

日本フランス語フランス文学会

cahier

24

septembre 2019

I 2019年度春季大会の記録

ワークショップ

1 カミュの『誤解』ができるまで／できてから

岩切正一郎 稲葉賀恵
乗峯雅寛 原まさみ 2

2 文学と人生

立花 史
高田敦史 森本淳生 6

3 人間／動物／仮面——中世文学と 19 世紀バルザック作品における動物 表象

東辰之介 高名康文
伊藤由利子 沖久真鈴 10

4 19 世紀における詩とレアリスム

塚島真実
吉村和明 足立和彦 14

5 わたしのなかのアルジェリア——多声と多形の作品創造

石川清子
青柳悦子 鵜戸 聡 18

6 庭をめぐる変奏——さまざまなメンタリティーの交錯する場とは

北山研二
荒木善太 倉方健作 23

Ⅱ 書評

中島潤『知られざる論客シャルル・ペロー—新旧論争における童話作家』

大山明子 27

ジョゼフ・チャプスキ『収容所のブルースト』

坂本浩也 29

特別講演

« Le salon d’Odette,
des japonaiseries aux salons blancs : à la recherche du décor perdu »

Sophie BASCH (Université Paris-Sorbonne)

司会 有田英也 (成城大学)

in *LITTERA* n°5

カミュの『誤解』ができるまで／できてから

コーディネーター：岩切正一郎（国際基督教大学）

パネリスト：稲葉賀恵（演出家）、乗峯雅寛（舞台美術家）、原まさみ（舞台衣裳）

本企画は、2018年10月4日から24日まで東京の新国立劇場で上演されたカミュの『誤解』について、演出、美術、衣裳を担当した方々による現場のお話を伺い、それを通じて、現在の日本におけるフランス戯曲の翻訳上演の意義と魅力について考えるというものであった。実現にあたっては大会実行委員長の有田英也先生の慫慂があった。改めて感謝申し上げる。

演出プラン

司会者が『誤解』の粗筋を手短に紹介したあと、まず始めに、演出家に、『誤解』上演のいきさつを尋ねた。作品の選定は劇場側からの提案だったのか、それとも演出家の希望だったのか。

小川絵梨子芸術監督からは別の複数の作品を提案されていたが、挑戦したい作品があると逆提案したところ、国立の劇場ではエンターテインメント性が高いものだけではない作品を上演することができるということ、そして実は小川氏の今後4年間にやってみたい作品のなかに『誤解』も入っていたということから、2018-2019年シリーズのオープニングに『誤解』を上演することが決まったのだという。公立劇場の文化的役割が窺える話である。

上演を希望した理由には演劇的なものと個人的な関心に関わるものがあった。稲葉氏にとって、劇の最後に老使用人が発する「Non」という拒絶は衝撃的であり、この老人の役割を明らかにしたいという気持ちと、舞台上でこの老人がどう存在すればこの作品は面白くなるのか、そこに挑戦してみたいという気持ちとがあったようだ。他方、社会的な「家族」の問題および自己のありかを追求している作品に個人的な関心があるなかで、父親不在の家族の前に他人として現れる人間が登場する『誤解』は、その問題を一挙にシンプルに投げかけている。そこに惹かれたのだという。

善悪を単純に二分しがちな現代社会にあって、殺人というマルタの行為は悪ではあるが、それは真に生きるために必要不可欠なものでもあり、光の当て方で悪が善に見える、そのあわいを演劇で表現したい、それが『誤解』に取り組

むに当たって演出家が持っていた今日的な問題意識であった。

今回の舞台では、中央に垂れていた紗幕が舞台奥へと持ち上がり、乗峯氏の表現を借りれば「地球の半球のように丸みを帯びて垂れている」布の下でマルタが人生の夢をジャンに語るシーンが司会者には印象的だった。マルタの殺人にある種の正当性があることを示すための重要なシーンでもある。演出家は最初的美術打ち合わせのときに、形になる前のそのイメージを、「すごく抽象的にフワーッと開け」、「ガーッと光が射す」という風に乗峯氏に伝えたそう。そのイメージの現実化のために、道具のリアリズムを排した抽象的な舞台装置が出来ていったのだという。

美術を作っていくプロセス

美術の乗峯氏に質問を移した。今回は、ロビーの椅子にもなれば客室のベッドにもなる長椅子を、曖昧な小道具として舞台の真ん中に一つ置く、というプランだった、と彼はいう。既に言及したように、マリアが夢を語るシーンに関しても、稲葉氏には、劇的で、かつ曖昧な、開き方そのものに意味がある壁にしたいという希望があり、その実現のために、布を使った壁の表現になったのだという。

美術は物を作る仕事、デザインする仕事だと思われがちだが、実を言うと物を使ってイメージや概念や作品の精神を表現する仕事なのだ、と乗峯氏は強調した。布一枚の使い方、すなわちそこに表現されるイメージと観念をスタッフに共有してもらうための稽古中の摺り合わせ作業は意外に大変であったという。

これに関して、演出家から、抽象的な装置であるため、動きやセリフのリアリティーをどこへ持って行けば良いのか、それを稽古で噛み合わせしていく作業が必要だった、という発言があった。役者は小道具一つひとつで生活感を出そうとし、その結果、例えばカーペットの布を母が縫う仕草について言えば、今回は排除されていたリアリズム的な装置と仕草（カウンターで帳簿をつけるといった）よりも生活感が出て、母が生きている日常の現実感を出す表現となった。その同じ布がジャンをくるみ川に捨てる道具になる、という、ストーリーの中で消化されていく物にもできたのだという。

このカーペットは、最初は眠りに落ちたジャンを乗せてズルズル引っ張っていたのだが、稽古開始一週間後、眠っている彼が起き上がり舞台奥へ逆光のなか歩いて行く、孤独感に満ち夢幻的にかつ現実感のある演出へ変わった。この演出はどうやって思いついたのだろうか。

稲葉氏によると、乗峯氏と相談し、ジャンが運命に翻弄される瞬間に、もしかすると幸福も可能だった、という視点を滑り込ませ、ジャンが立ち上がり、奥へ消え、途中で振り返る仕草を入れたのだという。かつて自分が住んでいた場所を見返し、これで良かったのか君たちは、というメッセージをこめたので

あって、たんに寂しいという印象だけで終わらせているのではない。死者は語らないが、語らない死者が一番強い、それをどう見せるのか、幕を使って稽古場で試していったのだという。

乗峯氏によると、緞帳がないため幕の終わりでジャンが舞台のどこかへ行かなくてはならないという物理的制約もあった。母と妹が引きずって袖や奥へ運ぶという力強い見せ方よりも、むしろ観念的な見せ方でもいいのではないか、睡眠薬を飲まされ川に投げ込まれるジャン、ある意味で、夢のなかからもうひとつの夢である死へ移行するジャンを表せば、彼の死が表現できるのではないかという結論に達したのだという。

衣裳決定のプロセス

原氏によると、衣裳は演出家によって非常に変わるそうである。稲葉氏はファッションセンスの良い人なので、衣裳も彼女らしい感覚にし、物語の時代やチェコという場所を表すよりも、シンプルな感じの、よく見かけるようで見かけない、おしゃれなようで実用的な衣裳にしたそう。こうして三人の話を聞いていると、演出、美術、衣裳を通じて、「曖昧」という概念に収束するエレメントが共通してあるように感じられる。

絵コンテのスライドを示しながら各人物の衣裳のコンセプトの説明があった。例えば、年老いた使用人に関しては難しい役柄なのでどういう方向で作ってあげれば良いか議論を重ね、最終的には、彼は家に住みついている猫のような存在でもあり、子供のようにも見え、おじいさんのようにも見えるという要素を入れることにしたのだという。最初の打ち合わせのとき、この人だけは生きている人であり、他は死の世界の人なのだと言われた、と原氏は語った。

美術が舞台をどんどんブルーにしていき川のイメージを強調したので衣裳に青い汚しを入れた。このように美術の色に合わせて変化する要素もあるという。

衣裳は、物語に合わせ、演出家とのディスカッションで決めていく部分もあるが、現実問題としては役者の希望も反映される。役者が納得しなければ衣裳は生かないからだ、と原氏は語った。

初日が開けて

演出プランが一変することは基本的にはないが、客が入って初めて分かることもあるために、稲葉氏は上演をほぼ毎日チェックした。客が何かを持って帰ってくれて、役者が魅力的に見えていると感じた時が、良い舞台だという。(最後の質疑応答で語られたことだが、ラストの「嫌です」を言ったとき、観客が笑った回と、凍り付いた回とがあったそうである。)

美術も稽古場と舞台の明かりは違うので色を修正したり、仕込みから本番ま

での間での直しはあるが、本番での直しは基本的にはない。衣裳も、初日が開いてからは、破れた物を新しく縫う、といったことはあるが、プランを変えることは基本的にはない。

ここで1時間が経過し、休憩をはさむ前に、本番で使った紗幕を会場で払げてみた。乗峯氏が持参してくれたのだ。生地はモスリンで、あえて継ぎはぎのようにして縫ってある。中に光を入れると透けて見え、軽いので、波にもできる。たんなる普通の布なのだが、舞台上で照明が当たるとそこに魔法がかかる、と乗峯氏は説明していた。

テキストについて

稲葉氏は論文を読むのが好きな演出家で、今回テキスト理解の大きな助けになったのは、弘前大学の奈蔵正之氏の『誤解』成立史（奈蔵正之「カミュ『誤解』の執筆に隠された内的動因」、『人文社会科学論叢』、弘前大学人文社会科学部、第1号、2016年、p. 15-82。インターネットで読める）である。例えば第2幕第7場の、ジャンの生前最後のセリフ。稽古の途中から、そこには草稿から「ぼくの夢は正しかったって、どこへ行けば分かる？」というセリフが挿入された。定本では入っていないが、演出家の解釈と意図によって我々で入れたのである。

稲葉氏によると、ここは悲劇的なシーンである。だがジャン自身は死ぬとはまったく思っていない、迷っている。自分の行動は正しいのか正しくないのか、イエスかノーか、その迷いの振れ幅をもう少し出したいと思ったのだという。というのも、稽古場でもとの台本でやったとき、コロッと死ぬ、みたいな感じになってしまったのだ。

老人のセリフ「Non」も、試行錯誤を経たあと、生理的に拒否している感じがあり、また、言われた者が突き放された感じにもなるという理由で、最終的には「嫌です」にした。実はもうひとつ決定要因があったが、それは俳優の声である、と稲葉氏はいう。稽古の場で役者が声で発したときに一番説得力がある表現にしたのだそう。つまり、言葉の意味自体というよりも、役者の身体からその言葉が出てきたときにリアルであるかどうか言葉の選択を左右するということだ。

最後に聴衆との質疑応答があった。地中海のイメージや水のイメージの斬新な表現について、疲労感で表現される身体性について、フランス演劇の特殊性について、観客の反応について。

テキストを舞台化する現場において何がどう関係して働いていたのか、コンセプトと具体的な作業の両面から知ることのできる貴重なワークショップとなった。

質疑応答も含め、音声と映像の記録が学会 HP に掲載されることになってい

るので、よろしければぜひ視聴していただければと思う。

ワークショップ2

文学と人生

コーディネーター・パネリスト：立花 史（大学非常勤講師）

パネリスト：高田敦史（会社員・美学研究者）、森本淳生（京都大学人文科学研究所）

本ワークショップでは、「文学の哲学」と呼ばれる分野を参照しながら、文学が人生にどのような省察をもたらしうるのかを考察した。まず高田が、分析哲学の見地から「文学の哲学」について説明をおこない、短編小説作品を用いてその適用例を分析したあと、立花が、フランスにおける「文学の哲学」について配布資料とともに簡単に紹介した上で、マラルメの韻文作品の新たな分析を試みた。最後に森本が、高田と立花の発表に対してコメントをおこなった。

文学の哲学

高田敦史

高田は、本発表で、現代の英語圏の文学の哲学の紹介をするとともに、文学の哲学の実践編として、「文学作品を通じて哲学することは可能か？」という問題を扱った。発表の前半では、文学の哲学という分野の簡単なサーベイと紹介をおこなった。映画の哲学や音楽の哲学との比較とともに、文学理論と文学の哲学の違いなどを説明した。発表で強調した点は、文学の哲学はいわゆる文学理論とは違うということで、文学の哲学と文学研究のあるべき関係は、文学理論と文学研究の関係とは異なったものになると考えられる。一方、その関係がどのようなべきなのかは今後考えていくべき課題であり、今回のワークショップはそれを考える契機としたいという提案である。

発表後半では、「文学作品を通じて哲学することは可能か？」という問題について議論した。これは、近年英語圏の哲学で盛んに論じられており、文学研究とのつながりも見えやすいことから、本学会で検討するに値する問題であると判断した。

本発表では、まず、作品を通じての哲学という発想に対する批判を検討し、批判に答えるためには何をしなければならないかを明確にした上で、批判に答えられるアプローチを提案するという形で議論を進めた。発表者が取り上げた批判は、文学的技法がどのような形で哲学的議論に貢献しうるのかは明確ではなく、単に表面上哲学的に見える作品に注目しても陳腐な洞察しか得られないというものだ。

一方、この批判に答えるため、発表者が提案したのは、(1) 文学作品を通じての哲学という問題を考える上では、文学的意義と哲学的意義が重なり合うような領域に注目すべきである。(2) 概念の明確化のプロジェクトは、まさにそのような領域のひとつであるというものだった。なぜこれが批判への答えになるかと言えば、哲学的問題に答えることが文学としてもおもしろい試みになっているような事例を検討すれば、哲学的にも文学的にも意義のある成果が得られるはずだからだ。一方、私たちが当たり前に思っている概念について、反省的に捉え直す試み(概念の明確化のプロジェクト)は、哲学の概念分析とも共通点が多い一方で、文学作品にも広く見られる試みであると考えられる。

この点を明確にするため、本発表では、グレイス・ペイリーの「必要なもの」(*Wants*)という短編小説を取り上げた。この作品については、文学の哲学者であるアイリーン・ジョンの分析がすでにあるため、発表者は、アイリーン・ジョンの分析を検討し、そこに見られる哲学的意義の分析を紹介した。グレイス・ペイリーはこの作品で、奇妙な形の欲求(*wants*)を描くことで、欲求という概念の概念分析に近い作業をおこなっている。

こうした探求は、二つの点で、哲学的意義と文学的意義が重なり合うものであると主張できる。ひとつには、文学的技法を通じて繊細な事例を詳細に描くことで、私たちが当たり前に受け止めている概念(ここでは「欲求」)の固定的なイメージを捉え直すような思考を触発しうるからだ。もうひとつには、そのような探求は、作品および登場人物に対して真摯に向き合おうとする努力によって動機づけられるが、この動機づけはまさに作品の文学的価値によっていっそう強められるからである。

マラルメの場合

立花 史

フランスにおいてはアントワヌ・コンパニョンが、著書や講演を通じて、文学にまつわる諸概念の分析という点でも、文学の意義についての議論という点でも、「文学の哲学」に関わる重要な提言をしてきた。以上を指摘した上で、立花は、後者の背景にあるフランスでの(ヌスバウムの文学論を中心とする)プラグマティズムの受容に触れながら、文学の意義についての議論が、文学以

外の映画やポップカルチャーにまで対象が拡大されてきた一方で、文学においてもジャンルごとに細分化されつつあることを確認した。また、高田のいう文学的価値と哲学的価値との共通領域は、哲学者の洗練された議論を必要としつつも、文学研究者の繊細な分析によって補完されるのではないかとする見地から、本発表では、ヌスバウムやコンパニオンが正面から取り扱っていない問題として、マラルメにしばしば見られる「ノンナラティブ」な文学作品の持ちうる認知的価値の議論に取り組んだ。

発表の前半では、「*Toute l'âme résumée...*」の分析をおこなっている。発表者は、状況詩であることから専門家の注釈も乏しい同作を、後期のマラルメに端的に見られる重層構造を有した作品として計12層に分解した上で、その主題のみならず音の響きやタイポグラフィも含めて、ノンナラティブな「見立て」が重層的に織り込まれており、フィクションを物語世界の提示に限定しない立場をとった場合、多様な形態のフィクションが用いられていることを示した。

発表の後半では、マラルメ作品の歴史・社会的背景として、19世紀末の読書有害論を紹介している。世紀末の出版文化の隆盛期は、小説にせよ演劇にせよ、物語作品が消費文化として大量消費された時期でもあり、消費財としてのフィクションが引き起こすアディクションに対する深刻な懸念が見てとれる。こうした懸念は、1880年代に保守文壇で起こり、1890年代には共和派の教育界において真剣に議論されていた。ところで、マラルメが平板なエクリチュールとして新聞を批判したことはよく知られているものの、新聞批判と同じテキストの内部で、物語 (*récit*) や小説 (*roman*) を批判して、それとの対比で詩の重要性を述べていることはこれまでほとんど注目されて来なかった。しかし、小説を中心とする物語文学を批判しつつ、その代替案を文学の内部で模索する点で、マラルメにもまた、当時の読書有害論ときわめて近い身振りが見られる。

以上を踏まえると、マラルメの韻文詩は、フィクションに関する「概念の明確化」もしくは「概念的挑戦」としての側面のみならず、同化や没入を介した物語ベースの虚構世界とは別種のフィクションとその鑑賞方法を具体的に提示しようとする側面を持つがゆえに、アディクションを引き起こしうる消費財(アブサン・煙草・酒から、ある種の文学・芸術まで)が氾濫する社会で、それらを全否定することなく、解毒装置を実装しながら生き延びる術を、詩人なりに指示したものとして理解することができる。このように、非個人性 (*l'impersonnalité*) を志向するマラルメ作品は、当時の読書有害論の文脈に置き直されるとき、詩人が意図したその社会的な意義が、よりいっそう際立つように思われる。

森本は、立花・高田の発表をうけて、補足的な話題・感想を述べた上で、質問をおこなった。

アントワヌ・コンパニオンは *La littérature, pour quoi faire ?* と題されたコレージュ・ド・フランス開講講義において、文学がわれわれにどのような作用をもたらすのかを考察している。構造主義に代表されるような「理論」の時代のあとで、ふたたび文学の有意義な作用について再考すべきというわけである。古典主義、ロマン主義、モダニズムが考えた文学の有用性、そしてそれを完全に否定したブランショ的な「中性」、あるいはアドルノが指摘したアウシュビッツ以後の詩の不可能性——コンパニオンはこうした否定の時代を受けて、文学の力——不確定と矛盾に身を開き、他者への共感を可能にすることで、自己を陶冶すること——をふたたび見出そうとする。

「理論から実践へ」——これは 20 世紀後半を彩った抽象度の高い理論的装置のあとではいささか凡庸にも見えるが、アリストテレスや古典主義以来の文学の有用性の議論をふまえた上での新たな展開であり、その核心はふたりの報告にもあった「作品を受容する行為や経験の複雑さ」にある。この点に関しては、受容から制作の場面に話がずれるが、ヴァレリーの「純粹詩」の議論が思い出される。純粹詩とは「純粹」が連想させかねない「単純な」ものではなく、むしろ人間の行為のなかで最も複雑なもの、音・意味・現実・想像・論理・統辞・内容・形式などを緊密に連携させる複雑な営みが創り出す作品だった。そして、このような多層的なテクストを読み解く行為は、書く行為と同じように複雑な営みになるはずである。こうした人間の能力が存在することになによりもまず気がつくこと、そしてそれを養うこと——いま必要とされているのは、広い意味での書く／読む行為の現象学であり、それを通して人間の行為と存在についての自覚を深めることであるように思われる。

立花はこうした複雑な読む行為によってはじめて読み解くことのできる多層的な作品を、フィクション概念の再考に結びつけて考察した。フィクションはたんなる虚構世界を指すものではなく、語・音・視覚的形状などが喚起するものがたがいになりあうことで生成する次元を指す。では、そうしたフィクションは社会とどのような関係にあるのか——マラルメを理解する鍵となるこの問題が立花に対する質問であった。

高田はアイリーン・ジョンの議論をひきながら、豊かな作品経験が「概念的挑戦」となり、フィクションの受容者に哲学的問題を自らの課題として探求させるようにするのだと指摘した。ここで働いているのは、同一化および思考による対象化という二重の力である。これをアリストテレスが『詩学』で展開している「恐れ」と「憐れみ」の二重のプロセスと関連づけて理解することは

きるだろうか。第二に今日の発表では哲学が基本的に「論証の体系」として把握されていた。しかし、作品受容を通じた経験の豊穡化という観点から言えば——ソクラテスを初めとする古代の哲学者たちがそうであったように——哲学とは知恵の教えでありその修得であって、知恵を通じた生の変形であるとも言える。なによりも発表の結論が、哲学のそうした触発作用を示唆するものだった。今日の議論を通して哲学の本質をどう捉えなおすのか——これが第二の質問であった。

コメントと会場からの質疑を通じて、(1) 文学の有用性についての議論は、コンパニョンの歴史的な分類の先でなお、そうした有用性が作品からどのように導き出されているのか、物語を通じてなのかどうかという点に着目したとき、いっそう詳細な議論の余地があること、(2) 概念の明確化もしくは概念的挑戦は、作品から得られる場合と日常生活から得られる場合とを質的に区別できない可能性があること、(3) 解毒効果をその狙いの一つと見なしうるマラルメのノンナラティブな作品が（作者の意図とは別に）別種のアディクションをもたらしうること、(4) その表面的な単純さと両立可能なものとして思考された複雑さを検討したヴァレリーの見地からマラルメの重層構造を明晰に捉えうることなどが議論された。

ワークショップ3

人間／動物／仮面－中世文学と 19 世紀バルザック作品における動物表象

コーディネーター：東辰之介（駒澤大学）

パネリスト：高名康文（成城大学）、伊藤由利子（成城大学非常勤講師）、沖久真鈴（成城大学非常勤講師）

本企画は、バルザックを研究している伊藤、沖久と『狐物語』を研究している高名で、動物というテーマでワークショップを開こうというところから始まった。しかし、バルザックに『狐物語』を読んだ形跡はないため、影響関係を論じることは難しい。そこで、動物表象を分析する際に広く応用できると考えられる二つの概念を中心に、それぞれの研究対象から例をひいて分析を行うことになった。それが、擬人法 (anthropomorphisme) と、その反対の zoomorphisme

— 仮に「擬獣法」と訳す—である。J・バタニーが「なぜ動物か — 焦燥させる問題」という論考で用いて以来、中世文学の動物表現の分析に使われている概念である。「仮面」はその鍵となる概念だ。高名が中世の物語を例にこの概念について説明し、伊藤と沖久がそれに基づいてバルザックの小説を分析する。コーディネーターは、当初伊藤が務めるはずであったが、諸事情から伊藤と沖久の研究をよく知る東に依頼することになった。(高名康文)

『狐物語』と『フォヴェール物語』における人間／動物／仮面

高名康文

『狐物語』の登場人物は、人間相と動物相をあわせもって描かれている。動物相が基本となる際には、「人でないものを人に見立てて表現する技法」と定義される擬人法が使われる。『狐物語』の中で最初に書かれたとされる第Ⅱ枝篇では、一門の名誉を持ち出す狐におだてられた鳥が、大口を開けて歌を歌い、啜っていたチーズを落とす。動物の騙しあいが擬人的に描かれている例である。

一方、第Ⅱ枝篇の「ルナールと山猫のティベール」の「拍車をかける」という表現に導かれる展開のように、山猫が馬に乗っているのか、ただ駆けているのが擬人的に述べられているのが不明瞭になる箇所がある。O・ジョーニュは、初期枝篇では、このような登場人物の人間相と動物相のゆらぎが物語に精彩を与えているのに対して、後期枝篇では登場人物の人間化が起こり、ゆらぎが少なくなることを指摘した。しかし、これは本当だろうか？

実際には、登場人物の人間化も、動物相へのゆらぎも初期枝篇から存在する。ルナールとエルサンの姦通のエピソードでは、イザングランの巣穴で二人は宮廷的な身ぶりや語らいをする恋人として描かれるが、ルナールは行為が終わるや子狼たちに小便をかけるし(マーキング)、狐の巣穴の入口での強姦の場面では、エルサンの「貞操」を守るための道具として、彼女の尻尾が言及される。人間の仮面を剥がしてみれば動物であったというわけである。物語がサイクル化する中で恋人たちは、トリスタンやイゾーに重ねられるが、彼らが動物の本性を見せることで、そのモデルとなった人間の恋人たちも動物に見立てられる。しかし、恋人たちがいかに不道德なことをしようと、所詮は動物であるという言い訳が働く。そこに、擬獣的なカーニヴァル空間が成立する。

以上に、バタニーの論を敷衍して説明したが、会場では中世写本の細密画を映して、擬人法と擬獣法がいかに表現されているかを検証した。『狐物語』の細密画では、動物たちは動物そのものの姿で描かれたり、あるいは、ライオンのノーブル王の王冠のように動物が人間の持物を持った形象で描かれたりしている。それらは、擬人的な表現であり、擬獣法を特に表すと考えられる形象は見当たらない。これを補うものとして、14世紀初頭に成立した『フォヴェール物

語』の BnF fr. 146 写本に収められた、この作品の第二部で運命の女神に求愛する馬のフォヴェールの像がある。この世の栄達を永遠にしようと目論むフォヴェールが、宮廷風叙情詩をモデルにした台詞や歌を女神に向けるが、その内容は支離滅裂で、獣性 (bêtise) が垣間見えている。擬獣的な表現であるが、細密画は、頭は人間、胴体は馬という姿で彼を表現する。人間の仮面の表情は虚ろで、人間の正体が動物なのか、動物の正体が人間なのか、という不安に見る者を導く。

『毬打つ猫の店』の看板と猫の隠喩について

伊藤由利子

フランス文学において動物寓話と言えば中世の『狐物語』が挙げられるが、19 世紀においても動物寓話集が発表される。グランヴィルの描く『動物の私的・公的生活情景』である。グランヴィルの描く動物画は、動物が人間の身なりをしているのか、それとも人間が動物の仮面を被っているのかわからなくなるような、人と獣との間の境界線の不明瞭さを備えているが、バルザックも同様に動物と人間との越境性や不明瞭さを『人間喜劇』の中で描き、『アデュー』や『砂漠の情熱』では人間と動物という種別の境界を超える擬人化、擬獣化を用い、巧みに登場人物、動物を創造した。

バルザックはこの二作品執筆前に『毬打つ猫の店』という作品を発表しているが、この作品の冒頭に配置された店の看板には様々なイメージが重ねられており、ドラマの重要な軸となっている。本発表は看板の解説を通し、この看板が一作品においてだけでなく、『人間喜劇』全体においても重要な役割を担っているのではないかという問いから始まった。

当時の看板は判じ絵として、すなわち隠されたメッセージを読み解くものとして機能していた。この読み解くイメージとして受け手の読解を要求するような図像は、カリカチュアや、紋章、ヒエログリフの再流行等に見られるように、当時の人々のイメージの見方を反映している。19 世紀にこれらの流行があったことは、『毬打つ猫の店』の冒頭の描写の執筆に大きく影響を与えていたと考えられる。つまり、冒頭に挿入された看板は作品全体を暗示するエンブレムとして挿入されており、読み解くイメージとして読者に提示されているということだ。この看板はこの作品が布商人の私生活を題材にしているということを、判じ絵として視覚的に読者の前に提示しているのである。また、その看板が掲げられた店を主人公の観察者の視線に晒すことで、それまで文学が題材として扱ってこなかった人々の私生活に視線を投入し、観察するように私生活を描き出そうとする作家の意図を明白にしているのである。そして、その視線は『人間喜劇』全体を構成する重要な視線であり、『人間喜劇』の「総序」で述べられて

いる作家の意図とも重なる。フランス社会の書記であろうとするバルザックの意思表示は、『人間喜劇』の幕開けの作品として「総序」のすぐ後に配置されることになったこの『毬打つ猫の店』の冒頭の看板にも標（しる）されていると言えるのではないだろうか。

以上のように、会場では『毬打つ猫の店』の看板が『人間喜劇』全体のエンブレムとして挿入されているという可能性を示したが、最後に、看板の猫の象徴について、中世以降受け継がれていた伝統的イメージを受け継ぎ、19世紀当時の人々が共有していた猫のイメージや象徴を歴史的観点から紐解き、考察を行った。看板の猫からは一家を外敵から守ろうとする母猫のイメージが想起され、そのイメージは作品内で娘たちを守り、外からの侵入者に威嚇の視線を投げるギヨーム夫人に重ねられていた。そして、このギヨーム夫人に付与されたイメージは、『ゴリオ爺さん』のヴォケー夫人と彼女の猫ミスティグリを想起させ、私生活を題材にし、家庭に舞い込む不幸を想起させるために猫が登場しているのではないかという問題提起を行ったが、私生活情景と猫の表象との関係は今後の課題としたい。

動物／人間／仮面 バルザック『人間喜劇』における動物比喻

沖久 真鈴

19世紀のフランスに初めて動物園が誕生した。フランス革命によって国王がヴェルサイユ宮で飼っていた動物たちが民衆の手に渡り、パリのジャルダン・デ・プラントに収容され一般公開されたのが始まりだ。その後もナポレオンの海外遠征の戦利品として、あるいは外交の贈答品として、大量の動物がパリに流入し、動物園は拡大発展していった。異なった土地から集められた様々な動物たちを、種や属に分類して檻に入れ展示する方法が確立された。同時期に、人間もまたパリに流入していた。外国やフランスの地方から人が集まりパリの人口は爆発的に増加していた。この動物と人間の流れにいち早く反応し、「動物比喻を用いて人間を描く」というかたちで自らの小説の中で合流させたのが、オノレ・ド・バルザック（1799-1850）である。バルザックは人間と人間の社会をありのままに緻密に描き出そうとし、生涯に89編もの小説を書き、2000人もの登場人物を生み出したが、それだけ、比喻として使用する動物種も多い。たとえば1835年に刊行された『ゴリオ爺さん』を見てみると、32種類の動物が比喻として登場する。登場人物たちは様々な動物にたとえられ、その描写はときに動物そのものであるかのようで、彼らの住む下宿屋ヴォケー館に充満する匂いは、まるで様々な動物たちがひしめき合う、あの動物園の匂いであるかのように描かれる。この物語は、ジャルダン・デ・プラントの統括者であり博物学者であるジョフロワ・サン＝ティレールに献辞が宛てられている。動物

にたとえられた登場人物たちが小説空間を動き回る『ゴリオ爺さん』と動物園とはその構造が類似している。バルザックは、『ゴリオ爺さん』の冒頭でヴォケー館のことを「社会の縮図」として書いている。動物比喻をふんだんに用いて描いたヴォケー館が社会の縮図であるならば、パリというさまざまな出自の人間が集まる社会は、巨大な動物園であると言えるだろう。

バルザックは同じ動物でも、ある時はラ・フォンテーヌの典型的イメージで読者に一瞬で訴えかけ、ある時は博物学的に動物の生態を活かして、またある時は当時の「生理学もの」の流行を取り入れて、さまざまな意味レベルで動物比喻を使い分ける。よって、たとえば「鳥＝高貴」のようにイメージを一つには限定しない。これだけの動物種と、動物のイメージを使い分けるのはなぜだろうか。

1842年、『人間喜劇』の構想について述べた「総序」の中で、バルザックは博物学者であるビュフォンやジョフロワ・サン＝ティレールに触れ、「自然」と「社会」が似ているとしたうえで、その差異についても言及している。それは動物には種ごとに境があり、一生その境を超えることはないが、人間は境を超え、混ざり合うという点だ。この人間の特異性は、一人の人間をいち動物種に対応させるだけでは描き切れない。動物を作品に使えば使うほど、人間の複雑性、多様性が際立つ。19世紀の人間社会ドラマを描き出そうとしたバルザックの試みにおいて、動物はなくてはならない要素であると言える。

ワークショップ4

19世紀における詩とリアリズム

コーディネーター、パネリスト：塚島真実（大谷大学他）
パネリスト：吉村和明（上智大学）、足立和彦（名城大学）

文学の一思潮として19世紀に生まれた「リアリズム」という語は、もっぱら小説を語るときに使われてきた。いわゆるリアリズム小説が興隆していったのと同時期、詩史においては「韻文＝詩」という等式が大きく揺るがされる激動の時を迎え、ロマン派、高踏派、象徴派といった流派が次々に生み出されていった。こうした動きはあたかも小説ジャンルにおける変容とは完全に分離し平行した流れであるかのように文学史的観点からは語られてきたが、小説におけ

る新たな潮流に詩人たちも決して無関心ではいらなかった。そのことは、とりわけジャーナリズムに参加した詩人たちの筆に明らかである。

本ワークショップでは、「リアリズム」とは対極におかれがちなジャンルである詩をあえて取り上げ、19世紀後半の詩人、あるいは作家から見た「リアリズム」の諸相を追うことで、詩における「リアリズム」の可能性を問うた。発表は、各パネリストが中心的に扱うテキストの年代順に構成した。会場からは、散文詩やジャーナリズムの文体との関連、作品の発表媒体について等、示唆に富むご意見・ご指摘をいただいた。以下は各パネリストの発表の概要である。

バンヴィルの「リアリズム」

塚島真実

バンヴィルは、ボードレールの批評にもあるように、とりわけ叙情的 (lyrique) な詩人と考えられている。実際、彼のテキストにも、堅琴 (lyre) は詩における音楽の美しさを象徴する語として頻出している。同時に戯曲やコントも物し、また批評家としても活躍していたバンヴィルは、絵画や文学批評をにぎわせていた「リアリズム」の語にも親しかったであろう。バンヴィルにとって、リアリズムと対立するかのようにも思われるリアリズムという語は、どういった概念であったのだろうか。

バンヴィルのテキストにおいては、リアリズムの権化たる人物がいる。画家のギュスターヴ・クールベだ。バンヴィルの最初の戯曲『アリストパネスの文芸欄』において、すでにクールベに擬した人物が登場する。また、クールベの「出会い」(別称「こんにちは、クールベさん」又は「天才の前でお辞儀する財産」) に着想を得た韻文詩「こんにちは、クールベさん」がある。このいずれの作品においても、クールベのリアリズムは醜さの追求に集約されてしまっている。しかし、バンヴィルのクールベ評は画家のアトリエ訪問を機に一変し、真摯で好意的なものになっていく。そして、「空想の手紙——リアリズム」と題されたクールベ評(「フィガロ」1863年9月3日付)においては絵画におけるリアリズムに一定の価値を認めるものの、最終的にはクールベがリアリズムと手を切ったとして高く評価するに至る。

バンヴィルにはまた、韻文詩「リアリズム」がある。バンヴィルの『小オード集』を酷評した『リアリズム』誌にたいする諷刺詩である。しかしこの詩篇は同時に、「西洋詩集 Occidentales」という、バンヴィルにおける古典主義・ロマン主義のパロディシリーズの一つを成している。実際この詩篇には、ロマン主義的な紋切り型とリアリズム一派への揶揄が巧みに織り交ぜられている。バンヴィルは、詩は理想や夢想ばかりを歌う無益なものだという『リアリズム』誌の非難を自認する素振りを見せながら、二重の諷刺という形で、詩にたいす

こうした批判を乗り越えてみせているのである。

しかしバンヴィルは、レアリズムを代表する文学作品をついぞ名指すことがない。その理由は、バンヴィルにおけるレアリズムの限定的な意味付けにある。彼のレアリズムとは、現実を忠実に描くことを超えて、現実以上に醜いものを描くこと、醜き自体を目指して描くことを意味する。とすれば、それは芸術のための芸術の一派を自認し美を求め続けたバンヴィルとは到底相容れない志向であろうし、それを体現する作品はもはや文学ではありえないのだ。だが一方でバンヴィルは、叙情性と諧謔が融合した新しい詩を目指していた。彼のアクチュアリティを組み入れた諷刺詩は19世紀的な現代性をもっている。とすれば、バンヴィルはまたレアリズムとは別の形で、詩を通して現実に対峙していたと言えるだろう。

ボードレールの詩的レアリズムー「腐肉」をめぐるー

吉村和明

『悪の華』が刊行されたころ、「レアリズム」という言葉はボードレールにたいする批判によく使われた。そして「腐肉」はまさしく「粗野なレアリズムの正典」であった。この詩についてはバロック詩のテーマの踏襲やテオフィル・ゴーチエの影響といった指摘もなされる。しかし結局そのような文学史的回収が功を奏さなかったからこそ、「腐肉」は読者にあれほどまでに強烈な印象を与えたのである。

ところでこの詩のタイトルには *une* という不定冠詞が付いている。これは重要なことで、「腐肉」が語るのが遊歩における遭遇の体験、そしてその詩的想起であることを忘れてはならない。

さらにこの詩について、リルケ『マルテの手記』での言及が知られている。腐肉が具現する「おぞましいもの」のなかに詩的存在の真実を見いだそうとする詩人の読みは鋭い。だがそのとき同時に考慮しなければならないのは、腐肉との遭遇という直接的な体験がいったん消失し、その後「思い出」を通して蘇ってくるという、詩的生成のプロセスである。

これに注目するジョン・E・ジャクソンは、「腐肉」のなかに「詩的発語」と「現実的なもの」の新しい結びつきの可能性を見ようとする (John E. Jackson, *La Mort Baudelaire*, La Baconnière, 1982 ; *Mémoire et Création poétique*, Mercure de France, 1992)。ただそうするためには、まずそれらのあいだの亀裂そのものに目を向けることが必要で、これについてはジャック・ランシエールの論考 (*Courts voyages au pays du peuple*, Seuil, 1990) が参考になる。「ことば」と「もの」との「乖離」が消失する「場」の産出を「近代のユートピア」と呼ぶとすれば、その「根源的な異質性」をあらわにするのはむしろ詩的言説であり、こ

の「近代のユートピア」はリアリズム（散文）においてこそ機能する。このようにランシエールはいう。示唆的な指摘ではあるが、「ことば」と「もの」の「乖離」にたいする意識の違いを、「詩」と「散文」という図式的な形式上の差異に還元してしまうのは、いささか単純すぎるかもしれない。

このことを踏まえて「腐肉」という詩のいわば原点に立ち戻ってみたい。この作品の成立に、想起による再生という詩的生成のプロセスが必要だったとしても、発端に「遭遇」の体験があって初めてそのプロセスは稼働し始める。おそらくこのような体験の水準そのものに、新しい詩的エクリチュールを見はるかす可能性ははらまれている。つまり「現実的なもの」との遭遇がもたらす「ことば」と「もの」とのぶつかりあい、そこから獲得される、いわば一致と乖離を同時にはらむある特異な言葉の位相ということだ。

こうした「(詩的)体験」は予測しがたいできごととして詩人を不意打ちする。ボードレールのリアリズムとはこのようなものだ。モデルニテのテーマも、このリアリズムと切り離して考えることはできない。

詩と自然主義：ゾラ、コペ、モーパッサン

足立和彦

ロマン主義の影響下に詩を書き始めたエミール・ゾラは、やがて実証主義や科学の重要性を認識し、リアリズム小説を発見する。以後は散文に専念し、韻文には手を染めないだろう。そんな彼だが、1878年の評論「現代の詩人たち」においては詩を論じている。現代詩人はラマルチヌ、ユゴー、ミュッセという大詩人の模倣に留まっている。そう主張するゾラは、ボードレール、バンヴィルらの第二世代、『現代高踏詩集』に集う第三世代を、形式美への自閉、現代社会からの乖離という点で厳しく批判する。

では詩に希望はないのだろうか。そこでゾラは、高踏派から出発したフランソワ・コペ、および、青年詩人であったギイ・ド・モーパッサンに注目している。

コペは平明な詩的言語を追求した。卑俗な語句、平易な構文、韻の重要性も弱っており、「散文性」を強く感じさせる韻文である。内容面では、市井の人々へ寄せる同情がブルジョア読者に受け入れられた一方、保守的な姿勢が前衛芸術家の反発を招いた。俗物詩人と見なされ、後世には忘れられるが、当時において彼の試みが前衛的であった事実は、正当に評価されるべきであろう。

伝統的な詩を刷新しようという思いを、モーパッサンも抱いていた。彼は身体、感覚、本能、欲望を重視し、精神と感情優位のロマン主義的抒情詩を、官能的な詩によって置き換えようと試みた。粗暴だが力強い情動を、詩人は真の

ポエジーと考える。一方、韻への関心の薄さ、構文の平易さなど、彼の詩にも「散文性」は明瞭に見て取れる。

ゾラは「詩的言語」の改革を説いた。コペやモーパッサンの詩がその実践だったとすれば、その試みは、韻文の「散文化」と不可分であった。韻文定型詩が古くなりつつも、まだ一定の権威を保っていた一時期に、散文性は改革の重要な手段でありえた。だが散文化には自ずと限界がある。散文化が進めば、「韻文詩」の存在意義は不明確になるだろう。もっとも、詩人はその問題に自覚的だったと思われる。モーパッサンは神話に頼ることで、レアリズムと様式性の混交を模索している。一方、コペの10行詩は冗長さを免れており、都市の情景を一瞬の画面に定着する詩篇には、印象派画家と同種の視線が見いだされよう。

世紀末の詩は象徴主義へ向かい、コペやモーパッサンの試みはあだ花に終わったかに見える。自然主義詩の理想は、むしろゾラ自身の小説によって実現されたのかもしれない。もちろん、そこでいう詩とは韻文ではなく、散文の持つリズムやハーモニー、言葉の喚起するイメージを指している。韻文詩における散文性が問題となっていた時代は、散文におけるポエジーの意義が問われる時代でもあったのだろう。

ワークショップ5

わたしのなかのアルジェリア——多声と多形の作品創造

コーディネーター・パネリスト：石川清子（静岡文化芸術大学）

パネリスト：青柳悦子（筑波大学）、鶴戸 聡（鹿児島大学）

1950年代から本格的に書かれ、そして読まれている〈フランス語アルジェリア文学〉の現在の動向を検証し、紹介する試みとしてのワークショップである。130年以上にわたるフランスの統治と約8年に及ぶ戦争を経ての独立、そして90年代の壮絶な内戦という歴史的出来事を経たアルジェリアは、他のマグレブ諸国とは異なる位相で多くの文学作品を創出してきた。フェラウン、マムリ、ディブ、カテブラらのいわゆる第一世代、ジェバールらの女性作家、そしてミムニ、サンサル、現在最も注目されているダーウドと、多様なテーマのもと、多様な作家が旺盛に作品を発表している。現在、誰が、いかなる書法でどこから書いているのか。

たとえば、フランス文学の古典、カミュの『異邦人』を〈フランス語アルジ

エリア文学」に転位させて読むこともできる。アルジェリア性の相のもとに書き手を集めると、〈ブール〉の作家と以降の世代、引揚者（ピエ・ノワール）、亡命者など、フランスを主にアルジェリア国外に及び、その作品も小説に限定されず、バンド・デシネもこの文学の枠に入る。パネリストの研究成果として、2016 年秋に水声社から刊行が始まったマグレブ文学翻訳コレクション「叢書〈エル・アトラス〉」を紹介した。

〈フランス文学〉に対してローカルに位置づけられる研究の報告に多数の方が参加くださり、会場からは、〈フランス語圏文学〉の現状をめぐってカナダやベルギーとの比較へと発展する貴重な質問、コメントを頂いた。2018 年 11 月以来、アルジェリアは一党独裁状態だった国政の民主化を目指し、大きな変革の渦中にあることを付記しておく。パネリスト 3 名の報告内容は、以下のとおりである。

バンド・デシネ作家ジャック・フェランデズのアルジェリア関連作品をめぐって

青柳悦子

ジャック・フェランデズ Jacques Ferrandez (1955-) は、アルジェリア関連作品で知られるフランス人バンド・デシネ（漫画）作家である。犯罪ものでデビューし、南仏題材の作品などを経て、仏領アルジェリアの 130 年を描く全 10 巻の『オリエント画帖』（*Carnets d'Orient*, 1987-2009）を 20 年の歳月を費やして完成した。その終了と同時にアルペール・カミュの作品の翻案にとりかかり、『客』（*L'Hôte*, 2009）、『異邦人』（*L'Étranger*, 2013）、『最初の人間』（*Le Premier homme*, 2017）を刊行してカミュ文学の新たな読み直しを提起した。本発表では、この 3 部作の邦訳出版（『バンド・デシネ 異邦人』2018 年、『バンド・デシネ 客』『バンド・デシネ 最初の人間』2019 年、いずれも彩流社から）を契機に、フェランデズによるアルジェリア関連作品の意義を 3 つの観点から探った。

第一はフランス領アルジェリアの「再発見」である。アルジェに生まれたが生後すぐにニースに移住したフェランデズにとって、記憶にないアルジェリアは史料を駆使して新たに発見すべき対象である。強い関心に裏打ちされながら距離をおいたこの姿勢が彼のアルジェリアものの特徴と価値につながっている。『オリエント画帖』はシリーズ全体に対して雑誌『イストリア』から賞を授与されたことにも示されるように緻密な歴史的考証の上に立った作品であり、入植者の生活と植民地の現実とが発掘され、物語を通して再提示されている。今や否定されるべき「植民者」として生きた人間たちの生を——支配される側の人間にも目を向けながら——浮かび上がらせるこの作品は、過去から目を逸らすことで私たちが何を学び落としてきたかを痛烈に訴えているようにも思わ

れる。

第二として、フェランデズが独立後のアルジェリアに関心を持ち、とくに現在のアルジェリア人に対して親和的な視線を持ち続けていることに触れた。これは1993年に始まる数度のアルジェ訪問をもとにした紀行画文集『アルジェへの帰還』(*Retours à Alger*, 2006) でよく示されている。

第三としてフェランデズによるカミュ文学翻案の特徴を論じた。『追放と王国』所収の短編「客」の翻案では、フェランデズは主人公のフランス人教師とアラブ人とが連れ立って荒野を歩く姿を強調し、この二人を沈黙した壮大な自然の中に置くことでカミュの諸テーマを問い直した。『異邦人』では小説の舞台背景(1930年代末のマランゴと“養老院”、アルジェの街並みや刑務所など)を考証に基づいて描出とともに、その現実の中で生きる身体性をもったムルソーを通じてカミュの言葉一つ一つに新たな重みを付与した。難解な未完小説『最初の人間』の翻案では、フェランデズは作家のさまざまな創作メモも駆使して大胆な再構成をおこない、一つのまとまった作品を作り上げることに成功した。そこからは、受け継ぐべき過去もなく何も残さずに忘却されていく人間が有する尊厳という主題が鮮明に現われてくる。この大きな主題のもとに、植民者という歴史的存在の運命のみならず、障碍者、孤児、貧者、被抑圧者、そして死すべきあらゆる人間の生の肯定が模索されていると読める。カミュとフェランデズは半世紀の時を超えて、アルジェリアを人間学の間とする創作者として響き合う。

『ファティマ、辻公園のアルジェリア女たち』から見るレイラ・セバル作品
石川清子

レイラ・セバル Leïla Sebbar (1941-) は、アルジェリア人の父、フランス人の母からフランス統治下のアルジェリアで生まれ、18歳までアルジェリアで育ち、現在はパリ在住の作家である。アラビア語名とフランス国籍をもち、アルジェリアに関わる作品をフランス語で刊行するセバルは、いわゆる〈フランス語アルジェリア文学〉の作家とは、また別のバックグラウンドをもっている。本報告では、その第一小説『ファティマ、辻公園のアルジェリア女たち』(*Fatima ou les Algériennes au square*, 1981, 2010; 以下『ファティマ』)を軸に、雑多に見える膨大な数のセバル作品に、アルジェリアをつねに意識した一貫性を読みとろうとした。

独立戦争直前、そしてそのさなかをアルジェリアで生きたセバルは、ともに現地小学校の教師であった父母のもと、フランス語を唯一の言語として、ほぼ教員宿舎内を生活の場として過ごした。父から継承されるべきアラビア語、アルジェリアの伝統や習慣が欠落したまま、フランス語の作家になっていった。

植民地支配下の小学校教師という父の特殊な二重性も、特異な作家セバールに影響している。父の沈黙から祖国喪失 *exil* のみを受け継いだ娘は、祖国から切り離された立場の人間、とりわけマグレブ移民の女性と第二世代の娘たちを中心人物に小説を書き、そこから自分が生き、継承するはずだった〈アルジェリア性〉 *algérianité* を追求していく。

『ファティマ』は、70年代後半のパリ郊外 HLM に暮らすアルジェリア移民の母娘を中心にして、移民女性の複数の声をつないでできあがる年代記として読める小説である。フランス社会の埒外で生きるマグレブ移民、とくに女性たちの日常の細部が集合的記憶とも呼ぶべきものを構築する。それに続く『シェラザード』三部作（1982, 1985, 1991）は『ファティマ』をリレーする。マグレブ移民第二世代〈ブール〉の家出娘がフランス横断中に遭遇する雑多な事象を通して、アルジェリアとフランス、その他さまざまな要素が混淆する新たなアイデンティティを形成していく。

第一小説『ファティマ』は、以降の作品が応答し合いながらネットワークを形成していくセバール作品の原点をなしている。父とアラビア語をめぐるエッセイ二部作（2003, 2007）、祖国喪失を経験した作家たちの幼年時代をめぐるエッセイ・短編集の編集、隠蔽されたアルジェリアとフランスの歴史を探索する小説『セヌは赤かった』（1999）をはじめ、とりわけ、『シェラザード』をなぞって書かれた、フランスのなかのアルジェリアを見つけてヴァーチャルな旅をする紀行アルバム『わたしのアルジェリア』三部作（2004, 2005, 2008）は、セバール自身の空白のアルジェリアを創成しながら、歴史が忘れたアルジェリアを掘り起こし、現在に喚起する営為になっている。

アルジェリア現代史とカメル・ダーウド

鵜戸 聡

鵜戸報告では、今年水声社より邦訳が刊行されたカメル・ダーウド Kamel Daoud の長編小説『もうひとつの「異邦人」：ムルソー再捜査』（*Meursault, contre-enquête*, 2013/2014）を取り上げ、作者がアルジェリア現代史のどのような時期に自己形成し、本作品がいかなる背景を持っているのかを論じた。

『もうひとつの「異邦人」』は、アルベール・カミュの『異邦人』に材を取り、主人公ムルソーに殺害される「アラブ人」の弟を語り手に創造して一種の後日譚を語らしめるメタ小説である。「話さない・名前のないアラブ人」というポストコロニアル批評からの批判をもとに「名前も家族もあるアラブ人の語り」をムルソーに対置させつつ、実際には「ムルソーの問い」を引き継ぐことで、独立戦争を自らの正統性の根幹に据える愛国主義的言説と、個人の自由を侵害す

る過剰な宗教的言説へと批判の矛先を差し向けていく。

作者のカメル・ダーウドは1970年生まれの名著ジャーナリストで、70-80年代の *arabisation* の時代に教育を受け、約20万人の犠牲を出した90年代の内戦 (*la décennie noire*) の中で記者としてのキャリアを積んだ。1962年の独立の後、世俗派が権力を握った社会主義体制は、特権階級の腐敗・人口爆発等に起因する社会インフラの不足・急速な近代化によるアイデンティティの危機によって足元から動揺していく。民衆の不満を背景に宗教保守派の影響が伸長し、「輸入」されたアラビア語教師に紛れてエジプト同胞団も流入。増殖するモスクを拠点にイスラミストが福祉事業を展開し広範な支持を得ていった。1989年の憲法改正によって社会主義体制が終焉を迎え、90年の地方議会選挙・91年の国政選挙においてイスラーム救国戦線 (FIS) が勝利を収めると、92年に軍事クーデタが勃発。選挙結果は無効とされ、これに反発したイスラミストと軍の間に戦闘状態に陥った。一般市民を巻き込んで膨大な犠牲を払った後、1999年にブーテフリカが大統領となり *Concorde civile* がレフェランダムで承認、恩赦により和解を促した。

不人気な政府と民衆への影響力を残す宗教勢力の結託として内戦後の社会を鋭く批判したダーウドは、2000年代前半に地方出版社からコラム集や短編集を出版するもののオランの外ではほぼ流通していなかった。2008年には短篇集『ニグロの序文』(*La préface du nègre*) をアルジェの出版社 Barzakh から出版し、トレムセンの *Prix Littéraire Mohammed Dib* を受賞。2011年の「アラブの春」を経て、カミュ生誕百周年の2013年に『もうひとつの「異邦人」』が同社から出版され、2014年に提携関係にある *Actes Sud* からフランス版が出されると国際的に大きな反響を呼んだ。ダーウドの小説は、社会主義時代の国家イデオロギーやイスラミズムの蔓延を体験した作者が、更に血みどろの内戦を経て独立アルジェリアの現代史に批判的に向き合った結果であり、その流通のメカニズムにおいても、ここ20年のアルジェリアの文芸出版や文学賞の発展を反映するものといえよう。

庭をめぐる変奏——さまざまなメンタリティーの交錯する場とは

コーディネーター・パネリスト：北山研二（成城大学）

パネリスト：荒木善太（青山学院大学）、倉方健作（九州大学）

フランスの庭園は、18世紀までは王侯貴族らが固有の世界観を具体化する場として歓迎され、19世紀後半では多くがパブリック・ガーデンとして受容され、20世紀後半では、パブリック・アートにして、多様なメンタリティーの交錯の場になった。このワークショップでは、時代を異にする3つの「庭」を選び、時代のメンタリティーを先駆的に反映する場としての庭園の読解を試みる。以下は各パネリストによる発表の概要である。

庭とバロック——「そうみえるもの」*paraître*と「そうであるもの」*être*をめぐる

荒木善太

ヴォー・ル・ヴィコントをはじめとするル・ノートルの庭園が、「パースペクティブ」すなわち「眺望」の庭であることはよく知られている。ヴォーやヴェルサイユのほか、ソーやムードンなど、ル・ノートルの庭では、いずれも城館やテラスといった、一段高い位置に設けられた視点から庭園の全体を見渡す「大展望」が庭の軸線を形作っていた。17世紀後半のフランスの庭におけるこのような「大展望」の登場は、同時代の辞書が「風景」の項に掲げた「目の届く限りに広がる領域」という定義と呼応するようにみえる。つまり、それまで専ら「閉じられた場所」を意味していた庭は、ル・ノートルとともにむしろ視覚的な与件として、それ自体が1つの「風景」すなわち「見られるもの」に姿を変えたのである。

「見られるもの」としてのル・ノートルの庭園は、事実、17世紀前半に急速に積み上げられた「アナモルフォーシス」に関わる知見と不可分の関係にあり、またその作庭には、視点の移動に伴う視野の変化を考慮した空間的な演出を随所に見ることができる。ヴォーの庭の水鏡が、散策者の視線に対し、そこに映り込むはずの反映像の不在という裏返しの幻を作り出しているのはその一例であり、またフォンテーヌブローでは、城のテラス→パルテール→運河の順に視

点の高さを変えることで、散策者の目に運河が見え隠れする趣向が凝らされている。ル・ノートルの庭園は、その意味では静的な空間をなすのではなく、視点の移動に伴ってその姿を変える「変容」の庭でもあった。ヴォーをはじめとするル・ノートルの庭は、この点で、そのバロック的な本質を露わにするが、言葉をかえて言えば、ル・ノートルの「見え隠れする庭」は、仮象と現実、「そうみえるもの」*paraître* と「そうであるもの」*être* の二元性に立脚したある種のスペクタクルとして構想されていたのであり、庭は、この場合、野外劇の舞台であったばかりではなく、庭それ自体が1つのスペクタクルをなしていたことになる。

ル・ノートルの庭を歩くことは、その意味で、「そうであるもの」が「そうみえるもの」という仮の衣裳を纏って現れる舞台を眺めるのに似ているかもしれない。たとえばヴォーにおいて、川は、庭園という舞台の上で束の間「運河」という役を演じているにすぎず、自分の出番が終わるやいなや、即座に運河という外見（そうみえるもの）を脱ぎ捨て、混沌とした濁流の姿（そうであるもの）となって木立の中に姿を消している。ルソーをはじめとする18世紀後半の美学的言説がル・ノートルの庭に向けた「人為による自然の支配」という批判とは裏腹に、ヴォーにおけるル・ノートルの試みは、自然の川の姿を運河という形で「矯正」することではなかった。17世紀において、庭は必ずしも言説とともにあったわけではなく、ヴォーの運河は、むしろ、「そうみえるもの」と「そうであるもの」の両義性をめぐるバロック的な変奏の1つとみなしうるのである。

詩人たちのリュクサンブール公園

倉方健作

パリ6区に位置するリュクサンブール公園には100以上の彫像が散在している。そのなかにはバンヴィル、ルコント・ド・リール、ボードレール、ヴェルレーヌら、19世紀後半に活動した詩人の像も含まれる。像が設置された理由は、彼らがこの公園に詩想を汲んだためではおそくない。公園での男女の瞬間の邂逅をうたったネルヴァルの詩篇「リュクサンブールの小径」（1832年）と、同趣意ながら舞台を雑踏としたボードレールの「通りすがりの女に」（1860年）を比べてみれば、公園をめぐる社会の変化、詩人の意識の変化の一端が窺い知れる。リュクサンブール公園の役割は、第二帝政期、とりわけサン＝ミシエル大通りの開通によって変質したものとも考えられる。

1892年11月18日、リュクサンブール公園でバンヴィルの像が除幕される。同時代の詩人に捧げられる像の嚆矢である。ひと月後に発表された、除幕式に出席したマラルメによる文章では、バンヴィル自身の作品世界や、散歩を好ん

だ彼の日常が喚起され、公園は詩人に相応しい場として提示されている。とりわけ、緑に溢れるリュクサンブール公園と、1885 年以来ユゴーが眠るパンテオンの寒々しさの対比は印象的である。同時期には、モンパルナス墓地にボードレール像を設置する計画が新聞・雑誌上で論争を巻き起こしていた。アルセーヌ・ウーセは、この論争のなかで発表した記事で、1848 年にラマルティエヌと交わした会話を回想する。凱旋門に続く道にフランス文化に貢献した偉人たちの像を並べれば、木々の緑の下で大理石の白さが美しく映え、世界でもっとも美しい遊歩道となるだろう、というのがその内容だが、ここで回顧されているのは、いわば途絶した「文学の第二共和政」とでも呼ぶべきものである。第二帝政を挟み、第三共和政が安定した 1880 年代以降、多くの文化人の彫像がフランスに立つが、これはかつてのラマルティエヌ、ウーセの夢想とも共鳴している。

実際のリュクサンブール公園が、地元カルティエ・ラタンの詩人たちに留まらない数多くの文学者が入り混じる場であったことも忘れてはならない。その理由のひとつに上院図書館の存在がある。公立図書館の司書職は、半ば公的な認知を勝ち得た文学者が席を占める、一種の名誉職であった。ルコント・ド・リール、ルイ・ラティスボンヌといった詩人の像がリュクサンブール公園に飾られているのは、こうした直接的な土地の記憶にも根ざしている。20 世紀以降、公園にはヴェルレーヌやボードレールの像が登場したが、これをもって文学史上の評価の確定、文学的聖別と捉えるわけにもいかない。ひとつの像が実現するまでには、およそ文学的ではないさまざまな事情が横たわる。コミテの立ち上げ、集金、像の制作者の選定、完成の遅延といったものが一方にあり、また一方には行政的な手続きがある。こうした事情を乗り越えて完成した像が立ち並ぶリュクサンブール公園は、とりわけ 19 世紀末から 20 世紀初頭にかけて、現在よりもはるかに生々しい文学の場であったと言えるだろう。

機械庭園は現代庭園か

北山研二

ヨーロッパの庭園は、20 世紀後半になると、社会全体が機械に囲まれ支えられているからこそ、役に立たなくうるさいがおかしい機械を受け入れ始めた。

キネティック・アート（動く美術作品）のジャン・ティンゲリー（1925-1991 年）は、レーモン・ルーセル（1877-1933 年）『アフリカの印象』（1909 年）の「絵を描く機械」をアート化した。前者は荘厳な夜明けを描くが、後者は絵筆も画布も気ままに動いて超自由な絵を描く。1960 年に、ニューヨーク近代美術館の庭園で、自身の動きで燃え上がり 30 分ほどで自滅する機械《ニューヨーク賛歌》（1960 年）を披露した。機械文明の自滅が演じられ、皮肉な笑いを誘う。

その後は、自滅せず存在を主張する巨大な機械を制作した。《ユリイカ》(1964年)は、1967年からチューリッヒ湖を望む緑地帯に鎮座する。これは、780×660×410 cm という巨大な騒音発生機械で、廃物の車輪・チューブ・金属製するつば・電気モーターからなり、1日3回(今は停止中)、それぞれが勝手に動いてキーキーがさがさの騒音しか出さないが、愛らしい。1977年には、バーゼル市立劇場の前庭の池(1600×1900×19 cm)に《カーニヴァルの噴水、謝肉祭の噴水》を制作した。10の機械(部品は旧市立劇場の廃物)がモーターで駆動し10種類の噴水で多様な水の形を池につくる。水=自然と噴水装置=機械が騒々しい楽しさを生む。その後、ニキ・ド・サンファル(1830-2002年)と共同で、ポンピドゥー・センターの南広場の池(3600×1650×35 cm)に《ストラヴィンスキー噴水》(1983年)を設置した。16の多種多様な機械彫刻からなる。自然と機械の共存がテーマだ。そして、ティンゲリーは、複数のアーティストとともに、一つ目巨人で卓越した鍛冶技術を持つという《キュクロプス》(1969-1997年)を残した。パリ南東40 kmあたりの森の林間にある。まさに自然と機械が共存する庭園だ。高さ22 m、重さ300トンの四階建てで、コンクリート鉄製だ。正面は、人のかい顔の中央で口が開くと、巨大な舌が出てきて、それが水が流れる滑り台になり、下の小さな池に落ちる。池はきらきら輝き周囲の木々や林間から覗く太陽や空を映し出すではないか。

《射撃絵画》で時代を圧倒したニキ・ド・サンファルは、反キリスト教、反男性社会、反権力のアートを経て、ティンゲリーとともに、イタリア中部農村に《タロット・ガーデン》(1974-1998年)を設置した。ニキは、占いに使う中世以来のカードのうち人間的経験の基本条件、人格、自己認識に関する大アルカナ・カードから着想した。タロットは古い知的コード一覧なので、それを転用し現代化した知的トラッシュ・アート(ゴミからつくるアート)がこの庭なのである。それゆえ、キネティック・アートと知的トラッシュ・アートが混合した庭園と言うべきだろう。

ティンゲリーとニキ・ド・サンファルの庭園は、現代の機械文明・差別的社会を批判して自然=機械の場にして、時代のメンタリティーを反映する庭園と言えらるう。

以上の発表に対して、庭園の評価、役割、文学・演劇・絵画等の他分野との連関に関わる意見交換が続いた。庭園は、時代の文化やメンタリティーが微妙に変奏しながら反映する場であることが確認された。

II 書評

中島潤 (著)『知られざる論客シャルル・ペロー—新旧論争における童話作家』、三恵社、2018 年

評者：大山明子

「ペローの童話」—現在の日本でペローの名を見聞きする機会があるとすれば、「童話」に関わる形にほぼ限られるだろう。しかし、世界の無数の童話のうち、一体どの物語が「ペローの童話」なのかを把握している人は少ないであろうし、そもそもペローが何者なのかあまり知られていない。短編物語集の他にペロー作品が邦訳出版されていないという状況からすると、無理もない。国内外のフランス文学研究史を見ても、従来最も着目されてきたのは、『眠れる森の美女』などを含む、韻文および散文による短編物語集であった。

しかし、17 世紀フランスでは、シャルル・ペローはむしろ「新旧論争」における「近代派」主導者として高名だった—この知られざる一面に光を当てるのが、中島潤氏による『知られざる論客シャルル・ペロー—新旧論争における童話作家』である。日本では未だ「新旧論争」とペローの関わりを扱う研究が少ない中、本書はこの点に特化した最初の研究書と呼べる。

フランスの 17 世紀—絶対王政の強化、文化・芸術における古典主義理論の確立、科学的発見や技術の進歩に象徴されるこの時期に、それまで燦りを見せていた「新旧論争」は勢いを増す。時の文人、知識人らは「古代派」と「近代派」に分かれ、主に文芸において範とされてきた古代ギリシャ・ローマと、進歩発展の著しい近代フランスを対置し、その優越を論じ争ったのである。この論争本格化の口火を切ったのがシャルル・ペローであった。1687 年、ペローの詩『ルイ大王の世紀』がきっかけとなり、「古代派」の人々、特にその頭目でペローの長年の論敵であったボワローは、怒りの頂点に達したのだ。

本書ではこのような文脈における、ペローの「論客」と呼ぶにふさわしい一面が、著者の長年にわたる研究に基づいて緻密に描き出されてゆく。フランスではこれまでに、マルク・ソリアノが精神分析学の手法を応用し、ペローの生涯を対象とした大規模な研究を展開している。また、マルク・フュマロリの「新旧論争」に関する研究も充実しており、主に 17 世紀フランスにおける多様な主張や論争の意義を明らかにしている。これらの先行研究のみならず、英語圏でのペロー研究にも拠りつつ、本書では「近代派」の主導者ペローが数々の著作

を通して世に問うた思想を具に検討する。とりわけ、その主張の集大成である4巻の対話編『古代人近代人比較論』を中心に据えて、この大著を網羅し、細部に至るまで論じ尽くす点は画期的である。

本書は、この『比較論』に主眼を置き、各巻の内容を詳細に追うことに留まらない。上述の出来事を発端とする、いわゆる「17世紀フランス新旧論争」の前後に執筆された、論争的性格を持つ著作も検討の対象とされ、特に古代派ボワローとの応酬が詳細に論じられる。また、『比較論』に並ぶ重要文献として、ペローの『回想録』も参照される。こちらは「新旧論争」勃発の直後で記述が途絶えており、本書が問題とする時期については寡黙であるが、ペローの略伝を構成するのに欠かせない資料である。この略伝の構成は、本書の研究における重要な一段階である。というのも、ソリアノによる精神分析を応用した研究を主たる拠り所に、ペローの「新旧論争」への参加とその姿勢には、彼の伝記的要素が深く関係していることが明らかにされてゆくからである。

しかし、心理的・伝記的事実—ペローの心の深層にある好戦的な面や、家庭環境に影響された進歩を重んずる思想—だけでは、論争における彼の主張、特に『比較論』を説明し尽くすことはできない。19世紀の批評家サント・ブーヴは、ペローの『比較論』には「真実と虚偽、不完全」が混在すると評した。本書の著者はこれを受け、『比較論』の意義を検討するにあたって、その肯定的側面と同時に否定的側面にも目を向けることを怠らない。これは、単なる一個人の著作を超えて、時代の精神を反映した作品と捉えられるのである。ルイ14世の治世も後半に至ると、対外戦争、反宗教改革、経済の低迷など、フランス国内外で危機的状況が露呈してくる。それまで「絶対」と思われた繁栄は揺らぎ、国家に対する確固たる信頼は疑念へと変わる。このような「ヨーロッパ精神の危機」と呼ばれる時代に「新旧論争」は顕在化し、その落し子として『比較論』が世に出されたのである。すでに過ぎ去りつつある栄華の時代への賞賛は、「危機」を認識していることの反映でもあるだろう。『比較論』で論じられる様々な芸術・学問分野からは18世紀の百科全書派的な性向も認められる一方で、「信仰」とそれを基盤にした王権への崇敬を揺るがせないペローの姿勢は、独特な思想を形成している。本書はこうした時代の移り変わりを見渡し、その思想の流れの中に『比較論』を位置づけようと試みるものである。

「新旧論争」と呼びうる論争は、17世紀後半のフランスにおける論争以前にも存在し、またそれ以降にも続いていく。この長大な「新旧論争」史の調査、考察が今後の研究課題となることは、本書の著者も認めるところである。とはいえ、膨大な頁数の『比較論』を紐解き、文芸、宗教、人文科学、自然科学など、多岐にわたる分野を扱った一節一節を詳細に検討し、ペローの主張をまとめ上げる—これは多大な作業であり、本書ではさらに、各分野についての当時の学問的発見や、一般の人々の知識などが調査されている。したがって、これ

は文化的、社会的な基礎事項が網羅された書として、文化史研究としての価値も高く、一般の読者にも 17 世紀フランス文化への案内書として親しまれるものとなるだろう。表紙の不思議な絵も目を惹く一不敵な笑みを浮かべる、彫刻のように白い、子どもと思しき人物の頭に手を遣るペロー。まるで、この書物に描かれるペローの行動や心理を幾重にも象徴するかのようである。

ジョゼフ・チャプスキ（著）『収容所のブルースト』岩津航訳、共和国、2018 年（原著 Joseph Czapski, *Proust contre la déchéance. Conférences au camp de Giazowietz*, Lausanne, Noir sur Blanc, 1987 ; édition revue et augmentée, 2011 ; coll. « libretto », 2012）

評者：坂本浩也（立教大学）

本書は、昨年刊行されたフランス文学関連の翻訳書のなかで、もっとも話題になったもののひとつだろう。

1940 年から 1941 年にかけての冬。モスクワの北 400 キロ、酷寒のグリャーゾヴェツ収容所。ソ連軍の捕虜だったポーランド人将校たちは、気力の衰えと不安を乗り越えるための知的活動として、おたがいに講義をしあう許可を当局からえた。いっさい資料がないため、それぞれいちばんよくおぼえているテーマについて語った。書物の歴史、イギリス史、移民の歴史、建築史……。そのときフランスの絵画と文学、なかでもブルーストをとりあげたのが、名門貴族の出身でパリ留学経験もあった画家、ユーゼフ・チャプスキ（1896-1993）である。講義は口述筆記された。零下 40 度の雪のなかでの強制労働のあと、過酷な現実からかけはなれたベルエポックの恋愛や芸術をめぐる講義に仲間は聞き入った。

1941 年、ドイツ軍の侵攻を受けてソ連がポーランドと協定を結ぶと、チャプスキは解放された。収容所から持ち出したノート（訳者解説によると現在は所在不明）をもとに、まもなくフランス語タイプ原稿を作成。そのポーランド語訳が 1948 年に発表される。フランス語オリジナルは 1987 年に初刊行。2011 年の増補改訂版に続き、2012 年にポケット版が出て、これが本訳書の底本となる。

『収容所のブルースト』は、新たな知見を披露する研究書でもなければ、大胆な解釈を展開する文芸批評でもない。スターリン体制下の捕虜収容所で、『失われた時を求めて』を語ることによって極限状態に抵抗し、ついには生き延びたひとりの知識人の存在を示す稀有な記録である。この訳書が刊行後まもなく多くの書評の対象となり、広く歓迎されたのは、ブルーストという個別の例を

こえ、文学一般の力、文学の存在意義の証明と見なされたからだろう。

もうひとつ本書が注目された理由は、「カティンの森事件」との関連にある。1940年、2万人を超えるポーランド人将校らがソ連によって極秘に処刑された。チャプスキはなぜか死を免れた約400人に含まれていた。記憶だけをたよりに長大かつ細密な『失われた時を求めて』を語るだけでも類例のない試みなのに、その著者が、歴史的な虐殺のさらに稀有な生存者なのだった。

それでは、なぜブルーストなのか。収容所でブルーストを思い出し、語ることは、何を意味したのか。収容所とブルーストの接点はどこにあるのか。

チャプスキはまず『失われた時を求めて』との出会いを振り返る。1924年、「文体の独創性に乏しい」ロマン・ロランの愛読者だった彼は、画家仲間とパリ生活をはじめ、ラディゲやコクトーに魅せられたが、ブルーストの文体を理解するにはいたらず、社交界の描写に圧倒されて挫折した。しかし一年あまりがすぎ、たまたま『消え去ったアルベルチーナ』を手にとると、ヒロインの出奔と死がもたらす苦悩の心理分析に没入し、一息に読んだ。そして1926年、チフスの療養中に全巻を通読し、その後10年にわたり、仕事机にはつねにブルーストが開かれていたという（アンジェイ・ワイダ監督による1988年のインタビュー映画、邦題「ブルースト、わが救い」より）。

チャプスキの講義は『失われた時を求めて』の内容紹介にとどまらない。刊行当時のフランス文学・芸術の状況を整理し、ブルーストの生涯の逸話（病氣、母の死、社交生活からコルク張りの部屋への移行）を紹介し、小説と関連づける。ブルーストが同級生ダニエル・アレヴィに宛てた未公開書簡まで引用され、パステューシュへの言及もある。バルザック、トルストイ、ドストエフスキーといった大作家と比較しながら、貴族と社交界、スノビズム、恋愛と「倒錯」の分析、死の記述におけるブルーストの卓越性、先駆性が語られる。

収容所とかけ離れた主題が多くとりあげられるなか、最終的に強調されるのは、芸術家の孤独の義務、死と生をめぐる洞察である。芸術以外のあらゆるもの——社交生活、貴族の誇り、若さと美しさ、名声、恋愛——の「むなしさ」を描いた点でブルーストをパスカルに重ねる意外な発想や、作家ベルゴットの死の挿話をとおして、芸術家の死と不滅、死への無関心、死後の生の問題を示唆する点に、ブルーストの小説世界と収容所生活との接点がかいま見える。

チャプスキは、当初ごくわずかなことしかおぼえていなかったのに、作品が「自分の意志とは無縁に」正確に力強く想起されたと述懐している⁽¹⁾。「本もメモもなしにおこなう知的努力は、通常の条件下とはまったく異なる感覚をもたらす。ブルーストの語る無意志的記憶がいつそう力強く作用する」⁽²⁾。ドミニク・ラバテは、第二次世界大戦後、絶滅収容所の経験により、ブルーストとおなじように「記憶を書く」ことが不可能になったと述べた⁽³⁾。「ポスト・ブルースト」の時代の多くの小説家が、記憶による生の救済を語るのとはべつの方向を模索したのは事実だろう。しかし『失われた時を求めて』という

記憶の小説を、まさに無意志的記憶の力を借りて想起し、語りなおすことによって収容所生活に抵抗したチャプスキの講義録は、プルーストの時代の終焉を告げる特異な証言ではなく、むしろ収容所以後の世界でプルーストをどう読むべきなのかと問いかけているようにも思われる。

(1) Guillaume Perrier et Agnieszka Zuk, « Mémoire involontaire et détail mnémotechnique : Czapski lecteur de Proust, camp de Giazowietz, URSS, 1941 », *Écrire l'histoire*, n° 3, printemps 2009, p. 44-54, p. 51 に引用。

(2) Joseph Czapski, *Souvenirs de Starobielsk*, Montricher, Noir sur Blanc, 1987, p. 91.

(3) Dominique Rabaté, « Après Proust : Écrire la mémoire aujourd'hui », 『早稲田フランス語フランス文学論集』第18号, 2011年, p. 1-18.

「会員投稿欄（仮）について」

現在、冊子版 *cahier* では「ワークショップの報告」と「書評」を掲載しております。この度、新たに「会員投稿欄（仮）」を設けることになりました。会員の皆様から広く投稿を募ります。

◇ 内容について 「フランス語、フランス文学、フランス語圏、ないしは本学会にかかわるものについてのエッセーを広く募集する。例えば、自分とフランス語圏文学とのかかわり、学会とのかかわり、内外の講演会やシンポジウムの体験記、支部会イベントの報告など。」

◇ 分量 *cahier* 2 頁分を上限とする。

◇ 掲載の可否について 研究情報委員会での審議を経て掲載の可否を決定する。掲載の可否については個別に対応していくことになるが、最低限の基準として以下の項目を設ける。

- ・ 特定の個人や団体への誹謗・中傷のあるものは掲載しない。
- ・ 「フランス語、フランス文学、フランス語圏、ないしは本学会にかかわるものについてのエッセー」であること。

◇ 締め切り 毎年3月・9月末日

◇ 宛先 日本フランス語フランス文学会研究情報委員会までメールでお送りください：
cahier_sjllf@yahoo.co.jp

書評対象本推薦のお願い

日本フランス語フランス文学会では学会広報誌 **cahier** および学会ウェブサイトにて公開する書評作成にあたり、広く対象となる本を募集しています。つきましては、下記の要領により、書評対象として相応しいと思われる本をご推薦いただければ幸いです。なお、ご推薦いただいた本は研究情報委員会で集計し、書評する本を決定させていただきますので、必ずしもご推薦いただいた本の全てが書評されるわけではありません。

◇ 目的 日本におけるフランス語、フランス文学研究の成果を収集し、権威付けされた書評ではなく、内容紹介的な書評により公開する。

◇ 書評の対象 原則として、過去1年間に刊行され、その内容から広く紹介するに相応しい学会員による著書を対象とする。翻訳なども含み、日本で刊行された著書には限らない。フランス文化、映画などに関する著書も排除はしない。

◇ 推薦要領 学会員による他薦を原則とします。著者名・書名・出版社名・発行年月を明記の上、紹介文（200字程度）を付してください。著作のみの送付については対応しかねますので、ご遠慮ください。

◇ 締め切り 毎年3月・9月末日

◇ 宛先 日本フランス語フランス文学会研究情報委員会までメールでお送りください：
cahier_sjllf@yahoo.co.jp

また、学会ウェブサイト **cahier** 電子版の「書評コーナー」に掲載する書評も以下の要領で募集しております。

◇ 目的および 書評の対象 上記の書評対象本と同じ。

◇ 執筆要領および締め切り、原稿送付先 学会員による他薦の書評あるいは自薦の自著紹介で、著書名・書名・出版社名・発行年等を除いて 800 字以内の原稿を随時受け付けておりますので、上記の宛先にお送りください。

なお、これらの書評のうち **cahier** にも掲載するに相応しいと委員会で判断したものについては、他薦の場合は **cahier** 用に 2000 字程度に手直しをお願いすることがあります。また、自薦の場合は委員会で執筆者を選定して依頼します。

cahier 24

編集 研究情報委員会

発行日：2019 年 9 月 5 日

日本フランス語フランス文学会

150-0013 東京都渋谷区恵比寿 3-9-25 日仏会館 505

TEL：03-3443-6671 FAX：03-3443-6672