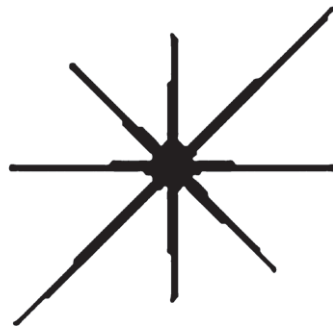


コメット通信 24

[22年7月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

もうひとつの〈エデンの園〉

——ルイーゼ・グリック『野性のアイリス』の世界

岩崎宗治——3

書店とは都市のようなもの

久禮亮太——7

【追悼 後藤克寛】

後藤克寛さんの思い出

森下紀夫——9

【特集 パスカル・キニャール】

ウエステイ・ギヤ・リース・ス

微笑みの跡

パスカル・キニャール——11

随想礼讃

——パスカル・キニャールという駿馬にまたがって引き回されることの愉楽

澤田直——13

チェロをまえに

小沼純——15

キニャールをめぐる偶感・私感

山梨俊夫——19

危険なエクリチュール

——パスカル・キニャール〈最後の王国〉

桑田光平——21

パスカル・キニャールという謎

小川美登里——23

【連載】

ツェッペリンはなぜブルース・ロックではないのか

——本棚の片隅に5

鈴木雅雄——26

賦活される彫刻

——コンテンポラリー・スカルプチャー7

勝俣涼——28

『私は弾劾する』から『欧州の排外主義とナショナリズム』へ

——裸足で散歩24

西澤栄美子——30

スターリン時代の小説家と科学者たち

——Books in Progress 22

板垣賢太——32

もうひとつの〈エデンの園〉

——ルイーザ・グリック『野性のアイリス』の世界

岩崎宗治

若いころアメリカ詩を勉強した。ホイットマンとステイーヴンズが好きだった。E・E・カミングズは面白かった。その後、シェイクスピア研究に没頭したが、2020年秋、ルイーザ・グリックがノーベル賞を受賞したと聞き、読んでみた。

*

ルイーザ・グリックの詩集『野性のアイリス』（1992年）は、タイトル・ポエム「野性のアイリス」で幕を開ける。

苦痛の終わったところに
戸口があった。

よく聞いて——あなたが死とよぶものは
わたしも憶えている。

頭上で音。松の樹の枝が揺れている。
それから、沈黙。木漏れ日が
乾いた地表でゆらめく。

恐ろしいことよ——地中の
闇に埋もれて
意識として生きているというのは。

やがて終わった——怖いこと、一個の
魂なのに口がきけない事態が
突然、終わりになって、こわばった大地が
わずかに歪む。そして、鳥たち、と思ったのだが、
灌木の繁みで飛び交う。

他界から引っ越してきたことを
憶えていないあなた、
わたしは、また口がきけるんだよ。忘却から
もどってくるものは何であろうと、
もどれば声がそこにある——

わたしの^{いのち}生命の中心から来たのは
巨きな泉，空色の海面に浮かぶ
濃い青色の影たち。

(大意)

グリックの詩の世界は、家を取り囲む庭であり、ここでは草や木にも人間と同じように「魂」があり、「意識」がある。アイリスの宿根は、休眠中にも、「地中の／闇に埋もれて／意識として生きている」。そして、春に甦って人間と対話するのだ。だが、人間も、いまは記憶から消えた遠いむかし、「他界から引っ越して」くるまえは、まだ自然と一体で、地中のアイリスのように春に再生した、とアイリスは言っているらしい。

*

庭は、詩人とその夫が、耕し、蒔き、収穫する現実の庭でもあり、それ以上に、アイリスや薔薇や葡萄の樹が人間と語り合う想像力のなかの庭でもある。そして、詩人にとってはこの庭もまた、現実世界と同じように、創造主によって造られた世界であり、キリスト教聖書の「創世記」に似た物語が、詩人／庭師の世界の参照枠になっている。

詩人の篤い信仰心を思わせる「朝の祈り」の詩のなかで、詩人はこの世界の創り主に呼びかける。

遙か遠くの父よ、はじめにわたしたちが天国から
追放されたとき、あなたはレプリカを
造られた。ある意味で天国とはちがった場所、
教訓を与えるための場所で、他の点では
同じ——どちらにも美、とり換えのきかない美があった——ただ、
わたしたちにはその教訓が何だか分かっていなかった。二人だけでいて
互いに相手を疲労困憊させるばかり。暗い
年月がつづいた。わたしたちは交代で
庭仕事をした。最初に涙が
あふれたのは、土が
赤や肉色の花びらの霞で覆われたとき——
わたしたちはあなたのことを思わないまま
崇敬することを学んでいたのです。
分かったことといえば、愛を返してくれるものだけを
愛することは、人間の本性ではないということ。

(大意)

グリックの創造神話では、神がアダムとイヴをエデンの園から追放したとき、神は自らが創造した世界のレプリカを造り、そのレプリカ世界のエデンの園から、女と男を追放した——この詩はそう言う。その二人がいま、天国を追われたアダムと同じように、地を耕している。神が二人を追放したのは「教訓を与えるため」であったが、二人は互いに相手に苦悩を与えるばかりで、愛と平安を見つけることはできず、土を相手の労働の後でやっと庭が花で覆われたとき、涙があふれ、「愛されること

なく愛すること」を発見した。

一方、神の目から見た「楽園追放」の物語は、「退去する風」の詩ではこんなふうに語られている

きみたちを造ったとき、わたしはきみたちを愛していた。
いまは可哀想に思う。

わたしは、きみたちが必要とするものをすべて与えた——
大地というベッド、青空というブランケット。[……]

きみたちの魂は巨きなものになっているはずだった。
いまのような魂、
小さなお喋り動物でなく。

あらゆる贈り物をきみたちに与えた。
春の朝の青、
きみたちが使い方を知らなかった時間 [……]

きみたちが何を望んだとしても、
庭のなかに、成長しつつある植物たちのあいだに、
きみたち自身を見つけることはないだろう、
きみたちの生命は、彼らとはちがって、円環ではないのだ [……]。

創造の日に、神は人間を愛していた。天と地と、時間と、あらゆる贈り物を与え、「巨きな魂」に育つことを期待していた。だが、人間は「小さなお喋り動物」になってしまったという。そして人間は、もとは植物とひとつだったのに、いまでは「植物たちのあいだに〔自分を〕見つけることはないだろう」と神は言う。人間の生命は「円環ではない」から。『野性のアイリス』を読みはじめて、われわれは、人間は植物と同じ言葉を話す仲間だと思ったのだが、そうではない、と神は言う。

では、庭の植物の目から見た人間は、どんな存在か？ 「野の花」の語り手によれば、神の言う「小さなお喋り動物」は、まるで「ガラガラを振りながら」草を見つめている幼児である。人間は「わたしたち〔植物〕の間に／立っているけれど、ここにも、あちらにも／いない」と、野の花は言う。植物たちは庭に根付いているが、人間は、植物と一緒に庭に立っていても、ここは人間の居場所ではない。人間は、「ここにも、あちらにも／いない」。それは、人間が、与えられた時間の使い方を知らなかったから、人間の時間が円環ではないからだ、と神は言う。

*

詩集『野性のアイリス』は、巻末に近づくと秋の詩が多くなる。その一つが「金の百合」——

わたしは体で感じている、

自分が死にかけていることを。わたしは知っている、
ふたたび語ることはないし、大地より長く生きて、
そこからふたたび呼び出されることはない。

[……]

夏の^{たそがれ}薄暮、あなたは
自分の子供の恐怖の声が聞こえるくらい
近くにいるの？ それとも
あなたは、わたしの父ではないの、
わたしを立ち上がらせたあなたは？

百合の言葉は曖昧である。百合の言う「わたしを立ち上がらせたあなた」は、庭師／詩人ともとれるし、神ともとれる。また、百合の言葉は、百合の声であると同時に、想像力のなかで百合と一体化した詩人の声、詩人の願いでもある。このモノローグは、じつは、人間を立ち上がらせた創造主に詩人が問うている言葉なのだ——「いま、滅びゆく人間の不安と恐怖の声はあなたにとどいていますか？」

詩集『野性のアイリス』は、春のアイリスのモノローグではじまり、秋の百合のモノローグで終わる。つまり、春から冬へ、そして春へ、の生命の円環^{イメージ}の幻影を完成して、閉じる。

*

グリックの詩は、アメリカ詩の伝統のなかでは、ホイットマンの雄弁で空間的、水平的なヴィジョンではなくて、ディキンソンの寡黙で垂直的なヴィジョンに連なる。シェイクスピアの横においてみると、グリックの垂直感覚は『リア王』に通じるものがあるし、グリックの死と再生のヴィジョンは『冬物語』を思い出させる。

* 2021年秋、ルイーズ・グリュック『野性のアイリス』（野中美峰訳、KADOKAWA）が出版された。詩人の名前 Glück は、アメリカでの発音に従い、本稿では「グリック」とした。

執筆者について——

岩崎宗治(いわさきそうじ) 1929年生まれ。名古屋大学名誉教授。小社刊行の訳書に、[『ペトラルカ恋愛詩選』](#)（編訳、2020年）、W・エンブソン [『曖昧の七つの型』](#)（2022年）がある。

書店とは都市のようなもの

久禮亮太

私は書店実務コンサルタントとして、あちこちの新刊書店と関わる仕事をしています。チェーン書店の作業オペレーションを組み立てる、陳列の基本ルールを定める、新規開業や既存店の売場改装に際して書棚やその配列をデザインするなど、大小さまざまな書店空間の形や機能とその使い方を現場の書店員と一緒に手を動かしながら考えています。

書店においては、書籍をジャンル分類法に沿って正しく配架するだけでは、売るという目的を果たすために十分な陳列とはなりません。店舗の隅々まで人の往来があり、商品の新陳代謝がある状態、つまりどの書棚にもお客様が立ち寄りそこから何かを買ってくださる状態を維持することが必要です。入店してきたお客様が店の奥にはさらに面白い発見があるに違いないと期待して店内を回遊したくなる、そのきっかけとなる仕掛けを随所に施すこと、日を措いて再訪したときにも新鮮さを感じられる変化を作り出すことを私たちは仕事としています。

このとき、1軒の書店を1個の都市に例えることで、この空間の区切り方やそれぞれの区画、街路の役割を動的に、全体のつながりの中で捉えることができると私は考えます。街を上空から俯瞰するつもりで書店を見回し、人の流れをイメージします。

書店に入るとまず一番に私たちを出迎えるのは店頭の大きな平台。ここには様々なジャンルを代表する最新刊や売れ筋の既刊が集まり、多くの冊数が売れると見込まれて高く平積みされたタワーがひしめき合います。例えるなら、20世紀初頭に長い航海を経てアメリカに辿り着いた移民がニューヨーク湾からハドソン川へと遡航するとき目にするマンハッタン島のようなスペクタクル。その摩天楼の狭間で頑なに土地を明け渡さない、古びた小さなビルのように、平台に流行外れの本が「隠れたロングセラー」として敢えて積まれていれば、それもまた目を引くかもしれません。

この一等地から左に目を向ければ、そこはオフィス街（としてのビジネス書売場）。働く人の処世術から最新の金融工学まで、仕事とお金に関わるものが集積する場所。よく見れば、小洒落た仕立て屋や床屋、クリニックなどが点在している。そんなふうに、ビジネス書の合間にファッションや健康にまつわる本が潜んでいるのも面白いでしょう。

オフィス街からいくつかの地区を越えた先にはベッドタウン（としての生活実用書売場）があるのですが、そこへの道路は趣のある旧市街（文芸書売場）や大学町（人文書売場）を抜けていきます。職場から家へと帰る人々にとっては、内省的な思索の時間を過ごして気持ちを落ち着けることができる、良きサード・プレイスとして機能しているかもしれません。大人が、職業人でもなく家庭人でもない一個人として学び直す喜びを感じることでできる入門書などを、目につくように平積みしたくなります。

このように書店を街になぞらえる妄想は、児童書、実用書、旅行書……と、どのジャンルにも続いていくのですが、このくらいで。売場レイアウトや品揃えを考える仕事は、そこをお客様にどのように歩いてもらいたいかを想像するとき、ある種の確信やワクワク感を持って取り組めるように感じます。

私がこのように考えるに至ったのは、実際に書店を歩く人々を多く観察してきたからです。棚から

棚へとぶらつき、あちこちに視線を遣り目に留まった本をパラパラとめくって、また次の棚へ。何巡かの後、店の各所で目星をつけていた本を5～6冊、足早にピックアップして回りレジ・カウンターにどんと積み上げる、そんなお客様。中には「この品揃えは私の部屋の本棚のよう」「どうして私の悩みを見透かしているかのような本の並びなのか」と声をかけてくださる方も。私は密かにそんなお客様を《書店のフラヌール》と呼んでいます。

ベンヤミンはパリの街を徘徊するブルジョワたちを「遊歩者」^{フラヌール}として『パサージュ論』に描きました。都市をそぞろ歩きしつつ、彼らは目に捉えた都市の表象から様々な思索を巡らす。やがて歩き疲れも相まった高揚感、陶酔感から、目にした事物の間に隠れた関係性や背後に連なる歴史について妄想や幻視ともいえる思考を羽ばたかせる。フラヌールたちの知的興奮は、私の理想とする書店体験と近いものに思えます。

《書店のフラヌール》は、目に飛び込んでくる書名や帯の文言を読み、興味のあるなしを思案するだけでなく、本と本の中に多様なコンテキストをそれぞれご自身で発見し、その興奮を楽しんでいる。単に求める内容の本を売場から探し出し情報の対価を支払うという理性的な購書に留まらない、ひらめきや連想の高揚感、陶酔感といった体験とそのお土産にお金を払ってくださっているのではないのでしょうか。

「良い本屋とは？」や「売れる品揃えとは？」といった問いに対して、「良い選書」、「売れ筋を手堅く網羅する」と、普通は答えるでしょう。しかし、それは私が日々期待している《陶酔的な購書》（あるいは「爆買い」）が起きる条件の半分でしかありません。もう半分は、お客様ご自身が気持ちのスイッチを入れるかどうか、書店遊歩に没入していくかどうかにかかっています。

品揃えを鑑賞するという受動的な行為と、品揃えの隙間に別の意味を見出すという能動的な行為の重なるところ、中間的な状態へとお客様が入っていくきっかけは、歩く、本を手取る、ページをめくるといった半ば無意識の身体運動にあると想像します。そのささやかな自発的な振る舞いを引き出すには、どうしたらいいだろう。その問いが、私の考える街づくり的な書店づくりの根底にいつもあるのです。

執筆者について――

久禮亮太（くれりょうた） 1975年生まれ。出張本屋〈フラヌール書店〉店主。著書には、『スリッパの技法』（苦楽堂、2017年）がある。

【追悼 後藤克寛】

後藤克寛さんの思い出

森下紀夫

後藤克寛さんが亡くなった。本誌の読者の方々はほとんど誰もご存知ないだろうが、後藤さんは、人文・社会科学書中心の書籍取次店だった鈴木書店にながく勤め、そして同社の倒産後に、おなじく人文・社会科学書中心の書籍取次店、人文・社会科学書流通センター（JRC）を、かつての鈴木書店の仲間たちと創業し、その中心となって仕事をしてきたのだった。出版界全体での販売金額がすでにピークをこえて数年がたっていたころのことだったと思う。いわばドン・キホーテ的な船出だった。それからほぼ20年、年々、業界全体での販売金額の下落はつづき、いまやピーク時の半分以上なのだから、後藤さんの苦闘が偲ばれようというものだ。

振り返ってみると、後藤克寛さんには三度出会っている。

鈴木書店には「出先在庫」という部署があった。1980年代、その責任者が後藤さんだった。100社を超える本の在庫がぎっしりと並べられていた。狭い階段を上った3階は20坪ほどあったと思うが、足を踏み入れただけで、ただならぬ重力を感じたものだ。片隅の机でスリッパを数えていた後藤さんの姿を思い出す。

1979年末に単行本を出しはじめた小社も、80年代の半ばには既刊本が50点になろうとしていた。ある日——、「森下さん、取次は運輸と金融だよ」と小難しいことを切り出された。運輸というのは良く分かったが、金融がいまいちという私の表情を読み取った後藤さんは、「出先在庫に10点を10冊入れれば100冊、100冊×定価×正味となれば15万にはなるよね。今月末で納品伝票をもらって、来月末で返品伝票を切ってもらえば、本の移動はなしでとりあえず1カ月の資金繰りにはなるよ」と言った。

鈴木書店に資金的な余裕があればこそその会計処理だったのだろうが、本当に有難かった。それ以後、1990年代に入ると鈴木書店の経営は思わしくなくなり、2001年の末に倒産することになる。

二度目の出会いは、人文・社会科学書流通センター（JRC）の立上げを通じてだった。2003年初めのことだ。旧鈴木書店の仲間七人で取次を立ち上げるので小社にも参加してほしいとお誘いだった。条件は鈴木書店に準じるということだったので、二つ返事でお受けした。気がかりなのは、それでJRCの資金繰りが大丈夫なのかどうかということだった。

出版評論家の塩沢実信さんをお願いして、NHKの番組でJRCを紹介するよう働きかけてもらった。無事、話がトントン拍子に進み、塩沢事務所で打ち上げの会をやった。塩沢さんの手料理で多少お酒も入った頃、後藤さんが拗ねるように、「僕はテレビに出たくない」と繰り返した。塩沢さんの顔を見ると、不機嫌なうえに怒気を含んでいる。危ないと思った。塩沢さんが熱心にことを進めてくれたことを知っている私としては、塩沢さんの気持ちは良く分かる。

私は、「塩沢さんはあなたのためではなく、JRCという会社のためにNHKの話すすめてくださったのですよ」と言った。後藤さんは、しゃんとして、「社長の自覚が足りませんでした」と謝り、一同大笑いしたのも懐かしい思い出だ。

三度目の出会いは「木曜会」だ。2005年から月に一度、「木曜会」という小出版社の会を、社会評論社の松田さんのすすめで始めた。「是非、後藤さんに声を掛けてくれ、取次の様子も知りたい」と

の松田さんの言を伝えると、二つ返事でOKをもらった。それ以後は、コロナで中断するまで、十数人の仲間と会を重ねてきた。2009年に創刊された、『こんな本もあったのか——出版の森に分け入る』というタイトルのJRCの新刊カタログも、JRCの経営基盤となる出版社の「一手扱い」（倉庫から販売まで）も、この会から生まれたもののひとつではないかとひそかに自負している。

こんなこともあった。『核家族の解体と単家族の誕生』（匠雅音著、2019年）の出版記念会を大國魂神社（府中市）横のフレンチ・レストランでやった時のことだ。三々五々集まってくる人びとの中に後藤さんがいた。15名ほどのメンバーは中大の同窓生で、匠さんによれば、後藤さんは会の中心とのことだった。

2022年6月23日、2年数カ月ぶりに、「木曜会」を再開した。そこに5月18日に亡くなられた後藤さんの姿はなかった。享年73歳、合掌。

執筆者について——

森下紀夫（もりしたのりお） 1947年生まれ。論創社社長。

【特集 パスカル・キニャール】

ウエステイーギア・リースース

微笑みの跡

パスカル・キニャール

小川美登里に――

Wer hat an das dicke Bein

Euch die Wunde zugefügt!

愛する人よ、あなたを傷つけたのはだれ？

身体の真ん中を引き裂くその傷はなぜ？

ぼくと出会うちょうどその場所で、あなたの皮膚が裂けてしまったのはなぜ？

大きな夾竹桃の下で突然こぼれ落ちたあの血のしずくは？

あなたを愛するとき、ぼくはどこにいるの？

ぼくはどこで生まれたの？ 思うにそれがあなたの内でないとすれば？

イメージは愛に取り憑く。そして水。藪の匂い。

愛する女ひとの名の響きには、人を惹きつけてやまぬ力が宿る。

君の名が示すのは、けっして消え去ることのない世界。

ことばの世界でいつも人を欺く記憶の奥底では、真の何かがさまよっている、たえず潮を打ち寄せながら、夢うつつとはちがう、あらゆる欲望に先立つ何かが。それは身体の起源、いや起源の起源に関わっている。その身体を作った人たちの身体から発した何か。現実と外傷トラウマを区別することなどできるだろうか。侵犯と誕生を区別することなど？ 現実のその何かは匂いを発し、けっして姿を見せない獣のように痕跡から痕跡へと渡り歩き、目に見えない獲物を一瞬で奪い去る。

Cadunt in vulnus.

誰しも自分の傷に身をゆだねる。

ルクレティウス『事物の本性について』第4巻、1049行。

誰もがある日、自分の外傷トラウマの中に墮ちていく。

女たちも男たちも、誰しもその人生の終わりに、自分を苦しめたものに引き寄せられる。彼らを作ったあの夜の中で互いに合わさった、あの別のふたつの身体から生み出された他性に引き寄せられる。呼んでいるのは彼ら自身の幼年時代だ。幼年時代の背後では子宮の生が呼びかける。その水底から、その微光の奥から受胎が呼びかける。それは彼らに向けて生が送る、最後の信号のひとつなのだ。

詩人ルクレティウスが言ったように、「生きて我らはみずからの傷へと向かい、死んで我らは傷に向かつて墮ちる」。ぼくは黒い緞帳を押し開ける。ゴムのように硬くて黒い舞台の床をそっと進む。ついにぼくは馴染みの症候の中に身を投じる。*Regressus sum.* ぼくは退行そのものなのだ。

In vultu vestigia risus.

愛する人の顔にふと浮かんだ、微笑みの跡
ぼくらに向けられたわけではないその微笑み
それがいまだ生まれるのを感じる、身体だけの愉楽。

(小川美登里訳)

執筆者について——

パスカル・キニャール (Pascal Quignard) 1948年、ノルマンディー地方ユール県に生まれる。父方は代々オルガン奏者の家系で、母方は文法学者の家系。レヴィナスのもとで哲学を学び、ガリマール社に勤務したのち、作家業に専心。古代と現代を縦横無尽に往来し、時空を超えたエクリチュールへ読者を誘う作品を精力的に発表しつづけている。

【特集 パスカル・キニャール】

随想礼讃

——パスカル・キニャールという駿馬にまたがって引き回されることの愉楽

澤田直

パスカル・キニャールは、小説も好きだけれど、なによりも惹かれるのは、『[さまよえる影たち](#)』に始まり、最新作『三文字の人間』にいたる（しかし、本人の言によれば作者の死によってしか終わることがない）「最後の王国」のシリーズだ。小説でもエッセイでもない、きわめて自由な断章の集まりは、晩年のバルトが「ロマン（小説）」とは区別して「ロマネスク」と呼んだものに、あるいは、論理とは無縁に自由闊達に展開する日本の随想に近い。ジャンルの混交、雑多な混合であるテキストは、ときに限りなく物語に近づくかと思えば、ときにほとんど警句となり、一文にまで縮減するという風に、自由自在に伸縮する。

本人の言葉によれば、「自由連想」に近い効果を狙って構築され、「大海のように広大な連作の内部で、ある章の後にはまったく毛色の違う章が続くという規則を暗黙裡にもうけることで、複数の思想を隔てる深淵を飛び越えていく力が生まれ、バラバラに砕け散る問いかけのもたらす幻惑のただ中で、『無意識的な魂の一部分』が不意に生じる」。

各巻ごとに大まかな主題があり、近作で言えば、第10巻の『インゴルシュタットの子ども』では絵画が、第11巻『三文字の人間』では文学が明示的に語られているとはいえ、しばしば、その枠組みはたやすく無視され、時間も空間も超えた諸々の出来事が万華鏡のように召喚される。

ぼくがとりわけ気に入っているのは第7巻『[落馬する人々](#)』。子どものころ、乗馬がしくて親とかなり交渉したが、あまりに高価なホビーだったこともあり、父親が首を縦に振ることはなかった。今でも悔やまれる、できなかった体験のひとつだが、親としては落馬の危険を考えたのかもしれない。『落馬する人々』でキニャールは、落馬によってものを書き始めた者たちの挿話をあげる。アグリッパ・ドービニェ、ピエール・アベラル、聖パウロ。さらには、ルソー、ペトラルカ。落馬は、「人生のただなかに開かれた、新たな誕生のようなものだ」と言う。そして、いつものように話は落馬にとどまらず、馬をとおして、有名無名なもろもろのエピソードへと散らばっていく。落馬のエピソードと言えば、モンテーニュのそれはあまりに有名だ。軽率な男の行動で落馬したものの、幸いにも九死に一生を得た体験は、『エッセー』のなかでもっとも物語に近い形で語られる部分で、当然キニャールもこの挿話に言及している。ここで興味深いのは、キニャールがモンテーニュの「試み（エッセー）」の根源に立ち返って、生きることと書くことが不可分に結びついた地点から思考を紡ぎ出す点だ。

私はこの書物——さまざまな書き出しや下書きから作られた、生まれ落ちたばかりのこの血まみれなぼろの塊——において、二度と繰り返されることの叶わぬこの「経験」、どんな実験も不可能なこの「経験」について考えてみたいのだ。

ひとりひとりの人生は、存在するための試みではない。それはたった一度限りの試みである。われわれの誕生は、極端に脆くて危うく、ただ一度限りの、孤独な、無限に始まる唯一のものである。

(p. 58)

このように明言したうえで、キニャールはそれを書くことのメタファーで語る。

生は死の「原典」を知らない。自分が与する「決定稿」について、生はなにひとつ知らずにいる。だが、われわれの手元には校正刷りや印刷物、下書きや草稿、冒頭部分、手書き原稿がある。
(p. 59)

生と死、性と詩は、「最後の王国」全篇に通底する主題だが、それは誕生以前の「楽園」つまり、最初の王国をつねに暗々裏に意識しているのだから当然だと言える。

博覧強記のキニャールの作品を原書で読むのは、かなりハードルが高い。知らない単語や事象、さらにはラテン語などが不意に飛び出し、そのつと歩みがとまってしまうからだ。その点、《パスカル・キニャール・コレクション》には、詳細な訳注がつけられ、ぼくのような無知の人間でも躓くことなく読み進めることができる。今回のコレクションでもうひとつありがたいのは、行き届いた解説だ。キニャールを知り尽くした訳者たちが、それぞれの個性にしたがって開陳する解説は最適な道しるべとなる。

かくして、注と解説という鞍と鐙を備えた邦訳パスカル・キニャールという馬にぼくらは安心してまたがり、徒然なるままに散策を楽しむことができる。ときに暴れ馬と化すこともある駿馬に引き回され、人馬一体となって走るのなんという楽しみだろうか。馬に乗ると目の高さがふだんの2倍ほどになり、未知の光景はもとより、見慣れた風景も新たな相貌のもとに現れる。馬は、常歩からすーっと速歩に移り、さらに駟足へと加速するのみならず、襲歩にいたることもある。だが、キニャールの蠶たてがみにしがみついて、落馬することなく、その疾走に身を委せるのは、ぼくが子どものころ夢見ていた乗馬の愉楽そのものなのだ。

執筆者について——

澤田直（さわだなお） 1959年生まれ。現在、立教大学教授。専攻＝フランス語圏文学・思想。小社刊行の主な編著には、『異貌のパリ 1919-1939——シュルレアリスム、黒人芸術、大衆文化』（2017年）、『翻訳家たちの挑戦——日仏交流から世界文学へ』（共編著、2019年）などがある。

【特集 パスカル・キニャール】

チェロをまえに

小沼純一

1989-90年、クリスマス期に発行された「ヴォーグ・パリ」誌の表紙は、上下に大きく文字が配され、あいだのところは白い部分が多く、どちらかという地味なイラストが描かれていた。左の方には椅子と譜面台、右には、そちらにむかって歩いてゆく燕尾服の男性。左手にはチェロ、右手には弓を。この筆致はサンペ、「プチ・ニコラ」の作者だ、とすぐわかる。

一時期だけだったのかもしれないが、「ヴォーグ・パリ」はクリスマスにかかる号の一部を世界的なアーティストに委ねていた。この号ではムスティスラフ・ロストロポーヴィチ、チェリストにして、指揮者、ピアニストの、である。すこしふりかえてみるなら、前の88-89年は黒澤明、翌90-91年はマーティン・スコセッシ、91-92年はタピエス、など。この表紙のイラストを描いているサンペは、音楽家の特集ページのはじめのところに、「飛びだす絵本」式の、厚紙でできた見開きページをも。高名な音楽家がクローズアップされたのは、1989年秋、ベルリンの壁が崩壊したせいだったのかもしれない。壁の前で演奏している姿は、特集の最後のところに、TV画面をじかに撮影したのだろう、粗いアナログ画像で、配されている。

ロストロポーヴィチによることば——「クリスマス・ストーリー」も！——や写真が集められ、3年前にかの地で没したタルコフスキーの小文が採録され、と、それじたい見応え、読み応えがあるのだが、なかにつつましやかな1ページの文章がある。署名はパスカル・キニャール。わたしがこの名をはじめて見掛けたのはここで、だった。

キニャールの文章「LE VIOLON A JAMBES」は、子どものころの、チェロをめぐるつよい印象の記憶から、「ヴァトゥロ」なる人物の工房を訪れて、楽器を、ストラディヴァリウスを、みせてもらうさまを描く。短い訪問記、ルポルタージュでありつつ、雑誌では、このあとに「ヴァトゥロ、弦楽器職人の師匠」（ジャン＝マリ・バトン筆）がおかれているので、それへのプレリュードともなっている。

手は2挺のストラディヴァリウスを示し、見せてくれる。外交文書の送達箱でスペイン宮廷から届いたばかりのもの。ヴァトゥロはダイヤモンド商のつかうランプの光へと近づく。指で押さえている緒留めのつなぎをもっとよく見ようと、ランプの可動式の足を引っ張る。ヴァトゥロは黙る。鮮やかなランプの灯りのなかで。最高の楽器は、アパートの、幾つもの小さな宮殿の、数々の手つかずの森の価値に達する。

いささか先走ってしまったのかもしれない。引いたのはキニャールの文章の終わりにちかく、つまり先でいうところのプレリュードが終わりかけ、ヴァトゥロのことばへと手わたされるまであとすこし、というところ。

強いて訳すなら、タイトルは、「脚のあいだのヴァイオリン」か。かつて栄え、廃れ、20世紀にはあらたに古楽（の楽器）として弾かれているヴィオラ・ダ・ガンバを喚起するタイトルだが、ヴィオール族とヴァイオリン族は似ていながらも異なっているので、そうした隔たりもあわせて、こうなっ

たのかもしれない。ヴィオラ・ダ・ガンバは *viola da gamba* (脚のヴィオラ [=ヴィオール]) の意で、ヴィオラ・ダ・ブラッチョ (*viola da braccio* 腕のヴィオラ [=ヴィオール]) と対照される。そうしたことばを、現代のチェロにふさわしくうつそうとして、ヴィオールではなくヴァイオリンに置き換え、イタリア語でなくフランス語に、というふうな。

名をひかれるヴァトゥロは、エティエンヌ・ヴァトゥロ (1925-2013)。20 世紀後半、もっともよく知られたフランス弦楽器職人だ。父マルセル (1884-1970) も同業、19 世紀後半から 20 世紀前半のフランス音楽界と結びついた工房をいとなみ、エティエンヌはその工房で修行した。母親は、チェリスト、アンドレ・エッキン——*André Hekking* をどう発音したらいいだろう、エッキング? エックカン?——の娘ジャンヌにあたる。

弦楽器職人はフランス語で *luthier* だが、この語にはリュート (*luth*) が含まれる。ヴィオラでもヴァイオリンでもない。ましてやピアノでは。楽器をつくるといっても、それぞれに異なる。ピアノのように近代ではなく、もっと手工業的な、何人かの職人がこじんまりした工房でしごとをするイメージがすけてみえる。最近では水林章『壊れた魂』で描写されるような。

キニャールは、文章のはじめで、かつて過ごした家のことを回想する。その一部から。

客間では、ケースと譜面台が、観葉植物とアラリアとパピルスで隠されていた。ヴァイオリンの、ヴィオラの、チェロのケースがあったが、母は、あらゆる年齢の死者を閉じこめる柩の一族が恥ずかしかったにちがいない。ケースは葉っぱやパラソルで遮って、目にはいらないようにしていた。

もうひとつ。

これは骨ではない、動物のからだから残ったものでもない。チェロとは、少しく、古代の女性のからだに似ている。ごく小さなあたま、そうとうな腰まわりといったように。弓が行ったり来たりするところは胃と呼ばれ。編んでつくられた羊のガット [腸] 弦は、木でできた胃のうえのところで、ぴんと張りつめている。馬の毛は、ロシアのポニーの尾からとられ、ガット [腸] 弦をこする。聴き手は音楽で満たされる。たったひとり、忘我に満たされたもののように。だから、かくもつよく、このからだを脚のあいだで支えるのだ。まさに、そう、両腿の下のところ、膝との境目で。[楽器の] 胴は上で、ちょうど乳房を真下から支える。ヘッドは耳のうしろに。ほとんど 2 人というわけだ。しかも、左手のバラ色の 5 本の指は、黒い指板をはいあがっては、うたう——声がわりしたものの声のよう。わたしはいつも、視覚的にとらえると、聴覚はチェロの F の、でなければ、ヴィオールの C のかたちをしているとおもっていた。聴覚をとおして魂は、楽器の腹部へと、*pointe à âme* つまり魂の先端と呼ばれる小さな槍の助けを借りて、伝えられる。楽器は大文字の S のかたちをしている。

キニャールの名は、アラン・コルノーの映画『めぐり逢う朝』(1991) で、ひろく知られるようになる。もともなった小説も映画と同年。サント・コロンプとマラン・マレの師弟の物語。2 人の音楽家は、ヴィオラ・ダ・ガンバを演奏する。作家は、『音楽のレッスン』(1987) でも、ほかにも音楽・音楽家をめぐって語りつつ、両者にもふれていた。マラン・マレは、のち、ルイ 14 世の宮廷につかえる。

『脚のあいだのヴァイオリン』は、『音楽のレッスン』から『めぐり逢う朝』へと放物線を描くサント・コロンプ/マラン・マレの物語のあいだに書かれ、発表された。現在のチェロのようにエンド・ピン

を持たない、そのまま両脚の、膝のあいだに楽器をはさむ。楽器と楽器を演奏するからだのつながりを意識しながら。太腿から膝、さらにつづめられた膝に、モノの、木の、感触がある。楽器をはさむものの熱は、楽器へと伝わり、またからだへとかすかにかえってくる。

[チェロの] 木はなめらかだ。なめらか、そう、愛される女の、腿のうちのよう。女は暖炉の前で丸まって、寝る前の最後のタバコをふかし、おしゃべりする。なめらか、大西洋に沿っている砂浜に見える、あまたの丸い小石のように。小石は、摩滅と塩の微粒子のようなものに覆われている。おちかけるタベと、たちのぼるより清涼な風があるのに、小石は、昼からとどめられ。羨まれる内なる熱を保って。

近代以降——手にされているヴァイオリンやチェロは、ヴィオール族の系譜にない。もしかすると、キニャールは、ヴィオール族ほどには、ヴァイオリンやチェロに愛着をおぼえていないかもしれない。失われたもの、失われつつあるものにことさら鋭敏な作家は。でも、記憶にはある。母が恥ずかしくおもっていたかもしれない楽器、楽器ケースの記憶が。

ブリッジちかくにおちた松脂の粉をぬぐうのに、あるいは、顎の下にすっとさし入れるのに、ウールのスカーフ、もしくはコットンの短いショールでつまれた指板が。——人間はといえば、こんなにも、豪華な布地のうえに眠る許可を有しないかもしれないのだけれど——。

キニャールは、『ソルフエージュとピアノのレッスン』(2013)で、叔母たちによるレッスンと長じてからの作家との交友(とくにジュリアン・グラック)を結びつける意外な糸を語る——もとは講演だった——が、それはずっと先、1989年からすれば、30年もさきのはなし。

「ヴォーグ・パリ」誌の小文を書いたとき、作家は、すでに『ヴェルテンベルクのサロン』(1986)を上梓し、「ヴォーグ」誌の執筆者紹介でも、『シャンボールの階段』(1989)の予告——雑誌編集の時点では未刊だったのだろう——がなされている。

編集から声をかけられ、キニャールは、チェロをめぐることどもをおもう。ヴァトゥロの工房へと足をはこぶ。みずからの記憶、ヴァトゥロの工房のチェロ、数世紀前のヴィオラ・ダ・ガンバ。

音楽をうみだす、つたえる、うつわ。音楽するものが手にする道具から、さらに遡ったところにある、楽器なるもの、音楽のうつわ、をつくる、その外科的な、あるいは造物主的なところへ。キニャールは、昔日の音楽家について、音楽家の対話について記しつつも、そのものたちが手にする楽器がうまれた、つくられたところには踏みこまない。そのかわり、パリのヴァトゥロの工房を、いま、仮に訪れることで、ヴァトゥロのことばをひきだし、音楽家たちのいる背景、マラン・マレの時代、ストラディヴァリの時代を、20世紀後半のものとして、描くとなく描きだす、いや、描かずとも読みてに二重うつしにしている。

ヴァトゥロのことばにはごくわずか、キニャールの文章にはひとつも、ロストロポーヴィチの名はあらわれない。それでいて、知るひとは知っている、ロストロポーヴィチは、ストラディヴァリウスによる「デュポール Duport 1711年」を手にするのに、ヴァトゥロをともなってアメリカ合衆国へ飛んだという事実を。言わなくてもいいこと、知るひとぞ知ることを、わざわざ言わない。言わなくてもいい。言わずとも共有されていることはある。だが、ほんのすこし経つと、そんなことも通用しなくなる。ちょっとした雑誌記事でありながら、ロストロポーヴィチをめぐる綴られる文章たちは、20

世紀の、1989-90年という時点でのもろもろを、すべては言わずに、伝える。読み手がぴんとこなくなるのは、すぐ、だ。さらにさらに加速しながら。作家が、読み手が想像するいがいに、みえなくなり、忘れられるもの、ことは、あまりに、あまりに、多い。いや、ほとんどすべて。

* キンヤールの文章は、VOGUE PARIS Décembre 1989/Janvier 1990 No.702 によった。もしかしたらキンヤールの本のどれかに収録されているのかもしれないが、怠惰ゆえに、みつけることができず、恥ずかしながらも試訳を掲げた。

* ピアニスト／音楽ライター・船越清佳によるエティエンヌ・ヴァトゥロ晩年におこなわれたインタビューを、以下で読むことができる。

<https://www.a-cordes.com/20130910funakoshisayaka>

執筆者について——

小沼純一（こぬまじゅんいち） 1959年生まれ。音楽・文化批評家、詩人。現在、早稲田大学文学学術院教授。主な著書には、『ミニマル・ミュージック その展開と思考』（青土社、1997年 [2008年増補版]）、『バッハ「ゴルトベルク変奏曲」——世界・音楽・メディア』（みすず書房、2006年）、『本を弾く——来るべき音楽のための読書ノート』（東京大学出版会、2019年）などがある。

【特集 パスカル・キニャール】

キニャールをめぐる偶感・私感

山梨俊夫

「トシオ、パスカル・キニャールを知っているか。いい作家だから読んでみるといい。」

もう40年以上も前、彼が東京に留学し日本近代の文化を研究していたとき、東大で日本美術を研究していた共通の友人の女性の美術史研究者がホーム・パーティで紹介してくれたストラスブール大学で哲学を教えるアラン＝マルク・リウーと知り合った。筆者のフランス語能力は不十分だが、リウー氏とは妙に気があって、その後今に至るまで、交友を続けている。彼はそのあと、リヨン大学の教授になって、現在は現役を退き名誉教授なのだが、いまま大学内の研究職に就き席がある。長い付き合いがだいぶ経た時期、キニャールを面白いと勧めてくれた。リウー氏は、自身の日本近代研究を『未完の国——近代を超克できない日本』として水声社から2013年に刊行している。原題は“Savoir et pouvoir dans la modernisation du Japon”。幕末からの日本の近代化過程で、福沢諭吉、夏目漱石、森鷗外を始めとする知識人が振るった、知の社会的な力を鋭く分析し、論考はさらに戦後の高度成長、そして東日本大震災後の日本社会の進路にまで及んで、思索は深い。同書を手にも取ることもお勧めするが、この場合は、筆者の友人の著書を紹介する場ではない。

パスカル・キニャールはリウー氏と同じ世代、そして筆者とも同じ年齢になる。リウー氏もそうだが、フランス人の知のあり方は、特定の領域に集中する個々の好奇心を支え育てる土壌としての教養の裾野を広く持っている。専門家は専門領域には詳しいけれど、分野の外になると門外漢の顔を晒すのに平気であるどこかの国の一部知識人や政治家、官僚とはわけが違う。知ったかぶりで何でも話すというのでもなく、例えば文化の領域でも、文学、音楽、美術、演劇に亘って、自分なりの価値観に従って見方と価値判断を下しながら会話を進める。知に聡い人と話していると、文学、美術、音楽へと話題はスムーズに移っていく。記号論などを専攻するリウー氏も、例に洩れない。それどころか典型的なフランスの知のあり方をもつ人だろう。彼が、キニャールを、これはいい作家だと話してくれた。何年前になるか記憶は定かではない。日本でも、キニャールの作品は、1980年代後半から翻訳され始めているけれど、筆者の関心の範囲に含まれていなかった。最初のときは、その作家は知らないな、と答え、いくぶん素っ気なくキニャールについての会話は終わった。しかし、それからだいぶ経って、6年ほど前に“Le sexe et l'effroi”のガリマールのペーパー・バック版を「いつか話した作家だ」と言って贈ってくれた。忙しさに紛れて原書は読破していないが、それからすぐに、水声社の一連の翻訳や、『ローマのテラス』などを手に入れて読んでいる。筆者のキニャールとの出会いは、こうして友人の手引きによる。

オルガン奏者でもあるキニャールは、『音楽のレッスン』『音楽の憎しみ』で自らの音楽体験を底流にしてエッセイを綴り、『ローマのテラス』では銅版画家を主人公にした小説を書き、『はじまりの夜』を始めいくつものエッセイ集で美術、絵画に深い考察を加えている。エロスと絵画の底知れない連繋に思索を届かせる『はじまりの夜』に、こんな一節がある。別離を迎えた恋人同士が別れを惜しむのではなく、壁に映る恋人の影をデッサンする絵に触れて、「欲望は、不在であることを見ようとする欲求だ。芸術は、不在であることを見ている。」絵画は実在する事物を描くことよりも不在を凝視する。キニャールの洞察は、古代から近代を渉猟して極めて広範な領域に亘っている。語り口は軽

やかだが、その思弁はときに難解でもあるけれど、詩的な透明感が湛えられる。彼の知は、歴史を縦横に駆け、関心につれてひとところを深く貫き、また軽快に飛翔する。その軌跡は、彼の知を凝集した〈Dernier Royaume（最後の王国）〉ならぬ、入口が誰にも開放された〈知の王国〉の散策路をなしている。拙い美術の論考を書く筆者は、いつか美術にまといつく既成概念から逃れて、キニャールのように、軽やかに洞察に溢れた美術論を書いてみたいとあこがれている。

執筆者について――

山梨俊夫(やまなしとしお) 1948年生まれ。神奈川県立近代美術館館長、国立国際美術館館長を歴任し、現在、全国美術館会議事務局長。小社刊行の著書には、[『絵画逍遥』](#)（2020年）、[『現代美術の誕生と変容』](#)（2022年）がある。

【特集 パスカル・キニャール】

危険なエクリチュール

——パスカル・キニャール〈最後の王国〉

桑田光平

『パスカル・キニャール・コレクション』が完結した。それを記念して、ひとりの読者として（そして翻訳者として）、素朴な感想を述べてみたい。このコレクションの大きな柱となっているのは、言うまでもなく、現在なお書き続けられている連作〈最後の王国〉である。〈最後の王国〉はその名のとおり、著者がそこで死ぬための墓のような様相を呈している。しかし、その墓はおそらく永遠に、底なしの穴をあけたまま、わたしたちの前に差し出され続けることになるだろう。

小説作品とは異なり、〈最後の王国〉には、虚構の境界によって囲まれたひとつの世界が描かれているわけではない。「往古」と呼ばれる時間が、ふと現れては、また消える、明滅の連続。それが〈最後の王国〉から受ける私の印象だ。読まなければ決して知ることのなかった歴史の影たちが、束の間、燃えさかるイメージとなって眼前にあらわれる——いにしえの日本で射精した男が床の上に残した帯紐、地図、ちり紙の切れ端、果物（『深淵』、250頁）、強制収容所から戻ってきたロベール・アンテルムの「普通の人間の死体よりずっと痩せこけた姿」（『楽園のおもかげ』、92頁）、死体解剖後に水晶壺のなかに丁重に収められ相続されたビュフォンの小脳（『もっとも猥雑なもの』、148頁）……。しかし、「ひとたび炎を指でつまめば、すぐに闇が周囲をおおう」（『さまよえる影たち』、75頁）。〈最後の王国〉を読むことは、イメージに結晶した「往古」の明滅に身を委ねることにはかならない。

とはいえ、読者は寄せては返すこうしたイメージの波とただ戯れるだけではすまされないだろう。影や死者たちと交流することは、それなりの代償をとまうのだ。「失われたものと一緒に自分を失うこと」（『いにしえの光』、121頁）。キニャールを読み進めながら、私は語れる言葉をすこしずつ失ってゆく。波打ち際にうちあげられた喪失物、発音のしかたのわからない死語や外国語の響き、社会を構成する猥雑なもの、それらが読者を〈最後の王国〉へと招き入れる。気がつくと、いつの間にか、闇にかこまれ、自分も半ば影のような存在になっているのだ。キニャール作品にはまるというのは、自分を失い、死者たちの王国の一員になるという経験にはかならないだろう。

われわれがたしかに自分自身であると思ったことは私にはけっしてなかった。

われわれが、ふと訪れるダイモンと同じくらいに自分自身であると思ったこともまた私にはけっしてなかった。
（『死に出会う思惟』、147-148頁）

読書を通して、一時的にであれ死者になるという経験は、影を失いつつあるなめらかな社会に、陰影を取り戻してやるという意味で、きわめてラディカルな経験だといえるが、そこには、完全な死者となり、闇の世界から戻ってこれないかもしれないという大きな危険も含まれている。〈最後の王国〉を読むことは、そうした危険に身を晒すことではないだろうか。

執筆者について——

桑田光平（くわだこうへい） 1974年生まれ。現在、東京大学大学院総合文化研究科教授。専攻＝フランス文学・芸術論。小社刊行の主な著書には、[『ロラン・バルト 偶発事へのまなざし』](#)（2011年）、訳書には、パスカル・キニャール [『ダンスの起源』](#)、ロラン・バルト [『恋愛のディスクール——セミナーと未刊テキスト』](#)（いずれも共訳、2021年）、キニャール [『もっとも猥雑なもの』](#)（2022年）などがある。

【特集 パスカル・キニャール】

パスカル・キニャールという謎

小川美登里

小沼純一先生はキニャールの名前にネコ科動物の気配を感じ取った。さすがだと思う。私自身もパスカル・キニャールとは誰なのかについて、かれこれ20年近くにわたって考えてきた。

キニャールの名前を最初に知ったのはフランス留学中で、ピカソらのアトリエがあった「洗濯船」^{バトー・ラヴネール}近くの書店の軒先を歩いていたときに、「セール本」と書いた紙を貼って路地の舗石にじかに置かれた木箱に足をぶつけそうになった瞬間だったと記憶している。当時、モンマルトルに住んでいた私は、博士論文の執筆に疲れると界限をぶらぶら散歩していた。自分の研究に関係のない本は極力読まないようにしていたので、本屋に入ることすら避けていたが、なぜかその本が目飛び込んできたのである。日焼けして表紙の汚れた薄っぺらな本、写真もイラストもない、たいそう地味なその本が私の注意を引いたのは、ひとえに印字された作家の名が衝撃的だったからだ。PASCAL QUIGNARD。「ニャール (gnard) という君はだれ (Qui) ?」。今まで聞いたことのない変な響きの名前だった。そういえばその数年前にノルマンディーのカーン大学で受けた授業では、-ARD (アール) で終わる名前は卑しい出自の証だと言語学の教授が言っていた。授業の後、隣に座っていた友人ユグ・フレシヤールが私に向かってニヤリと笑い、満足気にこう言ったのを覚えている。「僕の先祖はヴァイキングなんだ」。

その後、無事に博士論文を提出し、キニャールの著作をたくさん読むようになった。2004年にはスリジー・ラ・サルでキニャール氏本人に初めて会った。夏の休暇を一部返上して集うセミナー客たちが寝泊まりする屋敷の前のなだらかな丘を二人で散歩し、少しだけプライベートな話をした。そして、桑田光平さんと博多かおるさんの協力を得て、キニャール作品を日本の読者に紹介するというアイデアが生まれた。手元の資料によると、「パスカル・キニャール・コレクション」立ち上げのための初会合は2014年6月21日に飯田橋のカフェで行われた。水声社からは中村健太郎さんが出席したと記録されている。その後、企画を神社美江さんが引き継ぎ、編集を担当してくださった。彼女が引き受けてくださらなかったら、「コレクション」は日の目を見なかったことになる。深く感謝したい。

キニャールの世界に馴染むにつれて、作家のことがもっと知りたくなった。キニャール氏自身、十分すぎるほどに謎めいた人物ではあるものの、(夏は半袖、冬は長袖という違いはあれ) いつも黒のTシャツと黒いジーンズを僧衣のように纏い、寡黙でありながらも温かく、近づくると本当に熱を発しているのが感じられる。そうした生身の人物の背後にいるはずの、作家キニャールが知りたくなったのである。小沼氏が見抜いたとおり、キニャール氏には猫のような一面がある。突然、見えない存在になることがあるのだ(本人いわく、俗世に疲れると修道院に籠るそう)。だが、本当の彼は姿を隠すことなく、むしろ堂々と書物の世界にいるのではなかろうか。

年月をかけて味読するうちに、ついに作品中で彼に出会うようになった。作家の人生や生活を切り取った伝記において、という意味ではない。たとえばキニャールがよく使う Charognard という言葉。名前の謎(「ニャールという君はだれ?」)にキニャール本人が与えた答えのひとつが、「腐肉漁りの動物」(シャロニャール)だと私は考えている。おこぼれの腐肉を漁りながら、みずから禁じられた狩りを想像する雑食動物のイメージの中に、すでに書かれた神話や物語の断片をつなぎ合わせ、それらを糧に創造する人物が見え隠れするからだ。虚構作品の中にもキニャールはたくさんいる。たと

えば、『世界のすべての朝は』のヴィオール奏者サント＝コロンプには、かつてアマチュア・チェリストだった作家の姿がびったりと重ね合わされているし、ほかにも『喉の先まで出かかった言葉』の主人公ジューン（「絶食」という意味もある）には拒食症を患った頃の姿が、『静かな小舟』の「マレの歌合戦」の章に登場するソプラノ・ヴォイスの少年には聖歌隊時代の彼が、『ローマのテラス』の版画家モームには作家自身の画家願望が、『約束のない絆』のクレールとポールには作家と実姉との言葉を越えた不思議な関係が、それぞれ濃密に描き込まれている。『死色の顔をした子ども』にいたっては、書物の世界に没入するにつれて死者の色に染まる必然とその恐怖、つまりは作家になることへの強い誘惑と罪悪感が刻まれている。

キニャールにとって、書く行為は自己表現の手段ではなく、むしろ自己放棄の試みである。それは他者の手によって偶然この世に生み落とされた私たちが、みずからの人生として生き直すことのできるチャンスに、読書や書く行為が深く関わっていることの証でもあるだろう。

執筆者について――

小川美登里（おがわみどり） 1967年生まれ。現在、筑波大学人文社会系准教授。専攻＝フランス現代文学。小社刊行の主な著書には、『ル・アージュルから長崎へ』（パスカル・キニャールとの共著、2021年）が、主な訳書にはキニャール『いにしえの光』（〈最後の王国〉第2巻、2016年）、同『静かな小舟』（〈最後の王国〉第6巻、2018年）などがある。

パスカル・キニャール・コレクション

全14巻〈全巻完結〉

セット定価= 39,000円

音楽の憎しみ 博多かおる訳 2,500円

謎 キニャール物語集 小川美登里訳 2,400円

はじまりの夜 大池惣太郎訳 3,000円

約束のない絆 博多かおる訳 2,500円

ダンスの起源 桑田光平+パトリック・ドゥヴォス+堀切克洋訳 2,800円

涙 博多かおる訳 2,400円

〈最後の王国〉シリーズ

さまよえる影たち 小川美登里+桑田光平訳 2,400円

いにしへの光 小川美登里訳 3,000円

深淵 村中由美子訳 3,000円

楽園のおもかげ 小川美登里訳 3,500円

もっとも猥雑なもの 桑田光平訳 3,200円

静かな小舟 小川美登里訳 2,500円

落馬する人々 小川美登里訳 3,000円

死に会おう思惟 千葉文夫訳 2,800円

*

秘められた生 小川美登里訳 4,800円

[価格は税別]

【連載】

ツェッペリンはなぜブルース・ロックではないのか

——本棚の片隅に5

鈴木雅雄

私にとって、生きるのに必要な表現メディアといえばマンガと音楽だが、マンガについては国内外の研究の進展を感じ取ることができているのに比べ、ロックやソウルといった分野について、そうした視点を持つための努力はしてこなかった。「ロックの名盤！」シリーズも研究書というわけではないが、英語を読むのにひどく時間がかかってしまう私のような人間には十分ありがたい。たとえば『レッド・ツェッペリンIV』の巻を手にとると、帯には「『天国への階段』は、本当に悪魔の歌なのか？」とある。ジミー・ペイジのオカルティックな世界への傾倒は、日本のファンにもそれなりに知られているのだろうが、中学時代から長年聞き続けた渋谷陽一のラジオ番組で、アレキスター・クロウリーの名前など聞いた覚えがない。なのでこういう書物を手にとると、是非はともかく、英語圏のツェッペリン本とはこういうものかと、妙に納得してしまう。海外のロック関連書籍が（しかも伝記本ではなく、作品を論じる書籍が）シリーズで翻訳されるのは珍しいので、現在この企画が動いていないらしいことを、とても残念に思う。気ままなコメントをできる機会なので、将来への期待を込めつつ、久々にこの本を開いて頭に浮かんだことをメモしてみたい。

ツェッペリンの歴史的な4枚目のアルバムでラストを飾るのは「レヴィー・ブレイク」というブルースだが、それに関する一節に、アメリカの黒人ブルース・ミュージシャンを祖先に選んだ英国人ロッカーたちのなかで、「初めて音楽的にブルースを再解釈できた」のがツェッペリンだと書かれている。常識的な発言といえばその通りだし、いいかげんロックをブルースから解放したいと思う人々がいるのも理解できるが、その「再解釈」とは結局何だったのか、私はやはり考え続けずにいられない。

ツェッペリンはブルースを使うが、ブルースに似ようとはしないし、おそらくその核心を捉えようともしていない。だが不思議なことに、ブルース・ファンであることとツェッペリンのリスナーであることは両立しうる（と、私は思う）。逆にブルースを出発点としながら、ブルース・ファンから敵視されやすい音楽があり、それはブルース・ロックと呼ばれている。ブルース・ファンはジミー・ペイジを、いくらか他人事としてではあれ、認めることができるが、エリック・クラプトンを受け入れることはまずできない。ではツェッペリンはなぜ、ブルース・ロックではないのだろうか。話をイギリスに限るとして、アレクシス・コナーやクラプトン、初期フリートウッド・マックなどとの違いはどこにあるのだろうか。

たとえばクラプトンはロバート・ジョンソンの「クロスロード・ブルース」から一つの形を抽出し、明確なリフを作り出す。ツェッペリンが「スタジオ作品として残したブルースナンバーの決定版」である「レヴィー・ブレイク」でやっていることも、一見これとさほど変わらない。だが耳に残るのは、決してギターのリフではなく、バンド全体が作り出すグルーブである。繰り返されるたびに水勢を増すのは、ギター、ヴォーカル、ハーモニカの作り出す氾濫であると、この書物にも書かれている。ツェッペリンは愛するもの（＝ブルース）を「使う」が、その核心を突きとめ、消化しようなどとはしない。それはもうそこにあるのだから、我々が再現する必要などないし、どれほど変形して利用しようと、それを汚す危険などあるはずがないとでもいうかのようだ。だから「レヴィー・ブレイク」が、原曲の作者、メンフィス・ミニーへのオマージュであるというこの書物の意見はおそらく正しいだろ

う。彼女は戦前ブルースのイメージに捕らわれることなしに、マディー・ウォータースより早く、エレキギターを爆音で演奏したのだという。

あるいはパターンを抽出するという発想自体が間違いなのかもしれない。ブルースでリフと呼べそうなギター・フレーズは、基本的に歌とのコール・アンド・レスポンスになっているが、ブルース・ロックはそのフレーズを歌から切り離し、形式化してしまう。だがブルースと出会いながら、なぜか我有化する欲望を感じないある種のロックは、愛するものを恐れ気もなく変形し、変拍子や奇妙なアレンジでそれを試練にかける。続く5枚目でツェッペリンは、ファンクに対し（「クランジ」）、あるいはレゲエに対し（「ディジャ・メイク・ハー」）、まったく同じ身振りを繰り返すだろう。

ではいったんブルースから離脱したロックは、その後どのような振舞いの可能性を手に入れたのか。このシリーズに、黒人音楽と向き合った90年代のアーティスト、ジョン・スペンサーやバック、あるいはレイジ・アゲインスト・ザ・マシーンが入っていたら素晴らしいだろうと、あらためて思った。

執筆者について――

鈴木雅雄（すずきまさお） 1962年生まれ。現在、早稲田大学教授。専攻＝シュルレアリスム研究。小社刊行の主な著書には、『ゲラシム・ルカ——ノン＝オイディプスの戦略』（2009年）、[『火星人にさよなら——異星人表象のアルケオロジー』](#)（2022年）、訳書には、ジョルジュ・セバグ [『崇高点』](#)（2016年）、編著には、『マンガを「見る」という体験』（2014年）、『マンガ視覚文化論』（2017年）、[『マンガメディア文化論』](#)（共編著、2022年）などがある。

【連載】

賦活される彫刻

——コンテンポラリー・スカルプチャー 7

勝俣涼

トビリシ（ジョージア）に生まれ、ベルリンを拠点として活動するアーティスト、テア・ジョルジャツツェ（Thea Djordjadze, 1971-）の彫刻群は、文字通り「群れ」のような現れを示すオブジェである。すなわちそれらは多くの場合、作品を単一体として分離するニュートラルな「台座」を介すことなく、床や壁に直接配置され、周囲の対象とその場を共有している。あるいは、そうした建築的なベースを拡張的に補足する、敷物、あるいは壁面から張り出す棚状の構造体といったものが、より小さな諸々のオブジェに足場を提供している。

こうした様相から看取されるのは、ジョルジャツツェ作品の、すぐれて空間的な質である。すなわち、そこでは個々のオブジェがそれ自体としてフォーカスされるのと同時に、あるいはそれ以上に、一定の空間的な圏を共有する他のオブジェとの相互関係が強調される。《Deaf and Dumb Universe》（2008）は、こうした状況の典型例だろう。住宅のアウトラインを空間上にドロイングしたようなフレーム構造、あるいは4段の階層をもつ棚が、展示空間を緩やかに領域区分し、そのそれぞれが小さな形態群の居住-生息環境としての外観を呈している。周囲にはまた、4本の細い脚で自立する「椅子」のようなオブジェが配置された。

こうした諸要素からなるインスタレーションを全体として見ると、建築物と家具類、言い換えれば建築を外部から眺めた外観とその内側からの眺めが交錯する、不可思議な光景が立ち現れているとも言えるだろう。それはあたかも、建築的環境に住まう居住者の主観に、心的イメージとして立ち上がる風景のようだ。

だが興味深いのは、それと同時に、本作において問題となる「居住者」が、建築という居住空間の主人と通常想定される——このインスタレーションの作者や鑑賞者を含む——人間存在を超えて定義される点だ。棚を這い回るような不定形のオブジェは、端的に非人間的な存在者の活動を体現している。しかしさらに、4本の細い脚で不安定に体重を支える「椅子」が、同時に何らかの生物のフォルムを類推させることに注目しよう。こうした4脚のプロポーションは、ジョルジャツツェが好んで採用する要素のひとつである。たとえば《She didn't have friends, children, sex, religion, marriage, success, a salary or a fear of death. She worked.》（2013-14）においても、蟻を思わせる抽象形態として、この4脚構造が用いられている。

《Deaf and Dumb Universe》においては、建築物の表象もまた、こうした棒状の直線形態が屈折的に連なることで導き出されていた。アウトラインに還元された住宅は、それ自体あたかも、あの「椅子」と同様に、床上を移動する節足動物のような骨格構造を呈しているというわけだ。ここに現前するのは、居住にまつわる手に馴染んだ対象が、所有を逃れていく状況、すなわち形態そのものが自らの力能により蠢き出す（ように見える）事態であるだろう。椅子や家が、生き物へと変貌する。キャサリン・ウッドは《Possibility, Nansen》（2007）を参照しつつ、ジョルジャツツェ作品が示すこうした生命性、すなわちアーティストに先立ち、また彼女よりも生き長らえるかのような生の質感を指摘している⁽¹⁾。

上述したようなジョルジャツツェ作品の特徴は、簡潔に言えば、物体を生命化することに関わっている。それは心地よい幻想を誘発するフェティッシュで想像的な風景イメージと、不確定かつ不安定

な——椅子と生物の間で宙づりになった、華奢なオブジェが示すような——存在論的形態との間で揺れ動く、きわどさを抱えた制作物であるだろう。だがこのことはまた、これらの制作物が——インスタレーション的な空間性を帯びてもなお——ピュグマリオンの神話に象徴される「彫刻」的問題と関わっている事実を、指し示してもいるのである。

【注】

* テア・ジョルジャツツエの作品画像は、下記のウェブサイトで参照することができる（2022年7月12日現在）。

<https://spruethmagers.com/artists/thea-djordjadze/>（Sprüth Magers）

(1) Cf. Catherine Wood, “Thea Djordjadze: An Archaeology of the Interior,” *Thea Djordjadze*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2008, p. 38.

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）, 「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】

『私は弾劾する』から『欧州の排外主義とナショナリズム』へ

——裸足で散歩 24

西澤栄美子

映画『オフィサー・アンド・スパイ』⁽¹⁾は、1895年1月15日のフランス陸軍大学校校庭の、ドレーフュス大尉⁽²⁾の位階剥奪式の場面から始まります。

ドレーフュス大尉はフランスに対するドイツ側のスパイであるという容疑で軍事法廷において有罪判決を受け、政治犯として最高の刑罰である終身流刑に処せられました。多数の兵士たちの前で、彼の制服から袖章が、肩章がはぎとられ、サーベルが折られて地面に投げ捨てられる様子は、ドレーフュスの冤罪と、10年以上後の彼の軍籍復帰を知る観客にとっても、強い衝撃を与えます。

ドレーフュス大尉は、グランゼコールのひとつであるエコール・ポリテクニク（理工科専門学校）を卒業し、陸軍大学を経て、砲兵少尉研究生として入隊しています。アルザス出身のユダヤ人であるという、当時にあってはハンディキャップがあったにせよ、彼は軍人としてはエリートコースを歩んでいました。ドレーフュスが妻と子供たちを得て、順風満帆の人生を送っていたかにみえた1894年10月、科学的ならざる筆跡鑑定や、後に「アンリ偽書」と呼ばれることになる、防諜部のアンリ少佐が捏造した文書を証拠として、ドレーフュスは仏領ギアナの悪魔島に流刑となります。

後、これらの偽りの証拠を覆し、真犯人を告発したのは、事件後、防諜部の部長に任命されたピカール中佐⁽³⁾でした。陸軍大学時代にピカールはドレーフュスを教え子としていたとはいえ、彼は当時の「習慣」と言える程度にユダヤ人を嫌っていたようです。ピカールはむしろ、ドレーフュスの有罪の確証を得るべく証拠を洗いなおす過程で、真犯人を突き止め、彼の前任者の防諜部長とその部下たち、軍の上層部によるたくらみを見抜くこととなります。真相を知ったピカール中佐の防諜部部長解任、収監に至って、「私は弾劾する！」（*J'Accuse...*）と題した公開状を發表し、ドレーフュスの冤罪を『オーロール』（*L'AURORE*）紙上で明らかにした（1898年）のは、当時すでに大作家という名声を勝ち得ていたエミール・ゾラ⁽⁴⁾でした。ピカール中佐の友人の弁護士や進歩的なメディアの奔走により、ドレーフュス、ピカール、ゾラのそれぞれの裁判や、「アンリ偽書」を作成したアンリ少佐の自白と刑務所での自殺、筆跡鑑定の恣意的な操作などが暴かれ、軍の企みが部分的にせよ、明らかになり、ドレーフュスの軍籍が戻され、ピカールが陸軍大臣に就任する1906年まで、事件は続きました。この事件は、フランス近代史上、および、フランス文学史上の大事件として、今日に至るまで多くの考察がなされています⁽⁵⁾。

ユダヤ人と言っても、ポグロムの対象となった、ロシア、東欧からの移民から、ロスチャイルド（Rothschild）（フランス語読みロチルド）の様な大富豪一族など、様々な在仏ユダヤ人が存在しましたが、それぞれ差別の対象となりました。

「排外主義」は、世界の多くの国における今日の右傾化、保守化の中で、欧州やアメリカ合衆国では、反移民・難民感情として強くなっており、日本では、在日の人々、東南アジアを中心とする国々からの「研修生」という名の労働者や難民へのヘイトが高まっています⁽⁶⁾。

綿密な欧州の世論調査の克明な分析による、中井遼⁽⁷⁾の『欧州の排外主義とナショナリズム』によると、欧州の反難民、排外主義とナショナリズムの台頭は、巷間でとりざたされているように、移民・難民によって仕事を奪われるという恐れを抱いた「取り残された労働者」や苦しむ「貧困層」で

はなく、むしろ実際は、家を持ち平均以上の所得や学歴を持つ、豊かな社会階層の人々によるものであることが明らかにされています（これはアメリカ合衆国におけるトランプ元大統領支持者にも共通しています）。彼ら資産を持ち教育程度の高い人々は「経済的利害ではなく非経済的信念によって政治的、社会的行動をとっている」⁽⁸⁾との結論が、本書では導き出されています。右翼（および極右）政党を支持する、こうした恵まれた階層は、文化的な面に由来する反移民・難民感情を持つということが分析・論証されています。

ドレーフュス事件は、決して遠い国の、昔の事件ではありません。

【注】

- (1) 原題，“J'accuse”。『私は弾劾する』2019年，監督：ロマン・ポランスキー*，日本公開2022年。
- (2) アルフレッド・ドレーフュス（Dreyfus, 1959- 1935）。
- (3) ジョルジュ・ピカール（Picquart, 1854-1914）。
- (4) エミール・ゾラ（Emile Zola, 1854-1914）。
- (5) 本稿で主に参照したのは、横山謙一（1949-）『ドレーフュス事件とジャン・ジョレス』（國學院大學法学会叢書3）成文堂，2020年です。
- (6) 名古屋出入国在留管理局に収容中の、スリランカ国籍のウィシュマさんの死亡事件（2021年）のしっかりした検証もできていないうちに、戦火を逃れて来日したウクライナの人々を、難民ではなく「避難民」と呼び変えて、決して十分とは言えないまでも、国や自治体をあげて特別に援助することには、矛盾があります。
- (7) 中井遼（生年の記載なし）。
- (8) 『欧州の排外主義とナショナリズム——調査から見る世論の本質』新泉社，2021年，12頁。

* ロマン・ポランスキー（Roman Polanski）（1933-）は、アメリカ合衆国で、子供への性的行為の嫌疑によって逮捕され、保釈中にパリへ移動し、その後フランスで映画監督を続けています。その他にも、何人もの未成年者への性的虐待の告発を受けていますが、彼はそれらを否定しています。こうした嫌疑についての、本人のはっきりした弁明、あるいは（事実であるとすれば）謝罪はなされていません。これらは、はっきり本人によって語られるべきであると考えます。こうした事例は、他の映画作家にもあり、日本でも主に映画業界で、近年告発がなされています。筆者は、作品と映画作家とを切り離して考えるべきとは思いません。しかしそうした「作者」の「作品」を語ることをタブーとは考えません。

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】

スターリン時代の小説家と科学者たち

—Books in Progress 22

板垣賢太

旧ソ連の小説家アンドレイ・プラトーノフの長編小説『チェヴェングール』の初の日本語訳が、先日、作品社より刊行されました（工藤順・石井優貴訳）。『ジャン』、『土台穴』、『帰還』などの代表的作品は既に邦訳が刊行されていますが、『チェヴェングール』は長さが、異常な文体、内容の難解さから翻訳不可能という話もあり、プラトーノフ唯一の完結した長編小説でしたが長い間日本語で読むことができませんでした。6月下旬の刊行後早くも重版がかかったということで、本書を待ち望んでいた潜在的ファンの数は多かったようです。

『チェヴェングール』はスターリンの時代に執筆されましたが（1927-29年）、作品全体を公表することはできず、ロシアでの刊行はペレストロイカ以降となりました。あらすじを紹介すると、「死への興味が嵩じて湖に身を投じた父親の息子サーシャは、職人のドヴァーノフに引き取られて生活するようになり、やがて、ポリシェヴィキとして、彼の同伴者であり親友のコピョンキンとともに共産主義を探して県域を放浪し、共産主義が完成した理想郷チェヴェングールを見出す」というもので、革命後、全土を支配する権力がまだ固まらない状態の、内戦の混乱期が舞台となった小説です。革命や共産主義をめぐる物語という、一つには確立した資本主義体制にいかにか抗うかの物語、また一つには確立した共産主義体制をめぐるディストピア小説（あるいはプロパガンダ小説）などが想像されるかと思いますが、『チェヴェングール』が描いているのは一見する限りそのようなテーマではなく、知識人でも、雇われ賃金労働者ですらない、その日の命をつなぐための食物を土地から拾い集めるためだけに生きているような貧農たちが、同じことを繰り返す生に絶望を抱きつつ、既存の体制が既に崩壊した後のロシアの野を歩き回り、生きていくために共同体を形成したり、はたまた共同体が崩壊したり、衝突したりする物語です（まだ、600頁を超える全体の前半3分の1ほどを読んだ限りですが……）。幻想的であり、史実とは様々な点が異なるようですが、革命後の現実がどのようなものとしてありうるかということが、他にない形で描かれているように思います。

やがて内戦の時期が過ぎて、体制が確立し、レーニンからスターリンが現れます。絶対的なシステムの下で人々がどのように思考し、活動していたかについては、ソ連崩壊後に公開されたアーカイヴ資料をもとに、様々な側面から検証した本がぞくぞくと出版されてきているということですが（昨年小社で刊行した『ソヴィエト宮殿』もその成果の一つです）、現在小社では、ソヴィエト科学史研究者が結集してスターリンの時代の科学者たちの活動に光を当てた、金山浩司編『ソヴィエト科学の裏庭』（仮題）という本を準備中です。公認イデオロギーと化して揺るがしえないものとなったソヴィエト・マルクス主義の下で、ソ連の真摯な科学者たちは、イデオロギーと時に協調し、時に対立し、葛藤しながらもどのように活動し、どのような成果を挙げたのでしょうか。一方で、メンデル遺伝学を否定したルイセンコなどの、科学というよりも政治闘争に注力してライバルを追い落した〈悪役〉科学者たちの活動もまた、ソ連科学思想の変遷や科学者コミュニティの分析に基づいて新たに解釈されることになります。

同じくスターリンの時代を生きた作家プラトーノフの小説を読んだ方は、科学者たちをめぐる本書も刊行の際に手にとっていただけるなら、今や想像しがたいソヴィエト連邦の姿についてさらに理解

が深まると思われます。

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。