

鼎談「真理と方法、再び」 Part 1

登壇：岡田暁生、三輪眞弘、吉岡洋

モデレータ：大久保美紀

大久保美紀（以下、大久保）：皆さんこんにちは、本日はお忙しい中お越しくださりありがとうございます。「岐阜おおがきビエンナーレ2023」の二日目です。初日は、ガムラン演奏、開会式に続き、「方法」の提唱者の中ザワヒデキさんから「方法絵画・方法詩・方法音楽 ～方法主義はポストメディアムではない～」と題した基調講演をいただきました。その後、三輪眞弘さんにもご登壇いただき、芸術運動としての方法主義(2000-2004)を真っ向から再考するセッションを行いました。今日は岡田暁生さん、吉岡洋さんをお招きし、固有名詞としての「方法」から少し距離を取って、一般名詞の方法そのものについて問います。

岡田暁生先生はつい最近、三輪先生と監修・編集された『配信芸術論』（アルテスパブリッシング、2023）を出版されました。ライブとは何か、ネットで音楽の鑑賞体験とは何か、極めてアクチュアルな主題に関して論じた本です。サラマンカホールで行われた無観客のコンサート「ぎふ未来音楽展2020 三輪眞弘祭—清められた夜—」とまさに同時期に出版された岡田先生の『音楽の危機—《第九》が歌えなくなった日』（中公新書、2020）にも個人的には大変感銘を受けました。

吉岡洋先生は2000年から6年間IAMASで教鞭を執られ、三輪先生の同僚でした。「岐阜おおがきビエンナーレ2006」の総合ディレクターも務めていらっしゃいます。当時は、シンポジウムだけでなく大垣のまち中で展示を展開していました。

三人の先生方はこれまで何度か鼎談されています。私を知る限り、吉岡先生と岡田先生が監修され、癒し化する芸術、芸術と資本主義などの問題を扱った『未来を開く人文社会学—文学と芸術は何のためにあるのか』（東信堂、2009）掲載の鼎談が最初でしょうか。次は、3.11と音楽が特集された『アルテス vol.3/2012 AUTUM』（ア

ルテスパブリッシング、2012）に掲載された鼎談「いま癒しを超える芸術は可能か」で、物語の無効性やエンターテイメントあらゆる芸術の起源を議論されています。それから、2022年3月5日に吉岡先生の退官記念イベントとして開催された「[(カンマ)]」での鼎談は出版されていませんが、記録は公開されています。そのとき、やや急な成り行きでモデレータを頼んでもらったので気合が入ってしまい、すごく長いイントロダクションをして不評でした・・・(笑)。そして今日もつつい長くなっていますので、もうこの辺で今日の本題にいきましょう。鼎談のテーマ「真理と方法、再び」は、吉岡先生が、方法そのものを考えるのも漠然とするので、方法に対立する概念として真理を置くことから考えてみようということでご提案してくださった。なぜ「再び」かということ、ハンス＝ゲオルグ・ガダマーの著書『真理と方法』に由来していて、熱心に読まれていたことがあるのだそうです。では、吉岡先生お願いします。

吉岡洋（以下、吉岡）：こんにちは。僕の退職記念イベントはつい去年のことなのに、すごく昔のことのような気がしています。僕はIAMASに2000年から2006年9月まで勤めていました。その後、京都大学文学研究科に移り美学芸術学の教授職を10年勤めた後、2016年に京都大学こころの未来研究センターに異動して、2022年3月に定年退職しました。その後は京都芸術大学文明哲学研究所に所属しています。名刺交換するたびに「文明哲学」という名前にみんな、圧倒されるんですけども、面白い機関なので機会があったら遊びに来てください。

本日のシンポジウムについて大久保さんから登壇依頼があった時、「方法主義」ということがテーマならば、その根底にある「方法」という概念について、広い視野から考えることが目指されているのかなと思いました。

それならば、何か話せるかとは思ったのですが、同時にシンポジウム全体のタイトルを考えてくださいとも言われました。それで「方法」とは、そもそも何なのだろうか、と考えていると、「真理と方法」という言葉が思い浮かびました。これは、ハンス・ゲオルグ・ガダマー（1900-2002）というドイツの哲学者が書いた有名な本のタイトルで、1970年代、80年代には哲学の分野でよく話題にあがりました。僕も大学院の時に読みましたが、今となってはあまり憶えておらず、どういう内容だったのかなと思い、改めて読んでみました。

1980年代、哲学に関心をもつ若者の間では1960年代以降のフランス現代思想が非常に人気でした。それに対してドイツ哲学はいわゆる新左翼、フランクフルト学派系の思想と、マルティン・ハイデッガー（1889-1976）を重要視する保守系の思想があり、ガダマーはハイデッガー系の後継者です。フランス系の現代思想に比べると、ドイツの現代思想は一般の読書人の関心に訴求したとは言えませんが、名前ぐらいは知られていたと思います。ガダマーの『真理と方法』（Gadamer Hans-Georg, 1960. *Wahrheit und Methode*. *1）を通読した人はあまりいないと思いますし、僕もこれは本当は面白いんだよということをここで紹介したいわけではありません。

この本は今再読するのめやはり少し大変でした。この本は別に読まなくてもいいし、多くの人たちに忘れさられていますけれども、「方法」について哲学的に考えるときにはひとつの手掛かりになりますし、そもそも方法という概念をどう理解したらいいかということをお話したいと思います。「方法とは何か?」と、漠然と考えても手掛かりがないので、そもそも方法とは何に対立している概念なのかということを考えてみたいと思います。別な言い方をすれば、方法じゃないものとはいったい何なのかということです。

こうした問題提起自体も、漠然としていますが、仮に「方法」と対立するものを「真理」と置いてみたらどうか。これが、ガダマーの著作を思い出して考えたことです。そこでまず問いかけるべきことは、この場合の真理とは何かということなんですね。

この真理は、方法と根源的に対立するものとしての真理です。つまり、人間が世界を認識する際に正しい方法をとれば到達できる目標、といったものではありません。

それは、現在普通の意味で真理と呼ばれているものとは違います。私たちが真理と呼んでいるのは、正しい科学的方法を取ることによって、いつかは到達できるかもしれない理想のようなものです。宇宙とは何か、生命とは何かといった根源的な問いに対して、今はまだパーフェクトには理解できないけれども、科学的な方法を積み重ねていけば一歩ずつ近づいていって、最後はこの世界の实在そのものに到達できる。いや、实在そのものには到達できなくても、实在を最適な仕方でも描写する言語、实在を最も正確に写像する言語に到達できる。この場合言語というのは自然言語だけじゃなくて、数学的なシンボルも含めた意味ですが、实在する自然を写像する究極の言語を達成することが方法なのです。

それでは、そうした方法じゃない真理とは何かということ。真理には、方法が向かう目標というのとは異なる、別な概念があるのです。科学的な真理概念とは違う真理があるんですね。实在を描写する言語、实在の写像であるような何かではない真理概念です。科学者であるかどうかに関わりなく、私たちは本当はそれを知っています。一番訴えるであろう例は、宗教的な真理ですね。神聖顕現、ヒエロンファニーとしての真理です。方法も文脈も無視して、突然今ここに、神様が現れてくるということですよ。かなりヤバいです。神聖なもの、超越的なものが、現象、フェノメノンとして臨在すること。

こうした真理概念は人類文明を通して理解されてきたものですが、その20世紀的なバリエーションとして哲学の世界で一番有名なのはハイデッガーです。ハイデッガーの言う「真理」というのは、正しい方法に従って到達できるような真理ではありません。彼は宗教的な言い方を避けて「神聖顕現」とは言わず、むしろキリスト教的なものを離れてプラトン以前の古代ギリシアの自然哲学者たちを参照し、「アレータイア」としての真理ということを目指します。これは实在との対応ではなくて、何か隠されることなく現れているという意味です。この真理概念は、何か本当であるということについての、私たちの常識的な真理概念の中にも潜在しているのです。秘密にされていたものが暴露されて、本当は何だったかが分かる、という経験ですね。物語的には、突然神様が降りてきて真理を告げたり、隠されていた箱とか部屋が開いて何があったのかが分かる、といったことです。

ね。

そうした突発的な事件によって何かが明らかになるという真理は、方法によってこつこつと合理的な道筋を辿って到達できる目標としての真理とは異なります。そしてそうした真理が開示される場所として芸術が考えられています。ハイデッガーは有名な『芸術作品の根源』(Martin Heidegger, 1960. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. *2) で、芸術作品とは真理が置かれる場所だと言っています。近代美学は基本的に、芸術の世界とは仮象、つまり仮の現れ、感覚の喜びといったものであることを前提しますが、芸術はそんなもんじゃないよとハイデッガーは言ったわけです。芸術作品とは真理を置く場所なんだと。もちろんその時の真理というのは、そこで何かが隠されることなくあらわになっているような状態、神聖顕現としての真理です。あるものが隠れなく、そこに現われているという意味での真理なんですね。

言ってみれば、方法を飛び越えて突然現れてくるような真理です。では、それに対して方法と、それが目標とする真理概念の方はどういう歴史的起源をもっているかということなんですけれども、方法という概念がハッキリした形で意識されてくるのは、思想史のなかでは近代以降です。思想史における近代とはいつかというのも難しい問題ですが、まあ大雑把に言えば17世紀以降です。近代科学、ニュートン、フランシス・ベーコン、それからデカルト。デカルトはまさに『方法序説』(Descartes, René (1637). *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, plus la dioptrique, les météores et la géométrie*. *3) という本を書きましたが、その『方法序説』の「方法」とはこれは真理に到達するための方法です。真理に到達するために理性を正しく導く方法です。理性を「正しく導く」ということが、方法です。逆に言うと、理性は放っておくと間違ふんです。つまり宗教的権威その他によって、本来のあり方から歪められてしまう。フランシス・ベーコンの「新しい機関」、「ノヴム・オルガヌム」もそうです。オルガヌムというのは「機関」、つまりエンジンみたいなものですけれども、あれも方法です。ベーコンの方がデカルトよりもメカニカルなイメージが強く面白と思うんですけれども、それから18世紀では僕の専門のイマヌエル・カント、彼の「批判」、クリティ-

クも、そうした方法、機関の延長線上にあります。

デカルト、ベーコン、ニュートン、カント、そういう系列が「方法」。ハイデッガーみたいな「神聖顕現」の真理観とは対立する考え方で、これが近代の科学的合理主義の世界観の基盤ですね。現代も基本は変わってないと思います。哲学者に対して科学者が不満をもつのは、真理がどうこうとか、ゴチャゴチャ言っている場合じゃないよということなんです。そんな形而上学的な議論をする前に、まず方法をちゃんとしなさい、方法さえちゃんとしていたらいつかは真理に到達できるんだから、ということ。これが近代科学の言い分です。学問の名に値するシリアスなちゃんとした仕事は、方法をきちんとすることだと。それとは別な仕方では真理を語るのは似非科学だとして排除される。

そういう世界になったのは、ここ2、3世紀ぐらいのこと。とりわけ19世紀になると、科学は哲学に対して「バイバイ」と言った。あんたはもう要らん、ということね。言い換えれば、真理とは何かという問いはもう不要で、方法さえあればいいということになったのです。科学主義、つまり科学の語ることが世界や自然や宇宙についての特権的な言説であるという考え方が拡大してきました。産業革命以降、我々の生活環境そのものが科学の成果によって取り囲まれるようになってきたので、それですます得方をもつようになってきた。その結果、科学者以外の一般の人まで、正しくものを考えるというのは科学的に考えることだという方向性に導かれてきました。19世紀以降、それがとてつもなく拡大してきて、そして20世紀になるとですね、世界大戦の影響もあって、そういった科学的な方法論が国家の権力機構の中に取り込まれていきます。

そういう風に制度化されてきたわけですが、その結果、それが現在ほとんどの人が理解している「科学」というものの意味を形づくるようになりました。科学、サイエンスというのは元々は知識一般という意味で、自然科学のことではありません。また科学者、サイエンティストという言葉は1833年にウィリアム・ヒューエルという人がつくった造語で、厳密に言えば「科学者」は1833年以前には存在しませんから、アイザック・ニュートン(1642-1727)は科学者ではない。ニュートンは自然哲学者です。では、科学者と自然哲学者はどこが違うのか。

科学者というのは白衣を着て国家の発展とか人類の進歩のために真面目に仕事する人です。一方、自然哲学者というのは、自分の関心や興味に導かれて、やむにやまらず自然の秘密を探求するようになった人たちでしょう。自然哲学者というのは錬金術師で、ゲーテの「ファウスト博士」みたいな人のことです。ニュートンもちろん自然哲学者ですし、19世紀だとチャールズ・ダーウィン(1809-1882)もギリギリ自然哲学者と言えるでしょう。好きで、種の起源を探究していた。ただ、それに従ったダーウィン主義の科学者たちは違います。彼らは科学者ですね。人類のためにやっています。

自然哲学者はギリギリ19世紀半ばぐらいまで生き残っていたけれども、その後は概ねフィクションの中の存在になってしまいました。サイエンス・フィクションの中に出てくる「マッドサイエンティスト」というのは、「サイエンティスト」って付いているけれども「マッド」だからちょっと違うんです。彼らの先祖は錬金術師、自然哲学者ですね。

さてそのように科学的方法が万能みたいな世界が拡大すると、じゃあ哲学はどうしようということになります。19世紀の終わりから20世紀の初頭にかけてのことです。ドイツ語圏で有名なのはエドムント・フッサール(1859-1938)という哲学者で、数学や科学のことも非常に深く理解していました。科学の基礎を哲学的に探究していけば、哲学的な思考の重要性を失わないでいられる可能性があるんじゃないかと考えて、哲学的な現象学を構想します。哲学を科学と同じように厳密化していこうとしました。フッサールという名前は哲学に少しでも関心のある人は聞いたことはあると思いますが、読むのは結構、大変です。僕は好きですけど、専門的な哲学研究者以外は普通、誰も読まないで、フッサールについては専門的な研究者以外にはそれほど広がらないんですが、フッサールの後継者というか、哲学的現象学を行くところまで行った結果、哲学の言語そのものを変容させてしまったような大転換をした人が、マルチン・ハイデッガーです。ハイデッガーは哲学的現象学を突破したと表現してもいいでしょう。真理云々を述べる前に真理に到達する方法を整備すべきだと科学主義者達は言うけれども、そもそも真理という概念が成立する根拠、実在、本当のものが在るといふ時のその「在る」、つまり「存在」と

いうものを、そもそも誰も分かってないと言ったのです。

これは掛け値なしに「すごい!」と思いますね。ハイデッガーはなぜそんなことができたかという、徹底的にアリストテレスを読み込んでいたからだだと思います。アリストテレスの後、存在への問いが隠されてきたじゃないかと言うのです。その隠蔽工作の最初はプラトンで、その次はキリスト教、一番新しい隠蔽工作が方法的科学です。だから2000年間ぐらいつ飛ばして思考しないと、どうしようもないよ、と。アリストテレスからもう一回やれ、みたいな。これはいいですよ。

だから、とても面白いですよ、『存在と時間』(Martin Heidegger, 1927. *Sein und Zeit* *4) という本は。初めて読むと何が言いたいのか、訳が分からないんですけどね。ただ、読んでも全然難解な文章じゃないんですよ。ハイデッガーの文章というのは大学でドイツ語初級や1年やったら読めるようなシンプルな文章です。

岡田暁生 (以下、岡田) : ハイデッガーは辞書を引かなくても読めますね。単語数少ないから。それに対してアドルノとかベンヤミンは都会のお坊ちゃんだから自分の知識と語彙量を見せびらかしたがる。絶対辞書がないと読めない。でもハイデッガーはある意味では辞書要らない(笑)。

吉岡 : 特に後期ハイデッガーは文章が短いし、構造も単純で、複文とか接続法とかもあんまりないですね。

岡田 : アドルノとかベンヤミンはそれだけ。難しくてもドイツ語の勉強にはなりますが。少しドイツ語が分かるならハイデッガーは日本語で読まない方がいいかもしれません。

吉岡 : ただ、文章が簡単だからといって分かるかというと、何を言っているか全然分からない。引き込まれるんだけど、読むと頭がクラクラする。芸術の経験ではありうるんだけど、哲学書を読んで頭がクラクラする感覚は必ずしもないですよ。アドルノでもちょっとクラクラするんだけど、頑張って読まないとしない。それに対してハイデッガーは、初めから脳髓を直接わしづかみされるようなところがあって、そういう意味で非常に重

要な哲学者だと僕は思うんです。

それで、何のためにこんな話をしているかという、このハイデッガーの問題提起を受け継いだのが『真理と方法』という本を書いたガダマーなんです。やっとガダマーがでてきました（笑）。どういうことかと言うと、ハイデッガーというのはご存知の方も多いと思いますが、ナチ問題というのがある。ハイデッガーがナチ党員だったわけじゃないですが、ある時期、ヒトラーとドイツのナチ、つまり国家社会主義に対してある種の希望を抱いた時期があることは確かなんです。そのことが後から攻撃されて「ハイデッガーはナチだ」という極端なキャンペーンになったので、戦後の一時期、ドイツではハイデッガー哲学は1970年ぐらいまでおおびらに研究もできないような状況があったんです。

日本では大丈夫で、京都大学哲学科はハイデッガー研究の伝統がずっとありました。遠いし、言語も違うから見逃されていたようなところがあるんでしょう。でもドイツでも、ハイデッガーの後にその問題を引き継いで発展させようという動きはあって、ガダマーは哲学的解釈学で展開したんですね。この解釈学とは、まさに真理の解釈なんです。

真理の解釈は作品に対して行われます。芸術作品がモデルになっていますが、大元のモデルは聖典、聖なるテキストです。つまり聖書のような伝統的なテキストですね。どういうことかと言うと、科学は伝統的な権威がもたらす偏見から自由になることによって真理を探究する。デカルトの『方法序説』では、感覚は偏見に影響され人間を誤らせるから、感覚に頼らず理性によって計算的に思考を積み上げていくことが大事だと言われる。ここでは、偏見や先入観が、いわば我々の理性を曇らせる悪者で、方法によってそれを取り除かなきゃいけない。

だけれども、方法によって偏見から自由になることできるのか?、とガダマーは問うたわけ。それは、僕は基本的に正しいと思うし、そうした問題提起をしたのは偉いと思うんです。人間は自分の偏見を全て取り除くことなんてできないし、あらゆる偏見から自由な立場なんてない。むしろ、特定の偏見をもっていることが理解を可能にしているんじゃないか。

つまり偏見、先入観があるから我々は他者を理解できる。これね、ハイデッガーがベースになっているので

ちょっと分かりにくいかもしれませんが、認識する主体がそもそも単独に宇宙の中にポンと存在しているのではなくて、初めから世界全体を背負って存在しているという考え方に基づいています。ハイデッガー用語では「世界内存在」と呼びます。同時代のエストニアの生物学者、ヤーコプ・フォン・ユクスキュル（1864-1944）も「環世界」という概念を提唱して、生物個体はその行動も認識も環境と切り離せない仕方では存在していると主張しました。ある意味、二十世紀初頭に分野を越えて共有されていた問題意識だと思います。

そもそも理解するとはどういうことなのか。例えば2000年前に書かれた聖書のテキストを、どうして現代の私たちが理解できるのか。テキストが背負っている世界とこっちが背負っている世界は全く違います。でも、両者がじわっと融け合う、みたいな状況が理解なんですね。ガダマーは「地平融合」と呼びます。特定の先入観がなかったら、つまり何らかの世界を背負っていなかったら、そもそも融け合うことすらできないから、理解なんてそもそも成立しないと。

真理は方法の果てにある目標ではありません。深いテキスト解釈の場に生まれている。その意味で戦後の科学主義に抵抗した本と言えるでしょう。ある意味、ハイデッガーからナチ的なものを脱臭して、テキスト解釈という比較的無難な文脈でハイデッガーを定式し直したとも言えるかもしれません。僕も大学院生の時に少し頑張って読みましたが、今では、美学会の発表でもガダマーの研究はあまり聞きません。ハイデッガーはありますが、ガダマーは忘れ去られている。それには理由があると思います。

同様に、戦後のドイツ圏哲学ではある時期まで力をもっていたフランクフルト学派も忘れ去られています。岡田さんも関心をおもちですが、僕も一時期熱心に呼んでいたテオドル・アドルノとか。『否定弁証法』(Theodor W. Adorno, 1966. *Negative Dialektik*. *5) なんて、あんなに苦労して読んだのに、それが今ではほとんど忘れ去られている。少し言い過ぎかもしれませんが、説得力を失っていったことは確かです。今、新しい実在論の流行を見ていると、そうした廃墟にハイデッガーがまたぬっと出てきたように見えます。

だから「方法」に対する一番のライバルはガダマーで

はなくて、ハイデッガーなのだと思います。80年代以降にポストモダンとか日本のニューアカデミズムとかそういう流れの中で、マルクス主義系よりもはるかに力をもっていたのは、ドゥルーズやデリダのような、いわゆるポスト構造主義と呼ばれるフランスの思想家たちです。彼らは左翼とは違ってアンチ・ハイデッガーではありません。ハイデッガーの重要性を認めつつ、その問題提起を別なやり方で展開しようとしてきた。またハイデッガーが非常に重要視していた思想家として、フリードリヒ・ニーチェ（1844-1900）もいますね。

岡田：ニーチェの文章も面白いですよ。哲学者らしからぬ文体というか。時々、ニーチェの文章って、週刊誌のルポライターみたいなスタイルだと思うことがあるんですけど、すごくかっこいいですよ。

吉岡：そして短い。フラグメントだよ。

岡田：ある意味、ビートたけしみたいな毒舌ノリを連想することがあります。

吉岡：特に晩年は、意図的にそういう書き方をしているので、アフォリズム、断章です。断章がなぜ広がるかという、ひとつにはどうとでも、自分の都合のいいように読める。ヴァイトゲンシュタインもそういうところあるけれども、全部読まなくていいみたいな気楽さ。たまたま開いた個所でガンと殴られるみたいな。

岡田：たまたま開いたところでパッと来るか。それともガダマーみたいに恐ろしく分厚い本を書くか。これは真理に到達するふたつの方法かもしれません。吉岡さんが最初に言われたように、科学というのは方法に従ってコツコツやっていけばいずれ真理に到達できますという立場だけれども、他方ではハイデッガーのように、真理とは突然ビビビッと来るもんだという考えもある。

吉岡：それでいくと後者の方が芸術には近いんです。

岡田：近い。

吉岡：一般的には芸術にとっての真理は突然ビビビッと来るものですが、ただ芸術の中にもね、科学主義や合理的世界観で固められる世界に対して真正面から戦うよりも、むしろ自分自身が科学のようになるという戦略を取ることもあります。例えばイタリア未来派が機械を賛美したりするのは、メカニックなものに美的魅力を感じていたからなんです、それと同時に、機械が支配してゆく二十世紀の世界に対して、それとは反対のロマンティックなイメージをぶつけても無効だという強い時代意識があったからです。だから、むしろ自分自身が敵のようになる、敵を擬態するという方向に行く。

ニーチェが『善悪の彼岸』（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1866. *Jenseits von Gut und Böse*）で、「怪物と戦う者は自分自身が怪物にならないように注意せよ。お前が深淵を覗き込む時は、深淵もまたお前を覗き込んでいるのだ」（*6）と書いた。芸術というのは基本的にはミメシス、模倣ですが、この模倣というのは単に形を真似ることだけではなくて、敵の姿に自分が擬態することも含んでいるのだと思います。敵に同化するという危険を伴う行為によって戦うという方法です。こういう戦法は普通の哲学者はあまりもってませんが、ニーチェのような文章がうまい哲学者はある程度、もっていますけど、カントのような科学者タイプの、文章が下手な哲学者はもってませんね。

岡田：それは科学者が達意の文章を書いたりすると、良くも悪くも科学的ではないようなイメージを与えるのとパラレルです。ハイデッガーが書くものは詩に近いから、あの文体の「カッコよさ」をうさんくさいと思う人も多いでしょう。「騙しなんじゃないか」という疑念を呼びがち（笑）。

吉岡：だから今の大学でもね、哲学の学位論文とか書く時に、ニーチェ的な、文学的表現を駆使して書いたら…。

岡田：絶対アウトです。

吉岡：絶対アウトですよ。つまり今の学問的な知の世界は、分野にかかわらず科学主義的方法に支配されています。僕の話はこれくらいで終わりにしますけれど、岡

田さんにバトン渡すためにひとつの問題提起をしておきたいと思います。それは芸術にとっての方法ということについて。

中ザワさんたちの「方法主義」に限らず、芸術には方法を掲げる運動、方法を志向する側面があります。方法に従うアーティストたち自身は、パフォーマンス的には極めて冷静で合理的で、本物の科学者以上に科学者みたいなそういうスタイルを擬態するんだけど、本当に冷静である訳ではなくて、内部には熱いものがあります。

だって、宣言するんですからね。宣言って熱さがないとできないでしょ。科学はあまり宣言をしません。その落差が、僕はすごく面白いし重要だと思うんです。三輪さんのアルゴリズム音楽に関しても常に感じてきたことなんですけど、表現されているものとは裏腹に、内部には溶岩のような情念を感じる。

ということで、僕の話は方法を哲学史の文脈に位置づけてみたという感じなのですが、とりあえずここで一旦終わります。では、岡田さんお願いします。

岡田：「真理と方法、再び」というお題に対して、僕のような哲学の門外漢には「真理ってそもそも何？ 誰にも恥ずかしくて聞けないけど・・・」という不安がありました（笑）。ですから、このシンポジウムの前に一言だけ吉岡さんに確認しようと思って、「真理って要するに神のことですよ？」と聞いたら、その理解でいいということで、とても安心しました。芸術作品というのは、ただ美しかったり楽しかったりするのではなくて、真理が開示される場所だという発想は、ハイデガーは言うまでもないですが、アドルノにも強烈にあります。ヘーゲルだってそうでしょう。いわく、芸術とは感覚的に現象する理念なんだから。

今でも私たちが例えば「あんなものは芸術じゃなくて、ただの娯楽だ」とかいう言い方で特定の作品をくさす時、そこには「娯楽には真理の開示がない」という前提があります。逆にいえば、自分のことを「芸術家だ」と思っている人は、自分のことを「真理を開示する者」、つまり一種の神だと、密かに思っていると思うんですよ。

ちなみに僕については実際、三輪さんの作品に「真理」を求めています。誇張して言うと、神なき世界にあって、神を求めてさすらって、そして三輪さんの作品に出会っ

たと言えなくもありません。こうして考えると、『真理と方法』というガダマーの著作のタイトルは実はすごくアイロニカルというか、不気味です。真理のことを神と言い換えていいのならば、「真理と方法」とは「神に到達する方法」なんだから。

これは例えば「幸福の科学」とか言われた時の違和感と似ています。「幸福」を「神」と言い換えて、「科学」を「方法」と言い換えることは不可能ではないだろう。そうすると、これまた「神を見つける方法論」という話になる。つまり真理は偶発的にビビッと「降りてくる」のではなくて、方法に従ってこつこつ作業したら誰でも到達できますということですからね。ある意味で科学主義かもしれない。こうやって考えると、近代科学が頼ってきた「方法を通じて真理へ」みたいな前提自体が結構うさんくさいものなのかもしれないなんて思いながら、吉岡さんの話を聞いていました。実際は一級の科学者は、方法なんかじゃなくて、最後はビビッと真理を見いだしているのではないかと思います。特に数学とかね。

吉岡：ああ、それはそう。方法を通じて真理に到達するというのは、科学が実際に全部そうだという意味ではなくて、規範ですね。科学はこうでなきゃいけないという。

岡田：さっきから「ビビッと」なんて言っていますけれど、要するに「顕現」ですよ。神が顕現する、ヒエロファニー（hierophany）、つまり突発的に何か降ってくる。隠されていたものがパッと開示される。突発性としての真理の開示。乱暴な言い方をすれば「お告げ」とか「降りてくる」とか、あの感覚にすごく近い。とりわけ音楽って諸芸術の中でも、とりわけ「降りてくる」という面が強いと思うんですよ。突発性が強い。

最初に大久保さんに紹介していただいた雑誌『アルテス』の巻頭言では、坂本龍一さんがインタビューに応じくださった。その中で坂本さんが「『神の声を聴く』って言うように、真理っていうのはわりと聞くものなんだ」（*7）という発言をしておられます。神のお告げは見るものではなく、聴こえるものだと。実際、世の人は諸芸術の中でもとりわけ音楽に対して、真理が啓示されることを期待しています。ジャニーズのファンであろうがコルトレーンのファンであろうが、ベートーヴェンのファ

ンであろうが、それは変わらない。そして僕は、真理の啓示を待ち望んで三輪さんのコンサートに行く。音楽ファンの心性と比べたとき、美術館に行く人も同じ意味で「真理がビビビッと啓示されること」を期待していると言えるのでしょうか。

吉岡：期待していると思いますよ。「ビビビッ」と、強烈なエンターテインメントの経験はどう違うと思いますか？

岡田：僕はほぼイコールだと思ってます。エンターテインメントには、文化産業や経済が介在していますから、相当大きく操作されたものであるのです、単純にイコールと言うつもりはありませんが。それでも神前儀式にすごく近い性格がある気がします。

僕が美術ファンや小説ファンは果たして音楽ファンと同じ意味で神聖顕現を、ヒエロファニーを期待しているのだろうか？と思わず言ってしまったのは、音楽の鑑賞形態は集団的だからです。集団啓示を得やすい。それに対して1枚の絵の前で1,000人が熱狂することは多分物理的に不可能だし、1冊の本をみんなで読みながらオーツとなって宗教的恍惚に入るのも不可能でしょう。

「芸術の方法」という意識は本来、音楽よりもむしろ文学と相性がいいのかもしれませんが。例えば、19世紀のリアリズム小説、いや、ひょっとするとセルバンテスの『ドン・キホーテ』（Miguel de Cervantes Saavedra, 1605, 1615. *Don Quijote*.) くらいからすでに、「小説を書くということはまず方法論を考えることだ」という発想があったんじゃないでしょうか。同じように美術でも、印象派やキュビズムみたいに「方法論」を強く意識している人が、音楽よりも少し早く出てくる気がします。

もちろん音楽の場合でも20世紀に入ると「方法」が焦点化されます。嚆矢はアルノルト・シェーンベルク（1874-1951）の十二音技法でしょう。そのあとはトータル・セリーとか偶然性、モードとかミニマリズムとか。いわゆる「現代音楽」は思いきり方法論にこだわって、「音楽は情動の芸術だ、感覚の芸術だ、直感だ」みたいな一般通念へのルサンチマンを抱いています。方法論なしに音楽作品なんてつくれるはずないだろとさえ、考えるわけです。文学や美術のように方法意識が音楽より先行し

ていたであろうジャンルに対する、後発ジャンルとしての焦りもあったかもしれません。

19世紀から20世紀初頭の近代までは、対位法や和声法といった「一般的な」ルールがありました。この一般ルールを変形したり、すかしてみたり、ルール違反をすることで「個人表現」が成り立っていました。それが音楽におけるロマン派近代。では、近代と現代の分かれ目がどこに来るかということ、それはやっぱりさっきもいったシェーンベルクだと思うんです。世界史的には大きな切れ目になった第一次大戦後に、シェーンベルクは自分で十二音技法という方法論をつくった。これは決定的にそれまでと違うことと思います。

従来の作曲家にとってのルールは自然発生的な言語みたいなものであって、個々人が新しい文法を設定したりするようなものではありませんでした。個人は一般ルールに則って自己表現をする。そしてルールを破るにしても、必ずどこかで他人に「分かる」ところをつくっておく。ルールに則る場所をつくる。これが大事なポイントで、その辺はロマン派の大作曲家たちは実にうまいものです。ルールから逸脱するんだけど、一番根本的なところでは一般ルールに手を付けないようバランスを取る。それに対してシェーンベルクは音楽の基礎文法そのものを新たに自分でつくっちゃった。1920年ぐらいなんですけどね。エスペラント語がブームになるのとはほぼ同時期なんですよ。面白い符合です。シェーンベルクはユダヤ移民の子としてウィーンに育ち、既成の音楽言語の外部にいたとも言えます。大文字の「文化」の外にいました。「クラシック音楽」という文化内の音楽言語が、彼にとっては外国語だったからこそ、帰属する文化によってハンディが生じない「十二音技法」という普遍的な人工言語を構想した。もちろんシェーンベルク自身が、僕が今喋ったようなことを聞いたら激怒したでしょうけど、彼は自分がやっていることはバッハ以来のクラシック音楽の必然的な延長だと確信していました。

それはともかく、シェーンベルク以降は多くの作曲家が「自分自身の文法」をつくるようになります。オリヴィエ・メシヤンの『わが音楽語法』（Messiaen, Olivier. 1944. *Technique de mon langage musical*.) という本はその典型で、「私はこういう語法でつくっている」ということを書いています。これに従って作曲すると本当

にメシアンみたいな音にとりあえずはなるのはいかななものかとも思いますが、20世紀後半のシュトックハウゼンやブーレーズも「自分の語法」をつくることにこだわっています。作曲家＝曲をつくる人というより、むしろ「方法をつくる人」に変わって、極端に言えば、作品自体は方法の結果にすぎない。ケージについては言うまでもないでしょう。彼が設定したのは「4分33秒」という枠だけ。その結果どんな音響現象になるかなんて誰にもわからない。神のお告げを待ち望むのみ、みたいな世界です。

こんな風にして、いわゆる「現代音楽」の代表的な作曲家の多くが、いわば科学主義的に「方法」を探求した果てに、「お告げ」とか、ある種の宗教的なものに接近していくというのは、偶然だとは思えません。その意味では三輪さんだってそうです（笑）。とりわけ「・・・という夢を見た」という物語を作品とセットでつくるという点。やっぱりヒエロファニーですよ。徹底的に科学主義的に「方法」で曲をつくる、しかし方法論を詰めて詰めて詰めた果てに、なにか物語が降ってくる瞬間を待ち望むといった感覚でしょうか。ジョン・ケージが「偶然性」として追求したのも、そういう瞬間だったんじゃないでしょうか。ここから先は三輪さんに聞いてみたいところですね。

三輪眞弘（以下、三輪）：特に、真理が現れるということと、それから僕がシミュレーションを重ねながらアルゴリズムを考えて、作曲をすることがどう結びつくのかは、自分でもよくわかりません。ただ、学生の頃から音楽の構造というものには非常に興味をもってはきました。それこそシェーンベルクじゃないけれども、20世紀になってから多くの作曲家が自分なりのシステムをつくって、ある規則性・法則性に基づいて音を選ぶということをやってきた。でも十二音技法、セリー主義といったシステムにおいて、それがどれくらい厳密なのか、どれくらい自由に解釈していいのかわかりませんでした。一方で、僕の世代からはコンピュータが自分で使えるようになった。アルゴリズムっていうのはひとつの法則性の最も高度なこと、複雑なことができるものですから、それを使って音楽をつくってみたいと思ったということです。

で、僕の活動でやっぱりキーになるのは、作曲はコンピュータをフルに使ってやる、つまり徹底的にシミュレーションしてやるんだけれども、ある規則に従った場合、こういう状態で始めたら、その後どのように展開するのかということ、事実上やってみなきゃわからないということです。ブーレーズや十二音技法だったら、それでもまだ音符に書いてみたら、楽譜が読める人なら音が聞こえるかもしれないけれども、でもアルゴリズムで次の数列が生成されていくその先々を人間の頭で想像はできないので、おのずとシミュレーションをつくることになる。そうすると、ある作品をつくる時にこの初期値で始めたらこんな風な結果が出てきた。ピンとこないなと言って、違うのを入れてみようかとか、違う初期値にしてみようかとか、それを延々と繰り返すわけです。「ドカーン」ではないのですが、確かにこのような試行錯誤の過程はテロリストが用意周到に時限爆弾をつくっているような感覚に似ていると自分でも思ったことがあります。

そのなかで何か面白くない理由が規則にもあるようだったら、もちろん手直ししたりはするんだけれども、後はもう神のみぞ知るみたいなのがほとんどです。また、ひとつの気まぐれも偶然もないアルゴリズムだったら、必ずループします。ある状態で始めたら、例えば《あたりさま》だったら、8人のカスタンネットのそれぞれがふたつの状態しか取り得ないわけですから、要するに8ビットの可能性しかない。ということはもうおのずと256通りの状況しかあり得ないわけで、それがどんな風に展開するかというようなことは分からないけれども、256通り以上ではあり得ないことは、考えれば分かる。

岡田：三輪ファンとして訊きたいのは、そのループする瞬間というのは常に強烈な啓示が降ってくる感覚なのではないでしょうか。

三輪：啓示ではないけれども、ループはひとつのかけがえのない目安ですから、そのループが来たら次の展開は全く同じものがもう一回繰り返されるので、ここがひとつの終わりなんだなと解釈をしていく。

それから、ひとつ絶対に僕が外せないのは必ず人間がやるってことです。で、それは人間がやらなければそ

それは作品ではないと僕は信じて疑わないってことです。今ならばサウンドサンプラーで本物と違いが分からないほど素晴らしい楽器の音色のパレットがあって、それをコンピューターで鳴らすことができる。でもそれは、結果が似ているからとか、結果が同じだから——同じとは僕は決して言いませんけれども——とって、同じものだとは全く思わない。でも現にアルゴリズム・コンポジションをやっている作曲家の中には同じだと考える人たちがむしろすごく多いと思います。元々コンピューターを使っている人たちですから。

でも僕は少なくとも人間の身体で演奏可能なものをつくっているし、必ず人間の身体によって、この現実空間の中で演奏されるという前提をもっている。これは直接答えにはなっていないけれども、何かが起こる時の最低限の条件だと捉えているわけです。

吉岡：いや、面白いなと思っておふたりのやりとりを聞いていたんですけど、方法って今回のテーマと結びつけて考えると、そもそもものをつくる時には多かれ少なかれ、何か方法的な意識が必要なわけじゃないですか。だけど、今日僕らが問題にしている方法というのはもう少し限定する必要があって、つまり職人さんのテクニクとは違います。岡田さんのあげられた例でも、要するに自分の語法を決めたら他の人がやっても同じものができるとことが大事です。これはやはり科学実験と同じです。実際の科学実験は必ずしもそうじゃないけれども、科学実験の規範としてはそうであるべきです。他の人がやっても反復可能できなきゃいけないわけです。

中世の職人さんの技術は非常に高度な方法を内包しているけれども、その人しかできないんですよね。それを伝授するためには工房に弟子入りして、身体から身体へと伝承されなければならない。その伝承に何かある種のヒエロファニーがあるんですね。奥義を体得するみたいなことです。その場合には自分が何をしているか、これをしたら何が起こるかということがわかっているから、ある意味では職人さんの理想は神様みたいなものなんですよ。

この世界で起こりうることを全部コントロールして、全知全能みたいな立場に立つのが職人的な手仕事の技術の理想で、そこにはある種神秘的なものというか、見通せ

ない部分がある。それに対して「方法」というのは一見科学的で合理的で予測可能みたいに見えるけれども、そして確かにその通りなんですけれども、技術はどんどん非身体化、非人格化していき、しかもその蓄積によって精密化していくので、別の意味で見通せないもの、予測不可能な事態、爆発事故というか、そのドッカーンというのが起こる可能性を孕んでいくんですね。

後者のようなものを僕らは今「方法」として議論しているんだと思うんですけども、そうするとさっき僕が言った、芸術はミメシスだという意味が反転して、つまり現代の科学技術、テクノロジー自体が前衛芸術のミメシスになっているわけじゃないですか。現代の科学で何でも分かるみたいにメディアは報道したがるけれど、本当は専門家も含めみんな何も分かってないですよ。だから「方法」って突き詰めると、究極的には核兵器みたいなもの、人工知能みたいなものです。合理的で反復可能な原理に従って作動しているのに、それこう集合的に合わさって蓄積されていった結果、何が起こるかは誰もわからない。

岡田：昨日ちょうど『未知への飛行』（シドニー・ルメット監督、原題は*Fail Safe*）という1964年の映画を観ました。キューブリックの『博士の異常な愛情』と同時期につくられた同じタイプの映画で、コンピュータの小さなミスが原因で核爆弾がニューヨークとモスクワに落ちるという物語です。機械の無謬神話と、そして誰にもわからない結末とが主題の映画だったので、今の話はすごく面白かったです。

吉岡：普通の意味でミメシスといったら、何か古い、古代的な美学の概念みたいに関心は聞こえるけれど、現代文明でも高いレベルのミメシスが起きているというか。そのキューブリックの映画のような物語、なぜそんなものを見て私たちが興奮するのかと考えると、科学やテクノロジーの孕んでいるある種の予測不能性、方法そのものもっている芸術に近い部分を感じているからではないでしょうか。むしろそっちの側からも、もう溶け出している、溶解しているみたいな感じがありますね。それはミメシスの現代的なあり方だと思います。

世界の壊滅を想像することって、気持ちいいんですよ。

この美的経験は、人気がある。カタストロフを描く映画や、それから週刊誌とかでマスメディアで騒がれるような終末論的なお話とか、それにまつわるセンセーショナルなネタもそうだけでも、やっぱりすべてがミメシス的な、美的体験なんですよ。未来はどんどん良くなりますよ、みたいな本を書いてもあんまり売れないけども、人類は滅亡する、世界は終わ的なことを書いたら売れるわけです。美的に求められているからです。

そういうのは芸術の問題です。誰もそう言わないけど、そう思いますね。あと、岡田さんの話の途中で「幸福の科学」の話題が出た時に思い出したのですが、幸福の科学っていう日本語名称だけから考えると、今日僕たちが問題にしている「真理と方法」に関わっているように思えるけど、あれ英語の名称では「幸福の科学」とは書いてなくて、“happy science”と書いてある。幸福の科学じゃなくて、「幸福な科学」なんですよ。「喜ばしき知識」、ゲイ・サイエンスです。ニーチェなんですよ。幸福の科学だったら何で「サイエンス・オブ・ハピネス」じゃないだろうと前から疑問なんだけど、幸福の科学の人に訊いても知らないって言われました。

このことに関して、IAMAS関係の人は知っていると思いますが、卒業生の福森みかさんが運営している同窓会のメールマガジンの連載で、2023年9月から「ぬーちゃんのネクロマンシー」が始まったんですね。ネクロマンシーだから死者を呼び出して、恐山のイタコさんのように語るわけです。要するに交霊術みたいなシリーズを始めたんですけど、最初に呼び出したのが、幸福の科学をつくった大川隆法でした。

岡田:三輪さんに聞いてみたいことがいくつかあります。まず、三輪さんは生身の身体でやることにすごくこだわりますよね。僕には「身体でやる」ということは結局、偶然的なものを引き受けるということに思えます。《またりさま》が典型ですが、三輪さんは一見「人間機械をつくる」という方向で行くように見える。でも「人間機械」でもミスは起きる。ミスしないことによってさらに重大なミスが起きたりもする。『未知への飛行』の途中では、コンピュータのミスのせいでモスクワを核攻撃しろっていう指令が出てしまったことが分かるんですが、パイロットにいくら肉声で大統領が中止を命じても、パ

イロットは訓練の時に肉声の命令は聞くな、数字だけに従えと言われているから、それを聞きません。

吉岡:肉声は敵の工作かもしれないからね。

岡田:ミスがこんなふうにならざるカタストロフとなることもあれば、何か思いがけない僥倖を生むこともあるだろう。京都在住の伝説の打楽器奏者ツトム・ヤマシタが、あるプライベートな集まりで、「ミスにはええミスと悪いミスがある、ミスせんとうと思って腰を引いてミスするのが一番あかん」と言っていたのを思い出します。

これは三輪さんに尋ねるたびに否定されてしまう話題なんだけど(笑)、身体への三輪さんの極度のこだわりには、どこか「偶然」への待望が入っているんじゃないのかな・・・。

吉岡:僕も似たような疑問を感じたことがあります。三輪さんに訊くと同じように否定されるんだけど、例えば《またりさま》で、アルゴリズムに従って演じるパフォーマンスが何かを間違えた時、そのエラーはツトム・ヤマシタの言う「いいミスタッチ」とは違いますよね？

三輪:違うと思います。しちゃいけないエラーです。特に僕の作品の場合は数式で連鎖していくので一回間違えるとそこから先の未来が全部変わってしまう構造もっています。普通の楽曲だったら次から復帰できるけど、それが実際できないという構造上の理由もあるかもしれません。僕が強調しているのは、人間が間違える可能性があるということについて、もちろん間違えちゃいけない、間違えはネガティブだと位置付けながらも、その一方で、間違えられるのは人間だけだということも気になっているんです。つまり機械だったら故障するか完全に動くかどっちかだけれども、人間だとそのどちらでもない次元があるというのがひとつ意識するところです。そしてひとつの間違いによって未来の展開がすべて変わってしまうということをポジティブなこととして考える場合もあります。

それから、とにかく演奏というものは必ず身体化するということが前提になっています。つまり初めてやる何か

では絶対になくて、必ず身体化されて可能になる次元というものを僕は前提にしています。演奏だけではなく身体が行うこと、水泳だって自転車に乗ることだって、最初はうまくできないし、意識したらするほどできないんだけども、ある時から身体化されて、もう無意識で自由にできるようになる。そんなこと言ったら、普通に立って歩くことだって、赤ちゃんの時にはできなかったことが、毎日毎日やってる間にできるようになるわけ。

そういうふうな身体化の統合が僕ら人間だと捉えてみるならば、それに何か加えたいとか、そういう気持ちはありません。

岡田：方法論というのはある意味では身体の調教です。そしてスポーツの訓練とは違って文化の訓練は、人間の合目的な動き方からすれば不自然な動きを憶え込ませるという面が確かにある。そういえば三島由紀夫が寺山修司とのぶっ飛んだ対談で同じようなことを言っていました。それから、僕が大変尊敬している友人のピアニストも似たことを言っていたな。「ピンチになったとき、(例えばミスタッチをしないためには3の指でとればいいものを)非合理とわかっていても思わずその指使い(例えば5の指)が出てしまう、それこそがピアニストにとって『文化』なんだ」と。

三輪：そこまでいくと、文明とまでは言いませんが、文化と僕らとの関係みたいな話になるような気がします。人間にとって、泳げたら何かと便利ということも勿論あるだろうけれども。芸術に関しては非合理なこと、例えば《またりさま》ができてどうする?という、つまり何かの目的を達成するために《またりさま》を練習するわけではないという意味では、無目的なことだし、恣意的と言えるかもしれません。

昨日、中ザワさんも自己言及とか、無意味なものの意味や、無意味だということが重要なんだとおっしゃっていました。例えば、今ギャラリーで展示されている硬貨の作品(*8)にしても、何か規則がクリアにあって、それに従って並べるだけです。何の得があるのって言ったら、何の得もありません。でも、それがひとつの作品としてこの世に存在するとか、音楽作品だったら現象するとかっていうことに、やっぱり大きな価値を感じ

ているとしか言いようがないだろうなと思います。

大久保：《またりさま》は身体を介して実現されます。ピアノを弾くという異なる芸芸や教育によって身につける身体鍛錬と同じように、《またりさま》のルールに反応できる訓練された身体がつくれます。文化的な身体というのは、たまたまある文化圏にいるから役立ったり役立たなかったりするだけで、その身体技能そのものになんら意味はない。高度な身体鍛錬を積んだ身体を介した実現では、起こりうるミスを引き受けたり何か期待しているのかという話がありましたが、三輪先生の作品では基本的にはミスは許されない。シミュレーションでやった通りに完璧に行われることを目指しています。

それとそこに逆シミュレーション音楽作品を構成する「命名」と呼ばれる物語が付されていて、例えば《またりさま》は奉納儀式、捧げものとして行われるという意味づけがなされる。そこで多分ですけど、例えばかつてなら「方法マシン」のメンバーや、IAMAS有志の演者がどんどん上達して、誤らずに何周でもできるようになったとき、何か「お告げ」的なもの、それこそ真理が皆垣間見られるようなことを、「命名」のフィクションレベルじゃなくて三輪先生自身も狙っているのかもしれないと思っています。

というのも、三輪先生も書かれたテキスト(*9)で教会音楽について語られるくだりがあるんですけど、三輪先生は自分の作曲行為について、教会音楽の作曲家と同じだと言われています。神が死に、宗教的超越者への信仰がなくなったとき、私たちは、科学、それを成立させる論理や数学を信仰しました。三輪作品のベースはアルゴリズムですが、テクノロジーに支配されている現代では、コンピュータ言語こそ、今までの神話を語ってきた自然言語に代わるものだと書かれています。

だからコンピュータ言語で作曲して実現するというのは、おそらく大真面目に奉納儀式を執り行うことを意味するんだろうと理解しています。一方で、先ほど岡田先生が指摘されたような身体性の問題、過つ身体をどう引き受けるのかという問題は、私もずっと疑問でした。

というのは、《またりさま人形》という、ギャラリーでも展示中のお人形があります。あの作品は、言ってみれば生身の人間で行われている《またりさま》の奉納儀

式のモデル、完全バージョンとして、マタリの谷の村の神殿内で完全な機械としてずっと動き続けているとされています。

《あたりさま人形》の物語を要約しますと、マタリの谷の人々は境内から聞こえる完璧な《あたりさま》をモデルに自身も奉納し続けるのですが、あるときマタリの谷の人達はひとり残らず自殺してしまうという事件が起こる。人々が死に絶えてしまった後に残ったのが、その完全な機械仕掛けの人形だった・・・という。これは読み方によっては、身体による奉納に対する完全な機械の勝利、結局理想はそこでした、という話とも解釈できるような気がして、兼ねてから非常に気になっています。三輪先生は、テクノロジーと人類文明に関しては悲観的なことを言いつつ、ユーモアを伴った作曲もされつつ、その両方をやっているけど、結局のところどうなんだろうと。

三輪：僕自身にとってももちろん僕にとってもショッキングなストーリーだから、そんなお話をなぜ思いついたのか自分でもわかりません。僕を誰かが精神分析するしかないような気がします。

大久保：そうですね、その部分はわからないままにあり続けるというか、三輪さんの中にその両方がある。身体を介する表現こそ芸術の本質なんだけれども、同時にテクノロジーに支配される機械仕掛けのものへも結びつくんですね。

三輪：うん、機械仕掛けということが、何か神の位置に置かれちゃうってということなのかな。

岡田：そう思います。《あたりさま人形》のお話を聞きながら連想したのは、中世末あたりから公共の場に置かれ始める巨大時計です。ベネチアの有名なサンマルコ広場にも大きな時計があるし、有名なのはストラスブルの大聖堂の大時計ですね。教会に置かれているのは象徴的なことで、マクロコスモスの運動を象徴する機械の前で人間が祈ったり奉納したりする。まさに、あたりさま人形的世界です。人間が絶滅した後も時計は回り続ける。

吉岡：時計は確かに宇宙の比喩というか、被造物である世界の比喩ではあるんですけど、厳密にいうと永遠にじゃなくて、最後の審判の日までですね。時計はいつか止まります。神様がねじを巻いて、それが止まるのが最後の日。

岡田：そうでしたね。

吉岡：でもその時計職人の技術が18世紀の後半になるとオートマトン、いわゆる自動人形をつくり出す。時計もオートマトンの一種だったけど、自動人形はその啓蒙期のいわゆる唯物論者たちにとって、ある種、こんなもんができたなら、もう人間は要らないじゃないかというものだった。今の僕らから見るとちょっと良く出来たおもちゃみたいなんだけど、文字を書く人形なんかはその当時の人にとっては驚異的なんですよ。

岡田：楽器を弾く人形というのも18世紀もたくさんつくられた。それからオルゴールですよ。オートマトンもオルゴールも時計の技術の応用です。それから自動楽器ですよ。18世紀末には既に自動オルガンが作られていた。モーツァルトも自動オルガンのために作曲しています、しょうもない曲ですが。19世紀に入るとこれがメトロノーム技術に応用される。こうやって考えると一本の流れですよ。「時計と真理」みたいな感じでしょうか。

吉岡：そうですね。でも、そのさっきの《あたりさま》のお話はすごく魅力的ではあるんだけど、その原型になるようなモチーフはわりとあります。「人間がいなくなった世界で機械だけがひたすら動き続ける」という物語は、サイエンスフィクションの中にはよく出てくる。例えば、1956年に公開された映画『禁断の惑星』（フレッド・M・ウィルコックス監督、原題：*Forbidden Planet*）では、人類よりも遥かに進歩した科学技術をもって宇宙の文明があって、そこへ人間が訪ねて行くと、既に住人は死に絶えていて、機械だけがずっと動き続けている世界が描かれています。その機械というのがものすごく、確か核融合か何かで惑星全体を使いながらそのメカニズムをずっと動かし続けています。それだけだ

と、何となく不気味な感じですが、優れている点は別にあります。その星の住人の科学的合理的な理性は、人間には到底及ばないほど発達したにもかかわらず、自らの心の中にある無意識、つまり、フロイトで言うところの「エス」をコントロールすることができなかつたので死んでしまったということです。けれども、それをもっている生きた人間がそこにやってきたものだから、機械が人間の無意識に莫大なエネルギーを備給して怪物を生んでしまうという物語です。機械が神の座を奪うみたいな話が先ほど出ましたが、まさにそういうイメージなんですよ。《またりさま人形》の背後にあるのもそういうお話だけど、あれは木でできてるからわりとすぐ壊れるよね（笑）。

三輪:《またりさま人形》の場合は、未来永劫動き続けるっていうよりも、古代からずっと動いてきたことを言うがために金属ボールをモーターで持ち上げるんじゃなくて、裏山の湧水によって駆動してきたっていう話に、どうしてもしたくて、あれをつくってくれた美術家の小笠原則彰さんに水流駆動で、一番素朴な素材を使ってやりたいんだって話しました。

吉岡:それが三輪さんの作品のすごく面白い面ですよ。つまり、人間のいない世界に機械だけが・・・みたいな怖いことを言うんだけど、実際動いている機械というの

はもうめっちゃめっちゃフラジャイルですぐ壊れそうな感じ。これは重要なポイント。

三輪:最終的に動かしたら八つ並べて二周ちょっとしなかった。ずっと動き続けていたなんて冗談じゃない(笑)。

大久保:それがうまくいかなかったっていうことが本当に救いですね。

三輪:まあね、だから本当にエンジニアリングの話ですよ。材木屋さんもそれはちょっと難しいんじゃないかって何回か警告してくれたんだけど。でも、小笠原さんは確か学生として僕が担当したこともあって、強いこと言えなくて、僕の言う通りにやってくれたためにそんなことになっちゃって、彼には申し訳なく思っています。とにかく、エンジニアリングの点から言うと、フェイルセーフの真逆で、小さな誤作動が次々に連鎖拡大していったシステムがダウンするような、つまりちょっとでも水をかぶれば木は歪んで重くなるので、それが戻られなくなる構造だったんですよ。

吉岡:人間が全滅した村であれが動いているというイメージは怖いけど、実際の《またりさま人形》を見ると可愛い（笑）。

編註

- *1 邦訳に『真理と方法1: 哲学的解釈学の要綱』（饒田収訳、法政大学出版社、1986）、『真理と方法2: 哲学的解釈学の要綱』（饒田収・巻田悦郎訳、法政大学出版社、2008、新装版：2015）、『真理と方法3: 哲学的解釈学の要綱』（饒田収・三浦國泰・巻田悦郎訳、法政大学出版社、2012）
- *2 1935年～1936年にかけてドイツやスイスで行われた講演をもとに1960年に単行本として出版された。講演原稿は1950年に出版された『袖径 [Holzwege]』に収録され、邦訳はマルティン・ハイデッガー著、関口浩訳、『芸術作品の根源』（平凡社、2008）など。
- *3 邦訳には小場瀬卓三訳（日本評論社、1950）、谷川多佳子訳（岩波、1997）など。
- *4 邦訳には寺島實仁訳（三笠書房、1939.4-1940.10）、松尾啓吉訳（勁草書房、1960-1966）、細谷貞雄・亀井裕・船橋弘共訳（理想社、1963.12-1964.3）、中山元訳（光文社、2020.11）など。
- *5 邦訳に木田元他訳（作品社、1996）、細見和之、河原理、高安啓介訳（作品社、2007）など。
- *6 『善悪の彼岸（原題：Jenseits von Gut und Böse）』第146節。ドイツ語より発言者訳出。
- *7 「インタビュー 坂本龍一：明日の見えない時代に、耳を澄ませる」『アルテス VOL.01/2011 WINTER』（アルテスパブリッシング）

ング、2011) : 32.

- *8 ギャラリーに展示された中ザワヒデキの「おおがきビエンナーレ2023」のために制作された新作《40048枚の硬貨から成る89736円（金額第四二番）》のこと。
- *9 三輪真弘「アルゴリズムック・コンポジションの(不)可能性」『アルテス VOL.3/2012 AUTUM』(アルテスパブリッシング、2012年)