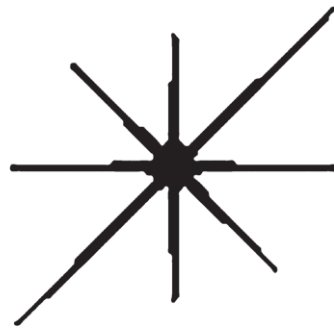


コメット通信 33

['23 年 4 月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

【祝！ 第4回大岡信賞受賞】

野村喜和夫の詩業

——「肌理」の詩人から「ひかり」の詩人へ

福田拓也——3

【特集 ブランシヨ・バタイユ・ポーラン】

常套句の振動と消滅

——ポーランとブランシヨ

郷原佳以——6

すれ違った二人

——ジャン・ポーランとモーリス・ブランシヨ

安原伸一朗——10

「間違っただ」友情のために

——バタイユとポーラン

岩野卓司——12

ポーランとデリダ

若森栄樹——14

来るべきポーラン研究のために

榎原直文——16

【連載】

野生の本を求めて

——本棚の片隅に12

中村隆之——19

様式としてのミニマル音楽

——ミニマル音楽の拡散と変容2

高橋智子——21

ゼロの数だけ抱きしめて

——Books in Progress 28

小泉直哉——24

【祝！ 第4回大岡信賞受賞】

野村喜和夫の詩業

——「肌理」の詩人から「ひかり」の詩人へ

福田拓也

私にとって野村喜和夫は何ととっても「肌理」の詩人である。2008年に刊行された『言葉たちは芝居をつづけよ、つまり移動を、移動を』に収められた若き天才・野村喜和夫の70年代に書かれた詩の中に既に現れる「肌理」は、その後野村の詩業を貫いて、今回大岡信賞を取った『美しい人生』に至るまで様々に変奏されながら出現する。

1972年、野村喜和夫21歳の誕生日に書かれたとされる「反・出発」という比類のない強度と鮮烈さを帯びた散文詩には、時に謎めいた記号を構成するようにも思える幾多の線條から成る「肌理」が（「判読不能の落書き、へばりついた蠅の死骸、幼年を想わせる単純なデッサン、女陰の記号、殴り書きされた他人の詩行、ナイフや爪などの引っ掻き跡、原因不明の欠落部分[……]」）、外部へとはみ出し外部と化し、「周縁が何か強い化学反応を起こして崩れつつけている始めもなければ終わりもない瑣瑣の連なりに酷似している」ものとなった「ぼくの内側」に展開されるものであることが書かれている。「肌理」とは、外部にはみ出て外部となりそれまで外部にあった事物たちを自身の内に巻き込んでしまった内側というキアスミ的な場に展開されるものであるということだろう。

自身の外と内とが反転した「中間地帯」に増殖する線分が「肌理」を構成して行き、「肌理」がまた一つの線條のうねり、渦、ダンスとなって語を連鎖させる、そのような機能に他ならない詩を体現しつつしかも自身に回帰し、うねり、渦、ダンスとしての自身を表象するところに野村喜和夫の詩は成立する。1987年の第一詩集『川萎え』以来の野村の詩業を、70年代に既に実現されていたそのような詩をその速度を強調しつつより大きな規模で反復、変奏し書き換える数々の試みであると要約することができるだろう。多数の線の交錯からなる「肌理」が一つの線條の形態となってうねり渦を巻きダンスする動きと速度を体現しつつしかもそのような速度をもってうねり踊る線條の形態である自身を表象しながら語を連鎖させる詩的エクリチュールを野村喜和夫は一貫して実践し続けて来た。

野村の詩業の大きな転回点は、『風の配分』の刊行された1999年に位置付けられる。1999年が一つの転回点であるのは、そこで「速度の履行」以後の「近傍」が出現し、そこに野村が「生のあとの生」と呼ぶ何かが生ずるからだ。速度のさなかに現れる速度とは対照的に静止し続けているかのようながらんとした空洞、ひろがり、日だまりは解消されない謎としてある。「肌理」の展開される「近傍」とは異なり、光り輝く光景の開かれるこの「近傍」は奥へ奥へと向かう広がりをもつ。野村喜和夫の動的な詩にあって、たとえ同時に「激しい」ものであっても「静かな」何かは速度の合間に、あるいは速度の停止の後に現れるのは特筆すべきことのように思われる。「速度の履行」の後に来る「別の何かの履行」とは、この昼の静かな光り輝く光景への絶えざる差し向けであり連続なのではないか。昼のあるいは午後のどこか静止したような光景は、2002年の『幸福な物質』においては「石」と結び付いたものとして出現する。陽を浴びた静的な光景の連続的な啓示、開かれは最後に「陽を浴びている石」へと、つまりやはり同様に陽を浴びた光景へと導く。

この奥へ奥へと向かう開かれ、啓示は、たとえそれが奥行きや深さを前提しているように見えても現象の背後にあるかもしれない本体を求めての探求であるとは考えられないだろう。たとえこの明る

く静かな光景の連続が死に導くようにも思える瞬間があるにせよ、それは死そのものではなく生の「へり」あるいは「あわい」であり、「生のあとの生」であるはずだ。

「近傍」における静的な光と石の光景の果てしない反復、野村の詩のこの新たな可能性は、『美しい人生』においても十全に実現している。

生きるとは
ひかりと影とのくきやかな交錯であるとして
だがひとたびその外に出ると
ひかりに加うるに
ひかり

執筆者について——

福田拓也（ふくだたくや） 1963年生まれ。詩人。現在、東洋大学教授。専攻＝20世紀フランス詩。小社刊行の主な著書には、『[「日本」の起源](#)』（2017年）、『[惑星のハウスダスト](#)』（2018年）、『[エリュアールの自動記述](#)』（2018年）などがある。

野村喜和夫の本

風の配分 2800 円

よろこべ午後も脳だ 3500 円

オルフェウスの主題 2800 円

パラタクシス詩学（杉中昌樹との共著） 3000 円

シュルレアリスムへの旅 3000 円

*

水声通信 no.5 特集「野村喜和夫 詩の未来に賭ける」 1000 円

[価格は税別]

【特集 ブランショ・バタイユ・ポーラン】

常套句の振動と消滅

——ポーランとブランショ

郷原佳以

「ジャン・ポーランから初めて受け取った手紙は1940年5月10日のものだと思う」と、ブランショは1969年、『NRF [新フランス評論]』誌のポーラン追悼号に寄せてポーランの短篇「渡られし橋」⁽¹⁾を論じた「死ぬことの容易さ」の冒頭に書いている。その手紙には、「われわれはこの日々を思い出すことになるだろう」と書かれていた⁽²⁾。1940年5月当時、ポーランはすでに15年にわたりガリマール社で『NRF』誌の編集長を務め、多くの作家を輩出していた文壇の大御所である。だが、6月にドイツ軍によるパリ占領を受けて『NRF』誌が休刊に追い込まれることになる直前でもあった。パリ占領によって、反ナチ的と目されたガリマール社の社屋は封鎖される。しかし、ポーランとガストン・ガリマールがドイツ側と折衝を重ね、ポーランは出版部門に移り、ドイツ協力派の作家ドリュエ・ラ・ロシェルを編集長に立てることで『NRF』誌は12月号から復刊することになる。そのドリュエから翌年、『NRF』誌の編集長を引き受けてくれないかという申し出を受けた話についてブランショが語るのには、それから50年以上が経ってから、1996年の『友愛のために』においてのことである⁽³⁾。これは、やはりガリマール社で働いており、ブランショが1941年から『ジュルナル・デ・デバ』紙に連載していた文芸時評を1943年に『踏みはずし』にまとめるにあたり骨折ってくれた、また、パートナーのマルグリット・デュラスと共に積極的にレジスタンス活動を行い、サン＝ブノワ通り5番地の家を溜り場として開放していたディオニス・マスコロとの「友愛」に捧げられた書物である。その冒頭で、ガリマール社屋でのマスコロとの出会いを語る際、ブランショは、「そのころの私はむしろ一方ではレーモン・クノーと、他方ではジャン・ポーランと親しかった（戦争が始まるより前のことだ）」⁽⁴⁾と書き添えている。いずれも自ら執筆しつつガリマール社で原稿審査にあたっていた面々である。ブランショ自身も1941年末に『NRF』誌編集部に入ることになる。以上を考え合わせれば、ブランショはおそらく1930年代末にはポーランと知り合っており、親しい間柄だったと考えられる。とはいえ、1930年代末当時のブランショがまだめばしい文芸批評を著していなかったことからすれば、クリストフ・ビダンが注記しているように、「ブランショがポーランに関心を抱いたのであって、その逆ではなかっただろう」⁽⁵⁾。20歳以上年長のポーランは腕利きの編集長だけでなく、特殊な経歴を持つ作家にして批評家として、次々に独特な短篇や文芸批評、また言語論を著していた。1936年に『NRF』誌に発表された「文学における恐怖政治」をブランショも読んでいたことだろう。しかし、ポーランがこの新しい書き手に引きつけられるのにそう長くはかからない。

ポーランの「文学における恐怖政治」が1941年4月に『タルブの花——文学における恐怖政治』という表題で書籍化されると、ブランショは10月から12月にかけて『ジュルナル・デ・デバ』紙の連載で3回に分けて書評を発表する。第1回はポーランの評論と同じ「文学における恐怖政治」、第2回と第3回は「文学はいかにして可能か」という表題においてであり、これらは翌1942年、ジョゼ・コルティ社から『文学はいかにして可能か』と題して刊行される。ブランショの第一評論集である。ポーラン論の連載と同じ頃、1941年秋、ブランショは最初の長篇小説『謎のひととマ』を上梓し、ポーランに献呈していた。ポーランはこの小説を「叢書再開以来の唯一の文学的啓示」⁽⁶⁾と高く評する。その上さらに、『ジュルナル・デ・デバ』で自著への書評を読み、「私よりもずっとよく『タルブの』

花』を理解していて、本当に私にこの作品を啓示してくれるんです」⁽⁷⁾と、興奮気味に友人への手紙に書き記す。翌年、ポーランはブランショの第二長篇『アミナダブ』の一章を『NRF』誌に先行掲載するようドリュエに勧めるだろう⁽⁸⁾。

本誌15号の小文で、「『ジュルナル・デ・デバ』の文芸時評は、ポーランとバタイユとの対話の軌跡として読むことができる」と書いた。ここで『ジュルナル・デ・デバ』時代のブランショとポーランとの対話の軌跡を逐一掘り起こすようなことはできない。本稿で強調したいのは、ひとえに、ブランショの第一評論集がポーラン論であったこと、そしてそれが「文学はいかにして可能か」と題されていたこと、つまり、文芸批評家ブランショの出発点にポーランがいたことの決定的な重要性である。いったい『タルブの花』の何が、ブランショに三つも書評を書かせ、文芸批評家としての第一作を生み出させたのか。書評だけではない。ブリス・パランの言語論をめぐる1943年の「言語についての探求」でもブランショは『タルブの花』に言及し、1946年の「文学における神秘」——表題をマラルメのエッセイから借りていることは示唆的である——でも再び同書を論じている。

『タルブの花』とは、「恐怖政治」などという不穏な語を用い、ロマン主義と古典主義の対比をずらすかのように、言葉嫌いの「テロリスト」と言葉を尊重する「修辞家」という一見して乱暴な二分法のうちに数々の作家を分類してみせ、まるで『紋切型辞典』の向こうを張るかのように、紋切型を排除し独創性を追求する「恐怖政治」の滑稽な肖像画を描き出し、時流に反してあらためて「修辞家」たることを提案するという、文学史の流れから言えば反動的とも見える著作である。とはいえ、ポーランを読んだことがある者であれば知っているように、その本意をはぐらかすような書き方は、本書を単純な図式に収めることを許さない。著者は「恐怖政治」についての分析から、「テロリスト」は陳腐な言葉を避けようとして結局誰よりも言葉に執着する者になるという⁽⁹⁾、二分法が危うくなるような結論に達し、さらには、「(私も結局のところテロリストであったのだということを、どうしてここで告白しないでいられよう)」⁽¹⁰⁾と通りすがりに打ち明け、そのうえ、「修辞学」をめぐる後半を未完のままに残し、「いや、私がこの研究を思い立ったときに描いていたのはこうした諸問題ではない[……]ともかく、私は何も言わなかったことにしよう」⁽¹¹⁾と読者を煙に巻きながら筆を擱く。しかし、少なくとも現行の『タルブの花』が、ロマン主義以降シュルレアリスムに至るまで——思想的にはベルクソンに顕著であるように——高まり続ける傾向としての言葉への不信に対する警鐘として差し出されているのは確かだ。著者は、しばらく前から「書くことの技法」といった類の本が出されなくなったと指摘する⁽¹²⁾。言うべき何か——深い思想、内面——は有限な言葉をつねに凌駕しており、修辞技法や美辞麗句を学んでも紋切型に陥るだけで独創性にも特異性にも達しないと考えるならば、なるほど、文章技法の本に書くことなどない。そこから却って、「テロリスト」たちは言葉を怖れることになる。つい自分が紋切型を、常套句を口にしてしまうのではないかと怖れるのだ。

こうした「恐怖政治」に対してポーランが提起するのは、常套句(lieu commun)を見直すことである。新しさが求められる文学創造において常套句を見直すなどというと、保守的な印象を与えるかもしれない。しかし、常套句に関して、ポーランは出版や文芸批評に携わる以前から長らく思考してきた経験がある。というのも、大学卒業後、ポーランはマダガスカルに滞在して高校でフランス語や哲学などを教えていたのだが、そこで民衆詩「ハイン・テーニ」を発見して収集し、1913年に「ハイン・テーニ」を発表すると共に、マダガスカルの人々が日常会話のなかで頻繁にことわざを用いることに注目したのだ。マダガスカル語を徐々に身に付けつつあった彼は、会話のなかで相手がことわざを用いるたびに説明的な文章で言い換えてみせ、意味を確認しようとしたり、ことわざの一部を取り出して応答を試みたりした。ところが、そのたびに失敗する。人々は「どこか違う」と首を捻るか、意図を何

も理解してくれないのである。ポーランはこの経験を「ことわざの経験」と題してまとめ、1925年に発表した。言語学者アントワヌ・メイエのもとに、ことわざの意味論を博士論文として提出する計画もあった⁽¹³⁾。

『タルブの花』においてポーランが、「常套句を常套的に=共通に [commun] する」⁽¹⁴⁾ ことを提案するとき、背景にはこの「ことわざの経験」があったと思われる。ある言語共同体のなかで、ことわざは説明に還元することも、要素に解体して理解することもできないのだが、その代わりに、ただ、そのまま「通じる」。ひとつのことわざは、その全体においてそのまま「通じ」、そこに言語という物質は残らず、消えてゆく。ことわざは透明なのだ（だから逆に、翻訳という契機が関わってくると、不透明になる）。

文芸批評家としての初期の段階で、ポーランのこのような「修辞学」の提起に触れたことは、その後のブランショの文学論に何をもたらしたのだろうか。ここでは二点挙げておきたい。ひとつは、1940年代後半のブランショがたえず取り組み続ける問題だが、作家はけっして言語に関する審美的観点を捨象できない、言い換えれば、書き続ける限りは「テロリスト」であることをまっとうできない、ということである。その観点からブランショはジッドを、パスカルを、そしてカフカを論じる。カフカについて、「書く以上は立派に書くことを無視しえない、と彼は考える。[……] 作家はよい職人でなければならないが、同時に審美家であり、語の探求者であり、イメージの探求者でなければならない」⁽¹⁵⁾ と書き、「奇妙なのは、多くの作家が、自らの存在のすべてを書くという行為のなかに投じていると思込んでいることばかりではなく、そこに身を投じながらもやはり、審美的観点という、まさしく彼らが非難している観点から見てのみ傑作であるような作品を生み出していることである」⁽¹⁶⁾ と書くとき、さらにランボーやヘルダーリンについて、「おのれの内的な生への献身から、優れた作家としてのおのれを滅し去りながらも、書くことが必要であるがゆえに、しかもますますいっそうへたくそに書くことが必要であるがゆえになお書き続ける作家など見たことがない。ランボーのような人物は、けっしてシュリ・プリュドムになりはしなかった。奇妙なことだ！ 狂気のヘルダーリンでさえ、偉大な詩人であり続けたのだ」⁽¹⁷⁾ と書くとき、ブランショがポーランの二分法を踏まえ、「テロリスト」であることの不可能性、作家である限りでの「修辞家」の不可避性を述べているのは明らかである。

もうひとつは、1940年代後半以降、文芸批評家として活躍していくブランショが、意味に還元できる表象的言語に対して、言語そのものにしか送り返さない不透明な物質としての文学言語、という対立で文学言語を捉える図式に陥らなかったことである。そのことは、たとえばフォーコー『言葉と物』におけるマラルメの位置づけ——「ニーチェ、マラルメによって、思考ははげしく言語そのものの方へ、その単一で困難な存在の方へと連れ戻された」⁽¹⁸⁾——と、往々にしてポーランと共に論じられるブランショにおけるマラルメの位置づけとの微妙な違いにも反映されている。確かに、「文学と死への権利」においてブランショは、否定性という言語の根本的性質から文学に残される希望として、ポンジュの詩を想起させながら、「言語の物質性」⁽¹⁹⁾ を言祝いでいた。しかしそれは、物質性と表裏一体となった透明性、すなわち、言葉がその恣意性にもかかわらず「通じてしまう」という驚嘆すべき現象への興味を失わせるものではなかった。だからこそブランショは、マラルメが「詩の危機」において、貨幣に準えられる報道の言語が「自然の一事象を言葉の働きに即して、それがほとんど消滅するに至るという振動的な状態 [sa presque disparition vibratoire] に置き換えてしまうという、この驚異すべき営為」を見て取ったことに注目するのであるし、マラルメの詩学に即して、「詩が存在するのは、言語が理解の道具だからである」⁽²⁰⁾ と言い切ることができたのである。

透明性と不透明性、意味作用と物質性、内面性と形式性あるいは審美性、つまるところ、「恐怖政治」と「修辞学」は表裏一体である。「文学はいかにして可能か」という問いへの応答は、その不可分性のなかにしか存在しない。大胆な二項対立を提示するポーランの『タルブの花』は、しかしその「修辞学」への着目によって、逆説的にも、ブランショが観念的な二項対立図式に陥ることを防いだのである。

注

- (1) ジャン・ポーラン『かなり緩やかな愛の前進』榊原直文訳、水声社、2022年、所収。
- (2) Maurice Blanchot, « La facilité de mourir », *L'Amitié*, Gallimard, 1973, p. 172.
- (3) Blanchot, *Pour l'amitié*, Fourbis, 1996, p. 12-16.『友愛のために』清水徹訳、《リキエスタ》の会、2001年、11-14頁。しかし、事実上、ドリュウーからというよりもポーランを通して打診されたようである。このあたりの経緯については清水徹の詳細な訳注を参照のこと（45-49頁）。また、ポーランの全体像およびこの時期の活動についてはポーラン『百フランのための殺人犯』（書肆心水、2013年）の安原伸一朗による訳者解説を参照されたい。
- (4) *Ibid.*, p. 9-10. 同前、9-10頁。
- (5) Christophe Bident, *Maurice Blanchot. Le partenaire invisible*, Champ Vallon, 1998, p. 213.『モーリス・ブランショ——不可視のパートナー』湯浅博雄他訳、水声社、2014年、185頁。
- (6) *Ibid.*, p. 200-201. 同前、177頁。
- (7) *Ibid.*, p. 214-215. 同前、187頁。
- (8) *Ibid.*, p. 204. 同前、180頁。
- (9) Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Gallimard, 1941, « Folio essais », p. 139.
- (10) *Ibid.*, p. 150.
- (11) *Ibid.*, p. 168.
- (12) *Ibid.*, p. 51.
- (13) Paulhan, *Œuvres complètes*, t. II, Bernard Baillaud (éd.), Gallimard, 2009, p. 636.
- (14) *Les Fleurs de Tarbes, op. cit.*, p. 143.
- (15) Blanchot, *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 22.
- (16) *Ibid.*, p. 23.
- (17) *Ibid.*, p. 24.
- (18) Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966, « tel », p. 317.
- (19) Blanchot, *La Part du feu, op. cit.*, p. 316.
- (20) *Ibid.*, p. 38.

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。

【特集 ブランシヨ・バタイユ・ポーラン】

すれ違った二人

——ジャン・ポーランとモーリス・ブランシヨ

安原伸一朗

「ジャン・ポーランから受け取った最初の手紙は1940年5月10日付のものだったと思う。そこには『私たちはこの時代を思い出すことになるでしょう』と記されていた。それから18年後、その成り行きから意見の一致を見なかった5月13日という日があった——それからさらに10年、そのときのことがあったため、私はジャン・ポーランが私たちのもとを去らんとしていることを知る由もなかったが、ちょうど春になったらまた会う予定だったのだ」⁽¹⁾。これは1969年春に刊行された、前年秋に死去したジャン・ポーランを追悼する『N.R.F.』の特集号に寄せたモーリス・ブランシヨの文章の一節である。

1907年生まれのモーリス・ブランシヨが青年右派の一人として筆鋒鋭い時評を發表していた1930年代、1884年生まれジャン・ポーランはすでに作家としてデビューし、急逝したジャック・リヴィエールの後を継いで『N.R.F.』の編集長を務め、同誌に多様な作家たちの作品を掲載していた。

実際、ブランシヨが30年代を通じて執筆した『謎の男トマ』（初版）の原稿を送った先はおそらくポーランであり、それを評価したポーランは1941年秋にガリマル社から刊行する。またその頃ブランシヨは、ポーランの『タルブの花あるいは文学における恐怖政治』をめぐって決定的な三本の時評を發表している。翌年に『文学はいかにして可能か』のタイトルで単行本としてまとめられるそれらの評論が決定的だと言うのは、まず、ポーランが「私にこの本を解き明かしてくれるものでした」⁽²⁾と書いているように、ブランシヨの分析がポーラン自身にとっても核心を突くものだったからだ（とはいえポーランは後に、「ブランシヨの哲学には何か私を憤慨させるものがあります」⁽³⁾とも打ち明けており、やはり一筋縄ではいかない）。

またそれは、ブランシヨの批評の（再）出発点を印づけたという意味でも決定的なものだった。ポーランは『タルブの花』において、近代以降の作家たちが独自の思想を表現するために常套句を文学から排除してしまう傾向を「文学における恐怖政治」として非難し、むしろ常套句こそ言語と思想とのずれの感覚から生じる言葉の力の神話を消し去るのだろうと論じたうえで、そこでは錯覚が暴かれたにすぎないのだから「わたしは何も言わなかったことにしよう」と本書を締めくくる。

ところがブランシヨは、『タルブの花』には字義どおりの読解とこの前言撤回の結句に照らし合わせながら読み直すという二通りの読み方があるとして、ポーランの議論を言語と思想の問題一般へと敷衍する。つまり、ポーランが問題は実のところ存在しなかったのだと韜晦する地点で、ブランシヨは一つの問いの要請を見出すのだ。その問いとは、「文学とは何か」という文学の存在を前提した問いではなく、「文学はいかにして可能か」というその存在可能性にかかわる根源的な問いだった。そして、戦中戦後の混乱期を経て1953年に復刊された『N.N.R.F.』においてマルセル・アルランとともに編集長を務めたポーランは、ブランシヨに時評欄を任せ、これが『文学空間』や『来るべき書物』として結実することになる。

しかしながら、先のブランシヨの言葉のとおり、ブランシヨとポーランは1958年、アルジェリア戦争時のシャルル・ド・ゴールの政権復帰をめぐって意見をまったく異にした。「フランスのアルジェ

リア」を支持するポーランとは対照的に、ブランショは「本質的墮落」と題された文章で、ド・ゴールの再登場により政治権力が救済という宗教的至高性へと変質した事態に警鐘を鳴らし、ディオニス・マスコラと『7月14日』誌を発行する。だが、同誌によるド・ゴールへの知識人の抵抗をめぐるアンケートに、ポーランは、「思惟がまずもって存在するものの探求なのだとするならば、それが存在するものに対する異議提起にもなることはありません」⁽⁴⁾ などというそっけない返答を送るのだった。

若い頃にマダガスカルで教員として働き、第一次大戦ではマダガスカル人連隊に配属され、第二次大戦後には「ド・ゴールとベタンが同時にいたことは、フランスにとって幸運でした」⁽⁵⁾ と述べるポーランからすれば、近代国家の独立など欺瞞にすぎないということだったのか。ともあれ、拒絶を貫こうとするブランショにとっては、ポーランのこの態度はあまりに不誠実で順応主義的なものと映ったのであって、ブランショは『N.R.F.』への寄稿を次第に減らしていくことになる。そして、ブランショがエクリチュールの共同性を見出しつつ実践した68年、ポーランはこの世を去った。

このように見ると、ポーランとブランショは実のところ、終始出会いそこなった二人のようにも思われる。とはいえそれは、きわめて豊穡なすれ違いでもあった。

注

- (1) Maurice Blanchot, « La facilité de mourir », *Jean Paulhan et La Nouvelle Revue Française*, mai 1969, Gallimard, p. 743.
- (2) Lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 22 novembre 1941, *Correspondance 1941-1955*, Gallimard, 1995, p. 48.
- (3) Lettre de Jean Paulhan à Maurice-Jean Lefebvre, 15 avril 1948, *Choix de Lettres*, tome III, p. 60.
- (4) *Le 14 Juillet*, numéro 3, 10 avril 1959.
- (5) Jean Paulhan, *Les Incertitudes du langage*, Gallimard, col. Idées, 1970, p. 155.

執筆者について——

安原伸一朗（やすはらしんいちろう） 1972年生まれ。現在、日本大学商学部教授。専攻＝フランス文学。小社刊行の訳書には、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）、ジャン＝リュック・ナンシー『モーリス・ブランショ 政治的パッション』（2020年）がある。

【特集 ブランショ・バタイユ・ポーラン】

「間違った」友情のために

——バタイユとポーラン

岩野卓司

『バタイユ書簡集』を読んでいると、頭語の書き方で宛名の人物と書き手との親密度が見えてくる。

ふつう「拝啓」と訳される「親愛なるムッシュウ」は一番儀礼的で、ガストン・ガリマールをはじめとするガリマール家の人たちのような、親しくはないが礼儀は失ってはいけない人物宛てに使われている。それから親密度が増すにつれ、「親愛なる友よ」、さらにはファーストネームで「親愛なる～」というかたちになる。レリスやヴァルドベルグは昔からの親友であり、ファーストネームで呼んでいる。バタイユの場合、特に戦前は例えば「親愛なるカイヨワ」というように、苗字を使うことも多く、これは友とファーストネームの中間に位置しているのだろう。

ポーランとの関係はどうかと言えば、「拝啓」で始まるものもあったが、戦前から戦後を通しての手紙の多くが「親愛なる友よ」で始まる。ファーストネームで呼ぶものは見あたらなかった。ここからポーランとのある種の距離が読み取れる。『NRF』誌の編集長で13歳年長のポーランとは、敬意とともに距離ができるのは当然だろう。同じガリマール社の編集部でも、マスコロやデ・フォレはファーストネームで呼んでいることからわかる。考えが近かったり思想を共有している人物で、年上だったり社会的な地位があるなどして距離感が生まれた者には、「親愛なる友よ」と書くパターンが適用されている。コジェーヴ然り、ジャン・ヴァール然りである。

1930年代以降ポーラン宛ての手紙は多くなる。バタイユ率いる「社会学研究会」のマニフェスト論文が『NRF』誌に掲載されたのもポーランのおかげである。ポーランも研究会に参加していたのだ。パリ解放直後の「罪について」のバタイユの講演会にも彼は出席していたし、雑誌の寄稿や書籍の出版をめぐるいくつもの手紙が残されている。ただ、手紙の内容は事務的なもので、今日ならメールで済ませる類のものであるから、さほど面白みは感じられない。

それではバタイユと「親愛なる友」ポーランの友情がわかるものはどこにあるのか。それはポーランの『麦わらと麦粒』について1948年に『クリティック』誌にバタイユが書いた短評にうかがえる。ここでは文学と政治という昔からの主題が取り扱われており、バタイユはポーランの主張に賛成している。

それは何かというと、文学は政治に従属しないということである。政治というものは「正しさ」を求める。国家のために尽くすことが「正しい」とか、どこの党派が政権を担うのが「正しい」とか、人々に「正しさ」を求める。たとえこの「正しさ」が相対的なものであっても、政治は「正しさ」を人に強制するものなのだ。戦後すぐフランスで対独協力作家に対して厳しい処分が下されたが、それにポーランが反対したのも、バタイユによれば「正しさ」への文学の従属を認めなかったからである。

バタイユはこう述べている。「文学はつねにある程度政治を嘲るものである。」「文学はまたつねに道徳を嘲るものである。少なくとも利害が伴われている国家の道徳を嘲るものである。」「文学は言葉に宿る戯れであり、これによって言葉は粘っこくいかさまをするのだ。」「文学という [……] 悦楽の言語活動はつねに間違っている。」(O.C., XI, p.362.)

文学を政治や道徳の「正しさ」に従属させようとしても、必ず裏切られるのだ。これがバタイユの考える文学の本性に他ならない。ただ稀に文学が政治的になることがある。それは文学が既成の政治

的正義を破壊することで革命的になるときである (*ibid.*)。ある一瞬、革命的になるが、革命が「正しい」体制になった瞬間、文学はその本性から裏切らざるをえないのだ。だから、文学は政治や道徳に従属しない至高なものであり、それらを裏切る不可能なものなのである。

文学に対するこういった見方において、バタイユとポーランは共鳴しあっていたのだろう。道徳的に非難されたポーリーヌ・レアージュ（ポーランの愛人のドミニク・オーリー）の『O嬢の物語』についても、バタイユは「エロティシズムの逆説」という論文をポーランが編集している『新 NRF』誌に寄稿し、作品を「不可能なもの」として評価している。友人のジャン＝ジャック・ポヴェールがサドの著作を出版した廉で告発された事件でも、二人はともに弁護側の証人になった。「正しくない」『O嬢』やサドへの二人の関心は尋常ならざるものがあったのだ。

彼らにとって、文学の言葉は政治的にも道徳的にも「正しくない」。彼らの友情はこの「正しくないこと」の共有に根差している。つまり、「間違っただけ」の友情なのだ。ポーランとバタイユのあいだにある種の距離があるのは確かだが、この「間違い」において彼らは親密だったのである。

執筆者について——

岩野卓司（いわのたくじ） 1959年生まれ。現在、明治大学教授。専攻＝思想史。小社刊行の主な著書には、『ジョルジュ・バタイユ——神秘経験をめぐる思想の限界と新たな可能性』（2010年）が、主な訳書には、[『バタイユ書簡集 1917-1962年』](#)（共訳、2022年）などがある。

【特集 ブランショ・バタイユ・ポーラン】

ポーランとデリダ

若森栄樹

すばらしい夕方

あの不幸が起こってからというもの、私は工場に戻っていない。そして妻も子供たちも、私がそばで何もしないでいても驚かなくなっている。それは都合がよいことだ。日が沈むころになると、私はここに来てベンチに座る。

この時を除けば、私の一日には何の変わりもない。が、まるで25時が私にプレゼントされたかのようだ。あまりにも多くの光と炎が見えるので、私はついに空をその微妙な部分で捉えたような気になる。

私は空をすみからすみまで見わたす。一点を見つめるごとに一つ一つ光がとまり、目の動きにつれて光も動き、それから冷たくなっていく。私は海の底の草を引き上げることもある。

私には岸边に停泊している船が見え、その影ではさまざまな香水、石けんと、それから、子供のとき女性のトイレで見かけたミルク色の布の切れはしが見えているのが見えると言ったら、信じてもらえるだろうか？ その後、私はそうしたものを二度と見る事がなくなっているのに。

あるときはたくさんの輝く長い弓が空に張り渡され、あるときは風に漂い、船の上まで昇っていく。いくら目を閉じて、弓の真紅の帯がとても薄い布を通していくのが私には見える。

空にもっと近づいて見るために、いくつかの部分に分けてみたくある時がある。最初の部分では川の流れに沿ってたくさんの灯火が見える。第二の部分では、私が近づいたのに気づいた魚たちが水面から躍り上がっている。第三の部分では、いろいろな雲が今にも争いを起こしそうに見える。

第四の部分では…… いや、もう充分だろう。この燃え上がる空を見ていると酔ったようになる。酒を飲んだときより重い酔い、こってりしたソースのかかった肉を食べたときの酔い。すると歩みを止めていた夜が、次第に私の上にも落ちてくる。私は道の真ん中を離れないように家に帰る。そう、私は毎日こんなふう夕方を過ごしているのだ、目が見えなくなってからは。そして子供たちが遠くから来て叫ぶ、夕ごはんだよ。

*

上にあげたのはジャン・ポーランの短編集《Les Causes célèbres》の第一編「すばらしい夕方」である。ところで私は昨年12月末にジャック・デリダの『[絵葉書 II](#)』の翻訳を終えたところなのだが、ジャン・ポーランの語法とデリダのそれは重なりあうと思う。

『絵葉書』IIの第3章のフランス語タイトルはDu toutである。「デュ・トゥ」と読む。だがこの語は翻訳がむずかしく、デリダはその複雑な構造と戯れていたもので、私は注で次のような解説を付けた。「表題のDu toutを訳すのはむずかしい。『「まったく」あるいは「すべてについて』』と分析的に訳し

たが、説明が必要だろう。du tout という語は普通否定文でしか用いられず、pas du tout のような形で、「～ではまったくない」という意味になる。ところがリトレ辞典によればマレルブやボシュエのような17世紀の作家は du tout を肯定文中でも用いていた(例:elle est du tout belle.「彼女はとても美しい」)。このように(1) du tout が肯定とも否定とも共存できる(た)こと、そして(2)原理的に部分ではありえない「すべて」の観念に部分冠詞が用いられうるという逆説的な奇妙さのために、デリダはこの語を第3章のタイトルとして選んだと思われる。デリダにとっては「すべて」さえ過剰な+1を常に生産し、分散しうる。

ここでジャン・ポーランに戻りたい。

先ほど引用したポーランの短編集のタイトルを私は訳さなかった、というより訳せなかった。もちろん普通に読めば Les causes célèbres というときの cause は「原因」の意味か、さもなければ(裁判などでの)「訴因」の意味だから、この本は「有名な」犯罪や事件などを扱っているのだろうとフランス語を理解する読者は考える。ところが上にあげた「すばらしい夕方」を読めばわかるように、まったくそうではないのだ。célèbre という語も謎めている。ポーランはあるインタビュー⁽¹⁾で、célèbre という語は彼の「先祖」の一人、R. P. ポーリアン S. J. なる人物が1783年に出版した『庶民のための物理学入門』という本で見つけたといい、célèbre は「名高い」という意味ではなく、「逆説的な」、「思いがけない」という意味だと言っている。一体どういうことだろうか? 「すばらしい夕方」を読み返してみよう。

主人公の「私」はかつて工場で働いていたが、ある日、事故で失明してしまう。ところが視力を失った彼には「逆説的な」「思いがけない」仕方で、彼にしか見えないすばらしい空のさまざまな美しい光景が見えるようになった。このことをポーランは「ほめ讃えるべきことから」〈cause célèbre〉と呼んでいるのだ。「私」は「意味」(=すべて)の外の+1、——知、翻訳、転移などへの欲望を拒否しつつ呼びさます cause, 「もの」(La Chose), あるいは生 - 死と出会ったのである⁽²⁾。

注

(1) Jean Paulin. *Œuvres*. Tome premier. Au Club du Livre Précieux. 1966 p.302.

(2) 「過剰としての+1」, cause, 「もの」(La Chose), 「生 - 死」などについてはジャック・デリダ『絵葉書——ソクラテスからフロイトへ、そしてその彼方』II 若森栄樹・大西雅一郎訳(水声社、2022年)を参照していただきたい。

執筆について——

若森栄樹(わかもりよしき) 1946年生まれ。獨協大学名誉教授。専攻=現代フランス文学・思想。小社刊行の訳書には、ジャック・デリダ『絵葉書』(第1巻2007年/第2巻2022年)がある。

【特集 ブランショ・バタイユ・ポーラン】

来るべきポーラン研究のために

榎原直文

なぜジャン・ポーランは読まれないのか（ポーラン自身によれば読まれないのは良い文学ということになるが）⁽¹⁾。

わたしにはとても魅力的で、その文章は、ときに、さながらダイヤモンドのように硬質の光で輝くように思われる。

とりわけ初期の短篇にその煌めきは現れる。

たとえば、『過酷な恢復』の末尾の一文。

「いまや彼女が、ぼくに代わって、以前のぼくのあの緩慢さと無駄に費やされた想念、まさにそれが失せてしまっているのが辛いあれほどの想念を、つまり死を受け入れる安易さから身を護るぼくの初めの不器用さを、早くも身に引き受けたようだ」⁽²⁾

あるいは『ひたむきな戦士』の、これも末尾の一節。

「そのとき、何よりもあの淡い光の射す朝方、立ち上がり尾根を走ってゆくあれら兵士の思い出が、ちょうどドアの前で待つ犬のように控えめだが執拗に、蘇ってくる。付き纏われているというのではないが、しかしぼくの思考はそれに繋がれているのだ。そして攻撃と退却を予め見ていた感覚が擦り切れたあの偶然に。再び地に堕ちた今、少なくとも、ひとつのイメージとあの種の秘密の徴を保つことができますように」⁽³⁾

『タルブの花』ならば、最終章の次の一文はどうだろう？

「あたかも言語の純粋な観察などないのであり、言語に近づくわれわれの動きが鏡によって言語（と文学）内に反映された姿をわれわれはいつも観察しているにすぎないかのようなのである」⁽⁴⁾

さて、それにしても、ポーランが《復活》するには、彼自身の著作と並行してまずは以下のような研究書の邦訳出版が望まれよう（志ある若者に期待したい）。

- Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, Gallimard, 2003.
- Camille Koskas, *Jean Paulhan après la guerre*, Classiques Garnier, 2021.
- Gilles Ragache et Jean-Robert Ragache, *Des écrivains et des artistes sous l'Occupation 1940 -1944*, Hachette, 1988.

さらに、評伝として、Frédéric Badré, *Paulhan le juste*, Grasset, 1996 は楽しい読み物となろう。

最後に、特集名に鑑み、互いの関係が窺われる手紙を引いておくべきかもしれない。

ポーランがブランショに送った手紙の多くは散失してしまっているらしいが（ガリマール社から出版されているポーラン書簡集全3巻に収められた千通余りの手紙のうち、ブランショに宛てられたものはド＝ゴールが話題となっている2通〔1959年6月〕にすぎない）⁽⁵⁾、ブランショのポーラン宛て書簡はIMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine) のポーランコレクションに200通ほどが保管されているという⁽⁶⁾。たとえば、

「やむにやまれず『渡られし橋』を扱った、その恐らくは無粋な仕方に、いらつかないでいてほしい

のです。わたしがこの書にどれほど愛着を覚え、どれほどそれがわたしに語りかけ、毎度優しく、わたしの無知によってわたしを豊かにする驚きを与え続けてくれているかをご存じの通りです」

あるいは、

「逃れゆくばかりでしかないものを言わば明るみに出しながら、あなたは遠くまで探り続けるように、いつもそのようにわたしには思えました」

一方、バタイユとの直接のやり取りはなかったようだ。しかし、たとえばエディット・ボワソナに宛てたポーランの手紙（1939年3月4日付）にこうある⁽⁷⁾。「カイヨワがかなり真摯に聖なるものをそれ自体のために探し求めているのに対し、バタイユは（推測ですが）、好きなように瀆すために聖なるものを欲するのです」

注

- (1) 『タルブの花』水声社、2023年、21頁を参照。
- (2) 『かなり緩やかな愛の前進』所収、水声社、2022年、173頁。
- (3) 同上書、74-75頁。
- (4) 『タルブの花』同上書、139頁。
- (5) ブランショ自身によればポーランよりの最初の手紙は1940年5月10日付のものであったという（cf. Maurice Blanchot, 〈La facilité de mourir〉 in *L'Amitié*, Gallimard, 1971, p.172）。
- (6) *Jean Paulhan et ses environs, No.10*, La Société des Lecteurs de Jean Paulhan, 2022, p.127-128. なお引用した2通はいずれも1960年代のものと見られているが、詳細は不明。
- (7) *Choix de lettres II*, Gallimard, 1992, p.86.

執筆者について——

榊原直文（さかきばらなおふみ） 1955年生まれ。元奥羽大学教授。専攻＝フランス文学。小社刊行の主な訳書に、ジャン・ポーラン『かなり緩やかな愛の前進』（2022年）、『タルブの花——文学における恐怖政治』（2023年）などがある。

〈ブランショ・バタイユ・ポーラン〉関連書

文学時評 1941-1944 モーリス・ブランショ 郷原佳以ほか訳 8000 円
ロートレアモンとサド モーリス・ブランショ 石井洋二郎訳 予価 3500 円 [6 月刊行予定]
モーリス・ブランショ——不可視のパートナー クリストフ・ビダン 上田和彦ほか訳 8000 円
モーリス・ブランショ——政治的パッション ジャン＝リュック・ナンシー 安原伸一朗訳 2000 円
モーリス・ブランショ——レシの思想 高山花子 3200 円

*

バタイユ書簡集 1917-1962 岩野卓司ほか訳 10000 円
ジョルジュ・バタイユの反建築——コンコルド広場占拠 ドゥニ・オリエ 岩野卓司ほか訳 4800 円
ジョルジュ・バタイユ——神秘経験をめぐる思想の限界と新たな可能性 岩野卓司 4500 円
ジョルジュ・バタイユの《不定形》の美学 江澤健一郎 4500 円
バタイユと文学空間 福島勲 3000 円

*

かなり緩やかな愛の前進 ジャン・ポーラン 榊原直文訳 2500 円
タルブの花——文学における恐怖政治 ジャン・ポーラン 榊原直文訳 2500 円

[価格は税別]

【連載】

野生の本を求めて

——本棚の片隅に 12

中村隆之

もう 10 年以上前になると思うが、ある大学教員が書籍のデジタル化と資材高騰を背景に紙の本はやがて希少化し高額化するとの予想を立てていたと人伝てに聞いたことがある。予想のとおり、現に紙の本の価格は今後さらに高くなると言われている。もっとも、文学・人文書に限れば希少化はすでに始まっていると言ってよく、紙の本の森を涉猟する民は、素早く狩らないし採集するのを戸惑ったがために新刊を入手できなくなって定価以上の古書を買うほかないという辛い状況を幾度も味わっている。さらに大量の新刊本が大波となって打ち寄せるため、その波が引いた途端に本の鮮度もたちまち失われてしまう。環境はあまりに厳しい。

それでも文学・人文書に向けられる私たちの情熱はよもや曇りはしないだろう。その決定的理由の一つは、〈読む〉ことの経験にあるのではないか。他性との出会いによる自己変容の経験としての〈読む〉こと。書物とはその可能性を秘めている以上、いずれ〈読む〉という期待のもとに人文系狩猟採集民は出会いを求めて日々本屋に行くわけだが、そのさい、狩りや採集の喜びを高めてくれるのは目的から逸脱した偶然性である。

森のなかでは野生種を探すべきだ。多くの本は有用性を競い合う文明の圏域にあるのだから。書名や目次を見ればただちにわかる。探すならば、自分にとって限りなく意味をなさないものがよい。読む価値がなさそうならばなおのことよい。意味不明であれば期待値はあがる。ならば『[ラマンタンの入江](#)』はどうだろうか。著者エドゥアール・グリッサンの少年時代の思い出と結びついたマルチニック島中部の町ラマンタンにあるマングローブ林に囲まれた入江のことだ。入江に立てば、カリブ海の澄んだ青が見える。

淡い水色のカバーを手に取って最初のページを繰ると、目の前に広がるのは、肉眼では辿りきれないほどの無数の鳥が空に向かって飛翔していく光景だ。どんな鳥を思い浮かべるかは私たちに委ねられる。無数の鳥の飛翔を見たあとは「ゆらぎの思想」のパスセージが突如展開される。無数の鳥の前に私たちの視覚が突如としてゆらぐように、確たるものが不定形になる状態としての「ゆらぎ」。

グリッサンの文章は、異なるものがさまざまに入り組み、絡まり合っている。『ラマンタンの入江』は、思索、風景描写、詩人論、画家論などに分類できる、いわば雑多な文章から成っており、主題も拡散したままだ。文明の秩序では整序不能なのである。しかし、そうしたテキストの編成が教えてくれるのは、一冊の本のなかではあらゆるエクリチュールが可能であるということ、本のなかの無数の要素をどこからでも好きなように読んでいいということだ。

この本が意識させるのは〈場所〉だ。それを感じるためには、私たちは五感を研ぎ澄ませて周囲をよく観察してみる必要がある。そうすると、何気なく見えている日常の風景のなかに普段の私たちが見落としているもの、聞き逃しているもの、感じていないものに気づけるかもしれない。そうした感覚でもって『ラマンタンの入江』を読んでみると、至る所で私たちはグリッサンの語りを介したカリブ海の島の風景を感じることができる。本のなかでさまざまな種類の鳥に出会い、木々や植生の過剰に触れる。カヌーを漕いで海を渡ることもある。ときに危険な散策は注意深さを求める。所々に示される寸言は私たちの旅の道標であるが、その寸言に辿り着くには、言葉の細部を素通りしないことが

肝要だ。

グリッサンにとってテキストは情報ではない。デジタルは合理性と効率性を是とする。より多くの情報を効率的に得ることがデジタル・テクノロジー時代の知のモデルであるとするれば、これに抗するのが、アクシデント、偶然性、不明瞭なものが本来は当たり前のように存在する世界の経験の喩としての〈読む〉ことである。答えを最速で求めてはならない。まずは自分なりにゆっくり考えてみることだ。

「長続きしない刊行物の中の言葉の切れ端，電子メールに乗って運ばれては消えゆく笈，ありそうもない所に降る雪の上に不意に現れる太鼓の音，草木の育たぬ砂漠に埋もれた詩の名残，悲しげな街角に響く気の利いた噂話，話が想像できて読むまでもなさそうな本のタイトル」

これは「現代の作家で何がお気に入りですか？」と問いかけられるとして、グリッサンがたどどしくも述べようとする返答の一例だ。読んでみないとわからないこんな本との予期せぬ邂逅を求め、私たちは明日もまた書店に赴くだろう。

執筆者について——

中村隆之（なかむらたかゆき） 1975年生まれ。現在、早稲田大学教授。専攻＝フランス語圏文学。小社刊行の主な訳書には、J・M・G・ル・クレジオ『[冰山へ](#)』（2015年）、エドゥアール・グリッサン『[痕跡](#)』（2016年）などがある。

【連載】

様式としてのミニマル音楽

——ミニマル音楽の拡散と変容 2

高橋智子

「ミニマル音楽」——私たちはこの語から、難解で不協和な現代音楽よりも明瞭な響きによる短いリズム・パターンの反復を主体とする音楽、または特殊な調律による持続音（ドローン）を際限なくのばす抽象的でサイケデリックな音響世界を想像する。このような、ミニマル音楽についてのそう間違ってもいい凡庸な記述が可能なのは、この音楽が特定の音楽的な技法、概念と美学に則っており、これらが共通理解として十分に浸透している証左でもある。今回は、近年のミニマル音楽解釈が従来の共通理解とは異なる新たな視点をもたらしつつある様子に少し触れた。今回は様式としてのミニマル音楽について考えながら、「ミニマル音楽」という語の範囲と妥当性を検討する。

先ほど、なんの躊躇もなく「様式」と記してしまった。だが、音楽における様式の問題はそう簡単ではない。音楽事典『グローヴ・ミュージック・オンライン (Grove Music Online)』では、「様式 (style)」を、「芸術作品に用いられている方法全般に特化した用語」⁽¹⁾と定義するが、音楽の場合、その用法には特殊な難しさが伴うことも指摘されている。「個々の作曲家の音楽、とある時代の音楽、地理的な意味での場所や中心地の音楽、社会や社会機能の音楽」⁽²⁾——これら様々な角度から見た音楽を特徴付ける際にも「様式」の一語で済ますことも可能だ。事実、ミニマル音楽も、各作曲家間に共通する技法、時代、地域に基づいて抽出された、最大公約数的な特徴をもって様式化された音楽として語られている。だが、当然ながら、こうした最大公約数的な特徴とは明らかに異なる音楽ないし楽曲もミニマル音楽のカテゴリーに入れられている。

ミニマル音楽の最大の特徴はやはり反復である。1968年にマイケル・ナイマンが「ミニマル・ミュージック (minimal music)」の名称を考案するまで⁽³⁾、ミニマル音楽はしばしば「反復音楽 (repetitive music)」と呼ばれてきた。ステイーヴ・ライヒは「イツ・ゴナ・レイン (It's Gonna Rain)」（1965）や「カムアウト (Come Out)」（1966）でのテープ・ループによる位相ずれの原理を器楽で試みた「ピアノ・フェイズ (Piano Phase)」と「ヴァイオリン・フェイズ (Violin Phase)」を1967年に作曲した。これらの楽曲はライヒの初期作品の様式を決定付けると同時に、「速いテンポでの機械的な反復」というミニマル音楽の共通理解に寄与した。リズムを加算的に変化させながら分散和音を執拗に反復するフィリップ・グラスの1969年の楽曲「5度の音楽 (Music in Fifths)」と「同じ動きの音楽 (Music in Similar Motion)」も、反復音楽としてのミニマル音楽の共通理解の大きな一端を担っている。

ライヒとグラスによる自動的、機械的な反復とはやや異なり、即興と不確定性の余地を残したテリー・ライリーの楽曲、とりわけ53の短い断片の反復とその重なりによる「イン・シー (In C)」（1964）は今もミニマル音楽の元祖や金字塔と紹介されている。その一方で、1960年代半ばから後半にかけてライリーもテープ・ループを用いた反復や、旋法的なパターンの反復とその変化を打ち出す音楽を作っており、これらの楽曲も初期ミニマル音楽を代表するものとみなされている。

反復がミニマル音楽を語るうえで外せない要素となっているのは明白だが、よく考えてみると、「ミニマル (最小限)」と「反復」とはそれぞれ別の意味を持った言葉である。この2つは同義語ではないはずだ。「最小限に切り詰めた素材の反復によってできている音楽だから、『ミニマル音楽』で何も問題ないじゃないか」という声も聞こえてきそう。これはもっともな意見だ。だが、筆者は「ミニ

マル音楽」を知れば知るほど、この一語が示す、あるいは喚起する音楽の幅の広さに驚き、この語の定義や用法を改めて考えてみたいと思い、あれこれ疑問を投げかけている。

インド古典音楽の理論と演奏実践に基づくラ・モンテ・ヤングの一連の楽曲（集団即興やインスタレーションも含まれる）もミニマル音楽のもうひとつの側面を表している。先の理屈に照らし合わせると、ヤングの音楽は「最小限に切り詰めた素材である持続音、すなわちドローンの引きのばしによってできている」ので、反復主体のミニマル音楽とだいぶ異なる様相を呈していてもミニマル音楽なのだ。

様式としてのミニマル音楽はその後どのように展開していったのだろうか。ジョナサン・W・バーナードは様式としてのミニマル音楽が確立されてからの様式の変化について4つの段階を提唱する。第1段階は楽曲の複雑化⁽⁴⁾で、込み入ったパターンや編成の拡大などがこれに該当する。グラスやライヒが1970年代から徐々に大規模な編成の作品に着手した様子が思い浮かぶだろう。楽曲の複雑化に伴い、第2段階として音響そのものへの関心がいっそう誘発された⁽⁵⁾。例えば、ライヒの「4台のオルガン (Four Organs)」(1970)は位相ずれのプロセスが用いられておらず、徐々に拡張するオルガンの持続音と、その背後で鳴り続ける執拗なマラカスが独自の響きの世界を作り出す。この時点でミニマル音楽は当初の様式から逸脱し始めたといってもよい。第3段階は楽曲が和声志向を始め、ミニマル音楽が調性を帯びてくる傾向⁽⁶⁾だ。バーナードはその一例として、「浜辺のアインシュタイン (Einstein on the Beach)」(1976)の前年に書かれたグラスの「アナザー・ルック・アット・ハーモニー (Another Look at Harmony)」(1975-77)をあげている。そして、最後の第4段階では、ミニマル音楽はより調性的な（または新調性や擬調性⁽⁷⁾）側面を楽曲全体の原動力とみなすようになった⁽⁸⁾。この傾向は、調性の要素が皆無ではないが、調を確定するのが困難な11の和音周期に基づくライヒの「18人の音楽家のための音楽 (Music for 18 Musicians)」(1974-76)だけでなく、ミニマル音楽を技法の1つとして採用し始めた下の世代の作曲家たちの間にも広がった。マイケル・トーク⁽⁹⁾の「ブライト・ブルー・ミュージック (Bright Blue Music)」(1985)や「アッシュ (Ash)」(1989)がこれに該当する⁽¹⁰⁾。

これら4つの段階を提唱したバーナードの関心はもっぱらアメリカのミニマル音楽と調性に焦点が当てられているせいか、音律やリズム組織といった他の音楽的要素はほとんど考慮されていない。しかし、この4段階から、ミニマル音楽が当初の「最小限」と「反復」の音楽というあり方から徐々に乖離、逸脱し、調性に関する20世紀の諸問題を提起する新ロマン主義に接近したかのような一側面を見せるのは実に興味深い（もちろん、最初から調性を一顧だにしないミニマル音楽もたくさんあるが）。

ここで言及したいいくつかの作品はどれも「ミニマル音楽」として大きく括られているが、共通点を探るのが難しい楽曲もある。ライヒの「カム・アウト」と「4台のオルガン」は似ても似つかない。それでもどちらも「ミニマル音楽」であることに間違いはない。「ミニマル音楽」は確かに特定の音楽様式を指しているが、その範囲はとても広く、何がミニマルで、何がミニマルでないかを議論しても有益な答えを望めそうもないだろう。むしろ、この「広さ」の背景を探る方が、様式としてのミニマル音楽の再検討にとって有益なのではないだろうか。

今回は、ミニマル音楽からポスト・ミニマル音楽への展開について考察する予定である。どのような条件が揃えば、音楽は「ミニマル音楽」と呼ばれるようになるのだろうか。

注

- (1) Robert Pascal, "Style," Grove Music Online, Jan. 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>
Accessed April 2023.
- (2) Ibid.
- (3) 本連載第 1 回目, 注 3 参照。
- (4) Jonathan W. Bernard, "Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music," *American Music*, Spring, 2003, Vol. 21, No. 1 (Spring, 2003), 114.
- (5) Ibid., 114.
- (6) Ibid., 114.
- (7) 新調性 (neotonicity) とは, 20 世紀以降に生じた無調, 複調, 多調並びに作曲家独自の調性の解釈や用法を包括する概念。擬調性 (quasi-tonality) とは, 従来の調性に基づいた和音を形成しながらも, その調の中での各和音の機能と階層関係を無効にした調および和声の用法。
- (8) Ibid., 114.
- (9) マイケル・トーケ Michael Torke (1961-)。ウィスコンシン州出身の作曲家。ミニマル音楽の他, ジャズの影響も彼の作品に反映されている。
- (10) Ibid., 119.

執筆者について——

高橋智子 (たかはしともこ) 1978 年生まれ。専攻=アメリカ実験音楽。小社刊行の著書には, 『[モートン・フェルドマン——〈抽象的な音〉の冒険](#)』(2022 年)がある。

【連載】

ゼロの数だけ抱きしめて

—Books in Progress 28

小泉直哉

またドン・デリーロのことを書く。昨年末の『[ホワイトノイズ](#)』に続けて、目下『ゼロ・K』の刊行も近づいた段階にある。この『ゼロ・K』が出版されたならば1985年に原書が刊行された『ホワイトノイズ』以降の長編小説はようやくひととおり邦訳が出たということになるし、アメリカ同時多発テロ事件に材を得た2007年に原書刊行の『墮ちてゆく男』（上岡伸雄訳、新潮社、2009年）のあとに続いた3作品が、これで翻訳として出そうということになる。つまり、

『[ポイント・オメガ](#)』（原書2010年／都甲幸治訳、2019年）

『ゼロ・K』（原書2016年／日吉信貴訳、2023年）← NEW!

『[沈黙](#)』（原書2020年／日吉信貴訳、2021年）

と、あたかも三部作のように、小社がデリーロの、現時点における最新作群をリリースする幸運に恵まれたというわけだ。

さて、今回の『ゼロ・K』である。翻訳の刊行順に、『ポイント・オメガ』と『沈黙』を経たうえでこの本を手にとられる方は、これらの間に連続性、あるいは連続感、とでも呼ぶべき調子があることにお気づきになるのではないだろうか。もちろんストーリーはまったくつながっていない。時間も舞台も登場人物もまったくの別物だ。しかし、『ポイント・オメガ』と『沈黙』の読書体験の間に今回『ゼロ・K』が入りこむことで、これでパズルのピースがなんとなくはまった、そんな感覚に逢着することと思う。

というわけでここでは、『ポイント・オメガ』と『沈黙』との共通点をたどりながら『ゼロ・K』について紹介してみよう。

まずは物語の舞台に注目する。『ポイント・オメガ』を思い返すとすぐに荒涼とした砂漠の情景が浮かんでくる。あるいは西部劇でおなじみの、岩山が峻立し大小の岩石が転がった荒野。作品の主要舞台はそうしたノーマンズランドを望見する、かつてアメリカ政府の要人だった人物が隠棲の地に選んだ邸宅、大空間に開かれていながらもそれ自体は荒野に孤立し閉鎖された空間であった。その元政府要人、それもイラク戦争における作戦立案に際し指導的立場にあった老人のもとを、若き映画作家が訪れる。大砂原の小さな家において交わされる形而上学的セッション、突きつけられる戦争責任論、時間の流れなどほど散ったかのごとく停留した日常。そののち、老人に身を寄せていた少女が忽然と姿をくらます。搜索隊が出動するも、文字どおり砂漠に一本の針を探すがごとく、その行方は杳として知れない。はたして、無人の静寂に包まれた荒野の一点で見つかったのは一本の針ならぬ、一本のナイフ、それだけであった。少女の失踪も軍事顧問の形而上学も正義も映画作家の問いも、指の間をこぼれるばかりであった時間の流れも、すべてが熱く日を浴びた鉄片、その輝きのうちに収斂していく。やがて老人と若者は少女を見捨てて砂漠をあとにする。

『ゼロ・K』になると、この砂漠の隠遁の館、あるいは砂の海に置き去られた謎のナイフが、同じく縹渺たる荒野に根を張った地下研究施設、それも現代科学の粋を凝らしたテクノロジーを擁する秘密基地へと様変わりする。ナイフから超科学研究所へ。おおげさに言ってみれば、投げ上げられた動物

の骨から大気圏外を舞う軍事衛星へと、長大な時空間をジャンプカットで刹那のうちに縫合してみせた『2001年宇宙の旅』を思い起こさせる大跳躍である。

この施設が位置するのは中央アジアはカザフスタンの近隣、ソ連時代には核実験場であった地図上の空白地帯なのだという。アメリカから旧ソビエト圏へと、空間のみならず政治的境界線をもジャンプしているわけだ。「死せる大地」だとか「大地の裂け目」などここは形容されるが、今からちょうど10年前の2013年、隕石の墜落によって大規模な損害をこうむったチェリャビンスクの地も目と鼻の先らしい。本作の第一部にはこの地名が冠され、語り手の青年が研究所で出会う人物もこの隕石落下事件をめぐる自説を展開する。それは単なる天体現象、宇宙降下物に過ぎないのかもしれないけれども、はたまた何かの啓示か警句か救済か、あるいはもちろん、天罰でもあったのかもしれない。このチェリャビンスク隕石がかかる地下研究所に、そして『ゼロ・K』の物語に対していかなる意味をもたらしているのか、その答えは読者にゆだねられている。

では、この秘密基地然とした地下研究所の正体は何か？ 研究プロジェクトの名前は《コンヴァージェンス》、収束や収斂や集中や統合を意味する語だ。ここは冷凍睡眠、つまり人体冷凍保存の研究施設であり、またそれを実践し、そうした人体を何十体、何百体と保管しておく場所であるらしい。SFに頻出するコールドスリープという技術で、『2001年宇宙の旅』にもこれは登場していた。『猿の惑星』の序盤にも出てくる。いずれの映画においてもこの睡眠は外的要因によって任務なかばにしてやぶられる。任務完遂を至上命題と心得る人工知能の謀略によって生命維持装置がシャットダウンされるとか、宇宙船の墜落事故によって冷凍カプセルが損傷、内部の人間は眠りながらミイラのごとくひからびてしまうとかする。かかるテクノロジーは長旅に不可欠である反面、睡眠をみずからコントロールできず、ややもすればそのまま黄泉へと直結されてしまうという危うさをはらむようだ。

『ゼロ・K』における人体冷凍保存施設は現代世界でもすでに実施されている、死病に冒された人体を未来の医療へと託するという試みの延長線上、さらに大規模なメカニズムを獲得して実現されたものであるけれども、これもやはり上記のようなジレンマを抱えていることになるだろう。かつての核実験場の地中深くに穿たれたそれは核シェルターやノア方舟のようにも見える一方、地下世界に広がる文字どおりの地獄であるとか、生きながらに死せる存在となった大富豪たちをくわえこむカタコンベのごとき異界にも思えてくるのではないか。何百人もの人間が未来に希望を託して眠りについたはずなのに、未来も訪れず自覚できる死も迎えぬまま、目覚めなかったという事実によって事後的に、ああ、あれが死だったのだな、と追認されるという、死ぬに死にきれないあいまいな死を生き続ける。

ちなみにこの研究施設の描写もまた往年のSF映画を連想させて興味深い。数々の検問所（本作においてそれは一見すると奇妙な思想を開陳する研究所員たちだが）をクリアしながら最下層の極秘エリアへと近づいていくあたり、ロバート・ワイズが手がけた『アンドロメダ…』を連想せずにはいられない。また未知の空間に投げ出された語り手が、この未知を既知へと言語化していく形でナラティブが進行するという意味では村上龍の『五分後の世界』などを思わせもする。これもやはりSFに分類されるだろう小説だ。

とはいえデリーロのことだから、かくまでに使い古されたSF的シチュエーションにとどまっただけではない。《コンヴァージェンス》の研究施設では廊下の随所にスクリーンが下がり、世界中から集められた映像が明滅する。それはハリケーンに蹂躪された街、洪水が引いたばかりの荒廃した集落、燃え盛る山火事、宗教的信条による焼身自殺、戦車、銃撃、戦闘、破壊、廃墟、焦土……。

第二のポイントはスクリーンだ。「(暫定的) 晩年三部作」ではいずれも、画面を見つめるという行

為が確固たる意味を帯びて描かれている。『ポイント・オメガ』ではヒッチコック作品を24時間に引き伸ばした超低速の映像作品『24時間サイコ』の上映に、不可解なほどの情熱でもって没頭する人物が登場した。見えるものと見えないもの、認識、意味、時間——そうしたものが解体されゆく『24時間サイコ』の視覚体験を綴った挿話に挟まれて、先に述べた砂漠での日常とその崩壊の物語が位置づけられていた。

『沈黙』ではテレビが重要なファクターである。テレビでのスーパーボウル観戦を楽しみにしながら酒や食べ物を持ち寄り参集した男や女。日が沈みキックオフの時間が迫る。と、そこに、おそらく世界的規模の大停電が襲う。同時多発的な発電所事故でも起きたのか、太陽フレアなど天体現象の異常か、はたまた敵国の電磁パルス攻撃の到来か、この霹靂の正体はまるでわからない。電灯が消え、都市は闇に沈み、パソコン画面もスマートフォンの画面も、テレビ画面も暗転する。バカな！ よりによってこんなときに！ 会の主催者の老人はリモコンのボタンを手当たり次第にポチポチと押しまくる。ポチポチ、ポチポチポチ……。伝統的な日本人であればテレビの横つらをバシッと引っ叩くところだ。ポチポチ。しかし画面は戻ってこない。嗚呼、俺のスーパーボウルが！ そう嘆き、幾分しゅんとしたのか、老人はソファーに戻って漆黒の画面を見つめる。そうすれば中継のあの興奮が、喧騒が、この暗い部屋に戻ってくるとでもいうように。やがて彼はテレビになる。みずからの口で実況中継をはじめ、球場のにぎわいだとかブーイングだとか、はちみつか何かのCMまで声色を変えるなどして再現するにおよぶ。気でも狂ったのか？ 老人はテレビ人間になってしまった。今、彼のまなこはそれ自体がテレビ画面と化しているだろう。スクリーンを受肉したのだ。

それから第三のポイントと呼べそうなものが、危機のありか。戦争はどこで起こっているのか、というふう言い換えてもいい。『ポイント・オメガ』の場合はイラク戦争が取り上げられていただろう。そして『ゼロ・K』においては、先述のとおり研究施設内のスクリーンに世界中で起こるさまざまな災害、それに加えて戦場の光景が大映しになり、語り手たちがただただ惨状を目撃し続ける。本作の記述とその刊行時期を考えあわせれば、これは2014年から翌年にわたる「第一次ロシア・ウクライナ戦争」の戦場なのだと考えられる。そう、2016年に原書が刊行された『ゼロ・K』であるが、我々のこの現実世界は今もって、本作と地続きの状態にあるのだ。それにしても、神の摂理に反するかに思える禁断のプロジェクト《コンヴァージェンス》であるが、その揺籃において、来る日も来る日も戦場や惨状が投影されていることの意味は、はたして……？

そして最後、『沈黙』においては永遠に続くかに思える夜があたかも世界中にとばりを下ろしたかのよう、光を、電子の情報と電送の声を失った人々からはついに、「第三次世界大戦」の語が発せられた。アメリカ・イラク、ロシア・ウクライナ、そして今や、世界そのもの、地球全体が天体蝕のごとく、戦争の真っ暗闇にすっぽりと覆われようとしている。人々は生身のまま、手足と耳、そしてたがいに呼び交わす声だけを頼りに闇の中を這い進んでいかなければならないのだ。しかし、そこに待ち受けるのは結局のところ、沈黙でしかないのかもしれない。戦争を問うてきたデリーロの世界は、ついに誰もいなくなった沈黙の荒野、その暗闇の中で幕を閉じる。デリーロはこの『沈黙』を近未来小説として書いた。

さて、これらの作品群には他にも共通点や、それぞれに通底するからくりのようなものがありそうな気がするが、すでに紙幅も尽きている。ここまでSF的ギミックに注目するとか他作品に目配せするなどしながら『ゼロ・K』を追いかけてきたが、最後にこれだけは強調しておきたい。

『ゼロ・K』はラブストーリーである。また同時にビルドゥングスロマンでもある。

《コンヴァージェンス》において冷凍睡眠を施されるのは語り手である青年の義理の母、彼女にそれを教示し決意させたのは青年の父である。青年は地下迷宮をさまよひ、実母の記憶をたびたび呼び覚ましながら、父と義母の旅路を見守ることになる。死出の旅を前に迷い、あきらめ、決心し、準備を整えていく義母を前に、父もまた彼女を愛するがゆえの重大な、そしてあまりにも痛切な決断を下す。そのとき青年は、この男と女の間は何を見、何を思うのか。ふたりの愛は絶対零度の煉獄を生き抜くことができるのか。覚醒の日、何がふたりを待ち受けるのか。そのとき世界は、まだもとの世界のままなのか。いやそもそも、これらすべての帰着点を、青年がしかと見届けることはできるのか……。

デリーロの『ゼロ・K』は比較的シンプルな人間関係をたどりながら、しかし作品世界のスケールを越えて数多の問題を、謎を、我々とその未来に鋭く突きつけている。だから答えを探しに行こう。死よりも冷たく凍りついた、砂丘の底のグラウンド・ゼロを目指して。

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。