

ISSN 2759-1832

編集文献学研究

The Journal of International Textual Scholarship

vol. **3**



成城大学
国際編集文献学研究センター
Research Center for Textual Scholarship
Seijo University

編集文献学研究

The Journal of International Textual Scholarship

vol. **3**



成城大学
国際編集文献学研究センター
Research Center for Textual Scholarship
Seijo University

目次

巻頭言 第3号に寄せて 明星聖子	4
------------------	---

特集1 シェイクスピア戯曲編集のプラクシス

[報告]

シェイクスピア戯曲編集のプラクシス ——大修館シェイクスピア双書『冬物語』の編集作業を中心に 井出新	8
『尺には尺を』4幕1場の小唄をめぐって 佐々木和貴	16
<i>The Taming of the Shrew</i> ——偽物の父親は「教師」か「商人」か? 前沢浩子	24
『アントニーとクレオパトラ』における韻文と散文 ——本文確定に伴う諸問題 佐藤達郎	32

特集2 哲学を手稿とアーカイヴの視点から見る

[講演]

Learning from Philosophical Manuscripts and Archives Benedetta Zaccarello (日本語訳)哲学の手稿とアーカイヴから学ぶ ベネデッタ・ザッカレロ 村瀬鋼 訳	40
---	----

[報告]

Le manuscrit original et les copies des <i>Pensées</i> de Pascal Hirotsugu Yamajo 「哲学を手稿とアーカイヴの視点から見る」(2024年7月15日、成城大学) 村瀬鋼	56
--	----

* * *

論文

「ジョイス戦争」の経緯とその軍事的メタファーの由来について 南谷奉良	70
------------------------------------	----

* * *

インタビュー記事

James Joyce's <i>Ulysses</i> at 120—102—40 Hans Walter Gabler (日本語訳)ジェイムズ・ジョイス『ユリシーズ』にまつわる120—102—40周年 ハンス・ヴァルター・ガブラー 小野瀬宗一郎 訳	88
--	----

* * *

研究報告

<i>In the Workshop of Jean-Jacques Rousseau. Genesis and Interpretation,</i> a book presentation Nathalie Ferrand	104
--	-----

* * *

書評

Daniel Ferrer, <i>Genetic Criticism and Its Logics: The Draft and the Text</i> Peng Yi	124
明星聖子『ほんとうのカフカ』 田尻芳樹	130

Contents

Foreword On the Occasion of Issue No. 3 Kiyoko Myojo 4

Special Section 1 The Practice of Editing Shakespeare Plays

[Reports]

The Praxis of Editing Shakespeare Plays: On the Editing Process of *The Winter's Tale*
in the Taishukan Shakespeare Series Arata Ide 8

On the Song of Act 4, Scene 1 in *Measure for Measure* Kazuki Sasaki 16

Editing *The Taming of the Shrew*:
The False Father—Pedant or Merchant? Hiroko Maezawa 24

Verse and Prose in *Antony and Cleopatra*:
Issues Involved in Textual Establishment Tatsuro Sato 32

Special Section 2 Philosophy from the Standpoint of Manuscripts and Archives

[Lecture]

Learning from Philosophical Manuscripts and Archives Benedetta Zaccarello
Translation: Ko Murase 40

[Reports]

Le manuscrit original et les copies des *Pensées* de Pascal Hirotsugu Yamajo
Philosophy from the Standpoint of Manuscripts and Archives
(15 July, 2024, Seijo University) Ko Murase 48

* * *

Articles

Tracing the “Joyce Wars”:
On the Origins of Its Military Metaphors Yoshimi Minamitani 70

* * *

Interview

James Joyce’s *Ulysses* at 120—102—40 Hans Walter Gabler
Translation: Soichiro Onose 88

* * *

Research Report

In the Workshop of Jean-Jacques Rousseau. Genesis and Interpretation,
a book presentation Nathalie Ferrand 104

* * *

Book Review

Daniel Ferrer, *Genetic Criticism and Its Logics: The Draft and the Text* Peng Yi 124

Kiyoko Myojo, *The Real Kafka* Yoshiki Tajiri 130

巻頭言

第3号に寄せて

明星聖子

国際編集文献学研究センターは、2022年4月の設立から丸4年を迎えようとしている。本誌『編集文献学研究』も、今年度（2025年度）の本号で第3号となった（今年度は、9月に特集号も刊行している）。

本号での特集2つは、昨年度（2024年度）に当センターが主催した以下の学術イベントの成果である。

2024年6月15日（土）成城大学8号館008教室

シンポジウム「シェイクスピア戯曲編集のプラクシス—大修館シェイクスピア双書 第2集／第2期出版記念イベント」

2024年7月15日（月）成城大学9号館グローバルラウンジ

シンポジウム「哲学を手稿とアーカイヴの視点から見る」

特集以外の論文とインタビュー記事は、2023年度に開催した以下の講演会に関連するものである（当イベントの成果報告は前号の第2号に掲載した）。

2023年10月15日（日）成城大学3号館321教室

ハンス・ヴァルター・ガブラー氏講演「愛の復活、そのゆくえ—今、ガブラー版『ユリシーズ』の意義を語る」

ここで、本号の内容と関わることとして、当研究センターの最近の活動の特徴について言及しておきたい。

編集文献学をめぐる私たちの研究は、生成批評（Genetic Criticism）として知られる領域とオーバーラップし始めている。生成批評は、フランス国立科学研究センター（CNRS: Centre National de la Recherche Scientifique）の現代テキスト草稿研究所（ITEM: Institut des Textes et Manuscrits Modernes）を本拠地として、1970年代よりフランス文学研究者を中心に盛んに展開されてきた。

本号に研究報告を寄稿しているナタリー・フェラン氏は、そのITEMの現在の所長である。また、特集しているイベントの講演者ベネデッタ・ザッカレロ氏も、当研究所の研究員である。さらに書評で取り上げた生成批評の理論書の著者ダニエル・フェレール氏は、1994年から1998年、また2004年から2006年までITEMの所長を勤めた。

生成批評は近年急速にグローバル化の傾向を見せており、世界各地の研究者が集うGENESIS国際会議は、昨年（2025年）10月にヴィルニウス大学（リトアニア）で開催

された会で、第6回目となった。このGENESIS会議の参加者の大半は、ヨーロッパ編集文献学会(ESTS: The European Society for Textual Scholarship)にも所属している。私自身、第3回GENEIS会議とESTSの年次総会が2022年にオックスフォード大学でジョイント開催されたとき以来、双方の学会に毎年参加している。本号の内容には、こうした編集文献学と生成批評の近年の融合の状況が色濃く反映されているのである。

本年度私たちが開催した以下のイベントは、まさにその動向を問題として今後の展開を考えていくものである。基調講演者としてお招きしたのは、その流れの立役者、現在のESTSの学会長であり、第1回GENESIS会議をヘルシンキで主催したサカリ・カタヤマキ氏(フィンランド文学協会)である。

2025年12月21日(日) 成城大学9号館グローバルラウンジ

シンポジウム「編集文献学の地平を探る—生成批評と編集実践の対話」

今年度の活動実績としては、海外の研究センターとの連携の強化も挙げられる。2025年10月には、ドイツのシュトゥットガルト大学ハイパフォーマンスコンピューティングセンターと、12月には、ポーランドのヤギェウォ大学クリエイティブティリサーチセンターと研究協力に関する覚書(MOU)を締結した。

国際編集文献学研究センターは、国内外のさまざまな研究機関、研究者と協力しながら、今後も人文学研究の一層の発展に寄与していく所存である。

Foreword

On the Occasion of Issue No. 3

Kiyoko Myojo

Established in April 2022, the Research Center for Textual Scholarship at Seijo University is now in its fourth full year. With the publication of this third issue of *The Journal for International Textual Scholarship* in March 2026, the Center has now published a total of four volumes, including the special issue released in September 2025.

The two special sections in this volume present the outcomes of the following academic events organized by the Center during the previous academic year (2024):

June 15, 2024 (Saturday)

Room 008, Building 8, Seijo University

The Practice of Editing Shakespeare's Plays — The Taishukan Shakespeare II/Phase 2
Publication Commemorative Event

July 15, 2024 (Monday)

Global Lounge, Building 9, Seijo University

Philosophy from the Standpoint of Manuscripts and Archives

The article and interview published outside the special sections relate to the following lecture held in 2023. The lectures themselves were previously published in Issue No. 2.

October 15, 2023 (Sunday)

Room 321, Building 3, Seijo University

Professor Hans Walter Gabler's Lecture: "Resurrection of Love, Its Trajectory —
Discussing the Significance of Gabler's Edition of 'Ulysses' Today"

In connection with the contents of this issue, I would like to mention some recent characteristics of the Center's activities.

Our research in textual scholarship has begun to overlap with the field known as genetic criticism. Genetic criticism has been actively developed since the 1970s, primarily by scholars of French literature, with its base at the Institute of Modern Texts and Manuscripts (ITEM) of the French National Centre for Scientific Research (CNRS).

Nathalie Ferrand, who contributes a research report to this issue, is the current director of ITEM. Benedetto Zaccarello, whose lecture text is included in this issue, is also a

researcher at the institute. Furthermore, Daniel Ferrer, author of the theoretical work on genetic criticism reviewed in this issue, served as director of ITEM from 1994 to 1998 and again from 2004 to 2006.

In recent years, genetic criticism has shown a rapid tendency toward globalization. The international GENESIS conference, which brings together researchers from around the world, held its sixth meeting in October last year (2025) at Vilnius University in Lithuania. The majority of participants in the GENESIS conference are also members of the European Society for Textual Scholarship (ESTS). Since the third GENESIS conference and the ESTS annual conference were jointly held at the University of Oxford in 2022, I myself have participated in both associations every year. The contents of the present issue strongly reflect this recent convergence between textual scholarship and genetic criticism.

The following event that we organized in the current academic year directly addressed this trend and sought to consider its future development. We invited one of the central figures in this movement to be the keynote speaker: Sakari Katajamäki (Finnish Literature Society), the current president of ESTS and the organizer of the first GENESIS conference held in Helsinki.

December 21, 2025 (Sunday)

Global Lounge, Building 9, Seijo University

Symposium: Exploring the Horizons of Textual Scholarship — Genetic Criticism in Dialogue with Scholarly Editing

Among this year's achievements, we may also note the strengthening of collaboration with overseas research centers. In October 2025, the Center concluded a memorandum of understanding (MOU) on research cooperation with the High Performance Computing Center of the University of Stuttgart in Germany, and in December with the Centre for Creativity Research of Jagiellonian University in Poland.

The Research Center for Textual Scholarship will continue to cooperate with a wide range of research institutions and scholars in Japan and abroad, and remains committed to contributing to the further development of research in the humanities.

シェイクスピア戯曲編集のプラクシス

——大修館シェイクスピア双書『冬物語』の編集作業を中心に

井出 新

1. 大修館シェイクスピア双書の背景

大修館シェイクスピア双書・第一集（全12巻）の刊行が始まったのは1987年4月。その頃はシェイクスピア講読の授業を行う大学もまだ多く、双書は充実した日本語による解説と注釈、さらには手頃な値段という点においても、講読の授業で原典に親しむ学生の助けとなり、研究者や教員にも欠かせないツールとなった。そうした時代に比べれば、経済性偏重の教育施／失策の影響もあって、シェイクスピア講読の科目を有する大学は数えるほどになったが、双書が役割を終えたわけでは全くなかった。そのことは発行部数からもよくわかる。大修館書店編集部によれば、2010年代になっても双書のほとんどは継続的に増刷を続けており、例えば『ロミオとジュリエット』の総発行部数は15,000部に届く勢いとのこと。古典英文学の注釈書としてはかなりの部数と言える。

これは大学の教員や学生のみならず、多くの一般読者にも双書が届いていることの証左であろう。実際、通信教育、生涯学習講座、地域のカルチャー・センター、読書会や勉強会でシェイクスピアの原典に赴く人は少なくない。そういう読者に双書が選ばれているのだとすれば、第一期編集委員会の目指した理念はこれまである程度好意的に受け取られてきたと考えられる。その理念とは、原文のシェイクスピアを出来るだけ多くの人に親しみやすいものにする。とは言い、入門的に平易に書き直したりダイジェスト版にしたりするのではなく、最新の研究成果に基づいた解説や注釈により、原文を余すところなく読み解けるようにすること。そのために対注形式を取り、見開き二ページで原文と注釈を収めて読みやすさを重視すること。後注や参考文献により学問的な質を高く保ちつつ、シェイクスピアの台詞や研究の面白さを深く理解できるようにすること。こうした第一期の理念は、日本の読者に古典作品を原文で親しんでもらうために、今も重要な指針となっていると言えるし、第二集（全8巻）においても引き継がれている。また、表記の仕方などを除いて、厳密な統一事項や決まりなどは設けず、編集者の個性を十分に発揮する点も第一期と同様である。

その一方で、第二集には独自の重要な刷新がある。実は、第一集においては、新書誌学的方法論に基づき折衷主義的な校訂を施したPeter Alexanderの*The Complete Works of William Shakespeare* (1951)のテキストが、底本としてほとんどそのまま用いられている。つまり初期版本の本文の異同を解釈してAlexanderがシェイクスピアの自筆原稿に近いと思われる本文を編纂して組み上げたわけだが、当時と比べれば近年の本文研究は大きく変貌している。作者の意図は本文再生産において必ずしも可能であるとは言えなくなったし、本文の本質とは不確定性にこ

そあるというのが本文研究・編纂の基礎となったからだ¹。その点でAlexander版は必ずしも使いやすいものではない。

そこで第二集では、编者一人一人が初期版本の性質を見極めた上で、そこからテキストを立ち上げ、様々な本文の読みを吟味しつつ編集作業を行う方が、(编者の負担は増すものの) 意義ある取り組みになるという、そうした考え方に基づいて大きく舵を切り、各自で本文を組み上げることになった。これによって编者に多大な労力と負担がかかるだけでなく、本文に関する厄介な註が増え、それにしたがって紙面も増えるため、大修館書店編集部にとってはあまり嬉しくない事態が生じるが、その一方で、Alexander版の版權を購入する必要がなくなったために、書店の財政的負担が軽減されるだけでなく、编者としては最新の研究成果を生かしたテキストを作り上げることができるようになるという利点も生じた。

こうしてそれぞれの作品により、编者の本文編纂作業の実践方法は多かれ少なかれ異なり、苦勞の質や問題点の所在も違ってくることになる。そこで本稿では、『冬物語』の本文編纂作業において浮上してきた問題について具体的に取り扱い、その問題をどのように解釈した上で本文編纂作業を行ったかを見ていきたい。

2. 劇作家シェイクスピアの痕跡

『冬物語』に限らず、シェイクスピアの作品はことごとく自筆原稿が一枚も残っていない。なぜかと言えば、劇作家の自筆原稿を、劇団も書籍商も、さらには劇作家自身も、さほど価値あるものと見なさなかったからだ。中央政府や地方自治体の会議録、貴族や政治家の書簡、裁判記録、利益共同体の記録簿など、保管しないと支障をきたすテキストは大切に扱われるので、今でも残っているものが多い。一方、芝居は熊いじめやアクロバットなど大衆娯楽と同列の「気晴らし」であり、劇作家が台本を書き、劇団に売ってしまえば、台本に関する権利を失い、台本は劇団の所有物となる。その劇団にしても、作品を上演して利潤を稼げればそれでよし、しばらく上演して芝居の集客力と商品価値が落ちれば、劇団は余計な原稿を書類保管室に置いておく必要はない。むしろ原稿は書籍商に売り渡してしまったほうが、利益を確保できるだけでなく、印刷本を劇団員の参照する台本として、大衆向けの宣伝代わりとして、使うこともできた。そういうわけでシェイクスピアの自筆原稿が残っていない今、私たちの知る『冬物語』は、上演後に出版された印刷本に依拠している。つまりファースト・フォリオ——シェイクスピアの死後1623年に判型の大きなで出版された『シェイクスピア氏の戯曲作品集』(以下F1と略記)——に収められたテキストである。F1以前に四折本などの形で『冬物語』が出版されることはなかったので、F1を底本として、若干の修正が施されている1632年の第二・二折本(F2)、1663-4年出版の第三・二折本(F3)を参照しながら、本文編纂作業を行うこととなる。

¹ この点に関しては金子雄司「Not for All Time, but of an Age —シェイクスピア本文研究・編纂理論の一世紀—」『中央大学人文科学研究紀要』78(2014)1-22を参照。

F1の『冬物語』を組版する際出版者ウィリアム・ジャガードの植字工が用いていたと思われる原稿に関しては、Howard-Hillによる非常に詳細な研究が行われている。²それに拠れば、シェイクスピアの劇団に雇われていた筆耕レイフ・クレインによって清書された手稿を『冬物語』の組版に用いた可能性が高い。クレインは法律関係文書を専門とする筆耕だったが、ベン・ジョンソンの仮面劇『快樂と美徳の和解』(*Pleasure Reconciled to Virtue*, 1618年上演)の筆写を契機に、演劇テキストの筆写も手がけるようになった人物であるが、おそらくそのクレインがシェイクスピアの自筆原稿、もしくは他の筆耕による清書原稿を用いて、F1に収録された『冬物語』出版のための手稿を準備したと考えられる。

シェイクスピアの芝居の清書手稿はもちろん残存していないが、他の劇作家の作品でクレインが書き写した手稿がいくつか残されているため、彼自身の筆写の「癖」についてはある程度うかがい知ることができる。総じて言えば、クレインの手稿は、彼自身に特徴的な書式、句読法、綴字法、語法、話者表示やト書きの編集方法に基づいて筆写されており、『冬物語』もクレインのそうした癖を明らかに痕跡として留めている。³それが何を意味するかといえば、クレインの手稿には(たとえ彼がシェイクスピアの自筆原稿を筆写していたとしても)、シェイクスピア自身の句読法、綴字法、語法、話者表示などに関する「癖」は殆ど留められていないということだ。つまり『冬物語』のテキストは、それが版本として出版された時にはすでに、クレインによる編集がなされたものだったということになる。

したがって大修館シェイクスピア双書の『冬物語』では、F1のテキストを底本としつつも、現代的な綴り字を採用し、日本人にとって意味の咀嚼のしやすさを重視して句読点を施し、ト書きはF1のそれを補足しつつ、読者が舞台をイメージしやすい箇所に配置することとした。そしてF1のテキストが明らかに乱れている箇所(意味の通らない箇所)については、F2やF3の修正方法や、これまでの編纂者たちが採ってきた校訂方法を参考にしつつ、可能な限りF1の読みを生かす形で本文校訂を行うと同時に、校訂が必要な箇所にはテキストに関する注釈を付して、読者の注意を喚起するという方法を採用することになる。しかしながら、『冬物語』の底本が唯一F1しかないために、『リチャード二世』編纂の場合のようにF1以前に出版されていた四折本のテキストを参照するようなことができず、苦渋の選択を迫られる場面が少なくない。次にそうした本文編纂のプラクシスに関する具体例をみていこう。

3. 五幕一場の難問

本文の意味を確定するために編者が選択を迫られる難問が『冬物語』にはいくつか存在する。五幕一場はまさにその例である。この場面は、悔い改めたシチリ

² T. H. Howard-Hill, *Ralph Crane and Some Shakespeare First Folio Comedies* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1972).

³ Howard-Hill, pp. 128–33.

ア王レオンティーズが侍女のポーライナに対して、「自分は再婚しない」と誓ってみせるところである。亡き妻ハーマイオニより劣った新妻を迎えて手厚く遇すれば、ハーマイオニの聖なる魂が再び身体をまとって、この世という舞台に現れ「何で私にそんなひどいことを？」と非難しはじめるだろう、とレオンティーズは言うのだが、困ったことにF1ではこの箇所の意味がまったく通っていない。F1の本文は次の通り。

Leo. Thou speak'st truth:
No more such Wiues, therefore no Wife: one worse,
And better vs'd, would make her Sainted Spirit
Againe possesse her Corps, and on this Stage
(Where we Offendors now appeare) Soule-vest,
And begin, why to me?⁴

動詞“appear”は前の行の“would make her [...] possess”と並列して、“make her [...] possesse [and] appear”となる動詞のはずだが、F1やF2では丸括弧の中にしまわれており、“on this stage”以降のテキストが乱れているように思える。ただ、本文が意味するところは比較的明らかで、「我々罪人たちが存在する[この世界という]舞台に、肉体をまとった彼女の霊を現れさせることになるだろう」ということだろう。そこで編集者が本文の意味を確定するために、テキストをいじる必要が出てくる。これまでの編者の解決方法は少なくとも四通り存在する。

(1) “where we Offendors now”の間にbe動詞（「存在している」）を補って考える、つまり“(Where we Offendors [are] now)”と解釈し、“appeare”を丸括弧の外に出して考える。

(2) もしくは“appeare”が“her Sainted Spirit”だけでなく“we”の動詞になっていると考える。つまり“make her Sainted Spirit [...] appeare (where we offenders now [appear])”と考える。

(3) 筆耕もしくは植字工が“Where”を“were”と読み間違えたと考えて“were we Offendors now”と修正し、「もし私[尊厳の複数]が今[再婚することで]道を踏み外す者になるなら」と仮定節にとる。

(4) 筆耕もしくは植字工が本来“move”と書かれていたものを“now”と読み間違えたとして解釈する。つまり“(where we Offendors move)”としてカッコにいれ、

⁴ Charlton Hinman and Peter W. M. Blayney, intro. *The Norton Facsimile, The First Folio of Shakespeare* (New York: W. W. Norton, 1996), p. 316. F1からの引用はこの版に拠る。

appear をカッコの外に出す。

以上のように修正がこれまで試みられてきたわけだが、どれも決定的な読みとはなっておらず、結局は編集者の判断に委ねられることになる。大修館シェイクスピア双書『冬物語』では、一六世紀のイングランドで後半に使われていた筆記体、すなわち「秘書体」^{セクレタリーハンド}にしばしば見られる now と move の形の類似性を重要視し、(4)の解釈にそって本文を組み立てている。ただ、この箇所の場合は、F1 だけから正解を出すことは極めて難しいため、できる限り他の解釈を紹介しつつ、判断は読者に委ねるという方法を採らざるを得ない。编者としてはもどかしさの残る難問である。

4. 「沈黙」はト書きか？

三幕二場でハーマイオニが公開法廷に引き出され、自らの名誉を守るために申し開きを行う場面。ハーマイオニの罪状を述べる役人が、登場人物及び観客に向かって語り出す。F1におけるこの箇所は以下の通りである。

Officer. It is his Highnesse pleasure, that the Queene
Appere in person, here in Court. *Silence.*

ここで注目したいのは、「沈黙」(silence)がイタリックスで表示され、独立したト書きのような形になっている点である。これは役人の「静粛に」という台詞なのか、それとも「沈黙」というト書きなのか？ちなみにF2でこの箇所は、以下のように加筆されている。

Officer. It is his Highnesse pleasure, that the Queene
Appere in person, here in Court. *Silence. Enter*

この場合の“Enter”は、すなわち“Enter [Hermione]”のことであり、F2の编者はどうかSilenceをト書きだと考えていただけでなく、さらに“Enter [Hermione]”というト書きを付け加えたということになる。したがって1842年の編纂者ジェレミー・コリアの*The Works of William Shakespeare* (1842)以来、F2に則ってこれをト書きとして扱う编者が多くいた。

しかしながらト書きとして“Silence”を使用した例は、シェイクスピアの作品にも同時代人劇作家の作品にも全く見られない。もちろん手塚治虫が静かさの表現として漫画に「シーン」を持ち込んだように、シェイクスピアが新しい“silence”というト書きを生み出したと考えることも可能だが、ここでは筆耕レイフ・クレインの手が入っていることを思い出すべきだろう。

Howard-Hillはクレインが所々、台詞で強調したい部分に、イタリックスを使用する癖があることを指摘している。つまり“*Silence*”は役人が大きな声で叫ぶ台

詞として解釈すべきとの見方も根強い。最初に“*Silence*”をト書きではなく役人の台詞として解釈したのは1709年にNicholas Roweが編纂した全集だが、その後もJohn Dover Wilsonをはじめとする多くの編纂者が、この解釈を採用してきた。大修館シェイクスピア双書『冬物語』もF1を底本としているわけだが、この部分ではテキストに編集を施し、“*Silence*”をト書きではなく台詞とする解釈を採用している。

ここまでは編集者とテキストとの葛藤であるが、ここから編者自身の葛藤、もしくは編者と大修館双書との葛藤が始まる。この編纂を行うとなれば、ここにはテキスト註として、例えばNew Cambridge Shakespeareで表記されているような形での註が記されるべきだろう。

Silence!] Rowe (*subst[antively].*); *in italics and set as SD F*

ただこうしたテキスト註を付しても、このような表記方法に馴染みのない日本人読者の大半には、あまり意味のある注釈とは言えない。しかも大修館シェイクスピア双書の場合、第一集がAlexander版のテキストをそのまま用いたこともあり、こうしたテキスト註は付けてこなかったし、第二集でも異同の多い『リチャード二世』のような版本を除いては、こうした形のテキスト註は付けてはいない。ただ当然のことながら、編者としては、この部分にテキストに関する注釈をつける必要はあるわけで、最終的な決断としては次のような注釈を付けることにした。

F1では余白にイタリックスで*Silence*と印刷されているため、ト書きの可能性もあるものの、ト書きとして*silence*を使用した例はシェイクスピアの作品にも当時の他の作品にも見られないため、Officerの台詞の一部として解釈した方がよいだろう。⁵

私としてはNicholas Roweが最初にF1のト書きを台詞として解釈したという情報よりも、*silence*がト書きで使われたためしがないという情報の方が読者には重要と思えたため、ロウが最初の提案者であるという事実は記さなかったが、その結果、この本文異同に関する注 (*textual apparatus*) は右頁の注解と区別せずに混在してしまい、F1とは相違する箇所をチェックしたいという専門的な読者には、不便を感じるものになってしまった。つまり、どのような読者を想定するかによって、どのような情報を記すか、それをどれくらい詳しく書くか、ということが、大修館シェイクスピア双書のような日本人読者向けの版本では悩みの種になるのだ。

5. 結びに代えて

この問題を解決するための簡便な方法は何かといえば、New Penguin Shakespeare や New Folger Shakespeare Library などのように、本文の最後に“*Textual*

⁵ 井出新編注『大修館シェイクスピア双書第二集 冬物語』（大修館書店 2023年）p. 149.

Notes”として、こうしたF1との異同すべてを上のような形で列記すれば一番良いと思われる。したがって、学術的ツールとしてのシェイクスピア双書を想定すれば、今後、ページ数が増えて、価格設定が高くなったとしても、そのような巻末の“Textual Notes”をシリーズの言わば「鉄板」として設けるべきだろう。このことを第三集では（将来刊行されるのであればの話だが）是非考慮してもらいたい。

ただその一方で、今回、校訂本編集に関わってみて分かったことだが、この双書シリーズを用いているのはおそらく、F1でテキストがどう表記されているかを確認したい専門家ではないということだ。シェイクスピア研究者が論文執筆で用いているのはArden版やOxford版であって、大修館シェイクスピア双書ではないだろう。むしろ大学の学部学生や（殊勝な心構えの）高校生、あるいは通信教育、生涯学習、カルチャー・センター、読書会に集う人々こそ、大修館双書を必要としている読者であることは比較的明らかであり、そうした日本人読者、そしてこの双書シリーズが実際に使われている現場を想定すれば、果たして編集者がF1にどのように関わったのかという痕跡をすべて詳らかにする学問的な“Textual Notes”が絶対に必要であると俄には決断することは私にはできなかった。確かに専門家から「これは双書の不備だ」と言われなかったためのアリバイ作りとしては必要ではあるものの、一般読者からそれが本当に必要とされているのかどうか、それは編者の頭を悩ませる非常に難しい問題だったし、大修館シェイクスピア双書『冬物語』のテキストの注は、そうした編者の迷いが如実に表れてしまった見本ということになるだろう。

したがって注釈を付けていく作業で優先されたのは、文法や意味、表現、背景、言葉遊びの説明であった。当時の文化的背景に関する説明は、読者がさらに理解を深められるよう、一次史料をそのまま引用することすらあった。日本人読者と現場を想定した場合、そして本の価格を抑えるためにすべてを優先することができない場合、編者はテキストの意味を語学的に理解することができるよう、あるいは英語や文化の学習に結びつけられるようシフトせざるを得なかったし、そういう点で本書は語学・文化に重点を置いた、ある意味で偏りのあるものになってしまったと言って良い。

こうして編者が何を優先するかが、双書ひとつひとつに悪く言えば偏りを、良く言えば個性を与えることになるのだろう。限られた紙面やページ数の中で、何を優先してどんな読者に届けるか、そこに個性が顕現するわけで、それが大修館シェイクスピア双書『冬物語』の個性だったと思われる。原文と対注で読める大修館のシェイクスピア双書という現代日本に類い稀な企画は、どのような読者を想定するかというところにすべてがかかっている。そうした読者の最大公約数的な校訂版テキストを目指せば、おのずと日本語による原文と対注の校訂版のあり方は決まってくるのではないかと思えるのだ。

The Praxis of Editing Shakespeare Plays:
On the Editing Process of *The Winter's Tale* in the
Taishukan Shakespeare Series

Arata Ide

The Taishukan Shakespeare Series is guided by the principle of making Shakespeare's original texts accessible to as many Japanese readers as possible. However, this does not involve simplifying the texts for beginners or creating abridged versions. Rather, it involves enabling readers to fully comprehend the original texts through annotations and commentary based on the latest research. This report addresses the issues that arose during the editing of *The Winter's Tale* for Japanese readers, examining how these were resolved or not.

『尺には尺を』4幕1場の小唄をめぐって¹

佐々木和貴

本稿では、筆者が編集を担当した大修館シェイクスピア双書『尺には尺を』(*Measure for Measure*) 4幕1場冒頭の小唄を取り上げ、どのようにしてこの箇所注をつけたのか(あるいは、つけることができなかったのか)を述べることで、シェイクスピアのテキストを編纂することの可能性(あるいは不可能性)について考察してみたい。

さて『尺には尺を』は、数あるシェイクスピア作品の中でもさほど有名な作品ではない。その理由は、筆者が大修館双書のために書いた以下の帯文からも推測がつかだろう。

ベッドの中の女性も、死刑囚の首も入れ替わる。題名の意味さえも、旧約聖書の「目には目を、歯には歯を」から、新約聖書の「人を裁くな。汝が裁く基準によって、汝も裁かれん」に読み替えられる。苦くて甘い、深刻なのに笑える「問題劇」の世界へようこそ。

つまり、一般に流布しているシェイクスピア喜劇(いわゆるロマンティック・コメディ)のイメージとは、かなり異なる味わいの芝居なのだ。目まぐるしくトーンが切り替わることに加えて、喜劇の中で「罪と赦し」を扱うという特異なテーマ性ゆえに、20世紀前半を代表するシェイクスピア研究者フレデリック・ボアズが、この芝居について「私たちは興奮し、魅了され、そして困惑する。・・・テーマと特質があまりに風変わりなので、厳密な意味では喜劇とも悲劇とも呼ぶことができない」(Boas 345)と述べ、制作年代が近接し、作風も近似する『トロイラスとクレシダ』(*Troilus and Cressida*)、『終わりよければすべてよし』(*All's Well That Ends Well*)とまとめて、「問題劇」と命名したのも故無しとしないだろう。

この『尺には尺を』というなかなか捉え難い芝居の中でも、とりわけ筆者が注の付け方に頭を悩ませたのが、以下の4幕1場冒頭の小唄であった。

Enter Mariana, and Boy singing

マリアナと少年が登場。

BOY [*Sings*]

少年(歌う)

Take, O take those lips away,

甘い嘘をつく唇よ

That so sweetly were forsworn,

ああ、どこかへ行って。

¹ 本稿は、2024年6月15日(土)成城大学国際編集文献学研究センター主催の「シェイクスピア戯曲編集のプラクシス—大修館シェイクスピア双書 第2集/第2期 出版記念イベント」での報告を大幅に改稿したものである。また、JSPS 科研費 20H01242 および 24K00048 の助成を受けた成果の一部でもある。

And those eyes, the break of day, 朝と見まごう眼差しよ
Lights that do mislead the morn;< ああ、とこかへ消えて。
But my kisses bring again, bring again, けれど私の口づけは戻ってきて、
Seals of love, but sealed in vain, sealed in vain. 虚しく捧げた口づけは戻ってきて。

Enter DUKE [disguised as a friar] 修道士に変装した公爵登場。

MARIANA

マリアナ

Break off thy song, and haste thee quick away. 歌はもういいわ、向こうへ行行って。
(4. 1. 1-7) ²

この小唄が歌われるのは、事態を収束する鍵となる「ベッド・トリック」といういささかあざとい仕掛けのために、シェイクスピアがあらたに創造したマリアナというキャラクターが初登場する重要な場面だ。彼女は公爵代理のアンジェロに捨てられて、一人で農家に住んでいるという設定なので、彼女が過去の恋を嘆く小唄を聴いていること自体は不自然ではないだろう。だがこの芝居で小唄が挿入されているのは、実はここだけである。しかも、たとえば『十二夜』のような唄が散りばめられたロマンティックな喜劇とは異なり、「悪徳がぐつぐつ煮えたぎり鍋から吹きこぼれそうな」(5.1.316-17)ウィーンを舞台に、変装した公爵ヴィンセンショーが悪徳の懲罰者として活躍する風刺的な喜劇『尺には尺を』の中で、この過剰なまでにロマンティックな小唄はどうも座りが悪い。そこで、この小唄にどのような注をつけるか悩んだ末に筆者が参照したのは、現代のテキスト編纂の原型となった、18世紀のシェイクスピア全集の编者たちの意見だった。

調べてみたところ、この小唄について最初にコメントしたのは、ルイス・シオボールドで、彼の編纂した全集(1733)には以下の注がつけられている。

当時きつと大いに流行っていたこの小唄は、以下のもう一連とともに、ポーモン & フレッチャーの『血まみれの兄弟』にも挿入されている。

Hide, oh, hide those Hills of Snow, 隠せ、ああ隠してくれ雪白のあの丘を
Which thy frozen Bosom bears; そなたの凍てついた胸にある。
On whose Tops the Pinks, that grow, その頂にあるピンク(の乳首)は
Are of those that April wears. 4月が身にまとうものだ。
But my poor Heart first set free, だがまずわが哀れな心を自由にしてくれ、
Bound in those icy Chains by thee. そなたによって氷の鎖に繋がれた。

² テキストからの引用は大修館版の佐々木和貴編集に拠る。また日本語引用は、ちくま文庫版の松岡和子訳を利用させていただいた。

・・・この2連目がここ[『尺には尺を』]で省略されている理由は明白である。マリアナは、アンジェロへの愛と、彼の裏切りに相応しい小唄を歌ってもらっているのだが、この追加の連は、[男性の]恋人が彼の恋人に宛てた場合にのみ、似つかわしいものなのだ。(Theobald I:365)

また、アレクサンダー・ポープとウィリアム・ウォーバートンによる全集(1747)でも、この小唄には以下のようなコメントが付されてる。

これはシェイクスピア自身の筆になるソネットの一部であり、2連からなるもの。そして、実に甘美なものなので、もうひとつの連をご覧になっても、気を悪くされる読者はいないだろう。[以下、2連目の引用が続く](Pope and Warburton I:367)

ちなみに両者の注は、サミュエル・ジョンソンの全集(1765)でも並べて紹介されており、当時はこの小唄がシェイクスピア作なのは自明のこととされていたようだ(Johnson I:337)。したがって、18世紀シェイクスピア学の完成者たるエドモンド・マローンも全集(1790)の注で、(根拠は示されていないが)作者はシェイクスピアだと断言している。

この小唄は、全体が1640年刊の[ジョン・ベンソンによる]シェイクスピア詩集に見いだせるが、これはいかなる権威もない本だ。とはいえ、これらの連が、我らが作者[シェイクスピア]によって書かれたと、私は確信している。(Malone II:85)

18世紀の編者たちは、この小唄がフレッチャーの芝居にも使われていることは突き止めていたが、『尺には尺を』初期版本は、シェイクスピアの最初の全集である通称ファースト・フォリオ(1623)に収められたものだけであり、そこに載せられている以上、この小唄の作者がシェイクスピアであることに疑念は抱かなかったということだろう。もっとも、19世紀に入るとジョージ・スティーブズは、その集大成と呼べる全集第5版(1803)で、この唄の作者について判断を保留している様子が、以下の注から窺える。

[ポープ版全集の詩集の編者ジョージ・]シーウェルと[ロウ版全集に詩集を補足したチャールズ・]ギルドンは、シェイクスピアの詩の中に、この小唄を印刷している。しかし彼らは、それ以降本当の作者が明らかになった他の多くの詩作品も、[シェイクスピア作として]同じ様に印刷しているので、彼らの証言は当てにならない。この小唄はシェイクスピアの生前に印刷されたジャガード版[1609刊]のシェイクスピア・ソネット集には見いだせない。(Steevens VI:338)

だが、このスティーブズの疑念が、この後、さらに追求されることはなかったようだ。むしろ、かの有名な詞華集『ゴールデン・トレジャリー』(*The Golden Treasury*, 1861)に、第1連のみがシェイクスピア作として採録されたため、19世紀以降、この小唄はシェイ

クスピアの代表的な抒情詩として、一般に流布することになる。

したがって、作者の問題がこの小唄をめぐる注の中心的なテーマとして、本格的に取り上げられるようになったのは、二十世紀も後半になってからのことだろう。現代の版本の中で、この問題についてもっとも詳しく論じているのは、オックスフォード版(1991)とアーデン版第3シリーズ(2020)である。以下にその議論を紹介しよう。

まずオックスフォード版の編者N.W.ボウカットは、これまでの議論を整理して、この小唄の作者について、以下の2つの仮説を提示している。

仮説1 シェイクスピアは『尺には尺を』で使うために、最初のスタンザを書いたが、曲は今に残っていない。フレッチャーはそれを『血まみれの兄弟、ロロ』(*The Bloody Brother, Rollo*)のために借用することに決めて、もう一連付け加えたが、そのためにこの詩はまぎれもなく、男性から女性に宛てたものになってしまった。新たな、あるいは改訂版用の曲が、おそらくジョン・ウィルソンによって用意されており、その写しがいくつか現存している。

仮説2 フレッチャーがこの詩全体を書いた。オリジナル版の『尺には尺を』には、この唄は含まれていなかったが、ジェイムズ朝後期に再演された際、これを挿入するのがふさわしいと考えられたのだ。ただ、最初のスタンザだけが使われたのは、切り離すことによって、女性から男性に向けたものとみなしえたからである。(Bawcutt 70-71)

ただ、ボウカットは、シェイクスピアとフレッチャーのどちらが、この小唄の作者かを確定するには証拠があまりに少ないとして、結論を避けている。

次に最新のアーデン版(2020)だが、編者のA. R. ブラウンミュラーとロバート・ワトソンは、オックスフォード版の仮説2(作者はフレッチャー)を支持する立場から、以下のような議論を展開している。

マリアナの登場の仕方もまた、室内劇場[黒僧座]への移行にふさわしいだろう。そこだと静かな音楽も聴こえるし、そのことが彼女の最初の登場に唄がつくことの説明にもなるだろう。さらにまた、この唄自体は『ノルマンディ公爵ロロ』(1617-20)という芝居から借用されたように思える。こちらのほうが、『ロロ』が、この唄をシェイクスピアから借りてきたと想定するよりも、筋が通る。というのも『尺には尺を』に出てくるのは、『ロロ』の2連からなる唄の一部に過ぎないし……しかもこの唄は[内容的に]『尺には尺を』よりも『ロロ』のほうがびったりだからだ。(『尺には尺を』の場合、登場人物[マリアナ]はどうやら5年間も不実な恋人とあっていないので、この唄にはふさわしくないように思える。)(Braunmuller and Watson 121-22)

さらにアーデン版の編者たちは、現存するテキストが黒僧座での再演時のものである証拠として、韻律の乱れが生じている例をあげ、それが「役者たちの瀆神的表現を禁じる条例」(Act to Restrain Abuses of Players, 1606)のため、たとえばGodがHeavenに書き換えられた結果、生じたものだろうと推測している。要するに、ファースト・フォリオ(1623)所収の『尺には尺を』のテキストは、作者の死後に再演(1621?)された時のもので、その際にフレッチャー作『ロロ』の劇中歌が入り込んだと主張しているのだ(Braunmuller and Watson 117&121)。

こうした、シェイクスピアの作品が加筆・改変されているという可能性は、ファースト・フォリオを聖典化していた18世紀の編者たちにとっては、おそらく思いもよらない、あるいは気がついたとしても無視せざるを得ないものだったろう。ところが近年では、文体研究の進展の結果、再演時に加筆したのはおそらくトマス・ミドルトン(Thomas Middleton)だったのではないか、という有力な仮説すら浮上しているのだ。例えば『ウィリアム・シェイクスピア：テキスト必携』において、編者のスタンリー・ウェルズとゲイリー・テイラーはこの小唄とミドルトンの関係を以下のように論じている。

この[ミドルトンの改作という]仮説を受け入れる編者は、ミドルトンの1.2の改変を取りのぞき、4.1の小唄とそれに続くセリフも削除し、公爵の独白を元々の位置に入れ替え・・・ることになるだろう。これらを変更すれば、シェイクスピアが最初に書いたと推測されるテキストを復元することになるし、このようなテキストは必要だが、しかし現行版でそれを提供するの時期尚早だろう。(Wells and Taylor 469)

ところがテイラーは、21世紀に入ってよいよ機が熟したと判断したのか、自らが編者を担当したミドルトンの新しい作品集(2010)では、さらに踏み込みこんで、『尺には尺を』をミドルトンの改作として収録している(Taylor and Lavagnino 1542-85)。

以上、これまでのこの小唄(特にその作者)をめぐる議論について、簡単な要約を試みたが、それだけでもいろいろな疑問が未解決であることがわかるだろう。

まず疑問(1):この唄の作者は結局だれなのか。シェイクスピアなのか、フレッチャーなのか。はたまた、共作なのか。そして疑問(2):この唄が再演の際に挿入されたものだとすれば(そして、その可能性は高いように思えるが)、シェイクスピアの死後に加筆・改変されたとおぼしきテキスト部分を、どのように扱うべきなのだろうか。さらに疑問(3):そもそもシェイクスピアのオリジナルなテキストとは、確定できるものなのか。それとも、初期近代の演劇テキストにおいては、作者は意味を生成するソースの一つに過ぎないという立場からすれば、それは、共作者・俳優・劇団・印刷工などによって、たびたび変更され、書き直される、流動的なものと捉えるべきなのか³。そ

³ 筆者は、シェイクスピア自身の手稿が存在しない以上、そのテキストの純粋性を追求するよりは、む

の上で、疑問(4):再演があったとして、4幕1場冒頭にこの唄を挿入することになった要因は何なのか?上演する劇場(室内劇場の黒僧座)への対応か、劇団の要請か、観客の好みの変化か、それとも改作者(ミドルトン?)の判断なのか。どれも一筋縄ではない難問ばかりである。

そして、18世紀から現代までのさまざまなエディションを見比べて、私がこの小唄につけた注は、結局、以下のような簡素で平凡なものになってしまった。

1-6. Take, O take... sealed in vain] この歌は英詩の著名なアンソロジー *The Golden Treasury of English Songs and Lyrics*(1861)に 'Madrigal' という題で収録されたこともあって、シェイクスピアの有名な抒情詩のひとつになっている。

シェイクスピアのテキスト編纂がはらむ多様な可能性と、それを的確にまとめることの不可能性の間で立ち竦んでしまったというのが、正直なところである。

ちなみに本報告で取り上げた小唄は、こうしたシェイクスピアのテキスト編纂の可能性と不可能性の一例に過ぎない。それ以外にも、シェイクスピアの本文には、当時の印刷や上演の事情と関わる意味の通らない箇所や、シェイクスピアの筆になるものなのか不明な箇所が、数多く存在している。ファースト・フォリオの刊行以来、400年にわたって優れた編者たちが取り組んできたのは、シェイクスピアのテキストに点在しているこうしたいわば「虫食いの穴」に、さまざまなパッチをあてて繕いながら、解釈の可能性と不可能性を擦り合わせ、テキストの「あるべき姿」をさまざまに模索する作業だったと言っても過言ではないだろう。そして、この大修館シェイクスピア双書もまた、過去の編者たちが生み出した「シェイクスピアのテキスト」を引き継ぎ、それを読み解くプロセスの中で、その解釈の可能性と不可能性の間に折り合いをつけながら、もう一つのシェイクスピアの「テキスト」を再生産しようとした試みである。それによって、シェイクスピアを次の世代に「骨董品」としてではなく、いわば「生もの」として、つまりその生命力を引き出す形で手渡すことができたかはいささか心許ないが、願わくは、この双書がこののち長く読み継がれること、さらにその賞味期限が過ぎれば、速やかにまた新しいエディションのテキストに更新されていくことを期待して、この報告の結びとしたい。

しろ、さまざまな要素が流れ込んでいる異種混交性 (Hybridity) を認めて、それをも含めて「シェイクスピアのテキスト」として扱うべきではないかと考えている。この立場に立てば、例えば、大橋洋一がミヒャエル・パフチンに倣って説くように、シェイクスピアのテキストを、出版時点で完成したものとしてではなく、絶え間ない上演や改作、そして校訂や解釈によって更新され続ける、いわば未完の開かれたコーパスとして捉えることも可能かもしれない(大橋 282-9)。

引用文献

- Boas, Frederick S. *Shakespeare and his Predecessors*. Charles Scribne's Sons, 1900.
- The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language*. Arranged with notes by Francis Turner Palgrave, Macmillan and Co., 1861.
- Middleton, Thomas. *Thomas Middleton: The Collected Works*. Edited by Gary Taylor and John Lavagnino, Oxford UP, 2010.
- Shakespeare, William. *Measure for Measure*. Edited by N.W Bawcutt, Oxford UP, 1991. The Oxford Shakespeare
- . *Measure for Measure*. Edited by A. R. Braunmuller and Robert N. Watson, Bloomsbury, 2020. The Arden Shakespeare 3rd Series.
- . *Measure for Measure*. Edited by Sasaki Kazuki, Taishūkan, 2023. 大修館シェイクスピア双書.
- . *Mr. William Shakespeares Comedies, histories, & tragedies*. London, 1623. The First Folio.
- . *The Works of Shakespeare: in seven volumes. Collated with the oldest copies, and corrected; with notes, explanatory, and critical: By Mr. Theobald*. London, 1733.
- . *The works of Shakespeare: in eight volumes: the genuine text (collated with all former editions, and then corrected and emended) is here settled; with a comment and notes, critical and explanatory. By Mr. Pope and Mr. Warburton*. London, 1747.
- . *The plays of William Shakespeare: in eight volumes: with the corrections and illustrations of various commentators: to which are added notes by Sam. Johnson*. London, 1765.
- . *The Plays and Poems of William Shakespeare, in ten volumes; collated verbatim with the most authentick copies, and revised; with the corrections and illustrations of various commentators; By Edmond Malone*. London, 1790.
- . *The Plays of William Shakespeare. In Twenty-One Volumes. With the Corrections and Illustrations of Various Commentators. To which Are Added, Notes by Samuel Johnson and G. Steevens. The Fifth edition. Revised and Augmented by I. Reed, with Glossarial Index, ed. Issac Reed*. London, 1803.
- Wells, Stanley & Gary Taylor, editors. *William Shakespeare: A Textual Companion*, Norton, 1997.

大橋 洋一、「いつシェイクスピアはシェイクスピアであることをやめるのか？—アダプテーション理論とマクロテンポラリティ」、『舞台芸術』6 (2004年)、255-94頁。
 シェイクスピア、ウィリアム、『尺には尺を』松岡和子[訳]、ちくま書房、2016年。

On the Song of Act 4, Scene 1 in *Measure for Measure*

Kazuki Sasaki

The report examines the song from Act 4, Scene 1 in *Measure for Measure*, edited by the author and published in the Taishūkan Shakespeare Series. By comparing the commentaries of 18th-century editors of *Shakespeare's Works* with those of modern editions, it is clear that this song still holds many mysteries to be uncovered, especially regarding authorship. Furthermore, it suggests that the task of the distinguished editors was to patch the so-called 'wormholes' scattered throughout Shakespeare's texts while balancing the possibilities and impossibilities of interpretation and exploring the 'ideal form' of the text in various ways. Finally, this report concludes with the hope that the Taishūkan Shakespeare Series will continue to be read for many years to come, and that it will be updated with newly edited texts in due course.

The Taming of the Shrew——偽物の父親は「教師」か「商人」か？¹

前沢浩子

1. 日本人読者とシェイクスピアのテキスト

大修館シェイクスピア双書第1集の刊行が始まったのは1987年だ。その当時、モロッコ革風の青色に金の箔押しがほどこされた贅沢な装丁は、「女子大生が持ってもおしやれに見える」ことを狙ったものだと聞いた。日本全国の数多くの女子大学に英文科があり、その多くでシェイクスピア作品を講読する授業がなされていた時代だった。それから30年以上を経て、第2集の刊行が企画されたとき、英文科の多くは「グローバル」や「国際」などがつく学部・学科に再編され、日本の大学教育において英文学やシェイクスピアが占める位置付けは大きく変化していた。

文学研究の衰退を嘆こうというのではない。*The Taming of the Shrew*のテキスト編纂に取り組もうとしたとき、その基本的な方針の決定には想定される読者が大きく関与していることを実感したからだ。かつて20世紀の日本には、辞書をコツコツとひきながら『夏の夜の夢』や『ヴェニスの商人』を読んでいた学生が無数にいた。その学生たちが見開き右ページの注釈を見れば、あまり辞書と首っ引きにならずとも、左ページにあるシェイクスピアの戯曲を原文で読むことができる。それを実現したのが大修館双書第1集だった。

第1集がPeter Alexander編のコリンズ社のシェイクスピア全集を底本としていたのに対し、第2集は各編者がテキストを編集することになった。どのようなテキストを編むかという基本方針の決定は、どういう読者を想定するかと密接に関係する。辞書をひきながらシェイクスピアの原文を読む英文科の学生はもはや激減している。シェイクスピアの作品中でも、とりわけ評価が高い作品とは言えない笑劇*The Taming of the Shrew*を原文で読む日本の読者はどのような人々であろうか。

専門的に研究をしている読者を想定するのであれば、古い綴りを残しても問題はない。だがそうした専門研究者であれば英米で出版されたより詳細な版本を読む。一方、原文で戯曲作品を読む経験のほとんどない読者を想定すれば、驚きや憤りの表れている文章には感嘆符をつけた方が親切だ。ある程度、英語を読み慣れている読者であれば、カンマで挟まれている句を意識の動きを示す挿入部分と判読できるだろうが、初学者にとってはカンマをダースに置き換えた方が解読が平易になる。台詞の途中で発話の相手が変わる場合や、途中から傍白になる場合など、戯曲独特の問題もある。そもそも読者は舞台での上演を想像しながら戯曲を読む場合もあれば、詩行のイメージリーや音韻を意識しながらも書齋での読み物として読む場合もある。*The Taming of the Shrew*の場合は1623

1 本稿は、2024年6月15日、成城大学国際編集文献学研究センター主催の「シェイクスピア戯曲編集のプラクシス—大修館シェイクスピア双書 第2集/第2期 出版記念イベント」で報告した内容に加筆したものである。

年のファースト・フォリオ (F1) が底本となるが、その modernized version なのか、もっと積極的に古版本の欠損を補うのか、読者ができるだけ読みやすいようにと配慮すべきか、さらには編者としての戯曲の解釈を反映させたテキストにするのか。これらの問いへの答えを出すためには読者層の想定が必須だ。

「原文でシェイクスピアの笑劇を読もうとする日本人」という、現実にはかなり数の少ないニッチな読者層を初期設定して編集作業を始めたものの、その読者像は幻影のように揺れ動く。全国の文学部にいくつか残る英文科のシェイクスピア講読の受講者や、カルチャーセンターに集う成人たち、熱心な同好の士が集まる研究会、ひとりページを繰る読者などの実際の読者イメージは、英語母語話者を含めた抽象化された読者の理想モデルとは、重なり合いながらも異なっている。現代の日本で、日本人読者のために、日本人編者が、日本の出版社から出す *The Taming of the Shrew* であることに、やはり自覚的にならざるをえない。

F1のテキストに欠落しているト書きを書き加えたり、カンマをダッシュに変更したり、ピリオドを感嘆符に置き換えたりすることが、シェイクスピアの戯曲として妥当な校訂なのか、日本人読者を念頭においた親切的校訂なのか、その区別はつけにくい。古版本のテキストの欠損を補ったり、綴りを整えたり、speech prefix (頭書) の混乱を整理したりという、一般的なテキスト編集上の課題と、「日本人読者のための編集」という具体的配慮を峻別することの難しさが、外国文学研究には内在する。テキスト編集は科学的真実性を期待される学問でありながら、書物という商品の生産という社会・経済的な側面を持っている。

書物の編集が、このような社会・経済的な条件に必ずや拘束される営為であることは再認識されるべきだ。D. F. McKenzie は書誌学を「テキストの社会学」または「書物の歴史学」と定義しなおしている²。すでに存在するテキストを学問対象とするとき、歴史の複雑でとらえがたい文脈の中でどのように人々が媒介となりそのテキストが生成されたかを、可能な限り再現しようとするのが書誌学が果たすべき役割の一つだ。その社会学的・歴史学的な視点は、今まさに編みだしつつあるテキストにも向けられなければならない。見開き右ページの注釈はむろんのこと、左ページのテキストのピリオド、カンマ、ダッシュ、感嘆符、疑問符、改行、それらひとつひとつが想定される読者と編者との間の無言のコミュニケーションの結果だ。編集作業は、テキストの現代史でもある。大修館シェイクスピア双書の編集というプラクシスに携わり、そのことを実感できた意義は大きい。

2. 校訂と演出

抽象化された理想的読者像と、具体的な21世紀の日本の読者像は、重なり合いながらも同一ではない。別の意味で線引きが難しいのは「校訂」と「演出・解釈」の境界だ。*The Taming of the Shrew* の唯一の古版本F1には明らかな乱れがある。特にペトルーチオ

² D. F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts* (Cambridge: Cambridge UP, 1999), p.5.

の友人であるホーテンシオをめぐっては不自然な箇所がいくつかあり、おそらく改作による複数のヴァージョンが混じり合ってしまった結果であろうと推測されている。「ホーテンシオ問題」とも呼ばれる。第3幕第2場でじゃじゃ馬キャタリーナの花婿としてペトルーチオが奇妙奇天烈な姿で登場する。それを弁護してかばう台詞を語るのは、奇妙なことに友人のホーテンシオではなく、ルーセンシオに変装しているトラーニオだ。多くの研究者はこの場面でのトラーニオの台詞は、本来はホーテンシオが語るべき台詞だったのが、改作によってホーテンシオの役柄に変更が生じたせいで、結果としてトラーニオの台詞になったものであろうと推測している。

テキスト編集上はこれらの台詞をトラーニオのものとしておくしかない。ただし上演に際しては、その台詞をホーテンシオに語らせるのは可能な演出ではないか。直前の場面でホーテンシオは音楽教師リチオに扮して登場しているので、登場のタイミングには工夫が必要だが、親友ペトルーチオの結婚の場面にホーテンシオが登場しているのは自然な流れだ。だがこうした工夫はあくまで演出上のものであって、校訂はこうした領域に踏み込むことはない。

だが校訂と演出・解釈の境界が曖昧になる場合もある。第4幕第2場の“Enter a Pedant”というト書きをめぐる議論と判断がその一例だ。ピアンカへの求婚をめぐる副筋では、裕福な商人のおぼっちゃまルーセンシオが家庭教師に扮しピアンカに近づき親しくなる。その間に召使いのトラーニオがルーセンシオに扮し、ピアンカへの寡婦相続の空手形を切りまくって父親バプティスタから結婚の許可を得る。ただしルーセンシオの父親ヴィンセンシオの保証が必要と言われ、トラーニオは偽物の父親をしたてあげようと画策する。

召使い仲間のピオンデロがちょうど良い人物を見つけたと駆けつける場面が第4幕第2場の後半部分で、実際にその人物が登場するのが71行目の後だ。F1のト書きは“Enter a Pedant”であり、ここでPedantが初登場する。だが近年出版された信頼度の高い二つの版本ではいずれも、このト書きを“Enter a Merchant”と改変している。2010年に出版されたBarbara Hodgdon編の第3アーデン版と、2017年に出版されたAnn Thompson編のニュー・ケンブリッジ版の第3版である³。

HodgdonとThompsonがF1のPedantをあえてMerchantとした根拠はいくつかある。一つ目は台詞から想像されるこの男の人物像だ。見知らぬ男をルーセンシオの父親ヴィンセンシオに仕立て上げようと画策するトラーニオは素知らぬふりで行き先を尋ねる。男はこう答える。

Sir, at the farthest for a week or two,
But then up farther, and as far as Rome,
And so to Tripoli, if God lend me life. (4. 2. 74-76)⁴

³ Barbara Hodgdon, ed., *The Taming of the Shrew*, The Arden Shakespeare, 3rd series (London: Methuen, 2010), 258. Ann Thompson, ed. *The Taming of the Shrew*, The New Cambridge Shakespeare, 3rd edition (Cambridge: Cambridge UP, 2017), 141.

⁴ 本稿において *The Taming of the Shrew* からの引用は大修館シェイクスピア双書第2集の前沢浩子編

パデュアまで来て、1、2週間滞在したのち、ローマへ、さらにトリポリへ向かうというこの男の旅程は、遠隔地との貿易にたずさわる職業を想起させる。トリポリは北アフリカの現在のリビアと東地中海のレバノンに同一の地名があるが、いずれも港町だ。*The Merchant of Venice*の商人アントーニオの商船の寄港地としても言及される地名だ。

またトラニーオはこの男を騙すために、為政者同士の争いが原因でパデュアでは命の保証がないぞと脅す。それを聞いて怖気づいた男は、手持ちの為替を届けなければならぬのだがどうしたらよかろうと心配する。

Alas, sir, it is worse for me than so,
I have bills for money by exchange
From Florence, and must here deliver them. (4. 2. 68-90)

この男は金融都市フィレンツェから為替を届けるためにパデュアまで来たのだという。これもまたこの男の職業を商人と判断する大きな根拠となる。

こうした戯曲内の根拠に加え、外的な根拠もある。この劇の材源はアリオストの喜劇をジョージ・ギャスコインが英語で翻案した*Supposes*だが、このギャスコインの劇の中でも相当する登場人物は商人だ。さらに*The Taming of the Shrew*との前後関係がさまざまに議論されている作者不詳の劇*The Taming of A Shrew* (以下*A Shrew*と呼ぶ)でも、この男に対応する人物はMerchantだ。以上、いずれも登場人物をPedantからMerchantへと校訂するための、きわめて強力な根拠だ。

こうしたかなり強い根拠にもかかわらず、大修館シェイクスピア双書の*The Taming of the Shrew*ではこの登場人物をPedantのままとした。その理由は直前に出てくるピオンデロの台詞だ。格好の人物を見つけたと報告するピオンデロに向かって、トラニーオはいったい何者だと尋ねる。それに対してピオンデロは次のように答える。

Master, a marcantant, or a pedant,
I know not what, but formal in apparel,
In gait and countenance surely like a father. (4. 2. 63-65)

ピオンデロは「商人か教師か何かわからない」と言っている。この台詞でピオンデロは“marcantant”とイタリア語風の言葉を発しているが、正確なイタリア語であれば“mercantante”だ。(PopeとCapellは生真面目に正確なイタリア語“mercantante”へ訂正している⁵。だがここは格好をつけてイタリア語らしい言葉を使うピオンデロの見栄っぱりぶりを面白がるべきところではないか。) Thompsonはピオンデロの使う“marcantant”という言葉が見慣れぬものだったことが影響し、作者自身の草稿から清書原稿を作る際に筆耕がPedantの方を選んでしまった可能性を指摘している。一方、オックスフォード

The Taming of the Shrew (2024) に拠る。

⁵ Alexander Pope, ed., *Works*, 6 vols (1723-5). Edward Capell, ed., *Comedies, Histories, and Tragedies*, 10 vols (1768).

版の編者 Oliver は、ピオンデロの言葉どおり「何者かわからない人物」を指すために、とりあえず Pedant という役名が与えられているに過ぎない⁶。Pedant は登場人物を示す記号のようなものであって、職業自体は重要ではないというわけだ。

またこの人物がコメディ・デラルテのストック・キャラクターのひとつドットーレ (Dottore) の系譜に属するものとして Pedant という役名が用いられた可能性もある。ドットーレは間違いだらけの知識を吹聴する銜学者だ。*The Taming of the Shrew* のピアンカをめぐるサブ・プロットは、コメディ・デラルテの伝統を色濃く反映している。若い恋人同士を邪魔する好色な老人パンタローネ役はグレミオ、道化役の召使ザンニの要素を持つのはトラーニオだ。スラップスティック的なドタバタ喜劇の世界に、事情をのみこめぬ老人が登場して、偽の父親に仕立て上げられ、最後はバレてすずごとと逃げ出す。騙されやすい間抜けな役柄を Pedant とすることには、喜劇的アイロニーも含まれている。

こうした理由から大修館シェイクスピア双書では F1 の Pedant を残した。F1 のテキストの Pedant という役名は、「何者かわからない人物」を指し示す記号として機能している。それを Merchant と改めることは、この記号から「遠距離の旅をする商人」という人物像を作り出すことになる。むろん上演に際しては、この人物の職業を商人と解釈し、そのような演出をすることは十分に妥当だろう。前述のホーテンシオ問題を演出上の工夫で解決した方が、上演上の流れがスムーズになるのと同様に、この人物を商人らしい外見で登場させる演出はより自然かもしれない。だが同様に、頭でっかちで、おだてに乗りやすい、世間知らずの学者として演出することも可能なのだ。F1 の Pedant をあえて Merchant に校訂するということは、ひとつの「演出」を選択することになってしまう。大修館シェイクスピア双書では、私はこうした解釈上の判断にできるだけ踏み入らないことを方針と定めて、この人物名を F1 のとおり Pedant とした。

3. 不完全なテキスト

大修館シェイクスピア双書第 2 集では、各編者が独自にテキストを編んだが、それは一人一人がそれぞれの編集方針を見定めることにはほかならない。本来であれば最初に基本方針を定めてから編集に取り組むべきものであるが、私の場合は試行錯誤を経ながら編集作業を進める過程で、自分の方針や理念が明確になったというのが実際のところだ。

そのように作業過程で次第に明確になってきた基本的な原則のひとつは「不完全なテキストを不完全なままにする」ということだ。前述のように *The Taming of the Shrew* の唯一の信頼できる初期版本は F1 だが、その印刷所原本の性質は明らかではない。前述のホーテンシオ問題のほかに、インダクションで登場したスライたちが、第 1 幕第 1 場のあとを最後にいつのまにか消失してしまうという問題もある。F1 の *The Taming of the Shrew* の組版には 3 人の植字工が関わっているが、工程の途中で中断があったことが推定されている⁷。A *Shrew* との前後関係、1590 年代前半の劇団の離合集散、ベストの流行、

⁶ H. J. Oliver, ed., *The Taming of the Shrew*, *The Oxford Shakespeare* (Oxford: Oxford UP, 1982), 191.

⁷ Charleton Hinman, *Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare* (London: Oxford UP, 1963), vol.2, 446-62.

1594年の劇場再開、それらとのシェイクスピアの関わりなどを検討すると、F1のテキストはいずれかの時点での完成した戯曲を示すものではなく、何回かの改変を部分的に反映した原稿の寄せ集めだった可能性がある。

*The Taming of the Shrew*はシェイクスピアの初期の作品だ。シェイクスピアがまだ無名の役者だった頃に所属していた劇団でなんらかの形のShrew劇、いわゆる *Ur-Shrew* が演じられ、さらにベストの流行期に旅興行用の劇団Pembroke's Menが*A Shrew*をレパトリーとしていた可能性は低くはない。そうした上演機会に合わせて書き直された戯曲が、幾つかの地層が重なるようにして重なりあい、やがてそれらをもとに *The Taming of the Shrew* が成立した。F1のテキストは、こうした流動的な状況の中での複数にわたる改変を部分的に反映させているパッチワークではないか。

明らかな speech prefix の混乱を会話の筋書きが通るように整える、綴りの乱れを改める、退場のト書きが抜けている部分は書き加える。それらはいずれも必要な校訂上の作業である。だがF1に残る「不完全さ」を維持することも、編者の役割であるというのが、私が辿りついた原則だ。印刷工程上の「欠損」は補うが、「不完全さ」は残す。その微妙な線引きは編者の判断に委ねられる。

一人の登場人物の役名をPedantとするかMerchantするか。Merchantとするほうが、上演台本としてはより完全なものになるだろう。だがPedantはF1が示す「不完全さ」のひとつだ。16世紀後半のロンドンで、急激に成長しつつあった演劇興業の世界で、無名の役者がラテン喜劇やコメディア・デラルテの影響を貪欲に吸収しながら、先行作品を臨機応変に書き直しつつ創作の筆を走らせる。その勢いの中で、細部の整合性にあまり頓着することなく書かれたのがPedantという役名だ。ほぼ四半世紀後、作者の死後、台本を寄せ集めて作ったテキストに、そのいささか不注意なPedantという役名が残っているのであれば、その歴史は、やはりとどめおくべきだ。

*The Taming of the Shrew*のテキスト編集は、より完全な上演台本をめざすものではない。F1に残された「不完全なテキスト」を、テキストの印刷工程上の欠損は補いながら、過剰な解釈をせずに「不完全さ」残し、現代の日本の読者にとって読みやすいものとする。これが私が編者として目指したものである。

**Editing *The Taming of the Shrew*:
The False Father—Pedant or Merchant?**

Hiroko Maezawa

This report outlines the editorial principles applied to *The Taming of the Shrew* in preparing the text for the second series of the Taishukan Shakespeare Collection. A central concern is the identification of the character who impersonates Vincentio—whether to retain the First Folio’s original designation Pedant or to adopt the emended form Merchant. Although substantial textual and source-based evidence supports the latter, the editor decided to preserve Pedant in order to avoid interpretive intervention that would cross into the realm of staging or direction. The editorial policy follows the principle of maintaining the “imperfect text” of the First Folio, correcting only clear compositorial errors while preserving its historical inconsistencies. The resulting edition aims to balance readability for contemporary Japanese readers with fidelity to the textual and interpretive uncertainties inherent in Shakespeare’s early modern print culture.

『アントニーとクレオパトラ』における韻文と散文 ——本文確定に伴う諸問題

佐藤達郎

I はじめに

本報告は、成城大学国際編集文献学研究センター主催のイベント「シェイクスピア戯曲編集のプラクシス—大修館シェイクスピア双書 第2集／第2期 出版記念イベント」（2024年6月15日於成城大学）において、筆者が発表した内容に基づいている。2023年に「大修館シェイクスピア双書 第2集」が刊行され、筆者は、『アントニーとクレオパトラ』の編注を担当した。「第2集」の編集方針が、「第1集」（1980年代刊行）の方針と大きく異なるのは、前者においては、編注者が本文を確定する作業を行ったという点にあった。第1集の場合、ピーター・アレクサンダーが編纂したシェイクスピア全集（1951）の本文をそのまま使用し、大修館版のテキストとすればよかったのに対し、今回の「第2集」では、近代初期に印刷されたシェイクスピアの最も古い版（あるいはそれに準ずる版本）を底本としながら、あらためて編注者が本文を確定するという作業が必要であった。以下、『アントニーとクレオパトラ』の本文を確定する際に生じた書誌学上の問題点の一つを検討していきたい。

II 『アントニーとクレオパトラ』（大修館、2023年）の底本と三つの問題点

今回筆者が編注したシェイクスピア『アントニーとクレオパトラ』（大修館、2023年）の本文を確定する上で依拠した版本は、1623年に出版されたThe First Folioと呼ばれるシェイクスピア戯曲集であり、このThe First Folio（以下F1）という印刷本に収められた“The Tragedie of Anthonie, and Cleopatra”が底本であった。

図A：F1（“The Tragedie of Anthonie, and Cleopatra”）

↓（筆者による校訂）

大修館版『アントニーとクレオパトラ』

上記図Aのように、F1の“The Tragedie of Anthonie, and Cleopatra”に印刷された活字を見ながら、本文を確定していったわけだが、その際、大きく分けて、次のような三つの問題点に直面した。

1. F1に印刷されたパンクチュエーションをどう処理するのか。
2. F1で示されたト書きだけでは不十分であり、それをどう補うのか。
3. F1を見ただけでは、韻文と散文の区別が判然としない箇所があり、それをどう処理するのか。

1のパンクチュエーションに関しては、コロンを多用したF1の本文を、そのまま大修館版に採用すれば、現代の読者は相当な違和感を感じるに違いない。従って、F1のコロンを、読者にとって読みやすくするためには、文脈に応じてセミコロンやピリオドに変えていく必要があった。2のト書きの場合、F1においては、ト書きが書かれていないために舞台上で何が起きているのかわからないような箇所がいくつか散見された。こうしたパンクチュエーションやト書きの問題は、それぞれ独立した論考で論じるべき大きな問題をはらんでいるので、ここでは紙面の都合上、3の「韻文と散文の区別」について取り上げてみたい。

III 韻文と散文の区別

(1) 本文編纂の流れ

F1の“The Tragedie of Anthonie, and Cleopatra”が印刷された際、当時の植字工が参照したのは、シェイクスピアの自筆原稿またはその写しだと推定されている (Bevington 271)。従って厳密に言えば、次のような段階を経て、大修館版『アントニーとクレオパトラ』の本文が編纂されたことになる。

図B：

シェイクスピアの自筆原稿またはその写し

↓ Stage 1 (植字工B、植字工E)

The First Folio (“The Tragedie of Anthonie, and Cleopatra”)

↓ Stage 2 (筆者による校訂)

大修館版『アントニーとクレオパトラ』

図BのStage 1では、当時の植字工が、シェイクスピアの自筆原稿またはその写しを見ながら活字を組み、F1の“The Tragedie of Anthonie, and Cleopatra”の版本を作成していったと推定される。T. H. ハワード=ヒルの推定によれば、Stage 1では、ベテランの植字工Bと見習いの植字工Eの二人が分業で活字を組み、後者の担当は、2幕2場60行—2幕6場74行、2幕7場55行—3幕6場33行（行は大修館版の行数）であり、それ以外の担当は植字工Bであった (Howard-Hill 7)。

(2) 韻文と散文の区別が孕む問題

(2)一a prose interjectionsか植字工の誤りか？

この図BのStage1における問題点の一つは、植字工B、Eが、何らかの理由で（ケアレスミス、あるいは、韻文を散文にすることでスペースを稼ぐ）、本来韻文とすべきところを、散文にしてしまっている箇所があるという点である。しかしながら、ここでもう一つ重要なのは、この作品に頻繁に現れる prose interjections という現象が、この植字工の作業に伴う問題をさらに複雑にしているということである (Wilders 80)。

prose interjections とは、韻文の会話に、突然散文が挿入される現象のことで、

次の引用 (A) の下線部 (a) と、引用 (B) の下線部 (a) がその一例である。引用 (A) と引用 (B) は、全く同じ箇所、前者が、F1の “The Tragedie of Anthonie, and Cleopatra” から、後者が、筆者が編集した大修館版からの引用である。

引用 (A) : F1 TLN 745-765

Cæs. (b)You praise your selfe, by laying defects of iudgement to me: but you patcht vp your excuses.

Anth. Not so, not so:

I know you could not lacke, I am certaine on't,
 Very necessity of this thought, that I
 Your Partner in the cause 'gainst which he fought,
 Could not with gracefull eyes attend those Warres
 Which fronted mine owne peace. As for my wife,
 I would you had her spirit, in such another,
 The third oth' world is yours, which with a Snaffle,
 You may pace easie, but not such a wife.

Enobar. (a)Would we had all such wiues, that the men might go to Warres with the women.

Anth. So much vncurbable, her Garboiles (Cæsar)
 Made out of her impatience: which not wanted
 Shrodenesse of policie to: I greeuing grant,
 Did you too much disquiet, for that you must,
 But say I could not helpe it.

Cæsar. I wrote to you, when rioting in Alexandria you
 Did pocket vp my Letters: and with taunts
 Did gibe my Misiue out of audience.

引用 (B) : 大修館2. 2. 60-80

Caesar (b)You praise yourself 60
By laying defects of judgement to me, but
You patched up your excuses.

Antony Not so, not so.

I know you could not lack – I am certain on't –
 Very necessity of this thought, that I,
 Your partner in the cause 'gainst which he fought, 65
 Could not with graceful eyes attend those wars
 Which fronted mine own peace. As for my wife,
 I would you had her spirit in such another;
 The third o'th' world is yours, which with a snaffle

You may pace easy, but not such a wife. 70
 Enobarbus (a) Would we had all such wives, that the men might
 go to wars with the women!
 Antony So much uncurbable, her garboils, Caesar,
 Made out of her impatience – which not wanted
 Shrewdness of policy too – I grieving grant 75
 Did you too much disquiet. For that you must
 But say I could not help it.
 Caesar I wrote to you
 When rioting in Alexandria; you
 Did pocket up my letters, and with taunts
 Did gibe my missive out of audience. 80

この引用箇所は、シーザーとアントニーの会見の場面。引用 (A) 下線部 (a) のように、二人の韻文の台詞に、アントニーの家臣イノバーバスの喜劇的な散文が入ってきている (Would we had all such wives, that the men might go to Warres with the women)。これが、prose interjections と呼ばれる現象である。この場面全体は、アントニーとシーザーの会話が中心となり、両者の台詞はいずれも韻文で語られているが、そうした韻文の世界に、突如イノバーバスの散文が現れる。これは、作者が、劇的効果として、意識的に韻文の世界に散文を混入させているのであって、例えば、上記のイノバーバスが語る下線部の場合、散文を混入することによって、韻文で語られていたシーザーとアントニーの深刻な政治的駆け引きを揶揄する喜劇的効果が発揮され、そうした効果からいって、このイノバーバスの台詞は、F1に印刷されている通り、散文のままにしておくのが妥当であろう (大修館版でも、この部分は散文にした) (Wilders 80)。このイノバーバスの台詞のように、『アントニーとクレオパトラ』では、韻文の間に、不意に散文が入り混じる prose interjections と呼ばれる現象が非常に多いのである。

一方、引用 (A) の下線部、上から1-2行目のシーザーの台詞を見てみよう (下線部 (b): You praise your self, by laying defects of iude-gment to me)。F1では、このシーザーの台詞は韻文ではなく、散文として印刷されている。しかしながら、この場面は、前述の通り、アントニーとシーザーが終始韻文で語っている場面であって、緊張感あふれる両者の駆け引きという文脈から言っても、prose interjectionsではなく、韻文にすべき台詞であろう。このように、韻文にすべき箇所が散文になっているのは、おそらく活字を組んだ植字工の誤りか、あるいは、韻文を散文に変えることで、そのページのスペースを儉約して文字を詰め込みたかったのか、などの理由が考えられる。これらのことを踏まえ、大修館版では、このシーザーの二行の台詞については、散文から韻文に修正している (引用 (B) 下線部 (b))。特にこうした箇所、つまり本来韻文にすべきところを植字工が散文にしてしまっている箇所は、ベテランの植字工Bと比べて、未熟な植字工Eが担当した台詞に多い。したがって、Eが活字を組んだ2幕2場60行-2幕6場74行、2幕7場

55行-3幕6場33行 (TLN 744-1266, 1395-1785) については、特に注意を払う必要があった。植字工の仕事の特性が、テキストの校訂にも影響する一例であろう。

このように『アントニーとクレオパトラ』という作品は、韻文の箇所に散文が入り混じっていることが多く、しかもその散文の挿入が、prose interjections という意図的効果のためなのか、植字工の単なる誤り（あるいは応急措置）なのか、つまりF1に印刷された散文のままで良いのか、その散文を韻文に変えなければいけないのか—そうした識別をすることが極めて難しいのである。

(2)-b prose interjections か half lines か

続いて引用 (C) を見てみよう。2幕6場の冒頭のシーザーとポンペイの会話の大修館版からの引用である。

引用 (C) : 大修館 2. 6. 5-8

Which if thou hast considered, let us know 5

If 'twill tie up thy discontented sword

And carry back to Sicily much tall youth

That else must perish here.

POMPEY (空白) To you all three,

(下線部と (空白) という文字は筆者による)

下線部の That else must perish here と To you all three は、それぞれ half line と呼んで、韻文1行分を、複数の登場人物で分けて読む例である。この場合、シーザーの That else must perish here という台詞と、ポンペイの To you all three という台詞を合わせて1行と数えるため、POMPEY という登場人物名と To you all three の間に、わざわざ空白が設けられている。この空白は、That else must perish here と To you all three がそれぞれ half line であることを、視覚的にわかりやすく示すための工夫であり、この half lines の視覚的な明示は、19世紀以降の版において頻繁に用いられた (Wilders 80-81)。その一方、F1では、half lines を示すための空白が設けられていない。例えば、F1では、このシーザーとポンペイの会話の冒頭部分は、次のように印刷されている (引用 (D))。

引用 (D) : F1 TLN 1180-87

Which if thou hast considered, let vs know,

If 'twill tye vp thy discontented Sword,

And carry backe to Cicelie much tall youth,

That else must perish heere.

Pom. To you all three,

このように、F1では、To you all three の前に、half line であることを示す広いスペースが設けられていない。そのため、To you all three という句が、half line であるのか、あ

るいは韻文中に挿入された *prose interjections* なのか、区別がつきにくい場合が生じてくる (Bevington 275-80, Wilders 80-84)。

次の引用 (E) は、2 幕 5 場のクレオパトラと使用者の会話の場面で、F1 からの引用である。この箇所以外は、すべて韻文で語られているため、大修館版では、引用 (F) にあるように、下線部を全て *half lines* として処理したが、韻文中に挿入される *prose interjections* としても良い場面であり、一体どちらにして良いのか、正直いって正確な判別ができなかった。引用 (F) の下線部 *He's bound vnto Octauia* から *What say you?* までを、全て散文 (*prose interjections*) と考え、視覚的には、引用 (E) のようにしておくことも可能であろう。

引用 (E) : F1 TLN 1095-1106

Mes. Free Madam, no: I made no such report,
He's bound vnto Octauia.

Cleo. For what good turne?

Mes. For the best turne i'th' bed.

Cleo. I am pale Charmian.

Mes. Madam, he's married to Octauia.

Cleo. The most infectious Pestilence vpon thee.

Strikes him downe.

Mes. Good Madam patience.

Cleo. What say you? *Strikes him.*

Hence horrible Villaine, or Ile spurne thine eyes

Like balls before me: Ile vnhaire thy head,

引用 (F) : 大修館 2. 5. 58-65

Messenger Free, madam? No! I made no such report.

He's bound unto Octavia.

Cleopatra For what good turn?

Messenger For the best turn i'th' bed.

Cleopatra I am pale, Charmian. 60

Messenger Madam, he's married to Octavia.

Cleopatra The most infectious pestilence upon thee!

Strikes him down

Messenger Good madam, patience.

Cleopatra What say you?

Strikes him

Hence,

Horrible villain, or I'll spurn thine eyes

Like balls before me! I'll unhair thy head!

65

『アントニーとクレオパトラ』ではこういうケースが極めて多く、これは、先ほどの植字工のミスあるいは恣意的な判断ではなく、視覚的にF1ではhalf linesの表示がされていないため、その箇所が韻文 (half lines) なのか散文 (prose interjections) なのか区別がつきにくいためである。

IV 最後に

以上、F1に印刷されている散文を、そのまま散文として良いのか、韻文に書き換えるべきか、その判別がつきにくい例を挙げてきたが、本報告にあげたのは、数多くある中の数例にすぎない。そもそも、本作品では、韻文と散文の境界が曖昧な箇所が多く、韻文として書かれた台詞も、散文的要素を持っていることがある。例えば、“Approach, there!—Ah, you kite!—Now, gods and devils,” (大修館 3. 13. 91) というアントニーの台詞は、この一行で韻文となっている。しかし、ダッシュによって区分され、命令文 (Approach, there)、罵倒 (Ah, you kite!)、間投詞的語句 (Now, gods and devils) という三つの要素から成るこの台詞は、散文的韻文と言ってもよい微妙な世界を作り出している。『アントニーとクレオパトラ』を校訂する際に生じた、「韻文か散文か」という書誌学上の問いは、こうしたシェイクスピアの後期の作品に見られる「韻文の散文化」という問題とも関連づけられる問いであるが、このような文体上の大きな問題については、今後の課題としていきたい。

引用文献

- Bevington, David, ed. *Antony and Cleopatra*. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Hinman, Charlton, ed. *The Norton Facsimile: The First Folio of Shakespeare*. New York: W. W. Norton, 1996.
- Howard-Hill, T. H. *A Reassessment of Compositors B and E in the First Folio Tragedies*. Columbia, S.C.: privately published, 1977.
- Wilders, John, ed. *Antony and Cleopatra*. Arden Shakespeare: Third Series. London and New York: Routledge, 1995.
- 佐藤達郎 (編注) 『アントニーとクレオパトラ』大修館シェイクスピア双書第2集 大修館、2023年。

Verse and Prose in *Antony and Cleopatra*: Issues Involved in Textual Establishment

Tatsuro Sato

This paper discusses editorial challenges encountered in establishing the text of *Antony and Cleopatra* for the Taishūkan Shakespeare Series (2023), which requires editors to reconstruct the text from the earliest printed editions rather than rely on later modernized ones. For this edition, the First Folio (1623) served as the copy-text.

The Folio was typeset by Compositor B and Compositor E, the latter an apprentice whose portions of Acts 2 and 3 contain many instances where lines that should metrically and dramatically be verse appear as prose. The Taishūkan edition therefore restores verse where appropriate.

However, *Antony and Cleopatra* frequently employs prose interjections—comic prose inserted into verse dialogue for dramatic effect. Distinguishing these intentional prose insertions from compositor errors requires careful attention to context, metre, and dramatic function.

A further complication is the presence of half lines—verse lines split between two speakers. Modern editions mark half lines visually, but the Folio does not, making it difficult in some passages to decide whether a short intrusion is a half line or a prose interjection. In some cases, the available evidence does not allow a definitive determination.

Overall, the play presents unusually complex transitions between verse and prose, demanding sustained editorial judgment to separate Shakespeare's dramatic design from inaccuracies introduced during early modern typesetting.

Learning from Philosophical Manuscripts and Archives

Benedetta Zaccarello

Manuscripts became more accessible items only in very recent times, after having been handled as for-specialists-only relics over the past decades if not centuries. Nonetheless, it is still usually the case that only researchers working on the critical edition of a writer's work, or archivists in charge of related collections, develop specific knowledge on the author's manuscripts and archival materials. Work on deciphering the quirks of handwriting requires time, and it does not easily match the pace imposed on contemporary research and intellectual production in general. Archivists, editors, scholars working on manuscripts know the complexity of the information transmitted by such materials, as well as the irreducible idiosyncrasy of each writer's archive.

Philosophical manuscripts are an even less known kind of objects. Some of the "initiations" which one must undergo, if she is patient enough to deal with such enigmatic documents, are similar to those experienced by colleagues handling literary manuscripts: the first step, naturally, is getting acquainted with someone else's handwriting. But that's just the beginning. Subsequent steps include just as challenging tasks, such as becoming familiar with strategies in composition, techniques for storage *ad usum sui* of notes and quotations, recurrent abbreviations, codes used in drafts or while scribbling marginalia, ways of synthesizing when drafting a speech or a lesson... Not only are these materials richer in layers of qualitative information when compared to the printed page (the characteristics of the handwriting, the type and quality of the paper, the symbols and drawings used to implement the text, all convey contents that can be methodically analyzed, but are often grasped more intuitively): they require different skills and a different methodology in analysis and interpretation.

Since manuscripts of an author are the only surviving traces of a living process of elaborating, verbalizing and sharing thought, it doesn't seem absurd to compare the complexity of such *corpora* to an organism whose specialized parts work together as organs, which relate in turn to other parts and to the whole. Such interrelated topologies within the collections or streams in the evolutionary transformation of a project; symmetries and kinships within sets of manuscripts; the shift in meaning generated by repositioning parts of a corpus after reconsidering their classification; the peculiar logics in reading and composing emerging through the study of the material in support of the writing; the strategies in criticism and self-censorship in editing displayed by underlined and erased words... after long exposure to one author's manuscripts, all these phenomena appear to the reader almost like specters: they are effects of stratification in time, they

require a certain degree of familiarity in order to be properly perceived.

The reader often becomes aware of such “aesthetic” cognition of philosophical manuscripts, distilled in the form of a long-term trained knowledge of archives, only when she dares moving to the study of a different author. Such relocation to a new continent feels similar to the experience of a journey abroad: possibly a different language, surely new maps to discover and draw, as-yet-unknown customs and a tangible shift in the surrounding atmosphere. At the same time, investigation into a new corpus often reveals *ex post* the methodology that had been previously and more or less consciously devised to travel across our first writer’s papers. As writing methods display the idiosyncrasy of an author, the researcher approaching a different field of inquiry in the form of a new set of collections becomes aware of the specificity of the methods she had empirically crafted before, as she has to adjust them and have them fit the requirements of the new object of study.

When we come to tracking the genesis of some conceptual constellation across philosophical manuscripts, the matter is even more delicate. First, on a very empirical level, as mentioned above, it is mainly for the sake of scholarly editing or highly specialized exegesis that researchers who are not trained philologists refer to manuscripts. This means that it is even rarer for a specialist in philosophy to acquire skills and experience on more than a single archive. Besides such subjective obstacle, developing a specific approach as well as a shared methodology for the study and the edition of philosophical manuscripts stand as obstacles.

All writing is an attempt to translate an inner experience (usually self-represented as pre-verbal) into words, an attempt to make thoughts fit the mold of a language. Nevertheless, conceptual writing is not only a battle with oneself as the author often struggles in building bridges between different speculative traditions and established theories. In the elaboration of their texts, philosophers constantly produce and recreate the image of the cultural and theoretical heritage they address, either to embrace or refute it. In this regard, what we call philosophy is not only a creative act of thinking rooted in a lived experience and grounded in an existential perspective, but also a textual production involving an often explicit dialogue with one’s own culture. A dialogue that appears, moreover, structured around epistemic paradigms and specific intellectual goals, dealing with predetermined criteria of validity as with procedures, forms and styles supposed to better fit such epistemological ambitions. Despite claiming to universality, philosophical statements are the result of negotiations between individual expression and shared vocabularies. Precisely the thick medium of expression – the whole set of literary dynamics implicitly involved in the writing of philosophy, for instance – is easily forgotten, the discipline itself being traditionally focused on the theoretical contents assessed, rather than on her own ways of expressing them, as is the case for literature.

Indeed, the study and edition of philosophical manuscripts delivers a vast array of information in this regard, well exceeding the limits of the texts themselves. The archive allows the scholar to study the emergence of concepts and to trace the production of abstract vocabulary beyond the static representations offered by the printed book. It reveals how abstract thought originates through the process of working with the multi-layered fabric of language.

In this manner, manuscripts and archives uncover, for instance, the heterogeneous range of sources that inspired the formulation of ideas. Archival work also helps us observe how each thinker creates for herself an eclectic landscape of references, a galaxy of conceptual networks which hardly ever belong to a single language or national tradition. Although we like to think that theory is universal, the perspective offered by archives, personal libraries and manuscripts shows us that abstraction is also a matter of languages and codes, and reveals the work of the thinker/writer as a cultural mediator between all such codes. This suggests a different paradigm for the analysis of conceptual productions, one that focuses less on values of neutrality and universality and more on those of integration and synthesis.

Through the study of archives, one can consider the evolution of theoretical thought as an embodied adventure, experienced firsthand, and the history of the discipline as a dynamic and collective process. In a relatively recent book, French philosopher Pierre Macherey criticized the notion of “national philosophies” and contested its heuristic value in understanding the history of philosophy¹. He showed that theory should be seen as the history of successive “hybridizations,” such as illustrated by Victor Cousin “importing” Hegel to France, or by the reception of Kant relayed by Jules Barni. The concept of “nationality” itself, rooted in the Romantic idea of one land, one people, one language, seems more and more out of date when confronted with categories such as postmodernity, creolization and globalization. In this regard the work of thinkers, when seen through the lens of their manuscripts and archives, offers us models for cultural mediation: archival research reveals that the language of theory is the result of a conceptual syncretism between various codes and traditions and contributes to the disclosure and reconfiguration of heterogeneous world-conceptions, sedimented in the verbal matter of the papers.

Having been scarcely used in the study of philosophy so far (neither in the writing of its history, nor in the exegesis of its published texts), philosophical manuscripts can indeed help unfold a different understanding of the discipline, helping to reveal the underlying practices related to the writing of texts: the multiple layers and various versions of texts; the continuity of the struggle with some theoretical problems; the interactions with peers and students; the hesitations, doubts, uncertainty lying behind so

¹ *Études de philosophie française. De Sieyès à Barni*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013.

many universal statements; the role played by circumstances, travels, meetings and so much more that we do not necessarily tend to associate with abstract discourse. While genetic criticism has developed an important set of tools and a philological methodology specific to the study of authors' manuscripts since the 1970s, little has been done to elaborate guidelines when dealing with philosophical or theoretical archives.

Theoretical manuscripts are odd objects that have only recently started to receive proper attention. In France, for instance, an important set of manuscripts by Michel Foucault have been declared to be of national interest ("trésor national") in 2012 and bought by the Bibliothèque Nationale de France for such a high price that even the national daily press ended up covering the news. Less than a decade before, in 2004, much less attention had been paid to Derrida leaving his archives to IMEC. It is also worth noting that in Europe the creation of archive centers holding philosophical manuscripts has allowed the gathering and preservation of important data. These centers have enabled the survival of the memory of abstract writing and conceptual thought and allowed those materials to survive. Furthermore, thanks to the contemporary development of digital humanities, such documents are becoming more and more accessible and are receiving well-deserved attention.

Nonetheless, the creativity expressed by researchers and archivists through their development of *ad hoc* tools in order to edit, publish or interpret entire sets of manuscripts has not reached a common methodological standard yet. As poetry drafts differ, for instance, from sketches for a novel in their intrinsic logic and the strategy for their interpretation, the writing of philosophy and its documental traces entail a specific understanding. Moreover, as regards literary papers, research in genetic criticism has already come up with a shift in its ontology underlining the charm and bias hidden in any "teleological approach" to manuscripts: drafts are to be approached as interpretable documents *per se* rather than as sheer traces of the preparation of a work to come. In this perspective, it is the process and not the final product that is to be considered the "*ergon*" of literature. Such methodological advancement naturally enabled materials unrelated to a published (or even to an unpublished) project to be given proper attention and promoted the edition of new kinds of posthumously published texts. And what about philosophical papers? Together with the contemporary development of digital editions, such perspective seems to have had an impact also on the edition of unpublished philosophical manuscripts. An example might be the publication of notes for lectures and classes, which became almost a "literary genre" in the last two decades. But what can such renovated sensibility to such materials teach us about what the work of philosophy, or its *ergon*, is?

Seen from the perspective of a thinker's manuscripts, philosophy seems to be more a matter of production of an abstract vocabulary along a continuous process of reformulation, than a series of published works. From such a standpoint, the study of

the writing of philosophy through its archives appears to be a field of research that differs both from the analysis of literary manuscripts and from the study of theories based on printed books or history of ideas.

As we sit in front of a handwritten page, language, which is the medium of philosophy and of abstract thinking, becomes tangible in the form of erased words and blank spaces. As these signs tell better than anything else, there is no conceptual creation without a painstaking work on language's limits and structures. Moreover, hesitations, rewriting, erased passages and corrections show that the work of philosophy is not only a negotiation with the ineffable borders of the verbal expression, but also a constant dialogue with the vocabulary shared with peers, students and sources. From such perspective on its medium, philosophy appears as a continuous one-to-her-cultural-horizon dialogue. The dynamics of self-censorship or censorship *tout court* induce quite intuitively the interaction between the author and her cultural surroundings. The archive is a theater of forgotten books and become-too-implicit *querelles*. At the core of what seems to be the most intimate and abstract – the cabinet of the thinker alone with her game of flashes of insights and ideas – lie the most evident traces of the interaction with consciousness *in time and history*.

Manuscripts are multidimensional objects in a multidimensional space. Their corpus takes the form of a documental network that could virtually be browsed in infinite ways, according to various classifications, criteria, frameworks, and representations. From the standpoint of manuscripts and archives, the verbal medium of theory is part of a device of higher complexity compared to the linearity of the reading of a book, where information unfolds across multidirectional paths, being at once text – carriers and documents “in flesh and bones.” From the reader's standpoint, besides a conceptual understanding of the texts, an ability to grasp the complexity of such multilayered displays of the wording of thought is thus required.

A third element I would like to mention when raising the question about the *ergon* of philosophy in the light of its archives, is the peculiar dynamic ontology – different from that of the printed books – manuscripts make us confront. The researcher who chooses to work on the philosophical archive is more likely to be sensitive to the continuity in the life and story of an author's work. A sort of line of evolution seems to appear across different attempts to express what is witnessed by manuscripts. Such act might follow non-linear paths and get lost in unfinished essays, revolve around unsolved dilemmas and resurface in orally-transmitted texts. Drafts, reading notes, diagrams and sketches are the *continuum* through which we come to know or by which we are invited to represent the specificity of an approach to philosophical problems. They intimate the daily struggles of a thinker and writer with her own questions as with the answers provided by tradition. From such perspective, the production of theory appears rather “stream”-based than object-based, and the observation of what lies behind the curtains

of the philosophical scene reveals the performative features of such discipline. In other words, philosophy appears as an exercise and a constant interpellation, a dialogical practice related to specific and concrete contexts. The study of correspondences of unpublished discourses and teaching materials discloses a history of philosophy much more rooted in sharing modes. Marginalia can give us a portrait of the writer as a reader. The notes taken for courses and seminars give life to the professional philosopher, most of the time earning her life teaching, and most of the time nourishing her own discourse with the interactions with peers and students.

Genetic criticism has certainly explored the different logics corresponding to different scales of observation on manuscripts: from the complex genesis of major works to the dissection of a single folio. In this regard, the work on philosophical archives can be understood as the exploration of different hermeneutic amplitudes. The choice of a single word can be already revelatory of a perspective on philosophy itself, as witnessed for instance by the late Maurice Merleau-Ponty borrowing all his key concepts from literature instead of using a theoretically-encoded language: a criticism of western philosophy in a nutshell. On the other hand, we could imagine a study dealing not with a single corpus but with a whole network of philosophers.

However, this latter pursuit is the aim of a collective work.

As mentioned above, research on philosophical manuscripts is being done mostly by highly specialized researchers, teams and institutions, in scattered places and settings all around the world. The work on manuscripts is akin to hunting, in terms of finding and using techniques to be adjusted according to the specificity of the prey. The down-side is that such scattered competences make it even harder to establish a shared methodology in the analysis and edition of such materials.

With such aim, I have conceived and launched a five-year research program federating nine institutions dedicated to the study and/or conservation of theoretical manuscripts in four European countries and India. Financed by the Institute for Human and Social Sciences at CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique, France), the network has been launched in 2020 and has been in operation until the end of 2024.

The program has been coordinated by myself at the *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM, CNRS/Ecole Normale Supérieure, Paris), and has involved the following institutions in its research actions on philosophical manuscripts: the Wittgenstein Archives at the Bergen University (Norway), the Husserl Archives Lewen (Belgium), the Jan Patočka Archives Prague (Czech Republic) and *Institut Mémoire Edition Contemporaine* (France).

It also included three Indian institutions: the Sri Aurobindo Ashram Archives Pondicherry, the French Institute Pondicherry and the School for Cultural Texts and Records at the Jadavpur University Kolkata.

The International Research Network AITIA (“Archives of International Theory, an

Intercultural Approach”) aimed to emphasize the intersubjective and intercultural dynamics across several traditions and disciplinary fields through the observation of manuscripts and archives and to imagine digital tools for a dynamic representation of these intellectual processes, enabling the reader not only to access the documents but also to visualize the stories, links, and relations existing amongst them.

Along with the increasing interdependency of national economies in the last decades, scholars have reflected on the role played by institutional archives in shaping national cultures. More recently, increasing progress in digitization has brought thousands of archival collections from national archives into the global infosphere. More and more archival images are now potentially accessible from anywhere in the world, outside the limits of archival institutions, and beyond the national framework that used to determine archival praxis and knowledge.

Such decompartmentalization has many benefits: the shift from local dusty shelves to the World Wide Web provides millions of potential users with the means to better understand their own historical and cultural grounding. It is also a testimony to the essentially transnational and intercultural character of archival documents, before their compartmentalization into separate national institutions that were often hyper-centralized and difficult to access. Ideally, digital visualization should allow us to observe how multiple local cultures and national histories have been shaped through their interconnectivity and through mediation of intellectual networks of exchanges, translations, and cultural transfers.

However, these new developments also require adapted tools for the interpretation and navigation of archival documents. Indeed, digitization in itself does not necessarily prevent these documents from becoming forgotten, illegible or unnavigable, or from becoming targets of ideological appropriations, intellectual manipulation or abuse. This can be avoided only by building adapted frameworks of knowledge and interpretation specific to the new digital archival praxis.

We live in an age when major national research institutions and universities transform their own documentary collections into proper and publicly accessible archives; when researchers themselves are becoming more and more aware of the value of the traces left by their own practices and work, and even encouraged to build their own (digital) archive via collective platforms.

In such circumstances, the AITIA project has proposed a reflection upon the interaction existing in between archives, digitization and the production of “theory,” intended broadly as the intellectual work aiming to produce concepts and abstractions on the basis of structured and targeted experiences.

Based on such standpoint, we have defined four general objectives:

1. To organize international workshops and federate an international network of specialists – scholars, archivists, and digital humanities experts coming from different

fields of theory (philosophy, humanities, political thought, natural sciences), so as to reveal the similarities that these various intellectual practices display at the level of the archive.

2. To use such knowledge to elaborate new methodological tools specifically adapted to the study, the interpretation, and to the digital edition of theoretical manuscripts. Although archival materials have been studied for a long time by scholars within certain disciplines (historians and biographers, specialists of literary studies and genetic criticism), currently available methodological tools and interpretative protocols may not be adapted to the specific challenges raised by theoretical manuscripts pertaining to philosophy or conceptual thought.

3. To develop digital strategies so as to allow the stories embedded in such corpuses to emerge as a means to enhance our understanding of the cultural history and its heritages. Such a dynamic and interoperative representation of the documents allows one to display intuitively segments and samples of the history of culture, shaping a virtual, three-dimensional (space, time, relations) interface, making available not only the archival traces, but the exchange dynamics and their link to space/time frames.

4. To emphasize the intrinsically transnational and transcultural dimensions of theoretical archives and their importance as a tangible and intangible cultural heritage. Archival research on manuscripts, correspondences, or personal notes by theorists, philosophers and scientists clearly demonstrates that the elaboration of conceptual thought and scientific concepts is by nature plurilingual and hybrid.

Innovations in theory always take the form of a crosspollination between diverse traditions, cultural horizons, schools of thought, linguistic spheres, etc. As such, the study of the archive highlights alternative political lines to national, disciplinary or communitarian horizons and archives of philosophy and theory present the theorist as a traveler, as a translator and cultural mediator.

I hope this has been the role I have played myself here today, and that we will keep this dialogue alive across countries and fields of philosophy in the forthcoming years.

哲学の手稿とアーカイヴから学ぶ¹

ベネデッタ・ザッカレロ

村瀬鋼 訳

手稿は、数世紀にわたってとはいわずとも数十年にわたって、専門家オンリーのための遺物として扱われてきていたのだが、ようやくごく最近になって、いっそうアクセス可能なアイテムになってきた。にもかかわらず、いまだなお、作者の著作の批判版に取り組み研究者や、関連のコレクションを担当するアーキヴィスト〔文書係、アーカイヴ管理者〕だけが、作者の手稿やアーカイヴ資料についての専門知識を展開しているという状況にある。自筆原稿を読み取るのには時間がかかり、現代の研究や知的生産一般に課されるペースにはなかなか見合わない。手稿を研究するアーキヴィスト、編集者、学者たちは、こうした書類から伝わってくる情報の複雑さを、各作者のアーカイヴの還元不可能な個性として認識している。

哲学手稿はそれ以上によく知られていない対象である。こういった謎めいた文書と取り組もうと思うだけの気骨がある場合、ひとが潜り抜けるべきいくつかの「イニシエーション」は、文学的文書を扱う仲間たちが経験するのと似たものである。最初のイニシエーションは、当然、誰かの手書きと懇意になるということにある。だがこれは始まりにすぎない。続くステップはいくつものチャレンジングな作業を含む。構成の戦略や、ノートやら引用やらの自分用の保存のテクニックや、頻出する略号や、草稿や欄外の書き込み時に使われている符号や、講演や講義のためにスケッチするときの総合の方法や…といったものに馴れ親しんでいく必要があるのだ。そういった資料は、印刷されたページと比較して質的な情報の層が豊かである（手書きの見た目、紙の種類や品質、テキストを補うために用いられているシンボルや絵、こうした一切が、方法論的に分析可能ではあるもののしばしばそれ以上に直観的に把握されるコンテンツを担っている）というだけでなく、分析と解釈における異なったスキルと異なった方法論を要求するのである。

一人の作者の手稿とは、研鑽を積み、言葉を紡ぎ、思考を提供する生きたプロセスのうちで生き残った分の痕跡であるわけだから、こうした「コーパス群〔corpora = 身体たち〕」の複合体を、時を経て各部分間相互と同時に全体に対して器官として働く特化された諸部分からなる一つの有機体に比すことは、おかしなことではないと思われる。一つのプロジェクトの進化的変容における諸々の集まりや流れに含まれる相関的なトロジーの数々、手稿の諸々のセットに見いだされるシンメトリーや類縁性、分類を再検

1 【訳注】本稿は、2024年7月15日に行われたザッカレロ氏の講演の原稿の、後日提供された修正稿の翻訳である。修正稿は講演当日の原稿とほぼ同一のものであるが、講演の時点で進行中のものとして紹介されているプロジェクト（AITIA）が講演後の2024年末に終了したため、これに関する部分の記述が過去形に修正されている。またタイトルは、講演時には「哲学の手稿とアーカイヴから何を学ぶのか（What can we learn from philosophical manuscripts and archives?）」というものであった。

討した後の一つのコーパスの諸部分の再配置によって現れてくる意味の変化、筆記用具の研究を通じて現れてくる読解や作文の奇妙なロジック、下線を引かれたり消されたりしている言葉によって示された公刊における批評の戦略など…。一人の作者の手稿に長い間じかに身を曝した後では、これらすべての現象が読者には亡霊のように現れてくる。これらの現象は時を経た層状化の結果なのであって、知覚されるには懇意な関係が要求される。

アーカイヴの長期にわたる熟練知の形式において蒸留されてくる、哲学的手稿のこうした「美学的・感性的」認識について、読者が気づくようになるのは、しばしば、異なった作者の研究にあえて移ろうとするときになってのことであったりする。新大陸へのこうした上陸は、外国旅行に似ている感じがする。つまり、しばしば異なった言語、発見して描き直さねばならない新しい地図、まだよく知らない慣習や、周囲の雰囲気の中で感じられる変化。新しいコーパスを調査すると、最初の作者の諸文書を旅して回るために以前多少とも意識的に構築された方法論が、事後的に明らかになることがよくある。書き方は作者の個性を示しているので、新しいワンセットのコレクションという形をとった新しい調査領域にアプローチする研究者は、以前自分が経験的にこしらえた諸々の方法を新しい研究対象の要求に合わせてフィットさせなければならなくなるため、却ってそれらの方法の特種性に気づくようになるのである。

哲学手稿を通して何らかの概念的布置の生成を跡づけようとするとき、問題はさらにずっとデリケートなものになる。第一に、先に触れたようなきわめて経験的なレベルにおいて、文献学の訓練を受けているわけではない研究者たちが手稿を参照するのは主に学術的編集や高度に専門的な解釈のためだ、ということがある。これはつまり、哲学の専門家が一つ以上のアーカイヴについてスキルや経験を獲得するのはいっそう稀だ、ということの意味する。このような主観的な障碍を除いたとしても、哲学手稿の研究および編集のための特種なアプローチと共有可能な方法論との構築方法について、対象の持ついくつかの特徴が、それ自体、障碍として立ち上がってくる。

あらゆる文書は、(通常は前言語的なものとして自己表象されていた) 或る内的経験を言葉に翻訳しようとする試み、思考を言語の鋳型に合わせようとする試みである。にもかかわらず、概念的な文書というものはたんに自分自身との闘いであるだけではない。というのも作者はしばしば、異なった様々な思弁的伝統や定説的理論の間に橋を架けるために格闘するからである。哲学者たちは、自分のテキストを練るにあたって、自分が直面する文化的・理論的遺産のイメージを、その遺産を受諾するにせよ論駁するにせよ、恒常的に産み出した創り直す。そうである限り、哲学と呼ばれるものは、たんに生きた経験に根差し実存的視点に立脚した創造的な思考行為であるだけでなく、自分自身の文化とのしばしば明白な対話を含むテキスト上の生産行為なのである。さらにその対話は、認識論的な諸々のパラダイムや特種的な諸々の目的をめぐって構造化されており、有効性の決まった基準や、こういった認識論的野心によく合致すると想定される手続きや形式や文体などとも関わりを持っている。普遍性を標榜するにもかかわらず、哲学的言明は、個人的な表現と共有された語彙との間の妥協の結果なのである。哲学というディシプリンそれ自体は、伝統的には、文学の場合のように作者自身の表現の仕方では

なく、むしろ査定された理論的内容にこそ焦点を置いているので、まさしく表現の厚い媒介が——例えば、哲学的文書に暗黙裏に含まれた一群の文学的力学のまるごと全体が——容易に忘れ去られてしまうのである。

実のところ、哲学手稿の研究および編集は、これに関して、テキストそれ自身の限界をはるかに超過する広汎な情報群を提供してくれる。アーカイヴは研究者に、印刷された書物の提供する静態的な表象を超えて、諸概念の出現を研究すること、抽象的語彙の産出を跡づけることを可能にする。これによって、抽象的な思考がいかにして多層的な言語の織物を相手取った作業に淵源しているかがあらわになってくるのだ。

このかぎりにおいて、手稿とアーカイヴは、例えば、諸概念の定式化に着想を与えた諸源泉の異種混交的な広がりを見せさせてくれる。アーカイヴの研究はまた、各思想家が、いかにして自分自身のために諸々の参照の折衷的な風景を、単一の言語や国家的伝統にはおよそ属さないような概念的ネットワークの銀河を創り出したかを、われわれに観察させてくれる。われわれは、理論とは普遍的なものだと考えがちではあるものの、個人のライブラリーや手稿がわれわれに示してくれるのは、抽象作業もまた諸々の言語やコードの問題なのだということなのであって、そのとき、思想家／作家の仕事は、こういった諸々のコードの間の文化的媒介者として見えてくるのである。このことは、概念の産出の分析のための或る別のパラダイムを示唆している。それは、中立性と普遍性の価値よりも、統合と総合の価値にフォーカスするパラダイムである。

アーカイヴの研究を通じて、ひとは、理論的思考の進化というものを、じかに経験された具体的冒険として、学問の歴史というものを、ダイナミックで集団的なプロセスとして、捉えられるようになる。フランスの哲学者ピエール・マシュレは、比較的最近の本のなかで、「国民哲学」という考え方を批判し、哲学史理解におけるその発見的価値に異議を唱えた²。彼が示すところでは、理論とは、ヘーゲルをフランスに「輸入」したヴィクトル・クザンや、ジュール・バルニを中継役としたカント受容などに例示されるような、度重なる「ハイブリッド化」として眺められるべきものである。一つの土地、一つの民、一つの言語というロマン主義的理念に根差した「国民性」の概念は、ポストモダン、クレオール化、グローバリゼーションといったカテゴリーと引き比べると、ますます時代遅れのものに見えてくる。これに関して、思想家たちの仕事は、彼らの手稿とアーカイヴのレンズを通して見ると、文化的媒介の様々なモデルをわれわれに提供してくれている。すなわち、アーカイヴ研究は、理論の言語が様々なコードや伝統の間での概念的折衷主義だということを明らかにしてくれるものであり、文書の言語的素材のなかに沈殿した異質的な諸々の世界的〔＝非-国民的〕諸概念の開示と再構成とに寄与するのである。

哲学手稿は、哲学研究においてほとんど用いられてこなかったが（哲学史の執筆においても、公刊テキストの解釈においても）、テキストを書くことに関係した水面下の諸々のプラクティスをあらわにするのを助けることで、哲学についての或る異なった理解を

² P. Macherey, *Études de philosophie française. De Sieyès à Barni*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013

展開するのに実に役立ってくれる。プラクティスと言うのは、つまり、テキストの多数の層や多様なヴァージョン、一定の理論的諸問題との格闘の連続性、仲間たちや学生たちとの遣り取り、かくも数多い普遍的な言明の背後に横たわっている躊躇いや懐疑や不確実性、われわれが抽象的言説とは必ずしも結びつけようとはしない状況や旅や会議等々によって演じさせられた役割、などである。1970年代以来、生成批評は、作者の手稿研究に特化した重要な道具立てと文献学的方法論とを発展させてきたが、哲学的ないし理論的アーカイヴを扱う際のガイドラインを練り上げることについてはほとんど何もなされてこなかった。

理論的な手稿は、やっとうごく最近になって適切な注目を受けはじめた奇妙な対象である。例えばフランスでは、2012年に、ミシェル・フーコーの重要な手稿一式が国宝に指定されて、フランス国立図書館に高額で買い上げられたために全国的な新聞沙汰にまでなった。その10年足らず前の2004年、デリダが自分のアーカイヴをIMECに残したときには、たいして注意を払われなかった。また、ヨーロッパでは哲学手稿を蔵する数々のアーカイヴ・センターが創られたことが重要資料の収集と保存を可能にしてきたことも、注目に値する。これらのセンターが、抽象的文書や概念的思考の記憶が生き延びることを可能にし、これらの資料が生き残ることを可能にしたのである。さらに、デジタル・ヒューマニティーズの近年の発展もこれには貢献している。こうしたドキュメントは、ますますアクセス可能になり、相応の注目を得つつある。

しかしながら、研究者やアーキヴィストが、原稿一式を編集・刊行・解釈するためにアド・ホックなツールを考え出すことによって表現される創造性は、まだ共通の方法論的基準に達していない。例えば、詩の草稿は小説のスケッチとはその内的論理において異なっており、したがってまた要求される解釈の戦略においても異なっているわけだが、それと同様に、哲学の文書とその資料的な痕跡も、或る特種な理解を必要とする。さらに、文学的文書については、生成批評はすでに、手稿へのどんな「目的論的アプローチ」にも潜んでいる魅惑とバイアスを強調しながら、その存在論における転換を打ち出している。すなわち、草稿は、来るべき作品の準備の純粋な痕跡としてよりも、それ自体として解釈可能なドキュメントとしてアプローチされるべきなのだ。この観点では、文学の「エルゴン」とみなされるべきは、最終的な産物ではなくて、プロセスなのである。こうした方法論的な前進のおかげで、刊行されたプロジェクトに（さらには未刊行のプロジェクトにすら）関係づけられない資料におのずと相応の注意が払われるようになり、新しい種類の死後公開のテキストの編集が進むことになった。では、哲学的文書についてはどうか。近年のデジタル版の発展と相俟って、こういった観点は、未公開の哲学手稿についてもインパクトを持ってきたように思われる。その一例は、講義や授業のためのノートの新刊行かもしれない。それはこの20年ほどの間に、ほとんど一つの「文学的ジャンル」にさえなっている、しかし、こうした資料へのこのような革新的な感受性は、哲学の仕事とは、哲学のエルゴンとは何であるのかについて、われわれに何を教えてくれるのだろうか。

思想家の手稿の観点から見れば、哲学は、出版された一連の作品というよりも、再定式化の継続的のプロセスに沿った抽象的な語彙の産出の問題であるように思われる。こ

のような観点からすると、アーカイヴを通じた哲学文書の研究は、文学的な手稿の分析とも、印刷された書物や思想史を根拠とする諸理論の研究とも、異なる研究分野であるように思われる。

手書きのページを前にすると、哲学や抽象的思考の媒体である言語が、消された文字や空白という形で肌で感じられるようになる。これらの記号が何よりもよく物語っているように、言語の限界と構造に関する丹念な作業なくして、概念的な創造はありえない。さらに、躊躇い、書き直し、消された箇所や訂正は、哲学の仕事が、言語表現の名状しがたい境界線との折衝であるだけでなく、仲間や学生や情報源との間で共有される語彙との、絶え間ない対話でもあることを示している。哲学は、その媒体についてのこのような観点からは、自分と自分の文化的地平との連続的な対話として現れる。自己検閲や端的な検閲の力学は、作者とその文化的環境との間の相互作用を極めて直観的に現出させる。アーカイヴは、忘れ去られた書物たちとの暗黙的になりすぎた諸々の争論の劇場である。最も内面的で抽象的であるように見えるもの——思想家が孤独に閃きと観念の遊戯に興じる個室——の中核には、意識を伴った時代と歴史とにおける相互作用の最も明白な痕跡が刻まれている。

手稿は、多次元的な空間に置かれた多次元的な対象である。一つのコーパスとしてのその存在は、資料のネットワークという形を持っており、このネットワークは、可能な分類、基準、支持体、表象に従って、潜在的に無限の方法でブラウズすることができる。手稿とアーカイヴの立場からすれば、理論という言葉の媒体は、書物を読むことの線状性に比してより高度な複雑性を持った装置の一部なのであり、この装置においては、これらの多次元的な対象はテキストの担い手であると同時に生身の資料でもあって、情報は多方向的な通路を横断して展開する。読者の立場からは、テキストの概念的な理解のほかに、思考を言葉にする際のこのような多層的な提示の複雑さを把握する能力が求められる。

アーカイヴに照らして哲学のエルゴンを問う際に私が言及したい第三の要素は、印刷された書物のそれとは異なる、手稿が私たちに直面させる奇妙な動的な存在論である。哲学アーカイヴという土俵で仕事をするを選んだ研究者は、一作者の仕事の持つ生涯と物語における連続性に敏感である可能性が高い。手稿によって立証される何かを表現するさまざまな試みを横断して、いわば進化の線のようなものが現れるように思われる。そのような行為は、線状でない経路をたどって未完の試みに迷い込んだり、未解決のジレンマをめぐって回転して口頭発表されたテキストに再浮上したりするかもしれない。草稿、読書ノート、図表、スケッチなどは一つの連続体であり、私たちはこの連続体を通して哲学的問題へのアプローチの特種性を知り、この連続体によってこの特種性を表象するよう誘われるのである。それらのものは、思想家や作家が、日々、伝統が提供する答えとも向き合いつつ自分自身の問いと向き合っているということ、まざまざと見せてくれる。このような観点からすると、理論の生産は、対象ベースというよりもむしろ「流れ」ベースであるように見え、哲学的な場面の幕の背後にあるものを観察することで、このような学問の実演的な特徴が明らかになる。言い換えれば、哲学は、一つの実地訓練、一つの恒常的な問いかけであり、特種的かつ具体的な文脈に関連した一つの

対話的实践であるのだ。書簡や未公刊の言説や教材を研究することで、哲学の歴史が分かち合うことの様式にいつそう根ざしたものであったことが明らかになる。欄外の書き込みは、読者としての作者の肖像をわれわれに与えてくれる。講義やセミナーのために取られたノートは、多くの時間、教えることで生計を立て、多くの時間、仲間や学生との相互作用によって自らの言説を育ててきた職業哲学者に、生命を与える。

生成批評はたしかに、主要諸著作の複雑な生成からただ一つの稿本の詳細な分析に至るまで、手稿についての様々な観察スケールに対応するさまざまな論理を探索してきた。この点で、哲学アーカイヴについての研究は、異なった諸々の解釈学的振幅を持った探求として理解することができる。例えば、後期モーリス・メルロ＝ポンティが、理論的にコード化された言語を使う代わりに、文学からすべてのキー・コンセプトを借用する際によく確かめられるように、たった一つの語の選択でさえ、すでに哲学それ自体についての一つの展望を開示しうる。それは殻に閉じこもった西洋哲学の批判なのである。反対に、われわれは、単一のコーパスを扱うのではなく、哲学者たちのネットワーク全体を扱う研究を想像してみることもできるだろう。

だがそれは集団的な仕事の目的である。

前述のように、哲学手稿の研究は、高度に専門化された研究者、チーム、機関によって、世界中に分散した場所と環境で行われている。手稿の研究は、獲物の特異性に合わせてテクニクを見つけ、使い分けるといふ点では、狩猟に似ている。欠点は、このように能力が分散しているために、資料の分析と編集において共通の方法論を確立することがいつそう難しくなっていることである。

このような目的のために、私はヨーロッパ4カ国とインドの理論的手稿の研究・保存を専門とする9つの機関を連合させた5年間の研究プログラムを構想し、開始した。CNRS（フランス国立科学研究センター）の人文・社会科学研究所が資金を提供し、このネットワークは2020年に発足し、2024年末まで機能した。

このネットワークは、私がコーディネーターを務める現代テキスト草稿研究所（ITEM、フランス国立科学研究センター／パリ高等師範学校）が運営しており、哲学手稿に関するものでは、以下のようなものがある：

ベルゲン大学ヴィトゲンシュタイン・アーカイヴ（ノルウェー）、ルーヴェン大学フッサール文庫（ベルギー）、ヤン・パトチカ・アーカイヴ・プラハ（チェコ）、そして現代出版資料研究所（フランス）。

また、インドの3つの機関も含まれている：

シュリー・オーロピンド・アシュラム・アーカイヴス・ボンディシェリー、フランス・ボンディシェリー研究所、ジャダヴプル大学コルカタ校の文化テキスト・記録学部。

国際研究ネットワーク「国際的理論のアーカイヴ、間文化的アプローチ」（AITIA）プロジェクトは、手稿やアーカイヴの調査を通して、様々な伝統や学問分野にまたがる主体間・異文化間のダイナミクスを強調し、これらの知的プロセスをダイナミックに表現するデジタルツールを描くことで、読者が文書にアクセスできるだけでなく、それらの間に存在するストーリー、リンク、関係を視覚化できるようにすることを目的とした。

ここ数十年、各国の経済における相互依存の高まりとともに、学者たちは、国の文化を形成するうえでこの制度的装置が果たす役割について考察してきた。さらに最近では、デジタル化の進展により、各国のアーカイブが所蔵する何千ものアーカイブ・コレクションがグローバルな情報圏に登場するようになった。ますます多くのアーカイブ画像が、アーカイブ機関の枠を超え、またかつてはアーカイブの実践と知識を決定していた国家の枠組みを超えて、世界のどこからでもアクセスできる可能性を持つようになった。

このような脱区画化には多くの利点がある。田舎にある埃っぽい棚からワールド・ワイド・ウェブへの移行は、何百万人もの潜在的な利用者に、自分たちの歴史的・文化的基盤をよりよく理解する手段を提供する。それはまた、超中央集権的でアクセスが困難であることが多い個別の国家機関に分けられて区画化されてしまう以前のアーカイブ文書が、本質的にトランスナショナルでインターカルチュラルな性格を持っていたことの証でもある。理想的には、デジタルによる可視化によって、いかにして、数多くの地域文化や国の歴史が、その相互接続性や、交流、翻訳、文化移転といった知的ネットワークの媒介を通して形成されてきたかを、観察できるようになるはずである。

しかし、こうした新たな発展には、アーカイブ文書の解釈やナビゲーションのための適切なツールも必要である。実際、デジタル化はそれ自体として、これらの文書が忘れ去られたり、判読不能になったり、ナビゲーション不能になったり、イデオロギー的流用や知的操作や乱用の対象になったりすることを必ずしも防ぐわけではない。このような事態は、新しいデジタル・アーカイブの実践に特化した知識と解釈の適切な枠組みを構築することによってのみ回避できる。

私たちは、主要な国の研究機関や大学が、それぞれの文書コレクションを適切で一般にアクセス可能なアーカイブへと変貌させる時代に生きている。研究者自身が、自らの実践や仕事によって残された痕跡の価値をますます認識するようになり、集団的なプラットフォームを通じて、自らの（デジタル）アーカイブを構築することさえ奨励されている。

このような状況において、AITIA プロジェクトは、1) アーカイブ、2) デジタル化、そして3) 広くは、構造化されターゲットが搾られた諸経験に基づいて概念や抽象化を生み出すことを目的とした知的作業として目指される「理論」の産出、というこの三者間に存在する相互作用について考察することを提案した。

このような観点から、私たちは一般的な四つの目的を定義した：

1. 国際的なワークショップを開催し、さまざまな理論分野（哲学、人文科学、政治思想、自然科学）の学者、アーキヴィスト、デジタル・ヒューマニティーズの専門家による国際的なネットワークを構築すること。
2. このような知識を用いて、理論的手稿の研究、解釈、デジタル・エディションに特化した新しい方法論的ツールを開発すること。歴史学者や伝記作家、文学研究者や生成批評の専門家など、特定の分野の研究者たちによってアーカイブ資料は長い間研究されてきたが、現在利用可能な方法論的ツールや解釈のプロトコルは、哲学や概念的思考に関わる理論的手稿が提起する特有の課題には適応していないかもしれない。
3. このようなコーパスに埋め込まれたストーリーを、文化史とその遺産の理解を深め

る手段として出現させるようなデジタル戦略を開発すること。このような文書のダイナミックで相互運用的な表現により、文化史の断片やサンプルを直観的に表示し、ヴァーチャルな三次元（空間、時間、関係）インターフェイスを形成し、アーカイヴに属する痕跡だけでなく、交換のダイナミクスや、空間／時間的な諸々のフレームとのリンクを利用できるようにする。

4. 私たちは、理論的アーカイヴが本質的にトランスナショナルでトランスカルチュラルな次元にあること、そして有形無形の文化遺産として重要であることを強調したい。理論家や哲学者や科学者による、手稿や書簡や個人的なメモに関するアーカイヴ研究は、概念的な思想や科学的概念の精緻化が、本質的に多言語かつハイブリッドなものであることを明確に示している。

理論における革新は常に、多様な伝統、多様な文化的視野、多様な学派、多様な言語圏などの間の相互受粉という形をとる。このように、アーカイヴの研究は、国家的・個別専門的・共同体主義的な地平に代わる政治的な路線を浮き彫りにし、哲学と理論のアーカイヴは、理論家を、旅行者として、翻訳者として、文化の仲介者として、提示することになる。

今日、私自身がこのような役割を果たしてきたことを願うとともに、これからの数年間、国や哲学諸分野を超えた対話を続けていきたい。

Le manuscrit original et les copies des *Pensées* de Pascal

Hirotsugu Yamajo

Dans sa conférence intitulée « *What can we learn from philosophical manuscripts and archives?* », Benedetta Zaccarello a souligné l'importance des manuscrits et des archives philosophiques en tant que ressources essentielles mais souvent négligées dans l'étude de la philosophie, et a montré combien ces matériaux offrent des perspectives uniques sur le processus de création philosophique¹.

Dans cette perspective, je présenterai ci-dessous, de manière succincte, l'état actuel et les enjeux de la recherche sur les brouillons des *Pensées* de Pascal, selon l'ordre suivant :

1. les manuscrits existants des *Pensées* ;
2. l'histoire de leur édition ;
3. les principales informations que nous pouvons tirer de ces manuscrits ;
4. le projet de l'édition électronique des *Pensées*, qui constitue l'aboutissement de ces recherches.

1. Les manuscrits existants des *Pensées*

Les *Pensées* sont un ensemble de notes de Pascal découvertes à sa mort, qui contiennent les brouillons d'une *Apologie de la religion chrétienne*.

Les principaux manuscrits relatifs aux *Pensées* sont :

le « Recueil original des *Pensées* » (ci-après RO),

la « Première copie des *Pensées* » (ci-après C1),

la « Seconde copie des *Pensées* » (ci-après C2),

ces documents étant aujourd'hui consultables sur *Gallica*, l'archive numérique de la Bibliothèque nationale de France (<https://gallica.bnf.fr>).

Selon Étienne Périer, neveu de Pascal, les manuscrits laissés par celui-ci consistaient en plusieurs liasses de fragments assemblés ensemble. Ces liasses et les fragments qu'elles contenaient étaient dépourvus de tout ordre ou continuité, et leur lecture était rendue difficile par une écriture assez irrégulière. Les proches de Pascal décidèrent alors de copier les manuscrits dans l'état où ils avaient été découverts². On connaît aujourd'hui

¹ Benedetta Zaccarello, « *What can we learn from philosophical manuscripts and archives?* », conférence présentée lors du colloque *Philosophy from the Standpoint of Manuscripts and Archives*, organisé par Kiyoko Myojo (Research Center for Textual Scholarship), Université Seijo, 15 juillet 2024.

² Voir « Préface » pour l'édition Port-Royal des *Pensées* (1670), dans *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets*, étude et édition comparative de l'édition originale avec les copies et les versions modernes par Jean-Robert Armogathe et Daniel Blot, Paris, H. Champion, 2011, p. 47-48.

deux copies manuscrites, C1 et C2, rédigées de la même main, sans doute peu après la mort de Pascal en 1662 (**Fig. 1 et Fig. 2**).

C1 et C2 se composent respectivement de 61 et de 62 unités (unités = ensembles de fragments regroupés et copiés comme des chapitres ou sections). C2 contient une petite unité absente de C1. À cette différence près, leur contenu est identique, bien que l'ordre des unités diffère sensiblement entre les deux copies. Le contenu des fragments inclus dans chaque unité, ainsi que leur ordre, est en revanche identique.

En 1711, Louis Périer, frère cadet d'Étienne, afin d'éviter la dispersion des fragments manuscrits de Pascal, les colla sans ordre particulier sur de grandes feuilles de papier, formant un volume d'environ 500 pages. Ce document est le RO (**Fig. 3**).

2. L'histoire de l'édition des *Pensées*

La première édition des *Pensées* (dite « édition de Port-Royal ») fut publiée en 1670 (une pré-édition, en tirage limité, avait circulé l'année précédente auprès de personnalités influentes pour obtenir leur approbation). Cette édition fut préparée après de vives discussions entre les proches de Pascal et des amis affiliés à l'abbaye de Port-Royal. De nombreux changements furent donc apportés au texte original pour ne pas heurter les lecteurs.

En 1678, une édition augmentée, contenant environ quarante fragments supplémentaires, fut publiée. Elle fut suivie par plusieurs autres éditions. Jusqu'à l'édition Renouard de 1812, tous les textes publiés reposaient essentiellement sur cette édition de 1678.

En 1842, Victor Cousin dénonça, dans un discours à l'Académie française, le fait que les éditions des *Pensées* publiées jusqu'alors n'étaient pas fondées sur les manuscrits existants (RO, C1 et C2). Dès lors, les éditeurs ne purent plus ignorer cette critique.

Léon Brunschvicg pensait que les copies manuscrites mentionnées par Étienne Périer dans la préface de l'édition de Port-Royal avaient disparu, et que C1 avait été réalisée par les éditeurs de Port-Royal eux-mêmes. En 1897, il publia une nouvelle édition des *Pensées*, dans laquelle il classa les fragments selon un ordre thématique de son cru. Cette disposition, remarquable par sa clarté, reste encore aujourd'hui largement utilisée. En 1904, cette édition fut intégrée à la collection de « La Bibliothèque des grands écrivains français », consacrant Pascal comme un auteur majeur de la littérature française.

En 1938, Zacharie Tourneur conclut au contraire que C1 était la copie commandée par Étienne Périer. Toutefois, il ne traita pas systématiquement les manuscrits et modifia parfois leur ordre sans justification solide. Son édition de 1942, dite « paléographique », proposa néanmoins une transcription très précise et précieuse du RO.

En 1948, Paul-Louis Couchoud élucida le sens du terme « liasses » employé dans la préface de l'édition de Port-Royal : il s'agissait de groupes de feuillets percés de trous et

reliés par un fil, chacun de ces ensembles correspondant à un chapitre de C1 (des traces de perforations subsistent dans le RO).

En 1947, Louis Lafuma démontra que les deux copies reflétaient l'ordre originel des fragments laissés par Pascal. Ces copies comportent en effet une sorte de « table des matières » (**Fig. 4**), c'est-à-dire une liste des titres de chapitres dans l'ordre prévu. Lafuma supposa que cette table représentait un scénario de l'*Apologie de la religion chrétienne*, conçu à un moment donné par Pascal lui-même, et que chaque chapitre des deux copies rassemblait des fragments correspondant aux sujets à traiter.

En 1951, Lafuma publia la première édition critique des *Pensées* fondée sur C1, en divisant les 27 premiers chapitres en « papiers classés » et les 34 restants en « papiers non classés ».

L'hypothèse de Lafuma est encore aujourd'hui largement acceptée : peu de chercheurs contestent que les 27 chapitres dotés de titres correspondent à un plan (au moins provisoire) de l'*Apologie*. La plupart des éditeurs postérieurs ont établi leur texte en s'appuyant sur l'une ou l'autre des copies (Michel Le Guern sur la base de C1, Philippe Sellier sur celle de C2).

Récemment, en 2023, Pierre Lyraud et Laurence Plazenet ont publié une nouvelle édition des *Œuvres* de Pascal, incluant une version des *Pensées* fidèle à l'édition Sellier³. La même année, Alain Cantillon a publié une édition qui a délibérément ignoré l'ordre manuscrit⁴.

3. Les principales informations tirées des manuscrits

Parmi les nombreuses informations fournies par les manuscrits, deux points méritent une attention particulière :

1° La genèse du texte.

En 1964, Yoichi Maeda montra, par une observation minutieuse, la méthode de travail adoptée par Pascal pour certains fragments importants. Pascal rédigeait un premier jet sur une grande feuille aux interlignes et marges très larges, afin de permettre des ajouts et corrections ultérieurs. Si l'on ignore les notes marginales, on lit le premier état du texte ; si on les intègre, on obtient la version finale. Maeda a nommé cette méthode de lecture génétique la « double lecture » (**Fig. 5**). Cette méthode ne s'applique toutefois pas aux fragments plus brefs.

2° La datation de la rédaction.

On peut également déterminer — ou du moins présumer — la période de rédaction

³ Pascal, *L'Œuvre*, édition établie et présentée par Pierre Lyraud et Laurence Plazenet, Paris, Bouquins / Bordeaux, Mollat, 2023.

⁴ Pascal, *Pensées*, éd. Alain Cantillon, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2023.

de certains fragments. Comme indiqué plus haut, Pascal écrivait plusieurs passages sur de grandes feuilles de papier, qu'il découpait ensuite pour en faire des fragments. Ceux-ci étaient regroupés par chapitres ou par thèmes, en vue de l'*Apologie de la religion chrétienne*. Les copies manuscrites reflètent cet état de classement. Cinquante ans après la mort de Pascal, son neveu Louis Périer, afin d'éviter la perte de ces fragments, les colla dans un album de 500 pages, dans un ordre aléatoire : c'est le RO.

Pol Ernst prêta une attention particulière à la forme matérielle de certains fragments collés dans le RO. Il reconstitua l'état original des grandes feuilles avant leur découpage, en les assemblant comme un puzzle, en tenant aussi compte des filigranes du papier. Il démontra ainsi que plusieurs fragments de contenu très différent avaient été rédigés à la même période⁵ (**Fig. 6 et Fig. 7**).

4. Le projet de l'édition électronique des *Pensées*

Pour conclure, un mot sur le projet de l'édition électronique des *Pensées* : le site « Édition électronique des *Pensées* de Pascal » (EEP), lancé en 2011 par Dominique Descotes et Gilles Proust, constitue une entreprise novatrice visant à rassembler les résultats des recherches menées jusqu'à présent (bien qu'il demeure encore incomplet).

Pour chaque fragment, le site propose :

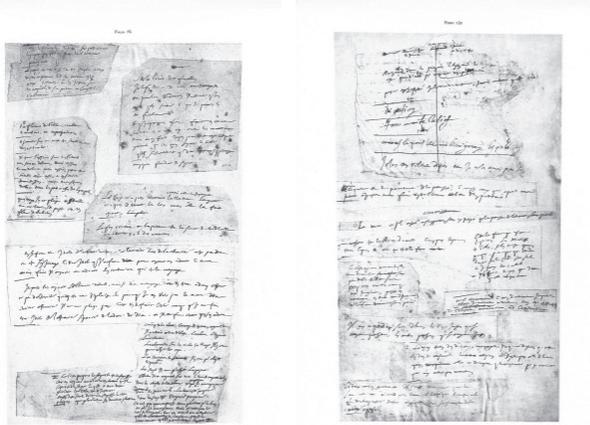
- des photographies des manuscrits originaux de Pascal et des deux copies ;
- une transcription du texte en caractères informatiques (y compris les passages biffés), avec un code de couleurs indiquant la période de rédaction ;
- le texte de l'édition de Port-Royal ;
- des explications détaillées fondées sur les principales études antérieures.

Des liens hypertextes permettent en outre une navigation fluide entre les fragments connexes. Ce site est destiné à continuer de s'enrichir dans l'avenir : <https://www.penseesdepascal.fr/index.php>.

⁵ Pol Ernst, *Les Pensées de Pascal, géologie et stratigraphie*, Paris-Oxford, Universitas – Voltaire Foundation, 1996.

Fig. 3

RO

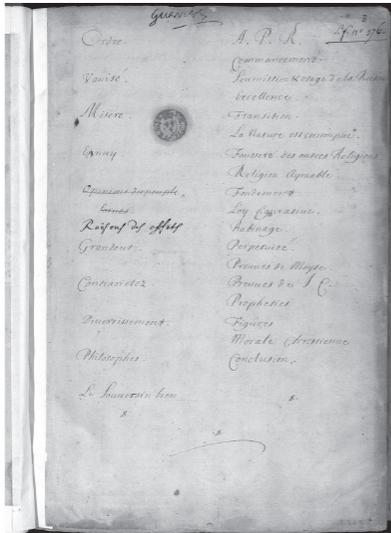


Pages extraites de RO.
Les fragments y sont
disposés sans ordre.

3

Fig. 4

C2

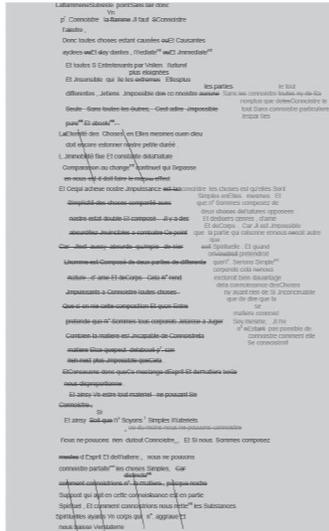
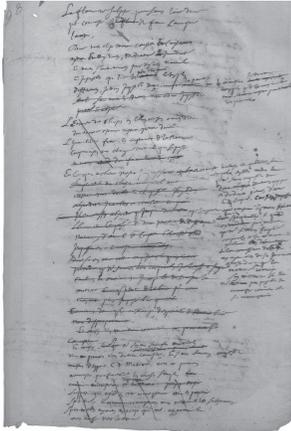


Ordre	A. P. R.
Vanité	Commencement.
Misère	Submission et usage de la raison.
Ennui	Excellence.
(Opinions du peuple saines.)	Transition.
Raisons des effets	La nature est corrompue*2.
Grandeur	Fausseté des autres religions.
Contrariétés	Religion aimable.
Divertissement	Fondement.
Philosophes	Loi figurative.
Le souverain bien	Rabbinage.
	Perpétuité.
	Preuves de Moïse.
	Preuves de Jésus-Christ.
	Prophéties.
	Figures.
	Morale chrétienne.
	Conclusion.

Feuille considérée comme la table des
matières de l'*Apologie* de Pascal, avec sa
transcription à droite.

4

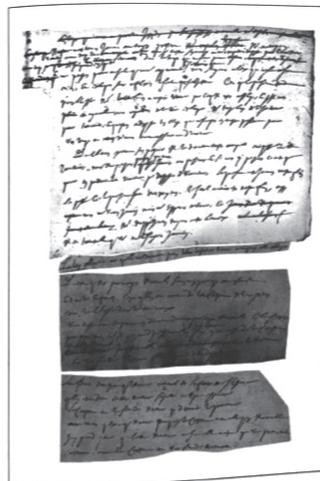
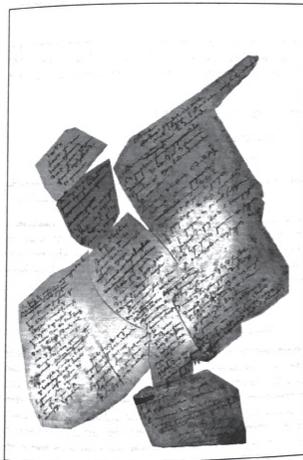
Fig. 5



Partie du fragment des « deux infinis » (fr. 230, éd. Sellier) et sa transcription. Les ajouts postérieurs sont indiqués en orange. Images extraites du site *Édition électronique des Pensées*.

5

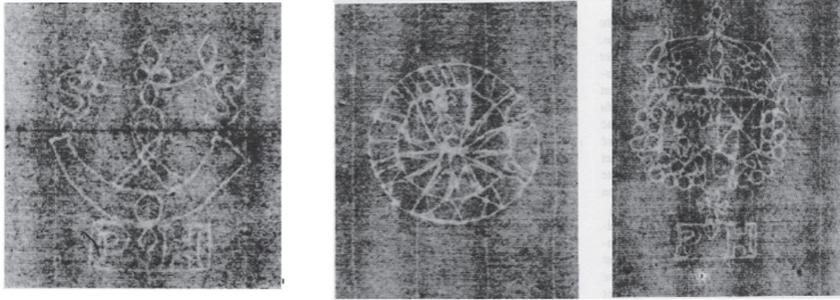
Fig. 6



État original restitué du manuscrit de Pascal, par Pol Ernst.

6

Fig. 7



Filigranes des papiers utilisés par Pascal.

7

Publications consultées

HORINO, Masamitsu, « Introduction aux études génétiques sur les Copies des *Pensées* de Pascal », *Kyoto Sangyo University Review. Humanities Series*, vol. 51, mars 2018, p. 349-363.

—, « Les trois écrits que la “plurilecture” a permis de reconstituer à partir du manuscrit de *Divertissement* », *Courrier du CIBP*, n° 36, 2014, p. 13-23.

前田陽一『パスカル「パンセ」注解 第一』岩波書店、1980.

MESNARD, Jean, « Aux origines de l'édition des *Pensées* : les deux copies », dans *Les Pensées de Pascal ont trois cents ans*, Clermont-Ferrand, G. de Bussac, 1971.

—, *Les Pensées de Pascal*, 2^e éd. revue et augmentée, Paris, SEDES, 1993 ; « Introduction : L'édition des *Pensées* », p. 15-55.

—, « L'ordre dans les *Pensées* », *XVII^e siècle*, n° 261, octobre 2013.

PROUST, Gilles, « Les Copies des *Pensées* », *Courrier du CIBP*, n° 32, 2010, p. 4-43.

山上浩嗣「『パンセ』原稿と写本および校訂について：研究の現状」『ガリア』58号、2019年3月、p. 29-38.

The Original Manuscript and the Copies of Pascal's *Pensées*

Hirotsugu Yamajo

This article surveys the manuscripts of Pascal's *Pensées* and their editorial history. After Pascal's death in 1662, his drafts for an *Apology for the Christian Religion* were preserved in two copies (C1 and C2) and later compiled in the *Recueil original* (RO). The study outlines the evolution of editions, from Port-Royal (1670) to Lafuma's critical work, and examines contributions such as Maeda's "double reading" and Ernst's material reconstruction using watermarks. It concludes with the *Édition électronique des Pensées de Pascal* (EEP), launched in 2011, which provides manuscript images, transcriptions, and annotations, offering a comprehensive resource for Pascal scholarship.

「哲学を手稿とアーカイヴの視点から見る」

(2024年7月15日、成城大学)

村瀬 鋼

国際編集文献学研究センターでは、2024年7月15日の15時から17時30分にかけて、フランス国立科学研究センター（CNRS: Centre National de la Recherche Scientifique）のベネデッタ・ザッカレロ（Benedetta Zaccarello）氏を講演者にお招きし、氏の講演とそれを受けてのディスカッションとから成るイベント「哲学を手稿とアーカイヴの視点から見る（Philosophy from the Standpoint of their Manuscripts and Archives）」を開催した（於・成城大学9号館グローバルラウンジ）。以下はその報告である。

ザッカレロ氏はフランス国立科学研究センターの研究員で、同センターの現代テキスト草稿研究所（ITEM: Institut des Textes et Manuscrits Modernes）のコーディネーターとして、アーカイヴや手稿を通じた現代哲学・現代文学の研究に従事してきている。大きな業績としては、ヴァレリーの『カイエ』（Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, 13vols., Gallimard, 1987-2016）の共同編集やメルロ＝ポンティの1953年のコレージュ・ド・フランス講義録『言語の文学的用法の研究』（Maurice Merleau-Ponty, *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, Métis, 2013）の編集・解説などがあり、当イベント開催の時期には世界各地のアーカイヴや研究所と連携した国際研究ネットワーク、AITIA（International Research Network, “Archives of International Theory, an Intercultural Approach”）プロジェクトを主導的に推進していた。

ザッカレロ氏のこのような研究活動は、当センターの研究領域である編集文献学と大きく重なり合うところがあるものであるため、当センターとしては、今回、氏の幸運な来日の機会を利用して、氏の講演を中心にディスカッションを交えて氏の知見を広く分かち合うためのイベントを企画した。

ディスカッションの参加者は、日本におけるヴァレリー研究の第一人者で以前からザッカレロ氏と共同研究者として交流のある塚本昌則氏（東京大学人文社会系研究科教授）、パスカル研究者としてよく知られる山上浩嗣氏（大阪大学大学院人文科学研究科教授・当センター特別研究員）、メルロ＝ポンティ研究に携わってきた村瀬（筆者、成城大学教授、当センター研究員）の三名に、司会を兼ねて、当センターのセンター長である明星聖子（カフカ研究、成城大学教授）が加わった。

プログラムの前半は、ザッカレロ氏による英語での講演「哲学の手稿とアーカイヴから何を学ぶうか（What can we learn from philosophical manuscripts and archives?）」であった（翻訳を同時映写）。一時間ほどのこの講演のなかで、氏は、哲学手稿という、手稿一般のなかでも一種独特な性格を持つ手稿の研究のその独特さと、これをめぐる諸問題と諸課題とについて、一方では自身の研究活動とその経験とに基づきながら、他方では現在進行形の研究の未来に向けての展望へと開く仕方で、簡略ながらも豊富な内容を含む総括的な見取り図を提示してくれた。その概略はおおよそ次のようなものである（以

下、鍵括弧内は口頭で読まれた講演原稿からの引用)¹。

手稿一般は、アーカイヴの編集と整理に携わる専門化たちの長年の労苦を経て、近年、徐々にアクセス可能になりつつある。しかしそのようななかでも、哲学手稿は、文学手稿以上によく知られていない対象であり、その抽象的で難解な内容だけからしても、すでに読解が困難な資料である。手稿の解読はきわめて粘り強い作業を必要とする。そこでは、これといって定まった方法や技術が用意されているわけではない。すぐには見えてこない多くの情報を知覚するためには、まずは手稿に長時間触れて手稿と「懇意になる (get acquainted)」必要があり、哲学者ごとの独特の癖を持った資料体を手探りで解読していかなければならないのだ。その知は、そのただ一人の作者・哲学者にこそ適用可能な種類の「熟練知」なのであって、他の研究者への伝達も困難であれば、他の哲学者への転用も困難なものである。

ただこのような探求がもたらしてくれる認識は豊かなものである。一般に、哲学の思考は孤独な哲学者の抽象的な思弁と見做されがちなところがあるが、刊行されたテキストでは消えてしまっている、手稿に認められる諸々の修正や抹消や付記や記号や図表、諸々の備忘や逡巡や選択や留保の意味を一つ一つ拾い上げていくと、哲学のこの一見孤独な営みは、実際には、歴史と同時代との具体的な対話を通じた様々な他者との協働作業でもあるということが次第に見えてくる。氏が編集に取り組んだメルロ＝ポンティの講義に関する手稿もそうであったように、そこには同時代の聴衆や同僚たちとの関係に絡む理論的と言うよりは実践的な問題も織り込まれている。「哲学者たちは、自分のテキストを練るにあたって、自分が直面する文化的・理論的遺産のイメージを、その遺産を受諾するにせよ論駁するにせよ、恒常的に産み出した創り直す。そうである限り、哲学と呼ばれるものは、たんに生きた経験に根差し実存的視点に立脚した創造的な思考行為であるだけでなく、自分自身の文化とのしばしば明白な対話を含むテキスト上の生産行為なのである」。問題なのは、たんに理論としての哲学の歴史のみではなく、哲学の文章をその一部として含む様々な言語実践の重量と絡み合いでもある。そこで、手稿に折り畳まれた諸々の襞を開いていくにつれて「抽象的な思考がいかにして多層的な言語の織物 (multi-layered fabric of language) を相手取った作業に淵源しているかがあらわになってくる」。かくして、アーカイヴの研究を通じて、ひとは「理論的思考の進化というものを、じかに経験された具体的冒険として、学問の歴史というものを、ダイナミックで集団的なプロセスとして」捉えられるようになるのである。

自身、特にはヴァレリーとメルロ＝ポンティの手稿に取り組んできた経験から汲み出された以上のような知見から、まさにヴァレリーとメルロ＝ポンティ自身の哲学と文学とについての交叉しあう関係の理解を捉え直すようにして、氏は、一方では、哲学のテキストをたんなる哲学以上の豊かな文学的テキストとして解読し直そうとするとともに、他方では、理論の洗練と諸概念の彫琢とへ向かうものとしての哲学の特殊性を再考しようとしているように思われる。氏は哲学手稿の研究の持つ性格を、次のように簡潔に要約する。「思想家の手稿の観点から見れば、哲学は、出版された一連の作品というよりも、

¹ 講演内容の詳細については本誌本号所収のザッカレロ氏の論稿を参照されたい。

再定式化の継続的のプロセスに沿った抽象的な語彙の産出の問題であるように思われる。このような観点からすると、アーカイヴを通じた哲学の書きものの研究は、文学的な手稿の分析とも、印刷された書物や思想史を根拠とする諸理論の研究とも、異なる研究分野であるように思われる」。

このような研究に取り組もうとする者に必要な基本的な理解と実践とは何か。それはおおまかに言えば次のようなものであることになろう。

手稿は、多次元的な空間に置かれた多次元的な対象である。一つのコーパスとしてのその存在は、資料のネットワークという形を持っており、このネットワークは、可能な分類、基準、支持体、表象に従って、潜在的に無限の方法でブラウズすることができる。手稿とアーカイヴの立場からすれば、理論という言葉の媒体は、書物を読むことの線状性に比してより高度な複雑性を持った装置の一部なのであり、この装置においては、これらの多次元的な対象はテキストの担い手であると同時に生身の資料でもあって、情報は多方向的な通路を横断して展開する。読者の立場からは、テキストの概念的な理解のほかに、思考を言葉にする際のこのような多層的な提示の複雑さを把握する能力が求められる。

手稿ないしその集合体としてのコーパス（資料体）は、それがたとえ孤高の哲学者の残した資料であったとしても、単独のものとして他から孤立させられるものではなく、それ自体が、他へと開かれた一つの、ないし本来的に複数のでもある「ネットワーク」なのである。このような「ネットワーク」の複雑な網の目を、決して単一ではない仕方様々に辿ってみること、これが手稿の解読の、ほとんど方法なき方法とでも言うべきものであることになろうか。

このような認識のもと、氏は、氏が携わる研究プロジェクトそれ自身の方向性として、この「ネットワーク」の最大限の広がりを考えようとする、一見して異様な可能性と困難さと思わせるアイデアを提示する。氏は言う、「われわれは、単一のコーパスを扱うのではなく、哲学者たちのネットワーク全体を扱う研究を想像してみることもできるだろう」と。それは、世界中の、いまはまだ孤立している諸々のアーカイヴやコーパスを接続し、いまはまだ孤立して作業をしている数多の研究者やアーキヴィストたちを連携させる、開放的な企てということになるだろう。

氏の関わるこの具体的なプロジェクト、国際研究ネットワーク AITIA は、2020年に開始され、この講演後、2024年末に終了することになったのだが、講演では、講演全体の締め括りとして、このプロジェクトの当時の状況と併せてその未来の展望が紹介された。

このプロジェクトの目的は、次の四つである。

1. 国際的なワークショップを開催し、さまざまな理論分野の学者、アーキヴィスト、デジタル・ヒューマニティーズの専門家による国際的なネットワークを構築すること。
2. このような知識を用いて、理論的手稿の研究、解釈、デジタル・エディションに特化した新しい方法論的ツールを開発すること。

3. このようなコーパスに埋め込まれたストーリーを、文化史とその遺産の理解を深める手段として出現させるようなデジタル戦略を開発すること。

4. 理論的アーカイヴが本質的にトランスナショナルでトランスカルチュラルな次元にあること、そして有形無形の文化遺産として重要であること明確化すること。

氏によれば、「理論における革新は常に、多様な伝統、多様な文化的視野、多様な学派、多様な言語圏などの間の相互受粉という形をとる。このように、アーカイヴの研究は、国家的・個別専門的・共同体主義的な地平に代わる政治的な路線を浮き彫りにし、哲学と理論のアーカイヴは、理論家を、旅行者として、翻訳者として、文化の仲介者として、提示することになる」。最後に氏は、未来に向けての国や分野を超えた対話の重要性を訴えて、講演は閉じられた。

講演終了後には、小休止の後、ザッカレロ氏を中心に塚本氏、山上氏、村瀬、明星が登壇し、一時間ほどディスカッションの時間が持たれた。塚本氏はヴァレリー研究の立場から、山上氏はパスカル研究の立場から、村瀬はメルロ＝ポンティ研究の立場から、明星はカフカ研究の立場から、それぞれザッカレロ氏の講演内容に応答するコメントと質問とを提示し、ザッカレロ氏との間に刺激的で有意義な質疑応答が持たれた。その間、たんに個別の作家・哲学者の研究に関する事柄のみならず、デジタル化が進むアーカイヴの状況一般について、その現状と未来とについての意見が取り交わされ、それぞれの認識と見解が有益な仕方でも共有されたと思う。特に山上氏は、ザッカレロ氏の講演に対するたんなるコメントや質問の枠を超えて、パスカルの手稿についての最新の研究状況を丁寧に整理し、当の手稿そのものの画像をも交えて細かく紹介してくれた²が、これは今回のイベント全体にとってきわめて有益なことであった。と言うのは、ザッカレロ氏の講演が、具体的事例の提示を省いた、一般的状況についての相対的に抽象的・理論的な説明であったため、山上氏の話提供がザッカレロ氏が理論的骨格を描いた哲学的・文学的テキストの手稿研究のきわめて具体的な実例としてこれと良いカップルを成し、手稿とアーカイヴの観点から見られた哲学という今回のテーマそのものを立体的に見せてくれることになったからである。

登壇者の間での遣り取りの後、対話がフロアに開かれた。登壇者を除いた参加者の人数は約二〇名ほどであったが、数名から興味深い質問とコメントが提示され、登壇者との間で活発な議論がなされた。

今回のイベント全体を総合的に評価するならば、幸運な機会に恵まれて、手稿とアーカイヴ研究の分野で国際的にリーダーシップを執りうる立場にいる研究者であるザッカレロ氏を招き、その知見に親しく触れるとともに、氏と当センターの연구원や関連の研究者・学生との間で生産的な対話を持つことができた、きわめて有意義な会であったと言えるだろう。

2 山上氏の実際の報告内容については、本誌本号所収の山上氏の論稿を参照されたい。

「ジョイス戦争」の経緯と その軍事的メタファーの由来について

南谷奉良

2023年10月15日に成城大学・国際編集文献学研究センター主催の下で開催されたハンス・ヴァルター・ガブラー (Hans Walter Gabler, 1938-) 講演会「愛の復活、そのゆくえ—今、ガブラー版『ユリシイズ』の意義を語る」の入門ワークショップで、筆者はジェイムズ・ジョイス (James Joyce, 1882-1941) の『ユリシイズ』(1922)の複数の版の出版史に加えて、1984年に刊行されたガブラー編 *Ulysses: A Critical and Synoptic Edition* (以下、UCSEと略記する) を発端にガブラーとジョン・キッド (John Kidd, 1953?-¹) の間で起こった、「ジョイス戦争」(Joyce Wars) と呼ばれる論争の経緯を紹介した。この論争の詳細な経緯については、チャールズ・ロスマン (Charles Rossman) の論文“The Critical Reception of the ‘Gabler *Ulysses*’: Or, Gabler’s *Ulysses* Kidd-napped” (1989) と100以上の関連文献をまとめた注解付き書誌 (1990)、*Studies in the Novel* (以下、SNと略記する) 誌1990年夏号の特集“Editing *Ulysses*”、そしてキッドに対して批判的な立場をとるジュリー・スローン・ブランソン (Julie Sloan Brannon) の著書 *Who Reads Ulysses?* (2003) を代表として、膨大な数の先行研究がある。論争が起こった原因・背景には幾つかの要因が指摘されているが、まず一つには、英米圏の編集文献学の方法である底本 (copy-text) を第一とする原則に従って1922年初版を重視するキッドと、ドイツの編集文献学にもとづき、草稿群・タイプ稿・校正刷等を総合し「連続的草稿テキスト」(continuous manuscript text) として生成過程を重視するガブラーのアプローチの相違があった。もう一つには、ジャーナリズムによる過熱した報道、私的な会話や書簡、懇親会での議論、噂話といった非公式の情報 (Rossman, 1989, 155)、そして個人的な確執と感情的な対立の表面化が輻輳的に絡み合い、「とてつもなく個人的な」(Wollaeger, 95) 要因が介在した点が指摘されている。上記のブランソンに至っては、その論争が単なる「噂話」に過ぎず、「キッドとガブラーの論争の間、キッドが次に何を言い、何をするかという期待が、実際に『議論』されている本当の問題を覆い隠してしまった」(xi) ことを問題視している。

上記二つの要因に加えて重要なのが、この論争が呼称やレトリックといった言葉の運用によって紛糾していた点である。例えば、2024年にガブラー版40周年を記念して刊行された *Ulysses Forty Years: A Critical Retrospective of Hans Walter Gabler’s Critical and Synoptic Edition of Ulysses* では、商業用プロモーションとして用いられた「決定版」(definitive edition) の呼称が多くの混乱を招いていたことが指摘されている²。また同論集で著作権

1 キッドの生年は公開されていないが、各種報道で記されてきた事項から1953年前後の生まれであると推定される。2025年現在、存命かどうかも含めて近況は不詳。

2 ガブラー自身は自身の版を“a non-corrupted counterpart to the first edition of 1922”と位置づけ、「決定版」という表現は用いていない。このフレーズは1930年代の出版広告に由来するもので、最初に確

の面から論争を振り返るロバート・スプー (Robert Spoo) は、(旧約聖書イザヤ書第2章第4節からの引用とともに)「いわゆる『ジョイス戦争』において奇妙なことのひとつに、1985年以降、なぜ『ユリシーズ』新版への批評が友好的な討議ではなく『戦闘』によって進められねばならなかったのか、ほとんど誰も問い直さなかったことがある。剣や槍[戦時の武器]が打ち直されて鋤や鎌[平時の農具]へと作り変えられることはほとんどなかった」と述べたあと、「出口のないレトリック」を用いるキッドの戦略を指摘している(2024, 175)。実際には、論争中の1990年にこの「戦争」をレトリックの面から分析した批評家エヤール・アミアン (Eyal Amian) の研究があり、UCSEの複雑な校訂記号もつ「開かれた隠蔽」(open concealment)のレトリックとキッドの「制限された暴露」(restricted revelation)のレトリックが噛み合わない議論を生んだことが論じられている。つまり、ガブラー版は判断の根拠となる証拠を提示しているかのように見せながらも、読者にその校訂記号を充分理解させないまま編者の選択を正当化する仕組みを構成しており、一方のキッドは皮肉を交えた大衆受けする筆致で、膨大な具体例を挙げるばかりで全体像を示そうとはしない戦術をとったことで、論争の内容が学術的なプラットフォームから外れ、「議論の実質ではなく互いのレトリックに反応している」(142)側面を生んでしまったというのだ。

本稿では、このレトリックに対する関心から、「ジョイス戦争」という呼称に含められた軍事的メタファーに着目し、その起源と拡散の過程を検討する。この呼称は1985年以降、ジョイス研究内で流通する仮称として用いられ、ときに隣接する軍事的メタファー (eg. 「10年戦争」[Spoo, “*Ulysses and the Ten Years War*”], 「手榴弾をなげる」[Brannon, 121], 「核攻撃を仕掛けた」[Wollaeger, 91]) とともに紙面で拡散されてきたことで、批評家たちが争う「戦場」の残像を現代にまで残しており、実質的な学術的議論を後景化させる機能を果たしている。この問題意識から、第1節ではガブラーとキッドの対立、報道を中心とした出来事をまとめながら、論争の経緯を振り返る(本論巻末には付録として関連年表を付したが、複雑な歴史をもつ論争であるため、詳細は本論冒頭に挙げた先行研究を参照されたい)。第2節では「ジョイス戦争」の呼称の誕生を導いた1985年のワシントン・ポスト紙の記事「『ユリシーズ』をめぐる戦争」(“*The War over Ulysses*”)を再読し、記者ディヴィッド・レムニック (David Remnick, 1958-) が論争を「戦争」に仕立て上げたレトリックを分析する。そして、その軍事的メタファーがレムニックの別の記事“*The Critic’s Battlegrounds*”でも用いられるばかりか、文芸ジャーナリズムの慣用表現の継承でもあることを指摘した上で、その呼称がいわばキッドとレムニックの合作によって生まれ、ジョイス研究者によって補強されてきた表現であることを明らかにする。

認されるのは1932年のオデュッセイ・プレスによる豪華版『ユリシーズ』の宣伝チラシからである。1934年のランダムハウス版もまた、「アメリカ合衆国における唯一真正な版」というジョイスの書簡の文言を引用しつつ、実際には1927年のシェイクスピア版の偽造にもとづいたサミュエル・ロス (Samuel Roth) による誤りに満ちた海賊版を底本としていた。同様に、1936年のボドリー・ヘッド版も「最終かつ決定版」と銘打っていた (Nugent and Slote, 2-3)。

1. 1985-90年代にかけての「ジョイス戦争」の経緯

1984年にガブラー編 *UCSE* がガーランド社から全3巻で刊行された。左ページには草稿やタイプ稿、校正刷、初版などの諸資料を照合し、ジョイスの書き換えの過程を示した異文＝対照校訂本文 (synoptic text) が示され、右ページにはそれをリーダブルに成形した本文 (reading text) が示されているため、「共観版」(Synoptic Edition) とも呼ばれている(詳細は横内を参照)。版元や新聞メディアは本書について「5,000の誤りを正した」(McDowell) や「ジョイスが書いたとおりの『ユリシーズ』」(*Ulysses as Joyce wrote it*) などと商業的に喧伝し、さらにリチャード・エルマン (Richard Ellmann) とヒュー・ケナー (Hugh Kenner) らジョイス研究を牽引する大家たちも *UCSE* の意義を大きく評価した。1986年にはこの *UCSE* の右ページの本文のみを抽出し、以降「ガブラー版」の通称で呼ばれることになる一般読者向けの商業版ペーパーバック「訂正版」(*The Corrected Text*) が米国ではヴィンテージ・インターナショナル³から、英国ではボドリー・ヘッド社とペンギン社から発売される。出版社や新聞メディアがプロモーション上同書を「決定版」と呼んだことも手伝って、それまで誤りを含みつつも標準テキストとして使用されていたボドリー・ヘッド版(1960)やランダムハウス版(1961)に代わり、ガブラー版が新しい「標準」になり得る道が開けはじめていた。

しかしながら、この新しい「決定版」に強い批判を向けたのが、当時32歳でヴァージニア大学高等研究センター(The Center for Advanced Studies at the University of Virginia)に所属していた研究員ジョン・キッドであった。すでに1985年4月2日の時点で、ワシントン・ポスト紙が「『ユリシーズ』をめぐる戦争」という記事で、やがて展開されることになるキッドの論戦を予告していたが、4月26日にニューヨークで開催された編集文献学協会(The Society for Textual Scholarship)で、キッドは“Errors of Execution in the 1984 *Ulysses*”を発表し、草稿や初版の扱いの不徹底さや異文の表示方法の複雑さ、テキスト上の重要な記号の再現性の低さを含めて、*UCSE*の難点や誤りを多く数え上げた。キッドの論文は発表に先駆けて「地下出版物のように」各所で回覧されていたこともあり、ガブラーは準備済みの反論を読み上げて応答した(Wollaeger, 87)。4月29日には、ワシントン・ポスト紙の表現に影響されたのか、テキストの完全な再現をめぐる議論がこれまでも行われてきたことを踏まえ、「それは常に世代間の戦争なのです」(“It’s always a war of generation”)という専門家の声がニューヨーク・タイムズ紙で紹介されている(Wilkerson)。以降、大御所専門家と若手研究者の世代間闘争も反映しながら、多くのジョイス研究者を巻き込む形で、*UCSE*の校訂版あるいは「決定版」の編集方法をめぐる論争が繰り返されていく。

マイケル・グローデン (Michael Groden) によれば、「『戦争』が本格的に始まったのは1988年6月のことだった」(235)。6月12日～18日にヴェネツィアでは国際ジェイムズ・ジョイス・シンポジウムが開催されており、フリッツ・セン (Fritz Senn) がガブラー版をめぐるパネルを企画し、ガブラーとキッドを招待していたが、キッドは会場に現わ

3 1954年アルフレッド・A・クノップフによって設立されたペーパーバックを専門とするヴィンテージ・ブックスは、1960年4月に米国のランダムハウスによって買収された。現在はペンギン・ランダムハウス社の出版グループの一部となっている。

れなかった。その代わりに、後日 *New York Review of Books* (以下、*NYRB* と略記する) 誌に掲載されることになるガブラー版を批判する文章が会場内や街角で「香水のサンプルのように」数千部単位で大量に配布され、キッドは不在にしてそのパネルを支配したという (Grodén, 236)。6月30日、その批判文である“The Scandal of *Ulysses*”が公表され、キッドは共観版を「偽造された記録」、「不十分な複製の研究」と呼び、出版社に「訂正版」の販売取り止めに提案している。8月18日号の*NYRB*誌上では、ガブラーの主張にはじまり、ジョン・アップダイク (John Updike)、ロバート・M・アダムズ (Robert M. Adams)、ロバート・クラフト (Robert Craft)、キッドらがそれぞれの意見を表明。キッドは100年後の未来の2088年で架空の書籍である「ジョイス戦争選集」(*Selected Papers of the Joyce Wars*) の編纂主幹を務める「未来教授」(Professor Futura) を登場させ、皮肉や揶揄を交えてガブラー版とその他の論者を批判した。12月8日には、ロスマンが“The New *Ulysses*: The Hidden Controversy”を*NYRB*誌上で発表し、学術諮問委員 (Academic Advisory Committee) であったエルマンの書簡を暴露し、ガブラー版の妥当性を保証するために設立された当の委員会内部の不和を明らかにした。

翌1989年2月には、マイアミで“*Ulysses*: The Text”と題して集中的な討議が行われ、キッドは、170頁超の論文として公開される“An Inquiry into *Ulysses*: The Corrected Text”をもとに発表。初の直接対決になるかと思われたが、ガブラーは直接的な応答は避け、キッドの主張全体を精査後に回答するという返事にとどめた (O'Toole, 417)。SN誌の1990年夏号では“Editing *Ulysses*”と題した特集が生まれ、ロスマンはその序で1985年の発表によって「キッドが5年間にわたって激しく練り広げられることになる論争の火蓋を切った」(Rossman, “Introduction,” 114) とし、それまでの論戦を整理するためにもガブラー版刊行以降の英語圏における100以上の論争関連文献を網羅的にまとめた注解付き書誌を掲載している。同誌にはキッドの論文と、その主張を強い口調で全面否定する当時のガブラーの応答も再掲された。ガブラーはその応答に追記を付して「5年を経て振り返ってみても、私の反論は強い苛立ちの調子を帯びていた。その口調は当時、聴衆を不快にさせた。ただ今日の読者であれば、専門的なテキスト学者の学会に持ち込まれたアマチュアの批評が、その苛立ちをかなりの程度引き起こしていたことは容易に理解できるだろう」(Gabler, 1990, 255) と述べた上で、「[1985年時に反論した際の]『ドクター・キッドの論文から、『ユリシーズ』の訂正版を変更するものは何も生じていない』という私の結びの言葉は... [中略]... 当時熱くなっていたことによる言い過ぎで」(256) とあり、1986年の*UCSE*第2版では数点の改訂を行ったことを認めている。

こうして侃侃諤諤の議論が交わされるなか、「新しい標準」になるかに見えたガブラー版に翳りが見えはじめる。米国の版元のランダムハウスは、論争の真偽を問うべく1988年に社内で調査委員会を組んでいたが、結局結論に至らず、1990年には、1961年版の再版とガブラー版の併売という妥協策に転じ、1993年にはペーパーバックのボドリー・ヘッド版に「ガブラー版」という副題を付して販売するようになった。その前年にはイギリスでも、ペンギンブックス社がガブラー版のペーパーバックの刊行を取りやめ、ボドリー・ヘッドの旧版の再版へと切り替えた (Rossman, 1989, 155; Grodén, 237) (現在ランダムハウスによるハードカバー及びヴァンテージ・ブックスによるペ

ーパーバック版『ユリシーズ』が中古本でしか入手できない現状はこうした経緯にもとづくと考えられる)⁴。一方キッドは自身の編纂版の出版計画を進め、1991年にはW・W・ノートン社と包括契約を結んだ。しかし1992年のダブリン国際シンポジウムで行われた基調講演でキッドは、期待されていた新校訂版の方針の提示を回避し、ジョイスの著作からの100の引用と、40人のジョイス研究者からの引用を継ぎ合わせたコラージュを披露するのみで、次々と会場から去る呆れた聴衆の反応を得るだけであったという(Wollaeger, 93)。キッド版が刊行される気配は一向になく、彼がボストン大学で設立していた「ジェイムズ・ジョイス研究センター」(James Joyce Research Center)の活動も以降失速していくことになる。

スプーが1997年の論文で「10年戦争」として論争を回顧するなかで述べているように、キッドの“*Inquiry*”の論文が1990年に『アメリカ書誌学会誌』(*Papers of the Bibliographical Society of America*; 以下、*PBSA*と略記する)に掲載されたときには、ジョイス研究者たちの関心はすでに衰えはじめており、また1993年6月号の*PBSA*誌にガブラーによる本格的応答“*What Ulysses Requires*”が掲載される頃には、「この論争はすでに歴史的な出来事の趣を帯びはじめていた」(Spoo, “*Preparatory*,” 110)。実際、1990年以降に状況は沈静化し、文学研究の関心は理論から文化研究へ、さらに「アーカイヴの回帰」へと移行していた(Lernout, 229–30)。また、1996年頃からはジョイス作品のハイパーメディアテキスト化への動きが出はじめており(Groden, 240–41)、ガブラー版をめぐる議論は次第に批評紙面で影を潜めていった。1997年にキッドは、ダニス・ローズ(Danis Rose)編纂の*Ulysses: A Reader's Edition*の書評“*Making the Wrong Joyce*”を*NYRB*誌上で発表し、ガブラー版のときと同様に、多くの誤りを指摘して酷評している。しかし、スプーが同書評に触れながら「初期の『ジョイス戦争』におけるジョン・キッドのレトリックの選び方は、建設的な議論を荒廃させ、混乱させるものだった」(“*Preparatory*,” 432)と述べているように、その皮肉交じりの苛烈な言葉の選択は生産性をもつ学術的な議論には繋がらない印象を与えていた。

キッドの論壇上の振る舞いに批判が向けられていくなか、1999年から2000年にかけてはジョイス研究センターも閉鎖され、キッド自身も学術界から姿を消していく。以降報道では、いずれも物語化するようなレトリックとともに、「奇人」としてのキッド像を描く記事が散発的に現れる。例えば1997年のオブザーヴァー紙では、映画のタイトルを踏まえた「ジェイムズ・ジョイスと風変わりな教授」(“*James Joyce and the Nutty Professor*”)という記事が書かれている。記者のウォレン・シン・ジョン(Warren St. John)は44歳のキッドに取材を行いながら論争の経緯を冷静に振り返る一方で、「キャンパスで怪我をしているネズミ、ハト、さらにはミミズを助けに行くことで知られている。ある時、キッド氏は病気のアヒルを連れてオフィスに現れた」といった奇行を目立たせる逸話を紹介し、「傷ついた動物を見たら、きみはどうする？ ただ通り過ぎるだ

⁴ ロスマンは「私がこれを書いている1988年9月現在、ガブラー版『ユリシーズ』は商業的な覇権を握っている。現在イギリスやアメリカで出版されている唯一の版である」と述べたあとで、その地位がキッドの攻撃により揺らぎ始めていることを指摘している(1989, 155)。現在この覇権は市場的には奪われており、ガブラー版は入手困難となり、膨大な低品質のリプリント版に埋没している。

けか？」という発言を引用し、愛護主義的にジョイスのテキストを救済しようとする姿を重ねている。2002年にはボストン・グローブ紙が「栄光からの転落」(“A Plummet from Grace”)と題して、学術界から孤立し、ハトに餌を与える写真とともに体調不良と貧乏を抱える49歳のキッドの現状(“Now, Kidd is broke, jobless, and in such poor health”)を報じている(Abel)。2018年にはニューヨーク・タイムズ・マガジン紙でジャック・ヒット(Jack Hitt)が、「失踪したジョイス学者の奇妙な事件」(“The Strange Case of the Missing Joyce Scholar”)の記事で、ホームレス生活や死去の噂がささやかれていた氏の消息を掴み、リオ・デ・ジャネイロに在住している65歳のキッドに取材を行っている。インタビュー内では、ボストン・グローブ紙による破産の記述やレムニックの記事が事実と異なっている点に憤慨していることにはじまり、今でも文学研究に没頭し、ブラジルの作家 Bernardo Guimarães (1825–1884) による『奴隷イサウラ』(*A Escrava Isaura*, 1875) の英訳とその解説書の出版準備を進める様子が語られている。以降、キッドに関する報道はなされていないが、彼の新版刊行の停滞と学術界からの引退に合わせて、この「戦争」は次第に過去のものとなり、今ではジョイス研究史の一時代として回顧されるエピソードとなっている。

2. レムニックのレトリック—「ジョイス戦争」にみる軍事的メタファー

ガブラーとキッドの対立にはじまる論争は、「ジョイス戦争」というスキャンダラスな名前が与えられたことで、『ユリシーズ』の研究史上では繰り返し引用されるエピソードの一つとなっている。前節でも説明したように、その契機となったのは、ヴェネツィアでの国際ジョイス・シンポジウムに先立って公開された、1985年4月2日付けのワシントン・ポスト紙の記事『「ユリシーズ」をめぐる戦争」(“The War over *Ulysses*”)であった。記事を執筆したディヴィッド・レムニックは、1982年に同紙に入社し、1988年にはモスクワ特派員となり、1994年には同支局での経験をもとに執筆した著書『レーニンの墓—ソ連帝国最期の日々』(*Lenin's Tomb: The Last Days of the Soviet Empire*, 1993) でピューリッツァー賞を受賞している。1998年からは『ニューヨーカー』誌の編集長を務めた。1985年の記事は、彼がモスクワ赴任の直前、スクープを狙う若手記者として活動していた時期のものである。本節では、レムニックが用いているレトリックと軍事的メタファーを分析した上で、「戦争」という語彙の選択をキッドの言葉から着想した可能性に加え、当時の文芸ジャーナリズムの常套句を流用していた可能性を明らかにする。

レムニックはまず記事の冒頭で、当時32歳の「大胆不敵な若手の学者」ジョン・キッドによる「国際ジェイムズ・ジョイス研究の巨人たち (titans) に対する戦い (battle)」を提示する。ロスマンも指摘するように、「キッドを神話的な存在として提示し、文学的エスタブリッシュメントに立ち向かう『巨人殺しジャック』として」描きだしている(1989, 165)。それは典型的なダヴィデとゴリアテの闘いの構図でもあるが、レムニックは学問的権威や潤沢な資金を誇る大御所研究者たちとの対比を際立たせることも忘れず、キッドが「医学校近くの質素なワンルーム・アパート」に暮らし、旅行やジョイス旧版購入のために1万ドルの借金を抱え、「ヨーロッパ旅行の資金を得るために800冊

の蔵書と家具を売却し、13年落ちの車に乗っている」清貧の生活を送る姿を強調する。そして「私に残されているのはジョイスの本だけだ」という発言を引用した上で、資金や地位に恵まれた「巨人たち」との対照を読者に印象づけようとする (Remnick, “The War,” B1)。

同記事は続けて、「私の言うことはジョイス研究の体制に風穴を開けることになるだろう」 (“... blow the whole Joyce establishment wide open”) という爆弾発言を紹介する。そしてガブラー版刊行の経緯に触れつつ、『ユリシーズ』は当初性急に出版され、ジョイス自身も完全に修正しなかったため、「コンマ、ピリオド、スベルミスのすべてが依然として論争の種となり得る」とし、ジョイス研究者が句読点やその他の些末な言語上の問題をめぐって議論を戦わせる様子を“wars”として描き出す (“Joyceans see nothing arcane or funny about wars waged over punctuation and other linguistic nits”; 強調は筆者)。翌年にも予定されているガブラー版のペーパーバック刊行を機に、こうした“war”は終わりを迎えるかに見えたが (“... the wars finally seemed at an end”)、レムニックはキッドが近く開催されるジョイス・シンポジウムで発表予定の同版に対する痛烈な批判によって、「本当の戦争」の勃発を予告する (“This [Kidd’s paper] could all lead up to a veritable war at a Joyce symposium to be held in April 1986 at U-Va.”; 強調は筆者)。レムニックは記事の他の箇所でもこの軍事的メタファーに依拠した記述を行っており、W・B・イエイツ (William Butler Yeats) の詩集の校訂版をめぐる論争に言及する際にも使用している (“recently, a war was waged in the quarterlies over editions of W. B. Yeats’ poems”) ⁵。最終的にレムニックは、『ユリシーズ』に見られる数秘術的パターン⁶の多くをガブラー版が歪めているというキッドの主張を紹介したあと、キッドの異議申立てはジョイス研究内に「大きな騒動」(uproar)を巻き起こすだろうとして記事を結んでいる (Remnick, “The War,” B1, B4)。

以上がレムニックの記事の概要だが、キッド自身が軍事的メタファーを使用して1990年のSN誌の特集号に掲載した論文「ジョイス戦争における最初の砲火の背景」 (“The Context of the First Salvo in the Joyce Wars”) には、このインタビューの裏話と1985年時の研究発表 (“Errors of Execution”) の内容が学会に先立つ三週間前に出回った経緯が説明されている。長い引用となるが、レムニックの記事が生まれた経緯とキッド自身の言い分を正確に伝えるためにも、下記にその主張を記す。

5 具体的な論争内容については確認できていないが、1984年4月19日号のクリスチャン・サイエンス・モニター紙には、Richard J. Finneran 編 *The Poems of W. B. Yeats: A New Edition* (1984, Macmillan) の書評が書かれている。イエイツ自身が意図した詩の配列を回復した点が大きな特色とされ、従来読まれていた *The Collected Poems of W. B. Yeats* に代わる、一般読者向けの新しい「標準版」になることが期待されている (Rubin)。タイトルの “New Edition Gives Us Yeats’s Poems as the Poet Himself Intended” (強調は筆者) は、“Ulysses as Joyce wrote it” といった、当時 UCSE に対して用いられた宣伝フレーズと編集文献学的関心を一致させている。

6 例えばキッドは『ユリシーズ』第5挿話でブルームが物体の落下速度を想起する文 “Thirtytwo feet per second, per second. Law of falling bodies: per second, per second” (U5.44-45) が、その文が含まれる段落の32番目に来ていることに数秘術的一致を見ている。

1985年4月2日付のワシントン・ポスト紙がなぜ「ユリシーズをめぐる戦争」(号によっては“Jolting the Joyceans”)という大々的な報道を、“Errors of Execution”が発表される3週間も前に掲載したのかを訝しむ声がある。ジョイシアンたちの噂では、私が自分の研究を積極的にメディアに売り込んだということになっている。しかし実際には私は、ワシントン・ポスト紙やニューヨーク・タイムズ紙がニューヨークでの大会に先立って記事を出そうとする試みに強く抵抗していた。ワシントン・ポスト紙が私の研究を知ったのは、ガブラーと長年の知己でありながら、新しい『ユリシーズ』には欠陥があると確信していたある司書からだ。その司書は、ワシントン・ポスト・ブックワールドが、私が発表する予定だった編集文献学協会の会合について報じる意向があると考えていた。しかし残念ながら、かなり学術寄りのブックワールド向けの情報が、華々しい作家、あるいは悪名高い作家に関する記事を専門にしている同紙の「スタイル」面の若手記者デイヴィッド・レムニックの手に渡ってしまったのである。必死にスクープを狙っていたレムニックは私に電話してきたが、[キッドが所属していた研究拠点があったヴァージニア大学のある]シャーロットヴィルにまでインタビューに来ることは認められないと答えた。彼はなぜ駄目なのかと尋ねてきた。そこで私が行った返答—「私の言うことはジョイス研究の体制に風穴を開けることになるだろう」—が後に私の写真のキャプションになってしまったのである(それは取材拒否の一環としての発言であり、当然オフレコだと考えていた)。私は「問題があまりにもデリケートすぎる」(“The issues were too volatile”)と伝え、ニューヨークの大会への参加を勧めた。すると彼は強い口調で言った—「(ニューヨーク・タイムズ紙の)ハーブ・ミットガングやエド・マクダウエル⁷にこの話を先取りされるわけにはいかないのです」(同日中に実際マクダウエルから電話があったが、私は彼の取材も断った。その結果、3年後の1988年6月15日の記事⁸まで、彼は私の研究について記事を書くことはなかった)。二日後、レムニックは—その粘り強さによってのちにワシントン・ポスト社のモスクワ支局に抜擢されることになるのだが—すでに十分な数のジョイシアンに取材をしているので、記事が48時間後に出れば、きみはかなり愚かに見えることになるだろうと告げてきたのだ。私はレムニックに屈した、のちにボリス・エリツィンがそうしたように。(Kidd, “The Context,” 238)

「私はレムニックに屈した」の部分は曖昧だが、キッドがコメントや取材に応じなければ、記事は他のジョイス研究者たちの言葉だけで構成され、結果的に彼が貶められる内容になるのを恐れた、ということだろう。ここでキッドは、自分が「積極的にメディアに売り込んだ」という噂を否定しながら、自分の言葉で語るためにも、最終的に仕方

7 1984年6月7日にニューヨーク・タイムズ紙で“New Edition Fixes 5,000 Errors in *Ulysses*”を書いた記者エドウィン・マクダウエル(Edwin McDowell, 1935–2007)を指す。1978年から2004年まで同紙に記事を寄稿した。

8 マクダウエルがブルームズ・デーの前日の6月15日にニューヨーク・タイムズ紙に掲載した、同論争を紹介する“Corrected *Ulysses* Sparks Scholarly Attack”を指す。

なく取材に応じたのだと弁明しているようである。

真偽はともかく、レムニックの記事とキッドの言い分を併記したいま、「戦争」という言葉がどこから出来たかに関心を向けてみたい。実に、レムニックに答えるキッドの言葉には、“... *blow the whole Joyce establishment wide open*” (強調は筆者) や “The issues were too *volatile*” (強調は筆者) として、すでに爆弾や爆発、炎上のイメージが入り込んでいるが、レムニックはキッドのこうした発言から「戦争」の語彙の記事に持ち込んだのだろうか。その可能性も否定しきれないが、以下で考察するように、そのような軍事的メタファーは当時の文芸ジャーナリズムが扇情的に出来事を描き出すために依拠した典型的なレトリックの一部でもあったことも認識する必要がある。

例えばレムニックはキッドの記事公開から4ヶ月後の8月19日付の記事で、再び軍事的メタファーを用いた「批評家たちの戦場」(“The Critic’s Battlegrounds”) を執筆している。同記事は、多くの崇拜者と無数の敵を生み出したハロルド・ブルーム (Harold Bloom) を、「アメリカで最も悪名高い文芸批評家」と形容し、その驚異的な読書力や記憶力を持つ博覧強記の研究者を紹介しながら、学界内外からの賛否両論を織り交ぜつつ描き出している。インタビュー中に読書をするブルームを描写するときには、その発言を引用しながら「ブルームにとってそれ[読書]は『防衛戦争の一行為』(as an act of defensive warfare) であって、決して受動的な営みではない」と書き、批評家が戦う戦場の光景を前景化している。記事の後半では、『ハムレット』第三幕第一場の有名なフレーズを用いながら「ブルームは再び学術誌の批判の矢面に立たされていると感じている」(Once more, Bloom feels the slings and arrows in the pages of the academic journals) とも書いているように、レムニックという記者は慣用的な軍事的メタファーを好んで使用するのである (Remnick, “The Critic’s Battleground,” C1-2)。

同記事でさらに注目すべきは、ブルームが所属するイエール大学を「もっとも物議を醸す学部」と紹介したあと、当時同大学に在籍して脱構築を実践していた批評家たち—ジェフリー・ハートマン (Geoffrey Hartman)、ジョン・ホランダール (John Hollander)、J・ヒリス・ミラー (J. Hillis Miller)、ジャック・デリダ (Jacques Derrida)、そして故ポール・ド・マン (Paul de Man) — に対して、「イエール・マフィア」(the Yale Mafia)⁹ という呼称を紹介している点である (Remnick, “The Critic’s Battleground,” C2)。「イエール・マフィア」という徒党を組んで既存の秩序を脅かす呼称がここで重要になるのは、レムニックの記事から遡ること2年前の1983年3月5日、ワシントン・ポスト紙には同じく軍事的メタファーを冠したジェイムズ・ラードナー (James Lardner) の記事「言葉の戦争」(“War of the Words”) が掲載されており、そこでも「脱構築マフィア」(deconstructionist mafia) の表現が使用されているためである。

ラードナーの記事は、脱構築の手法を掲げる派閥をイエール大学に侵略を試みる「エイリアンの宇宙船」などと形容し、その晦渋な思想や言葉遣いをホラー映画仕立てで風刺的に描くものである。特に1960年代からはじまった「文化戦争」(Cultural

⁹ この表現がいつ誕生したかは定かではないが、類似する “Hermeneutical Mafia” や “gang of four” といった名称と合わせて、ブルーム及び上記の内4人が名を連ねた論集『脱構築と批評』(Deconstruction and Criticism, 1979) に関連していることは確かだろう。

War)¹⁰を通して伝統的な人文学を堅持したハーバード大学のウォルター・ジャクソン・ベイト (Walter Jackson Bate) の脱構築派に対する痛罵—「虚無的で、気まぐれ、必要以上に難解、偉大な文学とゴミを区別できない」—を引用し、上記の理論家たちが保守派から“deconstructionist mafia”や“gang of four”と呼ばれていることを紹介する筆致は、スキャンダラスを好むワシントン・ポスト紙のスタイル面のカラーを色濃く反映している。本文隣に付されたパルプマガジン風の挿絵は人文学と脱構築派の対立を戯画化し、(記事タイトルの“The War of the Words”の明らかな着想源である) H. G. ウェルズの『宇宙戦争』(*The War of the Worlds*, 1898) に登場するタコ型の火星人をモデルにした4本腕の頭部が無毛の学者が人々を襲う様子が描かれている。このような戦争のイメージの利用が、レムニックの記事以前にワシントン・ポスト紙で行われていたのである。実際に、“War of the Words”という表現を同紙のアーカイヴで検索してみると、その記事タイトルは21世紀に至るまで同紙で繰り返し使用されており、ある種のシリーズ記事となっていることが判明する。もちろんそれ以前に使われていた“War of the Words”に類する軍事的メタファーの例はいくらでも見つかるだろうが¹¹、少なくともこれまでの議論から結論できるのは、「戦争」という呼称はキッドによる比喩によって着想された可能性に加えて、文芸ジャーナリズムで使用されていた扇情的な比喩が継承されており、ジョイス研究に固有の文脈と事情から不可避免的に、特異に生まれてきたものではないということである。

また、「ジョイス戦争」という表現自体はレムニックによる発明ではないことも強調しておかなければならない。ブラノンが指摘したように、「『ジョイス戦争』という呼称を初めて印刷物に登場させたのはキッドだった」(116)。彼が1988年にNRYB誌でガブラー版をめぐる論争を皮肉交じりに批判した文章の冒頭で架空の書籍「ジョイス戦争選集」を登場させたときに、その呼称は使われている—

In the year 2088, the general editor of *Selected Papers of the Joyce Wars* has her hands full. She finds the documents (paper, electronic, and plasmic) surviving from 1988 incomplete, contradictory, error-prone, stylistically archaic and a touch comic. Letters in one issue of *The New York Review* keep Professor Futura and her textological lexica busy for weeks.¹²(Kidd, “The Scandal of *Ulysses*”)

10 1999年にガーディアン紙に掲載された訃報記事は、“These [Bate’s inner struggles] were exacerbated by the ‘culture wars,’ beginning in the 1960s, in which differently *educated armies clashed by night*” (強調は筆者)として軍事的な戦闘構図のなかにベイツを配置し、フレンチセオリーや女性・映画・文化研究などの「異邦の神々」(alien gods)としての新潮流に対して伝統的人文学を堅守した学者として紹介している(Krupnick)。ロードナーが記事のなかで「エイリアンの宇宙船」の比喩を用いているのも、この文化戦争内の語彙に影響を受けていると思われる。

11 論争上の対立を「戦闘」に見立てるレトリックは古くから存在する。例えば17世紀フランスにはじまった「新旧論争」を諷刺したジョナサン・スウィフト (Jonathan Swift) の『書物戦争』(*The Battle of the Books*, 1704)では、多様な軍事的メタファーとともに、図書館所蔵の擬人化された古代派と近代派の書籍同士の合戦が描かれている。

12 かつてジョイスがジャック・ブノワ＝メシャン (Jacques Benoist-Méchin) に述べた言葉—“I’ve put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, . . .” (Ellmann, 521)—を踏まえている。

つまり、レムニックの記事のタイトルに触発されたキッドが、論争を先取りして歴史化するレトリックを用いるなかで、「ジョイス戦争」は誕生していることになる。スティーヴン・ジョイス (Stephen Joyce) が呼んだように、その論争は単なる「学者同士の騒々しい喧嘩」(Amian, 142; Brannon, 121) に過ぎなかったかもしれない。最近アイルランド国立図書館が公開した1986年12月31日にデニス・ドノヒュー (Denis Donoghue) に宛てた手紙によれば、その段階ではキッド自身も、論争を“ULysses wrangle” (原文ママ) と呼んでいた (Donoghue)。しかしその後、文芸ジャーナリズムの伝統的慣用句を継承したレムニックがキッドの発言から論争を「戦争」に仕立て、その「戦争」をキッドが「ジョイス戦争」と固有名詞化し、さらにその「ジョイス戦争」を紹介する研究者が隣接する軍事的メタファーとともにその呼称を批評紙面で拡散してきたことで、紙面には「批評家たちの戦場」の光景が描き出されてきたのである。言うなれば、その呼称はレムニックとキッドが合作し、そしてジョイス研究者が補強してきたレトリックであったのだ。

「戦争」という軍事的メタファーはすでに歴史化されてしまっているために、おそらく今後も一例えば2088年の時点でもジョイス研究のなかで使用されつづけることだろう。本稿が少なからず寄与できることがあるとすれば、すでに人口に膾炙しているその軍事的なメタファーの使用に対して批評的な抑制を働きかけることに加えて、2088年の世界で「戦争」という呼称の起源について調査する「未来教授」たちの忙しさをいくらかでも軽減することにあるだろう。

付録「ジョイス戦争」(Joyce Wars) 関連年表

- 1975 Rosenbach Library から *Ulysses: A Facsimile of the Manuscript* 出版。
- 1977 ガブラーが学術版『ユリシーズ』の作成に着手 (マイケル・グローデンやウォルトン・リッツらが非公式アドバイザーとして協力)。ガーランド社から、ジョイスのほぼすべてのメモ、草稿、手稿、タイプスクリプト、校正刷りを収録した全63巻の写真複製版 *James Joyce Archive* が刊行 (~1979)。
- 1979 ガブラーらによる新校訂版がジェイムズ・ジョイス遺産管理団体 (James Joyce Estate) から出版許可を得る。Hans Walter Gabler, “And Now: *Ulysses* as James Joyce Wrote It: Working on a Critical Edition” (*German Research*) 掲載。
- 1980 8月、Hugh Kenner, “The Computerized *Ulysses*” (*Harper’s Magazine*) ; 10月、Michael Groden, “Editing Joyce’s *Ulysses*: An International Effort” (*Scholarly Publishing*) 掲載。
- 1984 全3巻から成る *Ulysses: A Critical and Synoptic Edition* がガーランド社から刊行。フランクフルトで開催された国際ジェイムズ・ジョイス・シンポジウムでは、同版についてリチャード・エルマン、ヒュー・ケナー、ジェローム・マガンらが肯定的評価を表明。6月7日、エドウィン・マクダウエルの記事 “New Edition Fixes 5,000 Errors in *Ulysses*” (*The New York Times*) 掲載。7月25日、“New Edition of *Ulysses* Illumines Joyce’s Methods” (*Christian Science Monitor*) 掲載。
- 1985 4月2日、“The War over *Ulysses*” (*The Washington Post*) の報道。4月26日、ニューヨークで開催された編集文献学協会で、キッドが “Errors of Execution in the 1984 *Ulysses*” を発表。ガブラーがその場で強硬に反論。5月24~27日、モナコでガブラー版の評価を目的とした初の国際会議 “Assessing the 1984 *Ulysses*” が開催 (翌年に C. G. Sandulescu and Clive Hart, editors, *Assessing the 1984 Ulysses* として刊行)。
- 1986 「コピーテキスト」の手法を採用する編集文献学の研究者ジョージ・トマス・タンセル (George Thomas Tanselle) が “Historicism and Critical Editing” でガブラーの編集上の判断の過剰を理由に痛烈に批判 (Rossman, 1989, 168; Lernout, 234)。
- 1987 Paola Pugliatti, “The New *Ulysses* Between Philology, Semiotics and Textual Genetics” (*Dispositio*) を発表し、ガブラーの編集方法を批判。Jean Kimball, “Love and Death in *Ulysses*: ‘Word Known to All Men’” (*JJQ*) 掲載、“Love passage” の挿入がもつ意義を整理。
- 1988 6月30日、キッドが “The Scandal of *Ulysses*” を *NYRB* 誌に掲載し、典型的な誤りを指摘し、論争が国際的に注目を集める契機となる。8月18日、同誌上でガブラー、ジョン・アップダイク、ロバート・M・アダムズ、キッドらが意見を表明。12月8日、ロスマンが “The New *Ulysses*: The Hidden Controversy” を同誌上に発表し、エルマンの書簡を通じて編集委員会内部の不和を暴露。
- 1989 2月2~4日にかけてマイアミでシンポジウム “*Ulysses*: The Text” が開催され、

- ガブラーとキッドが双方の主張を展開。キッドはその主張を170頁以上の論文にまとめて“An Inquiry into *Ulysses*: The Corrected Text”として、ランダムハウスの委員会に提出し、その後PBSA誌に掲載。同年、1922年初版、1961年ボドリー・ヘッド版、1984-86年ガブラー版を比較検討した Philip Gaskell & Clive Hart, editors, *Ulysses: A Review of Three Texts*が刊行され、ガブラー版には483か所の修正案を提示。Charles Rossman, “The Critical Reception of the ‘Gabler *Ulysses*’: Or, Gabler’s *Ulysses* Kidd-napped” (*SN*) 掲載、論争の経緯を整理。
- 1990 3月、UCSEを評価し助言する学術諮問委員が、委員長でランダムハウス社副社長のジェイソン・エプスタイン (Jason Epstein) と G・T・タンセルの対立により解散。これまでの経緯から信頼性に疑義が生じたことで、ガーランド社の調査委員会がガブラー版を絶版扱いにする方針を示唆。*SN*誌で“Editing *Ulysses*”の特集が生まれ、1985年時のキッドの“Errors of Execution”とガブラーの応答“A Response to John Kidd, ‘Errors of Execution in the 1984 *Ulysses*’”が再掲。ロスマンが関連文献を整理して総括。
- 1991 イギリス人ジャーナリスト、ブルース・アーノルド (Bruce Arnold) が *The Scandal of Ulysses* を出版し、ジョイス戦争を紹介。同書の内容はテレビ・ドキュメンタリー番組としても放送された (McCourt, 212)。キッドが自身の編纂版を計画し、W・W・ノートン社と包括契約を結ぶ。
- 1992 ダブリン国際シンポジウムでキッドの基調講演が行われる。しかし独自刊行版に触れず、コラージュの朗読をするだけの発表を行ったことで、聴衆の不評を買う。
- 1997 ロバート・スプーが“*Ulysses* and the Ten Years War”で論争を「十年戦争」と名付けた上で、真の学問的検討の機会を逸したと総括。W・W・ノートン社からのキッド版刊行の噂が報じられるが、おそらくは著作権上の障害とキッドの健康問題から実現せず。同年、ダニス・ローズがピカドール社から *Ulysses: Reader’s Edition* を刊行するも、専門家からは過度に恣意的、裏づけが乏しいと批判される。キッドも *NYRB* 誌 9月25日号に同書の書評“Making the Wrong Joyce”を発表し、無根拠な改変や誤記を多数指摘。12月29日、オブザーヴァー紙が“James Joyce and the Nutty Professor”と題してキッドを報道。
- 1999 キッド、ボストン大学を離れる。
- 2000 キッドがボストン大学で設立していたジェイムズ・ジョイス研究センターが閉鎖。
- 2002 2月17日、“A Plummet from Grace” (*The Boston Globe*) の報道、ボストン大学キャンパスで鳩に話しかける姿のジョン・キッドを描写し、かつての俊英の凋落を伝える。
- 2006 Geert Lernout, “Controversial Editions: Hans Walter Gabler’s *Ulysses*”でガブラー版をめぐる論争の回顧。
- 2018 “The Strange Case of the Missing Joyce Scholar” (*New York Times Magazine*) の報道。リオ・デ・ジャネイロ在住のキッドを直接取材し、その後の消息を報道。

- 2019 Mark Wollaeger, “Ulysses, Gabler, and Kidd: The Personal Note” (SN) 掲載。
- 2024 UCSE刊行40周年を記念したUlysses *Forty Years: A Critical Retrospective of Hans Walter Gabler’s Critical and Synoptic Edition of Ulysses* 発刊。ガブラー書き下ろしの二つの論考—UCSEの編集理念と成果を回顧した“Ulysses 1984: To Edit and Read in Flow of Composition”と、第9挿話に欠落していた部分の復元経緯と編集的根拠を説明した“Love, yes. Word known to all men” (U9. 429–30) —を収録。

引用・参考文献

- Abel, David. “A Plummet from Grace.” *The Boston Globe*, 9 Apr. 2002. Reposted at *David Abel: Articles & Essays*, 8 May 2005, davidabel4.blogspot.com/2005/05/plummet-from-grace.html.
- Amiran, Eyal. “Rhetorics of Simulation and the 1984 Ulysses.” *Studies in the Novel*, vol. 22, no. 2, summer 1990, pp. 142–47.
- Arnold, Bruce. *The Scandal of Ulysses*. Sinclair-Stevenson, 1991.
- Brannon, Julie Sloan. *Who Reads Ulysses? The Rhetoric of the Joyce Wars and the Common Reader*. Routledge, 2003.
- Donoghue, Denis. “Material Relating to the Controversy between John Kidd and Hans Walter Gabler over Gabler’s 1984 Edition of Joyce’s *Ulysses*, 1985–1991 and [Undated].” National Library of Ireland, MS 51,433/1-16. Catalogue record, catalogue.nli.ie/Record/vtls000888695.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. Rev. ed., Oxford UP, 1982.
- Gabler, Hans Walter. “A Response to: John Kidd, ‘Errors of Execution in the 1984 Ulysses.’” *Studies in the Novel*, vol. 22, no. 2, summer 1990, pp. 250–56.
- . “What Requires *Ulysses*.” *Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 87, no. 2, 1993, pp. 187–248.
- Gabler, Hans Walter, John Updike, Robert M. Adams, Robert Craft, Jon N. Elzey, Beverly Fields, and John Kidd. “‘The Scandal of *Ulysses*’: An Exchange.” *The New York Review of Books*, 18 Aug. 1988, www.nybooks.com/articles/1988/08/18/the-scandal-of-ulysses-an-exchange.
- Groden, Michael. “Perplex in the Pen-and in the Pixels: Reflections on *The James Joyce Archive*, Hans Walter Gabler’s *Ulysses*, and James Joyce’s *Ulysses* in Hypermedia.” *Journal of Modern Literature*, vol. 22, no. 2, winter 1998–1999, pp. 225–44.
- Hitt, Jack. “The Strange Case of the Missing Joyce Scholar.” *The New York Times Magazine*, 12 June 2018, www.nytimes.com/2018/06/12/magazine/the-strange-case-of-the-missing-joyce-scholar.html.
- Joyce, James. *Ulysses*. Edited by Hans Walter Gabler, et.al., Random House, 1986. (『ユリシーズ』本文からの引用は本書を底本とし、省略記号Uに続けて挿話番号と行数を記す。)
- Kidd, John. “The Scandal of *Ulysses*.” *The New York Review of Books*, 30 June 1988, www.

- nybooks.com/articles/1988/06/30/the-scandal-of-ulysses/.
- . "An Inquiry into *Ulysses*: The Corrected Text." *Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 82, no. 4, 1988, pp. 411–584. (大幅な刊行の遅れがあったため [Gabler, 1990, 187]、書誌情報とは異なり、実際には1989年に公表)
- . "Errors of Execution in the 1984 *Ulysses*." *Studies in the Novel*, vol. 22, no. 2, summer 1990, pp. 243–49.
- . "The Context of the First Salvo in the Joyce Wars." *Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 84, no. 2, 1990, pp. 235–43.
- . "Making the Wrong Joyce." *The New York Review of Books*, 25 Sept. 1997, www.nybooks.com/articles/1997/09/25/making-the-wrong-joyce.
- Krupnick, Mark. "Walter Jackson Bate: Literary Historian Who Defended Humanism against 'Alien Gods.'" *The Guardian*, 2 Aug. 1999, www.theguardian.com/news/1999/aug/02/guardianobituaries1.
- Lardner, James. "War of the Words: A New Brand of Literary Criticism Has Scholars Everywhere Up in Arms." *The Washington Post*, 5 Mar. 1983, G1, G10.
- Lernout, Geert. "Controversial Editions: Hans Walter Gabler's *Ulysses*." *Text*, vol. 16, 2006, pp. 229–241.
- McCourt, John. *The Years of Bloom: James Joyce in Trieste 1904–1920*. Lilliput Press, 2000.
- McDowell, Edwin. "New Edition Fixes 5,000 Errors in *Ulysses*." *The New York Times*, 7 June, 1984, C19.
- Nugent, Georgina, and Sam Slote, editors. *Ulysses Forty Years: A Critical Retrospective of Hans Walter Gabler's Critical and Synoptic Edition of Ulysses*. Clemson UP, 2024.
- Nugent, Georgina, and Sam Slote. "The Pertinence of Being Provisional." *Ulysses Forty Years*, pp. 1–14.
- O'Toole, Mary. "Miami in February: A Report on the Conference." *James Joyce Quarterly*, vol. 26, no. 3, spring 1989, pp. 417–24.
- Remnick, David. "The War over *Ulysses*: John Kidd, a U-Va. Scholar, Squares off Against the Much Heralded New Edition of Joyce's Novel," *The Washington Post*, 2 Apr. 1985, B1, B4.
- . "The Critic's Battlegrounds: Obsessions and Opinions, Admirers and Enemies, a Life with the Words of Poets The Wilde Bloom" *The Washington Post*, 19 Aug. 1985, C1–2.
- Rossmann, Charles. "The New *Ulysses*: The Hidden Controversy." *The New York Review of Books*, 8 Dec. 1988.
- . "The Critical Reception of the 'Gabler *Ulysses*': or, Gabler's *Ulysses* Kidd-napped." *Studies in the Novel*, vol. 21, no. 2, summer 1989, pp. 154–81.
- . "Introduction." *Studies in the Novel*, vol. 22, no. 2, summer 1990, pp. 113–18.
- . "The 'Gabler *Ulysses*': A Selectively Annotated Bibliography." *Studies in the Novel*, vol. 22, no. 2, summer 1990, pp. 257–69.
- Rubin, Merle. "New Edition Gives Us Yeats's Poems as the Poet Himself Intended." *The Christian Science Monitor*, 19 Apr. 1984, www.csmonitor.com/1984/0419/041908.html.

- Sandulescu, C. George, and Clive Hart, editors. *Assessing the 1984 Ulysses*. Benjamins, 1986.
- Spoof, Robert. “Ulysses and the Ten Years War: A Survey of Missed Opportunities.” *Text*, vol. 10, 1997, pp. 107–18.
- . “Preparatory to Anything Else...” *James Joyce Quarterly*, vol. 34, no. 4, *Finnegan’s Wake Issue*, summer, 1997, pp. 427–37.
- . “Copyright, Copy-Text, and the Color of the Air,” Nugent and Slotte, editors, *Ulysses Forty Years*, pp. 175–94.
- St. John, Warren. “James Joyce and the Nutty Professor.” *The Observer*, 29 Dec. 1997, <https://observer.com/1997/12/james-joyce-and-the-nutty-professor>.
- Wilkerson, Isabel. “Textual Scholars Make Points about Points in Books.” *The New York Times*, Section B, 29 Apr. 1985, p. 2, www.nytimes.com/1985/04/29/nyregion/textual-scholars-make-points-about-points-in-books.html.
- Wollaeger, Mark. “Ulysses, Gabler, and Kidd: The Personal Note.” *Studies in the Novel*, vol. 51, no. 1, spring 2019, pp. 86–97.
- 横内一雄 「ガブラーの愛、猫の残酷—ガブラー版『ユリシーズ』入門ワークショップ報告」『編集文献学研究』, 第2号, 2025年, pp. 8–16.

※本研究は課題設定による先導的人文学・社会科学研究推進事業JPJS00122674991の助成を受けている。

Tracing the “Joyce Wars”: On the Origins of Its Military Metaphors

Yoshimi Minamitani

This paper examines the origins and rhetorical dimensions of the so-called “Joyce Wars,” the heated controversy between Hans Walter Gabler and John Kidd over *Ulysses: A Critical and Synoptic Edition* (1984). While previous scholarship has focused on the textual and editorial principles dividing the two scholars, this study instead explores the linguistic and journalistic operations that shaped the dispute’s public image. Tracing the origins of war metaphors to David Remnick’s 1985 *Washington Post* article “The War over *Ulysses*,” I argue that the military metaphor was not a unique product of Joyce studies but an adaptation of rhetorical conventions already circulating in literary journalism, as seen in headlines such as “War of the Words” (1983) and “The Critic’s Battlegrounds” (1985). Drawing further on Kidd’s reflections in “The Context of the First Salvo in the Joyce Wars” (1990), the analysis demonstrates that Remnick’s “war” imagery was developed through the interplay between journalistic sensationalism and Kidd’s own explosive metaphors and sarcastic rhetoric. By situating these metaphors within a broader media discourse that framed scholarly debate in the rhetoric of warfare, this paper shows how textual criticism itself was transformed into a form of cultural spectacle. Reconsidering this rhetorical genealogy reveals that the “Joyce Wars” arose not only from methodological tensions but also from the transposition of academic conflict into the language of warfare.

James Joyce's *Ulysses* at 120 – 102 – 40

4 June 2024

Hans Walter Gabler

[Reprinted from *James Joyce Quarterly*, Volume 62,
Number 1 (Fall 2024), pp.107-114]

The following interview with Hans Walter Gabler was conducted by Larissa Beham. The interview questions are direct translations from her original German. The interview answers in German were Hans Walter Gabler's impromptu responses. They were transposed into English by automatic translation followed by Gabler's own careful re-authentication.

It was 120 years ago on 16 June in 1904 that James Joyce and Nora Barnacle for the first time went out together. Composing his novel *Ulysses* around Leopold Bloom and Molly Bloom as James Joyce's and Nora Barnacle's fictional counterparts, Joyce eternalized the day and date. *Ulysses* was first published on 16 June 1922, Joyce's fortieth birthday. The novel's readers through the generations since dub the day Bloomsday. On Bloomsday 1984 a critical and synoptic edition saw publication in Munich. This year 2024, hence, we celebrate its fortieth anniversary. Its concept of combining the genesis and the published text of a literary work in one edition was new. Sensationally both celebrated and denigrated at first, the edition is secure today in its accomplishment.

James Joyce himself once called his masterpiece *Ulysses* a gossipy, all-encompassing chronicle. Do you find Joyce garrulous?

No. I perceive Joyce as an author who creates his entire world through text. He is not garrulous in the sense of the word; on the contrary, he becomes increasingly complex in his thinking and does everything he can to represent this complexity in language. For him, this results in eloquent precision, not loquaciousness.

Didn't Joyce once say that he made *Ulysses* so ambiguous and sprawling in order to keep professors busy for centuries to come?

That is something else. That means a concentration and complexity in the possibilities of understanding. I mean, it's only been a hundred years since *Ulysses* was published. So we still have a lot of time to realize everything that went into the complex of his world of thought and feeling. What is significant about his greatest experiment, *Finnegans Wake*, is that he developed this kind of linguistic multiplicity even further, to the point

where he bends word forms and grammatical conventions to associate in several directions of reference.

This is why Joyce's writing is now regarded as a forerunner of digital text structures. It is said of *Ulysses* that there are no loose ends in the web or mycelium of meanings.

That's roughly true, yes. My approach to reading *Ulysses* and understanding Joyce is, of course, strongly influenced by editorial scholarship and textual genetics. Text-genetic means that a work consists of several layers and versions of text that can be analysed in conjunction. The path of Joyce's writings has been preserved in an astonishingly differentiated way over many phases. You can see from his manuscripts, from the different versions of the typescripts, or from his working materials and notes, where he changed something. That, of course, is something that enriches the text as a whole. Even something deleted and overwritten by the author doesn't erase the acts of writing as such. For the reader and critic it remains an element of the text spectrum. Reading a text in its genetic sequence means perceiving it in its deep layers.

You put the added value of the text-genetic view of literature straight under the magnifying glass.

At least since the invention of printing, we have equated text with the end product, the book. What is recorded there, however, marks the end of a process. Moreover, since around the time of the Enlightenment, authorship has been attributed exclusively to the authorial figure, the original genius. This is basically a substitute figure for the Holy Spirit or whoever else is felt to have sent the biblical texts into the world. This went so far that printers still in the 16th and 17th centuries could be severely punished for errors made in their setting of texts coming ultimately—that is, originally—from God himself. Later, the author became the central originator. In truth, however, the author has a decidedly dialogical relationship to what he or she writes. From the moment when what is creatively conceived is materialized into writing, it becomes (also) the author's object, perceived and (re-)conceived in reading. The author's double relationship as both writer-author and reader of the text-in-progress is significant. It is in its own way also to be accounted for in appreciating the text's relationship eventually to its (say, post-publication?) recipient readers—and their relationship to the text in its stages of origin and change through the author/to text/to reader progression. This transition in the understanding of text in relation to the author and subsequently also to the recipient is very important.

So the readers, for their part, have been too “passive” so far?

A text only really comes to life when it is rethought and linked with associations of which the author could never have had the slightest idea. Listening and rethinking, empathizing and linking back to one’s own experiences is a very important part of a text.

There are authors for whom there is little secondary literature and others for whom there are whole walls of shelves. Like Joyce. Does that mean he and his readers talk to each other more?

You can focus the imbalance directly on the so-called secondary literature. Behind it lies the idea of interpretation and the idea that something comes first, that an author has written it, and whatever shelves-filling plethora from others is simply secondary material. On the one hand, yes, but this categorization perhaps doesn’t adequately acknowledge the way we think, feel and empathize with literature. In his latest book, *Knife*, Salman Rushdie speaks of literary texts as “stories within which people want to live.”

How did your new approach to editing come about?

The editor before you comes from a school of editing that didn’t take much of what I’ve just outlined into consideration. I have made a point of saying that the edition of *Ulysses* that I realized with my colleagues is an attempt to represent what Joyce wrote. Joyce’s text was contemporary literature for thirty years, forty years. After his death, the process of canonization began. It’s a turning point in perception when an author is considered so important. In the historical tradition safeguarding what has been handed down that goes back thousands of years, it is at this point of canonization that the edition begins. In our instance, the material it compares are manuscripts written by Joyce himself or by others, printed and reprinted texts. A lot of Joyce’s own writings have been preserved. To the largest part, we can claim that we are now producing or restoring what he wrote. In contrast to what we couldn’t read properly before or what has disappeared. In this respect, our edition was able to achieve a great deal. In some places it was necessary for the editor to use his critical mind and interpret, so to speak, what should be there against what the pre-editing transmission offers. Anglo-American editorial scholarship has focussed on realizing the author’s intention. This is a strange idea, because positing the author’s intention when you think that it is not fulfilled in the text means, roughly speaking, inventing something. Whereas Germanist editing is more of a historical discipline. While it does not—not yet used to—think of editions in terms of process, it

did and does differentiate between versions. Within the respective material transmission, the Germanist edition distinguishes and editorially offers distinct versions. Within these, it adopts for and in the edition what transmission materially hands down. Within versions, it only corrects clear errors.

And you have brought together the Anglo-American and Germanist approaches?

Basically, yes. I realized early on that I could only do justice to Joyce and the Joyce tradition by combining the Anglo-American and the Germanist editorial approaches. On such a combination of editorial terms and concepts, I wanted to present what Joyce wrote as well as the process through which he realized his achievement. At the very basis — to begin with — this meant establishing in the novel as printed at around 5000 instances that what was published as Joyce's text from 1922 to 1984 was not what he wrote, what he had written. In this way, editing begins, both factually and critically. Factually, whenever the transmission attests what Joyce wrote. Critically, whenever the editor needs to establish a reading due to a gap in the transmission. The changes made by the editor to the surviving printed text are in such instances critically established by the editor. Shortly after the publication of our edition, it was sometimes claimed that this was now the definitive text. But critical editing and a definitive edition do not go together. They are mutually exclusive.

How did you actually come to Joyce? And how did the idea for the Gabler Edition come about?

After completing my doctorate in Munich, I spent some time in Oxford and did some preliminary text-genetic research on verse and prose from Shakespeare's time. By chance, I came across an annotated copy of a Joyce text, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. The annotations were used by Joyce's publisher Harriet Shaw Weaver to prepare a second trade edition. Scholarly editions of *Stephen Hero* and *A Portrait of the Artist as a Young Man* were produced fairly early on. But *Ulysses* — ah yes, that was somehow the north face of the Eiger. Nobody dared to tackle it. There was one attempt, but that edition foundered. I took up the challenge to edit *Ulysses*. The study of verse and prose in the transmission of texts from the time of Shakespeare's contemporaries never saw the light of day.

Who helped you with this?

I got a scholarship and was able to work with a team from 1978. Although that Gabler

was just an assistant at the time, not yet a fully-fledged academic. I assembled a team. Wolfhard Steppe, a colleague from English and German studies, incredibly well-read and classically educated, joined it. Claus Melchior joined, at the time still a student. The two eventually became the co-editors of the edition. Walter Hettche, a student during the *Ulysses* years, later edited *A Portrait* and *Dubliners* together with me. Dr Charity Scott Stokes was an English language lecturer in our English department and a native speaker. The team, thus largely students, somewhat shifted over the six years the project lasted. Friendships formed for life.

What are you able to read from Joyce's handwriting that others cannot?

When I work from Joyce's original against something transcribed, I sometimes read what I see differently from what the person before me transcribed. By no means do I claim to be a singular reader of Joyce's handwriting. Danis Rose in Ireland, for example, is an outstanding partner. But I can often get more out of his handwriting. It is also about recognizing the dynamics of the movement of writing. After years of singing with the Munich Bach Choir, I once had the facsimile manuscript of Bach's "St Matthew Passion" on my lap during a rehearsal. I listened and read and suddenly realized how the emotional development of the composition was reflected in the manuscript itself, depending on how dense or how flowing the handwriting was, or how large the spaces between the characters. From Franz Kafka, incidentally, we know that when he came to the end of a page, that apparently put him under such pressure to avoid a fresh blank page that everything crowded together and became illegible. Deciphering through listening to what is written furthers the ability to transcribe written text in preparation for editing.

What does a Joyce manuscript look like?

On the right-hand pages of his notebooks, the basic inscription largely progresses as text. The left-hand pages are initially left blank. And then Joyce kept filling them with distinct islands after islands of writing, all revisions as additions to be integrated into subsequent copying—that is: re-writing—of the composition in progress.

***Ulysses* was once said to be "a novel to end all novels." Is that the case?**

The assessment presupposes that you know what a "novel" is. In terms of the genre's conventions, *Ulysses* is not a novel, in the first place, but rather a collection of 18 episodes, each of which demands a resetting of the reading approach. Which is why many people stop reading after the third episode at the latest. They don't get the hang

of the shifts of style and setting anymore. In this respect, the classic novel ends before *Ulysses*. Or you accept it as a novel, which means that the like is no longer writeable.

So why has the Gabler edition attracted so much attention. . .

...like hardly any other scholarly edition? Of course, this has to do with the fact that there was someone who was so opposed to it.

You mean the so-called “Joyce Wars,” sparked by the so-called “vagabond scholar” John Kidd?

John Kidd coined the term “Joyce Wars.” It is not mine. Basically, this was a shitstorm (somewhat before the currency of the term). From the profile neurosis of a competitor. It was actually a great pity that John Kidd went up in arms against the critical and synoptic edition of *Ulysses*. He had done his doctorate but didn't gain an appointment. Vagabonding, he also passed through Munich for two or three weeks. We cordially (that is, harmlessly) invited him to rummage through our papers. From his point of view, he found enough ammunition to attack us. What made the whole thing so paradoxical was with how much intelligence and passionate Joyce enthusiasm he pursued his debunking, regardless of his complete ignorance of academic editing. He tried to read up what editors do, what they should do, how editions were traditionally made. So there was so much in this Gabler edition that had to be wrong, wasn't there?

Wasn't he cautioned?

No. Kidd worked through much material, gathered reams and reams of details. So much of what he spotted didn't match up with what he thought others were saying about how an edition should be. In America, this was compounded by the fact that during the first ten years in which the *Ulysses* edition existed, there was a great lack of understanding, especially among scholars, as to what was actually the critical and scholarly achievement. Until then, no editions presented a synopsis of the development of the text. As a result, John Kidd received an astonishing range of support from people who didn't like this new *Ulysses* at all. I noticed this myself from colleagues whom (regardless) I held in high esteem. They knew their *Ulysses* so well, and now it was different — this made them seriously uncomfortable at first. And then there was a magazine in New York which copy-edited and the published the reams of material Kidd delivered to them unpublished. They turned it into a sensational coup. Nor in the “Joyce Wars” was lacking, alas, a subliminal: “Gabler is a German, what command has he of a text in English?”

And did you let the accusations get to you?

No. The problem that arose in America, though unrecognized at first, was that Kidd's attacks on Gabler rooted in the circumstance that American-English editing and the Germanist approach were so fundamentally distinct. Almost exactly ten years later, in 1995, there was a conference in New York at which Englishmen, Americans, and editors of the *James Joyce Quarterly* talked and put forward excellent arguments. In the meantime, George Bornstein and I had also published a volume on the theoretical foundations of editing from a Germanist perspective. And that, taken together, then took hold. Since then, there has been something like a real understanding of what our edition has achieved. I began to discern at the time that our edition held out for a full response from the next generation of readers and users. Which has meanwhile come about. The Gabler edition (not so dubbed by me) is now standard at universities worldwide.

The most important thing our edition can teach us is that texts are to be understood both as a process and as a result. Whereby the one-volume edition basically represents the result, the full scholarly three-volume edition the way there. In the full three-volume edition, the left-hand pages show the layers of text and the right-hand pages the resulting text. It is true, though, that the ten years of attacks on the edition have seriously held back the perception of what was innovative in the process. It remains to be seen how long it will yet take for an understanding generally to prevail recognizing the processual nature of texts.

The Gabler edition makes multidirectionality transparent on both levels in Joyce's texts, on the level of meaning and on that of text genesis. Could the latter actually be visualized in three dimensions?

Digital three-dimensionality may be generated from our digital recording of all the material. The computerized base is secure. The essential initial stages towards a Digital Critical and Synoptic Edition of James Joyce's *Ulysses* on these foundations have been taken by Ronan Crowley and Joshua Schäuble. <<https://ulysses.online/index.html>>.

It was the first time that computer-aided editing was used, which is why you are considered a father of "digital humanities." Did it all take place in Munich?

I was just here. But the first and only computer with a data processing program for literary scholars that could be used to compare — to collate — text versions was in Tübingen. The computer center in Munich did only later acquire intelligent terminals.

These we were allowed to use in the evenings. If someone had to go to the loo and then put their wet fingers on the keys, this would often enough cause short circuits. What had been saved over two or three hours collapsed. It had to and could be repeated. But back then, in the early days of data processing in the humanities, we probably lost about a year's work on such mishaps.

Would you have been a good editor for Joyce during his lifetime?

Richard Ellmann opens his biography of Joyce with the sentence: "We are still learning to be Joyce's contemporaries." If I had actually been in Zurich or Trieste or Paris in Joyce's days, I don't think I would have been able to understand myself as Joyce's contemporary in Ellmann's sense. I believe that I would have had to develop an improbable ability to arrive where he had long been.

Would you have gone for a drink with him? Or to a Bach concert?

Off the top of my head, I'd say we wouldn't have really got talking without a good drink. We might have got on well in the world of music. Joyce always translates, so to speak, his language into music. I imagine that without his lifelong eye condition, which made it impossible for him to sight-read music, James Joyce might have become a singer by profession.

Would you have been able to teach Joyce anything?

Hardly. With luck, I could have learnt from him. He knew all the tricks already.

「ジェイムズ・ジョイス『ユリシーズ』にまつわる120—102—40周年」

2024年6月4日

ハンス・ヴァルター・ガブラー

小野瀬宗一郎 訳

[James Joyce Quarterly 第62巻1号(2024年秋) 107-114頁より再掲]

このハンス・ヴァルター・ガブラーとのインタビューは、ラリッサ・ペーハムが実施した。インタビューの質問は元の彼女のドイツ語を直訳したもので、ドイツ語でのインタビューの回答はハンス・ヴァルター・ガブラーによるその場での返答である。インタビューの内容は自動翻訳を用いて英語に書き換えられ、ガブラー自身によって入念に再照合された。

ジェイムズ・ジョイスとノラ・バーナクルが最初に逢瀬を重ねたのは、120年前の1904年6月16日のことだ。『ユリシーズ』という小説を、ジェイムズ・ジョイスとノラ・バーナクルに対応する登場人物であるレオポルド・ブルームとモリー・ブルームを中心に書くことで、ジョイスはこの日付を永遠に文学史に刻んだ。『ユリシーズ』はジョイスの40歳の誕生日にあたる1922年の6月16日〔訳者註：実際は2月2日〕に刊行された。以来、小説の読者は何世代にも亘りこの日を「ブルームズデイ」と呼んでいる。1984年のブルームズデイに『ユリシーズ』の批判・共観版がミュンヘンで刊行された。従って、2024年の今年はこの版の40周年にあたる。一つの版に文学作品の生成過程と刊行版のテキストを組み合わせる発想は斬新だった。当初は賛否両論の物議を醸したが、今日この版の評価は不動のものとなっている。

ジョイスはかつて自身の傑作『ユリシーズ』を、ゴシップ満載であらゆるものが詰まった記録と呼んだことが知られています。ジョイスは多弁だと思いますか？

そうは思わない。私見では、ジョイスはテキストを通して自分の世界を丸ごと創造する作家だと思う。ジョイスは字義通りの「多弁」には当てはまらない。その逆で、思考が複雑化する中、彼はあらゆる手段をもってその複雑さを言語で表現しようとする。彼にとって、それは雄弁な厳密さとなり、多弁とは違う。

『ユリシーズ』がこれほど晦渋で浩瀚なのは、数世紀先まで教授たちを忙しくさせるためだとジョイスは言ったのですよね？

それはまた別の話で、作品解釈の潜在性の濃密さと複雑さを示唆している。そもそも『ユリシーズ』が刊行されてから、まだ百年ほどしか経っていない。従って、我々が彼の思考と感情が織りなす複雑な作品世界を構成するあらゆるものを把握するのに、まだまだ

時間はかかるだろう。ジョイスの最も実験的な『フィネガンズ・ウェイク』が画期的なのは、この言語の多元性がより突き詰められ、言葉の形態や文法規則が多方向の暗示を誘発するまでに歪められていることだ。

それこそがジョイスの作品が今やデジタル・テキスト形式の先駆として認識される所以だと思います。『ユリシーズ』における意味の網や集合体には穴がないとされていますが？

それは大方正しい。私の『ユリシーズ』読解とジョイス解釈は、当然ながら編集文献学やテキスト生成批評から強く影響を受けている。テキスト生成批評の捉え方では、作品というものは相互に参照して分析可能な複数のテキストの層や異本から成る。ジョイスの作品の生成経路は、複数の段階に亘り驚くほど多様な方法で保存されている。彼が残した手稿やタイプ原稿の異本、あるいは創作の材料やノートを見れば、どこで何を变えたか知ることが出来る。それはもちろん、テキスト全体の拡充に繋がるものだ。作者による削除や上書きさえも、創作そのものの痕跡を消すことはない。読者や批評家にとって、それはテキストという連続体の一要素であることに変わりはない。その生成順序を辿ってテキストを読むことは、その深層も認識することに他ならない。

テキスト生成批評の観点から文学を考察する付加価値について解説してくれましたね。

少なくとも印刷技術の発明以来、テキストはその成果物である本と同視されてきた。そこで記録されているのはしかし、ある過程の終わりを示すに過ぎない。更に、啓蒙時代の頃から、著者^{オーサーシップ}は原作者たる存在にだけ対応するものとして捉えられてきた。これは基本的に、聖書を世にもたらしたとされる聖霊あるいは他の存在の代替だ。この考えが普及し、16世紀・17世紀になっても究極的には——つまり根源的には——神自身に由来する聖書の誤植を冒した印刷者は厳しく罰されることもあった。やがて作者が中心的な創作者と見做されるようになる。しかし、実際には作者は自ら書いた文章と極めて対話的な関係にあるのだ。創作の成果物が文章として具現化した瞬間、それは作家に読まれることで認識され（再）創造される対象ともなる。作者の、執筆者・著者そして読者としての執筆途中のテキストとの二重の関係性は重要だ。これは、最終的に（例えば刊行後の）テキストを受容する読者との関係性、ならびに着想から作者／テキスト／読者という段階を経て変遷していくテキストと読者の関係性を吟味するうえでも考慮されるべきものだ。テキストと作者、ひいてはそれを受容する側との関係を巡る認識の変化はとても重要だ。

それでは、読者は読者で今まで「受動的」すぎたわけですね？

テキストというのは、読者によって改めて思考が巡らされ、作者が全く考えなかった事柄と結びつけられてはじめて命が宿るものだ。読者が耳を傾けたり、思考を巡らせたり、共感したり、そして自分の経験に引きつけたりすることはテキストの非常に重要な要素だ。

二次文献が少ない作者もいれば、壁が埋まるくらい膨大な作者もいます—ジョイスのよ
うに。これは、ジョイスが他の作者より読者と「対話」するということなのでしょうか？

いわゆる二次文献と言われるものに焦点を当てて、この不均衡について論じることも出
来るだろう。その背後には、解釈という概念と、まず何か先立つものがあるという考え
がある。つまり、作者こそが作品を生み出し、他の者による棚を埋めるほどの大量の書
きものは全て副次的な材料に過ぎない、という考えだ。領ける一方、その分類ではとも
すると我々がどのように文学作品について考え、感じ、共感するかについて十分考慮す
ることは出来ない。サルマン・ラシュディーは新作『ナイフ』において、文学テキスト
を「人々がその世界の中に住んでみたくなるような物語」と呼んでいる。

あなたの新しい編集手法は、どのように考案されたのですか？

あなたの前にいるこの編者は、先程説明した手法をあまり鑑みなかった学派出身なのだ。
私が同僚と共に編纂した『ユリシーズ』は、ジョイスが実際書いたものを再現する試み
であることを強調して伝えるようにしている。ジョイスのテキストは、三十年・四十年
の間ジョイスと同時代のもだった。彼の死後、作品の聖典化が始まった。作家が非常
に重要な作家である場合、その死はそれまでの認識の転換をもたらす。何千年も前から
続く、伝承されたものの保存に努めてきた歴史的な伝統に即すと、この聖典化の転機を
もって編集が始まる。我々の作業に関して言えば、比較検討する材料はジョイスあるい
は他者が書いた手稿、刊行あるいは再刊されたテキストになる。ジョイスが書いたもの
の多くは保存されている。我々は、かなりの部分については、ジョイスが書いたものを
提示あるいは再現出来たと言える。これまでまともに読めなかったもの、あるいは失わ
れてしまったものを鑑みると、この点において我々の版が達成したことは多い。いくつ
かの箇所では、編者が批評家としての判断を駆使し、編集以前の伝承とつき合わせて、
あるべきテキストの姿を、言うなれば解釈する場合もあった。英米系の編集文献学は作
者の意図の再現に焦点を当ててきた。これは奇妙な考え方である。というのも、テキス
トがそれを備えない場合に作者の意図を提示することは、乱暴に言えば捏造になる。一
方で、ドイツ系の編集文献学は歴史学的手法をとる。編集を過程として捉えることは
——まだ——しないが、異本の区別はしてきた。ドイツ系の編集文献学は個々の物質
的な伝承を区別し、編集を通して個別に版を提示する。それぞれの版においては、伝承
が物質的に遺したものを採択する。異本内においては、明らかな誤りのみを正す。

そしてあなたは英米系とドイツ系の手法を組み合わせたのですね？

基本的にはそうだ。早い内から、ジョイスとジョイス研究の伝統に報いるためには英米
系とドイツ系の編集文献学的手法を組み合わせるしかないと思った。そのような編集文
献学の用語と概念の組み合わせを以って、ジョイスが書いたものに加えてその成果物を
生み出した過程を提示したいと思った。根本的には、まず、1922年から84年に至るま

でテキストとして刊行されたジョイスの小説における5000あまりの箇所が、実際に彼によって書かれたものではないということ特定することを意味した。このように、編集というものは事実確認と批判の両方の作業を伴う。事実確認は、伝承に即してジョイスが書いたものを裏付ける際に行われるもので、批判は伝承において欠落があり編者が読解を定める際に行われる。現存する印刷されたテキストにおいて編者がこのように施した改訂は、編者によって批判的に確定されたものなのだ。我々の版が刊行されて間もない頃、これこそが今や決定版であるという主張がなされたことがあった。しかし、批判的な編集と決定版は相容れないもので、それらが両立することはない。

どのようにしてジョイス研究を始めたのですか？ また、どのような経緯でガブラー版の着想を得たのでしょうか。

ミュンヘンで博士課程を終えた後に、オックスフォードにしばらく滞在してシェイクスピアの時代の韻文と散文についてのテキスト生成研究の下調べをしていた。たまたま、メモ書きの付いたジョイスの『ある若き芸術家の肖像』のテキストを見つけた。そのメモ書きは、ジョイスの出版を手掛けたハリエット・ショー・ウィーヴァーが第二の市販版を準備するためのものだった。『スティーヴン・ヒーロー』と『ある若き芸術家の肖像』の学術編集版は比較的早い段階で刊行されていた。しかし『ユリシーズ』は、いやはや「アイガーの北壁」のようなものだった。誰もそれに挑戦しようとはしなかった。一回試みがなされたものの、それは失敗に終わった。そこで私が『ユリシーズ』編集に挑んだのだ。そしてシェイクスピアの時代の韻文と散文のテキストの伝承研究が日の目を見ることはなくなった。

誰がその作業を手伝ったのでしょうか？

奨学金を得て、1978年からチームと共に作業をすることが出来た。ただその頃の私は研究補佐員で、まだ一人前の研究者ではなかった。私はチームを作り、英語・ドイツ語研究の同僚であり、驚くほど博学で古典の素養があるヴォルフハルト・シュテップが加わった。その頃はまだ学生だったクラス・メルキオールもチームに入った。二人は最終的にこの版の共同編集者となった。『ユリシーズ』編集時代はまだ学生だったヴァルター・ヘッチェは、その後私と共に『ある若き芸術家の肖像』と『ダブリンの市民』を編集した。チャリティー・スコット・ストークス博士は学科の英語講師で、英語の母語話者だった。このように、6年に亘るプロジェクトの途中で身分はやや変わったものの、チームの殆どは学生だった。それは一生ものの友情を育むこととなった。

他の人とは違って、あなたはジョイスの筆跡からということが読み取れるのですか？

ジョイスが書いた元の文章を転写されたものと付き合わせて作業を行うとき、自分の前に転写した人とは違う見方で読み解くことがたまにある。自分がジョイスの筆跡の最も

卓越した読み手であると主張する気は毛頭ない。例えばアイルランドのダニス・ローズは、素晴らしい共同作業者だが、私は彼よりもジョイスの筆跡から多くのことを紐解ける。これには、筆致の動きの力学を感知することも関係してくる。ミュンヘンのバッハ合唱団で歌い始めて何年も経った頃、一度リハーサルの時バッハの『マタイ受難曲』の複写を膝に置いていたことがある。聴きながら読んでいると、突然その曲の感情の動きが、手書きの線の厚さや流麗さ、はたまた記号の間の余白の大きさを通して、複写自体に反映されていることに気づいた。余談だが、フランツ・カフカはページの終わりに来ると新しくまっさらなページを避けるために、文章が読めなくなるほど全てを詰め込んだことが知られている。書かれたものを聞くことによって解読することは、編集を手掛ける前段階としての、書かれたテキストを転写する能力を磨いてくれる。

ジョイスの手稿はどのようなものですか？

ノートの右側のページにテキストの土台となる書き込みが追加されていく。左側のページは最初空白だが、やがて個別の文章から成る「島」で次々と埋まっていく。それらは、全て後に執筆途中の文章に転載されて統合される——つまりは推敲のための——加筆部分だ。

『ユリシーズ』はかつて「小説の完成版」と言われましたが、そう思いますか？

その評価は、「小説」が何なのか分かっていることを前提にしている。小説というジャンルの規範に従えば、『ユリシーズ』はそもそも小説ではなく、それぞれがそれまでの読解の刷新を必要とする18の挿話の集合だ。だからこそ、多くの人々が遅くとも第三挿話で読むのをやめてしまう。文体や場面の推移にもうついていけなくなるのだ。この観点からすると、伝統的な小説は『ユリシーズ』以前に終わっている。『ユリシーズ』を小説として見做すならば、同じようなものは二度と書かれないということになるだろう。

では何故ガブラー版があれほど物議を醸したのでしょうか…？

…他の学術編集版はそんなことにならないのに？ これは当然、ガブラー版に強く反対する人物がいたことと関係している。

「ならずもの学者」として知られるジョン・キッドによって火蓋が切られた、いわゆる「ジョイス戦争」のことでしょうか？

「ジョイス戦争」と呼んだのはジョン・キッドで、私ではない。これは基本的には炎上（という用語が一般的になるよりいっくらか前のことだが）だった。論客の病的なほどの業績への執着に起因したね。実際、キッドが『ユリシーズ』の批判・共観版に戦いを挑んだことはとても残念だった。彼は博士号を得たが、大学で職に就けなかった。各地を転々

とし、ミュンヘンにも二・三週間滞在した。我々は自分達の資料に彼が目を通すことを(敵愾心無く) 歓迎した。彼からすると、我々を攻撃するのに十分な火薬を見つけたことになる。矛盾も甚だしいが、彼は学術編集について完全に無知ながらも、並々ならぬ知性とジョイスに対する熱意をもってその暴露行為を追求したのだ。彼は編者が何を行い、何を行うべきか、版は一般的にどのように編集されるかについて学ぼうとした。彼からすると、ガブラー版は誤りが満載ということに当然なるだろう。

[批判に及ぶ前に] 彼は忠告を受けなかったのですか？

いや。彼は大量の資料を渉猟し、詳細な情報を膨大に集めた。彼の目に留まったものの多くは、彼からすると版のあるべき姿について他の者が言っていることと符号しなかっただろう。アメリカにおいて、この『ユリシーズ』の版が刊行されてから最初の十年は、その批判・学術的な成果についての理解が、特に学識者において甚だしく欠如していたことが、事態を更にややこしくした。それまで、テキスト生成の梗概を示す版はなかった。結果として、キッドはこの『ユリシーズ』の版を全く気に食わない者たちから驚くほどの支持を得た。私自身これを、(このこととは関係なく) 尊敬する同僚たちから看守した。彼らが慣れ親しんだ『ユリシーズ』が、今や別のものになってしまった。このことは最初、彼らをととても不安にさせた。また、キッドが送った未発表の大量の資料を編纂し出版したニューヨークのとある雑誌が絡んでいた。彼らはこれをセンセーショナルな一大事件へと仕立て上げた。「ジョイス戦争」には水面化の批判も事欠かなかった。「ガブラーはドイツ人だ。彼に英語のテキストがとれだけ扱えるというのか？」

追及にうんざりしましたか？

いや。最初はそう認識されなかったが、アメリカで起こったキッドの私に対する批判を巡る状況は、英米系の編集手法とドイツ系の編集手法が根本的に全く別物であることに起因した問題だったのだ。それからほぼ10年後の1995年、ニューヨークの学会でイギリス人とアメリカ人学者、そして『ジェイムズ・ジョイス・クォーターリー』の編者が素晴らしい反駁を展開した。その間、私はジョージ・ボーンスタインと共に、ドイツ系の観点に立った編集の理論的基盤についての著作を出版した。それらは共に学説として定着した。それ以来、私たちが手掛けた版の偉業が真に評価されるようになった。その頃私は、自分たちの版に対する偏りのない反応を知るためには、次の世代の読者や利用者を待たなければならないと考えるようになった。そのような人々がやがて現れた。ガブラー版(私自身がそう呼んだわけではない)は今や世界中の大学で標準テキストとして使われている。

我々の版が伝える最も重要なことは、テキストは過程と成果の両方であるということだ。これに引き付けると、ガブラー版の一巻本は成果を体現し、学術的に完全版となる三巻本はそこへの道筋を表している。完全版となる三巻本では、左のページがテキストの層

を示し、右のページがその成果物としてのテキストを示している。十年に及ぶこの版に対する批判が、その革新性の認知を遅らせたこともまた事実だ。過程としてテキストの性質についての理解が一般的に受け入れられるようになるまで、後どのくらいかかるのか見ものだ。

ガブラー版はジョイスのテキストの多方向性を、意味とテキスト生成の両方の次元で浮き彫りにしています。後者は実際三次元で可視化することが出来るのでしょうか？

デジタルな三次元性は我々が手掛けた全材料のデジタル記録から生成可能だろう。コンピューター処理されたものの基盤はしっかりしている。この土台を元に、ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』のデジタル批判・共観版の作成に向けた重要な初期段階の作業がロナン・クローリーとヨシュア・ショープルによって着手されている。<<https://ulysses.online/index.html>>

それはコンピューターを援用した初の編集でした。そのことで、あなたは「デジタル人文学」の父として知られています。それは全てミュンヘンで行われたのでしょうか？

私はここ[ミュンヘン]だけにいた。ただ、テキストの異本を比較——校合——できる文学研究者仕様のデータ処理のプログラムを搭載した最初で唯一のコンピューターはチュービンゲンにあった。ミュンヘンのコンピューター・センターが知的端末を獲得したのはもっと後のことだ。我々はこれを夕方使わせてもらうことができた。誰かがトイレに行行って濡れた指を文字盤に置くだけで回路がショートして、保存した二・三時間の作業が台無しになってしまったりした。人文学におけるデータ処理の黎明期にあたる当時、そのような惨事のせいで我々の一年分くらいの作業が失われてしまっただろう。

ジョイスが活着ている時にあなたがいたら、いい編者となったのでしょうか？

リチャード・エルマンは、ジョイスの伝記を次のような一文で始めている。「我々はいまだにジョイスの同世代人になろうとしている。」私がい実際ジョイスの時代のチューリッヒかトリエステかパリにいたとしても、エルマンが言うような意味で自分をジョイスの同世代人としては認識出来なかつただろう。彼がずっと前からいた境地に私が辿り着くためには、到底あり得ないような能力を培う必要があつただろうから。

ジョイスと一緒に飲みにも行ったのでしょうか？あるいはバッハのコンサート？

深く考えずに答えると、二人とも飲んでかなり出来上がるまであまり会話は盛り上がりがないと思う。音楽の世界なら馬が合ったかもしれない。ジョイスは、言うなれば、自分の言語をいつも音楽へと翻訳する。想像するに、もし初見で楽譜を読むことを阻む、生涯苛まれた目の疾患がなかつたら、ジェイムズ・ジョイスはプロの歌手になつたかもしれない。

ジョイスに何か教えられたでしょうか？

ほとんど何もないだろう。運が良ければ、彼から何か学べたかもしれない。彼はあらゆる技（トリック）をとっくのとうに熟知していたから。

In the Workshop of Jean-Jacques Rousseau.
*Genesis and Interpretation, a book presentation*¹

Nathalie Ferrand

Dans l'atelier de Jean-Jacques Rousseau. Genèse et interprétation is the second book to appear in a new collection that I launched in 2022 under the imprint of the publishing house *Éditions Hermann*. The very first was devoted to a portrait by Serge Linkès of Joseph Kessel, one of the great French novelists and reporters of the 20th century. The following books in the series have been devoted to Carlo Emilio Gadda, Émile Zola, Charles Baudelaire, Virginia Woolf, and others are forthcoming.

Why this collection ? It arose from a simple observation. At the *Institut des textes et manuscrits modernes*, ITEM, the CNRS laboratory at which more than fifty years ago now was invented “genetic criticism”, that approach to literature that studies creative processes within the manuscripts of writers, researchers have, over the years, published theoretical texts – for example *Éléments de critique génétique* by Almuth Grésillon (Paris, PUF, 1994) or *Logiques du brouillon* by Daniel Ferrer (Paris, Seuil, 2011), editions of manuscripts, and themed issues of specialist reviews such as *Genesis. Revue internationale de critique génétique* in which they present their most recent discoveries. They also have published many collective works which have gone to mark out the various stations and stages in the history of this discipline : for example, *La Naissance du texte* edited by Louis Hay in 1989 or, in 2017, *L'Œuvre comme processus*, edited by Pierre-Marc de Biasi and Anne Herschberg Pierrot to draw together the results of the Cerisy conference organized by these two scholars.

But even within the broad frame of all this editorial activity there was lacking a type of book-publication that would allow those scholars who had made themselves specialists in the work of the great authors of French and other national literatures to draw together all the threads of knowledge arising out of their long experience of these authors' manuscripts and share with a wider readership all they had learned through this steady contact. This new collection, then, has been born from a wish to present a number of monographs which will, each of them, be an account of what has been learned from a single author and at the same time an independent introduction into the practice of “textual genetics”.

From the perspective of the interpretation of literature this collection also represents a sort of wager: namely, that it is possible to arrive at a fresh understanding of

¹ *Dans l'atelier de Jean-Jacques Rousseau. Genèse et interprétation*, Paris, Éditions Hermann, 2022, 222 p. This book presentation was organized thanks to the kind invitation of the Voltaire Foundation in Oxford, and took place at the Maison française (7.3. 2023).

writers if one enters their work not through the imposing portico of their published works but rather through the near-unnoticed side-door of their workshop, jammed and cluttered as it is with papers, notes, unfinished drafts and books by other authors with their margins filled with scribbled signs and remarks. It is also our intention to show that the study of manuscripts allows us to acquire analytical insights into texts, and types of comprehension of their meaning, which, had we not examined the manuscripts, would have eluded us forever.

I would like to linger for a few moments over this term *atelier* which appears in the title of the book-series. It is because whoever adopts this word has already begun to lean toward the methodology that the series is intended to showcase. It is not an easy word to translate and it is very interesting to note that the fine and subtle translation of the back cover of my book which was made especially for the present talk² makes use here of two different words: namely “studio” and “workshop”. The former word might indeed be employed where the emphasis lies on a space conceived of as that of a “creator” and the latter where it is envisaged rather as a space in which the author performs the slow and laborious tasks of his trade, much like any other artisan. In French the word *atelier* has a certain ambiguity because it comprises both of these two semantic *valeurs*. The art historian Pascal Griener has written a fine study of the notion of *atelier* in European culture and of the range of vocabulary through which, in different historical periods and different countries, the various nuances of this notion have been deployed. He examines the *ergasterion* of the ancient Greeks, the *opificina* of the Romans, the *bottega* of the Italians, the Spanish *estudio*, the German *Werkstatt*, and the English *workhouse*, later developing into *workshop*³. He mentions also that the word *studio*, which emerged in Italy during humanism, conferred a greater nobility on the work of the artist, setting him off from the mere artisan. Griener’s study analyses all of this.

Let us rather ask simply: just what is an *atelier*, in the sense in which this word was originally used in French ? In Old French *astelier* initially signified a heap of wood, a quantity of potentially artisanal materials left in a certain place. By process of metonymy the word came later to signify the place where the artisan actually set to work on these

² Jean-Jacques Rousseau’s studio is made up of a succession of symbolic places where, in the course of a life in motion, he sometimes set down his work table: among them his dungeon in Montmorency, his laboratory in Môtiers, this room “which in no way resembled that of a man of letters” on rue Plâtrière in Paris... not to mention the woods and groves of the walks he frequented with notebook and pencil in his pocket. But this workshop is above all the immense paper space made up of his working manuscripts, thousands of autograph pages now scattered throughout the world. It allows us to discover the paths of invention of a writer who was a critical thinker of the Enlightenment, to follow the birth of the *Social Contract*, the *Emile* or *The New Heloise*, and to watch Rousseau annotate Plato, Montaigne or Voltaire in the margins of the books in his library.

³ Pascal Griener « La notion d’atelier de l’Antiquité au XIXe siècle : chronique d’un appauvrissement sémantique », *Perspective. La revue de l’INHA*, n° 1, 2014, p. 13-26.

materials. The first idea to grasp, then, is that an *atelier* always involves relations to material things. The *atelier* is never an abstraction. There are always gestures, practices, and objects that need to be taken account of: in the eighteenth century it was part of the daily practice of a writer to physically handle sheets of cotton paper (so-called “rag paper”), goose-quills, lead pencils, ink and powder used to dry the ink, glue, sealing wax and a scraping device (*grattoir*) to rub out the errors in a fair copy ... Even if the ultimate aim of genetic criticism is, of course, to lead to textual analyses and interpretations, comprised in its approach is a taking into account, before performing any such analyses, of this whole documentary aspect of literary production. Another idea that is comprised within the notion *atelier* is that this latter is often a space not of individual but rather of collective labour. This is an idea that ought to be borne in mind because, even when it comes to literature, the writer only rarely writes alone (Rousseau, for his part, practiced collaborative writing in his early years as an author, for example with Diderot or, to a lesser degree, with Mme de Graffigny; later, we see this “collaboration” take other forms, such as working together with his publishers, engaging in disputations with his proof-readers; one might even so classify the interventions of the typographers in the manuscripts he submitted to be printed). We must realize that it is mostly only from the Romantic era onward that the predominant image of the *atelier* becomes that of a space in which the creator is left alone, face to face only with his own genius. It is only after this shift in conception that the “studio” can become the space of genius’s intimate struggle with madness, or of the haunting of the *artiste maudit* by some personal obsession, as in such creations as Balzac’s *Chef d’œuvre inconnu* or Zola’s *L’Œuvre*.

The two English words “workshop” and “studio”, then, bring perfectly to expression the tension that inheres within the single French word *atelier*. Rousseau was very familiar with the realities of the “workshop”, since he himself came from a milieu of artisans. His father was a Genevan watchmaker and he himself served an apprenticeship as an engraver. Later, he was to transfer into his profession as a man of letters those values typical of the artisan milieu to which he remained attached: firstly, a taste for work that was slow and laborious but that yielded, in the end, a “well-made thing”; and secondly, an appreciation of the worth of the signature (just as silversmiths and goldsmiths sealed their work with a hallmark, Rousseau, quite exceptionally for this era of frequent authorial anonymity, signed all his texts with his name on the title-page of the book). It is no wonder, then, that in *Émile* Rousseau makes time spent in the workshop of a carpenter a fundamentally important stage not just of the child’s manual, but indeed of his cognitive education.

By another aspect of his character, however, Rousseau aspired to the ideality of the “studio” – that is to say, to the *atelier* conceived as a space fit for a “creator”, or one gifted with the power to bring to birth the new. This is why, when Rousseau portrays

himself in his role as writer, he leans toward comparisons with “artists” in the strongest sense, such as the sculptor Pygmalion. He yields, indeed, so far to this inclination as to devote a whole work to this figure (his 1762 melodrama *Pygmalion. Scène lyrique*). Here, we are shown the sculptor standing alone amidst his partially completed creations, “held back in his studio by an inconceivable charm” (“retenu dans cet atelier par un charme inconcevable”⁴), to cite Rousseau’s Pygmalion’s own words, until the near-magical moment when he finally succeeds in giving life to his marble statue.

It is time, then, to explore the “inconceivable charm” of the Rousseauan *atelier*, which is composed of a series of places and of an impressive mass of papers.

Let us talk first about the different places where Rousseau, mostly briefly, set up his writing desk, during the forty years or so of his literary career. In Rousseau’s case these amount to quite a number, since we do have to do here with an author who moved constantly from place to place.

Some writers have shown a need to be “anchored” in some particular place, proven especially apt for their labours of invention, which thereby becomes the crucible of all their work. They reside there permanently, or always return there after periods spent away. (Montbard played this role for Buffon, Croisset for Flaubert). Sometimes, this place itself becomes, so to speak, one of the writer’s “works”, inasmuch as he rearranges or transforms it to concord with his own tastes. (Voltaire proceeded in this way with Ferney; Victor Hugo did so not just, most famously, with Hauteville House on Guernsey but already, before his exile, with his Paris apartment on the Place des Vosges; and the same applies to Zola’s house at Médan). Radically opposed to this model of a single, static, thoroughly self-created space for creation is the model of a multiple, mobile, transitory creative space, or a sequence of creative spaces, that is presented to us by Rousseau.

Never acquiring any house of his own and staying always in the property of other people – though often of people, such as Mme de Warens, Mme d’Épinay, Mme Boy de la Tour, with whom he had a close personal relationship – Rousseau never sought to possess a personal living and writing space. It seems almost a corollary of this that there was nothing to which he was so passionately personally attached as to the works that he had created within these spaces that had sheltered him for very short stretches of time. His books were really the “address” at which one could always be sure of finding him, since Rousseau never failed to put his name to everything he wrote.

In order to grasp and portray the way in which Rousseau arranged and organized these multiple, transitory writing-spaces I made use, in my book, both of Rousseau’s

⁴ Rousseau, *Pygmalion, scène lyrique*, in *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1964, p. 1224.

own words and of the testimonies of his contemporaries. The result is a mix of every conceivable type and manner of spatial configuration : anonymous hotel rooms; a quarantine ward in Genoa; the little castle of the Dukes of Luxemburg at Montmorency, the modest apartments in the Rue Plâtrière that he lived in toward the end of his life in Paris... We often find Rousseau giving to these sites of his inventive activities symbolic names and metaphors which resonate with the very things that he invented there. Consider, for example, the term “the keep” (*le donjon*) that Rousseau fell into the habit of using for the space given to him to work in at Montmorency. As can be seen from the image, this space looked nothing like a “keep” in the sense of the martially-oriented architecture of the Middle Ages; it’s more like a little lodge at the bottom of the garden. The roots of this designation, then, clearly lie deeper: it was here in *le donjon* that Rousseau completed *La Nouvelle Héloïse*, a novel which, above all through the inspiration signalled in its title, points back to the Middle Ages; moreover, as the “keep” functioned in the medieval castle as the last redoubt to which the lord withdrew when under attack, it was into what he called his *donjon* that Rousseau retreated when the hostility of his former Parisian friends began to be felt. Moreover, this little lodge being for Rousseau a protective and thus a “happy” place, we may also see a certain cruel irony in his naming it with a name more accurately applied to that real “keep” of the Château de Vincennes which had been a place of imprisonment, years before, for his former friend Diderot, incarcerated after having written his *Letter on the Blind*. Apparently it was Rousseau himself who invented this name for the little lodge, since it appears nowhere in the castle’s archives before he came to Montmorency. We encounter another, similar case a few years later when Rousseau uses the word “laboratory” (“laboratoire”) to designate his work-space in the house provided for him in Môtiers, near Neuchâtel, by Madame Boy de la Tour after his having been driven out of France. This word is interesting because it stems from his training as a chemist. This was a time when Rousseau was considering giving up writing altogether. But the moment turns out to be one not of ending but of metamorphosis. Rousseau manages to bring about in himself what might be called an intellectual “effervescence”, enabling him to invent new forms. (It is at this time that he writes *Pygmalion*, for example, along with *Émile et Sophie*, etc.). If the notions “writing” and “laboratory” are linked in Rousseau’s mind at this time, this is because he has just then found in the “science of the transformation of bodies” that is chemistry a vocabulary, and a set of expressive analogies, which he can apply to his own trade as a writer. Chemical metaphors – such as fermentation or effervescence – allow him to describe the conceptual genesis of his works and the imaginative force which animates him to compose them. He is, indeed, the very first writer to employ, in French, this chemical term “effervescence” in a sense that transcends the technical.

In the eighteenth century people were feeling a growing interest in the places where authors wrote their works. The most representative example of this eighteenth-

century phenomenon is the visit paid by Hérault de Séchelles to Buffon at Montbard⁵. But Rousseau, for his part, also received many visitors, something he found increasingly irksome. One of these, who came to see him at Môtiers, drew a visual record of what he saw. He produced from this drawing an engraving which was to become very famous. But this famous engraving becomes even more interesting if one compares it with an engraving made of Voltaire at the same period, and probably by the same draughtsman. Their images set face to face, the two writers seem to embody the contrast between two authorial postures radically opposed to one another.

Rousseau appears in profile, wearing clothes of Armenian style, leaning on his elbow at his work-table. The window level with his head opens onto mountains. To the bare wall behind him there has been carelessly nailed a crumpled and frameless print representing Plato. Rousseau's right hand is resting on an open copy of *La Nouvelle Héloïse* while, a little way beyond it, a half-open musical score is balanced precariously on a book whose pages have not even been bound. The writer is looking straight ahead of him with a rather dreamy expression. Neither pen nor ink are visible on his desk – a detail which appears to confirm Rousseau's statements around this time that he had decided to give up writing. Voltaire, by contrast, has on his desk both an inkpot and a blank sheet of paper; he is clearly ready to begin writing. His eyes fixed on a spherical model of the earth, he seems to be meditating on the fate of the entire world. The engraving features an open pamphlet with the title *Changemens arrivés dans le Globe*, confirming the universal bearing of Voltaire's thoughts. The several small books, fully bound and carefully arranged, on his writing desk serve to remind the viewer that Voltaire owned a huge personal library which provided a firm foundation for his creative work. The décor exudes opulence: the oval back-rest of a richly upholstered chair, a tasselled curtain, a dressing screen; we also see a painting representing an allegory of Fame. The window is closed, revealing no landscape, since it is the world as a whole, not the particular locality where he happens to be, that occupies the mind of the great man. It is clear, then, that, in the play of the representations which orchestrate the drawing of parallels between these two great Enlightenment figures, the image of their respective writer's workshops becomes the symbolic space of a confrontation.

The path we are tracing leads us now to the last-but-one of Rousseau's many transitory domiciles (I shall not speak of Ermenonville, where Rousseau died just a few weeks after having taken up residence, since his time was so short there that it never became for him a true space of writing) : that in the Rue Plâtrière in Paris where writing has become clandestine and the writer hides from the eyes of the public behind the figure of the copyist. One of Rousseau's visitors at this time, a certain Claude Eymar,

⁵ Olivier Nora, « La visite au grand écrivain », in *Les Lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997 [1984-1992], pp. 2131-2155.

notes with astonishment that “this room does not in the least resemble that of a man of letters”⁶. But appearances are misleading, since this apartment sees the composition, under the most difficult circumstances, of *Rousseau juge de Jean-Jacques* (which Rousseau said he wrote in bursts of fifteen minutes a day) and then, at a somewhat serener rhythm, the *Reveries of a Solitary Walker*. The detailed account of this visit which Eymar was eventually to give includes an especially beautiful scene in which he tells of the very close attention with which he examined every nook and cranny of that room in the apartment in which Rousseau had received him. One can imagine all too well how much Eymar longed to know just what was hidden in the enigmatic locked wardrobe made of walnut wood, which clearly contained books and papers. One can also imagine how high a price he would have been willing to pay for a glance at what was written in the filled-up pages of a little notebook that he saw lying on the green cloth of the room’s small table. No such glance was possible for him. But it is possible for us and it is to this that we shall now proceed.

Let us, then, now turn to look at Rousseau’s papers. I will begin with the most basic of all questions: what exactly is a manuscript of Jean-Jacques Rousseau? If this question deserves to be posed, it’s because it allows us to establish just how far this archive of manuscripts extends. Rousseau himself once formulated a principle for defining what was a manuscript of his and what was not. He did so in the course of an exchange of letters with one of his publishers, the Parisian bookseller Pierre Guy, to whom we find him writing, with a certain irritation, in the summer of 1766:

You ask me if a manuscript that a M. Prault has brought to you from England, and that he says is a manuscript of mine, is in fact such. You really could have spared us both the trouble of your questioning me about this. You know that I employ no secretary and you are familiar with my handwriting. All my manuscripts are written in my own hand and it is simply a matter of looking to see whether this one is.⁷

The context of this letter is that of a problem of attribution – one which greatly bedevilled the writers of the eighteenth century, since unscrupulous publishers were making a lot of money at the time by publishing under the names of celebrated authors texts which were not these authors’ work. Now, this summer of 1766 was an especially delicate moment for Rousseau: his public quarrel with Hume had just begun and it was

⁶ Claude Eymar, *Mes visites à J.-J. Rousseau*, in *Œuvres inédites de J.-J. Rousseau*, vol. 2, Paris, Dupont, 1825, p. 15.

⁷ *Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau*, édition critique établie et annotée par R. A. Leigh, 52 vol., Genève, Madison, Banbury, Oxford, Voltaire Foundation, 1965-1998, Letter to Pierre Guy, 2 august 1766, CC5332.

imperative to stop fake texts from coming into circulation and causing still more “crossed wires” in this dispute. Rousseau, moreover, is all the more angry with Guy because Guy has sitting on his desk one of real Rousseau’s manuscripts waiting to be published (*Dictionnaire de musique*).

First and foremost, then, “a manuscript of Rousseau” is a manuscript *written in Rousseau’s own hand*. The same, it must be noted, does not go for every “authentic manuscript” in a period like this one, in which authors putting their own work to paper was by no means the rule. To speak just of authors working in the eighteenth century, neither Montesquieu, nor Voltaire, nor Diderot, nor Buffon would have been able to make a pronouncement like Rousseau’s here. They, for their part, did indeed employ secretaries and copyists and had themselves constantly assisted by others in their acts of writing.

In the case of Rousseau, then, somewhat exceptionally for the epoch, the function of authorship was strictly connected with the practice of oneself performing the deed of writing. This resolves, indeed, one problem – that of authenticating Rousseau’s texts – but thereby creates another one. It is because Rousseau was by no means sparing in the use of his writing hand. There have come down to us a large number of manuscripts that are *in Rousseau’s hand* without thereby being writings *of Rousseau’s*. Had he really wished to be precise and preclude any misunderstanding, he ought really to have written to Guy that “all my manuscripts are written by my own hand; but not everything written by my hand is my manuscript”.

Rousseau had himself been, at various times, a copyist and a secretary. The mass of written papers produced by his hand amounts, then, to an enormous corpus the size of which, in terms of numbers of pages, has never really been estimated. I have drawn up this table (fig.1) in order to give an overview of Rousseau’s handwritten production in its entirety and to enable us to focus on those pieces of writing which are of most interest to us.

Let us first mention his production as a copyist of musical scores : this amounts to many thousands of pages, to which an exact total figure has never been put. But just by way of example, we know that during the period running from 1772 to 1777 he copied some eleven thousand pages of music. A page of Pergolese’s *Olimpiade* copied by Rousseau may be seen on the Bibliothèque nationale de France website Gallica⁸. It was the last musical score that he copied. Rousseau gave up this particular profession, which he’d begun to practice in 1731, in 1777 after having made five handwritten copies of *L’Olimpiade*, because he loved this opera very much. But Rousseau was also a copyist of texts: this is an activity of Rousseau’s much less well-known than his activity as a music-copyist. But it probably played a significant role in his life and livelihood. In particular,

⁸ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447160z/f22.item>

we know that he made a handwritten copy of a work commenting on Montesquieu's *Esprit des lois* authored by one of Louis the Fifteenth's "tax-farmers general", Claude Dupin, in 1749. It appears that in his youth Rousseau had even been reduced, in order to earn a living, to making handwritten copies of clandestine texts. We have no clear idea of the number of pages this copying may have involved⁹.

Let us now turn to his production when employed as a secretary, for example in Venice, or with the Dupin family, whom I have just mentioned, both in Paris and in their stately home at Chenonceau. His work as a secretary also led Rousseau to produce a vast quantity of handwritten texts. Nowadays, the greater part of what goes up for sale as "Rousseau manuscripts" in auction rooms is drawn from the vast body of notes that Rousseau produced in the service of Mme Dupin, often simply taking this lady's dictation. The so-called "Dupin papers" amount to around three thousand pages in total. Since these notes served the literary projects of someone else – such as Mme Dupin's planned book on women – is it right to lend them the prestige of the author Rousseau's name? This might, indeed, be partly justified by arguing that even this activity of compiling existing works and noting down the views of others contributed to forming Rousseau's own mind. But it appears questionable, in the end, to speak of these manuscripts as "Rousseau manuscripts", especially if the term "manuscript" is to retain its normal association with "authorship". Indeed, to call these notes "Rousseau's" is also a way of "invisibilizing" Mme Dupin's own authorial activity as an eighteenth-century *femme de lettres*. A small portion of these "Dupin papers" has recently been acquired by the National Library of Taiwan – which has officially announced this, needless to say, as the Library's acquiring some "manuscripts of Rousseau's".

Another great bloc of handwritten material within the mountainous totality of Rousseau's archive is the correspondence: that "autre de l'œuvre" ("the otherness of the work"), to borrow an expression of Pierre-Marc de Biasi¹⁰. Just how great is this bloc of writing? Rousseau wrote about three thousand letters. As far as I know, no one has ever tried to calculate the total number of pages these thousands of letters must represent. In any case, Rousseau's correspondence constitutes a fascinating "construction site" from the viewpoint of genetic criticism. As Ralph Leigh wrote: "Not only did a letter written by Rousseau tend to undergo several transformations before acquiring the form of the text which was actually sent to his correspondent; even this text sent off to its addressee was not, in every case, a letter's final form"¹¹. This last point of Leigh's is illustrated in

⁹ *Vivant ou mort, il les inquiétera toujours. Amis et ennemis de Rousseau (XVIIIe-XXIe siècles)*, sous la direction de Gauthier Ambrus et Alain Grosrichard, Paris, Noir sur Blanc, 2012, p. 42

¹⁰ Pierre-Marc de Biasi, « Correspondance et genèse. Indice épistolaire et lettre de travail : le cas Flaubert », in *Genèse et correspondances*, textes réunis et présentés par Françoise Leriche et Alain Pagès, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2012, p. 71-93.

¹¹ R. Leigh, « Principes de cette édition », *Correspondance complète*, tome I, 1965, p. xix.

my book by the case of the reworked copy of Rousseau's letter to Voltaire on the subject of Providence dated the 18th of August 1756. This was a reworking carried out after the date of the letter's dispatch and repeated, indeed, several times. Its manuscript – which Ralph Leigh describes as “extremely puzzling”¹² – is a veritable palimpsest of version after version, with additions and over-inscriptions in ink coming to cover initial scribbles in pencil, probably made in the course of walks in the woods around Montmorency. There can be detected, moreover, in this (so to speak) “fairer copy” that Rousseau made of his own letter late in the summer of 1756 something like a sketch for a work – and for no insignificant one. We find here some early elements of the great epistolary novel that he was just then starting to write: in a few lines traced out in pencil on the final page of this manuscript there begins to take form a love-letter which celebrates the “enchanted voice” of Julie. The appeal of the novelistic imagination sounds out where one would not expect it. A real correspondence becomes the workshop for an imaginary one.

Let us now turn to the manuscripts of Rousseau's *works*, in the strict sense of this term. I have estimated the total quantity of pages represented by the manuscripts of the “works proper” at some seventeen thousand pages (fig.2). This figure is an estimate that I have arrived at on the basis of the information currently available both from the holdings of libraries and from the various editions.

These manuscripts are currently scattered all over the world. But there are two main concentrations of conservation: namely, in Switzerland and in France. The greater part of this corpus of manuscripts (some three quarters of it, or around thirteen thousand pages) relates to texts that Rousseau published during his lifetime. The remaining quarter relates to works published only posthumously, such as the *Confessions*, the *Dialogues*, and the *Rêveries*.

This distribution demonstrates the author's wish to preserve survive material witnesses to the processes of writing of his published books. Italian scholars created the notion of archival will to describe this phenomenon¹³. This corpus of manuscripts offers itself to us as the vast site of construction of a major body of work through which, to borrow the words of Jean Starobinski, “Rousseau asks us [...] to consider him through the mirror of his own work”¹⁴.

Rousseau, certainly, did not preserve every line he wrote. He was neither a Flaubert, who kept everything, nor a Buffon, who kept almost nothing. We can only say

¹² R. Leigh, « Rousseau's letter to Voltaire on optimism (18 August 1756) », *SVEC*, n° 30, 1964, p. 247-310, p. 253.

¹³ Paola Italia and Monica Zanardo (ed.), *Volontà d'archivio. L'autore, le carte, l'opera*, Roma, Viella, 2023.

¹⁴ Jean Starobinski, « Approches de la génétique des textes : Introduction pour un débat », *La naissance du texte*, ensemble réuni par Louis Hay, Paris, José Corti, 1989, p. 210.

that he kept a lot. For reasons that remain, in part, obscure to us he favoured, in this regard, certain of his works over others. He destroyed several draft versions of the *Social Contract* and abandoned a whole manuscript of this book on the Île Saint-Pierre. But he was careful to preserve almost all the preparatory material in the case of *La Nouvelle Héloïse* and a great deal of this material in the case of *Émile*. The circumstances of the itinerant life he lived led also, of course, inevitably to the loss or destruction of manuscripts. In the end, the “genetic dossiers” for certain of Rousseau’s works are more complete than they are for others. Some of these dossiers, indeed, display significant gaps. But all of them are to some degree stimulating and inspiring. For practically every one of Rousseau’s published writings at least some manuscript record of preparatory states of the text has survived.

These manuscripts are also remarkable by reason of the large number of different types that they comprise. One finds for example, torn-off scraps of paper on which there have been hastily scribbled, in ink or in lead pencil, the first bare verbal bones of an idea. In the genetic dossier of *La Nouvelle Héloïse*, we find a very unusual sort of sketch or draft, set down on a writing-surface that it took us, in fact, some time to identify. It was only after a codicological enquiry into the process of fabrication of this particular type of paper, which we conducted using the holdings of the Neuchâtel library, that we came to understand what Rousseau had taken and re-used here. It was a little notebook which had previously been employed in the trade in gold leaf. At the very end of this little booklet we even find tiny particles of gold adhering to its page. We have to do here, then, with the recycling of an artifact which had never been intended for literary writing. No such use of this kind of artifact had ever been recorded prior to this discovery.

In contrast to preparatory manuscripts of this sort and right at the other end of the writing process we also find certain notebooks that Rousseau has filled with the most careful and beautiful handwriting, sometimes even attaching and sewing their pages closed with little blue ribbons. This is the case, for example, of the manuscript of *Pygmalion*. It features on its title page a note that we call a *note de régie* (a note to oneself) and which runs: “NB I don’t see that there is anything more to be done with this piece, apart from maybe removing some redundant words, such as *insensé* etc.”. Only a very few revisions have been made to the text. Everything points to the writer’s having arrived at this point at the very end, or close to the end, of his act of writing.

In some cases, however, a wave of “second thoughts” intervenes before the real end is reached. Certain notebooks which seemed to have been given the final embellishing touches become filled once again with deletions, regressing to the rough state of sketches. The work returns then into the bosom of its creator. It is the case for *La Reine Fantastique*, the “political fairy tale” composed by Rousseau in the course of the 1750s. The page presents much the same appearance as the manuscripts that Rousseau had

carefully prepared to be passed out to selected readers (with its red border and its careful and visually appealing writing). Are we dealing here with a copy originally intended for Mme Dupin but that Rousseau has now worked on further? But this manuscript ready for circulation here suddenly becomes once again a mere rough sketch.

This remarkable author's archive is made still more remarkable by its comprising, for four of Rousseau's major works, the "fair copies" that he made himself for submission directly to his publishers¹⁵. This is indeed a remarkable feature, and this for two reasons: firstly, because these "fair copies" were normally destroyed once the text was printed; secondly, because they were not usually set to paper by the author's own hand. These "print-ready copies" belonging, exceptionally for the age, to the archive of the author's own manuscripts do not, then, just allow us to observe how Rousseau continued to make improvements to his text right up to the point at which it went into the printing press. They also bear witness to how the hands of the typographers become intertwined here with the author's own writing hand. They show us how, once the author's manuscript has passed out of his own writer's workshop and into the workshop of the printers, these latter take possession of the author's prose in order to make of it a book in the concrete, material sense. These "print-ready copies" belonging to the manuscript archive bear the marks of the typographers' fingers and the notes that these artisans added (castings off) in the pages' margins to help them calibrate and compose these pages for the actual printing process.

We are dealing here, then, with a body of texts which is already of immense richness. The situation, however, is still evolving. New discoveries continue to be made. Large sets of manuscripts continue to be sold and bought at auctions. And I am sure that we will see, in the future, certain important manuscripts re-emerge that are presently feared to be lost forever.

Of these genetic manuscript dossiers two stand out as particularly substantial: that for *Emile* and that for *La Nouvelle Héloïse*. These are in fact twin dossiers. In both cases we have a number of different drafts, a number of fair copies, and finally, in each case, the manuscript delivered to the printer. Moreover, in the case of *La Nouvelle Héloïse* there have also come down to us two full manuscript copies of the novel that Rousseau made for his friends, Mme de Luxembourg and Sophie d'Houdetot. Rousseau had also planned to make a handwritten copy of *Émile*, in an especially fine and careful script, for Sophie d'Houdetot. But this plan was never carried out – probably due to their falling out.

¹⁵ N. Ferrand, « 'Alle Manuskripte stammen von meiner Hand'. Rousseau und das Druckerexemplar von *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* », in *Materialität und Materialismus. Klassiker als Produkt von Buchgestaltung, Diskurs und Ökonomie*, hgst. von S. Böhmer, D. Fulda und M. Lepper, Berlin, Wallstein Verlag, 2025, pp. 177-189 ; « La copie Rey de *La Nouvelle Héloïse* : quelle archive de la création ? », in *Archives : laboratoire de méthodes*, sous la direction de N. Ferrand, Elsa Marguin-Hamon et Pierre Musitelli, Presses de l'École nationale des chartes, forthcoming.

Why should these working manuscripts interest us ? I would like to offer you an especially striking illustration of why they should. It is one drawn from *Émile*. More particularly, it is drawn from what is called the “Favre manuscript” of this book, which consists of several notebooks full of drafts. This manuscript is conserved, physically, in Geneva but it is possible to consult it virtually on the website of the *Société Jean-Jacques Rousseau*.

The passage I want to talk about occurs just a few pages from the start of the manuscript (folio 52v). The page that interests us comprises two columns. The one on the right contains the main text. The one on the left is a sort of margin intended for whatever additions Rousseau anticipated he might possibly have to make. And it is in fact in an addition jotted into this margin that we see the birth of that formulation which (after some alterations) was to become one of the most famous *incipits* in all Enlightenment philosophy: “Everything is good as it leaves the hands of Nature the Author of Things; everything degenerates in the hands of Man”. Rousseau has crossed out the word “Nature” and replaced it with the expression, written into the space between the crossed-through line and the line above it, “the Author of Things”. This is hardly a minor revision! Whoever examines this draft manuscript becomes a direct witness to a major philosophical decision taken by Rousseau. By replacing that action of Nature which he had initially posited as the origin of all things by an action now stated to be that of the Creator Rousseau gives an entirely new orientation to his proposition. It is an act of faith which is eventually given pride of place as the very opening declaration of his treatise on education. His decision to perform this act of faith bespeaks a philosophical position which is on its way to becoming irreconcilable with the atheistic credo of certain of his former philosophical friends and allies.

The chapter which forms the core of the book (chapter 3, pp. 81-149) consists in a detailed case study of one work of Rousseau’s in particular: namely, his epistolary novel *Julie, or The New Heloise*. I try to retrace the genesis of this work by setting out, so to speak, on an imaginary table its substantial genetic dossier. This dossier comprises some seven thousand pages. I succeeded in putting it together in digital form only at the end of a long process of research with the collaboration of the National Assembly Library and the BnF in Paris, the BGE in Geneva, the BPUN in Neuchâtel, the Morgan Library in New York, etc.. It brings to light hitherto unknown versions of certain passages.

As the work undergoes repeated transformations, becoming denser with each new draft, we observe how a whole poetics of the novel-form is slowly brought to realization out of the tangled skein of rewritings. In certain comments that he writes in the margin of his own manuscript the novelist comes to stand as judge of his own work. You see some of these comments here: “NB: needs to be done over again”; “Somewhat wanting; maybe needs to be cut”; “NB all this needs to be reworked”; or “somewhat lacks bite here”.

The genetic dossier also enables us to identify and interpret the various phases of

the work's creation. For example, in the reworked "fair copy" (the so-called *copie personnelle*) one can see very clearly that the whole "status" of the text has changed. At this point, it has become a work conceived of very much in terms of its potential readership. The notes de régie which Rousseau had made on his draft have all but disappeared. But the authorial voice that had found expression through them in the *camera obscura* of the work's draft has not disappeared along with them. It has only changed its form. Rousseau now puts in the place of the earlier dialogue with himself a dialogue with his readers. It is a dialogue conducted via footnotes, the greater part of which, in *La Nouvelle Héloïse*, arises during this phase of the book's composition. There will, by the end, be no less than a hundred and sixty-five such footnotes – a veritable "annotative system"¹⁶, to borrow a phrase of Yannick Séité's. It is interesting to observe the archaeology of this system. Footnotes more and more troubling for the reader now begin to appear. These footnotes question the nature of the text (what is fiction and what is non-fiction) or introduce considerations which are no longer just approbative, but now sometimes critical, regarding the characters in the story. At this stage in the process of the novel's genesis Rousseau takes certain decisions of enormous consequence: for example, that of giving to his male protagonist, whose real name and identity are never revealed to the reader¹⁷, a name that is clearly symbolic. It emerged in the course of my research that the pseudonym "St. Preux" had, at the draft stage of the composition, not yet appeared. At that point, the hero was referred to, throughout, as just "the friend", or by some other periphrastic appellation. That is to say, he existed at that stage only through his relation to the other characters, not yet with an identity of his own; he was an "empty" figure with which Rousseau was playing as a way of projecting himself into the space of his own fiction. (Rousseau says as much, indeed, quite explicitly in *The Confessions*). Rousseau's decision, then, to actually name St. Preux meant an emancipation of this character from the close bond of identification which had, up to this point, united him with his creator. In other words, the *copie personnelle*, in which this naming first occurs (fig.3), marks the moment of the novelist's maturity – that is to say, the moment of his first recognizing himself to *be* a novelist.

Rousseau is often looked on as a writer characterized above all by spontaneity, by emotion, by effusiveness. He is widely believed to have been an author who practiced a kind of "instinctive writing". This view of him needs to be corrected. He was, on the contrary, very much a writer of "second thoughts", of revision and correction, of constant self-surveillance and self-control. He was also a self-taught writer – and largely an autodidact, indeed, in almost every sphere of his endeavours – who proved able,

¹⁶ Yannick Séité, *Du livre au lire. 'La Nouvelle Héloïse', roman des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 279.

¹⁷ N. Ferrand, « Un voyage au long cours dans l'écriture de Rousseau. Analyse génétique d'une lettre de *Julie*, ou *La Nouvelle Héloïse* (IV,3) », in *Genesis* n° 41, 2015, pp. 165-186.

nonetheless, to make brilliant play of a literary culture which had by no means been “handed to him on a plate”. One of the most striking mechanisms of Rousseau’s literary inventiveness consists in this play. I mean that it consists in the carefully referenced cultural “moorings” which he constructs, step by step, as he proceeds with his writing, by making use of a vast heritage of literature and philosophy. In the manuscripts of *La Nouvelle Héloïse* one can observe how he adds, in the course of composition, a whole series of literary allusions, for example to Italian poetry (his quotations from which are never merely ornamental but always the product of the deepest and most serious thought). On the very eve of publication he decides to add, to the manuscript ready to be sent off to the printer, the explicit mention in a footnote of two contemporary novelists, Samuel Richardson and Mme Riccoboni. This is a decision which, so to speak, inscribes the work within its literary epoch and also makes still clearer the fact that it belongs specifically to the genre of the novel. It is also through the study of the manuscripts that we can come to comprehend the invention of that system of names and pseudonyms which forms, so to speak, the “nervous system” of the novel on which both its symbolic structure and its internal circulation of drives and impulses depends. “St. Preux” and “Héloïse”, it should be noted, are both invented at the same point within the genetic growth of the manuscripts.

I want to end by saying a little bit about Rousseau’s personal library, which forms the topic of the final chapter of the book. You will be aware that this topic of personal libraries has acquired central importance in the genetic approach to textual analysis and criticism ever since the publication of that seminal work *Bibliothèques d’écrivains* under the direction of Daniel Ferrer and Paolo D’Iorio in 2001 (Paris, CNRS éditions). This book prompts us to reflect on the particular relation that each writer tends to establish with the mass of the “already-written” and studies the way in which reading nourishes the creative process. Ferrer’s and D’Iorio’s book did not contain a chapter devoted to Rousseau. Indeed, it did not mention him at all. And for good reason, because Rousseau’s personal library has, today, almost entirely disappeared. In contrast, for example, to Voltaire, there is no single place where the books owned by Rousseau are conserved.

For a long time, I believed that it was impossible to address this topic, due to the lack of sufficient information. There are, of course, several studies devoted to “Rousseau as reader” (he had, in fact, an immense appetite for reading) but the authors of these studies were mainly interested in the question of sources, or of possible intertextualities. These, however, were not the topics that interested me. What I wanted was to arrive at an understanding of those particular methods of working that were Rousseau’s in those moments when his pen, or his pencil, was running not over a sheet of paper which had not yet been written on but rather over the already-printed page of a book lying open before him on his desk.

It is, in part, thanks (once again) to Ralph Leigh and his fine edition of Rousseau's letters that I have been able to glean information sufficient to provide a basis for an inquiry, from the genetic point of view, into Rousseau's personal library, or rather into the successive personal libraries that he acquired and sold again at various points in his life. To talk about this topic, I will begin with one especially significant episode: Rousseau's sale of the most substantial of all the personal libraries that he successively assembled, which took place in London at the beginning of 1767. Rousseau already knew at this time that he was about to leave England and, as he always did when he left a place (or always tried to do, at least, because sometimes he had no time to do so) he unburdened himself of his books. The burden was seldom a hard one to get rid of, since Rousseau did not accumulate great masses of books. He was not a bibliophile, he often bought second-hand books from bouquinistes when he was in Paris. Books were also sent to him by the publishers he worked with. As soon as he moved, he would break up whatever mass of books he had gathered, above all due to financial considerations, since sending books from place to place was a costly business. For example, when, on his moving from Switzerland to England two years before, his friend Du Peyrou misunderstands his wishes and has his Swiss books sent on after him, we find Rousseau in despair over the customs duties this is going to incur for him.

The exchange of letters between Rousseau and his British friends at the beginning of 1767 gives us some idea of what Rousseau's books looked like after they had passed through his hands. We find that they were covered in annotations. Like Voltaire, then, Rousseau was a "marginalist". He loved to write things into the books of others. This episode also reveals that the fascination with these marginal comments by writers on the work of other writers is not one that has emerged just in our own day. The eighteenth century felt the same fascination – as did, most likely, even earlier epochs.

Very few of Rousseau's books have come down to us. Happily, however, those that have are all very interesting, because each one throws a different light on how Rousseau used his books. Let us take the example of the marginal notes that Rousseau scribbled into his copies of the works of Plato (today in the British Library). Initially, indeed, these works were just part of his general education in matters of the mind. The reading of these books was useful to him in the writing of his own first philosophical works but, generally speaking, no signs are left here of any expansive or creative reading. His marking of them, then, consists mainly just in underlining words or passages. Not least for the simple reason that these are very small books: there is just no room in the margins for expansive notes. To our surprise, however, we discover that this does not apply to the books' flyleaves where he scribbles in tentative translations and tries to assimilate their content. One of them reveals a draft, hitherto unknown, of a passage of *La Nouvelle Héloïse*. Rousseau, in fact, took up his Plato once again in the course of composing one of the letters of this novel. Specifically, he re-read the *Phaedo* when

composing St. Preux's letter on the topic of suicide. He has, indeed, St. Preux explicitly address this dialogue of Plato's in this letter. And while he was drawing on the *Phaedo* for ideas to nourish his fiction, he jotted down a brief draft in his copy of Plato¹⁸.

A different sort of use of his personal library, however, is highlighted by Rousseau's annotation of Montaigne. Montaigne too was an author who accompanied Rousseau all his life. Rousseau's personal copy of the *Essays* was a large folio-size volume provided with very broad margins. Rousseau did not write many comments in these margins but, when he was moved to write them, they were often very long and expansive. What is fascinating in this case is that Rousseau, in these long marginal notes, improvises, so to speak, on a melody provided by Montaigne. Encouraged by Montaigne's avowedly autobiographical discourse, he too writes, in these notes, about himself; he unburdens himself; he confides. It is possible to date these marginal annotations specifically to his time at Montmorency. They are very personal, enigmatic – difficult to read, indeed, since they are written in lead pencil¹⁹. They comprise scraps and fragments of text in which Rousseau speaks of what haunts and worries him. Jean Starobinski sees in them perhaps the first lineaments of the *Confessions*. In Rousseau's case, then, we may say, the marginal note tends to adapt itself to the text onto which it is grafted, so that its nature varies greatly from one "host volume" to another – and this not only in terms of what is said in it but also as regards its form and style. The marginal notes he makes to Montaigne give us a particularly clear view of how Rousseau transforms his own self through the depth of the dialogue that he establishes with the author he is reading. The relation between Rousseau the "marginalist" and the books in which he writes these marginal notes shows how deeply he could commit himself to the experience of reading.

When Rousseau annotates Helvétius in 1758 the exchange here too is of a different nature: here, we are in the battle of ideas. Helvétius was a contemporary of Rousseau's and one of his philosophical peers. The notes this time constitute a calm discussion with a philosopher whose views he opposes²⁰. His animating impulse is to refute him and these notes, which are in this case very legible, do indeed go to form the matter for a *Refutation of Helvétius's 'On Mind'* - a work that he was considering but eventually destroyed so as not to poison further his ongoing quarrel with the *philosophes*. It is a serious exchange. Rousseau defines the terms of the debate (for example that of "sensation", posing first the question "what do you mean by sensation?" and then noting "to sense is to perceive objects; and to perceive the relations between objects is to judge") and tries to clarify them. He is sometimes mocking; but never of Helvétius's

¹⁸ *Dans l'atelier de J.-J. Rousseau*, p. 163.

¹⁹ Jean Starobinski proposed a first transcription and study of these notes in « Rousseau dans la marge de Montaigne. Cinq notes inédites », *Le Débat*, n° 90, 1996/3, pp. 3-26, article later expanded in « Rousseau : notes en marge de Montaigne », *AJRR*, n° 41, 1997, pp. 11-56.

²⁰ *De l'Esprit* by Helvétius, annotated in Rousseau's hand, is available online on the BnF's Gallica website.

person, only of the flaws in his reasoning (“oh! a very nice example!”). This set of marginal notes is also interesting because Diderot and Voltaire both made notes in their own copies of *On Mind* and one can compare the three writers’ very distinct ways of proceeding here. This annotated volume immediately became famous. It was among the books sold in London and Rousseau specified his wish that it go to someone well disposed toward him. (*On Mind* was, in any case, a banned book). Helvétius got wind of the existence of this book and asked its new owner if he could look at it. The new owner refused, however, because he had promised Rousseau that the annotated books would never leave his hands.

When Rousseau annotated the *Lettres écrites de la campagne* by Tronchin in 1763 (book today preserved at the Bodleian Library), he was writing responses to a book that concerned him personally. The notes in the margin are really a first draft of his *Lettres écrites de la montagne*. There really must be included, then, within the genetic dossier of this text the volume that you see here before you – something that is not the case in the presently available editions.

And what of his annotations to Voltaire? In the course of these researches I realized that Rousseau annotated Voltaire on at least two occasions. Firstly, he annotated a copy of the *Dictionnaire philosophique portatif* which had been lent to him by his friend A. Du Peyrou. When the book was returned to Du Peyrou he was surprised to discover that notes had been scribbled in the margins. Apparently, however, Du Peyrou (who was a great admirer of Rousseau) was very glad of this. He thanked Rousseau for having turned his copy of Voltaire’s book into something especially valuable. He also expresses surprise, however, at Rousseau’s having scribbled the letter “B” several times into the margins of this philosophical dictionary’s article on *Matière*. This prompts a fine letter by Rousseau, who urges him to be prudent in interpreting marginal notes of such extreme succinctness, not to over-interpret mere letters of the alphabet, and not to suspect him of being himself a materialist (although, in fact, Voltaire’s article was not a profession of materialist beliefs). On another occasion Rousseau annotates Voltaire without knowing he is doing it. This is the case with his notes in the margins of *Feeling of the Citizens*, a violent tract directed specifically against Rousseau himself (book today preserved at the Musée J.-J. Rousseau in Montmorency). Here the handwritten notes encircle, almost strangle these propositions advanced by an aggressive enemy. There are six altogether, all contradicting the pamphlet’s defaming lies. Part of the fascination of this object consists in the fact that it represents at once a manually annotated book and an author’s manuscript (with self-corrections, deletions and additions). Indeed, it falls at the same time even into a third category: that of “print-ready manuscripts”, since these annotations anchored by Rousseau in the text of Voltaire – because this anonymous attack did in fact come from Voltaire’s pen – were intended by him for publication just as they stood. Rousseau immediately sent it to the publisher Duchesne, who printed it.

These examples enable us to pick out more clearly Rousseau's profile as a "reading writer" and to better understand what type of laboratory of writing the books he owned represented for him. Understanding the ways in which he made use of his personal library lends a new dimension to our knowledge of his practices as a creator.

fig.1

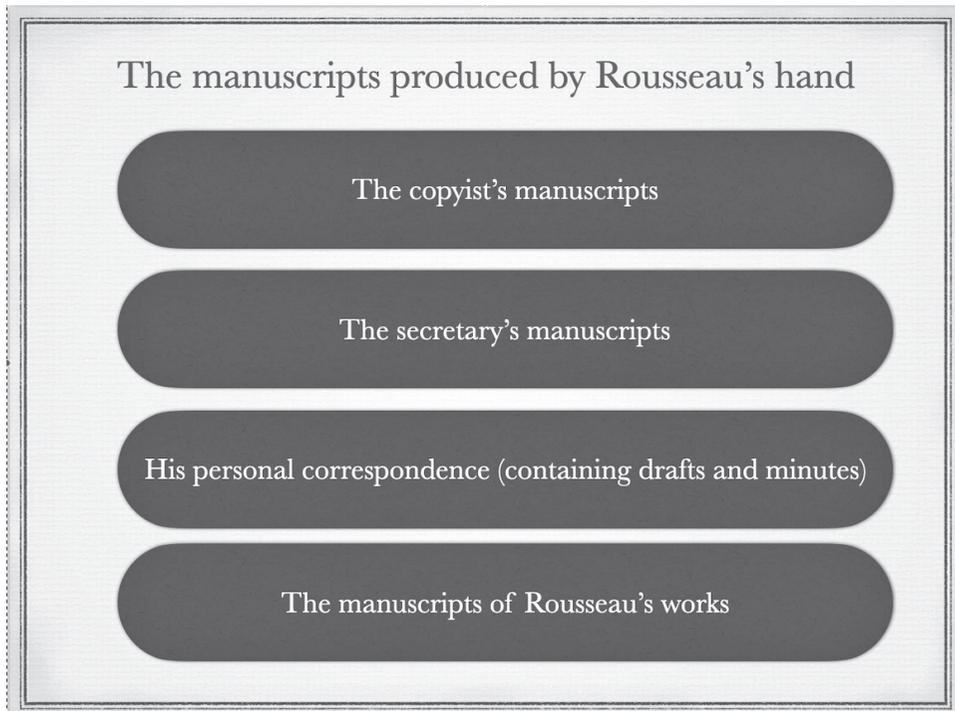


fig.2

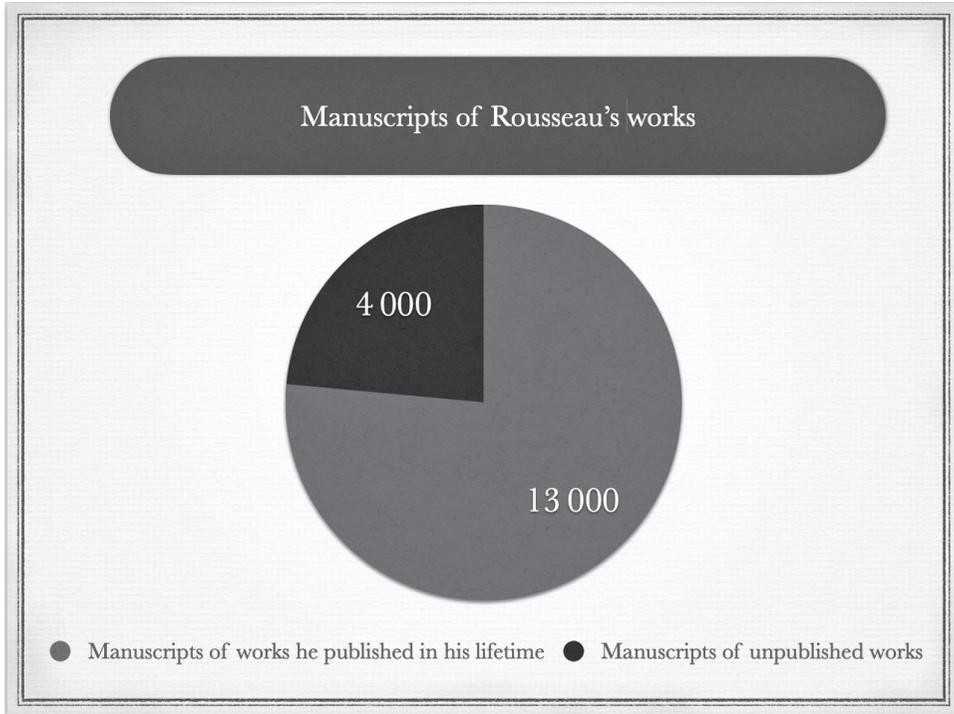
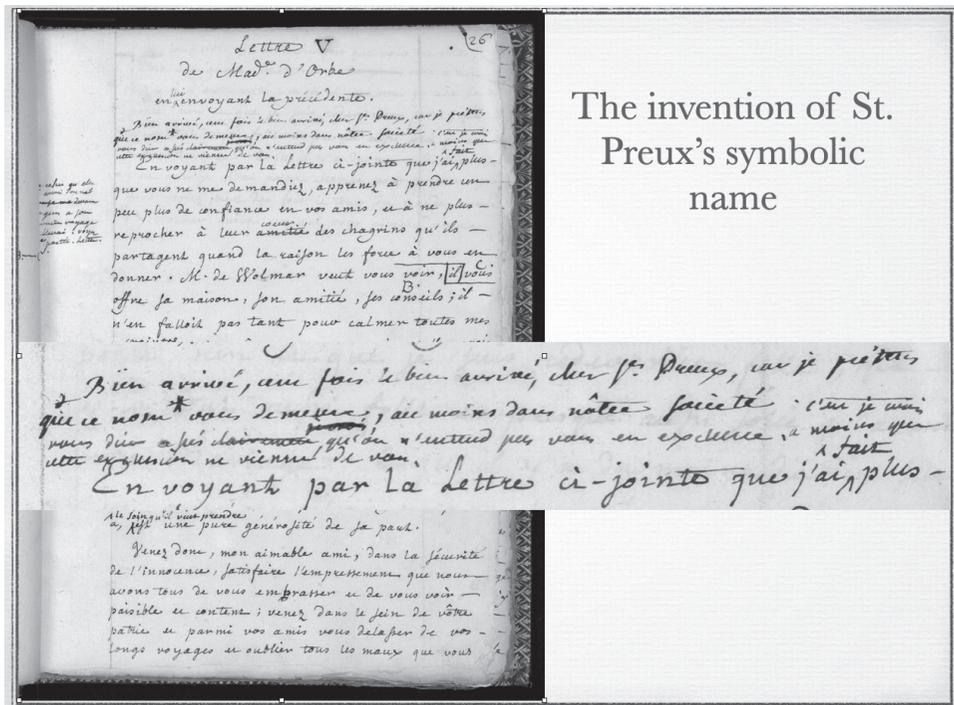


fig.3



Book Review

Daniel Ferrer (translated by Rachel Bowlby)
Genetic Criticism and Its Logics: The Draft and the Text

(Edinburgh University Press, March 2025, 168pp.)

Peng Yi

The original French version of Daniel Ferrer's *Genetic Criticism and Its Logics: The Draft and The Text*, one of the representative works in the heyday of genetic criticism, was published in 2011. Related publications that systematically introduce the school to the English-speaking world include the milestone "Drafts" special issue of *Yale French Studies* in 1996 and the anthology of representative works, *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes* in 2004. In the 2010s and the 2020s, we saw the subsequent waves of notable results. Finn Fordham's *I Do I Undo I Redo: The Textual Genesis of Modernist Selves in Hopkins, Yeats, Conrad, Forster, Joyce, and Woolf* in 2010 and Dirk Van Hulle's *Textual Awareness: A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann* could be considered the natural next steps. Fordham's work is as much about the creative process, the process of making, remaking, and unmaking, in the words of the author, as it is about genetic criticism. With essential caveats, the same balance or dynamics between relevant aspects characterizes Van Hulle's work too. In his case, the scrutiny of manuscripts and creative traces inspired by genetic criticism should also consider textual criticism and the practical work of creating editions.

At the beginning of the 2020s, several works came out in quick succession. These include *Genetic Criticism in Motion: New Perspectives on Genetic Criticism* (2023), *Genetic Narratology: Analysing Narrative across Versions* (2024) and *A Comparative History of Literary Draft in Europe* (2024). It suffices to say that they all represent diversification, if not a re-imagining of genetic criticism in the most immediate decade. If we look at the publication of *Genetic Criticism and Its Logics* in translation in 2025, more than a decade after its initial appearance, as participating in and responding to an ongoing conversation of which the work itself and the recent works mentioned above are also part, its full significance can be better grasped.

Genetic Criticism and Its Logics is an intensively theoretical, reflective, and self-reflexive work on the basics of genetic criticism condensed into the short space of 170 pages and the nexus of crisscrossing issues is discussed in thirty-four chapters. The compact and occasional vignette quality of the work, serving as a counterpoint to its persistently dialogic or heterologic nature, to borrow from Bakhtin, a figure invoked by the author, should provide enough clues for us to attend to the inherently dynamic and constantly evolving nature of genetic criticism and its subject.

Two issues that link the beginning and end of the book are those of the personal experience of the author in the face of drafts and the strictly abstract modeling of genetic criticism brought to bear on the same. Emblematically, we are given a glimpse and a sense of the work by the example of Étienne-Jules Marey, whose nineteenth-century invention, “chronophotography,” captures the multiple still images of an object in free fall, which were then turned into a series that animates the images into a short film by the curator of the exhibition on Marey. The uncanniness aside, the emotional jolt is related to the role of genetic criticism and its practitioner: genetic criticism seeks to “restore the unfolding of writing or the movement of literary creation in a way that is somehow cinematic, starting from the fixed shots that constitute writers’ working manuscripts” (2). This experiential aspect, together with examples from various fields—cinema or installation in this case—and literary and other creative events throughout the whole work, serves as an essential counterpart to the rigorous theoretical task of defining and differentiating that are also at the heart of the project: “So I imagined—initially for my own use—a series of models that would try to do justice to the issues involved in genetic criticism” but the “models are the traces of what felt for me (sic) the *experience* of being immersed in writers’ manuscripts” (2). In the concluding chapter, “Worldmaking,” the theory of the possible world (in particular, the theory of Nelson Goodman with regard to possible world as an endeavor to project a DIY world, i.e., by “repurposing” the existing ones), representing the third and the final modeling effort, is considered not only in its strictly logical sense but also understood as akin to one of the main aspirations of genetic criticism: “Bolstered by their deep familiarity with the mechanisms of the genetic process as studied in the narrow worlds of drafts, they do have something to say about the construction of the vast worlds that Goodman is talking about, in other words about the elaboration of our way of seeing the world” (137). The reader has not strayed too far away from the beginning where the feeling of the uncanny and the urge to model the initial shock of the spectacle of the working drafts appear. By linking genetic criticism with how we approach and are approached by the world, we are at the scene of animated still images of Marey, except here it is more specifically called *l’expérience génétique*, and by the models discussed, it can be linked to not just literary drafts but also artistic activities and more generally “the study of invention in our daily lives, and even of the invention *of* our daily lives” (137).

In the concluding chapter, the reader is reminded that in the last few chapters that dwell on different aspects of the theory of possible worlds, the referential aspect of the study of drafts is brought up as an inescapable dimension in connection with the equally undeniable virtuality of the drafts themselves. The theory of possible worlds is designed to deal with counterfactual propositions that involve what-if scenarios, such as “what if Shakespeare had a sister?” The virtuality of the drafts and parts of the related genetic dossier can be likened to a counterfactual scenario in relation to the actuality of the

complete work. As reminded by Ferrer, the theory of possible worlds can be useful in looking into the virtuality of the drafts. Equally importantly, we see also that Ferrer for different reasons returns the reflection of drafts to the question of the reference of the text (e.g., “reference is primary and that is what will serve as a basis for the genetic process” (115)). This is a very meaningful stance to take within the context of the ongoing history of genetic criticism in the broader moving picture of the study of working drafts and creative process in general. Looking back and forward, we can mention the understanding of the *avant-texte* as separate from the text (i.e., a forgotten self of Bellemin-Noël) and the view of the continuum from the draft to versions of the text. Ferrer responds to this core issue by proposing a distinct position insisting on the necessary role of the text and also the fundamental non-linearity of creative inventions. It is within this context that questions of accessibility (relations between worlds, between a preceding version and a later one) and necessity (in contrast to the virtuality of the drafts, in short, the text) in earlier chapters are put forward to further explore the inherently intransitive nature of the creative process and the role of the text as a site of the necessary.

In the context of the whole work, the referential question is preceded by two other overlapping modeling efforts. The first cluster of chapters elaborates models that focus on the structural logic. In addition to agrammaticality, diasystem, and path dependency, the discussion of the memory of context also belongs to this first series and occupies a pivotal place. Based on carefully curated samples, Ferrer aims to demonstrate that, while looking back from the final stage, due to drastic creative leaps, which we see in Joyce’s *Ulysses*, it is difficult or often impossible to retrace progress from one state to a later one, especially if the stages are far apart and the transgression grave. In short, genetic process is often characterized by discontinuity, transgression and intransitiveness (“if Y [i.e., a later state] is accessible from X, then it is not possible, from X, to have access to the worlds Za, Zb, Zc . . . which will be accessible from Y; and even less possible to have access to the worlds that will be accessible from one of the Z worlds”)(132). It is crucial to add that the idea of temporality and its “unevenness” provide a possible way to retrace: “[T]he path from X to Y that seemed to be forbidden by the rules of accessibility will cease to appear inconceivable if we succeed in defining a series of intermediate stages, X₁, X₂, (. . .), X_N”(132). The existence of these intermediate stages, best preserved in the draft, is understood by the author as temporality and traceability: “Stating the problems like this in terms of regimes of accessibility, taking account of the asymmetries and intransitivities, ought to make it possible to acknowledge the virtualities of the process of creation without having to deny its temporal dimension . . . By the intermediary of a spatial metaphor (accessibility of one world to another) we will be able to analyse the non-linear, non-continuous and uneven temporality of the genetic process”) (132). Spatial accessibility and intransitiveness graphically capture the

unevenness of temporality: accessible or inaccessible memory traces are projected as forking paths or dead ends.

A classic and handy example to illustrate how memory traces work in the creative process is Paul Éluard's poem "Liberty" ("Liberté"), as we are informed that the resistance poem was originally addressed to a woman, that is, it is a love poem at its inception. Together with other more extended discussions, the author points out that though the name which is inscribed on the pages, the trees and the snow originally belonged to a woman, its replacement by the abstract concept of Liberty does not totally cancel out the amorous traces: "The beloved woman, who is superficially absent, remains there, hollowed out; it is even possible to say that it is she who lends Liberty the force of its embodiment"(78). The woman's name may be hollowed out but its outlines, so to speak, shape the embodiment; therefore, the replaced expression or detail is "in some sense inscribed in the context, or to be more precise, it is the object of an inscription that is shared between the context and the substituted element." More pertinently for genetic criticism, this "is a similar mechanism that enables us, in the first instance, to explain that the text conserves the trace of its previous states" (78). Although it is replaced, the impression of the substituted object in the context remains, and this is the so-called memory of context. In addition, as shown in the second quotation, the traceable memory preserved in the context also defines the relation between the text and drafts (the previous states) and because of this gossamer memory running through, Ferrer is a position to highlight the "disturbing idea: ultimately, for us and, in a certain way, for the creator, it is not the genesis that determines the text, but the text that determines its genesis"(57). Of course, how or to what degree memory is traceable is a genuine question, as acknowledged by the author. Nonetheless, the tenuous and not always well-preserved link raises questions about the view that emphasizes the break between the text and its previous states, keeping open the question of how we can define exactly or even be sure about the relation. The debate between views that emphasize the fundamental difference between the draft and the text and those that do not, or those that seek to find a middle ground or alternatives, continues on the issues of the role of variants, versions, and the fluidity of the text.

How past traces can be reactivated in the present—another way of looking at the relation between previous states and later ones, a question linked to accessibility and uneven temporality we have discussed—serves as the jumping off point for the second cluster of chapters, where the dynamic (and implicitly the temporal) quality of the creative process is examined, in contrast to the more static logic of the first round of explorations (81). Bakhtin's dialogism, to return to an earlier reference, provides a crucial theoretical basis for a war of words that embroils the past and the present. In short, the traceability afforded by temporality can be applied to threads in the inner conversations. We are only left with our own present utterance impregnated with the

voice of the past, with which our present is inextricably linked, a relation reminiscent of the tenuous relation between the adored woman and Liberty in Éluard's poem. According to Bakhtin, the connection is a "hidden polemic" in which "the other's words are treated antagonistically, and this antagonism . . . is what determines the author's discourse" (qtd. "Bathmology and Dialogism" 84-5). Coupled with the idea of memory of context, which treats the integral connection, however implicit and in need of a combination of chance and dedicated pursuit, between the states of the creative process, the intrinsic dialogism of language and discourse effectively puts the separatism of the draft to rest; furthermore, as the text becomes the final depository of memory of context, having the final say concerning the preceding genetic processes, the text reclaims its arbitrating position. Because of this we can now better appreciate the full force of the statement quoted earlier, namely, that we need to come to terms with the "disturbing idea: ultimately, for us and, in a certain way, for the creator, it is not the genesis that determines the text, but the text that determines its genesis." Although the separate status of rough drafts is one of the foundations of genetic criticism, it is essential to examine that difference and delimit the anteriority of the drafts. Other related definitions of drafts and *avant-texte* throughout the book support this point too. For instance, in the chapter using music scores to capture the nature of the draft, we are reminded that it "is not a work but an operational protocol with a view to the completion of a work" (26). Just as scores are not musical performances, drafts are directives for the author to materialize in the final text. By painstakingly restoring the referential dimension and arbitrary status of the text, Ferrer brings to the forefront the necessity of the text, while stressing the unpredictability (e.g., Chapter 10, on the role of the fructifying accidental in the creative process), non-linearity, transgressiveness and inventiveness of the draft. This is a difficult position to take. Or, does the difficulty derive from the imperative to prioritize either the text or the draft, or do the memory of context and dialogism involve more comprehensively discourse, literary or critical, and reflection in general? Ferrer's ideas surrounding temporality provide a thread out of a maze of difficult choices.

To go back to the context that launched us into the review, that is, the 2020s, when we witness the publication of various realignments of genetic criticism, the same recent milieu in which *Genetic Criticism and Its Logics* appears, the relation, or the lack thereof, between genetic criticism and philology or textual criticism is still an issue under examination. If the concept of the *avant-texte* solidifies the division between the draft and the text, the fundamental distance between genetic criticism and philology needs to be affirmed too. In one of the chapters which deal with the fundamental difference between the two, "Repetition and Invention: The Philological Counter-model", Ferrer points out succinctly that philology is primarily concerned with the restoration of the origin state and this amounts to an order to replicate the same and to repeat and in

order to achieve this, errors and corruptions accumulated need to be weeded out. Keeping in mind what the author says regarding non-linearity and transgression that are the hallmarks of the creative process, we are not surprised to see that, in contrast, genetic criticism is interested in invention (15-16). Moreover, invention is described as a space of invention and by relinquishing the imperative of repetition, invention can be embraced for its affordance or capacity for diversity and unpredictability or transgression: “This space [of invention] includes the emerging text, but also all the dross, all the accidental bits that traditional philology tries to get rid of for the sake of a textual abstraction” (23).

In sum, uneven temporality and the space of invention constitute a framework to better portray the genetic experience of awe and uncanniness when faced with the wonder of creative events and their legacy. The concept of the memory of context engages the past and the present—of the draft and of the theory of the creative process—and a concept such as the space of invention marks out the terrain of genetic criticism and distinct kinds of activities that the former deems worthy of further reflection. For a work rich in lateral explorations across art history, arts, philosophy, and sociology, Ferrer shows considerable restraint in abstract theorizing. As a rule, issues of temporality and space in the sense of a creative environment, are linked to select cases that encourage economy. All this opens a line of thought for the future: whether and how to achieve a balance between laser-focused theoretical introspection and detailed study, or whether the priority of theoretical protocols over manuscript details is exactly the point, remains to be further explored.

It is fair to say that the publication of *Genetic Criticism and Its Logic* is timely because the issues discussed speak to their original context and the present and future development of the field. In addition, within the scope of the work, Ferrer demonstrates why multidisciplinary, diversity in materials, and theoretical experiments are essential towards a more comprehensive understanding of the creative experience.

書評

明星聖子『ほんとうのカフカ』

(講談社、2024年12月刊、294pp.)

田尻芳樹

誰かが明星聖子を誹謗したにちがいがなかった。なぜなら、とても重要な本なのに、『ほんとうのカフカ』が日本のカフカ言説の中で無視されたからである。ここでカフカ言説というのは、昨年(2024年)没後100周年を迎えて盛り上がったカフカに関するジャーナリズムの言説のことである。2024年12月に刊行されてから一年経つのに、現在(2025年11月)まで『ほんとうのカフカ』には一つの書評も出ていない。講談社選書メチエという一般読者にも開かれたシリーズで出たのに不思議なことである。

最近の日本のカフカ言説と言えば、「文学紹介者」の頭木弘樹と京大教授でドイツ文学者の川島隆の二人が代表格である。最近の『日本経済新聞』のカフカに関する長い特集記事もまずこの二人の談話から始まっている。そして記者はカフカの故郷プラハだけでなく、カフカの草稿の大半を所蔵しカフカ研究の総本山となっているオックスフォード大学にまで取材しに行っているのに、ちょうど同大学で研究員をしていた明星聖子と『ほんとうのカフカ』は完全に無視している。その意味でこの記事は『ほんとうのカフカ』を無視して生き延びる日本のカフカ言説の典型と言ってよいが、そこでの川島隆の次のような発言には考えさせられるものがある。

川島さんによれば、カフカの作品を「不条理」と受け止める人と、自分と重ねて「感情移入」して読む人が二極分化している。特にバブル経済が崩壊した1990年代ごろから、生きづらさを抱える人が増えるのに伴い、日本では色々な立場から感情移入する人が増加傾向にあるのではないかとみる。¹

「不条理」と受け止めるのが従来型の読者であるのに対し、二十歳のときに突然難病に襲われ、その後十三年間も入退院を繰り返す間カフカに支えられた頭木弘樹は「感情移入」型読者の代表である。その経験に基づいて彼が2014年に出した『絶望名人カフカの人生論』はベストセラーになった。この本が大受けしたという事実は、確かに「感情移入」型読者が増加していることを意味している。では、なぜそうした読者が増えてきているのか。あるいはなぜ1990年代ごろから生きづらさを抱える人が増えたのか。それはバブル経済の崩壊だけでは説明がつかないのではないかと。

ここで寄り道になるが、頭木とまったく同年生まれである私自身の経験を振り返ってみたい。私が学生だった1980年代は、ニューアカデミズムのブームがあり、人文学が活性化していた。フランス現代思想(ポストモダン思想)の急激な流入で、文学の読み方も根底から変わった。カフカと言えば、まずドルーズ=ガタリ『カフカ——マイナ

1 『日本経済新聞』2025年11月2日朝刊、10頁。

『文学のために』とデリダ『カフカ論——「掟の門前」をめぐる』が必読書だった。私もそういう潮流の洗礼を受け、英文科の大学院に進んでからは調子に乗って積極的にそれらの「理論」を口にした記憶がある。しかし、それ以前、法学部の学生として進路をどうしてよいか途方に暮れていたとき、私はカフカに深く傾倒した。それはポストモダン理論とは別のまったく感情移入的な読み方だった。たとえば強い父親の権力のもとで興味もない法学を無理やり学ばねばならない境遇という素朴なレヴェルでカフカと自分を重ね合わせていた。²だから、作品以上にカフカの伝記に関心があった。当時すでに古書でしか手に入らなかった谷口茂『フランツ・カフカの生涯』やクラウス・ヴァーゲンバッハによる評伝の仏訳版『彼自身によるカフカ』をむさぼり読み、『日記』も関心を持って読んだ。³あるとき、気乗りのしない法学の授業に三十分も遅刻していき、ドアを開けると、突然、巨大な階段教室で大勢の学生が熱心に講義に耳を傾けている光景が目に入った。ヨーゼフ・Kが貧民の住むアパート内で、大勢の人が詰めかけた部屋を見つけると、そこは自分を裁く法廷だったという『審判』のあの場面にそっくりだなと思った記憶がある。カフカにゾクゾクするようリアルなものを実感した瞬間である。法学の授業はもちろん私の裁判ではないが、それをさぼるとなにか後ろめたさを感じさせられ、責められている気分になったのである。ちなみに私は三十歳代になってもなお、法学の単位が取れていない！とうなされる悪夢をときどき見た。法学という学問には、(父親を代表とする)社会の権力と結びついた強圧的な性質がある。高校生のとき、両親や担任に文系なら法学部に行くのが「常識」だとどれだけしばしば圧力をかけられたことか。

つまり、当時の私は分裂していた。一方ではポストモダン理論の洗礼を受け、他方では感情移入的に、自分の人生の悩みと重ね合わせてカフカを読んでいた。前者は反人間主義的傾向が強く、近代文学的内面を否定していたから、後者のような読み方はダサイものとされた。⁴実際、文学を論じるとき「人生」などという言葉はタブーに近かった。1970年代に始まったこういう状況について、1990年の座談会で三浦雅士は次のように述べている。

実感としてって言うともまずいのかもかもしれないけれど、七〇年代に入ってはっきりしたのは、マルクス主義はもうだめだってこと。それから実存主義もだめ。で、構造主義がはやり始めた。それで、大思想っていうのはもうないっていうか。つまり、構造主義にしても、人間の生き方を追求するってものじゃないわけですよ。むしろ科学に近い。それで、思想があってそれで生きるっていうのはもう古い、だめなんだ、と。そん

2 同じころ傾倒した三島由紀夫もまた父親の命令で法学部に進学したのだった。

3 フランス現代思想だが、より早くから紹介されていたモーリス・ブランショの『カフカ論』(筑摩叢書)の、カフカは「書くこと」を通じて現実とは全く別の次元(「文学空間」)に参入するといった論旨に強く魅了されたことも記憶している。

4 ニューアカデミズムの火付け役であり、今日まで続く日本のドゥルーズ=ガタリ人気をスタートさせた浅田彰の『構造と力』(1983)もある意味で新しい生き方の指南という側面を持っていたが、近代文学的内面からは切れていた。

なもの何もないんだ、と。⁵

同じことを柄谷行人は2003年の講演「近代文学の終り」で次のように表現している。

私は自分が日本で文学批評をやってきた経験からいうのですが、近代文学は一九八〇年代に終わったという実感があります。いわゆるバブル、消費社会、ポストモダンといわれた時期です。そのころの若い人たちの多くは、小説よりも、“現代思想”を読んだ。いいかえれば、それまでのように、文学が先端的な意味をもたなくなっていました。⁶

要するに、1980年代に近代文学は現代思想に取って代わられた。そこでは人生の悩みのような近代文学的内面の問題の受け皿がなくなっていた。しかし、当然のことながら、人生に悩みと苦しみはつきものであり、それを近代文学的に悩むことも終わりはしない。そんな状況で、いわばポストモダン系現代思想によって抑圧されていた、文学の素朴で感情移入的な読み方が浮上し、頭木弘樹ブームを支えたのではないか。感情移入的読者が増えた背景には、従来の文学批評が高踏的になり過ぎて人生問題から離反した反動があるのではないか。生きづらさはいつの時代にもあるに決まっている。1990年代から生きづらさを抱える人が増えたという印象があるのは、絶対数の問題ではなく、生きづらさをより容易に語れるような言説空間が、(従来の文学批評の退潮の後で)用意されたということではないか。⁷

先に書いたように、私自身、もともと1980年代にカフカを感情移入的に読んでいた。しかし、それは対外的に文学を語るときには口にしにくかった。それが今では、老年期を迎えて人生が困難になってきたこともあり、文学研究という場においても自分の人生に関して重大な問題にテーマを絞るようになっていく。頭木弘樹の著書もこの五年くらいで読むようになった。特に、古典とは人が生き延びるためにある、とか、絶望には絶望に寄り添う言葉が必要だ、など素朴だがまったく正しい主張が盛り込まれた『絶望読書』(2018)の総論部分は何度も読み返している。

さて、寄り道が長くなってしまったが、『ほんとうのカフカ』は、今述べた状況の、もっと根底的な部分を扱っている。それは、主流となった感情移入的読み方を提示するものではないし、批評理論で作品を切って見せたものでもない。それは、一言で言えば、まっとう過ぎるくらいまっとうな「学問」の書である。なぜなら、私たちが読んでいると思っているカフカのテキストが実はおそろしく不確定であることを丹念に説明しているからだ。帯の文句にあるように、「われわれは「ほんとうのカフカ」を何も知らなかった!」ということなのだ。カフカを読んでいろいろ解釈するのは自由だが、その際、

5 柄谷行人編『近代日本の批評Ⅱ 昭和篇(下)』、講談社文芸文庫、1997年、194頁。

6 柄谷行人『柄谷行人講演集 1995 - 2015 思想的地震』、ちくま学芸文庫、2017年、32 - 33頁。柄谷はこの講演で「近代文学の終り」を宣言してみずから文学批評から身を引いた。1970年代以降彼以上に文学批評を活性化した人はいなかったのに。

7 文学研究それ自体も、最近では、マイノリティの当事者性を重視するようになり、高度に理論化されていても、根底には生きる悩みがあることを感じさせる。

最も基礎的なカフカのテキスト自体がぐらついているなら、議論は砂上樓閣になりかねない。

よく知られているように、カフカは『変身』など生前出版した少数の作品以外に、『審判』、『城』など多くの重要な作品の原稿を出版しないままこの世を去った。親友のマックス・ブロートは、焼き捨ててくれというカフカの言葉を無視して、それらの作品群をカフカの没後に出版した。このブロート版の編集が恣意的だということで、専門研究者が作品ごとに、校訂された本文編と分厚い資料編で構成した批判版が1982年から出版された。読者は本文編を一個の作品として読み、興味があればカフカの改稿の跡を資料編で詳細にたどることもできる。これでブロートが編集する前のカフカの原稿に接近しやすくなった。しかし、この批判版もなお、編者の解釈が入ってしまうので、それを乗り越えるべく、とうとう、カフカのノート類を写真に撮って箱に入れた写真版なるものが1997年から刊行され始めた。これは究極の「帳面丸写し主義」であり、カフカが書き散らしたものをそのまま提示するけれども、もはや作品としてまとまったテキストを提供してはくれない。ある意味、読者が自分たちでテキストを作っていくしかないのだ。

ブロート版、批判版、写真版。これらの変遷は、カフカが書き残したものにできるだけ忠実なテキストを提供せんとする先人たちの苦勞の跡である。しかし、日本においてはその苦勞の程が実にいい加減にしか伝わっていない。『ほんとうのカフカ』は舌鋒鋭くその点を指摘する。新潮社から出た全12巻の『決定版カフカ全集』(1980-81)はブロート版の翻訳である。それに対し、白水社刊の池内紀訳『カフカ小説全集』全6巻(2000-02)は批判版に基づいて、カフカの原稿に接近したことになっている。しかし訳者の池内は、資料編の価値を「しょせんは研究者の領域」として無視し、本文編を(誤訳を含む)意識に満ちた翻訳で提供して事足りりとしている。これに対し明星は敢然と述べる。

しかし、その考え方は、根本的に間違っていると思う。そもそも、この白水社版は「手稿そのもの」、「カフカ自身が書いたまま」を読ませることを謳って出版されているはずだ。であれば、それは手稿という特別なテキストを扱う「研究者の領域」に一般読者を招き入れることを目的になされているはずである。であるなら、「立ち入るところではない」とシャットアウトするのは逆に、人々をそこに招待して、そこでも問題点をわかりやすく正確に解説し、一緒に考えていこうとするのが、あるべき姿勢だと思う。(51)⁸

翻訳者も出版社も批判版の価値が分かっていないということだ。こうした批判に、明星の学問的良心が端的に現れている。

同じような嘆かわしい状況は写真版(史的批判版)に基づいたとされる光文社古典新訳文庫の丘沢静也訳『訴訟』(2009)にも見られる。これまた白水社版と同じくカフカの原稿に忠実な最新の版に基づくと宣伝されているけれど、写真版の最もラディカルな

⁸ 以下、『ほんとうのカフカ』からの引用の後に該当の頁番号を記す。

ところ、つまり、原稿を編集せずに写真にとってそのまま箱に入れることでカフカの原稿のありのままを提供する（その代わりにまとまった作品としてのテキストは提供しない）という部分は伝わっていない。なぜなら写真版の趣旨に背いて一個のまとまった作品が翻訳されているからであり、そのテキストは批判版と大差ないのである。明星は述べる。

「カフカをカフカのまま届けるラディカルな」というのは、実際には、その訳本のドイツ語底本を表している言葉である。とくに「ラディカルな」は、写真版のあの常識外れな形態を指すときに使われてきた形容だ。しかし、繰り返すが、その形容を受けている「新訳」は、形態としてはまったくラディカルではない。史的批判版のラディカルさの実現である部分を全部裏切って出来上がったのが、その「新訳」である。(163)

批判の矛先は他の翻訳にも向かう。批判版に基づいているが、年代順の整理をあえてせず、テーマ別に編集したちくま文庫版『カフカ・セレクション』全3巻（平野嘉彦編、2008）は、「訓詁学的な厳密さ」を排して新しい読みを誘発することをねらっている。これに対して明星は述べる。

たしかに、そんな読み方も有効かもしれず、むろん読み方にはさまざまなものがあるてしかるべきだ。〔中略〕しかし、そもそも「訓詁学的な厳密さ」がほとんど伝えられていない状況下で、あえてそれと背馳するものを出すことにどんな意義があるのだろうか。「破壊すること」によって見えてくるものがあるというのが、実際にはその破壊される対象そのものが、まだ人々には見えていないのである。残念ながら、順番が逆ではないかと思う。学術的に取り組んでいる専門の研究者にしか見えていないものを、まずはできるだけわかりやすく人々に伝えることこそ、あえて大仰な言葉を使えば、学者のひとつの使命であるかと思う。(228)

まさにその通りと言うしかない。このように明星は、あくまでも学問的良心に従って、日本におけるカフカ受容の杜撰さを嘆き、批判してゆく。これを読んでいると、いかに日本の出版界が学問的正確さを犠牲にして、話題になって売ればそれでいいという悪しき商業主義に走ってきたかがイヤというほど明るみに出て暗澹たる心境になる。カフカは誰もが知る人気作家だからなおさら商業主義の餌食になりやすかったのだろう。しかし、『ほんとうのカフカ』には単に現状を批判するだけではない、ポジティブな提言も含まれている。それは「あとがき」に短く述べられている新しいカフカ編集の構想である。それも日本語以前のドイツ語のテキストの編集の構想である。

新しいカフカ・テキストの編集が必要だ。長い年月、ずっと悩んでうずくまっていたが、ようやく最近、突破口が見え始めた。カフカの場合、すでにブローチ版も批判版も写真版も存在している。この豊かな状況を逆手にとって、それらの存在を前提に、もっと自由な編集にチャレンジしてもいいのではないか。具体的には、〔中略〕従来の作品の枠を壊して、あれもこれも入れ込んだ形で読めるようにしてみる。あるいは

ずっと「K」ではなく「私」で引用してきたように、「私」バージョンの『城』を読めるようにしてみる。あるいは、あっちが書かれてこっちが書かれた『審判』を、そのジグザグの順番で読めるようにしてみる。(267)

こうした構想はドイツ語圏の研究者に地道に働きかけていく必要があるし、時間もかかるだろうが、究極的な写真版が出た後では、明らかに妥当な方向性だと思われる。

それにしても、(日本はともかく)世界のカフカ研究は層が厚くゆるぎないものだろうというイメージを持っていた読者は、本書を読んで面食らうだろう。一番基本のテキスト自体が定まっていないのだから。いやそれだけではない。「エビログ」には、カフカの恋人の名前が「フェリーツェ」なのか「フェリス」なのか、海外の研究者の間でもあやふやで明星が右往左往する様が描かれている。(結局、「フェリス」を撤回して「フェリーツェ」に戻すという結論となる。)また「あとがき」では『変身』のグレゴール・ザムザが変身する‘Ungeziefer’が英語の‘insect’なのか‘vermin’なのかでいまだに定説がないことを知らされる。このあたりのドタバタは読んでいて楽しいし、こういう混乱もカフカなのだと思わせられる。また第1章は『城』の冒頭部分を丁寧に精読した末に、カフカは行き当たりばったりに書いているという洞察を導く。

行き当たりばったりに書きながら、いや、行き当たりばったりに書いているからこそ、次から次へと奇想天外な発想が炸裂する。カフカは、自分にも予測のつかない奇抜な連想を、興奮しながら楽しんでた。一心不乱に書きながら、内部から湧き出る未知の言葉と出会い、驚き、面白がっていた。それはひとつの遊びであり、いわば一種のゲームともいえるかもしれない。(64)

これはカフカの書き方の本質に触れる興味深い洞察であり、彼の作品における様々な矛盾や不可解さを説明してくれるように思う。

本書『ほんとうのカフカ』は込み入った事情を扱っているので、かなり錯綜した印象を与える面がある。上に紹介したのは大雑把な要点の一部に過ぎない。もともと学術論文として発表してきた内容の蓄積を、一般読者向けに分かりやすく提示しようとしているので、主張と知識が勢いよく奔出するのを抑えて整理する必要が生じ、その結果、「これについては後で述べる」といった表現がやや過剰に目につくきらいがある。それが錯綜の印象を増大させる。しかし、学問とは本来込み入ったものだし、著者も言うように、日本の読者はまずカフカのテキストそれ自体に関する基礎的なことを知るべきである。日本のジャーナリズムが商業主義で不勉強なのは今に始まったことではない。けれども本書のような学問的良心の塊のような書物が無視され続けるとすれば、日本の読書界には恥辱だけが生き残ってゆくように思われる。

『編集文献学研究』投稿規程

1. 名称および発行

1) 名称を『編集文献学研究』と称し、英語名を The Journal of International Textual Scholarship とする。

2) 本誌は、成城大学国際編集文献学研究センター員等の学術研究成果を発表することを目的とし、原則として毎年1回、電子ジャーナルとして発行する。なお、諸般の事情により、合併号となる場合がある。

2. 投稿資格

1) 成城大学国際編集文献学研究センターの規則に定められたセンター員。

2) その他、『編集文献学研究』編集委員会が適当と認めた者。

3. 原稿の種類

1) 投稿できる原稿は、論文、研究ノートとする。

2) 調査報告、資料紹介、書評等は編集委員会から寄稿を依頼する。

4. 原稿の条件

1) 投稿できる原稿は、未発表のものに限る。但し、口頭発表のみが先行している場合は可とする。多重投稿を禁じる。

2) 投稿できる原稿の種類および文字数等については、執筆要領にて定める。

5. 査読

1) 投稿原稿は査読の対象となる。

2) 採否は編集委員会が決定する。審査の上、修正等を求める場合がある。

6. 著作権等

1) 機関誌に掲載される論文等の著作権のうち、複製権と公衆送信権は、その採択をもって成城大学国際編集文献学研究センターに帰属するものとする。

2) 著作者人格権は著者に帰属する。著者が自分の論文等を複製・転載・翻訳・翻案等の形で利用することは自由である。その場合、著者は転載先に出典を明記する。

7. 倫理・権利関係等

1) 執筆者が投稿原稿に引用する文章や翻訳、図表等の倫理・権利関係に関することは、執筆者の責任において処理する。

2) 執筆者は掲載が決定された原稿の著作権等について、掲載申込書の提出をもって、本誌の規定に同意したのものとする。

8. 公開の許諾

本誌に掲載される全ての原稿は、成城大学国際編集文献学研究センターホームページ内で電子ジャーナルとして公開される。執筆者は、原稿の採択をもって電子ジャーナルによる著作物の公開に同意したものとする。

9. 原稿提出締切

9月末日とする

10. 問い合わせおよび原稿の投稿先

成城大学国際編集文献学研究センター

『編集文献学研究』編集委員会

textjp.info@gmail.com

附則 この規程は、2024年4月1日から施行する。

執筆者（50音順）

井出新	慶應義塾大学名誉教授 成城大学国際編集文献学研究センター特別客員研究員
小野瀬宗一郎	日本女子大学講師
佐々木和貴	秋田大学名誉教授
佐藤達郎	日本女子大学教授
田尻芳樹	東京大学教授 成城大学国際編集文献学研究センター特別客員研究員
前沢浩子	獨協大学教授
南谷奉良	京都大学准教授
明星聖子	成城大学教授 成城大学国際編集文献学研究センターセンター長
村瀬鋼	成城大学教授 成城大学国際編集文献学研究センター研究員
山上浩嗣	大阪大学教授 成城大学国際編集文献学研究センター特別客員研究員
Benedetta Zaccarello	Research Fellow, CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique)
Hans Walter Gabler	Professor Emeritus, Ludwig-Maximilians-Universität München
Nathalie Ferrand	Director of Research, CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique)
Peng Yi	Professor Emeritus, National Central University, Zhongli

編集委員会

伊藤博明 田尻芳樹 明星聖子

編集文献学研究 Vol.3

発行日 2026年3月16日

編集・発行 成城大学国際編集文献学研究センター

東京都世田谷区成城 6-1-20

E-mail ts-office@seiyo.ac.jp

印刷所

株式会社櫻井印刷所