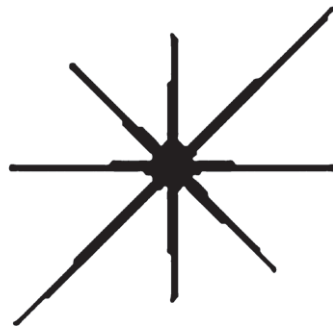


コメット通信 11

[21年6月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

【特集 翻訳をめぐる】

‘Foreign language’ は「外国語」か？

松田憲次郎——03

厄病神に導かれて

三枝大修——05

発見の悦び，評釈の愉しみ

——『カラマーゾフの兄弟』を翻訳して

杉里直人——07

ある造語から

森元庸介——10

「生きていること」のアナロジー

水野友美子——12

【連載】

エリック・ロメールと2つの教育

——Books in Progress 10

井戸亮——14

歌舞伎から新劇へ

——裸足で散歩 11

西澤栄美子——16

【特集 翻訳をめぐる】

‘Foreign language’は「外国語」か？

松田憲次郎

デイヴィッド・ペロスの *Is That a Fish in Your Ear?* (邦題『[耳のなかの魚——翻訳=通訳をめぐる驚くべき冒険](#)』) を訳出しているとき、いくつかの基本的だが厄介な問題にぶつかった。そのひとつが、この本のような翻訳論のみならず日常会話でも重要な ‘foreign language’ という言葉に関するもので、果たしてこの語はどのような意味をもつのかを、私はしばしば愚考するに至った。

そんなの決まりきっているじゃないか、とおそらく人は言うだろう。そこで私はこう嘆じざるをえないのだ。‘Foreign language’ と聞けば、なんの疑問もなく、「外国語」と自動的に答える日本人のなんと多いことか。とはいえ、それも無理もないことだ。われわれは学校でそう習うし、英和辞書には「外国語」という訳語が載っている。私自身、今まで当然のごとくその意味で理解し、そう訳してきたのである。ポーッと生きていたにちがいない。ところが、この本の翻訳を進めるうち、ついにこう声をあげたい心境になったのだ——今こそすべての日本国民に問います。‘Foreign language’ は、本当に「外国語」なのでしょうか。

この愚問の基にある問題意識をご理解いただくには、「外国語」という日本語が、グローバルな観点からすると、しばしば矛盾をきたす言葉であるという事実を確認しておく必要がある。広辞苑によれば、この語は「外国の言語」を意味するようだ。しかし、たとえば「ドイツ人にとって、オーストリアは外国だから、その言語は外国語である」と言えるだろうか。答えはノーだ。なぜなら、オーストリアの公用語は、ドイツ語だからだ。オーストリアで実際に話されている言語は、ドイツ語の方言かもしれないが、ドイツ語であることに変わりはない。ドイツ人にとって、ドイツ語は外国語だろうか。このように、外国の言語であっても自国の言語と同じというケースは、ドイツ語圏のみならず、英語圏、スペイン語圏、アラビア語圏、そのほか世界中でたくさん見られる。

一方、自分たちが話している言葉とは違う言語なのに、外国語ではないというケースもよくある。だれが見ても、フランス語とオランダ語は別の言語だ。ところがベルギーでは、北部ではオランダ語(通称フラマン語)、南部ではフランス語が使われ、両言語とも公用語とされている。ベルギー人にとって、両方とも自国の言語なのだ。したがって、オランダ語圏のベルギー人が、フランス語を外国語と呼ぶことはできないし、フランス語圏のベルギー人も、オランダ語を外国語と呼ぶことはできない(そんなことをする人がいるとしたら、それはその地域の分離独立派だろう)。このように、いわゆる外国語のはずなのに自国語でもあるというケースは、ベルギーだけでなく、世界に多く存在する多言語国家では当たり前の現実である。

なぜ「外国語」という日本語は、このような論理的矛盾を誘発しがちなのか。それは、この語がもつばら国を基準として言語を規定した名称だからだ。ところが言語は、必ずしも国を単位として成立しているわけではない。そして実は、本稿のテーマである ‘foreign language’ という英語の意味も、国の概念のみを基礎に成立しているわけではないのである。この点を理解するには、‘language’ を修飾する ‘foreign’ が、多義的であるという事実を確認しておく必要がある。この語は、‘fores’ (扉) に由来するラテン語 ‘foras’ や ‘foris’ (外側の) を語源としており (ODE)、その語源の意味が拡張して、「外国の」はもちろんだが、そればかりでなく、「他地域の」、「異質の」、「縁遠い」などの語義ももつよ

うになった。したがって、‘foreign language’の意味範囲は、「外国語」よりもずっと広いのである。

そのことを念頭において、ざっとネットを調べたところでは、ウィクショナリー英語版が、‘foreign language’のもっとも適切な定義を提示しているように思う。それによれば、この英語は、「1. 特定の場所で広く、または公式に話されていない言語、2. 自分の母語でない言語」を意味する。1の「特定の場所」は、国と限定されておらず、地域や文化圏ということもありうるだろう。また、2の「母語」（人生初期の発達段階で習い覚えた言語）もひとつとは限らず、国際結婚の両親の子女にしばしば見られるように、習熟度に差はあれ、ふたつの母語をもつこともありうる。このウィクショナリー英語版掲載の定義を、訳語としても使用できるよう、次の一語に要約してみよう——つまり、‘foreign language’とは、〈異言語〉なのである。

以上のように考えてみると、なぜこの英語の意味が、今までなんの支障もなく、「外国語」とされてきたかが理解される。それは、日本語の話者にとって、外国語といえば、すなわち異言語であったからだ。無意識のうちに、外国語といえば、異言語であることが前提とされ、このふたつは混同されてきたのである。

しかし、もうそろそろボーっと生きるのを止め、このような混同は、世界の現実に即していないことに気づくべきである。そして、‘foreign language’の意味として、「異言語」のほうが、「外国語」よりもずっと適切であることを認識し、この英語の訳語のひとつとして、いやそれどころか主要な訳語として、それを大いに活用すべきなのだ。グローバルな視点で書かれたペロスの翻訳論を訳出しながら、かような認識に至った私は、以上の〈自明の理〉を天下に知らしめるべく、僭越ながら、翻訳界に大いなる一石を投じることにした。この本の訳出で、‘foreign language’またはそれに類する表現に、「異言語」という訳語を当てたのである。

その試みがうまくいったかどうかは、邦訳『耳のなかの魚』を読んでもらうしかないが、実は今になってみると、「異言語」という訳語にも不満を覚えないわけではない。どこか不自然な感じで、「外国語」という語のもつ座りのよさがない。だいいち広辞苑には、「外国語」はあるが、「異言語」は載っていない。将来、熟した日本語になるかどうかは、はなはだおぼつかない。どうやら、ほかにいい訳語はないか、もうちょっと考えてみる必要があるようだ。それにそもそも、訳語には選択肢がたくさんあったほうが有益である。そこから選ぶ場合も、それをヒントに自分で案出する場合も、その語の訳し方には諸説あります……という状態のほうが好ましいのだ。

ところが、残念なことに、私はなけなしの知恵をすっかり使い果たしてしまった。もう何も思いつかない。そういうわけで、私は今、すべての心ある有志の方にこう助けを求めたい心境になっているのである——「外国語」と「異言語」以外にも、何か‘foreign language’にふさわしい訳語はありませんでしょうか。

執筆者について——

松田憲次郎（まつだけんじろう） 1951年生まれ。パリ第三大学大学院博士課程修了。文学博士。尚絅学院大学名誉教授。専攻＝米仏比較文学。小社刊行の主な著書には、『ヘンリー・ミラーを読む』（共編著、2008年）、主な訳書には、ピエール・ブルジャッド『マン・レイとの対話』（共訳、1995年）、ヘンリー・ミラー『南回帰線』（2004年）、グレアム・ターナー『フィルム・スタディーズ——社会的実践としての映画』（2012年）、デイヴィッド・ペロス『[耳のなかの魚——翻訳＝通訳をめぐる驚くべき冒険](#)』（2021）などがある。

【特集 翻訳をめぐる】

厄病神に導かれて

三枝大修

1859年のある日のこと。語り手の「私」は狩猟好きの友人ブレティニョに誘われて、北仏ピカルディの中心都市アミアンからほど遠からぬ村、エリサールの猟場へと向かう。おんぼろ宿で一夜を過ごし、手練れのハンター7人とともに喜び勇んで原っぱに出たはいいものの、歩けども、歩けども、わんさかいるはずの獲物が一向に姿を見せない。ヤマウズラは、野ウサギはいったいどこへ消えてしまったのか？ 予想外の不猟に苛立ちを募らせ、次第に険悪な雰囲気になっていく同行者たちの我慢の限界を試すかのように、くだらないミスを連発する「私」。なにしろ弾込めの最中に銃を暴発させてしまうほどの素人なのだから、身の危険を感じたハンターたちが逃げていくのも無理はない。かくして語り手は、だだっ広いエリサールの野原にただ一人取り残されてしまう——。つい先日訳し終えたジュール・ヴェルヌの自伝的短篇「狩りの10時間」の中の一場面である。

ブレティニョまでもが手厳しく、とはいえ不当なことに、私を見捨てようとしていました——まるで私が邪眼を持つ *jettatore* ででもあるかのように。じきに全員が、左手の小さな林の向こうへと姿を消しました。

「*jettatore*」？ 初めて見る単語である。調べてみると、元はイタリア語、特にナポリの方言であるという（現在の標準的な綴りは「*iettatore*」）。だがヴェルヌは草稿でも単行本でも下線やイタリックによる強調を施していないから、「イタリア語由来のフランス語」という認識だったのかもしれない。原義は「呪いを投げかける者」。仏和辞典には「呪者」「呪術師」といった訳語候補が見つかる。どうやら「邪視」「邪眼」などと呼ばれる「呪いの目」の持ち主を指す言葉のようだ。さて、どんなふうに訳すのがいいか。「*jettatore*」に「呪者」か「呪術師」という訳語をあて、「*イェッタトーレ*」とルビを振っておけば無難なのではないか。「邪眼を持つ呪術師^{イェッタトーレ}」。そんなおどろおどろしい人物の近くには誰だって留まっていたくはないだろうから、先述のコンテキストにも大過なく当てはまる。よし、「呪術師」でいこう。

いったんそう決めて、だが念のためイタリア文学者の友人に問い合わせると、再考を促すお返事が届いた。というのも、伊伊辞典のあるものには「*iettatore*」について、「その場にいるだけで望まずとも不幸や災難を引き起こしてしまう者（あるいは、そうみなされている者）」という記述があるのだそうだ。つまり、「呪者」や「呪術師」という日本語からはどうしても「呪術を生業とする者」すなわち「意図的に呪いをかける者」がイメージされるわけだが、原語の指示対象はさらに広く、「望んでいないにもかかわらず周囲に不運をもたらしてしまう者」をも含むというのである。だとすれば、くだんの語り手が率先して人に呪いをかけるような悪辣な人物である場合にはともかくとして、そうでない場合には「呪術師」よりもニュートラルな訳語を——邪視の無意志性を含意するような訳語を——探し、そちらに置き換えた方がよいのではないか。——というのが、いま思えばじつに的確な友人からのご指摘であった。

ならば、どんな言葉をあてるのがいいか。「トラブルメーカー」？ だが「トラブル」というのは

主に具体的で輪郭のはっきりした揉め事やいざごを指す語のような気がする。一方、「jettatore」が災難や不運をもたらすメカニズムはもっとおぼろげで、不可思議で、超自然的なものようだ。では、これしかあるまい。「厄病神」。響きが純和風に過ぎるきらいはあるが、「厄介事ばかり引き起こす（ので関わり合いになると碌なことにならない）人」を指す比喻として使われるときのこの言葉以上にしっくりくる名詞は、いくら考えても思いつかない。よし、これだ、これでいこう！

……と、そこまで考えたところで、不意に別の啓示を得た。「狩りの10時間」は、じつはその全篇が「厄病神」の物語だったのではあるまいか。というのも、次から次へとドジを踏み、幾多の悪運を何の悪意もなく呼びこんでしまう語り手は、7人のベテランハンターたちから見ればまさしく「厄病神」以外の何者でもなかったのだから。とすれば、先ほどの引用箇所にはあたかも彼が「jettatore」ではないことを前提とするような一節が差し挟まれてはいたが、さにあらず、じつのところは彼こそが迷惑至極な「jettatore」その人だったのである。同行者たちが彼を置き去りにすることで厄を祓おうとしていたのも、まことに宜なるかな、だ。

かくしてイタリア文学者の友人からのありがたいご教示を受けて、訳しにくい単語をためつすがめつしていたら、ふとした拍子に作品全体の読み方についても新たな地平が開けたのだった。「jettatore」の訳語として「厄病神」が本当に適切なのか否かについてはいまだに確信が持てないが、少なくともこの語について熟考したおかげで作品の見方が変化し、当初は頭の中になかったヴィジョンが得られた、ということだけは確かである。その意味では「jettatore」は私にとっては「厄病神」などではなく、むしろ正真正銘の「福の神」であったのだと言えよう。

執筆者について――

三枝大修（さいぐさひろのぶ） 1979年生まれ。現在、成城大学准教授。専攻＝近代フランス文学。小社刊行の主な著書には、『[ジュール・ヴェルヌとフィクションの冒険者たち](#)』（共著、2021年）、主な訳書には、ミシェル・レリス『[オペラティック](#)』（共訳、2014年）などがある。

【特集 翻訳をめぐって】

発見の喜び，評釈の愉しみ

——『カラマーゾフの兄弟』を翻訳して

杉里直人

私は2020年2月に水声社から『[詳注版 カラマーゾフの兄弟](#)』を刊行した。1914年に二浦関造の手で初めて日本語に訳されてから106年、拙訳は17番目の邦訳になる。

ドストエフスキーは世界文学の主だった小説家・詩人のなかでも、洋の東西を問わず、昔も今ももっとも人気があり、世代を超えて読み継がれ、新たな角度から研究されつづけている作家の一人であることは、あらためて言うまでもなからう（昔懐かしいヤン・コットにならえば、『ドストエフスキーはわれらの同時代人』である）。日本もその例外ではなく、全集が3度刊行され、5大長編をはじめ、その主要作品はすべて文庫本（しかも作品によっては複数の文庫）で読める。とりわけ『カラマーゾフ』の場合は、米川正夫（岩波文庫）、原卓也（新潮文庫）、亀山郁夫（光文社古典新訳文庫）が最新カタログに記載されていて、街の小さな本屋でも容易に入手できるし、少し大きな図書館に行けば、江川卓、小沼文彦、北垣信行らの名訳を読むことができる。

かかる状況において、今さらなぜ『カラマーゾフ』の新訳を出そうなどと、屋上屋を架するような酔狂を思いたったのかと、『コメント通信』の読者のなかには首を傾げられる向きもあるだろう。しかも、税込み19800円という目の玉が飛びでそうな値段である。

私は今回の翻訳で、第一に原文を一語一語、忠実に訳すこと、そのうえで平明な訳文の作成をめざした。とはいえ、『カラマーゾフ』は概して一文が長く、構文は節くれだち、ねじくれている、会話は高度のmodalityに富んでいるので、「原文に忠実」と「平明な訳文」の両立は決して容易ではない。難所につつかるたびに、そして無知や思いこみに起因する錯誤を回避するために、座右に置いた13の先行訳を参照した。拙訳には既訳に異を唱え、新しい解釈を提示する箇所がいくつかあるが、それは先人との時空を超えた対話を通してなされた。利用した8つの日本語訳のうち、語学的に正確で、周到に考えぬかれた原卓也の丹念な訳業、巧みな語り口、豊富な語彙、こなれた訳文という点で抜きん出た江川卓の仕事からは学ぶ点が多かった。とはいえ、原訳にも間違いが皆無というわけではないし、江川訳にもこなれの悪い生硬な日本語や意味不明の訳文が、わずかにせよ、見いだせないわけではない。私は翻訳に取り組んでいた間、原訳以上の文法的正確さと江川訳を超える流麗な日本語をめざしたつもりである。その成否はともかく、新しい訳を世に問う以上、それぐらいの気構えを持つのは後進の訳者としては当然だろう。

『カラマーゾフ』の訳者は錚々たる顔ぶれが揃っているが、並みいる実力派の訳者の誰にとっても、難解な箇所が少なからず存在する。その場合、訳者たちは往々にして既訳を参考にするものになりがちだが、それが助けになることもあれば、陥穽になることもある。最初のロシア語原典訳であり、今なお権威ある米川訳が間違っているために、その後も誤訳が改められないまま残されることが間々あるのだ。日本語訳を批評的に対象化して、まったく異なる見地から再検討し、歴代の誤訳を正すために、私は折に触れて5つの英・仏・独訳を参照した。なかでも1990年代初頭に出た2つの英訳（Pevear&VolokhonskyとMcDuff）の精細・厳密な仕事は驚嘆すべきものであり、実務的にとても有益だった。

従来の日本語訳に異を唱え、新たな訳語や解釈を提示するという意味では、たとえば、法曹用語の

再検討をあげることができる。『カラマーゾフ』の後半は、周知のように、殺人事件とその捜査、裁判を主筋とする。第9編の検察官と司法取調官による起訴前の取調べ、第12編の公判場面には当然、司法に関する専門用語が頻出する。ドストエフスキーはこの2編の執筆の際に、当代一流の法学者で、エリート検事だったA・Φ・コーニに専門的な助言を仰ぎ、錯誤や矛盾のないように細心の注意を払った。ところが、日本語で読めるこの方面の専門書は最近まで存在せず、ロシア史の浩瀚な歴史書も司法制度に関する記述は貧弱であり、露和辞典の訳語も概して信頼性に乏しかったため、従来の日本語訳はしかるべき知識を持たないまま訳してきたように思われる。私は高橋一彦『帝政ロシア司法制度史研究』（名古屋大学出版会、2001年）をつねに参考にして、当時の裁判制度について正確な理解を期し、稲子恒夫『政治法律ロシア語辞典』（ナウカ、1992年）も参照しながら、誤訳の回避にできるかぎり努めた。

翻訳作業では露和辞典に依存せず、常時複数の露々辞典を引くよう心がけた。主に利用したのは、『ダーリ辞典』（全4巻、初版1863～66年、増補改訂第4版1912～14年）、新『アカデミー辞典』（2004年～、現在26巻まで既刊）、旧『アカデミー辞典』（全17巻、1950～65年）、『ウシャコフ辞典』（全4巻、1935～40年）、『ミヘリソン表現辞典』（全2巻、1903～04年）、19世紀刊行の『方言辞典』（1852年、1858年）などである。別にドストエフスキーにかぎった話ではなく、ロシア語・ロシア文学を読む際、不可欠な道具は新旧『アカデミー辞典』で、これを徹底的に読みこめば、たいていの問題は解決がつく。それにもまして、重要なのは『ダーリ辞典』である。その重要性はどれだけ強調してもしたりないくらいだ。これはドストエフスキーの同時代に編纂された辞書で、彼の愛読書の一つでもあった（ソルジェニツィンの愛読書でもある）。『ダーリ』は『アカデミー辞典』や『ウシャコフ辞典』にも未掲載の語彙、古語、俗語、隠語、廃語、方言、成句、俚諺を大量に採録しており、当時はふつうに使われていても、現代ではまったく使われなくなった語義、時代の経過とともにすっかり変わってしまった語釈も豊富に拾っていて、ドストエフスキーにかぎらず、19世紀の作家を読む際には不可欠の道具である。

拙訳のもう一つの特徴は、《詳注版》と称するとおり、詳細な注釈を付した点にある。本編A5版1100頁に、「注・解説・年譜」篇250頁を別冊とし、うち注釈は190頁、1260項目になる。140年前に異国で発表された古典作品を深く的確に理解するためには、目配りがよく偏りのない注釈が必須である。ところが、従来の邦訳のうち、注釈の名に値するものを具備しているのは江川訳だけだった。これはナウカ版30巻全集のヴェトロフスカヤによる画期的注釈（1976）に依拠しつつ、江川独自の研究を盛りこんだ労作である（今なお読むに値する）。これが成ったのは1979年で、その後40年が経過し、作品研究は長足の進歩をとげた。ヴェトロフスカヤは『カラマーゾフ』関連の単著や論文を集成し、2007年に600頁を超える大著としてまとめ、注釈部分（209頁）も最新の知見を反映させて大幅に増補・改訂した。拙訳の訳注ではヴェトロフスカヤ、江川のほかに、グロスマン（1958）、Terras（1981）の注釈も適宜利用した。

司法、教育などの社会制度、衣服、食事などの習俗、宗教儀礼、文化、自然といった、いわゆるレアリヤについてはできるだけ具体的に注をつけた。ロシア人にとって自明で、注釈が不要な事柄でも、外国人読者にはなじみのない事象が数多くあるのは言を俟たない。それらには『ブロックハウス＝エフロン百科事典』（全86巻、1890～1907年）をはじめとする各種事典類を頼りに、独自の注釈を施した。聖書関連ではコンコーダンスをフルに利用した。新規の試みとして絵画などの視覚情報を別丁で掲載した。『カラマーゾフ』は《引用の織物》と言ってよいほど、古今のテキストが引用され、原著に対する顕在的・潜在的な論争、パロディ、もじり、嘲笑に満ちている。この点も可能なかぎり原典にあたって

調査し、作品の読解に益する場合には注釈を付した。従来日本では言語遊戯、新造語・古語・外来語の使用など言葉の芸術家としてのドストエフスキーに関心が向けられることは少なかったが、作家は最後の長編で細部の彫琢に腐心し、さまざまな意匠を凝らしている。注釈では真に驚嘆すべきこの側面にも照明を当てることをめざした。

ドストエフスキーは物語作家として第一級であり、事件の波乱万丈の展開、登場人物間の錯綜した利害の対立、彼らの独自の哲学の開陳や思いもよらない心理の動きを追うだけでも十分に楽しめる豊かな娯楽性がある。その意味では細々した注釈など不要であり、野暮とも言える。とはいえ、彼が作品の一語一句に凝らしたさまざまな仕掛けを丁寧に読み解いていくと、プロットの表層を単純に追っているだけでは決して味わえない目くるめく世界が私たちの眼前にどんどん広がってくる。それは深く広大であり、それこそがドストエフスキーを読む醍醐味だろう。

私が『カラマーゾフ』の翻訳を始めたのは2009年夏、エピローグを訳し終えたのが2015年3月である。5年半を要したことになる。それと並行して（というより、それに先行する形で）、ロシア語歴20年を超える4人の仲間たちとともに2007年5月に輪読会を開始し、2016年7月に全編を無事読了した。ほかの人より多少辞書や事典類を所有しているという理由で、私はその輪読会のチューター役をずっと務めてきた。頼もしい同行者の恐るべき質問や鋭いつっこみの数々にそなえて、既訳を読みくらべ、各種の露々辞典や百科事典を繙き、あれこれと資料や研究文献を引っ繰り返しては、配布プリント用にノートをせっせと作成しつづけた。最終的にノートは29冊になった。このノートがなければ、私は『カラマーゾフ』の翻訳などという身のほど知らずの蛮行を企てなかつたらうし、注釈も成らなかつたらう。

この10年近い作業はそれなりにしんどいものではあったが、毎回、新しい発見、思いもしない驚きの連続で、それはそれは楽しいものだったが、とうてい一人ではこの長丁場を完走することはかなわなかつたらう。その意味で、ともすれば安易な道に走りがちな訳者を叱咤激励しつつ並走し、ときには先導してくださった方々には感謝の言葉もなく、私の訳はその方々との共同作業の賜物というほかはない。

私がドストエフスキーを最初にロシア語で読んでからすでに45年になる。ドストエフスキーはロシア語を習い始めたばかりの私にとっては途方もなく難しかった。それから長年月がたち、いつの間にか爺さんになってしまったが、その難しさはさほど変わっていない。やはりわからないことばかりだと言っている。われながら進歩がないというほかないが、今は何がわからないかがわかるようになり、この辞典、あの事典のどこを見ればしかるべきヒントが見つかるだろうという勘だけは確実に身についたような気がする。それこそが『カラマーゾフ』の翻訳を通して、かろうじて得ることができた私の財産なのだろう。このささやかな知恵を次の仕事に向けて十全に生かしていければと願っている。だが、それがそれ相応の形として結実するまでには、それ相応の時間がかかりそうである。

執筆者について――

杉里直人（すぎさとなおと） 1956年生まれ。現在、明治大学、東京理科大学非常勤講師。専攻＝19世紀ロシア文学、文学理論。小社刊行の主な訳書には、ドストエフスキー『[詳注版 カラマーゾフの兄弟](#)』（2020年）、ミハイル・バフチン『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネサンスの民衆文化』（『ミハイル・バフチン全著作』第7巻、2007年）がある。

ある造語から

森元庸介

『災厄のエクリチュール』冒頭から78番目の断章で、ブランシヨは受動性 (passivité) の概念を掘り下げつつ、「〔試練や処罰〕を受ける、耐える」を意味するフランス語動詞 *subir* から *subissement* という名詞を造語している。かりそめに「受耐」と訳しておこう。ただ、この新語は「不意に」を意味する副詞 *subitement* の「二重語〔同じ語源に由来して語形と語義を異にする語〕でしかない」と付言され、さらにまた「奴隷的な従属」、「神秘家による暗冥の待機」や「自己からの自己の剥奪」等々と同じく、「受動性」の語とともに理解すべきことについては「ほとんど何も語ってくれはしない」のだともいう。「受耐」は、だから、受動性をよく語れない、造られたもののすぐ打遣られたような言葉である。だが、そもそも受動性は、語られて定かな輪郭を与えられれば深く裏切られてしまうはずで、「わたしたちはそれを反転した言語によってしか述べることができない」。だとすれば、宙空に架けられたようだといえ手すりも恃むべきは、その反転した——そのものとしては変哲もなく、ただ、受動性によって反転を強いられた——言語しかないのだった。

「受ける、耐える」と「不意に」の開きは一見して大きいだが、説明がつかぬでもない。ラテン語の動詞 *subire* には「ひそかに入り込む」という意味が別があり、これは「下を (sub-) - ゆく (ire)」という語の成り立ちから無理なく理解される。また、「下をゆく」ことは容易に「下からゆく」ことになりえて、結果、*subire* は「這い上がる」ことをも謂う。ひそかに入り込んでいたものがやがて這い出てくるなら、受けとめる側にとって、それは「不意」の出来事であるだろう。

たどたどしく語義を追うのは、変転と持続が裏表の関係にあること、すぐれて点的な現象と思われがちな「不意に」も、時差をともなって（こそ）成り立ちうることを改めて教わるからである。さて、撤回されるためだけに提案されたような *subissement* / *subitement* という対も、そうした時間性をなほどこか刺し止めることがなかつたらうか。

先につづく断章で、ブランシヨは次のように述べている。

（キエティスム (quiétisme) についてのわたしたちの理解をつうじて思い描かれるかもしれない) 受動的な静穏 (quiétude passive) である受動性があり、ついで、揺動 (inquiétude) のかなたで、目的も終点も自発性もない彷徨の、熱狂的で、一様でなくまた一様で、停止することない運動のうちにある受動的なものをなお留め置く受動性がある。

後半についていえば、受動性はつまり運動なしにない。その運動は「目的も終点も」、また「自発性もない彷徨」によるから、ひとまず主体の能動を離れたものと考えべきだろう。このような運動とともにある受動性は、しかし、純然たる「彷徨」そのものなのでもなく、「揺動」(別の断章はノヴァーリスへの言及とともに、それを「混乱 (agitation)」と並置している) の「かなたで」受動的なものを「なお留め置く (tout en retenant)」のでなければならぬとされている。つまり、ミニマルな能動がなくてはならないわけだ。ブランシヨは少しあとで「受動性が十分に受動的であることは決してない」ともいうのだが、それは、かれの考える受動性の核心にある困難、というよりむしろ、受動性が「受

動性の要請」そのもの、畢竟「目的も終点も」ない無窮の運動にほかならないことを改めて示唆する。この独特の運動性をともあれ「語る」うえで、*subitement* の二重語としての *subissement* はあえかな補助線たりえていて、捨て去るには少し惜しいように思われる（事実、ブランシヨは著作中でほかに二度ほどこの語を使用している）。

小さな指摘を加えると、先の引用で、いかにも影の薄い受動性の第一のありよう——「受動的な静穏」——が、しかしまるごと否定されているのでないことに留意すべきである。第二の受動性が「真の」受動性として第一の受動性を打ち消すのではない。第一の受動性があり、「ついで (*puis*)」、第二の受動性がある。些末な字句の問題か。そうでもない。継起する、しかし本質的に「不意」のものである変転によって画される諸段階とともに受動性を語ったのは、ほかならぬキエティストたちである。近世キリスト教における最重要の霊性運動のひとつであるキエティズム、その最後の闘士＝代弁者 (*champion*) となったフェヌロンは、受動性（自己の放棄、神への純粹愛）が完遂される直前における、最後／最小の能動の契機を指すべく、*passivité* から *passiveté*——真に翻訳しようがない——を造語したのであるとも言えよう。先の引用に立ち戻るなら、ブランシヨによる受動性の理解は、「キエティズムについてのわたしたちの」多分に通俗的な「理解」の彼岸で、しかしそれを否むのではなく含むことで、フェヌロンのそれと符合している。

厳密を極める文献学的実証と、とりわけ精神分析に汲まれた果敢な跳躍によってフェヌロン、またキエティズムのアクチュアリティを甦らせた不世出の研究者ジャック・ル・ブラン（2020年没）は、ブランシヨを「キエティズムの、そして神秘主義の狙いのきわめてよき理解者」と呼んでいた (*Jacques Le Brun, Le Pur amour*, 2002)。ブランシヨ研究と霊性論研究のあいだで対話がいつか突然、不意に始められるためのそなえは、きっともう十分に整えられていることだろう。

執筆者について——

森元庸介（もりもとようすけ） 1976年生まれ。現在、東京大学大学院准教授。専攻＝フランス思想史。小社刊行の主な著書には、『[ピエール・クロソフスキーの現在——神学・共同体・イメージ](#)』（共著、2020年）がある。

「生きていること」のアナロジー

水野友美子

ダンス。それはどこにもたどり着かない運動である。この完全な運動、まったき現在にあるこの運動は、彼女の身体を変貌させた。真っ裸の彼女は、完璧に美しかった。

アルフォンソ・リングス『[暴力と輝き](#)』（水野友美子・金子遊・小林耕二訳、248頁）

大学生の頃、住んでいた学生寮のなかに多目的スタジオがあり、そこでバレエ教室が開かれていた。学生生活にも慣れて新しいことを始めたかった矢先、便利な場所にあることや、都合のよいときに参加して受講料を支払うチケット制の気楽さから、レオタード、バレエシューズ、タイツの3点セットを買って、さっそく教室に参加したのだった。

わたしがよく参加していたのは、平日の夜に開かれていた大人の初心者クラスである。常連は、30代くらいの女性ひとりと、50代くらいの女性ふたり、だったと思う。たまたまのこととはいえ、若い人ばかりだろうと思っていたので、年上の女性たちが熱心に稽古を重ねていることに、まず驚いた。

教室には大きな鏡があり、レオタードで輪郭があらわになった、自分とほかの生徒さんのからだが見映しされた。ふだんの生活で他人のからだをまじまじと見ることはないし、自分のからだでもじっくり観察することはあまりないのではないか。教室では、ほかの人のからだを見ること、誰かに見られることは、もっと自然なことのように感じられた。指導してくださった先生の、長年のダンスの経験が刻みつけられたからだつき、歩き方、驚くほど軽やかな身のこなし。ほかの生徒さんたちの、さまざまな個性をもったからだだが、先生のことばや自身の内的な感覚を頼りに、あるべき形を探ろうとするときの集中。表現を志向するからだには、目を釘付けにするような力があった。わたしが教室に行くことで何よりたのしみにしていたのは、他者の生身のからだの息づかいや熱を間近に感じ、その姿に見とれることだったのではないかと思う。

レッスンに来ると、めいめいが床の上でストレッチを始める。同じ動きをしても、その時々で、からだの硬さ、重たさ、痛み、関節の可動域が、変化するのを感じる。参加していたクラスの内容は、一連の流れをもった踊りの稽古ではなく、バレエの基本的な立ち方や動作を確認することに終始していた。激しい動きをするわけではないが、筋肉にじわじわと負荷がかかり、思いのほかきつい。クラスの後半ともなると息が上がった。今ここにある感覚に集中する。頭のなかの余計な思考が締め出される爽快感。夜遅くにクラスが終わって自室に戻ると、泥のように眠った。2、3日は筋肉痛で節々が痛い。そんなことをくり返していると、腕や脚の筋肉が引き締まってくる。ああ、からだは生きているんだな、と思った。自分が生きようとする以前に、からだが生きているんだ、と。

懐具合に余裕があれば参加する、というふまじめな生徒で、教室に通ったのも1年足らずであったが、バレエ教室に参加して感じたことは、その後も強い印象を残した。この肉体に宿る芸術、その人のからだ、その存在と分かつことのできない、ダンス。刻々と変化しつづける、わたしそのものであるようなからだ、他なるからだとの接触が生じさせるわたし。ダンスは現れては消えていく。その一瞬一瞬こそが完成であり、過程でもある。大げさではあるが、当時のわたしにとって、ダンスとは「生きていること」のアナロジーだった。

このたび、共訳の機会にめぐまれた〈人類学の転回〉叢書の一冊、アルフォンソ・リングス著『わたしの声——一人称単数』には、ダンサーがいく度も登場する。リングスの著作を読むと、彼が好んで取り上げるモチーフや話があることに気がつくが、ダンスもまたそのひとつである。『暴力と輝き』に登場するソニアという女性は、命をおびやかす病と多くの感情が通り過ぎたあとの、大きな傷跡が残るからだを、供物のように差し出して踊る。『わたしの声』においては、何度もくり返される「わたしはダンサーだ」ということばの周辺に、そうした詳細は語られない。とはいえ、自己の尊厳にかかわるテーマをあつかう著作において、これがほかでもない「ダンサー」であることには、大きな意味があるように思う。訳出を進めるなか、ダンスというものに向けられたリングスの憧憬にも似たまなざしを想像しつつ、遠い日の記憶をそれに重ねた。

執筆者について——

水野友美子（みずのゆみこ） 1983年生まれ。専攻＝アートの人類学、映画学。小社刊行の主な訳書には、アルフォンソ・リングス『[暴力と輝き](#)』（共訳、2019年）、同『わたしの声——一人称単数』（共訳、近刊）、マイケル・タウシグ『[ヴァルター・ベンヤミンの墓標](#)』（共訳、2016年）などがある。

【連載】

エリック・ロメールと2つの教育

—Books in Progress 10

井戸亮

今年の秋にお届けするべく目下編集集中の『エリック・ロメール——ある映画作家の生涯』（A・ド・ベック＋N・エルブ著、坂巻康司＋寺本成彦＋寺本弘子＋足立和彦＋永田道弘訳）は、エリック・ロメールとは誰か、どのような作品をつくったのか、膨大な資料から詳らかにする労作である。以下、ロメールが目指した映画美学について、彼の初期の論考から簡単に素描したい。

1920年、フランス中央部に位置するチュールでモーリス・シェレール、のちのエリック・ロメールは生まれた。弟のルネとともに保守的な家庭のもとで教養豊かに育てられ、高等師範学校に合格した弟のルネは哲学に進んでいったのに対し、教育者になろうとした兄のモーリスは試験に失敗し、映画作家への道を進むことになる。

「ロメール」がまだ「シェレール」だったころ、彼もシネフィルのご多分に漏れずアンリ・ラングロワが主催する名高い「シネマテーク・フランセーズ」に通い、ホークスやグリフィス、つづいてルノワール、フォードなどの古典映画を発見することになる。映画熱は自然と批評誌にも向かい、エイゼンシュテインを論じた最初の批評テキスト「空間の芸術、映画」を書き上げることになる。それは、「映画とは演出の技法であり空間における運動の技法であるという定義」を映画芸術に与えたものだった。

演出によって映画空間のうちに身体表現をどのように記録するか。演出の観点から映画作品の美的判断基準を見定めるロメールは、その後、自身が編集長を務める『カイエ・デュ・シネマ』において映画に固有の美を見分けることを学ぶ「美の批評」を打ち出し、「視線の教育」という定義を与えることになる。「映画に固有の美」をなによりも演出によって表現するとしたこの論考こそ、のちに制作することになる映画の方向を決定づけるものとなった。しかし、この「教育」という観点にはその後の作品群を知っている我々からすると、道徳的な匂いを嗅ぎつけないわけにはいかない。

実際、60年代から70年代に作られた《六つの教訓話》シリーズ、80年代の《喜劇と格言劇》シリーズは、とくに道徳的問題（おおよそ恋愛関係）をテーマとする映画である。二股、不倫、不可能な結婚願望、男漁り（女漁り）、窃視（尾行）、ナルシズム、脚フェチ……などの欲望の成就と失敗がスクリーン上で映し出される。登場人物たちの欲望の駆け引きは「言葉」（しばしばセリフが長い）によって詳細に心理が説明され、しばしば「行動」は言葉を追い越して危険なものとなる。

たとえば《六つの教訓話》の最終作『愛の昼下がりに』では、妻子のいるフレデリックは親友の元彼女クロエと偶然出会う。クロエとの関係が深まっていくなかで、クロエの誘惑に対して言葉の上では不倫などしないと説得する一方、行動の上ではクロエに強烈に惹かれていく。言葉とは裏腹に、欲望が行動を動かしていく……行動をとまなう欲望が理性を追い越してしまう先に待ち受ける良からぬ結果は予想されるものだが、作品では寸前のところで最悪の結果を回避していく。

三面記事的な日常を淡々と描いていくロメールによる道徳的「視線の教育」、それは見る者に欲望のエコノミーを学ばせることなのだろうか。こうしたまなざしはおそらく、それぞれの映画作品がもつテーマの問題に向けられるものにすぎないだろう（先の例では「不倫は家庭を壊す」）。そのみであればロメールの映画が多くの観客を掴んでいる説明にはならない。ロメール映画が支持される理由、それは、「視線の教育」が道徳を育むことである以上に、美的視線を育むことに成功しているからだ。

教育者ロメールによる道德教育は、なによりも映画作家ロメールの演出として位置づけられるものである。

スクリーン上にナレーションやセリフ（言葉）と同時に、身体（行動）をいかに演出するか。路上撮影と俳優の自然な演技、そして慎ましやかに使用する音楽など、ロメール作品をその原点にある映画美学の「美の批評」にたち戻って考えたとき、ロメールが演出する映画のうちに（道德的教育とは別の）美的「視線の教育」を見いださずにはいられない。それは、見る者に映画空間内に演出された「言葉と行動のエコノミー」へまなざしを向けさせることを教え、「映画固有の美」を教えるものではないだろうか。

2010年にロメールが亡くなり、その後、2014年に、本書『エリック・ロメール』は刊行された。刊行後すぐに著作権を取得し翻訳を依頼したのだが、本書を読んだ上で改めて作品に接すると、いかにこの映画監督が細部に至るまでこだわりをみせていたのかが理解できるだろう。そんなロメールの「視線の教育」に魅せられたファンの方々はぜひとも本書の刊行を心待ちにしていだきたい。

執筆者について――

井戸亮（いどりょう） 1986年生まれ。水声社編集長。

【連載】

歌舞伎から新劇へ

——裸足で散歩 11

西澤栄美子

1970年、全身黒づくめで丈の長い上着、後年の古畑任三郎を思わせる服装で、学生たちの前に現れたのは、長身瘦躯の新劇俳優、芥川比呂志⁽¹⁾でした。彼は、田村正和というよりは、「鼻は並より高く短く、顎は並より突出て長い」「顔全体の肉が薄い」⁽²⁾という容貌で、当時50歳でした。1955年に、当時の新劇としては画期的な活動的ハムレットを演じ⁽³⁾、生涯にわたって胸部疾患に苦しんだことを微塵も感じさせない、しっかりと地に足をつけているという印象を与える、美しい立ち姿をしていました。

当時から現在に至るまで、筆者が心惹かれている舞台俳優は、巋頂の歌舞伎役者を別にすれば、この芥川比呂志と、同じ劇団雲に所属していた岸田今日子、黒テント⁽⁴⁾の服部吉次、新井純、紅テント⁽⁵⁾の久保鷹と四谷シモンです。この時代の演劇好きの若者の間では、旧態依然とした新劇と、斬新なアンダーグラウンド演劇という考え方が主流でした。しかし筆者は、芥川と黒紅テントの芝居を繋ぐものが歌舞伎であり、この両者には通底するものがあると思っていました。若き日の十八世中村勘三郎⁽⁶⁾が、紅テントの芝居を観て、江戸の中村座の芝居を目の当たりにしたと感じ、夢中になったこと、幼少時代から、祖母、母と歌舞伎を観ていた芥川が、旧制中学時代、坪内逍遙訳の『ヴェニス商人』の法廷の場で、シャイロックを演じるにあたって、「左団次（のシャイロック）をみていないんでね（参考にしようがないね）」との友人の弁を、エッセイ⁽⁷⁾に書いていることから、歌舞伎、新劇、アングラ劇が重層的に繋がっていることが解ります。

話を戻しますと、筆者が黒づくめの芥川比呂志の警咳に接したのは、雲の夏季演劇ワークショップでのことでした。この年の9月の雲の『ロミオとジュリエット』の上演に先立って、この戯曲をテキストに、若者向けに行われたワークショップでは、スタッフやキャストによる演技指導が行われ、最終日に、芥川が講師を務めました。それは、20人余りの受講生が、2人ずつ向き合い、見つめ合っていて、心が通じたという感触を得た時、相手の肩に一方の手で触れる、というものでした。10分ほどの、当事者にとっては気の遠くなるほどの時間の後、どちらも相手の肩に手を乗せない組、一方だけが肩に手を乗せる組など、様々でしたが、筆者同様、役者志望にしては地味な相手の男子学生と筆者の組は、気まずさを解消するためもあって、お互いの肩に手を乗せました。芥川は、筆者たちの肩にそっと手を触れ、静かな声で、「はい、（手を）下していいですよ」と声をかけました。その途端、筆者はぼうっとなり、その後、彼が何を話したか、どんな指導を行ったか、まったく覚えていません。

ただ、ロレンス・ダレル⁽⁸⁾の『アレクサンドリア四重奏』⁽⁹⁾風に言えば、芥川の手が筆者の肩に触れた瞬間、歌舞伎から新劇へと、そして演劇の未来へと吹いていく風が、「親しげに、私をこづいたような気がした」のです。

【注】

- (1) 芥川比呂志（1920-1980）。芥川龍之介の長男。
- (2) 芥川比呂志「私の顔」『決められた以外のセリフ』新潮社，1970年，15頁。前半は清水昆，後半は自身の言葉。
- (3) この時，芥川は，衣裳部の用意した木綿のタイツから，自前のナイロンのタイツに替えたが，「走り，踊り，階段を駆け上がり，飛び降り，相手役に掴み掛り，突き飛ばし，跳ね廻り，あばれ廻る」結果，タイツにたびたび穴があき，2枚重ねて穿いたほどだったという。芥川比呂志「タイツ」『芥川比呂志エッセイ選 ハムレット役者』丸谷才一編，講談社，2007年，15頁。
- (4) 当時の「演劇センター68/69」，後の「演劇センター68/70」。現在は，「劇団黒テント」。
- (5) 「状況劇場」。現在の「劇団唐組」。
- (6) 第十八世中村勘三郎（1955-2012）。
- (7) 「もっと光を」『芥川比呂志エッセイ選 ハムレット役者』，18頁。この左団次は，歌舞伎役者としての名声のみならず，小山内薫とともに，自由劇場で上演した，数多くの翻訳劇での名演で名高い，二代目市川左団次のことであると思われます。
- (8) ロレンス・ダレル（Lawrence Durrell, 1912-1990）。
- (9) ロレンス・ダレル『アレクサンドリア四重奏』（“The Alexandria Quartet”）1-4巻，高松雄一訳，河出書房新社，1960-1963年（2007年に同じ出版社，同じ訳者による改訂版出版）。引用は，四部作の最終作，末尾より。

執筆者について――

西澤栄美子（にしざわえみこ） 1950年生まれ。もと成城大学講師。専攻＝美学，フランス文学。小社刊行の主な著書には，『書物の迷宮』，主な訳書には，クリスチャン・メッツ『映画記号学の諸問題』（共訳），同『映画における意味作用に関する試論』（共訳）などがある。