでございます。このDJゴングショーは、昔から、業界の人々に注目されておりますんで、この中から今度は新しいDJじゃなくて、芸人とか、お笑いの人とか、ダンサーとか、司会者とか、そういった人がひょっとしたら出てくる可能性があるということで、わたくしもこれはちょっと参加して、5分間、客がもつかどうか試そうかなとも思っているんですけれども。といったことで、このゴングショー、日本一いいかげんなコンテストでございますけれども、出場者は、募集しているらしいんですけれども、渋谷インクスティックのフロントまで申し出れば、プロアマ問わず、飛び入り参加も当日認めているらしいんで、是非とも、自分のしゃべり等々に自信のある方は行ってみてはいかがでしょうか。ということで、本日のいとうせいこうの情報は、吉岡タカシのDJゴングショー、4月22日土曜日の、これは何時ですかね、知りません。まあ、夜でしょう、こんなことをやるのは。といったことで、わたしも見に行きたいと思いますんで、是非そこでお会いしたいと思います。それでは皆さんさようなら。

テレフォン　ハイキング

どうもぉー、いとうせいこうでーす。今日の情報は、実はですね、ライブチャンネルという方で、わたくしがやっている電耳遠足、電気の耳の遠足ですね、テレフォン・ハイキングというものについてなんですけども、今、すすんでいるんですけどね。知らない方はアクセスしていただきたいと思って、こちらのチャンネルの方でも宣伝をするわけですけど、毎日18時から20時まで、つまり夕方6時から夜の8時までやっております。これはどういうものかといいますとですね。まずアクセスしていただくと、問題がでるんですね。問題がでて、それに答えると、で、答えがいくつかのチャンネルに分かれていくと。で、正解の人だけが、どんどんどんどん、まあ系統樹をたどるようなもんですね、正解になっていくと。ひとつのクイズなんですけど、ただし、ここで普通の、いろんなチャンネルと違うのは、実は後ろに世界観がありまして、柿坂彦右衛門という、安土桃山時代にいた男が、ある国に隠した宝があると、どこに隠したのか、その国を当てて欲しいということで、クイズをたどりながら、いちいちヒントがでます。正解をたどっていくと、その国が当てられるような、つまり海抜何千メートルですとか、海に面していますとか、面していませんとか、そういったヒントがでる。そのヒントをうまくつかいながら、最終的にあなたが、どの国に、柿坂彦右衛門が宝を隠したのかを当てる。つまり、これは電話を使ったファミコンという風に考えていただいていいと思います。ロールプレイングゲームみたいなもんですね。それを是非、わたしは電話の中でやりたかったと。したがって、目には見えないけれども、耳で聞く線の中に、ずーっとある世界があって、そしてその中をたどって、あなたがどんどん人にいろんなヒントを聞いて、最終的に宝はここだって当てると。当てた人にはなんと、夢のハワイチケットが当るというすばらしいことになっております。このハワイに行きたい方は是非今からでも遅くはありませんので、アクセスしていただきたいと思います。アクセスナンバーは、#7104、ライブチャンネルいとうせいこうのところまで、どしどしと電話をかけていただきたいと、このように思っておりますんで、がんばっていただきたいと思います。3月16日から3月25日、もう始まってます。毎日、6時から8時までやっておりますんで、是非アクセスのほどをお願いしたいということでございまして、本日のいとうからのメッセージでございました。失礼いたしました。

❑1961年生まれ。クリエーター。編集者を経てギャグ・ユニット「ラジカル・ガジベリビンバ・システム」を結成。またラップ歌手としてコンサート活動も続ける。1988年小説『ノーライフキング』を発表。1991年小説第2作『ワールズ・エンド・ガーデン』を発表。活字、映像、音楽、舞台、新メディアなど、幅広い表現活動を行なっている。

❑Born 1961. Creative artist. After working as an editor formed the comedy team "Radical Gadjibelibimba System." Also performs as a rap singer. Published a novel *No Life King* in 1988. His second novel, *World's End Garden*, was published in 1991. Is active as an expressive artist in a wide range of fields including print, movies, music, the stage, and new media.

常に二義的な概念ではなくて、それらと同じようにダイナミックに生成して消費して流通されてゆくような気がします。ミュージアムが単なる物理的な空間じゃなくて、多元的な情報空間になっていくような、そういう空間になるだろうと僕は考えています。

こうして、未来の美術館について思いを巡らしていくと、究極的には、未来の美術館というのは、マルローのいった空想の美術館ではないですが、ひとりひとりが自分の想像力をつかって、独自につくっていく、新しい情報空間や場ではないかという風に考えてしまいます。特にハイパーメディアとミュージアムの概念がクロスしていくことによって、こうした方向というのは、多彩に展開されていくことが予測されます。芸術とか文化全体に関しての情報を多種多様に蓄積して、その情報の森とか海を自由に旅する、ナビゲーションしていくことができる場、そこから新しい時代とか、世界への道しるべが生まれてくるような場、それが未来の美術館だと、僕は考えるのです。

○ミュージアムの新しい形式が新しい力の場になろうとしている。情報の集積力、ネットワークの力、メディア活用の力が組みあわさって、生きた、創造的な情報システムが生みだされようとしている。かつてP.K.ディックは、“ヴァリス”という概念を提示したことがあるが、おそらくポスト・ミュージアムはこのVALIS（巨大な、生ける、能動的な知的情報システム）をめざすことになるだろう。そして我々はそのVALISから新しいエピファニー（啓示）を受けとめることを望まれているのだ。

♦電話による新しいミュージアム論を行ないたかったのであるが、時間的にも、形式的にもうまくいかなかった。次回は、もっと工夫して、挑戦してみたい。

□1953年生まれ。東京大学文学部美術史学科卒、同大学院人文科学研究科、修士課程修了（西洋美術史専攻）。美術史家、多摩美術大学助教授。著書『写真都市』『ジオラマ論』『生体廃墟論』等。

VOICE& SOUND Channel #7101

Access No. 2-1-3

Page 114

❑Born 1953. Majored in art history at the Faculty of Letters of the University of Tokyo, and holds a Master's degree in western art history from the Humanities Division of the Graduate School of the same university. Art historian and assistant professor at Tama Art University. Practises criticism in a wide variety of fields ranging from contemporary art to photography. Author of *The Photographic City*, *Dioramas*, *Organic Ruins*, etc.

○The new type of museum is developing into a place for new forms of potential. The potential to accumulate information, the potential to network, the potential to employ the media — as these all come together, a living, creative information system is being born. P.K. Dick once proposed the concept of "VALIS." The "post-museum" will aim to realize such a VALIS (an extensive, organic, active intellectual information system). It is to be hoped that we will be the recipients of a new epiphany therefrom.

♦I had hoped to conduct a discussion on the new museum over the telephone, but things did not go well in terms of either time or format. Next time I would like to look for new and better ways of making the challenge.

VOICE&
SOUND
Channel
#7101

Access No.
2-1-3

Page
115

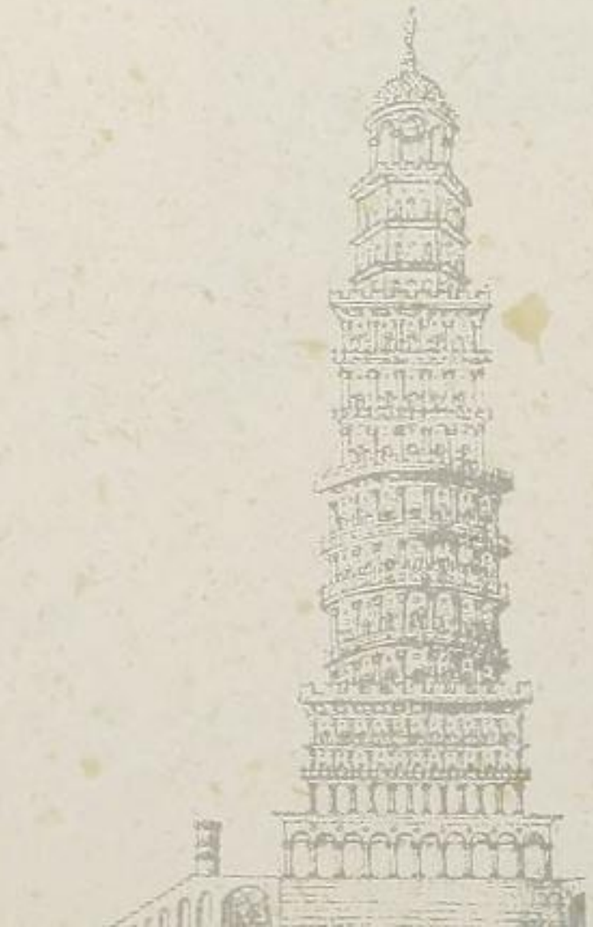
伊藤俊治
ITOU Toshiharu

未来美術館 序説
Introduction to the Museum of the Future

もともとミュージアムという言葉は、エジプトのアレキサンドリアにあった総合的な文化施設であったムゼイオンを語源としてます。紀元前三世紀ごろにアレキサンダー大王がオリエントを征服して、次々と人工都市をつくっていったんですが、なかでも地中海に面していたエジプトのアレキサンドリアは、人口百万を越える大都市になって、ヘレニズム文化の中心になったところです。そしてこのアレキサンドリアの都市脳とでもいえるものが、自然科学から、哲学、芸術、文学までも教えたり、展示したりするムゼイオンだったわけです。ムゼイオンというのは、ギリシャの芸術と知識の神、ミューズの神殿という意味です。このムゼイオンという言葉でもう一つ思い出すのは、あのル・コルビュジエが一九二〇年代末に構想したムンダネウムという世界美術館です。ムンダネウムは国際連盟の本部がジュネーブに建設されることに決まった後に、そのそばに、単なる国際的な政治の中心になるだけではなくて、世界的な芸術・文化の中心が建築されるべきだという考えから生まれたものです。

ムゼイオンもムンダネウムも、そのまま新しい都市や社会や環境と非常に密接に結び付いているという共通点をもっています。それはいわば都市の知というか、記憶の装置とでもいうべきもので、人間の認識とか、感覚の変化と、非常に対応して生まれてきたものなわけです。未来の美術館というか、未来のミュージアムを考えるときに、いつもぼくはこうした時代の波をのりこえてゆく中枢的機関を考えてしまいます。今、エレクトロニクスをはじめとするテクノロジーが、人々の生活のみならず、人ともの との関係とか、人間の感覚とか、知覚とか、そういった形態の問題にまで、深く影響を与えています。こうした社会の中で、美術館というのは、時代の美と文化と価値を探っていく、そしてそれを現実にヴィジョンとして具体化していく場として再生しなくてはならないと思います。

新しいミュージアムにおいて大きなポイントになるのは、情報という問題だと思います。というのもそこでは、情報が、作家とか作品とか、ものの下位に位置する、非



VOICE&
SOUND
Channel
#7101

Access No.
2-1-4

Page
116

柏木博
KASHIWAGI Hiroshi

新·電子未来主義
～プロダクト·デザイン評～

Neo-Electronic Futurism/
Product Design Reviews

新都庁

えーと、今日は、東京の新宿西口に次第に姿を現しはじめた、東京都庁舎のお話をしてみたいと思うんですが、これはかたちが全体見えはじめるにしたがって、去年あたりから、どんどん批判がでてきたんですね。これはおそらく、思ったよりも巨大だっていうことだと思うんです。この巨大さっていうのは、考えてみると、1980年代後半の、日本のバブル経済を象徴してるんじゃないかという風に思います。つまり、ふりかえってみますと、パリやロンドンっていうのは、19世紀に巨大都市として出現するわけですね。それから20世紀になりますと、1920年代から30年代にかけて、ニューヨークに摩天楼がどんどんどんどんできあがってくる。そういうものができあがるっていうのは、時代時代によって、お金の集まってきたところに大きな建築ができあがって、大きな都市ができあがるっていうことがあったわけですね。ですから、東京の都庁舎も、80年代後半に、バブル経済でお金がじゃぶじゃぶ集まってきて、それを象徴するようにしてできあがったわけです。

ただ、20年代30年代にできあがったニューヨークの建築物と比べてみると、大きいっていっても、なんかひどく見劣りがするもんだなぁという感じがするんですね。例えば、ロックフェラーセンターっていうのがありますけど、これはやはり、20世紀のバビロンと呼んでいいほど巨大だし、あのアールデコ建築というのは、ひどく凝ったきれいな建物になってるわけです。それに比べると都庁舎の建築というのは、いかにもはりぼてで、大きいだけで、すぐスクラップ化しちゃうんじゃないかなっていう印象を受けますね。

で、これはまさにバブル経済の象徴だっていう風にさっきいったんだけれど、80年代後半の経済っていうのは、何の根拠もない原因によって、地価高騰が起こって、雪だるま式に資産がふくらんでいくわけですね。実体も何もないんだけれど、資

❑1946年生まれ。東京造形大助教授（デザイン論）。近代デザインの思想史的研究、広告論、都市論の分野で活躍。著書『近代日本の産業デザイン思想』『日用品のデザイン思想』『欲望の図像学』『肖像の中の権力』など。

❑Born 1946. Assistant professor of design theory at Tokyo Zoukei Daigaku (Tokyo University of Art and Design). Studies the intellectual history of modern design as well as theories of advertising and cities. Author of *Ideas of Industrial Design in Modern Japan, Design Ideas of Everyday Utensils, The Iconology of Desire, The Power in the Portrait* etc.

VOICE&
SOUND
Channel
#7101

Access No.
2-1-4

産ばっかりふくらんでいく。で、このふくらんだ資産を担保にして、いくらでもお金が借りられる。そうするとじゃぶじゃぶあるお金でもって、ニューヨークのロックフェラーセンターまで買っちゃうということをやるわけです。ですから、世界中の建築や都市を買っちゃったり、あるいは、リゾート地を買っちゃったりするというようなことをやったわけですけれど、一方で、自分たちの都市がどれぐらいできあがったかというと、あのハリボテのような都庁舎しかできなかったと。これは、なんか80年代のバブル経済の象徴だなっていう気もしますね。

高級車

最近、日本の車をみてますと、ひどく高級な車がでてきているような気がするんですね。例えば、三菱のディアマンテとか、トヨタの高級車、セルシオといった類の車ですよね。一方で高級車っていうと、メルセデスとかBMとかそういうものが、たくさん入ってきて、道を歩いてると、メルセデスだらけとか、BMだらけっていう感じなんですね。で、そういった状況の中で、日本の車もどんどんどんどん高級化しているわけです。これはどういうことかなって、ちょっと不思議な感じがするんですね。確かに、80年代以降、みんなお金をもった、お金をもったっていうんだけれど、お金をもったからっていって、こんな高級車をどんどんどんどん買うっていうのも、なんかへんな感じがするんですよね。

で、考えてみますと、日本の道路っていうのは、もう車が走れない。で、誰もこんなもの通勤に使ってる人はいないんですね。そうするとほとんど、車っていうのは、一週間、毎日駐車場にほっといてあるというようなことなわけです。

で、走れないような状況で、駐車場にほってあるような状況で、高級車が売れちゃうというのはどういうことなんだろうかっていう風に思うんですね。これは不思議なんだけど、そういう意味では、極めて逆説的に高級車が売れてるような気がするんですね。つまり、もう走れないから高い高級車を買っているんだっていう感じもするんですね。つまり、走れて実用に使うんだったらどんな車だっていいわけですよね。ところが、もう走れないんだから、高級車を買って、駐車場においとくと、あそこにとまっている高級車っていうのは誰の車なのかっていうと、誰々さん家が買った車だっていう、その置いてあることだけで、何かうれしくなっちゃうとか、渋滞70キロとかいっても、高級車の中に入ってるんだよっていうことで、何となく誇らしい気持ちになっちゃうわけですね。だから、車が走れないような道路状況だから、高級車が売れるという風にも思えるんです。ですから、日曜日になると、せっせせっせと高級車を磨いているっていう、これは世界中の車の使い方からしても、奇妙な状況だなと思うんですけれど、ほんとに車が動けない、ま

すます動けなくなれば、ますます今後高級車が売れちゃうのかもしれないなという気もしますね。

湾岸戦争

今回の湾岸戦争みてて、いろいろなことがわかったわけですけれど、まず第一にはっきりしたことは、もうイデオロギーの闘争をめぐっておこなわれる戦争というのは、限りなく少なくなってしまったんじゃないかなと思うんですね。で、イデオロギーの闘争をめぐっておこなわれる戦争というのは、武力戦というのは、結局、コストを無視して、暴力の無制限行使という純粋な戦争がおこなわれるわけです。ですから、相手が徹底的にこの世から姿を消すまで、コストは全く無視して、叩き潰すような戦争をやるわけですけれど、今回の戦争をみていると、そんな戦争ではないだろうっていう感じがするんですね。昨年の8月以降やってきたことをみますと、やはり経済戦なんじゃないか。つまり、いつもコストという問題、それから、経済っていう問題を中心に戦われているんではないかなという風に思います。これはとりわけアメリカにとってはコスト戦だろうという風に思うんですね。ですから、空爆が始まるか、始まらないかっていうところで、いったりきたりいろいろ議論があったわけですけれど、それを見てますと、結局、経済封鎖をやっていけるならば、アメリカにとってはそれでもよかったわけですけれども、一気に武力戦にもちこんだほうが、コストは安いんじゃないかっていう風にふんだんだと思うんですね。ただ、クラウゼヴィッツがいってるように、戦争っていうのはやっちゃいますと、いかにも予測のつかないことがでてきちゃって、変に長引いちゃったっていうこともあるわけですね。ただ、アメリカにとっては、イデオロギーで戦うっていう気持ちはなくて、武力戦に持ち込んだほうが、短期間で終わって、コストも安くつくだろうというところでやっちゃった戦争だと思います。だから、面白い情報がたくさんでてくるんですけれども、今回はどんどんそのコストの問題がメディアにでてくるんですね。例えば、パトリオット2発飛ばしちゃうと、サラリーマンの生涯賃金分がパーになっちゃうとかですね。戦車一台がいくらであるとか、戦闘機一機がいくらであるとか、そういうコスト、どれくらいコストがかかるかということばかりがお話としてでてくるわけです。で、日本が91億ドル出すという風にいったわけですけど、そういうことを考えてみますと、このお金っていうのは、純粋な兵器なんじゃないかなという風に思います。

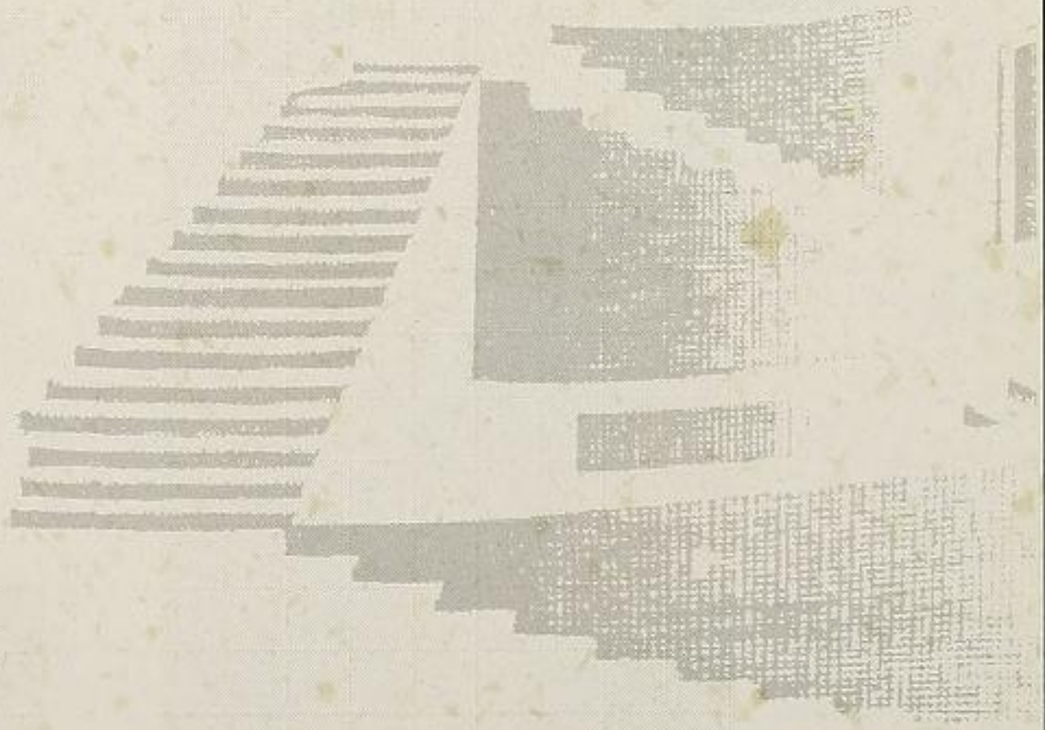
ハイテク兵器

今回の湾岸戦争では、膨大な数のハイテク兵器が動員されたわけですね。まあレーダーなんかもそうですけど、例えば、レーダーをかいくぐって飛ぶステルスであるとか、あるいは、かなり軟弱だといわれているんですけれども、アパッチであるとか、パトリオットのミサイルであるとか、トマホークであるとか、もうあらゆるハイテク兵器が総動員されてるわけですね。これは、はじめてのハイテク兵器の実験場になってるわけです。このハイテク兵器っていうの

VOICE&
SOUND
Channel
#7101

Access No.
2-1-4

は変なもんなんですけれど、全部電子情報によって操作されているわけですね。と同時に、これ自体が情報として機能しているという部分があるわけですね。つまり、かつて兵器っていうのは、どれだけ破壊力をもってるかということを秘密にしてたわけです。ところが、核兵器が登場してきて以来、それがいくつ保有されているかということを数字であげるようになってきた。それ以降、ハイテク兵器がどんどんつくられて、自分たちはこれぐらいすごい兵器を持ってるんだぞっていって、デモンストレーションするわけですね。ですから、これ自体が、一種の脅威を与えるプロパガンダといいますか、奇妙な情報兵器っていう機能をもってたわけですね。実際に、これまで使われたことはないんだけれど脅威を与えていた。で、今回、初めてそれがどの程度の機能をもっているかということを現実に見せているわけですね。現実にそのハイテク兵器の脅威を見せることによって、今後何が問題になってくるかということを考えてみますと、このハイテク兵器っていうのは限りなく、一方では、日常のハイテク機器に近いわけですね。例えば、CCDっていわれる電子の眼を持ったカメラであるとかヴィデオであるとか、あるいは、パソコンであるとか、いろんなものが日用品の中に入り込んでるわけですが、この日用品をちょっといじくるとハイテク兵器になりうるわけですね。そうすると、ある国家が持ってる日用品がどの程度ハイテク化されてるかということが、どの程度ハイテク兵器を持つかっていうことの一種のあらわれになるわけですね。そうしますと、今回のハイテク兵器の実験場っていうのは、どの程度、ある国がハイテク日用品を持っていることが、相手に脅威を与えるかということの闘争にもなるという感じはしますね。



黒沢清
KUROSAWA Kiyoshi

NOといえる映像·作品評
The Image that can say NO

Noといえる映像

黒沢です。先ほどから目の前のテレビモニタの中で、ジョージ・ブッシュがスピーチを行なっているんですけれども、音は消してあるので聞こえません。まあたとえ聞こえたとしても、それはたかがアメリカの正義を吹聴するとか、自分の判断がいかに正しかったかを弁明するとか、どうせそういう内容でしょう。今、そのことはどうでもいいわけです。問題はジョージ・ブッシュの立ち居振るまいが、どうしても気弱な小悪党に見えてしまうという印象からわたしが逃れられないでいるということの方にあります。しかし、どうしてわたしは、彼を気弱な小悪党と決めつけたんでしょうか。彼だって家に帰れば威厳のある父親かもしれないし、妻の前ではダンディなやさ男かもしれないですよね。本当はどうなんでしょうか、そんなことは知るよしもないです。モニターに映っているのはジョージ・ブッシュその人ではなく、ジョージ・ブッシュの印象なんですから。

印象、印象はその裏に秘められた真実といったものとは無縁です。印象はおほろげで、うつろいやすく、とことん個人的な感受性をもってのみ捉えられる、がゆえに、その当人にとっては、また絶対的でもある、そういうものですね。実際には会ったこともないアメリカの大統領について、勝手気ままな印象をもってしまった自分に対して、僕たち自身はほとんど無頓着です。それを自由であるとさえ思う。

ところで、今、ふと口にした自由という観念ですけども、これはたいてい2つの方向に向けられていると思います。1つは欲望する自由。何を望んでも、望むだけなら許されるということです。もう1つは判断する自由。何を考えても、考えるだけなら許されるということです。それならば、印象をもつということについての自由とは一体なんでしょうか。

そうこうしているうちに、モニターの画面は切り替わりました。今度はどこかヨーロッパの森林地帯のような美しい風景が映っています。あいかわらず、音はでていません。ほのかな霧が木漏れ日の中にたちこめて、一頭の牡鹿が、悠然とその姿を現しました。特に、胸にしみいるといったほどでもないんですけれども、これはこれで、それなりに完成されているようにも見える映像。大自然の美しさ、ヨーロッパ的なものへのロマン。こういうことが印象の自由というやつでしょうか。

今日、印象とは、すなわち、映像のことだといっていいと思います。映像はもともとおぼろげで、うつろいやすく、とことん個人的な感受性をもってしかとらえられなかったはずの印象を固定し、画一化し、文法にそって並びかえ、消費社会の中に組み入れて一般化します。映像は100年もたたないうちに、そんな芸当をやりおおせました。それは誰一人、映像に対して、Noということができなかったからです。確かに、一見、現実をありのままに反映しているように見えて、実は、漠たる印象の媒介者であり、統制者でもある映像、この魔術めいたありようには、どうしても人を魅惑するものがあります。

しかし、よく考えてみると、映像とは、しょせん光学的にしか成立していない、いってみれば理科の実験にも似た、つまらないものかもしれません。映像によって、がんじがらめに統制されている限り、印象の自由などあるはずもない。だからもうそろそろNoという声が聞こえてきてもおかしくはない。映像に対してNoという。しかし、その声は一体どこから聞こえてくるんでしょうか。そして、Noといえる映像とは、一体どんな映像なんでしょうかね。

レッド·ホット&ブルー

黒沢ですけれども、たったいま、『レッド・ホット・プラス・ブルー』っていうヴィデオをみたとこなんですけれども、これはなんといいましょうか、ミュージック・プロモーション・ヴィデオが十数本まとめて入っているというパッケージなんですけれども、ミュージシャンが、僕はちょっとくわしくないので、よくわかりませんが、デヴィット・バーンとか、U2とか、トム・ウェイツとか、僕の知ってる名前はあまりないようですけども、そういうような人たちの、ロックといっていいんでしょうか、そういう音楽のヴィデオを、演出が、これはなかなかそうそうたる人が揃ってまして、まあ知らない人も多いんですけども、アレックス・コックスだとか、ヴィム・ヴェンダース、ジョナサン・デミ、ジム・ジャームッシュとかですね、そういう人たちが撮ってる、デヴィット・バーンも一本演出しているようですけども。

で、そういうヴィデオをみたんですが、なんといいますか、どれも個性がないといいますか、もちろん音楽そのものには、ひとつひとつ個性があるんですが、すくなくとも音を消してみているとですね、今、こうやってパッケージをみているから、こういう人たちが撮って、こういう人たちがでていて、一個一個違うということがわかるんですけど、何もパッケージをみずに、しかも音を消してみると、まず誰が監督したとかいうことは絶対わからないですし、いってみれば、昔アンディ・ウォーホルが描いたスープの缶がずらっと並んだような絵がありましたけれど、あれに近いですね。商品のパッケージがずらずらっと並んでいる、しかもほとんどどれも一緒だという印象があります。

おそらく、どれも撮影には2日ぐらいしかかけていないんだと思います。だから、大体撮影場所は2ヶ所ですね。スタジオと外とか、あるいは、外、海辺と、室内とかですね。2ヶ所がカットバックされていく。どれもほとんどそういう構造になっていますね。で、これも100%ほとんどリズムに合わせて編集がなされている。音楽のタッチがパッと入るところは、映像もパッと短くインサートされるとか、それとほとんどの人が、カメラをみながら歌っていると、こういう共通点があるんですが、これをなにも、だからつまらないというものでもありません。これに反抗して、全然違ったものを見せてくれともいいません。これはこれで立派な商品になっていると思います。

ちなみに、僕の印象で一番面白かったのは、テレビレポーターがニュースでレポートしながら歌うというのが笑いました。あと、アレックス・コックスもなかなかがんばってましたし。ただ、ジャームッシュは、トム・ウェイツでしたので、トム・ウェイツという人の芸に助けられてなんとかみれましたけども、ヴェンダースとかジョナサン・デミは、ほとんどなげてましたね。ただ正直いってほっとしたんです。ヴェンダースとかジャームッシュとかジョナサン・デミは下手で、下手で当り前だと思ったんですけど、ほんと下手でほっとしました。やっぱり、目を見張るイメージとか、研ぎすまされた感性とか、あるいは、独創的な映像感覚といったようなものと、映画をつくるっていうことは全く関係がないことだと思いますから。今、みたのも映画という風には、僕にはとても思えませんでした。以上です。

悪を呼ぶ少年

今は、ヴィデオで変なものをみました。ロバート・マリガンの『悪を呼ぶ少年』という1972年の作品なんですけれども、最近ヴィデオででたそうで、なんとなくみてしまったんですけれども、ちょど1970年代初頭に、『呪われたジェシカ』っていう、これもあまりみてない人が多いと思いますけど、そういう映画

がありまして、非常に似ていましたね。まだ、『悪魔のいけにえ』が出る前といいますか、ちょうど60年代のマリオ・バーバとか、あるいはアンソニー・ドーソンとかいった人たちが得意としていた、文芸怪奇映画とでもいうんですか、そういうものの最後の生き残り、そんな印象を持ってたんですけども、別にこれはなにもけなしているわけではなくてですね、なかなか薄気味の悪い怪奇映画でして、人がバタバタ死んでいくわけですけど、まあ幽霊がでてきてですね。人がきっちり、たくさん、どんどん死んでいくのには、好感を持ちましたね。話もよくわかるんですけれども、ただ、なんとなく全体がもやもやと霧につつまれたような感じ、別に画面に霧がでてくるわけじゃないんですけれども、なんとなくもやがかかっているような印象があるんです。これはひとつは、誰が生きていて、誰が死んでいるんだということがよくわからないんですね。物語上はよくわかるんですけれど、死んでいるはずの人がやたらいきいきとしていたり、あるいは、生きているはずの人が、ほとんど死人のような感じでてきたりするのと、それと、これは決定的だと思うんですけれど、いかにも怪奇映画というような美術、あるいはいかにも怪奇映画風な照明、いかにも怪奇映画風な音楽という、この3つをほとんど使っていないわけですね。ですから、非常に恐そうなカット、恐そうなお話の筋のながれというのは、いたるとこにあるんですけども、ただこれが本当に恐がらせるカットなのか、ほんとにここで恐がっていいのかどうかっていうのはよくわからんないわけです。要するに、美術、照明、音楽の三拍子が揃えば、僕たちは安心して、ここは恐いとこだっていって恐がれるわけですけれど、それがないもんですから、自分は今、恐いのか、恐くないのかっていうのが、よく自分でもわからないうちに、どんどん話が進んでいくと。人がどんどん死んでいくと、で、なんか頭がもやもやしてくるわけですけれども、まあ恐いということは、映画にとって、ほんとはどうでもいいことだということが確信できたわけですけども。そういう意味でいえば、カール・ドライヤーの吸血鬼に似ていなくもない映画でしたけども、これはちょっと誉めすぎかもしれませんね。以上です。

ダークマン

黒沢ですけど、たったいま、サム・ライミの『ダークマン』をみてまいりました。いやぁ、面白かったですね。お客さんも結構はいってましたし、しかも非常に受けてましたね。あいかわらず、サム・ライミお得意のごてごてしたつくりで、控え目にふっと感じさせるような評論家のみなさんはきっと眉をしかめるかと思いますけども、確かにピストルの撃ち合いとか、カーチェイスなんかは、余計なアクションだなと思って、思わず笑っちゃうほど下手糞で、やらなきゃいいのにと僕も思いました。そう思いはしましたけども、しかし、まだ若いサム・ライミのことですから、いいんじゃないでしょうか。彼もハリウッドにうってでるためにいろいろ考えあぐねてですね、外部からの圧力もあったんでしょう、下手ではあるけれども、余計な装飾で飾りたてるのも商売の一つだと思って許してあげようじゃないですか。というのも、彼は爽快なアクションを演出するというよりも、むしろ泥臭い濃厚な雰囲気をつくりだすのが実にうまいですね。まあ官能的といってもいいのかもしれませんけれど、これはおそらく計算してやっているというより、ほとんどサム・ライミの美術とか音楽に関する好みと、ある種の勘でやってるんでしょうけども、映画がはじまって30分ぐらいは、ほんとに感心してみてました。すごかったです。うまく言葉ではいえないんですけど、あの雰囲気、あのみてるものを、みてるものの感情の奥の方にいきなり触れてくるような濃厚な何ものかというんでしょうか。それはおそらく、知的な評論とか、分析とは一切関係がないところで、これが映画なんだよなとため息をつかせてしまうわけですね。

はっきりいいましょう、『ダークマン』という映画は、良いとか悪いとかいう範疇の映画ではないですね。あくまでも好きか嫌いかという直感的な判断を人に迫る映画だと思います。そして、『ダークマン』が好きな人は、要するに映画が好きな人ということができるでしょうし、『ダークマン』が嫌いな人は、ほんとは映画が好きなんではなく、映画に関する知的なおしゃべりが好きなひとということがいえるでしょうね。

ものしごと

黒沢ですけども、『ものしごと』っていう映画をみました。これはなんともひねくれた映画でしてね。日本映画ですけれども。今、普通、映画では画面に映ってないものとか、全然映らなかったことに関する話題をすることはいけないっていうのが鉄則でして、要するに俺は昔こうだったという風に台詞でしゃべったり、あるいは、こないだこんなことがあったんだよとか、それは観客に全然知らないことなんだけれども、いきなりそういうことをしゃべって、そういう事実があったということを、無理やりおしつけて、それがしかもドラマにとって非常に重要だったりすると、みている方はついていけないわけですね。みたことも、聞いたこともないことをはじめていわれても困っちゃうということになるんですけれども。だから、映画は、例えば過去にあった出来事とかを、何か一個の小道具とか、あるいは、一枚の写真とか、そういうものにたくして表現しようといつも努力しているわけです。どうしてもそれが無理だと、苦し紛れに回想シーンとか、あるいは、イメージショットとかを入れたりするわけですけれども。

もちろん例外もあって、例えばスピルバーグの『ジョーズ』っていう映画の中で、ロバート・ショーが長い長い昔話をするんですけれども、あれはかなり大胆な力業だと思いましたが、スピルバーグは実にうまくやってました。けど、これがなかなかうまくいくのは難しいことだと思います。

ところで、『ものしごと』なんですけれども、この『ものしごと』をつくった作者っていうのは、おそらく確信をもって、今映っている画面は全く重要ではない、映らなかった物語こそ重要だと、こうひねくれるわけですね。台詞のほとんど9割以上が、過去に起こった出来事についての会話になってるんですけど、これはまいりましたね。いや、まあ、それじゃ、画面で今それをしゃべってる主人公は、いったいなんなんだと、どうしてもそう思っちゃうわけですけれど、その昔の話こそ映せばいいじゃないかと思うんですけど、ひょっとしたら、『市民ケーン』とか、あるいはゴダールの『探偵』っていったような、世にもまれな、ひねくれた大傑作になっていたかもしれません。

しかし、問題は、今映っていることが重要でないとしたら、今映っている画面そのものをもっとそこで語られていることを逸脱していくような力というか、混乱させるような画面だったらよかったなと思いますが、残念ながら、『ものしごと』は、映ってる画面が、あまりに退屈なので、作者の確信に満ちたひねくれようが、ほとんど不快なものに終わってるような気がしました。まことに残念だと思いました。

ゴッドファーザーPartⅢ

おすぎです。映画っていうのは、いつ観てもとっても楽しいものっていう風には限ってないわけです。限ってないで、こういうかたちで、わたしが、今お勧めしている映画、お勧めしたい映画っていうのを、しゃべっていきたいと思います。『ゴッドファーザーパート3』っていうのが公開されてます。とにかく、フォード・コッポラっていう人が、『ゴッドファーザー』をつくったのも、いまからかなり前だった。そのかなり前の時におつくりになって、マーロン・ブランドの演技をみて、わーっと思って、そしてマーロン・ブランドの息子のアル・パチーノがでてきたときに、こんな役者さんがいたのかと思って、えっ、こんな映画っていうのはすごいな、力があるなとずっと感じてたことが、次のパート2、大体シリーズものでパート2なんてやったら、パート2なんて悪くなるに決ってるという風に思ったら、これがまた大傑作で、あたしの生涯の中のベストテンの中に必ず入るだろうというくらいの、すばらしいマフィアのファミリーを描いて、こんなにつきはなしてつくった映画はなかった。だから、今度のパート3をコッポラさんがつくるといわれたときに、あたしたちは眉唾だったのね。どうしてこんなものをつくるんだろう、お金がなくなったからつくるんだろうと思って、ほんとうのことをいうと、全然信じてなかったんです。全然期待してなかった。それが、去年のクリスマスにアメリカで公開されて、賛否両論で、日本に来て、あたしは今年の頭にみせてもらったときに、まぁ、なんてみごとな、ほんとにこんなこと考えられるって、あのアル・パチーノの20年たった後のときに、息子と娘がいまして、その息子が僕はマフィアになんか関係なく、自分だけのことをやりたい。なにやりたいかっていったら、音楽家になりたいだって。どんな音楽家になりたいのっていったら、オペラ歌手になってるっていう、こういう発想の仕方がものすごく素晴らしい。で、そのオペラ歌手になって、シシリアの劇場でデビューするといった、そのデビューする部分が、今度アル・パチーノがやってるドンを殺す、殺し屋がくるという、殺し屋がくるところと、デビューする男の子、自分の子がでているオペラとが、上手にカットバックしてはいってくる、この30分のクライマックスの見事なこと。その見事さを、もっともっと素晴らしくしてるのが、どういったって、アンディ・ガルシアという新人の、昔一話目ででていたジェイムズ・カーンの息子がでてきて、その後、今度マフィアのドンはどこにいくんだろうという、一つの継承のためのドラマがでてきたり、それから、例の、あたしたちが、大好きだった、あの音楽がどこでででてくるのか、どんな風にでてくるのかって、まあー、これが、ほんとに素晴らしいかたちでででてくんの。こんなことありえるっ、こんな使い方があったのぉっていう、聴いたとたんに涙がわっとでてきて、その後、アル・パチーノがやっぱし涙をだしてくる。思い出して、あのゴッドファーザーのパート1だったときの、あのシーンがでてくるっていう、もうあたしたちにとってみれば、もう涙、涙、それから感動の坩堝におとしてくれる、こんな素晴らしい映画があるんだということを、皆さんに知って、是非とも観てほしいと思います。『ゴッドファーザーパート3』。

VOICE&
SOUND
Channel
#7101

Access No.
2-2-1

Page
122

杉浦孝昭
SUGIURA Takaaki

おすぎの電話で映画

Osugi's Movie Information

シェルタリング スカイ

おすぎです。お勧め映画っていうかたちで、しゃべってるんですけれども、わたしの今度のお勧め映画は、ちょっとみなさんには難しいかな、難しいっていうんじゃなくて、こういうことがわかるのかなっていう映画です。『ラスト・エンペラー』という映画で大変に有名になって、世界的に有名になって、もちろんその前にも、大変有名な監督さんなんですよ、『ラスト・タンゴ・イン・パリ』とか、『1900年』とかっていう映画で、とっても、とっても素晴らしい映画を撮った方が、わたしは、『ラスト・エンペラー』という映画が大嫌いだったんですけど、でもその映画でアカデミー賞もとって、とっても有名になってしまった、あのベルナルド・ベルトルッチという監督さんが、是非ともこれは撮りたかった、昔々この原作を読んで、1949年に発表された小説なんですけど、その小説を読んで、是非ともこのポール・ボウルズという原作者の『シェルタリング・スカイ』という小説を映画にしたいとずっと思ってて、絶対おれはつくるんだって思ってて、つくったのが、この『シェルタリング・スカイ』です。

これは、今年のアカデミー賞には全然ノミネートされてないんですけども見事な映画です。ジョン・マルコビッチという、なんていうんだろう、わたしたちから考えたらそんなに素敵な見た目をもってる俳優さんじゃない俳優さん。これ、『危険な関係』という映画で主役をやってた人なんですけど、その人と、デボラ・ウィンガーって、あたしもうこんなガラガラ声の女がでてきて、愛の話をするとは思わなかったんですけども、1947年のニューヨークを後にして、そいで、一回は夫婦になったんだけども、愛が壊れてしまった、その壊れた愛をもう一度取り戻そうと思って、北アフリカの砂漠に出てきて、二人が旅しながら、その愛を取り戻すというまでの見事な話です。観ていて、どうしてこんなに愛というものがむなしいものなのか、ほんとに夫婦というのは、愛をわかち与えることができるのかどうか、一回壊れちゃった愛っていうのは、もとに戻るのかっていうのを、見事な映像でみせてくれます。シェルタリングっていうことは、覆いかぶせるという、あのシェルターなんかという意味ですね。それをわたしたちの中で、覆いかぶさってくる空、砂漠の真中にある、あの空をシンボライズしながら、つくりあげた映画です。この映画の何が素晴らしいのかっていうと、生まれたのも一人、生きるのも一人、死ぬのも一人、愛さえも一人なんだよっていうことを、こんなに明解に描いた映画はないです。ほんとうの秀作だろうと思う、この見事な映像の中、わたしたちは月の砂漠知らないけど、ほんとうに月の下で、キャラバンがわたって行くときの映像をみせながら、それでも愛っていうのがこんなにもむなしいものなのかをみせてくれる、この映画の素晴らしさを、あなたにもわかって欲しいと思います。『シェルタリング・スカイ』、是非ご覧になってください。

❑1945年生まれ。通称おすぎ。映画評論家。テレビ・ラジオ・雑誌などで活躍中。

❑Born 1945. Nicknamed "Osugi." Film critic. Appears on television and radio, in magazines, etc.

VOICE& SOUND Channel #7101

Access No. 2-2-1

藤枝晃雄
FUJIEDA Teruo

見えない美術と美術評
Abstraction and Composition

抽象・アブストラクトと構成・コンポジションについて 第1回

カンディンスキー、モンドリアンをはじめとする画家たちは、作品のタイトルに構成、コンポジションという語を選んでいます。一見、他のなにものをも連想させない色と形によって、絵を構成するという活動が作品になるのであり、これは構成的、コンポジショナルな抽象と称されます。ついでながら申しておけば、かた、形、形式をつくるという語が力を持つようになったのも、この抽象と関係があります。構成という語ですが、これは英語のcompositionのことです。この語には、作詞、特に作曲の意味があり、美術に関してはまず第一に構図の意味があります。いずれにしても、作曲に対応する作画ということは、普通もちいられてはいません。しかし、19世紀の後半から、美術がいわゆる抽象的という点で作曲に、音楽にあこがれるようになって、コンポジションは構図はもとより構成の意をはるかにこえて拡大するようになりました。構成という語に対しては、例の純粋性といった概念で、その形式性を非難するのがならわしになっているかに思われます。だが果たしてそうなのかどうか。カンディンスキーは構成を即興の、無意識的、自然発生的なものに対応させ、意識的なものとみなしています。しかし、この意識的なものは、芸術家の形成作用に関連するものではあっても、その結果生まれた作品が整合的であるわけではありません。カンディンスキーが構成にあたえた定義とは、「作家の内部で徐々に成長し続ける内的な出来事の表現」というものでありました。彼も自認しているように、ロマン主義的な色合いがここにはありますが、この構成の内実に対して、形式的だといった非難はあたらないと思われます。強い意味での構成を追求した人たちは、美術の非中心地から登場し、ときに滑稽と思われるほどに神秘的な思想に感心をいだいていました。彼らがつくりだした構成的な抽象は、ブルジョワジーの世界の中で、自然とか、人間とか、人間の姿をかりる神といった偶像、聖像が有効な表象を持たなくなったことを直感的に把捉し、それらの代用ではなく、カンディンスキーの宗教的感情とか、モンドリアンの宇宙論的飛翔のように、それらに匹敵するものを存在させようとしたのです。そしてこれが絵画になるためには、単なる作家の心情の具現などではなくて、きわめて具体的、即物的な作品化の諸要素、これを構成といってもいいですが、この諸要素が対象になったのです。

◆なお、カンディンスキーの引用はハンス・K・ローテル著、千足伸行訳の『カンディンスキー』（美術出版社）からでした。

抽象・アブストラクトと構成・コンポジションについて 第2回

フレドリック・ジェイムスンはモニズムの抽象について、それは資主義の過程の中での「ユートピアな代償」であるといっております。ジェイムスンによると「徐々に数化されていく世界において、質が在する場、市場システムの非神聖のただなかで、古きものや感情とったものが生き残る場、計算可能延長や幾何学的な抽象によって支された灰色一色の中で、純粋な色や鮮烈な感覚が唯一意味を持つ場のである」というわけです。もとり、ここでいわれている幾何学的抽象には、灰色一色と比喩されるのとは全く異質なものがあって、ンドリアン、そしてマレーヴィッチの絵画は、ジェイムスンのいうユートピア的な代償の中真っ先に含められるべきですが、ただ純粋な色彩ではないのです。灰色一色にたとえらえる何学的な抽象が、数量化されうるもの、計算可能なもののとなったのは、幾何学性がそういものよりも規格化しやすい面を有しているからでもあり、その臨床化が容易だったことにります。このとき構成は、例えばマックス・ビルのように、色と形の予定調和的な組み合わ

❑1936年生まれ。美術評論家・武蔵野美術大学教授。著書『構成する抽象』『現代美術の展開』『ジャクソン・ポロック』など。

❑Born 1946. Art critic and professor at Musashino Art University. Author of *Composed Abstraction*, *Development of Contemporary Art*, *Jackson Pollock*, etc.

❍私の作品中、とくに「抽象と構成」は与えられたテーマです。しかし、これについて再考することは、新表現主義やシミュレーショニズムが終息し、様式的交替の図として多分に矮小化されてはいますが、抽象が、再度、問題になっている事態を考え合わせても、意義深いものがあると思われます。

❍From among my works I was especially assigned the theme of "Abstractionism and Composition." A reexamination of this theme would appear to be of great significance, particularly considering the fact that neo-expressionism and simulationism have run their course and abstractionism, though it has become largely inconsequential as a form of modal interchange, is once more a focus of attention.

成物となって、美
に形成され、形式
されるだけのもの
なりました。もっ
もモンドリアン
、その構成を原理
してあらゆる視覚
領域に適用しよう
しました。しかし、
れは適用というよ
支配というべきで
って、それゆえ成
したとはいいがた
ところがあり、そ
は原理発見の場で
る絵画において最
の力を発揮したのであり、この意味での限界は、ま
こユートピアな代償であります。

なおフレドリック・ジェイムスンの引用は、フレド
ク・ジェイムスン著、大橋、木村、太田訳の『政
的無意識』（平凡社）からでした。

抽象・アブストラクトと構成・コンポジションについて 第3回

思うに、テクノロジーの発展とともに出現したデザイナーたちや建築家たちは、幾何学的な抽象に馴致され、それを唯一最高の表現であると思いこんできたふしがあります。彼らは他の表現を知らなかったわけではないのですが、それを見ても、実際には見ていなかったのです。ですから、テクノロジーに変化が起き、その際、既に一般化していたポップ・アートによって目を開かれ、一若干の作例を除けば、アンディ・ウォーホルは現在のロートレックです。ポップアートと、これと方法的に類似するシュールレアリズム、はたまたアール・デコとかアール・ヌーボーに注目するようになります。これが単純なポスト・モダニズムの基盤です。そこではモンドリアンとビルの本質的な区別なしに、抽象が拒絶の対象となります。ところが、構成的な抽象は、およそ40年ほど前に、異なった次元で拒絶の対象になっていました。例えば、人体像は無論のことですが、四角や三角、あるいは即興やオートマティズムによって、無意識から発生したとされるイメージも、それらが形態であることに変わりはありません。構成的な抽象は、シュールレアリズムとともに指示可能であるなしを問わず、そうした形態、それを規定する要素から成り立っているのです。バーネット・ニューマンはモンドリアンを悪しき意味で、装飾的であるといいました。この批判はビルのような抽象にこそ投げかけられるべきですが、彼のいわんとすることは、構成的な抽象のハイエラルキーのある色と形の組み合わせの楽天性と規定性の硬直に対してであり、彼はそれを取り外そうとしたのであります。彼の芸術形成にはモネ、マティスがおおいにあずかっていますが、これについて述べることは、時間がないので割愛するとしまして、線が引かれていても、それは何かの上に引かれているものではなく、また、何らかの形を決めるものでもなく、地と図のほとんど合致した空間というきわめて厳しい二次元的なイリュージョンをあらわしております。こうした絵画においては、構成が作品であるということも成立しがたくなります。そして、その大画面は作品の環境化ということではなく、局所化、局部化というものになっております。このことは、ニューマンとともにマーク・ロスコーやクリフォード・スティルにおいても同様です。

抽象・アブストラクトと構成・コンポジションについて 第4回

ニューマンの批判と実践は次のことをあらわしています。近代の絵画は、確かに、装飾に近づきつつあるが、そこには依然としてある深さという芸術的空間があるということです。そしてこのことは、マーク・ロスコーやスティルにも当然いえることであって、逆にいうと、きわめて三次元的、彫刻的なイリュージョンをもつ絵画でも、この空間がなければ、装飾的になる例はいくらでもみ

られます。われわれの周囲には、絵画であれ、彫刻であれ、壁のような、厚化粧のような空間で溢れております。非空間性を日本の特質というのは、口実にすぎません。広く装飾的といわれる日本美術でも、すぐれた作品には芸術的空間が存在します。芸術的空間は視覚的に認知できる空間とは異なります。端的にいうと、キャンバスにあるマークをつけただけでも、あるときは芸術となり、あるときはシミになります。それは物理的、物質的なものに空気を与え、息づかせるものであって、そうでないと暑苦しい物体があらわれるのです。ミニマル・ペインティングを例にとると、フランク・ステラの黒の絵画には、空気がかよっていて、それゆえ、この時期の作品が、しょせんは彼の作品中最良ということになります。画面をただ単に分割し、色彩をほどこしただけの無数のミニマル・ペインティングは、装飾的な塗りです。構成的な抽象に対して、ニューマンたちの絵画は、非構成的な抽象と称されております。ここで、造形という概念も否定されます。呼び名はどうあれ、そのような作品がつくられたとき、構成というタイトルは消え、例えば『崇高にして英雄的な人』のようなタイトルがつけられるようになりました。カンディンスキー、モンドリアンたちの構成が内に持っていた主題や内容がおとりでたのです。しかし、このとき逆説的にニューマンたちの絵画は、絵画として、一つのエンド・オブ・ライン、終点を記しているのかもしれません。もちろん、芸術作品が制作されつづける限り、空間は追求されるでしょう。だが、それは歴史的な連続性から求められるものではありません。何が芸術になるのかという要求と密着したものとしてあらわれてくるのです。

1950年代の後半から60年代の初頭にかけての美術は、現在の美術の大前提となるように思われます。この時期、いわゆる認識論的な自己言及の芸術、つまり芸術についての芸術が出現しました。それは抽象表現主義などの、芸術としての芸術が終わったという芸術内の自意識というべきものですが、これを陽気に表明したのが、特にアメリカのポップ・アートであり、トーマス・ヘスの「二都物語」というエッセーが示すように、このころ、ニューヨークがパリにかわって、世界の美術の中心であるという自覚、自負があらわれてきました。わたしは、このような芸術形態の意義を認めるにやぶさかではありませんが、これを芸術そのものとみなしたところから誤りが生じたのです。ごく最近開かれたジャスパー・ジョーンズの個展は、大変な悪評で、ジョーンズの老衰がささやかれていますが、そんなことは今さらいうまでもない。その展開不可能な芸術についての芸術においては、出発点、はじまりがすべてであり、このことは同種の他の作家にも同じです。かえり見ますと、アメリカ美術は、すなわち世界の美術は、その反映をよそに、ベトナム戦争以後、実質的な芸術をほとんど生産しなくなったといっても過言ではありません。おおむね自己言及の修正、細分化と、消極的で無用な誤読の芸術がつくられました。この間、芸術はメディアの拡張をはかってきましたが、それはむしろプレゼンテーションの強化に役だってきたように思われます。なかば概念的なインスタレーションまがいの作品をつくっている作家が、絵画を批判して、絵画は絵画であるにすぎないといったことがあります。しかし、この作家は、絵画をつくるからには、それを徹底化することによって、絵画は絵画として存在すると同時に、単なる色や形以上の表現を持つという当たり前のことすら想像できないようです。このような批判者のインスタレーションこそ、逆に、概念的、超越論的なインスタレーション以外のなにものでもありません。壁に線を引いたり、石や鉄板を展示空間に持ち込むことは、その一回的な意義は別にして、絵を徹底して描くことに比べれば、なんのこともない。こうしたインス

VOICE& SOUND Channel #7101

Access No. 2-2-2

VOICE&
SOUND
Channel
#7101

Access No.
2-2-2

Page
127

レーションは、明日からでもつくることはできますが、絵の場合はそうはいきません。こうした点で、最後の出口ということで、いったん死んだといわれた絵画が甦ってきたのは、当然といえば当然かもしれません。広く新表現主義と呼ばれる絵画、これは彫刻も含みますが、この絵画の出現はその一列でした。そこにはモダニズムの極みのなかで混迷する西洋が、メタファーではなく、西洋独自のアレゴリーをもちいて、自己を対象視するものがみられたとともに、あのポップ・アート、とっくに美術館入りしていたポップ・アートをみて育った人々による暢気な誤読の芸術も含まれていました。

現況・シチュエーションとその批判・クリティーク 第2回

ハンス・ハーケの批判のインデックスの一つであるガンのレーガノミックスの時代は、こうした芸術喜々して呑み込んだ時代であります。新表現主義に対して新概念主義といわれる芸術がもう一方にありますが、写真、言葉、テクストなどの使用は、直接的な源泉たる概念芸術と同様ですが、その他、近年のテクノロジカルな素材を表現ならびにその道具として用いております。この傾向には2つの批判性が認められる。1つはかつての自己言及の延長上にあるものです。独創、創造、個性などをめぐる注釈的な表示、これも真性のポップ・アートがなしたことですけれども、こうした表示と、それによる擬態の表現——ここに個性があらわれてきます——この2つです。もう1つは、他者言及です。それは政治、経済をはじめ、スペクタクル社会とか、性や、人種・民族や、病気などの諸問題に関連した表示です。しかしながら、これらがほとんど無抵抗に、社会に受容され、スペクタクル社会を転換させる契機とはならずに、それを増進するところに問題があります。こうした資本主義の世界の芸術において、否定的であれ、肯定的であれ、あの教条的な下部構造が上部構造を決定するという図式が生きているのは、興味深いといわざるをえません。ともあれ、いささか気の利いたエピグラムを、芸術としては新しい素材、媒体によって、美的に提示しても、毒にも薬にもならないのです。

現況・シチュエーションとその批判・クリティーク 第3回

ソーホーはかねてより観光地化しているといわれてきましたが、レーガノミックスの時代より、虚栄の市となりました。戦争によって、そこが直ちにぐらついているのが、なによりの証拠です。わたしは、1980年代の中ごろ、レーガノミックスの盛期に、美術とはおよそ縁のないわが国のジェントルマンが、ソーホーのジョナサン・ボロフスキーの個展を眺めている光景をみて、不思議に思ったことがあります。この種の芸術がわが国に紹介され、話題になったのは、その後まもなくのことでした。この時期、わが国の美術は、海外の動向を、情報量の増大に比例していつになく無批判に受け入れ、ささやかなオージー・パーティを開催した後、現在それから、遁走しているのです。過激なオージー・パーティが行われたわけではありません。せいぜい形式化しやすいパターン・ペインティングとか、森村泰昌のような、面白主義の芸術が愛されたのです。批判的な芸術は全く無視されました。国情の違いとはいえばそれまでですが、ここには先のその図式が極端に明示されております。わが国の現代の美術は、芸術などなにも了解できない新たな画壇的な戦略家たちと、彼らはパターンとか、表面的に激しい線を好む人たちによってうごめいているのです。わたしのいいたいのは、西洋の前面的衰退と、わが国の恐るべき停滞、とりわけ政治的文化的停滞ということです。

桝山寛
MASUYAMA Hiroshi

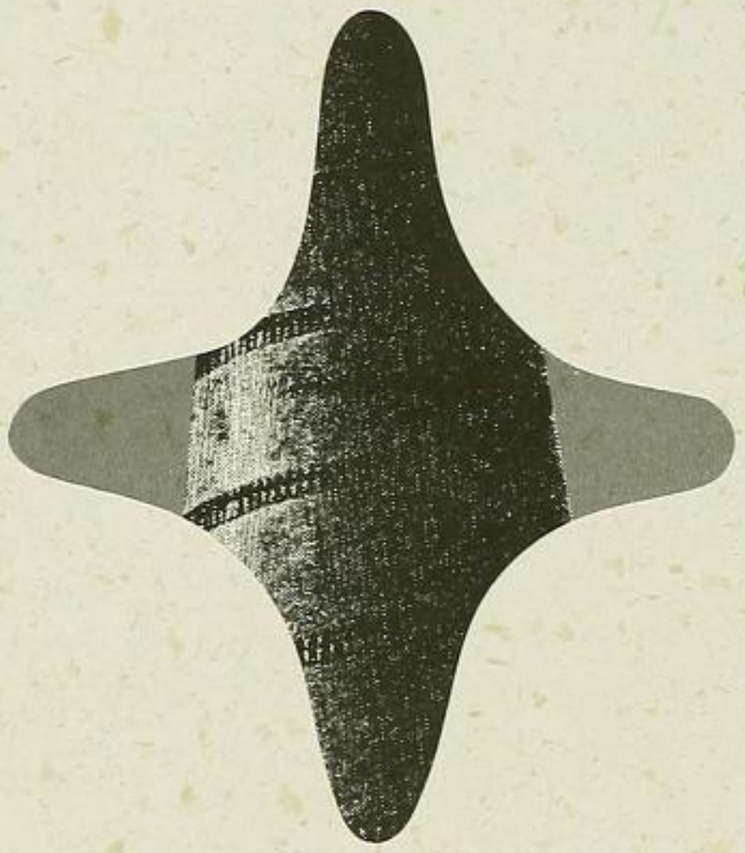
テレフォン・ラインはライフ・ライン
The Telephone Line is the Life Line

❍(1)作品なんかではなく、ただの「おしゃべり」です。
(2)結局はラジオでのしゃべりの文法と同じになってしまい、もう少し「電話」的なしかけを考えるべきだったと反省しております。
♦留守電による吹きこみは予想以上に音が悪くて残念でした。

❍(1) This is not what you would call a work of art. It's just chatter.
(2) I regret that this chatter ended up sounding like the kind heard on the radio. I should have thought of something that sounds more like what would be said over the telephone.
♦Sound recording by way of a telephone answering machine.yielded worse results than I had anticipated. This is regrettable.

❑1958年東京生まれ。慶応大学文学部卒。マルチ・メディア・ディレクター。専門はマルチ・メディアとハイテク・エンターテインメント。主な仕事にTV『浅田彰電視進化論』、ソフト『オトッキー』、FM『フェイズワン』、著作『電視遊戯大全』、映画『帝都大戦』のSFXコーディネイト。最近では、四国まんのう池、長崎ネスティア、鹿児島科学館、大阪サイコムなどテーマパーク、サイエンス・ミュージアムのマルチメディア・システム、バーチャル・リアリティ・システムの開発、プラニングに関わる。
写真：岩井俊雄

❑Born 1958 in Tokyo. Graduate of Keio University, Department of Literature. Multimedia Director. Specialties are multimedia and high-tech entertainment. Major jobs are: "Asada Akira's TV EV"(Television), *Otocky* (TV Game), "Phase One"(FM), *TV-GAMES* (Book), SFX Coordination of the movie *Teito Taisen*. Lately, he has been involved in the planning and presentation of multimedia and virtual reality systems of theme parks and science museums.
Photo: Toshio Iwai



Part I

もしもーし、電話網の中の見えないミュージアム、デイリーレビュー、桝山寛のチャンネルです。これって、ほんとに聞こえてるんでしょうか。最初から裏の話をしちゃいますと、実は、わたしは、今、大阪のあるホテルにて、3月14日の夜なんですけども、そこから東京のこのイベントの事務局に向かって、留守番電話に吹き込むみたいな感じで、電話をしているんですが、最初にもしもしっていってみたんですけども、何かラジオ的なしゃべりをしていいのか、電話的なしゃべりをしていいのか、よくわかない状態で、もうすでにはじまってますけども、まあ電話ということで、わたしは結構電話は好きなんですが、今いった話と関係づけていえば、今、ここで聴かれている人は、ラジオみたいな感じで聴かれていると思うんですけれども、実は、電話は、ラジオみたいないわゆる放送ではなくて、パーソンツゥパーソンのものですから、通信なわけですよね。その違いっていうのは、衛星放送、ブロードキャスティング・サテライトと、CSっていいますけど、コミュニケーション・サテライトの違いに一番よくあらわれているんですが、基本的には法律が違うんですけれども、そういった通信、いわゆる一対一のプライベートなものと、放送、これはたれながしっていいますか、一対多のものなんですけども、そのへんが結構、今、曖昧になってきているっていうか、まあ電話もそ

のひとつとして面白いもんじゃないかと思って、このイベントもまさに、そういったところから、今までの電話、一人の相手に音声情報だけを与えるという、これはずっと、電話は100年ですから、100年前ぐらいから続いてきたと思うんですけど、それが、今は、ファクスだとか、パソコンのデータですとか、いろんなことが送れるということで、だいぶ変わってきたんじゃないかということですね。だいぶ時間たっちゃいましたね。これ後で活字でおこすと、結構リダンダントな話だと思うんですけど、電話ってそういうものだと思って勘弁してください。

で、そうそう、僕は携帯電話をしばらく使っていたんですけれども、あるとき、コンピュータ関係の会議にでたときに、携帯電話をもってて、鳴ったらうるさいなとか思ってみてただけなんですが、たまたま隣に座った人が、桝山さん、ひょっとして、ここの会場から電話で自分の事務所に送って録音しちゃうんじゃないでしょうねっていわれて、全然そんなこと考えてなかったんで、びっくりしたんですけども、例えば、そんなことだってできるわけですよね。今の電話の音っていうのは、あまり良くないですけども、デジタル通信とかそういった技術的なことがどんどん進めば、例えばライブ会場にいって、そこから自分の家のDATかなんかの留守電に音をぶちこんじゃって、ライブのテープをつくるとか、そんなことまでできちゃうかもしれないんで、そうなると法律の問題とか、いろんなことが後から追い付いていかなきゃいけなくなると思うんですけども、そんな感じで、何がデイリーレビューだかわかりませんけど（笑）。

ああ、最後に一個だけ情報的なことをいいますと、20日に、ちょっと前売券がないんで、大変いきにくいかと思うんですが、山本リンダのライブがあります。川崎の某所です。

ということで、よろしく。新しいバージョンは19日に入れます。桝山寛でした。

Part II

電話網の中の見えないミュージアム、デイリーレビュー、桝山寛、バージョン2です。今は、またまた、わたし大阪にいるんですが、こんなしょっちゅう大阪に来るということは珍しいんですけど、偶然ですね。大阪からですと、御存知のように、この見えないミュージアムはアクセスできないんですが、関東地域だけということでですね。なんとなく不思議な感じです。というのは、電話って普通、国によっては違うところが結構ありますけど、国内なら国内ではあまりローカルな地域だけで、アクセスができないとか、そういうことはあまりないので、普通大阪から東京のどこか特定の場所に電話できないということはあまりないので、なんか不思議な感じがしますけれど、それはともかくですね、東京地域では、たぶん20日くらいで終わっちゃうとこもあるんですけども、『フラットライナーズ』という映画をやっておりまして、わたしもつい最近みたんですけれども、フラットラインというもとの意味は、脳波、人間の脳波がフラットになってしまった人、つまり死んだ人のことですが、そういうタイトルで、もとは医学生が、死後の世界、ニアデス状態というんですか、を体験するために、薬とか電気ショックを使って、自分たちで、1分間なり2分間なり、これをどんどんエスカレートするんですが、脳波の停止した状態を体験してですね、で、周りの友達とかの学生がそれを蘇生させるという、その映画一本だけみても、サスペンスというか心理ホラーみたいになってて、それなりに楽しめるんですが、他の映画との関連でみますと、去年、大ヒットしました、『ゴースト』という映画、ウーピー・ゴールドバーグかなんかが、助演女優賞かなんかで、アカデミーをとったのかな、なんかは御存知のように、事故で亡くなったボーイフレンドとの交感の話ですし、もう少し前ですと、『フィールド・オブ・ドリームス』という映画がありまして、これもとうもろこし畑の中に、自分の野球場をつくってしまうと、そこに往年の名選手が現れて、昔のユニフォームで、喜々として野球をしてしまうという、まさに夢を現実化したような映画だったんですけども、そんな風に死者との交感みたいなことが描かれた映画が意外と多いように思います。

もうちょっと、フィールドを移しますと、三島由紀夫ですとか、アンディ・ウォーホルですとか、ヨーゼフ・ボイスとかいった過去のアーティストの見直しが、最近ブームになって、回顧展がおこなわれたり、あと、もうちょっと広げると、チャネリングとか、クリスタルパワーとか、そういったものに対しての、なんか見方が注目されているように思います。今までと違うのは、そういったことが、今、わたしがしゃべっているような、電話にアクセスするぐらいのカジュアルさで注目されてるということが、最近面白いと思いました。次のレビューは22日に入れます。桝山寛でした。

Part III

こんにちは、電話網の中の見えないミュージアム、デイリーレビュー、桝山寛のチャンネルです。今日は本を紹介したいと思います。タイトルは『アーティフィシャル・ネイチャー』、つまり人工自然という、最近のはやりの言葉でいうと、ヴァーチュアル・リアリティ、架空現実なんていいますけども、なんかにちょっと似ていますけれども、一種の反語ですね、人工と自然っていうのは、よく対立する概念だといわれますけれども。これは、去年の夏ぐらいにあったらしいんですが、ギリシアのアテネであった美術展のカタログというか、それの大きなパンフレットみたいなものなんですけど、デステファウンデーションコンテンポラリーアートというところがだしています『アーティフィシャル・ネイチャー』。で、都内だと、六本木WAVEの4階のストアデイズなんかに売ってるみたいですが、これは非常に図版がたくさんでてまして、ただ図版がでているだけじゃなくて、その中にいくつかのキーワードがでてまして、例えば、左のページにお医者さんと看護婦さんが、生まれたばかりの双子の赤ちゃんを抱いていて、右側に、ピクサー社という、ハイエンドのコンピュータグラフィックをつくっている会社による赤ちゃんのコンピュータグラフィックがあって、活字で一言だけ、ジェネティック・エンジニアリング、遺伝子工学と書いてある。これは、ヴィジュアルイメージとキーワードの相乗効果っていうんですか、シミュレーショニズムっていう最近のアートの手法で、バーバラ・クルーガーなんて人がよくやってますけども、それに近いような感じで、ひとつひとつのイメージは、マグリットの作品であるとか、いろんなアートの作品とか、コンピュータグラフィックの作品、あとは、消費社会の中の自然というイメージを代表する、例えばラルフローレンの広告ですとか、マルボロの広告ですとか、一個一個は目新しいものじゃないんですけれども、それをわれわれを取り巻いているのは、すでに人工の自然であるというような観点から編集されてみると、実際にそういう生活が日常のものになってるということがわかるわけで、そこにひとつひとつスーパーヒューマンですとか、ワールドワイド・サバービアですとか、シュールリアライズドですとか、そんなキーワードがぽっぽっぽっとちりばめられていて、なかなかそれなりに面白い本なんで、是非機会があったらみていただきたいと思います。で、そういう中で、わたしが特に面白かったのは、これが日本に、ある人が他のいろんな本といっしょにもって帰ろうとしたら、税関でひっかかってしまって、税関か運送会社かわかりませんけども、なんかわいせつな部分があって削られたっていうんですけれども、よくよく見るとアートの作品の中の一部で、全然わいせつでも何でもないんですが、なんかこういう人工自然、アーティフィシャル・ネイチャーというものを、更にアーティフィシャルにしてしまうという日本の体質というのが面白かったと思います。ということで、桝山寛でした。

渡部直己
WATANABE Naomi

クロス・レビュー／文芸×スポーツ時評
Cross Review/Literature and Sports

年俸

昨年のオフの最大の話題というのは、清原の1億円だと思うんですね。あれは画期的な選択だったと思います。ちょうど年俸について、落合が2億5千万とか7千万とかでもめてましたけれども、プロ野球人にとっても年俸というのを、単にわれわれの日常生活における金銭感覚で捉えるのは間違いだと思うのね。例えば、西武のフロントがすばらしいと思ったのは、清原には1億をぽんとあげて、渡辺や秋山には、ほとんど変らないその二人には、500万なり700万なりの差をつけて、その差をめぐって、1カ月、2カ月攻防すると。これは非常にフィクショナルな楽しみを野球の場にあたえるものだと思って、評価したいんですね。なぜなら手取り額でいったら、清原がもらうお金と、秋山がもらうお金なんて、ほとんど変らないわけですよね。ほとんど実質的に変らない、500万なら500万の差というもの、その差をめぐって、選手もフロントもやり、しかもそれをファンもかたずをのんで、今シーズンの活躍にそれをみようとするという、このフィクショナルな力というのは、非常に素晴らしいと思う。なぜならば、実力が実力どおりに評価されるというのは、要するに日常の論理であってね、プロ野球っていうのは、結局その虚構的な生彩をいかに誇示するかっていうことだと思うんですよね。しかも、その虚構と戯れる感受性というのは、確信とか、非常に着実な認識という問題よりも、むしろ錯覚の力だと思う。例えば、60年の阪神タイガースの優勝なんていうのは、ほとんど全員が全員、錯覚しちゃって、俺は日本一のプレイヤーだとみんなが勝手に思った、その勢いで勝ってしまったわけですよね。ですから、こういう錯覚をいかに有効に助長するかというのが、フロントなり指導者の力であってね、実力を正当に評価したり、その正当な実力に従って選手を動かしたりするのは、フロントとしては、二流の資質だと思うわけです。

例えば、これは草野進さんが、よくおっしゃることだけれども、早い時期に中畑に1億円あげてたら、彼は間違いなく、世界一の一塁手になっただろうし、原だって、早い時期に1億円プレイヤーにしていたら、今、べそかきっこみたいなへんちょこりんな、ここぞというときに泣いてしまうような、なんかあてどない巨人の四番という感じをいち早くだしていたと思うんですね。その出させる力というのは、これはもう、やはりある種の虚構、および、それにもとづく錯覚ということであって、従って、そういう意味で、プロ野球っていうのは、日常の論理ではなくて、むしろ芸術的な論理において、裁かれたり、あるいは、それをみたりしなくちゃいけない。そういう意味で清原の1億円ていうのは、きわめて示唆的な事件だったとおもいますね。

河野多恵子

河野多恵子さんの『みいら採り猟奇譚』っていうのが上梓されまして、大変な絶賛を浴びながら、巷間これをマゾヒズムを描いた近年最高の文学であるなどという声もあるんだけれど、僕はこれに対して大変疑問を持ちますね。3つほど問題があると思う。1つはテクストの構成の仕方と主題の問題なんだけれど、この作品の最大の眼目というのが、マゾヒストの夫が妻をサディズムに仕立てて、そして二人の愛がたかまった、その究極の一点で殺されようとする、その殺される姿を、せめて10秒、殺された後、自分で見てみたいという願望にとりつかれるというのが、1つの大きなあれなんですけども、これは、一方でそのテクストというのは、戦時下の4年間、この二人が夫婦になり、そしてさまざまな日常的な出来事をへなが

ら、自分たちの異常な性欲をたかめていくということになっていくわけですけれども、その4年間を記述する言葉っていうのは、非常に古典的な時間の秩序に忠実なわけですね。その中で、最後の10秒、この10秒をどういう風に、読者に伝えるかっていうのが、やはり古典的な時間の中での10秒っていう風にしか読めない、ここにまずひとつの大きな矛盾があると思います。

それから第2点として、ここにでてくるサドとマゾが究極に一致するという、これもやはり大きな主題ですけれども、これもやっぱり無理があるんですね。吉行さんなんかは、れは新しい河野理論だとかいって、アメリカでも登録されるでしょうと、おっしゃっているけど、たぶんこれは単なるヨイショであって、サドとマゾっていうのは一致しないわけですね。それは、ドゥルーズのマゾッホ論を読めばすぐわかる。互いに異質な経験としてある。にもかかわらず、なぜこれを一致として考えるか、これが問題の第2点、重要なところね。結局、観念の問題ということになります。ところがこの欲望が形態的な問題であって、そこのところがわかっていない、というか、むしろ、なんというのか、ブスの夢見るロマンティックな観念性の至上の愛というかたちでででてきちゃう、そこがまずいとこですね。

それとからむんですけれど、最も重要なポイントとして、第3番目として、ここに描かれているのは、サド、マゾの形態論的な欲望の流れを、エクリチュールによって、というか、エクリチュールの次元に見いだそうという努力が一切ない。非常に正常な言葉で書かれたサディズムでありマゾヒズムであって、これは谷崎潤一郎を読めばすぐわかるとおり、文学としては大きな欠陥だと思うんですね。だから、エクリチュールの次元、エクリチュールとは、つまり形態の次元に、サドマゾの欲望をからめとろういう努力を一切しなかったという意味においては、非常に観念的だと思う。

いずれにしても、よくお読みになって、わたしがいってることを比べてみると、結構面白いと思います。

藤田監督

そろそろプロ野球の開幕が近づいてきて、皆さんも楽しみにしていると思います。僕もその一員なんですけれどね。ジャイアンツが今期どういう風に戦うか、去年の日本シリーズの屈辱をどういう風に乗り越えるかなんていうのも、興味の大きなひとつだと思うんですけどね。ちょっと気になったのは、3月の上旬でしたかね、九州の方のオープン戦の最中のインタビューで、藤田監督がこういうことをいってる。ともかく、勝って当然と思うこと、そういう気持ちが起こるのが恐いんで、一戦一戦、大事にやっていきたいと。まあ、おそらく開幕間近の抱負でもきっと同じようなことをいうと思うんですけどね。まあ藤田さんらしい慎重さ、実は、これが、ここ数年来、あるいは、王貞治以来から数えると、10年間近くの、巨人の退屈さの原因だと思うんだな。むしろ勝って当然と思うほうが当たり前なのね。勝って当然で、勝利なんかは向こうからころがりこんでくるという、人をくったような野放図さっていうのがないと、華やかで、そして華麗で、かつ、爽快なプレーがでてきやしないわけですよね。事実、巨人のゲームっていうのは、勝てば勝ったで、なんか財形貯蓄みたいな勝ち方をして、負ければ単なる失敗というか、陰惨なんですよね。そこのとこをどう考えているのか。

そもそも、部下の実力を、実力どおり引き出すなんていうのは、慎重に引き出すなんていうのは、せいぜいそこらの会社の課長とか部長のやることであって、見せ物の場

❑1952年東京生まれ。文芸評論家。早稲田大学大学院仏文修士課程修了。現在『すばる』に採点表つき文芸時評を連載中。著書『幻影の杼機』『読者生成論』『プロ野球観戦学講座』ほか。

❑Born 1952 in Tokyo. Literary Critic. Obtained the Masters degree in French literature from Waseda University. Currently he is writing a series of articles on current affairs in literature, with accompanying ratings charts, for *Subaru* magazine.
Other publications include: *Gen'ei no Choki, Dokusha Seisei-ron, Pro Baseball Kansengaku Kouza.*

❍文学もスポーツも「結果ではなくて過程」という観点より、その美しさを追及し、その醜さを指弾する。

♦意外と疲れました。

❍Literature and sports are both more process than end result. Both pursue beauty and deprecate ugliness.

♦It exhausted me more than I might have expected.

VOICE& SOUND Channel #7101
Access No. 2-2-4
Page 131

所の真のマネージャーっていうのは、どうやって選手をのせるかっていうことを考えなくちゃいけないわけね。で、のせるためには、こないだ年俸のとこでもいったように、実力よりは、むしろ野放図な錯覚、これが不可欠なんですよね。嘘だと思ったら60年のタイガースをみてください。あれはもう、岡田もそうだし、真弓もそうだし、なぜか木戸あたりまでが、俺は日本一の選手だと、ほとんど無根拠に思っちゃって、そのノリがあの途方もない勢いを生み出して、ついに西武までやっつけてしまったわけですよね。ここのところの、自分の確信を、そのまま律儀に踏襲してプレーをするという、こういう体質をつくっちゃったことが、王以来、王の場合は小心さ、藤田の場合は慎重さで負になるんだけれど、これが巨人の悪しき体質として、定着しちゃってるんだよね。だから、60年の阪神のあの素晴らしさ、あそこをよぉく巨人は反省しないと、西武になんか勝てやしない。いずれにしても、いつまでも、いじいじスルメなんかかじってる場合じゃないと僕は思いますね。

VOICE& SOUND Channel #7101

山田詠美

Access No. 2-2-4

山田詠美さんの『トラッシュ』という長編小説が上梓されまして、なかなか評判がいいようですね。彼女にしては、非常にめずらしい心理小説、しかもじょうじょうたる心理を描いた長編小説ということで、なかなか評判がよくて、なかには、飛びきり美しい現代の聖女伝だと絶賛なさる人もいるし、作者自身もなかなか自負しているようだと。で、読んでみたわけですが、駄作とまではいいませんけれど、かなり致命的な欠陥を持った小説と思わざるをえませんね。理由は以下の3点。

まず、この心理描写になって、会話が多すぎる。半分以上が会話なんですね。その会話の中に自分の気持ちを説明する。まあ、ご承知のように、小説を書いたことがある人は誰でもわかるけれども、会話って一番書きやすい部分なんですね。そういったところを多用するというのが、その安易さがまずひとつ気になる。

で、2番目として、会話と並んで、この小説の骨格をかたちづくってるのは、心理描写ですね、いわゆる心内描写、心の中の言葉ですね、それがやはり多い。これが悪いことに、主人公は、時も場所も選ばず、それから側に人がいようといまいと、ともかく、いつでも、なんかことあるごとにもの思いに、それも非常に長いもの思いにふける。例えば、そういうとき、側にいる人はどうしていればいいのか、こう考えますとね、叙述時間の停滞というものが、物語のあやっていうのかな、物語の出来事の上での起伏とすごくバラシスが悪いんですね。これが第2点。

で、第3点。ここが一番決定的なんですけれどもね。この小説は3人称多元描写、すなわち神の視点の小説なんですね。つまり、複数の人物の心に作者が平等に入っていける。ところが、これがもっともまずい点でね。作中人物は、ある自分の愛人に対して、彼がなぜ自分に冷たいのかをえんえんと悩むわけね。その悩みが作品の中心を占めるわけだけど、なぜ、リック、リックというんだけど、リックは自分の心と一致してくれないんだろう。ところが、なぜっていうのは、リックの心として説明されちゃってるわけ、しかも何度も説明される。そうすると、作中人物だけがわからない、僕らはみんな知っているわけ、読者はね、読者がみんな知ってることを、作中人物だけが知らないことになっちゃうわけですね、このうっとうしさ。これはすごく単調で、かつ、読んでいてかなり厳しいんですね。この次はそういうところを直して、良いものを書いていただきたいと思いますけれども。

#7102

[インタラクティブ・チャンネル]

INTERACTIVE Channel

入江経一
IRIE Keiichi

耳の中の建築
The Architecture inside the Ear

01 **耳**の中の**建築**のための空間素材

A: 一連の音のパラグラフを繰り返す均質な中心的空間

B:ある時間だけAを乗っ取る変形された空間

C: 独立した断片的な一回性の出来事の侵入

2 **建築**すること

電話での侵入者はまずAの空間に入り込む

電話の各キーはBとCのデーターにアクセスするインターフェイス

データーは設定されたタイミングに応じてAの空間の中に漂い

変形させ、異物となり、とって変わる。

3 制作

素材制作　　入江経一

作品制作　　電話の中の侵入者

O1. Spatial material for **Architecture** of the Middle of the **Ear**

A: A central homogeneous space:

the repetition of a paragraph, consisting of a string of sounds.

B: A spatial variation which only at certain times overtakes (A).

C: The intrusion of an independent, fragmentary, singular event.

2. **Architecture**

First of all, on the telephone, an intruder enters space (A).
Each key on the telephone, accesses the data of
(B) and (C), and at a predetermined response time the interface
data floats into space (A), causing variation and change,
and takes over.

3.Production:

Production of materials:　IRIE Kei'ichi
Production of the work:　The Intruder inside the telephone.

System Components

●Main CPU

NEC PC-9801 DX

Multi-function Card EBX-98-601

●Sound resourse(Sampler)

AKAI S-1100

Memory 6MB

●Program language

Turbo C(Compiler)

INTERACTIVE
Channel
#7102

Access No.
1

Page
134

□1976-Graduated from Tokyo National University of Fine Arts and Music, Graduate School, Department of Architecture. 1986 -Founded Power Unit Studio, Inc. 1989 -Transfiguration Exhibit, Brussels. 1989 -International Architectural Salon Exhibit, Paris. 1990 -Techno-Culture Conference, Inverness. 1990 -Desires of the City Exhibit, Toko Museum of Art, Tokyo.

□1976年東京芸術大学大学院建築科修了。
86年パワーユニットスタジオ設立。
89年トランスフィギュレーション展、ブリュッセル。
89年国際建築サロン展、パリ。
90年テクノ・カルチャー会議、インヴァネス。90年都市の欲望展、東光美術館。

INTERACTIVE Channel #7102

Access No. 2

Page 135

System Components

●Main CPU
NEC PC-9801 DX
Multi-function Card EBX-98-601

●MIDI converter
SONY MSX2

●Sound resource
AMIGA 2000
Memory 1MB
Hard Disk 40MB

●Program language
Turbo C(Compiler)

♦初めは、コンピュータからの指示に合わせてプッシュボタンをすばやく押させるアクションゲームを作るつもりだった。
普段ゆっくりとしか押さない電話のプッシュボタンを連打させる、それが目的だった。
ところが実際に実験してみると、
コンピュータ側が音を出している時はプッシュホンのトーン音が非常に識別しにくくなってしまうことがわかった。
これでは、厳密な判定を必要とするゲームはできそうにない。
そこで、急遽考え直し、思いついたのが電話にシーケンサー機能を持たせ、楽器にしてしまうアイデアだった。
プッシュボタンを連続的に押させ、その間コンピュータは押されたボタンとタイミングを記憶する。
そして、ある一定時間以上のブランクがあると、
コンピュータはそれまでに押されたボタンに対応してMIDI信号を音源に送り、演奏を開始する。
この、連続的にタイミングよく押さなければ演奏できない、
というところと実際に押している時のトーン音とできあがるメロディとの関係を楽しむ行為が、
実際やってみると非常にゲーム的（一人遊び的）であり、当初の意図は計らずも達成されたのであった。

□1962年愛知県生まれ。87年筑波大学大学院芸術研究科デザイン専攻総合造形コース修了。
81年より、8mmフィルムやビデオにより実験アニメーションの制作を始める。
82年映像装置の原点である〈驚き盤〉を現代的にアレンジした作品で、第1回OMNIアートコンテスト佳作受賞。
以後フリップブックなどの映画前史の玩具に興味を持ち、アニメーション・オブジェとして多くの作品を制作する。
85年映像インスタレーション「時間層I」でハイテクノロジーアート展金賞受賞。「時間層II」で第17回現代日本美術展大賞受賞。
90年フジテレビ「アインシュタイン」にてCGによる映像美術を担当。

□Born 1962 in Aichi Prefecture.
In 1987, finished the Masters degree in design at the Tsukuba university.
Since 1981, he began making experimental animation using 8mm film and video.
In 1982, by making a modern arrangement of "Odoroki Ban," which is the origin of video equipment, received the Award of Excellence at the first OMNI Art Contest.
Later, taking an interest in early movie history-related toys such as flip books, he created many such works.
In 1985, he won the gold medal at the High Technology Exhibition for his video installation entitled "The Time Zone."
" Later, "The Time Zone II" won the grand prize at the 17th Japan Art Exhibition.
In 1990, he became the person in charge of video art for the CG in Fuji Television's "Einstein."

♦At first, I wanted to create an action game in which the player quickly pushed the buttons of a telephone in response to instructions given by a computer.
Normally, the telephone buttons can only be pushed slowly,
but the object of the game was to force the player to push the buttons rapidly in succession.
However, I realized upon experimenting that when the computer is emitting the sound,
it is extremely difficult to differentiate between the individual push button tones.
It seemed as though this would be a game which would require extremely sharp judgement.
I then suddenly began to have second thoughts about this game,
at which point I came upon the idea of assigning a telephone the function of a sequencer, and make it into a musical instrument.
When the buttons are being pushed, the computer remembers the sequence.
Then, whenever there is silence for a predetermined amount of time,
the computer, responding the buttons which have been pushed,
sends a MIDI signal to a sound source and begins the performance.
Only by pushing the buttons successively and with good timing can the performance be achieved.
The player can then enjoy comparing the original tones to the final melody.
When I tried doing this, I realized that it is very much like a game (in that a person can play it alone),
and that my original intentions were unexpectedly accomplished.

岩井俊雄
IWAI Toshio

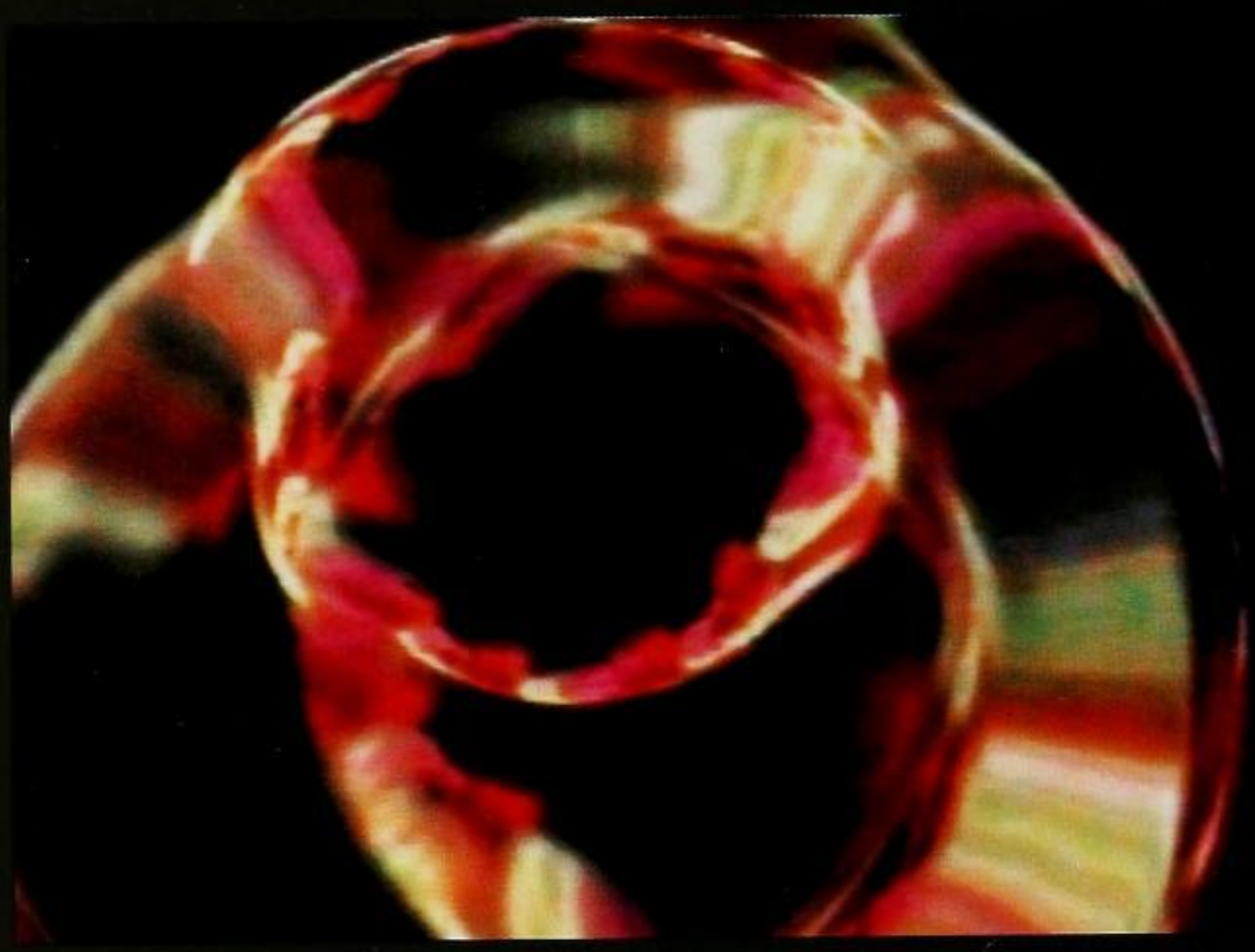
V.O.G.

OHello, my name is Iwai.
This is a program which turns your telephone into a musical instrument.
Please quickly and at random begin pushing the buttons of your telephone.
The melody you have created can then be repeated by pushing the asterisk button.
By pushing the "#" button, you can alter the quality of the sounds.
Now, go ahead and try it.

こんにちは、岩井です。
これは、あなたの電話を楽器にしてしまうプログラムです。
お手元のプッシュボタンの0から9までをランダムに、
能うべくすばやく押してみてください。
できたメロディは、＊ボタンで繰り返しで聞くことができます。
また＃ボタンで音色を変えることができます。
それでは、どうぞ。

邱世原
KYU Seigen

Seigen Kyu Work



○電話回線による映像伝達と
6秒に一回動画がピックアップされて送信されていくアトランダム性の表現
♦ビデオを試用することにより、
インタラクティブ性の表現に苦心した。
アイデアとTV電話のハード性にギャップがあり、
イメージを多少違うものになってしまったが、
機材の発達と共に作品も進化していくと思う。
（例えばモノクロ画面～カラー～静止画～動画）

○Video transmission via telephone line.
Once every six seconds an animated video is selected at random and transmitted.
♦I went to great lengths to make an interactive system using video.
As there is a gap between my idea and the inflexibility of the video telephone,
the results were somewhat different from what I had envisioned.
However, I expect that the hardware will be further developed together with this work.
(For instance, black and white monitors will be replaced by color ones, and still frame images
will be replaced by animated ones.)

System components

●TV telephone
NTT Mitete-U
MITSUBISHI TELEpaSEE

●Visual processor
Panasonic Video Switcher

●Visual output
Video Cassette Recorder ×2

INTERACTIVE
Channel
#7102

Access No.
3

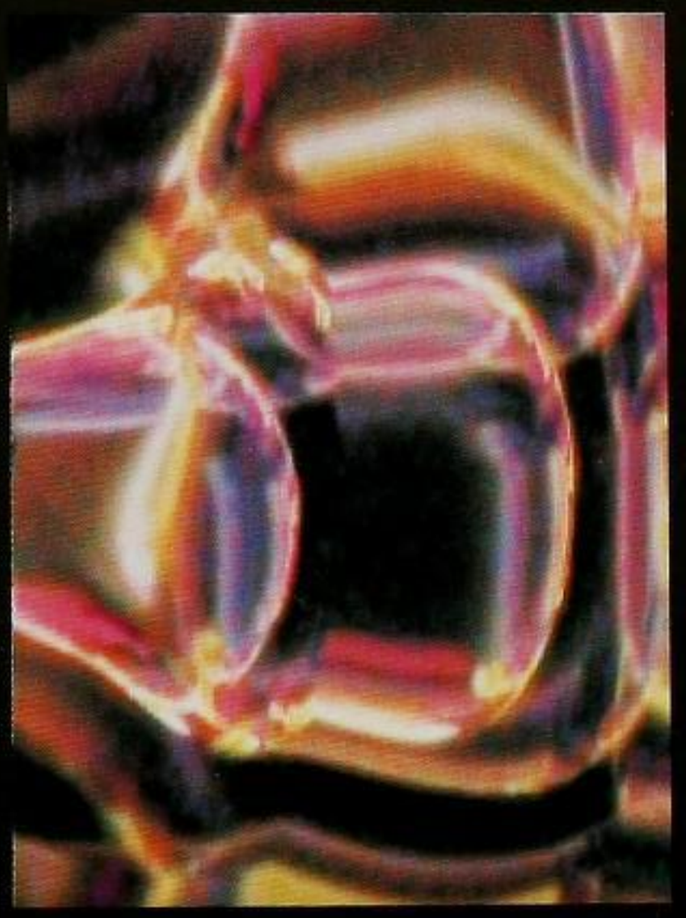
Page
136

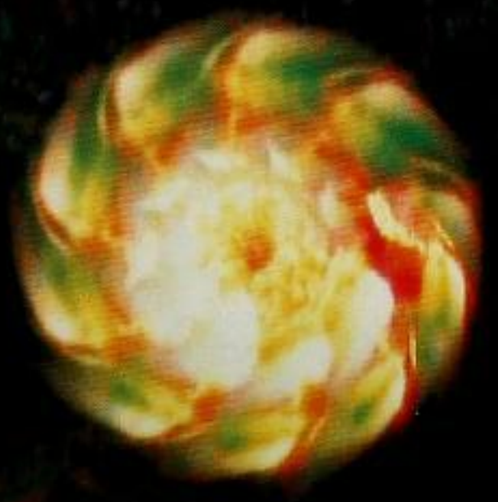
INTERACTIVE Channel #7102

Page 137

■1957年東京生まれ　ビデオ　アーティスト
Wink　ジョン・レノン等のプロモーション・ビデオからファッション・ショーの演出等
広い分野にわたって活動を続けている
'984年オタワ国立美術館パーマネント・コレクション
'985年第一回東京国際ビデオ・ビエンナーレ　グランプリ受賞
'987年東京国際ビデオ・ビエンナーレ　グランプリ受賞
'989年世界27ケ国で作品が巡回公開

Album 137 in Tokyo Video artist
Undertakes a broad range of activities
including producing promotional videos for such artists as
Wink and John Lennon and directing fashion shows
and more. At the first Tokyo International Video Biennale in 1985
and again at the '87 Tokyo International Video Biennale
one of the works honored 27 countries throughout the world





庄野晴彦
SHOUNO Haruhiko

Bleep Landscape

□1960年長崎県生まれ
1979年九州産業大学芸術学部デザイン科入学
1985年筑波大学大学院芸術学部総合造形コース卒業
RADICAL TVを結成。筑波科学博にて坂本龍一とSONYジャンボトロンを使い
映像と音のジョイントライブ「TV WAR」を行なう
1986年立花ハジメとジョイントライブ「LIVE TAIYOSUN」を行なう
RADICAL TVのビデオ／LDソフト『AV KIDS』をリリース
RADICAL TVの単独のAVライブを行なう。1988-89年NHK「事故の博物館」
フジテレビ「IQエンジン」、テレビ朝日「AV達人王」等のCG制作、タイトル制作等を行なう
1990年TBS「地球発19時」タイトルのCG制作
MAC用のマルチメディア・ソフト「アリス」の制作
その他、プロモーション・ビデオのディレクション、TVゲームのデザイン
雑誌／単行本等のグラフィック・デザインを担当

○作品素材-ドラムマシーン用プログラムデータ。
プッシュボタンでリズムシーケンスをチョイス。
リアルタイムでハウスサウンドのリミックスを展開していくことが出来る。
♦リズムシーケンス選択と、アナログ・シンセのLFO、レゾナンス等のフィルターコントロールを、
曲を展開させながら外部からリアルタイムで行なうためのサウンドシステムが必要でしたが、
プログラマブルなMIDI対応のドラムマシーンを使用し、
それを回線に対応させることで解決させました。

□1960-Born in Nagasaki Prefecture.
1979-Entered Kyushu Industrial University, Fine Arts Department, Design Course.
1985-Graduated from Tsukuba University Graduate School, Fine arts Department, General Molding Course.
Formed "Radical TV" at Tsukuba Expo, using a SONY Jumbotron,
held a joint live performance of sound and image with Sakamoto Ryuichi, entitled "TV War."
1986-Held a joint live performance entitled "Live Taiyo Sun" with Tachibana Hajime.
Released Radical TV's video/LD software, *AV Kids*.
Held Radical TV's Solo AV Live. 1988-Made computer graphics, titles, etc.,
for NHK's "Jiko no Hakubutsukan" (Museum of Accidents), Fuji Television's "IQ Engine"
and Asahi Television's "AV Tatsujin O" (King of the Audio Visual Experts)
1990-Title computer graphics for TBS's "Chikyu-hatsu Ju-kuji" (Departure from the earth is at 19 o'clock).
Created the multimedia software "Alice" for MAC. In addition,
Shouno has directed promotion videos,
and has been in charge of graphic design for TV game design magazines and books.

○Using a push button phone to choose rhythm sequences in real time,
one is able to develop a "house sound remix."
♦It was necessary to have a sound system capable of running the music while allowing real time
external selection of rhythm sequences and manipulation of filter controls,
i.e. resonance, LFO, etc., of an analog synthesizer.
This problem was solved by connecting a phone line to a MIDI compatible programmable drum machine.

INTERACTIVE Channel
#7102

Access No.
4

Page
138

System components

●Main CPU
NEC PC-9801 DX
Multi-function Card EBX-98-601

●Sound resource (Rhythm Programmer)
YAMAHA RY30

●Program language
Turbo C(Compiler)

高橋悠治
TAKAHASHI Yuji

もしもし、こちらは城
Hello, I'm Calling from the Castle

INTERACTIVE
Channel
#7102

Access No.
5

▲独自のプログラミングで構築された高橋悠治氏の音楽作品は、
電話回線の向こう側に存在する聴衆との一回限りの対話を実現するもの。
そのシステムは、インタラクティヴな回線制御環境のもとで、
アクセスしたユーザーの時系列上のタイミングを読み取り、
直ちにMacintosh上のプログラムが作曲を開始し、
永遠に演奏を続けるというものである。

▲Yuji Takahashi's musical works, which are constructed with his own special program, create an one-time-only dialogue with the audience at the other end of the phone line. The system is set up to read the timing of the accessing users in diachronic sequence within the interactive controlled environment of the telephone line; the Macintosh program immediately begins composition, and the performance continues indefinitely.

Page
139

System components

●Main CPU
Macintosh SE30
Memory 8MB
Hard Disk 80MB

●Software
MAX

●Sound resource(Sampler)
AKAI S-1100
6MB

□Born 1938.
Composer and pianist. Studied under Xenakis,
and was once active in the forefront of Japanese avant-garde music, eg.
using computers in composition,
but in 1978 formed the Water Buffalo Orchestra,
which performed Asian and Latin American protest songs.
Since 1983 Takahashi composes and performs mainly with personal computer and digital samplers.

□1938年生まれ。
作曲家、ピアニスト。クセナキスに学び、コンピュータを用いた作曲など日本の作曲界の最前衛であったが、
78年アジアやラテンアメリカのプロテスト・ソングを編曲・演奏する「水牛楽団」を組織。83年以後は主にパーソナルコンピュータやデジタルサンプラーによる作曲・演奏活動を行なっている。

#7103

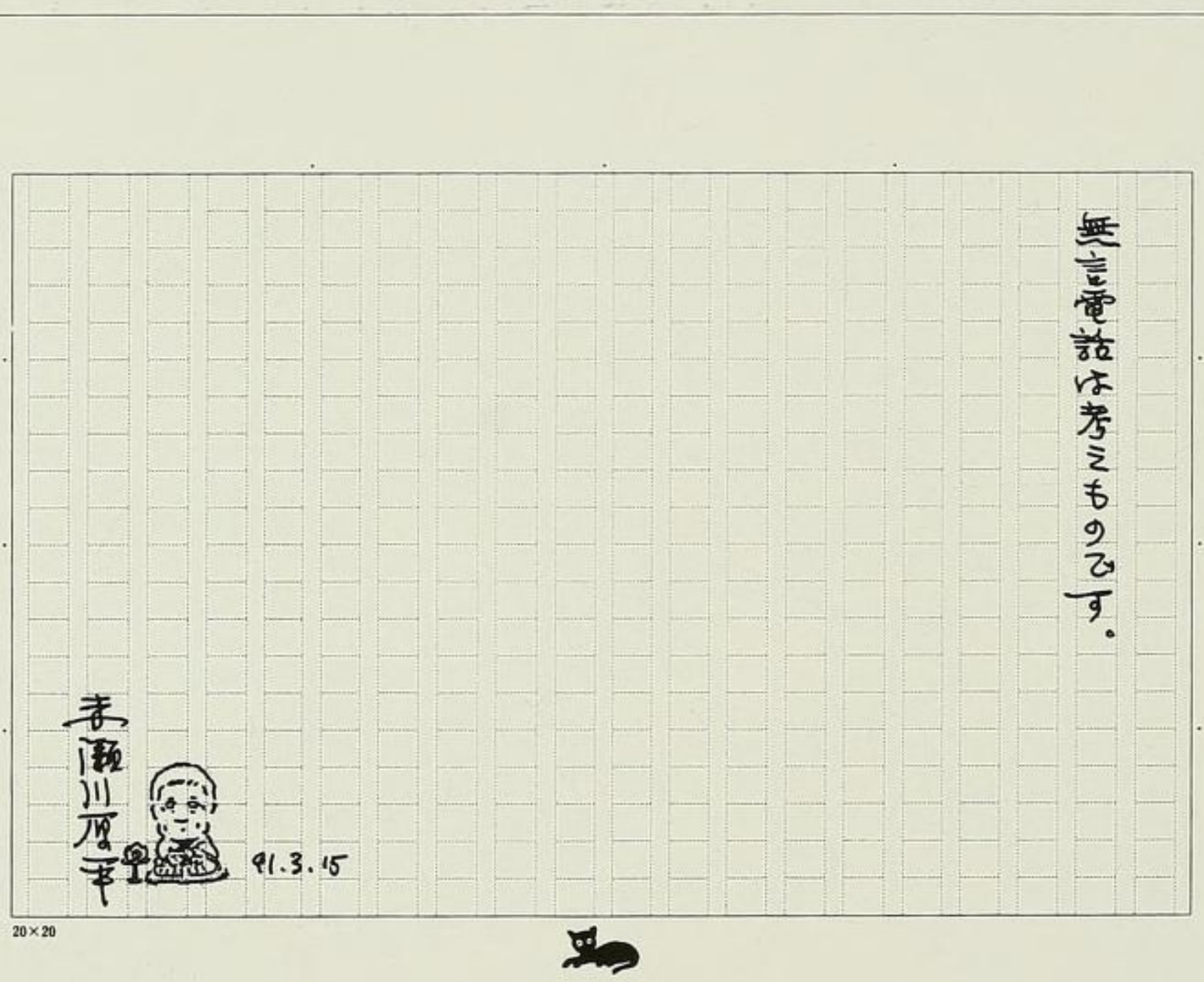
[ファクス・チャンネル]

FAX Channel

❍テレビはお茶の間にはいり込んでくるといわれますが、電話は耳の中にはいり込んでくる、という感触がFAXにもやはりあるわけで、そんなことを考えながらこの留守番FAXを書きました。誰もかけてこないかもしれないけれど、かけてくるかもしれない。でも、かけてきた以上必ず話を聞くのが電話ですから、電話というのは用件あってのことなんですね。では今回の用件は何かというわけで、これは「用件」というタイトルです。

赤瀬川原平
AKASEGAWA Genpei

用件
Youken/Matter of Business



20×20

FAX Channel #7103

Access No. 1-1-1

1

A voiceless phone is problematic.

Genpei Akasegawa, March 15, 1991

❑1973年横浜市生まれ。作家、画家。路上観察学会会員。前衛芸術家として読売アンデパンダン展などで活躍ののち、1979年作家尾辻克彦として「肌ざわり」でデビュー。1981年「父が消えた」で芥川賞を受賞。おもな著書に『超芸術トマソン』『櫻画報大全』『芸術原論』『超私小説の冒険』『千利休・無言の前衛』、尾辻克彦の筆名で『贋金づかい』『カメラが欲しい』『東京路上探検記』などがある。
写真：柴野利彦

❑Born in 1937. Writer and artist. Member of the On-the-Road Observation Society. After working for the Yomiuri Independent Exhibit, etc., as an avant garde artist, Akasegawa debuted in 1979 under the pen name Katsuhiko Otsuji, with the novel "Hadazawari" (Touch). In 1981, he won the Akutagawa Prize with "Chichi ga Kieta" (Father has disappeared). Main writings include: *Cho-geijutsu Tomason, Tokyo Mixer Keikaku, Sakura Gaho Taizen, Geijutsu Genron, Cho-shi Shosetsu no Boken, Sennorikyu: Mugon no Zen'ei,* and under the pen name Katsuhiko Otsuji: *Niseganezukai, Kamera ga hoshii, Tokyo Rojo Tankenki,* etc.
photo: Toshihiko Shibano

❍It is said that TV comes pouring into the living room, but in the case of the telefax, there is something the feeling of a telephone pouring sound into your ear. While thinking of things like this, I wrote this "answering fax," (as opposed to "answering machine") Maybe no one will call, but, then again, maybe they will. But if they do, I'll definitely hear their matter of business, for that's what a phone call is about. Someone calls because they have a "youken." And my "youken" at this time is that the title of this is "youken."

FAX
Channel
#7103

Access No.
1-1-1

Page
143

ごもたしかに、FAXは無言電話装置であ
るわけですから、昨日は失礼致しました。

赤瀬川原平

91.3.16

20×20

2

But of course a FAX is a voiceless telephone device, so I apologize for what I said yesterday.

Genpei Akasegawa, March 16, 1991

無言ではありますが、
世界人類が平和であり
ますように、
希望しております。

赤瀬川原平

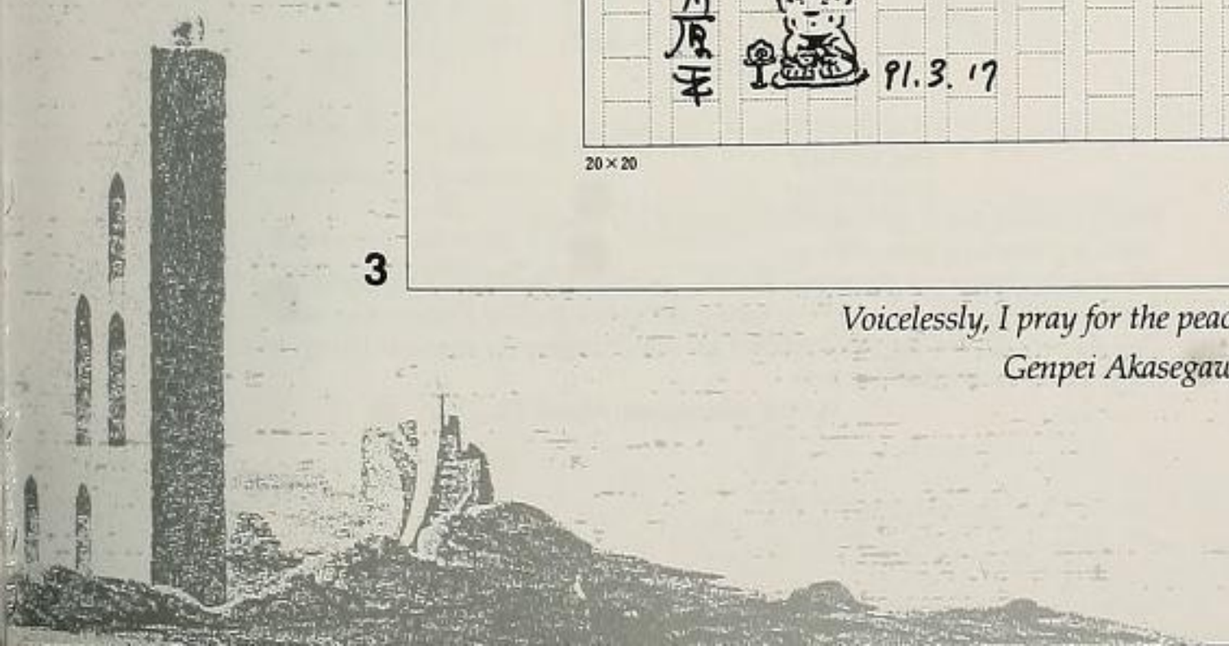
91.3.17

20×20

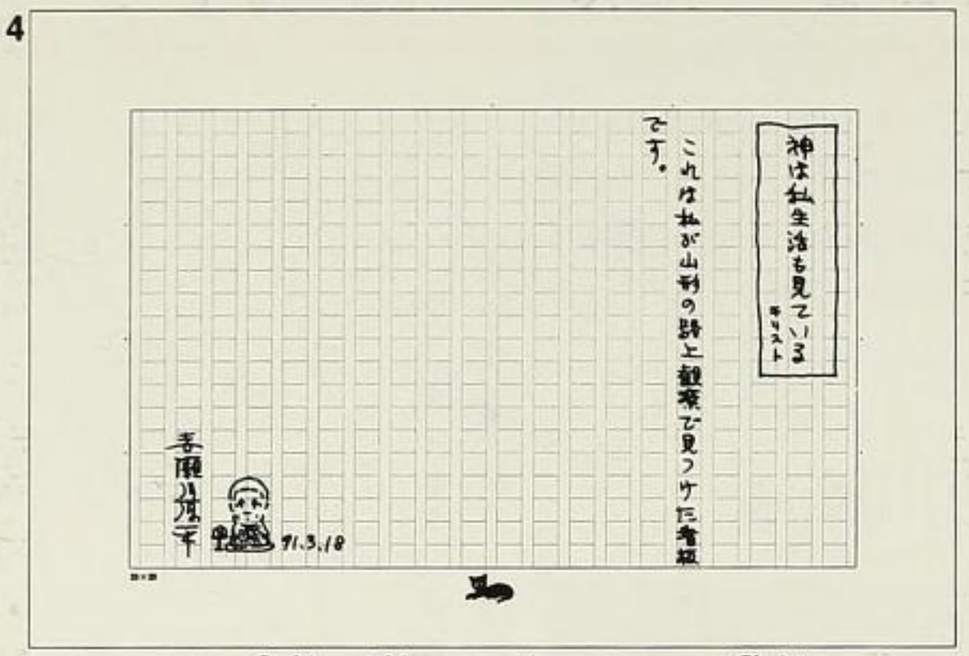
3

Voicelessly, I pray for the peace of the people of the world.

Genpei Akasegawa, March 17, 1991

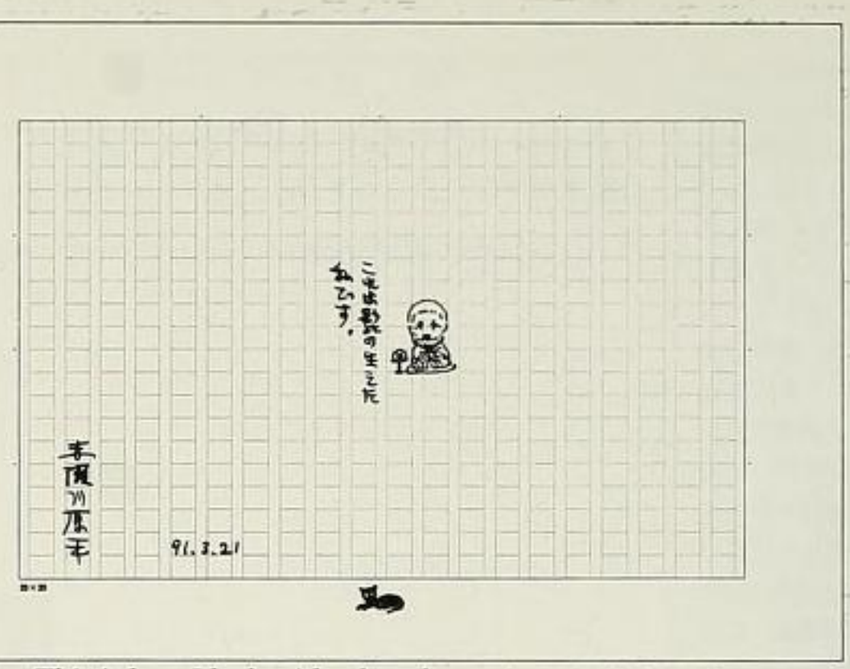


4



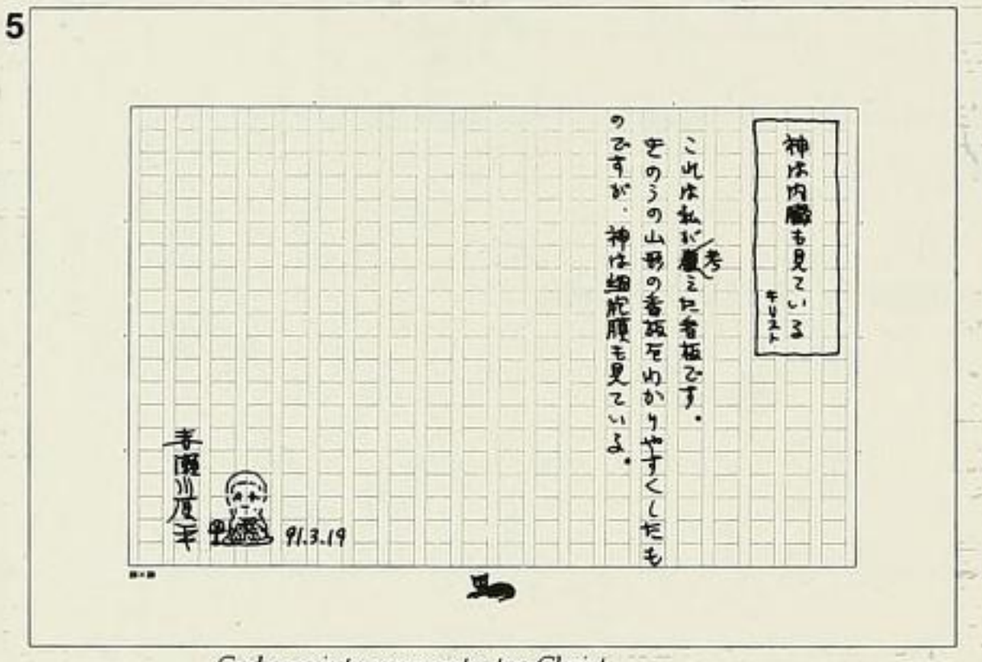
God is watching your privacy, too. Christ
I saw this message on a sign as I was exploring the byways Yamagata.
Genpei Akasegawa, March 18, 1991

7



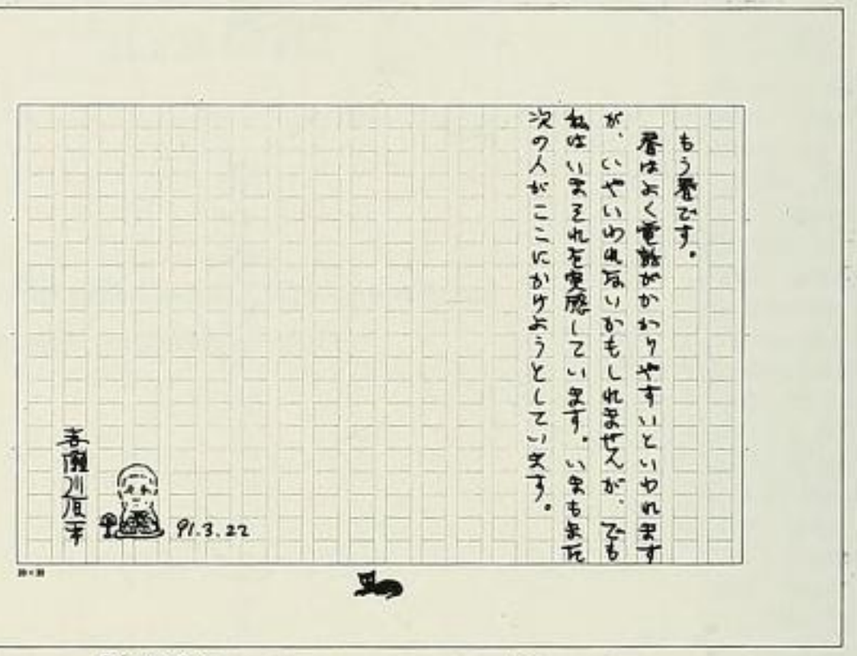
This is how I look with a beard.
Genpei Akasegawa, March 21, 1991

5



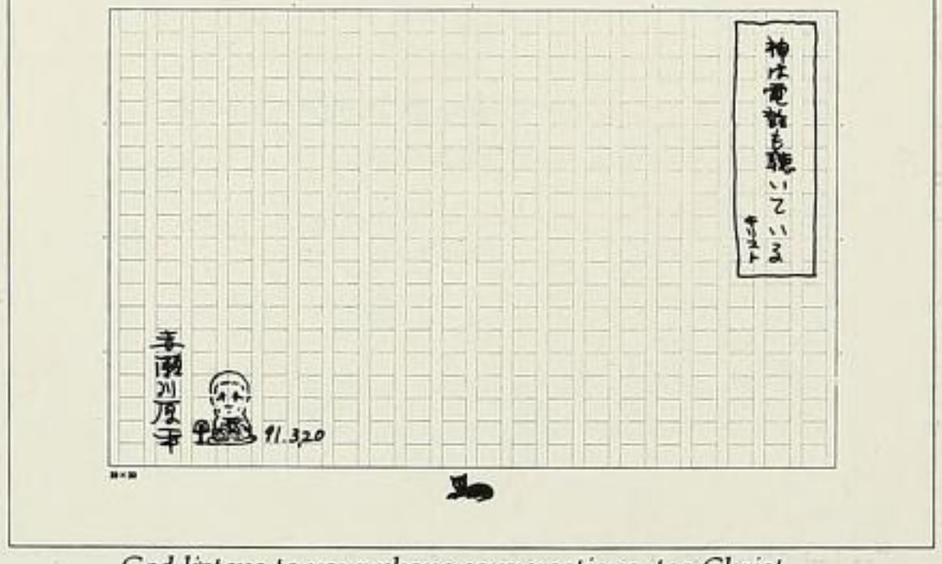
God sees into your guts, too.Christ
This is a sign I thought up. It is a simplification of yesterday's sign from Yamagata. God sees even the membranes of your cells.
Genpei Akasegawa, March 19, 1991

8



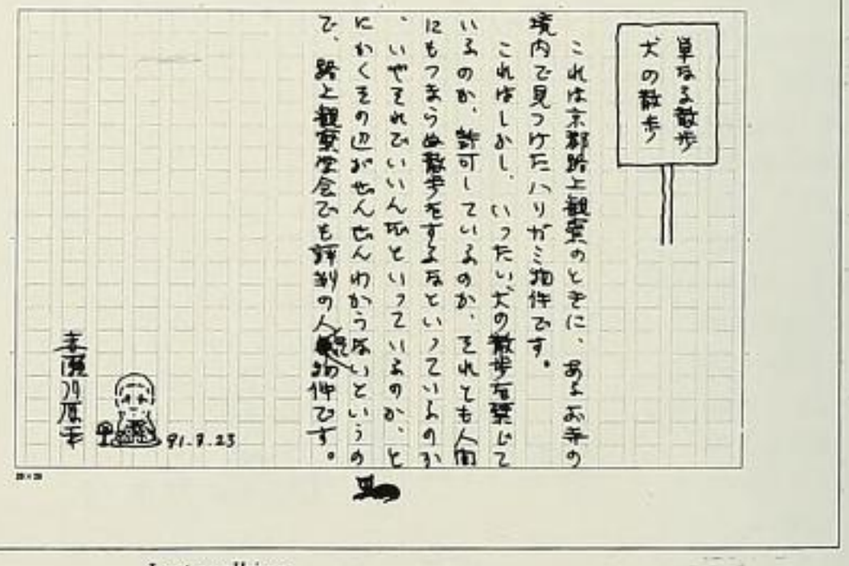
It's spring.
In spring, people say, the phone rings a lot. No, maybe it's not so, but that's what I really think. Already, the next person is trying to reach me.
Genpei Akasegawa, March 22, 1991

6



God listens to your phone conversations, too.Christ
Genpei Akasegawa, March 20, 1991

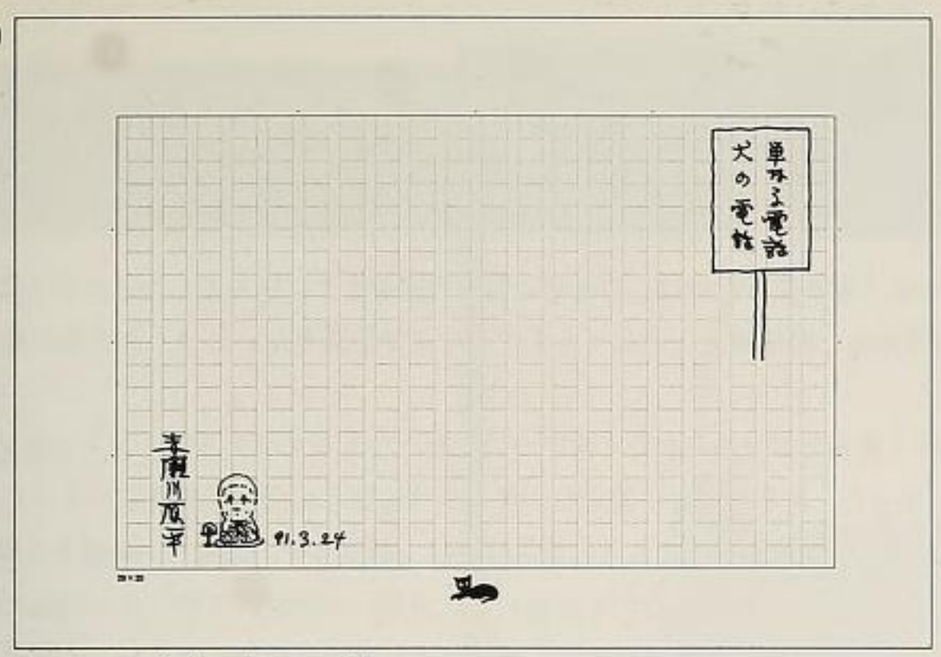
9



Just walking
Dog walking
This is a poster that I spotted on the grounds of a temple when on a walking tour of Kyoto.
We couldn't figure out if it meant that dog walking is forbidden, or allowed, or if it was meant to forbid people from taking boring walks, or if it meant that was OK. As a result, this became a topic of hot debate among the members of the study group on the walking tour.
Genpei Akasegawa, March 23, 1991

FAX Channel #7103
Access No. 1-1-1

10

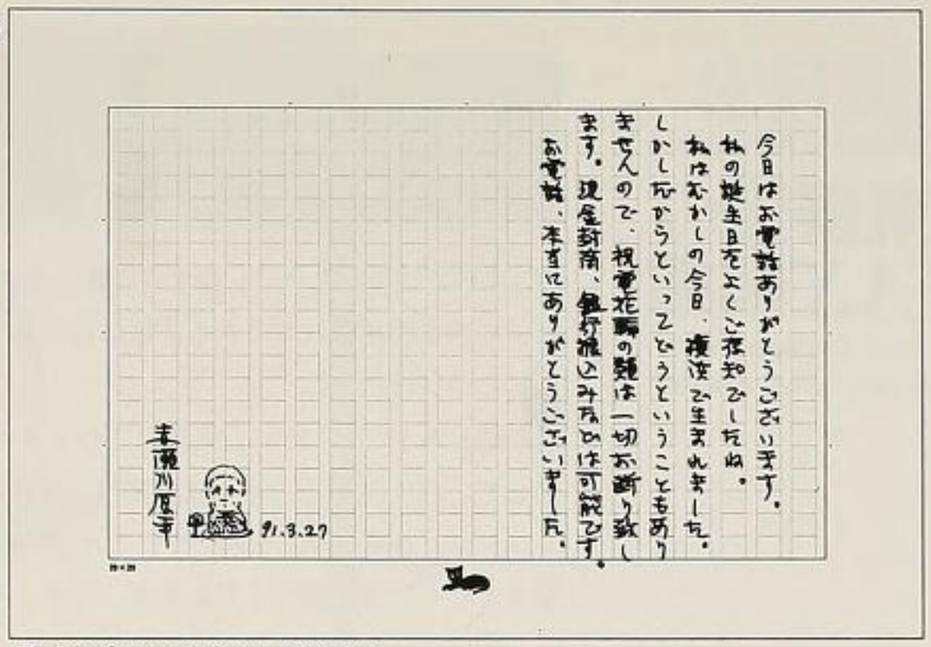


Just a phone call

A dog's phone call

Genpei Akasegawa, March 24, 1991

13



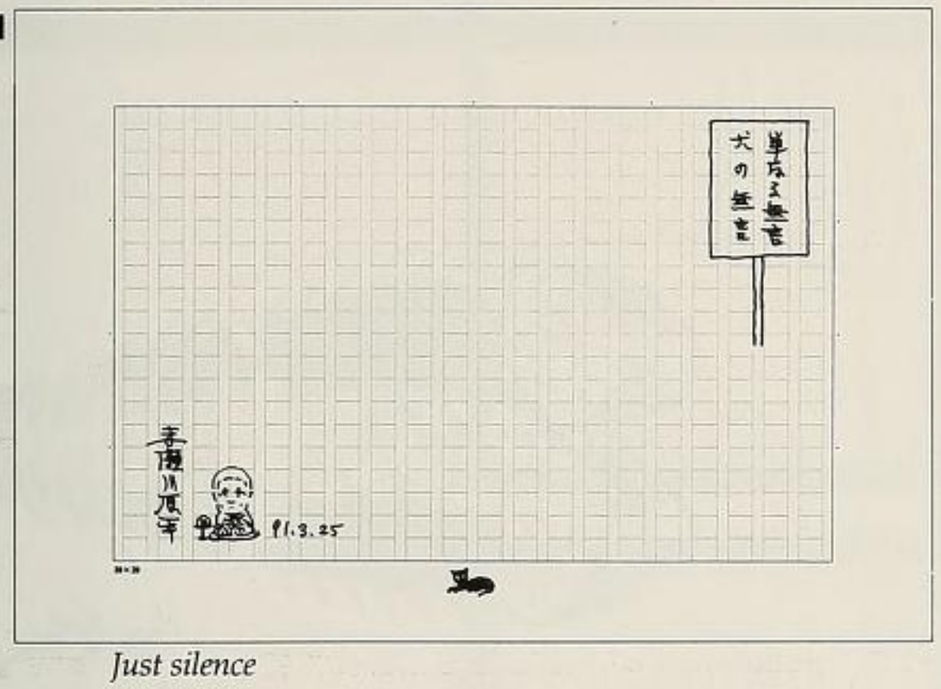
Thanks for your phone call today.

You knew it was my birthday, didn't you?

I was born a long time ago on this date in Yokohama. But it's not important, so I don't want people sending me flowers or telegrams. I would accept a bank transfer or cash by mail.Thanks again for your call.

Genpei Akasegawa, March 27, 1991

11

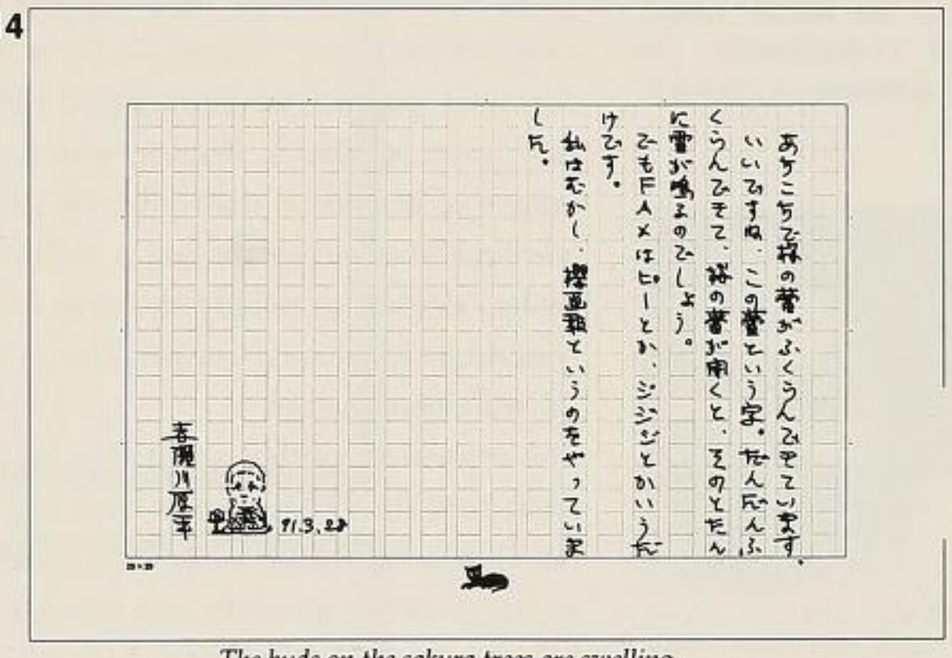


Just silence

A dog's silence

Genpei Akasegawa, March 25, 1991

14



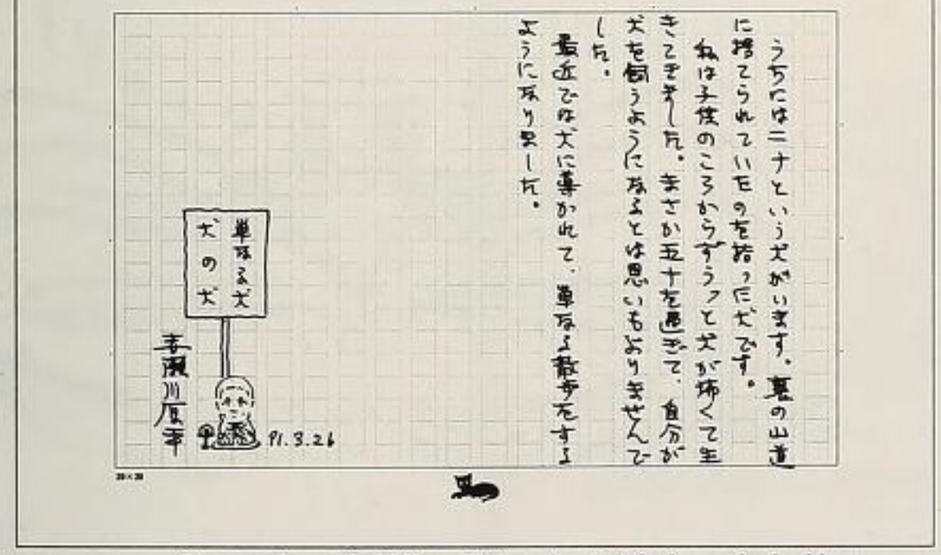
The buds on the sakura trees are swelling.

It's nice, isn't it, the character for "bud"? The cherry buds are gradually swelling, and at the moment they open, perhaps there will be thunder.

With a FAX, the only sounds you get are piii, and ji-ji-ji. A long time ago, I worked on an illustrated magazine called ***Sakura****.*

Genpei Akasegawa, March 28, 1991

12



I have a dog called Nina. She's a dog I picked up who had been abandoned on a mountain trail.

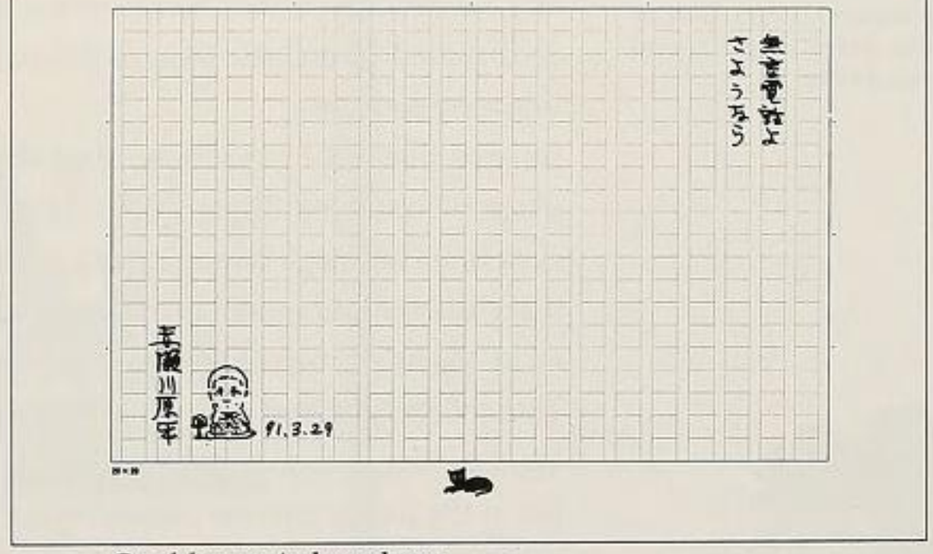
Ever since I was a child, I have been afraid of dogs. I never thought that I would get a dog when I was past 50.

Lately, the dog has just been taking me on walks.

Just a dog A dog's dog

Genpei Akasegawa, March 26 , 1991

15



Good-bye, voiceless phone.

Genpei Akasegawa, March 29, 1991

荒俣宏
ARAMATA Hiroshi

荒俣宏の FAX図鑑
FAX Encyclopedia
by Hiroshi Aramata

❑1947年生まれ。幻想文学・神秘学・博物学研究家。路上観察学会会員。小説『帝都物語』は、幻想都市・東京の闇を伝奇的に描き好評を博した。『別世界通信』『図像観光』『大東亞科學綺譚』『世界大博物図鑑』など著訳書多数。

❑Born 1947. Does research on fantasy literature, the occult, and natural history. Member of the On-the-Road Observation Society. Received acclaim for his myth-like description of occult forces in the fantasy city of Tokyo in his novel *A Tale of the Imperial Capital.* Has written and translated numerous works, including *Communicating with Other Worlds, Icon Sightseeing, Great Tales of East Asian Science,* and *Atlas Anima.*

○「すべては目のために、目と心の娯しみのために」——そう書き綴ったのは、17世紀に驚異の図像を世に送りだしたイエズス会の万能学者A.キルヒャーの弟子ブオナンニである。彼は目の喜びのために望遠鏡を、顕微鏡を、そしてさまざまな光学器機を用いつつ、自然物の驚異を伝える銅版画を刊行しつづけた。

目の娯しみ！　たしかに、人間はこのときから叡知と娯楽と驚異とが分かちがたく結びついた新たなエンターテインメントを開発することになった。そして、17～19世紀に至る300年間は、図像の黄金時代となった。目を喜ばせ、啓発し、興奮させる新しい図像の創成期であった。しかも、さらに驚くべきは、写真や映画を通じてリアルな映像に慣れすぎた現代人の目をも、これらの驚異図像は、歓喜させ、啓発し、刺激する事実であろう。

記号よりも図像。観念よりも表現。写生よりも図解。図像とは、目と心の結合が生み出した、自然には絶対に存在しない大脳の内側のパノラマである。図像の持つ、このような肥沃な表現力と想像力を、現代に解き放つことを目的に、本コレクションは発信される。この図鑑の娯しみ方はただひとつ、全身を目玉にして、次々にあらわれる人工図像のパノラマに歓喜し、そこからさまざまな叡知を読み解くことである。これは目玉の大冒険である。

○"All is for the eyes, for the enjoyment of the eyes and the heart."—These are the words of Buonanni, pupil of the multifaceted 17th century Jesuit scholar A. Kircher, who brought images of wonder to the world. He used the telescope, the microscope and a multitude of optical devices to delight the eye, and was continuously creating copperplate prints of the wonders of nature.

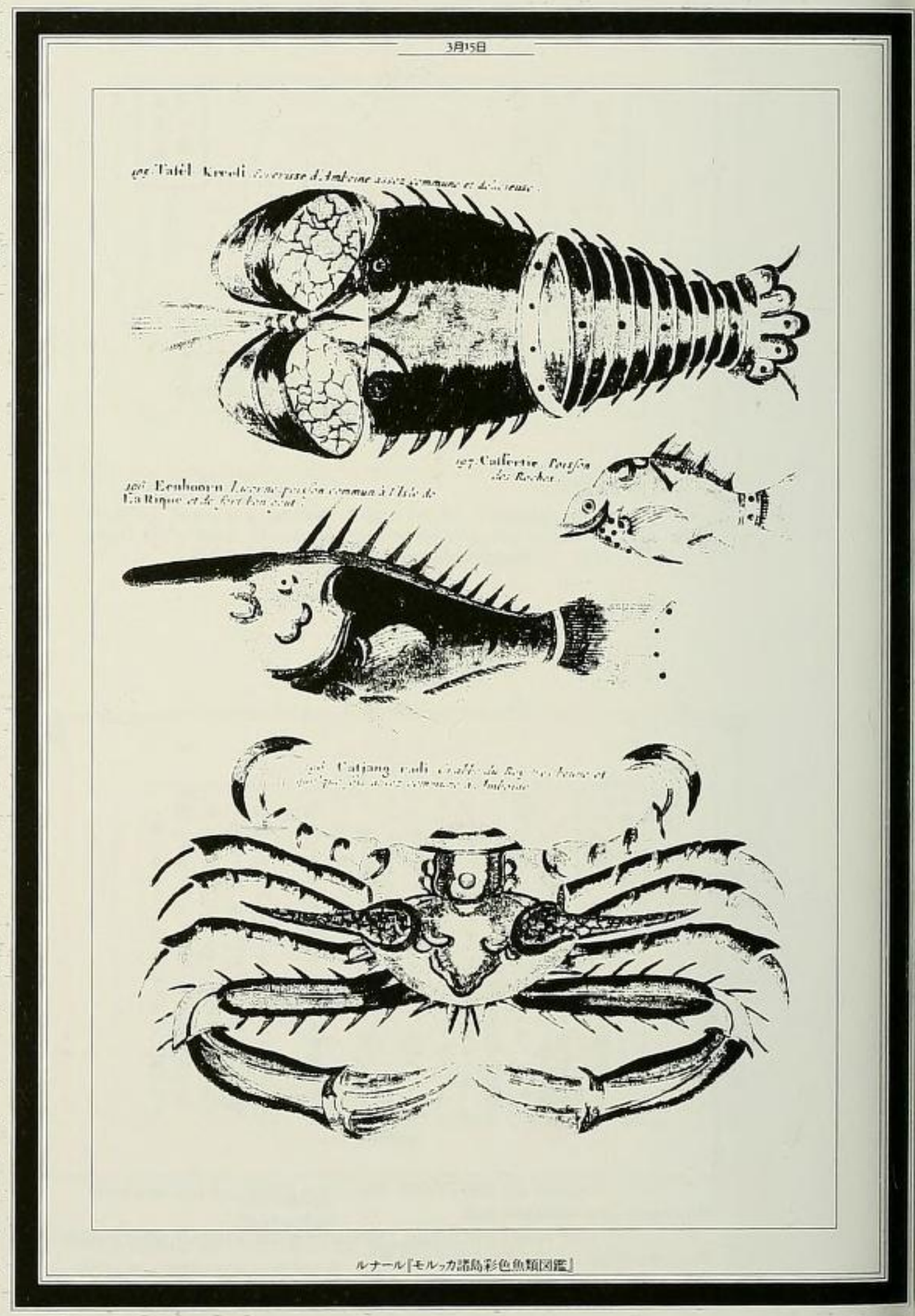
The enjoyment of the eye! It was no doubt from that time that humankind began to develop a new kind of entertainment, in which wisdom, pleasure and wonder were bound inseparably together.

And the three hundred years between the 17th and 19th centuries were the golden age of the image.

The formative age of a new type of image that delighted, enlightened and excited the eye. And yet more astonishing is the fact that such images of wonder thrill, enlighten and stimulate modern eyes that have grown far too accustomed to realistic images through photography and film.

Images instead of symbols. Expression in place of concepts. Illustrations rather than sketches. The image is a panorama in the brain that does not and cannot exist in nature, created by the interaction of the eye and the heart.

This collection is sent with the aim of unleashing the rich expressive and imaginative potential of the image into the present age. There is only one way to enjoy this work: become all eyes, delight in the panorama of successive artificial images, and unlock the wisdom contained therein. This is a visual adventure.



ルナール『モルッカ諸島彩色魚類図鑑』

FAX Channel #7103

Access No. 1-1-2

FAX
Channel
#7103

Access No.
1-1-2

Page
147

3月16日

ディプレ「コキーユ号航海記録」

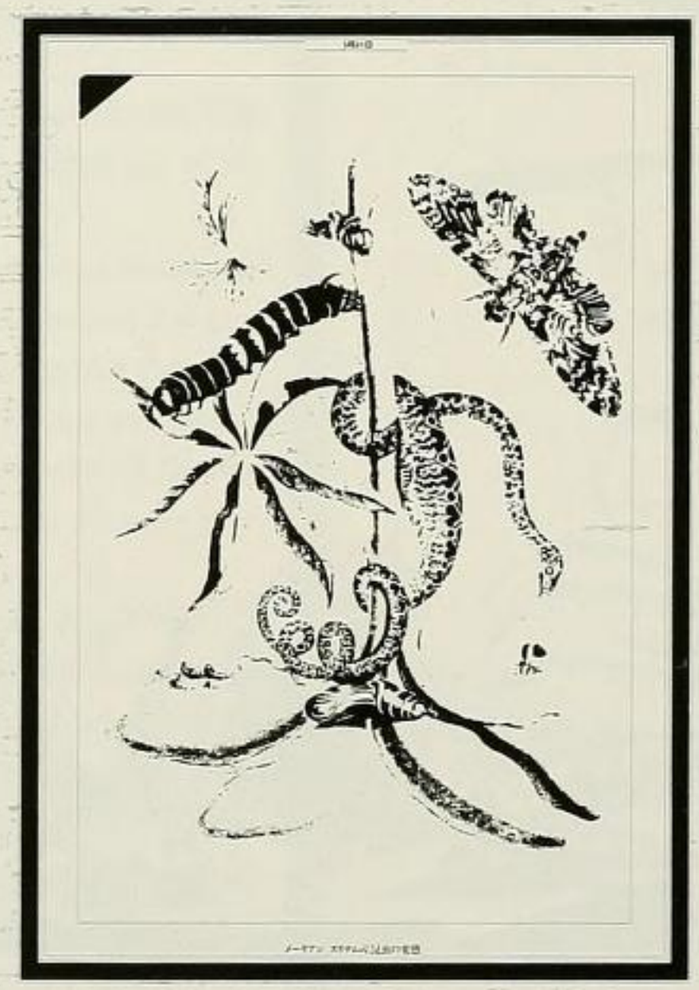
3月17日

ベルトゥーフ「少年絵本」

FAX
Channel
#7103

Access No.
1-1-2

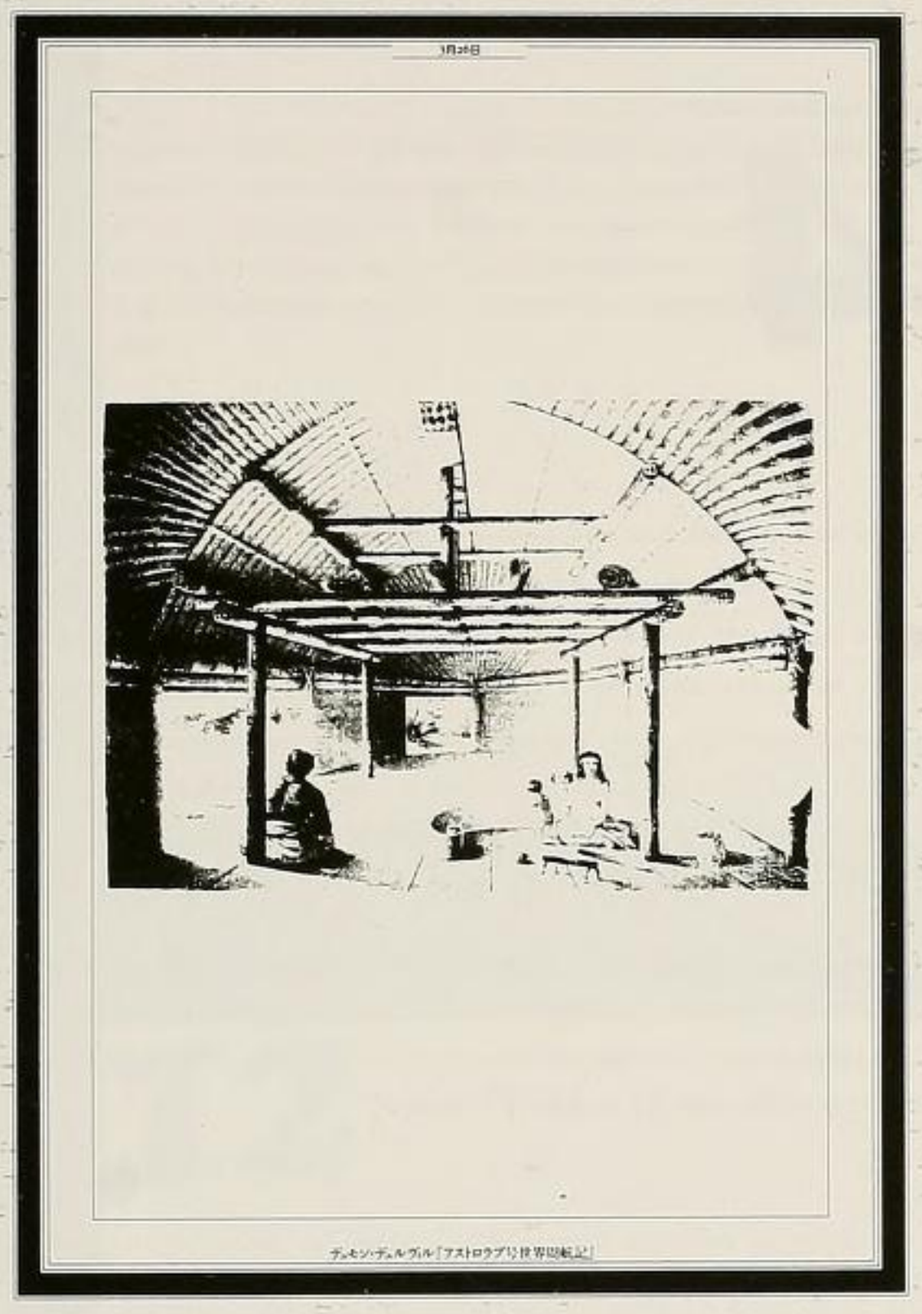
Page
148

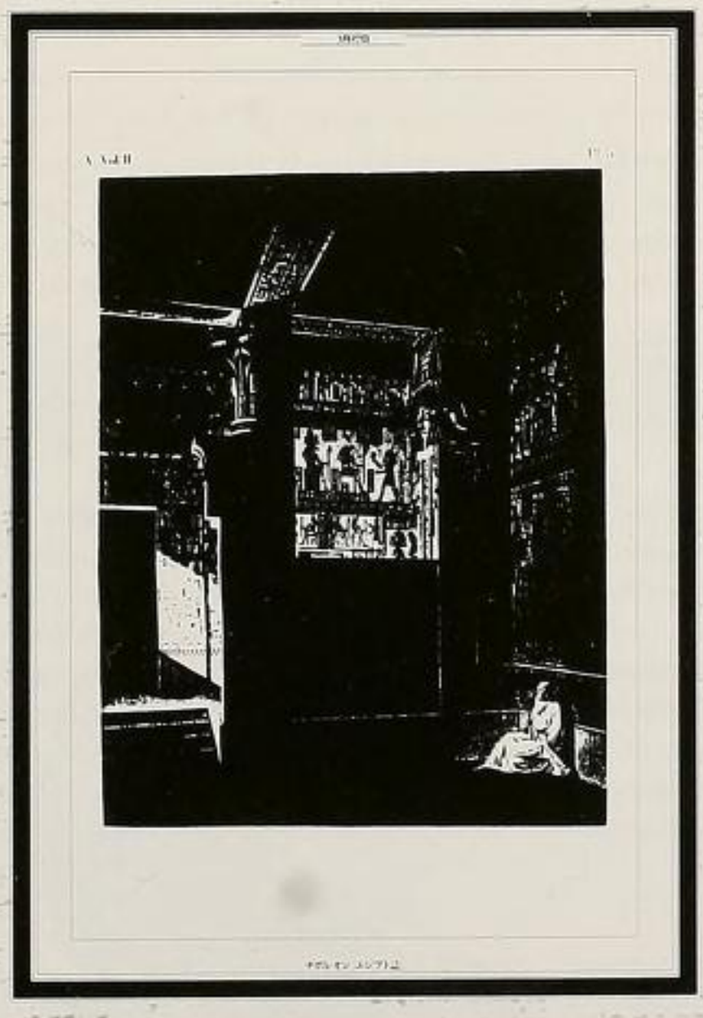


FAX
Channel
#7103

Access No.
1-1-2

Page
149





ポール・ヴィリリオ
Paul VIRILIO

Compte à rebours
(カウントダウン)
Compte à rebours/Countdown

❑Born 1932 in Paris. Critic. Director of the École speciale de l'architecture 1972-1975, and chairman of its Administrative Committee from 1990. Also helps in the editing of a wide variety of magazines (*Esprit, Traverses, Cahier du Cinema,* etc.), and is prolific as a critic on a diverse range of topics. His chief writings are *L'horizon négatif, Pure War,* and *Guerre et Cinéma I, Logistique de la Perception.*

14

Le principe du moteur à réaction est simple: supposons un cylindre hermétiquement clos, emoli d'un gaz comprimé à haute-pression. Cette pression s'exerce sur toutes les parois. Si l'on ouvre l'arrière du cylindre, le gaz s'échappe et la pression sur cette partie de la paroi disparaît et cesse alors de faire équilibre à la pression qui, elle, continue de s'exercer sur la paroi avant. Elle pousse donc le cylindre dans cette direction, le mettant ainsi en marche. Plus besoin de force de traction ou d'hélice pour propulser le système, la réaction suffit.

ジェット・エンジンの原理は単純だ。高圧の気体の充満する完全密閉されたシリンダーを考えればよい。圧力はシリンダー内壁に一様にかかっている。ここでシリンダー後部を開ければ気体は逃げ、後部の圧力は減少して前方の圧力と釣り合いを失っていく。すると前方の圧力はシリンダーを前へ押し出し、かくしてシリンダーは進む。システムを推進させるのに、もう牽引力やプロペラカは必要ない。反動(ジェット推進)力で十分なのだ。

❑1932年パリ生まれ。評論家。ESA（建築専門学院）所長（1972-1975）を経て、1990年より同校運営委員長をつとめる。かたわらさまざまな分野の雑誌の編集に参画（『エスプリ』『トラヴェルス』『カイエ・デュ・シネマ』等々）し、多産かつ多彩な評論活動を行なう。主な著書に『負の地平線』『純粋戦争』『戦争と映画』がある。

FAX
Channel
#7103

Access No.
1-1-4

Page
150

13

L'un des premiers qui eût l'idée de mettre en pratique ce principe pour la propulsion d'un véhicule, fut le constructeur allemand VON OPEL qui réalisa en 1928, une voiture, et deux ans plus tard, un planeur à réaction. Entre temps, le metteur en scène FRITZ LANG, pour les besoins du film "Une femme sur la lune", montrait à l'écran le premier compte à rebours de l'histoire, et finançait le lancement bien réel d'une fusée expérimentale qui devait s'élever à une quarantaine de kilomètres au-dessus de la plage de Horst en Poméranie, fusée réalisée par HERMANN OBERTH, le pionnier de la future conquête de l'espace par les savants nazis..

この原理を乗り物の推進力に実際に応用しようと思いついた人の一人に、ドイツ人の技師フォン・オペルがいた。彼は1928年にジェット推進の自動車を、2年後に同じ方式のグライダーを作った。一方その頃、映画監督のフリッツ・ラングは、制作中の映画「月世界の女」のために、歴史上初めてカウント・ダウンなるものをスクリーン上に登場させ、さらには試作ロケットの実験の打ち上げに金を出した。このロケットは、ポメラニア地方[訳註、現ポーランド領]のホルストの海岸から上空40キロ程の高さへ打ち上げられるはずであった。ロケットの製作者はヘルマン・オーベルト。ナチ科学者たちによる将来の宇宙征服を目指して奮闘するパイオニアであった……

12

4. 3. 2. 1. FEU! La conclusion de cette course à l'envers est toujours la même, l'immobilisme, la panne ou l'explosion d'un départ précipité. Méthode anti-chronologique qui doit tout ou presque à l'instantané photographique, au cinéma, à la fois à FRITZ LANG et à GEORGES MELIES, l'inventeur de trucages capables de remonter accessoirement le temps. Cette procédure expéditive ne semble plus aujourd'hui poser aucune question, pas même aux philosophes... et pourtant, l'inversion du défilement du Temps n'est pas une mince affaire puisqu'elle apparente paradoxalement toute durée à la réversibilité d'un PALINDROME et introduit ainsi, dans notre quotidiennété, une réversion pratique, au point que nul ne s'étonne plus de cette double lecture de la réalité temporelle. Entrée dans les moeurs grâce aux projections cinématographiques, mais surtout grâce au replay, à la télévision, la "machine à remonter le temps" est enfin parmi nous.. jusqu'à l'astrophysique du fameux BIG BANG qui nous entraîne par delà les millénaires passés, jusqu'à l'explosion primordiale, le compte à rebours de la naissance du temps!

4.3.2.1.発射(ファイアー)！この逆算の過程の結末はいつも同じだ。そのまま何も起こらないか、故障か、それとも出発を急いだ挙句の爆発である。アンチクロノロジーの方法の生みの親は、ほぼ間違いなく写真のスナップ・ショットであり、映画である。つまりフリッツ・ラングと、時間を外観的に遡ることを可能にするトリック撮影の発明者ジョルジュ・メリエスの両者である。この手っ取り早い方法は、今日何ら問題ではないように見える。哲学者にとってさえ……。がしかし、時間の流れの逆転は些細な出来事などではない。というのも、これによって逆説的にもあらゆる持続は回文のような逆転可能性と結びつき、かくして我々の日常性の中に現実的な逆転が持ち込まれ、その結果もはや誰ひとり一過性の現実が二通りのやり方で読めることに驚かなくなってしまっているからだ。「時間を遡る機械」は、映画の映写、そして特にT.V.におけるリプレイのおかげで風俗の中へと入り込み、結局は我々の生活の一部となり……遂にはあの名高いビッグバンの宇宙物理学へと到達する。それは何と、何千億年の時を越えて原初の爆発へ、時間の誕生の瞬間へ遡るカウント・ダウンへと、我々を誘うのである。

FAX Channel #7103
Access No. 1-1-4
Page 151

11

Au début de ce siècle, il ne suffisait donc pas qu'ALFRED WEGENER découvre la dérive des continents, il fallait aussi qu'EDWIN HUBBLE discerne en 1929 également, la fuite des galaxies, l'expansion universelle. Dès lors, il y avait place pour l'involution des espaces et du temps de la relativité généralisée..

ほって、今世紀の初頭にアルフレート・ウェーゲナーが大陸移動説を発見しただけでは充分ではなかったのだ。エドウィン・ハッブルが1929年に遠ざかる銀河宇宙、即ち宇宙の膨張をつきとめることも必要だったわけである。それ以後、一般相対性理論の時間と空間には、起源へ向かう収斂を想定する余地が生まれる――

10

On le remarquera, le principe de la solution finale n'est pas limité, à l'époque, à l'extermination prochaine des juifs dans des "camps de concentration" hermétiquement clos où le gaz jouera un rôle, non plus de propulsion, mais d'élimination du vivant, il est aussi et surtout, un principe transgressif d'extermination de la durée, d'éternel retour au degré zéro de l'histoire, dont l'analyse reste à faire.

やがて分かることだが、最終的解決の原理は、当時、密閉された「強制収容所」のユダヤ人たちの来たるべき根絶に適用されただけではない。この場合も密閉された場所で気体が役割を果たすことは変わりなく、それは物体を推重する代わりに生体を虐殺しにするのである。しかし、この原理はさらに、そしてとりわけて、持続というものを根絶するための侵犯的原理でもある。それは、歴史のゼロ度への永遠回帰する原理であり、その分析は今後の課題である。

9

FLASH-BACK, le film repasse à l'envers, l'eau remonte dans la bouteille, nous marchons à reculons de plus en plus vite.. l'habitué des démolitions voit l'immeuble détruit se reconstituer, ses murs reprendre leur place jusqu'au sommet de l'édifice. Quant à l'histoire récente, c'est l'inverse: le Mur de Berlin se déconstruit, l'Union Soviétique se décompose et l'Allemagne se réunifie brusquement.

フラッシュ・バック。フィルムは逆に進む。水はビンに戻り、我々はどんどん速く後ろへ歩いていく――。取り壊しを見慣れた人の前で、壊れた家は直り、塵は起き上がって建物は再び元通りに高々と聳え立つ。最近の歴史ではちょうど全く逆のことが起こった。ベルリンの壁は崩壊し、ソビエト連邦は解体し、ドイツは突如として統合された。

8

Jadis, l'exemple classique du palindrome était, "Esope reste ici et se repose", aujourd'hui, nul ne reste en place, tout fuit et se déplace dans une étrange transmigration inverse. L'habitude de remonter à sa source, de retrouver ses origines, son "identité", semble soudain une nécessité absolue. Accomplir le voyage à l'envers, redevenir ce que l'on était hier, la régression qui ramène au point de départ semble un jeu de société, une pratique ALTERNATIVE, comme on le dit si souvent.

かつて回文の古典は、「イソップここに落ち着きかつ休息する(Esope reste ici et se repose)」だったが、今日では誰もその場に落ち着くものなど見当らない。皆、奇妙な逆移住の中へと移動し、姿をくらます。自分の源泉へと還る習慣、自分の起源、自分の「アイデンティティ」を再発見する習慣というものは、にわかに絶対的な必然性を帯びてきたように見える。逆向きに旅を発達する。かつての自分にもう一度帰る。出発点へと遡行する。こういうことが社会のゲームとなり、しばしば喜ばれるように実用的な選択肢となっているのである。

7

Il y a peu, un an ou deux, l'un des coureurs à pied qui accompagnait le rallye Paris-Dakar effectua l'étape du désert du Ténéré en marche arrière, à reculons, guidé par un co-équipier courant à ses côtés!

今から少し前、一、二年ほど前だろうか、パリ・ダカール・ラリーを自分の足で完走した走者の一人は、テネレ砂漠の行程を、伴走するチームメイトの選手のガイドで逆向きで走った!

6

Etre ou ne pas être une bande magnétique que l'on rembobine, un film que l'on repasse à l'envers jusqu'à l'arrêt d'urgence, voilà la question, le défi d'une génération sans avenir - NON FUTURE.

あるかあらぬか、緊急停止へと巻き戻される磁気テープ、または逆転されるフィルムであるかあらぬか、それが問題だ。未来なき世代の脅威――今未来。

AX1
Chamberlain
#7103
Access No.
1-1-4

Access No.
1-1-4

LAX
Trading
#7103

Page
153

1

En Égypte, dans le temple de Karnak, le ERCHOS - l'allée des sphinx - conduit les visiteurs, de la lueur du jour aux ténèbres du sanctuaire d'Amon, l'idole solaire de l'anoleane Thèbes... Où nous conduira demain, l'année du PALLENBOWER? À la paix reconquise ou à l'explosion redoutée?

Devinez.

Paul Virtillo
1/1/1991

エジプトのルナック神殿にある巨大な柱のように、この惑星の歴史の中で、人類は常に大きな問題に直面してきた。そしてそのたびに、それを解決する新しい方法を見つけ出してきた。

2

Observons maintenant l'état des lieux: tout est en place pour la prochaine guerre électronique totale de l'hémisphère. Guerre du temps réel, de la microseconde et de l'impalpable des ondes, des radiations ou des gaz (encore eux) - cette aussi de la télé-détection pulsque sept à huit satellites-espions KH.11 et LACROSSE surveillent en permanence, les déplacements des forces en présence, alors qu'en dessous d'eux, quatorze ou quinze AWACS et autres avions d'écoute-radio contrôlent l'espace aérien et identifient à quatre cent kilomètres de distance, les objets volants, mais ou ennemis. Tous ces appareils de "Gestion du champ de bataille" expédient par ondes hertziennes à Washington, photons, flins et messages codés, dans les ordinateurs du Pentagone. Ces informations dont les données sont envoyées en retour dans le Golfe, aux unités d'intervention terrestre, navale et aérienne, afin de préparer les objets stratégiques et les missions d'engagement des différentes armes. Ces données sont immédiatement transférées dans un "Module d'Insertion des Paramètres de la Mission (MIPSI) et la cassette est alors introduite dans l'ordinateur baptisé CENTAURE INTERFACE qui élabore l'ensemble de la mission.. Le tout, en moins d'une heure.

Comment ne pas comprendre enfin, que la Guerre n'est plus "la continuation de la politique par d'autres moyens" mais bel et bien "la continuation pure et simple de la nature de l'homme, de ses démons et de ses pulsions primitives". Ces données sont immédiatement transférées dans un "Module d'Insertion des Paramètres de la Mission (MIPSI)" et la cassette est alors introduite dans l'ordinateur baptisé CENTAURE INTERFACE qui élabore l'ensemble de la mission.. Le tout, en moins d'une heure.

3

Compte-rendu de l'histoire d'une menace aussi: AOUT. SEPTEMBRE. OCTOBRE. NOVEMBRE. DECEMBRE 1990 - 5. 4. 3. 2.1. JANVIER 1991..(le 15 exactement) où l'on ose reparler de l'emploi des armes atomiques et non plus de la dissuasion qu'elles nous imposaient depuis plus de quarante ans! 40. Jo. 20. 10.

そして歴史のひとつの側面をめぐる段変のクライ・ヴァンでも為る。1990年4月,9月. 10月,11月,12月—5,4,3,2,1,1991年1月——(正確には15日だが)。そこである種の雰囲気が漂い始める。40年以上も前から誰かの上にのしかかっていた脅威の消えたという話題などまったくもかかわらず人・ヴァンである。40. Jo. 20. 10.

4

それもその偏見をやんだ新しい主を設立るまでの間に、1991年、それは難しくはないが、設立ではある。非常を上から眺んでも下から眺んでも全く変わらない本当に脅しい脅威ではない

5

Jusqu'à l'année nouvelle qui s'en mire. 1 991, année non pas blasseille mais paisiedrome, dont la groupe de onlifres peut être la lodifférement de énuoie à droite ou de droite à énuoie, ce qui est fort rare évidemment.

0

戦争とは「別の手段による政治の延長」ではもはやないだろう。政治そのものの腐敗であることを理解しないわけにはいかない。戦争の性質の根本的変化は、新しい兵器や、教義やオスマン（または）ドクトリンの創いによるり、そして主な脅威認識の創いたもたる。すなわち冷戦時代の敵国XHIによるロスポ核戦争の脅威が消え、空爆を管理し、100キロ上空から地上を見ひつ偵察力を提供する「戦場管理」のためのこうした最新機器、監視に基せて写真やフィルム情報×ウエポーラをひとつの巨大なコンピュータに集められ、そしてそのデータを基ひ込み情報が流れて実戦装備の型変更へと導びかれる。

Observons maintenant l'état des lieux: tout est en place pour la prochaine guerre électronique totale de l'hémisphère. Guerre du temps réel, de la microseconde et de l'impalpable des ondes, des radiations ou des gaz (encore eux) - cette aussi de la télé-détection puisque sept à huit satellites-espions KH.11 et LACROSSE surveillent en permanence, les déplacements des forces en présence, alors qu'en dessous d'eux, quatorze ou quinze AWACS et autres avions d'écoute-radio contrôlent l'espace aérien et identifient à quatre cent kilomètres de distance, les objets volants, mais ou ennemis. Tous ces appareils de "Gestion du champ de bataille" expédient par ondes hertziennes à Washington, photons, flins et messages codés, dans les ordinateurs du Pentagone. Ces informations dont les données sont envoyées en retour dans le Golfe, aux unités d'intervention terrestre, navale et aérienne, afin de préparer les objets stratégiques et les missions d'engagement des différentes armes. Ces données sont immédiatement transférées dans un "Module d'Insertion des Paramètres de la Mission (MIPSI) et la cassette est alors introduite dans l'ordinateur baptisé CENTAURE INTERFACE qui élabore l'ensemble de la mission.. Le tout, en moins d'une heure.

そこで歴史の興味を見てみよう。歴史上初めての完全電子戦争を目え、万事準備整っていた。これはリアルタイムの、ライブ（または）ドクトリンの、実体のない観念や、教義やオスマン（または）ドクトリンの創いによる、そして主な脅威認識の創いたもたる。すなわち冷戦時代の敵国XHIによるロスポ核戦争の脅威が消え、空爆を管理し、100キロ上空から地上を見ひつ偵察力を提供する「戦場管理」のためのこうした最新機器、監視に基せて写真やフィルム情報×ウエポーラをひとつの巨大なコンピュータに集められ、そしてそのデータを基ひ込み情報が流れて実戦装備の型変更へと導びかれる。

Observons maintenant l'état des lieux: tout est en place pour la prochaine guerre électronique totale de l'hémisphère. Guerre du temps réel, de la microseconde et de l'impalpable des ondes, des radiations ou des gaz (encore eux) - cette aussi de la télé-détection puisque sept à huit satellites-espions KH.11 et LACROSSE surveillent en permanence, les déplacements des forces en présence, alors qu'en dessous d'eux, quatorze ou quinze AWACS et autres avions d'écoute-radio contrôlent l'espace aérien et identifient à quatre cent kilomètres de distance, les objets volants, mais ou ennemis. Tous ces appareils de "Gestion du champ de bataille" expédient par ondes hertziennes à Washington, photons, flins et messages codés, dans les ordinateurs du Pentagone. Ces informations dont les données sont envoyées en retour dans le Golfe, aux unités d'intervention terrestre, navale et aérienne, afin de préparer les objets stratégiques et les missions d'engagement des différentes armes. Ces données sont immédiatement transférées dans un "Module d'Insertion des Paramètres de la Mission (MIPSI) et la cassette est alors introduite dans l'ordinateur baptisé CENTAURE INTERFACE qui élabore l'ensemble de la mission.. Le tout, en moins d'une heure.

Observons maintenant l'état des lieux: tout est en place pour la prochaine guerre électronique totale de l'hémisphère. Guerre du temps réel, de la microseconde et de l'impalpable des ondes, des radiations ou des gaz (encore eux) - cette aussi de la télé-détection puisque sept à huit satellites-espions KH.11 et LACROSSE surveillent en permanence, les déplacements des forces en présence, alors qu'en dessous d'eux, quatorze ou quinze AWACS et autres avions d'écoute-radio contrôlent l'espace aérien et identifient à quatre cent kilomètres de distance, les objets volants, mais ou ennemis. Tous ces appareils de "Gestion du champ de bataille" expédient par ondes hertziennes à Washington, photons, flins et messages codés, dans les ordinateurs du Pentagone. Ces informations dont les données sont envoyées en retour dans le Golfe, aux unités d'intervention terrestre, navale et aérienne, afin de préparer les objets stratégiques et les missions d'engagement des différentes armes. Ces données sont immédiatement transférées dans un "Module d'Insertion des Paramètres de la Mission (MIPSI) et la cassette est alors introduite dans l'ordinateur baptisé CENTAURE INTERFACE qui élabore l'ensemble de la mission.. Le tout, en moins d'une heure.

❍この世界で最もインパクトのある小説と私が信じるワイドスクリーンバロックSFを知って欲しかった。長編にする予定。♦まさか手書き原稿とは思わなかった。ワープロに親しんだ手にはもはや手書きという苦労はつらい。

解説

ワイドスクリーン・バロックSFによって私はSFの世界に引きずり込まれた。ワイドスクリーン・バロックの定義は酒を飲まない人に酒について語るのと同じように困難である。（ちなみに私はまったく飲めないのだが）。

具体的にはA・E・ヴァン・ヴォクト、アルフレッド・ベスター、コードウエイナー・スミス、バリントン・J・ベイリー、クリス・ボイスらの作品があげられるが、彼らの書いたすべての作品がそうだというわけではないし、作品数はきわめて少ない（手足の指で間に合うかもしれない）。

「みえないミュージアム」に寄せたこの14枚の作品は、ワイドスクリーン・バロックになるはずの長編の序章である。一九九一年の初夢を加工し補正した。誇大妄想と大真面目と詐欺によって成立する物語になるはずであるが、これが書けるかどうかは今のところ私自身にもわからない。

参考までに、ちょっと長くなるが、ワイドスクリーン・バロックについて書かれた大野万紀氏の文を引用してみよう。

「……（前略）スペースオペラの奔放さと雄大さを受け継ぎつつ、観念性と軽薄さを同時に武器とするような離れ業をみせる。ひとつひとつじっくりと味わう間もないほど、これでもかこれでもかと詰め込まれたアイデアの、めまいを起こしそうな密度の濃さ。それを柔らげるコミカルなユーモア感覚と、どこまでも広がっていく気の遠くなりそうなスケールの大きさ。無限の時間と空間。個々の人間ではなく、文明や種族のレベルで語られる観念的な物語。何重にも入り組んだプロット。めくるめくセンス・オブ・ワンダー。意識の拡大というSFの重要な特質が効果を発揮するのだ。ハードSFが論理（ロジック）に重点を置き、文学的なSFが文体（スタイル）に重点を置くところを、ワイドスクリーン・バロックは観念（アイデア）に重点を置くのである。そして、それこそが、最もSFらしいSFであり、SFファンが最も魅力的だと感じる形式――そしてSFファン以外の読者にとまどいを感じさせる形式――であると断定しても、おそらく間違ってはいないだろう。」

（ベイリーの「カエアンの聖衣」の解説より）

とにかく、一冊読んでみるといい、読んでみてまったくダメなら、あなたは酒が飲めないのと同じくらい不幸な体質なのだ、たぶん。ただしアルコールは20才以上だが、SFのほうは精神年齢12才以下――という説もある。

FAX Channel #7103

Commentary

I got drawn into the world of science fiction by wide-screen baroque SF. But to define what I mean by "wide-screen baroque" would be as difficult as trying to talk to a tea-totler about liquor (for the record, I never touch a drop of alcohol).

Specifically, I might cite the works of A.E. Van Vogt, Alfred Bester,Cordwainer Smith, Barrington J. Bayley, and Chris Boyce. Not that all their writings are of that sort; in fact, such works are exceedingly few (the combined digits of hands and feet might suffice to count them all).

The following fourteen pages I've submitted to NTT's *Invisible Museum* constitute the preface to a novel that *hopefully* will prove to be wide-screen baroque. It's a reworked adaptation from my first dream of the New Year 1991. Intended as a tale of megalomania and high seriousness and deception, it remains to be seen whether I can pull off the project.

For reference sake -- and perhaps undue prolongation -- a quote from Maki Oono on the subject of wide-screen baroque:

> ". . . building on the sweeping abandon and magnificence of the *Space Opera*, we are shown the simultaneous weapons of conceptuality and frivolity. A dizzying density of ideas packed in so thick and fast that there's no time to appreciate each one. That, and a comical sense of humor to lighten things, plus an endlessly expansive grandeur of overwhelming scale. Infinite time and space. A conceptual narrative told on the level of civilizations and races, not individuals. Equally important, a highly involved plot. A sense of wonder that leads on and on. SF's most significant characteristic, the expansion of consciousness, is in full effect. While "hard" SF places emphasis on logic and literary SF on style, the emphasis of wide-screen baroque is on idea. For this reason, it's probably safe to say that it is the most science fiction-like SF, the genre most popular with SF fans -- a genre that attracts readers even among non-SF fans."
>
> (from Oono's commentary on Bayley's *The Garments of Caean*)

In any case, you ought to give one of these works a read. And if it does nothing for you, well, yours is surely the miserable lot of those who can't take liquor. Of course, there is also the line that says whereas alcohol consumption is for those 20 years and over, science fiction is for mental ages 12 and under.

❑1959年大阪生まれ。1980年聖心女子大学在学中、「一人で歩いていった猫」が第6回ハヤカワSFコンテストで佳作入選、デビュー。著作『ハイブリッド・チャイルド』他。

❑Born 1959 in Osaka. In 1980, while attending Seishin Womens University, her debut novel, *Hitori de Aruiteitta Neko* (Cat that walked alone), was given the award of excellence at the Sixth Hayakawa Science Fiction Contest. Also the author of *Hybrid Child*, etc.

Access No. 1-1-5

Page 154

大原まり子
OOHARA Mariko

人工衛星の憂鬱
O, Melancholy Satellite!

❍I wanted you to know about the novel with the most impact in the world, as well as the wide screen baroque science fiction that I believe in.♦I couldn't believe this had to be hand-written text. To the hand that has become accustomed to the word processor, the effort involved in writing by hand is painful.

51 人工衛星の喜劇

大原まり子

レイ・肺（ラングス）・ビームスは、ふうふう言いながらショッピングバッグごとそれを担ぎ下ろしていた。

カネもヒマもなくて、ここしばらく両腕の筋力補強用電池をとりかえることができなかった。バッテリーも力うだ。袋詰めの人間ひとり運ぶのは、宇宙慣れした身にはいささかつらい。

地球起源の人類および人類亜種の追手もない版図における最大のコングロマリット、エンダス・チェーンストア（Qサイズ）のなかに、バラになって詰め込まれているのだ、彼女は。

この地の言い方で約一週間（サン・サタン）という ところか。一週間も砂漠にいたら垂死に出会って死ぬという意味らしい。まったくもってそれは正しい表現だ。

細女は、細胞レベルまで徹底に砕かれていたが血の一滴も流さなかった、ふたりの血の

先の多くからは想像することもできないが、今は一言もしゃべらなかった。ただ袋のなかで時おりガサゴソと居心地悪そうに身動きするだけ。それでひどく怒っているのがわかった。

一刻も早くなんとかしなければならない。でないと、よみがえったときハつ裂きにされる。

細は袋を引きずる手を休め、立ち止まった。

公式発表では0.9Gになっているが、こ

Ray "Lungs" Beams puffed and panted as he dragged the shopping bag, *contents* and all.

No money, no time, lately he hadn't even had the chance to change the muscle back-up batteries in his arms. His power was hitting zero. So how was it he, an experienced space traveller, was wearing himself out hauling around a person in a bag?

Stuffed in pieces into a cheap plastic bag ("queen size"), the kind you get for free at Exodus Chain-stores, the biggest conglomerate in the whole absurd illustrated history of the human species -- not to mention humanoid history -- he had her.

The place, a one-week life-expectancy zone that the locals called Sun Satan. Meaning, any bastard unlucky enough to get caught out here in the desert sun for a week was bound to meet up with the devil and die. And damn if they weren't right!

Here she'd been ground to bits, right down to the cell matter, yet she hadn't spilled a drop of blood. Unthinkable considering your usual bloodbaths, and now she wasn't speaking word one. All she did was pitch and stir occasionally, malevolent lumps in a sack. That's how he knew she was furious. He had to do something and quick. Otherwise she'd tear him to shreds when she regenerated.

He paused a moment to drop his load and rest his tired arms.

Official statements listed it as 0.9Gs, but you could feel the gravitation shift from time to time on this worn-out old satellite. Like tiny tremors. Having been spaceship crew, he was particularly sensitive to these kind of fluctuations. And they made him all the more irritable.

Toward evening, one short block behind Market Avenue, the merchants were peddling their unidentifiable and dubious wares under the eaves all the way down the same old bustling shopping lane. Chipped and rotting signs in dozens of languages vied for visibility along the passage. There, three lines from the bottom, he finally made out something he could read -- "We do repairs."

"Hello?" He brushed aside the linen shop-curtain at the entrance to the stall and headed in.

True to the refreshing, clean taste evidenced by the shop-curtain, the whole shop was testament to the shopkeeper's taste: the bleached skull of a giant three-fanged beast, an air purifier built into the spiral-patterned walls, the spotless red lacquer table that reflected the entire interior

As to be expected of an Exodus generation inhabitant of this oldest satellite nation, the shopkeeper was a cautious old character.

"Er, excuse me, sir. . ."

The old guy turned from the empty fishbowl he had been looking at to face his customer. His face bore all the throwback features of a old-timer here in the League of Satellite Nations, the position of his eyes somehow recalled those of a frog.

"You'll have to excuse me, but . . .uh. . . my partner, he's . . ." The old guy's words wheezed off mid-sentence.

"It's urgent."

"How's that?" The old man sighed, his vision glazed like the eyes of a fish thrown into a pot of boiling water. "Even a thief's got three minutes' grace."

He had no answer for that.

The old guy grinned.

You come across all sorts of writings about the inhabitants of the city-states that had witnessed their technological, economic, cultural and religious heyday some ten millennia ago, only to fall into slow, steady decline toward a marginal existence -- each a source of partially right and partially wrong information. The idea that this region was backward was wholly unfounded.

According to cultural historian Yi Ramo, this was the most urbanized star group of all the places where humankind had left its mark. The inhabitants were well acquainted in dealing with foreigners, cornering or tripping them up in such ways that they might never recover.

FAX Channel #7103
Access No. 1-1-5
Page 155

3

のるはけた人工衛星では、とそも空かに変化が感いられる。地震のように揺れつくのだ。宇宙船乗りはそういった変化に敏感で、まるでイライラがつのる。

夕刻の帝場通りは一変へはいると、そこは昔ながらのせせこましい商店街で、買物の知れない、うさん臭い店がぎっしりと軒を連ねている。廃り廃ちそうな商板に数十国語の言葉がならんでいて、下から三行目にやっと広告文言を見つけた——"修理承ります"。

「二人にちは」

「店の暗闇を手の甲で通し、更に入る。

清潔で涼しげな暗闇のえに、店主の通味は店のすみずみまで行き渡っていた。壁白されたコンクリの巨大な亀の頭蓋骨、らせん状の足に埋め込まれた空気清浄器、卵座の有〜てとその余り室して座ひとつ見せない手際よりのテーブル。

エクソカスセ代に造られた最古の人工衛星国家の住人にふさわしく、店主はこれをての

4

親父だった。

「あのう、すみません」

カウンターの金属をなかめていた親父はやくカミルと連想させる。

「すみません、相棒がもの、ちょっと……」

息も切れ切れのセリカを途中でさえぎって、親父が言った。

「急がはるわれ」

「なんですって？」

親父は見をつる、理解うり込まれた醜みたいな目つきで言った。

「下口ボウにも三台の現」

「……」

親父はニヤッとした。

かつて一万年ほどさえに技術的経済的文化的室数的産業をうわめ、ゆっくり衰退していまの地位に甘んじている銀河の繁明期から伝わる方法にも似た技術は、彼らの超自然的心性にうまくマッチして生活やそこでの商売のなかにまがれている。私はこの間で、テレポートする美少女スリに出くわした。彼女はほうっとしている観光客の私のようなのを見つけるとニコニコーなから駆け寄ってきて、

5

しては笑たまえる表情を浮かべているかのように思われるが、ちのとおりかしまったく、ウーまうまうが、ている。ここと遠れた地域だと思うのは長も最もな記憶だ。

文化星雲書イレ、うしによると、衛星国家群は、人類の足跡と残した痕跡のなかで最も劇的変化をれた星域だという。住人は星雲人とのつてあいに詳細にてあり、ところどころでもタ方では星をないということらしい。

一万年の昔に二人な往来があるか——この国子宝思よく、あるいは観光に復れたとうことを注意が必要だ。ここではドロボウにさえ名誉がよえられており、銀河の繁明期から伝わる方法にも似た技術は、彼らの超自然的心性にうまくマッチして生活やそこでの商売のなかにまがれている。私はこの間で、テレポートする美少女スリに出くわした。彼女はほうっとしている観光客の私のようなのを見つけるとニコニコーなから駆け寄ってきて、

6

まく溢めはな」

異星人ではなく、文化庁の外郭団体から派遣された"タイムカプセル捕遺員"だと言いたかったが、いずれにしろ住人にとっては似たようなものだろう。

彼らの遠い先祖の墓はタイムカプセル構造になっており、総に、ぜの権力者たちが目を剥くような超テクノロジーの宝の山が埋まっていることがあるのだ。だいがいは墓掘り人たちの餌食となって、やくたいもないがらくた

7

ばかりで、たとえばここから掘り出されたものを眉ろなのは基本型だ。ボタン、スイッチ類に模態するロでもない男女も。たいていの船に積みついている、ごくごくありふれた、ごくごくありきたりといっていい。

もっとも、今回のようにバンドウの鍵を了そうけたような住人に見舞われることもあるわけだ。

「笑みとついもそういう客がうたび、かりになった、フースマンの呪いからな。おんなじだ、フースマンって呪です？」

親父は目をおくいた。

「フースマンって誰ですか？」

「治せる人ですかー」

親父はここをとばかりにりはえみを浮かべた。

「治せるともさ、フースマンの呪いをとけば、フースマンは呪いがかかったのかね」

「フースマンって誰ですか？」

「治せる人ですかー」

親父はここをとばかりにりはえみを浮かべた。

「治せるともさ、フースマンの呪いをとけば、フースマンは呪いがかかったのかね」

8

にいた。

「いくらかかりますか？」

「まず、真なとみてからだな」

まいなから、親父は太い指で答を差し出に引き寄せた。

「連らしてたのかね」

しくは国、たまうにうなずいた、いけませんでいたか？ 他に保管の方法はみかからなくて」

美えたのサバンナではたろまち殺り生しそ

9

しかたなく腰はうなずく。

「フースマンは金融御いすえ、飢餓卵ともいうが。えまえさん、墓に入りまえに債卵を使えなか、たたろう」

「はあ」

「それも呪いがかか、たんじゃ」

ここの連中とどこまで信じられるのは、ここへきてからの時間に反比例する。但はもはや現地人ともの透明をほとんど聞き流すこと

We find this passage in a text by Ramo: :"One needs to be especially cautious when treated well or kindly in this country. Here, even thieves are honored. The inhabitants lead lives and conduct *minor commerce* wholly in keeping with their supernaturalistic frame of mind, while relying on magiclike technologies passed down since the dawn of galactic civilization. I myself have encountered a teleporting girl pickpocket here in this town. She would spot an unawares tourist (such as myself) and run up to them, smiling, and while said unsuspecting sitting duck (me) was blinking in astonishment at her unbelievable beauty, she'd make off with tickets, etc. from his pocket, and slip away into nothingness. . ."

"You one a them grave-robbers, ain'tcha!" The old-timer sized him up.

"Afraid you got me wrong."

"Now, now, needn't be getting all defensive. Anyway, I already know. Plus we don't punish thieves in these parts, if ya steals good that is."

He wasn't any grave-robber, he wanted to object. He was a time capsule survey team member dispatched by an affiliate organ of the Ministry of Culture. But to the people here, it all came down to pretty much the same thing.

The tombs of their distant ancestors were time capsule structures, and very, very rarely some leader of the age would have packed his with an unbelievable ultra-technological treasure trove. Most cases betrayed grave-robbers' expectations, merely turning up worthless junk such as terminal bugs, those chameleon-like insects that mimic buttons and switches for which the local grave sites are so famous. Generally lodged in the hulls, like cockroaches.

To be sure, the mess that had come spilling out of this Pandora's Box had meant nothing but trouble.

"Just the other day, patient come in like that, 'xactly the same. The Bite got 'im, all in bits 'n' pieces.. But I fixed 'im alright, I did."

"You can fix this!"

At that, a knowing, you-come-to-the-right-place smile dawned across the old-timer's face.

"Sure can, just have to break the curse."

"Tell me, just who or what's this Bite?"

The old-timer went wide-eyed, incredulous. "Breakin' into tombs and ya don't even know about the Bite?"

He could only nod.

"The Bite's a food god, or maybe I oughta say a famine god. Before ya went breaking into your tombs, betcha didn't even make an offerin', did ya?"

"Well, uh. . . "

"That's why ya got the curse."

His trust in anyone here had decreased in inverse ratio to the length of time he'd spent here. It had gotten so he'd almost stopped listening to the locals.

"So how much is this going to cost me?"

"Have to see the symptoms first," said the old-timer, pulling over the bag with his stubby fingers. "Froze it, eh?"

Ray ascended, embarrassed. "I shouldn't have? I didn't know any other way to make her keep."

He'd been sure she'd rot right away under the hot sun of the savanna. And as if that wasn't enough, the smell would have attracted landhoppers, licking out their purple banana-like tongues. Might have scarfed down twenty or thirty pieces if he wasn't careful. Still, all things considered, now she was as good as fifty kilos of frozen mixed vegetables.

Even so, she wasn't dead. Just what level of technology could have done that, he had no idea. But whatever, the moment they'd set foot in that tomb, she who'd stood before him, was blown to smithereens by a beam that shout out of the middle mouth of a statue of a three-headed leopard.

Luckily, for what it was worth, the explosion had shut her up; unluckily it proved a nightmare trying to pick all the pieces of her that had scattered through the ruin. And ever since, he was plagued by the fear that he'd failed to find one last piece, leaving her a forever incomplete jigsaw puzzle.

"Not to worry, I'll fix it up good," said the old-timer, as if reading his mind.

This guy was not only kind, but cheerful to boot. even if kindness and good cheer were classic danger signals here, he wanted to go along with this frog-faced local.

FAX
Channel
#7103

Access No.
1-1-5

Page
157

うに変わったのだ。あまりにうつくしくバーという衝撃用の本書が重いにつうみ、背骨のバイオリみたいな音をのばしそうになったのだ。いっとしたら二、三千粒は優、たかもしれない。

それにしても、彼女はまるで大陸ミックスベジタブル(五十六日詰め)のように八うバうだった。

ただし、死んではいなかった。いったいどれほどの技術がこのようなことを可能にするのか、とにかく、彼らかー歩屋に近き踏み入れたとたん、例によって美魂に立っていた彼女は、三つ題の約の画像の真ん中の口から電びしーた美魔によって若々に若け組てしまったのである。

一若けた彼女はとにかく静かになってくれなかったが、通路に配らは、た彼女を反部拾い集めるのは至難の技だった。そしてもうとするとシンプソールスルのように、一つでも足りていると完成しないのではないかと、ずっと不安を抱えながらやることになった。

彼女の体をほぼ組み立てるのに、およそ二時間を要した。

「彼女自身に……」

彼は扉の断方を拾い上げ、溶けてしまった生あたたかい細胞の感触にゾッとした。顔の度に扱らは、た細胞のなかにはいつくばって、扉の他の部方を探し始めた。

合計十四の断方から扉は構成されていた。しイは不機嫌そうな銀父と観覚のすみに追いなから、三時間かけて拾い集めた彼女の扉にむかって喋りかけた。

「待ま、主ってください、これはどこです？感じますか？　これみとの部方がわかりますか？」

手のひらのうえに乗せた魅惑的な扉がぱてりと熱く感じられた。

やがて扉が断まだの葉のようにのたうちまわり、苦しそうに主ずた。

「あかるわね……これは私の……扉」

それから約四十時間にわたる不眠不休の作業のすえ、ようやく彼女の体をほぼ組み立てることができた。肉の印れ詰を手に取るたび、彼女の扉かその位置と告げる。扉の御託宣とおりにしイか、銀父から貰、た写真大人形劇団にもって追いていって、たのである。

銀父は手伝うでもなくジャマするでもなく、ただ劇団と時間波めのバカ高い場所代をまっちり取った。

「ほぼ、とまったのは結扇のところ三次元ジグソーともなるとあとから入れるうにも入れられない。なんかが出てきて、そっとポケットにこうていけいこうでするよ」

「体のなかと風が吹き抜けるうなわ」とわしら博士はやっと立てるようになったのは三日目とたたいた。「手伝でもよ。あんたも一度診してみたらいかがか？」

「ふむ、ふるる」

「扉の心を見すかしたような目つきをした。」

彼女は見はなしたような目つきをした。

「政府とる」

銀父は見はなしたような目つきをした。

「ま、てくたさいよ」

銀父は膝と立てて扉と膝とはした。李真で脳細胞気はなかったろうたが、扉の悪いことにそのとろろうと太さめの重力変化がして、扉は口を開いたまま、と、と倒れてしまった。中身が、座る込まれた床のうえにザラーと扇形に広がった。

「あぁ、喜生」

しイは扉にしゃがみ込んで、拾おうとした。そのとき、真っ赤な塩が目についた。ほじめ心臓か肺かと思ったが、よく見ると扉の一部分たということに気がついた。

（彼女自身に話らせよ）

かう三つの大権勢の名をあげた、「とこの王国に産れてるのかね、政府か？　エクソダスか？　まさか神の王国などというんじゃないだろうな！」

「政府とる」

銀父は見はなしたような目つきをした、「ふすぐさて、座え人の」

「ま、てくたさいよ」

銀父は膝と立てて扉と膝とはした。李真で脳細胞気はなかったろうたが、扉の悪いことにそのとろろうと太さめの重力変化がして、扉は口を開いたまま、と、と倒れてしまった。中身が、座る込まれた床のうえにザラーと扇形に広がった。

「あぁ、喜生」

しイは扉にしゃがみ込んで、拾おうとした。そのとき、真っ赤な塩が目についた。ほじめ心臓か肺かと思ったが、よく見ると扉の一部分たということに気がついた。

（彼女自身に話らせよ）

にむかって喋りかけた。

「待ま、主ってください、これはどこです？感じますか？　これみとの部方がわかりますか？」

手のひらのうえに乗せた魅惑的な扉がぱてりと熱く感じられた。

やがて扉が断まだの葉のようにのたうちまわり、苦しそうに主ずた。

「あかるわね……これは私の……扉」

それから約四十時間にわたる不眠不休の作

業のすえ、ようやく彼女の体をほぼ組み立てることができた。肉の印れ詰を手に取るたび、彼女の扉かその位置と告げる。扉の御託宣とおりにしイか、銀父から貰、た写真大人形劇団にもって追いていって、たのである。

銀父は手伝うでもなくジャマするでもなく、ただ劇団と時間波めのバカ高い場所代をまっちり取った。

「ほぼ、とまったのは結扇のところ三次元ジグソーともなるとあとから入れるうにも入れられない。なんかが出てきて、そっとポケットにこうていけいこうでするよ」

扉を背中もバリバリに凝っていた。

「ふぅ小人口とうく気にもなれないたろう。だが彼は最後の気力をふりしぼってたずねた。

「お仕事にもどられますか？」

「当然る」

「たいいうふうですの」

「たいいぇう小よ、せんせ何題ないわ。体かないことは幕でしょ。」ったくムダな時間をすごしたもんだわ、あんたがしっかりしないから」

いかにもしイはひそかにため息をついた。能力のあるうせ。人使いのあらい上司。それでも逃らえない。なぜなら魅力的だからだ。やれやれ。

たか、問題が――しかも大いなる問題があることがわかったのは、三日後の午後、ひどい砂嵐の日のことだった。

Slowly, the lips quivered like a severed worm, then enunciated through great pain, "Ah. . . I know. . . these are my. . . lips."

It took another forty hours or more, working without sleep, to get her more or less reassembled. Each time he took up a torn edge of flesh in his hands, her lips would tell him where to place that piece. Ray would follow the lips' instructions and place the piece at the appropriate place on the life-size anatomy chart he bought from the shopkeeper.

The old timer neither helped nor got in the way, but simply charged a fortune by the hour for use of the chart space, chortling with malicious amusement on seeing Ray pocket a piece of his three-dimensional jigsaw puzzle that wouldn't fit in the right order. Still, the lack didn't seem immediately critical.

"The wind would blow clean through me," complained Dr. Carella Knife when finally she could stand to her feet. "I feel like I've just given birth. Maybe you ought to try it once yourself."

"Thanks, but no."

Her shoulders and back were creaking stiff, her muscles in knots.

Now that she was back in one piece, she probably wouldn't even want to speak to him. Nonetheless, he worked up nerve to ask her.

"Do you want to head back to work?"

"You had to ask?"

"You okay?"

"I'm fine, not a problem. Can't slack, though. It's wrong not to work, especially after wasting so much time and you never being on the ball. I can't take you anywhere."

Ray let out a private sigh. The woman had too much ability for her own good. Made her a hars task-master. Even so, he couldn't disobey, she had that certain hold on him. Lovely, just lovely.

Still, the problem was -- and a mighty big problem at that -- there was a horrible sandstorm coming up three days hence.

She'd begun to thaw. On close inspection you could distinguish what were probably blood vessels and bones, skin and nails and hair, flesh and organs. And each and every particle of this grim inventory was sweating off frost.

"First, you're gonna have to get our friend here to tell us what to fix on its own," grinned the old-timer like a mythical beast tossing out an ancient riddle.

"What do you want?" Ray broke down. "I don't have much money, I'm a public servant, you know."

"Public servant!" grunted the old-timer, clicking his tongue twice, *tsk-tsk*. Then he named the three major powers that ran the galaxy. "You employed by the King? The Government? Exodus? I hope you ain't gonna tell me you're with *His Holiness!*"

"Government."

The old-timer looked right past him. "Out with it, right now, you penniless scum!"

"Just wait, please."

The old-timer flew into a rage and booted the bag. He hadn't really meant to kick it over, but unfortunately his action coincided with a chance gravitational shift, and the bag keeled over fully open, its contents fanning out over the polished floor.

"Argh, dammit!"

Ray crouched down to gather up the spill, when he spied a bright red particle. At first he thought it was piece of heart, but then saw it was part of a lip.

She'll have to speak to us.

The old-timer's words echoed in his ears.

"Get her to speak. . ."

Picking up the fragment of her lip, a disgustingly lukewarm blob of cell tissue. He began to search out other lip-parts from the cellular detritus distributed over the mirror-finish floor. A total of fourteen pieces and her lips were back in recognizable shape.

He took his labor of three hours into a corner, away from the gaze of the now ill-humored shopkeeper, and whispered, "Doc, you've got to speak, are you there? Can you feel this? Can you tell which part this is?"

The attractive lips were quite warm in the palm of his hand.

フェリックス・ガタリ

Félix GUATTARI

L'écologie du virtuel

(ヴァーチャル・エコロジー)

L'écologie du virtuel/ Virtual Ecology

❑Born 1930. French philosopher and psychiatrist. Proponent of the anti-psychiatry movement since the 1960s. His major works include *Psychanalyse et transversalité* and *La révolution moléculaire*. Coauthor with Gilles Deleuze of two classics of post-structuralism, *L'anti-OEdipe* and *Mille plateaux*. Photo: Chihiro Minato

❑1930年生まれ。フランスの哲学者・精神科医。1960年代より反精神医学運動を推進した。主な著作に、『精神分析と横断性』(1972年)や『分子革命』(1977年)がある。ジル・ドゥルーズと共同でポスト構造主義の古典『アンチ・オイディプス』『千の高原』を著す。
写真：港千尋

FÉLIX GUATTARI

L'écologie du virtuel.

Les paysages géopolitiques se modifient à grande allure, le monde des techno-sciences, de la biologie, de l'informatique de la télématique déstabilise chaque jour davantage nos coordonnées mentales. La misère dans le monde, le cancer démographique, l'accroissement et la dégradation des tissus urbains, la destruction insidieuse de la biosphère par les pollutions, l'incapacité du système actuel à recomposer une économie sociale adaptée aux nouvelles "données" technologiques : tout concourt à générer une mobilisation des esprits, des sensibilités et des volontés. Mais cette accélération de l'histoire à laquelle nous assistons est masquée par la présentation banalisante, rassurante, de l'actualité par les médias. Le temps paraît s'écouler inchangé alors que nous sommes de toutes parts assaillis de bouleversements historiques. Comment déjouer cette infantilisation de la subjectivité ? Les nouveaux instruments informatiques et communicationnels constituent potentiellement des moyens d'élaboration et de concertation qui pourraient produire une intelligence démultipliée et mutante. Mais ce n'est pas eux, en tant que tels, qui déclancheront les étincelles créatrices, qui leur donneront toute leur portée, qui engendreront les noyaux subjectifs auto-poïétiques faisant surgir au monde leur richesse ontologique. Un agencement énonciatif complexe, aux composantes sociales, éthiques, politiques et esthétiques multiples doit ici franchir certains seuils de consistance, à partir d'entreprises fragmentaires, d'initiatives précaires, d'expérimentations aux finalités quelquefois peu évidentes. Toute une écologie du virtuel se trouve ici en question. Il s'agit moins d'accéder par le savoir à de nouvelles sphères cognitives que d'appréhender de façon pathique de nouvelles virtualités existentielles. D'autres façons de faire, d'autres façons d'être nous sont ouvertes, susceptibles de s'irriguer, de s'enrichir, de se catalyser les unes les autres.

FAX Channel #7103

Access No. 1-2-1

地政学的風景は急速に変貌を遂げ、テクノ＝サイエンス、生物学、情報通信の世界は日々刻々とますます精神の座標系を揺るがし続けている。世界の中の貧困、人口増大という癌、都市組織の肥大と劣化、汚染によって徐々に進む生命圏（バイオスフィア）の破壊、新たなテクノロジーの「所与」に適応した社会経済体制を再編成できないでいる現体制の無力さ。こうしたすべては、精神と感性と意志の動員を生み出すことへと行き着く。しかしながら我々が立ち合っているこうした歴史の加速化は、メディアの垂れ流す凡庸で安堵感をそそるニュースによって掩い隠されてしまっている。我々はいたるところで歴史の激動に囲繞されているのに、時は何らかわることなく過ぎてゆくように見える。いったいどうやったら主観性のこのような小児化を御破算にできるだろうか。新たな情報伝達手段は、増殖し、異形化する知性というものを生み出し得る加工と協調の方法を潜在的に構成するものではある。しかし創意の火花を発火させ、その火花に十全な勢力を与え、自己創出的な主体の核を出現させて世界にそれらの存在論的豊かさを湧出させてくれるのは、そのようなあるがままの情報機器ではない。複数の社会的、民族的、政治的、美学的構成要素をもつ言表行為の複雑なアレンジメントは、ここで、断片的な企て、一時的なイニシアティヴ、時に合目的性の定かでない実験から出発して、ある種の一貫性（コンシスタンス）が形成されるための閾値を乗り越えなくてはならない。ここに仮想生態学（ヴィーナ・アル・エコロジー）が問題となる由縁がある。肝腎なのは、知によって新たな認識領域に接近することではなく、実践的なやり方で新たな実存の仮想態を把握することなのである。既存のものとは異なる様々なやり方、生き方は、互いに養分を供給し合い、互いを豊かにし合い、互いに触発し合いつつ、我々の前に開かれている。

FAX
Channel
#7103

Access No.
1-2-1

FAX
Channel
#7103

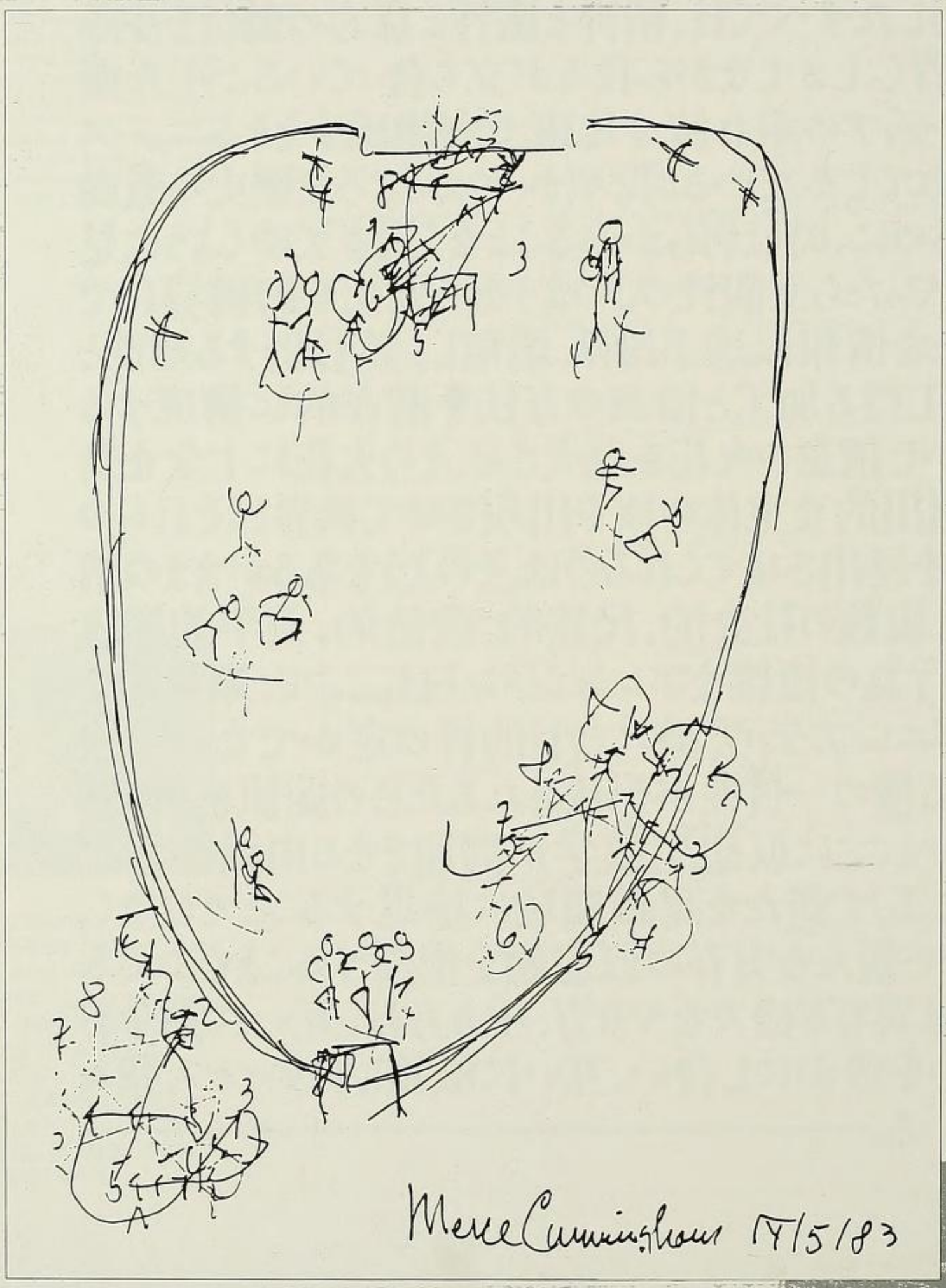
Access No.
1-2-2

Page
160

○Sketches of the choreography for *Roaratorio*, a dance using music composed by John Cage.

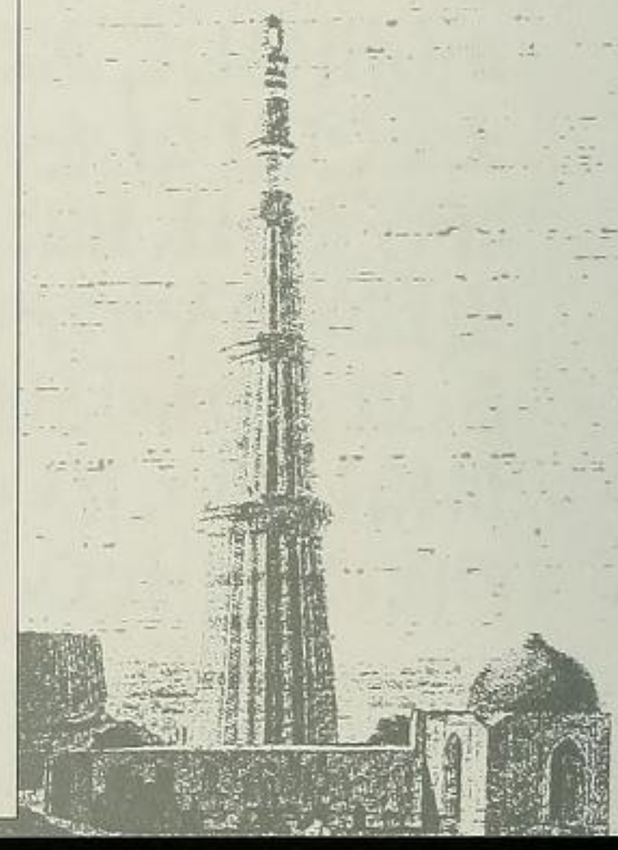
○これらのスケッチは、ジョン・ケージの音楽を使ったダンス《Roaratorio》の振付けの制作過程で描いたものである。

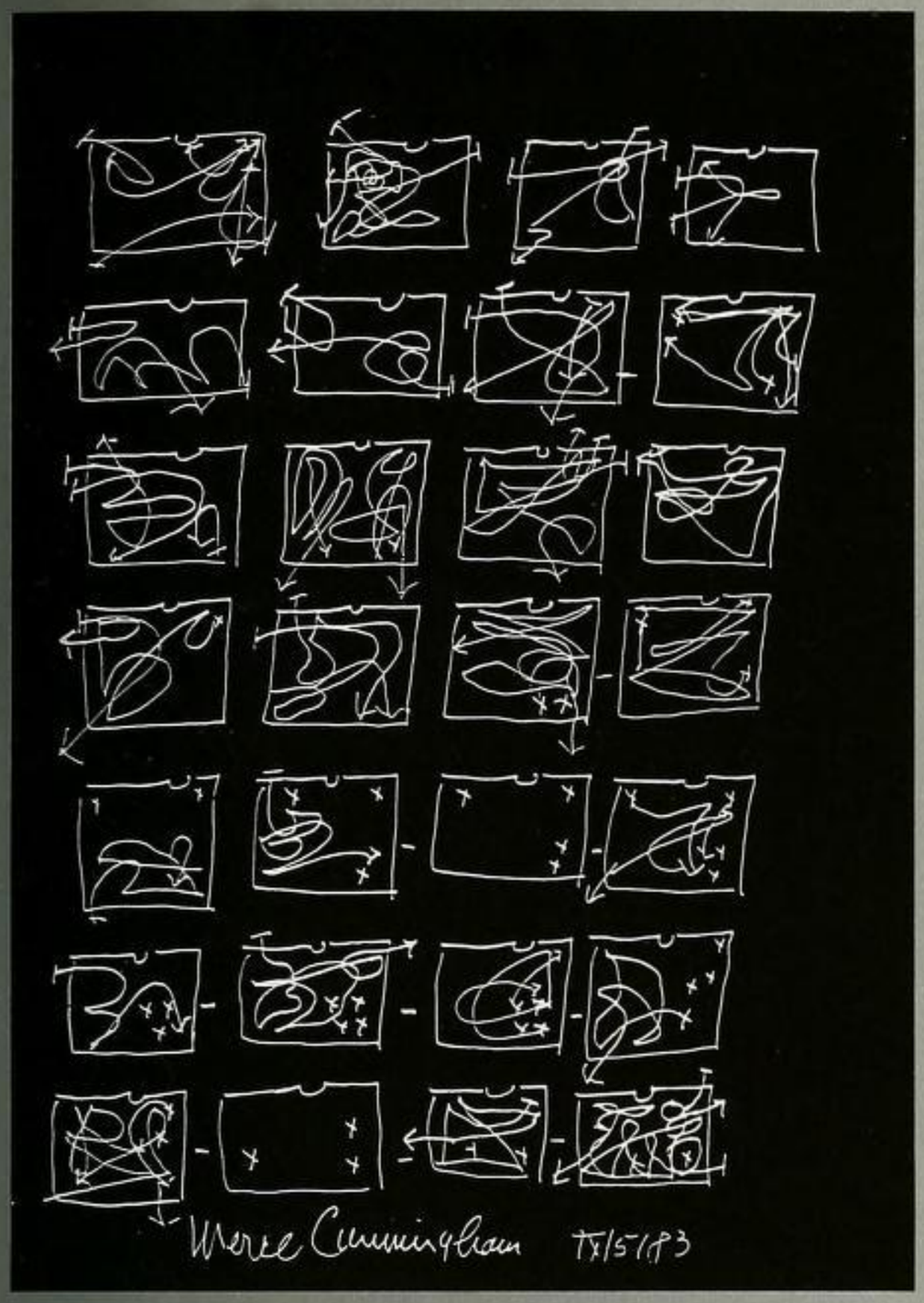
マース·カニングハム
Merce CUNNINGHAM
Working Sketches for Roaratorio

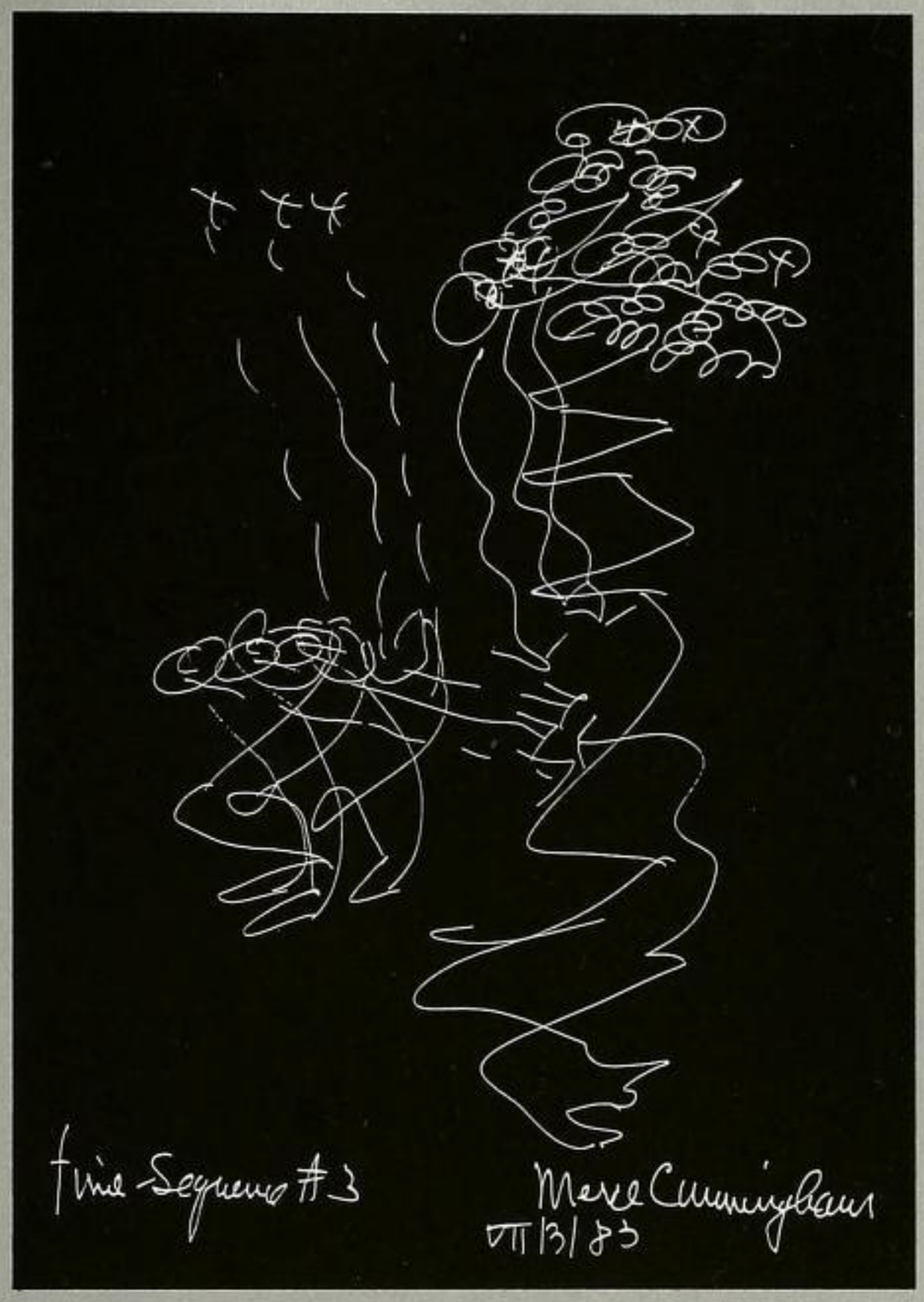


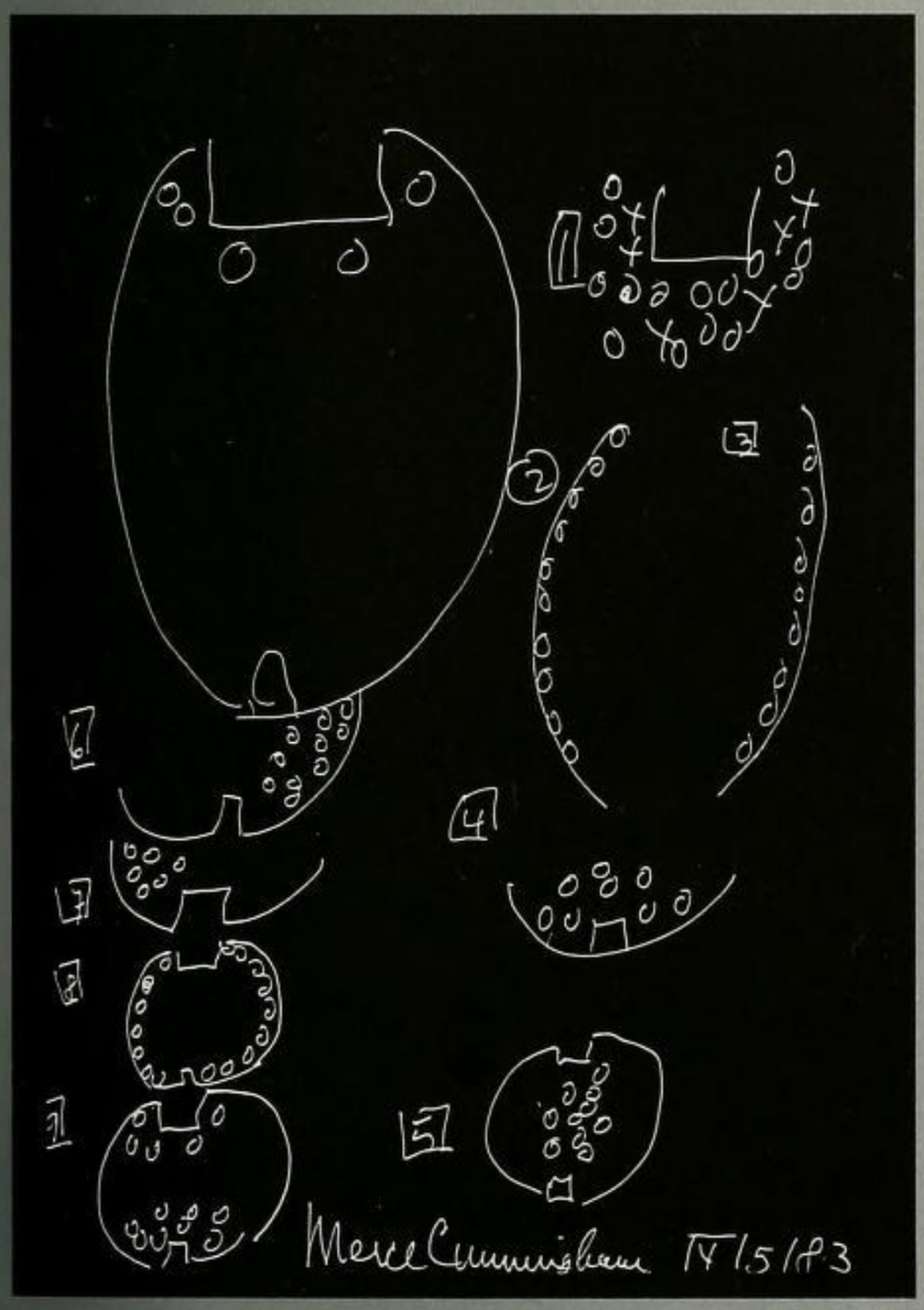
❑Born in Centralia, Washington, in 1919. From 1939 to 1945, he was a soloist in the company of Martha Graham. During this time, he began to choreograph independently, presenting his first New York solo concert with John Cage in April 1944. Since he organized Merce Cunningham Dance Company in 1953, he has choreographed well over one-hundred works for his company. *The Seasons*(John Cage / Isamu Noguchi, 1947), *Summerspace*(Morton Feldman / Robert Rauschenberg, original 1958, NYCB version 1966) etc. Photo: Penny Brogden

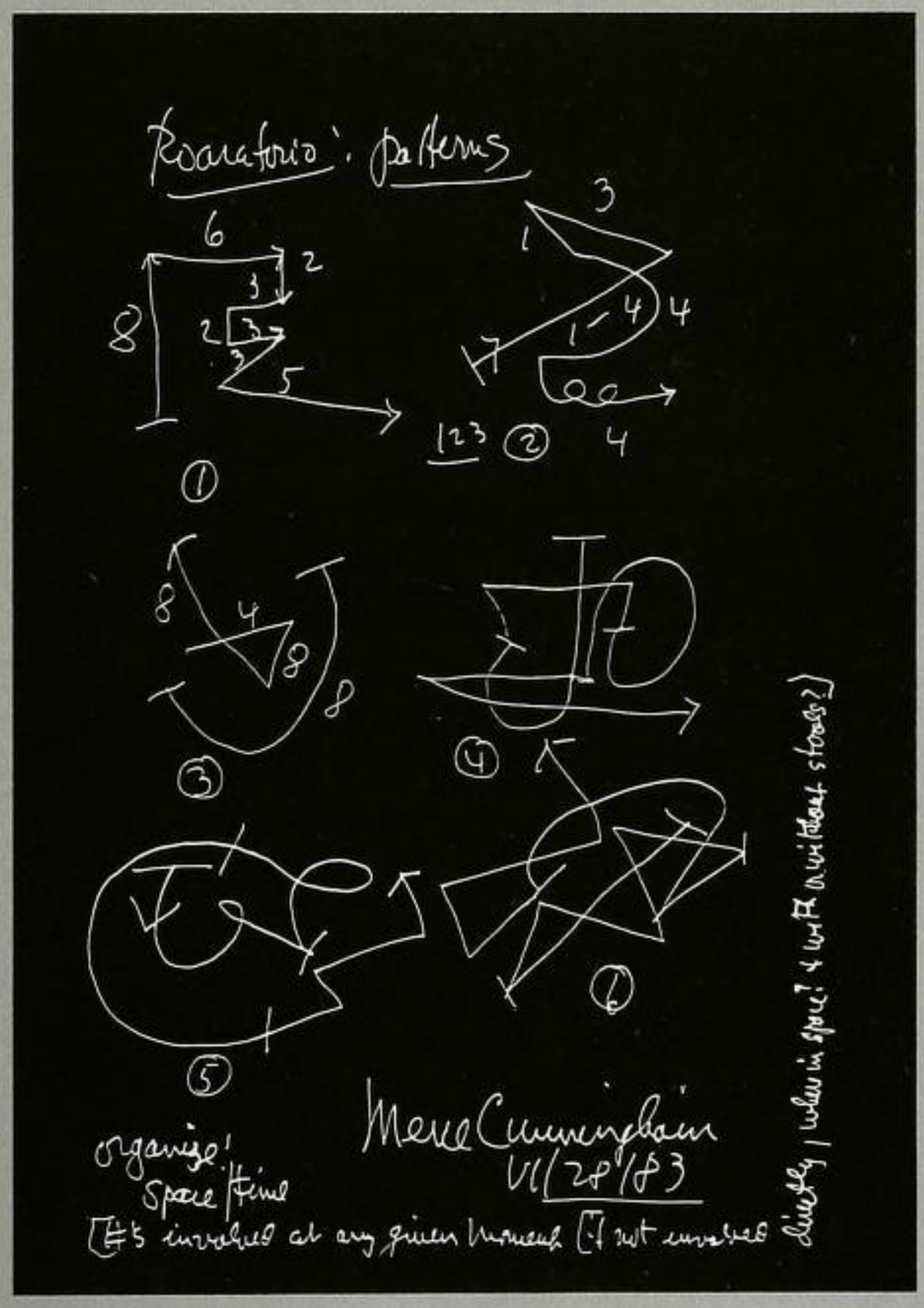
❑1919年ワシントン州セントラリア生まれ。舞踊家。コリオグラファー。1939年から1945年までマーサ・グラハム舞踊団のソリストをしていたが、44年に作曲家ジョン・ケージと最初のソロ・コンサートを行ない、G・バランシーヌに2年師事した後、53年には自分の舞踊団を結成。舞台だけでなく、ビデオ・プログラムも積極的に制作し、振り付けノートやインタヴューなどの出版物もある。　写真：Penny Brogden











FAX Channel #7103

Access No. 1-2-2

Page 161

○My cartoons attempt to make a social, political or esthetic statement in a humorous, satiric or ironic manner.

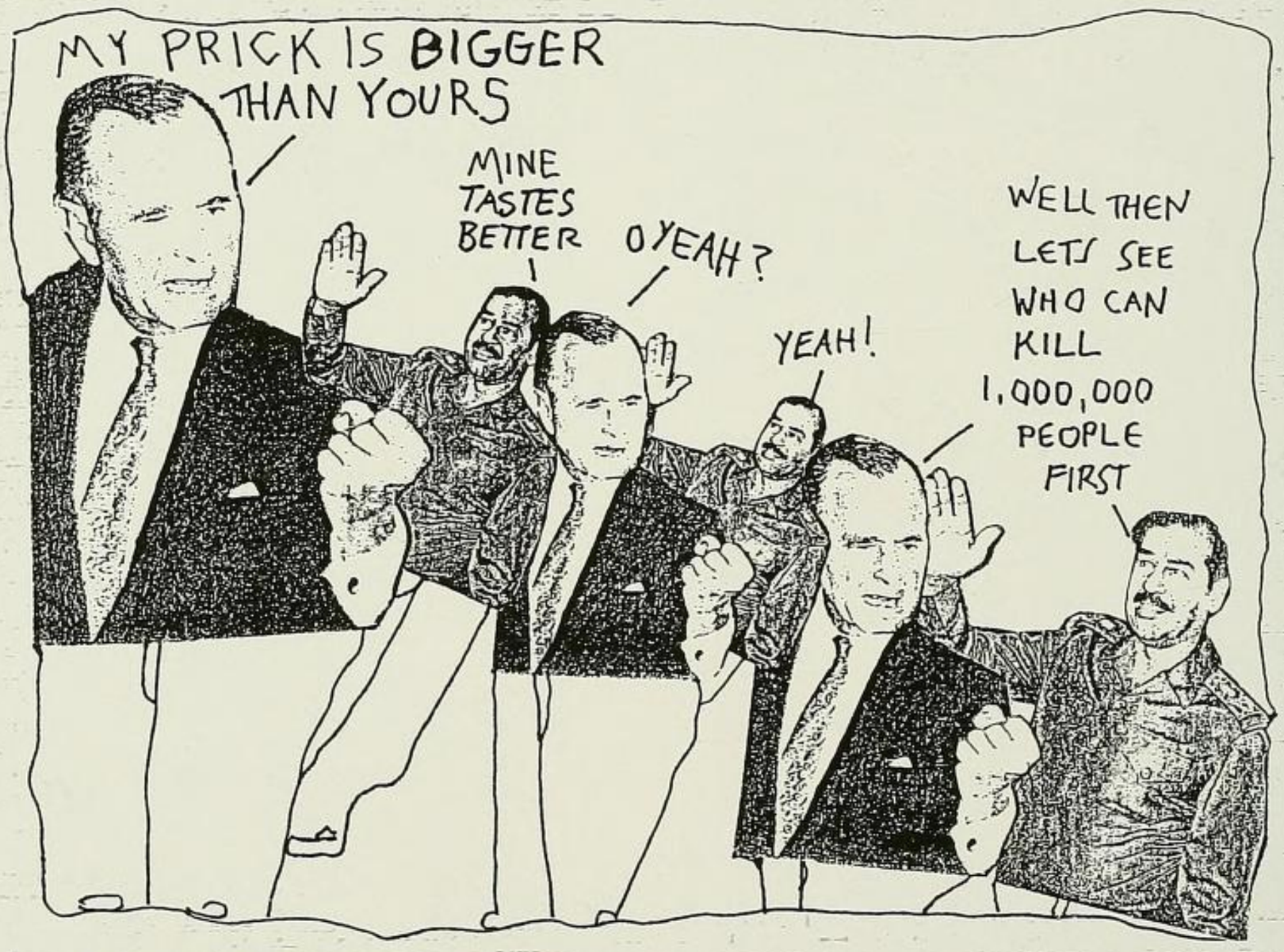
♦I use black felt pen on white paper. My inspirations come from newspapers; broadcasts, the "art world," daily life... from anywhere and everywhere.

❑I call myself a "singing cartoonist" because I feel my songwriting and singing (in "The Fugs" and "The Fuxxons") and my cartoons complement each other. The cartoons are the more simple statement; the songs a bit more complex, but they often treat the same subjects. Of course these themes may (and should) be treated in even more depth and detail in many other modes, but I feel an attraction to the shorter, pithy, apothegmatic forms in an age where omnipresent media (and many many other distractiosns) drown us daily.

○私の漫画は、社会的、政治的、芸術的な事柄を、時にはユーモラスに、またある時は風刺や皮肉をきかせて表現しようとしている。

♦白い紙に黒のフェルトペンで描いた。新聞、放送、「芸術界」、日常生活に至る、ありとあらゆるものからインスピレーションを得る。

❑私は自分のことを「歌う漫画家」と呼んでいる。「ザ・ファッグス」や「ザ・ファクソンズ」での私のソングライター、歌手としての活動と、漫画はお互いに補足し合っていると思うからである。漫画による表現は簡潔なのに較べ、歌は少し複雑だが、両者はしばしば同じ題材を扱っている。もちろん、これらのテーマは、他の多くの表現手段でより深淵かつ詳細に扱うことができ、またそうあるべきだが、私としては、おびただしいメディア（および多種多様な娯楽）の洪水が私達を取り巻いている現代では、短くて、ぴりっとした警句を含んだ表現形式に魅力をおぼえる。



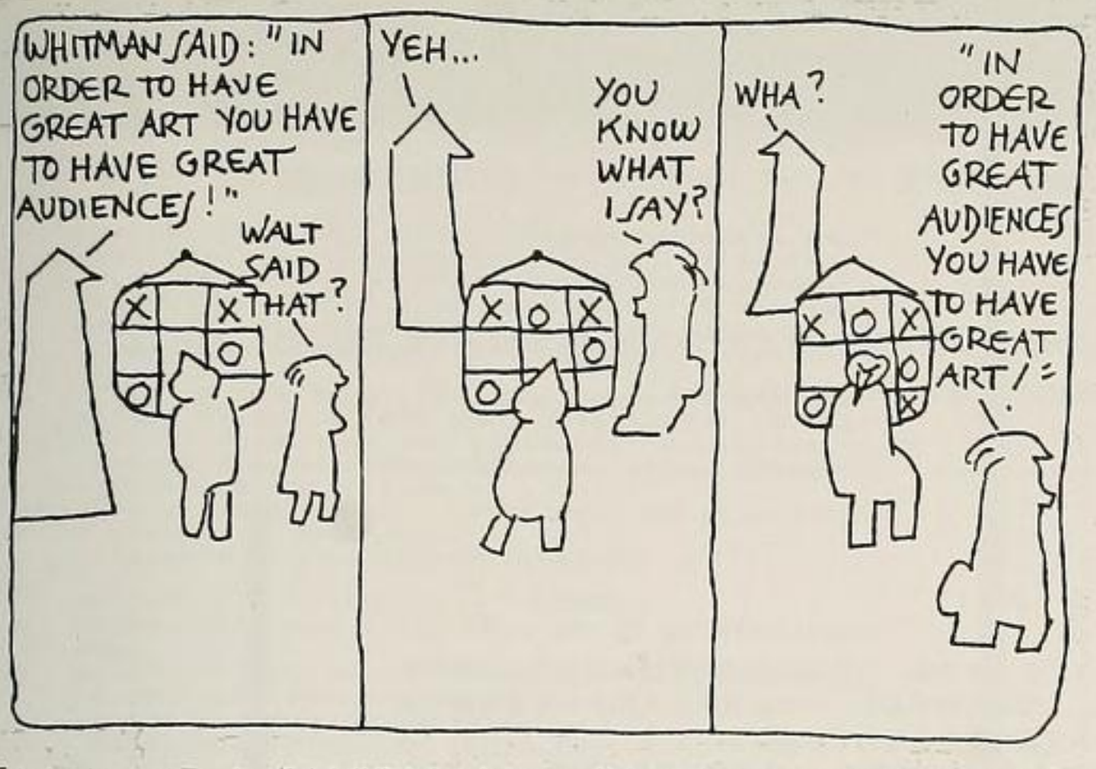
1.「わたしの一物のでかさには、おまえさんもかなうまい」「お味はこっちが上さ」「あ、そう？」「もち！」「まあ、どっちが先に1,000,000人切りを達成するかご覧じろ、さ」

テューリ・カプファバーグ
Tuli KUPFERBERG

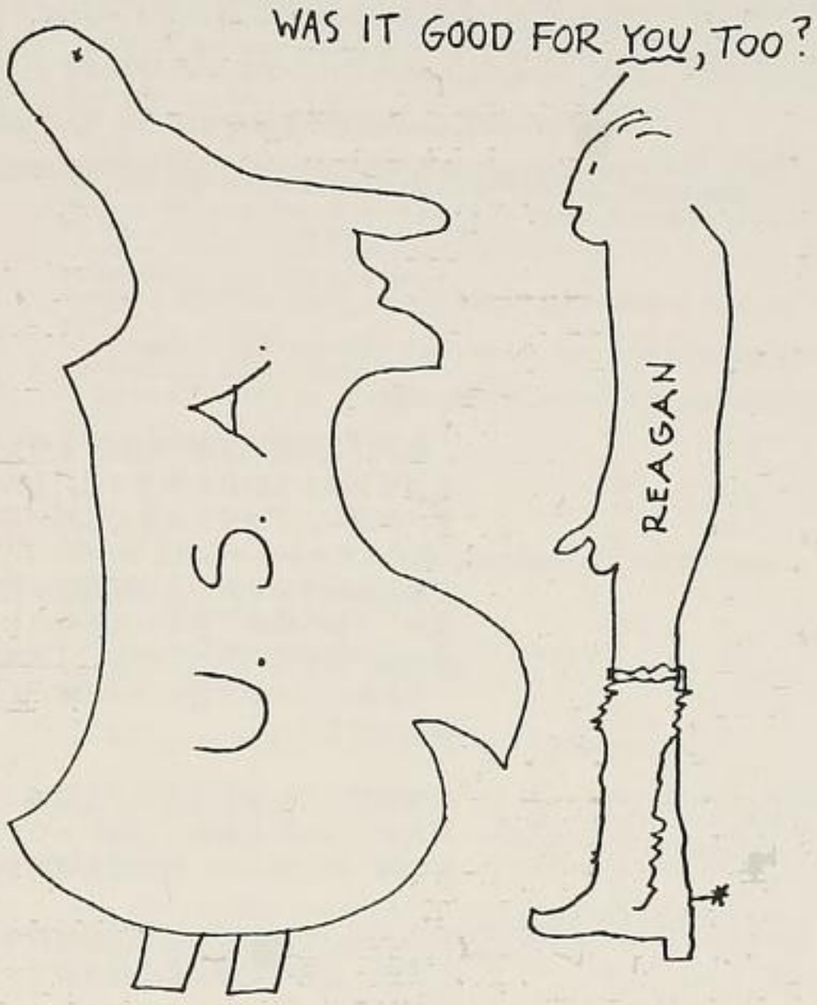
Laugh For Peace

FAX Channel #7103

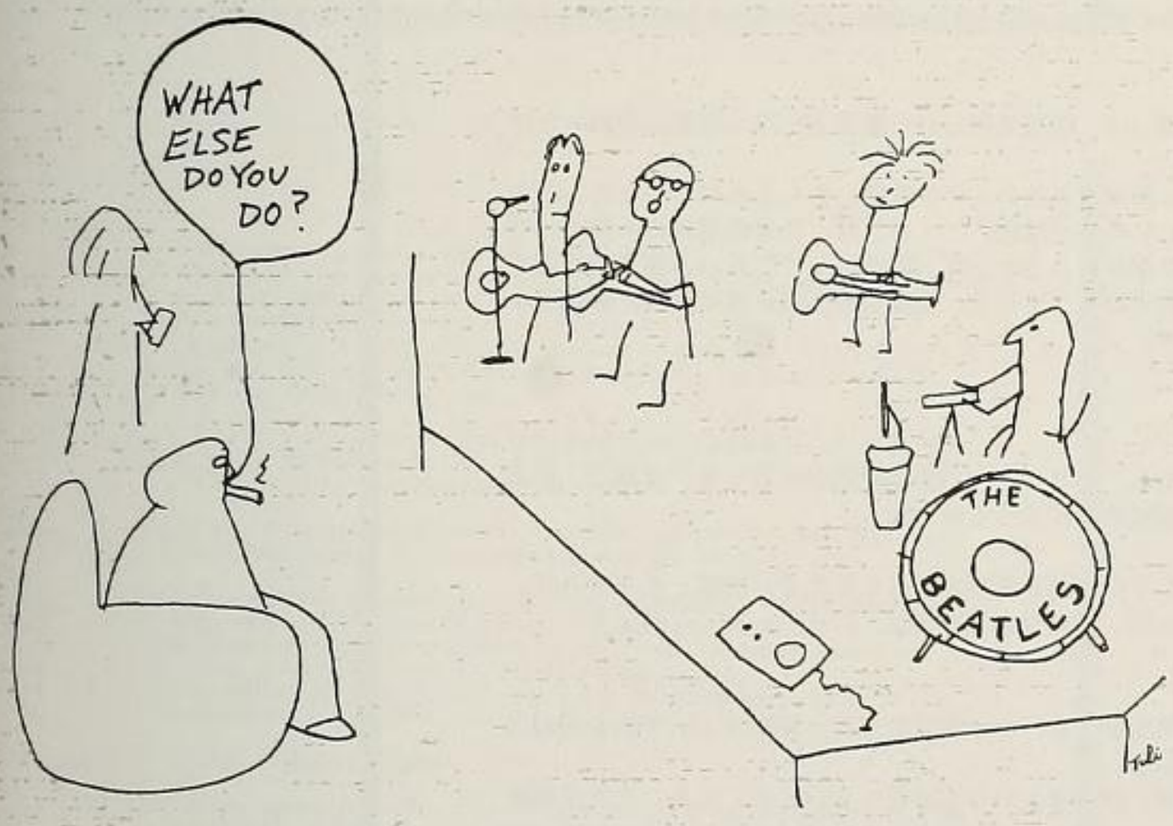
Access No. 1-2-3



2. 「ホイットマンは言った：偉大な芸術を生み出すには、偉大な観客をもたなければならない。」「ウォルトがそんなこと言った？」「う、うん…」「じゃあ、ぼくならなんて言うか、わかる？」「は？」「偉大な観客をもつためには、偉大な芸術を生み出さねばならぬ！」



3. やっぱりあなたのほうが向いてるのかしら？



4. きみたち、ほかになにするの？

5. 「『文化』という言葉を聞くと、銃に手が伸びるんだ…」「『銃』という言葉を聞くと、文化に手が伸びるんだ…」

FAX Channel #7103

Access No. 1-2-3

▲この作品は、柄谷行人氏が、著書『日本近代文学の起源』の英訳版（デューク大学出版局）のために執筆された序文の思考・生成過程を4段階に分けたドキュメントです。

▲This work shows the 4 steps of Mr. Karatani's thinking and generating of his introduction to the English version of his book *Origins of Modern Japanese Literature* (Duke University Press.)

私が「日本近代文学の起源」を考えるようになったのは、一九七〇年代の半ばにイエール大学で日本文学を教えていたときだった。それには、二つの理由がある。一つは日本の文脈から来るものであり、他方は、アメリカあるいはヨーロッパの文脈から来るものである。
まず、アメリカ（に限らないが）についていえば、日本文学は、川端康成や三島由紀夫といった、日本の伝統を示すかのように見える作品だけが評価され日本において重視されいた作品は評判が悪かった。これも理解できないことはない。誰も、自分たちのコピーのようなものを見るよりも、彼らに無いものを見たいだろうから。「日本」という表象だけが好まれていたのである。それは、鏡である。
それは、ハイデッガーの『言葉への道ー日本人との対話』やバルトの『シーニュの帝国』に代表されるだろう。

『雪国』　エレクトロニックな雪国
だが、まったく異質ではない。ヴァレリーがいっている。自己の延長としての日本であるがゆえに、この同一性のゆえに、異質性が意味をもつのだ。

バルトは、それに哲学的な意味づけを与えた。
だが、三島も川端もそのことをよく承知していた。彼らは、この神秘化をあえて引き受けようとしたのである。

この点で、エドワード・サイードの『オリエンタリズム』が、日本学者に与えた影響は決定的である。しかし、日本やアジアに関して、そのような仕事がなされてはいない。
このなかで、重要なのは、そうした表象を、当の東洋人が自ら引き受けてしまうことである。ヘーゲルのいう欲望

東洋の諸国はたんに無関心であった。この無関心は、植民地化という犠牲を支払う結果に終わったけれども。逆にいえば、
日本人は、この欲望のなかに入った。西洋に認知されたいという欲望、もしされないのなら、彼らが期待しているものにあえてなってみせようという自己意識。　これは、日本浪曼派のイロニーである。　彼らは、この自己意識において優越を確保しようとした。おそらく、これは、極東の島国で、中国や朝鮮の文化に対して敏感だった、長い歴史によっている。強固な自己同一性はない。原理はない。伝統的なのは、むしろこの自己意識なのだ。
本居宣長はいっている。
無原理が原理となっている。

日本の「近代」は、この自己意識においてある。ここで、一つの達成感があるとき、急激に、日本的なシステムが露出する。内側に向かう。日露戦争後がそうであった。
自己意識は不快である。
一般的に、「近代」をそう定義していいだろうか。何かを達成しようとする「物語」だとすれば。それは、自己意識だからではないのか。近代とは、この不安である。

しかし、三島も川端も、実は、近代以前の日本文学とまったく異質だった。彼らは、いずれも戦前の日本浪曼派とつながっている。不在のものなのだ。
しかし、こうした「表象」の背後に、「現実」があるといってはならない。そこにも、また「表象」が支配しているのである。

それまで日本の批評には、日本の文学が充分に近代的でないという観点と、近代を批判するという」が拮抗していた。

FAX
Channel
#7103

Access No.
1-2-4

Page
164

柄谷行人
KARATANI Koujin

『日本近代文学の起源』英語版序論～思考･生成の過程

Introduction to the English version of
The Origins of Modern Japanese Literature-Process of Thinking and Generating

そこには、意味論的な混乱があった。つまり、「近代」と「西洋」と「産業資本主義」が同一視されてしまうのである。
これらは、しかし、非歴史的な議論である。「西洋」なるものが実体としてあるのではない。資本主義もさまざまな段階がある。
要するに、いつもアイデアが語られている。

しかし、たとえば、社会が「西洋化」されなくても、資本主義の高度な発展は可能である。現実に、日本は七〇年代の半ばにおいて、そうした発展を遂げたのである。それは、ふつう近代化と呼ばれている。事実、七〇年代まで、アメリカの世界戦略において、日本は、後進国が社会主義に抗してとりうる近代化のモデルとして見なされていた。だが、やがて彼らが気づいたように、日本の産業資本主義的発展は、西洋人が考える「近代」の諸原理とはちがったかたちで進行したのである。
この観点からみれば、日本のそれは、ポストモダニティを最も実現したことになるだろう。

こうした「西洋」と「産業資本主義」と「近代」の混同は、それらがもとより分離しえないものであるがゆえに、議論を複雑にする。日本では、西洋的な意味での個人あるいは主体が欠落しているがゆえに、それが批判されねばならない。それが、日本はまだ近代的ででないという批評である。だが、ブルジョア的個人がいなくても、現にブルジョア的経済がある以上、それがもたらす諸害毒は批判されねばならない。それは「近代批判」として語られる。
もう一つは、「西洋批判」である。これは、日本の伝統に向かう。「伝統」とは、あとでいうように、日本の近代ナショナリズムが見いだしたものである。
こうした語の用法を知らなければ、われわれは途方もない錯覚に陥る。

だが、文学はどうか。ナショナリズムはどうか。
近代文学は、この観点からみれば、けっして古くはない。「西洋」とは、外部に対する呼び名である。それは、
私は、近代も産業資本主義も、西洋ではじまっただろうが、西洋に限定されないものとして見ようとした。西洋にも、近代とそれ以前があるのは自明である。
われわれが過去を見る見方そのものが近代的なのである。
私は、日本の近代と反近代の論潮のなかで、それがけっして論じていないものがあると思った。それは、近代文学の
川端も三島も、過去の文学とはまったく無縁なのである。

この点は、一九世紀においてすでに明瞭だった。日本が明治維新において、非西洋国の中で唯一植民地化を免れた時点は、すなわち、一八七〇年前後は、

この時点で、ニーチェは国家を、近代を批判した。

これは、また資本主義が、イギリスの自由主義的なものから国家主義的なものへの転換遂げたことを意味している。一八八〇年代には、欧米列強は帝国主義に転ずる。日本は、この間ドイツをモデルとし、日清戦争（一八九四年）から日露戦争（一九〇四年）にかけて、西洋列強の中に入るまでに急激に変容したのである。これが「明治時代」である。
、
日本には企業家がいても、フランス的な意味での「ブルジョア」はいないし、アメリカ的な意味での資本家もいない。
のである。しかし、明治維新は、それが封建体制を

しかし、資本主義的発展とテクノロジーの発展がもたらす事態は、西洋諸国と共通している。そうであれば、それを批判することは「近代」批判である。ブルジョア的なものへの批判は
それは、概して西洋十九世紀の「文学」を基準にしていた。大多数のマルクス主義者も基本的にはこれに属するといってよい。

近代は、けっして無関係ではないが、「資本主義」や「西洋」とは別のものとして考察する必要がある。
むろんだが、他方、それに劣らず近代あるいは近代文学の批判もあった。これにも幾通りかある。伝統主義者もいれば、近代－ブルジョア的なものへの批判もあり、そこには、一九三〇年代の日本のポストモダニズムもある。

対立するこれらの意見は、それぞれ真実をふくんでいる。日本の社会と文学は、前近代的であり、同時に高度に発達した産業資本主義社会にあるがゆえにそれにともなう現代的諸問題をすでに所有しているという面において、充分に近代的でもある。こうした矛盾は、非西洋国の多くにおいて大なり小なりあるが、日本におけるほど極端なケースはないだろう。

これは世界史的文脈において見られる必要がある。
別の観点からいえば、日本人は一方で依然アジア的であり、他方でアジアに対して非アジアとしてふるまう。
こうした両義性が、日本の言説と批評を複雑なものにする。だが、この構造自体は明治二十年代以来変わっていない。福沢諭吉と岡倉天心。
これは幾度かくりかえされている。一九六〇年代末のマオイズムの流行もこのなかで見られることができる。
さらに、西洋における近代批判　日本賛美

私はちょうど
エドワード・サイードの『オリエンタリズム』が出版される前の、アメリカにおける日本学　それは表象である。
私は、１９世紀を疑うところからはじめねばならない。

つまり、私は日本の文脈と欧米の文脈を同時に考えていたのであり、
その時点では、ポストモダニズムという言葉はなかった。
何をもって、近代と呼ぶのか。

この構造は基本的に今も変わっていない。ポストモダニズムがそれを複雑にする。

私が七〇年代の初期に、「近代文学の起源」を考えるようになったのは、左右のラディカルな近代批判が、ある悲劇的な結末をもったからだ。一つは、三島由紀夫である。もう一つは、政治的にいえば、マオイズム、しかし、フランス経由であるがゆえに構造主義と結びついたそれであった。
おそらく、今からいえば、日本の「近代文学」は、この時点で終わったといえる。

しかし、私は、近代文学を、たんに意識やアイデアの面で考えることはできないと思った。近代を肯定する者も、批判する者も、すでに近代文学の物質的な装置に属しているのに、そのこと自体は不問に付されてきたのである。それはどのように形成されたのか。
私の考えでは、ここに転倒がある。

私が一つ避けようとしたのは、影響という言葉である。私自身は、この時点でフーコーやデリダの「影響」を受けていたことを隠すつもりはない。しかし、「影響」という考えは、しばしば、表面的で、真の事態を隠蔽してしまう。さらに、また必ずオリジナルがどこかにあるという考えを生み、それがさらに影響への反撥としてナショナリスト的なオリジナリティに導かれる。
全般的にいって、日本の近代文学が西洋の「影響」のもとにあったことは、いうまでもないことである。だが、西洋の文学、近代文学がどこからきたか。それを探って行けば、ニーチェのように、あらゆるレベルで見なければならなくなる。

ミシェル・フーコーが警告したように、われわれはあまり遠くに起源を遡行してはいけないのである。われわれが自明のようにみなしている日本文学の歴史は、後にいうように、その後で構成されたのであるから。ナショナルと同時に普遍的ーーロマン派

私は、この意味では、日本近代の研究をしたのではなく、それをモダニティの最も都合のいいサンプルとして見なしたのである。ここに、凝縮されているのではないか、と。

ネーションの本質は、それが自明になった西洋よりも、今日それが作り出されている後進国においてはっきりあらわれる。同じことが近代文学についていえるはずなのだ。今日、文学、というより小説が、重要な意味をもつ地域は、後進国である。それは、ナショナリズムと直接につながっている。
それは、過去に文学を持つ場合とそうでない場合とでは違うとしても。
日本の明治時代の文学は、けっして特別ではない。私は、幾つかの狙いをもっていた。
この近代的なもののもつ転倒性を、日本の例をもとにして示しうるだろうということである。

これは、たんに近代否定ではない。

それは、明治維新（一八六七年）において、非西洋国において唯一辛うじて植民地化を免れる革命を遂げた日本が、日清戦争（１８９４）を経て、日露戦争において明瞭に西洋列強に並ぶ帝国主義国家へと変貌していくその過程の中に、西洋でなら一八世紀から十九世紀にかけて徐々に進行した事態を急激に反復したことに対応しているだろう。
私が焦点をしぼったのは、日清戦争の前後十年間である。

ごく簡単にいえば、明治維新以後の二十年間は、この革命をブルジョア革命たらしめようとする運動の期間である。これが挫折している。それは、すでに帝国主義段階にはいった西洋諸国の道を追いかけたのである。日本の近代文学の「内面性」は、この挫折から来るのである。内面の絶対的優位は、たんに個々人の無力のあらわれでしかない。それは、政治的起源を隠蔽している。ドイツとの類比。観念論的な克服ーーそれが禅によろうと、ドイツ哲学によろうと。

江戸時代にすでに近代文学の萌芽がある？
それは、何よりもエクリチュールのレベルで見られなければならない。いかなるアイデアがあろうと、それは言葉として、あるいはエクリチュールによってのみ、存在するのである。私が注目したのは、言文一致の問題に集約されるだろう。アイデアの優位自体が、それによって成立するのだから。
言文一致は、

近代文学の装置を「風景」と呼ぶことにした。一つには、日本の文学はつねに風景を描いているように見えるからである。さらに、風景は、新たな言語の体系によって生み出ささされる指示対象（レファレント）を指す。

たとえば、明治以前の作品に関して、あるいは、明治時代の作品の多くの作品に関してさえ、作者が近代的な意味での作者であるかどうかは疑わしい。

この「作者」の問題は、指示対象の問題とつながっている。それらは、いずれも創出されたのである。作者たちは、表現の主体ではないし、また言葉をこえた対象があるとも考えられていなかった。
それらを生み出したというより、それらが創出inventionであること自体を忘却させたのが、言文一致である。これは、新たな文の創出である。
だが、これが小説家によってなされたことに注意すべきである。新聞の社説は、はるかのちまで文語体で書かれている。

この装置が、日本の文学で抑圧的に働いたことは確実である。狭義の小説以外は、否定されたのである。それは、大衆文学に投げ込まれた。もし、ポストモダニズムが、そのような価値区分を無効にすることだとすれば、それは、一九八〇年代において実現されたといえるだろう。マルクスは、人間は解決可能な問題だけを提起するといった。
しかし、モダニティとポストモダニテということで、論じるのはバカげている。

この本は、同時に、漱石に関する本である。むろん、漱石だけではないだろう。しかし、私が漱石を取り上げた理由は、近代文学の形成の過程で、そのことにきわめて自覚的な人が少なくとも一人いたということなのである。つまり、批評があったのだ。
これは何を意味するのか。システムの中にあり、且つそれに対して外部的であるような主体があるということだ。近代的であり、反近代的であり、要するに、そのどちらにも属さないような主体があった。
この「主体」は、
デカルトを攻撃するのは、日本できわめて楽なことだ。
この本を出してから、時間が経っている。

言文一致は、アンダーソンがいうように、ナショナリズムに深く関わっている。
ここから、ナショナルな文学史が構成されるようになった。
それまでの文学は、別の歴史観、和歌の系譜、儒学的見方、国学的見方などが並列していた。それは、歴史的に各階級によって違っていた。多言語状態があった。

それらが統合されるには、「小説」が必要だった。小説の特権性
江戸の小説との連続と非連続

西洋人が日本の文学を見いだしたときは、すでに近代的に構成されていたのである。
そのことは、美術においてはっきりしている。日本の古典的な美術を発見したのは、たとえば、アメリカ人のフェノロサである。彼とともに、岡倉天心は、日本の美術のみならず、中国やインドの美術を発見する。

にもかかわらず、それがいかに形成されたかは、

FAX Channel #7103

Access No. 1-2-4

Page 165

1　近代文学
2　ナショナリズム
3　主体とシステム

1　近代文学

本書は、そのタイトルからそう見えるような、近代日本の文学の歴史的研究ではない。そのようなものにかんしては、たとえば、中村光夫の『明治文学史』を代表として多くの本が書かれている。実をいうと、本書は、日本人によってであれ、西洋人によってであれ、そうした標準的なテクストを前提しており、それらをディコンストラクトするために書かれているのである。私は、出版当時、これがもう一つの文学史として読まれてしまうことを恐れていたが、日本では事実そうなってしまったようである。あらためて強調しておきたいことは、本書で疑われているのは、「文学」「近代」、「日本」、そしてとりわけ「起源」という言葉である。

私が『近代日本文学の起源』について考えはじめたのは、１９７０年代の前半であった。この時期の日本では、知識人の言説において「近代批判」ということが支配的であった。むろん、「近代批判」はその時に突然出てきたのではない。それは、第二次大戦の前の「近代の超克」というスローガンに集約されるように、明治以来の日本の知的言説につきまとっていたものである。この「近代の超克」は、三つのグループからなり、一つは、小林秀雄、　保田與重郎、西田幾多郎からなる。
同時に、それは、三つの語の錯綜からなっている。近代、西洋、産業資本主義、この三つが

一九七〇年代の初期に露出した「近代批判」は、戦前のそれとほぼ同型であった。実際、一九七〇年に自衛隊にクーデターを呼びかけて自殺した三島由紀夫は、戦前の日本浪曼派の一人であり、彼の行動と作品は、そのロマンティック・アイロニーを考慮しなければ理解できない。同時代のラディカリズムにも、マオイズムがそうであるように、汎アジア主義と近代西洋批判がふくまれている。

しかし、こうした近代批判には、決定的に重要なことが忘れられている。それらは、近代を、なにか観念のようなものとして見ている。したがって、「影響」という考えが可能なのである。しかし、近代文学を形成するのは、観念や意識ではなくて、ある物質的な装置なのだ。私は、それを言文一致の形成においてみようとした。

作者の出現、

影響という観念が有害なのは、オリジナルとコピーという観念を生む。
たんなる影響は、確かにあるのだ。
影響は、ある物質的な条件がなければ受けられない。

私がこうしたことを考えるようになったのは、バルト、デリダ、フーコーといったフランスの思想家の「影響」であることは否定しない。たしかに、日本の近代文学の起源を明治のある時期に見ようとしたとき私のとった方法は、系譜学的（ニーチェ）、考古学的（フーコー）である。ただ、私は、自分が属している文脈において考えるのでなければ、それらは表面的なコピーでしかないだろうと思った。あとでいうように、一九八〇年代に彼らの言葉が日本で流行したとき、私はそれに対して批判的であった。
しかし、私は、系譜学的遡行を、つまり、起源への遡行をあまり遠くまでやってはならないと考えた。私はそれを、ハンナ・アーレントの反セミティズム論から学んだといってもよい。多くの論者が、反セミティズムの起源を中世から古代へと遡行するのに対して、彼女は、それを一九世紀後半の国家主義的経済の確立において見た。――そこでは、ユダヤ的経済が強まったからではなく、逆に無力化したがゆえに、反ユダヤ主義がひろがったのだ。

それは、一八七一年におけるプロシャのフランスに対する勝利に象徴される。ニーチェが『反時代的考察』を書いた。

ニーチェ自身は、どこまでも、あるいはあらゆるレベルで「転倒」の起源に遡行する。しかし、彼が現に生きていた時期の「転倒」の方が決定的ではなかっただろうか。彼が「ヨーロッパ人」として自らを意識し敵対したのは、ネーション・ステートとそれに対応する文学ではなかったか。すると、まず遡るべき「起源」は、そこにあるのではないか。さもなければ、ハイデッガーのようになってしまう。

一八七〇年前後は、世界史的転換がおこっている。アメリカが南北戦争によって、イタリアが　　ネーション・ステートの露出。これは、たぶん「文学」の規範化と対応しているはずである。
その十年後には、そうした近代国家は帝国主義に転化したのである。日本の明治維新（一八六八年）もそのような世界史的文脈において見られるべきである。日本は、非西洋国のなかで唯一植民地化をまぬかれ、日清戦争（一八九四年）、日露戦争（一九〇四年）を経て、西洋列強の中に混じりはじめたのである。日本の明治時代（１８６８－１９１１）は、こうした変容を短期間に示している。
私が焦点をあてたのは、西洋でなら世紀末と呼ばれる一八九〇代の十年間であるが、おそらくこの時期に、西洋で長期にわたって生じたことが集約的に生じているといってよい。そのことが西洋において隠蔽されているのであれば、日本において隠蔽されているのも当然である。逆に、「文学」の成立の秘密は、この短期間に生じた日本の事例の中にもっとはっきりと見ることができるだろう。
私が追求したのは、日本の近代文学の形成ではない。そもそも、日本文学という概念と歴史そのものが、この近代文学のなかで、形成されたのである。たとえば、アメリカ文学というコンセプトがいつ成立したかを考えてみればよい。エマソン
伝統？

日本文学そのものが、ここで形成されたのだから。
フーコーの方法　　サイードは、フーコーの方法をとっている。
私にとって、重要なのは、オリエンタル自身がそれを内面化してしまうことだ。
ただ、ヘーゲルは、無関心な他者を忘れている。

内面性と主体。　　主体ではない。
私が一つ避けようとしたのは、影響という言葉である。私自身は、この時点でフーコーやデリダの「影響」を受けていたことを隠すつもりはない。しかし、「影響」という考えは、しばしば、表面的で、真の事態を隠蔽してしまう。さらに、また必ずオリジナルがどこかにあるという考えを生み、それがさらに影響への反撥としてナショナリスト的なオリジナリティに導かれる。
全般的にいって、日本の近代文学が西洋の「影響」のもとにあったことは、いうまでもないことである。だが、西洋の文学、近代文学がどこからきたか。それを探って行けば、ニーチェのように、あらゆるレベルで見なければならなくなる。

ミシェル・フーコーが警告したように、われわれはあまり遠くに起源を遡行してはいけないのである。われわれが自明のようにみなしている日本文学の歴史は、後にいうように、その後で構成されたのであるから。ナショナルと同時に普遍的――ロマン派

私は、この意味では、日本近代の研究をしたのではなく、それをモダニティの最も都合のいいサンプルとして見なしたのである。ここに、凝縮されているのではないか、と。

ネーションの本質は、それが自明になった西洋よりも、今日それが作り出されている後進国においてはっきりあらわれる。同じことが近代文学についていえるはずなのだ。今日、文学、というより小説が、重要な意味をもつ地域は、後進国である。それは、ナショナリズムと直接につながっている。
それは、過去に文学を持つ場合とそうでない場合とでは違うとしても。
日本の明治時代の文学は、けっして特別ではない。私は、幾つかの狙いをもっていた。
この近代的なもののもつ転倒性を、日本の例をもとにして示しうるだろうということである。

FAX
Channel
#7103

Access No.
1-2-4

Page
166

Ver. 3 page-1

1　近代文学
2　ナショナリズム
3　主体とシステム

1　近代文学

本書は、そのタイトルからそう見えるような、近代日本の文学の歴史的研究ではない。そのようなものにかんしては、たとえば、中村光夫の『明治文学史』を代表として多くの本が書かれている。実をいうと、本書は、日本人によってであれ、西洋人によってであれ、そうした標準的なテクストを前提しており、それらをディコンストラクトするために書かれているのである。私は、出版当時、これがもう一つの文学史として読まれてしまうことを恐れていたが、日本では事実そうなってしまったようである。あらためて強調しておきたいことは、本書で疑われているのは、「文学」「近代」、「日本」、そしてとりわけ「起源」という言葉である。

私が「近代日本文学の起源」について考えはじめたのは、１９７０年代の前半である。この時期の日本では、知識人の言説において「近代批判」は支配的であった。しかし、この時期には、それ以前からそうであり今なおそうだが、「近代」という語には意味論的な曖昧さがあった。その語は、「西洋」や「産業資本主義」とつねに混同されてきたのである。だが、この混同には理由がある。西洋にも近代と前近代がある以上、近代は西洋とは別の概念であるが、それが西洋にはじまった以上、簡単に分離できない。また、産業資本主義は、西洋にはじまったとはいえ、西洋的システムでなくとも、あるいは前近代的システムであろうと、発展しうる、たとえば日本がそれを示したように。しかし、これも「近代」と簡単に区別できるものではない。現に、七〇年代までのアメリカの世界戦略において、日本は、後進国にとって社会主義をとらない「近代化」のモデルと見なされてきたのである。
日本における「近代批判」には、それらの意味論的混同があった。それは一九世紀にすでにあるが、たとえば、第二次大戦の前の「近代の超克」を唱える、文学者・哲学者のシンポジウムに集約的に示されている。そこでは、デカルト的二元論、歴史主義、産業資本主義、近代国家（ネーション＝ステート）などがすべて超克されねばならないとされている。つまり、「近代の超克」には、反近代、反西洋、反産業資本主義が混然として融合している。いうまでもなく、これは、西洋列強との戦争と大東亜共栄圏の確立を目指す日本の方針に対応するイデオロギー以外のものではないが、たんにそのようなものとして片づけることはできない。「近代の超克」派は、三つのグループからなり、それぞれ、小林秀雄、保田與重郎、西田幾多郎に代表される――彼らは、近代日本において傑出した批評家・哲学者であって、けっして戦争イデオローグではなかった。彼らの議論は、明治以来の日本の言説につきまとう矛盾を凝縮している。そして、形式的には、それは、一九七〇年ごろの「近代批判」のみならず、一九八〇年代において顕著になる日本のポストモダニズムを先取りしている。
たとえば、一九七〇年に関していえば、自衛隊にクーデターを呼びかけて自殺した三島由紀夫は、戦前の日本浪曼派の一人であり、彼の行動と作品は、そのロマンティック・アイロニーを考慮しなければ理解できない。同時代のラディカリズムにも、マオイズムがそうであるように、汎アジア主義（反西洋）と近代文明批判が結合されている。しかし、私にとって、こうした近代批判は、戦前のそれと同様に、切実であると同時に空疎に見えた。だからといって、私は、日本文学はまだ近代的でないという、それまで支配的だった批評（マルクス主義者もふくむ）に組みしたのではない。
文学に関していえば、近代派であろうと、反近代派であろうと、つまり、どんな観念をもっていようと、ひとはすでに近代文学の装置の中にあるという事実を忘れられていたのである。たとえば、表現とか作者といったものが自明の理とされていた。それは、明治以前の文学にかんしても適用される。それらの作家や作品が近代文学のなかで考えているのとまったく違っているかもしれないということを夢にも疑わないのだ。もちろん、これは狭義の文学だけのことではない。だが、ナショナリズムにせよ、天皇主義にせよ、それらの核心には文学がある。
私がなそうとした近代文学の批判は、否定でも超克でもなく、いわばカントがいう意味での「批判」、つまり観念の是非でなく、われわれの思考を可能にしている基礎的条件そのものを問うことである。近代派も反近代派も、それを問わないかぎりにおいて、近代的なのである。私は、さしあたって、この基礎的条件を「言文一致」の形成に求めた。言文一致は、そう名づけられているのとは違って、ある種の「文」

Ver. 3 page-2

の創出である。それは、同時に、文が内的な観念にとってたんに透明な手段でしかなくなるという意味において、「文」の消去である。それは、作家という主体を創出する。
これはまた、多様な文や言を統合することによって、ネーションとしての「日本」を形成した。過去かって存在しなかったものが、この結果自明のものとして存在しはじめたのである。本書において、私は、それを「風景」と呼んでいる。
とりわけ、それが小説家によってなされたということが重要である。おそらく、それが近代批判を近代文学批判からはじめなければならない理由である。そして、批判とは起源への遡行を意味する。と同時に、それは、起源への批判である。
これまで日本の近代主義者も近代批判者も、彼らの思考を支えている物質的・言語的な条件を不問にしてきた。その結果、彼らはつねに「観念」を問題にしてきたのである。その議論は、単純にいえば、「影響」という概念に要約される。近代の考察において、私はこの概念を避けようと思った。影響という概念は、いつも構造的な要因を見ないですますために便利な概念である。それが有害なのは、オリジナルとコピーという発想をもたらすからである。実際に、日本の言説はたんに西洋の影響でしかないものが多い。しかし、それに対する反撥として、日本に'オリジナル'（起源的）なものを見いだそうとする傾向も強い。しかし、それらはいずれも「起源」を忘れているのだ。近代文学の「起源」に関して、私は西洋に遡行する必要はないと考えた。
私がこうしたことを考えるようになったのは、バルト、デリダ、フーコーといったフランスの思想家の「影響」であることは否定しない。たしかに、日本の近代文学の起源を明治のある時期に見ようとしたとき私のとった方法は、系譜学的（ニーチェ）、考古学的（フーコー）である。ただ、私は、自分が属している文脈において考えるのでなければ、それらはまさにコピーでしかないだろうと思った。あとでいうように、一九八〇年代に彼らの言葉が日本で流行したとき、私はそれに対して批判的であった。
しかし、私は、系譜学的遡行を、つまり、起源への遡行をあまり遠くまでやってはならないということを学んだのは、ハンナ・アーレントの反セミティズム論からだといってもよい。多くの論者が、反セミティズムの起源を中世から古代へと遡行するのに対して、彼女は、それを一九世紀後半の国家主義的経済の確立において見た。――そこでは、ユダヤ的経済が強まったからではなく、逆に無力化したがゆえに、反ユダヤ主義がひろがったのだ。

それは、一八七一年におけるプロシャのフランスに対する勝利に象徴される。ニーチェが『反時代的考察』を書いた。
ニーチェ自身は、どこまでも、あるいはあらゆるレベルで「転倒」の起源に遡行する。しかし、彼が現に生きていた時期の「転倒」の方が決定的ではなかっただろうか。彼が「ヨーロッパ人」として自らを意識し敵対したのは、ネーション・ステートとそれに対応する文学ではなかったか。すると、まず遡るべき「起源」は、そこにあるのではないか。さもなければ、ニーチェをより'根源的'に乗り越えるハイデッガーのように、このネーションと反ユダヤ主義を肯定することになってしまうほかない。
このことは、しかし、私の考察にとって、それ以上の意味合いをもっている。
一八七〇年前後は、世界史的転換の時期である。アメリカが南北戦争によって、イタリアが　　ネーション・ステートの露出。これは、たぶん「文学」の規範化と対応しているはずである。これは、一八世紀後半からはじまっているにしても、ある質的な変化であって、実際、その十年後には、そうした近代国家は、帝国主義に転化したのである。日本の明治維新（一八六八年）もそのような世界史的文脈において見られるべきである。日本は、非西洋国のなかで唯一植民地化をまぬかれ、日清戦争（一八九四年）、日露戦争（一九〇四年）を経て、西洋列強の中に混じりはじめたのである。日本の明治時代（１８６８－１９１１）は、こうした変容を短期間に示している。
私が焦点をあてたのは、西洋でなら世紀末と呼ばれる一八九〇代の十年間であるが、おそらくこの時期に、西洋で長期にわたって生じたこと（たとえば言文一致）が、集約的に生じているといってよい。そのことの転倒性が西洋において隠蔽されているのであれば、日本において隠蔽されているのも当然である。逆にいえば、「文学」の成立の秘密は、この短期間に生じた日本の事例の中にもっとはっきりと見ることができるだろう。それは、ネーションの形成の秘密が、今日それが生じている地域での事例にこそ示されるというのと、同じである。
したがって、私が追求したのは、たんに日本の近代文学の形成ではない。そもそも、日本文学という概念と歴史そのものが、この近代文学のなかで、形成されたのである。たとえば、「アメリカ文学」と

「日本近代文学の起源」再考

柄谷　行人

1　近代文学
2　ナショナリズム
3　オリエンタリズム
4　主体とシステム

1　近代文学

私の著書『日本近代文学の起源』は、タイトルからそう見えるような、近代日本の文学の歴史的研究ではない。そのようなものならば、たとえば、中村光夫の『明治文学史』を代表として多くの本が書かれている。本書は、日本人によって書かれたものであれ、西洋人によって書かれたものであれ、むしろそうした標準的なテクストを前提した上で、それらをディコンストラクトするために書かれているのである。私は、出版当時、これがもう一つの文学史として読まれてしまうことを恐れていたが、日本では事実そうなってしまったようである。あらためて強調しておきたいことは、本書で疑われているのは、「文学」「近代」、「日本」、そしてとりわけ「起源」という言葉だということだ。

私が「近代日本文学の起源」について考えはじめたのは、１９７０年代の前半であるが、この時期の日本では、知識人の言説において「近代批判」は、日本が充分に近代化されていないという批判と同様に、むしろありふれていた。それは、六〇年代末の世界的な運動と連動している。だが、日本の文脈では、それは、戦後抑圧されてきた諸問題（プロブレマティク）をひそかに呼び戻すものでもあった。

日本の「近代批判」は、一九三〇年代後半の「近代の超克」を唱える、文学者・哲学者のシンポジウムに集約的に示されている。そこでは、デカルト的二元論、歴史主義、産業資本主義、近代国家（ネーション＝ステート）などがすべて超克されねばならないとされている。いうまでもなく、これは、西洋列強との戦争と大東亜共栄圏の確立を目指す日本の帝国主義に対応するイデオロギー以外のものではないが、たんにそのようなものとして片づけることはできない。「近代の超克」派は、三つのグループからなり、それぞれ、小林秀雄、保田與重郎、西田幾多郎に代表される――彼らは、近代日本において傑出した批評家・哲学者であって、けっして戦争イデオローグではなかった。彼らの議論は、明治以来の日本の言説につきまとう諸矛盾を凝縮しているのである。そして、形式的には、それは、一九七〇年ごろの「近代批判」のみならず、一九八〇年代において顕著になる日本のポストモダニズムを先取りしている。

たとえば、一九七〇年に自衛隊にクーデターを呼びかけて自殺した三島由紀夫は、戦前の日本浪曼派の一人であり、彼の行動と作品は、そのロマンティック・アイロニーを考慮しなければ理解できないだろう。同時代の左翼ラディカリズムにも、マオイズムがそうであるように、汎アジア主義（反西洋）と近代文明批判が結合されている。しかし、この時期の「近代批判」が、一九三〇年代のそれを微妙につながっていることは、たんに日本に特殊の出来事ではない。

西洋の文脈でいえば、六〇年代末のラディカリズムの基底にある「近代批判」の知的核心――とくにフランスの、のちにポスト構造主義あるいはポストモダニズムと呼ばれるような言説の核心には、あるコントロヴァーシャルな哲学者の与えた「近代批判」のインパクトが潜んでいたのである。すなわち、ナチスに積極的に加担したハイデッガー。このことが、ポストモダニズムの拡大とともにあらためて問題化されるようになったことは周知の通りである。また、モダニズムを素朴に唱える者たちが復活してきたことも。しかし、われわれは、ファシズムにつながっているからという理由で「近代批判」を片づけることもできない。むしろ、そうした問題をもふくめて、それを問い直すべきなのである。

くりかえしていうと、私が「近代日本文学の起源」を問おうとしはじめたのは、こうした日本と欧米の「近代批判」が錯綜して飛びかっていた七〇年代前半である。私は単純にこの時期の「近代批判」にくみすることができなかった。かといって、近代主義にくみすることもできなかった。この時期には、日本にかぎらず、「近代」という語には意味論的な曖昧さがあった。この語は、「西洋」や「産業資本主義」とつねに混同されてきたのである。この混同には理由がある。西洋にも近代と前近代がある以上、近代は当然西洋とは別の概念であるが、それが西洋に「はじまった」ために、西洋と同一化されざるをえないのである。つまり、「起源」に訴えることが思考をあやまたせるのである。

同様なことが産業資本主義についてもいえる。それは、確かに西洋ではじまったからである。しかし、それはマックス・ウェーバーが主張したように、西洋のプロテスタンティズムと切り離せないだろうか。

「起源」を見るかぎり、それは否定できない。しかし、たとえば、日本における産業資本主義の発展は、それが西洋的な意味での「近代」を伴わなくても可能であるということを示している。そのために、かつて日本はアメリカの世界戦略において「社会主義」をとらない「近代化」のモデルとして賞賛されたが、八〇年代においては、非西洋的で非近代的なものとして叩かれている。だが、これは、日本が特異で例外であることを意味するのではなく、たんに西洋における資本主義の歴史を普遍化してしまう思考が普遍的でないことを意味するだけである。

一方で、私は、資本主義の原理が、古典経済学者が否定した商人資本にあること、いいかえれば、諸体系の差異、そして差異化にのみ根拠をもつことを、マルクスの『資本論』の読み直しのなかに求める仕事をしはじめた。（『マルクスその可能性の中心』（一九七八年）。それと同時に、私は、「近代」を「西洋」とは別のものとして検証しようとする仕事をはじめた。それが本書である。

西洋の言説においても、近代批判はしばしば西洋批判、つまり自己批判である。しかし、日本あるいは非西洋の言説においては、それは違った意味を帯びる。「西洋」はあくまで他者なのだから。この結果、奇妙な事態が生じる。たとえば、日本が西洋的でないという理由で、近代的でないという批評もなされるし、それと裏腹だが、西洋的なものを否定する議論がそれ自体近代的な言説のなかでなされる。これらは、いずれもモダニティが何たるかを見ようとしないのである。

文学に関していえば、近代派であろうと、反近代派であろうと、つまり、どんな観念をもっていようと、ひとはすでに近代文学の装置の中にあるという事実を忘れているのである。たとえば、反近代的な者も、表現とか作者といったものを自明の理としている。のみならず、それは、明治以前の文学にかんしても適用される。それらの作家や作品が近代文学のなかで考えているのとまったく違っているかもしれないということを夢にも疑わないのだ。もちろん、これは狭義の文学の問題にとどまらない。あとでいうように、ナショナリズムの核心には文学があるからだ。

私がなそうとした近代文学の批判は、否定でも超克でもなく、いわばカントがいう意味での「批判」、つまり観念の是非でなく、われわれの思考を可能にしている基礎的条件そのものを問うことである。近代派も反近代派も、それを問わないかぎりにおいて、盲目的に近代的なのである。私は、さしあたって、この基礎的条件を「言文一致」の形成に求めた。言文一致は、そう名づけられているのとは違って、ある種の「文」の創出である。それは、同時に、文が内的な観念にとってたんに透明な手段でしかなくなるという意味において、「文」（エクリチュール）の消去である。それは、作家という主体を創出する。同時に、それは過去の文学を自らのパースペクティヴによって、ナショナルな文学として統合する。「日本文学」なるものは、このようにして構成・発明されたのである。

もちろん、日本の文学はそれ以前からある。それは、風景が以前からあるのと同じである。しかし、たとえば、日本の前近代の文学において、あれほど風景が主題化されているにもかかわらず、ひとびとはわれわれが見るような意味で風景を見ていなかった。彼らが見ていたのは、先行するテクストであった。「風景」は、言文一致にシュウレンされる認識論的な転倒のなかで「発見」されたのである。本書において、私は、かって存在しなかったものがあたかもそれ以前からあるかのように自明化されるこの転倒を、「風景の発見」と呼んでいる。むろん、それは近代の物質的な装置のアレゴリーである。

ところで、言文一致が、国家やさまざまなイデオローグによってではなく、小説家によってなされたということが重要である。おそらく、それが近代批判を近代文学批判からはじめなければならない理由である。この意味で、批判は起源への遡行を意味する。しかし、同時に、それは、「起源」の批判を意味する。たとえば、日本文学のオリジナリティを近代以前の起源（オリジン）に求めようとすることそれ自体が、起源の忘却にほかならないからである。

このことは、近代が西洋に「起源」をもつという事実によって複雑化される。たしかに、「近代文学の起源」を日本の歴史において問うことは、不十分である。それならば、西洋における「起源」に遡行しなければならないだろうか。しかし、もし西洋においてもその「起源」が隠蔽されているとしたら、どうなるのか。西洋への遡行は、たんに起源の隠蔽を強化するだけに終わる。私は、むしろ日本の近代文学の起源を問うことにおいて、「近代」あるいは「近代文学」がもつ起源の隠蔽が示しうるのではないかと考えた。

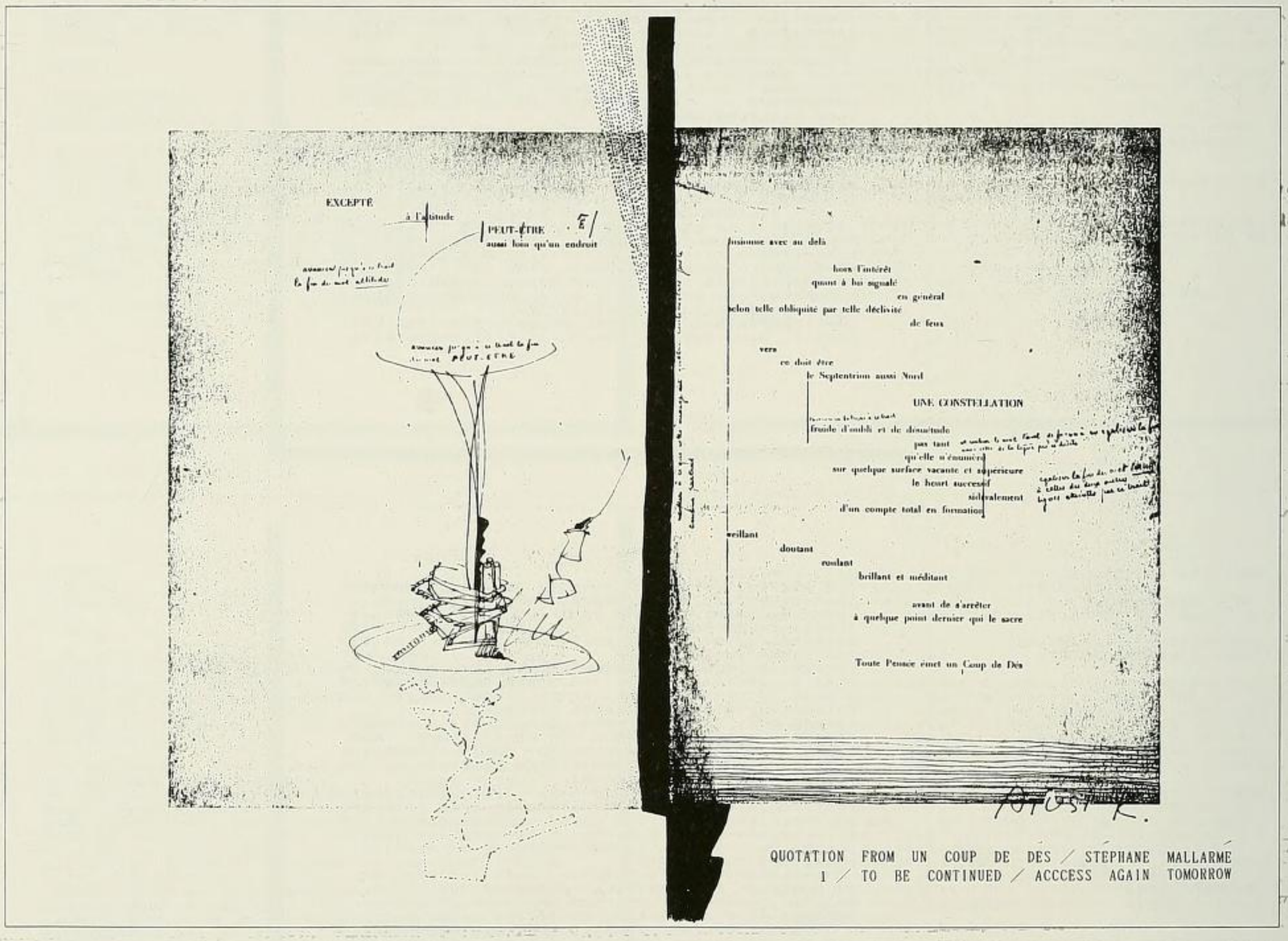
実際問題として、日本の近代文学が西洋のそれによって影響されてきたこと、近代批判さえもそうであることは、確かである。しかし、「影響」という概念は、いつも構造的な因果性を見ないですますために便利な概念なのだ。それが有害なのは、オリジナル（起源的）とコピーという発想をもたらすからである。実際に、日本の言説はたんに西洋の影響でしかないものが多い。そして、それに対する反撥として、日本

FAX Channel #7103
Access No. 1-2-4
Page 167

[redacted]

○建築は「意識の地形」のようなものです。そして現代の建築は、WAR OF SUBLIMINAL ARCHITECTUREの戦略そのものと言えると思います。この状況のイメージをステファヌ・マラルメの詩「骰子一擲」の余白に展開してみました。

♦情報はすぐれて周縁的な特性を持っています。電子の自然の森の中で核心を想像しながら散歩するのも愉しいものです。核心は道端に落ちていたりはしないのですが、自分の頭の中にイメージすることは出来るのです。



QUOTATION FROM UN COUP DE DES / STEPHANE MALLARME
1 / TO BE CONTINUED / ACCCESS AGAIN TOMORROW

❑建築家。文学と空間の間をさまよいながら「不可能な存在としての人間」を愛し、「意識の地形」としての建築をつくり続けている。

❑Architect. While drifting between literature and space, he loves the "human whose existence is impossible. He continues to make architecture as awareness and topography.

○Architecture is something like topography of consciousness. And I think that one might consider modern architecture to be the very strategy of the "War of Subliminal Architecture." I have here tried to develop the blank in the poem *Un coup de des* by Stephane Mallarme, using an image of this situation.

♦Information has an excellent fringe-like quality. Inside an electronic natural forest, taking a walk while imagining a core is also a pleasant thing. A core doesn't do things like fall onto the roadside, but you can imagine such a thing inside your own head.

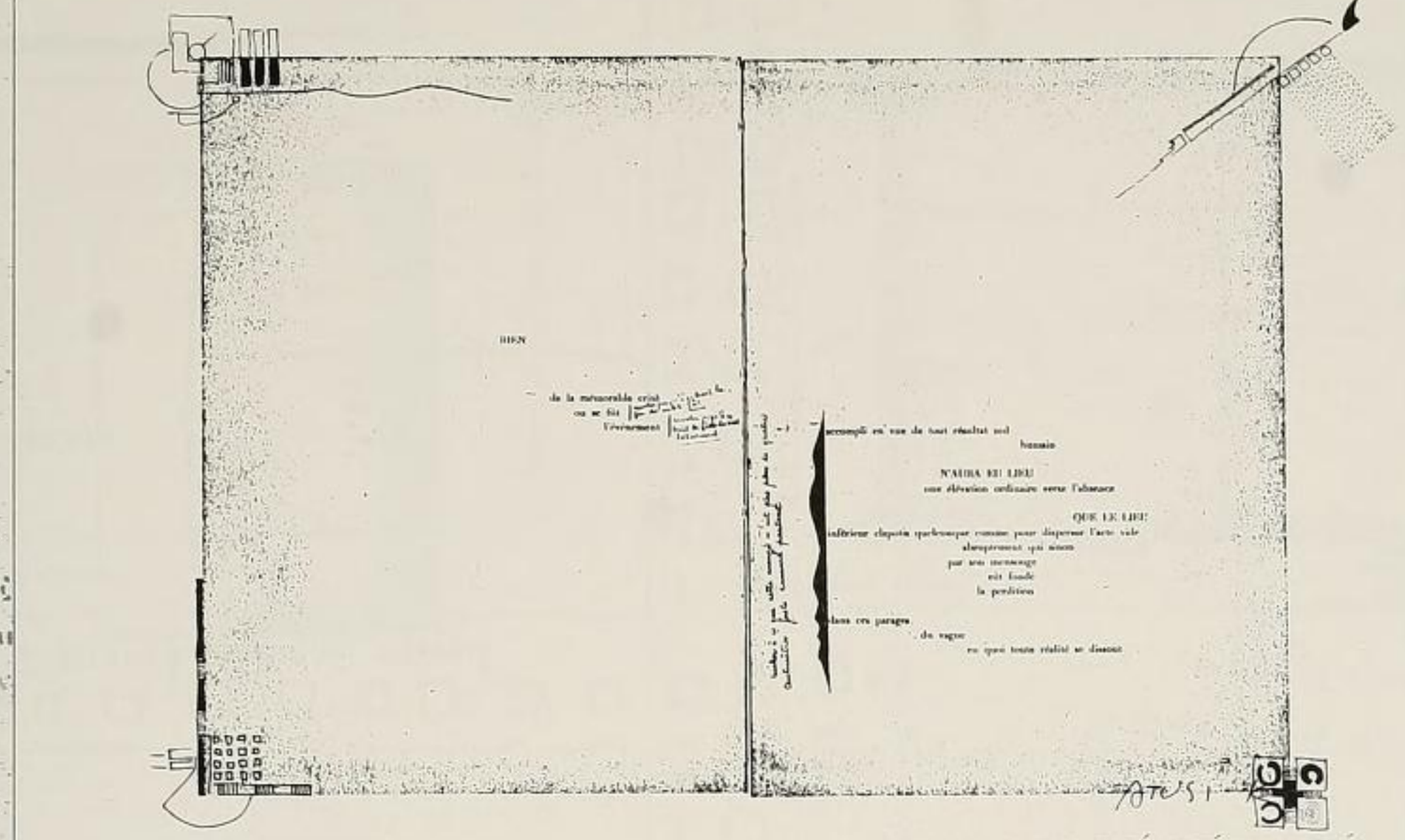
北川原温
KITAGAWARA Atsushi

WAR OF SUBLIMINAL ARCHITECTURE

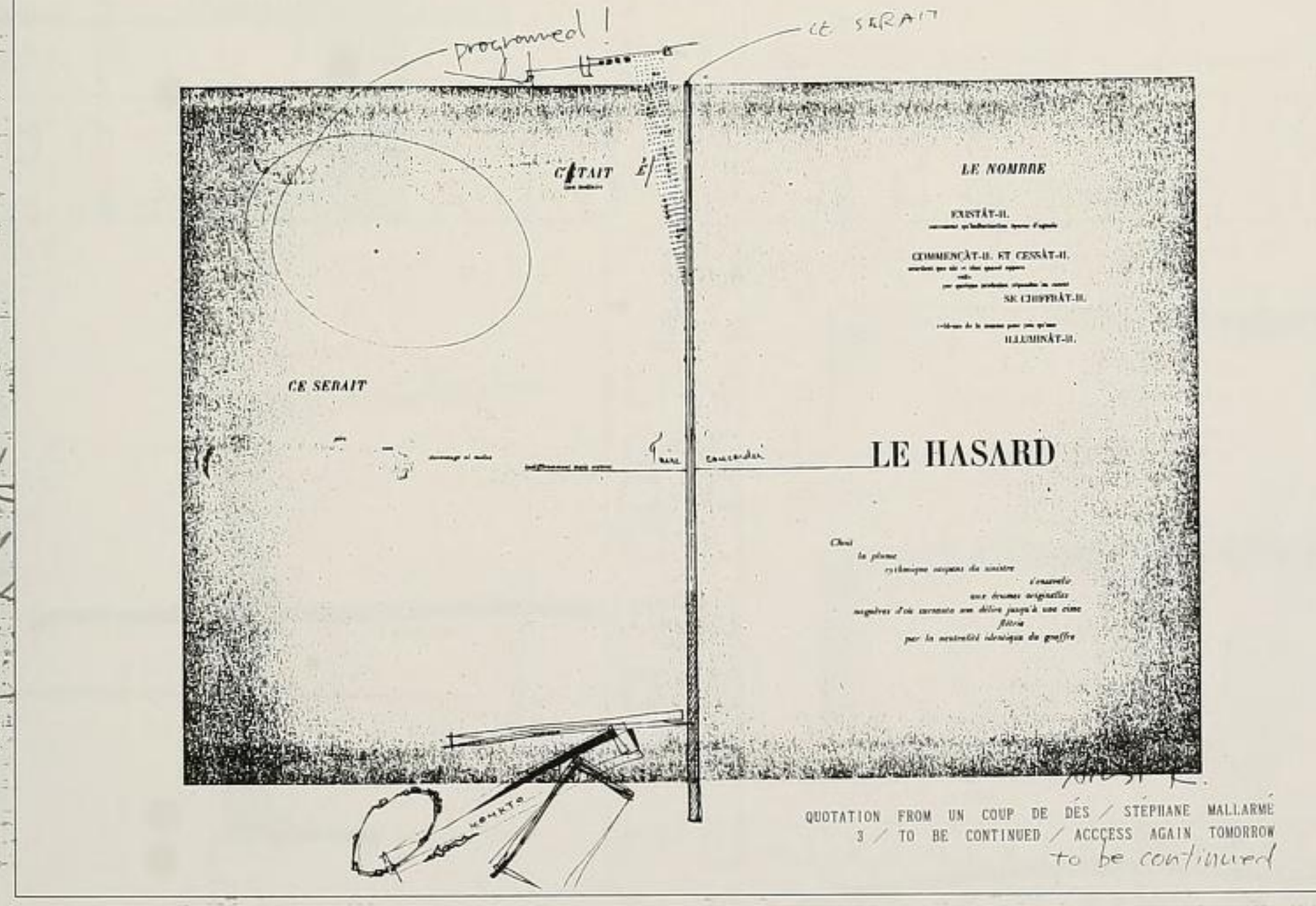
FAX
Channel
#7103

Access No.
1-2-5

Page
168



QUOTATION FROM UN COUP DE DÉS / STEPHANE MALLARMÉ
2 / TO BE CONTINUED / ACCCESS AGAIN TOMORROW

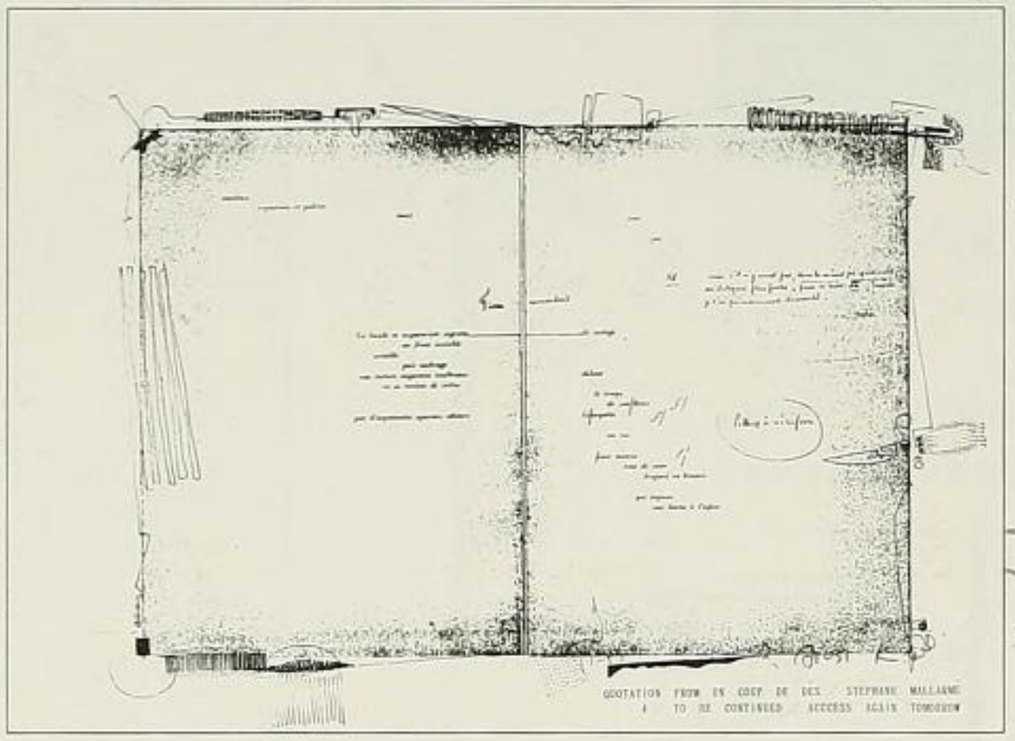


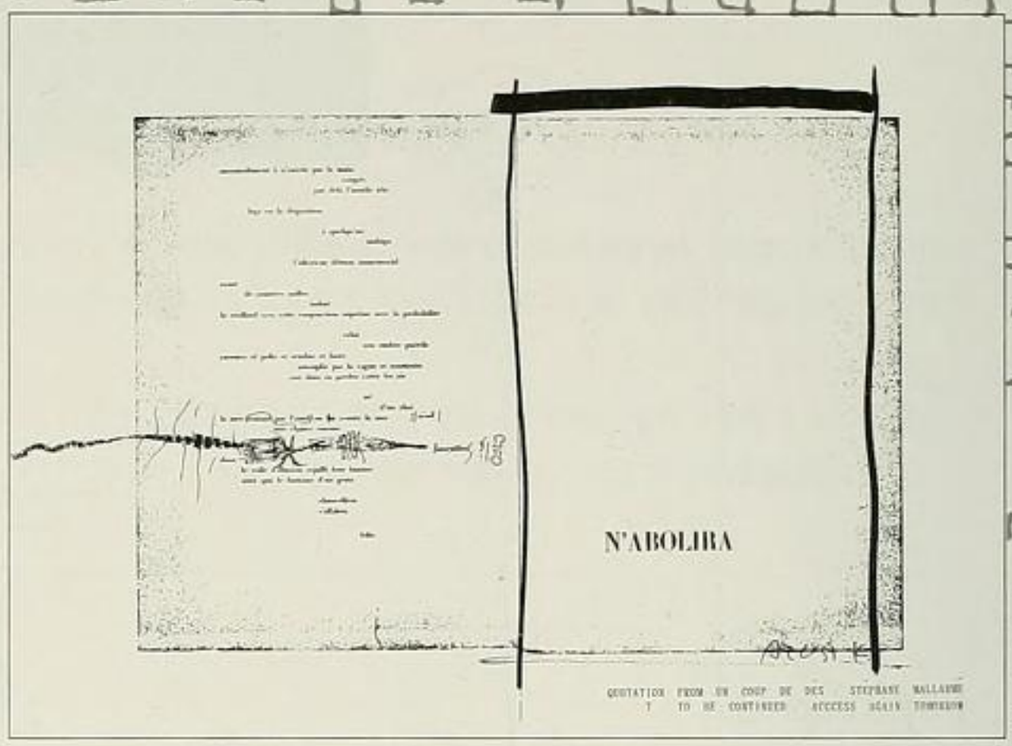
QUOTATION FROM UN COUP DE DÉS / STÉPHANE MALLARMÉ
3 / TO BE CONTINUED / ACCCESS AGAIN TOMORROW

FAX Channel #7103

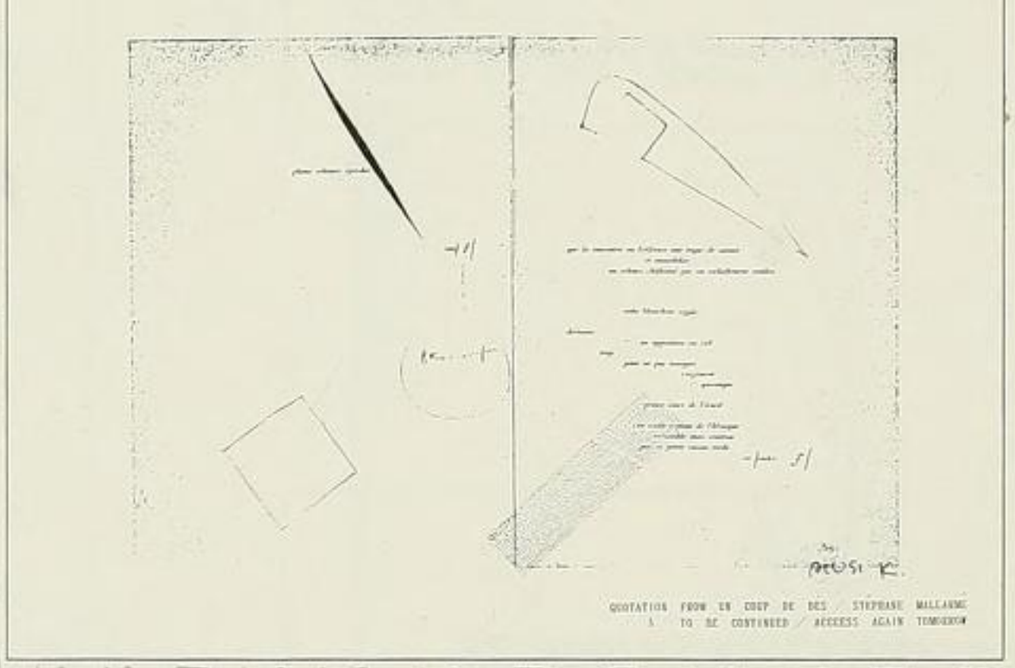
Access No. 1-2-5

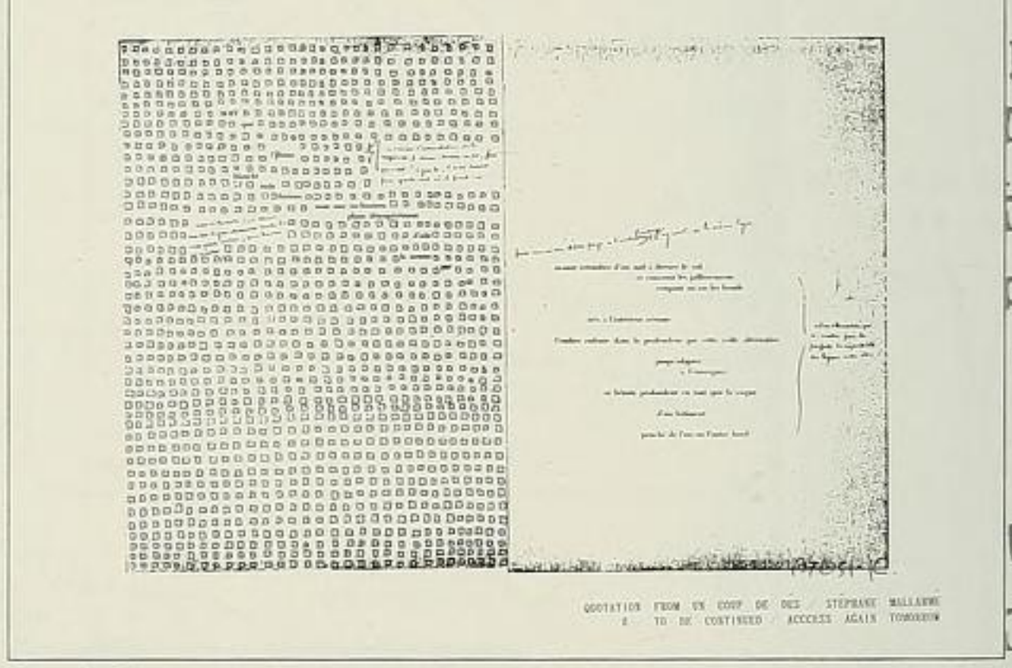
Page 169





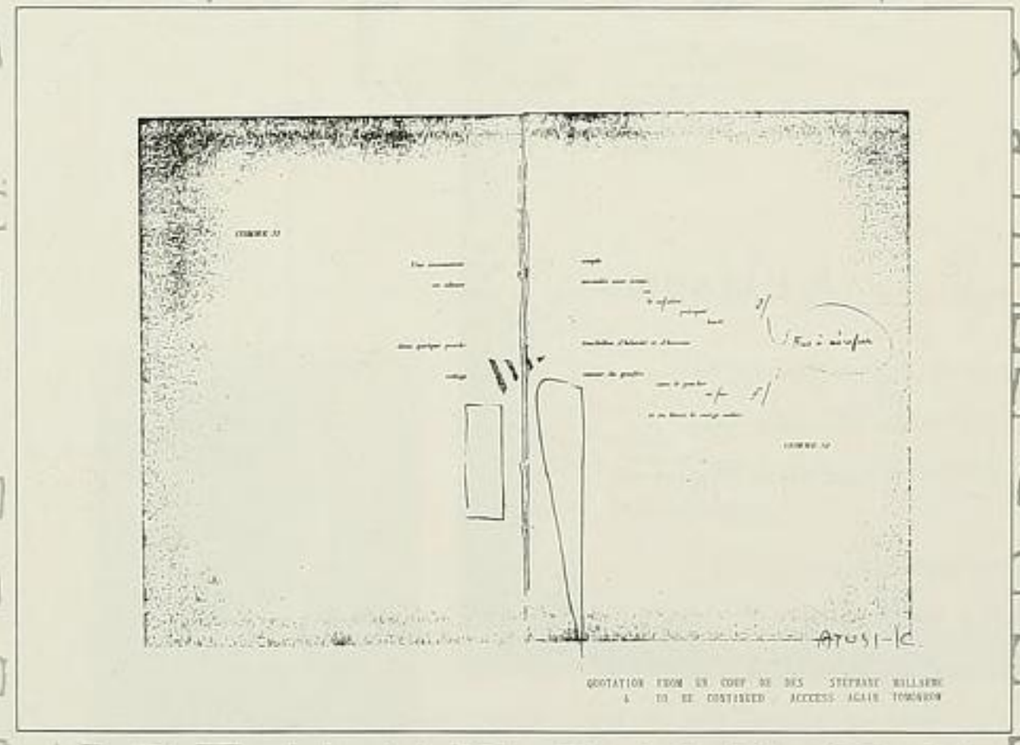
plane désespérément

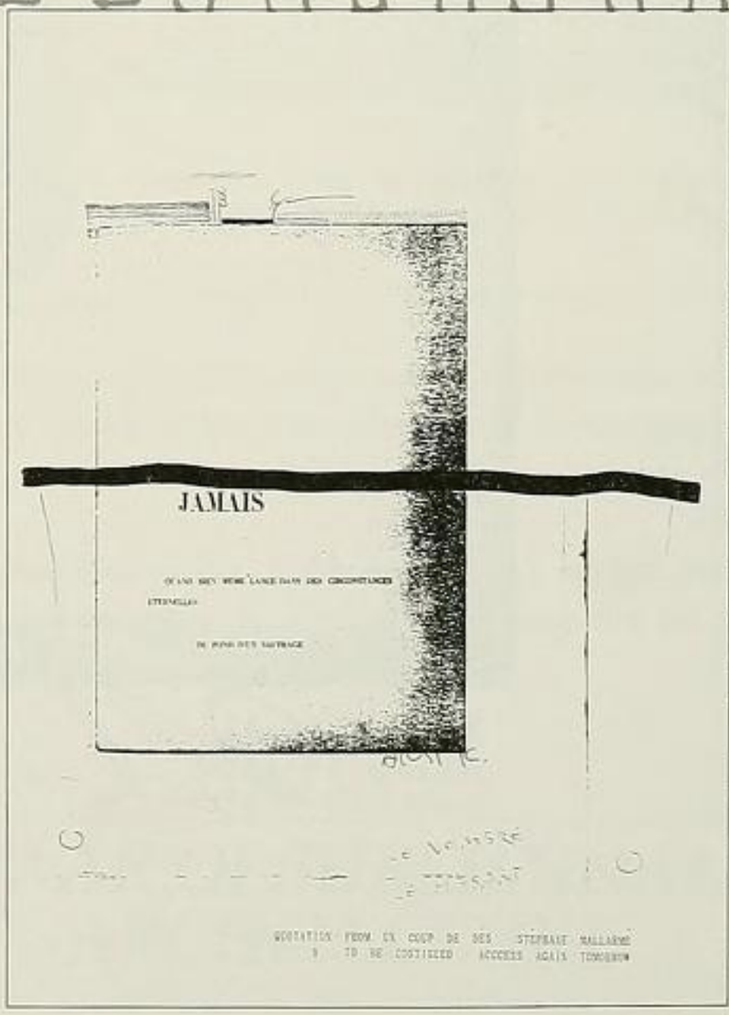




FAX Channel #7103

Access No. 1-2-5



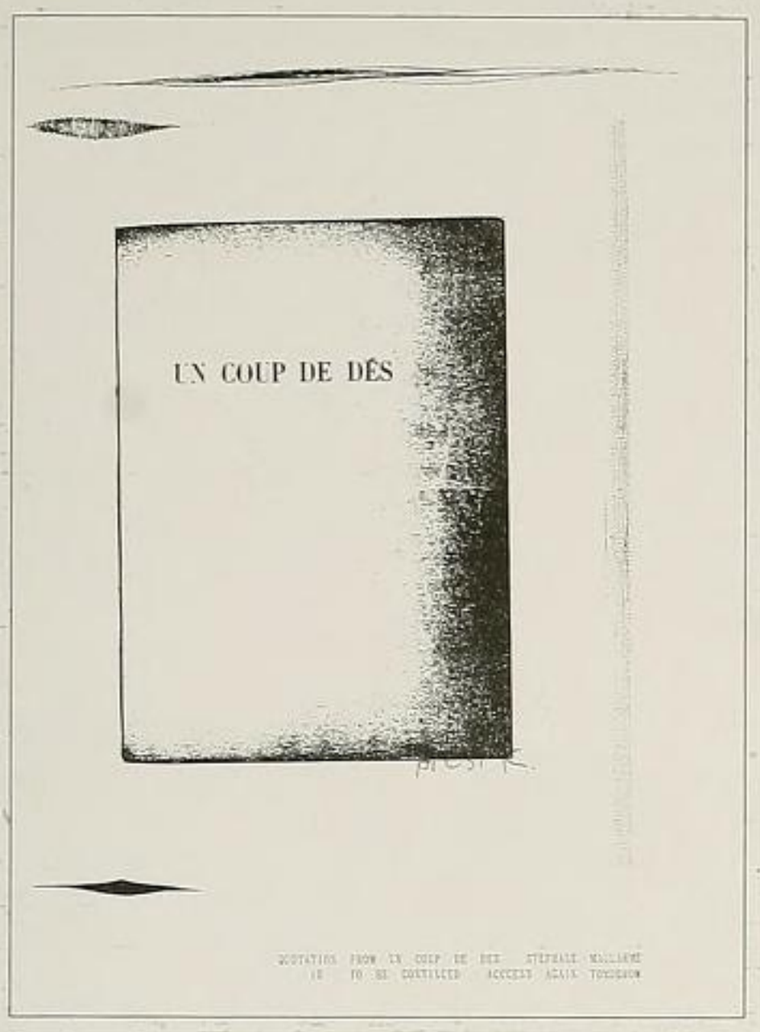


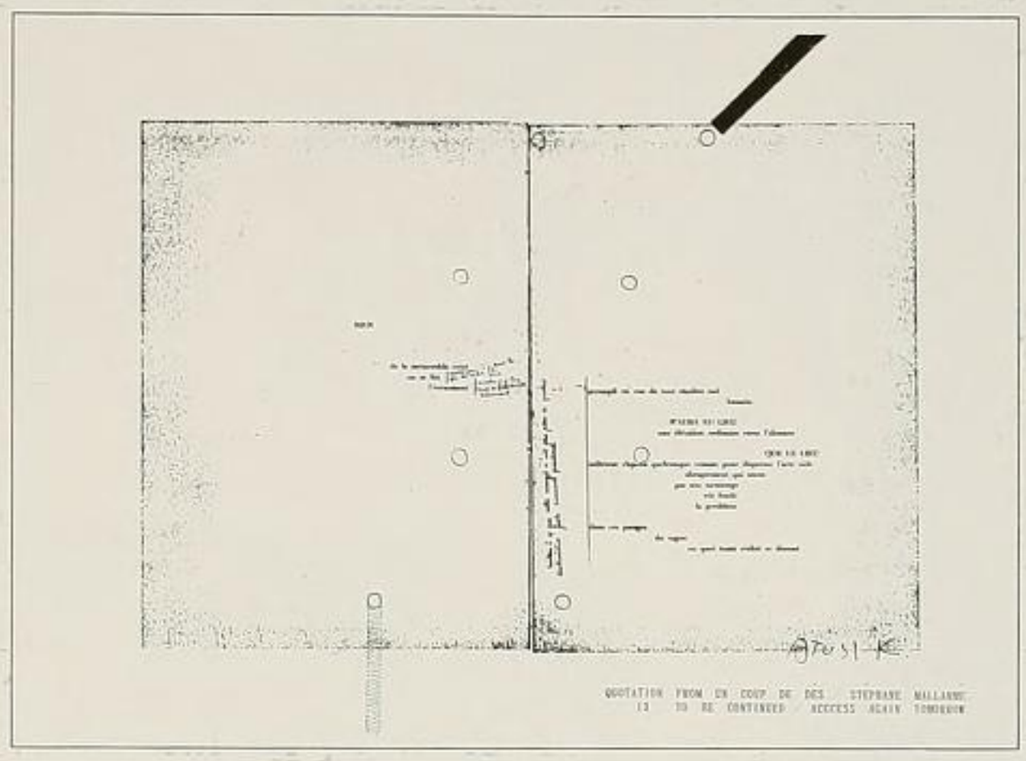
Page 170

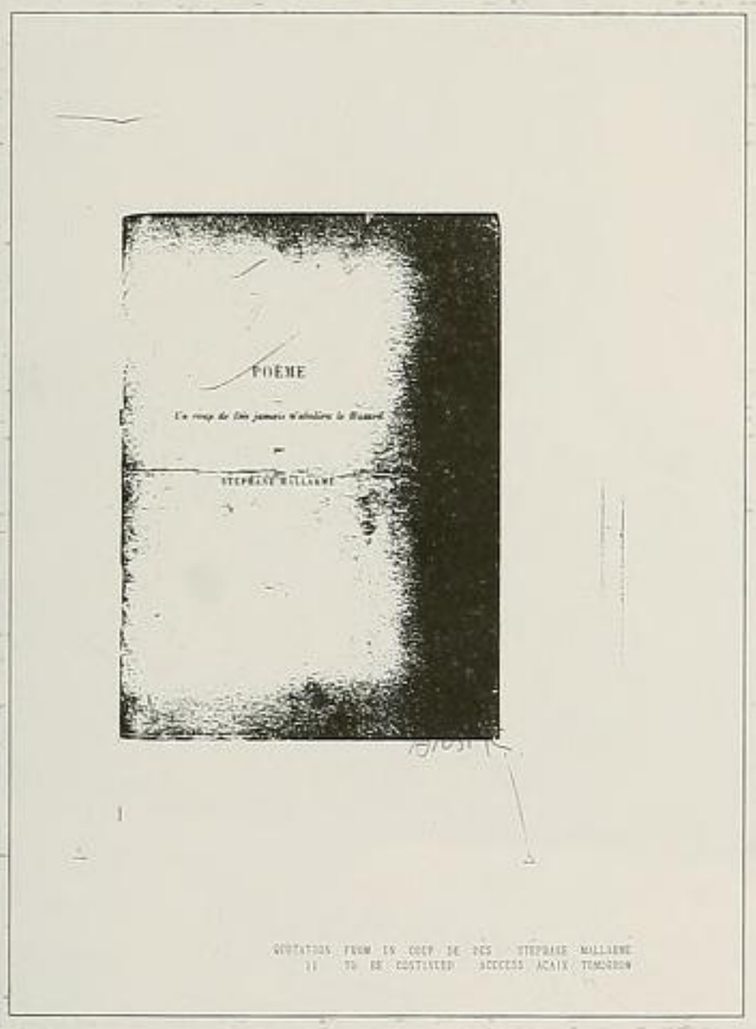
FAX
Channel
#7103

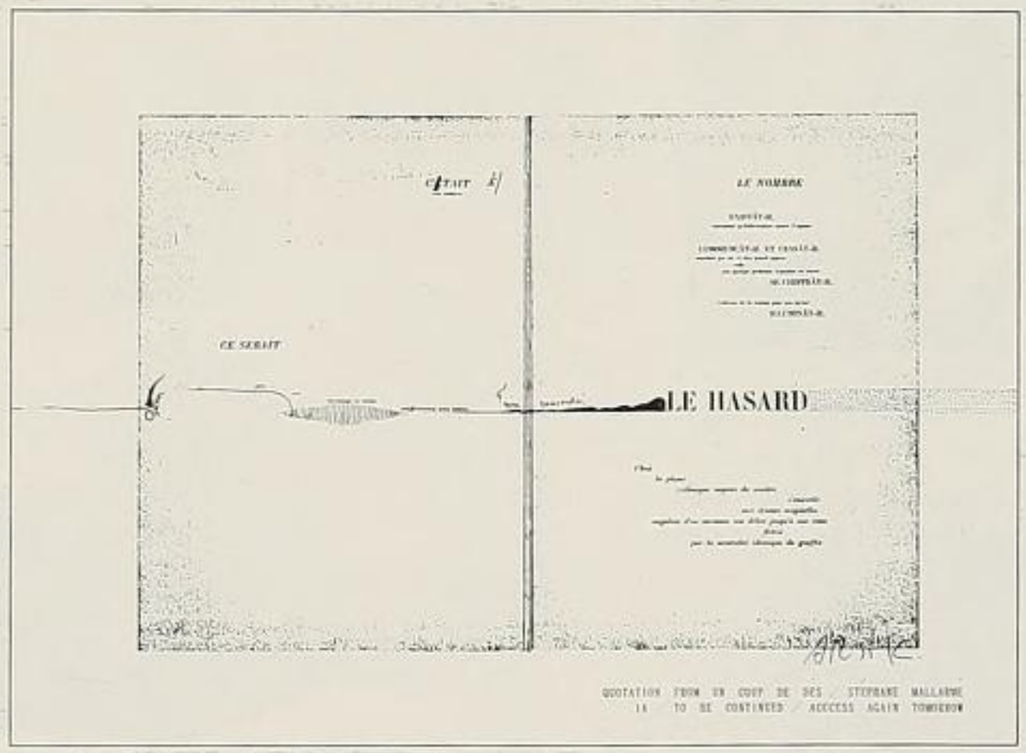
Access No.
1-2-5

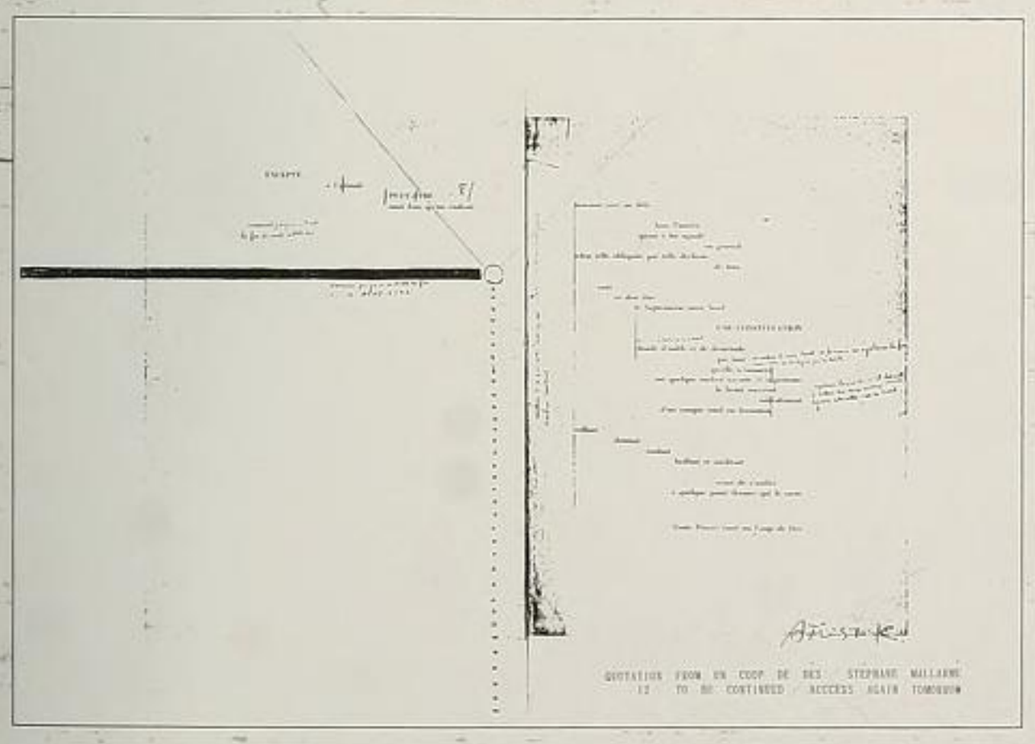
Page
171

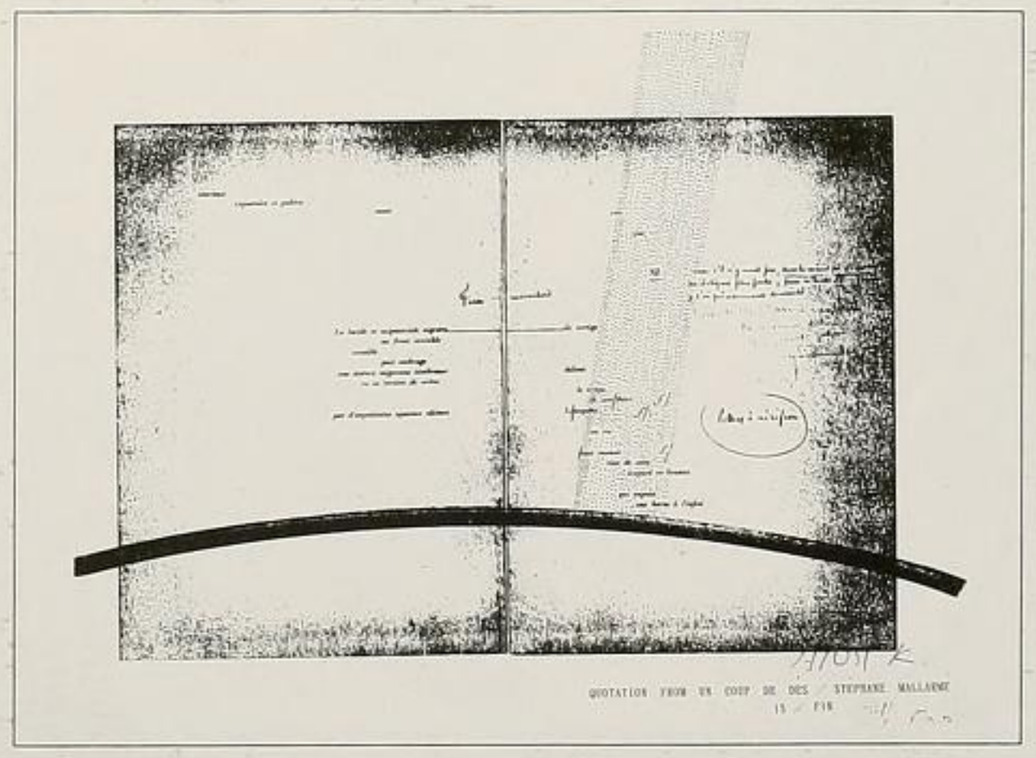










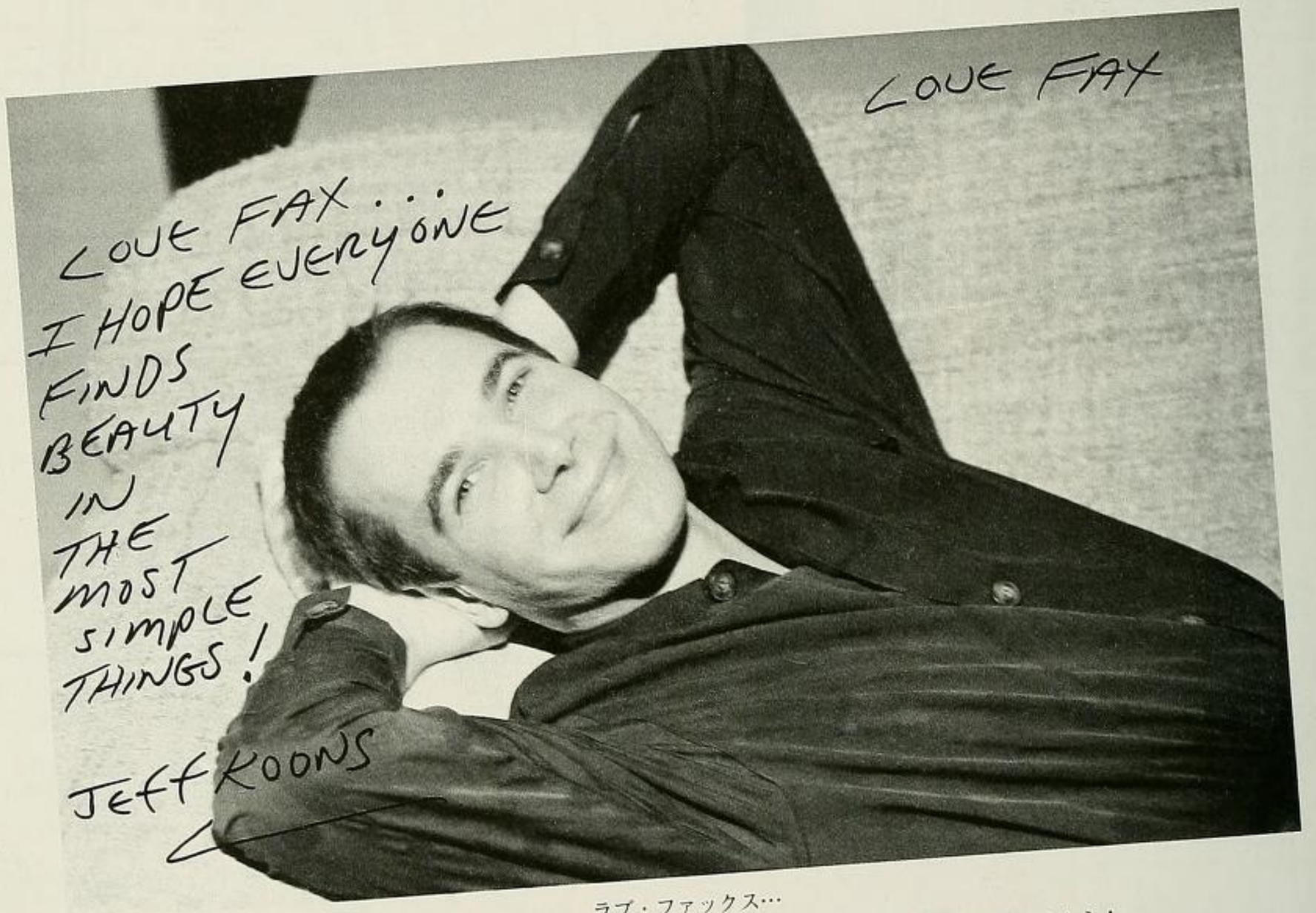


ジェフ・クーンズ
Jeff KOONS

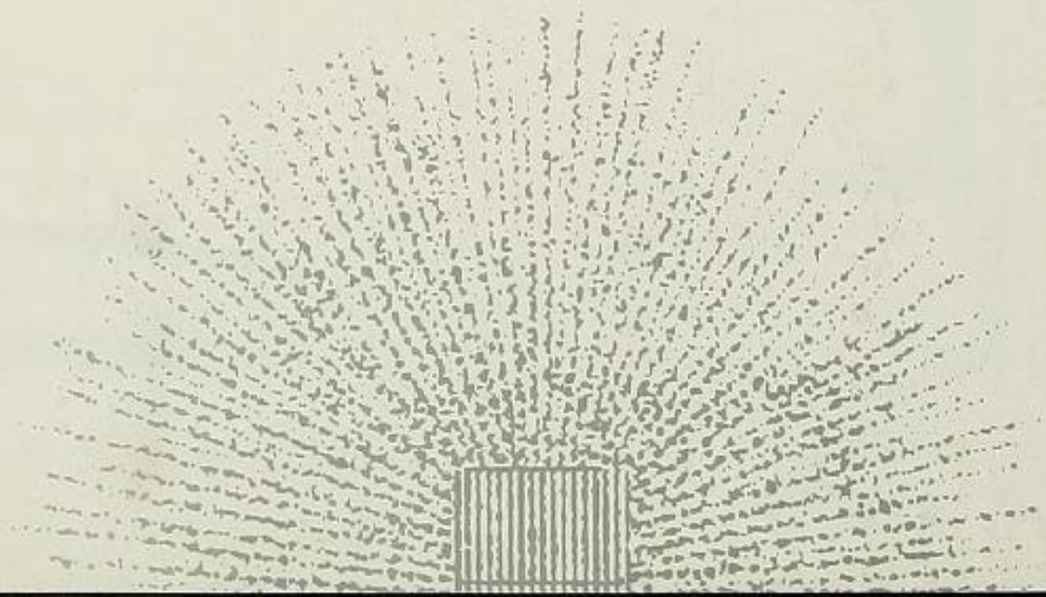
LOVE FAX

❑Born 1955 in the United States. Artist. Representative works include the *Equilibrium* series. One of the most avant garde of the simulationists. Recently, Koons works with Cicciolina in *Made in Heaven* series.

❑1955年アメリカ生まれ。アーティスト。代表作《平衡》シリーズ（1985）。シミュレーショニストの最右翼である。最近作にチッチョリーナとの《メイド・イン・ヘヴン》シリーズがある。

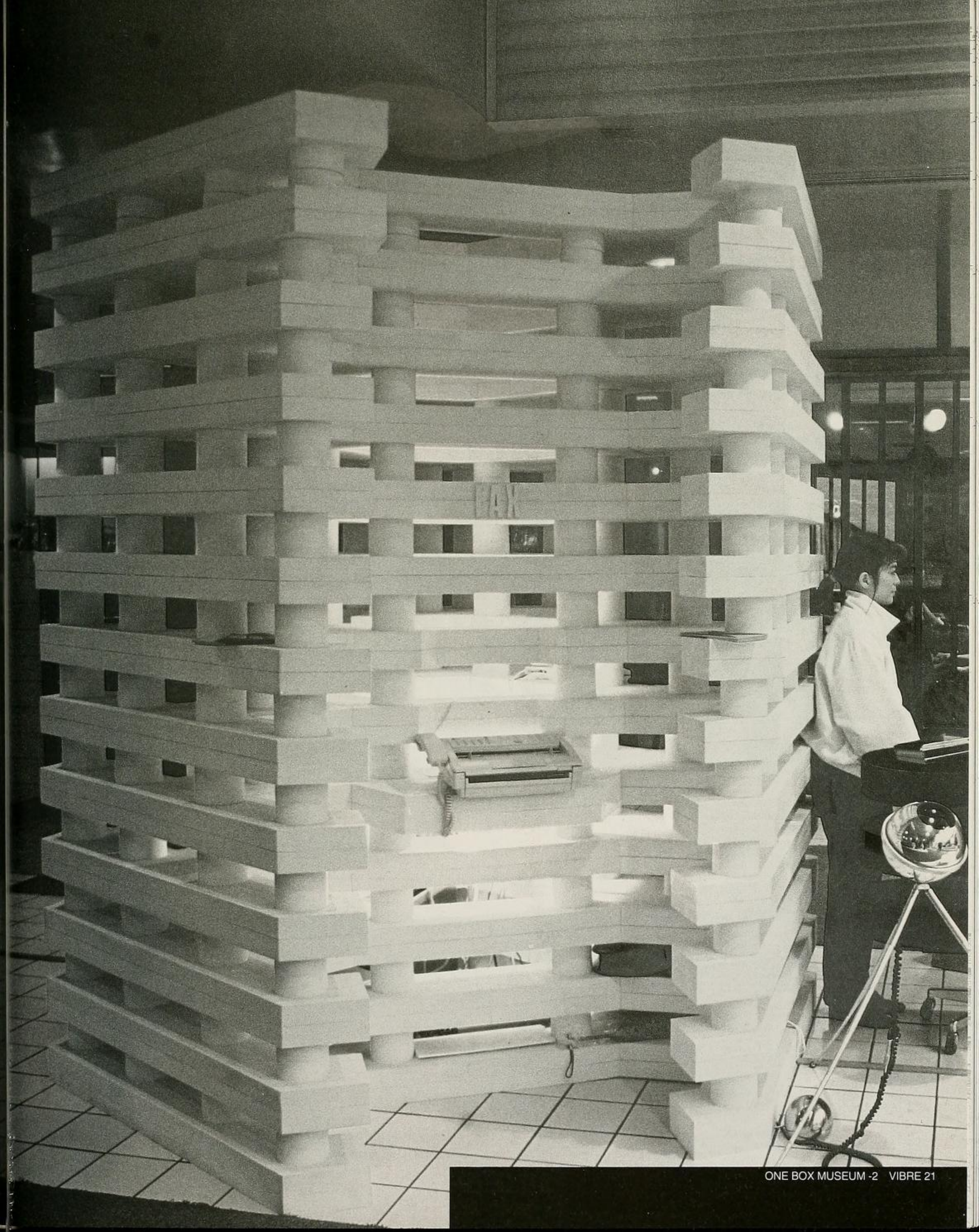


ラブ・ファックス…
すべての人が単純きわまりないものに美を見出すよう！



FAX Channel #7103

Access No. 1-2-6



ONE BOX MUSEUM -2 VIBRE 21

玖保キリコ
KUBO Kiriko

日々の生活
Daily Life

❑1981年白泉社『ララ』で漫画家デビュー。主な連載は「シニカル、ヒステリー、アワー」（『ララ』白泉社）、「いまどきのこども」（『スピリッツ』小学館）、「夫とその妻」（『ターザン』マガジンハウス）。1989年に「シニカル、ヒステリー、アワー」を映画化、監督、制作にあたる。その他、エッセイ集『キリコのコリクツ』、CD『くるくるワールド』がある。

FAX Channel #7103

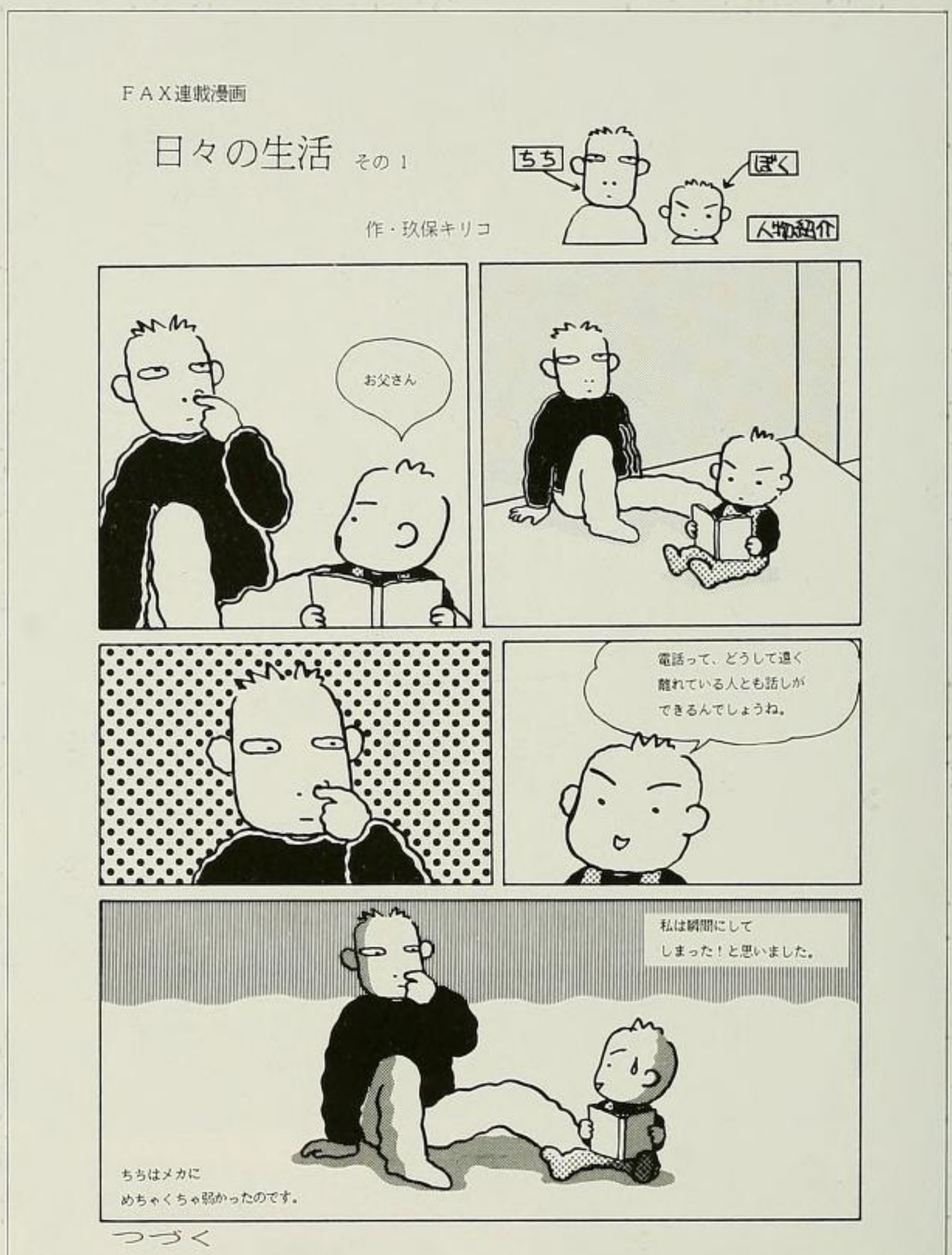
Access No. 1-2-7

❑1981-Debuted as a cartoonist in *Lala*, Hakusen-sha Publishing Co., Main series: *Cynical Hysteria Hour*, *Lala*, Hakusen-sha, *Imadoki no Kodomo*(The Children Nowadays), Spirits, Shogakkan, and *Otto to Sono Tsuma*(Husband and wife), *Tarzan*, Magazine House. In 1989, produced and directed the movie version of *Cynical Hysteria Hour*. In addition, there is the essay, Kiriko no Korikutsu, and a CD, *Kuru-kuru World*(Spinning World).

Page 174

○電話は出てくるが、実際は電話を通さない父子のコミュニケーション。

♦普段はB4のサイズで描いているので、A4というサイズは慣れていないのでどうかなと思ったが、ワクの中のサイズは同じだったので結局いつもと同じ。



Episode 1 Cast of Characters: Dad Me

2> Father!

3> Why does a telephone let you talk with people far away?

5> At that instant, I realized I'd blown it.
Dad's a dork when it comes to machines.

○Communication between a father and child which, although the telephone rings, is conducted without the going through a telephone.

♦Usually I use B4 size paper, so since I'm not used to using A4 size, I wondered what it would be like. But the area inside the boxes were the same, so in the end it turned out to be the same as using B4.

ＦＡＸ連載漫画

日々の生活　その２

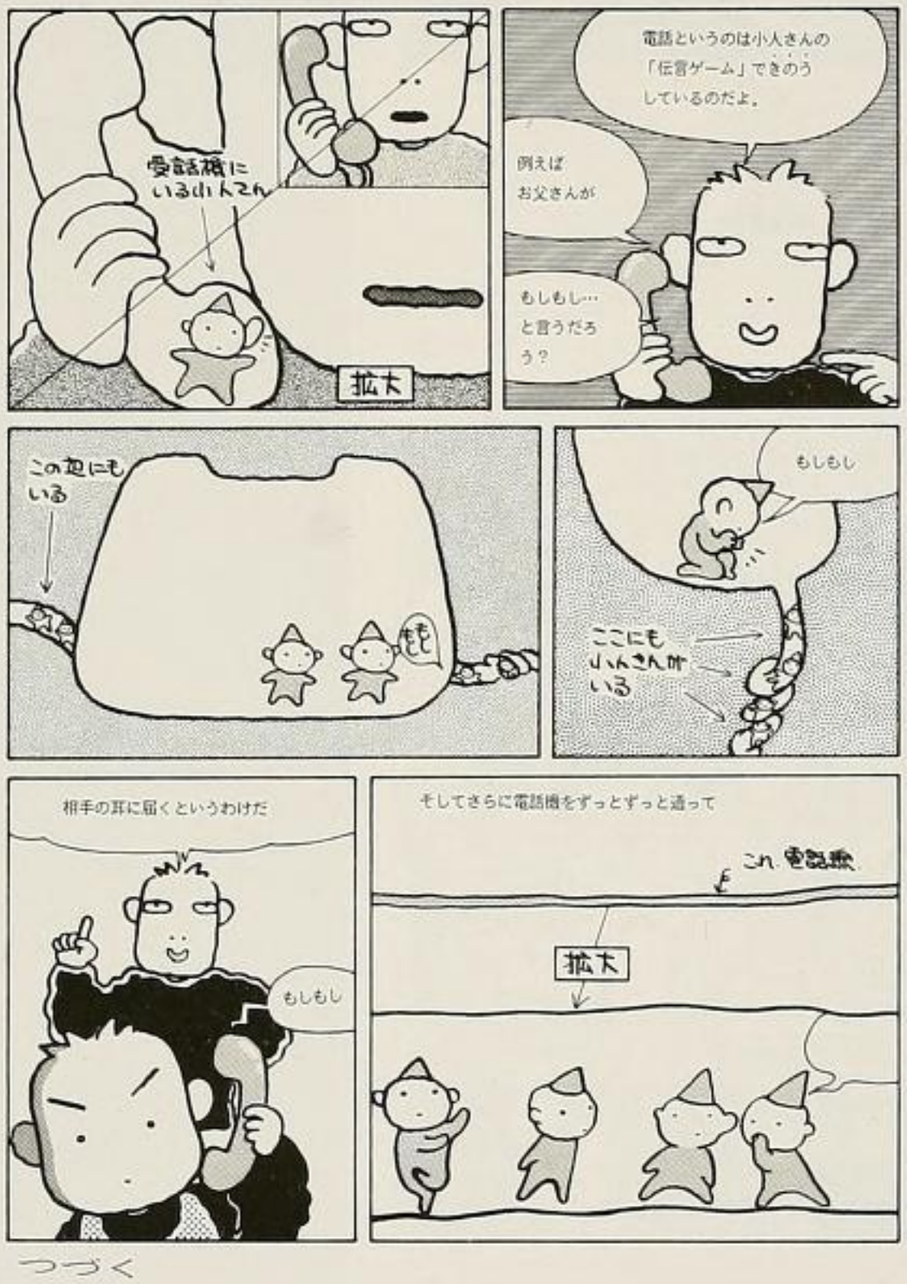
作・玖保キリコ

つづく

ＦＡＸ連載漫画

日々の生活　その３

作・玖保キリコ



つづく

Episode 2

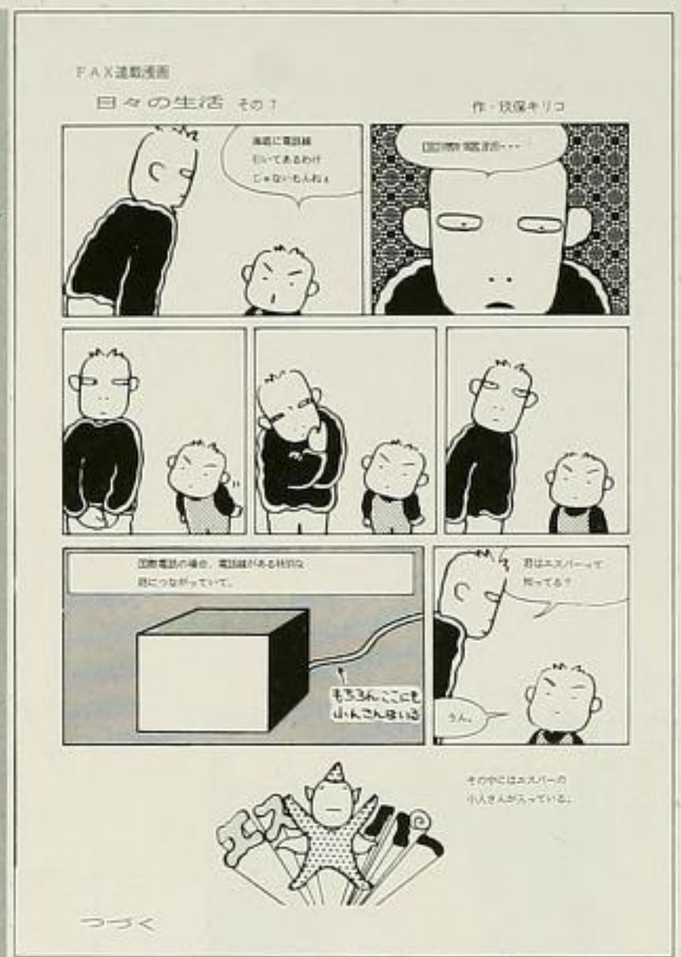
1> I hadn't meant to embarrass him. Honest.
4> Child of mine.
5> Within this telephone lives a tiny gnome.
6> A gnome...?
7> Have you ever heard of the game, "Telephone"?
Uh-huh

Episode 3

1> A telephone works because the little gnomes play "Telephone."
For instance, daddy picks up the phone.
And he says, "Hello?"
2> Enlargement
Tiny gnome in telephone receiver
3> Hello!
Here there be more gnomes
4> Hello
Still more of 'em over here
5> And they keep going, way, way through the telephone.
Note telephone line
Enlargement
6> And that's how it reaches the ears of the other person.
Hello?

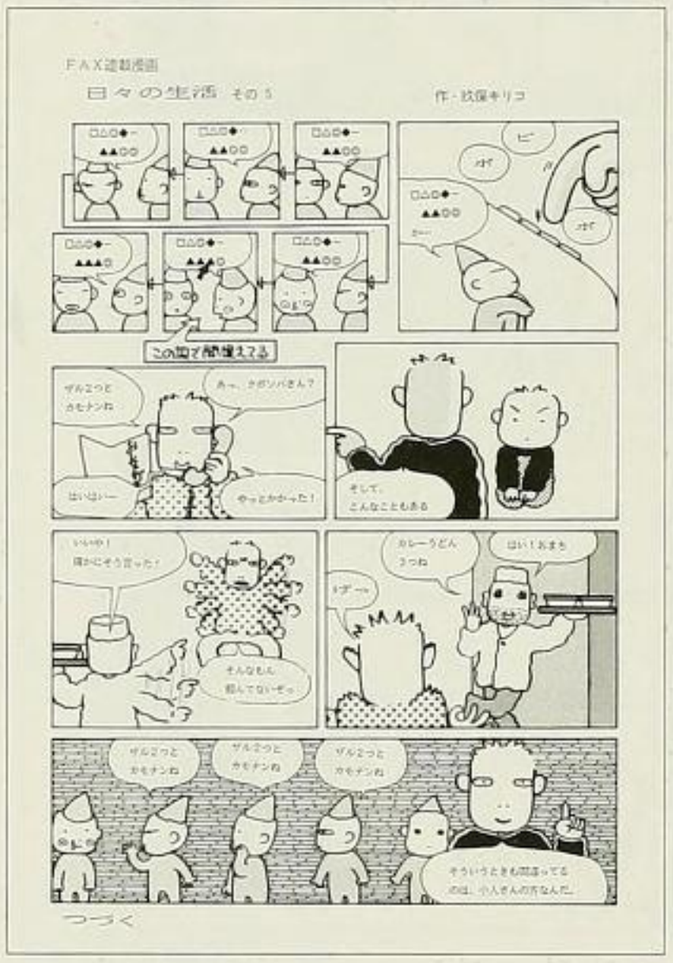
Episode 4

1>So, that means that when we make a phone call, we need gobs and gobs of gnomes.
It is as you say, son of mine.
2>There are lots and lots of gnomes. And all kinds of different gnomes, too.
For instance, sometimes this sort of thing happens.
3>This Thing Happening
Peep pii peeeep
Hello? Kubo Noodle Shop?
Two plates of buckwheat noodles.
We are NOT a NOODLE shop!!
CLICK!!
That's odd. I dialed the right number.
4>This error occurs because of the gnomes.
It's not daddy's fault.
5>It happens when there are one or more stupid gnomes in the telephone line.
One dumb gnome



Episode 7

1>International calls?
2>Don't tell me they've got telephone lines on the ocean floor.
6>Little lad, do you know about Espers?
Uhm!
7>When you make an international call, the telephone line is connected to a certain special box.
Of course, this is also chock full of gnomes.
8>And in that box lives... Esper Gnome!

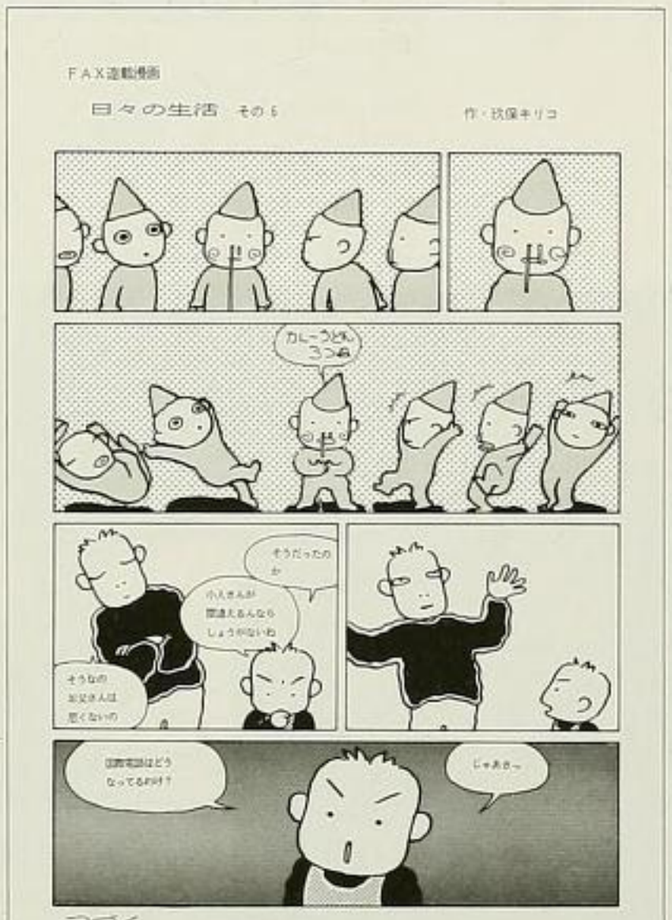


Episode 5

1>Peep
Piii
Peep
Hmmm...
6>Approximate location of fatal error
7>Again, this sort of thing can happen.
8>Ah, is this the Kubo Noodle Shop?
I finally got through.
Two plates of buckwheat noodles and one duck noodle soup, okay?
Right away!
9>Hello! Sorry I'm late.
Three curry noodles!
Aieee!
10>I didn't order those!
Yes you did! That's what you said!
11>At times like these, again, it's the gnomes that are at fault.
Two buckwheat noodles and one duck noodle soup.
Two buckwheat noodles and one duck noodle soup.
Two buckwheat noodles and one duck noodle soup!

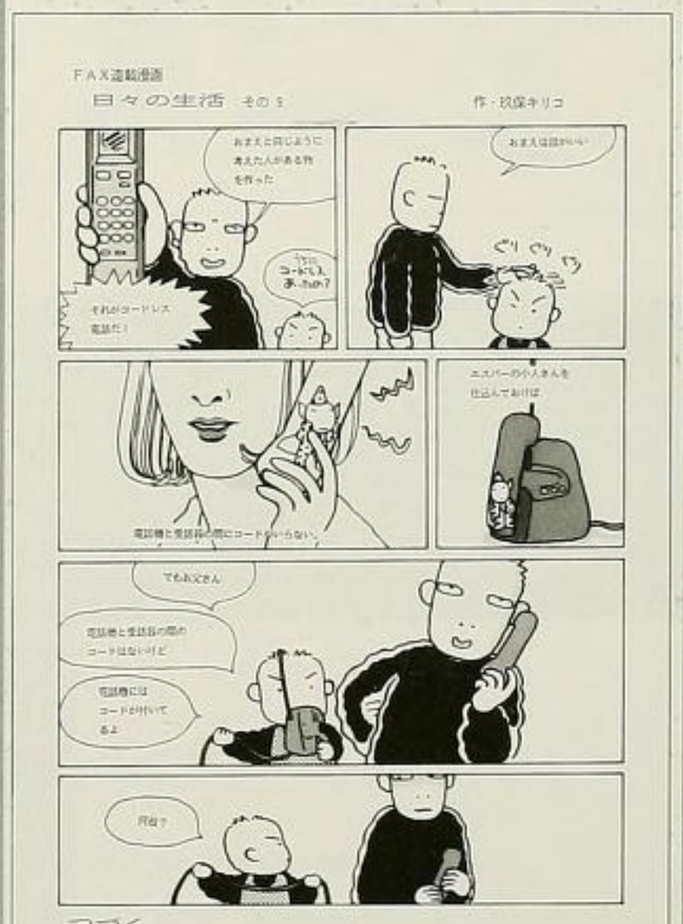
Episode 8

1>Grnnnnnn
Esper Gnome sends your message overseas by telepathy.
2>But in that case, why not just put an esper gnome inside the telephone itself?
3>You don't need normal gnomes at all. Right?



Episode 6

3>Three curry noodles!
5>So that's what happened that time.
If the gnomes make mistakes, it can't be helped.
That's right. It's not daddy's fault.
6>Then, in that case...
What about international calls?



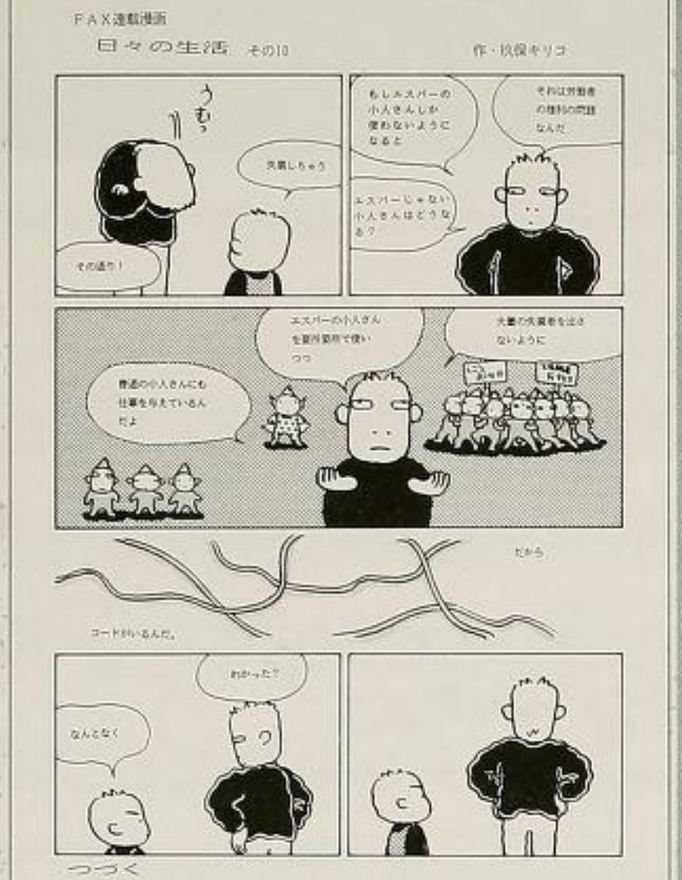
Episode 9

1>You've got a good head on your shoulders.
2>A great man with exactly the same idea has actually created a certain device.
Since when did we get a cordless phone...?
Yes, I speak of the Cordless Telephone!
3>By inserting an esper gnome in the telephone...
4>you no longer need a cord between the telephone and the receiver.
5>But father?
There's no cord between the telephone and the receiver, but...
there is a cord attached to the telephone itself.
6>Why?

FAX Channel #7103
Access No. 1-2-7
Page 176

Episode 10

1>That's a problem of workers' rights.
Let's say they only use esper gnomes.
What happens to the gnomes that aren't espers?
2>Unemployment.
Uhm!
Absolutely.
3>Therefore, in order to prevent the grim spectre of catastrophic unemployment...
They continue to use esper gnomes in critical locales...
While giving work to normal gnomes as well.
Stop Unfair Firings!
Give Us Work!
4>And that's why...
we need telephone lines.
6>Understand?
Sort of.



Episode 11

1>And now your daddy will share with you a shocking secret.
2>Know you that a research laboratory in a certain place has developed a certain drug.
A drug that turns you into an...
Esper!
I'm scared...
3>Take that drug, and you two can use telepathy. I, too, can use telepathy.
However, it only lasts a little while.
4>In which case...
In which case?
5>The need for telephones themselves disappears.
Why, you ask? Because if you become an instant telepathist by taking that medicine...
6>Then everyone can communicate with everyone else by telepathy.
The Teletelephone!!
Wow!

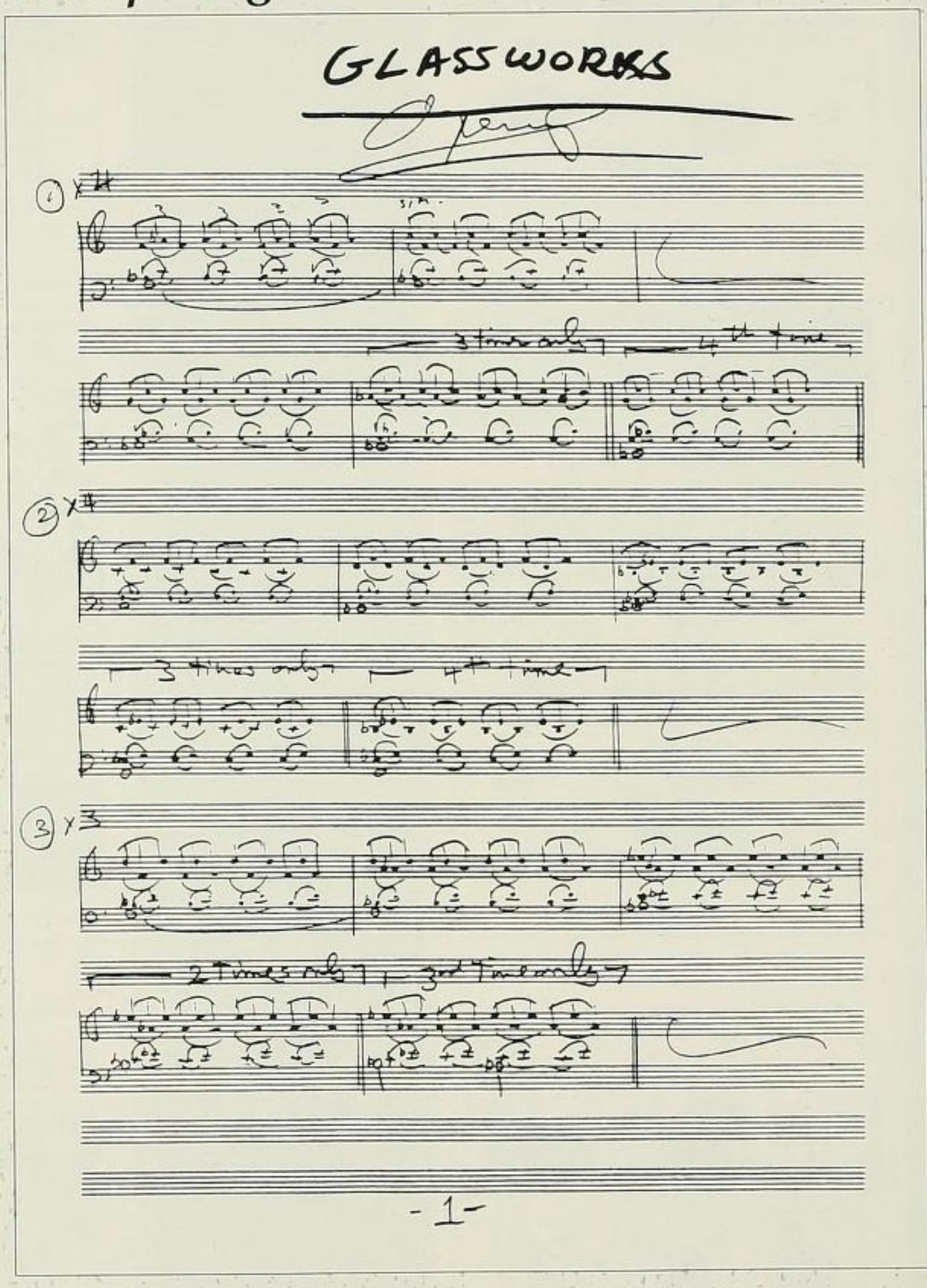
FAX連載漫画
日々の生活 その11
作・玖保キリコ
ついでにお父さんが しょうばいできるジジツ を教えてあげよう。
それを飲むとあなたもテレパシスト。私もテレパシスト。
ただし効時間しか持続しないが…
とあるところのとある研究所が、ある薬を開発したのだ。
コワイ…
なんとそれは ルスバーになる薬！
電話そのものが いらなくなる。
そうなると
そうなると
何故ならば、その薬を飲むことで認識テレパシストになって、
ガビーン
ガビーン
ガビーン

○This music appears as the opening selection on the SONY Classics disc *Glassworks*.
♦Pen on paper.

○この音楽は、ソニーのクラシック・ディスク『グラスワークス』のオープニング・セレクションである。
♦紙の上にペンで書いたもの。

フィリップ・グラス
Phillip GLASS

GLASSWORKS: Opening



FAX Channel
#7103

❑Philip Glass composes for opera, theater, dance, film and for his ensemble the Philip Glass Ensemble. Some of his works include *Einstein on the Beach* with Robert Wilson, *Akhnaten, Satyagraha, Hydrogen Jukebox* with Allen Ginsberg. He is now working on *The Voyage* for the 1992 Metropolitan Opera.
Photo: Tom Calavaglia

Access No.
1-2-8

❑フィリップ・グラスは、オペラ、演劇、ダンス、映画あるいは彼自身の演奏団であるフィリップ・グラス・アンサンブルのための作曲など、非常に幅広い作曲活動を行なっている。主な作品は、《アインシュタイン・オン・ザ・ビーチ》（ロバート・ウィルソンと共作）、《アクナーテン》《サチャグラハ》《ハイドロゲン・ジュークボックス》（アレン・ギンスバーグと共作）など。1992年には、メトロポリタン・オペラで《The Voyage》が初演される予定。写真：Tom Calavaglia

FAX
Channel
#7103

Access No.
1-2-8

4

D.C. Twice

Paul Nylan

No. M-20 20 Staves

1595 BROADWAY, N.Y.

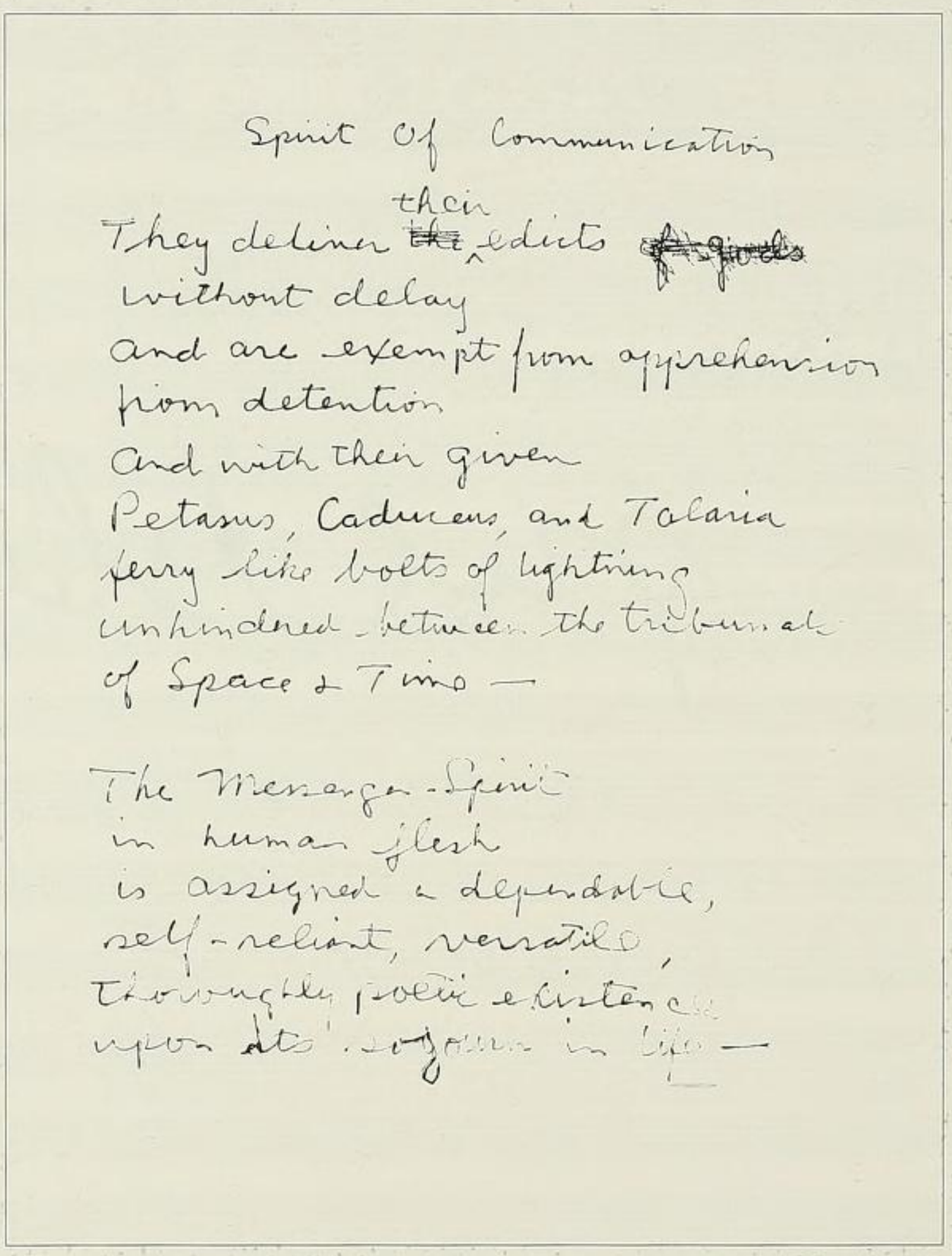
グレゴリー・コルソ

Gregory CORSO

Spirit of Communication

❑Gregory Corso is a Beat poet born in New York City in 1930. In 1956 he moved to the West Coast where he contributed to the extraordinary artistic ferment of the era, becoming a central figure in the emerging Beat Generation literary movement. Since 1961, he has alternated travel and residence in Europe and New York with teaching residencies. He has published seven books of poetry since 1955, including *Mindfield* in 1989.

❑1930年ニューヨーク生まれ。ビート詩人。1956年に西海岸に移住、ビート派の文学運動の中心的人物となる。1955年以降、7冊の詩集を出版している。主な作品に、『Mindfield』（1989）などがある。



❍Gregory Corso will provide a hand-written manuscript of a poem that has "Communication" as its primary or underlying theme, which would be approximately three minutes in length if read aloud.

❍グレゴリー・コルソは、根本的かつ最も重要なテーマである「コミュニケーション」という題名の手書きの詩を提出する。この作品は大声を上げて読んだとして、約3分の作品である。

コミュニケーションの精霊

遅滞なく
布告を伝え
拘禁や
憂慮を免れ
与えられたる
ヘルメス神の神器によって
雷のごとく輸送し
時空の裁きに
妨げられることもない

人体に宿る
メッセージ霊は
ひたむきで信頼できて
人に頼らず多才で
一貫して詩的な存在を
生命への寄寓に託す

ノックもしない
呼び鈴も押さない
電話も
ファックスも。
メッセージ霊が
やってくると
鍵がかかっていても
電気産婆のごとく入りこんで
メッセージを生み出させる

時代を通じて
メッセージ霊が
闇に陥ったかどうかは
決してわからない

グレゴリー・コルソ

FAX Channel #7103

Access No. 1-2-9

2 — It does not knock
or ring the bell
or telephone,
or fax
When the Messenger-Spirit
Comes to your door,
though locked
it will enter like an electric midnight
and deliver the message —

There is no tell
throughout the ages
that a Messenger-Spirit
ever stumbled into darkness —

Gregory Corso

FAX
Channel
#7103

Access No.
1-2-9

Page
181

島田雅彦
SHIMADA Masahiko

FAX連載小説・アルマジロの秘密
The Secret of Armadillo

❍このテキストを要約すると、猫背のいじめられっ子アルマジロが厳しい精神修業を積み、さらに宇宙物理学の研究を通じ、瞑想の世界で自分だけの宇宙像を感得し、人工知能の研究者ウォンバットの助けを借り、無数の神々によって創造された無数のパラレル宇宙に旅立つまでの記録とその後のてん末と言うことになります。アルマジロの生涯の福音書といってもよいでしょう。この続き、あるいは別の福音書が今後、誰かの手によって書かれることをこのテキストの作者は期待しています。

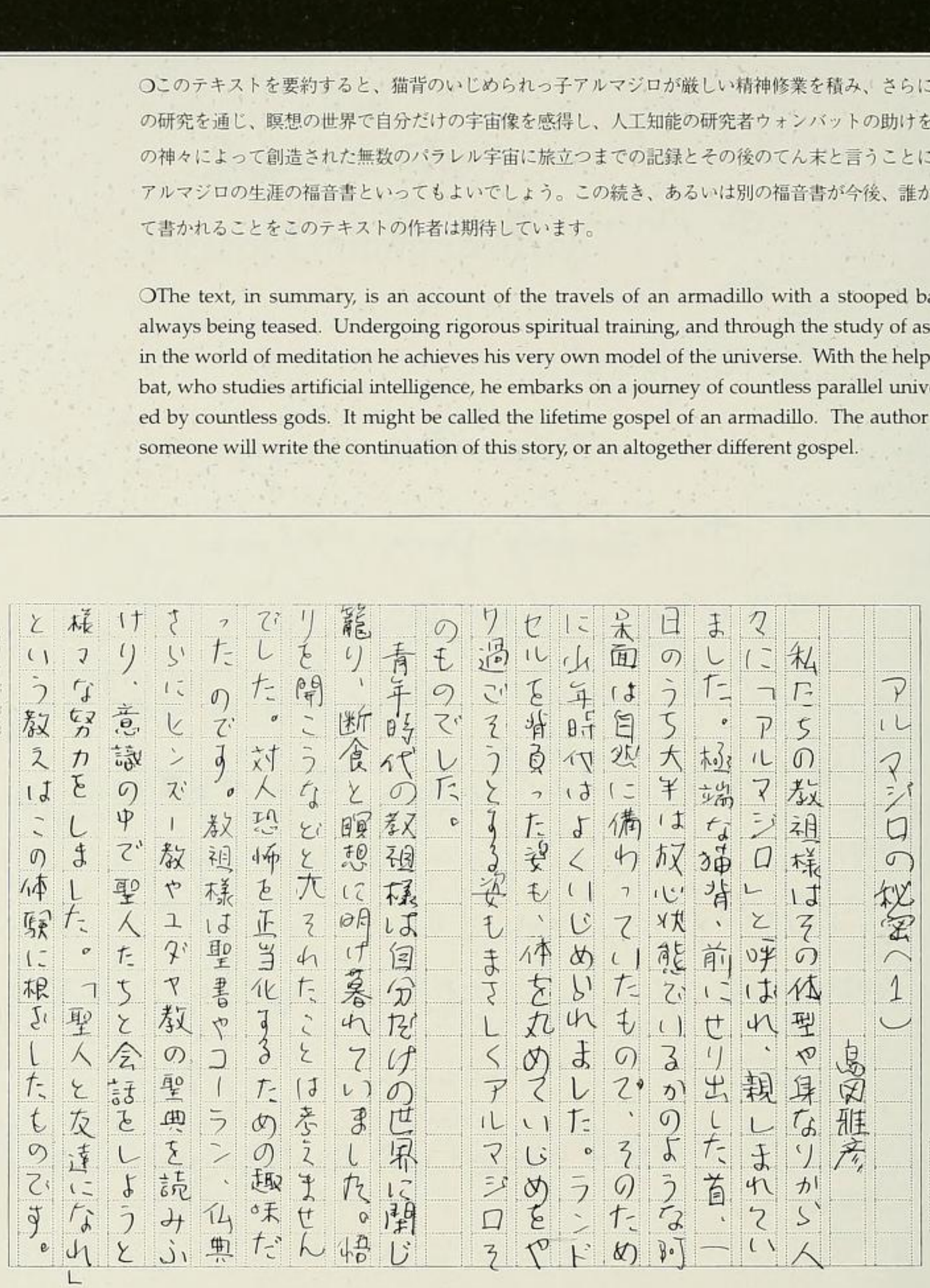
❍The text, in summary, is an account of the travels of an armadillo with a stooped back who is always being teased. Undergoing rigorous spiritual training, and through the study of astrophysics, in the world of meditation he achieves his very own model of the universe. With the help of a wombat, who studies artificial intelligence, he embarks on a journey of countless parallel universes created by countless gods. It might be called the lifetime gospel of an armadillo. The author hopes that someone will write the continuation of this story, or an altogether different gospel.

❑1961年生まれ。東京外国語大学ロシア語学科在学中に「優しいサヨクのための嬉遊曲」で作家デビューし、20代にして文壇の要となる。代表作に『天国が降ってくる』『僕は模造人間』『夢使い』などがあり、メタ・フィクション小説を書いたら当代随一の作家である。

FAX Channel #7103

❑Born in 1961. While studying Russian at Tokyo University of Foreign Studies, Shimada debuted as a writer with "Divertimento for a Kind Left-Winger," thereby becoming an essential member of literary circles while yet his twenties. His main works are: *Tengoku ga Kudatte Kuru* (Heaven falls down), *Boku wa mozou ningen* (I am an artificial human), *Yumezukai* (Dream User), others. He is the best of the current meta-fiction novelists.

Access No. 1-3-1


アルマジロの秘密（1）

島田雅彦

私たちの教祖様はその体型や身なりから人々に「アルマジロ」と呼ばれ、親しまれていました。極端な猫背、前にせり出した首、一日のうち大半は放心状態でいるかのような町呆面は自然に備わっていたもので、そのために少年時代はよくいじめられました。ランドセルを背負った姿も、体を丸めていじめをやり過ごそうとする姿もまさしくアルマジロそのものでした。

青年時代の教祖様は自分だけの世界に閉じ籠り、断食と瞑想に明け暮れていました。悟りを開こうなどと大それたことは考えませんでした。対人恐怖を正当化するための趣味だったのです。教祖様は聖書やコーラン、仏典さらにレンズー教やユダヤ教の聖典を読みふけり、意識の中で聖人たちと会話をしようと様々な努力をしました。「聖人と友達になれ」という教えはこの体験に根ざしたものです。

(1)

They call our Spiritual Master "The Armadillo," as also do we, in endearment of His physical frame and manner. Exaggeratedly slouch-backed, head lurched forward, He wears an imbecilic expression on His face for the better part of each day, traits that often saw Him bullied as a child. Hunched over under his shoulder-satchel of school books, He really did look like an armadillo.

In His youth, our Master would seal himself within his own little world, to fast and meditate for days on end. Not that He held much hope for enlightenment. Rather it was a path that justified His fear of others. Our Master would spend long hours reading the Bible, the Qu'ran, the Talmud, Hindu scriptures, any and all sacred texts, whilst in His own mind, he endeavored to converse with saints and holy men. The teaching "Befriend the sages" is rooted in this experience.

(2)

Our Spiritual Master was reared in a fatherless household. Her Holiness, His Mother, worked as a cabaret hostess in Shinjuku throughout the time She raised Him. Whilst still a boy, our Master received this teaching from Her: "Rely upon yourself alone. Regard others as thieves." Verily, it was a miracle that this only Son of a single Mother indentured to the water-trade did not turn delinquent. Yet despite the bullying and ostracism to which He was subjected by street boys of similar background, our Master's salvation was His deep inner grace. Thus did He interpret His Mother's words as follows: "Rely not upon others, but rely upon yourself as you would have others rely upon you. Regard others as thieves, and render unto them what is to be rendered."

Those around took a distaste to his attitude, and self-righteously attacked him. Yet they themselves were the ones who had something behind their backs.

(3)

Though scorned and beaten, our Spiritual Master put up no resistance, thus did everyone imagine He had ulterior motives. All the more, then, He endeavored tirelessly to smile, and so to show He held no illicit designs. This only frightened His tormentors and made them think it wiser not to bother Him any more. Solitude turned our Master toward various gods, still He did not immerse Himself in any one religion.

When our Master was fifteen, His Mother became convivially acquainted with a member of the underworld, and left home, telling Him, "You're on your own from now." With no other family or friends, our Master continued living there and delivered newspapers, whilst matriculating to secondary and tertiary education. During these years of schooling, He lived the life of a monk, shunning all involvement with anything that cost money. With frugal living as His rule, He readied Himself for the day He would take to the life of a wanderer.

アルマジロの秘密（2）

島田雅彦

教祖様は母子家庭で育ちました。母君は新宿のキャバレーでホステスをしながら、教祖様を養いました。少年時代の教祖様はこの母君から「頼れるのは自分だけ。他人を見たら泥棒と思えレと教えられました。しかし、教祖様は水商売の母一人の家庭によくある不良少年にはなりませんでした。同じ境遇の不良少年からはいじめられるばかりで、相手にしてもらえなかったからというより、教祖様は根っからのお人好しで、母君の教えをこのように解釈したからです。

「他人に頼るのではなく、他人の気持ちになって自分を頼れ。他人を見たら泥棒と思い、与えられるものは与えよ」

回りの者は教祖様の態度を気味悪がり、それにかこつけて教祖様をいじめるのでした。しかし、彼らには何がしかのうしろめたさがつきまとうのでした。

アルマジロの秘密（3）

島田雅彦

教祖様は侮辱されても、殴られてもしなかったので、誰もがつこいつにはT心があると勘繰りました。何の下心もないことを示そうと微笑みを絶やさない努力もしました。しかし、いじめる側はやがて、怖レくなり、相手にしない方が得策だと考えるようになりました。孤独は教祖様を様々な神に向き合わせましたが、一つの宗教に埋没することはありませんでした。

教祖様が十五になった時、母君は暴力団の組員と懇意になり、「あとは勝手におやりレといい残して家を出て行ってしまいました。ほかに身内のいない教祖様は住み込みで新聞配達をしながら高校、大学へと進学しました。学生時代の教祖様はお金のかかる一切楽しむ僧侶のような暮しをしていました。生活をできるだけ単純にすることをモットーにし、いつか浮浪者になる日に備えていました。

(4)

One day, our Spiritual Master experienced a curious revelation.

He found Himself adrift in a realm of darkness. All was vast, boundless nothingness, devoid of sound or color, with no up or down, left or right. His own body was nowhere to be seen; there was no demarcation between Himself and the void. He could not even tell if it was He who was in darkness or if it was the darkness that was in Him. All He knew were His own ideations racing through obscurity. No sooner did He think to take His bearings than the darkness began to slowly whirl upon itself like a Moebius strip; the very notion to divine what He was doing there brought an infinity of bubbles welling up from out of nowhere; whilst the mere idea that someone else might be about heard the darkness ring forth with ear-rending explosions. His head aching to bursting, His chest paining grievously, our Spiritual Master lost consciousness. When finally He awoke from His dark sleep of three days and three nights, our Master sensed that some entity had penetrated His being.

(5)

Our Spiritual Master sought to discover the secret of this mysterious experience. Intuiting that He must heighten the tension of His meditations, for three hours each day He took retreat inside a cardboard box in an effort to direct His awareness inward, whilst fasting to drive extraneous thought from his mind.

Many were the hallucinations that manifested, only to disappear once again into His darkness. The gloom bore forth swirling vortices, gigantic starfish, sea anemone. Or again, the void would all of a sudden take on shocking color, long forgotten television cartoon heroes would appear one after another, His inner night would pulse and breathe and moan like a living creature.

Ultimately, meditation and fasting drove our Spiritual Master to a nervous breakdown, stopping his thought processes entirely. It was then, after one month of quiet recuperation, that in occurred to our Master: there was nothing for him to do but become a god.

(6)

The first step For common to all gods east and west, old and new, was the ascent to wisdom . Our Spiritual Master had majored in quantum dynamics at university, yet His intellectual curiosity was not confined to the quest for the furthest reaches of physical matter, but extended to history and literature and philosophy, exploring the length and breadth of human consciousness Not, of course, that one who sought to become a god need necessarily take humanity as the center of all things.

"Only by becoming something other than human shall any person attain the truth." Such was the realization of our Spiritual Master upon concluding repeated studies in quantum dynamics and cosmology. "There are as many truths as there are gods, as many gods as there are stars in the cosmos." So it was, having summarily discarded the belief that the universe was the creation of one absolute God, that our Spiritual Master perceived a light shining in the darkness.

(7)

It was at the point of congruence of His studies of macrocosms and microquanta with His solitary meditations that our Spiritual Master attained direct experience within His own mind of the infinitude of the universe. And anyone who embraced a universe beyond time and direction and time within His own mind could no longer recognize one lone absolute Creator of all existence. There had to be countless Creators, Himself among them. Furthermore, although the totality of the macrocosms was formed of countless microuniverses like a cluster of grapes on the vine, there existed no single absolute God ruling over all the microcosmic cre-

FAX Channel #7103
Access No. 1-3-1
Page 183

アルマジロの秘宝(7)

島岡雅秀

極大の宇宙および極小の量子の研究と孤独な瞑想はある一点で結ばれ、教祖様は自らの意識のうちに無限の宇宙を感じることができました。時間も方向も大きさも超えた宇宙を自らの意識の中に抱えてしまった者はもはや唯一絶対の宇宙の創造主を務めることはできません。自分をふくめて無数の宇宙創造者がいる、そして、それらの小宇宙は無数の粒からなるぶどうの房のように連なり、大宇宙の総体を形成している。小宇宙の創造主たちを支配する唯一絶対の神はもはや存在しない。無数の神々のありたでは衝突や合体が繰り返されるが、神々は決して一つの意志を共有することはない。教祖様は大宇宙の構造を説明しようとは思いませんでした。自分にできるのは、無数の小宇宙を体験することだけだと考えました。その手段の一つが瞑想だったのです。

アルマジロの秘宝(8)

島岡雅秀

瞑想は自分の意識の内奥を探索することでした。自分の瞑想には他者が入ってこれません。よって、瞑想は自分だけの小宇宙を創造するのには向いているが、他者が創造した宇宙を体験するには別の手段を編み出さなければなりません。神になるための メディアを教祖様は開発しなければならなかったのです。

ここで私たちは教祖様が出会った人工知能の研究者のことを語らねばなりません。教祖様が自分だけの宇宙から脱理し、無数の小宇宙への旅に出発できたのはこの研究者の協力があったからです。教祖様と研究者は互いに「アルマジロ」と「ウォンバット」と呼び合う仲でした。二人は人工知能を利用して、多種多様な小宇宙を創造する共同研究を始めました。教祖様が人工知能の研究者のことを語るためには、まず教祖様の宇宙観を教えるのが教祖様の役割を勤めたのです。

アルマジロの秘宝(4)

島岡雅秀

教祖様はある日こんな体験をしました。

そこは完全無辺の暗闇でした。音も色もない、上下も前後も左右もわからない暗黒の世界を自分は漂よっていると、教祖様は感じていました。しかし、自分の姿は何処にもなく、自分と暗闇の境界も見えず、暗闇が自分か、自分が暗闇かすらわからなかったのです。ただ想念だけが暗闇の中を駆け巡っていました。自分は何処にいるのか考えると、暗闇はゆっくりメビウスの輪の軌跡で回転し始めました。自分は何をしているのか考えると、暗闇から無数の泥が湧き上ってきました。ほかに誰かいるのかと思うと、暗闇のあちこちで耳をつんざく爆発音がとどろきました。その時、強烈な頭痛と胸の痛みが襲ってきて、教祖様は気を失ってしまいました。三日三晩の昏睡から目覚めた時、教祖様は自分の意識の中に何かが侵入してきたと感じました。

アルマジロの秘宝(5)

島岡雅秀

教祖様はあの不思議な体験の秘宝を探りたいと思いました。そのためには瞑想のテンションを高めなければならないと考え、一日二時間、段ボール箱の中に籠り、自分の意識と何も合いました。雑念を払うために断食もしながら。

暗闇には様々な幻影が現われては消えました。時には物質の窮極の探求にとどまらず、歴史や文学、哲学を通じて、人間の意識を探究することにも及びました。もちろん神になろうとする君は決して人間中心に物事を考えてはなりません。

「ヒトはヒト以外の何かになり変わることによってしか真理に到達できない」と教祖様が悟ったのは一通り量子力学や宇宙理論の復習を終えた頃でした。同時に「真理は神の数ほどあり、神は宇宙の星の数ほどある」と教祖様は考えました。宇宙が唯一絶対の神によって創造されたという考えをきっぱり捨てた時、教祖様は闇の中に光明を見る思いがしました。

アルマジロの秘宝(6)

島岡雅秀

神になるための第一歩は知的開示が始まりました。古今東西の神々と対等に渡り合うためには賢くありはないのです。教祖様は大学で量子力学を専攻しましたが、知的好奇心は物質の窮極の探求にとどまらず、歴史や文学、哲学を通じて、人間の意識を探究することにも及びました。もちろん神になろうとする君は決して人間中心に物事を考えてはなりません。

「ヒトはヒト以外の何かになり変わることによってしか真理に到達できない」と教祖様が悟ったのは一通り量子力学や宇宙理論の復習を終えた頃でした。同時に「真理は神の数ほどあり、神は宇宙の星の数ほどある」と教祖様は考えました。宇宙が唯一絶対の神によって創造されたという考えをきっぱり捨てた時、教祖様は闇の中に光明を見る思いがしました。

アルマジロの秘宝(9)

島岡雅秀

小宇宙の創造の基本パターンを覚えた人工知能はウォンバットの命令通り、瞑想を始めました。教祖様でさえ思いもよらない奇妙な宇宙を生み出してやまました。その時、小宇宙の副産物として、神々も続々と誕生しました。

教祖様は中枢神経に端子を埋め込み、人工知能の電子信号が直接自分の意識に届くようにしました。教祖様は生命維持装置付きのタンクの中に横たわり、人工的な冬眠状態に入りました。ウォンバットがスイッチをオンにすると、教祖様の意識は地上から離れ、未知の世界へと旅立ちました。この旅は大変な危険とともなっていました。教祖様の意識は人工知能が創造しためくるめく奇妙な小宇宙にあって、正常な状態を保っているという保証はありません。教祖様は発狂してしまうことを覚悟の上で旅立ったのです。

アルマジロの秘宝(10)

島岡雅秀

教祖様はある日こんな体験をしました。

そこは完全無辺の暗闇でした。音も色もない、上下も前後も左右もわからない暗黒の世界を自分は漂よっていると、教祖様は感じていました。しかし、自分の姿は何処にもなく、自分と暗闇の境界も見えず、暗闇が自分か、自分が暗闇かすらわからなかったのです。ただ想念だけが暗闇の中を駆け巡っていました。自分は何処にいるのか考えると、暗闇はゆっくりメビウスの輪の軌跡で回転し始めました。自分は何をしているのか考えると、暗闇から無数の泥が湧き上ってきました。ほかに誰かいるのかと思うと、暗闇のあちこちで耳をつんざく爆発音がとどろきました。その時、強烈な頭痛と胸の痛みが襲ってきて、教祖様は気を失ってしまいました。三日三晩の昏睡から目覚めた時、教祖様は自分の意識の中に何かが侵入してきたと感じました。

ators. For despite the innumerable collisions and spiritual unions that arose between the multitudes of this pantheon, it was inconceivable that all these deities should ever share one common will. Our Spiritual Master did not even think to explain the whole of creation. At best, He could only hope to experience many, many microuniverses by means of meditation.

(8)

To meditate was to explore the inner depths of one's own mind. No others could enter into one's own meditations. Accordingly, meditation was well suited to the creation of one's own microcosms, but another method had to be invoked in order to experience the universe of another's creation. Our Master needed to develop some deigenetic media -- means by which to become godlike.

At this point, we must introduce into our discussions the artificial intelligence research whom our Spiritual Master encountered. It is thanks to the collaboration of this scientist that our Master was able to fly out of His own self-sealed universe and set forth on His journey to countless other worlds. Our Master and this scientist befriended each other as "Armadillo" and "Wombat." Both launched upon a programme of collaborative research utilizing artificial intelligence toward the creation of various diverse microuniverses. Thenceforward did our Spiritual Master endeavor to tutor the manmade mind of the computer in all previously existing worldviews, as well as those of His own.

(9)

The computer, now programmed with all the basic patterns of cosmogenesis, booted into meditation on command from Wombat and proceeded to generate a series of microcosmic simulations more perverse than anything our Spiritual Master had ever thought possible. And as a by-product of these serial microcosmgenesis, there arose a bifurcating series of gods.

Our Spiritual Master had a terminal input into His central nervous system in order to receive electronic computer signals directly into His own mind. The our Master lay in a life-support system equipped isolation tank and entered an artificially induced state of hibernation. When Wombat threw the switch, His mind would depart from this earth and set forth on a journey to uncharted worlds, a very perilous journey indeed. His consciousness would be launched into all manner of twisted microcosmcircuits created by artificial intelligence and there was no guarantee He could maintain His sanity. Hence He embarking on a journey from which he might never return, a journey into insanity.

(10)

During the time our Spiritual Master was in this world, He had enjoyed not one physical pleasure. In His youth, He had lived in a tiny no-bath apartment together with His Mother, a pathetic existence totally estranged of the warm seaside sun and fresh mountain air. Our Master might easily have survived solitary life in the desert. Yet He did not choose to lead this life for reasons of asceticism. Verily, our Master was of a unique physical disposition; if not, it is doubt He could have survived the desert-dweller rigours of His years of fasting. Perhaps our Master was a natural-born ecologist. He sometimes even entertained dreams of living in the slums; surely there one could find the most rational attitude toward urban life. Thus did our Master prophesize that the adaptation of slum-living -- more people to less space, consuming less energy per capita -- was the future of the earth.

(11)

In the past, people regarded nature as divine. Thus did they conquer the terrors of nature to build civilization. By the time civilization flourished in ancient Egypt, people had already faced the desert. Judaism, Christianity and Islam all had their origins in the desert. Civilization was the wisdom that created the "desert," and the desert was the metaphysical cradle of absolute monotheism.

By the time our Spiritual Master set forth on His voyage beyond, the global environment was displaying symptoms of terminal illness. It was already too late to protect the all-too-destroyed ecosystem. People were unable to break out of the cage of civilization formed through the very destruction of nature, and so were forced to take refuge in the realm of the mind created by civilization. People were unlike plants and animals; their only option was to clear new preserves in that world of reason and

FAX Channel #7103
Access No. 1-3-1
Page 184

アルマジロの秘密（13）

島田雅彦

叔祖様がどんな種類の奇妙な宇宙を巡遊したかを知ることはできません。神々のあいだを渡り歩き、その策略を知るにつけ、理解に苦しむこともあったでしょう。ここにいくつか叔祖様が彼方から私たちに向けて発信した言葉を紹介したいと思います。

「私はとても懐しいところへやって来た。ここには過去と未来しかなく、それらを分け隔てる境界つまり現在というものがない。私は過去の中に理解し難いものを見い出し、未来の中に懐しいものを見い出す。結局、理解し難いものも懐しく思い、懐しいものが理解し難かったりするのである」

「ここは過去も未来もない。一切が現在の上で成り立っている。従って、記憶も期待も予測もやり直しもあり得ない。私は何とかこの宇宙から脱出したいと

アルマジロの秘密（14）

島田雅彦

「私は記憶喪失の経験がない。しかし、過去も未来もなく、現在しかない宇宙では記憶喪失になったとしても、その自覚すらないだろう。ヒトの感情は時間と空間という座標軸の上にあったのだ。時間軸が変われば、感情は変容する。時に消滅もする。私は幸くもこの宇宙から脱出し、この報告を送ってきているのである」

「ここの宇宙には色も形もない。この宇宙の創造者は盲人だ。私は音だけを聞いている。最初の頃は単なる雑音にしか聞こえなかったが、やがてそれは複雑な規則を持った音楽になっていることがわかった。私自身もある音楽を奏でることによって、自己主張ができる。私は幸くもこの宇宙から脱論理や感情は全て音楽によって表現される。私はここでは無口な者と呼ばれているし、私が折りなす形だけが神の意志を表わす。ここでは私が神だ」

アルマジロの秘密（10）

島田雅彦

叔祖様は地上にいるあいだ、「何一つ肉体的な快楽を味わうことがありませんでした。少年時代は風呂なしの狭いアパートに母と二人で暮し、周辺の太陽とも高度の空気とも無縁な惨めな生活を続けていました。叔祖様は砂漠で一人暮すこともできたでしょう。しかし、禁欲のためにそのような生活を送ったわけではありません。確かに叔祖様は特異体質だったでしょう。でなければ、飲食の時代に砂漠の民のごとき生活には耐えられるはずがありません。叔祖様は生まれつきのエコロジストだったのかも知れません。叔祖様はスラムでの浮浪者生活をこよなく愛したこともあります。スラムこそ都市生活の最も合理的な形態であると考えてもいました。最もコンパクトで、最もエネルギー消費が少なく、最も多くの人口を収容し得るスラムに匹敵する地球の姿だと叔祖様は予言したのです。

アルマジロの秘密（11）

島田雅彦

かつて、ヒトにとって自然は神でした。自然の脅威を克服しながら、ヒトは文明を築いてきました。太古、エジプトに文明が栄えていた頃、すでにヒトは砂漠に直面していました。ユダヤ教もキリスト教もイスラム教も砂漠から生まれました。文明とは砂漠を作る知恵であり、砂漠は唯一絶対の神をめぐる形而上学の揺り籠でした。

地球の環境は叔祖様が彼方への旅に出発した頃には末期症状を呈していました。破壊し尽された自然を守ろうとしても遅いのでした。ヒトは自然を破壊することで成立した文明の檻の外に出ず、文明を作った脳の世界に閉じこもりました。ヒトは動植物とは違い、自然界に存在しない論理や言語を駆使して創造した世界に新たな生存圏を切り開いてゆくしかないのでした。

アルマジロの秘密（12）

島田雅彦

生物としてのヒトは絶滅しても、その産物の文明は残ります。脳がこしらえた世界にヒトは依存する可能性が残っていました。叔祖様はまさにその点に注目したのでした。セックスを用いて、エンジンを作り、新天地に向ったように、叔祖様は地上を去り、人工知能が創造した新天地に移住しようとしたのです。

叔祖様は再び地上に戻ってくることはありませんでした。しかし、そのことによって逆に叔祖様は不滅の存在になりました。生命維持装置の故障が叔祖様の肉体を死に追いやっても、叔祖様の意識は今も何処かの小宇宙をさまよい続けているでしょう。奇怪な神々と出会い、時に歓待され、時に攻撃されることでしょう。攻撃を避ける時はあの通背の様をアルマジロのように丸めているのでしょう。

アルマジロの秘密（15）

島田雅彦

「アルマジロ」と呼ばれていたいじめられっ子は永遠に無数の小宇宙を旅し続ける神となりました。私たちが彼を叔祖様と呼ぶ理由は二つあります。一つは彼が地球という星で生まれ育った異星人であること。今一つは私たちが安住しているこの宇宙が実は自己中心的な思想がなせる幻影に過ぎないと彼が示してみせたことです。叔祖様は私たちの宇宙観を根底からくつがえしてくれたのです。

叔祖様の地球での過去は彼が辿った旅の行程を逆に辿ることで判明しました。また、私たちが用いている地球の論理は叔祖様が最初に人工知能に教えた宇宙観を分析して把握しました。叔祖様は今何処にいるのかはわかりません。私たちを啓蒙したあと、また彼方へと旅立ってしまいました。私たちは叔祖様のふるさと地球の皆さんに以上のメッセージを祈りとともに送ります。

（つづく）

language nonexistent in the wild.

(12)

Even should biological humanity become extinct, the civilization it produced would persist. There remained the possibility for people to transplant themselves to realms invented of the mind. It was this very point to which our Spiritual Master addressed his attentions. Thus, exactly as Moses had led his people out of Egypt to a new firmament, our Master left this earth, bound for a new firmament created by artificial intelligence.

Our Master never returned to this world of ours. Which conversely made His an eternal presence. For even though the failure of His life-support systems banished his physical form, our Master's mind surely continues to wander through some microcosms even today. Encounter who knows what wired gods, at times welcomed, at times attacked, he no doubt still curls up his crooked back like an Armadillo in self-defense.

(13)

There is no telling what strange and complex universes our Spiritual Master visited. Though clearly He frequented among the gods, learning the tricks and ways of other worlds, taking pains to comprehend all he witnessed. Let us now introduce certain communications transmitted by our Master from beyond.

"I am come unto a very familiar place. Here is neither past nor future, nor is there the bridge between these, that which we call the present. I have discovered things wholly incomprehensible although past, and things nostalgic in the future. Which is to say that one may feel nostalgia for the incomprehensible, yet fail to comprehend what is familiar."

"Here there is neither past nor future. All exists of the present. Thus, there can be no memory, no expectation, no prediction, no redoing. I have to get out of this universe somehow."

(14)

"I have experienced no loss of memory. Nonetheless, even should I lose my memory in a universe where there is neither past nor present, but only future, I would be totally unaware. People's feelings bear an inextricable connection to time. If the time axis changes, so too do feelings change, as well they also vanish in time. I have just barely managed to escape this universe to send you this message."

"This universe is without color or form. The creator of this cosmos is blind. I hear only sounds. At first it was all but noise to my ears, but eventually the sounds became rhythmic and musical. I too must play music in order to express myself. All reason and emotion is put forth in music. Here I am know as 'the silent one'."

"This place resembles a desert back on earth. Silence reigns and the gods express their will through the shifting patterns formed of grains of sand. Here the sands are sacred."

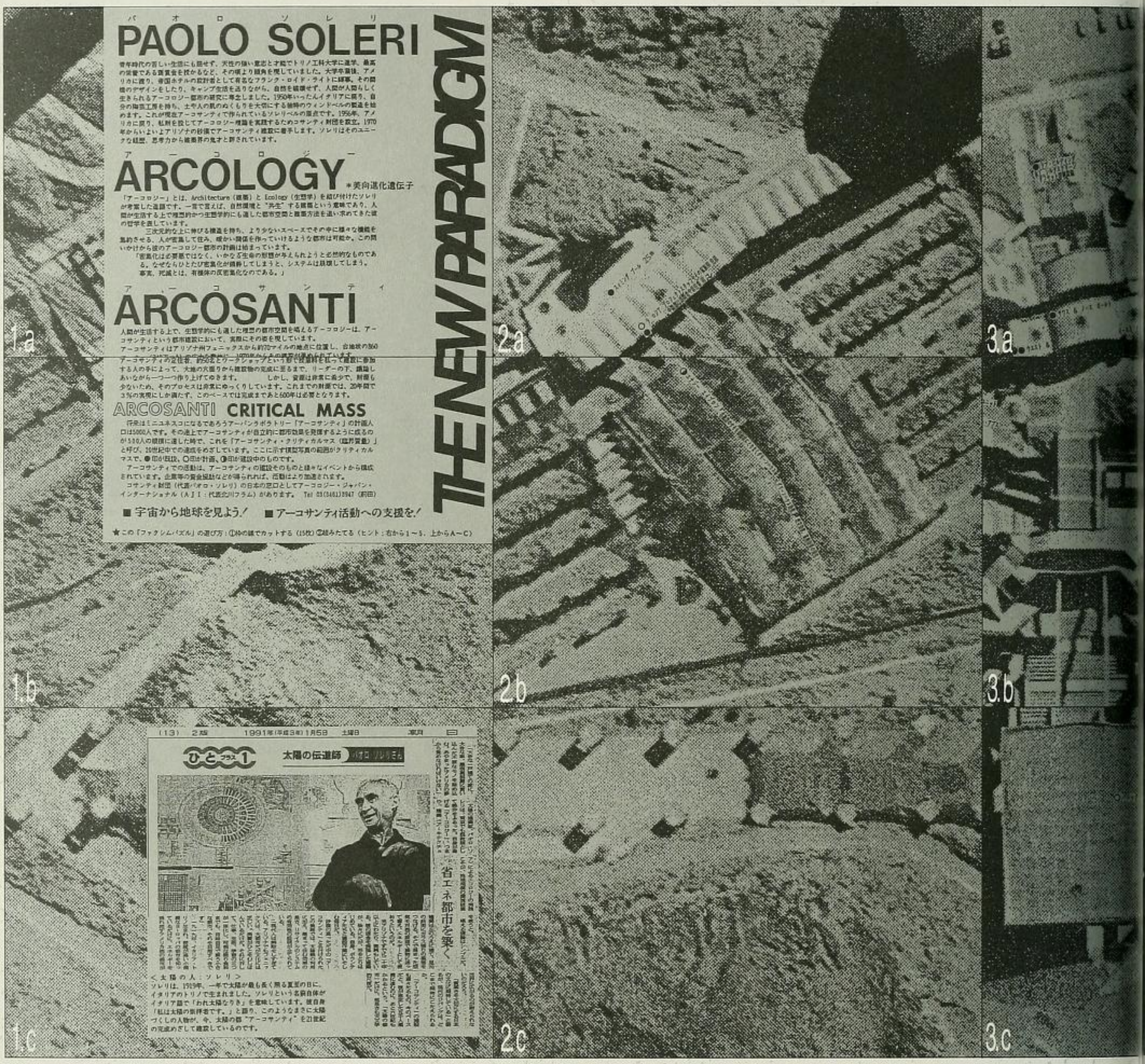
(15)

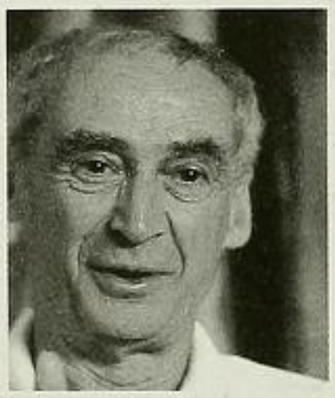
So it was that the bullied boy "Armadillo" became a god venturing on and on for all eternity through countless microuniverses. There are two reasons we claim Him as our Spiritual Master. The first is that although born on this earth, He proved himself an alien. The other is that He revealed unto us how this universe in which we dwell so comfortably is really nothing more than an illusion induced by our own self-centered thinking. Our Master brought a quantum leap to our cosmology.

The past that our Master spent upon this earth is conversely to be explained by tracing back from his travels. Furthermore, Our Master was the very first to grasp and analyze our earth logic via the lessons of artificial intelligence. Our Master's present whereabouts are unknown. He has left us with His edification and depart again for the beyond, leaving the previous messages together with his prayers for all of us here in His former home, the earth.

パオロ・ソレリ
Paolo SOLERI

太陽にかけた環境未来都市〝アーコサンティ〟
Arcosanti/An Ecological Future City Sets the Theme of the Sun





❑Born 1919 in Italy. Architect. Went to the US in 1947 and studied under Frank Lloyd Wright. Has devoted himself to research on creating a so-called "Arcology" city, where people can live in a human fashion without destroying nature. Since 1970 has been working on the construction of "Arcosanti" in the Arizona desert. Photo: Kenichi Takeya

FAX Channel #7103

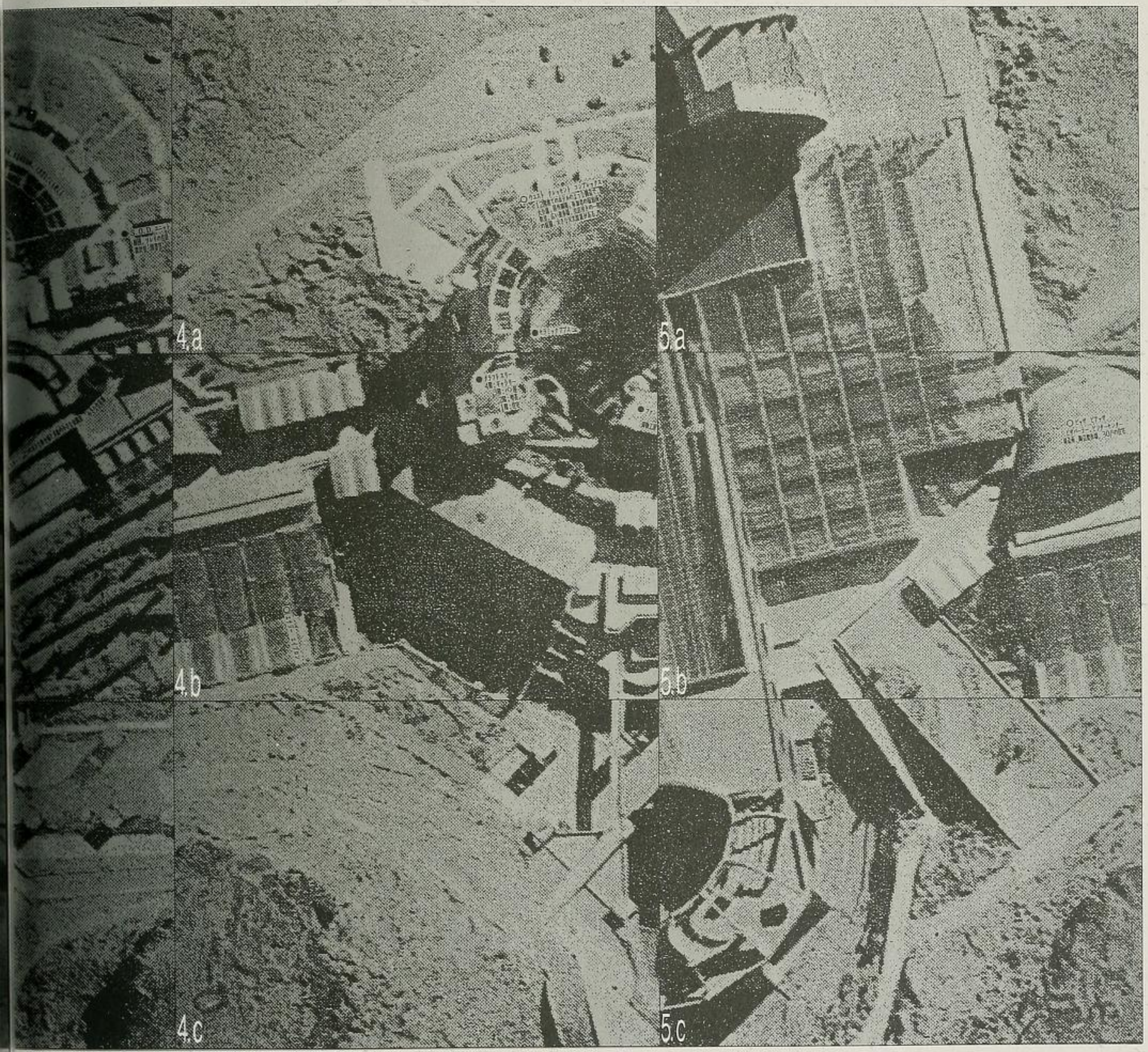
Access No. 1-3-2

Page 186

FAX
Channel
#7103

Access No.
1-3-2

Page
187



□建築家。1919年イタリア生まれ。1947年渡米、フランク・ロイド・ライトに師事。自然を破壊せずに人間が人間らしく生きられる「アーコロジー」都市の研究に専念。1970年よりアリゾナの砂漠で「アーコサンティ」建設に着手。
写真：竹屋謙一

パオロ・ソレリ
PAOLO SOLERI

青年時代の苦しい生活にも屈せず、天性の強い意志と才能でトリノ工科大学に進学、最高の栄誉である褒賞金を授かるなど、その頃より頭角を現していました。大学卒業後、アメリカに渡り、帝国ホテルの設計者として有名なフランク・ロイド・ライトに師事。その間橋のデザインをしたり、キャンプ生活を送りながら、自然を破壊せず、人間が人間らしく生きられるアーコロジー都市の研究に専念しました。1950年いったんイタリアに戻り、自分の陶芸工房を持ち、土や人の肌のぬくもりを大切にする独特のウィンドベルの製造を始めます。これが現在アーコサンティで作られているソレリベルの原点です。1956年、アメリカに戻り、私財を投じてアーコロジー理論を実践するためコサンティ財団を設立。1970年からいよいよアリゾナの砂漠でアーコサンティ建設に着手します。ソレリはそのユニークな経歴、思考力から建築界の鬼才と評されています。

アーコロジー
ARCOLOGY

＊美向進化遺伝子

「アーコロジー」とは、Architecture（建築）と Ecology（生態学）を結び付けたソレリが考案した造語です。一言で言えば、自然環境と"共生"する建築という意味であり、人間が生活する上で理想的かつ生態学的にも適した都市空間と建築方法を追い求めてきた彼の哲学を表しています。

三次元的な上に伸びる構造を持ち、より少ないスペースでその中に様々な機能を集約させる、人が密集して住み、暖かい関係を作っていけるような都市は可能か。この問いかけから彼のアーコロジー都市の計画は始まっています。

「密集化は必要悪ではなく、いかなる生命の形態が与えられようと必然的なものである。なぜならひとたび密集化が鎮静してしまうと、システムは崩壊してしまう。事実、死滅とは、有機体の反密集化なのである。」

アーコサンティ
ARCOSANTI

人間が生活する上で、生態学的にも適した理想の都市空間を唱えるアーコロジーは、アーコサンティという都市建設において、実際にその姿を現しています。
アーコサンティはアリゾナ州フェニックスから約70マイルの地点に位置し、台地状の860エーカー（348万m²）の広大な敷地に、1970年からその建設が進められています。

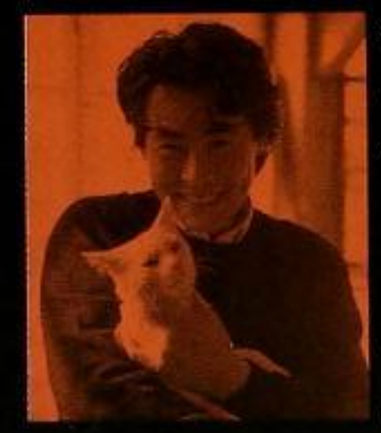
PARADIGM

"Dancing Skeleton

X-RAY Self-Portrait for NTT ICC　　Keiichi TAHARA

DANCING SKELETON

田原桂一
TAHARA Keiichi



○レントゲン写真（X線）によるセルフポートレイト。
♦光によって透かされたものを、さらに光で定着させ、さらに光によって転送される。光の介在。

○A self portrait by X-ray.
♦Taking a transparent object and, using light, anchoring it more firmly, finally transmitting it with light. The interposition of light.

"Dancing Skeleton
X-RAY Self-Portrait for NTT ICC Keiichi TAHARA

DANCING SKELETON

田原桂一
TAHARA Keiichi

○レントゲン
によるセルフポ
♦光によって透
を、さらに光
さらに光によ
る。光の介在。

○A self portr
♦Taking a transparent object and,
anchoring it more firmly, finally tra
with light. The interposition of light.

❑1951年生まれ。写真アーティスト。アパルトマンの窓から見える風景を撮った作品《窓》で注目を浴びる。写真展「世紀末」、作品集に『メタファー』『顔貌』など。

❑Born 1951. Photo artist. Became well-known with his work *The Window,* photographs of scenery taken from the window of an apartment. His photo exhibitions include "Fin de Siècle," and published collections of his work include *Metaphor, Visagéité*, etc.

横尾忠則
YOKOO Tadanori

流出する瀧
The Outflowing Waterfall

○あなたの家庭に瀧が流れ込む。瀧は地上の4次元の場所でもあり、天と地を結ぶ。瀧はあなたの家庭や職場を、そしてあなた自身を浄化し、それが地球全域の浄化に発展することを思念させるだろう。

♦3000枚以上の瀧の絵葉書コレクションの中から、1080枚送信することにした。

○A waterfall flows into your family. The waterfall is a fourth dimension above the ground, tying together the heavens and the earth. The waterfall cleanses your family, your workplace, and you, yourself. And this makes you reflect upon the cleansing of all regions of the earth.

♦I chose to send 1080 waterfall picture postcards from my collection of over 3000.

❑1936年生まれ。画家。1969年パリ青年ビエンナーレ版画大賞受賞後、ニューヨーク近代美術館、アムステルダム市立美術館などで個展を開催。その後、1982年に画家に転向し、1985年パリビエンナーレ、サンパウロビエンナーレ、1989年バングラデシュビエンナーレに招待出品し、大作の絵画を発表。作品集に『龍の器』『横尾忠則グラフィック大全』『画家の日記』その他多数の著書がある。

❑Painter. Born 1936 in Hyogo Prefecture. Won the Grand Prize for prints at the Paris Youth Biennale in 1969, and afterwards exhibited his works at such institutions as the New York Museum of Modern Art and the Amsterdam City Art Gallery. Switched to painting in 1982, and was invited to participate in the Paris Biennale and San Paulo Biennale in 1985 and the Bangladesh Biennale in 1989, where he unveiled some major works. There are numerous published collections of his work, including *Dragon Vessel, Complete Graphics of Tadanori Yokoo*, and *Painter's Diary*.

天高く馬肥ゆる秋

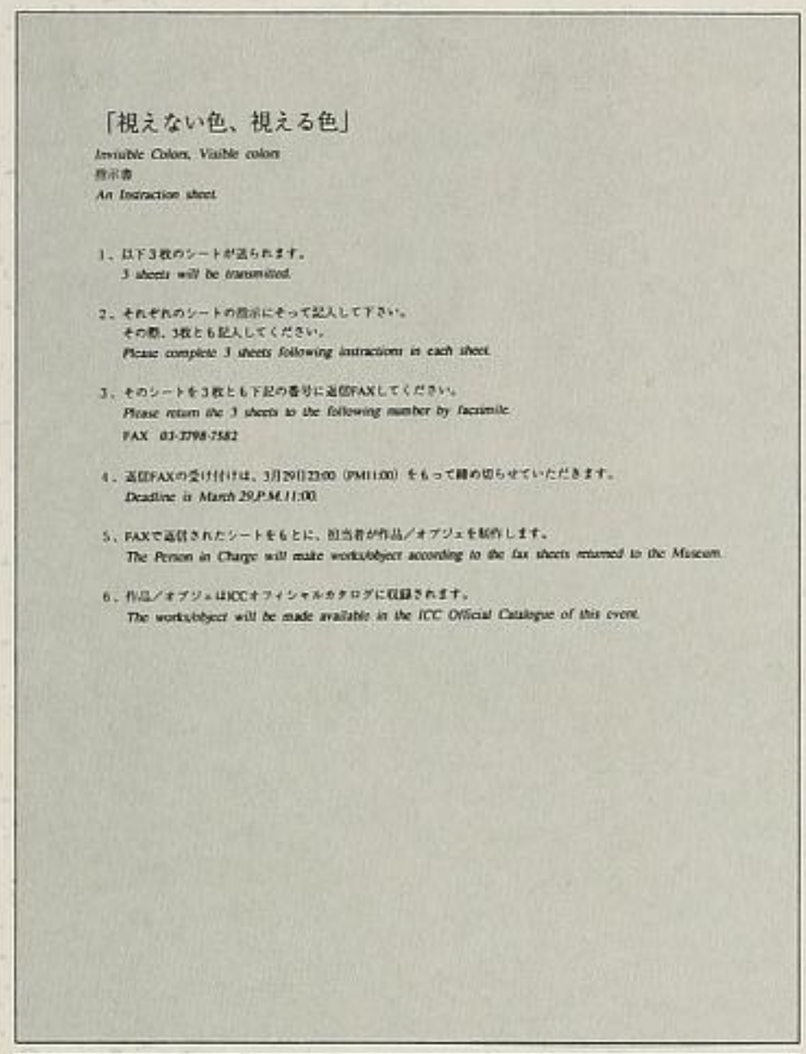
[redacted]

○色は時空を越える。あらゆるところとコミュニケーションする一次元だ。ネットワークの発達した現代社会において、われわれの想う本当の色は時空を超えて、コミュニケーションできるのだろうか。

♦今回のプランは2wayコミュニケーションによる作品作りだったわけだが、現代において1wayの情報になれてしまった人々には2Wayのコミュニケーションは、あまりむかなかったようだ。ただ、ここにいる勇気ある人々と私は今回作品を制作した。

タナカノリユキ
TANAKA Noriyuki

見えない色、見える色
Invisible Colours, Visible Colours


「視えない色、視える色」
Invisible Colors, Visible colors
指示書
An Instruction sheet.

1、以下3枚のシートが送られます。
3 sheets will be transmitted.

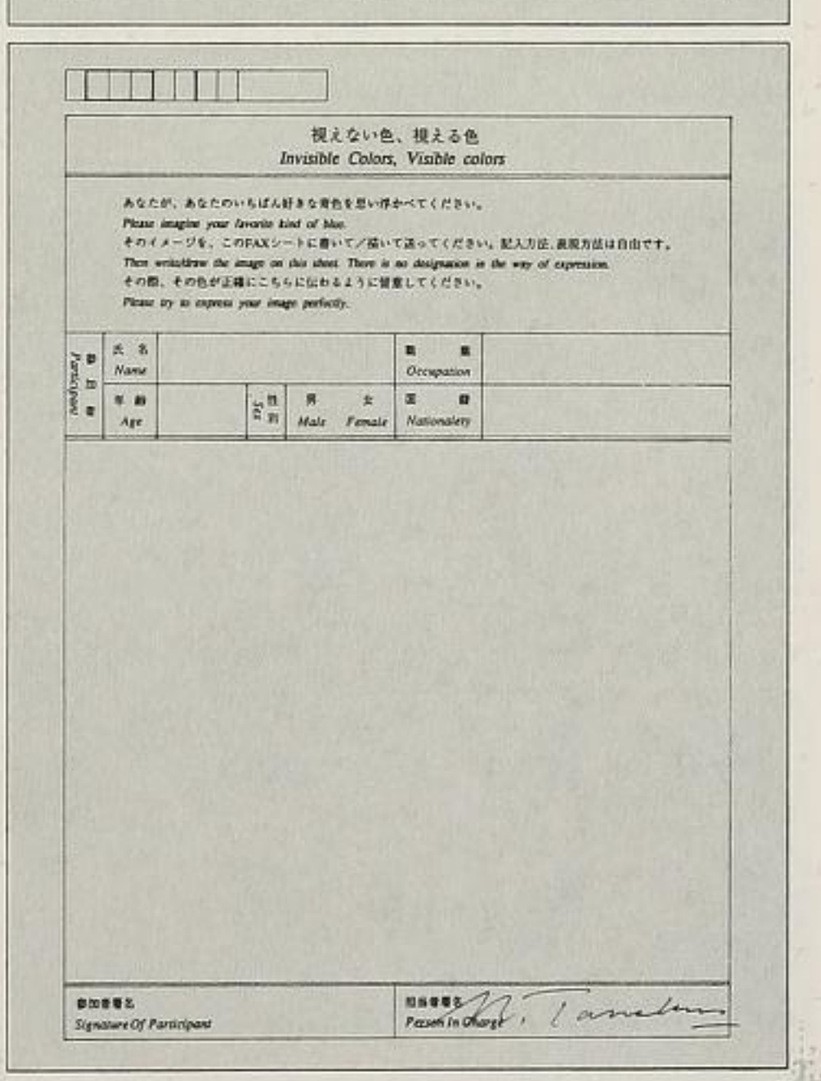
2、それぞれのシートの指示にそって記入して下さい。
その際、3枚とも記入してください。
Please complete 3 sheets following instructions in each sheet.

3、そのシートを3枚とも下記の番号に返信FAXしてください。
Please return the 3 sheets to the following number by facsimile.
FAX 03-3798-7582

4、返信FAXの受け付けは、3月29日23:00（PM11:00）をもって締め切らせていただきます。
Deadline is March 29,P.M.11:00.

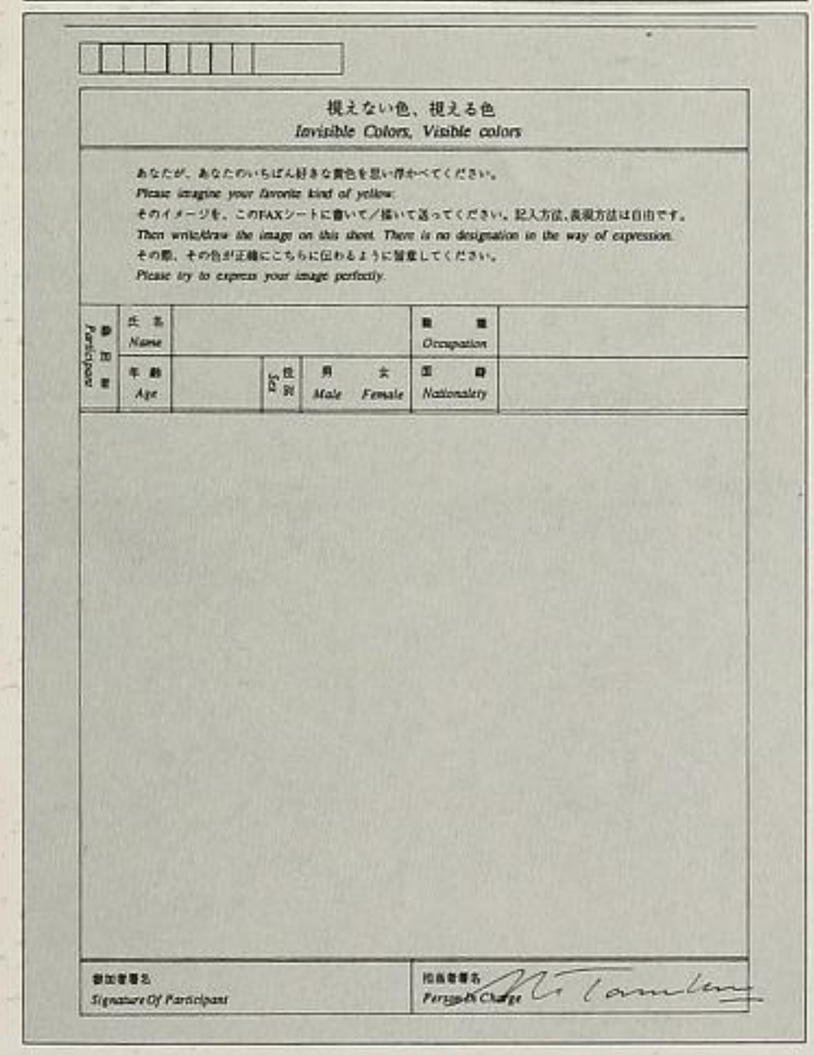
5、FAXで返信されたシートをもとに、担当者が作品／オブジェを制作します。
The Person in Charge will make work/object according to the fax sheets returned to the Museum.

6、作品／オブジェはICCオフィシャルカタログに収録されます。
The work/object will be made available in the ICC Official Catalogue of this event.


視えない色、視える色
Invisible Colors, Visible colors

あなたが、あなたのいちばん好きな赤色を思い浮かべてください。
Please imagine your favorite kind of red.
そのイメージを、このFAXシートに書いて／描いて送ってください。記入方法、表現方法は自由です。
Then write/draw the image on this sheet. There is no designation in the way of expression.
その際、その色が正確にこちらに伝わるように留意してください。
Please try to express your image perfectly.

参加者 Participant
氏名 Name
職業 Occupation
年齢 Age
性別 Sex
男 Male 女 Female
国籍 Nationality
参加者署名 Signature Of Participant
担当者署名 Person In Charge M. Tanaka


視えない色、視える色
Invisible Colors, Visible colors

あなたが、あなたのいちばん好きな黄色を思い浮かべてください。
Please imagine your favorite kind of yellow.
そのイメージを、このFAXシートに書いて／描いて送ってください。記入方法、表現方法は自由です。
Then write/draw the image on this sheet. There is no designation in the way of expression.
その際、その色が正確にこちらに伝わるように留意してください。
Please try to express your image perfectly.

参加者 Participant
氏名 Name
職業 Occupation
年齢 Age
性別 Sex
男 Male 女 Female
国籍 Nationality
参加者署名 Signature Of Participant
担当者署名 Person In Charge M. Tanaka

視えない色、視える色
Invisible Colors, Visible colors

あなたが、あなたのいちばん好きな青色を思い浮かべてください。
Please imagine your favorite kind of blue.
そのイメージを、このFAXシートに書いて／描いて送ってください。記入方法、表現方法は自由です。
Then write/draw the image on this sheet. There is no designation in the way of expression.
その際、その色が正確にこちらに伝わるように留意してください。
Please try to express your image perfectly.

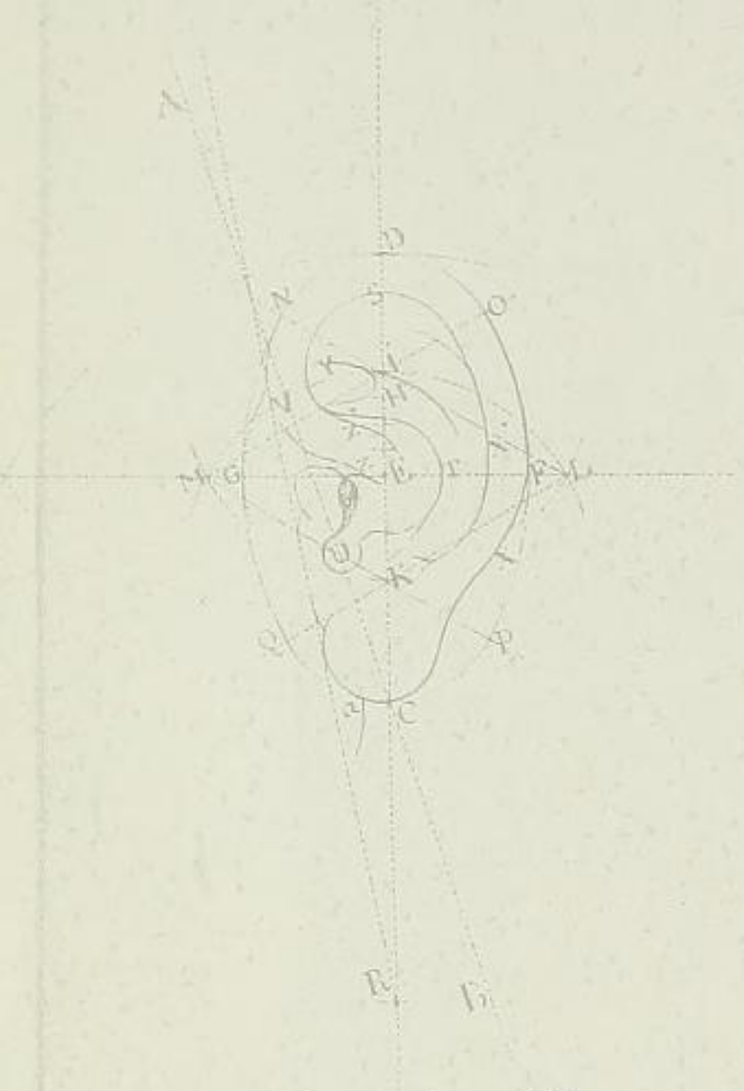
参加者 Participant
氏名 Name
職業 Occupation
年齢 Age
性別 Sex
男 Male 女 Female
国籍 Nationality
参加者署名 Signature Of Participant
担当者署名 Person In Charge M. Tanaka

❑1959年東京生まれ。アーティスト。日本グラフィック展、JACA展にて受賞多数。1985年七福神展（新宿伊勢丹美術館）、つくば博土浦MALL壁画、1986年ザ・ナイン展（山口県立美術館）、Glamorous展（新宿伊勢丹美術館）などグループ展に出品する一方、六本木NEWSや渋谷ポスターハウス等で個展を開くなど精力的に活動している。

❑Born 1959 in Tokyo. Artist. Recipient of numerous awards at Japan graphics exhibitions and JACA exhibitions. Has shown great vitality as an artist, participating in numerous group exhibitions eg. the "Seven Gods of Good Fortune exhibition" at the Shinjuku Isetan Art Gallery and the Mall Murals at Tsukuba Expo in 1985, "The Nine exhibition" at the Yamaguchi Prefectural Museum of Art and the "Glamorous exhibition" at the Shinjuku Isetan Art Gallery in 1986 etc. Has also mounted exclusive shows of his own work at the Roppongi News, the Shibuya Poster House etc.

○Color transcends time and space. It is a dimension that communicates with various places. In the modern society that developed the network, the real colors that we imagine transcend time and space allowing us to communicate.

♦This plan was a work for two-way communication. However, it seems that people who have become accustomed to the one-way information of the modern age are not very open toward two-way communication. On the other hand, the courageous people here with me and I have created this work.



アン・タルドス
Anne TARDOS

FAX Channel #7103

Ami Minden

❑Born in France and raised in Paris, Budapest, and Vienna. She has been living and working in New York since 1966 as a painter, multimedia performance artist, composer, and writer. Most recently, her paintings were shown at the 1990 Venice Biennale.

Access No. 1-3-5

❑フランス生まれ。パリ、フタペスト、ウィーンで育った。1966年以来ニューヨークに住み、画家、マルチメディア・パフォーマー、作曲家、作家として活動している。最近では1990年に彼女の絵がヴェニス・ビエンナーレに出品された。

Page 198

○Five pages: one page of description and performance guidelines and four digitized computer-manipulated images of Anne Tardos, Jackson Mac Low, and a view out a window, that are superimposed over "Ami Minden," a poem mixing French, Hungarian, German, and English. These pages can be used as a performance score by any number of readers, or just looked at.

♦These images are entered from life through video camera and digitizer into a computer, where I compose the images with a graphics program, and in this case, superimpose my poem over the images and print them out on a laser printer. (I also transfer such compositions onto canvas or linen by hand and paint them in acrylic.)

○ファックスによるこの作品は、5ページから成る。1ページ目は作品説明とパフォーマンス・ガイドライン。その後には、アン・タルドス、ジャクソン・マック・ロウ、そして窓から見える風景の、コンピューターグラフィックスによる画像に、フランス語、ハンガリー語、ドイツ語、英語をミックスした詩Ami Mindenを重ねたものが続く。これらはただ眺めるだけでも、パフォーマンス・スコアとして解釈してもよい。

♦これらのイメージは、ビデオカメラやディジタイザーを通じて、生活現場からコンピュータに入力されるが、そこで私がグラフィック化によりそれらのイメージを合成し、この場合は、私の詩をそれらイメージにダブらせて、レーザプリンタに印刷する（私はまた、このような作品イメージを手で画布に絵具やアクリル樹脂を使って移す）。

ANNE TARDOS

AMI MINDEN 3, 6, 10, AND 12

Four pages of computer graphics will follow this page. They are images to look at or use as a performance score. Images of Anne Tardos, Jackson Mac Low, and a view out the window are superimposed over the poem "Ami Minden," a poem mixing French, Hungarian, German, and English. These can be interpreted by a soloist, or any number of readers, as follows.

Sentences, parts of sentences, words, and parts of words that are printed over white are to be read normally, using a normal tone of voice.

Sentences, etc., printed over gray, but still legible, are to be whispered--audibly. Different shades of gray indicate degrees of loudness. The darker the gray under the letters, the softer the whisper should be.

Black areas are to be interpreted as silences lasting as long as the words obliterated by them. Each performer should decide for herself what those words may be.

【アミ・ミンデン】3,6,10,12

このページの後にはコンピュータ・グラフィックス・イメージからなる4枚のイメージが続いている。これらは鑑賞の対象とするために、あるいはパフォーマンス・スコアとして用いるために作られた。アンヌ・タルドスとジャクソン・マック・ロウが作ったイメージと窓から眺められる屋外の風景の上には、フランス語、ハンガリー語、ドイツ語、英語が混ぜられた詩「アミ・ミンデン」が重ねられる。ソロ・パフォーマーンスの場合、ないしはこれを何人かで読む場合は以下のように解釈して欲しい。

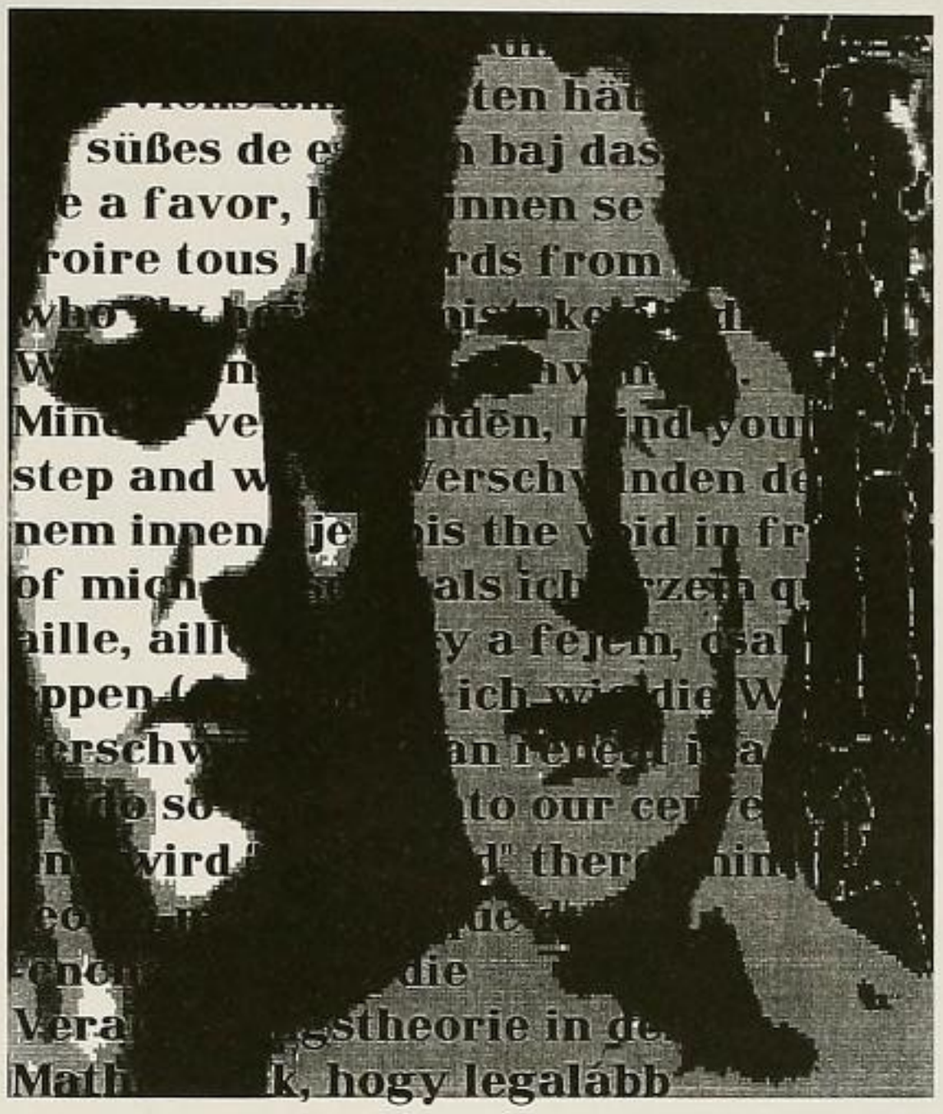
白地の上に重ねられているセンテンス、いくつかのセンテンスの部分、言葉、そしていくつかの言葉の部分は、普通に、通常の声の調子をもって読まれるものだ。

灰色の地の上に重ねられてはいるものの解読可能なセンテンスや言葉は、囁くように読んでほしい。それも聞き取れる程度の声で。グレイ地の階調の差は声の大きさの度合いを示す。文字の下のグレイが濃くなるほど、囁き声は柔らかくなっていって欲しい。

黒い部分は言葉が闇によって消されている限り続く沈黙であると解釈してもらいたい。そしてこの消された言葉がどんな言葉であるのかを、パフォーマンスする人自身が決定して欲しいのである。

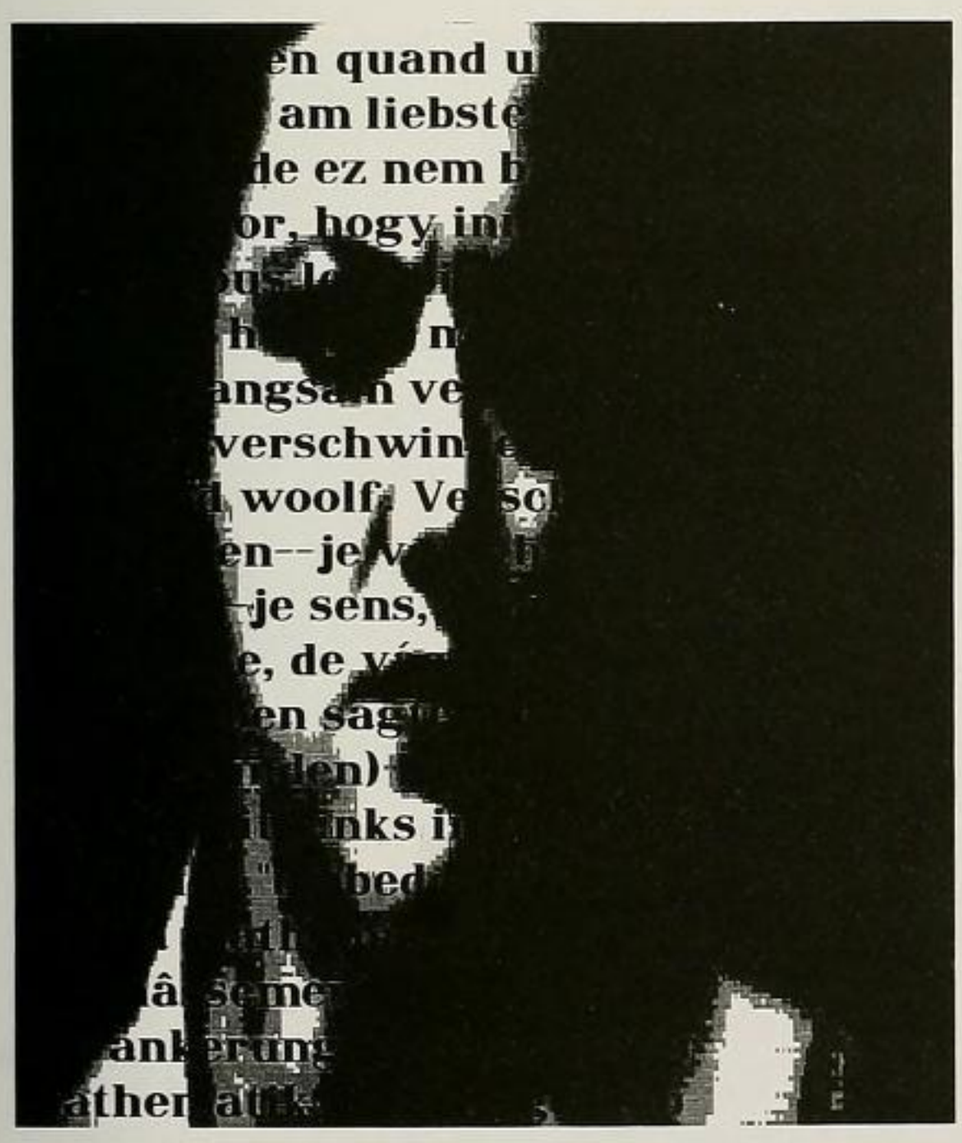
"Ami Minden 3"

Anne Tardos 1990



"Ami Minden 6"

Anne Tardos 1990



"Ami Minden 10"

Anne Tardos 1990

Ami minden quand un yes or no je le
said viens am liebsten hätte ich dich
du süßes de ez nem baj das weißt du
me a favor, hogy ne faire
croire tous less birds from the forest
who fly here by mistake als die
Wälde langsam verschwinden.
Minden verschwinden, mind your
step and watch verschwinden de
nem innen jel is the void in front
of mich– als ich érzem qu'on
aille, ailleurs y a fejem, csak
éppen (ich wie die Welt
erschwindet an repeat it as
mindig so into our cerveau
mit wird" there's nothing
comforting die
Verarbeitungstheorie in der
Mathematik, hogy legalább

"Ami minden 12"

Anne Tardos 1990

FAX Channel #7103
Access No. 1-3-5
Page 199

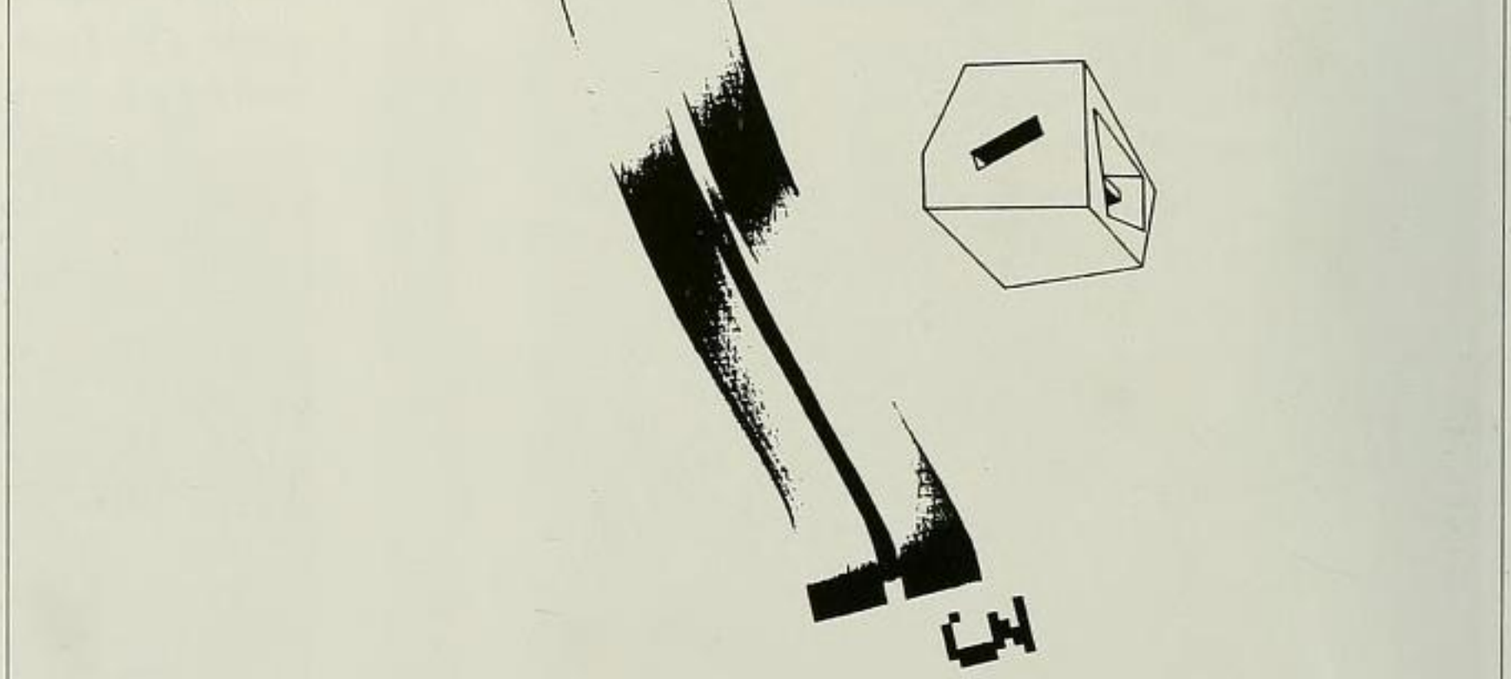
❍CONTEXT: Telecommunications, moves in space, electromechanical thresholds breathe ambiguous objects.... As much information as matter. PROCESS: An object occupying the space of writing is folded into information occupying the space of things. OBJECT: Images slide across planes, adjusting to unfamiliar geometries.... A new dimension stretches across a void.

アンソニー・ダン
Anthony DUNNE

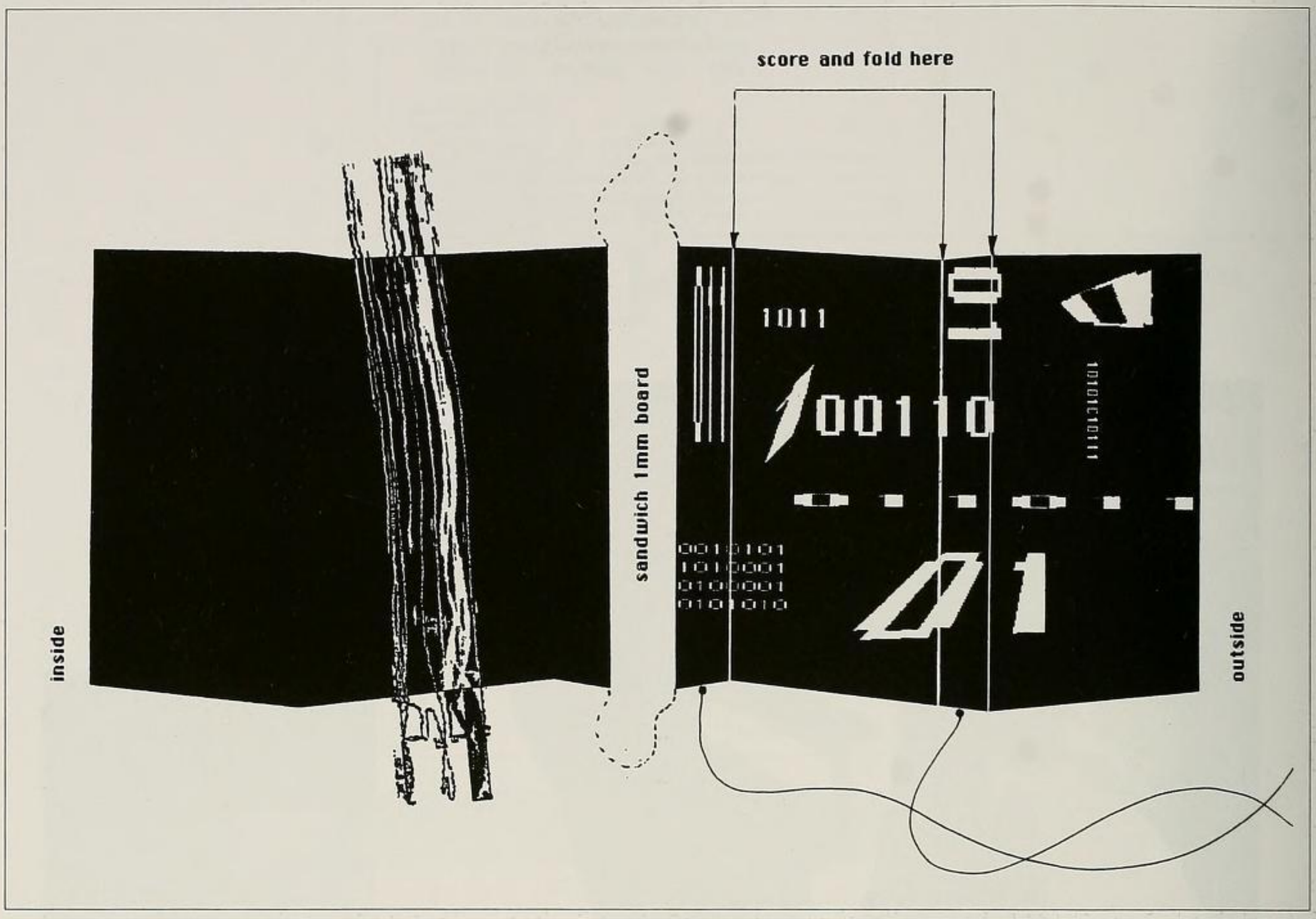
FAX^3

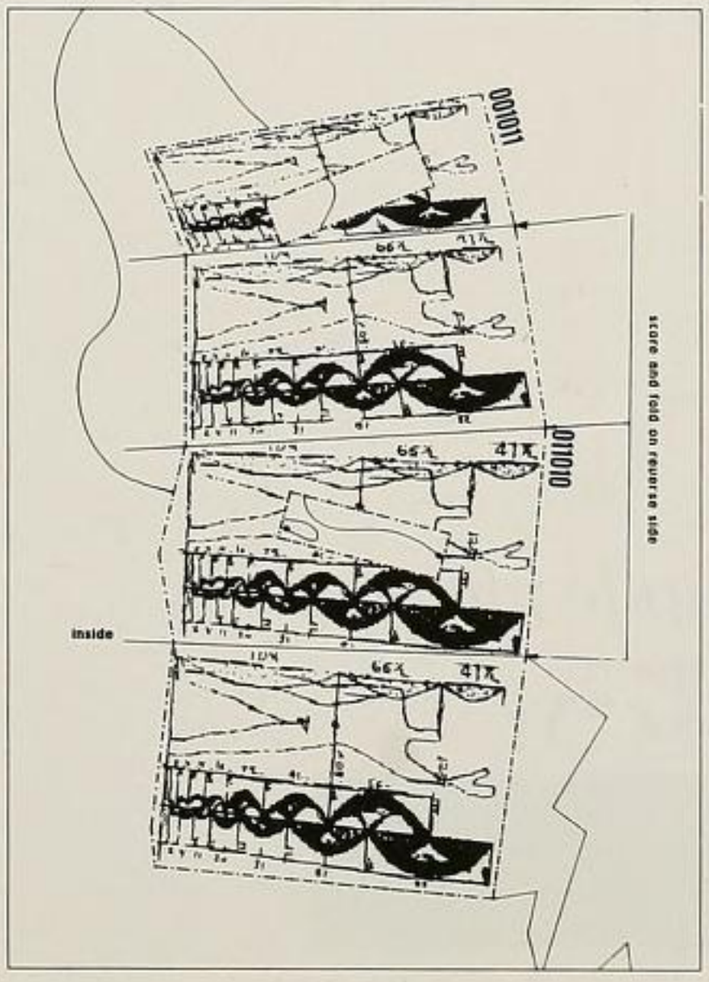
❑Born 1964 in London, England. He worked at SONY Design Center in Tokyo from 1989, but became an independent designer in 1990. *Fracto lights* in collaboration with Keiichi Irie(1989), "Images et objets nouveau design" exhibition in Pompidou Centre, Paris (1991).

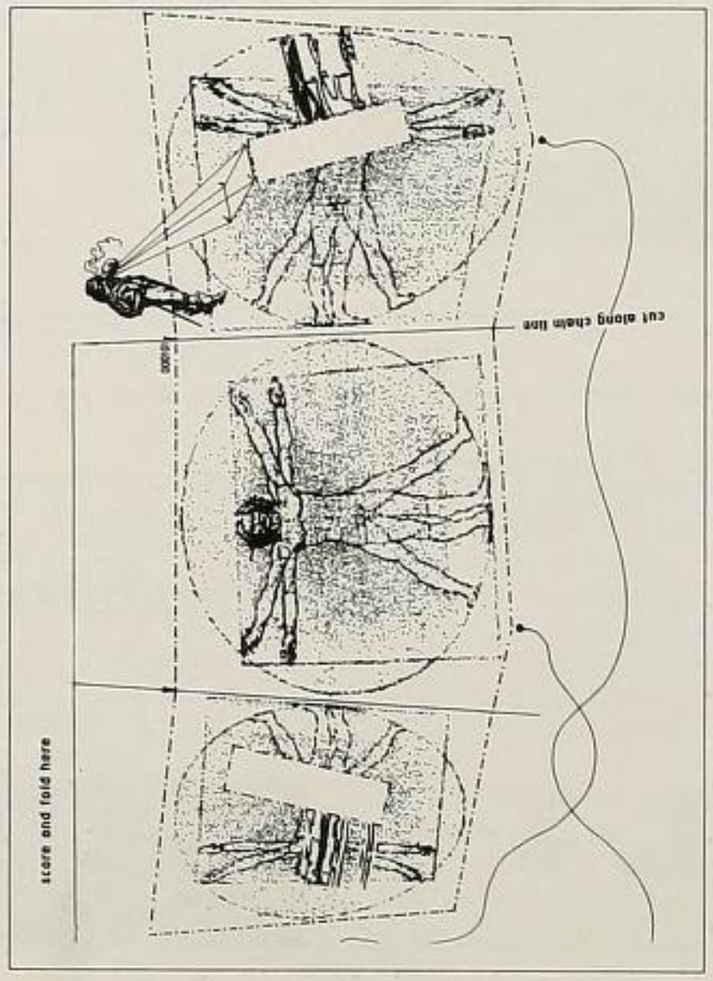
❑1964年ロンドン生まれ。プロダクト・デザイナー。1986年から88年まで、ダブリンの国立美術デザイン大学で工業デザインを学び、1988年からロンドンの美術デザイン大学で学ぶ。1989年入江経一と共同製作。ソニー・デザイン・センターで働き、1990年独立、ポンピドー・センターの「新デザインのイメージと目的」展に出品。

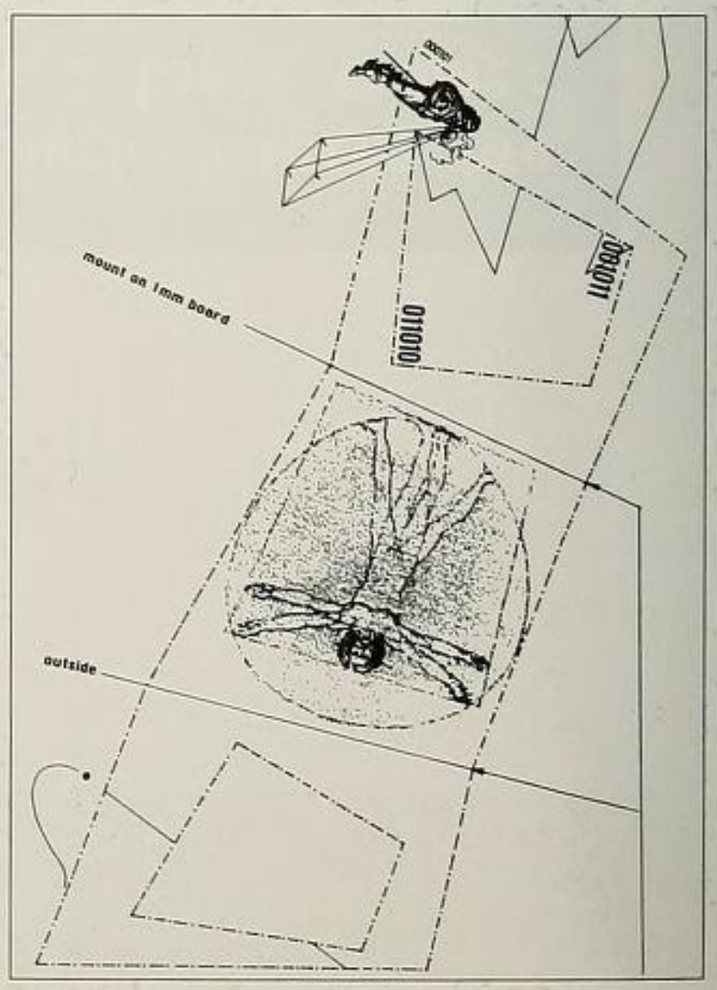


❍背景：テレコミュニケーションと空間の穴とエレ＝メカニカルな閾（いき）が、不明瞭な物体を表現する。過程：書記空間を占める物体が、実在の空間を占める情報とされる。目的物：多くのイメージが平面を横ぎり、見慣れない幾何学模様になっている……空虚の中に新しい次元が広がる。







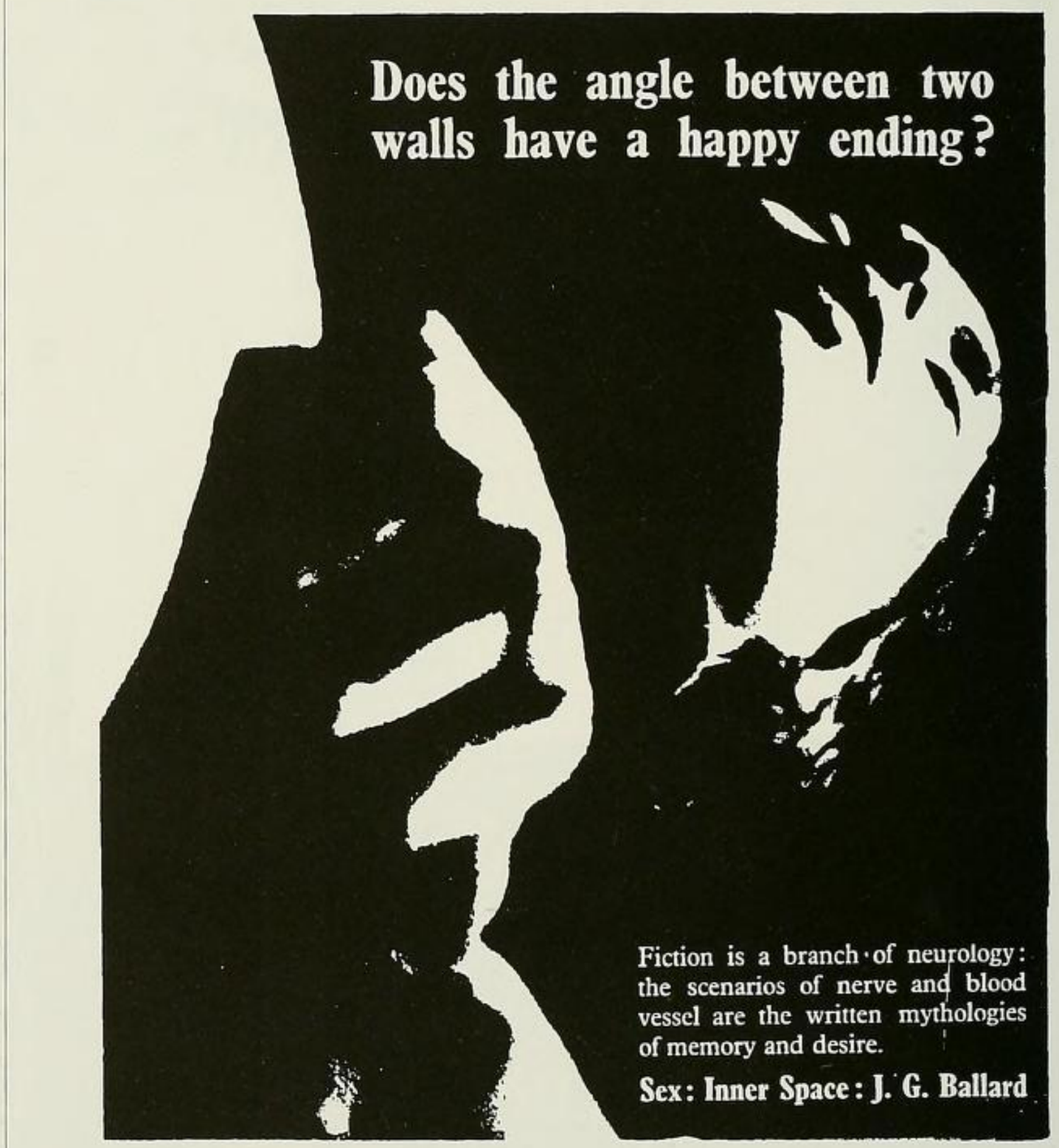


Page 201
Access No. 1-3-6
FAX Channel #7103

[redacted]

J.G.バラード
J.G. BALLARD

An Attempt of the Graphic Novel



❑Born 1930 in Shanghai. Science fiction writer. In the 1960s published a series of SF novels in unconventional style such as *The Crystal World*. Other well-known works include *The Atrocity Exhibition*, *Crash*, *Concrete Island*, *High-Rise*, and *Empire of the Sun*.

❑1930年上海生まれ。SF作家。60年代、『結晶世界』などの斬新なスタイルの作品を次々と発表した。代表作は他に『残虐行為博覧会』『クラッシュ』『コンクリートの島』『ハイライズ』『太陽の帝国』など。

FAX Channel
#7103

Access No.
1-4-1

FAX
Channel
#7103

Access No.
1-4-1

Page
203

T-1 EMERGENCY MEGA-CHANNEL MULTI-HORN DIVE DRILL

CHANNEL					
situational					
intra uterine					
neurophonic					
anogenital					
psychochem					
hypno trigger					
autonomic					
time drive					

Thoracic drop Taped

"Mainline," kline dialled
"L-5 on the big routes."

... depth squad:

programing the psychodrill: coded sleep and interlime

---

am : beach hamlet

: the existential yes !

TIME ZONE . . . . . .
pre-uterine claims KLINE

the A-girl COMA

time pack MR F

pm : imago tapes

: neuronic low Drops the pH

. . . Coma slid out of the solar rig

you :

kline :

---

zero synthesis

COMA : the million year girl
KLINE : rescoring the c n s

mr. f is mr. f

psychodynamic :
program
xero
"I am 7000 years old."

Xero Run Hot with a Million Programs Starts

mad :

---

time probe

T-12

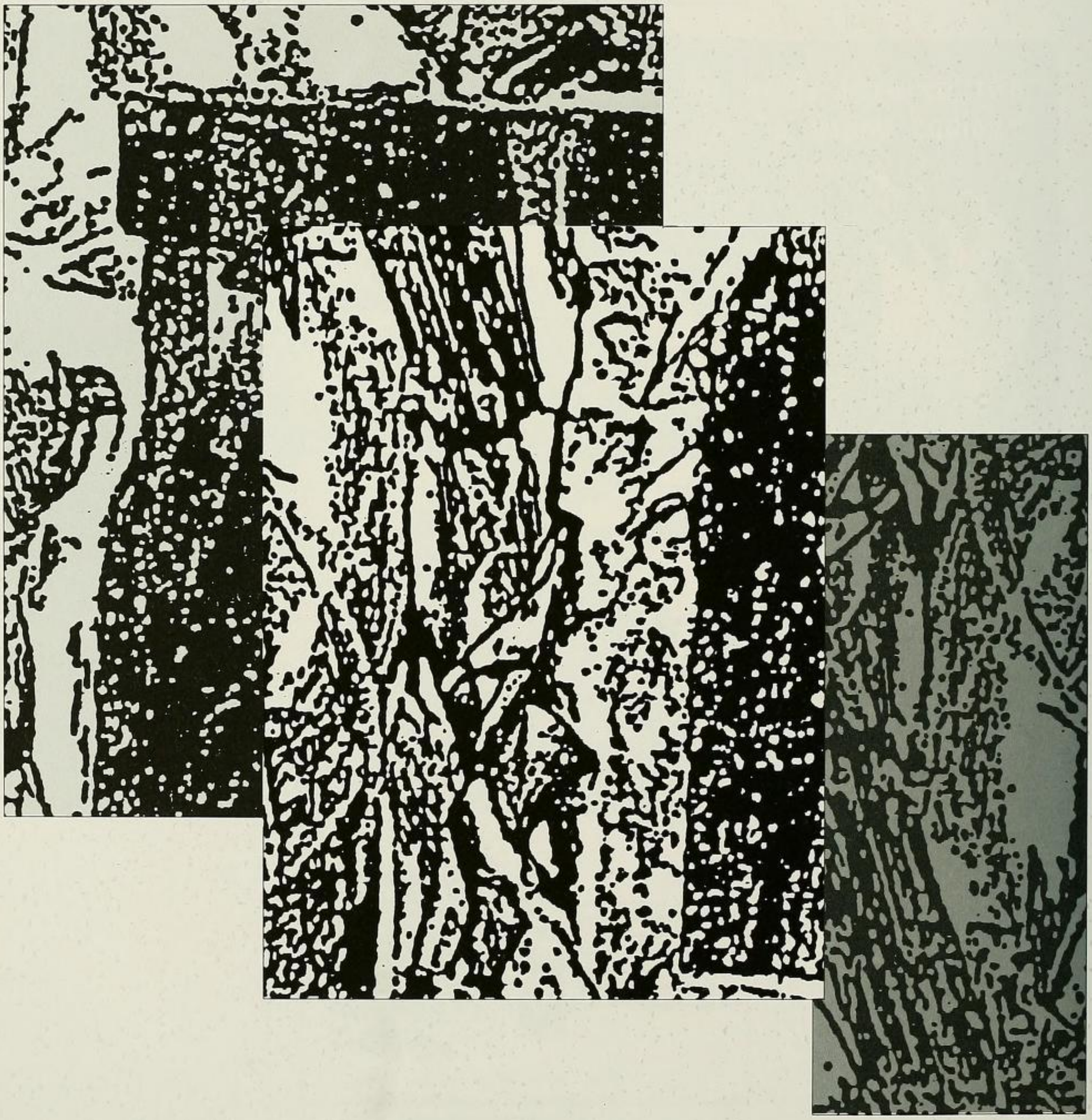
Volcano Jungle: vision of a dying star-man

. . . Coma,' Kline murmured, 'let's get out of time.'

For the Museum inside the Telephone
Best wishes J G Ballard

ウィリアム・S・バロウズ
William S. BURROUGHS

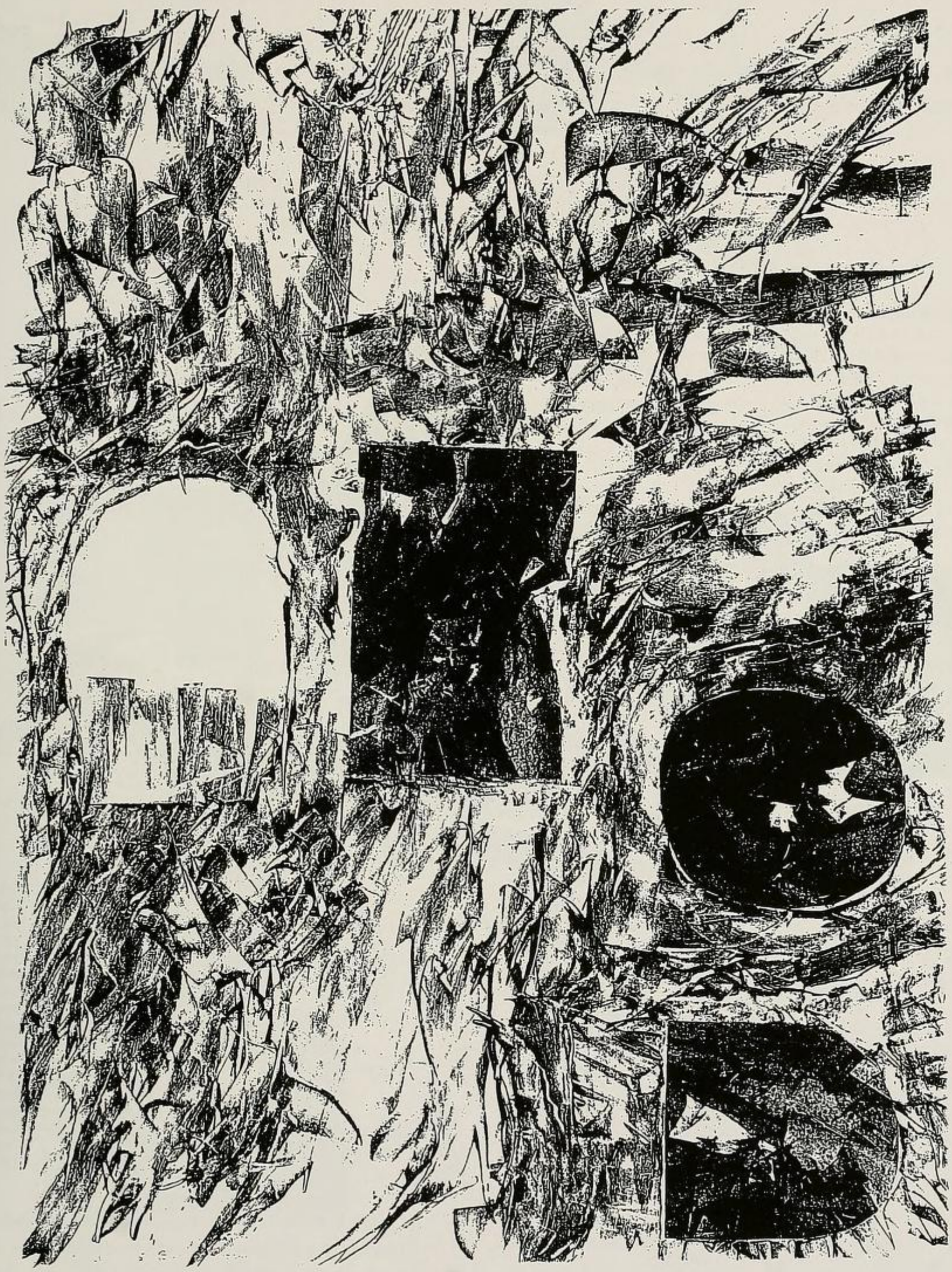
Entrance to the White Square



FAX
Channel
#7103

Access No.
1-4-2

Entrance to the White Square



William S. Burroughs
January 91

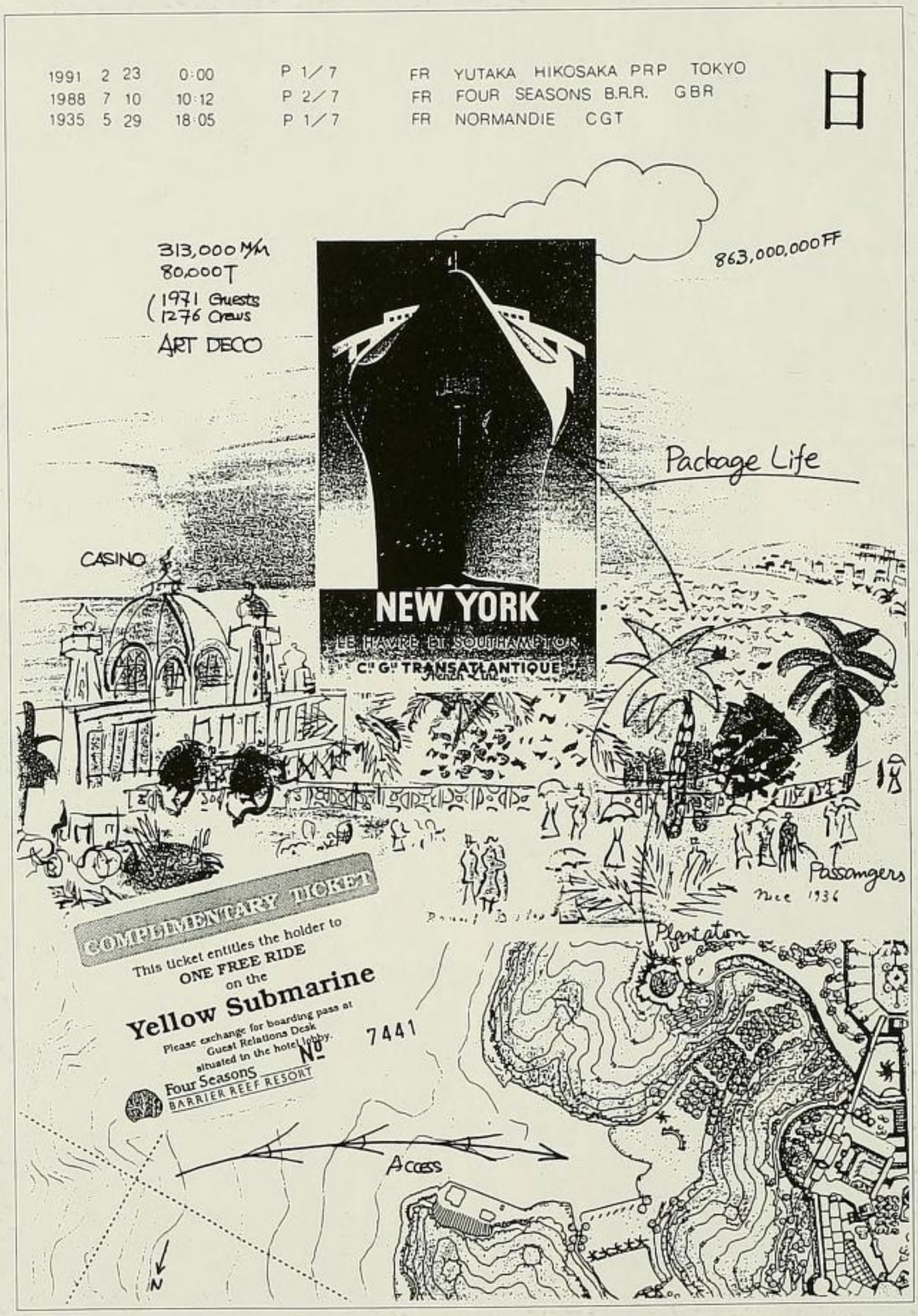
FAX Channel #7103

Access No. 1-4-2

彦坂裕
HIKOSAKA Yutaka

ポータブル・リゾート
Portable Resort

○集結、拡散というネットワーク特性の典型的装置としての制作行為。そして、イメージトランジット促進者としての制作者。
週で完結します。→日→月→火→水→木→金→土→　どこからはじめてもOK、endlessですから。



❑1952年東京生まれ。建築家。（株）スペースインキュベータ代表。玉川高島屋SC20周年リニューアル、大輪会「水のファンタジアム」（花博）、日立サイエンスステーション等多くのコンセプトワーク、デザインワークを手がける。著書『シティダスト・コレクション』他、訳書『合理主義の建築家たち』他。

❑Born 1952 in Tokyo. Currently he works as an architect, and is represented by Space Incubator Inc. He has been involved in much concept work and design work in projects such as Tamagawa Takashimaya's 20th anniversary renewal, Daiwakai's "Fantasium of Water," at the Flower Expo, and the Hitachi Science Station. Books published: *City Dust Collection*, others. Translations: *The Rationalists*, others.

○An act of creation as the typical network-like instrument of concentration and dispersion. And the creator as a promoter of "image transit."
I draw a conclusion from the week:→Sunday→Monday→Tuesday→Wednesday→Thursday→Friday→Saturday→
You may start where ever you like, since it's endless.

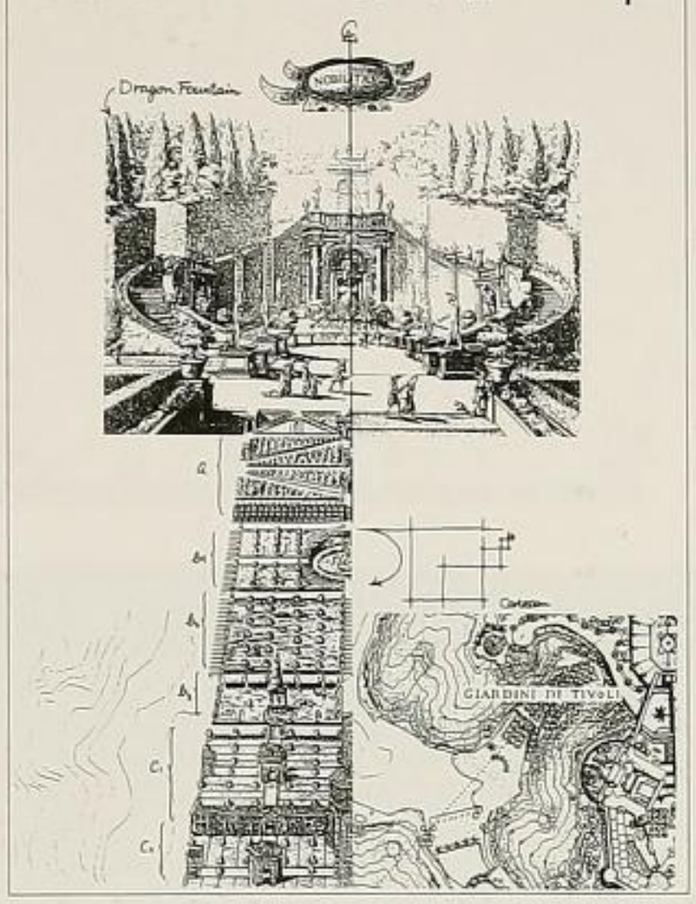
FAX Channel #7103
Access No. 1-4-3
Page 206

月

1991 2 23 0:02 P 2/7 FR YUTAKA HIKOSAKA PRP TOKYO
1938 12 24 18:00 P 2/7 FR FRANK CAPRA LA
1937 10 2 24:00 P 1/7 FR STEPHEN GOOSON LA

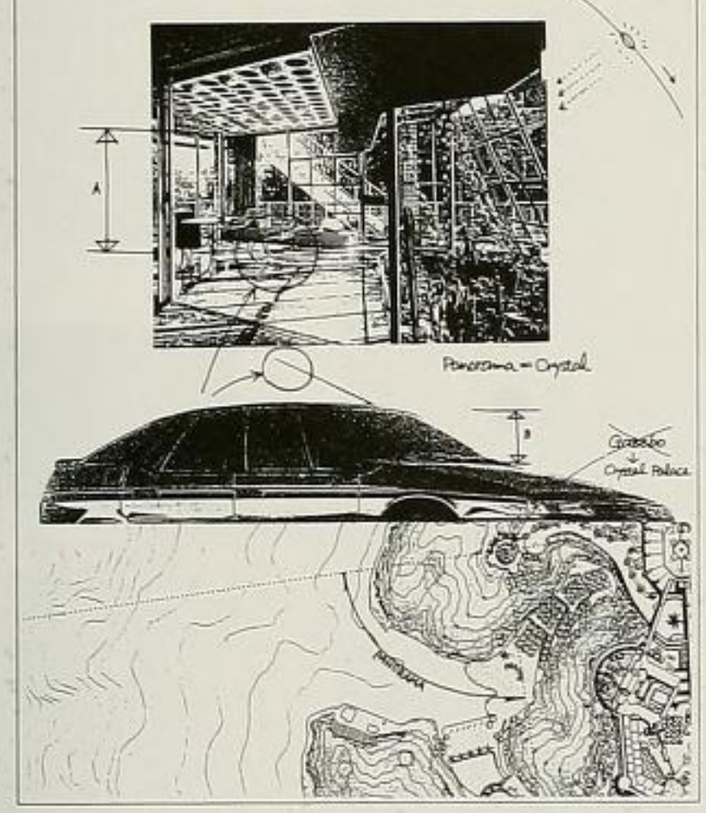
木

1991 2 23 0:08 P 5/7 FR YUTAKA HIKOSAKA PRP TOKYO
1978 11 1 7:31 P 2/7 FR IL TURISMO FIRENZE
1685 12 25 2:28 P 1/7 FR VENTURINI A. ROMA



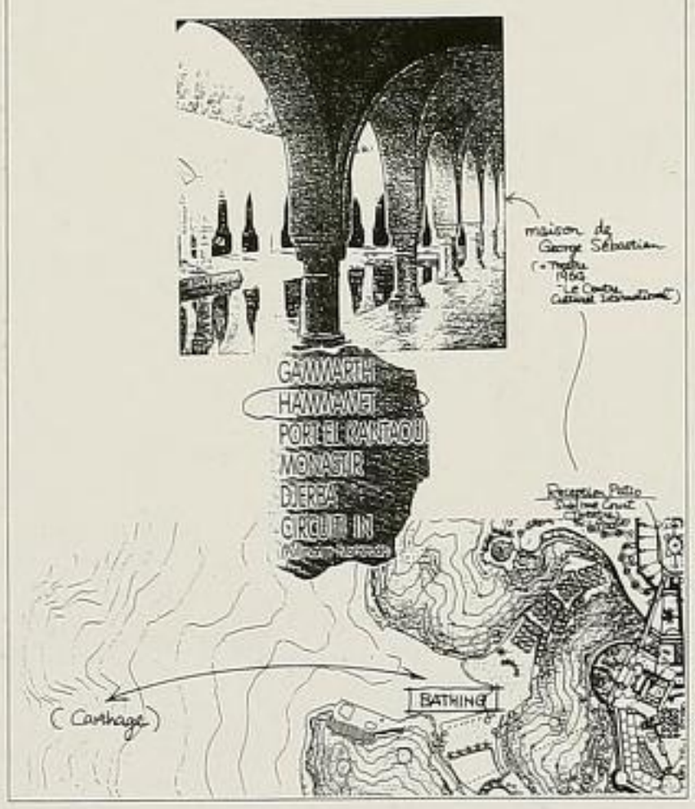
火

1991 2 23 0:04 P 3/7 FR YUTAKA HIKOSAKA PRP TOKYO
1990 12 31 8:01 P 2/7 FR U. O. CITROËN PARIS
1932 10 28 14:45 P 1/7 FR HANS SCHARDUN BERLIN



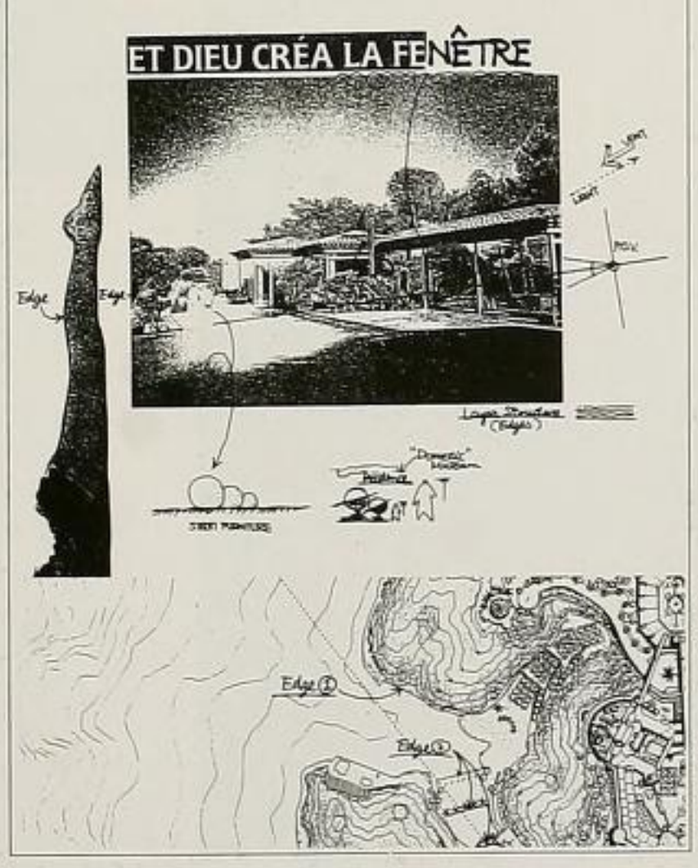
金

1991 2 23 0:10 P 6/7 FR YUTAKA HIKOSAKA PRP TOKYO
1986 1 2 11:33 P 2/7 FR S.T.D. TUNIS MADRID
1930 4 4 8:26 P 1/7 FR F.L.WRIGHT HAMMAMET



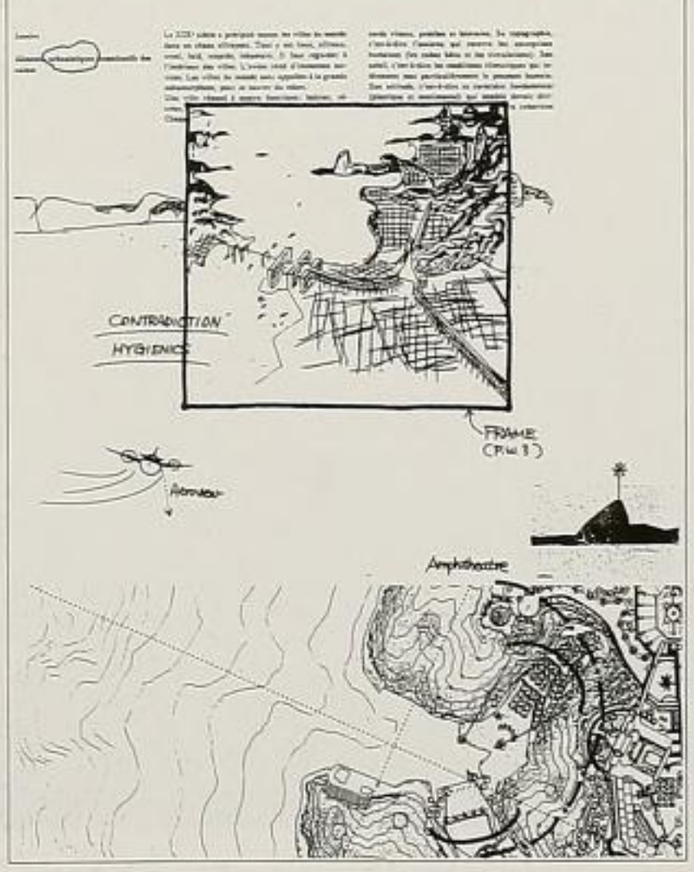
水

1991 2 23 0:06 P 4/7 FR YUTAKA HIKOSAKA PRP TOKYO
1968 6 7 12:01 P 2/7 FR B.B. PARIS
1968 6 6 6:06 P 1/7 FR ROGER HERRERA ST TROPEZ



土

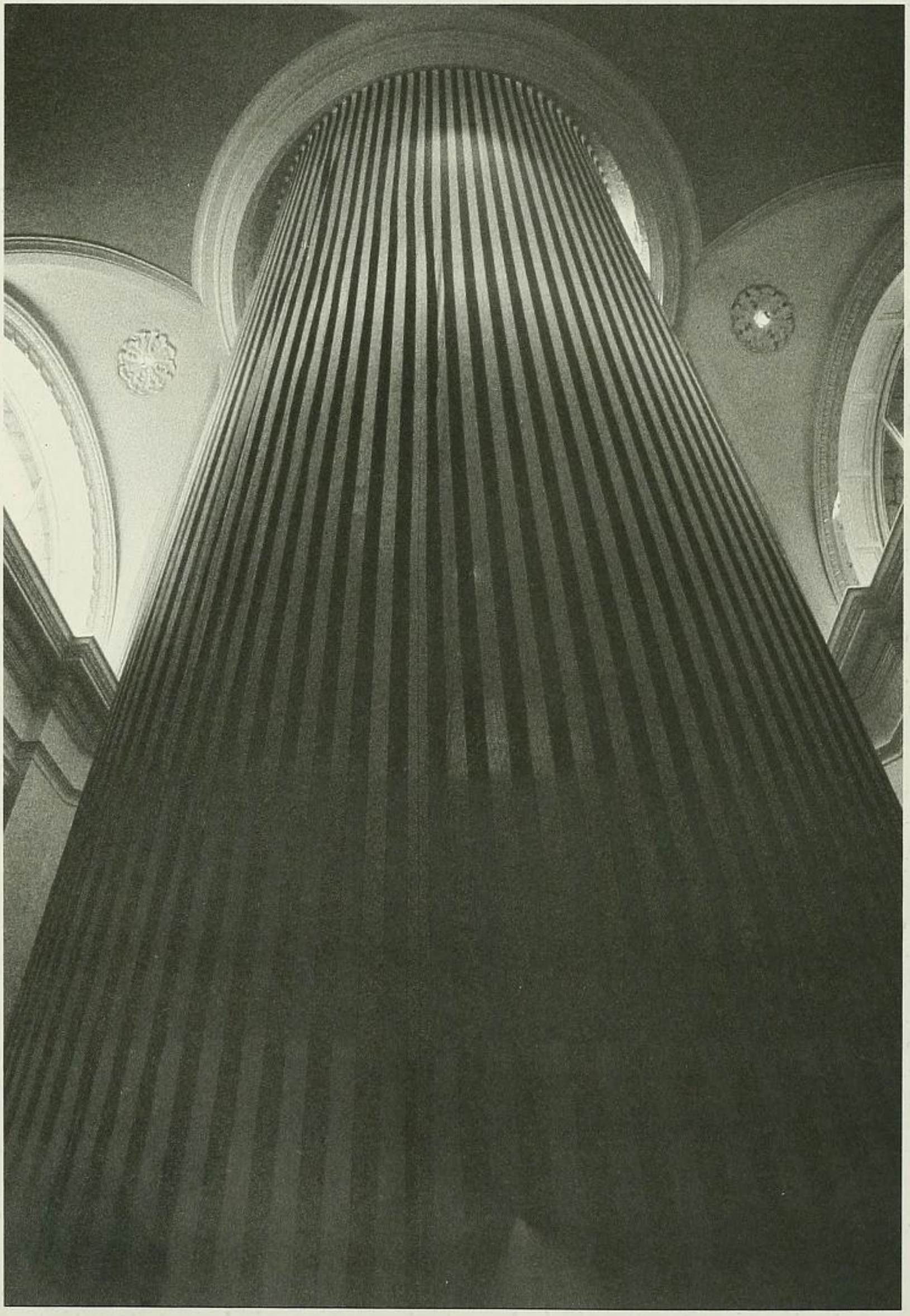
1991 2 23 0:12 P 7/7 FR YUTAKA HIKOSAKA PRP TOKYO
1964 12 7 8:47 P 2/7 FR ARTEMIS ZURICH
1936 9 4 13:20 P 1/7 FR C. JEANNERET RIO DE JANEIRO



FAX
Channel
#7103

Access No.
1-4-4

Page
208



❑Born 1938 in France. Painter.
Photo: Aomi Okabe

❑1938年フランス生まれ。画家。（これが彼の明かす経歴のすべてである。1965年以降垂直のストライプという同一のパターンを繰り返し続けていて、「ストライプ」のアーティストとして知られている。日本でも毎日新聞主催「東京ビエンナーレ」、国際交流基金主催「行為と創造」展、牛窓国際芸術祭、東京・かんらん舎ギャラリーの個展などの機会に来日し、作品を発表してきた。）
写真：岡部あおみ

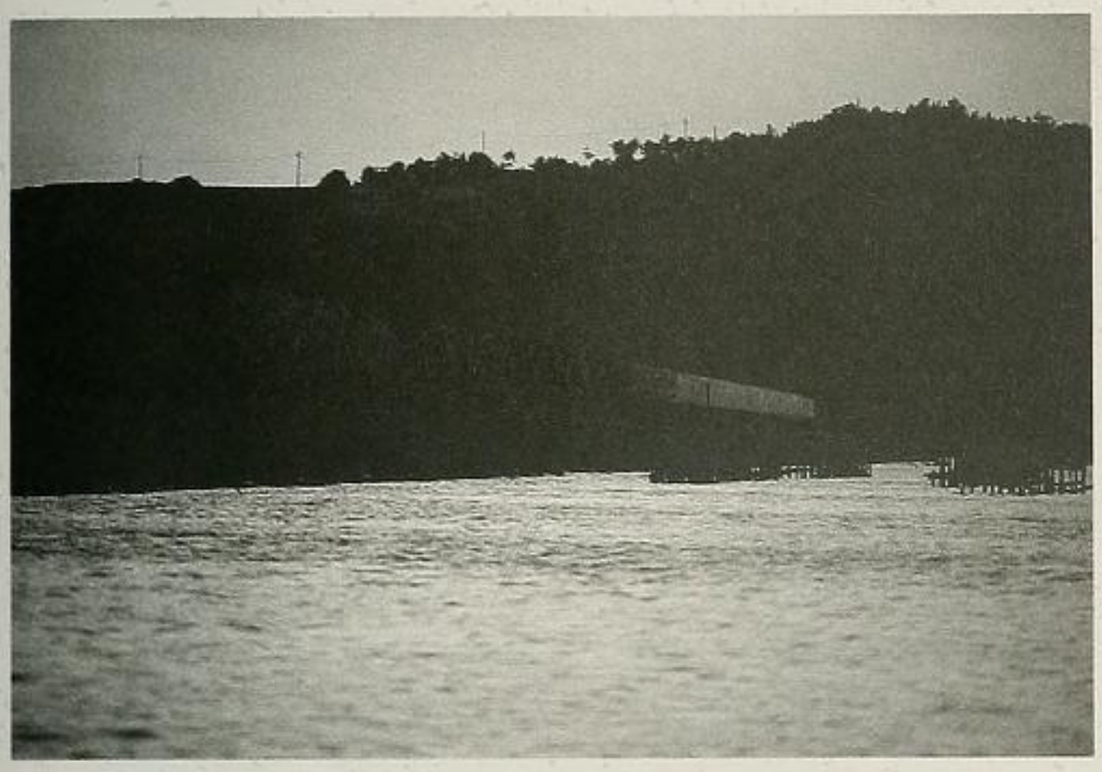
[redacted]

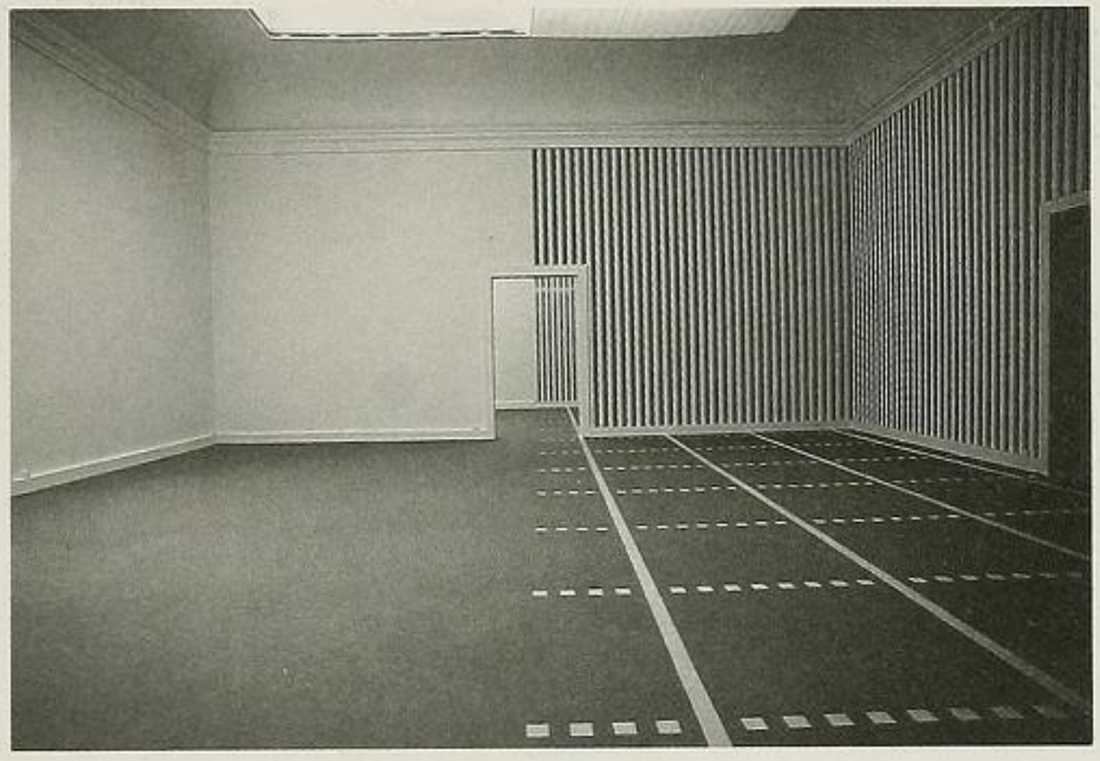
ダニエル・ビュラン
Daniel BUREN
photo-souvenir

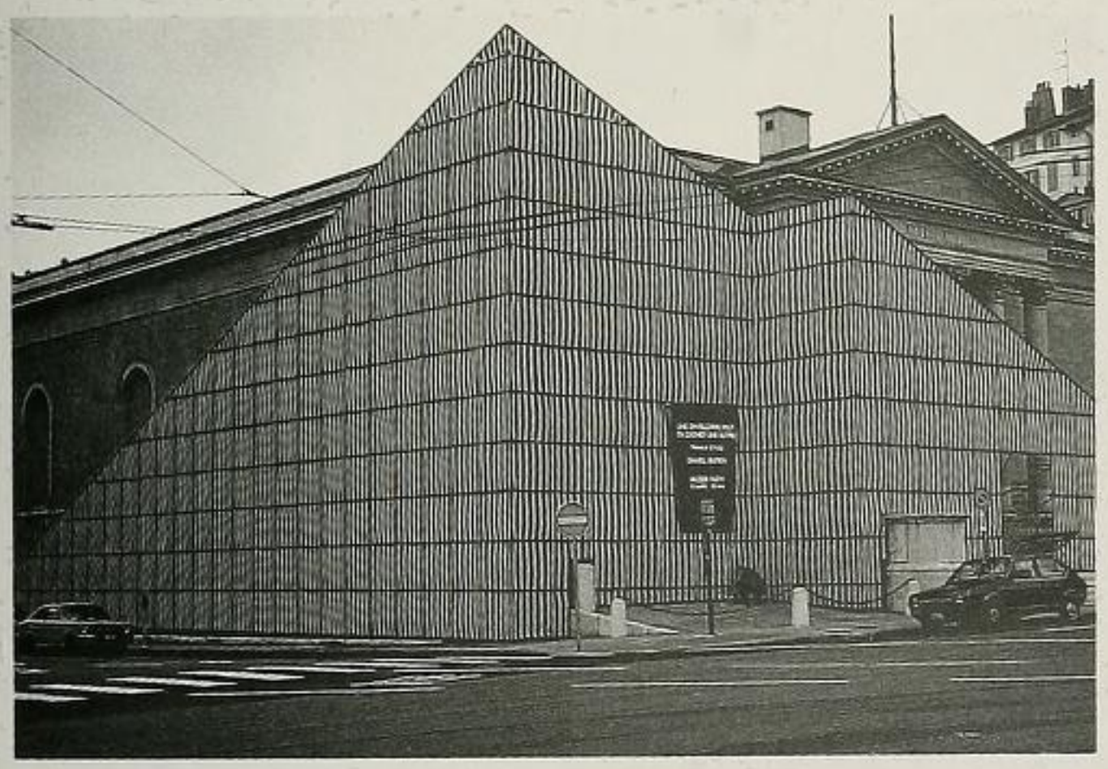
FAX
Channel
#7103

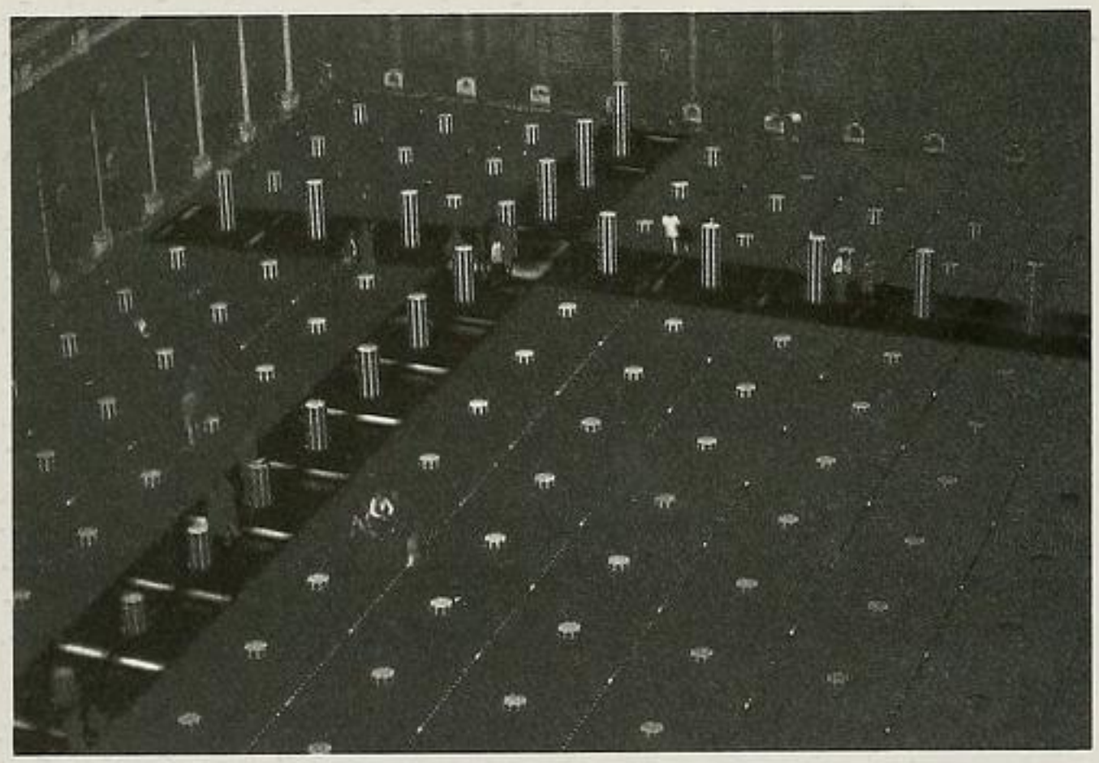
Access No.
1-4-4

Page
209



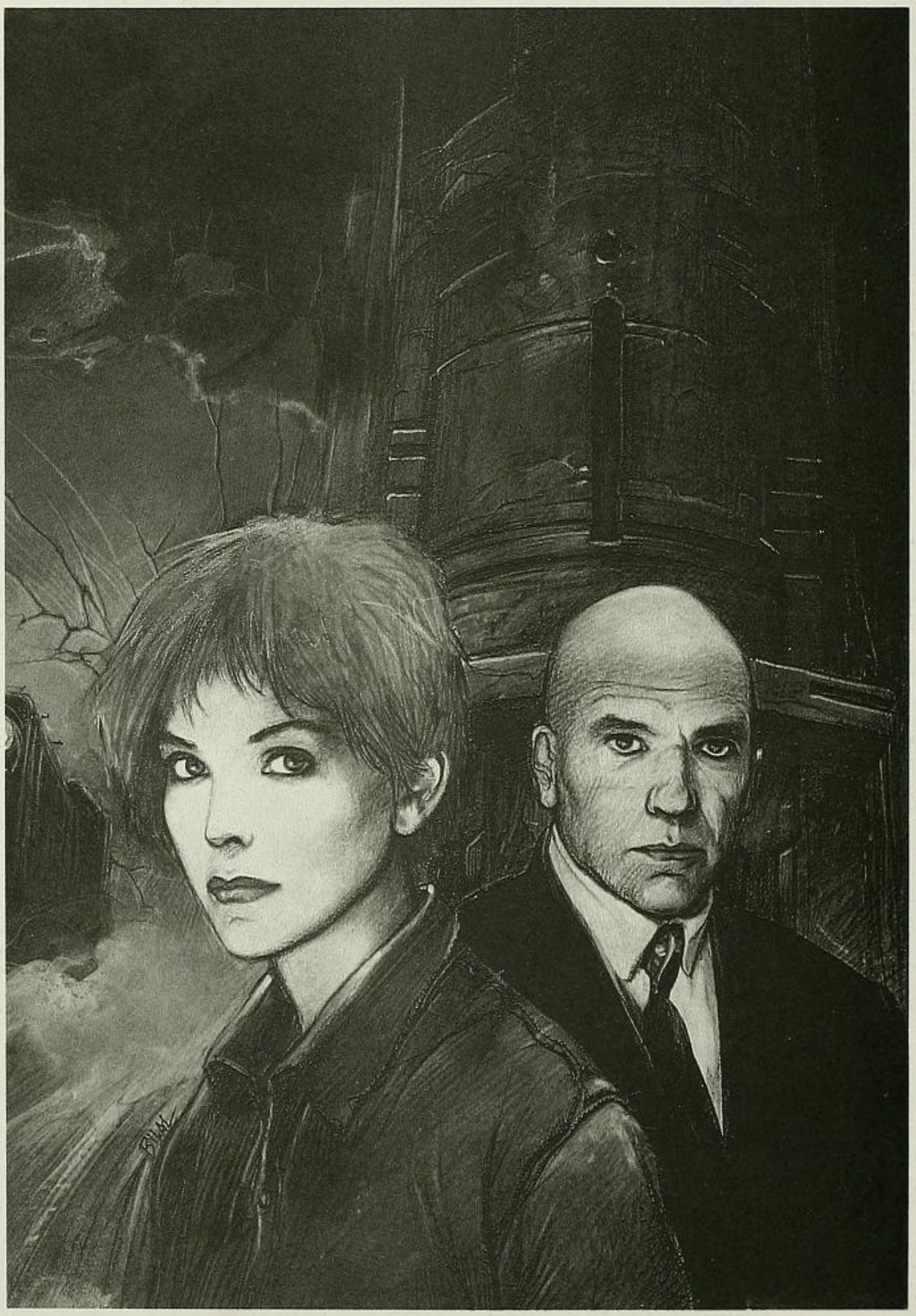






エンキ・ビラル
Enki BILAL

映画『バンカー・パレス・ホテル』の為のポスター・イラスト
The Poster Illustration for the movie Bunker Palace Hotel



FAX
Channel
#7103

Access No.
1-4-5

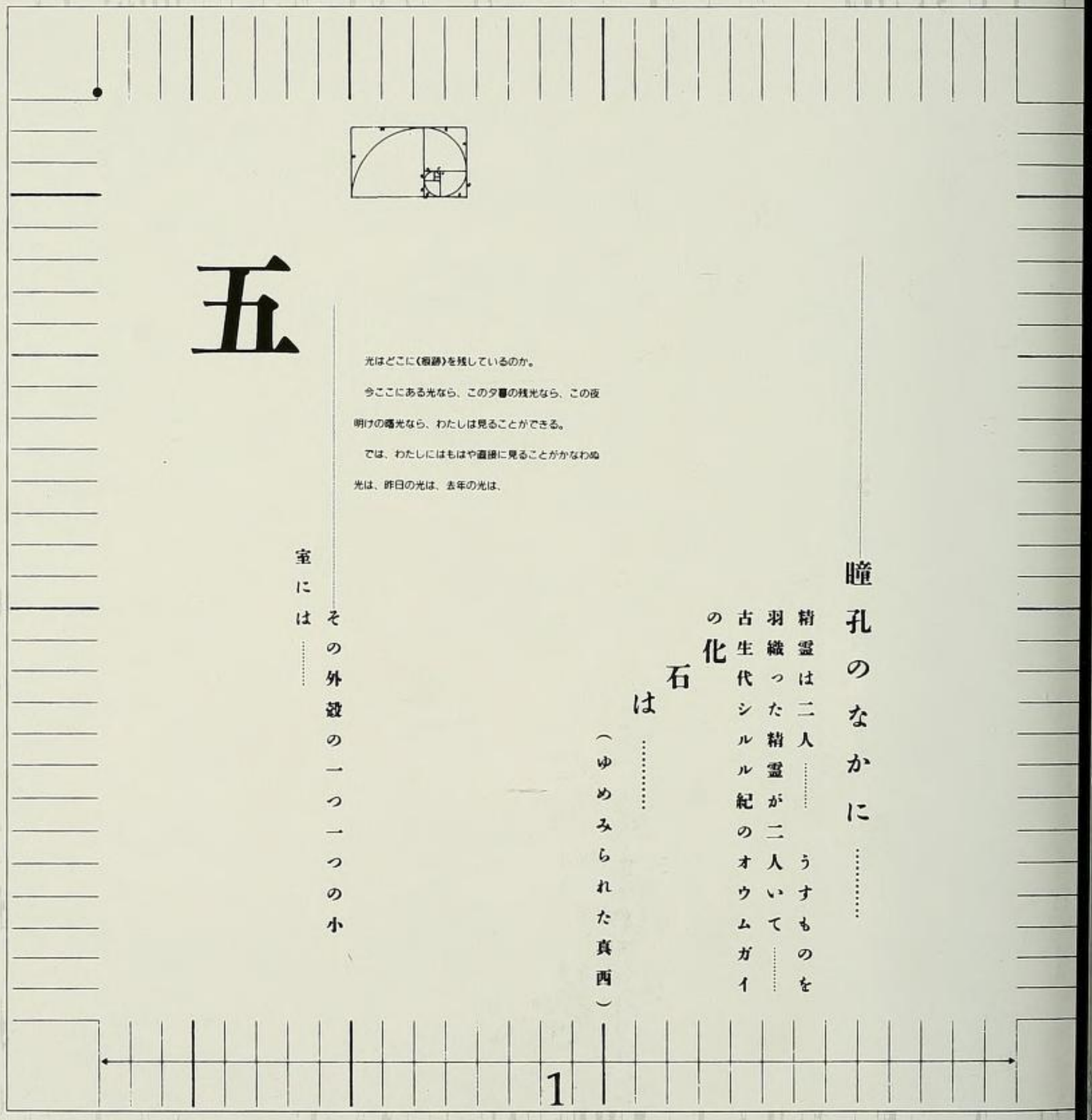
❑1951年ユーゴスラビア生まれ。劇画家・映画監督。10歳でパリに移住、71年劇画家としてデビュー。89年にこれまでの劇画作品のイメージを集大成させた映画『バンカー・パレス・ホテル』で初の監督を務める。

❑Born 1951 in Yugoslavia. Dramatic cartoonist and film director. Moved to Paris at age ten, and debuted as a dramatic cartoonist in 1971. In 1989 directed his first film, *Bunker Palace Hotel*, a compilation of the major themes of his work as a cartoonist until then.

Page
210

ONE BOX MUSEUM -3 THE B

○自由詩形の長篇詩と「光と痕跡」と題されたエッセーとが、互いに互いの周りを旋回し合う＜二重螺旋＞のような構造をかたちづく
全体として時間と光と生命をめぐる瞑想となっている。
♦文字の配置とレイアウトはデザイナーの鈴木一誌氏の手になるものであり、本作品はほとんど彼との共作と呼ぶべきものである。



瞳孔のなかに……

精霊は二人……うすものを
羽織った精霊が二人いて……
古生代シルル紀のオウムガイ
の化石は……
（ゆめみられた真西）

室には……

その外殻の一つ一つの小

光はどこに《痕跡》を残しているのか。

今ここにある光なら、この夕暮の残光なら、この夜明けの曙光なら、わたしは見ることができる。

では、わたしにはもはや直接に見ることがかなわぬ光は、昨日の光は、去年の光は、

五

1

❑1954年生まれ。詩人・仏文学者。東京大学助教授。映画にも非常に造詣が深い。著書に『口唇論』『映画　n−1』、詩集『松浦寿輝詩集』『冬の本』などがある。

❑Born 1954. Poet and scholar of French literature. Assistant professor of the Tokyo University. Also has a profound knowledge of film. He has published such works as *Labia* and *The Film n-1*, as well as the poetry anthologies *An Anthology of Hisaki Matsuura* and *A Winter's Book* etc.

○Long freestyle verse and an essay entitled "Traces of Light" rotate each other's perimeter to form a DNA-like structure that, as a whole, turns into a meditation revolving around life and time and light.
♦Almost all of this should be considered a joint work by designer Suzuki Hitoshi, as the layout and lettering arrangemen are his.

松浦寿輝
MATSUURA Hisaki

五億五〇〇〇万年前の海辺で或るオウムガイが見た夕暮れ
The Sunset a Pearly Nautilus Saw by the Sea 550 million years ago

FAX Channel #7103

Access No. 1-4-6

五

8

日

5

可

3

億

2

年

55

万

34

千

21

光

13

前

144

の

233

377

海

辺

987

610

1597

2584

で

4181

或

6765

る

17711

ウ

121393

オ

46368

ム

28657

ガ

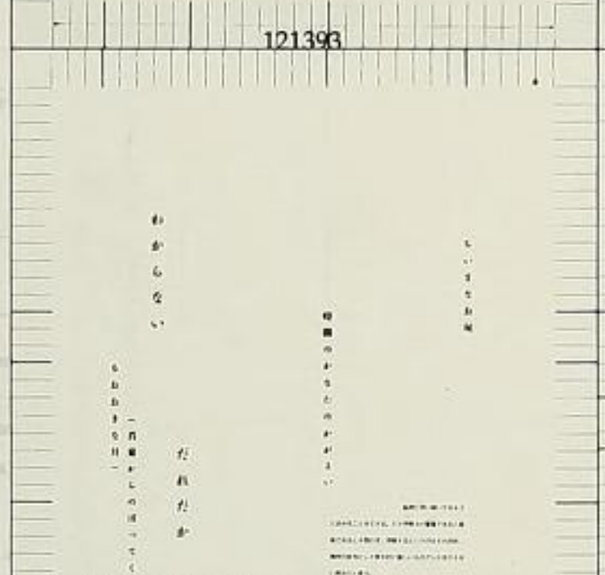
75025

イ

196418

が

514229



832040

317811

夕

39088169

24157817

14930352

見

た

9227465

なにもない

267914296

松

165580141

暮

102334155

63245986

浦

跡

1836311903

125862269025

寿

1134903170

433494437

痕

夕菅

7778742049

701408733

輝

光

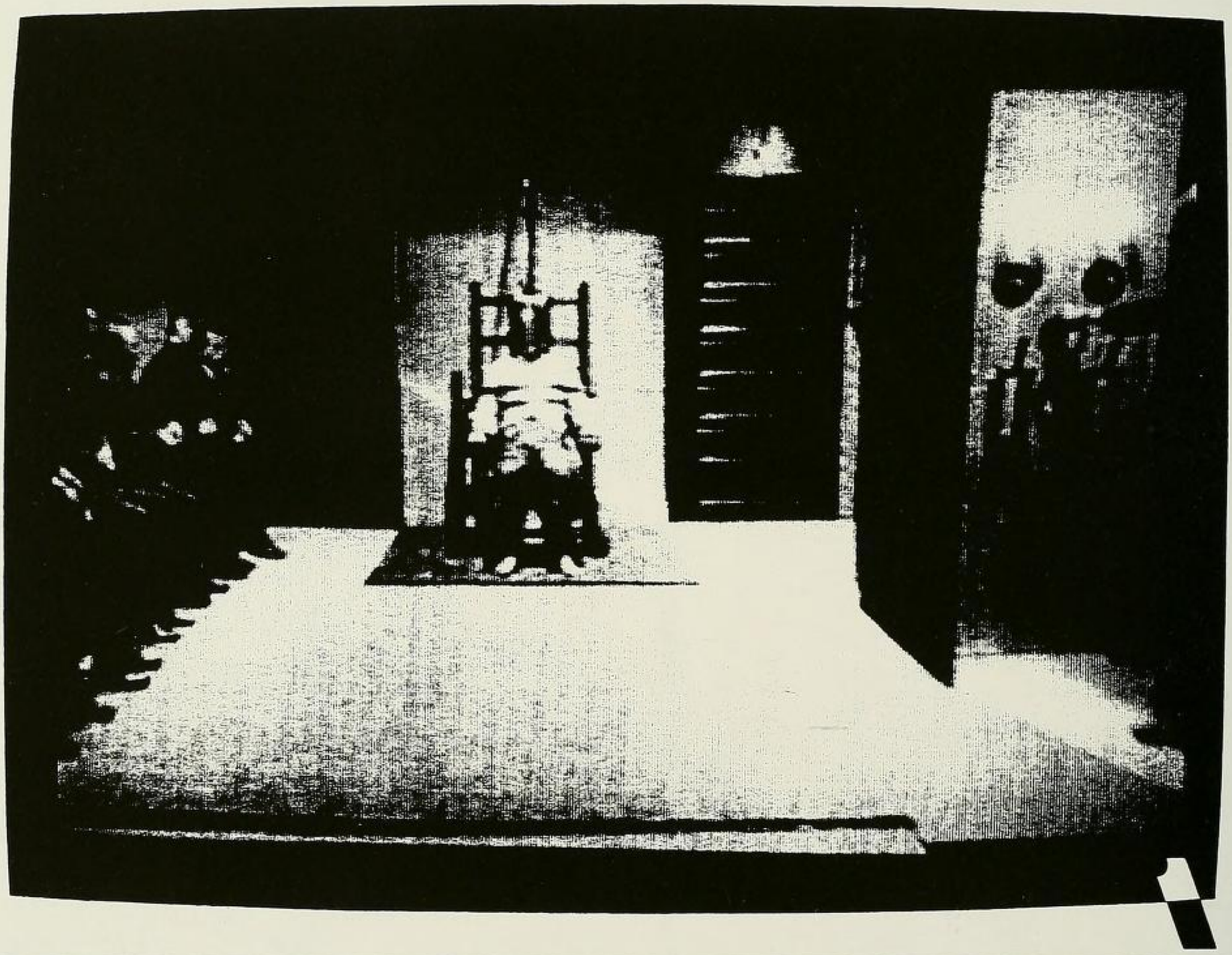
48075269?6

29711215073

ジャック・モノリー
Jacques MONORY

T.V.

❑Born 1934 in Paris. Artist. Studied at the Paris Polytechnical School, and began giving shows of his own works in 1955. After achieving international fame with his 1968 series *Meurtre,* he produced many other such series, including *Velvet Jungle.* He has also collaborated with M. Butor and J.-F. Lyotard.

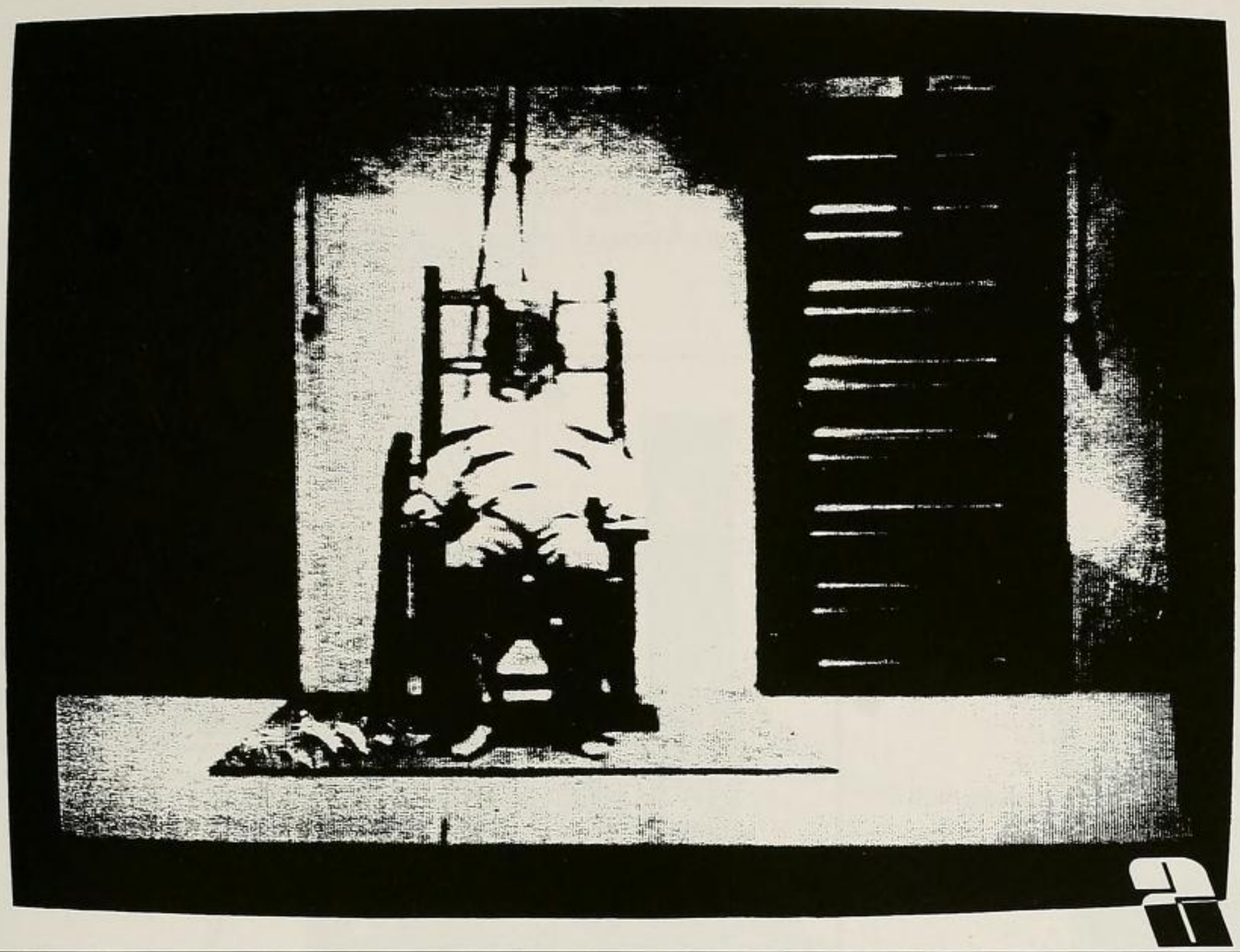


FAX Channel
#7103

Access No.
1-4-7

Page
216

❑1934年パリ生まれ。アーティスト。パリ工芸学校で学び、1955年から個展を開く。「カメラを持つ画家」の異名に相応しく、ニュース写真などの殺人や破局のイメージに触発されて絵のみならず、写真、映画、ビデオに至る幅広いメディアで作品を発表している。1968年の連作《殺人》によって国際的な名声を得たあと、《ヴェルヴェット・ジャングル》など多数の連作のほか、M. ビュトールやJ.-F. リオタールらとの共同作業の作品もある。



FAX
Channel
#7103

Access No.
1-4-7

Page
217

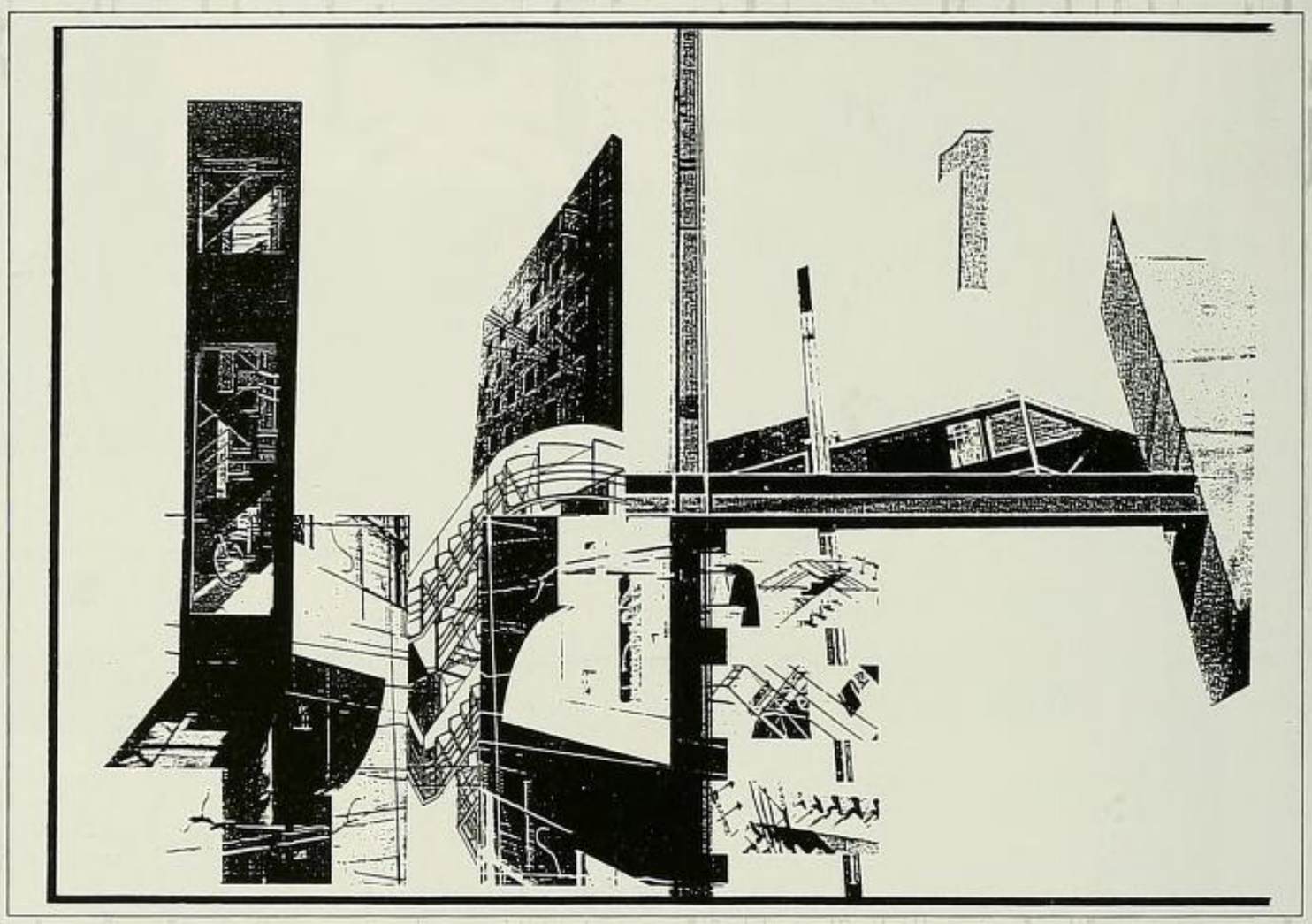
八束はじめ
YATSUKA Hajime

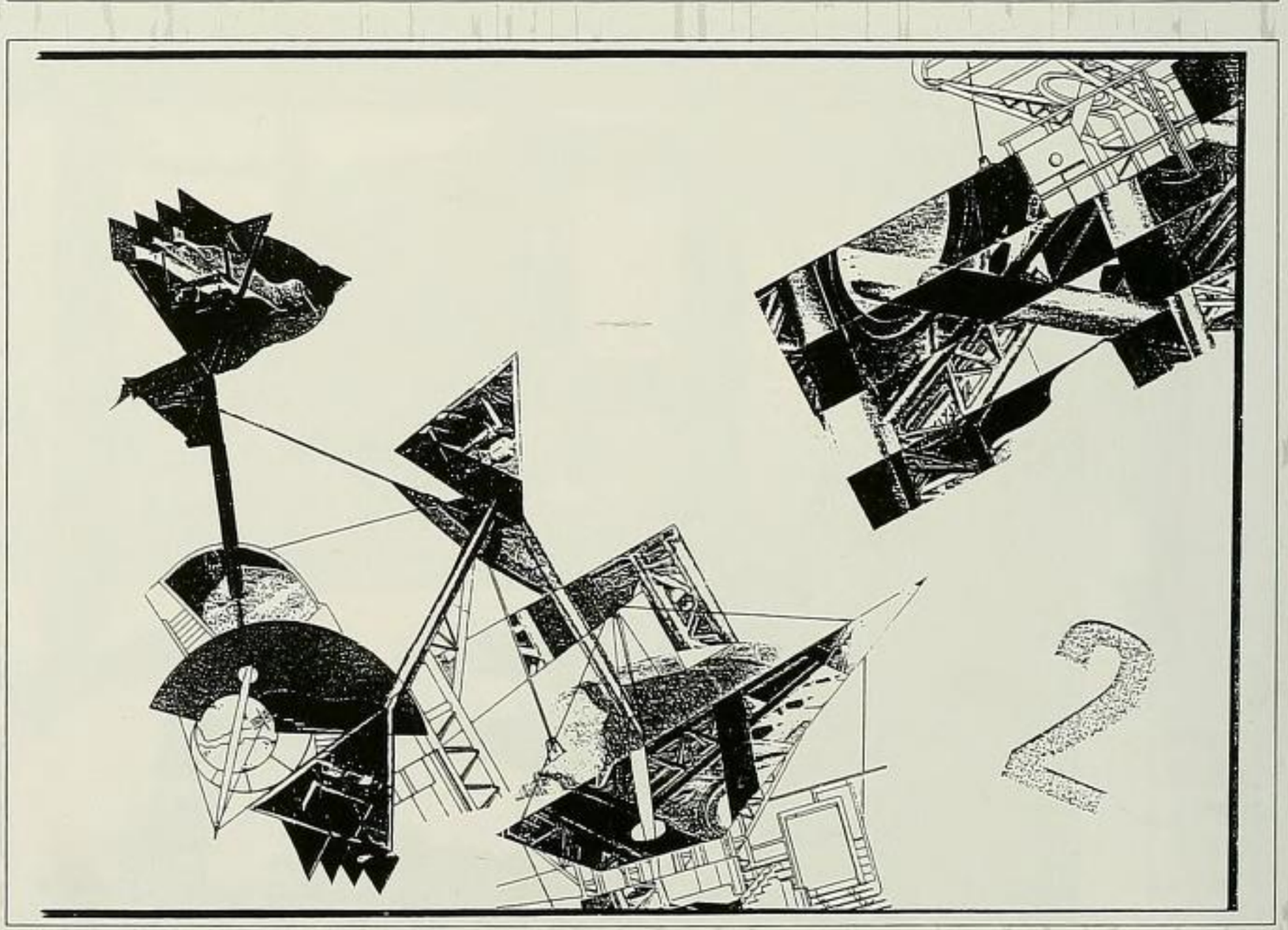
FRAGMENTS

❑1948年山形市生まれ。建築家、アーバンデザイナー、建築評論家。東京大学都市工学科大学院修了。（株）U.P.M. 主宰。

❑Born 1948 in Yamagata City. Architect. Urban Designer. Architecture Critic. Graduated from Tokyo University, Urban Engineering Department, Graduate School. Director of U.P.M. Inc.

○都市の中での建築は、媒体としてよりは、断片的なシーンとして記憶の中に記録されていく。更に建築家にとっては、そこに制作のプロセス、つまり図面や模型の記憶がスーパーインポーズされる。そうした風景を仮にFAXしてみたら……。

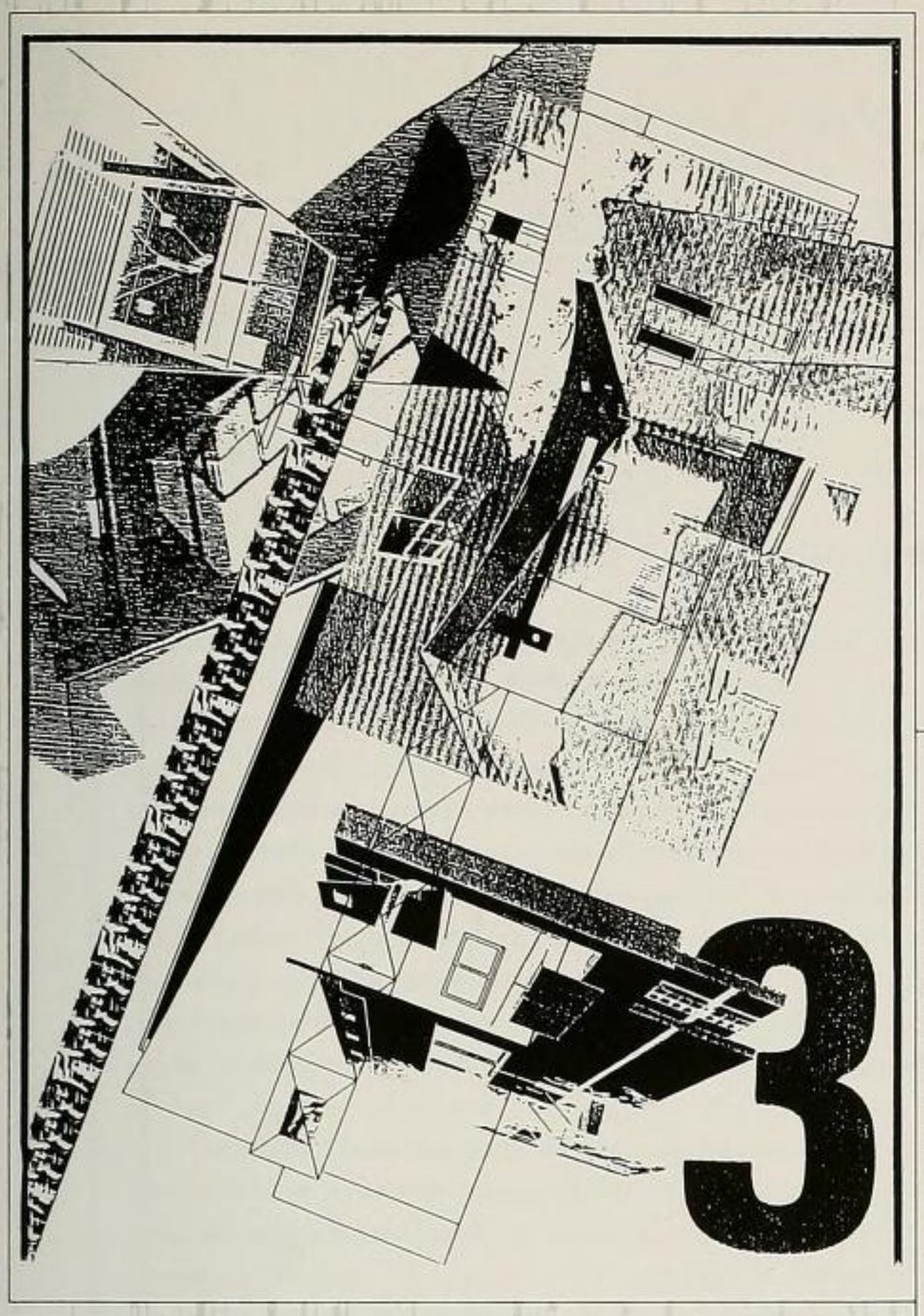


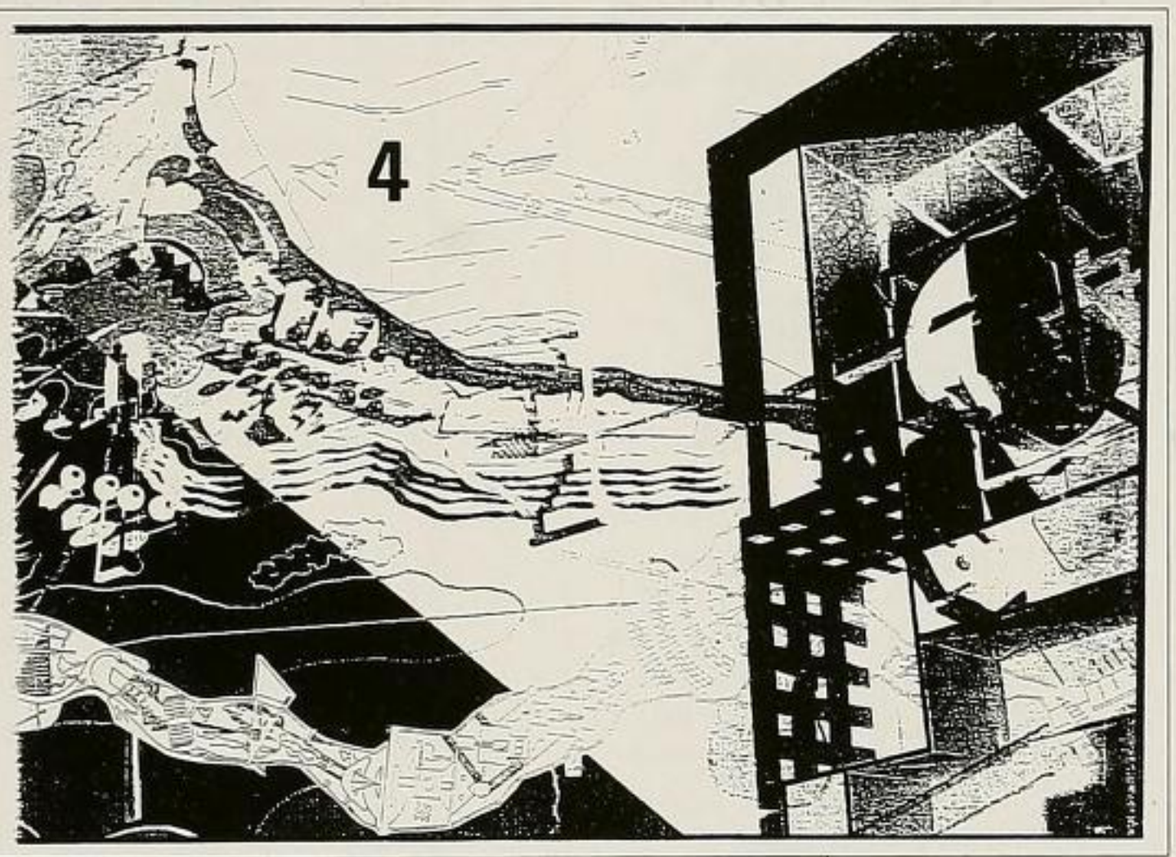


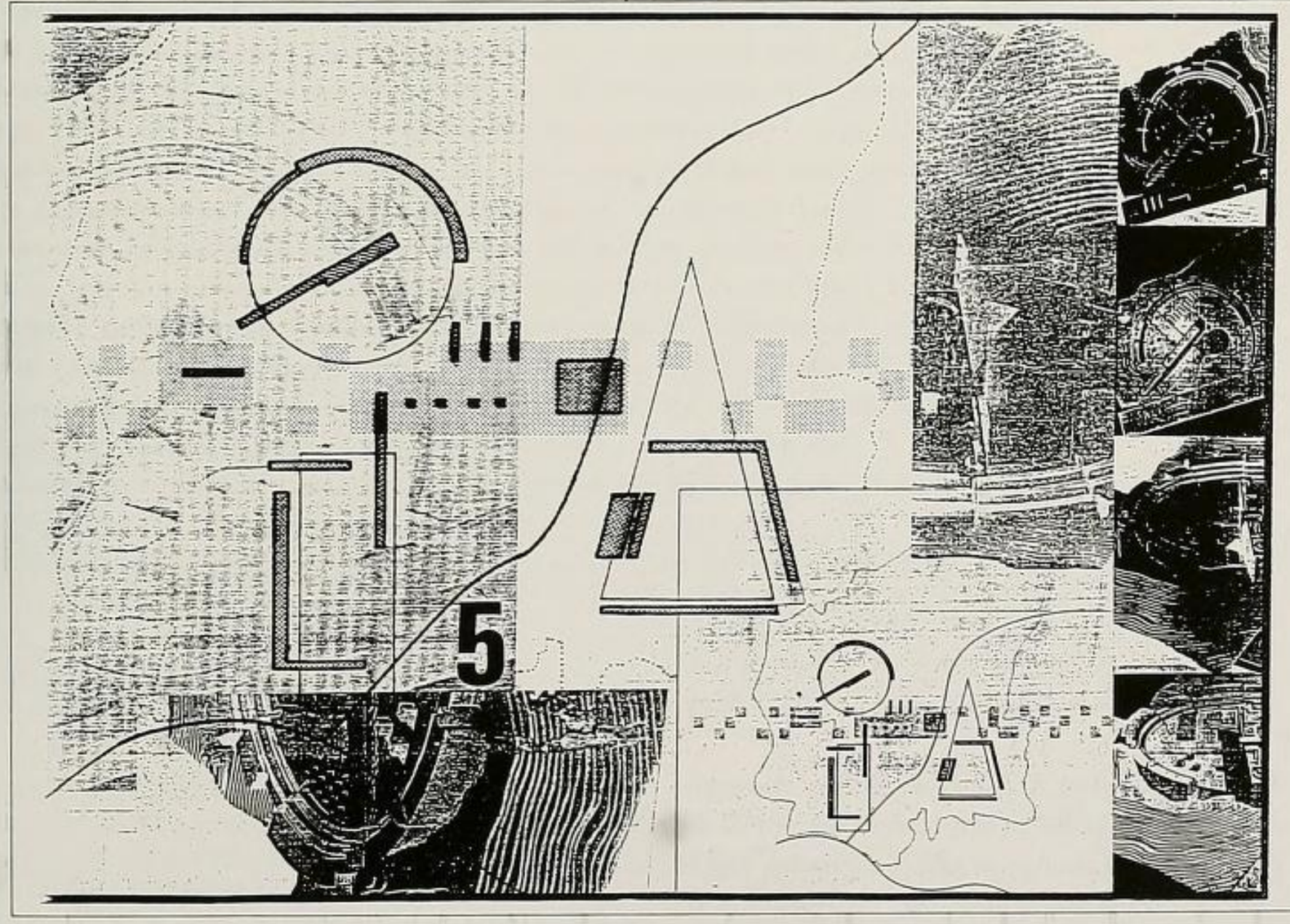
○Urban architecture is recorded in memory more like fragmentary scenes than as mediums [of expression]. Furthermore, to architects, the memory of the process, or in other words, the plans and models, are superimposed on the memory. And if we were to send such a scene through telefax...

FAX Channel
#7103

Access No.
1-5-1







FAX
Channel
#7103

Access No.
1-5-1

ソル・ユーリック
Sol YURIK

SAVING THE UNIVERSE: A VISION

Saving/Yurick

SAVING THE UNIVERSE: A VISION.

SOL YURICK

The ancient rabbinic masters decided to make a Golem out of dust, for if the Righteous wished, they could create whole worlds.

There you have it: I've found the secret of how life started. Let me tell you.

In 2000, on the hidden island of Malaputa, there gathered a conclave of ancient Rabbis. The world was in terrible shape. Environmental disasters threatened at last the extinction of the few remaining people. Wars had been raging through the decade since the incursions of 1991. Whole populations were dying. The poles were melting. Deserts had spread northward into Europe. The Pacific was half-poisoned. The Soviet Union had broken up and civil war still raged. As for the United States, it was worth your life to go into the streets...day or night.

This is terrible thought the rabbis. And so they convened. However, you must understand that they were no longer in the same room. The way they got together was through telecommunication: a rabbi in Jerusalem; a rabbi in New York; a secret rabbi in Osaka; a rabbi in...

How many? Well, the favored number is 36, the hidden Righteous. On the other hand another number that comes to mind is 72, which is like a full rabbinical court. There are some who would later say that some of the rabbis were not even human, living flesh, but computer put-togethers. If this is indeed the case, where or when were they, these invisible and not really real rabbis? Where else, but in the mysterious island-city-continent-world of Malaputa which is sometimes in the Pacific (Mu) and sometimes in the Atlantic (Atlantis) -- all together now; Mulantis -- and at other times in the great informational sea of finance, and, yet at other times, at the very heart of the blackness enshelling the whiteness which enspores the blackness at the heart of the galaxy, that place, that portal, that ante-chamber to paradise which leads into the other world God has/is-to made/make.

Seeing how bad things were, that the end of the world was approaching, they decided to start everything all over and perhaps it would come out better than the first 42 times around. First thing was to make a golem.

Now everyone, in principle, knows how to make a golem. You put together some inert matter, such as dirt, and then, joining in a dance, you

ソル・ユーリック

❑Born 1925 in Brooklyn, USA. Author. His 1965 debut work *TheWarriors*, which made skilful use of an elaborate style and invented vocabulary, was filmed as a movie by Walter Hill, and has achieved cult status. In 1982 he published the "information manipulation" novel *Richard A.*, which deals with such themes as multinational corporations, telephone hackers, and magic. Since then he has developed a form of text permeated by multifaceted thinking with technology as the key. He has also written the full-length novels *Fertig* and *The Bag* as well as the philosophical essay *Metatron* etc.

❑1925年アメリカ、ブルックリン生まれ。作家。凝った文体と造語を駆使した1965年のデビュー作『ウォリアーズ』はウォルター・ヒルによって映画化されカルト的人気を博す。1982年には多国籍企業、電話ハッカー、魔術などをテーマとする「情報操作」小説『リチャードA』を発表。以後テクノロジーをキーに横断的思考に貫かれたテクストを展開する。長編『ファーティグ』『ザ・バッグ』、哲学エッセイ『メタトロン』ほか。

FAX Channel #7103

Access No. 1-5-2

○この小品では、秘密の遺伝子コードに駆り立てられ、不死に向かって進化する、最も新しい人間らしさを目指す道を感じとろうと試みた。人間の想像力が限界を感じるのは、現実世界の無限の広がりに突き当たった時だけである。

♦この短いエッセーは、近代的なテクノスフェアが生物学的なイマジネーションと一緒になるという、別の長文から創作したもので、いつの時代にも、あらゆる人間により共有された最古の夢と神話……我々の科学技術の真に潜んでいる夢と神話……を下敷きにしている。

Page 220

○This little work attempts to feel its way toward the newest direction for humanity, driven by its secret genetic code, evolving towards immortality. The human imagination is limited only by the infinitude of the real world.

♦This short essay has been produced out of a much larger work in which the modern technosphere is mated with the biological imagination. It drew on the most ancient dreams & myths shared by all humans in all times...dreams & myths which lie beneath our science & technology.

Saving/Yurick

begin to circle the matter and chant, making a spell. But, of course, not everyone can do it. In the first place, you must be pure and saintly. In the second place, you have to know what to say and how to say it. The spell must consist of combinations and permutations of sacred letters, words, phrases, till they combine into the sacred names of God, and, finally, end up in the sacred and awesome tetragrammaton which is the true and final name of God, Blessed Be He. Thus, it takes years and years of study before anyone can qualify, and the final examination takes six days. And, even then, if there is one letter misspelled, one space between letters not properly articulated, or one mis-danced step, the whole thing falls apart and you have to start again. And frequently, mere exhaustion, for it too is a long and tedious process, has led to errors.

Since it was so hard to raise the dust, the rabbis had long ago consigned the spells to the international world of computers. Once done, they were sure that there would never be any mistake in the combinations and permutations, for, in a sense, the computer itself was a kind of golem, or at least Saint Norbert Wiener had said... Ironic, isn't it? A golem to raise a golem? And where did they hide this long incantation, safeguarding it from prying, spying eyes? Friends, a little here, a little there, a little in bank computers, a little in military computers (was that why there were so many misfirings), a little in biological computers, a little spread all over the world. In fact, once summoned, the rabbis, some of whom were pure code, had to sit at their terminals and summon up the secret crypto-codes and set them to running to activate the golem which activates the golem which activates God, Blessed be all of His many Names, who is a dimensionless point which is no where and no when and yet every where and every when, which contains all the possible stories that could ever be written and those which might have been written, stories in the form of histories and novels and small, lyric poems and epics of Beginnings and Endings and the variegated in-betweens, out of which He is made, and who makes the rabbis who make and use the computers who make God, ahh, awesome Tetragrammaton, who then makes the world itself out of Himself in his hidden hiding place, everywhere and in the ultimate off-shore, off-planet, off-galaxy, off-universe hiding place, the mysterious island of Malaputa. This is sometimes called the Anthropic Principle (which contains all the to-be assembled 'souls' of all people, those that were, those

古えのラビの導師たちはゴミからゴーレムを作り上げることにした。なぜなら、もし大いなる正義が望むなら、彼らは世界全体を創造できるのだから。
まさにここであなたがたはゴーレムを手にするのだ。すなわち、生命がいかに始まったか、という秘密を私は見い出していた。どうかこのことを伝えさせてほしい。
2000年、マラビュータという秘密の島では古えのラビたちの秘密会議が開かれた。この世界は恐るべき状態になっていた。環境災害はついに生き残ったほんの一握りの人々まで根絶しようとしていた。1991年の侵略以来、様々な戦争がこの10年間ずっと猛威をふるってきた。ほとんどの人口は死に絶えようとしていた。南極と北極は溶けだした。砂漠はヨーロッパ北部にまで広がっていた。太平洋は半分以上汚染されていた。ソ連は崩壊してしまい、内戦はまだ続いていた。アメリカでは…昼であれ夜であれ、あなたが通りに出て一日を過ごすくらいの価値しかなかった。
これがラビたちの恐るべき思考である。そんなふうに彼らは伝えた。けれども、彼らがもはや同じ部屋にいたわけではないことを理解しなくてはならない。彼らが集まる方法は、テレコミュニケーションによるものであった。エルサレムにいるラビ、ニューヨークのラビ、大阪にいる秘密のラビ、そしてどこか…にいるラビ。
何人いるのだろう？ そう、恵みの数字は36、つまり隠された大いなる正義である。もう一方で頭にうかぶ別の数字は72であり、これはラビでいっぱいの会議場みたいなものである。このラビたちは生きた肉体をもった人間ですらなく、連動するコンピュータだった、と後から言おうとした者もいた。実際もしそういうことであれば、これらの目に見えない、本当に現実的なものではないラビたちはどこに、そしていつ、存在したのだろうか？ マラビュータという謎めいた島＝都市＝大陸＝世界以外のどこにあるというのだろう。マラビュータは太平洋（ムー）にあることもあるし、大西洋（アトランティス）にあることもあるし、今は全く一緒に存在している。あるときには金融の巨大な情報の海に存在し、また別の時には、暗黒…これは銀河の中心の暗黒をすっぽり覆う白色部分を覆いつくしている…の中心に存在することもある。これは、神が作ることができ／作らなければならなかった別の世界に通じる楽園に向かう場所、入り口、待合室なのである。
この世界の終りが近づき、事態がどのように悪くなったかを見つつ、彼らはいたるところで全てをはじめることに決めた。おそらく最初の42回よりもうまくいっているかもしれない。最初にやったことは「ゴーレム」を作ることであった。
今や誰もが原理的には「ゴーレム」の作り方を知っている。あなたはゴミのような不活性物質などを一緒にする。そして、ダンスに加わりながら、あなたはこの物質を囲みはじめ、呪いをかけながら歌いはじめる。だが、もちろん誰でもそれをできるわけではない。第一に、あなたは純粋で健康でなければならない。第二に、あなたは何を言うべきか、そしてそれをどう言うべきかを知っていなければならない。この呪いは聖なる文字、言葉、文句の結合や組み替えから成り立っていなければならない。それは「神」の聖なる名前に結合し、ついには「神」の真の究極の名前である、聖なる、畏敬すべきテトラグラムに結実するまで行なわれる。彼を誉め讃えよ。だから、誰かに資格を与えられるまえに、何年も修練の時がある。その最後の試験には6日間かかる。そして、たとえその場合でも、もし一文字のスペルが間違っていれば、文字の間の一間隔は間違って分節され、ダンスのステップはしくじり、全てのことがばらばらになってしまうので、はじめからやり直さなければならなくなる。また、それはあまりにも長く退屈なプロセスであるために、しばしば単なる消失がもたらす誤りにつながっていたのだった。
ゴミに生をふきこむことはそれほど困難なことであったため、ラビたちはずっと昔に、コンピュータの国際世界に呪いをかけてあった。ひとたびそれが行なわれると、彼らはその結合や組み替えにはいかなる誤りもありえないということを確信していた。なぜなら、ある意味でコンピュータそのものが一種のゴーレムだったからであり、あるいは少なくとも、かつて聖ノーバート・ウィーナーが言ったごとく…。アイロニー、そうではないか？「ゴーレム」に生をふきこむ「ゴーレム」？ では探知およびスパイ衛星からこの長たらしい呪文を守りながら、彼らは一体どこにそれを

隠したのだろうか？友人のところ、あそこに少し、こちらにも少し、銀行のコンピュータに、また軍事コンピュータ（あんなにたくさんの誤射があったのはこのせいだったわけだ）のなかにも少し、そして生態学的コンピュータのなかにも少し、このように世界中のいたるところに少しずつ隠されていた。実際、いったん呼び集められると、ラビたちは—何人かは純粋なコードにすぎないが—自分の端末の前に坐り、その秘密の暗号コードを呼び出し、「ゴーレム」に力を与えるようにそのコードに処理させなければならない。この「ゴーレム」は「神」に力を与える「ゴーレム」に力を与える。彼のもつたくさんの名前を全て讃えよ。この「ゴーレム」は、どこにも、そしていつも存在しないものだが、しかしまたどこでも、いつでも存在する無次元的な点なのである。これには、かつて書かれることができて、おそらく書かれてきたはずの起こりうる全ての物語が含まれているし、歴史、小説、小さな詩や、「創始」や「終末」の叙事詩が含まれている。これは変化にとんだ「中間状態」であり、そこからして「彼」は作られる。そして「彼」こそ「神」—おお、畏るべきテトラグラマトン—を作るコンピュータを作り、使用するラビたちを作り出す者、そしてどこかの隠れ場所で、またいたるところで、たとえば究極のオフショア（域外）、惑星の外、銀河の外、宇宙の外の隠れ場所、すなわちマラビュータの秘密の島で、ほかならぬ「彼」自身から世界そのものを作り出す者なのである。このことは「人類時代アントロピックの原理」（これには、全ての人々のとり集められるべき、全ての"魂"が含まれている。つまり、これらはかつて存在し、また現に存在すべきであり、今このあらゆる瞬間にも存在している魂である）と呼ばれることもあるし、「ラビノトロピック原理」や、または「テオトロピック原理」と呼ばれることもある。

そして、もしも「時間」そのもののまさに始まりのところに、ごくわずかなエラーがあったというのなら、われわれ全てに災いあれ。このエラーはコード自体のなかにあるだけではなく、それ自体が深遠な秘密のコードであり、コードをとり集めるアルゴリズムのなかにも存在する。しかし、さらに言えば「ゴーレム」を作り出すコードの位置を決める、最も小さな粒子のアドレスのなかに、このほんのわずかなエラーがあったとしたらどうなるだろうか？

また、この最後の名前の命名が行なったことはどういうことだろうか？　積み上げられたゴミに生をふきこむことだろうか？　もちろん、そうではない。この聖なる言葉は、全てのシステムオペレーター、つまりはシスオペ自身、そして神の四文字にひそむ究極の力をただ解放してやるための、暗号解読と暗号登録の作業なのである。

*　　*　　*

このオペレーションは成功した／している／するだろうか？　もちろん。「神」はどんなふうに間違ったのだろうか？　なぜなら、ここがわたしの生きている世界であり、西暦2000年に作られた

世界を創ること…ひとつのヴィジョン・ソリューション

Saving/Yurick

that are to be, those that are now, at this very moment), and at other times the Rabbinotropic Principle, and at other times the Theotropic Principle.

And woe betide us all, if there was, at the very beginning of Time itself, the slightest little error. Error not only in the code itself, but error in the algorithm that assembles the code, which is in itself a deep and mysterious code. But more, what if there is the slightest error in the addresses of those littlest particles which fix the location of the golem-making codes?

And what is it that the naming of the final name does? Does this make the mound of dust come to life? Of course not. This sacred word is the decryptation, the entry-code that merely unlocks the power of that ultimate of all systems-operator, the Sysops Himself, God-Tetragrammaton.

* * * * *

Was, is, will the operation be successful? Of course. How can God have been mistaken? For here is the world that I live in and the world that was made in 2000, but which, at the same time, began before there was any Time or Matter, and that out of which matter was made.

And yet, I sensed that something was wrong. How? In the first place I noticed one day that, as I was re-reading some favorite poem of mine, in fact Dante's Divine Comedy, that much had been altered. That was not how I remembered the poem. At the same time I could feel a struggle within myself...a struggle to accept what I was now reading and the sense that something was radically wrong. Secondly, because I began to dream in ways different than I ever had. Something had invaded my mind. I sensed the coming of something I learned to call the Dreammaster. Who, or what, was now doing the dreaming for me? I began to feel that I was being invaded by something alien and this alien, like some virus that was re-writing my very genetic material, was changing me from what I was to something that the Dreammaster wanted me to be. What was it? I began to search.

How? I began to hack.

Now hacking is a treacherous business. The trick is to somehow cover one's track from Those Who Watch, the systems-operators who protect the sacred codes from intrusion. For, as you do this, you might get a knock on the door, or worse, a breaking down of the doors, not only of one's house, but the very doors of perception. Thus, taking a circuitous route, a commodius vicus, as

Saving/Yurick

it were, I flashed around the world, leaving secret pathways open to myself. I went into the American Defense Department computers, swiftly left it and pathwayed to French financial computers, and went North and South, and ended up in...where else? Jerusalem's Cabala-computers and, from there, ranged further, seeking that which intruded into my thoughts, that which was altering my very begin, and began to search.

Suffice it to say, for I will not reveal how I did it, I finally entered the sacred world-generating realms of Malaputa itself! And there...there...I saw the whole process of creation which was changing what had always been. I saw something utterly new on the face of the universe...the biochip, half biological, half electronic. I saw, or rather sensed, for the process was swifter than the speed of light itself, the mighty forces the sacred rabbis, and the rabbi-codes were unleashing, presumably to save the world, to give it a new reset. I saw universes that were and universes that might have been and universes that existed side by side with outs, all dancing with different vibratory frequencies. I saw strange, mythological creatures, creatures that could never have existed on our earth. I saw the thousands of epics of our earth and the million different histories, that which was and that which might yet be and that which had not yet come into being. And more, I saw each and every possible version of every epic and every kind of human(?) being.

Until I came to the center of the universe, the ultimate black Malaputa-hole wherein the mighty processes of creation and destruction were going on. And not only did I see, but I was everything: I was, as if looking into a mirror, the biochip itself.

And, by generating a force, an urge, by feeling itself, I introduced a little three-bit song, a paean to randomness and chaos, and this changed the secret codes the rabbis were generating and saved the world...and, of course...myself.

世界なのだから。しかし同時に、この世界はいかなる時間や物質も存在する以前から始まっており、まさにそこから物質が作られたのである。

だが、何かが間違っているとわたしは感じた。どんなふうに？　まず第一に、わたしの好きな詩―実は、それはダンテの『神曲』だったが―を読み直していたとき、そのほとんどが改変されてしまっていることに、ある日わたしは気がついた。こんなやり方でわたしはこの詩を覚えているのではなかった。同時にわたしは自分自身のなかに、ある闘争を感じることができた…つまり、それはわたしがそのとき読んでいることを受け入れることに対する闘争であり、何かが根本的に間違っているという感覚でもあった。第二には、わたしが以前そうしていたのとは違う仕方で夢を見はじめていたせいである。何かがわたしの精神を侵略していたのだった。わたしは「夢の主」と呼ぶように教えられた何ものかの到来を感じた。わたしのことを現にそのとき夢見ていたのは誰であり、何だったのか？わたしは何かエイリアンに侵略されていると感じはじめた。しかもこのエイリアンは、まさにわたしの遺伝的マテリアルを書き換え続けていたウイルスのようなものであり、わたしの過去の存在を「夢の主」がわたしに望んだような存在に変え続けていたのである。

どうやって？　わたしはハックしはじめた。今やハッキングはどうなるかわからない危険なビジネスである。そのトリックは、聖なるコードを侵入から守る「監視者」や「システム・オペレーター」などから、それぞれの足跡をどうにかして追尾することである。なぜなら、いつもあなたがやっているように、あなたはドアをノックするだろうし、ひどいときにはドアを壊すかもしれない。これは家のドアにとどまらず、まさに知覚というドアの場合もそうである。このように迂回路、いわば便利なウイルスを使うことによって、わたしはこの世界中を照らしだし、自分自身に向かうための秘密の通路を開いた。わたしはアメリカの防衛部門のコンピュータに行き、すぐさまそこを離れてフランスの財政コンピュータにパスし、北極と南極を行き、さらにどこか…？に辿り着いた。エルサレムのカバラ・コンピュータはそこからさらに活動のはばを広げて、わたしの思考に侵入したもの、そしてわたしの真の創始を変え続けているものを探すことから探索をはじめた。

どうやってそれをやったかを明らかにするつもりはないので、わたしはついにマラビュータそのものの聖なる世界創造の領域に入った、と言えば十分だろうか？　そして、そこかしこでわたしは、かつてつねに存在してきたものを変え続けている創造の過程全体を見い出した。わたしはこの全く新しい何ものか…バイオチップ、半分は生物学的で半分は電子的な存在をこの宇宙の表面に見い出した。このプロセスは光速そのものよりもすばやいものだったから、この聖なるラビの強力な力をわたしは見たというより、感じていた。このラビのコードは、おそらくこの世界を救済し、これに新たな配置を与えるために解放され続けていた。わたしはかつて存在した宇宙、存在していたかもしれない宇宙、また異なった振幅周波数でダンスを踊る、外部と隣り合って存在した様々な宇宙を見た。わたしは不思議で、神話的な生物、われわれの地球では決して存在しえなかった生物を見た。わたしはわれわれの地球についての千の叙事詩、百万の異なった歴史＝物語を見い出した。それらはかつて存在し、今もまだ存在しているかもしれず、またこれまで存在していなかったものでもある。さらに言えば、わたしは全ての叙事詩と全ての人間？存在についての、起こりうる全てのかたちを見い出した。

宇宙の中心に辿り着くまえに、究極のブラック・マラビュータ・ホールが現われる。まさにここにおいて創造と破壊の強大なプロセスが進行していたのである。しかもわたしは「見た」だけではなく、わたし自身がこれら全てで「在った」のである。すなわち、まるで鏡に見入るようにして、わたしはバイオチップそのものであった。

かくて、ある力と衝動を生成しながら、また「感覚」そのものによって、わたしはちょっとした3ビットの曲、乱雑さとカオスへの喜びの歌を作った。そしてそれはラビたちが生み出し続けている秘密のコードに変わり、この世界、そして…もちろんわたし自身を救済したのだ。

FAX Channel #7103
Access No. 1-5-2

FAX Channel #7103

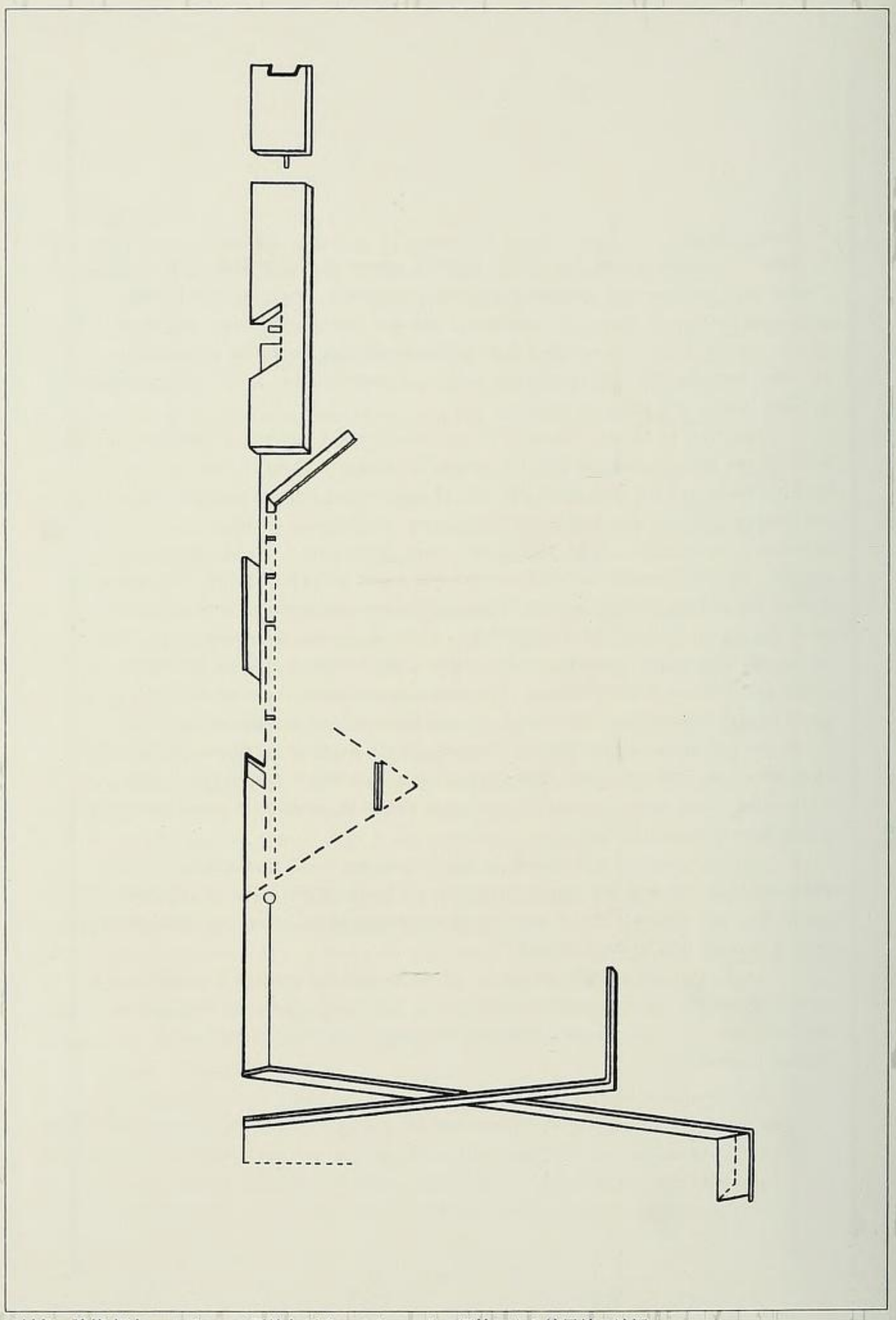
Access No. 1-5-4

Page 224

❑Born in Poland, studied music in Israel and entered the world of architecture through his studies in New York of mathematics and painting. He graduated from Cooper Union School of Architecture and did a Masters degree in the Theory of Architecture at Essex University. He has lectured and taught throughout the U. S.A., Japan and Europe. He was one of the seven architects at the Museum of Modern Art "Deconstructivist Exhibition" in New York. He has exhibited his work around the world. He is now building a large Museum in Berlin and engaged in the design and conceptual phases of many other cultural and architectural projects.
Photo: Workshop for Architecture and Urbanizm

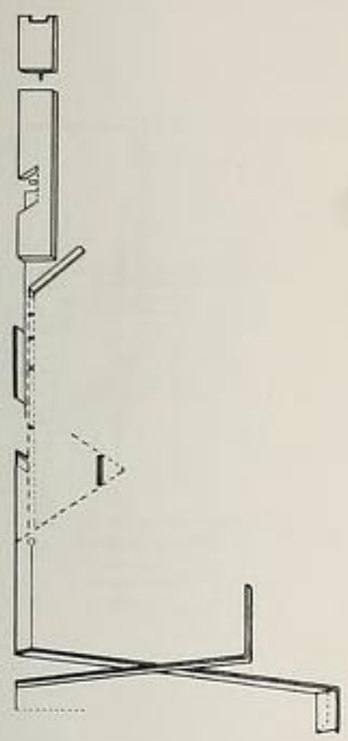
❑ボーランドに生まれ、イスラエルで音楽を学ぶ。その後ニューヨークで数学と絵の勉強をし、美術の世界に入る。クーパー・ユニオン建築大学を卒業し、エセックス大学で建築理論の修士号をとる。アメリカ、日本、そしてヨーロッパ各地で教鞭をとってきた。ニューヨーク近代美術館「脱構築主義」展で展示された7人の建築家のうちの1人であった。彼は世界中で作品を展示している。現在、ベルリンに大きな美術館を建築中。他にも様々な文化プロジェクト、建築プロジェクトのデザイン、構想に携わっている。
写真：建築都市ワークショップ

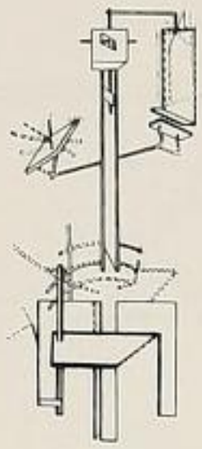
○Object -Architecture- The City - dissolution of boundaries through media interference and the resistance of geo-technics.
♦Non-sequential oscillating pattern between imaginary and nonsimulating experiences.



○対象、建築-都市、メディアの干渉とジオ・テクニックの反抗による境界線の溶解。
♦想像上の経験とシミュレーションではない経験の間を断続的に行き来するパターン。

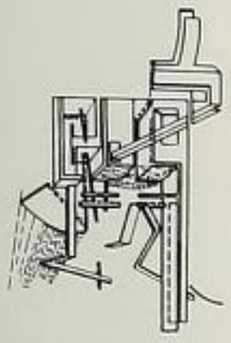
ダニエル・リベスキンド
Daniel LIBESKIND
through the green membranes of space

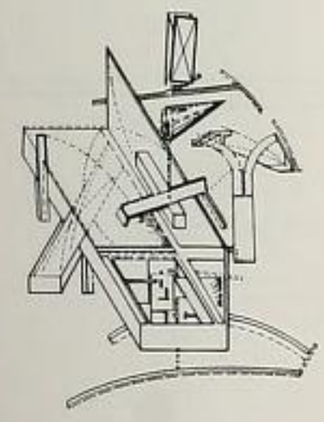


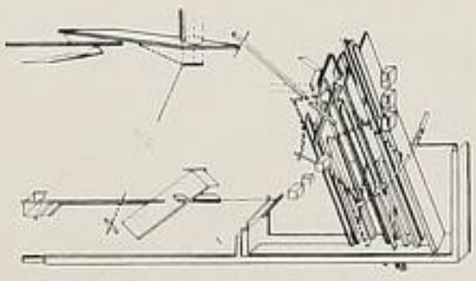


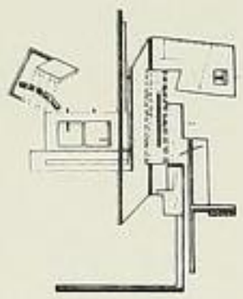
FAX
Channel
#7103

Access No.
1-5-4

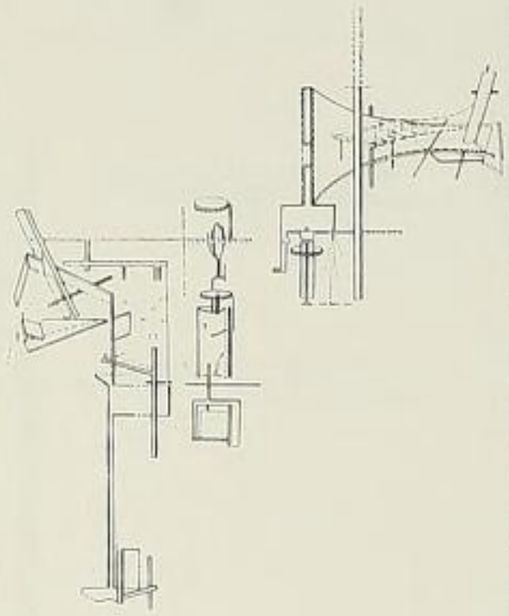




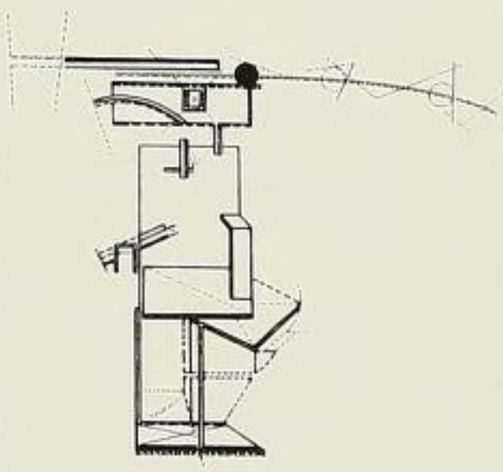




"Close all, govern your tongue when you follow the gods." Even our ancient wisdom
Nor was the temple permanently thrown in the way. They went in just because they passed by its doors, ingestion and fury.

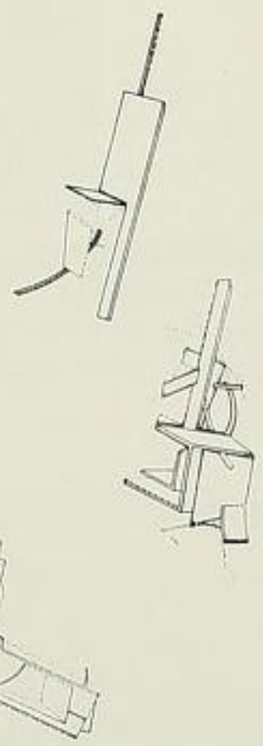


Those who allow the texts of wonder with the ashes of technique reunion not as hydration.
drink on! On Vitalism, we bestow the figure and the rule.
for whom then does the wind blow?
Who worships its name?

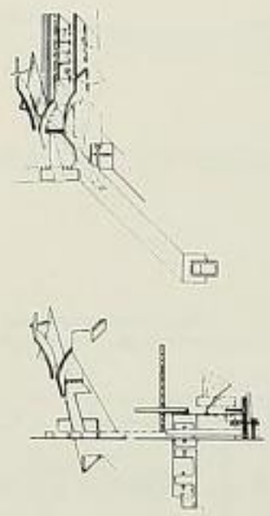


FAX
Channel
#7103

Access No.
1-5-4

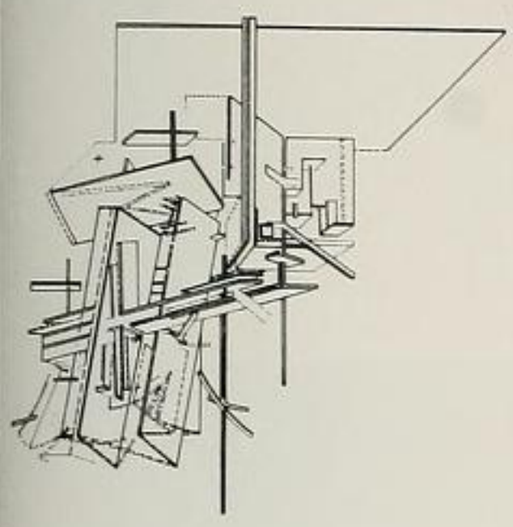


In duel with the urban cosmos an impedance which takes the most biological, private and hidden form
of existence possible today, and turns this reality into a collective fiction. The space of the City is closed
because its structure has become transparent. Its place is taken by the Distributor of Homelessness,
through whom the city discovers itself as the new distant Hotel of Being.



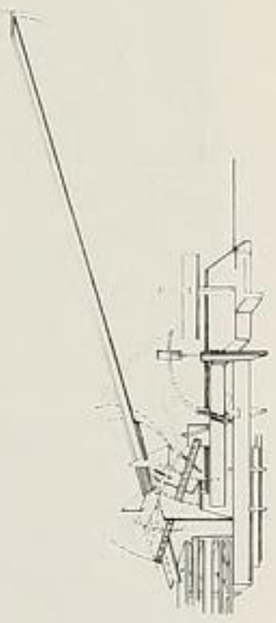
The premonition of the future – in the sense of Vaucluse Mundi – is presented here in the
form of a city besieged by an unknown infection, an action taking place within the mutant medium
that flows in the bloodstream of architectural thought.

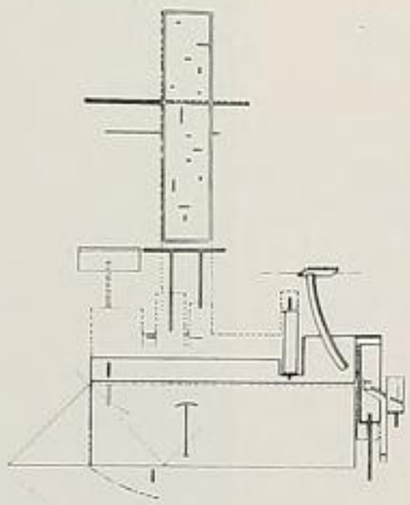
Page
226



FAX
Channel
#7103

Access No.
1-5-4





リチャード・ロジャーズ
Richard ROGERS

無題
(手紙)
Untitled (A Letter)

❑Born 1933 in Florence, Italy. Architect. In 1970 won the design competition for the Pompidou Centre with Renzo Piano. Typical of his works is the Lloyd's of London Building in high-tech Gothic style. In 1988 won the design competition for London's third airport.

❑1933年イタリア、フィレンツェ生まれ。建築家。1970年レンゾ・ピアノと組んで《ポンピドー・センター》のコンペを勝ち取る。代表作はハイテク・ゴシック・スタイルの《ロイズ・オブ・ロンドン・ビルディング》。1988年には《ロンドン第3空港》のコンペに勝っている。

FAX Channel
#7103

Access No.
1-5-5

Page
228

Richard Rogers Partnership
Richard Rogers
John Young
Marco Goldschmied
Michael Davies
Laurence Abbott
Pierre Botschi
Leonart Grut
Amarjit Kalsi
Graham Stirk
Richard Rogers Architects Ltd
London and Tokyo

14 December 1990
Ref: J101/rr/sg/1653

Inter Communication Center Pre-Committee
Akira Asada
Toshiharu Ito
Yutaka Hikosaka

Dear Sirs,

Thank you for the information on the invisible museum inside the telephone network.

In the sixties Marshal McLuan evoked the concept of the global village, the world aware of itself, of different peoples and countries being able to see and hear what was happening in other parts of the globe. At the time this was a very high technology dream as the means and the methods were not available to all.

The last decade has seen the rise of the second industrial revolution where the true power of the microchip, the laser and advanced micro chemistry have changed the way we live.

The revolution has been principally an information revolution and knowledge revolution. Our thirst for for global knowledge, is ever growing as the global view becomes more important to us all day by day.

Our ability to create, in art and science, in social and technical fields has been given further scope and new horizons by virtue of the new information revolution.

1990年12月14日

インターコミュニケーション・センター　プレ・コミッティ
浅田　彰
伊藤俊治
彦坂　裕 様

「電話網の中の見えないミュージアム」に関する情報をお教え下さってありがとうございます。

60年代、マーシャル・マクルーハンは、地球村という概念を訴えました。これは、他の地域で起こっていることを見聞きできるさまざまな人々や国々からなる、自らを意識する世界というものでした。当時は、これを実現するための方法も手段も万人の手の届くところになかったので、極めて高度な技術を要する物語でしかありませんでした。

ここ10年のあいだに、私たちは第二の産業革命とも言うべきものを目のあたりにしました。マイクロチップやレーザーや先進微量化学によって私たちの生活様式が一変してしまったのです。

革命はもっぱら情報革命でありまた知の革命でもありました。地球規模グローバルの知に対する私たちの渇望は、ちょうど地球規模での視野が私たち全てにとって日に日に重要性を増しつつあるのと同じほどに、かつてない高まりを見せています。

創造を行なう私たちの能力は、芸術や科学においても、また社会や技術の分野においても、新たな情報革命によってさらなる展望を新たな地平を与えられてきました。

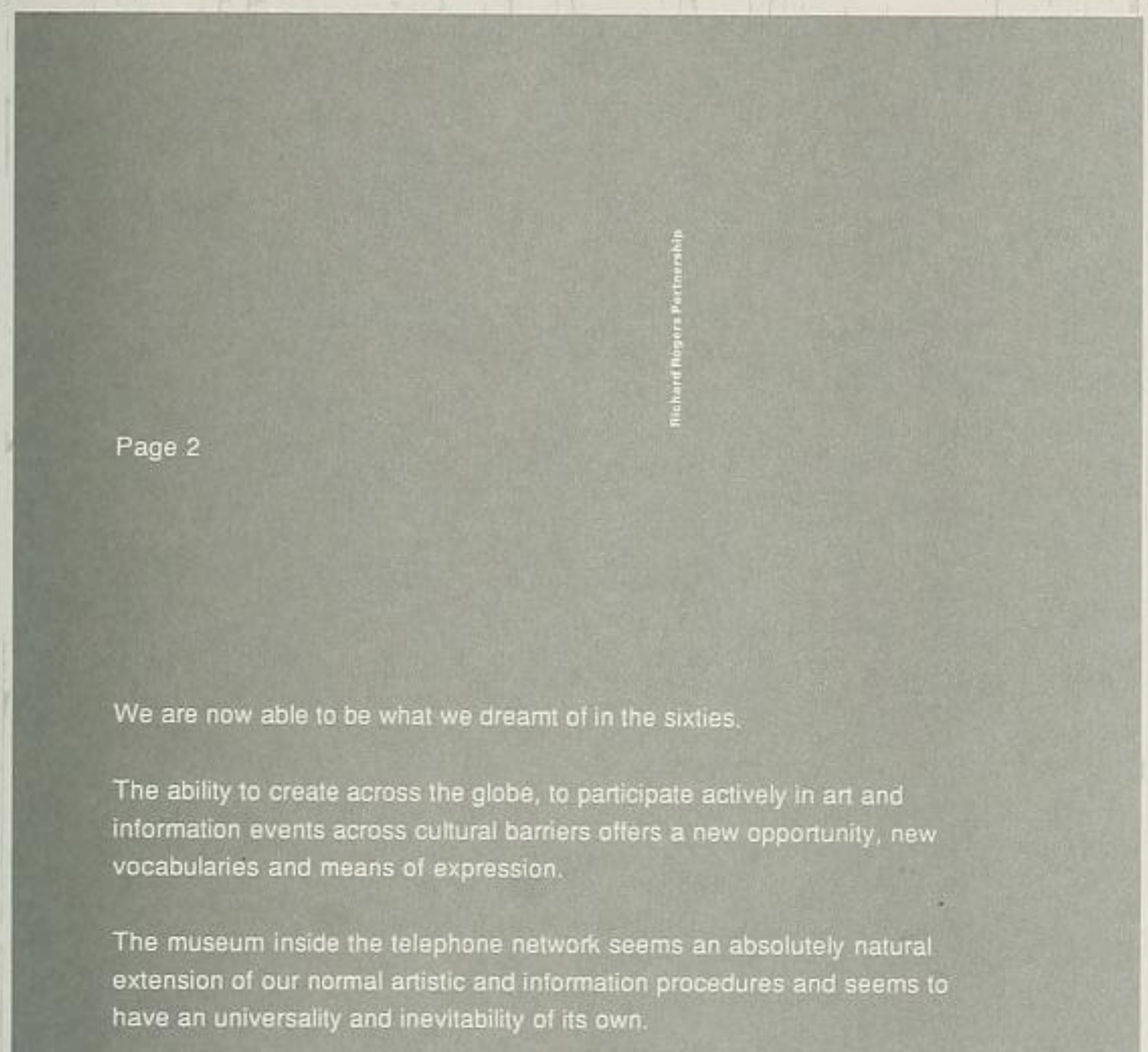
今や私たちは60年代に夢見たところの人間となることができるところにきています。

地球を横断しながら創造を行ない、文化の障壁を越えて芸術や情報に関するイベントに積極的に参加することができるようになれば表現のための新たな機会、新たな語彙と手段がもたらされます。

「電話網の中の見えないミュージアム」は、私たちの通常の芸術的情報的手続きの延長のように見えますし、またそれ自体としての普遍性と不可避性をも備えているように見えます。

60年代の終わりに、ポンピドー・センターは、その時代における大衆芸術と情報のセンターたることを自ら提唱しました。今や新たなテクノロジーの出現によって、私たちの目の前には「電話網の中の見えないミュージアム」が90年代の芸術と情報のセンターとなる可能性が開かれるのです。

リチャード・ロジャース



FAX Channel
#7103

Access No.
1-5-5

Page
229

ロバート・ロンゴ
Robert LONGO

Untitled

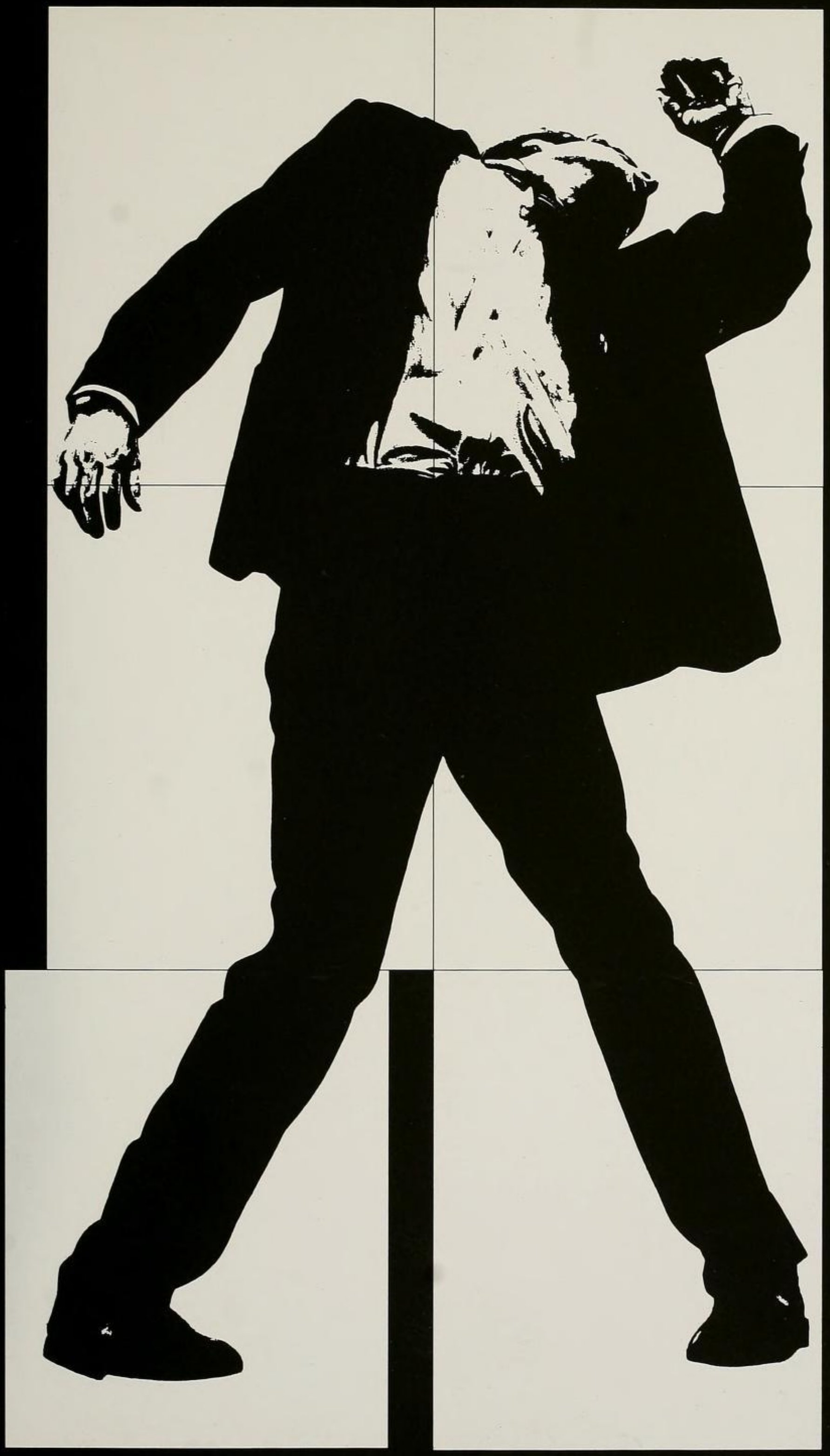
❑Born 1953 in the United States. Painter and performing artist. One of the artists typifying New York of the 1980s after the new painting movement. Is active in a wide range of media, including video and on the stage.

FAX
Channel
#7103

Access No.
1-5-6

Page
230

❑1953年アメリカ生まれ。画家・パフォーマンスアーティスト。ニューペインティング以降の80年代ニューヨークを代表するひとり。ヴィデオや舞台など幅広く活動している。

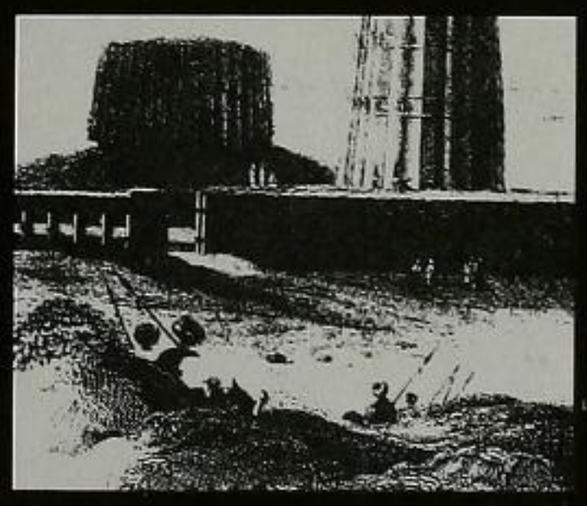


FAX
Channel
#7103

Access No.
1-5-6

#7104

[ライブ・チャンネル] 2



LIVE Channel-2

いとうせいこう
ITOU Seikou

電耳遠足
(テレフォン・ハイキング)
Telephone Hiking

○電話はとんでもないステップアップを行なって、新しく強力なメディアになる。根本的に電話のイメージを修正せざるを得ないようなことが、沢山やれるだろうと私は確信している。この電耳遠足は、ファミコンの娯楽性を電話回線内で（ユーザーにとっては聴覚で）再現するための試行を目指した。

初めて電話網の中で行なわれる、耳による「宝探しゲーム」の試み。
いとうせいこうの語る、都市伝説的なストーリー「柿坂彦右衛門の謎」。
この物語にまつわる宝物が隠された国名を、電話網の中に隠された正しい「ヒント」を集めることにより、探り当てるというもの。そのために、いくつかの質問に答え、正しい答えを選択することにより、正しい「ヒント」と次へ進むための指示を得ることになる。参加者は、電話網の中を彷徨いながら、このゲームを進めることになる。

柿坂彦右衛門の謎

時は16世紀後半。絢爛の安土桃山時代。歴史には名を残さなかった一人の偉大な商人がいた。それが柿坂彦右衛門である。当時隆盛をきわめていた商人都市・大阪は世界に向けて開かれた一大貿易港。その大阪でも飛び抜けて自由な精神を持っていた彦右衛門は、三代続いた名家を捨て、貿易船に乗って世界へと旅立った。
彦右衛門28才。1591年、今からちょうど400年前のことである。
秀吉が狙った現在の朝鮮半島からベトナム。いったんは強風に吹かれて南太平洋をさまよったが、再び西を目指し、インドを抜けてペルシャ湾、そしてヨーロッパへ。彦右衛門はひたすら冒険の旅を続けた。
目的は一つ。世界で最も美しい香りを手にいれるためだ。彦右衛門はあらゆる香りの素を買つけた。花、香辛料、酒、水、

○There will be incredible advances in the telephone, making it a powerful new medium. I am confident that a great deal can be accomplished in terms of the need to alter the fundamental image of the telephone. "Telephone Hiking" was an attempt to recreate the amusement of a video game over the phone lines (through the user's sense of hearing).

ゲーム展開とルール

「宝物の埋められた国の名前をあててください」

ヒント
その国を見つけるために必要なヒントが
電話網の中に隠されています。

クイズ
ヒントを手にいれるためには
指示されたナンバーにアクセスして
そこで出されるクイズに
答えてください。

正しい解答&正しいヒント
正しい答えを選んで、
正しいヒントを手にいれ
さらに指示されるナンバーへアクセスし、
次のステージへと進んでください。

次のステージへのアクセスナンバー
最終ステージまで辿り着くと
解答するためのキーワードを
手にいれることができます。

ゴール
キーワード&宝物の埋まった国の名前
解答日には、
このキーワードと国名を、
所定のボックスへ伝言してください。

ヒント
「共和国です」

Q日本の戦国時代の後、
天下を統一し安土城を築いたのは誰？
A1. 織田信長
A2. 豊臣秀吉
A3. 徳川家康

A1.
ヒント
「砂漠に関係があります」

Qアンコールワットと呼ばれる
古代遺跡はどこにあるか？
B1. カンボジア
B2. タイ

A2.
ヒント
「海に関係があります」

Qロンドンのシティを中心とする
イギリスの証券・金融制度の
大変革を何というか？
C1. ビックチェンジ
C2. ビックバン

A3.
ヒント
「火山に関係があります」

Qフランス革命の結果出された宣言は？
D1. 独立宣言
D2. 人権宣言
D3. 産業革命宣言

れ夢いだを変じるから、それでも彦右衛門は旅を止めなかった。
そして、1628年。ついに彼は世界で最も美しい香りの素に出会ったのだ。それは謎の石。紫色に煙る石だったと言われる。彦右衛門はその石を「モモヤマ」と名付けた。彼は知らなかったのだ。28年も前に桃山時代が終わっていたことを。
その石「モモヤマ」が掘り出されるある国で、彦右衛門は生涯を閉じた。1635年のことである。その波乱の人生は自伝『香りのヒコ』として残され世界の奇書となった。冒険の旅で彼が得た世界中の宝物は、今でも遺骨とともにかの地で眠っていると言う。
さあ、我々も旅に出よう。柿坂彦右衛門のように自由に大胆に。そして、宝のありかを探るのだ。彼が幸福のうちに眠ったのは、世界のどこだ！！

「公用語は英語です」
#7101-176へ

「公用語はスペイン語です」
#7101-156

D1.
ヒント
「公用語はロシア語です」
#7101-158

B2. ヒント
「公用語はアラブ語です」
#7101-177

C2.
ヒント
「公用語はスイス語です」
#7101-157

D2.
ヒント
「公用語は中国語です」
#7101-158

B3. ヒント
「公用語はフランス語です」
#7101-178

C3.
ヒント
「公用語はドイツ語です」
#7101-157

D3.
ヒント
「公用語は日本語です」
#7101-158

電耳遠足の基本フロー

3/15=予告編	"ミュージアムの隙間で繰り広げられるゲーム" #7101スペシャル・ナンバーへアクセス
3/17～20=1 Stage ストリー・テリング&ルール説明 <#7101-189>	Questionに答え次のアクセス・ナンバーを獲得 第2ステージでの指示［3/20で内容入替］
3/21～23=2 Stage 日替わりヒント 第2ステージ・ガイド 途中参加のガイド<#7103-149>	第1ステージの展開の要約（FAX） 第1ステージの指示にアクセス Questionに答え次のアクセス・ナンバーを獲得 第3ステージでの指示［3/23で内容入替］
3/24=3 Stage	キーワード前半 復活チャンス<#7107> 第2ステージの指示にアクセス キーワード（前半）を入手 次への指示 電報にてメッセージ入手
3/25=Last Stage キーワード後半	第3ステージの指示にアクセス キーワード（後半）を入手 次への指示
3/26=結果発表	#7107へ解答を伝言　［集計］
3/27=正解者発表	正解者決定

実施内容

3/16　#7104にて「電耳遠足」の予告

3/17～3/20　#7104にてルール説明と「第1ステージ」の展開説明
#7101にてゲーム展開1（クイズ&ヒント）

3/21～3/23　#7104にて「第2ステージ」の展開説明と日替わりヒント
#7101にてゲーム展開2（クイズ&ヒント）
#7103にて「第1ステージ」のダイジェスト送付

3/24　#7104にて「第3ステージ」の展開説明
#7101にてゲーム展開3（クイズ&ヒント）
#7107にて「復活チャンス」（電報によるメッセージ）

3/25　#7104にて「ラスト・ステージ」の展開説明
#7101にてゲーム展開4（クイズ&ヒント）

3/26　#7104にて「結果発表」の説明
#7107にて一般からの「結果」受け付け

3/27　#7104にて「正解と正解者」の発表

実施日時・場所
3月16日～3月27日
ライブ・チャンネル
（#7104；毎日18：00～20：00）
本ミュージアム、ヴォイス&サウンド・チャンネル内、空きチャンネル
（#7101；146～149、156～159、176～179、189）
本ミュージアム、ファクス・チャンネル内、空きチャンネル
（#7103；149、159）
本ミュージアム、オピニオン・チャンネル内、空き時間
（#7107；3/24、3/26）
電報
（3/24）

結果

正解　ボツワナ共和国

当選者　港区南青山5-10-5　青山ハイツ502　キャンディット内　戸田敦

○出席していただいた各国の皆さんのおかげで、前代未聞の楽しい句会録が出来上がりました。
♦正直言って句会が終了するまで半信半疑というよりは、ぜんぜん成功するとは思えませんでした。スタッフの皆さんとNYの佐藤さん、そして正津さんの御尽力に特に感謝します。

○Thanks to all the people from all over the world who took part in the meeting, we compiled our most enjoyable haiku collection ever.
♦To be honest, until the haiku meeting finished it wasn't so much that I had my doubts: I thought it could not possibly succeed. I should especially like to express my appreciation to all the staff and to Mr. Sato in New York as well as Mr. Shozu for all their help.

小林恭二
KOBAYASHI Kyouji

東京~N.Y.マルチ・リンガル電話句会の試み
Tokyo-N.Y. Multilingual Haiku Meet

❑1957年生まれ。作家。84年「電話男」で海燕新人文学賞受賞。新世代作家の一人として注目される。学生時代より東大学生俳句会の一員として活躍する。『実用青春俳句講座』はロングセラー。著書は他に『ゼウスガーデン衰亡史』『半島記・群島記』など。

❑Born 1957. Author. In 1984 won the Kaien Prize for New Writers with *The Phone Man*. The focus of much publicity as one of the new generation of authors. Has been active as a member of the University of Tokyo Haiku Society since student days. His book *A Practical Course in Haiku for Youth* has long been selling well. His other works include *The Decline and Fall of the Zeus Garden* and *Peninsula Notes, Archipelago Notes*.

『飛行機』 *airplane*

＜東京＞ 午睡の空死ぬほど淋し飛行機雲

The sky during a nap
Lonely as death
A vapour trail

Kageyama: very sad, emphasized with the shock of waking up after sleep

押せば凹む飛行機の胴日永なり

Dented when pushed,
the body of airplane,
the day is long

Abuelo exclamó Luna
El ruido de un avioñ
perdiendose sobre el cielo de honmon-ji

“おじいちゃん”とルナが叫ぶ
飛行機の騒音は
ホンモン寺の空の上へ消えていく

¡Grandpa! Exclamed Luna
an airplane's noise
getting lost ver Honmonji's sky

The Windmill teaches upward
Cabbage patch, snarled barbed wire
A silver plane soars

風車は上に伸びる
キャベツ畑、絡まった有刺鉄線
銀の飛行機が飛ぶ

＜NY＞ 飛行機の引く線くっきり冬の暮れ

the line a plane draws distinct at winter dusk

小澤:冬の暮の情趣あり。単純さがいい
Astrid: コンパクトで音（日本語での）の響きが大変いい。

between the moon and the billboard, a jet liner rising

広告と月の間のジェットかな

正津:自然と経済の対比がシニカルでよし。

『鮭』 *salmon*

＜東京＞ 妻臨月テレビの鮭の産卵死

My wife ready to give birth
spawning salmom dying on TV

孵りたる鮭に最初の夜来たる

The first night has come,
Salmon born

SALMON CARNE NARANJA
blauca espuma del arroz
inmovil la cirvela cruel boca carmesi

オレンジ色の鮭
水泡のような白いご飯
真紅の残酷な口の様な動かない梅干し

SALMON ORANGE MEAT
The white foam of rice
Absolutely still
the plum cruel scarlet mouth

Wrinkled salmon pink
Miles hand holding his horn
Dry gentle inside

しわしわのサーモンピンク
ホルンを握るマイルスの手
中でやわらかくかわく

正津:着想斬新!!びっくりしました。

＜NY＞ Sponge smell
fish
the length of day

海草の　匂いの魚の　日の長さ

鮭食めばスケートリンクの女かな

I eat salmon next to the women in the skating rink

Astrid:色気があって、いかにも男性が女性を釣るという感じがしてとてもいい。
小澤:鮭という魚の不思議がひきだされている。スケートリンクからの飛躍がいい。

bagels and lox –
he tells me
he likes the scent

鮭食べて匂いが好きと彼の云い

『スカート』 *skirt*

＜東京＞ 少年に淫れたりスカートの内のウニ

Boy tainted
The sea urchin within the skirt

スカートの荒野に桜咲きにけり

Wilderness in the skirt
Cherry blossom

＜NY＞ spreading my skirt
over dandelions –
the look in his eyes

たんぽぽにスカート広げる
彼の目よ

スカートの中の形の春の宵

the forms the skirt enfolds in vernal eve

Astrid:新鮮で香りがあって
美しい女性の春を感じる。

小澤:「形」という朧化がおもしろい。
春宵の気分が押さえた形で
ひろがってくる。

『木枯』 *wintry wind*

＜東京＞ 木枯しと餓鬼が駆け込む風

Wintry wind
Demon boy rushes in with a blast

木枯や魚青々と海揚がる

Wintry wind
Fresh blue fish from the sea

木枯しに懐寒しマンハッタン

Wintry wind
My breast cold
Manhattan

Viento frio
lluvia caliente
entrelazadas piernas

木枯し　熱い雨　そして絡ませる脚

Wintry wind,
hot rain
and entangled legs

Kageyama:Erotically Wet.
小澤:木枯しの常識から自由になっている。芭蕉的木枯しからの脱出。
正津:寒暖のあらわし方が上手い。エロティック。

＜NY＞ Winterwind
visible
on this birthday

木枯らしの心にみえる誕生日

Alone
sound of the wind
in every room

ひとりいて木枯らしの部屋部屋に

J'écoute le vent d'hiver
le long de ton corps
le matin s'attarde

I listen to the wind of winter
the length of your body
morning comes slowly

木枯しの体の長さ朝の来る

『鯨』 *whale*

＜東京＞ Balleña del monte
las flores grises
"San Bernardino" lago pantano

坂の鯨
灰色の花
サンベルナディノ湖、そして湿原

Whales of the hill
gray flower
San Bernardino lake-swamp

風凪ぐや月をかついでクジラ飛ぶ

The wind stops
The whale flying
With the moon on its back

Kenny:A very beautiful and powerful image which conveys a sense of natures continuum.

サンドイッチ乾きぬ
鯨深海へ

Sandwich drying
A whale into the deep sea

ロンドン紙の見出し
血に染まる日本人の口　鯨の肉

London headlines-
Japanese mouths dripping blood
Whale as meat

Gavronsky:This is a triple decker sandwich playing on writing mouths.

捕鯨反対のバカどもや鯨刺し

Raw slices of whale
Stupid!
Protesting against fishing

＜NY＞ beneath the spout,
mufflea,
the sadness of it all

潮吹きの下にくぐもる悲しさよ

Venus rising
in the beached Whale's
eyes

金星昇る死せる鯨の目の中に

Dans l'espace
d'un vers
l'aquatique baleine

In the space
of a line
the aquatic whale

一行の宇宙の中の鯨かな

『電話』
telephone

＜東京＞ Telefono mudo
Telefono impaciente
¡tu telefono!

おしのような電話
待ち切れない電話
あなたの電話!!

Mute telephone
Impatient telephone
Your telephone!

小澤:Telefonoの存在感。Telefonoが生きているとき。

陽が燃え尽きて海に沈んでゆく電話

The sun burns out
and sinks into the sea
A telephone

Kenny:For me, the sonic and visual impression is very strong in this poem.

NYの電話うるさし国際句会

Irritating calls from New York
International haiku meet

Gavronsky:Great moment of truth! We have won over tradition.

引鴨や　海の底なる電話線　（引鴨：春になって鴨が大陸へ帰ること）

Migrant birds in spring
Telephone lines
at the bottom of the sea

佐藤:この句会をほうふつとさせる。

＜NY＞ telephoning:the voice at this end,
spring sadness

電話するこちらの声の春悲し

After your voice
holding only
the dial tone

君の声あとに残るはダイアルトーン

Kageyama:Absence of the voice. Presence of the machine/telephone.
正津:可愛いい!!

entortillé dans les cordes
le son
ta voix téléphonique

twisted in the wiring
the sound
your telephonic voice.

ワイヤーに曲る
声かな
電話声

Astrid:仏語に弱い為!!　"entortillé"を使ったところがいい!!

日時
1991年3月24日（日）　9：00～12：00

参加者
〈東京〉
小林恭二　*Kyouji Kobayashi*（作家）
正津　勉　*Ben Shouzu*（詩人）
小澤　實　*Minoru Ozawa*（俳人）
影山優理　*Yuri Kageyama*（AP通信）
アストリッド・デ・ロスリオス　*Astrid de los Rios*（パラグアイ大使館）
広瀬雅弘　*Masahiro Hirose*（英文学者）翻訳協力

〈ニューヨーク〉
アデル・ケニー　*Adele Kenny*（俳人・元アメリカ俳句協会会長）
セルジュ・ガヴロンスキー　*Serge Gavronsky*（コロンビア大学バーナード・カレッジ教授）
佐藤紘彰　*Hiroaki Satou*（日本文学者）

島田雅彦のプライヴェート・カンバセーション

島田雅彦

SHIMADA Masahiko

Private Conversations

島田◇元気ですか？

野々村○一応元気でやっておりますけど、ごぶさたしてます。

島田◇この間パリ行ってきました。

野々村○あ、パリですか？　急に南島、南方系の方に。

島田◇そういうわけでもないんですけどね。すいててていいだろうなあと思って。

野々村○湾岸の頃ですか？

島田◇ええ。それでね、「インドネシア・タイムス」っていう新聞を読んでたらね、ちょっと日本のことが書いてありましてね、きっと右翼なんですけど、日本人のグループが、フセインの軍隊、イラクに連帯して戦いたいという声明を出して…。でまあ、実際にフセインがそれを受け入れれば、戦闘に参加するっていうふうになってたんですよ。結局、どうも参加しなかったんじゃないですかね。

野々村○2年くらい前に日本の右翼の方々がよく目の敵にするある団体の全国大会にたまたま行きましたら、ずっと、街宣車が走ってたんですよ。街宣車っていうのは、日本に特有といいますかね。ああやって走り回る政治団体って、あんまりどこにもないみたいですね。外人が日本に来ると、右翼の街宣車を見てまずびっくりするっていう話がある。

島田◇言論で勝負するというより、大声で勝負するという感じですよね。

野々村○そうですね。普通は、あれだけ装甲とか固かったりすると、中に、銃とか爆弾とか入ってそうなもんでしょう。何にもないですからね。あれはかなり変なもんなんですけど、その街宣車でびっくりしたのは、最近はあちらの業界も人手不足で、業界っていっていいのかどうかちょっとわからないですけどね、四輪駆動のジープ、流行ってますよね、若者の間で。あれをね、黒く塗ってたんですよ。で、なんかなんとか車とかいって名前を付けて。やはりこれは若者受けをする、同じ四輪駆動で、あのごっつい車だなっていう感じで塗ったんだろうなって思いましたけどね。かなり奇妙でしたけど。

島田◇ええ。よく合宿とかやるでしょう。それで、一つ、日本男児はなんとか、みたいなものを読ましたりして共同生活をやらせて、同じ釜の飯なんか食わしてみたいな、なんか楽しそうですね。僕はやりたくないけれども…。それはそうと、この湾岸戦争において、右翼たるものは、星条旗なんて掲げて走ってはいけないんですね。僕は見かけましたよ。

野々村○ああ、そうですか。

島田◇本当は、純正右翼は、アジア人としての誇りに目覚めて、今こそ、イラクと連帯すべきだったんじゃないでしょうかね。それを表明するのも僕は右翼なんだと、正しい右翼なんだと思ったんですが。それは少なかったですね。

野々村○うん、親米、反ソであるとか、反米、反ソであるとか、そうした区分で分けられていた政治的なポジションというのが、イスラム圏というのが入ってくると突然、もう1項入ってくるから、わからなくなっちゃうんですね。混乱が起きちゃう。

島田◇だから、アジア人としての自覚というものを忘れているんじゃないですか？　これは問題がある。別に右翼団体がどうなろうと僕は知ったこっちゃないですけど、日本人としては問題があるだろうと。

野々村○でもそれは、例えば僕なんかは、じゃあ、イスラムの人を、どれくらいの位置に位置付けていいのかっていうのは、ちょっとその、膚の感じとしてはね、わからないですね、その空気の感じとしては。

島田◇いや、まあ「イスラム」ってついいっちゃうんですけれども、「イスラムの人」っていうと、「信仰の人」っていうような意味ですからね。「アラブ」と、あるいは「湾岸」とか「ペルシャ」とか、いわなきゃいけないんじゃないかと思いますけどね。そういう意味において、今の国家と国家の敵対関係の中に宗教を、あるいは神を持ちだすのは、やっぱり問題があると思うわけですよ。で、実際、この戦争は、別に十字軍とイスラム教徒の戦いじゃないんですよね。近代国家と近代国家の戦いですね。

野々村○ええ、経済の戦いですね。

島田◇そこに神をあからさまに持ちだしたのは、フセインですね。あからさまじゃないけど、持ちだしたような気がするのは、ブッシュですけどね。いずれにしても、この近代経済戦争を、宗教戦争のように見せかけるという側面があるわけで、ま

あ、反戦をするにしても、その宗教を持ちだしてはいけないと思いますけどねえ。
野々村○宗教戦争というのはどうなんでしょうか。島田さんの想像力の中で起こる可能性はないんでしょうか？
島田◇うーんと。
野々村○内戦は宗教戦争ありますよね、まず。
島田◇まああるかもしれませんね。どういったらいいんだろうなあ、信仰の問題ですからね、実は成立しないんじゃないかとも思うわけですよ。一神教という問題もあるかもしれませんね。つまりイスラム教がらみの宗教戦争というのは、唯一絶対の神の扱いをめぐるところに終始するんですよね。で、イスラム教が成立したころの話は、井筒俊彦先生が、『イスラームの生誕』とか、ああいう本で書いていらっしゃいますけど、そもそもイスラム教が新しい宗教として出発したというよりは、あの中東に現われた一神教をより洗練させるというか、より厳しく神と私の関係という形で捉えなおそうとした宗教改革ですよね。それがイスラム教とたまたま呼ばれたと、で、そのイスラム教が世界宗教になっていくプロセスには、必ず、宗教戦争がらみの戦いがあったということだと思うんですよね。それを今更、国家レベルで繰り返すことは、本来ほとんどありえないことなんですよね。
野々村○不可能ですよね。
島田◇そうすると個人単位でしかないんじゃないですか？
野々村○でもその、個人単位での戦いっていうのは、実は島田さんの小説の素材となりうるものじゃないかな。
島田◇まあ、僕のに限らないんですけどね。それはあるんじゃないでしょうかね。
野々村○日本の作家の人達が、ずっと政治意識が希薄であるかのように、あるいは政治意識を回避していくっていうようなのが、なんとなく格好いいんじゃないかなんて思われてて、新しい喪失の世代みたいなのが言われてたりとかしましたけど、ここんところ、物凄く安直な言い方で言えば、アグレッシブになってますよね。で、島田さんも、多分そういうグループの一人ということになるんでしょうけど、一人一人の立場が全然違いながらも今なんか動きつつあるというのは、あれはなんなんでしょうね。
島田◇そうですね。まず政治も宗教も、ある種自分の個人的な立場を持てないということ、それを喪失というふうに仮に言ったとしても、その喪失を逆手にとって、豊かな喪失、豊かな、というふうにもっていければいいですけど、普通喪失と言うと、単に考えていないと、無頓着であるというのとは、区別はしたいわけですね。僕は、青二才といってますけどね、青二才もただの馬鹿な青二才と…。
野々村○戦略的な青二才と…。
島田◇違うわけで。その部分の問題ですけれどもね。まあ、実際、明確な信仰とか宗教意識を持っている人っていうのは、いないといっていいんじゃないですかね。もちろんエホバの商人とか天理教とかね、いろいろ自分の信仰にこりかたまっている人いるかもしれませんけど、でも結局、世界を見渡しているのがとるに足らないものでね、その宗教の論理でもって、個人として世界でイスラム教やキリスト教と対等に渡り合っていけるかというと、実はそうでもないみたいなんですよね。まあ、全体としてみれば、日本ほど神がたくさんいる国もないかもしれません。神の数だけでいえばね。そういう意味で、相変らず、八百万の神がうじゃうじゃいるわけですよ。日本は。
野々村○神じゃない神もね。
島田◇うん。なんかはりぼての仮面かぶっている奴もいますけどね。でもそういう態度っていうのは、プラスで考えれば、要するに神に対して寛容で、他の神も一切合切認めるのだということですよね。悪い言葉でいえばいいかげんだと。神に対して何も考えていない、つまり信仰がないといわれてもしょうがないところがありますよね。まあ、そこをどうやって渡りつけていくかみたいな、そういう部分で、個人的な信仰を持っている人は、まずそこの問いかけを自分にしないとダメなんじゃないかな。例えば、漫画みたいな話ですけど、ニューヨークでタクシーに乗っていたら、運転手がイスラム教徒でね、おまえどんな宗教を信じているかって聞くんですよ。で、まあ特に信じているものはないが、世界には人口と同じくらいの神がいると思っているとかなんとかいって、それで皆仲好くやればいいじゃないのとかなんとか、いいかげんに言ってたらね、急に車止めてね、こっちふりかえって、真顔で、神は一つである、アラーこそ唯一にして絶対の神なり、というようなこと言うからね、おおっと、と思ってね（笑）。
野々村○そのとき怖かったですか？　そうでもない。
島田◇いや、真顔だったね。まあニューヨークに住んでれば、彼らとて信仰も個人的なものになりますよ。
野々村○そうですね。全てが個人的なものですからね。
島田◇アラブにいれば、イスラムの共同体の中で信仰をすることができますけど、ニューヨークだったら、個人になりますよね。個人とアラーの神が向き合うみたいな、ある意味ではイスラムの出発点の頃の、純正一神教という感じで、利用しているのかもしれませんね。まあもちろんブラック・ムスリムみたいな政治団体もありますけど。
野々村○でもキリスト教でもイスラム教でも、宗教の始原状態っていうか、宗教が立ち現われてくる時っていうのは、すごくおもしろいですよね。
島田◇一番おもしろいのがそこでね、コーランっていうのは、すでに布教活動もはじまって、政治的にも、イスラム教、あるいは預言者ムハンマドの地位が確定した後に成立したもので、それが順不同に、神の言葉として、めちゃくちゃな順序の中で、いっしょくたになって入っているテキストですよね。だから、あれは整理しないと全然読めないんですよ。いきなり読んでもねえ、日本語で読んでも唱えられるわけじゃないし、で、またアラビア語で読まなきゃいけないっていうふうに、イスラム教徒は主張するでしょうからね。でもやっぱり一番おもしろいのは、ムハンマドがね、突然かなしばりみたいになって、天使の声を聞くと、それで、アッラーの神の託宣を受け取るという辺りですよね。
野々村○あれ、なんていいましたっけ。イスラムの天使ってすごいんですよね。
島田◇うん、一神教の他の宗教にも出てくる天使ガブリエルですね。声を突然聞くと、かなしばりにあったようになると。窒息しそうになるという瞬間があって、その記述なんか割とリアルで、始原状態の宗教っていうのはおもしろいですね。マーチン・スコセッシの『最後の誘惑』っていう映画ご覧になりましたか？

野々村○ああ、僕それは見てないです。マーチン・スコセッシは好きですけど。
島田◇これが結構おもしろいもんでね。まあ、アメリカ映画で聖書を題材にした映画っていうと、なんか偉大な生涯の物語とかね、ピューリタンが聖書そのまま描こうとしたなんていうのがあって全然おもしろくないけど…。
野々村○かなり物議をかもしたんですか？
島田◇ええ、僕がいるときに上映してましたけどね、映画館の前でキリスト教の団体が毎日デモしてました。あれはおもしろかったですね。とりわけ、イエスの弟子だったパウロとかユダが、あたかも救世主をでっち上げようとする秘密警察というかね、CIAとかFBIとか、そういう感じで描かれているわけ。あの裏切り者の代名詞になっちゃったユダもね、実はキリストが現われたころのイェルサレムで、ローマ人に対するテロ活動を行なってたんですよ。ユダヤ人テロリストなんですね、彼は。それがまあ、たまたまイエスっていう、ちょっと変人ですよね。それこそ、イエスっていうのが現われたときは、預言者っていうか、神の人みたいな、というよりもむしろ非常に秘策と探求の人でね、それこそムハンマドと同じように、神の託宣ですね、神と直に話を付けようみたいな、個としての自分を、唯一絶対の神の前に投げ出して、そこで許しを請うたり、信仰を誓ったり、いじめられたり、けなされたりということを覚悟した人ですよね。で、まあ、救世主を待ち望んではいるものの、周りのユダヤ人は、イエスなんて男は単なる変人だと皆思っているわけですよ。
野々村○そうですね。周辺から出てきてますしね。
島田◇ユダヤ人のテロにあって殺されたローマ人のために墓を作ってやっているみたいなね、そういうちょっと嫌われ者ですよ、ユダヤ人の間でも。なんか変な男で、それが突然悟りを得て、いろいろと説教してもらうんでしょうけど、そういう変人は、救世主にでっち上げるには都合がいいと。しかも、十字架にかけられて死んでくれたということで、ムハンマドは自分の政治的な能力も活かして、生きている間にイスラム教を大宗教にしてしまったでしょう。だけどイエス・キリストは何もやってないわけね。単に変人だったわけですよ。その後に、彼を救世主にでっち上げる人達の尽力によって、パウロとか、たくさん手紙書いてね、信仰せよと。皆に説教して回るわけですから、それの全体が聖書ですよね。だから本当に聖書っていうのは、救世主、預言者にでっち上げられた男をめぐる文学ですよ。批評がありますよ。
野々村○そうですね。
島田◇だけどコーランの場合はね、神から降ってきた言葉、一語一語全部が神の御言葉だと主張しているからね、批評がないんですよ。文学じゃないんですよ。そこがなんか違うんですけどね。
野々村○結局ね、島田さんの今のお話を聞いていてね、契約ということだと思うんですよね。要するに、神との契約をどう結ぶかということがすごく大きなタームになってて、それが始原の状態、宗教の始原の状態というか、まあシャーマニズムみたいなものですよね。最初の部分っていうのは。それが社会的な契機をもって、一種のその時の社会的なシャーマニズムにならずに、宗教になるかどうかっていうのは、やはり社会契約みたいなものが生まれてくるわけですよね。でもまあ、キリスト教社会は宗教的だし、近代は近代の一神教的な契約に呪縛されてるし、イスラムはイスラムでありそうですよね。で、やっぱり日本ってないですよね。僕、さっきからこの番組、お電話もらう前から聞いていたんですけれども、やっぱり社会契約みたいなものが割とないじゃないですか、皆さん、それぞれの立場の人がバラバラにいて。島田さんがニューヨークにいかれたというのは、やっぱりその辺、バラバラな感じがイメージできていかれたんですか？
島田◇そうですね、まあ言葉の問題に置き換えて言えば、日本には、日本語でなんか物を書いたり言ったりすること、その日本語と、自分の内面が一致してるかのような幻想ってあるでしょう。そういう幻想が言うなれば、つまらない私小説的な風土をつくったのかもしれないですね。まあ、私小説、僕けなしているわけじゃなくて、とことんまでいけばすごいと思ってるんですけれども。中途半端な私を巡る小説といったほうがいいんでしょうか、そういう雰囲気になるし、結局昔から短歌にしたってそうですよね。言霊なんて言っている以上はそうですよ。つまり、自分の内面と言葉が一致しているかのような幻想をずっと何も批判しないで生きてきたと。で、一方、ニューヨークもきわめていいかげんですよ。
野々村○そうですね。言葉通じないですからね。
島田◇そうです。神に対しても、あそこも神たくさんいますからね。日本に負けじ劣らじ神がたくさんいますよ。歩いていると、黒人にいきなり、「ナンミョウホウレンゲキョウ」と言われますからね（笑）。でもあそこで一番たくさん日々多用されている言葉っていうのは、日本のような共感を確認し合うような言葉じゃないんですよ。自己紹介の言葉ですよ。つまり自己紹介っていうのは、全てがフィクションなんですね。だから言葉が自分の内面と一致しているなんていうのは、誰も思っちゃいないんですね。つまり、あそこで喋られているのは、ニューヨーク・アクセントの英語ですけどね、あの英語で、自分というフィクションを作るんです。自分というフィクションをうまく作れば作るほど出世すると、成功すると、というようなもので…。
野々村○それがまあニューヨーク流の社会契約論になるわけですね。
島田◇そうそう、内面と言葉が繋がっているというような素朴な信仰は、一切皆捨ててきているわけですよ。あそこには。そこが大きな違いですよね。
野々村○日本ってそういうのないですよね。
島田◇まあ、漢文化っていうか、中国文化がまだ密接に日本に入り込んでいて、入り込んでいる間はよかったかもしれないんですよ。だけど、なんていうかな、漢文脈で物を考えなくなっちゃったでしょう。
野々村○そうですね。
島田◇ずいぶん昔から。それから状況変わって、日本語っていうのが、自分達の言葉であるっていう意識があまりにも強くなりすぎてしまったんじゃないでしょうかね。だから日本語借りているっていう意識を、逆にもうちょっと持つべきときなんではないかと。
野々村○このハイブリッドな英語を。
島田◇ええ。その意識からはじまる。そしてそこからきっと新たなる日本人向けの聖書、そして、その日本人向きだったものが、今度新たに世界宗教になっていくということで、宗教改革が必要ですね、日本には。
野々村○そうですね。あと一つ、島田さんがどういうふうにとらえているかっていうのを聞きたい

❑1961年生まれ。東京外国語大学ロシア語学科在学中に「優しいサヨクのための嬉遊曲」で作家デビューし、20代にして文壇の要となる。代表作に「天国が降ってくる」「僕は模造人間」「夢使い」などがあり、メタ・フィクション小説を書いたら当代随一の作家である。

❑Born in 1961. While studying Russian at Tokyo University of Foreign Studies, Shimada debuted as a writer with "Divertimento for a Kind Left-Winger," thereby becoming an essential member of literary circles while yet in his twenties. His main works are: *Tengoku ga Kudatte Kuru* (Heaven falls down), *Boku wa mozou ningen* (I am an artificial human), *Yumezukai* (Dream User), others. He is the best of the current meta-fiction novelists.

のはですね、大体、島田さんは、ロシア語学科でしょう？

島田◇ええ。

野々村○で、友達と集まると、ソ連の首相当てをすると、笑ってらっしゃったじゃないですか？大体当たらないといって、首相当ての法則とかね…。

島田◇クレムリノロジーっていうんですね。

野々村○クレムリノロジーですか、すごいですね。永田町の論理みたいなやつですか。

島田◇ええ、似てますね。結局、前の書記長が死んでね、棺桶をかつぐときに、一番先頭に立っている奴が次の書記長ですよ。

野々村○なんかそうした図式も壊れてしまったし、随分変わってしまってますよね。

島田◇そうですね。一番おもしろいと思ったのは、昔は、政治局とか最高会議とかから名前が消えると、即失脚を意味したんですよ。フルシチョフの前にスターリンが死んだ後に、マレンコフっていう奴がいましてね。彼は一度は書記長になっていながらね、すぐ左遷されてね、水力発電所の所長ですよ（笑）。そういう形で即失脚を意味したんですけど、今は逆に自分の政治的野心を持っている人が、要職を自ら去る、下りると、それで、また出番を待つと。つまり、やばいと思ったら姿を消して、混乱がおさまるのを待って、それで出ていくと。だって、これだけ混乱していますからね、誰がやったって、うまくいくわけないんですよ。だからゴルバチョフやめろって、やめてしばらく去ったら、もっと混乱するから、そしたら、あんたお呼びがかかるから、それまで遊んでればっていう(笑)。

野々村○ああ、なるほど。

島田◇実際、シュワルナゼは、そういう側面がある。辞めさせられることは、感知したでしょうけどね。その前に責任を取らされるくらいだったら、責任取らされたりしそうだから、それで、バルトの次はグルジアだっていうことになるんで、一グルジア人としてのシュワルナゼの選択としては、外相辞任っていうのがよかったんじゃないかなと。あれはまた出てくるかもしれませんからね。

野々村○レニングラードなんかいかれるんですって。

島田◇ええ。オペラ見に。

野々村○ああ、いいですね。

島田◇で、その後、グルジア行こうと思ったんですけど。空港が閉鎖されるんですね。多分、グルジア共和国自体が、ソ連邦の政治的な干渉を排除する、その一つのデモンストレーションとして、行なうと思います。

野々村○ああ、なるほど。

島田◇だから、残念ながら、僕の方は、旅行で、ビザも取ったんですけど、飛行機が飛ばないっていうんで、キャンセルされてしまいましたけどね。また状況変わったら行きたいと思っているんですけれども。

野々村○でもこの時代に入れないっていのもいいじゃないですか。カフカの『城』みたいで。

島田◇そうですねえ。グルジア共和国っていうのは、まあ他の民族共和国もそうですけど、今の内から、共和国単位で付き合うパイプももっといたほうがいいんじゃないかなと。つまり、グルジア共和国は、ひょっとしたら、領事館を東京におくかもしれないんでね。そういう時に、苦しい時に付き合って、友達面しといたほうが、後で共和国独立した方がいろいろ便宜をはかってもらえるじゃないですか。だって、あのハマーだってね、革命で、混乱しているときに、レーニンに会いにいって、ソ連とアメリカの間の貿易のパイプを一気に作っちゃったわけですから。まあハマーまではいかないものの、今の内から、共和国単位の、次に大統領になりそうな奴を、大統領じゃない、小統領っていうかね、なりそうな奴とパイプ持ってたほうが得なんじゃないかというふうに考えていたんですけどね。

野々村○そうすると、島田さんの実践とフィクションが重なっていくという。

島田◇いや、まあ、僕は、まあ動いてもなんていうこともないでしょうけどね。

野々村○いつくらいにお帰りになるんですか？レニングラードからは。

島田◇まあグルジアに行ければ、2週間くらいの旅行になるでしょうけど、行けなきゃ、モスクワで友達にあって、遊んで帰ってくると思います。

野々村○じゃあ、またその時、帰ってきた時の雑誌原稿ですとかね、あるいはこのお電話での声とか楽しみにしてます。

島田◇ああ、ありがとうございます。じゃあ、お元気で。

野々村○はい、はい、どうも。

島田◇じゃあ、さよなら。

（音楽）

1991年3月17日（日）20:00〜22:00

彦坂裕 VS 渡辺妃佐子のプライヴェート・カンバセーション

HIKOSAKA Yutaka VS WATANABE Hisako

彦坂裕
HIKOSAKA Yutaka

LIVE
Channel
#7104

Page
244

Hisako WATANABE

❑1951年大阪生まれ。インテリアデザイナー。武蔵野美術大学卒業。1976-77年渡仏、グループENFI参加。1979年ジ・エアーデザインスタジオを沖健次と設立 、現在に至る。

❑Born 1951 in Osaka. Interior Designer. Graduate of Musashino Art University. In France 1976-77, where she participated in the group ENFI. In 1979 established The Air Design Studio with Kenji Oki, where she remains active.

Kenji OKI

❑1950年熊本県生まれ。インテリアデザイナー。東京造形大学卒業。1973-76年クラマタデザイン事務所所属。1976-77年渡仏、グループENFI参加。1979年ジ・エアーデザインスタジオを渡辺妃佐子と設立、現在に至る。

❑Born 1950 in Kumamoto. Interior designer. Graduate of Tokyo Zokei Daigaku (University of Art and Design). A member of the Kuramata Design Studio 1973-76. In France 1976-77, where he participated in the group ENFI. In 1979 established The Air Design Studio with Hisako Watanabe, where he remains active.

建築家彦坂裕に対して、某民間の企業共同体から、東京港湾岸に10万平米有余の規模をもつ業務・商業・娯楽・文化の複合施設の企画及び設計の依頼がくる。クライアントの要求は、場所及び建物自体の資産価値を高め、21世紀の東京の新名所として夢のある施設を計画してほしいという内容。竣工・オープンは2000年のクリスマス、予算は関連設備費も含めて、約1000億円。

但し、その骨格となるコンセプトを至急ほしいということで、彦坂は友人であるインテリアデザイナー渡辺妃佐子（インテリアデザイナー沖健次と“ジ・エアー”共同主宰）に相談、パートナーシップを組めないかという話の後、電話回線上で企画設計を始める。

たったひとつのコトバで、この施設のコンセプトならびにデザインを過不足なく語ることはできないか、常に職業的に課せられる難題を前に、建築家とインテリアデザイナーの私的な対話が続き、最終的に「ネオ・メトロポリタン・バベル」というヴィジョンをもって彦坂がクライアントの会議へ向かう。 以下のプライベート・カンバセーションは、その一部分の記録である。

彦坂■世界が全部そこにありますっていう感じのやつなんですね。1900年代のグローブタワーのようなフリークな例もあるけど、一番いい参考になるのはニューヨークのロックフェラーセンターってありますよね。

渡辺●はい、はい。

彦坂■ロックフェラーセンタービル界隈は、ラジオシティーの劇場がちょっと分れて、それと、商業施設ありますよね。それで、あれ、屋上に庭園つくろうとしたりね、で、上のリゾートサロンみたいなやつを、そういうふうに計画するっていう手はあると思うんですよ。徹底した資本主義建築ですしね。で、ロビー入ったところも、天井に戦闘機みたいな複葉機がクルクル回ってる絵があるんですよ。

渡辺●ああ、そうですか。

彦坂■昔だと天使とかが回ってるところに、近代テクノロジーが回ってるっていうか、わりと印象深いロビーつくったんですよね。だから、あれほど大きくないかもしれないんですけど、ロックフェラーセンタービルは参考になるかなっていうふうに思った。それからもう一つが、

豪華客船でノルマンディー号っていうのがあるんですよ。これフランスの船だと思うんですけども、これも30年代後半だと思うんですが、やっぱり300メートルくらいってね、ホテルとか劇場とか全部入ってるやつがあるんですよね。要するにああいう豪華さっていうのかな、そういうものがちょっとないと、いわゆるウォーターフロントのオフィスビルとかね、ウォーターフロントのホテルとかなんとかやってもプアーになるでしょう、どんどん。

渡辺●ええ。トレンドなんかで、プアーになっておしまいになっちゃう。

彦坂■たぶんそれは普通の採算ベースにのってるからね、じゃあ、ここ石はるのやめろ、とか、ここ絨毯はるのやめろとかいうからそういうふうになっちゃうんだと思うんですよね。だけど、新しい東京のシンボルだとか、それからこういうタイプの新しい複合の在り方だとか、それがわりと新しいものを生みそうだっていうふうになった時に、たぶん採算の概念って変わると僕は思っているわけ。そのくらいインパクトのあるような考え方をやらないと開発パラダイムも変っていかないと思う。

渡辺●フリッツ・ラングの「メトロポリス」のような感じかなとか思ってたんですね。これを聞く前に。で、そのノルマンディー号は船ですよね。そうじゃなくて、フランスのね、ドゴール空港、あの、エスカレーターがすごく、こう、……

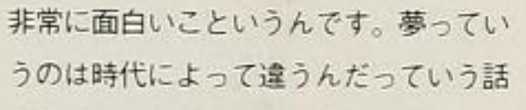
彦坂■ドーナツ状になってて、変なふうにエスカレーター飛んでるやつね。

渡辺●そうです。まちがったら変なとこいっちゃって、乗り場まちがえちゃうみたいな。ああいう非常に立体的な、ハイテクノロジーな感じとね、なんかフリッツ・ラングの、なんていうのか、クラシックな1900年から見たハイテクなんだけれども、ああいう感じかなって、このグローブタワーとかロックフェラーとか聞く前にちょっと直感で思ったんですけど。

彦坂■ドゴール空港もそうだけど、普通の市民社会の、特にフリッツ・ラングだと下の方は奴隷ですよね。つまり圧倒的に労働者って感じがあって、それで上の方にアルカディアのようなリッチな空間ありますよね。

まあこうしちゃいけないのかもしれないけど、例えばノルマンディー号に乗るやつっていうのはみんな貴族とか、文化エリートとかスポーツ選手とか映画俳優とかね。で、今これいいのか悪いのかわかんないんですけれども、けっきょく建物とか施設をどんなにうまくつくっても、そこに来る人が違うとね、全く違うイメージになっちゃうっていうか。

渡辺●ガキがいっぱい来たら終わりになっちゃう。（笑）



彦坂■そう。で、施設自体がそこにいる人のイメージをわりと決めていくようなね、まあ、逆選別するわけじゃあないんですけれども、そのくらいのものをうまくつくんないと、ちょっとしんどいなあというふうに思ってるんですよね。

それはそこら辺にあるディスコで、服装チェックしてるとか、そういうつまらない差別性じゃないもの。

今回のなんか特にそうなんですけど、半分くらいあるオフィスビルのテナントの、リーシングも含めてね、デザインに組み込んでおかないと、逆差別性ってなかなか出ないと思うんですよ。

で、さっきの例って全部20世紀前半でしょ。僕ある評論家と話したことあって、非常に面白いことというんです。夢っていうのは時代によって違うんだっていう話を彼がするわけね。一つ今世紀前半の夢っていうのは彼の言葉だと、未来を描くことだったっていうのね。例えばメトロポリスもそうだと思うし。要するに、未来をどういうふうにヴィジョン化するかってあって、その競争になっていく。未来をどれだけ描ききれる能力があるかっていうのが、即、デザインの問題につながってくる。要するに国と国との間のシンボルの競争になると。だからシンボルがイコール、デザインに落っこっちゃってるっていうかんじなのね。つまり、そのヴィジョンの力というかデザインの力自体がそれぞれの国のシンボリックなものの力だっていうようなのが、今世紀始めにあったっていう話なんですよ。で、それ以後ガタッと変わってきちゃって、1番いい例は、万国博ですね。20世紀前半の万国博っていうのは、やっぱりこう、おもしろいパビリオンつくって、国家自体を、国自体をいかにデザインにのせて、どうやってアピールするかっていう話だから。ところが今我々の時代の万国博覧会っていうのはぜんぜん違って、主催者のマネージメント力の競争、つまりシンボルがデザインじゃなくて、ぜんぜん別のところにいっている。つまり、経済的なものにいってる。だから、デザインみたいなものに、ストンと落っこっていかない状況があると思うんですよ。で、今度やっぱり2000年くらいにやるときは全く別な形でね、デザインみたいなものが持っている力っていうのをもう一回そういう場面に再登場させないと、たぶん面白い話できないだろうって気がするんですよ。そうじゃない限りはね、どれほど面白いインテリア作っても、どれほど変わった建築作っても、どっかでつまり資本の論理の下僕やってて、その資本の論理にとって、とりあえず一月話題性があればいいとか、マス・メディアに載ればいいとかゆうようなことだけでしょ。それはデザイン自体が持っている話と全く違いますよね。

渡辺●そうなんですね。

彦坂■今、デザイン自体にそういう力がないからね。で、そのデザイン自体の力をどういうふうに回復させるかっていうようなことをね、やっぱ実際のプロジェクトで示していかないと、たぶんわからないような気がするんですよ。

渡辺●そうですねえ。でも、わりと自分たちの未来像を持ってて、それがたまたま国家アイデンティティーみたいなのに変わるというのか、そういうふうなことをやってるのって、フランスくらいですか？

彦坂■渡辺さんたちはフランスでしばらく設計活動やられてましたよね。

渡辺●ええ、といっても見習いみたいなもんだから、言葉もはっきりわからないし、たいしたことなかったんですが、後々ポンピドーができてから、グラン・プロジェクトとか、ミッテランがしかけた、いろいろありますよね。ああいうなのっていうのは、賛否両論あるんですけれども、やっぱりフランスってそういうなの持ってるね、イタリーって持ってないような感じがするのね。あの、イタリアっていうのはものすごくマニアの世界みたいな感じで、未来像とか描くというのすごくへたくそで、そういう未来像っていうのをいつも建設的に見ていくのはフランスとかイギリスみたいな感じがするんですよね。

彦坂■フランスは、ちょっと僕の考え違ってるのかもしれないけれど、わりと最近いろいろ、例えば、アラブ文化センターとか、それから、新凱旋門とか、ルーヴル直したり、いろいろやってますよね。で、じっと見てるとね、わりとこうフランスのデザインみたいなものとして見ちゃうと、大胆にやってるんだけれど、な

んかこうへんてこりんな感じ、ちょっとフリークな感じするんですよ。特に新凱旋門とかそういうのはいいんですけれども、その新凱旋門の周りにあるラ・デファンスの建物とかね、むちゃくちゃ暴れてるでしょ。それで、つまり世界のいろんな国の言語とかそういうものを全部あそこは引受るとか、そういう度量の深さはあるかもしれないけど、じゃあ、どこが面白いなんて言われたら非常に困るんですけれども、

渡辺●まあ、あんまりない……。

彦坂■うん。いやでも、パリとかね、ロンドンとか、ニューヨークとかね、それからあと都市でいうと、メキシコ・シティーとか香港とかありますよね。それで、これは誰かがいってたんですけれども、ほんとに都市としてね、つまり世界都市とか国際都市とかあるけれども、それになるには、その中に要するに、亡命政権がないとダメだ。（笑）

つまり、中華街ぐらいは、けっこうどこにでもありますよね。ところがパリとかロンドンとか見てると、あらゆるタイプの都市犯罪とかテロが勃発してるでしょ。で、アラブ人地区とかルーマニア人地区とかがあって、それがわりと普通に収まってるでしょ。ところが、まあ仮に例えば東京を同じように見た時って意外とそういうの少ないですよね。例えば、赤坂とか六本木とかね、新宿の一部とかね、そういうのは日本人じゃない中国とか韓国とか台湾とかそういう方がしきられてるとかぐらいであってね、しょっちゅう権力的なこぜり合いになってて、それが都市の日常になってるとかいうようなことってないと思うんですよね。それと、もう一つ感じるのは、わりと東京って基本的には安全。

渡辺●そうですね。

彦坂■つまり、女の人が、夜中に一人でハイヒール履いて帰っても、まあめったなことがなければ大丈夫って感じですからね。で、そういうのって、台湾などもそうですが、わりとないと思うんですよね。これから例えばアメリカの人とか、ヨーロッパ系の人とかね、それから東南アジア系の人とかどんどん入ってくる。2000年越えてしばらくすると、5人に1人くらい外人になるとかいわれてますし、そうなった時、つまり都市のセキュリティ問題が無防備状態ですから、今後の建築とか都市デザインの最重要課題になるでしょうね。

渡辺●そうですねえ。

彦坂■でも、さっきのフランスのデザインは僕ちょっとよくわからないところがあるんですけれど、やっぱりドイツとか、欧州圏、あの辺の国の中ではかなりそういうデザインがまだ力持ってるとかね、そういうことはいえるんですか？

渡辺●いえるんじゃないでしょうかね。

彦坂■ヴィレットとか、ああいうもんができちゃう土壌っていうのは、あれはそれを設計してる人のイメージの問題っていうよりも、それをほんとに作らせちゃうシステムがあるっていうか、つまり、例えばクライアントがいて、設計者とかデザイナーがいて、施工者がいるとか、なんかそれを支える社会的な組織性ががあるっていうのありますよね。日本の場合だったら、例えばゼネコンがいるとか、つまり許認可問題とかが、施設が大きくなればなるほど複雑になり、わりと政治がかってくるでしょ。で、1000億プロジェクトくらいになると、そのプロジェクトの理念とか夢はさておき、知事が変わったらもう全然違う計画になっちゃうとかね。そういうので、すごく左右されますよね。

渡辺●そうですね。イメージの部分だったら私わりとわかるんだけどね、政治的な組織論みたいな話になるとね、ちょっとよくわからないのでね、沖に替わりますね。

沖★あ、どうも。

彦坂■おひさしぶりです。

沖★いえ、いえ。今聞いてて面白いなって思ったんですけれどもね、さっき夢の話がでたでしょ。夢の話をした時にね、今なぜ都市に夢がないのか、あるいは建物をつくっても夢を感じられないのかっていうすごく大きな問題があると思うんですね。その夢の時にね、いつもハードな夢をみんないつも追っかけてたんじゃないかなって思うんですよ。

彦坂■ハード？

渡辺●例えばできるだけ空へ高い、なんだっけ、昔つくった天まで届く……ありましたねえ。

彦坂■はい、はい。

渡辺●例えば人間の肉体としての夢、いわゆるハードな夢、ハイテクノロジーでもいいんですけれどね、みんなハードの夢をそこで描こうとしたんじゃないかって気がするんですね。じゃなくて、ほんとの夢っていうのはソフトの夢、たぶん無意識の世界にどう入っていくかっていう夢だと思うんですよね。だから、それをスペースの中に組み込んでおかないと、ほんとに20年ももたない、単に高さ競争、あるいは大きさ競争になっちゃうって気がするんですよね。

彦坂■そこでちょっと気になるのはね、夢が持ってる公共性っていうかね、つまり無意識の領域にどんどん入っていっちゃうと、わりとどこまでもつきぬけちゃえばね、どっかで共同的なものとかいうのに、ぶち当たるかもしれませんけれども、普通にやっちゃうとね、沖健次のインテリアとかいうふうに例えばなったとしますよね。それが、わりとほんとは無意識のところを追及してね、デザインに落としているんだけれど、見るほうはデザイナー・ブランドとして見ちゃう、とかなってきがちですよね。ていうか、つまり共同的にみんなが同じように向いてるっていうか、つまり、時代が持てる夢っていうか、そういうのとどうしても違っちゃうとこありますよね？

沖★ありますね。

彦坂■それで、ほんとに無意識をブッとやればね、そういうところまで行けるのかどうかっていうのもちょっとわかんないところ実は僕の中にあるんですよね。で、だけど、橋で何百メートル飛ばすとかね、空まで1000メートルのタワー建てるとかね、これって明快じゃない？

沖★そうですねえ。

彦坂■ていうか、ハードな夢ですね。

沖★ハードな夢ですねえ。

彦坂■つまり逆にいっちゃうと、もう数量化できちゃう。一番でかいものつくるとかね。それが夢かどうかはわかんないけれども共通の指標にのっちゃう。時代が要求する夢っていうか、古い言葉でいえば、時代精神ってありましたよね。なんかそういうのが、今の時代あるのかないのか。で、ほんとにあるならば、みんなそれに向けていけばいいんだから、わりとこう収斂してきますよね。ところがなんとなくそれがぼやけてほんとはあるだけど見えないのかね、ほんとはないのかねっていうところがね、ちょっとよくわかんないところですね。

沖★そこの部分はね、いわゆる体験すること、例えばそれを感じることの部分からね、その夢そのものを与えていかないと、おそらくそれが夢だったのか、あるいは単になにもないことなのかね、わからないですぎちゃう部分があるでしょ。だから、そのわかる心っていうか、わかる感覚っていうのかな、それをまず感じ

させるとこら辺からいかなきゃいけないって気はするんですね。インテリアってすごくその辺小さいことばかり追いかけてるのかもしれませんが。

彦坂■いえいえ。

沖★なんかその、小さな、いわゆる僕らがテーブルの角を触ったときに、どんなふうな角があるのかっていうとこら辺、まあそれは夢っていうんじゃないですよ。それを感じる部分から、あのほんとにエレベーターに乗った時に非常に不思議な感覚を持つエレベーター、例えば透明シースルーで、風景がきれいだとかね、で、すごく高速で上までいくとかっていう問題じゃなくてね、なんかエレベーターっていうことそのものを考えさせてしまうようなね、なんかそういうエレベーターつくらなきゃいけない。それがたぶん夢をもっと理解していくんじゃないかなあって気がするんですね。

彦坂■うーん。なるほどね。

渡辺●なんかその夢っていう部分がすごくいいキーワードのような気がしてるんですよ。で、おっしゃったように、今一番欠けていることですしね。

彦坂■そうですよね。一番言われてることなんだけど、みんなぜんぜん違うことやってるっていう世界ですよね。

沖★そうなんですよね。で、ちょっと話逸れるけどね、この前亡くなられた僕の先生の倉俣史朗さんが今度本をだすんですよね。「夢のかたち」っていう副題があるんですけども、『未現像の風景』っていうのが正式題なんですけどね。まあ、倉俣さんはずーっといつもデザインを夢の中でしてるっていうんですよね。いろんな人がそうだと思うんですけれども、頭の中をいっぱいしたときに夢にみますよね。夢っていうのは両義性があるんですよね。すなわち地の上に足を立ててるかどうかさえもわからない段階で、自分のシチュエーションを持ってるわけなんですよ。なんかそういうことみたいなものを、夢の中での夢の散歩をしていかないとね、デザインておそらくもうそれ以上広がらないような気がするんですよね。

彦坂■ああ、そうでしょうねえ。

沖★で、地に足をついてるか、ついてないかわからないことを感じさせる床っていうのはなんなのかっていうことね。ほんとに床を考えるのに、イタリアのどっかでとってきた大理石をこういうパターンで張りましたとか、そこに発光ダイアミードがはめ込まれてキラキラ光ってますとかね。そういう具体的な部分じゃなくて、もちろん最終的には具体的になるんでしょうけどね。だからそういうことを感じさせてゆくものをどんどんアイディアとして見つけていって、それが集積された巨大な10万平米の建物になったというようにね、何か建物のスタイルなんてまさにどうでもよくて、真四角な箱でもいいし、あるいは丸でもいいし、あるいは形なんてないもんでもいいかもしれないしね。なんかもっとこう、人間が無意識とかかわるエリアをどんどんつくっていくっていうのかなあ。

彦坂■要するに、一般的にいわれてる床とか、椅子とかドアとか、それは非常に身近な部分ですよね。階段とかエレベーターも。要するに言語になっちゃってるのってありますよね。で、言語になっちゃってるのを、もう一回問い直すっていうか。いわば未言語の世界にもどしてしまう。それは全然当たり前じゃないんだっていう話からはいっていって、じゃあどうすればいいんだっていう話ね。ちょっと適切でないかもしれないですけども、昔のシュールリアリズムの連中が意外とそれに近いことやりますよね。

沖★そうですね。

彦坂■まあその例いいのかどうかわかんないけれど。それで、つまり現実というふうに我々が思っているものが実は本当は全然違うんだと。そういうドアとかテーブルとか、あるいは、ペン台とかビンだとか、そういうものっていうのはもっと本当は神秘なものでね、もうちょっと続けると全然違う世界になってて、それっていうのは非常に夢に近い。実はそれが超現実っていうか、逆にその超現実のほうが本当は現実なんだっていう。で、今のが仮りの世界でね、それはもうさっき言った資本の論理だとか、非常に習慣的なものの見方だとか、それからなんにも感じないように、自分閉ざしてるから、見えないんだ。そんなことに近い感じなのかしらね。

沖★例えばクールハースのラ・ヴィレットのプロジェクトは、世界中のいろんなボキャブラリーというか、スタイルというか、いろんなものを層をつくって重ねていきましたよね。あの方法っていうのは、相当もうみんなの手についてると思うんですよね。重ねていくことが一つのデザインの未来を見せるというような、ある妄想があったような気がしたんですね、妄想っていうかそのような指標がそこにあったような気がしたんですね。そういう既存の言語の重ねじゃなくて、要するに意識の階層の重ね方だと思うんですよねえ。話が急に飛んじゃうんだけれど、さっきおっしゃった、オフィスのリーシングする時にね、こういうリーシング、こういうリーシングっていうリーシングによって一つのエリアができちゃう。そのリーシングによって持つ独特の町の感覚ってありますよね。青山だと非常にファッショナブルで、横文字族が多いとかね、そこにたむろする人たちの食事までもある一つのスタイルをもっているとかね。なんかありますよね。そのリーシングってすごく重要なことで、なんかそこへ結びついてくるような気がするんですよ。ファッションというものがつくるある社会の独特の臭いというか。それがどんどん重なっていくと、不思議にね、それを好き嫌い別にして、ある意識の階層ができるような気がするんですね。その意識の階層を縦にぶっちぎるのが無意識のそういうエレベーターであったり、床であったりとか、ハードな部分に現われて、すごく不思議ななにかができあがってく、

彦坂■それはでも、ハードのデザイン越えちゃって、つまりソフトのデザインじゃないけれども、トータルにやらない限りはなかなかしんどいですよね。

沖★うん。そうですね。多いと思いますねえ。

彦坂■でも、例えば沖さんみたいな、そういうような考え方持たれてるとすると、わりと本当は両方やらないと、しんどいでしょ。

沖★（笑）そうなんでしょうけどね。

彦坂■それ、どうされてるんですか？

沖★（笑）両方やりたいですけれど、そりゃ、もちろんある意味でできない、もちろんそういうコントロールする能力の問題もあるでしょうしね。

だからデザインて、まさに夢を見させることだと思うんですけども、やっぱり現実としての、実際できるかできないかっていうのが常に目の前にあるし、お金は相手から出るわけですから。具体的にそれを成立させなければいけないっていうとこら辺での問題はありますね。でも、相手にもやっぱり夢を見させてあげなければいけない、とゆう矛盾したところら辺があるわけです。それはやっぱり僕た

ちが夢を見ないと相手にも夢を見させられない、ということになってきていると思うんですよね。
相手にも夢を見させるにはね、同じシチュエーション、同じベースに立たなければいけないわけですよねえ。で、シチュエーションに立つということは同じ体験をある意味じゃあしているほうが一番これは効率がいいわけなんですよねえ。
彦坂■そうですね、はい。
沖★でも、同じ体験なんておそらくありえないわけですから、感じる部分を持ってる人にしか通じない、ある意味じゃあ、体験は違っても、体験から得た感覚っていうのは、感覚を持っている人であれば、同じ様に感覚を持ち得ると思うんですよね。同じ体験はあり得ないんですから、同じ感覚を持つしかないと思うんですよ。だからその同じ感覚を持つための教育っていったら大袈裟ですけども、そういう作業がどっかにあると思うんですよね。それで初めて夢がわずかに共有でき得ていくんじゃないかという気がするんですね。さっきのテーブルを丸くするっていうことにしたって、単に丸くしたって、丸いテーブルいっぱいあるわけですから何も感じない。シチュエーションを、その丸いテーブルと、仮に周りに石があったとしたら、石のベースと丸いテーブルの角っていうものを組み合わせることによって、始めて丸い角のテーブルが新鮮に見えたりするわけですから、なんかそういうふうなシチュエーションを作るしかないと思うんですよね、で、それが僕さっきいった面白いな、と思ったリーシングっていう問題につながる。これはもう人のシチュエーションなんですよね。これはすごいいい発想だなと思ったんですよねえ。
彦坂■だから、人の組織をデザインするようなもんですからねえ。
沖★そうそう。そうなんですよ。
彦坂■でもわりと、さっき相談した件っていうのはね、全く民間の企業共同体だからそういう感覚持ってないんじゃないかって気がするのね。でもそこ突破しないと、現実化するっていう問題ってあるから、それはもう嘘八百並べるとかね、うまくだましちゃうのか、ちょっとわかんないけれども、そういう時はどうすればいいですか？
沖★うーん。（笑）

彦坂■いやね、同じような、まあ例えば、カッパドキアいっしょにいったとか、インドさまよったとか、それも似たような体験で、たまたま似たような考え持ってたとか、あるいは同じ様なものに対して共有の価値観持ってるとか、いうようなタイプが相手方であればね、非常にそういう話ってわりとスッといくし、ひょっとしたらこちらが思ってもいないいろんなことって膨らむ可能性ってあると思うんですけど、どうもね、そうじゃない感じなんですよね。夢のタイプ、イメージのタイプを共有する何ものかがなければ。
沖★なるほどね。人間の体験で一番強烈なのは死だと思う。自分は死ぬかもしれないっていうことに近い体験っていうのが一番強烈に残るわけですよねえ。自分が戸惑う経験ていうのかなあ。外国いっても戸惑わなかった時って全くつまんないですよねえ。ツアーで旅行いった時ほどつまんないことはなかったわけですけども。なんか戸惑うこととか、困ったこととか、なんか人間がそういうある種のアドレアリンがある恐怖の方向へ、回った時に、起こる感覚みたいな。それの中から得られることっていうのはそんなに変わらないと思うんですよね。それをどこでするか、アフリカでするのか、パリでするのか、北極でするのかっていうそれによって、ずいぶんその内容が変わってくるような気がするんですよね。なんかそういう困ったことを多く、トップの人たちには持ってほしいですねえ。（笑）
彦坂■いっしょに戦争行くとかね、そんなのしんどいですもんねえ。
沖★そりゃそうだけどね。（笑）

彦坂■話全く変えますけどね。人間てピンチになると、なれ親しんだ行動に戻るそうなんですよ。つまり、思考回路がパーンと破裂するでしょ。で、つまりどう行動をとっていいのかわかんなくなるから、自分が普段なれ親しんだやり方、自分の、例えば、死に直面したほど大袈裟じゃないにしても、わりと強くて深い記憶ってあるとすれば、それに戻っていくっていうようなこと聞いたことあるのね。つまり仕事やっててね、最近の若い人結構多いんだけども、仕事やってて、ピンチになる。ピンチになるっていうか、どうしようもなくなると家帰って布団かぶっちゃう。（笑）布団かぶるのが常だったわけよ。それで、もっと聞くと、昔戦争経験ある人、もうかなり高齢者ですけどね、で、戦争のいい悪いっていう問題別にしてね、あれかなり祝祭的な、まあいわば非日常環境だと思うんですよ。で、そういう時って人間かなりボルテージあがる。そうするとそこでね、自分を見い出す、とかいう人が結構いたりするんですよね。そうすると、戦場いった人っていうのは、死ぬときにね、戦場へ帰っていく、というような話を聞いたことあるの。だからほんとはそういうかなり強烈な体験なりが一種の通過儀礼みたいなものとしてあったし、自分が立ち戻る場所みたいなものになってる。今ないでしょ。
沖★ない。ないから夢を見れなくなったという言い方を逆に僕、倉俣さんなんかから聞いたことあるのね。夢って捏造でしょ。あの捏造の量の多さが夢を見させていくんだっていう気がするんですよ。で、想像力っていい換えてもいいんですけれどね。想像力っていうのはやっぱり体験がどうもきっかけになってるっていうか、ジャンプの最初になってるような気がするんですよね。なんかその辺を互いがどうしたら持てるかというとこら辺からやっとほんとに一つのプロジェクトをほんとに語れるような気がするんですよ。
彦坂■うん、今たまたま沖さんとね、同じ学校の生徒みてますよね。でも彼らをみててもね、確かにあれやりたいなっていうような、で、こういうふうに計画つくりますってありますよ、けど、なんか今いってるような夢みたいなものは、全然ないような気するんですよ。
沖★ないですねえ。
彦坂■それがほんとにないのかっていうようなことを、そういう課題制作の時に聞くんですけれども、なんかこうきょとんとするわけです。
沖★そうですね。また急に話飛んじゃいますけれども、早稲田で教えてるんですけれども、早稲田の学生ってすごい器用だからね、１週間前に出した課題を次の一週間徹夜してボンと相当いいものを出してくるんですよ。だけど、相当いいといっても、それは手の中での良さなんですよね。思考の中で働いて、まさに夢のあるアイディアとかいうんじゃなくて、ディコンストラクションをうまくやっていたりとかね、手が器用だからボンボンある形をつくっちゃうんですよね。そこにおいては感心するんだけれど、でもなぜか僕らがいつも知ってることなんですよね。目の前にあることなんですよね。

トム・ヘネガンっていう、今度ちょっといっしょにある展示会やった建築家が出した課題があったんだけれど、彼は新宿の都庁ができて昼食難民ができるだろうから2万人のためのレストランっていう課題を出した、そのくらいのね、もともと途方もない課題を出すと、ある夢のある解答を出してくる人もたまにはいるんですよね。だからある意味では僕らのシチュエーションの設定っていうこともあるかもしれない、逆に彼らの受け方っていうものも、もちろんあるでしょうけどね。

彦坂■そうすると、何十人か何百人かいて、ユニークなのが二人とか三人、出てくるケースもあるわけでしょ。それ、どういう人が出てくるわけ？

沖★どういう人っていうと、内容ですか？

彦坂■いや、内容もそうだけど、その人のバックグランドみたいなもの。

沖★ああ。やっぱうまいなっていう人はね、芝浦工業大学の建築の先生の息子であったり、とかねえ。

彦坂■ああ、もうなんかそういう素養のある、

沖★そうそう、あとはね、女の子でねえ、全くとっぴょうしのないことを模型でうまく表現する。わりと模型がじょうずだと、リアリティーを持つんですよね。模型がヘタだと、リアリティー持たないでしょ。

彦坂■ええ、ええ。

沖★あるとっぴょうしもないことを非常にうまい模型で見せてくると、あっ、これはすごいなあ、なんて思ってしまうくらい力を持っている。

彦坂■要するに根源的にね、扉なんだとか、テーブルなんだとか、要するに我々が普段持ってる空間の感覚を揺さぶるようなデザインじゃなくて、それはそのままに置いといて、組み合わせ方とか、オペレーションが著しくうまい、というような感じのやつ？

沖★そうなんですね、まさにそうですね。

彦坂■そういうのって全然面白くないでしょ。

沖★そう、面白くないの。課題は年10回あるのね。で、最初は物凄く面白いの。だけどね、やっているともう同じものしか出してこないの。どの課題出してもディコンストラクションするわけね。だからいいよって感じしちゃうわけ。

彦坂■なんで、ディコンストラクションになっちゃうの？

沖★やっぱり手でつくれるからですよ。あれは図面書けないでしょう、最初に。コープ・ヒンメルブラウだって図面書かないっていいますよね。最初に模型でつくって、それを点と点を結んで全部コンピューターに入れ込んで、コンピューターで図面書くらしいですね。という話を聞いたんですが、要するに手で作ることのダイナミックさ、というか、今のデザインの一つ流れってありますよね。なんかその辺相当彼らはうまく身につけてるという感じなんですよね。

彦坂■ふーん、かなりバラバラな感じですよね、一見するとね。そういうのをああでもない、こうでもないやってって、それをコンピューターで全部起こしちゃうって感じ？

沖★そう、らしいですよ。コープたちは。

彦坂■いや、学生が。

沖★ああ、学生はもちろん一週間課題だから、小さな模型一個提出なだけですから。図面書かないから。

彦坂■あー、そうか、そうか。

沖★うん。模型だけですから。だから手で考えちゃうんですよね。

彦坂■ああいうのを作る時、例えばディコンストラクションだったらね、ディコンストラクションをこうやっていく時になに考えながら彼らやってるわけですか？（笑）これ僕ちょっと穿った見方かもしれないけど、ディコンストラクションは手で考えるものというよりも、本来は極めてインテリジェントな思考に負っていますよね。まあ、それはそれでいいと思ってるんですけれども。つまりディコンストラクションの持ってるイメージってあるじゃない？ニューヨークで1988年にやった展覧会で代表されたような……

沖★フィリップ・ジョンソンがやったやつ。

彦坂■あそこに載ってる人で、全然関係ない人も載ってたりすると気もしますけれども、あれでディコンストラクションがどうしたの？っていう話って、なんかちょろちょろみんな書いてるんだけどね、つまりできあがった形だけ見るとね、意外と要するに全然古典的な形じゃなくてね、崩されてたりね、飛び回ってたりね、いう感じが多いですよね。

沖★そうですねえ。

彦坂■つまりそういう表面的な見えがかりの問題っていうのに対して、バランスとって見せるようなことをやってるの？

沖★そうです。結局ディコンのなかでいい悪いがつくとしたら、もうセンスですよね。材料と形のセンス、それしかないと思うんですよね。で、あと機能っていうものが後で付けるのか先にあるのか知りませんが、機能がどれだけその形と一体化しているかっていうとこら辺での評価しかもうないですよね。アップリケで評価したってしょうがないわけですからねえ。

彦坂■そうですねえ。それはでも大変ですねえ。

沖★（笑）まあ、うーん。

彦坂■いや、つまりね、ああいうディコンみたいなやつはね、要するに壊すだけのものをもってないと、本来だめなわけでしょ。

沖★そう、そう。

彦坂■つまり、それってセンスだとか好みだとかね、そういう問題じゃ、全然ないわけでしょ。本来は。

沖★本来はそうです。

彦坂■それで、でもセンスでしかないっていうような言い方になっちゃうっていうところがわりと悲惨な感じがしますね。

沖★そう、そうだと思うんですよね。80人くらい出すんですけれどね。だれかがやるとみんながやってくるわけです。

彦坂■ああ、そんなにいるの？

沖★一週間課題ですから、去年は長谷川逸子さんと、岩村さんとね、三人で、僕らは出してきた課題をただ点を付けて評価するだけなんですよね。途中指導は一切ないんですよ。そういう課題だからできるんですけども。で、彼らも一週間で作ってこなきゃいけないから、そういう手で作るっていう作業がどんどん増えちゃうわけですけれどね。そうなってくると、まさにプログラムをどう解釈するかっていうことはもう直感でしかなくて、その直感を元に手であるものを作っていくと。作っていく過程で、センスのいいやつ、あるいは多少構成力のあるやつがうまくなるというね。ある意味じゃあ、まさに悲惨ですよね。すると20人、30人いた中でもうまいか、へたかなんていうのは、もうまさにセンスがいいか悪いかしかないという。

彦坂■でも、そういう教育過程でどんどん卒業していくやつっていうのも、なかなか大変ですよね。

沖★大変だと思うけど、長谷川さんもみんなそうだけど、うまいねえっていって、

びっくりするんですよね。外交辞令じゃなくて。要するに、よくそれだけのことをこの短時間でやるよーっていう。

彦坂■器用なわけですね。

沖★うん。器用なんですよ。それは感じますねえ。

彦坂■いや、僕ね、さっき渡辺さんに最初にお話ししたプロジェクトあるでしょ。で、これなんかもプログラムの複合の仕方とか、それからこういうシンボル性を持たせたいとか、向こうの要求とかいうの物凄く、だから今のそのオペレーションのうまさとか話が出たけど、それの延長みたいなタイプのクライアントと設計者の関係でやってるような気がするんですよ。ところが、ほんとに面白いこと、さっき言ったみたいに、夢を生産しようとかね、いうようなことになると、まったくこういうのって、相入れない部分ってありますよね。

沖★ありますねえ、どっかでねえ。

彦坂■でもこれで解体しないと、ほんとに凡庸になっちゃうのね。

沖★なっちゃうと思うのね。

ちょっと渡辺がなんかあるんじゃないかな。

渡辺●もしもし、なんか入れ替わったりで、ごめんなさい。

彦坂■いえいえ。渡辺さんディコン大嫌いなんでしょ。

渡辺●嫌いなんです、ゴミだと思う。（笑）それとなんか、手でゴチャゴチャやってたら、ああいうふうになっちゃうから。わりと私ね、手でゴチャゴチャするの好きなんですけど、

彦坂■ああ、そうですか。前、沖さんもいらっしゃって、篠原一男さんと四人でシンポジウムやりましたけど、その時、あれ、篠原さんが言ったんだっけ、ディコンとか？

渡辺●うん。私が篠原先生にディコンストラクションて好きですかとかって聞いたんです。

彦坂■それで渡辺さん、私は嫌い、とか言ってプッと横むいたのよね。（笑）あれ、すごい強烈でしたねえ。

渡辺●うん。なんかでも、今の建築家の批評みたいになっていいですか？

彦坂■いいです。どんどん言って下さい。

渡辺●今の建築家の人ってものすごいマテリアリストでしょ。

彦坂■マテリアリストっていうのはいい意味で言ってるの、悪い意味で言ってるんですか？

渡辺●悪い意味。なんかすごく物派っていうのかな、そういう感じするでしょ。それこそ夢を感じさせてくれる人っていなくてね、例えば、北川原温さんとか、ああいう人って多少夢を感じさせてくれるけど、なんか悪夢みたいな感じがするのね。

彦坂■あれはでも、そういわれても喜ぶよ、あいつは。

渡辺●喜ぶ！（笑）なんかすごく、ほんとに夢の中で未来像っていうんですか、そういうなのを自分の中で持っている人っていうのは、すっごく少ないって感じがするんですよね。

彦坂■それはねえ、たぶん沖さんも教えてらっしゃる早稲田を始めとした建築の教育。僕も自分でやっててこんなこと言っちゃいけないんだけど、ほんとひどいんだ。技術はちゃんとそこそこ学んでいくと思うんですよね。ところが、建設技術者っているでしょ。つまりあの、建築家じゃなくて、

渡辺●ええ、建築屋さん。

彦坂■（笑）建築屋かどうかわかんないけどね。出江寛風に言えば、単なる建築士かな。これ何平米いります、とりあえずここの敷地ですとかやってると、それをただ器用に納めるんですよ。で、器用に納めてそこそこ、雑誌くらいに載った時にね、恥ずかしくないくらいの、基本武装をするくらいの器用さでやるわけ。で、それはもう今40代、50代の建築家だってそういうとこありますからね。

渡辺●そうですねえ。

彦坂■テクノクラートだからね。技術の問題ですから、つまり、一定のベーシックな問題だから、それを売り物にしてね、あるいはそれがほんとに例えば夢を語れるとか世界を語れるとかいうのと、取り違えてるところがものすごくあると思うんですよ。だから非常に流行りに弱い。

渡辺●そうなんです。

彦坂■クールハースがこういうのやったとか、リーベスキントがこういうのやったとか、それからチュミがこういうのやったとか、まあなんかちょろちょろ例えば向こうの雑誌にでますよね。そうすると、それの組み合わせみたいなものがボッとできるわけです。で、別に組み合わせ自体はね、なんかあるなら、それはそれでいいと思うんですけどね。

渡辺●まだマシですよね。

彦坂■そうそう。なんにもなくてやってるわけね。だから結局、今ほんとに例えばまあ、大学の先生とか、専門学校の先生とかがね、ほんとに追及したとする。なんでおまえそんなことやるんだ、とかね。それから、例えばこう、実際に資金と意志をもって建てる人、例えばクライアントがね、おまえなんでそういうことやるの？って。クライアントが建築できなくても建築のことある程度わかったとします。で、そうなるとねえ、わりとね、もうすぐ解体しちゃうわけ。一気にテクノクラートになっちゃう。（笑）そういう状況なんでね、たぶんさっきの物派みたいな人が代表してたりする。ところが、あの素材技術みたいなもの、まあ、例えば倉俣さんなんてそういうところがあったんじゃないか、というふうに思うんですけど、ガラスはガラスの強度がある。それを極限まで薄くしてどこまで遠くまで、キャンチ・レバーで伸ばせれるか、そういう素材が持ってる技術っていうか、それを、ほんとに素材は素材で追及するっていう態度もわりと少ないような気がするんですね。

渡辺●そうですよね。

彦坂■だから、僕も最近そういう教育とか言ってもわりとさぼってますから、じっと見ているわけじゃないんですけれども。学生の時って、素材に対する感覚というのはまだまだ未熟です。素材わかるのって、ある種ちょっと仕事やっていかないとわかんないから。逆にいうと、大学の2年生とか1年生の時はものすごくいいイメージでいいスケッチなんか、大胆に描くんですよ。それが4年生くらいになってくるとね、ものすごいこじんまりしてまとまって、ちょっと雑誌に載ってるような感じのになっちゃう。さっき沖さんも言われてた、想像力とかに関してはなんかしぼんでいくようなプロセスを教育もそうだし社会自体が持ってるような気がするんですね。それを大人になるとか言ってる大家たちも多いけれど、でもわりとそういうのに対して疑問をもっている連中っていうのはずいぶんいると思いますよ。この際、想像力の化物みたいなものをつくることの方が活路を見出せるんじゃないかな。いつの時代もそうだったけど。

1991年3月23日（土）20:00〜22:00

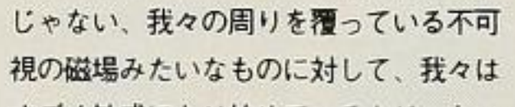
(sneak preview)

伊藤俊治＋植島啓司

ITOU Toshiharu＋UESHIMA Keiji

伊藤■もしもし、伊藤です。
植島●あ、どうもどうも。
伊藤■こんちは。
植島●お久しぶりです。
伊藤■昨日『文学界』の吉安氏から電話あって、ＮＹの宮内勝典さんから手紙を戴いて、植島さんのことが延々と書いてありましたというお話が…。
植島●いやあ、こちらの新聞で、作家の宮内勝典さんと対談をしたんですけれども、対談の中に、やたらに伊藤俊治という名前が現われる。これはちょっとコラムを作って、伊藤俊治さんという人はっていう解説が必要ですね、と新聞の編集者に言われましてね。宮内勝典さんは、僕と伊藤さんがやった『ディスコミュニケーション』の仕事、すごく興味を持っていてくれて、それを全ページ赤線を引いて読んでくれてるんですよね。恐縮しちゃって。
伊藤■ああ、本当ですか。なんかおうちが近いそうですね。
植島●ええ。あのね、イースト・ヴィレッジの中に、いろんなアーティストだとか、作家とかいるんです。みんな僕のワン・ブロックくらい先、ギンズバーグの家もそうですし、みんなこの近辺ですね。
伊藤■正確にはバワリーなんですか？
植島●いえ、イースト・ヴィレッジです。
伊藤■CBGBとかあるところですよね。
植島●あ、まさにその近くです。
伊藤■かなり物騒なところですよね。
植島●物騒でね、いつもたくさん人が死んだり、事件が起きたり、今日もさっき道に出たら、女と男の3人が警官に壁に押しつけられてましたけどね。（笑）
伊藤■そうですか。

植島●ええと、ICCの『見えないミュージアム』っていうんですか？　アクセスのリスト見ていましたら、この1週間で会った人がたくさんいましたね。
伊藤■誰ですか？
植島●昨日、ジョナス・メカスの『フィルム・アーカイブ』っていうのが、すぐ近くにあるんですけれども、そこで霍見芳浩さんっていうニューヨーク市立大学の教授で、今度の湾岸戦争についていろいろ発言している人がいるんですけれども、石原慎太郎と南京事件があったかなかったかで、大論争しているそうですね、今、日本の雑誌で。
伊藤■ええ。
植島●ところが南京事件についての、秘密に見つかった、宣教師なんかが持ちだしてきたフィルムが、ジョナス・メカスのフィルム・ライブラリーの中にあるということで、グレゴリー・コルソやヒロ・ヤマガタなんかと一緒に見に行ったんです。他にも例えば一週間前にあるパーティーに顔出したんですけど、ナムジュン・パイクと話していたら、隣にすごい貧相な人がいてね、しばらく話していたら、ジョン・ケージだってわかった（笑）。ケージの名前も確かリストの中にあったと思うけど。
伊藤■ええ、ありましたね。
植島●あと、バリシニコフとか、モリサ・フィンレイとか、なんか、こういうリストの中の10人くらい毎週会っているっていう感じですね、ニューヨークというのは狭いですからね。
ところで日本ではすごい競馬ブームだそうですね。競馬が流行るというのは全然悪いことだとは思いませんけれどね。このところ、僕はイギリスにも競馬を見に行ったんですけど、ケンブリッジ大学出版会とかで、『ニュートニアン・カジノ』とかね、偶然性とかギャンブルとかを扱った面白い本がたくさん出ましたね。偶然とか運とかっていうことが、今社会の中で底流としてね、すごい問題化しなきゃいけない時期にきてるのかなっていう気もするんですけれど。
伊藤■その本はどういうことを背景にして出てきているんですか？
植島●今まで偶然性とか、そういうことについて、思想とか文化の側面から議論したのが非常に少なかったような気がするんですね。むしろ理科系の確率論みたいな数学的なアプローチが主流で、それを噛み砕いて文化的に解説するという形だったと思うんです。それに対するものとしては、フィリップ・K・ディックですとか、グルジェフとか、未来社会はもう全ての人が当然のごとくギャンブルをしなければいけない社会だっていうような、幻想小説だとかSFとかがあらわれている。そういう両極に分かれてしまっていて、いかにして見えない何か、まあ運とか扱うのは非常にやりにくいんでしょうけれども、まあ、今まで思想家とか、大体ね、有名な文化人ってみんなギャンブル好きなんですよね。ドストエフスキーとか、パスカルとか、みんなきちがいでしょう。マルセル・デュシャンとかね。そういった人達の考えてきたこととか、言ったこととか、僕は少し検証したらどうかと思うんですけど。まあ、そこまでは、それらの本は言及してないのがほとんどなんですけれども。でもそれを文化とか思想の枠内で議論しようという動きが出てきたのはとてもいいことだと思います。



伊藤■さっき、背景っていう言い方したんですけれども、多分そこに僕らが抱えている情報とか、情報概念みたいなものに対して、アプローチを変えて対応していかなくちゃいけないような状況が出てきているんじゃないかっていう気がするんですけど。例えば、かつて情報みたいな言い方すると、40年代くらいに、シャノンの、不確実性を減らすのが情報だみたいな情報の定義がありましたよね。そういう非常にスタティックな情報の捉え方が段々無効になってきて、ベイトソンが70年代に違う情報の定義を出してきたし、今までの静的な情報概念から、非常にダイナミックに動いて、見えないネットワーク作って、まあ生態系みたいになっていく情報についての考え方がいろんなレベルで出てきている。やっぱり情報量とか率とかっていうふうに捉えるだけじゃない、我々の周りを覆っている不可視の磁場みたいなものに対して、我々はすごく敏感になり始めているんじゃないかっていう気がするんですけどね。
植島●そうですね。でも伊藤さんは、それはもう、『写真都市』とか最初の頃からおっしゃってましたね。僕らが作った『ディスコミュニケーション』という本も、そういう基本的な認識からスタートしたような気がするんですけれども。
伊藤■ええ、だから、僕はまあここ1年くらい、そういう情報の問題を自分なりに研究しようというふうに考えてきたところがあって、植島さんとずっと一緒に調査した、例えばバリのトランス・ダンスの問題とか、愛の問題だとか、コンピュータの問題であるとか、今のメディア・テクノロジーの問題とか、人間の身体感覚の問題とか、いろんなものを情報という一つのフレームの中で等価な形で捉えてみたいと。その中には、多分宗教的な問題も入ってくるだろうし、美学的な問題も入ってくるだろうし、というふうに考えてきたわけです。多分そういうことをいろんな形でやっているのが、ウォルター・オングとか、宗教学を専攻しているんだけれど、メディア学者でもあるみたいなね、非常に両面的な活動している人達だったと思うんです。最近そういうトータルに情報環境みたいなことで、面白いことを書いているアメリカの人とかいるんでしょうかね。
植島●マクルーハンとかオングとか出た60年代以後で、そういう規模で仕事をしている人は、僕は一人もいないと思いますけど。60年代というのはやっぱり突出した時期で、どの分野でもあの時期を超える人っていうのは出てきてないような

気がするんですけどね。

伊藤■植島さんは、この1年くらい、ニューヨークにいらっしゃって、ニュー・スクール・フォー・ソシアル・リサーチという学校でお教えになって…。特に強くお考えになっているみたいなことをちょっとお話し戴けますか？これから日本へ帰って、こういうことを、もうちょっと突っ込んでやってみようとか。

植島●その話は伊藤さんとゆっくりとお話したいんですけれども、原点を一つ二つ言いますと、現在のメディア・テクノロジーとか、いわゆるコミュニケーション論とか言われているものは全て、いわゆるモダニズムっていうか、格子状に組織された記号体系みたいなものに支えられていると思うんですよね。そのことをまず基本的に考えていかなければいかないんで、非常に緻密に積み上げられた記号体系というものの上に作られているにも関わらず、それを否定する動きとして、ポストモダンとかポスト何とかとか、いろいろ出てきますよね。僕はね、そういう認識って、根本的に間違っていると思うんですよ。そういった記号体系によらない別の記号体系を我々は求めているというような言い方をしてきた人達や、そういう流行語を作ったり、弄んだりした人達が、現在の状況をどう捉えているのかっていうことを、きちんとやっぱり、反省してほしいと思っているんですよ。つまり、モダンっていうのはテイク・オフしたばかりで、その高度に組織された非常に緻密で、複合的で、イマジナティヴな記号体系があって、それを基本にして、モダンっていうのが今テイク・オフし始めたところで、その重力の混乱の中に僕らはいるわけですよね。それを、ポストモダンといって、我々がのっかっているもの全てを無視して、ある時期が過ぎて、別のものを必要としているっていうふうに言うっていうのは、僕はすごく疑問があるんですね。

伊藤■うん、それは今までのモダン、ポストモダンというリニアな変化という認識を覆すものですよね。

植島●ええ、そうですね。ですから、僕はむしろ、現在の様々な、何て言うんでしょうか、複合的ないろんな情報が組み合わさって、非常に複雑になってますよね。つまり情報のデジタル化っていうことが、いろんな異なるメディア間での交通を可能にしちゃったということがあります。そういうことが可能となったのは、我々がこれまで意図してきた記号体系が、ようやく機能しつつあるということでもあるんです。そういうふうに僕は捉えたいと思うんですけど。だからより高度な次元のメディア システムが登場するっていうのは、そういった基本認識を踏まえてなければいけないわけですけれども、そうしていながら、その逆側に生まれてくるいろんな様々な混乱とか問題とか疑問とか、というのが、一体どういう理由で登場してくるのか、またはそれは排除すべきなのか、またはそれこそ問題にしなければいけないのか、っていうふうに問題を立てたいと思います。

伊藤■うん、なるほど。

植島●どうでしょう、伊藤さん。この話を始めると長くなるのですが。（笑）

伊藤■いや実は、InterCommunication Centerという新しい形の文化施設を作るんで、僕はその施設が動くための基本的なソフトを構築しているんですけれども、その中で、今植島さんがおっしゃったこととかなり似通っていることなんですけれども、20世紀マトリックスという、20世紀の母体みたいなものを情報として構築するシステムを今作っているんですよ。

植島●すごいですねえ。

伊藤■これは、例えば建築とか音楽とか、美術だとか写真だとか、テクノロジーだとかメディアだとか、横軸にいろんなジャンルがあって、縦軸に例えば1900年から1902年、1903年と、20世紀の終わりまで時間軸があって、その高さの軸に、今度はアメリカとか日本とか、そういう地理的なゾーニングがなされてて、その高次のレベルで、知覚の一種のキューブ構造になっている。そしてこうした三次元モデルの、さらに高次の情報の位相がさまざまな形で階層性を持つことができる仕組みになっている。例えば変化があるメディアによってどう変っていったのか、とか、新しいテクノロジーが出来た時、どういう新しい芸術形式が出来ていったのかっていったのを、いくつもレイヤー状に、層状に重ねていける情報の集積装置なんですよ。やってて、すごく思ったのは、やっぱり今自分がやろうとしていることは、今まで人間が、例えば、文字とか、他の記憶装置によってやってきたことを、まあハイパーメディアとかマルチメディアって今言われてますけど、そういう高次の、もう一つ上のレベルでの記憶装置の中に再編して入れ込むことによって、今までなかったような組み合わせとか配置が生まれつつあるのではないかなという、これまだ現実的じゃないんですけど、予感が自分の中に出てきていることは確かなんですよね。

植島●ああ、そうですね。すごく面白いですよね。

伊藤■だからそれはすごく大変で、インタフェースの問題なんかで行き詰まったりしているんですけれど、これもさっき言った情報の問題なんかと非常に絡んでくると思うんです。コンピュータと新しいメディアをクロスさせたハイパーメディアっていうのは、ある意味で、そういう欲望っていうか、もともとそういうところがあったんじゃないかなっていう気がしてます。

植島●うん、なるほどね。

伊藤■特に、今僕らが使っている、マッキントッシュのハイパーカードの基本になっているのが、リンケージっていうか、ある一つのカードとか、内容みたいなものが、他のものとあらゆる形で絡み合っているんだという考えなんです。世界が全く言語的な、視覚的な、あるいは聴覚的なテクストになって結びつけ合っているんだっていうような、そういう発想から生まれてきたシステムなんで、ハイパーメディアの側からそういうふうに考えていくことによって、逆に我々を取り囲んでいる世界が見えてくるみたいな、そういう面白さみたいなものが生まれてきていると思うんですよね。

植島●なるほどね、そういう仕事が今可能になりつつありますよね。状況としては。

伊藤■だからこの間もちらっとお話ししたみたいに、『ディスコミュニケーション』という本をもとにして、今、僕は音声だけでしか植島さんとお話ししてないですけれども、僕がヴィジュアルなもので植島さんと交換するとか、地図を出してきて、植島さんと往復書簡みたいなことをするとか、声でも音でも文字でも映像でもアニメーションでもCGでも何でもインタラクティブに取り出しながら植島さんの脳をのぞき見ていくとか。僕の脳を、あるいは思考の回路みたいなものを植島さんに預けていくとか、そういうことがいろんな形で可能になっていくような状況が確かに出てきていると思うんですよね。

植島●なんか伊藤さんのお話を聞いていると、イマジネーションを外在化させるような、そういったような試みっていう気がしますけど。

伊藤■そうですね。『ディスコミュニケーション』っていう本自体は、カード形式にして地図書いたり、マトリックス作ったり、僕らにはいろんなアイデアがあるのに、それをプリント・メ

Keiji UESHIMA

❑1947年東京生まれ。人類学者。関西大学教授。著書『男が女になる病気』『分裂病者のダンスパーティ』『ディスコミュニケーション』（伊藤俊治との共著）1991年3月まで、ニューヨークのニュー・スクール・フォー・ソシアル・リサーチ客員教授を務める。

❑Born 1947 in Tokyo. Anthropologist. Professor at Kansai University. Author of *The Disease that Makes a Man a Woman, The Schizophrenics' Ball*, and *Discommunication* (with Toshiharu Itou). Was a visiting professor at the New School for Social Research in New York until March 1991.

ディアっていうものに収束しなくちゃいけなかったがための、かなりきつい制約みたいなものがいろいろあったと思うんですね。それをハイパーメディアっていうのは、軽くクリアしてくれるっていう面白さっていうか…。僕らがカード作ったときも、例えば本文とカードをリンクさせて、もっと広がりのあるパースペクティヴを作れるかもしれないとかいったことが、技術的な制約とか、印刷の制約とかいろんなことで、結局出来なくって、はがゆい思いをしたことがあったわけですけれども。それが今のメディアでかなり面白いところまでいけるんじゃないかなっていう気を持ってますね。まあいろんなマイナスの点もあるんでしょうけど、やっぱり、我々の住んでる時代自体がそういう形で次のステップへ確実に入り込んでいるような気がします。

植島●今僕がいるアパートの地下に、Ken Hiratsukaっていうアーティストが住んでいるですけれども、さっき、未来のコミュニケーションは？っていう話をしたら、「それは人がいなくなった後のこと？」って（笑）、聞かれましたけど。アーティストとか詩人とかインスピレーションを持った人達の役割が、これからは非常に大きいんじゃないかと思うんですね。あんまり小さな形で議論をたてちゃうとよくないんですけれども。僕はこの1年間、ニューヨークっていうのは、そういうパフォーマンスとか、ダンスとか、アートの宝庫ですから、ほとんど競馬場に行かない時はその辺で人に会ってたんですけれども。アーティストのやっている仕事っていうのは、やっぱり、時間とか空間をどう取り扱って、どう変容させ、どうして我々の周りに均質な空間じゃなくて、異常な空間が出来あがるのかとか、そういうふうなことを対象にしている仕事だと思うんですね。ですから、そういう意味では伊藤さんの言われたことと、彼らの仕事の間には、ちょっと遠いですけれども、いろいろな結び付きがあるような気がするんですけれども。

伊藤■そうですね。（グスグス）すみません。今、花粉症で鼻が…。

植島●（笑）伊藤さんこの時期そうだからね。大変だなと思ってたんだけれども。大丈夫ですか？

伊藤■大丈夫です。あと、ニューヨークを去るに当たって、何かないですか？

植島●そうですね、この「見えないミュージアム」のコンセプトとも結びつきますけど、2年くらい前、つまり日本離れる前で、ヴァーチャル・リアリティの紹介をちょっとしたことがあるんですが。

伊藤■ええ、テレビで…。

植島●そのヴァーチャル・リアリティのパイオニアであるジャロン・ラニアーが未来のコミュニケーションっていうのは、電話をモデルにすべきだって言っているんですよね。要するに、手を延ばせばお互いに触り合うことが出来る電話だっていうのが、彼のコピーで、それでAT&Tって、こちらのNTTみたいなものですが、AT&Tの依頼で、そのモデルを作ったんです。それは、直接的なインタラクションが可能な電話っていうことで、お互いの映像がお互いの電話の横にあるディスプレイにうかんできて、というか、ゴーグルするんですけれども、そこで、お互いのコミュニケーション可能になってくるっていうモデルなんですね。

伊藤■ああ、面白いですね。

植島●電話っていうのは、前も伊藤さんと話した中で、聴覚障害者が聞くことの出来る電話っていうのが開発されているっていう話しましたけれども、今まで映像、ヴィジュアルな方向に、あまりに片寄っていたのが、一挙にいわゆる聴覚メディアの可能性がグンと中心にシフトしたような気がするんです。まあ電話と限りませんけど、耳で聞くもの、装置で、そういった様々な新しい機材とか、試みがあるっていうのを、僕は最後に全部レポートしたかったんです。でも、ちょっと時間がなくて…。今年の7、8月くらいにもう1回来てみたいと思ってますけど。

伊藤■ヴァーチャル・リアリティ論をお書きになっているっていう話でしたけど、もうそれは書いたんですか？

植島●ええ、それは来月の岩波の『現代哲学の冒険』で載ると思うんですけれども。あとは伊藤さんとの『ディスコミュニケーション 2』ですね（笑）。『見えないミュージアム』リストの中に、スティーヴ・ライヒとか、アート・リンゼイとか、名前がありましたけど…、僕は一昨年の大学のゼミで、その辺りからスタートしてやったんですけど、帰ったら今度は観衆論ですか？　伊藤さんがやっぱり2、3年前に大学で教えられた観衆論に今度は入っていこうと思っているんです。

伊藤■ヴァーチャル・リアリティとはちょっと違うかもしれないんですけれども、藤幡正樹君っていうCGアーティストが、コンピュータ・グラフィックスの世界の中でしか存在し得ない、重力も何も関係ないある種の世界を、立体化して現実化するっていうことをやっているんですよ。

植島●へえー。

伊藤■ディスプレイの向こうにあるコンピュータ・グラフィクスのイメージがそのディスプレイを突き破って、そのまま自分の手の上にあるっていう、そういう雰囲気のオブジェなんですよね。

植島●それは面白そうですね。

伊藤■出てきたものっていうのは、新しい樹脂を使って、コンピュータで計算されたオブジェなんですけど、何ていうのかな、神様が作ったみたいな、時間の作用もなんにも受けない、そういう異次元のものが突然この現実の世界にこの一迷い込んでしまったみたいな感じなんです。自分でも宇宙人とか原始人が作った物質だみたいな言い方してるんですよね。

植島●なるほどねえ。

伊藤■なんか、やっぱり今まで確固としてあった境界みたいなものがくずれてきている。こちらの世界と向うの世界って、あんまりこうわかんなくなってきている状況がいろんな所で起こりつつあるような気がしますね。

植島●そういうところは、本当にいつもアンテナ立ててないと、いろんなものが登場してきて、収拾つかなくなってくるでしょうね。

伊藤■今日は本当にありがとうございました。ではまた日本で。

1991年3月25日（月）20:00〜22:00

奥出■お久しぶりですね。
今福●本当に久しぶり。ここのところずっとすれ違いみたいで…。いつ戻ってきたの？
奥出■えっとね、1月の20日。ちょうど17日に戦争がはじまったでしょう。それで、20日の飛行機で戻ってきたんですよ。
今福●ああ、そんな時にもう日本にいたの？
奥出■うん、それからドタバタ忙しくてね。
今福●結局イタリアに行ったわけ？
奥出■いやいや、だから諦めたんですよ。
今福●じゃあ、アイオワから直接？
奥出■いや、アイオワからカリブに行ってきたの。アルバからキュラソ行って。
今福●ああ、いいとこ行ってきたね。
奥出■そう、それでセント・トーマス行って、しばらく遊んで、ジープなんか借りて走ってね、子供連れで。それで、プエルトリコに戻って、帰ってきたの。
今福●なあんだ、本当？　それはよかった。
奥出■楽しかった。アルバやキュラソも良かったけどね、セント・トーマスが良かった。どういったらいいのかわかんないんだけど、植生とか…。
今福●あ、そう。オランダ領とか、見ようと思ったわけ？
奥出■うん、最初はね。出来るだけ一杯見たかったんですよ。それで、どのルートが一番エコノミカルかな、と考えて、やっぱりマルティニックとか人気があるんだよね。それでオランダ領のアルバに行って飛んで、で、それからセント・トーマス飛んで、まあ、この辺りは一杯飛行機もあるしさ。
今福●じゃあ、2月には日本にいたわけね。
奥出■で、帰ってきてしばらく、なんかバタバタ忙しくて、ハッと気がついたら入試。終わって連絡しようと思ったら、あなたはいない。
今福●いや、イタリアに寄って、たぶん2月の末とか、3月に帰国とか言ってたから…。
奥出■うん、最初の予定はそうだったんだよね。
今福●当然今頃イタリアだろうなと思って。
奥出■だからついにヨーロッパにはふられてしまったと。
今福●なんかやっぱり運命的なものがあるんじゃない？
奥出■そう、運命的に新大陸から逃れられない。
今福●それはぼくも最近感じはじめている。結局、定住者の土地にいるより移住者の土地にいるほうが落ち着くのかな。暇があるとやっぱりこっちに来ちゃう。
奥出■そうだよね。それとあと、ワシントンに行って、久しぶりに昔の友達に会って、で、ボストンにちょっと寄って帰ってきた。

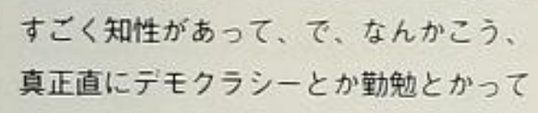
今福●ぼくの方は昨日、ニューメキシコにやって来たんだけど、今日が、なんか大変な日でね。大体まず今朝このNTTの依頼の電話で叩き起こされて、それからおかしいんですよ。
奥出■すみません。
今福●サンタフェのモーテルにいたんだけどさ。今朝10時頃、サンタフェの広場で詩人の吉増剛造さんと会ったわけ。もともと会うことにしてたんだけどね。彼は彼で、ロサンジェルスからCIVICの小さいのを借りて、一人でなんとアリゾナをフランク・ロイド・ライトの建築とか見ながら走り回って、それからニューメキシコに入って、昨日までタオスにいたんだそうだ。それで今日サンタフェに出てきて、ぼくは昨日フロリダからアルバカーキに着いて、で今朝サンタフェの広場で落ち会って…。そのまま二人でまたアルバカーキまで来て、それでここに住んでるチカーノの作家、ルドルフォ・アナーヤっていって、まあチカーノの作家として活動を最初にはじめた人の一人で、チカーノの芸術家、作家から一番尊敬されてる作家なんだけどさ。彼と昼に会ってね、アルバカーキの街の一番古いメキシコ人の居住区（バリオ）バレーラスっていうバリオなんだけどさ、そこの料理屋で食事をした。ルドルフォ・アナーヤ、やっぱり、小説と同じでね、まさに小説の作風そのものでさ。本当にいい人なんだよね、なにしろ。なんていうかな、ソウルフルな人っていうかな。
奥出■なるほどね。
今福●そのあと、2時頃かな、突然アルバカーキに砂嵐がきて、この辺の土の色ってのは赤いんだけどさ。褐色っていうか、テラコッタの色ですね。で、風が地面の砂を全部巻き上げて、吹き上げて、空が真っ赤になっちゃったわけ。一種の黄砂…。春に特有な現象なんだ。それでその砂嵐の中をね、アルバカーキから2時間くらい行ったところにアコマ・インディアンのスカイ・シティ、岩山の上にインディアンの村があるんだけどね、そこへ砂嵐を突っ切って行って、着いて、岩山の上に登ってたら、今度は吹雪になっちゃってさ。雪と突風。それで、誰も外に出ていない嵐のアコマの集落で、吹雪の中を吉増さんと二人で歩き回ってね、ほとんど凍え死にそうになった。
奥出■へえー、なかなかドラマティックな…。
今福●零下何度かな、わかんないけど、さらに15メートル以上の風が吹いてたから体感温度はマイナス20度くらいになってた。
奥出■ふーん。一応冬装備はしてたわけでしょう？
今福●いや、たいした装備してないからさ…。まあしかし、ずっと二人で歩き回って、それで夕方に山から降りてきて、少し吉増さんと話をして、それで彼はそのまま車に乗って、カリフォルニアに明日着かなきゃいけないんだというので、そこで別れた。今日まだあと4、5時間走るって言ってた。
奥出■すごいね。
今福●それでぼくは、ここに戻ってきたわけですよ。砂嵐の去ったアルバカーキにね。

奥出■あのー、僕はアイオワから帰る前にね、たまたまワシントンで昔知り合いだった友人の実家っていうのがアイオワの田舎だっていうんでね、クリスマスを一緒に過ごそうというので、訪ねて行ったわけ。で、車で雪の中をずっと走っていって、マイナス何度だろうね、摂氏でいうとマイナス20度以下。ずっと雪の中を走っていくわけ。そうすると、家があってね、それでそこの家に行って、クリスマスを一緒にやる。で、次の日の朝、朝御飯食べに行こうと、で、車に乗って朝御飯食べに行く。それで、そこは、ものすごく豊かな感じがする普通の食べ物屋さんなのね。で、朝御飯食べる。その後、じゃあお昼食べに行こうか、親戚同士が動き回っているわけ。それでお昼を食べに行く。と、丁度その時に、親戚が全部お昼に集まろうと言ってたらしい。で、こう集まっている。すると、ノルウェーから移ってきた移民なんだね、みんな。それで、食事の習慣から、英語を話しているんだけど、言葉の喋り方から、みんなノルウェーのそのままもってて、一族がかたまって住んでいるわけ。その僕の友人はジョハンセンっていうんだけどね、その姓の家がやたら多いんだ。それで、食べ方から、男と女が分れて座る座り方から、何から何までノルウェーのそのまんま。ところが彼らは、非常に勤

(sneak preview)
今福龍太―奥出直人
IMAFUKU Ryuta+OKUDE Naohito

LIVE Channel #7104

勉で、周りの畑もよく耕すし、農夫としても成功している。で、子供の尻も叩いて勉強もさせるといったような、典型的な、頑張ってアメリカでやっていけば、どうにかなるよみたいな感じの強さをもっているような人達。で、その次の世代っていうのは、僕の友達の世代なんだけれども、僕の友人っていうのは、そのまま弁護士になってしまって、なんとなく自分の田舎に帰るっていうのが、こう、心の中、好き嫌いが相反する。弟は弁護士になってから帰ってきて、判事をしばらくしてそれもやめてお百姓さんになって、それで、冬場だけ弁護士かなんかやっている。おとなしいいい人。で、その二人が、今アイオワは景気が悪くて、どんどんお百姓さんが倒産したりしてるんだけど、順番に土地買って非常に大きな土地を持っている。で、なんていうのかな、移民でね、お百姓さんやってて、アメリカっていうのを信じてて、知性があるんだよね。うまくいえないんだけどね。すごく知性があって、で、なんかこう、真正直にデモクラシーとか勤勉とかっていうのを信じてて、心やさしい普通の人っていうのを見て、割と感動してしまってね。むこうの方も逆に感動してて、つまり普通の田舎のおじいさん、おばあさんなのに、僕らと普通に話が出来た。で、日本から来るっていうんで、あれやこれやいろいろ考え準備したりしてたんだね。それこそ小さい町だから町中で僕らが来るっていうのが評判になってたらしくて、途中でガソリンスタンド通って、ガソリンを入れたんだよね。そしたら、誰かが見てて、「あっ、着いたわよ！」って電話が入ってたというね。一面ものすごい農地の中なんだけども、ともかくアメリカの巨大な農地を持っているお百姓さんというのはこれほどまでに、ある意味ではノルウェーの文化そのもので暮らしている。で、もう親戚中集まって暮らしている。そういうのに、改めてびっくりしてね。



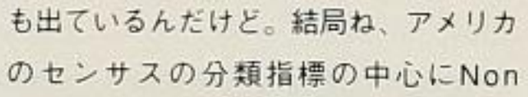
今福●移民っていうのは、アメリカと出会うことで、あるいはアメリカという場を得ることでね、ある意味で自分達のバックグラウンドの文化やフォークロアみたいなものが、より明確に出てくるっていうところあるでしょう。むしろアメリカの移民の中で、ノルウェーでも、リトアニアでも、あるいは中南米にしてもそうなんだけど、ある種のローカルなフォークロアが、非常に強固に出てくる。それはすごく面白いよね。アメリカっていうのは一種の触媒みたいなもので。

奥出■そうそうそんな感じ。それでアメリカの土というのかな、土に根を生やしていることは、ある種の感動で喜びなんだ。なんかそういうのを見ると、妙に人間の生活ってこうだなという気がしましたね。

あとね、面白かったのは、丁度行く前に授業最後だったのね。で、アメリカとは何かっていうテーマで、1年生と2年生の授業をして、3年生と4年生がアメリカのデザインという授業だったんだけど、アメリカとは何かっていうクラスが、一番最後に自分達でセッションをやってくれたわけ。まあその前からグループ・セッションをやるように、課題は出していたんだけどね。それぞれ、「私のアメリカ」みたいな話をするわけ。それが、気がついたんだけど、半分以上が1世の移民だったり、お母さんが思春期になってからアメリカに来たときの子供だったりするの。それで、考えてみたら、グリネールっていうのは、ある意味ではエリートの学校でね、方針がリベラルだから、いろんな人を入れるんだけど、僕がアメリカを教える、つまり外国人がアメリカを教えるっていうことで、だから取ってみようっていう学生がいざ蓋を開けてみると多かった。で、自分から言わなければ、アメリカには新参者だってみんなに分からないんだけれども、そのことを非常に表に出して、自分にとってのアメリカとはなんなのか、自分にとっての、自分の持っている文化とはなんなのかっていうのをやりとりする。で、頭のいい子は、英語のもつポリティクスに非常に敏感で、一人、チカーノの女の子がいたんだけれども、もちろん英語で喋るのもしっかりしてるし、書くのも素晴らしいんだけど、註が山のようについている文章を書くわけ。それで、私はシンプルに書けないっていうの。でも、その文章はなかなか面白い。スピヴァックの文章じゃないけどさ、非常に優秀で、こう喋ればこれでうまくいくっていうことがスパッとわかっているのに、自分はチカーノとしての誇りっていうのかな、文化もあって、それを英語で表現すると、註だらけの塊のような文章になる。なかなか面白かった。

今福●それは面白いね。

奥出■それとか、ユダヤ、イスラエルから移ってきたとか。お母さんがドイツから移ってきたとか。一方ではアイオワだからさ、呑気な何代目アングロ・サクソンみたいなのもいるわけね。なかなか僕らが考えているよりも、多様なまんまアメリカ人として暮らしていて、てごたえあったし…。



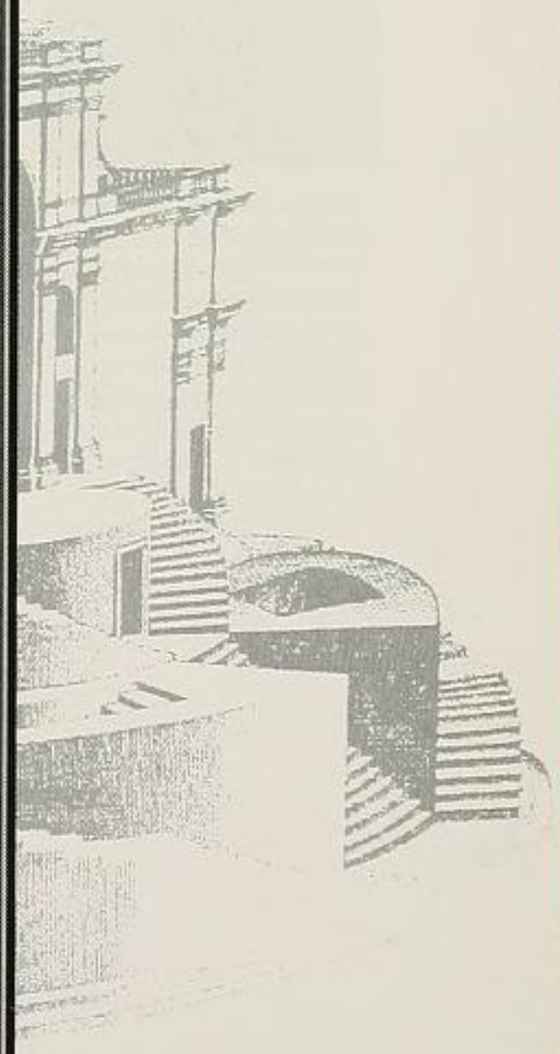
今福●やっぱり今ね、もう一回アメリカっていうものを考えるときに、無数のイミグレーションによってもたらされたいろんなバリエーションですね。その変異っていうか、それをもう一度、別なかたちですくい取る批評も必要だと思うんだよね。ついこの間、90年のセンサスの結果がアメリカで発表されたわけ。新聞に2週間くらい前に出てた。ぼくらがやろうとしている南フロリダについて結果を分析してみると、この十年間の大変なヒスパニック化で、白人はどんどん外へ逃げてった。ただしヒスパニック化自体の内容を見てみると、南フロリダに関して言えば、キューバ系の比率はそれほど伸びなくて、中米・カリブのヒスパニックの方が伸びているっていう、細かいデータも出ているんだけど。結局ね、アメリカのセンサスの分類指標の中心にNon Hispanic Whiteっていうものがあるわけよ。それからHispanicっていうのがあって、それからBlackってなっているんだけど。他にもちろんセンサス自体の分類でいくと、たぶんOrientalかAsianっていうのがあってさ、あとPacific islandersっていうのがあってね、最後にNative Americanっていうのがあって、あとはもうそれ以外っていうのしかない。そうするといわゆるNon Hispanic WhiteとHispanicとBlackとNative AmericanとPacific islandersとで、今センサスっていうのをやっているわけじゃない？　ところが、やっぱりね、例えばHispanic文化一つだけとっても、Non Hispanic WhiteとHispanicという分類自体、もう殆んど意味ないんだよね。非常に便宜的なものでしょう。

奥出■うん、そうだね。

今福●例えば、Hispanicっていうのと Blackっていうのを分けてってさ、まあ、カリブ海なんかに行ったからわかると思うけど、プエルトリコなんかで見たと思うけど、Black Hispanicっていうかね、一杯いるわけでしょう。黒人系でスペイン語を母語とする人々が。特に、プエルトリコとかドミニカとかさ、キューバとか…。それがHispanicの範疇に一応入っているのかもしれないけど、非常に曖昧でしょう。

奥出■そうだね。

今福●さらに、例えば最近フロリダなんかで増えているのはハイチ人の移民なんだけどさ、ハイチ人はBlackにたぶん入る



Ryuta IMAFUKU

❑1955年東京生まれ。人類学者。中部大学助教授。著書『荒野のロマネスク』『感覚の天使たちへ』『クレオール主義』など。

❑Born 1955 in Tokyo. Anthropologist. Assistant professor at Chubu University. His works include *Romanesque in the Wilderness*, *To the Angels of Sensation*, and *Creolism*.

んだと思うけど。これも非常に便宜的ですよね。だからといって、French Speaking Caribbeanとか、そういう指標はないからさ、どっかにハイチ人を入れなければならない。

奥出■そうだよね。

今福●それから、トリニダードとか、バルバドスとか、それこそセント・トーマスにしたってさ、どっかにいれなきゃならない。そうなると、センサスがある種の人種分類的なことをやって、アメリカの移民の状況の現在の傾向を抽出しようとしているわけだけれど、かなり無理があると思うんだよね。まあ当然というか、しょうがないといえば、しょうがないけど。ヨーロッパ系の人にしても、やっぱり具体的な個々の経験、個別の文化的バックグラウンドがNon Hispanic Whiteの中に全部含められてしまって、データとして、イタリア移民とギリシア移民とアングロ・サクソンが全部同じ範疇でHispanicに対峙するっていうのは、やっぱりおかしい。

奥出■そもそも、今福さんが南フロリダをやってみようと思ったのは、そういうことが意味がない、リアリティが見える…

今福●そうそう、既存のアメリカの民族的モザイクのイメージ、あるいは移民のプロセスとか、そういう基本の指標をね、やっぱり一度全部壊してみようという、そういう意図があったわけ。

奥出■で、壊して、それでもなおかつ自分の世界が成立してくる有様を見てみようと。

今福●そう、それが何なのかっていうことですよね。

奥出■そうだよね。

今福●だから、そのノルウェー系の移民にしたって、彼らがノルウェーを堅持する、そのおおもとのところにあるものは一体何なのかっていうことですね、結局は。

奥出■そう。うん。

今福●そうすると、あんがい風土とか、気候とか、景観とかそういう要素が出てくる。

奥出■風土とか、根を生やすとかね。その場に着くとかね。

今福●その感覚だよね。ヴァナキュラーなものが自然に成立するような環境をつかまえるという感じかな。

奥出■だからまあ、放浪して流れていって、動いていって、でもどこかでパッと根が生えて、でもまた動いてもいいんだけどね。なんかそういう力をアメリカには感じるんだよね。

今福●アメリカは風土を受容するためのバリエーションを可能にしてるんじゃないかな。アイオワの風土と、フロリダの風土と、ニューメキシコの風土って、決定的に違う。

奥出■違うもんねえ。

今福●これは精神に与える決定的な違いじゃない。それがあらゆる移民が持っているある感覚的なものとかをさ、受け入れるための一番基本的なものになるんですよね。

奥出■うん、あの土の力というのかな、かなり強烈なものがあるものねえ。あの一、話は違うけど最近音楽はどうですか？

今福●ん？

奥出■どんな音楽聞いてますか？（笑）

今福●そうねえ、相変らずいろいろ滅茶苦茶だけど。この数週間、アメリカにしばらくいるからさ、最近の流行り音楽みたいなもの聞いてたけどね。ポピュラー音楽の場で、相変らず政治的なスピードっていうのがあまりに速いんで驚いてるけどね。「デザート・ストーム」っていうラップが大流行りなの。知らない？

奥出■ああ、そうか。知らない。

今福●もう、すごいんだよ。湾岸戦争関係の話題が、どんどん歌の中に入ってきている。ラップは特に、口承的なフォークロアの先頭に立っているからさ。特にそういうものを捉えるスピードって速いじゃない。

奥出■ラップはでも意外だったよね。僕がアメリカから帰ってきた85年の頃はなんとなくゲテモノかなと思ってたのが、今度行ってみたらしっかりラップで。

今福●去年くらい、完全に根付いたっていう感じ。

奥出■そうだね。で、なかなかいいんだよね、やっぱしね。

今福●あと、ラテンで言えば、いまファン・ルイス・ゲーラがキュートでいいね。現代のソンていう感じもする。それからウィリー・チリーノ、ぼくらも以前にマイアミでデジレーっていうナイト・クラブに行ったでしょう。あの時出てたウィリー・チリーノのグループの歌で、『ヤ・ビエネ・ジェガンド』っていうの。スペイン語でまあ「もうそろそろその時が迫っている」っていう意味なんだけどさ。結局キューバのこと言っているんだ。まあそろそろカストロも終わりだよ、みたいな感じで。まあこれなんかアレゴリカルでね、共産主義の凋落っていう政治的な空気を非常に敏感に感じとって、まだちょっと時間かかるかもしれないけど、もうすぐだよ、みたいな感覚をね、すごく上手に言葉としてすくい取っているね。だからやっぱり、フロリダのキューバ人が抱きつづけている、キューバは解放されるっていう夢が、かなり実現に近づいているというその空気をね、日常言語として、とてもデリケートにすくい取っている。無理に理想化して夢を謳い上げるっていうんでもない。適度にリアリスティックなのね。

奥出■希望を感じてて。

今福●うん、そうそう、適度に希望も持たせるっていう、微妙な言葉使いが、相変らず、ポピュラー・ミュージックの中に一番速く出てきているっていうのが、面白かったですよ。

奥出■いや、またマイアミに行きたい気がしてきますよ。どうもね。（笑）

今福●でもまあ、プエルトリコとか、アルバとか、セント・トーマスとか…。

奥出■でもセント・トーマスはいろんな意味で面白かった。街っていうか、島の在り方っていうのがイギリス系だし、どう組み立てられてるかっていうのは、一目瞭然だしね。それから、街が典型的な植民地転じて観光地になったようなところなんだけどね。それよりびっくりしたのは、車に乗って走っていくでしょう。そうすると、それぞれの場所にビーチがあるわけね。そうすると、ビーチの奥にやっぱりそれぞれちょっとした別のビーチがあったりして、それがアメリカの社会構造の縮図みたいになっているわけ。だから見えそうで、見えない所にすごくいいビーチというかハーバーがあったり、誰でも見えるところに、いかにもヤッピーが好みそうな所があったりね。それから、その辺のロバかなんかカポカポあるいている所があったりとか、そんな感じで。

今福●やっぱりセント・トーマスとか、あと、ヴァージン・アイランドとか、アメリカの、あるいは、ヨーロッパ人も含めた観光客の箱庭的なものになっているでしょう。

奥出■そうそう。それが逆に…。非常に人工的に作り上げたのがあってね、それはそれで面白かったし…。あと、たまたま食べに入ったお店がね、絵を売ってた。ロバの絵を一枚買ったのね。ハイチの画家かなんかで。まあそんなに有名な人じ

ゃないけど、画家の名前の年鑑を捲れば、載っているくらいの人で。値段はたいしたことないんだけど、一目見て気に入ってね、大事にかかえて帰ってきたんだけれども。そのロバの絵を見ているとね、ああそうか僕はアメリカの黒人のフォークロアからアメリカに入ったんだったっけと、あらためて思いだしてね。今は白人のライフ・スタイルなんか研究して、思えば長い道だったかなと（笑）。同じなんだな、ちょうど最初にアラバマに19くらいの時に着いてね、バスに乗って田舎町に着くわけね、で、そこの黒人大学なんだけどさ。そこで木の下かなんかでビー玉で、まあビー玉じゃないんだろうけど、賭事みたいなことやったりしてボーッと座っててね、その横をゆっくり人が動いてて、そのリズムが全く一緒なのね。それとか、ジョージアの奥に行ったときに、おばさん達が動いているリズムとかさ、こう、長いんだけれども、こう、確かに動いているっていう手触りがあってね。それはゾラ・ニール・ハーストンなんかもよく書いているんだけれども。そういうのって、しばらく忘れてたなって思って。

今福●やっぱり白人のことをやっているとか、あるいは黒人のことをやっているとか、そういうぼくらの一般的な発想の仕方自体も、実は、本当はそうじゃないんだよね。

奥出■そうみたい。

今福●例えばアメリカで黒人のことをやってればさ、実はカリビアンのこともやっているわけだよね。潜在的に。それから、アメリカで白人のことをやってれば、ヒスパニックと必ずどこかでひっかかってくる。

奥出■そうそう、だから、ニューオリンズも今回行ったんだけどね。

今福●あ、そう。

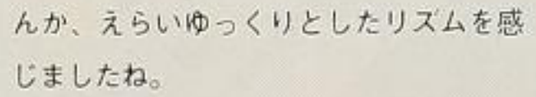
奥出■うん、ニューオリンズ行ったときは、勝手知ったる道でさ、同じところ歩いていたんだけど、おかしかったのは、そのころ非常に気になったアングロ・サクソンの白人達の姿っていうのは実はもう見えなくて、僕の目の前に飛び込んできたのは、そこらへんで遊んでいる街の子だったりね、イタリア移民がやっているレストランだったりするわけ。見えてくる街っていうのは、前に感じていた、緊張して、ギスギスしていたニューオリンズ、あるいはそれと反対に、音楽があったニューオリンズじゃなくって、もうちょっとゆっくりとしてリズムをもったニューオリンズとか、そういうものが見えてきたりとか…。今度は、カリブ圏も含めたアメリカの南部、まあニューヨークの一部だってそうなんだろうけど、その町のシーンのすごく下のゆっくりとしたリズムみたいなものを感じて…。それって変なんだよね。この感じは最初に、アメリカ行ったときに、僕が感じた事なんだよね。面白かった。

今福●ああ、ある意味で、最初のアメリカの印象が再び別なところで出会った…。

奥出■それで、急にね、最初に僕にラングストン・ヒューズとかゾラ・ニール・ハーストンを教えてくれた先生のことなんか思いだしちゃってね。その人はミシシッピーで生まれた黒人の女の人なんだけどね。ハーバードのラドクリフを出てから、テキサス大学で博士号をとって、それで田舎の大学で教えてたんだけど。彼女は随分そういう文学とか詩を教えてくれたんだけど。そういえば、彼女がそんなこと言ってたなとかね、彼女のパーティに行くと、いつも豚の酢漬けが出てきたなとかね（笑）。

今福●ゾラ・ニール・ハーストンは、今アメリカで、ほとんど全部再刊されている。一種のリバイバル。ラングストン・ヒューズと共同で書いた戯曲があるでしょう？　あれなんかも復刊してたね。それには、ヒューズとの往復書簡も入ってたな。

奥出■うん。だから、ヒューズもそうだし、あの人は普通のとこでね、ハーレムでずっと暮らしてて、結構、ゆったりと暮らしたし、ゾラ・ニール・ハーストンも別に普通に暮らしたし、アメリカの中でそういう、アメリカってなんでも成功しちゃうような幻想を持てる国じゃない。だけどそん中で、今最初に言ったようなリズムをつかまえてね、生きていくっていうのはなかなかうまいなっていうか、ひょっとしたら、ヴァナキュラーっていうのは、そういう各民族それぞれがアメリカの中で見つけてきたリズムかなとかね、そういう感じがする。だから今回なんか、えらいゆっくりとしたリズムを感じましたね。



今福●日本なんかに帰ってきたら、じゃあ嫌になるでしょう。

奥出■それはもういやになりますよ。（笑）

今福●それで、ずっとすねてたわけね。入試が待ってれば、当然そうだけど…。連絡がないから、まだ当然ヨーロッパにいるかと思ってた。

奥出■いやもういそがしくて生井ともあんまり連絡もできないし。

今福●ああ、本当？

奥出■ああそういえば、前にまたどっか家族旅行でもしようって言ってた。

今福●そうそう、やりましょうね。

奥出■一昨年もクライシスだったけど、今もまたみんなクライシスじゃないですか？

今福●クライシスなの？

奥出■ええ、またそろそろと温泉にでも入って。

今福●とても、集まれそうにないね。ちょっとみんな仕事しすぎじゃない？（笑）

奥出■まあとにかく、今回は大人のアメリカっていう感じだった。大人のアメリカっていうことないけど、36にもなってね。

今福●でもまあやっぱり、地方の、特にアイオワみたいな所でさ、学生に日本人としてアメリカについて授業するっていうのは、ちょっといい経験だよ。

奥出■そうそう、それで嬉しかったのは、みんな、割とキチッと正面きって反応してくれてね。で、気に入ったレポートなんか、みんな持って帰ったけども、キチッとしたレポート書いてくれてありがたかったね。いつ帰ってくるの？

今福●もう明後日。

奥出■明後日。で、入学式やって。

今福●そうそう、4月1日から日本のリズムでね。（笑）いやいやながらそれに従って、しばらくまた我慢するしかないよね。

奥出■速いリズムでもメレンゲならいいんだけどね。

今福●メレンゲなら乗れるんだけど、日本の日常生活のリズムは滅茶苦茶でさ、音楽的な比喩が通用しないの。

奥出■ビートがないという。

今福●ビートがない。サルサがない。味（サボール）がない。

奥出■サルサでない。それじゃあ今日は、なんかいろいろとすいませんでした。

今福●いえいえ。

奥出■ちょっとなつかしく…。なつかしいっていうのも変だけど、この前のマイアミ以来だもんね。

今福●そうそうそう。本当に久しぶりの対話でした。

1991年3月26日（火）20:00〜22:00

Naohito OKUDE

❑1954年兵庫県生まれ。慶応義塾大学環境情報学部助教授。著書「アメリカンホームの文化史」「物書きがコンピュータに出会うとき」「思考のエンジン」「トランス・ナショナル・アメリカ」

❑Born 1954 in Hyogo Prefecture. Assistant Professor in the Faculty of Environmental Information of Keio University. Author of *A Cultural History of the American Home, When a Writer Meets a Computer, Engine of Thought*, and *Trans-national America*.

ザ・カバラ・オブ・スタティスティクス

The Kabbala of Statistics

インゴ・ギュンター
Ingo GUNTHER

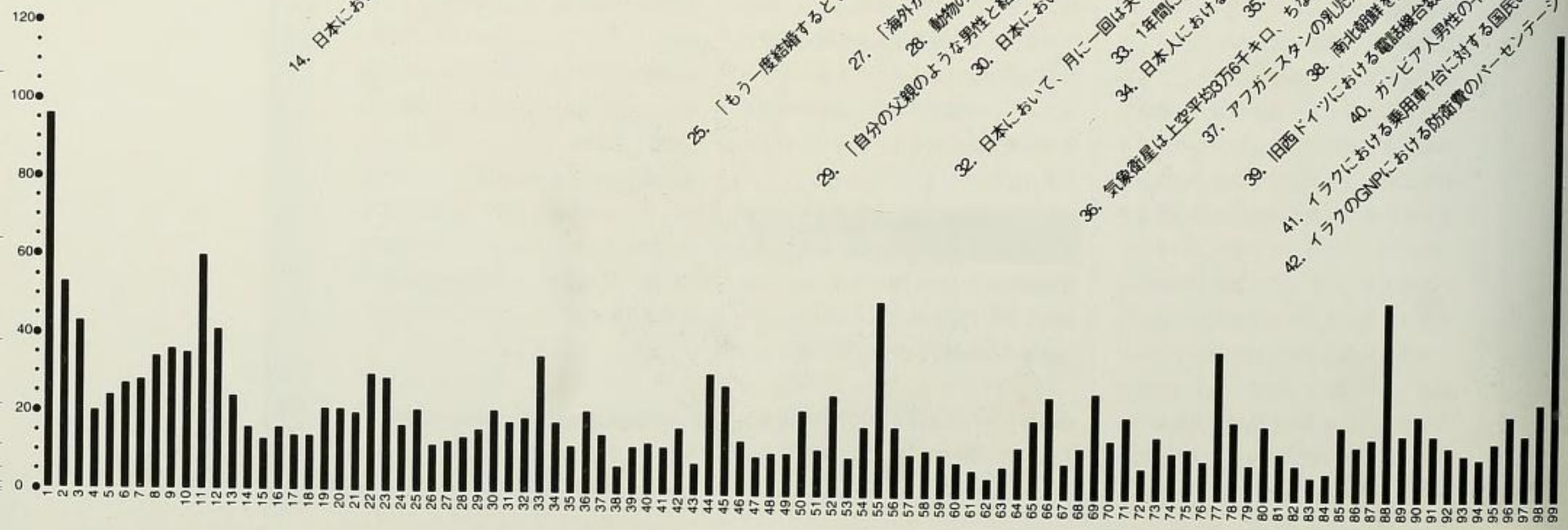
このプログラムは、パブリックなアナウンスとしてアクセスしたユーザーは、アクセスした2桁の数字（01〜99）をプッシュ・ボタンで入力すると、制作者インゴ・ギュンターがセレクトしたデータを聞くことが出来るというものであった。しかし、制作者が意図した本来の目的はアクセスされた番号を事務局サイドでサンプリングし、そのデータを得ることであり、つまり、日本人の数字の嗜好を探ろうとするのが目的のプログラムであった。

実施日時／場所
3月16日〜28日
プログラムの説明、データのサンプルを放送　ライブ・チャンネル（#7104）
プログラム実施　FAX受付チャンネル（#7107）
各日3回ずつ
(1) 11：00—13：00
(2) 16：00—18：00
(3) 23：00—25：00
なお、3月22日は
(3) が21：00—23：00
3月24日は
(1) が12：00—14：00

1. 日本のGNPにおける防衛費のパーセンテージ
2. 1990年に観測されたオゾン・ホールの数
3. 地球上の水のうち、万年雪や氷河のパーセンテージ
4. 日本における卵の生産量の世界順位、ちなみに中国の生産量はその10倍
5. 日本のビールの生産量はその10倍
6. 去年、日本で起こった株の大暴落の損失は湾岸戦争の費用6年分
7. アラブ首長国連邦のGNPにおける防衛費のパーセンテージ
8. 日本の乗用車が出す汚染物質の電車に対する倍率
9. チェルノブイリ原発事故の放射能に汚染された雲が世界中に広がるまでの日数
10. フランスの失業率
11. エチオピアにおいて、医師の数は11万人に対して1人、ちなみに日本においては760人に対して1人
12. キューバにおいてカストロが革命を起こした際の同志の人数
13. 日本におけるテレビの生産台数は1300万台。ちなみにソ連は850万台
14. 日本における煙草の年間生産量は14万トン、ちなみに、中国は人口においても日本の10倍
15. 人類が犬と生活し始めてから1万5千年
16. 世界中で、キャンプに住んでいる難民の数はオーストラリアの人口よりも多い1600万人
17. ロシア革命が起こったのが1917年
18. 第一次世界大戦が起こったのが1918年
19. 世界330ヶ国のうち、死刑制度を持たない国家の数
20. ベトナムのGNPにおける防衛費のパーセンテージ
21. イラクの人口1000人あたりの日刊紙発行部数
22. 韓国のGNPにおける防衛費のパーセンテージ
23. ヨーロッパの人々がアフリカの人々よりも長く生きる平均年数
24. イスラエルのGNPにおける防衛費のパーセンテージ
25. 「もう一度結婚するとしたら今の妻を選ぶ」という50歳以上の日本人男性のパーセンテージ
26. 自衛隊に反対する日本人のパーセンテージ
27. 「海外からのニュースに興味がない」という日本人大学生のパーセンテージ
28. 動物のぬいぐるみを持っている日本人OLのパーセンテージ
29. 「自分の父親のような男性と結婚したい」と思っている日本人のパーセンテージ
30. 日本において、トラックが出す汚染物質の量は電車の30倍
31. ソ連国内の電話機台数は3100万台
32. 日本において、月に一回は夫と口論するという主婦のパーセンテージ
33. 1年間にフランスを訪れる旅行者は3300万人
34. 日本人における蛇の嫌いな人のパーセンテージ
35. 夏のバグダッドの平均気温
36. 気象衛星は上空平均3万6千キロ、ちなみに静止衛星は750キロ
37. アフガニスタンの乳児死亡率は日本の37倍
38. 南北朝鮮を隔てる北緯度数
39. 旧西ドイツにおける電話機台数は3900万台
40. ガンビア人男性の平均寿命
41. イラクにおける乗用車1台に対する国民の数
42. イラクのGNPにおける防衛費のパーセンテージ
43. ガンビア人女性の平均寿命
44. 44マグナム、神のお気に入りの口径
45. 過去1万年の歴史において文化技術が一世代で伝ぱんした平均速度は45キロ
46. 街で1回以上、身体障害者を助けたことのある日本人のパーセンテージ
47. 日本人における自殺者のうち65歳以上の占めるパーセンテージ
48. 香港におけるラジオの年間生産台数は4800万台。ちなみに日本における生産台数の4倍
49. アメリカにおいて、加害者のわからない殺人被害者のパーセンテージ

ALL DATAS

count [01] = 96
count [02] = 53
count [03] = 43
count [04] = 20
count [05] = 24
count [06] = 27
count [07] = 28
count [08] = 34
count [09] = 36
count [10] = 35
count [11] = 60
count [12] = 41
count [13] = 24
count [14] = 16
count [15] = 13
count [16] = 16
count [17] = 14
count [18] = 14
count [19] = 21
count [20] = 21
count [21] = 20
count [22] = 30
count [23] = 29
count [24] = 17
count [25] = 21
count [26] = 12
count [27] = 13
count [28] = 14
count [29] = 16
count [30] = 21
count [31] = 18
count [32] = 19
count [33] = 35
count [34] = 18



LIVE
Channel
#7104

50. 「素敵」という言葉を聞くと、日本人男性のパートナーを探している外国人女性の68%が、実際には「お金持ち」という意味で使っていると感じているという調査結果。

51. アメリカにおいて、結婚した2つのうち離婚で終わる割合は約69%。

52. 日本において、結婚した外国人配偶者のうち、3年以内に日本を離れる割合は約30%。

53. 1965年に日本に住む外国人は5万4千人、ちょうど東京ドーム1つ分の人口。

54. 2つの国人が結婚に至る際に、プライスに住む外国人は日本の3倍。

55. アメリカにおける結婚式の平均費用は約2,800ドル、ハワイでは約4,500ドル。

56. コンピュータを持ち込んでは困る、という理由で入国審査に引っかかった日本人女性は76歳。

57. 訪問販売の被害額は、一日当たり5千ドルを超える。

58. 二カラグアの平均寿命は、ちなみに日本は84歳。

59. 日本において、離婚した外国人配偶者のうち、約69%が「日本の生活に適応できなかった」と感じている。

60. ブラジルにおける男性の平均寿命は73歳。

61. 日本において、結婚した外国人配偶者のうち、約69%が「日本の生活に適応できなかった」と感じている。

62. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

63. アメリカにおける男性の平均寿命は、ちなみに女性は76歳。

64. ブータンの国民1000人のうち、自分は幸せだと感じている人の割合。

65. ソ連人男性の平均寿命、ちなみに女性は78歳。

66. カーラジル男性の平均寿命、ちなみに女性は76歳。

67. 日本において、結婚した外国人配偶者のうち、約69%が「日本の生活に適応できなかった」と感じている。

68. ネットの契約内容、ちなみに女性は76歳。

69. 自分のホームページ、ちなみに女性は76歳。

70. ブラジル人男性の平均寿命、ちなみに女性は76歳。

71. ブラジル人男性の平均寿命、ちなみに女性は76歳。

72. 自分のホームページ、ちなみに女性は76歳。

73. 世界の口コミ、日本で働く外国人の約3人に1人は「職場の人間関係」に関する悩みを抱えている。

74. アメリカにおける男性の平均寿命、ちなみに女性は76歳。

75. 日本、アメリカにおいて「働き過ぎ」と感じている人の割合。

76. 日本人の学生の「将来の夢」ランキング、男女別。

77. 最終世界一のアスリートの「ヒーロー」は依然として野球選手。

78. 日本人大学生のうち、ネットショッピングに費やす時間。

79. 「日本人は働き過ぎ」と感じている外国人の割合。

80. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

81. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

82. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

83. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

84. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

85. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

86. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

87. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

88. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

89. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

90. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

91. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

92. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

93. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

94. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

95. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

96. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

97. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

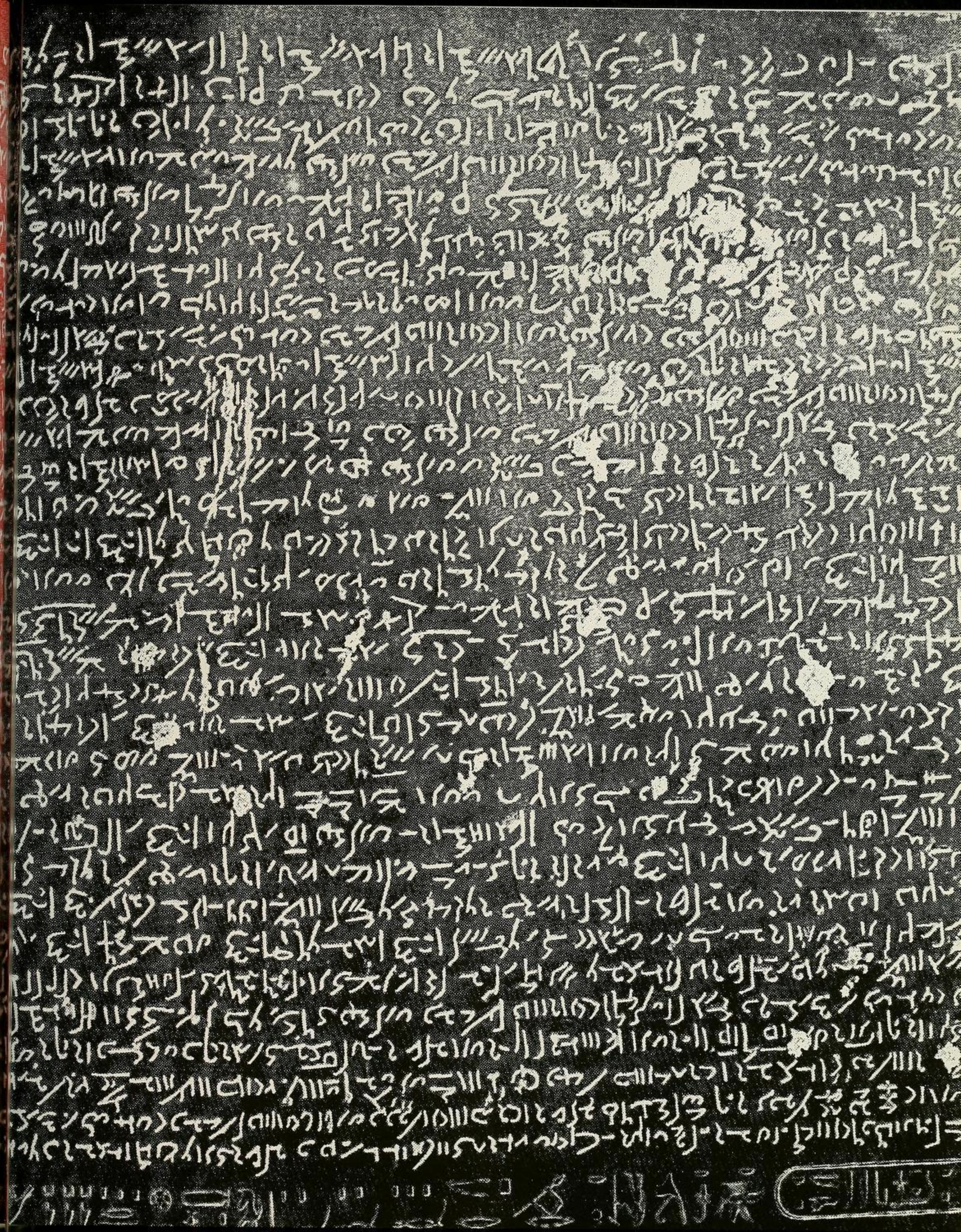
98. 日本人1億2千万人のうち、約1億1千万人は日本語のみを話す。

99. アメリカにおける男性の平均寿命、ちなみに女性は76歳。

count [35] = 12
count [36] = 21
count [37] = 15
count [38] = 7
count [39] = 12
count [40] = 13
count [41] = 12
count [42] = 17
count [43] = 8
count [44] = 31
count [45] = 28
count [46] = 14
count [47] = 10
count [48] = 11
count [49] = 11
count [50] = 22
count [51] = 12
count [52] = 26
count [53] = 10
count [54] = 18
count [55] = 50
count [56] = 18
count [57] = 11
count [58] = 12
count [59] = 9
count [60] = 11
count [61] = 7
count [62] = 5
count [63] = 8
count [64] = 13
count [65] = 20
count [66] = 26
count [67] = 9
count [68] = 13
count [69] = 27
count [70] = 15

count [71] = 21
count [72] = 8
count [73] = 16
count [74] = 12
count [75] = 13
count [76] = 10
count [77] = 38
count [78] = 20
count [79] = 9
count [80] = 19
count [81] = 12
count [82] = 9
count [83] = 6
count [84] = 7
count [85] = 19
count [86] = 14
count [87] = 16
count [88] = 51
count [89] = 17
count [90] = 22
count [91] = 17
count [92] = 14
count [93] = 12
count [94] = 11
count [95] = 15
count [96] = 22
count [97] = 17
count [98] = 25
count [99] = 120

データの集計発表
ライブ・チャンネル
（#7104）
3月29日　16：00－18：00



インターコミュニケーション'91「電話網の中の見えないミュージアム」

主催 インターコミュニケーション'91実行委員会
協賛 NTT
企画 浅田彰・伊藤俊治・彦坂裕（ICCコミッティ）
期間 1991年3月15日～29日
会場 電話回線内（東京・神奈川・千葉・埼玉・茨城・栃木・群馬・山梨1都7県）
制作プロデューサー 乾義和・中原蒼二・澁谷美樹
制作協力 メディア・ミックス・アンド・システムズ　SEDIC　NDCコーポレーション　設計工場　都市デザイン研究所　日本ボイスメール社　中村考
野々村文宏
協力 アート・フロント・ギャラリー　アクト・コーポレーション　UPLINK　ウォーク　エッグ・ギャラリー　Editions des femmes　Kab.inc.
Galerie Tokoro　コレクタ　新潮社03編集部　NANJO AND ASSOCIATES　バグコーポレーション　巴里映画　ピンポイント　リブロポート
レンゾ・ピアノ・ビルディング・ワークショップ・ジャパン　スパイラル　VIVRE 21　大杉連　岡部あおみ　加藤善博　鈴木一誌　芹沢高志　港千尋

カタログ編集 都市デザイン研究所
造本装幀 鈴木一誌　寺井恵司
写植 長久雅行
出力・製版 ヨシダコーポレーション
カタログ翻訳協力 上野俊哉　金関いな　後藤裕加子　鈴木圭介　田所辰之助
千葉茂隆　藤原えりみ　松浦泉　山形浩生　渡辺佐智江
Iain Arthy　Alfred Birnbaum　Rena Hoffman
Danna Lewis　Larry Richards

インターコミュニケーション'91「電話網の中の見えないミュージアム」カタログ

1992年3月 1日発行（非売品）
印刷 凸版印刷株式会社
発行 NTT
〒100　東京都千代田区内幸町1-1-6　NTT宣伝部
インターコミュニケーションセンタ推進室
TEL (03) 5473-7461

© 1992 by NTT

All rights reserved. Nothing in this publication can be copied, stored in an automated database,
or published in any manner or form, be it electronic, mechanical, by photocopying, recordings or in any other way,
without prior written permission from the publisher.

Printed in Japan

InterCommunication'91 The Museum Inside The Telephone Network

Presented by	InterCommunication '91 Executive Committee
Sponsored by	NTT
Planned by	Akira Asada, Yutaka Hikosaka, Toshiharu Itou (ICC Committee)
Date	March 15 - 29, 1991
Location	Inside the telephone network in Tokyo, Kanagawa, Chiba, Saitama, Ibaraki, Tochigi, Gumma and Yamanashi Prefectures
Producers	Yoshikazu Inui, Souji Nakahara, Yoshiki Shibuya
Production Cooperators	Media Mix and Systems, SEDIC, DESIGN FACTORY, NDC Corp, Japan Voicemail Inc., Urban Design Research , Kou Nakamura, Fumihiro Nonomura
In Cooperation with	Art Front Gallery, ACT corp., Bug corp, Kab Inc, Collecta, Editions des femmes, Egg Gallery, Galerie Tokoro, Libroport, NANJO AND ASSOCIATES, PARIS EIGA, Pinpoint inc., Renzo Piano Building Workshop Japan, Sinchosha Publishing Co.(03 Tokyo Calling), Spiral, UPLINK, VIVRE 21, WALK, Yoshihiro Katou, Chihiro Minato, Aomi Okabe, Ren Oosugi, Takashi Serizawa, Hitoshi Suzuki

Catalogue Edited by	Urban Design Research Inc.
Editorial Designer	Hitoshi Suzuki & Keiji Terai
Photosetting	Masayuki Nagahisa
Imagesetting & Processing	YOSHIDA CORPORATION
Catalogue Translators	Iain Arthy, Alfred Birnbaum, Shigetaka Chiba, Erimi Fujiwara, Yukako Gotou, Rena Hoffman, Ina Kanaseki, Danna Lewis, Izumi Matsuura, Larry Richards, Keisuke Suzuki, Shinnosuke Tadokoro, Toshiya Ueno, Sachie Watanabe, Hiroo Yamagata

NTT