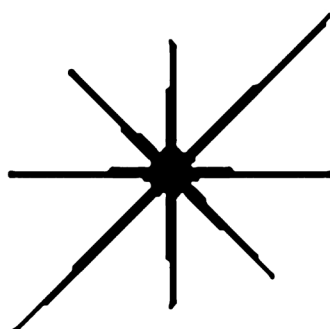


コメット通信 12

[’21年7月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

【特集 ロベール・パンジェ】

散文によるひとり連歌のようなもの

——『パッサカリア』

芳川泰久——3

慎みと不遜

——ロベール・パンジェをめぐって

堀千晶——5

優れた小説家は上手く破綻する

鈴木創士——8

想像(する／される)ラジオとしての小説家

佐々木敦——10

ブランショあるいはレシの経験

千葉文夫——12

個人の危機と芸術

——ハロルド・ローゼンバーグ『芸術の脱定義』をめぐって

勝俣涼——14

イランの水タバコの行方

谷憲一——16

文化人類学者と詩人のこと

金子遊——18

【連載】

ロシアのポストモダン小説

——Books in Progress 11

板垣賢太——20

ショーケンからしおんへ

——裸足で散歩 12

西澤栄美子——21

【特集 ロベール・パンジェ】

散文によるひとり連歌のようなもの

—『パッサカリア』

芳川泰久

ロベール・パンジェの『パッサカリア』（堀千晶訳）を読み終えて、最初に抱いたのは、本は人を選ぶのだなという思いであり、それにとまらぬ実感というか記憶である。翻訳の場合、本が訳者を選ぶと言い換えてもいいが、どんなに訳したい本でも訳す機会に恵まれないことがあって、わたしには本が訳者を選んでるように思われてならない。

じつはそんな本がわたしには二つあって、一つはミシェル・セールの『離脱』である。読後、これはセールの小説だと思った。その自由直接話法（自由間接話法ではない）に託された声（それが小説の奥に潜む作者の声と同質なのだ）とそれを運ぶエクリチュールの作り出す絶妙の離脱感、あえて言えば、親しんだものからの離脱や放浪の感触が横溢していて、ぜひ訳したいと思いつつながら、気がつくとも邦訳が出ていて、ああ、『離脱』には選んでもらえなかったと感じたのである。

そしてもう一つ訳してみたかったのが、パンジェの『ソングジュ氏』である。これはいまだに訳されていないが、ページ数が少ないため、一冊での刊行は難しく、その意味で、この本はまだ自らの眼鏡にかなう訳者を見つけれないでいるのかもしれない。かつて書いた『ソングジュ氏』 瓜ふたつの物語』を読み返してみると、老人の日常が淡々と描かれているようで、その語りに潜む遊びに自分が魅了されていることがわかる。

話線はいちど語り終えたことばを絶えず反芻しては前進する。しかもこれにソングジュ氏と女中ソジーのやりとりが絡む。姪シゾーとの手紙のやりとりを加えてもよい。とにかく反復の「いまなら、変奏の、と付け加えるだろう」力学ののっとなって、物語はあちらこちらに挿話の種子を散布し始める。

そんな埋もれていた記憶を引っ張り出したのが、『パッサカリア』である。時間が経過して、「ヌーヴォー・ロマン」という前衛小説の文脈の外でこの小説を味わうことができるのは、むしろ幸せである。そうした新たな文脈でこれから本書を読まれる読者に、あえて言えば、これは散文によるひとり連歌のようなものである。連歌の場合、前の句を受け止めながら飛躍しあるいは転ずる言葉の連なりに詠む人びとの声を聴き取っていく面白さがあるが、それを散文によるシークエンスの連なりで、前のシークエンスをどう受けとめ、どう受け流すか、あるいはどう転ずるか、どう離れるか、どう新たなものを加えるか、等々の作業を、ひとり書きながらおこなうのがパンジェである。それは結果として、反復と変奏の言葉の群れを生み出す。

だからいちど描かれたことを、物語の情報として固定してはならない。揺らぐ情報のなかから、その固定をはかることで物語を前進させるのが探偵小説をふくむいわゆる小説とするなら、『パッサカリア』にあるのは、その固定からの、紡いだ言葉が固定するより早く新たな言葉を紡ごうとする、まさに言葉の可塑性を持続させる自由を求める動きなのだ。だから『パッサカリア』の言葉は固まらない、自由に打ち震えている。

連歌のようなものと言いつつながら、しかし小説的散文が韻文形式と異なるのは、言葉の転じ方にある

種の縛りのようなものがある、それが変奏を伴った反復ではないか。その基点になるのが、『パッサカリヤ』のなかでときに記される「これらの断片をどうすべきだろう」というつぶやきである。これこそ、それまで連ねてきた断片＝シークエンスをどう転じるか、どう言葉の可塑性を維持しながらテキストを書き連ねるのかに向けたつぶやきであって、その一言をきっかけに何かまた企てられる。その企てを、変奏を伴う反復と呼んだのだが、作者も読者も、この基点にもどってまた別の方へと出発し、そこで新たな言葉の風景に触れるのだ。

そうした基点になる言葉はほかにもあって、たとえば「静けさ。灰色。」である。想像をたくましくすれば、それは『パッサカリヤ』を書くパンジェにとって具体的な基点になる言葉（イメージ）であって、たとえば「静けさ」とは、言葉が立ち騒ぐ前の静謐をふくみつつ、言葉を紡ごうとする作者を取り巻く静けさかもしれない。「灰色」とは、言葉で埋められていくページの、白紙と闇をともにふくむまだはじまらない非人称的とか中立的な空間を指向しているのかもしれない。

そうしたいくつかの基点にもどりながら、厩肥の上で死んでいるのは、あるいは死んでいなかったのはだれなのだろう、いや何なのだろう、そしてそれを発見したのはだれなのか、と言葉は幾重にも分岐しながら転じていく。その流れに身をまかせることが、パンジェを読むことなのだ。

そしてわたしが、堀千晶氏こそ『パッサカリヤ』に選ばれたのだと確信したのは、読んでいるとき、それが翻訳だとはいちども思わずに書かれた言葉の連なりをこの身で踏破しているという感覚がつついたからだ。それはより本質的な意味での「本は訳者を選ぶ」であって、そのめったにない体験を、本書は差し出してくれた。

執筆者について――

芳川泰久（よしかわ やすひさ） 1951年生まれ。現在、早稲田大学文学学術院教授。専攻＝フランス文学。小社刊行の小説には、『歓待』（2009年）、主な訳書には、バルザック『二人の若妻の手記』（2016年）、アラン・ロブ＝グリエ『もどってきた鏡』（2018年）などがある。

【特集 ロベール・パンジェ】

慎みと不遜

——ロベール・パンジェをめぐって

堀 千晶

言語を徹底的に掘り崩してゆくパンジェ作品は、失敗に成功する（ことに失敗する）ことに向けて組織されており、当然、文学機械はつねに壊れることにならざるをえない。そしてこの故障，不全，乱調には、紋切型を壊れた機械のように繰り返すことばかりでなく、肯定性と笑いと諧謔の感覚が張りついている。かれの灰色のニヒリズムとユーモアには、慎みと不遜さが共棲している。

慎み (PUDEUR)

重要なすべての作品に要求される特質。慎みを欠いたウェルギリウスやダンテやセルバンテスなど想像できない。[……]偉大な芸術は、わたしがおもうに、慎みをもったものでしかありえない。

ユーモア (HUMOUR)

文学にほかの薬味があるだろうか？

社会生活においてはどうか？

孤独な内省でさえも？ [……] なによりじぶん自身を笑うこと，その通り。けれど喜劇作家というのは一般的に憂鬱な気難し屋なのだ……⁽¹⁾。

文章の厳しさと表裏一体の精緻さ，乾燥と不可分の諧謔。

デビュー作であるユーモアに満ちた短篇集『ファントワームとアガパのあいだ』において、「そのまま受け取らねばならぬもの，それは言語である。表現されたもの以外，決して思考されない。何も語らぬ人々など道化にすぎない。『雄弁な沈黙』をわたしは信用しない」と語りつつ、「テキストが躊躇いがちで冗漫になるほど，作者は深遠になるだろう。文体というのは実際，テクニクなのだ」と，深遠さの見かけをつくる技術をシニカルに突き放してみせる⁽²⁾。語ることも語らぬことも信用ならないとするなら，その隙間を縫うようにして精確なフレーズを，調子を見つけねばならないことになる。小説家を主人公とする『誰か』では，精緻な言葉の探究は以下のように描出される。

正しい語を見つけること，正確に語を見つけることは，まったく素晴らしい。通りすがりに言っておくと，よくあることなのだが caca [糞便，汚らわしいもの] という語こそ最高に精確なのだ。すこし笑いが必要だ⁽³⁾。

また「失敗した小説」である旨が末尾で宣言される『マユあるいは素材』ではすぐさま，失敗については「どちらでもいい」，「わたしにとって問題なのは上手に歌うことではない」といわれ，「もうわたしには語ることはない，だがすべてはわたしの手元に残る，わたしは勝利したのだ」と不遜な勝利宣言をしてみせる⁽⁴⁾。文体と糞便，失敗と勝利はびたりと縫い合わされる。

さらに見てゆこう。『手回しオルガン』は，使い古され調子の狂った手回しオルガンの「リトルネロ」——ベケットはそれを「オールド・チューン」と翻訳したというか翻案した——が鳴り響き，しかし

その音がメカニズムの故障によってふいに中断し、オルガンを叩くと音が再開するというシーンから始まる。この中断されながら反復されるリトルネロの響きとともに登場するトゥーパン氏とポマール氏は、「しわがれ声」（字義どおり訳すと「砕け壊れた声」）で、単語やフレーズの途中で語るのをやめ、同じ語を繰り返す⁽⁵⁾。こうした中断と再生を繰り返す壊れたリトルネロを、まるで作品の構造全体で体現しているようなものに、たとえば『誰か』がある。同作では、作家である「わたし」の机から原稿が一枚なくなっておりそれを探し続けるという挿話が、中断を挟みつつ、冒頭から幾度も語りなおされるのだが、同作品において破壊と肯定は、裏表一体のものとして貼りついている。ニヒリズムも一周まわって、自己言及的に適用されると、肯定性を準備するものになりうるのである。

馬鹿みたいに、人生の最中で道を間違えたことにこんなふうに気づいて、どうして間違っただかと自問しながら時を過ごすこと。[……] もうできることはなにひとつない。不可能なことさえも。[……] 未来がいきよに崩れ落ちる音が聴こえるのはたのしい。それがわたしを窒息させ、妨害してきたのだから⁽⁶⁾。

未来などないという幸福。そこでは希望と絶望がないまぜになっているのか、それとも希望も絶望も消失しているのだろうか。未来の欠落は『パッサカリア』の主題のひとつをなすものでもあったが⁽⁷⁾、未来ばかりでなく過去も確固たる記憶もなく、現在起こっていることを聞き届ける耳もなく——パンジェにおける「難聴」の主題——、未来と過去と現在のあいだで宙吊りにされながら、パンジェ作品は言葉を吐き出しつづける。まるで機械を停止させるメカニズムそのものの調子が狂ってしまって、時と死の彼方で言葉が否応もなく生成されてゆくかのようだ。

『配達不能郵便』にあるように、正常にうごいている「機械」が、人間を社会関係のメカニズムのなかに絡めとるものでもあるとするなら、機械の調子を狂わせるという主題が出てくることの背景のひとつにもなるかもしれない（同作では『ルカによる福音書』の放蕩息子の挿話が想起されている）。郵便局とともにパンジェ作品の重要な場をなす「カウンター」にいる「ギャルソン」は、機械を狂わせることについて、「よりのたくするのためなら反対しません」と述べるだろう⁽⁸⁾。「たのしい知識」⁽⁹⁾ よろしく、パンジェ作品では哄笑を起す狂騒が繰り返されられる。たとえばこの「ギャルソン」は、客の「ルヴェール氏」に「脱げ」とうながされて、やや抵抗しつつもジャケットを脱ぐ。するとかれの着ているシャツは胸部分だけで、それに蝶ネクタイをして、その下に身体に貼りつく袖なしの下着を身につけていたことが判明する。こうしたヒラリアスな滑稽さが全篇にわたって最も頻繁にあらわれる作品は、おそらく『バガ』であろう。

ヘリオガバルスの伝説やウルフ『オーランドー』をおもわせる作品である、というのもひとつの紋切型にすぎないかもしれないが、とにかく王とその顧問をつとめる大臣バガを中心として、多くの脱線と騒動をふくむ物語である。冒頭から「階級 (classe)」の地口でもあろう「下賤さ (crasse)」が喚起され、「下賤さの王」であることが告げられるとともに、ときに戦争、疫病、革命が問われるのだが、この革命性は性やジェンダーの制度をも標的としている。王やそのほかの人物たちの服装じたいが、ドラッグでディヴィーナな仮装パーティのようであり、王の室内履きは白鳥を模したもので、その室内着のまま賓客のまえでスピーチをしたりもする。また王はバガに、「きみが好きだ。きみなしでは生きていけない」と嘖然とするような紋切型で愛の告白をしてみせたかとおもうと、性別を変え性器も消滅させて修道女となり、キリスト教全体を女性化し、その神を女性化するという試みに着手してゆく⁽¹⁰⁾。ヒラリアスな哄笑、白々しい純愛、ねじれた信仰。形式的実験の極致に挑んだ『パッ

サカリア』や『この声』のような研ぎ澄まされた作品にも、不遜な笑いの要素はいくらか透かし見えるにちがいない。パンジェはつぎつぎに作風を変化させてゆく。リトルネロのなかに作者自身が引きずりこまれてゆくかのように。

【注】

- (1) Robert Pinget à la lettre. *Entretiens avec Madeleine Renouard*, Belfond, 1993, pp. 90-91, 150-151.
- (2) Robert Pinget, *Entre Fantoine et Agapa*, rééd. Minuit, 1966 [1e éd. La Tour de Feu, 1951], pp. 56-57.
- (3) Pinget, *Quelqu'un*, Minuit, 1965, p. 28.
- (4) Pinget, *Mahu ou le matériau*, Robert Laffont, 1952, p. 212.
- (5) Pinget, *La Manivelle* suivi de *Lettre morte*, Minuit, 1960, pp. 9-10.
- (6) Pinget, *Quelqu'un*, *op. cit.*, pp. 18, 20.
- (7) Pinget, *Passacaille*, Minuit, 1969, p. 100 sq. (『パッサカリア』堀千晶訳, 水声社, 2021年, 79頁以下)。
- (8) Pinget, *La Manivelle* suivi de *Lettre morte*, *op. cit.*, p. 76.
- (9) 近年ではウィリアム・マルクスが同名の書籍を刊行している。William Marx, *Un Savoir gai*, Minuit, 2018.
- (10) Pinget, *Baga*, Minuit, 1958, pp. 7, 12, 41, 87-88, 149-170.

執筆者について——

堀千晶（ほりちあき） 1981年生まれ。現在、早稲田大学ほか非常勤講師。専攻＝フランス文学。小社刊行の主な訳書には、ジャン＝ピエール・リシャール『ロラン・バルト 最後の風景』（共訳, 2009年）、ロベール・パンジェ『パッサカリア』（2021年）などがある。

優れた小説家は上手く破綻する

鈴木創士

ロベール・パンジェはヌーヴォー・ロマンと称せられる他の作家たち、例えばロブ＝グリエのような人たちと、その類縁性にもかかわらずどこか決定的に違うところがあるのではないかと前々から思っていたが、そのことを突き詰めて考えたことはなかった。今回、堀千晶訳『パッサカリア』を読んで、臆げながらそれがわかった気がする。

私は自分の肉体のなかで自分を無に帰せしめたい、その生身の肉体のなかに消えたままでいたいと願うことがある。健康とは病気であることを含めてそのようなものであると考えていた。私は苦痛を覚える。この苦痛はどこからやって来るのだろうか。だが病気の状態を「成功」させることができる。それは優れた小説家たちが彼らのエクリチュールにおいて巧みに破綻し、心地よく失敗を喫するようなものである。これは作家として目指すべき理想的境地である。訳者の解説にあるように、ベケットが言うとおりの「上手く破綻すること」ができればどんなにいいだろう。破綻するだけでは駄目だ。巧みに破綻しなければならない。パンジェという作家はまさにそれなのだとは納得する。

パンジェの作品には、訳者の指摘どおり、この『パッサカリア』におけるバッハ効果のように明らかに「音楽的」変奏があるが、地の文があって補助線のように別のメロディが奏でられるというのではなく、文と文がかなり厳密な対位法を形づくっていて、これが絶妙なりズムと全体の意味と風合いを生み出している。しかし調和だけがあるのではない。対位法は必ずしも垂直のハーモニーの追及だけで事足りるとするわけではないし、必ずや不協和音が顕れ、垂直と水平の構造は互いの音を聞こえざる主旋律の一種のズレとして否定し合いもする。対位法における数学は別の次元の数学をあくまでも感覚的所与として前提せざるを得ない。バロックの作曲家ジェジュアルドのような音楽を聴いてみればそれは一目瞭然である。ハーモニーの構造には必ず不確定要素があり（ハーモニーもまたピタゴラス派の「天界の音」だけで成り立っているわけではなく、地上の雑音も混じっている）、それは感性の次元においてさえやがて破綻することになる。音に関して我々の脳はいまや電波の混線のなかにある。19世紀後半以降、音楽を含めたあらゆる芸術が一度ならずその洗礼を受けたのはむべなるかなである。音楽の歴史に発展というものがあつたのだとすれば、それは進化などではなく「破綻」であった。我々はその破綻を聴いて、愛したのだった。聴きつつ読む者にとって小説芸術、いわんや小説における音楽はそれとどこに違いがあるというのだろうか。

パンジェにおいて特徴的であるいわゆる言葉の遊びはどうか。それは技法の戯れなのか。いずれにせよそれは言葉への正当なこだわりで端を発するものではあるが、必ずしも技法的な戯れではないと思われる節がある。勿論、小説家には遊びが必要であるだろうし、パンジェはマックス・ジャコブを敬愛していたそうだから、そんなユーモアの機微から小説全体を作り上げることもあるだろう。だがそれ以前に、それぞれの小説には生理というものがあつて、そもそもそれが作家に言葉自体の分裂と接合を強いたのではないか。たしかにそれは言葉遊びに見えるが、ここでは言葉遊びはその生理の一環であつて、レーモン・ルーセルの場合も同じようなことが言えるのではないかと私には思われ

る。パンジェの場合もルーセルの場合も、その文章の動機において、小説全体にとって遊びや技法を超えるやむにやまれぬ知られざる必然性があるのではないか。それは第一に小説全体にとって欠かせない感覚的必然性であり、しかも意味論的必然性であることもある。つまりそう書かざるを得ない言葉というものを小説自体が生まれつつある言葉の星雲のなかにすでに準備しているのである。どれが事前に事後なのかはわからない。言葉遊びはその一部であり、それ自体が小説の生理である。こうして文章にはそこで使われる言葉そのものによって確信的に確定的に「破綻」をうながす流れがあるということになる。

誰が語っているのだろうか？ そもそも小説に登場人物など必要なのだろうか。そんな風に以前から思っていた。少なくともプロットにとってさえ判明な登場人物など要らないのではないか。『パッサカリヤ』において次々と入れ替わる登場人物は、すでに通常の意味での小説の登場人物であることをやめているが、それでもこの小説の真髄というか魂の在処を示していると思われた。「機械がどこかこわれている」。それが真実である。世界はその周りをまわっている。小説もそうである。それなら語り手だって壊れてしまっているし、それは当然のことだ。強迫観念が一種の真理となるときがある。パンジェの筆先から現れたこれらの幽霊たちは小説世界のみならず我々のいる世界をまるごと引きずって行く。登場人物がどうなるかはもはや読者次第である。これはほとんど名人芸に近いのではないか。ここでも巧みに語るということは巧みに破綻することなのである。

余談だが、日本の小説家はどのようなだろう。例えば、他に考えられるのはごく少数だろうが、パンジェとは似ても似つかない代表格である泉鏡花のような作家は？ 鏡花もまたその天才的な文章表現において、その名文とともに上手く破綻していると私は思うのである。

執筆者について――

鈴木創士(すずきそうし) 1954年生まれ。フランス文学者、作家、ミュージシャン。小社刊行の主な訳書には、エドモン・ジャベス『問いの書』(1988年)、『ユーケルの書』(1991年)、『書物への回帰』(1995年)などがある。また、最新作には、『離人小説集』(幻戯書房、2019年)、『うつせみ』(作品社、2020年)などがある。

【特集 ロベール・パンジェ】

想像(する／される)ラジオとしての小説

佐々木敦

ロベール・パンジェという名前を知ったのは、ご多分に漏れず、故・江中直紀氏の紹介によってであったと記憶する。もう時効(?)だから書いてしまってもいいかと思うが、私は10代のごく短い期間、江中氏の講義を拝聴したことがあり、確か一度くらいは個人的にお話しさせていただいたこともあった。そのときにはパンジェの話は出なかったと思う。なにぶん遠い昔のことで記憶が怪しいが、のちに『ヌーヴォー・ロマンと日本文学』(2012年)に収録されることになるパンジェにかんする文章のどれかを読んで、すでにその頃の自分は「ヌーヴォー・ロマン」と総称されていた或る時期のフランス語作家たちの邦訳を読み漁ってもいたので、まだそんなすごい作家がいるのか、ひとつも翻訳されていないのか、それはぜひとも読みたいものだ、と思ったのだと思う。

だがパンジェの日本語訳はいつまで経っても出なかった。『息子』の江中氏による部分訳が「早稲田文学」2003年3月号に掲載されたとき、私がパンジェの名を知ってから20年が経過していた。その後、2011年2月に江中氏は亡くなり、追悼出版として『ヌーヴォー・ロマンと日本文学』が編まれた。私は内心、江中氏が『息子』の全訳を完成させており、これから遂に刊行されるのではないかと密かに期待した。だがそれは現在に至るまで実現されてはおらず(訳稿があるのかどうかも私は知らない)、その代わり(?)に堀千晶訳『パッサカリア』が、とつぜん書店の棚に出現した。

私はフランス語を読めないで、たまたまではあるが数年前に、パンジェの英語訳を何冊も手掛けているバーバラ・ライトの訳による作品集“TRIO”を入手していた。ジョン・アップダイクの序文が付された同書には、『パッサカリア』の非常に充実した訳者解説「パンジェに魅せられて」でも触れられている「ファントワーズとアガパのあいだ」と「あの声」、そして「パッサカリア」が収められている。原文を知らないので訳がどうこう言えるものではないが、一般にヨーロッパ言語は英訳すると比較的わかりやすくなるものだが、パンジェにかんしてはそうでもなかった(特に“That Voice”は超難解)。とはいえ、こうしてようやく日本語になった『パッサカリア』は、堀氏の流麗な訳業と行き届いた解説のおかげで、じつに40年近い長い長い歳月を経て、遂に真の意味でのロベール・パンジェとの遭遇を私に齎したのである。

さて、では『パッサカリア』とは如何なる小説なのか。これも堀解説の受け売りを込みで言うと、やはり最初に思い浮かんだのはサミュエル・ベケットの小説、それも抽象化が押し進められる前段階の中短編や『モロイ』『マロウンは死ぬ』『名づけえぬもの』あたりであった。ベケットとパンジェの親交については堀解説に詳しいが、たとえ直接の関係がなかったとしても、読めば一目瞭然である。それからやはり個人的にも親しかったというアラン・ロブ＝グリエの諸作との共通性も感じられる。あとはナタリー・サロトとか? ルイ＝ルネ・デ・フォレとも似ているところがあるかもしれない。いずれも私の貧しい読書歴からの連想でしかないが、ともあれ、以下はこうした事どもを踏まえた雑駁な感想である。

「ロブ＝グリエが『まなざし』(覗くこと)を重視するのに対して、じぶんは『声』(聞くこと)を重視しているとパンジェは言う。パンジェは、書くことは、ほかの誰にも聞こえない『声』を耳で記録し、その抑揚、声調(トーン)を精緻に言語化することにほかならないと繰り返し語っていた」(堀

千晶「パンジェに魅せられて」)。これはまったくその通りなのだが、『パッサカリア』というテキストの内部では、「ほかの誰にも聞こえない『声』」の聞き取りと同じくらい、あるいはそれ以上に、ほかならぬ自分にも聞こえない、という事態が繰り返し語られていることに注意を向けておきたい。「耳がよくないので、聞こえてくるこのささやき声も信用できない」(『パッサカリア』)。確かに「声」はしているのだが、しかしそれがよく聞こえない、ということ。

この信用ならない「声」のありようは、この小説の中心に据えられた或る男の死、「かれ」の絶命という出来事／事件の——ロブ＝グリエと相通じつつ両者の差異をも際立たせる——曖昧さ、不透明さ、不確定性と、明らかに繋がっている。複数の、ひとりのものであっても一定とは言えない「声」たちによる互いにくい違い幾つもの矛盾を孕んだ証言を受信しつつ、事の次第をどうにか語り尽くそうとけんめいに、いや、もしかしたら意図的にきとうに「聞き役」を務める何ものかが、これを語っている／書いているのであって、なにしろよく聞こえないのだから聞き間違いだってあるかもしれない、聞き取れなかったところは(無意識に)想像で埋めたりもしているはずで、だからこれはいわば調子のおかしい、ほとんど壊れかかったラジオのような小説なのだ。

サロートの幾つかの作品でも「声」は重用されている、というか彼女の場合は「声」だけから成る小説も多いが、パンジェにおいては、むしろ「声」そのものよりも、不完全な受信のほうが重要なのである。聞き取り難い「声」たちを無理矢理聞き取って、要所要所を想像や妄想で糊塗しつつ、外部の聞き手＝読者へとオンエアすること、『パッサカリア』で起きているのは、そんな異様な試み／営みなのではあるまいか。

小説の終わりは、そのまま小説の始まりにループし得る。さながらそれは、エンドレスに反復し続ける、謎に満ちた、いや、謎そのものとしてのラジオドラマのようである。聞こえなかった部分、聞き取れなかった部分、読み取れなかった部分が、何度聞き直して／読み返しても、いつまでたっても残留し、それどころかむしろ増えていく。

パンジェがベケットと共振するのは、この点においてだと思う。ベケットのテキストもまた、失調した「想像(する／される)ラジオ」のように聞ける／読めるからだ。

執筆者について——

佐々木敦(ささきあつし) 思想家、作家。HEADZ主宰。現在、早稲田大学非常勤講師、立教大学兼任講師、映画美学校言語表現コース「ことばの学校」主任講師。文学ムック「ことばと」編集長。近著には、『それを小説と呼ぶ』(講談社、2020年)、『これは小説ではない』(新潮社、2020年)、『批評王——終わりなき思考のレッスン』(工作舎、2020年)、『絶体絶命文芸時評』(書肆侃侃房、2020年)、『私は小説である』(幻戯書房、2019年)、『新しい小説のために』(講談社、2017年)などがある。最初の単著『映画的最新線1988-1993』(1993年)は小社刊。

ブランシヨあるいはレシの体験

千葉文夫

昨年の年明けから3月にかけて、ブランシヨのテキストをまとめて読んだ。なかでもいわゆるレシと呼ばれるものを、ほぼ網羅的に読み進めていった。ブランシヨのレシ論を主題とする論文審査に加わるようになったのがそのきっかけだが、必ずしも論文につきあうためにそこまでする必要はなかったかもしれない。むしろ論文審査を口実として、いまブランシヨのレシを読んだら、何が見えてくるのか確かめてみたいという思いに駆られるまま、いったん読み始めたらやめられなくなったのである。

ここで「いま」と言ったのは、パリ留学時代にこれに似た読書行為に身をまかせたことがあったからである。最初に手にしたのは『死の宣告』、パリに暮らし始めて半年が過ぎた頃である。ブランシヨの「レシ」のなかで、これだけはその後繰り返して何回か読んだ。そのほかのものは敷居のあたりでうろろろするばかり、なかに入り込めず跳ね返され、手に負えないものを相手にしているという思いがあとに残った。

あれから何十年かが過ぎて、フランス語の読解力も含め、こちらの理解力もたぶん向上しているだろうと思ったのは甘かった。今回も相変わらず敷居のあたりをうろろろする例の印象が拭えない。まるでカフカの「掟の前に」のようではないか。断続的に強いイメージが読む者をとらえるが、全体のパースペクティブがひらけない。でもそのような読書体験もまたありうるはずだと妙に納得もする。

40年前はモンジュ通りを見下ろすパリの屋根裏部屋、つまり宙吊りになったような狭い空間に起居する生活、そして、いまは大学の勤めも辞め、おまけに新型コロナウイルス流行のせいで外の世界とは切り離された生活に入り込み、どちらも孤独な場所での読書という点に共通点がないわけではなく、このような場合にブランシヨの本ほど読んでじっくりくるものがほかにあるのだろうかと思ったりもした。その孤独が偶有的なものなのか、本質的なものなのかを問うのは無意味に近い。「雪が降り続いていた」（『望みのときに』）という文を読んでいるとき、実際に雪が降り始めてきたのは偶有的な現象だが、敷居のあたりでうろろろする読者たる自分の居場所がブランシヨのレシの世界と地続きのように思われ始め、そのとき物音が消え、時空の隔たりが消えて、明確な見通しがえられぬままに40年前と現在の読書体験がかさなりあう。どうやら理解とは別のあり方を自分は享受し、なぜかそのことに得心しているようでもある。

ブランシヨの本を読み続けるなか、郷原佳以さんの『文学のミニマル・イメージ』を並行して読んで、理解という点では、多くのことを教わったが、『友愛』におけるレリス論とポーラン論のあいだに、全部で15行ほどのごく短いテキストが挿入されている点に注意をうながすくだりに衝撃を受けた。この「分割」の周囲に配されているのは、デ・フォレ論、レリス論、ポーラン論、クロソフスキー論であるわけだが、この並びぐあいもまた衝撃だった。自分の感覚からするならば、分割線とこれを乗り越す橋（ポーランの本のタイトルへの暗示）があるというよりも、容易に名指すことができないような陥没点に近い何かがある。その淵のぎりぎりの際に、デ・フォレ、レリス、ポーラン、クロソフスキーの4人の作家が、底知れぬ深みを覗き込むようにしてひかえている。

私自身にとって、この4人は誰がなんといおうが、つまり、どれほど読まれているのか、文学史の上でどのような位置にあるのか、どのような思想的な価値があるのかなどといった、一般的かつ集合

的な判断とは無関係に、理屈抜きで、無条件に読んで飽きずにいた作家たちである。レリスを自伝文学の古典と思って読んできたわけでも、クロソフスキーを神学とポルノの合体と思って読んできたわけでもなかった。デ・フォレ、ポーランを含めて、どこか奇態な文章の立ち居ふるまいに魅了され、その読書の起点はこれもまた留学時代にあるが、変わることなく今日にいたっている。『死の宣告』は別にして、ブランショのレシを読もうとしても、本を手にした瞬間に、自分の知的理解の度合いが試されている気分にならざるをえないが、この4人の場合は、いくら文章が錯綜していようが、展開の筋道が不明瞭であろうが、具体的な文の肌触りのせいなのか、そのような気分になったことがない。

郷原さんがどのように考えるかはわからないが、ブランショは4人のなかでもとくにデ・フォレとポーランに強く惹かれたのではないか。ポーランの場合だと、レシと理論の絶妙な絡み合いがあり、デ・フォレの作品にはレシの逆説がしめされているともいえる。しかも用意周到にという以上に、本能的に、あるいは無意識のうちにそのことがなしとげられてしまっているようでもあって、だからこそブランショは羨望あるいは嫉妬をおぼえたのではないか。当てずっぽうの推量といわれればそれまでのことなのだが。

いずれにしても、これまでブランショとは無関係に、レリス、クロソフスキー、デ・フォレ、ポーランを読んできたつもりでいた自分は、『友愛』の分割に目をひられることを通じて、必ずしも無関係に読んできたわけではなかったのかもしれないと思い始めている。

執筆者について――

千葉文夫（ちばふみお） 1949年、北海道に生まれる。早稲田大学名誉教授。専攻＝20世紀フランス文学・イメージ論。主な著書には、『ミシェル・レリスの肖像』（みすず書房、2019年）、主な訳書には、ミシェル・レリス『縫糸』（平凡社、2018年）などがある。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――神話・共同体・イメージ』](#)（共著）、主な訳書には、パスカル・キニャール『[死に出会う思惟](#)』、ジェラルド・マセ『[つれづれ草II 帝国の地図](#)』などがある。

個人の危機と芸術

——ハロルド・ローゼンバーグ『芸術の脱定義』をめぐって

勝俣涼

『芸術の脱定義』がアメリカで出版されたのは、1972年のことである。著者は「アクション・ペインティング」の概念を提唱した批評家として知られる、ハロルド・ローゼンバーグ。「アメリカのアクション・ペインターたち」が発表されたのが1952年だから、『芸術の脱定義』はそれから20年を経過した時期の著作ということになる。

行為する「芸術家」の実存的な身振りを強調し、個人の永続革命的な自己刷新のプロセスとしてアクション・ペインティングを捉えるローゼンバーグの記述は、ジャン＝ポール・サルトルとの影響関係やマルクス主義との接点を示している。アメリカ的な開拓思想に紐づけられたこの動向を象徴するアーティスト、ジャクソン・ポロックは、自動車事故で死亡する。言ってみれば、画家が「カンヴァスの白い拡がりに挑んだ」⁽¹⁾ように、命がけて突進した、というわけだ。しかしローゼンバーグの一見ロマン主義的な相貌に反して、こうした「逸話」は受け容れがたいものだろう。「自己表現」も「神秘化」も、一定の実態に個を完結させる操作である。だがそれに安住することなく、困難に直面して自己を変形させていく発見的な契機こそ、「前衛芸術の生の原則」⁽²⁾なのだ。

モダン・アートがそのオリジナル作品に内在した思考から逸らされ、「様式」^{スタイル}として無数のバリエーションへと流用される状況下で、本書に収録された批評の数々は書かれている。自己刷新の劇は逸話的に書き直され、芸術家の交換不可能な経験は扱いやすい外観へと解体されてしまう。ローゼンバーグにとって「誰もが芸術家になる」状況とは、抽象化された交換可能な個人からなる経済体制と地続きのものなのだ。『行為と行為者』(1970)では、個人の行為があらかじめ定められた機能的な役割へと事前決定され、交換可能な部品ようになってしまう事態について述べられていた⁽³⁾。ローゼンバーグ流の言い回しを用いるなら、芸術家の行為 act は、自らの精神をもって選びとられた役割＝「役」の演劇 act でなければならない。

『芸術の脱定義』から読み取れるのは、抽象芸術をめぐって「アクション・ペインティング」の批評家が抱え込んだジレンマである。ローゼンバーグはそのフィリップ・ガストン論を、画家がクー・クラックス・クランの人物図像を導入し、対象喚起的な絵画へ回帰した事実から書き起こしている。この「アクション・ペインティングから政治的絵画への移行」⁽⁴⁾はただし、単なる転向として語られているわけではない。ガストンの絵画はむしろ、絵画を「絵画それ自体」をめぐると問うて還元するフォーマリズムに対する——すなわち「芸術」を「芸術家」に優越させる態度に対する——、抵抗拠点としての資格を、アクション・ペインティングから継承するものと見なされている。あたかもローゼンバーグは、美学的・政治的な体制と化した抽象芸術を乗り越えるべく、自らの批評的語彙を再編せざるをえなかったかのようだ。

こうした抽象芸術の権威化を象徴する一例としてローゼンバーグは、フランク・ステラの評価確立をめぐると考察している。ステラの作品を単なる「装飾」ではなく「芸術」へと高めているのは、美術史的言説や批評的解釈、すなわち絵画それ自体を「問題」として読み解く言葉の媒介作用によってである。ここに「美術批評としての絵画」の出現を認めるローゼンバーグは、ステラを「コンセプチュアル・アートのパイオニア」と呼ぶ⁽⁵⁾。つまりこの一点において、フォーマリズムとコンセプチュ

アリズムは連続的な相貌のもとに捉えられているのである。「装飾」の「芸術」への超出とは、まさしく「芸術の脱定義」と呼びうる事態だろう。

自己超越を通じて精神の練成を図る個人、という芸術家像は、役割を交換することの可能な諸個人に取って代わられた。芸術家と観客の境界線は乗り越えがたいものではなくなる。過去の美術史のスタイルを参照し、意味づけすることで、誰もが芸術家の身振りを享受できる。ガストンの描くピラミッド型の頭巾は、それが政治的・社会的事実を象徴図像へと結実させ、ローゼンバーグの期待する行動的な行為者性を芸術のうちに回復するのだとしても、一方では「モダニズム風デザイン」⁽⁶⁾へと容易に連なってしまうことが示唆される。

記者あとがきでも指摘されるように、ローゼンバーグの書きぶりにはアイロニカルな態度がつきまといっている。そしてコンセプチュアルな枠組みへの依拠や観客参加型作品が、コンテンポラリー・アートにおいてほとんど自然な選択となったいま、ローゼンバーグの批評のリアリティは薄らいでいるようにも思える。しかし、批判力を抜き取られた個人の形姿は、政治的に統御された個人主義といえる新自由主義経済や、ポスト・フォードイズムがもたらした多品種少量生産の恩恵によって見せかけの「個性」を享受する消費者、あるいは個別の発話が加速的な対話不全の燃料として使い果たされる、ソーシャルメディアの環境にも認められないだろうか。その意味で、ローゼンバーグが示す歯切れの悪さは、私たち自身のものであるかもしれない。

【注】

- (1) ハロルド・ローゼンバーグ「アメリカのアクション・ペインターたち」『新しいものの伝統』東野芳明・中屋健一訳、紀伊國屋書店、1965年、28頁。
- (2) ハロルド・ローゼンバーグ「若き巨匠、新しい批評家 フランク・ステラ」『芸術の脱定義』桑田光平・桑名真吾訳、水声社、2020年、151頁。
- (3) 次を参照。ハロルド・ローゼンバーグ「行為の矮小化」『行為と行為者』平野幸仁・度會好一訳、晶文社、1973年。
- (4) ローゼンバーグ「無関心からの解放 フィリップ・ガストン」、前掲『芸術の脱定義』、158頁。
- (5) 次を参照。ローゼンバーグ「若き巨匠、新しい批評家 フランク・ステラ」、前掲『芸術の脱定義』。
- (6) ローゼンバーグ「無関心からの解放 フィリップ・ガストン」、前掲『芸術の脱定義』、160頁。

執筆者について――

勝俣涼（かつまたりょう） 1990年生まれ。美術批評家。現在、武蔵野美術大学助教。主な論文に、「運動－刷新の芸術実践――エル・リシツキーとスターリニズム」（引込線／放射線パブリケーションズ『政治の展覧会：世界大戦と前衛芸術』、EOS ART BOOKS、2020年）などがある。

* ハロルド・ローゼンバーグ『[芸術の脱定義](#)』（桑田光平・桑名真吾訳）は、小社より2020年9月に刊行されました。

イランの水たばこの行方

谷憲一

最近では日本でも大都市を中心に水たばこの専門店が各地にできており、シーシャという名前も市民権を得てきているようだ。私は2013年から長期滞在も含めて断続的にイランの首都テヘランでシーア派の宗教儀礼について人類学的なフィールドワークを行ってきた。水たばこはムガル帝国のイラン出身官僚が考案したとされており、ペルシア語では水瓶を意味するゲリユーンという名で呼ばれている。水たばこの「本場」に滞在していた私自身も、喫煙を楽しんでいた。以下では、イラン社会における水たばこをめぐる近年の政治の一端を描き出していく。

イランでは水たばこが提供される店には大きく分けて二種類ある。男女がともに入店できるレストランも兼ねたソフヴェハーネと、以下で詳しく取り上げる、男性のみが入ることができるカフヴェハーネである。カフヴェハーネを直訳するとコーヒーハウスとなるが、ここで提供されるのはコーヒーではなく紅茶である。19世紀後半にイランにおける主要な飲料は、コーヒーから紅茶へと移行したのであるが、それまでコーヒーを提供する社交場であったカフヴェハーネという名称が、そのまま使われ続けたのである [Matthee 2005]。

20世紀になって、都市化が進み人口が大幅に増加した時にも、カフヴェハーネは地方から来てテヘランで暮らす庶民の社交場として作られていった。イスラーム法に基づいた統治を行う現代のイランでは、公に酒を提供する店は存在しない。そのため、カフヴェハーネはその機能的な代替として、時間つぶしや水たばこを通じた人々の交流の場となっていると言えるかもしれない。特に庶民的な人々が多く暮らすテヘランの南部の住宅街にあるカフヴェハーネは、その地区に住む男たちのたまり場となっている。私が宗教儀礼の調査を始める時にも、カフヴェハーネは儀礼を担う人々との交流のきっかけともなった場所なのである。

このように書くと、水たばこはイラン社会に確固として根付いている文化のように思えるかもしれない。しかし、事はそう単純ではない。実は現在のイランでは、カフヴェハーネでの水たばこの提供は法律上違法なのであるが、法律が厳密に執行されてこなかったことでかろうじて成り立っているのである。

国際政治的には独自路線とされているイランだが、2003年にはWHOの「たばこの規制に関する世界保健機関枠組条約」を締約している。そしてこの条約に従って、イラン国内でも法整備が進められてきた。2006年に執行された「国民のたばこの規制および撲滅のための包括法」においては、国民の健康の増進という名目の下、広告の規制や増税、禁煙の推奨の他、公共の場における喫煙の罰則（受動喫煙の防止）が規定されている。

この規定に従うならば、カフヴェハーネは「公共の場」へと該当し、営業は許可されないこととなる。実際、一部の地域では定期的に水たばこの取り締まりが進められている。ペルシア語のニュースサイトを検索すれば、イランのさまざまな地方都市においてカフヴェハーネが警察によって閉鎖され、水たばこの器具が押収されたというニュースが多数見つかる。また私自身の経験でも、2015年に訪れたエスファハーンにある外国人観光客も多く訪れる伝統的なカフヴェハーネが、2018年に再び訪

れた時には、水たばこを提供せずに食事だけを提供する店へと業務を変更していたのを目の当たりにした。このようにイラン全体で見れば、国民の健康という名目のもとにカフヴェハーネは数を減らしているのである。

とはいえ、テヘランではまだ取り締まりは本格化していない。市場規模が大きく、強引に規制をすれば、業者からの大きな反発が予想されることがあるのだろう。これに加えて、イスラーム共和国体制のイデオロギーの権威を支えている、シーア派の宗教儀礼を担っているような庶民の娯楽であるということも、国家による規制が進まない理由の一つだろう⁽¹⁾。

一方で健康言説が少しずつ人々の支持を得ているのも事実だ。国家による健康被害を訴えるネガティブキャンペーンが有効に作用しているのか否かは定かではないが、私自身も SNS に水たばこを吸う写真を載せると、イランにいる友人や、時に知らない人からも、身体に悪いから吸うのをやめるように、とのコメントがつくことがある。当該社会において健康言説も確実に醸成されており、それが拡大していけば規制がさらに厳しくなっていく可能性もある。なお、新型コロナの世界的流行によって、現在では水たばこを提供する店は少なくとも表通りでは営業できなくなっている。「本場」では、水たばこへの風当たりはさらに強くなっているのである。

【注】

(1) 筆者が現在執筆中の博士論文で取り組んでいるのは、シーア派の宗教儀礼をめぐる国家と人々の間で生じているダイナミクスについてである。

【参考文献】

Rudi Mathee 2005 *The Pursuit of Pleasure: Drugs and Stimulants in Iranian History, 1500-1900*. Princeton University Press.

執筆者について――

谷憲一（たにけんいち） 1987年生まれ。現在、一橋大学大学院博士後期課程在学。専攻＝文化人類学、イラン地域研究。主な著書には、『中東・オリエント文化事典』（共著、丸善出版、2020年）、『宗教と風紀〈聖なる規範〉から読み解く現代』（共著、岩波書店、2021年）などがある。

文化人類学者と詩人のこと

金子遊

いまから23年前、1998年1月のこと。大学の年度末で授業が終わりになる頃、いつものように金曜日の3限と5限のあいだに、湘南藤沢キャンパスの講師室にいった。当時交際していたKや、後年に舞踏家になる中村達哉らと今福龍太先生を囲んで話をしていた。（ちなみに同じ部屋にわたしは母校の講師として9年ほど通っているが、学生を呼びこんで1時間半も話しこむ教員の姿を他に見たことがない。）その頃、今福先生はメキシコを旅したアントナン・アルトーに関心を寄せていた。翌月にアルトーの原作で、舞踏家の田中泯がサンパウロのダンサーや俳優と振り付けした舞台作品の公演が世田谷パブリックシアターであるというので、みなで観に行くことになった。

夜に公演を観るだけでは味気ないので、その前に、文化人類学者とともに東京の街をフィールドワークして歩く段取りになった。そこでわたしは、山谷の泪橋交差点で待ち合わせをしてドヤ街をとおって浅草まで歩き、そこから水上バスに乗り、当時フジテレビが移転して開発が急ピッチで進んでいたお台場まで「汀」を移動するルートを提案した。わたしは学生ながら16ミリフィルムで撮った実験映画をヨーロッパの映画祭で発表し、渋谷のファイヤー通りにあったアップリンクで上映会を開催していた。そこで、非公認の「今福ゼミ」の面々が街歩きする姿を、最後に8ミリフィルムで記録することにした。

舞踏公演の内容はおぼえていないのに、山谷を歩いたことと、水上バスに乗ったときの光景はふしぎと印象に残っている。今福龍太先生は『スポーツの汀』を刊行した頃で、講義では「旅と移動」をテーマにすることが多かった。山谷のドヤ街や隅田川沿いの段ボールハウスの脇を歩きながら、先生がメキシコシティの混沌とした街に住んでいたときのことを想起し、ペランダでペヨーテ（幻覚作用をもつサボテン）を研究目的で育てていたという遠い挿話に耳を澄ませた。水上バスの上では、陸地と河川のあいだに位置する「水際=汀」について考察し、地形のあり方が人びとの思考や共同体の慣習に与える影響について滑らかに語った。そのときの「移動」の記録映像は、ドストエフスキーの小説のタイトルからとって『Notes from Underground』という短編映画に編集し、先生が選曲したブラジル音楽をサウンドトラックに入れて完成した。

*

やはり、その年度の終わりの授業で、今福龍太先生は「サンパウロ大学の教員になるので、慶應義塾大学の授業は最後です」といった。だが、あとで確認してみると「サンパウロ大学」ではなく「札幌大学」の聞きちがいであった。そんなこともあり、最後にみなでアルトーの公演を観にいったのだろう。札幌大学で学部長をしている師匠の山口昌男先生から誘われて、札幌に移住するという話だった。その年の12月、詩人の吉増剛造さんが札幌大学で集中講義をするというので、Kと冬の北海道へいくことになった。

それは大学6年目の年で、わたしは16ミリフィルムの機材を買い集めたり、中編の劇映画を撮って、現像料がなくてヨコシネからプリントを受けとれなかったり、とにかく貧に窮していた。知人に金を

借りて、なんとか札幌までいったが、宿代がないので今福先生の研究室のソファに寝泊まりした。数十センチの雪が降り積もるキャンパスを歩き、地下室にシャワーがある棟にいて、また研究室にもどって眠るといふ塩梅だった。

このとき、今福龍太先生は「西岡ウォールデン」と呼ぶ冬の貯水池を吉増剛造さんと歩き、互いの言葉を重ねる即興的な対話をおこなった。その様子を16ミリフィルムで撮影し、『水の口』という短編映画にした。その頃のふたりは奄美大島やニューメキシコといった土地で対話を重ねていて、後年に対話集『アーキペラゴ』（岩波書店）に結実している。西岡公園の湿原には、雪が深く降りつもっていた。木板の上を歩いているとき、吉増さんが点々とつづく鳥の足跡を見つけ、「あれは雪景色の縫い目だな」とつぶやく。すると今福先生は、「この土地にくと、不思議と雪は空から降るのではなく、地面からわいてきたかのように感じます」と詩的に応答する。吉増さんは遠くを透視するような目で、「この湿原から雪がわいて、札幌の地下に川が流れていく。ここは水の口なのよね」と応じた。

吉増剛造さんが『石狩シーツ』という長編詩を書き、1991年に舞踏家の大野一雄が『石狩の鼻曲り』という野外公演をおこなった石狩川の河口へいくというので、吉増さんの運転する車に便乗した。その頃のKは『死者の書』など折口信夫の本を多く読んでいて、Kの早熟ぶりに吉増さんは感心していた。石狩川の冬景色を眺めてから、詩人で版画家の大島龍さんの山小屋のようなアトリエを訪ねた。そこで開かれた宴会の様子を、わたしはジョナス・メカスの日記映画風の手法で撮影した。大島さんは若い頃に山奥で自給自足に近い暮らしをした経験があり、木版画は棟方志功を彷彿とさせる作風で、オオカミを描いた連作で知られていた。そのときに惚れこみ、数年後に完成した中編の劇映画『でろり』では、オープニングの映像に大島さんの版画を使わせていただいた。

こうして振り返ってみると、学生時代のわたしは映画青年そのものであり、詩人や文化人類学者との出会いも、その活動の延長上にあったようだ。いったい自分がどこで、民俗学や文化人類学の歴史的な批評を書いたり、文化人類学の本を翻訳したりするような方向へと転回したのか。このメモワールをもう少し続けなくては、見えてこないだろう。

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）がある。

【連載】

ロシアのポストモダン小説

—Books in Progress 11

板垣賢太

現在準備中の、現代ロシアの小説家・画家のパーヴェル・ペッペルシテインによる小説集、『地獄の裏切り者』（岩本和久訳）についてご紹介します。

現代ロシアの小説家というと、日本で続々と作品が紹介されている、ウラジーミル・ソローキンとヴィクトル・ペレーヴィンの2大ポストモダン作家を思い浮かべる方も多いと思いますが、ペッペルシテインもまた、ソ連崩壊後の90年代に盛んになったポストモダン文学の旗手の一人として、ロシアで評価されている作家です。

ペッペルシテインは1966年に生まれ、父親はソ連のアンダーグラウンド芸術の一派モスクワ・コンセプチュアリズムのアーティスト、ヴィクトル・ピヴォヴァーロフで、プラハ美術アカデミーで学んだ後、自身もモスクワ・コンセプチュアリズムの流れをくむグループ「医療解釈学」を結成し、夢や無意識を主題とする作品を発表して画家として活動をはじめました。90年代に入ると文学作品も発表しはじめ、なかでも、独ソ戦の背後で繰り広げられる妖怪たちの戦いを、ドラッグのトリップ体験のごとき流動的イメージのなかに描きだす長編小説『カーストの神話生成的愛』（1998年）は、ソローキンの『青い脂』、ペレーヴィンの『ジェネレーション〈P〉』にならぶ90年代ポストモダン文学の代表作と目されています。

今回の本に収められるのはいずれも短編で、例えば表題作「地獄の裏切り者」は、東西冷戦が続くパラレルワールドで、敵国の全国民を麻酔によって「天国」へと移送する最終兵器が開発されるというストーリーで、やはりドラッグの幻覚にまみれたような物語となっています。その他にも、父祖の復活を夢見たロシアの思想家ニコライ・フォードロフの名を冠する生物学研究所で生み出されたピカソのクローンが、ピカソとは似ても似つかない絵を次々と描く「3111年のパブロ・ピカソの復活」など、奇怪な作品が目白押しです。

全体主義のパロディや、暗躍するカルト教団、不条理な暴力などのイメージが個人的にある他のロシアポストモダン小説と比べると、本書は少し違う雰囲気をもっているように思われました。舞台はアメリカ、ヨーロッパ、メキシコなどとさまざまですが、場所の描写は希薄であり、グローバルな雰囲気があります。また、内省を突き詰めたり、試練によって何らかの神秘的本質を目指したりするのではなく、幻覚の中に全てを忘れ去って赤子のように幸せになりたいというメッセージが、本気か冗談か怪しいながら伝わってきます（作品中に登場する男性の多くは、肉付きがよく毛髪の少ない体つきとして描かれています）。

本邦初紹介となる作家による、荒唐無稽でサイケデリックな世界へと誘う小説集の刊行にご期待ください。

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】

ショーケンからしおんへ

——裸足で散歩 12

西澤栄美子

萩原建一⁽¹⁾ 通称ショーケンに筆者が出会ったのは、テンプターズ解散後、彼が沢田研二⁽²⁾とPYGというロックグループを結成した頃でした。もっともそれは、本物のショーケンではなく、「成城大学のショーケン」でしたが。当時、成城大学の助教授であったイプセン⁽³⁾と北欧演劇の研究者の毛利三彌先生⁽⁴⁾による本邦初訳・初演の『私たち死んだ者が蘇ったら』⁽⁵⁾の、都心の劇場での2日間の上演のために集合した学生キャストの中に、若き日の三浦佑介さん⁽⁶⁾がいて、大道具担当の一員として参加していた筆者は、三浦さんが一部で、成城のショーケンと呼ばれていることを知りました。三浦さんが、特にショーケンに似ているという印象はなかったものの、細身で笑顔がチャームングなところからついたニックネームだろうと思いました。三浦さんは、国文科に在籍していて、当時から万葉集研究の第一人者として知られていた中西進先生⁽⁷⁾に師事し、大学院に進学するという噂に、筆者は、「あのショーケンが大学院に進学して大丈夫かしら」と、密かに思っていました⁽⁸⁾。しかし、その後の古典・伝承文学研究での活躍は『口語訳 古事記(完全版)』⁽⁹⁾などで、周知の事実です。民俗学的興味から出発し、吉本隆明⁽¹⁰⁾の『共同幻想論』に影響をうけたという三浦さんは、『口語訳 古事記』のあとがきに、次のように書いています。

私たちが読んでいる古事記は文字とは無縁な世界を抱え込んで成立した。音声を通して出来事を語り継ぐという、時間を越えた営みが古事記に描かれた主人公たちを作り上げてきたのである。それゆえに語り継がれた主人公は、かならずしも国家の意志を体現する存在とはならず、時として国家に背を向ける人々になった⁽¹¹⁾。

三浦さんの口語訳は、古老の語りとして訳されており、それは筆者に、かつて舞台上を飛び回っていた青年を思い起こさせました。

しおんという秋の美しい花の名前を持った作家に興味を持った筆者が、三浦しおん⁽¹²⁾が20代の終わりに直木賞を受賞した『まほろば駅前多田便利軒』を読み、彼女がBLや少女漫画を愛しつつ、中井英夫へのオマージュを語っていることを知り、小説はもとより、彼女のエッセイを読むうちに、そこにしばしば登場する、古事記オタクと言う意味で家族から「コジオタ」と呼ばれる彼女のお父さんが、三浦佑介さんと知りました。オジサン世代の男性から、10代の少年少女まで多種多様な主人公たちの生き生きとした会話は、三浦家の演劇的なもの、口承文学への興味のあらわれかもしれません。彼女の写真を見るかぎり（ショーケンとは異なる）切れ長の目や涼やかな目元も、お二人に共通のものと思われれます。

【注】

* 本稿では、原則としてお名前を挙げた方々に敬称を付けていませんが、筆者が講義を受けた方々には、「先生」という敬称を、三浦祐介さんの場合は、大学の先輩として「さん」と書かせていただきました。

- (1) 萩原建一（1950-2019）。
- (2) 沢田研二（1948- ）。
- (3) ヘンリック・イブセン（1828-1906）。ノルウェー出身。「近代演劇の父」と呼ばれる。
- (4) 毛利三彌（1937- ）。
- (5) 『私たち死んだものが蘇ったら』（1899）。
- (6) 三浦祐介（1946- ）。
- (7) 中西進（1929- ）。1970-1984のあいだ成城大学教授を務める。
- (8) 三浦さんのホームページに掲載されているエッセイによれば、当初は、「デモシカ院生（他にやることなくいい加減な気持ちで選んだ進路）」だったとのことなので、その時の印象は多少は合っていたのかもしれない。
- (9) 文藝春秋，2002年。
- (10) 吉本隆明（1924-2012），『共同幻想論』（1968）。
- (11) 『口語訳 古事記（完全版）』『あとがき』474-475頁。
- (12) 三浦しおん（1976- ）。代表作には、『舟を編む』（2011）、『愛なき世界』（2018）,最新作『エレジーは流れない』（2021）などがある。

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。