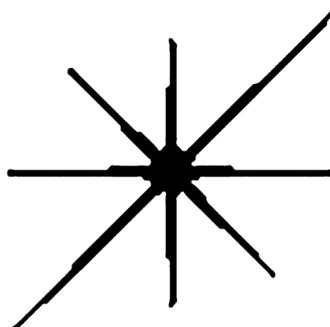


コメット通信 呂

[’21年3月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

【特集1 ミケル・バルセロ】

《物質》の画家, ミケル・バルセロ
山梨俊夫×小林康夫———03

ミケル・バルセロ展の開催に寄せて
松田健児———09

マヨルカにバルセロを訪ねる
島袋道浩———11

【特集2 『言語学のアヴァンギャルド』を読む】

「言語学」の外へ, あるいは脱領域の知的実践のかたち
阿部賢一———14

失われた〈情熱〉を求めて
小林耕二———17

忘れられていた言語学
橋本陽介———19

文化人類学(者)との出会い
金子遊———21

【連載】

英語から日本語へ
——裸足で散歩 8
西澤栄美子———23

崩壊後のロシア, 郊外の森と沼地のただ中で
——Books in Progress 8
板垣賢太———26

小社刊行物の定価表示(外税表示)へのご理解のお願い
——営業部便り 1
山口祐一———28

【特集1 ミケル・バルセロ】

《物質》の画家、ミケル・バルセロ

山梨俊夫×小林康夫

本稿は2021年3月20日より国立国際美術館（大阪）で開催されている、「ミケル・バルセロ」展（公式図録『ミケル・バルセロ』は小社より好評発売中）を前に行われた山梨俊夫先生と小林康夫先生による対話（3月7日（日）、於：渋谷ベルマール）の記録に、両先生に加筆・訂正を加えていただいたものである。

国立国際美術館館長の山梨俊夫先生と、『ミケル・バルセロの世界——形という生命／物質と暴力』（未来社、2013年）の著者である小林康夫先生に、世界的に活躍する画家、ミケル・バルセロの魅力について語っていただいた。（編集部）

ミケル・バルセロとの出会い

小林康夫 私は、ミケル・バルセロとは、カタログに書かせていただいたように、長年の友人で、多分、日本人の中では一番親しかった人間だと思います。だから今回、ミケルの大規模な展覧会が行われるのは非常に嬉しい。ようやく実現するのか！ という感じなんですけど、これが国立国際美術館で行われるのは、やはり山梨さん御自身の主導だったんでしょうか？

山梨俊夫 そうですね。このカタログに小林さんが書いた文章を読むと、小林さんが初めて彼の作品を見たのはサン＝ポール＝ド＝ヴァンスの展覧会でのことだと書かれています。僕がバルセロを最初に知ったのは、ちょうどその前後でしょうか。パリに瀧脇さんという女性がいて、彼女はバルセロやガルスト、バルテュスのような、パリに住んでいる画家を何人も知っているんです。僕は彼女のことを昔から知っていて、あるとき、バルセロという面白い作家がいるから、一度アトリエに作品を見に行きませんか、と言われたのが2000年ごろだったと思う。それでアトリエに作品を見に行き、面白い作家だな、すごく



面白い作品を作るな、と思いました。

そのときから、いつか彼の展覧会をやりたい、と思っていました。ただし資金面などの見当が全然ついていなかったんです。だからその時には、具体的にいつ展覧会をやりますか、という話はしなかった。いつかやりますか、とさえ言っていないと思います。とにかく僕は心の中で、いつか必ず展覧会をやりたいと思った。その後2、3度アトリエに行って、その間に例えば、キャンヴァスから2、30センチほど絵具が直角に突き出ているような作品を見て、この作品では日本では展覧会ができないな、と思ったり（要するに輸送できないわけですね）。そんなことも含め、バルセロは色々なことやっていて、さらにその20年近くの間にはさまざまな展開があるからますます面白くなってきて。7、8年前には具体的に展覧会のことを考えはじめました。そして、3、4年前には展覧会をやりたい、と彼に言いに行った。その時には僕はすでに大阪で、国立国際美術館の館長をやっていました。普通、国立国際美術館の館長は展覧会の企画はやらないんですが、これは面白いからやろう、と言って。資金的なアテもできました。ただし大阪だけでやるのはもったいないから、三重県立美術館と長崎県美術館に連絡したら、両方ともぜひやりたい、という返事でした。というのは、この2館はスペイン美術に強い関心をもつ美術館なんですね。三重県立美術館はバルセロの作品も1点もっています。それで、3会場て話を進めているとまもなく、バルセロが東京でも展覧会ができないだろうか、と訊いてきた。そこで東京オペラシティ アートギャラリーの若い学芸員が手を挙げて、4会場を決めて進み出しました。

小林 お話を伺っていると、やはり山梨さん主導でこのミケル・バルセロ展を進めてくださったということですね。もちろんミケル・バルセロという名前は多くの日本の美術関係者も知っているんだけれども、本当にどのくらいちゃんと知られているかということ、日本ではなにか壁があるというか……理解がされていない感じがします。世界的にはものすごく有名な人で、作品も極めて高価であるにもかかわらず、日本ではほとんど誰も見向きもしないというギャップがあります。私はずっとミケルの友人として見ていて、日本のアート界はどうなっているんだろう、とすごく不思議に思っていたわけですが、今回とうとう展覧会をやってくくださるということで嬉しいんです。

一方で、山梨さんは去年、水声社から『[絵画逍遥](#)』という本を出されています。その話もちょっと絡めて訊いていきたいと思います。山梨さんは、絵画への自分の思いをエッセイというかたちで書きになっていて。それを読ませていただくと、その本から受ける山梨さんのアートへの好みとバルセロの作品が、かならずしもうまく溶け合わないように思えるところがあります。そこで、まずは山梨さんにとって、バルセロがどういう画家に映っているのかということをお訊きしたいと思います。

リアリズムと物質性

山梨 その質問には明確に答えることができます。最初にバルセロの作品を見て面白いと思った最大の理由は、やはり彼の仕事の物質的な性格です。確かに『[絵画逍遥](#)』では、物質的な、あるいは近代以降の絵画の中で明らかになってくる問題とは違う視点で書いています。でも僕自身の、歴史的な展開も含めた美術についての考え方では、そういう物質性というものは、特に近代以降のそれについて非常に関心があります。

実は今、私が書いているのはリアリズム論なんです。リアリズムというのは、普通に訳すと写実的な絵画を指します。日本の近代でいうと明治維新から黒田清輝が出てくるあたり、明治26年に彼がフランスから帰ってくるころまでは、今言った「写実的な絵画」という意味でのリアリズムです。割

と客観的な部分でしょう。でも黒田のころ、特に大正・昭和の初めというか、大正期になると、そのリアリズムが、客観性ではない主観性、つまり画家の側がどうやって世界を見るか、その解釈の視点にリアリティがあるかどうかという、リアリズムへ移る。しかも大正末から昭和前期になると、今言ったりアリエーを例えば須田国太郎や前田寛治といった画家たちが一種社会性を帯びた主観的な解釈を理論付けていくようなリアリズムです。戦後になると、そのリアリズムがもう一步踏み越えて、今度はだんだん西欧中心の20世紀前半期のリアリズムに近づく。つまり、絵画自身のリアリズムです。それは、ここに絵画があるぞという、作品の存在と結びついたリアリズムであり、何かを写すのではなくて、作品と世界とがどう関わるか、どういう関係を結ぶかというリアリズムだというふうに思うわけです。そのときに何が始まるかという、絵画自身、あるいは彫刻でもいいんだけど、実際に自分の目の前にある美術作品という存在と自分がどう関わるか、それを通して世界とどう繋がるかというリアリズムになっていく。そうやって来たときに、この物質性が立ち上がってくる。僕の考えではバルセロは、今の30代とか40代の作家よりも考え方はちょっとクラシカルなところがある。けれど今言ったような意味で、物質的な性格というもの——彼はそれを意識しているというよりも、もっと別な形で物質と結びついてるけれども——、そういう美術のありようを持った人だ、と僕は思うわけです。最初にバルセロの作品を面白いと思ったときにはそういう関心で反応したんです。

小林 なるほど。山梨さんは非常に幅広い美術を追いかけていらっしゃるの、もちろん、それぞれの画家に対してその世界を読み解こうとされているわけですが、それでも『絵画逍遙』の文章の端々に、山梨さんご自身の、世界に向かい合うときの、ある種の感触のポエジーというか、触感というか、そういうものが滲み出ている。この人は詩人だな、と感じました。そういう意味では、光とか、線とか、風といった、「世界の感触」と私が言っているものと、今お話ししてくれた物質性はつながるものなんでしょうか。

特にミケルの場合の物質性は、非常に暴力的ですね。世界のあわい光の影とか、そういう方向には絶対に行かない。だから、その点において日本のアートの世界とはまったく違う。日本的な、ほとんど植物的な感覚からすると、バルセロの作品はあまりに暴力的で、なんでこんなにあからさまに物質性を押し出すのかわからない。異様な、動物的な暴力性が表されているので、多くの人がかんがえられないし、好きだとは言わないかもしれないし、受け止めきれないんじゃないか、という気がします。そのあたりは山梨さんの中ではどういうふうにつながるのでしょうか。

山梨 今、『絵画逍遙』を読んでくださって、ある「叙情性」のようなものを感じられたとおっしゃったけれども、そういう意味では確かにバルセロは叙情的ではなくて、彼の世界との関係性はもっとずっと直接的で、そういうものが入り込んでこない。

それだけに、僕の資質の中にない、とは言わないけれど、僕にとってはちょっと異質なものかもしれない。でも一方で、近代絵画・近代美術において、特に戦後、20世紀になってくると、その作品が優れたものかどうかという判断基準がどんどん失われてくる。そのときに、僕が唯一残っていると感じる基準というのは、「強さ」ということなんですね。この「強さ」と言ったときに、バルセロの仕事というのは、今おっしゃった暴力的な、あるいは別の言葉で言えば、より直接的な現れ方で彼の仕事として残されたものの「強さ」が現れてくる。そういう意味で、自分の資質の中にあるから受け入れるのではなくても、資質の中にないから衝撃を受ける、ということがあります。そういう「強さ」をバルセロには感じます。それで面白いと思った。僕自身に引き付けて言えば、僕の世界を広げてくれる、というように感じました。

セザンヌ—ジャコメッティ—バルセロ

小林 ちなみに、山梨さんにとっての「原点の画家」は誰でしょうか。

山梨 セザンヌですね。セザンヌのすごさというのは、彼は言語としてはあまりうまく表現していないけど、やっぱり彼の絵画が持っている、彼の中にある世界観のすごさでしょう。

小林 セザンヌについては何か論文もお書きになっていたりするんですか。

山梨 論文では書いていないけれど、『絵画の身振り』（ブリュッケ、2018年）という本でも、セザンヌを中心に書きました。

小林 セザンヌからバルセロへ——非常に乱暴ではありますが——という図式を描こうとするならば、それはどんな風につながるでしょうか。

山梨 それは比較的直線的に結びつくと思います。つまり、セザンヌは自分が描く絵画、出来上がった絵画作品というよりも、描いていく過程で、（美術としての）世界をどう構築するか、という指向性を非常に強く持っている。そういう意味では、例えばセザンヌと非常に近い考え方で仕事をしているのがジャコメッティですよね。その点では、バルセロも一緒だと思う。つまり、仕事を通してどうやってこの自分の世界を作っていくか。その自分の世界というのは、ちっちゃな世界ではない。大きな意味での広がりのある世界を、どう抱え込むか、ということをやっている。彼はそういう言葉では自分の仕事をあまり語らないけども、彼の素材、物質としての素材との結びつき方や、そこから思い描いてくる大地—海とどうやって関わっていくか、ということを考えている。一見セザンヌやジャコメッティとは違うけれども、この、「世界との関係性をどうつくるか」というところはよく似ていると思う。ただ、現れ方というものが全然違うから、学問的な美術史の観点からすると、セザンヌやジャコメッティとバルセロは違うんじゃないか、と言われると思いますが。

小林 なるほど。私としては、セザンヌ—ジャコメッティ—バルセロというのは確かに同意できる線です。セザンヌはサント=ヴィクトワール山をはじめ、目の前にある存在（空間）をどういうふうに解体・構築し直すか、ということ独自の方法で問いかけた人だと思います。ジャコメッティの場合はどちらかというと、1人の人間がそこにいるということ、その人の生と死をめぐるような、どこかで生死に関わる部分がある。セザンヌの場合はそういう方向にはあまり行かないけれど、ジャコメッティは人間の生死に根本的に触れてしまっていて、そこに立って世界を見ている。

同じ路線で考えると、ミケル・バルセロの絵画のあり方は、人間では必ずしもなくてもよい生命のあり方というような、とうとうこの「人間」という枠も超えてしまったものだと思います。もはや、別に人間でなくてもいい、蛸でもいいし牛でもいい、というか。我々が人間になったことによって忘れてしまったかもしれない何か——人間以前というか、人間以後というか——、そういう、あえて言えば「生命」Lifeとでもいうような暴力性というか、そのダイナミズムに彼は触れてしまっている。それが物質性という問題と強くリンクしてる気がします。セザンヌが空間を通して問い、ジャコメッティが人の生と死が充満しているような空間をつかまえたりしている中で、ミケルはどこか、さらに生死を超えてるというか。死を超えたところにある生、生を超えたところにある死へ連れて行ってくれるところが、彼の強さであり、魅力ではないかと思います。

山梨 そうですね。今おっしゃった、バルセロが感じている生と死の問題、あるいは人間に限らず普遍的に、物質としてどういうふうにかたちをとるのか、それを絵画・美術としてどう捉えるかといったときに、彼は「生命」の問題として考えている。彼が若いころ、バルセロナにいたころから、腐っていくオブジェをつくっていて、そういう、ものとしてのあり方を考える。自分を含めてこの世界は

どうやって「もの」でできてるか、という。先ほど例に出したセザンヌやジャコメッティよりもはるかに、自分が生きてるということに近づき寄せた世界の捉え方をしている。

一方で少し美術史的に言うと、セザンヌにとっての20世紀初頭だとか、ジャコメッティにとっての第二次世界大戦直後のように、彼らの背後で漂っていた美術思想と作家たちが無関係ではなかったように、バルセロもまた、彼がデビューしてきた時期の、ニュー・ペインティングやトランス・アヴァンギャルディアのような、モダニズムが一度壊れかけた中でなにができるか、という問題とも無縁ではないと思います。ただ、そっちに持って行ってしまうと美術史の話になってしまう。

小林 ミケル自身は美術史をきちんとフォローしている人だし、そういう感じもします。でも彼はやはり、世界的に見ても異色の存在だと言えるのではないのでしょうか。あまりこういうタイプの人はいないですよね。

山梨 生命の主題だとか、それを変奏していくとか、部分的に重なるような作家は探そうと思えば、何人かいるかもしれませんが、バルセロの持っている全体というのは非常に珍しい。単に珍しいだけではなくて、彼の持つ様々な要素が非常に強力に結びついていて、それが発散していくときのエネルギーのようなものが大きいと思う。

文明の境界線、画家の始原

小林 今回の展覧会カタログにも載っているこのサン・ペール教会でのプロジェクトのように、教会の真ただ中に矢に射抜かれた動物の像を置くというのは、ものすごく激しいチャレンジになるわけですね。本来なら聖人が座っているべきところに、バルセロは傷ついた動物像を置いてしまう。私にはある意味では、これはヨーロッパの文化全体に対するある種の強烈的な反抗のようにも見える。そこに彼の暴力的な力というか、生命の力が繋がっていて、それがすごく面白い。彼はもちろん西洋の絵画史をきちんと勉強していて、そこに位置づけられるようなかたちでも仕事をしているけれど、同時に彼の中には、今までの画家が絶対に超えることのなかった一線を踏み越えているところがある。それに対する反発もきつとあるんじゃないかな。ミケル・バルセロをどう評価するのかということが、ある意味で一つの「文明の境界線」になっているような気がしている。そこがスリリングだけど、難しい。

山梨 このサン・ペールのカトリック教会ですね。このプロジェクトをやるときにも、途中からものすごい反対はあったらしい。けれどバルセロは押し通して実現させた。そのときに、そういうバルセロのあり方というのは、小林さんがカタログに書いているような「最初の画家」であり、「洞窟の画家」であって、まだ我々の種族的な文明の色がついてない「画家の始原」みたいなものを表している、その強さがある。

小林 近代人が忘れ、恐れるようになってしまった、非常に古代的な繋がりみたいなものがこの人の原点にある。

山梨 彼はマジョルカ島に自分で牧場を作っていますよね。それこそ豚やロバを飼っていたり、山の上には野生化したヤギがいるわけ。子供の頃から海に潜ってタコを獲ったり。彼だけではなくて、彼が育った一帯にそういう雰囲気というか、血が流れてるといえる。だから、アフリカのマリに行ったときに、ものすごく強い共感を得る。

小林 そうですね。必ずどこか、人間の近代的な文明が入り込んできていないところに行くと、そこで営まれている生命の営みを凝視しないと、彼はやっていけない。そういう意味では、ミケルは今

ここに我々が普通に生きてる世界よりも一つか二つ前の古代の世界みたいなものとなんとか繋がろうとしている。

山梨 彼はそういう直接性、自分がそこに身を浸すというときの直接性を常に意識している人だと思う。多くの画家や美術家は、今は世界中どこでも簡単に旅行できるようになっているから、よくさまざまな場所へ出かけて行くけれど、大抵の場合は取材ですよね。彼の場合、取材ではなくて、体験しに行くわけです。体験しに、というか、まさにそういう体験そのものが目的になっている。そういう意味で、他にバルセロと似たことをやっている作家がないわけじゃないけれども、彼の持つむき出しの直接性というのは、非常に稀有なものだと思う。

小林 今度の展覧会を通じて日本人にも、その直接性やかれの古代の世界とのつながりが、極めて現代的な美につながっていく不思議さを見てほしい。山梨さんとしては、どういうところを見てほしいと思いますか。

山梨 僕はやはり、美術の根源につながるようなところを見てほしい。それから、繰り返しにはなるけれど、バルセロの世界との繋がり方というのをどんな風にそれを見せているのか、ということも少しだけでも感じてもらえるといいかなと思います。そう簡単に理解できるようなことではないけれど。



* 「ミケル・バルセロ」展は、国立国際美術館（2021年3月20日—5月30日）、長崎県美術館（2021年6月10日—7月25日）、三重県立美術館（2021年8月14日—10月24日）、東京オペラシティ アートギャラリー（2022年1月13日—3月25日）を巡回予定です。

対話者について——

山梨俊夫（やまなしとしお） 1948年生まれ。国立国際美術館館長。小社刊行の著書には、[『絵画逍遥』](#)がある。

小林康夫（こばやしやすお） 1950年生まれ。東京大学名誉教授。専攻＝哲学、フランス文学。小社刊行の主な著書には、[『《人間》への過激な問いかけ——煉獄のフランス現代哲学（上）』](#)、[『死の秘密、《希望》の火——煉獄のフランス現代哲学（下）』](#)、『不可能なものへの権利』、主な訳書には、ジャン＝フランソワ・リオタール『ポスト・モダンの条件』、主宰する雑誌には、[『午前四時のブルー』](#)（責任編集）などがある。

【特集1 ミケル・バルセロ】

ミケル・バルセロ展の開催に寄せて

松田健児

ミケル・バルセロの名前を話題に出しても、目を輝かせて好意的な反応を示すひとに、日本国内ではまだ出会ったことがない。小林康夫による『ミケル・バルセロの世界』が刊行されているにしても、まとまった数の作品が日本で展示されたことがなく、知名度が圧倒的に低いのだ。まさに知る人ぞ知る画家であり、「スペインの現代美術でね」と説明を試みたとしても、相手が作品をイメージできない以上、共感を得られるはずもなく、いつも徒労に終わってしまう。

わが身を振り返っても、スペインの20世紀美術史を専門とする研究者でありながら、バルセロを研究対象にしたことがない。これには大きく言って三つ理由がある。

ひとつ目の理由はバルセロがまだ60代前半、現役で活動する画家であることにある。歴史として記述するにはまだ十分に時のふるいにかけられておらず、今後の画業がどのように展開するのか、バルセロ本人でさえ見通すことはできないはずだ。こうした状況は時間の経過とともに変わっていくのだろうが、歴史記述の対象とするにはまだ早すぎる。

ふたつ目の理由は、バルセロの活動範囲の広さにある。これまでバルセロがまとまった時間を滞在し、制作を行ってきた主な場所を挙げれば、マジョルカやバルセロナ、パリ、マリ共和国、そしてチベットに言及せざるを得ない。彼の広い活動範囲が、私の守備範囲である「スペイン美術史」の枠組みに収まるはずもなく、その作品の意義をしっかりと捉えるにはグローバルな視野が必要になってくる。

そして三番目にして最大の原因は、私自身がバルセロの大ファンであることにある。その作品に魅了されたのは2000年頃、まだ学生の時だった。明るく透明な色彩を用いながらも、同時に死と腐敗の匂いが漂う画面は、ピカソやミロといった周知の「スペイン現代美術の巨匠たち」とはまるで違う魅力を湛えていた。アフリカの情景を描いた水彩画にも、単なる異国情緒に墮すことなく、豊富な読書量に裏付けられた画家の深い洞察や教養が見え隠れしている。以来、機会を見つけてはバルセロの作品を見て回り、関連書籍を収集するようになった。私はバルセロの作品を詳細な分析の対象にするのではなく、ただうっとり眺めていたいと思ってしまう。これでは研究対象にしたとしても、客観的な歴史記述ではなく、主観的な印象論に傾きかねない。

2000年代初頭、マドリードの画廊では闘牛のリトグラフに当時の為替レートで30万円ほどの値がついていたことを覚えている。一介の大学院留学生に手が届く価格ではなかったものの、その頃はまだ、作品購入の可能性を夢見ることができる存在だった。そうこうしているうちに、ルーブル美術館にその原画が展示されたダンテ『神曲』の挿絵や国連人権理事会第20会議室の天井画など、バルセロは国際的なニュースになるような作品を手がけることになり、作品の市場価格も到底手の届かない、雲のうへの存在になってしまった。

しかし一度、関心もちさえすれば、国境や言語の違いを越え、同時代を生きる芸術家として、バルセロを身近に感じることができるとはすでに整っている。たとえばアフリカ滞在中に綴られた日記『アフリカ・ノート』を開いてみれば、異郷の地で孤独に制作に励むバルセロの息遣いが聞こえてくる。そこには「ゴゴリ、92年1月20日。今月30日に私がマドリードに行かなければ、大勢の人

が腹を立てるだろう。今回だけじゃないはずだ。でも、まさにこの瞬間、この断崖のためなら、マドリードに行くことはできないと思う。猿が遠くから私を見つめる。サンガに売りに行こうと、大鍋に入れたビールを運ぶ女性たちがときおり断崖の上を通る」、あるいは「わたしはパイパイを食べ、それを描く。夕飯になる鶏や干し魚をデッサンする。君の肖像を描いてあげたい。ゴゴリ, 97年2月7日」など、画家の内面を率直に綴った文章が散見される。また、制作の様子やインタビューに答える「生身の」姿をインターネット上でも視聴することができる。[サラマンカ](#)や京都で行ったパフォーマンス制作、あるいはジョセフ・ナジと一緒にいった「[パソ・ドブレ](#)」を観れば、まるで違う次元の世界に引きずり込まれたかのような不思議な感覚を与えてくれるだろう。陶器や墨を使った作品は、われわれ日本人の感覚にもまっすぐに訴えかけてくるものがあるはずだ。

これからバルセロの大規模な回顧展が日本の4都市を巡回する。凶らずもコロナ下での開催となっ
てしまったため、入場者が殺到する事態には至らないのかもしれない。それでもなお、バルセロの魅
力は、現代美術に対する感度の高いひとには間違いなく伝わっていくはずだ。まずは、このことを言
祝ぐことにしたい。

執筆者について――

松田健児（まつだけんじ） 1974年生まれ。現在、慶応義塾大学准教授。専攻＝スペイン20世紀美術史。
主な著書には、『スペイン美術史入門』（共著、NHKブックス、2018年）、『もっと知りたいピカソ』（共著、
東京美術、2006年、改訂版2020年）などがある。小社刊行の論文には、「スペインへの反抗――画家エドゥ
アルド・アロージョが提示するイメージ」（『ポストフランコのスペイン文化』、1999年）がある。

【特集1 ミケル・バルセロ】

マヨルカにバルセロを訪ねる

島袋道浩

ベルリンに住んでいた頃、年末年始の寒くて暗い季節には、明るい太陽が恋しくなってマヨルカに何度か出かけました。そして毎回必ず訪れるのがミロの美術館とパルマの大聖堂でした。大聖堂は建物も素晴らしいのですが、そこでガウディの天蓋飾りとバルセロの陶器壁画のある祭壇を見るのがいつも楽しみでした。バルセロの祭壇の海の底の洞窟にいるような空間。ミロやガウディにも通底していると思うのですが、構成などはあまり気にせず、とりあえずエネルギーを噴出させることを大切にしているような感じ、ものすごい力技な感じが今のアートの世界ではなかなか珍しく、これも大事だよなといつも思わせてくれるのでした。

2014年ももう終わろうという頃だったでしょうか、友人のアーティストのリクリット・ティラヴァーニャと食事をしている時に「年末年始をどう過ごす？」という話になり、「今年もマヨルカに行く」と答えると、「マヨルカに行くならバルセロに会いに行けば？ バルセロにも連絡しておくよ」と言う。そんなことで以前から興味を持っていたバルセロを彼のマヨルカの家に訪ねることになりました。

約束したのはお昼前の時間だったでしょうか。マヨルカ島の海岸沿いの道を車を走らせてバルセロの家に向かいました。指定された住所にたどり着くとそこは大きな岩山で、家という感じではありませんでした。中腹をやぎだったか羊だったかが歩いていました。七面鳥みたいな鳥も遠くに歩いていたような。その山の麓に古い石造りの平屋の建物があって、それがどうもバルセロの家のような。山を遠巻きに囲む道路沿いのフェンスに付いていたブザーをみつけて、とりあえず押してみると返事があったのだったか、フェンスのドアが勝手に開いたのだったか、とにかく向こうの方からずんぐりむっくりとした男の人が笑顔で近づいてきたのを覚えています。それがバルセロ本人でした。実はそれまでバルセロがどんな人なのかポートレートなどを見たこともなかったし、不思議とどんな風貌の人なのかと考えることもありませんでしたが、目の前にいるバルセロは彼の作品にしっかりと馴染む骨太で意思の強そうな真っすぐな感じの人でした。早足のバルセロの後について敷地の中を歩いて行くと、庭に実物大の象が鼻だけを使って逆立ちをしている彼の彫刻作品が置いてあり、初めて見るその作品のことが大好きになりました。

家に入れてくれるなり、バルセロは昔からの友達のように家の中を案内してくれました。古い石造りの建物を改装したのだと思われる家は薄暗いけれど清潔そうで、シンプルながらも彼のこれまでの旅を通して世界中から集められたに違いないセンスのいい敷物や家具で飾られていました。そしてベッドの置いてある部屋に案内され、今度マヨルカに来たらこの部屋に泊まればいいよ、と会って間もないのに言ってくれたのにはびっくりしました。

一緒にランチを食べようと誘われてキッチンの方に行くと、しばらく泊まっているという友達を紹介されました。フランス人のピアニストだというバルセロよりもずいぶん高齢に見えるおじさんもやっばりずんぐりむっくりとした笑顔の素敵な人でした。サティの曲が専門の演奏家だというおじさんはレコードも何枚も出している有名な人だと言っていました。本当に気さくな人でバルセロの家にあった古いピアノで演奏も聞かせてくれました。今、彼の名前を思い出せないことが本当に残念です。

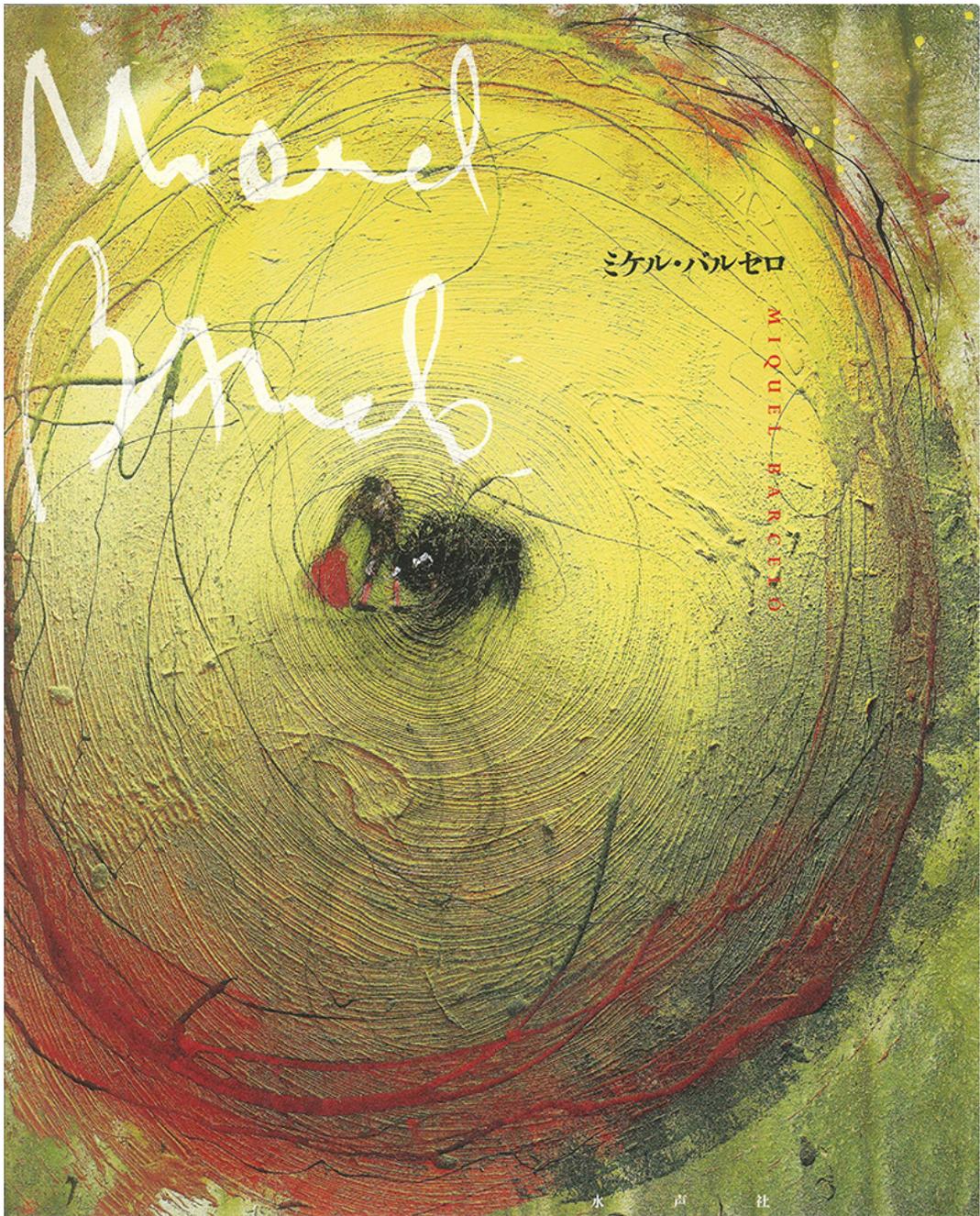
ちなみにランチに出してくれたのは雉子の肉をグリーンピースや米と一緒に煮込んだ雑炊風のものだったと思います。煉瓦色をした日本のものによく似た形の古い土鍋。ヒビが入っている土鍋の周りを上手に太い銅線を巻いて割れてしまわないようにして使っているのがなんとも素敵な感じで今もよく覚えています。味も素朴でしたがとても美味しく、ベルリンに帰ってからその味を再現したくなり、土鍋を買い求め雉子の肉を探しに行ったほどでした。

バルセロがラベルをデザインしたというワインと一緒にいただきながら、ミロやピカビアの話で盛り上がり少し気持ち良くなっているとバルセロは急に「さあ、仕事をするぞ。スタジオで絵を描く」と言うので、その切り替えの早さとマイペースな感じにとっても驚きました。そしてスタジオと一緒に行っていいと言うので、住居の奥隣にある大きな工場みたいな建物に行きました。その時のバルセロも早足で、どこか獣のような感じがしました。ものすごい数の書きかけの絵やキャンバスが並ぶ中でバルセロが急に筆をとり絵を描き始めました。絵を描く獣。どんなことがあっても、誰が来ていても毎日絵を描くと言っていました。これがバルセロに会ってもっとも驚きすごいと思ったことです。

そしてひとしきり絵を描くと今度はまた急に海を見に行こうと言います。車に乗って、ゴツゴツした岩が広がる浜に行きました。バルセロはまた早足で岩の上を歩き回り、嬉しそうに風に吹かれながらここが大好きなんだと話してくれました。そのゴツゴツの岩の広がる風景はどこかバルセロの作品の絵肌のように、その上を歩き回るバルセロは絵筆そのもののように感じました。

執筆者について――

島袋道浩（しまぶくみちひろ） 1969年生まれ。美術家。参加した主な展覧会には、第57回ヴェネツィア・ビエンナーレ（2017年）、「JAPANORAMA――1970年以降の日本の現代アート」（ポンピドゥ・センター・メッツ、2017年）などが、主な著書には、『扉を開ける』（リトルモアブックス、2010年）、『キュウリの旅』（小学館、2004年）などがある。



『ミケル・バルセロ』，国立国際美術館ほか編，3月27日発売，表紙はバルセロの作品《イン・メディア・レス》

【特集2 『言語学のアヴァンギャルド』を読む】

「言語学」の外へ、あるいは脱領域の知的実践のかたち

阿部賢一

エミール・クストリッツァ監督の映画『アンダーグラウンド』は、「かつてユーゴスラヴィアという国があった——」という一文から始まる。これに倣って「かつてソ連という国があった」とも言えるだろう。国家だけではなく、そこには普通に暮らす人々もいれば、芸術家もいた。そして、果敢に挑戦する「言語学者」たちもいた。

桑野隆著『[言語学のアヴァンギャルド——ボードアン・ド・クルトネからロシア・フォルマリズムへ](#)』（水声社、2021年）は、旧ソ連の「言語学者」たちの言語思想に光を当てた書物である（なお、本書は、1979年に三一書房から刊行された『ソ連言語理論小史』を改訂したものである）。括弧を用いて「言語学者」と評したのは、狭義の言語学の範疇を超える、前衛的な発想を抱く人々であったからだ。構造言語学の代表的な存在であるロマン・ヤコブソンだけではなく、カーニバル論で知られるミハイル・バフチン、そして『衣装のフォークロア』の著者ボガトウイリョフといった思想家たちにもそれぞれ一章が割かれていることから、本書の射程の広さが伝わってくる。

では、本書で扱われる「言語学」とはどういうものなのか？ それは、バフチンの『ドストエフスキイの詩学の問題』から著者が引用した次の一節によって端的に示されている。

この章を「ドストエフスキイの言葉」と題したのは、われわれが念頭に入れているのが言葉、つまり具体的な生きた総体のなかでとらえた言語であって、言葉の具体的な生のいくつかの側面から十分に正当で必要な理由をもって抽象化することにより得られた言語学特有の対象ではないからである。だが、言語学が避けている言葉の生のこうした側面こそが、我々の目的からして最も重要なものである。（本書 224 頁）

ここでの「言葉の生の側面」とは、まずは、言語体系（ラング）に対する発話（パロール）という意味で捉えられるだろう。それはのちのテキスト言語学にも通じる、発話された文脈への視点を促すもので、体系としての言語を研究するアプローチとは異なる位相にある。ロシア・フォルマリズムの論者たちは、ラングを背景にするパロール、すなわち「詩的言語」に大いなる関心を寄せ、その議論は、ヤコブソンによる言語の六機能のテーゼで一つの到達点に達する。だが、そこに著者は、「記号」に「イデオロギー」が付与されていると看破したバフチンの議論を連結させる。「言葉とは、すぐれてイデオロギー的な現象」と述べたバフチンの言葉を参照しながら、詩的言語のみならず、言語の社会性、政治性といった問題系への目配りがなされていくのである。バフチンの思想を論じる際、「対話」という概念が鍵の一つとなるが、著者は、「対話」とは「社会的交通の別名」とであると指摘し、ラングとパロールを個別に捉えるのではなく、両者のダイナミックな往還関係への関心が称揚されていく。

さて、今何気なく用いたラングとパロールという表現は、近代言語学の祖と称されるスイスの言語学者ソシュールに由来するものとされる。だが、1870、1880年代に、ボードアン・ド・クルトネ（1845-1929）が、これらの概念、さらには共時態・通時態、音素を提唱していたことが本書では丁寧

にたどられていく。ワルシャワ近郊に生まれたド・クルトネは、カザン、ドルパト、ペテルブルクと拠点を移しながら研究を続けたが、晩年はその政治的な立場により表舞台に出ることは制限された(なお、彼の祖先は十字軍遠征を行なった「エルサレムのボードアン王」であるとシクロフスキは記している)。たしかに彼の定義は、ソシユールに比べると精緻なものではない。だが、1897年に記された以下の一節に見られるように、今なお刺激をもたらす記述が随所に見られる。

平穩、休止、停滞は外見上の現象である。それは最小限の変化という状態のもとでの動きという特殊なケースである。静態学とは、その動態学あるいはむしろ運動学^{キネマチカ}の特殊なケースにすぎないのである。(本書42頁)

動態の一つのモメントとして静態を捉える視点は、先のバフチンの議論にも繋がるものであり、このような有機的な観点は、今日の言語研究にも一石を投じるものである。モスクワ言語学サークル、オポヤズなど、いわゆるロシア・フォルマリズムの本流へ議論を展開していくうえで、ド・クルトネが冒頭の章で扱われている意義は大きい。ソシユールを基軸とするものとは異なる近代言語学の系譜の素描が試みられているからである。

また本書のさらなる魅力は、旧ソ連という枠組みを越えて、地域的、学際的な広がりを見せる点である。その一つが、ヤコブソンとプラハ言語学サークルの関係であり、ボガトゥイリョフの仕事への言及である。J・G・メルキオールが著書『プラハからパリへ——構造主義、ポスト構造主義の思想の批判』(原著は1986年刊。邦訳は『現代フランス思想とは何か』財津理記、河出書房新社、2002年)で論じたように、ヤコブソンのプラハ滞在を通して、その後、フランス構造主義の流れが醸成されたと見る論者もいるように、プラハを媒介にすることで、ロシア・フォルマリズムと戦後の構造主義の系譜もより立体的に捉える可能性が示唆されている。

ボガトゥイリョフもまたそのような広い文脈で捉えるべき人物だろう。「今日レヴィ＝ストロースに代表される構造主義民族学の先覚者であるのみならず、記号学全体においても開拓者の位置を占めている」と著者が評するように、彼は演劇やフォークロアの領域においても記号論のアプローチを適用したきわめて独特な思想家である。ロラン・バルトも『モードの体系』でその名を引用しているように、ボガトゥイリョフの鋭意は「脱領域の知性」の一つの実践であり、「言語学」の議論を中軸に置きながらも、その仕事に言及する著者の強い意志が伝わってくる。

本書の旧版が1979年に刊行されてから、早くも40年以上の年月が経過している。だが、驚くべきことに本書には古びたところがほとんどなく、それは氏の炯眼のなせる業であろう。ただ今日の読者には、旧版刊行時の読者が味わえなかった利点もある。まず、バフチンの言語論とスターリンの言語学の関係など、注が大幅に増補されているからである。そして、何よりも、この間、著者が発表した多数の著書、訳書のおかげで、本書で扱われた人々の思想を深く理解する土壌が整備された。具体的には、著書『民衆文化の記号学 先覚者ボガトゥイリョフの仕事』(東海大学出版会、1981年)、『増補 バフチン』(平凡社ライブラリー、2020年)のほか、ボガトゥイリョフ『衣装のフォークロア』(せりか書房、2005年)、『ヤコブソン・セレクション』(ともに朝妻恵理子共訳、平凡社ライブラリー、2015年)といった訳書もあり、本書は、旧ソ連の言語思想の手引きとして最適であるだろう。そしてその前衛的な性格によって、旧ソ連にとどまらず、言語および言語学の可能性を今なお問い続ける書物となっている。

最後に私事で恐縮だが、本書の旧版に触れたのは、学部4年生の時であった。ヤン・ムカジョフス

キーというチェコの美学者について卒論を書くことを決め、千野栄一先生に相談したところ、チェコ語の原書とともに薦められたのが本書だった。今回、読み直し、改めて、本書の強度を実感するにいたった。ボードアン・ド・クルトネからボガトウイリョフにいたる様々な知の系譜をただ歴史的に検証しているからではない。本書からは、既存の枠組みや思考方法に囚われることなく、試行錯誤しながら言語の可能性を探求した「言語学者」たちの不屈の精神が浮かび上がってくるからである。本書のタイトルが如実に示しているように、それは、言うまでもなく「前衛」といって然るべきものである。

執筆者について――

阿部賢一（あべけんいち） 1972年生まれ。現在、東京大学准教授。専攻＝中東欧文学，比較文学。小社刊行の主な著書には、[『東欧文学の多言語的トポス』](#)（共著，2020年），[『カレル・タイゲ―ポエジーの探究者』](#)（2017年）がある。

【特集2 『言語学のアヴァンギャルド』を読む】
失われた〈情熱〉を求めて

小林耕二

『言語学のアヴァンギャルド』を読み、ある感慨を抱かずにはいられなかった。それをあえて一言で言い表すとすれば、〈情熱〉という言葉になるだろうか。それはロシア革命前後の激動の時代にあつて、未来派の詩人たちをはじめとするロシア・アヴァンギャルド運動と連動するというかたちで、モスクワやペテルブルクで新しい言語学を模索した若き言語学者たちの〈情熱〉であり、文化記号論の源流としてロシア・フォルマリズムの著作が次々と翻訳というかたちで紹介された1980年代の日本における知的〈情熱〉であり、そして、卒論のテーマにムカジョフスキーを選び、ロシア・フォルマリズム関連の書籍を必死に追いかけていた自分自身の〈情熱〉でもあった。あの〈情熱〉はどこにいったのか。

この著作においては、ボードアン・ド・クルトネを祖とし、フォルマリズム詩学（シクロフスキイ、ヤコブソン）を経由して、記号論（ボガトウイリョフ）にいたるまでのロシアにおける言語学の潮流がコンパクトに整理されており、読者はその理論的変遷を容易に理解することができる。この分野における理論的変遷の歴史的概観をまとめた著作は意外にもあまり多くはない。その意味で本書は、ビクター・エーリッヒの『ロシア・フォルマリズム』やインジフ・トマンの『共通言語の魔術』と双壁をなすといっても過言ではない。そのような著作が日本語で執筆され、それを読むことができるということ自体が稀有な体験なのである。

本書では、ソシユールに先んじて行われた、ボードアン・ド・クルトネによる言語における共時態と通時態の区別、ラングとパロールの区別の重要性、文芸の科学を標榜したフォルマリストたちが提唱した芸術作品の異化効果、未来派詩人たちのザウミ（超意味）に触発されたヤコブソンの詩的言語の研究、プラハ言語学サークルにおける記号学の誕生にいたるまでの展開が詳細に論じられている。なかでも注意を引くのが、そうした言語学や詩学の理論形成に、別の芸術分野の運動が影響を及ぼしているという事実である。ロシア・フォルマリズムの詩学の場合、とりわけ絵画におけるキュビズムの影響（作品内のコンポジションにおける要素関係の重視や多視点的立場など）の大きさが指摘されており、当時の研究者たちと芸術家たちとの密接なつながりが、いかに幸福で実り豊かなものであったのかが了解される。

がしかし、あの〈情熱〉はどこにいったのか。あれだけ隆盛を極めた記号論ということばさえ耳にしなくなって久しい。ひとつには、この分野における研究の多くがロシア詩などの外国語文献を対象にしており、その理論自体を音韻体系の異なる日本語に直接適用するのが難しく、その概念をきちんと理解するためには二重の手間がかかるということもある。さらに、今日の私たちを取り巻くメディア状況の著しい変化というものもある。あらゆる情報がネット上に、価値の序列なく並列される時代にあつて、かつての記号学はあまりにも言語中心的でありすぎたのかもしれない。

ただ、ボガトウイリョフの著作を数年前に再読する機会があつた。そのきっかけは、チェコスロバキア時代にボガトウイリョフが民俗調査を行ったザカルパチア地方で撮影された映像のDVDや写真集が出版されたり、ボガトウイリョフの著作で紹介された民俗学調査映像がデジタル化されたことである。映像や写真資料のアーカイブ化によって今まで文献でしか触れることができなかつたものが、

実際に見たり聞いたり簡単にアクセスできるようになるのは大きな変化であるし、それだけで興味深いものだ。文献資料のデジタル化や映像資料のアーカイブ化が私たちにもたらす影響にはまだまだ計り知れないものがある。個人的にも、本書で紹介されている、これまであまり注目されてきたと言いつい難いポリヴァノフの日本語に関する研究やベルンシテインによる詩人の朗読コレクションを基にした音声学研究に興味を惹かれた。その意味でも、この著作は言語学や詩学に関心がある読者を導くよき水先案内人になってくれるはずであり、こうした仕事をどう引き継いで行くのかは後に続くものたちにかかっているのだろう。

執筆者について――

小林耕二(こばやしこうじ) 1969年生まれ。総社土曜大学主宰。専攻＝東欧文化研究(美学)、ヤン・ムカジョフスキー研究。小社刊行の訳書には、アルフォンソ・リンギス『暴力と輝き』(共訳、2019年)がある。

【特集2 『言語学のアヴァンギャルド』を読む】
忘れられていた言語学

橋本陽介

「ロシア・フォルマリズム」は、文学理論の領域では現在でも概説書に登場する。シクロフスキーの「異化」効果をもっとも有名であろう。そのほかトィニャーノフ、トマシェフスキー、エイヘンバウムらの論が、後の構造主義の先駆けとして評価された。

というより、フォルマリズムの成果は、後の構造主義やナラトロジーとの関連で言及されることが多い。そもそも、欧米ではトドロフによる仏語翻訳（邦訳では『文学の理論——ロシア・フォルマリズト論集』）によってその成果が知らしめられた。実際のところ、フォルマリズムを含む20世紀前半のロシアにおける言語研究そのものの状況を詳しく知っている人は、そう多くないだろう。言語学関連の概説書で、20世紀前半のロシアの言語学が話題になることもほとんどない。

本書『言語学のアヴァンギャルド——ボードアン・ド・クルトネからフォルマリズムへ』は、構造主義との関連ではなく、20世紀前半のロシアにおける言語研究の状況を明らかにするものである。

最初にポーランド出身の言語学者、ボードアン・ド・クルトネが紹介される。フォルマリズムや、後のプロップ、ヤコブソンなどは、ソシュールの影響がよく指摘されているが、ポーランド出身のボードアンも、1870年代から80年代にかけて、ソシュールに類似する概念をすでに打ち立てていたという。

ソシュールといえば、まず共時言語学と通時言語学の区別を行ったことで知られる。19世紀後半まで、言語学と言えば比較言語学で、比較言語学は通時的な研究（歴史的な研究）であったが、ソシュールは言語の共時的な体系にスポットを当てた。ボードアンも同様に、言語の共時態（ボードアンの用語では静態学）に眼を向けていたほか、ラングとパロールに類する概念や、「音素」の概念も打ち立てていたという。さらには、日常言語と詩的言語の区別なども行い、それがフォルマリズムに受け継がれることとなった。

1910年代後半から20年代にかけて、ペテルブルク学派とモスクワ言語学サークルが生まれた。このうちペテルブルク学派には、ヤクビンスキー、ポリヴァノフら、ボードアンの弟子の言語学者や、シクロフスキー、エイヘンバウムらが含まれており、モスクワ言語学サークルはヤコブソンらによって設立された。これらの理論家の名前を知っている人でも、本書でのべられる相互関係を知っている人は少ないだろう。

第3章「詩学誕生の前提」では、フォルマリズムの主張が、詩作における未来派の隆盛と連動していたことが明らかにされる。今日の文学理論の紹介では、この文脈を抑えていないことが多い。この指摘は重要だろう。後半では、ヤコブソン、そしてバフチンが登場する。この両者については、知っている人も多いだろう。

本書を通じてよくわかるのは、このころのロシアでは言語学の研究と詩をはじめとする文学テキストの研究が一体となっていたことである。ヤコブソンも、言語学者としてのイメージのほうが強いが、若いころの論文はほとんどが文学テキストの言語学的な分析であった（有名な「言語の六つの機能」の一つに、「詩的機能」が入っている）。

私は文学テキスト（主に小説）を言語学的に研究しているのだが、20世紀の言語学と文学は分離する方向に向かってしまった。このため、言語学者は文学テキストや詩的機能に着目しないし、文学

者のほうも言語学を知らない人が多い。だが、小説や詩は言語で出来ているのだから、本来的には言語学と親和性が高いし、言語学のほうでも、修辭的側面に着目すれば、新たな見方ができると個人的には思っている。かつて、中国語学者の太田辰夫は、言語学と文学を掛け合わせた「語文学」なる概念を提示していた。言語学と文学の再融合を考えるうえでも、本書は興味深い。

言語学史においても、文学理論史においても、見過ごされがちな理論にスポットが当てられているところがなんといっても本書のユニークな点である。

執筆者について――

橋本陽介（はしもとようすけ） 1982年生まれ。現在、お茶の水女子大学助教。専攻＝中国語を中心とした文体論、比較詩学。小社刊行の主な著書には、[『越境する小説文体――意識の流れ、魔術的リアリズム、ブラックユーモア』](#)（2017年）、[『ナラトロジー入門――プロップからジュネットまでの物語論』](#)、[『物語における時間と話法の比較詩学――日本語と中国語からのナラトロジー』](#)（いずれも2014年）などがある。

文化人類学(者)との出会い

金子遊

わたしは映像を専門とする批評家で、映像作家で、美術大学の教員もしているが、30歳を過ぎてからの関心は文化人類学や民俗学へと傾いている。カメラを片手に、沖縄、東南アジア、中東、アフリカの諸地域を「フィールドワークすること」を方便にして、旅するのが楽しくて仕方がない。そんなこともあり、水声社ではマイケル・タウシグ著『ヴァルター・ベンヤミンの墓標』と、アルフォンソ・リングス著『[暴力と輝き](#)』の共訳を担当させてもらった。わたしがこの領域の知と出会ったのは、ひとりの文化人類学者を通してなので、ここではそのはじまりの時節を思い起こしてみたい。

慶應大学SFCの2年生だった1994年の前期まで、わたしは大学のサークルで映像製作をし、友だちとロックバンドをやっている普通の若者だった。その頃に交際していた一学年後輩のKが都心にある女子学院高校の出身で、高校時代から漫画家の岡崎京子のアシスタントをしたり、中央大学の中沢新一の授業にもぐって、オウム真理教のシンパたちと肩をならべて講義を聴いたり、何かと進んでいる女の子だった。Kが夢中になって読んでいたのが、文化人類学者の今福龍太による『荒野のロマネスク』『クレオール主義』といった初期の書物だった。今福先生が後期にSFCで講義をすると聞いて、さっそく彼の「比較文化論」と「比較メディア論」を受講することにした。

*

当時の今福龍太先生は愛知県にある中部大学の教員で、金曜日だけ非常勤でSFCに2コマの授業をもっていた。『荒野のロマネスク』は、メキシコの先住民やチカーノの詩、カルロス・カスタネダの呪術師についての小説などを論じながら、自分自身も越境や移動をすることで、民族誌的なテキストを詩や小説などの文学作品へ近づけていく本だった。最初に会った頃は、まだ38、9歳の若い先生だった。『[クレオール主義](#)』やのちに『野生のテクノロジー』へと結実する内容をベースにした授業で、引用文を大判の紙にコピーして配布するのだが、音楽を聴かせたり、スクリーンに投影して写真や映像を見せたり、先生による外国語での詩やテキストの朗読が入ったり、講義というよりは現在でいうレクチャー・パフォーマンスの先駆けのようだった。当時のわたしは同人誌で詩や短編小説も書いている表現意欲の高い学生だったので、文化人類学に惹きつけられたというより、「学問でも自己表現ができるんだな」ということの方に感心したのではない。

そのうちに、3限と5限の授業のあいだの休憩時間に、非常勤講師の部屋で今福先生を囲んで雑談をする「今福ゼミ」のようなものがはじまった。ブラジル在住18年の帰国子女、大野一雄の舞踏研究所に通う学生ダンサー、Kやわたしなど熱心に講義を聴く学生が数人集まった。その場で最近の先生の関心事、つまりはメキシコやキューバやブラジルにまつわる文化的な事象、そして文学、映画、演劇、音楽など芸術一般について話を聴くのだが、学生相手でも手を抜かない高度な話題ばかりなので半分も理解できなかった。Kが調べたところによると、先生は普段キャンピングカーで暮らしていて、愛知と湘南を行き来しているという噂だった。「実家が辻堂にあるので、週末に帰ってくるのだろうね」と話していた。だが、先生は大学のキャンパスに迷いこんだ詩人かアーティストのような佇

まいで、触ったらパリンと割れてしまうか、その破片でこちらまでもが傷つきそうなほど繊細な人だったので、とても私生活についての質問はできなかった。1995年に『野生のテクノロジー』が刊行されたときは大学生協で高額なその本を購入し、サインしてもらったことを憶えている。

*

ヘンリー・ソロー、アントナン・アルトー、マヤ・デレン、トリン・T・ミンハ、アナ・メンディエタ……。後期の金曜の午後は今福先生の講義を2コマ聴いて、その合間に雑談の会に出席することを4、5年続けた。単位は取っていたけれど毎年聴講した。パフォーマンスとして作りこまれた授業なので、毎年ほぼ同じ話を聴くのだが、落語の枕みたいの話の入りが違ったり、ジャズ・セッションのように即興が入ったり、その変奏のほうを楽しんだ。当時は『クレオール主義』を書いた頃なので授業でも雑談の会でも、文化の混交性と人種の混血、そして旅と越境というテーマの話が多かったのは当然だろう。

そのこと以上に、学問としての文化人類学がもつ制度性、つまりはフィールドワークをして民族誌や論文を書き、学者になってアカデミズムで研究をつづけるという常道に対する批判が多かった。いま思えば、ジェイムズ・クリフォードら『文化を書く』グループによる、文化人類学の歴史への批判に共鳴していたわけだが、繊細で詩人のようなオーラをまとう今福先生のイメージから、批評や批判の言葉に意外な印象をもった。そこに批評家としての今福龍太もいるわけだが、くり返し学問の制度性や実利主義的な企業のあり方を批判するので、影響を受けたまわりの学生たちのなかには、大学院への進学や研究者への道をあきらめたり、大手企業に入るための就職活動を中断する者もいた。

中心にある太陽があまりに輝かしいと、まわりにいる者は目が眩むこともある……。わたしはといえば、ソニーの傘下に入ったかつての映画製作所に就職が決まっていたが、それを蹴って20代はアルバイト生活を送り、東欧や中東や南米への旅をつづけた。学恩ある今福先生と出会わなくてもそのように歩んだであろうから、人生の道を踏み外すほどの影響を受けたとはいえない。その後も師と呼べそうな人に4、5人出会ったが、カリスマ的な魅力をもつ人とほど、それなりに距離感を保ってつき合うという慎重さだけは身についた。早くも紙幅が尽きてしまった。挿話はたくさんあるので、続きをまた別の機会に書くことにしよう。

執筆者について――

金子遊（かねこゆう） 1974年生まれ。現在、多摩美術大学准教授、芸術人類学研究所所員。著書『映像の境域』（森話社、2017年）でサントリー学芸賞受賞。小社刊行の主な訳書には、マイケル・タウシグ『[ヴァルター・ベンヤミンの墓標](#)』（2016年）、アルフォンソ・リンギス『[暴力と輝き](#)』（2019年、いずれも共訳）などがある。

【連載】

英語から日本語へ

——裸足で散歩 8

西澤栄美子

今も健在であれば、ロシアのプーチン大統領や、日本と世界の政治の動向についての分析や小説をもっと読んでみたかったと筆者が思うのは、米原万理です。同じ年生まれで、近所ですれ違ったことのある彼女には、尊敬と親しみをずっと感じていました。

米原万理の晩年の講演集『愛の法則』⁽¹⁾の第2章「国際化とグローバリゼーションのあいだ」は、筆者が第二外国語としてフランス語を教えていた大学で、新入生の課題図書としていました。ここでは、縄文時代に中国から入ってきた言葉、文化、文明に、日本がどんなに大きな影響を受けたか、鎖国時代の日本にとっての、唯一の文明国と信じられ、その最新科学や文化を学んだオランダ語、明治以降の、英語、フランス語、ドイツ語などの隆盛が語られ、その時々で、軍事と経済で最強の国の言葉を一つ定めて、その言葉と文化を「一心不乱に取り入れる」という、日本の傾向が語られています。

言うまでもなく、敗戦後この最強の国とはアメリカ合衆国であり、日本が必死で取り入れてきたのがアメリカ英語です。

米原万理は、彼女の同時通訳としての経験から、英語と日本語の同時通訳者が、英語を絶対視するあまり、批判精神と複眼的思考を失っていることを指摘しています。日本人のほとんどが、義務教育で英語を学んでいるので、他の外国語と日本語の同時通訳者は、批判精神、複眼的思考を身につけています。英語一辺倒の外国語教育を受けることで、学習者には、英語通訳者と同じ問題が生じます。小学校から、英語教育が始まります。小学校で身につけるほどの英語は、小学生なら英語圏の学校に通学すれば、2、3週間で容易に身につけられるでしょう⁽²⁾。筆者の学生時代の友人で、ともに学者である、ドイツ人の母親と、イギリス人の父親を持つ、アンバーバラは、非常に聡明な人でしたが、だからこそ、英語でも、ドイツ語でも、自分の本当の気持ちを伝えられないということに悩んでいました。筆者のように、日本語のみを母国語として成長してきても、同じなのだ、と伝えましたが、「本当の気持ち」を伝えるには、どの言語であっても、一生をかけての努力が必要なのだ、と今になって思います。幼児や小学生の教育には、まず、日本語の豊かさを、文学を通して徹底的に学ぶことが、自らの自己同一性を得、世界の人々と対話するための一番の力になると考えます⁽³⁾。

(1) 米原万理『米原万理の「愛の法則」』(2007年、集英社新書)。

(2) バングラデシュ難民の少年、ファヒム・モハンマドは、2012年4月、11歳の時に、12歳未満の部のチェス大会で、フランス・チャンピオンになりました。彼はフランスの小学校と、チェス教室で、一からフランス語を学びました。映画でファヒムを演じた、アサド・アーメッドは、渡仏3カ月目の、オーディション当初、フランス語の単語も数えるほどしか知りませんでしたが、彼に付き添った先生と、映画のスタッフたちのお蔭で、数週間でフランス語を上達させ、映画の終盤では流暢なフランス語を話せるようになったそうです。『ファヒム——パリが見た奇跡』(監督・脚本 ピエール＝フランソワ・マルタン＝ラヴァル、2019年、フランス)。

(3) 国語教育から小説を排すばかりでなく、古文・漢文を「役に立たないから」教育カリキュラムに入れる必要はない、という議論も出ています。日本語のルーツと文化を知らない日本人の言葉は、他の国の人にとっては、中身のない単なるお喋りでしかないでしょう。先日、与党の長老が「詩経」に基づく「他山の石」を誤用して（あるいは元及び現首相を皮肉るつもりなのか）話題となりました。

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。

【連載】

崩壊後のロシア、郊外の森と沼地のただ中で

—Books in Progress 8

板垣賢太

本「コメント通信」の2020年11月号にご寄稿いただいたロシア人作家アナイト・グリゴリャンさんの小説集『オレデシュ川沿いの村』が、まもなく刊行の予定です。

アナイト・グリゴリャンさんの経歴を簡単にご紹介します。1983年、レニングラードで生まれ、2010年にサンクトペテルブルク国立大学で生物学博士の学位を取得。2011年に、デビュー作『機会仕掛けの猫』を発表して以来、「ズナーミヤ」、「ノーヴィー・ミール」等のロシアの歴史ある文芸誌上に次々と作品が掲載され、注目を集めている新々気鋭の作家です。

さて、『オレデシュ川沿いの村』の舞台となるのは、ペテルブルクの南を流れる実在の川、オレデシュ川沿いの小さな村です。中心都市ペテルブルクから少し離れると、人気のない森の合間にニュータウンが点在しはじめ、都会人が夏の休暇を過ごす別荘地帯となっていますが、本書の舞台は、さらにニュータウンからも離れた、原野と沼地を通り抜けるぬかるんだ未舗装道路でのみ外界と結ばれた村落です。現代的な娯楽もなく仕事もないこの村でくすぶる若者たち、あるいは伝統的様式にしたがって変わりなく生きている老人たちの生活を、一人の住人の少女カマローヴァの目を通して、時にコミカルに描き出したのが本書です。

時代としては、ソヴィエト連邦の崩壊からまもない1990年代であることが推察されますが、村の人々の生活にはいわゆる文明の利器の姿があまり見られません。電話は駅と病院にのみ存在し、作中で明確に自動車を所持している描写のある人物は一人しか出てきません。主人公カマローヴァは、村から村へは徒歩で移動し、野原の草を燻して吸う自家製の「タバコ」を吸いながら、冬でなければ時に裸足で森を歩き回ります。村には専門医がおらず、人々は薬草や呪文による民間療法にも頼り、村はずれには当たり前のように「魔女」と恐れられる老婆が住んでいます。集合住宅や、水洗式便所も存在しないと思われ（カマローヴァはマンションに住む町の住人を「互いの頭の上でクソしてる」と嘲笑します）。こうした生活において、人々は貧しいながら協力して生活物資を分け合ったり、互いの家にあがって何時間もおしゃべりをして過ごしたりしています。彼らが営んでいるのはロシア革命以前ともさほど変わらない伝統的な生活様式のようなのですが、これらが、ロシアの森や川の自然の美しさとともに、間もなく消えていく予感をにじませる、はかないものとしても描き込まれており、こうした生活に縁のなかった筆者のような読者にもどこか郷愁を感じさせます。

これだけでは、時空から切り離された美しき生活様式を懐かしむことが中心の物語と思われるかもしれませんが、ロシアの地方社会の荒廃という現実もまた顔をのぞかせています。カマローヴァは6人兄妹の長女で、13～15歳と思われませんが、父親はアルコール中毒で職に就かず、家庭内で暴力をふるい、母親が裁縫工場に勤めて家計を支えているので、家事は子供たちが行なうほかありません。ロシアの初等教育は日本の小・中・高を結合したものと同等の11年制ですが、カマローヴァは「家事が多すぎて」8年生で学校を退学しています。生活に追われる彼女が夢見るのは、すべてを捨てて森の奥深くに小屋を建てて暮らし、水辺の妖怪ルサルカのようになることで、のどかで美しい生活の上に、ぬぐい去ることのできない閉塞感が漂っています。

本書に登場する男たちの多くは、カマローヴァの父親と同じようにアルコールに溺れるか、不倫に

うつつを抜かすかで、物語上の重要な役目を果たさず、主役はその裏で助け合いつつ生活を支える女たちです。ソ連時代には「農民たち」の声を伝えることで地方社会の復興を目指す農村派と呼ばれる作家たちがいましたが、多くは男性や知識人を主役としていました。本書は、語られることの少ないソ連崩壊後のロシアの地方の状況を伝え、庶民の女性たちの活躍を描き込んでいるという意味で、新時代の農村派小説と位置づけうるものなのかもしれません。

以上のことはさておき、何となく懐かしい感じもするロシアの農村の空気を、本書は十二分に体験させてくれますので、ぜひ手に取っていただければ幸いです。

執筆者について——

板垣賢太（いたがきけんた） 1991年生まれ。水声社編集部所属。

【連載】

小社刊行物の定価表示(外税表示)へのご理解のお願い

—営業部便り 1

山口祐一

日頃より小社書籍をご愛読いただき誠にありがとうございます。

さて、この4月から、政府は書籍にかぎらず小売店店頭での商品の消費税の税額表示を、いわゆる内税(本体価格と消費税額の総額表示)方式に「義務」化する、とアナウンスしています。

「またか!」というのが、正直なところですよ。消費税導入以来、やれ内税だ、外税だの大騒ぎを繰り返してきて、まだ懲りないのでしょうか。消費税導入以来の経緯を簡単にふり返ってみますと——

1989(平成元)年4月に消費税(3%)導入。政府による総額表示の指導のもと、カバー、スリッパの刷り直し、刷り直しによるコストアップを嫌っての2万タイトルの書籍の絶版等がおこり、出版業界にとっては、非常に大きなダメージになりました。(書協加盟1社当たり3623万円の損害が発生したといわれています。)

1997(平成9)年に消費税が5%に。この頃には大多数の出版社が外税表示を採用するようになり、それが定着していきました。

余談ではありますがこの時期、私は某書店に勤務しており、消費税3%のままの総額表示の書籍と5%の外税書籍の混在する中、書店員、読者ともに混乱する事態になったことを鮮明に記憶しております。

その後、ご存じの通り消費税は、段階的に、2014(平成26)年4月に8%、2019(令和元)年4月に10%となりました。

そして、今年2021(令和3)年3月31日に「消費税転嫁対策特別措置法」の失効に伴い、同法による価格表示の特例(税抜価格の併記、外税表示)も終了となります。そのため、2021(令和3)年4月1日からは、消費者に対して商品の販売、サービスの提供等を行う事業者は、「総額表示(税込価格の表示)」を行う必要があります。書店店頭での混乱や読者からのクレームもほとんどない状態にもかかわらず、また再び総額表示が「義務」ということになったわけです。(もっとも、この「義務」に「違反」しても罰則はないようです。コロナ禍のもとで行われてきた「自粛要請」無視に対する「罰則」をめぐる大騒ぎを思い出さないでもありません。)

過去の例をみますと、今後消費税が再び上がらないとも限りません。その都度、コストアップによる負担が起きたり、絶版にせざるを得ないタイトルがでてきたりするというのはいかにも不合理です。小社では、現行の外税表示がもっとも合理的なものだと判断し、4月以降の新刊についても、従来通り、「定価〇〇〇〇円+消費税」という外税表示を維持し、総額表示は、現在の政府には申し訳ありませんが、採用しないことといたしました。

これまで同様、小社のみならず、日本の出版界全体として、少数ではあっても多種多様な書籍(これこそが〈表現の自由〉、〈言論の自由〉の基礎であり、〈民主主義〉の社会を支えるものなのではないでしょうか)を読者の皆様にお届けしてゆくべきだと考えております。

ただ、総額表示「義務化」に伴い、書店店頭での混乱などもありうると思われれます。小社では書店の店内に「税込価格換算表」の表示をお願いすることも考えております。この表をごらんいただくと、たとえ価格表示が外税(税別)であっても一目で税込価格がわかる、そういうリストです。この「税

込価格換算表」は、小社が加盟する一般社団法人日本出版者協議会（出版協）のウェブサイトからもダウンロードいただけますので、よろしければご利用下さい。

読者の皆様のご理解とご協力のほど、心よりお願い申し上げます。

執筆者について――

山口祐一（やまぐちゆういち） 1975年生まれ。水声社営業部部长。