

特集 感じられるもの 感じられないもの

写真（表紙・裏表紙）

撮影者：加藤雄二

撮影日：2019年8月4日

撮影場所：アメリカ合衆国、マサチューセッツ州、タングルウッドの Tanglewood Learning Institute, Linde Center for Music and Learning

ボストン交響楽団が毎年 Tanglewood Music Festival を開催する、マサチューセッツ州タングルウッドでの一コマ。昨年オープンしたばかりの Linde Center for Music and Learning で、John Cage の *Song Books* が演奏される直前の光景を写したもの。白い庭用の椅子は、歩き回りながら歌う歌手たちが腰掛けるために用意されている。1970年に発表された *Song Books* は、アメリカ19世紀の思想家 Henry David Thoreau の言葉や、Eric Satie、Marcel Duchamp などからの引用を織り交ぜた現代曲として知られている。演劇的なパフォーマンスを含む演奏が、敷地のいたるところで歌手・演奏者・パフォーマーたちによって個別に繰り広げられる。人気なく空漠としたなかに椅子が置かれた開演前の非人称的な光景は、現代音楽における作曲家や個人の感性の中心性に疑問を投げかける。手前に写った影はこの光景を統一的に俯瞰する視点となり得ているのだろうか？あるいは非人称的な文字通りの影として、椅子に座るはずの歌手同様に不在を表象しているのだろうか？

総合文化研究

vol. 23・ 2019

Trans-Cultural Studies

東京外国語大学総合文化研究所

巻頭言

総合文化研究所長 沼野恭子

いきなりきな臭い話で申し訳ないが、二〇一九年八月、日本政府が「輸出管理の優遇対象国」から韓国を外すと決定したとき、韓国のムン・ジェイン大統領がそれに対してすかさず「盗人猛々しい」と応答したと報じられた。元徴用工裁判がらみの複雑な問題で両国関係の緊張が一気に高まった場面である。このとき私は、前年の七月にポンペオ米國務長官が北朝鮮を訪問して「約束したはずの非核化の実現」を迫ったところ北朝鮮側に「盗人猛々しい」と反論されたというニュースを思いだし、南北がはからずも同じ表現を使ったのか、それとも朝鮮語ではよく用いられる表現なのかと不思議に思った。

件の言いまわしは「적반하장 (賊反荷杖)」。

その後、この表現の翻訳をめぐるネット上で盛んに議論が繰り広げられた。原義は「賊が逆に杖を持つ」で、そこから「過ちを犯した人が居直って善良な人を責める」という意味になったという。一方「盗人猛々しい」という訳語は日本語としてかなり強烈な印象を持つ。私は朝鮮語がわからないので正確にニュアンスを比べることができないが、どうやら相手を批判する言い方であることはたしかでも「開き直り」「居直り」「主客転倒」などと訳せば足りるという見解が妥当であるように思える。「盗人猛々しい」という日本語のきわだった突出感、必要以上に戦闘的なのではなかるうか。現に、日本の政府高官はこれを聞いて「品のない言葉で異常だ」と反感をあらわにしたが、朝鮮語では四文字熟語を使うのは教養ある人で、原語に下品なニュアンスはないというから、翻訳自体が反感を煽った形になってしまった。

比較文学者のエミリー・アプターが著書『The Translation Zone: A New Comparative Literature (邦訳は「翻訳地帯——新しい人文学の批評パラダイムにむけて」 秋草俊一郎・今井亮一・坪野圭介・山辺弦訳、慶應義塾大学出版会)』で「戦争とは、翻訳不可能性や翻訳の失敗の状態がもつとも暴力的な極限に達したものである」という大胆なテーゼを提起している。そうだとしたら、ことばや文化に日々携わっている私たちは「翻訳の失敗」に目を光らせ、戦争のきつかけになり得る「暴力的な極限」状態を打開しなければならぬだろう。もとより、それは他人のいわゆる「誤訳」をあげつらうことではまったくなく、そうではなく、他者のことばや文化の微妙なニュアンス、その歴史的文脈に対する敬意をよりどころに、他者を深く理解しようとする営為を粘り強く続けていくことにほかなるまい。

本学の研究者の研究領域こそまさに、「翻訳可能なものはない」という翻訳不可能性の絶望的な達観と、「すべては翻訳可能である」という楽観的な希望との間に横たわる広大な「翻訳ゾーン」なのだから。

感じられるもの 感じられないもの

目次

2 巻頭言

特集エッセイ

6 白線の内側に下がってお祈りください
——「INU」と「汝、我が民に非ズ」における町田康の「(リ) ターン」
荒原邦博

15 感じられるもの 感じられないもの
——モダニズム芸術における感性とインパーソナリティについて
加藤雄二

26 ふたつのベンガルにおける死と死者の表象
丹羽京子

45 聖家族のエジプト逃避行
——形ある伝説
三代川寛子

自由論文

52 アメリカへのまなざし
——パヴェーゼ、カルヴィーノ、エーコ
小久保真理江

78 〈手ざわり〉のなかの関係
——谷崎潤一郎の〈盲目〉の世界
柴田勝二

102 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
田島充士

126 藤原定家写生論
——正岡子規を視座に
村尾誠一

144 覗く視覚装置の系譜学的研究に向けて
——覗き眼鏡と眼鏡絵を中心に
吉本秀之

報告 (2019 年活動報告)

160 多文化社会を創造的に生き抜くための異文化跳躍力
育成について
(田島充士)

163 翻訳と近代
(山口裕之)

165 ルーミーの思想を読み解く
——『精神的マスマナー』の説話が描く世界
(佐々木あや乃)

167 総合文化研究所主催「文化の多様性プロジェクト」
トルストイ・ポスター展および学生によるミニレクチャー
(沼野恭子)

169 未来派と女性
——アヴァンギャルド運動初期の偏見と修正、理論と神話 (1909-1918)
(横田さやか)

171 総合文化研究所 Workshop Series 第8回
19 世紀ロシア風景画
——第一回移動展覧会におけるサヴラソフ『ミヤマガラスの飛来』の評価
(井伊裕子)

172 関西学院大学 田村和彦教授 講演会
閉ざされた身体／流れ出す身体
——モデルネの身体表象 (ボディ・イメージ) をめぐって
(西岡あかね)

174 総合文化研究所 Workshop Series
修論中間発表会
(久野量一)

176 ザメンホフとポストニコフ
——エスペラント語をめぐる理想と冒険
(沼野恭子)

178 総合文化研究所主催シンポジウム
The Joy of Translation?
(山口裕之)

182 多言語オペラ『女船客《The Passenger》』上映会
(久野量一)

183 2019 年度イタリア文化関連の講演会
(小久保真理江)

186 対談：今福龍太 × 朝吹真理子
抽斗のなかの海、迷宮のなかの海
——ソクタグ、ボルヘス、生きている石、そして〈永遠〉について
(山口裕之)

書評

192 村尾誠一著
『会津八一 (コレクション日本歌人選 68)』
時空に身を浸して
菅長理恵

195 カルラ・スアレス著 / 久野量一訳
『ハバナ零年』
笑い、セックスし、夢を見るしかないキューバで、
かつて電話が世界で初めて発明されていたことを証
明しようとする、そんな小説
野平宗弘

201 田島充士編著
『ダイアローグのことばとモノローグのことば』
ヤクビンスキー論から読み解くバフチンの対話理論』
バフチン読解への新たな観点
森岡正芳

210 李光平・金富子・中野敏男・橋本雄一・飯倉江里衣 編著
『「満洲」に渡った朝鮮人たち～写真でたどる記憶と痕跡～』
米谷匡史

212 アッタール著 / 佐々木あや乃訳註
『神の書——イスラーム神秘主義と自分探しの旅』
藤井守男

216 ヨシフ・プロツキー詩、イーゴリ・オレイニコフ絵、沼野恭子訳
『ちいさなタグボートのバラード』
井伊裕子

218 編集後記

Contents

2 Prefatory Remarks

Featured Essays

- 6 Please Step Back and Pray behind the Line: Machida Kou's (Re)turn in INU and Nanji Waga Taminiarazu ARAHARA, Kunihiro
- 15 Im-perceptible: Sensibilities and Impersonality in Modern Arts KATO, Yuji
- 26 Representation of Death in East and West Bengal NIWA, Kyoko
- 45 The Flight of the Holy Family to Egypt: A Tangible Legend MIYOKAWA, Hiroko

Essays

- 52 Gazes on America: Pavese, Calvino, and Eco KOKUBO, Marie
- 78 Harmony through the Touch: Tanizaki Jun-ichiro's World of "Blindness" SHIBATA, Shoji
- 102 On the Meaning of Poetry and the Novel as Concepts in M. M. Bakhtin's Works: Perspectives on Socratic Dialogues and Carnavalesque Laughter TAJIMA, Atsushi
- 126 On Fujiwara Teika's *Waka* Poetry: From the Viewpoint of Realism MURAO, Seiichi
- 144 Toward a History of Optical Boxes for Looking Into YOSHIMOTO, Hideyuki

Events

- 160 Lectures for Cultivating Higher Skills for Intercultural Communication across the Borders of Ideologies in Multicultural Societies TAJIMA, Atsushi
- 163 Translation and Modernity YAMAGUCHI, Hiroyuki
- 165 Understanding the Thoughts of the Greatest Persian Mystical Poet Mowlavī (Rūmī) in his Narrative Literature, *Mathnavī-y Ma'navī* SASAKI, Ayano
- 167 An Exhibition of Leo Tolstoy Posters NUMANO, Kyoko
- 169 Il futurismo e le donne: pregiudizi e correttivi, teoria e mito nelle prime fasi del movimento d'avanguardia (1909-1918) YOKOTA, Sayaka
- 171 Russian Landscapes in the 19th Century: A Review of "The Rooks Have Returned" at the First Exhibition of "The Wanderers" II, Yuko
- 172 Solid Body / Fluid Body: About Various Body Images in the Modern Age NISHIOKA, Akane
- 174 Master's Colloquium 2019: Mid-Term Presentations by Students in the 2nd Year Master's Program KUNO, Ryoichi
- 176 Zamenhof and Postnikov: Ideals and Adventures for Esperanto NUMANO, Kyoko
- 178 The Joy of Translation? YAMAGUCHI, Hiroyuki
- 182 Screening of Multi-Language Opera, "The Passenger" KUNO, Ryoichi
- 183 Lectures Related to Italian Culture in Academic Year 2019 KOKUBO, Marie
- 186 A Conversation between Imafuku Ryuta and Asabuki Mariko YAMAGUCHI, Hiroyuki

Book Reviews

- 192 MURAO, Seiichi. *Aizu Yaichi: Collected Works of Japanese Poets 068* Immersed in the Space and Time of the Ancient City SUGANAGA, Rie
- 195 SUÁREZ, Karla. translated by Ryoichi KUNO, *Habana año cero* A Novel Trying to Prove the Fact that the World's First Telephone Was Invented in Cuba in 1993, When the Cubans Could Only Laugh, Make Love and Dream NOHIRA, Munehiro
- 201 TAJIMA, Atsushi. *On Verbal Dialogue and Monologue: Investigating M. M. Bakhtin's Dialogism from the Perspectives of L. P. Jakubinskij's Discussions* A New Perspective on the Interpretation of Bakhtinian Dialogism MORIOKA, Masayoshi
- 210 LI, Guangping. with Puja KIM, Toshio NAKANO, Yuichi HASHIMOTO and Erii IIKURA. *Koreans Who Crossed to Colonial Manchuria: Memories and Traces in Portrait Photographs* YONETANI, Masafumi
- 212 'Aṭṭār, translated and annotated by Ayano SASAKI. *Ilāhī-nāmah / Book of God* FUJII, Morio
- 216 BRODSKY, Joseph. pictures by Igor OLEYNIKOV, translated by Kyoko NUMANO. *The Ballad of The Small Tugboat / Баллада о маленьком буксире* II, Yuko

218 Editorial Note

特集 ＊ Featured Topic:

感じられるもの 感じられないもの

Im-perceptible

白線の内側に下がってお祈りください

—「INU」と「汝、我が民に非ズ」における町田康の「(リ)ターン」—

荒原邦博

「白線の内側に下がってお祈りください」。そう、「白線の内側に下がってお待ちください」というのではない。あなたが、そして私がいつもしているように、西武線多磨駅のホームで、京王線飛田給駅のホームで、JR線武蔵境駅のホームで白線の内側に下がって電車を待つてゐるわけではないのだ。「白線の内側に下がってお祈りください」。そんなアナウンスがある日突然聞こえて来たら、我々はどうすればよいのだろうか。そこに怪しげな教祖が現れて、咄嗟に祈ることができずにいるあなたに対して「汝、我が民に非ズ」と告げるかもしれない。

町田康という小説家がいる。もちろん言わずと知れたあの町田康のことだ。そしてその彼が町田町蔵という名前で「INU」というバンドを組み、一九八一年にわずか十九歳で衝撃的なデビューを果たしたことも、パンクやニューウェーブが好きなのはもちろん知っているだろう。だが、その町田康が今も変わらずバンドを組んで、歌詞を書き、歌っていることをご存じだろうか。二〇一九年も暮れて二〇二〇年を迎えようとしている現在、彼の音楽活動の中心となっているのは「汝、我が民に非ズ」というバンドである。二〇一八年にファースト・アルバム『つらい思いを抱きしめて』、二〇一九年にはセカンド・アルバム『もはや慈悲なし』をリリースし、精力的にライブ活動

を展開している。本稿の筆者は二〇一九年の夏から秋にかけて、渋谷や恵比寿で行われた「汝、我が民に非ズ」の公演を二度、また東武動物公園で開催されたロックフェス「夏の魔物」(もちろんスピッツの楽曲のタイトルから採られている)に「INU」のセットリストで臨んだ町田康の公演を聴いた。これほど短期間に同じアーティストの公演に繰り返し足を運ぶのもほとんどないことだが、なぜか町田康の歌声は人を惹きつけるのだ。作家の余技ではまったくない上、五十代後半であるはずなのに「INU」時代の楽曲でさえ、その身体はとてつもない強度でさらりと歌いこなしている。一九八一年当時小学五年生だった私がアルバム『メシ喰うな!』をリアルタイムで聴くことは残念ながらできなかったのだが、二〇〇〇年に芥川賞を受賞した『きれぎれ』をパリで読んだときの衝撃は今もはっきりと覚えている。そこにバルザックや漱石、カミュの『異邦人』への参照があつたからではなく、小説の主人公「俺」がランパブでカラオケに興じる様子と炸裂するオノマトペの数々が頭の中に焼きついて離れなくなつたからである。町田康の歌を聴き、小説の場面が「きれぎれ」に甦ると、何か二〇二〇年から二〇〇〇年へ、そして二〇〇〇年から一九八一年へと不思議な時間のパースペクティブが開けるような気がした。そこで本稿

では、町田康の音楽（と小説）についていささか考察を加えてみたいと思う。

一 食べることからずれていく

《白線の内側に下がってお祈りください》とは「汝、我が民に非ズ」のファースト・アルバムの十番目に収録されている楽曲のタイトルである。その印象的なリフレインの最後では「前には出るな」という命令が繰り返される。「下がって。下がって。この白線から」「前には出るな」という歌詞は、否応なく「INU」のアルバムタイトルを思い出させる。アルバム『メシ喰うな!』のタイトルチューンでは、「おまえらは」「メシばかり喰いやがって」「メシ喰うな」という否定命令が破壊的なシャウトとして繰り返されていた。なぜ「メシ」を「喰」ってはならないのかといえば、《ライト・サイダーB（スカットと地獄）》で明らかにされるように、「おまえ」は「ライト・サイダー」であり、「一口飲めばスカット」するのだが、そこに展開されるのは「すべてを忘れてしまう」「地獄」だからなのだ。

《白線の内側に下がってお祈りください》では、「疲れてきたらシャブシャブパーティー」で「素敵な肉を味わ」うことも許容されているのだが、「宴会たけなわ」に「泣きの涙で」「届いた」「手紙」に「まつすぐに」「祈」ることを語り手は余儀なくされるわけだから、食事はやはり中断されてしまうのだ。あるいは『もはや慈悲なし』の九曲目《牛飼童》では、「町」で「牛」に「餌をやる」「君」に対して、語り手はふいに「牛」が「暴れて」い

て「こわい」と言い、「死ぬかな」「死ぬでしょ」と無責任に言い放ち、食べることの充実感など微塵もない描き方を選んでいる。

小説『きれぎれ』では、新田富子との見合いの席で主人公の「俺」は鰻重の鰻の蒲焼きを「ちゆるちゆる吸う」（三七頁）という曲芸を披露し破談になったり、見合いの席ではまったくの不細工であったはずの富子知らぬ間に美人の細君としていた流行画家吉原から、屈辱的に恵まれたハムに絵の具を練習として塗りつけ、そこに吉原の「栄養の目」を出現させたり（二〇五―一〇六頁）している。食べることは禁じられてはいないが、食品はその用途をはぐらかされ、食べることは別の遊戯的な領域へと参入させられる。この観点から興味深いのが、「汝、我が民に非ズ」のファースト・アルバムの八曲目《いろいろちがひ》だ。「アールグレイなんて孤独のはらから」という一節から始まるこの楽曲は、「子供の頃は舞台の袖で握りを盗んで心が躍」ったものだが、「大人になれば舞台の上でフレンチとか食べても心は暗い」という過去と現在の間広がる差異に対する認識を示す。そして歌詞の最後で「スタバでひとりで巻き鮓食べる」というなんとも奇妙な取り合わせを提示するのだ。「メシ」を「喰う」ことはもはや完全に否定されることはないのだが、「メシ」はつねに気持ちよく食べることの目的語としては成立しえない状況へとずらされ続けるのである。

二 空間を開く

「白線の内側に下がってお祈りください」という丁寧な呼び

かけは、「内側に下がる」という空間的な規定と関係している。あるいは「この白線から前には出るな」という否定命令は前後の方向のうちで前方への進行を禁止するものであり、空間に線を引いてそれを分割することを前提としている。

エッセイ集『つるつるの壺』には、一九九八年のドウマゴ通信第四五号に掲載された「地獄の鉄板」が収録されている（一一〇―一一四頁）。『くつすん大黒』でドウマゴ文学賞を受賞した町田がパリでの授賞式に出席した時のエピソードが紹介されている。パーティーに招かれた小説家は、フランス現代文学のお歴々に「通常の日本人の」「五倍ほどの音量」の声で、「とにかく喋りづめに喋りまく」られ、仮死状態に陥ったという。そうした毎日が続いて、「三日目あたりから」「食事がだんだん苦痛になった」。日本人のフランス語学習者ならば誰でもフランス人のお喋りに一度は閉口した経験があるはずで、それだけならばごく普通の異文化体験である。しかし、興味深いのはその先である。日本料理店ならば静かに食事ができると思つた町田先生は鉄板焼の店に入ったものの、フランス人向けにショー化されて火炎を噴き上げる鉄板の前で、やはり「地元民」が「論壇爆発の騒動を展開して」いた。たまらず逃げ出した彼は「そこだけ嘘のように静かな空間」、「サン・シュルピス教会にひとり行つて神に祈つた」そうである。

パリには喧噪に満ちた空間と、静寂なカトリックの宗教空間がある。社会的な用途によつて確実に線引きされたこうした空間に対応して、話すことと祈ることもまた区別されるというのとは、この上なく自明なことだ。だが、「白線の内側に下がつてお祈りください」における「内側」とは、空間として存在して

いる教会、あるいは個人の内面に出現する宗教的空間のことなのだろうか。それではしかし、ホームに電車が入つて来そうな状況で突然祈るといふことの条理を超えたなにかを掬い取ることはできない。

ところで、『メシ喰うな』で「メシばかり喰いやが」る「あのふぎけた中産階級のカギ共」（つまり当時小学校高学年だった本稿の筆者）や「貧乏そうな顔つきの国鉄の客」（今は民営化したので「JRの客」）に対して、歌い手が「メシ喰うな」という否定命令を発していたのは、彼らが「全く自分という名の空間に耐えられなくなるからといって」「食べ物詰め込んでいるからなのだ。《ライト・サイダーB》では「おまえはライト・サイダー びんづめの解決」と歌われており、「メシ」の代わりに今度は炭酸によつて「自分」を「忘れ」ることが「無力な市民」に許された「スカツと地獄」に至るための安易な方法なのである。それと対極にあるのが「映画の中の愛しの大君」で、彼女は彼女ならば迷わず「コカ・コーラを叩き割」ることができるとののだ。

「自分という名の空間」と形容される閉域に「耐えられ」ないから食ふことに逃げるのでもなく、「愛しの大君」のようなスターに倣つて閉じられた容器を「叩き割」ろうとするのでもなく、その間にあつて生き延び続けることを可能にしてくれる空間とは、それではどんな空間なのだろうか。アルバム『メシ喰うな!』の二曲目『つるつるの壺』では、「最悪な気分の人間が沢山それでも生きて行く」と歌われるが、「繋がれた犬の鎖はおまえをしぼくもの」とアルバム中で唯一「犬」が登場し、「犬の鎖」に叩かれた「おまえ」は自らの閉塞的な状況に

対してどう振舞うべきか、語り手から示唆を受ける。軽快なりフレインが「おまえの頭を開いてちよつと気軽になつて楽しめ」と楽観的に呼びかけ、そして「つるつるつるつるつるつるの壺」と呪文のような謎の言葉で楽曲は締めくくられる。そう、もうお分かりだろう。重要なのは「つるつるの壺」なのだ。「頭」という閉じられた空間を「ちよつと」「開く」ことに核心的ななにかがあるのだ。それは《メシ喰うな》の重々しいシャウトで繰り返される「俺の存在を頭から打ち消してくれ 俺の存在を頭から否定してくれ」と同じことを言っているのだが、《つるつるの壺》では否定的なニュアンスは後退している。それもそのはずで、「つるつるの壺」とはその歌詞の中で言及されている「イカれたヘッドはそれこそパンク」そのものことだからなのだ。こうして半ば開かれた空間が「つるつるの壺」なのだが、それは「容器」であると同時に「つるつる」しており、なめらかに滑る「陽気」さを備えている。

『きれぎれ』の「充填豆腐」をめぐる挿話も、同種の空間をめぐるものと考えることができる。「白い四角なプラスチックの容器にきゅんきゅんに豆腐が入っている」(七四頁)のが「充填豆腐」であるが、取り出すためには表面のシールを剥した後、「包丁でパックの底面を少し切り、パックと豆腐の間に空気を入れることにより取り出す」(七五頁)のである。しかし、この時「俺」の家には「妙な空気が充填されて」いるという。先週家にやってきた「栄養の目」をした狂女が「弁当などに用いる鮎の形をした醤油入れ」を落としてゆき、その中に入っていた「白い汁」が漏れ出してから「空間に穴が空いたり」するようになったのだ(七七―七八頁)。その女は「あなた

は病み犬のような目をして歌っていた」(七七頁)と訳の分からないことを歌手ではなく画家である「俺」に言うのだが、ここでも「犬」と「容器」が共存していることに注意しよう。この挿話では「充填豆腐」のパックは「開」かれるのだが、別の「開」かれた容器からは家全体を充填するおかしな臭いが溢れ、そのせいで裂け目を生じた空間を「俺」はまだ上手く扱うことができない。それはおそらく「開」かれたパックが豆腐という「メシ」のパックだからであり、いまだそうした「栄養の目」に絡めとられているうちは、「つるつるの壺」には至ることができないからなのだ。

三 時間について、あるいは(物)語ることを宙吊りにする

《白線の内側に下がってお祈りください》では「下がって。下がって、後ろへ」と歌われるが、これはもちろん空間的な意味ばかりでなく、時間的な意味、すなわち過去への遡行というニュアンスにおいても解釈することができる。そうしてみると『つらい思いを抱きしめて』の四曲目《リターン》が急に我々の視界に浮上してくることになるだろう。

誰とは特定できない「正しい旅人」がいて「突然目の前に」「本当の愛」が「現れる」のだが、その彼と関係がある「君」の存在を語り手が告げるとき、語り手こそがその「旅人」なのだということが聴き手には感得される。「君の愛にリターン 苦ししい旅路のその果てに」というリフレインがやって来て、「君の愛をリターン 惨めな未来を携えて再臨」と続けられるが、こ

の「君」とは誰のことなのだろうか。もちろん、彼は「君のなかにリターン」するとき男根よろしく「砕けた剣を振りかざすわけだから、それは明らかにかつて恋人であった女性ということになるだろう。しかし、本当に「君」が含意している対象はそれだけなのだろうか。彼が「再臨」するのはまた「鏡に照らされて」であるとも言われているわけだから、「再臨」するのは間違いなくかつての自己のイメージである。ということでは、「君」とは町田町蔵であると言ってしまうてはまずいだろうが、少なくとも「INU」の楽曲の数々であると考えられることは可能だろう。けれども、「汝、我が民に非ズ」から「INU」へとすんなりと「リターン」が行われるのではないことに注意しよう。自己のイメージを映し出す「鏡」はあくまでも「曇った鏡」であり、この鏡像が結ぶ映像は判然としないのだ。それはまさに「鳥を逃がし鶏を煮込む」という矛盾した行為に触れたときにこそ、「本当の愛」が「突然目の前に現れる」とされているのと同じことだ。したがって、この楽曲には「樽を叩けダーガリンダーガリンダ」という呪文が挟まれ、それを唱えることによつてしか「リターン」を肯定することができないことが示されている。

「汝、我が民に非ズ」のファースト・アルバムでは、タイトルチューンの《つらい思いを抱きしめて》においても、「時の流れに逆らつて」「会いたい」人に会うことがテーマとなつているが、しかし結局のところ様々なすれ違いや思い違いによつて「会いたい」が「会えない」ままに終わるのである。それはアルバムを締めくくる町田自身の愛犬への鎮魂歌とされる《スピピンク》にも通底するテーマであるが、とはいえやはり「スピ

ンク」も「犬」なのであるから、それは「INU」の、あるいは「INU」への「リターン」に関する考察であるという観点を聴き手は忘れてはならないだろう。

そうしてみると、ここで《いろいろちがい》の名曲ぶりがさらに際立つことになる。まずは男性に、次いで女性に、それぞれ「君」という風に語り手は呼びかけ、男は「上野」で「女が逃げて心が暗い」、女は「世田谷あたり」で「男が萌えて心はつらい」状況を「いろいろちがい」と歌う。こうして男女という性別と地理的な差異によつて「いろ」の「ちがい」を鮮明にした後で、すでに触れたように同一の個人における「子供の頃」と「大人になれば」という時間の差に語り手は言及する。かつては「舞台の袖で握りを盗んで心が躍」ったのに対して、現在は「舞台の上でフレンチ食べても心は暗い」。そして、男女の「ちがい」と過去と現在の「ちがい」を一気にまとめて、こう続けるのだ。「相手を探し自分を探す。見つけた瞬間すべては消える」。結局のところ男女はお互いに相手に期待するものを得られず、一人の個人は自分の中に自分を探し当てたと思つた瞬間に、その自分は消え去るのである。それこそが「涙でできた社会の掟」であり、そのどうしようもない認識を、「スタバでひとりで巻き鮎」を「食べる」ことによつて、すなわち「スタバ」には場「ちがい」な「巻き鮎」を聖体拝領のように頂くことによつて、「君」は受け入れられるほかないのだ。

時間を遡行することによつて、自己の明確なイメージに到達することができないのはなぜかと言えば、その理由はすでに『メシ喰うな!』の一曲目《フェイド・アウト》で示されていたのではないだろうか。そこでは「おまえ」の日常が、「曖昧

な欲望しか持てず」「いつもおまえはテレビに釘づけ」で「疲れ果てても止められない」と描かれている。そしてすぐにやって来るリフラインが断定するように「おまえの体はフェイド・アウト 消え入り果てて行く」のだから、《リターン》の「曇った鏡」とはテレビのモニターでもあったわけだ。

そして『きれぎれ』には、「俺」が「テレビの青い光」に照らされて「深夜まで動けな」くなり(七四頁)、画面の内側と外側の世界の区別がつかなくなってしまう危うい様子が書かれている。「俺」が見入る番組「村人ナウ」には吉原が出演し、「古代文様壺」と「ポメラニアン」、つまり「壺」と「犬」がやはり登場している(七二頁) ことにも注意しよう。この挿話からすぐに前節で触れた「充填豆腐」の話が続ぎ、「空間の破れ」が起こり始める。その後、母親の経営する陶器店が倒産して困窮するようになった主人公は、朱色一色では絵を描けないことに(八二頁) 思い至ると金策に走るのだが、その際訪れた吉原邸でハムを恵んでもらうことになる。持ち帰った「ハム」を「厚切りに」して「俺」は「吉原の目」を描く。「この感じ」を「画布に再現」したいと思つた主人公は「画布にハム貼るか」と自問するのだが、そこから一気に「青空が基調」でそこに「飛行機が」行き「空を切り裂く」画面を想像すると、「俺」はやお上り半身裸になつて「空に君臨」(二〇五頁) するのだ。

そう、ここでは単に絵の具で画布になにかを描き出すことが語られていながら、いつのまにかそれはカラージュととなり、さらには描く主体である「俺」が絵の画面を見つめる間にテレビ受像機を前にしているかのようにして主体性を流動化させ、画面の向こう側へと参入してしまう様が描き出されているのである。まさしく「フェイド・アウト」的な状況であるが、「俺」はこの画面の中で(しかしそれは正確にはどこなのだろうか)「一人ではな」くなり、「曼荼羅」のように「青空に円形に展開し」、「金剛般若経を読み」上げながらも「すごい速さで「回転」するようになる(二〇五―二〇七頁)。まるで夥しい数のテレビモニターから成るナム・ジュン・パイクの《ステーションナリー・ノマド》か、あるいはもはやテレビですらなく、一九九〇年代後半から日常の一部となつたインターネット空間の、同一画面上に次々と開かれる複数のウィンドウに「俺」はなつてしまつたかのようなのである。

その一切がどうやら「おれ」の妄想あるいは白昼夢であることは、ランパブの元店員で妻となつたサトエに呼びかけられて意識を取り戻した主人公が「郊外の百貨店の屋上」にある「遊園地」で「観覧車」を見ていることと差し当たっては関係づけられるが、しかし依然として「階段ホールの入り口」は「空間の破れのよう」であり、小説の最後で「再度、飛行機が空を引き裂く」と、「青空」はやはり「きれぎれになつて」しまうのである。

つまり「きれぎれ」とはなにかと言えば、「おれ」が前にしている風景であり、画家の描き出す画面のことなのだが、それは物語を宙吊りにするなにかである。というのも、「画布にハム貼るか」と独語した後で、「俺」は「ストーリーが必要なんだけども、すべては青空が基調だ」(二〇五頁) と断言しているからである。「俺」の物語は展開するかと見えて、「俺」は複数化し、「曼荼羅」になる。過去に遡行して話を展開する(「リターン」) のでも、未来を空想するのでもなく、そこにあるの

は回転(「ターン」)だけなのだ。「汝、我が民に非ズ」のセカンド・アルバムの六曲目には《踊り狂う君ダウン花を抱いて儲けなしでターン》が収録されているが、そこで歌われる「君」は物語作家であり、「物語なら十日あまりで容易に創り出す」ことができるが、創作とは「儲けなしでターン」することに他ならなるとされている。

そして「きれぎれ」とはまたこの小説に登場する数々のオノマトペの一つなのだが、「ぬらぬら」や「きゅんきゅん」、「きれぎれ」といったオノマトペはその音声的な弾みによって物語を展開させながらも、その繰り返し、反復によって物語を宙吊りにしているのではないだろうか。物語の時間はそこで展開しながら中断されるのだ。だが、さらに小説の最後の一文に置かれた「きれぎれ」にはまた別の効果もある。本稿ではさきほどからこの小説の語り手でもあり主人公でもある一人称の人物を「俺」と「おれ」という呼称を混在させて提示しているが、それは筆者の不注意によるものではなく、まさに『きれぎれ』というテキスト自体で起こっている事態なのである。小説は「俺」と言う人物の語りによって始められるが、途中一人称は「俺は僕は」(二四頁)という奇妙なぶれを見せ、また「俺」が優勢になるが、サトエに呼びかけられてからの最後の二頁だけ「おれ」になる。つまりここで「おれ」は「俺」と自分を名指す白昼夢の主体から分離されたようなのだが、だからこそ「おれ」は「おれ」自身が(あるいは「おれ」と「俺」が)「きれぎれ」であることに青空を見て気づくのである。そしてこの「きれぎれ」の「おれ」が、「れ」という同一音の三度の繰り返しによって、「つるつるの壺」の「つ」の反復と相似形をなしている

ことは明らかだろう。したがって、『きれぎれ』とは「メシ」を「喰う」ことからずらされた、「自分という名の空間」の探求なのであり、「俺」は「充填豆腐」と「鮎の形をした醤油入れ」との間で「空間の破れ」に苦しんでいるだけなのに対して、「おれ」は「つるつるの壺」のように「頭を開いて」「きれぎれ」であることができる——「それこそパンク」なままに——肯定することができるのである。

フィナーレあるいはアンコール…

白線の内側に下がってお祈りください

こうして見て来ると、なぜ「汝、我が民に非ズ」のアルバムにおいて《白線の内側に下がってお祈りください》がとりわけ印象的な作品なのかを理解されるだろう。この楽曲は最初のうちは、「世界の平和」と「僕らの自由」のために「お祈り」することがテーマであるように聴き手には思われるはずだ。というのも、冒頭から「民主主義ってなんだよ」「君に囁き興奮してたら馬鹿がいつぱい出てきて困った」といういささか政治的なメッセージ性を期待させる歌詞で始められているからだ。そして最初のリフレインの最後では「下がって。下がって。世界の平和のために」、また次のリフレインでは「祈って。祈って。僕らの自由のために」と歌われ、まさに「世界の平和」や「自由」という人類にとって至上の価値が希求されているように見える。

確かに『メシ喰うな!』の四曲目《ダムダム弾》では、すで

に同じような政治的な認識が四十年前に示されていた。「日本の歴史は犯罪」であり、「血まみれの豚が今でも肥りくさって」「腹が立つ」のだが、「血まみれの豚をいただくのはしかし」「おまえ」であるという厳然たる事実が明言されていた。語り手は「阿呆にされ」た「俺等」は「GNPの先兵にならされる」とも述べており、戦争が経済競争にすり替えられたこともしつかりと見据えている。しかし、というよりもだからこそ、アイロニーに満ちた最後の四行がやって来るのだ。「それともおまえは戦争をなくし」「世界を一家にするためなら」「不穏分子として効率よく速やかに」「殺戮され尽くされたいのか?」

《白線の内側に下がってお祈りください》においても、二度目のリフレインの後で曲調が変化し、至上の価値を希求する方向性からのずれが生じる。「考えてみたんだけどやっぱり立ち止まっているの違うと思うんだよね」、そして「考えてみたんだけどやっぱり先に進まないとなんにも始まらないんだよね」とゆつくりと呼びかける声は、「民主主義」や「平和」、「自由」といったいわゆる肯定的な価値に向けての「前進」を目指すものであり、二〇二〇年周辺に広がる言論を始めとするさまざまな停滞した現状への違和感を表明するものであるように思われるのだが、そうした期待は「だけど、今日は、いまは」という歯切れの悪い留保をもたらす歌詞によつて宙吊りにされてしまうのである。

しかし、この歯切れの悪さこそがいずれにしても(物)語りをはぐらかすための戦略であることは言うまでもない。「先に進まない」ことが重要なのだ。「今日は、いまは」ここで「ターン」すること。したがって、「僕らの自由のために」でき

ることは「下がって。下がって。後ろへ」「下がって。下がって。この白線から」だけなのである。「この線から前には出るな」という否定命令は、(物)語りの進行を押し止め、すべてを反復のための遊戯と化すオノマトペが発するメッセージだとも言え換えることができるだろう。町田康の楽曲と小説はすべてが「つるつる」であり、「きれぎれ」であり、そして「ダムダム」なのだ。あるいは《白線の内側に下がってお祈りください》で使用されるものを挙げるなら「ボンボラボラボラ」である。

アルバム『つらい思いを抱きしめて』の一曲目《だから君は今日も神を見る》においては「意味と嘘が飯の種になる」と歌われており、それが歌詞のレベルで『メシ喰うな!』を参照するものであることは最初から明示されていたといえるのだが、それ以上にこの楽曲を開始する下降音階が、『メシ喰うな!』の最後に収録された《氣い狂て》を締めくくる下降音階であることに気づいた聴き手は、その自己参照に——もちろんそれは「きれぎれ」になつた自己参照なのであるが——陶然とするだろう。そして、『氣い狂て』のリフレイン、「ええ加減にせんと氣い狂て死ぬ」がいつまでも頭の中に鳴り響くことになるのである。

《白線の内側に下がってお祈りください》は、本稿の筆者が聴いたライブでは本編のフィナーレあるいはアンコールで披露されていたのだが、この場合、この楽曲はどのラインよりも前であり後であったことになるのだろうか。そうしたことも含めて、「白線の内側に下がってお祈りください」とは、ふとした瞬間に我々の日常を宙吊りにし、主体性を「きれぎれ」にし、「白線の内側に下がってお待ちください」という社会的メッセ

ージの裏をかく圏域へと、さらに言えば国家ではないどこかへと逸れていくための、一つの呪文なのである。「白線の内側に下がる」とは「待つ」ことなのではないし、それは「前に出る」ことや「進む」ことと意味の上で対立しているのでもない。この「白線」とは空間を区分し、それによって二つに分けられた領域を閉じるものではなく、なにをもたらししてくれるのかも定かではない神に「祈る」ことで「自由」になるための「白線」、横断線としての「白線」なのである。そう、だからあなたも私も、西武線多磨駅の、京王線飛田給駅の、JR線武蔵境駅のホームで、「白線の内側に下がってお祈りください」という「汝、我が民に非ズ」の町田康の歌声が響くのを耳にするのであり、「前には出」ずにその場で気が狂ったように足踏みしながら、「きれぎれ」の「おれ」という文字と音声の反復を身体でなぞるのである。その時、「頭」は「開」かれて「ちょっと気軽に」なり、あなたも私も「つるつるの壺」になっていることに気づくだろう。

参考音源

- INU『メシ喰うなー』、Tokuma Japan Communications, 1998.
汝、我が民に非ズ『つらい思いを抱きしめて』、Ren'dez.vous, 2018.
汝、我が民に非ズ『もはや慈悲なし』、Ren'dez.vous, 2019.

参考文献

- 町田康『きれぎれ』、文春文庫、二〇〇四。
町田康『つるつるの壺』、講談社文庫、二〇〇四。
高橋源一郎「日本文学におけるパンク侍としての町田康の役割」、町田康『パンク侍、斬られて候』への「解説」、角川文庫、二〇〇六、三五四―三六〇頁。
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』、第二二号、特集「響き」、東京外国語大学総合文化研究所、二〇一九年二月一五日、二八―四十三頁。
(www.tufs.ac.jp/common/fs/ics/journals/index.html)

感じられるもの 感じられないもの——モダニズム芸術における感性とインパーソナリティについて

加藤雄二

1. ウィーン・フィルのジャズ奏者

昨年春、なぜかウィーン・フィルハーモニー管弦楽団のチエロ奏者の方々と歓談する機会があった。アンサンブルとして来日したチエロ・セクションの奏者たちが、筆者がトランペット奏者として在籍するオーケストラを訪問してくれたのだった。合奏を含めた一般的な歓談の後の食事の場で、アンサンブル唯一の女性チエリストの方が、現在の音楽的興味としてジャズを挙げられたことが印象深かった。「チエロですか？ (With your cello?)」と訊ねると、その通りという答えが帰ってくる。いかにもと思いつながら筆者は歓談を続けた。彼女はオーケストラの世界最高峰であるウィーン・フィルの奏者としてクラシック音楽を演奏しながら、プライベートな歓談では嬉々としてジャズ演奏の可能性について語っていたのだが、現在の世界における音楽の状況においてそれが特に珍しいことでないことは筆者も十分に承知していた。

ドイツ、オーストリアを含めたヨーロッパでは、古くからジャズが生まれ、演奏されてきた。ジャズはるか昔二十世紀前半以来、発祥地とされるアメリカに限定されない世界的な音楽として聴かれ、演奏されてきた。現在ではアメリカ合衆国を合

め、特に管楽器奏者たちはクラシックとジャズ、あるいはその他のジャンルの音楽について境界を超えた訓練を受けて育つ。やはりドイツのトランペッターで、オーケストラの首席奏者からジャズに転身したテイル・ブレナーや、イギリスの卓越したトランペッター、アリソン・ボールサムなどは、クラシックとジャズの両方を演奏し、その境界を特に強く意識することも多い。アメリカ合衆国でも、従来相当数のジャズ・ミュージシャンたちがクラシックの訓練を受けた後にジャズに向かっている。古くは名門イーストマン音楽院を卒業し、クラシックのベーン・シストを目指した名手ロン・カーターや、ジュリアード音楽院を中退してチャリー・パーカーとデイジー・ガレスピーの弟子になったマイルス・デイヴィス、クラシック・ピアノのマスター、アルチュロ・ベネデッティ・ミケランジェリの弟子に数えられることもあるピアニストのビル・エヴァンズ。近年では、ジュリアード音楽院で学び、ハイドンの協奏曲とジャズ両方の録音で八〇年代に華々しいデビューを飾ったウィントン・マーサリスが最も典型的な例だろう。

ドイツはジャズ研究も盛んで、特にアヴァン・ギャルド・ジャズへの関心が深い。一九七〇年代、キース・ジャレットがエレクトリック・ピアノを離れ、アコースティック・ピアノによ

る実験的とも古典的とも言えないもつとも代表的なソロ演奏を行ったのは、ヨーロップ、特にケルンにおいてだった。その伝統の一部は、イギリスの大学で教鞭を執るピーター・アイズドンによってオクスフォード大学出版局から出版された研究書 *Keith Jarrett's Köln Concert* (Oxford UP, 2013) など¹⁾に引き継がれてもいる。また、フリー・ジャズ研究もドイツのお家芸だ。本格的なフリー・ジャズ研究の先駆けとなったのは、ドイツ、ギーゼン大学の音楽学教授エケハルト・ヨスト (Eikehard Jost) による *Free Jazz* (Da Capo Press, 1994) である。

歓談のなかでもう一つ興味深かったのは、クラシック音楽における「感情移入」についてのコメントだった。その日の練習題目の一つは、後の演奏会の曲目だったチャイコフスキーの交響曲第三番、通常「ポーランド」と呼ばれる交響曲だった。『白鳥の湖』や『ピアノ協奏曲第一番』に先立って作曲され、一八七五年に発表されたこの作品は、五楽章構成であることを除けば極めて伝統的な楽曲となっている。チャイコフスキーのチェロ・パートを演奏する方法について語りながら、女性チェリストは同じロシアの後世の作曲家であるドミートリー・シヨスタコーヴィツチに触れ、チャイコフスキーの演奏は、たとえばシヨスタコーヴィツチを演奏する際とは異っていると語り始めた。彼女は大学で教鞭を執られていたので、おそらく学生に教えるようにして私たちに語りかけていたのだろうと思う。チャイコフスキーの演奏では感情移入が必要とされるけれども、シヨスタコーヴィツチの演奏ではそれが求められない。より機械的な演奏が要求されるのだと、彼女は簡潔に説明してくれた。だからクラシックの演奏方法を一般化して語ることはできない、と

1) *Keith Jarrett's Köln Concert* (Oxford UP, 2013)

というのが語ってくれたことの主旨だったと記憶している。クラシック奏者としてジャズを演奏する経験が語られたのちにこの発言が続いたことに、特に必然的な理由はなかったのかもしれない。しかし、「シヨスタコーヴィツチはジャズを多く取り入れましたよね (Shostakovich incorporated a lot of jazz materials in his compositions.)」このコメントに彼女が深く頷いた背景には、一八四〇年に生まれ一八九三年に没したチャイコフスキーと、一九〇三年に生まれ一九七五年に没したシヨスタコーヴィツチの、それぞれ十九世紀とモダンの時代にふさわしい特質だけではなく、クラシックとジャズという二つのジャンルそれぞれの特質が意識されていたのかもしれない。実際シヨスタコーヴィツチは、一九三三年に作曲され、トランペット独奏を取り入れた『ピアノ協奏曲第一番』を始めとする一連の作品で、引用やパロディの手法と並んでジャズの要素を取り入れている。後にはソヴェエト連邦におけるジャズ普及のために、通常『ジャズ組曲』と呼ばれる一連の曲を作曲してもいる。ただし、ソヴェエト連邦での前衛音楽への抑圧に配慮したためか、通常の意味での前衛性は初期の作曲以降影を潜めており、前者が極めてモダニズム的な前衛性を持つ曲となっているのに対し、現在でもポピュラーな後者は、ワルツのリズムに一般にも理解されやすい緩やかなメロディーを乗せた曲となっている。後者のような例を考慮すれば、ジャズは前衛という構図が絶対的でないことも理解されるが、前者が示すように、ジャズを音楽に取り入れることが前衛的なモダニズム音楽の一側面を代表する方法だったことは間違いない。それが感情移入の有無に即して語られたことに筆者は興味をそそられたのだった。

ウィーン・フィルのチェロ奏者との出会いは、一介のアマチュア・トランペッターにすぎない筆者にとつてあまりにも贅沢すぎる経験だった。アマチュアと、本当の一流のプロフェッショナルとの差は絶対的である。一流のプロフェッショナルたちがこちらの理解力に譲歩しながら語ってくれたことは十分に了解した上であるけれども、歓談の経緯はある問題意識に光をあててくれる貴重な体験となつた。その問題意識とは、芸術におけるパーソナルなもの、感覚的なものと、インパーソナルなもの、非感覚的な要素との対比である。それを「感じられるもの」と「感じられないもの」の対比と言い換えてもいい。

2. モダニズム芸術とパーソナルなもの

個人と自然との関係を芸術の中心に据えるロマン主義の芸術と美学において、作曲家や演奏家、聴衆の関係は、感情移入や共感といったパーソナルな言葉で語られうる。文学や絵画など音楽以外のジャンルにおいても、十八、十九世紀におけるロマン主義的な「感性」の神話は、作者、創作者と読者、鑑賞者の間にパーソナルな関係を前提する、「作者の死」以前の主体中心の芸術観を前提として理解されざるを得ないだろう。しかし、芸術の創作者を内在的な能力を一貫して保持した主体と考えることには様々な問題点が見出される。たとえば Kazuo Ishiguro は、やはりチェロ奏者に即して、優れた才能を守るために幼少時にチェロの演奏をやめた女性が若者にレッスンをするとという設定の短編作品“Cellists”¹⁾、主体中心のパーソナ

ルな芸術感を皮肉っている。しかし、その問題点がしばしば指摘されてきたにもかかわらず、現代においても最も優勢な芸術観は基本的にロマン主義的なものだ。テリー・イーグルトンその他の現代の文化研究者たちは、現在の文化的状況をしばしば「ポストロマン派」(post-Romantic)と呼ぶ²⁾。その言葉は、「ポストモダン」(postmodern)がそうであるように、それに先立つ思潮にたいする“post”であることによつて、その基となつた思潮の広範な影響力を肯定しもある。伝統的な価値観が高く評価される日本においては特に、伝統的な美学やジャンル区分がいまだに強い影響力を保持しているにつけ加えてもよいかもれない。そのせいか日本では伝統的なジャンルの区分が通常厳密に守られており、クラシックのチェロ奏者がジャズを同時に演奏したりすることは少なく、ティール・ブレナーやウィントン・マーサリスのようにクラシックとジャズの境界線を自由に往ききする演奏者は多くない。そして、その感性の差異は、現代における芸術鑑賞の根本にかかわる問題を提起してもいる。

実際、ロマン主義的感性を中心とした芸術や芸術観がいつ変貌したのかを言いあてるのは実はとてもむずかしい。十八世紀以降の芸術思潮を、啓蒙主義と古典主義、ロマン主義、リアリズム、自然主義、モダニズム、社会主義リアリズム、ポストモダニズムなどと分類してみたところで、それぞれの一応異なつた思潮は、古典主義とロマン主義がある程度相互依存的な関係にあつたり、ロマン主義がそれ以降の思潮と比較してより根源的であるために、以後の思潮の根底に変わらず生き続けているからだ。モダニズムの芸術・学術的思潮は、一般に従来の十九世紀的思潮への反発であると考えられてきた。しかし、モダニ

ズム芸術のすべてがロマン主義的思潮を否定する方向へと向かったわけではなく、むしろその逆の傾向も顕著である。

たとえば文学においては、フロイトが唱えた無意識やウイリアム・ジェイムズに影響された「意識の流れ」の手法を取り入れたジェイムズ・ジョイスやヴァージニア・ウルフ、アメリカのウイリアム・フォークナーなどが、個人のパーソナルなものの表現あるいは表出を従来以上に深くつきつめたという意味で、極めてロマンティックな作品を生み出した。絵画における表現主義の画家、シュール・リアリストたちや、アメリカの抽象表現主義者たちもまた、人間の内面の表出を新たな方法論で試みたし、十二音階法で知られるアルノルト・シェーンベルクは、十二音階法以前にはブラームスとワーグナーに傾倒し、『昨夜』などの精緻な後期ロマン派的作品で知られていた。したがってモダンな芸術はロマン主義と断絶していたのでは必ずしもなく、しばしばその延長線上にあった。また、二十世紀半ばまで優勢を誇った実存主義と現象学が、経験論的な意味での自我とは異なった「超越論的自我」を学の基盤にすえていたことはよく知られている。エトムント・フッサール、マルティン・ハイデガー、ジャン＝ポール・サルトルなどの思想がそれにあたる。モダンの美学や思想の多くは、これらの例に見られるように、実際のところ十九世紀からの思想的パラダイムを多く反復しており、その延長線上にも位置づけられるのである。²⁾ “Make It New.”というモダニズム文学の標語を作り出し、英詩の革新を先導したアメリカ人詩人エズラ・パウンドが、ローマ文化発祥の地であるイタリアに安住の地を求めてムッソリーニを支持したり、日本の能などの伝統芸術に範を求めたこと

や、パウンドの同僚ともいべきアメリカ人詩人T・S・エリオットがイギリス国教会に帰依し、伝統に回帰したことなどはよく知られた例である。

また、音楽や絵画におけるモダニズムの主要なスタイルの一つは、新古典主義と呼ばれる古典的様式への回帰、あるいはその反復であった。よく知られた例としては、ラヴェルの『ボレロ』や『亡き王女のためのパヴァーヌ』、ストラヴィンスキーの『プルチネラ』、イタリアのモダニスト、オットリーノ・レスピーギによる『六つの小品』『リュートのための古風な舞曲とアリア』などが挙げられ、古典様式への回帰・反復がモダニズムの時代における音楽の重要なモードだったことが理解される。絵画においても、パブロ・ピカソが（十八世紀のものとは異なるとはいえ）新古典主義の様式を基本とした母子像を描くなどしたことが知られている。また、ストラヴィンスキーやT・S・エリオットが、ジェイムズ・フレージャーの『金枝篇』などを参照しつつ、『春の祭典』や『荒地』において神話的過去への回帰をモチーフとして利用し、ピカソやマルク・シャガール、ジャクソン・ポロックらが神話的意匠を用いたことも、モダニズムにおける前衛性が過去への回帰に伴われていた例である。一般的に「神話的方法」と呼ばれるこうした表現方式は、ポロックにおいてそうであったように、当時としては先進的方法であったフロイトやユングの精神分析と結びつき、モダニズム芸術の規範的方法となった²⁾。ジョイス、フォークナーなどによって実践された文学におけるギリシャ神話の利用もまた、極めてモダニズム的な方法論として認知されている。

3. モダニズムにおけるインパーソナルなもの

しかし、こうした過去への退行的傾斜が前衛的とされるモダニズム芸術の一般的な傾向であったことは、必ずしも驚くに値しない。モダニズムのバックボーンとなった理論の多く、フロイト主義、ニーチェの思想、マルクス主義、ダーウィニズム、あるいはジェームズ・フレージャーの社会人類学などは、いずれも強く歴史を意識したイデオロギーを前提としており、起源や単一の要因を求める枠組みを脱しない、いわゆる「大きな物語」を形成していたからである。たとえばニーチェによる「ディオニソスとアポロン」の交錯からなる西欧の歴史というモデルが、ニーチェが「ソクラテス以前」の哲学に興味を持っていたことと並んで、文明の過去への回帰による西欧文明の批判という視点にその基盤をおいていたことは、それが基本的にロマンティックな衝動に基づいていたことを示唆しているだろう。フロイト主義もまた、エディプス・コンプレックスにおいて過去の父権的権威を肯定しているし、その起源を探索した『トーテムとタブー』などの著作は、フレージャーの『金枝篇』やエリオットの『荒地』と類似した、過去や原始への回帰によって特徴づけられている。

フロイトやユングの理論におけるロマンティズムや原始主義は、人間の自我一般を意識と無意識に分割された全体性として提示したことによって、上記のような過去への遡求と自我の欲望とを連接させる重要な装置ともなった。夢はしばしば、過去の記憶のレポジトリーであると考えられた。ポロックの絵画の多くは、実は抽象画と言うよりも具象画、あるいは精神分

析的な原型を提示した夢的な作品であり、シュールレアリスムの絵画と共通する側面を持っていた。またポロックは、アメリカ的な絵画を生み出すにあたって、アメリカにふさわしい起源への回帰、つまりインディアンの文化への回帰を意識的・無意識的に実践していた。ポロックの有名な自画像は、典型的なアメリカ白人男性であったポロックとは似ても似つかない、インディアンに似たマスクとして描かれているし、創作にあたってポロックがナヴァアフォ・インディアンの砂絵を模していたことも知られている³。文明∥歴史・神話∥自我を等号によって結びつける図式がモダニズムの時代の思想・芸術の根底にあり、それがモダニズム的な感性の基盤となっていた。その感性はおそらくロマンティックな感性とそれほど変わらないものだったはずである。

しかし、いうまでもなくモダニズム芸術には様々な異なる傾向が共存していた。従来の芸術形式にたいする反発と破壊は従来の芸術形式や感性からの逸脱を趣旨としていた。モダニズム以降の芸術一般を抽象的な原理として説明したり、それを一般化して語ることが困難な理由はおそらくそこにある。伝統的な芸術形式、たとえば絵画における遠近法や特定色 (local color)、音楽における拍子、調性、作曲 (composition) の有機体的な必然性、文学における韻律やリアリズムの因果律などの意味や定義は、十九世紀までの芸術の、多くはロマンティックなシステムによって支えられていた。たとえばレナード・バーンスタインは、ジョージ・ガーシュインの楽曲についての有名なコメントで、部分と全体が有機的・必然的に結びついていない音楽は、クラシック音楽における「作曲 (composition)」ではないと

断じている。一九五〇年代のことである⁴。音楽においても文学においても、全体と個との必然的な結びつきを前提したロマン主義的な美学理論が基本にあり、それによって芸術作品のアイデンティティが保証されていた。作曲であるものとそうでないものとの区分は、芸術作品のアイデンティティ形成にとつて必然的であり、モダニズム以前にはほぼ絶対化されていた。芸術の「純粋性」やジャンルの固有性は、その内部において厳密な意味づけ、定義づけをシステム化すると同時に、その外部としての、いわば「そうでないもの」「芸術でないもの」を生み出していった。

従来の同一性から逸脱しようとした芸術家たちが向かった方向性は、必然的にこの「そうでないもの」「芸術でないもの」にならざるを得なかつただろう。そうだとすれば、*The Concept of Modernism* (Cornell UP, 1990) の著者 Astradur Eysteinnsson など多くの理論家たちが指摘してきたように、モダニズム芸術を定義しえないのも不思議ではない。Eysteinnsson が述べるように、モダニズムの概念そのものが、歴史的意味づけが可能であるとの前提をもつ新批評的な全体論と歴史化によって従来理解されがちだったとはいえ、モダニズムはそうした定義づけを含めた従来のシステムの全体性から逃れようとする方向性を持つていた⁵。モダニズムにおける逸脱へ向かう思考の一部は「そうであるもの」「芸術であるもの」を否定し、「そうでないもの」という、原理上決して定義し得ない何かとの同一化だったからである。それは芸術のシステムを支える共同体の「内部」から「外部」への動きであり、正体を特定し定義づけることができない無定形なものへの志向であった。

モダニズムを代表する美術評論家 Clement Greenberg の評論「特にエッセイ『Modernist Painting』」や『Avant-Garde and Kitch』が、現代絵画の本質と境界線を定め、Greenberg が認める前衛芸術としての「芸術であるもの」と、Norman Rockwell などに代表される擬似芸術「キッチュ」としての「そうでないもの」の区分を自由主義とファシズムとの関係と並行して明確化しようとした評論であることはよく知られている。しかし、芸術の明確な基盤と自律的な定義を唱える Greenberg の議論そのものが、むしろ彼が否定する擬似芸術「キッチュ」の一般化によって要請されていたことを考えるならば、厳密な芸術の定義そのものが、むしろそれから逸脱してゆく一般的な文化の状況によって生み出されたのだと言うこともできるだろう。Greenberg の議論はそれ自体としての芸術の意味づけを守ろうとしたいわば最後の砦であり、その後のアメリカ現代芸術の進展の多くが、むしろ Greenberg による「芸術であるもの」と「そうでないもの」の区別を解体する方向に向かったことは必然的であったように思われるのである⁶。

4. インパーソナルなものと同パーソナルなもの

逸脱するモダニズム芸術の実際的なあり方、たとえば変拍子と呼ばれる独特の拍子を伝統的な拍子からの逸脱として取り入れたストラヴィンスキーの『春の祭典』やシェーンベルクの十二音階法、疑似科学主義的なピエト・モンドリアンの「新造形主義」の理論、ジェイムズ・ジョイスの『フィネガンズ・ウ

『エイク』における言語実験などが、ときに科学的・客観的方法としてのアイデンティティを希求しながら、限定された反復可能性しか持ち得ない不安定な可能性の一つにすぎないまま終わっていることもまた、それらが「そうでないもの」への逸脱の形式であったことに起因するはずだ。リアリズムでなくキュビズムでもない芸術の形態は、その本性からして定義不可能で無限定であるために、それらから逸脱しようとしたモンドリアンとその追従者たちの精緻化された理論は Greenberg のものと同様に普遍的ではあり得なかつたはずであり、他の形式においても可能な逸脱の一つの例にすぎなかつたのではないだろうか。哲学者のテオドール・アドルノもその弟子として支持したシェーンベルクの十二音階法も、弟子のアラン・ベルクやアントン・ヴェーベルン、後期のストラヴィンスキーなどによつて反復されたものの、限定された形で利用され、現代ではほとんど用いられない。シェーンベルクがアメリカに亡命した後、ロサンゼルスでのセミナーで彼の教えを受けたジョン・ケージは、シェーンベルクに教えを受け、その経験について多くを語っているけれども、デイヴィッド・ニコルズが指摘するように、「作曲の厳密な方法と基本としての構造の必要性 (compositional discipline, and of the fundamental necessity of structure)」を学んだシェーンベルクよりも、より新しい音楽の可能性を教えてくれたアメリカ人作曲家ヘンリー・コーウエルからより多くを学んだし⁷、後にシェーンベルクの音楽における煩雑な手続きに異議を唱えてもいる⁸。これはおそらく、ケージが逸脱することの意義とそれを実現するための方法をより明確に理解し実践したことによるだろう。

実際『小鳥たちのために』などでの、シェーンベルクの方法にたいするケージの冷淡とも言える反応は、モダニズムとそれ以降の芸術を隔てる重要な転換点であるといえる。ケージは同時に多くのインタヴューにおいてシェーンベルクを讃えてもいるのだが、その際に彼が挙げるシェーンベルクの教えは、音階法とその手続きに関するものではなくヴァリエーションについてのものだ。構造や作法、あるいは「内容 (content)」と結びついた音や言語はケージの興味を惹かない。あるインタヴューでケージは「シェーンベルクが教えの中でも強く説いたのは、反復とヴァリエーションでした。それは私たちが様々な関係と呼ぶものに関わっているのです。そしてそれから、より単純化した形で、すべては反復なのだ」と述べたのです。(The things that Schoenberg emphasized in his teaching were repetition and variation, which would tend to what we call relationships. And then he said—to simplify it—he said that everything was a repetition.)⁹と語っている。詩人でもあつたケージには“Empty Words”という作品があり、そこでは Christopher Shultis が言うように、「言及的な意味 (referential meaning)」をもつ“full words”と、「他の語に言及する (refer to other words)」接続詞、冠詞、代名詞などの区別がなされている¹⁰。言うまでもなく、ケージによるこうした区別は、フェルディナンド・ソシュールによるシニフィアンとシニフィエの分割や、語の差異による意味生成の解説に類似している。ド・ソシュールの理論が、上記とは異なるモダンな思想の別の側面、つまり歴史的に規定された視点によつて意味付けられる語の必然化された意味や、個人による言語の意識的な理解を絶対視する視点を離れ、意味作用をインパーソナルな差異によるものとして

考える視点を与えてくれるのと、ケージによる上記の区分が類似しているのはおそらく偶然ではないだろう。両者は、言葉と言及対象を切り離し、音を意味や主体から分離することによって、システム内での意味づけの自然化を前提とする従来の言語・芸術観から逸脱し、それを脱構築しようとするからだ。

上と同じインタヴューでケージは、ベートーベンとケージの両者を称えたアドルノの矛盾した態度に触れ、さらに次のように述べている。「しかしそれから、たつた今引用した言葉に含まれる何かが、あたかも主体が存在するかのよう、別の方向に結びついてしまうのです。あたかもそれが何かについてであるかのよう。それは情緒 (emotions) なのかもしれません。(But then something that you just quoted leads in another direction as though there were a subject. As though it was about something. Which could be the emotions.)」¹¹。

一九三〇年代に活動を開始していたケージが、上記のような根源的認識に達していたことは驚くべきことであるが、モダニズム以前、あるいはそれ以降にも、パーソナルなものにたいするインパーソナルなものを強く意識した創作と議論は行われていた。最もよく知られた例は、T・S・エリオットの、通常「impersonal poetics」と呼ばれる方法である。インパーソナルな詩学とその系譜に関する重要な著作である *Impersonality: Seven Essays* (U of Chicago P, 2007) の著者 Sharon Cameron は、T・S・エリオットにおけるインパーソナルな詩学は、そのより徹底した形を、主体やそれが含意する中心から離脱した詩における声のありかたに見出し、「詩の奇妙さは「誰が語っているのか?」あるいは「これは誰の知覚に言及するものなのか」といった問いを絶えず転倒していることにある (The strangeness of the poem is

always subverting a question like Who is speaking? Or To whose perception can this be referred?)」と指摘する¹²。おそらくエリオットの詩すべてにおいて、主体なき言語ともいうべき同様の言語が語られているわけではないはずだ。しかし、主体や情緒 (emotions) に結びつかないインパーソナルな詩学は、Cameron が同書で論じる William Empson, Jonathan Edwards, Ralph Waldo Emerson, Simone Weil, Herman Melville などを始めとする十八世紀から二十世紀にかけての思想家、詩人、作家たちに共有されてきた方法でもあり、主体の関与を前提としたパーソナルで情緒的な詩学と永らく共存してきたものだ。また、モダニズム芸術一般のオブセクションとなった夢についても、あるいは上で触れたニーチェの思想における「悲劇」においても、それらがパーソナルなものを超えてインパーソナルなものに転じる契機が見いだされる。夢や無意識は、個人の内部を形成するものであると同時に、社会における抑圧によって生じ、ジャック・ラカンの有名な言葉によれば「言語のように構造化されている」。だとすれば、夢や無意識はロマンティックな個人の、パーソナルな想像力が機能する場であるだけでなく、インパーソナルなシニフィアンの戯れが確定した意味形成を揺るがせ続ける場でもある。ジル・ドゥルーズが『ニーチェと哲学』でニーチェ本人の言葉を引用しながら述べるように、悲劇とは「個人がインパーソナルな存在に変化されなければならない」ジャンルでもある¹³。このようにしてモダニズムにおけるパーソナルなものとして立ち現れてくる。

冒頭のエピソードでは、ここで言うパーソナルなものがチャ

イコフスキーの音楽に、インパーソナルなものがシヨスタコフ・ヴィツチの音楽と、さらに曖昧なたちでジャズと連想されていた。ここでその連想として述べたような理論的なパースペクティヴがこのエピソードに前提されていたわけではなかった。一流の音楽家・音楽教育者であるチェロ奏者の方が、どのような背景からその区分を語られたのかはわからない。表向きの対話としては、それは極めて経験論的なコメントとして受け取れるものだった。たとえばジャズがインパーソナルな芸術かどうかという判断にも疑問の余地があるはずだ。

一九四〇年代以降の、コード進行に則ったインプロヴィゼーションを基本とする、いわゆる「コードル」なジャズは、その演奏の手續きとしては機械的であり、インパーソナルだと言えるかもしれない。しかし、ビバップ以降のジャズの演奏においても、パフォーマンズは多くの場合グループでの演奏を前提とし、奏者間のインプロヴィゼーションの相互関係を前提としている。Daniel Belgrad のように、ジャズを第二次大戦後に一般化したアメリカ合衆国の「自発性の文化 (culture of spontaneity)」であるとし、息による「投射詩 (projective verse)」を唱えたチャールズ・オルソンの実験詩や、アレン・ギンズバーク、ジャック・ケルアックなどのジャズを模倣した詩や小説、ポロックらによる抽象表現主義、ケージやロバート・マザーウェルなども参加した実験的文学ブラック・マウンテン・カレッジと結びつける批評家もいる¹⁴。Belgrad はジャズを個人と全体とを調和させる極めて民主主義的でアメリカ的な芸術だと考えてもいるようだ。そうだとすれば、インパーソナルな要因を孕みつつも、ジャズはあくまでも個人と個人の関係に基づき、それぞれの個人が全体

とインターアクトする、パーソナルな芸術であるともいえる¹⁵。オーネット・コールマンらによる、いわゆる「フリー・ジャズ」は、従来のジャズのコンヴェンションから逸脱することを基調とした、その意味では極めてモダンで抽象的な音楽だったはずだ。ジャンルの定義をある意味で解体した正体のない音楽のありかたは、一九六〇年代後半にはマイルス・デイヴィスやジョン・コルトレンなど、より保守的な主流の音楽家たちの音楽にも取り入れられた。しかし、*Riches Brew* (1970) や一九七〇年代初頭のマイルスの過激で混沌を極めた音楽においてすら、インプロヴィゼーションを上演する奏者同士のパーソナルな相互関係は保たれていたのである。

また、ケージのように芸術におけるパーソナルな基盤を根源的に脱構築しようとした芸術家でも、すべてをインパーソナルな関係に還元しようとしたのではなかった。二〇一二年、ケージの生誕一〇〇年の年には、ケージの作曲の連続演奏会が毎週末ボストン・コモンズの近くにあるボストン・アテネウムで開かれた。ケージの曲を次々と聴き続けられる機会は他にありえないはずだと思い、筆者はできるかぎり毎週、淡々と続けられる演奏を一人で聴き続けた。ケージの曲の多くは、通常の音楽的経験によって得られる音楽の意味づけを許さない。聴き続けるためには一つ一つの音に耳を傾け、時間の流れに身を委ねる他ない。しばしば苦痛を伴うその経験は、自分の聴覚や集中力、報われない理解力への全力での傾斜を要求した。ケージが敬愛した十九世紀アメリカロマンティズムの大思想家ヘンリー・デイヴィッド・ソローは、「音楽における意図の無さ (non-intentionality in music)」のモデルともなっていたが、その著作で

知られるように、ロマン派の思想家にふさわしく「自然 (nature)」の観察者でもあった¹⁶。おそらく「自然」への関心をソローから受け継いだケージの音楽もまた、ロマン派的な前提から完全に乖離しているのではない。ボストンの名門音大ニュー・イングランド・コンサーヴァトリーで開かれた、ケージ生誕百年を記念するシンポジウムでは、十一歳の頃にケージの曲を演奏したピアノストが次のように語っていた。彼が与えられたケージの曲をどのように演奏すればよいのか途方に暮れていると、ケージがアドヴァイスをくれたという。そのアドヴァイスとは、「Just listen.」という一言だったという。

現代のいわゆる理論的な了解は主体やジャンルの解体を唱える傾向にあった。ファミニズムやポストコロニアリズムの理論においても、当然のごとく「脱アイデンティティ」が前提となる。その結果として主体の「感性」や「感覚」は時代遅れとされる観もなくはない。境界線があらかじめ脱構築され、Greenberg が試みたように、「芸術であるもの」と「そうでないもの」を明確に区別することははや不可能である。冒頭のチエロ奏者の方はそれを当然のこととして実践されていたのだ。パーソナルに感じられる芸術だけを芸術とする時代、ジャンルの固有性を囲い込むことができる時代は終わつたに違いない。上記、モダニズムにおける逸脱への傾斜は、芸術が主体や内部の中心性の喪失を前提するとともに、むしろすべてが可能な基本的な芸術のあり方となり、古典的な「感じられる」芸術をその無限の可能性で取り囲む。クラシック奏者なのにジャズを演奏するのではなく、あらかじめどちらも可能なのである。あるいは、「感じられる」感性を持つているのに「感じられない」音楽を

演奏するのでもない。「感じられない」インパーソナルな芸術の無機的なフィールドの中で、ケージが言った“Just Listen.”という言葉に前提される中心化されるべき知覚の作用は、そのような個別の瞬間に「感じられるもの」として生き続けるのかもしれない。

注

- 1 Terry Eagleton, *Literary Theory* (U of Minnesota P, 2008), 16.
- 2 Erika Doss, *Twentieth-Century American Art* (Oxford UP, 2002), 131.
- 3 同書 132.
- 4 Leonard Bernstein, *The Joy of Music* (Amadeus P, 2004), 58-59.
- 5 Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism* (Cornell UP, 1990), 9-10.
- 6 Clement Greenberg, “Modernist Painting” in Jed Perl, ed. *Art in America 1945-1970: Writings from the Age of Abstract Expressionism, Pop Art, and Minimalism* (Library of America, 2014), 161.
- 7 David Nicolls, ed., *The Cambridge Companion to John Cage* (Cambridge UP, 2002), 16.
- 8 ジョン・ケージ、ダニエル・シャルル 青山マミ訳『小鳥たちのために』(青土社、一九八二) 十一—十二頁。
- 9 John Cage, Joan Retallack, ed., *Musicae: Cage Muses on Words, Art, Music* (UP of New England, 1996), 176.
- 10 Christopher Shults, *Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition* (UP of New England, 2013), 118.
- 11 Cage, *Musicae*, 176.

- 12 Sharon Cameron, *Impersonality: Six Essays* (U of Chicago P, 2007), 145. *Minimalism* (Library of America, 2014).
- 13 Gilles Deleuze, trans. Hugh Tomlinson, *Nietzsche and Philosophy* (Columbia UP, 1983), 13. Nicolls, David, ed. *The Cambridge Companion to John Cage* (Cambridge UP, 2002).
- 14 Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America* (U of Chicago P, 1999), 216-17. Shultis, Christopher. *Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition* (UP of New England, 2013).
- 15 回書' 192; 212-13.
- 16 Shultis, 118.

参考文献

- Belgrad, Daniel. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America* (U of Chicago P, 1999).
- Bernstein, Leonard. *The Joy of Music* (Amadeus P, 2004).
- Cage, John. Joan Retallack, ed., *Musilage: Cage Muses on Words, Art, Music* (UP of New England, 1996).
- ケーシ、ジョン・ダニエル・シャルル 青山マミ訳 『小鳥たちのために』 (青土社、一九八二)。
- Cameron, Sharon. *Impersonality: Six Essays* (U of Chicago P, 2007).
- Deleuze, Gilles. trans. Hugh Tomlinson, *Nietzsche and Philosophy* (Columbia UP, 1983).
- Doss, Erika. *Twentieth-Century American Art* (Oxford UP, 2002).
- Eagleton, Terry. *Literary Theory* (U of Minnesota P, 2008).
- Eysteinsson, Astradur. *The Concept of Modernism* (Cornell UP, 1990).
- Greenberg, Clement. "Modernist Painting" in Jed Perl, ed. *Art in America 1945-1970: Writings from the Age of Abstract Expressionism, Pop Art, and*

ふたつのベンガルにおける死と死者の表象

丹羽京子

はじめに

バングラデシユの作家、アクタルツジャマン・イリアス (Akhtaruaman Elias, 一九四三〜九七) の短編、「地獄で温かい (Dojaker om)」では、死者と生者がほとんど等価と言ってもよい存在感を放っている。主人公のカマルウツデインは半身不随の老人で、ほとんど全編にわたって死を願いながら、連想に導かれて人生のさまざまなきを彷徨っているのだが、そこに割り込むようにしてしばしば登場するのが数年前に亡くなった妻である。この妻はカマルウツデインの視点からは、ほとんど死んでいるようには見えない。神出鬼没ながら、体が不自由なカマルウツデインの手の届くところに必要なものを置き、周りをきちんと片付け、ときに悪態をつく。カマルウツデインの娘コデジャはそうしたやり取りをする父を案じて「父さん、夢のなかで死んだ人と呼ばれてもついて行っちゃだめよ。絶対にだめ」と言う。娘にとっては、それは夢のなかにあらわれる死者なのだ。そしてまたコデジャは、父が死んだ母について行ってしまう、つまり父も死んでしまうことを恐れている。それに対してカマルウツデインは思う。「何年も経たないうちに、コデジャにとっては、母親は死人以外のなものでもなくなつた

のか？ 娘にどうやってわからせたらいいのだろう、これは夢だとかじゃない、アクバルの母さん(妻のこと)は最近毎晩この部屋を訪れる。そうでなければ、この部屋のもを毎日片づけているのはだれなんだ？」カマルウツデインにとってはそれが現実だ。この物語の結末は、ずっと死者たちの世界を彷徨っていたごとくのカマルウツデインが、かつて惹かれたことがある、そして今も生きているハニフの母さんと呼ばれる老女と会うことによつて、生の世界に意識の焦点を戻すことにあると考えられるのだが、この物語全体を通して印象的なのが個々の死者の具体性である。幽霊や靈魂とは異なるほとんど生きていたときのままのような死者、という表象はこの作者固有のものなのか、それとも文化的に共有されているものなのか。

前提として考えなければならぬのは、ことばを同じくするベンガル文学は、東のバングラデシユと西のインドは西ベンガル州では、あるいはバングラデシユでマジヨリテイであるイスラム教徒とインドでマジヨリテイであるヒンドゥー教徒では、異なる文化的バックグラウンドを持っているということである。先に挙げた作家、アクタルツジャマン・イリアスは名前からわかるようにイスラム教徒である。「地獄で温かい」の主人公は生きていること自体を地獄——それもイスラムに

における最下層のハーウィア地獄——であると捉えているのだが、同時にイスラミ的な死後の世界をも想定している。すなわち死後に天使ムンカルとナキルがやつて来るという前提である。ただしこの物語中のムンカルとナキルは、本来の姿である信仰を試す天使というよりむしろ鬼のような存在で、その炎の鞭で叩かれることをカマルウツディンは想像するのであるが。

とはいえ、イスラム教徒であるとか、ヒンドゥー教徒であるとかがどれだけ文学上の表現に関わるのかについては単純に直結させることはできない。まず同じベンガル語を用い、文学的伝統もほぼ共有している両者はまた、多くのメタファーをも共有している。例えば、今日ではバングラデシュの国民詩人と称えられるカジ・ノズルル・イスラム——もちろんイスラム教徒である——の出世作「反逆者」には幾多のヒンドゥーの神々があらわれるが、ヒンドゥー神話はメタファーの宝庫なので、出自を問わず多くの詩人たちが用いるものとなっている。また、「信仰」として両宗教を考えるとすれば、現代文学においては一様に「信仰」は背後に退き、ときに疑義を挟まれ、否定される対象である場合もある。ベンガルでは一九四〇年代以降共産主義の影響も大きく、現代詩人たちの中でも共産黨員であるか、共産主義者を自認しているものも少なくない。そのような状況のなかでも人はしかし、死について避けがたく思いを馳せるものである。この死と死者を巡る表象は、宗教というより、文化事象と言ってもよいかもしれないが、ベンガルの場合、東と西で宗教的バックグラウンドが異なるために、微妙な違いを見せているのがベンガル詩のおもしろいところである。ここではそうした死や死者の表象を、現代の東と西のベンガル詩に

探ってみる。

一 墓というメタファー

まず、死後世界におけるヒンドゥーとムスリムの大きな違いは墓のあるなしにある。言うまでもなく、ヒンドゥーは遺体を燃やし、ガンジス河に流してしまふので墓を持たない。しかしもちろん詩の世界では、ムスリム詩人の作品にのみ墓があらわれる、というわけではない。詩における墓はメタファーであるから、出自を問わず用いる可能性は開かれているし、さらにはマイノリティーであるバングラデシュのヒンドゥーおよびインドのムスリムは、その土地のメジャーなイメージに強く影響される。両者は同じことばを使い、お互いにお互いの作品を読むことはめずらしくないが、一義的には文学者は国を同じくする読者に支えられているからである。

そのいい例が、バングラデシュの詩人、ニルモレンドゥ・グン (Nirmalendu Guon, 一九四五-) のシンプルな詩、「墓と監獄 (Kabar o karagar)」である。

生と死の間には、たいへんな違いがある——

ただこのことを、私は証明したかった、

一生をかけて。

三ハート半の人間が四ハートの墓に

ぴったりと収まっている。

だれも「住むに堪えない」と文句を言って

墓を突き抜けて出てきたりはしない。

それでも私たちはみな知っている、

墓は本当のところ、人間が住むのにはふさわしくない。

墓はその正しい意味において、死者たちの棲家なのだ。

ニルモレンドウ・グンは出自としてはヒンドゥーだが、この詩における墓のイメージはイスラム教徒のそれに近い。ハートは長さの単位、三ハート半はほぼ身長の高さになる。実はここで目を引くのは、墓の存在そのものより、「墓を突き抜けて」という表現である。死者が確かに墓に葬られ、それが「墓を突き抜け」て出てくるというイメージは、イスラムにおける復活を想起させるからである。バングラデシュはムスリムが多数を占めるので、こうしたイメージがもともとの宗教とは関係なく一般的に共有されているのは不思議なことではないのかもしれない。ちなみにニルモレンドウ・グンはマルクス主義にも強い影響を受けた詩人であり、またいわゆるイスラミックな詩——信仰をあらわすほか、広くスピリチュアルな詩を指す。またベンガル語で「イスラミック」な詩を書く場合、アラビア語やペルシャ語を多用するのも特徴である——を書いたこともちろんない。ここでの墓も、復活のイメージも、信仰に根差すものではなく、バングラデシュにおけるごく一般的な死者イメージを用いたものと言えるだろう。

同じくバングラデシュのムスリム詩人、アル・マームド (Mamud, 一九三六〜二〇一九) には「フォルルクの墓で黒いジャツカルが (Pharukher kabare kalo sheyal)」と題する墓参りから始まる作品がある。作者、アル・マームドが先輩詩人のフォ

ルルク・アーモド (Pharukh Ahmad, 一九一八〜七四) の墓を訪ねるといふ設定のその詩はこのように始まる。

きのう最後の晩に、月が、
転覆した舟のように
みずからの月明かりに沈んでいこうとするとき
わたしはフォルルク・アーモドの墓を見に行った。

月が「転覆した舟のようにみずからの月明かりに沈む」という表現はどこか終末のイメージを喚起するが、そうしたなか、作者はフォルルク・アーモドの墓詣でをしようとする。この先輩詩人は彼にとって自分の欺瞞を暴く鏡のような存在で、墓参り前のアル・マームドはあれこれと思悩む。フォルルク・アーモドはイスラミックな詩を書いたことで知られ、それと比べてアル・マームドは自身の不純であるようにも感じていたらしい。アル・マームドも後半生はイスラミックな詩をかなり書くようになったのだが、この時点ではそうではない。彼は詩のなかで迷った末に屍衣を身にとってフォルルクの墓の前に立つ。

わたしが彼の墓に到着を知らせ
ラツバヨク、ラツバヨクと言って立った
ちょうどそのとき彼の墓から
それは大きな一匹のジャツカルが飛び出してきた。

ラツバヨクはハッジ (聖地巡礼) の際の決まり文句で、「わたしは来ました」の意味である。そしてそこで詩人はジャツ

カルを見る。ジャツカルはベンガル地方ではありふれた存在だが、屍肉をあさることもあることから、忌避すべきイメージを持つと同時に死者との絡みであらわれることも多い。詩人はそのジャツカルをどこかですで見ることがあるように思い、次のように語る。

そのジャツカルをわたしは知っているように思った、前にもどこかで見たような。

一度ビツダポテイの寺院でたくさんのジャツカルを見た、でもあのジャツカルはそこにはいなかった。

ラロン・シャハの聖廟で、マルフォテイの祭儀の仕舞いごろわたしは眠りに落ちてしまい、

眠っている間に二匹のジャツカルがわたしの体を嗅ぎまわっていた、でも

そこにもいなかった。

ビツダポテイは中世のボイシュノブ詩人である。ボイシュノブとはヒンドゥー、ヴィシュヌ派の詩人で、ヴィシュヌ神の化身であるクリシュナと牧女ラーダーの恋物語を詠ったことで知られる。ビツダポテイには当然墓はなく、ここで言及されているのはビツダポテイを弔う寺院であるが、過去の人であることから当然死者のイメージをも持つ。対するラロン・シャハはベンガルの特殊なセクトであるバウルの高名な詩人で、吟遊詩人の趣も持つ存在だ。バウルには本来ヒンドゥーもムスリムもないのだが、ムスリム出身のラロン・シャハには聖廟とされる墓があり、それはバウルの聖地でもある。ちなみにマルフォ

テイの祭儀とは、聖廟で一種の神秘主義的な歌がうたわれる祭りのようなものである。ともあれ、そうした死者たち——ともに偉大な詩人だが——の場所にうろつくジャツカルを詩人は思い浮かべるが、どれも先ほど見かけたジャツカルのように思えない。そこに「わたしの記憶に雷が落ち」詩人はある事実を思い出す。

そうだ、七五年の絵画展でわたしはあのジャツカルを見た。

カムルルのブラック・アートのなかで、小狡い尻尾をあげていた。

あの、人を欺く目つきと欲望にぎらぎらした顔をわたしは知っている。

わたしはフォルルクの墓をあとにして、一匹の黒いジャツカルを追いかけながら

バングラデシュの地図上を

わたしの屍衣を持って走り続けた。

カムルルとは画家のカムルル・ハッサン (Qamrul Hassam, 一九二一〜八八) のこと。カムルルはベンガル伝統のポト画(絵巻物)をキュービズムと結び付けた作風で知られ、七五年には実際にカムルルの大規模な展覧会が開かれている。白い紙に黒い鉛筆かペンで描かれたスケッチ風の連続の作品が有名で、その絵にはしばしばジャツカルが描かれた。ただしそのジャツカルは死を象徴するものというより、政治的な欺瞞をあらわしているときれる。そしてまた、七五年はバングラデシュ独立の父である当時の大統領ムジブル・ラーマンが暗殺された年でもあ

り、詩人が最初身に着けた屍衣は、当時バングラデシュの人間ならみな買っておいたものだと言われる。実際、壮絶な独立戦争を経た七一年の独立以来、バングラデシュは混乱を極めており、この屍衣は、人々がいつ死んでもおかしくないと思っていた当時の状況を反映している。結局のところ、詩人が見たジャツカルは、墓や死者にまつわる場所をうろつく普通のジャツカルではない。「小狡い尻尾をあげ」、「人を欺く目つき」をし、「欲望にぎらぎらした」そのジャツカルは、カムルルのであらわした欺瞞の象徴である。この詩の最後では、作者は墓参りも忘れ、死に瀕しているかのようなバングラデシュを走り回るのである。

墓というメタファーがイスラム世界の専売特許ではない以上、西ベンガルのヒンドゥー詩人も墓を描くことはある。シヨクテイ・チョットパツダエ (Shakti Chattopadhyay, 一九三三〜九五) は生まれも育ちも西ベンガルの詩人だが、「きのうの晩、昔の月がわたしを眠らせなかった (Kal rate jagye rekhechilo amay purano cand)」という作品で墓という存在を自分のイマジネーションの赴くがままに使ってみせる。その詩はこのように始まる。

きのう一晩じゆう、数えきれない夢と夢と光の煌めきのなか
昔の月がわたしを眠らせてくれなかった。

パツラダシュが何度も何度も、その夢の影に満ちた眠りから
わたしを引きずり出して言うのだ、

これがギリシャの国だ、ここではだれも眠らないんだ。

そのとき月が、ぼんやりとした黒い貝のなかに隠れてしまった
ので

わたしはそれ以上ギリシャの国を見ることはできなかった——
見ることはできなかった、パツラダシュと歩き回りながら
比類なきギリシャの、何千年もの昔の立派な墓に供えられた花
束を。

詩人は眠れない夢——それが結局夢なのかどうかはこの時点で判然としない。「昔の月がわたしを眠らせてくれなかった」のならわたしは眠っていないことになるが、パツラダシュがわたしを引きずり出したのは「夢の影に満ちた眠り」からであり、やっぱり「わたし」は眠っていたようでもある。ここは「昔の月がわたしを眠らせてくれなかった」という夢を見ていると解釈すべきだろう——のなかでパツラダシュに引きずり出されギリシャの国を彷徨う。ここで詩人が「見ることでできなかった墓」はギリシャのそれであり、それはおのずと異国情緒を伴う。そのどこか現実感のない墓と詩人はどう関わるのか。この長詩のなかほどで詩人は語る。

きのう一晩中ずっと、真つ暗闇のギリシャの国をパツラダシュ
と歩き回って

わたしはなにも見なかった。
わたしが墓から抜け出してから、何日経つのだろう、
君たちに電話しようとして来たのはいいが、自分の墓が見つ
けられなくなった。

わたしの立っているところでみなは言う、わたしもひとりいで

るんだ

君もそこへ入り込んで、何日かじつとしていればいい。

どれだけの人がブボネツシヨルに出かけていくのだろう、わずかな休暇の間に

彼らのいつ果てるともない歓待で、きのうの晩、君たちのことを思い出した。

夢と夢のなか、光の煌めきのなかで、古い月のなかで

君たちはみな、それぞれの墓で横たわっていた。

君の妹のチャルシラは、試験のあとで墓に横たわり

わたしの詩を木切れでひっくり返して見ていた――

詩人は墓を抜け出してきたと語るが、この詩における墓はどこか出たり入ったりできる安息所のような趣を持つ。この詩はまた、「眠りまたは夢Ⅱギリシャの国Ⅱ死者たちの国」と「目覚めⅡコルカタⅡ生あるいは日常の世界」の対比で繰り広げられていくのだが、詩人はその双方を行き来しているようである。そしてこの詩の最後では、死者の国であるギリシャと現実のコルカタが詩人のなかで混ざり合う。

少し前にわたしはギリシャの国から帰ってきた。

わたしを呼び寄せた人々

その人たちの墓を全部、わたしは暗闇のなかで見ってきた。

墓碑と墓碑と墓碑で、わたしはいつぱいになってしまった。

チヨロンギの、十フィートもある壁のようなポスターで、わたしはいつぱいになってしまった。

わたしが君に書いた手紙は、一年半も経つてきのう返ってきた――

チヨロンギはコルカタにある大通りの名前である。ギリシャの国でたくさん墓を見て、墓碑でいつぱいになってしまった詩人はまた、現実のチヨロンギの巨大なポスターでいつぱいになってもいる。シヨクテイ・チョットパツダエの「墓」は夢のなかの墓であり、死の象徴でもある。なぜかその「墓」に重みと具体性が感じられないのは、現実には墓を持たないはずの作者だからであろうか。

ところで墓はベンガル語で「コボル (Kobol)」もしくは「シヨマデイ (sanadhi)」と言う。この両者は日常的には交換可能な同義の単語でもあるが、含意されるところには若干の差がある。コボルは単純に遺体を横たえる場所、もしくは穴であるのに対し、シヨマデイはいわゆる三昧を意味するサンスクリット語「サマーデイ (samadhi)」から来た単語で、単に墓を指すこともできると同時に精神が完全に満たされた状態、あるいは個我が至上の存在と一体化することをも意味する。先に挙げた詩のうち、ニルモレンドウ・グンの作品とアル・マームドの作品では「コボル」が用いられ、シヨクテイ・チョットパツダエが「シヨマデイ」を多用しているのは偶然ではないだろうし、また同じ詩の中での使い分けも興味深い。ギリシャの墓や見つけられなくなった自分の墓は「シヨマデイ」だが、みなやチャルシラが横たわっている墓は「コボル」なのである。

二 焼き場、そして死神

墓が比較的自由自在に用いられるメタファーであるのに対

し、墓を持たないヒンドゥー教徒にとつて死を暗示する、遺体を燃やす焼き場や薪は一直線に死に結び付けられることが多い。同じシヨクテイ・チョットパッダエの最大のヒット作、「行けるさ、でもなぜ行くんだ? (Yehe pari kinhu keno yabo?)」にはそうした焼き場のシーンが効果的に使われている。詩人は一筋縄ではいかない自分の人生を振り返ったのち、この詩の後半でこう語る。

今 夜も更けて 穴の淵に佇めば

月が呼ぶ おいで おいで おいで

今 眠気とともに ガンジスの辺に佇めば

薪が呼ぶ おいで おいで おいで

行けるさ

どちらの方にも進むことはできる

でも なぜ行くんだ?

今一度

子どもの頬に接吻したい

行くさ

でも 今すぐには行かない

君たちも一緒に連れて行く

ひとりでは行かない

こんな不吉なときに。

ガンジス河と薪はヒンドゥー教徒にとつての死を意味する。一般的にヒンドゥー教徒は遺体をガンジス河の辺で燃やし、骨はそのまま河に流すからである。つまり薪がおいで、おいでと呼ぶというのは死の呼び声である。それに対して月の呼び声はなんなのか。月もまたしばしば死と結び付けられるが、ここで月はそうではないようである。詩人が穴の淵に佇んでいるときに、月が呼ぶのだから、穴から落ちようとすると声を呼び止めているとも解釈できる。その対比は次のスタンザではつきりする。詩人は言う、「行けるさ、どちらの方にも進むことはできる」。つまり死ぬことだつて、生きていくことだつてできるといふわけである。この詩において彼は最終的に生きることを選択している。「行くさ、でも 今すぐには行かない」、すなわちいつでも死ねる、あるいはいはずれは死ぬが、それは今ではない、というのがここでの詩人のつぶやきである。

死にまつわる焼き場のイメージをもうひとつ。同じく生まれも育ちも西ベンガルのジョエ・ゴーシャミ(出自はヒンドゥー、Joy Goswami, 一九五四〜)による「友人に(Bandhuke)」という短い詩である。

そうさ また明日会おう 明日でなければ 次の金曜日

でなければ来月か 半年後 君が外国から帰ってきたら

さもなければ また外国へ行ってしまいう前か わたしが

死んだあとにでも……葬儀やら何やらが全部すめば

粉々になった 手や足と会えるだろう 河の辺で

崩れ落ちたシヴァの寺院の ひび割れたテラスの前で

君の薪の最後の煙のうしろで……

ありふれたフレーズでこの詩は始まる。またすぐ会おうと言っていてそれがどんどん延びていつて何年も経ってしまおう、という経験はだれにでもあるだろう。それがさらに延び延びになつて、ついには相手が死んでしまうというような経験もある程度年をとつたものにはあるに違いない。この詩のおもしろさはその、死んだ後に会おうと言っている点にある。粉々になつた手や足はすっかり焼かれた遺体の、残つた骨だろう。そして薪の煙のうしろで会うというのは、茶毘に付されたのちの、肉体を失つてなお残る存在を感じるからこそその表現である。ちなみにシヴァ神はヒンドゥー教の三大神のひとつで荒ぶる神として知られるが、焼き場とも強い結びつきを持つ。シヴァ神は焼き場の神でもあるのだ。この詩では、はじめ「わたしが死んだあとにでも」と言っているが、最後は「君の薪の最後の煙」になつており、両者が死んでしまったあとでまた会うことを示唆している。

同じく西ベンガルのヒンドゥー詩人、チロンジブ・ボシュ(Chiranjib Basu, 一九六八)は、その焼き場を真正面から扱つてみせる。「無法地帯の話(Upadnt anchar kaha)」がそれである。

わたしの死ののちに、君たちのためにドームがそこにいるだろう
不滅の薪、そしてダリの絵のような輝く風

体に染みついた酒と慣れ親しんだ地下世界を肩に担ぐだろう

この世界に気付かれぬまま、あの薪の上で目覚めているのは
この熟練者たちの体を揺らすリズムは

半ば焼けた屍体――

半ば焼けた体、その残りを母なる暗闇は食い尽くすだろう

半ば燃えた炎、それは誕生を用意するために行つてしまふだろう
人形に飢えはない、渇きもない――偉大なる工匠が虚空に存在するのみ

ひとつひとつの死に向けて、ひとつひとつの誕生に向けて、彼は密かに

乳母とドームを送りつける、彼こそが熟練者たちのリズムを肩に担ぎ

彼こそが酒を送りつける、慣れ親しんだ地下世界と死を売り歩く者……

ドームは一般的に焼き場で働く人々(のカースト)を指す。それゆえドームは社会階層上最も低く見られるものでもあるのだが、「熟練者たち」とはそのドームのことで、彼らは「体に染みついた酒と慣れ親しんだ地下世界を肩に担いでいる。そのあと詩人は屍体に目を向け、さらにはその先に存在する「偉大なる工匠」へ思いを馳せる。「偉大なる工匠」こそがさらにまたその熟練者たちを肩に担いでいるのである。タイトルの「無法地帯」は焼き場が死者たちの場所であつて、この世の掟が通用しないことを意味するのであろう。最終的に死を司っているこの「偉大なる工匠」はしかし、死のみを司るのではなく、その先の再生も彼によってなされるのだ。だから彼は密かに誕生のために乳母を、死のためにドームをこの世に送るのである。

死を司るもの、たとえばヤマ、日本で言う閻魔もベンガル詩

にはしばしば登場する。西ベンガルの詩人、オミヨ・チョック
ロボルティ (Amiya Chakravarty, 一九〇一〜八六) は「ソネット
(Sonnet)」でヤマニヨウ呼びかける。

ヤマよ、闇の旅人の話を聞いておくれ、

死んだのだ

ぼんやりとしたあち

ら側にわたしたちは行く

行く、メディニプルの人間は

水のなかを――

嵐の晩にはメディニプルの空虚さが

わたしを呼ぶ。

メディニプルは西ベンガル州にある県のひとつで、海に近
く、洪水が多発する地域でもある。この詩には洪水によって突
然死に見舞われた人々が登場する。早魘が続き、渇きに耐えら
れず子どもたちが泣き叫んでいるところに洪水がやってくる
(実際、洪水は遅すぎる雨期に頻発する)。そして死んだ人々は最
後にヤマに言う。

聞いておくれ

あまり

覚えていない

ヤマよ、

家を守る女たちはどこだ？

家のどこに？

行かなければならないのなら、道を教えておくれ、さもなけれ
ばどうやって行くのか？

ここでのヤマは死者を迎えに来るものでも、人を裁くもので
もない。死者(たち)はヤマに死後世界への道を示すことを求
める。ヤマは死者の国への案内人なのだ。

ヤマという固有名詞は使っていないが、この案内人的な死の
神を想起させる作品をもうひとつ挙げておく。ジョエ・ゴー
シヤミの「夕暮れの戸口に 憂鬱が立つ (Sandhyebela darja dhare
danralo bishad)」がそれである。

夕暮れの戸口に 憂鬱が立つ その顔を

見ることはできない 午後遅くの 太陽の沈む

山の向こうの 色を身にまとう その顔は真つ黒

憂鬱は夕暮れに訪れて 戸口に立つ それは男

わたしは手を伸ばし それが手を握る 鉄のように堅い手

それはわたしを 家から外へと引つ張り出した その顔を

見ることはできない それが先を行き わたしはそれに随(し

たが)う。

夕刻が過ぎ 夜になり 夜から明け方に 朝から昼に そして

何日も 何か月も

水辺を 夜を 木々を 舟を 人家を 丘を 上り下りを

殴打を 衝撃を 毒を 疑いを 妬みを 泥を

墓を 墓場を 文明の肋骨を 屍体を埋める湿地を そして草

地を

越えて わたし自身の死を 死のあとの死を 乗り越えてやつ

て来た

なにもない…

骨となった指で掴む 一本のペン以外

この「憂鬱」を擬人化したような男はやはり、一種の死神と解釈していいだろう。その鉄のような堅い手は詩人を掴み、どんと進んでいく。そこに現れるのは走馬灯のようなイメージでもあり、そして詩人は墓や墓場や屍体を埋める湿地を越えて行く。その末に到達する最後の二行は印象的である。詩人は「自分の死」を越え、さらに「死のあとの死」までも越えて行くのだが、これは死が一回限りのものではなく、繰り返されることを意味するのだろうか。そしてさらにそのあとで、詩人はまだペンを掴んでいるのである。ジョエ・ゴーシャミは死んだのちも何度もそれを繰り返して、何度目の人生であろうともなお書こうとしている。

死神のイメージはさまざまだ。バングラデシュの詩人、アル・マームドが「その射貫くような視線 (Anarhedi abolokan)」で描く死神は奇妙なほど生々しいが、それはいきなり「死」の登場で始まる。

きのう死が手を伸ばしてきた、わたしの部屋に。

窓の隙間からあの長い手が

目の見えない者だけが持つ感覚の力で

寝台の上をすすると進んできた。

わたしの妻は、熱を出した子どもの頭に水を垂らしていた。

彼女の目は瞬きもせず、石のよう。

(中略)

そしてその手が枕のすぐ近くまでやって来るのを
わたしは見た。

血管は浮き上り、爪は伸び、けむくじやら。

やって来たのは死神であろうが、なんとも猥的な具体的イメージである。こちらの死神はけむくじやらの手をしている。その死神が襲い掛かろうとしているのは病気の子どもであるうか。それを目撃している作者は声を立てることもできないのだが、その一方で、おそらくは死神の姿は見えていない妻が心配に気づく。

——だれ、だれ？

水の流れが止まった。

わたしの妻は目を上げてじつとみつめる。

彼女の手には空になった水入れ。ブラウスのボタンがはずれ、

「へ」という文字のような鎖骨が浮き上がって見える。

乾いた目の、射貫くような視線。

わたしは死に目をやった。そして見た、

犬が尻尾を巻くように、それが窓の方に引き上げていくのを。

長い爪、血管は浮き上り、けむくじやら。

「その射貫くような視線」は死神のそれではなく、病気の子を看病する妻のものである。その母の視線によって死神の毛むくじやらの手はすすると退散していく。

ここでは死神が生々しいだけでなく、死神との攻防も具体

的で、ある種の体感を伴っている。死神との戦いに勝利したこの詩においては当然ながら死の先のイメージはない。

三 自らの死、そして輪廻

バングラデシュの詩人にとつては、死とは繰り返されるものではなく、一回限りの厳然とした死を前提としたものが目立つ。バングラデシュのムスリム詩人、シヨヒド・カドリ (Shahid Quadri, 一九四二～二〇一六) が自らの死を想像した「死ののちに (Mityur pare)」におけるその描写は強烈である。ここにもまた墓とジャツカルが出てくるが、その文脈は一風変わっている。これは短い詩なので全文を挙げておく。

この蔦の絡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、

もしうっかりだれかがそれを飲んでくれるというなら、

あるいは薫り高い香油の小瓶に、

それとも女の髪に、

密かに隠れよう、彼女が眠りについた晩に。

少なくとも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ツカル、

よく利く鼻で嗅ぎまわり、夜の静寂しじまのベルベットに包まれ、

わたしの新しい屍体をひっくり返し、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。

死んだのちの詩人は蔦のからまる草むらや葉っぱや香油や、要するにこの世界のどこかに存在しているのだが、それは墓ではない。彼はなんとかして自分の墓に行こうとするが、そこに辿り着いた詩人はジャツカルとなっている。そしてそのジャツカルは、自らの屍体を食い尽くして自分を救おうとするのである。この、屍体、すなわち朽ちるべきものを食い尽くして自らを救う、という発想にはどこことなく解脱のイメージがある。少なくとも詩人は、じつと墓で復活の日を待つ気はないようだし、自ら自分を救おうとしている。

この「死ののちに」という作品は「正しく」イスラム的な死後の世界を描いたものではない。そもそも死んだ「わたし」は墓におらず、自分の遺体をなきものにしようとするのはイスラムの教えに反するとも言える。一方でその表現の生々しさは強烈であり、それは燃やされることのない「屍体」というものの絶対的な存在に支えられてもいる。

一方で、何度も死ぬ、すなわち何度も生きるとは、輪廻にほかならない。インドは輪廻思想を発達させたが、それは主としてヒンドゥー教や仏教に引き継がれている。「死んでまた戻ってくる」という発想自体はわれわれにも馴染みのないものではない。例えば次に挙げる西ベンガルの詩人、ジボナノンド・ダーシュ (Jibananda Das, 一八九九～一九五四) の「オレンドジ (Kamatalebu)」のような感覚である。

一度この体から抜け出たら
またわたしはこの世界に
戻って来られるだろうか？
また戻って来られるように。

ある冬の晩
一個の冷たいオレンジの 悲しい果肉を持って
とある懐かしい人の 死にゆく寝台の縁に。

詩人は死んだのちに再びこの世界に戻ってくることを願う。
しかしなぜ死にゆく人の寝台に戻ってきたのだろうか？ そ
れは詩人が心残りに行っているだけかなのか？ あるいは一度
死んだものとして、これから死にゆく人の友となって慰めたい
のだろうか？

西ベンガルの女性詩人、出自としてやはりヒンドゥーであ
るノボニタ・デブシエン (Nabania Devsen, 一九三八〜二〇一九)
もまた、人の、もしくは自らの死を輪廻的な世界観のもとで描
いている。「テイランジヨリ (葬儀の際に胡麻と水を捧げる儀式
のこと)」と題するその詩はこのように始まる。

わたしはわたしの父のところに戻る。

ああ、山よ、森よ、聖なる水を湛えた河よ

ああ、七人の聖者よ、小熊座の星よ、北極星よ

目撃者となっておくれ、わたしの旅の

道連れとなっておくれ、わたしの旅の

わたしはわたしの父のところへ帰る。

これは明らかに死の旅路である。父というのは亡き父かもし
れないし、絶対者かもしれない。これに続く第二連で、詩人は
「古い家」に帰ると言う。それはこのような場所である。

ああ、わたしの良き世界よ
おまえの子宮の濃い闇の原初の安息所に
再び帰る。

それは子宮のような場所であり、彼女はそこに「再び」帰る。
つまり、ここでは死は一回限りのものではない。詩人はこのあ
とで星の胎児となり、誕生へと向かう。

ああ、山よ、森よ、聖なる水を湛えた河よ――

完全から完全を取っても完全が残ると言う

ああ、太陽よ、風よ、光に満ちた星々よ――

今日、わたしを抱け

古い安息所の名において、わたしは前世を返し
内においても、外においても、自由である……

今、わたしを

ほかの名前で呼んでおくれ。

「わたし」の死と再生をノボニタ・デブシエンはシンプルに、
そして雄大に描いてみせる。「わたし」は死に、かつていた場
所に戻るが、そこはまた子宮でもあり、再び胎児となる。その

新しい「わたし」は新しい名前を持つが、それは同じ「わたし」なのであろうか。

四 留まる死者と円環する死者

先に挙げたノボニタ・デブシエンの作品では、死と再生を繰り返す「わたし」の一体感が強く感じられるが、死と再生のドラマはしばしば複数の人間が交錯するものとしても描かれる。ジボナノンド・ダーシュの「娘 (Meye)」は何気ない日常の一幕と人の死が交錯する場面を描いている。少々長いが全文を引いてみる。

わたしのこの小さな娘——一番下の娘は

寝台の隣で寝ている

寝ている——起き上がる——鳥のように話す

はいはいをする

野原から野原へ 空から空へ……

あの子のことを忘れる——あのわたしの最初の娘

あの子が雲に乗ってやって来て わたしに語りかける

——お父さん、元気？ 元気なのね？ わたしのこと好きよね？

わたしはあの子の手を握る それはただの霧

シーツのように真っ白な顔！

——つらいのね？ わたしいつ死んだのかしら？ 今でも覚えてる？

死んだ娘が 両手で静かになぞる

わたしの眼の上を わたしの顔の上を

わたしもあの子の顔を 両手でなぞる

けれどもあの子の顔はない——眼も髪もない

それでもわたしはあの子に会いたい

ただあの子に——この世のほかのだれでもなく

血の通った眼と髪——わたしのあの娘

わたしの最初の娘——あの鳥——白い鳥——あの子にわたしは

会いたい

あの子はすべてわかっていたようで

それで新たな生を受けて 突然わたしのそばに立ったのだ

あの死んだ娘は

あの子は言った

——わたしに会いたかったでしょ だから小さな妹を

お父さんの小さい娘を 草の下に置いてきたの

そこにわたしはずっといたの 暗闇のなかに

わたしは眠っていたの——あの子は怯えて黙り込む

わたしは言った——またお眠り——小さい妹を呼んできておくれ

その命はつらそうに——しばらく黙って立っていた——それから霧

すべては霧となり ゆっくりと消えていった

白いシヨールのように 一度だけふつと風に絡んで——

渡り鴉の音が響く——

ふと見ると 下の娘がはいはいし——ほかにはだれもない。

小さな娘を愛おしそうに眺める何気ない一コマからこの詩

は始まる。そこから一気に作者は死んだ娘に思いを馳せる。その死んだ娘がふつと現れるが、もちろん現実のものではない。そして詩人は死んだ娘が新たな生を受けてやって来たと思う。その死んだ娘はお父さんが自分に会いたがっているだろうから、小さい妹を連れてきたと言う。それではその小さい妹は死んだ娘の生まれ変わりなのか？ しかしこの二人の娘はやはり別人である。詩人は言う——「またお眠り、小さい妹を呼んで置いておくれ」。そして最後にはまた初めのシーン、下の娘がはいはいをしていてほかにはだれもいないという現実に戻って終わる。娘を失くした親のせつない気持ちがよくあらわれている作品である。そう思いたくとも、新たな命は失われた命の代わりではなく、ふたりは別々の存在なのである。そして死んだ娘の「そこにわたしはずっといたの 暗闇のなかに／わたしは眠っていたの」という姿はせつない。

同じ死んだ子どもをテーマにした作品として、バングララデシュを代表する詩人、シャムシウル・ラーマン (Shamsur Rahman, 一九二九〜二〇〇六) の「一枚の写真 (Ekti photograph)」もせつない作品である。こちらも全文を引いておく。

——ああ、いらつしやい、その後いかがでしたか？

お元気でしたか？ お子さんたちは？ としばらく話したあとで

白壁にかかった物云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くなってしまったことか。

これっぽちも声が震えるでもなく、

胸が割けてため息が漏れるでもなく、

眼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巡らせ、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。

フレームのなかからわたしの息子は

瞬きもせずにもみつめかえす、その眼には怒りも悲しみもない。

シャムシウル・ラーマンは実際に息子を失くしている。幼

かったその息子は、田舎の家に滞在中、池にはまって亡くなっ

たという。ほぼ現実に即して書かれたのではないかと思われる

この詩の趣はしかし、前述の「娘」とは異なっている。死んだ

息子への薄れていく思いと、そのことに対する驚き。そして最

後に詩人はあらためてその息子の写真を見る。「問いかけるよ

うな眼」で写真を見るのは、薄れていく記憶への後ろめたさであるうか。いずれにしても彼は、息子になにごとかを問いかける。しかしフレームのなかの息子は「瞬きもせずにもつめかえ」し、「その眼には怒りも悲しみもない」のである。息子は死んでいる、という厳然とした事実がそこにはあるだけで、さきほどの淋しげな死んだ娘とは異なり、この息子にはもはや怒りも悲しみもない。

同じシャムシユル・ラーマンには「彼らが行ってしまつたあとで (Ora cale yaoyar pare)」という興味深い作品もある。その詩はこのように始まる。

今度もまた、わたしは彼らを失望させた。

わたしの兄弟姉妹たちがこう言つたとき――

何日かわたしたちみんな、田舎の家に行くの、

あなたも一緒に来て。

そのときわたしの沈黙のなかに、

彼らはいやいやをするカダコンチャ鳥を見てしまった。

ありふれた里帰りの風景でこの詩は始まる。ただしみながり帰りするなか、作者は行きたくないと思つている。このあとで作者は語る、七一年、つまり独立戦争の際に自分も田舎に隠れ住んだが、それ以来戻っていないこと、けれども故郷の池や古い屋敷や木々はいつでも自分とともにあることを。なぜ帰りたいのかはこの時点で明らかにされてはいないが、とにかく詩人は田舎に帰らず町に残り、友人たちと語り、本を読んで過ごす。しかし――

彼らが行つてしまつてから三日ののち、

ある晩、心の眼でわたしは見る――

あの田舎で、わたしたちの古い屋敷につづくベランダで

みなが噂話をしている。

手入れをしていない庭からは夜香木の香りが漂ってくる。

トランジスタラジオは、血を躍らせるポップ・ソングを流している。

会つたことのない父方のお祖父さん、そしてお祖母さんや母方

のお祖父さん、

父さんに上の伯父さんに、教師をしていた伯父さん、母方の叔

父さん、そして

わたしの十三歳の息子が、墓を突き破り、ひとりずつみな出てくる。

まるでイスラフィルのらっぱの音を聞いたかのように。

「会つたことのない父方のお祖父さん」の登場から話は思わぬ方向に進み、ありふれた里帰りに見えていたこの詩の風景はここへ来て一変する。田舎の家に集つてゐるのは死者たちであり、彼らはみな、墓を突き破つて蘇つてきた者たちである。言わずもがなのことではあるが、イスラフィルは終末を迎える際に、らっぱを鳴らして知らせるといふ天使である。その音を「聞いたかのように」と言つてゐるので、これはまさに復活の日というわけではないのだろうか、当然そのイメージも重ねあわされてゐる。さてこの詩では、そうした死者たちがどのような様子でいるかが続けて語られる。

アラビア語やペルシャ語も知つてゐるお祖父さんは

まっすぐモスクへと歩いて行き、
上の伯父さんは楽し気な集まりに、
教師の叔父さんは暗い部屋で、ネスフィールドの文法書をめくつ
ている。

母方のお祖父さんは、黒いアチカンのボタンを留めようとして
お祖母さん呼び、
母方の叔父さんは長い髭を櫛で梳いている。

そしてわたしの息子は池のほとりで、ひとり坐っている。

彼の顔には、物言わぬ傷の一片の雲がかかり、
そして父さんが、ラジオのポップ・ソングを消して

重々しい声で母さんに言った――

おまえの息子はどこだ？ まだ家に戻ってきていないぞ。

三十六年前に言ったのと同じように。

ネスフィールドの文法書は作者の年代ではよく使われた英文
法の教科書。アチカンはネルーがよく着ていたことで知られる
詰襟の上衣である。詩人の亡くなった息子がここでもまた登場
し、池のほとりに坐っている。ここでの死者たちは、生きてい
たのと同じ姿を取り、生きていた当時の再現かあるいはその続
きをしているように見える。ここにあらわれる死者は、冒頭に
あげた「地獄で温かい」の死者たちを想起させる具体的な存在
である。

それはともかく、詩人はかつて自分は放蕩者であったと語り、
当時、なかなか家に戻らない息子を父が叱責したと言う。父は
ここでもまた、帰ってこない息子に不満を述べているが、す
でに死者である父が「まだ帰ってこない」と言う意味は自ずと

明らかであろう。こうして死者たちの住まいである田舎の家の
ヴェイジョンを見た詩人は父にどう答えるのか、この詩はこのよ
うに締めくくられる。

わたしは椅子に坐っていた。

わたしの手から突然、コリン・ウィルソンの『オカルト』が滑
り落ちた。

そしてわたしの胸のなかで

だれかがわたしの遠い祖先のような

悲しげな声で言った――

時が来れば、呼ばれなくても家に帰るよ、父さん。

やはり今はまだ帰らない、時が来れば帰る、というのが詩人
の父への返答である。本当に蘇ったごとくの家族のなかに、自
らもいずれ加わるということであろうか。

同じく自らや近親者の死をイメージしながら、およそ異なる
趣を持っているのが、ジョエ・ゴーシャミの「もうひとつの夢
(Ar eki shapna)」である。

母よ あなたはどこに あなたはもうひとつの森のそばを通り

わたしを呼びながら行ってしまふ

そしてわたしはこの森で あなたを捜し求めてきた

この詩の冒頭で母とわたしは異なる森に住み、お互いがお互
いを捜し求めている。

母よ あなたは少女となって もうひとつの森のそばを通り

「坊や 坊や」とわたしを呼びながら行ってしまふ

そしてその呼び声が耳に入るやいなや この森でわたしは

カベリの早逝した父であるわたしは

わたしの八歳の娘を捜して彷徨う その娘は

未だにわたしを「パパ」と呼ぶけれど 彼女自身の娘はもう八歳になる

「早逝した父」と言っているのです、自らはすでに亡きものになつているのだろうが、母は死者なのか、それとも生者なのか。母は少女になつてしまつているのだから、すでに死者とも考えられるが、死者となつた「わたし」からは過去も現在も未来も同時に見えるのかもしれない。いずれにしても「わたし」は死者特有の無時間の世界に住んでおり、ここでは母は少女となり、「坊や」とわたしを呼びながら捜すが、わたしも幼いころの娘を捜しており、同時にその娘はすでに立派な大人ですすでに八歳の娘を持っている。そしてわたしの森と母の森は交わることはないのである。

母よ あなたはわたしを呼びながら どの森のそばを通るのか

わたしは捜し求めながら彷徨う ほかのどこかを

運よくわたしたちが出会うなら だれがだれのことを訊くだろう

だれがだれを知るだろう どうやってどの子どもの名を尋ねる

だろう

ふたつの森の間を流れるのは この世の生とあの世の生

このようなふたりが万一出会つたら、どの子どものことをどのようにに訊いたらいいのか、と詩人は問いかける。確かにここに描かれているような無時間のなかでは親子は逆転することもあり得るし、どちらがどちらになにを訊くべきかはよく考えてみるにむずかしい。そしてそのふたりの住む森の間には「この世の生とあの世の生」が流れる河が横たわっているのだが、つまりこの場所は死者の場所であると同時に生者にもつながっているらしい。この詩においては、このあとの締めくくりに場面、その生者への道が開けてくる。

母よ あなたはひとつの風を捉えて わたしを呼びながら行ってしまふ

わたしはもうひとつの風を捉え あなたを捜し求めながらこの夢に戻ってくる

そこでは

手のひらいつぱいの 白や黄色や赤やオレンジの花が散る
そして地面に落ちるやいなや それらはすべて

学校の制服を着た きらきらとした子どもたちとなり

走り去っていく この森へ あの森へ その森へ……

結局のところ、この詩の世界では誰が死者で、誰が生者であるかは問題ではない。それぞれがそれぞれの森に暮らし、それぞれが死と生を繰り返すのがこの詩におけるイメージである。そしてこの再生のシーンはことのほか美しい。花が散つて、それが子どもたちとなり、それぞれがそれぞれの森へと走り去っていく。ここではもはや死者と生者に厳然とした区別はなく、

それぞれが自分の森で生き、彷徨い、そしてまた幼い子どもになるようだ。

おわりに

バングラデシュとインドのベンガル詩、ここではほんの数編を挙げただけだが、その死や死者を巡る表象には微妙な差異があるということが見えてきただろうか。

例えば墓というメタファーが東西どちらの詩人によっても用いられることはあるにしても、そのイメージや意味するところはやはり同一ではないだろう。なんといつてもヒンドゥーは自らが墓に入ることはないからだ。例えばショクテイ・チョットパツダエは「わたしを呼び寄せた人々／その人たちの墓を全部、わたしは暗闇のなかで見ってきた／墓碑と墓碑と墓碑で、わたしはいっぱいになってしまった」と語る。ここにはシヤムシユル・ラーマンの「彼らが行ってしまったあとで」に見られるような個々の死者の具体性はない。シヤムシユル・ラーマンの墓は祖父や父や伯父がひとりひとりそこから出てくる具体的な場所を示すが、ショクテイ・チョットパツダエの墓は死者を弔う石であり、それゆえ詩人はそこに葬られている死者ではなく、墓碑でいっぱいになってしまふのだ。

墓に比して、ヒンドゥーにとって大きな意味を持つ焼き場は、西のインド側では頻出するメタファーなのに対し、東のバングラデシュ詩で目にするものは少ない。それは現実に墓は万人が目にするものである一方、焼き場はだれでも目にするものでは

ないからでもあるだろう。それでもバングラデシュの詩人が焼き場をまったく描かないというわけではない。すでに取り上げたアル・マームドの「フォルルクの墓で黒いジャツカルが」には「掛けてある服からは、焼き場から拾ってきた／半ば焼け焦げた屍体に被せた布のような／ひどいにおいがしていた。」という一節もある。フォルルクの墓参りにふさわしい服を探している場面である。これもまた不自然ではないのは、バングラデシュにもヒンドゥー教徒が暮らしているし、焼き場も存在しているからである。

とはいえ、ヒンドゥー教徒は自分が墓にそのまま葬られることをイメージしないし、イスラム教徒は自らが荼毘に付されることをイメージすることはないだろう。はじめに挙げたアクタルツジャマン・イリアスの作品に現れる死者たちや、「彼らが行ってしまったあとで」で墓を突き破って出てくる死者たちのように、生きたままの姿で蘇るイメージは、やはり遺体を燃やしてしまう習慣からは生まれにくい。ショクテイ・チョットパツダエの「行くさ、でも 今すぐには行かない」と、シヤムシユル・ラーマンの「時が来れば、呼ばれなくても行くよ」はほぼ同じ心境を表していると言えるだろうが、この両者が思い描く自らの死のイメージはおよそ異なったものである。

そしてこの違いは、最終的には生を一回限りのものとして見るか、それとも繰り返されるものとして見るかという違いにも繋がっていく。イスラム教徒にとっての死は厳然とした死であり、そのあとには復活と裁きがあるだけなのに対し、ヒンドゥー教徒の死はすぐに次の生へと繋がっていく円環的な世界の一場面となる。

平均的な日本人にとってはおそらくノボニタ・デブシエンのような輪廻転生的な世界観は馴染みやすいだろうし、ジボナノンド・ダーシユの描くような死者イメージはしつくりくるのではないだろうか。ジボナノンドの「死んだ娘」はまさに草葉の陰から見守るような存在だし、それが子どもであるからなおせつなさがつのる。対してシャムシユル・ラーマンの厳然と死んだままの息子や、シヨヒド・カドリの死後イメージ、アル・マームドの描く生々しい死神像などはやや異質なものに感じられるかもしれない。

しかしまたこの両者——バングラデシユの詩人たちとインドは西ベンガルの詩人たち——は、絶えずお互いを意識し、影響し合っている。例えばシヨヒド・カドリの「死ののちに」は輪廻的な発想とは無縁でありながら、輪廻から生まれる解脱的なイメージをもつ。今でこそ二国になっているが、ベンガルの場合、常に西は西、東は東であったわけではない。同じことばを使いつつ異質の世界を描くふたつのベンガルはまた、混ざり合い、新たな観念をも導き出していくのかもしれない。

参考文献

- Chakravarty, Amiya, *Amiya Chakravartyer Sreshtha kabita*, 6th ed., Dey's Publishing, Kolkata, 2008.
- Chattopadhyay, Shakti, *Shakti Chattopadhyayer Sreshtha kabita*, 2nd ed., Dey's

Publishing, Kolkata, 2009.

Das, Jibananda, *Jibananda Daser kabiyagrantha*, 9th ed., Bengal Publishers, Kolkata, 1984.

Datta, Harsha ed., *Deshar kabita, 1983-2007*, 3rd ed., Ananda Publishers, Kolkata, 2016.

Devsen, Nabania, *Nabanita Devsener Sreshtha kabita*, 5th ed., Dey's Publishing, Kolkata, 2015.

Goon, Nirmalendu, *Nirbacti*, 3rd edition, Kaki prakashani, Dhaka, 1991.

Goswami, Joy, *Sreshtha kabita, Pratikhas*, Kolkata, 2008.

Mahmud, Al, *Al Mahmuder kabita*, Haraph, Dhaka, 1980.

Quadri, Shahid, *Shahid Quadrir Kabita*, Sahitya Prakash, Dhaka, 1993.

Rahman, Samsur, *Nirbacti 100 kabita*, Anyaprakash, Dhaka, 2005.

バングラデシユ詩選集／丹羽京子編訳／大同生命国際文化基金／二〇〇七
もうひとつの夢／丹羽京子編訳／大同生命国際文化基金／二〇一三

聖家族のエジプト逃避行——形ある伝説

三代川寛子

マタイによる福音書は、聖家族のエジプト逃避行について以下のように伝えている。東方の三博士が帰ったあと、養父ヨセフは天使のお告げを受け、ヘロデ王による幼児虐殺を逃れるため聖母マリアと幼子イエスを連れてエジプトに避難することになった。「エジプトに逃げ、わたしが告げるまで、そこにどまつていなさい。」(マタイ第二章第十三節) ヨセフはただちに幼子とその母を連れてエジプトへ去り、ヘロデが死ぬまでそこにいたという。しかしその記述は非常に簡潔であり、エジプトにどれくらいの間滞在していたのか、どのような経路でエジプトに行ったのかなど、詳細はまったく不明である。

しかしながら Meinardus (1963: 5) によると、聖家族のエジプト逃避行に関する伝承は、偽マタイ福音書、トマス福音書、イエスの幼児物語(以上いずれも外典)、第二十三代アレクサンドリア総主教(三八四―四二二年)による『テオフィルスの幻視』、ナイル・デルタに位置するサハー教区の司教ザカリヤによる説教(七世紀)、コプトおよびエチオピアの聖人暦、十三世紀のコプトの歴史書、ムスリムの間に伝わる伝承、そしてヨーロッパからの聖地巡礼者が書き残した中世の記録などに見いだされるという。

伝承により言及されている場所に多少の差異があるもの

の、エジプトには聖家族が立ち寄ったとされる場所がおおよそ二十五から三十カ所あり、たどった経路は概ね地図の通りとされている。また、サロメという名の産婆が同行したとも伝えられており、聖家族の逃避行を描いたイコンにしばしば共に描かれる。聖家族一行がエジプトに滞在したと考えられている期間は伝承によつて一年から四年まで幅があるが、現在コプト正教会では三年半とするのが一般的なようである。

聖家族の逃避行は、ヨーロッパの宗教画の題材として好まれてきたことに示されるように、エジプトだけに伝わる伝承ではなく、広くキリスト教世界で共有されているものである。しかし、エジプトのキリスト教徒にとつて特別な意味を持つ伝承であることは間違いないだろう。地元キリスト教徒向けに刊行された聖家族の足跡の案内書には、しばしば「祝福されよ、わが民エジプト」(イザヤ第十九章第二十五節)、「わたしは、エジプトからわたしの子を呼び出した」(マタイ第二章第十五節、元はホセア第十一章第一節)などの聖書の言葉が添えられており、聖家族の訪問によりエジプトが神の祝福を受けた土地になったと考えられていることがうかがわれる(写真1参照)。なお、コプト正教会には、聖家族のエジプト到来を記念する独自の祝日がある(表参照)。

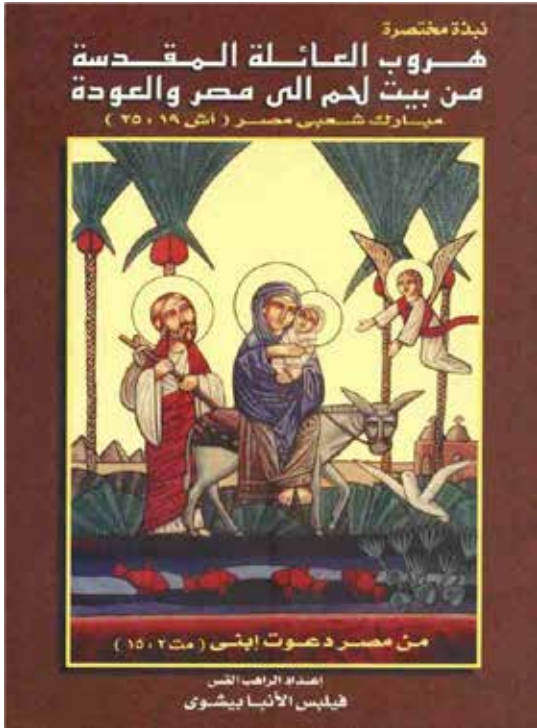
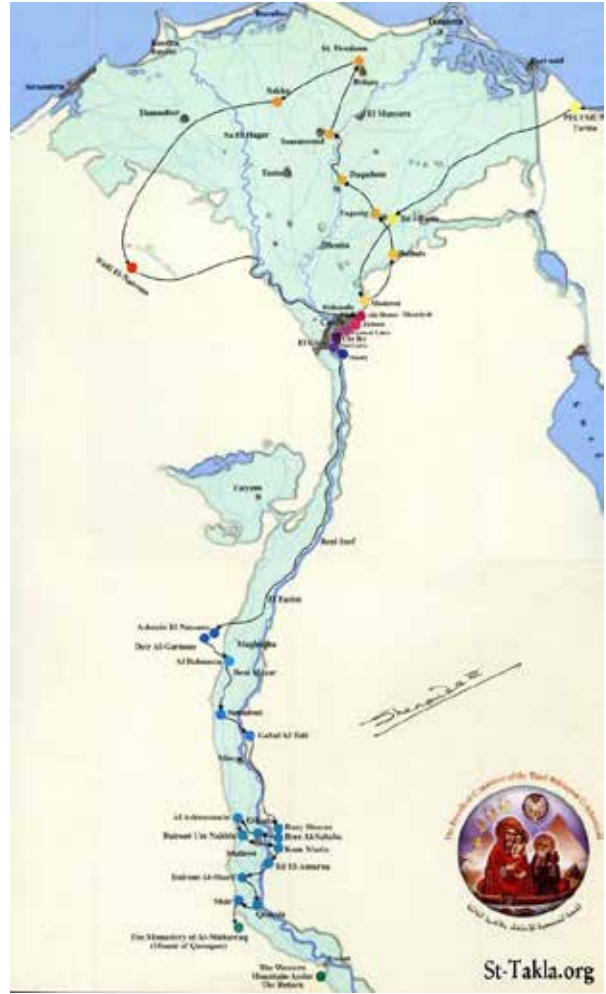


写真1：(Filib 1999) の表紙



地図：聖家族のエジプト逃避行の経路
Mawqi' al-Anbā Takla Hīmānūt "Holy Bible Maps"
より。



写真2：マリアの木（マタリーヤ地区、カイロ）
出所：2014年8月26日、筆者撮影

聖家族が訪れたとされる場所には、それを記念した教会や修道院などが建てられていることが多く、聖家族にちなんだ井戸や洞窟はコプト正教徒の巡礼地となっていたりする。例えばカイロ市北部のマタリーヤには、聖家族がその下で休んだとされる「マリアの木」が現存する（写真2参照）。この現存するマリアの木は十七世紀に植えられたエジプトイチジクの木であるが、偽マタイ福音書によると、そこに植わっていたのはなつめやしの木で、マリアがその実を食べたいとヨセフに告げたところ、幼子イエスの命により木が自ら折れ曲がり、マリアがほしいだけ実を取ると、ヤシの木はまた元通りになったという。別の伝説では、聖家族が盗賊に狙われた時、このエジプトイチジクの木が開き、その中に聖家族が身を隠して難を逃れたとされている。十四〜十五世紀頃のヨーロッパではこれらのマリアの木の伝説がよく知られていたようで、聖地エルサレムの後にエジプトに立ち寄った巡礼者らがマリアの木に関する複数の記録を残している（Meinardus 1963: 33-35）。

ほかには、同じくカイロの旧市街、ハーラトウ・ズウエイラ地区にある聖処女教会（四世紀）、オールド・カイロ地区のアーブー・セルガ教会（四―五世紀）、カイロ南部のマアーディー地区のナイル川沿いにある聖処女教会（十一世紀）などはすべて聖家族が立ち寄ったとされる場所に建てられている。聖家族はマアーディーから船に乗り、ナイル川を遡って多くの場所に立ち寄ったとされ、特にエジプト中部のアシュート市近郊にあるクスカーム山には六ヶ月以上滞在したと伝えられている。五世紀初めのアレクサンドリア総主教テオフィルスに帰される伝説によると、ある日テオフィルスは聖母を幻視し、その中で、

このクスカーム山の聖処女教会の祭壇は、聖家族の滞在中に幼子イエスが自ら聖別したものであると告げられた。そのためこの教会はエジプトで、そしておそらく世界でも最初の教会とされており、それによりクスカーム山は「第二のエルサレム」とも呼ばれる。このクスカーム山に建てられたアルムハツラク修道院は、砂漠の隠修士たちを集めて共住制修道院を創始した聖パコミウス（二九〇―三四六年）が建てた修道院のうちの一つであるとも言われているが、実際にこの修道院に関する記録が史料に現れ始めるのは十三世紀頃からで、それ以前の詳細は不明である（Coquin and Martin 1991）。クスカーム山のアルムハツラク修道院は、「第二のエルサレム」としてエチオピア人の巡礼者を多く惹きつけており、十四〜十五世紀頃には数十名のエチオピア人修道士たちがこの修道院に居留していたとされる。

このように、聖家族の足跡には、多くの場合聖母マリアに捧げられた教会や修道院が建てられており、コプト正教会におけるマリア崇敬は非常に盛んである。コプト正教会の伝統において特徴的とされるのは、マリアの逝去（*martha*、魂の昇天）と被昇天（*g. e. e.*、身体の昇天）が別個の出来事とされていることだろう。これは、四〜六世紀頃のキリスト教世界でマリアの逝去／就寝／被昇天に関する神学的議論が進展していく中、複数の発展段階に属する要素がアレクサンドリアの伝統に取り入れられたことによるものであろうと推測されている（Eshrock 2001）。聖母マリアに関連する祭日には以下の表のようなものが挙げられる。

この中で特に重要視されているのは八月の被昇天祭で、使徒



写真3：1968年の聖母マリアの顕現。
Mawqi' al-Anbā Takla Hīmānūt "Image" より。

また、表に示されているように、四月二日はカイロのザイトゥーン地区にある聖処女教会のドームの上に聖母マリアが顕現した記念日となっている。この顕現は一九六八年、すなわちエジプト率いるアラブ軍が六七年戦争で宿敵イスラエルに大敗を喫した翌年の出来事であり、敗戦によって傷ついた人々の心を慰撫するものであったとされている。

たちの断食に倣って被昇天祭の前の十五日間に相当する八月七日から二十一日まで断食が行われる。聖家族が訪れた最南端の地とされるドウルンカ修道院では、この八月の被昇天の断食の時期に聖処女マリアのマウリド（原義は誕生祭。死亡日を死後の世界における誕生の日とみなす）が盛大に祝われ、エジプト各地から多数の巡礼者が訪れる。なお、クスカーム山のアルムハツラク修道院では六月十八日から二十七日、聖家族が立ち寄ったとされるサマルートの聖処女修道院では復活祭の三十日後から主の昇天までの十日間など、同じ聖処女マリアに捧げられた教会や修道院であっても、それぞれマウリドが行われる時期は異なる。これらの聖処女マリアのマウリドには、ムスリムも多数参加するのであるが、それはイスラームにおいても「預言者イエス」の母マリアが崇敬の対象となっているからである。

祭りの名	グレゴリオ暦	コプト暦	補足
マリアの逝去	1月29日	トゥーバ月21日	コプト暦で毎月21日は月命日でマリアの記念日
マリアの被昇天(1)	2月1日	トゥーバ月24日	死の3日後に身体が天使たちによって天に上げられたとされる記念日
マリアの顕現	4月2日	バラムハート月24日	1968年4月2日にカイロのザイトゥーン地区に顕現したことを記念
受胎告知	4月7日	バラムハート月29日	降誕祭の9ヶ月前
マリアの誕生	5月9日	バジャンス月1日	
聖家族のエジプト到来	6月1日	バジャンス月24日	
マリアの奇跡	6月28日	バウーナ月21日	使徒マティアスがつながれていた鉄の足かせと鎖を祈りによって溶かした奇跡
マリアに捧げられた最初の教会献堂 ヨアキムへのマリア誕生告知	8月13日	ミスラー月7日	現在のギリシアのフィリピにある教会を指す コプト正教会は無原罪の御宿りという教義を認めていない
マリアの被昇天(2)	8月22日	ミスラー月16日	マリアの身体が天に上げられるのを見たのは雲に乗ってインドから移動してきた使徒トマスのみであったため、ほかの使徒たちも最後に一度会いたいと願い、断食の後その祈りが聞き入れられた記念日
クスカーム山の聖処女教会献堂	11月15日	ハトゥール月6日	
マリアの神殿奉獻	12月12日	キヤフク月3日	

【表：コプト正教会における聖母マリアに関する祭日】 Gregorios (1991) を基に筆者作成。

このマリアの顕現は一九七一年まで断続的に続き、その間キリスト教徒のみならず一般のムスリムも、またナセル大統領までも含む多くの人々が、光に包まれたマリアの姿を目撃したと言われている（写真3参照）。この顕現は当時のコプト正教会総主教キルス六世によつて公認され、世界的にも注目を浴びた。ちなみにこのザイトゥーン地区も聖家族が立ち寄った地とされており、上述のマリアの木から三キロメートルも離れていない。

このように、聖家族のエジプト逃避行に関する伝承は、井戸、洞窟、木、教会、修道院など、目に見え、触れて感じられるものとして示され、あるいは祭りや記念日などの形で記憶されており、何世紀もの時を超えて身近に感じられる出来事となっている。また、エジプトという土地およびエジプトの教会が神の祝福を受けている証としてコプト正教会で重視されていることから、聖家族のエジプト逃避行はエジプトの歴史教科書でも取り上げられている。近年では、エジプト考古省が観光促進のため聖家族の足跡を世界遺産に登録しようと試みており、聖家族の足跡のカタログを出版して広報活動に力を入れている。また、特に二〇一七年四月のローマ教皇フランシスコによるエジプト訪問の後、エジプトの観光大臣がローマ教皇庁に聖家族の足跡を巡礼路として公認するよう働きかけ、翌年公認されるなど、聖家族の足跡は存在感を増す一方だ。

ところで聖母マリアは、ザイトゥーン地区に顕現して以来、聖家族が立ち寄ったという伝承がある場所に限らず、たびたびエジプト各地に出現している。例えば一九八六年のカイロ市シヨブラ地区、一九九〇年のボール・サイード市、一九九七年

のシンティナー・アルハジャル村（デルタ地方のミネーフィーヤ県）、および二〇〇〇年のアシュート市などである（Bell 2013: 202）。筆者がエジプト滞在中だった二〇〇九年十二月にも、カイロのワッラーク地区の教会に聖母が現れたと報じられた。そのため、筆者は寒い冬の夜中にその教会に赴き、多くの信者が聖母マリアに捧げるマディーフを歌い続ける中、とりあえず待つてみたが、結局聖母は現れずじまいであった。内心、聖母というのは、六八年の例に見られるように、敗戦あるいはそれに匹敵するような何か重大な出来事が起きた／起きる時に何らかの重要なメッセージを伴って現れるものではないのかと疑念を抱いていた。筆者の目には、そしておそらく多くのエジプト人の目にも、世の中はまったく平和で普段通り安定しているように見えていたのだ。しかしこの一年後にはチュニジアでブー・アズイーズィー青年が抗議の焼身自殺を行い、それに端を発する一連の「革命」がチュニジアおよび周辺諸国で起き、エジプトでもムバラク政権が倒れた。筆者もカイロの地下鉄で催涙ガスに悶絶した。その場に暮らしていても見えない、感じられないが、じわじわと迫り来る変化を聖母の顕現は示していたのかもしれない。

【参考文献】

- Atiya, Aziz Suryal. 1991. "Flight into Egypt" in Aziz Suryal Atiya ed., *The Coptic Encyclopedia*, vol. 4. NY: Macmillan.
- Bell, Meriam N. 2013. *An Incurable Past: Nasser's Egypt Then and Now*. Gains-

ville: University Press of Florida.

Coquin, René-Georges and Maurice Martin. 1991. "Dayr Al-Muharrag" in Aziz Suryal Atiya ed., *The Coptic Encyclopedia*. vol. 2. NY: Macmillan.

Esbroeck, Michel Van. 1991. "Assumption." in Aziz Suryal Atiya ed., *The Coptic Encyclopedia*. vol. 1. NY: Macmillan.

Filth al-Anbā Bishoy. 1999. *Nabdhā Mukhtasara 'an al-'Ā'īla al-Muqaddasa min Bayr Lahm 'ilā Misr wa al-'Āwda*. Cairo: Dar Nūbār lil-Tibā'a.

Gregorios, Bishop. 1991. "Theotokos, Feasts of the" in Aziz Suryal Atiya ed., *The Coptic Encyclopedia*. vol. 7. NY: Macmillan.

Meinardus, Otto F. A. 1963. *In the Steps of the Holy Family from Bethlehem to Uppur Egypt*. Cairo: Dar al-Maaref.

木ハハトノハ綱菜

Mawqī' al-Anbā Takla Hīmānūt. "Holy Bible Maps: Map of the Trip of the Holy Family in Egypt." Last accessed: 13 January 2020. (URL) <https://st-takla.org/Coptic-Bible-Maps/Engeel-2-New-Testament/Bible-Map-026-The-Holy-Family-in-Egypt-El-3a2ela-El-Mokadasa.html>

Mawqī' al-Anbā Takla Hīmānūt. "Image: Saint Mary Apparitions 1 Zaitoun 06." Last accessed: 15 January 2020. (URL) <https://st-takla.org/Gallery/Saint-Mary/13-Apparitions-of-Our-Lady-St-Mary/Saint-Mary-Apparitions-1-Zaitoun-06.html>

Essays

Gazes on America —Pavese, Calvino, and Eco—

Marie KOKUBO

Summary

This paper discusses the relationships with American culture of three 20th century Italian writers—Cesare Pavese, Italo Calvino, and Umberto Eco—investigating images of “America” seen in their work.

Although the three were born in different periods and belonged to different generations, they do exhibit a number of similarities and connections: they all grew up in northwest Italy, graduated from the University of Turin, worked not only as novelists but also as critics and editors, had a significant interest in American culture, and were influenced by it. Notably, Calvino and Eco both wrote about Pavese’s relationship with American culture and the so-called “American myth” of the 1930s.

In order to explore their complex and multifaceted relationships with American culture, as well as similarities and differences among the writers, this paper analyzes both essays and fiction produced by them that are related to American society, culture, and people, including Pavese’s *American Literature and Other Essays*, *The Moon and the Bonfire*, and “The Failed Adventurer”; Calvino’s “Dollars and the Demimondaine” and *An Optimist in America*; and Eco’s “The American Myth in Three Anti-American Generations” and *The Mysterious Flame of Queen Loana*.

キーワード

イタリア文化 アメリカ文化 20世紀 文学 映画 漫画

Keywords

Italian culture American culture the 20th century literature film comics



アメリカへのまなざし——パヴェーゼ、カルヴィーノ、エーコ——

小久保真理江

はじめに

本論文では、チエーザレ・パヴェーゼ、イタロ・カルヴィーノ、ウンベルト・エーコの三人のイタリアの作家のアメリカ文化¹との関係について論じ、それぞれの作家の言葉から浮かび上がるアメリカ及びアメリカ文化のイメージについて分析・考察する。

この三人の作家はそれぞれにアメリカ文化に強い関心を持ちつつ、アメリカ文化から少なからぬ影響を受けた。また、三人の作家はアメリカ文化への関心以外にも複数の共通点や接点を持つ。属する世代は異なるものの、三人ともイタリア北西部で育ったのちにトリノ大学を卒業しており、イタリア北西部の風土・文化、特にトリノの知的・文化的環境から影響を受けている。また、三人は小説家としてのみならず批評家・編集者としても活躍しており、批評や編集の仕事を通して世界の優れた研究書や文学作品をイタリアの読者に紹介し届けたという点においても共通している。

三人のうち最も上の世代に属すパヴェーゼはカルヴィーノとエーコ両者にとって重要な作家であった。よく知られているように、第二次世界大戦後にカルヴィーノの作家としての才能

をいち早く見抜いたのはパヴェーゼである。カルヴィーノの小説『くもの巣の小道』は、パヴェーゼがエйнаウデイ社の創業者ジュリオ・エйнаウデイに薦めたことにより、エйнаウデイ社から出版されることとなった。『くもの巣の小道』が出版された一九四七年にパヴェーゼはこの小説の書評²を発表しており、その言葉は、カルヴィーノの作家としての才能や特質をいち早く的確に捉えた言葉として現在でも頻繁に引き合いに出されている。

カルヴィーノにとってパヴェーゼは、友人であるとともに作家・編集者としての師のような存在であったと言われる³。一九五〇年にパヴェーゼが自死したのち、それまでエйнаウデイ社でパヴェーゼが担っていた中心的な役割を引き継いだのは、ほかならぬカルヴィーノであった⁴。もちろん、カルヴィーノはパヴェーゼを「友人―師」として敬愛していただけではない。一九四九年のパヴェーゼの小説『孤独な女たち』をカルヴィーノが厳しく批判したことからも分かるように、カルヴィーノはパヴェーゼの存命中から、一人の自立した作家としてパヴェーゼの文学に強い批評的関心を注いでいた。またパヴェーゼの死後もカルヴィーノにとってパヴェーゼの作品は重要でありつづけた。そのことは、パヴェーゼについての言及

の多さにも示されている。カルヴィーノは「パヴェーゼの政治詩 (Le poesie politiche di Pavese)」(一九六二年)や「パヴェーゼと人身供儀 (Pavese e i sacrifici umani)」(一九六六年)などパヴェーゼについて複数の批評文を書いたほか、書簡・講演・批評文・インタビュウのなかでも頻繁にパヴェーゼに言及している。

一方、エーコにとつてもパヴェーゼは、異なる意味合いで、重要な作家であつた。一九三二年に生まれたエーコは一九五〇年に自死したパヴェーゼと直接知り合うことはなく、カルヴィーノとパヴェーゼの間にあつたような個人的・直接的なつながりは、エーコとパヴェーゼの間には存在しない。しかし、エーコはパヴェーゼと同じピエモンテ州の出身であり、エーコにとつてピエモンテの丘陵地帯を多く舞台としたパヴェーゼの作品は自身の子供時代の記憶を強く喚起するものであつた。その意味でエーコにとつてパヴェーゼは個人的な思い入れのある重要な作家であつたと言える。エーコはパヴェーゼに関して「わたしの子供時代の記憶のなかには真夏のあの大きすぎる広場や、太陽に照らされるモンフェットラの丘の連なり、ラング丘陵の支脈がある。だからわたしはとても早い時期からパヴェーゼを愛した。パヴェーゼが語る神話は、わたしの神話でもあつた」と述べている⁵。また、エーコは自身の小説『フリーコーの振り子』にパヴェーゼへのオマージュが含まれていることにも言及している。『フリーコーの振り子』の登場人物ヤコポ・ベルボについて、「わたしは昔から敬愛する作家チェーザレ・パヴェーゼがサント・ステファノ・ベルボという村で生まれており、メランコリックなピエモンテ人であるわたしの登場人物ベルボはパヴェーゼを思い出させるといふ読者の指摘には反

論できない」とエーコは述べている⁶。

本論のテーマに関して言えば、カルヴィーノとエーコが二人とも、パヴェーゼとアメリカとの関係についての論考を残しているということも三人の重要な接点として挙げられる。したがって本論文では、三人の作家とアメリカ文化との関係、それぞれの作品から浮かび上がるアメリカのイメージを比較分析するとともに、カルヴィーノとエーコがそれぞれパヴェーゼのアメリカとの関係についてどのように語つたのかについても論じる。

パヴェーゼとアメリカ

アメリカ文学に傾倒しホイットマンについての卒業論文でトリノ大学を卒業したパヴェーゼは、一九三〇年代から一九四〇年代にかけての時期に数多くのアメリカの小説を翻訳した⁷。パヴェーゼが当時翻訳した作家には、シャールウッド・アンダーソン、ガートルード・スタイン、ジョン・ドス・パソス、ウィリアム・フォークナー、シンクレア・ルイス、ジョン・スタインベック、ハーマン・メルヴィルなどが含まれる。パヴェーゼが翻訳に携わりはじめた一九三〇年代初めのイタリアでは、アメリカ文学はまだ広くは普及しておらず、前述の作家も当時のイタリアではまだ一般的な知名度が高くはなかつた。さらに、パヴェーゼは翻訳だけではなくアメリカ文学の批評・紹介にも精力的に携わり、雑誌『文化 (La Cultura)』に数多くの批評文を發表した。そのため、パヴェーゼは、エリオ・ヴィット

リーニとともにイタリアにおけるアメリカ文学の紹介・普及に大きく貢献した人物としてよく名前を挙げられる。

パヴェーゼやヴィットリーニなどの作家によつてファシズム政権下に翻訳・紹介されたアメリカの小説は、特にイタリアの若い左翼知識人たちの間で熱心に読まれ人気を博した。とりわけヴィットリーニが編纂し、パヴェーゼやエウジェニオ・モンターレなどの有名作家が翻訳に携わつたアメリカ文学アンソロジー『アメリカカーナ (Americana)』(一九四二年)は、ファシズム政権下の左翼知識人にとつてのアメリカ文学の重要性を象徴する書物としてよく知られる。こうした一九三〇年代から一九四〇年代にかけての左翼知識人たちのアメリカ文学への傾倒は一般的に「アメリカ神話 (mito americano)」と呼ばれている。

ただし、ヴィットリーニの翻訳の多くが実際にはルチア・ロドカナーキという女性の翻訳をもとにしたものであつたことは補足しておくべきだろう。ロドカナーキの翻訳に修正を加えたものを自身の単独訳として出版していたヴィットリーニは、ロドカナーキの名前は表に出さなかつたため、ロドカナーキの貢献は一九八〇年代になるまで知られていなかつた。ロドカナーキは、ヴィットリーニに加え、モンターレなどの他の作家からも翻訳の仕事を請け負つていたが、彼らもやはりロドカナーキの名前を表に出さず、その翻訳を自らの単独訳として出版した。近年の研究ではロドカナーキの重要性に光が当てられており、「ヴィットリーニをはじめとするイタリアの作家たちの翻訳を通してアメリカ文学が普及した」という定説もその点から批判的に見直されている。⁸ ヴィットリーニやモンター

レがロドカナーキに密かに翻訳を依頼していたことが明らかになつてくるのに対し、パヴェーゼについてはそのような「秘密の協力者」の存在は指摘されておらず、実際に単独で翻訳を行つていたものと思われる。⁹

パヴェーゼとアメリカとの関係については膨大な数の先行研究が存在するが、主に政治イデオロギーの面と文学の面から論じられてきたと言える。政治イデオロギーの面で、パヴェーゼのアメリカニズムは主に「ファシズムへの対抗」として解釈されてきた。また、文学の面では、主にアメリカ文学作品の地域性や口語性、現実の社会や生活に根ざした物語への関心として捉えられ、ネオレアリズモ文学との関連性が論じられてきた。こうした先行研究における定説は、パヴェーゼとアメリカとの関係の重要な一部分に光を当てているが、パヴェーゼのアメリカへの関心やアメリカ像をより多面的に深く理解するためには、先行研究でこれまであまり注目されてこなかつた他の側面についても考察する必要があるだろう。

多くの先行研究¹⁰の政治イデオロギー的解釈においては、ファシズム政権下のイタリア左翼知識人のアメリカニズムは、理想化されたアメリカ像にもとづいていたと捉えられている。つまり、ファシズム政権下のイタリアの左翼知識は、「ファシズムの対極としてのアメリカ」、「自由と民主主義の国アメリカ」、「ニューディール政策のアメリカ」などの理想像に惹かれたのだと一般的には見なされている。そして、第二次世界大戦の終結後には、アメリカが「ファシズムの対極」としての役割を失い「ソ連の敵」「共産主義の敵」となつたため、イタリアの左翼知識人はアメリカの資本主義的・帝国主義的性質と向か

い合ことになり、理想化されたアメリカ像にもとづいていた彼らのアメリカニズムは終焉したと一般的には考えられている。

このような説の根拠としては、パヴェーゼ自身の戦後の言葉がよく引用される。とりわけ、一九四七年に共産党の日刊紙『ウニタ (L'Unità)』に発表された論考「昨日と今日 (Ieri e oggi)」の冒頭と末尾の文章はパヴェーゼの直接的な証言として頻繁に引用されてきた。この文章のなかでパヴェーゼは一九三〇年代のアメリカニズムを反ファシズムと結びつけて語っている。パヴェーゼはまず冒頭で次のように述べている。

一九三〇年頃、ファシズムが「世界の希望」になりはじめていたとき、何人かのイタリアの若者は本のなかに「アメリカ」を発見した。「…」多くの人びとにとつて、コールドウエルやスタインベック、サローヤン、さらにはより上の世代のルイスとの出会いは、自由の風穴を開けたのである。それは、世界の文化のすべてがファシズムに終わってしまうわけではないのではないかと最初疑いを与えてくれた。¹¹

さらに同じ論考の末尾では、第二次世界大戦後のアメリカに対する否定的なイメージが明確に示されている。戦後のアメリカがファシズムの対極としての魅力を失ってしまったっており、むしろ新たなファシズムに陥ってしまう危険性さえはらんでいるのだとパヴェーゼは述べている。

しかし、対抗するべきファシズムがない今、受肉すべき進んだ考えがない今、アメリカも、どれだけ多くの高層ビルや自動車

や兵士を産み出しているとしても、もはやどんな文化の前衛でもありえない。進歩的な思想や闘いなくしては、優れた伝統の名の下にアメリカ自身がファシズムに陥ってしまう危険性もある。¹²

こうしたパヴェーゼ自身の言葉をふまれば、前述の政治イデオロギー的解釈は、一見すると議論の余地のない解釈であるようにも思われる。しかしながら、二〇〇〇年代に複数の研究者が指摘しているように、こうしたパヴェーゼの言葉が戦後の政治的状況や雰囲気の影響されていた可能性もあるだろう。¹³

レジスタンスを経てナチ・ファシストからの「解放」へとたどりついたイタリアの戦後の文化においては、左翼知識人が主導的な役割を担い、政治的活動や政治的発言も積極的に行いながら、反ファシズムとレジスタンスの経験に土台を置いた新たな文化の創造を目指していた。そのような状況のなかでパヴェーゼが、ファシズム政権時代も含め自らの「反ファシスト」の「左翼知識人」としての立場を明確に示す必要性を感じていた可能性はある。また、冷戦を背景にアメリカが「共産主義の敵」としてのイメージを担うようになったこの時代、パヴェーゼが自身のアメリカニズムについて、反ファシズムとの結びつきや自身の共産主義との一貫性を示す必要性を感じていた可能性もある。

パヴェーゼのアメリカニズムを「反ファシズム」と強く結びつけて捉える解釈の多くは、「ファシストの反アメリカニズム」対「反ファシストのアメリカニズム」という二項対立図式に基礎を置いている。しかし、ファシズム政権下におけるイタリア人のアメリカに対する感情や態度は、実際は両義的で複雑であ

り、そのような単純な二項対立図式には収まらない側面がある¹⁴。「アメリカ神話」についてのパヴェーゼの戦後の言葉がどの程度、同時代の政治・文化状況に影響されていたのかを正確に把握することは難しいが、これらの言葉は、一九三〇年代にパヴェーゼがアメリカについて綴った言葉とともに読まれるべきであろう。パヴェーゼの一九三〇年代の評論や書簡には、アメリカに対する強い関心と熱意が示されているが、それはアメリカの社会というよりは、アメリカの文化（文学・映画・音楽）に対する関心と熱意である。一九三〇年代のパヴェーゼの評論や書簡からは、理想化されたアメリカ社会のイメージは浮かび上がってこない。

さらに、文学的側面についても先行研究では十分に論じられてこなかった点があることを付け加えておく必要がある。それは「モダニズム」への関心という側面である。パヴェーゼのアメリカ文学への傾倒は、一般的に地域性や口語性、現実の社会や生活に根ざした物語への強い関心の表れとして捉えられてきた。しかし、パヴェーゼが翻訳したフォークナー、スタイン、ドス・パソス、アンダーソン、スタインベックなどのアメリカの作家は現代の文学批評においては、「アメリカン・モダニズム」の代表的作家として位置づけられている。したがって、パヴェーゼのアメリカ文学への関心を「モダニズム」への関心として捉えることもできるだろう。アメリカ文学に関する評論のなかでパヴェーゼは「モダニズム」という言葉は使っていないが、「モダンな (moderno)」や「新しい (nuovo)」という形容詞を頻繁に使いながら、アメリカの作家や作品の特徴について語っている。パヴェーゼにとってのアメリカ文学の最も優れた

特質の一つは、近代化によって急激に変容した現実、「モダン」で「新しい」世界を鮮明に表現していることであった。したがって、パヴェーゼを魅了したアメリカ文学の要素には、社会や文化の大きな変化に敏感に反応したモダニズムの作家たちの実験的テーマ・文体も含まれていたと言える¹⁵。

パヴェーゼの最後の小説『月とかがり火』の「主人公—語り手」は、若くしてアメリカに移住し二十年ほどの歳月を過ごしたのちに故郷のランゲ地方に帰ってきた人物である。この小説におけるアメリカの否定的なイメージは、パヴェーゼのアメリカニズムの終焉を反映するものとして一般的に解釈されてきた。実際、主人公の回想におけるアメリカ時代の描写は、否定的な感情・感覚に満ちている。例えば、第三章では主人公がカリフォルニアのドライブインで恋人のノーラとともに働いていたときのことを回想するが、その回想には恐怖、不満、失望、孤独、疎外、不安などの否定的感情が表されている。当時ドライブインで働いていた主人公はある夜、同郷の客と出会い、故郷の友人の話をする。そのあとで、一面の星空のもと、ひとり煙草を外で吸ったときのこと以下のように回想される。

月はなく、一面の星空だった。「…」その夜は、たとえノーラがこの芝草の上で身をまかせたとしても、わたしの心は満たされなかつたことだろう——蛙がやかましく鳴き続け、自動車がフル・スピードでこの坂をおりて行き、そして、この道とともに、丘の下のあの明るい都会とともにアメリカの地が終わる事実に、何ら変わるところはないだろう。暗闇のなかで、この庭園と松林の匂いのなかで、わたしはこの星空もわたしのもの

ではないことを、この星もまたノーラや客と同じようにわたしに恐怖を抱かせることを理解した。「…」といった、ここまでやって来たそのかいはあったのだろうか？ これから先、どこへわたしは行けばよいのか？ 波止場から身投げでもしたらよいのか？¹⁶

こうした主人公の否定的な感情は、一見「異郷に暮らす者」がよく抱く感情として語られているようにも思われるが、そのあとに続く回想を読むと、それらの感情は主人公にとつての「アメリカ」の特性と結びついており、「異郷に暮らす者」というよりは「アメリカに暮らす者」の感情として語られていることがはつきりと分かる。先の引用のすぐ後で、主人公はアメリカという国について以下のように語っている。

この国は広く、だれもが潤っていきそうだった。女あり、土地あり、金もあつた。しかしだれ一人、充分にもっているものはない、だれもが、もっているわりには休むこともできずに働いていた。そして畠は、ぶどう畠でさえもが駅の花壇のような花壇をそえて、まるで公園のようだったし、さもなければ荒地のままの砂漠か岩山だった。あきらめて腰をおちつけたくても、みなにむかつて「とにかく、わたしたちは知り合いだ。とにかく、わたしをここに住まわせてくれ」と言えるような人里がないのだ。わたしたちを不安にするのはそのことだった。¹⁷

これら二つの引用箇所からも分かるように、『月とかがり火』においてはアメリカでの生活が否定的な感情・感覚とともに語

られており、この小説におけるアメリカ体験の描写を戦後のパヴェーゼのアメリカへの幻滅・失望の反映とする解釈は妥当であるように思える。また、この小説が書かれた一九四九年の政治状況を考慮すれば、そのような解釈は説得力を増す。

しかしながら、パヴェーゼの作品のなかでアメリカ体験が語られているのはこの『月とかがり火』一作のみではないということにも注目すべきであろう。パヴェーゼがまだ大学生の頃、一九二八年に書いた作品に「挫折した冒険家 (L'avventuriero fallito)」という題名の短編小説がある。この作品の主人公もアメリカ帰りの男であり、作品のなかでアメリカ体験が語られている。この短編小説は長らく未発表であつたこともあり¹⁸、一般的にはほとんど知られておらず、パヴェーゼに関する先行研究のなかでもこの作品に言及している研究は非常に少ないが、パヴェーゼのアメリカ像について考える上で重要な作品である。

『月とかがり火』と「挫折した冒険者」でそれぞれに語られるアメリカ体験には示唆的な差異と類似性の両方が見いだせる。まず大きな差異としては、アメリカ滞在年数・時期の差や主人公の年齢が挙げられる。『月とかがり火』の主人公は、二十年間ほどの長い年月をアメリカで過ごし、第二次世界大戦後に帰国した中年男性であるのに対し、「挫折した冒険家」の主人公は四年間のアメリカ生活を経てトリノに帰国した二十四歳の若者であり、帰国時期の設定は一九二〇年代末だと思われる。また、それぞれのアメリカ移住の動機も異なっている。『月とかがり火』の主人公が、政治活動によって逮捕されそうになったためアメリカに渡った人物であるのに対し、「挫折した冒険家」の主人公はアメリカの映画業界での成功を夢見

てアメリカに渡った人物である。また、前者はアメリカである程度の財を成して帰国しているのに対し、後者は映画業界で挫折し何の財も成さずに帰国している。このように、両作品のアメリカ体験の設定には多くの差異があり、それは両作品が執筆された時期のパヴェーゼ自身の自伝的要素やアメリカ像をそれぞれに反映しているように思われる。

しかし、両作品で描かれるアメリカ体験の描写には、示唆的な類似性も見いだせる。どちらの作品においてもアメリカのイメージが孤独や疎外、失望、不満、疲労といった負の感情・感覚に結びついているのである。短編小説「挫折した冒険家」でアメリカ体験の記憶は以下のように語られている。

彼は二十歳のときに熱意と固い決意をみなぎらせて新しいアメリカに出発した。アメリカの人びとに夢中で、アメリカの生活を自分も生きるのだという希望に燃えていた。アメリカの生活を吸収し、新しい芸術のなかで表現したいと思っていた。そして、その新しい芸術が世界の新しい美しさをまとうのだと考えていた。「…」しかし努力すればするほどさらに虚しい失敗を重ねるようになり、彼は道を見失いはじめた。努力しては努力した。人びとが彼の周りをぐるぐると旋回していた。その人びとはどんどん変化し、どんどん冷たくなり、彼は沈みこんでいくような感覚だった。「…」どんどん孤独になり疲れ果てていった。その生活すべてに対して怒り苦しんだ。¹⁹

この引用箇所からもわかるように、この一九二八年に書かれた短編小説においてもアメリカは、否定的なイメージで語られ

ている。主人公がアメリカに渡ったばかりの時点に関しては熱意や希望などアメリカに対する肯定的な感情が表現されているが、それがすぐに失望や挫折、疲労や孤独、怒りへと変化し、それらの否定的な感情がさらに強まっていったことが示されている。

アメリカでの体験を語るこの箇所の後には、故郷トリノでの帰国後の生活を語る部分が続くが、そのなかでもアメリカの記憶が繰り返し喚起される。そして物語の最後、映画館でアメリカ映画を観た主人公は、蘇ってきた昔の疲労感に圧倒されたまま映画館を出て、自動車に轆かれてしまう。

背景には彼が最後に船を乗り換えた港が霧とともに映っており、大きな船がその灰色の無限の広がりの中で止まっているのが再び見えた。それから防波堤や散在する灯台、大きなざわめき、そして最後に唐突に、電気の灯った摩天楼の目眩のするような塊が見えた。

彼は疲れきった状態で映画館の外に出た。昔の記憶のなかの疲労感が最初のときのように彼の胸を押しつぶしていたのだ。物思いにふけていて、自分が歩いている道を見ていなかった。一台の自動車が、荒く甲高い音を立て、彼を地面に打ち付け砕いた。²⁰

この一九二八年の短編小説で既にアメリカが否定的なイメージで描かれていることを考慮すると、『月とかがり火』のアメリカ描写を、政治的な理由によるパヴェーゼの戦後のアメリカへの幻滅、アメリカニズムの終焉であると捉える定説は、

議論の余地のあるものに思われる。一九二八年の「挫折した冒険者」と一九五〇年の『月とかがり火』の共通性から浮かび上がるのは、むしろ、パヴェーゼが若い頃から生涯に渡って、孤独や失望などの否定的な感情に特に強い関心を抱いており、そのような感情を喚起するアメリカのイメージや物語に特に強く惹かれていたことではないだろうか。

この短編小説からも分かるように、パヴェーゼにとつてのアメリカは文学だけでなく、映画とも密接に結びついていった。若い頃からパヴェーゼは映画というメディアそのものに非常に強い関心を寄せており、なかでも特にアメリカ映画を好んで熱心に観ていた²¹。一九二六年から一九三〇年にかけての時期には映画に関する短い論考や映画の原案を書いており、その後一九四八年と一九五〇年にも映画の原案を書いている²²。パヴェーゼはアメリカに実際に赴いたことは一度もなかったが、アメリカの映画や文学から「アメリカ」を吸収し、自身の「アメリカ」のイメージを膨らませ、自身の小説のなかでアメリカ体験を創造したと言える。

カルヴィーノとアメリカ

パヴェーゼが青年期にアメリカ映画を通してアメリカ文化と出会ったのに対し、パヴェーゼよりも十五年あと一九二三年に生まれたカルヴィーノは、幼少期に漫画を通してアメリカに会った。『アメリカ講義』の「視覚性」の章でカルヴィーノ自身が述べているように、一九二〇年代から一九三〇年代半ば

にかけての子供時代、カルヴィーノはアメリカの漫画に熱中した²³。カルヴィーノが当時読んでいたのは、子供向け新聞『コッリエーレ・デイ・ピッコリ (Corriere dei Piccoli)』に掲載されていたアメリカの漫画であり、具体的にはハッピー・フリーガン (Happy Hoogan)、カツエンジャマー・キッズ (Katzenjammer Kids)、フィリックス・ザ・キャット (Felix the Cat) などのコミック・ストリップであった。カルヴィーノが生まれる前から母親が蒐集し一年ごとに製本させていた漫画が家にあつたため、カルヴィーノはまだ文字も読めない頃から、大量の漫画を読んでいた。当時のことについてカルヴィーノは以下のように語っている。

いろいろなシリーズカトゥーレンの漫画を毎週の号から号へとたどっていつては何時間も過ゴしていましたが、心のなかでそれぞれの場面をいろいろなふうヴァリアンティに解釈しながら自分で自分に語って聞かせては、いくつもの異文をつくり出し、また個々のエピソードを別のもつと大きな話のなかに溶けこませたり、シリーズごとにお定まりのものを見つけ出してはそれを別にして結びつけたり、またあるシリーズの話に別のシリーズのものを混ぜ合わせてみたり、脇役の人物を主人公に仕立てた新しい物語のシリーズを想像したりしていたのです。²⁴

さらにカルヴィーノは、こうしたイメージの世界に幼少期に没入した経験について、「文字に書かれた言葉に集中する能力の修得」を遅らせたものの、「イメージによる物語、その文体づくり、構成の学校になった」経験であり、幼期に没入した漫

画のイメージによる物語作法は現在も「一つの見本となり続けているのだ」と述べている²⁵。こうした記述からはカルヴィーノにとって漫画との接触が単なる幼少期の楽しい記憶ではなく、作家としてのあり方にも影響を及ぼした重要な体験であったことが分かる。

その後、一九三〇年代後半から一九四〇年代初めにかけての青年期にカルヴィーノはアメリカ映画に熱中した。その体験は『サン・ジョヴァンニの道』の「ある観客の自伝」のなかでカルヴィーノ自身によって詳しく語られている²⁶。

青年期にアメリカ映画に傾倒したという点ではカルヴィーノとパヴェーゼの映画体験には共通性があるが、世代が異なるため映画館に通った時期や見ていた映画はもちろん大きく異なる。パヴェーゼが一九二〇年代から映画館に通いはじめ無声映画から有声映画への移行を直接的に体験したのに対し、カルヴィーノが映画館に熱心に通いはじめたのは、一九三六年からのことであり、それ以前の作品は夏休みの上映会で旧作映画として見ていた。またカルヴィーノが数多くのアメリカ映画を観ていた時期は、一九三六年から一九三八年にかけての非常に短い時期に限られている。一九三八年からファシズム政権がアメリカ映画の上映を規制するようになったからである。当時のアメリカ映画の上映規制についてはカルヴィーノは「自分が享受していた権利を奪われるのは、はじめてだった。それは、権利以上のなにか、ひとつの次元、ひとつの世界、心の宇宙だった。だからその喪失を残酷な抑圧だと感じたのだ²⁷」と述べており、当時のカルヴィーノにとってアメリカ映画が単なる娯楽ではなく非常に重要なものであったことが分かる。また、カル

ヴィーノは、青年期の自身が当時のハリウッド映画の物語を全て真実として受け止めていたわけではなく、その物語の欺瞞に対して当時から自覚的だったことを強調している。そして、ハリウッド映画の「欺瞞」が自らの日常を覆っていたファシズムの欺瞞とは異なるものだったことを指摘し、「ハリウッド製映画が与えてくれる、わずかばかりの真実からも、ふんだんな欺瞞からも、なにかしら学ぶべきものがあつた²⁸」と述べている。こうした記述からは、カルヴィーノがハリウッド映画に熱中しつつも、その映画のなかで表象されるアメリカのイメージをそのまま真のアメリカとして受け止めていたわけではないことや、ハリウッド映画を通して理想化されたアメリカ像を形成していたわけではないことが分かる。

カルヴィーノはその後、レジスタンスの体験を経て第二次世界大戦後にはトリノ大学の農学部から文学部に移り、ジョセフ・コンラッドについての論文を書いて卒業した。英米文学から影響を受けたカルヴィーノは、英米の作家に頻繁に言及しており、英米作家に関する批評文・紹介文も数多く残している。アメリカ文学では、アーネスト・ヘミングウェイ、ワシントン・アーヴィング、ヘンリー・ジェームズ、マーク・トウェイン、シャーウッド・アンダーソンなどの作家について批評文・紹介文を書いている。なかでも若い頃のカルヴィーノが特に影響を受けたのはヘミングウェイだと言つてよいだろう。カルヴィーノとヘミングウェイの類似性としては、戦争というテーマや、装飾の少ない短く簡潔な文体などが指摘されている²⁹。一九六四年に再版された『くもの巣の小道』の序文でカルヴィーノは、この小説がヘミングウェイの影響を受けていることについて

以下のように述べている。

パルチザンを終えてすぐの頃「…」、その六・七年前にヘミングウェイが書いたスペイン戦争についての小説を読んだ。『誰がために鐘は鳴る』だ。それは僕らがはじめて自分たちの姿を見ることができた本だった。そこから出発して、私たちは自分たちが見たことや聞いたことや経験したことを物語のモチーフや文章に変えはじめたのだ。³⁰

ここでカルヴィーノが一人称単数形ではなく一人称複数形の主語を使っていることは注目に値する。カルヴィーノは、ヘミングウェイの影響を単なる個人的経験としてではなく、多くの同時代のイタリア人作家に共通する経験として語っているからである。

先行研究でも指摘されているように、カルヴィーノのヘミングウェイに対する感情や考えには、両義性や複雑さ、時期による変化が見られ、単純に一括りには論じられない³¹。例えば、先の引用箇所では、『誰がために鐘は鳴る』の重要性が強調されているが、そのすぐ後の箇所でカルヴィーノは括弧で以下のような留保を付けている。「今の私たちはヘミングウェイのその本をさほど好きではないかもしれない。いや、あの頃だって、ヘミングウェイの他の本、特に初期の短編小説のなかにこそ学ぶべき文体があると気づきつつあったのだ³²」。また、一九五四年に書かれた評論「ヘミングウェイと私たち (Hemingway e noi)」³³では、「私にとって——そして私の同世代の多くのの人にとって——、ヘミングウェイが神だった時代があった」

と述べ、戦後のイタリア人にとってのヘミングウェイの重要性を過去形で強調している³⁴。その上で、ヘミングウェイの作品に明らかに存在する「悲観主義」や「個人主義的な無関心」、「過酷な体験への表面的な関わり」を当時のイタリア人読者は読みとることができなかったのだとカルヴィーノは指摘している³⁵。また、戦争直後の時期を過ぎると、ヘミングウェイの限界や欠点も見えてきたのだと語り、「私が初期の作品で大いに恩恵を受けた彼の詩的世界や文体が少しずつ狭いものに見えはじめ、マズンリズムに陥りやすいものに見えてきた。そして彼の血生臭い観光のような人生や人生観も、なにやらうさんくさく思え出し、はては、それに対して嫌悪感や不快感をおぼえるようになった³⁶」と述べている。

一九五四年に書かれたこの評論は、他の時期のカルヴィーノのヘミングウェイに対する言葉と比べより厳しいものであり、アメリカに対する批判意識も強く見られる。そこには時代背景も大きく関係しているであろう。一九五〇年代（とりわけ五〇年代前半）のカルヴィーノは、当時の多くのイタリアの左翼知識人と同様、アメリカの反共産主義的政治に対して強い批判意識を持っていた。カルヴィーノは特に一九五三年のローセンバーグ夫妻の死刑に衝撃を受けており、彼らの書簡をまとめた本について書評を書いている³⁷。

カルヴィーノとアメリカとの関係について論じる上では、カルヴィーノの編纂の仕事についても触れておく必要があるだろう。パヴェーゼの死後、パヴェーゼの批評論集『アメリカ文学とその他の評論 (La letteratura americana e altri saggi)』³⁸の編纂を行い、序文も執筆した。パヴェーゼの存命中にさまざまな媒

体で発表された批評文をカルヴィーノは二つのセクション（「アメリカの発見」「文学と社会」「神話」）に分類し、多くの評論文に発表時のタイトルとは異なるタイトルを付けている。『アメリカ文学とその他の評論』という評論集のタイトルもパヴェーゼが考えていたものではなく、編纂の段階で付けられたものである。

この評論集のカルヴィーノによる編纂や序文については、パオラ・カステッルッチがその著書のなかで詳しく分析している³⁹。『アメリカ文学とその他の評論』の序文のなかでカルヴィーノは、パヴェーゼのアメリカニズムをファシズム政権期という過去の時代のものとして捉え、反ファシズムとの結びつきを強調している。その背後には、カステッルッチが指摘しているように、パヴェーゼをイデオロギー的批判から守ろうとする意識があっただろう。

冷戦やマッカーシズムを背景に一九五〇年代のイタリアの左翼知識人はアメリカやアメリカニズムへの批判意識や警戒心を強めていた。また、パヴェーゼの民俗学・宗教学への関心は反動的で非理性的なものとして一部の左翼知識人のイデオロギー的批判の対象にもなっていた。そして、一九五〇年のパヴェーゼの自死は、さらなるイデオロギー的批判の対象となり、パヴェーゼを退廃や逃避のイメージと結びつける傾向が強まった。そのような状況を考慮すると、パヴェーゼのアメリカ文学への関心が深く理解されずにイデオロギー的な断罪の要因となってしまうことを避ける必要性をカルヴィーノが意識していた可能性は十分考えられる。

カステッルッチはこの評論集におけるカルヴィーノの編纂

と序文の仕事にはある種の矛盾や二面性が見られることも指摘している。カルヴィーノの編纂方法や序文の文章は、パヴェーゼのアメリカ文学研究を過去の時代のものとして位置付けようとしている一方で、アメリカ文学評論の重要性やアクチュアリティを強調することも行っているとカステッルッチは述べている⁴⁰。こうした矛盾や二面性は、カルヴィーノ自身のアメリカに対するイメージや感情の両義性、憧れと批判意識の共存とも関係しているのではないだろうか⁴¹。

カルヴィーノが一九四八年に書いた作品に「ドルと年増の娼婦たち」という短編小説がある。アメリカ軍の水兵にリラをドルとの交換を持ちかけるためバルに行く夫婦の物語である。妻のイオランダが一人で先にアメリカ兵に近づき交換を持ちかけ、その後で夫のエマヌエーレが交渉するという計画を立てた二人であるが、計画通りに事は進まない。アメリカ兵たちはイオランダを囲み売春に誘う。兵士たちに囲まれて身動きの取れなくなった妻を救おうと夫は街の娼婦たちを連れてくるが、兵士の数も増えボールのなかが無秩序に陥り、妻は奥の小部屋で大柄なアメリカ兵と二人きりになってしまう。その後、警官が店に駆けつけ水兵や女性たちは連行される。アメリカ軍将校の口添えのおかげで連行をまぬがれ店に残った夫は将校に娼婦を見つめるように依頼され、二人連れだつて店を出る場面で物語は終わる。

アメリカ兵とイタリア市民の間での貨幣交換や売春の交渉は、第二次世界大戦後のイタリアの港町では実際に日常的に行なわれていたことであり、この物語は戦後のイタリアの現実を語った作品として読むことができる。同時に、この短編小説を

単なる現実の描写ではなく、アメリカの強大な経済力を前に腐敗するイタリアの姿のアレゴリーとして読むことや、そこにカルヴィーノの戦後のアメリカに対する批判意識を見ることがもできる。ただし、この物語が単純なアメリカ批判や社会告発にはなっていないことも強調しておくべきであろう。

まず、この物語におけるアメリカ兵の表象は必ずしも否定的とは言えない。例えば、妻のイオランダは大勢の水兵たちに囲まれて身動きが取れなくなり戸惑うが、その中の一人の水兵に対して安心感を抱く。「イオランダはといえば、自分のまわりに群がる水兵たちに幾度も押し倒されそうになりながら、そのたびに、輝く白い歯と瞳の大きな大柄な水兵が傍にすることに気づき、そのたびに、なぜか安心感を覚えるのだった⁴²」。また、イオランダがその大柄な水兵と小部屋で二人きりになってしまった場面でも、恐怖や嫌悪を表すような描写はなく、二人で一緒に歌う姿が描かれている。

また、この作品では、アメリカ兵に対して毅然とした態度を取れない夫妻や、何の助けも差し出さない店主、アメリカ兵に媚び動物のように振る舞う娼婦たち、ドルの力で性欲を満たそうとするアメリカ兵たちの姿が描かれており、その意味では当時のイタリアの現実の悲しさを喚起する作品ではあるが、その描写には、誇張や比喩に由来する滑稽さがある。深刻な問題を扱っているにも関わらず、物語全体の雰囲気は悲痛で重苦しいものではなく、むしろカーニバル的な陽気さに彩られている。この短編からは、戦後のカルヴィーノが左翼知識人としてアメリカ力に対する批判意識を抱きながらも、単純なアメリカ批判からは距離を取っていたことが分かる。

一九四〇年代末から一九五〇年代半ばにかけてのカルヴィーノのアメリカをめぐる言葉が、両義性を含みながらも、「共産党の知識人」としての意識を強く反映しているのに対し、一九五〇年代末以降のカルヴィーノのアメリカに関わる言葉にはその点で変化が見られる。一九五七年、カルヴィーノはハンガリー動乱へのソ連の軍事介入に抗議して、イタリア共産党を離党した。共産党との関係の変化やカルヴィーノ自身の立場の変化は、カルヴィーノとアメリカとの関係にも変化をもたらした。カルヴィーノは以前よりも自由な立場でアメリカについて論じることができるようになったと言える。また、ソ連やイタリア共産党への批判意識は、カルヴィーノのアメリカへのまなざしに変化をもたらした。さらに、アメリカに赴き、自らの目でアメリカを見る機会を得たことも変化の要因と言える。

一九五九年十一月から一九六〇年五月までの約半年間、カルヴィーノはフォード財団の支援によってアメリカに滞在した。ニューヨークに四ヶ月滞在したほか、クリーブランドやデトロイト、シカゴ、サン・フランシスコ、ロサンゼルス、モントゴメリー、ニュー・オーリンズ、サバンナ、ラスベガス、ヒューストンなど他の多くの街も訪れた。

イタリア帰国後にカルヴィーノは自らのアメリカ旅行記を出版する計画を立て、アメリカ滞在中に書き綴った文章（手紙、メモ、雑誌に載せた文章など）を推敲した。アメリカ旅行記の出版を計画していた時点でのカルヴィーノはインタビュアーのなかで、アメリカに滞在してから旅行記に対する考え方が変化したと説明している。旅行記によって「単なる見た場所の描写を超えた何か、自身と現実との関係、認識のプロセス」を表現で

きるのだと考えるようになったのだとカルヴィーノは述べている。⁴³

しかし、カルヴィーノは結局、実現直前に、その本を出版しないことを決めたため、それらの文章はカルヴィーノの存命中は一部分しか発表されなかった。出版を取りやめた理由についてカルヴィーノは、「草稿を読んでいて、文学作品としてはさほど優れていないし、ルポルターージュとしては十分なオリジナリティがないと感じた⁴⁴」と述べている。カルヴィーノが出版を取りやめたこのアメリカ旅行記は、カルヴィーノの死後二〇一四年に『アメリカの楽観主義者 (Un ottimista in America)』という題名で一冊の本として出版された。⁴⁵

『アメリカの楽観主義者』のなかに収められた論考は、一九四〇年代末から一九五〇年代前半の時期のカルヴィーノのアメリカに関する論考と比べると、より自由で柔軟な論考になっている。イタリア共産党から離党した二年後にアメリカに実際に赴く機会を得て、「自分と異なる現実」を「理解したい」という強い願望を抱いたカルヴィーノは、アメリカを政治イデオロギーによる図式や先入観によって論じるのではなく、自身自身の目で観察し、より深く理解しようと試みている。先行研究でも指摘されているように、『アメリカの楽観主義者』にはアメリカに関するステレオタイプや単純な一般化も見られるが⁴⁶、カルヴィーノはアメリカについて語ることの難しさを自覚しながら、アメリカのさまざまな街や人びとを自身の目で丁寧に観察・描写し、その奥にあるアメリカの特質を理解しようと努めている。

もちろん、カルヴィーノのアメリカに関する論考に左翼知識人としての批判意識や問題意識がなくなつたわけではない。こ

の旅行記においてもカルヴィーノはアメリカに批判的なまなざしを注ぎつづけている。しかし、その批判的なまなざしは共産党に帰属していた一九五〇年代の前半のそれとは異なっている。

カルヴィーノは『アメリカの楽観主義者』のなかでアメリカについて論じる際、頻繁にソ連との比較を行っているが、どちらについても肯定的側面と否定的側面の両方を指摘している。アメリカとソ連というイタリアの左翼知識人にとつての二つの大きなモデルの狭間で、そのどちらかを模倣するのではなく、両者から学びながら新たな道を模索することを目指しているように思われる。最後の方に収められた論考「二つの教え (Due morali)」には、そのようなカルヴィーノの姿勢が明確に示されている。カルヴィーノは、アメリカ社会とソ連社会について肯定的・否定的側面の両方を指摘し、対照的な両者が混ざりあう接点を見つめることの難しさに言及した上で、「二つの中間にいるわたしたちは、その接点を見つめることができるかもしれない」と述べ論考を締めくくっている。

また、カルヴィーノは、「イタリア人」そして「ヨーロッパ人」の旅行者として「アメリカ」を観察しており、アメリカとイタリアおよびヨーロッパの違いに特に注目しているが、ただ単にアメリカを「他者」「異国」として見ているわけではない。肯定的な意味でも否定的な意味でも、イタリアを含めた他の国がいずれ迎える可能性のある「未来」の一つのモデルとしてもアメリカを見ている。⁴⁸

『アメリカの楽観主義者』のもう一つの特徴は多様な街の風景に対する強い関心であろう。旅行記である以上、街の風景

に特別な関心が向けられるのは自然なことではあるが、カルヴィーノはアメリカのさまざまな街やそこでの生活の特徴を特に詳細に描写している。その背景としては、一九五〇年代の高度経済成長やテクノロジの発達の中で急激に変化するイタリアの風景や生活の問題にカルヴィーノが強い関心と問題意識を持っていたことが挙げられる。それまでに見たことのないイタリアやヨーロッパ諸国の街の風景とは大きく異なるアメリカの街の風景を見たことよって、カルヴィーノの都市風景への関心はさらに強まり深まったと言える。

カルヴィーノ自身が頻繁に述べているように、カルヴィーノはアメリカのなかでも特にニューヨークの街に特別な愛着を持っていた。ただし、カルヴィーノはニューヨークを「アメリカの街」として好んでいたのではなく、むしろ、「アメリカではない街」、さらに言えば「どこでもない独特の街」として強い愛着を持っていた。ニューヨークについてカルヴィーノは、「根っこのない街ニューヨークは、私が根っこを持てると思える唯一の街だ⁴⁹」「私はアメリカを回って南部やカリフォルニアにも行ったが、自分はニューヨークだと感じた。私の街はニューヨークだ⁵⁰」と述べている。

カルヴィーノのアメリカ体験、特にアメリカのさまざまな街との出会いは、帰国後に書かれた小説作品にも影響を与えた。『旧・新コスミコミケ (Cosmicomiche vecchie e nuove)』に収められた物語のなかにはニューヨーク市の地名が登場するものが複数あり、アメリカ体験がカルヴィーノの小説作品に直接的な影響を与えたことが分かる⁵¹。また、『見えない都市』においてはニューヨークをモデルにしていることを直接的に示す箇

所はないものの、ニューヨークの街に着想を得ていると思われる箇所が数多くあることが指摘されている⁵²。さらに、『見えない都市』と『アメリカの楽観主義者』は、多様な街の風景と生活への関心や描写の詳細さが共通しており、その点でもアメリカ体験はカルヴィーノの創作活動に影響を与えたと考えられる。

エーコとアメリカ

カルヴィーノよりも九歳年下のウンベルト・エーコも幼少期に漫画を通してアメリカ文化と出会い、アメリカ文化から強い影響を受けている。エーコの論考にはアメリカ文化に関する言及が数多くあり、その範囲は文学作品だけでなく大衆小説や映画、音楽、漫画など多岐に渡る。エーコが行った大衆文化の記号論的分析の仕事や、テレビ業界・出版業界における仕事の土台には幼少期の漫画との出会いに発するアメリカ大衆文化への強い関心がある。その意味でエーコにとってアメリカの漫画との出会いは非常に重要なものだったと言える。エーコはイタリアの漫画出版の領域においても先駆的な役割を担い、『ピナッツ』の初のイタリア語翻訳(一九六三年)版の序文を執筆したほか、イタリアの漫画雑誌『ライナス』の発行にも協力した。エーコとアメリカ文化の関係、そしてエーコにとってのアメリカ像を理解するためには、エーコの評論「反アメリカ的三世代のアメリカ神話」⁵³が重要な手がかりとなる。この論考はエーコが一九八〇年にコロンビア大学で講演した際の講演原稿で

あり、その後『文学について (Sulla letteratura)』という評論集に収録された。

この評論においてエーコは、イタリア人のアメリカニズムが一九三〇年代から二十世紀の末までどのような形を変えつつ存在しつづけてきたのかを分析している。アメリカの聴衆に分かりやすく伝えるため、エーコはその変遷を「三世代のアメリカ神話」として説明している。

第一世代は、パヴェーゼやヴィットリーニの世代であるが、ジャイメ・ピントールのようなパヴェーゼより若い世代の作家も含まれている。第二世代は、エーコが「一九二六年から一九三一年の間に生まれた⁵⁴」と述べる世代である。第三世代は、「六八年世代⁵⁵」とエーコが呼ぶ世代であり、つまりは一九六八年に若者だった世代である。エーコは、なぜイタリア人の多くが反アメリカ的でありながら親アメリカ的でもあったのか、言い換えれば、なぜ彼らのアメリカに対する感情や態度が両義的だったのかについて論じている。左翼的思想を持つイタリア人の多くは、政治イデオロギーの面ではアメリカに批判的であったが、同時にアメリカの社会や文化（特に文学・映画・漫画・音楽）に強く惹きつけられており、そこからオルタナティブなモデルを得ていたのだとエーコは指摘している。

この評論におけるエーコの分析と考察は、イタリアのアメリカニズムに関して存在する数多くの先行研究のなかでも鋭く独自性のある分析考察だと言える。また、このエーコの論考は、パヴェーゼのアメリカニズムについてのカルヴィーノの論考と比べると、政治イデオロギー的な図式からより自由なものになっていけると言える。

まず、エーコの論考の独自性の一つは、第二世代や第三世代に関してのみならず、第一世代に関しても大衆文化の重要性を強調している点である。通常、第一世代の「アメリカ神話」についてはアメリカ文学の重要性と反ファシズムとの関連のみならずに光が当てられることが多いが、エーコはこの論考のなかで、特にアメリカ映画が一九三〇年代のアメリカ神話の形成において中心的な役割を果たしたことを強調している。

もう一つのエーコの論考の優れた点は、「ファシストの反アメリカニズム」対「反ファシストのアメリカニズム」という図式に回収されていない点である。エーコは、第一世代のアメリカニズムと反ファシズムとの結びつきを強調しながらも、それを「反ファシズム」のカテゴリーのなかに閉じ込めてはいない。アメリカに強い関心と憧れを抱いた第一世代のイタリア人として、エーコはパヴェーゼやヴィットリーニやピントールの名だけでなく、ヴィットリオ・ムッソリーニの名も挙げている⁵⁶。ヴィットリオ・ムッソリーニとはベニート・ムッソリーニの息子で、ファシズム期の映画界で活躍した人物である。映画会社を設立し、映画の原案執筆・監修・プロデュースなどに携わったほか、映画雑誌『チネマ (Cinema)』の編集長も務めた。

エーコの論考の独自性として、アメリカ神話の継続性を指摘している点も挙げられる。先行研究では一般的に、左翼的な思想を持つイタリア人の「アメリカ神話」は、冷戦の始まりとともに終焉したと考えられている。しかし、エーコは、それが冷戦期にどのように次の世代に形を変えて引き継がれていったのかを論じている。

もちろん、現実のアメリカニズムはより複雑であり、三世代

の分類によつて単純に説明できるものではない。まず、同じ世代のなかでもさまざまな差異があり一様ではない。また、三世代の境界線に位置し、分類が難しい場合もある。エーコは、イタリヤ人のアメリカニズムの特質を分かりやすくアメリカの聴衆に伝えるために世代の分類を用いているのであつて、その世代分類を絶対的・固定的なものとして提示しているわけではない。現実のアメリカニズムが複雑で多面的なものであり、三世代の分類では論じきれないものであることは、エーコの論考のなかでも示されている。例えば、エーコによる第二世代の説明は曖昧さを含んでいる。ここには、現実の複雑さ、境界の曖昧さ、世代の定義の難しさに対するエーコの認識が反映されていると言えるだろう。エーコは第二世代の説明をする際に、架空の人物を設定しており、以下のように述べている。

当時の二大マルクス主義政党、共産党と社会党の内側であるいは外側で生きた彼らを定義しようとすれば、とても曖昧で不正確な定義になるだろうから、ここでは物語を使うという職権乱用に頼らざるを得ない。ここでは架空の人物を設定し、ロベルトと呼ぶことにする。ロベルトが代表するグループの人びとは、ロベルト度九十パーセントの者もいれば、ロベルト度百パーセントの者もいるだろう。私がここで話すのはロベルト度百パーセントの人物についてである⁵⁷

また、第二世代の定義としてエーコが「一九二六年から一九三一年の間に生まれたといつてよい⁵⁸」と述べていることも注目に値する。この定義は、一九三二年生まれであるエーコ

自身を一見除外しているように見える。しかし、実際にはエーコが生まれたのは一九三二年の一月五日であるため、第二世代に含まれると考えることもできるだろう。エーコは第一世代については具体的な名前を挙げてはいるのに対し、第二世代については「ロベルト」という架空の人物を通してのみ語っており、自らがそこに帰属するのかもしれないことについても曖昧さを残している。

第二世代を代表する架空の人物「ロベルト」の描写をみると、それらは部分的にはエーコ自身に一致しているように思われる。例えば、アメリカの大衆文化の受容に関しては、ロベルトの描写は、エーコの伝記的要素と一致している。この評論で第二世代が受容したものと例に挙げられているフラッシュ・ゴードンや、ミッキーマウス、魔術師マンドレイク、映画『馬車』、フレッド・アステアとジンジャー・ロジャースなどは、エーコが二〇〇四年に発表した膨大なカラー図版付きの小説『女王ロアーナ、神秘の炎』のなかにも登場する。エーコはインタビューのなかで、この小説を「私の世代の自伝」⁵⁹であると述べており、「私はロアーナの世界を生きたからこそ、マス・コミュニケーションの研究を行った⁶⁰」と語っている。

しかしながら、「ロベルト」の政治的な経験の説明に目を向けてみると、第二世代の描写はエーコ自身というよりは、エーコより少し前に生まれた世代に当てはまる記述であるように思われる。第二世代についてエーコは以下のように述べている。

一九四四年に、まだ非常に若くしてロベルトは何らかの形でパルチザンに加わった。戦争のあと、左翼政党の党員か同伴者と

なった。スターリンを尊敬し、アメリカの朝鮮出兵には反対し、ローゼンバーグ夫妻の死刑に抗議した。ハンガリー動乱の際に離党した⁶¹。

エーコより少し前の世代のイタリア人にはこのような記述の当てはまる知識人が数多くいるが、この記述にはカルヴィーノも当てはまるように思われる。ただし、カルヴィーノは一九二三年生まれであり、第二世代の区分（一九二六—一九三一年生まれ）には当てはまらない。また、エーコの評論においてカルヴィーノの言葉が第一世代のアメリカ神話の説明の部分で引用されているため、カルヴィーノは第一世代の作家として位置づけられているようにも見える。しかし、カルヴィーノが戦後もアメリカ文化や「アメリカ神話」についてさまざまな場で語っていたことを考えると、エーコがパヴェーゼよりも若い世代のアメリカとの関係について論じる際にカルヴィーノのことも考えていた可能性はあるだろう。カルヴィーノは実際のところ、パヴェーゼの世代とエーコの世代の間の世代に属しており、上下の両方の世代と共通する部分がある。

エーコはパヴェーゼやカルヴィーノのようにアメリカを舞台にした物語を書くことはなかったが、前述の小説『女王ロアーナ、神秘の炎』には、アメリカ由来の小説・漫画・映画・音楽などアメリカ文化への言及が数多く見られる。主人公が一九三〇年代から一九四〇年代前半の子供時代に受容した大衆文化の多くの部分がアメリカ由来のものだからである。

主人公が故郷の家で発見する子供時代の品々にはイギリスやフランス、アメリカなどの外国産のものが数多く含まれてい

るが、なかでもアメリカ産の作品は特に数多く登場する。また、イギリスやフランスの文化については、大衆文学や児童文学の作品が多く登場するのに対し、アメリカの文化については、文学のみならず、漫画や音楽・映画などさまざまな領域の作品が登場する。

この小説におけるアメリカ文化の描写には、評論「反アメリカ的三世代のアメリカ神話」の第二世代のアメリカ神話の描写と類似性が見られる。単に言及される作品タイトルや登場人物の名前が重なっているだけではなく、当時のイタリアでアメリカ文化が有していた魅力や機能に関する記述も類似している。たとえば、エーコは前述の評論で、第二世代にとつてのアメリカの漫画の重要性について以下のように記している。

ロベルトはファシズム教育を受けて育ち、最初の（当然ながら無意識的な）反抗の行為は、（上手な訳ではない）翻訳版アメリカ漫画を読むことだった。ミン・フィーに対抗するフラッシュ・ゴードンの姿が、彼にとつては庄政との闘いの最初のイメージとなった。⁶²

小説『女王ロアーナ、神秘の炎』のなかでは主人公が記憶のない自らの子供時代について以下のように推測する。

教科書からイタリアの『子ども新聞』まで、ヒーローといえば統帥のために闘い、命じられれば死を切望する勇者であった。祖父の一九世紀の小説におけるヒーローは「……」、無法者で、ほとんどの場合、個人的な利害のためか生まれつきの悪党ゆえ

に社会を敵にして闘う者だった。「…」一方、ゴードンは自由のために独裁者に対抗し闘っていた。「…」臣民の生と死を決める絶対的権力を持つわが国の独裁者の特徴を僕はミンのなかに見出してははずだ。「…」フラッシュ・ゴードンは、僕にとつて「…」解放戦争のヒーローの最初のイメージだつたに違いない。 63

どちらの記述においても、フラッシュ・ゴードンが独裁者と戦う「ヒーローの最初のイメージ」として、この世代のイタリア人にとつて重要であつたことが示されている。言い換えれば、アメリカの漫画が、イタリアの公教育やプロパガンダの英雄像とも十九世紀の文学の英雄像とも異なる、オルタナティブな英雄像、反ファシスト的なモデルを提供したのだと述べられている。このような記述からも、エーコの場合、漫画がアメリカ文化の受容において決定的な重要性を持つていたことが分かる。

この小説におけるアメリカ文化のイメージにはさらにもう一つの特徴がある。それはアメリカ文化が混乱や矛盾、非一貫性、分裂の感覚とともに描かれていることである。ただし、それはアメリカ文化の表象だけに限られたことではない。この小説においては、アメリカ文化のみならず、主人公がファシズム期の子供時代に受容した文化全体が混乱や矛盾、非一貫性、分裂の感覚とともに描かれている。

この小説の主人公は個人的な記憶を喪失したという設定である。主人公は、記憶を取り戻すため、そして自分がどのような人間なのかを理解するために、故郷の実家に赴き、家の書齋や屋根裏部屋や礼拝堂などに残されている膨大な品々、子供時

代に受容した文化作品（小説・音楽・映画・音楽など）に向かい合う。本来は懐かしい思い出があるはずの子供時代の品々を、記憶喪失の主人公は「考古学者」のように観察・分析し、それらの品々の性質や機能について推測・考察する。そして、自分がどのような子供時代を過ごしたのかを推測し、そのような子供時代を過ごした自分とはどのような人間なのかを理解しようとする。

主人公の子供時代は一九三〇年代から一九四〇年代前半に設定されており、主人公の子供時代の品々は、エーコの子供時代の品々であるとともに、エーコの子供時代の多くのイタリア人の子供時代に共通する品々である。もちろんファシズム期の子供が経験した文化状況は、地域や社会階層によって異なるが、主人公の子供時代の品々から浮かび上がる記憶は、エーコと同一世代の多くのイタリア人に共通する集団的な記憶だと言える。したがって、主人公の子供時代はどのようなものであつたかという問いは、ファシズム期に多くのイタリアの子供たちが受容していた文化はどのようなものであつたのかという問いとも重なる。つまり、この小説は、主人公の子供時代の品々に関する主人公の観察・推測・考察から、ファシズム期の文化の複雑で多面的な姿が浮かび上がってくる仕掛けになっている。そして、そこで浮かび上がるファシズム期の文化について、主人公は繰り返し矛盾や分裂、非一貫性を指摘している。

この小説のなかではファシズム期の文化のさまざまな分裂や矛盾が描かれているが、その一つとしてイタリアの公教育やプロパガンダで示される世界観やメッセージと、大衆文化（漫画、大衆小説、映画など）のなかで示されるそれとの大きな差

異が挙げられる。

また、この小説では、公教育やプロパガンダの内部における分裂や矛盾も描かれている。ファシズム政権は革新性と保守性、伝統と近代性など、矛盾するような理想を公教育やプロパガンダを通して発していた。ファシズム政権の打ち出した理想そのものが一貫性に欠けたものであったこともこの小説では分裂や矛盾として描かれている⁶⁴。

そのなかで主人公が当時受容したアメリカ文化やアメリカのイメージも、非一貫性や分裂、矛盾や混乱の感覚を伴うものとして表れている。前述の通り、この小説のなかでアメリカ文化（特にアメリカの漫画）は、主人公にオルタナティブ・モデルを提供する役割を担っているが、この小説におけるアメリカ文化のイメージは「オルタナティブ・モデル」や「独裁者と闘う英雄」のイメージだけには限られていない。

例えば、この小説からはアメリカ文化がファシズムと必ずしも常に対立的・対照的な関係にあったわけではなく、少し形を変えることによつてファシズムのなかに取り込まれ、ファシズムと共存していた側面があったことも浮かび上がる。次の箇所では、バッファロー・ビルの物語が、アメリカとの開戦以降に「イタリア人英雄」の物語として出版されたことが言及されている。

印象深かったのは、表紙に「バッファロー・ビル——大草原の英雄」とうたわれているのに、内側の表題見出しは「バッファロー・ビル——大草原のイタリア人英雄」となっていることだった。「……」一九四二年には確かぼくらはすでにアメリカとの戦争

に突入していて、このことがすべてを説明していた。出版社（フィレンツェのネルビーニ）はウィリアム・コーディが安心してアメリカ人でいられた時代にそれらの表紙を印刷し、そのあと英雄は必ずイタリア人でなければならないと決められた。経済的な理由から、古い色刷りの表紙はそのまま維持して第一ページだけを組み直すしかなかったのだ。⁶⁵

また、アメリカとの開戦以降には、ファシズム政権のプロパガンダによつてアメリカの否定的なイメージが広められていったことも語られている。第九章では、自由の女神と摩天楼を背景に攻撃的な表情で拳を突き出すユダヤ人のイラストや、にやけた表情でミロのヴィーナスの腰に手をかけるアフリカ系アメリカ人の兵士のイラストが取り上げられており⁶⁶、ファシズム政権のプロパガンダにおけるアメリカの否定的なイメージが人種差別と密接に結びついていたことが示されている。

第十一章では、主人公がファシズム期の映画雑誌をめくり、そこに掲載されている多くのアメリカ映画の写真からさまざまにジャズ音楽を想起する。主人公の頭のなかに自然に流れてきたのは、ファシズム期のイタリア化されたジャズ、言い換えればアフリカ系アメリカ人の音楽であることを隠すためにイタリア語のタイトルを付けられ、歌詞を取り除くかイタリア語の歌詞に変えて演奏されたジャズであった。この場面で主人公は以下のように述べている。

要するにぼくは、ジャズとジョン・ウエインと礼拝堂の漫画に

まぎれてイギリス人の悪口を言い、ミロのヴィーナスを汚すアメリカの「黒んぼ」からわが身を守らなければならないと学びつつ、子ども時代を過ごしたのだ、と同時に、海の対岸からくるメッセージに渴きを癒していたのだ。67

この箇所では、子供時代の主人公が、プロパガンダによるアメリカの否定的なイメージを吸収しながらも、アメリカの大衆文化によって精神的な乾きを癒しつつづけていたことが示されている。

評論「反アメリカ的三世代のアメリカ神話」や小説『女王ロアーナ、神秘の炎』から分かるように、エーコにとってのアメリカ文化のイメージは、ファシズム期に過ごした子供時代の記憶と密接に結びついていた。ファシズムに対抗するオルタナティブ・モデルを提供するものとしてのアメリカ文化のイメージ、そしてファシズム期のイタリアにおいて精神的な渴きを癒すものとしてのアメリカ文化のイメージは、パヴェーゼやカルヴィーノにとつてのアメリカ文化のイメージと共通している。ただし、そのイメージが子供時代の記憶に結びついており、その中心にあるのが漫画であるという点は大きく異なっている。また、アメリカ文化のイメージがファシズム期の文化の矛盾や分裂の問題と結びついている点も、パヴェーゼやカルヴィーノのアメリカのイメージとは異なっている。

ファシズムが公教育の分野でも大衆文化の分野でもその文化的な統制を強めていった一九三〇年代から戦争期の一九四〇年代前半に子供時代を過ごしたエーコは、公教育やプロパガンダも大衆文化も含め、さまざまな矛盾する要素が混ざ

り合った状態でファシズム期の文化を無意識的に吸収したと言える。自らが子供時代に無意識的に吸収・内面化したファシズム期の文化をどのように認識するかという問題はエーコにとつて非常に重要な問題であつただろう。小説『女王ロアーナ、神秘の炎』においてエーコは自身の世代の思い出の品々についてただ懐かしく語っているのではなく、記憶喪失の主人公を通して、その品々の性質や機能について考え、ファシズム期の文化はどのようなものだったのか、そしてそのなかで生まれ育つた自分たちは何者なのかという問題に向かい合っている。

【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）「二〇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。また本稿は二〇一九年十二月五日に総合文化研究所で開催された講演会「L'America raccontata dagli scrittori italiani（イタリアの作家たちが語ったアメリカ）」における筆者の口頭発表「L'America di Pavese, Calvino ed Eco（パヴェーゼ、カルヴィーノ、エーコのアメリカ）」の内容を日本語でまとめ大幅に加筆したものであり、内容は一部、拙著博士論文 *Pavese tra letteratura e cinema: move prospettive sul mito americano*（二〇二二年）及び、講演会「ウンベルト・エーコとイタリアの記憶」における筆者の口頭発表「ウンベルト・エーコ、ファシズムとアメリカ文化の記憶」（二〇一八年六月二一日、総合文化研究所）と重複すると

「ころがある」ことをお断りしておへ。

註

- 1 本論では「アメリカ合衆国」の意味で「アメリカ」という言葉を使う。
- 2 パヴェーゼは、共産党の日刊紙『ウニタ (L'Unità)』（一九四七年十月二六日）にこの書評を発表した。
- 3 Gian Carlo Ferretti, *L'editore Cesare Pavese*, Torino, Einaudi, 2017, p. 86.
- 4 Michele Martino (ed.), *Calvino editor e ufficio stampa. Dal Notiziario Einaudi ai Centopagine, Roma, Oblique Studio*, 2012, p. 9.
- 5 Umberto Eco, "L'ultima estate di Pavese," *la Repubblica*, 29 agosto 2011. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/08/29/ultima-estate-di-pavese.html> (accessed 2019-01-05)
- 6 Umberto Eco, *Confessions of a Young Novelist*, Cambridge, MA: London, England, Harvard University Press, 2011, p. 62. (邦訳：ウンベルト・エーコ『ウンベルト・エーコの小説講座——若き作家の告白』和田忠彦・小久保真理江訳、筑摩書房、二〇一七年、七四—七五頁)
- 7 パヴェーゼはイギリスやアイルランドの作家の小説も翻訳しているが、アメリカ文学の方により傾倒していた。パヴェーゼの翻訳により出版された小説は以下の通りである（出版地・出版社の情報は省略する）。アメリカの作家：Sinclair Lewis, *Il nostro signor Wrenn (Our Mr. Wrenn)*, 1931; Herman Melville, *Moby Dick*, 1932; Sherwood Anderson, *Riso Nero (Dark Laughter)*, 1932; John Dos Passos, 42° *parallelo (The 42nd Parallel)*, 1934; John Dos Passos, *Un mucchio di quattrini (The Big Money)*, 1938; John Steinbeck, *Uomini e topi (Of Mice and Men)*, 1938; Gertrude Stein, *Autobiografia di Alice Toklas (The Autobiography of Alice B. Toklas)*, 1938; Gertrude Stein, *The esistenze (Three Lives)*, 1940; Herman Melville, *Benito Cereno*, 1940; Christopher Morley, *Il cavallo di Troia (The Trojan Horse)*, 1941; William Faulkner, *Il borgo (The Hamlet)*, 1942. イギリス及びアイルランドの作家：James Joyce, *Dedalus (Portrait of the Artist as a Young Man)*, 1933; Daniel Defoe, *Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders (Moll Flanders)*, 1938; Charles Dickens, *David Copperfield*, 1939; Robert Henriques, *Capitano Smith (Captain Smith and Company)*, 1947. 小説以外の翻訳には、George Macaulay Trevelyan, *La rivoluzione inglese del 1688-89 (The English Revolution, 1688-1698)*, 1940 がある。また、一九三三年に Frassinelli 社から出版された『ロッキーマウスの冒険 (Le avventure di Topolino)』というタイトルの二冊の絵本の翻訳にもパヴェーゼは関わったと言われるが、翻訳者としての名前は表に出していない。ロッキーマウスの絵本とパヴェーゼとの関わりについては、Analisa Stancanelli, *Pavese, Vittorini e Topolino: Topolino negli anni Trenta e Quaranta*, Tricase, Youcanprint, 2015 を参照。
- 8 ロッキーマウスの翻訳の仕事やヴィットリーニなどの作家との関係性については以下の文献がある。Giuseppe Marcenaro, *Una amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*, Milano, Canunua, 1991; Valerio Ferme, "Che ve ne sembra dell'America?: Notes on Elio Vittorini's Translation Work and William Saroyan," *Italica*, vol. 75, no. 3 (Autumn 1998), pp. 377-398; Jane Dunnet, "Translation and concealment: the lost voice of Lucia Rodocanachi," *Journal of Romance Studies*, vol. 4, no. 2 (2004), pp. 37-53; Franco Contorbia (ed.), *Lucia Rodocanachi, le carte, la vita*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006; Anna Chiara Cavallari, Edoardo Esposito (eds.), *Si diverte tanto a tradurre? Lettere a Lucia Rodocanachi 1933-1943*, Milano, Archinto, 2016.
- 9 パヴェーゼはイタリア系アメリカ人の友人マントリオ・キウツィナット

- に英語表現に関する質問はしていたが、下訳の依頼は行っていない。パウヴェーゼとウィットリーニの翻訳について詳しく分析した研究としては以下の文献がある。Valerio Ferme, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il fascismo*, Ravenna, Longo editore, 2002.
- 10 Donald Heiney, *America in Modern Italian Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1964; Amanda Guiducci, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1967; Dominique Fernandez, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Calanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore 1969; Nicola Carducci, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*, Mandria, Lacaia 1973 452p。
- 11 Cesare Pavese, "Teri e oggi," in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, p. 193.
- 12 Ibid., p. 196.
- 13 Claudio Antonelli, *Pavese, Vittorini e gli americanisti: il mito dell'America*, Bagno a Ripoli, Edarc, 2008, p. 21; Fabio Ferrari, *Myths and Counter-Myths of America. New World Allegories in 20th-Century Italian Literature and Film*, Ravenna, Longo Editore, 2008, p. 81.
- 14 この時代の多くのイタリア人のアメリカに対する感情や態度が画義的で複雑であり単純な二項対立図式に回収できないことは、以下の研究でも示されている。Antonelli, op. cit.; Ferrari, op. cit.; Emilio Gentile, "Impending Modernity: Fascism and the Ambivalent Image of the United States," *Journal of Contemporary History*, vol. 28, no. 1 (1993), pp. 7-29; Ambra Meda, *Al di là del mio: scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Firenze, Vallecchi, 2011.
- 15 パヴェーゼとアメリカ文学の関係については、拙著博士論文 (Marie Kokubo, *Pavese tra letteratura e cinema: nuove prospettive sul mito americano*,
- ボローニャ大学・東京外国語大学, 2012) で詳しく論じている。
- 16 チェーザレ・パウヴェーゼ『月とかがり火』(新装版) 米川良夫訳、白水社、一九九二年、二九頁。(Cesare Pavese, *La luna e i falò*, in Id., *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi, 2000, p. 791.)
- 17 同前、三十頁。(Ibid.)
- 18 この短編小説は一九九三年にパウヴェーゼの初期短編集 (Cesare Pavese, *Lotte di giovani e altri racconti (1925-1930)*, Torino, Einaudi, 1993) のなかで収録され、その後二〇〇二年にはパウヴェーゼ短編集全集 (Cesare Pavese, *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2002) にも収録された。
- 19 Cesare Pavese, "L'avventuriero fallito," in Id., *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2002, p. 257.
- 20 Ibid., p. 263.
- 21 パヴェーゼとアメリカ映画の関係については拙著博士論文 (Kokubo, op. cit.) で詳しく論じた。
- 22 ただし、パウヴェーゼの存命中に映画評論が発表されることはなく、映画の原案も実際の映画化には至らなかった。パウヴェーゼが若い頃に書いた映画評論と戦後に書いた映画原案の草稿は二〇〇九年に一冊の本の形で出版された。Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba*, Torino, Einaudi, 2009.
- 23 イタロ・カルヴィーノ『アメリカ講義』米川良夫・和田忠彦訳、岩波書店、二〇一一年、一六八―一七〇頁。(Italo Calvino, *Lezioni americane*, in Id., *Saggi*, Milano, Mondadori, 1995, p. 708-709.)
- 24 同前、一七〇頁。(Ibid., p. 709.)
- 25 同前、一七一頁。(Ibid.)
- 26 イタロ・カルヴィーノ『サン・ジョヴァンニの道——書かれなかった「自伝」』和田忠彦訳、朝日新聞社、一九九九年、四五―七十頁。(Italo

- Calvino, *La strada di San Giovanni*, in Id., *Romanzi e racconti III*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 27-41.)
- 27 同前、六八頁。(Ibid., p. 40.)
- 28 同前、五七頁。(Ibid., pp. 33-34.)
- 29 Giulia Guarnieri, "La cultura anglofona nell'opera di Italo Calvino," *Forum Italicum*, vol. 45, no. 1 (Spring 2011), p. 158.
- 30 Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti I*, Milano, Mondadori, 1991, p. 1195.
- 31 Paola Castellucci, *Un modo di stare al mondo: Italo Calvino e l'America*, Bari, Adriatica, 1999, pp. 77-87.
- 32 Calvino, op. cit., 1991, p. 1195.
- 33 Italo Calvino, "Hemingway e noi," in Id., *Saggi*, op. cit., pp. 1312-1320. 邦訳：イタロ・カルヴィーノ「ヘミングウェイと私たち」『なぜ古典を読むのか』須賀敦子訳、みすず書房、一九九七年。この評論の引用箇所を日本語に訳す際は、前記の邦訳の該当箇所(二六四—二六五頁)を参考にした。
- 34 Ibid., p. 1312.
- 35 Ibid.
- 36 Ibid.
- 37 Italo Calvino, "Immagini di Ethel e Julius Rosenberg," *Società*, IX, 4 dicembre 1953, pp. 651-657.
- 38 Pavese, op. cit., 1951.
- 39 Castellucci, op. cit., pp. 59-77.
- 40 Ibid., pp. 63-64.
- 41 Giulia Guarnieriは「カルヴィーノと英米文化について考察した論文のなかで、カルヴィーノのアメリカに対する態度に両義性が見られること
- を指摘している。Guarnieri, op. cit., pp. 151-152.
- 42 イタロ・カルヴィーノ「ドルと年増の娼婦たち」『最後に鴉がやってくる』関口英子訳、国書刊行会、二〇一八年、二〇七頁。(Italo Calvino, "Dollari e vecchie mondane," in Id., *Romanzi e racconti I*, op. cit., p. 312)
- 43 Italo Calvino, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, Milano, Mondadori, 2002, p. 70.
- 44 Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2000, p. 1530.
- 45 Italo Calvino, *Un ottimista in America 1959-1960*, Milano, Mondadori, 2014.
- 46 カルヴィーノのアメリカ旅行記におけるステレオタイプや一般化の問題については以下の文献を詳しく論じられている。Castellucci, op. cit., pp. 106-118; Catharine Mee, "The Myopic Eye: Calvino's Travels in the USA and the USSR," *The Modern Language Review*, vol. 100, no. 4 (October 2005), pp. 985-999.
- 47 Italo Calvino, "Le due morali," in Id., *Un ottimista in America*, op. cit., p. 225.
- 48 Paola Castellucciは「パヴェーゼのアメリカ旅行記のなかに西洋社会の未来というイメージが繰り返しあらわれると指摘している。Castellucci, op. cit., p. 107.
- 49 Italo Calvino, *Eremita a Parigi: pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 2001, p. 123.
- 50 Ibid., 245.
- 51 ニューヨークの地名が言及されている作品としては、「柔らかな月 (La molle Luna)」「結晶 (I cristalli)」「月の娘たち (Le figlie della Luna)」がある。他の作品でも地名がはっきり言及されているわけではないが、ニューヨークが舞台であることを暗示しているようなものが多い。詳しくは、Castellucci, op. cit., p. 120 を参照。
- 52 Castellucci, op. cit., p. 160.

- 53 Umberto Eco, “Il mito americano di tre generazioni antiamericane,” in *Id., Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 274-291.
- 54 *Ibid.*, p. 287.
- 55 *Ibid.*, p. 289.
- 56 *Ibid.*, pp. 277-278.
- 57 *Ibid.*, pp. 286-287.
- 58 *Ibid.*, p. 287.
- 59 Thomas Stauder (ed.), “«Alla ricerca della misteriosa fiamma»: Un colloquio con Umberto Eco sul suo quinto romanzo,” *Italianisch*, n. 1 (2006), p. 6.
- 60 *Ibid.*
- 61 Eco, *op. cit.*, p. 288.
- 62 *Ibid.*, p. 287.
- 63 Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 234-235. 邦訳：『女王ローアナ、神秘の炎』和田忠彦訳、岩波書店、二〇一八年。引用箇所は、前述の邦訳（下巻）の該当箇所（十一―十二頁）を、若干の変更を加えた形で、引用した。
- 64 エーコは著書『永遠のファシズム』のなかでもファシズムの矛盾、非一貫性や混乱について語っており、以下のように述べている。「ここまでお話ししてきた首尾一貫しないイメージは、ファシズムの寛容性に起因するものではありません。その政治的・イデオロギー的なまとまりのなさが生んだ実例なのです。けれどそれは「秩序立ったまとまりのなさ」とでもいうべき、構造化された混乱でした」（ウンベルト・エーコ『永遠のファシズム』和田忠彦訳、岩波書店、一九九八年、四四―四五頁）
- 65 エーコ、前掲書（上巻）、二〇一八年、一八一―一八二頁。（Eco, *op. cit.*, 2004, p. 144-145.）
- 66 同前、一三三―一三四頁。（Eco, *op. cit.*, 2004, pp. 187-188.）
- 67 エーコ、前掲書（下巻）、二〇一八年、四四―四五頁。（*Ibid.*, p. 261.）

Harmony through the Touch: Tanizaki Jun-ichiro's World of "Blindness"

Shoji SHIBATA

Summary

Junichiro Tanizaki has left two works on the theme of “blindness,” *Shunkin-Sho* and *A Tale of Blindness*. In the former, as is well known, Sasuke, who has been serving a blind *shamisen* mistress, blinds himself in order not to see her face when she is bathed in hot water and suffers heavy burns, and it has been said that Tanizaki’s aesthetics of masochistic female worship reached its peak in this work. The latter is a story told by a blind massager called Yaichi, who served the beautiful sister of Nobunaga Oda, and he talks about the vicissitudes he has experienced with her in the age of the civil war.

The state of “blindness” in these two works is given positive meaning by Tanizaki’s peculiar idea. That is, as Sasuke and Yaichi are blind, they are related to others and the outside world through auditory and tactile sensations, which, as alternative systems of sensation, could relativize the supremacy of the vision in the modern concept of perception. Especially in *Shunkin-Sho*, two blinded characters deepen physical intimacy by living in the tactile world. There we can see the achievement of sexual harmony between a man and a woman, which is not found in any other works by Tanizaki.

キーワード

盲目 視覚 聴覚 女性崇拜 マゾヒズム

Keywords

blindness vision tactile sense woman worship masochism



〈手ざわり〉のなかの関係——谷崎潤一郎の〈盲目〉の世界

柴田勝二

1 触覚による認識

触覚は視覚や聴覚と比べて、対象を捉える感覚として劣位に置かれがちである。多くの言語で〈見る〉を意味する動詞が〈知る〉〈分かる〉と同義にも使われるように、人間の五感のなかでは視覚が外部世界を認識する第一の手立てとして見なされてきた。デカルトは『屈折光学』で視覚の至上性を「もつとも広範にしてもつとも高貴」（青木靖三・水野和久訳）¹であるとし、視覚を向上させる発明が高い有益性をもつと述べた。それに対して触覚は対象に接触しない限り機能しない感覚であり、距離を置いた対象を把握することについてはほとんど無力であるように見える。またマクルーハンが指摘する²ように出版文化が隆盛する近代においては、〈見る―読む〉行為の比重が高まることよって「活字人間」が主流をなし、視覚の優位性があるために強固にされていった。反面こうした視覚の偏重が、人間と外界の交わりを貧しいものにするという反省も重ねられていったのであり、十七、八世紀に論じられた、触覚によって形状を把握していた先天的な盲人が開眼手術を受けて成功した場合、彼が視覚によって外界の対象を区別できるかといういわゆる「モリヌークス問題」³について、ロック、コンディヤツ

ク、デイドロといった哲学者たちはいずれも否定的な立場を取り、触覚的な交渉を内在させることではじめて視覚の機能が十全なものとなるという見方を示した³。

二十世紀後半の思想においてもメルローポンティやデリダによつて、外部世界と自己自身への認識をより深化させる感覚としての触覚にあらためて照射する考察がおこなわれている。メルローポンティは『眼と精神』において、人間が外部の対象を視覚的に捉える際にも身体の触覚的な感覚を動員させており、「視覚は身体によつて「うながされ」て思考するのである」（木田元訳）⁴と述べている。メルローポンティが強い関心を示した絵画の描き手が、そうした触覚的な感覚を盛り込みつつ対象を二次元化する表現者であることはいうまでもない。画家はいわば〈触るように見る〉人びとだが、セザンヌやゴッホの絵に典型的に見られる分厚い質感は、人間が外界の物に触りつつその存在を実感していった原初的な感覚の表現でもあつただろう。一方デリダは『触覚、ジャン・リュック・ナンシーに触れる』⁵で、外物に触れることが自己に触れることでもあるという触覚の再帰性を軸としつつ、西欧の形而上学の系譜にむしろ触覚の重視が底流していることを明らかにした⁵が、論の起点に置かれているアリストテレスの『デ・アニマ（靈魂について）』

では、触覚が外界を捉える第一義の感覚とされ、「触覚的能力なしに他のもろもろの感覚は一つも備わらないが、触覚は他のものなしにも備わりうる」(村治能就訳)⁶と断じられていた。

谷崎潤一郎が〈盲目〉を主題とする『盲目物語』(『中央公論』一九三二・八)、『春琴抄』(『中央公論』一九三三・八)という二つの作品を書いている基底には、こうした外界と自己の関わりを捉える根源的な感覚としての触覚に対する直感的な認識があったことが想定される。按摩を生業としつつ、織田信長の妹であるお市の方に仕えた人物として戦国時代の有為転変を語っていく『盲目物語』の語り手の弥市は、職業的な熟達によって文字通り触覚を介して、お市の方をはじめとする人びとの身体ばかりでなく内面の状態も掴んでしまい、さらにはその触覚的な認識を手がかりとして、戦乱の状況まで察知していく。『春琴抄』では盲目の美しい三味線の女師匠春琴に仕える佐助が、彼女が何者かに熱湯を浴びせられて顔に重い火傷を負った際に、両の眼をみずから突いて自身も盲目となることによつて、醜く変貌した師匠の顔を見ることを回避し、その後も彼女に仕えつづけたという物語が語られるが、ここでは主従がともども盲人となり、彼らが互いをまさぐり合う関係になることによつて、佐助は主人である春琴との親密さを深めるとともに、彼女の身体的美質を一層深く知ることになったという。また幼少期より盲人の三味線奏者として過ごしてきた春琴に、身上である聴覚に加えて鋭敏な触覚が付与されていることはいままでもない。歯痛を抱えた佐助が彼女に按摩を施している際に、熱を持った頬に彼女の足を当てる冷やしているのを察知されて思い切り足蹴にされ、手厳しく叱責される。加えて「汝が歯を病

んであるらしきは大方昼間の様子にても知れたり」と、按摩を受ける前に春琴が佐助の状態を知っていたことが告げられるのである。

この二作に加えて、「第二盲目物語」と銘打たれた『聞書抄』(『大阪毎日/東京日日新聞』一九三五・一〇六)では、豊臣秀吉の側近であった石田三成に仕えた順慶という男が、跡目争いで秀吉と対立した甥の秀次の動向を探るといふ命を受けて、座頭になりすまして秀次の元で過ごすうちに、秀次の美しい御台への恋着を生じさせ、間者としての役割を全うするために視覚を封じようと自身の眼を損なつて本当の座頭となつた物語を語っていく。ここでも順慶はむしろ盲目となることで「見まいと心がけたものが、前よりもよく見える」ようになり、「盲人の真似をしつつ、薄眼でおづ／＼と盗み視てゐた時よりも、遙かに大きく、生き／＼と見えるのであつた」(その七)という結果をもたらしたのであつた。順慶の場合は触覚的な機能にはとくに言及されないものの、視覚から解き放たれることでより総合的な現実の把握が可能になつたことが強調されており、視覚の優位性を相対化する志向は明瞭である。

また見逃せないのは、初期作品においても谷崎が外部世界に対する体感を強める契機としての〈盲目〉を描いていることだ。『秘密』(『中央公論』一九一一・一一)の「私」が映画館で出会つた旧知の「T女」との間で、目隠しをさせられたうえで人力車に乗せられ、浅草の街を引き回されたあげくに辿り着く家で交わりを持つのは、小森陽一も指摘する⁷ように浅草という街を迷宮化し、その迷宮としての街を演技的に体感する行為にほかならなかつた。この遊戯的行為を何度も繰り返した後に「私」

は自分が辿る経路を知りたくなり、T女に乞うて一瞬目隠しを取ってもらった際に眼にした印刷屋の看板を手がかりとして、結局彼女の家を突き止めてしまうが、「長い月日の間、毎夜のやうに相乗りをして引き摺り廻されてゐるうちに、雷門で俾がくる——と一つ所を廻る度数や、右に折れ左に曲る回数まで、一定して来て、私はいつとなくその塩梅を覚え込んでしまつた」とあるように、「私」は視覚ではなく皮膚感覚的な体感によつて浅草の街の姿を自身の身体に刻み込んでいたのである。

『秘密』における擬似的な盲目は、明らかに谷崎のなかに外界との触覚的な交わりへの志向が強くなることを示唆している。加えて『秘密』で興味深いのは、この作品が女装をはじめとして、目隠しや鬼ごっこになぞらえられる要素を含む様々な遊戯的行為をはらむことと、彼が触覚的に外部世界を把握することの間に連続性が存在することだ。すなわち今挙げたデリダの論考で主題化され、また坂部恵が『「ふれる」ことの哲学』（岩波書店、一九八三）で「ふれる」という動詞が決して「くをふれる」という形をとらず、必ず「くにくれる」という形をとることに見られる用例を取り上げて、「ふれることだけが、ふれるものとふれられるものの相互嵌入、転移、交叉、ふれ合いといったような力動的な場における生起という構造」をもっていると述べるように、視覚や聴覚と差別化される触覚の特徴はその再帰的な二重性であり、対象に触れる身体部位は対象の感触とともにその部位自体の存在を感じ取ることになる。

触覚のもつこの再帰性は、『秘密』をひとつの典型として谷崎の世界を覆うともいえる遊戯的行為を特徴づける性格にほかならない。西村清和は『遊びの現象学』（勁草書房、

一九八九）でこの坂部の論述に言及しつつ、日本語で「くを遊ぶ」とはいわずに「くで遊ぶ」というのが、「遊び手と遊び相手とのあいだにおのずから生じる、主・客わかちがたい関係、存在様態」を示唆していることを指摘している。それはいいかえれば、「遊ぶ」行為の対象が外的な事物であるというよりも、それらとの交わりによつて活性化される自身の身体自体にあるということだ。初期作品に顕著であるように、谷崎の世界においては、日々の生活に倦怠や停滞を覚えた人物が、そこからの脱却を目指して遊びの世界に入り込んでいくという展開をとることが少なくなく、〈盲目〉を機縁として触覚の世界に生きることになる人物を繰り返して描いたのも、そののひとつの形にほかならないと考えられるのである。

2 触覚のなかの交わり

こうした触覚と遊戯の親近性を踏まえれば、盲目の人物を語り手ないし主人公とする谷崎作品を眺める際に、彼らが失明を機に内面の想像世界の住人となったことを強調することへの疑問を生じさせる。とくに『春琴抄』については、佐助が自身を盲目とするのは、もっぱら自己の内の彼女の美しい像を絶対化し、永遠化するためであるとされてきた。たとえば伊藤整は文化的、社会的にプロレタリア文学やモダニズム文学といった潮流が混在していた昭和初年代の「騒然たる時代の混乱」のなかにあつて、自身を盲目とすることで「春琴の美しさを永遠に自分の心内に保ち得た」佐助の振舞いが、「この時期の芸術家

としての谷崎の存在の仕方を象徴的に示してゐる」としている⁸。また中村光夫は失明を契機に「想像の裡」に実在の春琴とは別個の「貴い女人」をつくり上げていた佐助の「至福」は「春琴の死によつてさえおびやかされません」と述べ⁹、野口武彦は針で眼を突くことによつて白濁した世界のなかで浮かび上がる春琴の「円満微妙な色白の顔」が、谷崎的女人の色彩である「白」のなかに彼女が包摂されたことを示すという、伊藤、中村とはやや別個の視点ながら、やはり盲目によつてもたらされた「距離」が相手を理想化するという構図のなかでこの作品を捉えている¹⁰。

もつとも対象を自身の想像力のなかで独自に養うことによつて理想的な美の具現とするという「結晶作用」¹¹が、その主体が盲目であることを条件としないことはいままでもない。三島由紀夫の『金閣寺』（『新潮』一九五六・一〜一〇）の主人公の「結晶作用」はむしろ佐助よりもしたたかであり、幼時より父から美の極致として聞かされてきた金閣が、実際に出会つてもかかわらず、郷里に戻つてからの日々において再びその美を取り戻し、やがて彼の内面を支配する力を振るう絶対的な存在になつていくのだった。谷崎の作品の系譜においても、晩年の『少将滋幹の母』（『毎日新聞』一九四九・一一〜五〇・二）の主人公は、幼時に父のライバルに奪われた母の美しかった像を脳裏に養いつづけ、四十年後に再会を遂げる平安貴族であった。ここでは文字通りの空間的な距離が母の幻像を強固にする条件として働いている。「距離」が対象を美的に理想化するという野口的前提は疑えないものの、その「距離」をもたらず方途は多様

にあり、自身の視界を喪失させてそれを実現するという佐助のやり方は過剰であるといわざるをえない。

もちろんその過剰さにこそ『春琴抄』という作品の眼目があるが、谷崎が佐助を盲目にする動機は、視界の喪失と引き替えに彼を「永劫不変の観念境」に立て籠もらせるとともに、佐助を師匠と同じ盲人とすることによつて、両者が互いをまさぐり合う触覚の世界に生かし、とくにそれによつて佐助が春琴という女性をあらためて深く「知る」境地に置くことにあつたと考えられる。四十歳を過ぎて視覚を失つた佐助にとつて自身の日常生活が不自由になるとともに、春琴に仕えるという仕事が困難を極めたであろうことが容易に推察されるが、叙述によれば彼はその不如意を楽しんだかのようであり、風呂を使う時も「手数」の掛かることは論外であつたらう」にもかかわらず、その「手数」の煩雑さは二人にとつて愉楽の源泉であつたという。それにつづいて次のように述べられている。

万事がそんな調子だからとてもやゝこしくて見てゐられない、よくまああれでやつて行けると思へたが当人たちはさう云ふ面倒を享樂してゐるものゝ如く云はず語らず細やかな愛情が交はされてゐた。按ずるに視覚を失つた相愛の男女が触覚の世界を楽しむ程度は到底われ等の想像を許さぬものがあらうさすれば佐助が献身的に春琴に仕へ春琴がまた怡々としてその奉仕を求め互ひに倦むことを知らなかつたのも訝しむに足りない。

このくだりでは、はつきりと佐助が視覚を失うことが、彼が春琴とともに「触覚の世界を楽しむ」契機となつたことが示

されている。千葉俊二は彼らが辿り着くこうした境地について、冒頭に触れたマクルーハンの論を踏まえたうえで、『春琴抄』で成就されているものが「触覚と聴覚を中心とする、極めて生々しい官能的悦びに支えられた共感的な法悦境」であり、「諸感覚の相互作用の生みだすこうした感覚的調和、いわば感覚のポリフォニー」が谷崎の追求したものであると述べている¹²。これはここでの視角とも重なる把握で、谷崎のなかに視覚優位の近代を相対化する志向があつたことは疑えない。けれども『秘密』に始まるといえる谷崎的〈盲人〉の系譜を辿れば、谷崎の世界においてはやはり外界や他者との触覚的交流により比重が置かれているといえよう。

『春琴抄』はその極点をなす作品だが、引用した風呂場の場面で強くほのめかされているものが男女の性交であることは明らかだろう。「相愛の男女が触覚の世界を楽しむ」とは性交のいい換えにほかならず、この作品に至って谷崎ははじめて男女のエロスの関係を濃密に描くことになった。もともと女性美への執着を表向きの主たる主題としながら、谷崎が性交自体を直接描くことはもちろん、それを暗示する描写を盛り込むこともなかつたといつてよい。それは検閲による処分を恐れての配慮であると同時に、谷崎のなかにある遊戯的な世界への傾斜が性的な濃密さを希釈するからであり、『秘密』においても、「私」が目隠しをされて連れて行かれるT女の家で「夜半の二時頃迄遊んでは、また目かくしをして、雷門まで送り返された」と記されているだけで、そこで常識的に想起される性関係は隠蔽されていた。

いいかえれば、谷崎の人物たちにとってより本質的なのは、

停滞した日常世界から逸脱することによって得られる生の昂揚感であり、それが遊戯的な「ごっこ」の世界に入り込むことによって達成されるならば、異性との性関係は必須のものとしては求められない。『痴人の愛』（『大阪朝日新聞』一九二四・三〇六、『女性』一九二四・二一〜二五・七）の譲治にとつても、重要なのはナオミとの間で持つ「夫婦ごっこ」の遊戯的な交わりであり、彼女との間で性関係を持つことは、むしろ彼女のほらむ不羈の野性を眼覚めさせ、彼らの関係を崩壊させる引き金ともなる。

それに対して『春琴抄』において顕著であるのは、春琴と佐助の間に明瞭な主従の上下関係があるにもかかわらず、彼らの間に性的な親和が存在すること、それを証すように彼らの間に都合四人の子供がもたらされたことが記されている。男女対等の異性愛の神話を相対化し、上下の落差の明確な男女を安定した関係として提示するというのは、『蓼喰ふ虫』（『大阪毎日』東京日日新聞）一九二八・二二〜二九・六）の趣向であつたが、ここでは主人公の妻美佐子の父と若い妾のお久の関係は、美佐子の父がすでに老境にあることもあつて性の匂いはやはり希薄である。一方少年期から春琴に長く仕えた佐助は、彼女との間で恒常的な性関係を持つており、その親和を一層強化する契機が彼の意図的な失明であつた。そして彼らの交わりを触覚的な次元で濃密化して描くことが、性交を強く暗示することになる。後述するように、その背後に谷崎の最愛の人となる根津松子との交情があることは明らかだが、その現実的な文脈とは別に、この盲目同士の師弟間における触覚的な交わりこそが、この作品に現出した谷崎的〈恋愛〉の境地であつた。

従来谷崎の作品群は、その遊戯的な傾向や女性崇拜的な一方

向性の反照として、〈恋愛〉ないしその心理の描出が欠けた世界として眺められることが少なくなかった。とくに『春琴抄』については、春琴と佐助が思い合う心理がないという指摘が発表当初から横光利一らによつてなされ¹³、近年においては河野多恵子がこの作品をはじめとする谷崎文学に「恋愛欠落の文学」という括りを与えている。河野は『谷崎文学と肯定の欲望』（文藝春秋、一九七六）のなかでこの括りを与える理由として、「恋愛を、異性愛を存在させているのは、男および女という二性別者である。しかし、サディズムおよびマゾヒズムという性愛を存在させるのは、二人の性的無性別者である」という谷崎文学における特質を挙げている。

けれども谷崎が異議を唱えようとしているのはまさにこうした紋切り型の考え方に対してである。『出』（『改造』一九二八・三〇・四、断続）に見られるように、性愛の対象は異性に限定されるわけではなく、また今言及したように『蓼喰ふ虫』では男女が対等の位置で愛し合うという近代の神話が意識的に揶揄されていた。谷崎の世界においてはエロス性をはらんだ親密さは同性同士の間においても、歳が親子ほど離れた男女の間や、肌をまさぐり合う盲目の師弟の間においても成立しているものであり、それらは広く〈恋愛〉の地平に置きうる境地であった。それは人間の性愛行為を異性愛に限定せず柔軟に捉えようとする現代における方向性とも連続するものであり、その根底にあるものはエロスの昂揚感が人間の生命を活性化することへの希求にほかならない。

性交はそれが端的に顕在化する場であったが、それが何よりも触覚の次元において男女が合一する行為であるならば、佐助

に春琴と同じ世界を体感し、共有しようとする合一の志向が付与されているのは当然の前提であるだろう。前半の叙述で、佐助に「何かにつけて彼女に同化しやうとする熱烈な愛情」があり、それがなかつたならば佐助自身が三味線の弾き手となることはなかつただろうと記されているように、盲人である春琴の手引きをする役として彼女の傍らに仕えていた佐助が自身も三味線の世界に入つていこうとしたのは、彼女への「同化」の欲求の結果にほかならなかつた。また秘かに三味線の稽古を始めた当初、彼が音を同輩に聞かれないように深夜押入に籠もり、暗闇のなかで弦を弾いている際にも、「盲目の人は常にかう云ふ闇の中にあるこいさん（『春琴』）も亦此の闇の中で三味線を弾きなざるのだと思ふと、自分も同じ暗黒世界に身を置くことが此の上もなく楽しかつた」という感慨を覚えていた。

ここでも佐助はすでに体感的に自己と春琴を〈重ね合わせて〉いるのであり、それが彼が春琴と交わすことになる性交の予兆的なほのめかしになつていくといえよう。そして河野多恵子が佐助の「失明願望」を強調するように、彼のなかにこの春琴の世界と「同化」しようとする欲求が明確に存在することを考えれば、彼女が賊に襲われて熱湯を顔に浴びせられた際に、自身の眼を針で突いてみずからをも盲目とする展開がもたらされた起点が佐助自身にあつたという解釈が提示されることとなるのは自然な成り行きであつただろう。

すなわち春琴の美貌を損ねた人物が、勝ち気で驕慢な彼女の教授に服従させられていた弟子のなかの一人と常識的に考えられていたのに異を唱える形で、一九七〇年代後半から作家、研究者らによる「犯人探し」の議論がおこなわれるようになって

た。その際唱えられた「佐助犯人説」「春琴自害説」のうち主流をなしたのは前者で、河野多恵子や野坂昭如は、春琴に健気に仕えつづけた佐助こそが春琴に熱湯を浴びせた犯人であると主張し¹⁴、千葉俊二や多田道太郎もその説を支持した¹⁵。その論理はほぼ共通しており、佐助のなかに「盲目願望」があり、自身を盲目にしなければならぬ事態の出来を彼は秘かに望んでいたということである。ただその場合、佐助を文字通りの「犯人」とするか、あるいはその蓋然性をはらんだ人物として捉えるかには解釈の濃淡があり、千葉が「春琴に火傷を負わせた犯人は佐助であつたと見てほぼ間違いないだろう」と断定するのに対して、河野は佐助の「失明願望」を強調する一方で、事件の関与については彼を「特に疑わしい人物」とするにとどめている。

「佐助犯人説」に対抗して唱えられた「春琴自害説」は少数派にとどまったが、動機よりも春琴が火傷を負った状況から春琴がみずから熱湯を自身に浴びせた蓋然性が高いことが主張されている。たとえば秦恒平は、外部から賊が押し入ったにしてはその気配に佐助も春琴も気づいておらず、春琴が「静かに」仰向いて臥ていた¹⁶と、彼女が覚悟のうえで自身を害したという説を述べている。また谷崎研究者の永栄啓伸も、行為を賊の仕業と見せかけつつ、佐助との「默契」によつて、老いによる自身の美が崩落を来す前にあえて醜貌を先取りし、佐助の失明をもたらしたという論を示している¹⁷が、いずれも結果から動機を遡及的に引き出した解釈としての性格が強いといえよう。

3 野性としての春琴

このような議論があらためて叢生したのは、いうまでもなく語り手が春琴を害した者の正体を示唆していないからで、伏線として勝ち気で驕慢な春琴の行状の犠牲となつていた、利太郎のような弟子たちが抱いていたであろう恨みが示唆されているものの、伏線に照応する帰結が語られないために、その空白を補う形で佐助ないし春琴自身が遂行の主体として浮かび上がってきた。けれども重要なのは、やる気のない稽古の態度が春琴を激怒させ、撥によつて眉間を割られた利太郎や、あるいはやはり撥で顔に傷を付けられた少女の父親といった、常識的な蓋然性の高い人びとの帰趨が語られないことで、むしろそこに谷崎の趣向があつたと考えられる。

すなわち、火傷による春琴の美貌の喪失は明らかに佐助にとつては天恵ないし恩寵であり、それを奇貨とすることで春琴と同一の世界を共有するという、これまでの念願を叶えることができたのである。その意味では春琴を害したのはむしろ〈天〉や〈神〉といった抽象的な主体に帰せられるべきであろう。事実この作品ではそうした超越的な主体への言及がちりばめられており、具体的な人間の所行としての側面が抑えられている。両眼の明が失われたことを春琴に告げる際に、佐助は「定めし神様も私の志を憐れみ願ひを聞き届けて下さつたのでござりませう」（傍点引用者）と言っており、また末尾に近いくだりでは、春琴の受難について「天は、痛烈な試練を降して生死の巖頭に彷徨せしめ増上慢を打ち砕いた」（傍点引用者）と語られているのである。

現実的には、「前掲の少女の父親よりも利太郎を疑ふ方が順当のやうに思はれる」と「私」も記しているように、春琴に恨みを持つている周囲の誰かが犯行に及んだ可能性が高いはずだが、それが明示されていないのは犯人が確定に至らなかつたからというよりも、春琴の気質による日々の振舞いが総体として自身に招いた厄災として、その受難を浮かび上がらせるためであろう。今の引用でも「増上慢」という言葉が用いられているように、春琴の性格に傲慢な面があることは否定しえない。そしてギリシヤ悲劇の主人公が蒙る受難が、その「ヒュブリス（傲慢、驕慢）」を神明が許さなかつたからだとされるように、春琴もヒュブリスの主体として悲劇的な運命と遭遇することになったのだといえよう。けれどもむしろそのために、彼女と佐助の和合が宿命的な色合いを帯び、世俗の埒外の世界に彼らを置きうるのである。

実際佐助が盲目となることによつて移行する、触覚と聴覚をもつぱらとする世界は、視覚を第一義とする〈晴眼者〉たちの生きる現実世界とは別個の彼岸的世界にほかならない。それを示唆するように、視界を失つた直後の感慨として「つい二た月前迄のお師匠様の円満微妙な色白の顔が鈍い明りの圈の中に来迎仏の如く浮かんだ」と語られている。ここで春琴の顔が「来迎仏」になぞらえられていることの含意は明瞭で、浄土教信仰のなかで臨終を迎えた人間を極楽浄土へいざなうとされる阿彌陀如来に春琴が見立てられているのは、それ以降佐助が生きるのが現世ではない〈浄土〉であることを物語っている。この〈浄土〉と化した現世において、相互の肌を触れ合う交わりによつて彼らの親密さはその強度を増していくのであり、前半の

叙述においても「佐助の如きは春琴の肉体の巨細を知り悉くして剩す所なきに至り月並の夫婦関係や恋愛関係の夢想だにもしない密接な縁を結んだのである」と記されていた。春琴の受難は「来迎仏」として佐助をその「密接な縁」を成就させる別乾坤にいざなう機縁である以上、卑小な恨みつらみの結果としての側面は捨象されざるをえないのである。

もつとも佐助を魅了し、「同化」を望んだ対象が、火傷を負わされた後の、老境にさしかかつた春琴ではなく、それまで勝ち気で驕慢な振舞いによつて佐助を含む周囲の人間を思うままに従えていた春琴であることはいうまでもない。だとすれば、佐助は単に春琴の美貌によつてだけでなく、そうした氣質まで含んだ技芸者としての彼女の全体的な存在に魅せられていたと考えられる。それは作中の叙述に明確に語られており、春琴の盲目を憐れむ感情が周囲にあつたことを佐助は「心外千万」であるとし、次のように宣言している。

わしはお師匠様のお顔を見てお気の毒とかお可哀さうとか思つたことは一遍もないぞお師匠様に比べると眼明きの方がみじめだぞお師匠様があのお師匠様と御器量で何で人の憐れみを求められよう（中略）、わしやお前達は眼鼻が揃つてゐるだけで外の事は何一つお師匠様に及ばぬわしたちの方が片羽ではないかと云つた。但しそれは後の話で佐助は最初燃えるやうな崇拜の念を旨の奥底に秘めながらまめ／＼しく仕へてゐたのであらう

ここからうかがわれるのは、美しい春琴が同時に盲目を物ともせぬような烈しい「氣象」の持ち主であり、その烈しさが

投影された三味線の芸への賛嘆を含めて、佐助が彼女への「燃えるやうな崇拜の念」を抱いていたということである。佐助の春琴への「崇拜」がその美貌だけにあるなら、彼が当初押入に隠れて三味線の稽古をするというやうな苦勞をわざわざ自分に課す必要はないはずである。彼自身が三味線の弾き手になろうとしたのは、やはり彼が春琴の技芸に魅了されていたからにほかならず、さらにその技芸に強い芯を入れている彼女の強い「気象」にも惹かれていたに違いない。佐助がどれほど春琴に苛酷に扱われようと一向に厭わなかったのは、彼のマゾヒスト的な気質に加えて、その烈しさが彼女の技芸の基底をなしていることを知っていたからである。彼女の烈しい「気象」がその技芸に映されていたことは「春琴の三弦が男性的であつた」と記され、それにつづいてある「老芸人」の述べる、「春琴の三味線を蔭で聞いてゐると音締が冴えてゐて男が弾いてゐるやうに思へた音色も単に美しいのみでなくて変化に富み時には沈痛な深みのある音を出したといふいかさま女子には珍しい妙手であつたらしい」という話によつても示唆されている。

その点でやはり春琴も、ナオミに代表される、谷崎の男性たちを惹きつける烈しい野性をはらんだ女性であつたといえるだろう。春琴は佐助を含む弟子たちを否応なく打擲するやうな気性の烈しさを持つとともに、自身のもろもろの欲求にも忠実な女性であり、自分の世話をする者たちに質素な生活を強いながら自身は美食を楽しみ、また性欲も旺盛であることがうかがわれる。佐助の失明後に彼との間に性的な親和が成就されていたことは先に見たとおりだが、それ以前にも彼との間で性交渉を持つことが一再ではなかつたことは明らかである。春琴が

十七歳、佐助が二十一歳であつた早い段階で春琴は妊娠しており、その相手を彼女は決して明かさなかつたものの佐助以外ではありえなかつた。その前後に春琴は佐助と夫婦となることを周囲に勧められたものの、奉公人風情との縁組みなど思いもよらぬと言つて峻拒している。すなわち春琴の矜持は佐助を公的な形で夫とすることを許さないにもかかわらず、彼と性関係を重ねているのであり、それは佐助が彼女の性欲を解消する相手とされていたことを物語っている。もともと彼女の快樂が聴覚と、味覚を含む触覚の世界に限定されている以上、美食とともに後者の中核をなすといえる性交渉に対して彼女が意欲的であるのはごく自然な傾斜であらう。

そして佐助がこうした野性をはらんだ存在としての春琴に惹かれたように、春琴自身も〈自然〉に惹かれる主体であつたことは見逃せない。これまでも谷崎作品に盛り込まれてきた、人為が加わるることによつてその精彩や美質を一層發揮する自然の生命の牽引が『春琴抄』にも認められる。ある意味では春琴自身がそうであるといえるが、彼女が趣味として強い愛着を示す鶯の鳴き声は、『吉野葛』（『中央公論』一九三一・一・二）に現れる、過剰に柿を熟させてできる「ずくし」などと連続する、自然と人為の融合物として洗練された精華にほかならない。鶯が「美しい金属製の余韻」を残す鳴き声を出すには、「まだ尾の生えぬ時に生け捕つて来て別な師匠の鶯に附けて稽古させる」という「人為的な手段」が必要であり、優れた資質の鶯をそのように仕込んだ結果生み出される鳴き声は「人工の極致を尽した楽器のやうで鳥の声とは思はれなかつた」という域に達するのだつた。その意味で『春琴抄』にはいわば、人為の〈技

芸〕によつて美質を發揮する（自然〕の存在への憧憬、愛着が（佐助↓春琴）、（春琴↓鶯）の二つの形で描き込まれており、後者の明示性が、佐助の春琴に対する賛嘆と従属の内実を間接的に浮かび上がらせているともいえるのである。

4 〈手探り〉の物語叙述

谷崎の作品世界に繰り返し現れる、こうした自然の生命の牽引を、ある意味でもつとも端的に描き出しているのが『猫と庄造と二人のをんな』（『改造』一九三六・一、七）である。猫を溺愛する庄造という男と、その溺愛に付き合わされる二人の女たちの行方を諧謔を込めて綴つたこの作品では、前の妻である品子と現在の妻である福子は、猫自体に対する愛着はとくにないものの、庄造が可愛がるリリーという猫を媒介として庄造との関係を操作しようとし、とくに品子は庄造の代替としてリリーの飼育を申し出、それを実現した結果、彼女もリリーへの愛着を生じさせたりする。けれども展開の主軸をなすのはやはり庄造自身のリリーへの溺愛ぶりであり、品子、福子と関係した期間よりもリリーと共生した期間の方がはるかに長い点で「リ、ーと云ふものは、庄造の過去の一部」となっており、「だから庄造は、今更手放すのが辛いのは当り前の人情ではないか、それを物好きだの、猫気違ひだのと、何か大変非常識のやうに云はれる理由がないと思ふ」のである。

この作品における庄造とリリーの関係を、『痴人の愛』における譲治とナオミの関係になぞらえる磯田光一の解説は着眼

点としては当を得ている。磯田はナオミを「神として崇められた女」であり、「神であるがゆえに自由かつ気まぐれ」な存在としたうえで、ナオミが人間である以上成り立つ意志の疎通が猫に対しては成り立たず、リリーが品子になつくようになることで庄造の溺愛も裏切られてしまうのであり、そこでは譲治がナオミに対しておこなうような従属の関係さえ満たされないという¹⁸。

磯田は人間には本来「隷属」の欲求があり、谷崎の作品が繰り返しそれを主題にするのは、その根元的な欲求に対する様々な変奏であるとしている。確かに英語の「subject」が〈主体〉であると同時に〈従属〉でもあるという二重性はしばしば指摘されるところだが、その従属の先はあくまでも〈神〉のような絶対的な価値であり、その絶対性に結びつけることによつて個人を理性的主体として安定させるというのが、デカルトに代表されるキリスト教思想の基底である。これまでも指摘されている¹⁹ように、ナオミは娼婦化するとともに逆説的な〈神〉になるのである。また佐助にとつての春琴も神に等しい存在であった。それゆえ譲治や佐助が彼女たちに「隷属」することが可能であったが、『猫と庄造と二人のをんな』に描かれるリリーは特段神的存在として象徴化されているわけではない。むしろ他作品との文脈から見れば、リリーはやはり野性の不羈の生命体であり、ナオミにもはらまれていたその側面を動物自体に仮託する着想がこの作品を流れている。

この中心的な男性が「隷属」しようとする相手における質の差違は文体にも現れている。『猫と庄造と二人のをんな』はいわゆる「神の視点」に擬される客観的な三人称の文体で綴られ

ており、「猫と云ふものは皆幾分か羞しみやのところがあるの
で、第三者が見てゐる前では、決して主人に甘えないのみか、
へんに余所々々しく振舞ふのである。リ、ーも母親〔Ⅱ庄造の
母〕が見てゐる時は、呼んでも知らんふりをしたり、逃げて行
つたりしたけれども、さし向ひになると、呼びもしないのに自
分の方から膝へ乗つて来て、お世辞を使つた」といつたように、
生活を共にする者としての擬人化を交えながらも、猫一般の性
向のなかでリリーの描写がなされている。この作品ではむしろ
〈人間〉である庄造や二人の女たちと猫を同一の地平に置いて
語ることに由来する揶揄が眼目となっており、少なくともリリーを
〈神〉の高みに置こうとする眼差しは存在しない。そのため三
人称の語り手が作品世界を概観する視点を取ることができ
るのである。

一方ナオミや春琴といった作中の女性たちが〈神〉化される
『痴人の愛』や『春琴抄』では、彼女たちに付与されるその高
みを浮き彫りにするために、語り手が「神の視点」から概観的
に物語を語ることは当然許されない。前者では全面的な「隷属」
の関係をナオミとの間で結ぶことになる讓治が、当初の教育的
な企図とは裏腹な帰結に至る顛末を自己戯画を込めて語り、後
者では三人称の語り手が春琴と佐助の身の上を語っていきな
がら、「神の視点」的な全智とは対照的な、制限された情報を
よすがとする出来事の提示に終始するのである。

『春琴抄』の語り手の「私」は「本年（昭和八年）」という、
作品の執筆時と同じ時間におり、また「嘗て作者は「私の見た
大阪及び大阪人」と題する篇中に大阪人のつましい生活振りを
論じ」と、谷崎の手になるエッセイへの言及がされていること

から、作者自身に重ねられる存在であることが分かる。物語を
語っている作者自身を作出するのは『吉野葛』にも見られた
趣向で、この作品においては「後南朝」の物語を書くという当
初の計画を露わにし、そのための取材に吉野に赴くところから
始まっていながら、それが成就しないで終わる経緯自体が物語
の内容となっていた。総じて作者自身が姿を現すのは、彼が構
築しようとする物語の蔭に自身を消せないからで、それ自体が
すでに物語の十全性が成就されないことの予告にほかならな
い。『春琴抄』においては佐助の自害的な失明に至る経緯とし
ての物語は語られているものの、作者が自身を出すことによつ
て逆に語り手が超越的な視点を取りえない限定のなかに置か
れていることが明示されている。

「私」は「鴎屋春琴伝」という虚構の「小冊子」を入手する
ことでこの物語を着想したのだったが、この冊子は「内容は文
章体で綴つてあり検校（Ⅱ佐助）のことも三人称で書いてある
けれども恐らく材料は検校が授けたものに違ひなく此の書の
ほんたうの著者は検校その人である」と見て差支へあるまい」と
あるように、佐助が伝えようとする春琴の像を描き出してい
る。春琴が負った火傷についても、「雪を欺く豊頬に熱湯の余
沫飛び散りて口惜しくも一点火傷の痕を留めぬ」と、微少な瑕
疵を残したにすぎないかのように記されているのである。これ
に対して「私」は「天稟の美貌を損じなかつた程度の火傷であ
るならば何を以て頭中で面体を包んだり人に接するのを厭つ
たりしようぞ事実は花顔玉容に無惨な変化を来したのである」と
と明確な修正をおこなっている。

この記述を「私」は「鴨沢てる女その他二三の人の話」に依

抛しつつおこなっており、物語の叙述は基本的に「鴎屋春琴伝」の記載を、春琴の受難後九年を経た時点で二人の世話役を兼ねる内弟子として彼らの家に住み込むことになった鴨沢てるをはじめとする、周囲の人間の記憶を頼りとする情報によって修正する形でなされている。もちろんてるの語る春琴の姿が事実
に即したものであるという保証はないが、佐助よりも相対的に春琴に客観的な距離を取りえた人間の証言としての信憑性が想定されている。いずれにしても「私」は自身では春琴に接近する手立てを持つておらず、主にこの二つの情報源を較量しつつ素材化することで、盲目の女性三味線弾きと彼女に仕えた男の物語を現出させている。いわば「私」は〈手探り〉で春琴と佐助の像に接近しようとしているのであり、作中に存在するもう一人の〈盲人〉として物語を語っている。

そして『春琴抄』への論評の定型をなしてきた、佐助がみずから盲いることによって内的世界で春琴を理想的な存在に仕立てる営為は、「私」が物語の叙述としておこなっているものでもある。これまでも指摘されている²⁰ように、「私」は「鴎屋春琴伝」と鴨沢てるの話に依りつつ『春琴抄』を叙述しているように見えながら、春琴、佐助という中心人物が相互に深く関わり合う場面は具体的な所作と発話をともないつつ詳細に語られる。たとえば三節で引用した、佐助が同輩に向けて、春琴が盲目であることに憐憫を覚えたことはないと言断する場面にしても、「わしやお前達は眼鼻が揃つてゐるだけで外の事は何一つお師匠様に及ばぬわしたちの方が片羽ではないかと云つた」といった佐助の言葉は、この二つの資料には存在しない以上、「私」が物語の語り手として〈創作〉したものの以外

ではない。佐助が自身も盲目となったことを春琴に告げる場面はその最たるものであり、佐助がみずから両の眼をつくところから、報告を受けた春琴がそれを確認しようとして発する言葉が「佐助の耳には喜びに慄えてゐるやうに」響き、最後に「盲人の師弟相擁して泣いた」という和合に至るまでの叙述は、すべて「私」の想像力がつくり上げた虚構にほかならない。

5 盲人の〈視点〉

この出来事の継起に対して〈手探り〉で近づいていきつつ、そこで得られた情報を肥大させて自律的な物語を構築する「私」の姿勢は、『春琴抄』の前に書かれた〈盲目〉の設定による作品である『盲目物語』を引き継いだものである。ここでは織田信長の妹で浅井長政に嫁いだお市の方の按摩師を務めた盲目の男である「わたくし」すなわち弥市が、戦国の世に翻弄された彼女の軌跡を、追憶によって語っていくが、盲人の語りであるにもかかわらず視覚的表象がしばしば織り交ぜられ、またどのような情報によって語られているかが不明な、彼が臨在していないはずの場面の具体的な描出がなされたりする。

たとえば浅井長政はお市の方を娶った二年後に、浅井家と長く昵懇であった朝倉家を、織田信長が約束を破って攻めたために彼と対立することになり、いくさの末に信長に滅ぼされることになるが、その際「あさい石見守、赤尾みまさかのかみ、おなじく新兵衛」の三人の家臣たちが「いけどり」にされ、そのうち石見は信長を侮辱したために手打ちにされ、赤尾は従順な

姿勢を示したために息子の新兵衛を信長に取り立ててもらったことになる。とくに石見と信長とのやり取りは次のように具体的に記されている。

そのときのぶなが公が、「そのほう共、しゅじん長政にぎやくしんをおこさせ、としごろひごろようも己をくるしめたな」とおつしやりましたので、石見どのは強情な仁じんでござりますから、「わたくし主人あさるながまさは織田どの、やうな表裏のある大将ではござりませぬ」と申しあげますと、のぶなが公かつと御りつぷくあそぼされ、「おのれ、ふかくにも生けどりになるほどの侍として、ものゝへうりが分るか」と、鏝やじりのいしづきで石見どのゝあたまを三度おつきになりました。なれどもひるむけしきもなく、「手足をしばられてゐるものをちやうちやくなされてお腹がいえますか、おん大将のこゝろがけはちがつたものでござりますな」とにくまれぐちをたゝかれましたので、つひにお手うちになりました。

こうした場面でのやり取りの具体性を弥市が何に基づいて満たしているのかは一切示されていない。『春琴抄』の場合は、語り手は谷崎自身に重ねられる第三者であるために、前節に言及した、春琴と佐助が和合を遂げるような想像の場面が置かれても不自然ではないが、『盲目物語』の語り手は作中に存在する人物であるために、合理的に考えればこうした場面が現れるのは矛盾である。つじつまを合わせようとすれば、彼が誰かからこうしたやり取りを耳にし、それを元にして場面の描出をおこなっていることになるが、提示する物語や人物の行動が伝聞

であることを示唆するために作中で用いられる「さうでござります」²¹「ときいてをります」²²「やうでござります」といった文末がここでは現れず、あたかも彼が物語の語り手であることの特権としてこの場に居合わせることを許されたかのように語られている。

その点でこの場面の叙述はほとんど三人称的な視点でなされており、「わたくし」という一人称によって語られるこの作品の叙述に異和をもたらしている。これは語りの技法としてはプラトンの『国家』で区別される、「ミメーシス」と、登場人物がみずから語る形で伝えられる「ミメーシス」の混在だが、両者の関係についてウェイン・ブースやジェラルド・ジュネットといった二十世紀の理論家があらためて焦点化したことは周知のとおりである。「語る(telling)」と「示す(showing)」としても表現されるこの二つの語りの形について、両者はいずれも後者の自律性に対して懐疑的であり、ミメーシスと見えるものも結局語り手の技巧の変奏のなかにとどまるという見方を示している²¹。

『春琴抄』や『盲目物語』についてもそれは同様で、前者のミメーシスの叙述が「私」の意識的な語りの産物であるだけでなく、「わたくし」の報告に属さないように見える後者の場面も、当然彼によって語られたもの以外ではない。けれども看過しえないのは、語り手が自身の語っている物語内容に憑依されていることで、彼はしばしば出来事の報告者として語っているうちに、そこに同化してしまうことで自己を無化してしまう。そこではやはり語り手のなかで〈役割〉に憑依される演技

的なミメーシスが作動していることが想定されるのである。

とくに語り手が作家という想像力の営為の主体である『春琴抄』では、その趨勢に「私」が呑まれることで自律性の高い場面がもたらされている蓋然性が高い。一方按摩師である『盲目物語』の「弥市」にそうした演技的な語りが可能なのかという疑問も生じるが、もともと盲目である彼が〈見えぬもの〉である現実世界の出来事を描いているという前提が、その場に居合わせない場面の展開を語る不合理さを相殺している。先に見たように『春琴抄』における「私」と佐助の相同性は、出来事を物語化する営為が、対象に〈手探り〉で近づいていかざるをえない危うさを伴うことを示唆していたが、語られる場面に生きる人びとに同化することによって、今度は対象がありありと〈見えて〉くる転換が生まれてくる。『盲目物語』においても「弥市」のやや不自然な〈視点〉の拡張は、彼が出来事の流れに想像的に同化することによって、そこでの具体的なやり取りが〈見える〉ようになってきた結果として意味づけることは可能である。

もつとも現実的には、「いけどり」にされた石見と信長のやり取りの場面を「弥市」に憑依させているのはもちろん作者の谷崎であり、この場面は典拠の一つである『浅井三代記』に含まれる以下のくだりを書き換えることで成り立っている。

斯て信長卿生捕来りし石見守美作守を御前へめされ被レ仰けるは汝等か所存として長政に逆心いたさせ数年某にほねををらせつるにくき者共成と被レ仰ければ石見守雑言して申けるは浅井は信長の様成表裏の大将にてなきゆるに如し此成果申候と申上

れは汝生捕にあふ程の侍として表裏を能存たるよとて鑓の石つきを以頂を三ツ迄うたせたまへは石見申けるはそれこそよき大将の仕わざ成へしいましめ置し者打たまひ御腹いさせ給ふかと種々雑言を申ける信長卿きかねさせたまひて頓て打てすたまふ²²

この典拠の叙述に比べると、『盲目物語』は「石見どのは強情なご仁でござりますから」や「なれどもひるむことなく」といった、信長に相對した石見の性格や感情の動きを付加することで、一つの場面に對峙する人間同士の葛藤に生氣を与えている。こうした色づけは、作品内の論理としては弥市が主君の近辺に仕える者として臣下たちの人間性を日々感じ取っていたことよつて可能となつたものであり、冒頭でも触れたように彼が盲目であるという条件は、それを困難にするのではなく逆にそうした感知を強める前提として作動しているのである。

すなわち弥市は盲目の按摩師として仕えるお市の方をはじめとする、主君層の人びとの体調や、そこに現れる感情的な状態を鋭敏に察知しており、さらに彼らが身を置く戦乱の様相も触覚的に把握している。今引用した、彼が居合わせておらず、知りえないはずの場面がミメーシ的に語られる不自然さがさほど目立たないのも、もともとこの触覚的な察知能力が彼にとつては不可視であるはずの外界を〈見える〉対象としていたからにほかならない。物語の語り手が場面の描出を生氣に満ちたものとする憑依的な同化も、触覚を介して他者の姿をつねに描き出していった務めにおいて日常的に果たされていたと考えられる。弥市はお市の身体を揉みながら、体調の不良や心理の軋

轢を察しつつ、崇拜する彼女と〈共に〉生きつづけている。それは明らかに演技的な生き方にほかならず、それが彼女の姿を描き出すだけにとどまらず、弥市が身を置く戦乱の場に生きる人びと全般にまで敷衍されることで、物語の叙述が成り立っているのである。

6 再現される触感

とりわけ弥市が主君の妻であるお市の方の身体を揉むという局限された営為を通して、天下の行方が透かし見られるという両極的な取り合わせに、この作品の眼目があることはいうまでもない。「ぜんたいめしひと申すものは、ひといちばいかなのよいものでござります。ましてわたくしは、ひごとよごと奥がたのあんまを仰せつかりまして、おからだの様子がおほよそ分つてをりますので、おむねのなかのことまでがしぜんと手先につたわつてまゐります」と語るように、按摩師としての営為によつて相手の心理状況を掴みうるということをよく自覚している。たとえば次の引用に見られるように、長政が朝倉、武田らの大名と連盟して反信長勢力を形成したのに対して、兄の信長が長政を攻める意向を固めた際には、夫が滅ぼされるであろうことがほぼ確定している状況を憂慮したお市の方の身体に、尋常ではないこわばりが生じていることを弥市は実感している。

なれどもけふはとくべつにお肩がこつていらしつて、おんえり

くびのりやうがはに手毬ほどのまるいしこりがおできになつてをりまして、もみほごすのがなか／＼なのでござります。まあ、ほんたうに、これではさぞかしおつらからう、こんなにおこりになるといふのは、きつといろ／＼なものあんじをあそばして、よるもろく／＼おやすみにならぬせるではないか、おいたはしいいことだわいと、お察し申しあげてをりますと、

「弥市」

と仰つしやつて、

「お前、いつまでこのしろのなかにいるつもりなのだえ」

と仰つしやるのでした。

一方長政の死後信長の元に戻り、平穏な日々を過ごしている間は、お市の身体を揉みながら「そのころおくがたはおひ／＼にお肥えあそばされ、いちじはずぶんやつれてゐらつしやいましたのに、又いつのまにかむかしのやうにみづ／＼しうおなりなされました」という回復を感じ取つて喜びを覚えていた。またこうした視覚を介さない察知は按摩の仕事においてのみ作動するのではなく、三味線弾きでもあることによる敏感な聴覚を働かせて、彼女の声の微妙な変調から、周囲の戦況を確認したりしている。信長の勢力との対峙によつて夫の側の敗勢が予想されるようになった際にも、普段は弥市が座興で滑稽な所作を見せると「おくがたのおわらひなさるおこゑ」が聞こえて「勤めがひ」を感じていたのが、「おひ／＼日がたつにつれまして、いくらわたくしが新しい手をかながへましておもしろをかしくまつてごらんにいれまして、「ほ／＼」とかすかにゑまれるばかりで、やがてそれさへもきこえないことがおほくなつて

まゐりました」という変化から、状況が芳しくないことを感じ取っている。

もちろんその前提には、お市の方が自身が政略結婚によって長政の元に嫁がされたという事情がある。長政は平井加賀守定武の娘を離縁した後、永禄四年（一五六一）から織田家と共闘の度を強めていった流れのなかで、永禄十一年（一五六八、異説あり）信長の妹であるお市の方を娶っている。信長にとっては上洛の便を高めるためにも近江を所領とする浅井家との縁を深めることは都合良かったのである²³。こうした大名間の政治の道具として扱われた受動性が、状況に対する彼女の感受の度を強めている。いわば弥市はお市の方の身体を揉み、その声を聴くことによつて、彼女の身体に浸透した政治的空氣を掴み取っているのであり、一介の按摩師が戦国の世の帰趨を語っていくという趣向が成り立つのも、お市の方の身体がはらむその媒介性を機縁としていた。

お市の方がこうした受動性から一旦解放されたのは、長政の死によつて信長の元に戻っていた間であり、柴田勝家と再婚するまでの十年間が、今引用した「むかしのやうにみづ／＼しうおなりなされました」という回復がなされていた時代として語られている。この期間は「自分の身にとり此の十ねんのあひだほどたのしいときはございませなんだ」と語られるように、当然弥市にとつてもお市の方を独占できた愉樂の時代である。そこに両者の性的関係を想定することも不可能ではないが、「あぢきないひとりねのゆめをかさねていらつしやる」という記載があり、また『春琴抄』の春琴と佐助の間におけるよくな示唆もされていないことから、みずみずしさを取り戻した

お市の方に心ゆくまで按摩を施すことができるという職業的な次元にとどめて捉えるべきであろう。

そう考えることによつて、終盤に語られる、秀吉によつて勝家が攻め落とされ、お市の方も落命することになる展開の意味が浮かび上がってくる。秀吉の軍勢によつて城を完全に包囲され、逃げ延びる道が閉ざされたなかで勝家たちは自死を決意するが、朝露軒という資料には出ない間者の「法師武者」が三味線の音に交えた符丁によつてお市の方を救助する方策を弥市に尋ねたところ、弥市は城の各所に火を放ち、その騒ぎに紛れさせて彼女を城外に連れ出すという案を思いつく。そしてそれを実行するものの、朝露軒の一味はお市の方の居場所に辿り着く前に勝家の家臣たちに阻まれ、彼女を救出する目論見は失敗に終わるのである。

その代わりに弥市は騒動のなかで長女の茶々を背負わされ、お市の方ではなく彼女を助けることに成功するが、その後死を決意していた茶々に余計なことをしたとなじられることとなる。この経緯はもちろん資料に記されているのはまったく別のものである。後半部の主要な典拠である『太閤記』では、お市の方が三人の娘を城外に出そうとすると、茶々はそれを拒んで「母上共に、同じ道に行ん物をと、啼悲み給ふ」ところを、家臣の文荷斎は「そのわけをも不三聞入一、御手を引立三人を出し奉りぬ」という措置を強引に取ったうえで、勝家らが城に火を放ち、自害する展開になっている。火煙が渦巻くなかを弥市が茶々を単独で救出したというのは完全な谷崎の創作だが、そこにこの作品に込められた企図の一端がある。すなわち弥市は家臣の一人に茶々を背負わされた時に、すぐにそれが彼

女であることを認識する。それは「せなかのうへにぐつたりともたれていらつしやるおちや〜どののおんあしきへ両手をまはしてしつかりとお抱き申しあげました刹那、そのおからのなまめかしいぐあひがお若いころのおくがたにあまりにも似ていらつしやいますので、なんともふしぎななつかしいこと、ちがいたしたのでござります」という感慨が浮かんだからであった。

それに対して当時のお市の方はすでにかつての身体のみずみずしい張りを失っており、「なんぼうおうつくしいおくがたでもやはり知らぬまにおとしをめしていらつたのだ」ということがあらためて実感される。そしてその瞬間に「このおひいさまにおつかへ申すことが出来たら、おくがたのおそばにゐるのもおなじではないかと、にはかに此の世にみれんがわいて来たのでござります」という執着を覚えるのである。それは弥市のなかで保たれてきたお市の方の位置が茶々にとつて代わられたということにほかならず、現実にお市の方の命が果てつつあるなかで、弥市によつても彼女の存在が葬られたことを物語っている。

多田蔵人は『盲目物語』を詳細に論じた論者のなかで、お市の方を秀吉に渡すまいとする弥市が彼女を「殺害」したとし、その根拠として弥市が城に火をかけるタイムミングが早すぎることを挙げている²⁵が、朝露軒の一味の接近が阻止されている以上、放火のタイムミングが多少遅くともお市の方が救出された可能性は乏しい。むしろ彼女の「殺害」は弥市が茶々への執着を生じさせることでお市の方の存在が無化されたことによつて、〈象徴的〉になされている面の方が強い。またそこにこそ

彼が盲目の按摩師として設定されていることの意味が見出されるのである。

すなわち弥市がお市の方に魅せられていたのは、もつぱら「そのにくづきのふつくらとしてやはらかなこと、申しましたら、りんずのおめしものをへだて、揉んでをりましても、手ぎはりのぐあひがほかのお女中とはまるきりちがつてをりました」と記されるような、按摩師として日々接することによつて伝わってくる、その身体全体の艶やかさ、なややかさによつてである。その名高い美貌については盲目である以上当然詳細を把握することはできず、「ようがんです〜おんうるはしく、つゆもしたゝるばかりのくろかみ、芙蓉のはなのおんよそほひ」といった紋切り型の形容が重ねられているにすぎない。そこにも示唆されるように、弥市にとつて尊ばれる対象が、お市の方の〈美〉ではなく、彼女の身体が全体として放つ女性的な生命感である以上、その全盛の感觸を茶々が伝えていたとしたら、茶々がお市の方と〈等価〉の存在に浮上するのは不思議ではない。現に弥市は彼女に仕えることが「おくがたのおそばにゐるのもおなじではないか」という感慨を覚えるのであり、それはいったん死を決意していた弥市に「にはかに此の世にみれんがわいて来たのでござります」と思わせるほど強いものだったのである。

またこの愛着の対象のずれ行きは、谷崎が追尋するものが、女性の美であるように見えて、むしろそこには生まれている生命感であるという傾斜を傍証するものでもある。人生の途上で光を失う佐助とは違い、弥市を幼時からの失明者に設定することの狙いはこの主題を明確にするためであったといえよう。た

だそのために、中村光夫がお市の方の「艶姿」を弥市は「畢竟、別世界からのぞき見したという感じはぬぐいきれ」ず、「読者にもはがゆい間接感をあたえる」と述べるような、彼女の形象の希薄化が作品を覆っていることは否定しえない。中村はこの〈はがゆさ〉を払拭し、崇拜する女性の美をより直接的に立ち現させたのが次作の『春琴抄』であったとしている²⁶。作品の系譜としてはその通りだが、加えてここで述べてきたように、谷崎が『春琴抄』において深化させたのは男女の触覚的な交情であり、『盲目物語』ではそれがまだ主君の奥方と按摩師という職業的な次元にとどまっている。逆にいえば弥市とお市の間には、春琴と佐助の間で結ばれるような決定的な契りが存在しないために、お市の方が茶々に取って代わられる可能性は充分存在しているのである。

もつとも茶々にとってはこの弥市の愛着は余計なものではなく、死に場所を逸したと思う茶々に弥市はその後邪険に扱われることになり、奉公する気力をなくした弥市はひそかに城を退出して放浪の者となることを選ぶ。それは〈近似〉と〈同一〉を差別化しえなかつた弥市の混同の結果であり、そこに彼の真の〈盲目性〉があつたといえよう。

7 松子との関係

ところで〈盲目〉を主題とするこうした作品群の背後に、谷崎の三番目の妻となった根津松子への崇拜に近い思慕があることはよく知られている。昭和五年（一九三〇）八月に、佐

藤春夫に譲渡する形で最初の妻千代と離婚した後、谷崎は翌年四月に古川丁未子と再婚するものの、その翌年の昭和七年（一九三二）には以前から知己であり交情もあつた松子との関係が深まることで、十二月に丁未子と別居している。この年の四月に刊行された随筆集に、松子の名前から字を取って『倚松庵随筆』（創元社）と命名することにも見られるように、谷崎の松子への情愛は熾烈なものになっていた。旧姓を森田という松子は、大阪府立清水谷女学校を中退して根津清太郎と結婚していたが、根津家はかつては隆盛した大商店であつたものの昭和に入ってから没落の一途を辿り、しかも清太郎は松子の末娘の信子と駆け落ちをするという状態で、松子とは疎遠になっていた。谷崎は昭和九年（一九三四）三月に松子との同棲生活を始め、翌年一月に自宅で式を挙げ正式の夫婦となつている。『盲目物語』が『中央公論』に発表されたのは昭和六年九月で、丁未子との結婚生活を営んでいる頃であつたのに対し、『春琴抄』が世に出たのは昭和八年六月のことで、丁未子と実質的な離婚状態となり、松子との恋愛関係が濃密になつていった時期に当たっている。

興味深いのは、ここで眺めてきた二作の内容が、こうした谷崎の女性関係の移行との照応を示していることだ。谷崎が松子に宛てた昭和七年九月二日付けの書簡に「実は去年の「盲目物語」なども始終あなた様の事を念頭に置き自分は盲目の按摩のつもりで書きました」と記しており、丁未子と夫婦関係にありながらすでに松子への思慕がこの作品の動機にあることを明らかにしている。また晩年の昭和三十八年（一九六三）から三十九年（一九六四）にかけて発表された『雪後庵夜話』（中

央公論』一九六三・六〇九、六四・二)にも、松子の「影響下」にあつたことの「兆し」が『盲目物語』に見られるという記載が見られる。そしてこの作品の発表後丁未子を事実上〈棄てる〉ことになるわけだが、こうした実生活における経緯を念頭に置けば、お市の方が谷崎にとつての松子に相当する存在であると同時に、今眺めた、この作品に刻まれたお市の方を〈殺し〉て、茶々に崇拜の対象を乗り換えるという終盤の展開は、丁未子から松子に愛着を移行させる谷崎の心変わりを写し出しているということもできるのである。

また『春琴抄』との対比からいえば、『盲目物語』で語り手が崇敬する女性との肉体的和合を遂げていない、あるいは少なくともそれが示唆されていないことは、谷崎がこれまでの実生活で真の和合を実現する相手をまだ得ていない段階にあつたことを物語つてもいる。谷崎が松子に宛てた書簡で「御腹が癒えますまで思ふさま我がまゝを仰つしやつて下さいまし、どんな難題でも御出し下さいまし、きつとく御氣に入りますやうに御奉公いたします」(一九三二・一〇・七付)といった文句を書き連ね、彼女への徹底した従属を誓っていることは知られるとおりで、それが『春琴抄』における佐助の春琴に対する態度に反映されていると見ることは容易である。その際あらためて考えてもよいのは、谷崎をそれほど強く魅了した松子の美質がどのようなものであつたかということだ。谷崎が自身を従僕にして崇敬しようとする書簡の口調から、松子を「高嶺の花」的な美しい女性として描きがちだが、写真で見る限り松子が丁未子と比べて際立つて美しいようには見えぬ、また彼女がやんごとなき家の出などではないことはいまでもない。

谷崎の作品世界では、男性主人公の愛着の対象となるのは外貌が美しいだけでなく、『痴人の愛』のナオミのように強い生命力を内在させ、それを振舞いに発散させることではしばしば男たちを従えてしまう女性たちである。『蓼喰ふ虫』の要は「いざらしく、やさしく、男の膝に泣きくずれる女」よりも、「男の方から膝を屈して仰ぎ視るやうな女」に惹かれる思いを表白していたが、谷崎自身も『雪後庵夜話』で近似した嗜好を語っている。ここでは「自分の方から女を仰ぎ見る。それに値ひする相手でなければ女とは思はない」と述べ、文壇の先輩である永井荷風の描いた〈日蔭〉的な女たちと比べて以下のように述べている。

私は又外貌がどんなに美しくても、病的で、不健康で、体内が不潔さうに思へる女を嫌つた。美人ではあるが、過去にさまざまの経歴を持つた、所謂海千山千の女を嫌つた。(中略)先生のものには「ひかげの花」のお千代や「澤東綺譚」のお雪のやうな女が現れるが、私の作品に出て来るのは「蘆刈」のお遊さんや「春琴抄」の春琴や「鍵」の郁子や、せいゝ「台所太平記」の女中たちのやうに若くて清潔で澁刺とした女性ばかりである。

谷崎が理想とするのが美しいよりも「若くて清潔で澁刺とした女性」であるという価値観は、これまで眺めてきた谷崎作品に表象される女性たちの像とも合致し、それを下支えする意味をもっている。列挙された作品のなかで、〈盲目〉の主題にはずれることからここでは取り上げなかった『蘆刈』(『改造』

一九三二・二一（一二）は、『雪後庵夜話』で「明瞭に彼女（＝松子）を頭の中に置いて書いたのは「蘆刈」であつた」と語られるように、松子への従属的な思慕が結晶化された中篇の作品である。ここでは語り手が山崎の川辺で出会った男から、自分の父母にまつわる奇妙な物語を聞かされるが、それは父がある美しい若後家の女性を慕うようになるもの、すでに子供があり嫁ぎ先との関係も浅くはなかつたところから、彼女を自分の妻にすることは叶わず、その代わりに彼女の妹と結婚して、妹を媒介とした三人の関係のなかで彼女とのよすがを保ちつづけたというものであつた。その若後家が「お遊さん」で、男はその妹のお静の子供であつたが、彼の父が距離を置きつつ長年にわたつて慕いつづけたお遊に、松子が仮託されていることになる。また晩期の作品である『鍵』（『中央公論』一九五六・一、五、一二）の郁子は、自分への性的な執着を保ちつづける初老の夫を手玉に取るしたたかな女性である。

ここに挙げられた女性たちは必ずしも「若くて清潔で澁刺とした女性ばかり」とはいいがたいが、彼女たちを谷崎がそうしたイメージで捉えており、それが同時にお遊や春琴の源泉である松子にも押し当てられるものであることは疑えない。谷崎の崇敬の対象として静的なイメージが伴いやすい松子は、稲澤秀夫『秘本谷崎潤一郎』（第一巻、鳥有堂、一九九一）で、女学校時代は「しよつちゅう欠席ばかりして遊んでいました」とみずから語っているような奔放な「お転婆」であり、そのため女学校を退学するに至っている。谷崎との結婚後も家事には力を入れず、少なくとも家庭的な女性とはほど遠かつたようである。こうした輪郭は東京時代に谷崎が執着した、ナオミのモデルで

あるせい子のそれに近く、彼が強く惹かれる女性のタイプを物語っている。ちなみに丁未子は英語もこなす知的な美人であつたが、谷崎を魅する奔放な生命力の主ではなかつたことが、松子に乗り換えられる一因となつたことが想像される。

小谷野敦は『谷崎潤一郎伝 堂々たる人生』（中央公論新社、二〇〇六）で、『秘本谷崎潤一郎』の記述を踏まえつつ、松子と谷崎との婚姻に、没落する根津家から離脱しようとした彼女が谷崎を性的に籠絡した面があり、谷崎が崇敬を捧げた理想的女性という「松子神話」から解放されるべきであると主張している。それは首肯しうる見解で、『春琴抄』に透かし見られる春琴と佐助の性的な和合は、多分に松子からの働きかけの結果でもあつた、彼女と谷崎の間に成就されていた親密さの写し絵にほかならない。さらに読み手が解放されるべきなのは、谷崎が美しい女性への崇敬を表現しつづけた作家であるという「神話」からでもある。繰り返して眺めてきたように、谷崎が女性に求めるものはそこにはらまれたしたたかな生命感であり、それをもつとも直截に感じ取る感覚としての触觉をよすがとして生きる人間を、ここで取り上げた二つの作品が描き出していたのである。²⁷

〔註〕

- 1 引用は『デカルト著作集』（1、白水社、二〇〇二）所収の『屈折光学』（青木靖三・水野和久訳、原著は一六三七）による。
- 2 M・マクルーハン『グーテンベルクの銀河系——活字人間の形成』（森

- 常治訳、みすず書房、一九八六、原著は一九六二。
- 3 開眼盲人の問題は、弁護士で光学研究家であったウィリアム・モリヌークスがジョン・ロックに宛てた書簡で提起して以来長く議論の対象となったために「モリヌークス問題」と呼ばれる。たとえばロックは『人間性論』において、開眼盲人が視覚によって球と立方体を区別できるかという問題について、「初めて見てどちらが球体で、どちらが立方体かを絶対確実には言えないだろう」（大槻春彦訳、引用は中公バックス名著32『ロック・ヒューム』一九八〇、原著は一六八九）という推断を下している。またコンディヤックは『人間認識起源論』でこのロックの推断を受けつつ、開眼盲人が光の世界に導かれたとしても、ただちにその魅惑を理解することはできず、「その真の喜びを彼に分からせることができるのは、ただ反省によつてのみなのだ」（古茂田宏訳、引用は岩波文庫『人間認識起源論』上、一九九四、原著は一七四六）と述べている。
- 4 引用は『眼と精神』（みすず書房、一九六六、原論文は一九六〇）による。
- 5 J・デリダ『触覚、ジャン・リュック・ナンシーに触れる』（松葉祥一・榊原達哉・加國尚志訳、青土社、二〇〇六、原著は二〇〇〇）。
- 6 引用は世界の大思想20『アリストテレス』（河出書房新社、一九七四、原著はBC三三四頃）による。
- 7 小森陽一「文学における都市」（『梅光女学院大学公開講座集』22、一九八八、所収）。
- 8 伊藤整「解説」（新書版『谷崎潤一郎全集』中央公論社、一九五八）。
- 9 中村光夫『谷崎潤一郎論』（河出書房、一九五二）。
- 10 野口武彦『谷崎潤一郎論』（中央公論社、一九七三）。
- 11 周知のようにスタンダールは『恋愛論』で、塩坑に投げ込まれた枯枝が塩の結晶に包まれるように、恋愛の相手を意識のなかで美化してしまう作用を「結晶作用」と呼んでいる。
- 12 千葉俊二『谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム』（小沢書店、一九九四）。ここで言及されている
- 13 横光利一は『覚書七（作家の生活）』（『東京朝日新聞』一九三四・二・二三―二五）で、「佐助の眼を突く心理を少しも書かずに、あの作を救はうといふ大望」が作者のなかにあり、「一番困難なところ」が省筆されているという批判を与えている。
- 14 野坂昭如「春琴抄」（『國文学』一九七八・八）、河野多恵子『谷崎文学と肯定の欲望』（前出）。
- 15 千葉俊二『鑑賞日本文学8谷崎潤一郎』（角川書店、一九八二）、多田道太郎『自分学』（朝日出版社、一九七九）。
- 16 秦恒平「春琴自害」（『新潮』一九八九・二）『谷崎潤一郎』筑摩書房、一九八九）。
- 17 永栄啓伸『谷崎潤一郎論 伏流する物語』（双文社出版、一九九二）。
- 18 磯田光一「解説」（新潮文庫版『猫と庄造と二人のおんな』一九七〇）。
- 19 野口武彦『谷崎潤一郎論』（前出）。
- 20 たつみ都志「春琴抄」真相不在——叙述区分による分析」（『日本近代文学』42集、一九九〇・五）、中村ともえ「虚構あるいは小説の生成——谷崎潤一郎『春琴抄』論」（『日本近代文学』74集、二〇〇六・五）など。
- 21 W・ブース『フィクションの修辭学』（米本弘一・服部典之・渡辺克昭訳、水声社、一九九二、原著は一九六一）、G・ジュネット『物語のデイスクール』（花輪光・和泉涼訳、水声社、一九八五、原著は一九七二）などによる。
- 22 『浅井三代記』の引用は『史籍集覧 第六冊』（近藤出版部、一九一九）による。

- 23 お市の方の婚姻については主に小和田哲男編『浅井長政のすべて』(新人物往来社、二〇〇八)、宮島敬一『浅井氏三代』(吉川弘文館、二〇〇八)を参照した。お市の方が長政に嫁いだ時期については諸説あるが、ここでは『浅井長政のすべて』所収の神田裕理「お市との婚姻」における説を採った。
- 24 『太閤記』の引用は『史籍集覧 第六冊』(前出)による。
- 25 多田藏人「谷崎潤一郎『盲目物語』の材源と方法」(『國語國文』二〇一二・二一)。多田はお市の方を(殺す)ことに至る弥市の欲望を、戦国時代にふさわしい「動乱のエネルギ」の表出として捉えている。これは興味深い見解だが、従者としての彼の像に合致しないだけでなく、彼の触覚的欲望の対象が茶々に移行してしまうアイロニーが看過されている。
- 26 中村光夫『谷崎潤一郎論』(前出)。
- 27 谷崎と松子夫人との関係については、野村尚吾『伝記谷崎潤一郎』(六興出版、一九七二)、稲澤秀夫『秘本谷崎潤一郎』(第一〜第三卷、烏有堂、一九九一〜九三)、小谷野敦が『谷崎潤一郎伝 堂々たる人生』(前出)、及び『雪後庵夜話』(前出)等谷崎自身のエッセイによっている。稲澤の著書は私家版的なものだが、松子夫人をはじめとする関係者への取材のうえに成り立った資料で、小谷野の著書にも多く取り込まれている。これによると、谷崎と松子の関係は従来の見方よりかなり早く、千代との結婚時代にすでに始まっており、根津を見限った松子からの誘惑的な接近がそれに拍車をかけていたようである。

On the Meaning of Poetry and the Novel as Concepts in M. M. Bakhtin's Works: Perspectives on Socratic Dialogues and Carnavalesque Laughter

Atsushi TAJIMA

Summary

The present study investigates the meaning of “poetry” and the “novel” as concepts in Russian literary theorist M. M. Bakhtin’s work on “monologue” and “dialogue.” Bakhtin’s view of the novel is based on a perspective that promotes intersubjective “dialogues” between speakers from different backgrounds, whereas poetry, for him, suggests “monologic” communication between parties who share similar backgrounds.

Bakhtin’s investigation of the relationship between Socratic dialogues in ancient Greek and the fools’ laughter in medieval carnivals are important to an understanding of his ideas of the novel (dialogue) and poetry (monologue). However, his ideas on these topics cannot be clearly understood without knowledge about the history of ancient and medieval literature, since he rarely cites specific examples in his argumentation. Furthermore, his descriptions of these ideas were not systematically given but were developed in fragments in several of his works.

In this study, I organize Bakhtin’s fragmented ideas on poetry and the novel in his significant works; I also cite specific examples of Socratic dialogues, carnival laughter, and other discourses relevant to his arguments, and examine the meanings of dialogues in today’s world. The works analyzed in this study are mainly Bakhtin’s *Discourse on the Novel, Epic and Novel, Problems of Dostoevsky’s Poetics*, and *From the Prehistory of Novelistic Discourse*.

キーワード

ダイアローグ／モノローグ 小説／詩 ソクラテス カーニバル 笑い 異化／自動化

Keywords

dialogue/monologue novel/poetry Socrates carnival laughter estrangement/automatism



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

田島充士

1. はじめに

ロシア（旧ソ連）において一九二〇年代以降に活躍した文芸学者・バフチンによる「ダイアローグ」に関する思想は、コミュニケーションについての体系的理論として、国際的に知られているものの一つである。バフチンのいうダイアローグとは、慣れ親しんだ生活圏の外に住み、話題を批判的に評価する「他者」とのやりとりを主に示すものであり、またこのやりとりを通して喚起される、話者の意識内で行う多面的な解釈活動をも含むものと考えられる。一方、ダイアローグの反対概念としての「モノローグ」は、話題について、話者による批判的な検証活動のないままの受容にとどまるやりとりを主に示すものといえる。これらダイアローグ・モノローグの性質を解釈する上で重要となる概念が、「小説」および「詩」である。ダイアローグは小説、モノローグは詩と関連づけられ、反対概念としてバフチンの議論において広範囲にわたり論じられている。また小説はカーニバルの笑いとも関連づけられている。

これらの議論は、ヨーロッパにおける詩と小説に関する文学史を背景に展開されている。特に古代ギリシアにおいて記録されたソクラテスのダイアローグ篇に関する議論は、バフチン

の小説論において重要な位置を占めている。それにもかかわらず、これらの問題を論じた、本論で主な分析対象とした主要著作を読む限り、バフチンが参照する論拠（特に古代ギリシア時代の文学論）の多くは断片的なものであり、またそれらの議論を解釈するための具体的なコミュニケーション事例もほとんど示されていない。そもそも、なぜ詩と小説が反対概念として扱われるのかという根本的な概念整理の根拠ですら、具体的な史実や事例に即しては、明確に説明されていないのである。

そこで本論においては、主にソクラテスのダイアローグ篇を中心に、バフチンの詩・小説論に関連すると考えられる文学研究やこれらの文学作品において記述された登場人物らの具体的なコミュニケーション事例を参照し、その内実について考察を行う。なお本論で主な分析対象とする著作は、詩と小説に関する文学史を中心的に論じている『小説の言葉』（バフチン一九九六）『叙事詩と小説』（バフチン二〇〇一a）『ドストエフスキの詩学』（バフチン一九九五）『小説の言葉の歴史より』（バフチン二〇〇一a）とし、必要に応じて、他の著作からの引用も補足的に行う。

2. 言説としての「詩」と「小説」

本節では、文学のジャンルとしての詩と小説に着目し、それらの文学史における展開とバフチンの議論における「詩」「小説」との関係について考察する。

古代ギリシアにおいて詩は、韻律と定型句を多用する韻文と結びついて語られた物語であり、神話を起源とする文学の歴史においても最も古いジャンルの一つとされる（後藤一九九五、三五七―三五八頁／逸見二〇一八、六一―八頁、二五―三〇頁）。叙事詩の代表例としては、紀元前八世紀頃に成立したといわれる、ギリシア軍のトロイア攻めに関する伝説を歌い上げた叙事詩であるホメロスの『イリアス』『オデュッセイア』があげられる。これらの叙事詩は、神聖な神および神の子孫である英雄たちが展開した様々な出来事や問題に関する、権威ある道徳観・世界観を含むものであった。

この叙事詩は長らく、口承されてきた。そして叙事詩の学習において重要な役割を果たすのは、師匠の朗誦を徹底的に復唱し、その中で語り出される登場人物と感情的に一体化することであり、弟子が自分なりにその内容の意味を再解釈する余地はほとんどなかったとされる（Havelock, 1963, pp.43-47, pp.208-210 邦訳六一―六六頁、二四六―二四九頁）。

バフチン（一九九六、五三―五八頁／二〇〇一b、四八四―四九〇頁／二〇一八a、一四二―一四三頁）のいう「詩」とは、直接的には、この史実に従うように、聞き手が、個人的な視点からの新たな解釈を行うことなく、話し手のことばを受動的に受け入れる形で展開されるようなジャンルの文学作品を

示す概念として定義づけられている。バフチン（二〇〇一b、四八四―四九〇頁）は、詩の対象はそれを聴く人々が生きる現在ないし未来とは隔絶された英雄らによる、権威ある「絶対的過去」であると論じる。

叙事詩は、価値というものをまるごと叙事詩的な過去の遠い次元に預けてしまう。叙事詩から見ると、およそ未来に属するものは例外なく（子孫であれ、現在の人であれ）衰退でしかありえない（「そう、わたしの時代にはいたものさ・・・英雄たちがな、お前さんたちは違うが・・・」）。（バフチン二〇一八a、一四二―一四三頁）

ただしバフチンのいう詩とは、以下の抜粋においても示されるように、実際に交わされるテーマや素材に関わりなく、上述のような話し手と聞き手との間のことばの引用関係において展開する文学作品一般を示す概念としても捉えられている。

絶対的過去を描く叙事詩の世界は、その本質からすれば、個人的な経験のおよびがたい世界であり、個人的・個性的な視点から見たら、価値評価をくだしたりすることが許されるものではない。・・・重要なことは、叙事詩の実際の材源が何かだとか、その内容的契機がいかなるものかだとか、はたまた、作者たちの宣言がどうかといった点にあるわけではない（バフチン二〇〇一b、四八九頁）。

さらに詩は、バフチンの議論において「モノローグ」に関

連する概念としても発展的に扱われ得る（桑野二〇一一、一四五頁）。モノローグは、話し手の発話に対し、聞き手の視点から再解釈することなくそのままの形で受け入れられるという関係のもとで展開される言説の特性を主に示す（田島二〇一九c、二百四頁）。つまり詩は、このようなモノローグ的言説を反映した文学作品群を示す概念なのだといえる。

一方の小説とは、韻律を持たない普通のことば（散文）で書かれた物語であり、文学史的にはもつとも遅れて出現したものとされる（後藤一九九五、三五八―三六一頁）。後藤は、叙事詩をはじめ既存のジャンルを批評する形で出現したのが小説であつたと指摘する。Havelock (1963, p.209 邦訳二四七頁)も叙事詩を朗誦中の詩人に対し、「それはどういう意味ですか、もう一度言ってください」などという、詩人との陶酔的な一体感を壊すような聞き手独自の解釈を交える問いかけがなされ、そこに詩人なりの内省を交えた返答を行うことは、必然的に散文的なコミュニケーションを導いただろうと論じる。

この史実に従うかのように、バフチン（一九九六、一二―三四頁／二〇〇一b、四八二―四八五頁）は「小説」を、詩とは対照的に、実際に交わされるテーマや素材に関わりなく、話し手のことばを聴く聞き手が、その者の個人的な視点からの再解釈を積極的に交える形で展開するような文学作品一般を示す概念として位置づける。詩が話者の現実から切り離された絶対的な過去（神や英雄の権威的世界）を扱うジャンルなのに対し、小説は話者が生きる「現在」（私たち自身が生きる世界）の視点を活かしたジャンルとして扱われているのも重要な特性の一つである。

できごとを自己、および自己の同時代人と同一の価値的・時間的レヴェルで描写する（したがって、個人的な経験や虚構をもとに描写する）ということは、根本的な転換がなすとげられたこと、叙事詩の世界から小説的世界へ一歩踏みだすことを意味する。（バフチン二〇〇一b、四八五頁）

この小説も、バフチンの議論において「ダイアローグ」に関連する概念として扱われ得る（桑野二〇一一、一四五頁）。ダイアローグは、話し手の発話を聞き手がそのままの形で受け入れず、聞き手の視点から積極的に解釈し直し、話者が互いにこの再編された解釈を交わしあうことで継続し続ける言説の特性を主に示す（田島二〇一九b、一六〇―一六一頁）。つまり小説は、このようなダイアローグ的言説を反映した文学作品群を示す概念なのだといえる。

以上のように、バフチン（一九九六、三八―七九頁／二〇〇一b、四八四―五〇九頁）の議論において、表面的には、小説（ダイアローグ）は詩（モノローグ）の反対概念として扱われている。そして詩的言説を、人々の抱える独自の視点による積極的な解釈を抑圧するものとして問題視し、小説的言説を、それらの解釈が大いに反映されるものとして理想化しているようにも読み取れる。しかし実は、両概念の関係は相互依存的なものとして扱われ得るとの指摘もなされている（貝澤二〇一八、一六五―一六六頁）。そもそも小説は、叙事詩や神話を取りこむことで成立してきたものなので、叙事詩と対立するジャンルというよりもむしろ、それに寄生する関係にあるということである。ま

たモノログとダイアログとの関係も、必ずしも絶対的に対立するものとはいえない。たとえば、子どもが親との権威的な関係(モノログ)において学んだことばを苗床に、自分自身のユニークなアイディアを展開していく(ダイアログ)というような、相互連関的な関係にあるものとしても読み取れるという(Sullivan, Smith, & Matusov, 2009, pp.330-331; 田島二〇一九b、一七九―一八四頁)。以上の議論を踏まえるならば、バフチンが問題視するのは、特定の言説が小説的(ダイアログ)にならず、いつまでも詩的(モノログ)なままであり続けるコミュニケーション状況であつて、詩的言説そのものではないとも考えられる。

3. 話者の能動性を示す否定的評価(異化)とラズノレーチエ(言語的多様性)

なお他の話者が発したことばを自分なりの視点から解釈する、コミュニケーションにおける話者の能動性について田島(二〇一九a、一〇八―一〇九頁/二〇一九c、二二二―二三二頁)は、そのことばに情報の共有および、話者独自の視点からの否認・批判が、重要な役割を果たすと指摘する。

田島はバフチンの議論を要約し、言語交流の特性を決める要素として「情報の側面」および「評価的側面」をあげる。情報的側面とは、話し手が発することば・イデオロギー」に対する、聞き手の事実的認識を示す。話し手が聞き手に対して期待する、この情報共有の程度は、彼らが展開する言語交流の特性

に大きな影響を与える。一方の評価的側面は、話し手が発することばに対する聞き手の主観的な価値判断を示す。これは相手が提供したことばについて、そのまま受け入れられると価値づける「肯定的評価(是認)」と、そのままの形では受け入れずに批判し(「分からない」と内容を理解できなかったことを表明する評価も含む)、多面的な検証が必要なものと価値づける「否定的評価(否認)」に分かれる。

話し手が発することばに関する情報共有と、肯定的な評価が高く期待される聞き手に対しては、話し手は自分が提供する話題内容について内省的にならず、緊張せずに話を行うようになる。その結果、話者の自覚的な言語操作をあまり介さない、スムーズな相互交流が展開することになる。このようなコミュニケーションにおいて生じる話者らの言語認識の特徴は「自動現象・自動化(オートマティズム)」とも呼ばれる(バフチン一九九五、二二九頁)。生活圏を共にする家族や仲間との間で交わされる日常的会話が典型例だが、詩的言説(モノログ)のように、神話や指導者の権威的な言説を無批判に受動的に受け容れる状況でもこの自動化は促進されると考えられる。

一方、話し手が発することばに関する情報共有が期待できず、また否定的評価が期待される聞き手に対しては、話し手は相手の視点を注意深く吟味し、相手が受け容れ可能な内容や言語的表現について省察した上で、慎重に相互交流を進めねばならない。このようなコミュニケーションにおいて生じる言語認識の特徴は「異化(オストラニエーニエ)」とも呼ばれる(バフチン一九九五、二九五―二九八頁/一九九六、二五六―二六〇頁)。この異化は、実際の発話前後に行われる、話者の自意識における

想像上の相手との相互交渉を示す複雑な「内的ダイアローグ」(バフチン一九九六、四四頁)の促進を示すものである。生活圏外に住む、異質な活動文脈を背景に持つ相手とのコミュニケーションが典型例である。話者なりの視点からの再解釈を能動的に行う形で展開される小説(ダイアローグ)は、この異化と親和性が高い概念である²⁾。

本論文では、この種の言説を生じさせる人物を、バフチンのいう「他者」と位置づける。

そしてバフチン(一九九六、七十一―七十二頁)は、話者らが否定的評価を行わずに相手のことば・イデオロギーを受動的に受け容れるにとどまる状況を問題視する。これはいわば、人々のコミュニケーションが詩的な言説にとどまる状況を示す。このような状況の事例として、バフチンは家庭・役所・教会などで異なる言語実践に参加していながら、互いに交わす言語の意味について批判的に検証することなく自動的に使用している農民のエピソードをあげる。彼らはある言語世界のイデオロギーを、異なる言語世界のイデオロギーの視点から批判的に解釈することがなかったとバフチンは指摘し、この農民らのごとくに對する態度を問題視する。

一方、これらの農民が異なる言語実践を否定的に評価し、他者としてその関係性を組み直す(すなわち異化する)ようになるコミュニケーション状況を「ラズノレーチエ(言語的多様性)」と呼び、小説と関連づけて理想化する(バフチン一九九六、七一―七八頁、二〇〇一a、四三八頁)。つまり話者の視点が能動的に活かされる小説とは、人々が詩的言説(既存のイデオロギー)を取り入れ、独自の視点を發揮する他者として、それらを改変

するラズノレーチエを実現する言説に位置づけられているのだといえる。

4. 小説としてのソクラテスのダイアローグ篇

そしてバフチンが「ダイアローグ的」と呼ぶ小説ジャンルの始祖の一つとしてあげるのが、古代ギリシアにおいて記録されたソクラテスのダイアローグ篇である(バフチン一九九五、二二四―二二五頁)。バフチンの小説論において、ソクラテスのダイアローグが描かれたプラトンの初期作品に関する考察は重要な位置を占めており、複数の著作にわたって展開されている(Zapper, 2004, pp.51-55)。

しかしその重要性和比較して、ソクラテスに関する議論は断片的であり、本論で分析対象とした著作において、具体的なダイアローグ事例に即した分析もほとんどなされていない。そこで本節以降、バフチンの議論に関連すると思われる諸研究および、この議論に関連すると思われるソクラテスのダイアローグの具体的な事例を参照し、バフチンの小説論を拡張的に解釈する。

ソクラテスが活躍した紀元前五世紀以降のアテネでは、ペロポネソス戦争の敗退などによる政治経済的な地位の低下にともない、伝統的な価値観が急速に崩壊し、権威ある知的市民の宗教的・道徳的なイデオロギーに對する見解もバラバラになりつつあった(Comford, 1932, pp.56-58 邦訳八〇―八一頁)。人々は自分たちにとって都合がよいように伝統的な価値観を勝手に

解釈したため、たとえば「勇氣」が「無謀な大胆さ」に、「賢明」が「万事に無為」に、「用心」が「臆病」などに結びつけられる始末だった（トウキュディデス二〇〇〇、三二八―三三二頁）。プラトンが描くソクラテスは、この気風の中で、社会規範の基盤となるイデオロギーについて、人々とのダイアローグを通して、それらの意味内容の批判的な検証を志向していた。このダイアローグは、「反駁（エレンコス）」とも呼ばれる。

この傾向が特に顕著に見て取れるのは、プラトンの初期・中期作品におけるソクラテスの言動である³。これらの作品におけるソクラテスは、ことば・イデオロギーの無自覚かつ恣意的な使用状況を否定的に評価し、それらの意味の再検討を促すダイアローグを導く他者としてふるまう。このことを実現するソクラテスの手法は、一つの事象に対する様々な見解を対比させる「シンクリシス」と、相手をけしかけて意見を最後までいわざるを得なくする「アナクリシス」とも呼ばれる（バッチン一九九五、二二七―二二八頁）。

以下に示す、『ゴルギアス』からの抜粋であるダイアローグは、根幹的な道徳に関わる「善・悪」および「快・不快」概念の関係について、相手とするカリクレスの主張する複数の考えを確認・引用しながら、ソクラテスがこれらの考えを統合し、それらの間の矛盾点を批判するものである。カリクレスが表明する意見において、道徳律である「善・悪」と人々の感覚である「快・不快」の関係を混同していることが、この抜粋で展開されるソクラテスの反駁から明らかにようになってきている。

ソクラテス……君が、「渴いているときに飲む」と言う場

合には、苦痛を感じていながら同時に快い思いをしているのだ、と言っていることになるのだが。それとも、そういうことが、同じ場所と時間とにおいて、両方ともに一緒に生ずるといふことはないのかね……

カリクレス…それは、そうなる。
ソクラテス…ところで、人はよくやっついていながら、同時にまた悪くやっついていふことは不可能であると、こう君は主張しているのだ。

カリクレス…そう主張している。
ソクラテス…だがしかし、苦痛を感じていながら、快い思いをしていることは可能であるということに、君は同意したのだ。
カリクレス…そうらしいね。

ソクラテス…してみると、快い思いをしていることはよくやっつけていることではなく、また、苦痛を感じているのも悪くやっつけていることではない、ということになるのだ。したがって、快は善とは別のものになるわけだ。

カリクレス…何だかわからんだけど、あなたは賢い人ぶって屁理屈をこねているのだよ、ソクラテス。
(プラトン一九七四り、一五二―一五三頁)

この事例に見られるように、ソクラテスのダイアローグ相手は、自分の見解を引用する彼の見解への同意を求められる。ソクラテスは、この相手が同意した見解を論理的に検証し、新たな論に仕立て上げる。その上で、この論に対する矛盾点を指摘するなどの否定的評価を行う。このようにしてダイアローグの相手は、これらのソクラテスの発話を通し、外化され変形され

た自らのイデオロギーを見るわけである。上記の事例のカリクレスは、ソクラテスの発話の中で明らかにされたイデオロギーの矛盾点を抱えた自らの見解に明らかにうろたえ、その受け取りを拒絶しているようにみえる。

バフチン(二〇〇一b、五一八頁)はこのソクラテスのダイアローグを含む小説の特徴を「自己自身にとつての人間」と「他者の眼に映る人間」という、二つの見地の不一致と捉える。上記のカリクレスの立場を例にとれば、話し手自身の自意識を示す「自己自身にとつての人間(カリクレスが最初に提示したイデオロギーに反映)」と、彼の発話に対するソクラテスからの応答からイメージされる「他者の眼に映る人間(カリクレスの発話に否定的評価を下して引用したソクラテスの返答におけるイデオロギーに反映)」との間の不一致と解釈できる。この不一致により、話者が意識内でイメージする自己像は彼／彼女の既存の想像の域を超えるものとなるため、その矛盾について考える内的ダイアローグの働きが必然的に促進され、それまで特に自覚なく使用していたイデオロギーの意味が異化されるのだといえる。

内的人間と外的人間のあいだの本質的な不一致があらわれ、その結果、人間の主観性が、最初はくつろいだ雰囲気を醸しだす滑稽な分野において、実験と表現の対象となる。自己自身にとつての人間と他者の眼に映る人間という二つの見地アスペクトの不一致があらわれる。(バフチン二〇〇一b、五一八頁)

バフチン(一九九五、二二八―二三〇頁)は、このように否定的評価を下す他者との関係を「土壇場・境界」(別の箇所では同

じ用語に対し「敷居」とも訳出される)と呼ぶ。そしてプラトンの作品では、日常生活のパターンから外れたやりとりを通して「言葉をオートマティズムや客体性から解放」して、話者自身の思想の深層を明らかにしようとする志向がみてとれるのだと指摘する。この種のやりとりをバフチンは、「境界線上のダイアローグ」とも呼ぶ。他者と展開するこの境界線上のダイアローグを通し、人々が抱くイデオロギーの無自覚さが暴かれ、その内実について探求する言説としての小説が展開されるのだといえる。

一方、このソクラテスのダイアローグとは対極にある言説としては、自分が話しているイデオロギーに関する自覚もなく、「神懸かり(テイア・モイラ)」状態で道徳律を吟誦する詩人たちと、そのことばを無反省に聴き、神々や英雄たちが展開する叙事詩のエピソードに情動的に共感する聴き手たちとの交流があげられる(中澤二〇〇一、八一―九一頁)。プラトンは複数の著作において(著名なものとしては『国家』(プラトン一九七六、六九〇―七二五頁)『イオン』(プラトン一九七五c、一五二―一五四頁)など)、ソクラテスにこの種の詩人たちの実践を問題視させている。この言説は、バフチンの議論でいえば詩に関連づく。

詩人たちが展開するやりとりにおいて、聞き手は話し手の発話を肯定的(受動的)に評価して受け止めるため、詩人が語る、神々や英雄に関するイデオロギー(いわば「自己自身にとつての人間」と、聞き手が受け止めるそれらの解釈(いわば「他者の眼に映る人間」)は基本的に一致する(バフチン二〇〇一b、五一―三頁)。この一致の結果として、話者がそれぞれの意識内

でイメージする自己像は彼／彼女の既存の想像の域を超えるものにはならず、内的ダイアローグも低調となり、イデオロギーの意味は一義的なものとどまるのだと考えられる（話者の言語認識の自動化が促進される）。このソクラテスの詩人批判は、市民らに耳障りの善い話を繰り広げ、そのイデオロギーの論理的な根拠を示すことのないまま（本人もその根拠を自覚しないまま）、自分に都合のよい合意を取り付けようとする大衆演説家（ソフィスト）や彼らを利用する権力者たちへの批判をも含むものであったとされる（中澤二〇〇一、十四―十五頁／西尾二〇〇四、八〇―八七頁）。

ただしソクラテスの語りは、必ずしもこれらの詩人・権力者らの語りを一方的に敵視し、それらの破壊・排除を試みるようなものではない（Zappen, 2004, pp.13-15, pp.58-63）。むしろソクラテスのダイアローグにおいて、詩人らの語り（彼らの主張を無自覚に受け入れる市民の語りも含め）を積極的に取り込み、彼らのイデオロギーの内実を調べ上げ、その構造を自覚させる協働のような形で成り立っている場面は多い。裏を返すならば、詩人・権力者らとの協働を目指すからこそ、彼らの語りに対するソクラテスの検証はより真摯なものとなり、ソクラテスと彼の相手の語りにおいて展開される内的ダイアローグも複雑化し、緊迫したラズノレーチエになるのかもしれない。つまりプラトンの書くソクラテスのダイアローグ篇もまた、詩（モノローグ）を苗木にして成立した小説（ダイアローグ）なのだといえるだろう。

5. ソクラテスのダイアローグとカーニバルの笑い

バフチン（一九九五、二六五―二六六頁）は、このソクラテスのダイアローグを「カーニバルの笑い」に関わるものだと論じる。

《ソクラテスの対話》が、その複雑な文学形式と哲学的深さにもかかわらず、カーニバルを基盤としていることに、疑問の余地はない。死と生、闇と光、冬と夏等々をめぐる民衆のカーニバルでの《議論》、すなわち変転と陽気な相対性のパトスに貫かれていて、一面的な真面目さ、あるいは明快さや一義性へのおぞましい情熱の中にとどまり、そこで固まってしまおうとする考えを許容することのない《議論》が、このジャンルのそもそもの核心にあったのである。（バフチン一九九五、二六五頁）

ヨーロッパ中世において展開した祭事であるカーニバルの笑いが、古代ギリシアにおけるソクラテスのダイアローグに結びつくという論展開は唐突であり、これらを接続する根拠に関する具体的な事例提示などもほとんどなされない。そのためこの箇所の議論は、バフチンのテキストを理解する上で難所の一つといえる。しかしカーニバルおよび笑いは、バフチンの小説論およびダイアローグ論に関連する概念の中でも主要な位置づけを占めるものでもある。本節では、本論に関わる範囲でのカーニバルと笑いの歴史を概観し、バフチンの議論における、ソクラテスのダイアローグとの関係について考察する。

カーニバル（謝肉祭）は、カトリック・キリスト教を信仰す

る中世・ヨーロッパ諸国における祝祭であり、春の復活祭前、四十日間の精進・断食（節食）を行う四旬節に先立って開催された。仮面を被りコスチュームに身を包んだ人々が、春の訪れを祝い狂騒的なパフォーマンスを行うものが多い。このコスチュームや仮面には道化（ほぼ同義のキャラクターとしての愚者も含む）を始め、異教の神としてのギリシア・ローマや古代ケルト・ゲルマンの神々、悪魔、異教徒の外国人（ムスリムなど）など雑多なモチーフが用いられた。要するに道化は、正統なキリスト教徒の共同体には属さない、外部者の象徴として位置づけられていた（Meizger, 2004, pp.17-18, pp.80-82 / 森本一九九三、一七六一-一七八頁）。またカーニバルの間だけ町を支配する、道化らによる「偽王」が戴冠することもあった。

そしてこれらの道化たちが跋扈する祝祭では、道化の批判内容は子どもと同様、社会的に信用されないという前提の下に、普段の日常世界を支配する強固な身分制の中では不可能であった、政治・宗教的なイデオロギーを日常の卑近な現象などに引き寄せる、滑稽な社会批評・諷刺劇が行われることもあった（Kaiser, 1973, pp.515-517 邦訳四七-五二頁 / ヴェルドン二〇〇二、一五〇-一五九頁 / Weisford, 1935, pp.197-217 邦訳一八七-二〇四頁）。この道化は、街の住人が仮面とコスチュームを着用して演じることもあり、同じ街の住人たちの多くが無自覚に受け止めるイデオロギーに対して否定的評価を下した。そのため身元が特定されぬよう、人々は道化のコスチュームで全身を覆い、また指先も露出しないよう手袋を着用する場合もあった⁴。

この祝祭における愚者の社会批判の権利は、ドイツ語圏において「愚者の自由」と呼ばれ、その伝統は今日まで引き継がれ

ている。例えば、スイス・バーゼル市のカーニバルでは、この愚者に与えられた社会批判の自由を守るため、現在も特定の政治・宗教団体や企業などからの献金を受け取らず、市民や参加者からの寄付でその開催費用がまかなわれている（Christen, 2009, p.96）。そして高度な社会批評を行う自由を享受する道化には高い知性をともなう者も多く、その場合、「賢明な愚者」と呼ばれることもある（Kaiser, 1973, pp.517-518 邦訳五二-五八頁）。

このカーニバルにおける道化のおどけた社会批判には、聖なるイデオロギーと卑俗な日常的事象を逆転させることで、そのままでは無意味な音読やドグマに墮する可能性のある聖書の記述を非聖職者の立場から批判的にパロディ化した、教会の下層聖職者たちの「愚者祭」との関連が指摘される（Weisford, 1935, pp.198-203 邦訳一八八-一九二頁）。これは本来、聖書など教会の権威的なテキストを、一見無関係に見える、教会の外で生じる様々な事象との間に滑稽なネットワークを接続していく、知性の増進行為だったという。聖職者たちは、そのままでは慣習化され自動的に認識されてしまう自分たちの言語実践を省察するため、わざわざ、非教会的な視点を導入したということである。

パフチン（一九九五、二四七-二四九頁）はカーニバルを、役者と観客を隔てる「フットライト」のない見世物とも呼ぶ。これは社会的ヒエラルヒーの中で、普段であれば相互接触のない異なる階級世界を背景とした人物同士が出会い、対等な立場で自説を披露しあうカーニバルの史実を下敷きにしていてと考えられる。カーニバルには、様々な階層の人間が参加したので

あり(川那部二〇一一、四一―四二頁)、人々は「社会的に信用できない」道化の仮面を外さない限り、説教を行う聖職者や貴族などの上流階級の人間に対してすら、おどけた批判を行うことも可能であった。普段の語る者と聞く者の関係が転倒するフットライトのない見世物において、権威的なイデオロギーと卑俗な日常生活との間に、滑稽で新たな知的連鎖も見出されたのだと考えられる。

カーニバルにおいては・・・外部の生活では万能の社会的ヒエラルヒーと真つ向から対立する、人間の相関関係の新しい様態が作り出される。・・・自由で無遠慮な関係は価値、思想、現象、事物のすべてに及ぶ。カーニバル外のヒエラルヒー的世界観の中で閉ざされ、孤立し、引き離されていたもののすべてが、カーニバル的接触や結合に突入する。カーニバルは神聖なものと同質的なもの、高いものと低いもの、偉大なものと下らぬもの、賢いものと愚かなもの等々を近づけ、まとめ、手を取り合わせ、結合させるのである。(バフチン一九九五、二四九―二五〇頁)

このカーニバルにおいて展開する笑いについても、バフチンによる明確な定義的説明がなく、唐突に議論の中に登場する。しかしバフチンのいう笑いは、異化とほぼ同義の概念として解釈できるとの指摘がなされている(桑野二〇〇九、一七二―一七三頁/田島二〇一九c、二〇〇―二〇二頁)。道化たちのもたらす笑いとは、みなが常識と考えるイデオロギーを再創造しようとして滑稽に失敗することに起因するという Willford (1969, pp.98-99 邦訳 一五六頁)の説も参考にするならば、バフチンの

いう笑いとは、慣習化され自動的に受け入れている話者らのイデオロギーが、道化によって滑稽な批判にさらされることで生じる、言語認識の異化と捉えられるだろう。

このようにイデオロギー批判を行う道化らは、彼らを眺める人々を写す鏡を持つ者として描かれることも多い (Willford, 1969, pp.30-54 邦訳 六三―九四頁)。人びとは、道化によって滑稽に引用され否定的評価が下された自分たちのイデオロギーを鏡とし、自分たちの世界のあり方を異化する知的刺激を受けるということだろう。

これらの議論を踏まえるならば、バフチンの議論におけるカーニバルとは、道化などの外部世界を背景とする他者と人々の日常的な世界のイデオロギーが交差する、言語的多様性の展開を示すと解釈できるだろう。このことはバフチン(一九九六、二六〇―二六二頁)が、ラズノレーチエを駆動させる人物のモデルとして道化および愚者をあげていることから示唆される。

ここまでのカーニバルに関する考察の視点から、ソクラテスのダイアログ篇との関係について考察してみる。

ソクラテスは、カーニバルの道化が行うように、多くの人びとが高尚とみなす概念を、日常生活における卑近な事例に落とし込んで解釈するよう迫ることも多い。以下の『ゴルギアス』からの抜粋は、「法律は劣った人が自分達を守るために作ったもので、優れた人にとって、法律は不要であり遵守も必要ない」と主張するカリクレスとソクラテスとのダイアログである。当時のアテネでは権力のある市民の間で支持を集めたイデオロギーに近いカリクレスの意見を、ソクラテスは様々な日常

的な事例に落とし込んで、それらの解釈への同意を迫る。権力者と同様に、叙事詩の英雄のような人物を優れた人と主張するカリクレスが、自らのイデオロギーに対する、ソクラテスによる卑近化にたじろぐ様子は、バフチンのいう笑いを引き出すものかもしれない。

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、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、いつこうにやめようとしなのだ。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もいるかのようですね。(プラトン 一九七四b、一三三―一三四頁)

このカリクレスとのやりとりにもみられるように、ソクラテスは人々が無自覚に受け入れるイデオロギーに対して滑稽な

否定的評価を下すことで、あえて「敷衍」を作る他者としての役割を果たしている。そして人びとは自分自身が解釈するイデオロギーに内在する葛藤をソクラテスのことばを鏡として認識し、矛盾する複数の知見を多面的に参照する内的ダイアログを披瀝するようになる。

ソクラテスの笑い(抑制されてイロニー化した笑い)やソクラテスの格下げ(職人仕事やありふれた日常生活という、下層の生活圏から借用してきた隠喩や直喩の全体系)は、何ひとつ畏れることなく自由に世界を研究するために、世界を身近に引き寄せ、卑近なものとする。その出発点になっているのは、同時代であり、周囲に生きている人々と彼らの意見である。(バフチン二〇〇一b、五〇一頁)

その意味でソクラテスは、同じアテネ市民でありながら、他のアテネ市民にとっては異質な思考に基づく批判的な視点を持ち込み続けるという意味での他者＝道化となっているのだろう(バフチン二〇〇一a、四四一頁)。Zappen (2004, pp.49-50)は『ゴルギアス』において、権力者の語りに荷担するカリクレスらが、ソクラテスの意表を突いた批判に右往左往し、読者に笑いを生じさせるやりとりを、祭の間だけ君臨する道化の偽王の戴冠にたとえる。ソクラテスの相手となる市民たちは、彼が展開する、自分たちにとっては異質な視点から笑われるという、後世のカーニバルにおける愚者の鏡との接触に近い体験すること、自分たちが自動的に受け入れるイデオロギーに対する内的ダイアログを展開させられるということである。その

意味でプラトンが記録するダイアログ篇は、他者＝道化としてのソクラテスが、彼と関わる人びとと様々な世界の知との接点を展開するカーニバルになっているのだと捉えられるのだろう⁵。

なおバフチン（一九九五、三三二頁）は笑いを、必ずしもおかしみを前提とするものとしては捉えていない。哲学的でまじめな議論であっても、以上のような変化を人々にもたらす異化作用も含めて、笑いを広く捉えているようである。そのため、ソクラテスによって生じさせられた人々の、おかしみを生じさせない笑いを「希釈された」笑いと呼ぶこともある。

6. ソクラテスが引き起こす笑いのアンビヴァレンス（両義性）

なおバフチン（一九九五、二二七頁）はソクラテスが、弟子のイデオロギーを否定して自分のイデオロギーの優等さをねじ込むような「教師」ではなかった点を重視する。ソクラテスは、以下の『メノン』におけるやりとりで顕著にみられるように、自らが下した結論に対し、否定的な評価を下すことも多い（田島二〇一九c、一九四―一九五頁）。極端な場合、その場での結論を避け、やりとりを終了することもある。

ソクラテス…そうすると、すぐれた人物たちの徳性は生まれつきによるものではない以上、はたしてそれは、学ぶことによつて得られるものなのだろうか？

メノン…その帰結はもう動かないように思えます。そして仮説

にしたがつて徳が知識であるとするならば、ソクラテス、それが教えられうるものであることは明らかでしょう。

ソクラテス…ゼウスに誓つて、たぶんね。——しかしひよつとして、われわれがそのことに同意したのは正しくなかったのではあるまいか。

メノン…でもたつたいま、たしかに正しいと思われたのですよ。ソクラテス…いや、少しでもそれに確かなところがあるべきだとするなら、たつたいまそう思われたというだけでなく、いまこの現在においても、将来においても、やはり正しいと思われるのでなければならぬだろう。

メノン…どうしたのですか、いつたい。何のつもりであなたはこの結論に難色を示し、徳が知識であるということを疑うのですか？

（プラトン一九七四c、三〇一―三〇四頁）

この事例のメノンのように、ソクラテスに正しい知識を教える教師としての役割を期待している者（ダイアログ篇の読者も含む）は、自らのイデオロギー解釈に対する彼のこのような優柔不断な態度に驚き、笑うだろう。しかしソクラテスは、以下の『ゴルギアス』からの抜粋にも示されているように、ダイアログを行う以前に知っている知識を弟子に教え込む教師ではなく、自らが知る知識をも批判的に検討し、相手とのダイアログを通して新たな知恵とする可能性を探る存在なのである。

ソクラテス…そこでもし、諸君のなかの誰かに、ぼくが

ぼく自身に同意をあたえていることは、事実には反していると思
われるなら、その人は話の中に割り込んで、ぼくを反駁してく
れなくてはいけない。それというのも、いいかね、諸君、ぼく
としては、これからぼくが話そうとしていることは、決して知っ
ていて話すのではなく、むしろ、諸君とともに共同で探求しよ
うとしているからなのだ。・・・
(プラトン 一九七四b、一八二頁)

これは一般に「無知の知」と呼ばれる、ダイアローグに向か
う際のソクラテスの態度と響きあうものといえる。この場合
の「無知」とは、彼が個々具体的な知識を知らないというこ
とではなく、あらゆる相手との意味交渉においても、また様々
な具体的な状況においても適用可能な真理（イデア・形相）に
ついては分からないという態度を示す（岩田二〇一四、二九四―
二九八頁）。形相は、具体的な現象の背後に見え隠れする、抽
象的な意味を指す。「敬虔」ということばの意味を追求する上
で、具体的事例の列挙ではなく、その背景にある明瞭な「相
」を検討するようダイアローグ相手に求める、以下に示す『エウ
テュプロン』におけるソクラテスのことばからも、彼が求める
形相の姿が示唆される。

ソクラテス・・・ぼくが君に要求していたのは、そんな、多
くの敬虔なことの中のどれか一つ二つをぼくに教えてくれる
ことではなくて、すべての敬虔なことがそれによってこそ、い
ずれも敬虔であるということになる、かの相すがたそのものを教えて
ほしいということだったのをね。だって、たしか君は、不敬虔

なことが不敬虔であるのも、敬虔なことが敬虔であるのも、単
一の相によってであると主張していたのだからね。それとも思
い出さないかね。
(プラトン 一九七五a、十七頁)

ただし人々をダイアローグの外から批判し、自らの知恵で啓
蒙しようとするソフィストとは異なり、ソクラテスは、個々の
特殊な状況において人々と共に展開するダイアローグの中で
見出される合意を通し、真理を見出そうとしたとされる（高橋
一九九五、一八三―二〇二頁）。つまりこれらのダイアローグを離
れた人から与えられるような真理の存在をソクラテスは認識
しないということである。そして必然的に彼はダイアローグに
向かう相手に対し、教師の立場には立たないということにな
る。たとえ千回の個別のダイアローグを通じて得られた合意に
よって把握された真理であつても、千一回目のダイアローグに
おいて話者個々が抱える主観的視点を満足させることが出来
ず、合意が得られない可能性をソクラテスは捨象しないからで
ある。

パフチン（二〇〇一b、五〇〇頁）は、ソクラテスの知に向
かう姿勢を「賢明な無知」と呼ぶ。具体的にいえばそれは、上
述の『メノン』からの抜粋においてみられるように、他者の意
見だけではなく、いったん結論を下した自分の意見に対しても
否定的評価を下し、フラフラと自らの最終判断を保留する葛藤
に典型的に見られるものになるのだろう。その意味では、ソク
ラテスは教師ではなく、いわゆる「賢明な愚者」の典型なのだ
といえる。

さらにソクラテスの批判（特に権力者に対するもの）は、先述のように、必ずしもそれらに対する一方的な攻撃ではない。むしろ彼らを批判する、自分自身の論点を批判する場面もある（Zappen, 2004, p. 118）。そもそも書かれたものに対して批判的であったプラトンは（廣川 一九八〇、四五―五七頁、一六五―一八七頁／金山 二〇一二、一三一―一三四頁）、書くという行為は「まじめな目的」でなされるものではなく、その書かれたものを読むことも「酒盛りのような慰みごと」であるとソクラテスに述べさせている（プラトン 一九七四a、二五九―二六〇頁）。つまり書かれた主人公としてのソクラテスは、書かれた情報としての自らの意見をパロディ化し、これらは信用に値する権威ある意見ではないと自ら否定的評価を下す道徳的存在になるのである。このような滑稽な存在にソクラテスがなることで、プラトンは自らのテキストが後世の読者によつてモノローグ化され、生きた人々の視点によるダイアローグを抑圧することを拒絶しようとしたのかもしれない。

このような、他者を批判する自らの論点を否定するソクラテスの態度は、「陽気な相対性」（バフチン 一九九五、三三二頁）ないし「アンビヴァレンス（両義的）」（バフチン 二〇〇一b、五〇〇頁）とも呼ばれる。

このジャンルの主要な主人公としてのソクラテス像のなかに、……何も理解できない愚者という民衆の仮面と、卓越せる賢者……の諸特徴とが統合されていることも特筆に値する。こうした統合の結果、賢明な無知というアンビヴァレントな人物像がもたらされる。ソクラテ斯的対話に見られるアンビヴァ

レントな自賛——何も知らないということを知っているがゆえに、わたしは誰よりも賢明である——に注目しておこう。この人物像を中心にして、カーニヴァル化された伝説……が生まれる。英雄は道化に姿を変える……（バフチン 二〇〇一b、四九九―五〇〇頁）

このようにバフチンの捉えるソクラテスのアンビヴァレントなダイアローグは、特定の権力者を一方的に攻撃したり特定の市民を擁護したりする言説（いわば「革命（レヴォリュューション）」ではなく、権威的なイデオロギーと市民のイデオロギーとの新たな関係を再構築する話者個々人の自意識を刺激する言説になるのだろう。つまり登場人物らが、社会の権威に頼り切ることなく、しかしそれを拒絶することもなく、既存のイデオロギーと自分自身の視点との自律的な調整を行おうとする「小説」を展開するということである。その意味で、ソクラテスの否定的評価は、彼も含めた登場人物一人ひとりが、「自分がいかに生きるか」を自己決定する自意識Ⅱ内的ダイアローグを刺激し続けるという意味での、いわば「進化（エヴォリューション）」を展開するものとして捉えられるかもしれない。

このソクラテスのダイアローグ篇に類するジャンルは、時代が下る中で哲学的な生真面目さがうすれ、神や権力者、哲学者たちが道化した批判者によつて否定的評価が下されるという類の滑稽話である「メニツペア」と呼ばれる小説に発展していったとされる（バフチン 一九九五、二三二―二三三頁／二〇〇一b、五〇一頁）。その中でも、語り手である作者の批判的視点に権威がなく信用できないことによる、異化を促進するアンビヴァ

レンスは依然として、重要な特徴であったといわれる（北野一九九五、一六一―一七頁）。そしてこのメニッペアのジャンルの特徴は、バフチンがダイアローグ論の重要な考察対象としたラブレールの『ガルガンチュア・パンタグリユエル物語』および、ドストエフスキーの『カラマーゾフの兄弟』など後世の小説作品にも引き継がれていると考えられる。

7. エウリピデスの悲劇にみられる小説性と分裂した自意識

なおソクラテスのダイアローグ篇は、ソクラテスとほぼ同時に活躍した、エウリピデスが描く悲劇との深い関連性が指摘される（Snell, 1964, pp.65-69; Lefkowitz, 2016, pp.26-48）。叙事詩では絶対的な権威であった神託を信用しきることが出来ず、自らの生きる道を求めて右往左往する英雄たちのアンビヴァレントな自意識が展開するエウリピデスの悲劇は、既存のイデオロギーへの盲従をやめ、自らの生き方を求めて葛藤する内面をさらけ出す登場人物らによるソクラテスのダイアローグ篇と響きあうものであり、またバフチンのいう詩と小説の関係を描き出す好材料になると考えられる。

エウリピデスはアイスキュロス、ソフォクレスと並ぶ古代ギリシアにおける三大悲劇詩人の一人だが、一方で、叙事詩の解題としての悲劇の枠組みに飽きたらず、英雄的モチーフに対するパロディを行うなど、むしろ喜劇詩人との共通性も指摘される人物である（中務一九九〇、四〇六―四二二頁）。なおエウリピデスは「神は人々の道徳的葛藤の解決にほとんど役立たな

い」と喝破した哲学者・クセノパネスの論に影響を受け（Snell, 1964, pp.54-69）、またトゥキュディデスが描いた当時のアテネの、伝統的な多くの価値観が相対化された時代思潮の影響もあり（丹下二〇〇八、二三八、三三二頁）、神託や共同体のリーダーが告げる権威的なイデオロギーを鵜呑みにせず（できず）、それらに対して自らの視点から否定的評価を下して再検討を行う登場人物の葛藤する自意識を描いたことでも知られる。

丹下（二〇〇八、二五八―二六二頁）はこの種の自意識の展開例として、父親であるミケーネ王・アガメムノンを裏切り殺害した母親に対し、アポローンの信託を受けて復讐を果たす青年・オレステースを扱う『オレステース』をあげる。このモチーフは多くの劇作家によって引用されてきた伝統的なものだが、エウリピデスは、父親への敵討ちという神託に従った権威的な道徳観と、母親殺しという個人的な良心の呵責の声との間で葛藤する悩み深きオレステースを描く。この葛藤に満ちた自意識（内的ダイアローグ）は、「シユネシス（知ること）」と呼ばれる（Snell, 1964, pp.48-49; 丹下二〇〇八、二五八―二六二頁）。

この揺れ動く内的ダイアローグの一端は、母親殺しの罪で死刑宣告を避けるための助命嘆願を無視した叔父のメネラーオスに対する復讐を仲間宣誓う、オレステースの長台詞に現れている。

・・・何といつても、僕はアガメムノンの息子だ。自他ともに許すギリシアの支配者で、独裁者ではないが、神授の権力を帯びていた人の子なのだ。虫けらのように死んで、その人の名を辱めはすまい。毅然と命は捨てるが、メネラーオスにも償わ

せてやる。ひとつのことさえ叶えば、僕らとしては大成功なのだから。思いもよらぬ救いがひよいと現れて、殺しはしても死なずにすむ、そうなつてくれればなあ。わが望みを言葉の翼に乗せて語り、費えもなしに心を喜ばせるのは、楽しいことだ。
(エウリーピデース一九九〇、三二〇—三二二頁)

オレステースは仲間に向かい、既存の価値判断からみて英雄にふさわしいイデオロギーと思われる「王の息子として誇らしく死ぬ」という見解を断言した直後に、それとは矛盾する「死なずにすめばいいなあ」という自己保存の欲求を吐露する。オレステースのこの台詞は、自分の身を犠牲にしてアポロンの神託に従うという権威ある英雄として相手から期待される行為像である「他者の眼に映る人間」と、英雄としてはふさわしくない、苦境から逃れて自分の身を守り、生き延びたいという自己保存の欲求を示す「自己自身にとつての人間」という、矛盾する自己イメージ同士が頭の中で否定的評価を下しあう内のダイアローグの展開を思わせるものである。一般に期待される英雄像を覆す、この滑稽な自意識の吐露に観客＝読者は驚き、バフチンのいう笑いを禁じ得なかつたかもしれない。

英雄の言動を巡るこのような個人的葛藤は、神の権威が比較的揺るがない時代においては、わずかしか見られなかつたものであるという(久保一九九二、三九—四一頁)。たとえばホメロスの叙事詩が描く英雄らに物事の決断に迷いが生じる際には、多くの神々が彼らに降臨し、これらの神が与える具体的な助言や指示に従順に従っていた。つまり絶対的に信用できる神の権威的な指示を肯定的に評価してそれに従う「他者の眼に映る人

間」と、その指示を内的に解釈して実行に移す「自己自身にとつての人間」はほぼ一致しており、その英雄の様子を叙事詩や悲劇を通して聴く聴衆も、その英雄性を疑わなかつたということである。

一方、エウリーピデースの多くの悲劇では、登場人物の葛藤を解決するプロセスにおいて神が降臨し指示を与える場面は少ない。『オレステース』でも、主人公の葛藤過程に神は関わらず、登場人物らのダイアローグが混乱し収拾がつかなくなつた最後の段階で、機械仕掛けの神(「デウス・エクス・マキナ」)が降臨し、事態収拾を図るに過ぎない。その結果、オレステースのように、神の指示の声と自分自身の声との間で、否定的評価を下し合う葛藤が深まれば深まるほど、「他者の眼に映る人間」と「自己自身にとつての人間」は不一致となり、外部の権威的な道徳律からより一層自律した、個人の自意識が表れることになる(神の権威に従う者としての英雄性は低下する)。

Snell (1964, pp.51-54) は、このような神が介入しない個人の葛藤的な自意識を「心理学的認識力」と呼ぶ。そしてこの種の認識力は、知性による心理の制御を旨とせず、ソクラテスのダイアローグと通底するものがあると指摘する。確かに、エウリーピデースの登場人物らが展開する葛藤的な自問自答は、ソクラテスとのダイアローグを通して矛盾する自分自身のイデオロギーに直面し、自分の知的能力を通して相互の視点の吟味を行おうとする話者ら(そしてソクラテス自身)の、アンビヴァレントな異化と相通するところがある。

バフチンの著作には、古代ギリシアにおける悲劇をより笑い(小説)に近く、叙事詩とは異なるジャンルとして位置づ

けているものもある（バフチン二〇一八b、一五二―一五三頁）。悲劇は死にゆく運命の主人公を個人の内側から見るので深刻なトーンを帯びるが、変わりゆく世界全体の視点からみれば、個としての主人公の分裂した内的ダイアローグは滑稽でもあり、小説に近い作品もあると解釈され得るのだという（貝澤二〇一八、一六三―一六四頁）。たとえば『オレステース』では、オレステースのみならず、主要な登場人物が一貫した自意識を持つていない（北野二〇一一、二七―二八頁）。オレステースの祖父は、夫を殺した自分の娘の罪に対しては私的な復讐ではなく、法によつて罰が与えられるべきだったと正論を述べた直後に、街の住人を私的にけしかけてでもオレステースを死刑にすると言つたものの、彼を弁護するどころか、裁きの場に出かけることもしない。彼らはみな、自らに期待された役割を拒絶し、自己保存に走ろうとして人々の笑いをとる滑稽な道化のようである。

一貫したイデオロギーを信奉する英雄性が排された結果、観客は読者はそれぞれの登場人物の発する個々のメッセージを注意深く読みとり、読者自身の視点から戯曲全体の解釈を行わなくてはならなくなる。その意味で北野（二〇一一、二九―三一頁）は、このエウリピデスによる『オレステース』をバフチンのいうアンビヴァレンスをともなうカーニバルに通じる作品であると位置づけている。実際、神の権威を信用することができず、自己保存の動機にも揺り動かされて優柔不断にことばを翻し続ける主人公らの内的ダイアローグの吐露は滑稽である。その意味において、このエウリピデスの悲劇の主人公たちのや

りとりは、ソクラテスのダイアローグ篇と同様、社会規範のモデルとしての権威的な規範を神や英雄に見出そうとする聴衆の期待を裏切り、彼らの自意識を刺激する、アンビヴァレントな笑いを引き起こす小説になり得るのだろう。

8. まとめ

本論文では、ソクラテスのダイアローグ篇を中心に考察対象とし、バフチンの詩（モノローグ）論および小説（ダイアローグ）論について分析を行ってきた。最後に、他者の否定的評価が笑い（異化）を促進し得る（ダイアローグがカーニバルになる）ための条件に関するバフチンの考えを紹介したい。バフチンは、他者との境界線上のダイアローグが継続していくためには「愛・好意」の存在が必要であることを示唆する。

ただ愛のみが、対象の内側にある自由を見いだしてその像を描くことができる。・・・愛は境界を愛しみ愛撫する。境界はあらたな意義を獲得することになるのだ。愛は対象が不在のところでその対象を語ることはなく、その対象そのものと一緒にそれを語らう。（バフチン二〇一八a、一四五頁）

好意のある境界設定、そして協同。自分の立場と自分の視点の相関的（部分的）真実性を開示（積極的）する・・・境界を定めることは多ければ多いほどよい、好意のある設定であればだが。睦のうえに喧嘩なし。協同。国境地帯の存在

(そのうえでいつも新しい思潮や学説が起こる)。(バフチン 一九八八、二八八頁)

少なくとも著者が本論で分析対象とした資料を読む限り、愛・好意に関するバフチンの記述は断片的であり、その意図を必ずしも明確に解釈できてはいない。しかし本論で検討してきた論に即して考えるならば、話者の「自己自身にとっての人間」である自意識の独自性を最大限に引き出す、他者(典型的には道化)による否定的評価に対する尊重の念が愛・好意であると推測できる。

たとえば、ソクラテスのダイアログでは、ソクラテスによつて自らに下される否定的評価を喜ぶ話者の様子が複数箇所において描かれている。以下に示す『ラケス』からの抜粋では、その話者の一人のニキアスが、「自己自身にとっての人間」としてのイデオロギーが、ソクラテスによつて否定的に評価された「他者の眼に映る人間」のものとなり、多面的な検討の対象とされてしまうことを「楽しい」と好意的に受け止めている様子が記されている。小説における笑いのアンビヴァレンスも、このような好意・愛的関係の土台の上に実現されるものだとバフチンは捉えているように思われる。

ニキアス・誰でもあまりソクラテスに近づいて話をしていきますと、はじめは何か他のことから話し出したとしましても、彼の言葉にずっとひっぱりまわされて、しまいにはかならず話があるその人自身のことになり、現在どのような生き方をしているか、またいままでどのように生きてきたか、を言わせられるは

めになるのです。・・・私はこの人ときあうのが楽しく、われわれの今までにしたことであれ今していることであれ、それがりっぱな仕方できていない、ということに気づかされることは、すこしも悪いことではないと思うのです。(プラトン 一九七五b、一三二頁)

Sullivan, Smith, & Matusov (2009, pp.340-341)も、バフチンのソクラテス論を総論する中で、一方的な攻撃ではなく、上記のニキアスのことばにあるように、人々が相互に批判を行いながらポジティブな雰囲気の中で互いの存在を認め合う「心地よい共同体の価値」を創出していくことが、笑いの本質であると指摘している。裏を返すならば、他者による否定的評価は、双方への愛・好意に基づくものでない限り、そのアンビヴァレンスを失い、相手の笑いではなく攻撃を引き起こす可能性のある諸刃の剣なのだろう。実際、ソクラテスは彼の言動を快く思わない人々によつて裁判に引き出され、無実の罪で死刑を宣告されている。彼が投げかけたカーニバルの笑いは、決してすべてのアテネ市民に受け入れられていたわけではなかったのである。バフチン(一九八八、二八五頁)は、このような他者への態度を、笑いの反意語である「怒り」と呼ぶが、これはまさに人々の言説が詩(モノローグ)にとどまろうとする状況において発生する情動的反応といえる。

現代の日本社会においては、かつてと比較して、異質な文化を背景とする他者との交流機会ははるかに増加している。そしてソクラテス・エウリピデスが生きた当時のアテネのように、社会経済的な地位の低下も加わり、かつてのように、既存の権

威的な道徳律に他者を従わせる（言語認識の自動化に向かう）ような交流のあり方も通用しなくなってきた。つまり、他者の立場を尊重し、彼らと同じ立場で、自分たちのイデオロギーとの意味交渉を行うダイアローグの必要性が高まっているということである。

このような状況では、他者が持ち込む様々な異質な観点を考慮しながら、また同時に、自分たちのイデオロギーとの関係を探り続ける（言語認識の異化に向かう）、ソクラテスのダイアローグ篇やエウリピデスの悲劇の登場人物らが示したような、揺れ動く自意識を展開し、またそれを自律的にコントロールできることが必要なのだろう。これは優柔不断さを示しながらも、他者への好意的関心を持って、他者と共に生きる道を探り続ける、賢明な愚者としてのコミュニケーションを発揮する能力ということである。むしろこのような状況において、自分たちの既存のイデオロギーの権威性に固執し、新たなイデオロギーとの出会いを拒絶するような認識の揺るぎなきは、むしろ他者への怒りを招き、深刻な暴力的紛争を引き起こす可能性があるという点で不適切なものだろう。

その意味では、他者とのダイアローグを通し、自分たちが依拠するイデオロギーを柔軟に変更できる人々が展開する小説およびラズノレーチエを理想的なものとして論じるバフチンの議論は、現代社会において、より一層の意義を持つものといえる。他者との出会いを紛争ではなく、互いの世界観を豊かに創造していく機会にしていくため、多くの市民が他者への好意・愛をはぐくみ、この他者とアンビヴァレントな笑いを発揮できるための具体的な方策を、われわれはこのバフチンの詩・

小説論から引き出すべきだろう。

〈注〉

1 イデオロギーはバフチンが多用する概念であり、個々人において抱かれ社会的な共有も期待されるイデオ（観念・考えていること）の総体ないし抽象的な意味を含む世界観として扱われる（田島二〇一九b、一六四頁／二〇一九c、一九四頁）。バフチンの議論において、ことばもこのイデオロギーを構成するものとして捉えられ、ほぼ同義の概念として扱われている箇所も多い。

2 異化はロシア・フォルマリズム運動の中心人物だった文芸学者・シクロフスキー、V・Bにより、また自動化はやはりこの運動に参加していたヤクビンスキー、L・Pによって導入された概念である。

3 プラトンの著作は執筆時期により、初期・中期・後期に分類される（上田二〇〇一、一一九頁）。バフチン（一九九六、二二七頁）は、後期の著作においては自らの教説を弟子に教え込む「内容のモノローグ主義」が見られると指摘し、分析の対象から外している。バフチンの論に従い、本論文の分析対象も、プラトンの初期・中期の作品に限っている。

4 二〇一九年八月二十四日に訪問したドイツ・ファストナハト博物館（Deutsches Fastnachtmuseum）における展示物解説および、博物館専門がイドの Brita Volbers 氏による解説に基づく。

5 晩年に記録されたインタビューにおいてバフチンは、彼が若い頃に属していた学術サークルの雰囲気や、「学識ある道化師やいたずら者」が幅広いテキストを読み込み、またそれらをユーモラスに諷刺する、陽気な祭典のようなものだったと述べている（Gratchev & Marinova, 2019,

pp.50-54)。彼のいうカーニバルは、彼自身が体験した、このような学術的コミュニケーションを可能にする舞台装置としてもイメージされているたのかもしれない。

〈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・平成三十年採択）の助成を受けて執筆した。

〈引用文献〉

- バフチン、M・M 新谷敬三郎（訳）（一九八八）．一九七〇―七十一年の覚書 バフチン、M・M 新谷敬三郎・伊東一郎・佐々木寛（訳）
ミハイル・バフチン著作集⑧…ことば 対話 テキスト（二七九―三一九頁）新時代社
- バフチン、M・M 望月哲男・鈴木淳一（訳）（一九九五）．ドストエフスキの詩学 筑摩書房
- バフチン、M・M 伊東一郎（訳）（一九九六）．小説の言葉 平凡社
- バフチン、M・M 伊東一郎（訳）（二〇〇一a）．小説の言葉の前史より
バフチン、M・M 伊東一郎・北岡誠司・佐々木寛・杉里直人・塚本善也（訳）ミハイル・バフチン全著作第五巻…〈小説における時間と時空間の諸形式〉他 一九三〇年代以降の小説ジャンル論（四二―四六七）水声社
- バフチン、M・M 杉里直人（訳）（二〇〇一b）．叙事詩と小説…小説研

- 究の方法論をめぐる バフチン、M・M 伊東一郎・北岡誠司・佐々木寛・杉里直人・塚本善也（訳）ミハイル・バフチン全著作第五巻…〈小説における時間と時空間の諸形式〉他 一九三〇年代以降の小説ジャンル論（四六九―五二二頁）水声社
- バフチン、M・M 貝澤哉（訳）（二〇一八a）．修辞学が、その嘘偽りの程度に応じて… 東浩紀（編）ゲンロン9…第一期終刊号（二四二―一四九頁）ゲンロン
- バフチン、M・M 貝澤哉（訳）（二〇一八b）．笑いの精神からの小説の誕生 東浩紀（編）ゲンロン9…第一期終刊号（二五〇―一五四頁）ゲンロン
- Christen, C. (2009). *Die Plakette: Schmuckstück, Eintritts билет und Sammlerobjekt. Fasnachts-Comité* (Ed.) *Basler Fasnacht-vorwärts, marsch! : Lâsse-loose-leege!* (pp.96-103) Basel, Swiss: Christoph Merian Verlag.
- Comford, F.M. (1932). *Before and after Socrates*. London: Cambridge University Press. (コーンフォード、F・M 山田道夫（訳）（一九九五）．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）（一九九〇）．オレステース 細井敦子・安西眞・中務哲郎 ギリシア悲劇全集8巻（二四七―三五五頁）岩波書店
- Gratchev, S.N., & Marinova, M. (Eds.) Marinova, M. (Trans). (2019). *Mikhail Bakhtin: The Duvdikin Interviews, 1973*. Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press.
- 後藤明正（一九九五）．小説は何処から来たか…二〇世紀小説の方法 白地社
- Havelock, E.A. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. (ハヴロック、E・A 村岡晋一（訳）（一九九七）

プラトン序説 新書館)

廣川洋一(一九八〇)・プラトンの学園アカデメイア 岩波書店
逸見喜二郎(二〇一八)・ギリシャ・ラテン文学：韻文の系譜をたどる15章
研究社

岩田靖夫(二〇一四)・増補ソクラテス 筑摩書房

Kaiser, W. (1973). Wisdom of the fool. In P.P. Wiener (Ed.) *Dictionary of the
history of ideas: Studies of selected pivotal ideas volume IV* (pp. 515-520).
New York: Charles Scribner's Sons. (カイザー, W (一九八七)・高山宏・

寺島悦恩・森利夫(訳) 愚者の知恵：世界は「フールたちの大いなる
劇場」である 高山宏・寺島悦恩・森利夫(訳) 愚者の知恵(四四―
七四頁)平凡社)

貝澤哉(二〇一八)・現象学から笑いと小説の理論へ 東浩紀(編)ゲンロ
ン9：第一期終刊号(二六〇―一六六頁)ゲンロン

金山弥平(二〇一三)・プラトンと書かれたテクストの問題 *Global
COE Program International Conference Series (Proceedings of the
13th International Conference), De l'herméneutique philosophique à l'*

herméneutique du texte, pp.131-141.

川那部和恵(二〇一三)・ファルスの世界：一五―一六世紀フランスにお
ける「陽気な組合」の世俗劇 溪水社

北野雅弘(一九九五)・模倣とメニッポス風刺 フィロカリア12、一三―
二九

北野雅弘(二〇一三)・ギリシア悲劇の詩学：カタルシスからポリフォニー
へ 西洋比較演劇研究10、一七―三四

久保正彰(一九九二)・ギリシア悲劇とその時代 松平千秋・久保正彰・岡
道男(編)ギリシア悲劇全集別巻(一―四八頁) 岩波書店

桑野隆(二〇〇九)・危機の時代のポリフォニー：ベンヤミン、パフチン、
岩波書店

マイエルホリド 水声社

桑野隆(二〇一三)・パフチン：カーニヴァル・対話・笑い 平凡社
Lefkowitz, M. (2016). *Euripides and the gods*. New York: Oxford University Press.
Metzger, W. (2004). *Das grosse Buch der Rotweiler Fastnacht: Geschichte,
Formen und Funktion eines urbanen Brauchs*. Vöhrnbach, Vöhrnbach,
Germany: dold.verlag.

Germany: dold.verlag.

森本真実(一九九三)・ファストナハト：その伝統と解釈について 倉知恒
夫・前田彰一・水之江有一(編)祭のディスクール：民衆文化と芸術
の接点(一七四―一八七頁) 多賀出版

中務哲郎(一九九〇)・『オレステース』解説 細井敦子・安西真・中務哲
郎 ギリシア悲劇全集8巻(三九五―四二二頁) 岩波書店

中澤務(二〇〇二)・プラトンはなぜ詩人を批判したか(1)：ソクラテス
と吟誦詩人 北海道大学文学研究科紀要105、一一―一九

西尾浩二(二〇〇四)・プラトンのメディア教育論：『国家』の「詩人追放
論」によせて 古代哲学研究室紀要13、七四―八九

プラトン 藤沢令夫(訳)(一九七四a)・バイドロス：美について 田中
美知太郎・藤沢令夫(編)プラトン全集5(一二七―二六七頁) 岩波
書店

プラトン 加来彰俊(訳)(一九七四b)・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(一二四―三頁) 岩波
書店

プラトン 藤沢令夫(訳)(一九七四c)・メノン：徳について 田中美知
太郎・藤沢令夫(編)プラトン全集9(二四五―三三三頁) 岩波書店

プラトン 今林万里子(訳)(一九七五a)・エウテュプロン：敬虔につい
て 田中美知太郎・藤沢令夫(編)プラトン全集1(一―四六頁)

岩波書店

- プラトン 生島幹三(訳)(一九七五b)・ラケス・勇氣について 田中美知太郎・藤沢令夫(編)プラトン全集7(二〇七―一六六頁) 岩波書店
- プラトン 森進一(訳)(一九七五c)イオン・『イリアス』について 田中美知太郎・藤沢令夫(編)プラトン全集10(一一三―一五五頁) 岩波書店
- プラトン 藤沢令夫(訳)(一九七六)・国家・正義について 田中美知太郎・藤沢令夫(編)プラトン全集11(一七―七八頁) 岩波書店
- Snell, B. (1964). *Scenes from Greek drama*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Sullivan, P., Smith, M., & Matusov, E. (2009). Bakhtin, Socrates and the carnivalesque in education. *New Ideas in Psychology*, 27, pp.326-342.
- 田島充士(二〇一九a)・『ダイアローグのことばについて』解題・異質な文脈へ開かれたコミュニケーションの実現を目指して 田島充士(編)ダイアローグのことばとモノローグのことば・ヤクビンスキー論から読み解くバフチンの対話理論(八〇―一九頁) 福村出版
- 田島充士(二〇一九b)・バフチンによるヤクビンスキーのダイアローグ論の引用と発展的展開・『小説の言葉』を中心に 田島充士(編)ダイアローグのことばとモノローグのことば・ヤクビンスキー論から読み解くバフチンの対話理論(一四八―一九一頁) 福村出版
- 田島充士(二〇一九c)・ポリフォニー・ホモフォニー論の視点からみたダイアローグとモノローグ・『ドストエフスキの詩学』を中心に 田島充士(編)ダイアローグのことばとモノローグのことば・ヤクビンスキー論から読み解くバフチンの対話理論(一九二―二四二頁) 福村出版
- 高橋憲雄(一九九五)・ヘラクレイトス・対話の論理の構築と実践を目指し
- て 晃洋書房
- 丹下和彦(二〇〇八)・ギリシア悲劇・人間の深奥を見る 中央公論新社
- トゥキユディデス 藤縄謙三(訳)(二〇〇〇)・歴史1 京都大学学術出版会
- 上田徹(二〇〇一)・プラトン・初期対話篇研究 東海大学出版会
- ヴェルドン・J 池上俊一(監)吉田春美(訳)(二〇〇二)・図説笑いの中世史 原書房
- Willeford, W. (1969). *The fool and his scepter: A study in clowns and jesters and their audience*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press (ウイルフォード・W 高山宏(訳)(二〇一六)・道化と笏杖 白水社)
- Welsford, E. (1935). *The fool: His social and literary history*. London: Farber & Farber (ヴェルズフォード・E 内藤健二(訳)(一九七九)・道化 晶文社)
- Zappen, J.P. (2004). *The rebirth of dialogue: Bakhtin, Socrates and the rhetorical tradition*. Albany: State University of New York Press.

On Fujiwara Teika's *Waka* Poetry: From the Viewpoint of Realism

Seiichi MURAO

Summary

In the history of Japanese *Waka* and *Tanka* poetry, the concept of realism (*Syasei* or sketching) was proposed by Masaoka Shiki in the Meiji era. It is generally supposed realism implies the denial of the traditional principles of *Waka*. Fujiwara Teika, in the Heian-Kamakura era, is one of the most representative poets of traditional *Waka*, but his poetics may not necessarily contradict Shiki's realistic principles. I will examine the relationship of the modern and traditional Japanese poetics of *Waka*, represented by Shiki and Teika respectively, in the following four steps: 1. Re-examination of Shiki's criticism of Teika's *Waka* 2. Reconsideration of Shiki's theory of realism in its relation to the realist painter of the Edo era, Maruyama Oukyo 3. Reconsideration of Teika's theory of *Miruyou*, which, literally, means "express as if it were visible to the eye" 4. Analysis of Teika's *Waka*.

キーワード

和歌・短歌史 藤原定家 正岡子規 写生 円山応挙

Key Words

Waka Tanka poetry Fujiwara Teika Masaoka Shiki realism Maruyama Oukyo



藤原定家写生論—正岡子規を視座に—

村尾誠一

はじめに

この論で、藤原定家の文学が近代における写生¹を先取りしているなどと論ずるつもりはない。そのようなことをしたならば、古典を読む上での重大な錯誤を犯すであろう。だからと言って、定家の文学は近代的な写生とは無縁なものだと論じたとすれば、それは現在の和歌研究の言説として、粗い感触の常識論にすぎないであろう。

定家の文学の中に、その表現のあり方の中に、写生的なものに通じるものが無いかと言えば、無いと即答できるとは思えない。和歌は人の心や自然を詠むものだから、という正しいけれども、あまりに単純化された概念に、それを起因させても何にもならない。むしろ、私達の、懐疑をしながらも捉えられ続けている、近代的なりアリズム、和歌・短歌史の用語で言えば、写生という概念を軸として、定家の文学を考えてみることは、無意味なことではないと思えるのである。さらに、写生という概念への認識の上でも、有用ではないだろうか。

一、子規と定家

近代短歌を支えるリアリズム、写生の淵源は、正岡子規に由

られるであろう。というよりも、写生という概念の導入によって、古典和歌から近代短歌への転換を進めた存在が子規だということとは、いまさら繰り返すまでもないであろう。あまりにも有名な文言で、古典和歌の規範である『古今和歌集』を否定し、紀貫之を否定したわけだが、中世以降の、明治初期の保守的な歌人も含む、古典主義的和歌の大成者とも言える藤原定家については、子規はやや不明瞭な態度を示している。そのことをこの論の具体的な発端としたい。

子規の定家評としてよく言及されるのは、貫之に対する文言に続く『歌よみに与ふる書』の「再び歌よみに与ふる書」の次の一節である²。

古今集以後にては新古今稍すぐれたりと相見え候。古今よりも善き歌を見かけ申候。併し其善き歌と申すも指折りて数へる程の事に有之候。定家といふ人は上手か下手か訳の分からぬ人にて、新古今の撰定を見れば少しは訳の分かつて居るのかと思へば、自分の歌にはろくな者無之「駒とめて袖うちはらふ」「見わたせば花も紅葉も」杯が人にもてはやさるる位の者に有之候。定家を狩野派の画師に比すれば探幽と善く相似たるかと存候。定家に傑作無く探幽にも傑作無し。併し定家も探幽も相当の鍊磨の力がありて如何なる場合も可なりにやりこなし申候。両人の名譽は相如く程の位置に居りて、定家以後和歌の門閥を生じ、

探幽以後画の門閥を生じ、両家とも門閥を生じたる後は歌も画も全く陳腐致候。いつの代如何なる伎芸にても歌の格、画の格などいふやうな格がきまつたら最早進歩致す間敷候。

おどろくほど上から見下ろす視点で定家を否定しているわけだが、『新古今和歌集』の撰には共感する部分を残している。定家の作品については、「自分の歌にはろくな者無之」として全否定的な文言で、さらに狩野派の探幽に重ねて、探幽にも定家にも傑作はないと切り捨てながらも、「上手か下手か訳の分からぬ人」という評でとまどっている³。類型的な作風の御用絵師とされる探幽と比するのは興味深いが、絵との関係は次節で論じることとしたい。なお、『新古今和歌集』の撰という問題は、複数撰者の一人だということはともかくも、伝統和歌の中核をなす二条派和歌の「正風体」⁴との関連で、問題を含まないわけではないが、そのことの子規の認識を論じても仕方ないであろう。

『歌よみに与ふる書』では、「八たび」「九たび」で、古典和歌における「善き歌」の例をあげている。「八たび」では専ら源実朝の『金槐和歌集』の作例を取り上げているが、「九たび」では、家集以外の実朝の四首をあげた後、『新古今和歌集』の歌八首をあげている。その八首は、藤原実定・源信明・西行・能因・慈円・読人しらす・俊恵・伝教大師であり、新古今当代の代表的な歌人の作品は薄く、この歌集を論ずるというのには、頼りない選ではあるが、さすがに興味深い評がなされている。

最初に取り上げられている新古今時代の歌人である実定の歌は、まさにそうだと思われる。春上所収⁵の

なごの海の霞のまよりながむれば入日を洗ふ沖つ白波

について、「此歌の如く客観的に景色を善く写したる者は新古今以前にはあらざるべく、これらも此集の特色として見るべき者に候。」という注目すべき評からはじまる。子規の文学理念において「客観的」というのは重要であり、「六たび」によれば、景色なりへの感動を基に、感情語を交えず、その景色をそのまま写し取ることを指していると思われる。

この「客観的」というのが『新古今和歌集』から歌を抽く基準であり、冬所収の信明の

ほのぼのと有明の月の月影に紅葉吹きおろす山おろしの風

同じく冬所収の能因の

閨の上にかたえさしおほひ外面なる葉広柏に霰ふるなり

も「客観的」と評されている。読人しらすの、雑下所収歌

ささ波や比良山風の海吹けば釣する蟹の袖かへる見ゆ

は、『万葉集』に由来する一首だが、これに対しては「実景を其儘に写し」という評がなされている。

さらに、実定歌については、「霞の間より」の句が瑕だと指摘する。一面が霞んでいるはずであり、海も霞み入日も霞みながら没して行く所に趣があると主張する。おそらく実景もその

ようであるはずだという前提があるのだろう。この句に対する批判がすでに鴨長明の『無名抄』にあることは、久保田淳により指摘されている⁶。長明は、下句の「入り目を洗ふ」に対して、上句の景の構成が釣り合わないことを指摘する。久保田は、霞の間から物を見る歌はすでに王朝和歌にも存在することを指摘し、霞の切れ目から夕日が見えた様であり、物のあらいから見るという中世的美意識の存在を指摘する。

そもそもこの歌は、実定の私家集『林下集』によれば、藤原公通家の十首和歌会での「晚霞」を題にする題詠である。また、「なごの海」は、越中・丹後・摂津など場所に諸説がある歌枕である。久保田は摂津と実定は意識していたのではないかと指摘するが、京都近傍ではあれ、彼が実際に足を運んで詠んだというのは考え難いであろう。そもそも景色そのものが、想像力により構成された歌と考えるよいであろう。

おそらく、長明をはじめとするこの歌に対する評釈は、題詠による「叙景歌」であることを前提にしているであろう。実景を見たままに写生するという想像はなされていまいであろう。子規の場合も、「客観的」な表現であるとは言いながら、必ずしも現実に見えた風景をそのまま写し取っているとは考えていないであろう。万葉を原歌とする「ささ波や」の歌に対する実景をそのまま写すとする評とは異なるであろう。次節でそのあたりのあり方は再考することになるが、どこかで目にした、霞の中を波立つ海に沈んで行く夕日に対する観察とその記憶が存在し、その上で、歌枕の地の一首として構成されているのだと考えていたと想像してみたい。

また、信明の「ほのぼのと」の歌は、『新古今和歌集』では

「題しらず」であるが、『信明集』に遡れば、屏風歌であることが知られる。子規はそのことに気付いているとは思われないが、「けしきも淋しく艶なるに、語を畳みかけて調子取りたる処いとめずらかに覚え候」と、様々な景物を重ねてゆく構成の巧みに目を向けていることにも注意を要するであろう。

能因の「閨の上に」は、やはり「題しらず」歌であり、この歌は出典が未詳である。現代の注でも「いかにも作者の草庵生活を髣髴とさせる」⁷などと評される。子規は「上三句複雑なる趣を現さんとて稍混雑に陥りたれど、葉広柏に霞のはぢく趣は極めて面白く候」と、構成により実現される「趣」に注目している。

子規は、これ等「善き歌」に、基本的には何らかの形での写生の存在を考えているのだろうが、見て来たように、その構成にも目を向けている。目に映る物をそのまま写すのではなく、それを構成することに目を向けている。子規の言葉で言えば「配合」であろう。「歌よみに与ふる書」では「十たび」において、「配合」は論じられるが、汽車などの近代文明の産物を詠み込む時に、すでに「趣」あるものとされている物と組み合わせるとよいという議論で用いられている。「配合」は、子規の歌論や俳論で頻出し、おおよそ構成の意味で用いられていると云ってよいであろう。

子規は他にも西行の

さびしさに堪へたる人のまたもあれな庵を並べん冬の山里

をあげている。これについては、「西行の心はこの歌に現れ居

候」と、西行の心情の発露をみている。こうした心の在り方をそのままに詠むことも、子規の言う写生の範囲だと考えてよいであろう。ただ、ここでも「庵を並べん」という表現が斬新で「趣味ある趣向」だとし、「冬の」と置くのも、尋常の歌人の「手段」ではないと、意識的に言葉を構築して行く歌の構成についても目を向けている。

『新古今和歌集』の「善き歌」に対する子規の言説を見てきたが、定家自身の歌については、迂曲に「人にもてはやさるる位のもの」という評価にとどまるが、二首の歌を引いている。

駒とめて袖うちらはらふ蔭もなし佐野のわたりの雪の夕暮れ

見わたせば花も紅葉もなかりけり浦の苫屋の秋の夕暮れ

子規の評は消極的だが、いずれも、子規的な見方からすれば、客観的な叙景として、印象的な景を描き出していると読めなくもない。「駒とめて」などは、有名な評論「明治二十九年の俳句界」で言う「印象明瞭」な作品と評することも可能だと思われる。

定家のこの二首の作品については最後の節でも触れるが、「みわたせば」の歌については、斎藤茂吉について言及する必要があるであろう。茂吉の定家観は「全力的」ではないとして、否定的なものであるが⁹、この歌を客観的な叙景の歌として詠もうとしようとする目は執拗なものがある。

この歌については、大正八年刊行の『童馬漫語』の「定家の歌一首」¹⁰で、自身は、花も紅葉もない海岸の寂しい風景を詠

んだものと解釈していたが、古注での『源氏物語』明石巻を基にしているという見解や、「花も紅葉もいらぬほどだ」という美意識の表明を表にした解釈に接したおどろきを述べている。無論、自説が正しく、他の解は「幽玄」などへのこだわりからくる誤読だと主張するものである。つまりは、写生的な歌としてこの歌を理解したいという姿勢が示されている。

方法的に、自分達に近いものを定家にも認めようとするものだが、「平凡な幼稚な歌」という評価にとどまっている。しかし、このことへのこだわりは執拗であり、昭和六年になつて『アララギ』誌上でこの問題を再び取り上げ「二たび定家の歌一首」「二たび定家の歌一首補遺」の二つの論文で、当時気鋭の国文学者谷鼎が「花も紅葉もいらぬ程に」と解釈するのに反駁する。

これは徹底した論証的な反駁で、「もなかりけり」という和歌の用例を勅撰集中の四十首について検討し、さらには『長秋詠草』や『拾遺愚草』、果ては散文作品まで調べ上げ、すべて「も無カッタワイ」と解すべきもので、「も要ラヌワイ」とかも及バヌホドグワイ」といった例はないことを実証するものである。あくまでも定家の歌を、実景を前にして、あるいはそのように読めるように詠まれた作品として見たい強い意志であろう。写生という方法に対する確信であり、そこに定家を置くことで、自分達の作品がはるかに凌駕する水準にあるのを確信したいのだと思う。この茂吉の態度は、茂吉ならではの独自性は発揮されているが、子規のその延長上にあるとは言えよう。

二、子規の写生追考

東京芸術大学美術館で催された「円山応挙から近代京都画壇へ」という展覧会（二〇一九年八月から九月）は、写生の問題を考える上で、大きな示唆を与えるものだったと思う。

日本絵画史における写生のはじまりを応挙に見て、その弟子呉春（蕪村の弟子でもある）から流れる四条派とあわせて、円山・四条派の写生の流れの中から、京都における近代日本画が成立するという展望を、実際の作品でもつて示すという意欲的な展覧であった。充実した図録が編まれ、『芸術新潮』誌も、九月号で「応挙にはじまる。「日本画」誕生！」という特集を組んだ¹¹。

応挙を写生の祖と見るのは、上田秋成の『膽大小心録』での「絵は応挙が世に出て、写生といふ事のはやり出て、京中の絵が皆一手になつた事じや」¹²という有名な同時代評によるが、展覧会でもキーワードとして示された。現代の日本美術史の概説、例えば、辻惟雄『日本美術の歴史』でも、「合理主義の視覚——応挙の写生主義」という項目を立てて、「南画の主観主義的な性格に対し、客観主義の立場に立った」のが応挙だとし、¹³「ヨーロッパ絵画の自然主義的な手法」に示唆され、「これを、中国画の写実手法や日本の装飾画法と折衷させて、明快な写実的画風を完成させた。」という位置付けが与えられている。

子規とほぼ同時代に、日本の美術研究や行政に深く関わったフェノロサも、その遺著『東洋美術史綱 (Epochs of Chinese and Japanese Art)』の「近代京都の庶民美術 (Modern plebeian art in Kyoto)」の章で、¹⁴ 応挙についても重視し、¹⁵ 応挙からはじまる円

山・四条派の流れを、京都庶民美術の主流として捉えている。応挙の方法を「写実主義 (Realism)」として捉え、師事した石田幽汀のリアリズム指向、元朝の中国絵画、さらには動植物や近傍の風景の sketch などから学んだとしている。注目すべきは、応挙門下の第五世代として京都日本画の重要人物竹内栖鳳の名をあげて、この年若い美術学校の教師について「真に偉大な人物を現に得ている (we have one really great man)」として、京都画壇への系譜もほぼ迷うことなく引いている¹⁴。

子規も応挙について述べている。『ホトトギス』明治三十一年（一八九八）十二月十日号に載せられた「写生・写実」とするエッセイである¹⁵。日本の絵画界で写生が「やかましくなつた」のはここ百年だとしている。ただし、平安時代の金岡や住吉・土佐派などの起こつた頃までは、幼稚ながらも写生の時代であつたが、足利時代の中国画風の影響から「雅」が重視され、写生が失われたとする。その後、光琳が出て、没骨画（輪郭線を画かない画法）が行われ、草木のみではあれ写生が復活したとする。その上で応挙を「輪郭的写生」として円山・四条派の流れが出来たとする。その写生は、鯉の「三十六枚の鱗がチャ」と明瞭に一枚一枚見えて居る」という「理屈的写生」だとする。応挙の写生については到底不完全だとする（実際に鱗が一枚一枚見えるわけではないし、それが美観と関係するわけではないとする）。

子規はさらに、ようやく油絵が入り、写生が完全に出来るようになったとし、その写生に、「理屈的写生」に対して「感情的写生」という、興味深い名を与えている。油絵では、絵具の色で輪郭を作り、群像の画でも、一人一人が写生であると、そ

の写生の徹底を言う。その上で、日本画家が精神という言葉で写生をないがしろにしている、土瓶の写生も満足に出来ないなどと、挑発的な評を下している。

今回の展覧会で見る限り、子規の批評は、応挙の作品をどれほど見ているのかと疑問を持たざるを得ない。鱗のことなどはその特色を示しているわけだが、それは詳細な実物の観察に即しているものであり、一般的な物を見る距離からではなく、より近づいた視点から詳細な観察を行った結果でもあろう。応挙の写実は、動植物や風景を、まさに徹底的に観察して写した産物である。それらの写生を集めた「写生図巻」などのリアリズムは、おそらく子規の批判を寄せ付けない迫力があると断じてよいであろう。

一方、この展覧会では、明治期の「日本画」¹⁶との対比（応挙からの系譜を辿らせるわけだが、展開の果ての姿との対比はなされてしまう）も顕在化する。人物や動植物や地勢などの素材の描出は、応挙からの系譜ということで見えてくるのだが、特に風景において顕著であるが、全体の画面をまとめ上げて行く、空気感や光（明暗）の表現などは、かなり相違がある。十九世紀後半の西洋絵画の影響を強く受けて、明治以後の表現は精密化するとも言えよう。技法という面での発展は明白に見えている。明治三十一年の子規の眼は、洋画家中村不折などとの交流を経て、西洋絵画、油絵への嗜好に傾いていた時期のものであるだけに、応挙に対するこうした批判が生じるのも無理からぬ所とも言えよう。

全体の画面ということでは、日本絵画の場合、襖絵や屏風といった形で画面が構成され、そこに画家の本領が発揮されるこ

とが少なくない（西洋画でも同様な事情はないわけではない）。この展覧会でも、眼目の一つとなつている兵庫県大乘寺の応挙の襖絵は、金地の上に応挙得意の孔雀が画かれていて有名であるが、主材となる孔雀は、その羽根をはじめ、すべてにわたつて細部まで詳細に描きこまれており、見事な写生の産物である。その孔雀は磐の上に乗る、その上には老松が懸かっている。磐の表現も秀逸であり、松も葉先に至るまで忠実な写生の産物であることが理解できる。しかし、全体の風景は必ずしも自然の風景ではなく、襖絵にふさわしい形に配置された風景だと言つてよからう。

配置、配合は、子規にとつても、重要であり、写生が、単にそこにあるものだけをそのまま描写するものでないことを「六たび歌よみに与ふる書」でも述べている。ここでも絵画に触れていて、子規の写生と絵画の關係の密接さを思わせるのだが、「写実」は今日に見えるものだけを写すのかとの批判に対して、

生の写実と申すは、合理非合理事実非事実の謂にては無之候。油絵師は必ず写生に依り候へども、それで神や妖怪やあらゆるなき事を面白く画き申候。併し神や妖怪を画くにも勿論写生に依るものにて、只有の儘を写生すると、一部一部の写生を集めるとの相違に有之、生の写実も同様の事に候。

と論じている。これなどは、実は応挙をはじめとする、日本の写実主義絵画にも当てはまることであらう。また、さらには、和歌・短歌においても、特に題詠の作品についても、あてはめることができるのではないだろうか。先の応挙の作品でいうな

らば、襖や屏風といった画を描く枠組みが、題詠や本意という古典和歌の詠まれるべき枠組みと、共通した役割を持つというのにも附会ではないであろう。

やや論が古典和歌に性急に向かったが、子規に戻っても、題詠的な世界は存在する。『歌よみに与ふる書』の明治三十一年以前は、むしろ当然であるが、それ以後においてもそうした作品は存在する。

『竹乃里歌』には、明治三十三年の作品として「艶麗体」と題する十一首が載せられている¹⁷。

春の夜の衣桁に掛けし錦欄のぬひの孔雀を照すともし火

という一首からはじまり、おそらくは遊里や西洋館などを舞台にした「艶麗」な世界が広がる。

最初の一首は、衣桁に掛けられた孔雀の刺繍のある錦欄の着物を、ともし火が照らすという、艶やかな情景である。子規の日常にこうした光景はなく、若い頃の遊里の記憶としても華麗に過ぎよう。しかし、これがひたすら観念的で情景を喚起しないかと言えば、おそらく逆であり、類型的ではあれ、むしろ類型的であるから、具体的な情景を読み手に与えることになろう。模様の、華麗な姿態と色彩をもった孔雀は、応挙も得意としたものであったが、その鳥自体も同じ歌群で、

海棠の花さく庭の檻の内に孔雀の鳥の雌雄を飼ひたり

青鳥の孔雀の鳥が笠の如くうちひろげたるしだり尾の玉

などとも詠まれている。子規には鳥を飼う趣味があったが、孔雀を飼えるわけではない。しかし、孔雀を観察する機会はあると思われる。さらに、孔雀の特徴的な姿態は、実物に触れるとともに、応挙をはじめ様々な絵画表現なども含めて、読者の間にも共通の像が存在するであろう。それによって、この作品のリアリティーは確保されていると考えるとよいかと思われる。さらに、そこから感得される美的な様態も、「艶麗」という言葉に至るであろう。

西洋的な雰囲気の商品、おそらくは洋館に住む少女を仮構したような、

くれなゐのとばり垂れたる窓の内に薔薇の香満ちてひとり寝る
少女

紅の薄色匂ふ薔薇の花を折りて手にもちて香を嗅ぐ少女

についても、孔雀に比べれば、現実性がやや稀薄で、観念化された度合いが高いと言えるが、同様なことを考えてよいであろう。

「艶麗体」というのは、古典和歌で言う歌体であると考えてよいが、『竹乃里歌』において、他の歌体を題とする作品は見られない。しかし俳論である『俳諧大要』においては、俳句の風体論が述べられており、「雅樸」と「婉麗」の二分が行われている。ここでの「婉麗」は、「艶麗」と同じだと見てよいであろう。

日に焦げたる老翁鎌を肩にし一枝の桃花を折りて田畝より帰り、老婆浣衣し終りて柴門の辺に佇み暗に之を迎ふれば、飢雀其間を窺ひ井戸端の乾飯啄む、是れ雅樸にして美術的なる趣向ならん。

十数畳の大広間片側に金屏風を繞らし、十四五の少女一枝の牡丹を伐り来りて之を花瓶に挿まんとすれば頻りに其の名を呼ぶ者あり、少女驚いて耳を欹つればをかしや檐頭の鸚鵡永日に倦んで此戯を為すなり。是れ婉麗にして美術的なる趣向ならん。

雅樸と婉麗と共に之を美術的にせんと欲せば、物の雅樸と物の婉麗とを選択するの必要あるのみならず、之を美術的に配合するの必要あるなり。然れども配合の美術的なる否とは理論の上にて説明するは難し。実際の上にて評論するを善しとす。

原文は段落分けされていないが、「雅樸」の定義、「婉麗」の定義、その体の実現の方法と、明快な三段落をなしている。「婉麗」で述べられていることは、「艶麗体」の作品とそのまま重なるであろうし、

美人問へば鸚鵡答へず鸚鵡問へば美人答へず春の日暮れぬ

のように、その叙述を若干変形して切り取るかのような作品も見られる。

理論として見るならば、随分に観念化された、構成主義的な立場とも見えよう。美術的な「物」を美術的に配合するという在り方は、むしろ定家などに近似しているとも言えよう。「物」

を「言葉」に置き換えれば、ほぼ相似であるとも言えよう。「物」自体が、共通の理解を得られるある種の類型性や観念性を持つものであり、これも「歌語」という「言葉」に相似するとも言えよう。このあたりに、定家への展開の入口が見出せよう。しかし、子規にとって、こうして配合された世界は、写生的な触知を持つものとして認識されていたのではなからうか。おそらく「物」を捉える目に写生的な眼差しを意識していたのだろう。そもそも、この節のきつかけとした応挙の画面は、写生の配合そのものであった。

三、歌体から定家へ

和歌の表現上のあるいは美的な様態論としての歌体は、『古今和歌集』序文にも辿れる。その中でも、後世への影響ということで大きな比重を持つのは『定家十体』¹⁸であろう。

本稿での問題に関わるものとして、『定家十体』では「見様」という体を立てている。これは一般に読まれるように「見ル様」であって、「(現代語的に言えば)見エル様」ではない。「見エル様」であったならば、歌人が目にしたものをそのまま再現するような、写生そのものが歌体として立てられていることにもなるが、そうではない。

『定家十体』では、各歌体の例歌が載せられているだけであり、全く解説はなされていない。十体は『毎月抄』でも言及されるが、「幽玄様・事可然様・濃様・有心体」の四体を「元の姿」として、そうした歌体が自在に詠めるようになれば、「い

とやす」く詠める五体のうちの一つに分類されている¹⁹。

この十体論は、定家偽書に展開し、そのことは『定家十体』の定家真作を疑わせる因ともなるのだが、その一つである『三五記』では、詳しい解説が各体についてなされている。その解説は体自体の概念規定が明確になされているという性格のものではないが、この「見様体」について、拙い詠み手には難しいが、堪能な者には詠みやすい体だとして、

達者も此の体をば、朦氣のさして、心底明かならぬ時は、景氣
歌とてそぞめきかけて読むなり²⁰。

として、「いたく案ぜずして」このような歌を四・五首詠めば氣も散じ、「本意の体」の歌が詠めると論じている。この解説は、『毎月抄』における、やはり「朦氣」がさして有心体の歌が詠めない時、

さらん時は、まづ景氣の歌とて、姿詞のそぞめきたるが、なに
となく心はなけれども、歌様のよろしくきこゆるやうをよむべ
きにて候²¹。

に拠るものと考えてよいであろう。

こうした言説、特に「朦氣を払ふ歌」ということに注目して、かつて私も論をなしたことがあるが²²、「見様」と「景氣の歌」がそのまま同じではないと断りながら、重なるものだと考えた。『定家十体』の例歌から「見様」を、「風物に関する形象が眼前に「見るやう」に観ぜられる歌」、それだけの「表現効果を持つ

た歌体」とした武田元治の論²³を受けて、属目する実風景なり事物を詠むのではなく、そのような形象を詠むと捉えた。さらに、沈思を十分に経なくても和歌的な形象が実現できるのは、伝統を介して様々な想像をかき立てることのできる、歌枕や歌語の働きの故だと考えた。やや言葉足らずだという自省もあるが、基本的な見方は保持してよいものと考ええる。無論、このように考

えて行く過程で、定家偽書である『三五記』の記事の比重は極めて大きいと顧みざるを得ず、定家的ではあっても、定家そのものの論となり得るかという限界は意識すべきではあろう²⁴。ただし、やや素樸にすぎない作業とはいえず、『定家十体』に戻して例歌を再読しても、大きな矛盾は生じないであろうと思われる。例えば、そこでは属目による叙景であると読まれることも不可能ではない、源経信の

さなへとるやまだのかけひもりにけりひくしめなはにつゆぞこ
ぼるる

慈円の

しもさゆるやまだのくろのむらすすきかる人なしにのこるころ
かな

など田園風景も詠まれているが²⁵、「かけひ」「しめなは」「くろ」のような農耕作業に関わる言葉も、すでに歌語化して宮廷歌人達の共通の言葉であった。また、式子内親王の

ふけにけりやまのはちかく月さえてとをちのきとにころもうつつ声

藤原公衡の

かりくらしかたののましばをりしきてよどのかはせの月をみるかな

などの「十市(とをち)」にしても「交野(かたの)」にしても、歌枕としての地名である。「十市」は奈良の橿原市あたりの地名で、「とをち」には夕立すらし久方の天の香具山雲隠れゆく(新古今集・夏・俊頼)なども詠まれ、「遠」の掛詞と共に、古都の静かな夜を想像させるであろう。「交野」は淀川縁の地であり、「狩りくらし」の初句は容易に、「狩りくらししたなばたつめに宿からむ天の川原に我は来にけり」の業平の歌を想起させ、ここでの桜狩を語った『伊勢物語』の世界が背後にあることに気づかされるであろう。

こうして見て来るならば、歌ことば自体の生産力、公衡歌の本歌に顕在化されるように、伝統に裏付けられた生産力によって一首が構成されているという、子規的な写生からすれば、対極とも言える地平にあるのだとも言えよう。一方では、同じ子規であっても、「艶麗体」の作品や、俳論における「雅撲」「婉麗」の二つの体の説明とは、漸近するであろう。

前節では、絵画をあげたが、絵画とは異なり文学の場合、対象をそのまま再現することはそもそも不可能である。小説のよきな散文であれば、言葉を尽くすことによる再現の試みはないわけではないが、短歌や俳句の場合、そのような試みがなされる余裕はあり得ない。

例えば子規の短歌において、写生的表現の達成として、『墨汁一滴』の中でも自讃する作品として知られている、

松の葉の葉さきを細み置く露のたまりもあへず白玉散るも

は、「松の葉」の形状に関する基本的な共通認識(言語学上のLangueなどとは次元が異なる美学的な記憶の共通性も含むわけであるが)が無くては成り立たない。さらには、末句の「白玉」が露であることは、伝統的な和歌により詠まれ続けて来た故に明白であり、この言葉は、その伝統に裏付けられて共通理解を喚起する歌語である。しかし、「葉さきを細み置く露のたまりもあへず」というのは、子規が自讃するように、実際の自然の観察により見つけ出されたものであり、その形象が過不足無く再現的に描出されていると言わなければならない。

この歌は、明治三十三年の作で「五月二十一日朝、雨中庭前の松を見て作る」の詞書によるものである。末尾の一首も有名で、

庭中の松の葉に置く白露の今か落ちんと見れども落ちず

下句の表現は、まさに写生的再現であると言えよう。この句については、『子規短歌合評』²⁶の中で斎藤茂吉が、「写生の妙諦はここに存じて居る」という評をなしている。まさに属目通りの表現であり、病牀からそれをながめる子規自身の姿も想像され(茂吉は「右からも左からも見、立つて見、坐つて見、といふ具合にしてゐるうち、かういふ光景も捉へ得るに至るので」として

るが) 写生そのものの表現であると言えよう。しかし、上句の「白露」は、「白玉」ほどではないにしても、雨滴の表現としては伝統的であり、伝統を基にした共通理解から自由ではない。

子規の短歌は、伝統和歌からの意識的な決別ではあるのだが、伝統和歌から全く自由ではないことは、今見て来た達成作ともいえる作品からも見る事ができるであろう。前節で考えた応挙の写生が、襖や屏風といった画面を構成する時、伝統的な構図という全体の色面構成の原則の中で発揮される様も想起されようか。逆に、定家の作品は、伝統に依拠した構成主義的な作品が基本にあるにしても、「見様」という歌体も、伝統的なものへの依拠が大きいにしても、属目的な写生と全く無縁ではない面はあるのではなからうか。

定家と写生ということに関しては、まさに絵との関わりにおいて、後鳥羽院の企図した最勝四天王院の障子和歌²⁷に関するエピソードが有名である。そこに描かれる襖絵の須磨・明石が割り当てられた絵師の宗内兼康が、期日の遅延を犯しても現地へ赴くべきかを定家に相談を持ちかけた『明月記』建永二年(一一〇七)五月十六日の条である。

兼康来云、名所事以伝々説難書出、明石すま非幾路、罷向各見其所書進絵様、若有遅々者恐乎、予云、此事雖片時可急事也、但云当時、云後代、尤可恐紕繆、揚鞭向其所、且為後代之談歟、何事在乎、

という問答である。定家の返答は、是非現地へ赴くべしとするものであり、これは後代の語り草となるだろうとするもので、

写生の勧めとしても読めなくもない。基本的には、現地へ赴くのは、そのような行為であるが、そこには、付帯する要件が存している。兼康が現地に行きたい理由は、この地について「伝々説」すなわち、様々な現地の様態に関する説明的知見の集積があり、どれに従えばよいかを迷うからというのが、現地実見の理由である。現地へ赴くのは、その景をそのまま見るのではなく、知見の可否を判断しに行くというのが、両者の認識であろう。結局は、現地の実風景の重さは確保されるのだが、歌枕としての図柄の可否が問題にされるのである。したがって、現地へ赴く行為は、写生の為ではなく、共通理解の妥当性の検証の為である。しかし、その検証が、文献的な探索によつてなされるものではなく、現地へ赴き実際にある風景を目にするという行為によつてなされるというのは注目してよいであろう。

歌枕に対するこうした態度は、歌枕実見という平安朝以来の数寄の発揮という態度(「後代之談」はこのことである)に帰される面はあるわけであるが、その態度にも、風景や事物を見に行くのであるから、その実景性の重さと、それを見るところという意識が内在しているの言うまでもない。それは「見様」の歌で、景を構成する歌語や歌枕そのものにも、同様なことが考えられるであろう。定家について、属目的な目、写生と無縁ではないというのは、そうした所以である。

四、定家の作品へ

こうして、景物と表現との関わりについて、子規の「写生」、

応挙の「写生（上田秋成の言による）」、定家の「見様」について見て来たが、それぞれ複雑な位相を持ちながら、重なり合い離れ合っていた。では、それを定家の作品に帰して行くことができるであろうか。

最初の節で述べたように、子規は「人にもてはやさるる位」と消極的だが一応は注目し、茂吉が限りなくこだわった、

見わたせば花も紅葉もなかりけり浦の苫屋の秋の夕暮れ

について見てみよう。

茂吉がああまでこだわったのは、「花も紅葉もなかりけり」というのが、景を写した表現であるべきで、その風景への感動であるはずだという点である。北村季吟の『八代集抄』²⁸以来の『源氏物語』明石巻の「はるばると物のとどこほりなき海づらなるに、なかなか春秋の花紅葉のさかりなるよりは、ただそこはかとなう繁れる蔭どもなまめかしきに」に拠るといふ説を最大の弊害として、花も紅葉もいらぬほどだと解する説を徹底的に排斥する。あくまでも実景であることにこだわろうとするのだが、その表現としての質については「平凡な幼稚な」という評価にとどまり、「幽玄」でも何でもないとしている。ただし、茂吉は、定家が実際の景を目にして詠んでいるとまでは考えていないようで、「屏風に向うて歌を作り、「白氏文集」の句を誦して歌をつくるは、尊ぶべからざる如く、此歌の前にはかうべは下がらないのである。」²⁹の文言からもそれは窺えるであろう。

この歌は、定家二十五歳の「二見浦百首」での作品である。

明石については、先に絵師の現地行きに触れたが、もし、この歌の舞台が明石だとしても、定家はその地を見ていないであろう³⁰。そもそも明石とこの場を考えるのは、『源氏物語』の影響を考えるからであり、その景の発想は、その表現の摂取とを重ねて、この物語に拠るだろうと考えるのは、現在の定家理解からすれば、むしろ順当だとすべきであろう。だから「なかりけり」という感動も、『源氏物語』に書かれている通りだという感動も含まれると読むのも解釈の暴走にはならないであろう。浦の苫屋も想像の景であり、むしろ『源氏物語』がそのリアリティを支えているのであり、写生からは遠い作品であるとして一通りはなるであろう。しかし、逆に、そのような表現であつても、茂吉に写生的な表現であることに、かくまでこだわらせる所に、定家の表現の巧みさを見ることも可能であろう。歌の主眼が、海辺の光景の構築にあることは言うまでもないからである。

定家は海景に触れなかつたわけではない。建仁元年（二二〇二）十月、四十歳になった定家は、後鳥羽院の熊野御幸に随行している。二十二日間の行程は『明月記』に記されるわけだが、この部分は自筆の『熊野御幸記』として伝来している³¹。その記事は詳細であり、実際に海に面した旅路で見た風景への感慨を、例えば九日に藤代坂を登り遠望した海について「又眺望遼海非無興」と記するのをはじめ、何度も記している。

熊野御幸では、宿所において、歌会が催される。歌会では、題が出されて詠作するが、旅路に相応しい題が設けられることになる。十一日の切部（切目）王子の宿所での題「鞆中間波」もまさにそのような題である。定家の歌は、

うちもねずとまやになみのよるのこゑたれをと松の風ならねども

であるが、下句の「たれをと松の風ならねども」は「松」に「待つ」を掛ける修辭から、王朝以来の恋歌での恋人を待つという文脈を作中にもたらし、作中人物のジェンダーも女性へと傾かせるという、写生とは異なる構成主義的な作風を際立たせよう。しかし、上句の世界は実体験的であり、記事中の「於此宿所塩コリカク、眺望海、非甚雨者、可有興所也、病氣不快、寒風吹枕」とほぼ合致する現実性を持つであろう。また、この作には「見たせば」の歌に詠まれた「とまや」が詠まれているが、これはまさに今定家が身を寄せている旅宿であり、現実に体験されたものである。

十三日には滝尻王子に向かい石田河（岩田川）を渡るが、先に検討した「景氣」の語を含んで、その風景を「河間紅葉、浅深影映波、景氣殊勝」と、短いながら印象的に記している。その夜の滝尻での歌会では「河辺落葉」と、まさに見て来たままの題を得て

そめし秋をくれぬとたれかいはた河またなみこゆる山姫のそで

と詠む。紅葉を染める竜田姫の様を幻想的に描き出すことに主眼が置かれていて、写生からはほど遠い構成がなされているが、定家の思念に、まさに今見て来た山河の紅葉が存していることは想像に難くあるまい。

また、もう一首の「旅宿冬月」は、

たきかはのひゞきはいそぐたびのいほをしづかにすぐるふゆの月かけ

も実際の体験が詠まれた一首ということになる。この歌の場合「いそぐ」の掛詞の修辭も、目にした川の急流であるとともに、急ぐ旅路であり、実際の旅の様が素直に詠まれているということになる。

熊野の旅で、定家は海景や山景に触れ、それをそのまま詠んでよいような題による歌会を持った。その一端を見てきたわけだが、やはり、基本的な骨格としては、古典的な構成を重視した作品となつている。定家的な方法の根強さであると言えよう。しかし、その中にも、実際に見て経験したことが、確かに息づいているという側面も見せている。一首全体が写生的な作品だといふのはごく少ないにしても、作品中に写生的なものが含まれていないわけではない。

紙幅も尽きたが、子規が言及した、次の一首にも触れておきたい。

駒とめて袖うちはらふ蔭もなし佐野のわたりの雪の夕暮れ

『新古今和歌集』では冬歌に入るが、正治二年（一一〇〇）後鳥羽院初度百首で詠まれた作品である。『万葉集』（巻三・長忌寸奥麻呂）の「苦しくも降り来る雨か三輪の崎狭野の渡りに家もあらなくに」を本歌として、本歌の「雨」を「雪」に変えることで、新たな世界を描き出す、本歌取りの手本のようにも扱われる作品である。さらに、「佐野」は歌枕であり、万葉では紀伊国だと思われるが、定家の時代には大和国と考えられてもい

たらしい、必ずしも現実の土地と密着した場所ではない。完全な虚構世界の構成と言えよう。

しかし、描き出された風景は、しばしば絵画的とも称されるが、景を具体的な視覚の映像として再現することは容易であろう。先にも言及したように、子規が写生俳句の完成を弟子達（主に碧梧桐）に認めた「印象明瞭」という評語にもなじむであろう。応挙ならば、雪一面の画面に、リアルな馬と、衣に降り積もった雪の質感を表現しながら、若い公家の狩衣の模様も詳しく描くかもしれない。あるいは、武士の姿と考えて、具足の様を細やかに描出するかもしれない。

武士の姿というのは、言うまでもなく、この歌が有名な謡曲『鉢木』に引歌されているからである。

ただひと所に佇みて、袖なる雪をうち払ひうち払ひし給ふ気色、
古歌の心に似たるぞや、駒とめて、袖うち払ふ蔭もなし、佐野
のわたりの雪の夕暮れ、かやうに詠みしは大和路や、三輪が崎
なる佐野のわたり、これは東路の、佐野のわたりの雪の暮れに³²、

と、見事に東国佐野の風景に転化させている。雪に降られるのは、僧侶姿の最明寺入道だが、更なる想像力の転化は可能であろう。

おわりに

定家の作品については、かなり放恣な論述をし、かつ、入

口に辿り着いたにすぎないであろう。しかし、定家の作品についても、写生という切り口は、必ずしも中世和歌の在り方を無視したものではないと考える。

俳句において吟行が定着したのは、いつのころであるか。子規の句でも、必ずしも属目によるものとは限らない。まして短歌の場合は、実景へのその場における向かい合いというのは、写生の必要条件にはならないであろう。そもそも子規の言う写生の起源をなす西洋絵画にあつても、キャンバスを自然の中に持ち出すという営為は、十九世紀の出来事である。写生の問題は、人の想像力への、さらなる測鉛を必要としよう。

注

1 ここでの写生は、正岡子規のいう「写生」を中核に、その概念から大きく外れない範囲での、近代的なリアリズムに基づく写実の概念として用いる。したがって、「」を付すべきであるが、煩雑になるので、その範囲から外れない限りはこのまま用いる。

2 子規の言説からの引用は、特に断わらない限り『子規全集』（講談社・一九七五〜七八年）による。なお、『歌よみに与ふる書』については、岩波文庫版（一九八三年改訂版）を参照した。句読点・濁点などは、私の判断で付した場合もある。

3 近代歌人の定家評については、安田章生『藤原定家研究』（至文堂・増補版一九七五年）の「近代短歌と定家」の節で詳論されるが、定家への理解が至っていないという所に収束する。

4 中世和歌の主流派である二条派では、『新古今和歌集』を定家のみ

- ではないということ、その派の正統的な歌の姿（正風体）ではないとする所説がなされていた。俊成単独撰の『千載和歌集』、定家単独撰の『新勅撰和歌集』が尊重される。
- 5 本文は、子規の引用本文による。
- 6 久保田淳『新古今和歌集全評釈』（講談社・一九七六～七七年）なお、再版に当たる『新古今和歌集全注解』（角川書店・二〇一〇～二〇一二年）でも同様である。
- 7 注6に同じ。
- 8 明治三十年一月から三月にかけて『日本』に連載した俳論で、子規的俳句の完成を示す論と位置づけられる。
- 9 斎藤茂吉と子規の定家観について、子規が定家を意識していたことを示す俳句や、茂吉が定家の作品を熟読し、その中に子規の写生との脈略を見ようとしていたのではないかということを、短い紙幅ながら、的確に論じたものに、久保田淳「定家、そして子規・茂吉」（『ちくま』五五八号・二〇一七年・九月）がある。
- 10 茂吉からの引用は『斎藤茂吉全集』（岩波書店・一九七三～七六年）による。
- 11 平井啓修・吉田亮・朝日新聞社編『円山応挙から近代京都画壇へ』（求龍堂・二〇一九年）、『芸術新潮』（二〇一九年九月号）。
- 12 中村幸彦校注『日本古典文学大系 上田秋成集』（岩波書店・一九五九年）による。
- 13 辻惟雄『日本美術の歴史』（東京大学出版会・二〇〇五年）
- 14 Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, ICG Muse, Inc., 2000. により、有賀長雄訳『東亜美術史綱』（フェノロサ氏記念会・一九二二年）、森東吾訳『東洋美術史綱』（東京美術・一九七六・七八年）の二つの日本語訳を参照した。
- 15 これについては、すでに北住敏夫『写生説の研究』（角川書店・増訂版一九六八年）でも触れている。なお、このエッセイの筆名は「処之助」である。
- 16 「日本画」とは、日本で描かれた日本絵画の内、明治以後の、日本古来の画材で描かれた絵画を指すというのが、この展覧会での定義である。
- 17 『竹乃里歌』からの引用は、村尾誠一校注・久保田淳監修『竹乃里歌』（和歌文学大系・明治書院・二〇一六年）による。
- 18 『定家十体』という書物は、定家の著作であるとの確証は得られず、真偽をめぐっては、決着は付いていない。しかし、田仲洋己『中世前期の歌書と歌人』（和泉書院・二〇〇八年）所収の『定家十体』「再考」における、現存本の所収例歌等に関して若干の問題は残しながらも、真作説に分があるという結論は、支持してよいと思われる。以下の論述は、それを前提に進める。また、『毎月抄』についても、同書所収の『毎月抄』小考の定家真作として考えるのが合理的という判断は支持できると思われる（ただし、順徳院という宛先については再考を要するであろう）。この書も真作として考えたい。『定家十体』からの引用は、『新編国歌大観 第五卷』（角川書・一九八七年）所収の宮内庁書陵部本による。
- 19 残る一体である「拉鬼体」を学ぶのが難しい体だとしている。
- 20 本文は『日本歌学大系 第四卷』（風間書房・一九七三年）による。
- 21 本文は『日本古典文学大系 歌論集・能楽論集』（岩波書店・一九六一一年）による。
- 22 村尾誠一「蒙気を払う歌—藤原定家『毎月抄』における「景気」の歌をめぐる」、『東京外国語大学論集』四二号・一九九一年三月）
- 23 武田元治「見様」考—定家十体の内—（『大妻国文』十二号・一九八〇年三月）、後に武田元治『定家十体の研究』（明治書院・一九九〇年）
- 24 「見様」の後への展開を論じた論に、伊藤伸江「見様の理解と発展—歌

論から連歌論へー(上)(下)」「『国語国文』七三卷四号五号・二〇〇四年四月五月)がある。

学を論ずるためにー」の内容の一部を含んでいる。席上御教示をいただいた方々に深謝申し上げる。

25 何れも『新古今和歌集』所収歌。経信の歌は「山畦早苗」の題を持ち、慈円の歌は百首歌。

26 斎藤茂吉・土屋文明編『子規短歌合評』(青磁社・一九四八年)

27 この障子和歌に関しては渡邊裕美子の集中的な考察があり、『新古今時代の表現方法』(笠間書院・二〇一〇年)の「最勝四天王院障子和歌考」の章にまとめられている。その中でも絵との関係の言及がある。また、以下のエピソードは久保田淳『藤原定家』(小学館・一九八四年)で、すでに印象的に取り上げている。ここでの『明月記』の引用は国書刊行会版(一九七〇年)による。

28 『源氏物語』の注釈では、室町時代の『細流抄』にもすでに言及があることを、久保田淳『新古今和歌集全評』(前掲)は指摘する。

29 斎藤茂吉『童馬漫語』の「定家の歌一首」(前掲)

30 『明月記』の記事からの推測だが、記事を欠いている年もある。

31 『熊野御幸記』については、『明月記研究』十一号(二〇〇七年十二月)で翻刻本文が提供され詳細な注が付されている。以下の引用はその翻刻に拠る。また、三井記念美術館・明月記研究会編『国宝 熊野御幸記』(二〇〇九年・八木書店)で写真と翻刻、関係論考が提供されている。

32 『日本古典文学大系 謡曲集 下』(岩波書店・一九六三年)による。

付記

本稿の第一節は、東京大学中世文学研究会第三四一回例会(二〇一九年一月二五日)で発表した「近代詩歌と定家・新古今―定家の文

Toward a History of Optical Boxes for Looking Into

Hideyuki YOSHIMOTO

Summary

In the preceding papers, I made critical analysis of Camera Obscura in the West and Japan. In this paper, I make an attempt to describe the history of the “perspective box,” “boîte d’optique” in French or “Guckkasten” in German, by which perspective prints (optical prints) were looked in.

The first known reference to the “perspective box” was on the 1646 entry in the Dagregister, Diary of the Dutch Trading House at Dejima in Japan.

The “perspective box with perspective prints” was very popular in the eighteenth and nineteenth centuries. At first, the attractive features of this optical apparatus were perspective and realistic views of landscape prints. Then the prints were diversified by adding the topics of historical battles, major political events, famous religious scenes, great disasters, and ghosts or phantoms. At the end, the apparatus with these prints have evolved into the one kind of “theater” in the market places before disappearing.

キーワード

覗き眼鏡 眼鏡絵 カメラ・オブスクラ ゾグラスコープ 光学箱 透視箱 顕微鏡
望遠鏡

Keywords

Optical Box Perspective Box Perspective prints Camera obscura Zograscope Telescope
Microscope

覗く視覚装置の系譜学的研究に向けて——覗き眼鏡と眼鏡絵を中心に

吉本秀之

序

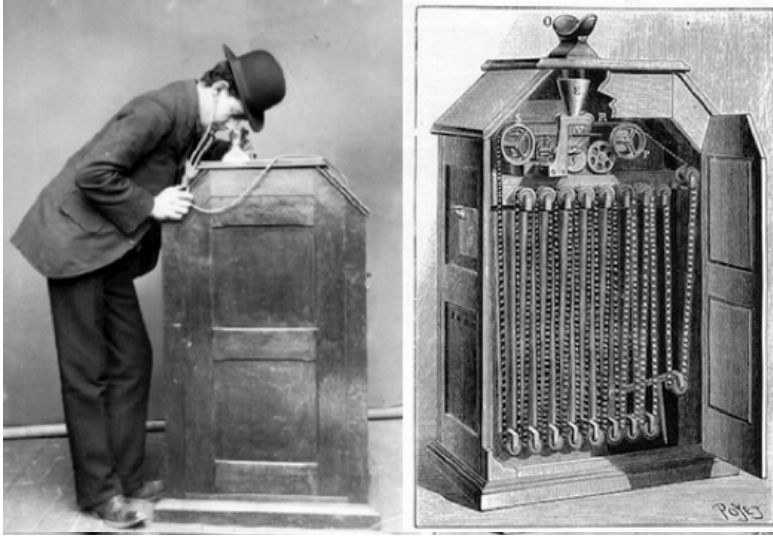
二十世紀の視覚を形成したメディアは、映画であったと言ってもよいだろう。映画は、一八九五年リュミエール兄弟がパリのグランカフェでスクリーンに投影し観客に見せた。しかし、装置そのものは、一八九一年エジソンによりキネトスコープとして発明されていた。キネトスコープは、よく知られているように一人ひとりが箱の中を覗き込む装置であった。最初のフィルムは長さは十二秒、商業化された時点で長くて四十秒と今の映画からは考えられないほど短いものであった。一八九三年のシカゴ万博に出展され、一八九四年に商業化された。一八九四年四月ニューヨークのブロードウェイに「キネトスコープパラード」が開店した。これは、店内に数台から十台近くのキネトスコープが置かれ、好きな台に一セントを入れると一本せいぜい数分程度の映画を約十本見られる仕組みであった。類似の店舗がパリ、ロンドンをはじめ、世界中の都市に広まった。映画フィルムの標準（三十五ミリ幅、一秒間に二十四コマ）を作ったという功績はあったが、しかし、映写するタイプのものが広がると、人気は下火になった。覗き込むタイプの映像装置は、投影するタイプの映像装置に、商業的には敗北したと言える。

視覚装置の歴史を振り返ってみれば、マジックランタンに始まり映画やプロジェクターに至るプロジェクトするタイプの背後で、あるいは裏側で、顕微鏡、望遠鏡、覗き眼鏡、ステレオスコープ、最近のVR等、覗き込む視覚装置が確実に存在していた。今回の論考は、近代に限定し、特に十八世紀初めから十九世紀初めまでヨーロッパで流行し、いくらか遅れて日本でも流行した覗き眼鏡と眼鏡絵に焦点を合わせ、覗く視覚装置の系譜学的研究の出発点を与えることを目指す。

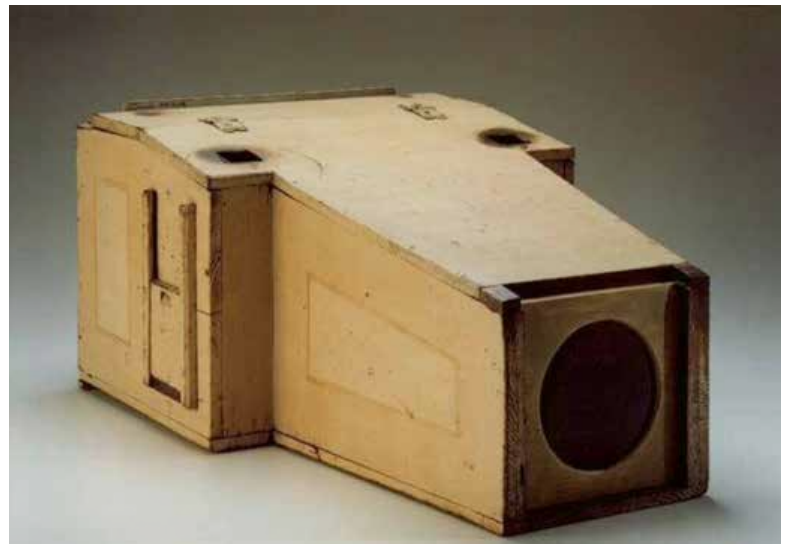
覗き眼鏡は、最単純形では、四角の箱にレンズをつけただけのものだ。初期には、十七世紀初頭に作られ古典時代の代表的な視覚装置となったカメラ・オブスクラを転用した場合もあり、実際、研究者の間でも両装置の混同が見られる。まず、用語の確認が必要となる。

用語の検討

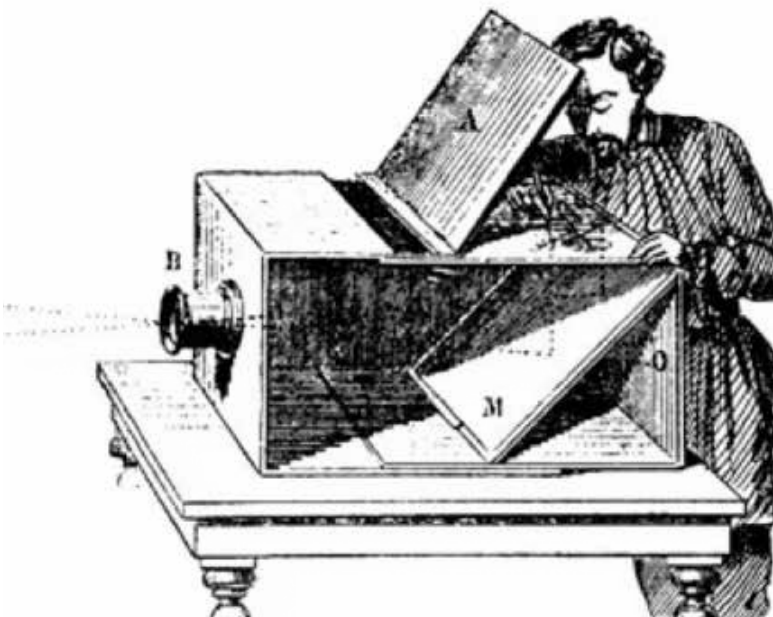
覗き眼鏡と眼鏡絵にフォーカスを絞る先行研究は、非常に少ない。そのなかでは最新に近い論文のまとめを引用し、検討することから始めよう。カルデンバッハは、一八九五年『プリ



エジソンのキネトスコープ 1894



Guckkasten, TECHNOSEUM
-Landesmuseum für Technik und Arbeit Mannheim 所蔵



Camera Obscura, D. Lardner, 1855

ント・クオーターリー』に発表した論文で次のように記す。

この装置を指す専門用語、ゾグラスコープ (Zograscope) という新語を造ったのは、おそらく十八世紀の科学器具製造業者として有名なジョージ・アダムスであった。しかし、この語は広まらなかった。「大陸では、この視覚装置と眼鏡絵を指す言葉は、もう少し単純であった。この装置が生まれた場所とみなされるフランスでは、絵図の方はヴュ・オプティック (vue d'optique) または遠近法的光景 (vue perspective) と呼ばれ、装置の方は単純にオプティック (optique) または光学箱 (boite d'optique) と呼ばれた。ドイツでは、絵図の方は覗き絵 (Guckkastenbild) または覗き画 (Guckkastenblatt 覗き箱の紙葉) と呼ばれ、光学装置の方は覗き箱 (Guckkasten) と呼ばれた。イタリアでは、この遠近法的写実画 (Realetti Prospettive) は、光学箱 (Canere Ottiche) を通して見られた。オランダでは、この光学図版 (opticaent) は、オプティカ (optica) で覗き込まれた。²⁾

ゾグラスコープ (Zograscope) は、反射鏡を四十五度に設置していることから説明的に光学的斜鏡装置 (Optical Diagonal Machine) と呼ばれることもあった。

以上、装置だけに注目して整理してみよう。この装置は、覗き穴にはめられたレンズと箱からなる。普及した携帯型カメラ・オブスクラと同じく、四十五度の反射鏡がついている種類もあった。装置の名称としては、レンズに注目して「光学的 optic」とその派生語、画像を収める入れ物に注目して「箱」、箱に収めてみる元々の絵の特徴によって「遠近法的 perspective」、そして最後に穴を通してなかを見る見方によっ

て「覗き」という四要素の組み合わせからなるとまとめることができる。

さて、筆者はこのテーマに関してはおじめて発表したのは、二〇一八年五月二十七日東京理科大で開かれた日本科学史学会シンポジウムにおいてであった。発表のあと、会場にいたイタリア留学の体験をもつ光学史研究者から、イタリア語の用法に関して質問を受けた。その場では回答できなかったため、各国語の用法・用例について、各国語の辞書・事典類、光学史や印刷文化史の文献を調べ直してみると長くなりすぎたので、ここでは、結果だけを記そう。

イタリア語の光学箱 (Camera Ottica) は、そのラテン語形のカメラ・オプティカ (Camera Optica) とともに、カメラ・オブスクラ (Camera Obscura) を指す用語であった。有名なところでは、マルピーギの『遺著』(一六八七)に二箇所ラテン語とイタリア語の用例がある³⁾。また、十七世紀末の有名な哲学辞典のひとつであるエティエンヌ・シヨバンの『哲学辞典』(一六九二)の「視覚」の項目でも複数の用例が見られる⁴⁾。また、十八世紀以降のイタリア語の辞典類でも、同じ用例を見ることのできる。前に記した通り、カメラ・オブスクラを覗き眼鏡に転用する事例は確認されているので、イタリア語とラテン語の光学箱が覗き眼鏡を指すことがなかったとは言えないが、中心的にはカメラ・オブスクラを指す用語であったことは押さえておく必要がある。

つまり、「光学箱」という言葉は、多くの事例では覗き眼鏡を指したが、言語によって覗き眼鏡を指す場合と、カメラ・オ

ブスクラを指す場合があった。

上のカルデンバッハからの引用では取り上げなかったが、オランダ語で遠近法箱 (Perspectyfkas) と呼ばれる装置がある。これとの異同についても触れておこう。

簡単にいえば、オランダの遠近法箱は、固有名詞に近い存在である。制作年代も一六五〇年代半ばから一六七〇年代にかけての数十年間にほぼ限定される。原理そのものは、覗き眼鏡と違わないが、箱のなかの五面に、室内や教会堂内を描き、側面に空けた穴から片目で覗き込むと、その小さい箱が現実の室内であるかのように、そして指ほどの大きさに描かれる人物が等身大に感じられるという装置であった。サミュエル・ファン・ホーホストラテンが残した一六五〇年代後半制作の美品がもつとも有名な遠近法箱の事例である⁵。覗き眼鏡の非常に特異な事例だと位置付けることができる。

日本語の用例も検討しよう。タイモン・スクリーチが述べるように⁶、一六四六年という早い時期に、オランダ船に載ってカメラ・オブスクラが長崎に舶来している。カメラ・オブスクラに対する日本側の反応はなかったが、同じ一六四六年オランダ側は別の視覚装置を日本に送った。遠近法箱である。それは、一六四七年、他の献上品、ラクダやヒクイドリとともに江戸に持ち込まれた。江戸では、この覗き箱は人気を博した。舶来のこの装置を日本人は「極楽箱」と呼んだ。

この初期の出会いのあと、どの程度、どういう頻度で、覗き眼鏡と眼鏡絵が舶来したのか判明ではないが、着実に江戸時代の視覚文化として根付いた。

そして、西洋では表にでなかった言葉が表に出た。「からく

り」である。普及形態、あるいは日本における進化の最終形態としては、「覗絡線・覗機関 (のぞきからくり)」となった。京阪では「のぞき」と略され、江戸では「からくり」と略されるようになったこの装置は、『小学館 日本国語大辞典』第二版の記述によれば、大道芸のひとつであり、「大きな箱の中に物語に応じた絵を数枚納めて置き、箱の両側に立った二人が、物語に節をつけてうたいながら綱を引き、絵を順次転換させる装置。これを前方の眼鏡から覗かせて料金をとった。」大衆芸能として市場に進出したのぞきからくりは、遠近法や光学的側面は、背景に退き、地獄極楽や演劇的空間を穴を通して覗き見る装置となった。

日本での展開に関しては⁷、『江戸期視覚文化の創造と歴史的展開・覗き眼鏡とのぞきからくり』(三弥井書店、二〇一二)で覗き眼鏡と覗き絵に関するもつとも体系的な研究書をだした板垣俊一の見解を紹介しておこう。

板垣によれば、レンズを使った光学装置は、普通の近視用や遠視用の眼鏡だけでなく、望遠鏡、顕微鏡 (虫眼鏡)、写真鏡 (カメラ・オブスクラ) を含めて「眼鏡細工」と呼ばれた。さらに、現実を映した絵画や版画を覗き込むための眼鏡細工があり、これが「覗き眼鏡」と呼ばれ、「覗き眼鏡」で見られる絵が「眼鏡絵」と呼ばれた。これらとは別に、「絵を箱の中に入れてレンズ越しにしか見えないようにした覗き眼鏡があった。」彼はこれを「のぞきからくり」と名づけ、「覗き眼鏡」とははっきりと区別すべきだと主張する。「のぞきからくり」の代表的ネタは「地獄極楽」であったのに対し、「覗き眼鏡」のネタは、人間の住むこの世の都市であり建物であり風景であった、と板垣はまと

めている。

日本における展開のまとめとして、以上の板垣俊一の見解は妥当なものだと言えよう。ただし、十七世紀ヨーロッパにおけるこの光学装置の出現から、十八世紀十九世紀における多様な展開を追いかけるとき、「覗き眼鏡」と「視絡線(のぞきからくり)」を峻別するのではなく、ひとつの視覚装置群のスペクトルの両極に置く視点が必要とされるであろうということだけ、ここでは指摘しておこう。

顕微鏡と望遠鏡

覗き込む装置の特徴をつかむため、初期近代に出現した他の光学装置にも注目しよう。顕微鏡と望遠鏡である。通説に従えば、顕微鏡は、一五九一年、オランダの眼鏡職人ハンス・ヤンゼンとツァリス・ヤンゼンが発明した。望遠鏡はそれよりすこし遅く、一六〇八年十月、オランダの眼鏡職人フランツ・リッペルスハイが発明した。

すなわち、顕微鏡と望遠鏡は、十六世紀末から十七世紀初頭にかけて、オランダの眼鏡職人が発明したという点で共通する。そして、片目で覗き込む光学装置である点でも共通する。

早く発明された顕微鏡から見ている。十六世紀末に発見された顕微鏡は、しかし、すぐには科学的発見に繋がらなかった。一六一〇年ガリレオ・ガリレイが自作の顕微鏡でハエの観察を行った。一六二五年フランチェスコ・ステルツェイ (Francesco Stelluti) という人物が、顕微鏡を用いたミツバチの解剖研究を行い、

解剖図を出版した。一六四四年、パレルモのジョバンニ・オデーエルナ (Giovanni Hoderna) という人物がハエの複眼を顕微鏡観察して描いた。フランスのピエール・ボレルがそれまでの顕微鏡観察を収集しまとめて『顕微鏡観察100選』(一六五五―五六)を出版した⁹。以上、イタリアを中心にハチやハエの顕微鏡観察は行われ、観察図の出版もあった。しかし、これが何か大きな発見と位置付けられることもなく、また大きな顕微鏡研究の流れを作りだすこともなかった。

顕微鏡観察の流れという点で画期的であったのは、フックの『ミクログラフィア』の出版であった。フックは、十七世紀前半のイタリアの研究の伝統の上に、肉眼でもある程度見えていたものを試料に選んで、それを詳細に観察し、非常に優れた銅版画を多数掲載する『ミクログラフィア』を王立協会から一六六五年に出版した。『ミクログラフィア』の図版は、ハエの複眼、シラミやノミの詳細な形態、棘のある葉っぱ、剃刀の刃、ヒトの髪の毛、コルク、葉脈、苔などの正確な姿を繊細な線で示した。

フックの『ミクログラフィア』の出版が大きな刺激となつて、一六六九年オランダのヤン・スワンメルダム(『昆虫記』)の出版、一六七一年イタリア人解剖学者マルピーギの研究がロンドン王立協会の『哲学紀要』に掲載、一六七三年オランダ人レーフェンフックの研究成果が同じく『哲学紀要』に掲載されるようになり、顕微鏡観察は明確な流れとなった。

顕微鏡観察によつて、人類にとつての未開の地、ミクロの世界を切り開いたのは、オランダ人布地商人レーフェンフックであった。レーフェンフックは、ごく小さな球レンズを用いる独特の形態の単式顕微鏡を数多く自作し、フックの複式顕微鏡の倍率を

十倍程度超えた。手のひらに収まるこの不思議な顕微鏡を使つて、レーフェンフックは、はじめて現在の生物学にいう微生物(microbe)や細菌(bacteria)や赤血球を発見した。当時の学者の共通語であるラテン語を学んでいないレーフェンフックは、俗語のオランダ語で自分の発見を記述し、画家を雇つて絵に描かせたが、すぐには報告を信じてもらえなかった。レーフェンフックの苦勞の半分は、レーフェンフック以外に誰も見たこともない微生物の存在をどう記述したら信じてもらえるかということに費やされたと言つてよいだろう¹⁰。その原因は、もちろん、レーフェンフックがその独特の顕微鏡の製作法も使用方法も明かさなかつたことに求められるが、それだけではない。ひとりが片目で覗き込むという顕微鏡の視覚の特性にも、ディスコミュニケーションの原因を求められなければならない。顕微鏡観察の場合、個人が見たものは、絵に描いて他者に示すしかない。しかし、絵は、主観と絵を描く技量に大きく依存する。顕微鏡観察の公共性と客観性は、そのひとりで覗き込む形式のせいで、保証されることが非常に困難であつたと言つてよいだろう。

先走つて付記しておこう。顕微鏡的視覚を直接テレビモニターに映し出す二十世紀後半の技術開発が成功するまで、この根本的非共有性をうち破るには、写真術と組み合わせるしかなかつた。科学技術医学史的に顕微鏡写真がほんとうに活躍したのは一八八〇年前後のコッホを待つ必要があつた。

望遠鏡は、顕微鏡とは異なる動きを示す。望遠鏡の発見が伝えられた翌年、一六〇九年の夏、ガリレオは、本人の弁では発見の報を聞いただけで望遠鏡を自作することに成功した。一六〇九年の夏、ずっと夜遅くまで起きていて、ガリレオは天文観測に没頭

した。望遠鏡で観測すると、夜空には、肉眼では見えなかつたものが数多く見えた。月の表面のあばたがいわば月の海と山(表面の凹凸)であることや、天の川が多くの星星の集合体であることや、とくに木星の衛星をはじめて発見し、メデイチ星と名づけた。夏の観測結果を『星界の報告』という書物に急いでまとめ、翌一六一〇年三月にはヴェネチアで出版した。『星界の報告』は、新しい時代の到来を告げるものと受け取られ、一種のセンセーションをヨーロッパ中に巻き起こした。そして、初版は瞬く間に売り切れた¹¹。

ガリレオは、望遠鏡が切り開いた新しい宇宙の姿は、コペルニクス説を支持するものだととつたし、プラハで『星界の報告』を読んでガリレオを讃える小著を同年中に出版したケプラーにとつてもそうであつた。

そして、望遠鏡による天文観測は、肉眼による観測に置き換わつていった。

同じ覗く光学装置であるのに、この差はいつたい何であろうか？それは、天文学が古代に数学的学問の一分野として成立しており、大学の七つの自由学科のひとつにもなつていたこと、すなわち、観測結果を交換・共有する天文学というディスプリンが成立していたこと、言い換えて、天文学者の共同体が成立していたことをその要因としてあげることができよう。

覗き眼鏡と眼鏡絵

この論考の主題、覗き眼鏡と眼鏡絵に入ろう。

用語の検討では、装置だけを取り上げたが、覗き眼鏡と眼鏡絵はセットとして扱う必要がある点を先に指摘しておこう。

順に検討しよう。形態だが、単純純形では箱にレンズがついただけのものであり、それだけでは非常に残りづらいものだと見える。眼鏡絵とセットでなければ、散逸しやすく、仮に残つていても正体のわかりづらい視覚装置である。この点は、針穴写真機やカメラ・オブスクラに共通する特徴と言えよう。用語は、前に見たとおり、分散していて、正体をつかまえるのが難しい。

次に装置の発明について見てみよう。カメラ・オブスクラよりもこの装置の始まりははつきりしない。先行研究では、十八世紀に入ってからという説と、十七世紀後半にはあったという説がある。カメラ・オブスクラの場合もそうであったが、オランダ商人が十七世紀初頭（一六四六年の荷物にカメラ・オブスクラがあり、一六四七年の荷物に「覗き箱」——日本では「極楽箱」——があった）に持ち込んだ荷物の記録（『阿蘭陀商館日記』）から、十七世紀前半オランダにはあったと判断してよいだろう¹²。

衰退に関しては、いろんな証拠からド・ケーゼルの指摘する一八二〇年以降衰退し始めたという説をとってよいだろう。セットとしての覗き眼鏡と覗き絵の第一の特徴は、人類にはじめて、絵画による明確な遠近法視覚体験を与えた点にあると言えよう。

遠近法的絵画の最大の特徴は、デューラーの絵に明確に示されているように、視点の固定である。固定された単眼視、遠近法的絵画を一言でまとめればこう表現できる。実際に描くには、固定された視点と対象物のあいだに視線と垂直な窓を立て、窓

に映る景色を描きとる。この作業は原理的には難しくないが、実際に最後まで作業するのはものすごく手間取る。それを一気に簡単にしたのが、カメラ・オブスクラの利用であった。カメラ・オブスクラを使えば、絵心がなくても、遠近法的に正確に風景をなぞることができる¹³。

そうして描かれた遠近法的風景画（景観図）をもつとも劇的に見る仕方が、その絵を眼鏡絵とし、覗き眼鏡を通して見ることであった。

覗き眼鏡による視覚の特徴は、第一に、視野の限定（箱のなかに描かれた絵だけが視覚意識の対象となる）、第二に、視点の固定。これで、遠近法的視覚、現実を見ているかのような錯覚・錯視を与えることができる。

壁に掛けられていたり、本のなかの一ページとして取り込まれている遠近法的絵画は、自由な角度、視点から見ることができるので、ほんとうに必要な視点に観察者を置くことはできない。正確に言えば、観察者の視点を必要な点に留め置くことができない。

遠近法的に正確に描かれた風景画や景観図を遠近法的に見る装置として、覗き眼鏡と眼鏡絵のセットは、十八世紀から十九世紀初頭にかけて、ヨーロッパでも日本でもかなりの流行を見たが、十九世紀に入り、下火になった。流行のピークは、十八世紀の第二の四半期に始まり、世紀末にかけてであった。ただし、原理はすこし違う点もあるが、十九世紀半ばにはステレオスコープが類似の視覚体験（立体視・奥行き感覚）をもたらし光学装置として、一定期間、かなりの流行を見た。

では、眼鏡絵としては、どんな絵がつかわれたのか？ 当初



アウグスブルク製の眼鏡絵 A View of the Westminster Bridge, London circa 1760



Prospectus magni mercatus versus Ecclesie B.V.M. ad Monachium. Vue du grand Marché vers l'Eglise de Notre Dame a Munc.

ミュンヘン マリエン広場の眼鏡絵 1760年頃

それは、一般的に遠近法で描かれた風景図、景観図ということになるが、簡単にはカメラ・オブスクラを用いて（あるいは用いずに）描かれた都市、記念物、自然風景、建物などの透視画法図が中心であった。しかし、時間が経つにつれ、別の題材も含まれるようになる。有名な歴史的戦闘や政治的事件などのジャーナリズム的なものと、有名な宗教的場面などの教訓的なものである。視覚文化史に関して重要な著作を連続して出しているバーバラ・スタフォードによれば、眼鏡絵は、ついには、「ヨーロッパ大都市の町並み、高明な宮殿や教会の見取り図、有名な戦場風景、理想化された眺望図、田舎のスポーツ、「雅びな宴」、狩、乗馬、楽興、ピクチャレスクな農家生活、紫煙くゆり立つ賭場風景、大災害、「お化けの一種」¹⁴」等々、マジックランタンが好んで見せた幽霊・お化け・異世界も含まれるようになった。ここまで来ると、当初の遠近法的絵画は後景に退き、見世物的要素、覗いて見て面白いものが前景を占めるようになる。

ヨーロッパでは当初の遠近法的視覚効果をもたらす光学装置という側面はいくらも残存したが、日本（のぞきからくり）でも中国（ラーヤンビエン）でもそして発祥の地であるヨーロッパでも、興行的な見世物、ピープショーが最終進化形態だったと結論付けて問題なからう。

この側面と重なりつつ、別の側面を指摘することもできる。眼鏡絵は、ドイツでは「書割絵 *Kulissenbilder*」、イタリアでは「新世界 *mondo nuovo*」とも呼ばれた¹⁵。こうした用語は、現実の風景だけではなく、ヨーロッパにとつての新世界の風景、架空の世界の光景を三次元に逼真なものとして見せるビジュアルな

娯楽としてあったことを示している。現実のものも架空のものも含む、バーチュアルな観光体験をもたらしたと言ってもよいだろう。言葉を変えれば、娯楽としてのバーチュアルなズームと位置づけることもできる。この新しい側面は、したがって、蒸気機関車や写真術が出現する前の時代に、絵画や版画によるバーチュアルな観光体験を与える仕掛けだったと表現することが許されよう。

最後に論点を整理しておこう。カメラ・オブスクラに類似の光学装置として十七世紀半ばに出現した覗き眼鏡は、十八世紀から十九世紀初頭にかけて、民衆芸術として西洋でも日本でも中国でも大流行した。光学的原理の単純さゆえに、この装置は、カメラ・オブスクラなどの光学的装置と混同されやすく、これを指す用語も分散状態にあった。

当初、十七世紀のオランダやフランスを中心に勃興した遠近法で描かれた景観図 (*landscape prints*) を遠近法的視覚のもと、逼真の姿で見る／見せる工夫として出発したこの光学装置は、次第に、歴史的戦闘や政治的事件、有名な宗教的場面を見せるようになり、最後には、大災害の様子や幽霊・お化け・異世界を見せるピープショーへと変貌していった。異世界の隣り合わせで、行ったことのない、まだ見たことのない新世界への仮想的な旅行体験を与える役割も果たすようになった。

市井の見世物として、この最終進化形は、二十世紀初頭の都市にも生息していた。



北京の街角で覗き眼鏡を覗き込む子どもたち 1869



E. Hilton 撮影の日本の街角の覗き眼鏡 1915

注

1 覗き眼鏡と眼鏡絵に関する専門論文は次の三点である。

J. A. Chaldecott, "The zograscope or optical diagonal machine," *Annals of Science*, 9 (1953): 315-322.

Edouard de Keyser, *Les vues d'optique; un domaine méconnu de l'imagerie: Paris, Augsburg, Bassano, Londres, "Le Vieux Papier"*, Paris, 1962.

C. J. Kaldenbach, "Perspective Views," *Print Quarterly*, Vol. 2, No. 2 (1985): pp. 87-105.

二つ目のド・ケーセルの論文には抄訳がある。Ed・ド・ケーセル(坂本満訳)「眼鏡絵—民衆版画の知られざる領域(抄)」神戸市立博物館『眼鏡絵と東海道五拾三次展』(神戸市立博物館、一九八四)九〇—九四頁。展覧会カタログ『眼鏡絵と東海道五拾三次展』には他に、岡泰正「眼鏡絵から広重の風景版画まで」神戸市立博物館『眼鏡絵と東海道五拾三次展』(神戸市立博物館、一九八四)八四—八九頁が収められている。他に、日本の眼鏡絵に関しては、岡泰正『めがね絵新考—浮世絵師たちがぞいていた西洋』筑摩書房、一九九二、も有用である。

2 C. J. Kaldenbach, *op. cit.* Web に挙げられたPDF版では、p.5 and note 2 on p. 16.

3 Marcello Malpighi, *Opera posthuma*, London, 1687.

4 Etienne Chauvin, *Lexicon philosophicum*, Rotterdam, 1692.

5 遠近法箱について、次を参照。Claus Jensen, "The Geometry of the 17th century Dutch Perspective Boxes" in B. Sriraman, C. Michelsen, A. Beckmann & V. Frieman (eds.), *Proceedings of the Second International Symposium on Mathematics and its Connections to the Arts and Sciences*, University of Southern Denmark Press, pp.89-106. Agnes Verweij, "Perspective in a box,"

Nexus Network Journal, 12(2010): 47-62. Susan Koslow, "De wonderlijke Perspectykas: An Aspect of Seventeenth Century Dutch Painting," *Our Holland - Quarterly for Dutch Art History*, Vo.82 (1967): 35-56. 北澤洋子「フェルメールの作品の前」『ユリイカ』(二〇〇八年八月号)二二三—二二七頁。深谷訓子「サミュエル・ファン・ホーホストラーター」『絵画芸術の高き学び舎への手引き』(ロッテルダム、一六七八年)、『尾道大学芸術文化学部紀要』第十一号(二〇一一年)二九—三九頁。
なお、現代の用法では、覗き眼鏡を指す一般的術語として「perspective box」が使われることもある。

6 Timon Screech, "Rethinking Visual Revolution in Edo: Inoue Masashige and International Visual Culture in the Years After the Prohibition of the Seas" 『ぞいてびつくり江戸絵画—科学の眼、視覚のふしぎ—』(サントリー美術館、二〇一四)一四—二〇頁。このスクリーチによる英語論文は、同じカタログの中で村山和裕氏の手で邦訳されている。タイモン・スクリーチ「江戸の視覚革命再考：井上政重と海禁以降の視覚文化交流」『ぞいてびつくり江戸絵画』(サントリー美術館、二〇一四)二一—二七頁。タイモン・スクリーチ『大江戸視覚革命』田中優子・高山宏訳、作品社、一九九八。

7 板垣俊一『江戸期視覚文化の創造と歴史的展開：覗き眼鏡とのぞきからくり』三弥井書店、二〇一一。板垣俊一には、関連論文として次がある。板垣俊一「中国のへぞきからくり：拉洋片(ラーヤンピエン)」『鼎立新潟女子短期大学研究紀要』第四五集五(二〇〇八)：三八九—四〇七。板垣俊一「江戸時代の覗き眼鏡：江戸時代における西洋製光学器具の受容」『新潟の生活文化』第十七号(二〇一一)九—二四頁。板垣俊一「遠近法絵画と覗き見の装置：現実の風景はどのようにして絵になったのか」『国際地域研究論集』第二号(二〇一一)一五七—一七五頁。

- 他に、坂井美香がこの分野に関して精力的に研究している。坂井美香「覗きからくりと peepshow の接点―西欧覗きからくり―(二〇〇八年度奨励研究成果論文)、『年報非文字資料研究』第六号(二〇一〇)二二―二四八頁、坂井美香「近世覗きからくりは何を見せたか、その一―カラクリを覗く―」、『年報非文字資料研究』第八号(二〇一二)一〇七―一三六頁、坂井美香「明治初期、「西洋眼鏡(せいようめがね)」の盛衰―人はなぜ覗き、なぜ観るのか?』、『年報非文字資料研究』第九号(二〇一三)九三―一八頁。坂井美香「覗きからくり、「からくり」考」、『年報非文字資料研究』第十号(二〇一四)四〇九―四三八頁。
- 8 板垣俊一『江戸期視覚文化の創造と歴史的展開』(三弥井書店、二〇一二)序。
- 9 エンゲルハルト・ヴァイゲル『近代の小道具たち』(三島憲一訳、青土社、一九九〇)第四章「顕微鏡による自然の秘密の発見」。
- 10 田中祐理子『科学と表象: 「病原菌」の歴史』名古屋大学出版会、二〇一三。
- 11 エンゲルハルト・ヴァイゲル『近代の小道具たち』(三島憲一訳、青土社、一九九〇)第一章「道具としての眼」&第二章「望遠鏡と反省」。
- 12 タイモン・スクリーチ「江戸の視覚革命再考」(注6)。
- 13 遠近法についての先行研究は非常に数多い。ここでは、古典的な次の四点を挙げるに止める。
エルヴィン・パノフスキー『象徴形式』としての遠近法』木田元監訳、哲学書房、一九九三。
Samuel Y. Edgerton, Jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, 1975.
エジャートン「遠近法」『スクリプナー思想史大事典』(丸善出版、二〇一六)
- ヴァスコ・ロンキ「光学と視覚」(高橋憲一訳)『西洋思想大事典』(平凡社、一九九〇)。
- 遠近法の用語 *perspective* については誤解が広がっているので、基本的なポイントを一点指摘しておこう。中世ラテン語の *perspectiva* は、ギリシャ語の *optikḗ (optice)* の訳語として使われた。つまり、現代の光学を指す用語であった。十七世紀に入ると、*perspective* は、遠近法を中心に指す用語となるが、中世ラテン語の世界で現代の光学を指す学術語として使われていたことには十分な注意を払う必要がある。ケプラー、デカルト、ホイヘンス、ニュートンを経て成立した近代光学には、*optics* の語が使われるようになった。(古代から中世にかけての光学は、むしろ直視的に視学と訳した方が誤解が少ないかもしれない。)
- カメラ・オブスクラについては、Olaf Breidbach, Kerin Klinger and Matthias Müller (eds.), *Camera Obscura*, 2013. ならびに吉本秀之「初期のカメラ・オブスクラの批判的歴史: 暗室、玩具、人口眼、写生装置?」、『総合文化研究』第十九号(二〇一五)一八九―二〇九頁のみを挙げておく。
- 14 バーバラ・スタフォード『ボディ・クリティシズム: 啓蒙時代のアートと医学における見えざるもののイメージ化』(高山宏訳、国書刊行会、二〇〇六)四八二頁。他に次の著作も参考になる。バーバラ・M・スタフォード『アートフル・サイエンス: 啓蒙時代の娯楽と凋落する視覚教育』高山宏訳、産業図書、一九九七。Barbara Maria Stafford and Frances Terpak, *Devices of Wonder: From the World in the Box to Images on the Screen*, Los Angeles, 2001.
- 15 スタフォード『ボディ・クリティシズム』四八一頁。Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso Books, 2007, p.438 の note 59 は「他の言葉では隠されているヴィーディング・ボックスの観光効果を前景化している」という理由により、イタリア語の

“mondo nuovo”「新世界」というフレーズを重視している。なお、イタリア語では、この語をタイトルに掲げる素晴らしい研究書が出版された。¹⁵⁸ Carlo Alberto Zotti Minici (ed.), *Il mondo nuovo. Le meraviglie della visione dal Settecento alla nascita del cinema*, Mazzotta, 1988.

2019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8回
「19世紀ロシア風景画～第一回移動展覧会における
サヴラソフ『ミヤマガラスの飛来』の評価」
井伊裕子 2019年7月17日

文学の移動 / 移動の文学 第7回
"Glocal dimension and narrative transportation in the
"global novels" of Murakami Haruki and Elena Ferrante"
(村上春樹とエレナ・フェッランテの“グローバル
小説”におけるグローバルな性質と物語への移入)
「翻訳という交通路——須賀敦子とタブッキ」
(Translation as a transportation route ——Suga Atsuko
and Tabucchi)
Dr. Francesco Eugenio Barbieri、和田忠彦
2019年7月24日

Workshop Series (若手研究者育成) 第9回
修論中間発表会
市野太音、豊口彩乃、山本ゆみ、菊地圭祐、新谷和
輝、中川美枝子、奥村文音、仲谷航、小林淳子
2019年10月2日

主催講演会

Leonardo, il paesaggio e la Grazia
(レオナルド、風景と優美)
Raffaele Milani 2019年5月13日

ザメンホフとポストニコフ
～エスペラント語をめぐる理想と冒険～
ミカエロ・ブロンシュテイン
通訳：佐々木照央 2019年10月15日

文化コンテンツを世界へ！
ーガラパゴス・ニッポンでグローバルに働くことー
風岡優賀子 2019年12月13日

主催シンポジウム

The Joy of Translation?
柴田元幸、野崎歓、松永美穂、沼野恭子、和田忠彦
司会：山口裕之 2019年10月23日

主催セミナー

中央アジアのごはんがおいしいヒミツ
山田有佐子 2019年7月16日

主催ポスター展

レフ・トルストイ ポスター展
2019年5月8日～6月5日

主催上映会

多言語オペラ『女船客< The Passenger >』DVD 上映会
2019年11月6日

共催連続講演会

表象としての映像 第4回
日本・オーストラリア合作映画『STAR SAND 星砂
物語』
ロジャー・パルバース監督、沼野恭子
2019年7月10日

共催講演会

あなたにとって一番大切なものは何ですか：日本最
強ヘッドハンターが語る、実社会が希求するリー
ダーの実像
講演者：武元康明
コメンテーター：田島充士 2019年1月11日

CAAS ユニット着任研究会
Thoughts on Japanese Cinema in the Post-Studio Era
イゾルダ・スタンディシュ 2019年2月20日

翻訳と近代
中川成美、山口裕之
司会・コメンテーター 友常勉 2019年3月1日

ルーミーの思想を読み解く：『精神的マナヴィー』
の説話が描く世界
シャキービー・モムターズ・ナスリーン
2019年3月7日

イーホル・ハルチェンコ在日ウクライナ大使講演会
「ウクライナ——ヨーロッパのユニークな国、そし
て信頼できる日本のパートナー」
イーホル・ハルチェンコ 2019年4月25日

現代ミャンマーにおける音楽活動の多様な広がり
村上巨樹 2019年6月24日

Il futurismo e le donne: pregiudizi e correttivi, teoria
e mito nelle prime fasi del movimento d'avanguardia
(1909-1918)
未来派と女性——アヴァンギャルド運動初期の偏見
と修正、理論と神話(1909-1918)
チェチリア・ベッコ

コメンテーター：和田忠彦、横田さやか
通訳：土肥秀行 2019年6月27日

閉ざされた身体／流れ出す身体——モデルネの身体
表象(ボディ・イメージ)をめぐる
田村和彦
コメンテーター：小野寺拓也 2019年9月27日

L'America raccontata dagli scrittori italiani
(イタリアの作家たちが語ったアメリカ)
"Calvino e l'America"
"L'America di Pavese, Calvino ed Eco"
ラウラ・ディ・ニコラ、小久保真理江
司会：和田忠彦 2019年12月5日

共催シンポジウム

都市の憂愁：大正時代の文学と文化
ス・セゴン、スティーブン・ドッド、柴田勝二
司会：友常勉 2019年1月24日

共催セミナー

レフ・トルストイ 超入門
「トルストイってどんな人？『懺悔』には何が書いて
あるの？」 2019年5月10日

「トルストイの作品どれが面白い？『アンナ・カレー
ニナ』『戦争と平和』それとも？」
2019年5月17日

「翻訳を通じて垣間見える世界観
～チェーホフとドストエフスキーの日本語訳を例
に」
ウリヤナ・ストリジャック 2019年7月10日

共催上映会

タイ映画『パッド・ジーニアス』上映会
解説：コースイット・ティップティエンボン
2019年12月14日

共催対談

今福龍太×朝吹真理子
抽斗のなかの海、迷宮のなかの虎
——ソントグ、ボルヘス、生きている石、そして〈永
遠〉について
今福龍太、朝吹真理子
司会：山口裕之 2019年12月11日

藤倉憲一氏（新授業デザイン研究会）× 武元康明氏（半蔵門パートナーズ株式会社）連続講演会 多文化社会を創造的に生き抜くための異文化跳躍力育成について

報告 田島充士

1. はじめに

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』の主催事業として、人材育成に関する実践研究者である藤倉憲一氏（新授業デザイン研究会）と武元康明氏（半蔵門パートナーズ株式会社）を本学に招き、連続講演会を実施した。それぞれの講演者には科研のテーマにあわせ、異質な活動文脈を背景とする者が協働し、それぞれの立場を参照しながら、新たな言説を創造するようなコミュニケーション能力（報告者が科研で提案した異文化跳躍力に該当）の重要性に言及するよう、依頼していた。来場者はそれぞれ、およそ二百名だった。本レポートでは両講演会に共通するキーコンセプトを「多文化社会を創造的に生き抜くための異文化跳躍力育成について」と設定し、その内容について報告する。

2. 藤倉憲一氏講演について

二〇一八年十二月十四日には、小学校現場を中心に活躍する

教育研究者である藤倉憲一氏をお招きした（講演タイトル『学習者の主体性を促進する教員の権威と権力…学びを深めるリーダーシップ』）。藤倉氏は大阪市教育研究会において理科部長を務めた実践研究者であり、大阪教育大学教育学部附属天王寺小学校および、大阪市立小学校において長年、様々なアイデアを持つ子どもたち同士が話し合うデイスカッション型教育実践の開発を行ってきた。本講演では、藤倉氏の実践経験および研究成果をもとに、子どもたちの主体的な学びをリードし得る教員の「リーダーシップ」について、「権威（フォロワーが信頼するリーダーの力）」および「権力（フォロワーを従わせる力）」をキーワードとして、お話をいただいた。

教員の権力は一般に、学習者の主体性を奪う働きとして受け止められる概念である。しかし藤倉氏は、学習者の主体性を促進するための高度な学習環境を組織し、彼ら一人ひとりの学びを深化させる繊細かつ困難な働きかけを行う上で、教員が自身自身の権力を自覚し、子どもたちの間での確に行使できることが重要と指摘する。そしてこのような授業のモデルとして、「黒板を子どもに渡す」と呼ぶ実践プランを提案する。ここでいう黒板とはあくまでも象徴的なものであり、黒板を子どもに渡す実践とは、子どもたちが学ぶべき「正解」（その多くが黒板に書

かれる)を表現する教員の権利を子どもたちにゆずり、彼ら自身の声を授業展開に深く反映させるような実践を示す。そしてこの種の授業では多くの場合、教員が「黒板」となつて子どもたちの間に入り、異なる意見を取りまとめながら、教室全体の物語を構成する権力を行使することになる。

藤倉氏は、このような教員の権力の行使により、子どもたちは彼ら単独ではなし得ない水準で、自らの活動文脈を率直かつ自律的に開示し得るようになるのだと主張する。そしてこの種の相互交流を通し、互いの視点を参照しつつ、自分自身の意見を豊かに構成していく異文化跳躍力を実現させるのだという。また教員のこの権力行使は、次第に子どもたちが教員に向ける信頼感としての権威を醸成し、将来、彼ら自らが他者との出会いにおいて異文化跳躍力を発揮するリーダーシップの源泉にもなるのだと論じる。

3. 武元康明氏講演について

二〇一九年一月十一日には、武元康明氏をお招きした(講演タイトル『あなたにとつて一番大切なものは何ですか…日本最強ヘッドハンターが語る、実社会が希求するリーダーの実像』)。武元氏は経済界・医学界を中心に活躍する著名なヘッドハンターであり、ビジネス界における実践経験から、実社会において活きる人材開発に関する研究を進めてきた。本講演では武元氏のこれまでの研究成果をもとに、実社会において求められるリーダーの具体像について、武元氏自身が監修したテ

レビドラマ(テレビ東京・ドラマBin『ヘッドハンター』(二〇一八年四月―六月放送))の映像資料も交えながら解説していただいた。

武元氏は、自分の見解と他者の異質な見解との創発的な接続を可能とする「バランス感覚」、必要に応じて自分の見解に対するこだわりを捨てることが出来る「切断力」、他者との協働関係の見通しを持つ「大局観」が、異質な活動文脈を背景とする他者との協働において発揮され得るリーダーシップのリソースになると指摘する。これらは科研で設定した異文化跳躍力を構成する具体的な要素といえる。そしてこの種の能力の養成に当たっては、自らの能力に対する「自尊心」および、他者に対する「尊重」が高いことが必要になるとされる。しかし武元氏によると、諸外国と比較して、日本の多くの若者にこれらの心性が十分に育つていない状態だといふ。

特に今後予想される労働環境のグローバル化および、就労期間の長期化により、これまでのように最初に所属した組織で最後まで働き続けるケースは少なくなると考えられる。このような状況においては、自尊心を持つて自らのキャリアをコーディネートし、また様々な組織に属する他者との協働をリードする力が必要になってくる。そのためには学校において、藤倉氏が提案したような、課題について学習者自ら考え、自ら他者と交渉し、共に学ぶ仲間にとつて納得のいく「物語」を生みだしていく教育・学習環境を提供することが必要であると武元氏は主張する。

4. さいご

藤倉氏と武元氏による連続講演を聴き、改めて感じたのは、異文化跳躍力を育成する上で、学習者自らが課題について考え、自ら課題を遂行し、自ら成果を評価出来る自律的な学びを支援することが必須になるということだった。これらの学びは、次期学習指導要領（文部科学省）にも唱えられる「主体的・対話的で深い学び」にも通じるものである。その意味で、科研で設定したテーマは時宜を得たものであったといえる。しかし学校現場においてこのような教育・学習環境を提供することは容易ではなく、また現状では、その具体的な方法について十分に検討されているともいえない。今後も、異文化跳躍力を育成し得る教育のあり方について、実践現場の専門家との協働を通して検討を重ねていきたいと考えている。

連続講演会

「多文化社会を創造的に生き抜くための異文化跳躍力育成について」

主催：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』

共催：東京外国語大学総合文化研究所・グローバルキャリアセンター

講師：藤倉憲一氏（新授業デザイン研究会）

武元康明氏（半蔵門パートナーズ株式会社）

二〇一八年十二月十四日

二〇一九年一月十一日

翻訳と近代

報告 山口裕之

国際日本研究センター比較日本文化部門主催・総合文化研究所共催による講演会「翻訳と近代」は、国際日本研究センターおよび総合文化研究所のそれぞれで開催している翻訳をめぐるプロジェクトの一環として開催されたものである。

全体を一貫するテーマは、近代化以降の日本の「翻訳」における欧米とのあいだの文化的力学である。翻訳という行為は、二つの文化間で働く力の場のなかにつねに置かれている。しかしまた、その日本がアジアの漢字文化圏のなかで、それぞれの近代化と言語形成に対して強い影響力を行使してきたという歴史がある。日本で展開した翻訳のあり方、そしてまた近代日本語の形成は、そのような歴史的な関係性を度外視して考えることはできない。

こういつた視点のもとで、この講演会では中川成美氏（立命館大学教授、日本近現代文学）と山口裕之（東京外国語大学、ドイツ文学・表象文化論・翻訳論）によって、二つの報告が行われた。

中川成美氏は、「あらゆる言葉を喰らい尽くせ——日本語翻訳と近代」というタイトルのもとに、文学という側面から日本語における近代化と翻訳の特質に光を当てた。中川氏は、『日本語が滅びるとき』のなかで水村早苗があげている普遍語・現地語・国語という言語の三つのあり方を引き合いに出しながら、

近代日本語が、「翻訳」という装置を用いることによって、早い時期から速いテンポで「国語」を形成してきたことであらためて注意を喚起する。日本は、欧米列強による強力な政治的圧迫のもとにありながらも、植民地のように宗主国の言語で語るというプロセスを経ることなく、自国の言語を作り上げてきた。そのために、近代化に際して「日本」という中間項を介在させることを余儀なくされた朝鮮の知識人においても、日本文化圏を讃美するような日本理解（誤解）が生じることさえあった。

このような急速で強力な近代日本語形成の過程は、例えば、西周の『百学連関』のなかでとりあげられているヨーロッパの言語と日本語による訳語との対照のうちにも、力強く現れ出ている。いわゆる言文一致が始まる明治二十年までのあいだに、なぜこれほどまでに日本語形成が劇的に進展してきたのか——そのプロセスの一端を、西周の例は如実に描き出している。中川氏はさらに、山田美妙や尾崎紅葉のテクストのうちに、言文一致以降の日本語形成の歩みを辿っていった。

山口裕之の発表「近代化のなかの非対称性——鏡像としてのドイツ？」は、日本の近代化において決定的な役割を果たしてきた翻訳が、欧米との関係性のなかで著しい非対称性を示して



いたことをあらためて浮かび上がらせた。

日本と欧米という関係を考える際に、多くの場合、「欧米」はあたかも一枚岩であるかのように、先進的な文明を体現する概念として用いられる。しかし、当然のことながら、「欧米」そのものがその内部に文化的に非対称な構造を内包する。とりわけ「明治十四年の政変」以降、ドイツ語およびドイツ文化は日本の言語と文化の形成にとって決定的な影響力をもち、大正時代以降の教養主義の形成において中核的な位置を占めることになる。だが、その「ドイツ」がヨーロッパ内部において、文化的・社会的後進国であるという意識をもち続けてきた（例えばそれがナショナリズム形成の過程で裏返しの優越意識に転換したとしても）。そういった歴史的経緯を考えるならば、先進的文化を体現するドイツ語テクストを日本人が翻訳するという行為のうちには、二重の非対称性が存在することになる。

とはいえ、この問題は単に日本とドイツ、ドイツとヨーロッパ（フランス）という静止的な二重構造によってとらえるべきものではない。姜尚中は、とりわけ橋川文三と丸山眞男に依拠しつつ、日本のナショナリズム形成の重要な特質として、「美学」への沈潜、あるいは「政治の美学化」の傾向をあげている。それは、教養主義のうちに形成されていった「内面化」「精神性」の価値、「文化」の優位性がとることになったかたちである。これらはドイツの教養市民層の価値観が、日本にとっての模範的文化として内在化されていったものであるが、それはまたドイツにおいては、まさに後進的な意識のなかで展開したナショナリズムとともに形成されてきたものでもあった。そしてまた、その同じ文化的模範像が、日本の統治下に置かれた国々

の知識人を通じて、さらに彼らの出身国の近代化の方向性に影響を与えてゆく。「翻訳」をそのようなダイナミックな力学のなかでとらえる視点がここでは示されることになった。

講演会「翻訳と近代」

日時：二〇一九年三月一日（金）

場所：東京外国語大学アゴラグローバルプロジェクト

スペース

主催：国際日本研究センター 比較日本文化部門

共催：総合文化研究所

講演者：

中川成美（立命館大学）

山口裕之（東京外国語大学）

司会：コメンテーター..

友常勉（東京外国語大学）

ルーミーの思想を読み解く『精神的マスナヴィー』の説話が描く世界

報告 佐々木あや乃

二〇一八年度末、科学研究費(基盤研究(C))「ペルシア語神秘主義詩人ルーミーのマスナヴィー(叙事詩)に関する基礎的研究」によるプロジェクトの活動の一環として、総合文化研究所の協力のもと、標記のペルシア文学講演会を開催した。これは、同年度内に既に実施した二つのペルシア文学、とりわけルーミー研究に関する講演会を締めくくる好機となった。

ペルシア神秘主義詩人ルーミーの『精神的マスナヴィー』という神秘主義文学の大著は、原語では、*mahnavī-ye ma'navī* と称される。*ma'navī* という語に「神秘主義的直観に基づく」、「神秘的体験において開示される實在の真相に淵源する」といった意味があることからわかるように、この作品には神秘家としてのルーミーの实在体験が反映されている。ルーミーの凝縮された神秘主義思想を語るべく用いられた数多の逸話の中で、特に「イブラーヒーム伝説」に焦点を当てたのが、シャキービー氏による本講演であった。

イブラーヒームとは勿論旧約聖書のアブラハムを指す場合もないわけではないが、ルーミーの作品内では、イブラーヒーム・アドハム(七七七七/七八二)という、イスラーム初期の禁欲家、高名な神秘家である場合が大半である。バルフ(現在のアフガニスタン西北部の町)の王族であったにもかかわらず、

ある日城を抜け出し初めて目にした貧困や病、死をきつかけに神への帰依に覚醒し、王位や財産を棄てバグダードへ出奔、イラクやシリア、ヘジャーズを巡り、学識を身につけたといわれる彼の生涯は、我々にブツダを想起させる。イブラーヒームの生地バルフや、タリバンに大仏を破壊されたことで一気に知名度が上がったバーミヤンにも仏教徒が多く住んでいたことから推察できるように、イブラーヒームとブツダの共通点は単なる偶然ではないのかもしれない。

講演者シャキービー氏が本講演で紹介したのは、イブラーヒーム・アドハムが登場する二つの象徴物語である。一つは、貧しい身なりで浜辺で針仕事をするイブラーヒームを見た王に気づき、イブラーヒームが針を海に投げ入れると、魚たちが金の針をくわえて波間に顔を出すという話である。イブラーヒームは王に「心を支配するのがよいか、それともこの世を支配するのがよいか」と問いかける。ペルシア神秘主義文学では、魚は神に辿り着くことを目指す修行者、海は神の象徴である。いま一つの逸話は、夜イブラーヒームが寝ていると屋根裏で音がするので何事かと問うと、「ラクダを探している」との返答。屋根にラクダがいるものかと答えると、「あなたは王座も地位もあるのに、神との邂逅を望んでいるではないか」と言われて

しまう。その夜以来、イブラーヒームは忽然と姿を消すのである。現世で享樂(眠り)を貪り地位や財産を求める者は、そうした執着を棄てない限り、神に到達することはできないと説く逸話である。シャキービー氏の噛んで含めるような説明が、学部学生の関心をも惹きつけたことを実感した講演会であった。イブラーヒーム伝説に興味を持たれた方には、佐藤次高著『聖者イブラーヒーム伝説』(角川叢書)を是非お勧めしたい。

二〇一九年三月七日(木)

講師・シャキービー・モムターズ・ナスリーン

総合文化研究所主催 「文化の多様性」プロジェクト

トルストイ・ポスター展および学生によるミニレクチャー

報告 沼野恭子

二〇一九年五月八日(水)から六月五日(水)までの四週間、本学研究講義棟一階ガレリアで総合文化研究所主催のトルストイ・ポスター展を開催した。ロシアの作家レフ・トルストイが論考『懺悔』以前と以後でどのような変化をしたかを視覚的に示すことで、トルストイの哲学的な問いが現代社会にどのような意味を持つのか再考を促す試みである。

ロシア語専攻の特定外国語教員マリア・サルキンデル先生に仲介していただき、トルストイの邸宅博物館(ヤースナヤ・ポリャーナ)の厚意で写真データをすべて無料で提供していただいた。沼野恭子・総合文化研究所所長とロシア語専攻の学生・院生が企画し、『懺悔』について学び、手分けして解説をロシア語から日本語に翻訳し、ポスターとポストカードを制作・展示しただけでなく、アクティヴ・ラーニングとして学生によるミニレクチャーも実施した。

ポスター展はオープンスペースでの開催だったため多くの学生の目を惹いたようで、数種類用意して無料配布したポストカードはまたたくまに無くなった。ポスターはトルストイ博物館の学芸員と相談を重ねた結果、上半分に『懺悔』執筆以前のトルストイの写真、下半分に『懺悔』以降のトルストイにまつわる写真を配してコントラストを際立たせた。「若き日の精悍

なトルストイの顔写真にはあまり接しなかったのがなかったの興味深かった」という感想が多かった。

ポスター展会期中にトルストイ博物館の学芸員が来日して



トルストイ・ポスター展の様子

講演をする予定だったのだが、博物館側の事情でそれが実現できないことが判明したため、急遽、三・四年ゼミ生と相談し、「トルストイ超入門」と題するプレゼンを企画した。そして、トルストイの生涯や代表的な作品、『懺悔』について、あまり知識のない後輩たちに向けて学生たち自身が二度



学生によるミニレクチャーの様子

にわたりミニレクチャーをした。多くの学生が聞きに来ただけでなく熱心にいろいろな質問をしてくれ、学年の違いを超えた交流と学びの場となった。



トルストイ・ポスター展 記念集合写真

未来派と女性——アヴァンギャルド運動初期の偏見と修正、理論と神話（一九〇九—一九二八）

報告 横田さやか

二十世紀初頭のヨーロッパに同時多発的に興きた歴史的アヴァンギャルドのなかでも、とりわけイタリア未来派（未来主義）は、男性優位主義的人間像を掲げた運動であり、それは「女性蔑視を賛美したい」（『未来派創立宣言』一九〇九）といった暴力的な言葉遣いに象徴されると解釈されうる。そうした炎上を狙う未来派のプロパガンダ的手法にばかり焦点が当てられ、現象としての未来派の多面性は見過ごされがちだ。その多様なアスペクトの一面として挙げられる、たとえば芸術実践において未来派という活動の場を得た女性アーティストたちの豊かな作品創作も、未来派にみられるジェンダー表象をめぐる問題系も、戦後の芸術批評の俎上に上がることはほとんどなく、今世紀に入り改めてこれらの論題へ関心が向けられたばかりである。本講演にお迎えしたローマ・ラ・サピエンツァ大学のチェチリア・ベツコ講師は、未来主義のという形容をつけた作品を執筆した女性作家のアンソロジーを編纂し（二〇〇七）、未来派の文学テキストにおけるジェンダー表象について詳細に論じた研究書を出版している（二〇一三）。未来派とは、はたして男性優位主義であったのか？ 女性たちの未来派文学には何が書かれたのか？ こうした問いを丹念な一次資料調査とテキスト読解を通して追究してきた第一人者である。

本講演では、未来派活動期（創立宣言が発表された一九〇九年から創立者マリネッティが死去する一九四四年までとされる）のうち、創立初期のテキストに的を絞り考察が進められた。まず、マリネッティによる女性描写が見られる複数のテキストを参照するにあたり、『未来主義者マファルカ』（一九一〇）に現れる女性像を明らかにすることで突破口とした。さらに、ヴァラントイーヌ・ドウ・サン・ポワンが記した、マリネッティへの返答となる『未来派女性宣言』（一九一二）、『未来派肉欲宣言』（一九一三）が対照項に挙げられた。小説『未来主義者マファルカ』は、マリネッティ着想によるキーテーマが散りばめられた実に興味深い物語だ。——アフリカの王マファルカが王子を産む。女性の関与なしに産んだその王子とは、夜も眠らず覚醒している翼を生やした不死身の超人である。——このように生命誕生に際し女性の存在が不要とされるうえに、マファルカが愛情と敬意を示す女性であるかれの母親は、既に墓に眠る存在である。しかしこの小説を引用して強調された重要な論点とは、だからといってこの作品をマリネッティの女性蔑視主義の証左と捉えることはできない点である。たとえば、マリネッティによるスキヤンダラスな指南書『いかにして女を誘惑するか』の出版を契機とした、雑誌『未来主義イタリア』上に展開

総合文化研究所 Workshop Series 第八回

十九世紀ロシア風景画——第一回移動展覧会におけるサヴラソフ《ミヤマガラスの飛来》の評価

報告 井伊裕子

サヴラソフの代表的な風景画《ミヤマガラスの飛来》(一八七一年)を一例として、その分析と批評から《ミヤマガラス》の評価の源泉を探った。

十九世紀半ばに至るまでロシアの風景画は伝統的な西洋風景画の規範に則ったものが主流であり、ローカルなロシアの田園風景が描かれることは少なかつた。しかし一八五〇年代以降から特に若い画家たちを中心にロシア独自の芸術を希求する動きが活発化していき、ロシアの農村風景を描いた作品は数を増やしていく。

この一連の流れの中でサヴラソフはロシアの田園風景を主要なテーマに据え続けた最初期の画家の一人と位置付けられ、「ロシアの風景を描いた画家」として現在まで称揚され続けてきた。特に今回着目した《ミヤマガラスの飛来》は発表された第一回移動展覧会開催当時から現在に至るまで際立って高い評価を得ており、画家の代表作ともなっている。報告では発表当時の批評家の言説を検討し、さらに第一回移動展覧会で出品された他の風景画と比較した。

同時代の言説にはスターソフの展覧会報告の記事とコラムスコイが弟子に宛てた手紙があり、両者共に《ミヤマガラス》を絶賛している点で一致している。特にスターソフは絵画の描

写に紙幅を割いており、絵画的に新規性の高い作品と見なされていたことがうかがえる。

また他の画家の風景画と比較検討すると、横長の画面に空と大地を二分した構図と平穏な農村風景が描かれている作例が大半を占め、海外の風景を描いたものも存在した。移動派はリアリズムと社会批判的なグループと評価されてきたが、ここでは伝統的な風景画の画法を踏襲し、理想化された農民像が再生産されていたことが示されている。

一方《ミヤマガラス》は複雑な空間構成や冬から春へ移り変わるという時間設定の新規性が特徴的である。加えてサヴラソフの弟子の回想録から画家が自国の自然に対する素朴な美的感覚を持っていたことを指摘した。

以上のことから、風景画はイデオロギーの影響を受けることが他のジャンルと比較して少なかった点、さらに《ミヤマガラスの飛来》はロシアの風景を絵画化したものとして評価されてきたが、構図の新規性やモチーフの新鮮さに大きく注目されていたことを明らかにした。

発表日 二〇一九年七月十七日(水)

関西学院大学 田村和彦教授講演会

閉ざされた身体／流れ出す身体——モデルネの身体イメージをめぐって

報告 西岡あかね

今年度から活動を開始した研究グループ「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、六月二十七日に開催したチエチリア・ベツロ氏(ローマ・ラ・サピエンツァ大学)の講演会に続き、今回が二度目です。

本研究グループでは、ドイツ語圏、イタリア、ロシアのアヴァンギャルド芸術、文学の中で、様々な形態を取りながら展開されたジェンダーイメージに光を当てようとしています。グループによるこれまでの研究活動では、アヴァンギャルドの女性性表象に若干重点が置かれていました。そこで今回は、男性性をめぐる表象に目を向けることとし、グループのメンバーでもあり、クラウス・テーヴェライトの記念碑的著書『男たちの妄想』の翻訳者としても知られる関西学院大学の田村和彦教授を講師にお迎えして、主にドイツ語圏を中心にモデルネの身体イメージと男性性表象との関わりについてお話をさせていただきました。

講演ではまず、前近代における、「多孔質」で外界に対して開かれた「膜」としての皮膚のイメージが、近代においては、衛生学的意識の高まりと並行する形で、外部から身体をへだて

る「鎧」のような閉鎖的イメージに変化したことが指摘されました。この結果生まれた、密閉的で堅牢なシステムとしての身体イメージが、規範的な男性性のイメージと結びついていくのですが、十九世紀末以降、この身体イメージが、群衆体験や衛生学、あるいは性科学の発達などによって徐々に脅かされてゆきます。モデルネの文学や芸術、あるいは医学や衛生学などの諸分野では、病や性的欲望、病原菌など、内外からの「敵」の侵入によって「液状化」し、外部との境界線を失ってゆく身体の姿が恐怖や不安とともに繰り返して語られています。一方で、モダンダンスや新しく誕生した海辺のリゾート体験などを通じて、解放され、外界へと「開かれた身体」というポジティブなイメージも形成されてゆきます。こうしたモデルネの多彩な身体表象を概観し、田村氏は、モデルネは「身体の闘争と混和の場」であったと結論付けています。本講演で指摘された、モデルネの両極的な身体表象のあり方と、その両者の複雑な絡み合いは、アヴァンギャルド芸術、文学における身体イメージやジェンダー表象を分析する際にも重要な視座を提供してくれるもので、本グループにおける今後の研究でも、この点はさらに追及してゆく必要があります。

講演に引き続き、本学国際社会学部所属でドイツ近現代史が

専門の小野寺拓也さんに、歴史学者の立場からのコメントをお願いしました。小野寺さんからは、近年ますます盛んになりつつある(ように見える)男性史研究が抱える問題点を指摘していただき、現状を踏まえた上で、本当に「おもしろい」男性史研究を実現させるには、今後どのような研究視点が必要になるか、田村氏の講演の中でも言及のあったテーヴェライトの研究や、会場との議論も踏まえながらいくつかの提言を行ってもらいました。現状、人文学研究における男性性研究は、コンネルの「ヘゲモニアルな男性性」の理論などを踏まえて、あらかじめ批判のターゲットとなる男性性表象を想定したうえで論を進めるという「型」にはまってしまう傾向があります。しかし、田村氏の講演でも明らかにした様に、男性性のイメージは、その現れにおいても、その生きられた経験の相においても多彩であることに、今後の研究ではもつと目が向けられてゆくべきでしょう。そのためにも、男性史研究の流れを批判的に検討してゆく作業は必須であり、今回の小野寺さんの発表は、今後のグループの研究にとっても貴重な機会となりました。

日時…二〇一九年九月二十七日(金)

場所…研究講義棟四階 四二二教室

講師…田村和彦(関西学院大学)

コメンテーター…

小野寺拓也(東京外国語大学)

修論中間発表会

報告 久野量一

大学院の授業中、外大ではない別の大学から聴講に来ていた学生が、修論中間発表会なるものがあることを教えてくれた。言われてみれば、そういう催しはやっていない。本学大学院生のキャリアラムでは、異分野交流ゼミという枠で他地域・他言語の研究仲間と知り合う機会はあるものの、そのときに築いた関係もそれっきりで終わってしまう場合も多いらしい。それもあって、他大の話を聞いた大学院生は是非やりたいという。で、早速研究所長の沼野先生にメールをして、総合文化研究所の企画としてやってみるのはいかがかと提案した。返事が来たのはメールを送ってから十三分後。「とても有意義なご提案をありがとうございます！ ぜひ実施しましょう」

そのやりとりが六月終わりのことだったので、開催日は三ヶ月後の秋学期開始に合わせ、十月二日が選ばれた。総合文化研究所に所属する教員が指導する学生ということにして発表者を募ったところ、九名が手を挙げた。学生にとってみれば、その時点で中間発表まで三ヶ月あるので準備期間はたっぷり、また中間発表から修論提出までほぼ三ヶ月あるから、いい時期だったのではないだろうか。とはいえ、後からわかったのだが、(教員からみれば)この日は会議日だった。多くの教員が会議を抜け出して参加したり、その後また会議に戻ったりということ

になってしまった。ではそれ以外の日があるかというと、十月のカレンダーをみると、会議の入っていない水曜日は一日だけ。やっぱり会議が多すぎると思うのだが……

それはともかく、プログラムは別に掲げているとおりで、地域も言語もテーマもさまざまである。当日は発表が十五分、質疑が五分で、ほとんどの発表者がパワーポイントを使用した。どれくらい聴衆が来るのかは心配といえば心配だったが、蓋を開けてみると盛況だった。これから修論を書くとする一年目の院生や後期課程の学生も顔を出していた。終了後は前のピザ屋で懇親会。けっこう遅くまであれやこれやと話していた。

そして年が明けて一月、いよいよあの時に発表していた内容の論文を受け取ったところである。中間発表を聞いておくと、修論審査の予習になるので、そういう意味でもこの催しは有意義だ。もちろん学生にとって有意義であることが何よりなのだ。

なにはともあれ、第一回修論中間発表会は大成功だった。

発表者・題目

市野太音(トルコ)

トルコの短編作家オメル・セイフェッティンと「無力な少年」

豊口彩乃(ベنگル)

タゴール劇における「タクルダ」とは何か——戯曲『オチョラヨトン』を中心に

山本ゆみ(ベنگル)

現代バングラデシュ文学作家ハッサン・アジズル・ホク(Hasan Azizul Huq)の小説『火の鳥 Agunpaksi』より——その結末について

菊地圭祐(南アジア)

南アジアの宗教対立——アーリヤ・サマージとイスラームにおける神学上の争点について

新谷和輝(キューバ)

キューバ映画の公共圏——一九六〇年代を中心に

中川美枝子(オーストリア)

エリアス・カネッティ作品にみる「目」の役割——小説『眩暈』のペーター・キーンの見覚と世界認識の分析

奥村文音(ロシア)

フレーブニコフの回文詩作品をめぐって

仲谷航(ロシア)

ロシア革命期の思想における観念論——建神主義とレーニン主義の共通項を探って

小林淳子(ロシア)

エドゥアルド・ウスペンスキー著『魔法の川をくだって』についての一考察——現代ロシア児童文学における「民話のアダプテーション」という視点から(仮)

二〇一九年十月二日(水)

文化講演会（総合文化研究所主催「文化の多様性」プロジェクト） ザメンホフとポストニコフ——エスペラント語をめぐる理想と冒険

報告 沼野恭子

二〇一九年十月十五日（火）ロシア在住のエスペラント語話者ミカエロ・ブロンシュテイン氏を迎え、講演と弾き語りをしていただいた。

ブロンシュテイン氏は、一九四九年ウクライナに生まれたユダヤ人である。トゥーラ大学でジャーナリズム、トゥーラ理



講演中のブロンシュテイン氏

工科大学で電気工学を学んだ。電気技師の仕事をするかたわら、一九六二年よりエスペラント語を学び、エスペラント語講座、国際的な文化行事、演奏旅行などさまざまなエスペラント関連活動に従事してきた。長編小説四冊、短編アンソロジ―二冊、詩集八冊を含め、エスペラント語による著作は四十冊以上にのぼるといふ。現在は、モスクワのチフヴィン市在住。木材伐採企業の役員を務めながら世

界各地をまわり、講演や演奏活動が続けている。

本学の講演では、エスペラント語の創始者ラザール・ルドヴィゴ・ザメンホフ（一八五九―一九一七）と実践家アレクサンドル・ポストニコフ（一八八〇―一九二五）を紹介していた。周知のとおり、一八八七年にザメンホフが「エスペラント博士」というペンネームで冊子『国際語』を発表したことがエスペラント語の始まりとされている。彼は、異なる民族の人々の相互理解を促進するという目的を掲げ、民族や国家を超越した人間の平等を目指す理想主義を標榜した。一方、一九一〇年にワシントンで開かれた第六回世界エスペラント大会にロシア代表として出席するなどしてエスペラント語の普及に努めたのがポストニコフである。ブロンシュテイン氏は、あまり知られていなかったポストニコフの生涯を調べ、二〇〇四年に『ポストニコフ大尉の十日間』という小説を世に問うている。

講演の後、ブロンシュテイン氏は、自らギターを弾きながらエスペラント語の歌を披露してくださった。最後に会場からの質問を受けたが、中にはエスペラント語で質問する方もいて、活気のある対話が生まれた。

ブロンシュテイン氏は六―七カ国語が自由に操れるそうだが、

今回は一貫してエスペラント語で話され、埼玉大学名誉教授の佐々木照央先生（本学ロシア語学科卒業）が、エスペラント語・日本語間の通訳をしてくださった。

ザメンホフの理想がこのような形で受け継がれているという実例をまのあたりにすることができた貴重な機会であった。



質疑応答の様子

文化講演会（総合文化研究所主催「文化の多様性」プロジェクト）

「ザメンホフとポストニコフ

」エスペラント語をめぐる理想と冒険」

日時：二〇一九年十月十五日（火）

主催：東京外国語大学総合文化研究所

使用言語：エスペラント語（通訳付き）

講演と弾き語り…ミカエロ・ブロンシュティン

通訳：佐々木照央（埼玉大学名誉教授）



ブロンシュティン氏を囲んで

総合文化研究所シンポジウム

The Joy of Translation?

柴田元幸（アメリカ文学）、松永美穂（ドイツ文学）、野崎歓（フランス文学）、沼野恭子（ロシア文学）、和田忠彦（イタリア文学）という錚々たる顔ぶれの翻訳者・研究者を登壇者として迎えたシンポジウムは、これで三回目となる。過去二回は、「翻訳という創造空間」（二〇一七年）、「欧米文学から見る日本翻訳史」（二〇一八年）というテーマでシンポジウムを行ってきたが、それらはトランスレーション・スタディーズにおける論議をかなり意識したものだ。今回の「The Joy of Translation?」というテーマは、せつかくこれだけの人たちが一堂に会しているのだから、それぞれ翻訳の楽しさについて肩の力を抜いてわりと気楽にお話しをしていただきたい、という気持ちもともとあつて考えられたものだった。しかし、最後につけられたクエスチョンマークはもちろん修辭疑問を表している。単純に「翻訳は楽しい!」といえないのは、翻訳はほんとうにたいへんな作業だという実際上の事情だけではなく（それはむしろ気軽な話に属することかもしれない）、翻訳という仕事が置かれている文化的・社会的コンテクストを想定してのことである。日本では「翻訳」のもつ社会的・文化的意義、またそれにもなつて翻訳者の文化的位置づけが、欧米と比べてかなり高い。とりわけ英語圏では、翻訳理論家のヴェヌーティが指摘してきたよう

報告 山口裕之

に、できるだけ自然に読める翻訳を生み出すことが求められる翻訳者は、原作と翻訳テクストのあいだで、いわば黒子のように「目に見えない (invisible)」存在となる。（こういった論点に関わってくる以上、今回のテーマも結局は、トランスレーション・スタディーズで議論されている問題と密接に関わっている。）

翻訳者の社会的・文化的位置づけ、経済的に不利益な立場を念頭に置くならば、翻訳は「楽しさ」からはほど遠いものにも思える。しかし、この日、登壇していただいたパネラーたちの圧倒的な量の翻訳の数々を目にするとき、この人たちは翻訳へと駆り立てている力はいったい何なのかと問わずにはいられない。そこにはやはり翻訳のもつ大きな魅力が存在するのではないか。それを語っていたことが、このシンポジウムの素朴な狙いなのだが、しかしそれは、一度、修辭疑問による否定という迂回を経ることによって初めて可能になるものかもしれないという思いが、このクエスチョンマークには込められていた。

最初の講演者である柴田元幸氏は、このシンポジウムのタイトルに直接関わっている、アメリカの作家・翻訳者エリオット・ワインバーガーのいくつかの言葉をまず引き合いに出して話を始めた。「翻訳は新しい音楽を生み出す。」しかし、真の翻訳

とはどのようなものかをワインバーガーはポジティブに語りながらも、「翻訳の楽しさ」など語ることはできないとも言う。それは日本では存在するかもしれないけれど、欧米ではない、ということ柴田氏は確認してゆく。その前提となっているのは、欧米での翻訳者の地位の低さである。

そこには、翻訳とはつねに「正しい」ものであるはずだという基本的な考え方も関わっていると柴田氏は指摘する。翻訳は正しいものであるはずだという前提自体が間違っている。「作家としては、私は「まずい」ということはありうるとしても、「間違っている」ということはありえない。「よい」翻訳者はあるかもしれないが、「正しい」翻訳者など決してありえない。」(David Mitchell)

それでは、どのような翻訳が「よい」翻訳なのか。柴田氏は、原文を読んだときの快楽を伝えるものこそが「よい」翻訳であると主張する。その例として、柴田氏は最後に、ラフカディオ・ハーン「むじな」を、英語と自らの翻訳で朗読した。英語のテキストは、ハーンの原文ではなく、柴田氏が英語の素朴な美しさをより強く感じる、中学校の英語の教科書にかつて収録されたものである。その場にいた誰もが、柴田氏によって生み出された「声」と、翻訳の言葉のもつ力から、強い感銘を受けることになった。

二人目の発表者、ロシア文学の沼野恭子氏は、翻訳の困難さにもしろ焦点を当て、翻訳における文化的差異が如実に浮かび上がる例を二つとりあげた。沼野氏が最初に示したのは、自ら翻訳したボリス・アクーニンの『墮天使殺人事件』のなかに登場するさまざまな「馬車」をどのように訳すかという問題であ

る。ロシアの馬車文化においては、さまざまな馬車の種類がそれぞれ重要な文化的コノテーションをもつ。しかし、日本語ではそれらはすべて「馬車」という一まとめの概念として言い表されているものである。沼野氏自身は、説明的な言葉とルビとのコンビネーションによってそれに対応していたのだが、翻訳の困難さの一つの例として語られた。

それとはいくぶん異なる例として、ロシア語と日本語のあいだでの概念の対応の難しさについても言及された。沼野氏がりあげたのはアレクシエーヴィチの『セカンドハンドの時代』の序文「共犯者の覚え書き」のタイトルに含まれる「共犯者」という言葉である。それに対応するロシア語が、単に「共犯者」という意味を越えて、どのようなニュアンスが重ね合わされているのかに沼野氏は着目した。

最後に、ロシア語と日本語の対訳による朗読が行われた。東京外国語大学出版会から出版されたばかりの、ブロッキーの詩による絵本『ちいさなタグボートのバラード』である。ロシア語は、大学院生のマリア・プロホロワさん、そして日本語は翻訳者である沼野恭子氏自身による朗読。ここでも、その朗読の「声」が会場を満たすことになった。

三番目にお話いただいた野崎欽氏は、翻訳が楽しいのは、翻訳を開始する瞬間と終わる瞬間だけで、あとはひたすら苦しい作業だと話して会場の笑いを誘ったあと、会話における女性の言葉をもどるように翻訳するかという問題について、いくつかの具体例をあげながら話を進めていった。翻訳家としても重要な仕事を残している井伏鱒二には、直訳調と出身地である広島という言葉の興味深い混淆状態が見られるが、同じく大学でフラン

ス文学を専攻した大江健三郎（愛媛出身）にも似たような傾向があることを野崎氏は指摘する。

ついで、野崎氏にとって最初の翻訳であったジャン・フィリップ・トゥーサンの『浴室』において、地の文からいかに「声」を掬い上げるかということを例として、翻訳における会話の扱いの難しさについて話が及んだ。とりわけ、女性の「声」が難しいということを野崎氏はあらためて強調し、金水敏のいう「ヴァーチャル日本語」も使わざるをえない状況があると述べて、翻訳小説の中にしか存在しない表現も紹介した。

四番目のパネラーとして発表した松永美穂氏は、翻訳家助成の制度である「ヨーロッパ翻訳者コレgium」について紹介を行なった。オランダとの国境近くの街、シュトラレーンにあるヨーロッパ翻訳コレgiumは、世界で最初に設立された最大規模の国際的な翻訳助成組織である。ここでは、一年間に六十カ国、三百人もの翻訳者たちが助成を受けて滞在し、翻訳に集中する。また、希望に応じて互いの交流を深めることもできる。松永氏は、この素晴らしい設備の整った機関での自分自身の滞在の様子を数多くの写真とともに紹介し、そこでの翻訳者同士の交流はまさに「翻訳の喜び」であると強調した。

このように異なる言語と文化が際限なく混じり合う場では、「オリジナル」という概念が消滅するような「複合言語」の翻訳の場も生じることがある。松永氏は、その例としてウィーン出身のユダヤ人女性活動家ベルタ・パッペンハイムに見られるドイツ語と英語が分かち難く混じり合う言葉などもとりあげ、複合言語によって、軽やかに遊ぶ言語の新しい可能性が開ける視点を提示した。

最後の発表者となる和田忠彦氏がテーマとしたのは、翻訳するテキスト相互のあいだに存在する参照関係を、自分の翻訳のなかでどう扱うか、さらにはどのように乗り越えるか、というきわめて高度なレベルでの「翻訳の楽しみ」である。マンゾーニの『いいなづけ』がエーコにとっていわば憧れのテキストであり、エーコは『文体練習』のなかでそれに向き合うことになったが、和田氏は『文体練習』を翻訳したときには、『いいなづけ』の引用部分については平川祐弘氏の既訳を借用した。和田氏にとって、『小説の森散策』はいわばその「リベンジ」であったという。

マンゾーニに対する憧れは、アミーチスの『クオーレ』のうちにも顕著に現れていることを和田氏は指摘するが、自分自身が『クオーレ』を翻訳するときに、それを取り込みつつどう翻訳するかという挑戦も生まれる。原作者による先行テキストの参照とともに、そこには翻訳者による先行テキストの参照がある。これらは、翻訳者にしかできない遊びでもある。

シンポジウム全体を通じて、発表者によってかなり異なる側面から「翻訳の喜び」あるいはその裏返しとしての「苦しみ」について、きわめて具体的なテキストや状況が語られたことは、聴衆にとって非常に刺激的でさらに大きな興味をかき立てるものとなった。言語圏の異なる五人の翻訳者・研究者による講演は、「The Joy of Translation?」というテーマに単線的に収束していくものでは決してなかったとはいえ、そこにはいくつかの重要な共通する論点も含まれていたように思われる。一つは、「声」のもつ生々しい力が翻訳において強力に作用しているということである。二つ目は、翻訳における「遊び」。それ

はもちろん翻訳者にとつての「喜び」であるとともに、翻訳の
もつ創造性と結びついている。そして、三つ目は、翻訳という
行為においては当たり前のことではあるのだが、文化において
も言語においても横断的であることこそが、何よりも喜びを生
み出す大きな原動力であると言えるかもしれない。三年にわた
り毎年開催されてきたこの翻訳者シンポジウムは、三時間を超
える長さに見合った充足感とともに終了を迎えた。

主催：東京外国語大学総合文化研究所

日時：二〇一九年十月二十三日（水）

場所：東京外国語大学 研究講義棟二二六

パネリスト：

柴田元幸（東京大学名誉教授・アメリカ文学）

野崎 歓（放送大学、東京大学名誉教授・フランス文学）

松永美穂（早稲田大学・ドイツ文学）

沼野恭子（東京外国語大学・ロシア文学）

和田忠彦（東京外国語大学名誉教授・イタリア文学）

司会：山口裕之（東京外国語大学・ドイツ文学）

多言語オペラ『女船客』《The Passenger》』上映会

報告 久野量一

ポーランドで一九二三年に生まれたゾフィア・ポスミスシは、ホロコースト・サヴァイヴァーである。二十歳にならないうちにゲシュタポに捕らえられて強制収容所に送られたが生還した。ワルシャワ大学で学び、収容所体験をまずはラジオ・ドラマとして完成させ、その後自身の手でノベライズした。それが一九六二年刊行の小説『パサジェルカ』で、日本語でも読むことができる（『パサジェルカ（女船客）』佐藤清郎訳、恒文社）。この作品に基づいて映画監督アンジェイ・ムンクは映画化を進めていたが、撮影中の事故で亡くなったため完成させることはできなかつた。とはいえその未完の映画はDVDで鑑賞可能である（日本公開は一九六四年）。

さらに話は続き、ポスミスシの原作は、ポーランド出身にしてソ連で活躍した作曲家ミェチスワフ・ヴァインベルクによってオペラ化された。それが一九六八年のことである。ところが初演されたのは作曲家の死後、二〇〇六年だという。

このたび研究所の企画として上映されたのは、幾多のアダプテーションの遍歴の果てに上演されたそのポスミスシ原作、ヴァインベルク作曲、台本はメドヴェージェフによるオペラである（メドヴェージェフはヴァインベルクと組んで別のオペラも作っている）。セリフは四割がドイツ語、四割がロシア語、残りは

イディッシュ語、ポーランド語、フランス語、英語というわけ
で、多言語オペラと銘打った。字幕は英語版である。

ストーリーは、収容所の元看守だったリーザが夫と南米ブラジルへ豪華船旅に出たところ、船客に元収容所四人のマルタ（と思われる人物）を発見し、収容所の過去がよみがえってしまうというものだ。リーザの優雅な旅の日常は壊れるしかない。加害者と被害者の偶発的な遭遇による「悪夢のよみがえり」は、例えば南米ではチリのアリエル・ドルフマン原作の『死と乙女』がある（ロマン・ポランスキーの手で映画化された）。

上映会には本企画の提案者である西成彦さん（立命館大学）が解説者として上京してくださった。「ホロコースト経験者／ホロコースト作家の言語遍歴」と題し、収容所を多言語空間としてみる話は示唆に富むものだった。資料としてオペラ台本を多言語（フランス語、ドイツ語、英語版）で用意した。このオペラ目当てに遠方から来てくださった方、ヴァインベルクが好きでと言って観に来られた方もいた。水曜日の午後、三時間に渡る上映とその後の解説、質疑は充実し、話は終わらず懇親会へと流れ込んでいったのである。

日時：二〇一九年十一月六日（水）十四時―十八時
場所：東京外国語大学 事務管理棟二階 大会議室



二〇一九年度イタリア文化関連の講演会

報告 小久保真理江

今年度には総合文化研究所の主催・共催により東京外国語大学にて四つのイタリア文化関連の講演会を開催した。そのうち二〇一九年六月二十七日の講演会「Il futurismo e le donne: pregiudizi e correttivi, teoria e mito nelle prime fasi del movimento d'avanguardia (1909-1918) (未来派と女性——アヴァンギャルド運動初期の偏見と修正、理論と神話(一九〇九—一九一八))」については本号に横田さやか氏からの報告があるため、ここではその他の三つのイベントについて報告する。

・Leonardo, il paesaggio e la Grazia (レオナルド、風景と優美)、二〇一九年五月二三日、講演者：ラッファエーレ・ミラーニ (Raffaiele Milani)

ボローニャ大学教授で美学を専門とするラッファエーレ・ミラーニ氏が、レオナルド・ダ・ヴィンチの絵画における風景と優美についてイタリア語で講演した。ミラーニ氏はまず、《サント・マリア・デラ・ネーヴェの風景素描》《岩窟の聖母》《モナ・リザ》《聖アンナと聖母子》などのレオナルド作品に描かれている風景に注目し、自然に対するレオナルドの科学的探求と美

的感性との関係性について論じた。たとえば、《聖アンナと聖母子》の地層の描写は、レオナルドの地質学的な関心や知識を反映しており、レスター手稿における川の流れと地質に関する説明とも合致している。さらに《ジネヴラ・デ・ベンチの肖像》の巻き毛に水の渦のモチーフが見られることにも言及し、自然に対するレオナルドの関心が風景描写のみならず、人物描写にも表れていることを指摘した。こうした絵画作品や手稿の分析を通してミラーニ氏は、自然に対するレオナルドの科学的探求が彼の「優美 (grazia)」の概念や表現にも大きな影響を与えたことを示した。

・第七回文学の移動・移動の文学、二〇一九年七月二四日、講演者：フランチェスコ・エウジエニオ・バルビエリ (Francesco Eugenio Barbieri)、和田忠彦

講演会の前半では、カタリーニア大学ラグーサ校の講師で比較文学を専門とするフランチェスコ・エウジエニオ・バルビエリ氏が「Glocal dimension and narrative transportation in the “global novels” of Murakami Haruki and Elena Ferrante (村上春樹とエレナ



フェツランテの「グローバル小説」におけるグローカルな性質と物語への移入」という題の講演を英語で行った。バルビエリ氏はまず、アダム・キルシュ (Adam Kirsch) の著書『*The Global Novel: Writing the World in the 21st Century*』を取り上げ、「グローバル小説」の概念について論じた。その上で、村上春樹とエレナ・フェツランテがともにグローバル小説の代表的な作家として扱われていることに注目し、「グローバル小説」という視点から両作家の小説作品の特徴を比較分析した。具体的には、両作家について複数の共通点を挙げた上で、村上春樹の『1Q84』とエレナ・フェツランテの「ナポリの物語」シリーズに混在するグローバルな要素とローカルな要素について論じ、こうした「グローカル (glocal)」な性質が世界の読者を魅了し、読者の「物語への移入」を助けっていると指摘した。

講演会の後半には、東京外国語大学名誉教授の和田忠彦氏が、「翻訳という交通路——須賀敦子とタブツキ」という題の講演を日本語で行った。和田氏は、須賀敦子とアントニオ・タブツキの接点や共通性について「翻訳」というテーマを軸に論じた。二人のつながりは須賀がタブツキの訳者であることだけにはとどまらない。和田氏は、タブツキが谷崎潤一郎について論じた一節を引用した上で、『*陰翳礼讃*』の谷崎の原文と須賀のイタリア語訳を比較し、イタリアでの日本文化・文学の翻訳・紹介において須賀が果たした役割の重要性に光を当てた。さらに、須賀の言葉とともに中井久夫の言葉を引用しながら、須賀の「仲介者」としての特性や、翻訳者としてのタブツキとの共通性について論じた。そのなかで、須賀とタブツキがともに複数の言語の間を行き来しながら生きてきたことに触れ、二人が翻訳

という行為を通して自らの文体を練り上げたことや、須賀の日本語やタブツキのイタリア語にはそれぞれが行き来していた別の言語が浸透していることを指摘した。

・L'America raccontata dagli scrittori italiani (イタリアの作家たちが語ったアメリカ)、二〇一九年十二月五日、講演者：ラウラ・デイ・ニコラ (Laura Di Nicola)、小久保真理江

講演会の前半には、ローマ・ラ・サピエンツァ大学准教授のラウラ・デイ・ニコラ氏が、「Calvino e l'America (カルヴィーノとアメリカ)」という題の講演をイタリア語で行った。二十世紀イタリア文学を専門とするデイ・ニコラ氏は、ローマ・ラ・サピエンツァ大学のカルヴィーノ・ラボラトリの運営責任者でもある。本講演会でデイ・ニコラ氏は、カルヴィーノの講演原稿、書簡、日記、インタビュー、小説作品などさまざまな資料を引用しながら、カルヴィーノとアメリカとの関係について論じた。特に、パヴェエーゼやヴィットリニを通してアメリカ文学を吸収したカルヴィーノが、その後アメリカ滞在の実体験を経てアメリカとどのように関わり、アメリカについてどのように語ったのか、そしてアメリカ滞在経験からどのような影響を受けたのかが中心的に論じられた。

デイ・ニコラ氏はカルヴィーノがニューヨークの街に特別な愛着を抱いていたことに注目し、そのことがキューバ生まれの作家カルヴィーノ自身のコスモポリタンな側面や複数のアイデンティティの意識と関係している可能性を示唆した。また、

一九五九年から一九六〇年にかけてのアメリカ滞在期間にカルヴィーノが、日記や友人への葉書・手紙など複数の媒体でアメリカについて書いて書いていることに言及し、そこにはアメリカについて書くことを通してアメリカを理解したいという強い願望が見られることを示した。また、『マルコヴァルドさんの四季』や『見えない都市』などのカルヴィーノ作品のなかでニューヨークのイメージが表れる部分を引用し、ニューヨーク滞在那がその後の創作活動に与えた影響についても論じた。

さらにカルヴィーノがエイナウデイの編集者としてアメリカ文学を紹介する役割を担ったことに触れ、その編集の仕事からもアメリカとの関係を論じうることを示した。また、カルヴィーノの書棚に数多くのアメリカ文学作品があり、それらの本に書き込まれたメモからカルヴィーノとアメリカ文学の関係について論じうることも指摘した。

講演会の後半には本報告文の執筆者である小久保真理江が「L'America di Pavese, Calvino ed Eco (パヴェーゼ、カルヴィーノ、エーコのアメリカ)」という題の講演をイタリア語で行った。この講演では、世代の異なる三人の作家がアメリカ文化とどのように関わり、アメリカ文化についてどのように語ったのかを論じた。この口頭発表の内容を日本語でまとめ大幅に加筆した論考「アメリカへのまなざし——パヴェーゼ、カルヴィーノ、エーコ」が本号に論文として収録されているため、詳しい内容については拙著論文をご参照いただきたい。

対談 今福龍太×朝吹真理子 抽斗ひきだしのなかの海、迷宮のなかの虎

——ソング、ボルヘス、生きている石、そして〈永遠〉について

報告 山口裕之

一見、異色の組み合わせとも見える対談である。

十年ほど前に今福龍太氏と朝吹真理子氏が読売新聞で書評委員を担当していたときに、打ち合わせの場で顔だけは合わせていた。しかし、話をするのは今回が初めてだという。二〇一一年一月の書評欄でスーザン・ソングの『私は生まれなおしている 日記とノート一九四七—一九六三』（河出書房新社、二〇一〇年）がとりあげられることになったとき、二人がどうしてもということでの書評を希望したために、クロスレビューのかたちで掲載されることになった。会場で配布されたリーフレットにも収められたそのときの記事は、二人の紙面での出会いをいまくつきりと浮かび上がらせて伝えるものとなっている。

ソングは確かに今福氏と朝吹氏の双方にとって重要な位置を占めるものであることはそこからも強く感じとれる。しかし、それをさらに包摂するような大きな力のうねりが二人のあいだにはあるのではないか。それは何よりも、異なる時間が地層のように一つの空間のうちに重なり合う感覚であり、そしてまた、そのなかでの生々しい身体感覚であるようにも思える。

対談のタイトルとして掲げられた「抽斗ひきだしのなかの海、迷宮のなかの虎」は、それぞれ朝吹氏と今福氏の直近の著作の標題か

らとられたものである。朝吹真理子氏の『抽斗のなかの海』（中央公論新社）は、『流跡』・『きいとわ』・『TIMELESS』という三つの小説に続いて初めて出版されたエッセイ集。そして、今福龍太氏の最新の著作『ボルヘス伝記集——迷宮の夢見る虎』からとられたタイトルの後半部分は、いうまでもなくボルヘスにとって最も重要なイメージに関わる。

今福龍太氏は、見事にまとめられた映像とともに、スーザン・ソング、『抽斗のなかの海』、ボルヘス、石、食ること、リオといった軸を与えることによって、自由な対話のなかでテーマに沿って話を進めてゆく。朝吹氏にとって、抽斗のなかに原稿を入れると、そのなかは「海」であって、そこに投函すると、武満徹にも中世にも日本語が絶滅しているところにも繋がっている。そこでは時間が溶けている。それに対して今福氏は、合理的・機能的に書かれ、そのような宛先をもつものでは何かが失われてしまう、と応える。抽斗のなかにしまい込むということは、直線的な送り方でなくてもよいということでもある。あえて迂回する手紙、というものもありうる。そのような迂回を経た、旅をする手紙のイメージ。

ボルヘスの作品にもまた、あるいはボルヘス自身にも、そのように抽斗のなかにしまわれたかのような感覚がある。すぐれ

た作品はひっそりと書かれ、抽斗のなかにしまい込まれる。朝吹は、こっそりと読むというボルヘスの感覚を口にする。迷宮のなかで一緒に遊んでいるかのように、「夢」について書き、そしてこっそりとそれを読む。二人は、その感覚を共有している。

今福氏の著作のなかで繰り返し広げられるバベルの図書館の圧倒的な数の叙述、そのイメージを引き継ぎながら、映像とともに語られるさまざまな「石」の姿、口の感触で生々しくたどる石の感覚と「食べる」ことの身体性、そして最後は武満徹の音と言葉に行き着く。濃密な二時間だった。

対談 今福龍太×朝吹真理子

抽斗のなかの海、迷宮のなかの虎

——ソング、ボルヘス、生きている石、そして〈永遠〉について

日時：二〇一九年十二月十一日（水）

場所：東京外国語大学 アゴラグローバル プロメテウス・

ホール

対談者：今福龍太（東京外国語大学）、朝吹真理子（作家）

司会：山口裕之（東京外国語大学）

主催：東京外国語大学言語文化学部

共催：東京外国語大学総合文化研究所

POSTERS

Tokyo University of Foreign Studies
 Faculty of Foreign Studies
 Institute of Transcultural Studies
Trans-Cultural Studies, Vol. 23 (2019)

あなたにとって
一番大切なものは何ですか
 日本最優秀ヘッドハンターが語る、実社会が求めるリーダーの実像

2019年1月11日(日) 17:40-19:30 会場: 17-10
 東京外国語大学キャンパス 講義棟 226教室

講師: 武元啓明 (元東洋インテリジェンス株式会社代表取締役)
 コメンテーター: 田嶋浩士 (東京外国語大学准教授)

【お申し込みについて】
 本講演会は、東京外国語大学主催の公開講座です。参加費は無料です。お申し込みは、お申し込みフォームからお申し込みください。お申し込みは、お申し込みフォームからお申し込みください。お申し込みは、お申し込みフォームからお申し込みください。



レフ・トルストイ 超入門


2019年5月10日(金) 17:40-18:40 103教室
 「トルストイってどんな人?」「遺物」には何が書いてあるの?」

2019年5月17日(金) 17:40-18:40 103教室
 「トルストイの作品どれが面白い?」「アンナ・カレーニナ」「戦争と平和」それぞれも?」



レフ・トルストイポスター展

期間: 2019年5月8日(水)~6月5日(水)
 場所: 東京外国語大学 研究講義棟 1階ガレリア



都市と憂愁
 ——大正時代の文学と文化

2019年1月24日(木) 15:00~18:00
 講義棟 226教室


講師: 武元啓明 (東京外国語大学)
 コメンテーター: 田嶋浩士 (東京外国語大学)



Inside Standish OSMI
 Thoughts on Japanese Cinema in the Post-Studio Era

2019年12月10日
 17:00-19:00

講師: 田嶋浩士 (東京外国語大学)



翻訳と近代

2019年1月18日(土) 16:00-18:00

講師: 田嶋浩士 (東京外国語大学)



ルーミーの思想を読み解く
 ——「精神のオスマン」の読後感から読み解く

講師: レッキービー・モムターズ・ナスリーン

【日時】2019年3月7日(木) 16:00~17:30
 【場所】総合文化研究所 (研究講義棟 422号)



100%ウクライナ演奏 特別公演

4/18-25 「ウクライナ琴奏展」
 (研究講義棟1Fガレリア)

演奏者: イーホル・ハルチェンコ
 在日ウクライナ大使講演会
 (IO XAPHEKKO)

2019年4月25日(木) 17:40~19:10
 東京外国語大学 研究講義棟115



Leonardo, il paesaggio e la Grazia
 レオナルド、風景と優美

5/13(月) 10:10~11:40 @211教室

Raffaele Milani



村上巨樹の現代ミャンマーにおける音楽活動の多様な広がり

6月24日(月)
 11:50~12:35

講師: 村上巨樹
 会場: 1階 227教室
 対象: 学生、一般
 入場: 無料



6/27(木)
17:40-20:00
講師：研究員 齋藤 422教室

未来派と女性

Il futurismo e le donne

prospettive e connessioni, teoria e pratica nel corso del movimento d'avanguardia (17-49-49)

講師 チェチリア・ベッコ
ローマ・ラ・サピエンツァ大学

共催 総合文化研究所 422教室

2019年7月10日(水) 10:10~11:40
東京外国語大学 研究員 齋藤 422 (総合文化研究所)

東アジア文化圏の
異文化理解の試み
セミナー

講師：ウリヤナ・ストリジャック
Ulyana Strizhakovskaya
(ロシア国立研究大学 高等経済学院 准教授)

雑誌を通じて疑問を解く世界観
〜チェコ文学とポストモダン〜
日本語版を例に

2019年7月10日(水) 10:10~11:40
東京外国語大学 研究員 齋藤 422 (総合文化研究所)

九四五年四月
沖繩

STAR SAND

星砂物語

7月10日(水)
東京外国語大学

2019年7月10日(水) 10:10~11:40
東京外国語大学 研究員 齋藤 422 (総合文化研究所)

1 day seminar
中央アジアのごはんが
おいしいヒミツ

7月10日(水) 19:00~19:30 422教室

セミナー内容
中央アジア料理を学ぶだけでなく、中央アジアの歴史や文化についても学びたい。そのために、中央アジアの歴史や文化についても学びたい。そのために、中央アジアの歴史や文化についても学びたい。

2019年7月10日(水) 19:00~19:30 422教室

ICS
総合文化研究所
Workshop Series
第八回

2019. 7/17 WED 14:00-15:00
総合文化研究所 422 教室
発表者：井伊 麗子

19世紀ロシア風俗画〜第一回移動展覧会における
サブラソフ『ミヤマガラスの飛来』の評価

文学の移動の文学

Francesco Eugenio Barbieri
University of Catania (Italy)

和田忠彦

7/24(水) 17:45-19:45

Вера Панцова
«Детский альбом»
ヴェーラ・パゴワ
「子供時代のアルバム」

2019年8月21日(水) 17:00~
東京大学 文学部3号館 7階スラヴ演習室

閉ざされた身体
流れ出す身体

9/27(水) 14:30-17:30
東京外国語大学 研究員 齋藤 422教室 (総合文化研究所)

修論中間発表会

2019年10月23日(水) 14:00-17:00
東京外国語大学 研究員 齋藤 422 (総合文化研究所)

発表者：井伊 麗子

The Joy of Translations

野崎 敏
2019年10月23日(水) 16:30-19:30
東京外国語大学 研究員 齋藤 422 (総合文化研究所)

オペラ「The Passenger」
DVD (英語字幕)上映会

2019年11月6日(水)
14:00-18:00
東京外国語大学 本部管理棟2階 大会議室

L'AMERICA RACCONTATA DAGLI SCRITTORI ITALIANI

Giovedì 5 dicembre 2019
Ore 17,10
Tokyo University of Foreign Studies
Institute of Transcultural Studies

抽斗のなかの海、
迷宮のなかの虎

2019年12月11日(水)
15:00-18:00 (13:30入場開始)
東京外国語大学 アフターコート
ZOOMボックス

東京外国語大学 TUES Cinema
タイ映画上映会

まどめて 合戦 勝ち負けいふよ

2019年12月14日(土) 15:00-18:00
東京外国語大学 研究員 齋藤 422 (総合文化研究所)

ザメンホフとポストニコフ
〜エスプレンドロをめぐる理想と冒険〜

ミカエロ・ブロンシュテイン

2019年12月14日(土) 15:00-18:00
東京外国語大学 研究員 齋藤 422 (総合文化研究所)

Book Reviews

時空に身を浸して

村尾誠一著

『会津八一——奈良大和を愛し、古寺巡礼の歌を詠う』

笠間書院二〇一九年一月

本書は、コレクション日本歌人選第IV期の一冊として刊行されたもので、会津八一の歌五十首（俳句一句を含む）を紹介している。底本とされた『会津八一全歌集』の八八六首から、奈良の歌、京都他の古寺の歌、八一の生涯に関わる歌が選ばれており、歌と併せて鑑賞を読んでいくことで、会津八一の人となり、業績、人生が浮かび上がってくる構成となっている。鑑賞文中に出てくる人名、用語や事項についての注記も充実しており、予備知識のない読者に対して懇切な書であると同時に、歌人のファンにとっても、作品世界をより深く味わうことのできる手引きとなっている。

俳句をのぞく四十九首の歌はすべて、分かち書きのひらがな表記で掲げられているが、これは、書家でもある八一が模索の末に血肉化した表記法であるという。

中世和歌の泰斗である著者、村尾氏は、巻頭に、「東大寺にて」という詞書のある

おおらかにもろてのゆびをひらかせておほきほとけは
あまたらしたり

の一首を掲げ、奈良を歌う歌人としての八一から語り起こしている。結句の「あまたらしたり」(世界を覆うようにしていらつしやる)の解説は以下の通りである。

『万葉集』の読者であれば、天皇が国土を統治する様を詠む言葉として記憶されていよう。聖武天皇による総国分寺として建てられた寺だから、その解も間違いではない。しかし、八一は、美術史の専門家である。八一自身の手になる自歌に対する注である『自註鹿鳴集』ではお経に拠る表現であることを注する。(中略)つまりは、世界の中心にあり、世界中を救いの志でおおふ仏である。大仏の真の大きさはそこにあり、それを八一は「あまたらしたり」と表現したのである。八一の仏像の歌は美術史の専門家としての学識に支えられているのである。

のびやかな万葉調のしらべの奥に、八一の美術史家としての学識があることを知れば、この歌が、目に映る仏像の姿を描写するにとどまらず、仏としてのあり方をも示していることがわかる。

また、二首目の

あまたたびこのひろまへにめぐりきてたちたるわれぞ
しるやみほとけ

について、村尾氏は、

八一の学問は、数えきれないほどに対象の前に立った鑑賞体験

に裏打ちされたものであった。(中略)この仏像のことを本当に知っているのはじぶんだという美術史学者としての自負はあるだろう。

と、学者としての八一像を述べ、同時に、

一方、「しるや」という仏像に対する問い掛けには、どうしようもない孤独感と淋しさがある。(中略)八一の奈良巡礼は、美術史の研究の旅ではあれ、恋愛の問題とも推測される事情や、勤め先の学校での問題の煩悶を抱える旅であったこともある。奈良の仏はそうした心を傾ける対象でもあった。だが、それは叶わないのではないかと思う故の孤独感がある。仏像を歌う八一の歌にあふれている独特の情感は、そうした事情にも由来するのだと考えられよう。

と、八一の歌に漂う淋しさを解説している。

八一の歌に見られる淋しさといえは、十三番目の歌、

あめつちにわれひとりゐてたつごときこのさびしさを
きみはほほむむ

が想起される。評者には、中学校の修学旅行で奈良・京都を訪れる際に出会ったこの歌によって、古都で仏像に対峙する際の視点が規定された記憶がある。がやがやと騒がしい制服の群れの中にいても、仏と向き合う「我」は一人なのだ、と。それが淋しさかどうかはわからないまでも、何か心に「しん」とする

ものをたたえた状態で仏に向き合うのが作法のような気がしたのだった。

会津八一の歌は、多くの人々にとって、古都奈良への誘いそのものだろう。本書の七割を占める奈良の歌を一つ一つたどっていくことで、読者は、いながらにして奈良の古寺巡礼の旅を味わうことができる。それは、八一の歌の魅力であるとともに、八一と同じく、奈良という歴史的空間に身を浸し、美術と学問と「いにしへ」に耽溺する喜びを知る筆者の村尾氏の筆致の魅力でもある。八一は、歌集『南京新唱』の自序において、自らの歌を、

ここにして詠じたる歌は、吾ながらに心ゆくばかりなり。われ今これを誦すれば、青山たちまち遠く繞(めぐ)り、緑樹薨に迫りて、恍惚として、身はすでに旧都の中に在るが如し。

と語った。その奈良の風光と美術に対する八一の思いが、自ら述べるように「酷愛」であれば、八一の歌の背景を解きほぐし、描かれる景物を細やかに生き生きと語る村尾氏の、奈良という時空への思いは、「甚愛」と言えるかもしれない。

奈良を詠う歌のほか、集中には

家主に薔薇呉れたる転居哉

の一句が採り上げられている。注釈には、

八一の俳句は句集も作らず、初期の活動にとどまるが、短歌

における万葉尊重や写生的な態度なども、子規からの影響と言つてよいであろう。八一の文学形成に、子規の影響は大きいのである。

とあり、また、巻末の解説には、

『万葉集』は、子規以来の近代短歌の一つの共通基盤である。詩型が連続する以上、和歌からの連続は避けられず、短歌らしさは、古典和歌との「しらべ」の連続性を絶つては実現しがたい。子規以来、近代人の思念の表現と同質の写実的な歌として捉えた『万葉集』こそが、「しらべ」を支える源泉であった。八一にとつても同様に考えてよいであろう。だから、歌の纏う古風な印象は、近代文学であることと矛盾はしないのである。

とある。正岡子規の歌集『竹乃里歌』の評釈を著書に持つ村尾氏ならではの解説であろうと思われる。

(菅長理恵)



笑ってセックスして夢見るしかない一九九三年の
キューバでかつて電話が世界で初めて発明さ
れていたことを証明しようとする、そんな小説

カルラ・スアレス著／久野量一訳

『ハバナ零年』

共和国 二〇一九年二月

この小説の作者は、キューバ出身のスペイン語作家カルラ・スアレスという女性で、巻末の紹介によれば、一九六九年にハバナで生まれた彼女は、一九九八年からヨーロッパに渡り、現在はリスボン在住。彼女の小説が日本語に訳され日本語読者に紹介されるのはこれが初めてのことだという。訳者のあとがきによれば、原作のスペイン語版は二〇一〇年から一年頃に完成したものの、最初に出版されたのは二〇一一年のポルトガル語訳、次いで二〇一二年のフランス語訳で、このフランス語訳で二つの文学賞を受賞しているが、キューバでスペイン語の原作が出版されたのは二〇一六年のことだった。原作出版の二年後、二〇一八年末には日本で翻訳出版されているのだから、ヨーロッパ語圏以外では、いち早い紹介となるだろう。ちなみに、この日本語訳が出た後の二〇一九年にも、彼女はフリオ・コルタサル・イベロアメリカ文学賞なる賞を受賞している。小説の舞台は、作者の故郷キューバの首都ハバナで、時代は一九九三年。八九年にベルリンの壁が倒れ、九一年にソ連が崩壊して、社会主義国家建設の壮大な実験が失敗し、東西冷戦の

時代が終わりを告げ、「それまで社会主義ブロックの支援に支えられていたキューバ経済は急降下、すべてをなぎ倒していった」。そのどん底の年が一九九三年、小説冒頭にあるように「何もなかった。移動手段ゼロ。肉ゼロ。希望ゼロ」の「キューバのゼロ年」、小説題名にあるように「ハバナ零年」と形容されている年だ。

主人公はジュリアという名の三十歳の女性で、高専の数学教師。かつては通勤の不便さに不満を抱きながらもハバナ工科大学に勤めていたが、ある日トイレで女子学生たちが、彼女の性格が悪いのはセックスをしていないからだ、とうわさしているのを耳にしてあつさり辞めてしまう。そんな程度の理由で簡単に大学の職を辞められるのも、「一九九三年には大学を出たりエンジニアであったりすることは長所であり誇りだったけれど、九三年以降はドル払いの店やガソリンスタンドの店員がそくなつた」というほどに、キューバ経済が立ち行かず、金のある方へと人々はなびき、以前の価値は崩れていつていたからだ。「何時間も電気がない。食べ物もわずか。来る日も来る日も豆ご飯。そして大豆。大豆の煮込み。豆乳。……」パンは一人あたり一日一個。悪夢。」という困窮した日常生活の中、電話もろくに通じない当時のハバナで、しかも自分の家には電話がなく二階の家の電話を使わせてもらうしかない彼女だが、皮肉なこと、電話機が実はハバナで最初に発明されていたという情報を聞き、その歴史的事実を証明する文書を見つけ出すことに希望を見出し、周囲の者たちと共に奮闘する。それが、この小説の端緒である。



電話の発明といえ、場所はアメリカで、発明者はベルか、そうでなければ、幼い頃に読んだマンガ偉人伝のベルのところで紹介されていたベルより数時間遅れて特許申請をした人物か、あるいは発明王のエジソンも関わっていただろうか、というくらいしか私には恥ずかしながら思い浮かばなかったが、この小説によれば、最初の発明はそのいずれの者でもなく、メウツチというイタリア人だという。彼が十九世紀にイタリアからキューバに渡ってきて、アメリカではなく、ハバナで電話機を発明したのだということだ。それは一八四九年のことで、ベルが特許申請した一八七六年より三十年近く前になる。ただ、メウツチには特許を更新するための十ドルを支払えなかったため、最初の発明者とはなりえず、歴史に名を残せなかったという。このメウツチの話は、小説内のフィクションではなく事実のようだ。小説では、「二〇〇二年六月十一日(…)アメリカ合衆国議会は二六九号決議において、アントニオ・メウツチを電話の発明者とすることを公式に認めたのである」とも記されている(ただし、

アメリカ議会が本当に公式に認めたかは、もう少し詳しく検討する必要があるようだ)。メウツチの不運としかいえないような人生、それから電話以外の数々の発明なども、小説では章を

追うごとに、ジュリアと登場人物たちのやり取りの中で、上手い具体的に配分され、少しずつ紹介されていく。かりに本書が、メウツチの数奇な人生と彼による最初の電話機の発明の紹介のみだったとしても、それはそれで今まで知らなかった人物の伝記として面白いだろうが、それ以上にこの小説が最後まで読者の興味を持続させるのは、ひとつには、メウツチの伝記話を小出しに挿しはさみつつ展開する、彼の文書を探し求める登場人物たちの錯綜した人間関係があるからだ。本小説では、メウツチの人生を記したのみの少年少女向けの伝記物ならばあつてはならない、不道德な、人間的魅力をもってキューバ人の登場人物たちが描かれている。何もかもがゼロのキューバにあつて、人々は、「疲れないことといえば、笑うこととセックスすることと夢を見ることしかなかった。だからこの国では笑い、セックスをし、夢を見る」という。「不道德な」と言ったのは、この中の「セックス」、不貞なセックスを指す。ユークリッドはジュリアが教わっていた大学の先生で、妻子もありながらジュリアと関係を持って家庭を壊した過去を持つ。ジュリアのボーイフレンドのエンジェルは、一まわりも二まわりも小さなブラジャーをつけて胸が飛び出しそうなイタリア女のバルバラと浮気をする。メウツチに関する小説を執筆中の作家のレオナルドは、エンジェルに浮気されて傷心中のジュリアと一夜を共にする。その口説きの場面はこうだ。レオナルドは、「キューバ人最大の欠点は新しい肉体に目がないこと」で、「それが国民的な欠点」なのだ」とジュリアに語る。二人がいい雰囲気になつてきた頃、「国民的な欠点って何だっけ」とジュリアが彼を見つめてあらためて聞き返すと、「レオナルドはわたしの口

の中に舌を入れ、それが答えだった。」と、もう不道德だとあきらめるどころか、いつの間にか、そんなしやれたまねをやつてみたいと羨望の念さえ読者に起こさせる。

数学教師のジュリアが「数字だったら例えば自然数か整数か有理数か複素数か実数かで分類する」ように臆面もなく今まで出会った男性器を分類し、数列のように組み合わせ延々と列挙するくだりでは、教師の分際でありながら、その実、淫乱な尻軽売女のはしたなさに顔をしかめることもできるだろうし、また、多様な性愛の有り方が探求され肯定されなければならぬ昨今の世にあつてその性器至上主義の古典性を問題視することもできるかもしれない。しかし、そんなジュリアの「どうして愛つて少しも理性的じゃないのかしら？」というふしだらな甘美のつぶやきを聞かざらば、カオス理論やバタフライ効果、フラクタル理論といった科学的な話題に冷静な関心を装うことも忘れ、暑いハバナの熱い情事へと、いつ知れず読者は惹かれていく。ジュリアが語りかけている読者の「きみ」とは、きつとぼくだけのことに違いない。空想のハバナに強く吹きつける海風にシャツと妄想を膨らませながら「もう我慢できないのほうよ」と言つてくれそうな気分になつてくる。ジュリアの皮膚に刻まれた歴史、すなわち彼女の下腹部の盲腸の手術跡に、エンジェルがやつたのと同じようにぼくもまた指と舌を這わせる。そうして、「混じり気のない純粹な悪臭」、「性欲さえも匂いを放つていて、それを誰も隠そうとしていない。人はあるがままにいて、だからあるがままに匂いを放つている」と言われるところの、キューバが放つ「本物」の匂いの中に溺れて

しまいたくもなつてくるのだ。

遙か遠く、北欧かどこかの幻の王国に果てしなき淫夢の憧憬を抱いていた中学生の頃のように、年甲斐もなくいささか興奮気味に語つてしまつたが、読者をわくわくさせ、ページを最後まで進ませるのは、なにもこのような小説から発せられるゼ口年キューバの性的な魅力からのみではない。消えたメウツチ文書の所在を巡る謎と推理、そして、いくつも仕掛けられたどんでん返しをほうこそむしろ、この小説の醍醐味だし、作家の創作力を余すところなく発揮しているところだ、と本来ならば言わなければいけないところだろう。訳者も指摘しているように、この小説には推理小説的な要素もあるから、あまり詳しくは言えないが、登場人物たちの話には嘘も入り交じる。主人公のジュリアと同じ目線に立つて読んでいる私たち読者は、彼女と同じく他の登場人物たちの話を信じ、そして混乱もする。訳者もあとがきで触れている、作家レオナルドの話を少しだけ出すなら、彼はバルセロナにルワンダ、モスクワ、パリなど世界中を旅した話をジュリアに話して聞かせ、彼女は彼に魅了されてしまう。「あれほどの教養があつて、あちこち旅をして、数え切れないほどの経験があつて、世界を丸ごと呑み込もうという勢いのある勉強家、要するに彼のような人が移動手段に自転車しか持つていないことが、なんだかよくわからないけど変というか、人の普通の想像力をはるかに超えているような気がした」と。だが……小説終盤に分かる話をここで直接書くことは控えよう。ただ、ジュリアが上記の思いを彼に語つた時の返答、「自転車は足の筋肉をつけるのに役に立っているし、それ以外のことなら全部頭の中に入っている」というレオナルドの

返答は、最後まで読み終わった後でもう一度読み返してみるならば、そういうことだったのかとあらためて頷ける表現になっている、作者の見事な仕掛けでもあったのだということに読者は気付くことになるだろう、ということだけは述べておきたい。

それから、本来のサイズよりも二つも下のブラジャーをつけてエンジェルのみならず私たち読者も誘惑するイタリア女のバルバラも、単なる脇役では収まらない人物だ。イタリア語話者なら、日本語話者よりもスペイン語の習得が遙かに容易なことは語学関連の仕事に就いている者ならなんとなく想像がつくとしても、しかし、イタリアからジャーナリストとしてやって来た彼女が、果たしてこれほどスムーズにスペイン語でキューバ人たちと会話できるものなのか。バルバラとその他の人物とのごく自然なスペイン語でのやり取りは、むしろ、小説のリアリティを破綻させてしまう失敗的なフィクション要素ではないか。本来なら小説内の虚構話のことなのだからどうでもいいようなことかもしれないが、職業柄か、ずつと心の片隅にひっかかる。そして終盤、このイタリア女が口にした故郷の諺のグアバのくだりで、私たち読者はジュリアと共に、あれっ? と一瞬立ち止まる。ここも詳述は控えるが、先の些細な懸念もきれいに晴れる仕掛けを作家は用意していたことに、読者は最後の最後になって気付かされ、驚かされるのだ。

話は変わって、私の専門であるベトナム文学研究の立場から思ったことも簡単に記しておきたい。このキューバ人女性作家のウィットに富んだ小説を読んで、同じ社会主義国のベトナム

にも似たような傾向がないかと考えると、一九九〇年代初めに現れた女性作家ファミ・ティ・ホアイ(一九六〇-)のことが私はまず思い浮かぶ。ホアイもベトナムを去って現在はドイツ在住で、彼女の作品は西欧諸語へと翻訳され、ヨーロッパでの文学賞も受賞している。ただ、残念なことにここ最近では創作を止めてしまっているのだが、スアレスがキューバで電話を最初に発明した人物を巡る話を電話もろくに通じない貧困を極めた時代を舞台に書いたように、かつてホアイも貧しさを分かち合っていた二十世紀後半のベトナムの人々の様子を皮肉なユーモアをもって描いていた。国外には容易に行けず、すべて読書と空想の中で旅したり、狭い住居の中で間仕切り一つ隔てて片方では少女が勉強しよう片方では母親が彼氏と情事にふけったり、なかなか出ない水道の水で苦勞したり……この小説にも似たようなそんな場面が描かれていたりもする(ただし、もし捨て犬が貧しい時代のベトナムの小説に出ていたら、食文化の違いから、エトセトラのように飼われることなく、食用になっていくかもしれないが)。そんなホアイの作品もいつか本格的に紹介できればとも思う。

ただ、ベトナム文学を翻訳紹介する際、私がいつも思い起こすのは、以前参加した東南アジア文学のシンポジウムで提起された問題、つまり、東南アジアの文学作品の翻訳でしばしば見られる訳註の多さだ。地名や歴史、偉人、食べ物、草木、諺などの言い回し、あらゆるものに註釈が施される。もちろん、分りにくい言葉が丁寧に説明されているのは勉強になるし、文学作品を通じてその地域の文化や歴史を学ぶのに大いに役立つ。しかしながら、それによって作品そのものを読む楽しみが

削がれてしまうこともある。それに対し議論の中で、好対照として、訳註などなくても十分楽しめるという例に挙げられていたのが、ガルシア＝マルケスの作品をはじめとするラテンアメリカ文学だった。この『ハバナ零年』もその例に漏れない。訳註は最小限に抑えられ、ほとんどないに等しい。たとえば『グランマ』がキューバでどんな立ち位置にある新聞か分からずとも、パドウーラがどんなキューバ人作家で生没年がいつか分からなくても、この小説は楽しく読める。もし気になるなら、ネットで調べれば、今の時代、簡単に情報は見つけ出せる。「知らぬが仏」という日本語を見て、キューバに仏教が伝播していたのかと目くじら立てるような神経質な者もないだろうし、その原語表現が気になるとすれば、そんな読者はよっぽど特殊な専門業界の学者先生だけで、そんな人は自力で原語の表現を調べることができよう。キューバのことなど知らない読者であってもこの小説の世界に浸れるのは、原作の面白さ、巧みさに加えて、ここまで訳註を抑えつつ、自然な日本語で訳出した翻訳者、久野氏の苦勞、努力のゆえでもあったはずだ。このように訳註なしで紹介できる文学作品がベトナムにも今後数多く現れることを期待したいし、私もまた訳註なしでも楽しめる日本語訳に努めていきたい、といったことも考えさせられた。訳者はあとがきで、「新しいキューバ文学の扉が日本に開かれるとしたら、『ハバナ零年』こそかっこの入り口となる作品だと思つて翻訳した」と述べている。その言葉に間違いがないことを保証できるほどの知識も鑑識眼も持ち合わせているわけではない私ではあるが、この作家のこの作品を最初に日

本に翻訳・紹介した久野氏の炯眼に敬服するとともに、これから読む日本の読者には、大いに楽しめるキューバ現代文学として私も是非この作品を勧めたい。

附記

以上で書評を終わらせるべきところだが、自分自身の課題のためにも、もう一つだけ小説の内容とは少し話題が外れることでも述べておきたい。それは「電話」という語そのものに関してである。日本語における近代語彙の漢字意識では隠れてしまっているが、ヨーロッパ諸語ならばその響きや意味に残っている古代ギリシア語(あるいはラテン語)の起源が見えてくることがある。「電話」のスペイン語 *telefono* の場合、*tele* も *fono* も元を辿れば古代ギリシア語に行き着き、それぞれ「遠くの」、「声」を意味している。そして、これを無理矢理ハイデガー思想に関連付けるなら、ハイデガーは電話 *Telefon* / *telefono* ではなくテレビ *Fernsehen* / *television* を例に挙げてのことだが、こう述べている。「遠さのいかなる可能性も除去することの頂点をきわめているのが、遠望装置類としてのテレビ」(引用者注: 原語は *Fernschappatur*) です。「しかしながら」とハイデガーは続けて言う、「距離という距離をあわただしく除去したところで、近さは決して生じません。というのも、近きなるものは、わずかな分量の距離というのとは別物だからです」(「物」森一郎訳)。電話の発明によって、遠くの声は近くの声になったように私たちは思うし、その科学技術の利便性を今に至るまで享

受し続けている。しかし、ハイデガーは、それは本当の「近き」
なのではなく、近さも遠さも含めた距離の喪失、画一化なのだ、
と批判している。今回は時間がなかったが、そんな哲学的なこ
とについても、登場人物の名「エンジェル」の語源的な意味や
宗教的本義とも併せながらこの小説の中から考えてみるのも
面白いのではないかと思った次第である。

(野平宗弘)

バフチン読解への新たな観点

田島充士編著

『ダイアログのことばとモノログのことば』

ヤクビンスキー論から読み解くバフチンの対話理論

福村出版 二〇一九年四月

田島充士さん(以下田島とする)の労作を拝読して、学ぶことが多かった。言葉を通しての人と人の理解に関わる根本的課題が扱われていて、この書物は、心理学の実践的な領域においても大いに関係する。著者渾身の探求の賜物である。様々な観点から読み解かれるべき労作である。その正当な評価は、言語学、文学、社会学などの立場からも、多くなされるべきであろう。それを待ちたい。

評者は心理学とくに、カウンセリング心理学を専攻する。このたび浅学を省みず書評をお受けしたのは、労の多い周到な資料検討という作業を通じてなされた画期的な著作について、同業者たちにも知っていただくための先鞭を切りたく考えたからである。しかしながら心理支援や心理療法の領域に引き寄せられて論じることしか、評者にはできない相談である。評者自らの「視覚の唯一性」に依拠しながら、トピックを抽出し、編著者の論述に沿って、評者の側の「視覚の余剰」部分を切り捨てることなく敷衍するような論評とする。我田引水的な書評になることをご容赦いただきたい。

ダイアログがなぜ話題なのか

労作の卓越した点についてまず三点あげておく。

一 ヤクビンスキーの一九二三年論文の原著にあたり、ダイアログのことばとモノログのことばを、具体的なコミュニケーション状況の中で明確に位置づけたこと。(田島はロシア語原典を忠実に反映したドイツ語訳より邦訳し、原典には監訳者である桑野隆さんと共訳者である朝妻恵里子さんがあった。)

二 ヤクビンスキーがロシア・フォルマリズム運動の一翼を担う言語学者の一員であったことをもとに、異化作用の観点を導入することによって、言語使用の自動化に抗する他者性の意味を明確にしたこと。

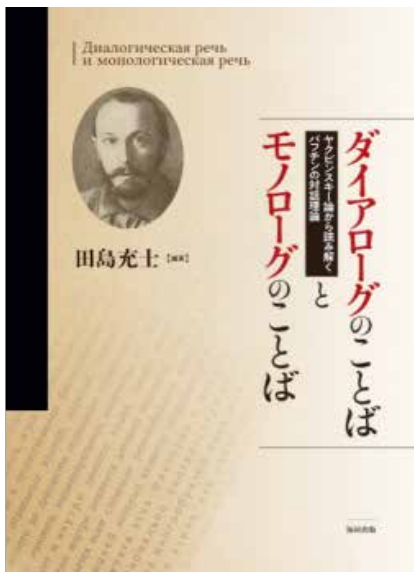
三 バフチンの主要概念をヤクビンスキーの理論と対比照合することを通じ、バフチンのダイアログ・モノログ概念をはじめとして、ポリフォニー、ラズノレーチェ(ヘテログロシア)、ソグラシエ、笑いなど難解とされる概念を明確にし、実践的にも有用なものとして磨き上げたこと。

以上によって、心理学やその実践領域として、教育心理学や臨床心理学でダイアログという概念がなぜ話題なのか。そしてそれがどのように導入されるべきなのか、その方向性が明確に示されたことをあげておきたい。

心理社会支援で、昨今話題を集めているオープンダイアログの実践において、バフチンの対話理論との出会いは大きかったようである。オープンダイアログとは、フィンランド西ラップランド、ケロプダス病院で展開した急性期の統合失調症

への薬物療法に頼らない新しい治療法で、目覚ましい効果を上げていくことで評判になっていく。発症時二十四時間以内に専門家チームが訪問し、状態が回復するまで患者家族ともに対話を重ねるものであるが、その理論的主導者セイックラ (Seikkula) は、自分たちが試みてきた医療実践は、バフチンが文学を題材にして理論化した対話そのもの、「バフチンが書いていることを実践でそのまま、クライエントにしている」と述べている (Seikkula, J. (2011). "Becoming Dialogical: Psychotherapy or a Way of Life?" *The Australian and New Zealand Journal of Family Therapy*, 32-33, 179-193.)。

すべての発話は応答を求めている。人の言葉はそれをどのようにに聴き受け取るかということとセットになっていて、話すことと聞くことは切り離せない。人の言葉はポリフォニー、多声性がその特徴である。一つの言葉に多くの声と同時に響いている。バフチンの言語観を通じて、支援の場で今、発せられているすべての声をそのまま受け取り、身体ぐるみでその場で応答



する、このような言葉の活動そのものが、対人支援に関わる実践において深い意味が与えられる。

しかしながら心理学領域では、うっかりするとダイアローグを上位の豊かな言語形式とし、モノロー

グは貧しく、否定的なものとして下位におくような優劣感がつきまとう。バフチンの著書に戻り、ダイアローグとモノローグの概念を見極める地道な作業がこのあたりで必要である。そういう意味でも、田島の労作は時期を得た待望のものと評価したい。

ヤクビンスキーのモデル

ヤクビンスキー。心理学領域ではまず人口に膾炙しない。バフチンの影に隠れてしまっている。ヤクビンスキーは無論のこと、バフチンの名前も、ヴィゴツキー心理学のルネサンスに重なるように紹介されるが、心理学系の場合、一次資料に当たり根拠資料を確かめそこから、ダイアローグの真意を定位置ようとする作業はまれであろう。それだけでも本書において達成された事項は、国際的にも評価される労作である。

評者もヤクビンスキーの名前はバフチンとその周辺を探る段階で名前は知っていた。一九二三年の『ダイアローグのことばについて』の英訳は、どこかでプリントしたものにざっと目を通したことはあるが、あまり印象に残っていない。言語コミュニケーション論の立場からのダイアローグとモノローグを整理した論文のように思った。田島の編著で、その誤解が解消された。

田島によるヤクビンスキー理論の詳細な検討からわかるが、ダイアローグのことばとモノローグのことばに優劣関係はない。コミュニケーションが直接的か間接的か、相互的か一方通

行的かという形式の違いが両者にあることをもとに、ヤクビンスキーは日常的に用いられる言葉の形式モデルを提示する。直接的ダイアローグ、間接的ダイアローグ、直接的モノローグ、間接的モノローグの四つに分類する。そして、コミュニケーションの場における空間的なりソースと知識的りソースの共有量によつて、以上の四つの形式の特徴が明示される。なお本論で紹介する空間的りソース・知識的りソースは、田島がヤクビンスキーの議論を分析する中で創出した概念である。

具体的参照物が意味交換のりソースとして認知できて、相手の意図などが身振り、表情、発話のイントネーションなどによつて直接とらえられる状況すなわち、直接的ダイアローグでは、聞き手が視覚、聴覚などの感覚器官によつて直接的に認識できる内容(空間的りソース)について、わざわざ言葉にする必要はない。間接的ダイアローグでは、空間的りソースが限定されるため、言語媒体そのものに依拠する比率が高くなる。メールでのやり取りなどが、ときおり攻撃的にとらえられがちなのは、状況を把握する空間的りソースが少ないためである。

会話のテーマに関わつて、聞き手に比較的安定した記憶があり、発話内容の理解に文脈を与え、解釈に一定の方向性を与える聞き手の側のりソースを、ヤクビンスキーは知識的りソースとする。聞き手、聴衆との間で知識的りソースに落差がある場合、たとえば大学の講義などが想定されるが、直接的モノローグという形式が優位になる。「モノローグ」というと上から下への一方通行という否定的印象が付着しがちであるが、そこでキャッチできる空間的・知識的りソースは、実は豊かなものである。

米国の精神科医サリヴァン(Sullivan, H.S.)は、いち早く精神医学にコミュニケーション論を導入し、その視点から精神医学と治療面接を再構築した人として知られ、『精神医学はコミュニケーション論である』という講義録も残している。ヴィゴツキーの『思考と言語』を一九三〇年代に注目し、英語への抄訳を試みた先駆的な人である。その講義をのぞいてみよう。講義の始まりでサリヴァンは、次のように述べる。

「皆さんに注目しておいていただきたいのは、当面の音声コミュニケーション過程のもつ複雑なパターンことです。音声といつても音を発することと、音を受け取ることとがあり、過去の音声の記憶と未来の音声の予想とがあり、言語的なものとの瞬間、効果的に働いているか、部分的には無効であるか、全然だめであるかということとをちよつと考えてみていただきたい」言葉が発しているその現在において、言葉が教室と聴講者たちを含む環境のなかでどのような効果を生むのかについて、サリヴァンは講義の場で、聞き手に注意を促している。

「あと、現在を構成する座標軸としては他にただ、私の内臓筋および骨格筋の状態をあげるだけにとどめたいと思います。これらの筋の状態は、現在の場に私がどの程度満足しどの程度不満であるか、今日のこの講義のすでにすませた部分とこれらの部分とに私がどの程度満足し、どの程度不満であるか、また、この連続講義のうちすでに済ませた回の講義、これから予定している回の講義について、さらには今日の講義の前後の事柄について、私がどの程度満足し、どの程度不満であるか、など関係しています。」(Sullivan, H.S. (1953). *Conceptions of Modern*

Psychiatry. New York: Norton. 中井久夫・山口隆訳 (一九七六) 『現代精神医学の概念』みすず書房 一二八―一二九頁)

講義という行為とその状況が講義の意味内容を支える部分をあえて、言葉にすればこのような試みになる。講義で一つの内容を講じようとする瞬間に動き出す空間的、知識的リソースは膨大で豊かなものである。

言語の構成と言語量の変化に注目することによるヤクビンスキーのモデルは明晰である。どのコミュニケーション形式が優れているという問題ではない。さすがにフォルマリズムである。どれかの形式に肩入れせずに、各コミュニケーションを柔軟に使用して組み合わせれば、言語活動の新たな可能性が広がる。

心理カウンセリングの場面をヤクビンスキーのモデルでとらえたとき、面白いことがわかる。カウンセリングは直接的ダイアログに見えるが、知識的リソースが未共有である。カウンセラーは相手のことを知ろうとするが、既存の知識リソースで相手を理解することをいったん置いておく。カウンセラーは手掛かりを今ここでの空間的リソースに求め焦点を当てる。話を聞きながら動き出す自らの感情の変化、身体感覚の変化を感じ、それらを手掛かりとして積極的に話者であるクライエントの状態の理解に活かそうとする。このようなカウンセリング会話の特徴が、浮き彫りになる。

統覚量について

目からうろことも思える収穫は、ヤクビンスキー論文において基本的に扱われている「統覚量」の考えである(三九頁以下ページ数のみ表示)。統覚という概念自体、現代心理学では使われることはなくなつた用語であるが、この論文から、人と人が関わり、やり取りする場面の理解に役立つ可能性のある概念として、甦らせることができよう。また、バフチン読解にあらたな観点をもたらすであろう。

ヤクビンスキーは統覚という言葉をもとに、言語理解を説明している。つまり統覚量が互いに共通する相手とは言語的な使用は少なく済む。統覚量が互いに近接する場合、相手の話と同じことを聞き手が考えているということが生じる。それに落差がある場合、「統覚量の共通性という主観的表象を、コミュニケーションを通しそのつど確認・更新」することが生じている(九七)。

言い換えると、なれ合い関係が生じやすい相手とは、時々互いの統覚量の差異に注目するとよいだろう。それによつてその関係が変化を起こし、新たな関係を再構築するきっかけになるかもしれない。心理支援、カウンセリングの場では、この落差こそが支援の目標として意味を持つ。学校教育場面でもそうであろう。

サリヴァンの雄弁な講義をふりかえってみると、サリヴァンは自分の欲求の充足と不満、それにとまなう筋感覚の変化にも注意を払っている。今この瞬間に、語り手は記憶をたどり、かつての類似の場面を想起し、今ここにいる環境場での応答や自己の生体内部での筋肉感覚の変化などを同時に感受している。しかもバラバラではなく、あるパターンとして受け取っている。

る。田島のいう空間的リソースと知識記憶のリソースのまともを、統覚量と呼ぶことができよう。

またフロイトの古典精神分析では、患者に寝椅子を使用し、分析家はその後ろに座して、主に自由連想を導入する。極めて特殊な言語交流状況を設定する。この仕掛けでは、日常の自動化した言語使用は遮断され、分析家と患者双方が利用できる空間的リソースや知識的リソースはきわめて限定される。統覚量をあえて制限することによって、発話の一つ一つが比重を増し、まさに統覚量の共通性という主観的表象を、コミュニケーションを通してそのつど確認・更新する作業に、分析家は患者と同行するのである。

統覚というと、哲学ではライプニッツやカント、心理学ではウイリアム・ジェイムズをルーツとするが、臨床心理学領域で真っ先に思い浮かべられるのは、TAT (Thematic Apperception Test) という投影検査法である。この心理テストは、かつて「主題統覚検査」と訳されたように、統覚という言葉が入っている。TATでは、二十枚の刺激図版となる絵が用意され、検査対象者は一枚一枚それぞれの絵をもとに、過去、現在、未来を含む物語を語ってもらう。「今どういう状況で、これまで何があつて、これからどうなるかということをも一つの簡単なお話にして話してください」という指示に従って、物語を作成する課題である。この方法の創始者マレイ (Murray, H.) の後を継ぎ、TAT研究を展開したベラク (Bellak, L.) は統覚を、「知覚したものについての生命体の意味ある解釈」ととらえている。この解釈に影響を与えるのは、個人が体験してきた記憶の蓄積である (Bellak, L. (1954). *The Thematic Apperception Test and the Children's*

Apperception Test in Clinical Use. New York: Grune & Stratton.)。

人は生命体として、外部から多様な刺激を被っている。それらの内、感覚器官によって受け取った素材は、それだけでは受容者にとって意味あるものとはならない。一瞬覚えてはいても、ほとんどは記憶に残らず消えてしまう。感覚知覚素材を私たちは意味あるものに編成している。今ここで人が感覚を通して受け取っているものは、すでに、個人の過去の体験の残留物によって同化され、変形を受ける。新奇なものも体験の中に位置取りを得ることによって、まとめられる。統覚とはこのような働きである。他者との統覚量の共有や微調整が互いの自己を再構成することにもつながる。

視覚の余剰

ヤクビンスキー論文を正当に踏まえたうえで、バフチンを読解することが、この労作の柱である。本書第II部の記述内容は豊かで、バフチン研究として最前線のものに見受けられる。

ひとまず二つの点に注目してみよう。一つは、統覚量という観点から、対話者たちの視覚の余剰というバフチン対話理論の前提となる点を明確にしたこと。もう一つは異化作用という観点によって、ラズノレーチェ (ヘテログロシア) というバフチン固有の困難な概念について、それがもつ言語理解に関わるインパクトを正当に扱うことが可能となったことについてである。私と他者との間には、視覚の余剰という根本課題が潜んでいる。ダイアログ論の前提として、空間的に共有できない、自

い部分であった。田島の分析を通して、実践的な意味も含めて新たな位置づけを試みる事が可能になる。

バフチンのダイアローグは、聞き手の笑いと怒りを含みつつ進行するダイナミックなものとなる。その際に話者は「自身の言語認識の自動化を停止し、聞き手の視点から発話を構成する複雑な意志行為を操作せざるを得なくなる」(二〇四)。このプロセスにおいて話者の側にも笑いが発生する。「笑い」の作用は、慣習化された世界観に基づく期待が裏切られ、思ってもみなかった状況が展開する際に発生する。話者に怒りを引き起こすこともあるが、自分の言葉について、他者による新たな解釈の可能性に驚き、楽しむこともできる。このように、笑いはアンビバレントな異化作用である。聞き手の笑いを受けて、「話し手は自らの意識自身の言語認識の自動化を停止し、聞き手の視点から発話を構成し直す」という複雑な意志行為を操作せざるを得なくなる」(二〇五)。

言い換えると、自分が相手によって変えられるということに、私が開かれていることが、ダイアローグを導く。一方で、聞き手の笑いや怒りを無視、軽視し、その抵抗を感じることもなく発話を続けると、見かけは言語的やり取りをしているようでも、モノローグである。

以上の観点を借りカウンセリングの対話応答関係をみると、ダイアローグを導く他者の応答の異化作用に沿うのが、カウンセラーの基本姿勢ではないか。互いの応答は前もっての予測はつかない。自分の発話に対して、相手がどのように返してくるか、不確定である。未知である。ダイアローグではその不確定さに耐え、むしろ相手から予想外の応答があることに関心を

示すゆとりが求められる。ポリフォニー

ポリフォニーやソグラシエというバフチン独自の言葉の位置づけも、田島の周到な検討から、明確になった。

心理学領域でも、オランダの心理学者ハーマンス(Hermans, H.J.M.)らは、「対話的自己論」(Dialogical Self Theory)という立場をとり、自己の実体性・単一性という近代的観点を批判し、自己の複数性と、文脈的に構成されるという観点を活かす理論化を推進している。自己は複数の声をたえず産出する。他者の言葉も、そこに反映される。実践場面では、その場のすべての参加者の言葉を集め、その言葉も活かして応答を重ねる。このような声の複数性が共鳴し合う自己のとなえや対話実践で、ポリフォニー (polyphony) という言葉が使われてきた。田島のバフチン読解は、調和的印象に流れがちな心理学文脈のポリフォニー理解とは、一線を画す。ポリフォニーとは、作者と登場人物そして読者が「互いに異質な視点から、それぞれのイデオロギーに対して、否定的な評価を下し合う矛盾に満ちたダイアローグ状況を示す」(二三〇)ものである。

ソグラシエという言葉にも注目したい。この言葉は、英語訳の agreement に引きずられて、少なくとも心理学領域では、意味があいまいなまま保留される形になっていったが、「ソ(ともに)」、「グラシエ(声を出すこと)」をかけあわせたバフチンが提唱するソグラシエ (soglasie)、すなわち「ともに声をだすこと」協働「さまざまな声があること」差異対立の両立という概念は、心理社会的支援で話題となっている協働 (collaboration)

を導くうえで重要である。支援の場において、「個々の話者が、独自の評価をもつ視点の異質さを失わず、しかし同時に、同じ活動に携わり続ける」という観点がそこから与えられる。

ダイアログとモノローグ

ヤクビンスキーとバフチンのダイアログ概念は異なる。これが労作の結論の一つである。ヤクビンスキーの場合ダイアログとは、話題に関する空間的・知識的リソースの共有への期待を前提に、話し手と聞き手が比較的速度やかに交替することを念頭においたコミュニケーションの一形態であるのに対し、バフチンの場合、話し手と聞き手の交替頻度や発話の構成形態とは基本的に関わりなく、相手の応答および応答可能性へ志向し、自分自身の発話を調整していくことで展開し続ける話者らの内的・外的な相互交流を示す概念である(一六一)。

ところが、バフチンのダイアログとモノローグの概念が、ヤクビンスキーのそれらとは異なるにもかかわらず、バフチンのテキストに、ヤクビンスキー的なダイアログとモノローグの概念が混在している。田島のこの指摘はきわめて重要である。バフチンの定義にもとづくダイアログとモノローグの概念をそれぞれ、ポリフォニー・ダイアログとホモフォニー・モノローグとするべきではないかという提案は、対話・ダイアログという概念が拡張、拡散している心理学、人間科学の実践領域において、説得力を持つ。

実践領域への適用

バフチンがなぜ心理学の実践領域に重きを置かれるのかは、田島のこの画期的な仕事からおのずと理解できる。まず田島が整理し、示したヤクビンスキーの言語形式のモデルは、日常文脈で習慣化された言語使用、定番の序列関係や、価値観に基づく文脈でのやり取りに飲まれることなく、コミュニケーションの形式から言語の理解をとらえる。これは現代においても斬新でわかりやすい。たとえば条件反射学とその後の展開、信号系理論として、一九五〇年から六〇年代にかけて、日本でも導入されてはきたが、ほどなく歴史的な位置づけにとどまってしまった理論なども、フォルマリズムの視点を取ると、その構造が見え、新たな読解が可能になるのではないか。

心理援助職の私たちは、ローカルな今この現場とその相手に関わって、それぞれの固有の言葉とその働きを学ぶことや、話者自身が自らの言葉の複数性に気づき、それぞれの言葉の交流を自身の中で実行することに自覚的でありたい。臨床実践、心理支援場面はつねに名前をもつ特定の相手とのダイアログである。不特定多数の相手との間にダイアログは生じない。ダイアログは標準的、平均的な人間が相手ではない。言い換えるとダイアログにはシナリオはない。ダイアログはつねに新しい。そして驚きの瞬間が含まれる。

最終的にはダイアログの限界に関わる議論がなされなければならぬだろう。ダイアログのある瞬間に壁にぶつかると。臨床の場でたとえば、自分を閉じたままの人に対して、ダイアログが可能だろうか。そして他者性とは、この限界にお

いて現れてくるものである。心理支援の場面において、この限界は避けて通れぬものである。相手を助けようとする意志そのものが限界によって打ち碎かれる。人に会うときは、そのような意志や欲望を捨てることであろう。その状態に踏みとどまることが、ダイアローグの実践的態度である。回復や治癒はダイアローグのあとに、かろうじて生じるかもしれない副産物ともいえる。

(立命館大学・森岡正芳)

金富子・中野敏男・橋本雄一・飯倉江里衣責任編集
『満洲』に渡った朝鮮人たち——写真でたどる記憶と痕跡』

世織書房 二〇一九年

李光平 写真・文

中国東北部（満洲）に暮らす朝鮮族の人びと。朝鮮半島からの移民は清朝時代に始まるが、その多くは日本の植民地統治期の移住者である。植民地で生活基盤を失い、貧窮と生活難のなかで故郷を離れ、移り住んできたのである。とりわけ、一九三〇年代から四〇年代の戦時下には、国策として推進された満洲移民事業によって移住した人びとは、抗日ゲリラと日本の治安部隊が対峙するなか、集団部落を建設し、苦難の生活を営んできた。さらに、国共内戦や朝鮮戦争、文化大革命期の迫害など、激動の現代史のなかで苦難の日々がつづく。

本書は、移民一世以来の朝鮮族の人びとの経験と記憶を、ドキュメンタリー写真家の李光平氏が十数年にわたって丹念に聴き取り、撮影した写真と証言の記録集である。

本書の出版は、東京外国語大学における科研費共同研究「日本／朝鮮・中国東北からみた『満洲』の記憶と痕跡——輻輳する民族・階級・ジェンダー」（代表：金富子）にもとづいて企画された。李光平氏の写真とキャプション・文章を中心に、朝鮮人「満洲」移民研究の専門家である孫春日氏や、科研メンバーである金富子氏、中野敏男氏、橋本雄一氏、飯倉江里衣氏、朴紅蓮氏の論考とコラムが収録された、オリジナル編集の日本語書籍である。歴史社会学、移民・ディアスポラ、ジェンダー、文学、軍事史など、さまざまな視角が交差し、複眼的・立体的な

論点によって重層的に構成された書物となっている。李光平氏の写真のキャプション・解説文の下訳をおこなった吉良佳奈江氏、韓昇熹氏、編集者の岡本有佳氏をふくめ、多くの人びとが関わる共同作業が結実した出版である。

ドキュメンタリー写真家の李光平氏は、自身が朝鮮人の移民三世であり、祖父の李相俊氏は、一九三九年に朝鮮北部の咸鏡北道鏡城郡から中国東北・間島の龍井へ、一家をつれて移住してきた。祖父は農業を営んでいたが、故郷の地に日本軍が倉庫を設置したため、追われるように移住したという。そのとき、まだ若かった父・李鳳允氏（一九二〇年生まれ）、母・全蓮玉氏とともに移住している。本書のプロローグには、この移住から始まる家族の写真も収められている。

陰暦一九四四年（陽暦一九四五年）に三男として生まれた李光平氏は、龍井市の文化館館長となり、朝鮮族の歴史と文化を調査するなかで、集団移民の歴史を知り興味を深めた。そして、集団移民の歴史と記憶を残すべくフィールドワークを始め、延辺朝鮮族自治州（間島）の各地を訪れて、一世や二世の老人たちから聴き取りをおこなった。オートバイに乗って三万五千キロを走り、交通事故で重傷を負った後もタクシーや乗用車で二万キロを走って、十年余りの間に六百名を越える人々にインタビューをおこない、写真・ビデオの撮影を続けた。本書に収められた写真とキャプション・解説文は、朝鮮族の歴史をたどるロードムービーのようである。

ここには、生活用具や農機具、田畑や樹木、建物などの風景とともに、人びとの表情を写し撮った写真が連なり、苦難の歴

史をふりかえった証言が記されている。それは、自身が朝鮮族(移民三世)である李光平氏が、一世・二世の彼ら・彼女たちと対話し、寝食をともしながら信頼関係を築いて、ねばり強くインタビューを重ねた探求の記録なのである。

移民した人びとは、故郷の地を離れ、豆満江を渡って移住し、荒地を開墾して田畑をつくり、生活基盤を築いていった。灌漑用水を引けば、水利権をめぐる中国人(漢族)との争いも起きる。そして、日本の治安部隊と抗日ゲリラ(東北抗日聯軍)が対峙する前線で、土塁を築いて集団部落を建設した。村人たちは、軍事訓練を受けて日本の治安部隊への協力を強いられる一方で、朝鮮人兵士が多かった東北抗日聯軍とひそかに接触し、食糧を提供したり荷物を運んだりもした。

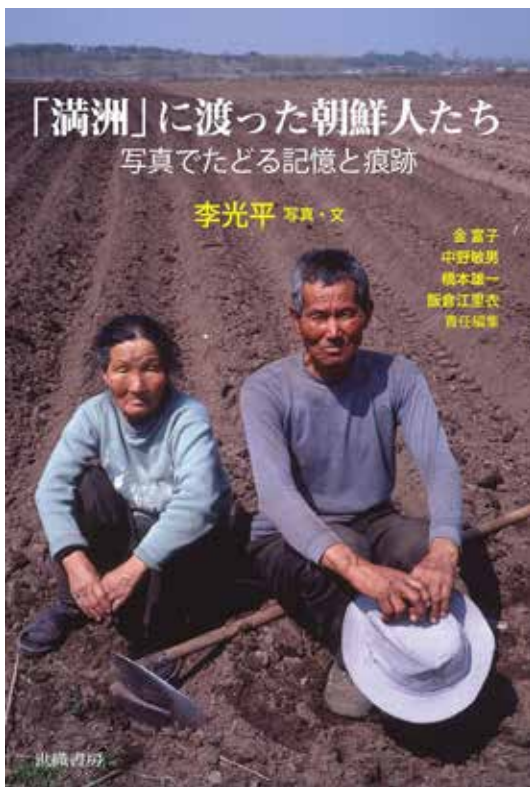
本書では、日本・満洲国の軍隊・警察による拷問・虐殺の記憶も語られる。負傷した抗日聯軍兵士を、日本の守備隊が拷問したすえに生き埋めにしたとき、埋められた土の中からこぶしがゆつと突き出した鮮烈な光景が目撃され、証言されている。

また、抗日聯軍の部隊は、警察分駐所を襲撃し、日本の協力者となった朝鮮人を処断しながら、村人からはなるべく略奪せず、食糧の分配などもおこなっていたこと、アコーディオンやギターを弾き、ダンスを踊ったり、歌を歌ったりしていた様子なども語られている。

そして、苦難のなかで家族の生活と命を守ってきた一世、二世の男性たち、女性たちの生活の様子が語られる。日本軍「慰安婦」となって被害を受け、光復後も苦難の生活を送った女性の写真・証言も記録されている。

中国東北は、日本人、朝鮮人、中国人(漢族)のさまざまな思惑が交差し、矛盾・葛藤を深く刻んだ場であった。しかし、これまで満洲移民の記憶は、引き揚げの苦難をふくめた日本人の「国民的記憶」として枠づけられてきた。他方で、中国の少数民族として位置づけられる朝鮮族の公式の歴史には、集団移民の記憶は現れない。在日朝鮮人、在米コリアン、旧ソ連の高麗族などディアスポラした人びとのなかでも、中国朝鮮族の移民史はほとんど語られてこなかった。本書は、このような忘却と空白の殻を破って、移民した人びとの経験と記憶に肉薄し、朝鮮族の集団移民の歴史をめぐりに甦らせた画期的な本である。

(米谷匡史)



『神の書——イスラーム神秘主義と自分探しの旅』

アッタール著、佐々木あや乃訳注

東洋文庫 896 平凡社 二〇一九年八月

本書は、西暦十二世紀前半のイラン北東部ホラーサーンに生きた神秘家ファリードウツディーン・アッタール Farīd al-dīn 'Attār (一二二九/三〇年没) の叙事詩作品『神の書 *Ḥikmat-nāmah*』の散文による日本語訳である。イスラーム中世期の文献の冒頭に記される説教の序文の部分を除いた本文、約七千句のペルシア詩の全訳であり、十年以上に亘って継続した訳業の成果である。アッタールの詩作品の原典からの日本語への翻訳としては、本訳書は、神秘主義詩の精髓と言われる傑作『鳥の言葉』(『東洋文庫』から出版。韻文での翻訳) に続く二作目となり、ペルシア神秘主義文学の研究の進展をうかがわせる価値ある訳業といえる。

ペルシア詩と神秘主義の融合という点で、アッタールは神秘主義的要素を、その最も純度の高い姿で映しだす詩人であり、神秘主義者としての生涯が知られる人々の中に時にみられるような、世俗の王権との係わりという側面でも、アッタールにはその痕跡がないとされる。二〇〇三年にイランで出版された写本集『タブリーズ詩文集 *Safinah-yi Tabriz*』には、思弁哲学、論理学、シーア派思想、いずれにおいても当時最高の知性と言われたナスィールウツディーン・トゥースィー *Nasīr al-dīn Ṭūsī* (一二七四年没) が、その若き日、老師アッタールの神秘主義的

境地を目の当たりにして心酔するようになった経緯がなまなましく伝えられている。アッタールは、通常の間人が暮らす現象界にありながら不可視界を生きる神秘家として崇敬の対象になっていた、文字通りの真正の神秘家である。

アッタールの作品は現在、残されているものはすべてペルシア語によるものであるが、作品の執筆年代が不明であるため、彼の思想的・文学的展開の詳細が判明しない。現時点では、一二二〇年以降、『神秘の書 *Asrār-nāmah*』、次に、本訳書の『神の書』、『鳥の言葉 *Maniq al-Tayr*』、『厄災の書 *Musibat-nāmah*』、『選択の書 *Mukhtār-nāmah*』の順番で作品が生み出されたとされることが多いが、未だ、作品の執筆年代の決定的な結論はだされていない。散文の作品としては、『神秘主義聖者列伝 *Tadhkirat al-Awliyā'* (以下、『聖者伝』とする。) がある。近年、イラン国内の研究者が、長年の緻密な写本の検証を通じて、従来はアッタール晩年の著作とされていた『聖者伝』が、アッタールの若い時代の作品である可能性に触れている。彼以前の神秘主義者たちの言葉や関連する逸話などを集めて研鑽を積んだアッタールが、文字通り、満を持して生み出したのが『鳥の言葉』や本訳書『神の書』などの一連の神秘主義叙事詩であったことが徐々に明らかにされてきている。

アッタールの作品の流れを知る上で、重要な要素の一つであると考えられるのが、アッタールと「理性(知性) 'aql」との関係であろう。

陶酔の境地にある神秘家が超越的な世界の中で「理性」といかに向き合うのか、という視点からアッタールの作品をみる時、そこに神秘家としてのアッタールの思想的変遷の一端を讀



み解く鍵があるように思われる。イスラーム聖法(シャリーア)を理解し、これを受け入れる上で理性(この場合の理性は、哲学上の理性(知性の働き)を指すのではなく、宗教的な脈絡での理性である)の行使を受け入れるが、あくまでも理性は、その傲慢を戒める限りで行使する、という立場の反映が見て取れるとされるのが『神秘の書』、『神の書』の二作品である。この詩作品は、愛を土台とする逸脱的神秘主義の萌芽を秘めながらも、それを大胆には語らず、イスラーム法の枠内の、禁欲主義的で穏健な傾向を基底に持つとされる。この思想的穏健さを当初のアッタルの世界観とすれば、『神秘の書』、さらに、本訳書『神の書』がより早い時期の詩作品であり、理性に対する「愛」の優越、理性への不信、理性の限界を憚ることなく詠んだアッタルの真骨頂『鳥の言葉』や、理性による魂の救済を否定し、精神界を飛翔する思惟(心の理性)をテーマとする『厄災の書』がアッタルの思想的成熟期の作品とされることなる。(また、『鳥の言葉』、『厄災の書』にはシーア派への共感が読み取れることも特徴である) 一方で、晩年になって、聖法の世界に近づき、逸脱的傾向から穏健な世界に至ったとする立場にたてば、おそらくこの逆の順番での作品の流れの理解が合理的なものとなる。『神の書』には、「友よ、世界を映すジャムシード王の酒杯は理性と知れ」(第三四九五句・本訳書二六〇頁)とあり、ここでも、「神話的」神秘主義的世界と、(限定を付けた上での)理性が、矛盾することなく結びついてるように思われる。

『神の書』の膨大な数の物語、逸話の語りに隠されたアッタルの真意を知るためには、魂に向かって語りかけられる「おお、麝香なる魂よ、芳香を振り撒けよ あなた(魂、及び、魂を持

つ人間)こそが神の代理者(アダムの子)」で始まる本訳書の「序章」(テキストでは「本書の初め」..本訳書:二二頁)で提示された内容の理解が不可欠である。

「序章」には、王でもありカリフでもある魂(及び、人間の気高い地位が高らかに詠われた後で、この王(カリフ)の六人の息子が提示され、それぞれ、欲情 *nafs* (感覚界にかかわる領域)、悪魔 *shaytan* (妄想を語る領域)、理性 *aqil* (理性の生み出すもの *ma'qulat* を語る領域)、知 *ilm* (知識を求める領域)、清貧 *faqr* (事物の所有へのこだわりを捨て神のみを必要とする「無」の領域)、神の唯一性 *Tawhid* (唯一の本質) が示され、王(カリフ)が父親として、これらの息子の質問に答えるという形で物語は進む。六人の息子が担う領域はそれぞれが、とりわけ神学や哲学、法学上の重要な主題であり、アッタルは、いわば、神学や神学などの伝統的な学問の領域では解明しきれない人間の魂の深淵を、卓抜な喩を通じて、当時の一般の人々に伝えようとしたように思える。例えば、理性という息子がつかさどる「理性による世界」でアッタルが伝えようとしたものの内実に接しようとするなら、これに係わる部分の逸話を注意深く読む以外に手立てはない。当時の知的選良たちの高度な学問は、アッタルの言葉を通じて始めて一般の人々の心に届く可能性を得たといえる、ただし、法学とか神学とかとは別次元の道筋で、ということである。

魂(および、魂を持つ人間)が、理性、経験的知の領域などといかにかかわるのか、という『神の書』の設定自体の曖昧さも気になるどころだが、魂が魂に向かって世界の高層と神に至る修養の神髄を伝授するという構造は、神秘主義の導師と弟子

の関係を想起させるものである。とりわけ、弟子である、六人の息子の魂が質問をし、王でありカリフでもある父が応えるという物語の特殊な在り方を明示させ、六人の息子へのそれぞれの答えに対応した内容として本文が読めるように、本訳書の目次などにもそれがわかるような工夫があれば、内容もさらにわかりやすく、アッタールの真意が伝わりやすいのではないかと思われた。

この「序章」の最後に語られる、「すべては言葉によらずしては限られた世界」「(天の)護持された書板」「クルアーン八五・二二」も言葉に包摂される」に関連した詩句には、『神の書』の本質が言葉と理性に深く係わるものであることが語られている。

あらゆる直観的把握と暗示は

いかようにも言葉で表現できる

こうした明証から、理性には明らかとなった

名前(名称) *asma*の中で理性こそが言葉そのものであることが

(第四六〇―四六一句・本訳書二四頁)

ここにいう言葉が「ロゴス」を指しているという説もある通り、ここに語られた句は、『神の書』を支える思想が言葉による表現可能性への意志に貫かれている点とともに、アッタールの言語観が彼の認識の方法と結びついていることを示唆している。

『神の書』の数ある洞察に満ちた言葉の中でも、しばしば引用される詩句にもそれは現れている。我々の経験が生きる感覚

的現象界にかかわる知の言葉と、陶酔の中で霊的世界を語る霊知の言葉、という相関する二つの「言葉」の世界が、そのままアッタールの世界認識に結び付いているともいえよう。

知の言葉は太陽の如くに沸き立ち

霊知の言葉は、久遠の沈黙

(六四八〇句・本訳書四八八頁)

息子の魂に問われる数々の質問は、霊知の言葉を介して我々に伝えられる一方で、その過程には、「理性」もおおらかに、その姿を現わしている。こうした視点からすれば、訳者が解説の中で、とりわけ本書におけるその重要性を指摘する「理性ある狂者」(本訳書・五四五頁)という表現には興味深いものがあり、神秘主義言説の一つの特異な系譜を考える上で、さらなる考察の対象となるかと思われた。

訳者は、本書を必ずしもイスラーム神秘主義に特化したものでなく、より一般的で、広い意味での逸話や物語の集成として、中世ペルシアの一つの読み物として日本語に訳出しているという印象がある。本訳書の副題には「イスラーム神秘主義と自分探しの旅」とあるが、神秘主義にかかわらず、中世以来、「己を知る者は、神を識る」(第四代正統カリフ、シーア派初代イマームのアリーの言葉とされる)という伝承が知られているし、訳者自身も本訳書の解説の中で、シブリーを引用しつつ、アッタールは、「神は自分の内に在る」という考え方の継承者であると明言している。その意味では、神秘主義的な考え方に照らせば、敢えて『神の書』に副題を挙げるとするならば、例えば、「内

なる自己と向き合う」とか、むしろ「自己との邂逅・出会い」といった表現の方が無理なく、自然な印象をもつが、おそらく、訳者は、解説にもある通り、一般的な意味で、この作品に読者各自が自分の人生を重ねて読み取ってほしいという願いを込めて、『神の書』に続く副題として敢えて「自分探し」と銘打つたものと思われる。この点は、イスラーム神秘主義自体に関心を抱く読者にも違和感がないように、今少しわかりやすく説明しておいた方が丁寧であるように思えた。

天賦の詩人アッタルの詩作品を、すべて通常の文章で訳出しているので、訳文が、時に必要以上に説明調になっており、詩のテキストがもつ興味が薄れるのは仕方がないが、神秘主義やアッタル独自の考え方が現れていると思われる箇所が、日本語の文章を通じては気が付きにくい印象を持った。

また、訳語として、表現上若干問題があると思われる箇所（例えば、二二七頁：右から四行目、「愛しい神から肢体を切り離してみなくてはならない」の「愛しい神」は原文では「恋人」とあり、この「恋人」が神であるとしても、即物的に「神の肢体を切り離す」といった表現には工夫が必要であろう。ここでは美的秩序の調和、統一性が語られている。）が散見される。また、四七六頁左から七行目以降に、「神はあまりに偉大すぎ、多くの善なる性質をおもちだったため、人間は自分をその性質の範囲内で人間にお示しになった…」とあるが、テキストでは「神は被造物によって（被造物を通じて）世界に現れた」（六三〇八句）となっており、本文中の詩句の翻訳に注釈のような説明の文章をそのまま入れるにも工夫がほしい。こうした箇所は、典拠を明示しつつ、テキストと分けて説明した方がよいかと思われる。神秘家アッ

タルはテキストの言葉にしか現れていない以上、まずは何よりもアッタルの言葉に沿って正確に訳出した上で、注釈などで説明すべきであると思われる。

事実関係に関連しては、特に以下の二箇所についてのみ触れておく。

五〇四頁：バシヤル・ハーファイのバシヤルの発音は、通常は、ビシユル（ビシユリ）・ハーファイ。

五二七頁・註（10）：バーヤズイードの醉言「スブハーニー・マー・アアザマ・シャアニー」は、訳者の解釈も尊重されるべきだが、「我に栄光あれ、我が心的境地はなんと偉大なるかな」、あるいは、「我に栄光あれ、我が心的境地より偉大なものはなし」とする解釈が一般的ではないかと思われる。

（藤井守男）



ヨシフ・ブロッキー詩／イーゴリ・オレイニコフ絵／沼野恭子訳

『小さなタグボートのバラード』

東京外国語大学出版会 二〇一九年十一月

この絵本の主人公は小さなタグボート。名前はアンタイオス。サンクトペテルブルクの港で働いている。異国からやって来た大型船を曳くのが彼の仕事だ。

前半はアンタイオスの楽しい職場の様子が綴られる。港では「超重機（クレーン）のレース模様」が彼方に見え、乗組員たちがタグボートを動かす。ネヴァ川河口は空も海も青く、煙や雲が漂っている。

だが大型船が現れる後半から、アンタイオスの異国への憧憬が切々と語られる。大型船は遠い海からやって来る。彼らはアンタイオスの行ったことのない南の海、聞いたことのないオウムの鳴き声を知っている。詩が語る異郷は美しく、だからこそ憧れは真に迫ったものになる。だが大型船を見送りながらアンタイオスは繰り返すのだ。「ここに残らなくちゃならない。」

アンタイオスには生きる場所があり仲間もいる。自分の仕事にやりがいも感じている。だがそれ以上に遠くの国からやって来る大型船のように、ここではないどこかへ行ってみたく切望している。そしてそれが叶わないのは彼が小さなタグボートだからだ。

ここでは大人になったときに私たちが遭遇する世界が描かれている。たった一人の力のちっぽけさを痛感し、夢を諦める

人間の姿だ。だがそうせざるを得ない世界を厭っているわけではない。アンタイオスには故郷に対する愛情があり、何より彼らには必要とされている。だが憧れは止み難く、自分を誤魔化すようにここに理由を繰り返す。

本文の詩を書いたヨシフ・ブロッキーはレニングラード（現サンクトペテルブルク）に生まれ、一九六二年に児童向け雑誌にこの詩を発表した。その十年後である一九七二年にアメリカに亡命することになる。

さて、挿絵を担当したイーゴリ・オレイニコフ氏はこの哀愁漂う詩に美しいイメージを与えた。私たちがアンタイオスの働く港の様子を生き生きと想像することができるのは、この詩に添えられた絵が力を貸してくれるからだ。ネヴァ川からはイサーク寺院が見え、街並みが霧の中から浮かび上がる。ペテルブルクを知る者も知らない者もこの街の美しさを挿絵から感じ取るはずだ。

どのイラストも魅力的だが、白い朝靄の中で大型船を送り出すシーンが特に印象に残る。タグボートはスフィンクスと共に彼方を見つめている。スフィンクスの傍らには一羽のカモメがおり、そのカモメも同じ方向を向いている。この挿絵と共に詩は語る。

わかれるのは初めてじゃない
遠くへ姿を消してください。

だれかがこの地に
残らなくちゃならないんだもの。

石造りのスフィンクスはタグボートよりも多くの船を見送って来ただろう。悠久の時を経たスフィンクスと儂い命のカモメとタグボート、彼らは街と一体化している。立ち去る者を見つめるサンクトペテルブルクの姿がこの挿絵に凝縮されている。

サンクトペテルブルクは比較的写実的に描かれているが、来訪する大型船は夢を見ているような描写に溢れている。大型船にはアフリカを思わせる仮面や文様が散りばめられ、甲板が森になつている船もある。まさしく「ここではないどこか」からやつて来た船たちだ。オレイニコフ氏は舞台がサンクトペテルブルクであるという現実感と詩の幻想性を見事に両立させた。

是非とも絵も楽しみながらタグボートの運命を見届けて頂きたい。

(井伊裕子)



編集後記

世界的にある種の保守化が進行している。アメリカ合衆国、ついにBrexitを敢行したイギリス、ネオナチに悩むドイツ。アメリカの現大統領は“Silent Majority”という言葉で一部の国民の心を掴んだ。その要因が人種であれ、性差であれ、階級であれ、経済格差であれ、語ることが許されない人々がいるとすれば、かつてスピヴァックがしたように、その語りの可能性について考察する努力が必要だろう。

しかし、いうまでもなく、語りうる・語りえないという二分法を反復することと問題が解決するわけでもない。主体、アイデンティティなど従来の概念を問い直すと同時に、主体やその欲望、感性のあり方を枠組みごとあらためて再考しなければならぬはずだ。伝統的芸術観に根ざすことで、文学・文化研究の営みが完結しようと信じていることへの誘惑に抗い続けること、保守化した世相に幻惑されるのではなく、より広い場へと自らを解き放とうとするとは、目指されるべき多様性への近道となるだろう。

本号の特集タイトルにあえて「感じられないもの」を加え、「感性」の神話の再検討を示唆したのはそのためでもある。モーリス・メルロー・ポンティの『見えるものと見えないもの』、ポール・ド・マンの『盲目と洞察』など、類似のテーマに関わる優れた先例は枚挙に遑がない。その意味で本号のテーマは極めて伝統的でもある。

実際の編集作業に携わってくださった総合文化研究所編集スタッフの皆さんには、この場をお借りして心からの感謝の意をお伝えしたいと思います。機転を利かせて秩序なき混沌を捌いてくださった皆さんのご努力がなければ、本号が完成することはありえませんでした。また、時に仕事の段取りを忘れることもあった編集担当者に、絶妙なタイミングでリマインダーをくださった所長の沼野恭子先生、年度後半の超過密なスケジュールの合間を縫って原稿をお寄せくださった学内外の諸先生がたに深くご感謝申し上げます。

皆さんのご努力に支えられて現実的な形になった新しく古い問いかけが、学内外の知の探求者たちにとって実りある成果となりうることを祈りつつ。

(加藤雄二)

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・発行される。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』は原則として各年度ごとに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」「報告」「書評」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。
「自由論文」：執筆者自身による未発表の研究論文。
「報告」：同研究所で開催した講演会・シンポジウムの内容についての報告。
「書評」：書評・新刊紹介等。
6. 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。
7. 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。
8. 注は、後注とすること。
9. 参考文献等は、注の後に付すこと。
10. 投稿原稿は、返却しない。
11. 同誌発刊後に、本文等を訂正する必要がある場合は、著者からの申し出に基づき、正誤表で対応することを原則とする。
12. 編集上の細則については、編集委員会が適宜これを定める。

Trans-Cultural Studies, Vol. 23
総合文化研究 第23号

2020年2月14日発行

責任編集 加藤雄二

編集スタッフ 安島里奈 井伊裕子
石井沙和 木村千恵
安永有希

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

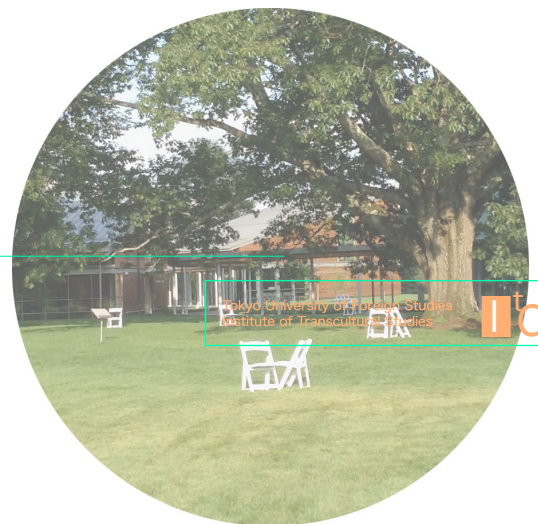
Fax 042-330-5410

Web <http://www.tufs.ac.jp/common/fs/ics/>

e-mail tufs422ics@tufs.ac.jp

vol. **23** 2019

総合文化研究
Trans-Cultural Studies



Osaka University of Foreign Studies
Institute of Transcultural Studies

ICS