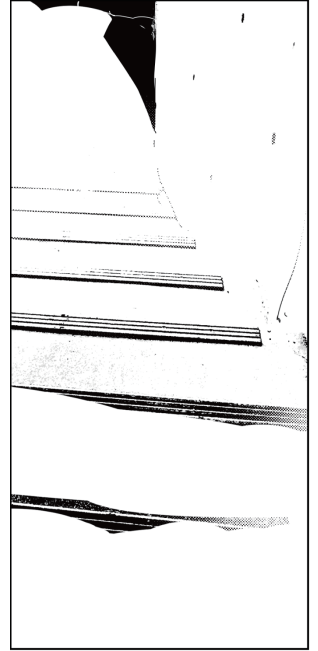
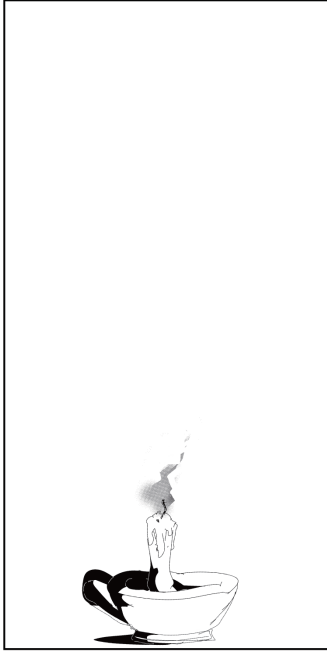


火の伝



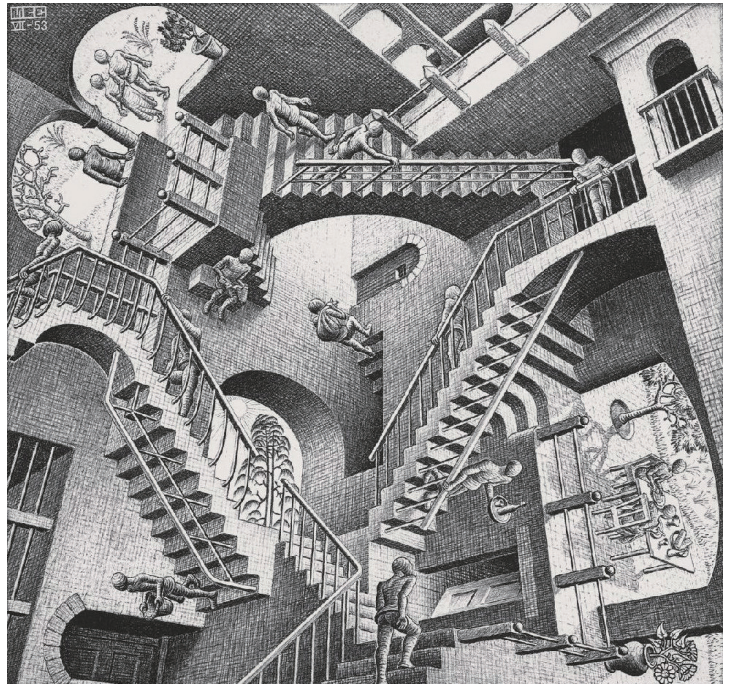
火を消すために降りる階段の雪に足もとをとられ、手の水はこぼれてしまったけれど、火はもう消えていて、それを伝えに戻ろうと
いまは階段へひき返している。

0

第ゼロ回 「フィクション」というフィクション

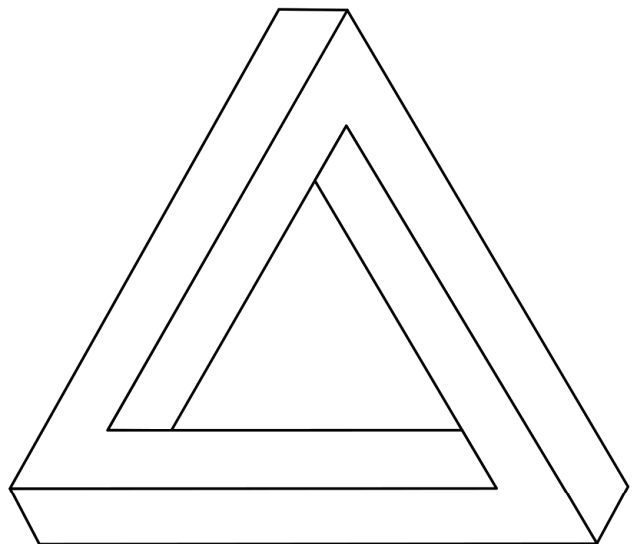
もちろんそれがリアリズムとは限りません。

M.C.エッシャーの代表作に《Relativity》があります。



M.C.Escher, Stairs, *Relativity*, 1953

大岩く いわゆる「不可能図形 (impossible figure)」であるペンローズの三角形をもとにした絵ですが、この二つには大きな違いがあります。



Penrose's Triangle, first created by Oscar Reutersvärd in 1934

大岩く それは、エッシャーの絵には、まともな三次元空間を描く具象絵画でもちいられるテクニックがちりばめられていることです。

相槌く 抽象的な図ではなく、具体的な情景になっていますね。でも空間としては成立しないから奇妙な印象になる。

大岩く 「ペンローズの三角形」では抽象的な面にあたる斜面が、エッシャーでは「階段」という、上り下りのアフォーダンス、またおおまかなサイズ感を想像できるモチーフになっている。人物も描かれていて、重力があるように感じられます。重力の方向は箇所箇所によって異なりますが、見ても一挙に把握はできない。各所に空けられた開口部にも外の様子が見えますが、それらは別々の方向に重力をもっています。でもそれらが「繋がっていない」からこそ、大きな空間の矛盾に直面せず、空間のおかしさを保留して見てしまう。階段や通路の各面に乗せられた陰の濃淡は、この「空間」に光があるような印象を与えます。しかし、この「不可能図形」が存在できる「(ユークリッド)空間」などありえない。

さらに注目すべきは、それぞれの階段につけられた線遠近法です。右側の階段がわかりやすいと思います。画面上端に最も近い段と、画面下端に最も近い段とで、線遠近法が効いていることがわかります。本来まっとうな空間を成立させないつもりなのに、線遠近法的な空間を思わせる「エフェクト」である「窄まり」を使っている。

《Relativity》はいかなるフィクションか。それは、幾何学的にありえない世界の「ふり」をするわけですが、しかし一見それが「ありえている」かのような印象を、光の演出や線遠近法の断片、そしてリアリズムによって作り出します。世界のフィクションは壊れているけれど、世界を仄めかせるエフェクトはある。エッシャーの別の絵《Waterfall》を見れば、「水の流れ」が、画面上を流れる目の動きをコントロールして、まるで「問題なく水が流れている」フィクションを幻視させるエフェクトとなっていることを示します。

相槌く 平行する二辺を「窄ませる」ことが、遠近感のエフェクトなんですか。それって遠近法じゃないんですか？

大岩く 線を窄ませていても、あまり立体感が十分に出ないデッサンを思い出してください。あれはつまり、エフェクトを使っているけれど、その配置や方向が適切でないから、ちゃんとした空間のフィクションが立ち上がらない。エフェクトが寄り集まってフィクションになるには、文法やルール、慣習にもとづいた組織化を経るわけです。でもエッシャーの場合は、遠近感や光のエフェクトと不可能図形とをあえてぶつけている。



実の報告」なのかというおおまかなカテゴライズより、個々に「作り物として、何かデザインされている」技術・特徴を感じ取るほうに、「雪火頌」では注目します。つまり、「ふり」「かのように (as if)」よりも、その「表象 (representation)」を可能にする「創作 (invent)」の技術を具体的に考えていきたい。



大岩< こうした特徴は、すでにさまざまな名前がつけてられています。「手がかり (signpost)」（ドリット・コーン）、「記号 (sign)」（ミカエル・リファテール）「痕跡 (index)」（ジャン＝マリー・シェフェール）など^{*8}。アン・バンフィールドやリファテール、シェフェールなどはその代表的なものを具体的に整理しました。たとえば、物語における過去形（過去時制）の使用は、過去のことを示しているわけではありません。これは「叙事的過去時制 (epic preterit、物語的過去)」と呼ばれます。

相槌< 「医者を探りを入れた後で、手術台の上から津田を下ろした。」⁹ という書き出しは、別にその話がかならず過去の出来事として語られているわけではない。小説の文では実際、過去時制と現在時制が混在しますね。

大岩< ただ、これらはいくまで文学において、それを「ノンフィクションの言葉」から区別する特徴に限られています。「雪火頌」では、文学に限らないフィクションの形式——アニメーションや映像、建築、コント——などにこのアイデアを広げたり、逆に特定のジャンルや形式を絞って考えたり——ライトノベル、新本格ミステリ、ホラー——します。

相槌< さまざまなジャンル・レベルで、固有のエフェクトと、それが組織するフィクションの形を考えられますね。

大岩< また、「ノンフィクションとの区別」にもそこまで拘泥しないことにしましょう。映画が生視界と異なることは、その内容如何より外のレベルで判断されているはず。アニメーションについて、実録映像との区別をそこまで論じる必要は、哲学的にはありますが、ここでは**芸術の技術**のほうにフォーカスします。つまり、アニメーションに特有の「生き生きとした動き」「キャラクターの存在感」など、それ独自の「フィクション」を成り立たせる技術や効果とは何か。

そのため、「フィクション世界」や「ふり」など、「非現実であること」にはあまりフォーカスしません。「虚構があるからフィクション的エフェクトがある」のではなく、「ばらばらのエフェクトがあって、それらが集まって構成されて虚

*8

Zitterberg Gjerlevsen(2016) Corn, Doritt(1990). "Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective". in *Poetics Today* 11.4 775-804

Riffaterre, Michael(1990). *Fictional Truth*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Schaeffer, Jean-Marie(1980). *Why Fiction?* trans. D.Cohn Lincoln: U of Nebraska P. (ジャン＝マリー・シェフェール, 久保明博訳, 2019, 『なぜフィクションか? : ごっこ遊びからバーチャルリアリティまで』慶應義塾大学出版会)

*9

夏目漱石『明暗』(1916) 青空文庫 (<https://www.aozora.gr.jp/cards/000148/card782.html>) (底本: 夏目漱石, 1988 『夏目漱石全集 9』筑摩書房)

解釈される)アプローチを結びつける点で、「修辞的」といえます。そこでフィクション性とは「コミュニケーションにおける意図的にしるしづけられた創作」、エフェクトを集積させるデザインを指します。

作者がいかにその表象を機能させたいか、意図してその創作物にデザインした無数のエフェクトを、「雪火頌」では考えようと思います。



エフェクトを考える

*12

これは、2018年11月24日に大妻女子大学千代田キャンパスで開催された「GEORAMAアニメーションスクール——アニメ、その様々なモード」での高瀬司の発表「〈作画〉の思想を再考する」に大きなヒントを得ています。

大岩く たとえばアニメーションの「作画」の問題。立体的な整合性を目指してCGなどを取り込んだ作画から、むしろ「コマに分かれた絵」であるかを強調するようなカクカクとした作画の違い^{*12}、さらにfpsの違い、ロスコープによって生まれる「あの形」は——アニメーションを描く人に聞くと、もっと言葉にしがたい微妙なものが出てくるかもしれない——どんな「エフェクト」でしょう。同じような世界を描くにも、たとえば1994年に地上波で放送された『新世紀エヴァンゲリオン』と、2007年以降に公開されている映画『エヴァンゲリオン新劇場版』シリーズでは、技術的にも、作画の模式的にも大きな差が見られます。それはどんな「エフェクト」でしょう。もちろん実写映画や特撮、漫画、イラストレーションにも似たこと、それでいて各メディアに特異なことが言えると思います。

相槌く 2019年に公開されたアニメーション映画『プロメア』は、まさにエフェクトの映画だったと思います。

大岩く 次に「キャラクター」はどうでしょう。絵としての描かれかたの違いだけでなく、たとえば文学のキャラクターで、そのせりふを直接話法(「ロミオ、あなたはどうしてロミオなの。’)で書くか、間接話法(ジュリエットはロミオに、彼がどうしてロミオか問いかけた)で書くか——さらに複雑にすれば、自由直接話法で書くか(ジュリエットはロミオに問いかけた。あなたは どうしてロミオなの。)、自由間接話法で書くか(ジュリエットはロミオに問いかけた、彼は どうしてロミオだったの。’)によって、何が変わるでしょう。虚構世界で起きている出来事(問いかけ)は変わらないけれど、この四つの書き方には明らかに違いがあります。

小説だけでなく、漫画、映画、ビデオゲームのキャラクターについてもさまざまに言えるかもしれません^{*13}。

相槌く ところで、僕がいるのもエフェクトですね。

*13

大岩は、2000年代後半に登場した「不自然な物語論 (unnatural narratology)」を参考に、ビデオゲームの物語およびキャラクターについて論じている。また「フィクション性」への修辞的なアプローチを提案しているH.S.ニールセンは、不自然な物語論の代表的な論者でもある。参考:大岩雄典, 2020, 「物語に「外」などない:ビデオゲームの不自然な物語論」『LOOP 映像メディア学』vol.10, 東京藝術大学大学院映像研究科編, 左右社

大岩く 相槌役のキャラクターを置くことで、読みやすくしています。会話のフィクションは、プラトンの対話篇の著作で多く採用されていますね。

演劇のキャラクターも考えられます。俳優が役を演じるとき、エフェクトは重要になります。俳優はおおむね、台本の全体を知っていることが多いのですから。プロットや相手のせりふを知りながら、そこで初めて出来事に直面するかのようには。いや、観客もそんなことは承知で、では観客も俳優たちをどう観るのか。

文学のフィクションの特徴として「叙事的過去時制」があります。さて、現代日本語で過去を示す助動詞は「た」しかありませんが、古文法では「き」と「けり」があります。これらはアスペクト(相)の違いとも言われたり、フランス語文法でいう「アオリスト(無限定過去)」とも比べられるかもしれません。では和歌で使われる「けり」は、〈詠嘆のけり〉と一辺倒に覚えがちですが、そもそもどんな口触りのあるエフェクトだったのでしょうか^{*14}。「つつ」「もがな」「まほし」「まし」「つぬ」——古文法が表せる時空間は、現代日本語とそもそもはるかに隔たっているでしょう。

相槌く 『万葉集』では「田子の浦ゆうち出でて見れば真白くぞ富士の高嶺に雪は降りける」(山部赤人)と記される歌が、『古今和歌集』では「田子の浦にうち出でて見れば白妙の富士の高嶺に雪は降りつつ」と助詞が変わっていますよね。前の歌だとシーンがつながっているのに、後のシーンだと二つの場面がカットで繋がられている^{*15}。

大岩く インスタレーションは時空間の芸術だと思います。演劇の演出や戯曲も、僕は明るくありませんが、関わりがあると思います。では「古文法で」インスタレーションや演劇を考えたら、現代日本語とはちがう時空間ができるかもしれません。パトゥラバル語では、「家」が過去形に屈折して「かつて家だったもの」を示す一単語ができたりするそうです。文章にせよインスタレーションにせよデザインなので、作者に選ばれた単語や造り、順路や屈折が、なにか読者の経験に効果をもたらすよう機能づけられているはずです。

キャラクターといえば、ライトノベル……たとえば、西尾維新の小説に出てくる名前はどうしてあんなに特徴的なのでしょう。「申中弔士」「闇口濡衣」「零崎人識」。そのうえ「二つ名」がついて、「グリーングリーングリーン害悪細菌」と読ませたり^{*16}。リファテールはキャラクターに「紋章のような名前」をつけることをフィクションの特徴とみなしました^{*17}。リファテールの詩の議論は面白く、詩における言葉の「ひっかかり」を重視し、そのひっかかりを「非文法性」と呼びます。

*14

エミール・バンヴェニストは、現代フランス語では「歴史/物語 (histoire)」にのみ使われる時制(時称)表現として「無限定過去 (aorist)」を挙げました。「ここにはだれ一人話すものはいないのであって、出来事自身がみずから物語るかのようである。基本的な時称は、語り手の人称の外にある出来事の時称すなわち無限定過去である」É・バンヴェニスト、岸本通夫監訳、1983「フランス語動詞における時称の関係」『一般言語学の諸問題』みすゞ書房

齊藤斎藤は「けり」の相(アスペクト)を分析して、現代語にはない「物語の外側に踏み出す機能」をもつ助動詞とみなす。齊藤、2014、「文語の〈われわれ〉、口語の〈わ〉〈た〉〈し〉」『短歌研究』2014.11, 短歌研究社

*15

参考: 齊藤、同。また古語に限らない話題となるが、「つつ」や「ながら」を用いた場面構成について、水沼朔太郎が言及している。水沼朔太郎、2019、「〈つつ〉なし短歌における接続と因果の問題」(<https://note.com/mizu0826saku/n/n19f179f7bcc7>)

*16

西尾維新、2003、『きみとぼくの壊れた世界』講談社

同、2005、『ネコソギラジカル(上):十三階段』講談社

同、2002、『クビシメロマンチスト』人間失格・零崎人識 講談社

同、2002、『サイコロジカル(上):兎吊木塚輔の戯言殺し』講談社

*17

Riffaterre(1990), pp.29-30

訳者の説明が簡潔なので引きましょう。

詩は、それが本来表現しようとしている意匠（深意）を別な形で、間接的に提示する。はじめのうち読者は、テキストの言葉が表面的に表わしている現実模倣（ミメシス）的な意味を追いながら詩を読み進めていく。[...] しかし、ミメシスとしてはどうしても解釈がつかない、広い意味での「非文法的」な表現に突き当たったとき、詩はがらりと様相を一変する。そして読者は、その詩の深意を悟ることになる。¹⁸

*18

斎藤兆史「訳者あとがき」, M. リファテール, 斎藤兆史訳, 2000『詩の記号論』勁草書房, p.277

大岩く「ミメシス」とは、現実や、現実の時空間でありえそうなことを描いた描写を指します。つまり、いわゆる従来の意味での「フィクション（偽の現実）」「ふり」です。しかしリファテールが目にするのは、そうした「偽の現実」や「現実の情景っぽい描写」としては解釈がつかない箇所にあたったとき、読者が解釈のモードを変えて、言葉の並びや響き、別の文章への目配せ——に目を向け始める点です。

*19

リファテール, 同書, p.221

(多くの場合、詩は洒落を一般化したものに近い)¹⁹

大岩く 落語の下げ（落ち）はたいてい洒落だったりします。僕は「頭山」や「粗忽長屋」が好きで、洒落で下げる演目が苦手なんですけど、どうして洒落て話が終わるのか、続きが消えてしまうことに観者が納得するのか、気がかりです。

コント漫才というのも実は複雑な笑いの形式だと思います。漫才のなかでコント（シチュエーション）が設定されて、それが失敗しては漫才の世界に戻ってきては再開する。2019年度M-1決勝に出場したべこばは「時を戻そう」というフレーズを繰り返しましたが²⁰、はたして「時間が戻っている」のか、はたまた「時間が戻っているように解釈してもよさそう」なのはどうしてでしょう。

*20

テレビ朝日系列「M-1 グランプリ 2019」(2019年12月22日18時34分～22時10分放送)。また大岩は千鳥やトム・ブラウン、まんじゅう大帝国と比較してべこばの「ツッコミ」を論じている。大岩雄典, forthcoming, 「怯えとツッコミ」『早稲田文学』2020年初夏号, 早稲田文学出版会編, 筑摩書房。

スピードワゴンの漫才に、ポケの小沢一敬が「ひと夏の恋の思い出」をひとりコントで演じるものがある²¹。ツッコミの井戸田潤は「そこで見てて」と言われたので、介入せずずっと傍で見ています。しかし小沢が不甲斐なさを見せたときに、井戸田は言いつけを破って、小沢の世界に入ってしまう。話の外の存在が話の中に入っていくような、フィクション（世界）の境目が乗り越えられる（transgress）効果を、文学理論家ジェラルド・ジュネットは「転説法」と呼び、滑稽さをもたらすと分析しました²²。たしかにこの漫才では、このシーンで一番笑いが起こります。ジュネットが「転説法」の例に挙げたのはウェルギリウス（紀元前）やローレンス・スターン（18世紀）といった作家ですが、ではこの奇妙な効果で起こる笑いは、共通しているのか、それとももっと複雑な違いがある

*21

フジテレビ系列「THE MANZAI 2019 マスターズ」(2019年12月8日19時00分～21時54分放送)。

*22

ジェラルド・ジュネット, 花輪光・和泉涼一訳, 1985, 『物語のディスクール：方法論の試み』書肆風の薔薇

のでしょうか。

笑えない話もしましょう。わたしたちの日常には**リスク**があり、ある程度の確率で不慮の交通事故や無差別な犯罪に巻き込まれます。食べ物の生食が、ある程度のリスクとトレードオフであることは、牡蠣を食べるとき思い出すでしょう。消費期限ははっきりした境目ではありませんが、でもある種の安全のフィクションとしてそれに従います。貨幣もフィクションで、クレジットや債権、仮想通貨 (Virtual currency) のことも考えます。最近わたしたちの生活を脅かしている「リスク」といえば「感染リスク」です。2m以上、30分以内、80%減という数字は、食べ物の「消費期限」や「加熱時間」に似ています。

わたしたちは、**恐怖や懸念**から、しばしばフィクションを作り出します。いわゆる民話や妖怪はひとつの様式化かもしれません。あるいは**精神分析**では、世界そのものの「意味不明さ」を恐れるあまり、人間は言葉のフィクションで世界を再構築すると考えます。ジャン=ジャック・ルソーは、はじめて巨人を見た人間が、その恐怖のあまりに「巨人」と名付けたと言います。ポール・ド・マンはそれを「盲目的」な「**隠喩** (メタファー)」だと分析します。

この隠喩が盲目的であるのは、客観的なデータを歪めているからではなく、実際には一つの可能性にすぎないことを確かな事柄として提示しているからである。[...] 相手を『巨人』と呼ぶことで、仮説あるいは虚構が事実として凍結され、それ自体が宙吊り状態の意味を比喩的に示すものにすぎなかった恐怖が代替のきかない決定的・本来的な意味と化すことになる。^{*23}

大岩く 「『巨人』と呼ぶ」というエフェクトが、虚構 (あるフィクション) を**事実** (これもまたフィクションで) として凍結する。僕は**エフェクトが記号となってフィクションを作り出す運動**は、人間の認知の能力、そして恐怖の感覚と関わりがあると睨んでいます。

*23

De Man, Paul (1979). "Metaphor (Second Discourse)". *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven and London: Yale UP. p.151. (ポール・ド・マン, 土田友則訳, 2012, 『隠喩 (第二論文)』『読むことのアレゴリー: ルソー、ニーチェ、リルケ、プルーストにおける比喩的言語』岩波書店)

雪が火を

相槌く 最後に、「雪火頌」という名前は何に由来するのでしょうか。

大岩く この名前は、森鷗外の短編「かのように」(1912)、その冒頭のくだりに由来します。

朝小間使の雪が火鉢に火を入れに来た時、奥さんが不安らしい顔をして、「秀麿の部屋にはゆうべも又電気が附いていたね」と云った。

「おや。さようでございましたか。先つき瓦斯煖炉に火を附けにまいりました時は、明りはお消しになって、お床の中で煙草を召し上がっていらっしゃいました。」

雪はこの返事をしながら、戸を開けて自分が這入った時、大きい葉巻の火が、暗い部屋の、しんとしている中で、ぼうっと明るくなつては、又微かになっていた事を思い出して、折々あることではあるが、今朝もはっと思つて、「おや」と口に出そうであったのを呑み込んだ、その瞬間の事を思い浮べていた。「そうかい」と云つて、奥さんは雪が火を活けて、大きい粹火鉢の中の、真っ白い灰を綺麗に、盛り上げたようにして置いて、起つて行くのを、やはり不安な顔をして、見送っていた。邸では瓦斯が勝手にまで使つてあるのに、奥さんは逆上せると云つて、炭火に当つているのである。

電燈は邸ではどの寝間にも夜どおし附いている。しかし秀麿は寝る時必ず消して寝る習慣を持っているので、それが附いていれば、又徹夜して本を読んでいたと云うことが分かる。それで奥さんは手水に起きる度に、廊下から見て、秀麿のいる洋室の窓の隙から、火の光の漏れるのを気にしているのである。^{*24}

大岩< 「雪」は小間使の名前なので、降っている雪を示しているわけではありません。火鉢を使つているので場面は冬ですが、雪が降っているわけではありません。でも頭の「雪が火を入れる」という記述には、ただ人が火を点ける以上の、ワンダーな質感が感じられます。雪が火を点ける！ この一連は明らかに「火」やその光を主題にもっています。「雪」という名前は「火」と並べられることで、ただの名前以上の、雪のイメージを一瞬ひらめかせます。このイメージは残存して、三段落目の「真っ白い灰」で再び読者のまえに幻視されます。

この文章には何度も「点火」や「点灯」、また「消灯」が現われます。数えてみましょう。

朝小間使の雪が火鉢に火を入れに来た
秀麿の部屋にはゆうべも又電気が附いていた
瓦斯煖炉に火を附けにまいりました
明りはお消しになって
お床の中で煙草を召し上がって
大きい葉巻の火が、暗い部屋の、しんとしている中で、ぼうっと明るくなつては、又微かになつて
雪が火を活けて

*24

森鷗外, 1912, 「かのように」 青空文庫
(<https://www.aozora.gr.jp/cards/000129/card678.html>) (底本: 森鷗外, 1968 『阿部一族・舞姫』 新潮社)

