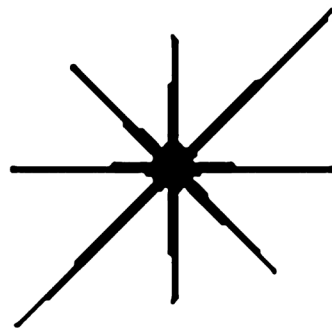


コメット通信 25

['22年8月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

精霊舟

——安田章一郎さんの学問

櫻井正一郎—————3

【特集 中村邦生のフィクションの仕事】

フィクションへの存在論的誘惑

芳川泰久—————5

諧謔の水

平井杏子—————7

『幽明譚』・『ブラック・ノート抄』あるいは「歴史の天使」

千葉一幹—————9

廃物たちのいるところ

結城正美—————11

資料番号 2020-02-L15：H・J 書簡（笠間保宛）

北條勝貴—————13

【連載】

感じるイメージ，考えるイメージ

——本棚の片隅に6

郷原佳以—————16

記号の物質化，あるいは印刷 - 彫刻

——コンテンポラリー・スカルプチャー8

勝俣涼—————18

藤山寛美から藤山直美へ

——裸足で散歩25

西澤栄美子—————21

DD について私が知っている二、三の事柄

——Books in Progress 23

小泉直哉—————23

精霊舟

——安田章一郎さんの学問

櫻井正一郎

英文学者の安田章一郎さんは岩崎宗治さんを高く買っておられた。(エンブソン著、岩崎訳『曖昧の七つの型』、水声社) 岩崎さんの方でも「安田さんは恩人だった」とっておられる。

その安田さんが104歳で長逝されてからもう2年半が過ぎた。一周忌にご長女が位牌を宝ヶ池プリンスホテルに持ってきてくださった。その位牌に向かって私なりの弔辞を語りかけた。その時に語った話は以下のようなものだった。

安田さんが兵役を終戦で終えられてから、論文を書かれて京大での恩師石田憲次先生に読んでもらった。それを読まれた同先生のご感想を、安田さんが次のように披露しておられる(「石田憲次先生のご慈悲」)。「『抽象的で』といわれて絶句されたあと、例によって薄眼で天井を仰がれたのち、やがてポツンとこうおっしゃった——これは負け嫌いな男が立ちおくれたときに書く論文だ」。そのとき受けられたショックをこう書いておられる——「どさくさまぎれに大学の教師になれないものか、と甘く考えていた私への鉄槌というべきものであった。『抽象的で』とは竹馬に乗った状態ということであろう」。足が地についていないという意味であろう。石田先生はそのとき、京都の文学研究のあり方をいわれていた。

しかし安田さんはこの論文があったから、大阪府立大学の助手になられた。この論文はのちに『文学の周辺』(1957)の巻頭論文になった(「文芸批評の一面——文学と宗教」)。あのようには叱られてもそうされたのだった。「私のその後の行きかたが、先生のお気に召さなかったのは明白である」。良い意味での「抽象的」は最後までそうだった。実証に留まらずに本質を考え続けられた。京都学派は実証を重んじるが、安田さんはその後をいつも大事にされた。

東山近衛の府営住宅に住んでおられた。電話局と道路とを隔てて北に京大があった。その母校から呼ばれる前に奈良女子大から呼ばれた。奈良時代に出たのが先の『文学の周辺』(後に『T. S. エリオット』と改題)だった。処女作を越えるのはむずかしいといわれる。「まえがき」で対象を「愛する」ことが大事だといっておられる。「一個人にとって大切だと思えたことを、自己流に考えてみようとしたにすぎない」ともいっておられる。その志向が一番強いのはやはりこの処女作だったようだ。そのなかの一篇「われらのために踊れ」では、安田さんがエリオットと一緒に「正統」の回りを「踊って」いる。この傑作論文は近衛通りから一筋北の東一条通りを少し入ったところに今もある銭湯から生まれた。そこで見ず知らずの京大の学生に裸同士で出会って、頼まれた文章が学生たちが当時やっていた雑誌『親学』に載った。

名古屋に移られてから、『G. M. ホプキンス研究』と『ホプキンス研究別冊 訳詩の注解』(共に1968. 10)を出された。名古屋大学で文学部の教授になるには博士号が要った。やむをえずに書かれたものにしては、難解な作品に日本で初めて取りくんだ真剣勝負の大作だった。母校京大の御輿員三教授にこの本になる原稿を提出して博士号を請求された。同教授の辛口は有名だった。同教授が書かれた審査報告書(昭和45年度)が残っている。やはり辛口の、こちらも真剣勝負の報告書だった。その論文について同教授が、酒の席だったが「あの博士論文がなければ章一郎がもっと好きだ」と私にいわれたものだった。京大を卒業してから名古屋大学に教職をえていて、博士論文を名古屋に提出

した人もおられたけれども、安田さんは審査する人の辛口を覚悟して京都の母校に提出されたのだった。

名古屋時代に宇治の大久保に家を新築された。そこは名古屋に通うのに便利な地だ。お好きな樹木の苗を一本一本買ってきて造園されたので、木が多すぎて庭師が造った整然とした庭にはならなかった。庭のその様子は、アーノルド、エリオット、ディラン・トマス、ホプキンス、イエイツ、オーデンと、好きなようにやってこられた学問の仕方に似ていた。

名古屋大を退職されてから、『エリオットの昼』（1984）と『荒野の中の批評』（1994）を出された。相手は主にエリオットの詩である。なにせ窮屈で複雑なこの相手だから、作品を「愛する」というよりも「鼯鼠」にしていたとっておられた。「愛する」と「鼯鼠」とは違う。「鼯鼠」の方が相手との間に距離がある。「鼯鼠の引き倒し」だったと書いておられる。それでも鼯鼠にしていた作品の分りにくい「内側」に、懸命になって入ろうとされた。この点で慕っておられた深瀬基寛^{もとひろ}さんを越えられた。深瀬さんは「内側」から見るよりも「外側」から見るのがお得意だった。安田さんは深瀬さんのこの研究態度を、実は最後には称賛しておられる（『『エリオットの詩学』をめぐって』）。ご自分では「内側」から見るのに懸命になりながらも、深瀬さんと同じように最後はやはり、「外側」から見ないとだめだと思っておられた。「外側」から見る時、はたして日本人の立場からだけでいいかという問題はあるけれども、お二人はその問題以前の、作品に相対するときに必要な態度というものを問題にしておられた。安田さんは「相討ち」と「ともに踊る」ということばがお好きだった。安田さんの態度がよく表れている。安田さんの学風については故出淵博氏の讃辞がある（『老いの繰り言』に収録）。

エリオットの作品だけでなく、現代英詩人の祖先である詩人たちが書いた個々の作品を大事にされた。オーデンの作品では「W.B. イエイツを弔う」がお好きだった。そのなかの一句、「あなた（イエイツ）はわたしたちと同じように愚か（silly）だった」がとりわけ好きだった。自分は愚かだ、そう思っているのが愚かでないのだ。愚かさに居直った強い人だった。

ある夏に宮津の花火をご一緒に見た。風呂本武敏^{しゅうりょうおね}さんもいた。同氏はのちにアイルランド文学を研究する学会の会長をされた。花火が終って静かになった引き潮の宮津湾を、精霊舟の灯がたくさん点になって沖に向かってゆっくり流れ出て行った。それを見て安田さんはこっそり泣かれた。手の平をお顔の上から下に持って行かれて、分からないように涙をぬぐわれた。早く亡くなられた実母を想っておられたのか、それともかわいがってもらった祖母を想っておられたのか。情が深い人だった。情の深さが学問にもあった。愛するにしても鼯鼠にするにしてもそれがあった。情の深さが安田さんの学問からえる一番大きい教訓だったのではなからうか。

安田さんがとうとう亡くなられて、宮津湾で精霊舟を送ったときのことがとりわけ思い出される。

執筆者について——

櫻井正一郎（さくらいしょういちろう） 1936年生まれ。京都大学名誉教授。専攻＝英文学。小社刊行の著書に『ローリーの「シンシア」——[悲しみを吸う蜜蜂](#)』（2022年）がある。

【特集 中村邦生のフィクションの仕事】

フィクションへの存在論的誘惑

芳川泰久

中村邦生が『幽明譚』と『ブラック・ノート抄』を同時に刊行した。趣はまったく違うのに、通底しているものがある、それはフィクション（氏はしばしば虚言という言葉を使う）に対する存在論的とも言える信頼と加担である。

その二つの小説に、かつて読んだエピソードが異なる相貌のもとに使われているのだが、それは、書棚の本と本のあいだに「私」が偶然に発見した古い文書のコピー紙片「夕映えのなかの哲学者」（『ブラック・ノート抄』の巻末に置かれている）の細部にかかわる。老哲学者（「同時代」の同人として出会ったのであろうか、イサク・ヤナイハラとその名が出てくる）が、氏の書かれた小説について電話をかけてくる。

よく晴れた日の夕刻、新宿三井ビルの壁面のガラスから反射された富士山の像が、京王プラザのティー・ラウンジの西端の席のテーブル上のコップに映る、という細部で、小説家が発明したフィクションだが、老哲学者は、現場を確認した上で、それは「西側じゃなくて、東の窓側の席の2列目だよ」と訂正する。虚言がまことを引き寄せたかと思われた瞬間、老哲学者は「今の話ね、私の作り話だよ」と笑いながら電話を切る。老哲学者がきかせたひねり技について、ジャコメッティ経由のイメージと合わず、それこそ作者が試みた二重のフィクションではないか、とわたしは確かめてみたくなった。そもそも「同時代」の同人といっても、ヤナイハラと中村邦生では雑誌にかかわっている時期にズレがあって、そのこともついでに聞こうと思ったのだが、その瞬間、わたしはまんまと作者の術中にはまったことに気づいた。書き手に確認したいと思わせるほど、フィクションに誘われている。わたしは中村邦生が仕掛けた虚言の磁場に感染し、気がつけば、この二作を読む前とは微妙に異なる場所に連れて行かれていた。

虚言＝フィクションは嘘とは違う、「嘘つきというものは、そもそも嘘を愚弄している人間だ」と中村邦生は力説するが、それは、こう言ってよければ、フィクションが一種の否認の場所だからである。嘘が本当の否定であるとするれば、虚言＝フィクションは嘘も本当も排除しない。そしてイサク・ヤナイハラもわたしも、作者の仕掛けたフィクションに触れ、虚言の空間に押し出されたのだ、と思いかけたが、虚言のなかのイサク・ヤナイハラは矢内原伊作とは違うではないか、とあらためてフィクションの力の浸透にたじろいだ。

それにしても、いきなり「私」のもとに40冊の読書ノートがパタゴニアと沖縄から送られてくる『ブラック・ノート抄』も、19の短篇を並べる『幽明譚』も、フィクションでしか辿り着けない地点に読者を連れて行ってくれる。とりわけ『幽明譚』の構成は見事で、各短篇の配列じたいが記憶を遡行する物語になっている。作者と等身大の「私」が神田川の流れを遡上し、そのつど、そこにかかる橋をきっかけに物語を紡ぐ。「なつかしさに取り憑かれた人間は、誰もが亡霊と化するのだ」という作中の言葉にあるように、記憶だりの物語は時折、さながら冥界くだりの趣を呈しもする。神田川のいくつもの橋が、記憶を誘引するばかりか、冥界への入り口にもなっている。そもそも記憶も冥界も、かつてあったもののいまここにはない、それでも記憶というかたちで、冥界というかたちで、いまここに存在をぎりぎり許されていて、そのねじれを抱えた様態じたいが虚言＝フィクションの在りよ

うに馴染むのだ。

物語の発端の橋は、隅田川に合流する手前の、神田川最後の（川下から数えれば、最初の）「柳橋」だが、手術を前にした「私」は半日だけの許可を得て、病院を抜け出し、その界限を徘徊する。そのなかで、中学の制服を問屋に母と買いに行った帰りに、母親の記憶を頼りに美倉橋近くの小屋に「驢馬」を見に行く記憶が呼び出されるのだが、それがさりげなくドストエフスキーの『白痴』のマイシユキンの魅せられた「驢馬の鳴き声」と響き合う言葉の成り行きは、秀逸というほかない。

「私」の入院中の出来事を語る「もののけ、ようこそ」は、術後の熱にうなされた「半睡半醒」のなかで、深夜、寺田寅彦に導かれて根津神社にお参りする話だが、そこには夢とも言い切れぬ（翌朝、室内履きが土埃で汚れていたからだ）状況が読書の記憶と融合していて、そのまま読み手の読書の記憶を揺さぶってくる。

『幽明譚』のなかを流れる神田川は、途中、フィクションの趣の濃い「淀橋」と「姿不見橋」を経て、水源の「井の頭池」へと向かうが、それは「私」が小学生のときに一時期いた母子ホームへの道筋に重なり、記憶の深部への降下がまさに冥界くだりの様相を帯びていて、私小説的な趣をたたえながらあくまでフィクションの言葉で語られている。稀有な達成というほかない。気になるのは、読者がたどってきた水源の「井の頭池」で何が待っているかだが、それは読書の楽しみにとっておいて、ここでは中村邦生にとってのフィクションの水源とだけ言っておこう。

執筆者について――

芳川泰久（よしかわやすひさ） 1951年生まれ。批評家・小説家・フランス文学者。早稲田大学名誉教授。小社刊行の小説には、『歓待』（2009年）、主な著書には『金井美恵子の想像的世界』（2011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 中村邦生のフィクションの仕事】

諧謔の水

平井杏子

〈知的遊戯〉の愉しみを久しぶりに味わった。中村邦生の『幽明譚』と『ブラック・ノート抄』を読んだのである。二著は盂蘭盆会の7月15日に同時出版され、私の印象では相互補完の働きをなしている。祖霊来訪の日に、中村のことだから、なにか得体のしれないものでも御招霊しようというのだろうか。それにしても奇なこと、といささか意外の感に打たれながら『幽明譚』のダストジャケットに目をやると、なるほど〈あやかし〉の気が漂っている。中央の細い隙間に差す光は燈明のようだが、目の錯覚か右手に立つ黒い影は、来迎印を結ぶ阿弥陀仏ではないのか。すると光源は彼方ではなく此方にあるのか。どうもよくわからない。

いやじつは、そんなことより、深い闇に沈みながら、ファインダー越しに被写体を覗く中村の丸い背を想像して、私は嬉しくなった。中村の小説には、情感の底をくすぐるような何かがあって、いつも微笑みたくなるような気分になるからだろう。『ブラック・ノート抄』の「廃物オン・パレード」では、「ウォームレットH型〈スプリング・ストリーム〉」の文字を目にしただけで、思わず声を出して笑ったほどだ。小学生ではないのだから、〈便座〉に反応したわけではない。相手のごみ芥であろうと電化製品の廃物であろうと、あらゆる事象に向き合う時の、中村のあまりにも懇切な仁愛こもった筆遣いが、感情の糸を緩めてしまうのだ。

もうずいぶん前になるが、臆することなく〈文学のミショナリー〉になる、と中村がいったことがあった。聞き流してしまうほどの小さな眩きだったが、たしかに、文学への献身ぶりは〈使徒〉と呼ぶにふさわしく、小説ばかりか教本の数かずも世に問うてきた。そして過激なほどの読書家である。並外れたコレクターでもあるから、増殖する書物やレコードにいずれ押しつぶされるだろうと、内心楽しみにしていたら、なんと、抱えきれなくなった書籍は、『ブラック・ノート抄』で、中村邦生のドッペルゲンガー、写真家の笠間保の貸間に負荷の半分を仮託することになった。とはいえ、両者の実像と鏡像は振じれ、ときに崩れ、冒頭の〈虚言＝フィクション〉礼賛の笠間の言辞は、迂遠なラインを描き、末尾で『〈虚言〉の領域』の著者でもある中村自身のことばとして反復される。錯視的な無限軌道を描いて終わりのない、エッシャーの閉塞的な空間の相を呈するが、そこから逃れたいと思うわけではない、充足した〈知〉の迷宮である。

日本には付喪神という、百年ほどの齢を重ねた物品に宿るという靈魂、一種の滑稽味を帯びた化け物がいるが、さしずめ書物の妖怪が出現するとなれば、中村邦生のもとにまっさきに馳せ参じるに違いない。となれば『ブラック・ノート抄』はさしずめ、彼らに平身低頭して行なう〈煤払い〉の儀なのかもしれない。

虚実あやなすとはいえ『幽明譚』は〈自伝〉だという。中村邦生は神田川を母なる川として育った。かつて上流にあった母子寮や母親と暮らした都営住宅が記憶の原風景である。井の頭池に源を発する神田川は蛇行しながら都心を縫い隅田川に合流して海に注ぐ。子どもの頃から水の流れに魅入られてきた中村は、神田川の橋梁や川べりに佇んでは、流れを遡行するように記憶の源に思いをはせる。

そもそも、橋とは、あるいは川とは、死者や跳梁跋扈する幽鬼たちとの結界をなすものだから、それを雑作もなく踏み越え往還する中村は、冥界に住まう人びとや、過去の猥雑ともいえる記憶を、此

岸から遥拝するだけではない。その領域にこちらから足を踏み入れ、悲嘆や懊悩に身をすり寄せるのだ。自身が、いや人間存在そのものがすでに異界であることを知っているからにちがいない。永井荷風や島崎藤村や寺田寅彦なども、神田川にまつわる自著を携えて登場する。それらの書物は、笠間保の貸間に置かれた書架から選抜かれ持ち出されたものだろうか。

中村の神田川は大洋を越え、ライン川中流のバーゼルに水脈を見出してドストエフスキー『白痴』のムイシュキン公爵のほのぼのとした驢馬のエピソードを表出させ、『罪と罰』のロシアのネヴァ川は、逆流するように深い感動をともなって神田川に流れ込む。有島武郎の生まれた水道橋の〈水〉の〈道〉に導かれるように、ライン川岸の中世の町シャフハウゼンを訪ねた中村は、宿の娘ティルダと有島の交情を風景のなかに思い描く。ふと旅の記憶が風にさらわれ、我に帰ると、中村はふたたび神田川の川岸に立ち戻っているのだ。

中村の文学は笑いを喚起すると、私は先にいったが、それはこのような幽遠な哀歓を随所々にじませる諧謔である。苦いブラック・ユーモアなどではない。ドイツ語でフモールというべきだろうか。語源は人間の体内を流れる水である。

執筆者について――

平井杏子（ひらいきょうこ） 1946年生まれ。昭和女子大学名誉教授。専攻＝英文学。小社刊行の著書には、『カズオ・イシグロ 境界のない世界』（2011年）がある。

【特集 中村邦生のフィクションの仕事】

『幽明譚』・『ブラック・ノート抄』あるいは「歴史の天使」

千葉一幹

中村邦生は、膨大な読書量に裏打ちされたきわめてブキッシュな作家であり、その作品は緻密な方法意識に導かれている。だからといって、その小説は、前衛意識を過剰にまとった実験小説のように、読者に修行あるいは苦行のような読書体験を強いるものではない。2022年7月に同時に上梓された『幽明譚』と『ブラック・ノート抄』もまた、これまでの中村作品と同様ブキッシュであり、旺盛な方法意識に貫かれながら、読者に小説を読む楽しさを存分に体験させてくれる、きわめて優れた達成である。

2冊のうち、より方法意識が鮮明に示された『ブラック・ノート抄』は、マルト・ロベールの指摘する、自らの起源を先行する他のジャンルに求めるという小説の有り様に相応しく、友人から突然送られてきた、ブラック・ノートと称される40冊もの創作ノートを「私」が読み解くという体裁を取っている。小説とは、読むことなしには書くことを開始し得ないジャンルであるにもかかわらず、「独創性」とやらを求め、読むことを拒絶した作者によってもものされた、似たり寄つたりの作品がネット上に溢れるという風潮を横目に、『ブラック・ノート抄』は、他の先行する作品に言及し、むしろ積極的に似ようとさえする。スーザン・ソントグヤル・クレジオ、草野心平、落語さらには英文法の学習参考書すら作品中に取り込まれていくのだ。

とりわけ目を引いたのは芥川龍之介の「河童」を換骨奪胎した箇所である。芥川の「河童」に登場する河童のラップは、河童の唯一の生き残りとして新型コロナウイルスの特効薬ともなる河童の焼粉末を今はなき河童のチャックに託され、東京都庁に届ける。しかしその薬には重篤な副作用があり、それを口にした人間は、自身が河童になったという幻覚に囚われるという。唯一の本物の河童であるラップのまわりには、自身を河童と思ひ込んだ人間があふれかえる始末である。日本ではいまだ混乱の収まらない新型コロナを巡る狂奔をアイロニカルに描いた作品にも見えるが、多様性を認める社会（つまり誰もが少しずつ「河童」=異人である社会）を目指そうという、それ自体は真つ当な主張が、実は倒錯した事態を生み出すという悲喜劇を描いているとも読めるのだ。

他方、『ブラック・ノート抄』とは打って変わって、入院中の病院を抜け出した「私」が、宝くじを買う場面から始まる『幽明譚』は、私小説風の作品である。「廻行譚」という名称で書き継がれ、種々の媒体に発表された各編を一冊にまとめるにあたり、『幽明譚』へと改称された本作の主眼は、元の題が示唆するように、著者である中村邦生自身が経験したと思われる過去の出来事の描写にあると言ってよいだろう。

著者自身の回想を多く含む本作を読みながら、私が想起したのは、ベンヤミンの『一九〇〇年頃のベルリンの幼年時代』（以下『幼年時代』と略記する）であった。ベンヤミンは、『幼年時代』の冒頭あたりで「生まれたばかりの赤ん坊を、目を覚まさせずそっと抱き寄せる母のように、人生は長いあいだ、幼年時代のいまでもまだほの柔らかなままの思い出を、その胸に抱いている」とし、彼が幼年時代を過ごした住居の中庭にかかわる思い出から語り始めている。

父親の死去に伴い経済的に逼迫した状態で過ごさねばならなかった中村邦生の幼年時代を、ベルリンのブルジョワ家庭に生まれたベンヤミンのそれと類比することに違和感を覚える方もいるかもしれない。実際、中村が少年時代を過ごした久我山母子ホームにいた少年たちとの種々の悪事に関する描

写あるいは中村が叔父からもらったお年玉を巡る家族の確執、少年の中村を写した数少ない写真に関するエピソードなどは、物質的豊かさに裏打ちされた、ベンヤミンの『幼年時代』の記述とはかなり趣を異にする。

しかし、ベンヤミンの『幼年時代』での試みは後に「歴史の概念について」でベンヤミンが言及する「歴史の天使」につながるものであり、人々の目には「出来事の連鎖」と映るものに「破局」を見だし、それが生み出す「瓦礫」の山の元に留まり「死者たちを目覚めさせ、破壊されたものを寄せ集め繋ぎ合わせ」ようとする「歴史の天使」の振る舞いと、『幽明譚』で中村が行おうとしたことは、極めて近いものと思われるのだ。

決して甘美とばかりは言えない思い出の数々を半ば自傷行為のように描写する中村の所作は、瓦礫のような記憶の断片から新しい「歴史」を作り出そうとする「歴史の天使」の振る舞いと言えまいか。なにより私は、中村が『幽明譚』で示したこの勇気に深く心動かされ、今後中村がどのような「歴史」を紡ぎ出していくのか注視しようと思った。

執筆者について――

千葉一幹（ちばかずみき） 1961年生まれ。文芸評論家。現在、大東文化大学教授。主な著書には、『コンテキストの読み方 コロナ時代の人文学』（NTT出版、2021年）、『日本文学の見取り図』（共著、ミネルヴァ書房、2022年）などがある。

【特集 中村邦生のフィクションの仕事】

廃物たちのいるところ

結城正美

作家・中村邦生が暴れている。近著『ブラック・ノート抄』と『幽明譚』を読んでそう思った。かつて発表された物語が、両作品それぞれ別個の文脈で廃物が漂着したかのように扱われつつ、読者に噛みつく。作中人物の言葉を借りれば、『ブラック・ノート抄』と『幽明譚』は、自作のリサイクルならぬリサイクル、それもかなりワイルドなりサイクルだ。

古今東西の書物を読み倒しておられる中村先生の作品は、どれも文学的暗示に満ちている。知識のひけらかしなどではまったくなく、ある種の切実さを感じさせるかたちで。その切実さは、文学研究者としての批評的慧眼にもとづいている。エコクリティシズムが取りこぼしがちな視点から環境言説と日常の関係を考察した『〈虚言〉の領域——反人生処方としての文学』で、中村先生は、日常の実感から乖離した環境主義の欺瞞を暴き、地球の運命を自らの運命ととらえられない「私たちの日常の側の凡庸さ」に批判の矛先を向け、「日常に遍在するこの凡庸さを穿つ試みこそ、かつてあらゆる表現行為＝虚構の制作の機略を誘発するはずであった」と述べておられた。普通の文学研究者であればこうした問題提起で仕事終了なのだが、中村先生は「日常に遍在する凡庸さを穿つ」ことを自らへの挑戦状として創作に向かうところが普通ではない。

大学院1年目の夏、学部生向けの集中講義をモグリで聴講したのが、中村先生との出会いだった。かれこれ30年前のことなので内容は忘れたが、作品解説に引き込まれたことはよく覚えている。解説の後に、今のは本当の話だと思う？ とニヤリと笑って聞く先生の仕草もまざまざと浮かぶ。嘘と本当は果たして区別できるのか、本当って何なのだ？ と体感的に考えさせられた。

中村先生とは今でも研究会などでお会いするが、オンライン研究会で画面に映る書齋がすごい。本で埋まっている、というか、草森紳一『本が崩れる』さながらの雪崩の危険を感じさせる書物連峰。中村作品には書庫としてアパートを借りる人物が登場するが、ご本人の分身なのだろう。

本に埋もれてばかりでなく、中村先生はよく歩く。中村作品の舞台は東京が多く、地名や神社やビルなどの固有名詞が盛り沢山で、ある意味、超ローカル小説だが、それは、先述したように「日常に遍在する凡庸さを穿つ」ことを自らの課題としているからにちがいない。中村作品を読むと、何気なく送っている都会の日常にもものけを感じずにいられなくなる。

ものけとは、言い換えれば、ものの行為主体性だ。気候変動や人新世に関する議論でよく言われるように、地球はもはや私たちの知っている地球ではなく、行為体として現れている。地球のエージェンシーは、頭ではわかった気になるけど、実感にまではなかなか至らない。でも、『ブラック・ノート抄』の「廃物オン・パレード」を読んでいたとき腑に落ちた。ガムをではなくガムが^カかむという話。口の中に違和感を覚えて吐き出そうとしても「ガムは生き物のように口の中に吸い付いて、勢いよく上下運動を繰り返す」、無理矢理口から引っ張り出して捨てても戻ってくる、叩き潰しても燃やしても元通りになる。密閉して地中深くに埋めてようやく事が収まった。スタインバックの「M街7番地の出来事」を下敷きにしていると示唆されているが（このあたりの親切さも中村先生ならでは）、ホラーやファンタジーに分類されがちな「M街」とはちがって、「廃物オン・パレード」はものの行為主体性をリアルに感じさせる。あと、『幽明譚』の「ものけ、ようこそ——お茶の水橋」も、プラスチッ

クワードと化した「生命の連鎖」が生々しい気配を帯びて迫ってくる。

言わずもなだが、小文の表題「廃物たちのいるところ」は、センダック『かいじゅうたちのいるところ』(*Where the Wild Things Are*) のもじりである。小説を廃物扱いする文系不要論を蹴散らす勢いで小説が噛みついてくる『ブラック・ノート抄』と『幽明譚』に、私は、小説(家)の野生をみる思いがした。

執筆者について——

結城正美(ゆうきまさみ) 1969年生まれ。現在、青山学院大学教授。専攻=アメリカ文学, エコクリティシズム。小社刊行の主な著書には、『水の音の記憶——エコクリティシズムの試み』、『他火のほうへ——食と文学のインターフェイス』, 訳書には、デイヴィッド・エイブラム『感応の呪文——〈人間以上の世界〉における知覚と言語』などがある。

【特集 中村邦生のフィクションの仕事】

資料番号 2020-02-L15：H・J 書簡（笠間保宛）

北條勝貴

笠間保さま、H・Jです。しばらくご無沙汰致しましたが、いまはこの国にいらっしゃるのでしょうか、それともどこか別のところを飛び回っておられるのでしょうか。ぼくはアナキーであることを自称しているのに、自分の心身はまったくもってこの列島の風土に雁字搦めにされており、身動き取れずお恥ずかしい限りです。

さて、先日お預かりしましたN先生の資料の件ですが、思ったより修復と整理に時間がかかってしまいました。大学教員の繁忙期に重なり、後ろめたさを覚えつつ、作業を先延ばしにしてしまったことも原因です。まずはお詫び申し上げる次第です。

N先生の論考は、もう30年以上前でしょうか、ぼくが院生の時分、歴史叙述とナラティブとの関係について研究していたとき、幾つか真剣に読んだことがあります。当時はいわゆる〈言語論的転回〉のただなかであって、歴史学は哲学、文学などから「素朴実証主義」と批判され、四面楚歌の状態にありました。ぼくはといえば、別段自分の属する学問を擁護する気もなく、しかしかにか公正な歴史叙述を実現するか、他領域の試みから学び取りたいと考えていました。そんなときに出会ったのが、N先生の論考だったのです。多くの物語り研究が、他者表象の倫理や叙述の客観性に拘泥するなか、N先生は、もっぱら〈書く〉実践を通じて心身に刻み込まれた時間／世界を捉え、そこからどこにも記録されていない、誰にも語られていない過去を、慎重にたぐり寄せる作業を進められているようでした。ぼくの言葉も理解も追いつかないのですが、例えばベンヤミンが紡ぎ出そうとした過去／現在の創造的な邂逅としての〈歴史〉を、宮澤賢治の心象スケッチによって実現するというような……。書くことによって新たな想起が始まり、先生のなかに無自覚に蓄積され、融け合って血肉と化した物語りが、互いに連鎖／分離を繰り返しつつ、やがてとある相貌を獲得して立ち現れる。そうそう、秋田の八郎潟がまだ干拓されていなかった頃、氷下曳網という冬期の漁法があったのですが、あのイメージです。潟湖を覆う氷に幾つかの穴を開け、綱を付けた竿を通して、その下へ網を張ってゆく。引き揚げるのは重労働で、凍てつく闇の底へ引き込まれる危険もあるわけですが、まったくの視界の外からたくさんの魚が出現する光景は、まるで湖がいま魚を産み落としたかのようなのです。

しかし今回、笠間さんからお預かりした資料、段ボール箱に詰め込まれた黒いノートの束をみて、正直なところ少々驚きました。本当に生々しい、想起の葛藤に関わるものだからかもしれませんが、伺っていたワープロ打ちではなく（N先生はずっとワープロ派でしたよね？）、ほぼ手書きとなっている。しかも、それぞれ文体ばかりでなく、筆跡がまたまったく違う。これは本当に、すべて、N先生がおひとりでお書きになったものなののでしょうか。2019年の台風19号で、笠間さんのビルの一階書庫が半ば水没してしまったとき、等々力にある川崎市民ミュージアムの地下収蔵庫も浸水、いろいろなものが混入して来て、被災資料の取り出しも困難を極めました。同じように、最初は別の誰かのノートが紛れ込んでしまっている可能性を疑ったのです。しかし、そもそも1冊のなかに、もう複数の筆跡がみえる。やはり、読まれるべき物語りが、読むべき／書くべき人のところへ集まった、ということなののでしょうか。いずれにしろこれが、N先生の辿り着いた、世界の形見を紡ぎ出す、未発の過去の可能性を語り出す歴史叙述の、究極の形なのではないでしょうか。電車のなかで父親の夢を体験してい

るとき、メモリアル・ツアーに参加して下車する人びとを見送っているとき、玄関で爆発音を聞いたとき、路上で侍に斬られたとき、そしてコップの水に映える幻影の富士に哲学者を追想しているとき……N先生は、いったいどこの、いつの、誰になっていたのでしょうか。試みに、「はやり正月」という断章を、先生の視点に立って読み解こうとしてみましたが、祭儀に招かれる神のパースペクティブで書かれているのに気づき、恐ろしくなるとすぐに紙面を閉じました。N先生は、すでに生身の人間ではなくなっているのではと、そのときふと……。まあこれは、エリアーデの幻想小説からの連想に過ぎませんが、しかし実際、N先生はこの世界に遍満しているのかもしれない。

申し訳ありません、少し話が脱線してしまいました。いずれにしろ、今日までにノートをお返しできてよかったです。ご満足いただけるか分かりませんが、どうぞご確認ください。ぼくの読解メモも、併せてお供えしておきますので、ご笑覧賜れましたら幸いです。

また来年、この時季にお話しできるのを楽しみにしております。それまでどうか、お大事に。

2022年8月16日

H・J 拝

執筆者について——

北條勝貴（ほうじょうかつたか） 1970年生まれ。現在、上智大学教授。専攻＝歴史学。主な著書には、『パブリック・ヒストリー入門——開かれた歴史学への挑戦——』（共編、勉誠出版、2019年）、『療法としての歴史〈知〉——いまを診る——』（責任編集、森話社、2020年）などがある。

中村邦生の本

幽明譚

《なつかしい場所を訪ねてはいけない》——神田川をさかのぼり、記憶をたどると、なつかしい人々の声が聞こえ、あやしく〈過去〉が立ち現れる。〈過去〉もまた、異界めぐりの時空なのだ。ドキュメントと夢想のまにまに、変幻する私はどこへ。あやかしの自伝小説，登場。 2800 円

ブラック・ノート抄

《ある日、私のもとに謎のノートが届いた》。そこに書かれていたのは、小説，エッセイ，手記，アフォーリズム，パロディ，宣伝文……奇想か妄想か，さまよえる断章群の残映と余熱。誰が書いているのか？ 誰が読んでいるのか？ 〈読むこと〉をゆさぶる，先鋭なエンターテインメント小説！ 2500 円

転落譚

《締切の近づいたある日，某駅の階段を上っているとき，いきなり本書の主人公にあたる人物が私の頭のなかに転落してきたのだ。何者か，と思う間もなく消えてしまい，あわてて私は……》。〈私〉はとある小説の登場人物，本から外へすべり落ちてしまった……。未聞の長篇小説。 2800 円

チェーホフの夜

《私はふと過去の風景を見つめているような気持ちになった。むしろ今という時間を遠く未来から懐かしんでいる気分と言うべきかもしれない。——ただ過ぎ去るためにある動き。すべてが懐かしい気持ちの中に吸い込まれていく。》虚実の陰影を精妙な文体で刻む短編集。 1800 円

未完の小島信夫

中村邦生+千石英世 小島信夫はつねに新しい。なぜ，いまなお私たちは小島文学に魅了されるのか？ とともに生前の小島と親しかった気鋭の小説家と批評家が縦横に語りつくす小島信夫の実像とその魅力。小島信夫との発掘対談，二篇も収録。 2500 円

[価格税別]

【連載】

感じるイメージ，考えるイメージ

—本棚の片隅に6

郷原佳以

飼いたいと思いながら私の家には今のところ犬も猫もいないので、思い立つと iPhone の Google 検索窓にたとえば「ネコ」と入れ、出て来た画像を 3D 表示させ、「周囲のスペースに表示する」をクリックする。立ち上がったカメラでその場をしばらく写すと、あら不思議、居間にアメリカン・ショートヘアが現れて、ソファで手を舐めたりミャアミャア鳴いたりしている。布団の上で勇猛なライオンが唸っていることも、柵の上に色鮮やかなコンゴウインコがとまっていることもあり、その様子を写真に残すこともできる。数年前まで特別な装置を備えた施設に行かなければ体験できなかったいわゆる AR（拡張現実）が、いまやスマホさえあればいつでも自宅で享受できるようになっている。実物大で、部屋にいるようで、声も出すし、膝に乗せてなでることもできる。できるが、なでた手に毛並みを感じるわけではない。鼻を近づけても匂いを感じるわけではない。スマホから出るのはあくまで 3D 映像と音声だ。とはいえ、AR も VR（仮想現実）も日進月歩で進化し続けている。装着すれば映像のなかの花の香りや食物の味を感じることができ VR ヘッドセットや、手触りを感じることができ触覚グローブもすでに開発されている。コロナ禍でこうした技術の開発は加速していることだろう。

しかし、スマホはおろかパソコンもまだないデジタル革命以前の 1920～30 年代に、現実には目の前に存在しないものを視聴覚のみならず五感において再現する技術を発明した者がいた。その名をモレルという。彼はしかし、その一大発明を世間に公表することなく、驚くべき緻密な計画のもとにカリブ海の孤島に閉じ込めて、姿をくらましたようだ。ようだ、というのも、私たちはモレルについて、終身刑を言い渡されてこの島に逃げ込んできた語り手の残した手記を通してしか、知りえないからである。そう、これはアルゼンチンの作家アドルフォ・ビオイ＝カサーレスの 1940 年の小説『モレルの発明』（清水徹・牛島信明訳、水声社、1990 年、新装版 2008 年）に描かれた物語である。上記の要素から、マッド・サイエンティストものと受け取ってもよいし、無人島にたった一人で流れ着いた者の冒険だから、ロビンソンものと受け取っても構わない。実際、その両方の要素を備えた H・G・ウェルズの『モロー博士の島』がこの物語の背後にあることは、発明者の名前からしても疑いえない。また、モレルの発明と彼がそれを使って為したことの全貌に語り手が思い至るのは小説の終盤に至ってからであり、その意味で、物語はミステリー的な結構を有している。だから、ここでは真相の全貌までは明かさないようにするが、ある程度は明かすことをお許しいただきたい（無理だという方は、いまから書店に走って本書をお読みください）。とはいえ、物語は真相の暴露で大団円となるのではない。クライマックスはむしろその後、真相を知った語り手がある行動を決意するところにある。

しかし、ボルヘスが「完璧な小説」と呼んだこの作品の魅力は、こうした結構だけに拠るのではない。もちろん結構とも不可分に絡み合っただけ可能となっているのだが、この作品の魅力は何より、およそ考えるあらゆる要素を取り入れて、究極の「イメージ」を描き出しているところにある。まずもって、『モレルの発明』を読む者が感じるのは、先のような最新の AR・VR 技術に触れるときの高揚感ではない。それもそのはず、読者はまず語り手と共に、孤島の廃墟で奇妙なことに数人のグループが優雅に過ごしているのに気づく。語り手はそのなかの一人、フォスティーンを一目見て恋に落ちる。ゆえに、彼らが実のところ生身の人間ではなく再現されたイメージだとわかったときに語り手と読者が感

じるのは、高揚感どころか、どんなに近づいてもけっして届かない相手を愛してしまったという虚しさである。

しかし、誤ってはならないのは、この虚しさが、相手が作り物であるがゆえのものではないということである。モレルの「イメージ」はけっして虚構（フィクション）ではない。そうではなく、究極の「再現」である。つまり、モレルは友人たちと一週間過ごしながら、その全体を自分の発明した機械で記録し——「録画」というと、現行の技術では映像と音声のみ記録することだが、モレルの機械は匂いも手触りも体温も、「すべて」を記録する——、そのうえで、その記録がその場に永遠に投影され続けるようにしたのだ。したがって、先にモレルのことを、「現実には目の前に存在しないものを視聴覚のみならず五感において再現する技術を発明した者」と紹介したが、これはあえて曖昧にぼかした言い方である。確かに、語り手にとって、フォスティーヌたちは体臭も体温も有しており、その意味で、生身の人間と見紛うイメージである。しかし、完璧なイメージ——とは語義矛盾だが、語義矛盾を可能にするのがモレルの発明である——とは、イメージを受け取る者にとっての五感の再現ではない。そうではなく、イメージそのものにとっての五感の再現である。投影されたフォスティーヌたちは、記録されたそのときと同じように、音楽を聴き、蒸し暑さや水の冷たさを感じ、空腹や食事の味を感じている。五感だけではない。五感が再現されれば魂が再現されるとモレルは考えた。投影されたフォスティーヌたちは、記録されたときと同じように感じ、同じように考え、同じように話している。イメージたちは生きているのだ。ただし、永遠の一週間において。記録された彼女たちは記録された場所に完璧に再現され、その一週間は永遠に繰り返される。

何のための発明だろうか。少なくとも語り手の解釈によれば、死すべき運命から逃れるため、魂の不死性を獲得するためである。という、魂の肉体からの離脱と不死を説くソクラテスの教え（『パイドン』）が想起されるどころだが、語り手がプラトンではなくことあるごとにマルサスの『人口論』を参照しながら魂の保存を理解しようとしているのが、この物語の恐ろしいところである。モレル＝語り手——この二人がだんだん重なってくるように感じられるのも、この物語の一筋縄ではいかないところである——の理路において、世界は究極的には生身の人間ではなく、保存された魂たる亡霊で充満すると考えることができる。言い換えれば、モレルのイメージたちは生きているが、それゆえにこそ、濃厚に死臭を漂わせている。そもそも、「本当の」フォスティーヌたちはどうなったのか。

その問いには答えないでおこう。ただ、本書を読み終わった後、スマホに向かってこう言いたくなったら、注意してほしい。「Hey Siri わたしの画像を3Dで表示して、そしてこの部屋に投影して」。

執筆者について——

郷原佳以（ごうはらかい） 1975年生まれ。現在、東京大学准教授。専攻＝フランス文学。小社刊行の主な著書には、『洞窟の経験——ラスコー壁画と人間の起源をめぐって』（共著、2021年）、主な訳書には、クリストフ・ビダン『モーリス・ブランショ——不可視のパートナー』（共訳、2014年）、ブリュノ・クレマン『垂直の声——プロソポペイア試論』（2016年）、モーリス・ブランショ『文学時評 1941-1944』（共訳、2021年）などがある。

【連載】

記号の物質化，あるいは印刷－彫刻

——コンテンポラリー・スカルプチャー 8

勝俣涼

コンテンポラリー・アートの方法論を歴史的に振り返るなら，作品の構成要素として印刷物が導入された経緯は，きわめて重要な結節点として記憶されているだろう。キュビズムが開拓した新聞紙などのコラージュは，描かれた形象に現実のマテリアルを組み入れることで，イメージと物質とがせめぎ合う画面のダイナミズムを実現した。また1960年代後半以降，コンセプチュアリズムの諸手法が形成される過程で，雑誌などの出版物や写真，広告，ゼロックス・コピーなどの機械的な複製印刷物は，その反復性によって特権的な作者性の解体を押し進めるとともに，流通の力学を逆手に取った社会批判の戦略を構成してきたといえる。

しかし一方，デジタル処理された無数の画像や映像，テキストがウェブを通じて加速度的に拡散・流通する，私たち現代人の晒された状況において，複製性という概念はもはやそれ自体としては革新的なものではない。ソーシャルメディアは話題への即時的な応答を可能にした反面，ユーザーが衆目を集めるトピックへの素早い反応を競い，かつ短期的に消費する事態をもたらしてもおり，持続的な文脈形成はますます困難となりつつある。この現在性の過剰は，物事の複雑性や多面性を把握しづらくしているだろう。

時間や空間の，あるいはそこに生きる具体的な身体の実現性が後退していくこの状況を踏まえるなら，ベルリンを拠点に活動するノラ・シュルツ（Nora Schultz, 1975-）の作品群は，近年における興味深い造形実践の一例である。シュルツが用いる「印刷」のプロセスは，複製されたイメージを水平に拡散＝流通させる操作というよりも，版を介してインクを転送するというその生産機構をこそ強調し，かつ拡張するものであるからだ。

シュルツの制作はしばしば，版画的な印刷行為を伴うパフォーマンスを通じて，彫刻的なものを形成する。テート・モダンにおいてライブ配信形式で行われたパフォーマンス《Terminal +》（2014）にも，そうした様相を看取することができる。ギャラリーの床一面にはグレーのマットが敷かれ，部屋の隅には2脚の椅子が設置されている。そこへ入ってくるシュルツの足に装着された，不釣り合いに巨大な立方体のスポンジは，床面のマットと同一の発泡素材である。つまりこの素材は，パフォーマンスの身体と空間に共通する要素であり，視覚的にも両者の接触面として機能する。しかしこの「接触」は，歩くたびにグニャグニャと歪むスポンジの特性のために，非常にアンバランスなものである。運動のこうした不安定さは，シュルツの肩に装着された小型カメラが視覚的に構成するものでもある。動作に応じて揺動するその映像は，部屋の奥の壁に投影される。

床面の一部が剥がされ，露出した面にインクが垂らされると，シュルツは剥がしたマットにインクを付着させ，ギャラリーの壁に押し付け（プレス），大きな不定形のフォルムを「印刷」する。こうしていわば「版」となったマットは，部分的に折り込まれ，巻き込まれた状態のまま，床上に放置される。床面を被覆するシート状のマットは，立体的な版へと転換され，さらにその後は彫刻的なオブジェとして残存するわけである。

これをマテリアルの絶えざる「移行状態」と呼べるとするなら，本作の着想の経緯に目を向けておいてもよいだろう。シュルツはこのパフォーマンスを構想する際に，スティーブン・スピルバーグ監

督の映画『ターミナル』(2004)を参照したという。この映画の主人公は、母国でのクーデターによりパスポートが失効したためにアメリカへの入国を許されず、到着した空港のターミナルで長い足止めを強いられてしまう。そこにおいて主人公の身体と、それを包囲するターミナルという場所は、いわばどちらつかずの無国籍性を帯びている。シュルツのパフォーマンスにおいて、上述したような不安定さや、事物の属性を転換しつつ繰り延べていく状態遷移に加え、マットからパフォーマーの衣装、椅子、インクにいたる諸々の要素がグレー＝中間色に統一されていることもまた、映画の主人公が置かれたような不確定性に呼応している。

パフォーマンスの後半、シュルツはマイクを取り出し、マットを叩いて音を出す。マットはさらに、器乐的なデバイスへと転換されるのだ。そしてパフォーマンスの間にはまた、別の聴覚的要素として、録音された音声が発話されている。その発話やリズムに合わせて、シュルツは動作で反応する。興味深いのは、その音声が10から0までカウントダウンする発話によって随所で中断されながら進行し、数セットにわたるこのカウントが、パフォーマンスを時間的に分割していることである。こうしたカウントを刻む数字は、《Printing Station with Tunnel-Press and Counted Mats》(2010)のような彫刻や、荒川匠とのパフォーマンス《Countdown》(2012)などにも導入されている。数字を含む「記号」が一般に、現実対象を人工的なマークに置き換え、観測・計量可能なものへと限定する尺度であるとすれば、《Terminal +》におけるカウントダウンもまた、そのようなものとして機能している。すなわち、それは「ターミナル」の字義通りの様態、すなわちパフォーマンスの「終結」をもたらす時間的フレームとして作動している。

しかしながら、シュルツの作品においてこうした記号的要素は、つねに物質や音などの感覚的な対象と干渉し合っている。《Terminal +》においても、数字がカウントされる間隔は不均等で、数字と数字の間隔は、断片的な音声の蓄積によって圧迫されている。ここに出現しているのは、パフォーマンスをシステムティックに制御する支持体構造と、そのフレームに沿って操作されるマテリアル(素材)が、互いに競合するような状況である。また《Printing Station with Tunnel-Press and Counted Mats》や《Discovery of the Primitive》(2011)といった作品群においては、「印刷」の版＝支持体として使われた金属のフレームや、ゴムマット製のステンシルが、それらによって生産された印刷物とともに彫刻を構成している。

支持体と素材、生産機構と生産物、記号と物質の序列的な関係を揺さぶり、相互に干渉させる手続きが、シュルツの制作実践を貫いている。無数の言葉やイメージが水平的に、かつ高速で流通するメディア環境において、私たちはその言葉やイメージを生み出す支持構造たる機構＝プラットフォームそのものを、反省的に眼差すことは少ない。だがシュルツの作品群は、「印刷」という情報メディアの根源に立ち戻りつつ、それを透明化することはない。それらはむしろ、印刷プロセスを構成するパーツをガラクタのような物体へと集積することで、流通－再生産の機能的容態を宙吊りにする。シュルツのパフォーマンスと彫刻はともに、生産－流通機構の透明化に抗するフィジカルな次元を前景化することにおいて、通底しているのではないだろうか。

* ノラ・シュルツの作品画像は、下記のウェブサイトで見ることができる(2022年8月13日現在)。

<https://www.campolipresti.com/artists/nora-schultz/bio> (CAMPOLI PRESTI)

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。主な論考に、「運動－刷新の芸術実践——エル・リシッ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），「彫刻とメランコリー——マーク・マンダースにおける時間の凍結」（『武蔵野美術大学 研究紀要 2021-no.52』，武蔵野美術大学，2022年）などがある。

【連載】

藤山寛美から藤山直美へ

——裸足で散歩 25

西澤栄美子

寛美の演技は、観客が肌で〈感じる〉ものであった。志ん生や文楽の落語が分析可能なものでなく、その場に立ちあって〈感じる〉ものであったように。いくら数多く観ても、深層部分で〈感じ〉ない人には、無縁の芸であった。〈寛美はすごい〉と語れても、どう〈すごい〉のか説明できない芸であった⁽¹⁾。

藤山寛美⁽²⁾はもとよりその娘の藤山直美⁽³⁾の舞台も、筆者はこれまで観たことがありませんでした。2022年7月、新橋演舞場の「藤山寛美三十三回忌追善 喜劇特別公演」を観劇したのは、NHK BSで、2022年3月末から再放送された2006年の連続テレビ小説作品で、田辺聖子⁽⁴⁾のエッセイや小説をもとにした『芋たこなんきん』を視聴したことがきっかけでした。2006年の本放送当時は、筆者は土曜日などに数回見た程度でしたが、そのころから田辺聖子をモデルにした花岡町子を演じた藤山直美や、「カモカのおっちゃん」役の國村隼、秘書役のいしだあゆみ、松竹新喜劇の小島慶四郎らのはまり役の演技とともに、長川千佳子の脚本の新しさを感じていました。16年前の作品にもかかわらず、再放送で視聴しても、古びたところはあまり感じませんでした。連続テレビ小説関係のエッセイを多く手掛ける佐野華英は、この作品について、「ダイバーシティ、ジェンダー平等、ワークライフバランス、終活。こうしたキーワードが今ほど声高に叫ばれていなかった16年前に、早くもくっきりとしたメッセージを打ち出していたこの朝ドラの《新しさ》に驚く」⁽⁵⁾と述べています。

筆者は、このドラマでの藤山直美の演技と、おそらくアドリブ（寛美譲りであるならば大阪仁輪加^{にわか}の伝統を受け継ぐもの）と思われる部分とに引き付けられました。

7月の追善公演での出し物は、「愛の設計図」、映像による「藤山寛美 偲面影」、そして主人公の大店の弟息子を妹に変えて直美が演じるのが、館直志⁽⁶⁾の脚本による、「大阪ざらい物語」です。

「愛の設計図」には、直美は出演していませんが、甥の藤山扇次郎が助演しています。この作品の初演は1950年ですが、1975年に新たに脚色され、時代を万博に沸く大阪の物語として上演されました。たたき上げの現場監督が、大学出の若者を、知り合いの息子でありながら徹底的に鍛え上げていきますが、それは若者に対する深い愛情の故であることが、後に分かります。この現場監督を、1975年版では寛美が演じ、今回は三代目渋谷天外が演じています。涙あり、笑いありの人情芝居ですが、現代の視点で見ると、現場監督の、真意を隠しての若者の鍛え上げ方には、理不尽さを感じてしまいますし、登場人物が皆、典型的であるという不満も感じました。しかし、幕開けで三波春夫の万博ソング「世界の国からこんにちは」が流れる中、建築事務所の女性事務員や、どやどやと現場から帰ってくる作業員の男性たちの何気ない所作や、台詞を見聞きするうち、これは、歌舞伎の世話物の女性の奉公人たちや、お店の下働きの若い衆の仕草や台詞、内輪のがやがやした出と同じパターンの幕開けであると気づきました。藤山寛美は、関西新派の二枚目、藤山秋美とお茶屋の女将であった稲垣キミとの間に生まれました。幼くして父を亡くし、新派の花柳章太郎⁽⁷⁾に芸名をもらい、4歳の時から子役として関西新派、歌舞伎、松竹家庭劇に出演してきたと言います。寛美の身に沁みこんでいたで

あろう、また、松竹新喜劇が受け継いできたであろう、昔からの、これらの芝居に受け継がれているものが強く感じられたのは、この幕開けの場面でした。

一方、「大阪ざらい物語」は、主人公を男性から、女性に変えた脚色と演出が成功しています。関東大震災直後の大阪船場、老舗の木綿問屋の物語です。主人亡きあと、女房のおしずが御寮さんとして店の実権を握っています。おしずは、気弱な長男と、自由奔放で、「空気を読まない」その妹千代子の母でもあります。おしずは、店の奉公人たちに厳しく接し、千代子の異母姉や千代子の乳母へも、辛くあたっています。千代子が店の手代の秀吉と結婚したいとせがむと、おしずは世間体を気にして、秀吉を里へ帰してしまいます。千代子は猛反発し、古いしきたりや世間体を気にするおしずのもとを飛び出し、幼いころから言う事を聞かないと車夫にしてしまうと云われ続けてきたことから、出入りの親方に頼み込み、車夫の姿で車を牽いておしずの店に乗り込みます。車夫姿の娘に、世間の目や店の評判を気にするおしずや、はらはらする奉公人たちを尻目に、兄や、店のために尽くしてくれる奉公人たち、遠慮してきた異母姉や乳母の心情を伝え、おしずの頑なな心を和らげるという物語です。店の経営に関係を持たない妹が、「女だてらに」車夫の姿で店に乗り込み、話を聴いてもらえなければ、このまま、町内やお得意さんに、車を牽いて行って客になってもらうように頼みに行く、と宣言することで、この芝居の骨格がよりくっきりと浮かび上がってきます。空気を読まない、いわばトリックスターとしての主人公の姿が、ささやかではあるものの、女性の自由の宣言にも繋がっていきます。千代子はおしずを責めず、周囲の人々の真心を伝えつつ、一人で老舗の本店を支えざるを得なかった母への共感と感謝の気持ちも伝えます。母、異母姉、乳母、兄嫁へのシスターフッドも伝わります。

冒頭に引用した小林信彦の述べる、観客が肌で〈感じる〉芝居を、藤山直美も確かに受け継いでいます。〈感じる〉としか言いようのない演技といえば、筆者は、幼い時に観た、初代水谷八重子⁽⁸⁾の芝居を想います。八重子が着物の胸に片手を当てて、心の内を吐露する場面に、大人の世界や恋愛など想像もできない年頃の筆者の心が動き、何かを〈感じた〉ことを覚えています。それは、芝居の神髄に触れた初めての体験だったのかもしれませんが。

【注】

- (1) 小林信彦 (1932 -) 『植木等と藤山寛美——喜劇人とその時代』新潮社、1992年、219-220頁。
- (2) 藤山寛美 (1929 - 1990)。
- (3) 藤山直美 (1958 -)。
- (4) 田辺聖子 (1928 - 2019)。
- (5) Real Sound, 2022年7月25日配信, インターネットコラム。
- (6) 二代目渋谷天外 (1906 - 1983) のペンネーム。
- (7) 花柳章太郎 (1894 - 1965)。
- (8) 初代水谷八重子 (1905 - 1979)。

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』(1996年), 『宮川淳とともに』(共著, 2021年), 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, 1987年), 同『映画における意味作用に関する試論』(共訳, 2005年) などがある。

【連載】

DD について私が知っている二、三の事柄

—Books in Progress 23

小泉直哉

完成させないという完成のさせ方もある。この逆説的なのかトートロジー的なのか、それとも何かの謎かけなのか、よくわからないが、とにかくこの、ひとつの態度のような決意のような、はたまた生き方のようなものを私は年々学んでいった。

小説の話だ。

小説の話だが、こうしたことを考えるに際し恰好のトリガーとなったのは映画、わけでもジャン＝リュック・ゴダールの作品だ。今さら詳述しないし、だいたい今にして思えばなんということもないギミックなのかもしれないが、とにかくそこには従来型の（つまりヌーヴェルヴァーグ以前の）映画文法の数々から自由な、いわば「解放区」が広がっていた。そう考えると小津安二郎にも似た特徴はあったし、モダンジャズなんてもっとそうだ。しかしひとまずゴダールに話を絞れば、尺の関係上の窮余の策として生まれたというジャンプカットを嚆矢に、セリフなどの音声と映像が合致しない、BGMが突然途切れる、ゲリラロケの際に居合わせた通行人がみんなカメラを見ている、登場人物がカメラに向かって話しかける、カメオ出演、ゴダール自身の登場、不自然な長広舌、不必要なヌード、不気味な長回し、等々、たとえばハリウッド式のブロックバスターなんぞに慣れた目から見れば手抜き、低予算、いい加減、「ちゃんと作れよ」と感じられてしまう欠陥品の百貨店といった風情だ。ちゃんと作れ、完成したものを観せてくれよ、そうあなたは思ったことだろう。ゴダールほどではないにせよ小津の映画にだってこの種の欠陥と言っているのか、これはこれで作家の手つきではあるが、そういう「？」があって、偏執的なまでに様式美を連発してくる反面、登場人物がカメラに向かって、ということは我々観客に向けて話しかけるという特徴的演出がよく知られる。

違和感、異物感、疑問、失望、そうしたものを観客に感じさせ、完成された作品世界へ我々をスムーズに導かないという点で、ゴダールも小津も同じ平面上にいる。さればとて、こんなのはちっともめずらしいことではない。すでに書いてしまったが「？」もまた作家の署名にほかならないのだし、これら夾雑物こそが作品世界というよりは作品それ自体、その媒体、また作家本人と我々とを結ぶ回路になってくれる場合もある。映画にせよ小説にせよ、あるいは美術など他の芸術でも同様だろう。

これは小説の話だ。

小説の話だが、その小説の周辺の話として気になる動きがある。今までの話の延長上、ハリウッド型の超大作には作家性が希薄であると言えてしまえそうで、実際に私にはそんな思いも多少あるし、あの微細な文字が10分くらい延々流れるエンドロールを読むというよりやり過ぎしているとそれはいやましに募るのだが、まさにその大作映画の動向である。『フランシス・ハ』や『マリッジ・ストーリー』で知られるアメリカの映画監督ノア・バームバックによって、ドン・デリーロの代表作『ホワイトノイズ』が映画化されるという。数日前にトレーラーが公開されたばかりなのでご関心のある向きはネットで探してみてもほしい。私はもう6回くらい観た。「う～ん？」という感じもしないでもない、どうにもよくわからない代物なのだけれど、さりとて明示的で定型的な凡百の予告篇とは一線を画しているとも言えそうで、その意味ではなるほど原作小説の世界観なり筆触なりをきちんと宿していることになるのだろうが、予告篇などからでは実作の何をも判断できないはずだし、そもそもここは予

告篇を云々する場ではなかった。

ともあれ、この映画『ホワイトノイズ』、劇場およびNetflixでの一般公開は年内とのことだが、それに先んじて2022年8月31日に開幕となる第79回ヴェネツィア国際映画祭のオープニングを飾る。さしずめ、奇しくもそれは今日だ。今だ。

さて、小説の話だ。

『ホワイトノイズ』映画化の報がもたらされたのは初夏、梅雨の時期だった気がする。うれしいような、それ以上に不安なような、だってあの傑作をうまく映像化できるのだろうかとか、さらに私には焦りもあった。その焦りが今も継続している。継続して訳者を急かし、原稿に向きあい、曖昧に「年内」とされている映画公開時期までには今回のこの「新訳」を刊行せねばと焦っているわけだ。焦っているのだがはたしてそれは傑作で、訳稿を前に楽しんだり、驚いたり、気づいたり、いわゆる引いたり、まあいろいろだ。

そういうわけで、これは映画の話でも私自身の話でもなく、小説の話だ。

この小説の話映画、なかんずくゴダールの話からはじめたのは当然くだんの映画化のニュースがあつてのことだけれどもそれからもうひとつ、デリーロの書く小説が如上の欠陥、未成熟性をはらみ、同時にそれは「自由」や「解放」を体現しているように思えるからなのだ。むしろいわゆるストーリーへの依存度という水準について言えばゴダール以上に希薄かもしれない。特に初期ゴダールが依拠したのはモーパッサンやモラヴィアの作品、あるいはペーパーバック小説で、それでもなければフィルムノワールやギャング映画のプロットの換骨奪胎だ。一方デリーロの場合は物語を構成する、サスペンスを構築するというよりは、もろもろの状況が積み重なっていく、ものが羅列されていく、それにともない言葉がひたすら連ねられていく、という印象を与えるだろう。特におとしめる意図はないがそれはゴミか何かか堆積していく様子に似ていて、巨篇『アンダーワールド』がまさにそんなゴミ、廃物の話である。

この堆積物というのも内実は極めて多彩だ。冗談、放談、空談のたぐい、セクシャルな戯れ言、『沈黙』に描かれたような執拗なまでのアメフト描写だとか、脈絡もなく放り出される固有名詞、そしてこれらの対極には現代社会の写し絵やそれへの洞察、最新テクノロジーの片鱗、さらには一種の予言さえも立ち現れてくる（ちなみに『マオⅡ』は某国において最近とみに話題に上る某宗教団体の合同結婚式からはじまる）。だがそれらはかならずしも確固たる文脈としては、一直線には、あるいは俯瞰図として明瞭には提示されない。畢竟、彼の作品は総体として、無数の話題や名詞が無秩序に混淆したアマルガムの様相を呈するだろう。またしても「ちゃんと作れよ」だ。バラバラに撒き散らすのではなく、あるべきものをあるべき場所に収納してくれ、そうあなたは思うかもしれない。

しかるにこれはそのじつ豊饒な、作品世界、というより正確には作品様態だと言えるだろう。未完成、つまり穴だらけ。我々はこの割れ目から隘路に忍びこみ、手探りで、徒手空拳のままに内奥へと分け入っていく。そういう、否応なく受容的享受を強いられる映画鑑賞とは違う、能動的な読書体験。卑近な例を挙げれば書店・雑貨屋のヴィレッジヴァンガード、妥当性はともかく高尚な例を挙げればレフ・クレシヨフによる「クレシヨフ効果」ということになるだろうか。この作品提示のパフォーマンス自体がデリーロ式モニタージュダと言うことができそうだけれども、そのファイナルカット権はディレクターでもプロデューサーでもなく、読者である我々に委ねられていると考えたくなる。

そういうわけで彼の文学はいつも一筋縄ではいかないが、著者の出世作にして代表作たる『ホワイトノイズ』は一応はデリーロ入門にふさわしい逸品だ。原子力災害を彷彿とさせるパニック要素あり、夫婦愛や家族愛あり、ブラックユーモアあり、狂気やニヒリズムあり、宗教批評あり文明批評あり資

本主義批評あり，加えて我々はこの小説全体にどす黒く滞留する「死」の息吹から目を離せないだろう。その後の作品群に頻出するモチーフの多くもここにはすでにセットされている。この秋から冬への季節，まずは『ホワイトノイズ』を携えて，広大にして深遠にして多分に厄介なドン・デリーロの文学世界を探索してみてもいいだろうか。

執筆者について――

小泉直哉（こいずみなおや） 1987年生まれ。水声社編集部所属。