



特集 はじまりのはじまり

写真（表紙・裏表紙）

撮影者：荒原邦博

撮影年：2019年

撮影場所：パリのカール・ゼル凱旋門とルーヴル美術館

ここは、言わずと知れたパリの観光名所、ルーヴル美術館の一角。

しかし、観光的な視線は、時にボードレー＝ベンヤミンのような遊歩者のまなざしとなり、また時には「記憶の場」をめぐるイリュミネーションの契機ともなる。

撮影者は、王宮であったルーヴルがフランス革命とともに公共美術館となり、その展示の1つの中心をなしたグランドギャラリーにいる。そこから、1980年代に始動した大プロジェクトによって90年代初頭に新たにルーヴルの展示スペースとなったリシュリュー翼を眺めている。これに伴い、グランドギャラリー側はドゥノン翼となったのだが、ドゥノンとは、革命後15年足らずで帝政を敷いたナポレオンが自らの名称に変更した美術館の館長として任命した人物である。

つまり、ルーヴルには複数の「はじまり」があり、1つの「はじまり」からもう1つの「はじまり」を見つめる「はじまりのはじまり」がここにある。

ところで、ナポレオンの戦功を讃えるカール・ゼル凱旋門の「カール・ゼル」が本号のどこにつながっているかは、読んでのお楽しみ。濁点を除くと、もう1つの「はじまりのはじまり」が見えてくるはず。

総合文化研究

vol. 25. 2021

Trans-Cultural Studies

東京外国語大学総合文化研究所

巻頭言

2021年度、総合文化研究所は「多文化共生としての舞台芸術」と題する連続セミナーを主催した。前年まで柴田勝二先生がコーディネーターを務めてくださっていた世界教養プログラムのリレー講義「舞台芸術に触れる」を、少し形を変えて引き継いだのである。リレー講義は、もともと外語祭の語劇を支援する目的で開講されたものだったが、今回は語劇支援に加え、舞台芸術と多文化共生との関係性を模索するとともに、舞台芸術というジャンルの存在意義そのものについてもあらためて問い直すことを目的とした。

新型コロナウイルスのパンデミックで全8回を一般公開のオンラインで行ったが、そのために、文字どおり地球の裏側からも視聴していただけたことは「怪我の功名」と言えるかもしれない。

どの回も刺激に富む充実した講演だったが（詳しい内容については本誌「活動報告」をご覧ください）、とりわけ深く印象に残ったのは、第3回目のセミナーで東京演劇集団「風」の演出家・江原早哉香さんが、視覚・聴覚障害者のために字幕や手話を用いてバリアフリーの上演をおこなっていると話されたことだった。

だから先日、濱口竜介監督の話題作『ドライブ・マイ・カー』を見たとき、主人公・家福が演出し主演する『ワーニャおじさん』が、日本語、英語、台湾語などの多言語による演劇で、韓国手話も含む芝居だったのが嬉しい驚きだった。この映画は村上春樹の短編を下敷きにしており、原作でもチェーホフの戯曲は重要な役割を担っているが、映画ではチェーホフの比重がさらに大きくなっているように感じられた。ここには「多言語の横断」が見られるだけでなく、原作（小説）で言及される戯曲（演劇）を多言語・バリアフリーの芝居にアダプトした作品（映画）という「ジャンルの横断」も認められるわけである。とりわけ韓国手話によるソーニャの演技が息をのむほど美しかったことを強調しておきたい。この映画の白眉だと思う。

驚いたのは、なにも劇中劇が言語やジャンルを横断していたからというだけではない。第2回目のセミナーでご登壇いただいた杉山剛志さんが、ベトナム国立劇場で実際に『ワーニャおじさん』をベトナム語で上演した演出家だったからでもある。本学の公式ホームページにこの連続セミナーの専用ページがあるが、そこで使わせていただいている写真は、まさに杉山さん演出の『ワーニャおじさん』の一場面なのだ。なんという偶然だろう。というわけで、山口裕之先生と連続セミナーを実施してきた私は、『ドライブ・マイ・カー』に強い愛着と因縁めいたものを感じてしまったのである。

それにしても、チェーホフはどうしてこうも現代人を惹きつけるのだろうか。岩松了、ケラリーノ・サンドロヴィッチ、三浦基といった才能ある日本の演出家たちが飽かずにチェーホフ劇を上演している。ワーニャおじさんの言いようのない喪失感と狂おしいほどの悔恨、そしてソーニャの汚れない前向きの意志。少なくともふたりの言葉が、時空を横断してきて私たちの心を揺さぶることはまちがいない。

総合文化研究所長 沼野恭子



2 巻頭言

特集論文

- 6 「はじまりのはじまり」をめぐる一つの遊戯
—現代日本文学から、川端康成、小林秀雄、大江健三郎へ
加藤雄二
- 19 語り始めたアフロ・ブラジル作家たち
—原点を見つめなおして—
武田千香
- 45 ベンガル詩と押韻
～押韻が先か、詩が先か～
丹羽京子
- 69 負の烙印のはじまりについて
—「ドイツ的」なものの意識形成と翻訳理論研究
山口裕之

特集エッセイ

- 85 失われた『時をかける少女』を求めて
—筒井康隆におけるブルースト的記憶のはじまり—
荒原邦博

自由論文

- 96 フォルトゥナート・デペーロの
ニューヨーク滞在記における身体の表象
小久保真理江

報告 (2021 年活動報告)

- 113 丹下和彦氏講演会報告
古代ギリシア悲劇から学ぶ
現代社会を生き抜くための対話力
(田島充士)
- 121 多文化共生としての舞台芸術
(横山綾香)
- 126 多和田葉子ワークショップ & 朗読会
海を越える『献灯使』
—翻訳のなかで声となる言葉たち
(山口裕之)
- 130 合評会
アルベール・サロー『植民地の偉大さと隷従』
(新谷和輝)

- 133 『ハテラス船長の航海と冒険』刊行記念ワークショップ
ジュール・ヴェルヌ<驚異の旅>再発見
(荒原邦博)

- 137 傍聴記
「公開研究会『アレクシエーヴィチとの対話』刊行
に寄せて」
(安島里奈)

- 146 国際ワークショップ
文化の翻訳、文学の翻訳
～ベンガルから日本へ、日本からベンガルへ～
(丹羽京子)

- 149 『二度の自画像』合評会
—韓国の境界と記憶を辿る—
(吉良佳奈江)

- 152 第11回アジア・アフリカ研究・教育コンソーシアム(CAAS)
シンポジウム
"Diversity and Representation: Representing
Diversity, Diversifying Representation" 報告記
(加藤雄二)

- 154 講演会
私の女性史
(西岡あかね)

- 158 TUFS 演劇学内ワークショップ
「身体と思想をつなぐ言葉と俳優術」
(横山綾香)

書評

- 162 多和田葉子ほか著 谷川道子/山口裕之/小松原由理編
『多和田葉子/ハイナー・ミュラー 演劇表象の現場』
他者/自己について語る
山口裕之
- 166 チョン・ソンテ著/吉良佳奈江訳
『二度の自画像』
「自画像」に映る韓国の風景
柳川陽介
- 170 ジュール・ヴェルヌ著/荒原邦博訳
『ハテラス船長の航海と冒険』
ヴェルヌ再読の旅
新島進
- 176 編集後記

Contents

2 Prefatory Remarks

Featured Topic Articles

- 6 Playing in the Beginning of the Beginnings:
From Contemporary Japanese Novels to Yasunari Kawabata, Hideo Kobayashi, and Kenzaburo Oe KATO, Yuji
- 19 Afro Brazilian Writers That Have Begun to Speak Out TAKEDA, Chika
- 45 Bengali Poetry and Rhyme NIWA, Kyoko
- 69 The Beginnings of the Stigma:
Discourses on Germanness and the Paradoxical Situation Regarding Studies on German Translation Theories YAMAGUCHI, Hiroyuki

Featured Topic Essay

- 85 Remembrance of *The Girl Who Leapt Through Time* : The Beginning of Proustian Memory in the Works of Yasutaka Tsutsui ARAHARA, Kunihiro

Article

- 96 The Representation of the Body in Fortunato Depero's Writing on His Experiences in New York City KOKUBO, Marie

Event Reports

- 113 Learning Dialogic Skills from the Ancient Greek Tragedy for Sustaining Conflicts in the World Today TAJIMA, Atsushi
- 121 Seminar Series, "The Performing Arts in Terms of Intercultural Cohesion" YOKOYAMA, Ayaka
- 126 Workshop and Reading Sessions with Yoko Tawada,
"The Emissary Overseas—Voices in Translation" YAMAGUCHI, Hiroyuki
NIIYA, Kazuki
- 130 Joint Review Meeting on Albert Sarraut's *Grandeur et servitude coloniales*
- 133 Rediscovering Jules Verne's Extraordinary Journeys:
Workshop on the new translation of *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* ARAHARA, Kunihiro
- 137 Public Seminar, "On the Occasion of Publication of *Dialogues with Svetlana Aleksievich*
[Беседы со Светланой Алексиевич]" AJIMA, Rina
- 146 International Workshop, "Between Japan & Bengal: Translation of Culture & Literature" NIWA, Kyoko
- 149 Joint Review Meeting on *The Second Self-Portrait* by Jeon Seong-tae KIRA, Kanae
- 152 Eleventh Annual Symposium of the Consortium for Asian and African Studies (CAAS) :
"Diversity & Representation: Representing Diversity, Diversifying Representation" KATO, Yuji
- 154 Lectures, "Women's History from a Personal Point of View" NISHIOKA, Akane
- 158 TUFS Actors' Workshop, "The Speech and the Acting to Connect Bodies and Ideas" YOKOYAMA, Ayaka

Book Reviews

- 162 Describing the Other / Oneself YAMAGUCHI, Hiroyuki
Yoko Tawada / Heiner Müller—Creating Images and Representations in Theater.
By Yoko Tawada et al. Edited by Michiko Tanigawa, Hiroyuki Yamaguchi, Yuri Komatsubara.
- 166 Korean Landscapes Reflected in Self-Portrait YANAGAWA, Yosuke
The Second Self-Portrait. By Jeon Seong-tae. Translated by Kanae Kira.
- 170 A Voyage to Reread the Works of Verne NIJIMA, Susumu
Voyages et aventures du capitaine Hatteras. By Jules Verne. Translated by Kunihiro Arahara.

176 Editorial Note

特集 ＊ Featured Topic:

はじまりのはじまり

The Beginning of the Beginnings

「始まりの始まり」をめぐる一つの遊戯

——現代日本文学から、川端康成、小林秀雄、大江健三郎へ

加藤雄二

今村夏子の「こちらあみ子」『むらさきのスカートの女』、赤坂真里の『東京プリズン』、村田沙耶香の『コンビニ人間』『地球星人』など、比較的最近の日本の女性作家たちによる作品を読んで思ったことがある。彼女たちの作品には、おしなべて境界とその曖昧さに対する感性が極めて鋭敏に描き出されており、そのことは決して偶然の一致ではないだろうということだ。

今村の「こちらあみ子」のタイトルは、何よりもまず「こちら」と「あちら」との対比を呼び起こす。しかし、それだけではなく、「スコップと丸めたビニル袋を手を持って、あみ子は勝手口の戸を開けた」という作品冒頭の一文は、あみ子がすでに「勝手口の戸」という境界線上の人物であることを示している。現在のあみ子のありふれた行動を外枠として、過去の回想がその大部分を占めるこの作品は、彼女が現在時において「祖母の声がする家の中へと向かう」場面で締めくくられるのだ¹。今村の同じ作品集に収められた「ピクニック」もまた、時間と空間の境界から始まる。語り手の女性は、「まだ開店前だというのに、地下の入口扉に通じる階段をゆっくりと下りていくひとりの女の姿が目に入った」という一文で、現実とテレビの世界を往き来する「チズさん」と呼ばれる中年の女性と彼女を取り巻く若い女性たちの、現実とも夢ともつかない生を語り始める。そして語り手は、最後のピクニックの場面で「缶ビール」を「外で飲むと格段においしく感じられるから不思議だ」と述べ、内外の境界の解放を語って作品を閉じる²。

赤坂真理の『東京プリズン』冒頭では、境界は夢と現実、過去と現在、アメリカ合衆国と日本を分け隔てるものとして現れ、その対比が作品の基本となる構図が予め用意されている³。村田沙耶香の『コンビニ人間』冒頭では、コンビニエンスストアの内部に満ちる音が強調され、その最初のものとして「客が入ってくるチャイムの音」が挙げられる⁴。同じく村田による『地球星人』の表題は、内部にいるはずの「地球人」が、地球外にいるはずの「星人」と組み合わせられたものであり、その冒頭の場面は、川端康成の『雪国』の「国境の長いトンネルを抜けるとそこは雪国だった」という、あの有名な始まりを想わせるかのような奇妙な必然性を伴って、東京と祖父母の住む「秋級」の境界線をなす「坂道」の「真

1 今村夏子「こちらあみ子」『こちらあみ子』（筑摩書房，2017）Kindle.

2 今村夏子「ピクニック」『こちらあみ子』（筑摩書房，2017）Kindle.

3 赤坂真理『東京プリズン』（河出書房新社，2012）Kindle.

4 村田沙耶香『コンビニ人間』（文藝春秋，2018）Kindle.



昼でも夜の欠片が消えない」光景から始まるとなれば、これはもはやとてもたんなる偶然の一致とは思えない⁵。

筆者の思いつきによるこうした連想に必然的な根拠を求めるとすれば、そのような先祖探しはパラノイア、偏執狂的にすぎると批判されて然るべきだろう。しかし、そこに類縁姓ではなく類似性を認めることは許されるはずだ。これらの作品でも川端の『雪国』でも、越境とともにある種の「異世界」が意識され、描かれる。川端のあの有名な書き出しは、その後の日本文学の成り行きの一側面を予兆するものでもあったのかもしれないとすら思われ、広く知られてきた『雪国』の「始まり」とその意義を考えてみたいと考えるに至ったのである⁶。

1. 『雪国』の「始まり」

まず、川端のノーベル賞受賞講演「美しい日本の私」に触れておこう。この講演は、後に大江健三郎が批判したように、「美」と国家、そして個人を禪に根ざした一つの伝統と同一視する点で、一つの閉じた伝統を形成するモダニズム的で抑圧的な議論であると言えるだろう⁷。その伝統が、西欧的な存在論的歴史に対峙される「無」に基づくものであるとされたことも、それが予め神話化された何かであることを強調する。ノーベル賞受賞演説における川端と類似の議論は、戦前から他の日本人たちによっても反復されていた。たとえば、『言語への道』に収められた対話において、マルティン・ハイデッガーの元に馳せ参じた日本人哲学者の一人は、西欧の存在に対して日本の伝統は無なのだと主張し、ハイデッガーを困惑させた⁸。ノーベル賞受賞講演で川端が提示した伝統は、日本とそのアイデンティティを西欧的存在論の彼方に置いてそれに対置し、英米のモダニズムを代表する T. S. エリオットが「伝統と個人の才能」で主張したように、現代に生きる個人が伝統にひれ伏すことを要求する、モダニズムにおける伝統形成の抑圧的な特質を明確に帯びている。

しかし、戦前の川端が『雪国』で描いた、現在に位置づけられる個人と伝統との関係は、「美しい日本の私」のものとおそらく同じではない。言うまでもなく、「美しい」という言葉は「美しくない」何ものかとの対比において語り出される。美しさを、醜さや汚さと切り離し、それ自体として完結した実体であると考えすることは不可能であろう。大江健三郎が自身のノーベル賞受賞講演「あいまいな日本の私」の「あいまい (ambiguous)」（語源的な意味は「2つに別れた」）という語によって示唆したように、美も国家や個人のアイデンティティも、無が存在の反転像であるのと同様に、常にすでに二重化されているのである。

5 村田沙耶香『地球星人』（新潮社、2021）Kindle。

6 本論は、2021年11月11日から13日にかけて開催されたロンドン大学 SOAS 主催のオンライン国際学会“Diversity & Representation: Representing Diversity, Diversifying Representation”に本学博士後期課程の学生たちと参加した際の研究発表“Opening Up the Spaces for Diversity in Post World War II Japanese Literature: An Overview”の一部に基づいており、川端康成、小林秀雄、現代日本文学に関する部分を日本語で改稿、加筆などしたものです。研究発表の全体は、今後別の論考として発表する予定です。

7 大江健三郎「回路を閉じた日本人ではなく」『あいまいな日本の私』（岩波新書、1995）187-194。

8 Martin Heidegger, “A Dialogue on Language” in *On the Way to Language* (New York: Harper & Row, 1982) 1-56。

『雪国』における「国境のトンネル」が隔てる2つの世界は、おそらくそうした二重性を表している。美を体現する駒子と葉子という2人の女性像は、美が対比によってしか成り立ち得ない必然性を表しているだろう。冒頭の一章は、東京のあちら側へと走りゆく列車の進行と、葉子とその連れを映し出す窓に映る景色が、列車の進行に合わせて後退してゆく様を対比し、窓外に見える田舎の景色や葉子の鄙びた様子と、鏡として機能する窓によって幻想性を帯びた列車内のモダンな光景を、絶えずコントラストとして写し出す。過去に関係を持ち、今では芸伎となっている駒子と再会するために、国境を超えた町へと還ってゆく主人公は、同時に葉子との新たな出会いに向かって進んでゆく。列車で乗り合わせた葉子に気持ちを惹かれる主人公の脳裏には、旅の始まりの理由となった駒子のイメージが刻み込まれているはずだが、2人の女性たちが読者の面前に登場する順序は時間経過と逆であり、駒子に先立って読者は、駒子の反映像である葉子とまず出会うのだ。駒子と葉子のどちらが始まりであるのかが曖昧な『雪国』最初の章は、映画のフィルムのコマに捉えられたように列車の窓に映る、葉子の虚像によって構成されている。この始まりの光景は、映画の上映会の現場となった繭倉2階から葉子が落下するエンディングと対になり、現実とフィクションが絶えず相互的な関係性において作り出されるものであることを示唆している。

スラヴォイ・ジジエクが述べるところによれば、「始まり」はその代表例である聖書冒頭の「光あれ」のように、「始まり」における原初的な「混沌」の抑圧を意味する⁹。「国境のトンネルを抜けるとそこは雪国だった。夜の底が白くなった」という書き出しもまた、始まり以前の混沌であるトンネルの暗闇と、「雪国」という言葉とそれによって名指される土地の一致によって生起する、原初の抑圧の瞬間を見事に演じてみせる¹⁰。また、駒子に先立って読者の眼前に現れ、その名によって自然の美を喚起する葉子は、彼女を観察する主人公島村の無意識に置かれた駒子のイメージを抑圧し、「始まり」を体現する女性像となる。後になって彼女に先立つ駒子の存在を知るに至り、読者は彼女を駒子に次ぐ二義的な女性として理解するのである。さらに、駒子自身も、彼女の代わりとして島村に指名された田舎芸者の、さらなる代わりとして彼と関係を持ったことが、島村と駒子の再会の場面で明かされる。しかも駒子は、島村との再会に際しては、記憶のなかの人物となった葉子の鏡像なのである。島村は、「今朝山の雪を写した鏡のなかに駒子を見た時も、むろん…夕暮の汽車の窓ガラスに写っていた娘を思い出したのだったのに、なぜそれを駒子に話さなかったのだろうか」と思うのである¹¹。川端自身が後に述べたように、主人公もまた「ただ駒子をうつす鏡のやうなもの」であり、駒子と葉子は、2人を結びつけるもう一人の男性である島村と鏡像関係にある、駒子のいいなづけによって結ばれてもいる¹²。

「雪国」が、トンネルの暗闇以前の世界に次ぐものでありながら作品の「始まり」でもあるように、女性たちは一義的であると同時に二義的であり、二義的であると同時に一義的でもある。したがって、そこには即自としての唯一無二の「始まり」は存在しない。「始

9 スラヴォイ・ジジエク、松浦俊輔訳『仮想化しきれない残余』（青土社、1997）31-32.

10 川端康成『雪国』（角川文庫、2013）Kindle.

11 川端『雪国』.

12 川端康成『川端康成全集第33巻 評論5』（新潮社、1982）194-195.

まり」が、「始まり」とそれ以前とを分割する境界であるがゆえに絶対的な時間的先行性を持たず、常に二義的でもあることを『雪国』の始まりは強調するのである。その関係は、作中列車や映画などが含意する近代とそれ以前との関係性にも通底する構造であり、それぞれがもう一方の性質を非同一的な他者性として併せ持つ、「始まり」に必然的な同一性の非絶対的性格を前景化する装置でもある。またそれは、「始まり」とそれ以前との堂々巡りの交錯と循環を生起させ、進行するべきものとしての時間概念が、実は以前と以後の分割の瞬間が生み出した構築物であることを露呈する。ジジエクが述べるように、「時間を成り立たせるのは〈始まり〉」だからである¹³。

「雪国」の「始まり」はしかし、「始まり」そのものの非絶対的性格を殊更に強調し、「始まり」がそれ自体と一致しえないことを露わにする。おそらくそれゆえに、「始まり」としての「雪国」は空間的メタファーとして開示されるのである。「雪国」とは、「始まり」の非時間的性質を提示する空間であり、『雪国』という作品が、時間の進行に基づいた展開を持ちながら、断片化され、無時間性を帯びるのはこのためであろう¹⁴。駒子と葉子の対比は、時間的軸に沿って展開されるのではなく、その時々々の照応関係によって意味を変化させる。駒子と葉子、火災の炎と「天の河」が重なり合う結末は、時間的展開によってもたらされた解決や止揚ではなく、前後の対比を空間として瞬間的に提示する「夜の底が白くなった」始まりへの回帰である。ジジエクのように、「始まり」における抑圧をジャック・ラカンの理論における現実界と象徴界の分割として捉えたとすれば、『雪国』においてこれらの分割は不完全であり、その秩序はそもそもの始まりに孕まれる非同一性と「テキストの読解不可能性」という他者性によって絶えず脅かされているのである¹⁵。

2. 「私小説」の始まりとその死について

『雪国』は30代半ばに差し掛かった川端によって1935年から雑誌に連載され、1937年に初版が出版されているが、1947年に至るまで改稿が続けられ、最終的な完成を見たのは連載から10年余り後の1947年であった¹⁶。異例なほど長引いた執筆の経緯は、小林秀雄が述べるように連載形式による「創作発表の形式」の問題かもしれないが、また『雪国』に関して言えば、完成することがそもそも不可能なテキストを書き継ぐ困難を示す例でもあるはずだが、それとは別の、イデオロギー的な観点から重要視されるべき論点がある¹⁷。言うまでもなく、川端が雪国を連載し改稿した時期は、ヨーロッパと日本におけるファシズム

13 ジジエク 61.

14 小谷野敦は、通俗的注解に交じって、この作品には「要するにプロットが立っていないのである」と正しい指摘をしている。小谷野敦『川端康成伝—双面の人』(中央公論新社, 2013年) 238.

15 ジジエク 53-54.

16 『雪国』執筆の入り組んだ経緯については、大久保喬樹『川端康成—美しい日本の私』(ミネルヴァ書房, 2004) 98-101.などを参照。

17 小林秀雄は、『雪国』以外の川端作品について、連載形式で発表された原稿を完成稿として発表することの困難を、雑誌連載の制度の問題であると論じている。小林秀雄『小林秀雄全作品6』(新潮社, 2003) 191-195.

の台頭から第二次世界大戦が終結するまでの期間に相当する。「近代の超克」のメンバーでもあり、後に大政翼賛会の文化部門の座長を務めた小林秀雄や、「新感覚派」として川端の同胞だったとされる横光利一が極めて積極的に大戦遂行のイデオロギーに加担したのに対し、川端は大東亜文学者会議に名を連ねたものの傍観者的態度を取り、戦後戦犯として名指されることもなかった¹⁸。その理由が上記の『雪国』における「始まり」と関わるように思われるのである。

実際『雪国』には、横光が『日輪』以降の作品や戦時下での発言でしばしば言及し利用した、過去と現在を語りとして結ぶ神話的要素が欠落している。起源と始まりに絶対性を付与することは神話形成の兆候であり、始まりにおける純粋性を重視する態度はファシズム的発想に直結する。ファシズムにおける純粋性とは、民族や歴史の同一性を語り、その語りが必然的に排除するいわば「非純粋性」を隠蔽したところに生まれ出るものであろう¹⁹。言うまでもなく、『雪国』における川端の方法は、そうした意味での神話化とは一線を画している。

「始まり」に孕まれる一般的問題が、ファシズムを予兆したとされるフランツ・カフカや、全体主義的なシステムを批判したウラジーミル・ナボコフなどの作品で前景化されていたことをあらためて指摘してもよいだろう。カフカの『変身』の始まりである「ある朝、グレゴール・ザムザが不安な夢から目を覚ましたところ、ベッドのなかで、自分が途方もない虫に変わっているのに気がついた」という一文は、「巨大な虫」という「他者」生誕の瞬間であるとともに、始まり以前は人間であったはずの「グレゴール・ザムザ」が、実は「巨大な虫」と化した現在の「グレゴール・ザムザ」にとっての他者であることを含意している。結果としてこの「始まり」は、他者としての自己同一性以外をザムザに認めていない²⁰。その意味でカフカの有名な「始まり」は、即自的で純粋な「始まり」の存在を否定する、ネガティブな「始まり」に他ならない。また、複数の「始まり」を持つナボコフの『ロリータ』は、ハンバート・ハンバートによる手記の始まりで、ロリータに対する彼の愛とその起源としての「アナベル・リー」への初恋を並置することで、それに先立つナボコフの短編のテーマにもなっていた「初恋」が、それ自体として純粋に初めての恋として成立することはなく、その反復によって「初恋」として認知される過程を例示している。「初恋」とその反復としての恋は、つねに相互の刻印を帯びているのである²¹。ハンバートの手記にはアイデンティティの混交性への言及も見られるが、「アナベル・リー」という名前が言及するエドガー・A・ポーもまた、アラビア風の「アナベル・リー」や、ダーク・レディーとフェア・レディーを混交的に提示する「ライジーア」、人種差別と雑婚を暗号化して提示する「黒猫」などで、「始まり」の純粋性を批判していた。モダニズム文学は、

18 大久保は、親友横光が「西欧文明の破局、世界大戦再来を念頭において急速に日本主義へと傾斜していったような情熱は川端にはなかった」と述べている。大久保『川端康成』126。

19 『雪国』に日本に関わる神話的要素を認める解釈もある。たとえそうだとした場合、この作品においては、それらの神話的要素あるいはアルージュンが、作品の展開の枠組みとなっているわけではない。後述する仁木政人によるモダニズム的解釈などには、「日本的作家」としての川端のイメージは必ずしも根拠なく創られたものだと観点が見られる。本論はそうした議論に共感するものである。

20 フランツ・カフカ『変身』池内紀訳『カフカ小説全集』（白水社、2001）94。

21 ウラジーミル・ナボコフ、大久保康雄訳『ロリータ』（新潮文庫、1980）14-23。

先に触れたように歴史を特権化する一方で歴史に懐疑的でもあり、始まりが持つ二重性を先鋭に問題化する傾向を持っていたのだと言えるだろう。日本における近代化と伝統という、日本近代文学における漱石以来の問題系の特殊性を考慮に入れなければならないとしても、川端の『雪国』における始まりとその展開は、モダニズム芸術が孕んでいた一般的傾向の一部であると考えることが妥当であろう。『雪国』における近代と伝統との関係は、前者による後者の抑圧の不完全さによって生じる二重性に帰着していると議論することもできるはずである。川端の論理は、「始まり」以降の展開や「始まり」としての近代に絶対性を見出さないという意味で、彼の盟友横光が「純粹小説論」で展開した議論や、『雪国』連載直前の1934年に発表された小林秀雄の「私小説論」における議論とは異なっている。それは、「始まり」の同一性や絶対性を拒否し、全体主義を批判したカフカやナボコフやポーの作品における認識にむしろ近い。『雪国』という作品に、時代的、イデオロギー的背景の影響を見だし、「始まり」に絶対性を見出すファシズムの論理に対する傍観者の批判的視点を見出すことができるように思われるのだ。

また、横光が「純粹小説論」において日本文学の起源をフランスとロシアに求め²²、小林が「私小説論」冒頭でジャン＝ジャック・ルソーの『告白録』を「私小説」の起源として引用しつつ、横光同様の議論を反復したのに対して、川端らしく舞踊をテーマとする『雪国』では、主人公島村の西欧趣味は突き放された扱いを受けている²³。「西欧の舞踊」を紹介することを仕事とする島村について、作品では次のように述べられている。「ここに新しく見つけた喜びは、目のあたり西洋人の踊を見ることが出来ないというところにあった。その証拠に島村は日本人の西洋舞踊は見向きもしないのだった」。島村にとって、西欧の舞踏は「彼自身の空想が踊る幻影」であり、不在である。それに対し、駒子が三味線で奏でる長唄は、「長唄といえはすぐ踊の舞台が思い浮」ぶ島村にとって、まず舞台を特徴づける身体性を欠いたものとされるが、その後島村は「しみじみ肉体の親しみが感じられ」ると思うのである²⁴。言うまでもなく、駒子が奏でる長唄は、島村を感動させる見事な演奏の始まりに際し、西欧舞踏との対比において理解されており、駒子と葉子がそうであるように、やはり鏡像的な実態の欠如によって特徴づけられている。それが西欧舞踏や舞台と切り離された時、島村は初めて駒子の「肉体の親しみ」を感じ始める。『雪国』で描かれるのは、現実をしかと捉えることができない島村の「哀れな夢幻の世界」なのであり、彼はやがて、『雪国』の美を体現する「女」を「西洋舞踊扱いにしていたのかもしれない」と気づくのである²⁵。

それに対し、ほぼ同時期に発表された小林秀雄の「私小説論」は、川端の小説とは異なる形而上学的論理を提示している。小林が、『雪国』における川端の美学に通底する「始まり」の二重性を知的な意味で認知していたことは、以下の点から明らかであろう。小林の「私小説論」では、「私小説」を巡る文学の形式に関する議論が、日本でもフランスでも、自然主義小説の興隆とともに始まったことが指摘されているからである。小林は次のように

22 横光利一「純粹小説論」『定本横光利一全集第13巻』（河出書房新社，1982）245.

23 小林秀雄「私小説論」『小林秀雄全作品6』（新潮社，2003）158.

24 川端『雪国』.

25 川端『雪国』.

述べている。「自然主義小説の運動が成熟した時、私小説について人々は語り始めたのであった」し²⁶、「フランスでも自然主義小説が爛熟期に達した時に、私小説の運動があらわれた」²⁷。つまり、私小説がそれ自体としての始まりを持たず、それが明確されるのに先立って成熟していた、他なる文学の形式である自然主義との対比によってその同一性を獲得するに至ったことを、小林は認識しているのである。

小林が見て取ったこの逆転の構図は、しかし、「私小説論」全体の枠組みを形成するには至っていない。小林が経験しつつあった1930年代の政治・文化的な趨勢は、世界恐慌に起因する共産主義、マルクス主義への傾斜、そして小林が「ジャズ」によって隠喩的に表現するアメリカの影響力の増大によって特徴づけられていた²⁸。ヨーロッパの影響力の衰退は必至であり、小林の危機感がそうした状況に起因していたことは想像に難くない。アンドレ・ジイドや横光に触れつつ、純粋な小説の形式を近代化、西欧化された伝統に求めようとする小林の議論においても、それを侵食する時代的趨勢は「私小説は亡びた」という「私小説」の死の宣告によって認知されている。しかし「私小説論」では、「亡びた」形式が、フローベールの「マダム・ボヴァリーは私だ」という言葉とともに、まさにその死によって小説の神話的基盤として生き延びるとされ、結末で小林は「私小説は又新しい形で現れて来るだろう」と述べるのである²⁹。

ここで一言断っておくと、筆者は必ずしも小林の議論の内容に異議を唱えているのではない。「私」がその後の文学から完全に消滅したと考える根拠もなく、ロマン派の時代以降世界の中心としての玉座から降ろされたとしても、「私」が存続し続けることは自明であろう。そうした「私」の観点から描かれる優れた小説作品は、現在も書き継がれている。カズオ・イシグロの作品などがその例である。しかし、ここで問題となるのは、小林がその結論を導き出す手続きとその結果であり、結論そのものではない。『雪国』末尾で「島村のなかへ」「さあと音を立てて流れ落ちる」「天の河」の文字通りの意味を問うことが、作品の読解と必ずしも等価でないことと同じである。

繭倉で上映されていた映画の映写機から発生したと思われる火災の炎と天の河の光、そして葉子と彼女に駆け寄る駒子の同一化が、一見不可解な『雪国』の結末を特徴づけている。それは、原初的で混沌とした自然と人為的な映像の美が合一する光景であり、葉子の顔が列車の窓の中で「野火のともしび」と重なる作品冒頭の車中における強烈な一光景の反復でもある³⁰。燃え上がる映像美の象徴と自然の美の象徴の一致と、葉子と駒子という二つに分節化された美の象徴が同一化される結末は、エドガー・A・ポーの「アッシャー家の崩壊」で、双子のローデリック・アッシャーとマデライン・アッシャーが折り重なって同一化し、亀裂と差異の隠蔽によって成り立ってきたアッシャー家の建物が、「黒い湖」の混沌に飲

26 小林 159.

27 小林 161.

28 小林 187. 小林は「西洋音楽」と「ジャズ」を比較しており、混成的音楽であるジャズは「西洋音楽」の範疇から除外されている。

29 小林 190.

30 川端『雪国』.

み込まれてゆく結末と重なり合う³¹。差異の無化によって生じる混沌、つまり「夜の底が白くなった」雪国の、二つの対比によって分節化された始まりが混沌へと回帰する様が、『雪国』の結末なのである。同一性に秘められた他者性を、視覚と聴覚の一致が持つ異化効果によって示しつつ、混沌としての天の河が「さあという音を立てて」「島村のなかへ流れ落ちるようであった」とすれば、視覚と聴覚、内部と外部の境界もまた解体されている。彼の「哀れな幻夢の世界」は、ポーのアッシャー家のように、混沌から分節化されて立ち現れた仮初めの同一性を失い、「始まり」による差異化以前の原初の混沌へと崩壊してゆくからだ。この結末に、記号表現と記号内容の一致を前提としたリアリズムや、神話と現実の同一視を批判する川端の、根源的な懐疑を見いだすことは容易だろう³²。

それに対し、亡びた形式としての「私小説」とは別個に生き続ける小林の「私」には、神話的普遍性に基づいた形而上学的絶対性が付与されている。小林の「私」は、冒頭に引用されるルソーの言葉とともに、神話化された文化的無意識として生き延びる。このことが、天皇制を基盤とした戦前のイデオロギーとどのように関わるのかはここで問わないにしても、形而上学的真実や美が死によって普遍性を獲得することが前提とされる言説は、戦後の三島由紀夫による『金閣寺』などの作品や、作家の自死の論理にも通底するとだけ述べておこう。また近年の、村上春樹による『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』などの作品や加藤典洋による『敗戦後論』などに、同型の議論の痕跡が見られると述べておいてもよいだろう³³。それが無時間的に反復されうるという意味で、小林の「私小説論」は、戦後日本文学の始まりに先立つ重要な始まりの一つであったと言えるはずである³⁴。

あらためてそう述べるまでもなく、同一性の喪失には強い危機感が伴う。『雪国』の島村が、彼に刹那の現実感をもたらす駒子の強さに惹かれるのは、自然と女性たちの美を反映する鏡のようなものでしかない自らを空虚な存在と感ずるからであり、駒子や葉子のいきいきとした強さと対比される島村の虚無感と脆弱さは、必ずしも積極的に肯定されているわけではない。しかし、中心となる島村の意識が虚無であるからには、作品の展開は、

31 Edgar A. Poe, "The Fall of the House of Usher" in Thomas Olive Mabbott ed., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Vol II. (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1978) 417. 筆者は『雪国』の結末が、断定はできないにしても、おそらくポーの影響下に執筆されたものであらうと考えている。

32 仁平政人も、記号内容と記号表現との一致に懐疑的な川端の創作態度に言及している。仁平政人『川端康成の方法—二〇世紀モダニズムと「日本」言説の構成』(東北大学出版会, 2011) viii.

33 村上の『多崎つくると』は、喪失した「私」の全体性を回復しようとする主人公の試みを描き、加藤は、「戦後」を「一つの人格の分裂」と捉え(加藤典洋『敗戦後論』(講談社, 1997) 47)、「義」を喪失した「正解」のない社会であると述べており、十全な(男性の)自己同一性や「正解」がある社会を想定している点で、「私」を絶対的前提として神話化する小林のものと同型の論理を提示している。村上における男性的自我の全体性の回復が、他者とされる者たちの全体性の回復を意味しないことは言うまでもない。また、「理」「義」や「正解」を信じていくことができた「敗戦者たち」が、いかに破壊的な目的や絶望的な不幸のためであっても、「理」は自分たちにある、と信じていられる分まだ幸せな敗戦者たちなのである」と述べた加藤の感覚には、にわかに信じがたいものがある(加藤 12)。これはもちろん議論の上での批判であり、加藤氏個人を中傷するものではない。加藤氏には本学でのシンポジウムに参加していただいたこともあり、尊敬すべき評論家でいらしたことは間違いない。惜しくも亡くなられたことが悔やまれる。

34 野村幸一郎は、戦時下の「私小説」に関する議論において、「〈日本的な私〉を私小説にみる議論の起源に、小林の批評が位置していることが分かる」と指摘し、「私小説」に関する議論の趨勢を概観している。野村幸一郎『小林秀雄—美的モデルネの行方』(和泉書院, 2006) 90. また、野村は、小林が満州事変以降、「他者と共有されることはない」「単独制を知悉する日本的自我は、そうであるがゆえに、メタ・レヴェルに属する、普遍的な存在様式であると、語り始め」たと指摘している。

基盤となる現実感覚や中心性、そして前述のように時間感覚を欠く、良くも悪くも極めて不安定な綱渡りとならざるをえない。その不安定さの原因は、「国境の長いトンネルを抜けると雪国であった」という始まりに内包されている。「国境」とは「長いトンネル」のような闇の混沌であり、その先に至ってようやく「夜の底が白くなった」という文に示唆される、夜の暗さと雪の白さの対比としての分節化が起きるのである。しかしそれは、あくまでも「夜」と雪の「白」さとの対比であり、その根底にある実体の描写ではない。絶対的基盤への依拠を許さないこの厳しい原則は、作品の始まりを再演する新たな始まりでもある作品末尾まで持続されるのである。ここに、小林のものとは別の、戦後文学のもう一つの「始まりの始まり」を看取することができる。中心となる「私」島村を、自然と女性たちを映し出す「鏡」として相対化、弱体化されたものとして描いた川端の作品は、戦後日本文学のもう一つの規範として、その「始まり」になりえていたのではないだろうか。

3. 大江健三郎と戦後文学の一つの始まり

戦後文学の一側面を代表する大江健三郎は、実は『雪国』における川端と類似した認識を持ち、上記加藤典洋も指摘するように、「改憲により交戦権を回復することを説く江藤淳」に代表される、伝統的文学者たちとは異なる戦後文学の方向性を見いだしている³⁵。それは言うまでもなく、反軍国主義の姿勢であり、フランソワ・ラブレーに代表される西欧における転倒的系譜や、1970年代の『小説の方法』で明確化された、ロシア・フォルマリズムの異化概念に基づいたモダニズム的批判精神を主調とするものであった。搭乗機の墜落によって捕虜となった黒人兵と「谷間の村」の共同体の秩序の変化を描く「飼育」や、障害を持った子供の誕生がもたらす主人公「バード」の人生の帰結を二重化された結末によって相互批判的に提示する『個人的な体験』などの初期作品、神話的過去の絶対性を解体し、より現実的なヴィジョンを提示しようとする『万延元年のフットボール』や『同時代ゲーム』などは、転倒的方法の意識的な模索の結果である。

しかし、最後期の『水死』に至るまでの政治的な批判の根底には、それに通底する、表象行為と美に関する認識があったことを、大江は『私という小説家の作り方』で明かしている。

そこで翌朝、学校に行くにも早すぎる時間に私は陽の光に照される柿の枝を、すぐまぢかから、つまり昨夜の映画の、カメラの距離から注視したのだ。柿の若葉は、際限なく揺れていた！ 自分の頬には風の気配をまったく感じなかったのに……いわば悔いあらためた者のように、それからの私は、自分の生活圏の樹木と草の細部を、眼をすえるようにして見つめる慣いとなった。私が見るたびに、樹木の小枝は揺らぎ、草の葉は揺れていた。なにひとつ本当に静止してはいなかった。それまで自分が自然のなかの事物の細部をまともに観察してはいなかったことに、私は驚きをこめて気づくことを繰り返した。私はこれまで自分をとり囲んでいるこれだけの樹木と草を、じつは見えていなかっ

35 加藤 50.

た！映画のカメラによってそれを思い知らされるまで、十重二十重に樹木にとり囲まれ、草を踏むことなしにはわずかに歩くこともできぬ土地に生きてきながら、なにも見ていなかった……³⁶

無論、作家として成長した大江による幼少期の体験の告白がフィクションの要素を孕んでいるに違いないことはあらためて指摘するまでもないが、ここには、あらかじめ与えられたリアリティーの不在を強調する、特徴的な美学的、哲学的姿勢が見られる。直接的な自然の観察で見逃されていた自然の動きを、「映画のカメラによって…思い知らされる」体験に大江は、現実の自然と人為的表象の相互的な異化作用の働きを感じとり、そのものを提示し得ない表象のメカニズムとしてそれを知覚の根底に見出している。大江は、この体験を要約して、「すきま」を孕んだ「分離作用」と呼んでおり、それが「森の外から来た異物としての機械、つまり映画のカメラであったことは、象徴的であると思う」と述べている。この認識は、言うまでもなく『雪国』における川端の方法に通じているはずだ。

同エッセイの後半で語られる幼少時の神話体験も、小林のエッセイにおける神話的「私」や、『源氏物語』に例えられることもある三島最晩年の『豊穰の海』に見られるような、神話性的語りとは正反対の神話理解を提示している。大江が挙げる「叛逆者」「オコフク」の神話には、「オコフクがどのようにして叛逆者として生成発展をとげ、行動の中で転機を迎え、集団の指導者として決定的な悲劇におちいるかという、物語としての語りはなかった」のであり、「オコフクという無法者がどのようにして誕生し、どういう経験を重ねたのかが語られていなかったとされる。大江は、その語りが「映画か芝居を見ているよう」と述べている。

無論、戦後の大江の方法の展開と、戦前から戦後にかけての川端の方法を同一視するのは乱暴にすぎるだろう。しかし、逆に戦前のイデオロギーを批判した大江に習う形で、川端の『雪国』を特徴づける鏡像的反映に基づいた方法と舞踊のモチーフの意義を再考してみることは有効だと筆者は考えている。川端の『雪国』も小林の「私小説論」も、世界恐慌に蝕まれ、近代西欧ブルジョアジーの伝統と同一視された従来の文化が揺らぎ、同時にファシズムにより前衛が否定された時代に発表された。類似の例として、1939年のアメリカでは、ブルジョアジーの文化を延命するものとされるアヴァンギャルド芸術を、ソヴィエトの社会主義リアリズムやファシズム下のイタリア芸術と対置しつつ、純粹芸術として称揚するクレメント・グリーンバーグの「アヴァンギャルドとキッチュ」が発表されている。それぞれの見解と作品や論の展開は異なっているものの、作家、評論家たちが置かれていた状況は共通している。川端や大江の方法は、社会主義リアリズムやファシズム政権下の芸術と峻別されるべきブルジョア芸術の一部であるとされた、グリーンバーグの「アヴァンギャルド」に近いものだったと言えるだろう³⁷。彼らの認識や方法は、「始まり」や、それに次ぐ物語化の展開に関する認識として、おそらくその後の作家、芸術家たちにとって貴重だった。

たとえば三島が、絶対天皇制亡き後の空虚と見做した戦後社会は、その観点から言えば、

36 大江健三郎『私という小説家の作り方』（新潮社、2014）Kindle.

37 Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1971) 20-21.

中心性を欠いた他なるものの混沌であった。しかし、『金閣寺』冒頭で述べられるように、金閣寺そのものの美ではなく、その「幻のほうがか勝を制」する状況は、リアリティーの絶対性の基盤を持たない記号やイメージの戯れと差異によって、豊穡な創造的世界となりえたはずだ。また、小林や三島を反復するかのようにして、近年の現代日本の批評的、文学的言説の一部は、真実性を確証されていたとされる戦前の日本を理想化する方向へと向かってきた。バブル崩壊後の文学・文化を予見し先取りしようとした加藤典洋は、戦後を「さかさま」に転倒し「正解」を喪失した社会であると述べた³⁸。また、過去へのノスタルジアと、「私」の全体性の回復を展開の主軸とする村上春樹の『色彩のない多崎つくと彼の巡礼の年』、語りの根拠を石などの物質的存在として提示する『1Q84』なども、おそらくその典型的な例となるだろう。時間的差異を超えたこのような回帰こそが、支配的な神話の特徴であることは言うまでもない。

冒頭に名前を挙げた近年の作家たちとその作品が、神話として絶対化された支配的な文学的言説に抵抗するために語り出されていると考えることは、軽率にすぎるだろうか。本論における川端と現代文学の連続性は連想に基づいた無根拠なものだが、川端がその先駆けの一つとなる「始まり」と境界線へのより細かな感性は、抑圧的な絶対性の解体と文学・文化の多様化への契機となりうるだろう。境界線のこちらとあちらを行き来する、今村の「こちらあみ子」のヒロインが、共同体内部に留まりながらも、慣習化された美醜、正悪の境界線を超えた強さと柔軟性をもちえていることは、越境的な感性の現代における必然性を証明してもいる。町田康は「こちらあみ子」の解説で、現代におけるこの作品の意義を語るに際し、「「こちらあみ子」は、いろいろな面があって、いろいろな風に読み、いろいろな風を感じる事ができ、それがこの小説の凄みになっている」と正しく指摘し、この作品が「人になにかを与えようとして書かれているのではなく、もっと大きくて不可解なものに向けて書かれているからであろう」と述べている³⁹。新しい日本文学に関する具体的な議論は今後に譲るとしても、多様性へと開かれる可能性を秘めた彼女たちの作品もまた、「戦後」から無時間的な転移を遂げ、現在においても反復されうる神話的パターンからの逸脱の方法を提示してくれているはずである。

参考文献

- 赤坂真理『東京プリズン』河出書房新社, 2012年 Kindle.
今村夏子「こちらあみ子」『こちらあみ子』筑摩書房, 2017年 Kindle.
大江健三郎『あいまいな日本の私』岩波新書, 1995年.
----.『私という小説家の作り方』新潮社, 2014年 Kindle.
大久保喬樹著『川端康成—美しい日本の私』ミネルヴァ書房, 2004年.
川端康成『雪国』角川文庫, 2013年 Kindle.
----.『川端康成全集第33巻 評論5』新潮社, 1982年.

38 加藤 10, 12.

39 町田康「「こちらあみ子」解説」今村夏子『こちらあみ子』(筑摩書房, 2017年) Kindle.

- 加藤典洋『敗戦後論』講談社，1997年．
フランツ・カフカ『変身』池内紀訳『カフカ小説全集』白水社，2001年．
小林秀雄「私小説論」『小林秀雄全作品6』新潮社，2003年．
小谷野敦『川端康成伝—双面の人』中央公論新社，2013年．
スラヴォイ・ジジック，松浦俊輔訳『仮想化しきれない残余』青土社，1997年．
ナボコフ，ウラジーミル，大久保康雄訳『ロリータ』新潮文庫，1980年．
仁平政人『川端康成の方法—二〇世紀モダニズムと「日本」言説の構成--』東北大学出版会，2011年．
野村幸一郎『小林秀雄—美的モデルネの行方』和泉書院，2006年．
村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』文藝春秋，2015年．
村田沙耶香『コンビニ人間』文藝春秋，2018年 Kindle．
---.『地球星人』新潮社，2021年 Kindle．
Clement Greenberg, “Avant-Garde and the Kitsch” in *Art and Culture: Critical Essays*. (Boston: Beacon Press, 1971).
Martin Heidegger. *On the Way to Language*. (Harper & Row, 1982)
Edgar A. Poe, “The Fall of the House of Usher” in Thomas Olive Mabbott ed., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Vol II. (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1978).

Playing at the Beginning of the Beginnings: From Contemporary Japanese Novels to Yasunari Kawabata, Hideo Kobayashi, and Oe Kenzaburo

Yuji KATO

Summary

Contemporary Japanese novels by Natsuko Imamuga and others are conspicuously about borders and crossing them. Their keen sensitivities to crossings evoke more traditional Japanese works such as Yasunari Kawabata's *Snow Country* with the most famous beginning.

Kawabata's novel showcases the de-familiarizing effect of the beginning in general in its focus on the repression that constitutes the beginning as a beginning: It reveals the chronological order is a construct that represses the reversal of the first and the second implicit in the nature of any outset.

Snow Country, therefore, becomes a fragmented and seemingly timeless sequence of episodes and contrasts that runs counter to the Imperial ideology of the time before and after World War II, during which Kawabata continued revising the work. His approach to the traditional Japanese culture also stands in sharp contrast to the writings of the time by his contemporaries such as Riichi Yokomitsu and Kobayashi Hideo who were committed to the empowerment of the nationalistic ideology of Imperial Japan.

Kawabata's understanding of the nature of language and representation is similar to that of Kenzaburo Oe, who has been critical of Japanese Imperial ideology. While mythological narratives on the purity and wholeness of the national body and the personal identity of the writer's self survive and repeat themselves in criticism and novels even in recent years, contemporary Japanese writings with beginnings similar to Kawabata's in *Snow Country* critique such repetitions of the mainstream literary discourse.

キーワード

現代日本文学 川端康成 小林秀雄 大江健三郎 『雪国』 「私小説論」 戦後 越境 スラヴォイ・ジジエック

Keywords

contemporary Japanese literature Yasunari Kawabata Hideo Kobayashi Kenzaburo Oe *Snow Country* "The Private Novel Form" post World War II crossing of the boundary Slavoy Zizek

語りはじめたアフロブラジル作家たち

— 原点を見つめなおして —

武田千香

はじめに

2020年、あるアフロブラジル作家の小説がブラジルの代表的な文学賞であるジャブチ賞（小説部門）とオセアーノ賞をダブル受賞して話題になった。イタマール・ヴィエイラ・ジュニオール（Itamar Vieira Junior）の『曲がった鋤（*Torto Arado*）』である。この作品が最初に刊行されたのはブラジルではなく、まずは2018年のポルトガルの文学コンクールのレヤ賞の受賞作品として2019年1月にポルトガルのレヤ社から出版され、ブラジルではその後、同年8月にトダヴィア社から刊行された。最近、ブラジルではヴィエイラ・ジュニオールに限らずアフロブラジル作家が躍進しはじめており¹、2019年には女性作家のコンセイサオン・エヴァリスト（Conceição Evaristo）がジャブチ賞の「今年の文人（Personalidade Literária do Ano）」に選ばれ話題を集めた。

ブラジルは20世紀前半から長らく「人種デモクラシー」の看板のもと人種間の調和が実現された国というイメージが定着し、人種差別が存在しないと言われた時期すらあった。だが軍事政権末期の1970年代後半の民主化運動とともに高まったマイノリティの運動の中で黒人運動も高まり、ブラジルにおける人種主義の認識にも変化が生じ、現在では人種差別的な慣行が根強く存在していることが公にも認められるようになっていく。それと並行して文学においても1980年前後から徐々にアフロブラジル作家が声をあげはじめた。それが結実したのが近年のアフロブラジル作家の活躍であり、また文学賞の受賞なのだが、それにしてもここに至るまで40年もの歳月がかかった事実には重みがある。それだけブラジルの文学が白人中心であり、アフロブラジル作家が周縁に置かれてきたということなのであろう。

本論ではまずアフロブラジル作家らが声をあげはじめたとき、ブラジルの文学がどのような状況だったのか、その起点を確認し、そのうえで劣勢の状況を打開するために、彼らが何をどのように語りはじめたかを、具体的に小説3冊を取り上げて考察していく。対象とするのは、前述の『曲がった鋤』のほか、『色の欠陥（*O defeito de cor*）』（アナ・マリア・ゴンサウヴィス Ana Maria Gonçalves 著）と『皮膚の内側（*O avesso da pele*）』（ジェファソン・テノーリオ Jeferson Tenório 著）である。

1 本稿の提出後、2021年11月25日に、2021年のジャブチ賞（小説部門）でも本編で扱ったアフロブラジル作家ジェファソン・テノーリオの『皮膚の内側』が選ばれたことが発表された。

1. 語りのスタート地点

もしブラジルの文学の白人偏重が過去のことなら、かつてこの国がポルトガルの植民地だったことを考えれば自然であろう。だが問題はその傾向が現代でもなお色濃く残っていることである。その実態を衝撃的な数字で客観的に明らかにしたのが、ブラジルの現代文学を人種的な観点から調査したヘジーナ・ダルカスターニュ (Regina Dalcastagnè) の研究である。少し長い引用となるが、アフロブラジル作家らが語り始める起点を確認するうえできわめて興味深い有用なデータなので、紹介したい。ダルカスターニュは、1965年～1979年 (以下「第I期」) に主要な出版社2社²から刊行されたブラジル人作家80人による長編小説130作と、1990年～2004年 (以下「第II期」) に主要な出版社3社³から出版されたブラジル人作家165人による長編小説258作を対象に、作家の人種のほか登場人物の人種や職業などについて調査を行った⁴。

1.1. 人種・ジェンダーにおける偏重

この調査によれば、まず作家を人種別に見た割合、第I期では白人が93%、不明が7%、第II期では白人が93.9%、非白人が2.4%、不明が3.6%⁵占めており、いずれの時期においても白人作家が圧倒的に多いことがわかる。実際の人口は1991年の国勢調査では白人の割合が51.6%、非白人が47.4%であるから⁶、それと比べると、ブラジルの現代文学にはきわめて人種的偏りが存在していることがわかる (グラフ1)。

偏りは登場人物においても顕著である⁷。第I期では登場人物の75.8%が白人で黒人は6.3%、混血が10.5%であり、第II期は

作家の人種別割合



グラフ1 (DALCASTAGNÈ(2014)に基づき、筆者が作成)

登場人物の肌の色
第II期



グラフ2 (DALCASTAGNÈ(2014)に基づき筆者が作成)

2 Civilização Brasileira 社と José Olympio 社.

3 Companhia das Letras 社、Record 社、Rocco 社.

4 DALCASTAGNÈ,(2014), pp. 309-337.

5 DALCASTAGNÈ,(2014), p. 312.

6 IBGE (2007) p. 12. 国勢調査は黒人 (negro) と混血 (pardo) に分けて調査し、それぞれ5%と42.4%である。

7 DALCASTAGNÈ,(2014), pp. 313-314.

登場人物の79.8%が白人で、黒人は7.9%、混血が6.1%である(グラフ2)。第Ⅱ期では若干黒人の登場人物が増えたものの混血がわずかに減り、逆に白人の登場人物はむしろ増えており、状況はほとんど変わっていない。ブラジルの現代文学では実に5人に4人の登場人物が白人ということになる。また第Ⅱ期の小説の56.6%に非白人の登場人物が一人も出てこない一方、白人が出てこない小説はたった1.6%しかなく、しかもそれらは2冊に集中しているという。このこともブラジルの文学の物語世界がいかに白人中心であるかを物語っている。

さらにこの偏りは主役と語り手についてはさらに大きくなる⁸。第Ⅱ期の場合、主人公の人種構成は白人が84.5%、黒人が5.8%、混血が5.8%であり、声を持つ語り手になるとその格差はさらに大きくなり、白人が86.9%、黒人はわずか2.7%である。登場人物ではなんとか7.9%を占めていた黒人は、主人公では5.8%

に減り、語り手ではさらに減っ

てわずか2.7%になっている。自らの視点で主体的に語り、世界観を打ち出す役柄を持つ黒人の登場人物がいかに少ないかをこの結果は物語っている(グラフ3)。

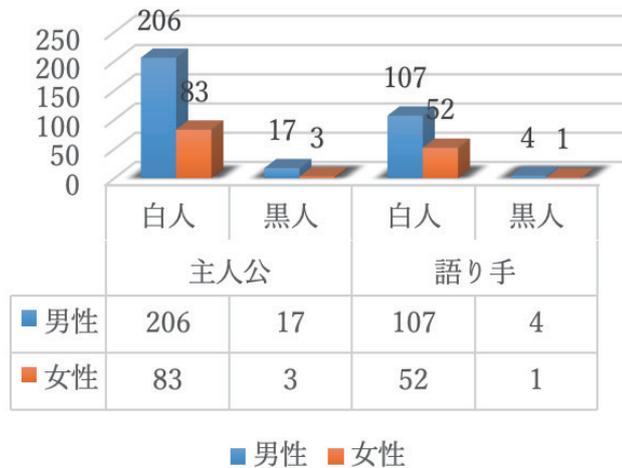
だが格差は人種間だけでなく、ジェンダー間でも生じる複合的なものであることもダルクスターニュの研究は示している。主人公は、男性の場合が白人と黒人それぞれ206人と17人であるのに対し、女性の場合は83人と3人であり、また語り手のほうも、男性の場合が白人と黒人それぞれ107人と52人であるのに対し、女性の場合はそれぞれ4人と1人になっている。つまり黒人女性はジェンダーと人種の二重で劣勢に立たされているのである(グラフ4)。

主人公と語り手における人種構成(第Ⅱ期)



グラフ3 (DALCASTAGNÉ(2014)に基づき、筆者が作成)

主人公・語り手の男女比



グラフ4 (表は DALCASTAGNÉ(2014)より転載、グラフはそれに基づき、筆者が作成)

8 Ibid., pp. 314-315.

1.2. 登場人物のプロフィール

ダルカスターニュは、登場人物のプロフィールについても調査をしているが、ここではとくに登場人物に設定されている職業がどれだけ人種間で異なるかを確認しておきたい。白人と黒人それぞれについて上位10種がまとめられたのが表1と表2である。白人の場合、1位が主婦、2位がアーティスト、3位が作家、4位が学生、その後、無職、教員・教授、ジャーナリスト・カメラマンと続く。対して黒人は、1位が強盗、犯罪者、2位が使用人・メイド、3位が奴隷、4位が風俗業で、その後ようやく主婦やアーティスト、学生が数パーセントの割合で登場する。ちがいは明らかだろう。ブラジルの社会階層は人種と密接に結びついているため、現実としてたしかに使用人やメイドの率は非白人のほうが白人より高い。それにしてもブラジルの現代小説にでてくる黒人の登場人物の5割が、強盗・犯罪者、使用人・メイド、奴隷、風俗業の従事者だというのは、あまりに公平性に欠けると言える。

表1 登場人物の職業 (白人)

	白人		
1	主婦	97	9.8%
2	アーティスト (演劇・映画・芸術・音楽)	84	8.5%
3	作家	69	6.9%
4	学生	68	6.8%
5	無職	63	6.3%
6	教員・教授	61	6.1%
7	ジャーナリスト・カメラマン	54	5.4%
8	不明	48	4.8%
9	商業	47	4.7%
10	bandido	32	3.2%

表1

表2 登場人物の職業 (黒人)

黒人		
強盗、犯罪者	20	20.4%
使用人・メイド	12	12.2%
奴隷	9	9.2%
風俗業	8	8.2%
主婦	6	6.1%
アーティスト (演劇・映画・芸術・音楽)	6	6.1%
学生	5	5.1%
作家	4	4.1%
政治家	4	4.1%
物乞い	4	4.1%

表2

DALCASTAGNÈ(2014), pp. 318-319.

またダルカスターニュの研究ではこれ以外にも年代や社会階層に関する分析もされており、そこからは黒人の登場人物に薬物依存者が占める割合が白人よりはるかに高く、それゆえに若年層も多いことが明らかにされている。

このようにアフロブラジル作家らが語りはじめた起点は、圧倒的に書き手も登場人物も白人が多く、また主体的な声を持つ語り手となるとさらにその傾向が強まるという極端に白人 (とりわけ白人男性) 偏重の文学の状況であった。したがってそこに打ち出される価値観や人生観は白人の世界のものであり、アフロブラジル人はまさにアフロブラジル作家のクチが言うように「蚊帳の外に置かれ」⁹、一方的にネガティブなステレオタイプを与えられるがままになっていたといっても過言ではない。アフロブラジル作家は、こうした不利な状況を打破するために立ち上がるのだが、それを見る前に、なぜこのような状態になっ

9 CUTI (2012) これについては後述する。

たのか、歴史的な背景を見ておこう。

2. ブラジル文学の形成の歴史的背景

2.1. 白人中心のブラジルの文学の形成と黒人のステレオタイプ化

ブラジルは1822年にポルトガルから独立し、近代国家になるべくナショナルな文化の構築に着手し、文学においても国民文学を打ち立てることがめざされた。当時のロマン主義作家らは、ポルトガル文学からの自立とヨーロッパ文学との差異化を模索し、着目したのが熱帯の自然とそこに暮らすインディオであった。ゴンサウヴィス・ジラス (Gonçalves Dias) の「イ・ジュッカ・ピラーマ (*I-Juca-Pirama*)」、ジョゼ・ジ・アレンカール (José de Alencar) の『イラセマ (*Iracema*)』、『オ・グアラニー (*O guarani*)』など、インディオをブラジル文化のシンボルに引き上げたインジアニズモと呼ばれる文学はこの過程で生み出されたものである。

だが、それは現実を反映していたものではまったくなかった。インディオは疫病や酷使や虐殺等によりその人口が激減しており¹⁰、わずか残存していた人々も内陸へ追いやられ、農場や都市で暮らしていたのは白人と黒人だったからである。それにも拘わらずブラジルのシンボルとしてインディオが選ばれたのは奴隷制度の存在に依るところが大きい。ブラジルは独立後も奴隷制度を維持し、廃止されたのはアメリカ大陸でもっとも遅い1888年であった。400年近くにわたる奴隷制度のもとで黒人イコール奴隷というイメージが定着し、どれだけ実生活で黒人の存在が大きな比重を占めようとも、黒人をブラジルのシンボルに選ぶことはとうてい考えられないことだったのである。

この結果、白人支配者層出身の作家らの作ったブラジル文学は黒人不在の白人世界となるか、あるいは黒人が描かれていたとしてもそこには白人支配層の持つイメージが投影された。登場した場合の多くは「奴隷」として脇役で登場し、付与されたイメージは「性悪な黒人 (*negro ruim*)」や「野蛮で本能的な黒人 (*negro selvagem, instintivo*)」、「マランドロ (*malandro* ≒ 無法者)」、「官能的なムラータ (*mulata sensual*)」といった西洋の自己認識の対極にある負のイメージか、あるいは「犠牲者としての黒人」(*negro vítima*)、「黒人の乳母」(*mãe preta*)、「屈従的な黒人 (*negro submisso*)」といった奴隷制を正当化するものであった¹¹。繰り返し使われる中でこれらはステレオタイプ化し、その名残が現代でも根強く残っている。ブラジル文学はその形成過程から白人の視点と白人の世界観が多分に織り込まれたものだったのである。

20世紀前半に興ったモデルニズモ運動では、それまでのヨーロッパ模倣の姿勢が改めら

10 ポルトガル人の到着時は300万から400万人いたが、19世紀初頭にはその20%の70万人ほどになっていたという。(GOMES 2019, p.118)

11 文学における黒人のステレオタイプについては、PROENÇA (2004)、CONCEIÇÃO (2009)、DUARTE (2013) など多くの文献に書かれている。

れて地元の文化に根ざす「ブラジルらしさ」が追究され、ブラジルのアフリカの側面に目が向けられたが、それでも状況は大きくは変わらなかった。たしかにアフロブラジル人を主演に据えた作品が書かれるようになり、そのこと自体は大きな一歩ではあったが、視点が白人のものであることには変わりなく、単にテーマが黒人やアフリカの文化になっただけというものが多かった。このような姿勢は「ネグリズモ」と呼ばれる。たとえばマリオ・ジ・アンドラーヂ (Mário de Andrade) の『マクナイーマ (Macunaíma)』はブラジルの文学史に必ず登場するモデルニズモを代表する作品だが、アフロブラジル人の作家や研究者から見れば、マクナイーマが魔法の水に入って肌を洗うと白くなる場面やチア・シアッタの家でマクンバを行なう設定はネグリズモであり、その根底には人種偏見と差別が横たわっているとの指摘がされている¹²。

こうしたいわゆる「カノン」の文学についてエドゥアルド・ジ・アシス・ドゥアルチは次のように述べる。

そこには黒人作家がまったく不在であり、この事実は我々の[ブラジルの]文学を「白」と形づけるばかりか、ヨーロッパ中心的な基盤を持つ形式主義によって規定された批評的基準を参照することであり、それから外れる経験や声はその時代の質やスタイルの特定の基準に当てはまらないという理由で追放してしまう¹³。(〔 〕は筆者の補足)

ブラジルの文学は、こうした黒人排除のプロセスの中で白人化していったのである。

2.1.2. 声をあげはじめたアフロブラジル作家

以上からは、アフロブラジル作家らが立ったスタート地点はゼロどころかマイナスだったことがわかる。欧米やカリブでは20世紀初頭にニューヨークのハーレムルネッサンス、パリやカリブのネグリチュードといった黒人独自の文化を高揚する動きが興り、キューバでも詩人ニコラス・ギジェンを中心にアフリカ性を打ち出す黒人文学が展開された。ブラジルでも一部このような世界的な動きに感化された作家らもいたが、名称を冠するほどのまとまった動きにはならなかった¹⁴。この背景には、1933年にジルベルト・フレイレが『大邸宅と奴隷小屋』を著わし、ブラジルの異文化間・異人種間の混淆に肯定的価値を与えたのを機に、同時期に独裁体制を築いたヴァルガスがそれを国民統合のためのイデオロギーとして取り込んだことがある。それはやがて国内外に向けた「人種民主主義」の看板を冠し、人種間の調和と文化の混淆という公的な理想の構築につながった。このためブラジルでは

12 DUARTE (2013), p. 147.

13 Ibid., p. 146.

14 SEMONG (2016), p. 140. ジョゼ・ド・ナシメント・モラエス (Nascimento Moraes), リーノ・ゲジス (Lino Guedes), ブルーノ・ジ・メネーゼス (Bruno de Menezes), アロジージオ・ヘゼンジ (Aloísio Resende), ソラーノ・トリニダージ (Solano Trindade) などの詩人が声を上げた。

欧米のように早くから黒人運動が高まることはなかった¹⁵。人種民主主義はその後も 1964 年に成立した軍事政権によっても推進された。

だが 1970 年代に入って反軍事政権の動きが高まり民主化運動が起こると、それに合わせてマイノリティも権利を求めて声をあげるようになった¹⁶。アフリカ系の人々による運動としては 1978 年、アブジマス・ナシメント (Abdias Nascimento) によって反人種差別黒人統一運動 (Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, 後に Movimento Negro Unificado - MNU) が結成され、同じ年に芸術分野でも運動がおこり、黒人文化芸術センター (Centro de Cultura e Arte Negra) がサンパウロに設立されている¹⁷。また文学では黒人の作家や詩人による文芸雑誌『黒人ノート (Cadernos Negros)』が創刊された。それまでまとまった黒人文学の運動がなかったブラジルで¹⁸ ようやくアフロブラジル作家たちが力を結集できる舞台が登場したのである。『黒人ノート』の発刊の意義は大きかった。出版の機会がなかなか得られなかったアフロブラジル作家らの発表の場を創出するとともに、個別に活動してきた黒人作家らに団結の機会を与えたからである。これによってアフロブラジル作家らは自らの文化や歴史に向き合うようになり、雑誌の掲載の可否を決める審美的基準も独自に確保しはじめた。それまで白人中心であった文学的環境で他者の基準の下で統制されていた出版業界に自分たちの居場所を創り出すことができたのである。

1980 年にはそのメンバーが中心となって文学グループ「キロンボージ (Quilombhoje)」がサンパウロで生まれた¹⁹。そしてこれを皮切りにリオデジャネイロでは 1982 年に「グルッポ・ネグリシア (Grupo Negrícia)」が、サルヴァドールでは「グルッポ・ジェンス (Grupo de Escritores Negros de Salvador-GENS)」(1985) が結成されるなど、さまざまな黒人作家グループが誕生した²⁰。

『黒人ノート』は毎年刊行され、その威力は数字にも表われている。グラフ 5 は、ルイス・エンヒッキ・シルヴァ・ジ・オリヴェイラ (Luiz Henrique Silva da Oliveira) とファビアーニ・クリスチーニ・ホドリゲス (Fabiana Cristine Rodrigues) の調査「小説と短編を通じたア

15 人種デモクラシーは、ブラジル人はだれも白人でも黒人でもない、全を *raça brasileira* とする。ジルベルト・フレイレは、1948 年、新聞『キロンボ』で次のように書いている。我々の間では、明らかにアフリカにルーツを持つ人々も自分のことを「アフリカ人」とか「黒人」とは感じず、ブラジル人と感じる。純粹に先住民系の人たちと同じくらいにブラジル人で、ポルトガル人の子孫と同じくらいにブラジル人だ。(…) 我々は見張っていないてはならない。血統であれ肌の色であれ、どんなルーツを持つブラジル人も、今日のブラジルを分断しようとする試みには立ち向かわなくてはならない。「白人」と「アフリカ人」、あるいは「ヨーロッパ人」、「先住民」、「褐色」、「黄色」と、あたかもアフリカ系の人々はここで敵を前にした新アフリカ人のような行動をとらなくえはならず、ヨーロッパ系の人々が野蛮人を前に文明的な新ヨーロッパ人のようにふるまわなくてはならないような状況を作ろうとする試みに。(Apud. DUARTE (2014), p. 22.)

16 『現代ブラジル論』、p.147.

17 PROENÇA (2004), p. 176.

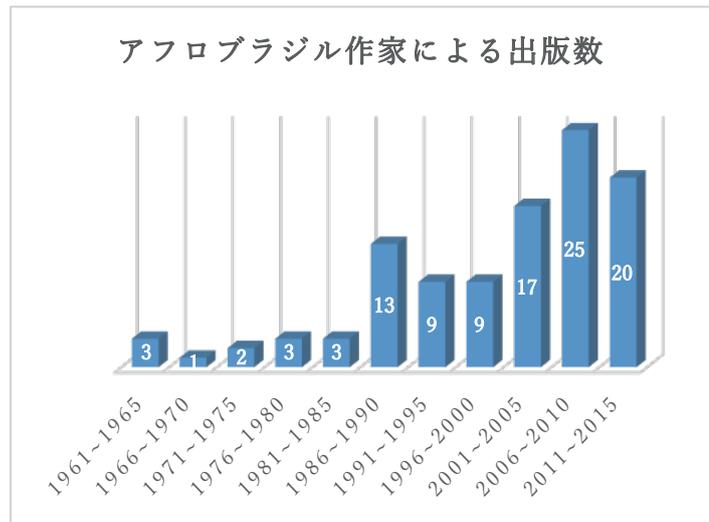
18 DUARTE(2014), p. 252.

19 設立メンバーは Cuti, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues など。(Quilombhoje サイト)

20 PROENÇA (2004), p. 178.

フロブラジル文学出版のパノラマ」で挙げられている1859年から2015年までの作品のうち、1965年から2015年までの出版数を5年ごとにグラフで示したものである²¹。1980年代後半から劇的に伸びているのがわかる。

この伸びの背景には『黒人ノート』の創刊ばかりでなく、この間、黒人の中間層が増えたことや、2003年に法令10639号が制定され、初等・中等教育においてアフリカ系ブラジル人の歴史や文化の教育を義務化したことが追い風としてあったことは事実だろう。これによって発信の機会や読者数が増えたことは間違いない。だが、そうした社会の動きを逃さずしっかりと受け止め、実績に結びつけられたのは『黒人ノート』の地道な活動があったからというのかもしれない。



グラフ5 OLIVEIRA/RODRIGUES (2017) に基づき筆者が作成

3. 語りはじめたアフロブラジル作家たち

では、このように語り始めたアフロブラジル作家らは、何をどのように語ることでブラジル文学の白人偏重を打破し、黒人の地位向上をめざしているのだろうか。具体的な作品を通して見ていきたい。考察の対象とするゴンサウヴィスの『色の欠陥』、ヴィエイラ・ジュニオールの『曲がった鋤』、テノーリオの『皮膚の内側』は、それぞれ奴隷制度が敷かれていた時代のブラジル、現代のブラジルの地方、現代のブラジルの都会と、異なる時代と舞台を扱い、いずれも注目や話題を集めた作品である。

3.1. 語り直される歴史：『色の欠陥』

3.1.1. 『色の欠陥』

『色の欠陥』(2006) は、ブラジルで初めてディアスポラの歴史を当事者の視点で語り直した歴史小説で²²、2007年にはカサ・デ・ラス・アメリカ賞を受賞し、いまではアフロブラジル文学の古典とも言われる。947ページ(紙媒体)にわたる壮大な長編のあらすじを

21 OLIVEIRA/RODRIGUES (2017), pp. 92-94.

22 GONÇALVES & MADDOX(2011), p. 167.

要約することは至難の業だが、あえてまとめれば次のようになる。1810年にアフリカのダホメで生まれた主人公ケヒンデは双子の妹と祖母とともに囚われ、奴隷船に載せられるが、船中で祖母と妹の両方を亡くし、天涯孤独の身でブラジルに到着する。通常奴隷は強制的にカトリックの洗礼を受けさせられ、キリスト教の名前を付与されたが、ケヒンデは巧みにそれを逃れ、ルイーザという名前を擬装のためだけに通称として使う。バイーア州イタパリカ島のサトウキビ農場に売られ、農場主の娘の遊び相手の仕事を与えられる。利発なケヒンデは、娘が読み書きを習う際に自分も覚え、結果的にそれが彼女の人生の切り拓くための切り札となる。農場主に強姦され子どもを産まされたうえ嫉妬した農場主の妻からの辛い仕打ちにも遭うが、農場主が死ぬと（奴隷側の復讐により薬草で病死を遂げた）、農場を畳んだ妻といっしょに州都サルヴァドールに出る。妻はケヒンデを自分のそばには置いておきたくなくイギリス人宅にレンタルに出す²³。ケヒンデはそこでクッキーの作り方を覚え、その行商などで成功し、貯えた金で自由を勝ち取る。

ポルトガル出身の白人と愛し合い、子どもを一人授かるが、黒人であるために正式な妻にはしてもらえない。しかも子どもは、あろうことか、ケヒンデが1835年のマレの反乱に参画し敗けて身を隠しているあいだに、ギャンブルの借金を抱えた夫によりその返済のために売られてしまう。自由の身だったにも拘わらずである。白人が自分の奴隷だと言え、それが事実として通用する社会だったのである。ケヒンデは子どもを探してブラジル南部を廻るが、みつけれず、機会があったときにアフリカに帰還する。商才のあった彼女は、帰りの船の中で知り合ったイギリスの奴隷の子孫のムラートと結婚し、アフリカでも商売に成功する。だが年老いて目も見えなくなった後、どうしてもブラジルにおいてきた行方不明の子のことが忘れられず、もう一度その子を探しにブラジルへ渡るところで小説は終わる。この小説は、その子に宛てて船中で綴られた書簡という設定になっている。

3.1.2. 公的ブラジル史の補完

この小説の画期的なところは、ブラジルの歴史が、奴隷化された者の視点から語られていることである。ケヒンデは、マレの反乱に参画した歴史上の実在人物と言われるルイーザ・マヒンがモデルである。マヒンはブラジルの奴隷制廃止運動の重要な指導者ルイス・ガーマの母とも言われ、ガーマも実際に実の父親に奴隷として売られた経験を持つ。マレの反乱とは、1835年1月にサルヴァドールでハウサやナゴといったイスラム系奴隷が解放を求めて起こした反乱である。この反乱についてボーリス・ファウストは、19世紀初頭以降に奴隷の反乱がみられるようになったブラジルで「もっとも意義深い反乱」²⁴だとしている。またそのころのブラジルは、初代皇帝のペドロ一世がポルトガルへ帰還し摂政による統治が行なわれていたため政情が不安で、全国各地で反乱が起きており、このマレの

23 奴隷の労働形態は、農場での農作業や家事労働に従事するのみならず、路上で菓子などの食べ物を売る行商として働かされたり、第三者にレンタルに出されたりする形もあった。

24 ファウスト (2007), p. 194.

反乱もそのひとつとして扱われることもある。だが手許にある5冊の歴史書を見ると、この反乱は何らかの形で触れられているものの、同時期の他の戦争や反乱²⁵に比べると圧倒的に記述量が少ない。そのうちの3冊では反乱が起こった事実は記されているが、「マレの反乱」という名前までは書かれていない²⁶。このような反乱を小説のプロットの重要な位置に据え、実行した側の視点で計画から実施、そして敗走するまでを詳細に描いたことは重要である。

2003年にブラジルでは基礎教育でアフロブラジル文化および歴史の教育が義務化され、現在ではインターネットでは多くのサイトにこの反乱に関する詳細な記述がある²⁷。ゴンサウヴィスはその動きと歩調を合わせ、黒人たちにとって重要な歴史的な事件や運動に着目し、従来とは異なる視点を『色の欠陥』に差し挟むことで、ブラジルの歴史をより総合的なものにすることに一役買ったと言える。『色の欠陥』は、19世紀にヨーロッパによる征服史をベースとして作られた公式の歴史的言説のパラダイムを革新的に打ち破るひとつの挑戦なのである²⁸。

3.1.3. 公的な文学・思想言説への挑戦

同様の挑戦は文学そのものに対しても行われている。たとえば奴隷船の描写を見てみよう。奴隷船を題材にした代表的なブラジルの文学といえば、すぐに思い浮かぶのが奴隷制廃止論者のロマン主義詩人カストロ・アウヴィス (Castro Alves) の詩「奴隷船 (*O navio negreiro*)」である。奴隷船はここでは次のように描かれている。

25 ペルナンブーコのカバーノス戦争、パラのカバナージェンの乱、リオ・グランデ・ド・スルのファラーポス戦争、バイーアのサビナーダの乱、マラニャオンバライアーダの乱など。

26 歴史書5冊の記述は以下の通りである。①アレンカール (2003、原書の出版は1994) では第一帝政期の主な反乱としては挙げられていないが、帝政期にたびたび起こった黒人奴隷の反乱のひとつとして名前を挙げず「サビナーダの2年前にサルヴァドールで発生した。それは指導者たちが定期的に集まって細部まで綿密に計画された徹底した反乱」と記述。(pp.318-319) ②ファウスト (2007) 「もっとも意義深い反乱」とし9行にわたる記述がある。(p. 194) ③ゼンパチ (1983) 「暴動や革命の主なもの」のひとつとしているが、反乱名は記さず「まず最初は1835年、バイーア市の黒人による市街の焼討ち計画である。この企ては密かに準備していた段階で軍隊に襲われ、死者数名を出して潰され、未遂に終わったが、これは黒人の多いバイーア市を震え上がらせた事件であった。バイーア市にいた黒人はほとんどがハウッサーやナゴで、なかにはアラビア文字を読み書きできた者もあって、社会への反抗的な気持ちが強く、1807年以来、しばしば暴動を起こしていた」と記載。(p.167) ④山田 (1986) 同時代の反乱リストに奴隷蜂起として名は記載されているが、本文で名前は挙げられていない。奴隷制反対運動のひとつとしてパルマーレスの反乱とともに「1797年・1835年のバイーアの奴隷蜂起(計画)」といった大規模かつ組織的形態をとる場合」と記述(p.105) ⑤金七 (2009) バイーアの反乱として名前を出さずに「バイーアではまったく性格の異なる二つの反乱が起こった。(…) いま一つは黒人奴隷ナゴ集団の反乱である。バイーアに集中していたナゴは自分たちの信仰を禁じられたことから内陸に逃亡してキロンボをつくった。1835年ナゴは反乱を起こし、イスラム教黒人政府を樹立しようとしたが、非イスラム教徒をすべて敵とみなしたため、ほかの奴隷たちから支援が得られず、政府軍によって殲滅された」と記載(p.110-111)。

27 たとえばRODRIGUES (掲載年不明) や NEVES (掲載年不明)。

28 GODOY(2020)

我々は海洋の只中にいる……帆を広げ
海風の熱い息吹の中を
ブリッグ型帆船が海の水面を走る、
つばめたちがうねりをかするように²⁹

この奴隷船は、実に雄大に誇らしげに大海を突き進んでいる。他方『色の欠陥』で描かれる奴隷船は対照的で、明かりや新鮮な空気を取り込む窓もなく、蒸せるような暑さの中で汗と汚物と潮の匂いが充満し不潔の極みにある船底である。積み荷として運ばれていく人間に船の全体像が見える由もなく、どれだけ想像力を俯瞰的に拡張させてもせいぜいできるのは「上からみたらきつと、身体と身体のあいだに隙間なく並べられた我々は、羊の皮でできた黒い広大な絨毯のようだろう」という描写である³⁰。出航の瞬間も上方から聞こえてきた汽笛の音で感知するしかない。カノン文学において白人が採用した外からの視点に、『色の欠陥』は内からの視点を付加しているのである。

またゴンサウヴィスが明らかに意識的に主流の歴史および文化的言説に挑んでいたことがわかる箇所がある。それはなかなか子を授からなかった農場主の妻が、夫の愛人の奴隷が妊娠したときに果たした復讐のエピソードである。妻はその奴隷を呼び出すと、膨らんだお腹をナイフで撫で始めた。とっさに子どもが殺されると思った奴隷は、子どもには罪はない、自分は直ちに農場を出て行き、二度と戻っては来ないから赦してほしいと懇願する。だが妻は、産んだ子を見られないのは悲しいことだろうと言い、奴隷の目の縁にナイフを突き立てると、ぐるりと一巡させ目玉をくりぬき、もう片方の目に対しても同様にした。だが事はそれだけでは済まなかった。なんと翌日の朝食で夫がデザートでゼリーを食べようとスプーンで掬うと、出てきたのはくり抜かれた眼球だったのである。

実はこのエピソードは、ジルベルト・フレイレが『大邸宅と奴隷小屋』の中ですでに次のように紹介しているものと一致する。

農園主よりもその夫人の方が奴隷を残酷に扱うというのは、奴隷制社会では一般に見られる事実である。(…) サトウキビ農園主夫人が無防備な奴隷に加えた虐待の例は、二つや三つどころか、枚挙にいとまがないほどである。美貌のムカーマの眼球をくり抜かせ、デザートのためにシロップ漬けの菓子の容器に入れ、鮮血の中に浮かべて夫の面前に運ばせたシニャー＝モッサ〔若奥様〕³¹。

つまりゴンサウヴィスは、フレイレが農場主夫人による奴隷の虐待として挙げた事例を

29 ALVES. 原文は *Stamos em pleno mar. . . Abrindo as velas Ao quente arfar das virações marinhas, Veleiro brigue corre à flor dos mares, Como roçam na vaga as andorinhas.*

30 GONÇALVES (2019), p. 33.

31 フレイレ (2005)、p. 80.

奴隷の視点から語り直し、その被害者と家族、そして周囲の人たちの苦悩や怒り、怨恨を詳細に綴っているのである。フレイレがたった1行あまりで済ませたエピソードが『色の欠陥』では147行に膨らんでいる³²。

フレイレは、つい最近までブラジルが標榜していた人種デモクラシーの確立に決定的な影響を及ぼした学者である。それまで西洋の視点で否定的に捉えられ、ブラジルの将来にとって悲観的な要因でしかなかった人種混淆を肯定したことから、それまでの人種観に画期的な転換が起こり、それが同時期に独裁体制を築いたヴァルガス大統領によって国家統合のためのイデオロギーに利用されたことはすでに述べた。そうしたフレイレに対するゴンサウヴィスの評価は厳しく、次のように述べている。

フレイレを読めば、すべてがそこに書かれていることがわかる。彼は「ほら、ブラジルにあった奴隷制は、そんなに暴力的ではなかったでしょ」と言いながら、でも強姦や逃亡や死亡や極度の暴力はあったと言っている。つまりフレイレは、どちらの前提も起点にして読むことができる。同意も不同意もどちらもできる。彼が書くものはほとんどすべて二つの、あるいはそれ以上の読み方ができる。彼は…、この言葉がいいかわからないが、私はそれらがフレイレのきわめて臆病・卑怯な (*covarde*) 姿勢だと思っている³³。

ブラジルの奴隷制が残酷であったともなかったとも、どちらにも解釈可能な「典型的なブラジル流書き方」をするフレイレを「臆病・卑怯」だと厳しい言葉で糾弾するのである。この小説を書くにあたりあえてフレイレを再読はしなかったが、「歴史を読んで〔当時の現実〕について考えたかった」³⁴と述べている。

3.1.4. ネガティブなイメージの転換

主人公のケヒンデについてダルカスターニユは、従来のステレオタイプで塗り固められていた黒人女性像に慣れていた読者にとっては「違和感」すら覚えたかもしれないと述べる³⁵。たしかに叙事詩を思わせるこの壮大な歴史小説に描かれるケヒンデをはじめとする奴隷たちは、ステレオタイプ化された従順な奴隷や性悪の奴隷のイメージとは対照的である。ケヒンデは勉強熱心で、遊び相手とされた農場主の娘の勉強の時間にいっしょに読み書きも覚えてしまう利発な女性で、常に経験から何かを学び取り、それを活かして成功に結びつける。どんな艱難辛苦も乗り越え逆境に打ち勝ち、自らの手で自由を勝ち取り、成功を収める強い女性である。屈從的な黒人は出てこず、奴隷のイメージが変わる。舞台が奴隷

32 行数は電子版で数えた場合のものである。

33 GONÇALVES & MADDOX(2011), pp. 172-173.

34 Ibid., p. 170.

35 DUARTE/FONSECA (2014), p. 326.

制社会である以上、乳母や愛人としての奴隷が出てくるのは致し方ないとしても、それが官能性や野蛮性などのステレオタイプと重なることはない。むしろ実の子どもを売り飛ばすという内縁の夫の行為によって、白人やポルトガル人のイメージの方が貶められている。

ここには黒人のイメージを覆す新しい文学の視点があり、ゴンサウヴィスがケヒンデを通して立ち向かったのは、白人中心の文学、そしてブラジルの公式の歴史だったのである。

3.2. 奴隷制の負の遺産：『曲がった鋤』

3.2.1. 『曲がった鋤』

先述したように『曲がった鋤』は2018年にまずはポルトガルでレヤ賞を受賞し、ブラジルでも翌々年の2020年にジャブチ賞とオセアーノ賞に選ばれ、同年の文学界では話題を独り占めにした感がある。まずはこの小説のあらすじを紹介しておこう。

舞台はバイア州奥地のシャパーダ・ジアマンチーナにあるアグア・ネグラ農場である。そこは代々白人の不在地主が所有するサトウキビの大農場で、農民のほとんどが奴隷の子孫で、いまも住む権利と引き換えに労働を提供する奴隷同然の状態に置かれている。主人公の姉妹ビビアーナとベロニージアの父ゼカ・シャペウ・グランジは監理人に忠実に従い必要な指示命令を農民たちに伝達するまとめ役で、同時に土着宗教のジャレ教の祈祷師として集落の人々の病を治し、絶大な信頼を集めるリーダー的存在でもある。ある日、二人の姉妹を深刻な事件が襲う。祖母が大切にしている古い鞆の中身に強く興味を惹かれ、祖母の留守を見計らって鞆を開けてみると、中から刃が鮮烈な光を怪しく放つナイフが出てきた。二人は思わずその味を試してみたくなり、刃を舌に当て、取り合いになった拍子に二人とも舌を切ってしまう。ビビアーナは回復したものの、ベロニージアは永遠に言葉を失う。

あるとき農場に従兄のセヴェーロが越してきた。セヴェーロは土地が永遠に自分たちの所有にならないのに奴隷同然で働かされている現実に大きな疑問を感じ、それを周囲にも話す。共鳴したビビアーナはセヴェーロと駆け落ちし農場を出ていく。やがてセヴェーロは社会運動家に、ビビアーナは教員となって農場に戻り、農民たちを啓蒙しはじめる。改革を訴えるセヴェーロは農場主から危険視され殺害されてしまう。警察は捜査を開始したが、農場主との対立の事実を知るとただちに中止し、麻薬闘争絡みの事件として終結させてしまう。ビビアーナは夫の死の真相が歪められたことを看過できず、夫の後を継いで農民のリーダーとなる。農場主はビビアーナに対しても威嚇するが、最後は何者かによって殺害される。

3.2.2. 奴隷制廃止の欺瞞性

『曲がった鋤』は、人種偏見と差別、社会的不平等、労働搾取など、奴隷制度がブラジ

ル社会に残した深刻な負の遺産に焦点をあてる。ヴィエイラ・ジュニオールは大学で地理学を専攻した後、15年にわたり国立植民農地改革院 (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária – INCRA) に務め、そこでブラジルの根深い土地問題を目の当たりにした。この小説の舞台であるシャパーダ・ジアマンチーナのキロンボにも駐在し、土地譲渡の任務にあたった経験がある。キロンボ³⁶とは、もともとは逃亡奴隷が森の奥地や山岳地帯に逃げ込んで作った集落だが、現代でもそれに起源を持つ黒人共同体が多数存在している。1970年代に興った黒人運動とともにそこに住む人々の土地所有権を要求する声が高まり、1988年の憲法ではキロンボに対する土地所有権賦与が義務づけられた。ヴィエイラ・ジュニオールが担当したのはその業務であった。また現場で得た知見と併せてアフリカの民俗学で博士論文を執筆し、2017年にバイーア連邦大学で博士号を取得している。この小説はINCRAでの経験の賜物であり、それがなければその土地の人々の世界観や暮らしぶり、そして彼らの歴史や夢を濃密に『曲がった鋤』に描き込むことはできなかったと述べている³⁷。

この小説の時代設定は20世紀後半だが、アグア・ネグラ農場の労働実態はおよそ現代のものとは思えないものである。彼らに与えられている権利はただ一つ住むことだけで、しかも住居を建設するために許されている材料は土と屋根を葺くイグサだけで、石を使うことは禁止されている。非衛生的であるばかりか、大雨ごとに流される。医療へのアクセスはなく、頼るのは伝統的な民間療法で、子どもの死亡率も高く、出産も産婆頼みであるため危険と隣り合わせである。父親のゼッカが生まれたときは奴隷制廃止からすでに30年が経っていたにも拘わらず、母親のドナーナは臨月になっても仕事を休むことを許されず、ゼッカが産声をあげたのはサトウキビ畑の中だった。また舌を失ったベロニージャは病院でリハビリさえ受けられれば話せるようになったはずだったが、通院できずに言葉を失った。住民のほとんどが非識字者で、まともな学校はなく、ようやくゼッカの訴えにより市長の治療と引き換えに設置されたが、引き続き子どもは労働力の一部だった。一家総出で働き、男は農場主のプランテーションでの労働を強要され、女性と子どもは自宅の裏庭の畑を耕す。搾取されるのは労働ばかりではない。本来差し出す義務のない自宅でとれた作物までが没収された。

土地問題に限らず経済的な格差や人種差別といった現代のブラジルの社会問題の原点を遡れば、もちろん行きつくのは奴隷制度だが、その廃止のあり方に問題があったことも大きな要因である。制度が廃止された際に解放奴隷らへの支援はまったくなく、何の賠償も保障も援助もないまま元奴隷たちは社会に放り出された。解放されたものの社会統合への方策がとられなかったため彼らは奴隷同然の暮らしをそのまま受け入れるか社会的周縁に追いやられるかしかなかった。奴隷制はたしかに紙の上では廃止されたが、実態としては未完であり、ヴィエイラ・ジュニオールがこの小説に書き込んでいるのはこうした深刻で根深い奴隷制の負の遺産である。彼はいくつかのインタビューで次のように述べている。

奴隷的な関係はブラジルの農地で今も存在している。(…) 原因は未解決の奴隷制とい

36 Fundação Cultural Palmares, 金七, p. 48.

37 GABRIEL(2019)

う我々の過去にさかのぼる³⁸。

ブラジルは一度も農地改革を行なっておらず、それは社会問題として続いている。為されたことは1850年の土地法の制定で、それにより金で買える人は土地を手に入れられたが、奴隷化された労働者や土着の共同体のインディオや小農民らは何も手に入れられず、いまに至るまで非正規か奴隷同然の境遇で働き続け、時代を通してそれらの人々は冷遇され激しい闘争の中で生きている³⁹。

[奥地で勤務したときに出会ったのは] 奴隷制と類似のシステムのもとで暮らす家族全員が労働者の家族だった。(…)あの時代で止まってしまった時代錯誤のブラジルだった。その私の驚きとそのショックを共有したかった⁴⁰。([]は筆者の補足)

3.2.3. 女性の力

この小説の登場人物には女丈夫が多い。主人公のビビアーナとベロニージアはいずれも芯が強く逆境に屈しない。ビビアーナは、すでに述べたように農場の住民が置かれている状況に疑問を抱き、村を出て苦学の末教員となって戻り、夫セヴェーロが殺害された後は人々の奴隷状態からの解放と権利を求める運動を引き継いで先頭に立った。ベロニージアも言葉は発せないが気丈さでは負けていない。酒浸りの夫トビマスから物同然に扱われ家庭内暴力にも遭ったが、プライドを持ちこたえ泣き寝入りすることはなく毅然とした態度を通した。夫は家を避けるようになり、外で飲んだくれては喧嘩をするようになり、最後は路上で死んだ。いわば夫を撃退した形である。圧巻はベロニージアがやはり夫の暴力に苦しむ近所の女性を守った一件である。ある日、救済を求めてきたその女性の家に乗り込み、ナイフをつきつけ脅し、退散させたのである。

実はそのときに使われたナイフは彼女の舌を奪ったのと同じもので、そのナイフはこの小説の横糸としてたびたび登場する。もともとは祖母が、ひもじい思いをしている子どもたちに何か買ってやれればと思い、働いていた農場で盗んだものだった。だが足がつくことを恐れて売ることができずにいるうちに愛着が湧き、手許においたままになった。そしてそれは祖母によっても男の暴力を撃退するために使われている。ある日娘が義父から虐待を受けていることを知り、娘を救うために夫をそれで始末したのである。ナイフは、多少の色の変化はあれ、血糊を残し、経年劣化せずに錆びることなく永遠の輝きを放っている。つまりそれは、根強いマシズモと奴隷制の二重苦を抱えるブラジルの女性が延々と孕み続けてきた怨恨の象徴といってもよいのかもしれない。

38 VEIGA(2021)

39 VIEIRA (発行年不明)

40 GABRIEL(2019)

女性の強さは小説の中だけではなく、ヴィエイラ・ジュニオールによればブラジルの女性は実際に強いという。「私の家では女性が主人公として大きな役割を持っている。男たちは常にその陰におり、主役は彼女たちだと思う。(…) 女性たちは家の外では声を持っていないが、中では統治している」。女性たちは社会で声を持っていないため、「私にとってはその物語を書くことが根本的に重要であり、それこそを小説に描き込みたかった」⁴¹。「現代ブラジル文学には信じられないことが起こっており、私の意見では、男性の中流白人作家の臍と問題の周りをぐるぐる回るオートフィクションの行き過ぎがある。それでは飽きてしまう」⁴²と述べている。やはりヴィエイラ・ジュニオールにも白人男性中心の文学に欠けているものを補完しようという意図があったのである。

3.2.4. 新しい世代に託される希望

このようにアグア・ネグラの若い世代は奴隷制の負の遺産に屈したままではない。父親のゼッカの世代は、住まいはいただいているものと考え、その恩を忘れてはいけないと、地主や監理人に忠実に働いた。だが古い世代のゼッカがこの世を去り、村のリーダーは新しい世代のセヴェーロ、そしてビビアーナに引き継がれた。着実に世代交代が進み、それとともに批判的な社会意識と改革への意思が芽生えた。ビビアーナの弟ゼゼは父親に「どうして僕たちもこの土地の地主じゃないの？ ずっとここで生まれて働いてきているのに。どうしてペイショット家は農場に住んでいないのに地主なの？ どうしてこの土地は僕たちのものにならないの？」⁴³と訊ねる。ベロネージャは、新設された学校で習う公式の歴史について、それは「なぜ私たちがそこにいる、私たちの親がどこから来たのか教えてくれないし、彼らが何をしていたかも教えてくれず、教科書に出てくるのは兵士、教授、医師、判事だけ」⁴⁴で嘘だらけだと疑問を抱く。そして不自由な舌を克服し言葉を取り戻そうと訓練を重ねる。興味深いのは発話練習のために彼女が選んだ言葉が“arado”（鋤）だったことである。何度も口に出して懸命に発話しようと努力するが、発せられるのは「曲がって、ゆがんだ鋤」⁴⁵だけで、どうしても正しい発音はできない。土地と耕作にまつわる誤った負の遺産を背負わされていることの象徴であろう。ところでナイフはポルトガル語で、銃器の *arma de fogo*（火器）に対し *arma branca*（白い武器）という⁴⁶。ベロネージャが舌をナイフで失ったことは、白人によって言葉を奪われてきた人々を寓意しているとも読み取

41 VIEIRA (発行年不明)

42 GABRIEL (2019)

43 VIEIRA JUNIOR (2019) p. 185.

44 Ibid., p. 99.

45 Ibid., p. 27.

46 CARNEIRO (2021).

れる。そしてビビアーナが教師として学校で教えたのは公式の歴史ではなく、なぜ自分たちが「町の保健所や市場や登記所に行ったときに偏見にあわなくてはならないのか」、そんな疑問に答えてくれる「悲しいが、美しい」「黒人の歴史」⁴⁷ だった。

彼らは土地を獲得するための知識と術も身につけた。先述したように 1970 年代に興った黒人運動とともにキロンボの土地所有権を要求する声が高まり、1988 年の憲法でキロンボに対する土地所有権賦与が義務づけられた。セヴェーロとビビアーナはそれを受けて村人にキロンボとしての誇りを説いた。セヴェーロが撒いた一粒の麦が確実にアグア・ネグラの地で何倍にもなって実を結びつつある可能性が示唆されて『曲がった鋤』は終わる。

3.3. 黒人としての自覚の始まり：『皮膚の内側』

3.3.1. 『皮膚の内側』

最後に取り上げるテノーリオの『皮膚の内側』(2020) は、黒人の父親を警官に誤って殺された息子ペドロが遺品を整理しながら亡父の軌跡をたどり、なぜ何の罪もない父親が殺されなければならなかったのかを問い、その過程で黒人としてのアイデンティティを改めて自覚する小説である。特徴的なのは父親の行動を言うときに終始主語に *você* (あなた) を使っていることである。これによりペドロが父親との対話を通して結論を導いていく姿が明確になるばかりでなく、読者が主語の「あなた」が使われるたびに、あたかも自分に対して語られているような気になり、語りへの参画が促されることである。

まさに Blacks Lives Matter 運動が世界中に燃え広がるきっかけとなったジョージ・フロイドの事件を思い出させる物語設定だが、小説自体はそれより前に書かれており⁴⁸、米国の動きに触発されて書かれたわけではない。ブラジルでもこの問題が同じくらいに深刻なのである。黒人が殺人の犠牲者になる割合は非黒人に比べ圧倒的に高く、2018 年の黒人の殺人被害者は実に全体の 75.7% にのぼるといふ。しかもそれは悪化傾向にあり、2008 年から 2018 年までの 10 年間に、非黒人の被害者数が 12.9% 減少しているのとは対照的に、黒人のほうは 11.5% 増加している。この小説の場合、殺されたのは男性だが、女性の状況はさらに深刻で、同じ 10 年間に非黒人女性の 11.7% 減に対し、12.4% 増となっている⁴⁹。とくにこの小説の舞台であるリオグランデドスル州の州都ポルトアレグレは、約 8 割が白人であるだけに人種差別は浮き彫りになる。

47 Ibid., p. 243.

48 MARQUES (2020)

49 Globo G1 (2020)

3.3.2. 黒人としての自覚

人種問題は経済格差、そして家族関係にも波及する。『皮膚の内側』のペドロもそれゆえに複雑化した家族関係の中で育ち、両親が離婚したために父親とはあまり接する機会がなく育った。だが振り返ると時々会う父は、彼が小さいころから黒人であることの自覚を教え諭そうとしていたことに気づく。前途に待ち受ける困難を克服できるように父親は早くから息子に現実を示し、心構えを持つよう導きを与えてくれていた。たとえば次の個所はペドロがそれを思い出す場面である。先述したように「あなた」は父親のことである。

あなたはいつも黒人は闘わなくてはならないと言っていた。なぜなら白人の世界は我々からほとんどすべてを奪ってしまっているから、我々に残っているのは考えることだけだ。内側をだいにしろ、あなたはそう言った。だれも見えない内側を。なぜならもうすぐにも皮膚の色が我々の体を貫いて、この世界でのあり様を決定してしまうから。⁵⁰

子どものときにペドロは父親から「おまえの皮膚の色は？」と訊かれたが、答えられなかった。すると父親は「黒人」だと言い、人種主義の存在を教えてくれた。だが当時のペドロにはまだそれが何を意味するのかがわからなかった。今こうしてかけがえのない父親を失ってみると、しかもただ黒人だという理由だけで殺された現実を目の当たりにすると、改めて黒人とは何かを問わずにはいられない。父親の過去を振り返ると、父の人生にはすべて皮膚の色が関わっていた。寡黙で内気な性格になったのも皮膚の色と関係があるにちがいない。父親は「サバイバルのためのマニュアル」⁵¹として注意すべき行動を教えてくれた。黒人が大きな声で話すと周囲が驚くから大声で話さないこと、道で白人の後ろを長時間歩かないこと、警察に職務質問されたときにはいきなり荒々しい振る舞いはしないこと、証明書を持たずに歩かないこと、浮浪者にはならないこと、常に職業を持っていること、これら黒人の「心得」を教えてくれた。ペドロは皮膚の色が父親より若干薄いため職務質問は2回しか経験がないが、父は7回もされた。ペドロはそれらをひとつひとつ思い起こす。検問の際、隣にいた白人にはおとがめがなかったのに、黒人である父親だけは対象にされたことや、自宅を訪ねた友人が留守だったので外で待っていたら、それだけで不審がられたこと、そして職務質問後、疑いが晴れても警官は謝りもしなかった。黒人ならば当然のことで許されるという社会通念があるからであった。ペドロは父親の教えを追想しながら黒人としての自覚を新たにしていくな。父親の過去の再構築を通して探るのは黒人である自分のあり方であり、ブラジルの社会で黒人であることの意味である。

3.3.3. 黒人であることの気づき

50 TENÓRIO (2020), p. 55.

51 Ibid., p. 83.

当然人は、生まれたときから差別を認識しているわけではない。物心ついたその瞬間であれ、世の中に差別があること、ましてや自分がその対象であるとは思ひもしない。いつの時点からか、何らかの経験をきっかけに世の中には差別というものが存在し、自分が被差別者であることを自覚する。黒人は、どこかの時点で自分が黒人であることに気づき、わきまえることを覚えていく。この小説にはペドロの父親の経験を通してその気づきのはじまりが克明に描かれている。

はじまりはジュリアーナという白人女性との恋愛体験だった。ジュリアーナと手をつないで歩くと周囲から好奇の視線が注がれた。ジュリアーナは友人から交際相手について黒人ならサンバやサッカーがうまいだろうとか、彼のアレは大きいかといったステレオタイプをぶつけられた。最初のうちは二人とも、愛は皮膚の色を越えると考えて気にしなかった。他方、父親が一人で入れれば冷たくあしらわれる店も、ジュリアーナと行くと態度が急変することに気づき、ジュリアーナはいわば通行証明書のようなになった。また彼女の家に行ったときに「ネガオン」という黒人に対する呼称で呼ばれ、当初は愛称だと受け流し、黒人をまたばかにする笑い話にもつき合っただけで笑っていたが、次第に気に障るようになった。皮膚の色はいつしか二人の関係にも忍び寄る。互いに「メウ・ネグロ（私の黒人）」、「ミーニャ・ブランキーニャ（私の白ちゃん）」と皮膚の色で呼び合いはじめ、すぐに皮膚の色はベッドにも侵入し、「美しく繊細で政治的だった色はいま彼らを興奮させるようになった。一連の人種的言説は急速にエロティシズムに変容した」⁵²。人種は関係がないと言っていた二人だったが、愛はついに「人種によって条件づけられ測れるようになった」⁵³のだった。

父親の気づきにとって決定的だったのは予備校である教師と出会った。「人種」という概念がどのように作られ、どのように政治的利用されたのかを教師から教えられたのである。最初はドイツのブルーメンバッハがコーカシアン（白人）、モンゴリアン（黄色人）、マラヤン（褐色人）、エチオピアン（黒人）、アメリカ・インディアン（赤色人）に分けたのにはじまり、ゴビノーがそれを政治に結びつけ、人種の言説は奴隷制度の正当化に利用されたことを知った。このことはジュリアーナとの関係にも暗雲をもたらした。父親の人種意識は次第に鋭くなり、何かにつけて人種を口にするようになり、そんな父親に対しジュリアーナは「あなたにとってはすべてが人種差別になってしまうのね」⁵⁴と言った。二人はもう以前のように純粋な気持ちでつきあうことができなくなり、破局を迎えてしまう。だが父親は大泣きをした。なぜならまだジュリアーナを愛していたからである。人種を抜きに人間関係、しかももっとも原初的な次元の人間関係すらも築けない現実、それがこの小説には差別される側の視点から描かれている。皮膚の色はすべてに関わってくる。この小説には、差別や偏見に苦しむ黒人の皮膚の内側が大きな深みを以て語られている。

52 Ibid., p. 23.

53 Ibid., p. 23.

54 Ibid., p. 28.

むすび

三冊の小説に共通するのは、そもそもなぜ、いつから自分たちの苦しみが始まったのか、苦悩の原点を追究する姿勢である。その原点を『色の欠陥』では大西洋横断奴隷貿易に遡って歴史を書き直し、『曲がった鋤』では現代の土地問題、不平等、経済的格差、人種問題の元凶ともいえる奴隷制廃止のあり方に求めている。そして『皮膚の内側』では人種問題が人間の内側にまで浸透し人間形成にまで影響する過程を、そのはじまりから詳細に振り返っている。いずれのアフロブラジル作家も自分たちの苦悩のはじまりをはじまりに遡ることで語りはじめたのである。

フレイレの人種デモクラシーの言説のもとで黒人を取り巻くあらゆる社会問題を煙に巻いた公的な歴史的言説に反感を抱くアフロブラジル作家は少なくない。ブラジルの黒人運動を代表するアビジアス・ナシメントは次のように言う。

混血は課されたもの、権力を持っている側の力業だった。奴隷化されたアフリカ人はブラジルの土地に來たいかどうか相談されたことはなかった。とにかく堅忍不拔の精神で耐え抜くしかなく、女性たちがどのように扱われたかは周知のとおりだ。知られているように彼女たちは植民者らと性関係を持つように強要された。そのことからわかるのは、この混血という歴史が真のはじまりから語られる必要があるということ、そしてそれは奴隷化されたアフリカ女性たちに対するポルトガル人の主人の蛮行だった。もしジルベルト・フレイレが扱った時代を奴隷化されたアフリカ人奴隷の視点から書き直したら、歴史は相当に違ってしまおうと思う⁵⁵。(傍点は筆者)

ゴンサウヴィスがしたことはまさにこの「ジルベルト・フレイレが扱った時代を奴隷化されたアフリカ人奴隷の視点から書き直」すことだったのだろう。

これらの小説が語る歴史は、個を超越し集団のものでもある。ポルトガル語という植民者の言語のなかで生み出されたマイノリティ文学としてのこれらの小説は、たとえ個人の物語であってもすべてが政治的になり、集団的価値を帯びる⁵⁶。ゼッカ家の歴史はアグア・ネグラの歴史であり、またブラジルで奴隷化された人々の子孫の歴史であり、ブラジルのメトニミーである⁵⁷。

しかしだからといって、これらの作品に白人や白人中心に作られた伝統と対立する戦闘姿勢が感じられないことを見落としてはならない。たとえばヴィエイラ・ジュニオールはあるインタビューに答えて次のように述べている。

社会的なテーマの議論に貢献しようとする意図は文学にはなく、むしろあまりにも多様

55 DUARTE/FONSECA (2014), p. 23.

56 ドゥールズ／ガダリ (宇野訳) (2017)、pp. 28-30.

57 RODRIGUES (2021)

な現実⁵⁸に光を当てて我々に共感の余地を与え、人類の問題について考えるよう仕向けてくれる⁵⁸。

ヴィエイラ・ジュニオールはジョルジ・アマード (Jorge Amado)、エリコ・ヴェリッシモ (Erico Veríssimo)、グラシリアーノ・ハーモス (Graciliano Ramos) といった地方主義文学に着想を得たことを明らかにし⁵⁹、過去に読んだ作家としてはそれ以外にジョゼ・リンズ・ド・ヘーゴ (José Lins do Rego) やハケウ・ジ・ケイロス (Raquel de Queiroz) を挙げている⁶⁰。事実『曲がった鋤』にはアマードの『果てなき大地』を思わせる個所がいくつかある⁶¹。またアマードに大きな影響を受けているのはゴンサウヴィスも同様で、『色の欠陥』の着想はアマードの『バイーア・ジ・トードス・ウス・サントス (Bahia de Todos os Santos)』からも得たという⁶²。すなわちこれらの作家らは、これまでのブラジルの歴史や文学の伝統を否定しているわけではなく、それらを土台とし、アフロブラジル人の視点を付加することで多様化し補完しているのである。人種主義的な文化は、人種差別や偏見の維持と再生産につながる。だからこそ伝統的な文化の変革にアフロブラジル作家らは取り組んでいるのである。

最後にこの3冊を通して見えてくることを2点挙げておきたい。一つはアフロブラジル宗教が共同体の紐帯と登場人物たちにとっての心の拠所として大きな意味を持っていることである。ケヒンデは川の女神オシュンに絶えず助けられ (『色の欠陥』)、アグア・ネグラの村はアフロブラジル宗教のジャレ教が人々を守り結びつけている。そして『皮膚の内側』のペドロも、最後は父が持っていた戦いの神オグンの守り石を譲り受けて差別や偏見に立ち向かう決意をする。いずれの作品においてもアフロブラジル宗教はアフリカ系ブラジル人を結びつけ、支えるよすがとなっている。中でも宗教の存在がひととき目立つのが『曲がった鋤』である。この小説は三部構成になっていて、それぞれに異なる語り手が設定されている。第一部と第二部はそれぞれビビアーナとベロニージャだが、第三部の語り手はなんとジャレ教の精霊サンタ・ヒタ・ペスカデイラなのである。人間であるビビアーナとベロニージャには当然のことながら語れる内容に限界があるため、二人の視点で語り切れなかった村の歴史の全容を精霊が補っているのである。しかも精霊は単に語るに留まらず村の歴史に直接関与する。というのもビビアーナを脅した農場主を殺害したのは、どうやら精霊の仕業のように読みとれるからである。たしかに地主に止めを刺し、死体を放り込

58 CORRÊA/SANTOS(2020)

59 Ibid.. またNOVA (2021) は着想を得た作品として *Vidas secas*(Graciliano Ramos), *O Quinze* (Raquel de Queiroz), *Terras do sem-fim* (Jorge Amado), *Menino de Engenho/São Bernardo* (José Lins do Rego) を挙げている。

60 VIEIRA (発行年不明)

61 たとえばアグア・ネグラの地にダイヤモンド目当てで最初に部隊を引き連れて乗り込んだ大佐の名がオラシオであることや新しい地主の妻がエステーラという名前であること、そしてそのエステーラが夫を殺され狂ったように泣き叫んで農場に駆け出して行った姿は、奥地の「野蛮な」現実⁵⁸に気が狂わんばかりに怯えるオラシオの妻エステルを髣髴させる。

62 GONÇALVES & MADDOX(2011), p. 177.

む穴を掘ったのはビビアーナとベロニーシアだった。だが彼女たちはそれを無意識のうちに行なっている。ビビアーナは夜、寝ているあいだに起きだして穴を掘りに行ったが、朝目が覚めたときになぜ手が痛いのか、なぜ豆ができていいのかわからない。つまり彼女たちの行動の背後にはサンタ・ヒタ・ペスカデイラの働きかけがあったのである。アフロブラジルの人々にとって精霊は見守るばかりでなく歴史を司るほどの存在である。

もう一つは文字を知ること、そして教育の重要性である。『色の欠陥』のケヒンデは読み書きを覚えたことで成功を手にし、その重要性を語りの中でも強調している。『曲がった鋤』でビビアーナは教師となって村に帰ってきたし、学校も父親ゼッカが市長と交渉して建設を約束させた。なかなか約束の実行に移さない市長に履行を迫ったのはジャレの祭事で憑依した精霊サンタ・バルバラであった。そして『皮膚の内側』のペドロの父親も教師であった。不良生徒ばかりの夜間の学校で一時は学級崩壊状態に陥り絶望感を味わうが、殺される直前の授業ではドストエフスキーの『罪と罰』を教材に生徒たちに勉学への関心と呼び覚ますことに成功していた。教育こそが自分たちの解放と地位の向上と成功を得るための重要なツールだというメッセージがこれらの小説からは読み取れる。

アフロブラジル作家らが意識的に期待をかけるのは、自分たちと同じルーツを持つ読者に作品を読んでもらうことである。クチは、「国民文学という偉大な亡霊の前にして黒人読者が経験してきたことは、まるで白人同士の会話をドアの背後で、外から聞く人のものと同じだ」として、今こそ黒人による文学を黒人の読者に宛てて書き、「蚊帳の外にいる“白人”読者に違和感を味わわせる」⁶³ 必要があると述べている。アフロブラジルの人々に向けて書き、アフロブラジルの読者が増えること、それこそが彼らの望みなのである。

参考文献

- ALVES, Castro (掲載年不明) "Navio negreiro". <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000068.pdf>
2021/09/18 閲覧.
- BORIS, Fausto (2007) . *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- CONCEIÇÃO, Evaristo (2009). "Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade". *Scripta*, v. 13, n25, pp. 17-31. <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365> 2020/9/20 閲覧
- CUTI (2012). "O Leitor e o Texto Afro-Brasileiro", *vinteculturaesociedade: Uma perspectiva negra*. Novembro 22, 2012. <https://vinteculturaesociedade.wordpress.com/2012/11/22/o-leitor-e-o-texto-afro-brasileiro/> 2020/8/26 閲覧
- DALCASTAGNÈ, Regina (2014) . "A personagem negra na literatura brasileira contemporânea" in *Literatura e afrodescendência no Brasil: Antologia crítica Vol.4 História, Teoria, Polêmica*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DUARTE, E. de A. (2013). "O negro na literatura brasileira". *Navegações*, 6(2), pp. 146-153. Recuperado de <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/16787> 2021/5/9 閲覧

63 CUTI (2012)

- DUARTE, Eduardo de Assis / FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) (2014). *Literatura e afrodescendência no Brasil: Antologia crítica Vol.4 História, Teoria, Polêmica*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- GOMES, Laurentino (2019) . *Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares, volume 1*. Rio de Janeiro: Globo Livros.
- GONÇALVES, Ana Maria and MADDOX, John (2011) . “Inspiração e Viagens Através Da Diáspora: Uma Entrevista Com Ana Maria Gonçalves.” *Afro-Hispanic Review*, vol. 30, no. 2, 2011, pp. 167–180. JSTOR, www.jstor.org/stable/23617167 2021/8/9 閲覧
- GONÇALVES, Ana Maria (2011) . *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro • São Paulo: Editora Record. (インターネット公開 PDF 版) https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/1154/o/Ana_Maria_Goncalves_-_Um_Defeito_de_Cor.pdf?1599239000 2020/9/12 PDF 入手
- Instituto Brasileira de Geografia e Estatística (2007). “Estudos sociodemográficos e análises espaciais referentes aos municípios com a existência de comunidades remanescentes de quilombos - Relatório técnico preliminar”. Rio de Janeiro, Agosto de 2007. <https://www.gov.br/mdh/pt-br/centrais-de-conteudo/igualdade-racial/estudos-sociodemograficos-e-analises-espaciais-referentes-aos-municipios-com-a-existencia-de-comunidades-remanescentes-de-quilombos-relatorio-tecnico-preliminar-ibge> 2021/10/3 閲覧.
- OLIVEIRA, Luiz Henrique de / RODRIGUES, Fabiane Cristine (2017) . "Panorama editorial da literatura afro-brasileira através dos gêneros romance e conto", Em Tese, [S.l.], v. 22, n. 3, p. 90-107, out. 2017. ISSN 1982-0739. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/11269> 2021/3/5 閲覧
- PROENÇA, Filho, D. (2004). “A trajetória do negro na literatura brasileira ”, *Estudos Avançados*, 18(50), p. 161-193. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9980> 2021/5/4 閲覧
- SEMONG, Éle (2015). "Literatura afro-brasileira e superação do racismo", I Feira Literária Brasil-África (FLIBAV) - Feira Literária BrasilÁfrica Vitória, Espírito Santo , 3 e 14 de novembro de 2013, Universidade Federal do Espírito Santo, *Revista Australirica*, Vol. 1, Nº 1, fevereiro de 2015, <https://revistascientificas.ifrj.edu.br/revista/index.php/australirica/article/view/444/295> 2021/12/17 閲覧
- TENÓRIO, Jeferson (2020) . *O avesso da pele*. São Paulo: Editora Schwarcz.
- VIEIRA JUNIOR, Itamar (2019) . *Torto arado*. São Paulo: Todavia.
- アマード、ジョルジ (武田千香訳) (1996) . 『果てなき大地』、新潮社.
- アレンカール、シッコ／カルピ、ルシア／リベイロ、マルクス・ヴェニシオ (東明彦／アンジェロ・イシ／鈴木茂訳) (2003) . 『ブラジルの歴史— ブラジル高校歴史教科書』 (世界の教科書シリーズ)、明石書店 .
- アンドウ・ゼンパチ (1983) . 『ブラジル史』、岩波書店.
- 金七紀男 (2009) . 『ブラジル史』、東洋書店.
- テルズ、エドワード・E (伊藤秋仁。富野幹雄訳) (2011) . 『ブラジルの人種的不平等— 多人種国家における偏見と差別の構造』、明石書店.
- ドゥルーズ、ジル／フェリックス・ガダリ著 (宇野邦一訳) (2017) . 『カフカーマイナー文学のために〈新訳〉』、法政大学出版局.
- フレイレ・G.(2005) (鈴木茂訳) . 『大邸宅と奴隷小屋 下』、日本経済評論社 .
- 堀坂浩太郎・子安昭子・竹下幸治郎共著 (2019) . 『現代ブラジル論— 危機の実相と対応力』、上智大学出版 .
- 矢澤達宏 (2019) . 『ブラジル黒人運動とアフリカブラック・ディアスポラが父祖の地に向けてきたまなざし—』、

慶應義塾大学出版会.

山田睦男編 (1986). 『概説ブラジル史』、有斐閣選書.

WEB 記事・インタビュー

ANJOS, Anna Beatriz". Itamar Vieira Junior e seu "Torto Arado", uma declaração de amor à terra", Agência Pública, 4 de fevereiro de 2021. <https://apublica.org/2021/02/itamar-vieira-junior-e-seu-torto-arado-uma-declaracao-de-amor-a-terra/> 2021/8/8 閲覧.

CORRÊA angelo Mendes / SANTOS Itamar (2020). "Itamar Vieira Junior: as muitas vidas na literatura", São Paulo Review, 8 de maio de 2020. <http://saopauloreview.com.br/itamar-vieira-junior-as-muitas-vidas-na-literatura/> 2021/5/25 閲覧.

EVARISTO, Conceição (2018). Conceição Evaristo: 'A literatura está nas mãos de homens brancos', Correio Braziliense, 15/07/2018. https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/07/15/interna_diversao_arte,694873/entrevista-conceicao-evaristo.shtml 2020/08/11 閲覧.

GABRIEL, Rúa de Sousa. A poética do sertão pelo bem-sucedido 'Torto arado' - Época, 22/08/2019/Atualizado em 13/09/2019. <https://oglobo.globo.com/epoca/cultura/a-poetica-do-sertao-pelo-bem-sucedido-torto-arado-23894455> 2021/2/20 閲覧.

Globo G1, "Assassinatos de negros aumentam 11,5% em dez anos e de não negros caem 12,9% no mesmo período, diz Atlas da Violência", 2020 年 8 月 27 日, <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/08/27/assassinatos-de-negros-aumentam-115percent-em-dez-anos-e-de-nao-negros-caem-129percent-no-mesmo-periodo-diz-atlas-da-violencia.ghtml> 2020/10/19 閲覧.

GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. "Um defeito de cor", de Ana Maria Gonçalves", EMBARGOS CULTURAIS, Consultor Jurídico 29 de novembro de 2020. <https://www.conjur.com.br/2020-nov-29/embargos-culturais-defeito-cor-ana-maria-goncalves> 2021/5/21 閲覧.

MARQUES, Luciana Araujo. "Não sou seu negro-Romance sobre o assassinato de um professor de literatura revela o processo de construção e introjeção do racismo", Quatro Cinco Um: a revista dos livros, 01 de set. 2020. <https://quatrocinco.um.folha.uol.com.br/br/resenhas/literatura/nao-sou-seu-negro> 2021/3/8 閲覧.

NEVES, Daniel. "História do Brasil - Período Regencial", <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/periodo-regencial.htm> 2021/10/3 閲覧.

NOVA, Daniel Vila. "A desigualdade, seja do passado ou do presente, passa pela terra", Gama, 10 de Dezembro de 2020. <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/a-desigualdade-seja-do-passado-ou-do-presente-passa-pela-terra/> 2021/8/5 閲覧.

CARNEIRO (2021). literatura: torto arado - Itamar vieira junior - sinopse. professor carneiro, 13 de abril de 2021 <http://www.literaturapretensiosa.com/2021/04/torto-arado-itamar-vieira-junior-sinopse.html> 2021/9/9 閲覧.

RODRIGUES, Cláudio (2021). "Quando haveremos de promover o desencanto - Breve análise de "Torto Arado", de Itamar Vieira Junior", biblioo - cultura informacional, 18 de janeiro de 2021. <https://biblioo.info/quando-haveremos-de-promover-o-desencanto/> 2021/9/9 閲覧.

SCHRAMM, Franciele Petry (2019). "No atual ritmo, Brasil levará mil anos para titular todas as comunidades quilombolas", Terra de Direitos, 12/02/2019. <https://terradedireitos.org.br/noticias/noticias/no-atual-ritmo-brasil-levara-mil-anos-para-titular-todas-as-comunidades-quilombolas/23023> 8/11/2021 閲覧.

- RODRIGUES, Pedro Eurico (掲載年不明) . ”Revoltas do período regencial” <https://www.infoescola.com/historia/revoltas-do-periodo-regencial/> 2021/10/3 閲覧 .
- VEIGA, Edison (2021) . 'Torto Arado' reflete passado escravagista mal resolvido", 15.03.2021. DW made for minds. <https://p.dw.com/p/3qXYj> 2021/8/5 閲覧
- VIEIRA, Yvette (掲載年不明) . "O torto arado - Revista YVI. <https://www.revistayvi.com/pt/livros/o-torto-arado.html> 2021/09/11 閲覧 .

WEB サイト

- IBGE educa jovens. Conheça o Brasil - População COR OU RAÇA. <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html> 2021/10/03 閲覧.
- Brasil Escola Quilombolas. <https://brasilecola.uol.com.br/sociologia/quilombolas.htm> 2021/8/10 閲覧 .
- ECOIA -UOL Por um mundo melhor. <https://www.uol.com.br/ecoia/ultimas-noticias/2020/03/12/f-palmares-ja-reconheceu-quase-2800-quilombos-saiba-o-que-esta-em-jogo.htm> 2021/8/11 閲覧 .
- Fundação Cultural Palmares. <http://www.palmares.gov.br/?p=53642> 2021/8/12 閲覧 .
- Prefeitura de Porto Alegre. https://www2.portoalegre.rs.gov.br/sms/default.php?p_secao=689 2021/8/15 閲覧 .
- Quilombhoje. <https://www.quilombhoje.com.br/site/cadernos-negros/> 2021/10/03 閲覧 .

Afro Brazilian Writers that Have Begun to Speak Out

Chika TAKEDA

Summary

For a long time, Brazil had been imaged as a country where racial harmony had been achieved through the ideology of “Racial democracy”, but in the recent years, it has been officially acknowledged that racial discrimination exists in the country. In terms of literature, the Brazilian literature has been produced mainly by the white authors, written from a white perspective. Thus, the literature written by the Afro Brazilian writers has become a minority. However, recently, the Afro Brazilian writers have begun to speak out and play an active role.

In this paper, we will confirm what the Brazilian literature was like when the Afro Brazilian writers raised their voice, and then, through their writing, consider what and how did they begin to speak to overcome the inferiority. The analysis for this study was conducted through the three novels – *Defeito de cor (Color Defects)* by Ana Maria Gonçalves, *Torto arado (Bent Plow)* by Itamar Vieira Junior and *O avesso da pele (The Other Side of the Skin)* by Jeferson Tenório. All of the three novels have in common the attitude to investigate the origin and cause of suffering.

キーワード

ブラジル文学 黒人文学 マイノリティ文学

Keywords

Brazilian Literature Black Literature Minor Literature

ベンガル詩と押韻

～押韻が先か、詩が先か～

丹羽京子

はじめに：詩とは押韻するもの

ベンガル詩においては、長きにわたって詩とは押韻するものであった。あるいは押韻するものを詩と呼んでいたと言ってもよいかもしれない。さらに言えばベンガル文学は韻文主体であり、今日的な観点から「文学」と認識されるものは近代に入るまでほぼ韻文で占められていたので、およそ「文学的」なベンガル語作品はそのすべてが押韻していたと言ってもよいかもしれない。もちろん押韻自体はさほどめずらしいものではなく、ベンガル語以外でも押韻が作詩の上で重要な位置を占める言語は少なくないが、ベンガル語における押韻への「偏愛」は注目に値すると言えるだろう。

本稿ではベンガル詩と押韻の切っても切れない関係を解きほぐし、さらに近代に入って無韻詩が導入されてから現在に至るまでの変化を追う。その過程でベンガル詩における、あるいはベンガル語を母語とするものにとっての押韻の意味を多少とも明らかにしていくつもりである。

1章 中世：押韻はどこから来たのか

最も古いベンガル語の文献は Choljapoda であり、その成立年代は、諸説あるが 10 世紀前後であるとされている¹。Choljapoda は仏教系の賛歌集だが、その全編にわたって脚韻が見られ、このときすでに押韻が定着していたことが見て取れる。その後中世の長い期間にわたってベンガル文学の中核を占めたのは Boishunobu Padabali² であった。Boishunobu Padabali はヒンドゥー神話における Krishnashinobu 神と Radharani の恋物語を詠ったもので、ムスリム詩人を含む多くの詩人が 14 世紀から 17 世紀にかけて同一テーマのもとに詩作を行ったのだが、これらの詩編ももちろんすべて脚韻を踏んでいる。そしてこの Boishunobu Padabali の源泉となったのが『Gītāgovinda (Gitagovinda)』なのだが、ここには興味深い形式上の特徴がある。

1 Caryapada. この時点ではまだベンガル語は近隣のアッサム語やオリッサ語と完全には分離しておらず、アッサム語およびオリッサ語の最古の文献も同様に Choljapoda であるとされる。

2 Baishnab Padabali. 文字通りの意味は「ヴィシュヌ派の詩編」。



『ギータゴーヴィンダ』は12世紀の作と目され、その作者はジャヤデーヴァ (Jayadeva, ベンガル語発音はジョイデブ) である。『ギータゴーヴィンダ』はサンスクリット語で書かれているので、そのスタイルはサンスクリット古典文学の伝統に準じている³。しかしこの作品はいわゆる本編にあたる詩節部分と、歌謡部分によって構成されており、その歌謡部分は地元たるベンガルの影響を色濃く受けていると考えられているのである。実はジャヤデーヴァはベンガル人で⁴、この歌謡部分の前半は必ず脚韻を踏むという形式を取っている⁵。つまりこの形式はベンガルにおける歌謡の様式から来していると推測され、これが歌謡である証拠にこの部分には必ずラーガ (旋律型) とターラ (拍子) が付されている。ちなみにその後ベンガル語で書かれていくボイシュノブ・ポダボリにも⁶ 基本的にラーガとターラの記載がある。

ボイシュノブ・ポダボリと並んで中世ベンガル文学で重要視されるのがモンゴル・カッポ (Mangal Kabya) である。ボイシュノブ・ポダボリが基本的に同一テーマの詩編のヴァリエーションなのに対して、モンゴル・カッポには様々な種類がある。蛇を象徴する女神モノシャを巡るモノシャ・モンゴルがその代表的なものであるが、その他チョンディ女神を称えるチョンディ・モンゴルなど多くの種類を数え、またそれぞれにヴァリエーションも見られる。そしてもちろんこれらもすべて脚韻を踏む構成となっている。

それ以外に中世のベンガル文学の重要な一角を占めるのは翻訳文学であろう。この時代サンスクリット語からも多くの翻訳がなされたが、イスラム王朝の成立により、イスラム圏からの翻訳も増えている。そしてそれらにもまた脚韻を伴う文体が採用されているのだが、マハーバーラタやラーマヤナのような大部なものベンガル語訳も全編にわたって2行ずつ脚韻を踏んでいるのはある種圧巻である。

すでに述べたところからも推察されるように、近代以前のベンガル文学においては多くの詩編が歌として書かれていることは注意すべき特質であろう。チョルジャポドは別名チョルジャギティ (giti とは歌の意味) ということから見てとれるように歌でもあり、ボイシュノブ・ポダボリも、モンゴル・カッポも基本的に歌われるものである。ラーマヤナやマハーバーラタは今日的な意味での「歌」ではないが、軽く旋律をつけて朗誦されるのが常であった。もちろんこれらメインストリームの「文学」以外に民俗歌謡に相当するものは古くから存在しているが、その他ベンガルに特徴的な形式としては、パラ・ガーンとコビ・ガーンが挙げられよう。

3 いわゆる「カーヴィヤ」のこと。カーヴィヤとは鑑賞に堪えうる高度な修辞法などを備えた古典サンスクリットにおける文学の総称。詩編のみならず戯曲や散文も含む。カーヴィヤについては [粟屋・太田・水野編, 2021: 7] 参照

4 厳密に言えばこの時代は「ベンガル」や「ベンガル語」というまとまりの生成期でもあり、単に「東インド」の様式とされることも多い。ただしベンガル人自身はジャヤデーヴァをベンガル人とみなしており、『ギータゴーヴィンダ』の歌謡部分には古ベンガル語の特徴も見出せる。

5 後半はリフレインとなっている。

6 もちろんここで使われている言語は現在のベンガル語とは若干異なるもので、詩人によっても言語の様相は異なっている。そうした中で今日のベンガル語の基礎と考えられている最も古いこの種の詩編は『スリクリシュノキルトン (Srikrishna Kirtan, 14世紀)』であり、キルトンとはそもそも歌われるものを意味する。そしてそこにもすべてラーガとターラの記載がある。

パラ・ガーンとは、先に挙げたボイシュノブ・ポダボリにも散見する形式で、各々の登場人物が台詞を述べているため、それぞれの登場人物を別々の歌い手が担うもので、その後の野外劇ジャットラのプロトタイプであるとも考えられている。対するコビ・ガーンは異なる歌い手が即興の歌で勝負する形式のもので、現代のラップとも似たバトルが繰り広げられてきた。これらもちろん韻を踏むことが前提であり、特にコビ・ガーンでは即興でどこまで意表をつく韻を踏めるかが勝負を決めるひとつの要素であった。

もうひとつ古くから行われてきたもので忘れてはならないのがチョラ⁷である。一種のナンセンス・ヴァースであるチョラは口承文芸の一種だが、まさに脚韻こそがまったくのナンセンスであるチョラをひとまとまりのものとしてつなぎとめている⁸。このチョラについてはのちにあらためて触れる。

さてこのようにどこを見回してもベンガル詩につきものの押韻であるが、それがどこから来たのかを勘案するのは容易なことではない。すでに述べたように、最古の文献であるチョルジャポドはすでに脚韻を備えており、この習慣はそれを遡る⁹。古くからこの地にある民俗歌謡やチョラに結び付けて考える向きもあるが、文献が存在しないそれらと押韻の関係を跡付けることはできない。ただ、ベンガル詩がそもそものはじまりから押韻とともにあったことは確かであり、この押韻ありきという様式は近代に入るまで揺らぐことはなかった。

ベンガルの中世文学および文化を考える上でひとつ注意しなければならないのは、それが宮廷を中心に育まれたものではないということである。ベンガルには厳密な意味での宮廷詩人というものは存在しない¹⁰。先に挙げたボイシュノブ・ポダボリやモンゴル・カッポは在野の詩人たちによって生み出されたもので、それを支えていたのは、ヒンドゥー教やその他の民間信仰である。

もうひとつ注意すべきはサンスクリット語との関係であろう。もちろんベンガル語はサンスクリット語とは異なる言語で、音韻もまったく離れてしまっているため韻律や押韻に関しては別個に考えなければならない。しかしインド亜大陸の諸言語、諸文学はすべから

7 チョラに関する詳細は[丹羽 2019]を参照のこと

8 よく知られたチョラとして以下のものがあるが、この脈絡のない詩句の連続が脚韻によって支えられていることは多くが指摘するところである。

Brishti pare thapurthupur nadi elo ban
Shibthakurer biye halo tin kanye dan
Ek kanye randhen bandhen ek kanye khan
Ek kanye na khey baper bari jan
雨が降るよ、ざあざあと
シヴタクルは結婚した、三人の娘と
ひとりの娘は料理をして ひとりの娘は食べて
ひとりの娘は食べないで、父さんの家に帰ったとき

9 ベンガル語の前段階はプラークリットがさらに変化したマガディ・アパブランシャと目されるが、その時代にはすでに押韻が通例であったと考えられている。

10 もちろん王やスルタンがパトロンとなって詩編を書かせた例はあるが、それほど目立つものではなく、終生宮廷に仕えたような詩人は稀にしか存在しない。

くサンスクリット文学に多くを負っており、サンスクリットの形式をお手本とする傾向が強い。にもかかわらず、ベンガル詩は押韻に関して、それが一般的ではなかったサンスクリット語のありようにはまったく従っていない¹¹。これもまた、宮廷においてはサンスクリット語が公用語であった時代があることを考えれば¹²、詩人たちがおおよそ在野の詩人であることと関連づけられるかもしれない。

これに加えて「男性たちがサンスクリット語の聖典を用いて神を称えていたのに対し、女性たちはベンガル語で民間信仰による祈りを捧げていた」¹³との指摘も重要である。いわば「正統派」のボイシュノブ・ポダボリに対してモンゴル・カッボはもともと民間信仰の神々を中心に据えたもので、女性との関わりがしばしば指摘されるし、チョラも女性との結びつきが強い¹⁴。名前を冠することのない口承文芸や民間伝承などに女性が多く関わっていたことはほぼ確実であり、その女性たちは基本的にサンスクリット語とは無縁であった。

押韻がどこから来たのかを明らかにするのは難しいにしても、それを数百年に渡って維持し、詩とは押韻するものと考えてきたベンガル詩の特性は、こうした在野性や女性に関わりに大いに関連があると言えるだろう。

のちの展開と比較するためにも、中世の詩編の押韻の例を少しだけ挙げておく。

Yadi ganga ujan bahe
Tabhohon tohmar bol nahe
Nij sami ache mor ghare
Tahako na koro tohme dare

河が流れを遡ることがあったとしても
わたしは「はい」とは言いません。
わたしの家にはわたしの夫がいます
あなたはあの人を恐れないのですか。¹⁵

上記の一節は、チョルジャポドを除けば最も古いベンガル語文献と言われるボル・チョ

11 韻律 (chanda) に関しては、近代に入ってベンガル語の音価に照らして見直される以前はベンガル詩でもサンスクリット語の韻律に即して考えようとする傾向が見られた。一方で押韻 (mil) は、サンスクリット語ではまったくないとは言えないにしても主要な要素であったことはないのに対し、当初からベンガル語では欠くべからざるものであり続けた。

12 イスラム王朝になってからの公用語はペルシャ語である。

13 [Ray 2006:195]

14 チョラはそもそも「女性のもの」とも考えられていた。このあたりの事情に関しては [丹羽 2019] を参照

15 [Sen 1969 :69] クリシュナに言い寄られたラーダーの台詞。ラーダーは人妻であるという設定である。なおベンガル語のローマ字表記は転写記号を排し、現在主流となっている簡易的なローマ字表記を採用しているが、実際の発音はローマ字通りではない。

ンディダシュ (Baru Candidas, 14c) の「スリクリシュノキルトン (Shrikrishna Kirtan)」から取ったものである。最もシンプルかつ一般的な2行ずつ脚韻を踏む形式となっている。

同じ「スリクリシュノキルトン」にもしばしば採用されているトリポディ (tripadi) と呼ばれる形式の例を次に挙げておこう。こちらは別の詩人によるボイシュノブ・ポダボリの詩編である。

Ki lagiya danda dhare arun basan pare
Ki lagiya murail kesh.
Ki lagiya mukh cande radha radha bali kande
Ki lagiya charilo nij desh.

なんのために杖を持ち 赤褐色の服を着て
なんのために髪を剃って
なんのために月のようなその顔で ラーダー、ラーダーと泣きながら
なんのために国を離れたのか。¹⁶

トリポディとは3節がひとまとまりになる形式で (最初の2節を1行に書き、3節目を次の行に書くのが一般的)、そしてその3節のつらなりの脚韻を、a,a,b/c,c,b/d,d,e/f,f,e... と続けていくのが基本となっている¹⁷。

近代以前を締めくくる存在とも言えるバロトチョンドロ (Bharatchandra Ray Gunakar, 1712-60) は、現代でも「韻律の師 (グル)」と呼ばれることがあるほど、ベンガル詩の形式をある種完成させた詩人とみなされているが、そのバロトチョンドロの詩編も脚韻としてはほとんどが上記の2種類で占められている。つまりこの2種類の脚韻形式が長きにわたってベンガル詩を支えてきたのである。

2章 近代：無韻詩の衝撃

そのバロトチョンドロが亡くなって半世紀も満たないうちにベンガルの地は「近代」を迎える。それまで志ある者が学ぶのはサンスクリット語やペルシャ語だったが (バロトチョンドロもまずサンスクリット語をマスターし、次にペルシャ語を身に付けた)、それが英語に取って代わられた。そして近代に入って最初に名を成した詩人と言えるマイケル・モドゥシュドン・ドット (Michael Madhusudan Dutta, 1824-73) が、英詩に啓発されてベンガルに無韻詩をもたらす。

16 [Sen 2017:8] 作者は Basdeb Ghosh. ここで歌われているのはチャタニヤ (Caitanya, 15c ベンガル語発音ではチャイトンノ)。チャイタニヤ以後のボイシュノブ・ポダボリには、しばしばチャイタニヤを神格化しそれを賛美する詩編が加えられている。

17 トリポディにおける韻律は混合韻律法 (mishrabritta) の 8, 8, 10 もしくは 6, 6, 8 が最も一般的ながら、ほかの組み合わせも見られる。上記の詩編は 8, 8, 10 で書かれている。

モドゥシュドンは比較的裕福なヒンドゥーの家庭に生まれ、成績優秀でもあったためコルカタのヒンドゥー・カレッジに進学した。ヒンドゥー・カレッジは高位カーストのヒンドゥー教徒の子弟のための高等教育機関で¹⁸、当時はここで学んだあと法曹関係の職業に就くのがエリートコースと考えられていた。モドゥシュドンの父もそれを目して息子をこの学校に送り込んだのだが、モドゥシュドン自身は入学後英詩とともにキリスト教に傾倒し、両親の反対を押し切ってついに改宗してしまう。

キリスト教徒となったモドゥシュドンはもはやヒンドゥー・カレッジに在籍することはできず、Bishop's Collegeに転校して学ぶことになる。実はヒンドゥー・カレッジは教育内容としてはセキュラーであることを旨とし、徹底した英語教育で知られており、Bishop's Collegeでも当然ながら英語を介した教育が施されていたので、モドゥシュドンの詩作も英詩から始まった。しかししばらくして「なぜ母語で書かないのか」という周囲の勧めに応じて30代半ばからベンガル詩人に転じ、以後戯曲を含むほとんどの著作をベンガル語で発表した。そしてこのモドゥシュドンこそがベンガル詩に初めて無韻詩を導入したのである。

モドゥシュドンはワーズワースやミルトンを好んだと言われ、そこから自然に無韻詩(blank verse)に親しんでいったのだろう。そして「もともと英語で書いていた」という彼の属性が、数百年に渡ってベンガル詩を支配していた押韻をいともたやすく乗り越えさせたと考えられる。

そのモドゥシュドンの代表作が「メーグナードの殺害 (Meghnadbadh Kabya, 1861)」なのだが、タイトルからわかるようにラーマヤナに登場するメーグナード¹⁹の最期がこの作品の主題となっている。そしてこの作品こそがベンガル詩の潮流を変えたのである。「メーグナードの殺害」はベンガル詩ではめずらしい叙事詩であることも重要視されるが、さらに詩壇を揺るがせたのは、この長詩が全編無韻で書かれているという事実だった²⁰。19世紀に入って以来、ベンガルはイギリスを中心とした西洋や西洋文学に触れ、社会情勢ともあいまって文学も大きく変わっていきこうとしていた。その潮流を追い風にこの詩は好評を博し、ボンキムチョンドロ・チョットパッドエ (Bankimchandra Chatterjee, 1838-94) やイッシュョルチョンドロ・ビッドジャゴル (Iswarchandra Vidyasagar, 1820-91) という当時を代表する文筆家たちからも賛辞が送られた。

ただしモドゥシュドン以降、ベンガルにおいてほとんどの詩人が無韻詩を指向するようになったというわけではない。このあと見るように、押韻は変わらずベンガル詩の重要な要素であり続けた。しかしこれをもって、詩を書く際に、押韻と無韻という選択肢が生ま

18 裕福なヒンドゥー教徒が資金を出して設立した高等教育機関。1817年設立。当初入学できるのは高位カーストのヒンドゥー教徒子弟(男子のみ)に限られた。1854年にプレジデンスー・カレッジと名称を変え、公的な教育機関となるとともに入学の制限は撤廃された。ただし女子が入学を認められるのは1944年から。その後長らくカルカッタ大学の一翼を占めてきたが、近年になって再びカルカッタ大学から独立、プレジデンスー大学となっている。設立以来多くの著名人を輩出していることで知られる。

19 ラーマ王子と戦う魔神ラーヴァナの息子で、ラーマの弟ラクシュマンに殺害される。

20 ただしモドゥシュドンは以後すべてを無韻で書いたというわけではない。その作品には押韻しているものも多い。

れたという事実は、ベンガル詩に大きなターニング・ポイントをもたらした。これはベンガル詩の形式にとって歴史上初めての大きな「改革」であると同時に、それが「当然」でなくなったからこそその意識化の契機ともなったのである。

くしくも「メーグナードの殺害」が発表された1861年にのちの大詩人タゴール (Rabindranath Thakur, 1861-1941) は生まれている。1913年に非欧米圏の詩人として初めてノーベル賞を受賞し、その後華々しく世界中を巡ったこの詩人は、ともすれば非常に「西洋化されたインド人」のイメージを持つ。しかし実際のタゴールは、ベンガル文学もしくはベンガル文化そのものがかたちを取ったと言えるほど、長きにわたるベンガルの伝統を近代という枠組みの中に具現化させた存在であった。世代的に言っても、英語や西洋文化の吸収に熱心であったモドゥシュドンら第一世代と比較すると、第二世代となるタゴールや同時代人は、民族意識が高まった時代背景も受けて、むしろ失われつつある伝統の再発見に目を向けていた。

個人的な性向としても、タゴールはモドゥシュドンの正反対だったと言えよう²¹。英語教育を受けたエリートとして育ったモドゥシュドンと異なり、タゴールはこの種の英国式教育に拒否感を示し、結果、小学校すら満足に卒業していない。また英詩からスタートしたモドゥシュドンとは違って、タゴールはベンガル語以外でものを書いたことは基本的でない²²。ここではまず、そのタゴールの押韻体系の変化を見つつ、無韻のインパクトがもたらしたものを概観してみよう。

初期のタゴール詩はむしろ保守的と言ってもよく、韻律的にも従来から多用されてきた形式を踏襲していると同時に²³、ほとんどの詩が押韻を伴っている。ただしそれは無韻詩が提示され、さらには英詩などが紹介されたのちのものだけに、中世以来の単調かつ決まったパターンのもとも異なっている。いくつかの例を見てみよう。

Marite cahi na ami sundar bhubane,
Manusher majhe ami bancibare cai,
Ei suryakare ei pushpit kanane
Jibanta hriday-majhe yadi sthan pai.
Dharay praner khela cirtarangit,
Biraha milan kata hasi-ashru-may,
Manaber sukhe dukkhe ganthiya sangit
Yadi go racite pari amar-alay.

21 タゴールは公式的にはモドゥシュドンを批判したことはないが、モドゥシュドンの作風を好んでいなかったことはさまざまな証言から確かである。タゴールはモドゥシュドンの同時代人にしてむしろ伝統的な抒情詩人であったビハリラル・チョックロボルティ (Biharilal Chakraborty, 1835-94) を好んだ。

22 その膨大な作品群のなかでわずかな例外として数えられるのは、外遊中に書き溜めた短詩集『迷い鳥たち (Stray Birds)』と、オーバーアマガウで鑑賞したパッション・プレイに触発されて書いた短い戯曲『嬰兒 (The Child)』のみである。有名な『ギータンジャリ』は翻訳作品であり、もともと英語で書いたものではない。

23 このあとベンガル韻律はタゴール自身によって大きく改編されていくのだが、当初は伝統的な混合韻律法 (mishrabritta) の 8,6 (payar と呼ばれる) という形式を多く用いている。

Ta yadi na pari tabe banci jata kal
Tomaderi majhkhane labhi jena than'i
Tomra tulibe bale sakal bikal
Naba naba sangiter kusum phutai.
Hasimukhe niyo phul, tar pare hay
Phele diyo phul, yadi se phul shukay.

わたしは死にたくない、この美しい世界で
人間の中に生きていたい、
陽の降り注ぐこの花咲く森で
生きるものの心の内に居場所が見出せるなら。
地上では命の戯れが永遠にさざめき
別れと出会いの涙と笑いが渦巻く、
人の歓びと悲しみに歌を編み
朽ちることのない住処を作ることができるなら。
それが叶わないとしてもできるだけ
君たちの間に場所を得られるように、
朝に昼に君たちが摘むように
新たな歌の花を咲かせよう。
笑顔でそれを摘んでおくれ、そして
捨てておくれ、それが枯れたなら。²⁴

これは1886年、タゴール25歳のときに発表された「命 (Pran)」という作品だが、一見してわかるように、abab/cdcd/efef/ggと脚韻を踏んでいる。実はこの詩はソネット形式で書かれており、そのなかでもシェークスピア様式の構成となっている。ソネット自体はこれもまたモドゥシュドンによって導入され、ベンガル語との相性も良く、caturdashpadi kabita (十四行詩)の名のもとに定着していった。以来ベンガル詩では数多くの「十四行詩」が書かれてきたが、当初こそ、上記の例のようにシェークスピア様式やペトラルカ様式など既存のソネットの脚韻に従っていたものの、しだいにそうした定型から離れ、自由な脚韻構成やまったくの無韻、あるいは無韻を交えてなど様々な形式の十四行詩が書き継がれて今日に至っている。

タゴールは若いころのメランコリックな詩から徐々に神秘主義的な詩へとその詩想を成熟させていくのだが、その途上にある詩をひとつ挙げておこう。1897年に書かれた「苦難のとき (Duhsamay)」と題するこの詩は、絶対者を求める苦難の旅を盲目の鳥に喩えて詠っている。

Yadio sandya asiche manda manthare

24 [Thakur 1975a: 31] 韻律的には先に挙げた *payar* で書かれている。

Sab sangit geche ingite thamiya
Yadio sangi nahi ananta anbare
Yadio klanti asiche ange namiya
Maha-ashanka japiche maun mantare,
Dik-diganta abagunthane dhaka—
Tabu bihanga, ore bihanga mor
Ekhani, andha, bandha koro na pakha.

たとえ夕べが ものうげな足取りで訪れ
それを合図に すべての旋律が止んだとしても
たとえ無限に広がる空を ともに行くものがないでも
たとえ疲れが忍び寄り 体が重くなろうとも
大いなる恐れが 沈黙のマントラを唱え
あたり一面が 闇のヴェールで覆われようとも
それでも鳥よ、ああ、わたしの鳥よ
盲目の鳥よ、今翼を閉じるなかれ。²⁵

ここには全部で5スタンザあるこの詩の最初のスタンザだけを挙げたが、すべてのスタンザの脚韻構成は同じである。各スタンザともそれぞれ3セットの脚韻が使われているのだが、第1スタンザで見れば、*manthare* (ゆっくりした動き) /*anbare* (空) /*mantare* (マントラ)、*thamiya* (止んで) /*namiya* (降りて)、*dhaka* (覆う) /*pakha* (羽根) という組み合わせになっており、音韻的にこのように完璧に釣り合った押韻が最後まで続く。そしてそれ以上にこの詩を際立たせているのは、*ababac×c* となっているこの詩の構成である。すなわちこの詩の脚韻は、*ababa* と来て次に *b* が予測されるところで一度はずし、その次の7行目がまったくどことも韻を踏まない行となり、しかし最後でひとつ前の行とあわせてまとめるという絶妙な構成になっているのである。意味的にも例えばこの第1スタンザの7行目が「それでも (*tabu*)」に始まる逆接の展開となっているように、この無韻の行に注意が喚起される仕組みになっている。この特定の個所に無韻をはさむ、あるいはわざと韻をはずす、という技法は押韻と無韻の選択があってこそできることだが、タゴールはこの手法をうまく使っている。

もうひとつだけ例を挙げておこう。

Ata cupi cupi kena katha kao
Ogo maran, he mor maran.
Ati dhire ese kena ceye rao,
Ogo eki pranayeri dharan.
Jabe sandhyabelay phuldal

25 [Thakur 1975b: 121]

Pare klanta brinte namiya
Jabe phire ase gothe gabhidai
Sara dinman mathe bhramiya,
Tumi pashe asi basa acapal
Ogo ati mridugati caran.
Ami bujhi na je ki je katha kao
Ogo maran, he mor maran.

なぜささやくように語りかけるのか
ああ、死よ、わたしの死よ。
なぜゆっくりとやってきて見つめ続けるのか
ああ、なんとという愛に満ちた様子で。
夕べになって花々が
疲れた枝から落ちてきて
一日中野原を彷徨った
牛たちが戻って来るとき
おまえはそばにやってきて静かに坐る
ああ、そのなんともなめらかな足取り
わたしにはわからない、おまえがなにを言っているのか
ああ、死よ、わたしの死よ。²⁶

これは『捧げもの (Utsarga)』と題する詩集の45番の詩の第1スタンザで(タイトルはない)、1914年に発表されたものである。タゴール詩がひとつの頂点を極めるいわゆる「『ギタンジョリ』期」の作品で、神秘主義的傾向が色濃いことが見てとれよう。全8スタンザあるが、これもまた各スタンザの脚韻構成はまったく同じで、ababcdcdce×eとなっている。そしてこちらの構成もまた最後から2行目の脚韻があえてはずしてあり、その部分が際立つ仕組みになっているのは前出の詩と同様である。さらにこの詩を特徴づけているのは、各スタンザがすべてそのテーマである「死 (maran)」で終わっていることで、その上この詩のなかの maran と韻を踏む単語は16を数え²⁷(繰り返しは含まない)、それぞれの語彙と「死」との組み合わせが多層的な意味や雰囲気をもたらすとともに、あたかも詩全体が「死」に向けて集約していくように見えることである。

タゴールは「押韻の特質はふたつある。ひとつは耳を満足させることで、もうひとつが

26 [Thakur 1978:71] なお「『ギタンジョリ』期」とは、高名な『ギタンジョリ (Gitanjali)』を中心とした神秘主義的な詩集を連続して書いた時期を指す。

27 ちなみにそれらの語彙は、dharan (様式、~のような), caran (足、足取り), abataran (下降), haran (持ち去ること), mangalacaran (吉祥の兆し), rangabaran (朱色), upakaran (要素), kapalabharan (額の飾り), nicolabaran (覆い), baran (色), jharan (落ちること) sharan (避難所), apaharan (盗むこと), bharan (満たすこと), anusaran (ついていくこと), taran (渡ること、乗り越えること) である。

予期せぬことをもたらすこと」と語った²⁸。この「予期せぬこと」とは必ずしも韻をはずすことを意味しないだろう。同じ韻を踏むにしても、読者（もしくは聞き手）は使い古された言い回しで満足することはない。予期せぬものと絶妙な韻を踏んでこそ押韻は生きてくる。この「期待を満たしつつ期待をはずす」という押韻の技巧は、タゴール以後の詩人によっていつそう意識化され、多彩な押韻構成を生み出すに至る。

タゴール自身はといえば、「ギタンジヨリ期」の形式美を極めた詩編²⁹から、徐々にその形式を崩していき、それに伴って押韻も激減していく。晩年の一時期にはさかんに散文詩を書き、韻律も押韻もすべて捨てたこともある。それでも思い出したように押韻があらわれるのは、一見押韻を避けているように見えるすべてのベンガル詩と同様であるが、それについてはのちに触れる機会もあろう。

3章 現代：押韻とともに

タゴールの次世代以降には有力な詩人が続々と登場し、あたかも百花繚乱の様相を見せる。それとともに詩の形式も多彩になってくるのだが、ここではそうした詩編をいくつか、押韻にフォーカスをあてて見てみたい。

まずはタゴール後最大の抒情詩人と呼ばれたジボナノンド・ダーシュ (Jibanananda Dash, 1899-1954) の、最もよく知られた「ボノロタ・シェーン (Banalata Sen, 1942)」と題する作品を見てみよう。

Hajar bachar dhare ami path hantitechi prithibir pathe
Singhal samudra theke nishither andhakare malay sagare
Anek ghurechi ami; bimbisar ashoker dhusar jagate
Jekhane chilam ami; aro dur andhakare bidarbha nagare
Ami klant pran ek, caridike jibaner samudra saphen,
Amare dudanda shanti diyechilo natorer banalata sen.

Cul tar kabekar andhakar bidishar nisha,
Mukh tar shrabastir karukarya; atidur samudrer par
Hal bhenge je nabik harayeche disha
Sabuj ghaser desh jakhan se cokhe dekhe darucini-dbiper bhitari,
Temani dekhechi tare andhakare; baleche se, etadin kothay chilen?
Pakhir nirer mato cokh tule natorer banalata sen.

28 [Das 1987:14]

29 タゴール詩の一つの頂点を極めているギタンジヨリ期の三詩集『ギタンジヨリ (Gitanjali,1910)』『ギタリ (Gitali,1914)』『ギティマッロ (Gitimalya,1914)』はすべて歌であることを意図して書かれており、押韻を伴っている。

Samasta diner sheshe shishirer shabder matan
Sandhya ase; danar roudrer gandha mucche phele cil;
Prithibir sab ranga nibhe gele pandulipi kare ayojan
Takhan galper tare jonakir range jhilmil;
Sab pakhi ghare ase — sab nadi — phuray e jibaner sab lenden;
Thake shudhu andhakar, mukhomukhi basibar banalata sen.

千年にわたって わたしは歩いた この地上の道を
わたしは彷徨った セイロンの海から マラヤの海まで
夜の闇の深みを ビンビサーラとアショーカの 灰に蔽われた世界
わたしはそこにいた さらに遠い暗闇に ビダルバの町に
わたしは一個の疲れた命 四方には泡立つ波 生きとし生けるものの
わたしにひとときの 平安を与えるのは ナトルのボノロタ・シェーン

その髪は いつぞやの暗闇 ビディシャーの夜
その顔は シュラーバスティーの工芸品 まるで
遠い海に向こうで 舵を折り 方角を見失った
ひとりの船乗りが シナモンの島に 青い草の国を見るように
わたしも彼女を暗闇に見た 今までどこにいたの? と彼女は言う
鳥の巣のように 包み込む眼を上げるのは ナトルのボノロタ・シェーン

一日の終わりに 露のしずくの ことばのように
夕べが訪れ 鷺もその翼から 太陽の香りを消し去る
この地上のすべての 色が消えたなら 原稿を取り出すのだ
そのとき物語のために 螢の光が ちらちらと色づく
すべての鳥は家に帰る — すべての河は — 人生のすべてのやり取りは終わり
ただ暗闇だけがある そのとき目の前に坐るのは ボノロタ・シェーン。³⁰

時空を超えた寂寥感やノスタルジアを映し出したこの作品は、形式上はクラシカルな側面と斬新さを併せ持つ。まず第1スタンザだが、韻律的には伝統的な混合韻律法の8, 8, 6の完璧なトリポディ形式となっている。ただしここでは前に例として挙げたものとは異なり、8, 8, 6の3節が1行で書かれている。つまり一見したところではトリポディとは気が付きにくいのだが、音読してみると古くから耳になじんだ韻律が心地よい、という仕組みになっている。しかしその心地よさは第2スタンザから第3スタンザにかけて大幅に崩れていく。第2スタンザで同じく8, 8, 6にまとめられているのは2行目と最終行、第3スタンザでは3行目と最終行だけで、そもそもトリポディになっていない行(8, 6や8,

30 [Das 1984:8] ビンビサーラとアショーカは古代の王、ビダルバ、ビディシャー、シュラーバスティーはいずれもインド古代都市の名。ナトルは現在のバングラデシュ内の地名。

10) も散見する。それをまとめあげているのが、規則的な脚韻構成なのである。脚韻だけを見れば、この詩は各スタンザとも ababcc となっており、完全な統一性を保っている³¹。そしてまた、各スタンザの最後はこの詩の主人公たるボノロタ・シェーン（女性の名³²）で締めくくられているが、前の行と脚韻を踏むことによって、唐突感が和らげられ、それによって納得のいく地平が開けることもしばしば指摘されている。

この詩には中韻も多く見出せる。klant pran（第1スタンザ5行目）や tar/kabekar, andhakar/bidishar（第2スタンザ1行目）、chokhe/dekhe（第2スタンザ4行目）などがそれにあたるが、実はこの種の中韻はベンガル詩では昔から多用されているもので、タゴール詩にも多々あらわれる。また、ベンガル語の語彙にはそもそも音が繰り返される語彙が多く（この詩においては jhilmil, lenden, mukhomukhi がそうした例である）、無意識であってもそうした音韻構成になることは少なくない。であるから、単なる音のつらなりではなく、その音のつらなりがどのような意味や情緒を醸し出しているかが腕の見せどころとなる。ここで言えば例えば klant/pran（疲れた命）という音の連なりは、美しくもこの詩の主要なトーンでもある倦怠感を醸し出していると言えよう。

さらに新しい詩を見てみよう。次に挙げるのは現代バングラデシュを代表するシャムシュル・ラーマン（Shamsur Rahman, 1929-2006）による「一枚の写真（Ekti Photograph）」、1986年の作である。

Ei je asun, tarpar ki khabar?
Achen to bhalo? Chelemeye? Kichu alaper par
Dekhiye saphed deyalder shant photographke
Bal-lam jigyasu atithike——
E amar chota chele, je nei ekhan,
Patharer tukuror matan
Dube geche amader gramer pukure
Bachar-tinek age kak-daka grishmer dupure

Ki sahaje haye gelo bala
Kanplo na gala
Etatuku, buk cire berulo na dirghasbas, cokh cholchol
Karlo na ebang nijer kanthosbar shune
Nijei camake uthi, ki nispriha, keman shital.
Tinti bachar matra tinti bachar
Kata urnajal bune
Keteche, athaca eri madhye bajkhan-i

31 1行目と3行目は the と te となっており、厳密には有気、無気の違いがあるが同列の子音として許容される。

32 このボノロタ・シェーンが誰なのか、そのモデルについてはしばしば詮索されたが、最終的には特定のモデルはおらず、シンボリック的存在であるとされている。

Keu jena amar shoker naditike kata drata ruksha car
Kare dilo. Atithi biday nile abar danrai
Ese photographir mukhomukhi prashnakur cokhe,
Kshiyaman shoke.

Framer bhitar theke amar santan
Ceye thake nispalak, tar chokhe nei rag kingba abhiman.

ああ、いらっしやい、その後いかがですか？
お元気ですか？ お子さんたちは？ としばらく話したあとで
白壁にかかった物言わぬ写真を見せながら
わたしは言った、もの問いたげな客に——
これはわたしの下の息子です、今はもういないんですが。
石のかけらのように
沈んでしまいました、わたしたちの村の池で、
三年以上も前のことです、鴉の啼く夏の昼でした——

こう話すのがなんとたやすくなってしまったことか、
声が震えるでもなく
これっぽっちも、胸が裂けてため息が漏れるでもなく
目に涙が溢れるでもなく、自分の声を聞きながら
自分で驚いてしまう、なんと淡々とした冷たい声。
三年、たった三年、
どれほどの蜘蛛の糸を張りめぐらせ、時を過ごしたことか、
それでもこの間、なんとも無慈悲なだれかが
わたしの悲しみの河を干上がらせ、いつの間にか
中州を作ったようだった。客が別れを告げると
わたしはまた写真と向き合って立つ、問いかけるような眼で
色褪せてゆく悲しみとともに。

フレームの中からわたしの息子は
まばたきもせずにみつめかえす、その眼には怒りも恨みもない。³³

死んだ息子を詠んだ比較的わかりやすい詩である³⁴。この詩は自由韻律で書かれており、韻律上の規則性はない。注目すべきは脚韻なのだが、この詩ははじめ、客との何気ないや

33 [Rahman 2005 : 119]

34 シヤムシュル・ラーマンは実際に息子を亡くしており、その息子は幼いころ村の池に落ちて亡くなったという。

り取りに始まり、もの問いたげな客人に答えて死んだ息子について語るまで、ごく普通の aabbcc... と 2 行ずつの脚韻で進んでいく。それが第 2 スタンザの 3 行目になって突然乱れるのだが、それは詩人が、平気で死んだ息子について語っている自分に狼狽するさまと重なる。そして客が帰ったあと、あらためて写真と向き合うシーンで脚韻がまた戻り、最後の締めくくりも同じ 2 行の脚韻で締めくくられている。脚韻を排した部分が、心の動揺から始まって息子の死後の日々の回想シーンと重なっており、翻って、脚韻を合わせている部分は現在の日常に重なっているという構成も見事である。

もうひとつだけ現代詩の例を挙げておこう。同じく現代バングラデシュを代表する詩人、シヨヒド・カドリ (Shahid Quadri, 1942-2016) の「死の後で」(Mrityur Pare, 1969) と題する作品である。

Raye jai oi gulmalatay,
Parityakta haoyay-orano kon halud patay,
Pukur parer guggule,
Ekphonta hontarok bishe, yadi keu take pan kare bhule,
Athaba sugandhi kon teler shisite,
Mahilar cule,
Gopane lukiye thaki jena tar ghumer nishithe,
Antata nidenpakshe eklaphe periye deyal
Pounce jete pari jena amar kabare ami jbalanta sheyal
Santarpane nake shunke rattrir nihshabda makhmale
Amar tatka shab phere jena amari dakhale
Bighnahin, raktamangsa hargor cetepute sabi khaoya hay
Nijei bancate jena pari ohe, nijeri nehat
Byaktigat apacay.

この蔦のからまる草むらにわたしは居つづける、
彷徨える風に舞う黄色い葉っぱに、
池のほとりのかたつむりに、
ほんの一滴で死に至らしめる毒に、もし誰かがうっかりそれを飲んでくれるなら、
あるいは薰り高い香油の小瓶に、
女の髪に、
ひそかに隠れよう、その眠りの晩に、
少なくともほんのひとつ跳びで壁を越え
わたしの墓に辿り着けるように、わたしは燃えるジャッカル
よくきく鼻で嗅ぎまわり、夜の静寂のベルベットに包まれ
わたしの新しい死体をひっくり返し、だれにも邪魔されずに
血を肉を骨をすべて食い尽くし
自分を救うことができるように、この

わたし個人の朽ちるべきものを食い尽くし。³⁵

非常に個性的な死後のイメージを詠んだ作品である³⁶。韻律的にはまったくの自由詩、内容ともあいまって語彙の選択も斬新で、一見なんの法則も無いように見えるこの詩は、実は十四行詩となっており³⁷、aabbcdc eeffghg と脚韻を踏んでいる。圧巻なのは後半の七行で、前半部ではすべて行の終りにコンマが付されているのとは対照的に、後半は一文としてひとつながりになっており、脚韻を踏むために不規則な改行がなされているのである。イスラム教徒としてはやや過激な内容を持つこの詩だが、すべてを破格の「自由詩」とするのではなく、外枠として十四行詩の形式をあてはめたところには、詩人のなんらかの思惑があったのかもしれない。また、前掲の「一枚の写真」同様、韻律は廃しても脚韻が残る、という様式は現在でもベンガル詩にはしばしば見られる様相で、ここにもベンガル詩における脚韻の根強さが見出せると言えるだろう。

さてこれまで現代詩における押韻の例をいくつか挙げたが、現代詩人はもちろんまったく押韻なしで詩を書くことも少なくない。また、押韻するにしても従来の押韻、または他者が用いた押韻を用いることも避ける傾向が強く、一見してそれとわかるような押韻はそれほど目立つものではなくなっている。押韻する場合も、詩人たちはそれを規則としてあてはめるのではなく、戦略的に用いているのであり、脚韻のみならず、頭韻や中韻、そして韻を踏ませる単語の組み合わせについても意識的である。さらには押韻を韻律とどのように組み合わせるか（または組み合わせないか）も重要であり、これらすべてが詩の情感やテーマをどのように浮き上がらせるかに関わってくる。

そのありようは時代が下るにつれますます複雑となり、行の最後から二つ目の単語の韻を合わせていく場合もあれば、行の最後の単語と次の行の最初の単語を合わせていく³⁸、など一見したところ識別できないものも散見する。また数行脚韻をあわせて読み手に期待が生まれたところではずし、しばらくしてまた数行あわせる、などの「はずし」の技巧もさまざまに用いられる。こうした複雑な押韻は、読んで（あるいは聞いて）瞬時に認知されない可能性もある。それでも、特に朗読文化が主流であるベンガルでは、ある種の音の親和性や「ひっかかり」は受け手の心になんらかの痕跡を残すだろうし、それをきっかけにその詩が「見えてくる」ということは大いにあり得る。近代以降、単なる規則ではなくなった押韻には——それをを用いるにせよ用いないにせよ——確実に作り手の意識が介在しており、そしてそれは詩の意味や情感を支え、重層性を持たせる役割を果たしているのである。

35 [Quadri 1993: 20]

36 この詩の解釈については、[丹羽 2020]を参照されたい。

37 これはもはやソネットとは言い難いベンガル式の「十四行詩」だが、このような無韻律で自由な脚韻形式の十四行詩は今日でも多く見られる。

38 例えばションコ・ゴージュ (Shankha Ghosh, 1932-2021) の abasade bhare ase cokh?/hok, tabu tumi to samastakhani nao/toto-ta nijsb pabeyatokhani chere dite paro/ (その眼は疲れ切っているか? /ともあれ、それでもすべてを手にするがよい / 手に入れるものすべてをおまえは捨て去ることができる) と続くものなどがそうである。(cokh/hok, nao/toto) このように続けると詩行が途切れず推進力が生まれる。

4章 チョラで育つ

ここまでベンガル詩における押韻の変遷を駆け足で概観してきたが、最後に押韻とは切っても切れない関係にあるチョラについて補足しておきたい。

チョラとは一種のナンセンス・ヴァースと言える口承文芸で、ベンガルでは古くから行われてきたものである³⁹。チョラでは特定の韻律とともに脚韻を欠かすことはできず、むしろこの脚韻がナンセンスな内容を繋ぎとめていることはすでに述べた。もともとチョラは親から子へと伝えられてきたもので、かつての子どもたちは母親などからチョラを聞いて育った。つまりベンガル人にとっては、はじめに耳になじんだベンガル語の詩句がチョラになるわけである。

現在ではこうした口承文芸の伝統はおおかた失われているが⁴⁰、チョラ自体は近代の変革の波を生き延びた。その過程でかつてのナンセンスという特性は失われたものの、「子ども向けの韻文」としてその韻律と脚韻はそのまま引き継がれている。そもそも現在でもベンガル語初等教科書は韻文主体で始まるのだが、例えばバングラデシュの国定教科書の一卷目を見ると、すべての文字を紹介したあとですぐ「チョラ」が始まる。そうしたものをひとつ挙げてみよう。

Ital bital gacher pata
Gacher talay byanger chata
Brishti pare bhange chata
Dobay dube byanger matha.

木の葉っぱ木の葉っぱ
木の下で蛙の傘となる
雨が降って傘は破れた
蛙は頭から池に潜る。⁴¹

このチョラは法則に従って音節韻律法 (dalbritta) に基づく 4,4,4,4 で書かれているが、同じ教科書のチョラには変則的な韻律もしばしば見られる。しかしチョラという限り、脚韻を欠かすことはできないということは、同書でも見てとれる。

チョラではないものの、子ども向けの韻文に脚韻を用いている例もひとつ挙げておこう。すこし時代が遡るが、タゴールもかつて自身が設立した学校のために自ら初等教科書をし

39 この項に述べるチョラの詳細や近代におけるその変遷に関しては拙稿 [丹羽 2019] を参照されたい。

40 とはいえ、現在でも赤ん坊をあやす際に昔ながらのチョラを聞かせるシーンを筆者はたびたび目撃している。

41 [Alam 2012:18] ここにはチョラという表題のほかに、「聞いてみよう、言ってみよう」という但し書きがついている。朗誦を前提とした教科書作成がベンガルにおける母語教育の基本であり、詩編に関してはしばしば暗唱も奨励される。

たためている⁴²。そしてその最も初めの、文字をひとつひとつ学ぶくだけはすべて脚韻を伴った形式で書かれている。

Choto khoka bale a a

Shekhe ni se katha kaoya.

小さい子どもが「オ、ア」と言う

まだ話をする術を学んでいない。

Hrasba i dirgha i

Base khay kshir khai.

短い「イ」に長い「イ」

坐ってキールとコイを食べる。⁴³

これはベンガル文字の一番初めの母音字、**অ, আ** ,そして次の**ই, ঐ**, を学ぶくでありである⁴⁴。このようにしてタゴールは、ひとつひとつの文字を脚韻のある短い文章で学んでいくように工夫している。つまりベンガルの子どもたちは、もはや家でチャラを聞くことがなくとも、現在でもチャラと類似の音韻体系を持つ、そしてなにより、脚韻を伴う韻文でベンガル語を身に付けていくのである。

そしてそのようにして育ったベンガル人の子どもが書く詩もまたチャラと呼ばれるが、それはその形式がチャラに類似しているからにほかならない。児童文学雑誌の投稿欄からそのような子どものチャラをいくつか見てみよう。

Hati hati hati

Jege sara rati

Chutir majhe aslo sanjhe

Anande tai mati!

henke deke sara

Sakal gram o para

Hatir dalti phire gelo

Kheye bhishan tara!!

象、象、象

42 この教科書、Sahaj Path 全4巻のうち、はじめの1巻目は全編がタゴール自身によって書かれている。この教科書は現在の教育課程に合致しないため一般には使われていないが、タゴールの設立したビッシュョ・パロティの小学校で使われているほか、副読本として現在も人気がある。

43 [Thakur1920: 3-4] キールはミルク粥のようなもの、コイは煎り米の一種。

44 **অ, আ** は、ローマナイズする場合は、同じ a,a と書かれるか a,aa と書かれるが、実際の発音は「オ」と「ア」に近い。**ই, ঐ** は、両方の文字とも全く同じ発音となり、ローマナイズする際も同じ i を用いる。文字として区別する際に「短いイ」「長いイ」と言う。

ばくは 夜じゅう起きている、
だからやすみのある日の夕べ
象が来たとき 嬉しくってさ
象はみんなに声をかけたのに
あたりかまわず 全部の村で
みんなに追い掛けまわされて
しまいには帰って行っちゃった。⁴⁵

タイトルは「象 (Hati)」、投稿者は7歳と記されているが、見事というほかない。aaba ccdc と脚韻を踏んでいるだけでなく、韻律上もチョラの原則である音節韻律法 (dalbritta) を用いて 6,6,8,6 が2回繰り返されている⁴⁶。

もうひとつ今度は12歳の投稿者のチョラを紹介しよう。全部で30行のこの詩は最後まで2行、3行の順 (引用部分は2, 3, 2) にきっちり脚韻を踏んでいる。

Thasthas drumdram shune lage khatka
Rap pop disco kane mare jhatka.
Bitkile tale sab nace paye paye
Star channel khule base thaka day
Gelo gelo bale dadu kare hay hay.
Thutthure buri ar jhurjhure bari
Bhengecure building othe sarasari.

ひっきりなしの騒音はなんとも耳に耐えがたい
ラップにポップにディスコのリズム、耳を掴んで離さない
おかしなリズムに乗りながら、みんなの足は踊り狂うよ
スター・チャンネルをつけたなら、さあまたこれはたいへんだ
おじいちゃんは嘆くだけ、ああ、ああ、ああ
ぶるぶる震えるおばあちゃん、家もがらがら崩れそう
次から次へと聳え立つビルも今にも崩れそう。⁴⁷

「ああ、ああ、ああ (Hay, Hay, Hay)」と題されたこの作品には様々な「嘆き」があらわれる。都会の喧騒を嘆く老人、子どものテストの点を嘆く両親、ひいきのチームが負けたときのサポーターの嘆きなどが、それこそ「ポップなリズム」で繰り返される。英単語 (ラップ、ポップ、ビルディングなどのほかクリケットのチーム名など多数) をちりばめるだけでな

45 [Sandesh 1994:254] ちなみにこれはベンガルで最も伝統のある児童文学雑誌である。

46 前述の例で見てとれるようにチョラで最も一般的な韻律は4を基本としているが、実際にはその限りではなく、4と並んで6と8はベンガル語で最も好まれる音節数 (韻律形によってはモーラ数) となっている。

47 [Sandesh 1999: 112] paye と day, hay は綴り字上は異なるが、まったく同じ発音になる。

く、ベンガル語にあまた存在する擬声擬態語も多用したうえで（「Thutthure buri ar jhurjhure bari/ ぶるぶる震えるおばあちゃん、家もがらがら崩れそう」など。この部分は中韻と言ってもよいだろう）すべて脚韻を合わせる見事な出来栄で、本当に12歳が書いたのかと思うほどである。

このように、ベンガルの子どもたちはチョラを中心とした脚韻を持つ韻文でベンガル語を身に付け、早い段階から同様の様式で詩を書くようになる。脚韻を含むチョラのリズムはベンガル語韻文のプロトタイプとも言えるもので、およそ先に述べたベンガル文学の歴史上最初期から存在する。そしてここに挙げたような詩を投稿する子どもたちは、長じて本格的な詩を書くようになることも多い。そしてそのときにはもちろん、ありふれた韻律や脚韻から徐々に脱却していくことになる。つまり子どもがベンガル語やその韻文を身に付け、そして本格的な詩を書くようになる過程は、ベンガル詩の歩みを繰り返しているとも言える。

繰り返し述べているように、そもそもの始まりからベンガル詩は押韻とともにあった。そして今でも子どもにとっての「詩」は押韻とともに始まる。この「はじまり」はこうしていつまでも繰り返されていくのである。

おわりに：押韻の魔力

さて、今更ながらだが押韻とはそもそもなんだろうか。当然ながら押韻は音韻の繰り返しを意味する。ただし、同じ単語の繰り返しは押韻ではない。amil（無韻）と samil（有韻）は押韻しているが mil（押韻）を二度繰り返しても押韻にはならないのである。つまり押韻とは似て非なるものを並べることであり、あるいは異なるものを一部の音韻が同一であるというそのことのみをもって結びつける働きであると言える。

近代に入るまで、ベンガル詩では押韻、特に脚韻は韻文であるための最低条件であったため、優れた脚韻使いがしばしば指摘されるボル・チョンディダシュやバロトチョンドロのような詩人⁴⁸であったとしても、できうることは語の組み合わせに限られていた。それが近代以降、無韻詩が導入されたことにより、逆に押韻が意識され、さまざまな技巧上の発展がもたらされたことは本文中で見た通りである。

それではこの押韻には作詩上どのような効果があるのだろうか。まずは、語彙の組み合わせの妙が詩にもたらす効果が挙げられる。シュクマル・ラエ⁴⁹の喜劇「驚きの水飲み話 (Abak Jalpan)」には特定の単語や語句あるいは文全体にどれだけ韻を踏ませることができるかを自慢する三文文士が登場するが、このように単に音を合わせるだけでは詩としての機能には寄与しない。肝心なのはどのような語を合わせるかであり、先に挙げたタゴール

48 [Das 1987] を始めとして、押韻についての評論で、中世の作品群のなかで優れた押韻として挙げられるのはほとんどがこの両者の作品である。

49 Sukumar Ray, 1887-1923 児童文学者にして近代チョラの創作において突出した存在であった。もちろんここに登場する三文文士は嘲笑の対象であるが、えてして素人が詩を書こうとするとそうなることが含意されている。

詩の *caran* (足取り) と *maran* (死) あるいは、*anusaran* (ついていくこと) と *maran* のような詩の意味するところと深くかかわるような組み合わせは、詩想に重層性をもたらす効果がある。それだけではなく、*mangalacaran* (吉兆の印) や *rangabaran* (朱色) と *maran* (死) のような意外性のある組み合わせも、得も言われぬ含みがあつて読むもの (聞くもの) の眼 (耳) を惹きつける。

さらに、押韻における非論理をまとめあげる力も効果的に使われてきた。それは単にチョラに見られるように無関係なふたつを結び付けるというだけではない。シヨンコ・ゴージュ⁵⁰によれば、詩人というものは「無秩序をそのまま生かしつつ、ひとつの想念を持ち込みたい」⁵¹ものだというが、この無秩序をまとめあげる力が押韻にはあるというわけである。ジボナノンド・ダーシュの「ボノロタ・シェーン」で見たように、韻律を崩していても全体をまとめあげる力、あるいは謎の女性、ボノロタ・シェーンにそれまでの情景を集約させていく力がこの詩の押韻にはある。非論理とは言えないまでも、タゴールの「捧げもの45」における「死 (*maran*)」に向けて詩想を集約していくさまも押韻のまとめあげる力を示していると言える。

押韻の「期待を満たしつつ期待をはずす」という効果も繰り返し指摘されてきた。タゴールの言う「耳を満足させつつ予期せぬことをもたらす」とはまさにこのことで、音韻的には期待通りである一方で、導かれた語に意外性があることにほかならない。読むもの (聞くもの) をそうきたか、と唸らせる展開が押韻の醍醐味なのである。そして広い意味では押韻の「はずし」も予測を裏切るものであるが、こうした効果は、シャムシュル・ラーマンの「一枚の写真」のように、転調のような場面や情緒の転換にも繋げることができる。

作詩をする際の効果もしばしば指摘される。書き手が韻を踏む語をさまざまに思い浮かべていくうちに、当初考えていたのとは異なる方向性を見出すこともあり得るし、いろいろな語をあてはめていくうちにぼんやりしていた詩念が突如クリアになるということもあるだろう。押韻が詩人を導く⁵²、ということもあり得るのである。

長きにわたってこの押韻とともにあったベンガル詩人たちは、しばしば「押韻の魔力」について語る⁵³。無韻詩で知られる「メーグナードの殺害」においても、ほぼ「無意識に」韻を踏んでいる個所があらわれることはこれまでも指摘されているし、その作者、モドゥシュドン・ドットのその後の詩作の道程を見ても、彼は「押韻に反対したのではなく、押韻しているものが詩であるという考えに反対したのだ」⁵⁴とすることができるだろう。また、オミヨ・チョックロボルティ⁵⁵のようにしばらくまったくの口語自由詩を書き続けても、思い出したように押韻詩を書く詩人も少なくないし、2000年以降の詩人たちにも同

50 Shankha Ghosh, 1932-2021、現代詩における傑出した存在であり、韻律論や押韻論についての著述も多い。

51 [Ghosh 1982 : 47]

52 [Das 1987] や [Ray 2006] などによって指摘されているほか、多くの詩人が類似の発言をしている。

53 ちなみに今日の著名詩人であるジョエ・ゴージャミ (Joy Goswami, 1954-) は「厭でも無意識に韻を踏んでしまう。それから完全に解放される術はない」と筆者に語ったことがある。

54 [Das 1987: 16]

55 Amiya Chakraborty, 1901-86 現代詩において口語自由詩を牽引した詩人たちのひとり。

様の傾向が見て取れる。すでに指摘したように、音韻の繰り返しの多いベンガル語を用いて、そしてその始まりから押韻とともにあったベンガル語の詩を書く限り、完全に押韻から逃れることはできないと考えるべきなのかもしれない。

つまるところ現在に至るまで、ベンガル詩には「押韻詩という伝統的な刻印が刻まれており」、「詩人たちはそれと戦うことを余儀なくされている」⁵⁶ ののである。確かに押韻には——それを数百年にもわたって行ってきた世界ではなおさら——人を酔わせる作用がある。その耳あたりの良さに心を奪われ、押韻させることに夢中になってしまうと、先に挙げた三文文士のようにそれ自体が目的と化してしまう可能性もある。しかしながら、ベンガル詩人たちは真の詩を追求するために、押韻という引力と戦ってきたのであり、そしてその「戦い」は、それ自体詩作における新たな道を切り開いてきた。もともと押韻は、それが詩としての機能に貢献するためには「期待されること」と「期待をはずすこと」の緊張のもとにあったはずである。しかるに、押韻か無韻かではなく、この押韻と無韻の間の「戦い」、あるいは緊張関係も、同様に詩作に資するところがあると考えべきだろう。要は、ベンガル詩人が押韻の魔力に屈することなく、魔力を自由自在に扱うこと、「押韻詩と無韻詩の間の道を自由に行き来できる道をあけておくこと」⁵⁷こそが今後ともベンガル詩の鍵となることは間違いない。

参考文献

- 粟屋利江・太田信宏・水野善文編 2021 『言語別南アジア文学ガイドブック』 東京外国語大学拠点 南アジア研究センター
- 小倉泰・横地優子 2000 『ヒンドゥー教の聖典二編』 東洋文庫 平凡社 東京
- 丹羽京子 2019 「チョラと『近代』～シュクマル・ラエのチョラを巡る一考察～」 『東京外国語大学論集』 第97集 pp. 226-245
- 丹羽京子 2020 「ふたつのベンガルの死と死者の表象」 『総合文化研究』 第23号 pp. 26-44
- Alam, Shaphiul, Huq, Mahabubul, Huq, Saiyad Ajijul, Besham, Nurjahan ed., 2012, *Amar Bangla Bai*, Jatiya Shikshakram o Pathyapustak Board, Dhaka.
- Bhattacharya, Bijanbihari, 2010, *Manasamangal*, Sahitya Akademi, Kolkata.
- Das, Jibananda, 1984, *Jibananda Daser Kabyagrantha I*, Bengal Publishers, Kolkata.
- Das, Nirmal, 2017, *Caryagiti Parikrama*, Dey's Publishing, Kolkata.
- Das, Shishirkumar, 1987, *Kabitar Mil o Amil.*, Dey's Publishing, Kolkata.
- Dutta, Michael Madhusudan, 2004, *Meghnadbadh Kabya*, Dey's Publishing, Kolkata.
- Ghosh, Shankha, 1982, *Shabda o Satya*, Papyrus, Kolkata.
- Ghosh, Shankha, 2005, *Chandamay Jiban*, Dey's Publishing, Kolkata.

56 [Das 1987:25]

57 [Ghosh 1982 :48]

- Majumdar, Atindra, 1960, *Chanda o Alankar*, Naya Prakash, Kolkata.
- Majumdar, Lila, Ray, Bijaya ed.1994, Jyoshtha-Asar, *Sandesh*, Sandesh karyalay, Kolkata.
- Majumdar, Lila, Ray, Bijaya ed.1999, Kartik-Agrahayan, *Sandesh*, Sandesh karyalay, Kolkata.
- Mukhopadhyay, Harekrishna, 2016, *Kabi Jayadev o Srikrishnakirtan*, Dey’s Publishing, Kolkata.
- Quadri, Shahid, *Shahid Quadrir Kabita*, 1993, Sahitya Prakash, Dhaka.
- Ray, Kabishekhar Kalidas, 2006, *Chander Katha*, Aparna Book Distributors, Kolkata.
- Rahman, Shamsur, 2005, *Nirbacit 100 kabita*, Anyapublish, Dhaka.
- Sen, Nirlatan ed., 1969, *Baru Candidaser Srikrishnakirtan*, Sahityalok, Kolkata.
- Sen, Sukumar, Mitra, Shrikhagendranath, Caudhuri, Bishwapati, Cakrabarty, Shyamapad ed., 2017, *Baishnab Padabali*,
University of Calcutta, Kolkata.
- Singharay, Jirendra, 2004, *Bangla Chanda*, Jigyasa Publication, Kolkata.
- Thakur, Rabindranath, 1920, *Sahaj Path 1*, Vishvabharati, Kolkata.
- Thakur, Rabindranath, 1975a, *Rabindra-racanabali 2*, Visvabharati, Kolkata.
- Thakur, Rabindranath, 1975b, *Rabindra-racanabali 7*, Visvabharati, Kolkata.
- Thakur, Rabindranath, 1978, *Rabindra-racanabali 10*, Visvabharati, Kolkata.

Bengali Poetry and Rhyme

Kyoko NIWA

Summary

In the literary history of Bengal, poetry once meant verse with rhyme. It is not that to rhyme is desirable or preferable, but one must rhyme when writing poetry. In other words, we may say, verse with rhyme had been called poetry in Bengal. Rhyme itself is not a rare poetic scheme and we can find it all over the world. However, we should take note of the deep connection of rhyme and poetry making in Bengali literature.

It is not possible to trace how and from where rhyme came into Bengali tradition. But Bengali poetry had been definitely with rhyme from the beginning of the language itself and this tradition continued for hundreds of years till its modernization in the 19th century.

It is well known that Michael Madhusudan Dutta, inspired by English poetry, introduced blank verse in the middle of the 19th century. His representative work, *Meghnadbadh Kabya*, written in blank verse, challenged Bengali tradition and indeed changed the way of poetry making. However, this does not mean that Bengali poets dismissed rhyme altogether. In fact, Madhusudan's attempt made available for poets the choice of either writing poetry with rhyme or without rhyme and it opened the gate of reformation of versification.

Actually, this reformation brought in quite a lot of variation of poetic style as we can see in the works of Rabindranath Tagore and other modern poets. Not only one can write poetry with rhyme or without rhyme, one can mix both the styles in one poem and what is more, poets can create any kind of original rhyme formation, not only end rhyme, but also alliteration, which was not possible in medieval ages.

Here in this paper, we will trace poetry making in Bengali focusing on rhyme from 10th century when Bengali language itself emerged and then examine the impact of blank verse. We shall also give some examples of modern poetry as well as children's *chara* in order to view the relationship between Bengali poetry and rhyme, which is still an ingrained part of conscious or unconscious poetry making in Bengal.

キーワード

ベンガル詩 押韻 脚韻

Keywords

Bengali poetry rhyme meter

負の烙印のはじまりについて

——「ドイツ的」なものの意識形成と翻訳理論研究

山口裕之

1. 負の烙印の「はじまり」をたどる

第二次世界大戦後のドイツの特殊な思想的・社会的状況についてとくに深い知識をもつことなく、ハインツ・シュラッファの著作『ドイツ文学の短い歴史』を読み始めると、その最初の章の冒頭でかなりショックを受けることになるだろう。この章はドイツ語では、Deutsch (ドイツ的) という一語が標題として掲げられている (邦訳では、「ドイツ的」とは何か) というよりわかりやすい標題となっている¹。シュラッファは次のような例を引き合いに出して話を始める。ドイツで中国学、ギリシア学、ロマンス語・ロマンス文学研究、英語・英文学研究を学ぶドイツ人学生に、なぜその専攻を選んだのかその理由を尋ねるとき、それらの対象に対する特別の愛情をもっているからと答えるのはごく自然なことである。ところが、同様にドイツ語・ドイツ文学研究 (Germanistik) を学んでいるドイツ人学生に対して、あなたがこれを専攻対象として選んだのはドイツに対しての特別な愛情があるからかと尋ねると、「かれらは気分を害してそのような推測を退けるだろう」。状況を移し替えて、日本で学ぶ日本人に日本語・日本文学を学ぶのは日本が好きだからか、フランスで学ぶフランス人にフランス語・フランス文学を専攻するのはフランスに対する特別な感情があるからかと尋ねる場合、必ずしもそれが当てはまらないとしても、その問いそのものに対して感情を害するということはあまり考えられない。「道徳的かつ政治的に揚げ足をとられないようにしなければならないと考えるドイツ人たちの間では、ドイツ文化への愛情告白など考えられないことだ。」ドイツ人が、自国の文化を学びながら、自国の文化への愛情告白を断固として拒絶しなければならないという異様な状況は、かつての教養主義的な価値観のなかでドイツ文化に対して絶対的といってよいほどの信頼を寄せていた、一定世代の日本人にとってはほとんど理解しがたいことでもあるだろう。

シュラッファはさらに続けて、こういった特殊な状況の背景には次の二つの「格率・原則 (Maximen)」の存在が背景となっていると説明している。

1. ドイツ的なるもの (das Deutsche) は存在しない。
2. ドイツ的なるものは、悪しきものでしかない。

シュラッファ自身述べているように、この二つの「格率」は互いに矛盾する (ドイツ的なものが存在しないのであれば、そもそも「悪しきもの」でもありえない)。しかし、この矛

1 Heinz Schlaffer, *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. München: Carl Hanser, 2002. (Lizenzausgabe: Köln: Anaconda, 2013.) (ハインツ・シュラッファ『ドイツ文学の短い歴史』和泉雅人・安川晴基訳、同学社、2008年。)



盾そのものが暗示しているように、最初の「ドイツ的なるものは存在しない」という「格率」は、事実とは完全に相容れないものである。いや、「ドイツ的なるもの」がほんとうに存在するかどうかはともかくとして、少なくとも、「ドイツの本質」をめぐる言説は、18世紀末以降、とりわけ19世紀初頭から20世紀前半にかけて、山のように存在した。それにもかかわらず「ドイツ的」なものを躍起になって否定し、どうしてもその存在を認めなくてはならないときにはそれに対して「悪」の烙印を押すふるまいをとろうとするのは、いうまでもなくナチズムが過去のドイツの偉大な伝統を自らのうちに取り込み、利用していたことによって、「ドイツ的」なものがナチズムとの結びつきの痕跡を拭いがたくとどめてしまっていると感じられていたからである。戦後のドイツにとっては、「ドイツ的」なものを強固に否定しなければならないことが、あらたなドイツの文化と社会の特徴となるという逆説が生じていたことになる²。

「ドイツ的」なものは、おもに19世紀から20世紀前半にかけて、ドイツにとって「異質」なもの、とりわけフランスとの対抗関係において、ドイツにとってのポジティブな価値のイメージの総体として形成されていった。とはいえ、フランスとの対抗関係のなかでその価値が形成されてゆく場合、フランスの文化と社会が先進的でより優れたものであることを実際には認めざるをえないとすれば、フランスに対するドイツの優位性を強調する言説は、ある種のコンプレックスの裏返しの表現でもある。そういった事情から、いずれにしても「ドイツ的」なものは単純にポジティブなものとして考えることはできないものがあるのだが、ポジティブなものとしての言説が積み重ねられていったがゆえに、ナチズムは歴史的に形成されてきたそのイメージをナショナリズム的な意識を収束させるために動員していった。シュラッファーは、そのように「第三帝国が犯した犯罪」(1933年—1945年)によって「悪しきもの」としての烙印を押されることになってしまった「ドイツ的」なものの起源をたどる身振りをとっている。「この第三帝国の犯罪への前史というのはいつ頃始まったのだろうか。とともに1918年以後始まったのだろうか。1900年前後の反ユダヤ主義からだろうか。バイロイト・サークルとともに始まったのか。ドイツの民衆的なるものと起源的なるものを美化したロマン主義からか。啓蒙主義から内面性へと転換した時期からだろうか。農民戦争からか。エルンスト・ユンガーからか。リヒャルト・ヴァーグナー

2 こういったメンタリティがいまでもなおドイツ社会に存続しているかということについては、少し留保が必要である。『ドイツ文学の短い歴史』の初版が刊行されたのは2002年と比較的最近(といってももう約20年前のことになる)のことだが、著者のハインツ・シュラッファーは1939年生まれで、この著作の出版のときには63歳、シュトゥットガルト大学のドイツ文学教授だった。5歳から6歳にかけての年に終戦を迎えたこの世代だけでなく、ナチズムの支配とホロコーストについて学校教育ではっきりと批判的に学ぶ戦後のドイツ人にとっては、先に述べた二つの「格率」にみられるような「ドイツ的」なものに対する否定的態度、というよりも、「ドイツ的」なものを讃美するかのような身振りの拒絶は、社会において徹底して刷り込まれてきたものだった。その一つの外面的な表れとして顕著であるのが、ドイツの国旗を振ることがほぼタブー視されてきたことである。それが公然と許容されるのは、オリンピックやサッカーの世界カップのように、ナショナリズムを比較的健全に発揮できる場に限られていた。こういった「ドイツ的」なものの抑圧については、シュラッファーの著作刊行のあと、さまざまな場で明確に風向きがかわっている。2006年にドイツで開催されたFIFAワールドカップが、その一つの転機になっていたということはいさば指摘される。2014年に始まるPEGIDA(「西洋のイスラム化に反対する愛国的ヨーロッパ人」)や、2013年に結成され、2015年の難民大量受入後、2017年に連邦議会ではじめて議席を獲得したAfD(「ドイツのための選択肢」)といった流れのなかで、「ドイツ的」特質を公然と掲げることの忌避は、大きく変質しつつある。

からか。エルンスト・モーリッツ・アルントからか。ヘルダーからか。それともすでにルター
のときから始まっているのだろうか。」³ここで述べられているさまざまな概念や固有名詞
について、本来ならば詳細な注釈が必要となるだろうが、ここではそれは省くことにした
い。いずれにしても、第一次世界大戦直後から16世紀の農民戦争まで、また第一次世界
大戦および第二次世界大戦の時代の只中を生きたエルンスト・ユンガーからやはり16世
紀のルターまで、それぞれ「第三帝国の犯罪への前史」として、シュラッファーは「ドイ
ツ的」なものの源をたどろうとしている。この言葉に続けて著者自身が述べているように、
「ドイツ精神史におけるいかなる現象であれ、…民族主義的な思考やナチ的行動の準備に
加担してきたのではないかという推測から免れることのできるものはほとんどない」。そ
れにもとづいてドイツの巨大な犯罪という不幸のはじまりの地点を過去のある地点に遡っ
て求めてゆくことは、いわゆる「ドイツの特別な道 (deutscher Sonderweg)」という考え方を
典型的に表すものである。

とはいえ、それはあくまでもレトリック上の身振りであって、著者が指摘しているよう
に、ドイツ的なものを指し示す「本質」のようなものを語ることは、戦後ドイツにおいて
はほぼ忌避されている。研究領域としての「ドイツ文学研究 (Germanistik)」は、ドイツの
文学を対象としているにもかかわらず、その国民文学としての特質や位置づけから逃れな
ければならないという自家撞着のうちにある。「ドイツ文学研究は、それがまるで自己に
ついて語っていないかのように振る舞うときにのみ、自己について今後も語ることが許さ
れるのである。」⁴

2. トーマス・マンの語る「ドイツ的」なもの

戦後のドイツ文学史の記述が、このような矛盾を（意識的・無意識的に）隠蔽しつつ、
ドイツの文学について語らざるを得なかったという状況を、ハインツ・シュラッファー
は挑発的に指摘する。それに対して、1945年に亡命先のアメリカでドイツの敗戦に向き
合うことになったトーマス・マンにとっては、19世紀的な価値を引き継ぐ証言者として、
その衝撃のなかにあっても、「ドイツ的」な特質について明示的に語ることがまだ可能で
あった。

トーマス・マンは、1933年1月末にヒトラーが政権を掌握したあと、2月には旅行先の
スイスにそのままとどまり、さらに1938年にはアメリカに移住している（この間、1936年
にはナチスによってトーマス・マンはドイツ国籍を剥奪される）。ドイツが1945年5月8日
に降伏した3週間ほど後の5月29日に、ワシントンのアメリカ議会図書館で行われた英語
での講演「ドイツとドイツ人」で、マンは、まさにこの時点でそしてドイツ人がアメリカ
で語るという状況において、ドイツ的なものとは何かという問いについて語ることを自ら
選ばざるを得ないと感じていた。このマンの試み自体が、ドイツ的なものの「本質」を探

3 Schläffer, *ibid.*, p. 8. (邦訳 10 頁。)

4 Schläffer, *ibid.*, p. 14. (邦訳 20 頁。翻訳に適宜変更を加えている。)

ろうとする、ドイツの知識人の特質を如実に示すものであるともいえるが、それによって、主に19世紀初頭からこの講演の時点にまで至る、「ドイツ的」なものをめぐる言説のいくつかの主要なキーワードが明示的に示されることになった。

小さな領邦国家が分立し、その政治形態においては「神聖ローマ帝国」という名目的な統合体がアイデンティティ形成にかかわる要素がかなり小さいなかで、複数の領邦を横断する「ドイツ」という一つのネーションが力強く生み出されていくときには、多くの場合、異質なものと対峙することによって、外側からアイデンティティの輪郭が規定されることが決定的な要因となる。19世紀から20世紀前半にかけてのドイツのナショナリズム形成にとって⁵、その「異質なもの」として最も強力に機能したのは、なによりもフランスである。ナポレオンによるドイツの諸領邦の侵攻と支配（1806年の「ライン同盟」の成立とそれによる神聖ローマ帝国の消滅）、そしてライプツィヒでの「諸国民の戦い（Völkerschlacht）」（1813年）を頂点とするフランスへの反撃とその最終的な勝利は、ドイツ近代の「組織化されたナショナリズム」⁶の出発点となる。その後、1848年の三月革命、1870年から71年にかけての普仏戦争およびそれと結びついたドイツ帝国によるドイツ統一（1871年1月）、そして第一次世界大戦は、ドイツのナショナリズム形成にとって特別な意味をもつものとなっている。

第一次世界大戦の勃発に際してトーマス・マンはドイツ支持の立場を明確に示す。1915年秋に執筆を始めた『非政治的人間の考察』では、フランスに対置されるさまざまなドイツ的特質をポジティブに提示するための二項対立的な概念が提示されているが、これは彼に固有なものというよりも、18世紀後半から19世紀にかけて積み重ねられてきたドイツ的な特質をめぐるディスコースを総括するものでもある。「精神と政治の差異は、文化と文明、魂と社会、自由と選挙権、芸術と文学の差異を包括している。そしてドイツ精神、これは文化であり魂であり自由であり芸術であって、文明、社会、選挙権、文学ではないのだ。」⁷このあと、ワイマール期からナチズムの時代にかけて、トーマス・マンの政治的姿勢は大きく移り変わってゆくのだが、1945年5月にナチズムの敗北とドイツに対して与えられた決定的な負の烙印を前にして、それでも「ドイツ的」なものについて語るをえない状況に置かれたとき、彼が「ドイツ的」特質として描き出すものそのものは——そこではもはやポジティブに提示することが極端に困難になっているにもかかわらず——第一次世界大戦のときに彼がドイツについて語ったキーワードと価値の枠組を基本的には継承したものである。

講演「ドイツとドイツ人」は、ドイツの敗戦直後というタイミングで語られたものではあるのだが、もともとは1945年1月から計画されていたアメリカ東部での講演旅行のための原稿として、1944年11月頃から構想と資料収集が進められ、1945年2月27日から3月18日にかけてドイツ語で執筆されていたものだった。健康上の理由で予定されてい

5 Cf. Otto Dann, *Nation und Nationalismus in Deutschland, 1770-1990*, 3. Auflage, München: Beck, 1996. 曾田長人『人文主義と国民形成——19世紀ドイツの古典教養』知泉書館、2005年。

6 Christian Jansen/Henning Borggräfe, *Nation, Nationalität, Nationalismus*, Frankfurt/M.: Campus, 2007, pp. 43-44.

7 Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, Band XII, Fischer 1960, p. 31. (『トーマス・マン全集 XI』新潮社、1972年、27頁。)

た講演旅行を中止した後、2月1日には5月29日のアメリカ議会図書館での講演の日程がすでに決定されていた⁸。「ドイツ人としては、今日このテーマを避けるべきでしょうか。しかし、私は今夜のために、これ以外に一体どんなテーマを選んだらよいか、ほとんど考えもつきませんでした。」⁹講演の冒頭近くで述べられているこの言葉がトーマス・マンのこのときの気持を率直に伝えるものであるということに疑いを入れる余地はない。しかし、ここで語られていることは、ドイツの敗戦という結果的に付随してきたできごととは直接的には関係なく、この時期に執筆していた『ファウストゥス博士』とのテーマ的なつながりのもとで選ばれていたものだったということになる。

戦時中にせよ、ドイツの敗戦直後にせよ、トーマス・マンが「ドイツとドイツ人」の講演原稿を執筆し実際に講演をおこなっていた時点では、「ドイツ的」な特質として表象されるものの総体を表す「ドイツ性 (Deutschtum)」「ドイツの本質」「純ドイツ的 (kerndeutsch)」といった言葉——戦後のドイツ社会・教育の場では、ときにはヒステリックなまでの反応をとまなげて拒絶されてきた言葉——が、まだごく素朴に用いられている。ナチズムの犯罪へといたったものを批判的に検証しながら、「ドイツの本質」を浮き上がらせてゆくことがこの講演の目指すことではあるのだが、おそらくそれ以上に、トーマス・マンにとってここで語られているドイツとドイツ人の特質は、まさに「ドイツ的」という、本質的なものを志向する言葉を冠することによってしか語り得ないような実体感をともなう概念として表れていたといえるだろう。

そのような「ドイツ的」特質としてとりあげられているもののうち、他の特質がすべてそこに関わってくる「内面性 (Innerlichkeit)」という概念は、特別な重要性をもつものである。トーマス・マン自身が、「ドイツ人のおそらく最も有名な特質」¹⁰と述べているように、「内面性」と呼ばれているものは、18世紀末から20世紀前半にかけて形成されていった「ドイツ的」なものをめぐるディスコースのなかで、繰り返し意識され言説化されてきたものだった。ドイツの「感傷主義 (Empfindsamkeit)」の詩人クロップシュトックが、1779年にこの言葉を彼自身もかかわる新しい文学のあり方として用いたことが知られているが、「内面性」はとりわけロマン派の特質と結びつけられながら、基本的にはポジティブな価値を与えられてきた¹¹。例えばニーチェが『反時代的考察』のなかで、ドイツの文化と社会に対

8 Thomas Mann, *Essays Band 5: Deutschland und die Deutschen 1938-1945*. Fischer 1996, pp. 433-434 (Entstehung).

9 Mann, *ibid.*, p. 261. (トーマス・マン『講演集 ドイツとドイツ人 他五篇』青木順三訳、岩波文庫、1990年、8頁。)

10 Mann, *ibid.*, p. 275. (『ドイツとドイツ人』、29頁。)

11 Cf. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter. Band 4, „Innerlichkeit“. ここでは、Friedrich Gottlieb Klopstock, *Über Sprache und Dichtkunst*. Herold, 1779, p. 252 が、ドイツでの Innerlichkeit という概念が最初に提示されたテキストとして紹介されている。19世紀を通じてこの概念は、ドイツの特質を形成する重要な要素として繰り返し言語化されてゆくが、それを受けてナチズムの時代には、例えば、Ulrich Christoffel, *Deutsche Innerlichkeit*. Piper München: Piper, 1940 というモノグラフィーも刊行され、また „Die deutsche Innerlichkeit“ をサブタイトルとして冠した、シリーズものとして企画されたドイツ文学の出版も見られる。Cf. Hans Johst, *Der Weg des Dichters zum Volk. Die deutsche Innerlichkeit*, Berlin: Frundsberg, 1933; Richard Bie, *Stefan George. Richter der Zeit - Kündler des Reichs. Die deutsche Innerlichkeit*, Berlin: Frundsberg, 1934.

して「内面性」のもつ特質が与えた影響について批判的指摘をおこなう際にも、そこではドイツにおいて「内面性」がポジティブな価値として流通していることが前提となっている¹²。

トーマス・マンは「ドイツとドイツ人」のなかでこの「内面性」という言葉を引き合いに出すとき、「繊細さ、心の深淵さ、非世俗的なものへの没入、自然への敬虔さ、思想と良心とのこの上なく純粋な真剣さ、要するに高度な抒情詩の持つあらゆる本質的特色が、この中でまじり合っております¹³」という言葉によって説明しようとしている。これは、マン自身が自分のもつドイツ的資質（彼は他の箇所ですそれを *Deutschtum* という、戦後のドイツ社会で完全に拒絶されることになったと思われる言葉によって言い表している）として、その意味できわめて大切な価値をもつものとして、感じとっていたものといえるだろう。それは、ナチズムの暴虐に体现されるものと世界のなかで捉えられていたドイツ的資質の対極をなすものであり、どれほどドイツが悪魔的所業を働こうとも、それとは別に、「ドイツの形而上学、ドイツ音楽、とりわけドイツの奇跡¹⁴」に示されるような「ドイツ人の内面性」のもたらした歴史的業績については、その価値は減じることはない、という論理となって語られることになる。

トーマス・マン自身は、一方で、そのような言葉によって「ドイツ人の内面性」をポジティブに提示しながらも、他方で、その特質が最も顕著に現れたドイツ・ロマン派について語る際には、「多くの憧憬に満ちた夢想的なもの、幻想的で妖気を漂わせたもの、深淵で風変わりなもの、それにまた高度な芸術的洗練、あらゆるものを越えて漂うイロニー」といった一般にポジティブに受け止められている資質ではなく、むしろ「ある種の暗い力強さ」や「地底の世界に通じるような非合理的な生命力」という側面を強調しようとしている¹⁵。ロマン派は、繊細で高度に洗練された現れ方をするとともに、むしろ病的で非合理的な特質をもつものであり、それによって、ナチズムにおいて「ドイツのロマン主義はヒステリックな蛮行となり、傲慢さと犯罪との陶酔、痙攣となって爆発¹⁶」したと総括される。このように語られる「ドイツの〈内面性〉の歴史」は、トーマス・マンがこの講演のなかでとりあげているドイツのさまざまな特質——世界市民的でありながら田舎者的な気質と世界に対する内気さをもつこと、音楽におけるデーモン的な特質、ルターに顕著に見られるような粗野で怒りっぽい気質、偏狭な国粹主義のために真の「自由」をもたないこと——をすべて包摂している。ドイツとドイツ人のさまざまな特質を語りながら、トーマス・

12 ニーチェは、『反時代的考察』において、普仏戦争の勝利とドイツ帝国の誕生に時代に「教養俗物 (Bildungsphilister)」のいう「教養性 (Gebildetheit)」に対置される「真実のドイツ的教養」(『ニーチェ全集 4 反時代的考察』小倉志祥訳、ちくま学芸文庫、1993年、11頁)や「ドイツ精神」(18頁)、「真正の根源的ドイツ文化」(19頁)を掲げる一方で、「内面性の有名な民族」(157頁)であるドイツ人が陥る危険性について指摘する。

13 Thomas Mann, *Deutschland und die Deutschen*, p. 275. (邦訳 29 頁。)

14 Mann, *ibid.*, p. 275. (邦訳 29 頁。)

15 Mann, *ibid.*, p. 276. (邦訳 30 頁。)

16 Mann, *ibid.*, p. 279. (邦訳 35 頁。)

マンはそれらをドイツの「内面性」として知られるキーワードに集約させ、そしてその負の側面をナチズムへと流れ込んでいった特質として説明しているといえるだろう。

3. 翻訳思想における「ドイツ的」伝統

はじめに言及した『ドイツ文学の短い歴史』のなかで著者のシュラッファーは、ドイツ文学研究 (Germanistik) が、その文学史記述においてナチズムの時代をいわば括弧入れ、それを除外した対象に依存していることを方法論的議論の背後に隠蔽しており、「ドイツに特殊なもの、ドイツにしかないものを孕んでいるのではないかという問題に、真摯に向き合うことを避けている」という挑発的な問題提起をおこなっている¹⁷。このことは、「ドイツ的」な特質が本来ならば問題となってくるはずの他の領域についても、おそらく同じようにあてはまるのではないだろうか。トーマス・マンの講演は、ドイツ敗戦の時期に、いわば半分はドイツの外側から見た、自己批判的なまなざしによっておこなわれた、著名なドイツ知識人の分析の試みであるというコンテクストにおいて、基本的に一定の評価を得て受け止められている。しかし、戦後の一定世代においては（おそらく現在でもなお）「ドイツ性 (Deutschtum)」という言葉を使って「ドイツ人の本質」について語ることは、否が応でもナチズムの語法を連想させるものとして、受け入れがたいものとなっている¹⁸。そこで否定されているのは、「ドイツ的」であるとかつてみなされてきたさまざまな特質について語ることであり、その特質について語ることに単に個々の現象的側面ではなく、「本質」を言い表しているという身振りである。つまり、「ドイツ的」なものの個々の内容とともに、そこでは「本質」を語ろうとする志向そのものが「ドイツ的」なものとして否定されているということになるだろう。

「ドイツ的」なものの「国民的」本質に向かうような議論を回避するスタンスは、「ドイツ文学」とともに、本来ならば「ドイツ的」なものにかかわらざるを得ないはずの他の領域においても、その学問分野に対して大きな制約を加えていたことになるかもしれない、と先に言及した。そのようなものとしてここで取り上げたいのは、ドイツ文学・哲学に隣接する翻訳思想の領域である。翻訳は本質的に異質なものとのかかわりを前提としている。少なくとも、その異質なものに直接向き合うことになる翻訳者にとって、翻訳はそこで対峙する他者性によって自分自身の言語・文化のアイデンティティの輪郭が与えられる場となる。

ドイツ語への翻訳がドイツにおいてきわめて積極的に推し進められてきたという伝統は、単にドイツ母語話者にとって外国語で書かれたテキストが読めるようになるという利便性にかかわる事情をはるかに越えて、それ自体がかなりの程度ドイツに特有の現象とし

17 Schläffer, *ibid.*, p. 10. (邦訳 12 頁。)

18 例えば、1930 年に刊行されたアルフレート・ローゼンベルクの『二十世紀の神話』では、Dutschtum という言葉が著作全体で 15 回用いられている。(ドイツ語の全文テキストの PDF として、以下のサイトを参照。 <http://www.thule-italia.net/Storia/LibriTedesco/Rosenberg%20Alfred.%20Der%20Mythus%20im%2020.%20Jahrhundert.pdf>) 「本質 (Wesen)」の語は、複合語も含めて 560 回以上用いられている。

て、ドイツ人自身およびドイツに通暁する外国人に意識されていた。フランス的な社交性に著しく欠け、「表面的なことにはほとんど無能」で、「理解するためには深く掘り下げることを必要とする」と19世紀初頭のドイツ人について評したスタール夫人は、「翻訳の技術は、ドイツ語ではヨーロッパの他のどの言語よりも進んでいる」と述べている¹⁹。スタール夫人の『ドイツ論』が最終的に刊行されたのと同じ年、1813年にベルリンでおこなわれたシュライアーマッハーの翻訳論講義「翻訳のさまざまな方法について」のなかでも、シュライアーマッハーは、ドイツ人がそれまで翻訳という行為について際立って積極的であったという事実を次のような表現のなかで言い表している。「我が国民に与えられた天命が独特なものであることがわかる内的必然性、これが私たちをみな翻訳へと駆り立ててきたのです。」²⁰

そのような「翻訳欲動」がどれほどドイツ的な特質にかかわるものであるかを、ドイツ・ロマン主義の翻訳理論に焦点を当てたアントワーヌ・ベルマンの著作『他者という試練』は、その序文で次々と列挙している²¹。ここでは、ライプニッツにはじまり、ゲーテ、A. W. シュレーゲル、ノヴァーリス、シュライアーマッハー、フンボルトが、ドイツ人にとって翻訳がどれほど決定的な特質をなすものであるかを証言するために呼び出されている。なかでも決定的な表現を与えているのはノヴァーリスである。ベルマンが引用しているA. W. シュレーゲルに宛てた1797年11月30日のノヴァーリスの書簡はきわめて重要な証言であり、ここではベルマンの引用の前後も含めてそこでの表現を提示しておきたい。

われわれドイツ人はこれまで翻訳をおこなってきましたが、そして翻訳をしたことのない重要なドイツの作家などほとんどおらず、自分が書いた作品に対するのと同じくらい翻訳をほんとうに自慢に思うほど翻訳の嗜好がこれほど国民的な資質(national)となっているのですが、翻訳ほどなにも教えられないままになっているものはほかにはないように思われます。われわれのところでは、翻訳は学問となり芸術となっています。あなたの〔翻訳した〕シェイクスピアは、学問的な観察者にとってのすぐれた規範です。翻訳の欲動をこれほどまでに抗い難く感じ、このように際限のないほど多くの教養をこの翻訳欲動に負っているのは、ローマ人をのぞいて、われわれがその唯一の国民(Nation)なのです。だから、われわれと末期ローマの文学文化のあいだには多くの類似性があるのです。この欲動は、ドイツ民族のきわめて高い、根源的な性格の表示するものとなっています。ドイツ性(Deutschheit)とは、最も力強い個性と混じり合ったコスモポリタニズムなのです。われわれにとってのみ、翻訳物は拡張されたものとなっていたのです。真の翻訳にかかわるためには、詩的な道徳性が、また愛情を犠牲にすることが必要とな

19 スタール夫人『ドイツ論1』梶谷温子・中村加津・大竹仁子訳、鳥影社、2000年、97頁、および『ドイツ論2』中村加津・大竹仁子訳、鳥影社、2002年、53頁。

20 Friedrich Schleiermacher, Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens, in: Hans Joachim Störig (Hg.), *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, p. 69. (シュライアーマッハー「翻訳のさまざまな方法について」、三ツ木道夫編訳『思想としての翻訳』白水社、2008年、68頁。)

21 アントワーヌ・ベルマン『他者という試練 ロマン主義のドイツの文化と翻訳』藤田省一訳、みすず書房、2008年、26-27頁。

ります。翻訳は、美への、そして祖国の文学へのほんとうの愛からおこなわれるのです。翻訳とは、自分自身の作品を生み出すのと同じように詩作するということです。さらに困難で、さらに類稀なものですが。結局のところ、あらゆるポエジーは翻訳なのです。ドイツ語のシェイクスピアは、いまや英語のシェイクスピアよりもすぐれたものであることを私は確信しています。[...] ²²

この書簡は、A. W. シュレーゲルのシェイクスピア翻訳に対するある書評をめぐって書かれたものであり、そのコンテクストからこのノヴァーリスの言葉を理解することが必要であるとともに、ここには古典古代への回帰や、あらゆるものをポエジーの創造的原理へと集約させようとするドイツ初期ロマン派に特有の要素を指摘することができる。しかし、それらをうちに含みながら、18世紀末から19世紀初頭に明確に形成されたのち、ほぼ150年のあいだ引き継がれ、さまざまな銜を見出してゆくことになるドイツのナショナリズム的意識のさまざまな表れが、ここにはきわめて明確に見てとることができる。ドイツ人がこれまできわめてきわめて多くの翻訳をおこなってきたこと、その「翻訳の嗜好 (Hang des Übersetzens)」は、それ自体が「国民的」なものであるという意識は、先にもふれたように、ドイツ内外のさまざまなところで共有されている。ノヴァーリスはそれを「翻訳の欲動 (Trieb des Übersetzens)」というさらに強い言葉で呼び、それを「ドイツ民族」の特質、「ドイツ性」という概念化された表現へと結びつけてゆく。

興味深いのは、そのような「翻訳の欲動」と結びつけられた「ドイツ性」が、「コスモポリタニズム」と言い表されていることである。この表現は、否が応でも「ドイツとドイツ人」のなかでのトーマス・マンの言葉を連想させずにはおかない。マンは講演の冒頭で、世界に対する内気さ（「地方特有の偏狭さ Provinzialismus」）と世界を求める性向（「コスモポリタニズム Kosmopolitismus」）というドイツ人の両極性について言及している。とはいえこの両極を、「非世俗的で田舎者的なドイツの世界市民性」という言葉によって結びつけたとしても、強調点は決して「世界市民性」に置かれてなどいない。同じように、ノヴァーリスが「コスモポリタニズム」という言葉を使っているときにも、そこではドイツがヨーロッパのなかでの一つの地方の存在であるという意識が厳然としてあることが前提となっている。「国民」として意識された「ドイツ」がヨーロッパの文化的勢力においてあらたな地位を獲得するためには、過去のあるいは同時代のよりすぐれた文化的伝統とのつながりを確保しなければならない。ギリシア・ローマの古典的文献の翻訳、シェイクスピアなどイギリスの作品の翻訳は、そのようなすぐれた世界へと開かれ結びついていることの足場であり、ノヴァーリスがまさに言い表しているように、ドイツ内部の精神的伝統が外へと「拡張されたもの (Erweiterungen)」という具体的な表れとなる。

古典古代の作品の翻訳は、いまでは存在しない聳え立つような卓越した文化を規範とするまなざしに支えられたものであり、そこには優れたものに対する劣等意識が生まれる余

22 Novalis, *Schriften*. Bd. 4: Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart: Kohlhammer, 1998 (2. Aufl.), S. 237–238. ベルマン『他者という試練』27頁参照。同書第7章(219–222頁)でもこの箇所についての引用と重要な考察がある。

地は存在しない。「ドイツ」という「国民 (Nation)」がヨーロッパの文化地図のなかですぐれた存在であろうとする自己意識をもつとき、古典古代と結びつくという身振りは、なんのてらいもなくおこなうことができる。自らプラトンの翻訳を行っていたシュライアーマッハーも、そのようにして古典古代のテキストの翻訳を引き合いに出している。しかし、同じくドイツ語への翻訳にかかわる問題として英語、そしてとりわけフランス語を念頭に置いて（あるいはそれらを含めて）論じられているときには、同じ次元のことがらを扱うかのように語られているとしても、翻訳の問題は別の意味合いを帯びてくる。

おそらく異邦の植物をさまざまに移植することによってはじめて、私たちの土地そのものもより豊かで実り多いものとなり、風土もまた優美で穏やかなものになってきました。同じように、私たちの言語もまた、北方的な鈍さのために私達が自分でそれを動かすというよりも、異質なものとのかきわめて多様な接触を通じてのみ、真に生き生きと成長し、それ自身の力を完全に展開することができるのだと、私たちは感じています。これは次のことと関連しているように思われます。すなわち、私たち〔ドイツ〕民族は、異質なものに対する敬意をもち、仲介者的な本性をもっているために、異邦の学問や芸術のあらゆる宝と自分自身の学問や芸術の宝とを、同時にまたドイツ語において、いわば大きな歴史的全体性へと統合するようにと定められている、ということです。この歴史的全体性はヨーロッパの核心となる場所に保たれなければなりません。それは、われわれの言語〔ドイツ語〕の助けによって、さまざまな時代がもたらしたすばらしいものを、誰もがほんとうに純粋で完全に享受することができるためです。それは異邦人 (Fremdling) にのみ可能なことです。²³

シュライアーマッハーの翻訳論の頂点をなすといってもよいこの箇所では、ドイツ人が翻訳に特別の性向を示してきたという現象を、シュライアーマッハーは「異質なものに対する敬意」という言葉に集約している。この「異質な (fremd)」もの、「異邦の (fremd)」学問や芸術の宝と呼ばれているものが、「さまざまな時代」にかかわるものであることは、このテキストで言及されているものからも首肯される。シュライアーマッハー自身の註のなかでフォスのホメロス翻訳や A. W. シュレーゲルによるシェイクスピア翻訳について言及されているように、またフリードリヒ二世がフランス語を使っていたことについて、控えめながらもあまりポジティブではない評価を与えているように、シュライアーマッハーはたしかにさまざまな時代、さまざまな言語を念頭に置いて語っている。しかし、ライプツィヒでの「諸国民の戦い」の4ヶ月ほど前、1813年6月にベルリンの王立アカデミーで語られたこのシュライアーマッハーの言葉が、その特別な歴史的コンテキストのなかで生み出されたものであることは明らかである。目標言語の読者にとって自然でわかりやすい翻訳ではなく、作品が書かれた「異質な」言語（外国語）とその文化に最大限寄り添った翻訳、つまりそれによって翻訳の技術の低さを指摘されるというリスクをとるような翻訳をシュライアーマッハーがあえて主張するときの語調には、特別の熱意がこもっている。「私たち

23 Störig (Hg.), *Das Problem des Übersetzens*, p. 69. (三ツ木道夫編訳『思想としての翻訳』68頁参照。ただし、引用は山口訳。)

は後戻りできません。突き進んで行かなければならないのです。」異質なものを自ら積極的に取り込もうとすることは、たしかにそれまでも意識されていたドイツ的な現象であった。しかし、ドイツ的なものが危機にさらされている特別な状況にあつては、異質なものをむしろ取り込むことによって自己を高めていこうとすることは、きわめて逆説的な戦略であることが当然意識されている。この熱気は、自らを「異邦人」とさえ位置づけて、外のすぐれたものを取り入れなければならないという危機的な意識によつてもたらされている。

4. 自ら語り得ない「ドイツ性」——「他者」のまなざしによつて可能となるドイツ翻訳思想研究

そのような危機意識は、シュライアーマッハーの翻訳論では、かなり控えめなかたちでしか見てとることができない。シュライアーマッハーの講演から数年遡り、同じくナポレオン戦争時代の1806年に、ナポレオンを盟主として作り出されたライン同盟によつて、神聖ローマ帝国が名実ともに消滅したその翌年、1807年にベルリンで行われたフィヒテの講演「ドイツ国民に告ぐ」では、この危機意識がきわめて明確に表れ出ている。そこでは、フランスの言語と文化の優位性とドイツ語・ドイツ文化の後進性というそれまでの一般的なイメージを完全に逆転させる言説となつて表れる。フィヒテにとつてフランス人(ロマンス語の民族)は、もともとと同じゲルマン民族に由来しながらも、「ゲルマンの根を捨て去り、ローマの根から言葉を作り出す」こと、「宮廷語・教養語としてのロマンス語を生み出す」ことをおこなつてきたがゆえに、「死んだ言語の民族」とされる。それに対してドイツ人は、「生きた言語の民族」であり、その言語は「根源的生命」「精神的生命」と深く結びついている²⁴。フィヒテ自身、「ゲルマン起源の言葉」が野卑なものとなされ、「ローマ起源の言葉」が「高貴で高尚なもの」とされてきた歴史的経緯を当然ながら意識し、そのような意味での外国崇拜がドイツ人のうちにあると言及している。「われわれの耳にもローマ的な音声は高尚に響き、われわれの目にもローマ的な習俗は高貴に見える。それに対して、ドイツ的なものは下等に見える。」²⁵ここでフィヒテは、根源・精神・生命、そしてそれらにもとづく「哲学」と「詩作(Dichtung)」をドイツ語に結びつけることによつて、歴史的にはラテン語、ついでフランス語に対して、野卑なもの、高貴ではないもの、下位のものとして位置づけられてきたドイツ語を、反対により優れたものへと転化している。こういったロジックは、19世紀から20世紀初頭を通じて、フランスとの政治的・文化的対立が表面化してナショナリズムが発動されるたびに露骨に言説化されることになった。普仏戦争の勝利とドイツ帝国の誕生の時代に書かれたニーチェの『反時代的考察』(ニーチェはビスマルクに象徴されるようなドイツ帝国の支配的メンタリティに鋭い批判を投げかけるが、その根底には本来的なドイツ的特質と彼が考えるものに対する理想がある)、第一次世界大戦のあいだ

24 Johann Gottlieb Fichte, *Reden an die deutsche Nation*, Hamburg: Felix Meiner, 2008, p. 85, 78. (『フィヒテ全集 第17巻』早瀬明・菅野健・杉田孝夫訳、哲書房、2014年、90頁、82頁参照。引用は山口訳。)

25 Fichte, *ibid.*, p. 90. (『フィヒテ全集 第17巻』90頁。引用に際して適宜翻訳に修正を加えている。)

に執筆されていたトーマス・マンの『非政治的人間の考察』は、そのことがきわめて明確に現れた典型的な例と見ることができるだろう。

こういったテキストでは、フランス文化、フランス語に対するドイツ的なものの優位性がさまざまなかたちをとって表れ出ることになるが、この優位性の意識は、フィヒテのレトリックにも随所に見てとれるように、歴史的に形成されてきた劣等意識を前提としながら、価値の組み換えによって従来の位置づけを逆転させたものである。このことは、二つの言語のあいだの関係性が必然的に内部に組み込まれることになる翻訳において、顕在的なナショナリズム的意識とは別のかたちをとって構造化されることになる。翻訳理論家ヴェヌーティが *The Translator's Invisibility* のなかで、シュライアーマッハーの翻訳論を引き合いに出しながら浮かび上がらせているのは、まさにこの翻訳における非対称的構造の問題である²⁶。

トランスレーション・スタディーズの短い歴史のなかでも非常に重要な論点と鍵概念を与えることになったヴェヌーティのこの著作は、英語圏での翻訳においては、英語の文化的優位性のために目標言語である英語の読者にとっての翻訳の「自然さ」が何よりも重視され、それとともに翻訳者および翻訳という行為そのものの価値が評価されず、「目に見えない」状態になっているという問題提起を出発点としている。ヴェヌーティは、英語圏におけるこの「同化的翻訳」の傾向のうちに含まれる「翻訳の暴力」の批判的検討をおこない、それに対して「異質化翻訳」という翻訳戦略を支持する立場をとる²⁷。ヴェヌーティがこの著作でシュライアーマッハーをとりあげているのは、一つには、シュライアーマッハーの「翻訳のさまざまな方法について」の結論が、ヴェヌーティのいう「異質化翻訳」を目指す主張となっているからである。しかしそれとともに、シュライアーマッハーがとりあげられる第3章の標題「ネイション」が示しているように、シュライアーマッハーの翻訳論は、決して単なる「翻訳戦略」のあり方について論議するものではなく、その核心はまさに「ネイション」の問題にかかわるものとヴェヌーティが見ているからでもある。「19世紀初頭、異質化翻訳には英語での文化資本が欠落していた。しかし、別の国民文化のフォーメーションでは、異質化翻訳は非常に活発であった。それはドイツ語である。ナポレオン戦争の期間である1813年、フリードリヒ・シュライアーマッハーの講演『翻訳のさまざまな方法について』は、翻訳を、プロイセンの民族主義的運動における重要な実践と見ていた。」²⁸

シュライアーマッハーのテキストを読む限り、「プロイセンの民族主義的運動における重要な実践」ということは、たしかにそのように位置づけることは妥当であると思われるにしても、少なくとも明示的に見てとれるわけではない。むしろヴェヌーティがこのようなコンテキストのうえに、このシュライアーマッハーのテキストを位置づけて読もうとしているという表明と受けとめることができるだろう。ここではヴェヌーティの論議にこれ

26 Cf. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Second edition. Routledge, 2008, pp. 83-98.

27 Venuti, *ibid.*, pp. 1-34. (Chapter 1 "Invisibility")

28 Venuti, *ibid.*, p. 83.

以上立ち入ることは控えるが、興味深いのは、初版が出版された1995年にヴェヌーティは、ドイツにおける翻訳の特質に関する視点を、とりわけ1977年にオランダで出版されたアンドレ・ルフェーブの編集によるアンソロジー（英語）と、1984年にフランスで出版されたアントワーヌ・ベルマンの『他者という試練——ロマン主義ドイツの文化と翻訳』（フランス語）から得ているのではないかと思われることである（ちなみに、ベルマンの著作の英語版は1992年に出版されているので、ヴェヌーティはそれも参照している可能性がある）²⁹。ベルギーで生まれ、イギリスで学位を取得したルフェーブが翻訳における「ドイツ的伝統」を意識したアンソロジーを編み、フランス人のベルマンが「他者」をより優れたものとして志向するドイツの（ドイツ・ロマン派の）「翻訳欲動」を軸として、18世紀末から19世紀初頭のドイツの翻訳理論の特質をあぶり出そうとする。それらの試みを受けて、イタリア系アメリカ人のヴェヌーティが、ドイツの翻訳の特質のうちに内在する文化的非対称性の問題に焦点を当てる。これらはすべて、ドイツの外部からの視座によって試みられた考察ということになる。ベルマンは、翻訳がドイツ人にとって特別な意味と位置づけをもってきたことをドイツ・ロマン派の翻訳理論のうちに考察する著作の序文のなかで、その特質に対して、ノヴァーリスの言葉を援用しながら「ドイツ性 (Deutschheit)」という言葉を用いている。「いずれも十九世紀の端緒が開かれつつある時代になされたこれら翻訳[A. W. シュレーゲルによるシェイクスピア、セルバンテス、カルデロン、ペトラルカの翻訳、またシュライアーマッハーによるプラトンの翻訳、ゲーテ、フンボルト、ヘルダーリンによる翻訳]は、歴史的にはいずれも、ドイツの文化・言語・自己同一性にとり決定的だったひとつの出来事に世紀を遡って送り返される。十六世紀にルターが成し遂げた聖書の翻訳である。事実、この翻訳はひとつの伝統を切り拓いたのであって、翻訳行為は爾後——今日に至るまで——文化的存在に欠かすことのできぬ要素と、そしてそれ以上にドイツ性つまり Deutschheit の構成にかかわるモメントと考えられるようになった。」³⁰ もともと博士論文として書かれていたこの著作が、ドイツの文学的伝統における翻訳理論のうちに、ドイツ的な特質を浮かび上がらせようとすることは、きわめてもつともな、そして非常に有意義な仕事であるといえる。ここで指摘したいことは、そういった「ドイツ的」なもの、「ドイツ的本質」を描き出そうとするような議論の構成そのものが、ドイツ内部の研究者の側からはかなり提示しにくい性質のものだったのではないかということである³¹。

同じようなことが、日本のドイツ文学研究者・三ツ木道夫がドイツ翻訳思想のアンソロジーの編訳をおこない、近現代ドイツの翻訳思想についての著作を発表しているときにも、

29 André Lefevere, *Translating Literature: the German Tradition from Luther to Rosenzweig*. Assen/Amsterdam: Van Gorcum, 1977; Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris: Gallimard, 1984. (English version: *Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*, translated by Stefan Heyvaert, Albany, State University of New York Press, 1992.)

30 ベルマン『他者という試練』25-26頁。(Antoine Berman, *The Experience of the Foreign*, p.11.)

31 その直接の証左となるかどうかはともかくとして、1963年に初版が出版されたドイツ人によるドイツ翻訳思想のアンソロジー (Hans Joachim Störig, *Das Problem des Übersetzens*) では、「ドイツ的」特質についての言及が見られないばかりか、翻訳思想をたどることの意義そのものについてもきわめて控えめな姿勢が目立つ。これについては、山口裕之「異質な言語との関係——ドイツと日本の翻訳思想——翻訳における複合的な非対称的力学のための序論的考察」、『総合文化研究』第24号、2021年、82-83頁参照。

当てはまっているように思われる³²。三ツ木は、これらのアンソロジーおよび著作において、よく知られたベンヤミンの翻訳論へと流れ込んでいくようなドイツの翻訳思想の流れを思い描いている。「近現代ドイツ翻訳思想集成」として編まれたアンソロジーにおいて想定されているのは、「ベンヤミンの翻訳論の背景となっている翻訳思想の（ドイツ的な）特色」である³³。また、著作『翻訳の思想史』の序章でも、ゲーテの時代に「翻訳思想の「ドイツ的な」伝統が形成されたように見える」と述べている³⁴。三ツ木が「ドイツ的」伝統という言葉を使うときには、起点言語への忠実さを重視する立場（ヴェヌーティのいう「異質化翻訳」の方向性）のことを指しているが、こういった言葉を使うということ自体が、そもそもドイツ国外の研究者においてのみ可能であったのかもしれない。三ツ木は、ドイツの翻訳思想に関する研究は、「ドイツにおいても僅かな先行研究が存在するにすぎない」と指摘しているのだが、このような問題設定がドイツにおいては意識的・無意識的に排除されていた可能性がある。ドイツの翻訳理論の思想史的考察においては、対象そのものの考察と同時に、このような受容の構造そのものが翻訳思想史のあり方を規定する、という二重の問題設定が必要となるだろう。翻訳において「他者性」を志向すると位置づけられる「ドイツ的」特質は、「他者」のまなざしによってのみとらえられることが可能になっている、というある種の逆説的な状況がそこには存在している。

32 三ツ木道夫編訳『思想としての翻訳——ゲーテからベンヤミン、ブロッホまで』白水社、2008年。および、三ツ木道夫『翻訳の思想史——近現代ドイツの翻訳論研究』晃洋書房、2011年。

33 三ツ木道夫編訳『思想としての翻訳』3頁。

34 三ツ木道夫『翻訳の思想史』3頁。

The Beginnings of the Stigma: Discourses on Germanness and the Paradoxical Situation Regarding Studies on German Translation Theories

Hiroyuki YAMAGUCHI

Summary

In post-war Germany, it has been unthinkable to officially declare inclinations regarding a German identity. No German nature was supposed to exist, or if any did, to be evil. In reality, however, there existed a series of discourses about German characteristics produced by Germans themselves in the period from the beginning of the nineteenth century to the first half of the twentieth century, when a nationalistic consciousness arose in response to the relationship with France as an actual rival. The Stigma as seen in the self-denial of the Germans, arising from memories of Nazism, became entangled in studies of German literature (Germanistik) in a contradictory situation in which speculation on the characteristics of the national literature had to be avoided. The same seems to be the case with studies on German translation theories: characteristics of German translation theories are substantially discussed only by non-German researchers. The assertion that German intellectuals were ready to accept foreignness in their tradition of translation, in contrast to the attitude of assimilating the foreign, can be made, paradoxically enough, only from a foreign point of view.

キーワード

ドイツ翻訳思想 トランスレーション・スタディーズ 翻訳理論 ドイツ性 ドイツ的

Keywords

German translationtheories Translation Studies translation theories Germanness German

Featured Topic Essay

失われた『時をかける少女』を求めて

—筒井康隆におけるプルースト的記憶のはじまり—

荒原邦博

はじめに 「失われた時を求めて」を求めて？

21世紀初頭の現代において支配的な時間の経験は、千葉雅也によれば「失われた時を求めて」を求めて」だという。プルーストの長篇小説がそのタイトル『失われた時を求めて』によって提示する時間の経験は、過ぎ去ってしまう、一回きりの時間を貴重なものとして再想起する、その反復の経験であった。それに対して、現代では、例えばストーリーミングによる音楽体験において顕著なように、過去のあらゆる楽曲の頭出しが瞬時にして可能となっており、時間が過ぎ去る、あるいは一回きりであるという性格が弱まり、時間は果てしなく空間に近いものとして体験されているという。例えば、原田知世の声にふと惹きつけられたあなたは、松任谷由美による《時をかける少女》からトーレ・ヨハンソンがプロデュースした《ロマンス》、伊藤ゴローとのコラボレーションに、さらには高橋幸宏の率いる pupa での歌声に至るまで、どの楽曲もお好みの小節から、前後に何度も行ったり来たりしながら、いつでも、どこにいてもそれを聴くことができるのだ。

プルーストの小説が刊行されてからほぼ一世紀が経ち、冬のある日、帰宅した中年男が、紅茶に浸したマドレーヌの味覚から少年期に毎夏のバカンスを過ごした昼間のコンブレーの記憶を鮮やかに甦らせる、あの最も有名な挿話も、現代の読者にとっては深い共感を呼ぶというよりも、一時代前の時間の経験を伝えるものとして、メタレベルから読まれるものとなったのかもしれない。とはいえ、プルースト生誕150周年である2021年には、筒井康隆の短篇「お時さん」が文芸誌に発表され、表題の脇には「失われた時をかける女を求めて」という宣伝文句が、依然として何か意味を持つものであるかのように添えられていた。ここでは、短篇「お時さん」がどのような時間の経験をもたらすのか、プルーストの長篇との関係から考えてみることにしよう。

1. 「お時さん」

筒井康隆の「お時さん」は4000字ほどの短篇である。会社員の「おれ」はある日、我が家に帰る途中の公園で、ふと森の中の一本道に迷い込む。するとそこには赤提灯を掲げた居酒屋があって、「お時さん」がいた。かつて銀座の『重松』にいた美人だ。一杯やってまた来ることにして帰ったが、それからは結局行かなかった。以前は連れ立ってよく『重



松』で飲んだ同僚の野口と相川にそのことを打ち明けると、二人は「お時さん」なんてあの店にいたかなあ、と不安にさせるようなことを言う。そのまま数年が過ぎたある日、あの公園の前まで来ていることに気づいた「おれ」は、意を決して再び森に足を踏み入れる。一本道を進むと『重松』と書かれた赤提灯。だが、格子戸に手をかけた清三は、店内の男たちの笑い声に硬直する。相川や野口の声が自分を笑っているように感じたからだ。そこで「おれ」は戸を開けずに引き返し、大通りに出るとほっとする。そんなことがあって以来、あの公園に入ることもなく何年かが過ぎた。今でも「お時さん」はまだあそこにいるだろうか「おれ」は思うことがある。

これが小説のあらすじである。公園にある森の一本道を行くと居酒屋がある。そのことは、数年の時を経て反復されている。一度目は、通りすがりに女から「清三さん」と声をかけられ、それが「お時さん」であると気づいた「おれ」は、銀座の『重松』と同じ造りにして彼女が切り盛りするその居酒屋に入る。「ちょっと飲んだだけでたちまち酔いがまわってしまった」主人公は、「何杯飲んだのか、勘定はどれくらいだったのか、どれほどの時間いたのか、記憶にない」(9頁)。しかし、「お時さん」が「色っぽい眼ですがるように「また来てね」と言ったことはしっかり憶えている」。そして数年が経過し、二度目が訪れる。一度目の経験の直後に、『重松』での飲み仲間だった野口と相川に「お時さん」の存在に疑問を呈された「おれ」は、あの森の中での体験は「狐狸妖怪の仕業だったのだろうか」(11頁)といぶかしむ。そんな気持ちを引きずったまま、再びあの居酒屋の前に辿り着いた彼は、赤提灯に『重松』とあるのを発見する。自分の記憶は正しかったのだ、あの「お時さん」と過ごした楽しいひと時は夢まぼろしではなかった。だが、その幸福な気分に戻る間もなく、店内から洩れ聞こえてくる野口と相川と思われる声にたじろぎ、その声の「中にお時さんの笑い声も混っているのかどうかはわからな」いまま (11頁)、戸を開けずに我が家のほうへと一目散に逃げ去るのだ。

清三はしたがって、プルーストの小説における一人称の主人公「私」の対極にいると考えられる。同一の経験が二度繰り返され、その反復によって過去と現在の間で宙吊りになった「私」は、現在でも過去でもない、不思議な時間の二重状態の中へと入り込む。こうして「私」が「超時間的存在」となるのが、プルーストの「無意志的記憶」の経験である。現在の感覚的刺激によって、現在と過去に味わった同じ感覚の間に通路が開かれ、その微小な回路から鮮やかに過去の全体が甦るのである。こうして紅茶に浸したマドレーヌの味から田舎町コンブレで生活の全体が、またゲルマント大公邸の中庭の不揃いな敷石につまづく感覚からヴェネツィアのサン＝マルコ広場の情景が浮かび上がる。それに対して、筒井の短篇の主人公は、現在と過去をつなぐ赤提灯、『重松』の文字を見ただけで、その先に待ち受けている空間を開くことなく終わる。プルーストの「私」がマドレーヌの味に不思議なものを感じて何度も味わうことを繰り返す、あのじっくりと堪えて現在から過去への通路が開かれるのを待つことなく、清三は恐怖に駆られて逃げ出すのだ。それ以降、「おれ」はあの公園に入ることもなく、「お時さん」を再び見出すこともない。まさに、プルーストの最終篇『見出された時』ならぬ、「見出されぬお時」である。経験が反復されないことを償うかのように、最後の段落では、「ああお時さんお時さん」と言葉が繰り返される。さらには接続詞も「そしてそして」と重ねられて、彼女の不在を印象づけるのだ。

短篇は、「おれ」が帰宅の道すがら、「私の青空」を大声で歌いたい気持ちになったので人がいない森に入ろうとするとところから始まる。「私の青空」とは、1927年にジーン・オースティンの歌唱でヒットした合衆国のポップスで、スタンダード・ナンバーとなった。原題を *My Blue Heaven* という。1928年に堀内敬三が歌詞を和訳し、「青空」という題名にした。二村定一、天野喜久代、榎本健一、最近では大瀧詠一の歌で有名である。訳詞では、夕暮れに家路へと向かうひとときを詠っている。「狭いながらも楽しい我が家」の一節は、マイホーム主義のはしりとも言われる。

我が家を求める気持ちが、清三を森に誘う。つまり、そこで見出される居酒屋はもう一つの我が家なのだ。ということは、『重松』とそこにいる「お時さん」、「おれ」を暖かく迎えてくれるこの自宅は、同時に彼の意識をかき乱すものを含んでおり、二度目の経験で不安が回帰するという意味で、まさに「不気味なもの」と言えるだろう。居酒屋の中から相川や野口が自分のことを嘲笑っていると思う「おれ」は、その場で「被害妄想」だと切り捨てるが、しかし、思い切って開けたい気持ちに反して、格子戸にかけた手は止まってしまい、『重松』の扉は開かれることなく終わるのである。

2. 筒井康隆におけるプルースト——『創作の極意と掟』、そして「ホルモン」

「お時さん」ではこのように、彼女をめぐる経験は十分には反復されない。「失われた時」は「見出されない」のだ。筒井康隆によるプルースト的経験の否定？ このとき、短篇はその長さにおいても、無意志的記憶の経験の成否においても、『失われた時を求めて』に対してアンチテーゼを突きつけるものであるように思われるが、はたしてそうなのだろうか。

ところで、筒井は『創作の極意と掟』（2014）の中で、プルーストに二度言及している。「遅延」と「反復」の項目においてである。「遅延」では、プルーストの長篇を翻訳で「九冊目まで」、「『囚われの女I』まで読んで挫折した」という。挫折したのは、かの作家の「加筆修正癖を知った」（100頁）からだ。すなわち、プルーストの小説は「最初のうち二巻か三巻で終わる予定だった」のだが、この「癖」のせいで文章は「修飾語が増え、長文になってしまう」。筒井自身は「いくら書き足したくなくても、自分の昔の作品には手を入れないことにしている」（101頁）と言うのだから、プルーストとは創作上の「癖」を共有していないわけだ。

また、「反復」の項目では、文学における「人生の反復」を主題化した代表的な作品として『失われた時を求めて』を挙げている。「反復」の項目は、筒井の『ダンシング・ヴァニティ』の自作解説として書かれており、「象徴の反復」に始まり、出来事、空想、失敗、時間、儀式、日常、演劇的、音楽的、行為、回想、映画、ゲームと来て、最後の「人生の反復」に至るという力の入れようである。プルーストの小説には「文章の反復こそないものの、全体が主人公の人生の回想になっている」（271頁）。人生の反復には何らかのきっかけが必要なことから、「この場合はマドレーヌの味覚がそれであった」ということになる。筒井はそこでプルーストの書き方に異論を唱える。そのため、「このマドレーヌの場面をあと何回か作中で繰り返した方が効果的ではなかったか」と問うている。『ダンシング・

ヴァニティ』では彼自身がそうしているからだ。とはいえ、「やはり一回限りの名場面なのかもしれない」と自分の判断に留保を加えることも忘れていない。このあたりは、本稿の冒頭で触れた千葉の感覚に近いと言えるかもしれない。プルースト的な小説を書こうとすれば、それはすでに「『失われた時を求めて』を求めて」とならざるをえず、マドレーヌの体験すら「一回限り」ではなく、いつでも頭出しのできる楽曲のように小説の中で「繰り返した方が」現代に生きる我々の体験にとってリアリティがあるということなのだ。

しかしながら、筒井はプルーストの創造した小説世界について、必ずしも否定的というわけでもない。なぜなら、彼はまた「このプルーストの名作についてはいろいろと思うところが多い」とも明言しているからだ。とりわけ、作者の「医師嫌い」には興味津々で、作中にもシャルコーの弟子と称する医師が登場するが、ちょうどフロイトがシャルコー理論の誤りに気づくのと同時期のことが書かれており、「マルセルと医師たち」として探求してみたい」としている。本稿の筆者はその後筒井によって実際にこの探求が行われたのかどうかは知らない。とはいえ、彼はすでに「ホルモン」(『農協 月へ行く』)という短篇を書いていたのではなかっただろうか。「ホルモン」をめぐる虚実入り混じった新聞記事や学会報のスクラップから成るこの短篇は、1889年のフランス生理学会報の抜粋から始まっており(160頁)、時期的にはまさにプルーストの小説世界とぴたりと符合している。それに、プルーストの父親はパリ大学医学部衛生学講座の教授であったのだから、なおさらである。

ホルモンをめぐる言説の性科学的な側面を強調することで、短篇はナンセンス度を高めることに成功している。島崎源一化学博士の「ホルモンといっても性ホルモンだけではないのです」という発言の「繰り返し」が、それを推し進める効果をもたらすのだ。そして最後の引用は、1988年1月2日付読売新聞夕刊からのものとされる。最初の抜粋のほぼ100年後という設定である。「奇奇怪怪! 両性ホルモン人出現!」と題されたこの抜粋は、「化学博士麻紀田明宏氏は、各種ホルモンの分泌を自由自在に加減できる抑制剤と促進剤を作り、自分自身のからだで実験し、男になったり女になったりしている」(188頁)ことを伝えている。

ところで、男性の中に突如として女性が登場する、あるいはその反対に女性の中に男性が登場するというのは、プルーストの描く同性愛者の特徴と同じである。プルーストは同時代の性科学理論の中からとりわけ「倒錯 inversion」をめぐる学説を取り上げ、独自の解釈をほどこした上で自らの小説の登場人物に適用しているが、同性愛者の身体に通常の外見とは異なる性が登場することを、プルーストは起源的な両性具有性の回帰として捉えている。したがって、『失われた時を求めて』における同性愛者はいわば「両性ホルモン人」なのであり、また日常とは異なる性の出現は、ちょうど島崎源一博士の発言よろしく間歇的に認められるのだ。無意志的記憶が現在と過去との時間の二重状態を提示するように、同性愛者はその発作において男性性と女性性を同時に体験する。つまり、性科学をめぐる創作においては、発作によるものか薬の服用によるものかという違いこそあれ、1970年代から筒井はプルーストとそれほど離れたところにいたのではないことが分かる。そしてある意味ではすでに「マルセルと医師たち」を「ホルモン」という形で書いていたとも言えるのである。

3. 『時をかける少女』

筒井における「人生の反復」を描いた最も有名な作品、それは言うまでもなく『時をかける少女』である。細田守による、その後日談とも言うべきアニメ映画化も記憶に新しいこの小説のあらすじを紹介する必要はもはやないだろうが、本稿の論述と関係のあるところだけを手短かにまとめることにしよう。中学三年生の芳山和子を主人公とする三人称小説である。同級の深町一夫と浅倉吾朗と理科教室の掃除を終えたところから物語は始まる。理科実験室でガラスの割れる音に気づいた和子は黒い人影を見たように思うが、誰もいない。ただ、割れた試験管の中に入っていた液体からと思われる甘い香りがして、彼女は「そのにおいがなんなのか、ぼんやりと記憶しているように思った」(12頁)。すると急に意識が遠のき、よろめいて床の上に倒れ込んでしまう。

意識を取り戻した和子は、それがラベンダーの香りであり、小学生の時に母の香水でそのにおいを嗅いだと思うが、しかし、その香りには「もっと他に思い出」があり、それは「もっとだいじな思い出」なのだが、思い出すことができない(16-17頁)。あるいはまた、一夫の家の温室にはラベンダーがあり、理科実験室でしたのと同じ香りだと和子は思う。「なにか思い出があるとあのときに思ったのは、ここの家のことだったのかしら」(33頁)と自問するが、探求はそれ以上先には進まない。結局のところ謎が解かれるのは、和子が新たに手に入れたテレポーテーションとタイム・リープの能力を自覚してそれを制御し、あのラベンダーの香りを嗅いで意識を失った現場である、四日前の理科実験室に戻ってきたときである。

そこで和子は黒い人影の正体、一夫に出会う。彼は2660年から来た未来人で、空間的な身体移動と時間跳躍の双方を同時にもたらず精神刺激剤を開発する11歳の化学者だったのだ。そしてその薬品にはラベンダーを調合することが欠かせないのである(94頁)。和子は気化したこの薬品を吸い込んだことで超能力を駆使するようになったが、気体の状態での薬品の効果は一時的なものに過ぎない。一夫は未来から来て、人々にずっと以前から自分が一夫としてそこにいたという記憶を刷り込んだ。あのラベンダーを育てていた子供のいない中年夫婦の家の息子になっているが、本名は「ケン・ソゴル」(103頁)という。そして本当は過去の人たちには事の次第を話してはいけないのだが、どうやら和子に恋をしてしまったようなので全てを詳らかにしたと彼は告白するのである。突然の恋の告白！思いがけない展開に、和子は上気する。

とはいえ、記憶の解明に続くのは記憶の消去である。過去の人々は未来のことを知ってはならない。だから、一夫は「ぼくに関する記憶を、きみの頭から消して」(105頁)しまうのだと言う。なんとという甘美な、しかしなんとという残酷な展開。彼はまた、次に和子の前に現れるときには、もはや深町一夫としてではないので分からないだろうとも言う。和子は一夫の記憶が薄らいでゆくのを懸命に堪えようとするが、また意識を失ってしまう。

すると再び、あの小説冒頭に似た、倒れている彼女を介抱するシーンが繰り返される。ただし、今回は一夫と吾朗ではなく、吾朗と理科の福島先生によるものだ。そして、小説の末尾では、和子は「いつも、学校の行き帰りに」庭に温室のある、あの家の前を通る。ラベンダーの花の香りがして、うっとりとして夢心地になる。「このにおいをわたしは、ぼん

やりと記憶している」(114頁)。だが、「深町」という表札を見ても何も思い出せない。ただ、香りに包まれて和子はこう思うのだ。「いつか、だれかすばらしい人物が、わたしの前にあらわれるような気がする。その人はわたしを知っている。そしてわたしも、その人を知っているのだ」(114頁)。

この小説においては、主要な登場人物の三人がアレゴリカルな名前を持っていることはすぐに分かる。主人公は「香り」を体現するがゆえに「芳山」であり、一夫は思慮「深い」ために「深町」、吾朗は早とちりで「浅はか」なところがあるせいで「浅倉」なのだ。また、和子は「かず」という音声を「かずお」と共有している一方、「和」のつくりである「口」の文字を「吾」朗と分かち合っている。つまり、この三人は和子を通して、各自の存在の一部を交換可能なものとしているのである。それゆえに和子は一夫の身体移動と時間跳躍の超能力を身につけることができるのだし、また吾朗と一緒にトラックに轢かれそうになるのだ。

それでは、肝心の記憶については『時をかける少女』はどのような仕組みを採っているのだろうか。ラベンダーの香りの最初の経験は、記憶を作動させそうになるが、結果には至らない。この香りの記憶を見出し、謎を解くことができるのは、和子が手に入れた超能力を制御して四日前に戻ることができた時である。和子は一夫に「未来から、タイム・マシンに乗ってやってきたとでもいうの？」(86頁)と尋ねる。H.G. ウェルズのかの「タイム・マシン」は現在から未来に行く物語であったが、それとは時間を逆方向に、過去に向かって行くというのは、実はプルーストも『失われた時を求めて』の冒頭部「不眠の夜の回想」で使っているアイデアであった。一夫はもちろん超能力によってやって来たのだから、「タイム・マシン」説を否定するが、同じところで「まるでSFだ」と自己言及的な発言をするのだから、「タイム・マシン」ものの系譜という点では筒井はプルーストに連なっているのである。けれども、和子の記憶は意志的にそこに辿り着いたことによって得られる記憶であり、無意志的なものではないという意味で、マドレーヌ的な記憶の経験とは異なっている。さらに、一夫をめぐる記憶は得られるや否や、和子から消去されてしまう。終結部で和子がラベンダーの香りを頼りに、いつかどこかで「ケン・ソゴル」を再び見出すことが示唆されているが、香りの記憶が未来人による記憶の攪乱に打ち勝つことができるかどうかは不明である。物語の終わりには記憶の勝利を期待させる余韻があるが、しかし記憶の作用全体はあくまでも未来人の掌中にある。なぜなら、「ソゴル」とはおそらく、あのルネ・ドーマルの『類推の山』に登場する父なるソゴル Sogol 同様に、逆方向から読めば「ロゴス logos」であり、記憶はロゴスの支配の下にあるからだ。ロゴスを裏返したソゴルが和子の目指す究極の対象であるのだが、その「言葉」という本質からして、それはつねにすでに迂回され代理表象される宿命にある。ここで和子の欲望はこの小説の読者の欲望と同期する。なぜなら、和子の求めるロゴスとはフィクションであるこの作品がその周りを旋回し続ける、そこに決して同一化することのできない何かであるからだ。フィクションがロゴスそのものになってしまうならば、そのときフィクションはもはやフィクションではなくなってしまうだろう。『時をかける少女』が身体移動と時間跳躍という超能力に依拠しているというのは見せかけに過ぎない。この小説を読者に繰り返す読みたいと思わせるのは、言葉と論理に接近しつつ、そこに到達できずそれを迂回し続けるほかな

いフィクションの本質を見事に作品化しているからなのだ。

4. 「お時さん」 ふたたび

こうして筒井作品における記憶とプルーストの問題を追ってきたわれわれは、再び「お時さん」に戻る。『時をかける少女』と「お時さん」はタイトルこそ似ているが、前者では和子が一夫の記憶を、後者では清三がお時さんの記憶を見出そうとするのだから、主人公とその探求対象との性別が逆転している。だが、違いはそれだけではない。清三はある日ふと公園の一本道を歩いていくと森の中で居酒屋を見出すのだから、それは十分に無意識的である。筒井は和子において意志的であったものを、いくらかプルーストの主人公による体験のほうに引き寄せているのだ。

その一方で、記憶の消去を担っていたのは一夫であったのに対して、「お時さん」では記憶は保持されるが、記憶の作用による幸福な体験の反復は、居酒屋のドアに手をかけたものの、それを開けずに引き返したことにより、実現されることはない。それを決断するのは清三である。ところで、われわれ読者はここで不意に清「三」という名前が気になり始める。なぜ、「三」なのか。和子、一夫、吾朗が三人であったように、この短篇でも清三と会社の同僚、野口と相川の三人がセットである。しかも、最初に「お時さん」の店で飲んだ「おれ」は、「たちまち酔いがまわってしまっ」て何も「記憶にない」と言いながら、こうも言っていたのだ。「おそらく三杯ほどだったろうし、三千円にはならなかったろうし」、「男女三人連れが入ってきたのを機に立ち上がった」(9頁)と、執拗に「三」という数字を繰り返している。そうしてみると、「清」の「さんずい」も、液体と化した「三」に酔っているように思えて来るのではないだろうか。

なぜ「三」なのか。「三」は清三による時間の経験を構成する回数を示しているのではないだろうか。確かに、公園の中にある森の一本道を辿る経験は二回行われている。しかし、記憶という観点からすれば、より正確には、銀座の『重松』によく行っていた過去の経験が最初に森に足を踏み入れたときに繰り返されているのだから、居酒屋をめぐる経験は三回あって、二度反復されているのだ。これを最初の反復と二度目の反復と呼ぼう。すると「お時さん」については、「おれ」は最初の反復は経験するが、二度目の反復は経験されていない。また、相川と野口によれば銀座の店に彼女はいたかどうか定かではないのだから、『重松』をめぐる「おれ」の最初の反復は危ういものとなる。最初の反復によってお時さんを再び見出した時には、過去の居酒屋での体験が鮮やかに甦るわけだから、過去のお時さんと現在のお時さんを体験している。そして次にそこを訪れた(二度目の反復の)ときには、赤提灯を見てそれが『重松』であることに安堵するのだから、過去に繰り返し訪れた『重松』を再び見出しているのである。

ということは、この記憶の体験には捩じれがあるということになる。最初に森に踏み込んだ時、つまりは二度目の居酒屋体験なのであるが、そのときにはそこは『重松』に似せた別の店であったのであり、お時さんだけが過去と現在の反復を保証する要素であった。しかし、野口と相川の記憶によれば、お時さんという女性がかつて『重松』にいたかどうか

かは定かではなく、三度目の体験では、今度は反復されるのはそこが過去の『重松』であることなのである。そして、お時さんに会うことは繰り返されない。

この構造は実は、プルーストが無意志的記憶の体験において出現する「超時間的存在」とはまた別の、『失われた時を求めて』における芸術作品をめぐる記憶の経験と相同的である。プルーストはマネの《オランピア》について、かつて極めつきの前衛とみなされていた作品の中に伝統が一瞬閃くことを「古典」的作品の本質であるとし、こうしてすぐれた芸術作品は無意志的記憶の経験をいつでも体験させてくれる装置として機能すると考えていた。とはいえ、本稿の筆者によれば、これは『失われた時を求めて』が提示する「時間のパースペクティヴ」の一つの側面に過ぎない。なぜなら、マネの前衛性はアングルの保守性との対比において、対立項からなる一組として把握されていたのであるが、1860年代にスキャンダルを巻き起こした《オランピア》の前衛性の中に、1900年代に伝統的要素が透けて見えるようになるという点だけにとどまっていたのは、プルーストが仕掛けた時間の作用の半分しか見ていないことになるからだ。実際には、美術アカデミーの最も規範的な画家として、保守的とみなされていたアングルが1910年代から本格的に、キュビズムの画家たちによる再評価と連動して、かつての前衛性を取り戻すのである。つまり、最初に甦ったのはマネの伝統としての記憶なのだが、マネと対比的に組み合わせられていたアングルの前衛としての記憶が、その次に掘り起こされるのである。この三層からなる時間構造をめぐる記憶であるという点において、「お時さん」は『失われた時を求めて』と相同的なのであり、筒井康隆はその短篇の驚異的な短さの中で、プルーストが提示する芸術作品をめぐる記憶の経験を見事に提示しているのである。したがって、お時さんが時間のアレゴリーであるのは言うまでもないが、しかしそれ以上にこの短篇における時間構造は、「三」という数字のアレゴリーである清三の名前によって示されているのだ。

おわりに 「創作の極意と掟」としての「まつ」、そして「さん」

かくして、筒井は『時をかける少女』から「お時さん」へとプルースト的転回を遂げたと言える。ただし、長篇ではなく短篇で同じ記憶の経験をもたらすことができるという技を見せつけながらであるから、転回は批判的に遂行されたわけだ。『時をかける少女』において探求されていたのは「ロゴス」の周辺を旋回する「フィクション」であったが、「お時さん」で焦点を合わせられるのは「時間」である。それはおそらく、時間こそが言語を宙吊りにする横断線であるからだろう。そして、『時をかける少女』と「お時さん」をつなぐのは、「松」である。前者において、和子が初めて自分が一日過去に遡ったことを知るのは「小松先生」(30頁)の数学の授業からだ。また、四日前の学校に戻ったときにも、クラスメートの神谷真理子(「神」と「真理」を司る「ロゴス」の化身!)から前の授業中に突然姿を消したことについて質問攻めにあうが、ちょうど「小松先生」(78頁)が教室に入って来ることによって謎解きは中断されるのだ。「時をかける少女」とは、したがって小「松」先生にまつわる「時×少女」という数式なのである。その一方で、「お時さん」の居酒屋が『重松』という名前であり、そこが記憶の舞台であることは言うまでもない。「松」

を含む「小松」と「重松」とが二つの作品をつないでおり、「松」が筒井の「創作の極意と掟」を貫く横断線となっている。それは「松」が「待つ」であるからだろう。和子は一夫の再来を「待つ」のであり、清三はお時さんの姿を再び垣間見るのを「待つ」のだ。したがって、「まつ」は人物であり、場所であり、数式であり、フィクションであり、時間の作用そのものである。小松と重松の間で宙吊りになること。そして、和子と一夫が「かず」という音声を共有していたように、「お時さん」には「さん」、すなわち「三」という数字の読みが含まれている。つまり、「一」から「三」への変化、あるいは「吾朗」に含まれた「五」と「一」との間にある「三」への転向、それが意識的なものにせよ無意識的なものにせよ、筒井康隆が書きつけてしまった、小説というフィクションが「時」の作用としてもたらず横断線の効果なのであり、その効果こそが『時をかける少女』と「お時さん」とをつなぐ、「失われた『時をかける少女』を求めて」なのである。

21世紀初頭の今日、時間の経験は確かに「失われた時を求めて」を求めて」と呼ばれるべきものになっているのだが、プルーストの『失われた時を求めて』はそのマネとアングルをめぐる芸術作品の記憶の効果によって、そして筒井康隆は「失われた『時をかける少女』を求めて」にほかならない「お時さん」の効果によって、依然として今日の読者にリアリティのある時間の経験をもたらすことができるのである。そうだとすればあなたは、いまずぐ筒井康隆とプルーストの頁を開いて、記憶の「はじまりのはじまり」へと、躊躇なく飛び込んで構わないのだ！

参考文献

筒井康隆『時をかける少女』、角川文庫、1976.

筒井康隆「ホルモン」、『農協 月へ行く』、角川文庫、1979.

筒井康隆『ダンシング・ヴァニティ』、新潮文庫、2008.

筒井康隆『創作の極意と掟』、講談社文庫、2017.

筒井康隆「お時さん」、『新潮』、2021年5月号、7-12頁.

千葉雅也「失われた時を求めて」を求めて、『中央公論』、2021年5月号

(<https://chuokoron.jp/culture/117222.html>)

拙論「プルーストにおける象徴派の光景—ギュスターヴ・モローをめぐる科学・テキスト・美術館—」、『カルチュラル』第2巻第1号(2007)、明治学院大学教養教育センター、2008年3月、p.109-121.

拙著『プルースト、美術批評と横断線』、左右社、2013.

拙論「渚にまつわるエトセトラ—あるいはスピッツと真心ブラザーズが一九九〇年代半ばにポップスとロックの「波打ち際」にもたらしたものは何か」、『総合文化研究』、第22号、特集「響き」、東京外国語大学総合文化研究所、2019年2月15日、p.28-43.

(http://www.tufs.ac.jp/common/fs/ics/journals/2018ics22/10.arahara_essay.pdf)

拙論『『失われた時を求めて』におけるエドゥアール・マネについて、あるいはマルセル・ブルーストと前衛／古典の問題』、『総合文化研究』、第22号、特集「響き」、東京外国語大学総合文化研究所、2019年2月15日、p.153-155.

(http://www.tufs.ac.jp/common/fs/ics/journals/2018ics22/24.arahara_hokoku.pdf)

拙論「ブルーストにおけるアングルーマネからマン・レイへ」(口頭発表)、日仏国際シンポジウム「ブルースト文学と諸芸術」、日仏会館、2021年5月16日

Article

フォルトゥナート・デペーロのニューヨーク滞在記に おける身体の表象

小久保真理江

絵画、彫刻、イラスト、詩、デザイン（舞台美術・服飾・広告・家具・玩具・書籍）など幅広い領域で活躍した未来派の芸術家として知られるフォルトゥナート・デペーロ（1892-1960）は、その生涯において二度アメリカ合衆国に滞在した。本論文は、1928年から1930年にかけての一度目のニューヨーク滞在についてデペーロが書いた文章を分析する。デペーロのニューヨーク滞在記には身体に関する記述が多く含まれており、その身体描写は未来派の一般的なイメージに合致しない部分も多い。この点に着目し、本論文では、まずデペーロのアメリカ滞在経験や滞在記の出版、滞在記に関する先行研究について概説した上で、デペーロのニューヨーク滞在記のなかの身体に関する記述を取り上げ分析する。

1. アメリカ滞在中のデペーロの生活

1928年9月、デペーロはジェノヴァの港から妻のロゼッタとともに大西洋横断船アウグストゥスに乗船し、翌月10月に初めてアメリカの地を踏んだ。その後1930年の10月まで2年間ほどニューヨーク市に滞在することになる。アメリカで自らの作品を展示・販売し、芸術家・デザイナーとして成功する計画を立てていたデペーロは、絵画やイラスト、タペストリー、クッションなど、自らの多数の作品を積荷に載せ、前年に出版したばかりの自身の「ボルト綴じ本」¹を手に携え、アメリカへと渡った。しかし、実際にはアメリカで作品が期待していたほど売れず、デザイン案も採用されないことが多かった。

デペーロの一度目のアメリカ滞在は未来派の指導者マリネッティやデペーロ自身によってアメリカでの成功体験として語られることも多かったが、先行研究では実際のデペーロの経験が「成功」とは呼びがたいものであったことが指摘されている（Bedarida, “I” 331; Berghaus 18-19）²。デペーロがアメリカで成功を収めることができなかつた原因としては、

1 デペーロが自身の活動や作品についてまとめた本。『未来主義者デペーロ (Depero Futurista)』というタイトルで、1927年に出版された。ボルトとナットで製本されたため、「ボルト綴じ本」(libro imbullonato)とも呼ばれている。

2 ただし、デペーロのアメリカでの経験を「成功」と捉えるかどうかについては研究者による見解の差異も見られる。Scudieroは、アメリカでのデペーロの展覧会について新聞の批評で高評価を受けていたことを強調し、商業面というよりは批評面での成功であったと述べている（“Depero & New York” 62）。また、デペーロがその後ニューヨークで広告の仕事や作品販売で安定的な収入を得られるようになったとScudieroは述べている（72）。Belli監修のカタログではデペーロのアメリカでの活動について、小規模の依頼による仕事が多く、「限られた経済的成功」であったと述べられている（151）。Bedaridaはデペーロの経験を「成功からはほど遠い」と述べ、先行研究における「デペーロのアメリカ成功神話」を批判している（“Bombs” 1, 19, 32, 33）。



1929年10月に大恐慌が始まったことに加え、デペーロが英語をほとんど話せなかったことや、イタリア政府と現地のイタリア人コミュニティーの支援が期待していたほど受けられなかったこと、さらにはアメリカでの未来派の人気の低かったことなどが挙げられている (Bedarida, "I" 331; Bedarida, "Bombs" 18)。

ニューヨーク到着後デペーロは、アメリカ在住の旧友チーロ・ルッキの協力を得て、マンハッタンのチェルシー地区23番通りに位置するニュー・トランジット・ホテルの複数の部屋を借り、住居として使うとともに、「Futurist House (未来派の家)」というアトリエ・展示・販売スペースを作った。1928年12月15日から翌年の1月8日までここでアメリカ初の個展を開いている。これらの部屋はニュー・トランジット・カンパニーとの2年契約で借りられており、家賃150ドルと作品の売り上げの20%をトランジット・カンパニー側のパートナーに払うという契約であった (Bedarida, "I" 330; Bedarida, "Bombs" 3; Belli 150)。しかし、この契約は1929年4月に打ち切りになり、デペーロはこの「未来派の家」を閉じることとなった (Bedarida, "I" 331; Bedarida, "Bombs" 4; Belli 150)。

「未来派の家」での個展開催の後、デペーロはより本格的な個展をアートギャラリーで開いたが、売り上げはわずかであった (Bedarida, "I" 331; Bedarida, "Bombs" 4)³。その後は収入を得るため、雑誌の表紙やイラスト、広告デザインの仕事に積極的に取り組んだ。採用に至らなかった案も多いが、採用に至った仕事としては、『ヴァニティ・フェア (Vanity Fair)』や『ムーヴィー・メイカーズ (Movie Makers)』などの雑誌の表紙、アメリカン・リード・ペンシル社 (American Lead Pencil Company) の鉛筆の広告デザインなどの仕事がよく知られている⁴。

また、デペーロは、ローマで交流のあったロシア人ダンサー・振付家のレオニード・マシーン⁵とニューヨークで再会し、マシーンの紹介でロキシー・シアターの芸術監督 (Leon Leonidov) とつながりを得て、舞台美術や衣装の仕事にも取り組んだ。実現されたものとしては1929年4月のロキシー・シアターのパレードの衣装や1929年6月の『アメリカン・スケッチ (American Sketches)』⁶の舞台装置と衣装の仕事がある。実現に至らなかったものとしては、『新しいバベル (The New Babel)』の舞台美術案⁷が有名である。その他に、アメリカ渡航前に着想した『ペン先と鉛筆 (Pennini e matite)』や『動くランプ (Motolampade)』

3 Guarino Gallery で1929年1月8日から1929年2月9日まで個展を開催した。デペーロはその後、ニューヨーク滞在中に複数の展示会で作品を展示している。デペーロのニューヨーク滞在中のその他の展示会については、Belli のカタログで情報を確認することができる (184-185)。デペーロはこうした展示のほか、食事会に人々を招いて作品を宣伝・販売することを行った。大恐慌と禁酒法のさなか、妻ロゼッタの手作りのイタリア料理や自身の自家製ワインをふるまうて人を集め作品を売った経験は滞在記のなかの「ロゼッタのラヴィオリ (I ravioli di Rosetta)」でコミカルに語られている (Depero, *Un futurista* 90-92)。

4 『ヴァニティ・フェア』1930年7月号と1931年3月号、『ムーヴィー・メイカーズ』1929年12月号。その他に、デペーロは百貨店メイシーズの社員向け雑誌『スパークス (Sparks)』の表紙なども手がけている。デペーロは、表紙案や広告デザイン案を作成する際、アメリカ渡航以前に手掛けた舞台美術や広告の案を部分的に再利用・アレンジすることが多かったと指摘されている (Scudiero, "Depero & New York" 72-74)。

5 デペーロは1916年にローマでバレエ・リュスのディアギレフとマシーンに出会った。デペーロは、ディアギレフからの依頼を受けて『ナイチンゲールの歌』の舞台装置と衣装のデザインに取り組んだ。『ナイチンゲールの歌』はローマで1917年に上演される予定であったが、上演は実現しなかった。その後『ナイチンゲールの歌』はデペーロではなくマティスのデザインによる舞台装置と衣装で1920年にパリで上演された。この経緯に関しては、Passamani が詳しく論じている (87-97)。

6 『アメリカン・スケッチ』は百貨店ワナメーカーのホールで上演された。

7 《摩天楼とトンネル (Grattacieli e tunnel)》(1930年)、《『ニュー・バベル』の動く「造形舞台装置」のデザイン ("The New Babel" (Scenario plastico mobile))》(1930年)。

の舞台案にも再び取り組んだが、どちらも上演されることはなかった (Berghaus 17-18)。また、デペーロのニューヨーク滞在記のなかでは、『黒人の王 (The Black King)』という作品の舞台美術と衣装の仕事に取り組んだものの、作品は実現しなかったというエピソードも語られている (*Un futurista* 176-178)。

こうした広告や舞台の仕事に加え、デペーロはニューヨークのレストラン、エンリコ・アンド・パリエーリ (Enrico and Paglieri) やズッカ (Zucca) の内装デザインの仕事にも携わった。エンリコ・アンド・パリエーリは、その後ロックフェラーセンター建設のために解体され、ズッカの内装は火事で焼失してしまったが (Scudiero, *Depero: l'uomo* 464-468)、当時のデペーロによる内装の様子は写真で部分的に見ることができる (Scudiero, *Depero: l'uomo* 461, 465)。

二年間のニューヨーク滞在はその後のデペーロの活動に大きな影響を与えた重要な経験であったことが先行研究では指摘されている (Salaris 220; Scudiero, “Depero & New York” 76)。未来派の広告に関するマニフェスト「未来派と広告芸術 (Il futurismo e l'arte pubblicitaria)」は、デペーロがニューヨークでさまざまな広告や看板に刺激を受けながら、さまざまな広告の仕事に取り組むなかで着想され、帰国後に発表されたものである (Salaris 218)。また、ニューヨーク滞在中のみならずイタリア帰国後のデペーロの作品にもニューヨークをモチーフにしたものが多くある⁸。ニューヨーク滞在中がデペーロにもたらした変化について Bedarida は以下の三点を挙げている。一点目は、近代的都市に対して否定的感情を抱くようになったこと、二点目は近代的都市生活においては絵画の力が弱いと認識したこと、三点目は、大都市で生き残るために広告・マスメディア・大衆娯楽の仕事を積極的に行うようになったことである (“I” 334)。

デペーロの二度目のアメリカ滞在は、第二次世界大戦後の1947年10月から1949年4月までである⁹。第二次世界大戦後、ファシズム政権との協力関係について批判を受けていたデペーロは、アメリカでの再出発を願って再びニューヨークの地を踏んだが、二度目のアメリカ滞在中の暮らしは一度目よりもさらに厳しいものとなった。最初は友人の鉄製家具会社の工場なかに住まわせてもらうが、そこに滞在できるのは夜から朝までだけで、日中は外にでなければならなかった (Bedarida, “Bombs” 17; Ruele 16)。ブクスス (Buxus) という木の代替素材を使った家具のビジネスを始めようとしていたが、計画はうまくいかなかった (Bedarida, “Bombs” 18; Ruele 17-20)。その後、妻ロゼッタが遅れてアメリカに渡ってきた1948年の6月からは、コネチカット州のニューミルフォードに移り住み、裕福な友人夫婦の別荘で妻とともに暮らした (Bedarida, “Bombs” 18; Ruele 21)。期待していたような成果をアメリカで得ることのできなかったデペーロは1949年4月にイタリアに帰国し、故郷ロヴェレートで残りの生涯を過ごした。

2. デペーロのニューヨーク滞在記

8 大都市ニューヨークの風景がモチーフになっているイタリア帰国後のデペーロの作品については、Scudiero の “Depero & New York” (78, 80) を参照。

9 デペーロの二度目のアメリカ滞在についての情報は Ruele の *Depero: Lettere inedite dagli USA e arazzi della collezione ITAS* に詳しくまとめられている。この本はデペーロが二度目のアメリカ滞在中に友人の Guglielmo Macconi に宛てて書いた手紙とそれに関する解説、デペーロのタペストリー作品の写真を収録したものである。

一度目のニューヨーク滞在中の経験についてデペーロは多くの文章を書いた。それらの文章の一部は帰国後に新聞や雑誌などに発表されている¹⁰。また、デペーロは帰国後1930年から1933年にかけての時期、自らのニューヨーク滞在に関する文章や自由語詩、イラストなどの作品をまとめた本を出版することを計画し、そのための作業を進めていた。この『New York. Film vissuto (ニューヨーク——生きられた映画)』と題された本は、二枚のレコードとともに販売される予定で¹¹、画期的な「音声付き (sonoro)」の本として宣伝されたが、結局、出版の実現には至らなかった。実現されなかった理由は明確には分かっていないが、先行研究では、費用が高すぎるプロジェクトであったことや、購入予約者が少なかったこと、資金が十分になかったことなどが理由として推測されている (Formiga 126; Meda 83-84; Salaris 222; Scudiero, "Depero & New York" 76)¹²。

その後、1940年にデペーロは自らの芸術と人生について語る本『Fortunato Depero nelle opere e nella vita (デペーロ、作品と人生)』を出版し、そのなかに、ニューヨークについての文章も収録した。このようにさまざまな媒体に発表されたデペーロのニューヨーク滞在記は、未発表の原稿と合わせて、デペーロの死後1990年に『Un futurista a New York (ニューヨークの未来主義者)』という書籍としてまとめられ出版された。

デペーロのニューヨーク滞在記には肯定的な感覚・感情とともに、否定的な感覚・感情の記述が多く見られることが先行研究では指摘されている (Bedarida; Chiesa; Marini; Meda; Salaris)。また、そのような否定的な感覚・感情が近代性賛美という未来派の典型的なイメージに合致しないことも指摘されている。Salarisはデペーロのニューヨーク滞在記の解説文のなかで以下のように述べている。

未来派が常に夢見てきた増殖的で躍動的で同時的な生活にデペーロはこのニューヨークという都市で出会う。しかし、デペーロは近代化の否定的側面も目にする。それは、画一化や、アイデンティティの喪失、出世主義、ヨーロッパの都市にはまだ押し寄せていない自動車のカオスなどである。¹³ (221)

Martiniはデペーロのニューヨークに対するアンビバレントな態度に言及した上で、次のように述べている。

デペーロはモダンなメトロポリスの壮大さやダイナミズムを賞賛している。しかし、その一方で、散文でも視覚芸術でも、デペーロはニューヨークという都市を陰鬱で抑圧的・

10 雑誌「Numero unico futurista Campari (カンパリ未来派特別号)」(1931年)、新聞「La Sera」(1931年7月～1932年12月)、週刊誌「L'Illustrazione italiana」、月刊紙「Il Secolo XX」などにニューヨークに関する文章を発表した。ニューヨーク滞在に関する文章の初出について詳しくは『Un futurista a New York』のなかのSalaris (222)の解説やBedarida ("I" 336-337; "Bombs" 27-28)の論考で確認できる。

11 四つの自由語作品 *Cocktail al 17° piano, Campana a festa Jacobson, Subway, Broadway* の朗読の録音が予定されていたと思われる (Formiga 118)。

12 *New York. Film vissuto* の内容についての詳しい情報は、Chiesa、Meda、Formigaの文献で確認することができる。デペーロはその後1934年にはニューヨークについての本の出版を『ニューヨーク ニューバベル (New York - Nuova Babele)』という新たな題名で宣伝しているが、やはり出版の実現には至らなかった。

13 原文：proprio in questa città Depero incontra quel tipo di vita moltiplicata, dinamica e simultanea, che i futuristi hanno sempre sognato. Ora, però, della modernizzazione egli vede anche gli aspetti negativi, la standardizzazione, la perdita di identità, l'arrivismo e perfino il caos automobilistico, che non invade ancora le città europee

疎外的な環境として描いており、未来派の近代都市賛美のイデオロギーに逆らっている。こうした態度は、同時代のモダンな芸術家や作家にもよく見られた態度である。¹⁴ (59)

ニューヨーク滞在記におけるデペーロの近代的都市生活についての否定的な記述は、イタリア未来派の芸術家としては珍しいものであるが、ニューヨークを描いた数多くの同時代の作家や芸術家のなかにおいて捉えれば、珍しいものではなかったと言える。

先行研究では、デペーロのニューヨークに関する作品のなかには身体に対する強い関心が見られることも指摘されている (Martini 60; Scudiero “Depero & New York” 76)。Martini は、ニューヨークを題材としたデペーロの文章や視覚芸術作品のなかには都市の感覚環境や自身の身体経験の描写が多いことに注目し、そうした描写は「いかに都市のモダニティが都市住民の感覚を攻撃しており、都市住民の心理だけでなく身体にも強い衝撃と影響を与えているかを示している¹⁵」と述べている (55)。さらに Martini は、ゲオルク・ジンメル論考「大都市と精神生活」(1903年)に言及し、大都市における神経的刺激的強化や、親密で情緒的な関係性の減少などを指摘したジンメルの論考とデペーロのニューヨーク表象は類似していると述べている (70-71)。

本論文はこうした先行研究での指摘をふまえた上で、デペーロのニューヨーク滞在記における身体の表象をより詳細に分析する。

3. デペーロのニューヨーク滞在記における身体の描写

ニューヨークのさまざまな場所のなかでも、電光と群衆であふれかえるブロードウェイを歩く体験は、デペーロにとりわけ大きな衝撃を与えた。

「ブロードウェイ」と題された文章の冒頭で、デペーロはまずブロードウェイの電光に注目し、多様な色や形の電飾文字がダイナミックに動き回り、光を反射させる様子を細かに生き生きと描写している。その描写の後に、ブロードウェイを歩く群衆の身体と自らの身体感覚について記している。

赤・緑・黄色の文字、金の文字や火の文字が現れては消える。上の方から降りそそぎ、真ん中のあたり、名前やシンボルのあたりで転がる。建物の正面や枠、鉄格子の骨組み、人が集まる建物の入り口に沿って逃げていく。地面の上、大気、店のショウウィンドウ、雲のなかを走っていく。

[中略]

波打つ群衆は、密集し、息苦しく、急ぎ立てるように進む。目のなかの帽子、たくさんの目のなかのたくさんの帽子。足の上の足。たくさんの足の上のたくさんの足。自分で

14 原文：while he celebrates the grandiosity and dynamism of the modern metropolis, both in his narratives and his visual art, he challenges the celebratory Futurist ideology by depicting, instead, the city as gloomy and oppressive, as an alienating environment: an attitude prevalent at that time among modern artists and writers

15 原文：shows how the city's modernity impacts not only the psyche but also the body of the city dwellers, attacking their senses

動かなくても、たくさんの脚や肘がわたしを押し前に進ませる。¹⁶ (*Un futurista* 40-41)

引用の前半部分では、夜の街をエネルギーに駆け回る生き物であるかのように電飾文字が描写されており、文字の多様でダイナミックな動きが強調されている。文字の色については、さまざまな色の形容詞の羅列でその多色性が強調されているだけでなく、「金の (d'oro)」「火の (di fuoco)」といった言葉によって単なる色を超えた特別な輝きが表現されている。「火の (di fuoco)」という言葉は、文字に有機的で力強いイメージも与えている。こうした電飾文字の描写は、電光やダイナミズムを賛美した未来派らしい描写だと言えるだろう。

一方、引用の後半部分では、ブロードウェイを歩く多くの人々の身体が、目、足、肘などに断片化され、他者の身体パーツと重なり合うかのように描かれている。前を歩く人々の帽子が人々の瞳に映る様子が、「たくさんの目のなかのたくさんの帽子」という表現で示されている。さらに、「息苦しい (affannato)」という身体的・精神的苦痛を表す言葉で「群衆 (folla)」が形容されている。また、「自分で動かなくても、たくさんの脚や肘がわたしを押し前に進ませる」という箇所では、自らの意思によってではなく、群衆によって自分の身体が動かされているという感覚が表現されている。ここで描かれる人間の身体の描写は、前半の街を縦横無尽に走り回る多様な電光の文字の描写とは対照的に、閉塞感や画一性を喚起する。

デペーロはニューヨークに渡航する以前は群衆というモチーフにさほど関心を寄せていなかったが、ニューヨーク渡航後からは、ニューヨーク滞在記の文章を含め、群衆をモチーフとする美術作品や詩作品・散文作品を多く手がけている (Bedarida, "I" 333; Bedarida, "Bombs" 11)。Bedarida は、デペーロの作品における群衆について、「愛国的な声と意志」で団結した群衆ではなく、「都市の重厚な幾何構造によってばらばらにされ方向を見失っている群衆」であると述べている (Bedarida, "I" 333; Bedarida, "Bombs" 11)。ここで Bedarida が言う「ばらばらにされた (fragmented)」という言葉は、大都市の群衆を構成する人々が互いに切り離されている状態を指していると考えられる。たしかに、デペーロの作品における群衆は団結した群衆ではない。上記の「ブロードウェイ」からの引用箇所では、群衆を成す人々の身体が重なり合い結合しているようなイメージが浮かび上がるが、それは人々の主体的な意思による団結ではなく、やむをえず重なり合っている状態である。

さらに、上記の引用箇所では、群衆のなかの一人ひとりの身体が小さな身体パーツに分割されているということも指摘できる。ここでの群衆の身体は、一人ひとりの身体的統一性と個別性をもった人間の身体の集合としてではなく、「目」や「足」や「肘」などの無数の身体パーツの集合として描かれている¹⁷。このような描写は、混雑・密集の状態を強

16 原文：Rosse, verdi, gialle, d'oro e di fuoco; che appaiono e scompaiono; che piovono dall'alto o che rotolano attorno a un centro, un nome o un simbolo; che fuggono lungo una facciata, una cornice, un traliccio metallico o un'entrata di locale pubblico; per terra, per aria, nelle vetrine e nelle nuvole. [...] Folla ondeggiante, incalzante, compatta e affannata. Un cappello nell'occhio, cento cappelli negli occhi. Un piede sul piede, cento sui piedi. Gambe e gomiti che mi pigiano e mi portano senza che io muova.

17 ニューヨークの群衆の断片化された身体のイメージはデペーロの散文だけではなく、自由語のタブロー (tavola parolibera) の作品にも登場する。たとえばニューヨークの地下鉄を主題とした《サブウェイ (Subway)》でも数多くの目や、腿、手、頭、ふくらはぎなどの身体パーツを表す名詞がそれぞれの動きを表す動詞とともに並べられている。

調的に表現しているだけでなく、多くの人間に囲まれていながら匿名的で孤独であるという大都市の群衆の状態を表現しているようにも思われる。

このあとデペーロは、パラマウント劇場の前を通ったときの感覚について以下のように語っている。

パラマウント劇場、四角い山¹⁸。ビルのなかには垂直電車が通っており、雲、おとぎ話、オフィスへと、油で滑るように上っていく。〔中略〕鼻はさまざまな匂いで膨らみ、目は光で膨らみ、耳はさまざまな音で膨らむ。究極に膨れ上がり宙に上がっていき、空気と穏やかさを少し吸い込みたいという願望。めまい、息苦しさ、混乱を感じる。¹⁹ (41)

ここではブロードウェイにあふれる刺激が嗅覚・視覚・聴覚を通して自身の身体を膨れ上がらせるイメージが表現されている。大都市の繁華街の電光や騒音や匂いは未来派の芸術家にとって本来好ましいもののはずだが、ここではこうした刺激に圧倒される感覚、そこから離れて穏やかで静かな場所に行きたいという願望が表現されている。さらに、大都市の繁華街の視覚的・聴覚的・嗅覚的・刺激に対する身体の反応については、「息苦しさ (soffocazione)」という身体的・精神的苦痛を表す否定的な言葉が使われている。

このあと、デペーロは近くで人が銃で撃たれた後の現場を目撃し、群衆を離れて家の方へと向かうが、そのときの感覚は以下のように描写されている。

もう耐えられない。たくさんの店がわたしの顔に襲いかかりつづける。摩天楼が頭に重くのしかかりつづける。言葉—電光がわたしの目をくらませつづける。さまざまな言語の強風が荒れ狂う。船尾にはロシア語、船首には中国語、鼓膜にはドイツ語、顔には日本語、口にはイタリア語の強風が荒れ狂う。互いを刈り倒す無数の脚の氾濫。びっしりと並んで進む自動車の群れ、統制された輝きの身震い。²⁰ (42)

18 先行研究で指摘されているように、デペーロは摩天楼を「山」にたとえることが多い (Chiesa 10; Martini 62)。たとえば「メトロポリスのラバ (Il mulo metropolitano)」では摩天楼をドロミテ山脈にたとえている。これについて Chiesa は「デペーロはよく摩天楼を故郷のドロミテ・アルプスにたとえる。そして典型的な都市生活のイメージから離れたシュールリアルでファンタスティックなトーンで摩天楼を描写している (Depero often compares skyscrapers to the Dolomite Alps, where he had grown up, and describes them in tones that move away from a standardized image of city life toward a surreal and fantastic zoology)」(10)と述べている。Martini は、デペーロがニューヨークの摩天楼をドロミテ山脈や鐘楼にたとえて描写していることに注目し、デペーロは「イタリアの空間のレンズを通してニューヨークを見ている (Depero reads New York through a lens of Italian spaces)」(62)と述べている。

19 原文：Il teatro Paramount, montagna squadrata, nell'interno è attraversato da treni verticali che salgono oleati alle nuvole, nelle favole, agli uffici. [...] Il naso è gonfio di odori, gli occhi sono gonfi di luce, le orecchie sono gonfie di rumori: desiderio di stragonfiarsi e di salire nello spazio per respirare un solo filo d'aria e di quiete. Senso di capogiro, di soffocazione e di stordimento.

20 原文：Non ne posso più. Ancora negozi che mi si avventano alla faccia, ancora grattacieli che mi pesano sulla testa, ancora parole-luci che mi accecano. La burrasca delle lingue continua ad imperversare: russo a poppa, cinese a prua, tedesco nei timpani, giapponese sul viso e italiano in bocca. Fiumana di gambe che si falciano fra loro, mandrie di auto che procedono serrate, con brividi di splendori disciplinati.

ここでも大都市の店や摩天楼、光、さまざまな言語の音²¹に圧倒される様子が顔や頭や目などの身体の感覚の表現を通して描かれ、「もう耐えられない (non ne posso più)」という明かに否定的な表現が使われている。Chiesaはこの箇所での多言語環境の描写について「デペーロはコスモポリタンなサウンドスケープにさらされている²²」(9)と述べている。また同箇所についてMartiniは、「近代の都市の文化的・物質的発達が、都市環境の経験や表象にどのような影響を与えているか²³」(68)をデペーロは示していると述べている。Bedaridaはこの箇所について以下のように論じている。「このような発言の内容はニューヨークの住民にとっては普通だが、未来派の口から発せられると、敗北宣言になる。デペーロにとってこの現実を受け入れるのが難しいものであった。なぜなら彼は自らのユートピア的理想が具現化したものとしてニューヨークを捉えていたからである²⁴」(“Bombs” 11)

こうした先行研究の指摘に加え、この箇所では「嵐」や「船」が比喩として使われていることも注目に値する。船に乗った自身の身体に多言語の嵐が襲いかかるという比喩表現を使うことによって、単なる聴覚の刺激のみならず、身体や内面が激しく揺さぶられている感覚が表現されている。また、「店」や「摩天楼」は視覚的な刺激であるはずだが、やはりここでも「襲いかかる」や「重くのしかかる」のような圧覚に関わる言葉が使われている。これら「襲いかかる」「重くのしかかる」という表現や、嵐にみまわれた船の比喩表現、そして最後の群衆の無数の脚が「互いを刈り倒す」という表現は、どれも平衡感覚の喪失を喚起する。さらに群衆の身体は「無数の脚の氾濫」と表現されており、ここでもやはり人間の身体が断片化され、他者の身体と重なり合うイメージが見られる。

断片化され個別性を失った群衆の身体イメージはニューヨーク滞在記の他の章でも何度も現れる。たとえば、ニューヨークの有名百貨店メイシーズのなかでみた光景についてデペーロは以下のように記している。

万華鏡のような群衆

物、布。頭、頭、頭。足、足、足。手、手、手。帽子、小物、人形、レース、おもちゃ、銀製品、絨毯、レース、絹、ガラス製品。全てがごちゃごちゃに混ざってうごめき、カオスのなかで色と光が眩しく光る。カオスによって、視界が奪われ、ひとつの細部に目を留めることができない。²⁵ (*Un futurista* 66)

21 自由語のタブロー (tavola parolibera) の作品である《ニューヨークでの精神状態 (Stato d'animo a New York)》においても、ニューヨークの街中の多言語の音が身体に強い刺激を与え、身体を圧倒している様子が描かれている。この作品では人間の顔が描かれており、耳のそばに「cinese, russo, francese, inglese, greco, tedesco (中国語・ロシア語・フランス語・ギリシア語・ドイツ語)」という言葉が書かれている。

22 原文: he is exposed to the cosmopolitan soundscape

23 原文: how the cultural and material development of modern cities contributed to the way the urban environment was experienced and represented

24 原文: Although similar statements would sound normal to any New Yorker, when it is pronounced by a Futurist it becomes a declaration of defeat. For Depero, this reality was all the harder to accept precisely because he identified New York as the manifestation of his Utopian ideals.

25 原文: Folla caleidoscopica: oggetti, tessuti; teste, teste, teste; piedi, piedi, piedi; mani, mani, mani; cappelli, chincaglierie, bambole, pizzi, giocattoli, argenterie, tappeti, trine, sete, vetrerie; il tutto brulica misto e fuso, abbagliante di colore e di luce in un caos che toglie la vista e la possibilità di fermarsi su di un singolo dettaglio.

ニューヨーク滞在記のなかでデペーロは名詞の羅列のテクニックを頻繁に使っており、上記の記述のなかにも名詞の羅列のテクニックが見られる。こうした羅列のテクニックについて、Meda は以下のように述べている。

積み重ねのテクニックによって、デペーロは、グラフィックの面でもリズムの面でも、巨大都市が引き起こす感覚の積み重なりを表現している。そして、テキストに強迫観念のような効果を与え、読者の感情の緊張を増大させている。さらに群衆のなかで息を切らしている個人の苦しさを、文章の細分を通して再現している。²⁶ (85-86)

上記の指摘に加え、この箇所では人間の身体パーツと商品が並列的に羅列されていることも注目に値する。「ブロードウェイ」における群衆の描写では、人間の身体パーツ同士が混ざり合うイメージが提示されていたのに対し、この箇所では断片化された人間の身体が他者の身体部分のみならず百貨店の膨大で多様な商品と混ざり合うイメージが提示されている。百貨店に集まる人間の多さと商品の数の多さに圧倒される感覚に加え、商品と人間の身体の境界線が曖昧になっていく感覚、人間が膨大な商品のなかに飲み込まれていくような感覚も喚起される。

さらに、デペーロは同じテキストのなかで、デパートのエスカレーターに乗って移動する人々の姿を、以下のように描写している。

階段に貼り付けられ釘を打たれたマネキンの集団のように大勢の人間が静止して上にあがっていくのを見るのは滑稽だ。静かな回転式階段によって群衆が上にあがっていくのを見るのは面白い。²⁷ (*Un futurista* 65)

ここでは、「マネキン」という比喻や、「張り付けられた」や「釘で打ち付けられた」という表現によって、動きや自由や生命感が失われている人間の身体のイメージが浮かび上がる。デパートの客である人間がマネキンのように見えるこの状況をデペーロは「滑稽」「面白い」と表現しており、否定的な評価を下しているわけではない。しかし、この滑稽さの描写は、エスカレーターという近代的設備によって、未来派の理想とする動きやエネルギーを人間の身体が逆に失っている側面もあるという皮肉な状況を感覚的に捉えているようにも思われる。

「67番通りのシャンパン」では、群衆の身体が以下のように記述されている。

苦しみを抱えてさまよう魂と生きた服の大群が何層にも重なり進んでいく。列になって歩き、交差し、現代のアポカリプスの螺旋を通過して移動する。民衆の光と、匿名の影の

26 原文：Attraverso la tecnica dell'accumulazione, l'autore restituisce, a un livello sia grafico sia ritmico, l'affastellamento di sensazioni suscitate dalla megalopoli e cerca di conferire al testo un esito ossessivo, con cui accrescere la tensione emotiva del lettore, ed emulare, mediante la segmentazione del periodo, l'affanno dell'individuo ansimante nella folla.

27 原文：È molto comico il veder salire la folla di persone, ferma come una massa di manichini incollati ed avviati ai gradini; è divertente vederla portare in alto dalle silenziose scalinate girevoli.

民衆。²⁸ (*Un futurista* 81)

ここでは、群衆が「魂」と「服」の集合体としてとらえられており、身体性を欠いた群衆のイメージが提示されている。また、群衆が歩く都市は、「アポカリプス (apocalisse)」という世界の破壊や終末の意味を持つ言葉で示されている。この箇所の前には色とりどりの電光の描写があるため、「民衆の光」という表現はそれらの電光を指しているとも解釈できる。電光が力強いカラフルなイメージで描かれているのとは対照的に、群衆は「匿名の影」として、画一的で陰鬱なイメージで描かれている。

ニュージャージーで見かけたバス運転手について書かれた文章「バス運転手」では、群衆ではなく、一人のバス運転手の身体が観察されている。

[ニュージャージーのバス運転手は] 並外れている。素早く運転し、警報や合図を鳴らし、切符を配り、両替をし、情報を与える。これら全てをこなす。驚くような自己コントロールで、関節が外れそうなほど脚と腕をリズムカルに機械的に素早く動かし続ける。窓やドア、ハンドル、レバー、ナンバープレート、標識、棒、光、数字、軋みの音に閉じ込められている。バスの運転手が急に発狂する姿を見かけることがないのは驚くべきことである。²⁹ (*Un futurista* 147)

ここではさまざまな作業を素早くこなす運転手の身体が描かれている。デペーロはこのバス運転手のことを「並外れている (straordinario)」と形容しており、一見肯定的に評価しているようにも思われる。しかし、「閉じ込められている (ingabbiato)」という表現は、閉塞感や自由の欠如という否定的なイメージを喚起する。また、最後の文章からは、バス運転手の置かれた状況について、通常ならば人間を発狂させるような状況であるとデペーロが感じていることがうかがえる。

週末にニューヨーク郊外に友人たちとドライブに出かけた体験を綴った「ニューヨークの外」という文章でも、車のなかに閉じ込められた人間の身体のイメージが登場する。

人間はニューヨークの外でほとんど何もすることがない。

人間は服を着込んで、車のなかに箱詰めされて旅するのである。

広大な風景のなかを旅したり、肺にいっぱい空気を吸い込んだり、立ち止まって飲み物を飲んだり、陽気になったり、急いだり、その場で会話するのは、車たちなのである。³⁰

(*Un futurista* 54)

28 原文：Passano eserciti di anime in pena e di abiti viventi, avanzano a strati, proseguono in teorie, incrociano ed emigrano per le spirali dell'apocalisse moderna. Luce di popoli e popoli di ombre anonime.

29 原文：è straordinario. Guida veloce, suona gli allarmi e i segnali, distribuisce i biglietti, cambia le monete, dà informazioni; fa tutto. Agita gambe e braccia in un continuo dinoccolamento ritmico, meccanico, fulmineo di autocontrollo sorprendente. È ingabbiato tra vetri, sportelli, manubri, leve, guide, targhe, segnalazioni e sbarre; luci, cifre, gridi e stridori. Assolutamente impressiona il non vederlo impazzire da un momento all'altro.

30 原文：L'umanità ha ben poco da fare fuori N.Y. Essa viaggia imbacuccata ed inscatolata nelle automobili. Chi viaggia nell'immenso paesaggio, chi respira a pieni polmoni, chi si ferma a bere, chi rallegra ed affretta, chi discorre nello spazio sono le macchine.

ここでは、「人間 (umanità)」が「箱詰めにされた (inscatolato)」という言葉が付与され、「無生物」のようなイメージで捉えられている一方、車の方はさまざまな動詞が付与され、生命感あふれる人間のようなイメージで捉えられている。このあと同じテキストのなかには、ニューヨークの人々の忙しさがコミカルに語られる箇所がある。

少し痺れた脚。ベンニというフィレンツェ人のイタリア料理店で急いで食べる昼食。
ラジオ、ジャズ、乾杯、そして急いで出発、いつも急いでいる。
急いで話し、急いで挨拶し、急いで訪れ、急いで用事を片付け、急いで着替え、急いでトイレに行く。一通の手紙、三通の手紙、百通の手紙、いつも急いでいる。
中断されつづける慌ただしい会話。無限にかけ続けられる電話。ニューヨークの1日の平均の通話。二千二百万。
急いで家を出る。地上の電車に急いで乗る。“サブウェイ”に急いで降りていく。混雑した通りを急いで渡る。急いで食べる。
ついに日曜日の小旅行……きっと、穏やかな時間が過ごせるだろう！しかし、夢でもない。日曜の小旅行もまた、慌ただしいのだ。³¹ (*Un futurista* 55)

未来派にとって速度は肯定的なものであるはずだが、ここでは、常に速度が重視され、忙しく生活し、ゆっくりと物事を楽しめない状況が否定的に皮肉を込めて語られている。

二年間のアメリカ滞在を終えイタリアに帰国する際のことを書いた文章「幸せな結末、とても幸せな出発」で、デペーロは「わたしは平和に飢えていて、太陽やわたしたちの空気、アルプスの静かき、ラテン的な心の暖かさや健康が恋しい。健康を取り戻す必要がある³²」と書いている (*Un futurista* 202)。未来派が理想として掲げた「戦い」や「喧騒」とは対照的な「平和」や「静けさ」を求め、電光よりも太陽光を求める気持ちが直接的に表されている。速度や喧騒や電光に満ちたニューヨークという大都市での近代的生活にデペーロがいかに疲弊していたかがうかがえるかのような文章である³³。

以上に論じてきたようにデペーロのニューヨーク滞在記には、近代的大都市の生活のな

31 原文：Gambe un po' rattappite. Pranzo frettoloso, italiano, al ristorante del fiorentino Begni. Radio, jazz, brindisi e poi via in fretta. Sempre in fretta. Parlare in fretta, salutare in fretta, visitare in fretta, affari in fretta, vestirsi in fretta, bagno in fretta. Una lettera, tre lettere, cento lettere tutte in fretta. Conversazioni sempre interrotte e tutte affrettate. Telefonate all'infinito. Media di telefonate giornaliere a N. Y. ventidue milioni. Uscire di casa in fretta. Prendere un treno elevato in fretta. Discendere nella "subway" in fretta. Traversare le strade affollatissime in fretta, mangiare in fretta. Finalmente la domenica scampagnata... forse tranquilla! Ma nemmeno per sogno, anche questa affrettata.

32 原文：Sono affamato di pace e spasimante di sole, d'aria nostrana, di quiete alpina, di cordialità latina e di salute che è tutta da rinnovare.

33 イタリアに帰国しジェノヴァの港に降り立ったときのことを語った文章「ジェノヴァ、1930年10月22日」では、対照的に、自身の強靱な身体イメージが提示されている。「画家のデペーロが帰ってきた。耐性の見本。燃え上がる想像力、光の川、摩天楼を登って鍛えられた筋肉、高く上を上を上を見つめて大きくなり磨かれた目 (pittore Depero ritorna campione di resistenza, fantasia incendiata fiumi di luce - muscoli temprati scalata grattacieli - occhi ingranditi molati guardare su su su ancora più in alto)」 (*Un futurista* 205)。「幸せな結末、とても幸せな出発」における衰弱した身体イメージとは一見正反対なイメージではあるが、「耐性 (resistenza)」や「鍛えられた筋肉 (muscoli temprati)」という言葉は、過酷な試練・訓練をイメージさせる。つまり、ここでもやはりニューヨークでの生活が身体や精神に大きな負荷をかける過酷な生活として表現されていると言える。

かで画一化・断片化された身体のイメージや、過剰な刺激や速度に圧倒され疲弊した身体のイメージ、自発的な動きや生命感を失った身体のイメージが繰り返し登場する。ただし、ニューヨークの舞台作品についてのデペーロの記述には、それとは対照的な生命感あふれるダイナミックな身体イメージが登場することにも言及しておく必要があるだろう。

先行研究でも指摘されているようにデペーロはアメリカの舞台文化にも強い関心を持っていた。ニューヨーク滞在記のなかにはニューヨークで見た舞台のことを綴った文章が多数含まれている。たとえば「ヴァラエティー・ショー」と題された文章では、舞台上の身体のアクロバティックな動きへの驚嘆と称賛が以下のように記されている。

ダンスではアクロバティズムが支配的である。古いダンスの唯一の舞台が床だったとすれば、アクロバティックなダンサーにとっての今日の舞台は空間である。伝統的なバレエの動きが甘美で優美で繊細で感傷的でしばしば単調だったのに対し、現代のマイムの動きは、回転し、素早く跳ねまわる動き、螺旋や機械のような動きである。今日の軽業師は、驚くべき支配感覚で、空間のなかで飛び跳ね、飛び込み、空間を造形し、空間を設計する。³⁴ (*Un futurista* 99-100)

ここではデペーロが伝統的なバレエの動きとは異なるアクロバティックな動きを高く評価していたことがわかる。空間のなかをダイナミックに動き回る身体にデペーロは衝撃を受けている。ここで描かれる身体は、前述のような都市に生きる人々の個別性や動きを失った身体や、慌ただしく決まった動きを繰り返し続ける身体とは対照的な、エネルギーにあふれる生き生きとした人間の身体イメージである。

一方、「人間ヤスデ」と題された文章のなかでは、大勢で揃って同じ動きをするコーラスガールの身体とその観客の身体が観察されており、その記述には都市の群衆の描写との類似性も見られる。

それは、楽団のテンポに合わせて、下の群衆の黒い溝（欲望の火をつけられた暗闇の石炭）に向かってキスをばらまく 56 の剥き出しの腕。

薄暗い客席たちは瞳から欲望の光を散らしている。

〔中略〕

人間の肉でできた甘美な怪物が、28 の口と 56 の瞳で微笑み、揺れ動き、踊る。退屈で、単調で、魅力的で、苛立たしい、自動的で、疲れを知らない、四方八方に広がる、自己顕示欲の強い甘美な怪物の踊り。すべてが一つになっていて、たくさんの尻尾や頭がついている。卑劣で魅惑的な怪物の踊り。³⁵ (*Un futurista* 106)

34 原文：Nella danza domina l'acrobatismo. Se il piano unico per le vecchie danze era il pavimento, per i ballerini acrobatici d'oggi è lo spazio. Se le movenze dei tradizionali balletti erano dolci, graziose, delicate, sentimentali e frequentemente monotone, quelle del moderno mimo sono ruotanti, scattanti, spirali e meccaniche. Gli acrobati d'oggi guizzano nello spazio, si tuffano, lo plasmano e lo architettano con un senso di dominio stupefacente.

35 原文：Sono cinquantasei braccia nude che seminano baci a tempo d'orchestra, tra i solchi neri della folla sottostante, tra i carboni del buio accesi di desiderio. Le opache sedie schizzano pupille lampeggianti di lussuria. [...] È un delizioso mostro di carne umana che sorride con ventotto bocche e con cinquantasei occhi, che trema, che balla noioso, monotono, piacente ed esasperante; automatico, instancabile, tentacolare, esibizionistico, tutto d'un pezzo, con code e teste incarnate, infame e seducente.

ここでは同じ動きをするダンサーたちの身体が、断片化され個別性を失い、他者の身体と融合しているかのように描かれている。混ざり合ったダンサーたちの身体は、一匹の「ヤスデ」、「甘美な怪物」と喩えられており、数多くの形容詞を付与されている。グロテスクさや不気味さ単調さなどを喚起する否定的な形容詞が多く使われている一方で、「魅惑的 (delizioso)」や「魅力的 (piacente)」など特別な魅力を強調するような言葉も使われている。デペーロはコーラスガールのダンスの不気味さと魅力の両方に注目しており、ここでのデペーロの評価は肯定的とも否定的とも言い難い。また、この箇所ではダンサーに魅了される観客の放つ目の光についての言及もあり、デペーロが舞台上のダンサーの身体とともに観客の身体にも注目していたことが分かる。デペーロは、コーラスガールのダンスの不気味さと魅力を、コーラスガールの身体のみならず、観客である群衆の身体と欲望にも注目しながら表現している。

Chiesa はデペーロの「人間ヤスデ」におけるコーラスラインの女性ダンサーたちについての記述は、ジークフリート・クラカウアーの「大衆の装飾」におけるティラー・ガールズについての論考に近いと指摘しているが、どのような点が類似しているのか具体的には述べてはいない (15)。デペーロの記述とクラカウアーの記述を比較すると、ダンサーの身体を「分解不可能な少女複合体」(クラカウアー 45) として捉えている点や、一人ひとりの身体的統一性や個別性を欠いた身体パーツの集合として捉えている点は、デペーロの記述との類似点として挙げることができるだろう。

一方、クラカウアーがティラー・ガールズのダンスを社会における大衆の現実と関連づけて論じているのに対し、デペーロはそのような考察を行っていないことは大きな相違点である。クラカウアーは、ティラー・ガールズのダンスを資本主義経済システムのなかに生きる大衆の現実の状況の反映として論じているが³⁶、デペーロはこの短い文章のなかで自身が目にしたコーラスガールと観客のことのみ記述しており、社会における大衆の現実との関係性については全く言及していない³⁷。ただし、断片化され、個別性や一人ひとりの身体的統一性を失ったコーラスガールの身体イメージには、前述のように、ブロードウェイや百貨店における群衆の身体の描写との類似性が見られる。

結論

デペーロはニューヨーク滞在中、摩天楼や、地下鉄、電光など、近代的な大都市を象徴する建築物や設備だけでなく、そこに暮らすさまざまな人間の身体、そしてそこに初めて身を置く自らの身体にも非常に強い関心に向けていたと言える。舞台上の人間の身体の描写には肯定的な表現が多く、舞台上でアクロバティックな動きをするダンサーについての記述には、ダイナミズムとエネルギーに満ちあふれた身体イメージも見られるが、都市に生

36 クラカウアーは「大衆の装飾」のなかで以下のように述べている。「各人は、ベルトコンベアで自分の分担のハンドルを処理し、全体を知ることのないままに、部分機能を果たす。〔中略〕ティラーガールズの足に対応するのが、工場における手である。〔中略〕大衆装飾は、支配的な経済システムによって求められている合理性の美的反映である」(48)

37 Bedarida が指摘しているように、デペーロは資本主義に批判的ではなく、ニューヨーク滞在中にマリネットィに宛てて書いた手紙のなかにはアメリカ社会の消費主義に対する称賛も見られる (“I” 334; “Bombs” 12)。

きる一般市民の身体の描写では、画一化・断片化された身体イメージや、自発的な動き・エネルギー・生命感を失った身体イメージ、過剰な速度で動かされつづけ、過剰な刺激をあびつづけて疲弊していく人間の身体イメージが多く見られる。デペーロは、近代化や機械化を賛美した未来派に属していたが、そのニューヨーク滞在記を読むと、未来派の理想を象徴するような近代的大都市ニューヨークにおいて人間の身体が未来派の理想とは異なる状態になっていることが感覚的に捉えられているようにも見える。デペーロは主に場面ごとの状況や感覚を描写することに集中しており、その感覚から考察を掘り下げて社会・経済システムを批判したり、未来派の思想に直接的に疑問を呈したりはしていない。しかし、このニューヨーク滞在記における身体の表象は、近代化の急激に進んだ資本主義社会の大都市における人間の状況の否定的側面に光を当てているように思われる。

[参考文献]

- Bedarida, Raffaele. "I Will Smash the Alps of the Atlantic': Depero and Americanism." *Futurist Depero: 1913-1950*, edited by Manuel Fontán del Junco, Fundación Juan March, 2015, pp. 329-337.
- . "Bombs Against the Skyscrapers': Depero's Strange Love Affair with New York, 1928-1949." *Italian Modern Art*, no. 1, January 2019, pp. 1-33. <https://www.italianmodernart.org/wp-content/uploads/2019/03/Italian-Modern-Art-Journal-ISSN-2640-8511-Issue-1-Fortunato-Depero-Bombs-Against-the-Skyscrapers.pdf>
- Belli, Gabriella, editor. *Depero futurista: Rome-Paris-New York, 1915-1932 and More*. Skira, 1999.
- Berghaus, Günter. "Fortunato Depero and the Theater." *Italian Modern Art*, no. 1, January 2019, pp. 1-25. <https://www.italianmodernart.org/wp-content/uploads/2019/03/Italian-Modern-Art-Journal-ISSN-2640-8511-Issue-1-Fortunato-Depero-Fortunato-Depero-and-the-Theatre.pdf>
- Boschiero, Nicoletta. "'Depero Dynamic modernist' a New York." *New York New York. Arte Italiana: la riscoperta dell'America*, edited by Francesco Tedeschi et al., Electa, 2017, pp. 34-41.
- Chiesa, Laura. "Transnational Multimedia: Fortunato Depero's Impressions of New York City." *California Italian Studies*, vol. 1, no. 2, 2010, pp. 1-33. <https://escholarship.org/uc/item/7ff9j31s>
- Depero, Fortunato. *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*. Mutilati e invalidi, 1940.
- . *So I Think, So I Paint: Ideologies of an Italian Self-made Painter*. Translated by Raffaella Lotteri, Mutilati e invalidi, 1947.
- . *Un futurista a New York*. Francesco Tozzuolo editore, 2018 [copia anastatica dell'edizione pubblicata nel 1990 da Editori del Grifo].
- Formiga, Federica. "Storia di un libro mai pubblicato: New York film vissuto di Fortunato Depero." *Paratesto*, vol. 16, 2019, pp. 111-132.
- Martini, Alessia, "'A Tumultuous Shipyard': Urban Visions of New York in Fortunato Depero's Art and Narratives." *Annali d'Italianistica*, vol. 37, 2019, pp. 55-78.
- Meda, Ambra. *Al di là del mito: scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*. Vallecchi, 2011.
- Passamani, Bruno. *Fortunato Depero*. Musei Civici, Galleria Museo Depero, 1981.
- Pizzi, Katia. *Italian Futurism and the Machine*. Manchester University Press, 2019.

- Ruele, Michele. *Depero: Lettere inedite dagli USA e arazzi della collezione ITAS*. ViaDellaTerra, 2004.
- Salaris, Claudia. “Dalle Dolomiti ai grattacieli.” *Un futurista a New York*, by Fortunato Depero, Francesco Tozzuolo editore, 2018 [copia anastatica dell’edizione pubblicata nel 1990 da Editori del Grifo], pp. 215-223.
- Scudiero, Maurizio. “Depero & New York.” *Depero futurista & New York: il futurismo e l’arte pubblicitaria*, edited by Maurizio Scudiero and David Leiber, Longo, 1986, pp. 47-85.
- . *Depero: l’uomo e l’artista*. Egon, 2009.
- クラカウアー, ジークフリート 『大衆の装飾』 船戸満之・野村美紀子訳, 法政大学出版局, 1996年.
- 東京都庭園美術館・アプトインターナショナル編 『デペロの未来派芸術展』 ガブリエラ・ベッリ監修, 読売新聞社・美術館連絡協議会, 2000年.

【付記】

本稿は学術振興会科学研究費・若手研究(研究代表者:小久保真理江)「20世紀前半のイタリア芸術文化におけるアメリカへの眼差し」(課題番号:19K13132)の研究成果の一つである。

The Representation of the Body in Fortunato Depero's Writing on His Experiences in New York City

Marie KOKUBO

Summary

This paper analyzes the representation of the body in Fortunato Depero's writing on his experiences during his first stay in New York City, from 1928 to 1930.

Depero (1892-1960), known as a Futurist artist who worked in a wide range of fields, including painting, sculpture, illustration, poetry, and design (stage, clothing, advertising, furniture, toys, and books), lived in the United States twice during his lifetime. His writing on his first stay in New York City contains a number of descriptions of his physical sensations and of the bodies of people living in the city. In order to understand his take on the nature of life in the modern metropolis, this study analyzes those descriptions in detail, after first summarizing information on his activities in the United States and the publication of his writing on the city.

Depero exhibited a strong interest not only in the modern buildings and facilities of the metropolis but also in the bodies of people living there and in his own physical sensations. In Depero's writing on New York, bodies are often fragmented into small parts (heads, eyes, hands, legs, etc.) and overlapped onto other persons' body parts. The body is often deprived of the sense of its being alive, as well as of energy, identity, and independence. Its movements are often generated not by means of its own will but rather by those of outside forces, including machines, cars, crowds, and social pressures. It is constantly surrounded by excessive stimuli and pushed by a frenetic rhythm.

Although Depero was a participant in the Futurist movement, which is famous for its celebration of modernization, the image of the body in his writing on New York is far from the Futurist ideals of dynamism and energy in modern urban life; it emphasizes, rather, negative aspects of life in the modern metropolis.

キーワード

デペーロ ニューヨーク 都市 身体 群衆 未来派

Keywords

Depero New York City Body Crowd Futurism

2021年 東京外国語大学 総合文化研究所 活動報告

主催連続講演会

Workshop Series(若手研究者育成)第10回

修士論文発表会

粟生田杏奈、三好玲実、麻場美利亜、イドジーエヴァ・ジアーナ、
佐藤大雅

2021年2月3日

第12回 『ハテラス船長の航海と冒険』刊行記念ワークショップ

ジュール・ヴェルヌ《驚異の旅》再発見

新島進、石橋正孝、三枝大修

司会：荒原邦博

2021年7月16日

多文化教育研究プロジェクト 連続セミナー

「多文化共生としての舞台芸術」

第1回 現代的演出

平田栄一郎

2021年4月26日

精神史としてのギリシア悲劇：前5世紀アテナイの知的状況

丹下和彦

2021年1月18日

第2回 戯曲の読み方

杉山剛志

2021年5月20日

アルベール・サロー 『植民地の偉大さと隷従』

小川了

コメント：荒原邦博、田中あき、佐久間寛

司会：久野量一

2021年6月25日

第3回 『演劇』を考える

江原早哉香

2021年6月7日

『二度の自画像』

吉良佳奈江、今井昭夫、柳川陽介

司会：野平宗弘

2021年10月5日

第4回 字幕の考え方

馬場紀雄

2021年7月15日

中国琵琶の世界

叶桜

2021年12月2日

第5回 ミュージカル

高橋知伽江

2021年8月18日

共催講演会

踊る女性の身体

ードイツ・イタリア・ロシアのアヴァンギャルド舞踊

山口庸子、柴田隆子、横田さやか、梶彩子

2021年8月31日

司会：西岡あかね

コメンテーター：唐津絵理

2021年3月27日

第7回 日本の古典演劇

小早川修

2021年9月28日

私の女性史

香川檀、姫岡とし子

コメンテーター：横田さやか

2021年11月27日

第8回 日本の現代演劇

内野儀

2021年10月25日

共催シンポジウム

TUFS 演劇学内ワークショップ 身体と思想をつなぐ言葉と俳優術

ヴィクトル・ニジェリスコイ

2021年12月20日

公開研究会『アレクシエーヴィチとの対話』刊行に寄せて

スヴェトラーナ・アレクシエーヴィチ、鎌倉英也、徐京植、沼野恭子、

越野剛、奈倉龍祐

2021年7月27日

翻訳を考える

第11回 多和田葉子ワークショップ&朗読会

多和田葉子、満谷マーガレット

司会：山口裕之

2021年5月19日

つなぐ／つながる TUFS ジェンダー・フェミニズム研究連続シンポ

ジウム第2回 TUFS ジェンダー研究の現在

金富子、西岡あかね、小田原琳

2021年12月10日

丹下和彦氏講演会

『精神史としてのギリシア悲劇：前 5 世紀アテナイの知的状況』報告

『古代ギリシア悲劇から学ぶ 現代社会を生き抜くための対話力』

田島充士

1. はじめに

東京外国語大学総合文化研究所主催事業及び、報告者が研究代表を務める科学研究費補助金・基盤研究 (C) 『多文化社会を創造的に生き抜くためのリーダーシップ養成：「異文化跳躍力」の提案』の共催事業として、古代ギリシア文学研究を専門とする丹下和彦氏を本学に招き、オンライン形式による講演会を 2021 年 1 月 18 日(月)17:50～19:30 に実施した。来場者は東外大生がおおよそ 60 名、外部からの参加者がおおよそ 40 名だった。

上記の科研では、現代のコミュニケーションを分析するフレームワークとしては古典的な位置づけにあるロシアの文芸学者・M.M. バフチンの対話理論を概念的支柱としている。バフチンの議論は、古代ギリシア・アテナイで花開いたソクラテスの哲学および、同時代の悲劇・喜劇に関する知見からの影響を受けている (田島, 2020; Tajima, 2021)。丹下には本科研のテーマにあわせ、古代アテナイにおける知的文脈について解題するよう依頼した。

本レポートでは本講演の概要について、丹下が作成したレジュメおよび、講演実施時に報告者が書いたメモをもとに紹介する。その上で、古代ギリシア悲劇から学び得る、現代社会に生きる我々が生産的に生きるための力について考察してみたい。

2. アISKYPOC 『オRESTEIA』にみる新しい正義としての法

古代ギリシアでは、民族を特徴づけるイデオロギー・価値観として、「法 (ノモス)」「知 (ソピア)」「自由 (エレウテリア)」「徳・勇気 (アレテ)」が存在した。丹下はこれらのうちの法に焦点を当て、当時、盛んに上演されていたギリシア悲劇の作品を対象として、高度に発展した市民社会における人々の精神状況について分析を行った。

この問題について丹下が最初に取り上げたのが、現代に多くの脚本が残る三代悲劇詩人 (アISKYPOC・ソPOKPEC・EYPIΠEΔOC) の中で、年長のアISKYPOCが描いた『オRESTEIA』(紀元前 458 年上演) である。



全ギリシア軍の総大将としてトロイアに攻め込み、勝利を得たミケナイ王・アガ멤ノンは帰国後、情夫を得た妻のクリュタイメストラによって暗殺されてしまう。その後、父の仇を討つようアポロンによる神託を受けた息子のオレステスによってクリュタイメストラは殺害されるが、オレステスは実母殺しの非道を責める復讐の女神によって深く思い悩まされることになる。オレステスはアポロンの指示によってアテナイの法廷に出向き、そこでアテナ女神を裁判長とする評決に身を委ねる。その結果、アテナイ市民の陪審員11名による評決は有罪6・無罪5となった。しかし裁判長のアテナが無罪に1票を投じて同数となり、同数は無罪との取り決めによってオレステスは無罪放免となった。

この作品について丹下は、法によって達成される新しい正義のあり方を問うものであると指摘した。古い氏族社会では一般的な通念とされた、力のある者による力のない者への支配として実現される正義から、共同体を構成する人々による言論＝法による正義への移行を示すものといえる。換言すれば、共同体を統べる中心原理が、物理的な力の行使から知のフィールドへと移行し始めたということである。丹下は本作品を、アルカイックな正義では止めることのできない復讐という暴力の連鎖を、人々の協働的な知性によって断ち切るという、新しい市民社会における価値観の到来を示すものと評した。

3. エウリピデス『オレステース』にみる法の正義の限界と個の意識

この法の正義の確立は、紀元前5世紀のアテナイ市民にとって、共同体を運営していくうえで非常に重要な手段となった。しかし時代が進むと、内乱や革命などでアテナイ社会の秩序にほころびが見られるようになってきた。共同体の構成員に平等に適用されるべき法は、秩序が不安定な状況においては個々人の思惑が反映されやすくなり、その適用を巡って深刻な争いが生じることもあった。丹下は、人々による混乱した法の運用による状況を、ソポクレスの『アンティゴネ』（紀元前442年上演）およびエウリピデスの『オレステース』（紀元前408年上演）を事例として解題した。本節では『オレステース』に関する丹下の議論を報告する。

アイスキュロスの『オレスティア』と同じ題材を扱い、そのおよそ50年後に上演された本作品は、アイスキュロスが誇り高く掲げた法による正義の限界を指摘するものであった。

本作品では、アイスキュロスの作品において主人公らに具体的な神託を下していた神が、終幕を除いて、登場人物としてはほぼ登場しない。オレステスは冒頭から、実母を殺害したという良心に一人で苦しむ。娘を殺された祖父のテュンダレオスは「父の仇討ち」というオレステスの訴えに耳を貸さず、アガ멤ノンを殺害したクリュタイメストラの不法は法廷で訴えるべきだったと断罪する一方、法を曲げてでもオレステスを死刑にして仇を討つという矛盾した宣言をぶつ。アガ멤ノンに恩義のある叔父のメネラオスは、オレステスの主張を口先では支持するものの、権力者であるテュンダレオスの意向を恐れ、実際に救済に動こうとはしない。その結果、民会で有罪となったオレステスは、生き延びるために姉や友人と共に武装蜂起し、メネラオスの妻と娘を人質として館に火を放って逃亡を図

ろうとする。オレステスを追いかけるメネラオスと一触即発となったとき、突然、アポロン神が登場して事態を丸く収める¹。民会での決議（死刑）はこのアポロン神のとりなしで破棄され、オレステスは死なずにすむことになる。

丹下は本作品について、戦争や内乱で疲弊していた当時のアテナイ社会における価値観の混乱を描き出すものであると指摘した。特に本作品で問題となるのは、権力者であるテュンダレオスが恣意的に法の運用を行い、オレステスへの死刑判決を民会で勝ち取ったこと、そしてその決議を、オレステスが実力行使により無効化しようとしたことである。これは曲がりなりにも民会で決定した市民の意向に対し公然と反対するという、法による市民社会の運営をないがしろにする行為である。突然の神の介入によって劇は終わるが、作者が伝えたかったのは、オレステスの法を無視した武力蜂起とその後の成り行きであったと丹下は論じた。その意味でオレステスは、紀元前5世紀の混乱期に育った、道義を忘れた武闘派の一人として考えることができるのだという。

ギリシア社会において重視された法の概念すら、実力者の恣意的な意向によってねじ曲げられる状況は、力ある者による正義というアルカイックな価値観に逆戻りしたかのようである。法とは、どれだけ精緻なものであっても、それそのもののみで正義を成り立たせるものではなく、法を運用する人間の都合によって改変され得る、危うい存在でもある。それは未曾有のコロナ禍にあえぎ、法的秩序の混乱を来しつつある現代の国際社会にも通じる、普遍的な宿命でもあろうと丹下は結論づけた。

4. 『オレステース』にみる自意識の自律性と知の自由の成立

一方、この『オレステース』は西洋文学史において、神や法などの社会的権威に頼ることのできない混乱状況の中で、物事の善悪を解釈し独自の世界観を創出しようとする個人の自立した自意識を描き出した最初期の作品であるとも評価されている (Snell, 1964; 丹下, 2008)。また Snell は本作品について、「明白な諸価値が疑わしくなり、人間は自分の行動を当然のこととして果たしているさ中で行き止まってしまい、正義とは何か、不正とは何か、ということをも自分で考えねばならない。・・・それは、自由と自発的行動の意識である」 (Snell, 1953, p.123, 邦訳 p.236) と論じている。

この「自由」を認識する自意識は、外部の権威的イデオロギーに依存せず、自らの視点から物事を解釈することによって達成されるものといえるが、それは以下の抜粋のオレステスのように、複数の矛盾するイデオロギー（本事例では父親の仇討ちを命じるアポロンの神託と母殺しへの自責の念を象徴する復讐の女神）の間で右往左往する「知（シュネシス）」に現れるともいえる（丹下, 2008）。

¹ このように、ドラマとは直接的な関わりなく登場して錯綜したストーリーをまとめる神は「デウス・エクス・マキナ（機械仕掛けの神）」とも呼ばれ、エウリピデスはこれを多用した。

メネラーオス：・・・お前を滅ぼす病というのは何なのだ。
オレステース：恐ろしいことをやってのけたのを知っている、その知（シュネシス）です。
・・・
メネラーオス：どんな幻のために、そうして狂わされているのだ。
オレステース：夜に似た三人の娘の姿を見たようでした。
メネラーオス：それなら知っているが、名前は口にしたくないものだ。
・・・
オレステース：でも僕たちには、この災いの遣り場があります。・・・アポローンにです、
母親殺しを命ぜられた。
メネラーオス：なにしろ、善や正義をよく弁えておられない神だから。・・・ロクシアース（ア
ポローンのこと）はお前の不幸を防いでくれないのか。
オレステース：ぐずぐずしておられる。神様というのはそんなものですが。
(エウリーピデース, 1990, pp.273-275)

古くからギリシアの人々は、葛藤状況に置かれると具体的な指示を出す神が降臨し、その指示に従うという精神を持っていたことが、ホメロスの叙事詩などの古い文学作品において記録されてきた。この古典的な精神は「二分心」とも呼ばれる (Jaynes, 2000)。アイスキュロスが『オレスティア』で描いた、アポロン神やアテナ女神など多弁な神々とオレステースとのやりとりは、オレステース自身の二分心の残滓を示すものといえよう。しかし『オレステース』でエウリピデースが描き出した、出現を期待する神々がほぼ沈黙し、自らの生きる道を悶々と独りで模索せざるをえない自意識におけるオレステースの知の自由は、神の権威的指示に従順であった古典的な二分心的精神と比較すれば、新奇なものであっただろう。

5. エウリピデースが描き出した知とソクラテスの対話

古代アテナイにおける著名な哲学者・ソクラテースは、同時代人であるエウリピデースと互いに誼を通じていた可能性も指摘されている (Lefkowitz, 2016)。対話相手の抱いた思想を様々な状況に適用させてその展開可能性をテストするという、ソクラテースのいわゆる「産婆術」は、主人公らを困難な状況に置いて、彼らの思想を展開させるという悲劇詩人の技法に類似したものとの指摘もなされている (Snell, 1953)。

丹下は講演において、ソクラテースの対話を描いたプラトンの初期作品として知られる『ゴルギアス』に記録された、優れた者・強い力を保有する者こそが正義の担い手であり、そうではない弱者は彼らに従うしかないとする若者・カリクレスの以下の主張を紹介した。これは法の概念が根付く前のアテナイで共有され、またエウリピデースの時代にも再燃したアルカイックな正義観を示すものといえる。

ヘラクレスは、金を払って買ったのでもなければ、贈り物として与えられたものでもないのに、ゲリュオネスのところから牛を駆り出して連れ去ってしまったというのである。それは、牛であろうと、その他の財産であろうと、およそ劣者、弱者のものは、すべて優者、強者の所有に帰するという、これこそが自然本来における正義だと考えたからだというのである。

(プラトン, 1974, pp.116-117)

しかしソクラテスはまるで悲劇の主人公のように、カリクレスの主張を、様々な具体事例に適用させることで試練にかけている。その結果、このイデオロギーは一貫性を失い、カリクレスは複数の矛盾する状況のなかで葛藤する知を展開せざるを得なくなる場面が見られるようになる。ソクラテスの哲学とはこのように、様々な具体的状況においてもなお適用可能性の高い意味を持ち、人々の行動指針となるイデオロギーを紡ぎ上げる対話として立ち現れるものといえる。以下の対話事例の最後で吐露されるカリクレスの気色ばんだ反論は、意図せずして悲劇的な試練にかけられた彼の戸惑いを示すものといえよう。

ソクラテス：君がより優れた人と言っているのは、より思慮のある人のことではないのかね。どうだね、これは認めるのかね。認めないのかね。

カリクレス：それは認める。

ソクラテス：ところで、より優れた人は、より多く持つべきであると、こう君は言っているのではないか。

カリクレス：うん。だが、それは、食べ物のことでもなければ、飲み物のことでもないのだ。

ソクラテス：ああ、わかったよ。でなければ、たぶん、着物のことだろうね……

(中略)

カリクレス：……あなたはいつだって、靴屋だとか、洗い張り屋だとか、肉屋だとか、そして医者だとかのことばかり話していて、いっこうにやめようとししないのだ。まるでぼくたちの議論は、その人たちのことを問題にしてでもいるかのようにね。

(プラトン, 1974, pp.133-134)

6. まとめ

丹下の講演を聴講して改めて考えたのは、現代に生きる我々大学教員が、学者として担うべき役割である。Cornford (1932) はソクラテスの対話を通じた話者の変化を、両親の権威によって秩序づけられた世界観を批判し、独自の視点を持って自らのイデオロギーを創出しようとする青年の自意識の発達と同一視する。このことはまた、古く固定的・権威的なイデオロギーに頼っては生き延びることができなかったオレステスが示した、紀元前5世紀当時のアテナイの葛藤的な時代背景の下に生まれた知の有り様をも示すものだろう。そして学問とは本来、このような昏迷の時代を生き抜くための、しなやかな自意識を人々に養成する上で必要とされる実践なのだろう。

現代の高度に国際化された社会において人々は、異質な歴史的・文化的背景をもち、葛藤的なイデオロギーを主張する他者と必然的に出会わざるを得ない。この「悲劇的」な状況において、他者の主張を拒絶せず、かといって相手の言に盲従もせずに生き延びるためには、相手と対等な立場を相互に尊重した「対話」(バフチン, 1996)を続ける能力が必要になるのだろう。この状況に生きる若者達を支援する立場にある我々大学教員には、過去の権威が提示するイデオロギー、対話相手が主張する具体的な反論、自分自身の考えなど複数の視点で揺れ動きながら共に生きる道を創出できる、強靱かつしなやかな知の展開を、学生らが在学中に豊かに経験できる悲劇的≒学問的機会を提供することが期待されるのだろう。

安易な解決法に飛びつくことが許されず、自分自身の視点から他者との共生のあり方を問い続けることが要請された古代アテナイに匹敵する混乱状況を生きる我々は、それだけいっそう、特定のイデオロギーに束縛されない知的な自由を謳歌できる可能性も持つといえる。本講義に参加した多くの聴講者が「古代ギリシアの知的財産から学び取れることは多い」とコメントで指摘したように、古代アテナイから我々が引き継ぐ悲劇・哲学は、現代社会を生き抜くためのアイディアを掴む、重要なリソースであることを改めて認識した講演会だった。

<付記>

本論文は、独立行政法人日本学術振興会・科学研究費助成事業（基盤研究（C）・課題番号：18K03060・平成30年採択）の助成を受けて執筆した。

<引用文献>

- バフチン, M. M. 伊東一郎 (訳) (1996). 小説の言葉 平凡社
Cornford, F. M. (1932). *Before and after Socrates*. Cambridge University Press. (コーンフォード, F.M. 山田道夫 (訳) (1995). ソクラテス以前以後 岩波書店)
エウリーピデース 中務哲郎 (訳) (1990). オレステース 松平千秋・久保正彰・岡道男 (編) ギリシア悲劇全集 8巻 (pp.247-355) 岩波書店
Jaynes, J. (2000). *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*. Houghton Mifflin Company. (ジェインズ, J. 柴田裕之 (訳) (2005). 神々の沈黙：意識の誕生と文明の興亡 紀伊國屋書店)
Lefkowitz, M. R. (2016). *Euripides and the gods*. Oxford University Press.
プラトン 加来彰俊 (訳) (1974). ゴルギアス：弁論術について 田中美知太郎・藤沢令夫 (編) プラトン全集 9 (pp.1-243) 岩波書店
Snell, B. (1953). *The discovery of the mind: The Greek origins of European thought* (T.G. Rosenmeyer Trans.). Harvard University Press. (スネル, B. 新井靖一 (訳) (1974). 精神の発見：ギリシア人におけるヨーロッパ的思考の発生に関する研究 創文社)

Snell, B. (1964). *Scenes from Greek drama*. University of California Press.

田島充士 (2020). バフチン理論における詩と小説：ソクラテスのダイアローグ論およびカーニバルにおける笑い論を中心的な視座として 総合文化研究, 23, 102-124.

Tajima, A. (2021). A sustainable consciousness promoting dialogue with alien others: Bakhtin's views on laughter and Euripides' tragi-comedy. *International Review of Theoretical Psychology*, 1, 225-242.

丹下和彦 (2008). ギリシア悲劇：人間の深奥を見る 中央公論新社

『精神史としてのギリシア悲劇：前5世紀アテナイの知的状況』

総合文化研究所主催・科学研究費補助金（基盤C）共催講演会（オンライン開催）

講演者：丹下和彦（大阪市立大学名誉教授・関西外国語大学名誉教授）

講演企画者・報告者：田島充士（東京外国語大学大学院総合国際学研究院）

主催 東京外国語大学総合文化研究所
共催 日本学術振興会・科学研究費補助金(基盤C)
『多文化社会を創造的に生き抜くためのリーダーシップ養成』

精神史としてのギリシア悲劇： 前5世紀アテナイの知的状況

講演者：丹下和彦（大阪市立大学名誉教授・関西外国語大学名誉教授）

企画者・コメンテーター：田島充士（東京外国語大学准教授）

講演内容

古代ギリシアの前5世紀は啓蒙の世紀といわれる。法（ノモス）、知（ソピア）、自由（エレウテリア）、徳・勇気（アレテ）が時代を象徴し代表する価値観と見なされた。このことは歴史家ヘロドトスとその著『歴史』でつとに指摘しているところである。ギリシア悲劇とその上演はこの価値観を考究し、表示し、確認する重要な精神活動であると言ってよい。劇場ばかりではない。アゴラ（広場）ではソクラテスが誰彼なく人をつかまえて愛、知、善、美などについて対話を試みた。本講義では法と正義の問題を取り上げ、その諸相を悲劇作品の中に見てみたい。まずカリクレスの強者の正義論（プラトン『ゴルギアス』）を口切に、アイスキュロス『オレスティア』、ソポクレス『アンティゴネ』、エウリピデス『オレステス』などの作品中に法と正義の問題がどう扱われているか、探ってみよう。

講演者紹介

たんげ・かずひこ

1942年、岡山県生まれ。京都大学博士（文学）。大阪市立大学名誉教授、関西外国語大学名誉教授。

古代ギリシア文学研究者。古代ギリシア悲劇を中心に、多くの論文・著書・訳書を手がける。

主著は『ギリシア悲劇：人間の深奥を見る』中央公論新社2008、『ギリシア悲劇ノート』白水社2009ほか多数。

学術活動のほか、大阪を代表する演劇研究集団『清流劇場』において、舞台の監修も務める。

日時：2021年1月18日（月）17:50-19:30（開場17:10）

開催形態：ZOOMを使用したオンライン形式講演

参加費用：無料

参加申込み方法：参加希望者は、以下のメールアドレスにご連絡をいただくか、QRコードにアクセスして下さい。参加申込み用ページにご案内いたします。

参加申込み期限：2021年1月15日（金）17:00



参加申込み先：tufs.lecture.on.greek.tragedy2021@tufs.ac.jp
ないし左のQRコード。

※ZOOMの操作方法など使用機材のテクニカルサポートはできかねますので、ご了承ください。

多文化教育研究プロジェクト 連続セミナー 「多文化共生としての舞台芸術」

横山綾香

連続セミナー「多文化共生としての舞台芸術」¹は、昨年度まで本学の教養科目として開講されていたリレー講義「舞台芸術に触れる」を継承したイベントである。このリレー講義は、外語祭で学生らが行う「語劇」を支援する目的で2002年度に開始されたが、今年度からは総合文化研究所主催のイベントとして学外にも公開されることになった。それに伴って日本を含めた世界の演劇の現状や歴史、多様性、問題点をさまざまな視点から考察するセミナーとして内容が拡充された。2021年は演劇研究者2名と舞台芸術の現場に携わる方6名に御協力いただいて、zoom ウェビナーを用いたオンラインセミナーを4月から10月に合計8回行った。

第1回はドイツ演劇研究者の平田栄一朗氏が「現代的演出」について講義を行った。演出家の主たる仕事は戯曲を解釈することである。しかし、1960年代に劇場が議会では許容されない政治思想をアピールする場となった結果、劇作家の意図や時代背景を大きく超えた解釈によって演出家自身の考えを示した演劇が許容されるようになった。そうして生まれた同一の戯曲を解釈した複数の演出を見比べる経験は、物事を知る際には（政治家・報道・専門家などの）解釈を介すことが前提となっている現代社会を生きる上で必要な判断力を養いうるという内容であった。

第2回は、国立ベトナム青年劇場芸術監督である杉山剛志氏がA. チェーホフの『桜の園』を題材に戯曲解釈のデモンストレーションを行った。役が置かれた「状況」と「事件」（「状況」を変化させる事象）を軸として戯曲を読み解くという手法が紹介された。その手法で戯曲を読み直すと、『桜の園』の冒頭は召使いの男女が主人の帰りを待っているように見えるが、実は召使いの男がプロポーズをする機会をうかがっている様子が明らかになるといふ、ロシア文学に長く関わるものでも目から鱗が落ちる講義であった。

第3回は、東京演劇集団「風」演出家の江原早哉香氏が演劇の社会的課題とそれに対する劇団の取り組みを紹介した。演劇鑑賞には居住地や経済事情など多くの障壁が存在するため、文化資本を享受するうえで格差が拡大してしまう可能性を有している。「風」ではそれに抗う活動として、海外の劇団との共同制作による街頭演劇、小中高生向けの巡回公演、視覚・聴覚障害者向けに字幕や手話通訳を導入したバリアフリー演劇に取り組んでいる。単なる活動紹介に留まらず、江原氏と劇団員が語り合う時間もあり、劇団の雰囲気や

1 本連続セミナーのポスター・日時・詳細は、特設ページに掲載されている。

<http://www.tufs.ac.jp/research/seminars/gogekiseminar/>



情熱が伝わるセミナーであった。

第4回はオペラ演出家の馬場紀雄氏による字幕のレクチャーが行われた。馬場氏は自身で演出するオペラの字幕を自ら手がけている。字幕制作において製作者の創造性が発揮されるのは台本の要約作業である。映画字幕のように観客があらすじを知らない場合は内容を正確に伝えることを最優先する。しかしオペラのあらすじは観客にとって既知の内容であるため、字幕の自由度が高く、音楽に集中してほしい時には文字数を減らすなど演出の意図を反映させることができる。オペラ字幕は照明や衣装のような演出家の解釈を観客に伝えるためのツールであると馬場氏は述べている。

第5回はミュージカル脚本家・翻訳家の高橋知伽江氏が担当した。前半はミュージカルにおける歌の役割を解説した。ミュージカルでは歌によって異なる時間・場所で起きている事件を同時に見せられるため、複雑で繊細な状況をわかりやすく伝えられると高橋氏は述べた。後半は多言語（日本語と外国語）が交わる作品の経験を話した。互いの言葉が通じあわない場面の台詞をすべて日本語に訳すと状況が見えにくくなるため、翻訳者による創意工夫がなされる。高橋氏が翻訳した、太平洋戦争中の日系アメリカ人を描いたミュージカル『アリージャンス〜忠誠〜』では、英語が分からないおじいちゃんのために英語が分かる孫が通訳する日本版オリジナルの台詞を追加したことが紹介された。5作品にわたる舞台映像もあり、劇場に足を運びたくなる講演であった。

第6回は新国立劇場・元舞踊チーフプロデューサーの永田宜子氏が異文化接触がバレエに与えた効果を話した。バレエは身体を通じた芸術であるため、国ごとの差異が無いように思われがちである。実際には国ごとの個性が存在し、その差異がバレエ界を活性化させている。もちろん現在では差別表現と捉えられる内容には必ずチェックが入り、大抵はカットや振り付けや衣装の改訂といった対応がとられる。しかし人種やジェンダーの違いはバレエを豊かにする原動力であり、それぞれの強み・弱みを受け入れて、強みを打ち出せるような舞台を作ることが理想であると永田氏は述べていた。

第7回は能楽師の小早川修氏が担当した。能が表現するのは幽玄美の世界である。感覚的境地や余情を重んじるため、能では徹底して具体的な表現が省かれる。能面で演者の顔を隠してしまう。衣装の柄は簡素で種類も少なく、照明も大道具も用いない。脚本は七五調のため言葉が省略される。あえて簡単には理解させないことで観客の想像力を掻き立て、この世ならざる世界へと導く。能の鑑賞には「言語に頼り過ぎないことが重要。ノンバーバルコミュニケーションという単語があるように言語が通じなくても理解することはできる」という指摘が印象的であった。

第8回は、連続セミナーの総括として演劇評論家の内野儀氏が日本演劇の現在について講義を行った。日本の演劇は、新劇、アンガラ・小劇場演劇、現代口語演劇などジャンルが混淆しているが、いずれも日本の観客に向けて作品を作っていた。しかし、近年ではそのような作品から普遍的で社会性を持ったテーマが見出されてヨーロッパで脚光を浴びた例も存在する。また、全世界的な傾向として、社会的な内容を訴える手段が「強度」（高い芸術性）から「共感」（当事者性）²へと移行し、芸術という制度の在り方が見直されている。

2 移民や難民の出自を持つアーティストからそれぞれの過酷な経験等を聞き、それを元に演劇を制作する。実際に移民や難民が作品に役者として参加するといった例がある。

多和田葉子ワークショップ&朗読会

海を越える『献灯使』—— 翻訳のなかで声となる言葉たち

山口裕之

ある大災害によって鎖国状態となり、日常の言語も著しい歪みを見せている近未来の日本。そのような『献灯使』を題材に選ぶということは、東京外国語大学にとって逆説的な企てなのかもしれない。小説のなかの「献灯使」たちは、確かに閉鎖状況にある日本を秘密裡に脱出して外側の世界から日本にかかわる使命を帯びた者たちであるかのように語られるのだが、その献灯使たちもさらに巨大な歪みに巻き込まれた存在であるように見える。2021年5月19日、日本時間18:00からZoomウェビナーによって開催されたこのイベントのなかで声を発した学生たちは、コロナ禍の閉塞的でいびつな状況下、何らかの意味で海を越えて日本の外側と繋がりながらこの小説世界を浮かび上がらせていた。

もともとこのワークショップは、東京外国語大学に多和田葉子さんがやってきて、その空間の中で実際にさまざまな翻訳による声が響き合うことを想定して企画されていた。直接的には2020年に東京外国語大学出版会から刊行された『多和田葉子／ハイナー・ミュラー 演劇表象の現場』の記念イベントという位置づけでもあったのだが、2020年の実施は見送られ、2021年も多和田さんが日本に来るのは難しいと分かった時点で、このようなかたちに構想されていったという経緯がある。とりあげる多和田さんの作品も、そのようなかで選ばれていった。2021年は東日本大震災と福島での原発災害から10年目の年ということもあり、その意味でも『献灯使』をとりあげたい、そして、『献灯使』のさまざまな翻訳の朗読による声を鳴り響かせたいという提案は、多和田さんに全面的に賛成していただいた。

『献灯使』にその時点で何か国語の翻訳が存在するかについて、多和田葉子研究者の齋藤由美子氏による詳細な書誌によってまずは把握することができるということを、多和田さんからの情報で知ることができた。齋藤由美子さんは、多和田葉子の著作とそのさまざまな言語での翻訳のリストを作成し、それを逐次更新している。その時点で、英語、ドイツ語、韓国語、オランダ語、中国語(台湾)、タイ語、チェコ語、トルコ語、ノルウェー語、アイスランド語、ルーマニア語の翻訳が刊行されていることが分かった(のちに齋藤さんからはこのイベントのために韓国語と中国語(台湾)の翻訳をお借りすることになった)。実は、少し前の時点で、国際交流基金でも似たようなイベントが行われており(オンライン配信事業「More than Worth Sharing」第2回翻訳家座談会～多和田葉子著『献灯使』～)、そこではタイ語、英語(アメリカ)、ドイツ語、ノルウェー語、トルコ語の5名の翻訳者を交えて多和田さんとの座談会が催されていた。それに対して、東京外大での企画では、何よりもさまざまな言語での『献灯使』の朗読の声を聞くこと、さまざまな翻訳によってどのような『献

灯使』の姿が浮かび上がることになるのかを最も大切なこととして思い描いていた。

すでに翻訳されているのは、11 言語。そのなかからどれを選ぶか。もちろん、全体で2 時間に何とか収めるという時間の制約もある。これらの言語のうち、オランダ語、ノルウェー語、アイスランド語、ルーマニア語は、(授業として提供はされているにせよ) その専攻語がないので、あえて無理をしないことにした。それでも7 言語ある。しかし、さらに欲張った。多和田さんとのやりとりのなかで、リオデジャネイロ州立大学のキタハラ高野聡美先生が『献灯使』のポルトガル語訳出版を進めつつあることを知り、たまたまそこで一緒に翻訳チームの授業にも参加していた学生が私のところに留学生としてやってくることになっていたの、その学生にも加わってもらいたいと思い、ポルトガル語訳も入れることにした。さらに、東京外国語大学の博士後期課程で学ぶロシアからの留学生、マリア・プロホロワさんのことが頭にあった。彼女は、すでに多和田葉子のロシア語翻訳も手がけて出版している(『百年の散歩』のなかの「マヤコフスキーリング」)。『献灯使』のロシア語翻訳はないのだが、どこか好きな箇所を選んで自分でロシア語に翻訳して朗読するというアイデアを彼女に提案したところ、一も二もなく喜んで引き受けていただいた。多和田さんからは、イタリア語やフランス語の翻訳が進む可能性についての話も聞いていたのだが、それらの言語は自前で用意するにしても、イベントの時間の制約がそろそろ限界であるため残念ながら諦めることにした。それでも、9 言語となった。

ポルトガル語とロシア語以外の7つの言語(英語、ドイツ語、韓国語、中国語、タイ語、チェコ語、トルコ語)については、それぞれの専攻言語の先生方をお願いして、適役と思われる学生を紹介していただいた。そのようにして、朗読のチームができあがった。タイ語、チェコ語については、テキストの入手についても先生方のご協力をいただくことになった。

参加してもらう9人の学生たちには、それぞれ自分の好きな箇所、翻訳において面白いことが起こっている箇所を選んでもらい、それをZoomでのプレゼンテーションに適した対訳のかたちに整えてもらった。学生たちはみんなそれぞれに興味深いところを選んでくれて、それらを作品のなかでの順番に合わせて並べてゆく。

朗読する学生に対して、いわば講師的な役回りとしては多和田さんとともに、2018年の『献灯使(The Emissary)』での全米図書賞(The 69th National Book Awards)翻訳部門受賞の翻訳者、マーガレット満谷さんにもご参加いただくことになった。多和田さんはベルリンからの参加、7時間の時差で午前11時。12時間の時差があるブラジルのリオデジャネイロ州立大学の学生は、朝の6時の参加。パネラーはその30分前にはスタンバイしていたので、ブラジルからの参加はたいへんだっただろう。ワークショップの本番の場では、一人の朗読時間は3分前後(対訳提示で日本語は読まない)、その後、自分の朗読箇所を選んだ理由やそこでの翻訳に見られる興味深い現象など、それぞれの朗読者にコメントしてもらった。そして、それに対して多和田さんと満谷さんからさらにコメントをいただくというかたちで進んでゆく。

全体としては、英語以外はおそらくせいぜい一つか二つしか知らない言語による9つの朗読とそれに対するコメントを次々と聞いてゆくワークショップである。しかし、その知らない声によって語られる『献灯使』と、そこでのある種の変容に聴衆がどれほど魅了されていたことか。多和田さんとの事前のやりとりでは、「トルコの訳者の方が、『献灯使』

読者から「これは今のトルコ社会を描いた作品ではないか」と言われたり、トルコ政府が自分のことを批判されているのではないかと誤解しないように訳す時に用語選びに苦労したエピソードなど、とても面白かったです。(笑い事ではないのですが)」ということも聞いていたのだけれど、そのようなさまざまなエピソードがそれぞれの翻訳に対する多和田葉子さんとマーガレット満谷さんのコメントのなかから浮かび上がっていった。

日時：2021年5月19日(水) 18:00～20:00

場所：Zoom ウェビナーでのオンライン開催

講師：多和田葉子

登壇者：満谷マーガレット

司会：山口裕之

主催：東京外国語大学 総合文化研究所

共催：東京外国語大学 言語文化学部

2021多和田葉子ワークショップ&朗読会

海を越える



**日時：2021年5月19日（水）
18:00-20:00 Zoomウェビナー
でのオンライン開催（一般公開）**



東日本大震災と原子力発電所の危機的な事故から今年で10年となります。多和田葉子さんはベルリンでの反原発デモでもスピーチによって原発廃止を訴えています。それとともにさまざまな作品のなかに、そのメッセージが織り込まれています。とりわけ2014年に発表された『献灯使』は、ある大震災後の日本の近未来の姿を不気味に描き出しています。この「ワークショップ&朗読会」では、東京外国語大学の学生たちを中心として、英語、ドイツ語、チェコ語、ポルトガル語（ブラジル）、ロシア語、韓国語、中国語（台湾）、タイ語、トルコ語の翻訳（対訳付き）によって、『献灯使』のメッセージをまさに海を越えて浮かび上がらせてゆきます。この言葉遊びに満ちた作品は、翻訳のなかでどのような姿をあらたにとることになるのでしょうか。

- ・使用言語：日本語（その他、9ヶ国語・対訳付き）
- ・参加費：無料

事前申し込みが必要です。

（定員500名。本学学生優先。先着受付順。定員に達した場合参加をお断りさせていただきます。）

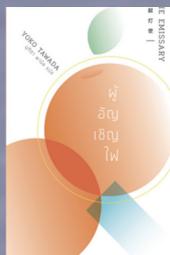
参加ご希望の方は、5月10日（月）までに、以下の二次元バーコードを読み取り、参加登録フォームより事前登録をお願いいたします。本学ホームページからも登録できます。

URL: http://www.tufs.ac.jp/event/2021/210416_1.html

問い合わせ先：総合文化研究所 (tufs422ics@tufs.ac.jp)

司会：山口裕之（東京外国語大学、ドイツ文学・文化、表象文化論）

主催：東京外国語大学 総合文化研究所
共催：東京外国語大学 言語文化学部



多和田葉子

小説家・詩人。日本語とドイツ語で執筆活動を行う。ベルリン在住。日本では芥川賞、泉鏡花文学賞、伊藤整文学賞、谷崎潤一郎賞、野間文芸賞、読売文学賞、朝日賞、紫綬褒章他多数。ドイツでは、シャミッソー文学賞、ゲーテ・メダル、クライスト賞受賞。また、2018年『献灯使』で全米図書賞翻訳部門（翻訳：マーガレット満谷）受賞。『犬婿入り』『容疑者の夜行列車』『雪の練習生』『地球にちりばめられて』『星に仄めかされて』他作品多数。



翻訳のなかで声となる言葉たち

アルベール・サロー 『植民地の偉大さと隷従』 合評会

新谷和輝

本合評会は2021年6月25日、総合文化研究所の主催および東京外国語大学出版会の共催によって、Zoom上で開催された。

合評会では、まず本書の訳者である小川了氏による講演が行われた。小川氏は西アフリカやセネガルを中心にした民俗学・歴史を専門とし、著書には『第一次世界大戦と西アフリカ フランスに命を捧げた黒人部隊「セネガル歩兵」』（刀水書房、2015年）などがある。

小川氏は、まず、本書のタイトルにある「隷従」という言葉をどのように捉えるべきかを論じた。植民地主義を礼賛するかのようと思われる「植民地の偉大さ」という言葉につづく「隷従」という文言は、一見するところ「被植民地者による宗主国への隷従」として読まれうる。しかし小川氏によると、サローがここで言わんとしていることは、彼ら植民者のほうが隷従状態にあるということだ。植民者は、植民地をよりよく統治する義務を課せられ、その責任を全面的に負うことになる。膨れ上がるその責任の重さを指して、サローは「隷従」と言った。それはつまり、「自らの意志に関わらない絶対的拘束」である。

サローの記述を高めから批判せず丁寧に読み解くことで、小川氏はそこに垣間見える当時の植民者の心理を明らかにしていく。第一次世界大戦後の勢力図において、多大な債務を抱えたヨーロッパは劣勢に立たされていた。力を増すソ連やアメリカ合衆国に苛立ちながら、また植民地大国としてのイギリスへの対抗意識を燃やししながら、サローはフランスが取るべき道を探る。彼の理想は、「広大なる地球一家」というユートピア的なものであり、ヨーロッパ（フランス）を人類進化を司る精髓として、世界統一を成し遂げることを夢みた。このような融和的世界を望むサローは、人種間の優劣を批判し、現地人に正當に接さねばならないと考えていた。サローにとって、植民地事業は文明化の遅れた現地人に高度な教育や文化を施す「善き行い」であり、その事業は抑圧的ではなく、なるべく公平に進められねばならない。

植民地事業＝ノブレス・オブリージュとみなすサローには、どうして現地民が抵抗するのかが理解できなかった。本書ではサローの苦悩がところどころに記されているが、小川氏は、善き植民者であろうと真摯に自らの立場を吟味するサローの姿勢を読み取る。そして、そこにこそ、植民地事業が本来的かつ内在的に抱え込んでいる矛盾が表れていると指摘する。植民者の視点に立つことで、彼ら自身が囚われていた植民地主義の本質が明らかになる。このように、本書が植民地事業を肯定的に捉えるのではなく、その限界を指摘するものであることは、原著の翻訳に先立って置かれている訳者による「序にかえて」でも強調されている。

小川氏の講演に引き続いて、3名のコメンテーターからコメントがあった。フランス文学・文化史を専門とする荒原邦博氏からは、サローと関連づけて、アンドレ・マルローやジョ



ルジュ・グロリエらによる文化を通じての植民地主義についての指摘がなされた。植民地を強引に押しえつけるのではなく、利他的で寛大な精神をもって統治すべきとしたサローの信念に並行して、1931年の植民地博覧会では非西洋文化を尊重することが提起された。グロリエはクメールの伝統文化を復興することを目指したが、この時期からクメールの古美術品の販売が促進され、北米やヨーロッパに現地の美術品が大量に流れることになる。しかし、1923年にインドシナで文化財盗掘事件をおこしたマルローに古いタイプの植民地主義が見出せるように、こうした美術品の流通の根底にはサローとも共通する植民地主義の矛盾が表れていると荒原氏は述べた。

次に、ベトナム文学を専門とする田中あき氏からは、フランス植民地ベトナムにおけるサローの影響力についてコメントがあった。教育によって現地社会を近代化させようとするサローの狙いはベトナムにもあてはめられ、田中氏が研究するカイ・フンなどもそうした植民地事業と直面することになる。しかし、やはりサローが述べるジレンマがここでも表面化し、フランスによる現地教育には言論統制がつきものだったという。

最後のコメンテーターは、アフリカ地域研究・人類学を専門とする佐久間寛氏である。佐久間氏は、サローの葛藤から、植民地における教育と愛のあり方をコメントし、本合評会全体をまとめる観点を示した。経済主義的植民地化を批判し、人間の道徳的開発の一環として植民地での教育を重視したサローの理想は、「愛と連帯の植民地主義」と呼ぶべきものである。しかし、教育によって育った現地民はその後やがて宗主国に牙をむくことになる。経済的だけではない文化的な独立を彼らが勝ち取ろうとしたとき、植民地政策の矛盾が露わになる。

植民地事業を「善き行い」と信じて疑わなかったサローのうちにあったのは、佐久間氏によれば、植民地への「歪んだ愛情」である。かつての植民地政策を現代の視点から断罪するのではなく、そこにうごめく諸々の思惑や構造を問い直し、それらに絡め取られた人々の「従属」のあり方を見つめることが、いま植民地主義を考えるうえで必要だと感じられた合評会であった。

最後に、本合評会後に小川了氏が逝去されたことをここで報告しなければならない。小川氏のお仕事から私たちが学ぶべきことはまだまだたくさんある。心からご冥福をお祈り申し上げます。

アルベール・サロー『植民地の偉大さと隷従』合評会

日時：2021年6月25日（金）18:00～19:30

場所：オンライン

講演：小川了（東京外国語大学名誉教授）

コメント：

荒原邦博（東京外国語大学）

田中あき（東京外国語大学大学院）

佐久間寛（明治大学）

合評会：

アルベール・サロー 『植民地の偉大さと隷従』

日時：2021年6月25日（金曜日） 18:00～19:30

会場：オンライン（左下のQRコードよりご参加いただけます）

講演：小川了
（東京外国語大学名誉教授）

コメント：

荒原邦博（東京外国語大学）
佐久間寛（明治大学）
田中あき（東京外国語大学大学院）

司会：久野量一
主催：総合文化研究所
共催：東京外国語大学出版会

お問い合わせ先：
tufs.ics[at]gmail.com
※[at]を@にかえて送信してください。



東京外国語大学出版会

ジュール・ヴェルヌ 〈驚異の旅〉再発見 『ハテラス船長の航海と冒険』刊行記念ワークショップ

荒原邦博

本ワークショップは、2021年6月30日に拙訳でヴェルヌの『ハテラス船長の航海と冒険』がインスクリプトより刊行されたのを記念して、開催されたものである。同社は2017年からヴェルヌの小説シリーズ〈驚異の旅〉の新訳コレクション全5巻を刊行中で、本作は当コレクションの第1巻(第4回配本)となる。新訳シリーズ監修者の石橋正孝氏(立教大学)をはじめ、全5巻の翻訳を担当している4名がパネリストとして登壇した。

新訳コレクションは主に2つの狙いを持っている。一つは、ヴェルヌ作品の研究的な批評校訂版を作成することである。明治期以来、青少年向けのSF冒険小説とされてきたヴェルヌ作品には、日本語で校訂版と呼べるテキストが存在しないため、その長年の欠落を埋める必要がある。そしてもう一つの狙いは、『80日間世界一周』や『海底二万里』のような超有名作品とは異なる、知られざるヴェルヌの傑作を日本語で読めるようにし、それによって通常は大衆作家とみなされるヴェルヌが、実際には純文学作家も青ざめる実験的な小説をいくつも書いていたことを示して、日本の読書界におけるヴェルヌのイメージを刷新することにある。

本イベントは総合文化研究所の「翻訳を考える」シリーズの一環として企画されたものであることから、新訳コレクションの翻訳者がそれぞれの担当巻での体験をもとに、ヴェルヌ作品の翻訳上の問題について多様な角度から縦横無尽に論じる大変興味深い内容となった。オンライン開催となったワークショップには常時110名前後のアクセスがあり、非常に盛況であった。

発表は最初に荒原が、ヴェルヌと本新訳コレクションの紹介を行った上で、『ハテラス船長の航海と冒険』を翻訳する際に問題となった点、および同作品のあまり注目されていない興味深い点について報告した。後者に関しては、ハテラス Hatteras という名前が英語の「帽子屋のように気が狂った mad as a hatter」に由来しており、その意味でほぼ同時期に執筆・刊行されたルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』と類縁性が見られることを指摘した。翻訳に関しては、まず科学分野の語彙を取り上げ、現在との分類の違いやヴェルヌ自身による英語からフランス語への誤訳が日本語に翻訳する上でさらなる困難を招くこと、次に、ハテラスの忠犬 Duk という固有名詞が、英語やデンマーク語の発音、またそれが物語上で果たす様々な機能から、日本語でのカタカナ標記を著しく難しくすること、そのため最終的に「ドゥック」という名前が与えられた理由を説明した。

二番目の発表者である石橋氏は、監修者としての幅広い知見と子供の頃から長年に渡りヴェルヌ作品を読んできた体験に裏打ちされた、ヴェルヌ翻訳における誤訳の問題を面白



い事例を挙げながら分析した。ヴェルヌ作品の翻訳には二つのタイプの誤訳がある。一方の「圧縮型」は、作品の細部を読み飛ばし、ストーリーを一気に追う読書経験が生み出す誤訳で、例えば『月を回って』（コレクション第2巻に収録）の最後にあるドミノゲームの用語を「白人でいっぱいだ」とする誤訳は、訳者が物語の（西欧中心主義的な）筋に過剰に適応してしまったがゆえに生じる。もう一方の「忠実型」は、文章の細部にこだわることによって起こる誤訳で、『海底二万里』においてバイロンやポーが「泳ぎの達人」であるところを、*maître* の多義性にとらわれて（作家の）「先輩」としてしまふことに見られる。だが、この二つのタイプは味わい深い誤訳である。なぜなら、ヴェルヌ自身がこの両極の間を揺れながら作品を執筆していたからであるという指摘は、翻訳を二次創作と捉え、それを作家本人による創作それ自体とつなぐ見事なもので、聴衆を唸らせるに十分であった。

三番目の発表者である三枝大修氏（成城大学）は、『蒸気で動く家』（コレクション第4巻、荒原との共訳）の持つ教育力について論じた。ヴェルヌの作品の多くはエッツェル社の人気雑誌『教育娯楽雑誌』に掲載されていたことから分かるように、その地理学的な記述によって、西欧の読者に地球上のあらゆる地域の地理と歴史について「教育」する目的があった。小説の舞台であるインド、ウツタルプラデーシュ州におけるモンスーンの嵐が惹き起こした現代の事故の話の皮切りに、『蒸気で動く家』の印象的な雷雨の描写を紹介し、ヴェルヌの文章が読者の興味をかきたてながら、しかも正確な情報を伝えており、小説の魅力が現代でも有効なその地理学的特徴にあることが、説得力のある形で示された。

最後に日本ジュール・ヴェルヌ研究会の創設者でもある新島進氏（慶應大学）が、「独身者機械」（ミシェル・カージュ）の観点から担当巻である『カルパチアの城／ヴィルヘルム・シュトリーツの秘密』（コレクション第5巻）と『ハテラス船長の航海と冒険』をつないで論じた。ヴェルヌの小説連作〈驚異の旅〉は、〈狂気の旅〉にほかならない。空虚な欲望への幼似的な固執、おそらくは死によってしか解決されない欲望が、テクノロジーの力で推進力を得て、物語／テキストを生む。それがヴェルヌの描き出す世界であり、『カルパチアの城』の歌姫ラ・スティラの音響映像再生装置を体験するゴルツ男爵は、ボーカロイドを欲望する今日の我々の体験の起源に位置している。こうした指摘は新島氏の十八番だが、アイドル論隆盛の昨今、この議論に改めて惹きつけられた聴衆も少なくなかったはずである。今回の発表では、そうしたヴェルヌ的人形愛が『ハテラス船長の航海と冒険』の極点を目指す犬の旅と同じ構造を持っており、また「狂」という字の「へん」は犬を、また「つくり」は王としてのハテラスを示すがゆえに、作中の「犬船長」こそがヴェルヌ的「狂気」の最も純度の高い形象であるという新展開を見せており、日本語・フランス語の違いを超えて、ヴェルヌ世界の重要な本質を提示するものとなっていた。

イベントをおよそ半年後にこうして振り返ってみると、自分のものはさておき、素晴らしい発表の数々に溜息が出るほどで、企画者冥利に尽きる。三枝氏が発表の後半で『蒸気で動く家』での翻訳の仕方について触れていたが、本コレクションでは訳文が完成するまでに、とりあえず訳者としてクレジットされている各人が作り上げた文章に、監修者とさらには編集者の丸山哲郎氏の手が入っており、そうした意味で、エッツェルによるかなりの介入をつねに許してきたヴェルヌ作品に相応しい、まさに「集団的アレンジメント」（ドゥルーズ＝ガタリ）の効果として翻訳が実践されていることも付言しておこう。

そもそも、日本で最初にフランス語から翻訳された文学こそがヴェルヌの『80日間世界一周』（川島忠之助訳）であり、そうしたこともあって英語やロシア語からの重訳を含む、明治期の翻訳をめぐる問題が集中して現れているのがヴェルヌというトポスである。『ハテラス船長の航海と冒険』は、明治期に外大ロシア語学科出身の外務官僚であった福田直彦によってロシア語から重訳されたのが最初であり、総合文化研究所の「翻訳を考える」シリーズでは今後、今回のワークショップを受けて、翻訳という観点から明治期のヴェルヌが持っていた世界文学としての全体像を掘り起こす作業につなげていきたい。

2021年7月16日

総合文化研究所およびインスクリプトによる共催

場所: Zoom ウェビナーでのオンライン開催

パネリスト: 新島進（慶應義塾大学）

石橋正孝（立教大学）

三枝大修（成城大学）

パネリスト・司会: 荒原邦博（東京外国語大学）

LES VOYAGES EXTRAORDINAIRES

シリーズ【翻訳を考える】

《ヴェルヌ〈驚異の旅〉再発見》

『ハテラス船長の航海と冒険』

刊行記念ワークショップ

パネリスト

新島進

(慶應義塾大学)

石橋正孝

(立教大学)

三枝大修

(成城大学)

荒原邦博

(東京外国語大学) (司会)

ジュール・ヴェルヌ〈驚異の旅〉コレクション |

LES VOYAGES EXTRAORDINAIRES

Jules Verne, VOYAGES ET AVENTURES DU CAPITAINE HATTERAS

ハテラス船長の航海と冒険

ジュール・ヴェルヌ 荒原邦博=訳 石橋正孝=解説



人類未踏の北極点を目指す狂熱の冒険行。
屹立する冰山、酷寒の氷原、友愛と叛乱…、
ヴェルヌのすべてはここから始まった！
〈驚異の旅〉の真の出発点となった大長篇が
初めてその全貌を現す、待望の新訳・完訳。

📖【第四回配本】インスクリプト 定価(本体5,800円+税)

『ハテラス船長の航海と冒険』

荒原邦博訳

装幀：間村俊一 カバー装画：堀江葉

7月16日(金) 18時~20時 オンライン

参加費無料 事前登録制

以下の URL・QR コードからお申し込みください。

<https://bit.ly/2UXKhYw>

共催：インスクリプト、東京外国語大学総合文化研究所



傍聴記

「公開研究会『アレクシエーヴィチとの対話』刊行に寄せて」

安島里奈

2021年6月、『アレクシエーヴィチとの対話——「小さき人々の声を求めて」』が岩波書店より出版された。この出版を機に、ベラルーシの作家スヴェトラナ・アレクシエーヴィチ氏を招いた「公開研究会『アレクシエーヴィチとの対話』刊行に寄せて」がオンライン上で7月27日に開催された。

ウクライナ、ベラルーシ、ロシアの三つの文化をバックグラウンドに持つアレクシエーヴィチ氏は、ベラルーシの作家アレシ・アダモーヴィチを師と仰ぎ、証言文学という手法で作品を世に送り出し続けている。彼女の名が一躍世界に知れ渡ったのは、ノーベル文学賞を受賞した2015年のことである。その翌年2016年11月には来日し、福島県を訪れ、原発事故による汚染地域に赴き被災者の声に耳を傾けた。その後、東京外国語大学にて名誉博士号が授与され、記念スピーチおよび学生との対話¹が行われた。代表作は「ユートピアの声」5部作——『戦争は女の顔をしていない』、『ボタン穴から見た戦争（原題：最後の証人たち）』、『アフガン帰還兵の証言（原題：亜鉛の少年たち）』、『死に魅入られた人びと』、『チェルノブイリの祈り』、『セカンドハンドの時代』——である。

現在、アレクシエーヴィチ氏を取り巻く環境は非常に厳しいものとなっている。ベラルーシでは、2020年8月に行われた大統領選における不正をめぐってルカシェンコ大統領の退陣を要求する大規模な抗議デモが起き、それを武力制圧しようとする政権との戦いが今なお続いている。彼女もまた、ベラルーシに留まることができず、ドイツに「亡命」した。ドイツにいるとはいえ、決して安全だというわけではない。本研究会が開催された今年7月だけでも、次のような「事件」があった。アレクシエーヴィチ氏が会長を務めるベラルーシ・ペンを解体するようにベラルーシ法務省が最高裁に訴え、ベラルーシ・ペンの銀行口座が凍結された。また、「アレクシエーヴィチとトカルチュク²のプロテスト」というイベントに参加するため、ポーランドのヴロツラフに飛行機で行こうとしたアレクシエーヴィチ氏が「爆弾を持っている」という理由でベルリンの空港で足止めを食らった。なお、飛行機には乗り損ねたが、イベント主催者側で手配した車でポーランドに行き、イベントは無事行われたという。このようなきな臭い状況の中、アレクシエーヴィチ氏の声はベルリ

1 いずれも YouTube にて公開されており、TufsChannel から視聴できる。

記念スピーチ：<https://www.youtube.com/watch?v=ntYA1Ga3llc>

学生との対話：https://www.youtube.com/watch?v=m9_feBB6MYM（最終アクセス：2021年8月2日）

2 オルガ・トカルチュク。ポーランドの作家。代表作に『昼の家、夜の家』、『逃亡派』などがある。2018年ノーベル文学賞受賞。



ンからリアルタイムで我々の元に届いたのである。

研究会は2部構成である。第1部「『対話』その後」は著者の一人である沼野恭子先生がアレクシエーヴィチ氏にインタビューをする、という形式で進められた。インタビューでは、まず、ベラルーシの情勢に関する質問が投げかけられた。アレクシエーヴィチ氏は、去年の夏の大統領選挙後、ベラルーシでは「革命」が起きたという。26年間独裁者が国を支配しており、恐怖やソビエト時代の習慣から沈黙は長い間続いていたが、今や新しい世代の人たちが生まれ、その人たちも含めベラルーシの人々は世界中を旅するようになり、新しいテクノロジーが生まれ、それを人々が使いこなすようになった。人々は、自分はここにいるのだと主張し始めたのだと述べた。同氏は当時住んでいた8階の部屋の窓から見た光景——何十万人もの人々が参加していた行進、白赤白の歴史的なベラルーシの旗（長い間禁止されていた）を掲げた人々が祝祭的雰囲気をもっていたこと——を回想した。これを見て自国の人々を再び愛するように、信じるようになったといい、国民が誕生したと実感したそうだ。平和的に革命に参加した人々に対して、武器を手にするべきであったという批判があがったが、「血で顔を洗う」事態になることを防げた故、平和的革命の方針は正しかった、と評価した。女性たち、身体障害者たち、年老いた人たちまでもが皆、このデモに加わり、3-4ヶ月にわたって抵抗を続け、ベラルーシの各地でこうした平和的デモが繰り広げられていた。だが、ルカシェンコ側はロシアの支援を得てこうした運動を弾圧しようとする。数十万人もの人々が国外へ脱出し、国内では相当数の人々が逮捕され、新聞は数十単位で廃刊に追い込まれ、市民社会団体がいくつも廃止・閉鎖された。こうしたベラルーシの現状を、「人道的、あるいは人道主義的な大惨事」と表現する。

次に、現在、世界では、香港やミャンマーなどでベラルーシと同様、民主化の動きとそれに対する弾圧が起きているが、このような世界の情勢についてどう考えているか？ という質問がなされた。アレクシエーヴィチ氏は、全世界では公正を求める感覚、変化を求める感覚が人々の間で高まっており、全世界で民主化を求めた戦いが起きているのが今の状況であるが、その一方で、社会は右傾化している（例えば、ハンガリー、ポーランドなど）と述べる。

また、彼女自身も身に危険を感じている。ルカシェンコ自身の計画・プログラムがあり、これはベラルーシ国内だけではなく、国外に出て戦い続けている人も弾圧の対象にするというものだという。現在、革命についての本を執筆中であり、その内容は革命がどのように始まったか、革命の参加者たちが未来、過去（去年の夏）についてどう思っているかというものと話す。ルカ



インタビューに答えるアレクシエーヴィチ氏

シェンコがあらゆる証人、証言者、また今までの数々の罪の痕跡を抹消しようとしている、というルカシェンコ・プログラムの背景を述べ、アレクシエーヴィチ氏はこうした事態に

なることに心の準備をしておくべきであるし、心の準備ができていると語る。空港で足止めを食らった例の件は、当局から監視されているサインだという。革命についての新しい本がどのようなものか訊ねられると、参加者や投獄者、弾圧された人達の証言（一部は本人たちから送られてきた）を集めたものだと答え、この本にはアレクシエーヴィチ氏自身の考えも書かれるという。新しい本を書くのは非常に大変だが、犯罪者がしたことの痕跡を消し去ってしまわないよう、本当に起こったことを歴史に残すために書くのだと述べた。

アレクシエーヴィチ氏はベルリンにて、EU や国連などの国際機関にベラルーシの対話的政権移譲の正当性を発信しているが、今年に入ってから、どのような具体的な「活動」やメッセージをどのような機会を設けて発せられているのか？ という問いに対して、同氏を含めた調整評議会の幹部、ベラルーシのエリートたちは国内外に向けて我々の勝利を信じようと働きかけていると答える。アレクシエーヴィチ氏はドイツの大統領に面会する、国連や欧州議会でスピーチを行う、といった活動をしており、「ヨーロッパの心臓」と呼ばれるベラルーシにおいて独裁が許されてはならないと、全世界の安全が脅かされていると語った。

次の質問は、あるインタビューで「証言者が2度目に話すほうが上手に話すことに気づいた」と言っていたが、一般論として、どう話していいのかもわからない辛い体験を初めて話す混乱した発言の中にも貴重な何かがあるのではないかと、というものだった。同氏は、戦争に関する証言集を書こうとする際のことを例に挙げ、兵士が戦争から帰還した直後では、その人の目には全てが血まみれに見えるが、しばらく時間が経つと戦争の全ての印象は薔薇色に変わってしまうことがあると言い、今、ロシアでは戦争の「薔薇色化」が起きていると指摘する。5月9日の対独戦勝記念日では第二次世界大戦中に国民が体験した凄惨な血まみれの状況が、薔薇色の美しい記憶にすり替えられてしまっているのだという。したがって、出来事があった直後の印象・証言も大切だが、それと同時に非常に重要であるのは、その後長い時を経て再びその証言者が当時の記憶を思い起こしてするもう一つの証言であり、自身の作品において、体験直後に語られる生々しい記憶を基に語られる証言と、長い時を経てもう一度深く考え直した後の新たな証言の二つのバランスを取るよう心がけていると話した。これは人間という複雑な存在の持つ多面性、様々な面を表すためのアプローチなのだそうだ。

この質問に関連して、集めた証言はどのように配置しているのか？ まったく異なる証言を並べると、証言どうしに対話が生まれ、一種の「モンタージュ」のような効果が生まれるのではないかと、その並べ方はどのように決めているのか？ という問いが投げかけられた。アレクシエーヴィチ氏は自身のスタイル・ジャンルを人々の沢山の声から成る長編小説の新しいフォームだと思っているという。作者の想像で作上げたものではなく、人々の声を編むことで長編小説を作ることが自身の作法だと話した。この長編小説のプロットは人々のいくつもの声からできており、次に語る人は自分の前に語った人の続きであることもあれば、全く違う話題を始めることもあり、自分の前に掲載されている証言に反論するような論争するような証言もある。同氏にとって重要なのは、人が自分の身に起きたこと、自分の感情を語ることであり、それによって時が生まれ、そして人そのものが生まれ、その時代の人が生まれると思うと語った。

第1部の終わりには、本オンライン研究会に参加した日本ペンクラブ会長桐野夏生³氏からアレクシエーヴィチ氏に、ベラルーシの非常に悪夢的な状況に同じ作家として恐怖しか感じず、ペンクラブで連帯と支援の声明を出したが、ベラルーシについて情報収集をし、これからもずっと支援をしていくと、このことは普遍的なことであるので皆で力を合わせて切り抜きたいというメッセージが届けられた。日本ペンクラブは、2021年7月12日にアレクシエーヴィチ氏およびベラルーシ・ペンに宛てたメッセージ⁴を公開している。桐野氏のメッセージおよび日本ペンクラブからの声明についてアレクシエーヴィチ氏は感謝を表し、今のこの恐ろしい時には支援が本当に大切だと強調した。日本ペンクラブのメッセージは電報で届いていたが、すぐに感謝の返事ができなかったと話した。それは、その当時色々な人が逮捕されており、ベラルーシ・ペンに勤めていた人や関係者、作家を国外(ウクライナ、ポーランド、リトアニアなど)に送り出すことに奔走していたからだという。考えを同じくする人たちがいるというのを見て取るのがいかに心の支えになるのか、いかに大切であるのか、そして支援しているという言葉が耳にすることがいかに大切かということを実感していると述べた。世界の作家たちは一つの拳となって絶対に反撃をしなければならないと思うと力強く言い、民主主義をなくそうとする人間たちに、第二次世界大戦後に地道に築き上げてきたものを壊そう、乗っ取ろうとする人達に、一つの拳となって強烈なパンチを浴びさせるべきだと断言した。

第2部では、4人のパネリストが順番にそれぞれ話し、最後に岩波書店の編集者である奈倉龍祐氏が話す、という構成で進められた。

1番目に越野剛先生(慶應義塾大学准教授)が、ロシア語とベラルーシ語の関係から最近のベラルーシ文学の状況とその変化を報告する。ベラルーシの日常生活では、圧倒的にロシア語の使用が優勢を占め、ベラルーシ語は使用の場面が限られるが、文学においては状況が異なり、ベラルーシの作家であればベラルーシ語で書くべきだという意識は強く残っているという。しかし、ベラルーシ語の読者は多くないため、商業的に作家活動をするのは困難な状況にあるようだ。ベラルーシで10年ごとに行われる国勢調査から最近の言語状況を概観し、ベラルーシ語の使用状況は厳しいという。しかし、首都ミンスクに限りベラルーシ語使用の増加傾向が見られるのは、両言語の話者が一定数おり、その人達の意識の変化によるものではないかとみている。これらの新しいベラルーシ語話者はルカシェンコ



越野剛先生

3 作家。『柔らかな頬』で第121回直木賞受賞。2015年紫綬褒章受章。日本ペンクラブ史上初の女性会長。2020年にディストピア小説『日没』を刊行。

4 「ベラルーシの友人の皆様への連帯のメッセージ」<http://japanpen.or.jp/statementberalus20210712/> (最終アクセス: 2021年8月2日)。

体制に反対する勢力の核となっている一方、ベラルーシ語話者が多い農村部の人々は逆にルカシェンコの重要な支持基盤の一つであった。新しいベラルーシ語話者は状況に応じてベラルーシ語とロシア語を切り替えて使っており、反ルカシェンコを掲げる人たちはより広く届く言語ということでロシア語を使用しているという。報告の最後に、90年代から00年代にかけて活躍したアダム・フロース、2010年代以降に人気作家となったヴィクトル・マルツィノーヴィチという現代ベラルーシの二人の作家を比較する。両者ともロシア語とベラルーシ語で書く作家だが、その使い分けの仕方が大きく異なる。フロースが「純文学」をベラルーシ語で、大衆文学をロシア語でというように目的によって書き分けたのに対し、マルツィノーヴィチはそのような区別をせず二つの言語で交互に作品を発表しており、彼の言語感覚は新しいベラルーシ語話者に近いという。最近の国勢調査の結果やマルツィノーヴィチのような作家の出現を受け、ロシア語とベラルーシ語は対立関係（支配的対被支配的）にあるのではなく、自由に入れ替え可能で補い合えるような新しい関係を作り出しているといい、ロシア語作家であるアレクシエーヴィチがノーベル文学賞を受賞し、ベラルーシを代表する作家としてペンクラブの会長になった意義も大きいとみなす。ベラルーシにおいて、ベラルーシの独自文化としてベラルーシ語を話す一方で、ロシア人だけのものではないロシア語を積極的に豊かにしていく可能性が、ベラルーシの未来に見える」と結んだ。

2番目に鎌倉英也氏（NHK エクゼクティブ・ディレクター）がアレクシエーヴィチ氏と福島



鎌倉英也氏

島県に同行した際のことを中心に話し、1999年以來の知己である鎌倉氏ならではの視点でアレクシエーヴィチ氏の人との向き合い方を伝えた。アレクシエーヴィチ氏は福島県で抵抗する人々を「取り残された人々」として見ており、社会が点と点が線で結ばれ、面に広がるような連帯ができていないのではないか、ということを見抜いたという。また、相手

手の正面に向き合うのではなく、斜めや横に座って話を聞くという、アレクシエーヴィチ氏の取材姿勢についても話された。この取材の姿勢は一貫して変わっていないようだ。加えて、質問をした相手が声を詰まらせ、泣き出してしまった際に、アレクシエーヴィチ氏が「そんな質問をした私が悪かった、申し訳なかった」と謝る姿を見て、証言を集めるという手段のために人に会っているわけではないと非常によく分かったとその誠実な人柄を物語った。さらに、福島の取材の後に東京外国語大学で学生たちと対話をした際、ベラルーシにおいても日本においても抵抗の文化がない、と言ったことはアレクシエーヴィチ氏が福島で見聞したことの実感として語られたものだといい、その原因をベラルーシにおいては全体主義的な歴史と非常に深い関係があると鎌倉氏は考えている。一方、日本の場合は文化や精神性の問題なのではないかとアレクシエーヴィチ氏は見ているのだが、これについて抵抗の文化について我々は考えていかなければならないという。鎌倉氏は、全体主義という言葉が非常に大きな意味を持っているといい、アレクシエーヴィチ氏のいう共産主

義を、全体主義に傾いていく非常に大きな要因がそれにあるものとして解釈する。共産主義を支えている生き方の問題と国家の問題は区分けして考えるべきだとし、全体主義の歴史に覆われてきたベラルーシの人々が26年間の沈黙を破り立ちあがっている現実を前にした時、抵抗の文化とは何かというアレクシエーヴィチ氏の問いが問われていると述べた。アレクシエーヴィチ氏は日本に抵抗の文化がないのは日本の文化や精神性に結びついているのかもしれないといったが、それを日本に住んでいる人間が甘受していいのかと思っ
ているともいう。また、日本においても全体主義化が進行していると指摘する。日本の中で「戦争の薔薇色化」が広まっているといい、またこの「薔薇色化」についても考えねばならないとしたうえで、ミンスクでの出来事は国家というものに住んでいる人間として絶えず問われなければいけない問題だと語った。

3番目のパネリストである徐京植氏（作家）は、アレクシエーヴィチ氏の「一つの拳と
なって反撃すべき」という言葉にいつもと違う
印象を受け、強い決意を感じたという。徐氏は
日本ペンクラブの声明を受け、現実がディスト
ピア小説を追い越しており、現実をどう描くの
かという問題は文学に携わる者には大変困難で
あるが避けて通れない戦いだと述べる。続けて、
声明の結びの言葉「深い文学的共感で結ばれた
友情とともに」を引き、今日のカオス的狀況に
おいてこの「文学的共感」とは、社会科学的・
政治的公式に当てはまる見取り図が描けなくて

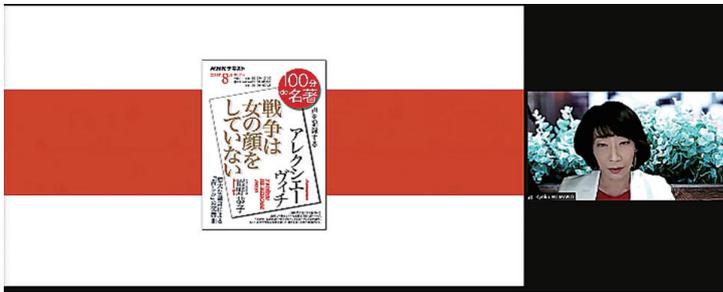


徐京植氏

も、人間に対して人間が行う共感を表現するものであると読み、文学をその最後の抛り所
として捉える。また、詩人齋藤貢氏（震災当時、福島県で高校の校長であった）の詩のフレーズ「虚飾の舌で／優しく、希望を歌うな。偽りの声で、声高に、愛を叫ぶな」を引用し、
虚言のまかり通る日本の現状と日本政府を舌鋒鋭く批判する。ここで具体的に挙げられて
いたのは、復興オリンピックをうたい被災地を利用・搾取したこと、オリンピックが商業
主義と国家主義の祭典という本質を露わにしたこと、原発汚染水の海洋放出に反対する周
辺諸国に反日というナショナリスティックなレッテルを貼ること、言葉への信頼が失われ、
対話や理論が成り立たないことであった。徐氏はこの現状を「ディストピアの出現」と言
い表した。ベラルーシ、香港、ミャンマーなどで起きている出来事に関して、抵抗できな
い間は、世界はもう一度暴力の時代へと引き戻されるのではないか、という危機感を強く
示した。こうした国々での出来事が世界全体へと容易に波及するであろうと示唆し、これ
を防ぐのは第二次世界大戦の経験、特にナチズムの経験に対する反省であるという。しか
し、この記憶が薄れ歪曲化されていると指摘する。健全とされる市民社会が非難する価値
観に対して魅力や興味を感じてそれを標榜する人が多いと思うと語り、血と涙の中で甚大
な犠牲のもとに打ち立てた戦後の民主主義が虚構化しているという。また、現代のコロナ
禍についても触れ、アメリカのホロコースト研究者ティモシー・スナイダーの著書より「連
帯失くして自由はない」という言葉を引用し、現在進んでいる分断は我々から根本的に自

由を奪い取る装置であるという。権力は分断が自由を我々から奪うことをよく知っており、戦争史研究と現在のコロナ禍を関連付けることに感銘を受けたと述べる。我々は「夢の挫折」の余韻の中に生きており、それは程度を強めていると、今日の現実を憂い、警鐘を鳴らす。特に『セカンドハンドの時代』に描かれる「ユートピア」の後の時代を生きるものとして果たすべき役割をその状況において持ちうるべきコミュニケーション・言葉を探し出していかねばならないと強く思うと締めくくった。

4番目は本学教授の沼野恭子先生であったが、時間の都合上、ごく短い講演となった。沼野先生は文学と歴史学のはざまをテーマに、イヴァン・ジャブロンカ『歴史は現代文学である』を挙げ、歴史学にフィクションを取り入れてもいいのではないかという彼の提言を紹介する。文学と歴史学、ジャーナリズム、あるいはノンフィクションの境界領域を



沼野恭子先生

どう考えればよいかということに関心を向け、石牟礼道子やエリザベス・ブルゴスを例示し、証言文学というジャンルが成立していることを示した。一言でノンフィクション文学と言っても様々な形態がある、ということをお話すつもりであったそうだが、残念ながら時間の都合で割愛された。沼野先生は

アレクシエーヴィチ氏の文学性を次のように見出す。一つは、様々な形で質問をして取る証言であるといい、証言者自身が言語化する行為が非常に創造的で文学性があるとしている。加えて、そうした証言をアレクシエーヴィチ氏自身が「声のロマン」と呼び、自身を作曲家に例えているように、声を一つの音として「作曲」をしていくことに大きな文学性があると話した。

最後に、奈倉龍祐氏が、アレクシエーヴィチ氏が非暴力的な抵抗運動を「革命」と呼んだことに触れ、現地で行われている抵抗運動の例をいくつか挙げる。そうした抵抗運動に参加する人々の粘り強さやウィットに富んだ平和を愛する抵抗運動を見て、ベラルーシに信頼できる誠実な人々がいるということを感じ、そのことに人間に対する信頼を改めて思うと語った。また、それと同時に、抵抗運動に参加する人々が今この時も牢獄に入れられていると思うと心が痛むと話された。これに関連して、他社である集英社から刊行されたサーシャ・フィリペンコ『理不尽ゲーム』を紹介した。奈倉氏は本を買うよう宣伝したのではなく、本を通してこの現実を知って欲しいというメッセージを編集者の目線から伝えられた。

予定時間を大幅にオーバーした研究会であったが、その内容は実にアクチュアルで、かつ普遍的なテーマを突きつけたものであった。大きな一つの拳を突き上げて進む先は、未来でなければならぬと、誰もが思ったに違いない。

公開研究会『アレクシエーヴィチとの対話』刊行に寄せて

日時：2021年7月27日（火）

場所：Zoom ウェビナーでのオンライン開催

第1部 「対話」その後

スヴェトラナ・アレクシエーヴィチ（作家）

北川和美（ロシア語通訳）

吉岡ゆき（ロシア語通訳）

桐野夏生（日本ペンクラブ会長、作家）

第2部 「小さき人々」の声を求めて

鎌倉英也（NHK エグゼクティブ・ディレクター）

徐京植（作家）

沼野恭子（東京外国語大学教授）

越野剛（慶應義塾大学准教授）

奈倉龍祐（岩波書店編集者）

主催：科研(B) 18H00656 「ロシア・ウクライナ・ベラルーシの交錯——東スラヴ文化圏の領域横断的研究」（代表：沼野恭子）

共催：東京外国語大学 総合文化研究所

協力：岩波書店

後援：日本ペンクラブ

科研費
KAKENHI

Беседа со Светланой Алексиевич

2021年 7月27日 (火)
18:00~19:50

【オンライン 科研 研究会】

Zoom ウェビナー(要事前登録)
一般公開(500名まで)
参加費無料



『アレクシエーヴィチとの対話』 (岩波書店、2021年) 刊行に寄せて

- 【第1部】 18:00-18:45 「対話」その後 (露日通訳付き)
スヴェトラナ・アレクシエーヴィチ (作家)
- 【第2部】 18:50-19:50 「小さき人々」の声を求めて (日本語のみ)
鎌倉英也 (NHKエグゼクティブ・ディレクター)
徐京植 (作家)
沼野恭子 (東京外国語大学教授)
越野剛 (慶應義塾大学准教授)
奈倉龍祐 (岩波書店編集者)



ノーベル文学賞を受賞したベラルーシのロシア語作家スヴェトラナ・アレクシエーヴィチの創作の道徳と極意を、NHK同行取材記録や講演・対談・評論によって描いた『アレクシエーヴィチとの対話——「小さき人々」の声を求めて』の刊行に合わせ、科研「ロシア・ウクライナ・ベラルーシの交錯——東スラヴ文化圏の領域横断的研究」でオンライン研究会を行います。最近のベラルーシ情勢も含め、アレクシエーヴィチの作品が提起してきた問題について考えます。

- ・主催：科研(B) 18H00656 「ロシア・ウクライナ・ベラルーシの交錯」
- ・共催：東京外国語大学 総合文化研究所
- ・協力：岩波書店 ・後援：日本ペンクラブ
- ・参加ご希望の方は、7月26 (月) 17:00 (日本時間) までに右の二次元バーコードを読み取り、参加登録フォームより事前登録をお願いいたします。
- ・大学ホームページからも登録できます。

https://us02web.zoom.us/webinar/register/WN_PEzcmoh-TI2_qRYByLXuPA

- ・問い合わせ先：nukyoko@tufs.ac.jp (沼野恭子)



国際ワークショップ 文化の翻訳、文学の翻訳

～ベンガルから日本へ、日本からベンガルへ～

丹羽京子

FINDAS (南アジア研究センター) ではこれまでさまざまな国際ワークショップおよび国際シンポジウムを開催してきましたが、今回は「ベンガル語ベンガル文学の総合的研究 (科研基盤C代表: 丹羽京子) と共催で、ベンガルと日本の文化交流および翻訳をテーマに国際ワークショップを開催しました。

このワークショップの目的は、まずこれまでベンガルから日本、日本からベンガルへとばらばらに行われてきた翻訳紹介を双方向のものとして捉えるための鳥瞰図を得ることにありました。これにより日本とベンガルの関係史において新たに見えてくるものがあると考えることです。それぞれの翻訳紹介者はそれほど多く存在するわけではないにもかかわらず、これまでひとりひとりが孤立して仕事を進めることが多かったこの分野で、お互いに顔を合わせて意見を交わす意義は少なくなかったと思われます。また、発表者は各々日本文学もしくはベンガル文学の研究者ですが、翻訳の経験を持つものもあり、研究のみならず翻訳の現場からの視点も加味したものとなりました。

発表は二部に分かれて行われました。第一部は「日本への眼差し、ベンガルへの眼差し」という題目で、ベンガルと日本、それぞれの翻訳紹介の場でなにが起こっていたかについて二人の発表者にお話していただきました。最初の発表者、ダッカ大学教員のロパムドラ・マレクさんは、“Japanese Prose and Poetry translated in Bengali Language: 1863-1971” と題して、ベンガルにおける初期の日本紹介を中心に、バングラデシュ独立の71年までにどのようなものが翻訳紹介されてきたかをクロノロジカルに整理、紹介していただきました。ロパムドラさんの研究は地道に過去の翻訳紹介を掘り起こすもので、おそらく最初の日本紹介であると思われる『ペリー提督日本遠征記』(1856年出版、英語原文からのベンガル語訳は1863年に出された)のベンガル語訳からはじまり、種々の日本紹介や日本文学のベンガル語訳についてその変遷とともに説明がなされました。これらの古い翻訳書は、翻訳者のプロフィールやもとのテキストが不明であることが少なくないのですが、参加者の指摘によって一部判明するということもありました。

二番目の発表者、青山学院大学博士後期課程の新田杏奈さんは、「日本におけるタゴール翻訳の歩み——近代文学・思想との接点を中心に——」と題してタゴールの初期の紹介——そのすべては英訳からの紹介だったわけですが——がなぜ当時の日本でインパクトを持ったのかについて分析していただきました。日本におけるタゴール受容の研究は過去にも多少なされてきましたが、これまでは当時(大正時代)の日本の思想的特徴や、タゴー



ルの哲学的あるいは宗教的側面に注目したものがほとんどであったなか、新田さんの視点は日本文学、特に当時の詩潮との関連に光をあてたもので、これまであまり検討されてこなかった一面が明らかになったと思います。新田さんは当時の詩壇の自然主義、反自然主義の攻防のなかにタゴール翻訳を位置づけ、詩誌「未来」との関連を指摘し、この種の研究に新たな光を当てました。

第二部は「日本語からベンガル語へ、ベンガル語から日本語へ」と題して、相互の具体的な翻訳の場面での問題を検討しました。まずハイデラバード外国語大学教員のタリク・シェイクさんに、「蕉風俳諧のベンガル語訳を巡って」というテーマで話していただきました。タリクさんは、はじめにベンガルにおける俳句のイメージと俳句／俳諧を巡る誤解について解説されたのちに、『芭蕉七部集』より「冬の日」をベンガル語に訳しながら、その際に直面する様々な問題について検討してくださいました。切れ字や掛詞といった俳諧翻訳の問題をさまざまな角度から検討し、ベンガル語訳を提示する試みは刺激的でもありました。

最後に丹羽が「『十二か月の家と世界』を訳す」と題して、現代ベンガル詩人ジョエ・ゴージャミの連作「十二か月の家と世界」を試訳するとともに、ベンガル語を日本語に移す際の問題などを検討しました。「十二か月の家と世界」は一見それほど難解な詩ではありませんが、その背景にはベンガルの伝統的な「バロマシ」と呼ばれる季節の詩が存在しており、この詩のエッセンスは、そのような伝統に捻りを加えることで現代に生きる「十二か月」の詩になっているところにあります。そのような文化的文脈を反映することは可能かどうか、そしてまた個々の語句や表現のスタイルなど、詩の翻訳の際に考えるべき問題をひとつひとつ指摘しつつ、第一稿から修正を施した第二稿へと進めていくという流れで発表を行いました。

コメンテーターをお願いしたのは、三島由紀夫の『金閣寺』や村上春樹の『海の上のカフカ』を訳されたジャドブプル大学教員のオビジット・ムカルジーさんです。オビジットさんはひとりひとりに対して丁寧なコメントをつけてくださり、各々が今後の宿題を持ち帰ることになったと思います。今回初めてこのようなワークショップを開催しましたが、これらの意見交換などをふまえて続編も開催してみたいと考えています。

国際ワークショップ：文化の翻訳、文学の翻訳

～ベンガルから日本へ、日本からベンガルへ～

2021年9月25日（土）14:00～17:30

FINDAS および丹羽科研共催（オンライン開催）

報告：

Lopamudra Malek（University of Dhaka）

新田杏奈（青山学院大学）

Tariq Sheikh（English and Foreign Language University）

丹羽京子（東京外国語大学）

コメント：Abhijit Mukherjee（Jadavpur University）

共催:

人間文化研究機構 南アジア地域研究 東京外国語大学拠点 南アジア研究センター(FINDAS), 科研:18K00496 「ベンガル語ベンガル文学の総合的研究」(基盤C)代表:丹羽京子

国際ワークショップ

文化の翻訳、文学の翻訳

ベンガルから日本へ、日本からベンガルへ

2021. 9. 25 (Sat)

14:00-17:30 日本時間 Zoom開催

10:30-14:00 インド時間 11:00-14:30 バングラデシュ時間

一般公開・要予約

(参加をご希望の方は、Zoomをインストールの上、QRコードより9月22日(水)
17時までにご応募ください。)



第一部 日本への眼差し、ベンガルへの眼差し

- “Japanese Proses and Poems
Translated in Bengali Language: 1863-1971”
Lopamudra Malek (University of Dhaka, Bangladesh)
- 「日本におけるタゴール翻訳の歩み
—近代文学・思想との接点を中心に—」
新田杏奈 (青山学院大学)

第二部 日本語からベンガル語へ、ベンガル語から日本語へ

- 「蕉風俳諧のベンガル語訳を巡って」
Tariq Sheikh
(English and Foreign Language University, Hyderabad, India)
- 「『十二か月の家と世界』を訳す」
丹羽京子 (東京外国語大学)

コメンテーター: Prof. Abhijit Mukherjee (Jadavpur University, India)
司会: 萬宮健策 (東京外国語大学)

Contact: 東京外国語大学南アジア研究センター(FINDAS) findas_office@tufs.ac.jp

『二度の自画像』合評会 —— 韓国の境界と記憶を語る ——

吉良佳奈江

本合評会は 2021 年 10 月 5 日、総合文化研究所の主催により Zoom によるオンラインで開催された。

『二度の自画像』の翻訳にあたった報告者のほかに、長年にわたりベトナム近現代を研究してきた今井昭夫氏（本学名誉教授）と、ソウル大学大学院で近代朝鮮文学を研究してきた柳川陽介氏（現在東京外大他講師）に登壇いただいた。

チョン・ソンテ（1969～）は登壇 20 年を超え、数々の受賞歴のある実力派の作家である。これまで日本では短編が翻訳されたのみで、まとまった形で日本に紹介されるのは今回の短編集が初めてとなる。報告者はまず著者の来歴と過去作品について簡単に紹介した。次に韓国内に居住している外国人を登場人物とし、韓国の社会と移住外国人との関係を主題とした「多文化小説」と呼ばれる作品群に注目し、短編集に収録されている「えさ茶碗」「見送り」「『労働新聞』」を分析した。「多文化小説」は、支配者としての韓国人、被支配者としての移住者という構図で移住者たちを描くため、移住者は悲劇的な結末を迎える傾向が強い。しかし、チョン・ソンテは移住者を支配者／被支配者という単純な構図に落とし込まない。「見送り」では不法滞在の期間も含め長年韓国で働いていた労働者が無事に帰国する空港での数時間を描き、彼女の多すぎる荷物に韓国で過ごした記憶を描き出す。移住者はビザに記された労働者や結婚相手というだけでなく、消費者であり友人にもなりえるひとりの生活者であるということを読む者に思い出させてくれる作品であると考えた。

今井氏には「ベトナム研究者から見た『二度の自画像』」とのタイトルで、ともに南北分断と内戦を経験した韓国とベトナムという二つの国を比較しながら論評いただいた。ベトナム戦争と、朝鮮戦争、17 度線と 38 度線の比較を背景に「労働新聞」「墓参」「望郷の家」をサスペンス風のエピソードもある読み物として読みといていただいた。また、ベトナムは海外への労働者派遣数が日本、台湾、韓国の順に多い現状に触れ、映画『海辺の彼女たち』などを除いて、日本では移住労働者の可視化がなされていないのではないかという指摘があった。「在日文学」はあるが「多文化小説」があまりない、という指摘は報告者もおおいに同意するものである。また、「白菊を抱いて」「消された風景」の背景となった光州事件については、その後の民主化運動でグエン・ヴァン・ボンの『白い服 — サイゴンの女子学生の物語』が読まれていたというエピソードに触れ、80 年代の民主化運動の共鳴とアジア文学の連鎖についてたどる必要性を提案された。

柳川氏からは「『二度の自画像』と「韓国らしさ」」というタイトルで、日本人読者が「韓国らしさ」を感じる点として、韓国現代史を背景としている点、軍隊文化／職業軍人を扱っ



ている点、骨董品や犬食文化の登場する点の3点を挙げていただいた。特に作品が発表されたほぼ同年代に韓国に留学されていた視点から、『労働新聞』に登場する警備員の老人に注目し、紹介してもらった団地の警備員として働く高齢男性の様子は興味深かった。

Zoomを通じた参加者からの質問がなかったのは残念だったが、今井氏、柳川氏の二人からフェミニズムに関する質問があったのは、現在の日本での韓国文学受容がうかがえる一端であったと思う。今作の中でチョン・ソンテは積極的にフェミニズムについて語っているわけではないが、男性優位の社会の中で男性である著者が感じてきた居心地の悪さは「墓参」「おもてなし」などに現れていると考える。

なお、この短編集は東京外国語大学出版会の公募企画を通じて出版されることになった。「ひとつの社会から取りこぼされてしまった存在と、その価値を呼び起こすのが作家なのだ」と私は思います（『二度の自画像』p.2「作家の言葉」より）と語っている通り、この短編集に描かれるのは決して大きな物語ではないが、現在の韓国の姿をリアルに感じられる良作である。この意味ある短編集を世に出してくれた出版会と、語り合う場を準備してくれた総合文化研究所に感謝を記したい。

合評会『二度の自画像』

日時：2021年10月5日（火）18時

場所：オンライン

登壇者

吉良佳奈江（東京外国語大学大学院）

今井昭夫（東京外国語大学名誉教授）

柳川陽介（東京外国語大学ほか非常勤講師）

司会

野平宗弘（東京外国語大学准教授）

日程：2021年10月5日 (火) 18時から

形式：Zoomによるオンライン

登壇者：吉良佳奈江 (東京外国語大学大学院)

今井昭夫 (東京外国語大学名誉教授)

柳川陽介 (東京外国語大学ほか非常勤講師)

合評会 一度の自画像

参加費無料

以下の

QRコードより

当日お入りください



お問い合わせ：

tufs422ics@tufs.ac.jp

主催：総合文化研究所

共催：東京外国語大学出版会

チヨン・ソント
吉良佳奈江 訳

●物語の島 アジア

두번의
자화상

東京外国語大学出版会
Tokyo University of Foreign Studies Press



第11回アジア・アフリカ研究・教育コンソーシアム (CAAS) シンポジウム "Diversity and Representation: Representing Diversity, Diversifying Representation" 報告記

加藤雄二

コロナ禍で学会活動が滞りがちな状況を打開するべく、博士後期課程「多分野交流研究」の参加メンバーを中心として、本学もその一端を担う CAAS の第 11 回学会に本学からオンラインで参加しました。

学会は、ロンドン大学 SOAS の主催で 11 月 11 日 (木) から 13 日 (金) までの 3 日間をフルに使って開催され、世界各国からの参加者による研究発表と活発な議論で盛り上がりました。下記以外にも、本学からは松隈潤先生、野平宗弘先生、品川大輔先生、Onon Enkh-Amgalan さん、Fafa Sene さんなどが参加されております。

文学・文化関連の参加メンバーは、教員として加藤雄二と Iris Haukamp 先生、博士後期課程に在籍する張希毅さん、サラ・シルウィーディーさん、リ・シトウさん、楊柳岸さん、張一弛さん、熊沢真沙歩さん、トウ・ムビさん、Carlo Stranges さんでした。うち 9 名は、大江健三郎を論じる独立したセッションと、戦後日本文学に焦点をあてたセッション、日本文学、映画におけるジェンダーを議論する 3 つのセッションに分かれて研究発表を行い、Carlo Stranges さんは 3 日目のアフリカ関係のプログラムで現代アフリカン・アメリカンの文学について研究発表を行いました。

いずれの発表者も題材に積極的に取り組み、優れた成果を披露できたのではないかと思います。SOAS の Wen-chin Ouyang 教授などから暖かいお言葉をいただき、学会参加を無事終えることができました。今後、参加者が国際学会で活躍するための足掛かりとなることを願っています。英文概要と発表原稿の作成、及び発表内容の指導は、加藤と Haukamp 講師が行いましたが、Haukamp 先生のご指導がなければ、メンバー揃っての学会参加は叶わなかったはずです。この場をお借りして御礼申し上げます。

プログラム内容は以下の通りでした。

Panel 1: Revisiting Oe Kenzaburo's "The Village": Ambiguities, Narratives Diversities, and the South (TUFS) Chair: Sarah Sherweedy

1. ZHANG Xiyi

"The Life that Breaks Out of Boundaries: The Representation of 'Being in Japan' in Oe Kenzaburo's Novels."

2. Sarah SHERWEEDY

"The Portrayal of 'the Others' in William Faulkner's 'Yoknapatawpha' and Kenzaburō Ōe's 'The



Village' (Tanima no Mura).”

3. LI Zidong

“Diversifying Histories and Narratives: The Image of the Ghost in Oe Kenzaburo and William Faulkner.”

Panel 2: The Spaces of Diversity in Post-War Japanese Literature: The Ambiguities of the Outside/ Inside, Tsutomu Mizukami’s China, and Yu Miri’s Metaphor of the Mind (TUFS) Chair: Yuji Kato

1. Yuji KATO

“Opening Up the Spaces for Diversity in Post World War II Japanese Literature: An Overview.”

2. Liuan YANG

“The Presentation and Disappearance of Religious and Cultural Diversity in Sino-Japanese Exchanges—Focusing on *The Flute of Xuzhu: A Study on Shakuhachi*”

3. Yichi ZHANG

“The Tiles as the Basis for Diverse Representations: Metaphorical Meanings of Yu Miri’s *Tile*.”

Panel 3: Kawabata, Sagan, and Mishima: Queer Representation and Cultural Discourses on Sexual Diversity in Transwar Japan as Seen through Literature and Film (TUFS) Chair: Iris Haukam

1. Kumazawa Masaho

“Queer representation in Kawabata Yasunari’s works: Gender diversity and resistance to patriarchy in wartime Japan.”

2. Iris Haukamp

“Girls in Uniform (1931) in Japan: Representational diversity and transnational film culture.”

3. Teng Menwei

“Beyond homosexual representations: The fluidity and diversity of identity in Mishima’s *Haruko* (1947) and *Confessions of a Mask* (1949).”

日時：2021年11月11日（木）～13日（土）

場所：オンライン

< CAAS 加盟機関 >

フランス国立東洋言語文化大学（フランス）

ライデン大学（オランダ）

ロンドン大学東洋・アフリカ研究学院（英国）

コロンビア大学（米国）

韓国外国語大学（韓国）

上海外国語大学（中国）

東京外国語大学（日本）

講演会 私の女性史

西岡あかね

研究グループ「歴史的アヴァンギャルドの作品と芸術実践におけるジェンダーをめぐる言説と表象の研究」(科研・基盤B:19H01244 代表:西岡あかね)が主催者となって、総合文化研究所で講演会を行うのは、昨年2月に開催した映画上映会&ワークショップ「生の境界線を越えて:マグヌス・ヒルシュフェルトとアヴァンギャルド」に続き、今回で四回目になります。

これまでの研究活動やイベントでは、科研研究のメンバーに加えて、各方面の専門家をゲストとしてお招きして、アヴァンギャルド芸術における多彩なジェンダー表象に光を当ててきました。その中で、女性アヴァンギャルドの芸術実践の諸相が次第に明らかになってきましたが、なぜこれほどまでに多彩で豊かな彼女たちの活動が、従来の研究では十分に論じられてこなかったのかという、本研究の最初の立案段階で上がってきていた疑問がますます浮き彫りになってきました。そこで、今回の講演会では、女性芸術家の活動や作品がなぜ忘却され、正史から排除されてきたのか、そして、彼女たちの埋もれてしまった活動に光を当てるためには、どのような資料の整備や方法論の確立が必要なのかという、二つの問題を扱うことにしました。講師には、美術史と社会史それぞれの分野で、日本における女性史・ジェンダー史をリードしてきた研究者である、武蔵大学の香川檀さんと東京大学名誉教授の姫岡とし子さんをお迎えしました。お二人はご自身の研究を「ジェンダー史」として定義されていますが、今回は、女性(芸術家)の活動や作品、また彼女たちの歴史における存在はいかにして可視化されうるのかという点に注目し、あえて「女性史」という枠組みで、ご自身の研究の歩みを語っていただくことにしました。その際、お二人の具体的な研究テーマや成果に即して、女性史研究が抱える資料的、方法論的問題について自由にお話ししていただくことで、正史のスタンダードに統合されることを拒みつつ、分離派的なセパラティズムに陥ることも避けなくてはならないという、女性史が抱えるジレンマについて考えました。また、気鋭の若手研究者である横田さやかさんに、イタリア未来派舞踊の女性ダンサーの研究を例に、女性アヴァンギャルド研究におけるオーラル・ヒストリーの方法論の応用可能性について、ダンスの再現という問題と関連付けながらコメントしていただくことで、現在の研究において、女性芸術家の活動をどのように可視化してゆくべきなのかも併せて議論しました。

香川檀さんの講演では、香川さんが1990年代初頭から97年頃まで、フリーランスで翻訳や美術ライターをしていた時期に行っていた活動が紹介されました。ダダの女性芸術家ハンナ・ヘーヒや、カンディンスキーのパートナーであった『青騎士』の女性画家ガブリエル・ミュンターの足跡を追う調査活動、日本の女性アーティストの紹介を目標として

1993年に立ち上げた「女性とアート」プロジェクトの活動、さらにネオ・ダダの女性芸術家、岸本清子の活動に関する聞き取り調査「岸本清子プロジェクト」など、香川さんの研究活動の成果から明らかになってきたのは、スタンダードな「美術史」の外側で活動する女性芸術家のアイデンティティのあり方の多様性です。虚構や記憶の歪曲をも含む、彼女たち一人一人の生の語りは総合や一般化に必ずしもなじまないものであり、その意味において「女性史」や「フェミニズム」といった包括的な視点を拒否さえしていると言えます。では、どのように彼女たちの語りをアカデミックな知に変換してゆけばよいのか、また、散逸しがちな個人の語りの資料を今後どのように保存し、整備することができるのか、女性芸術家の研究を今後進めて行く際には、この二つの問題を避けて通ることは出来ないと言香川さんは指摘しています。

姫岡とし子さんの講演では、1980年代にドイツで活発化した女性史研究の流れを受けて、市民的な女性運動の研究に姫岡さんが従事し始めたころのアカデミーの様子がまず紹介されました。ここでは、資料を残さなかった人たちの歴史をどう書くかというという問題がクローズアップされ、インタビュー研究の重要性についてお話がありました。このオーラル・ヒストリーの重要性については、その後の姫岡さんの研究との関連でも繰り返し言及がなされました。姫岡さんの研究は、東西ドイツの女性のメンタリティーの相違や、労働のジェンダー化に関わる研究、ナショナリズムとジェンダーの関係、および戦争と性暴力に関わる研究など多岐にわたりますが、これらの研究で姫岡さんが一貫して重視してきたのは、個人としての女性がジェンダー規範をどう捉えたか、また個人としての女性がジェンダーをめぐる歴史的状況とどうかかわっていたのかは、彼女たちの体験と同様、多様であったということです。従って、女性の歴史を書こうとする歴史家は、彼女たちの語りの中で主観的な意味世界やアイデンティティがどのような機能を果たしていたのかに注意を向け、彼女たちが何を語ったか以上に、彼女たちはなぜその様に語ったのかを明らかにしてゆく必要がある、と姫岡さんは強調しています。

香川さんと姫岡さんの講演は、それぞれ異なる分野における女性史の試みを紹介するものですが、お二人が共通して、主観的語りの重要性とその「学問的」解釈の難しさを強調していた点が非常に印象的でした。横田さんのコメントでは、この点を踏まえて、イタリア未来派の女性芸術家の活動が可視化されていった研究のプロセスと、現在における舞踊研究のトレンドについて紹介がありました。20世紀初頭の女性芸術家には、パフォーミングアート部門で活躍した者が多く、彼女たちの多くは言語による記録をほとんど残していません。そこで、ここでも聞き取り調査が重要になってくるのですが、未来派舞踊研究においてもまた、彼女たちの語りをどのようにアカデミックな歴史記述の中に位置づけていくかが問われているといえるでしょう。

これまでの講演会やワークショップはすべて対面で開催してきましたが、新型コロナウイルス感染症拡大の影響で、今回は初めてオンライン形式での講演会開催となりました。一般の方からの事前参加申し込みも多数あり、当日は70名ほどの参加があったことで、改めて、ジェンダー史や女性史に対する関心の高まりを実感しました。また、対面式のイベント開催特有のライブ感に欠ける点は残念でしたが、遠隔地からも気軽に参加できるというオンライ

ン講演会の利点も感じました。対面形式のイベントや活動の本格的な再開のめどはたっていないませんが、今回の経験を生かす形で、オンラインなども活用しつつ、今後も本研究の成果を積極的に発信してゆきたいと思います。

日時：2021年11月27日（土）

場所：オンライン開催

司会：西岡あかね（東京外国語大学）

講師：香川檀（武蔵大学）

姫岡とし子（東京大学名誉教授）

コメンテーター：横田さやか（東京大学）

講演会 私の女性史

日時：2021年11月27日（土）

14:00～17:00

オンライン開催（事前申し込み制）参加費無料

事前申し込み締切：2021年11月15日、17時まで

（右の二次元バーコードよりご登録ください）

講演者：

香川檀（武蔵大学）

「日独、女性アーティストの足跡を追って」

姫岡とし子（東京大学名誉教授）

「私の女性史・ジェンダー史」

コメンテーター：

横田さやか（東京大学）

「未来派の女性芸術家たちのオーラル・ヒストリー：
舞踊家の事例を中心に」

主催：科学研究（基盤B）

「歴史的アヴァンギャルドの作品と芸術実践におけるジェンダーをめぐる
言説と表象の研究」

<http://www.tufs.ac.jp/ag/>

共催：東京外国語大学総合文化研究所

問合せ先：a-nishioka[at]tufs.ac.jp ([at] を @ にかえて送信してください)



演劇ワークショップ 「身体と思想をつなぐ言葉と俳優術」

横山綾香

本ワークショップは、ロシア国立マールイ劇場演出家で、モスクワ大学心理学部研究員のヴィクトル・ニジェリスコイ氏の本学来訪に合わせて、2021年12月20日に総合文化研究所（422教室）で行われた。参加者を20名以下に限定したが、久しぶりの対面開催による総合文化研究所主催イベントとなった。

ニジェリスコイ氏は、マールイ劇場附属演劇学校卒業後、演劇活動のみならず、モスクワ大学で身体表現の研究を行なっている。2006年に来日し、劇団前進座の養成所で日本の舞台動作を学び、その後立教大学で5年間教鞭を執った。今回は自身が演出する舞台の日本上演のために来日していた。

ワークショップでは、最初にロシアの台詞劇の歴史について解説が行われた。19世紀末、劇中で激しい諍いや恋愛が起きない、日常生活における人間心理の移ろいに着目した戯曲が出現した。いかにも芝居がかった大仰な演技を良しとする当時のスタイルは日常生活を描いた戯曲に不向きであった。それに対して意識的であったスタニスラフスキーとネミロビッチ＝ダンチェンコが演劇改革を行い、現在でもロシアを代表する劇場であるモスクワ芸術座を創設した。その後メイエルホリドなど非日常的な身体表現を志向する潮流も生まれたが、スタニスラフスキーらが考案した、台本の緻密な分析によって役の感情が自然に湧き出させることを目指す演技スタイルはロシアの台詞劇の「クラシック」として確固たる地位にある。

次に、ロシア演劇の金字塔であるA.チェーホフの『かもめ』の謎についてニジェリスコイ氏自身の解釈を参加者に説明した。『かもめ』は芸術観をめぐる世代間のすれ違いを描き、主人公の自殺で幕切れとなることから、感傷的な物語として上演されることが多い。しかし、チェーホフはこの戯曲を喜劇と位置付けている。これが『かもめ』を上演する際の難点である。

登場人物の精神の変化に焦点を置くと喜劇として見ることができる、と講師は言う。アリストテレスは悲劇は次第に状況が悪化し、喜劇は状況が好転する物語であると定義した。『かもめ』では登場人物の間で起こる出来事は深刻になっていく。一方で、登場人物（特に主人公トープレフとニーナ）の精神状態は、親世代に対する葛藤や将来への不安に苛まれた不安定な状態から最終的には解放される。

1時間程度のレクチャーの後、ロシアの演劇学校の1年生が実際に行う基礎的な訓練を体験した。3種類の訓練に挑戦したが、そのうちの1つは椅子から立ち上がるという自然な動作のみで相手を喜ばせるという課題であった。いざ相手に喜ばせようと立ち上がると、

日常生活ではしないような動きになってしまい、スタニスラフスキーが目指した「自然な演技」がいかに難しいのか体感した。

最後に、モスクワ国立大学心理学部のアレクサンドル・ラエフスキー准教授も加わり、プーシキンの韻文小説『オネーギン』の舞踏会からレンスキーとオネーギンの決闘に至る部分のほか、マヤコフスキー、レールモントフ、パステルナークの詩の朗読が披露された。単語1つ1つが完璧には分からなくとも、詩に描かれた内容が聞き手に伝わるような、生き生きとして臨場感に溢れる朗読であった。

TUFS 学内演劇ワークショップ

身体と思想をつなぐ言葉と俳優術

日時：2021年12月20日（月）16:00～17:30

場所：東京外国語大学 総合文化研究所 422 教室

講師：ヴィクトル・ニジェリスコイ

（ロシア国立マールイ劇場演出家・モスクワ大学研究員・教育学博士）

TUFS 学内演劇ワークショップ

身体と思想をつなぐ言葉と俳優術



ヴィクトル・ニジェリスコイ

ロシア国立マールイ劇場演出家・
モスクワ大学研究員・教育学博士

使用言語
主に日本語
詩はロシア語

チェーホフの『かもめ』
を演出する際に直面する
課題についてお話し
します。ロシアの演劇
大学で行われている俳優
術の基本を実際に
試し、ロシアの読み稽
古の雰囲気を感じて
ください。

後半は詩の朗読に
挑戦しましょう。ロシ
アの古典や「銀の時
代」の詩人を取りあ
げます。ぜひロシア
語の魔法を感じて
ください！

2021年12月20日(月)16:00-17:30

総合文化研究所 422 教室

先着20名! 申込は沼野恭子(nukyoko@tufs.ac.jp) まで
主催: 総合文化研究所「多文化共生としての舞台芸術」プロジェクト

Book Reviews

他者／自己について語る

多和田葉子ほか著

谷川道子・山口裕之・小松原由理編

『多和田葉子／ハイナー・ミュラー 演劇表象の現場』

東京外国語大学出版会、2020

多和田葉子の ^{ビブリオグラフィ} 書誌を作るとなると、この『多和田葉子／ハイナー・ミュラー 演劇表象の現場』という本は少しばかり位置づけに苦勞することになるかもしれない。表面的なことでは、この書物のカバーには谷川道子・山口裕之・小松原由理という3人の編者がまず記載され、そして執筆者として多和田葉子の名前に続いて、寄稿者たちの名前が連ねられている。一般的な理解からすれば、この本は3人の編者がとりまとめた多和田葉子についての論集のような扱いを受けることになるだろう（ちなみに、日本語版 Wikipedia の「多和田葉子」のページでも、この本は「作品・作家論」の一つに含められている）。

しかし、この本のそもそもの出発点は、「序」のなかで谷川道子氏が熱っぽく語っていることの間から感じとれるように、多和田葉子が1991年にハンブルク大学に提出したドイツ語による修士論文「ハムレットマシン（と）の〈読みの旅〉——ハイナー・ミュラーにおける間テキスト性と〈再読行為〉」の日本語翻訳を世に出すことにあった。全部で約450ページのこの書物のうち、多和田葉子によるこのハイナー・ミュラー論の部分は180ページ強。しかし、手に取った印象としては（冒頭の「序」を入れると）全体のほぼ半分を占めているようにも感じられる。この本はその意味で、なんといっても多和田葉子の著作の一つなのである。（ただし、多和田さんご本人の希望により、多和田葉子の著作という見え方ではなく、他の寄稿者たちのなかの執筆者の一人のような扱いに近いものとなったという経緯がある。）

本全体の構成としては、第I部「Relektüre——再読行為としての〈読み〉」では、上述の多和田によるハイナー・ミュラー論がまず置かれ、その後には多和田の短いエッセイ（「わたしが修論を書いた頃」）が続き、そして8人の寄稿者による多和田葉子論が掲載されている。そして、第II部「Homo Theatralis——演劇表象の現場から」では、2019年11月に多和田葉子とジャズピアニストの高瀬アキによってシアターX（カイ）で公演された「ハムレットマシン 霊話バージョン」の朗読原稿が冒頭に掲載され、その後には多和田葉子の演劇作品の上演に関わった川口智子、小山ゆうな、三浦基の3人の演出家による寄稿（演出ノート）、そして同じく演出家やなぎみわによる『神話機械』の上演台本が続く。つまり、第I部ではおもにテキストとしての戯曲の分析と批評的論考、そして第II部ではパフォーマンスとしての演劇の現場が対比的に配置されるとともに、第I部と第II部がそれぞれ、多和田葉子の作家活動のほぼ出発点の段階と2019/2020年の現時点の活動の約30年間の両端を提示するものともなっている。

著者や編者自身が自ら生み出した本の書評を書くというのは、書評という文章の性格からして、ふつうありえないことである。しかし、ここでは以上述べてきたような自ら関わったこの本全体についての説明（それは編者による「あとがき」の続きのようなものということになるだろうか）ではなく、第I部の中心をなす多和田葉子の著作「ハムレットマシン（と）の〈読みの旅〉——ハイナーミュラーにおける間テキスト性と〈再読行為〉」を対象として、つまりあくまでも他者のテキストを対象として、紹介を兼ねた批評的テキストのようなものを試みることにしたい。

「ハムレットマシン（と）の〈読みの旅〉——ハイナーミュラーにおける間テキスト性と〈再読行為〉」は、序文と五つの章から構成されている。タイトルに明確に示されているように、この論文が行おうとしているのは、ハイナー・ミュラーの『ハムレットマシン』というテキストの／をめぐる〈読み〉の戦略を提示することである。タイトルのなかで一際目をひく「（と）の」という言葉は、まさにこの両義的な戦略に関わっている。つまり、この『ハムレットマシン』というテキストは、批評的な〈読み〉の対象であるとともに、多和田自身も序文のなかで述べているように、随行者としてテキストの〈読みの旅〉をとともにたどる多和田のうちに生み出されていくものが描き出されてゆく場として読むことができるだろう。つまり、多和田はハイナー・ミュラーの『ハムレットマシン』におけるテキスト戦略について批評的に語りながら、同時にその〈読みの旅〉において——ここでの結論をあらかじめ提示するとすれば——作家としての（その後の）自分自身のテキスト戦略についても語っているのではないか。

五つの章のうち、最初の四つの章が『ハムレットマシン』のテキスト戦略における4つの局面（神話／引用／翻訳／間テキスト性）をとりあげたものとなっている。そのうち第一章が扱う「神話」という論点は主題的な領域に関わるのに対して、それ以外の「引用」「翻訳」「間テキスト性」という三つの論点は、書く行為および（ハイナー・ミュラー自身の）読みの行為の方法そのものに関わる。ちなみに、「『ハムレットマシン』と日本の能演劇」と題された最後の第五章は、全体のなかでいくぶん異質な印象を与えるが、これは指導教授（ジークリット・ヴァイゲル）のサジェスチョンによるものかもしれない。これら五つの章のうち、ここで特にとりあげたいのは、第二章「『ハムレットマシン』における「引用」と第三章「『ハムレット』の「翻訳」と『ハムレットマシン』」である。というのも、「引用」と「翻訳」という問題圏は、ヴァルター・ベンヤミンの思考を經由して、その後の多和田葉子の創作活動のなかで決定的な意味をもつものとなっているように思われるからだ。本書に含まれる私自身の論考は、多和田葉子の創作においてベンヤミンの思考がきわめて大きな影響力を与えているのではないかということ、いくつかの多和田の作品に即してたどるものとなっているが、そのことは多和田の出発点の一つとなるこの修士論文ではさらに明示的に現れているように見える。

この修士論文のなかでとりあげられている「引用」の問題は、直接的には『ハムレットマシン』が、シェイクスピアの『ハムレット』だけでなく、ハイナー・ミュラー自身の過去のテキスト（『建設』や『セメント』など）を引用していることを考察の対象としている。このことを多和田がとりあげるのは、「引用」が二つのテキストを結びつけることによって、HM〔ハムレットマシン〕の読みがさらに広がるだけではなく、「引用」元のテ

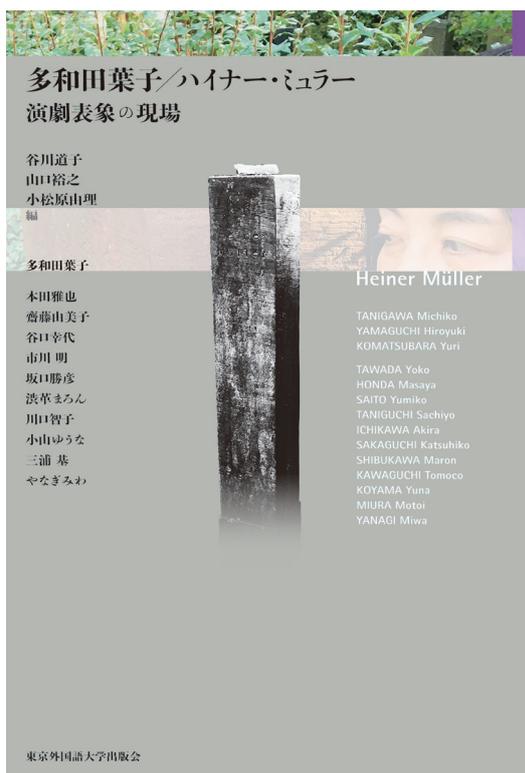
クストの新たな読みも可能になる」(104頁)からである。『ハムレットマシン』がまったく異なるコンテキストから『ハムレット』を引用するとき、伝統的な〈読み〉のなかで理解されていた『ハムレット』がそのあらたなコンテキストのなかで新しく生まれ変わるだけでなく、そもそも「オリジナル」と考えられていた『ハムレット』そのものがその眼差しのなかで変容する。オリジナルの「再読」としての「引用」は、オリジナルを解体する力をもつのである。「もう一度読む＝「再読」は、その意味で、「オリジナル」の第二の読みであるだけでなく、「オリジナル」を「記念碑」にしてきた伝統的な読みを疑問に付すことでもある。」(59頁)多和田自身はここで言及していないのだが、こういった見方は、ベンヤミンがエッセイ〈カール・クラウス〉のなかで述べているような「根源と破壊」としての引用という思考を思い出させずにはいられない。「引用は名を出してことばを呼び出し、それを連関から破壊的に引き離す。まさにこのことによって引用はこのことばをふたたびその根源へと呼び戻すのだ。」(『ベンヤミン・アンソロジー』163頁) 伝統的な文脈のなかで意味が固定化され日常性のなかに埋没していた言葉や人物像が、あらたなコンテキストのなかに引き入れられたり、字義通りの意味に引き戻されたりすることによって、突然別の姿で浮かび上がる。そのような言葉の扱いはしばしば「言葉遊び」そのものでもあって、ハイナー・ミュラーのテクストの分析であるとともに、もちろん多和田葉子自身の言葉の戦略となってきたものでもある。

そのような言葉の戦略がさらに明確に現れているのが、「翻訳」をめぐる問題圏である。ハイナー・ミュラーに関していえば、このことは直接的には、『ハムレットマシン』に先立ってハイナー・ミュラーによるシェイクスピアの『ハムレット』の翻訳が行われていたことに関わっている。ここでは、多和田は明示的にベンヤミンの翻訳論に言及しながら、ハイナー・ミュラーにおける翻訳が、「読み」に匹敵する文学的な方法として、その「逐語性」によって「原作」とラディカルに関わり合うことができる」ものとなり、「定着した『ハムレット』の読みに対して反乱を起こす」ものとなりうることを示そうとしている(144-145頁)。多和田葉子の創作活動そのものにとって、カフカの『変身(変わり身)』の翻訳や『ボルドーの義兄』や『雪の練習生』など両言語で書いているものはあるけれど、「翻訳」そのものは表面的には中心的な位置を占めるものではないようにも見える。しかし、そのような文字通りの意味での翻訳ではなく、一般的に流通している言葉(とりわけ母語)の外に出るという思考、つまり「エクソフォニー」の思考こそが、多和田の創作の最も根幹にあるということはまちがいない。この修士論文のなかで多和田がハイナー・ミュラーの『ハムレット』翻訳における逐語性に焦点を当てるとき、多和田を惹きつけてやまないのはまさにそのような思考である。日常的なコンテキストのなかに埋没していた言葉や思考の外に出ること。そのための戦略が「引用」や「翻訳」に他ならない。「内容」が媒介される翻訳とは違って、「逐語的」翻訳は言語を前景に押し出す。言葉はもはや「意味」の背後に隠れはしない。前景に姿を現し、ばらばらに崩れ、「意味」の一様性を疑問に付す。」(146頁)「翻訳」を、言葉の外に出るという思考一般として広い意味で捉えるならば、ここで多和田が述べていることは、その後の多和田の作品のおそらくすべてに当てはまるものということができるのではないだろうか。

多和田自身によれば、このドイツ語で書かれた修士論文の邦訳出版の打診に対して「初

めは乗り気でなかった」という。この論文は「わたし個人にとっては大きな意味があるが、論文としては人様に読んでもらうような代物ではないと思った」というのが、ご本人の言葉であるが、率直に言って、この「修士論文」のレベルの高さには驚嘆させられる。『ハムレットマシン』論として、十分に刺激的で独自の視点を提示している論考であると感じるのだが、それとともに作家多和田葉子を書いたテキストとして読むとき、そこでは次から次へと対象そのものから離れて伸びてゆく意味の連関が生まれてゆく。このテキストそのものが多和田葉子の一つの「作品」とであると同時に、ハイナー・ミュラーについて語ることを通じて、(未来の)多和田葉子の作品について自ら語るある種の「研究書」としての意味合いを帯びたものでもあるように思われる。このこと自体もまた、例えばカール・クラウスやシュルレアリスムについて論じるエッセイや数々の書評に見られるように、ある特定の対象について語りながら、むしろ自らの思想を提示しているベンヤミンの戦略と重なるものであるのかもしれない。

(山口裕之)



「自画像」に映る韓国の風景

チョン・ソンテ著、吉良佳奈江訳

『二度の自画像』

東京外国語大学出版会、2021

タイから出発した〈物語の島 アジア〉シリーズが、カンボジア、チベット、ベトナムを經由して、ついにお隣の韓国にもやってきた。シリーズ第5弾として刊行された『二度の自画像』は、チョン・ソンテ（全成太）の短編集の全訳である。チョン・ソンテは寡作なことでも有名だが、作家生活20周年を迎えたひとつの節目として、『二度の自画像』というタイトルを付けたそうだ。そのため表題作は存在しない。『二度の自画像』に収録された12編の物語のなかには、南北分断や光州事件をはじめ歴史的な事象に関する作品がいくつもある。そのほかにも、少年の目に映った村の大人たちや、思い出の詰まった日用品とともに帰国の途につくウズベキスタンの出稼ぎ労働者、大統領の地方視察をなんとか成功させようと躍起になる末端の公務員など、韓国社会のさまざまな風景が物語として示される。チョン・ソンテの作品は「遠足」が断片的に翻訳されているが、日本における本格的な紹介は今回が初めてとなる。

チョン・ソンテの作品には、何げない日常を一瞬にして揺るがす事態や、朝鮮半島の歴史を背負った人物が登場する。南北の軍事境界線付近にある敵軍墓地を舞台にした「墓参」では、墓参客がいるはずのない北朝鮮軍の墓域に菊が供えられたことが大きな問題となる。墓前に置かれた菊は「三十八度線の南側に、墓と縁のある人間がいること」（242頁）すなわちスパイの存在をすぐさま想起させ、駐屯している軍人たちを緊張させる。「望郷の家」には、数十年前に北に拿捕された際、金剛山で過ごした空白の二晩について隠したまま、死期を迎える老人が登場する。北に故郷をもつ老人は、死の直前に空白の二晩について語り出す。内容は故郷の町をひそかに訪れ、祖父母の墓参りをすませたというものであった。老人は長い間、この話を誰にもすることなく韓国でひっそりと暮らしていたのである。

こうした歴史を題材としたチョン・ソンテの作品には、共通して老人が登場する。『二度の自画像』以降の作品においても、その傾向はみられる。例えば近年発表された「再会」（2019）では南北の離散家族が再会するまでの過程が、当事者の老人とその家族の視点から描かれている。ただ、無事に再会を果たしたものの、それぞれが大切にしてきた古い写真に写る両親の姿は全く別人であった。老人は違和感を抱きながらも、その事実に触れることはなかった。「墓参」の菊の花や「望郷の家」の空白の二晩のように、「再会」の家族写真も物語を謎解きのように進める原動力となっている。

何げない日常を一瞬にして揺るがす出来事は、『労働新聞』にも描かれている。作品名の『労働新聞』は、朝鮮労働党中央委員会の機関紙名であり、原題の「労働」の表記も、韓国の「ノドン」ではなく北朝鮮の表記にならった「ロドン」が用いられている。反共主

義国家の韓国において、こうした作品名を付けることは長らく禁じられていた。作品に描かれているように、『労働新聞』の切れ端が見つかっただけでも、市民はスパイの存在を強く警戒するほどであった。

『労働新聞』は、脱北者の暮らす団地の資源ゴミの中にまぎれた『労働新聞』から物語が始まる。同僚から「反共爺さん」(190頁)とよばれる管理人の羅氏は、古新聞にまぎれた『労働新聞』を目にした瞬間、銃口をつきつけられたように慌てふためく。こうした管理人の立ち振る舞いは、朝鮮半島が南北に分断されていることを読者に改めて印象付けるだろう。とくに管理人を務める高齢者たちは、幼少期から徹底した反共教育を受けた世代に属するため、強い拒否反応をみせていた。しかし時間が経つにつれ「あんな新聞一枚で大韓民国が減ぶかね、沈没するのかね」(213頁)と落ち着きを取り戻す。

ただ、ここでは『労働新聞』にあらわれた韓国のもう一つの日常と、ユーモアを感じさせる管理人の羅氏の口癖に注目したい。現代韓国を象徴する風景の一つに、団地のように建ち並ぶ高層マンション群がある。そこには様々な人々の人生が詰まっているが、その日常を陰で支えるのは管理人である。とくに韓国の場合、各棟のあらゆる出入口に管理人が常駐していることが多く、清掃から宅配物の受け取り、ごみの分別、来訪者の案内に至るまで、様々な業務を一手に引き受けている。長時間に及ぶ勤務や劣悪な労働環境は、社会問題として取り上げられることもあるが、『労働新聞』にも時折描かれているように、管理人には仕事の合間にある程度の息抜きが認められていた。管理人室の扇風機に当たりながらランニングで居眠りする千氏や、勤務中に守衛室のカセットコンロで肉を焼きながら、敷地内の菜園で育てた青唐辛子を口にする千氏と羅氏の姿は、高層マンションの住民にとって見慣れた光景である。個人的な話をする、私も韓国留学時代に知人を訪ねてマンション群を何度も出入りした経験があるが、千氏や羅氏の姿はそのとき目にした管理人のおじさんたちを彷彿させた。こうした管理人の視点から、隣人として迎え入れた脱北者の日常を描いた作品として、『労働新聞』を読みなおすこともできるだろう。

次にユーモアな一面についてみてみたい。管理人の羅氏は、日本語訳では標準語話者となっているが、原文ではチョン・ソンテの生まれ故郷でもある半島西南部の方言を話している。そんな羅氏の口癖は「アレ (저시기)」である。チョン・ソンテは「方言の想像力」(2008)という文章のなかで、「アレ」は標準語だが本来の用途からはみ出たとき、別の意味がうまれると述べている。意味もなく「アレ」を連発する羅氏の場合、まさにそれである。羅氏は朝鮮労働党機関紙やスパイなど口にしがたい言葉の代わりに「アレ」を用いる一方、部屋の火災警報器を監視カメラだと疑う脱北者の住民に対して、「アレだよ。火が出たらそれがアレするんだ。水がザーッと噴き出すんだ」(206頁)と説明する。つまり羅氏にとっては「口が回らず意味もなく言っている言葉」(198頁)に過ぎないのだ。「アレ」はときに緊張感を高める言葉として使用されながらも、羅氏が多用することでユーモアに変わるのである。日本語訳でも羅氏の面白さは十分伝わるが、原文で読むとより生き生きとした印象を与える。

次に注目したいのが「えさ茶碗」である。チョン・ソンテは原著の後書きで、「えさ茶碗」はロアルド・ダールの「牧師のたのしみ (Parson's Pleasure)」をわたしたちの物語、すなわち韓国の物語に置きかえたと作品と記している。訳者解説では両作品の関係について深く

掘り下げられていないが、チョン・ソンテは「牧師のたのしみ」をどのようなかたちで韓国の物語に置きかえたのだろうか。両作品は田舎に向かった古物商が、農民を欺き価値ある骨董品を格安で買い取ろうとするも、失敗に終わる物語である。「牧師のたのしみ」では牧師を装った古物商が、18世紀イギリスの筆筒をめぐる農民と交渉する。その過程で、古物商はなんとか筆筒を手に入れようと、脚だけが欲しいと言ってしまう。この発言を受けて、農民たちは運びやすくするため、脚だけをきれいに残して筆筒を粉々に打ち砕いてしまう。

一方「えさ茶碗」には、孤児として寺で育った古物商のジン社長が主人公として登場する。骨董品は商品であるとともに、故郷や家族に対する記憶をもたないジン社長にとって、心の傷を和らげるものであった。幼少期の経験は背景として言及されるだけで、大きな意味を持たない。ただ、ジン社長の設定は、韓国の農村に結婚移住してきたベトナム出身の女性とともに、作家が重きを置く「社会から取りこぼされてしまった存在」(2頁)と括ることができるだろう。これは本書に収録された「見送り」にも共通してみられる特徴である。

ジン社長はベトナム女性の嫁ぎ先で、犬のエサ入れ(本書では、えさ茶碗と翻訳されている)として使われている鉢が、朝鮮時代の貴重な白磁であることを知ると、様々な口実をつけて入手しようとする。白磁のエサ入れを確実に手に入れるべく、ジン社長は犬商人に扮する。ジン社長は用意周到に、トラックの荷台に愛犬のパトラッシュを載せていたのだ。

こうした設定の背景には、韓国の犬食文化がある。韓国で国際大会が開催されるたびに、犬食をめぐる議論は熱を帯びるが、いまでも犬肉を使った料理として夏場に出回る補身湯は有名である。トラックの拡声器から流れる「犬、お売りください。犬、買います。大きな犬、小さな犬も買い取ります」(134頁)という声を聞き、駆けつけた老人たちは、口々に犬の値段を尋ねる。そして食用に飼育された犬をめぐるやり取りがしばらく続く。犬の相場は1頭あたり5万から10万ウォン、約5千から1万円で取引されているようである。

白磁と知らずにエサ入れを愛用する老婆は、一向に犬を手放そうとしない。その理由は「嫁」として迎えたベトナム女性が淋しがると説明される。犬ばかりか、道中が長いことを理由にエサ入れも欲しがるとジン社長に対して、老婆は「晩飯食べていきなさい。私がすぐにベトナム風のフナの蒸し物作ってやるから」(143頁)と、もてなす意図があることを伝える。その直後、パトラッシュの死にそうな鳴き声が聞こえ、ひもを外された老婆の犬が現れるところで物語は幕を閉じる。その状況から、読者はパトラッシュが老婆の犬に襲われたのではないかと推測する。

このように、チョン・ソンテは「牧師のたのしみ」を韓国の物語に置き換える過程で、白磁と犬食文化を取り入れたのである。白磁のエサ入れは、二つの要素を兼ね備えたものとして重要な役割を担っている。一読すると分かるように、あの手この手でエサ入れを買い取ろうとするジン社長よりも、頑なに拒みつづける老婆のほうが一枚上手であった。両者のやり取りは、筆筒にまつわる専門知識を交えて進む「牧師のたのしみ」のやり取りよりも、生き生きとした印象を受ける。なお訳者解説にあるように、この物語は古典落語の「猫の皿」とも共通点があるという。猫とともに、エサ入れとして使用されている絵高麗の茶碗を手に入れようとして失敗する「猫の皿」のくだりは、「えさ茶碗」と瓜二つである。むしろ「えさ茶碗」の後半は、「牧師のたのしみ」よりも猫のエサ入れをめぐる「猫の皿」

に近いともいえる。時代や背景は違えども、滑稽な物語の根本的な構造は変わらないのかもしれない。

書評と断りつつ、中途半端な作品論を展開してきたが、最後に装丁について触れておきたい。本書の装丁は、昨夏急逝された故桂川潤氏が手掛けている。なかでも一段と目を引くのがジャケットを飾る青と緑の「自画像」である。ジャケットをはがすと姿をあらわす表紙にも、紫と黄土色で彩られた同じ顔が出てくる。今回書評を準備するにあたり、本学出版会が企画したリレー講義の一環として、氏が担当された「造本装丁と本づくり」を幸いにも聞くことができた。講義を通して、ジャケットと表紙を飾る顔が18世紀アメリカのニューイングランドに残された墓石の拓本であることを知った。墓石の拓本にあらわれた顔は、すぐに朝鮮半島の仮面を想起させるが、性別や年齢、そして国境を越えた「人間」のイメージとして、ジャケットに使用したという。装丁の背景を踏まえた上で、改めてジャケットに目を移すと、登場人物の顔が走馬灯のように浮かんできた。章扉を飾る作品もすべて桂川氏の手による。装丁の意味も合わせて考えながら、チョン・ソンテの「自画像」に映る等身大の韓国をお楽しみいただきたい。

(柳川陽介)



ヴェルヌ再読の旅

ジュール・ヴェルヌ著、荒原邦博訳
『ハテラス船長の航海と冒険』
インスクリプト、2021

文学作品は後世が読み直し、時代が新たな受容をおこなうことで、意味内容が絶えず更新されていく。そんな篩にかけられ、ある作家は忘却され、ある作家は周辺から^{キャン}正典へと編入される。このときジュール・ヴェルヌ（1828～1905年）は20世紀後半から現代に至る時代、つまり、われわれの時代が再発見した作家とすることができる。簡素に言えば、懐古的な青少年向け大衆小説が1960年代頃から無印のテキストとして読まれ、アカデミックな考察の対象となり、21世紀の今なお読み直しが続いている。数多のエピゴーネンが姿を消しても、なぜヴェルヌだけは残ったのか。ヴェルヌが物したのはもはや、単なる旅物語ではなかったのではないか。SF文学の原型となる科学小説というジャンルを開拓したのは事実だとしても、それはある種の副産物だったのではないか。それが今日問い直されている問題である。

ヴェルヌ作品は〈驚異の旅〉シリーズに属する作品だけで長短合わせて80作品になりなんとする膨大なものだ。有名タイトル『地球の中心への旅』、『海底二万里』、『80日間世界一周』、『神秘の島』といった作品のどれもが今なお新たな読書体験をもたらし、とりわけ後者二篇の完成度は比類なきものだが——なお、日本で『15少年漂流記（原題、二年間の休暇）』がよく読まれているのはローカルな現象である——今日、旅と冒険のヴェルヌ、そして、文学者ヴェルヌの双方を存分に味わえるテキストをひとつ選べとするならば、『ハテラス船長の航海と冒険』は文字通りその筆頭に挙げられよう。とりわけ、このたび荒原邦博氏によって新訳され、インスクリプトより刊行された本書はヴェルヌ再入門のための最適書である。

『ハテラス』は、タイトルにその名のある船長が異常な執念を燃やし、北極点に至るまでの旅を描いた作品である。筋としてはこれ以上でもこれ以下でもない。では、なぜこの作品を今、手に取るべきなのか。それは同作が、ヴェルヌが有する新旧の特性をともに原初の形で備えているからだ。最初期作品として荒削りであるぶん、のちにヴァリエーションが量産されるヴェルヌ神話の諸要素が際だって現われている。そもそも『ハテラス』はヴェルヌ作品の出版形式のうえでも特権的なタイトルである。ヴェルヌの長篇小説はその多くが、名物編集者ピエール＝ジュール・エツツェルが創刊した雑誌「教育と娯楽」に連載後、〈驚異の旅〉シリーズとして単行本化された。なかでも壮麗な挿絵で飾られた大判の豪華版は子どもたちへの年末年始の贈り物として好評を博し、良くも悪くも大衆作家ヴェルヌのイメージを確立する。『ハテラス』はこの刊行システムに乗った最初の作品であるのだ。同作は1864年3月の「教育と娯楽」創刊号からその第一部の連載が開始され、約二年後の1865年12月に第二部が完結、1866年5月に単行本として刊行されている。

この版にエッツェルは「出版者まえがき」を冠し、ヴェルヌ自らが〈既知の世界と未知の世界への旅〉という副題を与えた（とされる）その作品群をシリーズ化していくと宣する。さらに『ハテラス』のカヴァー装幀には〈驚異の旅〉という語がはじめて刻まれ、これが叢書の総タイトルとしてやがて定着していく。なお、ヴェルヌはこのとき実質的な長篇デビュー作である『気球に乗って五週間』（1863年）、さらに『地球の中心への旅』（1864年）、『地球から月へ』（1865年、別雑誌で連載後）をエッツェル社から単行本としてすでに出版しているが、これら先行する三作品についてもエッツェルは、「著者により改訂され、新たな章を複数増補され」たうえでコレクションに組みこむと述べている。この重要な「まえがき」も今回の新訳には含まれており、日本における今後のヴェルヌ研究においてレフェランスの役割を果たしていくことだろう。

つまり〈驚異の旅〉はハテラスとともに出港したといえるわけだが、そのあらすじはこうだ。時は1860年、イギリス人の愛国者で、きわめて裕福かつ、有能な船乗りとして知られるジョン・ハテラス船長が、特殊な艤装をほどこした〈フォワード号〉を建造させ、自らは正体を隠して船を出港させる。彼の目的は北極点にイギリスの国旗をはためかせることだが、それは他の者には明かされない。極北での過酷な航海に船員たちが従っているのは、ハテラスが約束した法外な報酬につらわれているからに過ぎない。だが、船医として乗船したクロボニーだけは別だ。すぐれた医師であると同時にあらゆる学問に通じ、知識に飢えた科学者でもあるこの好人物は知的好奇心を満たすべく、ハテラスにどこまでも同行する。両者のあいだには唯一の信頼関係が築かれる。だが、そんなクロボニーにも増してハテラスと心を通わせているのが、船長に影のように従う忠犬ドゥックだ。主人と一心同体であるこのグレートデン種の犬は物語の各所で重要な役回りを果たし、人間の登場人物以上に強い印象を与える。第一部「北極のイギリス人」では出港の様子、さまざまな障害に遭遇する北極海での航海、そして寒極（南北半球でもっとも気温が低い地点）に至るまでの旅が描かれる。この酷寒の地でそれまでの無理な航海が祟って石炭燃料が尽き、一行は絶望的な状況に陥る。ある大事件が起き、第二部「氷の砂漠」に登場人物として残るのはハテラス、クロボニー、老水夫長ジョンソン、船大工ベルからなるイギリス人四人、そしてドゥックとなるが、この世界の極北でひとりの男が一隊に加わる。さる目的で北海探検をしていたところ遭難し、ハテラス一行によって死体さながらの状態で見つめられたアメリカ人アルタモントだ。想像を絶する寒さのなか燃料も食糧も尽き、万事休していた一行は、打ち捨てられていたアルタモントの船〈ポーパス号〉に辿り着き、船内に残されていた豊富な物資を確保して息を吹き返す。その備えを使って数ヶ月のあいだ越冬をし、春になって雪が解けると、ふたたびハテラスは北極点への旅をはじめ。そのあいだにも熊との格闘、イギリス人ハテラスとアメリカ人アルタモントの反目など、エピソードには事欠かない。そして人力の限界を超えた長い旅の末、北極点に見いだされたのは予想だにできなかったものであり、ハテラスはさらに、人には到達不可能なそのゼロ地点へと向かう……。

ヴェルヌ作品従来の特質として広く認知されてきたその方法論とはどういったものだったか。エッツェルの「現代科学によって蓄積された、地理学、地質学、物理学、天文学のありとあらゆる知識」を盛りこむという言のとおり、ハテラス一行の旅はきわめて実証的

な描写、記述によってなされる。たとえば当時の北極海探検航海において決定的な事件となったのは1845年に起こったフランクリン遠征——同名のイギリス人船長が北極圏で行方不明となり、捜索隊が派遣された——であり、ヴェルヌはこの史実に関する一連の航海記を下敷きに『ハテラス』を書いている。読者へのこの〈教育〉面を担い、科学的な知識を教授するのがクロボニー医師だ。ハテラスが前に進む意志でしかないならば、クロボニーは頭脳であり、書物や知そのものとしてある。彼は、これまでの極地探検に関する著作の(おそらく)すべてに通じており、そればかりか一字一句を暗記していて、それを船員たちに——その先にいる読者に——供する。さらには座学の知識を現実の困難に対して縦横無尽に駆使し、さまざまな危機を乗り越えていく。ヴェルヌはのちの作品で、こうした方法論や人物を飽くことなく反復する。例は枚挙に暇がないが、たとえばフランクリン遠征は〈驚異の旅〉作品でたびたび言及され、とりわけ『ブラニカン夫人』(1891年)はこの事件を書き直したものといえる。一方、クロボニーの類型も作品に必ずひとは見つかるほどだが、なかでも火打ち石を失えば氷でレンズをつくって火を熾し、燈台を建造し、水銀から弾丸をつくり、火薬を導火線で爆発させるなどして幾多の窮地を脱するその姿は、『神秘の島』(1874年)に登場する技師サイラス・スミスのそれと完全に重なる。

そして豊富な資料、実証的な知識に基づき、まだ実現されていない想像の旅が描かれるとき、空想と科学がテキスト上で均され、シームレスに融合された物語が生まれる。これがヴェルヌをSF文学の祖といわしめる理由となる。このシステムの導入についても『ハテラス』はその典型的な作品といえる。北極点到達は19世紀を通じて試みられていたが、人類がそれを達成するのは20世紀に入ってからである。しかしヴェルヌは『ハテラス』の読者を単なる空想ではなく、虚実が入り混じったテキストの力で極点に連れていってしまう——ほかに、性格の掘りさげがなされない操り人形のような登場人物たち、度を越した裕福さによって可能となるファンタジー、狩りの描写、抑圧を逃れるカニバリズム、独特な詩情を醸す自然界の百科全書的記述、死の直前まで追いつめられる主人公たちを逆転的に救う摂理、独身者たちのホモソーシャルな楽園といった、『神秘の島』をおそらくは完成形とするヴェルヌらしさ、その読書の楽しみが『ハテラス』にはすでに出揃っている。

続いて21世紀に読むヴェルヌ、その新たな観点についてはどうだろうか。ひとつはテキストという概念を導入した際に見えてくるヴェルヌ作品の独自性、さらにはその現代性である。拙編著『ジュール・ヴェルヌとフィクションと文学の冒険たち』(水声社、2021年)で複数の論者が指摘するとおり、ヴェルヌ作品には、他作家との、あるいは自作の二次創作という際だった性質があり、これについても『ハテラス』は格好のサンプルとなっている。作品は先述のとおり、フランクリン遠征に関わる航海ほか、複数の北海探検記録の半ばコピーアンドペーストによって書かれ、さらにフィクションとしてのハテラスの航海は、エドガー・アラン・ポー『ナンタケット島出身のアーサー・ゴードン・ピムの物語』(1838年)の南北を逆転させたヴァージョンともいえる——ヴェルヌは『ハテラス』連載中、ポー作品をフランスの読者に向けて紹介するエッセイを発表している。作家は、博物誌的な知識を物語化して青少年向けに提供する〈驚異の旅〉シリーズを年に数篇書くという制約のなか、他者の旅行記とフィクションを巧みにミックスして新たなテキストを生む再生産システムを確立していった。ヴェルヌの登場人物たちの薄っぺらさは一般には作品の瑕疵——

子ども向けの冒険小説なのだから仕方がない——とされ、実際それはハテラスにもクロボニーにもあてはまる。だがヴェルヌの方法論はむしろ、人間の心情や自我などの問題に終始して行き詰まった19世紀の人間中心的な主流文学から脱却しており、テキストそれ自体に意識を向ける現代文学的な視座を有している。また、その結果としてヴェルヌ作品は書物と現実との危うい相互侵犯性のメタテキストともなる。クロボニーは本（『ハテラス』）の登場人物でありながら本（航海記録）の読者、あるいは本そのものであり、その意味内容をフィクションの身体で追体験していく。さらに『ハテラス』はクロボニーの手記が現実に刊行された本ともいえ、ここにも『ピム』の影響を認めることができるだろう。読む、書くという行為とフィクション。この現代的な問いにヴェルヌ作品はきわめて示唆的なものだ。

現代的なテーマのもうひとつは狂気である。狂気をめぐる認識は20世紀に入り、とりわけ精神分析学の進展やミシェル・フーコーの考察によって大きな変容を遂げた。狂気は施設において隔離されるものであったところ、現代では、人はすべて精神疾患を負っているとさえ定義される。そしてヴェルヌ作品の登場人物はといえば、その主要人物のほぼ全員が狂人である。実際、現代的なヴェルヌ再評価は大戦後の1950～60年代、マルセル・モレ、ミシェル・カルージュといった在野の知識人たちによってはじめられたが、彼らはフロイト、ユング、ボナパルトらの精神分析の影響を多大に受けた読解を導入した。『ハテラス』についても北極圏の寒さとハテラスが裡に秘めている熱——それは彼が極点に求めているものでもある——をフロイト流に、人の無意識で起こっているタナトスとエロスの二律背反と読む解くことはたやすい。ミシェル・ビュトールは極点をシュルレアリスム運動の用語である〈至高点〉と類推したが、これもその言い換えであろう。

そして果たしてハテラスは、冒頭から末尾まで北極性錯乱という精神病に罹った重度の狂人であった。ヴェルヌはハテラスの頑強さを懸命に愛国心に結びつけるが、それを字義通りに読むのはいささかナイーヴに過ぎる。愛国心ごときでヴェルヌが描くハテラスの非理性を理解できるだろうか。その頑迷さはむしろ、欲しいものが手に入らず理性を失った子どものそれを思わせる、あるいは病人のそれをだ。対象を手に入れることがすべてであり、でなければ死（テロ、暴力といった非理性）を選ばなければならない類の欲望、つまり欲望のための欲望。ジャック・ラカンによれば、人は母から切り離され、言語の獲得を余儀なくされるがゆえに、そのときに失われた主体を死ぬまで求め続けるという。それが幻想の仕組みである。ハテラスにとっての極点とはその失われた主体であり、旅はその幻想だったのではないか、ゆえに彼の熱と極点の熱とが呼応するのだ。科学的実証性という外装の裏で人間存在の根源を扱うヴェルヌの物語はこうして神話的になる。カルージュらがユングの影響を受け、ヴェルヌの物語を神話的元型の近代的ヴァリエーションとして読もうとしたことは正しい。たとえば『ハテラス』と、もうひとつの現代の神話、J・R・R・トールキン『指輪物語』との相同性には唾然とさせられる。

先人としては「ザカリウス親方」がいるものの、のちに登場するヴェルヌの狂人たちもすべからずハテラスに倣う。1890年代以降の後期作品だけをとりても『ブラニカン夫人』の同夫人、『カルパチアの城』（1892年）のゴルツ男爵、『アンティフェール親方のとんでもない冒険』（1894年）の同親方、『素晴らしきオノリコ河』（1898年）のジャンヌ、『流星

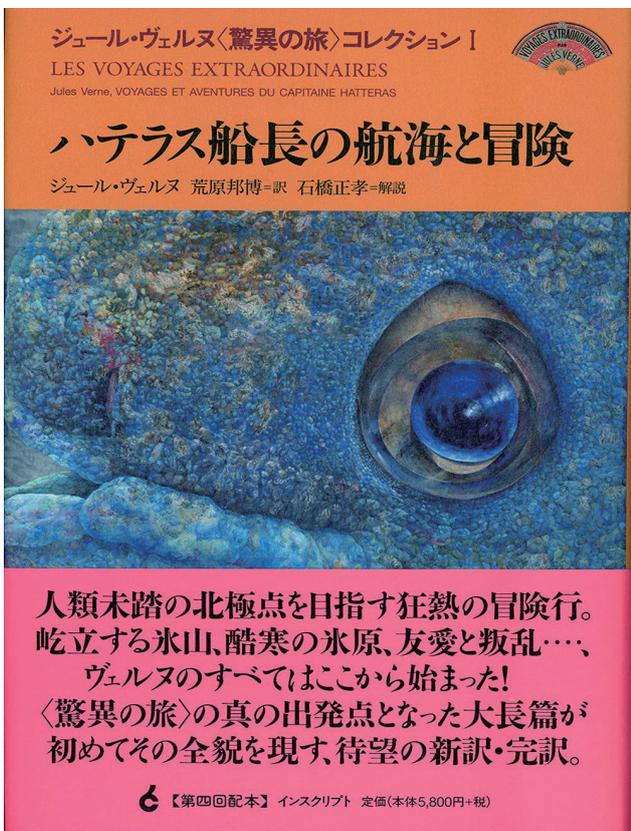
を追いかけて』(1908年、死後出版)の二人の天文学者、そして実質的に〈驚異の旅〉の掉尾を飾る『ヴィルヘルム・シュトリーツの秘密』(1910年、死後出版)の透明人間ストーリーまで——彼らには親族捜し、宝探し、名誉心、横恋慕といった上辺の理由が与えられているものの、それはやはり口実めいたものであり、裏で彼らを真に突き動かしている欲望自体を満たそうとして死との境界にまで向かう、あるいは死する。だが、そのなかでもハテラスという最初の人々の狂気はもっとも純粋なそれだ。ハテラスの身体性は徹頭徹尾、稀薄であり「精霊」と呼称されもする。ドゥックが現実世界とのあいだに介在しなければならない理由はそこにある。ハテラスは満たされない欲望、狂気そのものであり、このときクロボニーは他者、つまり世界と主体を結びつける言語体系を体現するだろう。ハテラスはクロボニーが言語化した世界のなかで、言語化以前の失われた主体を求めている。アルタモントは言語的存在に移行する際に現われ、愛憎の対象となる鏡のなかのハテラスの姿だ——その葛藤は編集者にして共作者ともいえるエッツェルの理性の介入によってうやむやにされてしまうのだが。身体については動物や、従属させた水夫たち、あるいは船が担っている。よって刊行された『ハテラス』の結末が、ヴェルヌの草案と異なっているものの差し障りはない。ハテラスは一線を越えて深層を垣間見、病はついに見かけの理性を圧倒し、彼は能動性を失った人の形をしたものになるのである。

そんなハテラスは〈驚異の旅〉最初の狂人のひとりにして、しかし最後の狂人なのではないか。ヴェルヌはその後、ハテラス的狂人を文学システムのなかに落としこみ、自らは深層に赴くことを回避することによって健康を獲得しているように思われるからだ。〈驚異の旅〉を代表する(アンチ)ヒーローであるネモ船長も狂っているが、その純度はハテラスに比べて曇っている。それがゆえにポピュラリティーを獲得している。つまりハテラスが十字架を背負ったがために、この最初の人に背負わせたために、のちのハテラスたちは統合失調を免れているのではないか。先に挙げた後継者たちの物語は実際、そのどれもが結婚か再婚という——辻褃合わせ的な——ハッピーエンドで結ばれる。精神の構造を病から解明しようとする現代的な観点からヴェルヌ〈驚異の旅〉を読み直すならば、『ハテラス』は〈狂気の旅〉を安定して生成するための分水嶺となったテキストなのではないだろうか。エッツェルならずとも、主人公が毎回、ハテラスになってしまうわけにはいかない。『ハテラス』がヴェルヌ作品にあってとりわけ真摯であり、心を打つ理由はそこにある。また、われわれ日本の読者にとっては、「狂」という漢字に犬の姿を認められるだけにますます旅の意味が強調され、心揺さぶられる。私見ではドゥック(Duk)はデンマークという属性に加え、ドッグ(dog)をもじったネーミングのはずだ。犬。いぬ。不在。さらにラカンにかぶれてみれば、人=主体(S)に斜線を引くと犬になる。

もちろん今も人々を惹きつけているのは旅と冒険の、ないしはSF文学ジャンルの祖としての大衆作家ヴェルヌであろう。だが、ここで示したような再読に現代人を誘うのもまたヴェルヌである。その点で本書は『ハテラス』の完全版と叫ぶものだ。筆者も同叢書に関わっているためやや手前味噌になるが、とりわけ本書ではエドゥアール・リウー、アンリ・ド・モントーという当代一流の挿画家によるオリジナル挿絵約270葉が漏れなく配され、世界のヴェルヌ研究の最前線にいる研究者、石橋正孝氏による簡潔ながらきわめて精緻なヴェルヌ小伝、さらには略年譜、極点に至る旅のルートを示す北極圏の地図まで

もが附されている。そしてなにより、これほどの長大な作品にもかかわらず、荒原氏の訳文はどこまでも滑らかで読書の楽しみを存分に味わわせてくれる。他方、訳註では、ほぼすべての固有名詞についてリサーチがなされ、原文の誤記や矛盾点が攫われ、各版の主要な異同箇所については訳文が用意されるなど、浩瀚な研究書レヴェルの密度をも有している。ヴェルヌのテキストにおける固有名詞の羅列は訳者泣かせであるが、ひとつのテクニクとして重要であり、細目にわたる本書訳註の意義は計り知れない。主人公の北海探検に匹敵する苦行であったと想像するが、やはり同様の偉業、覇業としかいいようがない。本書には今日、ヴェルヌに再入門するためのすべてが揃っている。作品としても、学術的な文献としてもまさに記念碑的な一冊だ。

(新島進)



編集後記

プルーストとヴェルヌという、フランス文学においていささか相容れない傾向を持つ2人の小説家に共通するものは何かと考えたとき、それは「はじまりのはじまり」という効果に対する感性ではないか、と思ったところから本号の特集テーマは「はじまって」いる。ジル・ドゥルーズによれば、無意志的記憶と連作が機能し始めるためには2番目となる何かが必要であり、その到来とともに、1番目でも2番目でもない、両者の間に効果として出現する横断線が感知されるようになるからだ。それにももちろん、2021年はコロナ禍に突入して2年目ということもあり、未曾有の経験を「はじまりのはじまり」という反復と捉え、屈折がありつつも希望的展望の下に笑い飛ばしたいという思いもあった。

そうした反復による軽やかな笑いの装置として、6篇の論考とエッセイが本号には寄せられている。内面性というドイツ的なものの負の烙印の「はじまり」とは別の、翻訳思想における異質なものへの志向の「はじまり」。日本戦後文学における絶対的な「はじまり」の不可能性を、川端による二重化された「はじまり」からの系譜として素描する試み。アフロブラジル作家が小説の形で語り「はじめる」、人種問題をめぐる歴史的な複数の「はじまり」。ベンガル詩は押韻とともに「はじまる」が、無韻詩のもたらした緊張関係を「はじまりのはじまり」として新たな本質として生きていること。イタリア未来派として「はじまった」芸術家が、その理想形であるべきニューヨークで単純な近代主義とは異なる「はじまり」を都市の身体に見出すこと。いずれの論考も、国民国家と国語、そしてモダニズムをめぐりものとなっており、複数の「はじまり」が織りなす「はじまりのはじまり」の競演を、ぜひお楽しみ頂ければ幸いである。

本号は、前号から「はじまった」書式の変更と全論文の査読制という点でも「はじまりのはじまり」であるが、大変お忙しい中ご原稿をお寄せ頂いた学内外の先生方、査読をご快諾下さった皆様には、深く感謝申し上げます。また、所長の沼野恭子先生と幹事の先生方、そして実際の編集作業に携わって下さったスタッフのみなさんにも心から感謝の意を捧げたい。

ワクチン接種も3回目「はじまった」現在、事態はすでに「はじまりのはじまり」から筒井康隆的な「はじまりのはじまりのはじまり」的状况へと移行しているようにも見える。いずれにしても、反復に偏執(編集?)するのはこのあたりにして、あとはパット・メセニーの《So May It Secretly Begin》に耳を澄ませ、ひそやかな「はじまり」に身を委ねることにしよう。

(荒原邦博)



投稿規定

1. 『総合文化研究』は、東京外国語大学総合文化研究所の研究活動の成果ならびに所員の研究成果の発表のために、同研究所の責任において編集・刊行される。なお、本誌掲載の論文等に関しては著者が著作権を有するが、著作権法で規定する複製権及び公衆送信権については、著者は国立大学法人東京外国語大学にその使用を許諾するものとし、本誌掲載論文等は同大学によって電子化・公開される。
2. 『総合文化研究』は原則として年度ごとに1号を発行する。同研究所は同誌発行のために編集委員会を置く。
3. 投稿は、同研究所の所員ならびに同研究所の研究活動に寄与した者が執筆した、未発表の論稿に限る。
4. 編集委員会は、必要に応じて外部の者に寄稿を求めることができる。
5. 内容区分は「特集論文」「自由論文」「随想・創作」「書評」「報告」とする。
「特集論文」: 特集テーマに沿った、執筆者自身による未発表の研究論文（10,000-20,000字程度、英文要旨、キーワード）。
「自由論文」: 特集テーマ以外の、執筆者自身による未発表の研究論文（10,000-20,000字程度、英文要旨、キーワード）。
「随想・創作」: 執筆者自身による紀行文、エッセイ、詩や小説等（20,000字以内）。
「書評」: 書評・新刊紹介等（8,000字程度）。
「報告」: 同研究所で開催した講演会・シンポジウム等の報告（1,200-2,500字程度）。
6. 上記5つのカテゴリーのうち「特集論文」および「自由論文」は査読制とする。査読者による査読を経て、最終的に編集委員会が掲載の可否について決定する。
7. 原稿は、横書きで脚注とし、参考文献は本文の後に付すこと。なお、使用言語は特に制限しない。ただし、印刷の都合上、言語によっては、写真製版用完全原稿を要求することがある。
8. 写真・図表等は完全原稿とし、希望の大きさと挿入箇所を指定すること。
9. 投稿原稿は、返却しない。

Trans-Cultural Studies, Vol. 25
総合文化研究 第25号

2022年2月22日発行

責任編集 荒原邦博

編集スタッフ 安島里奈 井伊裕子
奥村文音 加藤慧
金雪梅 新谷和輝

発行 東京外国語大学 総合文化研究所
〒183-8534 東京都府中市朝日町3-11-1
電話 042-330-5409
Fax 042-330-5410
Web <http://www.tufs.ac.jp/common/fs/ics/>
e-mail tufs.ics@gmail.com

vol. **25** 2021

総合文化研究
Trans-Cultural Studies



Tokyo University of Foreign Studies
Institute of Transcultural Studies

