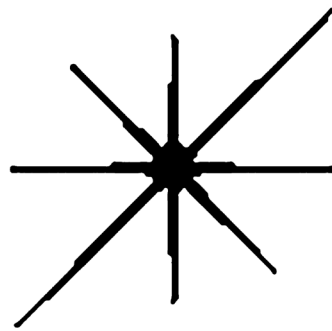


コメット通信 38

['23年9月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

【特集 浦雅春の人と仕事】

名訳は読み継がれていく
桑野隆—————3

浦さん、あれこれ
木村妙子—————7

届かない手紙
伊藤愉—————9

むきだしの石
——林武史の作品世界
森田—————12

ルネ・シャール，詩の「大地」
[対話] 野村喜和夫×桑田光平—————15

【連載】

パンクロックとミニマル音楽：グレン・ブランカ
——ミニマル音楽の拡散と変容7
高橋智子—————24

謎多き騎馬民族ハザール
——Books in Progress 31
板垣賢太—————28

【特集 浦雅春の人と仕事】

名訳は読み継がれていく

桑野隆

浦さんの訳書『ヴェーロチカ／六号室 チェーホフ傑作選』（光文社古典新訳文庫）が送られてきたのは、今年5月のことである。エルショーフ『イワンとふしぎなこま』（岩波少年文庫、2016年）以来の翻訳刊行で、浦さんとなればやはりチェーホフだな、あるいはチェーホフとなればやはり浦訳だなと改めて感じ入りつつ、「退屈な話」や「六号室」をほぼ半世紀ぶりに読んだ。光文社のこのシリーズ特有の長めの「訳者解説」も、これまた浦さんならではの味わいがあった。

だがそれから2カ月経つか経たないうちに、浦さんは卒然として長逝した。われわれが「元気？」と声をかけると、まじめな顔を装って「元気なはずないやろ」と返しては場を和ませるのが浦さんの常だったこともあって、こういった調子で浦さんは人一倍長生きしていくのだろうなと思ひこんでしまっていたのだが……。浦さんを知る多くのひとにとっても思いも寄らない急逝であったろう。いちばん驚いているのは、浦さん当人ではなかろうか。

浦さんと実際に出会ったのは私が30歳近くのときだったと思う。だが、浦雅春という名はその前から知っていた。週刊の読書新聞やロシア関係の雑誌などに書いているエッセイや書評が、ロシア文学の枠内にとどまらずロシアの文化全体に目配りが効いていて斬新だった。その後、神保町のロシア語書店で遭遇するのだが、初見であるにもかかわらず話がはずみ、たちまち意気投合した。そのまま居酒屋に行ったような気がする。修士論文がチェーホフであったこともそのとき知った。

しばらくして、われわれはメイエルホリド研究会、民衆文化研究会など、久保覚さんが企画した活動にかかわり、報告だけでなく翻訳作業にも携わるようになる。国書刊行会で刊行予定の《ロシア・アヴァンギャルド》全8巻の編集や翻訳にも共にくわわった。原卓也、江川卓の主宰で年2回刊行されていた『ロシア手帖』なども、一時期からは浦さんと私が印刷所まで出かけて最終的に仕上げていた。『新潮世界文学辞典』（1990年）の編集協力者として浦さん、沼野充義さんとひんぱんに新潮社通いをしたこともある。その間も浦さんは現代ソヴィエトの文学や文化を中心にエッセイ等を発表していくのだが、いうなれば「短篇作家」であった。文章への並々ならぬこだわりが一番の理由でなかったらうか。

その意味では、相当の分量があるブローン『メイエルホリドの全体像』（晶文社、1982年）をひとりで訳しきったのは異例であったと言えなくもない（2008年には新資料もくわえた改訂増補版『メイエルホリド 演劇の革命』が浦雅春・伊藤愉訳で水声社より刊行されている）。英語訳にも長けていることを知っていた私が浦さんを訳者として推薦したのだが、日本語で読めるメイエルホリド論としては、いまなおこれに優るものはない。

私は、この本の出版過程で浦さんの「頑なさ」を知ることになる。初稿を文字通り真っ赤にして編集者にもどしたのである。「たいした度胸」と茶化したものであるが、こうした点では浦さんはまったく妥協しなかった。それなら原稿段階でもっと手をいれておけばと思うのだが、そうもいかないらしい。とにかく、推敲ぶりが徹底しており、私自身のメイエルホリドの訳稿などにも容赦なく朱を入れた。最初は私も不快だったが、冷静に見返すと浦さんの指摘通りだった。このときの経験は私のそ

の後の翻訳に参考になった。持つべきものは友である。

浦さんの専門はチェーホフということになるのだろうが、当時活躍していたソ連作家のなかではとりわけアブハジア出身のロシア語作家イスカンデルが気に入っていた。短篇を集めた『牛山羊の星座』(群像社, 1985年)と『チェゲムのサンドロおじさん』(安岡治子さんと共訳, 国書刊行会, 2002年)が刊行されている。当時の生真面目なソ連文学のなかから独特な笑いの世界を見つけ出してくるところが、いかにも浦さんらしい。まだ1980年代はじめだったと記憶するが、浦さんの訳稿を見せてもらったことがある。なんとそれは大阪弁に訳されていた。大阪出身の浦さんにとってはイスカンデルのユーモアたっぷりの文体を活かすひとつの手立てだったのだろうが、残念ながら当時の編集長の理解は得られず、没になった。四半世紀後になされたゴゴリの「落語調」訳は、浦さんのこうした「遊び」の精神と無関係でなかろう。

1980年代の浦さんは、ロシア・アヴァンギャルド演劇全般の翻訳紹介にも多大な時間を割いている。武隈喜一さん、岩田貴さんと共同編集し国書刊行会から刊行した『ロシア・アヴァンギャルド(2) 演劇の十月』(1988年), 『ロシア・アヴァンギャルド(1) 未来派の実験』(1989年)に収録されている資料は、質、量ともに世界的レベルのものであった。ただ、ここにはロシア・アヴァンギャルド全体の牽引者であり演劇革命の旗手であったメイエルホリドの著作は含まれていない。

これら二著よりも先に何名かで翻訳作業を進めていた《メイエルホリド全集》全4巻が、翻訳も終わってほぼ同時期に晶文社より刊行される予定であったためである。だが、この企画は諸般の事情で未刊のままに終わった。最終的には、浦さんと私で訳稿全体の四分の一程度に厳選して作品社より『メイエルホリド ベストセレクション』として2001年に刊行できたのだが、それにしても翻訳開始時期から数えれば四半世紀もかかってしまった。

一方、その間も浦さんは酒の席などで折りに触れ、チェーホフについて語っていた。まさに本領発揮の感があった。とりわけ強調していたのは、一幕物のボードビルの意義である。なかでも『たばこの害について』をひととき高く評価していた。チェーホフの作品の多くの特徴はすでにボードビルにあらわれているというのが持論であった。この見解は、類例のないものであったとはいえ、書簡やノートも含む全著作を踏まえ、かつまた微に入り細を穿った浦さんの読みには、大いに説得力があった。

翻訳にかんしても、神西清訳や原卓也訳、池田健太郎訳は例外として、既訳の多くに不満を抱いていた。だがそのわりには、われわれが早くチェーホフ論で一冊書くよう勧めても、いっこうに着手する気配がなかった。翻訳に取り組む様子もなかった。

最終的には、中村健之介さんの仲介もあって岩波新書で2004年に『チェーホフ』を出している。「短篇作家」の浦さんとしては、新書の規模ならなんとか書けそうといったところだったのかもしれない。中身は「父親不在のチェーホフ」「届かない手紙」をはじめ、「チェーホフの〈非情〉」等々、多面にわたっていた。1980年前後に日本でも目立った「ナンセンスとしてのチェーホフ」をはるかに越えたレベルの高いチェーホフ論になっていた。だがそれと同時にいただいた私の印象は、これは10年来、いやもしかすると20年来何度も聞いてきた浦流チェーホフ論ではないか、といったものであった。これならとっくに出していてもよかったのに、と言った覚えがある。

これをきっかけに、浦さんはチェーホフの翻訳を次々と刊行していくことになる(『ワーニャ伯父さん／三人姉妹』光文社古典新訳文庫, 2009年。『かもめ』岩波文庫, 2010年。『チェーホフ傑作短篇集』河出文庫, 2010年。『桜の園／プロポーズ／熊』光文社古典新訳文庫, 2012年。『ヴェーロチカ／六号室 チェーホフ傑作選』2023年)。研究者でなくまず第一に翻訳家でありたいと20代から

言っていた浦さんにすれば、まさに水を得た魚であったろう。

ただその前に、創刊してまもない光文社古典新訳文庫で、ゴーゴリの翻訳も刊行されている（『鼻／外套／査察官』2006年）。ゴーゴリへの関心はあまり耳にしたことがなかったので、翻訳するとの話を聞いたときはやや意外な感があったが、それ以上に驚いたのは「落語調」で訳そうとしていることであった。

イスカンデルの「大阪弁」訳に挑んでいたことはすでに述べたが、今度はゴーゴリを落語調の訳でいくというわけである。それを聞いたとき、きっと上方落語をモデルにするのだなと思った。ところが、なんと5代目志ん生のDVD全13巻を購入したというではないか。「自分はそんなには大阪弁で話してないつもり」と当人は言っていたものの、はたして大丈夫だろうかと危惧しないうでもなかった。ところが出来上がってみると、みごとな江戸落語に仕上がっており、ゴーゴリ特有の「笑い」の世界、そのグロテスクさが、「落語調」でもって臨場感たっぷりの響きを奏でていた。『鼻』と『外套』はプロの噺家によって上演までされた。

さて、チャーホフの翻訳であるが、おもしろいのは、「芝居を観るのは苦手」とよく言っていた浦さんが、小説ではなく戯曲からチャーホフの翻訳にとりかっていることである。たしかに、映画はよく観ており批評も書いたりしていたが、観劇の話は聞いたことがなかった。『桜の園／プロポーズ／熊』の「訳者あとがき」に当人も次のように書いている。

昔から、もしチャーホフの翻訳をする機会があれば小説を訳すのだろうと、自分では思っていた。大学院でチャーホフを研究していたときも、戯曲はほとんど読んでいなかった。むしろ敬遠していた。苦手だったのである。知り合いが舞台に立っていたりすると、ぼくはもう恥ずかしくて、いたたまれない気持ちにさせられた。オペラを理解しなかったトルストイとおなじで、この芸術が分からなかったのである。いやいまだって大してわからないが。

そんな芝居音痴がチャーホフのおもな四つの戯曲、『かもめ』『ワーニャ伯父さん』『三人姉妹』『桜の園』を訳してしまったことになる。

もちろんこれは浦さん独特の韜晦であって、実際には、小説と違って「舞台のせりふは音だけで伝えなければならない」と明言するなど、きわめて意欲的な新訳になっている。たとえば、最初に訳した『ワーニャ伯父さん』では、最後のソーニャのせりふをどう訳すべきか話していたことがある。ほかの訳者の「わたしたち、休みましょうよね！」や「ゆっくり、休みましょう！」、「ゆったりくつろげるんだわ！」ではなく、「あたしたち、息がつけるようになるんだわ！」としたことを強調していた。これに限らず、既訳に事欠かないこれら四大戯曲を新たに訳すにあたっては、チャーホフの全著作を読みつくした浦さんならではの工夫が随所に凝らされていて、思わずうなってしまう。

浦さんは、上に引用した『桜の園／プロポーズ／熊』の「訳者あとがき」を次のように締めくくっていた。

『桜の園』を訳しながら、ちょっぴり感傷的気分におそわれた。これがチャーホフ最後の作品だという思いがしじゅう脳裏を去らなかつた。なんだか終わらせたくない気がした。これを終わらせると自分の翻訳も終わってしまうような気がした……。

いや、そう言えばまだ『たばこの害について』というボードビルがあったっけ。

やはり、『たばこの害について』は浦さんの原点なのであろう。冒頭にあげた本年5月刊の訳書『ヴェーロチカ／六号室 チューホフ傑作選』は——「訳者あとがき」によれば——、これで完結ではなくもう一冊とのセットになっているとのことであり、しかも二冊目のリストにはしっかりと『たばこの害について』が含まれている。一日も早い刊行が望まれるところである。そのときには浦さんの笑顔と再会できそうな気がする。名訳というものはそのようにしていつまでも読み継がれていくのであろう。

執筆者について——

桑野隆（くわのたかし） 1947年生まれ。元早稲田大学教授。専攻＝ロシア文化・思想。小社刊行の主な著書に、『言語学のアヴァンギャルド——ボードアン・ド・クルトネからロシア・フォルマリズムへ』（2020年）、『危機の時代のポリフォニー——ベンヤミン、バフチン、メイエルホリド』（2009年）、主な訳書に、アンナ・ラーツイス『赤いナデシコ——《職業革命家》アーシャの回想録』（2020年）、タチヤナ・コトヴィチ『ロシア・アヴァンギャルド小百科』（監訳、2008年）、シクロフスキイ他『レーニンの言語』（2005年）などがある。

【特集 浦雅春の人と仕事】

浦さん、あれこれ

木村妙子

今年の5月、浦さんから新訳『ヴェーロチカ／六号室 チューホフ傑作選』（光文社古典新訳文庫）を送っていただいたが、いつもならお礼の電話をかけ、ついでにあれこれと世間話をするのに、このときに限って、メールでのごくありきたりな感謝の言葉を送るだけで失礼してしまった。浦さんが亡くなりたいま、それが心にひっかかっている。

文庫の「訳者あとがき」には、「人生の土壇場になって、なんとかチューホフの短編小説をまとめて出せることになった」と書かれていて、この〈人生の土壇場〉という言葉も、いかにも浦さん流のユーモアだと思ったし、たしか半年ほど前に、お電話したときも、体調については何もおっしゃらずに、ご自身をワーニャ叔父さんに見立てて、人生の無力感を嘆くのは相変わらずだったから、私はかえってそれが浦さんの健康の源のような気がしていたのである。人との突然の別れは、中途半端に安心しているときにこそ、不意打ちのように訪れるものらしい。

思い起こせば、かれこれ40年以上も前のことになるだろうか。浦さんと出会ったのは、私がまだ新米編集者で《ロシア・アヴァンギャルド》（全8巻）の仕事を担当していたときだった。当時の浦さんは東工大に赴任される前で、たしか官庁の外郭団体のようなところで、臨時職員として働いていたと思う。髪の毛もふさふさしていて、書生のような雰囲気があり、あのころから誰にでも如才がなく、親切な人だったから、私も気安く話ができた。

そもそもこの仕事は、先輩編集者久保覚さんのアドバイスを受けて進めた企画で、最初に久保さんが、私を桑野隆さんと浦さんに引き合わせてくれたのであった。その後、編集委員に大石雅彦さん、武隈喜一さんも加わり、たまにサーカス研究家の大島幹雄さんも加わることもあった。

編集会議はいつも爆発するようなやる気に満ちていたことを覚えている。こうした熱気というものを、私は後にも先にも知らない。その熱気に煽られて、ロシア語をまったく知らなかった私までもが、独自に勉強をはじめようになってしまうのだから。

とりわけ、当時の浦さんで印象深いのは、このメンバーで集まった飲み会の思い出である。忘年会はもちろん、誰かが本を出版したり、転職、昇進したりしたときなど、よく新宿の「三平酒寮」に集った。B級酒場であったが、いま思うと、いかにも昭和の新宿を髣髴とさせるノスタルジーがあって懐かしくなる。ここは浦さんのお気に入りの店だった。たまにはもう少しお洒落な店でもと私は思ったが、浦さんはここでないとどうも落ち着かないという。

このころの浦さんは、いつも酔っぱらうとメガネが鼻先にずれて、気分良さそうに温和な表情をされたのが印象的だった。話がはずむと、誰が一番薄給なのかという競い合いで気焰をあげたこともある。それで、浦さんと私がいつも一位を争うのだが、浦さんはどうしても一位にならないと気が済まないといった強気の姿勢を見せたりして、なんとも愉快なひとときであった。いま思うに、当時の浦さんは、現実的な快活な不平不満に満ちていたような気がする。いわば、浦さんのアントーシャ・チェホンテの時代だったのかもしれない。

その後、浦さんは桑野さんを追いかけるように東大に移られ、行きつけの酒場も渋谷の「すきずき」に変わった。そしてアヴァンギャルドよりもチューホフ研究に本格的に取り組まれ、2004年に『チ

ェーホフ』(岩波新書)を出版されたが、これはチェーホフ作品を丹念にかみくだき、その真髓に迫ろうとする名著であり、私は何よりも文士風の語り口の素晴らしさに驚いた。それは浦さんの人柄を感じさせる文体ともいえる。それから、四大劇の新訳を精力的に出版され、押しも押されぬチェーホフ研究の泰斗とられた。

当時、私は現役の編集実務からは離れていたが、ときどきお弟子さんたちの出版の相談を受けることもあり、浦さんとのご縁は切れることがなかった。また、私自身が進めていた翻訳の仕事でわからない箇所があると、つい気軽に浦さんを頼ってしまい、私の方から研究室に出向くこともあったが、そんな時でもいやな顔一つせずに対応してくださる、本当に優しい人だった。

研究室で、夕方から開店する恒例の〈浦バー〉での懇談も忘れられないひとときだ。

しかし、いつのころからか、浦さんは陰鬱そうに不満を語るが多くなった。それは世を恨んだり憎んだりするのではなく、もっぱら自身に向けられた、〈無気力〉〈無感動〉〈怠惰〉〈閉塞感〉といった、まさしくチェーホフ的なメランコリーであったから、チェーホフに過剰に入れあげて、浦さん自身がチェーホフに同化してしまったのだろうと私は思った。

あるとき、それがあまりにも重症だったので、つい思い余って私は「いい奥さんがいて、東大の先生になって、息子をフランスまで留学させて、いったい何が不満なんですか？」と切り札を投げつけるように反論した。チェーホフ研究者に俗世間での幸福を並べ立てるのは野暮な話で、私も馬鹿なことを言ったものだと、一瞬、後悔したのだが、すかさず、同席されていた滝浪幸次郎先生が「ほんとうにそうだよ」とたしなめるように私に同調され、それで話は途切れてしまった。

かつて「三平」で薄給の競い合いをしていたときのような、快活な浦さんなら、そんな現実から遊離した憂鬱などは笑い飛ばしていたにちがいない。浦さんは、謙虚で、潔癖で、はにかみ屋で、名利に薄い人だから、最高学府の教授という立場にじっくりこないものがあつたのが、むしろ、そうしたポーズをとることで、ご自身の中に生きているチェーホフ像を完成させようとしていたようにも見える。

思い出すことはいろいろあるが、ひとつ意外な話がある。それはたしか5、6年前、浦さんが東大を退職されてからのことだが、大阪の文楽劇場で、浦さんご夫妻と私たち夫婦で「妹背山」を鑑賞したことがあつた。浦さんと文楽というのは結びつかないが、じつは、そのころご自身が育つた大阪文化を見直そうといろいろ調べていたらしい。「谷崎潤一郎がなぜ関西に移住したかに興味があるんだ」と語る言葉にはいつになく力が入っていた。どこまで本腰を入れられておられたのかはわからないが、浦さんの〈大阪文化論〉、もし書かれていたら、さぞや面白い著作になつたことだろう。私はひそかに期待していただけに残念でならない。

最後にもうひとつ、やけに心に刻まれている浦さんの名言がある。大阪で入る居酒屋を見つけようと、いっしょに道頓堀近くの路地を歩いていたとき、「大阪というところは、どこへいっても池袋だと思えばいい」と唐突に言われた。なるほど、私は池袋の近くで育つた。だから、大阪生まれの浦さんとウマがあつたのかもしれないとも思う。

浦さん。楽しい思い出をありがとうございました。

執筆者について――

木村妙子(きむらたえこ) 1957年生まれ。元編集者。小社刊行の主な著書には、『[三木竹二――兄鷗外と明治の歌舞伎と](#)』(2020年)、主な訳書には、A・ブジコフ『日常と祝祭――ソヴィエト時代のある編集者の回想』(2001年)、A・スメリャンスキー『[モスクワ芸術座の人々――去り逝くソヴィエト時代](#)』(2013年)がある。

【特集 浦雅春の人と仕事】
届かない手紙

伊藤愉

浦雅春先生と最初に出会ったのは、2007年だったか、修士一年生のときだった。ぼくは一橋大学の大学院に所属していたのだが、東大駒場の授業でエイゼンシュテインがメイエルホリドについて記した文章をまとめた Эйзенштейн о Мейерхольде, 1919-1948 という本を講読する授業があって、不躰にもお願いして参加させてもらったのだ。数人しかいない授業で、毎週必死に予習をしていったものの、その当時のぼくはロシア語の勉強をはじめたばかりで、内容をあまり理解できていなかった記憶がある。どこの馬の骨ともわからない、ロシア語もほとんど読めない学生が大学院の講読の授業にいて、浦先生もほとほと困っていたのではないだろうか。

その後、エイゼンシュテインの勉強会に誘ってもらった。当時、N・クレイマンが編纂したエイゼンシュテインの大部の選集がロシアで出版されていて、その選集を素材にエイゼンシュテインを再読しようという勉強会が行なわれていた。浦先生を中心に、いろいろな大学の大学院生が定期的に駒場キャンパスの教室に集まり、課題のテキストをみなで読解し、あれこれ議論する豊かな時間だった。このとき浦先生が紹介してくれて知り合った人たちは、その後のぼくの研究生生活の中で大切な財産となっている。

勉強会の後は、いつもみんなでお酒を飲んだ。いまとなっては、どこで飲んでいたのであまり覚えていない。先生の研究室か、どこかの居酒屋にくり出していたのか。浦先生のところに来る人たちはみな、お酒が飲めればそれでいい、という優秀な人たちで、こっそり末席を汚すだけの最年少のぼくも気負うことなく参加させてもらえた。それでも、油断しているといつのまにか研究の話になっていて、先生はよくぼくたちに研究テーマに関して話題をふった。それぞれ自分のやっていることを話すのだけど、このとき浦先生から発せられる「面白い」という評価は、いまに至るまで、なかば呪いのようにぼくに付き纏っている。浦先生から「面白いねえ」と言ってもらえる周りの先輩たちに羨望を抱きつつ、「面白い」とあまり言ってもらえないぼくは、「研究に面白さって必要なんですか」と先生には直接言えず、心の中でずっと思っていた。

ちょうどその頃だったと思う、先生から「メイエルホリドの評伝を翻訳するから伊藤くん手伝って」と声をかけていただいた。これは、浦先生が1982年に晶文社から出版した『メイエルホリドの全体像』に大幅に加筆された、イギリスの演劇学者エドワード・ブローンによるメイエルホリドの評伝の改訂版だった。このときの記憶は、暗く重い。翻訳したものを先生に渡すと、数日後に真っ赤になった原稿が返ってくる。原型はとどめてなく、「どうやら日本語らしい」訳文が、毎回見事な日本語になって返ってきた。誰かの原稿に手を入れるというのは、なかなか面倒なもので、先生からしてみたら自分が最初から訳した方が労力が少ない、と思っていたのではないだろうか。直接そう言われたような気もする。本当に憂鬱だった。申し訳ないという気持ちにもなった。文法の取り間違いはもとより、日本語にする、ということがどういうことか身をもって教わった。おそらく、先生が学生のころであれば、「下訳」ということで訳者として名前を載せてもらうことさえなかったと思う。「共訳」という形で世に出してくれたのは、浦先生の優しさ以外なものでもない。

この翻訳の仕事は半年だったか一年だったか、そう長くはなかった気がするが、この時期はよく研

研究室で二人で話をした。大抵は授業などを終えて、夕方以降に浦先生の研究室に朱の入った原稿を受け取りに行くのだけど、仕事の話もそこそこに浦先生が「伊藤くん、ビールとって」と言い、ぼくは冷蔵庫を開ける。真っ赤になった原稿が目前にあるので、憂鬱に押し潰されてお酒の味などなにも感じず、そのうち酔っ払って翻訳のことを忘れ、家に帰って原稿を見返して、また罪悪感に苛まれる。その繰り返しだった。

二人で飲んでいるとき、浦先生は、ときどき自分の話をしてくれた。大学院生の頃の話、一度就職した話、手掛けている翻訳の話、かつて桑野隆先生らと一緒にやって行っていたメイエルホリド研究会の話、自分が飲んでいながらクスリの話、ご家族の話。他愛もない話がほとんどで、だいたいが「ぼくもう疲れたよ」、「ぼくはもう終わっていますから」と最後に言うのだった。先生のこういう発言はしょっちゅうだったし、誰にでも言っていた。だからというわけでもないが、なんとはなしに先生のことだから本気ではない、いや、本気なのだけど、こちらが本気で受け取ることは望んでいないというような、ハシゴを外されまいと用心するような、そんな気持ちでいつも話を聞いていた。あるいは「また言ったらあ」くらいの気持ちだったかもしれない。

そんな中で印象に残っていることがある。それは、浦先生がときおり著作や翻訳のあとがきで書いていたチェーホフの「呼びかけ」についての話だ。先生は、チェーホフを「無意味」「無関心」「非情さ」といった観点から読んでいたけれど、そんなチェーホフは本当は「呼びかけ」の表現をつかって読者に呼びかけている、チェーホフの登場人物たちもまた「呼びかけ」することでその相手を抱きしめている、と。この話は、先生の著作『チェーホフ』（岩波新書、2004年）でも書かれていて、川田順造の『聲』が引用され、「呼びかけ」とは抱きしめる行為であり、相手を全肯定する行為である、と記されている。そんな話をしているときにふと先生が「ぼくも呼びかけているんだよね」と洩らした。誰かに、静かに、こっそりと、文章を書くことで呼びかけている。夜の研究室で、唐突に吐露された先生のナイーブな告白に、ぼくは狼狽して、あまりうまく返事ができなかった。

その後、ぼく自身がロシアに留学するため、先生のところにそれほど頻繁に出入りすることもなくなってしまい、その留学中に浦先生は東京大学を退官された。退官される直前の2013年3月、ぼくは一時帰国していて、先生からは演劇関係を中心に大量の蔵書を譲り受けた。蔵書だけでなく、先生が野崎韶夫先生から譲り受けた資料や、かつて研究会で翻訳し、そのまま発表の機会を失った手稿などもいまぼくの手元にある。あまりに多くのものを受け取ってしまった。

ぼくは浦雅春先生の直接の教え子ではなく、だから、先生と話すときはいつも少し気後れしていた。先生を慕う学生は多く、そうした先輩たちの邪魔にならないよう、先生も直接の学生たちの方が可愛かろう、と考えていた。それでも、浦先生が学生と翻訳を出したのは、もしかしたらほとんどないのではないだろうか。水声社から出版された『メイエルホリド 演劇の革命』の翻訳の仕事は、研究におけるぼくの原体験であり、その意味では、ぼくは間違いなく先生の薫陶を受けたのであり、だから、教え子だった。あのとき浦先生から言われた言葉の数々が、よくもわるくもぼくの頭の中に反芻する。その「呼びかけ」は、ただし、抱きしめられるような温かいものではなく、やはり「非情」な衣をまとっている。

「伊藤くん、もっと肩の力を抜いて書きなさいよ」——心の底からつまらなそうな表情をした先生の「呼びかけ」に、できの悪い教え子はこれから応答していかなければならない。

浦先生、もう少し優しい言葉、お願いします。

執筆者について——

伊藤愉（いとうまさる） 1982年生まれ。明治大学文学部専任講師。専攻＝ロシア演劇史，日露文化交流史。
小社刊行の主な訳書には，エドワード・ブローン『メイエルホリド 演劇の革命』（共訳，2008年）がある。

むきだしの石

—林武史の作品世界

森田一

切り出されたままのような粗い肌をした石が、縦や横に組み合わせられて置かれている。飾り気もなく、素っ気ない風情だ。彫刻家、林武史の作品である。たとえば《はかること》(1997年)(fig.1)など、これをどのように解すればよいのであろうか。

1970年代の後半に本格的に彫刻の勉強を始めた林にとって、ミニマリズムやもの派、コンセプチュアル・アートは、その受容の程度は別にしても、すでに所与の歴史的前提であったと言える。そのためか、林の仕事は抽象彫刻から発しているが、抽象的な造形や美を志向しているわけではない。極言すれば、石は造形的な成形素材ではなく、林はその固有の性質や属性を彫り出そうとしているかのようだ。彫り出された石は、造形未満の何ものかを志向しているようにも見える。林は、そのような石の可能態をとおして空間や存在について、ひいては現象世界の意味について、さまざまな探索を試みているのだ。

林の仕事は、2001年を境に前半期と後半期に大きく分けることができる。前半期の作品の特徴は、冒頭で触れたように、石を縦や横に配置したり、組み合わせることによる水平と垂直の構成である。

それは石の重さ、つまり重力と、その重さを受け止める地面という普遍の前提によって成り立つものだ。また、おもに1990年代をとおしてのもうひとつの特徴は、先の《はかること》をはじめ「きざむ」、「ならぶ」、「かさねる」、「たちのぼる」、「むすぶ」など、作品の構成や佇まいを即物的に示す一連のタイトルである。それらは、水平垂直という普遍座標をもとに存在の在り様を問い、空間の分節と統合の試みを示すものである。《はかること》も、空間の諸関係の中で存在の様態を「はかる」試みのひとつである。その試みの重要な契機をなすが、作家によって招来された「出来事」であるが、作品はそのような「出来事」の結果として成立している。作品の多くに通底する「ゆらぎ」の感覚も、このあやうい「出来事」に由来するものだ。この時期の作品は、空間と存在を基軸とした世界の原理的探究の試みであると言える。抽象度の高い探求であるが、しかし、作品は「抽象彫刻」ではない。

そのような原理的探究を経て2001年の《水田》(fig.2)以降、作品は存在者の事実と意味についての探索へと展開する。空間についての求心的で分



fig. 1



fig. 2

析的な探究から、世界の事実という遠心的で総合的な探索への拡張と言ってもよい。その直接の契機は、1998年から1年間、乾き切った気候のなりに滞在したあとで、日本の「水」や湿潤な風景を再発見したことだ。それによって、石も性格を変える。それまでの石は、原理的探究の徴表としてメタファーを必要としなかったが、作品が世界の事実と意味の領域に立ち入ることによって、石には現象世界のさまざまなメタファーが付与されることとなった。しかし、石が具象的なメタファーを有したからと言って、作品は「具象彫刻」というものではない。



fig. 3

水や風景への関心、つまり世界の現実と具体相への関心は、その後、《歩く人》(2003年)や《石間》(2006年)など、鑑賞者が作品の上に乗って歩くという、他者の身体性への関心に展開してゆく。続いて、《立つ人》(2007年)や《月に吠える》(2008年)では、展望という行為が新たな要素として出現し、一方で身体性への関心は、別の形をとって「道具」の連作(2014年―)に引き継がれてゆく。

さらに2009年以降、しばしば廃材が使用されるようになった。《安曇野——石の星見台》(2009年)に用いられているのは閉校になった小学校の古い礎石であり、《啄木鳥》(2014年)には古い階段の手摺が用いられている。石であれ木であれ、廃材はそこに地層のように堆積している時間や夥しい無名の記憶を想起させる。空間と存在への関心は、想像や記憶という生きられた時間への探索へと展開してゆくのだ。言葉を変えれば、これは歴史や他者とつながろうという試みでもある。

2017年の《夢間》(fig.3)は、まさに「茶室」として制作された作品である。それまでも《石間》の上で時に茶会を催していたが、作品自体が林なりの解釈を加えた独自の茶室となったのだ。ここにも廃材が使われているが、《夢間》はメタファーに満ちた時空間として成立している。

《水田》以降、林の仕事はモチーフや対象、素材、そして何よりも作品への鑑賞者の関与の度合いを広げつつ展開してきた。同時に、それは作品の可能性と豊かさの広がりでもあった。そして、確固とした石の存在感にもかかわらず、作品は世界の「ゆらぎ」の間に不安げに、あやうく存在しているように見える。それが表しているものは、単一の実体的な世界ではなく、複雑に絡み合う関係の結果として現前する世界である。つねに未完であり、そして未遂に終わらざるを得ない世界でもある。林の探索は彫刻から発したが、今、それを再び「彫刻」と呼ぶのは便法にすぎないだろう。

* より詳細な論考は、林武史×森田一『むきだしの石 林武史の〈彫刻〉』を参照のこと。

* 林武史展開催！

「[林武史退任記念展 石の勝手](#)」

2023年9月30日(土)―10月15日(日)

於：東京藝術大学大学美術館本館3階、陳列館1階

執筆者について——

森田一（もりたはじめ） 1955年、高知県生まれ。斎藤記念川口現代美術館学芸員、うらわ美術館学芸員をへて、現在、近現代美術研究および展覧会企画に携わる。小社刊行の著書には、『ブック・アートの世界——絵本からインスタレーションまで』（共著、2006年）、『[開かれた時空——遠近法から本のアートへ](#)』（2022年）、『[むきだしの石 林武史の〈彫刻〉](#)』（共著、2023年）がある。

ルネ・シャール, 詩の「大地」

[対話] 野村喜和夫×桑田光平

本稿は9月8日(金)にbooks & café BOUSINGOTにて行われた野村喜和夫×桑田光平「“おまえの虹色の渇きをうたえ” 苦しみに住まう詩人, ルネ・シャールを語る夜」での対話に、両先生に加筆・修正を加えていただいたものです。難解な詩人として知られるルネ・シャールの作品の魅力を、現代詩のトップ・ランナーである野村喜和夫先生、東京大学教授の桑田光平先生に語っていただきました。当日、会場は満員となり、熱気に包まれました。

ルネ・シャールとの出会い

桑田光平 今日、野村喜和夫先生が以前、河出書房新社から出された『ルネ・シャール詩集 評伝を添えて』を中心にお話ししていきたいと思います。よろしくお願いします。

野村さんがこの『ルネ・シャール詩集』を出される前にも、シャールの翻訳はすでに2冊出ていました。ひとつはフランス文学者の西永良成先生、もうひとつがシャールの専門家である吉本素子さんによるものです。そのような状況の中で、2019年に評伝付きで新しい翻訳を出されたというわけです。また、去年上梓された『シュルレアリスムへの旅』のなかでも、野村さんはシャールについて触れています。シャールへの関心をずっと前からお持ちだったということですが、ここで改めて、シャールとの出会いについてお話しいただけますでしょうか。

野村喜和夫 ルネ・シャールとの出会いは、詩人としての、自分の詩作の歴史と深くかかわっています。僕が詩を書き始めたのは、今から半世紀以上前のことです。1970年に大学に入学し、その直後に吉増剛造さんの『黄金詩篇』(思潮社、1970年)という詩集に出会いました。その詩集に引き込まれ、気がつくといつのまにか自分でも現代詩らしきものを書いていて、というのが僕の詩人としての出発点なんです。その後、吉増さんは『頭脳の塔』(青地社、1971年)という詩集も出されて、この2冊を夢中になって読みながら、吉増剛造にそっくりな詩を書き始めました。

ところが、吉増さんという詩人は詩的発話の天才であって、出てきた言葉はとにかくカッコいいのですが、その言葉の出所が分からない。よく言われるように、吉増さんにはシャーマン的なところがありますから、どこかから言葉がやってくるのではないかと思いますけれども……

僕も当時はその真似をして、全くの無の状態に出てくる言葉を書き取りたいと思っていました。けれど、これにはやはり無理があって、すべて吉増流になってしまうんですね。そこで、全くの無から出てくる言葉ではなく、もう少し根拠のある言葉を探す必要を感じていました。

僕はランボーが非常に好きで、大学院では専門的にランボーを研究していたくらいなのですが、あるときランボーの研究書を読んでいると、そこに、20世紀のランボーと目されている詩人として、このルネ・シャールの名前があがっていました。それで、どんな詩人なんだろうと興味を持ち、読み始めたというのがそもそものきっかけなんです。

そうしてルネ・シャールの詩の世界に分け入ってみると、当時僕が模索していたものがまさにそ

ここにあることに気がつきました。ランボウの『イリュミナシオン』中の「放浪者」という詩に、「僕は、場所と方式を求めて気がせいでいた」という一節があります。ここでいう「場所」はテーマ＝主題のことだと言ってもいいかもしれません。「方式」というのは形式・方法のことだと言えるでしょう。この「場所」と「方式」が、まさにルネ・シャールの詩の世界のなかにあるような気がして、たちまち引き込まれてしまいました。

ひとことでいえば、ルネ・シャールにおける「場所」というのは、「(詩的な) 大地」のことだといえるでしょう。ご存知かもしれませんが、ルネ・シャールは南フランスのプロヴァンス地方出身の田舎者です。若い頃には一時期シュルレアリスムの運動に参加するのですが、シュルレアリスムの参加者は大体がパリっ子なので、一人だけ異分子のような存在でした。しかし逆に言えば、他のシュルレアリスムの詩人たちにはない、「詩的な大地」というべきものが、ルネ・シャールの詩のなかにはあります。そこに、当時詩作の根拠を探し求めていた自分自身と重なるものを感じました。というのも、僕も田舎者だったので——ルネ・シャールと同じというとおこがましいですが——、ちっぽけながら「大地」があるんですね。どこと言えば、それは、埼玉県なのですが(笑)。

つまり、吉増さんの影響を受けて詩を書き始めたのだけれど、何か詩作の根拠になるものが必要だと感じていたときに、ルネ・シャールを読み、自分にも根拠としての「大地」があるということに気づいた、というわけです。

桑田 野村さんは訳詩集に添えられた評伝のなかでもこの「大地」のことを書かれています。今、野村さんは自分自身の「大地」を求めることの根拠を、ルネ・シャールから得たというふうにおっしゃいましたが、僕は野村さんの詩を読んだときには、今言われたような田舎の自然よりも、どちらかという都市に対する感性を感じました。その都市というのは、いわゆる大都会ではないのかもしれないけれど、郊外も含めた周縁の土地というか……、そういうトポスに対する感性です。ルネ・シャールを読むと自然がものすごくヴィヴィッドに描かれていて感心するのですが、野村さんの場合には——自分の中にも埼玉の「大地」があるとおっしゃいましたが——、シャールとは重ならない部分もあると思います。都市のなかで、街のなかで書く、そういった場所を散歩しながら書くということが、野村さんの詩作においては重要なのではないのでしょうか。まさにコロナ禍の街を散歩しながら書かれた『花冠日乗』(白水社、2020年)という詩集がありますが、この本のエピグラフが、「雨の日にあなたの武器を磨きなさい」というシャールの言葉ですよ。シャールと重なるようで重ならないような、「都市」と「自然」の関係は、野村さんのなかでどのように解消されているのでしょうか。

野村 僕が生まれ育った場所というのは、実はおっしゃった通り郊外だったんです。大昔は農村地帯だったのですが、高度成長期から典型的な東京の近郊農村として開発が進み、子どもの頃には本当に自然のままだった川が、中学生くらいの頃には護岸工事が行われ、死んだようになっていく川の様子を見ていました。そういうわけで、都市でもないし、そのままの自然が息づいているわけでもない、奇妙な中間的な郊外という場所に自分自身のトポスを求めざるをえなかったのです。

桑田 先ほど、吉増さんのパスティーシュのようなことから詩作を始めて、自分自身の詩を書くためのある種の根拠をシャールのなかに求めたというお話がありました。『シュルレアリスムへの旅』に収録された「ルネ・シャールとシュルレアリスム」と題された文章のなかでは、野村さんの第一詩集『川葵え』(一風堂、1987年)のなかの詩の一節が、シャールの詩ほとんどそのままだったことが、かなり赤裸々に語られています。シャールの詩には、「長いあいだひとりで泣くことは、何かへとみちびく」という言葉があるのですが、それが野村さんの詩のなかでは、「長いあいだ横たわることは、何かへとみちびく」となっています。シャールの言葉をいかに自分の体にしみ込ませていたのかとい

うことがわかるエピソードです。それほどまでに強い影響を受けておられるということに驚きました。

詩を翻訳すること

桑田 今日野村さんにうかがってみたかったことのひとつは、翻訳をする、ということをめぐる問題です。考えてみると、詩人であってなおかつ翻訳もするという人はあまり多くないように思います。僕は、現代詩を翻訳するというのとは一体どういうことなのだろう、とずっと気になっていました。というのも、ルネ・シャールもそうですが、現代詩は原文で読んでもよくわからないことが多いのです。詩を読む、訳すということとは一体どういうことなのでしょう。研究者の場合には、一句ごとに注釈を付けたりするわけですが、研究者による翻訳を読んでも、あまり詩を読んだという感じがしないんです。そこで、詩人が現代詩を翻訳することの意味、意義があるのではないかと思いました。野村さんがシャールの詩を翻訳される時に、何を大事にして翻訳されたのかということをお聞きがえしますか。

野村 振り返ってみると、翻訳することは本能に近い行為なのではないかと思っています。ルネ・シャールのフランス語の詩があり、それを読んでいる自分があるわけなのですが、どうもそれだけでは何か物足りない気がするんですね。そこにある、書かれたフランス語だけでなく、ルネ・シャールという詩人そのものを自分の血肉としたいというような衝動を覚えました。そのためには日本語にするしかないんですね。そういう本能的な欲望——他者の言語を、普段自分が使っている母語である日本語に変えたい、という悪しき欲望かもしれませんが——があるのかもしれない。

視点を変えると、ルネ・シャールの詩そのものが、訳されたがっているように感じたんですね。僕の方の方へ近づいてきて、「自分を訳してくれ」と言っているような気さえしてくるんです。もう少し理論的に言えば、ベンヤミンの「翻訳者の使命」にも書かれているような、翻訳行為を通じて詩が生き延びていくこと——ベンヤミンは「死後の生」と言っていますが——、一つの言語から別の言語へと、翻訳を介して詩が生き延びていって、やがて諸言語の間に（理念としての）純粹言語を作っていくというような、大袈裟に言えば、詩の言語の旅の一端を自分が担っているという気がしました。「自分を訳してくれ」と詩の方から命じられているような……。それは研究という行為とは少し違うのではないかと思っています。やはり詩人同士の共鳴といったことが起こっているのではないのでしょうか。

桑田 詩の研究の場合には、その詩が何を言っているのかということに定義付け、細かく読解して、詳述しなければなりません。そこが詩の研究の難しさです。一方で、野村さんがおっしゃったように、研究のように定義付けて詳述しなくても、翻訳するという行為そのものが詩に対する理解や解釈を示すことになりうるのではないかと。そう思うと、翻訳をするということは、詩を書いているということとほとんど同じになるのではないのでしょうか。

野村 おっしゃる通りです。先ほど翻訳することは本能的な行為だと言いましたが、もう少し言えばそれは本能的かつ生理的なんですね。ルネ・シャールの詩を読んで、必ずしも意味が分かるわけではありません。ルネ・シャールというのは難解な詩人の代表のような存在で、最初のルネ・シャール論を書いた批評家は、「自分はルネ・シャール論を書いたけれど、実はルネ・シャールの書いていることの半分くらいしか分かっていない」と言っているくらいです。ルネ・シャールに限らず、詩というのはそういうものだと思うのですが、読んでいて意味が分かっているのかと言われると、あまり自信はないのです。ただ、意味以前のものとして、詩の「ボディ」と言いますか——意味や音、そのほか一切を含めた言語のことをここでは詩の「ボディ」と呼ぶことにしましょう——、それがまるごと

自分にも感じられるようなところ、そこに翻訳の行為を求めたいという気がするんですね。

ただ、詩というのは、ご存知のように一元的な意味にはなかなか収束しません。こういうふうにも読めるし、違ったふうにも読める、というように結局ゆらいでしまう。そのゆらぎをそのままに、その等価物を日本語で作ることができたら理想的だと思っています。だから、解釈する行為と翻訳する行為というのは少し違うのかもしれない。

詩の抵抗／複数の翻訳

桑田 シャールはレジスタンスの活動にも参加しているので、詩のなかにはナチズムをはじめとする具体的な歴史に対する抵抗というものもちろんあるのですが、彼の言語の使い方、シンタクスを見ていると、存在の日常的な在り方への——抵抗とは言わないまでも——ある種の違和があることを強く感じます。

先ほど「大地」の話が出ました。この「大地」が、我々が語ることを可能にしているわけですが、この「大地」に対しても、単にそこに安住するのではなく、ある種の違和感を持っているというか、抵抗を生じさせているように思います。ここでいう抵抗とは、レジスタンスという意味ではなく、水の中に投げ込んだものが流れに対して抵抗する、というような抵抗のことです。それがシャールの言葉のなかにあって、意味に対する抵抗、シンタクスに対する抵抗というものを感じさせます。

そしてそれは、現代詩の「難しさ」という問題と通底しているのではないのでしょうか。意味に抗って、意味ではない現実、シンタクスや規則ではない現実というものがページのなかに立ち現れてくる。そのようなものに関係しているような気がします。そういう意味では、典型的な現代詩のようにも感じるのですが、いかがでしょうか。

野村 たとえば、ルネ・シャールを見出したポール・エリュアールというシュルレアリスムの詩人がいます。エリュアールの言語というのは、非常に透明です。イメージがくっきりと像を結ぶような、典型的なポエジーの詩人と言えるでしょう。一方でルネ・シャールの言葉はちょっと不透明な感じがする。先ほど言ったように何を言っているのか分からないということもあるのですが、ルネ・シャールの言語にはエリュアールの言語とは少し違うところがあり、意味のシステムを逃れていくようなところがあります。その不透明さが、桑田さんの言う「抵抗」であり、僕がルネ・シャールに惹かれる理由のひとつになっています。

桑田 少し翻訳の話に戻りますが、現代詩のような、主張を相手に伝えることを目的としない言語、違うかたちのコミュニケーションのあり方を求めているような言語の場合、翻訳というのは複数あった方がいいのではないかと思うんです。一つのテキストに対して、研究者だけではなく、詩人、あるいは全くの素人の愛好家といったような、複数の人間による翻訳があって然るべきだと思うんです。

野村さんのように、詩作をし、翻訳もされ、批評もするというのは——かつては大岡信さんや入沢康夫さんもいらっしゃいましたが——かなり稀有な存在なのではないかと思います。野村さんのなかでは、詩作と翻訳、批評というのはどう繋がっているのでしょうか。

野村 そういう意味では、僕は古いタイプの間人なのだと思います。今は、専門的な研究者は自分の分野を究めていきますし、詩を書く人には、あまり外国文学に興味を持っているようには思えません。翻訳もして、詩も書くという人は、僕より下の世代にはほとんどいないですね。

複数の翻訳があって然るべきだというのは本当にその通りです。たとえば、マラルメの翻訳。僕は

ずっと原文でマラルメの詩を読んできて、時折邦訳を参照することがあります。いくつかの翻訳があるのですが、専門的な研究者による翻訳としては、渡辺守章さんの翻訳があります。その訳は解釈を含む典型的な研究者の翻訳で、とても緻密で精密で正確なのですが、ある意味読むに堪えないのです。一字一句は原文に忠実に日本語に移しているのですが、なんだかよく分からない。もともとマラルメの詩自体がよく分からないものなので、そういう意味では原文に忠実だと言えるのかもしれませんが……。

その対極にあるのが、西脇順三郎の訳なんです。西脇は詩人でもあります。西脇は詩人でもありますが英文学者ですから、まったくの畑違いで、本来であればマラルメを翻訳するというのはちょっとありえないようなことです。余談ですが、西脇は、自分ごときがマラルメを翻訳していいのだろうかと思ひ、当時のマラルメ研究の権威だった鈴木信太郎先生のところに菓子折りを持ってお伺いをたてにいったそうです。

しかし実際にやってみると、西脇はマラルメをある意味軽々と訳しています。というのは、研究者という立場に縛られていないからです。この言葉の意味はなんだろうか、とか、これはどういうテキストと連関があるのだろうかとか、そういうことを一切抜きにして翻訳している。さらには、マラルメ独特の、多義性の詰まったシンタクスも無視して、単線的な分かりやすいシンタクスにしてみました。そうすることによってとてもすっきりして、かえってマラルメの存在を近くに感じられるような翻訳になっています。本当のマラルメではないんだけど、読者としてはとても面白く読むことができます。こういったこともあるので、やはり、複数の翻訳があるということは大切だと思います。

桑田 今、おっしゃったエピソード、翻訳を始めるにあたってアカデミズムの権威にお伺いをたてるというのは、今となってみると考えられないことですね（笑）。

野村 おっしゃる通りで、西脇はおそらく無意識のうちに、そういう権威からマラルメを解放しようとしていたんじゃないでしょうか。

桑田 そうですね。誤訳を検証したり、解釈をめぐる論争が起こったりするのはとても豊かなことだと思います。日本は、翻訳がたくさんあるという意味では豊かなのですが、一方で制度化・アカデミズム化されている。翻訳というものは読者がいないと成り立たない。専門化された世界で、こまごまとした議論を続けていても、読者は広がらない。そこで、専門性の高さを求めるものだけではなく、読みやすいものとか、詩人によるものとか、そういった翻訳もあるということが豊かさなのだと思います。そういう意味で、野村さんの『ルネ・シャル詩集』は画期的な本だと思います。

実のところ、僕はルネ・シャルの詩を読むよりも先にポール・ヴェーヌによる研究書を読んだのですが、あまり意味が分からず、シャルは接近不可能な詩人というイメージを持っていました。けれど、野村さんの翻訳を読んでみると、全体の意味が分からなくても非常にカッコいい言葉がある、ということに気づかされました。特にルネ・シャルの場合には、アフォリズムに切れるようなカッコよさがありますね。

自然（ピュシス）の系譜

桑田 『ルネ・シャル詩集』巻末の評伝でも触れておられましたが、ランボーからシャルへという系譜があり、それをある種引き継ぐかたちで野村さんがいます。これからの時代に、大地に根差した、自分が生まれた場所とか土地とか、そういった自分たちの力ではどうしようもならない地平に根差した詩を書くということは、果たして可能なのでしょうか。

野村 難しいと思いますね。おそらく僕の世代が最後になるでしょうね。ルネ・シャルがランボー

を論じた文章のなかに、「ランボーはいまだ理解されない詩人である。来たるべき文明の最初の詩人である」という言葉があります。今から70年くらい前の言葉です。皮肉なことに、それがそのまま逆になっていますね。ランボーは恐らく、最初の詩人ではなく、ある文明の最後の詩人です。つまり、ランボーからシャルヘという系譜が途絶えるのではないかという気がするのです。なぜシャルがランボーを「最初の詩人」と呼んだかという、ランボーにおいては自然（ピュシス）が優位にあるからです。そういう詩人はそれまでのフランス詩のなかにはおらず、シャルがそれに続くことになりました。そういう意味で、「ランボーはいまだ現れ来らぬ文明の最初の詩人である」と言ったのですが、その現われ来らぬ文明それ自体が消えようとしています。なので、大地に根差した詩人というのはこれからは難しいのではないかと思います。

シャル＝ピュシス？

桑田 シャールは生涯を通じて多数の女性と関係を持っていて、亡くなる直前まで、新しい女性と交際していたのですよね。

野村 「現代詩のカサノヴァ」と言われています。ある時期には10人を超える女性と関係を持っていたとか。とにかく手当たり次第女性に手を出している。ところで、シャルの最後の奥さんであるマリー＝クロードは、シャルが80歳の頃、亡くなる半年くらい前にシャルと結婚しています。彼が死ぬと、その著作権を奥さんが継承することになります。何を言いたいかは、ご想像にお任せしますが……。 (笑)

このマリー＝クロードにいたるまで、何十人という女性とかかわりを持っているのですが、不思議なことに、一度も男女関係でトラブルになったことがないのです。

桑田 僕は、ルネ・シャル自身がピュシスなのではないかという気がしてきました。家族だとか、夫婦といった、社会的なあり方からどこか解放されているようなところがあります。

野村 シャール自身がピュシスだというのはすごいですね！ 例えば、トリスタン・ツァラの奥さんだったグレタ・クヌートソンという人がいました。この人が非常な美女なんですね。このクヌートソンとも、恐らくクヌートソンがまだツァラと結婚していた時からシャルは関係を持っていました。でも、なんのトラブルにもならないんです。もっとも、シュルレアリスム自体が——今では考えられないことですが——女性を一つの交換の記号にしていたようなところはあるんですが。

ほかに、有名なエリュアールとガラとダリの三角関係。あれも、これといったトラブルは起こしていないんです。エリュアールとその奥さんだったガラ、ガラを奪い取ったダリ、それとルネ・シャルとエリュアールの2番目の奥さんのニュッシュという顔ぶれの5人がある種の共同生活をしていました。でも、トラブルにはならず、とにかく不思議な自由恋愛を繰り広げるんですね。

桑田 ありがとうございます。最後に少し妙な方向へ話が行ってしまいましたが (笑)、ここで会場からの質問を受け付けたいと思います。

川というトボス

質問者1 先ほど桑田さんがおっしゃっていたように、詩人が詩を翻訳するというのは、日本ではあまり多くないのかもしれませんが、ヨーロッパではパウル・ツェランがルネ・シャルの作品を翻訳したり、ポール・オースターももともとフランスの詩をたくさん翻訳しているし、フィリップ・ジャ

コテも翻訳でとても有名なように、詩人による詩の翻訳には事欠きません。僕の場合には、パウル・ツェランの詩を原文で読んでいてもよく分からなかったのですが、ツェランが翻訳したシャルの詩を読んだときに、ツェランにとって詩とは何だったのかということがよりはっきりと分かったという経験があります。

ところで、前半には大地あるいは居場所についての話が出ましたが、ポール・ヴァレリーにとっての海、エドモン・ジャベスの砂漠のように、野村先生にとって、詩と強く繋がっている自然のオブジェというものは何かあるのでしょうか。

野村 僕の場合は川ですね。僕の地元にあった非常に小さい川なのですが、不老川^{ふろうがわ}という川です。おそらく昔は「としとらずがわ」と地元の人は呼んでいたのではないかと思います。それが僕の生まれ育った村のあたりを源流にして、だんだん大きくなって最後は入間川に合流します。そして最終的には荒川に合流するんです。そういう川が流れていたということが、ルネ・シャルとも結びつく、自分にとって重要なことだったと思います。

ルネ・シャルの評伝を書いたときに、はじめに生まれ育ったプロヴァンスのリュベロン地方の風土を簡単に書きました。そこで、宮澤賢治のイーハトーブを例に出したのですが、言ってみれば、ルネ・シャルの詩的天地は、宮澤賢治の言うところのイーハトーブです。イーハトーブあるいは賢治の詩的宇宙の真ん中にも、北上川が流れているわけです。ですから、詩人と川の関係にはなにか特別なものがあると思っています。ランボーの場合はムーズ川というのが生まれ故郷に流れています。

翻訳によってその詩人のことがさらに深く理解できるというのは面白いですね。ツェランはずっとパリに住んでいて、シャルの後輩にあたる作家たち——ジャック・デュパンやジャコテ——と交流があったんですね。それがパウル・ツェランを多くのドイツ詩人とはどこか違うような、ユニークな詩人にしたのではないのでしょうか。

質問者 1 野村先生にとっての川というのはどのような意味を持っているのでしょうか。

野村 先ほども言ったように非常に小さな川ですので、イメージの連鎖としては、川というと蛇を連想します。これもルネ・シャルの影響なのかはわかりませんが、シャルの詩のなかでも蛇というのは特権的な場所を占めています。やはり、地を這うものというと、キリスト教世界では蛇は最も下等な生き物ということになりますが、そのような蛇に対してルネ・シャルは蛇のようにありたい、というような不思議な共感を抱いています。僕のなかにも、どうもそのようなところがあります。さらに言ってしまうと、川も蛇も一筋の流れるものとして、詩のエクリチュール——文字列と言ってもいいですが——ともアナロジーで結びつくような気がします。

断片の詩法

質問者 2 先ほど、シャルには普通の言葉、意味に対する摩擦のような「抵抗」がある、という話が出ましたが、ツェランの場合にも同じことが言えると思います。ただ、シャルとツェランとでは、抵抗と言っても少し違うような気がします。ツェランの場合には、語の意味の時点でかなり発散していると言いますか、かなり細かいレベルでの抵抗があると思うのですが、シャルの場合には、語自体の多義性もありますが、意外と一文としては読めてしまうところもあったりして、それよりも文と文の関係といったところに強く抵抗を感じます。そのあたり、どう思われますでしょうか。

桑田 文と文との繋がりには、表面的には読者には分かりにくく、隔たっているように見えても、先ほど言っていた「大地」というレベルで、シャル自身のなかでは繋がっているのではないかと、とい

う印象があります。

野村 最初はシャルも断片に番号を振っていたのですが、途中から番号も振らなくなってしまう。小林康夫さんは、シャルではないですが、リルケとツェランを比較するなかで、リルケにはまだ大地があったけれど、ツェランになるともう大地はなく、空に浮かぶ岩や樹木の断片といったものへと、リルケ的な豊かな大地は解体されてしまっており、それが既に大地を失くしてしまった後の、大地の痕跡とも言える、ツェランの詩の黙示録的な性格に繋がっているのだと書いていました。シャルとツェランの関係は、それとやや似ているのかもしれませんが。ちょうど、リルケとツェランのあいだにシャルがいるという感じでしょうか。

最初の話に戻しますと、僕が求めていた「場所」と「方式」、「場所」は「大地」ということなのですが、「方式」——あるいは形式と言ってもいいのですが——とはアフォリズムのことなのですが、シャルのアフォリズムは、一言で言うとカッコいいということなのですが、本質的な断片性というのでしょうか、あえてフレーズからフレーズへの連続性を求めないというか、断片だけで自立させている。そうすると色々な因果関係から解放されて逆に断片性が豊かになるとでも言いましょうか。もっと言ってしまうえば、断片でしか書けない世界の真実のようなものがあるのではないか。そういうものをシャルは目指していたのだと思います。

ただ、聞く所によると、だからこそシャルの詩を警戒する向きもあるそうです。つまり、あまりにカッコよすぎるので、それに乗っかっていると騙されてしまうのではないかと。

単数にして複数の在り方

桑田 最後にもう一つ僕が聞いておきたかったのは、『粉碎された詩 (Le Poème pulvérisé)』『群島をなす言葉 (La Parole en archipel)』といった詩集があるのですが、どちらも原文では定冠詞 (Le / La) 付きの単数形で書かれているということです。普通、「粉碎された」「群島をなす」と言えば、複数のものの集合をイメージすると思うのですが、一にして多である、というようなこれらのタイトルがとても気になっていました。

野村 今おっしゃったような、一にして多であるということはある得ると思います。それがツェランになると失われてしまうのではないのでしょうか。どこかでシャルはギリシャ的なもの——実はヘラクレイトスに一番惹かれていたそうですが——、事物の原初的な統一性というものに対するノスタルジーがあったのではないかと思います。そこがある意味で、ツェランとはっきりと違うところだと思います。

質問者 2 「群島をなす言葉」について言えば、『総合詩集』という、いくつかの小さな詩集が後で集められた詩集があり、そのなかの「離れること」という詩の最初の詩句が、「私たちの言葉は群島となっている」というものです。ここの言をかりれば、「私たちの言葉」ということで単数になっているのだと思います。50年代以降のシャルの詩における「私たち」という言葉と、他者の存在とどう共に生きていくかということと、この単数形を介して、なにか関係があるのではないのでしょうか。

桑田 それは、共存在がいる地平として「大地」という話とも繋がってきますね。

野村 「共存在」という言葉が出てきましたが、これも難しい問題ですね。とても興味深いですが、ハイデガーなどとも関係してきますよね。

桑田 話はつきませんが、ここで終了とさせていただきます。本日はどうもありがとうございました。

対話者について——

野村喜和夫（のむらきわお） 1951年生まれ。詩人，批評家。小社刊行の主な詩集には、『風の配分』（1999年，高見順賞），『[よろこべ午後も脳だ](#)』（2016年），批評には、『オルフェウスの主題』（2008年），『[パラタクシス詩学](#)』（共著，2021年），『[シュルレアリスムへの旅](#)』（2022年）などがある。

*

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。

【連載】

パンクロックとミニマル音楽：グレン・ブランカ

——ミニマル音楽の拡散と変容 7

高橋智子

今回はラモーンズによってパンクに目覚めたミニマリストのひとり、リース・チャタムを取りあげた。静かなドローンからエレクトリック・ギターの大音量へと移ったチャタムの音楽的関心は「轟音系」ミニマル音楽へと結実した。今回はチャタムと同世代で、ほぼ同時期にニューヨークのダウントウンで活動したもうひとりのミニマリスト、グレン・ブランカに焦点を当てる。

1948年にペンシルベニア州に生まれたグレン・ブランカは幼少期から音楽の専門教育を受けていたわけではないが、音楽好きの少年としてキンクス⁽¹⁾のようなロックからメシアンのような現代音楽まで幅広い音楽に親しんでいた。ボストンで過ごした大学時代に演劇を専攻していた彼は、俳優、演出家、脚本家をひとりでこなしながら実験的な演劇を模索する。その過程で彼は音楽への関心を強めていった。1976年、より芸術的に充実した環境を求めてブランカはニューヨークに移った。この連載の前回の内容を振り返ると、1976年といえば、ラモーンズが最初のアルバムを出して、ニューヨーク・パンクと、そこから派生したノー・ウェイヴのムーヴメントが一層の盛り上がりを見せ、一方、フィリップ・グラスやステイヴ・ライヒが大規模な楽曲を発表してミニマル音楽に「ポスト」の接頭辞が付けられ始めた年である。

ニューヨークに移ってからしばらくの間、ブランカはボストン時代からの続きでダウントウンの実験的なコミュニティのなかで舞台作品を制作していた。もちろん、そこには前回登場したチャタムもおり、ケージやフルクサス界隈よりも若い世代の芸術家たちが何か新しいことをやってみようという火花を散らしていた。ジェフリー・ローン (Jeffrey Lohn) に出会ったブランカはパンク・バンド、セオレティカル・ガールズ (Theoretical Girls) を結成する。ローンはクラシック音楽の素養があっただけでなく哲学にも明るい若手芸術家だった。CBGBにも出演したセオレティカル・ガールズの活動期間は1977年から81年頃までで、長らくその録音は廃盤により入手困難となっていた。だが、1995年に『Songs 77-79』⁽²⁾、2002年に『Theoretical Record』⁽³⁾ が再発売されて以来、現在も聴くことができる。

セオレティカル・ガールズ時代のブランカはまだ一介のパンクのバンドマンだったが、このバンドの楽曲と演奏にミニマル音楽からの影響が垣間見られる。アルバム『Theoretical Record』3曲目の「コントラリー・モーション (Contrary Motion)」は、そのタイトルが既にフィリップ・グラスの1969年の電子オルガン曲「ミュージック・イン・コントラリー・モーション (Music in Contrary Motion)」との何らかのつながりを示唆している。グラスの楽曲では、高音部がリズムを漸次的に変えながらすばやいパッセージを絶え間なく演奏する一方で、低音部は持続音を鳴らし続ける。対照的な2つの動きがこの曲の着想だとわかる。ブランカの「コントラリー・モーション」はギターの大音量で始まる。それからドラムのビートが加わり、轟音を鳴らし続けるギターと、上行・下行を繰り返しながら蛇行するギターとの対比的な関係をはっきりと聴くことができる。それぞれの楽曲の特徴を考えると、似たようなタイトルを持つこれら2曲の間のつながりを否定できない。そのつながりとは、ブランカからグラスへの一方的なものに他ならないが。

アルバム『Theoretical Record』7曲目の「U. S. ミリー (U. S. Millie)」もブランカのミニマリズム解釈と考えられる。この曲のオルガンは、フィリップ・グラス・アンサンブルによる60年代、70年代

の演奏を模倣したかのような猛然と突き進む高速パッセージを演奏する。ベースとドラムはマーチ風のパターンで一貫している。ヴォーカルはおどけた調子で語りのように歌う。極端なまでに明確化、単純化された各パートの反復パターンと、自嘲気味なヴォーカルを聴けば、この曲がミニマル音楽のパロディで、この音楽に対するカリカチュアであることは明白だ。

ノー・ウェイヴ・ムーヴメントのなかでバンド活動をしているうちに、1979年頃、普通のロックバンドの構造に収まらない音楽のアイデアを思いついた⁽⁴⁾と、ブランカは2012年のインタビューで語っている。1980年に彼はソロEP『エレクトリック・ギターのためのレッスン第1番 (Lesson No. 1 for Electric Guitar)』を発表する。相互に噛み合う4音パターンの反復と、そこから生じる位相ずれで構成されたこの曲には、ライヒの反復技法からの影響が明らかだ。セオレティカル・ガールズでの反復の用法はミニマル音楽を小馬鹿にしているようにも聴こえたが、ここに来てようやく、ブランカがミニマル音楽に真剣に向き合おうとした様子がうかがえる。ギターを中心としたバンド編成による『エレクトリック・ギターのためのレッスン第1番』は、ブランカの一世代下のソニック・ユース⁽⁵⁾やスワンズ⁽⁶⁾といったアート・ロックと呼ばれるジャンルのバンドに影響を与えたとも考えられる⁽⁷⁾。

ブランカの次のアルバム『アセンション (The Ascension)』(1981)は反復技法をより前面に出した5つの楽曲が収録されている。1曲目「レッスン第2番 (Lesson No. 2)」では、ベースが上行系による単純なモチーフを何度か弾き、それが複数のギターにも引き継がれて大きな反復のグルーブを作り出す。そこにはグラスやライヒらの反復技法ほどの複雑なリズム変化は見られず、ブランカと彼のバンドは冒頭のモチーフをユニゾンで繰り返すだけだ。2～4曲目も同様の傾向を持っているが、5曲目、つまり最後の曲はやや趣が異なる。アルバムと同題の5曲目「アセンション (The Ascension)」はそのタイトルから、ブランカがオリヴィエ・メシアンのオーケストラ曲「キリストの昇天 (L'Ascension)」(1932-33)と、ファラオ・サンダースやマッコイ・タイナーらが参加したジョン・コルトレーンのアルバム『The Ascension』(1966)を意識したのではないかとしばしば指摘される⁽⁸⁾。メシアンとコルトレーンの音楽を同列に語ることは難しいし、ブランカがこの2人の音楽をどれくらい深く分析していたのかはわからない。だが、「アセンション」の荒削りな演奏を聴くと、ブランカは、メシアンの壮大なオーケストレーションやコルトレーン率いる七重奏の混沌から、従来のバンド形態を逸した新たなアンサンブルの可能性を見出そうとしたのではないかと考えられる。

『アセンション』以降、ブランカのミニマル音楽の傾向はますます強まったと同時に、バンドの編成、音量、曲の長さも拡大し続けた。通常、ロックをはじめとするポピュラー音楽は1曲あたり3分から5分を標準とするが、既にこれらのジャンルとは一線を画していた彼の音楽はクラシック音楽や現代音楽と同じく30分前後のものが主流となっていた。こうして一介のバンドマンから現代音楽と実験音楽の作曲家へと転向したブランカは、1994年のインタビューで「ミニマリスト」を自称する。

私は非線形的 (non-linear) な音楽のアイデアで創作しようとしている。これが、私がミニマリストを自称する所以である。ミニマリズムは左から右に進むわけではない。ミニマリズムは音楽の「内部で」起きていることを表す。私は音楽が有機的に変化できないかと試行錯誤しており、その結果、聴き手が曲の全体を一度に体験できる音楽を作っている。⁽⁹⁾

このブランカの発言はいくつかの点で非常に興味深い。ミニマル音楽第一世代の4人のみならず、「ミニマリスト」や「ミニマル音楽の作曲家」と呼ばれることを快く思わない作曲家が多数を占める

にもかかわらず、ブランカはミニマリストを自称している。彼のミニマリスト宣言は自分から進んでミニマリストを名乗った稀有な例である。2つ目は、ブランカがミニマル音楽を「非線的な音楽」と捉えている点だ。近代的な西洋音楽は起承転結のプロットに沿って直線的に進んで行くと考えられてきた。だが、インド古典音楽を吸収したラ・モンテ・ヤングとテリー・ライリーは時間を円環的なものと捉えてドローンや即興によるミニマル音楽を追求した。ギターの高音や単純なパターンの繰り返しで音響のテクスチャの創出に専念するブランカの音楽も「非線的な音楽」の考え方に基づいている。3つ目は彼が「聴き手が曲の全体を一度に体験できる音楽」を目指していることだ。これはミニマル音楽のマニフェストとも言われているライヒの1968年の文章「漸次的プロセスとしての音楽 (Music As a Gradual Process)」⁽¹⁰⁾を思い出させる。ここでライヒは、曲の細部と全体的な形式を同時に決定するプロセスの重要性を説き、曲の鳴り響きとしてそのプロセスを知覚する可能性を主張する。すなわち、楽曲の部分と全体として音楽を聴くのではなく、そこで鳴り響いている音が楽曲の部分でもあり全体でもある状況を作り出す。これが「漸次的プロセスとしての音楽」の大意である。ライヒは位相ずれのプロセスや反復パターンによってこの状況に到達した。彼に倣い、ブランカも反復技法を通して曲の全体を一度に体験できる音楽を模索したのだった。ブランカのミニマリスト宣言を読み解くと、彼を正統な初期ミニマリズムの継承者と位置付けることもできるだろう。

大編成、大音量へと突き進むブランカの音楽に対して批判的な声も上がり始めた。1982年にシカゴで行われた音楽祭、ニュー・ミュージック・アメリカでブランカの「偶々居合わせた民衆による不確定な活動 (Indeterminate Activity of Resultant Masses)」(1981)が演奏された。この演奏を聴いたジョン・ケージは、指揮者として圧倒的な権力で演奏者を掌握するブランカの姿と、彼の指揮のもとで放たれるエレクトリック・ギターとドラムセットの高音が、人々を権力や命令で抑えつけるファシズムを想起させると批判したのだった⁽¹¹⁾。ブランカに対するケージの批判が表すように、激しい身振りで大勢の奏者を扇動する彼独自の指揮スタイルは独裁者の姿に見えなくもない。大編成、大音量でユニゾン奏でる彼の音楽はやがて「全体主義 (totalism)」と評されるようになるのだが、本稿ではブランカの音楽を「轟音系ミニマル音楽」と呼びたい。同じくエレクトリック・ギターによるチャタムのアンサンブルも轟音系ミニマル音楽と呼ぶことができるだろう。パンクと出会ったミニマル音楽は轟音系という新たな一様式を生んだのだ。

2018年に69歳で亡くなったブランカは、エレクトリック・ギターの大規模アンサンブルだけでなく、後にオーケストラ作品にも着手し、生涯で合計16の交響曲を作曲した。折衷主義と批判されることも多かったブランカだが、轟音系ミニマル音楽を確立したのは彼の功績である。

今回は、チャタムやブランカと同じく「轟音系」に分類されるが、彼らとは音楽的な背景を異にする作曲家、ジュリアス・イーストマンのミニマリズムを取りあげる予定だ。

注

- (1) キンクス (The Kinks), 英国のバンド。活動期間は1963年から96年まで。アメリカのR&Bを採り入れたサウンドで60年代を代表するバンドとなった。
- (2) *The Static & Theoretical Girls: Songs 77-79* (Atavistic Records, 1995) はブランカ個人名義のアルバムで、セオレティカル・ガールズの次に結成した彼のバンド、スタティック (The Static) の演奏も収録されている。

- (3) セオレティカル・ガールズのライブ演奏とレコーディング音源を収録した *Theoretical Record* (Acute Records, 2002) は 2000 年代のノー・ウェイヴ・ムーヴメント再評価のなかで発売された。
- (4) Frank J. Oteri, “Glenn Branca Interview: Where May Ears Want To Go,” *New Music Box*, November 1, 2012. <https://newmusicusa.org/nmbx/glenn-branca-where-my-ears-want-to-go/> Accessed in August 2023.
- (5) ソニック・ユース (Sonic Youth), ニューヨークを拠点としたアート・ロック, オルタナティヴ・ロックのバンド。活動期間は 1981 年から 2011 年。メンバーのサーストン・ムーアとリー・ラナルドはソニック・ユース結成前にブランカのギター・アンサンブルに参加していた。
- (6) スワンス (Swans), 1982 年に結成し, 解散と再結成を経て現在も活動するニューヨークのバンド。ドローンやノイズを特徴とする。
- (7) Dan Fox, “Like a Thousand Knives Being Sharpened: a Tribute to Glenn Branca 1948–2018,” *Frieze*, May 21, 2018. <https://www.frieze.com/article/thousand-knives-being-sharpened-tribute-glenn-branca-1948-2018> Accessed in August 2023.
- (8) 注 (7) で参照したフォックスの論考もブランカの『アセンション』とメシアン, コルトレーンとの関係を指摘している。
- (9) Kyle Gann, “Harps from heaven: Glenn Branca reemerges from the thick of theory, November 22, 1994,” *music downtown: writings from the village voice*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006, 44.
- (10) Steve Reich, “Music As a Gradual Process,” *Writings on Music 1965-2000*, New York: Oxford University Press, 2002, 34-35.
- (11) Deborah Campana, “New Music America 1982, Chicago July 5-11, 1982,” *Perspectives of New Music*, Vol. 20, No. 1, Autumn 1981, 613-614.

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】

謎多き騎馬民族ハザール

—Books in Progress 31

板垣賢太

旧ユーゴスラヴィアの小説家ミロラド・パヴィチは、7世紀から10世紀にかけてユーラシアで活動し、そして姿を消した騎馬民族ハザールを題材に、ハザール人についての事典という形をとった小説『ハザール事典——夢の狩人たちの物語』（工藤幸雄訳、東京創元社、2015年）を書きました。ハザールはもともとはシャーマンの王が統治するテュルク系の民族でしたが、あるとき国教としてユダヤ教を選択して改宗し、その結果歴史上唯一の非ユダヤ人によるユダヤ教国となったことが知られています。その際、キリスト教、イスラム教、ユダヤ教の賢者を呼び寄せ、それぞれの宗教の利点と欠点を議論させた上で国教を決めようとしたという伝説が伝えられていて、『ハザール事典』はこの伝説の真相に迫る資料を各地から収集した書物である、という設定のフィクションとなっています。もっとも、キリスト教徒、イスラム教徒、ユダヤ教徒がそれぞれ残した〈資料〉において、彼らは自らに都合のよいように記録を作り上げ、ハザールは最終的に自分たちの宗教を受け入れたと主張し合うのですが、読者は、異なる3つの視点で書かれた矛盾する様々な事典の記事を読み進めていくうちに、おぼろげながらハザールの国教選択をめぐる物語の全貌を得ることになります。

現在、小社ではこの騎馬民族ハザールの謎に挑む『ハザール——幻のユダヤ教騎馬民族国家』（城田俊著）の刊行を準備中です。本書は『ハザール事典』のようなフィクションではありませんが、突厥文字で書かれたと考えられるハザール語はまだ解読されておらず、後世のハザール人がヘブライ語で書いた文書はわずかしかなかったため、結果として、ビザンツ帝国やイスラム帝国の歴史書に残るハザールに関する記述がおもな手がかりとなります。そこには交易商人からの不確かな伝聞に基づく誤りや、政治的意図による虚偽の記述が含まれており、それらを読み解くことは結果として『ハザール事典』を読む体験とそれほど隔たっていないかもしれませんが。ハザールは黒海・カスピ海周辺に進出する以前には中国西域を支配していた突厥の一部族であったという説に基づき、本書では中国語資料も検討の対象に加えられています。考古学的な一次資料が少ない以上、決定的な結論を出すことはできないのですが、各国の最新の研究成果を渉猟し、ハザールに関する記述をつなぎ合わせ、ときには思い切った想像力の飛翔もまじえて、ハザール史の総体を描き出す野心的な試みとなっています。

ハザールは10世紀に勃興したばかりのキエフ・ルーシに打ち破られ、以後その名は歴史書に現れなくなりますが、ユダヤ教に改宗したハザール人たちはどうなったのでしょうか。ジャーナリストのアーサー・ケストラーは著書『第十三支族』（『ユダヤ人とは誰か——第十三支族・カザール王国の謎』宇野正美訳、三交社、1990年）にて、国を失ったハザール人はポーランド等に移動してユダヤ人人口を急激に増加させ、現代のユダヤ人の祖先となったと主張しました。この「東欧ユダヤ人ハザール起源説」には様々な側面から反論が加えられていますが、本書はハザールとユダヤ教の関係にも切り込み、ハザール人の残した書簡とイスラム資料に基づいた実証的研究を参照しながら、「ハザールはなぜユダヤ教を受容したのか」、「ユダヤ教受容の実態はいかなるものであったのか」、「ハザール人にとって宗教とはどのようなものであったのか」という問いに一定の回答を提示しています。

ユーラシアを駆け抜けた騎馬民族の謎に迫る本書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。

水声社の新刊

(2023 / 9 / 30)

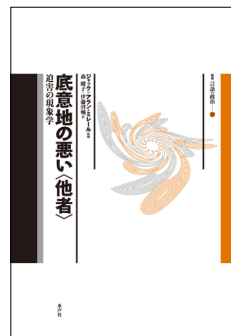
【10月の新刊（予定）】

底意地の悪い〈他者〉 《叢書言語の政治》

ジャック＝アラン・ミレール監修／森綾子＋伊藤啓輔訳 【10.10 発売】

▶家族、恋人、パートナー、隣人、上司、教師…… 世界各地のラカン派精神分析家が集い、悪意に満ちた世界に生きる主体の症例を報告し、言語と主体との関係に忍び込む悪意の発露を見極める。

A5 判上製／252 頁／4000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0750-5

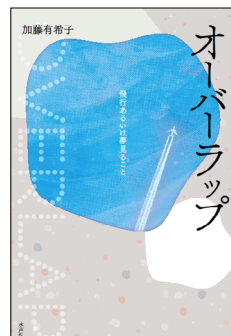


オーバーラップ——飛行あるいは夢見ること

加藤有希子 【10.29 発売】

▶アメリカの大学院で美術史を学ぶ千尋と、並行世界を旅する〈飛行機乗り〉の語りが交差する表題作のほか、憎しみの連鎖を断ち切るためのウィットに富んだ短編「ブラックホールさんの今日この日」を収録。

四六判上製／144 頁／2000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0762-8

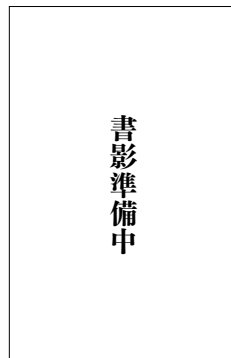


逸脱と侵犯——サラ・ケインのドラマトゥルギー

關智子 【10.29 発売】

▶上演不可能なト書き、語り手のいない台詞、錯綜する時空間、タイポグラフィ的実験、そして死——表象可能性の極限へと迫り、戯曲を根源的な問いに付した劇作家の作品に通底するテーマを明らかにする、本邦初のモノグラフ！

A5 判上製／352 頁／5000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0761-1



21世紀のスペイン演劇 2

ライラ・リポイ他／田尻陽一編 田尻＋岡本淳子訳

【10.29 発売】

▶スペイン内戦、異端審問、移民問題、資本主義、セクシャルアイデンティティ……スペイン史の悲劇と葛藤を抱える現代人の生を克明に舞台空間に映し出す、気鋭の劇作家たちによる7編の戯曲を収録。

A5 判上製／278 頁／4000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0760-4



クリストとジャンヌ＝クロードの環境彫刻

——「自由」と「愛」と「最良の時間」

富士栄厚

【10.29 発売】

▶環境彫刻を代表する作家が生涯を通じて追求した「最良の時間」とは何だったのか？ デュシャンをはじめとする同時代の美術家・批評家との交流や、スミッソン、タレルの作品との比較から、記号学的手法を用いてその全貌を描き出す。

A5 判上製／176 頁／3000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0763-5

書影準備中

彫刻の呼び声【新装版】

峯村敏明

【10.29 発売】

▶オブジェ、構成、インスタレーションといった〈類彫刻〉全盛の時代のまっただ中で、真の彫刻はいかにそれらを超えて輝くことができるか。同時代の彫刻に厳しい眼差しを注ぎながらもその希望の解を求めつづけた稀代の批評、ここに集成。

A5 判上製／312 頁／4500 円＋税 ISBN：978-4-8010-0742-0

書影準備中

アラン・バディウ、自らの哲学を語る

アラン・バディウ／近藤和敬

【10.29 発売】

▶存在と普遍性、諸世界と特異性、出来事と主体と諸真理、無限者と絶対者……。哲学との出会いから、哲学の条件とその役割について、そして『存在と出来事』をはじめとする主著三部作の核心まで、直裁簡明に自らを語る！

四六判上製／156 頁／2000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0764-2

書影準備中

【9月の新刊（既刊）】

閉ざされた扉 《フィクションのエル・ドラード》

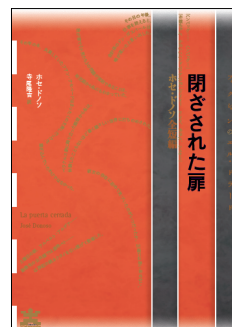
——ホセ・ドノソ全短編

ホセ・ドノソ／寺尾隆吉訳

【9.11 発売】

▶眠ることで世界の神秘を解き明かそうとする男を描く表題作「閉ざされた扉」、気位の高い女性のはからずも野良犬と意気投合する「散歩」など、日常からつまはじきにされた者たちの世界を優れた洞察力で描き出す著者の全短編を収録。

四六判上製／320頁／3000円＋税 ISBN：978-4-8010-0751-2



小さき人びと 《フィクションの楽しみ》

ピエール・ミション／千葉文夫訳

【9.27 発売】

▶《思い出がよみがえり、言葉がよみがえり、そして言葉とともに死んだ人びとがよみがえる》——列伝ふうの体裁のもとに、語り手の記憶に深く沈み込む《名もなき人びと》の肖像が浮かびあがる自伝的フィクション。

四六判上製／268頁／2700円＋税 ISBN：978-4-8010-0753-6



むきだしの石 林武史の〈彫刻〉

林武史×森田一

【9.27 発売】

▶石による世界の探索者、林武史。さまざまな表情をもつ石を組み合わせることにより、存在、時間、空間、身体、記憶……といった問題の深淵を開示し、石そのものの存在をわれわれに突きつける作家の秘密に迫る。

A5判上製／176頁＋カラー別丁図版16頁／2500円＋税 ISBN：978-4-8010-

0747-5



ケベックの歴史

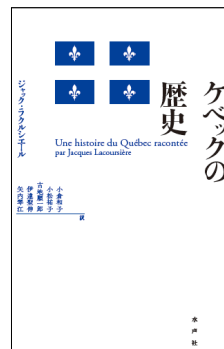
ドジャック・ラクルシエール／小倉和子＋小松祐子＋古地順一郎＋伊達聖伸＋

矢内琴江訳

【9.27 発売】

▶フランス人の入植からイギリスによる征服、60年代の〈静かな革命〉、80～90年代の「主権獲得」に向けた二度の州民投票、そして今日の間文化社会まで、北米のフランス語圏ケベックの歴史を辿る入門書。

四六判上製／242頁／2700円＋税 ISBN：978-4-8010-0749-9



フランスのイスラーム／日本のイスラーム

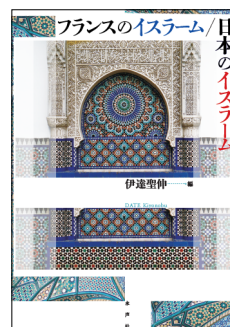
《日仏会館ライブラリー》2

伊達聖伸編

【9.27 発売】

▶〈ライシテ=政教分離〉を国是とするフランス、そして〈無宗教の国〉日本において、ムスリムは社会でいかなる問題に直面しているのか。文化衝突の歴史的経緯と共生の実現を目指す取り組みを辿る、最新の研究成果。

A5判上製／298頁／4500円＋税 ISBN：978-4-8010-0759-8



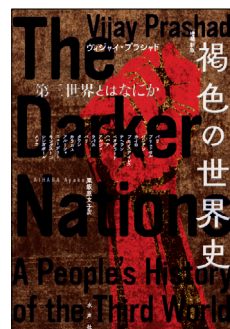
褐色の世界史——第三世界とはなにか【増補新版】

ヴィジャイ・プラシャド／栗飯原文子訳

【9.27 発売】

▶バンドン、カイロ、アルジェ、バリ、タワン、ニューデリー、キングストン、シンガポール、メッカ……。〈第三世界〉の視座から激動の二十世紀を描き出し、未発のままの歴史／運動／現在をトータルに概括する著者渾身の一冊。

四六判並製／459頁／4000円＋税 ISBN：978-4-8010-0748-3



水声社

文京区小石川 2-7-5 tel. 03-3818-6040 / fax. 03-3818-2437 eigyo-bu@suisaisha.net