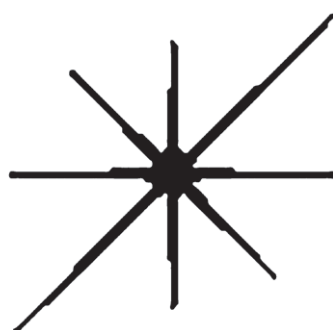


コメット通信 48

[24年7月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

【特集 アンチ・ダンスとは何か】
「アンチ・ダンス」と無為
國吉和子——3

こまのように
松田正隆——5

ズラす身振り，あわせの振舞い
砂連尾理——8

私にとってのアンチ・ダンス
安藤朋子——10

【追悼 ヘレン・ヴェンドラー】
「人が息をし，見るかぎり，この詩は生き，そなたに生命を与える」
佐藤亨——14

錬金術説明の難しさ
——ある放送局のディレクターとの対話
澤井繁男——16

ロシア文化の現在
——モスクワ生活編
伊藤愉——19

【特集 アンチ・ダンスとは何か】

「アンチ・ダンス」と無為

國吉和子

この20年ほどの間、ダンスを巡る言説が活発だ。そして、見るダンスというより、ダンスについて考えるためのダンスは、必ずしもダンシーな動きを伴っているとは限らない。それどころかいわゆる「ダンス」から一刻も早く、できるだけ遠ざかろうとさえしているように思う。踊らないダンスに出会う機会も増えた。この度マニフェストされた「アンチ・ダンス」は具体的なダンスの新種ではなく、ダンス自体が本来内蔵している非成立へ向かう否定的な構造を「無為 (désœuvrement)」(作品として成立しえない要素をダンス自体が基本的にもっている) という考え方 (フレデリック・パイヨード) を手掛かりとして考察することを意味している。

この「無為」を日本語の字義通りに解釈すれば、なにもしないこと、徒食、作為の無いこと、特に目的をもった行いではないこと、という意味になる。舞踏家の土方巽が残した言葉の中には、字義通りの「無為」あるいはその状態を記述したものが散見される。

土方巽は『病める舞姫』(1977年4月～翌年3月まで『新劇』誌上連載)の中で、執筆当時の土方自身と少年時代の自分とを、もの凄い速さで行きつ戻りつしながら書き留めている。その背景には生地の風景が丹念に描かれ、なにか取返しのつかないことが起きているようでいて、とりとめもなく紛れて過ぎてゆく。土方が幼少期に過ごしたと思われる土地の人々の何気ない日常生活の描写、寸景で断片的であること、脈絡なく淡々と繰り返されるそつがない行為、『病める舞姫』はそのような身振りの収蔵庫、まさに「無為」の宝庫なのだ。

例えば、「……からだの中を蝕む空っぽの拡がりの速さに負けてくるのであった」(第1章)とか、「耳の底に溜まるものが少なかったせいなのか、萎びた無為の表情を保っている私のそばに花もぼおっと笑っているように感じられていたのだ」(第2章)、さらに、連載初出では同じ章に6回も繰り返し挿入された次のフレーズ⁽¹⁾——「暑い畑から帰ってきて、なかば煙のようになったそげた腰の女が、土間の暗がり、隠れるようにして胡瓜を齧っていた」等等。このほかにも前後の脈絡なく、一定の意味形成に向かって収束できない余白の動き、なにげない無意味さと、執拗なまでの散漫さに、土方は殊更な表現をはるかに超えた身体の内蔵を見ている。風景に紛れ、なにひとつ主張することのない人の身ごなしでありながら、なにもものが具体的に結晶する^{けはい}気配を感じさせるような在り方を、土方は「無為」といったのではないだろうか。

ここで、やはりこの年1977年に発表された舞踊批評家の合田成男による「物腰の自立性」(『現代詩手帖』4月号)を参考にしたい。合田は、土方に師事する舞踏手が皆、腰が低く床を這うかのように踊るという当時の特徴について、「われわれの日常の体位より低いところで舞踏を体系化することによって成立させようと試みた舞踊家を土方以外に知らない」と記している。そして舞踏特有の重心の低さを合田は、なにかに“なる”ことに必要な技術、「肉体を非現実化しようという意志のあったことを示すもの」として位置づけ、さらに、問題はこれら(動物、幽霊、娼婦、病者など)に「……“なる”について肉体の改造を行ったか、という点である」と、舞踏の技術について語っている。

つまり、重心の位置を低くとる技術が、肉体の改造、変容を可能にする技術であるならば、もっとも表現行為から遠いところに体を置くための技術として、重心を落とす——限りなく身をひいてゆく

こと、後退させていくことが創案され、この態勢にはいること自体が「無為」であると考えられないだろうか。この時、体に現れる表情が「物腰」を形成しているのであり、さらに、こうした前面から退けた体がさまざまなものに変貌すること、言い方を変えれば、その移り変わりの中に自在な体（夢や記憶の中に現れる心象のように千変万化しうる体）を呼び込むために柔軟であることが求められた。土方の「無為」は、「曖昧な身体」とでもいうべき、散漫で逡巡し、霧散してゆく体——このような身体の状態を客観化するための技術が、重心を低くとる態勢であり下半身空間の広がりとしての蟹股だったのだ。

1960年代以後のポスト・モダンダンスから近年のノン・ダンスにいたるまで試みられ、暗黙のうちに了解してきた、ダンスを成立させる構造に向けた疑問と検証の試みは、いわばダンスの可能性を探り、尽くす試みだったといえる。それに対して、土方があえて具体化し、技術として成立させた「無為」は、それとは全く異なった方向、いわば「不可能を尽くす」方向を示している。あえて「アンチ・ダンス」と呼ぶ所以である。

【注】

- (1) 1983年『病める舞姫』が単行本として出版された時には、このフレーズはさすがに削除されていた。

執筆者について——

國吉和子（くによしかずこ） 1952年生まれ。舞踊研究・評論、近現代舞踊史、土方巽などを専門とする舞踏研究者。主な著書には、『夢の衣裳・記憶の壺——舞踊とモダニズム』（新書館、2002年）がある。

【特集 アンチ・ダンスとは何か】

こまのように

松田正隆

無為のダンス、アンチ・ダンスとは、踊らないことではなく、何かへの、どこかへの、いつかへの途上であるのだとすれば、カフカが目的もなく、未完のままに言葉をつむぎ続けたおこないも、無為の書き記しだったと言えまいか。延々と書き終わることのない物語（長編小説）とメモのような断片の集積（日記、手記、手紙など）。夜通しプラハの路地を歩き回っては書き続けた彼の奇妙な言葉は日々の日常に混ざり込んで見分けがつかなかったはずだ。

「こま」という断片がある。子どもたちがこまをまわしはじめるのを待ちかまえる哲学者は、回るこまをつかまえようとしている。彼は、こまが回っているそのままをつかまえたいのだ。

子どもたちが騒ぎだして、こまに近づけないようにしようとしても、彼はまったく気にしない。まだ回っているあいだに、こまをつかまえることができれば、彼は幸福なのだ。⁽¹⁾

子どもたちからすれば、こんな人はただの変なおじさんかもしれないが、哲学者はなんと思われようが、回るこまにつかみかかる。些細な出来事は普遍的な認識に通じていると信じているからだ。回転するこまというシンプルな事実。何ものをも寄せつけない澄み切った均衡。それは日常のひとコマに、子どもの遊びのような小さなものに宿っているはずなのだ。哲学者がそれをひたすらに追いかける意味もわからないではない。だが、哲学者の幸福は一瞬のことで、彼はこまを地面に投げ捨てて、立ち去ってしまう。

手につかんだものは、ただの木のおもちゃにすぎず、彼は気分が悪くなる。⁽²⁾

やっぱり子どもたちには迷惑なハナシだが、なるほど彼の失望もわからないではない。木のおもちゃは回ってこそ、こまになる。つかまえば、回らなくなり、こまではなくなる。私たちが、今この現実は何らかの真実を発見したかと思ってそれに触れてみたら、ただの些細ないつものことに過ぎなかったと何度思ってきただろう。

しかし、あの「回転するこま」はあるにはあったはずなのだ。「木のおもちゃ」が「回転するこま」に変形したという出来事は、そう、確かにあるにはあった。この素朴な「変形のプロセス」自体が、一体どういうことになっているのかを、哲学者は知りたいに相違ない。だから、子どもの遊びのまわりをうろうろし、待ちかまえ、子どもがこまを回そうものなら、その一瞬をつかまえに行くのである。

それはだけど、こまの回転の事実を、その原因と結果を理解するようにわかることではない。「木のおもちゃ」から「回転するこま」への変形のプロセスは、こまの回転の道理を理解することで理解できるようなものではない。つまり、「木のおもちゃ」から「回転するこま」へプロセスには、「木のおもちゃ」が「回転するこま」になる始まりの起点があって、「回転するこま」から「木のおもちゃ」に戻り終点に至る、後先があり方向性を持った経緯のつながりを見出すようなことではないし、「回転するこま」は「木のおもちゃ」が変形したものだ、その二点の関係性を理解するようなことでも

ない。

あの、まるで止まったかのように独りで回転するこま。その絶妙な一瞬を取り出せないものだろうかという希望。「木のおもちゃ」と「回転するこま」は、もちろん同じものだけど、そこには埋めることのできない隔りがある。その二つの位相には決定的な断絶があり、別様の二つの展開がある。「木のおもちゃ」から「回転するこま」への変形のプロセスがもどかしいのはそのためであり、哲学者は、それゆえにこまが回転するさなかをつかまえようとしてしまう。身も蓋もない結果になろうとも、それをつかまえようとするのをえないのだ。

私は演劇のつくり手だが、これと同様のもどかしい隔りを上演のさなかにある俳優を感じる。俳優は、今ここにあるけれど、そこにいるわけではないからだ。おそらく、俳優は役を演じているのだけれど、「俳優から役へ」という演技のプロセスを、二つの関係性でのみとらえることはできない。カフカのこまと同じく、俳優が役になるという言い方では説明がつかないような気がする。

役に没入する俳優がわれに戻るようなことがあったら、普段の自分を取り戻すに違いない。だが、上演のさなかにある俳優にはそうならないように、まるで回転するこまを放置するように、触ってはならないのだ。いや、その上演中の俳優が、出来事のさなかにあるのだとすれば、触ることなどできないではないか。出来事には、それが物体ではない限り、触りようがない。出来事は身体（＝物体）に起こっていることだけど、それは物体ではない。

それでは、ダンスを踊るということにおいては、どうなのか。室伏鴻は、次のように述べている。

あらゆる場所が非・場所へ、あらゆる時が非・時へと変形しつつあるその〈聖なる〉移りゆきそのものとなること。その、あらわれと消失の、ひとつの「仮りどめ」のように踊ること。⁽³⁾

ダンスを踊ることを、室伏は変形しつつある移りゆきそのものになることだと言う。役を演じるわけではないダンスは、ダンサー自身が移行そのものへと変形しなければならない。その変形のありようを、ひとつの「仮りどめ」と呼んでいる。

役に引き出されて変形を被る俳優とは違い、ダンサーは、自ら踊る主体を消失し「仮りどめ」としてあらわになるということなのだろうか。それにしても、行為する身体へのなんと真摯で切実な態度だろう。

室伏は、演劇については、次のように述べている。

演劇、それが私にとって不純なものに映るのは、それが、〈なんでもあり〉の世界だからだ。⁽⁴⁾

俳優が役を演じるというのは、「俳優」と「役」の二重性を生きることだと何度も言われてきた。演劇の上演において、俳優でもあり役でもあるというどっちつかずのありようは、確かになんでもありの世界に違いない。この二重性の議論から、論点をずらすべく、私はカフカの断片を持ち出したにすぎないのかもしれない。いや、ずらすと言うより、終止符を打つつもりなのだが、どうしてもその曖昧さからは逃れられない。ともあれ、その不純さゆえに、演劇をやり続けているとも言えるのだけど。

【注】

- (1) 『カフカ断片集——海辺の貝殻のようにうつろで、ひと足でふみつぶされそうだ』頭木弘樹編訳、新

潮文庫，2024年，16頁。

(2) 同書，17頁。

(3) 室伏鴻「踊ること——変形すること」『室伏鴻集成』河出書房新社，2018年，215頁。

(4) 室伏鴻「踊り，為す無為」『アンチ・ダンス——無為のコレオグラフィ』宇野邦一・江澤健一郎・鴻英良編，水声社，2024年，34頁。

執筆者について——

松田正隆(まつだまさたか) 1962年生まれ。劇作家・演出家。現在，立教大学教授。主な作品には、『海と日傘』(1996年，岸田國土戯曲賞)，『月の岬』(1997年，読売演劇大賞作品賞)，『夏の砂の上』(1998年，読売文学賞)などがある。

【特集 アンチ・ダンスとは何か】

ズラす身振り，あわせの振舞い

砂連尾理

アンチ・ダンスとは何か？ ダンスを実践する身にとって，それがあまりに本質的な問いのため言葉にすることを躊躇ってしまう。そこで，私はこれまで辿ってきた自分のダンスについて書こうと思う。なぜなら，それ以外に，今回の問いに対する言葉が見当たらないからだ。まず私がダンスを始めた理由から説明しておきたい。私がダンスを始めたのは大学に入学した年で，その時，日本はバブルと言われていた時代だった。大学生になった私はこのまま，その流れに乗ってしまうことに危機感を覚え，そこから距離を置くためにも何かそれまで経験したことのない新たな身体のリアルティを求めていた。身体を変えれば世界が変わる，いや，もっと正確に言うならば，今の身体のままではもたないと。大学に入るまではアートとは無縁でダンス経験も全くなかったのだが，それまで属していた世界とは未知で真逆な世界に触れることで新たな身体にアップデートし，世界との関わり方を変え，自分を取り巻く枠組みを変えたいという思いがダンスをやろうとした一番のきっかけだった。

そんな気持ちからダンスを始めていたので，私にとってのダンスとは楽しく踊るものというよりは，高いハードルをこの身に課すものという思いの方が強かった。そんなことも影響してだろうか，私がダンス活動を行っていく上でまず選んだ相手はバレエダンサーだった。しかも彼女はバレエの世界ではプリンシパル（主役）を任されるほどの優れたダンサーで，私とは明らかに技術，経験の差があった。今にして思えば，よくそんな無茶なことをしたなと思うのだが，その時はそれ程のことをしなければ，自らの身体とその周りの枠組みを変えることが出来ないと思っていたのだ。そんな彼女とのダンスは当然のことながら，いわゆるデュオダンスが持つイメージとは全く異なったスタイルになっていった。デュオにもかかわらず，同じ振りを一緒に踊ることがなければ，手や腕を組んだりといったコンタクトも少なく，また舞台上で目を合わせることもほとんどない，それなのに関わっていないようで関わっている，そんな曖昧な関係，またズレた身振りから成り立つダンスだった。

常に身体に差異がある中での創作活動が私のダンス活動のスタートだったので，その後に展開するケアの文脈の人たちとのダンスも私にとってはそれほど違和感のないものだった。むしろバレエダンサーの身体と障害者の身体は単にコンテクストが異なるだけで，バレエダンサーは足がすごく高く上がるが，それに対して車椅子の人の足は上がらないけれども車椅子操作が出来るといった具合に，比較する点を違えれば両者の身体は私にとっては同等に魅力的なものだった。また，認知症のある人と展開したダンスでは一見するとディスコミュニケーションに思えるダンスにも違和感を持たなかったのは，ズレた身振りのデュオを経験していたことが少なからず影響していたように思うし，実際にその両者と踊った際に感じた感覚はよく似ていた。こうやってバレエのダンサーとスタートさせた異なる身体性との関わりはケアの文脈の身体性とのダンスへと繋がっていき，それ以降も障害者や認知症のある高齢者だけでなく，妊婦さんや東日本大震災時に避難所生活をされていた方，また分身ロボットなど，関わる相手を変えながらそれと共に私を取り巻く世界への感覚も徐々に変わっていった。こうやって自分のダンスを振り返ると，異なる身体性との関わりとそこで実践しているズラしの身振りは一貫していた。もしかするとそこに私にとってのダンスとは何か，また同時にアンチ・ダンスへの応答もあるのかもしれない。

当たり前のことだが、ズラすというのは関わる人があってはじめてできる行為だ。ズラしは一人では出来ないし、相手を見殺しにして自分勝手にズラすと、それは暴力になりかねない。そして何よりズラすには先ず関わる人との合わせが必要だ。合わせることがあって、やっとズレる関係が生まれる。それでは、合わせるにはどうしたら良いのだろうか？ 合うまでには時間がかかるし、そうなるには細心の注意が必要だ。それは相手の身体に目を凝らし、耳を澄ませる態度が重要で、何よりありのままのままでいるしかない、というのがこれまで関わった人とのダンスから得た実感だ。では、どうやったらありのままにいられるのだろうか？ ほんの僅かに感じている手掛かりを言うならば、決して踊り急がず、動きすぎず、そして待つという身体で居続けること。ただそれは何もしないのではなく、全く動かないということでもない。それは作為と無為の間でこの身を震わし、その繰り返しの過程で身体の周りに纏わりついている様々な意味性を少しずつ放棄していったところに現れる身体であり、関係だ。きっとその先には生き活きとした虚無な身体があり、そこを目指しながら続けているということが現時点での踊りと私の関係と言えるだろうか。

執筆者について――

砂連尾理（じゃれおおさむ） 1965年生まれ。振付家・ダンサー。現在、立教大学教授。著書には、『老人ホームで生まれた〈とつとつダンス〉――ダンスのような、介護のような』（晶文社、2016年）が、主な作品には、『あしたはきっと晴れるでしょ』（2002年、TOYOTA CHOREOGRAPHY AWARDの次代を担う振付家賞（グランプリ）、オーディエンス賞をW受賞）などがある。

【特集 アンチ・ダンスとは何か】

私にとってのアンチ・ダンス

安藤朋子

『アンチ・ダンス——無為のコレオグラフィ』という本が、この3月に刊行された。舞踏家室伏鴻を巡って、いろんな分野の方の論考が収められている。

この「アンチ・ダンス」という言葉に惹かれた。編者であり著者の一人、宇野邦一の注釈によると、1990年代にフランスのダンス界では、ノン・ダンスという運動が起こったが、最近のその潮流だけでなく、20世紀初頭からの〈反芸術〉という芸術全般にわたる流れも含めて、アンチ・ダンスと総称されたようだ。

なぜアンチ・ダンスという言葉に惹かれるのだろうか。私が求める表現との繋がりを直感したからなのかもしれない。

ダンスといっても多種多様である。これまで私はどのようなダンスに触れてきたのか、振り返ってみる。

私がダンスに興味をもつようになったのは、1970年代半ば、大学進学で東京に出てきてからだ。田舎では観ることができなかった演劇やダンスの旋風に一気に呑み込まれた。ちょうど芸術全体が地殻変動を起こしている熱い時代だった。

私がダンスを見始めた頃には、もう土方巽は踊っていなかったが、彼の作・演出・振付の白桃房の芦川羊子、そして大野一雄に夢中になった。忌避されるはずのグロテスクが一瞬にして美に昇華するのを目のあたりにして、衝撃を受けた。また同じ舞踏でもポップでユーモラスな古川あんずにも憧れた。友人がモダンダンスをやっていたので観に行く機会もあったが、まったく興味をもてなかった。しかし暗黒舞踏系の踊りもだんだん形骸化していく印象を受け、足が遠のいてしまった。

その後ジャドソン派の映像を見て、従来のダンスから逸脱していくポストモダンダンスの思想に感化された。また日常のちょっとした動作をダンスに取り入れ見事に顕在化させるピナ・バウシュ、ミニマルなローザス、そして日本のコンテンポラリーダンスも観に行っていたが、最近はもう少しコンセプチュアルなものに興味をひかれている。

こうしてみると、私のダンスへの関心は、これでもダンスなのかと疑われるような、アンチ・ダンスに向かっていたのだ、と気づかされる。従来のダンスに必須とされてきた、高度な身体能力やテクニック、優美なボディライン、卓越したリズム感など、造形的美学的なものへと向うのではなく、それとは反対に、固定概念を破った新しい感覚との遭遇、価値の転換へと促されていった。ダンスという、言葉のない舞台に見入りながら、私の脳内には言葉が溢れ、いろんな思考が駆け巡った。

演劇界でも、1950年代にフランスでイヨネスコやベケットが登場し、アンチ・シアターの動きが起こった。演劇の要と考えられていた物語や人物設定などが取り去られ、人間存在そのものへ目を向け見つけ直そうとする変革だった。

私は長年演劇の分野に身をおいている。1977年に太田省吾⁽¹⁾の元で俳優活動を開始したが、このアンチ・シアターの流れの中にいたと言えるだろう。その後2001年には藤田康城、倉石信乃らと

Theater Company ARICA⁽²⁾の創設に参画，現在も活動を続けている。

ARICAで試みられているのは，演劇から逸脱する領域である。私も俳優という肩書きがしっくりこなくなり，アクターに変更した。気がつくとARICAが出演依頼をする，あるいは出演要望を受けるのはダンサーが多い。これまで，黒沢美香，首くくり栲象（アクションスト），神村恵，栩秋太洋，山崎広太，川口隆夫らと共演してきた⁽³⁾。

一般的に演劇の演出家がダンサーに仕事を依頼する場合，ダンスのシーンを作ってそこで踊ってもらう，あるいは俳優たちがダンスをするシーンを作るので，その振り付けを頼む，というのが常套手段である。

だがARICAの演出は違う。ダンサーからダンスを，俳優から演技を取り去り，何ももたない身体で何ができるのか。カテゴリーを無効にして，差異と共有，抽象と具体など，いろんな問題を孕みつつ，試行錯誤が続けられている。

私は残念ながら室伏鴻の公演を見逃したが，本書『アンチ・ダンス』の中で，室伏の多くの貴重な言葉に触れることができた。中でも私が驚愕みにされたのは，つぎの言葉だ。

私のダンスには名前がない。

私は名前のあるダンスを踊りたくない。（ブトーとかタンゴとかを踊りたくない）。

もはやダンスでさえないものを踊りたいのだ。

ダンスでないものをダンスするとはダンスをダンスしないことでないか。……

これこそ，アンチ・ダンスの真意なのではないだろうか。既成の何かに頼ることを一切拒否し，我が身をゼロ地点におく。室伏の芸術家としての心意気，清々しさを感じる。

アクターとしての私は「アンチ・表現」を掲げ，装飾を捨てた「表現しない表現」を目指している。舞台の上では感覚を澄ませて，つき動かされる，そんな受動態でありたいと願っている。

【注】

(1) 太田省吾(1939–2007):劇作家・演出家。劇団転形劇場を主宰した。代表作に『小町風伝』や沈黙劇『水の駅』がある。「太田省吾は，(日本で)ポストドラマという言葉が人口に膾炙するずっと前から，行為，対話，物語の正攻法を覆す演劇をアンチ・テアトルという言葉で語り思考を深めています。」(『太田省吾 その実践と思索をめぐって 記録集』[早稲田大学演劇博物館，京都芸術大学舞台芸術研究センター，2024年]岩城京子の基調発言より)

(2) Theater Company ARICA:藤田康城，倉石信乃，安藤朋子，安東陽子，福岡ユタカ，高橋永二郎，須山悠里，渡部直也，福岡聡，前田圭蔵ら，詩人，音楽家，美術家，デザイナーなど，演劇界だけではなく多分野の第一線で活躍するコアメンバー10人からなるコレクティブ。年に1作のペースで新作をつくり，国内外で発表し続けている。代表作に『KIOSK』，『しあわせな日々』(ベケット)など。<http://www.aricateatercompany.com>

(3) ARICAによるダンサーとの共演作品は以下の通り。

2006年『Caravan』出演:黒沢美香，安藤朋子

2009–2016年『Butterfly Dream』(再演多数)出演:首くくり栲象，安藤朋子

2009年『TSUKAI』出演：神村恵，羽秋太洋，安藤朋子
2013,2015年『Ne ANTA』出演：山崎広太，安藤朋子
2021年『ミメーシス』出演：川口隆夫，安藤朋子
以上すべての演出：藤田康城
『Butterfly Dream』以外のすべてのテキスト・コンセプト：倉石信乃

執筆者について——

安藤朋子（あんどうともこ） 1955年生まれ。アクター。主な出演作品には、『水の駅』、『↑』（いずれも転形劇場），『KIOSK』、『終わるときがきた』（いずれもARICA）などがある。第17回カイロ国際実験演劇祭において、『Parachute Woman』（ARICA）の演技で、ベスト・ソロ・パフォーマンス賞受賞。

水声社の本

アンチ・ダンス——無為のコレオグラフィ 宇野邦一+江澤健一郎+鴻英良編 4200 円

*

ダンスの起源 パスカル・キニャール 桑田光平+堀切克洋+パトリック・ドゥヴォス訳 2800 円

わたしの声——一人称単数について アルフォンソ・リングス 水野友美子+小林耕二訳 3200 円

身体の言語——18 世紀フランスのバレエ・ダクシオン 川野恵子 5000 円

[価格税別]

【追悼 ヘレン・ヴェンドラー】

「人が息をし、見るかぎり、この詩は生き、 そなたに生命を与える」

佐藤亨

ヘレン・ヴェンドラーの訃報（2024年4月23日逝去）に接したとき、心に浮かんだのがシェイクスピアのソネット18番である。拙文のタイトルはその14行詩の最後の2行を散文風に訳したものである。これを詩の文脈を踏まえて意識すると次のようになろう。人間が代々、この詩を読むことで詩は生き続け、同時に、詩が賞賛するそなた（恋人）の美しさに永遠の生命を与えることになる。

ヴェンドラーがアンソロジーの編纂や、詩の研究を通して成し遂げたことは、対象がアメリカの現代詩であれ、シェイクスピアの詩であれ、詩を生かすことであった。国文学者の池田亀鑑は古典の「古」について『『十』と『口』から成る会意文字で、十口とは十人の口の伝えたところのものということになる』（『古典学入門』、岩波文庫）と述べているが、彼女はまさに「十口」のうちの一つであり、詩を生かし、そして伝えた。

ヴェンドラーは詩という形式、詩の文学的表現にこだわった。数ある著書のうち、邦訳は二つあるが、その一つから引用する——「小説は、停止させにくいもので、リールのように巻き続けて私たちがその迷路の中へいつまでも繰り入れたいと欲するが、詩では、各行の終わりでページの右側の余白が、私たちが穏やかにであれ引き止める。詩が絶えず自己休止をすることに、独特の魅力の根拠があるに違いない」（『アメリカの抒情詩——多彩な声を読む』徳永暢三監訳、飯野友幸・江田孝臣訳、彩流社）。「詩の行間」はよく聞くが「詩の自己休止」は初めてである。しかし、詩の読者なら心当たりがあるだろう、詩の余白で詩に引き止められる経験に。

詩はさまざまなアプローチがされてきた。作品から受ける個人的印象をもとにした印象主義批評、詩を詩人の伝記と切り離し自律的なものとみなす新批評、あるいは、エクリチュールという文学の活動とみなす批評、また脱構築など。

ヴェンドラーは自在なアプローチをするが、なによりも詩という文学空間に浴する感覚を大事にする——「抒情詩は、プロット、ロジック、結びを持っているにも拘らず、深い意味で非線形的である。詩は前進しない。詩は眺める——もう一度眺める」（前掲書）。「詩は前進しない」などという指摘は、散文を歩行に、詩を舞踏にたとえたポール・ヴァレリーの慧眼に匹敵するのではないだろうか。

そして、詩は万人のものだ。個人的なことを言うと、私は大学の経営学部で教えているが、それでも教材としてソネットの18番を選ぶ。シェイクスピアの作品は研究者の専有物ではなく、また、文学部の学生ばかりが鑑賞するものでない。辞書片手に自由にアプローチできるものだ。実際、経営学部の学生もかの文豪の作品を読めたと喜ぶ。これは1564年に生まれ1616年に亡くなった一人の人間の言葉に身を置き、それを共有、理解できたゆえの喜びである。両者の間にコミュニケーションが成立したのであり、そのことにより、詩は現代に生き延びる。

1933年にボストンで生まれたヴェンドラーは、文学好きの母、そして、スペイン語、フランス語、イタリア語を教える父のもとで育ち、幼いころより詩や多様な言語の世界に身近に接していた。エピソードとして興味深いのは、フルブライト奨学金を得てベルギーに留学する際、当初は数学を学ぶつもりだったものの、文学に専攻を変えたことである。このとき、何が起こったかは知る由はないが、啓示のような経験だったのではないだろうか。

帰国後は文学の道を究め、その後、ハーバード大学教授として地位と名声を獲得していく。紙幅の制約上、詳細な伝記、あるいは著書の紹介は省くが、もう一つの邦訳から印象的な箇所を引用する。かつてハーバードで同僚だったアイルランド詩人、シェーマス・ヒーニーを追悼するエッセイのうち、ヒーニーの詩の一節、「怒りの泪の涸れた溜息を咳に吐き出す」について述べたくだりである。

彼女はまず「この言い回しは、その確信的奇異ぶりによって、芸術の提供する絶対的喜びを私にもたらす」と言い、そのあと一語一語を定義し（『咳』、すなわち喉の制御不能の痙攣。『怒り』、すなわち外に向けられた強烈な怨恨。『泪の涸れた』、すなわち身体の自然な反応の暴力的な抑圧。『溜息』、すなわち呼吸の減退する量）、最後にこう評する——「母親の苦し紛れの無声状態の、忘れ難い過去の断層写真の周りに、『咳』、『怒り』、『泪の涸れた』、『溜息』等の言葉が、詩人の心中に群がり始め、埋もれた断層写真を言語に翻訳する」（『シェーマス・ヒーニー——アイルランドの国民的詩人』村形明子編訳、アルファベータブックス）。

ヴェンドラーはシェイクスピアのソネットにふれ、「芸術は無類の永遠性ではなく、人間的な不滅性をもつ」と述べる（*The Art of Shakespeare's Sonnets*, Belknap Press）。つまり、芸術はそれ自身が無類だから永遠なのではなく、人に読まれることによって引き継がれるのである。

執筆者について——

佐藤亨（さとうとおる） 1958年生まれ。現在、青山学院大学教授。専攻＝アイルランド研究、現代詩研究。小社刊行の主な著書には、『[北アイルランドとミューラル](#)』（2011年）、『[北アイルランドのインターフェイス](#)』（2014年）、『[北アイルランドを目撃する](#)』（2021年）、『[四月はいちばん残酷な月——T.S.エリオット『荒地』発表100周年記念論集](#)』（共編著、2022年）などがある。

錬金術説明の難しさ

—ある放送局のディレクターとの対話

澤井繁男

僕の専門領域は、イタリアルネサンス文化現象だ（現在、イタリアルネサンス期・時代という表現は歴史学で認められていない。「文芸復興」という言葉ももう使用されていない（ルネサンスの本意は「再生」の意味で、フランス語である）。むしろ視聴覚〔美術部門〕でのほうが、それまでの時代と比較しやすい。例えば、マサッチオ作『楽園追放』を鑑賞すれば、これが一時代を画する傑作であることは一目瞭然だろう。そして「初期」ルネサンスに相当する名画であることも。時代の違いを鮮明に表現する作品にはめったに出逢えるものではなく、それがそうであることも、あとで気がつくことが多い。いずれにせよ、同時代のひとによる評価は存外むずかしいものだ。

また散文では、1290年代末に、トスカナ方言（現在のイタリア語の基）による初めての説話集である『ノヴェッリーノ』（100話）が編まれているが、名詞と動詞だけの組み合わせの文が多い。たまた副詞ははいるが、形容詞はほぼみられず、固有名詞でなく官位名で人物が表現されている。これが、50余年後のボッカッチョ作『デカメロン』では、単文ばかりでなく重文・複文も、そして形容詞・固有名詞も登場して文章も長く複雑になり、豊かな物語性をはらむことになる。

時代の進歩とは絵画にも散文にも顕われるものらしい。

さて、僕は主に、「自然魔術」や「錬金術」の研究者と世間ではみられている。前者の「自然魔術」はこの紙幅では説明しきれないので、後者の「錬金術」について少し書いてみたい。ただし、錬金術の詳細な中身に言及するつもりはない。これも「自然魔術」同様、たくさん言葉をつらねなくてはならず、かつ理念的だからだ。この場合の理念的とは、哲学的という意味である。

もう10年も昔になるか、さる放送局のディレクターが、東京からわざわざ大阪府の北部にある箕面市の拙宅を訪れて、「錬金術」に関する話を聞きたいという依頼があった。僕はバビロニアの冶金術の歴史からはじまって、ギリシア哲学-アラビア文化の影響下で完成にいたった、とおおまかに語ったが、理解を得られず、さまざまな質問（それも申しわけないが、的外れのものほとんどだったけれども）をただしながら、なんとか答えた。

3時間が経過して、双方、ほとんど疲れ切ってしまった。問う方も答える側も気力を失っている始末。「わかりません」を彼は連発し続けた。僕は「なぜ通じないのだろう」と……。結局彼は新幹線の時間があるから、といて帰っていった。錬金術をテーマとした番組は僕の知るかぎり、その後放映されていない。

あれから10年経ったいま、ようやく僕はどう解説すればよかったかを会得しつつある。それは何十年間もかかって積み立ててきた、大学での講義の、その年その年の反省を振り返れば明らかになることだった。とても簡単なことで、まず大枠から入って細部を固めていく点にある。細かいことを最初から話題にしても聴いているほうは理解できないのだ。

錬金術の場合は、(1) その拠って立つ思想的基盤が、「術」の世界であって「学」の領域ではない点。(2) また、ガリレイ以降の数学的（量的）自然観ではなくて、質的自然観であること。(3) さらにいえば、アラビア文化の影響下で、「哲学の硫黄」「哲学の水銀」と理念化されたこと（実物は「卑

俗の硫黄」「卑俗の水銀」と呼ばれることになる)。思念化された硫黄や水銀にいくら工夫をこらしても、観念の世界の鉱物から貴金属としての「金・銀」はできないこと。

この3点をあらかじめ枠組みとして、それから細部へと進めばよかったのだ。とりわけ大切なのは、「術」と「学」との相違である。「占星術」と「天文学」を比較してみればよい。

双方、ともに宇宙の数量計算は必須であるが、前者は宇宙観（コスモロジー）に、後者は宇宙像（宇宙の物理的解明）に焦点を置いている。

それに錬金術の対象は鉱物のみであって、自然界全体ではない。ゆえに、鉱物の裡にある靈魂を救うことが第一義で、人間はその次にくる。総じてアニミズムで、キリスト教からみれば「異端」となる。というのも鉱物の靈魂を救うということは、それぞれの鉱物に靈魂の存在を認めているからだ。それら鉱物を工房（実験室）のなかで、卑金属（銅・鉄・鉛・錫・水銀）から、貴金属（金・銀）に短時間で変成する。

「術」の世界にもそれなりの合理性があって、合理的に錬金術を研究した最後の錬金術師ニュートンの存在が浮かびあがる。ニュートンの万有引力の「引力」とは、エーテルの発見とされていて、エーテルこそ錬金術のなかで最も難しいテーマであって、この紙幅では語りつくせないなので、場を改めて記したい。

さて、僕はあのとき、おそらくこう説明すればよかったのだ。しかし翻るに、相手の疑問は、なぜ金と銀ができるか、に集中していたと記憶する。結果だけに目をうばわれていたディレクターの目を概論へと向かわせることができなかつたのは、僕の力不足であったことに間違いない。

大局から細部へと、これをきちんと踏まえなくては、講義も講演も成立しない。良い教訓を得た出会だった。

念のため述べておくと、「錬金術」の「金」は「gold」であって、「money」ではない。永田町の錬金術は後者であろうが、実験室で生成されるのはもっぱら前者である。自然魔術師ジャンバッチスタ・デッラ・ポルタは、錬金術を、金もうけのためでなく、技術の発展のために用いるのなら是としている。

ならば「金」という文字を使うのでなく、僕は「成」と取り換えて「錬成術」が良いと考えている。なぜなら、錬金術の本意は、「不完全なものを完全なものに変化せしめる」ことをいうからだ。たとえば、「病気の人を健康に」といった具合に。ここでもちいられる薬が錬金薬（エリキシル）と呼ばれ、人間の場合では、「不老長寿」という究極の「生」を果たしうる薬のことである。

もう1点、ディレクターはじめ、誰もが気になるのが「賢者の石 Philosopher's Stone」である。なぜ「賢者」かという、その役目が「触媒」であって、卑金属を貴金属へと変成せしめる役を担っているからだ。「賢者の石」という名前に惹かれて、多くの人が誤った認識をしているが、この「賢者の石＝触媒」を最初に造ることは、大作業とよばれて、大きな意義を持つ。でも「賢者の石」など出来ない。それで次の小作業とよばれる、卑金属を貴金属に変成させる作業では、にせの「賢者の石」は役に立たず、本物の金を投入するしまつた……。

こうしてほぼ空論に近い作業によって、できないものをできるものに至らしめようとするので、俗な表現で恐縮だが、「……のときの神頼み」で、「祈る」行為が生まれ、それがつづくと、精神の浄化につながる。

つまり錬成術（錬金術）とは、金属の変化を旨としながらも、それが不可能なために、祈りへと至り、それが嵩じてカタルシスをもたらすことになる、きわめて精神的な営為をいう。

執筆者について——

澤井繁男(さわいしげお) 1954年生まれ。元、関西大学文学部教授。専攻＝イタリアルネサンス文学・文化論。主な著書には、『ルネサンスの知と魔術』(山川出版社, 1998年), 『評伝カンパネッラ』(人文書院, 2015年), 『自然魔術師たちの饗宴——ルネサンス・人文主義・宗教改革の諸相』(春秋社, 2018年)などが, 小社刊行の小説には、『[助教横田弘道／ダヴィデ像](#)』(2017年), 訳書には, カンパネッラ『[哲学詩集](#)』(2020年。2020年度日本翻訳家協会翻訳特別賞受賞)がある。

ロシア文化の現在

——モスクワ生活編

伊藤愉

2024年3月末から在外研究でモスクワに滞在している。この頃は毎日夕立が降り、夕方6時や7時頃には濡れたアスファルトの匂いが立ちこめ、しばらくすると雷鳴とともに激しい雨が小一時間ほど地面に打ちつける。留学していた十数年前と比べれば、街の風景は様変わりし、IT関連のインフラも十分に整い、考えようによっては日本より住みやすい。街のいたるところで工事が行なわれ、深夜1時や2時になっても近くの工事現場の音が、暗くなりきらない夏至の夜に響き渡っている。

住まいは赤の広場から5分ほどの場所にある友人宅に間借りした。赤の広場から真っ直ぐ北西に伸びるトヴェルスカヤ通り、そこから脇に入ったブリュソフ通りにその家があった。友人のアパートはソ連時代にモスクワ音楽院の教師たちにあてがわれたもので、建物の入り口脇にはピアノ室があり、日中に入出入りする際は、クラシックを練習する音がドアの隙間からもれ聞こえてくる。いまでも音楽院の教師たちが多く住んでいて、彼らの自宅で学生たちがレッスンを受けている。「作曲家の家」と呼ばれる建物も隣接していて、界限には声楽、弦楽器など、さまざまな音楽が響いている。

友人宅はそのアパートの7階にあり、家のバルコニーからは、演出家メイエルホリドが晩年に住んでいた低層住宅が眼下に見えた。メイエルホリドは、ロシア・アヴァンギャルドの旗手として知られ、1940年にソヴィエト政府によって粛清された。その彼が住んでいたアパートは、ソヴィエト連邦末期の1991年に孫娘マリヤ・ヴァレンティの尽力により「メイエルホリドの家博物館」となる。以後、メイエルホリドの功績をたたえ、彼の足跡をたどる多くの訪問者たちをその小さな空間に受け入れてきた。しかし、2022年3月、同博物館の館長は突然更迭された。つづいて同年の6月から内装工事を理由に休館が告知され、それからはや2年、扉は閉まりつづけている。およそ3カ月、ほぼ毎日そのアパートの前を通っているが、その間に内装業者らしき人物を見たのは一度だけだった。気だるげな動きで資材を運び込んでいた。

メイエルホリドは1874年に生まれた。今年は生誕150周年だが、大掛かりなイベントはほとんどなく、散発的にカンファレンスや関連展示などが開催されるにとどまる。

この間、日本の知人に「モスクワはいまどうなっているんですか」と幾度となく訊かれてきたが、返答に困っている。考えなしに答えれば「ふつう」で、考えてから返答してもやはり「ふつう」という表現を選んでしまう。モスクワの「ふつう」を知らない人にそのように答えたところで、愛想がわるいだけで何も伝えようとしていない。それでも、2022年2月24日にウクライナに侵攻して、その影響があるかどうか、という文脈で訊かれたとすれば、少なくとも街の風景としてはその影響はほとんど感じられない。これはもちろん、一時的に滞在する外国人の眼からみて侵攻前と後で違いが感じられない、ということであって、ロシア人の友人に訊けば、侵攻後はインフレがひどく、物価はあがり、変化はある、という。あるいは、外国人にとっても、ロシア国外のクレジットカードが使えず、キャッシュレス決済のためにはロシア国内の口座と紐づいたデビットカードを作る必要があり、作ったところで送金の問題があり、とそれなりに厄介ではある。それでも、おそらく日本人の多くが想像している、あるいは想像もできないようなモスクワの日常は相対的に見れば「ふつう」なのだろう。

夏になるにつれて、気温はあがり、カフェやレストランの軒先にはベランダが設置され、人々は屋外で食事を楽しんでいる。芝居に行けば、多くの劇場は満席で皆が演劇を楽しんでいる。スーパーには十分に物が陳列されている。外国資本の外食は軒並み居抜きでロシア国産のレストランやカフェにとり代わったものの、それがとりわけ大きな変化としては感じられず、昔からそうだったかのように風景に馴染んでいる。侵攻は2年を超え、生活が劇的に変わったという様子はなく、緩慢で穏やかな日常がただそこにある。

とはいえ、「ふつう」と口にするにやはり一定の躊躇はある。

「いい？ たとえ友人同士でも自分の思っていることを正直に話すのはよした方がいい。誰が何を考えているかわからないからね」といったのは60代の友人だった。彼は実際に職を失っていた。とくになにかを公に発言したわけではない。「理由はわからない、でもたぶん、侵攻直後に反対の署名サイトに名前を書いたことが原因な気がする。あるいはSNSでなにか投稿をシェアしたやつか。誰か知り合いが通報したのかもしれない」と言っていた。「だから、注意してね」と。僕は「わかった」とだけ答える。30代、40代の年齢が近い友人たちと戦争のことを話すときはもう少しオープンだが、それでも何を考えているか、という話し方にはならない。仕事がどう影響を受けているかなど、状況についての確認が話の中心で、それについてどう思うか、というところまでは減多なことがない限りかない。「ふつう」は発話と引き換えに保たれる。

しかし、演劇を含む文化一般の表現に対する抑圧はつづき、一方的に活動の場を奪われている人々は、現在に至るまでその数が増えつづけている。「外国エージェント」、「テロリズムの呼びかけ」、「ロシア軍の信用を失墜させた」といった表現で、劇場の芸術監督が職を奪われ、演出家や俳優が劇場を去ることになり、あるいは知人のように特に理由が明示されないまま仕事を奪われている人々が存在している。最近では、演劇の上演内容を理由に1年以上拘留されていた劇作家と演出家に対して、最終的に6年間矯正所に送られる判決が下された。表現を罪に問われて逮捕され、長期にわたり自由が剥奪されることとなったこの事件は、演劇界に極めて大きなショックをもたらしている。

一方で、「愛国劇」と形容されるような体制側を支持する演劇も侵攻以来作られてきている。このような傾向を持つ芝居に関してはまた機会があったら詳しく紹介したいが、客席の様子は、通常の劇場と明らかに違う。とりわけ子どもを同伴して観劇に訪れている家族が多いことが目につく。通常の劇場とは異なり、客席はまばらで、その中に糊のきいたシャツを着こなした子どもたちが、親に連れられて客席に座っている。作品の質はどうしたって高いとはいえないが、それでも観客たちは上演が終わると高らかに「ブラボー」と叫び、立ち上がって拍手を送っていた。こうした「愛国的」な傾向を持つ演劇人たちは、演劇界の主要なポジションに登用されてきている。

6月の中旬、20世紀のロシア文化史を研究している友人と会った。友人は侵攻後しばらくしてから、徴兵対象の年齢になろうとする子どもをつれて家族で国外に出た。彼個人は、その後も何度かモスクワとヨーロッパを行き来しているとのことだったが、数カ月ぶりにモスクワに戻ってきたというので会うことになった。地下鉄環状線の少し外にある、彼がモスクワに残していた家に招かれた。

キッチンで立ちながら話していると、彼は「今回帰ってきて少し驚いたんだけど、開戦直後から雰囲気がいぶ変わった」といった。侵攻から1年ほどの間は、街中にも、TVをつけても、誰もが戦争のことを話していた。国民が一体にならなければならない、ロシア軍を支えなければならない、と。それが今では、そんな雰囲気はどこにもない、TVでも誰も喋らない、何も起きていないかのように。

政府は意図的にその空気を押し込めている、という。「非日常を乗り越える」が「日常として意識しない」というストラテジーに変わったのだろう。事実、友人が話していたように、街中で「戦争」を意識するものは基本的には「まったく」といいほどない。

文化面での影響はあるかと訊くと、「そりゃあるに決まっているよ」と彼はやや口調を強めた。「美術展だって、演劇だって、当たり障りのないものしかやらない」。会話のなかには、サモツェンズラ（自己検閲）という単語が何度も出てきた。「目にみえる形での検閲は、どうだろう、そんなにならないような気もするけど、それ以前にみんな自己検閲している、目につかないように、ひっそりと」。

体制を支持している文化関係者の活動についても訊いてみた。ヴラジミル・マシコフの名前も出た。マシコフはもともと著名な俳優・演出家だったが、侵攻以後きわめて政権寄りの発言を繰り返し、演劇界におけるプレゼンスをこれまでにないほど高めている人物である。かつてモスクワ芸術座の芸術監督も務めたオレグ・タバコフのもとで活動し、タバコフが没した後は、彼が設立したタバコフ劇場の芸術監督を引き継いでいた。そのタバコフ劇場は、マシコフのイニシアチブで開戦直後いち早く劇場ファサードにZのバナーを掲示した。友人は「彼とは昔一緒に仕事をしたことがあるよ。才能ある演劇人だと思う」という。

マシコフは、2023年末にロシア演劇人同盟というロシア演劇界を統括する組織の議長に就任し、ゴールデン・マスクというロシア国内で最も権威のある演劇祭、演劇賞の運営に参画し、ここ最近ではソヴレメンニク劇場という歴史ある劇場の芸術監督にも就任した。「マシコフって戦争賛成派のシンボルみたいに感じる」と僕がいうと、やや間があったあと、「そうかもしれないし、そうじゃないかもしれない」と彼はいう。「シンボルはシンボルなんだけど、それは彼自身の選択というよりは、そういう役を演じる「俳優」として政府が彼を選んだってことだともいえる」、「誰にも選択権はないから」と。

そうだろうか。そうかもしれないし、そうではないかもしれない。知人の演劇関係者はある組織の理事を外され、別の知人が後任についた。ある知人は国立の文化施設を辞め国外に出て、別の知人は同じ施設で変わらず働きつづけている。それは体制側と反体制側という「選択」のように見えて、そうではないのかもしれない。その誰もが、現状に対して「ひどい状況だ」と口にしていて。そして、その立場は僕らが思っているよりもずっとグラデーションがある。「ふつう」の日常に彼ら個々人の真意は現れない。それぞれの考えをそれぞれが言語化できているとも限らない。

この3か月間で、およそ30ほどの作品を観た。劇場で上演されるほとんどの作品は反戦でも体制支持でもなく、つとめて「芸術的」なものだった。「いまの著作権の契約が切れるまでは上演できる。そのあとはわからない。たぶんレパトリーから外れるだろうね」とある劇場の関係者はいつていた。

執筆者について――

伊藤愉（いとうまさる） 1982年生まれ。明治大学文学部准教授。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。

水声社の新刊

(2024 / 7 / 31)

【8月の新刊（予定）】

小説列伝

トマス・パヴェル 千野帽子訳

【8.1 発売】

▶古代ギリシアから20世紀に至る西欧小説史を、理想／規範と個人の対立という不変のテーマをめぐる物語創作の無数の試行錯誤として捉え直し、50篇を超える各国の代表的〈小説〉を新しい視点で読み解く、画期的な小説全史。

46判並製／644頁／4500円＋税 ISBN：978-4-8010-0814-4



ネルヴァル伝

C・ピシヨワ＋M・ブリックス 田口亜紀＋辻川慶子＋畑浩一郎訳

【8.1 発売】

▶ジャーナリズムが勃興した19世紀フランスにおいて、旅行記、劇評、戯曲、評伝、風刺文など、多方面で活躍したロマン主義の詩人ネルヴァル。ときに《シュルレアリスムの先駆者》、《神秘的》とされがちなこの《幻想文学》の巨人は一方で、文芸をとりまく時代のメディアに深く関わっていた。作家の出生から自死にいたるまで、新発見の資料を渉猟しその謎多き人生に迫る。

A5判上製／528頁＋別丁16頁／8000円＋税 ISBN：978-4-8010-0727-7



【7月の新刊（既刊）】

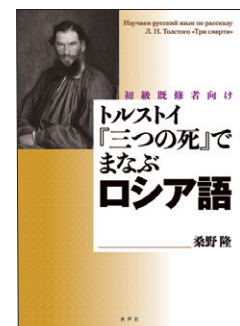
トルストイ『三つの死』 でまなぶロシア語

桑野隆

【7.9 発売】

▶肺病の地主夫人、老いた御者、切り倒される樹木の異なる三様の死を描くトルストイの短編小説『三つの死』を読みながら、ロシア語の初級既修者の読解力を中級レベルへと向上させる入門書。平明な訳文とともに、説明の省かれやすい基本的な語彙と用法をふくめて丁寧に解説した注釈を付し、初級者が読みこなせるように導く。独習用に、また教科書・副教材としても最適。

A5判並製／134頁／2000円＋税 ISBN：978-4-8010-0807-6



シャルル・フーリエの新世界

福島知己編

【7.18 発売】

▶ 壮大な歴史観のもとに種々の造語と奇想天外なエピソードを交えて理想の共同体の建設を唱えるフーリエの著作のうちに、労働、産業、経済、婚姻、家族、道徳をめぐって現代社会を根底から覆すアイデアを見出し、その秘められた可能性を浮上させる 14 の読解。

A5 判上製 / 420 頁 / 7000 円+税 ISBN : 978-4-8010-0817-5



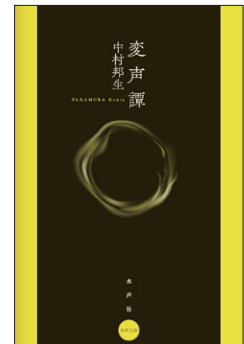
変声譚 《水声文庫》

中村邦生

【7.20 発売】

▶ 月の光に酔うことはあるのだろうか——。グレン・グールド、ペコちゃん、カマキリ、石ころ、付箋…… 誰が話しているのか？ 声の変幻にみちた連作 36 編のつどい。

46 判上製 / 284 頁 / 2800 円+税 ISBN : 978-4-8010-0816-8



水声社

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

ブックカフェ

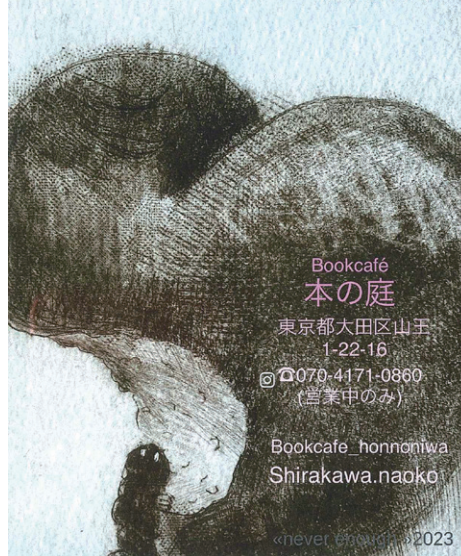


本の庭
le Jardin des livres

本の庭

白川順子 銅版画作品展

2024年8月18～21日 14時から19時まで
*初日13時から



緑と本に囲まれて、憩いのひとときを。

ブックカフェ「本の庭」は、水声社のベストセラー(?)やロングセラー、シリーズ本などを手に取ってお読みいただきながら、香り高い珈琲や自家製のレモネードやジンジャーエール、季節ごとに展開する手作りの各種スイーツなどと共にゆったりとお過ごしいただけます。住宅街の片隅の緑の木々も、読書や会話のお供をいたします。毎週日曜日にはスープランチもご提供しております。

営業時間：木・金・土・日曜日の11時～18時まで。

8月の営業日：8月1日(木)～4日(日)、8月8日(木)～14日(水)は通常営業。

8月15日(木)～22日(木)はカフェは夏期休業です。

ただし8月18日(日)～21日(水)はパリ在住の白川順子さんの銅版画作品展。(初日のみ午後1時～7時まで、それ以外は午後2時より7時までの開催です。ご希望があれば一部のお飲み物のみご提供いたします。)

8月24日(土)～25日(日)、8月29日(木)～9月1日(日)は通常営業です。ただし、8月30日(金)のみ午後4時半までの営業です。

Instagram (book café「本の庭」) もご覧ください。



本の庭
le Jardin des livres

大田区山王 1-22-16 〒143-0023 tel.070-4171-0860 (営業時間中のみ)

(広告)