

玉葱とキャベツ

ロシア文化における二つのパラダイム

アレクサンドル・ゲニス／鴻野わか菜訳

第二次大戦中にユングはこう書いている。ドイツ人がどんな夢をみているかを知っていたので、ドイツの変節はたまさかのものではなかった。

ロシア人がどんな夢を見ているかはわからない(もつとも、ロシア人の夢を買い集めて研究する最初の雑誌が発刊されたともいうが)。しかし私たちには夢とはいくぶん異なるもの、ユング自身が「集合的無意識の変化を直観的に把握しよう」とした芸術がある(2)。今日、パラダイム(価値体系や意識類型、世界観の型、形而上的志向)の転換を惹き起こす「地殻変動」があきらかに切迫している。ここでは、現在起こりつつあることを文化や生活に基づいて考察してみることにしよう。芸術家や作家たちのみならず聴衆や読者の文化や生活もここに含まれる。まさにその時代の輝きをやどした芸術作品だけを運びとる群衆もまた詩人たちにとらず(大世界像)の形成に参与しているからである。露天の本屋もまた時代のポートレートなのだ。

玉葱とキャベツ

共産主義とは啓示の宗教が反転した姿である。共産主義の汚れなきエデンの園、すなわち階級の存在しない「黄金時代」とは、世界の出发点ではなく最終状態なのだ。しかしこうした儀礼的な「時の矢」の向きを変えたからといって、意味によっては解き明かれない暗い実存の塊のもとに秘められた真理イステチについての概念が消し去られるわけではない。

ソヴィエト形而上学は、真の言葉と主題とをたゆまず探し求めること、仮面を暴くことを礎石モチーフとしている。共産主義の偏執的な猜疑心は、悪意に奮いたつこともなく人を騙すことに腐心もせずに生きることなどできるわけもないという不信からきている。共産主義の異端審問的な情熱は、みずからの運命の真の意味を人間に開示することに注がれていた。自白が「証拠の女王」とみなされたのは、被告の心に罪の基準が隠されていたかにはほかならない。

にもかかわらず心理を迫及する手続きは文化パラダイムの域を出るものではない。このパラダイムの中では、拷問室はプラトンの洞窟に準じるものとされる。いずれも実験的な手段で真

の現実が探求される場所だからだ。

ソヴェエト形而上学は、総体として理想的な調和をなしている意味の貯蔵庫のようなものについての概念をその先駆者たちと共有していた。この調和を取りもどすことが芸術家の目標だった。芸術家は創造するのではなく、永遠に存在する真理をみいだすのだ。「原稿は燃えず⁽³⁾」、それがブルガーコフの弁証法である。なぜなら焼失するのは不滅の恒常体の、宇宙に溶けこんだ普遍的な原テキストのその場かぎりの異稿でしかないからだ。創造行為とは一時的なものを永遠へと送り返すことである。それゆえ共産主義によって公理化された、歴史に対する「創造的」な構えは歴史の停止をもたらず。

こうした世界観をへキャベツ・パラダイムと名づけることができる。キャベツの葉(偽りの実存の層)を一枚一枚剥ぎとっていくと芯(意味)にたどりつく。キャベツ・パラダイムにおける精神の運動は求心的である。ペクトルは現実の深部、文化モデル全体の中心的啓示が宿つてもいる秘められた核心をめざすのである。

この秘儀的な核に対し、残りの現実層は原則的に余分なもので、意味を形成する中心に達するのを阻むにすぎない。

キャベツ・パラダイムの典型をトルストイの中編「イワン・イリツチの死」にみることができる。周知のようにトルストイはこの作品で、立身出世や家族、習慣に縛られた「普通の」人生を、文明の偽善によって墮落させられた虚偽の生として摘発する。死だけが人に眼を開かせ、唯一無二の重大問題に対して答えることを要請する。文化という「目隠し」でこの問題から隠れることは

できない。

何よりもいけないのは——ほかでもない、このあいづがしじゅう彼を、自分のほうへ、自分のほうへと引きつけることであつた。しかも、それは彼になにか仕事をさせるためではなく、ただそちらをじつとまともにみつめさせるためであつた。じつとみつめたままなんにもしないで、言語に絶した苦しみをなめさせるためであつた。

で、かような状態からのがれるために、イワン・イリツチは慰め——目隠しを求めようとした。新しい目隠しができあがつた。そして、ほんのしばらくのあいだ彼を救つてくれたように思われた。しかし、すぐまたそれも崩れてしまった。というより、むしろ透けてくるのであつた。まるであいづがすべてのものを潜り抜けてくるかのようで、いかなるものもそれを防ぐ力がないのである。(米川正夫訳)⁽³⁾

このくだりに「求心的」哲学の真髄がある。かりにすべてが「目隠し」にすぎないなら、なぜそんなもののために努力するのか？ 家族は何のためにあるのか、屋敷、家具、カーテンは？ イワン・イリツチは客間を家具やカーテンで飾ろうとして梯子から落ち、そのせいで死に至つたというのに？ 例のカーテンや、その他もろもろの生活の「物質」はどこから現われたのか？ なぜ人は働き、貯蓄し、家を建て、創造するのか？ 文化、精巧な文明の利器は何のためにあるのか？ 「何のためでもない」とトルストイは答える。生活をより簡素にするよう世界に訴えたトルストイは個人を虚偽から解放し、唯一の「真実の瞬間」——

剥きだされた「約束事の埒外」の現実が文化という救いの「目隠し」を失い、ひとが死とさしむかいに置き去られる瞬間——に彼を立たせる。

革命芸術はみずからの目的を達するために、秘儀的な核心に「否定神学的」^⑤に接近する方法を用いた。「葉を剥ぎとって芯を探すこと」こそ、マヤコフスキーの『ズボンをはいた雲』やエレンブルグの『フリオ・フレント』とその弟子たちの奇妙な遍歴^⑥などよく知られた作品の公式なのだ。

そのエレンブルグの『雪どけ』以降、芸術はふたたび——ただしもはや別の文化の「葉」を通して——中心にむかつて突き進んでいく。共産主義の崩壊によってキャベツ・パラダイムの求心的な「道がどこへも続いていない」ことが示されたのである。それでもなお核をめざした人々はその虚無を見いだしたのだが、冷たい絶望をもってこの虚無を描いてみせたのがウラジーミル・ソローキンだった。

疲弊したキャベツ・パラダイムはここで別のパラダイムに場所を譲ることになる。新しいパラダイムにおける文化とは、ほかでもないキャベツ・パラダイムにとつて破壊的なものであった虚無の上に構築される^⑦。ロラン・バルトは「幾層にも重ねられた外皮をもちつつ中味がないパイ」という言葉を使っているが、私たちは「キャベツ」と対をなすように、芯のない野菜である「タマネギ」という隠喩を用いるのがいいだろう。

ヘタマネギ・パラダイム^⑧では、虚無は意味の墓場ではなく源である。虚無は宇宙的零であり、その周りで存在が増大していく。同時に全てであり零であるところの無、それが世界の中心で

ある。世界とはそもそも内部に虚無があるからこそ存在可能なのだ——虚無は存在を構造化し、物象に形あらしめ機能せしめるのだから。これはタオイイズムの説く「創造的無」である。

三十の輻、一つの轂を共にす。其の無に当たって、車の用有り。埴をかためて以て器を為る。其の無に当たって、器の用有り。戸ゆうをうがって以て室を為る。其の無に当たって、室の用有り。故に有の以て利と為すは、無の以て用を為せばなり【訳注：「三十本の輻が、車輪の中心に集まる。その何もない空間に車輪の有用性がある。粘土をこねて、容器をつくる。その何もない空間に容器の有用性がある。戸口や窓（ゆう）の穴をあけて、家をつくる。その何もない空間に家の有用性がある。こうして、何かが有ることから利益を受ける。（だが実は）何もないことの有用性（が根本に在るの）である。】」（老子第十一章）^⑨

一見エキゾテックにみえなくもないこの引用はしかしけつしておざなりなものではない。じつはタマネギ・パラダイムにはタオイイズム（道教）のモチーフと多くの類似点がある。たとえばタルコフスキーの映画『ストーカー』^⑩のある独白のなかで、老子の『徳教』第七十六章が引用されている。

人の生くるや柔弱にして、其の死するや堅強なり。草木の生ずるや柔脆にして、その死するや枯槁なり。故に堅強なる者は死の徒にして、柔弱なる者は生の徒なり【訳注：「人が生まれるときには柔らかで弱々しく、死ぬときには堅くてこ

わばっている。草や木が生きているあいだは柔らかでしなやかであり、死んだときは、くだけやすくかわいている。だから、堅くてこわばっているのは死の仲間であり、柔らかで弱々しいのが生の仲間である」。(8)

弱さを尊ぶこの訓戒は、キャベツ・パラダイムにとってきわめて重要だった意志の衝動とは対照的である。キャベツ・パラダイムでは、秘儀的な核心をめざす旅は外側の「偽りの」存在の層を破壊するが、タマネギ・パラダイムに属するタルコフスキーの映画では、聖愚者的なストーリーカー（道案内人）の戒律は完全にタオイズムである。その戒律とは謙譲の無為である。新しい世界のために古い世界を破壊するなどという考えは、彼にはもちろん無縁である。なぜなら新しい世界は古い世界から生まれ育つのだから。ただ新しい世界が成長するのを邪魔さえしなければよいのだ。

キャベツ・パラダイムでは外側がカオスで内側がコスモスであるのに対し、タマネギ・パラダイムではカオスは世界の核芯である。これはブリゴジーヌのいう「創造する無」であり、そこから宇宙が育っていくのである。したがってこのような動きは求心的ではなく遠心的であり、ベクトルは外側にむかう。意味はみいだされるのではなく育まれる。タルコフスキーにとって弱さは成長の徴であり変化の友であるからこそ価値があった。タマネギ・パラダイムでは、無防備であること、脆く傷つきやすいこと、そして貧弱であることさえ、出発点であり、必要不可欠な条件であり、成長の源泉なのである。

タマネギ・パラダイムを足場とする「慎ましい巨匠」と呼ばれる作家たちが現れた。そのグループの長老格はなんとといってもヴェネディクト・エロフェーエフである。彼の「弱さ」は小説『酔どれ列車、モスクワ発ベトウシキ行』(9)の主人公ヴェーニチカの天使的な酩酊であり、それは世界が変容する兆しである。この小説のなかで、アルコールは「不可知な出来事の発生器」の機能をはたしている。酩酊は、身をふりはらって自由になり、文字どおり「この世から出たものではないもの」(ヨハネ八章二三節)になるための方法なのである(ここにもタオイズムとの興味深い類似がある。「馬車から落ちた酔払いは、どんなにひどい落ち方をしても死ぬほどの大怪我はせずすむ。彼の骨と関節は他の人々のものと同じだが、傷は別である。なんとなれば彼の心は全きものだからだ。彼は意識せずに馬車に座り意識せずに落ちたのである」(10)。

エロフェーエフの小説に現れるウォッカは、主人公の心の中で生みの苦しみを味わっている新しい現実のための助産婦なのである。「ひからび」て固化した世界の構造をウォッカの一口一口が若がえらせ、世界を多様性へ、変幻自在の海神プロテウスの姿へ、さまざまの意味を宿したカオスのアモルフな状態(ここでは物象や事象が潜在性としてのみ存在する)へと送りかえす。

この小説で重要なのは、論理や因果関係やまた意味との対応から解放された、まことに自由なコトバのとめない流れである。ヴェーニチカは(まえぶれなくこみ上げてくるしゃっくりのように)非存在から偶然の一致を喚ぶ。ここではすべてのものが韻を踏む——祈禱は新聞のタイトルと、アル中男の名前

は作家たちの苗字と、詩の引用は母親の悪態と。この小説には単純な言葉はひとつもない。どの行にも、いまだかつてなかった言葉の素材が、ウォツカをはらんで煮えたぎっている。へべれけの主人公はこの言葉のプロトプラズマに没頭し、戯れに読者にこう告げるのだ。「おれの非凡人たる特長は、自己増大するロゴスですよう」。

ロゴス、すなわち分析—直観と理性—感情を内包する一つの総体としての知がヴェーニチカのなかで「自己増殖」していくのは、彼が言葉の種を蒔き、ちよと種から芽が出るようにそこから意味が育つからだ。彼はただ種を蒔くだけで、収穫を刈り入れるのは、読者の仕事である。読者は読書という行為によって、潜在野にある小説を現実のものとする。

文化的カテゴリーとしての（弱さ）は、実にさまざまな現代作家が各々の方法で作品に反映させてきたが、彼らに共通しているのは誇張された幼児性であり、作家たちはこれをひとつの芸術的な構えとして意識的に選びとっているのである（社会主義リアリズムに特徴的な「子供っぽさ」と異なるのはこの点である。社会主義リアリズムは自分の「子供っぽさ」に決して気づこうとせず、みずからを大人の芸術だと心底信じて疑わなかった）。

「慎ましい巨匠」の作家はみずから子供に成り変わることで、もはや手の施しようもなく完成されてしまった大人の世界から中間的な未成年の状態——これから成長し、意味を獲得し、「形而上的な脂肪」をつけていける望みのある状態——へと回帰する。

エドワルド・リモノフはこの潮流を代表する作家のひとつだが、彼の作品は失敗者の告白であったり、大人になりきれないで

いる子供の「片言」であったりする。次のような二つの引用は、彼の散文のパラメータとなるだろう。「僕にむかって歩いてくる人はみんな、僕より背が高かったんだ」（『失敗者の告白』）。「ぼくは（…）ぼくのいとしい（…）子供時代を（…）うらぎったりしなかった。子供はみんな極端主義なんだ。ぼくも極端主義のままだし、大人にならなかった…」（『僕だよ、エージチカさ』）。

セルゲイ・ドヴラトフはこの「弱さ」というカテゴリーをまったく別の方法で使った作家である。彼は未完成の世界を記述しながら、未完成の主人公の目でその世界を眺める。彼はあまりに弱く周囲の現実から離れることができず、形而上的な深淵をたくみに避けつつ、その表面を滑っていく。人生を所与として受け入れる彼は人生のなかに隠された意味を探したりはしない。ドヴラトフが読者の心をとらえるのは、彼が読者よりも高等でも優良でもないからなのだ（これに関して「海は河よりも低いところにあるから河に勝つ」という中国の諺が思い出される）（二）。

A・A・ミルンの童話のキャラクターがタオイズムの教理を解説する西側で好評のタオイズムの解釈によると、もつとも賢いのはくまのプーさんだという（三）。というのは、作者はあらかじめプーさんにどんな役割も与えていないからなのだ。イーヨーが愚痴っぽく、コプタが臆病者で、トララーが喧嘩っばいのに対して、プーはたんに存在し、ただそこに「いる」。そしてドヴラトフはロシア文学のなかでそんなプーさんのような存

在だった。

疑い深く、ささくれているように痛みを呼ぶ、自己卑下の天才ドミトリー・ガルコフスキーもまた「弱さ」のテーマを展開する。小説『終わりなき袋小路』を突き動かしているのは、強い「本物の」大人の世界に対する恐怖と嫌悪というモチーフである。この本は全体が一見ジュヴィナイルものの幻想小説のだが、そのなかで作者は自分を侮辱した者たちに復讐している。

タマネギ・パラダイムに一貫している「弱さ」のテーマをもつと押し進めたのが、若手作家ヴィクトル・ペレーヴィンである。彼は権力をも弱さとして解釈しなおす。中編小説『オモン・ラー』でペレーヴィンは「弱い個人と強い国家」という全体主義社会の揺るぎないアンチテーゼを突き崩している。彼の世界には強い者はいない。体制は、強大な「悪の帝国」から、権力を発揮できずにシミュレートするだけの悲惨なインポテンツに格下げされる。「ソヴィエト宇宙の英雄たち」を扱ったこの物語では、オーバーから作った宇宙服、ヘルメット代わりのオートバイのゴーグル、自転車の車輪のついた「月面車」等といった喜劇的なディテールによってこのシミュレーションが暴露されている。

弱さを提示してみせることがペレーヴィンにとって必要なのは、体制を批判するためではけっしてなく、形而上学的な目的のためなのだ。かつて喧伝されたようには存在を変容させることができない共産主義は意識を変容させる。共産主義が勝利をおさめることができ、また現に開拓しようとしてもいる唯一の場所とは我々の意識の空間なのだ。

ぼくらの事業が生き、またそれが勝利する心がひとつでもあるかぎり、この事業は不滅だ。というのも完全な宇宙が存在することになるはずだからだ（…）。ぼくらの国が宇宙開発で世界で第一線に立つためには、純粹で誠実な心がひとつあればそれでじゅうぶんなのだ。勝利した社会主義の赤旗があの遠い月にはためくにはそんな心ひとつでじゅうぶんだ。だがそんな心は一瞬たりとも欠かせない。この旗はそんな心のなかにこそはためくのだから。（『オモン・ラー』(3)）

みずからの弱さをみいだした共産主義は、キャベツ・パラダイムから不意に脱して、敵から味方といってよい存在へ変貌していき、現実との神秘的な関係（表象史においてすでにおなじみの関係）を結びはじめ。現実はそのものでも外的な客体でもなく、目的にむかつてなされる努力の結果として立ち現れる。

いったんタマネギ・パラダイムに転じた共産主義は、現実性を自分の似姿として構築しながら、自分の本来の基盤を破壊する。社会構造をいやおうなく変化させる進化のかわりに、複数の世界が存在するという考え、たがいに競合しあう現実が複数存在するという概念が現れる。

ソヴィエト形而上学はこの「コペルニクス的」転換は、形而上学から意味を採ったのだが、方法は採らなかつた。それどころかタマネギ・パラダイムでは、共産主義の「世界建設」や「精神的空間」の獲得という試みに深い関心が寄せられている。というのもこうした実践は「自前の」現実という概念にたやすく結びつけられ、民主主義体制よりもむしろ全体主義体制のほう

がこうした概念をすんなり受け入れるからだ。

ところでペレーヴィンは私との対談のなかで「ソヴォークらしさの形而上的側面」について、まさにこの問題を次のように展開している。

ソヴィエト世界はあまりにも馬鹿ばかりかしく念のいった愚かさを呈していたので、ソヴィエト社会を最終的現実として受け入れるなんてことは精神病患者にだってできなかったわけです。ですから、望んだわけでも荷担したわけでもないのに、ロシアに住む人々のあいだではインテリではない人たちにさえ、ただ自動的にそんな余剰で機能的ならざる精神的段階が生まれつつあったというわけです。自然発生的な社会ではごくわずかな人々しか到達しえない、そんな自我認識と世界認識の付加的な空間が。(…)

ソヴォークの生活はたしかに普通の生活からはかけ離れていましたが、その代わり彼は神のそばで——彼自身は神の存在には気づいていませんでしたが——暮らしていました。エデンにもっとも近い汚水溜めで暮らしながら、ソヴォークたちは強引に開かれた心の眼にポートワインのヘカフカースンを注いでいたわけです。(…)(14)。

●特集 ロシア

「余分な段階」の隠喩は、遠心的な文化タイプにきわめて特徴的である。遠心的な文化タイプは、世界の隠れた本質を探索するのではなく、意味創造のために特別に「建て増し」された現実のなかでみずから意味をつくりだすのだ。ロシアでは共産主義の崩

壊がこの付加的な「精神的段階」を解放し、いまやタマネギ・パラダイムがこの段階の篡奪を狙っている。

次に、本章の冒頭でも予告したように、露天の本屋からの証言にとりかかろう。露天の本屋の売り台に私たちがみいだすのは、タマネギ・パラダイムという世界観モデルに不足していた要素である。それは今ではよく知られている二人の神秘家、ロシアのピョートル・ウスペンスキーとアメリカのカルロス・カスタネダの著作である。二人の著作が好まれるのは意外なことだが、これはおそらく二人の教義が発点において交差しているからだろう——彼らはともに現実を現実の解釈として了解することから出発している。

カスタネダは『イクストラランへの旅』の序章で次のように書いている。

ドン・ファンは私に確信させたのだった。周囲の世界は、周囲の世界の記述にすぎないこと。わたしは幼いころからそれに親しんでしまっているために、この記述を唯一可能なものとして受けいれているにすぎないことを。(…)

ドン・ファンの魔術で重要なのは、われわれの現実を、現実の多くの記述のひとつとして意識できるようになることだ(15)。

表現こそ異なるものの、ウスペンスキーもまた同じことを述べている。彼の複雑な秘儀的—数学的構造は、私たちの世界認識を「時間と空間という条件」に押し込むことでしかないという点に基づいている。

したがって世界は、我々がそう認識するまでは、空間のなかで面積を占めているわけでも、時間のなかに実在しているわけでもない。これは世界に我々が付与している性質である。空間——時間という概念は我々の頭のなかで生じるのである。(…)空間と時間とは理性のカテゴリ、すなわち我々が外的世界に付与する特質なのだ。それは我々が自分で立てた道標、記号にすぎない。それは我々がそこに世界を描きだす図表なのである(16)。

したがって、現実が変化すると同じように、空間と時間についての概念も変えなくてはならない。「連続的—恒常的」な現実を知覚する術を身につけることを呼びかけるウスペンスキーがめざすのは、まさにこうした時間—空間概念の変更である。

今日の自然科学の考え方も照応するウスペンスキーのこの重要な前文から、「タマネギ」的文化はラディカルな結論を導くことができる(2)。すなわち、現実とは空間と時間にたいする操作の所産である、と。しかし空間と時間をどのように把握するかは、文化や時代によって異なる。時間と空間のタイプを発見し、展開し、発明するのは精神文化だが、今日、実質的にこの特権を担っているのは芸術である(18)。

キャベツ・パラダイムにおいて芸術とは現実を認識するための道具であった(本来芸術とは現実をみいだすべきものでもあった)。

タマネギ・パラダイムにおける芸術とは一種の秘儀であり、現実をつくりだす機構である。私たちはみな、芸術によって考えだされた世界に生きているのだ。

幻影の時空

時間と空間とに対する関係が異なっていることから二つのパラダイムの間に差異が生じる。

キャベツ・パラダイムにとって重要なのは、もちろん時間である。歴史的必然としての進化に対する信仰で身を固めた共産主義は、みずからが時間に作用されることを知っていた。しかし共産主義の終末論的モデルでは歴史には初めと終りがある以上、時間は終末に向かつて一挙に駆けぬける以外になかった。というのも当時有限のものと考えられていた時間は、砂時計の砂のように消尽することができたのだ。砂時計の上半分の砂が減れば減るほど歴史の完成と永遠の到来が早まる。果てもなく急ぎつづけるのは(「時よ、前へ!」、停滞であれ休止であれ、いかなる中断も未来に対する裏切りだからだ。「歴史の痩せ馬を駆りたてる」ことを約束したマヤコフスキーをはじめ、「加速」を呼号してペレストロイカを開始したゴルバチョフにいたるまで、誰もが時間を急がせた。時がいつそう早く過ぎ去るように、時間は五ヶ年計画に圧縮されもした(後に計画実現には四年で足りることがわかり、永遠への道のりを一年短縮することができた)。

キャベツ・パラダイムにおいては、時間に対して熱に浮かされたような強迫観念にとりつかれていたのに対して、空間にたいする態度はむしろ淡泊で、空間は意味論的などの部分をとつてもニュートラルで均質的なものであった。プロツキーの詩集のタイトル『砂漠の停留所』も、またそこにみられる次のような歌詞もそうした均質性への情熱の表れである。「私の住所は番地でも通り

でもない。私の住所は「ソソ連」だ。

空間は原材料(将来加工するためのスペースの空き)と考えられ、加工されることで事物に囲まれ、意味を付与されるべきものとされていた。空間が惜しまれなかつたのはそのためである。逆に、加工前の「野性の」空間は見たすかぎり開墾された現実を蝕むカオスⅡ虚無であると考えられていた。

タマネギ・パラダイムへの移行によって変わったのは、何よりもまず時間にたいする態度だった——砂時計のかわりにアナログ時計が現れたのである。過去から未来へ進む線状的な時間は、「いま」が絶えず再生産される円環的時間に場を明けわたした。時間の終点が消えた以上、時間の尺度も交代した。時間が歴史的時代と経済の発展段階によって測られるマクロ的世界から、時間を秒で計るミクロな世界へといわば組み換えられたのだ。時間を消尽することではもはやなく、果てなく細分化されていく時間の断片を構造化することで時間を延長することが重要となった。さえぎるものなく継続する時間に代わり、それぞれがさながら「いま」という幹の年輪のようにいわば「膨張」してゆく個々の瞬間たちが現れる。

こうしたタマネギ・パラダイムでは、空間というものに対する考え方は時間に対するそれと同様である。空間もまた構造化され、より小さな部分へ細分化される。「シート」のなめらかな広がり代わりにキルトの毛布が現れる。「切れはし」を全体から切り離して、整えることで境界線がどんどん増えていく。

キャベツ・パラダイムでは、境界線は一つしかなかった——国境である。国境は普遍的な職能をはたし、意味を一手に所有していた。政治的な意味から形而上学的な意味まですべての意味を。そしてルートマンの構造分析によれば、こうした(記号圏)では「空間の

内部と外部の価値判断は行われない」(10)。

タマネギ・パラダイムでは、境界というものがその意義を変えることはない。境界の両側で起こっていることだけではなく、境界自体も重要なのである。境界は政治、国、宗教、文化、芸術の様々な差異をきわだたせるのだ。

境界が増えるにつれ、境界領域もまた広くなる。空間の断片化は、孤立ではなくむしろ接触の強化をもたらす。世界はますます狭くなり、また多様性になる。

キャベツ・パラダイムでは、この「多様性」は普遍的な共通目への道の障害物であるともみなされるのに対して、タマネギ・パラダイムにおける「多様性」は深い瞑想の対象である。重要なことはみな国家と民族、科学と宗教、芸術と人生、自然と文化、男性と女性、意識と下意識の境界で起こっているのだが、なかでもそれが異なる現実と現実のあいだの出来事であることを見逃してはならない。

タマネギ・パラダイムでは現実^{リアル}は人工的に(すなわち技術^{テック}によって)つくりだされる。そうである以上、技術によって編み出された方法による現実の「製造」を阻むものは何もない。しかしだからこそ、現実^{リアル}は多様なものとなり、異なる現実と現実の間に、影響力や魂や「精神的段階」に対する覇権をめぐって戦争が始まるのは避けられない。マスコミの時代にあつて、この戦争は電波のなかで行われるだろう。実はその戦争はもう始まっている。中央放送局のためにブカレストやヴィリニユスやモスクワで血が流されたのには理由がある。少なくともイメージが、現実を写しとることをやめ、現実をつくりだすようになって以来、この戦争に勝利するのは大砲ではなくイメージなのだ。

このような状況にはキャベツ・パラダイムのカテゴリと相容れないものがある。当時テレビは「世界への窓」と思いなされていたのだから。だがタマネギ・パラダイムでは、テレビのイメージは粘土のように可塑的である。そこからはどんなものでも創りだすことができ、現実はその後塵を拝しながら蛇行していく。

ひとつの現実には複数性が生まれる世界、幻影と現実とを見分けられない世界、みずからの存亡を賭けて現実が現実を創出しなければならぬ世界——、そんな世界に生きることが二一世紀のお気に召すかどうかを誰が知るであろう？

一九九四年

解題

「玉葱とキャベツ」は、一九九七年モスクワで出版されたアレクサンドル・ゲニスの評論集『バビロンの塔』所収の「エセー」である（初出はモスクワの文芸月刊誌『ズナーミヤ』一九九四年八月号（Лук и капуста——«Вавилонская башня, искусство настоящего времени: эссе», М.: Независимая газета, 1997, стр. 97, 114-126.））。

アレクサンドル・ゲニスは一九五三年、ロシア中部のリヤザン生まれ。ラトヴィア大学ロシア文学科を卒業後、友人のピョートル・ワイリとともにジャーナリストとして活躍していたが、一九七七年アメリカに亡命。亡命ロシア人社会向けの新聞・雑誌の編集の傍ら、ワイリとの共著という形でロシア文学論、ソヴィエト・アメリカ文化論を次々に刊行し、現代ロシアを代表する批評家の地位を確立した。共著に『現代ロシア小説』（一九八二）、『失われた楽園』（一九

八三）、『亡命ロシア料理』（一九八七）、『六〇年代——ソヴィエト人の世界』（一九八八）、『母語』（一九九〇）、『アメリカーナ』（一九九一）など。著書の詳しい内容については、『ロシア亡命料理』（沼野充義、北川和美、守屋愛訳、未知谷刊、一九九六）に付された訳者あとがきを参照されたい。ペレストロイカ後、コンビを解消したのちも旺盛な執筆活動を続け、ソヴィエト文化の構造を食事や食料の表象から捉えなおそうとしたユニークな評論「赤いパン——ソヴィエト権力の料理史」（『ズナーミヤ』一九九五年十月号）や、二十世紀文化論「窓からの眺め」（初出はモスクワの文芸雑誌『ノーヴィ・ミール』一九九二年八月号、『バビロンの塔』所収、「時の皮膚」という題で『文藝』一九九四年夏季号に沼野充義氏の邦訳あり）などが話題を呼んだ。

この『バビロンの塔』が「文化論叢書」の一環として出版されたことから明らかなように、現在ロシアは文化論ブームで、二つの文化タイプの交代によってソヴィエト文化を論じるウラジミール・パベルヌイ（同じく亡命者）らが、文化の新解釈の試みを呈示している。タマネギ・パラダイムとキャベツ・パラダイムという二項対立的な図式がともすれば「スキゾ」と「パラノ」の反復になりかねないこれらのエセーは、しかし、日本ではやり尽くされた感のある「表層」研究が、深層を重視した従来のソヴィエト文化にはまったくと言ってよいほど欠如していたという事情を考えあわせて読まれるべきであろう。ロシアの「表象研究」はゲニスのエセーによって始まったと言っても過言ではない。それに加えてゲニスのエセーの魅力は、なんといってもジャーナリストらしい洒落なユーモアのセンスと、古今東西の文化・思想を縦横無尽にかけめぐり、従来の「常識」をかるやかに飛びこえていく

「フットワークの軽さ」にある。新進作家ペレーヴィンや、現代アート・シーンを代表するインスタレーション（空間を活かした立体作品）作家イリヤ・カバコフなどロシア芸術はもちろん、カスタネダ、ボルヘスから話題のカオス理論のプリゴジーンヌ、レヴィ・ストロース、H・G・ウェルズ、はては老荘思想、鈴木大拙、マリリン・モンローまで、ゲニスのエセーは「キルト」のように多様な素材を呑みこみながら、鮮やかな地平を織りなしていく。まさに彼の言葉どおり、「世界はますます狭く、多様になる」――

この軽妙・柔軟さは、ゲニスの選択した「エセー」というジャンルの特性に深く関わっている。「バビロンの塔」表紙に大書された「エセー」という語を、おそらくゲニスはきわめて意識的に用いている。彼は、「第一級の批評形式としてのエセー」（アドルノ「形式としてのエセー」）に携わってきた偉大なエッセイストたちの系譜――プラトン、セネカを筆頭に、モンテーニュ、デカルト、パスカル、キルケゴール、ゲーテ、ノヴァーリス、ベンヤミン……の現代の継承者の一人である。また「エセーのもつとも内奥に潜んでいる形式法則は、異端ということである」というアドルノの定義に従うなら、革新的解釈で従来の世界を読みかえようとするゲニスの批判的感性、堅苦しいだけの批評とは違い随所に遊びと連想をちりばめたタマネギ・パラダイム的な彼の思考こそは、エセーの思想そのものであると言えよう。

ゲニスは一九九六年には東京大学で開かれた国際シンポジウム「ロシアはどこへ行く？」出席のために来日、「カオスを生きる――ポスト・ソヴィエト期の散文」と題して講演、九七年にはワイリも同大学を訪れている。洞察に長け、俊敏な豹を思わせるゲニス。前夜遅くまで歓迎の酒宴で泰然と杯を重ねながら、翌朝四時には築地

魚市場を一人で見学に行くワイリ。彼らはまさに好一對である。それにしても異国の文化・風俗に対する彼らの限らない好奇心には舌を巻かされる。またそれにおとらず印象強いのは――冗談めいてはいるものの実際の話――彼らがなんとおいしそうに食事をするかということだ！『亡命ロシア料理』、「赤いパン」、そしてこの「玉葱とキャベツ」など、料理的視点から文明を批評する彼らのユニークな方法論が日本に向けられたら、天ぶら、懷石、築地魚市場、ファーストフードはどのように変幻自在に「料理」されていくのか、それはそれで興味を誘う話ではないか。

註

- (1) Юнг К.Г.: Проблемы души современного человека.// Архетип и символ, М., Renaissance, 1991, стр.212. 邦訳「現代人のたましい・ユング著作集2」高橋義孝・江野専次郎訳（日本教文社一九七〇年）
- (2) 『巨匠とマルガリータ』（一九六六・六七）の一節
- (3) Голетой, Д., Собр. соч.: В 8 т. М., 1996, т.7, стр.76. 邦訳「イワン・リッチの死」米川正夫訳（岩波書店一九二八・一九八〇年）六四頁
- (4) 否定神学では、神に関するすべての理解や知識を、神と次元のちがう性質のものとして除去することにより、神の完全な超越性の表現をめざす。
- (5) ロシア現代美術における虚無の創造的な可能性については、ミハイル・エフシテインの論文「手法としての虚無――イリヤ・カバコフの言葉とイメージ」参照。（Эпштейн, М., « Пустота как прием. Слово и образ у Ильи Кабакова », - « Октябрь », 1993, No.10）
- (6) Дао-цзы, Даодэцзин(Книга пути и благодати)//Из книг мудрецов.

- Proza Древнего Китая, М., 1987, стр. 73. 訳と解説は以下の文献に依る。
- 『世界の名著 4 老子 莊子』小川環樹編(中央公論社一九六八、七三年)八一—八八頁
- (7) 原作の邦訳は、A & B・ストルガツキー『ストーリーカー』深見弾訳(早川書房一九八三年)
- (8) «Сталкер», Лит. запись кинофильма, // Стругацкие А. и Б. Сценарии, стр. 361. 訳と解説は『世界の名著 4 老子 莊子』一四四頁
- (9) 邦訳『酔どれ列車』モスクワ発ベトウシキ行(安岡治子訳(国書刊行会一九九六年))
- (10) 『莊子』の一節。五体から力を抜き去り、一切の感覚をなくし、身も心も感じなくなる無心の境地を、莊子は「坐忘」と名づけた。酩酊の状態は「坐忘」ではないと云ふ。 Ян Чжу, Лекции // Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая, М., 1967, стр. 54-55.
- (11) 『老子』の一節。「江海の善く百谷の王たるゆえんは、その善くこれをもて人をあつたり。故に善く百谷の王なり」。
- (12) Hoff, V., Dao of Pooh, Penguin books, 1983. 邦訳 ベンジャミン・ホフ『タオのプーさん』吉福伸逸・松下みさお訳(平河出版社一九八九年)
- (13) Пелевин, В., Омон Ра, -- « Знамя », 1992, No. 5, стр. 62.
- (14) Пелевин, В., Джон Фаулз и трагедия русского либерализма, -- « Независимая газета », 1993, 20 января. 『独立新聞』一九九三年一月二十日号
- (15) Кастанеда, К., Путешествие в Икстилан, Рига, Расма, 1991, стр. 4-5. Перевод пилглы отредактирован. 邦訳カルロス・カスタネダ『呪術に成る——イクстиランへの旅』真崎義博訳(二見書房一九七四年)
- (16) Успенский, П., Tertium Organum, С-Пб., 1992, стр. 4.
- (17) 「我々が見いだす宇宙の特質は、この宇宙の観察者としての我々の存在によって不可欠でないとは言いきれぬそんな条件に制約されていること

- が、実証主義にとつて不意に明らかになったのである。」
- Троицкий, В., Античный космос и современная наука, // Лосев, А., Бытие. Имя. Космос., М., 1993, стр. 93. 「ロイシキー」「古代宇宙と現代科学」ローゼフ『存在・名前・宇宙』所収
- (18) ところでもう一度「アンドレイ・タルコフスキーの映画的「時のマトリックス」」もしくは「独自の生によつて生き、周囲の世界のあらゆる局面とたえず相互関係にある」パーヴェル・フィロノフの「有機的絵画」を想起しよう。ボウルト「パーヴェル・フィロノフとロシマ・モタニズム」『フィロノフ』所収 Боулт, Д., Павел Филонов и русский модернизм, // Филонов, М., 1990, стр. 7.
- (19) Догман Ю. Избранные статьи. В 3т. Тагшин, 1992. Т. 1. стр. 16.