

日本フランス語フランス文学会

cahier

15

mars 2015

I 2014年度春季大会の記録

特別講演

一会員の思い出

支倉崇晴 1

II 2014年度秋季大会の記録

ワークショップ

1 シャンソンにおける反戦・平和主義—歌を通して見たヒロシマのイメージ—

吉田正明 戸板律子
高岡優希 6

2 近代フランス文学におけるモニュメント — 記憶・複製・再創造

田中琢三 福田美雪
中村 翠 高橋 愛 10

3 ボードレール／バンヴェニスト—詩学と言語学のはざまで—

中島淑恵 廣田大地
阿部宏 吉村和明 14

4 Le moment *Hiroshima mon amour* — à l'occasion du centième anniversaire de Marguerite Duras

Mirei SEKI
Yann MÉVEL Midori OGAWA 18

5 文学は知をどのように取り込むか

梅澤 礼 松村博史
和田光昌 小倉孝誠 22

6 哲学者が語る複数のマラルメ像

坂巻康司 立花 史
森本淳生 26

7 啓蒙と演劇

阿尾安泰
奥 香織 馬場 朗 30

III 書評

フェルディナン・ド・ソシュール（松澤和宏校註・訳）『「一般言語学」著作集
I, 自筆原稿『言語の科学』』

阿部 宏 34

工藤庸子『近代ヨーロッパ宗教文化論—姦通小説・ナポレオン法典・政教分離』

片岡大右 36

特別講演

一 会員の思い出

支倉崇晴（東京大学名誉教授・元早稲田大学特任教授）

昔学部や大学院の授業で出会った中村俊直日本フランス語フランス文学会（以下学会と省略）2014年度春季大会実行委員長（お茶の水女子大学）の要請により、学会員となって50年を振り返る話をするようになった。すぐ気付いたのは、いろいろ試行錯誤を重ねた半世紀だったということ、つまり、前任者や経験者からの引き継ぎもなく、場合によってはひとり暗中模索せねばならないことによく出会ったので、その具体例を中心として話すことになった。

東大教養学科フランス科を1963年卒業し、仏文大学院に進むとすぐ東大本郷開催の学会の春季大会があった。この機会に入会。仏政府初の文化使節 Marie-Jeanne Durry ソルボンヌ仏文初の女性教授の特別講演を聞いたりした。

この年の夏、学部時代世話になった Maurice Pinguet 氏が東京日仏学院長に就任、院長秘書になるよう要請された。週5日30時間勤務で、大学院通学と両立せず、二度断ったが、三度目に受諾。大学院在籍のまま勤務開始。親友 Michel Foucault に日本で働くことを勧める院長の手紙をタイプしたりした。来客としてのちに大統領となる当時の Pompidou 首相や E. Ionesco を迎えたこともある。院長用に、大学ごとの仏語仏文教師のリストを専門付記して作成。辰野隆学会名誉会長の弔問の際は、院長に同行した。

パンゲ氏は終始好意的であったが、学業とは両立しない秘書を辞める大義名分を立てるため、ブルシエ試験を急遽受験。幸い合格したので、修士2年目の翌1964年夏秘書辞任。東京五輪直前に仏客船ヴェトナム号で1カ月航行して渡仏。この年で明治開国以来の船による渡仏終了。この留学に際しては、往復共に仏政府より旅費支給の恩恵に浴す。

給費二度延長され、三年半あまり滞仏。いわゆる五月革命直前の1968年4月帰国。東大大学院再入学。修士号未取得のため大学非常勤講師になる資格なく、日仏学院非常勤職で生計を立てる。

帰国直後から大学紛争起り、修論提出拒否闘争のためこの年修論出せず、翌年修士進学後7年目にして修士号取得。闘争の成果か、この年から東大仏文では、博士課程入試を兼ねる修論審査が公開で行われることになり、その初年

度の第一号として公開審査受ける。

博士課程進学と同時に助手候補になる。紛争直後のこの年限りの例外的措置だったが、三人の候補（仏政府給費留学を終えた博士課程在籍者）が合議し二人選ぶことを主任教授から求められる。くじで決めることを最年長者として提案しようとしたとき、最年少の I 氏から辞退の申し出があって決定。I 氏に早く助手を引き継ぐべく横国大の公募に応じて採用され、一年後助手退職、同時に東大駒場非常勤講師となり、2年後横国大から駒場に移り定年まで25年在職。

駒場着任の翌年学会幹事就任。一年目は西節夫幹事長のもとで渉外、二年目は福井芳男幹事長のもとで会計、2年通じて学術会議担当。幹事任期切れの1976年春季大会は駒場で行われ、総会で大阪大教養部公募人事問題で阪大総長へ質問状送付決議が行われた。

学会最大の危機の時期に会長だった杉捷夫先生結成の「フランス語・フランス文学研究センター準備会」の仕事として、第二次世界大戦後の日本人の仏文学の業績を網羅した書誌『フランス文学研究文献要覧 1945～1978(戦後編)』（日外アソシエーツ、1981、全5巻2400頁、延べ4万2千の文献採録）の編集業務に、幹事離任後の5年間、中條忍現青山学院大学名誉教授と従事。続く1979年以降の文献編集は学会の資料調査委員会が引き継ぎ、私も最初の2年間編集業務伝達のため委員に。以後学会編集の『フランス語フランス文学研究文献要覧』がほぼ2年ごとに1991年までの文献を収めて刊行、印税は学会の収入になった。

1977年5月設立の大学入試センターの仏語問題作成委員にセンター設立と同時に就任。在任2年間にプレハブの劣悪な環境の中で試行テスト用も含め12組の問題作成（3年目以降は年間3組作成）。

1981年、仏政府の給費により半年仏留学。

1988年9月27～29日、東京大学学術研究奨励資金を得て、「東大シンポジウム」*Pascal, Port-Royal, Orient, Occident*開催、学会からも補助金支給される。仏語だけによるものとしては日本で最初と思われるこのシンポジウムには、100人余りが正式参加、日本人参加者とフランスを中心とする6カ国の参加者の割合は、参加者数、発表者数ともに半々であった。Actesは文部省の補助金を得てKlincksieck書店から1991年に刊行。

1989年4月より10カ月文部省在外研究員として渡仏。

1991年東大駒場で行われた学会春季大会準備の実務をほぼ一人で担当。準備のための会議等は全く開かず済ませる。

1993年夏教え子10人大学仏留学。内5人はブルシエ。そのうちの4人でE.N.S.寮へのこの年の日本人枠を独占。10人の内3人はパスカル専攻でパリIVに登録。全員1年後にDEA（今のM2）論文提出。1994年9月12～28日の間に、3人に仏人パスカル専攻者を加えた4人のsoutenanceが行われ、4人全員の審査に私も参加。20点満点の成績は、日本人が18点と16点、仏人のは12点。

1994年は私が学会幹事長を担当した年でもあったので、在仏を利用して、日本からの渡仏スタジエール研修先のストラスブール大学を学会として表敬訪問。学長から食事に招かれる。次年度幹事長探しに苦労し、最初に交渉した女性初め何人もから断られる。最後にサバティカルで在仏中の恒川邦夫氏担ぎ出しに成功。同氏は翌年フランスの南太平洋核実験に伴う難問を見事に処理し学会は事なきを得る。

幹事長を含む幹事職を退任した1996年夏に、学会と姉妹関係の日本フランス語教育学会が加盟している国際フランス語教授連合の第9回世界大会が慶応義塾大で行われ、私は大会経理を担当。

続いて、日本や日本人と最も広く、長く、深いかわりを持つ仏文学関係のフランスの大学人と言うべき Jean Mesnard ソルボンヌ名誉教授（現在94歳）について言及した。

広さについて：日本人仏語教師数百人がフランスと日本で約10年間教授の講義等に参加。フランスでは1963年以降教授が責任者だった Pau でのスタージュで、日本では1969年3月仏政府文化使節としての来日に続く同年夏から3年続けて教授が仏政府特派責任者の任にあった学会の夏季仏語セミナー（志賀高原スタージュ）で。

長さについて：1962年日本人と初めて接触、1963年以降10年間日仏両国でのスタージュ、1988年前述の国際パスカルシンポジウムに際して50人の外国人参加者を引率して来日、1995年E.N.S.200年記念事業による派遣での6度目の来日。フランスでも現在まで日本人との種々の面での交流継続。

深さについて：教授の académicien 就任記念式典と日本人との関わりがそれを象徴。教授は種々の要職歴任後、1997年に Académie des sciences morales et politiques 会員に選出され、それを祝って、正装の時腰に差す剣を知友、教え子が醵金して贈るため、61人から成る comité d'honneur が結成され、内8人が日本人、そのうち5人は当時の阿部良雄学会長を含む学会員。日本での醵金は教授の依頼で私がまとめたが、世界中で1000人近い醵金者のうち130名が日本人でそのほとんどが学会員。式典は1998年3月16日ソルボンヌの Grand Amphithéâtre で、大臣、学長ほか臨席のもと行われ、日本人出席者の多さが目立ち、内10人余りはこの日のため日本から駆けつけた。式典は元ソルボンヌ学長の司会で行われ、三人がスピーチした後、剣の授与が行われ、最後にメナール教授が謝辞を述べ、その中で日本に対する熱い思いを強調された。三人のスピーチのうち外国の友人代表という資格のものは、前田陽一先生が存命ならされたことを、僭越ながら私が代行。

この式典出席の2週間後東大定年退職。学位授与機構、現在の大学評価・学位授与機構に教育学を除けば唯一の文科系教員として移る。何人かの学会員に委員を委嘱している仏語・仏文学専門委員会にも属し、機構退職後も数年間この専門委員会の主査を務める。

機構に1年在職後、早稲田大学仏文に特任教授として移る。

2000年4月、提携協定を結ぶ前段階の pré-signature のためパリIV元学長が早稲田を訪問した際は首脳部との会談に同席。

早稲田には9年在職、2008年に定年退職。翌2009年から3年間特命教授（非常勤）に就任。総長との間で結んだ契約では、「早稲田が行う日欧研究に関する助言を行って、社会における早稲田のプレゼンスを高めることに努める」という抽象的文言のもので、何をするか具体的な指示は全くなく、私の自由にまかされたので、仏語圏の交換留学協定校を表敬訪問し、交換留学の円滑化を図ることを主たる仕事にし、契約にしたがって年4回この職務遂行のため外国出張することに。任期中仏語圏協定校の半数近くの3カ国22校を訪問、学長等の首脳部や国際関係部局担当者と会談。早稲田はパリ政治学院内にオフィスをもっているため、ここの活動への指導や協力も行い、在仏日本大使館広報文化部、パリ日本文化会館、パリ国際大学都市日本館、ギメ美術館等もたびたび訪問し、オフィスとの協力関係強化に努める。

早稲田仏文在籍中は、博士後期課程で三人の女子学生の指導を担当したが、三人ともパリIVに留学し、そろってパリIVで博士号を取得するという教師冥利に尽きる経験ができた。

最後に日仏の学術交流に役立つと思われることとして学会員の方々へのお願いを一つ二つ。

博士論文をフランスの大学に提出する方（日仏の大学間の cotutelle の場合は除く）は、日本人を jury に含めるように努め、また、jury に入ることを要請された方は万難を排して引き受けるようにしていただきたい。

ところで Institut universitaire de France の研究員職は、フランスの大学教授の2%だけに与えられる大きな特権で、応募者について採用審査委員会が照会できる人には外国人が多く記載される。この照会先になることを依頼された場合も引き受けていただきたい。

私自身は、前記 DEA 論文審査の後、やはりパリIVで、東大、早大それぞれ1人の教え子の博論審査に参加する機会があった。また IUF 研究員に応募した教授の照会先にも一度なったが、私まで照会がくることはなかった。

一学会員の半世紀の歩みのささやかな証言が以上である。

ダブル・ラウンド

フランス文学研究・翻訳の現在

司会：西永 良成（東京外国語大学名誉教授）

発表者：柏木 隆雄（大手前大学学長）

中地 義和（東京大学教授）

石川 美子（明治学院大学教授）

コメンテーター：コリーヌ・カンタン（フランス著作権事務所社長、翻訳家）

三浦 信孝（中央大学教授）

シャンソンにおける反戦・平和主義 —歌を通して見たヒロシマのイメージ—

コーディネーター：吉田正明（信州大学）

パネリスト：戸板律子（広島大学非常勤講師）、高岡優希（大阪大学非常勤講師）

導入

コーディネーター 吉田正明

フランスにおいてドレフュス事件以後軍に対する批判が高まる中、世相を反映して平和主義的な歌が作られるようになる。例えばGaston Coutéは反戦的な歌をモンマルトルのキャバレーで披露する。また無政府主義を標榜していたMontéhusのシャンソン*Gloire au Dix-Septième*は、1907年に自分たちの権利を守るために蜂起したラングドック地方の葡萄栽培者たちに、命令に背いて銃口を向けなかった歩兵17連隊の兵士たちの行為を賞賛する歌である。

しかし第一次世界大戦が勃発すると、そうした反戦的な歌は圧殺されていく。当然のことながら兵士の士気を鼓舞するような愛国的・国粹主義的シャンソンが求められるようになる。ブルターニュ出身のThéodore Botrelは、軍隊付歌手として戦時中兵士たちを鼓舞する愛国的な歌を作り続けた。無政府主義を標榜していたMontéhusも愛国主義者に豹変する。戦争の悲惨さや恐怖を歌うことはご法度であった。常に厳しい検閲の目が光っており、兵士や市民の士気を挫くような歌や軍を批判するような歌は厳禁される。

ところが戦争が塹壕戦となり膠着状態に陥ると、兵士たちが求める歌はそのような愛国心を鼓舞するような歌ではなく、日常の平凡な喜びを表した歌であり戦場における欲求不満を解消してくれる歌に他ならなかった。なかでも象徴的な歌が*Quand Madelon*である。この歌は爆発的な人気を獲得し、塹壕において抑圧された兵士たちをなぐさめる愛唱歌となるのである。この歌に登場する森の近くのカフェの優しくおおらかで美しいマドロンという名のウエイトレスこそが、死と隣り合わせの兵士たちに戦争のことを一時忘れさせ、つかの間の幻想と癒しを与えてくれる象徴的女性となっていたのである。

1917年春に司令官になったNivelle将軍の無謀な突撃命令は、塹壕戦で疲弊していた兵士たちの憤怒をかう。このChemin des Damesでの大殺戮は、兵士たちの不服従と反乱を惹起せしめ、反抗的な歌が作られるようになる。中でも*La Chanson de*

*Craonne*は参謀本部の禁止令にもかかわらず、兵士たちに歌い継がれあらゆる連隊に広まっていき、反乱兵士たちの賛歌となっていくのである。参謀本部はこの歌の作者に100万フランの懸賞金をかけて追及したが、結局作者は分からずじまいであった。

20世紀初頭から第二次世界大戦前夜にかけて反戦・平和主義の名のもとに集ったシャンソニエのグループが存在した。Muse rougeである。これはJ.-B. Clémentの流れをくむ詩人グループである。この会の参加者の多くは社会主義や自由主義、そしてなによりも平和主義を信奉していた労働者階級の詩人やシャンソニエたちであった。草創期にはJ.-B. Clément, Xavier Privas, Jules Jouy, Gaston Coutéといった高名なシャンソニエたちも関わったこのグループの活動の実態の解明が今後待たれるところである。

シャンソンにおけるヒロシマのイメージ

戸板律子

調査収集した楽曲の中からヒロシマのイメージを探った。

【ヒロシマをテーマにした歌】

*単作

- 1) Hiroshima [詞・曲・歌：Georges Moustaki, 1972]
- 2) Un type bien [詞：M. Tricoche 曲：L. Meliz & C. Soubiron 歌：Manau, 2000] 米軍パイロットの出勤から原爆投下までの1人称語り。
- 3) Bura bura [詞・歌：Colette Magny, 1967] 題名は被爆による慢性症状につけられた病名「原爆ぶらぶら病」のこと。歌というより声と打楽器によるパフォーマンスで、テキストは報道記事のように淡々と事実を述べる。
- 4) Hiroshima [詞：M. Fanon 曲：J.-P. Roseau 歌：Francesca Solleville, 1972] « Je n'ai rien vu à Hiroshima » というルフランが、映画 *Hiroshima mon amour* を想起させる。それが象徴的なイメージの断片で表されている。

*Ludwig von 88 のミニアルバム Hiroshima - 50 ans d'inconscience

リリースされたのは原爆投下50年目の1995年。収録の6曲は全て作詞 K. Berrouka、作曲 Br. Garcia、J. Pied、K. Berrouka である。

- 1) Manhattan 原爆完成直後の人々の様子が原爆自身によって語られる。
- 2) Enola Gay 出撃した爆撃機が見る景色、耳にする音をtuで語る。
- 3) Hiroshima 当日朝の市民の様子を ils で描写。最終節のみ主語が je に変わり、投下の瞬間を目撃して終わる。
- 4) Little Boy エノラ・ゲイ号に搭載された原爆自身による1人称語り。
- 5) Fire 原爆投下直後さまよいく被爆者の姿を ils で写實的に描写。
- 6) Hibakusha 表題どおり被爆者の様子が前曲同様 ils で語られるが、こちらは彼

らの内面と将来の苦しみに焦点が当てられている。

以上について、テキストの構成、歌詞とサウンド、ヒロシマへの眼差しの3点から考察を加えた。第3点に関して、原爆の暴力性だけでなく「新しい時代への突入」という見方、民間人に対する不意打ちという非人道的蛮行、原爆投下側・開発側の人々の自己陶醉、驕り、欲望が表されていることを指摘した。

【ヒロシマが言及されている楽曲】

下記の6曲をとりあげ考察した。

1. Boucan d'enfer [詞・歌：Renaud 曲：J.-P. Bucolo, 2002]
2. Projet Manhattan [詞：Ph. Bourgoïn 曲：M. Suffert 歌：Chagrin D'Amour, 1982]
3. Roulez tambours [詞・歌：Edith Piaf 曲：Fr. Lai, 1962]
4. Amour, liberté, vérité [詞・曲・歌：Pierre Perret, 1981]
5. Les âmes en allées [詞：L. Amade 曲・歌：Gilbert Bécaud, 1984]
6. Des choses qui arrivent à tout l'monde [詞・曲・歌：La Grande Sophie, 2001]

(1) ヒロシマと原爆との関係とそれへの眼差し

Boucan d'enfer と Projet Manhattan は原爆の物理的な破壊力が、その他の曲では人類史上重大な出来事として扱われている。

(2) ヒロシマが喩えとして使われている例

Des choses qui arrivent では真の不幸の代名詞、Boucan d'enfer では愛の破局、廃墟となった人生の喩えである。また Projet Manhattan では、原爆の破壊力を表す「vagues de chaleur」「s'enflamme」という言葉を Enola という Manhattan から来た女性の熱情の比喩として使っている。

(3) ヒロシマが他の何かと組み合わせられている例

Les âmes en allées の「アインシュタインとヒロシマ」は科学の最先端とそれがもたらした最も重大な結果。Amour, liberté, vérité の「ヒロシマとココロ」は「フランス人とドイツ人」という組み合わせと同等に置かれている。Roulez tambours の「ヒロシマと真珠湾」は上記同様日米の組み合わせながら、敵味方にかかわらず戦争で苦悩を味わった同士という捉え方である。

【まとめ】

Hiroshima は原爆のみならず様々なテーマや問いかけやメッセージになっている。Hiroshima が普遍的なシンボルとなっていく背景には、歌が発表された当時の世界情勢や思潮があったことは勿論だが、映画 *Hiroshima mon amour* の影響も窺えるのは興味深い。

最後に Moustaki の Hiroshima に立ち返った。この歌での Hiroshima は平和の象徴となっているが、そこには様々な意味が込められうる。この歌が伝えているのは平和が到来するための困難な道のりである。困難の果てに到来する場所が広島であるが、末尾の「ou plus loin」は、広島は平和の到達点ではなく通過点という意味なのか、それとも永遠にゴールのない目的地なのか？ 様々な意味を担うヒロシマだからこそ、そこから平和とは何か、どうしたら辿り着ける

のか、という永遠の問いかけへとつながっているのではないだろうか。

ヒロシマ、ナガサキ、そしてフクシマへ ―核を巡るシャンソン―

高岡優希

核を巡るシャンソンを、特にナガサキとフクシマに絞り調査収集し、その中から重要と思える11曲を選んだ。その分類と曲目は以下のとおりである。

1. 直接的に地名に言及しその悲劇を悼む歌（鎮魂歌）

Alain Dayan : *Nagasaki* (paroles : A. Dayan / musique : J. Labiche 1974)

Zedvan : *Fukushima, chanson du doyen d'itatie* (paroles et musique : S. Traumat 2013)

2. 直接的に地名に言及し環境問題を論じた歌

Rasta Bigoud : *Hirochirac* Album : « Breizh Zion » (1999 Griffes) に収録

La Parisienne Libérée : *Kayak à Fukushima* (paroles et musique : la Parisienne Libérée 2011)

3. 同上ながらブラックユーモアの題材になっている歌

Sttella : *Nagasaki ne profite jamais* (paroles et musique : J.-L. Fonck 1992)

Les Fatals Picards : *Atomic Twist* (paroles et musique : P. Léger, J.-M. Sauvagnargues, Y. Giraud, L. Honel 2013)

4. 直接的に地名に言及し核の威力を別な形で肯定的にとらえる歌

Disiz : *Fukushima* (paroles : Disiz la Peste / musique : D. Dave 2012)

5. 直接的な地名への言及はないがテロの核利用を危惧する歌

Damien Saez : *Jeux du nucléaire* (paroles et musique : Damien Saez 2002)

6. 直接的な地名への言及はないが核戦争への警鐘を鳴らす歌

Boris Vian : *La java des bombes atomiques* (paroles : B. Vian / musique : A. Coraguer 1955)

Claude Nougaro : *Il y avait une ville* (paroles : C. Nougaro / musique : B. Walter 1958)

7. 直接的な地名への言及はないが核汚染への警鐘を鳴らす歌

Agnès Bihl : *Silence on meurt* (paroles : A. Bihl / musique : N. Montazaud 2006)

第2次大戦後、世界が冷戦の時代へと突入していく中、フランスを含む各国の度重なる核実験や、その後のチェルノブイリ原子力発電所事故、あるいは同時多発テロの脅威、そして福島原子力発電所の事故を経て、「核」を巡る扱いが歌の中でどう変わったかを検討した。

冷戦の時代には核戦争を危惧し警鐘を鳴らす歌、あるいは大国による核実験に抗議する歌などが書かれた。チェルノブイリ原子力発電所事故以降は、核そのものの脅威と核汚染への不安が具現化したことで、環境問題を扱った多くの

歌が書かれている。アメリカの同時多発テロ直後には、核がテロに利用されることを憂慮する歌も書かれている。またフランスの郊外に住む移民の問題とも絡ませて、貧しい劣悪な環境から抜け出すためには核をもって既存の社会を破壊し、生き直すことを訴えるラップの曲も存在する。そして東日本大震災による福島原子力発電所事故後には、環境問題としての核がより積極的に歌で取り上げられている。その中には心を打つ鎮魂歌もあれば、行き過ぎと思われるブラックユーモアの歌もあった。いずれにせよ核を巡っては、反戦から反核への動きがシャンソンの中にも色濃く反映している。

ワークショップ2

近代フランス文学におけるモニュメント — 記憶・複製・再創造

コーディネーター：田中琢三（お茶の水女子大学）

パネリスト：福田美雪（獨協大学）、中村 翠（名古屋商科大学）、
高橋 愛（法政大学）

フランス語のmonumentの語源が「思い出させる」という意味のラテン語monēreであることが示すように、モニュメントは何らかの「記憶」を呼び起こす建造物や記念碑であると定義できるだろう。文学作品にはそうしたモニュメントの「記憶」を「複製」とともに、その意味やイメージを新たに「再創造」する機能があると考えられる。本ワークショップの目的は、こうした観点からモニュメントをテーマとした文学研究の可能性を考察することにあつた。

前半は、問題提起として、エミール・ゾラの作品におけるモニュメントの「記憶」と「再創造」の問題について4人のゾラ研究者が報告した。それぞれの詳しい内容は発表者によるレジュメにゆずるとして、これらの報告では、文化の創造の場としてのモニュメント、風景描写におけるモニュメント、政治的思想を表象するモニュメントなどゾラの著作に見られるモニュメントの多様なあり方が示された。後半は、発表者と会場の参加者によるディスカッションが行われた。まず、各発表者がそれぞれの報告に関して参加者と質疑応答を行い、その後、より広い視点からモニュメント研究の可能性という問題について討議した。そこでは19世紀文学と20世紀文学におけるモニュメントの性質の違いという興味深い論点が提出されるなど活発な議論が交わされた。

今回は、参加者の意見をできるだけ多く汲み取るために、あらかじめ参加者に質問票を配布し、そこに記された質問に答えるという新しい試みを行った。その目的はある程度は達成できたと思われるが、他方で自由なディスカッションの時間が少なくなるという面もあった。しかし終了後に回収したアンケートによると、この質問票を用いた形式に関しては全体的に肯定的な意見が多く、初めての試みとしてはまずまず成功したといえるだろう。今後の大会においても、ワークショップ本来の意味である「全員参加型の作業」を目指して、新しい形式や方法が模索されていくことを期待している。以下にそれぞれの報告のレジュメを掲載する。

1. パリ・オペラ座を描く文学者：エミール・ゾラの場合

福田美雪

近代において、パリ・オペラ座は芸術大国フランスを象徴するモニュメントであった。19世紀の文学者は、華やかな舞台と美女が居並ぶボックス席が織りなす、魅惑的な社交空間としてオペラ座をとらえていた。たとえば、『ゴリオ爺さん』(1835)や『幻滅』(1837)における主人公のオペラ体験、『モンテ・クリスト伯』(1844)や『ボヴァリー夫人』(1857)に描かれた、グランド・オペラの上演シーンが想起されるだろう。

しかし、オペラとは縁遠い青年期を過ごしたゾラは、『ルーゴン=マッカール叢書』ではもっぱら大衆娯楽を描き、オペラ座の内部を描写してはいない。『ウジェーヌ・ルーゴン閣下』(1876)の数行において、オペラ座前でのナポレオン三世襲撃事件が暗示される程度だ。だが、『愛の一ページ』(1878)では、パリの俯瞰描写の中で4度も、1875年竣工の「パレ・ガルニエのドーム」に触れている。伝統的な石の建築よりも鉄骨とガラスの建築を称揚した作家には、その両面を兼ね備えた壮麗なモニュメントが、まさしく帝政の徒花と映ったのだろう。現実には皇帝が成し得なかった「新旧オペラ座の交替」が、物語空間では遂行されたのだ。時代の過渡期に唯一無二のモニュメントを創造した点で、ガルニエの建築とゾラの叢書は共通している。

ワーグナーを崇拜する音楽愛好家ガニエールを造形した『制作』(1886)を転機に、晩年のゾラは、音楽家アルフレッド・ブリュノーと組んでオペラ芸術に急接近した。1897年には自作『メッシドール』をオペラ座で初演したが、作家の来歴を考えるとこれは快挙である。ゾラの転身には、ワーグナー以降の象徴派によって、総合芸術としてのオペラの可能性が模索され、オペラ劇場が担う役割自体が変容したという時代背景が反映されている。華麗なモニュメントとしての物質性だけでなく、その内部に響く、音楽芸術をめぐる共同体の記憶を再創造する文学者の系譜に、自然主義作家ゾラもまた連なるのである。

2. モニュメントのアナクロニズム：ゾラの『愛の一ページ』をめぐって

中村 翠

文学作品中に、あってはならないはずのモニュメントが描かれるのはなぜなのか。『ルーゴン・マッカール叢書』第8巻『愛の一ページ』（1878）には、5度にわたりパリの風景が描写されるが、それがアナクロニズムを孕んでいることは小説の発表当時から指摘されている。そこに描かれるオペラ・ガルニエとサントーギュスタン教会は、この物語が繰り広げられる1853～56年にはまだ建設されていないからである。

しかし、ゾラ自身この時代錯誤を承知していた。単行本出版時の序文によると、彼は1877年4月、みずからパッシーに赴いて、描写の草案のためにパリの景色のメモをとっている。そして「日付への愛着 (l'amour des dates)」によって躊躇したが、北の方角に目印が欲しかったので、あえて新オペラ座とサントーギュスタン教会を入れたのだ、と主張している。

ここで重要となる点は、「高さ (hauteur)」である。作家は目印としての高さを求めていた。実際、件の二つのモニュメントを調べると、描写中の他のモニュメントに比べて高いことがわかる。また、作品の本文や草稿を参照すると、これらの高みと「平坦 (plat)」なパリの地平線のコントラストが強調されている。ではなぜ、本来0次元であるはずの物語の描写に、時間的正確さへの愛着を放棄してまで、空間的な高さを求める必要があったのだろうか。

1877年夏、ゾラがエドモン・ド・ゴンクールに宛てた手紙には、現在執筆中の小説は前作『居酒屋』とは対照的に、「平坦 (plat)」で濃淡のないものになるだろう、と記されている。作家自身、執筆の最中から、起伏のない作品になることを自覚していたのである。そこで、想像上の視覚的効果によって立ち現れてくるモニュメントの高みを、物語のダイナミズムとして用いたと考えられる。すなわち、読者には実際は見えていないはずの空間的高さを、同時代に共有されている集団的記憶に呼びかけることで、立ち上がらせようとしたのである。

3. ゾラ『ルルド』、『パリ』とオーギュスト・パリのマリアンヌ像

高橋 愛

『ルルド』（1894）の最終章において、ゾラは主人公のピエール・フロマンが車窓に映る巨大な聖母像と十字を切る信者たちを見遣る場面を語り、1860年代を中心として、フランス各地の丘にこうした像が多く立ち、世俗の脅威に抗うカトリック教会の象徴となったことを示した。そして、『パリ』（1898）を締め括る終行では、ピエールの妻となったマリーが息子を高く抱き上げる姿を表し、読者に彫刻家オーギュスト・パリが制作したマリアンヌ像を思い起こさせる。

《フランス共和国は世界に新世紀を顕す》と題されたパリの彫像は、1893年と94年のサロンに出品され、来る新世紀を記念して、94年にはヴィルヌーヴ＝シュル＝ロットの広場に設置された。母親が子を差し上げるポーズによって、それはカリエ＝ベルズの《救世主》(1867)、ギユスターヴ・ドレの《恐怖》(1879)という「母性愛」と結びつく作品の流れを汲み、ゾラはこれらの二作品を展覧会場で見ている。さらに、ゾラは93年の書簡の中で恋人ジャンヌ・ロズロが息子ジャックを高く抱き上げる様子に三度言及し、その姿をカメラに収めていた。

麦穂を髪にあしらって地球儀の上に立つパリのマリアヌ像は、麦の収穫期を迎え、「文明化の使命を体現する」町を見るゾラのマリーと重なり、共に子を掲げて、家庭形成と多産を重んじた社会を象徴する。モンマルトルに立つマリーは、建設中のサクレ＝クール寺院を新たなモニュメントとした19世紀のパリがカトリックの都市か世俗の首都かを問われ、フランス各地でマリア像とマリアヌ像が対置されたことを読者に想起させる。

ヴィルヌーヴ＝シュル＝ロットに置かれ、公衆の視覚に共和国の将来を訴えたパリの政治的な母子像は、第二次世界大戦中にドイツ軍に破壊され、イメージが象徴したものをあらためて人々に知らしめた。第三共和制期の集団的心性を照らすゾラの文学は、当時のフランス人がどのように未来へ想像を広げたのかを知る縁であり続けている。

4. ゾラ『ローマ』におけるカトリシズム批判とモニュメント

田中琢三

エミール・ゾラの『ローマ』(1896)では、ローマのモニュメントが数多く描かれるが、この小説は当初からカトリシズムを批判する目的で書かれたイデオロギー色の強い作品でもある。この作品ではchristianismeとcatholicismeというふたつの単語が明確に区別されている。christianismeは原始キリスト教を、catholicismeは制度化されたカトリック教会を指す。ゾラによると教会の目標は諸民族を征服して支配することであり、それは古代ローマ皇帝の野望が隔世遺伝して蘇ったものだという。注目すべきは、この主張が『ローマ』におけるモニュメントの表象と密接に関連していることである。

ここでは一例として、サン・ピエトロ大聖堂の内部にある教皇たちの墓碑に関する記述を取り上げる。ゾラはこれらのモニュメントに原始キリスト教の精神とは異なった異教的な性格を見出すのであるが、その異教性はローマにある別のふたつの墓との比較によって浮き彫りにされている。ひとつはアッピア旧街道に建ち並ぶ古代ローマの権力者の巨大な墓であり、もうひとつは同じ街道にあるサン・カッリストのカタコンベである。ゾラによると、サン・カッリストのカタコンベは初期のキリスト教徒が密かに埋葬された地下墓地であり、

christianismeを体現している。逆にサン・ピエトロ大聖堂の教皇たちのモニュメントは、アッピア旧街道の古代ローマの権力者の墓と同様に巨大で豪華であり、全世界を支配しようとする情熱や傲慢さを誇示するもので、catholicismeを体現しているという。

このように『ローマ』において、サン・ピエトロ大聖堂のモニュメントからゾラが呼び起こした記憶とは、古代ローマ皇帝による諸民族の征服と支配の記憶であった。そして、その記憶は、世俗性、権力欲、支配欲といったゾラが小説で告発しているカトリック教会の否定的側面を具現化するものであった。つまり、ここで喚起されたモニュメントの記憶は、作者のカトリシズムに対する批判的言説を、より具体的なイメージとして読者に伝える役割を果たしているといえるだろう。

ワークショップ3

ボードレール／バンヴェニスト—詩学と言語学のはざまで—

コーディネーター：中島淑恵（富山大学）

パネリスト：廣田大地（神戸大学）、阿部 宏（東北大学）、
吉村和明（上智大学）

『一般言語学の諸問題』で知られる言語学者エミール・バンヴェニストは、ボードレール『悪の華』に関する膨大な手稿を書き遺している。本ワークショップは、言語学研究・フランス文学研究といった枠を取り払ってこのバンヴェニストの手稿群を読み解き、バンヴェニストが詩的言語 (langage poétique) と呼んでいるものの本質に迫ろうとすることを企図したものである。まず廣田が導入として、バンヴェニストによるボードレール論草稿の紹介とその位置づけを試み、また、バンヴェニストがボードレール研究において利用した版本を特定した上で、イヴ・ボヌフォワによるボードレール理解とバンヴェニストによるそれとの差異を明らかにした。阿部は、言語学の立場から、『一般言語学の諸問題』におけるバンヴェニストとボードレール研究におけるバンヴェニストとの差異を、主に時制の解釈を中心に、ディスクールをめぐる理解の違いから解き明かした。吉村は、バンヴェニストがボードレール固有の詩的言語をどのようなものとして構想しているかについて考察し、ボードレールのモデルニテの詩学との接点

を明らかにした。3氏の発表と質疑応答の結果として、バンヴェニストが詩的言語と呼ぶところの、ボードレールに固有の詩学の姿が多角的に照射されることとなったように思う。以下3氏の発表の梗概を記す。(以上文責中島淑恵)

バンヴェニストが『一般言語学の諸問題』第一巻を出版した翌年にあたる1967年、ロラン・バルトの編集による『ランゲージ』誌の第12号に「言語学と文学」というテーマが企画され、バンヴェニストにも論文の寄稿が依頼される。バンヴェニストは、以前から関心を寄せていたボードレールの詩的言語論を執筆すべく、主に『悪の華』を対象としてメモを作成していくのだが、論文は未完に終わる。この時期、バンヴェニストは他にも多数の論文執筆を抱えていたため、ボードレールについての関心は抱きつつも、言語学の研究に専念したのだと考えられる。さらには1969年、バンヴェニストは失語症に陥り、1976年に死去するまで執筆活動はほとんど行われなかったため、結局、ボードレール論は未完成のまま、その他の草稿とともにフランス国立図書館に保管されることになった。その後、この「ボードレール論」の草稿が研究されることはほとんどなかったが、2008年にクロエ・ラプランチヌが提出した博士論文において扱われ、2011年には同氏により、この草稿が『ボードレール』と題して出版されるなど、近年様々なコロックや論文集が企画されてきている。

しかしながら、バンヴェニストがボードレールのどの版を用いていたのかについては明らかにされてこなかった。発表者による調査の結果、Baudelaire, éd. Samuel Silvestre de Sacy, Club du meilleur livre, 2 tomes, 1955であると特定できた。この版の特徴として、『悪の華』とその他の詩篇を収録した第4部の冒頭に、序文としてボヌフォワによるボードレール論が付されているという点がある。バンヴェニストは草稿の中でこの序文に注目し、「ディスクールについて(略)ボードレールをユゴーと区別することは出来ない」というボヌフォワの判断について、批判的な態度で言及を行っている。両者の意見は一見大きく食い違うようだが、それは両者にとってのディスクールの概念そのものが違うためであり、この点を整理することで両者のボードレール論の本質が見えてくるだろう。

ボヌフォワにとってのディスクールは、伝統的な文学ジャンルとしてのものである。レトリックを駆使した雄弁な演説で聞き手に主題を信じ込ませるディスクールは、信仰を失った世界においては「死」という全ての価値を無に帰す存在を隠した上でなければ何も語る事が出来ず、従ってディスクールはもはや欺瞞でしかない。しかしボードレールは「死」そのものをディスクールの主題にしたことで真実を語ることを再び可能にしたのだとボヌフォワは言う。一方、バンヴェニストが同じ語によって論じているのは、純粋な発話形態に限定されたディスクールである。ボヌフォワがボードレールの豊饒さを「死」という一点へと還元してしまうのに対して、バンヴェニストは詩的ディスクールが持つイメージの喚起力に注目し、ボードレールの詩的テキストが持つ豊饒さを

そのまま受け入れつつ論を組み立てることを模索する。サルトルのボードレール批判の後、リシャールは『詩と深さ』の中で「幸福なるボードレール像」を示そうとしたと述べているが、バンヴェニストもその姿勢を共有していると言えるだろう。(廣田大地)

バンヴェニストのボードレール・メモには、『悪の華』における時間観や時制、特に未来形に関する関心が色濃くうかがえる。彼の時制論 *Les relations de temps dans le verbe français* (1959) (以下、「時制論」)の基盤となっている時間観が論じられるのは、6年後に発表される *Le langage et l'expérience humaine* (1965) (以下、「時間論」)においてであるが、ボードレール・メモが書かれたのは、その2年後の1967年頃である。したがって、その時間や時制への関心において、この三者は密接に関連したものである。

「時間論」によれば時間には、物理的時間、クロノス的时间、言語的時間の3種類がある。物理的時間は均質に一樣に流れる時間、クロノス的时间はその上に各出来事が位置づけられるカレンダー的な時間、言語的時間は話者の発話行為を基準とする時間で、言語との関係で問題となるのは後二者である。一般的には、時間としてまずクロノス的时间がイメージされやすい。しかし、人間の時間把握の根底はむしろ言語的時間であり、クロノス的时间はこれが発話行為の現在から切り離され、社会化および抽象化された概念にすぎない、というのがバンヴェニストの主張である。したがって、「時制論」における *discours* と *histoire* という発話行為の二分法は、言語的時間とクロノス的时间にそれぞれ対応するものであることが了解されよう。しかし奇妙なことに、彼の言語観にとって最重要なはずの未来や現在、また未来形や現在形については、「時制論」においても「時間論」においても、実はあまり論じられていないのである。

他方ボードレール・メモにおいては、バンヴェニストのもつばらの関心は未来や未来形である。ボードレールにとって未来形は、未来の出来事を指示するというよりも、むしろ表現者の種々の主観陰影を表明するものとしてあった。また現在は、過去と未来を分かち点的なものにとらえている。このことは、ボードレールにおいて時間は言語的時間としてとらえられていたこと、少なくともバンヴェニストはそう解釈していたこと、を示すものである。過去の出来事もまた、あくまで作者の回想とその表現行為によって現在時に成立するものに過ぎない。バンヴェニストが『悪の華』の未来形に見ていたものは、近年の文法化研究によっても根拠づけられよう。つまり、言語的時間がまずあり、ここからクロノス的时间が派生してくるという彼の主張が、諸言語の通時的観察からも裏づけられるのである。

バンヴェニストはボードレールに、言語的時間、および時間性の源としての主観的情意性を見ようとしていたのである。(阿部宏)

バンヴェニストにとって「詩」はどのような言語の様態なのか。彼によれば、日常的な言語行為はたえず新しい要素をはらんで更新される一種の（再）創造であり、予測不能な世界や他者とのかかわりという側面をもっている。バンヴェニストにとっては、このように日常的ランゲージュのなかに潜在的な創造性が想定されうるかぎり、詩的ランゲージュはけっしてその「外」にあるものではない。とはいえ、さらにバンヴェニストによれば、詩的ランゲージュは「日常的ランゲージュとはべつの意味作用の様態」をもつ特別なタイプのランゲージュであり、「詩において語はもはやソシユールの意味での記号ではない」。詩人は「語の新たな、そして自由な組み合わせ」を作りだすたびごとに、「新しいセミオロジー」を創造するのである。

バンヴェニストは、抒情詩のなかにあらわれる事物を「エモーション」と関連づけ、そのエモーションの「必然的な媒介物」として「イメージ」を措定し、最後に「詩人のランゲージュ」とは *langage iconique* にほかならないのだと断ずる。かならずしも自明とは言えないにせよ、少なくともこれが、詩的ランゲージュとは何かを解き明かすためにバンヴェニストが練りあげつつあった重要な概念装置であることはまちがいない。さらに「内的ランゲージュ（内面のランゲージュ）」という概念が、おそらくバンヴェニストにとっては詩的ランゲージュのある本質的な次元を構成している。*Dernières Leçons* における「エクリチュール」概念との重なりという問題も興味ぶかいが、ここでは「内的ランゲージュ」である詩は「深い真実」を明らかにするディスクールの形態であり、「詩人はわれわれに真実を教え、現実をあらわにする」のだという点にとりわけ注目したい。「真実を教え、現実をあらわにする」詩、それこそがバンヴェニストのいう「ボードレールの顔をした」詩だ。そうした詩への特別な関心のなかに、彼の理論的探究と不可分なかたちで、その倫理的要請があぶりだされている。こうして詩は「内面性のランゲージュ」であることを通して「深さ」を言葉の表層に露呈させる。そしてバンヴェニストが好んで記す「深い存在」、「深い裸形」、あるいは「存在の内面性」といった一連の言葉は、ボードレールが「火箭」でいう「生の深さ」と共振して、バンヴェニストによる詩人の理解が、それこそきわめて深いところにまで達していたことを、われわれに予想させる。（吉村和明）

Le moment *Hiroshima mon amour*
— à l'occasion du centième anniversaire de Marguerite Duras

Coordinatrice : Mirei SEKI (Université Meiji)

Intervenants : Yann MÉVEL (Université du Tôhoku),

Midori OGAWA (Université de Tsukuba)

2014 étant l'année du centième anniversaire de la naissance de l'écrivain et le 55^e anniversaire de la sortie du film *Hiroshima mon amour*, fruit d'une collaboration entre Duras et Resnais, nous avons souhaité vous inviter à redécouvrir l'œuvre de Marguerite Duras, ouverte plus que jamais à des approches nouvelles et pluridisciplinaires. Pour commémorer ces deux événements, nous souhaitons, dans le lieu même où s'est déroulé le tournage du film, consacrer notre table ronde à une réflexion sur *Hiroshima mon amour*, le premier scénario durassien. Duras a eu une activité prodigieuse en tant qu'écrivain, scénariste, réalisatrice, metteur en scène, et même journaliste, pendant plus de cinquante ans, depuis *Les Impudents*, publié en 1943, jusqu'à sa mort en 1996. Dans cette carrière unique et particulièrement variée, *Hiroshima mon amour* (1960), texte charnière d'une importance capitale, nous semble témoigner d'une aspiration à d'autres modes d'expression.

Yann Mével s'est penché sur le contexte dans lequel a été écrit le scénario d'*Hiroshima mon amour* comme sur le texte lui-même. Il a montré que le travail de Duras, en étroite collaboration avec Resnais, l'a amenée à se situer à la croisée des arts et des genres, et par là a pu avoir un effet de catalyseur sur son œuvre. Midori Ogawa s'est interrogée sur le thème de la catastrophe qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre durassienne et qui demeure actuel en ce début de XXI^e siècle. Duras, comme le prouve aussi *La Douleur* (1985), ne s'est jamais éloignée du problème de la survivance. Mirei Seki a proposé d'éclairer le changement du style durassien après *Hiroshima*, en tenant compte de la récurrence du même motif. Ces trois interventions, qui sont résumées ci-dessous, ont voulu clarifier l'évolution de l'œuvre durassienne, romanesque et cinématographique, avant, pendant et après la création d'*Hiroshima mon amour*.

Pour son scénario d'*Hiroshima mon amour*, Resnais incite Duras à « [faire] de la littérature », mais dans la mesure où, il en est convaincu, Duras, comme les écrivains avec qui il a précédemment collaboré, possède des « qualités dramatiques » qui lui permettront instinctivement de créer des « images cinématographiques ». Selon lui, les romans de Duras sont « très spectacles », dans le sens où ils suscitent un « mouvement dramatique », par lequel le lecteur oscille entre sympathie et antipathie à l'égard des personnages. Il s'agit, cependant, pour Resnais d'aller à l'encontre de la structure du drame psychologique. Celui-ci prend moins pour objet la psychologie que l'inconscient, qu'il considère comme « du spectacle. Peut-être comme le spectacle fondamental » (in J.-M. Clerc, *Écrivains et cinéma*, P. U. de Metz, 1985, p. 308 et 313). L'une des idées premières de Resnais est que le film envisagé mettrait en scène des « personnages qui ne seraient pas des héros, qui ne participeraient pas à l'action, mais en seraient des témoins (...) » (in R. Ravar éd., « *Tu n'as rien vu à Hiroshima!* », *Un grand film, Hiroshima mon amour*, Bruxelles, 1962), se souviendraient de l'événement tragique ou « l'éprouveraient pratiquement » (in *Cinéma 59*, n° 38).

Par son architecture en cinq parties, qualifiées d'« actes » par Resnais et Duras au cours de leur travail, le scénario d'*Hiroshima mon amour* renvoie ostensiblement à la tragédie, tandis que ce qui est qualifié d'« histoire de quatre sous » pourrait relever du mélodrame. Un lexique proprement théâtral ou commun au théâtre et au cinéma intervient parfois dans le scénario. Dans la correspondance de Resnais à Duras, depuis le Japon, s'exprime à l'occasion son souhait d'« accentuer [un] côté théâtre ». Commune à Resnais et Duras est l'intention de prendre l'opéra pour modèle. Une didascalie relative au début du dialogue souligne le fait que le ton à adopter est celui du récitatif. Que les voix soient qualifiées de « mates » ne met pas en cause la portée incantatoire du discours : confiance est faite au texte lui-même, sans que le jeu de l'acteur n'intervienne. De ce point de vue se trouve préfiguré le travail de Claude Régy sur *L'Amante anglaise* notamment : selon lui, comme pour Duras, le fait de « s'absenter du texte » favorise chez le spectateur le travail de la mémoire et de l'imagination. C'est là surtout suggérer qu'est en germe dans *Hiroshima mon amour* la conception du théâtre que Duras défendra dans les années 1980 : « (...) faire du théâtre lu, pas joué. Le jeu enlève au texte, il ne lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la présence au texte (...) » (*La Vie matérielle*). Si, comme Duras le pense, « tout est littérature », alors un scénario mérite d'être lu, jusque dans ses didascalies, qui peuvent donner lieu à un travail stylistique, comme celles de *Savannah Bay*, dans les années 1980.

À bien des égards, le travail accompli par Duras sur *Hiroshima* aura pu avoir sur son œuvre l'effet d'un catalyseur, dans le sens où il aura moins provoqué une modification

qu'une accélération du processus créateur. Dès *L'Amante anglaise*, Duras aura trouvé la formule d'un théâtre intérieur, mental, sans représentation, et par là convoquant l'imagination du spectateur.

« Entre la catastrophe et la survivance : sur *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras »

Midori OGAWA

Dans *L'Été 80*, Marguerite Duras écrit : « La fin du monde, c'est la bombe atomique ». Ainsi, le thème de la catastrophe restait-il le centre des préoccupations de notre écrivain. Dans ses premiers romans, le thème de la catastrophe apparaît de manière explicite : elle y déploie son double sens – le sens de la « chute » dans un poème ou dans une tragédie et celui d'un accident sinistre –, désireuse de faire coïncider l'événement malheureux avec la fin de l'histoire, comme dans une tragédie grecque.

Or, il n'y a rien de tel dans *Hiroshima mon amour* (1959) où, paradoxalement – *paradoxalement* puisque le sujet est de prime abord programmé à travers un titre si connoté –, la catastrophe demeure latente, voire absente d'un bout à l'autre du récit, sauf du fait de l'impact plus ou moins fort et lointain d'une catastrophe passée qui revient sous la forme d'images de l'Histoire. En effet, dans ce film d'une rare qualité, le cinéaste Alain Resnais et la scénariste Marguerite Duras ont œuvré ensemble *contre* la représentation de la guerre ou celle de la bombe atomique, une image si répétée et déjà usée.

Resnais a donné à Duras, encore débutante dans le domaine cinématographique, cette recommandation : « Faites de la littérature et oubliez la caméra ». Quant au cinéaste prêt à se lancer dans son premier long métrage de *fiction*, il a dû beaucoup écouter sa scénariste. On peut effectivement entrevoir des traces de leur collaboration, et c'est ce que proposait de voir Midori Ogawa. Selon elle, tirant au maximum le potentiel *littéraire* du scénario durassien, Resnais cherche à mettre en scène la part inconsciente du texte. L'histoire inventée par Duras – une rencontre à la fois banale et inouïe de deux individus sur une terre déshumanisée (ce thème se répétera dans la fameuse histoire d'*Aurélia Steiner*) – a pour cœur le drame de la ressouvenance, déclenché par une remontée vers le passé de l'héroïne. Par rapport à ce procès quasi proustien de la réminiscence, Resnais recourt à une mise en scène autrement complexe. En effet, Resnais choisit une organisation temporelle *circulaire* et non linéaire – c'est ce que Midori Ogawa a appelé « survivance » – de sorte que les traces du passé viennent perturber le temps présent avant même que ce retour du passé – le récit fait par la Française dans la seconde partie du film – vienne défigurer définitivement le visage du présent. Dans ce temps fantasmagorique, l'événement se trouve effacé au profit de la sensation douloureuse d'avoir été *autrefois* meurtri.

Dans *Le Vice-consul* paru en 1966, l'écrivain fait dire à son personnage fétiche

Anne-Marie Stretter : « Je crois qu'il faut que vous pensiez à une chose c'est que, parfois... une catastrophe peut éclater en un lieu très lointain de celui où elle aurait dû se produire... vous savez, ces explosions dans la terre qui font monter la mer à des centaines de kilomètres de l'endroit où elles se sont produites... ». Effectivement, Duras a passé à une autre étape de la littérature de catastrophe.

« L'évolution stylistique des œuvres durassiennes — avant et après *Hiroshima mon amour* »

Mirei SEKI

Avant son premier film, *La Musica* (1966), *Un Barrage contre le Pacifique* et *Moderato Cantabile* avaient été adaptés par d'autres réalisateurs, René Clément et Peter Brook. Mais le premier véritable engagement cinématographique de Duras a été la rédaction du scénario d'*Hiroshima mon amour*, proposé par Resnais qui avait vu son adaptation du *Square*. *Hiroshima* lance ainsi le premier pas durassien dans un nouveau champ artistique. La caractéristique probablement la plus marquée du film consiste à l'art bien travaillé du déroulement discursif entre les personnages et à l'effacement, en quelque sorte, du temps chronologique qui empêche normalement le libre va-et-vient entre les situations présentes et les scènes rétrospectives.

Hiroshima, qui donne à voir un présent influencé par un passé traumatisant, se passe dans un lieu de la survivance après la catastrophe, où les personnages essaient de se reconstruire. Riva et le Japonais lui-même doivent faire face à un passé douloureux. Ils tentent, à chaque moment, de résister à l'oubli, sinon à l'effacement complet de ce passé difficile à surmonter. Après son premier engagement cinématographique, le thème de revivre le temps vécu fait état de problème majeur pour la création durassienne. Cette attitude d'aménagement vis-à-vis de ce qui reste pourrait aussi expliquer la persévérance de la réécriture du même motif dans les textes de Duras. Celle-ci, après *Hiroshima*, va souvent se livrer à la rédaction d'une série de versions à partir d'un thème. L'expérience cinématographique pousse l'écrivain à retravailler ses films pour arriver à une autre forme, l'incite à adopter un autre mode d'expression.

Les œuvres de Duras mettent en cause la genèse de l'écrit, sinon celle de l'histoire, comme si l'écrivain lançait son premier pas vers chaque œuvre en faisant appel à toute sa carrière antérieure ou à tout son passé. Comme Midori Ogawa l'a fait remarquer, il n'y a plus de cause ni de résultat, mais peut-être l'angoisse reste-t-elle, que l'écrivain ressent avant la naissance ou la reprise de chaque œuvre.

文学は知をどのように取り込むか

コーディネーター：梅澤 礼（日本学術振興会特別研究員 PD・慶應義塾大学）
パネリスト：松村博史（近畿大学）、和田光昌（西南学院大学）、
小倉孝誠（慶應義塾大学、司会）

文学、とりわけ小説ジャンルは、本来的にはその外部に位置するさまざまな知の言説を摂取し、それと共振し、時にはそれと干渉作用を起こす。その知は宗教、法律、歴史、自然科学、医学など多様な領域に属しており、文学がどのような知と特権的な関係を切り結ぶかは時代によって、作家によって異なる。19世紀の小説は、そうした知の言説をきわめて意識的に取り込むことで表象の可能性を広げ、社会と深く関わり、新たな主題を開拓していった。本ワークショップでは、何人かの作家を具体例にとりながら、文学がどのような知の言説を、どのような様式で取り入れ、それによって文学表象がどのように変貌したかを考察すると同時に、その文学表象をつうじて知が社会の中に普及していく可能性についても問いかけようとした。

以上のような基本認識に依拠しながら、当日は司会役の小倉がワークショップの趣旨とねらいを説明した後、三人のパネリストがバルザック、ユゴーとシュー、そしてフロベールにおける知と文学言説の関係を論じた。これらの作家以外にあっても、文学と知は多様で、複雑な関係を有しているはずである。そしてこの問題は文学研究のテーマであると同時に、一時代の集合表象を問う文化的な課題にもつながっていく。発表の後は、聴衆とのあいだに生産的で活発な質疑応答が展開したことを言い添えておきたい。以下に、各パネリストが執筆した発表概要を掲載する。（小倉孝誠）

公衆衛生学とパリへの視線

松村博史

松村は、19世紀前半に新しい学問として生まれ変わった公衆衛生学が、人間や都市に向けられる視線にどのような変革をもたらしたか、さらにそれがバルザックの小説世界とどのような関係にあるかを考察する。ここではとくにパラン＝デュシャトレ（1790-1836）の著作を取り上げ、それをバルザックの作品と

比較する。それは衛生学者から作家への「影響」というよりもむしろ、二人がパリに向ける視線の「共通性」を探ろうとする試みである。

個人の健康を環境の面から科学的に捉えようとする公衆衛生学は 19 世紀に大きく発展した。パラン=デュシャトレはこの学問のパイオニアと言える存在である。彼の代表作としては『パリの下水道論』(1824)と『パリにおける売春について』(1836)が知られるが、一見かけ離れた主題に思われる「下水道」と「売春」を扱ったこれら二つの著作には、都会の目に見えない場所、しかも嫌悪される場所にあえて入り込み、全てを観察するという視線が見られる。これは同時代の病理解剖学とも共通する考え方であり、パランのパリに対する視線には、この時代の解剖学的思考に通じる「潜入の美学」が見られるのである。

一方バルザックは、パラン=デュシャトレの著作に出会う前から、この公衆衛生学者と共通するような視線をパリに向けていた。彼の作品においては、貧民街や、汚くおぞましい通りが描かれる。『禁治産』におけるフアール通りや、『二重家庭』におけるパリ市役所境界の描写がその例だが、そこでは解剖学者さながらに、そうした近寄りたがい境界に潜入していくという視点の移動を見出すことができる。また『フェラギュス』という作品の冒頭において、小説家はパリを巨大な娼婦に喩え、この大都会を観察することが娼婦の細胞組織を解剖するようなものだとしている。

また『人間喜劇』の中には、バルザックが直接的にパラン=デュシャトレに言及していると思われる箇所もある。一つは『老嬢』で、そこでは登場人物の一人の少女に関連して、パランの『売春論』に言及しているらしい記述がある。もう一つは『娼婦盛衰記』であり、そこでバルザックは不道德とされる主題をある医者が勇敢にも手がけたとしているが、これはパランの本質をよく捉えた見解である。バルザックはこの研究が死によって不完全に終わったと批判しているが、彼が作品で行っている娼婦の内面描写はもちろん公衆衛生学ではなく小説の領域に属するものであろう。

公衆衛生学者パラン=デュシャトレと小説家バルザックのパリへの視線を比較すると、そこにはパリのあらゆる境界、あらゆる階層の人々を虚心坦懐に観察し、社会の病理を正確に描写しようとする視点が共通している。バルザックはやがて、「戸籍簿と競争」して社会全体を描く方向に向かうが、彼の作品の中にパリの知られざる病巣に向けられた目は存在し続ける。

奇形学、犯罪学、そして文学

梅澤 礼

文学はときに、学問そのものだけでなく、学問に対する関心や、ときにはステレオタイプのようなものさえも反映する。梅澤は、シューとユゴーの作品に、

奇形学への関心がどのように活かされているのかに注目した。

古代ギリシャにおいては、母親の子宮の形がときとして子どもを怪物にすると言われていた。こうした迷信めいた「怪物学」は近代に入ると飛躍的に発展し、1832年、イジドール・ジョフロワ＝サンティレールは「奇形学」を打ち立てた。1835年のシャム双生児の来仏は、この奇形学を一般に広めることとなった。

同じころ、フランスでは骨相学が最盛期を迎えていた。骨相学会員たちは、おもに犯罪者の頭蓋骨に注目し、そこに犯行が予告されていたかのような報告をしていた。そんな彼らが奇形学に興味を示さないわけがなかった。会員の中には、犯罪の原因は身体の奇形にあるとする者や、犯罪自体を精神の奇形だとする者まで現れたのだった。

シューの『パリの秘密』(1842-43)には、犯罪者を父親に持つ「跛行で奇形」の非行少年、トルティヤールが登場する。身体の奇形と精神の奇形が同居するこの少年には、一般化され犯罪と結びつけられた奇形学が反映されている。しかしそのトルティヤールは、作品中、つねに穴やくぼみの中で生活している。こうして穴に身をちぢこめているからこそトルティヤールは身体的にも精神的にも *tortillé*、ねじ曲がってしまったのだということを示している。シューはほのめかしているのである。怪物性の原因を母親の子宮の形に求めた古代の概念を、シューが拭いきれずにいたことがうかがえる。だが子宮といっても、それはトルティヤールの名も知れぬ母親のものではない。この身体的・精神的奇形児を生み出したのは、いわば社会の子宮なのである。

ユゴーはといえば、『レ・ミゼール』(1845-48)の中で、隠語の怪物的な精神を描くことで犯罪者の精神を、隠語の怪物的な身体を描くことで犯罪者の身体を想起させようとしている。しかしユゴーによれば、隠語がこうした怪物性を有しているのは、社会の最下層にある泥の中で生きているためである。つまり隠語の、ひいては犯罪者の怪物性の原因はやはり母胎の形にあるのだということであり、ユゴーもまた伝統的な怪物性の概念を抱き続けていたことがわかる。だからこそユゴーは、隠語(犯罪者)の身体や精神ではなく、隠語(犯罪者)を抱える社会自体を「奇形」と呼び、その治療を強く要求するのである。

1830年代、奇形学は一般化された。その一部を犯罪学は取り入れ、犯罪を個人の先天的な欠陥として捉えるようになっていった。その点において奇形学は、本来ならばシューやユゴーの作品とは相容れないものだったのだろう。だが犯罪者個人の奇形ではなく社会の奇形を告発するために使われたことによって、奇形学は作品と矛盾するどころか、作者の主張と作品世界とに、より一層の空間的・時間的な深みを持たせることとなったのである。

和田は、フロベール『ブヴァールとペキュシェ』における、知の受容と語り
がテキストのレベルで一体化した、独自の知の物語化のあり方について、生成
研究の立場から、児童教育のなかで骨相学に出会い、その教育への応用が検討
される場面から2箇所を取り上げて具体的に説明した。

第一の例は、骨相学を攻撃する医師ヴォコルベイユにたいして、ペキュシェ
が、その正当性を擁護する箇所である。対話によるこの医学論争において用い
られる論拠が、ほぼすべて、擁護も攻撃も、ともに19世紀初頭に刊行された浩
瀚なパンクックの『医学事典』から取られていることは読書ノートから容易に
確認されるが、用いられた項目は同じではない。ペキュシェの発言は、骨相学
の創始者ガルとその弟子シュプルツハイムの執筆による「脳」の項目から、ヴ
ォコルベイユのものは、ベラルー、ド・モンテール、デルピなど、骨相学に
懐疑的な立場のものによる「頭蓋観察」や「器官観察」の項目から取られてい
る。擁護と攻撃の両陣営のことばをほとんどそのまま再現して繰り広げられる
2人の対話は、19世紀初頭のフランス医学界における骨相学の知をめぐる対立
の、物語化された正確な表象とみなすことができる。

第二の例は、しかし、『ブヴァールとペキュシェ』における知の物語化が、特
定の時代の特定の場における対立の正確な表象にとどまるわけではないことも
示している。それは、骨相学を児童教育に応用した「精神矯正院」の創設を2
人が夢見る場面に関わる。彼らの夢の理論的前提となる「一つの本能は、つね
に二つの部分、善いものと悪いものに分けられる」という一文は、読書ノート
には見当たらない。しかし、下書きを読むと、頭蓋観察に飽きた彼らが、骨相
学にたいする疑念を表明する箇所への加筆にその原型があることが確認される。
もともと骨相学という知への疑念として書かれていたものが、最終的に、教育
への応用可能性として提示されている。これは、知の物語化の過程そのものか
ら生じる、ある種の批判であり、文の生成過程に内在する知の批判的受容であ
る。ここに、『ブヴァールとペキュシェ』に特有の、知の統辞論的批判とも言う
べき次元が見られるのではないか。

哲学者が語る複数のマラルメ像

コーディネーター：坂巻康司（東北大学）

パネリスト：立花 史（早稲田大学非常勤講師）、森本淳生（一橋大学）

象徴主義を代表する詩人ステファヌ・マラルメは特に 20 世紀後半以降、文学者のもとより、数多くの哲学者によって飽くことなく言及されてきた。彼らはそれぞれ独自の発想からマラルメに接近し、自分たちの思想の主要な糧にして来たが、一体、なぜ彼らはこれほどまでにこの詩人に魅了されたのか。このワークショップでは、その中から 3 人の哲学者を採り上げ、その思想においてマラルメの思想がいかなる形で反映されることになったのかについて分析を試みた。

ワークショップではそれぞれの哲学者におけるマラルメ理解の仕方がいずれも独創的なものであることが示されたように思われる。マラルメ研究の領域において、今回の様に複数の哲学者の思想との関連を対比的に論じるという試みはあまり類例がない。その意味では試験的な企画であったが、今後に繋がる興味深い試みになったと思われる。

会場からは様々な質問が寄せられた。文学史における記述と哲学者のマラルメ理解の相違、デリダとリシャールの方法論の違いへの問いかけ、クリステヴァにおけるマラルメ理解についての評価など、意義深い質問が多く、このテーマに対する研究者の関心の高さを窺い知ることができた。以下は各パネリストによる発表の概要である。

1. ドゥルーズにおける二つのマラルメ像

坂巻康司

坂巻はジル・ドゥルーズの哲学におけるマラルメ像の変化について考察した。ドゥルーズはそのキャリア初期を代表する著書『ニーチェと哲学』（1962）において、ニーチェとマラルメのテキストを比較し、そこに現れる類似的な記述を検討する過程で、後者の思想の不十分さを痛烈に批判し、結局は「ルサンチマンでしかない」という否定的な評価をマラルメに対して下していた。その後もドゥルーズは様々な著作の中でマラルメの名を挙げるものの、その評価は未決定のまま留まっていたように思われる。

しかしながら、ドゥルーズのマラルメに対する評価はその後期になって激変する。晩年の著書の一つ『巽』(1988)において、マラルメはライブニッツとならぶ「バロック思想の完成者」として称揚される。この肯定的評価はその後も揺らぐことなく、生前最後の著書『哲学とは何か』(1991)―ガタリとの共著となっているが、実際はドゥルーズが単独で執筆―においても自身の思想を補強するかのようマラルメへの参照をドゥルーズは繰り返している。ドゥルーズはなぜこのようにマラルメへの評価を大きく変えたのであろうか。

一説にドゥルーズ後期の思想はガタリに大きく依存しているとの見方もあるが、執筆の経緯を見る限り、マラルメへの肯定的評価はドゥルーズ自身のもので見て間違いはない。また、ドゥルーズ自身の思想が変化していく中で、マラルメへの評価を能動的に変えて行ったということも十分に有り得る。もっとも大きな可能性は、マラルメ研究が飛躍的に進展して行く中で、ドゥルーズはマラルメへの評価を変えざるを得なかったということだろう。マラルメのイメージが、1950年代以前に知られていた「密室に閉じこもる錬金術師的な詩人」というものから、1970年代以降に明らかになる「数多くの芸術家と交際し、政治・社会に対して積極的に発言を続け、〈現在〉という時間・空間において絶えず移動を続ける詩人」というものへと変貌した際、ドゥルーズはもはやその思想を否定することはできなくなったのではないか。さらに言えば、否定していたマラルメを肯定することで「肯定としての思想」たる自分自身の思想をドゥルーズは完成させたのではないか。

この問題は簡単に結論付けることは難しいが、20世紀を代表する哲学者であるドゥルーズが、その死の間際までマラルメに拘っていたことは疑いえない事実である。

2. デリダとマラルメ

立花 史

立花は、ジャック・デリダのマラルメ像を論じた。1969年発表の「二重の会」の内容が中心となるのは言うまでもないが、すでに63年の「力と意味作用」の段階でJ-P. リシャールの『マラルメの想像的宇宙』(61年)に対して批判的言及がなされている一方で、74年には、「二重の会」のいくつかの論点を語りなおした「マラルメ」と題する短いテキストが、ある作家論集に寄稿されている。マラルメに対する言及はその後も続くが、ひとまずこの三つのテキストを念頭において、初期の十数年のデリダにとってのマラルメ像を考えるべく、次の三点を取り上げた(「二重の会」の分析は研究発表でおこなった)。

第一に、ミシェル・フーコーとの関係である。『想像的宇宙』刊行の3年後、フーコーは各方面の反響を総括している。それによればリシャールは、これま

での文学批評が漠然としか捉えていなかった「資料的集塊」を初めて明確に意識化し、それを取り扱う新たな方法論を打ち立て、これによって、人と作品とはまったく別の仕方、資料的集塊とその主体との独特の関係を描き出した。かくして『言葉と物』刊行直前のフーコーは、テーマ批評を、詩人主体と言語制度(ラング)の関係を転換した19世紀の言説の分析として読んでゆくと同時に、どこか『狂気の歴史』の身振りにも似て、リシャールの試みを、あらゆる分離以前への遡行としていささかロマンティックに称賛している。したがって「二重の会」は、リシャールとフーコーの双方に対して、デリダ自身の差異化の描線を今一度引きなおす作業だと考えることができる。

第二に、『想像的宇宙』の位置づけである。「二重の会」において同書は、そのテーマ概念が「現前の形而上学」に属するものとして、権利上の告発を受けると同時に、マラルメのテキストの分析を阻害するものとして、事実上の批判もなされている。従来この側面が少々過大に注目されて、もっぱら『想像的宇宙』は批判されるべきもの、「二重の会」はリシャール批判を展開したものとして読まれてきた節がある。しかし「力と意味作用」では、『想像的宇宙』とルーセの『形式と意味作用』は、文学批評の方法序説に値するものという高い評価もなされていた。そして「二重の会」のねらいは、「方法」の可能性を否定しつつも、文学テキストに対するデリダみずからの「手続き」を具体的に示すことなのである。

第三に、マラルメという主体の問題である。「二重の会」の結論のひとつは、マラルメは物事を描写する振りをしている(が実際には厳密な意味では描写をしていない)というものであり、作者マラルメという主体の役割が意外にも重要である。ただしデリダは、テキスト上の操作を、作者の現時的な意図に直結させず、意図の代わりに、例えば74年の「マラルメ」では、マラルメを通じて到来する何かという慎重な表現にとどめている。それゆえ描写の振りもまた、再記入の空間をある種の無意識と捉えるデリダ独特の主体概念を考慮する余地を残している。

3. ランシエールが語るマラルメ

森本淳生

森本は「ランシエールが語るマラルメ」と題して、ランシエールの近代文学論について『沈黙の言葉』や『文学の政治学』などを参照しながらふりかえり、ついで2014年5月に坂巻との共訳で刊行した『マラルメ——セイレーンの政治学』を中心に彼のマラルメ論について考察した。

ランシエールは19世紀以降の近代文学を、それ以前の古典主義的詩学(「文芸」と対比するかたちで特徴づけている。古典主義においては書くことと話す

ことが密接に結びついていたのに対して、近代文学では誰もが作家に、誰もが読者になりえ、言葉は確固とした宛先を失って「沈黙した言葉」、「彷徨する文字」と化す。同時にあらゆることが主題となりえ、特定の表現手段が特権化されることもない。近代のエクリチュールは「民主化」されるのである。しかし、こうしたエクリチュールの民主制は近代文学の条件ではあるが、それは同時に芸術言語と日常言語の差異を消滅させるから、文学を破壊する脅威でもある。ランシエールはこうした解体作用に対応する方策として、バルザックの『あら皮』冒頭でラファエルが連れて行かれる骨董店、『レ・ミゼラブル』でジャン・ヴァルジャンがマリウスを担いで通る下水道、『幻滅』でリュシアンが訪ねるパレ・ロワイヤルのギャラリーと雑踏などの例をあげ、そこに多種多様で雑多な事物のうちに社会の真実を読みとろうとする考古学的詩学の視線を読みとっている。とはいえ、こうした新しい詩学は近代文学の条件である民主的エクリチュール自体を解消してしまうものではない（そんなことになれば近代文学自体が消滅してしまうだろう）。近代文学とは、みずからの創出条件がみずからの解体条件でもあるようなエクリチュールによって、創出と解体のあいだでおこなわれる〈パラドクス〉あるいは〈矛盾〉の劇なのである。こうした観点からランシエールが挙げる特権的な作家がフローベールとマラルメである。フローベールが、凡庸な主題を完璧な文体で表現することで、たんなる凡庸とは紙一重で異なる次元に文学を実現させようとしながらも、結局は文学を成立させるはずの微妙な差異を消滅させかねなかったのに対して、マラルメは「とるにたりぬもの」を主題としながらも——その意味では「小屋掛芝居長広舌」は『ボヴァリー夫人』に近い位置にある——そこから〈イデー〉を現出させようようなテキストの制作を目指した。こうした観点から『マラルメ——セイレーンの政治学』は、マラルメがとりくんだテーマのほとんどすべてを取りあげて論じている。マラルメの詩をどのように読むべきか、といった問題から始まって、夢、象徴、典型、相、神秘といった存在のうちに穿たれる理念的（イデアル）なものを論じ、さらにドイツ・ロマン派やヘーゲルに言及しつつマラルメを19世紀の文学／美学思想のなかに位置づけ、また、フォイエルバッハ、サン＝シモン主義、ワーグナー楽劇などの補助線をひきながら、社会、宗教、政治の問題へと移り、最後は『賽の一振り』を取りあげて巻が閉じられる。ランシエールは130頁ほどの小著のなかにマラルメの思索と制作のさまざまな側面をとりあげそれらをたがいに照応させることで、マラルメ自身がテキストを通して生み出そうとしたイデアルな効果それ自体を、批評文として表現しえているのではないだろうか。本書の最大の意義はそうした点にあるように思われる。

啓蒙と演劇

コーディネーター：阿尾安泰（九州大学）

パネリスト：奥 香織（早稲田大学非常勤講師）、馬場 朗（東京女子大学）

啓蒙の強い光を浴びながらも、18世紀の演劇は、完成された古典主義演劇と新しい力に満ちたロマン主義演劇にはさまれ、くすんで見える。ただそうしたイメージこそ、現代の観点を無批判に過去に投影した18世紀像ではないだろうか。18世紀こそ、演劇がその影響力を前代以上に強め、様々な領域でその方法論が適用された時代である。演劇が展開したダイナミックな運動を考察してみたい。

感覚の知を表象する場、思考の場としての演劇

—マリヴォー劇における「恋の不意打ち」をめぐる—

奥 香織

かつてダランベールが書き記したように、マリヴォー劇の登場人物は、多くの場合、互いに惹かれ合っているながらその感情に気付かない。しかしながら、彼らを「観察する」ものはそれを知覚する（『マリヴォー氏への追悼演説』）。彼らは、身振りや眼差しによって認識や知覚の曖昧さを観客に露呈し、また理性によっては理解し得ない感覚の知を舞台上で表象する。マリヴォーは、視覚的な効果を考慮し、演劇という芸術形式ならではの手法で、人間とはいかなるものかを露わにするのである。本発表では、マリヴォーの喜劇に頻出する「恋の不意打ち」のテーマに光をあて、特に舞台上での言語と身体の関係性に注目し、啓蒙の萌芽期における「感覚の知を表象する場」あるいは「思考の場」としての演劇、その機能について検討した。

マリヴォーの二つの『恋の不意打ち』では、およそ冒頭から（少なくとも途中からは明らかに）主人公の男女は互いに惹かれ合い、相手の気持ちを知らながらもかわし合うという状況にある。そこでは愛が生まれ育つ様子が描かれるのであるが、登場人物たちは彼らの身に起きたことがなんであるのかを理解しないまま、物語が展開していく。予期せぬ「不意打ち」にあった登場人物たちは、言葉では抗いつつも、意に反して感情や欲望を露わにしてしまう。例えば

『恋の不意打ち その二』で主人公たちが「友情」という言葉を執拗に用いるように、マリヴォー劇ではしばしば言葉が仮面の役割を果たす。しかし、結局のところ、自らの表情や所作によってこの仮面は剥ぎ取られてしまう。一見すると仮面として機能している言葉も、俳優の身体、表情や身振りが伴うと本心を露呈する装置の一部となる。その効果は舞台上で真に機能し、登場人物たちが理性では抑制し得ないもの、あるいは理解し得ないものを視覚化してみせる。日常では表面化されない感覚の知をめぐる問いが、言葉と身体、そしてその差異を通して観客に示されるのである。

物語の主軸以外の部分においても、登場人物の意識をすり抜けてしまうような感情、感覚、欲望が、マリヴォー劇のテキスト内部に多く書き込まれている。例えば『恋の不意打ち』の冒頭では、女性への嫌悪感を示しながらも、レリオは無意識のうちに異性への関心を吐露してしまう。さらに、もう恋などしないと誓いながら知らぬ間に変化していく登場人物たちの姿は、時の流れの中で変わりゆく人間の姿を浮き彫りにする。人は本質的に移ろいやすいものであるが、そのことに意識的ではない。自らの変化に気付かない主人公たちは、作品全体を通して認識や知覚の不確実さを露呈することになる。マリヴォーは、俳優が俳優としての自己を誇示しない、役柄と一体化するような「ナイーブ」な演技を好んだが、それは、人間の感覚や知覚の曖昧さを露わにするのに必要な演技でもあった。感覚や感性が重視された時代に、マリヴォーは、日常では人間の意識から逃れてしまうような感覚の知を、演劇という枠組みを用いて巧みに視覚化してみせたのである。

「感性」の上演劇と変容する生成期の近代美学：ジャン＝ジャック・ルソーによるメロドラマ『ピュグマリオン』を巡って

馬場 朗

ジャン＝ジャック・ルソーが1762年頃執筆したメロドラマ『ピュグマリオン』（1770年初演）は、古代『変身物語』以来の女像に恋したピュグマリオンを巡る説話を近代的にそれも独自に変貌させた。ルソーのピュグマリオンは、ウェヌスをも自らの作品が凌駕したと己の才能を自覚する芸術家である。確かに、このメロドラマは、彫像生動化が、オウィディウス原典におけるウェヌスへの敬意というよりむしろ、画家アペレスに愛妾を譲るアレクサンドロスの逸話同様、完璧な女像を創造した彼の技の卓越さへの当然の「見返り（*récompense*）」であると明言した世紀初頭のド・ラ・モット（『諸芸術の勝利』（1700年初演）第五幕「彫刻」）以来の流れ、これに連なっていよう。しかし、ド・ラ・モット台本によるオペラ・バレエ第五幕のほぼ半世紀後の改作、ラモー（音楽）とパロ・ド・ソヴォ（台本）のアクト・ド・バレエ『ピュグマリオン』（初演1748

年)に、ルソーはこのメロドラマによって対抗せんとした可能性が強い。むしろそれは、ド・ラ・モットらのオペラ・パレエを包含する同時代フランス・オペラそしてこれと不可分な同時代の生成期にある近代美学をも徹底批判する「演劇性」実践であった。

本発表は三章から構成される。第一章では、このメロドラマにおけるルソー自身の自伝小説の試みとの関りを、今まで余り注目されてこなかった『文芸書簡』による同時代劇評に着目することで、改めて確認したい。第二章では、音楽劇でもあるこのメロドラマが孕む18世紀フランス・バロック・オペラのピュグマリオンイズムとの関りに着目する。この時期のフランス・オペラは、上記のルソーのメロドラマのそれとは異質な、古典主義的な「真実らしさ」を極限化した「驚異 (le merveilleux)」の詩学に基づいていた。そして、ルソーのメロドラマは、かかる「驚異」の特に視覚性・絵画性という基盤に対抗しつつ、正にオウィディウス以来のピュグマリオンイズム特有のある感性的契機を顕在化させる上演劇でもある。最後の第三章でこの独自の感性の上演劇たるルソー作品の孕む美学史・芸術論史的な意味を解明すること、これに本発表の分析の殆どが向けられる。そもそも、ルソーの若書きの喜劇『ナルシス』とのありうべき関係は、このメロドラマが特にジャン・ド・マン『薔薇物語』第二部の反視覚的ピュグマリオンイズムを引き継ぐことに深く根ざす。この観点から我々は、特にルソーの『ピュグマリオン』の台本(ルソーによるト書きの指示も重要となる)を検証しつつ、そこに触覚性重視の方向性が確かに存在することを明らかにする。かかる感性的契機こそは、絵画性を批判するルソーの(音楽的言語論を含めた)音楽論のみならず、(特に作者の創造過程の鑑賞者による触覚的追体験を介して)同時代ドイツのヘルダー(『彫塑』(1778年))の試みとも連動しよう。古典主義的「真実らしさ」にむしろ背反せぬかたちで視覚性に偏向しつつ18世紀に誕生したばかりの近代美学、これがルソーのメロドラマによって確かに退けられるのである。

可視性から逃れて

阿尾安泰

モーパッサンの怪奇的小説に『オルラ』という作品がある。何か不思議な者につきまといわれている気がする主人公はその相手を自分の部屋に封じ込め、正体を見極めようとする。灯りをつけて、鏡に映る姿に目をこらすが、何も見えない。恐怖の誕生の瞬間であるが、別の観点から考えてみよう。そこには可視性に基づく明証性からの離脱があるのではないだろうか。

フーコーそしてクレーリーに倣っていうならば、19世紀以降認識論の面で、ある変化がおこる。それ以前の時代では、見ることと語ることの間には連続性

が存在した。可視性が認識の基盤となっていたのである。事象を緻密に観察することで、確固とした知の体系を構築することができるという見通しが存在していた。逆に言えば、視線を逃れる要素がないように、まなざしを強化することに努力が払われた時代であった。その基盤の揺らぎを、モーパッサンの小説は示している。

ただ、ここでは、その変化を通して現代にまで至る認識の枠組みの成立を論じるのではなく、もう一度、可視性にもとづく知の枠組みと演劇との関係を考えてみたい。そうすることで演劇が、その領域を越えて同時代の様々な知的活動に提供してきた思考の装置が明らかになると思われるからである。

啓蒙の世紀は事象の奥底まで見抜くような視線の徹底化に努めて来たように思われる。小説においても、作者は描写を通じて、その筆致から逃れるものがないことを示し、そうすることで観察の鋭さを明らかにするとともに、読者の信頼を確保できると考えた。視線の働きは、医学の分野にも見られ、症状としてあらわれるものを見逃すことのないように努めることで、正確な診断が可能になると考えられた。

まなざしの運動は、ただ見ればいいというものではない。視覚に捉えられたものを、語りうるものとして構築しなければならないのである。そこに見ることと語ることが緊密にむすびついたこの時代のエピステーメーが存在する。その時、見るものと語るものをつなぐ装置としてあらわれるのがタブローである。視覚で捉えられた個々の映像は継起的な関連性のもとにつながられる。

演劇的な見取り図が、ここで介入してくる。タブローにもとづく美学こそ当時の演劇を導いていたものであった。個々の情景の連なりのもとに、立体的な演劇空間が現出する。視覚的な体験が重なっていく中で、情動的な舞台環境が生まれ、見る者を動かしていく。

この時代の知の空間はそうした運動と無縁ではなかった。逆に感情を喚起しようとする時には、この演劇から端を発する知的な枠組みに頼ることになった。だからこそ、ヴォルテールが冤罪に関する法廷闘争を行う時に、自らの行為を演劇的なものと重ね合わせたりしたのである。またフランス全土が揺れたルイ十五世暗殺未遂事件においても、その重大さを人々は演劇的な見取り図のもとに読み取り、事件を解説しようと努めた。このように可視性にもとづく知の体系構築において、演劇的な解釈格子はある種の安定感を与えることとなった。

Ⅲ 書評

フェルディナン・ド・ソシュール（松澤和宏校註・訳）『「一般言語学」著作集 I, 自筆原稿『言語の科学』』、岩波書店、2013年

評者：阿部 宏（東北大学）

現代言語学の基礎を築いたともいわれるソシュールの『一般言語学講義』（1916）（以下、『講義』）は、彼の講義に参加していた学生や彼自身の講義メモをもとに、彼の教え子でもあったバイイとセシュエによって編纂された死後出版の著作である。この強い影響の下に、プラハ学派音韻論、構造言語学、人文社会科学における構造主義が誕生することとなったが、言語学界や思想界における『講義』の存在感の増大に正比例するかのようになり、学生のノートやソシュールの自筆原稿、いわゆる『講義』原資料への関心が高まっていくことともなった。Phonème 概念に関するフレの論文、ゴデルの『一般言語学講義・原資料』、マウロのイタリア語版『講義』への詳細な校註、エングラの『一般言語学講義・校訂版』、小松英輔氏による一連の学生のノートの刊行などがそうである。この過程で、重要な指摘でありながら『講義』に盛り込まれなかった文言、逆に『講義』編者の勇み足的な記述などが様々に明らかにされた。

ところで、こうしたソシュール文献学も役目を終えつつあると認識されかけていた 20 世紀末の 1996 年に、ソシュール家の庭の温室から段ボール箱に入った大量の手稿メモが発見されたのである。これは、ブケの『一般言語学著作』（2002）としてまず活字化されたが、引き続いてドイツ語版（2003）、イタリア語版（2005）、アマケルによる第二のフランス語版（2011）が出版されることになった。

松澤氏のこの著作は、このソシュール新資料の日本語版である。また、やはり氏により全 4 巻が予定されている『フェルディナン・ド・ソシュール「一般言語学」著作集』の第 1 巻目という位置づけになっている。氏は上記の校訂本のすべてを参照し、ソシュールの削除、加筆、下線による強調の過程などを復元するのみならず、誤りに満ちたブケ版の要修正箇所をそのつど丁寧に指摘している。また、各断章の冒頭には内容理解の補助となる要約が掲げられた。しかし本書の最も評価すべき点は、上記の各版には見られない記述内容に関わる豊富な註を付していることであろう。一般読者には馴染みの薄いと考えられるサンスクリット語などの各語形についても、その意味や文法的説明を与えている。こうした校註の執筆は、膨大な知的エネルギーを要する作業であったろう。結果的に、この日本語版が最も徹底した校訂版となった。小林英夫氏による『講

義』の日本語訳も、世界に先駆けて行われたものであったが、本書もまた日本の学術研究レベルの高さをあらためて認識させられるような労作である。

『講義』では、シニフィエとシニフィアン、相対的・対立的・示差的・否定的な価値、記号の恣意性など、意味研究の基本的原理が提示されたが、これらはいくまで大原則であり、言語現象を実際に扱うにあたって必要となるよりミクロな分析の指針は提示されないままであった。『講義』は意味論を欠いている、と批判されてきた所以である。しかし、新資料はまさにこの意味の問題に正面から向き合うような内容である。言語と思维との関係、多義性、類義語、記号外の観念・文法的範疇などについて、種々の考察が展開されており、内容はきわめて興味深い。

不断に生成していく思考においては、その表現面においても、不安定さを免れ得ない。ソシュールの常として、同一概念に対して、用語の方が次々に置き換えられてしまう。編者が可能な限りの整理を試みたはずの『講義』においても、この傾向は隠し難く露呈してしまっている。しかし、これがソシュールのテキストの特徴であり、フロベールをはじめとする仏日の文学テキストの生成過程を研究してきた松澤氏を魅了し、ソシュール研究に駆り立てているのは、このソシュールの文体でもあるのだろう。

しかし、なぜソシュールは記号の意味的側面について、「概念」、「観念」、「思考」、「価値」、「パラソーム」など表現を次々に置き換えていったのだろう。またそれらのいずれにも満足できずに、ついにはシニフィエという造語を作らざるをえなかったのであろうか。過去分詞シニフィエは現在分詞シニフィアンと一体化し記号シーニュを構成する。つまり、この二項は音的にも不可分の連想関係にある。これは、任意の音連続に任意の意味が密接に対応している、というにとどまらず、対応する意味は一つしかない、という積極的な主張でもあろう。

上記の推測は、この新資料においてははっきりと裏づけられた。ソシュールは、語の多義性、本来の意味に対する比喩的意味、シニフィアンから独立した意味・文法的機能の存在を否定しているのである。

松澤氏の校註や訳者解題の一つの大きなポイントは、主体を欠いた「構成主義的」言語観と批判されがちなソシュールに、「主体」の回復を試みている点にある。上記のシニフィエ概念や主体性概念をはじめとし、本書が種々の論議を湧き起こすことを期待したい。

評者：片岡大右（東京大学大学院人文社会系研究科研究員）

宗教と政治が緊密な連携を解かれつつも相互作用を続ける中で形成されたヨーロッパ近代の歩みを、法と文学の絡み合いに焦点を当てて描き出すこと。本書の主要な目論見のひとつを、このように要約できるだろう。ポール・ベニシューのロマン主義研究に繰り返し立ち返り、またナポレオンの「軍事的天才」にシャトブリアンの「オルフェウスの天才」を対置してみせるマルク・フェマロリの議論に触発されながら（140-141）、著者は啓蒙の世紀から革命後の時代へと引き継がれた「ライクな聖職」の探求を跡づけ、「宗教から聖性を奪い返して身にまとった」（251 強調原文、以下同）文学者たちの営為のうちに、『カトリック教会の長女』というステータスの代替となるような『国民アイデンティティ』（312）構築の企図を認める。作家のこの「戴冠＝聖別（sacre）」を可能にした環境は、「ライクな公共圏」と名付けられる。18世紀フランスを特徴づける「文学的政治学」（トクヴィル／248）のもとですでに素描されつつあったとはいえ、「宗教的なものをめぐる公論の解放と自由化」（247）によってこの世俗的なスピリチュアリティの空間を決定的に開いたのは、続く世紀の幕開けとともに成立したコンコルダート体制であった。

1801年のコンコルダートはカトリックを「フランス人の大多数の宗教」とするにとどめ、この国際条約を補う国内法の整備によって、まずはプロテスタント二派を、後にはユダヤ教をも加えた四つの「公認宗教」の共存が制度化される。1905年の政教分離法がお払い箱にしたこの体制を、しかし著者は「先取りして『ライシテ』と呼ぶこともできる新しい制度」（レモン／240）として提示することで、一世紀後の出来事による断絶の相対化を試みる。コンコルダート体制は、同時代人の目には、時を同じくして制定された民法典とともに一對の「御影石の塊」を、すなわち「砂粒のようにバラバラになった個人をまとめあげる巨大なシステム」（206）のカップルを構成するものと映っていた。前者を過去の遺物、後者を今日に引き継がれる遺産とする単純な見方を離れ、19世紀の時代状況の中で捉え直すこと。それにより本書は、「ホメロスの老人」ポルタリスの手になる二つの偉業が、諸宗教の多元的共存の上位に立つ新たな道徳秩序の構築という同一の企図の二つの動力をなしていたこと、両者がいずれも、20世紀の世界を準備するとともに時代の要請の中で変容を強いられていったことを明らかにしていく。

民法典は、「国家の苗床」（ポルタリス／217）としての家父長制家族を中核に

据え、こうして制度化された父権的なジェンダー秩序のうちに、全国民を組み込んだ。そして文学は——古典悲劇の記憶を起草委員会の議論に持ち込んだ第一統領を通し、成立過程それ自体に寄与したことに加え(411)——、演劇において、また小説において、法典が前提とする社会像の文化的表現を提供していく。「人情も、民法も、みんなこっちの味方のはずだ」(223)——「父性のキリスト」にあの哀切な叫びを口にさせたバルザックはこうして、法典の「一大注釈書」(アルペラン/218)というべき『人間喜劇』によって、「『ナポレオン法典の国フランス』という国民アイデンティティの構築に貢献した」(219)。そもそも、コンコルダート体制が可能にした「ライクな公共圏」の中で活躍した当時の知的エリートの大方と同様、このバルザックもフローベールもモーパッサンも、国民文学の形成へと身を投じるに先立ち、法学部の学生として、ナポレオン法典と格闘していた(267-268)。19世紀とはまさしく、「民法と文学が社会を律した時代」(413)だったのである。

民法が宗教とともに社会に課した家父長的なジェンダー秩序は、それへの挑戦から生まれる「姦通の詩情」(268)を育んだ。こうして19世紀は姦通小説の世紀となるが、もちろんバルザックやデュマ父子は彼らの創作により、秩序への異議申し立てを意図していたのではない(403)。フローベールにあって、事態は一変する。「女子ども向きの宗教教育に仕掛けられた甘い罠」(401)に深々とハマり、「既製品の愛のマナー」(384)にとらわれたヒロインの冒険をアイロニカルに描き出す『ボヴァリー夫人』は、「姦通」の語にこの世紀がまどわせた「甘やかな憂愁」(268)に究極的な表現を与える一方、「性の境界をふみこえて漂流」するカップルが織りなす「虚構のジェンダー構造」(406)を立ち上げることで、民法と宗教と国民文学により支えられてきた「道徳」と「秩序」を壊乱してみせるのだった。

こうして、革命期から第二帝政期に至るまでの「宗教と文化の接点と相互浸透のプロセス」(27)を跡づけた後に、著者はライシテ確立の主要な舞台と目される第三共和政期の諸問題に説き及ぶ。まずは、民法典が規範化したジェンダー秩序の以後の変容に法的表現を与えると同時にそれを加速した、1884年の「ナケ法」について。1792年9月に合法化されつつも1816年に禁止された離婚を復活させるこの法は、結婚の解消不可能性に依拠した人間ドラマの構築を無効化し、姦通小説の時代に終止符を打つ(415-419)。そして1905年12月9日法の成立は、「国民のアイデンティティから宗教を決定的なかたちで切り離し」、「信仰生活の『私事化』という命題とセットになった『文化としての宗教』という命題」を浮上させた出来事として解釈される(433)。コンコルダート体制を覆したこの法は、そこですでに進展を見ていた「ライクな公共圏」——「宗教に管理されずに宗教を語ることが可能になった場」(430)——の形成を、さらに促したのである。こうして始まった20世紀が、「ナポレオン法典を解体する」

ラディカルな形象 (496) としてのプルーストのオデットを、あるいはコレットのレアを可能にする。流動的な、「運動体」としての市民社会を、『失われた時を求めて』の著者は万華鏡の比喻で語った (507-508)。すでに一世紀前にこの美しいイメージを与えられていた社会の現状への問いかけであるかのように、そして序章冒頭におけるアブダル・マリクの物語と対をなすものとして、本書は「同時に内部にいて外部にいる」存在 (533)、アジア・ジェバールの声を召還して閉ざされる。

偶然の巡り合わせから、本書が刊行されて間もない 2013 年 12 月、フランスでは *Romantisme* 誌がライシテ特集を組んだ (第 162 号)。巻頭言はこのように始まる——「『ロマン主義』誌が 19 世紀におけるライシテに一号を捧げるとするのは、読者を驚かしかねないことだ。」もちろん、私たちはフランスの読者の驚きをいささかも共有しない。カトリックを再国教化しつつも宗教多元主義を維持した復古王政期を含め、「1905 年 12 月 9 日法以前から、国家はライックなものであった」と言いうる次元をもつこと、ユゴーのうちに見出しうるような「神への、永遠の生への、魂の不死への信仰のしるしのもとに置かれたライシテ」は、その反教権主義にもかかわらず深く宗教的なものであり続けたこと——そこで第三共和政以前の時代とライシテとの意外な結びつきを説明して述べられることの大筋は、今日の私たちの 19 世紀フランス理解の基本的要素をなしているのだから。ひとりのフローベール研究者が制度改革と学問領域再編の切迫の中で身を投じた知的冒険は、日本でフランス文学を学び、研究し、愛好する私たちの目に映る 19 世紀の風景を一新して、かつてその点での理解不足を自他ともに認めるのが習いであった宗教と文化の関わりをめぐる諸問題を第一の関心事へと転じさせるとともに、さらなる探究へと誘っている。

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

cahier 15

編集 研究情報委員会

発行日：2015年3月31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