

総合文化研究

Trans-Cultural Studies

vol. **19**
2015

特集

となり合う〈遠き〉アジア

表紙 / 裏表紙

松浦寿夫

題名 Suite concarnoise

2015年、21 x 29.8 cm 紙にパステル、アクリル

総合文化研究

vol 19. 2015

Trans-Cultural Studies
東京外国語大学総合文化研究所

一月一七日を《International Holocaust Remembrance Day》と国連が定めたのは二〇〇五年十一月の総会で採択された世界人権宣言に基づく決議でのこと。二〇一六年、十回目を数えるその日、縁あって、千鳥ヶ淵にあるイタリア文化会館が企画した「ホロコーストの追憶」のためのドキュメンタリー映画上映会で短い話をした。

『ミュンヘンの時計』（マリオ・カブート監督、二〇一四年制作）と題された六三分の作品は、一九三七年生まれの作家によるモノログ形式で、作家自身のナレーションが映像のなかで記憶を運んで観客へと手渡す直截な仕掛けのドキュメンタリーだった。主人公にして語り手をつとめる作家の名は、ジョルジョ・プレスブルゲル Giorgio Pressburger。一九五六年十一月、ソビエト軍がブダペストを侵攻した日、十九歳だったかれは双子の弟とともにハンガリーからイタリアへと逃れ、そこで演劇、映画そして詩に小説と領域をひろげながらイタリア語で表現をつづけている。兄弟が育ったのは、十九世紀初頭ブダペストに誕生したゲットー「第八街区」とよばれる界隈で、オーストリア・ハンガリー帝国崩壊によって抜け殻となった首都にあって唯一奇妙なにぎわいをみせていたという。暮らしに活気をもたらしたのがホロコーストを生き延びた人びとであったこと、そしてその暮らしがある朝、五千台の戦車によって呆気なく絶たれ、またしても離散の憂き目をみたことは、作家が亡命から三十年を経てはじめた書いた小説にも語られていた。

それは生者の側に立つその身が死者の側からこぼれ落ち、とり残された存在としてへいま、ここにあるわが身にとって、〈終わりの時〉をあらかじめ見てしまったがゆえにへいま、ここへに欠けているすべてを、けっして絶望やシニシズムに陥ることなく、そっくりそのまま再現することが課せられた使命だと心得る者のふるまいでもあるだろう。

書物が焼かれた同じ場所で、やがて人間も焼かれることになる——と唄ったハイネをドイツ語で愛読した十五歳の少年は、後年イタリア語作家となつてから、詩人が母方につながる一族であると知る。そして三代遡れば、カール・マルクスも同じく母方に連なるプレスブルゲル一族であり、フッサールも、メンデルスゾーンも、「燃え尽きた大地に撒かれた種がどこまでも拡がり育っていく」ように、中欧にとどまらず五大陸すべてに刻まれたディアスポラの痕跡に目を凝らす。

「すべての時代は繰り返す。そして早晩人びとはみな再び各おの孤独の内に閉じ籠もる。歴史原始の原始がそうであったように」——ジャンバッティスタ・ヴィーコの循環史観に作家が託した死者たちの声に耳を傾ける営みに、さてわたしたちはどう向き合えばよいのだろうか。

目次

特集

となり合う〈遠き〉アジア

シューキン演劇大学劇団の公演『イワーノフ』(沼野恭子)
講演と朗読「エリーザ・ピアジーニーわたしの詩
の作法について」(和田忠彦)
岩崎力の仕事(松浦寿夫)
総合文化研究所・国際日本学研究院 連続文化講演会(柴田勝二)
言語文化学部「冬の芸術祭」(前田和泉)

2 巻頭言

6 ペルシア神秘主義説話文学の女性像

—アッタールの『神の書』より
佐々木あや乃

17 心の叡智(II)

—フアム・コン・ティエンにとっての阮攸
野平宗弘

43 百年前の日本への旅

—タゴールの『日本旅行者』
丹羽京子

62 日タイの文学作品にみる山田長政

—『王国への道』と『オークヤー』との比較研究
コースィット・ティップティエンボン

76 中国伝統地方劇の諸相

—京劇・崑曲・越劇…古典演劇の昔と今
川島郁夫

83 インドの演劇

—サンスクリット劇とは
水野善文

95 カンボジアの大衆芸能「バサック劇」

の変遷とその意義
岡田知子

115 アルゼンチン作家と日本文化

ホセ・アミコラ / 訳 久野量一

126 砂漠の奇跡

—イーゴリ・サヴィツキーとウズベク・アヴァンギャルド
前田和泉

144 ポル・ポトのカンボジアからフィデル・

カストロのキューバへ
ウンサー・マロム / 編訳 岡田知子

[解説] 革命キューバのクロニカ
久野量一

寄稿

158 「弱き心」としての自我

—『舞姫』と象徴的秩序
柴田勝二

176 歴史の天使が現れる世界

—あるいは、ベンヤミンのメシアニズムにおけ
る二つの時間構造について
山口裕之

189 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?
吉本秀之

210 エドガー・A・ポーとレトリックとしての

「アメリカン・ルネッサンス」
加藤雄二

報告

226 Changing Landscape of Asian Studies: a view from

the US with emphasis on Southeast Asian Studies (青山亨)

世界文学・語圏横断ネットワーク第二回研究集会(和田忠彦)

「アヴァンギャルドの諸相02・03」(山口裕之)

重なる石と言葉の裏に一田村毅氏講演会

「ノートルダム・ド・パリ 聖母信仰と中世幻想」(博多かおる)

書評

244 フローリアン・イリエス著/山口裕之訳

『1913』
点景のアヴァンギャルド

和田忠彦

247 アントニオ・タブッキ著/和田忠彦訳

『イザベルに ある曼荼羅』
リスボンから幽玄の世界へ

久野量一

251 リュドミラ・ウリツカヤ著/沼野恭子訳

『子供時代』
ここに在るもの

松浦寿夫

253 アンドレイ・タルコフスキー著/前田和泉訳

『ホフマニアーナ』
言葉による映像世界

山口裕之

255 ボリス・アクーニン著/沼野恭子訳

『墮天使(アゼザル)殺人事件』
偉大なる「すぎ間」産業

笹山啓

259 和田忠彦編

『イタリア文化 55のキーワード』
古くて新しいイタリア

林和宏

262 沼野恭子編

『世界を食べよう! 東京外国語大学の世界料理』

八木久美子著

『慈悲深き神の食卓 イスラムを「食」からみる』

「食」から始める文化認識

佐々木あや乃

266 柴田勝二・加藤雄二編

『世界文学としての村上春樹』

多言語・多文化研究の担い手たちによる村上論

平原真紀

271 ヌー・ハーイ著/岡田知子訳

『萎れた花・心の花輪』
郷愁のアンコール、その軋轢と葛藤

調邦行

-- 編集後記

2	Prefatory Remarks		
6	Women in Persian Mystical Poetry:	especially in Farīd al-Dīn 'Aṭṭār's <i>Ilāhī-nāmāh</i>	SASAKI Ayano
17	The Wisdom of the Heart (II):	Nguyễn Du in the thought of Phạm Công Thiệp	NOHIRA Munehiro
43	A Trip to Japan a hundred years ago:	<i>Japan Yatri</i> by Rabindranath Tagore	NIWA Kyoko
62	Yamada Nagamasa in Japanese and Thai Literary Works:	A Comparative Study of Ōkoku E No Michi and Ok-ya	TIPTIEMPONG Kosit
76	Aspects of Chinese Traditional Local Operas		KAWASHIMA Ikuo
83	Indian Theatre:	What is the Sankrit Drama?	MIZUNO Yoshihumi
95	A Study of "Lkhaon Bassac":	Cambodian Traditional Folk Theatre	OKADA Tomoko
115	Argentinian writers and Japanese culture		AMÍCOLA José
126	Miracle in the Desert:	Igor Savitsky and Uzbek Avant-Garde	Trans. by KUNO Ryoichi
144	A Khmer Boy's Experiences in Fidel's Cuba:	A Life under the Pol Pot Regime to Fidelism	MAEDA Izumi
	["Crónica" of the Cuban Revolution] Commentary By KUNO Ryoichi		UNGSÁ Marom
			Edited & Trans. by OKADA Tomoko

Articles

158	Ego as Weak Heart:	Maihime(A Dancing Girl) and the Symbolic Order	SHIBATA Shoji
176	How the "Angel of History" Emerges in Our World:	On Two Different Structures of Time in Walter Benjamin's Messianism	YAMAGUCHI Hiroyuki
189	A Critical History of Early <i>Camera Obscura</i> :	A Scientific Instrument?	YOSHIMOTO Hideyuki
210	Edgar Allan Poe and the Rhetoric of "American Renaissance"		KATO Yuji

Reports

226	The First lecture of ITC-TUFS's "Our Asian Neighbors, so near yet so far" Lecture Series Changing Landscape of Asian Studies: a view from the US with emphasis on Southeast Asian Studies The Second Assembly of Cross-lingual Network Different Aspects of Avant-garde 02 & 03 Behind the stones and the words—lecture by Takeshi Tamura : « Notre-Dame de Paris. Culte de Notre-Dame et l'imaginaire de Moyen-Âge » "Ivanov" by Theater Company from the Boris Shchukin Theatre Elisa Biagini: On my making poetry Works of Tsutomu IWASAKI Consecutive Cultural Lectures Winter Arts Festival (presented by the School of Language and Culture Studies, December 2-18, 2015)		AOYAMA Toru WADA Tadahiko YAMAGUCHI Hiroyuki HAKATA Kaoru NUMANO Kyoko WADA Tadahiko MATSUURA Hisao SHIBATA Shoji MAEDA Izumi
-----	--	--	---

Book Reviews

244	Florian ILLIES <i>1913</i>	Trans. by YAMAGUCHI Hiroyuki A Landscape in Mosaic of the Avant-garde	WADA Tadahiko
247	Antonio TABUCCHI <i>Per Isabel. Un mandala</i>	Trans. by WADA Tadahiko From Lisbon to a Mystic World	KUNO Ryoichi
251	Людмила Улицкая <i>Детство сорок девять</i>	Trans. by NUMANO Kyoko What There Is	MATSUURA Hisao
253	Андрей Тарковский <i>Гофманиана</i>	Trans. by MAEDA Izumi Cinematography in Words	YAMAGUCHI Hiroyuki
255	Борис Акунин <i>Азazel</i>	Trans. by NUMANO Kyoko The Great Literature of "the Cultural Niche"	SASAYAMA Hiroshi
259	Edited by WADA Tadahiko <i>55 Keywords of Italian Culture</i>	Old and New Italy	HAYASHI Kazuhiro
262	NUMANO Kyoko <i>Let's Eat the World! – World Cooking by Tokyo University of Foreign Studies</i> YAGI Kumiko <i>Table of the Merciful: Islam from the Perspective of Food</i>	Understanding Culture through Food	SASAKI Ayano
266	Edited by SHIBATA Shoji, KATO Yuji <i>Murakami Haruki as World Literature</i> The Theory of Haruki Murakami by Multilingual and Multicultural Leaders at TUFS		HIRAHARA Maki
271	Nou Hach <i>The Faded Flower/ Garland of the Heart</i>	Trans. by OKADA Tomoko Nostalgic Ankor, It's Friction and Complication	SHIRABE Kuniyuki
--	Editorial Note		

特集 / Featured Articles

となり合う〈遠き〉アジア

/ Our Asian Neighbors, So Near Yet So Far

ペルシア神秘主義説話文学の女性像とアッタールの『神の書』より

佐々木あや乃

はじめに

ペルシア神秘主義詩人アッタール (Attār-i-Nishāburī, Farīd al-Dīn Muḥammad 一二二一年没) は、そのすべての叙事詩作品^{マスナウィ}の中に数多の説話を組み込み、神秘主義思想の普及に大いなる貢献をしたとして、ペルシア文学史上高い評価を得ている。彼が最初に手がけた『神の書 (Uāh-i-nāmāh)』は、神秘主義道のごく初期段階——「シャリーア (sharī'ah)」と呼ばれる外面的な法規定 (イスラーム法) に従う段階——について説いた作品である。次いで著した『神秘の書 (Asrār-nāmāh)』には「タリーカ (ṭarīqah)」と称する自己の内面探求のための修行道の初期段階が描かれ、その後アッタール自身が神秘主義道での修行に励んだ結果、傑作と評される『鳥の言葉 (Maniq al-Tayr)』、そして『災いの書 (Mustab-nāmāh)』を執筆したことがこれまでの研究により明らかにされており、アッタール自身、生前に純粹な心的境地——神、真実たる「ハキーカ (ḥaqīqah)」——にまで至っていたものと考えられる。つまり、逆に言えば、『神の書』執筆段階では、まだ彼は神秘主義の道を歩み始めてまだ日が浅い初級者にすぎなかったのである。

また、アッタールはその神秘主義道を歩む中で経験した、自

身の内面の葛藤や闘いを直截に自らの作品の中に描出している。それが、彼が医療を通してさまざまな階層の人々と接触し、大衆の苦悩や社会的抑圧を直接肌で感じていたことや、さらには当時の天変地異や支配王朝の推移等といった社会の不安定要素に起因しているであろうことは容易に推測できる。

神秘主義道入門者に向けた説話文学『神の書』に「狂人」を多く登場させていることには既に触れた¹が、『神の書』を読み進めると、アッタールの描く女性主人公たちが実に生き生きと、各物語の中で非常に重要な役割を担って描かれていることに気づく。預言者ムハンマドの妻たちや娘のファアティマ、王の娘、聖女ラービアや高潔な女等、社会的に尊敬を集めるような女性や高貴な女性のみならず、『ライラーとマジユヌーン (Laylī va Majnun)』や『ユースフとズライハー (Yūsuf va Zulaikha)』といった古くから伝わる恋物語のヒロインもいれば、メッカに巡礼する女、身分違いの恋に苦しむ女、黒人奴隷の女、老婆 (時には狂女) といった市井の女たちも主人公として登場する。全二六〇もの逸話のうち約三〇の話の中でこうした多岐にわたる女性たちが重要なキャラクターとして登場する点で、『神の書』は一二世紀の神秘主義文学としては異彩を放った作品といえよう。

『神の書』で最も目を引く女性像は、第一章すべてを占める物語「夫が旅に出てしまった高潔な女の話」の主人公である。また、逸話ごとに異なる役割を担ってあちこちの逸話に登場する老婆も実に魅力的な存在で、王に堂々と進言したり、正気とは思えないのに放つ言葉に重みがあったり、と目が離せない。

そこで、ここでは『神の書』の数多の説話の中から第一章の物語の女主人公と、複数の逸話に登場する老婆とに的を絞り、アツタールが各々の女性に託した思いを探り、当時の女性に対するアツタールの目線を浮き彫りにすることを試みる。

一・夫が旅に出てしまった高潔な女の物語（第一章第一話）

『神の書』の冒頭では神や預言者ムハンマドへの賛辞が述べられており、その直後の第一章は、あるカリフが息子である六人の王子たちに各々の望みを尋ねるところから始まる。王子たちは各々父王に心の望むところを答えていくのだが、まず長男が口を開き、筆舌に尽くしがたい美貌をもった妖精の王の娘を手に入れたと言う。それを聞いた父王が「お前は欲情に囚われてしまっているのだ」と嘆き、長男に対する忠告として語り始めるのがこの第一話である。十二頁以上にも及ぶ長い物語であるため、ここでは紙幅の関係上ごく簡単にあらすじを紹介することとしよう。

物語のあらすじ

あるところにたいへん美しく善良で高潔な女性がいた。突然彼女の夫がメッカ巡礼に出かけることになり、夫は弟に妻や家を託して旅に出る。しかしその弟が、ヴェールから顔が偶然見えた兄嫁の美しさに心打たれ恋に落ち、兄嫁に言い寄る。女は毅然とした態度で義弟を諭そうとするが、義弟は偽の証人を買収し、兄嫁の不貞を訴え、女は有罪とされてしまう。

無実の罪で石打ち刑にあつた瀕死の女を、通りがかつたアラブ人が救う。アラブ人の庇護の下で快復した女はすっかり美貌を取り戻すが、女の美貌を知つたアラブ人は自分の二番目の妻にしようとする。自分は人妻の身であるからとそれを断り、アラブ人も女の誠実さを理解し、二人は兄妹の契りを交わす。ところが、アラブ人の下で働く黒人の下僕は、アラブ人の妻が産んで間もない赤ん坊を殺し、女に濡れ衣を着せる。女の無実を信じたものの、女をこのまま家に置いておくわけにはいかないと判断したアラブ人から銀貨三百枚を受け取り、女はアラブ人の許を去る。

女がしばらく歩いていくと、とある村で税を納められなかつた若者の絞首刑が行われようとしているところに出くわす。若者の命は銀貨三百枚と引き換えと聞いた女は、惜しげもなく銀貨を払い、若者を救い出す。女の美貌に魅惑された若者は、女から離れずに歩き続け、二人はとうとう海岸に出る。自分の言うことを聞かない女にしびれを切らした若者は、自分の婢女であると嘘をついて船に品物を運ぼうとしていた商人に女を売り飛ばしてしまふ。

女を買つた商人もまた、女の美貌に欲情を抑えきれなくなり、

女に近づこうとしたため、女は乗船者全員に助けを求める。すると、今度は乗船者たち皆が女に魅惑され、女を自分のものとしてしようとしたため、女は神に祈りを捧げ、遂には気を失う。すると、海面が波立ち始め、海面から火柱が噴き上がり、女と船の荷物を除いてすべて焼き尽くしてしまう。

女を乗せた船は、とある町に着く。女であるがゆえにこれまでの苦勞を味わったと考えた女は男装し、町の人々にその土地の王に会わせてほしいと伝える。美しい男に会い、事の顛末を聞いた王は、男の望み通りに神殿を建て、そこで男が神の崇拜に努めることを許す。

やがて王の死期が迫り来ると、王は王国をこの男に託そうとする。男は妻選びと称して百人の高貴な娘とその母親を集め、自らが女であることを告げる。女は自分の代理として王国を治める男を選び、自らは神殿での礼拝に努める。女の名声は世の中に広まり、この聖女が神に願うことは必ず叶えられるとか、手足の不自由な者も彼女の許に來れば歩いて帰るようになるといった噂が広まる。

メッカ巡礼に行っていた夫が家に戻ると、妻の姿がない。え、弟が視力を失い、手も足も不自由になって目にする。弟は自分に有利な嘘の話を兄に聞かせ、女は石打ち刑で死んだと伝える。落胆しきつた夫だったが、弟が視力を失い、手足が動かないことに心を痛め、かの奇跡を起こす女の話を目にし、弟をそこへ連れていくことにし、二人で旅に出る。道中、偶然アラブ人の家に泊まった二人は、その家の黒人の下僕も同様に視力を失い、手足が動かないのを見て、一緒に旅に出ようと誘う。連れ立った彼らが次に泊まった宿の所有者が、偶然、

件の絞首刑から救われた若者であった。その若者もまた、視力を失い、手足が不自由になっていたのであった。

四人が揃って女の許にやって来ると、女はすぐに全員を見極め、苦惱するが、罪深い三人に、治療の条件は真実を話すことであると提示する。三人がようやく真実を語ったところで、女は三人をもとの身体に戻し、夫と二人きりになったところで自分が誰なのかを夫に明かす。夫との再会を喜び合った後、女は夫を王座に据え、アラブ人を大臣にし、悪党三人にも財産を与え、自分は幸せをかみしめながら神殿で神に仕え続けたのだった。

物語の分析

我々にサド侯爵の『美德の不幸』を想起させるようなこの第一話の冒頭部分では、ペルシア古典文学の伝統ともいえる比喩表現を駆使した、主人公の美貌の形容の連続に目を奪われる。

「昼のように明るい顔と夜のような黒髪 (shab-ō rūz az rokh-ō zolf-ash mesālī)」²

「数多の輪を描く髪 (kham az panjāh fozūn-ō shastō) ham dāshī)」³

「真珠 (＝価値ある美しい言葉) を撒く紅玉ルビのような唇を開くと (cho bogshādt 'aqīq-ē dor-feshān rā)」⁴

「その (＝唇の) 真珠は彼女の歯でできていた (ke morvārd-ash az dandān-e 'u būd)」⁵

「白銀のりんごのような顎の凹み (zanakhdān-esh cho sīmīn sībō būdt)」⁶

また、女の日と眉の美しさをペルシア語のアルファベットの

形に見立ててこう表現する。

「彼女の目と眉はサードとヌーンの文字 (cho chashm-o 'abru-ye u sad-o nun bud)」⁷

ペルシア語の文字のアルファベットの形を比喻表現として用いるのも、ペルシア古典文学の伝統の一つである。アルファベットの十七番目の文字サードは س という形で、これを目に、二十九番目のヌーン ن を眉に譬えている。

これらに加え、この女性の善良さ、深慮に長け慎み深いさま、勇敢さが語られ、この物語の主人公がほぼ非の打ち所のない完璧な女性であることが窺われる。しかし、この彼女の美貌と美德が自身に不幸を呼び込むことになるのである。

物語は主人公自身全く予想だにしない出来事によって動き始める。その後度重なる事件は女を不幸へと導くようにしか見えぬ、彼女の苦難に満ちた旅には、道標もなければ神秘主義道に不可欠な導師も見当たらない。ただひたすらに、天の導くままとでも言うべきか、神が定めた運命に翻弄され、女は旅を続ける。

しかし、この物語には単に読者の興味を引く読み物であるのみならず、神秘主義修行者に対する重要な教えやメッセージがふんだんに盛り込まれていることを見逃してはなるまい。ストーリーの展開を追って、神秘主義的側面からアッタールの教えを見ていこう。

義弟の嘘を信じた裁判官によって石打ち刑に処された女は、明らかに世間の非難の的となった。この非難は、神秘主義道を歩むうえで不可欠と考えられる「マラーマティー」が体現されていると見做すことができる。マラーマティーとは、表面上の

敬虔さや見せかけの善行は本来意味を持たないため、人間は神からの褒美や他人からの賛辞を求めべきではなく、自らを進んで非難の対象とすべきである、という考え方である。これがアッタールのこの物語から抽出できる第一の教えである。

また、物語の前半部分で、女はさまざまな男たちの情欲と正面から向き合わざるをえない状況にまま陥る。人間の欲とりわけ情欲は最も卑しく、神秘主義道を歩む際に真っ先にながれ捨てるべきものと見做される。神秘主義では、人間が自らの欲や現世への執着を取り除いて初めて、神と自身とを隔てる帳を取り払うことができるからである。しかし、人間も動物である以上、情欲を捨てることはそう簡単ではない。そこで、義弟に始まりその後何人もの男たち（最後には乗船していた男たち全員！）の申し出を雄弁さで説得しようと試み、頑なに断り続ける女を描くことによって、この深く大きな情欲という帳を取り払うことの難しさをアッタールは示そうとしたと考えられる。これが第二の教えである。

アラブ人から三百枚の銀貨を受け取って旅に出た女は、見ず知らずの若者の命を救うため、気前よく路銀すべてを使ってしまふ。神秘主義道では、すべての財産から心を切り離すことも重要な要件である。女は銀貨に対してなんらの執着心も見せず、すべてを若者の命のために使ってしまう。その後その若者にどれほどひどい目に遭わされ、結果的には商人に婢女として売り飛ばされてしまおうとも、あっさり金を手放したことを微塵も後悔していないという点では、女は実に信じがたいほどの模範的な振舞いをみせている。第三の教えは、この物欲（とりわけお金に対する執着心）を断ち切ることである。

第四の教えは、神に真摯に向き合うことの重みである。女は商人に売られてしまい、船は海へと漕ぎ出る。海は、イラン人にとつては昔も今も、危険に満ちた、何が起こるか分からない未知の世界であり、漕ぎ出せばほかへと逃げる手段も見当たらない。女は男らの情欲を避けるため、最後の手段として神に自らの死を求めんとひたすらに祈る。神は女の願いを聞き届け、突然海から火柱が上がる。イランの神話や伝説では無実を証明するために度々火が登場する。火は罪を犯したものを焼き、無実のものには一切害を及ぼさない。この物語でも、女と積荷を除いたすべて、つまり情欲に燃えさかっていた男たち全員を、火がきれいさっぱり燃やし尽くしてしまうのである。

海岸に辿り着いた女は男装する。これまでの経験から、「自分が女であること」がすべての不幸の原点であることをいやというほど思い知らされたからである。アツタールは自身の散文作品『イスラーム神秘主義聖者列伝 (Tazkirat al-Awliya)』の中で、女性神秘主義者ラービアについて「女が至高なる神の道あつて一人の神の人である時、彼女を女とすることはできぬ」と語っている。アツタールは、神秘主義道において性別など問題にすべきではなく、性別を超えた単なる一人の人間として神と対峙することの大切さを説く。これが第五の教えである。

男装を選択するこの女の行動から、別のメッセージを読み取ることもできよう。人の外見にしか目が留まらない人々、換言すれば慧眼を持ち合わせない人々に対しては、自分の本質は見せないほうがよい、という教えである¹⁰。

男装した女は、自らが礼拝に専念するための神殿を王に求め、人々から身を遠ざけ、ひたすら勤行に励む。この隠遁生活

も神秘主義道においては不可欠な要素である。七番目の教えとして、世間と交わらず、静かに神を思念することの大切さを挙げるのできよう。

王が女のことを男と信じ王国を託そうとした時、女は自分が女であることを国の高貴な女性たちを通して公表し、王座につくことを頑なに拒み、信頼のおける人物に国の統治を任せる。ここでも物欲から心を断ち切ることが説かれていることになるわけだが、とりわけ地位や名譽に対する欲と限定すれば、これも八番目のアツタールの教えと見做すことができよう。

隠遁生活を送る女は、やがて奇跡を起こす力を持つようになり、その噂を聞きつけ、かつて彼女を不幸に陥れた張本人たちがそうとは知らずに彼女を頼ってやって来る。しかも、彼らを引き連れてきたのは彼女の夫である。どうすべきか苦悩した結果、女はすべてを正直に話せば治療に応じる男たちにと告げる。男たちも逡巡した挙げ句ついに真実を語り、身体の不自由さから解放されるに至るのである。九番目のメッセージは、自分のために他人を騙し欺き、虚偽を求めることに対する報いである。

それと同時に、この場面での女の対応は、模範的の神秘主義修行者のとる態度として注目し値する。女はあれほど散々な目に遭わされても、惨めな姿で救いを求める男たちを見放すことなく、彼らの欠点に目を塞ぎ、寛大な心で向き合う決心をし、彼らの治療を請け合い、全員例外なく元通りの身体に戻す¹¹。寛大であることも神秘主義道を歩むうえで欠かせない資質である。

以上、神秘主義道を歩む際の十の心得をこの逸話から抽出

することができた。この十の心構えは、ペルシア語による最古の基本的神秘主義散文テキスト『神秘主義入門解説 (Sarrhini-tarannu)』の内容に照らし合わせてみても、時には部分的にあるいはすべてを、時には他を内在させるような形をとるなどの臨機応変さが求められるものの、神秘主義修行者が最初に自覚しておくべきとされる心構えとほぼ合致するということをここに付言しておきたい¹²。

ところで、アツタールが一人の女性、しかも欠点のない理想的な女性を物語の主人公に据えたのは何故だろうか。品行方正で高貴な美男を物語の主人公にすることもできたであろうに、敢えて女性を理想像として登場させ、そこに情欲の塊と化した男性たちを次々と投入する、という手法は、当時としては非常に斬新で、読み物としても当時の市井の人気を博したであろうことは容易に想像がつく。さらに、物語の中で女主人公が自分の正体を明かす相手として選んだのは、高貴な娘たちとその母親であり、アツタールがこの女性たちに「慧眼を持つ人々」の役割を与えたという点にも注目すべきである。これは、アツタールという詩人が当時の女性に対し、人並み以上に肯定的で優しく温かい眼差しを注いでいた証拠であり、物語の中で女性に男性よりも一段高い地位を与えようと試みた結果であると考えられるはしないだろうか。これは、当時のスンニー派イスラームという完全なる男性優位社会の中で、敢えて女性に敬意を払い、人間としてより尊敬されうる高い地位を与えることによって、人間は男女の別ではなく一人の人間としてどうあるべきかが重要なのである、という一神秘主義者アツタールの考え方の表出とも受け取れよう。アツタールが物語中ただ一度言及

するこの女の名が「マルフーマ」すなわち「神に慈悲をかけられた女、神に祝福された女」¹³であることから、彼女に対するアツタールの肯定的・好意的な視線が窺われる。では次に、非の打ち所のない美女とは対照的ともいえる、老婆を主人公とした作品を見ていくことにしよう。

二. 老婆の物語

老婆が主人公として描かれている物語は全部で八話あるが、ここではその中でも代表的な二つの逸話（第九章第九話と第十四章第五話）を紹介することとしよう。二話ともたいへん短い逸話であるため、ここに全文を訳出する。

「心燃え尽きた老婆の話」（第九章第九話）

ある日バグダードのバーザールから怖ろしい火の手があがりました。人々の間から悲鳴が上がり、火事で大騒ぎとなりました。

そこに哀れで不幸な老婆が杖を手に現れました。誰かが彼女に言いました。

「行くんじゃないぞ、気でも狂ったか。あんたの家も燃えているぞ。」

女は言いました。

「気がちがっているのはお前さんのほうじゃないか。だまらっしゃい！ 神は私の家を燃やしはせんのだ。」

ついに火は家々を焼き尽くしましたが、その老婆の家は燃えずに無事に残ったので、人々はこう言いました。

「おい、苦痛と悲哀に身を置く婆さん、あんたはこの謎をどうして知っていたのかい？」

するとその謙虚な老婆はこう答えました。

「神は私の家か心か、どつちかしか燃やせないのさ。神は私の狂った心をすでに悲しみで燃やしてしまわれたのだから、私の家まで燃やすなどということはありえないのさ。」¹⁴

「老婆がシャイフに忠告する話」(第十四章第五話)

ある日敬虔なシャイフが壁のミフラブ(モスク内でメッカの方角にある壁龕)に背を向けて座っていると、モスクのドアから一人の老婆が入ってきました。彼女の性根はアリフのように真つ直ぐでしたが、背はダールのように曲がっていました。老婆はシャイフに言いました。

「お前さん、死にかけているじゃないか、穢れているじゃないか、清廉を誇示しているじゃないか、シャイフという地位にいることに思いついていないな。外に出な、さあ、ミフラブの前からどきなされ。」

*

*

*

あなたは自分の身近な人々のために多くの事をおこなってきた。彼らに賞賛され励まされることでああなたの信仰心は失せ、上りつめた地位に思いついて、あなたの行動の記録書を黒くしてしまった。おお、愛しい者よ、自らを愛で燃やせ。地獄を怖れるがゆえの崇拜や礼拝をおこなっても意味はない。それでは

未熟な禁欲主義者にすぎない。禁欲主義者に成熟を求めるのは誤りだ。なぜなら禁欲主義者は未熟で、まるで生焼けのレンガにすぎないからだ。愛を知る恋人は蠟燭のように身を焦がし涙を流す。その涙や熱情の中に自らを集約させている。一晚中涙を流し身を焦がし、陽が昇る頃には命の灯は消えているかもしれない。涙も涸れ果て、身を焦がすほどの思いも冷め、命の灯が消えれば、彼の名は「愛しい人に殺された者」となる。彼は帳の中で愛しい人と結ばれ、彼にしてあげられることは何もなくなるのだ。¹⁵

物語の分析

第一章でも指摘したが、老婆の物語の中でも、ペルシア語のアルファベットの形の特徴を生かした、伝統的な直裁な比喻表現が多用されている。二番目の逸話では、アッタールは腰の曲がった老女の姿を「ダール」と形容する。ペルシア語のアルファベットの十番目の文字ダールは、¹⁶と湾曲した形状なので、腰の曲がった老人の姿の譬えとして頻繁に用いられる。また、アルファベットの最初の文字アリフは棒が真つ直ぐ立ったような形状で、ここでは老婆の飾り気のない、心の中を直裁に表現する性格の譬えに用いられている(アッタールの逸話においては、老婆が手にする杖の形状の譬えとしてアリフが用いられている場合もある)。¹⁶

また、ペルシア文学における老婆は、いつ始まっていつ終わるとも知れぬこの世の譬えに用いられることもままある。¹⁷ここでは紙幅の関係上取り上げられなかったが、ひたすら糸車を

回し糸を紡ぎ続ける老婆の姿に現世を譬えるのがペルシア文学の常套手段で、アッタールもその例外ではない。長い年月を表すのであれば性別は問わないのだろうが、糸車の前に座ってひたすら糸を紡ぎ続けるという絵図には、やはり年を重ねた女性の姿がふさわしいと詩人たちが考えたにちがいない。

年齢を重ねた人の人生経験は、何物にも代え難い宝物である。アッタールは説話の中で、その宝物を持つ老婆に堂々と自らの思うところを発言させている。最初の逸話では、老婆の家だけ燃えない保証などどこにもないと誰もが思うのだが、結局は老婆の言う通りに奇跡が起こり、彼女の家だけが惨禍から免れる。

ここでは、アッタールが「狂人の体をなす賢人」¹⁸に課したのと同じ役割を老婆に担わせていると解釈することもできる。奇跡を目の当たりにする前、人々は老婆に「気でも狂ったか」言っている。通常、正気であれば発言しない（または発言できない）言葉を、アッタールは度々老婆の口を借りて語る。他の逸話でも、例えばガズナ朝のスルタン・マフムードに向かつて堂々と物申す姿や、きらびやかな王侯貴族を「着飾ることに夢中とはなんと哀れな奴」と平然と批判したりする老婆の姿も描かれている。いわば、社会の不満の代弁者として、アッタールは老婆に重要な役割を担わせているのである。

しかし、老婆が自分の家は燃えないと豪語したのには、別の理由を挙げるができる。それは、自らの全存在を賭して神を崇拜し、神に対して強く純粋な愛を抱き続け、心を燃やし尽くしたという自信があったからである。奇跡を起こす力を備えるためには、ただ単に無味乾燥な隠遁・禁欲生活を送るのでは

なく、愛が不可欠であるというアッタールの強いメッセージが窺われる。

神秘主義道において神と邂逅するには隠遁生活だけでは不十分で、それまでの人生すべてを賭すほどの激しく強い真の愛が必要である強調するのが、二番目の逸話である。現代イランを代表するペルシア文学研究者プールナムダーリヤーンは、この物語を丹念に細かく分析した結果、隠者と恋する者へのアッタール自身の見解が、平易で明解な言葉で示された、おそらく最初で最古の物語がこの逸話であろうと推察する。そして、アッタールの他の叙事詩とりわけかの有名な『鳥の言葉』の中の「シャイフ・サンアーン物語」や数多の抒情詩にもこうしたアッタールの見解が繰り返し示されていると指摘している¹⁹。

今一度、二番目の逸話に目を向けてみよう。この話では、老婆は愛を知らない隠者たるシャイフを未熟者と見做す（未熟さを「生焼けのレンガ」に譬えるのは、日干しレンガで建物を造る地域ならではの表現といえようか）。シャイフには愛の経験がなく、心を燃やすことも愛の苦痛を味わうこともないままに師となり、多くの弟子がいることを誇りにしている。この自尊心という帳、自分という誇りがある限り、隠者は不完全なままであるのだという奢った考えがある限り、隠者は不完全なままであると老婆は指摘し、自分と同じ空間に身を置くには、愛を経験し愛の苦痛や苦難に耐えよ、と隠者に向かって言い放つのである。この物語では、老婆がシャイフに対し、彼が不完全で未熟だと叱責するところから始まるが、かのシャイフ・サンアーンはある夢を見たことがきっかけとなり、その後愛に翻弄され、愛に起因する多くの不幸に見舞われる。この叱責や夢というほんの

些細に見える出来事こそが、自尊、心という帳を取り払うために神から与えられた恩寵というわけである。アツタールの抒情詩では、美しい人間の姿で現れる神や大天使ガブリエル、キリスト教徒、キリスト教徒の子供、ペルシアの美少年、トルコ人、美女らが隠者の前に現れ、隠者を愛という酒に酔わせ、モスクや庵から連れ出す。そして、隠者は世間の非難と危険に満ちた小路を彷徨った挙げ句、ようやく愛の対象と邂逅するに至る。

二番目の逸話の後半部分は、アツタールが読者一般に向けて語る忠告である。この物語の読者がどのような立場の人であるか、多くの人が何かしら自分は社会の役に立つてきたと思っ
ているであろうし、そう思いたいのが人の常である。しかし、その考えに対しアツタールは「それほどまでの思い上がりは、最後の審判の日にあなたの行状を記したノートを悪行で埋め尽くすだけ。おお、愛しい者よ、外見や形式にとらわれず、愛する対象への愛の炎で自らを焼き尽くしてしまおうがよい」と呼びかける。精魂込めて心から愛した結果、たとえ命果てようとも、愛の対象に到達できたのであればそれ以上の幸せはないはず、と説くのである。

ペルシア文学では、蝋燭がぼたぼたと蝋を垂らしながらあかあかと燃えるさまは、恋する者が愛しい人を思いながら会えない苦悩に涙を流すさまと重ねて表現される。蝋燭は一晩燃え続けなければならない燃え尽きてしまうだろう。一晩泣き明かした挙句朝に命が果てたのであれば、それは恋する者にとって本望とアツタールは説く。情熱的で激しい、真の愛を、できるだけ多くの人々に知らしめたいと強く願う、詩人という表現者の思いの丈が凝縮された、実に美しい比喻表現である。

おわりに

『神の書』の完璧な女性像や老婆の姿を通し、我々は修行という苦難も、真の愛も経た後に、ようやく「神」に到達できるという教えを授かった。しかし、「神」とアツタールが称するものの正体とは何か。ふと疑問が湧く。魂の究極の平穏や安寧が保証された境地のことではないのだろうか。前出のプールナム・ダーリヤーンは最新の学会発表において、完全なる性質 (being) についての研究の結果、神秘主義修行者たちが神との邂逅と称するものは、実際には「自分自身の天使の部分」あるいは「天界的な自分」との出会いであると指摘した²⁰。人間誰にも天使のように清らかな部分があり、それが自身を制御し、守り、正しく導いてくれるのであり、人間は自分自身の美しい部分を知るために鍛錬の日々を送り、愛を求め、神が実在するかどうかは永遠の謎でしかなく、よって人間が神に会える保証などなきに等しい。自分の煩惱や執着心を削ぎ落とし、身を焦がすほどの愛を経験することによって、人間は自分の中の清らかで穢れを知らない魂、自身の天使というべき最も美しい姿に行き着くのである。一三世紀の神秘主義詩人ルーミー (Rumi, Jalal al-Din Muhammad Balkhi 一二〇七—一二七三) が、我々は虚の世界に生きており、真の世界は人間の中の心にあると度々語るように、人間は実に大いなる存在なのであり、それを我々日本人であれば「神」と、また各言語や地域によって固有の慣れ親しんだ名称で呼んできたにすぎないのである。

このように考察してみると、遠い世界の、我々とは無関係に見えていたイスラーム神秘主義が、人間の生き方を追求した一つの方法なのであり、誰に対しても理想的な生き方を提示するヒントになり得ると思えてくる。我々も欲望に振り回されず慎重に、しかし身を焦がすような愛を経験することによって、一度きりの人生を豊かに生ききってみたいものである。

参考文献

‘Attār-i Nīshābūrī, Farīd al-Dīn Muḥammad; Shafī‘ī Kadkanī, Mohammad-Rezā(ed.) 1387/2008
 Ilāhī-nāmah, Tehrān, Sokhan.
 _____; Este‘lāmī, Mohammad 1372/1993
Tazkerat al-Awliyā’, Tehrān, Zavvār.
 Ḥafīz-i Shīrāzī, Shams al-Dīn Muḥammad ibn Muḥammad; Khaṭīb Raḥbar, Khaṭīb(ed.) 1374/1995 (chap-e-shānzdahom)
Dīvān-e ghazaliyāt-e Mowānā Shams al-Dīn Muḥammad Khājeḥ Hāfez-i Shīrāzī, Tehrān, Saft’-Alfshāh.
 Mustamīlī Bukhārī, Khājāh Imām ‘Alī Zāhid Faqīh ‘Alīm Abū Ibrāhīm Ismā‘īl ibn Muḥammad ibn ‘Abdullāh; Rowshan, Mohammad 1363/1974
Sharḥ- al-Ta‘arruf limazhab al-Tasawwuf, 4vols. Tehrān, Asāfir.
 Pūrnamdārīyān, Taqī 1390
Diḍār bā sīmorgh, she‘r va ‘ertān va andīshe-hā-ye ‘Attār, Tehrān, Pazhūshgāh-e ‘olūm-e ensānī va mojtāle‘āt-e farhangī.
 ファリード・ウッデイン・ムハンマド・アッタール著、藤井守男訳

一九九八年

『イスラーム神秘主義聖者列伝』、国書刊行会。

佐々木あや乃 二〇一五

「ペルシア神秘主義説話文学にみる「狂人」——アッタール著『神の書 (Ilāhī-nāmah)』の場合——」、『総合文化研究』第一八号、東京外国語大学総合文化研究所。

註

- 1 佐々木 二〇一五。
- 2 ‘Attār-i Nīshābūrī, Farīd al-Dīn Muḥammad; Shafī‘ī Kadkanī, Mohammad-Rezā(ed.) 1387/2008 p.131, beyt 484.
- 3 Ibid., beyt 487.
- 4 Ibid., beyt 489.
- 5 Ibid., beyt 490.
- 6 idem, p.132, beyt 492.
- 7 idem, p.131, beyt 488.
- 8 イラン人の海に対するイメージとして、ハーフェズの有名な抒情詩の一句を挙げるつもりである。

暗い夜 波への恐怖、おそろしげな渦潮

この我が状況が浜辺で気楽に過ごす人々にどうして分かつるか

(抒情詩一)

- 9 ファリード・ウッデイン・ムハンマド・アッタール著、藤井守男訳
 一九九八年 五一頁。

10 ペルシア神秘主義文学の重要テーマとなった神秘家ハッラージュが好例である。ハッラージュは「我は神なり」という酔言を公の場で語ったため、不信仰者の宣告を受け、ついには処刑されるに至った。ハーフェズもハッラージュをさすと考えられる次の句を遺している。

師は言った「高い絞首台で果てたかの友

その罪は神秘を明かしたこと…」

(抒情詩一四三)

11 寛大さは、ハーフェズの次の言葉にも見られるように、神秘主義道において最も重要な性質の一つである。ハーフェズは、自らの詩的世界の中で最も敬愛し、自らの師と仰ぐ人物像「酒場の師 (pīr-e moghan/ pīr-e meykāne/ pīr-e meykade/ pīr-e mey-forūsh/ pīr-e kharābā/ pīr-e dordī-kash/ pīr-e mā)」の特徴の一つに、他人のあら探しをしたり欠点を指摘したりしない寛容さを見出している。

酒を飲む我が老師にたとえ金や権力がなくとも

神から与えられた気前のよさ (‘aīā-baksh) と

過失を見逃す (khatā-pūsh) 美点が備わっている

(抒情詩一三三)

12 『神秘主義入門解説 (Sharh-i ta‘arruf)』は、イスラーム法学者・ハナフィー派神学者かつ神秘主義指導者であったカラーバースイー (Bukhārī Kalābāzī, Shaykh Imām al-Zāhid al-‘Arif Abū Bakr ibn Abī Ishāq Muḥammad ibn Ibrāhīm ibn Ya‘qūb d.995) がアラビア語で執筆した『神秘主義入門 (Al-Ta‘arruf li-mazhab al-Tasawwuf)』を、ムスタムリー (Mustamīl Bukhārī, Khājah Imām ‘Alī Zāhid Faḡh ‘Alim Abū Ibrāhīm Ismā‘īl ibn Muḥammad ibn ‘Abdullāh d.1042) が原文を引用しつつ、明解で平易なペルシア語に翻訳・解説した四巻から成

る散文作品。カラーバースイーの『神秘主義入門』が簡潔で短かったため、大導師ムスタムリーがそれをペルシア語に訳しつつ、イスラーム神学・ハディース (預言者の行状伝) 学・イスラーム法学等多岐にわたる自らの知識を駆使して解説を加えている。

13 ‘Attār-i Nīshābūrī, Farīd al-Dīn Muḥammad; Shafī‘ī Kadkanī, Mohammad-Rezā(ed.) 1387/2008 p.132, beyt. 494.

14 idem, p.228.

15 idem, p.288.

16 他にも、麗人の小さな口がアルファベットの二八番目の文字ミームで表されたり、麗人のくるくると輪を描いた豊かな髪が、時にこのミームと六番目のアルファベットジームで示されたり、時にダールのみで表されたりもする。アッタールは別の逸話において、アリフと二七番目の文字ラームを組み合わせた و という形状を、ターバンを巻いた様子に譬えてもいる。

17 ‘Attār-i Nīshābūrī, Farīd al-Dīn Muḥammad; Shafī‘ī Kadkanī, Mohammad-Rezā(ed.) 1387/2008 p.180-182.

18 「^{ウッガラーイェ・マジャリーニ}狂人の体をなす賢人」とは、何の恐れももたずに自らの主張を声高に語る存在で、善悪の区別、人間の道徳的な弱点を認識しているため、対話の相手や読者に不意打ちを食らわせるような鋭い言動を見せる。詳細については、佐々木二〇一五を参照のこと。

19 Pūrāndārīyān 1390: 266.

20 Congress of Spiritual Horizon and Works of Attar-e Neyshabouri (by Grant-in-Aid for Scientific Research(C)), Principal Investigator: SASAKI Ayano) in University of Isfahan, 12th & 13th of April, 2015 のパールナムダーリヤーン氏の口頭発表を参照。

心の叡智（Ⅱ） ファム・コン・ティエンにとっての阮攸

野平宗弘

浮生、泡影のごとし／万境皆空の句あり／
仏をもって心となさば皆／おのずから輪廻より超脱す
(阮攸「十類衆生祭文」)

一 はじめに

これまでに書かれた文学作品の中でベトナムを最も代表する作品を一つだけ選ぶとするなら、ベトナム人の作家、詩人、文学研究者の多くは、阮攸^{グエンズー} Nguyễn Du (一七六五—一八二〇) の『翹伝』 *Truyện Kiều* (一八世紀末—一九世紀初頭頃) をきつと選ぶに違いない。ベトナム文学そのものが世界的に有名というわけではないものの、この『翹伝』は、英語、ドイツ語、フランス語、中国語、日本語、その他の外国語にも翻訳、紹介されており、ファム・クイン Pham Quỳnh (一九二二—一九四五) の有名な言葉、「翹伝がある限り、我々の言葉はあり、我々の言葉がある限り、我々の国はある」¹ に示されているように、小国ベトナムが世界に誇る長編韻文作品である。

本稿を執筆している二〇一五年は、ちょうどその作者である

阮攸の生誕二五〇周年にあたり、八月八日にはハノイにおいて、ベトナム社会科学翰林院と、阮攸の故郷にあたるハティン省の人民委員会の主催で「大詩豪阮攸生誕二五〇周年記念国際会議」という国際学会が盛大に開催され、国内外の阮攸と『翹伝』の研究者が参加、一〇〇以上の発表論文の応募があり、当日は選出された代表二十数名の研究発表が行われた。国内的には国威を発揚し、対外的にはベトナム文化を宣伝する政治的意図も垣間見える催しではあったが、ひとりの詩人を巡ってのこれほど大規模で盛大な文学会議は、ベトナムでは他にはありえないだろう。

ところで、実のところ筆者は、阮攸作品もその範囲に含まれるベトナム古典文学ではなく、近現代文学を中心に研究してきた。特にベトナム戦争さなかの一九六〇年代半ばにサイゴン(現ホーチミン市)の文壇に現れたファム・コン・ティエン Pham Công Thiên (一九四一—二〇一一) 以下、ティエンと略) という詩人にして仏教思想家でもある人物についての研究に長く時間を費やし、二〇〇九年にはそれまでの研究をまとめた『新しい意識 ベトナムの亡命思想家ファム・コン・ティエン』を出版した²。そのティエンも実は、阮攸に関して、一九六〇年代に

当時のサイゴンで出版された幾つかの書物の中で言及し、その後、一九九六年には亡命先のカリフォルニアで、『阮攸 民族的大詩豪』という、四五〇ページ近くに及ぶ、阮攸および『翹伝』に関する論考を一冊出版している。拙著では、ティエンの作品および思想のすべてを説明することを目指したものの、しかしながら率直に言えば、彼の思想の全貌を明らかにするのに十分な力がなかった。そして、拙著では十分に議論できなかつた未解明の問題の一部には、ティエンが阮攸をいかに読み、どのように評価していたのかという問題が含まれていた。

そこで本稿では、これまで筆者が十分に論ずることのできなままであった「ティエンにとつての阮攸」の問題について、もう一度ティエンの著作を読み直しながら考えていきたい。本稿の構成は、一九六〇年代のティエンが二〇代の頃の著作の内容の考察と、ベトナムから失踪し亡命者の立場になって以降の著作、とりわけ『阮攸 民族的大詩豪』（以下、『阮攸』と略）の内容の考察に大きく二分し、さらに、『阮攸』の内容については、ティエンによる阮攸の評価を、詩作面と思想面とに分け、彼が阮攸をどのように捉えていたのか考察を進めていく。

なお、本稿の題名を「心の叡智（Ⅱ）」としたのは、上述の拙著の終章章題が「心の叡智」で、本稿がそれを継承する考察であることを示したかったためである。

二．一九六〇年代のティエンの著作における阮攸

一九六四年に評論集『文芸と哲学における新しい意識』を出

版してサイゴンの文壇に本格的に登場してから、一九七〇年に突然、南ベトナムから失踪してしまふまでの間に、ティエンは詩、小説、思想書、そして翻訳まで合わせれば二〇冊近くの本を出版している。その中で、阮攸に最も言及している著作は一九六七年出版の思想書『深淵の沈黙』である。その冒頭に書かれた阮攸あての献辞を見れば、すぐにティエンにとつての阮攸の存在の重要性が分かる。

雲突き抜ける鴻山に黙して坐し、秋風とともに老い、東洋における最も偉大な五人の詩人のうちの一人となった、ベトナムの思想と詩歌の白髪之父

グエン・ズーに送る

一九六六年五月二三日、パリ

ファム・コン・ティエン³

ここでティエンが形容している、「鴻山に黙して坐し、秋風とともに老い」た「白髪」の人物というイメージは、阮攸が父親の郷里、ベトナム中部の僊田村での生活を送っていた頃に作られた漢詩の描写に基づくイメージである。阮攸は、黎朝の宰相であった父親、阮儼の子として生まれ、一九歳の時に郷試を受けて三場に合格し、官吏の道を進むはずだったものの、二一歳の時に、ベトナム中部から興った西山阮氏によって黎朝は滅ぼされ、二三歳の時には昇龍（現在のハノイ）を離れて、最初は妻の故郷に身を潜め、一七九六年頃、彼が三〇代に入った頃から一八〇二年になって阮朝に仕えるまで、僊田村で隠遁生活を送っていたのだった。その隠遁暮らしの三〇代初めには阮攸

はずで白髪になっており、それを気にしていた様子が彼の当時の多くの漢詩からうかがえる。地元の連山で、九九の頂があるとされる鴻嶺に入つての狩猟を好んでいたことも、号のひとつが「鴻山獵戸」であつたことや、漢詩の中からうかがい知ることができる。

献辞に戻れば、「ベトナムの思想と詩歌の白髪の父」という表現からは、ティエンが阮攸の詩歌のみならず、彼の思想についても「ベトナムの思想」として高く評価していたことが確認できるし、「東洋における最も偉大な五人の詩人のうちの一人」という表現と合わせて考えれば、ティエンの阮攸評価が単に絶大であるというだけでなく、阮攸の詩の言葉がそのまま思想表明であり、その思想性も詩人としての偉大さを保証するものだとおそらくティエンが捉えていたこと、要するに詩人阮攸の詩作品に現れている思想性をティエンが大いに評価していたことを読み取ることができる。

また、鴻山の頂に黙つて坐っている（とティエンが想像した）阮攸の姿は、この献辞の次ページに置かれた、「深淵と高峰のはざまを行く」という題の序文相当の文章冒頭に引かれている一二世紀ベトナムの禅僧、空路（?—一一一九）の、「有時直上孤峯頂／長嘯一声寒太虚」という偈に基づき語られる、孤峯の頂きに立つて叫び上げる姿と、「沈黙」と「叫び」との対極性を示しつつも重複するところがある印象を読者に与えるだろう。

『深淵の沈黙』本論では、第一章「REDUCTIO AD IMPOSSIBLE 弁証法破壊の道」の中の、「ベトナムの思想は、〈性〉*Tim*と〈越〉*Viet*の思想である。〈性〉と〈越〉は李朝時代に最も

強烈に完成し、阮攸と阮秉謙（二四九—二五八五。莫氏時代の官僚、文人）において最も輝かしく体現された」という一文から始まる段落において、ティエンにとつてのベトナムの思想である〈性〉と〈越〉の思想を体現するものとして阮攸について言及されている。その一節を見てみよう。

阮攸は〈性〉を〈命〉に返した。(cf.『清軒詩集』。性成鶴脛何容断、命等鴻毛不自知)。莊子は老子を裏切り、そして老子の思想を破壊した。莊子こそが、老子の思想を廢滅に至らせる道を開いたのである。『南華経』において、莊子は〈性〉を〈生〉に落とし、〈生〉は性という意味になった (cf.「徳充符」、幸能正生、以正衆生)。「中略」

阮攸こそが〈性〉を〈命〉に返した。〈性〉を〈生〉から〈命〉に返したのである。阮攸は莊子を転化し、そして莊子を越えた。〈性〉と〈越〉へと回帰することによって、〈生〉を破壊した。阮攸の〈性〉は、〈命〉の〈性〉である。阮攸の〈越〉は〈グエン・ズー自身〉が千回以上も読んだと言う『金剛経』から生まれた〈禅〉の〈越〉である。⁵

概念の羅列と論の圧縮で分かりにくい一節だが、ここに呈示されている個々の概念の意味解釈には深く入り込まず、形式的にティエンの思考を追ってみたい。まず確認できるのは、老子の思想には元来あつた〈性〉を、莊子が〈生〉へと下落させた、というようにティエンが莊子を批判していることである。莊子の思想は、〈性〉を忘却した〈生〉の思想であるとティエンは言いたいのだと考えられる。その根拠として参照

されているのが、『莊子』「徳充符篇」の一節で、確かにこの『莊子』の一節には、「性」という語は現れず、「生」の字が「正生」として「正しい」価値が付加されて現れている。

一方、阮攸については、『莊子』「駢拇篇」の一節「鶴脰雖長、斷之則悲、故性長非所斷」（鶴の足は長くてもそれを短くたち切られたら悲しむだろう。だから、生まれつき長いものは「長いからといって」たち切るべきではない）⁶を、阮攸が自らの漢詩の中で、「性成鶴脰何容斷、命等鴻毛不自知」（性は鶴の脰を成す、何ぞ斷つを容す。命は鴻毛に等しくも、自らは知らず）⁷というように取り込み、莊子と同じく「性」という語を用いながらも阮攸は莊子とは異なる意味で「性」という語を使用し、莊子の（小文字の）「性」の意味を變容させて、〈性〉の思想を呈示しているのだ、とテイエンは見なす。また、「性」と「命」とが並列的に示されていることから、莊子の〈生〉の思想では（小文字の）性（個別の生まれつきの性格、性質と解したい）へと意味が變容して〈命〉から離れてしまっていた〈性〉を、〈命〉へと引き戻した、のだとテイエンは考えている。補足しておけば、テイエンの参照した『莊子』「徳充符篇」の一節の前には、「受命於天、唯舜独也正」（命を天に受くるは、唯だ舜のみ独り正し）⁸とあり、この一節からは、莊子の「命」は天における命として、天と関連付けられており、そしてその「命」によって規定されたのが、舜の正しい「生」であったのだ、と読み取ることができる。この「徳充符篇」の一節では、字面だけ見れば確かに「性」は不在であるため、「命」とは関連付けられることはない。「駢拇篇」については、その引用部分の前後まで確認すると、「性」そして「性命」という語が見られるが、テイエンの考えでは、その莊子の

「性」は、大文字の〈性〉を示すものではなく、小文字の「性」を意味するものであるため、やはり〈性〉と〈命〉とは離れていると見たのだろう。それに対し、阮攸の漢詩では、「性」と「命」とを並列させ、対句表現によって両者を同じ意味範囲内に関連付けている、と見なすことができる。

ここで、『深淵の沈黙』での鍵概念である〈性〉の意味を確認しておく、そこには多重の意味が重なっているのだが、最も重要な二つの意味は、（一）サンスクリット語の bhava の漢訳のひとつであり、そして、語源的にドイツ語 sein 動詞の bin, bist と梵語の bhava が同根の語であるということ根拠にして、ハイデガーの Sein の訳語として用いられている語である、ということ、そして、（二）禅の「見性」の「性」である、ということだ⁹。「性」をそのような特殊な意味で捉えて、阮攸の先の漢詩の一節をいわば存在論的に読むなら、確かに哲学的意味解釈の可能性は広がるかもしれない。だが、ここで、テイエンの莊子評価の妥当性に関する議論は別の機会に回すとして、阮攸の漢詩だけに問題を絞る、それを虚心に読むなら、阮攸の記した「性」が、テイエンが思っているような〈性〉の意味として素直に読めるかという甚だ疑問で、テイエンの読みは、偶々阮攸の漢詩の一節にテイエンにとつての鍵概念である「性」と「命」（『深淵の沈黙』では「性命」はハイデガーの *das Geschick des Seins* の訳語として用いられている）とが併記されていたために、それを自身の思想に当てはめ取り込んだ、かなり強引で性急すぎる読みなのではないかと筆者には思えなくもない。テイエンが引く阮攸の漢詩の一節は、隱遁暮らしの時代に作られた「自嘆（一）」という題の一首にあるものなのだ、

その作品は、題名からも推測がつくように、行方の定かでない人生を嘆き、自らの運命に対して不安を募らせている阮攸の厭世的な思いを吐露した内容になっている。阮攸の「自嘆」の中の消極的な「性」は、『深淵の沈黙』序文において、空路禪師が山頂で叫んだときに響いた、「深淵の沈黙」から起ち上がる初源的な〈性〉と〈越〉の響きとは、性質が大きく異なっているだろうし、そもそも阮攸の漢詩「自嘆」には人生、運命に対する深い嘆きと悲しみはあるものの、空路の（そして空路そのものとなったティエンの）叫びに感じられる、絶望と虚無のどん底を突き抜けたような、その「底抜け」が、少なくとも筆者には感じられないのである。そして、阮攸の「自嘆」の一節に対するティエンの解釈の強引さの証左となるかどうか分からないが、その一節をティエンが引用しているのは、『深淵の沈黙』の先の引用の一箇所のみで、その他のティエンの著作には見当たらないこともここに指摘しておきたい。

それに対し、先の引用の中でより重要なのは、「阮攸の〈越〉は（グエン・ズー自身が千回以上も読んだと言う）『金剛経』から生まれた〈禅〉の〈越〉である」という一文である。この文の（グエン・ズー自身が千回以上も読んだと言う）『金剛経』という表現は、阮攸の漢詩「梁昭明太子分経石台」（以下、「石台」と略）の一節「我読金剛千遍零」に基づく表現である。先の「自嘆」とは異なり、「石台」は、ティエンがその他の著作でも何度も言及していることから、その重要性が分かる。ただ、この詩の内容については後で詳しく取り上げるとして、ここでは、漢詩「石台」が、阮攸の思想の中核に仏教思想とりわけ禅の思想があることをティエンに確信させた詩であり、すでにこの頃か

らティエンが阮攸の中の仏教思想を論ずる際の大きな根拠となっている詩であったことを指摘しておくに留めたい。

『深淵の沈黙』の他にも、『思想の深淵』¹⁰やその他の著作でも阮攸のことは言及されているが、奇妙なことに、阮攸の最高傑作『翹伝』からの引用はほとんどなく、ティエンの阮攸に対する評価は、すべて阮攸の漢詩作品に基づくものである。『翹伝』からの引用は、筆者が確認したかぎりでは、『新しい意識』第四版でサローヤンについて書かれた章の末尾に新たに書き加えた文章に一句あるのみにとどまる¹¹。『翹伝』からの引用がほとんどないのは、ティエンがまだこの時点で、ベトナム語そのものを重要視していなかったためではないだろうか。このことは、『深淵の沈黙』では、「性」、「越」という語でもってベトナム思想を主張していたこととも関係してくる。概念を表すのに漢字は非常に有用であるという、よく言われる漢字という文字固有の性質を除けば、『深淵の沈黙』が出版された頃には、ティエンはまだ東アジアの伝統の中で漢語を無意識裡に権威あるものとして捉え、重んじていたのではないだろうか。しかし、いくら「ベトナム思想」なるものを唱えても、その思想を表現する語が漢語起源の語であれば、「純粹なベトナム思想」ではなくなってしまうだろう。ただし、断っておけば、混淆によってこそ文化は豊穡になると考えている筆者自身は、そのような排他的な「純粹性」には賛同しないし、ティエンの思想も古今東西の「混淆性」があるからこそ普遍へと突き抜けていく力があるのだと考えるのだが、おそらくティエンは『深淵の沈黙』執筆以降に、ベトナム思想を「純粹な」ベトナム語で語ることの必要性を感じていたに違いない。まして、ドイ

ツ語そのもので思想していったハイデガーの熱心な読者でもあったのだからなおさらである。『深淵の沈黙』出版後まもなく、一九七〇年に出た『新しい意識』第四版で新たに加えられた序文では、英語で言えば *a* や *the* のような冠詞的用法もある類別詞と呼ばれる品詞でもあり、日常的なベトナム語でごく当たり前に用いられる *cái* (母、事物) や *con* (子、動物)、そして、*cháy* と言えば「流れる」の意味になり、*cháy* ならば「燃える」の意味になるといったように、ベトナム語にある六つの声調の違いだけでまったく異なる意味を持つ *cháy* という語を挙げて、「簡単な二、三のベトナム語において、すでに人類の最も高超な哲理道理の一切があつたことを、そして、私たちが愚かにも忘れてしまっているが思惟すべき他の数多くの事柄を見出すのである」¹² と述べるように、テイエンはベトナム語そのものに固有の思想性を見出そうとしていくのである。

もし、テイエンが一九七〇年に突然南ベトナムから失踪せず、執筆を続けていたなら、ベトナム語そのものに注目するこのような傾向は、阮攸の漢詩のみではなく『翹伝』で用いられているベトナム語の評価へも向かつていったに違いない。が、彼は、一九七〇年にベトナムを捨て去るのとはほぼ同時にベトナム語での執筆も長い間放棄してしまう。彼が阮攸について再び本格的に語り、『翹伝』のベトナム語表現についても論究するのを読者が目にするには、『深淵の沈黙』冒頭の阮攸への献辞が書かれてから三〇年後、一九九六年出版の『阮攸』を待たなければならなかった。

三、『阮攸 民族的大詩豪』と阮攸のベトナム語

一九八七年に、テイエンは約一七年の沈黙を破り、亡命先のアメリカでベトナム語での執筆を再開する。それは、故郷の言葉ベトナム語の呼びかけに傾聴し、ベトナム語で書き綴ることによって、ベトナム語そのものに自らの故郷を求め、失われた故郷に回帰する試みであった。

一九九六年出版の『阮攸』も、「序文」で「この著作は、ベトナムの話し言葉の、そして〈哲理思想〉と〈民族道理〉における超越的な秘密の基礎と無尽の可能性を回復するために必要な数歩のうちの一つである」(ND 115) ¹³ と述べられているように、ベトナム語での執筆再開以降の、ベトナム語という故郷への回帰の途上に位置付けることができる¹⁴。

序文冒頭には、本稿でも先に紹介した『深淵の沈黙』冒頭の阮攸への献辞が再び引かれ、それに続いて「三〇年が経ち、一切の事柄が全面的に変化したか、阮攸はまだそこにいて、雲突き抜ける鴻山に黙して坐している……」(ND 115) と記している。しかも、今は東洋における五人の偉大な詩人の一人ではなく、ヘルダーリン、ホイットマンと並ぶ、人類で最も偉大な詩人三人のうちの一だど阮攸を讃えてもいる(ND 115)。『深淵の沈黙』の献辞を『阮攸』冒頭に再び提示しているということは、議論を前者から後者へと継承させ復活させることで、三〇年前の『深淵の沈黙』では十分に論じ尽くせていなかった阮攸に再び向き合おうとする、否、後で詳述するが、阮攸の心の中にまで入っていくこうとするテイエンの思いを読み取ることができる。

形式的な面からこの本を最初に説明すれば、テイエンはたっ

た一ヶ月半でこの『阮攸』を書き上げたと述べているが(ND14)、活字は大きめだとはいっても分量は四五〇ページ近くに及ぶ。構成は、序および「簡言大意」という名の概要の後に、三部七章に分割された平均三―四ページほどの本論を構成する項目が第一一〇項まで続き、その後に結論部が来る。

表紙には記されていないが、標題紙の題名の下には「心 lòng」という語と「糸 to」という語に関するベトナム哲理(ND1)と書かれているように、ベトナム語の「心」と「糸」を主軸にして(そして最終的にはすべてが〈心〉へと収斂していく)、ティエンの議論は展開していく。ここで一つ注目したいのは、三〇年前の『深淵の沈黙』の主軸語は〈性〉と〈越〉という漢越語であったが、今回も同じく二つの主軸語を挙げてはいても、二語ともベトナム語であり、いずれも『翹伝』の中の言葉だということである。ここに、ベトナム語そのものを注視し、そこに民族的価値を見出そうとするティエンの姿勢の変化を確認することができる。

以下では、この二つの主軸語を手がかりとして、「糸」という言葉が象徴的に示す阮攸の詩作、言葉遣いをティエンがどのように捉えていたかをまず見ていき、それから、「心」の一語で示される阮攸の思想についてティエンがいかに考えていたのかを考察していく。

阮攸の「糸」

「阮攸の詩歌芸術のすべては、唯一の語、糸 to という字の中

に存在する」(ND171)と大胆にも述べているように、ティエンにとって、阮攸の詩作とその芸術性において最も注目すべきものの一つは to (糸) という語であり、それは、他の語との組み合わせや現れる文脈によって、意味が微妙に変化していきながら、「心は、糸 to を通じて密かに表現される」(ND171)というように、「心」の動きを表すものである。その「糸 to」がどのように用いられているか、ティエンが第四七節「翹伝における「糸」という語の軽やかな転運〔変化変移〕」で挙げているものをここでも列挙してみよう。ティエンが注目するのは、彼が「第一の転脈」と呼ぶ物語の流れが大きく変化する段、第五七三段の前後まで、つまり、最初に物語の女主人公である翹と最初の恋人である金重とが出会い、恋仲となって将来を誓い合うものの、金重は叔父の葬儀に旅立ち、ここで二人は離ればなれとなり、一方の翹は、親のために身売りをして一五年間に及ぶ流落の悲劇も幕を開ける、ということころまでである。

橋辺の糸柳、斜陽に垂る Ben cầu tơ liễu bóng chiều thướt tha (170) 糸髪は未だ償わず父母の養生 Dương sinh đời nợ tóc tơ chưa đền (228) 断ちてほどくかん相思の糸 Đốt ai gỡ mối tơ mảnh cho xong (244) 筆先乾き絃弛む Trúc se ngọn thỏ, tơ chùng phỉm loan (254) 心中、糸髪の「じやく」「じやく細かく」打明けて Tóc tơ cần vãn tác lòng (451) 「愛情の」糸を渡す一言交す縁もななく Duyên đầu chưa kip một lời trao tơ (540) 「いかで憎むや糸結び」縁結びの神 ông tơ ghêi bỏ chi nhau (549) 生涯糸心は変ふやうの Dấu thay mái tóc dăm đời lòng tơ (552) 苦悶は絡まぬ糸の「じやく」 Chín hỏi vấn ví như vảy mối tơ (570) 讒訴したるは糸商人 Phái tên

このような「糸」という語の阮攸による用法について、「阮攸の思想と詩歌芸術は、「糸想 to tương」の場所に、「想 i tương」の転運「想いの変化変移」の中での「糸 to」の柔軟な転義「意味の変化」に、存在する」(ND 170) というように、場面ごとの翹や金重の心情や、情景描写に、微細な意味の変化を交えながら同じ一語を用いている言葉遣いの巧みさをティエンは讚える。「糸」という語のみならず同じ語を用いながら意味を転じていく用法をティエンは、「転糸」chuyển to とも呼び、「転糸の意味とは、つまり、糸の如く静かに密やかに軽やかに転ずることである」(ND 165)とも表現している。ティエンはこの「転糸」の「転」chuyển を、『翹伝』後半のクライマックスの一つ、自らの薄命に絶望した翹が銭塘江に身投げするものの、かつて一度翹を救ったことのある尼僧の覚縁に救われるという場面で、「偶々の出会いが転運「運命の大きな変化」の中 Khèo thay gặp gỡ cùng trong chuyển vận」(2702)とどうように用いられている「転運」から取っている。加えて、ティエンの用いる「転」には、唯識思想の「転依」すなわち「迷いの依り所を転じて悟りの依り所とすること」¹⁵の意味も重なっている。『阮攸』では「転依」という言葉も直接用いられているが(ND 231, 365)その他、特に翹の入水自殺からの「転生」については、「ただ「心がある」ことよって、はじめて業を転化させる」(ND 94) というように、本稿でも後に論ずる「心」の問題と合わせて言い述べられている。金重の場合には、ティエンが「第二の転脈」と考えられる物語後半の二八四五―二八五六段、翹の妹の翠雲と結婚するも

翹を忘れられずに過ぐす金重の描写の中で、物語前半に見た相思の愛情の「糸」が金重の心にもまだ激しく絡みついていることが分かるのだが(涙溢れ糸百環が絡み合う Tuôn châu đôi trăn vô to trăm vòng (2848))、この狂おしい翹への想いも、金重の心の純潔さによって転ぜられ、物語終盤の奇跡的な二人の再会へと繋がっていくのだとティエンは解釈している。

阮攸のベトナム語と漢詩との関係

阮攸の繊細で巧みな言葉遣い、詩作に対する、ティエンのやはり繊細な読みを、ここでもう一つ指摘しておきたい。それは、『翹伝』と阮攸自作の漢詩との関連付けである。

ティエンは、「時間の痕跡は、極めて素晴らしい一字を通じて転映「反映」されている。それは、「苔」という語である(「馬車の轍は苔に消ゆ」[(72)]、「鞋跡鮮やかに苔の上」[(124)]、「一面の草と鞋跡に苔」[(2750)]、「苔草家を覆いたり」[(3230…)](ND 22)) というように、『翹伝』中の「苔」という語に注目する。そして、時の痕跡の他に、「苔は涙とともにある」というように苔と涙を結びつけ、「涙は雨水を生じさせ、雨水は苔を呼び、芽生えさせる」(ND 211)と述べる。実はこれは、阮攸の漢詩「望夫石」の内容を前提とした言い方である。「望夫石」には次の二句がある。

涙痕不絶三秋雨

涙痕は絶えず三秋雨

苔篆長銘一段文

苔篆は長しく銘ず一段の文¹⁶

遠征した夫の帰りを待つ妻の涙は、すでに三句繰り返している秋の冷たい長雨となり、その涙に雨がもたらす苔は、篆字のように岩肌を筋をつけ、一段の文を刻んでいるように見える、そのような意味の二句である。ティエンは言う、「苔」という語だけで、阮攸の愁夢の詩息 *hơi thơ* を生じさせる。「苔」は、青い糸の類 *một thứ tơ xanh* である。阮攸の詩息は、糸 *sợi tơ* のように軽やかである。詩息 *hơi thơ* と氣息 *hơi thở* は互いに密着しあい、ただ一つである。「中略」阮攸の詩歌は、糸 *sợi tơ* のように繊細にそよぐ氣息である」(ND 212-213)と。原文を読むと、この一節は、ティエンが語っているというよりは、相似したベトナム語の音の連鎖そのものが語っているような巧みで美しい一節なのだが、それはともかく、苔は「青い糸」と言い換えられ、その糸は阮攸の詩、詩息、氣息と結びつけられている。ここに出てくる糸、息もまた、阮攸の漢詩「舟行即事」の句「文章残息弱如糸 文章の残息、弱きこと糸の如し」¹⁷の中の「糸」と「息」にティエンが同調させた言葉である。こうしてティエンは、「糸」という一語が、阮攸の詩業のすべてを覆い、翠翹の一生にずっと纏わり付いている」(ND 213)と、阮攸自身の言葉に基づきながら、彼の漢詩と『翹伝』の詩作を巧みにまとめ上げているのである。

加えて、このティエンの『阮攸』では、苔に青い糸は、阮攸の詩作のみを指示するのではなく、王維の漢詩「鹿柴」の中の「青苔」の意味も重ねられている。王維の「鹿柴」は阮攸の言葉と同様に、「鹿柴」の中の「響」、「入深林」「青苔上」、「返景」、「復照」といった語が、阮攸の詩作を語るための概念としても頻出している。たとえば、『翹伝』冒頭で、翹は清明節の墓参りに

行き、もう誰も墓参りにこなくなつた遊女、淡仙の墓を見つけ、墓前でその薄命の女に同情を寄せ涙を流していると、一陣のつむじ風が起り、その後に、「鞋跡鮮やかに苔の上」というように、淡仙の鞋跡が苔の上に残っていたという場面があるのだが（この場面も涙と苔とが、先の阮攸の漢詩のように結びついている）、その場面の翹と淡仙についてティエンは、「鹿柴」の語句を用いて、

その淡仙は、まさに翠翹の前世であり、あるいはC.G.ユング風に正確に言うなら、淡仙こそ、翠翹の「黒い影」[景]、王維の「返景」なのであり、同時に「入深林」、翠翹の心識の深い森に入り込み、それから、二人が出会つた後の青い苔の色の上に（「青苔上」）「復照」したのである。(ND 183-184)

と述べている。また、「写景しているだけでなく、人間の社会すべての、そして詩歌芸術全体の最も不可思議な〈美〉を語っている」(ND 219)とも形容されている。「鹿柴」が照らし出す世界は、特異な「心」の境地の表現ともティエンは見なしており、そのような「心」を実際に見て詩作できる詩人として、阮攸と王維は同格に並べられて、「王維と阮攸のような「返景入深林、復照青苔上」の可能性を持つ天才詩人」(ND 223)とも『阮攸』の中では言われている。それでは、阮攸そして王維が見た特異な「心」とはいかなるものなのか、この問題は節を改めて考えていくことにしたい。

四・阮攸の「心」

ティエンが阮攸の思想を論ずる際に最重要視する語は「心 lòng」である。三〇年前の『深淵の沈黙』が「性論」(存在論)と呼べるものだとすれば、『阮攸』は「心論」と呼んでもいいだろう。前節で見た、阮攸が巧みに使用し、彼の詩作を特徴的に表していた「糸」も、『翹伝』に「糸心」、「心糸」という語があるように、「心」と不可分であり、最終的には「心」へと収斂していく。

『翹伝』についてもまた、『翹伝』の一切は、「心」によって始まり、そして終わる。〈ベトナム哲理〉のすべては、そこにあるのだ」(ND 53)とも言われている。だが、これは単なる修辞ではなく、実際に、『翹伝』の最初と最後に「心」という語が出てきており、しかもそれは中国の青心才人なる人物の原作小説『金雲翹伝』にある言葉ではなく、阮攸自身の言葉である。ここで、『翹伝』の最初と最後の各四句を念のため確認しておく。

人の世の百年 才と命とはあいにくながら相嫉む

一局の滄桑を経巡れば 見るは心痛ましき事々

Trăm năm trong cõi người ta Chữ tài chữ mệnh khéo là ghét nhau

Trải qua một cuộc bể dâu những điều trông thấy mà đau đớn lòng
(14)

善根、われらが心^いにありて かの心は三つの才に等しけり

田舎ことばの寄せ集めの 眠れぬ夜のうさ晴らし

Thiên căn ở tại lòng ta Chữ tâm kia mới bằng ba chữ tài.

Lời quê chấp nhất đồng dài Mua vui cũng được một vài trống canh

(3251-3254)

(傍点、斜体引用者)

さらにティエンは、『翹伝』だけでなく、阮攸の思想の一切が「心」の一語に収斂するということも述べている。「阮攸の一切は、「心」という一語によって、始まりそして終わる。阮攸のすべての〈詩業〉とすべての〈哲理思想〉は、その唯一の語の中に収めることができる」(ND 113)。この引用は第三項の冒頭部分なのだが、その項の題名に到っては、「一切は阮攸の「心」という語に存在する」とさえ記されている。『阮攸』の別のところでも、「最も重要なことは、心がある、ということである。すべては、心から生じ、心に端を発し出現する」(ND 237)と述べている。これは決してティエンの大仰な言い方ではなく、『翹伝』の中の言葉に基づいた発言だ。『翹伝』末尾の「善根、われらが心^いにあり」もそうであるし、金重の言葉「悲喜はこの心^いによって Tê vui bởi tại lòng này」(3209) もしかり、さらには、登場人物の一人、道姑の三合の言葉「根源もまた人の心^いより出づる Cội nguồn cũng ở lòng người mà ra」(2656) については、「阮攸の最も重大で最も重要な道理を語っている」(ND 238)とティエンは述べていて、この三合の言葉は確かに、一切は「心」にあることを端的に示す阮攸の言葉と考えることができる。

ところで、一切が「心」に包摂されているのならば、私たち

自身もそこに含まれている一要素、「心」の中の一部のはずである。しかしながら、一方で、ティエンは「阮攸を理解しようとするなら、理解の心がなければならぬ。心があるとはいかなることなのか。心がありうるのは、ただ、心識の変動、阮攸が「一局の滄桑を経巡れば／見るは心痛ましき事々」と呼んだ静かな心の痛みを数多く経た後、あるいは経ている最中のみである」(ND 57-58)とも述べている。「一局の…」という『翹伝』冒頭の句は、直接的には一五年間の翹の凋落流浪を指すが、そのような苦しみを実存的に経なければ、「心」なるものを知ることができないとも言っているのである。以上のような、ティエンが言う、阮攸の「心」とは一体何なのだろうか。

ティエンの言っている「心」は、これから論じていく上で、大きく二つに分けることができる(実際は不可分であるが)。その一つは、個々人の持つ内面の思い、感情、いわば通常の理解での「心」であり、もう一つは、大文字の〈心〉、これこそが極めて特異で、私たち凡人は普段気付いていない何かなのであるが、これについては後で詳しく論じる。

内面としての「心」

まずは、普通の意味での個々人の内面、思い、感情というような意味での「心」の働きについて、『阮攸』では、「心」と関連する別の語を『阮攸』の重要な鍵概念として用いながら論じているので、その言葉に即しながら「心」を見ていくことにしよう。

内面の「心」の動きを表す語としてティエンが注目している語は、最初に金重が翹と出会い一目惚れし、また再び会いたいと恋い焦がれ待ち望んでいる際の一句の中にある。

nghe rieng nhó it tương nhieu (265) (斜体引用者)

この句の中の *nhó* と *tương* が「心」の動きを表している語で、この二語も「心」や「糸」と並ぶ鍵概念として『阮攸』で何度も現れているのだが、ここで、この二語の日本語訳を確認しておきたい。

最初に、*tương* について確認すると、これは漢越語であるため「想」という漢字がそのまま当てはまる。そこで本稿では、*tương* には「想」という漢字を用いて訳し、時に「想う」と訓ずることにする。『阮攸』では他に、「戲論」(*papañca, prapañca*)は、想の有識的作動である(仏教の術語では、想はパーリ語で *sañña*、サンスクリット語で *saññā* と呼ばれる)(ND 302) という文から、パーリ語、サンスクリット語との対応関係も確認でき、また「戲論」が「想」の働きに基づくものであることも確認できる。なお、ここでの「戲論」は仏教用語として用いられていて、「想像遊戯の尽きることない膨張、人間の心識の中の想の遙か沖合まで広がっていく遊戯の膨張」(ND 302)を意味し、「すべての種類の想のすべての展転「展開」は、生じ芽生えて、「森羅万象」に、宇宙の羅列された現象になる」(ND 301) ことである。

一方、「思い出す」、「思い起こす」、「思いを馳せる」を意味する *nhó* は漢越語ではなく、直接対応する漢字はない。字喃チュノムを

参考にすれば、nhôを表すのに、「忖」、「數」という字があり、共に「女」が音を、「忖」「思」が意味を表している。この字喃からも「心」や「思い」に関連のある語だということが確認できる。また、『阮攸』では、次のようにパーリ語、漢語との対応関係を述べている箇所がある。

nhôは、漢字の中で、念仏のように、あるいは念念不忘（いつまでも連続して念じ、決して忘れない）のように、念とも呼ぶし、念という字は、パーリ語のsatiを訳すのに用いられる（英語では通常mindfulnessと訳される）そして、satiは痴(moha〔無知〕)を消滅させ除去する。(ND 347)¹⁸

パーリ語のsati、サンスクリット語のsmṛtiの訳語は、「対象に心を留めて忘れずつねつねそれを思い起こすことを意味する」¹⁹ 場合には、「憶念」と漢訳されるといふことで、『阮攸』の内容に沿った訳語としてはこれが一番ふさわしいのだろうが、tươngの訳語を漢字一字としたこととの対応から、本稿ではnhôの訳語に「念」の一字をあて、「念ずる」「念じる」と訓ずることにする。

ここで、恋に落ちた金重の心中の描写、「特異な芸(恋という特別な心情が行うわざ)」、僅かに念じ、多く想う「nghê riêng nhô it tương nhieu」に戻り、心と念nhôと想tươngの関係を確認すると、「念」と「想」とは、心と糸から同時に発する、「想は、念によつて集まり育てられる、たとえほんのわずかな念であつても」、「原始的な時間面では、前に念がなければ、決して想はなら」(ND 171)といった一連の言葉から、心の糸のよう

に繊細な動きから念が生じ、その念から想が膨らんでいくのだと捉えることができる。これを『翹伝』の一句に当てはめれば、恋に落ちた(nghê riêng)金重は、「翹についてほんの少しだけ念ずるnhô itだけで、数え切れないほど多くの想tương nhieuを持ち、想は尽きることなく連綿と立ち上がってくる」(ND 348)、ということである。

しかし、物語の後半、ティエンの言う第二の転脈の中の、「石に刻み金に記せし心ゆえ／翹を想えば此処に戻るを見とめたり」(285-2856)の句において、誠実な心のまま翹をいつまでも強く想い続けた金重の「想」は大きく転じているのだとティエンは言う。

金重は聖人大士ではないが、しかし、誠実で変わることのない心を通じて、頂点まで達した孤独感を通じて、翠翹へのいつまでも続く念想nhô tươngの心を通じて、精神的可能性の頂点に達するまで集中した想のおかげで、同声気のおかげで、極めて純潔な理想的愛情のおかげで、極点まで達する激しい苦悶を通じて、金翹の体魄に対する金重の愛情は、完全に濾過されて、翹の精英に対する愛情尊敬の心になる。同時に、その愛情は転性して、落ちぶれ悲痛で薄命な人生の運命に対する広大な慈悲の心になる。(ND 317-318)

極点まで信誠で、透き通り、完全に純潔で、誠実な心から、金重の想は、翠翹が金重の前に突然出現し飛び回る天行仙(チベット密教仏教におけるダーキニーのように)のようになるほど、神妙なほどに集中したものである。(ND 444)

ここで、テイエンが、一九六〇年代の著作ではほとんど言及されることのなかった密教の教義を援用していることにも注意したい。亡命以降のテイエンの思想には密教的要素も多く現れる。彼は、金重を男性原理の慈悲心に見立て、翹を女性原理の般若智に見立て、二人の再会を、解脱の如く見なしている。

仏教において、〈大悲〉は、男性性を通じて顕露され、〈大般若〉（大智慧）は女性性を通じて顕露する。〈大悲心〉と〈大般若智慧〉の間の交合同一は、金重の精英（〈大悲心〉の俗諦を反映）と翠翹の英華（〈大般若智慧〉の世諦を反映）との間の交配、すなわち、〈善行方便〉（「心糸」）と〈空性〉（「糸心」）との間の結合交人における重逢再遇を通じて秘密裏に体入（融合）される。²⁰ (ND 325)

この翹と金重との再会するとき、つまり、集中した「想」によって金重が翹をその場に見るときには、かつて二人が恋仲で現実に出会っていたときの「本当の翹よりも、本当の翹を見た」(ND 292)とテイエンは言う。「この場面は、金重の「幻覚」ではない」(ND 292)のである。それは、「金重は、初禅の敷居の前に立っている者の心識の状態に入り込んでいることを私たちは容易に認める。ただし、初禅の敷居の近くへの歩みであって、(四禅の)初禅に入るための心霊精神の条件をまだ十分に持っているない」(ND 328)というように、仏教の修行で行われている特別な精神集中の状態に入り込もうとする心の段階にあると

テイエンは見なす。ただこの場合、「金重は想の中に巻き込まれ流されてしまっているが、一方の、密禅〔密教と禅宗〕の行者たちは、想を制御している」(ND 329)というように、修行者とは異なり、金重は「想」を制御できないのであって、金重のこの「想」による翹との再会がそのまま仏教的覚醒を示しているわけではない。

テイエンの観点からは、『翹伝』における解脱あるいは悟りは²⁰、金重よりはむしろ翹の側に描かれていると言えるだろう。彼は鈴木大拙の言葉を引きながらこう述べている。

翹の帰宅は、〈悟り〉の心識の象徴のように見なすことができる、もし私たちが詩歌言語を道語禅言へと転移するならば。見性した多くの禅師は、〈出奔〉を淪落の断腸へと飛び入ること、そして、〈家への回帰〉を〈見性証悟〉のように喩えている。鈴木大拙の輝かしい言い方に従うなら、「無明」は家から遠くへの旅立ちであり、〈悟り〉は家への回帰である」(Essays in Zen Buddhism, First series, p.152-157 : "Ignorance is departure from home and Enlightenment is returning...") (ND 326)

そして翹が金重や家族と再会する場面で、テイエンが最も注目する句は以下の句である。

今はいつぞと想いたり 眼しかと開けども、
いまだ夢かと疑
えり

Tương bây giờ là bao giờ Rõ ràng mở mắt còn ngờ chiêm bao
(3013-3014)

テイエンはこの二句について、「民族精神の精髓のすべては、上の六語八語の二句の中にまとまっており、そして、これは阮攸の翹伝詩集全体の最高峰の頂上であり、また同時に、ベトナムの〈詩歌〉と〈思想哲理〉の最も深い底無しの〈深淵〉である」(ND 155)とさえ形容している。というのも、「今はいつ」と翹が想っている時の状態をテイエンは「出神」「忘我」(ND 150-151)とも表しているように、翹は極めて特異な心状態にあるのであり、その時の時間性については、

ここでは、時計や太陽あるいは月によって計られる通俗的な時間の「現在」はもはやない。「今はいつ」の時間はまさに、時間性の淵源的体性「本質」であり、同時に、民族の話し言葉の〈越〉性であり、阮攸の絶妙な入神的詩歌と霊妙な出神的思想の心中にある〈淵黙〉と〈性命〉の〈越〉性である。(ND 158)

というような表現で、翹が体験したこの忘我的な時の根源性と超越性を語り、そして *bây giờ* と *bao giờ* という相似した音でもってその淵源性を語りうるベトナム語の固有性をも指摘する。そして、「今はいつ」の外国語での訳語については、「私たちは、その「今はいつ」をただキルケゴールの哲学言語においてのみ訳することができる。その言葉は、ハイデガー哲学の特別な意味での *Augenblick* である」(ND 153)とどうように、ハイデガーが『存在と時間』の中で用いた *Augenblick* 「瞬間、瞬視」をあげている。ハイデガーが用いるこの特別な、「本来的な現在」

を意味するドイツ語は、さらに「閃光の如き一瞥」(ND 206)というベトナム語にも言い換えられ、この表現も『阮攸』の鍵言葉の一つになっているのだが、これは近代詩を代表する詩人の一人、グエン・ビン Nguyễn Bình (一九一八—一九六六)の詩からテイエンが取ってきた表現で(ND 256)、こうした詩的なベトナム語での表現があるなら、できる限りベトナム詩人が用いた独特な表現を用いそれを尊重しようとしていることも確認できるが、さらに言えば、一九八三年に当時の勤務地であったフランスのトゥールーズ大学で発行された雑誌『トリビュ』で、テイエンがフランス語で書いた哲学的断章の次のような一節、

言語の本質の根源、それは雷鳴！ 雷、それは〈時〉。それはすべてを捉える瞬間。そしてすべては唯一の瞬間に起因する。偉大な、最も偉大な詩的天才は唯一の瞬間から生まれる。閃光の空間に、薔薇は花開く。瞬間＝ダイヤ(ヴァレリー?)、瞬間＝雷！ *Augen-Blick/Blitz!*²¹

この中の、フランス語の *l'instant-foudre* (瞬＝雷)、ドイツ語 *Augen-Blick/Blitz* (瞬＝視／雷) にも対応する言葉でもあり、この断章も、テイエンが『翹伝』の「今はいつ」に閃光の如き瞬間の根源的時間性とする種の特異な世界のあり方を見ていたこととも通じるだろう。

心の覚醒

ここまで、テイエンが論ずる阮攸の「心」を見てきて、特に『翹伝』後半に現れる心あるいは心の働きが、日常的なものは異なる、かなり特異なものであることが分かってきただろう。テイエンは、その特異な心の働き、心のあり方を論じながら、「阮攸の思想は、逆流の姿勢で運転する〔動く〕、つまり、私たちの思考、思惟、推思の習慣とは逆に、つまり、凡夫たちの普通の思想とは逆に、心識の水源へと逆に流れ回歸する」(ND 372)と言われるところの、「心」という源を、(本稿のこれまでの考察でもたびたび触れてきたように) 仏教思想に基づきながら見出そうとする。しかし、なぜ仏教に基づかなければならないのか。テイエンの考察が理のある考察であるためには、阮攸が仏教に通じていた特別な詩人であった証拠が求められもしよう。そのとき、テイエンが特に注目するのは、「梁昭明太子分經石台」と「題二青洞」(以下、「青洞」と略)という二篇の漢詩、その中で阮攸自身によって表明されている仏教思想である²²。

まず、『深淵の沈黙』でも言及されていた「石台」から見ていきたい。これは、阮朝に仕えていた阮攸が北使の命を受けて、清の京、北京に赴き、その帰路(一八〇四年)に立ち寄った古蹟、梁の昭明太子が『金剛般若経』を三三品に「分経」したと伝えられている石台の置かれている場所(ベトナム人研究者の多くは臨安、現在の杭州だと信じているが、筆者は安徽省安慶市宿松県と推測する)に立ち寄った際に作った作品である。阮攸の仏教思想を語るのに極めて重要な作品であるものの、これまで日本では紹介されることがないので、その全文と書き下し文、そして

筆者自身の解釈、説明も多分に入っている現代語訳でもってここに紹介しておきたい。

【原文】

梁昭明太子分経石臺

梁朝昭明太子分経處／石臺猶記分経字／臺基蕪沒雨花中／百草驚寒盡枯死／不見遺經在何所／往事空傳梁太子／太子年少溺於文／彊作解事徒紛紛／佛本是空不著物／何有乎經安用分／靈文不在言語科／孰為金剛為法華／色空境界茫不悟／癡心歸佛佛生魔／一門父子多膠蔽／一念之中魔自至／山陵不涌蓮花臺／白馬朝渡長江水／楚林禍木池殃魚／經卷燒灰臺亦圮／空留無益萬千言／後世愚僧徒聒耳／吾聞世尊在靈山／説法渡人如恆河沙數／人了此心人自渡／靈山只在汝心頭／明鏡亦非臺／菩提本無樹／我讀金剛千遍零／其中奥旨多不明／及到分経石臺下／纔知無字是眞經²³

【書き下し文】

梁朝昭明太子 分経せし処／石台 なお分経の字を記す／台基雨花の中に蕪沒せり／百草 寒さに驚きて尽く枯死せり／遺經何所に在るかを見ず／往事 梁太子を空しく伝う／太子 年少くして文に溺れ／彊いて解事を作すも 徒だ紛紛／仏 本よりこれ空にして 物を著けず／経 安くにか用いて分けんとすること 何ぞ有らんや／靈文 言語科に不在なり／孰れをか金剛と為し、法華と為さん／色空の境界 茫として悟らず／癡心 歸仏せば 仏は魔を生ず／一門の父子 膠蔽多し／一念の中 魔は自ら至れり／山陵 蓮花台を涌かず／白馬 朝に長江水を

渡りて／楚林は木に禍いし 池は魚を殃せきい／経巻 焼かれて灰となり 台もまた圯やぶれたり／無益なる万千言を空しく留め／後世 愚僧は徒かだ聒かつすのみ／吾聞く 世尊は靈山りょうざんに在りて／法を説き人を渡すこと恒河沙数の如しと／人は此の心を了さとりて 人自ら渡る／靈山は只だ汝が心頭に在り／明鏡 また台に非らず／菩提 本より樹無し／我読む 金剛 千遍あま零り／其の中の奥旨 不明なること多し／分経石台の下に及び到りて／纒わづかに知る 無字これ真経なりと

【現代語訳】

南朝の梁の武帝（四六四―五四九）の子である昭明太子（五〇一―五三一）が金剛般若経を三三品に分けた石台の場所にやって来た。その石台にはまだ「分経」の文字が刻まれて残されている。台の基礎部分は雪の中に埋もれている。周囲の様々な草はその寒さに驚いたかのように、尽く枯れてしまっている。昭明太子が分経をして遺したという経典があるというが、どこにあるのか見当たらない。梁の昭明太子について昔から伝わってきた話をうわさに聞くだけだ。

太子は若くして文学に溺れ（また池にも溺れ、それが原因で亡くなってしまった）、強いて経典を解釈したが、それは結局のところただ混乱を招くだけだった。仏は本来、「空」なのであり（また、慧能が言うように「本来無一物」なのであって）、物をくつつけたりはしないのだ。それなのに、どうして物である経典を用いて、仏や空を分けることなどできるだろうか、いや、そんなことなどできるはずがないのだ。神聖な文章は、言語の部門には存在しない。仏の真理のいずれかを金剛経とし、

また法華経として分けることなどできようか、そんなことはできないし、意味もないことだ。現象の世界と空の世界との境界は、ぼんやりしていて曖昧でよく分からないものだ。動きのない凝り固まった愚かな心で仏に帰依すれば、その仏は魔物を生み出してしまおうだろう。

梁朝の一門の父子、武帝とその子の昭明太子は物に執着し、心を闇に覆われてしまっていた。仏に執着し一心に念じているその心の中から魔物はひとりでにやって来てしまったのだ。そのように執着すれば、たとえ仏教を厚く信仰したところで、梁の山陵には、仏の坐す蓮華台が湧き出てくるわけがない。五四八年に起こった侯景の乱で、梁に投降していた侯景は梁を裏切つて、白馬に乗り、朝、長江を渡つて梁の都の建康に攻め入ってきた。東魏の杜弼が梁に送った檄文の中で「楚王の飼っていた猿が逃げ、その猿を探すため林の木々が焼かれて失われてしまったように、あるいは、城門が火事となりその消火のために池の水を使いきつて池の魚が死んでしまったように、梁が侯景を受け入れることで災難が連鎖して、思わぬところまで災いが到ってしまうことをただ恐れる」（但恐楚国亡猿禍延林木城門失火殃及池魚）と述べていたが、その言葉の通り、仏教信仰に執着しそれに溺れた災いは思いがけないところまで及ぶこととなってしまった。経典は焼かれて灰となり、分経台もまた壊されてしまった。その後は、無益な幾千万の言葉が空しく留まるだけとなり、後世、愚かな僧たちが、ただかまびすしく騒ぐだけになってしまったのだ。

私が聞くところによると、世尊は靈鷲山で仏教の真理を説き、ガンジス河の砂の数ほど多くの人を真理の岸辺に渡したとい

う。(だが、その靈鷲山とは実体的に実在するものではないのであって) 人が心というものを知るのなら、人はみずから真理の岸辺に渡るのだ。靈鷲山はただ自分の心に存在するのである。

かつて、神秀(？—七〇六)が作った「身体は菩提樹であり、心は明鏡台のようなものだ。時々勤めて掃除をして、埃がつかないようにしなければならぬ」(身是菩提樹／心如明鏡臺／時時勤拂拭／勿使惹塵埃)という偈に対して、嶺南の獺獠(野蛮人)と馬鹿にもされてもいた慧能(六三八—七一三)は「悟りには樹のような実体はない。明鏡にも台などない。本来、仏の真理では物など一つもないのだ。どうして物もないのに埃がつくことなどあるのか、そんなことなどあるはずがない」(菩提本無樹／明鏡亦非臺／本來無一物／何處惹塵埃)という偈を作ったように、明鏡、つまり心には、そもそもそれを支える実体的な台などないのであり、悟った状態にあつては、樹のような実体はないのだ。

私はこれまで千回以上、金剛般若経を読んできたが、その中の奥深い真理はよく分からなかった。しかし、この梁の昭明太子が分経をしたと言われる石台のもとに来て、ついに、はっと知ったのだ、〈無字〉こそ真の経典、真の教えであることを。

この詩を読めば、阮攸がいかに仏教とりわけ禅、それも慧能の禅に通じていたかが分かるだろうし、ティエンが主張するように阮攸と『翹伝』の思想が「心」に集約されることは、「人は此の心を了りて 人 自ら渡る／靈山は只だ汝が心頭に在り」という「直指人心、見性成仏」の禅思想を語る一節が保証していると言えるだろう。

しかしながら、「阮攸もまた、すべてのベトナム人と同じように普通に「心」という語を使用するが、しかし、もし私たちがグエン・ズーの詩歌と思想における一致点と一貫した理を把握できるなら、阮攸の「心」という語は転化されて世人の通常の使用とは完全に異なる地平へと至っていることに気付く」(傍点引用者)(ND 73)とティエンは言う。つまり、私たちは、ここでの「心」を通常の意味で受け取ってはならないということだ。阮攸が述べる「心」は(漢語であつても、ベトナム語であつても)、通常的心とは違う次元にあるのである。その特異性について、もう一つの漢詩「青洞」を見ながら考えたい。

「青洞」については、本稿でも先に触れた『翹伝』二八五五—二八五六段の、金重が翹を強く想い翹が戻ってくるのを見とめる場面を、どうして禅定と観想という仏教修行の観点から論じるのか、という問いにティエン自ら答える形で、次のように取り上げられている。

だが、阮攸の翹伝について語る際、どうして「禅定」と「観想」に言及するのか？

阮攸の漢詩二句をただ提示するだけだ。この二詩句は、雷鳴のごとく突発的に現れ、以前から今日までの阮攸の作品の解釈のやり方すべてに打ち付け、裂き砕き、崩壊させる。

満境皆空何有相？ [満境は皆空なり 何ぞ相有らん]

此心常定不離禅。 [此の心 常に定にして禅を離れず]

(ND 341)

テイエンは阮攸の「心」の特異性が分からなければ、作品解釈も表面的なものになってしまうことを強調しながら、絶対的な確信のもとに、「青洞」の二句を提示する。阮攸の「心」の特異性とは、つまり、この漢詩の二句に基づくなら、一切が空であることを観じている状態にあること、そして禪定の状態にあるということである。阮攸のこの二句が同じ詩の中で続けられて書かれていることも肝心である。それは、阮攸の「心」が、止観不二、定慧不二を了悟し体現していることを示すものだからである。その指摘もテイエンは忘れない。

「禪」という字は、「中略」六祖慧能の「禪」の意味で理解しなければならぬ。六祖慧能の禪においては、禪定と般若は不二で不異なのである。それは、禪と悟も不二で不異であるのと同様であり、止と観は同時に生じるのと同じである（止があつてそれから観があつたり、観があつてから止があるというのではなく、禅波羅蜜があつて、それから般若波羅蜜があるのではなく、禅こそ超越的な般若智慧なのである）。（ND 343）

阮攸が慧能禪を深く理解しているからこそ、『六祖壇経』で言われている「勿迷言定慧別。定慧一體不二」²⁵ という慧能の思想を分かり、それを実践しているのだと、テイエンは確信的に述べている。それ故に、テイエンは「般若」を知らなければ、決して阮攸の「思想」と「詩歌」の内部に歩み入ることはできないのだ（ND 63）とも述べているのである。阮攸が慧能禪に通じていたことは、『六祖壇経』で「禪定」は「何名禪定。外離相爲禪。内不亂爲定」と言われており、これに阮攸の

「満境皆空何有相／此心常定不離禪」が見事に応じているものであることもその証左となるだろう。加えて、前に紹介した「石台」の中の慧能のものとされる偈の二句の引用や、その二句および偈の中のもう一句「本来無一物」とも対応する「仏本より是れ空にして物を著けず」という句、あるいは、慧能がその一節を聞いて悟ったという『金剛般若経』を、阮攸の場合には千回以上も読んだその果てに、文盲だったと伝えられる慧能の如く、経文を全否定して「無字」を悟ったということも、阮攸の慧能禪への深い関わりの証拠となるだろう。

それからもう一つ重要なことは、阮攸にある種の実存的経験がなければこのような詩句は書きえないとテイエンが指摘していることである。先ほど取り上げた『阮攸』中の「満境皆空何有相／此心常定不離禪」の提示の後には、実は次のような文章が続いていた。

誰がこのように言えるのだろうか？ 上の二詩句はいつ書かれたのだろうか？ 仏教の禅密（禅宗と密教）に常に入り起る地震に遭ったかのように驚き、震え、震撼する。百万の字義を自分の生涯の中に深く入るがままにさせた者だけが、真経の「無字」を語る権利がある。一生、あらゆる想のすべての相によって揺さぶられ苦悶し、袋小路に到った者だけが、一切相と一切想を爆破し、「無想」と「空性」と呼ぶものについてあえて語ることができるのであり、もしそうでなければ、戯論の戯れにすぎない（ND 341-342）

「一局の滄桑を経巡れば／見るは心痛ましき事々」という人生の苦を自らに受け入れ、長い苦しみを耐え忍んだ阮攸であるからこそ、その果てに、「青洞」に描かれた特異な「心」の境地が突発的に現れる、そこに見出される宗教的にして詩的な戦慄を見事に読み手に伝え、自らも阮攸の「心」に共振しているのが十分に分かるティエンの一節である。ここでは「石台」のことにも触れられているが、本稿第二節で『深淵の沈黙』を見た際に阮攸の漢詩「自嘆」には感じられなかったと筆者が述べた空路禪師の叫びの如き「底抜け」は、「青洞」の二句および「石台」の「無字是真経」にこそ見出されて然るべきものであろう。「満境皆空何有相／此心常定不離禅」が「雷鳴のごとく突発的に現れ」るのと同様に、「其の中の奥旨 不明なること多し」と苦しみながら、それでも堅忍して千回以上経典を読み続けたその果てにこそ、突発的に一切の字義を「無字」が「爆破」する瞬間が訪れる。それこそまさに、ティエンがゲエン・ピンの言葉を使って述べた「閃光の如き一瞥」の瞬間なのではないだろうか。

また、上の引用で述べている阮攸の到った境地について、ティエンが『翹伝』の主人公、翠翹の人生とも重ね合わせて見ていることも確認しておこう。

翠翹の断腸の出走流落は、堪忍の領域では必要な歩みである。数多くの惨難業障に拘束されている、自分の父なる人々すべてと母なる人々すべてを救うため、輪廻の中で泥だらけになりたうち回って、苦悶に耐える覚悟をしなければならぬ菩薩のよう。ついには、翠翹は戻って来て、すべてと再会する。翹は、

家を捨てて失踪し、この世で最も恐ろしく最も震撼すべき数多くの悲劇を経て、袋小路に到ってはじめて家に帰らなければならなかった。(ND 325-326)

ティエンが翹の帰宅を悟りと見なしていたことは前に指摘してある。阮攸が「満境皆空何有相／此心常定不離禅」や「無字是真経」と漢語で記した覚醒した心の境地は、翠翹のベトナム語では、「今はいつぞと想いたり／眼はしかと開けども、いまだ夢かと疑えり」となっているのである。

〈存在〉としての〈心〉

仏教的覚醒の状態にあつたという確信のもとにティエンは阮攸の「心」および『翹伝』について語ってきたことが以上でおよそ確認できただろうが、しかし、ティエンの放言にも思えるような、一切を包含する「心」なるものを私たちはいかにして理解すればいいのだろうか。その理解が難しいのは、実は私たちが「心」という語を見るなり、慣習的にそれを個人の内面だと思いついてしまうことに原因があるのではないだろうか。ここで、見方を変えるために、戦後日本を代表する思想家の一人で、ティエンと同じく禅に精通していた井筒俊彦の、禅の「心」についての考えを参考してみたい。井筒が禅の「心」の例として取り上げるのは、先に見たように阮攸にも強く影響を及ぼした六祖慧能の、有名な逸話である。

六祖はある時、法座を告げる寺の幡が風でバタバタ揺れなびき、それを見た二人の僧が、一人は「幡が動くのだ」と言い、他は「いや、風が動くのだ」と、お互いに言い張って決着がつかないのを見て言った、「風が動くのでもなく、また幡が動くのでもない。あなた方の心が動くのです」。これを聞いて二人の僧はゾツとして鳥肌を立てた。²⁷

この慧能の逸話と、それからもう一つ、南泉和尚の「平常心是道」という時の「心」について、井筒は次のように述べている。

まず明らかかなことは、ここで語られている「心」は悟った人の心、悟った心だということだろう。南泉の「普通」の心は、この意味では、普通の心ではない。まったく逆である。語の通常の理解での自我実体の経験的意識からは遠く離れて、「普通の心」「慧能の言う「心」および南泉の「平常心」が意味するものは、主客未分あるいは主客の分岐を超えた精神状態で実現される〈心〉(術語的には「無心」と呼ばれる)であり、世界全体の極限まで拡張された心なのである。それは、私たちの経験的意識の場としての普通の心なのではない。それが意味するのは、〈リアリティ〉 the Reality であり、〈存在〉のまさしく基礎 the very ground of Being なのであって、それは永遠にそれ自身に気づいている。²⁸

この井筒の解釈からすると、慧能のいう「あなた方の心が動いているのだ」という言葉は、議論していた僧侶も風も幡もそれから慧能も含めた、世界の一切、宇宙全体が動いているのだ

ということになる。もしこの解釈が正しいとするなら、阮攸の「心」なるものものも、「阮攸の」という一個人の主体の「心」に限定されないものであり、井筒が英語で用いている西洋哲学の語彙で言うなら、それこそが一切の世界のリアリティであり、〈存在〉という世界の根源そのものであると言うことができるのではないだろうか。

だが、阮攸の「心」が、井筒の言う禅の「心」の如きものと確かに対応するものなのか。「根源もまた人の心より出づる」という前にも引いた『翹伝』の句を想起すれば、その対応は十分認められるように思えるし、少なくともテイエンの捉える阮攸に関して言えば、西洋哲学用語を用いつつも仏教的観点から阮攸について語る彼の言説を確認していけば、その検証は難しくはない。テイエンが、阮攸の「心」の中に入れていかなければならないと主張していることから、私たちはつい、「心の内部」なるものを設定し同時にそれと対立排他的に存在する「心の外部」なるものも暗黙のうちに想定してしまうが、しかし、テイエンは次のように端的に述べている、「心」の体性〔存在、本質〕は、主観でも客観でもなく、能でも所でもなく、主体でも客体でもない、「私たちは、「心」を一つの物体ないし対体あるいは対象のように見なすことはできない」(ZD8)と。また、別のところでは、「生命〔個人の運命〕が死を孕んだ心を持ちえてこそ、生命は性命〔存在の運命〕に転化され、大命の全体性になり、二元的分離性格を破壊し、生と死の間の、時間と空間の間の、人と我との間の、近くと遠くの間の、内と外の間の、両辺二相性格を廃棄する」(ZD9)、傍点引用者。「死を孕んだ心」という表現は、絶望した翹が入水によって自らの死を選ぶこと

で自身の薄命を断ち切ったこと、そしてその決断の果てに宗教的な再生ないし覚醒が訪れていたこと、を象徴的に暗示している。要するに、「死を孕んだ心」というのは、人生の苦の袋小路に追い詰められ、死に臨んで唐突に覚醒した「心」のことであるが、そこに開かれる「心」は、引用にあるように、「内と外」の対立を廃棄する。その開かれた「心」について、次のようにもテイエンは述べる。

〈心〉とは、すべての芽、すべての最も繊細な糸、すべての種子を育てて、現在時に想と見とを形成させ、人間の心識の永遠にわたる悲喜劇の中の能と所の間の交流転運のすべてを形成させる、底なしの〈深淵〉(Abgrund, Ab-Grund)である。(ND 443)

ここで説明されている大文字の〈心〉は、明らかに個々人の内面としての心ではない。内と外、人と我といった境界が外れて、一切へと開かれ、一切がそこから生じる、万有の基礎、根底そのもの the very ground であり、『翹伝』の「根源もまた人の心より出づる」を想起)、しかしながら同時に、底という境界もないが故にどこまでも深くへと広がる〈深淵 Ab-Grund〉である。そのような「世界全体の極限まで拡張された心」であるからこそ、テイエンは、「一切は阮攸の「心」という語に存在する」とまで断言するのではないか。

これを井筒ならば、言語的意味分節の観点から、世界に言語的分節がいまだ入っていない、絶対無分節体という形而上的なものを想定するだろう。ここで注意しておきたいのは、その観

点から分かるように、たとえ阮攸が「満境皆空何有相」と言ったとしても、世界の真相が、まったく何も無いという意味での空虚な世界なのでは決していないということだ。それは、言語的な意味の分節線(相)が入っておらず、そのため言語的に切り分けられて独立した存在者が存在しない渾沌とした世界だ。しかし、通常、言語的な意味の網目を通してしか世界を捉えることのできない私たち凡人は、その渾沌世界の真相を見ることはできない。テイエンはこのことを、「私たちが具体的に触れることができ、それが実在する木であると私たちが認める木があるとしても、その実在の木とは、名前のない他の何かの影にすぎない。そして、その、他の何かとは、一つの「何か」ではなく、「私たちが見ているのは」突然出現すると同時にすぐさま消えてしまっている何かの返景と復照にすぎない」(ND 287)と語っている。「名前のない他の何か」とは、井筒の考えに沿って言えば、言語的な分節線が入っておらず、一個の独立して存在する存在者としては名付けることのできない無限定の無分節体のことであり、それこそが、私たち凡人がいまだ知らないでいる世界の真のヘリアリテイに他ならない。

阮攸は、「石台」の「無字是真経」が象徴的に言い表しているように、一切の存在者(満境)を言語的無分節の状態(皆空、何有相)に還元し、自らもその〈心〉の中に入定観想する。ただし、テイエンも注意を促しているように、「色不異空」は同時に「空不異色」である(ND 388)。空は転じて現象となる。「そうであってこそ「つまり、一度、一切を空じてこそ」、はじめて別の光の中に回復するのである」(ND 388)。「青洞」の、先に引いた二句の前に置かれている「一粒乾坤開小天」という言葉

のように、絶対無分節の沈黙を突き破り、世界は「別の光の中」で発現するのである。

それは芸術作品の創造とも並行関係にある。ティエンは芸術創造を「大晦日の夜のように暗い〈沈黙〉の深淵な心からの声響、音響、影、映のきらめく戯れの中で閃光を発してぱつと噴き上がる」(ND43)とも言い表している。そのときの詩人阮攸の心の様子をティエンは、阮攸が経てきた隠遁時代の絶望的な孤独を代弁しながら次のようにも描写する。

誰が完全に理解できるだろうか、詩人の心の世界をわし掴んだ恐るべき孤独を、凄惨な逆境や昼夜を包む果てしなく寂しい思いを、そして、常に覚醒していて、あらゆる失望嫌悪感を制御し、疲弊しきり散漫になった意識の顛倒的な纏縛を破壊し、そして、ある日、絶望が突然ふいに「そぞろ溢るる詩の心」*lòng thơ lai láng bồi hồi* [(131)] を噴出させる、創造的意志の恐るべき精神力を。(ND 130-131)

前に見た「心」の覚醒と同じく、袋小路に追い詰められたその果てに、「詩の心」は突発的に現れる。ただ、先ほどは、一切が空へと還元されていたが、今度は、それが創造へと転じている。詩人は「そぞろ溢るる詩の心」によって、無分節な世界に再び言語の線を入れて、新たな世界を言語的に発現させるのである。

詩人の用いるその詩的言語は、通常の言語と性格を異にする。ティエンは、『翹伝』の中の金重が翹を想う場面の「あたかも棟に軒下に *Dương như bên óc trước thềm*」(2853) を取り上げ、

次のように言う。

あたかもくの如く *đương như*、あたかもあるかのよう *đương* 否、とは、有るけれど無いもの、無いけれど有るもの、有りかつ無く、有ることがないと同時に無いことがないもの、のことである。これは、すべての詩歌の、人類の詩歌言語すべての最高度の体性「本質」である。阮攸の詩歌の絶塵の巧みさと美しさのすべては、「あたかも…*đương*…」 「あたかもその…*đương* ấy…」 「あたかもこの…*đương* này…」 「だからあたかも *nên* *đương*…」 「あたかもあるかのよう…*đương* có」 「あたかも…の」 とく *đương* như…」 といったぼんやりとした表情の中に見え隠れするあいまいな *lãng đàng* ところにある。(ND 229、傍点引用者)²⁹

ダオ・ズイ・アインのような大学者でさえ解釈を誤る阮攸の詩的言語の難解さを指して、

天才阮攸の特別な「特異な芸」は、いつでも民族的大詩豪が、ベトナム語を生き生きと、精密に、素晴らしく、あいまいに *lãng đàng*、 「此心常〈定〉不離〈禅〉」である一人の人から発せられた深い多くの意味を秘めて、ベトナムの話し言葉を使用していることである。(ND 351、傍点引用者)

とティエンが評するように、その詩的言語の分割線は、先に見た微細に変化する繊細な「糸」のように「あいまい」であり、そのあいまいさによって阮攸の詩的世界は、「色空境界茫不悟」

と「石台」で言われていたように、現象世界と形而上的真相世界が融け合いながら、翹の「心」と同時に一切の「根源」としての深淵たる〈心〉をしるしているのである。

五. おわりに

以上、ベトナム文学を代表する長編韻文作品『翹伝』の作者、阮攸および阮攸の漢詩を含めた作品をティエンがどのように捉えてきたのか考察してきた。ティエンが文壇に登場した一九六〇年代にはすでに、阮攸をベトナムの詩歌と思想を体現する詩人として讃えていたことが確認できるが、しかし、その根拠として挙げられている阮攸の漢詩の解釈にはかなり強引な面があると言えよう。また、この当時のティエンが阮攸を取り上げるときには、『翹伝』にはほとんど言及せず、主に阮攸の漢詩からの考察が中心であった。

亡命者の立場になると、ティエンはベトナム語そのものに失われた故郷を見出すことになる。一九九六年に出版された『阮攸 民族的大詩豪』では、阮攸が『翹伝』で用いたベトナム語に注目し、『翹伝』の中で使われているベトナム語を議論の鍵概念として用いながら議論を進める。詩作面では、「糸」という語を阮攸の詩作を象徴する語と位置付け、その単語を登場人物の心や外界の描写などへと微妙に意味を変化させ巧みに操る阮攸の詩作を評価する。思想面では、『翹伝』冒頭と末尾に現れる「心」という語に注目し、阮攸の「心」を、仏教の視点からティエンは読み取っていく。阮攸の「心」に深く仏教思想

が浸透していたことについては、ティエンは阮攸の漢詩「題二青洞」と「梁昭明太子分経石台」の中の言葉とその根拠としている。漢詩に描かれた阮攸の入定状態の「心」を覚醒した「心」と捉え、『翹伝』の物語も覚醒、解脱へと向かう筋書きとして、密教的な解釈も織り込みながらティエンは読み取っている。また、ティエンが取り上げる阮攸の覚醒的な「心」とは、もはや個人の内面ということではなく、一切の根源としての〈心〉であり、西洋哲学の語彙で言えばそれは〈存在〉Beingなのだと言うことができる。その意味では、『深淵の沈黙』の〈性〉がハイデガーの Sein の訳語でもあったことを思い起こせば、『阮攸』も、ベトナムの伝統宗教の一つ禅仏教の語彙であると同時に『翹伝』の中心となるベトナム語を用いながら、三〇年前と同じく深淵なところを（しかし、さらなる忍辱を経ながら一層深く沈降して）巡っているのだとも言えるのかもしれない。

『阮攸』での、密教的な要素を絡めたティエンの『翹伝』読解に関しては、もし作者の阮攸自身を解釈の根拠とするとするならば、彼の漢詩作品には密教的な要素は確認できず、かなりティエン自身の思想が強く反映されていることは否めないが、作者なるものを特権的な解釈の正当性の根拠から外して、自由に読むことが許されるのなら、『翹伝』の新たな読解可能性の地平を開くものだとも言えよう。ただし、阮攸の漢詩に基づき阮攸の「心」を覚醒的な「心」と捉え、それが『翹伝』に反映されているというティエンの読みは、『翹伝』解釈に仏教思想の深みを与えるものとして一定の評価をすべきではないかと筆者は考える。

最後に、言い漏らしたことをひとつ付け加えておきたい。そ

れは「光」に関わることである。ティエンは、阮攸の「此心常定不離禪」という心の状態のときに働く般若智について、『般若心経』を用いて説いている (ND 386-387)。その『心経』冒頭では、観音菩薩が深般若波羅蜜多を行じているときに、五蘊皆空であると「照見」している。この「照見」のサンスクリット語の原語 *vavalokayati* の語根 *lok* は、「輝く」という意味に繋がる。つまり般若という特異な叡智は、ある種の輝き、光と結びつく。おそらく、その特異な叡智を光源として発せられる光、あるいは光そのものとしての特異な叡智こそ、ティエンが言う「閃光」や「別の光」なのであろう。ところで、ハイデガーは、『形而上学入門』の中で、「存在」という語の語源考察を行っているが、そこで (ドイツ語の *bin, bist* と同根の) ギリシア語の *phōs* が、光 *phōs, phōs* と語源的に関連付けられると言っている。もしこれが正しいとするなら、サンスクリット語の光 *ābhā* も、おそらくこれに連なるだろう。とするなら、*amitābha* 阿弥陀という「はかりしれない光」もまた、ある種の根源的な「存在」の光と言えるのだろうか。この、「叡智」と「存在」と「光」との関係の問題については、また稿を改めて考えてみたい。

註

1 ファム・クインが一九二四年の阮攸の命日に読んだ演説の中の言葉であり、同氏が主筆を務めた『南風雑誌』*Nam Phong Tạp Chí* 第八六号に収録されている。

2 野平宗弘『新しい意識 ベトナムの亡命思想家ファム・コン・ティエン』、岩波書店、二〇〇九年。(以下、『新しい意識』と略)

3 Pham Công Thiện, *Im Lăng Hó Thâm, An Tiem Xuất Bản, Sài Gòn, 1967, p. 7.*

4 *op. cit.*, p. 30.

5 *op. cit.*, p. 31-32. なお、ティエンの原文で大文字で始まる語については、日本語訳では〈〉で囲って示すこととする。また、原文で斜体で強調してあるものも多くあるのだが、本稿では、煩雑になるため日本語での強調は省略する (以下同様)。

6 『莊子』第二冊、金谷治訳注、岩波文庫、一九七五年、二〇頁。

7 *Nguyễn Du Toàn Tập, vol. 1, Mai Quốc Liên chủ biên, nhà xuất bản Văn Học Trung Tâm Nghiên Cứu Quốc Học, 出版地記載なし, 1996, p. 31.* 阮攸の漢詩の日本語書き下し文は引用者による (以下同様)。

8 『莊子』第一冊、金谷治訳注、岩波文庫、一九七一年、一五〇頁。

9 前掲『新しい意識』、第一章、第二章を参照。

10 Pham Công Thiện, *Hó Thâm Của Tư Tưởng, 3 ed., Phạm Hoàng, Sài Gòn, 1970 (1. ed., 1966).* 『思想の深淵』では、阮攸の漢詩「龍城琴者歌」と「寄友」が取り上げられている。

11 Pham Công Thiện, *Ý Thức Mới Trong Văn Nghệ Và Triết Học, 5 ed., Đại Nam Xuất Bản, California, 1987 (1. ed., 1964), p. 244.* 「咫尺の間も幾関山」(1938) という『翹伝』の一節を引き、アメリカ留学生活の疎外感を語っている。なお、これ以降、『翹伝』からの引用の日本語訳は、『金雲翹』竹内與之助訳、講談社、一九七五年の文語訳を参考にして、適宜改訳してある。『翹伝』からの引用の後に置かれた () 内の数字は、ベトナム語原文での行番号を表し、その行数は、Đào Duy Anh, *Từ Điển Truyền Kiều, 2 ed., Nhà Xuất Bản Khoa Học Xã Hội, Hà Nội, 1987 (1. ed., 1974)* 巻末記載クオックグー表記の『翹伝』に従う。

- 12 Phạm Công Thiện, *Ý Thức Mới Trong Văn Nghệ Và Triết Học*, p. XII.
- 13 Phạm Công Thiện, *Nguyễn Du ; Đại Thi Hào Dân Tộc*, Viện Triết-Lý Việt Nam và Triết Học Thế Giới Xuất Bản, California, 1996. 以下『阮攸 民族的大詩豪』からの引用に「ついで」この本の略号をNDとし、引用文の後に「(ND ページ数)」と「ついで」に記載するものとする。
- 14 野平宗弘『新しい意識』第四章を参照。
- 15 『岩波仏教辞典』第二版、岩波書店、二〇〇二年、七四三頁。
- 16 *Nguyễn Du Toàn Tập*, vol. 1, p. 173. この漢詩の書き下し文について、川本邦衛『ベトナムの詩と歴史』、文藝春秋、一九六七年、二八四頁によらる。
- 17 *Nguyễn Du Toàn Tập*, vol. 1, p. 313.
- 18 その他の外国語、特に西洋語との対応については、次のようにも述べられている。「〈東洋道理〉面に立てば、儒教は、温故知新におおつて、*nhớ* を体現しており、仏教は念の一字におおつて体現してゐる。／〈西洋哲学〉面に立てば、*nhớ* は、性論的〔存在論的〕意味の「anamnesis〔想起〕」(Paul Friedlaender の訳)方での recollection〔回想〕、John Burnet の訳)方での reminiscence〔回想〕)の中で、プラトン哲学を統治してゐた。その *nhớ* は、ノヴァーリスの哲学にしろこの定義における「家を思ふ」、ホームシック *nhớ nhà*〔故郷を思ふ〕、*nhớ quê hương*〔望郷の心〕、*lòng hoài hương*〔Sehnsucht〔憧憬〕、Heimweh〔郷愁〕)を通じて (Novalis, *Schriften* Ed. J. Minor, Jena, 1923, Vol. 2, p. 179, Frgm. 21; Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik, Welt-Endlichkeit Einsamkeit*, 1983, 1992) としてアンリ・メルクソンの「*tương nhớ*」(souvenir〔追憶〕、回想、思ひ出、記憶)を通じて、またハイデガーの「*nhớ tương*」(Andenken - Gedächtnis)を通じて、転体される〔特別な意義を帯びる〕」(ND 172)
- 19 『岩波仏教辞典』一一四頁。
- 20 カオ・フイ・ティンは「石台」およびベトナム語の祭文「十類衆生

- 祭文」の宗教的意義を認めつつも、『翹伝』の主要な思想ではなく、真の価値は「人民の積極的人道主義」にあると主張する (Cao Huy Dinh, “Triết Lý đạo Phật trong “Truyện Kiều””, *Tạp Chí Văn Học*, số 10, 1965, pp. 27-36.)。これは、ここに論じるティエンの『翹伝』の捉え方とは真つ向から対立する主張である。ティエンは「人道主義」「人本主義」と訳される「ヒューマニズム」については、西洋出自の人間中心主義的な価値観だとして『阮攸』でも批判しているが (ND 75-79) 一九六四年の『文芸と哲学における新しい意識』でもすでに、禅とハイデガー思想に依拠しながら批判している (cf. Phạm Công Thiện, *Ý Thức Mới Trong Văn Nghệ Và Triết Học*, pp. 127-185.)。ちなみに、『翹伝』における仏教の問題を最初に取り上げ論じたのは、チャン・キョン・キムで、一九四〇年一〇―十二月、『集刊開智進徳』一号のことらう (cf. Nguyễn Ngọc Bích, *Phật Giáo Trong Truyện Kiều*, <http://thuvienhoasen.org/a8362/phiat-giao-trong-truyen-kiem>)。その論考の題名は『翹伝』における「仏学説」で、因果説に基づいて『翹伝』を論じており、フイ・キー、チャン・キョン・キム校考の『翹伝』に収録されている (Trần Trọng Kim, “Lý-thuyết Phật-Học Trong Truyện Kiều”, Nguyễn Du, *Truyện Thuý Kiều*, Bùi Kỳ và Trần Trọng Kim hiệu khảo, in lần thứ 8, Tân Việt, 出版地、出版年不記載, pp. XXXIV-XLIII.)。
- 21 *Tribu*, no. 1, Centre d’Édition et d’Action Poétique, Toulouse, 1983, p. 89.
- 22 この阮攸の漢詩二首に仏教思想を見出すのは、ティエンが初めてではない。阮攸生誕二〇〇周年にあたる一九六五年の時点で、南部におおつて、ティン・ランは、阮攸における老荘思想、儒教の影響も指摘しつつ、「仏教を崇拜する宗教的態度」を描いている漢詩として「青洞」「石台」の二首を取り上げ、その内容を紹介している (Thanh Lang, “nguyên-đu như là một huyền thoại hay thơ văn chữ Hán của nguyên-đu như là chúng nhân sự phân ảnh cuộc đời hiện thực kỳ quái của ông trong đoạn trường tân thanh”, *Văn-Hoá Nguyễn-San*, q. 10&11, tháng 10&11, 1965, pp. 1423-1424.)。北部では、同じ一九六五

年に、三〇〇首近くある阮攸の漢詩を収集し、現代ベトナム語訳を付けて漢詩集『阮攸の漢詩』を出版している。そこに公開されているものが、現在に到るまでで、明らかになっている阮攸の漢詩作品のほぼすべてである。その中にはもちろん「青洞」、「石台」の二首も含まれている。ただし、編者の一人、チュオン・チンは、冒頭の「紹介」で、「注意深く見ると、仏学、道学は、阮攸の魂に本当に深い影響をもたらさなかった」と述べている。さらにこの一文の註釈では、「石台」の「我読金剛千遍零／其中奥旨多不明」を取り上げ、阮攸が仏教を分かっていたことの証拠としている。チュオン・チンの考えは、ティエンの考えとは真つ向から対立するものであるが、「石台」の内容から判断すれば、阮攸の禪に対する理解は深かったと考えるのが明らかに妥当である。筆者は考える (cf. Trương Chính, “lời giới thiệu”, Lê Thuộc & Trương Chính (ed.), *Thơ Chữ Hán Nguyễn Du, nhà xuất bản Văn Học, Hà Nội*, 1965, p. 40)。

23 Nguyễn Du Toàn Tập, vol. 1 pp. 536-537.

24 *op. cit.*, p. 175. 全文は次のとおりである。【原文】「題二青洞」盤古初分不記年／山中生窟窟生泉／万般水石擅大巧／一粒乾坤開小天／滿境皆空何有相／此心常定不離禪／大師無意亦無尽／俯嘆城中多變遷。【書き下し文】「二青洞に題す」盤古の初分 年を記さず／山中 窟を生み 窟は泉を生む／万般水石 大いに巧なるを擅(ほしいまま)にす／一粒の乾坤 小天を開きたり／滿境は皆空なり 何ぞ相有らん／此の心 常に定にして 禪を離れず／大師 無意にして亦た無尽／俯して嘆く 城中 變遷多きことを。【現代語訳】盤古が天地を初めて分けたが、その年は記されていない。山中には洞窟が生まれ、洞窟に泉が生まれた。すべての物事、水と石は、大變巧みに、意のままに並べられた。一粒の乾坤が小さな天を開いた。滿境(すべての外的世界)は皆、空であり、どうして相などあるうか。この心は常に入定の状態にあって、禪を離れてはいない。大師(仏)は無意でありな

から、無尽である。城中を俯瞰して、多くの變遷を嘆く。

25 『六祖壇經』からの引用は、SAT大正新脩大藏經テキストデータベース (<http://21.dzkl.u-tokyo.ac.jp/SAT/>) 所収の「六祖大師法寶壇經／附、六祖大師緣記外記(法海) (No. 2008 宗寶編) in Vol. 48」に基づく(以下同様)。

26 原文では「一七字」、「一七回」となっているが、単純な誤記と捉え、改めた。

27 『無門関』西村恵信訳註、岩波文庫、一九九四年、一二二頁、「二十九非風非幡」。

28 Toshiko Izutsu, *Toward a Philosophy of Zen Buddhism*, Prajñā Press, Boulder, 1982 (1st ed., Imperial Iranian Academy of Philosophy, 1977), p. 212.

29 井筒もまた、道元の言う「魚行きて魚に似たり」の魚、「鳥飛んで鳥のごとし」の鳥について、次のように言う、「分節されている「に似たり」、分節されている「かのごとし」の事態——これこそ存在の究極的真相、存在の「如如」、すなわち「真如」と呼ばれるものでなくて何だろう。」(井筒俊彦『意識と本質』、岩波文庫、一九九一年、一六五頁。)

百年前の日本への旅／タゴールの『日本旅行者』

丹羽京子

1. 日本での三ヶ月

今からほぼ百年前、一九一六年にタゴール (Thakur, Rabindranath) は日本を訪れ、その名も『日本旅行者 (Japan Yatri)』を書き残した。元号では大正五年、世界に目を転じれば、第一次世界大戦が始まってまもなくの時期である。

タゴールはなぜ日本に来たのか？ まずタゴールはベンガルの地をこよなく愛しているながら、しばらくすると落ち着かなくなり「どこかへ」行きたくなるのが習性だった。このときも「どこかへ」行くという先だった気持ちがあり、その行き先が日本となったわけだが、日本への憧憬はそもそも一九〇一年に岡倉天心と知り合ったころから温めていたようだ¹。その後ノーベル賞受賞をはさんで一九一五年頃にタゴールは外遊を考えるようになったのだが、第一次世界大戦によってヨーロッパ方面に行くのはむずかしくなっていたところへアメリカから講演旅行の招待が舞い込み、タゴールはただちに日本船を予約²、行き帰りに日本に寄る手はずを整えたのだった。

この時点では日本への旅は私的なものだった。しかし、一九一三年にノーベル賞を取って以来初の外遊となるこの旅は、しだいにその性格を変えていく。『日本旅行者』にも記述

があるように、船がシンガポールに着くと日本から講演の話が舞い込み、その後香港では、タゴールの日本到着がこれ以上遅れないようにとの配慮から、上海に寄るはずだった航路を変えてまで到着日を早める決定がなされている。『日本旅行者』によると、この特別の配慮にタゴールも悪い気はしなかったようだが、一方では「わたしとしては遅れることに特に異議はなかったのだが。船の旅は嵐のときを除いてたいへん快適だから」と私信に書いている³。

ともあれ、船は一九一六年五月二十九日に神戸に到着した。このあとタゴールは九月二日にシアトル行きの船に乗り込むまで、三ヶ月強を日本で過ごす。神戸での出迎えの熱狂ぶりは、タゴールの表現によれば「人間サイクロン」並で、もともとの知り合いであった横山大観や河口慧海などのほかに、在日インド人、一般の日本人、新聞記者などに囲まれて大騒ぎとなった様子が伺える。

このあとしばらくの間、人々の熱狂に巻き込まれるようにしてタゴールの日々は過ぎていく。その一端を覗かせるものとして、六月一日のスケジュールを見てみると、まずこの日、タゴールは午前中に神戸から大阪の丸山幹治宅（当時大阪朝日勤務）に赴き、茶の湯と会席料理を楽しんだあと、いったん神戸

に戻って着替え、夕方の列車で再び大阪に向かい、夜は大阪天王寺ホールで“India and Japan”というタイトルで講演をこなしている。このあと一行がどこに泊まるかについて混乱があったらしく、タゴールは夜半過ぎまで大阪市内を連れ回された上、真夜中に市電に乗っているところを群衆に取り囲まれたとの記事もある。翌日に大阪朝日の重役が不手際について謝罪に訪れたとの記録があるので、相当の混乱だったようである⁴。

もちろん毎日のことではないが、このような「公式」プロダラムは六月五日に上京してからも当分続く。例えば六月十日は時の首相、大隈重信を訪ね、その足で早稲田大学を見学、午後には岡倉天心の設立した日本美術院を訪れて“Ideal of Art”と題する講演を行い、そのまま美術院の面々と会食に赴いているし、翌六月十一日は東京帝国大学において“The Message of India to Japan”と題する講演、十二日は能の鑑賞、十三日には上野の寛永寺で二百人ほどを集めた歓迎会が行なわれている。

実際、日本において異国の詩人がここまで歓待されるなど、ほかに事例が見当たらないのではなからうか。しかしそれらもさすがに六月後半には一段落着き、以後は比較的平穏な日々が続く。一般的にはタゴールのスピーチ、それも日本を批判した一節が不評をかこち、旅の後半では人々の熱狂も冷めて寂しい日々を過ごしたように語り継がれているが、ことはそう単純ではない。

タゴールのスピーチが不評であったことは事実である。新聞、雑誌に載った評で、これを高く評価したものはほとんど見当たらない。しかしそのスピーチをもってタゴールの人氣が突如衰えたと単純に捉えるには疑問が残る。タゴールは七月二日

にも慶應大学で“The Spirit of Japan”と題する講演を行っているが、東大講演ののち、批判的な評が出揃ったこの時期においても人々は講演につめかけ、チケットが手に入らないために入場できないものが相次いだのである。ちなみに来場者は、実際に講演に行った秋田雨雀によれば、東大講演が千五百〜六百人以上、慶大講演が千人ほどではなかったかと推測されている。

おそらくタゴールに対して最も敵意をあらわにした記事のひとつが岩野泡鳴の「タゴール氏に直言す」⁵。「岩野一九一六」であるが、これもスピーチに対する反論というより、人物批判、あるいはタゴールを取り巻く状況への批判となっている。さらに言えば、「こうした「タゴール批判」は前年の「タゴール・ブーム」のときにすでに繰り広げられたもので、スピーチを問題にしているというより、日本におけるタゴール人氣のありようを問題にしているものも多い⁵。ここではこれ以上踏み込まないが、一般の人々、特に学生や女性の熱狂と、そうした現象を喜ばない知識人という構図も存在したのである。

ともあれ、三ヶ月以上にも渡るタゴールの日本滞在には、新聞記事にあらわれるような「公的」な面と、それとは異なる「私的」および私的関心を伴う面があったことをここでは指摘しておきたい。そしてここで取り上げる『日本旅行者』はむしろそうした私的関心を色濃く反映したものであることは間違いない⁶。

六月五日に東京に着いたタゴールはいったん上野の横山大観邸に落ち着いたが、そこが手狭であることから、横浜の原富太郎宅（現在の三溪園）に移る。原氏はもともと岡倉天心の友人で、大観や観山ら天心門下の画家の後援を託されたとも言われ

ており、当時まだ新進であったこれらの画家の作品を多数購入している。タゴールは今日では名作として知られるこれらの作品を原氏宅で鑑賞している。

タゴールは六月十八日から日本を旅立つまで基本的に原氏宅に滞在し、原稿執筆などをして日々を過ごす。それでも訪問者はあとを絶たず、数々の質問を携えた学生たち（朝鮮半島出身の学生を含む）のほかに、秋田雨雀、佐佐木信綱、渋沢栄一⁷なども原氏宅にタゴールを訪ねている。また、原氏宅を離れて日本女子大の軽井沢にある三泉寮を訪れたり⁸、その足で五浦の故岡倉天心邸を訪れたりもしている。

こうしてタゴールは三ヶ月を日本で過ごし、九月二日にシアトル行きの船に乗り込んだ。この間、タゴールが何を見、何を思ったか的一端が、『日本旅行者』にあらわれているわけだが、次章以下、この紀行文を見ていくこととする。

2. 『日本旅行者』の背景

この紀行文の内容に入る前に、まず背景となる事柄について整理しておきたい。『日本旅行者』はもともと雑誌の連載として書かれており、それは五月一日にコルカタのキディルプール埠頭で船に乗り込んだ時点で始まっている。原稿は途中立ち寄った港などから折々に送られ、順次連載された。実はこの紀行文は「日本」旅行者と題しながら、その三分の二までが日本到着以前の記述で占められているのだが、それはこうした事情からある程度説明される。すなわち、船旅のほぼ一ヶ月の間、比

較的時間に余裕があったのに対し、日本到着以降は目まぐるしい日々を過ごしていたため、結果的にこのようなややいびつな構成となったのである。連載が単行本として出版されたのは一九一九年のことであった。

当初これらの文章が連載されたのは「緑の葉 (Sabuj Patria)」という雑誌であった。「緑の葉」はタゴールのお気に入りの子、インディアラの夫であるプロモト・チョウドリ⁹の手によるもので、事実上、この雑誌は口語化運動の牙城としての役割を果たしていた。ベンガル語の書き言葉においては、近代化以降、Sadhū bhasha と呼ばれる一種の文語体が使われていたが、この時期文章における口語化運動が繰り広げられており、プロモト・チョウドリはその先頭に立っていた人物である。実際には文章の口語化はそれほどやすくは広まらず、タゴールがそれに賛同していち早く散文では全面的に口語を採用したにも関わらず、すべてが口語化されるのは一九五〇年代前後と云ってよいのだが、それはともかく、一九一六年出版の長編小説『家と世界』で完全口語化を成し遂げて以来、タゴールはいっさいの散文を口語文で書くようになり、この『日本旅行者』も例外ではない。

実はタゴールにはもともと口語体への指向性があり、それはこの種の文章においていっそう顕著だったのだが、それは紀行文というジャンルにも関わることなので、ここでまずタゴールの紀行文を概観しておくべきだろう。

数え方にもよるが、タゴールの紀行文は最大で十作と考えられる。それらは『ヨーロッパ滞在通信 (Europe-prabasi Patria, 1882)』を皮切りに、『ヨーロッパ旅行者の日記その一 (Europe

Yatir Diary 1, 1891)、『ヨーロッパ旅行者の日記その二 (Europe Yatir Diary 2, 1893)』『日本旅行者(Japan Yatir, 1919)』『旅行者(Yatir, 1929)』『ロシアからの手紙 (Russian Cithi, 1931)』『日本で、ペルシヤで (Japane Parasye, 1936)』(このうち「日本で」の部分は『日本旅行者』の再録)、『西洋への旅 (Pashcatyabhraman, 1936)』『道と道の果てに (Pathe o Pather Prante, 1938)』そして『道で書き貯めたもの (Pathe Sancay, 1939)』となっている。このうち、『西洋への旅』は『ヨーロッパ滞在通信』と『ヨーロッパ旅行者の日記』の再録である(ので実質は九作とも言える)。

一見してわかるように、タゴールはこの種の作品に「旅行者(yatir)」という言葉を多用し、「旅行」もしくは「紀行」(yatraもしくはbhraman)という単語をあまり当てはめていないのだが、そのことはいったん置いておく。

もうひとつ目立つのが「手紙(cithiもしくはpatra)」という単語である。実際『日本旅行者』も、雑誌掲載時には、「日本旅行者の手紙 (Japan Yatir Patra)」あるいは「日本からの手紙 (Japaner Patra)」などのタイトルとなっていた。実はタゴールにおいてはこの「手紙文」すなわち「書簡集」と「紀行文」の区別は曖昧で、上に挙げた「紀行文」のうち、『旅行者』の中に含まれる「ジャワ旅行者の手紙」および『ロシアからの手紙』、『道と道の果てに』、『道で書き貯めたもの』はもともと海外から個人宛てた手紙を集めたものなので書簡集とも解釈できるものなのである。

そしてまた、その書簡集もタゴール独特の色彩を帯びていることはここで指摘しておくべきだろう。そもそも手紙魔と言ってもよいほどの膨大な数の手紙をしたためたタゴールは、あ

りとあらゆる書き物に手を染めたにも関わらず日記だけは書き残しておらず、これらはいわば日記がわりという側面も持つ。一方これらの手紙の一部はタゴール自身によって出版もされており、そうしたものはもはや私信ではなく、文学作品の一種とみなすこともできる¹⁰。そうした例が、大部分姪のインディラに宛てた私信をまとめた『切れ切れの手紙 (Chinapatra, 1912)』であり、あるいはひととき盛んに手紙を交わしたラヌ・ムカジーとのやりとりの一部をまとめた『バナシンホの手紙 (Bhanushimher Parabali, 1929)』である。

話を口語体に戻そう。実はタゴールの紀行文はそもそものはじめ、つまり一八八一年の『ヨーロッパ滞在通信』から口語体で書かれている。これらは個人宛の手紙をまとめたわけではないが、手紙形式で書かれており、その序文においてタゴール自身、「もしわたしたちが面と向かって話すときのことばが、それが目に映る段になったとたんに変わってしまうとしたら、それは辻褄が合わないと思われるから¹¹」口語文で書いたのだと語っている。「目に映る」とはもちろん読むことを指し、タゴールはここで、手紙形式で書く際には話すように書く方が自然であると主張しているのである。興味深いのは、その序文自体は文語体で書かれていることで、当時このような口語文を発表することがいかにめづらしいことだったかが伺える。

タゴールはもともと手紙類をすべて口語文で書いており、およそものを書くときには文語体で書くのが主流である時代にあつて、斬新な指向性を持っていたと言える。つまりタゴールは手紙においては「語りかけるような」文章を求めたのであり、それは個人宛の手紙でなくとも、「手紙のような」書き物には

すべて当てはまると考えたのである。

先に挙げたいいわゆる「旅行記」のうち、いくつかはもともと私信であったことはすでに述べた。これらは旅先、特に海外から書かれたものであったために結果的に「紀行文」と解釈することもできるわけだが、このようにタゴールの作品世界では、紀行文は手紙に準じるものとなっており、結局のところ書簡集と紀行文の厳密な区別はない。『日本旅行者』は始めから連載目的で書かれたもので、もともと私信であったものとは異なるとはいえ、少なくともタゴールにとって同一のスタイルに属するものだったのだろう。

さて、先に指摘したタイトルの「旅行者」についてだが、このネーミングもまた、タゴールのこの種の書き物への指向性をあらわしている。タゴール自身、この『日本旅行者』をどう考えていたのか、まず、原稿を送るにあたり、編集者のプロモト・チョウドリに書き送った手紙を見てみよう。

これらのわたしの書き物は手紙の連なりでもなく、エッセイというわけでもない。わたしはただ心に浮かぶままを書き、それを見直すこともしないつもりだ。ここにわたしの旅が映し出されているかどうか判然としないし、とどころどこ辻褄が合わないところがあるかもしれない。けれどもそれでもかまわない¹²。

つまり手紙よりも、エッセイよりも自由に書くということだろうが、タゴールは『日本旅行者』のなかでも折に触れて自分の書いているものについて語っている。例えば、

あなたがたはわたしに尋ねるかもしれない、「今日ここまでおまえが書いてきたもの、これはいったいなんなのか？ 文学なのか、それとも哲学的考察とも言うべきものなのか？」と。これを哲学的考察と言うことはできないだろう。哲学的考察においては、それをする人間ではなくて、真理こそが問題になるが、文学ではそれをなす人間こそが中心にあり、真理は二の次なのである¹³。

婉曲な言い方ではあるが、タゴールは、これは哲学的考察というより、文学であると言いたいようである。しかし文学かどうかということより、肝心なのは中心にあるのが人間、つまり作者である自分自身であるということにある。別の箇所では次のようにも述べている。

わたしのこれらの書簡が、日本の實際を映し出したものとして教科書に選ばれるということはけっしてないと断言できる。日本に関してわたしがあれこれ書いたことのなかには、日本も存在しているが、わたし自身も存在している¹⁴。

ここにおいてタゴールははっきりと自分自身の存在を主張している。つまり旅行そのものではなく、旅をしている自分こそがこの作品の中心にあるという主張であり、タゴールはそれを意識して「旅行者」というタイトルをつけたと考えられる¹⁵。およそ旅行記には記録を中心にしたものと、旅行をしている本人の印象なり思索なりを中心とした両極のありようが

あるが、タゴールの旅行記は明らかに後者に属する。そしてタゴールはそのようなものとしてこれを読んで欲しいと読者にあらかじめ訴えているのである。

3. 『日本旅行者』をどう読むか

この書においてまず日本の読者が興味を持つのは、百年前の日本をタゴールがどのように描いたかであろう。しかしそう思つてこの書を紐解くと、読者の期待は二重の意味で裏切られることになる。ひとつはすでに述べたとおり、日本がなかなか出てこないことであり、もうひとつは日本に関する具体的な記述に乏しいことである。

この『日本旅行者』は、全十五章のうち実に十一章までが日本到着前の船の中の記述で占められ、ページ数にして三分の二に近い部分にはほとんど日本はあらわれてこない。ただしタゴールは日本船（土佐丸）に乗っていたので、日本人船長や乗務員たち、日本人の人間関係などについての記述は前半にも散見する。タゴール自身によれば「船から日本を味わい始めて」¹⁶「いたのであり、これらはのちにあらわれる日本についての考察の伏線となつている。

それではこの前半部分にはいったい何が書かれているかと言ふと——タゴール自身はそのような言い方を好まなかつたようだが——いわば「哲学的思索」とでも言うべきものがここには練り広げられている。例えば船が出航した直後にはこのような文章が続く。

この心地よさは、ただ漂っていることから来るのではない。(中略) …人は歩いているときには、風景の全貌を見ることはできない。けれどもこうして漂っているときには、相反するふたつのありよう——坐っていることと進んでいること——が完全に調和する。つまり、進んではいるけれども、進むことに心を向ける必要がないのである。だから心は目の前にあるものを心ゆくまで眺めることができる。水と陸と空のすべてをひとつのものとして見るができる¹⁷。

こうした思索は、見るとはなにか、そして「見る者」としてのわたしへの考察へとつながっていく、あるいは空と海、光と闇などへの思弁へと広がっていく。船に乗っている間じゅう、タゴールのこのような思考の連なりはとどまるところを知らず、六章、七章と進むにつれ哲学を通り越してまったくの自由な思索、あるいはときに詩的な表現へと発展していく。日々海と空ばかりを眺めながらタゴールは言う——

この現象世界、この色白の娘は¹⁸、色とりどりの美しい衣装を身につけて逢引に向かう。あの闇の方へ、あのいわく言い表しがたい方へ。動きの取れない規則のなかに捉えられると彼女は死んでしまう。彼女は岸を抱いて黙って坐っていることはできない。岸を離れて出て行ってしまう。その道のりは危険な旅である。道には刺があり、蛇が待ちかまえ、嵐が襲う。それらすべてを乗り越えて、危険を顧みずに彼女は行く。それはひたすらあのいわく言い難い無限に惹かれてのことである。未知な

るものの方へ、さらなるものの方へ、岸を離れてこの逢引への旅はつづく¹⁹。

もちろん旅をしているという自分のおかれた状況からの連想もあるが、日本へ向かっているという具体的な旅とはかけ離れた彷徨の表現である。タゴールは続ける。

しかしなぜ行くのか、どこに向かっているのか、そこには道の跡などないし、なにも見えないのだ。なにも見えない。すべては不確かである。しかしそれは虚無とも違う。なぜならそこから笛の音が聞こえてくるからだ。わたしたちの歩みは、目で見て進むものではない、この旋律に惹かれて進むのだ。目で見ながら進むのは、理性による歩みであり、そこには計算があり、根拠がある。そして彼らはぐるぐると岸の間を回るのみである。その歩みは前に進むことはない。しかし笛の音を聞いてそれに惹かれて進むものは、生死の観念もなくしてしまう。そしてそうやって我を忘れて進むことによって世界は前へと進んできたのである²⁰。

このような抽象的な思考に終始している第六章、第七章は、船がシンガポールに到着し、また出発する間に書かれており、シンガポールについての記述は船が洋上にあつた九章においてやっとあらわれる。こうしてとぎれとぎれに「実際の旅」もあらわれるのだが、それらの記述はまた、ある意味日本の描写に向けての伏線となっている。例えばタゴールは、最初の寄港地ラングーンでその工業化された姿を以下のように描写する。

まずはじめにイラワティ河から町に入っていくときの、この国の印象はどのようなものだろう。目に入るのは、川岸の大きな石油工場が高い煙突を何本も空に向けて突き出している光景である。それはあたかも（巨大な）ビルマ人が横になって葉巻をふかしているようにも見える。それから進むにつれてビルマや外国の船が群れとなっているのが見える。そしてさらに波止場に着いても、岸のようなものはいっそうに見当たらない。何列にも並ぶ棧橋は、巨大な鉄のヒルのように、この国の体にぴたりと張り付いてしまっている²¹。

このような工業化された町に対するタゴールの嫌悪感は港に着くたびにあらわれ、次の寄港地ペナンでもまた、工場の煙突を醜いものとして捉え、シンガポールを経て香港に至ると、「（コルカタの）キディルプル埠頭を皮切りに、ここ香港まで、港ごとわたしは商業主義というものの様相を見てきた。それがどれほど巨大なものであるか、このようにして自分の目で見なければどうていわからなかつただろう。ただ巨大だというだけではない。醜悪と言ってもよい状況である²²」とそれらをひとつらなりのものとして批判している。この延長線上で船は神戸に入港し、当然ながらタゴールの神戸の街に対する第一印象はけっして明るいものではない。

それにしても問題なのは、世界中のすべての文明が、現代という同じ鑄型に注がれて全く同じかたちになってしまっていることだ。あるいはかたちなどないとも考えられる。この窓から

見える神戸の町は、鉄の日本であつて、血の通つた日本ではない。一方にわたしの窓があり、もう一方に海があるが、その間に町が広がり、それはあたかも中国人の描く巨大で恐ろしい龍のようで、あのくねくねした怪物が地球上の緑を食い尽くしてしまつたかのように見える。その何層にも重なる鉄の屋根は龍の背の鱗のように、陽の光を受けてきらきらと光っている。²³

近代化された都市に向けるタゴールの危機感をもつたまなざしは、やや大げさなものに感じられるかもしれないが、百年前の世界の工業化の状況は今日とは異なつてゐることをまず斟酌しなければならぬだろう。ここに見えてゐるのは現代のスマートな「近代化」ではなく（それでもタゴールが好んだかどうかはわからないが）、いわばチャップリンの「モダン・タイムス」的な非人間的な工業化の世界なのである。

そしてもう一点、ここでタゴールは神戸やその他の個別の都市を批判してゐるのではなく、世界全体が一樣に工業化、近代化に向かつてゐるさまに疑問を投げかけてゐるということにも注意しておきたい。タゴールはそもそもその出発地であるガンジス河口のありさまも同様に嘆いてゐるのだが、タゴールにとって船から見たときの点々と続く人間の営みのありようが、いかにあらためて危機感を感じさせるものだったかに想像力を働かせてみるべきだろう。

そしてまた、コルカタを含めたこれらの土地がことごとくイギリスが抑えた植民地であつたことにも注意を払う必要がある。日本にとつては工業化、近代化は自らの独立を守るためのいわば頼もしい砦のように感じられたかもしれないが、これら

の植民地にとつては、それは押し付けられ、搾取される現状の象徴でもあつたのだ。であれば、そうした系列に属さないはずの日本が同じような姿を見せていたことに、タゴールがなおい層失望したとしても不思議ではない。

ともあれ、タゴールはやつと日本に辿り着き、以後、十二章から最後の十五章までは日本にまつわる記述となる。そのうち十二章は、日本到着時の騒乱とも言つべき出迎えのありさまと、そののちに落ち着いたインド人商人の家の記述で占められる比較的短い章である。タゴールはこの家の女中の働きぶりにも目を留めているが、これはまだ、ラングーンで見た働き者の女性たちの記述の延長線上にあると見るべきだろう。タゴールが本格的に日本を語るのは、次の十三章、そして十四章であり、この二つの章がこの旅行記の中心部分であると言つてもよい。

十三章はタゴールが日本到着後一週間目に書かれてゐる。この間タゴールは神戸と大阪を経験しており、ちょうど明日は東京へ行く、というタイミングである。そしてこの章の前半に先に挙げた「鉄の」神戸の記述があらわれる。それに続けてタゴールはこのように語る。

この必要という名の怪物は、おそろしく固くて醜い。…(中略)
：神戸の町を背後から見てもわかつたのは、人間の必要というものが、自然の多種多様なものをひとつの形に押し込めてしまふということだ。人間には必要がある、ということばが徐々に膨れ上がり、口を大きく開けて、今や地球の大部分を飲み込もうとしている。自然も単なる必要の集まりであり、人間もただ必要なものとしての存在になつてしまつた。²⁴

実はこの「必要」にまつわる考察は、日本に到着する以前、船の上でさまざま思索を繰り広げていた際にも繰り返されているのだが、このいわば「自由連想方式」のような書き物では、それがゆえに同じイメージやテーマが繰り返しあらわれ、そのためこの紀行文はそのいびつな構成にも関わらず不思議な一貫性を保つてもいる。

このあと、タゴールは日本人の服装が世界共通の「オフィスの服装」になってしまっていることを嘆き、それにひきかえ女性の服装が昔ながらのものであることに目を留め、そのことを「日本の女性たちは、日本の装いをして日本の尊厳を守るという重責を担っている。彼女たちは必要をなにより大事なものは考えていない。それゆえ、人の目と心を楽しませてくれるのである²⁵」と語っている。

このあたりからタゴールはいよいよ本格的な日本文化の記述と分析に入る。まずタゴールは日本人が無駄に騒ぎ立てないことを語り²⁶、この抑制したありようが日本の力のある種の秘密であると語る。そしてその文脈で、日本の俳句についての説明が続く。ここでタゴールは芭蕉の有名な句、「古池や」と「枯れ枝に」を翻訳紹介しているが、それらの説明は簡潔にして理にかなったものとなっている。この章ではそれに続けてさらに生け花と茶道の記述が続く。茶道の記述は比較的細部にわたってなされており、この旅行記で読者が日本を体験できる数少ない箇所となっている。

タゴールは茶道のことをある種の「宗教的修行(サーダナー)」であると語っているが、この認識には岡倉天心の『茶の本』の

影響もあるかもしれない²⁷。実は俳句に関してタゴールには来日以前に一定程度の知識があったことが裏付けられており、これらの部分には、実際に日本が来たがゆえの新たな発見とは言えないものも含まれる²⁸。

十三章の最後に挙げられた日本の混浴文化に関する記述には、タゴールらしい側面が垣間見られる。すなわちタゴールはそれを奇異なもの、あるいは非難すべきものとして退けるのではなく、混浴の習慣は日本人が互いの体に対して妄想を抱いていないがゆえのものだと積極的に評価する。その是非はともかく、タゴールが常にいわゆる「常識的な」判断、特に西洋からもたらされた価値観から自由であったことは指摘しておきたい²⁹。

日本に関する記述という点では次の十四章がハイライトであり、ここでは十三章がさらに発展し、実際の日本での体験ともあいまってタゴール独自の日本論が展開されている。

十四章がいつ書かれたかは判然としない。大観邸の記述に続いて、原邸の記述もあり、そこで目にした大観や観山の絵についての詳細な説明もあるので³⁰、数日間にわたって書かれたのかもしれない。

十四章では、まず苦勞して人をかきわけ大観邸に到着したさまが描写され、そして大観邸においてやっと日本の「内なる世界」に触れることができた。タゴールは語る。ここでの日本の家に関する記述はかなり詳細であるが、タゴールの常として、ただ日本の家のありようを紹介するだけでは満足しない。タゴールは語る。

日本人は、ただ芸術において大家であるばかりでなく、人間の生活という営みをも芸術として手中にしているのではないだろうか。彼らは、価値あるもの、それそのものに威厳あるもののためには、十分な空間が必要であることを知っている。完全であるためには、なにより空間が必要なのである。物で溢れかえっていることは、人生を豊かにする妨げになる。この家のなかのどの場所を取つても、大切にされていないところはなしいし、無用なものもない。無駄に目を刺激するものもないし、耳障りな音もない。³¹

タゴールはこの先、自国の騒がしさと日本の静けさ、インドの家の過剰でごたついたありさまと日本の抑制されたありようとその美意識を対照させていく。そしてこの美意識を鍵としてタゴールは日本文化もしくは日本人のありようを読み解こうとするのである。

日本人は美の王国を全面的に手に入れた。およそ目に入るものすべて、どこにもおろそかにされたり、無視されたりしているものはない。いたるところに完璧さの証がある。ほかの国では、特別にそうしたことに通じている人々の間にのみいわゆる鑑賞眼があるものだが、ここではそれがすべての人々に共有されている。ヨーロッパでは、万人のために教育が普及し、またその多くの国では万人のための軍事教練が広がっているが、ここで見るような万人のための美意識の修行は世界のどこにも見られないものである。日本では、みながみな美のために自分を捧げている。³²

日本人の美意識、そして日本画に対するタゴールの評価は最大限のものであると言える。大観や観山の作品に対する真摯な鑑賞は特筆すべきもので、これらの日本画家については来日以前から知識があつたとは言え、実際に大作を目の前にした体験は大きかったに違いない。事実タゴールは、数多くの私信で日本画に関して繰り返し書送っており、しきりにベンガルからだれかが学びに来ることを勧めてもいる。であるからこそ、以下に見られるような「醜い」光景を日本で見ることには、タゴールは耐えられなかつたのであろう。以下の文言は『日本紀行者』中、ほとんど唯一の批判めいた部分である。

日本における最良の表現は、尊大さのあらわれではなく、自己を捧げる心のあらわれにある。この表現は人を惹きつけ、傷つけることがない。そしてだからこそ、その日本でこれと正反対の動きを見ると、特別に心が痛むのである。中国との最近の戦争に勝利したからといって、その勝利の印を刺のように国のあちこちに植え付けようとするのは、野蛮な行為であり醜いということ、日本人なら理解すべきであらう。³³

さてこのような日本の解説とともに、タゴールはそれをベンガル、もしくはインドと比較する視点を提供していく。しかしその比較は単純な二国あるいはふたつの文化の比較ではなく、その背後には常にヨーロッパの存在がちらつく。タゴールは日本に住むインド人が西洋式に家をごたごたと飾っていることを歎いて言う。

わたしは日本に住んでいるインド人に関して理解に苦しむことがある。彼らはヨーロッパのさまざまな不必要で醜いものを真似ているが、日本のものが目に入らないのだろうか？ 彼らがここで学んでいることはすべてヨーロッパのものであって、その上少しでも経済的なあるいはなんらかの便宜があればすぐにでもアメリカに行こうと思っている。：（中略）：わたしたちの生活に役立つものを、ヨーロッパからではなく、ここから取り入れることができるはずだ。それ以外にも、生活様式などをわたしたちが躊躇することなく日本から学ぶことができれば、わたしたちの家も習慣も、もう少し清らかなものに、美しいものに、あるいは節度あるものになったのではないだろうか。：（中略）一方で日本に住むインド人たちは言う、日本は我々アジア人を無視している、と。しかし我々も日本を無視してはいないだろうか。そのもてなしを受けながら、真の日本を見ようとせず、日本を通してただ歪められたヨーロッパだけを見ているのではないだろうか³⁴。

こうした発言は、この書がベンガル語で書かれている、つまりベンガル人に向けて書かれていることを思い出させる。『日本旅行者』は日本旅行の記録ではなく、日本で（あるいは日本に向かう船上で）つれづれに考えたことの連なりであることはすでに述べた。しかし「手紙」と「紀行文」を厳密に区別することをしなかったタゴールの文章には、受け手であるベンガル人へのメッセージが自ずと現れてもいるのである。

このようなメッセージ性は、最終章の十五章になると一層鮮

明になる。十五章はなぜアジアの中で日本だけがヨーロッパに對抗できたのかという問題提議から始まる。日本の急激な近代化についてタゴールは「老木をある場所から引き抜いて別の場所に植え替える術を日本の庭師たちは知っているが、まるで同じようにヨーロッパの教育を、絡み合った根っこごと、そして葉の茂った枝ごと自分の国の土にひと晩のうちに植え替えてしまったのである。そしてその木は葉を落とさなかったばかりでなく、翌日から実をつけ始めた³⁵」と表現しているが、これは素直な驚きであって、そこに批判めいた響きはない。そしてなぜそのようなことが可能だったのかという問いに対してタゴールは、日本人は「そもそも最初からそれを築き上げなければならなかったのではなく、はじめからそれはあったと考えるほかない³⁶」と答える。こののちにまたタゴールは世界の民族精神を動的なものと静的なものに分類し、日本の精神はもともと動的なのだと言明した上で、さらにその動的な力は民族的な混血から来ると説明する。その上、国土が狭いことも有利に働いたというのがタゴールの考えである。

タゴールのこの説明はある種直感的な印象であり、厳密なものでも科学的なものでもない。ゆえに異論も多くあるだろうがしかし、タゴールはここで世界全体のなかで日本のありようを位置づけ、最終的にはその延長線上でベンガルの位置を捉え直そうという意図をもって話を進めているのである。事実このあとタゴールは「インドのなかではベンガル人が日本人と似たところがあるのではないか³⁷」と語り、「どれほどの苦痛を伴おうとも、わたしたちは、西洋と東洋の融合の門を開く」ということがベンガル人の責務であることを忘れてはならない³⁸」とい

うベンガル人へのメッセージが導き出されている。

およそ以上が『日本紀行者』の全貌であるが、最後にここに書かれていないことに関して言及しておきたい。記録ではない以上、何を取り上げていなくとも不思議はないのだが、それでも目立つ点がいくつかある。

ひとつは日本で行われたスピーチに関する記述がまったくないことであるが、それはスピーチなどの公式行事が、こうしたタゴール自身の私的関心やつれづれなる思いとは異なる次元に属することに起因するだろう。

ふたつめは新たな交友関係が生まれた形跡がないことである。『日本紀行者』のなかで個人名が挙げられているのは、以前から交友があった大観らのほかは、長期間その家に滞在した原氏のみで、個人的にタゴールを訪れた各人の名前はおろか、新たな日本人との交流についても書かれていない。コミュニケーション・ギャップの問題もあつたらうが、これだけ長期にわたり滞在し、多くの人と会いながらその点ではあまり成果がなかつたことを感じさせる。タゴールは岡倉を高く評価していたが、以後、それに匹敵する人物を日本に見出すことはなかつた³⁹。この点に関してはさらに後述するが、ここでは当時の文学者との交流の少なさに注意を喚起しておく。日本の文学者の多くは、さまざまな要因からタゴールに対して冷ややかな目を向けていたのだが⁴⁰、タゴール自身も、もともと同時代の作家や詩人にほとんど関心を持たない傾向があつた。事実、アメリカやヨーロッパにおいてもその傾向は顕著で、タゴールは時として欧米の文壇から関心を持たれることはあつても、自分から同時代の欧米の文学に強い関心を持つことは終生な

かつた。

もうひとつ、タゴールの『日本旅行者』に顕著なのは、日本文化として取り上げられているのがもっぱら「伝統文化」であり、当時の日本の状況——政治的状况であれ、社会的状況であれ、あるいはまた流行の事柄なども含めて——に関する記述がまったくないことである。これもまたタゴールの傾向なのだが、「今」や「時流」に対する強い関心が見られないのは、『日本紀行者』に限つたことではない。

総じてこの紀行文は百年前の日本を描きながら、「百年前はこうだった」という感慨を抱かせる類のものではないと言えるだろう。確かに今日では女性といえどもみながみな着物を着ているわけではないし、日本の家もすっかり洋風になつてかつてのシンブルさを失つている。しかしタゴールがここに見出した美意識というコアはやはり、日本の文化の中に厳然と存在しているし、芭蕉の評価は揺るぎなく、大観や観山などの日本画家に至つては当時よりも一層高く評価されていると言つてもよいだろう。結局のところ、『日本旅行者』の日本は、「失われた日本」、「忘れ去られた日本」というより、少しばかり遠くなつたとはいへ、太古から流れている日本文化のありようをあらためて思い出させるものとは言えないだろうか。

要するにタゴールは、単に保守的というよりも、日本文化の中でも時の流れに左右されないものに注目したと考えるべきだろう。タゴールという詩人はともすれば不思議な存在で、ベンガル文学の歴史においてはその前と後ではおよそその流れを異にしてしまうような存在でありながら、どこか時間の流れの外にあるようなところがある。タゴールはたしかに百年前に

日本を訪れ、これらの文章をしたためた。しかしそこに描かれたのは、古くもあり、新しくもある種「永遠の」日本だったのだ。

4. まとめて代えて

『日本旅行者』は、ベンガル語において唯一の、あるいは初めて書かれた日本旅行記というわけではない。にも関わらずこの書は、ぬけた影響力を持ち、ベンガルにおける日本イメージを一定程度担っていると、言ってもよいだろう。今日でも芭蕉のふたつの句は教養あるベンガル人には親しまれており、日本と言えば岡倉や日本画が話題になることもしばしばである。このように『日本旅行者』はベンガルにおける日本論を代表するものなのだが、その理由は、これが著名な詩人の作であるというだけではなく、すでに述べたように、この書がある種、時代を超えたものになっているからではないだろうか。

この旅行記がタゴールの私的関心を映し出したものであることはすでに述べたが、同じ人物がときを同じくして書いたものとして、当然ながらその関心や発見においてスピーチ原稿（のちに *Nationalism in Japan* としてまとめられたもの）と重なる部分もある。その最たるものがタゴールの文明論、文明観であろうが、これこそが当時の日本の知識人との間で齟齬をきたした最大のテーマであると言ってもよい。

例えば海老名弾正は、その評論においてタゴールのスピーチを例外的に高く評価したひとりだが、その海老名もタゴールの

西洋対東洋という文明論には異議を唱え、日本は中国やインドの兄弟というよりはイギリスやフランスの兄弟であると述べているし⁴¹、例外的にタゴールに好意的だった秋田雨雀も、東大と慶應の二度の講演に足を運び、個人的にもタゴールを訪問しながらその東洋と西洋に分けて考える文明観には共感できなかったと述べている⁴²。

もう少し広く当時の日本を眺めると、同時期に日本からヨーロッパへ渡った文学者として島崎藤村がいる。藤村は大正二年（一九一三年）に日本を発つてフランスに向かい、ちょうどタゴールが日本にいた一九一六年七月に帰国している。藤村は『海へ』と題してその船旅を描いており、これはある意味、——タゴールのような哲学的展開はないにせよ——『日本旅行者』の船上での記述と重なり合うものとなっている。興味深いことに、藤村はタゴールと逆のルートで港を辿りながらアジアの盟主は日本ではなく、イギリスであるとの思いを強くしている。また『海へ』と対になっている『エトランゼ』では、離れたところから日本を眺める視点も垣間見られるのだが、しかしそれは主にヨーロッパと日本を対置したもので、タゴールの文明論のようなグローバルな展開はない。さらに藤村は、日本を発つた理由として「私は、世界に於ける一等国の国民というようなことを無闇と振り回して欧羅巴人の仲間入りをさも誇りとしたり無智な支那人を擲ることを得意としたりするような左様いう同胞の全くないところへ行きたかった⁴³」と述べているが、ここに当時の風潮を読み取ることができる。

同じ頃ヨーロッパに渡った河上肇は、藤村より強く「文明」を意識している。その際の体験をもとに書かれた河上の『祖国

を顧みて』は主に文明論となっており、西洋と日本を対置させてその文明の異なる点を分析しているのが興味深い。河上はフランスで藤村と会っており、その際、議論となつて河上が「現代の日本が結局欧羅巴の文明に達しようとするだけでは私共は満足しません。それでは到底欧羅巴人には叶わないと思いません。日本には日本固有のですね、全く欧羅巴と異なつた、優秀な文明があると考えなければ、私共の立場はなくなります」と語つたと藤村が述べている⁴⁴。

こうした二人がタゴールのスピーチを聞いていたらどのような感想を持つたのだろうか。残念ながら二人ともそのような叙述は残していない。ただ、兩人ともに、「世界」や「文明」を考へるときに、日本とヨーロッパ以外の文明への視点が欠落していることは否めない。この時代の日本の知識人がインドを語るとき、植民地になつてしまつた当時の現状以外の事柄に言及することはまれである。その意味で、岡倉の著書は中国およびインドの文明を視野におさめており、世界を眺めるとき、単なる二点比較ではないスケール感がある。おそらくこのあたりがタゴールの持つスケール感と合致したのではないだろうか。

中国やインドも含めた東洋を西洋と対置して語ることのできるスケール感を持つた知識人と言へば、鈴木大拙も思い浮かべられる。鈴木が一九一六年のタゴールのスピーチを聴きに行つたかどうかは定かではないが、一九二四年にタゴールが再来日した際には通訳を務め、そのときの印象を鈴木はこのように語っている。

東洋人の哲学は「人間」を離れたものではなく、いつもそれか

ら出て居る。それを離れていない。これがその特性である。芸術でも人間性と分離して居ない。音楽も、詩歌も、画も、皆その「人」の修養と密接な関係を持つて居る。タ氏（タゴール）などは、その典型的なものと信ずる⁴⁵。

鈴木はこの解説はごく簡単なものだが、タゴールの「人間中心」の「語つて居る内容でなく、語つて居る自分が中心にある」ありようを想起させるものとなつて居る。

最後に、より若い世代として川端康成の場合を見てみよう。川端は一九一六年のタゴール来日時十七歳になつたばかりで、旧制中学の学生だつた。そのときのことを川端は以下のように回想する。

わたしはその年、まだ旧い学校制度の中学生でしたが、この詩人のふさふさと長い髪、長い口ひげ、長いあごひげ、そしてインド服をゆつたりまとつて丈高く、目のかがやきの強く深い、賢者のような風貌の写真が、大きく新聞に出たのを見て、今もおぼえています。白い髪は額の横にやわらかくひろがつて流れ、もみあげの毛はあごひげのように長くのびて、それが頬にもつらなり生えて、あごひげに続いて、東洋古代の仙哲のような顔が、少年のわたくしに印象を残したのでした。そしてタゴールの詩文には、中学生にも読めるほどにやさしい英語のもありましたので、わたくしは少し読んだものでした⁴⁶。

一九一六年に最も熱狂的にタゴールを迎えたのは女性を含む若い世代であつたと伝えられる。川端は、実際にタゴールを

訪ねたり講演を聞きに行ったりした若者たちよりもほんの少し年が下だったが、タゴール批判が主流だった当時の「名のある」大人たちとは対照的に、いまだ無名であった若い世代では、このようなタゴールに対する得も言われぬ好感や憧れが共有されていたのかもしれない。その川端は、先の引用に先立つ部分で以下のように語っている。

インドの詩聖といわれる、ラビインドラナアト・タゴールは、日本を訪れた時の講演のなかで、「すべての民族は、その民族自身を世界にあらわす義務を持っています。…(中略)…これはまたその民族の富である高潔な魂が、目の前の部分的な必要を越えて、他の世界へ、自国の文化の精神への招待を、送る責任を、自ら認める豊かさなのであります。」と言っています。「日本は一つの完全な形式を持った文化を生んできたのであり、その美の中に真理を、真理のなかに美を見抜く視覚を發展させてきた。」とも言っています。遠いむかしの「源氏物語」は今なおタゴールがここにいう「民族の義務」をわたくしたちよりもみごとに果たしていて、将来もはたしつづけるだろうと思えます。すことは、よろこぶべきことであるとともに、かなしむべきことでありましょうか。⁴⁷

これに続けて川端はさらにタゴールのことを引用する。いわく「日本がその美の中に真理を、真理の中に美を見抜く資格を發展させてきたことを(日本に)再び思い起こさせることは、私のような外来者の責任であると思います。日本は正しく明確で、完全な何物かを樹立してきたのであります。それが何であ

るかは、あなたがたご自身よりも外国人にとって、もっと容易に知ることが出来るのであります⁴⁸」とタゴールは述べたとされる。

実はこの文章は、川端がノーベル賞受賞後にハワイ大学で行った連続講演「美の存在と発見」をもとにしたものである。そして川端がここで引用しているタゴールのいうところの日本、「美の中に真理を、真理のなかに美を見抜く視覚を發展させてきた」そのありようは、『日本旅行者』のなかで語られているのと同じ日本であると言ってよい。

川端はこの連続講演で、源氏物語の「ものあはれ」などを中心に日本人の美意識について語っているのだが、その最後の部分で、ドナルド・キーンに「源氏物語のおもしろさは外国人の方がよりよく知っている」と言われてびっくりしたと語っている。そしてまた川端は、このキーンの言葉は先のタゴールの「あなたがたご自身よりも外国人にとって、もっと容易に知ることができる」という言葉と呼応していると考え、「わたくしは美の存在と発見のしあわせを思うのであります⁴⁹」と締めくくられている。

つまりここで川端が語り、また発見した日本は、タゴールが百年前に見出し、『日本旅行者』であらわした日本にも重なり、そしてそれはしばしば日本人にとっては見出し難く、外から発見されるものとしても語られるのだが、その意味で『日本旅行者』は今日新たな日本再発見の書としても読むことができるのではないだろうか。

1 タゴールは一九〇三年に「もしあなたがインドへ帰る途中に日本に寄ることができそうなら、わたしも同じ頃に日本に行つてそこで会えるようにしましょう。ニヴェディタのおかげで、わたしは一人の日本人と知り合いました。」と友人に書き送っている。[Thakur 1957: 82]この日本人とは岡倉天心のことで、タゴールはニヴェディタを介して岡倉と知り合った。ニヴェディタは宗教家ヴィヴェーカーナンダと親しかったアイルランド人女性で、岡倉はそもそもヴィヴェーカーナンダに会うために一九〇一年に渡印したのであった。なお、本文、注を問わず訳文は特に断りのない限り筆者によるものである。

2 タゴールは息子であるロティンドロナトに「太平洋回りで行かなければならない。そうすれば日本への旅は安くなるし、行きやすい。だからすぐに日本船を予約してくれ。」と書き送っている。[Thakur 1942a: 55]

3 ロティンドロナトへの手紙。[Thakur 1942a: 60]

4 六月四日付の大阪朝日新聞による。以後、和文を引用する際には、旧仮名遣いをあらためてある。

5 一九一五年に出たこうしたタゴール(ブーム)批判の主なものとしては、加藤朝鳥の「タアゴル流行に対する不満」[加藤 一九一五]や田中王堂の「タアゴル流行に就ての一考察」[田中 一九一五]などがある。

6 これに対して東大講演と慶大講演をもとにしてまとめた“Nationalism in Japan” (のち“Nationalism in the West”および“Nationalism in India”)とあわせて *Nationalism* として出版された)は、この日本訪問の「公的」な部分を反映していると考えてよい。もちろん *Nationalism* および『日本旅行者』は同一の人物がほぼ同時期に書いたものとして多くの点で密接に関係している。しかしまた、かたや英語で書かれ、かたやベンガル語で書かれている

ということにも注意を払うべきであろう。すなわちこの両者には、「だれに向けて」書かれたかという点で決定的な違いがあるのである。

7 渋沢栄一は、実業家としてではなく、当時さまざまな宗教関係者を集めて組織されていた帰一協会の世話人としてタゴールと接触したようである。渋沢はのちのタゴールの日本訪問の際にも会食などを催している。日本女子大設立者の成瀬仁蔵も帰一協会のメンバーで、渋沢とともにタゴールを訪ねている。

8 タゴールはこれに先立ち、七月二日の慶應大学講演ののち、日本女子大学を訪れ、詩篇の朗読などを行っている。そののち軽井沢の三泉寮に招かれ、八月十六日から二十一日まで滞在し(宿泊したのは三井三郎助氏の別荘。三井別邸とも)、ほぼ連日講義を行った。

9 Prarnath Chaudhuri (1868-1946)。もともと英国に留学し、弁護士資格を取得したエリートだったがのちに文学に転じ、Biharの筆名で多くの作品を残した。

10 例えば [Maitra 1961] などは、こうした書簡集を文学的著作として扱うことを示唆している。

11 [Thakur 1881] (ページ記載なし)

12 タゴールからプロモト・チョウドリへの手紙。[Thakur 1945: 213-4]

13 [Thakur 1919: 145]『日本紀行者』には森本達雄氏による日本語訳があるが、ここでは解説の都合上から、以下すべて筆者があらためて訳したものととなっている。

14 *ibid.*, p. 90.

15 タゴール以外に旅行記のタイトルに「旅行者 (Yatri)」を用いた例がないではないが、一般的には「旅行」もしくは「紀行」を意味する *yatra* もしくは *bhraman* が用いられる。

16 [Thakur 1919: 48]

- 17 *ibid.*, p.13.
- 18 この部分はベンガルで長らく伝えられてきたラーダーとクリシュナの逸話を想起させる。ラーダーは牧女でヴィシュヌ神の化身であるクリシュナと恋に落ちる。クリシュナの笛の音を聞くと、ラーダーはいてもたってもいらなくなり、外へと彷徨い出るのである。
- 19 [Thakur 1919: 42-3]
- 20 *ibid.*, p.43.
- 21 *ibid.*, p.28.
- 22 *ibid.*, p.62.
- 23 *ibid.*, p.78.
- 24 *ibid.*, pp.78-9.
- 25 *ibid.*, p.80.
- 26 例えばタゴールは道で車や自転車がぶつかっても騒ぎにならないと言っている。また日本の子供は泣かないとも言っているが、これらの記述は今日でもよく知られていて、筆者も一度ならず日本の子供は本当に泣かないのかと訊かれたことがある。これらの文言は多少大げさではあるものの、インドと比較して日本が非常に静かで落ち着いて感じられたであろうことは理解できる。
- 27 タゴールが『茶の本』を読んでいたことは、『日本旅行者』のなかに記述があることから明らかである。岡倉の著作『*The Ideal of the East* (東洋の理想 1903)』、『*The Awakening of Japan* (日本の目覚め 1904)』、『*The Book of Tea* (茶の本 1906)』は、その一部がインドで書かれ、また岡倉がタゴール家と親交があったこともあって、当時ベンガルの知識人の間でよく読まれていた。翻ってこの著作の日本語訳はずっとのちになってから現れ(例えば『茶の本』の日本語訳が出版されたのは一九二九年である)、

- 日本の読書人にはあまり親しまれていなかったと考えられる。
- 28 日露戦争時にタゴールは日本の詩型を用いて三篇の短詩を発表している。[Thakur 1905]
- 29 同時期に日本を訪れたベンガル人の紀行文にも混浴の習慣についての記述があるが、そこではそれは非難されるべき前近代的な風習であるとされている。[Ghosh 1910]
- 30 タゴールは原邸で、当時原氏の手元にあった大観の「五柳先生」および「湘庭秋月」、観山の「弱法師」および「魔障図」を鑑賞、それらについて詳細に語っている。このうち「弱法師」はとりわけタゴールの気に入りに、のちに荒井寛方に模写を依頼、寛方はそれを携えてインドに渡った。この模写による「弱法師」は現在もピッツョ・パロティ大学(タゴールの設立した大学。現在は国立大学)に保存されている。
- 31 [Thakur 1919: 93]
- 32 *ibid.*, p.97.
- 33 *ibid.*, pp.99-100.
- 34 *ibid.*, pp.100-101.
- 35 *ibid.*, pp.105-6.
- 36 *ibid.*, p.106.
- 37 *ibid.*, p.111.
- 38 *ibid.*, p.113.
- 39 タゴールはその私信において「わたしはこの国の人々が岡倉の価値を理解していないことに驚いた。この事実は彼らの偏狭さを示している。ここへ来てからわたしは多くの重要な人物に会ったが、岡倉のような天才を持つ者はひとりとしていなかった」と述べている。[Thakur 1916: 321]ちなみに、タゴールと親交があったとされる野口米次郎に関しても、手紙類を

含めてタゴールの文章には全くと言ってよいほど出てこない。

40 タゴール来日時(一九一六年)の『新潮』七月号には文壇十八人による「如何にタゴールを見る乎」が掲載されたが、夏目漱石をはじめとする当時の文学者の反応はおおむね冷やかであった。

41 「海老名一九一六・二〇一」

42 「秋田一九五三」

43 「島崎一九六七・十五―一六」『海へ』は始め一九一七年、中央公論に発表されている。もちろん藤村の渡欧の理由には、ここには書かれていない個人的なものが多分にあった。

44 *ibid.*, p.278.

45 「鈴木一九六一・五」鈴木は一九一六年まで東大でも講師を務めていたので、東大講演を聞いた可能性はあるが、それについては特に触れられていない。

46 「川端一九八二・三九七」ハワイ大学での一九六九年五月十六日の講演。

47 *ibid.*, p.396. この部分の川端の講演は五月一日に行なわれている。なお、ここにある最初の引用部分は一九二九年来日時のタゴールの講演「東洋文化と日本の使命」から取られたもの。このスピーチでタゴールは岡倉天心の果たした役割について力説している。「日本は」以下の引用部分は一九一六年の慶応大学での講演“The Spirit of Japan”より。

48 *ibid.*, p.387. タゴールの文章の引用は同じく“The Spirit of Japan”より。

49 *ibid.*, p.413. 同じく引用を“The Spirit of Japan”から取られている。

参考文献

- 秋田雨雀一九一六「山上のタゴール」『早稲田文学』一二九、七七〜八五頁
秋田雨雀一九五三『雨雀自伝』東京、新評論社
秋田雨雀一九六五『秋田雨雀日記』東京、未来社
岩野泡鳴一九一六「タゴール氏に直言す」『読売新聞』六月十六日および十七日
海老名弾正一九一六「詩人タゴールの文明批評を読む」『新人』七月号、二〇〜二五頁
加藤朝鳥一九二五「タアゴル流行に対する不満」『読売新聞』五月十五日
河上肇二〇〇二『祖国を顧みて』岩波文庫
川端康成一九八二『川端康成全集第三十八巻』東京、新潮社
島崎藤村一九六七『藤村全集第八巻』東京、筑摩書房
鈴木大拙ほか一九六一『タゴール、生誕百年祭記念論文集』東京、タゴール記念会
タゴール記念会編訳一九六一『タゴールと日本』東京、タゴール記念会
『タゴール著作集第八巻』一九八一、東京、第三文明社
田中王堂ほか一九一五『名士のタゴール観』東京、城南社
夏目漱石ほか一九一六「如何にタゴールを見る乎」『新潮』七月号
森本達雄訳一九八七『日本紀行』『タゴール著作集第十巻』東京、第三文明社
明社
森本達雄訳二〇一五『原典で読むタゴール』東京、岩波書店
Dasgupta, Sanjukta ed., 2014, *Towards Tagore*, Kolkata Visvabharati.
Ghose, Mannothanath, 1910, *Japan Prabas*, Kolkata, Empire Library.
Maitra, Somnath, 1961, *The Letters of Rabindranath Tagore, A Centenary Volume of Rabindranath 1861-1961*, New Delhi, Sahitya Academy.
Mandel, Sondatta, ed., 2014, *Travels of the Tagore Family*, Kolkata, Visva-bharati.

- Mukhopadhyay, Prabhakumar, 1936, *Rabindrajibani 2*, Kolkata, Visva-bharati.
- Pal, Prashantakumar, 1997, *Rabijibani 7*, Kolkata, Ananda Publishers.
- Tagore, Rabindranath, 1905, "Japaner prati" in *Bhandar*, Ashar, p.12.
- _____, 1881, *Europe-prabasi Patra*, Kolkata, Srisaradaprasad Gangapadhyay.
- _____, 1912, *Chinnapatra*, Kolkata, Visvabharati.
- _____, 1916, Letter from Rabindranth to Surendranath Tagore (2, September, 1916), *Visvabharati Patrika*, 18, no.2, p.321.
- _____, 1917, *Nationalism*, London, Macmillan and Co..
- _____, 1919, *Japan Yatri*, Kolkata, Visvabharati.
- _____, 1930, *Bhannushimher Patrabali*, Kolkata, Visvabharati.
- _____, 1942a, *Cithi Patra 2*, Kolkata, Visvabharati.
- _____, 1942b, *Cithi Patra 3*, Kolkata, Visvabharati.
- _____, 1945, *Cithi Patra 5*, Kolkata, Visvabharati.
- _____, 1957, *Cithi Patra 6*, Kolkata, Visvabharati.

追記)ここで扱った『日本旅行者』は、今年度本学で開催された国際ベンガル学会の発表論題でもあり、事実関係等において内容的に重なっている部分が少なくないことを申し添えておく。ただし、一方はベンガル人を中心とした学会参加者に向けて書かれたもの(英文)、一方は日本人に向けて書かれたもの(和文)としてその主旨と論の方向性は異なっている。なお、筆者は来日百周年記念として、この『日本旅行者』の新訳を来年出版する予定である。

日タイの文学作品にみる山田長政——『王国への道』と『オークヤー』との比較研究

コースイット・ティップティエンポン¹

1. はじめに

日タイ関係の歴史を語る際、具体例の一つとして頻繁に挙げられるのが、十七世紀のシャム（タイ）に渡航した山田長政（以下、長政と表記する）のことである。現在のタイでは、その名が当時の官位制度である三位・欽賜名の「オークヤー・セーナールピムック」で知られている。タイの旧官位制度は、「バンダーサック」と呼ばれ、基本的に九位までであった。絶対君主制で国王がバンダーサックを決め、配下の者に与える。序列の高い順に、「ソムデット・チャオプラヤー」、「チャオプラヤー」、「プラーヤー」あるいは「オークヤー」²、「プラー」及び「チャムーン」、「ルアン」、「クン」、「ムーン」、「パン」、「ナーイ」になる。最上位のソムデット・チャオプラヤーは、タイの歴史においてアユッタヤー時代にはまだ存在せず、トンブリー時代（一七六七—一七八二）に初めて定められ、一九四〇年代に廃止されるまで四人しか与えられなかった。山田長政は三位のオークヤーのバンダーサックまで与えられたという事実は極めて国王から信頼されていた証しである。

長政についての記述は、日本とタイ双方共に、歴史に関する書籍に記載されている。日本では、例えば教科書の『新日本史』

『日本史B』や参考書の『学習図鑑日本の歴史』、『詳説日本史図録』などにあり、タイでは、在日タイ王国大使館が日タイ友好百二十周年を記念して二〇〇七年に発行したブックレットやチャーノンウィット・カセートシリ氏が執筆した『アユタヤ』³（アユタヤ）がある。この歴史上の人物は日本からシャムまで渡り、傭兵として活躍し、オークヤーの位まで出世したと言われているが、実際のところ正確に確認できる詳細な歴史資料は乏しい。日本では、『暹羅国風土軍記』や『暹羅国山田氏興亡記』や『天竺徳兵衛物語』など⁴のような江戸時代の文献の中に記述が残されているのに対し、タイではタイ語そのものによって記録されたものがなかった。タイで長政の存在について最も引用されているのが、『チョットマイイヘート・ワン・ワリット』（ワンワリット公文書）であるが、その記述は簡略なもので、彼の出身や経歴などは書かれていない。長政の存在と役割を示す内容は、アユッタヤーのある政治的な出来事に過ぎない⁵。公文書とされているこの資料も、当時アユッタヤーと貿易のあったオランダ人のエレミアス・ファン・フリート（Jernais van Vliet）が、一六三六年—一六四〇年の間オランダ語で執筆し[Baker et al.: vii]、後にフランス語、英語、タイ語の順に訳されたもので、そもそもタイ語で記述されたものではなかったものであ

る。さらに、二〇〇三年にタイ人の元新聞記者がタイ語で長政の歴史を書きつづった書籍を出版したが、多くは日本での生活あるいは推測の域を出ない内容であり、新たな知見や新発見の一次資料に基づくものはなかった。長政のそういった曖昧な生い立ちや家柄や活躍を裏付け、相互に確認をできる証拠が限られているにもかかわらず、日タイ両国では彼の存在はよく知られている。特に日本では長年注目され、彼の故郷とされている静岡県でも毎年のように長政まつりが行われている。

関連作品の数からみると、長政への関心は日本では以前からタイより高いことが分かる。彼の人生を描いた一九五九年に公開の映画『山田長政——王者の剣』のみならず、小説も三作以上あり⁶、宝塚歌劇の舞台作品まである⁷。一方、タイでは、二〇一〇年に公開された歴史映画『サムーライ・アヨータヤー』（アユッタヤーの侍）のおかげで、それまでにあまり知られていなかった長政の名が新たに脚光を浴びた⁸。しかし、日本に比べると、やはり他の作品数は少ない。日本のような舞台作品はなく、文学作品も僅かであり、それは、『スリヤー・パヨン』（太陽のプライド）（一九九二）、『オークヤー』（二〇〇六）、そして『チャオ・ライ』（ライ王）（二〇一〇）である。前者の二作は、長政を主役として登場させるが、後者は、長政の関わりがありながらも、大抵アユッタヤー朝のプラーサートトーン国王を中心に物語が展開している。日本では、長政が主人公になる小説の中では、最も注目されるのが遠藤周作の『王国への道——山田長政』⁹（一九八一）と思われる。タイでは、そのような作品はコーンクナーリーの『オークヤー』（二〇〇六）にあたるだろう。

本稿では、日タイ間を背景に、上記に述べた長政が主人公になる二作の『王国への道——山田長政』（以下、『王国への道』）と『オークヤー』を比較しながら、それぞれの作風を分析し、物語に出てくる長政の正体を追究したい。先行研究において、本課題に相違する研究が二つあり、それは土屋了子氏による「山田長政のイメージと日タイ関係」と井上絵里氏による「遠藤周作における歴史小説創作の意味——『王国への道——山田長政』から」である。しかし、いずれにしても比較文学の側面からの分析ではない。前者は歴史研究であり、長政のイメージが実は政治的な、かつ日タイ外交的な理由で日本人の英雄として大げさに推し進められたと主張している。後者は文化・文学研究だが、日本人作家の文学作品を一つ議題に採用し分析したものである。それに対して、本稿はそれらの研究と異なり、カルチュラル・スタディーズの側面からでも考えられる比較文学の研究として、今まで日本で知られていなかったタイの小説を取り上げ、日本の有名な作品も考察し、出身国の違う作家がどのように同じ人物を描出するのか明らかにしたい。構成は次の通りである。第一章の序論の後になる第二章は長政の人生の舞台になるアユッタヤーの歴史を紹介する。第三章は、粗筋と筆者を紹介し、作風を分析する。第四章は、日本人の作家とタイ人の作家はそれぞれの見方によって、異文化の環境における長政の正体をどのように描写するのか分析する。第五章は結びとする。

2. 山田長政が体験したアユッタヤーの時代背景

アユッタヤーは地名でもあり、王朝名でもあった。一三五一年に興るアユッタヤー朝は、一四三八年になると、十三世紀前半に成立したスコータイ朝を併合した。都とされたアユッタヤーには異民族が集まり多様性のある街を築いており、一時期言葉の違う四十もの民族がいた「チャーンウィット」³⁶⁾。隣国のラオス人やモン人やクメール人などのみならず、遠く離れた国から渡来した人もいた。例えば、ベトナム人、中国人、日本人、オランダ人、ポルトガル人、イギリス人などであった。

一五六九年にアユッタヤーはビルマの属国となったが、一五八四年にナレースワン王子によって再び独立を果たした。その後、一七六七年にビルマとの戦争に敗北し滅亡した。ビルマとの戦いは何度もあったが、一番被害が大きいのがこの一七六七年の戦争であり、この王朝の四百十七年間にわたる歴史が閉じた。しかし、他国との戦いだけでなく、アユッタヤーの四百年以上の経緯を省察すると、王位をめぐる権力争争が頻繁に起きたことが見てとれる。長政がアユッタヤーに滞在した期間だけで、君主が三回も変わっている。長政の人生に関わるシャム王が少なくとも四人いて、それはソントム王（在位：一六一〇―一六二八）、チエーツターテイラート王（在位：一六二八―一六二九）、アーティツタヤウオン王（在位：一六二九）、そしてプラーサートトーン王（在位：一六二九―一六五六）である。このような状況の中、長政は日本人として新しい社会環境に適応することだけでなく、激しい政治闘争と時代の変遷にも取り組まなければならなかったことが予想される。

アユッタヤーにおいて、長政が一番活躍したソントム王の時代の十八年間は、比較的治世が平和で安定し、仏教や文芸や外交など、多くの面で繁栄した時期であった「チャーンウィット」³⁶⁾。アユッタヤーの第二代の国王であるソントム王は¹⁰⁾、第二十代の国王・エカートツサロット王と妃の間にも生まれた子供だが、即位できたのはアユッタヤー王朝において厳密に王位継承者を定める王室典範がなかったからである。さらに王室典範がなかったからこそ、王位を巡る対立が発生しやすかった¹¹⁾ [Dhrawagin:65]。第二十代の国王と王妃の間に生まれた第一王子は反乱を企んでいると責められ、父王が逝去する直前に王命により処刑された [Wyatt:92]。父王が没すると、第二王子のシーサオワパーク王子が王位を引き継いだ、まもなく倒された。それまでに僧侶になっており仏教に造詣が深く弟子や官僚で慕う者が多かったインタラーチャー王子が、ソントム王として一六一〇年に即位できた「チャーンウィット」³⁶⁾。

一方、シャムとの国交を図ろうとする徳川家康が、一六〇六年にシャムの国王に書簡を送った。山田長政は一六一〇年代の前半頃、シャムに渡ったと推測されている。ちょうどその時期はソントム王の時代であり貿易が盛んになり、シャムに渡来しアユッタヤーの地に住みついた外国人が多かった。現地の日本人コミュニティも大きくなり、アユッタヤーと日本の貿易の最盛期には、日本人町の人口は約千―千五百人にも上り¹²⁾、「日本人義勇隊」には八百人がいた「チャーンウィット」³⁶⁾ [54, 197]。長政はこの時代に、宮仕えしオークヤーの官位まで与えられた。

ソントム王の後期には、再び王位継承権の問題が起り、貴

族がいくつかの派閥に分かれた。有力な派閥は次の国王として、ソンタム王の望みに従い、王の十五歳の長子を支持する、王宮の仕事を取り締まるオークヤヤー・シーウオーラウオンの派閥と、もう一つはソンタム王の弟・シーシン王子を支持するオークヤヤー・カラーホームの派閥であった。後者は王の希望に公然と反対していたので、戦争を厭う王は自身の味方をしてくれる者を求め、オークヤヤー・セーナピムツクを説得した[Bar-wornwatskui:215-216]。そして一六二八年十二月、三十八歳のソンタム王は没した。オークヤヤー・シーウオン派が圧倒し、亡き王の望み通り、彼の長子であるチエーツタティラート王が即位した。オークヤヤー・シーウオーラウオンは反対派の影響力を徹底的に排除し、あらゆる手段を使い、自身をオークヤヤー・カラーホームの位まで昇進させた。暫く経過すると、新オークヤヤー・カラーホームの策略により、チエーツタティラート王も倒された。次に弟・アーティツタヤウオン王子が即位した。この頃、王位簞奪を狙っていた同オークヤヤー・カラーホームは、長政の介入を防ぐため、彼に対して陰謀を企てたようである。長政は、反乱が起きているリゴール（現在、タイの南部にあるナコーンシータンマラート県）の地へ赴任させられた。長政が留守のアユッタヤーでは、オークヤヤー・カラーホームが即位一か月余りのアーティツタヤウオン王位を崩壊させ、次の国王になり、プラーサートトーン王と名乗った。

長政自身は、一六三〇年にリゴールより南にあるパッターニーの地での戦闘で負傷した後、陰謀により傷口に毒を塗られ暗殺された。長政の死後、日本人町は焼き尽くされ、日本人は追放された。しかし、日本人は事前に壊滅されることを推測し

アユッタヤーより避難していた。三年後、プラーサートトーン王は日本人が戻ってきて居住することを認め、一六三七年頃には、日本人は三百〜四百人ほど住んでいたが、日本の鎖国政策のため、日本人町の人口は減少の一途をたどった。「チャーンウィット:154」。

3. 『王国への道』と『オークヤヤー』とその作風

3. 1 遠藤周作の『王国への道』

中編小説の『王国への道』は雑誌「太陽」に一九七九年七月から一九八一年二月まで連載された遠藤周作の作品であり、同年四月に平凡社により単行本として刊行された。周作は幅広く知られている日本人作家の一人であり、代表作は、例えば、『白人』（一九五五）や『海と毒薬』（一九五八）やアメリカ人のマーティン・スコセッシ監督の近日公開する映画の原作である『沈黙』（一九六六）などがある。連載の終了後、周作は同雑誌の取材に対し、『バンコクをはじて訪れたのはもう十三、四年前になるが、その時から私は山田長政をいつか書きたいと考えていた。』¹³「遠藤:198:151」と述べていた。本人が話すように、周作はタイに行ったことがあり、その後山田長政についての作品を作るにあたって、『王国への道』を発表する前に、まず『メナム河の日本人』（一九七三）という戯曲を書いた。これは芥川比呂氏の演出で劇団「雲」が上演した「遠藤:198:151」。同取材で、周作は長政について興味を持った理由を三つ挙げた。第

一に、東南アジア各地では、長政も含め日本人は好戦的であると思われていたのだが、長政はしかるべきそのイメージを逆に利用し、異国であるアユッタヤーで生活手段を見つけることができたことである。第二に、陰險な政治と掛け引きが激しいアユッタヤーで「長政のような陽性」の日本人がどう身を処したのかという点である。第三に、キリシタン時代に関心のある周作は、長政がアユッタヤーにいた頃に、ペドロ岐部という名の日本人キリシタンが、一度長政を訪れたことに驚いた点である〔遠藤：1981:151-154〕。このような理由で長政について書くうと考えたが、特に岐部のことは、大きく『王国への道』執筆に影響を与えている。歴史的に岐部は実在した日本人であり、一六一四年に日本を追放され、マカオ、マラッカ、ゴア、バダージドを経てローマまで辿り着き、三十二歳の時にようやく司祭になれた。

キリスト教がらみの雰囲気を与える「大村から長崎に向かうには——」〔遠藤：1984:5〕の冒頭が示すように、周作による長政の冒険と出世は長崎から始まる。当時の日本社会を描く「少年たちはいずれも紺色の着物を着ていたが、数人の大人は切支丹の南蛮僧侶がまとう修道服に身につついで、なかにはあきらかに鼻たかく、碧眼の外人もまじっているのがわかった。」「遠藤」の描写が初ページから早速導入される。舞台は慶長一九年（一六一四年）で、江戸幕府のキリスト教禁止令により多くのキリシタンが追放された。その中に、ペドロ岐部（一五八七—一六三九）もいた。一方、作品の前半で藤藏なる山田長政は「出世」と「富」を求め、日本を出てたまたま岐部とマカオに向かう同じ船に乗り、そこで知り合った。マカオにいる間、アユッ

タヤーについての噂と、そこにいる日本人は貿易だけでなく、傭兵としても活躍している人もいることを初めて聞いた。長政は、マカオは自分の居場所ではないと感じ、日本人町がすでにあるアユッタヤーへ行くことに決めた。美しいが恐ろしいと言われているアユッタヤーに渡った長政は早く適応でき、現地の日本人と親しくなれた。今の身分以上になりたい彼は、ある時ヨターティップ王女を見かけ、一目ぼれし憧れ、「いつかはあの姫の体を抱いてみたものだ」〔遠藤：1984:5〕という気持ちまで生まれた。

長政はアユッタヤー王朝のソクタム王のもとで活躍し、日本人にもタイ人にも能力を認められ、日本人の傭兵隊長の位に上がり、オークチャーの地位まで国王に与えられた。しかしソクタム王が逝くと、王位継承権をめぐる闘争が発生し、次の国王になるのは旧王の長子か弟か、二つの派閥に分かれた。それに直面した日本人達も不安になり、どちらの派閥の味方したら良いのかということに迷ったため、長政は日本人も二つのグループに分け、それぞれの味方をするように提案し、自分は比較的に力が弱く不利な派閥を支えることにした。結局、長子を支持する派閥が勝利し、その派閥についていた長政はますます政治的権力を増していくが、反対派についていた日本人は殺害されそうになっても助けることをしなかった。そのリーダーの一人は、後に長政の隠し妻になる娘を残した。長政は、それ以降摂政と対立し、シャムの南あるリゴールの藩において反乱を平定するように命令され、そこで恨みを持つ隠し妻に毒殺された。

3. 2 コーンクナーリーの『オークチャー』

二〇〇六年にタイの文学界において新人で知名度が比較的低い女性作家コーンクナリーが書き下ろした『オークチャー』が刊行された。この作品は中編小説であり、新人賞の第一回トマンヤンティー文学賞に応募され、入選の二十作品の一つになった。入賞までに至らなかつたが、単行本として出版された。タイの中で山田長政を中心とする僅かな文学作品の一つと見なされる。「コーンクナリー」の名はペンネームであり、本名はカルナー・パーシーポン・斎藤である。一九八四年にタイのチュラーロンコーン大学文学部日本語学科を卒業した。後に日本人と結婚し、長年日本で暮らしているので、日本語や日本の習慣を理解している。処女作の『オークチャー』の後、別のペンネームのソーイサッタバンで短編小説とノンフィクションも発表している。日タイ翻訳にも携わっている。短編小説『ブレーションウィット 2505』（人生の曲 2505）（二〇〇七）は第八回ナイン文学賞の準優勝を果たし、子供向けノンフィクション『コムナー・テイオ』（一生懸命旅行する）（二〇〇八）は第五回ウエンケーオ文学賞を受賞した。『オークチャー』に関して、コーンクナリーは二〇〇五年六月のある日、オークチャー・セーナピムツクについて書くことを思案し、その夜、寝付く前に漠然としたプロットを考え出したようである。そばに寝ている日本人の夫を見て、日本人はタイの人々が政についてどう思うのか知りたがるかほめかしているように感じた、自分のブログに書いている (Konkumari: ブログ)。

コーンクナリーは著作『オークチャー』を、長政の幼い時期から描き出した。内容は次の通りである。九歳の長政は義父と

同伴し、染め布を裕福な家族に届けた。様々な場所を回りながら、武士に出会うこともあり、彼らに憧れるようになった。ある日、大富豪の一家を訪れ、その家のお嬢さんである菊に出会い、友人になった。それ以来、菊のことは長政の心に印象深く残った。七年後、十六歳になった長政は菊と再会し、お互い愛し合う関係になる。そのうちに、沼津藩主の大久保忠佐に仕え、駕籠かきの職を得た。常に自身の身分の昇進を望む長政は、関ヶ原の戦いの後は、平和な時が続き、長期間戦いが起きないと予想し、このままだといくら努力しても地位の高い優秀な武士になれないことを懸念した。しばらく経つと、菊は長政より身分の高い男の家に嫁ぎ、大久保藩主は亡くなった。長政は失恋と恩のある主君の死により絶望し、二人の友人と共にアユッタヤーへ行くことを決意する。朱印船で長崎から台湾を経てシャムに到着し、日本にはない寺院や川沿いの生活など、故郷と違う風景を見て、新鮮な気持ちが生じた。アユッタヤーでは、長政は現地のタイ人とも親睦を深め、そして新しい恋人にも巡りあう。その女性はシャム人、ワードと名乗った。当初長政は貿易に従事し、シャムと長崎との間を行き来した。後に当時の頭領から傭兵の職に誘われ、昇進を続けオークチャーの位まで上った。アユッタヤーの使節団代表として日本に戻り、江戸で將軍にも面会した。長政はその実力で、ソントム王から大きな信頼を受け、王の娘と結婚することができた。その後、王位継承をめぐる争いに巻き込まれ、リゴール藩主として任命された。少し離れたパッターニー反乱を抑える際、負傷し、傷口にタイの兵士に騙され毒のある包帯を使用し、暗殺された。

作中のアユッタヤーの過去の話はそこで終わり、設定が変わ

り、二〇〇八年になった。ワードラウイーという女性がある男の夢を見た。目が目覚めたら、それは長政のようであった。それまでに歴史に興味を持っていなかった彼女はアユツタヤーの歴史を調べはじめ、アユツタヤーへ兄を誘い、遊びに行った。アユツタヤーの雰囲気は昔から馴染のある感じがした。それから彼女は仕事で日本人男性の山田と知り合い、四年の交際を経て結婚した。結婚式の場で山田は突然タイ伝統衣装を着ているワードラウイーに「僕はワードを四百年も待っていた」と囁いた。

3. 3 両作品の作風

長政は歴史上の人物なので、文学作品として彼の人生を描いている『王国への道』と『オークヤー』を一見すると、歴史小説の印象を受ける傾向にあるが、確かな史料が乏しいことと、それぞれの著者の捉え方によって、書かれた内容は確実に考証的に裏付けられる歴史小説より、空想から生まれたものが顕著に見られる。周作は「以上のような三つの理由の主題をストーリーにおりこみつつ書いたこの作品はさらに手を加えた上で上梓したいと思っている」とはっきり語った¹³。遠藤¹⁴も同様にコーンクナーリーも執筆に必要な資料を集めた後、日タイ両国の季節や地理など、「小説の色を入れる」という過程に取り組んだ (Konkunar: ブログ)。粗筋から分かるように歴史の肝心なところは収まっているが、実際にあったことかどうか分からない、つまり作家の想像で作られた部分が多い。長政は江戸を出て海外に渡航することが両作品の本筋の始まりであり、

話が進んでいくと、詳細な部分で徐々に異なってくる。それに関してでは次の大きな二点をまとめることができる。

まず、長政の周りの登場人物と日本からの経路である。構造主義的な見方もできるように周作は意図的にペドロ岐部を登場させ、長政と岐部を対比しながら、目的達成をさせたい日本人なりの生き方を表現した。二人は共にマカオに渡ったが、それぞれの目的を追求するため、長政はアユツタヤー、岐部はローマへ渡った。周作が強調したいのは、二人の人生の目標地点は違うが、熱心、粘り強さ、そして長政の場合、腹黒さを頼りに成功したところだと考えられる。一方、コーンクナーリーはそのような人物を登場させず、長政と共にアユツタヤーに渡る単に二人の友人、ノリミツとマサヒロだけを登場させた。アユツタヤーまで到着する途中の事情についても記述がなく、またマカオではなく、ただ「台湾を経て」(Konkunar: 56)としか書かなかつた。恋愛相手に関しても両作者は違う人物を登場させた。周作はヨターティップ王女をソントム王の娘とし、また長政の恋愛対象にした。しかし、ヨターティップの名は¹⁴、実際にソントム王の娘であることを裏付ける史料がなく、同じ名前を持つ人物はアユツタヤー王朝の第二十七国王・ナーライ王の妹にもある。もう一人の女性は、長政と対立してから、ソントム王に次ぐ新王に殺害された日本人の傭兵を指揮している城井久衛門の娘、ふきである。長政は結局、生き残ろうとするヨターティップ王女に騙され、亡き父と自殺した母のため、復讐を求めるふきに毒を飲まされ死んだ。コーンクナーリーはそれに対して、長政はソントム王の意思によりカンラヤーニー王女と結婚し、依然としてワードとの恋愛は実現できなかった。

次に、社会的な文脈である。周作もコーンクナーリーも異文化に接触している長政を描出しているが、コーンクナーリーの記述の方が際立っている。両作者は彼のカルチャーショックのことも描いている。社会文化において周作はほぼ最初のみ触れ、何カ所か言及しているシャムの暑さ以外、日本人の典型的な苦手の食べ物に対して否定的な印象を書いている。それは、藤蔵がアユッタヤーに渡ったばかりの頃、食べ物に困ったような様子で分かる。食べ物に対する強い拒否反応は二回現れている。一回目でパクチーとははつきり書かれていないが、想像できる。周作は、「アユタヤの人間はどんな食物にも香料に臭気の強い草を入れる。その草の臭気は腐蝕した鉄の臭いのようで、日本人たちは、「死臭のようだ」と嫌がって避けた。」¹⁾「遠藤：1984:581」と語った。もう一つは、ドリアンと思われる果物を食べた途端、「臭え」と藤蔵は悲鳴に近い声をあげてから、「肥溜めのような臭いがしますね」「遠藤：1984:60」と言いつづけたことである。

作者がシャムの習慣を誤解している部分も現れる。それは、日本人の仲間がアユッタヤーに來たばかりの藤蔵に、「このまちでは僧は殊更に敬われている。僧に朝夕の食事を与えることは貧者も怠らぬ」と言ったことと、ヨターティップ内親王が今オークヤー・セーナーピムツクになった長政に会話をしてくれないと言う設定で、周作は「仏教の戒律のせいであユタヤ王宮では男女区別は厳格であり、身分が低いこちらから話しかけるなど到底許されない。」²⁾「遠藤：1984:62」という説明である。事実としてシャムの僧侶は基本的に午後は食事しないことと王宮での男女区別は確かだが、それはタイの仏教の戒律ではない

ことである。

全体的に見れば、周作は社会的な様子より、長政の敵国との戦い方と政治的な行動、特にライバルであるオークヤー・カラーホームとの敵対をストーリーの主題としており、物語の雰囲気はスリラーに近い雰囲気があふれている。

一方、コーンクナーリーは物語の最初から最後まで、日タイの社会・文化的な要素を描いている。長政の幼いころを描出しているプロローグから最初の三章まで、おはじきや下駄隠しのような日本の庶民文化から、江戸時代の参勤交代や土農工商の社会階級や朱印船など社会・経済状況まで描いている。アユッタヤーが舞台になった部分も、本格的に当時の社会の様子を描き出している。日タイの文化を比較する場面も多く見られる。具体例を挙げると、長政がタイ米を見た時と江戸に行き將軍と会った時である。

長政は「シャムの人々は日本人と同様にご飯を食べることだ。ここのご飯は細長いんだ。短く太い粒になっている日本米と違う。」³⁾ [Kokkumai:65]と知見を述べる場面がある。似たような感想は小説の後半でも見られる。長政がシャムから江戸へ行った時、アユッタヤーと日本の豊かさとの比較を將軍にこう報告した。

「違うところでございますが、向こうではどんな者でも皆十分にご飯を食べられます。」

「そうですか」將軍は興味を持ち頷いた。

「我々のと違います。食べられたり食べられなかったりしますね。」

この二つの例以外でも、シャム人のビン老樹を噛むことと日本のお齒黒、アユッタヤーに住んでいる日本人は銭湯をつくり日本にいなようなお風呂に入ること、江戸幕府の鎖国など、両国の習慣を相当紹介している。また感情あふれる場面になると、コーンクナーリーは散文から脱し、突然詩を挿入してくる [Konkunarī:96-97]。これはタイの文豪の一人、女性作家トンマヤンティーがよく使うテクニクである。物語の終盤に差し掛かるとタイ人が好む転生の話を導入し、現代を舞台にワードと長政を再登場させ、今回はワードラウイーと山田となる日本人になり、二人の恋愛が叶うという結末である。

両作品を考察すると、周作による長政の個人的、ないし政治的な行動を強調かつ目立たせる描写に対し、コーンクナーリーは両国の架け橋になる長政を通じて比較社会・文化への心構えを固め、そして恋愛話を描写したのであろう。

4. 異国における長政の正体

人が異文化に入り込む際、溶け込むことができる部分もあれば、そうでない部分もある。周作とコーンクナーリーは、程度が違いかもれしないが、その適応性を意識し、作風に現れるように、様々な場面で長政の文化に対する観察力と順応性を表した。また新たな習慣を身につけながら、自らの色合いをよりはっきり感じることもある。それは違うものに触れるから

こそ、自分のアイデンティティーを実感することである。第四章では、両作者により長政はどのように自分のアイデンティティーを維持しながら、正体を見せてくれるのかということを追求したい。特に、長政がアユッタヤーに渡る動機と日本人として活躍するというのが焦点になる。

周作の長政は野心家の冒険者であり、海外で日本人の強みと思われる戦力を生かして成功した。まず日本を出る前に、アユッタヤーの名前さえ聞いたことがない。初めてアユッタヤーの情報を耳にしたのはマカオで外国と貿易している老人と会話した時である。アユッタヤーで傭兵をしている日本人がいることにも驚いた。周作はこのように書いた。

「戦さに？」

藤蔵は驚いた声をだした。日本人が異国で戦さを行っているとは夢にも知らなかったからである。その子供っぽい驚きぶりが可笑しかったとみえて、老人は目を細め、

「アユタヤでは戦さの折、日本人を使う。日本人は戦いぶりが巧みだと皆、知っている」と説明した [遠藤:1984:39]。

藤蔵は、アユッタヤーはよいところだが、危険な地だというような注意を受けたが、野心のある彼は岐部と話す際、アユッタヤーへ行く目的をこのように率直に言った。

「お前の嫌いな金儲けよ。いや金儲けだけではない。そのアユタヤの王は日本人を雇って戦さの手助けをさせていると聞いた。日本では俺のような身分のひくい男には望めぬことが、ど

うやらあの国ではできそう。だから出かける気になった。」(遠藤:1984:43)

周作は明晰な藤蔵のイメージを描いた。藤蔵は日本の戦争史についての知識を持ち、適切に利用した。例えば、ビルマ軍と戦う時、敵は象と鉄砲で攻撃するので、象を驚かせるため、爆竹を使うことを提案した。なぜそのようなことまで分かるのと聞かれると、藤蔵は、「実は日本におります時、平家琵琶にて富士川の合戦のくだりを聴いたがございます。鳥の羽音に驚いて平家の大軍が算をして逃げました——」(遠藤:1984:78-81)と答えた。他にも、政治的な権力闘争に巻き込まれている長政は、摂政のことが気になり、身の安全のことを考える際、信長と秀吉のことを思い出した。

彼は日本の織田信長のことを思った。信長公が父以来の老臣を役に立たぬと言つて昔の忠勤ぶりさえ問題にせず、亡き者にした話を思い出したのである。「中略」だから秀吉公はいつも信長の前で役にたつ男だということを示した。(遠藤:1984:146-147)

このような教訓で長政は「危険な」アユツタヤーで長く生き残った。その反面、自分の関与により日本人の傭兵を指揮している城井久衛門の死につながったことは、自分の利益のためとはいえ、複雑な気持ちになった。裏切り者という行動で反省することもあるが、出世するためには、倫理を乗り越えなければならぬと思つた。そういう意味で、周作は長政の汚れた部分

を見せてくれた。終盤になると、長政はオークヤー・カラーホームの策略に陥り、最終的に城井久衛門の娘、ふきに殺されたが、周作の目から見ると、結論としてそれは「壮烈なる死、男の死」である(遠藤:1984:339f)。

一方、コーンクナーリーが描く長政は、日本にいた時からアユツタヤーのことを知っていたが、日本を出る勇気がまだなかった。結局、出国の大きな動機は絶望と考えられる。作者は、「大久保様が他界したし。長政と菊との愛も叶わなくなつたし。長政と二人の親友、ノリミツとマサヒロは決心した。彼らはシャムに向かう。」(Konkunarai:54)と書いた。長政の気質に関しては、そもそも友好的な雰囲気があふれる男であり、「いつもにこにこしているような顔立ちをお持ちの長政は、どんな表情でも見せてくれない。そのような半分微笑んでいるのは彼なりの特徴です。彼は日本人の輪の中にも常に落ち着いて無口です。」(Konkunarai:71)ということである。このような人物は溺れているシャムの御嬢さんを見た時、すぐに飛び込み、救出しようとした。その行動はシャム人に、「お兄さん、とつてもいい人ね。助けてくれなかつたら、我々のワードお嬢様は大変だわ。本当にありがとうね。」(Konkunarai:66)と絶賛された。優しい紳士的な様子はコーンクナーリーの長政である。

周作の長政に対し、コーンクナーリーの長政の大きな特徴は、英雄的な戦いに強い人物より、好奇心を持ちながら、紳士の精神で異文化に適応する、かつ学ぶ日本人である。コーンクナーリーは、アユツタヤーに初めて行き異文化に接触する長政は理解できない習慣や文化があるだろうというのを前提とし、その具体例をいくつか描いている。例えば、ある日の朝、長政

と友人が、アユッタヤーの市民が托鉢しているシャムの僧侶に
対し、供え物を与えている様子を見て不思議に思った。その異
文化に驚いた日本人を見ていたタイ人・ファードは「サイバー
ト、それは（タイ語で）サイバートと言うの」と説明してあげ
た [Konkumari:62]。

それだけでなく、この男は異文化コミュニケーションを志す
日本人でもある。タイ語を学び、日本語も教え、時間があった
ら、アユッタヤーを回り、お祭りにも行き、様々な場面で現地
の文化と言葉を習った [Konkumari:62-64, 81]。長政は、タイ語の
四字熟語「ナイナム・ミー・プラー、ナイ・ナー・ミー・カー
オ」（川の中に魚がおり、田んぼの中に米がある）があるようにシャ
ムの豊かさに魅了された。国際的な雰囲気慣れつつある長政
は、最初から傭兵を指すのではなく、貿易に熱心であった。
貿易で成功を収めた長政は頭領に誘われ、世話になったシャ
ムのために傭兵としても貢献することに決めた。努力が認めら
れ、国王からいたたく恩賞として王女と結婚した。恋愛対象で
ない、断ることのできない結婚であった。シャムに深く馴染ん
だ長政はリゴールの藩主になり人情を見せてくれた。

5. 結び

日本人作家・遠藤周作とタイ人の女性作家・コーンクナ
リーはそれぞれ歴史的史料が乏しい中で、江戸時代の初期に
シャムのアユッタヤーに渡来した山田長政を中心に、自らの解
釈と捉え方により中編の歴史小説『王国への道——山田長政』

と『オークヤー』を著わした。出身国が違う両作家は、限られ
ている情報を生かしながら、自分なりに価値観と推測を導入し
ている。その結果、この二作で目立っている相違は、周作は長
政の現地の政治への絡み合いや掛け引き、宮廷内の王位継承を
めぐる権力闘争により殺害されることなど政治生活を多く描
いたのに対し、コーンクナリーは政治よりも、長政の社会的
な適応や異文化に溶け込み具合やシャムの王に対する人情を
強調していることである。

物語の構造やより細かく内容を見ると、当然違う様子が見ら
れる。周作は、日本史上に実在したペドロ岐部を登場させ、つ
まり、もう一人の登場人物を長政と対比させた。二人の価値
観と人生の目標の違いが指摘されながら話が進んでいく。周作
は、意図的に構造主義に沿い、この作品を創作したと言っても
過言ではない。また周作は、長政が日本の戦争史を熟知してお
りアユッタヤーでそれを生かし、能力を発揮した賢い日本人で
あるが、根本的に心のよい人間ながらも野心があるため、利益
を得、かつ成功するまでしたたかな行動も取ったりするイメー
ジも描いた。長政は最終的に成功したが、以前自分も関与して
いた事件によって殺された。

一方、日本史を知っているタイ人のコーンクナリーは伝記
小説なりに一直線で長政の人生を描いた。また特に描き出され
たのは、日本の歴史社会、タイの習慣、そして比較的史料が
多く残っているアユッタヤーに住んでいた日本人に関する全
体の生活である。当初と途中で物語を面白くするため、恋愛話
も導入した。さらにその愛は長政が生きているうちに叶わな
かったが、長政は死んでも愛は死なないと、作者はそれを示す

ため、タイ人の今まで抱いている信仰でもあり好んでいる輪廻転生を利用し、現世の長政を再び登場させ、タイ人の女性への恋愛を成功させた。それに周作と違い、コーンクナーリーは、政治的にしたたかな面のある長政は控え、人柄がよく優しく尊敬できる日本人の男の一人であると見ている。全体に見て、周作の長政は冒険者で成功を収めた政治家であるが、コーンクナーリーの長政は異文化の学習者で人情のある紳士である。

参考文献

日本語

- 井上絵里「遠藤周作における歴史小説創作の意味——王国への道山田長政」『九大日文』十号、二〇〇七年十月、三八—五一頁
- 植田紳爾「メナムに赤い花が散る」『宝塚歌劇脚本と配役』花組十一月公演』一九六八年一〇月、一八—四二頁
- 植田紳爾「メナムに赤い花が散る」『宝塚歌劇脚本と配役』三月花組公演』一九六九年三月、一八—三七頁
- 遠藤周作（一九八四）『王国への道——山田長政——』一四版、東京・新潮文庫
- 遠藤周作「王国への道——山田長政——」『太陽』（一九七九年七月）一九八二年二月
- 遠藤周作「山田長政がなぜ私の興味をひいたか」『太陽』三月号一九八一年、一五一—一五四頁
- 遠藤周作（一九七三）『メナム河の日本人』戯曲、東京・新潮社

『学習図鑑：日本の歴史』（一九九五年）東京：講談社

大津透・久留島紀子・藤田覚・伊藤之雄（二〇〇七）『新日本史：日本史B』改訂版、東京：山川出版社

『詳説日本史図録編集委員会（編）（二〇〇九）『詳説日本史図録』二版、東京：山川出版社

チャーノンウィット・カセートシリ（二〇〇八）『アヤタヤ』（吉川利治訳）改訂版第一刷、Samutprakarn: タイトヨタ財団

智原五郎八『暹羅国風土軍記』『暹羅国山田氏興亡記』（『海表叢書 巻五』更正閣書店京都、一九二八年に収録）

『天竺三徳兵衛物語』（校訂漂流奇談全集）博文館、一九二一年に収録）土屋了子「山田長政のイメージと日台関係」『アジア太平洋討究』五号、二〇〇三年三月、九七—一二ページ

東智尚（二〇一三）『海外雄飛の夢を紡ぐ——山田長間背少年時代』東京：文芸社

中津文彦（二〇〇〇）『山田長政密書』東京：学陽書房

『微笑みが心をつなぐ愛のかけ橋：日タイ修好一二〇周年』(๒๕๖๓-๒๕๖๔) (11007年のブックレット)

東京：タイ王国大使館

『山田仁左衛門渡唐録』（『校訂漂流奇談全集』博文館、一九一一年に収録）

和久峻三（一九八七）『山田長政の秘宝——シャム日本人町の超人』東京：角川書店

外国語

Baker, C., Pombjeja, D. N., Van Der Kraan, A., Wyatt, D. K. (2005).

Van Vier's Siam. Chiang Mai: Silkworm Books.

- Chanthonsakul, W. (ร่วมเฉลิม จัพรรสถกุล) (2003). *Yamada Nagamasa: Khunnangsamurai haeng Krungsi Ayuthaya* (ยามาดะ นางามัสสะ: ขุนนางชาวสุโขทัยกรุงศรีอยุธยา). Bangkok: Malai.
- Culler, J. (1997). *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Dhiravegin, L. (ลิขิต ธีรเวคิน) (2003). *Wiwathanakan Kammueang Kanpokkhrong Thai* (วิวัฒนาการการเมืองการปกครองไทย). Bangkok: Thammasat University Press.
- Dominguez, C., Saussy, H., Villanueva, D. (2015). *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. New York: Routledge.
- Endo, S. (2006). *Sudaen Siam: Yamada Nagamasa* (สู่แดนสยาม: ยามาดะ นางามัสสะ). Banchongmanee, B. (บุษบา บรรจงเมณี) trans. Bangkok: Nation Books.
- Konkunari (กรกฎาวรี). (2006). *Ok-ya* (เอกญา). Bangkok: Na Banwan-nakam.
- Kuекdet Kantamara (กฤตเดช กำพันตามระ). *Chao Lai : Nawaniyai Ing-prawattisat* (เจ้าโล: นวนิยายอิงประวัติศาสตร์). Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Ryan, M. (2012). *An Introduction to Criticism: Literature/ Film/ Culture*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Soisattaban (สร้อยสัตตบรรณ) (2008). *Komathia* (กัณฑ์เพ็ญ). Bangkok: Nannmeebooks Teen.
- Soisattaban (สร้อยสัตตบรรณ) (2007). *Plengchiwit* (เพลงชีวิต 2505). in *Somphan Radap 8* (สมภารราชดัด ๘). Bangkok: Praew Sammak -

- phin.
- Thawornwatskul, M. (กมลพร ถาวรวัฒน์สถกุล) (1993). *Khunnang Ayut-thaya* (ขุนนางอยุธยา). Bangkok: Thammasat University Press.
- Thininda (ทินินต์ดา). (1991). *Suriya Phayong: Ok-ya Senaphimuk* (สุริยาเพลง: ออกญาเสนาภิมุข). Bangkok: Tua-akson.
- Wyatt, D. K. (2003). *Thailand: A Short History*. Chiang Mai: Silk-worm Books.

ハチバヤル
Konkunari. <http://www.bloggang.com/viewblog.php?id=yui&group=5&page=13>. ブログ: マクヤス二〇一五年九月二二〇日.

註

- 1 This paper was originally written in Japanese. The summary in Thai and English is available upon request at keihkosit0213@uifs.ac.jp (Kosit Tiptempong).
- 2 官位の「オーキヤー」はアトタタヤー王朝におおつ使われつた。元々クメール語由来の語と推測されつた。
- 3 日本語では、タイの地名及び古都・王朝である「ayutthaya」(県が用らるる正式な英語の表記は「Ayutthaya」)を通称として「アトタヤ」と表記しているが、タイ語の綴りと語源から見ると、「ア」は促音となり、「ヤ」は長音になる。英語の一般的な表記にも表れるように「a」の前に「t」があり、読む際「yut」は促音になる。またタイ人自身も実際に「ayutthaya」(Ayutthaya)をタイ発音する際、その促音を言わぬ。日本語の表記としてタイ語に最も近

いのは「アユッタヤー」になる。タイ語の古都アユッタヤーは、実際にインドにある古都の名前でもあり、ラーマヤーナに登場するラーマ王子の故郷でも知られているアヨーディヤヤー(英: Ayodhya)にちなんで名づけられ、無敵を意味する。本稿では本のタイトルと引用以外、「*ayut*」(Ayutthaya)のことを「アユッタヤー」と表記する。

4 この三書以外、江戸時代には山田長政伝説が多数あった。その中で後に大きな影響を与える書籍は、一七九四年に現出した、著者不明『山田仁左衛門渡唐録』である[土屋: 99]。

5 公文書『チョットマーイヘート・ワン・ワリット』は、最初に英語版の『The Historical Account of the War of Succession Following the Death of King Pra Interajasia, 22nd King of Ayuthian Dynasty』からタイ語に翻訳されたが、誤りがあるようである。二〇〇五年に、クリス・ベーカーらが新たにオランダ語から英語に翻訳し、『Van Vliet's Siam』のタイトルで刊行された。

6 山田長政についての小説は、本稿が本題にする遠藤周作の『王国への道—山田長政』(一九八四)以外でも他にあり、例えば、『山田長政の秘宝—シヤム日本人町の超人』(一九八七)や『山田長政の密書』(二〇〇〇)や『海外雄飛の夢を紡ぐ—山田長政少年時代』(二〇一三)などがある。

7 春日野八千代が山田長政の役を演じる宝塚歌劇団の『メナムに赤い花が散る』は一九六八年と一九六九年に公演された。

8 アクシヨン映画『サームーライ・アヨータヤー』(アユッタヤーの侍)は二〇一〇年一二月に公開された。タイで活躍している日本人の俳優・モデル、大関正義が山田長政の役を演じる。映画の設定はナレースワン王の時代(在位: 一五〇九—一六〇五)に、長政はすでにアユッタヤーにいたことから、かなり歴史から離れているという指摘もあった。ちなみにこの映画が公開された時期は、タイの広範囲で大洪水が起きた時期と重なったため、興行収益は上がらなかった。

9 ブツサバー・バンチョンマニーのタイ語訳が二〇〇六年に刊行された。

10 何代目の国王になるのかはタイの歴史に対する見方によって変わる。アユッタヤー王朝の初期に、ラーメスアン王が二度在位(一三六九年—一三七〇年、一三八八年—一三九五年)したことで、一五〇〇年半ばごろ、旧王の妃でもあり次の王の母親でもあるシースダーチャンと組み、王位を奪ったウォーラウォンサーティラート王がいたが、タイの歴史学者によっては「裏切り者」と見なされ国王として認められないことから、ソナム王の順番は見方によって違ってくる。

11 ラッタナコーシン王朝(バンコク)になり、タイの王室典範が一九二四年に初めて制定された。

12 チャンウィット氏は史料に基づき、次の通りアユッタヤーにあった日本人町の頭領の名前をまとめた。オークプラ純廣(一六〇九—一六一二)、城井久右衛門(一六一六—一六二〇)、山田長政(一六二〇—一六三〇)、糸屋太右衛門と寺松広助(一六三三—一六四二)、木村半左衛門とアントニイ・善右衛門(一六四二—?)「*チャンウィット: 156*」。

13 遠藤周作ははじめてバンコクへ行ったのは昭和四十年代のはじめであり、その際アユッタヤーの近郊にある日本人町跡にも訪れた。

14 実在していたシースパン内新王殿下・クロンマルアーン・ヨーターティップは、一六三六年に生まれ、一七〇六年に没した。

中国伝統地方劇の諸相——京劇・崑曲・越劇…古典演劇の昔と今

川島郁夫

我が国では、近年マスコミにおいても京劇を中心とする伝統地方劇に関するトピックが取り上げられるようになった。数年前には、日本歌舞伎界の著名な役者が、古典劇中でも最高度の表現技術が要求される崑曲の傑作に敢えて挑戦し、これが本国の演劇界でも大きな話題になり、漸くこの分野に対する関心が高まってきていると言えよう。ただ、こうした関心は、ユネスコの無形文化遺産にも登録されている上記二劇や、南方系演劇で現在最も人気を博している越劇などに偏っている。また、伝

統地方劇の祖とも言うべき崑曲がすでに六百年に及ぶ歴史を有しているのに対し、中国古典劇の代名詞になっている京劇は、現行の上演様式の原型が固まってから二百年足らず、越劇に至っては僅か百年ほどしか経っていない。若い演劇であることはあまり知られていない。これら以外に、今日保存されている伝統地方劇は、上演可能な形で保存さ



蘇州の名勝留園内での崑曲実演の様子

れているものだけでも全国で約三百種と言われるが、それらのほとんどは頗る認知度が低いというのが実情であろう。現行の伝統地方劇のそれぞれに関する話を始める前に、やや煩雑にはなるが中国の古典演劇の歴史について概観しておく必要がある。

中国演劇の起源を遡ると、先秦時代から唐代までは断片的な史料が残されるのみで、本格的な演劇が始まるのは市場経済の発達と人口集中が顕著になった宋代からである。宋代の各都市には多くの演芸場が出現して多様な民間芸能が演じられたが、当時の街の様子を記した文献には、他の伎芸と並んで「劇」や「戯」の文字を含む何種かの演芸の名が見え、商業的な芝居の興行が始まっていたことがわかる。人間の俳優が演じた雑劇(後の元雑劇とは別物)は単純な滑稽劇で、演劇としては未熟なものだったが、傀儡戯(人形劇)は種類が多く、懸絲傀儡(糸操り人形劇)・枕頭傀儡(棒使い人形劇)・走線傀儡(空中操作の糸操り人形劇)・葉発傀儡(花火つき人形劇)・水傀儡(水上人形劇)・肉傀儡等と細かく分類されており、とりわけ人気を博した出し物であったことを窺わせる。(因みに、糸や棒で操作する人形劇は今日大陸福建省や広東省、台湾等で伝統芸能として保存されるほ

か、水上人形劇は中国では滅びたものの、本国から伝わった後独自の進化を遂げたものと推定されるロイ・ヌオック劇が、今日ベトナムの代表的な民間芸能となっていることはよく知られる。ただし、宋代の演劇については脚本がほとんど残されていないので、実際の上演形態はよく判らない。

中国の演劇界が劇的な発展を遂げたのは、元王朝帝国の成立以降である。この北方異民族支配の王朝は漢族の芸術文化にも大きな変化をもたらしたが、演劇においては、北方系音楽の圧倒的な優勢の確立が歌曲の韻律に多大な影響を及ぼした。従来複雑な平仄のルールに縛られていた曲韻の規格は緩和され、語彙選択の幅が格段に広がったため、演劇の歌詞は以前に比べ遙かに自由闊達な表現が可能になったのである。時あたかも、蒙古族の抑圧下で漢族の読書人は官途の望みを絶たれ、自らの本領である「文」の素養を劇作に注ぐ者が次々に現れることになった。こうして、中国の演劇界は空前の活況を呈し、中国演劇史上初の本格的な舞台芸術が出現した。今日、元朝期を代表するとされる文学…元雑劇の誕生である。

元雑劇と明の南戯

元雑劇は、極めて明確な形式的特徴を持っている。まず、原則として一劇は四幕構成、唱（うた）と白（せりふ）が交互に組み合わされ、劇中で歌うのは全幕を通して主役のみで（一人独唱）、唱の部分は幕ごとに北方系音楽（北曲）の九つの宮調のいずれか一つに属する歌で統一される。歌詞は文語・口語が混

淆した独特の韻文で、曲ごとに句数や一句の字数に規格はあるが、規格外の字あまりも大幅に許されたため、従前に比べて長短の変化が大きく、躍動感に溢れた文体をなしている。こうして、歌い手が感情を自在に表現できる歌曲を得た元雑劇は、配役の構成や演目の内容面でもめざましい進化を遂げた。舞台上立つ役者は、主役以外に悪役（浄）・道化役（丑）・脇役（外）・毒婦役（搽）など役柄が分化し、各々固定的なキャラクターが与えられた。内容面では、参軍戯以来の滑稽劇から脱し、歴史・恋愛・裁判など多様で豊富なテーマが取り上げられるばかりでなく、劇全体の筋立てが論理的に構成され、明確なストーリー性を備えるようになった。

今日、元雑劇の作品は、現存する唯一の元代刊行のテキスト『元刊雜劇三十種』を筆頭に、臧懋循編『元曲選百種』を代表とする明人の収集家の手で上梓された数種類の選集の中に相当数収められる。冤罪により処刑された若後家の怨恨を綴った『竇娥冤』、匈奴の王に嫁いだ傾城の美女への思いを描いた『漢宮秋』、五段二十幕という異例の長編恋愛劇『西廂記』などは、生き生きとした口語と典雅な文言が調和した傑作である。これらの名作を生んだ関漢卿、馬致遠、王実甫などの著名な劇作家はほとんど元朝前期



『元曲選』百種「漢宮秋」挿図

に集中しており、後期になると曲辞の彫琢に拘泥する風潮が広まり、演劇としての中身に乏しい陳腐な模倣作が増えて、本来の清新な味わいが急激に失われてゆく。

素朴な民間芸能から本格的な舞台芸術への脱皮を果たした元雜劇であるが、明代になると北方系音楽は急激に衰退し、南方系音楽に完全に取って代わられる。また、元雜劇は曲の旋律を記した楽譜をほとんど残さなかつたため、現在ではメロディ復元の手段がなく、当時の上演を舞台上で再現することは不可能である。

なお、北方系の演劇が中国を席卷した元朝においても、江南地方には独自の演劇が残っており(戯文)、その脚本の一部が明代の類書の収められる(『永樂大典戯文』)。これらは素朴な土着演劇の域を脱していないが、元期後半に戯曲創作の拠点が南方に移ると、高度に発達した北方雜劇の影響を受けた戯文が新たな演劇へと変貌してゆく。そして、元末に温州の文人高明が名作『琵琶記』を著すに至って、演劇界における北方系から南方系への流れは決定的なものとなった。

漢民族の明王朝の復活は、一般に「南戲」と総称される南方系演劇隆盛の流れを助長することになる。南戲の創作は明中期以降に本格化するが、形式的には『琵琶記』の頃から従前の雜劇と全く異なる特徴があった。まず、一劇四幕という幕数の制限が破られ、一劇が数十幕に達する長編も現れた。歌曲は当然南方系音楽(南曲)を用い、一幕一曲調、一人独唱の原則は廃され、通常は複数の俳優が歌い、時には合唱も認められた。

このように旧来の様々な形式的制約が打破された南戲は、

その創作が当初から伝統的な文人作家の手で担われたこともあって、題材や作劇法が元雜劇とは明確な違いを見せる。第一に、長編の脚は単純明快を本領とした雜劇より物語の筋立てが格段に複雑になり、伏線・どんでん返しといった手法を多用して紆余曲折に富んだストーリーの展開が重んじられるようになる。こうした特徴は、波乱万丈の展開を持ち味とする歴史物語や纏綿たる心情を歌い上げる恋愛譚に最も適しており、この二つが南戲の主要な題材となったのは自然の成り行きであるう。

一方、歌劇の命である唱の部分、曲辞が素朴な口語調が後退し、時間の経過と共に修辭的で文語色の強い華美なものになってゆく。明中後期の嘉靖・万曆年間には李開先、王世貞、湯顯祖などの高名な劇作家が輩出したが、当時一流の詩人でもあった彼らが曲辞の洗練・彫琢に特に意を注いだのは当然であり、時には歌詞が歌唱困難になる場合すらあった。これは、戯曲の脚本が、必ずしも上演を前提としない「読む」演劇：レゼドラマとしての性格を帯びてきたことを示すもので、こうした演劇の文字芸術への傾きは、次の清朝中期まで引き継がれることになる。

崑曲の成立

南戲の音楽は、実は固定的なものではなく、地方によって様々な流儀がある。宋元時代に発祥地の浙江省温州から出た南戲は、元末明初から南方一帯に広がりはじめ、各地固有の音楽

に乗せて歌う形が定着した。これを「腔」と呼び、各地方の名を冠して「○○腔」と称する。どの「腔」も南戲の基本形は同じであるが、微妙な節回しの違いによつて観客の反応にも大きな相違の開きがあるので、自分たちの歌う「腔」が観衆の心をつかめるかどうかは劇団にとつては死活問題である。明初には浙江省北部の余姚腔・海塩腔と江西省の弋陽腔が人気を競つたが、いずれも他を圧倒するほどの優位は得られなかった。明中期の嘉靖年間になると、江蘇省崑山の魏良甫が流麗甘美な崑山腔を作り出し、同郷の梁辰魚が崑山腔で名作『浣紗記』を著すに及んで、崑山腔による南戲「崑曲」はたちまち大人気を博した。王朝が名実共に爛熟期を迎えた万暦年間には、耽美主義的な風潮とも相俟つて、崑曲は江南一帯のみならず首都北京などでも圧倒的な支持を得ることになった。

王朝が明から清に移つた後も、崑曲は演劇界に君臨し続け、康熙年間に洪昇『長生殿』と孔尚任『桃花扇』という、南戲の粹を集めた歴史劇の二大傑作が生まれた。しかし、この二作以降、南戲はひたすら歌詞の洗練に傾き、内容も陳腐な才子佳人物語が繰り返されるばかりで、題材的にも手法的にも完全に行き詰まった。もともと読書人層を担い手として発生した南戲が、技巧的に頂点を極めた後にマンネリに陥ることは言わば必然の道であつたともいえよう。当然ながら、南戲作品は文人作者の自己満足に終始し、広範な民衆の支持を失つてゆくことになった。

地方劇の発展と現代社会

もつとも、演劇の人気は翳りを見せるどころか、その後も高まる一方だつた。崑曲を中心とする南戲が大衆の支持を失つたのに代つて急速に勢力を伸ばしたのは、全国各地で地元の音楽と言葉を基調として発達した独自の地方演劇である。その人気は、清代中期に全国ですでに数百種の腔（崑腔、秦腔、二簧腔、西皮腔等）や乱弾（紹興乱弾、金華乱弾等）と呼ばれる地方劇があつたことから知られる。これらの新興演劇は、地域に密着した小規模の私設劇団が活動の主体となり、南戲の題材の改編や地方特有の伝説・逸話の脚本化によつて演目を用意し、崑曲に倦んだ観客を獲得していった。

中国の地方劇は、劇種の多くが川劇、晋劇、粵劇など同地の古名を冠した名前と呼ばれていることからわかるように、本来地方限定型芸能の色彩が非常に強い。芝居は地元の方言で演じられるため他郷人には理解そのものが困難で、上演の対象となる地域は極めて狭い範囲に限られる。同一演目の上演が繰り返されることも多く、劇団は地元民の支持を保つため常に新たな出し物を用意して目先を変えなくてはならない。そのため、地方劇の作家たちは、日頃から他劇の動向・評判を気に配り、題材・技巧の両面で長所を取り込みつつ劇の質的向上を図るので、しばしば異なる地方劇同士が相互に影響しあい新たな劇へと発展することがある。その典型が京劇で、清中期に首都北京へ進出を果たして脚光を浴びた徽班（安徽省の劇団）と漢劇（湖北省の地方劇）の腔が融合して今日の主要な曲調「皮簧腔」が形成され、清王室の特段の庇護を受けて「北京第一の劇」の座を不動のものにした。

地方劇が隆盛を極めた清末から民国初期にかけて演劇界は百花繚乱の様相を呈し、無名の小規模劇団が台頭して従来の勢力圏を塗り替える現象も起きた。浙江省紹興南部嵊県で生まれた半農芸人による民間劇「小歌班」は二十世紀初頭に上海に進出し、明るく軽快な音楽に乗った短編の芝居は、上海市民の嗜好に合致して大成功を収めた。その後、「小歌班」は男女混成の「文戲」時代を経て女優のみによる劇へと変貌、現在は「越劇」と呼ばれ、南方では京劇を凌ぐ絶大な支持を獲得している。

この二劇の他、湖北省・安徽省を発祥地とする「黄梅戲」や、河南省の「豫劇」、あるいは福建省・台湾での支持が厚い閩南語劇「歌仔戲」（薗劇）などはとりわけ個性豊かな古典劇で、地元中心に多くの劇団が活動を続け、今なお根強い人気を保っている。最近、古典地方劇の映像はDVDやTV等を通じて簡単に目にすることができ、愛好者の多い劇ほどソフトも豊富で、地元地方劇専門のチャンネルを設けているデジタルTV局も珍しくない。

伝統劇は、六十〜七十年代の文革の嵐の中で激しい弾圧を受け、一時期その存続が危ぶまれたが、その後は息を吹き返し、今世紀初めに制定された非物質文化遺産（無形文化遺産）法で民間文学、伝統音楽、舞踏など



福建省泉州梨園戲専用劇場

共に十項目の保護対象に指定された。現在第四次指定までで百六十以上の劇種が国家級保護文物として国の手厚い保護を受け、全国各地で古典地方劇専門の劇団が活動している。これらの劇団には、国

や自治体内の文化文物管理部門が組織・運営する公設劇団と、自主採算で活動する私設劇団がある。前者は公的な文化事業の一環として無形文化の保護育成を目的に設置されるもので、概ね公的に決められた日程に基づいて公演活動を行なう。劇団員は原則として公務員、経営は公費で賄われ、自治体によっては専用劇場や俳優養成所などの付属機関を置い



温州市鹿城区仮設舞台での京劇上演の様子



紹興市郷村部での私設劇団による越劇上演の様子

ている。私設劇団は、季節ごとの恒例行事やスポット的な祝儀の際に顧客の注文に応じて出張公演をする方式が普通である。規模は十数人から総勢百人を超える公設劇団並みの編成を持つものまで大小様々で、大半は車で各地を移動して回る巡業公演である。芝居の上演場所は大劇場はまれで、大体は郷村部の神廟や私宅に設けられる固定舞台、あるいは臨時に設置する仮設舞台である。二〇〇九年の現地調査の際は浙江省紹興市と温州市、福建省廈門市の三箇所私設劇団の実演を見たが、温州市の劇団は年に二百回以上も公演がある人気劇団で、自前の仮設舞台や電光板を車に積んで百名を超える団員が毎日のように移動するという話であった。一方、紹興市では俳優・楽隊合わせて団員十人という一座が、村の土地神廟で越劇を演じる場面にも遭遇し、最も原初的な地方劇上演の映像を入手することができた。

このように、伝統地方劇は国家的な文化保護政策の対象となつてはいるのだが、本来の大衆芸能としての意義を保てるかということになる、必ずしも展望が明るいとは言えない。例えば、福建省泉州の梨園戯は明中期以来約六百年の歴史を有する伝統劇で、マリオネットを髣髴とさせる役者の動作に際立った特徴があり、文化財としての価値は極めて高い。しかし、歌唱・台詞とも古めかしい閩南語で、動員できる観客数はごく少数であるため、現在公演を実施しているのは公設の一劇団のみという状況である。梨園戯は一例に過ぎないが、同様に公的な保護政策なしには保存は不可能という伝統劇は少なくない。

要するに、最大の問題は愛好者の高年齢化と減少である。特

に今世紀に入ってから、めざましい技術革新によって無数の視聴覚娯楽が世に溢れ、これが大多数の若者の支持を集める一方、古色蒼然たる伝統地方劇に対する若年層の興味は確実に低下しつつある。日本でも類似した状況はあるが、多種多様な伝統文化を有する中国では、その存続と保護を担う関係者にとつては頭の痛い問題である。

中国の若者の古典演劇離れの原因は、TVやインターネット等の新メディアの介した娯楽の普及ばかりではない。前述のように、地方劇は特定地域の民謡の旋律の上に歌詞や台詞をのせて演じられる。もともと演劇の歌や言い回しは非常に特殊で、理解には相応の知識と経験を要するため、若者にはハードルが高い。加えて、近年全国的な普通話（標準語）の普及による方言勢力の後退が進み、方言語彙を多用する地方劇の内容を理解することがますます困難になつている状況があるのである。このため、最近は伝統地方劇公演の際、舞台横に電光掲示板を設置し、歌詞や台詞を文字で表示する方式が一般化している。また、DVDやTV放映用に制作される場合は、歌の部分のみは標準語に替えて演じることが多い。これは本来の伝統劇の姿を壊すことにもなるのだが、現状ではやむを得ないということなのであろう。

終わりに

中国において名実共に無形文化財の王座を占める古典・伝統地方劇は、一九八〇年代以降、急速に進む欧化の流れに押され一

様に退潮傾向にある伝統民間芸能の中にあつて極めて重要な位置を占めている。そもそも近世以降の中国社会において、演劇は中国人、殊に文字文化への接近が困難であつた一般庶民にとつて、最も普遍的な娯楽であつた。と同時に、演劇は彼らが暮らす地域に根を張る種々の社会制度や規範：信仰・宗族・職業等と密接に結びついてきた。人々が日常生活の中で感得する様々な感情・精神は、演劇を通して最もストレートに表現されたのである。それを如実に反映するのが、今日なお全国各地に数多く残される伝統古典演劇用の舞台、いわゆる「古戲台」である。古戲台は、都市部・鄉村部を問わず、中国の至る所で目にすることができ、そのほとんどが、宗祠（父系家族の先祖を祀る祠）・神廟（土地神・氏神を主神とする道廟）・市場・会館（同郷人会）といった場所に設けられる。つまり、演劇は地域社会に根ざす大小様々のコミュニティの文化活動の中心であつて、芝居の上演場所はその拠点だったのである。

近年、伝統地方劇上演の中心は都市部の近代設備を持つ劇場に移り、商業的な公演として行なわれるのが一般的になつてきた。その一方、昔ながらの古戲台での演劇上演は、季節ごとの節句や主神の生誕祭などにおいて伝統行事の一環として行なわれる場合に限定される傾向にある。その結果、古戲台は上演用の舞台という本来の機能を失い、次第に観光用風物としての性格を強めつつある。次世代に続く愛好者の確保と、俳優を含めた劇団の経済的基盤の確立は古典演劇の保存にとつて第一の命題で、その意味で伝統地方劇の興業化は必然の趨勢と言えよう。ただ、興味深いのは、最近上海や蘇州等の長江下流一帯の大都市で、道観や城隍廟のような宗教活動の場の他に、商

業地の繁華街や急速にベッドタウン化する郊外開発区の集合住宅のような場所にも、新たに伝統様式を模倣した野外舞台が次々に建てられていることである。この種の模倣舞台が伝統劇の実演に供されることは恐らく稀であろうが、それでもこれは、中国人にとつて演劇用の舞台はコミュニティのある種のシンボルとしての意味を保ち続けていることの証である。彼らの潜在意識の中には、最も身近な文化的表現手段として、また、地域社会の結束を確かめる方法としての演劇の存在があるのである。



上海市城隍廟脇の模倣古戲台



蘇州千灯鎮広場の新設舞台

インドの演劇——サンスクリット劇とは——

水野善文

1. 演劇の始まり

インドにおける演劇の起源譚は、予想に違わず、実に宗教的な神話によっている。我が国では、荒んだ末法の世の人々を救済すべく思案をめぐらした祖師たちが鎌倉新仏教を編み出したが、インドでは太古、ヒンドゥー神たちの時間のサイクルが何巡目かを巡っている際、正義の時代クリタ・ユガ（Ⅱ期）から正義の四半分が失われるトウレーター・ユガに至ったとき、世人が欲望に塗れているのを見た神々から懇願された造物主が演劇を産み出したという。〔船津1996：110〕

生活の百科万般にわたってハウトゥーを規定する指南書類がサンスクリットで（中世後期以降は諸地方語でも）創作されたインドだが、演劇に関しては、文学理論書のジャンルの中に見いだすことができる。その最古の書が、紀元前二〇〇年から紀元後六〇〇年のあいだには成立したとされ、厳密な時代同定の困難な『ナーティヤ・シャーストラ (Nāṭya-sāstra) (演劇学)』で、この書の冒頭に記されているのが、演劇の神話的起源譚である。祭式文献として整えられていた、いわゆるヴェーダ文献群は、担当祭官ごとに四種類が順次成立してきたが、ヒンドゥー

の最下層シユードラたちは、いずれにも与ることができなかつた。彼らのために第五のヴェーダとして聖典の意義を備え、芸術の最たるものとして、イテイハーサ (Itihāsa, 実にかくのごとくあつた) という原義、のち「歴史」の意味を持つようになるがここでは『マハーバーラタ』等の叙事詩に述べられた伝承) をともなうナーティヤ (Nāṭya, 演劇) が創始された〔船津1996：111、赤松：989〕というのである。

第五のヴェーダとして、演劇と併存する形で位置づけられていた二大叙事詩には、「役者」を含意するナタ (nata) 1が歌をうたう描写はあれ、芝居と見なすことのできるシーンはないようである。〔Keith：49〕、史実として、いつ頃から劇が上演されていたか明確ではない。紀元前一四〇年頃の文法学者パタンジャリ (Pāṇini) がサンスクリット文法書のなかで、善良なる牧童クリシュナ (Kṛiṣṇa) が悪王カンサ (Kaṇṣa) を調伏する勸善懲悪の劇的シーンの描写法として、パントマイム、絵画、言葉のみ、の三者を挙げるものの、演劇の存在証明にはならないようだ。〔Richmond：31〕

歌舞音楽は早くから神聖なるヴェーダ祭式文献において確認できる一方、演劇の起こりはむしろ世俗からだという見方も

あつた [Keih : 50]。ベンガル地方に長く伝わる民衆劇ヤートラー (yatra) との関係³を考慮しての見解だったようだが、これもクリシュナ信仰をあつかう宗教的な芸能だ。

二十世紀初頭中央アジア・トルファンから出土した写本群の中から断片が発見された。三篇の仏教戯曲のうち、コロフォン部が残っていて分かった一つは、カーヴィヤ (Kavya) 文学 (洗練された古典サンスクリット文学) の先駆者でもある仏教詩人アシュヴァゴーシャ (Asvaghosa, AD100 前後) のものである。ブツダおよび仏弟子には台詞をサンスクリットで語らせているが、道化役 (ヴィドゥーシャカ Vidūṣaka : 元来ヴェーダの神ヴァルナ Varuṇa を代表する者とだ) という説がある [Kuper] にはプラークリット諸語を使わせるなど、古典期の規定にかなった創作になっているという。[辻 1973 : 13-14]

文献として残る最古の戯曲作品が、すでに『ナーティヤ・シャーストラ』等の戯曲論で規定された諸形式を完璧なまでに遵守しているので、演劇の起源からそれまでの経緯が見えてこない。人形劇、影絵劇が最初だとする説も存在したが確証はな

いままだという。 [Keih : 52-56]

楽屋と舞台の間を仕切る目的で使われたカーテンのことをヤヴァニカー (yavanikā) と、インドが初めて接したギリシア人である「イオニア」の名称をもって呼んだことなども含めて、ギリシア演劇との類似性は多々指摘されている [Keih : 57-68, 辻 1977 : 218-221] が、やはり、起源を解くまでにはいたらない。

インド中東部チャットティースガル州アンビカープル近くのラームガル洞窟は、そこに残る碑文から、ある種の演技に使用されたと見なされ、紀元前二世紀には創建されていた [辻

1977 : 223] 演劇舞台だとも言われる。

II. 種類

宮廷などを文学サロンとして風流人たちが楽しんだ古典サンスクリット文学をカーヴィヤ文学 (Kavya : 詩人 Kavi が創作したもの) と呼ぶが、聴くためのカーヴィヤ、すなわち叙事詩、抒情詩の類いに対して、見るためのカーヴィヤ、すなわち戯曲がある。前述の仏教劇から、およそ千二百年ほどの間に、サンスクリットで約六百作品の戯曲が創作されたと言われる [辻 1973 : 93]。かの最も評価の高い詩聖カーリダーサ (Kālidāsa, 四世紀) には、ゲーテも独訳で鑑賞し感激したと言われる [辻 1973 : 46] 『シャクンタラー姫 (Abhijñāna-sakuntala)』ほか二編がある。

多くの戯曲作品は、二大叙事詩および説話などポピュラリティーの高いストーリーを翻案したものだ、それは戯曲論書が規定したことでもあった。個々の戯曲作品の内容について詳述するのは、ここでの本務ではないので、『ナーティヤ・シャーストラ』等の論書が規定する戯曲作品の規範をヴィンテルニッツ [55-71] が紹介するところから掻い摘んで挙げることにする。

多種の戯曲様式が編み出されているが、いずれの様式にも共通する次第として、一、冒頭に祈禱偈 (hāndī, あるいは maṅgalācāraṇa) が座頭 (sūtradhāra : 百科万般に高い教養をもつ) によって朗誦される。二、前口上 (prastāvana) が座頭と(その

妻Ⅱ)看板女優との対話形式で披露される。脚本作家への讃辞のあと、最初に登場するキャラクターへと連なる。三、ヴィドゥーシヤカ (vidūṣaka) … 道化役 (風刺的としてのバラモン、民衆芸能からカーヴィヤへ取り入れられた証左か [ヴィ: 165]) が一般に登場する。ヴィタ (vīta) … 貧しい酔狂人 (口達者、文芸を愛好) が登場するものもある。

以下、サンスクリット劇の分類。[ヴィ: 159-162]

A. 正劇 (rūpaka) 十種

1. ナータカ (nāṭaka) 〈五〜十幕〉最優秀な形式。主人公… 神、半神、王族、高貴な人。登場人物… 四〜五人でよい。内容… 神話、歴史から翻案、もしくはオリジナル。八つのラサ「ラサについては後述」のうちシュリンガラー (恋情) とヴィーラ (勇猛) が必須。
2. プラカラナ (prakaraṇa) 〈五〜十幕〉民衆劇。説話より取材。主人公… バラモン、大臣、豪商など。登場人物… 奴隷、遊蕩児、娼婦も許される。
3. バーナ (bhāna) 〈一幕〉独白劇。ヴィタ (vīta) が空想上の人間と対話しながら、全てのラサを覚醒すべく身振りを添える⁴。
4. プラハサナ (prahasana) 〈一〜二幕〉茶番劇。主人公… 苦行者、バラモン、王、または悪漢。登場人物… 廷臣、宦官、召使い、乞食、スリ、娼婦、置屋の主など。内容… 情事的。ラサ… ハースヤ (滑稽)。
5. デイマ (dīma) 〈四幕〉幻想的。主人公… 神、半神、あるいは鬼神。内容… 神話・伝説から。ラサ… シュリンガラーとヴィーラをのぞくいずれか。

6. ヴィヤーヨーガ (vyāyoga) 〈一幕〉戦争劇。主人公… 有名人。登場人物に少数の婦人が必須。内容… 一般に知られているもの。

7. サマヴァカーラ (samavakara) 〈?幕〉天界の演劇。主人公… 有名な偉人。登場人物… 神々、鬼神。

8. ヴィーティー (vīṭhī) 〈一幕〉滑稽もの。登場人物… 一人、もしくは二人。バーナとほとんど同じ。

9. ウトスリシュティカーンカ (utsūstikāṅka) 〈短〜一幕〉主人公… 一般人。内容… 婦人の悲嘆をふくむ、世間によく知られた物語。同情心を煽る。

10. イーハームリガ (īhāmṛiga) 〈四幕〉主人公… 神または人間でもよい。内容… 伝説と創作の両要素。

B. 副劇 (uparūpaka) 十八種 (うち二種のみ紹介あり)

・ 文学的特質よりも舞踊、音楽、歌詠、身振りの妙を重んじる。

・ ナーティカー (nāṭika) 〈四幕〉(ナータカとプラカラナの中間的位置) 女性が主役。多くの歌、音楽、舞踊。シュリンガラー・ラサ。ex. *Ratnāvalī, Priyadārsikā* (by Harṣa, 7th c.)

・ トウロータカ (trotaka) 〈五幕〉人間世界と神世界。ex. *Vikramorvaśīya* (by Kālidāsa, 4th c.) 等。

III. ラサ (rasa) 論

『ナーティヤ・シャーストラ』に発し、全体で百科全書の特

徴を有するヒンドゥー聖典プラーナ文献群の一つ『アグニ・プラーナ (Agni-purāna)』にも盛られ、七―八世紀頃のダンディン (Dandin)、『バーマハ (Bhāmaha)』以降、文学理論書(カーヴィヤ・シャーストラ)はさかんに記述されるようになった[Gerow]。それらは詩人たちにとつて文字通り指南書だっただろうが、詩人は自ら依拠した理論書の名を明かすことはないものの、理論書には先行する作品から作例を引いて批評しつつ諸規定を謳ったから、両者はまさに表裏一体の關係にあったはずである。(文献としての理論書が成立する以前から、詩人たちが作品を創作する上での暗黙の約束事 (kavi-samayā) が存在したことも確かである。)

その文学理論書を構成する大きな二本柱が、修辞論(アラシカーラ・シャーストラ alamkāra-sāstra)とラサ論(rasa-sāstra)である。前者は比喩表現などの詳細な吟味で、他文化圏、他時代の修辞法との比較という点では紹介する意義も大きいが、演劇と密接に關係する後者についてのみ概略を紹介したい。

ラサ (rasa, 情趣) の原義は「味わい」のことで、平生は潜在的に存在している我々の感情八種類(後代には宗教的情操である「寂靜」が加わって九種類)が、文芸鑑賞をとおして顕在化し「味わわれる状態」になることを論じるのがラサ論である。観客にどのような感情を引き起させるか、という心理学的要素もふくむ文芸鑑賞論である。数多の理論書に規定されているが、十四世紀のヴィシュヴァナータ (Viśvanātha) という詩論家による『サーヒッティヤ・ダルパナ (Sāhitya-darpana)』にみられる規定を一覧表にして示す。予め若干補足しておく、戯曲に限らず文芸作品にはそれぞれその作品が主眼とするラサが設定され

ている。理解の補助のため、手近なところで「寅さん」を例にすれば、その主眼は「滑稽(笑い)」だろう。だが、終始お笑いだけでは味気なく、恋心や別れの悲しさなどが織り込まれて一層、作品全体の「笑い」が増幅される。と言ったような具合に、劇という疑似体験をとおして如何に鑑賞者の心の琴線をつま弾くかを、登場人物、大道具、小道具、様々な効果、等々について議論するのである。⁵⁾(次ページ表参照)

IV. 現代の様相

さて、時代は飛ぶが、現代インドで楽しまれている演劇について、リッチモンドら [Richmond: 1-17] が整理した分類にもとづき挙げておこう。なお、ここでは映像資料を掲載できなかったが、それぞれネットで検索していただければ、動画も見ることが可能だ。

〈古典系〉

- (1) クーリヤットタム (Kūṛiyātam) ・古典サンスクリット劇を引き継ぐ古い伝統を持つと言われる。二〇〇一年ユネスコ世界無形文化遺産「人類の口承及び無形遺産の傑作の宣言」指定。

〈南部のケーララ州のみ〉舞踊劇(ほとんど舞踊)、寺院の夜の勤行のあと二十一時頃から六時間、ときには明け方まで続く。一幕／一晚、一演目／数十日 [赤松: 101]。

ラサ論（＝インド古代の文芸・戯曲鑑賞論）

「鑑賞者の潜在的な感情 (sthayī-bhāva) が、感情を喚起する要因 (vibhāva = 登場人物 alambara-vibhāva, 情景等 uddīpana-vibhāva)、感情の発露 (anubhāva = 登場人物の仕種など)、一過性的感情 (vyābhicārī-bhāva) により、顕在化され、味わわれる状態 (rasatā) になる。」(33, *Sāhitya-darpana* by Viśvanātha)

潜在的感情 (sthayī-bhāva)	ラサ (rasa) (味わられる状態にある感情)	登場人物 (ālambara-vibhāva)	情景等(大道具・小道具) (uddīpana-vibhāva)	感情の発露 (anubhāva)	一過性的感情 (vyābhicārī-bhāva)	色	神格
愛欲(rati)	恋情(sringāra)	他人の奥さん 遊女以外のヒロイン 複数の女を平等に愛する男	月・栴檀の練り膏 黒蜂の羽音 など	眉毛の動き 横目使い	堅固さ 死 怠惰 嫌悪 その他	黒 (暗色)	ガイシユス
陽気(hāsa)	滑稽(hāsyā)	格好、言葉 仕種など	仕種	目を閉じる 笑う	感情偽装 その他	白	シザア
悲倉(soka)	悲愴感(karuṇā)	悲しみの対象となる人	その人が病みかかっている	運命を非難すること・地に伏すこと 顔色の変化 溜息・身体の硬直 など	厭世 衰弱 茫然自失・発狂・追憶など	灰色 (褐色)	ヤア (閻魔)
憤怒(krodha)	憤慨(raudra)	敵	敵の態度 矢を放つこと など	眉毛をひそめること・唇を咬む 剣を振りかざす・にらむ 自分の刃を語る	堅固 発刊 震え 焦り 等	赤	ルドラ (暴風神)
勇氣(utsaha)	勇猛心(vīra)	征服者	征服者の態度	仲間を探すこと	自慢 追憶 充足感	黄	インドラ (帝釈天)
恐怖(bhaya)	恐怖感(bhayānaka)	恐怖の根元たる人	その人の態度	顔色の変化 失神 発汗 あたりを見回す	嫌悪 衰弱 憂慮 気絶 困惑 死	黒	カーラ (時間の神)
嫌悪(jugupsā)	嫌悪感(bihatsā)	いやな臭いのする肉の塊	虫かたかかること	吐くこと 目を閉じること 顔をしかめること	迷妄 病気 死	青	マハーカーラ (破壊の神シヴァ)
驚愕(vismaya)	驚嘆(adbhuta)	この世のものとも思えないもの	その特質の偉大性	硬直 口ごもり 目を見開く	熟考 動揺	金色	ガンダルバ (水の精アプサラスの夫)
寂静(sama)	寂静感(sānti)	無常性ゆえに事物の実体が無いこと 宇宙の最高原理と同じ特徴を持つ人	吉祥な庵 神聖な場所 沐浴場 楽しい森 偉大な人の集まり	立毛 その他	狼狽 追憶 慈しみ	ジャスミンの色 (または月の色)	ナーラーヤナ

〈儀礼系〉

- (2) テイヤム (teyyam) 〈ケーララ州〉土着の信仰・文化がヒンドゥー化したもの。派手な衣装をまとった踊り手は神霊を自らの身体に呼び降ろし、太鼓のリズムに合わせて舞を舞う。「古賀」
- (3) アイヤツパン・ティヤツタ (ayyappan tiyata) 〈ケーララ州〉多くの神格が対象となっているティヤムに對して、女性となったヴィシユヌとシヴァの間に生まれたとされるアイヤツパン神を対象とする儀礼的、歌舞。[Zarilli]

〈信仰系〉

- (4) ラースリーラー (rashtia) 〈クリシュナの聖地ブラジ地方を中心〉『バーガヴァタ・プラーナ (Bhagavata-purāna)』第十卷に記されているクリシュナ物語を題材とした歌舞劇。クリシュナ生誕祭の西暦八月中旬から下旬の十数日間。十五世紀頃、ブラジ地方の中心ブリンダーヴァンがクリシュナの聖地として見直されて以来盛んになった。「坂田」
- (5) ラームリーラー (ramlila) 〈バナールラス・ラームナガル、ほか北インド各地〉ラーマ物語。トウルスイーダース (Tulsidas, 十六世紀) が創始したという説など。藩王が経費援助。約一ヶ月(前後の儀礼ふくめて二ヶ月)、夕刻五時頃から、街中の広場、寺院、池など演目に従って各所を利用。ラーマなどの主役級の五人…バ

ラモンの少年(八から十五歳)から選ばれる。ラーマ・ヤニーと呼ばれる十二人の朗誦者たちが朗誦、役者が台詞をいう。「宮本：76-78」

〈世俗系〉

- (6) ナウタンキー (nautanki) 〈ウツタルプラデーシュ州〉…信仰、恋愛、武勇を扱う農村での野外劇。アマ、プロ両劇団あり。太鼓とともに韻文調の台詞。女性役も男性が扮する。映画の普及まではポピュラーであった。「ヴァルマー：7」[Hansen]
- (7) タマーシヤー (tamasha) 〈マハーラーシュトラー州〉…アラビア語起源の呼称が示すように十四世紀ころこの地に入ったイスラームたちの娯楽に発したものとされる。マラーティー語による官能的な歌と踊りのラーヴァニー (lavani) 部分を中心にヴァーグ (vagh) という大衆演劇部分もある。前者だけが単独で演じられることもあるという。「小磯」

〈舞踊系〉

- (8) カタカリ (katakali) 〈ケーララ州〉・ヤクシャガーナ (yaksagan) 〈カルナータカ州〉十六世紀に成立(古典SKT劇から)…いずれもクーリヤツタムと類似。
K：二人の歌手が進行、俳優に台詞なし。Y：バーガヴァタという歌手が進行役。歌の最中、俳優は踊りで表現し、そのあと言葉で解説。歌手と俳優の掛け合い。K、Yとも基本は屋外。「赤松：102」

(9) チョウ (chau)〈東インド：ジャールカンド州、オリッサ州、西ベンガル州〉仮面劇。四月の十三日間、春祭りの一環。部族ごとの農耕儀礼と関係している。演劇的要素が強い。〔赤松：105-106〕

〈現代系〉

(10) 現代劇：十九世紀中頃から、イギリス文化の影響を初めに受けたコルカタ (ベンガル語圏) から次第にヒンディー語圏へ浸透した。当初はシェークスピア劇やカーリダーサによる古典サンスクリット劇が富裕な知識層に愛好されたが、民族意識の高まりとともに社会啓蒙的な機能をもつようになる。ヒンディー語劇作家としてバーラテンドウ・ハリシュチャンドラ (Bhāratendu Hariścandra, 1850-1885) が代表的。〔町田〕ベンガル語圏では、あのラビンドラナート・タゴール (1861-1941) が多くの戯曲作品を残し、また自らも舞台にのぼるなど演劇を深く愛し、その発展に寄与した。〔丹羽：96-115〕二十世紀以降、映画の隆盛に押されている感は否めない。劇団数は日本との人口比で見ればずっと少ないが活動しており、ネット〈<http://in.bookmyshow.com/national-capital-region-ncr/plays> (2015.12.1) なぶ〉でチケットも購入できる。

V. 古典サンスクリット劇の特徴

古典サンスクリットの戯曲作品をテキストとしてしか見られない我々が、上に概要紹介した現代の諸例と照合してみると、もつとも近く感じるのが西洋演劇導入後の現代劇型式のサンスクリット劇だ。だが、それは古典期から途切れずに繋がっている伝承とは言えない。一般には、クーリヤータムが古典劇の伝統を色濃く引き継ぐものであると言われるのだが、筆者には、どうしてもその流れが見えてこない。たしかにラサ論を礎にしているという共通性は理解できても、どのように変容してきたのか、想像すらできない。果たして、伝統的な型式での古典サンスクリット劇は中世後期、前近代には消滅してしまっていたのだろうか？

シェーカー [Shekar : 131-170] がサンスクリット劇の衰退とその要因を論じているので、その論点を参照し、逆説的ではあるが、サンスクリット劇の特徴を炙り出してみたい。

1. 二大叙事詩への依存

サンスクリット文学とりわけ純文学ともいえるカーヴィヤ作品では、物語展開の新規性よりも言語表現の妙が重んじられたから、題材はむしろ周知のものが好まれた。戯曲もまた、モチーフを『マハーバータ』や『ラーマーヤナ』等から借りて作られた。それが指南書の規定でもあったわけだが、二大叙事詩そのものの伝承には専門職の語り部があり、それと競合する演劇は上演機会も稀であった。〔Shekar : 131-136〕

2. 照準がカーヴィヤ文学と同じであったこと

風流を解する文化人 (サフリダヤ、sahridaya) 知識層からなる

王宮サロンが、カーヴィヤ文学の場であり、詩人は耳の肥えた聴衆のラサを掻き立てて、ご褒美をたんまりもらえるよう腕を奮って作詩し朗詠した。理論書がサンスクリット戯曲を「見るためのカーヴィヤ」と規定するように、サンスクリット劇の上演もこの限られたサロン内という空間に留まっていた。また儀礼的側面も劇作家詩人たちを保守的にした。[Shekhar : 136-138]

3. 音楽と歌謡を欠いていたこと

正統的な宗教儀礼における歌謡は司祭僧たちが担っていたが、巷間の流行歌などは社会的身分が低い者たちの生業とするところであったから、演劇に流行歌を導入することはタブーとされたのではないかという。また聴衆も、抒情詩は歌謡要素を持たない本来の韻律のまま鑑賞することの方を好んだ。[Shekhar : 138-139]

4. 過度な韻文の使用

俳優たちの台詞のなかのみならず、進行役の座頭のことばにも韻文が使われるのは、既述のとおり劇もカーヴィヤであるという枠に固執したからであり、劇作家詩人たちは散文を二次的なものとしか見ていなかった。技巧を要する修辭法の妙を發揮できるのも韻文なればこそであった。[Shekhar : 140-142] 劇作家すなわち詩人であったということが根本問題としてあったということになる。

5. 超自然的な要素

神と人間、天と地、などの相互の境界も判然としないのは、劇作家詩人たちがバラモン神話の伝統に浸りきっているからだという。[Shekhar : 142-144] 確かに、神のご加護さえ得られれば、死んだはずの主人公があつという間に生き返ったり、苦行で獲得した超能力で意のまま行動したりする。生身の人間がひとたび神業を行使用すると、聴衆はもはや、人間として同情を寄せることが出来なくなってしまうから、逆効果なのだ指摘されている。[Shekhar : 142-144] 現実問題として、舞台上で超自然現象を表現するのは困難なことが多かったはずだ。

6. 一般人のための舞台、劇場の欠如

『ナーティヤ・シャーストラ』には九種の形式の舞台が言及されているけれども違いは僅かであり、音楽ホールや舞踊ホール、美術ギャラリーなどの存在は文献上にも明確であるが、いわゆるギリシア劇場に匹敵するような民衆のための劇場の存在は確認できない。神々を慰める歌舞のための舞台 (natya-mandira) が寺院の境内、屋外に建てられてはいたが、演目は、後代のラームリーラー (ラーマ劇)、ラースリーラー (クリシュナ劇) に連なるものに限られていたと思われる。ラームガル丘にある最古の洞穴劇場かとされるところも諸学者によって様々に議論されてきているが、小規模なものであって大勢の観客収容を意図した劇場でないことは確かだと言ふ。[Shekhar : 144-148]

7. 王族がパトロンであったこと

筆者はかつて、王宮内で催される歌会に城外からも様々な

職業の知識人が集まってくることを観察し、カーヴィヤ文学も予想以上に社会に開かれているという印象をもったことがあったが、それは十二世紀頃の成立とおぼしき王統紀『シュリーカーンタチャリタ (Śrīkhaṇḍa-carita)』の記述からだ。『科学研究費補助金・基盤研究 (C) 『インド文学史を形成する社会的位置の異なる様々な種類の詩人たち』 成果報告書、二〇〇〇』十二世紀といえば、媒介言語が近代諸語へと移行し始めたところで、すでに事情が異なっていたのかもしれない。シエーカルは偏にサンスクリット劇の偏狭さを強調している。 [Shekhar : 148-150]

8. 聴衆

審美眼をもっていることが聴衆としての資格とされたが、それは、芸術は洗練された環境でこそ開花するという思想にもとづいているという。 [Shekhar : 150-152] 演劇の原始は社会的身分の低い層の人たちが楽しめるためのものであったはずだが、ことサンスクリット劇にかんしていえば、限られた人間しか楽しめなかったというわけだ。

さらにシエーカルは続けて外的な要因として、十一世紀以降イスラーム勢力の流入を契機とする文化環境の変容について触れるが、イスラーム皇帝たちのなかにはサンスクリット文化を尊重、愛好するものもいたから、演劇の凋落にはさしたる影響を与えなかったと見ている。 [Shekar : 153-154] むしろ内的要因として、指南書が演劇というものを雁字搦めに規定してしまっていて、その殻を破れなかったことが致命的だったと

いう。 [Shekar : 154-159] 結果として、ユーモアを欠き、言語環境の変化にも対応できなかった。 [Shekar : 159-164] この時代、サンスクリットがリングアフランカの役割をペルシア語に譲り、諸々の地方語が諸文書にも広く用いられるようになって来るなかで、サンスクリット詩の朗詠は生業として続けられたが、演劇にスポンサーは付きにくくなったようだ。 [Shekar : 164-165] 善因善果、悪因悪果という業の思想に呼応するように踏襲され続けてきた悲喜劇 (悲劇で始まっても必ずハッピーエンド) の耐用年数も尽きたと見ている。 [Shekar : 166-170]

地方語の擡頭という大きな文化環境の変化は、叙事詩、抒情詩のジャンルでは、詩作のノウハウはそのままに言語だけ乗り換えて巧く伝統を保持したが、サンスクリット劇の場合、劇中の台詞にしばしば使用されていたプラークリットがむしろ災いしたようだ。日常語に近いその諸言語のほうの時へて理解されなくなってしまつて、代替策も編み出せなかったようだ。 [Shekar : 162-164]

VI. おわりに

サンスクリット劇は滅んでしまつていくという見解にもとづくシエーカルの指摘は、多々首肯できるところもあるが、筆者には更なる疑問が残る。サンスクリットによる文芸は、一見すると、カーヴィヤの舞台、王宮サロンという閉じられた空間に展開したように思われるが、そうではなく、題材・素材は巷間に発しており、それをカヴィ (詩人) たちが言語的・芸術的

に昇華させたものと、筆者は捉えている。インドが宝庫とされ、インドから世界中に伝播した（逆にインドに流入したものもあるが）説話にしても、誰が最初に語ったか分からないお話しだけれど、面白くて為になるからと、ある時誰かがサンスクリットという宝箱に入れて、後世に伝えたのである。二大叙事詩にしても、ただ巷間の語り部専門職がかかわってくるだけで、成立過程はほぼ同様だっただろう。文芸は巷間から生まれ、カヴィたちによって育まれたのだ。だから、サンスクリット劇の祖形も巷間に残っていて不思議ではないのではないか、と。

はたして、演劇という表現型式そのものが洗練・昇華の道具であったのだろうか？ 註1で触れた、演劇 (nāṭya) の語源、動詞語根「nat」がプラークリット、すなわち俗語の影響を受けた形だという事実を重視すると、庶民のために創始されたという演劇の起源神話が、まったくの絵空事ではないように思われてくる。証拠たりうる文献資料を欠いているので、確たることは言えないが、註3で触れたジャヤデーヴァのような試みもなされたのだから、寺院もふくめた巷間に今も伝わる諸々の演劇、舞踊芸、歌謡芸を、それらに共通する諸点、それぞれの時代的変容など、サンスクリット劇との関連性から再度丹念に検討し直せば、もう少し鮮明に見えてくるかもしれない。

当初は、サンスクリット劇が周辺のアジア諸国へ与えた影響についても明らかにしたいと思っていたが、それには至れなかった。もしかしたら、他文化圏の演劇を観測することで、古代インドの巷間における演劇の様相を垣間見ることになるかもしれない。今後の課題としたい。

註

- 1 Nāṭya-sāstra の 'nāṭya' もこの 'nāṭa' も、いずれも動詞語根「nat」からの派生語で、語源としては「踊る」である。ただし、より古いヴェーダ期から存在するのは語根「nt-」のほうで、「nat」は「nt-」のプラークリット化した形だという。[Whitney: 12, 23] サンスクリット文法を初めて規定した文法学者パーニニ (Pāṇini) は紀元前四—三世紀の人だが、Nāṭya-sūtra なる「ナタのための指南書」に言及しているものの、その内容はパントマイムのような身体動作に限定されるようだ。この時代にはまだ「演劇」という概念を持つ確たる単語が存在しなかったであろうと言われる。[Keith: 31] また、ナタ・ラージャ (nata-rāja, または nateśvara, nateśa とも。いずれも「舞踊の王」の意) といえば、シヴァ神のことを指すが、『ナーティヤ・シャーストラ』にシヴァ神が百八種の舞踊を演じたことが記されているという。今日非常にポピュラーな凶像としてのナタラージャは六世紀頃からヒンドゥー寺院の壁面などにレリーフとして創作され始め、十一—十二世紀頃からは南インドを中心にブロンズ製のナタラージャ彫像が頻繁に創作されるようになったものという。エリアーデが原初的な形態以前のカオス的狀態に通じるものとして歌踊狂躁の観念を分析したというが、このシヴァ神のナタラージャとしての側面がまさにその観念の表出だといわれる。[立川ほか・104, 107]
- 2 パタンジャリの記述には、ナタのうち男で女に扮するものをブルークンシャ (bhūṭkūṣa) と呼ぶとあるというが、歌唱であって、演劇においてか否かの確証はないという。[辻 1977 : 223]
- 3 サンスクリット文学とヤートラーとの関係は、十二世紀ベンガルにでた Jayadeva による戯曲的抒情詩『ギーター・コーヴィンダ (Gītagovinda)』の

刷新的要素について指摘されるところである。カーヴィヤ文学の伝統を踏襲しつつも、当時の民謡形式ヤートラーを取り入れたのは、文化環境、つまり享受者側の文化受容上の何かしらの変化を察知したからだと思われる。後代、汎インド的に歌舞のテーマとして愛好されることになったこの作品については多くの研究がなされているが、「原」をみれば、その研究史も一目瞭然である。

4 十五世紀および十七世紀以降の南インドにおけるバーナ劇形式に則った戯曲作品が量産されたことについて、当時の当該地域の文化風土との関係も含めて紹介しているものに「横地」がある。

5 重要アイテムである登場人物、すなわち主人公、女主人公については、とりわけ後者について、微に入り細を穿って分類する。「松山：163-202」を参照のこと。

参考文献

- 赤松明彦、二〇一四「インドの演劇」赤松紀彦編『アジアの芸術史・文学上演篇Ⅱ 朝鮮半島、インド、東南アジアの詩と芸能』（芸術教養シリーズ12）、藝術学舎、九七―一〇八頁。
- ヴァルマー、ダヤーナンド、一九七六「ヒンディー語図書出版の現況」『印度民俗研究』3、二―二二頁。
- ヴィンテルニッツ著、中野義照訳、一九六六『インドの純文学』インド文献史第五卷、日本印度学会。
- 小磯千尋、二〇〇八「タマーシヤの起源と歴史」鈴木編『神話と芸能のインド』山川出版社、一四四―一五四頁。
- 古賀万由里、二〇〇八「儀礼と神話にみる神と人——ケーララのテイヤム」

鈴木編『神話と芸能のインド』山川出版社、一九六―二二三頁。

坂田貞二、二〇〇八「北インドの神話・伝説と宗教芸能——クリシュナ神の生涯を再現するラース・リラー」鈴木編『神話と芸能のインド』山川出版社、九一―一〇頁。

鈴木正宗編、二〇〇八『神話と芸能のインド——神々を演じる人々』（異文化理解講座9）、山川出版社。

立川武蔵、石黒淳、菱田邦男、島岩、一九八一『ヒンドウの神々』せりか書房。

辻直四郎、一九七三『サンスクリット文学史』（岩波全書）岩波書店。

辻直四郎、一九七七『サンスクリット劇入門』『シャクンタラー姫』（岩波文庫）岩波書店、二〇〇―二三五頁。

丹羽京子、二〇一一『タゴール』（人と思想119）清水書院。

原實、一九八四（書評）S・サンダルフォルグ著『ギタータゴヴィンダ——カーヴィヤに於ける伝統と刷新——』『東洋学報』第六五巻、第三・四号、二一九―二四頁。

バシヤム、A.L.著、日野紹運・金沢篤・水野善文・石上和敬訳、二〇一四（改訂二版、初版：二〇〇四）『戯曲』『バシヤムのインド百科』山喜房仏書林、四二四―四三三頁。

船津和幸、一九九六―一九九八「古代インドのパフォーミングアート論」『演劇典範』（Natyashastra）翻訳ノート（一）〜（三）』『信州大学・人文科学論集』（文化コミュニケーション学系）第三〇―三三三号、一〇―一一七、一九五―二二二、二〇九―一三三頁。

町田和彦、「インド演劇」『日本大百科全書（ニッポニカ）』（<https://kotobank.jp/word/インド演劇>）33068, 2015.11.30 アクセス）

松山俊太郎、一九九二『インドのエロス——詩の語る愛欲の世界』白順社。

宮本久義、二〇〇八「叙事詩の世界を生きる神劇——バナールスのラーム

- リーラー」鈴木編『神話と芸能のインド』山川出版社、七一―九〇頁。
- 横地優子、一九九四「サンスクリット劇の新風——バーナ劇と春祭り」辛島昇編『インド入門Ⅱ ドラヴィダの世界』東京大学出版会、二七六―二八九頁。
- Geow, Edwin, 1977, *Indian Poetics* (A History of Indian Literature, Vol.V, Fasc.3), Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Hansen, Kathryn, 1992, *Grounds for Play: The Nautanki Theatre of North India*, Berkeley: Univ. of California Press.
- Kane, P.V, 1923 (2nd ed.), *Sāhitya-darpana of Viśvanātha, with Notes on Priccheda I, II, X & History of Alamkāra Literature*, Bombay.
- Keith, A. Berriedale, 2015 (rpt., 1st. ed.:1923), *The Sanskrit Drama, in its Origin, Development, Theory and Practice*, Delhi: Motilal Banarsidass Publ..
- Kuiper, F.B.J., 1979, *Varuṇa and Vidūsaka, on the Origin of the Sanskrit drama* (Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd.Letterkunde, Nieuwe Reeks, deel 100), Amsterdam et. al.; North-Holland Publ. Company.
- Richmond, Farley P., Darius L. Swann, Phillip B. Zarrilli ed., 1990, *Indian Theatre, Traditions of Performance*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Roer, E., ed., 1980 (1st ed. Calcutta, 1851), *The Sāhitya-darpana or Mirror of Composition*, (Bibl. Indica, vol.X-1,2), Osnabruck.
- Śāstrī, N., comm., 1955, *Sāhitya-darpana*, (Kashi Skt. Series, vol.145), Varanasi.
- Shekhar, Indu, 1977 (2nd ed., 1st ed.:1966, E.J.Brill), *Sanskrit Drama, its Origin and Decline*, New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Whitney, W.D., 1885, “The Roots of the Sanskrit Language”, *Transactions of the American Philological Association* (1869-1896), vol. 16, pp.5-19.
- Zarrilli, Phillip B., 1990, “Ayyappaṇ Tiyattā”, Richmond, et. al. ed., *Indian Theatre*,

カンボジアの大衆芸能「バサツク劇」の変遷とその意義

岡田知子

はじめに

現代カンボジア¹を代表する芸術家、作家、研究者のペイ・トムクロヴルが著した『カンボジアの舞台芸術』（二〇〇三）²には二十二種類の舞台芸術が紹介されている。その中でも王宮古典舞踊、影絵芝居は、それぞれ二〇〇三年、二〇〇五年にユネスコの無形文化遺産に登録された。前者は「一千年以上、カンボジアの宮廷と密接な関わりがあった」「王宮内のさまざまな儀式において演じられてきた」「演目は民族の起源に関連した伝説を基にしている」とされ、後者は「アンコール王朝以前から古典舞踊とともに聖なるものとされてきた」「神々に奉納されるものであり特別な機会にのみ上演される」と説明されている³。

「アンコール王朝」「王宮」「神々」にはつながらないが、庶民とともに一世紀近く歩んできた芸能もある。中でもバサツク劇は群を抜いて人々に親しまれてきた。バサツク劇は二〇世紀初頭に現在のベトナム南部のメコンデルタ地域から伝わった大衆向けの娯楽演劇であり、登場人物の語りと歌によって物語が展開する。題材の多くはラーマーヤナ、ジャータカ物語、アンコール王朝以降の諸侯の活躍の物語といったいわゆる古典

物語である。

バサツク劇に対しては国内外の研究者の注目度は低く、研究も少ない。ガイ・ポレは『カムボジャ民俗誌——クメール族の慣習』（一九四四）⁴の中の「舞踊と音楽」の項で、バサツク劇と推測される「喜劇」について言及している⁵。歌舞伎などアジアの演劇を専門とするジェームス・ブランドンの『東南アジアの演劇』（一九六七）⁶は、一九六〇年代の三年間に渡る東南アジア諸地域での調査をもとにしており、その中でバサツク劇の歴史と調査当時の状況について触れている。雑誌『カンプチア・ソリヤー』⁷に掲載された国文学者リー・ティナムテン「カンボジアの演劇に関する研究」（一九七二）⁸では、カンボジア演劇史を概観し、数ある演劇の中でも最終的にはバサツク劇と現代的なせりふ劇の二つが主要なものとなったと述べている。ペイ・トムクロヴルの『ジケーとバサツク劇』（一九九七）⁹はバサツク劇の構成要素、歌曲タイトル一覧、歌詞、著名な役者を紹介している。王立芸術大学教授で古典音楽を専門とするマウ・プアンの『芸術概論…カンボジアの音楽』（一九九八）¹⁰では、バサツク劇の音楽について述べている。カンボジア文学研究の第一人者であるキン・ホックデイによる「一九世紀、二〇世紀のカンボジアに対する中国文学の影響」（一九八七）¹¹では、

中国文化の影響の表象としてバサック劇を挙げている。リーとムアンによる『独立の文化』(二〇〇一)¹²は、一九五三年のカンボジアの独立以降に発展した現代的な建築、せりふ劇、映画、音楽、絵画についてのそれぞれの歴史、関係資料、関係者のインタビューから構成されている。この中の「せりふ劇」および「映画」の章では、バサック劇がせりふ劇、映画に及ぼした影響について言及している。

だがペイの『ジケーとバサック劇』を除いて、いずれも演劇全体の中、あるいは音楽や舞踊の中の一部として語られているのみである。同書もバサック劇の構成要素には踏みこんでいるものの、大枠を述べるにとどまっている。またバサック劇が盛んであった一九六〇年代までの状況のみの記述で、それ以降の言及は皆無に等しい¹³。

本稿では、これら先行研究に新たな文献および映像資料を加えながら¹⁴、バサック劇の成り立ちと変遷、構成要素を整理し、これまで指摘されてこなかったバサック劇の特徴と意義について考察する。

一・バサック劇の成り立ち——メコンデルタ地域について

前掲のカンボジア人による著書では、バサック劇の発祥地は「カンプチア・クラオムのプレア・トロペアンの対岸にあるクレアン州バサック郡」としている。バサックは地名であると同時にメコン川の支流名でもある。バサック川はプノンペンでメコン川に合流し、ベトナムを通過して南シナ海に流れ込む。カン

ボジア人にとってメコンデルタ地域、つまり地理的にプノンペンの南部にあたるカンプチア・クラオム、つまり「下のカンボジア」からきたものはすべてバサック起源のものと認識しているのである¹⁵。

プレア・トロペアン、クレアン、バサックは、現ベトナム内のメコン川河口のデルタ地域にあるチャヴィン省、ソクチャン省に当たる。遅くとも一六世紀末にはチャヴィン省の南部の地域にカンボジア人の社会が成立していたが、一七七五年にベトナムの支配下に組み込まれ¹⁶、一九世紀になるとベトナム人が本格的に入植してきた¹⁷。カンボジア人は自らの慣習を放棄させられ、地名や人名がカンボジア語の発音に類似した漢字を用いて表記されるようになった¹⁸。一九五四年のジュネーブ協定でベトナム領となったが、現在もカンボジア人が多く居住し¹⁹、カンボジア語を話し、上座仏教寺院が数多くある²⁰。省都ソクチャン市にはパーリ語高級学校やクメール民族文化博物館がある²¹。メコンデルタ地域は、少なくともカンボジア本国にいるカンボジア人やカンボジアをルーツに持つディアスポラにとっては、現在もカンボジアの領土であるという意識があり²²、現在のベトナム国内にあるという記述は一切なく、既述したようにカンボジア語による名称で呼ぶことにも現れている。

バサック劇のそもそもの始まりは、バサック地域のクサツチ・カンダール寺²³のスコという住職が還俗後、他の還俗者や弟子、信徒たちとともに劇団を作ったことによるという²⁴。当初は瓢箪棚のような枝を葺いただけの簡単な造りの芝居小屋で上演したので瓢箪棚劇とも呼ばれた。ベトナムのカイルオン劇²⁵、また華人による「ヒー劇」²⁶などとともに、バサック地域に存

在した演劇は互いに切磋琢磨されていった。瓢箪棚劇の一座は他の劇団の長所を適宜取り入れ、また観客によつて使用言語を変えたことにより、人気を博していったという。

カイルオン劇はベトナム北部の演劇トウオンを「改良」した劇という意味で、一九三〇年代に南部で最盛期を迎えた新しい歌劇である。ベトナム西部の民謡、冠婚葬祭の音楽と伝統的歌劇を基本として、そこに西洋の映画、戯曲などさまざまな要素を組み合わせ、ハット・ボーイ劇よりも大仰な動作や表現が抑えられている²⁷。またハット・ボーイ劇とはトウオン、ハット・ボとも呼ばれ、ベトナムの宮廷で演じられ発展した歌劇であり、中国伝統演劇の影響を受けている。題材はベトナム、中国の古い説話などから得ており、動作、化粧の型が役柄によつて決まっている²⁸。

リー²⁹では、一九三〇年、カンボジアで最初にバサック劇を上演したというバサック地域出身のチャー・クルオン³⁰への聞き取りから、その成り立ちを述べている³¹。それによるとジケー劇を見飽きたバサック地域のカンボジア人は、ベトナム人の演じるハット・ボーイ劇やカイルオン劇を好んで見るようになった。そこでチャー・クルオンは、語り手を使わず登場人物たちが自ら語り歌う、身体的な激しい動きをする、というベトナム演劇の特徴を取り入れて、カンボジアの伝統演劇のひとつであるジケー劇を基に新たな芝居を作りだした。これが非常な人気となり、プレイノーコー³²での上演も成功した。一座は上演に必要となる舞台、大道具、小道具をジャンク船に搭載してメコン川沿いを廻り、プノンペンを皮切りに、カンボジアの地方を回った。移動、運搬の手段であった船は舞台を設えることもで

き、また一座の住居ともなった³³。こうしてカンボジアではこのような芝居を「下のカンボジア」から来た劇、バサック劇と呼ぶようになった。

ここで言及されているジケー劇とは、ペイ（二〇〇三年）³⁴では、イスラム教を信仰するチャム人の文化、マレーシアのジケー劇やタイのリケー劇との関連の可能性があるとしているだけで、発祥の時期や場所については言明していない。ジケー劇の特徴は、ジケー太鼓といわれる、直径が大きく厚みのない、手で叩く太鼓を主要な楽器として使用することである。歌や踊りの比率が高く、戦闘の場面は少ない³⁵。マウによるとジケー劇の題材は「五〇のジャータカ」や「マックタウン」「トム・テイアウ」である³⁶。

以上のことから、バサック劇とはカンボジアのジケー劇を基に中国伝統劇に影響を受けたベトナム演劇ハット・ボーイ、カイルオンを取り入れた芝居であるとされていることがわかる。

二．バサック劇の爆発的な人気——スターの登場

バサック劇が人気を博していた時期に、ヨーロッパの影響を受けた現代的な演劇であるせりふ劇が登場した。リーではせりふ劇の成り立ちについて次のように述べている³⁷。一九二七年のシソワット・モニヴォン王（在位一九二七—一九四一）の即位式の際に、プノンペンでさまざまな舞踊団、劇団が庶民の娯楽のために上演した。一部の劇団はヨーロッパのせりふ劇、つまり舞台設定や衣装が実在する同時代の一般の人々を模した芝

居を演じており、歌や「ミュージック」と呼ばれる西洋音楽が入るものだった。即位式とそれに伴う祝祭を見ようと全国から集まつてきた人々は、今までにない芝居を目にし、この評判はすぐさま全国に広がった。

このように既存にない演劇を受け入れる素地のあるところに、さらに影響を及ぼしたのが外国からの種々の劇団による上演だった。シヤム、インドネシア、ベトナムからの学生劇団が海外視察旅行も兼ねてカンボジアで上演することをフランス保護国政府が許可した。それに影響された教員、学生、官吏などカンボジアの知識人層が、同様の現代的な劇を上演するグループを立ち上げ、このような演劇を「テアトル劇」と自ら称するようになった。カンボジア人の嗜好に合わせて歌や踊りも加え前座とした。またフランス保護国政府も支援し、グイ・ポレを演劇専門家とした³⁸。

その後、中等学校同窓会、作家協会、研究者のグループごとに劇団ができ、活動資金集めのためにそれぞれのグループ主催の行事で上演するようになった³⁹。一九五五―五六年ごろには演劇学を修めた国内の専門家を集めて国立の劇団ができ、演じられる劇は「国民演劇」と称された⁴⁰。国内の現代小説やシェークスピアやモリエールなどの作品が上演され、一九五七年から一九五八年の間には演劇学校も設立された⁴¹。このようにせりふ劇の成立過程を見ると、バサック劇とは異なり知識人層だけが関わってきた官製の演劇であったことがわかる。

一九三六年に創刊された初期の民族主義者たちによるカンボジア語紙『ナガラワッタ』では、さまざまな劇団や舞踊団の上演の様子を伝え、すぐれた作品については内容を連載で紹介

している⁴²。またせりふ劇に対して支持的な記事が多く掲載されている。ほかにもシソワット中等学校の卒業生が同窓会会員の親睦を深めるために、会員が多数いる国内の主要都市をグループで訪問し、その際に劇を上演した記事が多数掲載されている。

知識人階層は自分たちの演劇を持つようになると、バサック劇との差別化を図ろうとする。ポレは「上流人文士」たちがバサック劇を軽蔑し、「王室の舞踊の漫畫と等しく、『ジャワ人並びに回教徒の流れを汲む』タイのリケ或いはイケの新しい翻案でしかない」と言っていたと記している⁴³。『ナガラワッタ』においてもバサック劇に対しては非常に批判的な記事を掲載している。一九三九年一月一日第一四二号には「我がクメール人女性は、なぜこのようにまでバサックの演劇を見るのを好む人が多いのか」という見出しで、次のように述べている。

我々は疑問に思う。居てもたつてもいられず、踊りを見に行くだけでなく、さらに劇団員を連れて行って食事をふるまい、さらに家に連れて行って一緒に泊らせ住まわせる。バサック劇が好きになつて夫をすっかり忘れてしまう人までいる。——略——我々は、「夫たちはもつと厳しくするべきである。妻がこのようなに劇団員に大騒ぎするのを放置しておいてはいけない」と理解する。

また一九三九年一月九日第一四六号の記事では「我々はバサック劇団を好み、夫を忘れ、兄弟を忘れてしまう女性がいる」ことについて、これはプノンペンだけではなく、地方都市でも

見られる現象として次のように述べている。

今回、バット・ドンボーンの我々の新聞読者から、「バット・ドンボーン市にもこのように夢中になっている女性がいる。放置すると、きつとこの病気は全国に広がるに違いない」と心配する手紙を受け取った。我々は、「なぜ女性たちが集まってこのようにバサック劇団員を好きになるのか」と疑問に思う。我々は新聞読者の皆さんに、この話についていろいろ知っていることがあつたら、我々に助力して蒙を啓いてくれるようお願いする。

当時の男性知識人たちが糾弾するほど、バサック劇が人気を博していたことがわかる。⁴⁴二〇〇一年には文化芸術省の政務次官になっていたペイは次のようにせりふ劇を評価している。

ひとつには先進的だったのと、もうひとつは、すべてのせりふがよいものだったからだ。つまり知識人がつくり、演出している、バサック劇やほかの劇のように即興で演じるものではない。それらの劇では役者は演技やせりふを自分で決めなければいけないし、歌も思いつくままに歌う。だが国民演劇ではそうではなく、せりふはすべて推敲して書かれたものであり、非常に練られた演出がされている。⁴⁵

さらに「バサック劇を見に行く人は多かった。しかししたい場合、一般の人や知識人はあまり見に行かなかつた。正確に言えば、大衆が好んで見に行つた」とも言っている。⁴⁶ペイ

はまた、一九六〇年代にバサック劇に陰りが見えてきた理由として次のように述べている。⁴⁷

バサック劇とはそもそも文学、仏教、詩歌に長けた文人たちが創り、観客も芝居に対し敬意を払っていたが、その時（筆者注：一九六〇年代）には教養のみならず文字も書けないような人が役者になり、即興で演じ、言葉遣いも不適切で耳障りだった。さらに役者たちは賭博、女、酒、薬物に手を出していて品行も良くなかつたことが観客離れの理由だった。

周到な準備の上で上演するせりふ劇と対極の、即興で演じられるバサック劇を評価していないことがわかる。バサック劇は教養のない役者が即興で演じる大衆のものであり、せりふ劇は学識の高い知識人のもの、という認識が当時から現在もあるといえる。⁴⁸

一方、ポレはバサック劇の人気の理由を次のように述べている。⁴⁹

音楽、歌合戦、道化、詩等の混じり合った新作劇を新しいものと信じている。ここでは恒久普遍の伝統の墨守するのと違って、大衆の好むところに従って絶えず発展を続けているからである。集散地近辺の田舎者は支那や安南の「当世風」を非常に好むので、喜劇も現在では全然統一のない諸要素からなる驚くべき混合物であるのも勢いまぬがれぬところとなっている。

一九三〇年代に限らず、一九五〇年代のカンボジアでの子ども

もの頃の思い出を綴った物語にもバサック劇に夢中になった少年たちや女性たちについての記述がある。ここで注意したいのが、原文では「芝居、劇」を意味する「ルカオン」としか書かれていないのだが、芝居の描写を見るとこれがバサック劇であることがわかる。つまり当時の庶民にとって芝居、劇といえば、数ある演劇の中でもほかでもないバサック劇を指していたと考えられる。

一九五一年、中級科第一学年のとき、私は突然、芝居の虜になった。オーン社長の劇場でやっている芝居で、当時非常に有名だったサン・サルンが主役を演じていた。バンコック寺ではホンという親友がいた。ホンも寺に寄宿していて、私よりはるかに芝居に熱中していた。芝居の霊が私にとりついたことなど、先生は一向にご存知なかった⁵⁰。

芝居に夢中になるうちに、役者が好きになった。サン・サルンではなく、その劇場を持っている社長の娘である女優が好きになっってしまったのだ⁵¹。

サン・サルンは背が高く細身だった。高官の奥方たちが取り巻きになっっている、というもつぱらの噂だった⁵²。

ここに何度も登場するサン・サルン（一九二二―一九七三）は、バサック劇が人気になっていくのと同時に一九四〇年代から一九六〇年代まで一世を風靡した男性役者である⁵³。客席はいつも満席で立ち見が出るほどだったという⁵⁴。サン・サルンは

メコン川沿いのクロチェ州の郡長であった父のもとに生まれ、幼い頃から寺で学んだ。美声で読経する未成年僧として地元では有名だったという。十六歳で還俗すると、父親の反対を押し切ってプノンペン（プノン）のジケー劇の一座で活躍するようになり評判になる。二〇歳ごろには自分の一座を持ち、メコン川沿いの地域を中心に全国で興業するようになる。富裕層の女性を中心に愛好者が増え続け、それを快く思わない家族による殺傷沙汰事件も頻発するようになったという。一九五五年ごろになるとサン・サルンの出演した作品は録音され、国営ラジオで放送されるようになったため、全国にその名が知られるようになった⁵⁵。

フランス保護国時代、および一九六〇年代は、バサック劇の劇団員には高い基準の生活ができるように政府から支援金が与えられたので、演劇に集中することができたという⁵⁶。

一九六〇年代、カンボジアは東南アジア地域の中でもとりわけ映画産業が興隆していたが、映画制作において、バサック劇で上映されていた物語を映画化すると必ず観客を動員することができた⁵⁷。同時に、とくに都市部では映画の人気とともにバサック劇は衰退していった。

三. バサック劇の構成

バサック劇は「薪を選ばない竈」であると言えられるように⁵⁸、また既述のポレが指摘した通り、その時々流行ったさまざまな地域、民族の芸能の要素をうまく取り込みながら、観客を飽きさせないための工夫が常に行われ進化していった⁵⁹。

バサック劇といえば、勇ましい銅鑼やシンバル、登場人物の心情や行動にメリハリをつける木製打楽器の音、隅どりを施した魔物役が存在、中国風の衣装をつけた男性、丁々発止の立ち回りや「フォン」⁶⁰と呼ばれる大げさなポーズなどが特徴的である。

一九六〇年代ごろまでは一座の構成員は家族や親戚であることが多く、旅回りをしていた⁶¹。現在は文化芸術省、州の文化局、あるいは軍隊に所属する役者がいて、劇団が創設されている機関もある。私設の一座も数は少ないが健在であり、構成員は家族や親戚である⁶²。

ここではペイ（一九九七年）で挙げられている構成要素を参照しながら、一九三〇年代から一九六〇年代、そして現在のバサック劇の構成内容について述べる。内戦が始まった一九七〇年代、一九七五―一九七九年のポル・ポト時代、その後の一九八〇年代については後述する。

三―一・物語

カンボジアでいわゆる古典物語とされる仏陀前世物語「ジャータカ」、アンコール王朝以後の王たちと諸侯の活躍の物語が題材として好まれる。ジャータカは、カンボジア、ラオス、タイ、ミャンマーに伝わったといわれている「五十のジャータカ」を題材にしていることが多い。神々、仙人、鬼が登場し、王子や姫の奇想天外な冒険を描く。騎士や王子と美しい姫、あるいは村娘との恋、仙人からの呪術の習得、騎士と魔物の武

器を手にした闘いといった要素が必ず含まれる。「チャンソンヴァー王子とポパーオン姫」「ソヴァンコマー王子」「プレア・ニアン・オンポーペイ姫」「プレア・チャンコロプ王子」「騎士デチヤー・ミアハ」のように、いずれも主人公の名前がそのままタイトルになっている。アンコール王朝以後を舞台とし、王や役人、軍人など宮廷に関わる者以外に一般庶民が主人公として登場する物語で、超自然的な要素が弱められている。勧善懲悪、因果応報がプロットとなっており、どれも観客がストーリーの内容と登場人物について馴染みのもの、あるいは結末が予想されるものである。いずれもバサック劇に特徴的な派手な衣装や化粧、動きの大きな立ち回りなどが生かされる内容となっている。

ジケー劇でも同様の題材が扱われるが、両者での大きな違いは、バサック劇はあくまでも喜劇であり、ジケー劇は悲劇も扱うということである。たとえば十七世紀ごろを舞台にした「トムとティアウ」は、美声を持つ若い僧侶のトムと美しい村娘ティアウが恋仲を裂かれて最後には二人とも命を落とすという悲恋物語である。バサック劇では演じられず、ジケー劇での有名な演目となっている⁶³。同様に古典物語「カーカイ」も主人公の女性カーカイは悲劇的な結末を迎えるためか、ジケー劇でしか演じられない。また年老いたマックタウンが傲慢な王子によって若く美しい妻を横取りされる「マックタウン」は物語の終盤では妻が自殺する。この物語はジケー劇で演じられるのが一般的であるが、バサック劇で演じられる場合には、人妻を横取りした王子は父である王から罰せられて追放され、マックタウンと妻は元通り幸せになる物語に変更されている。

以上のことからバサック劇の題材として最優先されるのは、主人公たちが幸せな結末を迎える喜劇であることがわかる。

三二二 登場人物と演技

男女とも役者として登場する。「解説する劇」と呼ばれるほど、登場人物によるセリフが長い⁶⁴。主要な登場人物は、初めに登場した際に自らの名前を観客に紹介した後、これまでの成り行きを説明し、またこれから行う行動について述べてから次の動作を行う。バサック劇には台本や脚本はなく、座長が舞台や物語の大枠やアクション、セリフについて役者に指示し、役者は即興で演じる。つまり役者にとって次に何が起こるかは、共演者と創り出す空間に発生するインスピレーションに依存している⁶⁵。そこに観客が加わり、その反応次第で演じ方は変化することが考えられる。バサック劇の役者、特に主役級の男性役者は、歌手、ナレーター、ダンサー、アクロバット、パントマイムのすべてを一人でこなす⁶⁶。セリフは場面に応じて、普通の語り、詩の詠唱のような話し方があり、歌が多数含まれる。王族や神々が登場する物語では、パリー語、サンスクリット語由来の単語を多用する王族用語を使用するので文語調の長いセリフになる。主役男性は甲高く高い声、魔物は低く太いだみ声で話し、歌う。主役女性は甲高く細い声で話す。またほとんどの場合、道化師役が二人いる。現在ではジケー劇のように幕前で道化師二人が物語を解説することもある。ポレによると、森の場面が物語の最大の見せ場であり、それは森には野獣や精霊が

すみ、魔物や王子が出会うところだからだとしている⁶⁷。

特徴的な演技は「フォンを打つ」、つまり場面に合った大げさなポーズをとることである。これは男性役者に限られており、「歩く」「馬に乗る」といった移動や、徒手、剣、棒、槍、弓などの武器による闘いの場の「フォン」がある⁶⁸。一方、女性たちの舞踊は、ジケー劇と同様、宮廷舞踊に類似している。一九五〇年代、六〇年代には、大規模なバサック劇団で、元宮廷の踊り子たちが劇団の若い女性たちに宮廷舞踊の基礎を教えたことによるという⁶⁹。また前述のせりふ劇の影響を受け、一九六〇年代までの上演では前座で女性が短いスカートをはいて膝を出して躍る「西洋の踊り」があった⁷⁰。

集客のためにはさまざまな工夫がされてきた。一九五〇年から一九五五年にはカンボジアでインド映画が流行したことから、バサック劇の役者たちは、額を赤い印で装飾し、インド舞踊の動きを取り入れた。一九六〇年代に映画産業が活況となった際には中国活劇映画での武術や叫び方を取り入れた⁷¹。またせりふ劇が流行すると、せりふ劇のように日常生活での会話のような自然なせりふ回しを取り入れ、カンプチャ・クラオムに独特なアクセント、および語尾を柔らかく長くする話し方をやめたという。また言葉遣いに対する批判が起こった際には、一部の劇団は王立芸術大学の教員が書いた脚本を使用し、自由度が失われることもあった⁷²。その他、一九六〇年代では、観客層によって演目を変更することもあった。たとえば十一月に首都プノンペンで行われる水祭りには地方から大勢の客が上京した。地方からの客は信仰心が篤く、また保守的な傾向にあったので、ジャータカ物語の題材を上演し、二月前後の春節の際

には中国風の要素が多いものを上演した⁷³。現在ではポップス歌手前座として流行の歌を歌うことが多い⁷⁴。

三―三. 音楽

楽器は大小の樽型太鼓スコ、低音域の二弦の弦楽器トロ・ウー、高音域の二弦の弦楽器トロ・チェー、大小の洋琴クム、シンバルであるチャープ、小型シンバルのチュン、小さい箱型の木魚パン⁷⁵、ラオ⁷⁶、キア、パオ、ロック⁷⁷など中国伝来の楽器を主に使用する⁷⁸。ここには挙げられていないが、カンボジアの伝統楽器である竹笛クロイも現在は使用している。歌の伴奏には二弦楽器、洋琴を使う。戦闘のシーンでは速いリズムで太鼓と銅鑼を叩く。現在ではドラムセットのシンバルを銅鑼の代わりとしたり、呼子笛を加えたりすることもある。

物語が始まる前に登場人物全員が舞台に立ち、「祝福の歌」を芸能の神への感謝のために歌う。また上演終了の際には観客との別離の儀式として、観客に対する感謝と祝福をこめて出演者全員が再び登場して「月の光」などを歌う。現在はテレビ番組では、開演の歌は、数人の女性が楽団のそばで着席したまま歌うこともある。

一九九三年に王立芸術大学の調査団が行った調査では、現存しているバサツクの歌曲を四つに分類し、「一・純粹にバサツク劇の曲」は二十八曲、「二・中国、ベトナムの影響を受けた曲」は二十二曲、「三・フランスの影響を受けた曲」は十六曲、「モハオリー」⁷⁹から利用した曲」が八十九曲となっている⁸⁰。フ

ランスの影響を受けた曲としては「ワルツ」「マイオン」「タンゴシナワ」「パロマン」「ロマンシコ」「アデュ、ハワイ」などが挙げられている。これらの曲から役者が自由に選択して歌う。

三―四. 衣装

古典的な物語では、主要な男性の登場人物である王族や魔物は、中国伝統劇に見られるようなクバン⁸¹と呼ばれる煌びやかな被り物をはじめとして、全体的に中国風の衣服に革靴やブーツを履いている。主役級の女性は、人間であっても魔物であってもカンボジアの古典舞踊の衣装である。ここから逸脱した衣装、たとえばアラブ文化圏風の衣装を身につけている女性は悪役である。マントを着用している人物は、人間、魔物にかかわらず悪役である。

主役男性は白粉の厚化粧にして眉や唇もくつきりと色をつけ、端正さを表す。女性の場合は写実的な舞台化



隅どりをした魔物役。(2006年、撮影：福富友子氏)

粧である。主役のライバル役として登場する魔物は手の込んだ隅どりをする。人間の男と魔物の女の間に生まれた子は、この化粧を顔の縦半分にする。端役の魔物や道化役は薄く白く塗るだけである。



中国風の衣装を身に付けた役者。(2006年、撮影：福富友子氏)

三一五、舞台

一九三七年ごろからプノンペンでは劇場で上演されることも多くなった。劇場は一座が所有している場合もあれば、所有者は別ということもあった。さまざまな演劇や映画が上映される劇場もあればバサック劇専用の劇場も多くなり、一九六〇年代ごろまでにはプノンペンには専用劇場が十二か所あったという⁸²。現在では劇団の移動と道具等の運搬のためにトラックを使用し、仮設舞台を上演のたびに設営するのが一般的である⁸³。

屋外の観客席はござ、あるいはプラスチック製の低い椅子である⁸⁴。舞台の背景には書き割り幕を使用する。基本的には



カンボジア古典舞踊の衣装を付けた役者。(2015年、撮影：吉田育代氏)

王宮内、広場、森あるいは海の三種類だが⁸⁵、アンコールワットが描きこまれた王宮の外、天界、村人の家の前などに代わる場合もある。観客の目の前でこの書き割り幕がすばやく降下、あるいは上昇することで場面が変わる。場面の転換には速いリズムの銅鑼、太鼓の音、または呼子笛が鳴らされる⁸⁶。一方、劇場では書き割りだけではなく、建物や木、岩などの大道具が使われ、一幕ごとに舞台の配置を変えるために緞帳を降ろすようになっている⁸⁷。舞台の上には机一つ、布のかかった長椅子が置いてあることが多い⁸⁸。照明はプロジェクターを使用し、流れる水、流れる雲、雨、嵐、雷を表現するようになった。またテレビ放送用では、魔術を使う場面などは簡単なCGが施されていることもある。テレビ・スタジオでの上演では、セリフの多い役者はヘッドマイクを使用し、それ以外の役者はハンドマイクを持つことが多い。野外では舞台前のセンターにマイク機材などが吊るされたり、照明機材が設置されており、客席からは非常に舞台が見づらくなっていることもある。

三―六 上演のとき

一九六〇年代は切符を一座が販売していた⁸⁹。農業を営む人たちは季節によつては現金を持たず、収穫物で観劇料の代わりとしたところもあった⁹⁰。現在では地方で行われる法事の際の奉納芝居として法事の主催者が一座を雇いあげることが多いので、観劇料は無料である⁹¹。

野外で上演される場合には、十一月から五月初めごろの乾季

の日没後である。屋内であつても日没後に上演するものと習慣化していたようである⁹²。既に述べたように、「解説する劇」であるため、一九七〇年代までは一つの物語を演じきるのに三晩、七晩続くとというのが一般的であつた⁹³。現在では、野外での公演では依然として六時間以上かかるものもあるが、二時間ほどの短縮版にしている場合もある。またテレビ番組としてホールでの上演を公開放送する場合には、司会者が場面ごとのあらすじを説明してから、重要な場面だけを演じ一時間ほどで終了することもある。

四. おわりに――「大衆のための芸能」から新たな「国民演劇」として



上演に集まる近隣の住民。(2006年、撮影：福富友子氏)

バサック劇の庶民への人気の高さは、一九七〇年代、八〇年代の政府によっても利用されたことからわかる。その効果はすでに『ナガラワッタ』において劇が庶民を啓蒙する手段になると指摘されている。⁹⁴

劇は、その演出家が高等な知識学問を持っていれば、話を書いた公演して、それを見た人に気付かせ、目覚めさせるため、あるいは心を導いて良く、あるいは悪く行動させるためのひとつの方法にすることができる。

後にポル・ポト政権としてカンボジアを掌握するクメール・ルージュとの内戦が激化した一九七〇年代前半は、政府の正当性と政策について説明するために、バサック劇を上演して村人を集めた。一か所に多くの人々を呼び集めるのには、バサック劇の上演が効果的であった。⁹⁵一九七五年から四年近く続いた極端な共産主義を急速に推し進めようとしたポル・ポト政権でも、伝統芸能は旧社会を肯定するものとして禁止されていたが、バサック劇はプロパガンダを人々に浸透させるための道具として使われた。派手な衣装の代わりに黒い農民服と赤い格子柄の手拭いを身につけて、ベトナムによる脅威があることを人々に喚起し、米の増産、堤防建設、鉄道修理について演じた。⁹⁶また一九七〇年代にアメリカの空爆を受けたサイ同志が、身を呈してアメリカ人パイロットを撃ち落とし命を捧げた話なども上演したという。⁹⁷

ポル・ポト政権崩壊後直後に登場した娯楽もバサック劇だった。全国で何百という劇団が残っていた。⁹⁸観劇料は粗米だった。

⁹⁹。その後約一〇年間続くベトナム主導型の社会主義国家ではカンボジア的な要素を強く打ち出す傾向になり、衣装もそれに従ったという。¹⁰⁰おそらく中国的な要素が取り除かれたのである。またこの時代には全国各州の州都にある州庁内の文化局に所属するバサック劇団が創設され、全国一を競う大会も催された。¹⁰¹ 国営ラジオでは専属の劇団が設立され、上演された内容を放送し、娯楽の少ない当時、非常な人気を博した。これら国営ラジオ放送でのバサック劇は、この時代を代表する作家ティ・チーフオトなどによって脚本が書かれた。¹⁰² 一方ポル・ポト政権崩壊後、カンボジア・タイ国境に設けられた難民キャンプ内にも、芝居小屋が作られさまざまな芝居が演じられ、大変な人気だったという。¹⁰³ ここでもおそらくバサック劇が健在だったのではないかと考えられる。難民となつてフランスに渡った王立芸術大学のバサック劇専攻の元学生たちが、民間団体の支援によってパリで上演することもあった。¹⁰⁴

東西冷戦の終焉とともに、カンボジアは国連主導による総選挙を経て、一九九三年から王制を復活させ、複数政党制、市場経済を導入した。経済発展が進むにつれて、他の伝統芸能同様、バサック劇も政府や民間組織の保護なくしては立ち行かなくなつてきている。『ジケーとバサック劇』が執筆された一九九六年にはすでにバサック劇は風前の灯である、と警鐘を鳴らしている。¹⁰⁵ 二〇〇一年には「後継者問題が心配」「ベトナム政府がベトナム国内の一民族の伝統芸能としてしまう」とバサック劇の役者たちが危惧している。¹⁰⁶ さらに二〇一三年には「生活苦のためバサック劇の役者からコメディアンに転身した」「雇い上げてくれる人がいないので上演の機会がない」と

いった役者の意見や「バサック劇は年寄りのものと若者が誤解している」という王立芸術大学教員の意見が出ている¹⁰⁷。

この状況を打開しようと、二〇〇〇年から国営テレビEWSや複数の民放テレビ局では、伝統芸能を紹介する番組を定期的に制作、放送している¹⁰⁸。芸術芸能分野で才能ある子どもを発掘するための視聴者参加型の番組もあり、バサック劇の魔物役をこなす子どもが登場している¹⁰⁹。

また若者を視聴対象としたテレビ放送MYTVでは、バサック劇風コメディというような新たなジャンルを打ち出している。バサック劇のプロの役者を数名入れる他は、人気コメディアンを多用している。古典物語と思われる舞台設定でありながら、携帯、フェイスブックといった現代的な要素を小道具やセリフに取り入れ、弾力性をイメージさせる効果音を打楽器に加えて使用している以外は一般的なバサック劇と同様の構成である。また『パイリンのばら』のように国語教科書で取り上げられるような現代小説をコメディタッチにしたものもある。

このように時代の動きと観客の嗜好を積極的に取り入れていくことは、バサック劇の真骨頂であろう。これはまさにかつてポレが「全然統一のない諸要素からなる驚くべき混合物である」にもかかわらず、「これが分解し消化され、現在の不器用な作品が、新しい喜劇役者の想像力を得て新しく蘇る時にこそ、新しいカムボジャの喜劇は生まれて来るのである」と語っていたことなのである¹¹⁰。

ベトナム国内のバサック劇の現況も述べておく。ソクチャン省ソクチャン市には、クメール民族芸術歌舞団があり、省文化局が民族文化のひとつと認めて後援している他、メコンデルタ

全域での巡回公演や、中国への公演にも行っているという¹¹¹。一方、民間の一座もある。一九六三年に旗揚げしたソクチャン省のリアスメイ・プロテュープ一座は、現在五〇人の劇団員を抱え、一年に一〇〇回以上の公演をしている。特に乾季には、村と村人たちの安全祈願のための「村の演芸祭」が開催されるので、各地を巡回しているという¹¹²。カンボジア国内ではバサック劇の演目ではない、カンボジア版ラーマヤナ「リアムケー」はここでは上演されている。ベトナム南部メコンデルタの最大の都市であるカントー市のテレビ放送局CANTHO TVでは、劇場でのバサック劇での公演を公開放送している。舞台装置や演技、音楽が洗練され、大衆演劇の感が薄くなっている。

『ナガラワッタ』では、フランスの保護のもと、カンボジア国内の経済分野や行政分野で台頭する中国人やベトナム人に劣ってはならないとカンボジア人としての民族覚醒を訴えた。その読者層は西洋の影響を受けたせりふ劇を国民演劇として確立させようとした。一方『ナガラワッタ』の読者層ではなかった一般庶民はバサック劇を熱狂的に支持した。バサック劇は中国やベトナムの芸能文化にカンボジアの要素を巧みに混ぜながらも、それらの要素が「融合せず、共存」¹¹³したまま変容していった。その過程でバサック劇の特徴として精製されたのが、本稿で整理してきた、①喜劇、②フォンの演技、③特殊な化粧、④金属製や木製の打楽器の使用、⑤形式にとらわれない柔軟性、という五点である。

バサック劇は現在、「中国とベトナムのオペラのハイブリッド」¹¹⁴、あるいは「オペラというよりは、アナーキーなパンク」¹¹⁵と欧米人に評価される。上演中に観客が自由にしゃべり、食

べ、動き回ることが可能なことから、地方におけるソーシャル・マス・イベントであるといわれる¹¹⁾。政府や知識人層は、伝統芸能としての側面を持ってないエリート主義的なせりふ劇をかつて国民演劇と規定したが、結局時代を経て国民には支持されなかった¹²⁾。そして今、劇場やスタジオなど制約の多い空間でのバサック劇を新たな国民演劇として再評価しつつある。だがバサック劇に関する言説はベトナムとの関わりを意識させるものであり、ナシヨナリズムを誘発することになる¹³⁾。これについては稿を改めたい。

謝辞

本研究をすすめるにあたり、坂本恭章本学名誉教授による『ナガラワツタ』の日本語訳を使用させていただいた。またカンボジア語資料に見られた中国語起源と推測される単語については、本学の川島郁夫教授にご教示いただいた。ここに感謝の意を表す。

註

- 1 カタカナ表記ではカンボジアは国名として使用される場合が多いが、カンボジア語、カンボジア人、カンボジア文化とらうように使用することも可能である。またクメールは民族名である。本稿ではカンボジアを主として使用するが、引用文献に従ってカンボジアと同様の意味でカムボジャ、カンブチア、クメールを使用す¹⁴⁾。
- 2 ព្រះរាជាណាចក្រកម្ពុជា, ទស្សនវិស័យកម្ពុជាខ្មែរ, ភស្តុតាងវប្បធម៌កម្ពុជាស្ថិតិស្ថេរៈស្ថេរ

ប្រវត្តិ, ២០០៣.

- 3 UNESCO, "Latest News and Events" Cambodia, *Intangible Heritage*.
<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00311&topic=mp&cp=KH> (最終閲覧日:二〇一五年十一月二十四日)
- 4 ポレ、グイ「第六章」、1『カムボジア民俗誌:クメール族の慣習』グイ・ポレ、エヴリーヌ・マス・ペロ共著、大岩誠・浅見篤訳、生活社、一九四四年。
- 5 同書の二九四頁では、「バサック劇」という名称ではなく、「喜劇」として言及されている。この喜劇は好意的に説明されているのに対し、宮廷舞踊が「身振りの退屈な連続、その静かな繰り返し、無表情な顔」であるとしてい¹⁵⁾。
- 6 Brandon, James R., *Theatre in Southeast Asia*, Harvard University Press, 1967.
- 7 笹川秀夫『アンコールの近代』中央公論新社、二〇〇六年、八八―九二頁によると、一九二六年創刊の現在も不定期に刊行されている雑誌で、宗教、歴史、文学、言語などの分野を扱い、読者に幅広い知識を供給することを目的とした¹⁶⁾。
- 8 លីវ៉ាលកង្វះ: "ការស្រាវជ្រាវអំពីលទ្ធភាពខ្មែរ" ១៩៧១, in *Cultures of Independence*. Reyum.
- 9 ព្រះរាជាណាចក្រកម្ពុជា, យីកេនីស លុះខេនហាសាក់ សាកលវិទ្យាល័យភូមិន្ទភ្នំពេញសិស្ស: ១៩៩៧.
- 10 ម៉ែន កង្វះ ស្រាវជ្រាវអំពីលទ្ធភាពខ្មែរ: ១៩៩៤.
- 11 Khing Hoc Dy. 1987. "Chinese literary influence on Cambodia in the 19th and the 20th centuries" in SALMON, Claudine ed.: *Literary migrations: traditional chinese fiction in Asia (17-20th centuries)*. Peking: International Culture Publishing, pp.321-372.
- 12 Ly Daravuth and Ingrid Muan. *Cultures of Independence*. Reyum. 2001.
- 13 តា ឈុន ឌី Gaston KNOSP "Le théâtre en Indochine", *Anthropos*, 1908, pp.

280-293。では、カンボジアの演劇として「シャムの影響を受けた宮廷舞踊」のみを紹介している。そのほか筆者未見ではあるが、DUPAIGNE, Bernard. “Renouveau du théâtre Bassac”, *Cambodge, samedi 28 février 1970*, p. 3. (revue en français éditée à Penh), *Anuwat*, “Le théâtre dans la vie khmère”, *Anuwat*, No. 4, Paris, 1977, pp. 17-23. がある。一般書としては遊佐たいら『スーはぎつと踊りつづける——カンボジア舞踊家イム・キムスールの半生』(工作舎、一九九九年、がある。同書はバサック劇の役者を目指していた女性、イム・キムスールの半生について書かれている。キムスールは、一九六〇年代末の中学生の頃からプノンペン¹⁵の王立芸術大学民族舞踊学科でバサック劇を学び、一九七三年から同学科の学生一〇人とともに台湾台北市にある国立台湾藝術専科学校、および京劇専門の内湖国立復興劇校で合計に留学した。カンボジアがポル・ポト政権になったため、混乱のため帰国できず、一九七六年にはフランスに難民となって渡った。

14 映像資料は you tube に掲載されているものを使用した。Iakhaon basak, Iakhaon basak, *ឃុំឧត្តុង្គស្រី* のいずれかで検索すると、それぞれ約二万件の結果が出る。これらは大きく分けて映像資料、音声資料がある。前者はテレビ番組、野外出演の記録、後者はラジオ番組の音声、劇での挿入歌である。テレビ番組にはベトナム、カントーの VTVCanho、カンボジアの国営放送 TVK、民放の CTN、MYTV、SEATV、Bayon TV の放送されたものが多い。野外出演の記録にはカンボジア国内、ベトナム国内、またアメリカやフランスなどのカンボジア人コミュニティー主催のものがある。これらの映像、音声資料はいずれもすべてカンボジア語である。本稿では、VTVCanho の映像も含めて使用した。

15 Ly and Muan *op. cit.* p.95.

16 高田洋子『メコンデルタの大土地所有』京都大学学術出版会、二〇一四年、二七八―二八〇頁。

17 同書、九五頁。

18 大橋久利、トロン・メアリー『ヴェトナムの中のカンボジア民族』古今書院、一九九四年、二八〇頁。

19 ベトナムの少数民族委員会の二〇一〇年の発表によれば、ベトナム国内にいるクメール人は二一・二万二千二八六人と推定されている。 <http://cema.gov.vn/wps/portal/cema/ethnic/> (最終閲覧日: 二〇一五年一月二十四日)

20 大橋・トロン(前掲書、一七六頁)によれば、ベトナム政府の発表で一九九三年の時点で四五〇寺院あったという。

21 同書、一八六頁。

22 高田(前掲書、三六九頁)によれば、一九九六年調査時にクメール人高齢者の中には、仏領時代以前のスロククやプムといったカンボジアの行政区分の領域概念をそのまま持っていた人もいたという。

23 高田洋子、『メコンデルターフランス植民地時代の記憶』新宿書房、二〇〇九年、一六二頁によると、チャヴィン省のホアトゥアン村にあり、一八七二年建立された。

24 *Mbns, ១៩៩៣, op.cit., s. ១១១១-១១១៥.*

25 この一座の様子は一九三〇年代の仏領インドシナを舞台としたカトリヌ・ドヴューヌ主演の映画『インドシナ』(一九九二年)にも見られる。ベトナムの共産主義地下組織が旅の一座であり、当時、巷間で取りざたになった話題を題材にして上演し、庶民に好評を博した様子が描かれている。

26 「ヒー」は中国語で「劇、芝居、曲芸」を意味する「戯」から来ており、カンボジアでは、中国の演劇はすべて「ヒー劇(ルカオン・ヒー)」と称すると考えられる。

27 清水政明、伊澤亮介『ベトナムの芸能』朝鮮半島、インド、東南アジアの詩と芸能』赤松紀彦編、幻冬舎、二〇一四年、一三三頁―一四三頁。

- 28 同書
- 29 *Ibid.*, *op. cit.*, pp.95-96.
- 30 大橋・トロン(前掲書、三四二頁)によると、メコンデルタでKronサー・クロンと呼ばれていた人物と同一だと考えられる。一九四一年生まれでメコンデルタ出身のトロン・ミアリーによると、子ども時代からは、バサック劇団の座長、俳優として有名であったとしている。
- 31 笹川(前掲書、二五八頁)によると、アン・ドゥオン王(在位一八四〇—一八六〇)の統治下において、バサック劇が宮中で上演されなくなつたという指摘がある。最初にカンボジアで上演されたのは一九三〇年ではなく、一九世紀であるということになる。
- 32 現在のホーチミンの、カンボジア語名。
- 33 一九三〇年当時は、プノンペンの名刹ウナロム寺前の船着き場に停泊した船の上が舞台となつていたところ(*Étude*, *op. cit.*, 9.260)。
- 34 *မင်းဒုတိယဝိမာန*, 9.၅၆၆-၅၆၇
- 35 *မင်းဒုတိယဝိမာန*, *op. cit.*, 9.၆၃
- 36 *Étude*, *op. cit.*, 9.၆၃.
- 37 *Ibid.*, *op. cit.*, pp.93-95
- 38 *Ibid.*, pp.96-99
- 39 たとえば一九三七年一月六日第四十四号『ナガラワッタ』の記事では、当時、カンボジア国内の唯一の中等教育機関であったシソワット中等学校の学生、教職員が中心となつてカンダール州のプレイ・スプー寺で行つたカテナ祭で学生たちが喜劇を演じたことが掲載されている。また一九三八年一月二十九日第五十六号ではシソワット中等学校卒業生友愛会のテアトル劇の団員たちがコンボンチャムで公演して、活動資金を得たことを掲載している。
- 40 *Ibid.*, *op. cit.*, pp.96-95. 兵藤裕己『演じられた近代——“国民”の身体とパフォーマンス』岩波書店、二〇〇五年、九十一頁では、「社会の変動期や危機的状况に誕生する新たな演劇的パフォーマンスが、『われわれ』の共同性や自己同一性を秘儀的に表象する」としている。
- 41 Ly and Muan, *op. cit.*, p.69
- 42 一九三七年三月六日付十一号の『ナガラワッタ』の二一二の記事での注で、それまで「踊り」を意味する「ロバム」が「劇」の意味に使用されていたが、一九三七年七月三十一日第三〇号の三一一の記事に掲載された「正誤表」に、「踊り「ロバム」を全て「ルカオン(劇)」に訂正するように」と記述されていることから、舞踊と劇がこの時点で区別されるようになったことを示している」と指摘している。
- 43 ポレ・マスペロ、前掲書、二九四頁。
- 44 一九二六年生まれの女性は、二〇一五年八月に行つた筆者のインタビューに対し、「バサック劇など若い女性が見に行くものではなかつたので、見たことはない」と答えている。
- 45 Ly and Muan, *op. cit.*, p.117.
- 46 *Ibid.*, p.124
- 47 *မင်းဒုတိယဝိမာန*, *op. cit.*, 9.၆၃
- 48 一九五五年プノンペン生まれの元保健省勤務、および薬剤師である女性は、二〇一五年八月に行つた筆者のインタビューに対し、一九六〇年代にバサック劇専用常設劇場で観劇したことがあつたが、見に行くのは「普通の人」ではなく、三輪自転車タクシーの車夫など肉体労働者であつたと答えている。
- 49 ポレ・マスペロ、前掲書、二九五頁。
- 50 チュット・カイ『追憶のカンボジア』岡田知子訳、東京外国語大学出版社、二〇一四年、三九頁。
- 51 同書、四〇頁。

- 52 同書。
- 53 *ព្រឹត្តិបត្រ*, *op. cit.*, ១៤៩. サン・サルンがバサック劇の中で歌った曲は音源が残っている。またフノンペンで現在バサック劇一座の座長、役者として活躍中のオル・ソムアーンは、一九七〇年代に王立芸術大学で月に一度、サン・サルンから稽古をつけてもらったという。
- △<https://www.youtube.com/watch?v=pkewqYQFKME> (最終閲覧日：二〇一五年一月二十四日)
- 54 同書、九六頁。
- 55 Ly and Muan, *op. cit.*, p.124. 遊佐 (前掲書、三十七頁) では一九五〇年代後半、一九六〇年代に一般家庭での夕食後の団欒にラジオで流れるバサック劇を楽しんでいた様子がある。また都市にテレビが普及すると、ラジオでの人気を引き継いでバサック劇の番組が人気だったという (同書、八十三頁)。
- 56 *The Phnom Penh Post*, “Last act for Khmer Bassac opera” 11 May, 2001. △<http://www.phnompenhpost.com/national/last-act-khmer-bassac-opera> (最終閲覧日：二〇一五年一月二十四日)
- 57 Ly and Muan, *op. cit.*, p.170.
- 58 *ព្រឹត្តិបត្រ*, *op. cit.*, ១៤៧.
- 59 ポレ・マスペロ、前掲書、二九五頁。
- 60 おそらく中国語の「幌」が語源だと考えられる。中国語では「装幌子」で「ふりをする」という意味がある。
- 61 Brandon, *op. cit.*, p.205.
- 62 二〇〇〇年にバサック劇団を旗揚げしたコンポンチャム州のラーイ・テイダー一座は、座長の祖父母世代が、バサック劇の役者、楽師をしており、現在は家族、一族全員が一座のメンバーである。二〇一三年には一四〇か所で公演を行ったという。
- △https://www.youtube.com/watch?v=2mD12_7BWQ (最終閲覧日：二〇一五年一月二十四日)
- 63 *ព្រឹត្តិបត្រ*, ២០០៧, *op. cit.*, ១១៤៦. によれば一九六〇年代から二〇〇三年現在まで、シケール劇で最も多く上演された物語である。
- 64 *ព្រឹត្តិបត្រ*, *op. cit.*, ១៤០.
- 65 二〇一五年九月十七日付の King Hoc Dy 氏との私信による。
- 66 同。
- 67 ポレ・マスペロ、前掲書、三〇四頁。
- 68 *ព្រឹត្តិបត្រ*, *op. cit.*, ១៤៧-៤៩.
- 69 Brandon, *op. cit.*, p.158.
- 70 チュット (前掲書、三十九頁) では一九五一年のコンポンチャムで上演されたバサック劇の前座でフランス人女性が着るようなドレスを身につけて踊る舞 (「ロート」は飛び跳ねるの意、つまり西洋婦人が飛び跳ねる) があつたと書かれてゐる。
- 71 *ព្រឹត្តិបត្រ*, *op. cit.*, ១៤៩.
- 72 *Ibid.*
- 73 Brandon, *op. cit.*, p.158.
- 74 Thiemann, Julius. 2013. “Phantoms of the Opera: an old artform faces extinction” *The Phnom Penh Post*, 31 Jan. △<http://www.phnompenhpost.com/7days/phantoms-opera-old-artform-faces-extinction> (最終閲覧日：二〇一五年一月二十四日)
- 75 いわゆるウッドブロックと呼ばれるもの
- 76 中国語の「鑼」で、いわゆる銅鑼のこと。
- 77 キア、パオ、ロックについてはどのような楽器か不明。
- 78 *ព្រឹត្តិបត្រ*, *op. cit.*, ៥៦១, *op. cit.*
- 79 岡崎淑子、「工夫をこらした楽の器」『カンボジアを知るための62章』

明石書店、二〇一二年、二九〇―二九四頁によれば、モハオリーとは、「宗教的な意味合いのない行事、宴会、民族舞踊、演劇の伴奏、日常的な楽しみのために演奏される。歌と交互にメロディーを演奏することが多く、内容は日常の仕事、子守唄、ラブソング、物語などさまざまである。楽器編成に弦鳴楽器が多く用いられる。」

80 *វង្ស វង្ស*, *op. cit.*, ១៤៩-៥០១.

81 おそらく語源は中国語の「冠」

82 現在では痕跡もないが、プノンペンを中心部にあるシラップ市場劇場が有名だったと記憶している人が多い。

83 遊佐（前掲書、一二五頁）によると、一九七〇年代初めの話として野外の公演予定場所に到着するとトラックの荷台の仕切り板を倒し、そのまわりに同じ高さの板張りの台を継ぎ足し、舞台とした。

84 一九六〇年代のバサック劇専用の常設劇場では背もたれのない木製の長椅子が多く、観劇に行った多くの人がトコジラミ被害に遭った。バサック劇というトコジラミをすぐ連想する人もいる。

85 *វង្ស វង្ស*, *op. cit.*, ១៤៦

86 *Ibid.*, ១៧០-៧១. また以前は書き割り幕の交換や大道具の移動は呼子笛で合図していた。 ១៤៧。

87 *Ibid.*, ១៤៧

88 *Ibid.* 魯大鳴、『京劇役者が語る京劇入門』駿河台出版社、二〇一二年、五十七―五十八頁によると、京劇では約束事を示す小道具としてテーブルと椅子が使用される。

89 Brandon, *op. cit.*, p205. チュット（前掲書、九十五頁）によると、メコン川流域にあるコンポンチャム州では、一九五一年に常設劇場で上演されていたときには切符を販売しており、大人は自分の子どもを無料で同伴することができた。

90 Ly and Muan, *op. cit.*, p.98.

91 二〇一五年九月二十日、福富友子氏との私信による。

92 チュット（前掲書、三十九頁）では劇が夕方に始まり深夜まで続いたことが描かれている。

93 *វង្ស វង្ស*, *op. cit.*, ១៧៩.

94 一九三七年五月八日付第十九号。

95 遊佐、前掲書、一二六頁。

96 The Phnom Penh Post, *op. cit.*

97 *Ibid.*

98 *វង្ស វង្ស*, *op. cit.*, ១៤៦

99 ポル・ポト政権崩壊後にタケオ州にいた一九六三年生まれの男性の証言による。

100 *Ibid.* 一九七〇年代にバサック劇を見たことのある人たちにとっては、衣装も舞台も貧弱で娯楽性が薄まってしまったという。

101 *Ibid.*

102 វង្ស វង្ស. អង្គការសម្រាប់ស្ត្រីកម្ពុជា រក្សាទុកសៀវភៅស្ត្រីកម្ពុជា ២០០៤. ១៤៧.

103 Phin, Toni Samantha and Ashley Thompson, *Dance in Cambodia*, Oxford Univ Press, 2000, photo 14. ポル・ポト政権崩壊後、カンボジア・タイ国境の難民キャンプを経てアメリカ、カナダ、フランス、オーストラリアなどに難民として渡ったカンボジア人は約二十三万人に上り、そのうちの約十五万人がアメリカに定住した。

‘Resettlement of Indochinese refugees by destination, 1975-95’ p.99, <http://www.unhcr.org/3eb19bad0.pdf#search=Thai+Cambodia+border+refugee+the+third+country>（最終閲覧日：二〇一五年一月二十四日）

104 遊佐、前掲書、一二四頁。

- 105 *ព្រឹត្តិបត្រ*, *op. cit.*, 9, ៣០.
- 106 The Phnom Penh Post, *op. cit.*
- 107 Chan, Cheata, "Lakhorn Basak faces extinction from modern competition", *The Phnom Penh Post*, 4 Sept. 2013. <<http://www.phnompenhpost.com/lh/lakhorn-basak-faces-extinction-modern-competition>> (最終閲覧日：二〇一五年十一月二十四日) バサック劇の役者の女性へのインタビューでは、公演は一月から半年の乾季の期間のみで、出演料は一回二万リエル(約五〇〇円)で、それも毎日ではないので困窮生活を送っている、役者たちは普段はバイクタクシー、農作業、日雇いをして生活している、と答えている。Radio Free Asia 13, April, 2010. <<https://www.youtube.com/watch?v=aTbJM7UjFYw>> (最終閲覧日：二〇一五年十一月二十四日)
- 108 The Phnom Penh Post, *op. cit.*
- 109 <<https://www.youtube.com/watch?v=PKEmBTP4cI8>> (最終閲覧日：二〇一五年十一月二十四日)
- 110 ポレ・マス・クロ、前掲書、二九五―二九六頁。
- 111 大橋・トロン、前掲書、三四―三四二頁。
- 112 <<https://www.youtube.com/watch?v=74&v=0had21cVp-s>> (最終閲覧日：二〇一五年十一月二十四日)
- 113 Brandon, *op. cit.*, p.60.
- 114 The Phnom Penh Post, *op. cit.*
- 115 Thiemann, *op. cit.*
- 116 同上
- 117 兵藤裕己『演じられた近代——「国民」の身体とパフォーマンス』岩波書店、二〇〇五年、二二六頁では、大衆の「趣味」の向上という近代芸術に固有の啓蒙プロジェクトは近代芸術のイデオロギーでもあるが、その大衆の「趣味」そのものに足元をすくわれる、としている。
- 118 たとえば、CTNによる二〇一三年十二月十四日放送「あなたも億万長者に」というクイズ番組では、「バサック劇の発祥の国は」という問題の答えとして、ベトナム、中国、インド、ヨーロッパの四つの選択肢しか上げられず、そこにカンボジアが含まれていなかったとして、議論になった。<<https://www.khmerload.com/news/21223>> (最終閲覧日：二〇一五年十一月二十四日)

<参考資料>

使用した主な動画は以下の通り。テレビでの実際の放送日時は不明。

- 「パインの歌」 *វិទ្យុស្ត្រី កម្ពុជា* (MYTV) <<https://www.youtube.com/watch?v=5wqfMg3K85E>>
- 「チャンンヴァー王子とポーン姫」 *វិទ្យុស្ត្រី កម្ពុជា* (CTN) <<https://www.youtube.com/watch?v=2035&v=RQWZyaro0c10>>
- 「騎士と王者」 *វិទ្យុស្ត្រី កម្ពុជា* (SEATV) <<https://www.youtube.com/watch?v=FiYNJKESa5k>>
- 「遺産」 (SEATV) *វិទ្យុស្ត្រី កម្ពុជា* <<https://www.youtube.com/watch?v=lqL119jstTg>>
- 「シンヴァン王子とチャンンヴァー姫」 *វិទ្យុស្ត្រី កម្ពុជា* (Bayon TV) <<https://www.youtube.com/watch?v=62ARcHf7z8>>
- 「アパイヤン王子とシンヴァン王子」 *វិទ្យុស្ត្រី កម្ពុជា* <<https://www.youtube.com/watch?v=LMeaM6uMvdm>>
- 「ブックタウン」 *វិទ្យុស្ត្រី កម្ពុជា* (シネマ劇)

- <<https://www.youtube.com/watch?v=ejTVmn1VHCK>>
「プレシジョン」 វិទ្យុស ប៉ាកស្ត្រ (インサニタ)
- <<https://www.youtube.com/watch?v=xCh-WQrN02s>>
「リブユケ」 វិទ្យុស ព្រះរាមនាគសិវា (VTVCantHo)
- <<https://www.youtube.com/watch?v=JnGI8oG1l8M>>
「ンタマンロブー主ナチチ ចង្កូន ម៉ាណាច្នៃ វិទ្យុស សុវណ្ណក្រុមហ៊ុនប៉ាកស្ត្រ (TVK)
- <<https://www.youtube.com/watch?v=w-8uVAosv10>>
「ンタマン・នូន ណាចាយ」 វិទ្យុស សុវណ្ណក្រុមហ៊ុនខ្មែរ (MYTV) Sovan dong kh-chev
- <<https://www.youtube.com/watch?v=w1rDav5tuxg>>
「ンタマンナナ主ナチ」 វិទ្យុស សុវណ្ណក្រុមហ៊ុន (Bayon TV)
- <https://www.youtube.com/watch?v=2mDl2_-7BWQ>
「魔法の魔法」 វិទ្យុស អាទិក្រឹត្យស្រីសុវណ្ណ (VTVCantHo)
- <<https://www.youtube.com/watch?v=e-FqZm911v8>>

アルゼンチン作家と日本文化

ホセ・アミノ
久野量一 訳

一．アルゼンチン作家における日本の詩

ホルヘ・ルイス・ボルヘスは一九五一年、「アルゼンチン作家と伝統」¹と題された有名な講演で、「アルゼンチンは歴史の浅い国なので、伝統の重みが少ないがゆえに、そのことが利点にもなって、アルゼンチン作家は世界について書いてよいのである」と明言した。その時以来、アルゼンチン文学は、その卓抜な許可を得たことで、大胆にも、世界を自国の領域として見ようとした。こうしてアルゼンチン文学は日本文化にも侵入した。当のボルヘスも、八〇年代に十七の俳句を書いていいる。それらの俳句は、二つの文化の仲介人としての使命を果たした若い日系アルゼンチン人、後に彼の妻にして遺言執行人ともなるマリア・コダマとボルヘスの関係を明らかにするものでもある。ここで紹介したいボルヘスの十七の句は以下のものである。

- 一 Algo me han dicho/la tarde y la montaña./ Ya lo he perdido.
- 二 La vasta noche/no es ahora otra cosa /que una fragancia.
- 三 ¿Es o no es/ el sueño que olvidé / antes del alba?

- 四 Callan las cuerdas./La música sabia/lo que yo siento.
- 五 Hoy no me alegran /los almendros del huerto. /Son tu recuerdo.
- 六 Oscuramente/libros, láminas, llaves/signen mi suerte.
- 七 Desde aquel día /no he movido las piezas/en el tablero.
- 八 En el desierto /acontece la aurora. /Alguien lo sabe.
- 九 La ociosa espada /sueña batallas. /otro es mi sueño.
- 十 El hombre ha muerto. /La barba no lo sabe. /Crecen las uñas.
- 十一 Ésta es la mano /que alguna vez tocaba /tu cabellera.
- 十二 Bajo el alero /el espejo no copia /más que la luna.
- 十三 Bajo la luna/la sombra que se alarga/es una sola.
- 十四 ¿Es un imperio/esa luz que se apaga / o una luciérnaga?
- 十五 La luna nueva./ Ella también la mira /desde otra puerta.
- 十六 Lejos un trino. /Elruiseñor no sabe/que te consuela.
- 十七 La vieja mano /sigue trazando versos /para el olvido.²

ボルヘスはここで東洋の伝統を採用している。それは「鏡」と「剣」のことで、これらは日本の皇室の神聖な宝物に属し、神道の重要な象徴である。アルゼンチン作家ボルヘスはまた、

「知る」、「忘れる」といった、自分らしいテーマ自体と調和させながら、これらの要素「鏡」と「剣」を詩的感性と結びつけようとしている。「このことは」俳句の中では、「音楽」や「髭」、「ナイチンゲール（小夜鳴鳥）」といった無生物が、「知ること」や「知らないこと」ができる能力をもっているところに確認できる。一方、ボルヘスは、別の意味で日本の伝統に従って、周囲にある非常に小さなものを、新たな次元の方へ押し上げている。こうして、「帝国の光」や「ホタルの光」が、皮肉にも、同じ次元のなかであらわれることができるのである。さて、ボルヘスの創造的作品の技巧性は、彼が用いている、いかにも書物にかかわる言葉遣いで確かめることができる。アルゼンチンでは、ヨーロッパの文学のものでなければ、「ナイチンゲール」は存在しないのである（シェイクスピア作品の「ナイチンゲール」のように）。

ボルヘスの作品は当初、振り子のように奇妙なプロセスを通じて、アルゼンチンでは「クリオーリヨ主義」として知られているナシヨナリスト的な時代を通過した。「クリオーリヨ主義」とは、土着のものを好んで（あえて）言及し、「ナイチンゲール」への言及が大きな誤りとなるような潮流のことである。そのようなナシヨナリスト的な時代は、三〇年代に終わる。そのころボルヘスは、詩への傾倒をいったん脇に置き、外国の本を書評する形式をとった、試論風の独特の散文へと取り組んでいた。このころの「試論風」テキストは、この作家が四〇年代にすばらしい短篇のための素材探しに再び着手するときの下地になる。この新しい時期には、アルゼ

ンチンの作家にふさわしいとされる主題としての伝統と、世界に開かれた思想をめぐる講演もあり、それは、私がこの論のはじめに言及したものである。しかしながら、何十年もたったあと、熟年期のボルヘスにとつて、自分が書いたものの主題の一貫性の無さは気にならなかつた。アルゼンチンのリズム作家の作品を損ねている「地域色」に対して挑んだ闘いで、ボルヘスはナシヨナリスト的な反復を咎め、一九五一年の有名な講演で以下のように言った。「コーランにラクダは出てこない。」つまり、ナシヨナリストに授けられる表彰状を得るために、ある文化で明らかであることを詳細に飾り立てる必要はないということである。おそらくそのためにボルヘスは、一九〇〇年のスラム街の「ダンディー」を「ならず者」としてしきりに引用しながら、ブエノスアイレスの郊外に別の神話を創り上げることに従事したのである。それはアルゼンチン文学によるパンパの典型としてのガウチヨ像——時代錯誤であることに加え、ひたすら繰り返されたものである——の過剰な強調を打ち消すためであった。確かなことは、ボルヘスの成熟した作品における俳句の「ナイチンゲール」は、大きな歯車の一装置としても見ることができるといふことである。その一装置は、「文学上」の動物を含めることで、アルゼンチン文学の地平を広げようというボルヘスの意図と関係しているのだろう。

翻訳の技術における実践と確認は一つにすることができるといえる。「ここで」詩は翻訳できるのかという新たな概念を提案したい。「詩は翻訳できるのかという」この問題を批判するとき、

伝統的な傾向では、原文の音楽的效果を詩の翻訳に与えることはできないと主張される。翻訳を介さなければ、西洋で東洋の詩作はまったく知られないだろう。したがって、この主張「詩は翻訳できない」という主張¹は、ここでいま取り組んでいる、文化の交流の問題について極めて重要なものである。私は自ら、実際の訓練として、詩が翻訳を許さないという広まった考えに抵抗するために、いくつかの種類の詩の翻訳可能性を示す目的で、例のボルヘスの俳句を英語に翻訳した。どの程度原文のニュアンスを移すことができたかどうかは、熟慮に値するだろう。そのうえ、これらの例では、ボルヘスのこの詩が東洋趣味の「パステイーシュ」だと見なされるという意味で、一種の二重底のスイーツケースになっている。

フリオ・コルタサル（一九一四—一九八四）もまた、芭蕉の俳句からタイトルをとった、彼にとって最後の著書となる *Salvo al crepusculo*² を出版した時、芭蕉を読んでいることを明かしながら、日本の詩を賞賛するという同じ道をたどっている。ここからは散文の問題に移りたいと思うので、コルタサルが日本の詩を自分のものにした、ひと味違う方法——そもそも、ボルヘスの特徴的とも言える「パステイーシュ」という方法というよりは、彼の最後の本のタイトルが示すように、引喩という方法をとっている——については他の機会に発表しよう。

二．熱帯地域と温帯地域の会話

私の講演は次の三つと関連した三つの概念を扱う。

- 一 文化の移植
- 二 翻訳
- 三 ありふれた出来事の記憶

これらすべては、「時間に停泊すること」という面における文化的な行為としてある。

三角関係にあるこれら三つのトピックを提示するために、一九八八年、マヌエル・プイグが八冊目の最後の小説『南国に日は落ちて』を出版したその日から始めることにしよう。

マヌエル・プイグ（一九三二—一九九〇）は、アルゼンチン文学の中で特異な作家だった。なぜなら、作家の中でも偉大な巨匠であるボルヘスがうちたてた規則に関して、ページを一枚めくるとでも言えるようなことをやってのけたからだ。一方で、プイグの作品が興味深いのは、彼の映画への愛着があるからだ。知られているように、この作家は幼少期からハリウッド映画のファンだったが、注目に値することに、私たちには、彼のビデオコレクションの個人目録があり、それは私たちに別のいくつかの徴候を与えてくれる。この作家が五十七歳という年齢で早すぎる死をメキシコの家で迎えた時、多くの文書を残した。私はその文書を見直す役を担い、彼の創作に利用された興味深い多くのテクストの中に、プイグが収集を開始していたビデオ版の映画カタログを自筆で書いたものを見つけた。そのカタログのなかに、小津安二郎、黒澤明、溝口健二という日本人

監督作品の三つのタイトルが記録されている。こうして私たちは、この三人が監督する映画作品をプイグが知っていたことを証明できる。そしてそれゆえに、アルゼンチン作家プイグが見た日本映画のどんな特徴が、これらのビデオを保存するほど、彼の目を引いたのかということを考察することができるのである。とりわけ、このカタログのなかで完璧にそろっているのが一九三〇、四〇年代のハリウッド映画だったことを考慮すればなおのこと重要である。はつきりしていることは、プイグが幼少期の思い出を取り戻す意図でカタログを作っていたことである。しかし『東京物語』、『生きる』、『雨月物語』は、この作家の幼少期との関連はなく、壮年期になって見た映画である。私の仮説では、プイグは自身の小説でずっと示してきたことを、この日本人監督たちのどれか、例えば小津の映画のなかに見出したということである。つまり、普通の人々の会話を叙事詩なトーンや過度な劇化なく描こうとする一人の芸術家の関心の中心としての家庭生活である。そのことは、『南国に日は落ちて』という一九八八年のプイグ最後の作品のなかで典型的に提示されている。小津映画にありそうな、二人の年老いた姉妹が若い世代の習慣の変化について話している次のようなシーンである。

「この町って本当に若い人が多いわね、姉さん、呆気に取られちゃうわ」

「ルシ、ほらあそこ、あの二人、車に乗ろうとしてるわよ」

「体の中で熱い火が燃えてるのよ、若いんだもの、それに母親の手綱はないし、誰があの子を止められるというの」

「ルシ、あたし、あの娘のところへ行つて、何か言つてやりたくなつたわ。何もかも備わつた娘が、明日にでも不幸せなことこの上ない娘として苦しまなければならぬはめに陥りかけているんだもの。誰かを好きになつて、後でその相手を失うなんて、可哀そうじゃないの。あの娘つたら、自分にどんな人生が待ち受けているのかをそうやって知るんでしょね？」

「危険はどこにでも転がっているって、お祖母さんたちが昔言つてたわ、姉さん」

「娘の頃は馬鹿にしてたけど、今になると真実だつて分るわ」⁴

私はこの作品に関心がある。というのは、アルゼンチンとブラジルの関係（二人のアルゼンチン人の老女はブラジルに住んでおり、周囲の文化的な問題を理解しようとしている）のまたとない事例であるだけでなく、この小説が、翻訳が築く「橋渡しの役割」を示すために私たちの役に立つてくれるからである。この場合は、一九九六年に日本でプイグの小説を出版するにあたって尽力してくださった野谷文昭先生による、「プイグ作品の」日本語への翻訳である。

同じマヌエル・プイグの小説の別のシーンにも、日本の小説に登場しそうな会話が見られる。というのは、この「日本」文化では、年老いた女が、若い人、もしくは中年の人には理解できない真実の啓示者となるからである。マヌエル・プイグの登場人物であるニディアとルシにとつては、老いたいま、古い記憶の強烈さは、老いた頭をある矛盾に直面させる。同時に、老人に備わっている、（幼少期や青年期といった）人生の最も古

い記憶の層へと戻るその能力は、より深い分析のための象徴となるだろう。というのは、老人は現在性というものの外見に囚われてしまうのではなく、文化を歴史の堆積物から読むからである。『南国に日は落ちて』の以下の部分に見られるように。

「ねえ、ルシ、年のせいかここんところ物忘れが激しいけど、娘の頃、あたしを夢中にさせた男の子が何人もいたのを思い出すわ、すぐく背が高いとか、とてもハンサムだとかいう理由だね。でも、問題はあたしがへまばかりしてたってこと。その子たちにダンスに誘ってほしいと思ったり、あのころ流行ったみたいはどこかの広場でちよつとデートを楽しみたいと思ってるくせに、いざそのときがきて、キスということになるんだけれど、そのときあたしの下の方に手を伸ばす子も中にはいるのよ。すると、そう、とたんに好きだという気持ちが消えちゃうの。手の使い方がいやらしかつたからかしらね、それとも、息が臭かったからなのか、キスの仕方が乱暴だったからなのか。ところが、通り過ぎるのを見てもさして胸がときめくわけでもない男の子、そういう子にキスをされるとたちまち夢中になっちゃうのよ。女の子をやさしく扱うことをちゃんと知ってるのね。そんなことをまるで昨日のこのように思い出すわ。」

「六十年前のことね、もっと前かしら」

「まるで昨日のことみたいだわ。ルシ、今、あの手で触られるような気がする」⁵

先に述べたように、マヌエル・プイグの最後の小説は、作者自身の伝記と関わっているはずのひとつの緊張を生み出して

いる。政治的な迫害からアルゼンチンを後にし、物語の登場人物のように、プイグは残した国を懐かしんでいる。しかし同時に、亡命した国で耳をそばだてている。この場合、作者は二人の姉妹の会話を書き留めている。というのは、彼女らの間で、何十年に渡って互いを知っていること以上に、愛情や共感が流れ、それはテクストに特別な感情的なトーンを与えているのである。

三. 北半球と南半球の対話

さて、ここでは別の側面についても言及したい。それは同じように重要なことにもかかわらず、文化の双方向な関係を検討する際にはほとんど考慮されていない。文化間の仲介者としての翻訳者の役割について、より深い研究が今日なされてはいるのは確かだが、人々同士の歩み寄りとしての翻訳の重要性は、依然として然るべき注目をされていないテーマである。アルゼンチンは、二十世紀初頭以後、日本から早々と移民を受け入れていった。そのため、ラプラタ地域で生まれた数世代の日本人がすでに存在する。そのことで、文化的な接近を可能にし、そのことは例えば、酒井和也という翻訳者の登場で明らかである。彼の作品には多数あるが、なかでも芥川龍之介の『羅生門』（一九七〇）を日本語から直接に翻訳している。しかしながら、一般的に言って日本文学は、英語やフランス語の初期の翻訳版を基にした、スペインで印刷された版で届いていた。私の見るところ、アルゼンチンで日本語から直接行なわれた翻訳は、他

の翻訳にはない厳密さがある。この厳密さの例として、アマリア・サトウの労苦は引用するに値する。彼女は翻訳家であるだけでなく、日本文化の専門家でもあり、翻訳書の序文を書いたり、注釈を施している。二〇〇九年からは、日本との文化の歩み寄りを行う雑誌『Tokonoma』の編集長を務めてもいる。こうした意味から言及しておきたいのは、ブエノスアイレスの小さな出版社アドリアナ・イダルゴが、二〇〇一年アマリア・サトウによって日本語から翻訳された『枕草子』を出版したことである。『枕草子』は西暦千年ごろに書かれたが、それまでスペイン語に訳されていなかったのである。この翻訳家による清少納言の『枕草子』の版は、こうして結びつけられた二つの言語間の言語的な歩み寄りで、一歩前進したことを示すものだ。アマリア・サトウは、日本文化において重要なこの作品の翻訳のため、イヴァン・モリスによる有名な英語版を参考にしている。「とりどころなきもの」の冒頭をご覧ください。

Una persona fea de mal carácter.

Fécula de arroz mezclada con agua... Sé que es un asunto muy vulgar y que todos se disgustarán porque lo menciono. Pero lo hago igual, de hecho me siento con libertad de incluir todo, incluso las tenazas para las fogatas de despedida de las almas. Después de todo, estos objetos existen en nuestro mundo y todos los conocen. Admito que no figurarían en una lista que otros puedan ver. Pero nunca pensé que estas notas serían leídas por nadie salvo yo misma, y por eso incluí todo lo que se me ocurrió, por extraño o, desagradable que fuera.

とりどころなきもの

かたちにくげに心あしき人。みそひめの濡れたる。これいみじうわるき事いひたると、萬の人にくむなることとて、今とどむべきにもあらず。又あとびの火箸といふ事、などてか、世になき事ならねば、皆人知りたらん。實に書きいで人の見るべき事にはあらねど、この草紙を見るべきものと思はざりしかば、怪しき事をも、にくき事をも、唯思はん事のかぎりを書かんとてありしなり。

(現代語訳…

とりえないもの

顔かたちがにくたらしくて、意地の悪い人。みそひめの塗りたくったの。これは、ひどくどんな人でもきらいそうなものがあるが、だからといって書かぬわけにもいかない。また送り火の火箸ということ。これだって世間に普通に行われていることだから、誰だって知らない人はいはずだ。だから、なるほど、こんなことをわざわざ筆にして、大方の鑑賞に堪えるといったしろものではないのだが、私は、この草子が人目に触れるとは思ってもかけなかったことなので、変なことも、にくらしいことも、ただ心に浮かぶままを書こうと思ったのだ。⁶⁾

どうしてこの段を選んだのか。私は、ここに清少納言の非凡さがはつきりとあらわれていると思っている。というのは、この宮廷作家は当時の物語のしきたりに挑んでいるからである。もっとも、その目的を達成するには、この手記が公に発表されることを目的に構想されていないと装う必要があったのだが。私の意見では、この段の特異性は、清少納言が日々の生活の、

より俗な事物に対して提起した新しいヒエラルキーにある。俗な事物も文学になるということだ……一方で、この宮廷作家の作品で表明されているのは、記述のジャンルの形式、日記と自己の観察を自由に組み合わせるものへの日本人の偏愛である。それは後に、西洋ではエッセイ（随筆）と言われ、たとえばまらないことを扱っていても（まさしく、男たちはつまらないことだから書かないのだ）、人生のある瞬間の記憶や認識を取り戻す目的にして書かれている。川端康成が若くして、先に言及した文学のジャンルに属すると思われる「十六歳の日記」を何世紀も後に書いたのも不思議ではない。しかし最大の矛盾は、青春時代に書きつけたものが、大人になってから修正されて現れるところだ。それは近代的な複雑さを与えながら、想起しようとすることへの熟慮とともになされる。私が言及したい、後に加筆された川端の節にはこうある。「過去に何かを経験したが、それを記憶していないという不思議は、五十歳の現在も私には不思議で」⁷ある。

四. もうひとつの『枕草子』

アンナ・カズミースタールは一九六三年、日本人の母とドイツ人の父の娘として、アメリカの南部の小さな村に生まれた。彼女のプロフィールが目を引くのは、彼女がひよんなことからアルゼンチンに到着し、奨学金でブエノスアイレスでスペイン語を学び始め、この留学生としての経験から、新たな国に不思議な魅力を感じ、彼女が訪ねたその国に何度も戻

り、一九九五年には住むことを決めたからである。彼女の人生のもう一つの転機は、彼女が住んだブエノスアイレスで文学と翻訳に従事し、大都会の生活になじむ新しい人間になったことである。カズミースタールについてさらに言及しておかなければならないのは、はじめの数回の訪問以来、彼女がアルゼンチンの大学生活と結び付いたということ、そして帰化した国に定住するという決意は、この作家がブエノスアイレス郊外に位置するサンマルティン国立大学に留まって教員となったことによって、大きな成功を収めているということである。ブエノスアイレスは港の街であり、国の中でもその住人は「港の人 porteño」として知られている。その大学の仕事で、彼女は海外からの訪問客を受け入れる機会を持っている。例えば、南アフリカ出身のノーベル賞受賞者クツエーは、今年五月に三度目のアルゼンチン訪問を実現し、ブエノスアイレスのブックフェアの際には、円卓会議や文化活動を計画して参加した。

カズミースタールの個性で私の関心を惹くのは、アルゼンチン文化との、あの唐突な結びつきである。というのは、彼女の家庭の言語は日本語、ドイツ語、英語であって、アルゼンチン文化は彼女の言語的ルーツにとっては、予期しない、周縁的な場所に位置していたからである。文学表現としてのスペイン語の選択——大成功を収めている——は、幼少期や青年期の周知の世界を、内面的に一旦かつこに入れて、彼女の言葉によれば、それ以前にまったく触れたことのない「別の」文化を引き受けることを意味している。それゆえに、彼女のアルゼンチン文学への貢献は、文化的な移し替えという印がついたものとし

て見る事ができ、それはわたしの講演の飛び地のひとつである。

カズミ＝スタールの短篇小説「ブエノスアイレス最初の日々」Primeros días porteños（一九九七）は、語りに自伝的な経験を用いる決断を内容として含んでいる（これが、川端康成の短篇で適切に用いられたものであることを私たちは確認した）。またこの短篇は、女性たちが独自の、男性の手で生み出されたテクストが表現するものとは異なる方法で、周囲の世界について何かを発言したいときに、より古い伝統に改めて着手しているという意味において、『枕草子』とも関連させることができるだろう。

「ブエノスアイレス最初の日々」の一節を見てみよう。

一九九八年六月二三日

私は京都と東京間の新幹線の通路を歩いている。母といる座席のある車両に着く。日本の滞在には六週間を予定していたけれども、ずっと一緒だったわけではない。私は北や南、別の島々、村、山を見て回った。母は歌舞伎、呉服店、母の父親の墓を掃除するために霊園に行った。私たちはこうしていま、一緒に出発する。私は母が飛行機に乗るまで一緒にいる。そして三時間後、私も搭乗する。旅程は「東京―ロサンゼルス―マイアミ、そしてマイアミ―アルゼンチンのブエノスアイレス」。

そう、私はあの場所へ、あえて言えば、場所のようなどころへ行く。というのは、あそこは、私の頭のなかでは書類や切手や無数の文字やばらばらの数字でしかないからだ。私は安らぎ

を感じる。あの戸惑いの雲を、はつきりとした具体的な理解に、知に変えることができるからだ。¹⁰

五. 「溶解と停泊」

ここで私が強調したいのは、個人的経験について書くことを決めたが、大部分において異なる社会的コードを選んだ一人の作家にとつての、異なる言語の探求の問題である。アンナ・カズミ＝スタールのテクストにある表現「溶解と停泊」は、私たちが彼女の状況を把握するのに役立つガイドになりうる。これは、アルゼンチンが、帰化した国としてこの作家に与えたように思える。しかしながら、私の読みでは、過去が取り返しのつかないほど置き去りにされるように見えるこの新たな言語的な選択において、カズミ＝スタールは、文学的ジャンルばかりでなくジェンダー的にも、東洋的なルーツと結びつくのをやめていない。日本的な形式を担う彼女の資質において、カズミ＝スタールは、この形式を自分のものにし、新しい内容で満たすことに対する疑問を抱いていない。その新しい内容とは二十一世紀の女性が享受する独立、清少納言がまさか夢見ることのないものである。先ほど引用したカズミ＝スタールの同じテクストの次の節を見てみよう

私は一九八八年の冬、はじめてブエノスアイレスに来て、最初から、溶解と停泊の奇妙な印象をおぼえた。どこかハリケーンに似ていたかもしれない。でもいい意味だ。

あの最初の滞在のあいだ、「当惑」とでも呼べる状態にいたことに、はつきりした客観的な理由があると思う。そもそもブエノスアイレスは予期せぬ運命Ⅱ目的地だった。今日（二十二年後）、とても幸運だったと思っっている。それでもあのときは、いま言ったように予期せぬものだったのだ。思いがけないことで、ある意味で想像したこともないことだった。¹¹

六、日本文化を分析する南米社会学者

この講演会を終えるにあたって、ブラジルの社会学者レナト・オルティス (Renato Ortiz, 一九四七-) の著書について、詳しく言及したい。というのは、この作品のより興味深い観察のいくつかは、現代の日本と世界に焦点を合わせているからである。講演の最後で、この主張の新しい三角関係は、次の三国を柱とする形になるだろう。その三国とはブラジル（社会学者の出身国）、アルゼンチン（女性翻訳者の出身国）、日本（研究者が主題とする国）である。

前述したように、日本の文学テクストの翻訳は、必ずしも原語から行われるわけではない。それゆえに、私はアマリア・サトウの価値を強調したのである。二〇〇三年にアマリア・サトウは、日本文化を理解するのに重要な社会学者レナト・オルティスの作品『近さと遠さ。日本と近代世界』 (*Lo próximo y lo distante: Japón y la modernidad-mundo*, Buenos Aires, Editorial Interzona) をポルトガル語からスペイン語に翻訳した。もし、この翻訳者

が直に日本文化の本質的な要素を知らなければ、この翻訳テクストはしかるべきレベルに到達しなかつただろう。

新たな社会人類学を行い、少し前まで日本の内外を支配していた社会学を批判したレナト・オルティスにとって、重要なのは、研究対象のなかに近さを見ることであつて、遠さを見ることではない。この点でオルティスは、日本を「島」のカテゴリーの下にあると見なし、そこから国の特徴を構築するという既成の言説に反対する。もちろんこの社会人類学者は、「明治維新」の開始に抵抗する日本のナシヨナルイズム運動が始まつた一八九〇年以降、少なくとも日本人にとつて強い不安の原因となつたナシヨナルなものであるという問題から日本に接近する。想像されるように、オルティスは、その「維新という」呼称について考え、保守派の意見が目論むように、明治時代は「維新 *restauración*」だったのか疑問を呈する。この研究者にとつて、一八六八年以降の日本に起きたことは、新しい「国家」の指導部が主導する大きな「変化」だった（オルティス 2003:77-78）。それゆえに、オルティスはまた、明治時代の始まりから一世紀後の作家三島由紀夫の自殺は、実は新しい時代が導入した近代化と変化に対する絶望による行為だと指摘している（オルティス 2003:128）。もちろん日本においては、ナシヨナル・アイデンティティ、異国のメンタリテイの模倣、土着的なものとの外国的なものとの対立といったテーマであれ、海外の美術流派や文学形式（小説など）の存在であれ、何もかもが、十九世紀の終わりと二十世紀の大部分を生きた日本人世代の憂えるものだった。この点において、第二次世界大戦後、間

もなく書かれたイギリス人研究者ウィリアム・G・ビーズリー (W.G. Beasley, 1919-2006) の一九六三年のすばらしい伝統的な研究、『日本近代史』 *The Modern History of Japan* という本がある。ビーズリーは、自身の本を出版して数年後に、前述したように、世間を騒がせる軍事的蜂起を実行するとは露知らず、躊躇なく、日本文学を代表する近代作家として三島由紀夫に言及している。さて、レナト・オルティスの理論的発見は、「日本人にとって憂えるものとなった」それらのテーマは、ラテンアメリカ社会が憂慮するものと同じであるということである。それは西洋にとって、過去も現在も日本は「謎」であるということという決まり文句を繰り返すということではない。そうではなく、そのブラジルの人類学者は、その「謎」を明らかにすることに、日本の近代化研究の基礎をおいている。すなわち、日本は神秘的な「他者」ではなく、われわれ南米と同じ問題を読み取ることができるもう一つの顔なのだ(オルティス 2003:16-17)。そして、この概念にしたがえば、ボルヘスの言い方をもじって、以下のように言えるだろう。つまり、「日本—エル・オトロ(他者)、エル・ミスモ(自己)¹²」なのである。

訳者付記

ホセ・アミコラ氏は国立大学プラタ大学哲学文学部で二〇一三年まで教鞭をとられ、現在は同大学の客員教授をつとめている。専門はラテンアメリカ文学で、とくにアルゼンチンの作家、ロベルト・アルルトやフリオ・コルタサル、マヌエル・プイグの研究で知られている。長年の功績を称え、

二〇一五年五月から六月にかけて、国際交流基金の招きで訪日された(招聘に際しては京都産業大学の井尻香代子氏が尽力された)。来日中は、日本ラテンアメリカ学会第三十六回大会の特別企画として組まれたパネル「詩の翻訳可能性と受容について——ボルヘスの「十七の俳句」をめぐって——」に登壇したほか、いくつかの大学で学生向けに講演を行い、六月十九日に本学・総合文化研究所にお越しいただいた。ここに訳出したのは、そのときの講演録である。講演会にはたまたまた来日中だったボルヘス夫人のマリア・コダマ氏も(関係者はまったく予期していなかったが)出席した。

註

- 1 ボルヘス『論議』国書刊行会所収。なお、一九五一年に行われたこの講演が、「一九三三年」に初版の出た『論議』に収められている点については、金子奈美「周縁的作家と伝統ヘルナルド・アチャガの『オババコアク』におけるボルヘス的〈不敬〉の概念」、『言語・地域文化研究』十九号を参照されたい。
- 2 この十七の俳句には二種の邦訳がある。ホルヘ・ルイス・ボルヘス+山本空子+高橋睦郎「傳奇亭吟草」、『すばる』一九九九年十月号。また、清水憲男「ボルヘスの『俳句』、『イベロアメリカ研究』30(1)、二〇〇八年。
- 3 松尾芭蕉の句「この道やゆく人なしに秋の暮れ」(Este camino / ya nadie lo recorre / salvo el crepúsculo)より。スペイン語への翻訳はオクタビオ・パスと林家永吉による(Basho Matsuo, *Sendas de Oku*, Edición de Octavio Paz y Eikichi Hayashya, Atlanta, Girona, 2014.)。
- 4 マヌエル・プイグ『南国に日は落ちて』(野谷文昭訳)、集英社、一九九六年、九三—九四頁。

- 5 『南国に日は落ちて』、八七―八八頁。
- 6 『枕草子』(石田穰二(訳注)『枕草子』角川ソフィア文庫、一三六段)
- 7 川端康成「十六歳の日記あとがきの二」『川端康成全集』第二巻、新潮社、一九八〇年、四二頁。
- 8 アンナ・カズミースタールの詳細な経歴については、高木佳奈「越境者が辿り着いたブエノスアイレス——アンナ・カズミースタールの作品に見られる重層的アイデンティティの考察」、『異文化』十四号(二〇一三)を参照されたい。
- 9 カズミースタールは二〇一五年現在、ニューヨーク大学ブエノスアイレス校の教員である。
- 10 Kazumi-Stahl, Anna, “Primeros dias porteños” en *Buenos Aires como un plano*, compilado por Arnaldo Calveyra, Buenos Aires, Editorial La Bestia Equilátera, 2010, p. 208.
- 11 Kazumi-Stahl, Anna, *ibid.*, p.204.
- 12 ボルヘスの詩集に『エル・オトロ、エル・ミスモ』(斎藤幸男訳、水声社、二〇〇四年)がある。

砂漠の奇跡——イーゴリ・サヴィツキーとウズベク・アヴァンギャルド——

前田和泉

砂漠に囲まれた町に、奇跡の美術館がある。場所は中央アジアの小さな町ヌクス。ウズベキスタンの自治共和国カラカルパクスタンの首都とはいえ、人口は三十万弱ほどで、中心部を少し離れると、視線の先には砂の地平線が広がる。旅行者を惹きつけるものなど何もないように思われるこの町に、ソ連アヴァンギャルド絵画の希少なコレクションを持つ、極めてユニークな美術館が存在する。

カラカルパクスタン共和国立サヴィツキー記念美術館が設立されたのは一九六六年のことだ。創設に尽力したイーゴリ・サヴィツキー（一九一五―八四）は、キエフに生まれ、モスクワで育ち、元々は画家を志していた。だが、第二次大戦中にサマルカンドに疎開したことが契機となり、その人生は大きく変わる事となる。中央アジアの人々と文化、そして自然に魅了された彼は、古代ホレズム文明の民俗考古探検隊に参加するためカラカルパクスタンに赴き、ついにはヌクスに移住してしまうのである。

一九六〇年代初め頃から、彼はソ連アヴァンギャルド絵画の収集を始めた。「アヴァンギャルド」という言葉自体がタブー視されていたソ連時代に、打ち捨てられたように放置されたキャンバスの数々を集めては、次々とヌクスの美術館に送る彼

の行動は、ほとんど常軌を逸していた。集められた作品の数は、およそ十万点。死後間もなくペレストロイカが始まり、前衛的な芸術が解禁されると、サヴィツキーのコレクションは次第に大きな注目を受けるようになった。というのも、彼が「救出」した絵の数々は、ロシア・アヴァンギャルドのいわば「ミッシング・リンク」を成すものだったからである。

サヴィツキー・コレクションの特色は、中央アジア、とりわけウズベキスタンに関わりのあるアヴァンギャルド画家の作品が多いことだ。ロトチェンコやマレーヴィチなど、アヴァンギャルドのメインストリームにいた芸術家ほどの知名度はなけれども、彼らは極めて興味深い作品を数多く残している。そもそもウズベキスタンでアヴァンギャルド運動が繰り広げられていたこと自体、意外なように思われるかもしれない。だが、二〇世紀初頭に爆発的な広がりを見せたアヴァンギャルド運動は、ソ連体制の芸術・思想統制が強まるにつれて、干上がるアラル海のごとくその活動の場を収縮していったものの、完全に息の根を止められたわけではなく、当局の監視の目が比較的ゆるい地方共和国ではその流れを汲む芸術運動が比較的遅くまで続けられていた。様々な理由で「中央」から「地方」へとやって来た画家たちや、彼らに触発された現地の画家たちが、その

土地の文化に根差した独自のアヴァンギャルドを形成していくというプロセスがウズベキスタンにはあった。

ウズベク・アヴァンギャルドの芸術家たちのプロフィールは実に多彩だ。民族的にはカザフ人だが、タシケントで絵画を学んだウラル・タンシクバエフ（一九〇四―七四）、ヴィテプスク（現ベラルーシ）生まれのユダヤ人ルヴィム・マーゼリ（一八九〇―一九六七）、ウズベキスタン生まれのロシア人アレクサンドル・ヴォルコフ（一八八六―一九五七）、シベリアからタシケントに移住してきたヴィクトル・ウフィームツエフ（一八九九―一九六四）、一九一八年にタシケントにやって来たということ以外に詳しいプロフィールはまったく不明で、長らくファーストネームすら「エヴゲーニイ」と誤って記述されてきたヴラジミール・ルイセンコ（一九〇三―？）など、ここに挙げただけでもその多文化混雑ぶりがうかがえよう。

彼らの中には、後にいわゆる「社会主義リアリズム」に転じた者もいる。サヴィツキー自身、「アヴァンギャルド」のみに固執していたわけではなく、流派に拘らずに自らが「よい」と感じた絵を収集していたようだ。サヴィツキー・コレクションを見ると、広大なソ連の芸術界全体が、当局の命じるまま一気に社会主義リアリズムへと転換したわけではなく、また、社会主義リアリズムそれ自体も、一般にイメージされているよりもはるかに多様で、多義性をはらんでいるということがよくわかる。

本年三月十八日、沼野恭子と前田和泉の二人は、このサヴィツキー・コレクションの現状を調査すべくヌクスを訪れた。世

界のアヴァンギャルド研究において高く評価されつつあるとはいえ、タシケントから飛行機で二時間という「僻地」にあり、経済的にも決して恵まれた状態にあるわけではないサヴィツキー美術館で、その貴重な作品の数々は、驚くほど無造作に展示されていた。多くの絵はごく質素な白木の枠がはめられただけで、限られたスペースの中にできるだけたくさん作品を展示するため、普通の美術館ではありえないほどぎっしりと絵が壁に掛けられている。

絵画だけではなく、カラカルパクスタンの歴史や民俗文化に関するコレクションも、この美術館の重要な基盤を成している。三つのセクション（考古学、民俗工芸品、ソヴィエト絵画）を巡ることによって、観客はウズベク・アヴァンギャルドと現地の民俗文化との相関関係を体感することができる。そしてそのような空間を作ることがサヴィツキーの夢だった。

サヴィツキー美術館の館長マリニカ・ババナザロワ氏は、幼い頃から個人的にサヴィツキーをよく知っており、その著書 *Igor Savitsky: Artist, Collector, Museum Founder* (London: Silk Road Publishing House, 2011) は、サヴィツキーの足跡を知るための基本資料となっている。今回のヌクス訪問に際して、私たちはババナザロワ氏に取材し、サヴィツキーとウズベク・アヴァンギャルドについて話を伺うことができた。二時間にわたるそのインタビューの抄訳を以下に掲載する。なお、本調査は、科学研究費基盤（B）「西欧アヴァンギャルド芸術における知覚のパラダイムと表象システムに関する総合的研究」（代表・山口裕之）によるものである。

マリニカ・ババナザーロワ（カラカルパクスタン共和国立サヴィツキー記念美術館館長）インタビュー

【聞き手】沼野恭子、前田和泉（編集協力・大内悠）

画家、コレクター、美術館創設者

沼野 ババナザーロワさんのご著書『イーゴリ・サヴィツキー——画家、コレクター、美術館創設者』をととも興味深く拝読しました。本の題名からだけでもサヴィツキーの活動がいかに多岐に渡っていたかが分かります。彼の才能や功績についてお話しただけませんか？

ババナザーロワ サヴィツキーは多才な人で、あらゆる点で並外れた人間でした。彼のような人が現れたのはカラカルパキアにとつて僥倖でした。

何よりもまず、彼は天才的な収集家でした。独特のセンスを持ち、東洋やロシアだけではなく世界中の文化に通暁していました。大変な教養人で、というのもロシア貴族の血を引き、かつ中産階級のエリート層にも属していたからです。当時そのような階層の子供には全人的でバランスの取れた教育を受けさせる伝統がありました。サヴィツキーの幼年期はあの時代に典型的なもので、彼はごく幼い頃から文化に関するあらゆる知識を教わってきました。フランス人女性の家庭教師がいて、家族からは文化を愛する心を受け継ぎました。物心がつき始めた頃

から、サヴィツキーは世界中の文化への愛と理解を躰けられたのです。

彼がウズベキスタンに來たのは第二次大戦中でした。当時は社会の中で東洋文化が好まれていて、しかも先生たちから東洋や中央アジア、特にサマルカンドに関してたくさん話を聞いていたこともあり、それで戦時中という困難にもかかわらず、喜んでこの地へ赴いたのです。サヴィツキーは、サマルカンドに來て初めて色とは何か、空気の色とはどういうものなのかを理解し、このサマルカンドで芸術家になった、と自伝エッセイの中で記しています。

また、彼はとても興味深い画家でもありました。彼の絵画作品、特に中央アジア時代のものを見れば、サヴィツキーがどんなに才能ある画家であったかがわかります。残念なことに、サヴィツキーは自分の才能を無駄にしたとは言わないまでも、その才能を自らの中にしまい込み、絵画の収集や美術館事業に専念するため絵画への情熱を犠牲にし、絵を描くことをやめたのです。しかし、サヴィツキーが遺した絵画作品の数々は、彼が素晴らしい画家であったことを証明しています。

さらに、サヴィツキーは民俗・考古学者でもありました。プロの学者というよりコレクターだったと専門家たちは言います。もしかすると、サヴィツキーは民俗学や考古学の専門的な規範を破っていたかもしれない。彼にとつて重要だったのは、物を見つけ出し、それを美術館に渡すことでした。しかし、サヴィツキーは現地の人たちがウズベキスタンの民族、中央アジア全体の伝統や文化を熟知し、高く評価していました。

カラカルパク人はウズベキスタンの少数民族で、ソ連時代に

はその文化はほとんど知られていませんでした。彼らにとって、サヴィツキーはまず何よりもカラカルパク文化の救世主でした。なぜならカラカルパクの芸術は絶滅の危機に瀕していたからです。彼はたゆまぬ活動をもってカラカルパクの文化、芸術を救ってくれました。まずロシアの博物館のためにカラカルパク芸術のサンプルを収集、提供し、それから今度はカラカルパク民族のためにカラカルパク伝統工芸品を収集したのです。私たちはサヴィツキーが集めたコレクションを「カラカルパク文化の遺産子貯蔵庫」と呼んでいます。なぜなら、この美術館は、カラカルパク民族の文化を最もよく理解できる世界で唯一の場所だからです。ここには宝石細工やユルタの装飾品、衣装、手工芸品などが九千点以上も展示されています。そういった工芸品は消滅しかけていたのですが、サヴィツキーはそれを救出し、世界に宣伝してくれました。彼のコレクションはこの美術館の基礎となっています。これは大変な偉業で、カラカルパク人たち、特に上の世代の人々は、サヴィツキーほどカラカルパク文化のために尽くした人物はなかったと考えています。

考古学においても同様です。サヴィツキー自身がカラカルパクを発見したり、独自の業績を挙げたわけではありませんが、モスクワの考古学者たちの仕事に関与しています。それは、ホレズムの考古・民俗調査隊のことです。エルミタージュ美術館やモスクワ東洋博物館に古代ホレズムの考古遺物があるのはこの調査隊のおかげで、サヴィツキーもこれに参加していました。その後、サヴィツキーはカラカルパクスタンに魅せられ、一九五七年にここに移住した後も、発掘調査や民俗工芸品収集に関わり続けました。一九六六年に美術館の館長になってから

は、自ら発掘調査を主導しています。そこで収集した品はモスクワに送られることなくこの美術館に残されました。それらはここで展示されたり、研究や修復が行われています。

もう一つ彼には大きな功績があります。それは、カラカルパクスタンの芸術や、ウズベク・アヴァンギャルドを含むロシア・アヴァンギャルドのコレクションを実に天才的に世に広めたことです。当時アヴァンギャルドのような芸術を宣伝することは非常に困難で、危険ですらありました。しかし、サヴィツキーは柔軟かつ巧妙に事を行う術を心得ていたのです。もちろん、ソ連の中心地から遠く離れたこの地にいたことや、現地の指導部や知識人の援助があったことも幸いしました。そういう幸運な状況が重なって、サヴィツキーはすべてを実現できたのです。

彼はカラカルパクの手工芸を復興させるプロジェクトもいろいろと企画していましたが、残念ながら生前には実現できませんでした。しかし、まるでサヴィツキーに命じられたかのように、それらを今私たちが実現しつつあるのです。たとえばカラカルパク工芸復興プログラムというものがあります。この美術館にはカラカルパクのユルタが展示されていますが、私たちはいわば彼の夢を実現したわけですね。

私たちはサヴィツキーにとっても感謝しています。というのも、この美術館は世界の注目をこの地に引き寄せる役目を果たしてくれているからです。彼は、現地市民の精神的な充足に加え、物質的な恩恵も確保してくれました。観光や周辺のインフラ整備などを通じて、住民たちは美術館から様々な利益を得るはず

サヴィツキーはカラカルパクスタンだけではなく、ウズベキスタンの経済にも大いに貢献しました。亡くなった後の二〇〇二年に追叙勲章が与えられました。それは、国の発展に対する彼の貢献がいかに多面的で重要なのかを政府も理解していることを示しています。

画家サヴィツキー「カラカルパクのゴーギャン」

沼野 画家としてのサヴィツキーについてはどう評価しますか？ 印象派と呼んでもいいのでしょうか？

ババナザーロワ もちろんすぐれた画家だと思えます。それは私だけではなく、ここを訪れて彼の作品を見た多くの人たちの意見でもあります。

サヴィツキーの人生はとても複雑なものでした。学生時代に絵を描き始めた頃は生活するだけでも大変で、絵を描くどころではありませんでした。というのも、彼の家族はスターリン時代に弾圧を受けていたからです。サヴィツキーの初期作品の多くは残っていません。この美術館にはサヴィツキーの学生時代の作品があります。当時の彼は、古代ロシアものなど、与えられたテーマで描く方が多かったようです。その一方で、大テロルやファシズムの恐怖に直面した子供時代の心理を反映した複雑な絵画作品も残っています。たとえば『懲罰隊員が去った後』という作品は、非常にドラマティックな題材ですが、まだ詳細な研究はなされていません。

もちろん私たちにとっては、彼が東洋の自然を描いた時代の絵の方が重要です。サヴィツキーは素晴らしい風景画家であり、確かに「カラカルパクの印象派」と呼んでいいでしょう。サヴィツキーの作品は様々な時間帯や季節における自然の機微を表現するだけに留まらず、彼の愛をも伝えていきます。本当にサヴィツキーは砂漠を愛していたのでしょうか。珍しいことです。普通だったら好んで描かれるのは海や山、どこか美しい風景、森、花なのでしょうが、サヴィツキーが描いたのは砂漠です。描くテーマの選択も普通ではありませんでした。多くの風景が地平線なのです。そういった作品を私たちは冗談半分で「パスタ」と呼んでいます。なぜならその地平線は本当に果てしなく長いからです。恐らく、カラカルパクスタンという土地が果てしない砂漠、ステップだからこのような構図になったのでしょう。カラカルパクスタンの面積はとても広大で、ウズベキスタン全土の四〇%を占めています。この広大無辺の地を眺めても、視線の先はどこにもぶつかりません。それは自由を感じさせてくれます。おそらく、サヴィツキーは他ならぬこの地でこそ自由になることができたのでしょう。彼はそのことを愛情と喜びをもって絵にしたのです。

一方で、サヴィツキーは東洋の建築物を愛し、ヒヴァやその他のウズベキスタンの史跡を絵に残しました。朝日や夕日に優しく彩られた遺跡の壁面を、彼は見事に写し取っています。これは、ヨーロッパの芸術家が他者目線で東洋を描く際にありがちな単なるエキゾチシズムではありません。そこには確かに「美」が存在します。始めのうちはサヴィツキーもやはりヨーロッパの芸術家的な目線でしたが、やがて彼はこの地のすべて

に対して、何か温かく親しみのこもった感情を抱くようになり
ます。サヴィツキーは個人的な何かを表現するかのようになり、大
きな親近感を持ってカラカルパクスタンの美を描いています。
彼がとらえた風景の機微や瞬間は、確かに彼がとても愛してい
たフランス印象派の手法に類似しています。余談ですが、なぜ
素晴らしい美術館やコレクションや印象派絵画のあるモスク
ワを捨ててカラカルパクスタンへ移り住んだのかと訊かれる
と、サヴィツキーはこう答えたものでした。「そこには独自の
印象派があるんだ」。

民俗工芸品に關しても同様で、サヴィツキーはそれを現代人
としての視点で見えていました。つまり、ただ「何かエキゾチッ
クなもの」としてでなく、そういった刺繍模様やアップリケが
驚くほど現代芸術と似ていることに気づいていたのです。この
点において、画家としてのサヴィツキーは非常に興味深い存在
です。彼は「カラカルパクのゴーギャン」であり（彼にとって
カラカルパクはタヒチだったのです）、その画法からすると、「カ
ラカルパクのフランス人」または「カラカルパクの印象派」と
呼ぶこともできるでしょう。

前田 美術館に活動の重心を移した後は、画業は完全に放棄し
たのでしょうか？

ババナザーロワ ええ、残念ながら。美術館の仕事を始めてか
らは、「一度に二つのことは出来ない」と言っていました。絵
を描くことは自己犠牲と強い熱意を要します。どちらかをおさ
なりにすることがあつてはならないと考え、それで絵画を断念

したのです。サヴィツキーは画家としての自分を犠牲にし、美
術館の運営に持てる力のすべてを注ぎました。

いかにして絵を集めたか

沼野 いったいどのようなようにしてサヴィツキーはこんなに沢山
のアヴァンギャルド絵画を手に入れたのですか？

ババナザーロワ これだけ素晴らしい作品を集めるには特別
な資質が必要でした。そして、サヴィツキーはまさにそのような
資質を持ち合わせていました。まず何より彼は情熱家でした。
美術館のために、画家活動や平穩な家庭生活、健康、時間、快
適な生活を犠牲にし、ありとあらゆる人生の楽しみを捨て去つ
たのです。いえ、そもそも彼には「楽しみ」は必要ありません
でした。新しい画家を発見し、その作品を救い出しヌクスに運
びこむことが、彼にとっては大きな喜びだったのです。

なぜそうしたことが可能だったかというと、第一に当局の支
援があつたからです。サヴィツキーはカラカルパクスタンの文
化を救ってくれたし、そのことを皆よくわかっていました。で
すので、サヴィツキーがカラカルパク以外の画家が描いた絵画
の収集を始めたときも、当局の信頼は強く、彼のような文化人
が悪事を働くわけがない、ただ美術館を創設しようとしている
だけだ、と思ってくれたのです。彼の活動が干渉されることは
ありませんでした。言ってみれば、彼は自分への信頼を悪用し
たのです。ただしそれは結果的には国のためになり、当時認め

られることも理解されることもなく、作品を発表することもできずにいた画家たちの絵を収集し、救ってくれたということも今では皆わかっています。

初めのうちサヴィツキーは、ヴォルコフや初期のタンシクバエフ、ウフイムツエフといったウズベク・アヴァンギャルドの作品を収集していました。今日では彼らの作品は傑作として認められています。当時こういった前衛芸術は禁止されていました。彼らはフォルマリズムなど、国家のイデオロギーに合致しない思想に傾倒しているという理由で批判を受けていたのです。彼らの作品はただ無造作に放置され、誰も見向きもしませんでした。多くの場合、絵の持ち主は画家の未亡人や親戚でした。小さいアパートでは絵を置くスペースがないので、ゴミ箱に捨てようとしていた人もいました。例えばヴォルコフの息子たちは、今ではオークションで何百万ドルもする父親の素晴らしい絵の数々を、大喜びでサヴィツキーに譲ってくれました。当時それらの作品は暖房設備のないところにあり、親戚たちが家を暖めるために額縁や構台を取り外して燃やしていました。うので、絵はキャンバスから剥がれ落ちかけていました。サヴィツキーが家に現れると、彼らはすべての絵をほとんど無料で譲渡してくれました。正確に言うと、サヴィツキーは五〜六枚分の絵の代金を支払い（当時の価格で二、三百ルーブルくらいでした。今では信じられないかもしれませんが、売り手は誰にも必要とされていない作品を買い取ってくれたことに感謝すらしていません）、受領書を書くのです。「私は今後十〜十五年間で買い取った数だけの作品に対して支払いをする義務を負う」と。サヴィツキーはあちこちで絵をかき集めました。たとえばアルカージ

イ・スタヴロフスキー（一九〇三—八〇）というモスクワの画家がいます。彼の作品はモスクワのどの美術館にもありませんが、私たちの美術館には二千点以上もあるのです。

ただ、売り手がいつも代金の支払いを辛抱強く待ってくれるとは限らず、中には早く金をよこせと言って、法的手段に訴える人もいました。私がここに勤め始めた時は、ちょうど裁判の真つ最中でした。ある絵の所有者（その絵を描いた画家の娘さんです）が、早く代金を払うようサヴィツキーに要求していたのです。借金はかなりありました。サヴィツキーが死ぬ直前には、まだ数千点の作品に対する支払いが済んでいませんでした。それは私たちが返済することになりました。私は幼い頃からサヴィツキーのことを知っていたのですが、父はよく彼に冗談半分でこう言っていました——「お前は刑務所に入れられて、きつとろくな死に方はしないだろうね。借金に埋もれて死ぬに違いないよ！」と。もちろんサヴィツキーはそんな風に亡くなったわけではありませんが……。でも彼の死後、絵の所有者たちがこぞって美術館に押しかけて来ました。特にペレストロイカ以後、前衛芸術が流行り始めると、元々約束していたよりも多額の支払いを求めてきたのです。サヴィツキーの死後、私たちは八年間借金の返済を続けてきたのですが、それはもう本当に大変でした。私たちは絵の代金として、当時の価格で三六万ルーブル²を支払ったのです。

その一方で、これは画家の未亡人に多いのですが、サヴィツキーが亡き夫の作品を認めてくれたことに感謝し、絵を無料で譲ってくれた人もいました。例えば、クリメント・レチコ（二八九七—一九五六）という、フランスでよく知られたロシア

人画家がいます。レチコは十年間パリに住み、その作品はサロン・ドートンヌ展やアンデパンダン展にも出展され、フランスの作家アンドレ・サルモンが彼について記事を書いていきます。レチコはモスクワに帰還後、逮捕こそされなかったものの、コスモポリタニズム信奉者だとしてソヴィエト芸術家同盟から除名されてしまいました。その後は生活の糧を得るために、農業学校で教師をしたり、絵の注文制作をしたり、スターリンの肖像画を描いたりしていました。彼の未亡人は、サヴィツキーが夫を認めてくれたことに対して本当に感謝していたので、一九八四年にサヴィツキーが亡くなると、私たちを家に招待してこう言ったのです。「私のところに残っている夫の絵はこれで全部です。どうぞ持つて行ってください、私はもう先が長くありませんから。サヴィツキーさんにはとても感謝しています。だから、すべて無料で差し上げます」。驚くほどの大盤振る舞いです。彼女はごく普通の学校の先生で、子供はいませんでした。当時すでにレチコの作品は高額な値段がついていて、国内外の多くの美術館が彼の作品を手に入れたがっていたのに、レチコの妻はすべて私たちの美術館に譲ってくれたのです。もちろんこれには私たちも驚愕しました。作品をすべて運び出すのはとてもつらいことでした。彼女が残りの人生の数カ月間を空っぽのアパートで過ごすのだと思うと、涙が出そうでした。けれどその提案を断るわけにもいきませんでした。それは、とても胸を打つ出来事でした。

このように、絵を手に入れた経緯は様々です。サヴィツキーが自分で集めたものもあれば、購入したもの、贈られたものもあります。実は、持ち主に返却した作品もありました。画家の

相続人の中には強硬な人たちもいて、法外な金額を要求してきたため、結局折り合いがつかずに絵画を返すことになったのです。しかしサヴィツキーが集めた数万点の作品はほぼ美術館に残っています。アヴァンギャルドだけではなく、社会主義リアリズムなどもあります。芸術の多様性を示すことこそが、サヴィツキーの目的だったのです。

沼野 美術館は一九六六年に創設されていますが、サヴィツキーはいつ絵画の収集を始めたのですか？

ババナザーロワ 美術館ができた当初からです。ウズベキスタン科学アカデミーのカラカルパクスタン支局に勤務していた頃、彼はカラカルパクの芸術品を収集していて、それがこの美術館の基礎となりました。実のところ、現地当局はカラカルパク芸術の美術館を造ろうと考えていたので、アヴァンギャルド芸術の展示は全く想定されていませんでした。ところがサヴィツキーは、「カラカルパクスタンの芸術家たちに過去の芸術について教えなければならぬ。なぜならカラカルパクの芸術はまだ生まれればかりだから」と言い出したのです。イスラムでは偶像崇拜が禁じられていることもあり、ウズベキスタンに造形美術が誕生したのは一九二〇年代初頭、カラカルパクスタンではやっと五〇年代に入ってからでした。美術館が造られたのはちょうどその頃です。サヴィツキーは、ロシアやウズベキスタンのそれまでの芸術を手本としてカラカルパクスタンの芸術家を育成しなければならぬと主張しました。それは、当局や予算を担当する役人たちに尤もらしい説明をするための方便

で、彼は財源を確保するためにそうやって説得にあたったのです。そうでもしなければ、ロシアの前衛芸術にお金を出してくれる者などなかったでしょう。ただ、サヴィツキーの言ったことは嘘ではありませんでした。実際、彼が集めてきた絵画作品はカラカルパクスタンの芸術家にたくさんの知識やインスピレーションを与えてくれました。彼らはヴォルコフやタンシクバエフやモスクワの画家たちの絵から多くのことを学んだのです。ただし彼のコレクションは、そうした大義名分をはるかに凌駕するほど大規模なものでした。こんなに沢山の作品は必要なかったはずですが、でも彼は柔軟でしたたかな策士でした。

それに、サヴィツキーには競争相手がいませんでした。当時ソ連国内には、あえて前衛芸術作品を展示しようという美術館はどこにもなかったのです。たとえ保管庫にそういう作品があったとしても。アヴァンギャルド作品が展示されるようになったのは「雪解け」時代に入ってからでした。しかしそこでまたマネージ広場でのフルシチョフによる例の騒動³があり、再び停滞の時代となるのです。その後、八〇年代にイリーナ・アントーノワ⁴が「ブルジョワ芸術」の展覧会を開き、そしてペレストロイカ後、ようやくアヴァンギャルド画家たちの作品が個人コレクションから外に出てくるようになりました。それまでは、ソ連で唯一サヴィツキーだけが公然と前衛芸術作品を購入していたのです。それを可能にしたのは、このヌクスという場所です。ここは彼にとってこの上なく好都合な環境でした。サヴィツキーはいつも「こんな美術館はヌクスでしか建てられないよ」と言っていました。

沼野 「当局」からの援助があったとのことですが、「当局」というのはソヴィエト政府のことでしょうか？

ババナザーロワ いえ、カラカルパクスタン行政当局のことです。当時ソ連には共産党の地域支部があり、そこが大きな権限を持っていました。だからサヴィツキーはカラカルパクスタン当局に美術館開設のための費用を出してほしいと要請することができたのです。美術館建設自体は特に大変ではありませんでしたが、サヴィツキーが購入した作品の代金を支払うのは難題でした。ただ、そういう「綱渡りの」なことをしていたとはいえ、彼はもちろん詐欺師ではありませんし、当局から信頼されていました。なぜならそもそもサヴィツキーはこの地域の文化の保存と発展に大きく貢献したからです。

現地の仲間たちの中にもサヴィツキーを支援してくれた人たちがいました。最も早い時期から付き合いのあった画家クディルバイ・サイポフ（一九三九―七二）はよき理解者でしたし、学者たちの間にもそのような人は多くいました。私の父もその一人で、サヴィツキーのために研究所を設置してあげました。父はモスクワの大学院で学位を取り、世界の文化に触れてきたので、サヴィツキーのしていたことを広い視野で見ることができたのです。父はその後、共産党の州委員会で勤務しましたが、それでサヴィツキーは当局からの恩恵に授かることができませんでした。そのようにしてサヴィツキーは美術館のための資金を得ていました。

サヴィツキーは情熱の人で、私利私欲に走るような人間ではなかったため、どんな役人も文句は言えませんでした。愛国心

に満ちた人たちは自国のイメージのためにサヴィツキーを援助しました。自国のイメージというのは自分自身のイメージと同じですから。サヴィツキーは国内のあちこちで展覧会を開催し、非常に高い評価を得ていました。彼は好意的に受け止められていたのです。ただし、頭のおかしい人だとは思われていました。サヴィツキーはどんな型にも収まらない熱狂者でした。晩年は、資金繰りと支払いのことで苦労しました。借金が溜まり続け、絶望的な状況に置かれていました。最後にはとうとう資金援助が打ち切られてしまいました。つまり、いい時もあれば、悪い時もあったということです。

沼野 美術館建設に国費は投じられなかったのですか？

ババナザーロワ いえ、国費で建設されました。前代未聞の出来事です。ほぼ一人の人間が、国の予算を利用しながら、自分の好みでコレクションを形成したのですから。サヴィツキー自身は裕福ではありませんでした。にもかかわらず彼は給料も何もかも美術館のために捧げたのです。彼のコレクションは彼個人のものではなく国のものです。けれど彼は自分の望むままにそのコレクションを作り上げました。パラドックスと言えるでしょう。もし権力の目が行き届きやすい大都市なら、そんなことは不可能だったはずですよ。

沼野 芸術史上に残る奇跡ですね。

ババナザーロワ そのとおり。それこそが私たちの美術館の謎

なのです。ああいう体制下でどうしてこんなことができたのか、多くの人は理解できないでしょう。

沼野 その話をもう少ししていただけますか？

ババナザーロワ 色々な要因があります。様々な幸運の巡り合わせ、進歩的思想を持つ当局上層部や知識人たちの援助、それにサヴィツキーの情熱と外交的手腕……。彼は水晶のように純粹でしたが、天使ではありませんでした。けれど彼の企てはすべて美術館のためのものだったのです。

沼野 雪解け期の雰囲気は美術館の新設に何か影響がありましたか？

ババナザーロワ もちろんです。多くの人が逮捕され、刑務所に送られた恐ろしいスターリン時代にはそのようなことは実現しえなかったでしょう。この美術館に作品が所蔵されている画家たちのバイオグラフィから、それがどのような時代だったのかを推し量ることができます。サヴィツキーの時代はもう少し穏健でした。当時もまだ全体主義的な体制であったものの、スターリン時代のような恐怖はもうありませんでした。

ウズベク・アヴァンギャルド「色彩のパレード」

前田 この美術館のアヴァンギャルド・コレクションの中で、

どの画家を最重要と位置付けていますか。

ババナザーロワ 難しい質問ですね。ウズベク・アヴァンギャルドの中から選ぶとしたら、ヴォルコフや初期のタンシクバエフでしょう。

前田 タンシクバエフは初期の作品だけですか？

ババナザーロワ そうですね。もちろん後期のタンシクバエフも素晴らしいのですが、やはり画家としての絶頂期は、数多くの実験を試みた初期だと思います。初期の彼は自らに誠実で、より興味深い画家でした。同じ理由からウフィムツェフも初期作品の方が興味深いといえます。すべての画家が自分の誠意を守り通し、生涯ずっと描きたいように描いたわけではありません。自分の信念に忠実であり続けた画家もいれば、イデオロギー的な制約から作風が激変した画家もいます。後者のような画家たちを非難するつもりはありませんが、我々としてはやはりタンシクバエフやウフィムツェフのような画家の初期作品を評価しています。他にも、初期の作風を貫き通した画家もいます。ヴォルコフやカーシナ（一八九六―一九七七）、クルジン（二八八―一九五七）といった画家たちは、困難な時代にもその追い求めるものは変わることがありませんでした。しかしそういった画家たちは引き換えに平穏な暮らしを失ってしまいました。今名前を挙げたのが、最も興味深く、そして評価の高い画家たちです。

ここにはリュボーフィ・ポポワ⁵やミハイル・レ・ダン

チュ⁶といった著名なアヴァンギャルド芸術家の作品もあります。ただ、知名度に関してはサヴィツキーは興味がありませんでした。彼は巷の美術館のように有名画家の作品を追いかけることはせず、逆に、当時認められていなかった画家たちを見出すようにしていました。芸術マーケットの動向に左右されることなく、個人の裁量で絵を集めていたのです。そのようにして彼は今なおロシアであまり知られていない大量の芸術家を見つけ出しました。

例えば、イリーナ・シュタンゲ（一九〇六―一九二一）やスタヴロフスキーなどは、ロシアでは研究者ですらよく知らない画家ですが、サヴィツキーが彼らを見出したのです。それからアレクセイ・ルイブニコフ（一八八七―一九四九）という素晴らしい画家は、トレチャコフ美術館の修復課の主任をしていました。ルイブニコフはラリーオーノフやゴンチャローワらと一緒に活動し、彼らに比肩するような仕事をしていました。ラリーオーノフはロシアに残ったので、未だに無名なのですが、ソロモン・ニクリーチン（一八九八―一九六五）という画家は、ロシアではあまり知られていませんが、国外では人気があります。最近注目を浴びるようになり、展覧会でも出展され始めました。ここにはニクリーチンの線画がたくさん所蔵されています。サヴィツキーは画家の知名度とは関係なく、自分が必要だと感じた絵を収集しました。そのような画家たちは私たちのコレクションの中に数多くあります。どの画家が優れていると決めるのは私にはとても難しく、そういった質問にはいつも返答

に窮してしまいます。

前田 ウズベク・アヴァンギャルドにはどのような特徴があるのでしょうか？

ババナザーロワ 二〇世紀初頭まで、ウズベキスタンにはヨーロッパ的な絵画の伝統はありませんでした。そのようなジャンルを始めたのは、よそからウズベキスタンへ来た画家や、この出身ではあるけれどロシアで教育を受けた画家たちでした。例えばヴォルコフはウズベキスタン出身です。タンシクバエフもタシケント生まれで、もはや国民的芸術家といえる存在ですが、ロシアで芸術教育を受け、ロシアや西欧芸術の影響のもとで画家として成長しました。彼らは印象派やキュビズム、未来派といったさまざまな潮流に薰陶を受けています。

そのような世界の文化を知る画家たちは、ウズベキスタンで現地の文化や建築、習慣、伝統に感銘を受けました。それは当時流行していた単なるオリエンタリズムではなく、二つの文化、つまり東と西の驚くべき融合となったのです。さらに、その頃国内で隆盛していた実験的気運が一種のスパイスを加えています。このような他に類を見ない融合がウズベク・アヴァンギャルドの特色です。したがって、当局による芸術の締め付けが始まるうとしていた一九三四年のソ連においてさえ、今名前を挙げた画家たちは各地で引っぱりだこでした。ソ連の批評家たちはウズベクの画家たちのことを「卓越した色彩派」と評し、彼らの展覧会を「色彩のパレード」と呼んでいました。その後、創作の自由が完全に抑圧されるようになるまでは、彼ら

は外国の展覧会に参加し、ソ連の芸術を紹介していたのです。一九三〇年代前半にはウズベク派はソ連における先進的な流派の一つとみなされていきました。その貴重なコレクションは私たちの美術館の一番の目玉です。この時代のウズベキスタンの芸術をこれほどたくさん、そして多彩に展示している美術館は他にありません。

文化の融合

沼野 「東」と「西」の問題はロシアの芸術家にとっても重要な課題です。例えば、ロシアのアヴァンギャルド画家ナターリヤ・ゴンチャローワは東洋に大きな関心を寄せ、また、自国の芸術、つまり中世ロシアのイコン画に回帰しました。ウズベキスタンの人たちにとっては「東」と「西」の問題はロシアの場合と比べてもっと複雑になってくると思われますが、これについてどうお考えですか？ 作品の中で「東」と「西」の要素の融合は生じているでしょうか。

ババナザーロワ 私たちは東洋と西洋の融合に関して多くの研究を行っています。なぜならそれは日常生活においても、また歴史を振り返ってみても、私たちの文化の無視できない特徴だからです。芸術も同様です。それは、その芸術を受容している観客も含め、様々な点で文化を豊穡なものにしているのです。そのようなプロセスはるか昔からありました。中央アジアは様々な文化が交わる世界の十字路の一つだったからです。

たとえばこの美術館の古代工芸品コレクションにはテラコッタ製の工芸品がありますが、それには仏教やアレクサンドロス三世がここにいた時のギリシア文化の影響も認められます。そうした多文化混濁こそが素晴らしい工芸品をもたらしたので。後の時代も同様です。昔カラカルパク人は遊牧民でした。私たちの祖先は黒海沿岸まで遊牧し、様々な文化を取り入れては他の文化に影響を与えていました。このようなプロセスは非常に有益なものなのです。

サヴィツキーの恩師の一人にマーゼリという画家がいます。彼はシャガールと一緒にヴィテプスクやミュンヘンで学び、それからトルクメニスタンに六年住み、その後も何度も中央アジアを訪れました。トルクメン派絵画の創始者であり、ジャシム・ヌラリ（一九〇〇―一六五）など多くのトルクメニスタンの画家たちを育てています。また絵画だけでなく、東洋がどれほど自分に影響したかについて論文を残しています。マーゼリは東洋の文化に敬意を払うべきだと教え、「太陽の光は東より昇り、すべてはそこから始まる」と言っていました。彼のこの発言は西欧の芸術家たちの東洋への愛と親近感をよく表しています。西欧の画家たちは東洋から受けた印象を非常に注意深く作品に表現しました。ヨーロッパの画家と現地の画家の一番の違いは、前者の方がより鋭敏にこの地の美を見てとっているということです。私たちは見慣れてしまったものを、彼らはより繊細に感じ取ることができます。それが我々のコレクションの最大の価値と言えるでしょう。西欧の画家たちが自身の西欧的な知識と方法を東洋の印象につなぎ合わせる時、二つの文化の融合によりこのような類まれな結果が生まれるのです。

沼野 昨日私たちはタシケントの美術館を訪れて、とてもたくさんのおもしろい展示品を見学しました。絨毯やパネルの幾何学模様が印象的でした。アヴァンギャルド画家たちも幾何学模様を好んでいましたが、それも一種の「融合」でしょうか？

ババナザーロワ 先ほどお話ししたマーゼリの作品に『東洋絨毯の物語』という連作があります。彼はまさにトルクメニスタンの絨毯の模様をベースにして幾何学的な絵を描いています。そこに描かれている幾何学図形はキュビズムに近いスタイルですが、同時にそれは東洋でもあるのです。ヴォルコフや初期タンシクバエフなどの作品にも同じことが認められます。現代の芸術が、その土地の民族芸術や東洋によって培われることがあります。それは決して偶然ではありません。

前田 ところで、ウズベキスタンにはいわゆるソツ・アートは存在したのでしょうか？ そして、サヴィツキーはソツ・アートをどう評価していたのでしょうか。実は一つ興味深い事実があるのですが、世界で最も有名な現代芸術家の一人、イリヤ・カバコフは、一九四一年に疎開先のサマルカンドで芸術活動を始め、第二次大戦中、ちょうど当地に疎開してきていたレニングラード絵画・彫刻・建築大学付属学校に入学しています。つまり、全く同時期にサマルカンドに二人の傑出した人物、サヴィツキーとカバコフがいたわけです。もちろん、彼らは年も大きく離れていますし、面識があったとは考えにくいのですが、ただ、たとえ短期間ではあれ中央アジアで生活したことは、

カバコフ独特のスタイルや世界観に何らかの影響は与えたと思いますか？

ババナザーロワ 正直なところ私はカバコフについては断片的にしか知りませんが、サマルカンドという土地は誰にとつても看過できないもので、とりわけ芸術家にとつてそれは感動とインスピレーションの力強い源であつたに違いありません。ですから、当然カバコフの作品にも影響を与えたはずですよ。

ソツツ・アートの話が出てきたついでに申し上げておくと、「アヴァンギャルド」という用語（私たちは今自分たちのコレクションをそう分類していますが）はあくまで便宜的なものに過ぎません。サヴィツキー自身、収集したコレクションを「アヴァンギャルド」と呼んだことは一度もありませんでした。私たちがここにある絵画を「アヴァンギャルド・コレクション」と称しているのは、単にわかりやすくするためと、一種のPRのためです。ここにはこれほど素晴らしいコレクションがあります。国際的な知名度を高めるためには、様々な努力が必要だったので。実際のところ、客観的に見ればわかるとは思いますが、このコレクションには社会主義リアリズムを含む様々な潮流の芸術が含まれています。ヴォルコフに語るとは出来ません。社会主義リアリズムの作品を抜きに語るとは出来ません。もちろんヴォルコフは、ソ連内で広まっていたような、イデオロギーに満ちた社会主義リアリズムとは異なる特色を持っています。いずれにせよここにあるのは、純粋にアヴァンギャルドの作品ばかりではなく、社会主義リアリズムやソツツ・アートの作品も含まれているのです。

サヴィツキー本人は、シンプルに「一九二〇〜三〇年代のソヴィエト芸術」と呼んでいました。当たり前障りのない用語で誰からも不評を買ったこともなく、他の人たちもそれが何を指すのか理解できませんでした。多分、それは最も正しい定義なのだと思います。「ソヴィエト芸術」という単語は今ウズベキスタンでは敬遠されていますが、サヴィツキーの時代には、「一九二〇〜三〇年代のソヴィエト芸術」というのは最も適当な用語であり、サヴィツキーはその定義の枠内で活動することを許されてきました。サヴィツキーにとって重要だったのは、政治体制でもイデオロギーでもなく、芸術か否かという問題でした。社会主義リアリズムもまた芸術になりうるものであり、そのことをサヴィツキーは理解し認めていたのです。

前田 ウズベキスタンにおける芸術教育はどのように行われていますか？

ババナザーロワ ウズベキスタンには二つの芸術大学と、藝術家を養成する多くのアートカレッジがあり、主に画家やデザイナーになるための教育がなされています。芸術研究者を育成する大学もあるのですが、残念なことにヌクスには画家を養成するカレッジが一つあるだけで、研究者になるためにはタシケントやその他の場所で学ばないといけません。私自身はタシケント劇場美術大学芸術学科の卒業生です。昔と違って、今ではウズベク語だけで教育が行われているので、カラカルパクスタン人にとってはそれが問題になることもあります。カラカルパク語やロシア語話者にとっては、そこで学ぶのが困難になるの

で。とはいえ学ぶ機会自体はあるわけです。

美術館の現状と未来

沼野 ソ連崩壊後、美術館の運営に何か変化はありましたか？

ババナザーロワ もちろんです。サヴィツキーの亡くなった一九八四年、私は思いがけずこの美術館の運営を引き受けることになりました。それはもちろん幸運なことで、私は多くの興味深い人たちと出会ったり、世界のたくさんの国を訪れる機会に恵まれ、素晴らしいプロジェクトに関わることもできる一方で、大きなプレッシャーも感じます。サヴィツキーのしてきたことに対する責任もあるので、基本的には私はサヴィツキーの方針を踏襲してきました。

たとえば、何千点もの作品を持ち主に返却すれば、代金の支払いから逃れることもできたのですが、私たちは絵を返さずに借金を清算する道を選びました。また、美術館の増築、カラカルパク手工芸の復興、世界へのPRといったサヴィツキーの計画の実現を目指してきました。サヴィツキーもきつとこうしたことには賛同してくれたでしょう。なぜなら彼の夢は、いつかパリの人々がわざわざヌクスに訪問するようになることだったからです。まさにそういったプロジェクトを私たちは進めています。おそらく美術館は、サヴィツキーの計画通りの道を歩んでいるのではないのでしょうか。多分、彼は空の上のどこかで、私たちの行っていることに満足していると私は思っています。

もちろん、社会の変化による影響はありました。作品の購入を止めたのです。資金がなかったからです。ただ、新たに作品を買いたいとは思っていません。私たちの目標は、今あるものを保存することです。今では自分の作品を贈ってくれる芸術家たちも少なくありません。自分の作品がサヴィツキー・コレクションに加わるのは名誉あることなので。そういったプレゼントはもちろん受け取りますが、購入計画自体は今のところありません。というのも、まず何よりすべての作品を保管、修理する必要があるからです。作品の多くは満足のいく状態ではありません。その修復は私たちの優先事項の一つです。

それから、観光客の需要にも応えなくてはなりません。ここカラカルパクスタンでグローバル・スタンダードに合わせるのはとても難しい課題です。スタツフも設備もガイドも不足しています。私たちは英語以外の外国語を知りません。今はドイツ語を知る女性職員が一人いますが……。最も多いのはフランス人観光客ですが、フランス語が分かるガイドはここにはいません。多言語対応のオーディオ・ガイドも必要です。観光それ自体を促進するのと並行して、様々なことに取り組まないといけません。けれど観光抜きでこの美術館を維持するのは経済的に非常に困難です。現在、国の全面的な支援によって美術館の新しい館が建設中ですが、他にもいろいろな計画があり、もっと資金が必要です。

ちなみに、私たちには《Friends of the Nukus Museum》という支援団体があります。そのようなサポートクラブを持っている美術館はウズベキスタンでここだけです。私の本もこの団

体の支援によってロンドンで出版されました。このようにしながら私たちは美術館事業を拡大しようとして試みているのです。私たちは進化していかなければなりません。成果は見えています。あります。美術館の人気は高まり、観光客も毎年増えています。もちろん、伝統的な観光地のヒヴァやブハラ、サマルカンドに比べたらわずかなものではありませんが。ただ、カラカルパクスタンはかつて軍事基地があったため、閉ざされた地区だったので。以前は観光客など一人もいませんでした。外に開かれるようになったのはつい最近です。そして今、この美術館は観光客を惹きつける主要スポットになっています。現在ではホテルやカフェもできましたが、数年前までは何もありませんでした。今ではウズベキスタンにおける外国人旅行者の人気訪問先ランキングで、ヌクスは四番目に選ばれています。

沼野 この美術館の所蔵作品数については、九万点や八万五千点など、資料によって異なる数が挙げられています。実際にはいくつあるのでしょうか？

ババナザーロワ かつては七〜八万点以上としてきましたが、実はそれは美術館で登録済みの作品に限ったもので、その他に、いわゆる「一時保管」の作品が一万点以上ありました。一時保管というのは、文字通り一時的に預かるという形で美術館に入ってきた作品で、それらはいずれは美術館に買い取られる、もしくは返却されることになっていました。サヴィツキーが持ち運んできた（購入したのではなく）作品というのがまさにそれです。その後、新たな法案が制定され、もし「一時保管」

の作品が、持ち主から返却要求がないまま三十年以上美術館に所蔵され続けた場合、その作品は美術館のものになることが決まりました（私たちがウズベキスタン政府に法案採用を訴えたのです）。その結果、「一時保管」の作品が美術館のものになりました。現在、展示品は九万六千点程度ですが、古い資料にはまだ過去の数字が記載されていて、今それを修正しているところなのです。

沼野 これだけ素晴らしいコレクションなのですから、絵画を貸し出してほしいというオファーは世界中からあるのではないのでしょうか？

ババナザーロワ ええ、そういう依頼はよく来ます。日本からもありました。

沼野 それは実現しなかったのですか？

ババナザーロワ ウズベキスタン文化省と調整していたのですが、残念ながら実現しませんでした。日本側の担当者たちはとても熱心で、ウズベク・アヴァンギャルド絵画をどうしても見てみたいと熱望していました。私たちは長い間交渉を続け、彼らはわざわざヌクスへも来ました。しかし、高額な保険料や煩雑な役所手続き、細かい調整が必要でした。ウズベキスタン外務省や文化省、内閣の承認も得なくてはなりません。そういう調整に手間取るうちに、関心が薄れてしまったのかもしれない。それでも独立後、ヨーロッパやオーストラリアで六つの

展覧会を行いました。基本的には外国での展覧会は可能です。

前田 つまり、美術館としては外国での展示に反対ではないのですね。

ババナザーロワ もちろんです。ただ相当の忍耐を要します。まずタシケントに行かねばなりません。カラカルパクスタン共和国はウズベキスタンの構成国ですが、対外的な交渉はすべてウズベキスタン政府の許可をとらなくてはならないからです。タシケントの美術館ならいつでも電話一本でアポをとって、すぐに会いに行けますが、私たちは千二百キロメートルもの距離を飛んでいかねばなりません。さらに、カラカルパクスタン政府との交渉もあるので、それだけプロセスも倍になるわけです。

沼野 御著書はロシア語と英語とフランス語で出版されていますよね？

ババナザーロワ イタリア語もあります。今はドイツ語版を作成しているところです。

沼野 カラカルパク語では出版されないのですか？

ババナザーロワ 残念ながら今のところその予定はありません。この本は《Friends of the Nukus Museum》がスポンサーになっているので、読者を決めるのは彼らなのです。カラカルパク語

でも出版したいとは思っています。一方、世界にこの美術館のことをアピールすることも必要なのです。

註

- 1 ホラズムとも。現在のウズベキスタンとトルクメニスタンにまたがる地域。中央アジアの交通の要衝として、紀元前六世紀頃より発展。一九三七年以降、当時弱冠三〇歳だった若き考古学者S・トルストフ率いる考古学調査隊により多数の遺跡が発掘され、高度な文化が存在していたことが明らかになった。サヴィツキーはこの調査隊に一九五〇年から五七年まで参加していた。
- 2 一九八四年当時の実効レートで約九八三〇万円。レートの計算は、染谷武彦「ルーブル通貨制度のペレストロイカ——ソ連外国為替管理の問題点——」『産業経営』（早稲田大学産業経営研究所）一三三号、一九八七年、二一六頁を参照。
- 3 一九六二年、マネージ広場で開催された現代美術展を鑑賞に訪れたフルシチョフ書記長は、そこに展示される抽象芸術をまったく理解できず、芸術家たちに罵詈雑言を浴びせかけた。これをきっかけに現代芸術に対する激しい批判キャンペーンが始まり、比較的自由に創作が可能だった「雪解け」時代の空気が一変することになる。
- 4 ロシアの美術史研究者・キュレーター。一九六一年からはモスクワのプーシキン美術館館長を務め、それまでソ連国内では紹介されることなかった二〇世紀芸術を扱った「モスクワ—パリ」（一九八一）などの意欲的な展覧会を次々と企画し、大きな話題を呼んだ。
- 5 ロシア構成主義を代表する画家（一八八九—一九二四）。



美術館内部



左から沼野、ババナザーロワ、前田



美術館外観

6 ロシア・アヴァンギャルドの画家。グルジアの放浪画家ニコ・ピロスマニを最初に見出した人物としても知られる（一八九一―一九一七）。

〔付記〕 このインタビューから五カ月後の二〇一五年八月、ババナザーロワ氏は突如ウズベキスタン政府の命令で館長職を解任された。コレクシヨンの一部を無断で売却したとの疑いによるものだが、館員らは事実無根として猛反発し、国内外から解任撤回を求める動きが続いている（二〇一五年一二月）。

ポル・ポトのカンボジアからフィデル・カストロのキューバへ

ウンサー・マロム
編訳 岡田知子

——歴史は私に無罪を宣告するであろう

モンカダ兵営襲撃の写真が表紙を飾っている青みがかった灰色の本。哲学の授業で何度も開いた。毎年メーデーにはホセ・マルティ・メモリアルが全国から何千、何万人もの人で埋め尽くされる。背が高いフィデルは髭を整え、まるで俳優のようだ。オリーブ色の軍服に身を包み、低くはない聞き取りやすい声で演説する。中でも「歴史は私に無罪を宣告するであろう」というフレーズは何度も繰り返され、必ず「祖国」「死」「常に勝利する」という言葉でスピーチは締めくくられた。

私は青春と言われる時期のほとんどをキューバで過ごした。なんの因果か七年近くもキューバで学ぶことになった。キューバ留学がなければ、私はポル・ポト政権やその後の社会主義政権下で溜めこんだ社会や政治に対する怒りをどこかで爆発させ、あるいは政府軍の兵士となって前線に行っていたかもしれない。「訳注・ポル・ポト政権崩壊後、カンボジアはベトナム支援型の社会主義政権となった。一方タイ国境に拠点を構えたポル・ポト派らの樹立した連合政府は国連での議席を保持したため、この二政府との間で約十四年間に戦が続いた」。キューバは私に、ポル・ポト時代によって失った過去を取り戻し、現在と未来を与えて

くれた。

外国人用語学学校ペピート・メンドーサで初めてスペイン語を教えてくれたレイナルド先生は厳しく優しく一生懸命教えてくれた。喜怒哀楽の表情を作ったり、ギターやアコーディオンをかき鳴らす仕草で踊りながら「麗しきキューバ」を歌ってくれた。アラビア語、ロシア語、中国語の言語物真似がうまかった。子どもっぽい私たちに業を煮やして「同志諸君！」と机を叩き、女子学生たちが泣き出すと慌てて慰めることが何度もあった。行列して食べたコッペリアのアイスクリーム、専門家研修で来ていたカンボジア人に連れていってもらった憧れのナイトクラブ、トロピカーナ。頑張ればナショナルチーム・レベルになれると口説かれて、ボクシングや重量挙げのクラブに入って放課後、猛烈に練習した。地元ピナル・デル・リオの野球チーム、ベゲロスの試合には熱くなった。テレビでパルマス・イ・カーニヤスの音楽番組になると、キューバ人の同級生は辟易したように席を立ってしまったが、私はカンボジアのアイヤ「訳注・男女二人が掛け合いで歌ったり漫才をしたりするカンボジアの伝統芸能」を思い出してホームシックになった。ピナル・デル・リオの寮のルームメイトと一緒に論文執筆をしたアルフレッドは、普通のキューバ人とは違って女、酒、音楽、ダ

ンスには一切興味を示さず、FORTRANやBASICなどのプログラミング言語に夢中だった。自宅に招いてくれて、そこで食べたお母さん特製のポークステーキと青バナナ・チップスは絶品だった。

——そしてこの民族はもつとよい運命を享受するのに相応しい

一九七五年四月から四年弱続いた極端な共産主義を標榜するポル・ポト政権は、一九七九年一月に崩壊した。ポル・ポト政権下では、以前、プノンペンで公務員だった父をはじめとして家族全員が地方に送られ、農作業に従事させられた。一九七九年一月の時点で私は十六歳になっていた。父は私が体も小さく畑仕事も人並みにできないことを心配し、その年の稲刈りが終わった一〇月、プノンペンの商業省で勤務となっていた私の姉の元を送って、すでに学校が再開されていたプノンペンで勉強を続けさせることにした。

ポル・ポト時代のために四年間勉強から離れていたのに、学力に相応しい下の学年に入りたかったが、そこはすでに定員がいっぱいになっていたので、仕方なく中学三年生に入った。編入試験はなかったが、机と椅子を一脚ずつ学校に寄付することが条件だった。周囲には、ポル・ポト政権崩壊後すぐにプノンペンに戻って生活基盤を築いた人や、親が政府高官だったり、海外の援助団体に働いていたり、あるいはタイとの密輸で儲けていた人など、物資も豊かで裕福な生活をしている人が多かった。

た。私のように地方から来た者は少数で、学校に着て行くものもなくクラスメートのようにこっそり英語塾に行く余裕もなくて（当時は敵性語とされていたが、援助団体に働けば高収入が得られるし西側諸国にいつか脱出できたときに有利だとされていて誰もが習いたがっていた）、いろんな意味でついていくのが大変だった。

苦学した末、その年の中学卒業試験に合格し、高校に進学した。大学に行けなくてもせめて専門学校で学びたいと思った。ポル・ポト政権崩壊直後のカンボジア国内の高等教育は医学部、薬学部が再開されていたが、さらに勉強を続けるには、経済的な理由から私には留学する道しかなかった。

留学先は人気のある順に三つに分けられていた。一番は、東ドイツ、ハンガリー、チェコスロヴァキア。プノンペンにある映画館やベトナム兵営で毎晩のように上演されていた色彩美しい東ドイツのコメディ映画『道化師フェルディナンド』に影響されて、誰もが東ドイツに憧れを抱いていた。二番目がソ連。だがモスクワにある「いい大学」や「いいコース」は党幹部の子弟が選ばれていた。三番目のポーランド、ブルガリア、モスクワから遠く離れたソ連の中央アジアの地域、キューバ、インド、ベトナムは、「お偉いさん」に縁故のない者が行くところだった。キューバはアジアの国じゃないだけ「まし」、でもラテンアメリカだから遅れている、という評価だった。

ある日、学校で「来週、ミグ戦闘機パイロット志願者の選抜のために、ベトナム軍医による身体検査がある」という案内があった。翌週の月曜日、同学年の男子は全員が身体検査に参加した。体格に自信のある生徒は先頭に並んだ。小柄な私は列の

後ろについた。並んで順番を待っている間にも、虫歯のある者は失格になる、などさまざまな憶測が飛び交い、私はあと少しで自分の番というところで、列から外れた。

ソ連留学には、大学（高校卒業資格取得者用）、専門学校（中学卒業資格取得者用）、職業訓練学校（中学校修了者用）の三つのレベルがあった。ほかの国も同様だと思い、ソ連のほか、東ドイツ、チェコスロヴァキア、ハンガリーに応募書類を提出した。書類審査だけだったので、学校の近くにあった高等教育局の掲示板を毎日見に行った。最悪、ソ連には受かるだろうと思っていた。夥しい数の留学生在が次々と送られていたからだ。だが全部落ちた。合格した人は数学、物理の塾に行き、または家庭教師がいたりして、私とは比較にならないぐらい成績がよかったのかもしれない。私にはそんな経済的余裕はなかった。長期休暇のときには、田舎に戻って田んぼの手伝いをしなければならなかった。

絶望感でいっぱいになって帰途につこうとした時、今年度最後のチャンスだからキューバに申請しなさいと先生に言われた。私は気乗りしなかったが、申請書は出すことにした。一か月後、掲示板に合格者として名前が出ていた。たいして嬉しくもなかった。やっぱりキューバなんかには行きたくなかった。

成績の書類審査が通っても完全に合格というわけではなかった。留学するには、党を裏切らず、党の指示に従うことを強く誓約した書類を提出しなければならなかった。さらに身内に西側諸国、特にアメリカ在住者、あるいはタイ・カンボジア国境の難民キャンプにいるとわかった者は不合格となった「訳注・一九八〇年代、タイ・カンボジア国境の難民キャンプは反政府

派の拠点とみなされていた。ここを経てアメリカ、フランス、カナダ、オーストラリアなど第三国に定住したカンボジア人は二十三人に上る」。だが実際にはほとんどの者が、西側諸国になんらかの血縁者がいて、その事実を隠していた。たとえば私と一緒にキューバに行った者はみな、到着した途端に、アメリカにいる親戚にドルを送ってくれと手紙を書いていた。私もご多分に漏れず、カナダの親戚に手紙を出した。彼女は見つからないようにカーボン紙に二〇ドルを包んで手紙には喜んで送ってくれた。その二〇ドルで、ピエール・カルダンの赤と白のスニーカーを一足買った。ボールを蹴ったり運動したりするのは憚られた。気取って出かけるときのためにとって置いた。

キューバ留学は理系分野のみで、第一期生は五人、私は第二期生（一九八一年―八二年度）となり、全部で二十五人（うち女性五人）だった。医学、獣医、化学、白砂糖産業、エックス線、食品化学、歯科技工、タバコ栽培分野を専門学校で決められた。私はなんとなく経済がいいなと思っていたのに、タバコ栽培を学ぶことを強制されて再び絶望感に満たされた。二十五人のうち学齢期相応の人は少なく、多くが既に省庁勤務している公務員で専門知識を増やすため、あるいは箔をつけたい党幹部の子弟だった。私は最年少だった。

留学すると決まっただけからは右往左往するばかりで何の準備もしなかったに等しい。キューバについて人に聞くと、気候はカンボジアに似ている、カンボジア人みたいにご飯と豚バラ肉を食べる（だが、脂と塩を混ぜたご飯とは思いませんでした）、黒人がたくさんいる、共産主義ではなく共和政国家だ（国名から勘違いしていたのだろう）、アメリカが生物兵器をキューバに散

布したためにさまざまな奇病が流行っている、という話まであった。

ボランティアでカンボジアに来ていたキューバ人医師と一緒に働いていた知り合いがいたので、キューバに持って行くべき物を聞いてもらったが、はつきりとした答えはなかった。私は姉の扶養家族になつていたので、姉が勤務先の商業省にズボンを仕立てるための布地を申請してくれた。ポール・ポト時代以前にプノンペンで流行っていた裾広がりのズボンを二本仕立てたが、履くことはなかった。キューバに行つてみてわかつたのだが、その形は流行遅れで、履いているのは「不良の黒人」ぐらいしかいなかった。ほかの親戚はハンガリー製のYシャツを二枚くれた。外国語の辞書は露露辞書か、露仏辞書以外は手に入りにくかつたので、持つて行く本はなかった。姉は豚肉のふりかけを大量に作つて粉ミルクの缶につめてくれた。父は漬物を売ること得たなけなしの金でタイ製のオリエントの時計を買つてくれた。鎖のバンドは腕回りよりも大きかつたが、もつたいなくて切ることができず、ぶかぶかのまま腕につけた。米ドルは空港の税関で没収されるという噂があつたが、母がベルトの内側に五〇ドル紙幣一枚をふたつにたたんで入れてくれた。それ以外に二チー「訳注：金の重量単位。一チーは三、七五グラム」の純金の指輪をはめた。これは後にキューバで東芝製ラジカセになつた。一緒に留学する人たちは、あたかも事前に必需品を知らされていたかのように金のネックレス、固形石鹸、粉石鹸などを用意していた。これらのものは、キューバでは米ドルがなければ購入できなかつたのだ。

プノンペンを出発したのはそれから半年後だつた。一九八二

年一月十八日午前中にポチェントン空港から出発するということが直前になつて知らされた。これまで何度も招集がかつたが、すべて空振りだつたので、半信半疑だつた。高等教育局の担当官は、学生の中から信頼できそうな年長者をリーダーに指名し、何事もリーダーの指示に従うように、特に經由地となる自由主義国で亡命を企てないこと、と何度も念を押し

た。乗り込んだアエロフロートのツポレフ Tu-134には座席番号はついていなかった。家族との別れを惜しもうと、みんな右側の窓際に押し寄せた。留学生以外は、ほとんどがベトナム人兵だつた。シートベルトをするようにという指示もなかった。

キューバまで約一週間の旅だつた。空席が出るのを待つての出発だつたので、あらかじめ便名は決まっていなかった。外で宿泊することもあれば、機中泊もあつた。プノンペンを出てから、ホーチミン、ハノイ、ムンバイ、カラチ、タシュケント、モスクワ、フランクフルト、リスボンを経由してハバナに着した。初めての飛行機は乗り物酔いで最悪だつた。タシュケントでは生まれて初めて雪を見て、モスクワでは極寒を経験した。

ハバナに到着したのは夜十一時だつた。バスが迎えに来て、三日間、健康診断のために専用病棟で留め置かれた。最初に食べた食事は、豚の脂と塩の混ぜご飯と黒豆粥だつた。まずくて食べられなかつた（これは後に私の大好物となるのだが）。この後、ハバナで六カ月スペイン語を学び、キューバ中部のカマグウェイで一年間、大学入学準備コースを学び、キューバ最西部に位置するピナール・デル・リオで五年間、修士課程修了まで学ぶ

ことになったのだった。私のようにキューバに留学したのは、一九八〇年から約一〇年ちよつとの間に、第一期生から第五期生まで合計約五〇人だった。

——我々はすべての若者に学んで欲しいという大きな望みを抱いている。若者が知識を身につけることは人間の共同体に欠かせないことであり、そしてそれはすべての青少年にとって聖なる権利なのだ

驚くことばかりだった。キューバは共産主義国で、なにもかも国営で、家族配給手帳に従ってものが売られていた。何をするにも行列しなければならなかった。大きな台風があつて大木が倒れることもあつた。ポル・ポト時代のように集団で食事をとらなければならなかった。夜の十二時までテレビ放送があり、また二十四時間、時報専用ラジオ局ラディオ・レロツホがあつた。

当時、ペピート・メンドーサはマナグア・ハバナというハバナ郊外にあり、軍事基地に隣接していた。ソ連人の軍事専門家が大量来ていて、キューバ人にミグ戦闘機の離着陸の訓練をしていた。「ソ連核研究所」の大きな看板もかかつていた。夕方暗くなつてくると、兵士の娯楽のためか、大型スピーカーからセンチメンタルな歌が流れてきて、歌詞の意味はわからなかったが、ひどく郷愁にかられた。あとで知つたのだがこれはラファエルの「イポクレシア」という歌だった。ほかにパブロ・ミラネスの「ヨランダ」を聞くと望郷の思いが募るのだっ

た。

キューバ人はカンボジア人のことを「カンボージャー」と呼んだ。外国人の少ないピナル・デル・リオでは、当初、「おい、中国人！」と陽気に呼びかけてきた。一生懸命説明して、中国人ではないことはわかつてもらったが、カンボジアはベトナムの一地方だと誤解された。一年もたつと、「カンボージャー」は独立国だとわかつてくれた。一月七日はカンボジアの「虐殺政権に対する勝利の日」という祝日のだが、毎年その日には、州の人民委員会が催し物を開いてカンボジア人留学生たちを招待してくれた。キューバ人の来賓に対して、勝利の日の意味についてスピーチをさせてくれ、さらにカンボジア人民共和国の国旗掲揚があり国歌が流れた。キューバの地でカンボジアの国歌を聞くと胸が震えた。このような催し物をキューバ政府は各国の留学生に対して行つていた。つまり毎週どこかの国や地域の祝日をやつていたことになる。

世界中から何十万人もの留学生が来ていた。千人単位で来ていたのは、エチオピア、アンゴラ、モザンビーク、サンディニスタ政権のニカラグア、ナミビアの南西アフリカ人民機構である。数百人であるのが、パレスチナ、シリア、アフガニスタン、イエメン、西サハラのポリサリオ戦線だった。次に多いのがエチオピア、モザンビーク、ナミビアだった。ニカラグア、アンゴラ、エチオピア、モザンビーク、ナミビアからは毎年小学生ぐらいの子どもから何千人も船で送られてきて、「青年の島」という島で学んでいた。アフリカのモロッコ、ガボン、チャド、リベリア、ケニヤ、タンザニアからは来ていなかった。中東のパレスチナからの留学生も千人単位でできていた。だが

一九八二年ごろにはイスラエルとの戦争に参加するために帰国していった。

ヨーロッパの東ブロックの国々のうち、ユーゴスラビアとルーマニアからは来ていなかった。政治の授業でこの二カ国は、修正主義者だと教えられた。ラテンアメリカからはホンジュラスからの留学生だけは見かけたことがなかった。カリブ諸島の国々からもすべて来ていた。その他、ラオス、ベトナム、ネパール、モンゴル、北朝鮮、イラン、イラク、アフガニスタン、オマーン、カタール、バーレーン、レバノンからも来ていた。インド、ミャンマー、バングラディシュ、パキスタンからは来ていなかった。アジアの中でもとくに、北朝鮮（学生は金日成バッチを付けていた）はアメリカに断固反対している、また「ホーおじさん」に代表されるベトナムはアメリカに勝利した国ということで、キューバでは高く評価されていた。

アンゴラ、シリア、レバノン、カタール、バーレーン、ザンビアからの留学生は自国の潤沢な奨学金を受けていた。ザンビアからの留学生は月一〇米ドルもらっている、といっていた。医学部の学生の多くは富裕層の子弟だった。イラクからの女子学生は寮には住まず、自家用車で学校に来ていた。

大使館の意向でカンボジア人学生には許されていなかったが、アンゴラ、ニカラグア、モザンビークの留学生はそれぞれの学生協会で活発に政治活動をしていた。アンゴラ人は国旗を模した赤と黒のユニフォームを着て、コントラ・ニカラグアやエルサルバドル政府を支持するアメリカ政府、あるいはアンゴラ、ナミビア、モザンビーク、ジンバブエを侵略した南アフリカのような帝国主義政府に抵抗を表明するために、ポスターを

貼ったり、ダンスや歌のある政治集会を開いていた。

ハバナでの寮は民族ごとに部屋割りしてあったが、カマグウェイでの寮は、一部屋十五メートル四方のところ三十人から四十人ぐらいが民族に関係なく詰め込まれた。東ヨーロッパからの学生は寮には入っていないかった。男子寮と女子寮はきっちり分けてあった。二段ベッドがずらりと並び、上段の住人は必ず、パンツだの靴下だのをぶらぶらと下げて干した。人下着に囲まれて寝るなんて運勢が悪くなる、とカンボジア人は先を争って上段を寝床にした。

留学生同士のいざこざは四六時中だった。サンタ・ルシア島出身の学生がカンボジア人女子学生をじろじろ見た、というだけでカンボジア人男子学生と殴り合いになった。ラオス人学生はナイジェリア人学生にビンの破片で刺され重症を負った。学生数で競っていたエチオピアとアンゴラの凄まじい喧嘩は日常風景と化していた。イスラム教を順守していたアフガニスタンの男子学生は、同じくアフガニスタンの女子学生が他国の男性を見たといつて、彼女たちを殴った。ラテンアメリカから来た学生は奨学金が支給されると、酒を飲んで夜中に騒いでいた。だが思想、政治のことで喧嘩になることはなかった。喧嘩になれば警察が飛んできたし、なによりキューバではそういうことでいがみ合うような雰囲気はなかったのだ。

——我々の中に、ラテンアメリカの人々の中に、そして世界中に数万人ものチェがいる

キューバで学び始めてしばらくすると、地方の大学に進学していた第一期生リーダーを務める先輩が、今のままでは専門学校には入れず、中学卒業資格を持つていても、それが不要ない職業訓練学校にしか進めないから、キューバ政府に要望を出した方がいいと教えてくれた。この先輩はすでに商業省に勤めていて、カンボジアには妻子を残してきていた。とても温厚で頼りになる、キューバにいるカンボジア人留学生全員にとつてのリーダーだった。カンボジアの祝日ごとに留学生は大使館に招集され、あれこれと説教された。この機会を逃さず、先輩は学生たちの窮乏を汲み取って、いろんな要望を大使館に対して出してくれた。

キューバはソ連とは異なり、大学か職業訓練学校の二つしか進学の見込みがなかった。カンボジア政府は、言葉の壁もあつたのだから、キューバの教育システムやカリキュラムを精査せず、専門学校への進学希望者は、すべて職業訓練校に進むことをキューバ政府に申請し、決定していた。私たちは先輩のアドバイスに従って、第三期生とともに、大学進学するチャンスを与えてくれるよう、カンボジア大使館に要望を出し、キューバの先生たちにも相談した。キューバの高等教育局はそれに対して理解を示した。黙っていかなかったのがカンボジア大使館である。カンボジアを出発する前からカンボジア政府が決定したことだ、と一歩も譲らなかつた。キューバ政府がカンボジア大使館に意見したのか、結局、大学進学を希望するカンボジア人留学生たちは、高校卒業試験と同等と認められる理系科目の試験を受験できることになった。もちろん「お上」が決めた通りに職業訓練校に行く学生もいたし、受験しても不合格となつた

学生もいた。

私は幸運なことに合格し、大学に進学できることになった。ここでまた問題になったのが、専門分野を変更しなければならなくなつたことだつた。大学ではエックス線とタバコ栽培を扱つているところがなかつたのである。私は小さい頃からなんとなく憧れていた経済に変更希望を出した。一週間後、カンボジア大使館から留学生は呼び集められ、党の指導に従えない輩が大勢いると叱責された。私は名指しではなかつたが、ソン・サン〔訳注：一九五〇—六〇年代に国立銀行頭取を務め、一九八〇年代はポル・ポト派、シハヌーク派とともにタイ国境で三派連合政府を主導していた一人〕になりたいやつまでいる！ と恫喝された。私は「党の意向」で、農業に専攻を変えることになつた。その後、親切な先輩は、「カンボジアの友好国、社会主義国においてカンボジア人学生たちにデモを起こすよう扇動した首謀者」としてカンボジアに強制送還された。プノンペンの空港に降り立った途端、手錠をかけられ、護送車に乗せられて、政治犯として三年間投獄された。拷問も受けたという。キューバにいた私たちはその噂を聞いておろおろするばかりだつた。言論統制されていたカンボジアでも、大事件として巷の話題になつていたらしい。先輩は出獄後、商業省に戻つたが、若くして亡くなつた。

——我々の運動、我々の抵抗は勝利するまで突き進むのだ

大学に入ると、キューバ人は外国語として英語を学び、留

学生はスペイン語を学んだ。語学学校ではホセ・マルティの『黄金時代』を少し習っていたが、大学に入ると「グアンタナメラ」の入っている『素朴な詩』〔訳注・ホセ・マルティの作品。ここに所収されている詩を元に、後に曲をつけたグアンタナメラ（グアンタナモの娘）はキューバの国民的歌謡となった〕も暗唱した。ヘルトウルーデイス・ゴメス・デ・アベリャネーダ〔訳注・一八一四—一八三七。キューバ生まれで後にスペインに移住した女性作家〕の「出発のとき」も習った。ノスタルジックな表現がカンボジア人の琴線に触れる内容だった。キューバの歴史やソ連の十一月革命、社会主義や資本主義の経済についても学んだ。

キューバ人学生も留学生も誰しもが学ばなければならないのが、社会主義政治関係の科目だった。演習形式になっていて一クラス平均十五人から二〇人だった。そしてこれは必ず及第点を取らなければならなかった。でなければ自動的に退学となった。カンボジア人留学生にとっては最も難しい科目だった。一年目は哲学一般と弁証法的唯物論、二年目は資本主義経済と社会主義経済、三年目は科学的社会主義だった。たとえばマルサスの人口論についてマルクス・レーニン主義から批判する。語彙や言葉が難しかったが、まじめに授業を受ける、課題をこなす、ということだけでカンボジア人学生は全員合格だった。キューバでは明確に西側諸国を批判していたわけではなかった。アメリカだけが批判対象となっていた。「アメリカは武器を売るために、小さな国々にちよっかいを出し、世界に不安定を起させようとする帝国主義の首領であり、最も人種差別をする国であり、最も犯罪が多い国で、権力に固執する国である」

と教えられた。

全国の一一般の映画館でハリウッド映画も普通に上映されていた。内容がキューバ政府や社会主義に過度に反対している作品、たとえばチャック・ノリス主演の『地獄のコマンドー』やシスベスター・スタローンの『ランボー』は上映禁止だった。だがこれらの作品も批判対象として大学内で上映された。視聴してからデイスカッションの時間がとられた。ここで描かれる英雄性はどうか、一人で敵地に乗り込むことは可能なか、などを討論し、最後には「ノー・ヤンキー!」「傲慢!」「尊大!」と言うのがお決まりだった。

アメリカからキューバに対する攻撃があつたときには「ミーンティング」が開催され、学生は寮や教室に集まってアメリカ批判をした。キューバ領空内をアメリカの偵察機が飛んだ、国内で人権侵害を犯しているとしてキューバ政府を非難した、カリブ海のグレナダ諸島やパナマのようなキューバの友好国を攻撃した、などである。特に一九八三年のグレナダ侵攻のときは大集会が開かれた。「革命万歳」「打倒、帝国主義」「フィデル、指示をしてくれ。祖国か死か。我らは勝利する!」がスローガンだった。グレナダ出身のエリックとは一緒にスペイン語を勉強した仲だったが、彼はマルクス主義的なニュー・ジューエル運動〔訳注・グレナダの政治家モーリス・ビショップ（一九四四—一九八三）が提唱した政治運動〕に熱心で、スローガンを連呼していた。

キューバ人がやたらと自国の革命が素晴らしいと自慢するのに辟易することもあった。私は自由主義国のことを知らなかったし、社会主義について毎日学ばなければならなかったの

で、嫌気がさしていたこともあったと思う。どんなに「アメリカは悪」と教えられても、これは社会主義のプロパガンダに過ぎないと思っていた。

三年生になるとキューバ人学生は男女とも全員、二年間に渡って週に一度、陸軍士官学校で勉強しなければならなかった。大学卒業時には修士号だけではなく、中尉の階級も約束されるのだ。キューバ政府は外国人留学生も参加させていた。私も最初の一か月は、格好いいと思つて隊列を組んで行進する訓練に参加した。ニカラグア、ナミビア、アンゴラは内戦状態だったので、そこからの留学生は強制参加になっていた。だがキューバ政府が留学生を軍の訓練に強制参加させている、とアメリカが非難し始めると、全員参加ではなくなった。スポーツの練習に参加すると毎回の食事が二人分配給された。でも軍事練習に参加しても食料補給はなかった。空腹には耐えられず、そのうち私も参加するのをやめてしまった。

——私たちはどんなことがあつても有言実行する人間なのだ

カンボジア人留学生はみな、基本的にキューバ政府から提供される衣食住だけで生活していた。大学に在学する留学生のお小遣いは一か月六〇ペソだった。市内バスに乗ったり、ほんの少しおやつを買ったりするだけなら十分だった。でも「ポル・ポト時代明け」の成長期の男子には全く足りず、いつもひもじかった。

学生は全員、一日三回、学食で一緒に食事をとることになつ

ていた。仕切りのついたプレートにすべてがのつていた。朝は、パン一切れ、バターが親指ほどの大きさ、紅茶が一杯、牛乳一杯、ときどきヨーグルトがついた。毎日変わるのはパンの種類だけで、丸いパンだったりちよつと細長いパンだったりした。昼食と夕食は、ヨーグルトか牛乳が一杯、脂と塩を混ぜた白米、あるいは黒豆ご飯、フィデオという干麺の碎いたものが入ったスープか黒豆粥、肉の味はするけれど不味い、太いソーセージを厚切りしたようなモルタデーヤか大きな魚のフライ、そしてマッシュポテトだった。デザートには、牛乳粥、グレープフルーツの皮の砂糖漬け、あるいはクリームがサンドしてあるケーキ一切れが交互に出た。

寮の寝室では煮炊きは禁止されていた。カンボジア人学生はアイロンのコイル部分を外し、建築現場から拾ってきた手頃な石材を丸く切り、電気コンロを作った。それでお湯を沸かしてハンガリー製のインスタントスープにフィデオを入れるか、卵を焼いて、空腹をしのいだ。食べ物の匂いがほかの学生や舎監にも伝わって、再三注意された。

コロツケ、コングリ「訳注：米、赤インゲン豆、豚肉、香辛料を混ぜて炊いた赤飯のような豆ご飯」、エンパナーダ「訳注：牛か鶏の挽き肉をつめて小麦粉の生地を折り重ねて揚げたもの」、トルティージャ「訳注：オムレッツ風の卵料理」など食べ物に関する単語はあつという間に覚えた。ハム、コルドン・ブルー「訳注：チーズを肉で包んで油で揚げるか焼いた料理」、コクテル・デ・オステイオネス「訳注：高級酒肴の一つで、ライムを絞った牡蠣」などは、名前を覚えても本物にお目にかかるチャンスはなかった。

町に飲食店はたくさんあつたが、料理の品数がどこも二、三

種類しかなかった。スパゲティの店は茹でたスパゲティにチーズとケチャップをかけただけだった。ピザも同様だった。フライドチキンで有名な店ピオピオは、一日に一、二回しか販売せず、一時間行列した挙句売り切れということもあった。カフェでは、コーヒーと炭酸水を少し甘くしたマルタという清涼飲料水しかなかった。メニューにあるコーラやビールは滅多になく、それも一日に一時間だけしか売っていなかった。

公式レートでは一米ドルは一ペソ相当だったが、闇では五から八ペソだった。ペソは配給手帳があつてこそ使えるものだった。配給用の店で自由に買うことができる食料品は野菜、砂糖、フィデオ、卵だけだったが、どれも非常に安価だった。配給手帳に規定されている価格の約五倍の料金を払えばパン、米、肉や輸入品などを大きな自由売りのスーパーで買うことができた。東ヨーロッパ諸国製で自由に買える日用品や食料品は国産の二、三倍はした。

新年度最初の日曜日になると、大学の留学生担当者の引率のもとに、地方都市ごとに一軒だけある留学生用の商店へ、衣料品を支給してもらいに行つた。みな自分の気に入る生地や色、サイズを見繕うのにたつぷり午前中はかかった。支給されたのは長袖シャツ（中国製、あるいは東ヨーロッパ製）一枚、半袖シャツ（国産）二枚、パンツ（国産）二枚、長ズボン（国産）一本、革靴（国産）一足、運動靴（ルーマニア製）一足だった。だが新品を身に着けても、カンボジア人はまったくいけてなかった。サイズが合わなかったのだ。それでも支給品だけで羞恥、心とにも次の一年をやり過ぎすのだった。

一般のキューバ人はパン、米、肉、脂、牛乳、石鹸、歯磨き粉、

衣服、靴などの配給があつた。栄養的に問題もなく、識字率は良く、高い教育が受けられ、誰もが無料で医療サービスを受けられた。大がかりな手術でも一銭もかからなかった。観光もスポーツも芸術も入場料は無料だった。学校内で、サルサ、ダンス、ソン、ソン・モントウーノ〔訳注：いずれもキューバのダンス。〕ミュージックの「ジヤンル」のオーケストラのコンサートや、週末の夜にダンスパーティーがあつた。

グレープフルーツの皮、グアバ、パイナップル、マンゴーなどの砂糖漬けは、素材の味がしつかりして、とてもおいしかった。でもそれらはみな外貨を稼ぐための輸出商品だったので、ペソでは売っていなかった。同じように、大きな海老、亀の卵、蟹など海産物も輸出だった。それで漁師たちは一般のキューバ人よりもかなりいい暮らしをしていた。漁師たちは船ごとアメリカに行つてしまいかねなかつたので、政府から食糧、住居、酒などを特別に配給されていた。

公の場所や学校にはどこでも運動場があつた。大きな運動場で行われるボクシングをよく見に行つた。カンボジア人には馴染みのない野球も、キューバ人の友人が熱心に教えてくれて、おもしろさがわかるようになった。ナショナルチームの選手たちはほとんどが黒人だった。選手たちも漁師たちと同じだった。生活は豊かでない家に住んでいた。

キューバ人の友人に誘われて、いろんな地方にある彼らの実家に遊びにいった。キューバ人の家は地面に直接建てられた五〇mぐらゐの広さで、部屋数も多くなくドアで仕切られていなかった。たとえばバスルームは布のカーテンがドアの代わりだった。しょっちゅう近所の人を招き入れ、おしゃべりしながら

ら飲み食いしていた。とくに重要な祝日である七月二十六日の革命記念日、メーデー、一月一日の解放記念日には、家で豚の丸焼きを茹でたキャツサバと一緒に食べ、豚の皮の揚げたのをおつまみにビールを飲む。老いも若きも愛想がよく、親切で、あけつびろげだった。プライベートというものがなく、他人の生活にどん口出りする。政府に対する非難を禁止する法律はなかったが、批判はよろしくないという雰囲気だった。政府がすべて教育も健康も保障してくれていたのだから。カトリックだと表明する人は一割程度しかいなかったと思う。だがカトリック教会の扉はいつも開かれていて、そこでお祈りしている人もいた。私はキューバ人に自分は仏教徒だと言ってみたが、特に興味もなさそうだった。キューバ人は社会主義以外の何も信じていないように見えた。

キューバ人はさまざまな味、匂い、色、美しさに飢えていた。必要なものはすべて揃っているが、どれも種類しかない上に古臭くて時代遅れだった。ソ連製品が幅をきかせていた。政府高官や外交官用の車ヴォルガ、セダン車のラーダ（私は自動車免許を取る時に乗った）とモスクヴィッチ、四輪駆動のラーダ・ニーヴァ。どれもものすごくガソリンを喰った。ゼニートのカメラ（闇で二十五米ドルだった）、セレーナのラジオ、ポルホツト（パリヨート）の時計、「七十二%生臭さ石鹸」（消臭効果のためか原料臭かったのでカンボジア人はそう呼んでいた）、ルーミア製のクリスタルという歯磨き粉。

しかしそんなものにみんな興味はなかった。欲しいのは「店」で売っている西側製品だった。そこでは「フラ」とか「緑色」という隠語で呼ばれる米ドルでしか買えない物でできなかった。大規

模な「店」はホテル・ハバナ・リブレにあり、期間限定で一軒家が「店」になることもあった。でもそこで買える物できるのは、大使館関係者や外国人ビジネスマン、ドイツ、カナダ、スペインなどからの観光客だけで、一般のキューバ人や留学生は米ドルを所持することすら基本的には違反だった。私服警察官がいつも「店」のまわりをうろついていた。

それでもキューバの人々はなんとか西側製品を手に入れようとした。国民全員が公務員として約三〇〇ペソの月給をもらっていたし配給物資の値段はただ同然だったので、ペソは有り余っていた。そこで目をつけたのが留学生だった。留学生は自国の大使館員、外交団、技術研修者など「店」に自由に出入りできる人たちと接触するチャンスがある。だから西側諸国製品を手に入れるには留学生に頼るのが手っ取り早かった。留学生はキューバ人の要求に応じて積極的にこうした「外国人」の案内役や通訳を買って出た。その見返りとして「店」に同行させてもらい、彼らに品物を代わりに買ってもらう。キューバ人は留学生からそれらの品物を高値で買う。こうして「取り引き」と呼ばれる違法ビジネスが成り立っていた。ジーンズ、Tシャツ、ポロシャツ、スニーカーが人気商品で、ジーンズやスニーカーは二〇ドルから三〇ドルだった。カンボジア人留学生の約二割は「取り引き」専従者になりつつあった。商売に忙しくて勉強はそっちのけになっていった。そのうちキューバを訪れるカンボジア政府関係者に頼んで人気商品（多くはカンボジアにいる親戚たちが「あらゆる手段」を使って手に入れたタイ製品だった）を持ってきてもらい、売りさばくようになった。とうとう学校当局の目に余るようになり、国に強制送還された者も出た。

——永遠の栄光は私たちを革命者にし、革命者は私たちに自由、正義、名誉と勝利をもたらす

修士論文は、キューバ人のアルフレッドと共著で「コンピュータプログラムを使ったオレンジ栽培会社の農業用トラクターのメンテナンス計画作成について」を執筆した。研究過程で非常に感銘をうけたのは、キューバでは人間を休ませるために機械を使用する、ということだった。キューバではトラクターをはじめとしてありとあらゆる種類のソ連製農業機械があった。カンボジアを発する前に書いた「帰国後はカンボジアで農業会社を設立できるよう勉強に励みます」という誓約書に沿うテーマだった。

一九八八年一〇月に帰国した。親類たちは船便で着くさまざまな「おみやげ」、つまりカンボジア国内で高値で売れる物資を待ち望んでいた。たとえば中国製の派手な柄の毛布（カンボジアの婚礼で敷物にした）や注射器（キューバで品薄になるほど留学生によって買い占められた）だった。私が送ったのはずしりと重い本ばかりだったので歓迎されなかった。『歴史は私に無罪を宣告するであろう』はカンボジアでも手に入るだろうと思いい、持って帰ってこなかったのだが、二度とその本を見ることはなかった。国内では農業大学がすでに再開されていて、そこでエリート街道を進んできた国内組は留学組を好意的に迎えはしなかった。私は農芸局農業試験場に配属された。小さな耕耘機一台で二ヘクタールの土地で野菜栽培をすることになっ

た。キューバの友人たちに手紙を送ってみたが、カンボジアの郵便事情が悪かったのか返事は来なかった。東西冷戦が終わりに近づいていて、カンボジアも少しずつ社会主義体制から離れていった。ポル・ポト政権崩壊直後から一九九〇年代初めまで東側ブロックの国々に派遣された少なくとも数万人のカンボジア人は、帰国後、その知識と技術をどこにしまいこんでしまったのだろうか。

世界の大国は今年戦後七〇周年だといって、さまざまな記念行事を開催している。ローマ教皇フランシスコがキューバでフィデルと会い、またオバマがラウルと握手をした。翻ってカンボジアを見てみると、今年はまだ内戦が終わって二〇数年にすぎない。きっとキューバで出会った留学生たちの母国も戦後間もないか、あるいは紛争中かもしれない。アフリカ、中東、ラテンアメリカの国や地域のニュースを見るたびに、彼らの顔を思い浮かべ、彼らの生きてきた歴史を思い、大国の思惑に義憤を感じるのだ。

ウンサー・マロム

一九六三年、カンボジアのプノンペンに生まれる。一九七五年から一九七九年のポル・ポト政権を生き延び、一九八二年一月から一九八八年一〇月までキューバ共和国給費留学生として、カマグエイ総合大学予科、ピナール・デル・リオ総合大学で野菜生産を学ぶ。現在、本学非常勤講師。

ここに記されているのは一九八〇年代のキューバを伝える極めて貴重な記録で、記録文学（スペイン語で「クロニカ Cronica」）と言つてよいと思う。しかもカンボジア人によつてスペイン語で経験されたことがカンボジア語で書かれ、日本語に翻訳されたものである。

フィデル・カストロによつて一九五九年に樹立された革命政府は、六〇年代の米国との国交断絶や「キューバ危機」、七〇年代の「パデューリヤ事件」などの知識人粛清によるキューバ版「文化大革命」などを経て、より強固な体制を築いていく。その頂点にあるのが八〇年の「マリエル港事件」で、このとき政府は、十万人以上の亡命者（フィデルによれば「蛆虫」）を放出し、島内の反乱分子を一掃する。作家のレイナルド・アレナスがキューバを出たのもこのときのことである。しかしそれからわずか十年後、ソ連の崩壊によつて「平和時の特別期間」に突入し、キューバは経済政策を徐々に自由化しながら生き延びる道を選ぶ。その「恩恵」によつて島を訪れた外国人は少なくなく、私もその一人である。以降、革命政権はあの手この手で島の内部の不満を解消しながら、四半世紀をかけて、二〇一五年七月、米国と正式に国交を回復する。したがつて八〇年代のキューバというのは、大量亡命のマリエルと社会主義圏の崩壊に挟まれた十年、つまり、広く西側に開かれる直前の、革命理念を純粹に追求した最後の時代にあたる。その時期をマロム氏は首都ハバナ、古都カマグウェイ、タバコ生産の中心地ピナル・デル・リオで送っている。

各章の冒頭に置かれているのはフィデルの演説の一節だが、この配置を見て思い出したのは、ガルシア・マルケスのエッセイ（「フィデル・カストロ、語りの魔術」）である。この時代、フィデルが長い演説をはじめると、キューバ人はラジオなどで演説を聞きながら通勤したり仕事をしたりして一日を送つたというが、まさにそのときの雰囲気ダイレクトに伝えるものだ。キューバの学生生活という点、おそらく自身の経験に基づいて学生寮の生活を書いているセネル・パスの作品（たとえば『毒とチョコレート』）が思い浮かぶ。実際、石鹼のきつい匂いはこの時代の思い出としてよく聞いたことがある。といって、本クロニカで生き生きと描写されているような、各国からの留学生を巻き込んだ騒動は読んだことがない。

実を言うと、キューバにおける東側ブロックの文化交流について最初に関心をもつたのは、ベトナムに行ったときにタクシーのなかで、本文に言及もある「グアンタナメラ」が流れたときだった。その後、キューバの映像作家（サンティアゴ・アルバレス）によるベトナムを舞台にしたドキュメンタリー作品を見たりして（調べたところ、彼の作品がプノンペン映画祭で賞をもらったこともあるようだ）、いまはキューバの文化機関「カサ・デ・ラス・アメリカス」の文芸誌を拾い読みしながら、七〇年代から八〇年代の雰囲気をつかもうとしている。キューバ研究のなかでもソ連時代に焦点を当てるのは近年とくに盛んになっており、マロム氏のクロニカを日本語で読めることに少なからずの驚きと感慨を覚える。貴重な経験を文章にしてくださったウンサー・マロム氏、翻訳者の岡田知子氏に深く感謝申し上げます。



Articles

「弱き心」としての自我——『舞姫』と象徴的秩序

柴田勝二

1 境遇の変改

『舞姫』（『国民之友』一八九〇・一）の語り手であり主人公である太田豊太郎は、なぜベルリンで法学を学ぶエリート官僚として設定されているのだろうか？

森鷗外の処女作として発表されたこの短編小説は、結果的に鷗外の代表作として留まりつづけただけでなく、小説創作の機構を示唆する作品としての問題性を現在でも保持している。自身の経験を下敷きとしてそれを虚構的に物語化しつつ、主人公の行動や感情の動きが中心的に語られていくという『舞姫』の造型のあり方は、近代文学のひとつの範疇をなす私小説の先駆的な例をなすだけでなく、物語構築の普遍的な原理との連携をもちらんでいる。ポール・リクールは、時間を模倣（ミメーシス）的に生き直すことによってそれを「人間的時間」に変える契機として物語創作を位置づけた『時間と物語』において、「出来事の組立てにおいて、因果関係（一方が他方のゆえに）が単なる継起（一方が他方のあとに）に優越するにつれて、普遍が生じる」（久米博訳）と述べているが、そこで生じる「普遍」とは第三者である読者に訴えかける〈主題性〉にほかならず、そこに作者が作品に込めたメッセージを見出すこともできる。い

いかえれば作者は何ごとかを読者に向けて語りたい、すなわち「普遍」化したいからこそ創作の筆を執るのであり、どれほど自己の身辺を平淡に綴った私小説であっても、その身辺の語り方に作者の自己や人生に対する認識が込められていることは少なくない。

『舞姫』は一般的には私小説の範疇には置かれませんが、それはいうまでもなく作者鷗外のドイツ留学経験を素材としていながら、主人公豊太郎を自身の境遇とは異なる世界に身を置く人物とするなど、様々な虚構化が施されているからである。反面、作品の舞台であるベルリンでの滞在やそこで持った現地の女性との交情など、豊太郎と鷗外の重なりも色濃く、広義の私小説として扱いうる性格を帯びている。いかえれば、自身の経験を素材としてそこに変改を施しつつ物語を構築していく鷗外の手法は、その虚構性の付加が明瞭である分、私小説のそれと差別化されがちだが、志賀直哉や田山花袋、葛西善造らにより私小説的な作品においても、そこに読者に訴えうる「普遍」が生じている限りにおいて、「出来事の組立て」を遂行する作者の意識的営為が作動しているということでもある。彼らの私小説的作品においては目立たないその営為が相対的に露わになっている点で、『舞姫』が狭義の私小説として扱われがたい

ということにはかならない。

『舞姫』に施された虚構化の中心をなすのが、冒頭に触れたように衛生学を専門とする軍医であった鷗外が、作中ではベルリンに留学生として派遣された法律系の官僚として設定されていることで、ベルリンで主人公が示す振舞いや感情的な動きに見られる作者自身との様々な差違も、この基本的な設定から演繹的にもたらされている面が大きい。「十九の歳には学士の称を受けて、大学の立ちてよりその頃までにまたなき名誉なりと人にも言はれ、某省なにかしに出仕して」と記される「某省」とは、後半に登場する大臣天方伯のモデルと見なされる山県有朋が、作品内の時間である明治二十一年（一八八八）当時大臣を務めていた内務省と見なすのが自然であろう²。豊太郎はベルリンでこの年の冬に渡欧した天方伯と出会い、そのロシア行に随行して語学の才を発揮するのだったが、実際山県は明治二十一年一月から翌年一〇月にかけて欧州への視察旅行に出ており、両者の重なりを浮かび上げさせている。山県は明治一六年（一八八三）に内務卿に就任し、各地の自由民権運動による武装蜂起の鎮圧や、それに伴う警官の養成体制の整備に努めた後、明治十九年（一八八六）からは内務大臣として市制、町村制、府県制、郡制を制定するなどの業績を残している。

内務省は松浦寿輝が『明治の表象空間』（新潮社、二〇一四）で「その強大な権力は、近代日本の政治的運命の有為転変にもかわらずその「根元」に居座りつづけ」たと記すように、戦前において最大の規模と権限を有した官庁であり、内務大臣であった山県が明治二十二年（一八八九）十二月に兼任の形で首相（総理大臣）に就任し、また山県を継いで内務大臣となった松方正

義が明治二十四年（一八九一）六月にやはり首相となっていることからもうかがわれるように、その長は総理大臣に準じる存在として見なされる重みがあった。鷗外は早い時期から山県の知遇を得ており、『舞姫』にもその影が落ちている。豊太郎がベルリンで恋に落ち、妊娠までさせたエリスを棄てて帰朝する直接の契機となったのが天方伯の訪独であるだけでなく、初出では冒頭に近い部分に、「日記ものせむとて買ひし冊子」が「白紙」のままである所以として、天方伯との関係を明示する次の一節が置かれていた。

我がかへる故郷は外交のいとぐち乱れて一行の主たる天方伯も国事に心を痛めたまふことの一かたならぬが色に出で、見ゆる程なれば随行員となりて帰るわが身にさへ心苦しきこと多くて筆の走りを留めやする又た海外にてゆくりなく伯に受けたる信用のなみくならず深きに学識、才幹人に勝れたりと思ふ所もなき身の行末いかにと思ひ煩ひてつゞる障りとなるにや、否これは別に故あり

この一節が二年後の明治二十五年（一八九二）『水沫集』（春陽堂）に収載される際に削除されたことになったのは、三好行雄が指摘する³ように、豊太郎がエリスを棄てることになる成り行きを先取りする意味をもつこの叙述をなくすことで、終盤に至る展開の興趣を保全するためであったと考えられる。それに加え「随行員となりて帰るわが身」という規定が、エリスを棄て去った選択の重さを「独り」で抱えることによる苦悩を希釈することになるからでもあるだろう。豊太郎が「国事」を憂慮す

る大臣の心痛への共感を示すことは、おのずと彼自身のエリスを起因とする苦悩の強度を低めることになるはずだからだ。

ちなみに「我がかへる故郷は外交のいとぐち乱れて一行の主たる天方伯も国事に心を痛めたまふ」という一文は、明治二二年一〇月に帰国した山県を待ち受けていた条約改正をめぐる政局の混乱と照応している。幕末に西洋各国と結ばれた不平等条約改正のための動きが当時進行中であつたが、条約改正の条件として外国人判事の任用や欧米流の法典編纂を吞まされる虞おそれがあつたために、国粹主義的な活動家を中心として改正に反対する運動が起こつていた。そうした状況のなかに山県は帰国したのであり、外務大臣の大隈重信が玄洋社の前社員の投げつけた爆裂弾によって右脚切断の重傷を負つたのはそれから間もなくのことであつた。この事件の影響もあつて内閣は条約改正中止を決定し、その責任を取つて黒田清隆首相が辞任した後、三条実美による暫定内閣をへて一二月に山県は首相に就任している。『舞姫』が執筆されたのはちょうどその時期においてであり、当時の読者であればこのくだりに出てくる天方伯が山県を下敷きにした人物であることは容易に読み取れたに違いない。

主人公たる豊太郎が山県有朋に容易に擬せられる人物の「随行員」であることが冒頭に示されていたのは、執筆の背後にある作者鷗外と山県との関係を付度させる以前に、豊太郎があくまでも官僚組織の一員であり、個人の意志や主体性によつて生きることの難しい環境の住人として着想されていたことをよく物語っている。それにつづく「学識、才幹人に勝れたりと思ふ所もなき身」という表現も、彼が個人の才覚よりも組織のな

かで与えられた役目をこなす能力によつて身を立てる型の人物として自覚していることの証左である。この一節が最終的に削られたのは、むしろここに示されている豊太郎の輪郭が、手記の執筆によつて到達すべき〈結論〉だったからであり、それを初めに出してしまふのは叙述の戦略として適切ではないと判断されたのだと考えられる。ジェラルド・ジュネットの用語を使えば、この一節は過剰な「先説法」⁴であり、その「先」に照応する「後」の部分が作品の結末部分になつてしまふために、読者の興味をつなぐというよりも逆に損ねてしまふ可能性が生じてしまうことがあらためて意識されたのかもしれない。

2 自我の覚醒と抑圧

もつとも豊太郎が官僚組織の一員として、上官や同輩との人間関係の軋轢のなかに身を置き、個人としての個性や才覚を發揮することの難しい環境に生きる人間であることは、とくに作品の前半にちりばめられている。豊太郎における「近代的自我」の目覚めを告げるものとして『舞姫』を論じる際に多く引用されてきた次の一節は、むしろそれが彼の生きる社会的地平で実現されたいことを示すための前提として機能している。

かくて三年ばかりは夢の如くにたちしが、時来れば包みても包みがたきは人の好尚なるらむ、余は父の遺言を守り、母の教へに従ひ、人の神童なりなど褒むるが嬉しさに怠らず学びし時より、官長の善き働き手を得たりと奨ますが喜ばしさにたゆみ

なく勤めし時まで、たゞ所動的、器械的の人物になりて自ら悟らざりしが、今二十五歳になりて、既に久しくこの自由なる大学の風に当りたればにや、心の中なにとなく妥ならず、奥深く潜みたりしまことの我は、やうやう表にあらはれて、きのふまでの我ならぬ我を攻むるに似たり。

豊太郎はベルリンの大学で学ぶことで、学問的内容というよりもその「自由」な学風に触れることによつて、個人の自我に覚醒していったわけだが、それはここに記されているようにそれまでの自己が「所動的、器械的」という受動性のなかで営まれていたことを際立たせている。いいかえればもっぱら上官の指示に従つて動くことが彼の勤める官庁で求められることであり、その務めを全うするためには「まことの我」などを発動させる必要はなかったということでもある。明治二〇年（二八八七）に太政官達で出された「官吏服務紀律」の第一条、第二条はそれぞれ「凡ソ官吏ハ天皇陛下及天皇陛下ノ政府ニ対シ忠順勤勉ヲ主トシ法律命令ニ従ヒ各其職務ヲ尽ス可シ」、「官吏ハ其職務ニ付本属長官ノ命令ヲ遵守ス可シ但其命令ニ対シ意見ヲ述ルコトヲ得」であり、「本属長官ノ命令ヲ遵守」しつつ職務に励むことによつて、「天皇陛下ノ政府」に対する「忠順勤勉」を実現するというのが、中央官庁に勤務する官吏に求められる倫理であつた⁵。

反面豊太郎の所属先として想定される内務省においては、「主人は天皇であつて、上役といえども同じく天皇の使用人であるという考え方が支配的であつた」（『内務省史』大霞会、一九七二）ようので、そこから若手の官吏が上官に自身の意見を

進言することも珍しくなく、その点では上官に対する「忠順勤勉」は相対化されがちであつた。この若手官僚の上官への進言は『舞姫』の豊太郎自身が実践するものでもある。彼はベルリン留学で目覚めさせていった「まことの我」の外化として、「今までは瑣々たる問題にも、極めて丁寧にいらいへしつる余が、この頃より官長に寄する書には連りに法制の細目に拘ふべきにあらぬを論じて、一たび法の精神を得たらんには、紛々たる万事は破竹の如くなるべしなどと広言しつ」という態度を示すに至るのである。

けれども結局この豊太郎の「我」の表出が彼の命運に波乱をもたらしきつかけとなる。豊太郎はエリスとの交際が官長に知られることによつて免官の処分を受けることになるが、その交わりそのものは免職の本質的な理由ではない。今のくだりにつづく「官長はもと心のままに用ゐるべき器械をこそ作らんとしたりけめ。独立の思想を懐きて、人なみならぬ面もちしたる男をいかでか喜ぶべき」という一文こそ、豊太郎が免職される直接の理由にはかならない。すなわち官長は「心のままに用ゐるべき器械」であるべき部下が「独立の思想」に導かれて一個の個人として行動し、自身の思想を語り始めたことを不愉快に思ったのであり、「女優」であるエリスとの交際が伝えられた時に、それを盾に取つて豊太郎は官僚組織から放逐されたのである。その事情は次の一節にも明らかである。

その名を斥さんは憚あれど、同郷人の中に事を好む人ありて、余が屢々芝居に出入して、女優と交るといふことを、官長の許に報じつ。さらぬだに余が頗る学問の岐路に走るを知りて憎み

し、官長は、遂に旨を公使館に伝へて、我官を免じ、我職を解いたり。(傍点引用者)

ここには『舞姫』に込められた鴎外の自我観が明瞭に浮かび上がっている。すなわちここでは個人の自我は組織の秩序を乱すものとして否定的に価値づけられ、その表出が組織を活性化させる活力としては捉えられていない。現実の内務省では豊太郎的な姿勢は必ずしも憎悪されるものではなかったにもかかわらず、作中の官庁においては豊太郎の言動は〈生意気〉であるという理由で、直属の官長に否定的に評価されているのである。

もつともこれまでも指摘されてきたように、この経緯の背後には鴎外の知己でやはり軍医留学生であった武嶋務の辿った帰趨が垣間見られる。武嶋は鴎外とは違って私費による留学生であり、その家郷からの仕送りを親戚に着服されることで下宿先から訴えられようとする事態に陥ってしまう。その状況を陸軍の名譽を汚すものとして厳しく批判した、武嶋と同郷人の谷口謙の讒言によって武嶋は帰国命令を下され、それを拒否したことによって免官処分を受けるに至ってしまったのだ。けれども豊太郎は誰から訴えられたわけでもなく、「女優」との交わりがたとえ軍の名譽を汚す行為であったとしても、武嶋がそうであったように、当然まずそれを止める指示が豊太郎に与えられるべきだったはずである。その注意期間を置かずいきなり免官するという処分は、エリスとの交際への非難が口実であったことを物語っている。

すなわち『舞姫』における官僚組織は、主人公の帰属先に同

定される現実の官庁よりもさらに硬直化した、個々の官吏の自己表出を封じてもつばら「器械」として扱おうとする組織であることがうかがわれる。しかしもちろん官僚組織をそうした性格において描くこと自体に作者の主眼があったわけではない。そうした過剰ともいえる抑圧が豊太郎に加えられるのは、彼がベルリンで吸収し、発現しようとした自我のあり方を際立たせるための装置にほかならず、いいかえれば彼が身につけた自我が、官僚組織の運営に逆行する性格を強く帯びていたということだ。ここで注意を払うべきなのは、彼がベルリンで愛読し、強い影響を蒙ったであろう書物群の傾向である。貧しさから満足な学習歴を持たないエリスが豊太郎の下宿を訪れて、ドイツ語の読み書きを彼に教わるようになった頃の叙述では、「シヨオペンハウエルを右にし、シルレルを左にして、終日兀坐する我読書の窓下に、一輪の名花を咲かせてけり」という表現が見られる。また免官になった豊太郎は友人の相沢謙吉の計らいで新聞社の通信員としての仕事を得るようになるが、その仕事の指針として「ビヨルネよりは寧ろハイネを学びて思を構へ」と記されている。

ここに挙げられている文学者や思想家が、いずれも個人の自我や意志を主題化する言説を展開した人びとであることは見逃せない。なかでも「シルレル」つまりシラーは、シュトルム・ウント・ドラルク(疾風怒濤)の潮流を担う作家として、自由を求める人間の情熱的な営為を多くの戯曲作品に託している。処女作の『群盜』は匿名で発表されながら、弟の奸計に陥れられて盜賊団に身を投じつつも、最後まで自由と己れの尊嚴を烈しく求める青年カールを主人公として描き、熱狂的な支持を得

た。それ以降も、イングランドの牢獄に幽閉されながらも己れを折ることなく抵抗の姿勢を保持しつづけるスコットランドの女王を主人公とする『メアリ・スチュアート』や、神の啓示を受けてイングランドとの戦いを率いる少女ジャンヌ・ダルクの軌跡を描く『オルレアンの少女』などを世に送っている。

一方シラーと並列されているショーペンハウアーは、人間の個的な意志を否定した厭世論の哲学者というイメージがあるものの、その名著『意志と表象としての世界』の基底に置かれているものはカントの用語を借りて「物自体」として価値づけられた人間の意志そのものであり、芸術上の天才は物自体としてのこの根源的な意志の具現化であるアイデアを、作品として表象する能力の持ち主であるとされる。文学作品においては、アイデアは強い個性と性格を持った人物のなかに姿を現わし、とりわけ悲劇においては主人公に託された強烈な意志が自己自身に対する抗争を繰り広げた末に、人生自体を放棄してしまうに至る軌跡が描かれるという。これは倫理的な正当性をもったパトスが相互に抗争してともに滅びるといふ、ヘーゲルの悲劇論を想起させるが、実際西尾幹二が、この著作には個人の意志の否定に辿り着いた諦観よりも、むしろ「強烈な意志の肯定の気魄」が漲っていると語る（『ショーペンハウアーの思想と人間像』⁷）ように、ここで挙げられている「意志」はパトス的な烈しさを帯びており、著者の哲学者がシラーと並列されることは不思議ではない。

元原稿ではここに置かれていた名前は「ハルトマン」であったが、初出時に「シヨツペンハウエル」に変更され、『水沫集』に所収される際に「シヨオペンハウエル」に改められて

いる。長谷川泉は鷗外が「ハルトマンびいき」であったにもかかわらず、一般読者への浸透を考慮して、より広く認知されている「シヨオペンハウエル」に直したのであると付度している。⁸が、変改の理由は必ずしも一般への知名の度合いのみではないと思われる。ハルトマンについては、鷗外はドイツ留学中に惹きつけられた思想家として『妄想』（『三田文学』一九二一・三〇四）でかなり詳しく紹介している。それによればハルトマンの「無意識哲学」においては「世界はどんなに進化しても、老病困厄は絶えない」のであり、それゆえ「この世界」は「有るが好い^よか無いが好いかと云へば、無いが好い」ことになり、その世界の根元が「無意識」と名付けられているという。鷗外がまとめるとおり、ショーペンハウアー的な「意志」とヘーゲル的な「理念」の融合を世界の根源に置き、その融合が無意識の次元において成就されることを想定するハルトマンの哲学においては、人間の個的な意志は混迷をもたらすものとして相対化されざるをえない。おそらくそうしたハルトマン哲学の性格を顧慮したうえで、厭世的な色合いを持ちながらも人間の意志に重きを置くショーペンハウアーの方が、豊太郎の「我」の目覚めに感化を与えた思想家としてふさわしいと判断されたのであろう。

またロマンティックな恋愛詩の作者としての通念的なイメージを持つハイネは、またジャーナリスト的な批評家でもあり、豊太郎がハイネほど惹かれなかった書き手として並列されているビオルネ（ベルネ）と比すれば、直接的な政治批判よりもイロニーやウイットを効かせた筆致を身上としていた。役所を解雇されてベルリンの通信員となった豊太郎が当地

の「政治学芸の事」を伝える仕事に従事するように、ハイネは一八二〇年代前半に『ベルリンだより』を残しており、ベルリンの演劇界を評して「全ベルリン人を、しかも批評家に至るまで魅了しているあのノイマン夫人については何と言ったらいのでしよう。顔が美しければ何だつてできるのです。ぼくが近眼だったのは幸いです」（立川希代子訳、以下同じ）と語ったり、文学界の状況について「ここベルリンでは、文芸作品のよいものは今のところ出ていません。（中略）当地の詩作の世界の状況は音楽の世界の状況と同じです。詩人は不足していないのですが、よい詩が不足しているのです」と批判したりするなど、その辛辣な批評精神を發揮している。

3 共在する〈強さ〉と〈弱さ〉

このように豊太郎がベルリンで愛読し、その自我の覚醒を促したと推される著者は、シラーやハイネのようなロマン主義的な色合いの濃い文学者であったり、シヨーペンハウアーのように、最終的に超克の対象とされるにしても、世界を成り立たせる人間の意志を焦点化した哲学者であったりと、確かに彼の内面の変容を裏打ちする言説の主体と見なしうる人びとである。こうした文学者、思想家の感化を受けることによって、豊太郎は「独立の思想を懐きて、人なみならぬ面もちしたる男」として上官に受け取られるようになっていったのである。

にもかかわらず奇妙に映るのは、「歴史文学に心を寄せ、漸く蔗を嚼む境に入りぬ」と記されるこうしたベルリンでの読

書体験の加勢もあって、上官に疎まれるほどの自我の発露をおこなうに至った豊太郎が、一方では同朋との付き合いには消極的で、「俱に麦酒の杯をも挙げず、玉突きの手をも取らぬ」という姿勢を取りつづけることで、彼らの「且は嘲り且は嫉みたりけん」という反応を招いていることだ。豊太郎がシラーやハイネに同一化するようなロマン主義を奉じていたとすれば、それは日々の行動にも滲出して彼を大胆な生活者に変えていてもおかしくはないはずだが、そうした反映は見られないばかりか、逆に彼は自己を臆病な人間と見なしているのである。同朋たちの猜疑的な態度が語られたのにつづいて、その理由づけが次のように述べられている。

されどこは余を知らねばなり。嗚呼、此故よしは、我身だに知らざりしを、怎でか人に知らるべき。わが心はかの合歡といふ木の葉に似て、物触れば縮みて避けんとす。我心は処女に似たり。余が幼き頃より長者の教を守りて、学の道をたどりしも、仕の道をあゆみしも、皆な勇氣ありて能くしたるにあらず、耐忍勉強の力と見えしも、皆な自ら欺き、人をさへ欺きつるにて、人のたどらせたる道を、唯だ一条にたどりしのみ。余所に心の乱れざりしは、外物を棄てて顧みぬ程の勇氣ありしにあらず、唯外物に恐れて自らわが手足を縛せしのみ。

こうした過剰に「外物」を恐れる自己の心性の来歴が語られた後に、「彼人々の嘲るはさることなり。されど嫉むはおろかならずや。この弱くふびんなる心を」と括られている。もちろんここで述べられているのは、「余が幼き頃より」という記載

があるように、もつぱら「長者の教」を守って優等生として歩んできた豊太郎の〈過去〉の姿であり、「我」に覚醒した現在の彼のことではないと見ることもできる。しかし「彼人々」の嘲りや嫉妬を招いている所以が「この弱くふびんなる心」に帰着されているのは、その心性がベルリンにおける豊太郎にも持続されていることを物語っている。

豊太郎にこうした性格上の矛盾があることは、発表時から指摘されていた。周知のように石橋忍月は豊太郎の自認する性格的な弱さに注目し、「抑も太田なるものは恋愛と功名と両立せざる場合に際して断然恋愛を捨て功名を採るの勇氣あるものなりや」という疑問を呈し、「小心的臆病的の人物」である豊太郎がそうした割り切った振舞いをなしうるはずがないと批判した(「舞姫」『国民之友』一九八〇・二)。¹⁰ それに対して鴉外は、「舞姫に就きて氣取半之丞に与ふる書」(『柵草紙』一八九〇・四)で、豊太郎が大臣の誘いを受け容れたのは彼の「弱性」のゆえであり、「太田が処女を敬せし心と、其帰東の心とは、其両立すべきこと疑ふべからず」という反論を加えた。「功名」と「恋愛」の矛盾を指摘する忍月に対して、鴉外は豊太郎における「功名」への欲求を問題にせず、「弱性」によってその振舞いを統一することで矛盾が不在であることを主張している。

論理的には鴉外の主張は一応筋が通っているものの、豊太郎の「弱性」を強調することはここで挙げた、上官にも臆さず自身の意見を開陳するような、ベルリンで得た自我の強さを矛盾として浮かび上がらせることにもなる。この点については鴉外は同じ批評で、豊太郎の内に生じた〈変化〉として位置づけている。鴉外の説明によれば、豊太郎の内面は何度も変化を来し

ている。まず日本を発つまでは自分のことを「天晴豪傑」と思っていたのが、郷里を離れるや「悲泣して禁ずること能はず」という状態に陥ったことが「一変」であり、ベルリンでの経験によって「奥深く潜みしまことの我は次第々々に表に顕れて、昨日までの我ならぬ我を攻撃するに似たり」と思うことが「二変」となる。しかし「輕薄巧慧なる同郷子弟の間に立ちて呆然自失し、我心はかの合歡ねむといふ木の葉に似て、物触るれば縮みて避けむとす、我心は臆病なり、我心は処女に似たりといへる」という「三変」が生起し、さらに天方伯との交わりのなかで、自分の「果斷」さが「順境にのみありて逆境にはあらず」という認識に至る「四変」を生じさせたという。

この説明では「我心は臆病なり」という認識を得た「三変」は、「まことの我」を自覚した「二変」の〈後〉にもたらされたこととなるが、「耐忍勉強の力」によって克己的に進んできたように見えるこれまでの歩みが、実は「唯外物に恐れて自らわが手足を縛せし」結果であったというのは、明らかに自身の〈過去〉に対する意味づけであり、むしろ「二変」はそれを覆す新たな自己発見として豊太郎のなかに浮上してきたはずである。少なくとも両者は同時的に生起していると見なされるが、この〈強さ〉と〈弱さ〉のアンビヴァレントな同時性こそが、『舞姫』の豊太郎を特徴づけるものにほかならない。小森陽一は「結末からの物語」(『文体としての物語』筑摩書房、一九八八、所収)で、ここで語られる豊太郎の自己認識の変化のなかで、もつとも本質的なものは「三変」からうかがわれる「弱くふびんなる心」であり、その他の変化はこの「三変」から遡及的に見出された自己像にすぎず、「二変」の「まことの我」の自覚にしても、「弱

くふびんなる心」の持ち主としての自己規定」であるとしている。これは妥当な見解であり、確かに彼の〈弱さ〉が一時的な自己像としての〈強さ〉をもたらす主体としての位置をもっている。豊太郎の「弱くふびんなる心」の内実とは、生活環境や周囲の人物から書物の内容に至るまで、すべからず自身に関わってくるすべての「外物」にあまりにも浸透されやすく、動かされやすい心性のことであり、その点では豊太郎の振舞いの根源にあるものとしてその「弱性」を挙げる鵬外自身の説明は当を得ているともいえる。そしてその感化や影響の蒙りやすさが時には〈強さ〉の自己像を彼に描かさせることもあったのである。

〈強さ〉と〈弱さ〉が豊太郎の内でも同時に存在するのはそのためだが、ベルリンでの「まことの我」の自覚が彼を大胆な生活者に変えないのは、このロマン的な「まことの我」が豊太郎にとっては現実生活の次元ではなく、観念的な次元で彼に作用しているからだといえよう。豊太郎が目覚めさせた「まことの我」は、上官に挑む法律の解釈論争に現れるようにもつばら〈物の見方〉といった観念的な次元で発現しているが、それは同時に彼をエリスに会面わせる重要な前提をなしている。すなわち、豊太郎がロマン派的な生活者に変容していれば、その冒險心は彼を現実の様々な場所に導き、そこでもつとありふれた女性たちとの出会い、交わりをおこなわせたはずだからだ。彼がそうした交わりを拒んでいたからこそ、裏街の寺門に顔を寄せて泣いてたエリスという不幸な境涯の女性と遭遇し、彼女の庇護者のな立場での共生に入り込むことになったということができる。

豊太郎がエリスと出会うクロステル巷は、〈大通り〉であるウンテル・デン・リンデンと対比される空間であり、しかしこの貧しい人びとが暮らす街衢に対して彼が「此三百年前の遺跡を望む毎に、心の恍惚となりて暫し佇みしこと幾度なるを知らず」という感慨を豊太郎が抱くのは、前田愛が「BERLIN 1888」(『都市空間のなかの文学』筑摩書房、一九八二、所収)で「豊太郎の自意識のかたい輪郭が溶けだして行く界面、その向う側に無意識の世界との出会いが予感される境界を意味していたのである」と述べるように、彼が自身の内的世界に降り立っていく移行を示唆している。豊太郎が目覚めさせたロマン的な自我を、同僚たちとの日常的な現実生活の場で封じていたことの代償として、この外在化された内的世界への侵入が用意されていたのであり、したがってその世界の核として存在していたエリスこそは、豊太郎のなかに浮上してきたロマン的な心性の形象化にほかならなかった。この自己の分身的存在との出会いと共生をもたらすために、彼の「まことの我」は観念的な次元にとどめられる形で発露されていたのである。

4 〈子〉としての心性

『舞姫』におけるこうした主人公豊太郎の自我の発露のあり方は、作者である鵬外のそれとは決して重ねられない。エリスに相当する女性との出会い、交わりを持ったという共通項があるにもかかわらず、留学時代の日々を記した『独逸日記』においては、鵬外は豊太郎とは対照的に軍医としての職務、研究

に精励するとともに、現地や故国の人びとと積極的に接し、ドイツでの日々を闊達に過ごしている。明治一七年（一八八四）一〇月から二一年（一八八八）七月にかけてライプチヒ、ドレスデン、ミュンヘン、ベルリンで送られた留学生活において、とくに前半のライプチヒやドレスデンでの滞在においては、異国の地で暮らし始めた珍しさもあつてか、主に現地での師や朋友たちと盛んに交わっている。彼らと酒杯を交わし、「諸生輩麦酒を喫す。其量驚く可し。独逸の麦酒は殆ど半「リイテル」を容る。而して二十五杯を傾る者は稀なりと為さず。乃ち十二「リイテル」半なり。余は僅に三杯を喫することを得」（二八八五・六・二七）という酒量の差に驚かされたりするかと思えば、船遊びに興じて、初めは慣れなかつたもののすぐにオールを扱うこつを覚え、「数十分の後には筋肉の共動宜きことを得て、復た他人に譲らざるに至れり」（一八八五・七・三〇）という運動神経の良さを見せている。一方これらの記述がなされた明治一八年（一八八五）には専門の衛生学の研鑽を反映させて「日本兵食論」「日本家屋論」の独文での著述に取りかかるなど、本来の業務での活動にも意欲を示している。

また旺盛な読書をこなすことについては豊太郎と同様であり、短期間で下宿に「百七十余巻」の書物を蓄える至り、「希臘の大家ソフオクレエス、オイリピデエス、エスキュロス Sophokles, Euripides, Aeschylus の伝奇」、「仏蘭の名匠オオネエ、アレキイ、グレキル Ohnet, Halévy, Greville の情史」が挙げられた後で、「ダンテ Dante の神曲は幽味にして恍惚、ギヨオテ Goethe の全集は宏壯にして偉大なり。誰か来りて余が樂を分つ者ぞ」（一八八五・八・一三）という耽溺が語られている。ここ

には姿を現さないものの、『舞姫』で豊太郎に感化を与えているシラーやハイネも留學中に鴉外が精読した作家たちであった。興味深いのは鴉外の読書欲の対象となったのが、古代ギリシャの劇作家やダンテ、ゲーテといった巨匠たちから、「オオネエ、アレキイ、グレキル」といった当代の通俗作家に至るまで多岐にわたっているのに対して、豊太郎が座右の書とした著者たちはいずれも個人の自我や意志を強く前景化する方向性を帯びていることで、それが彼が覚醒させる自我のあり方を垣間見せている。

それはいいかえれば、鴉外が人間の自我として想定するものの輪郭を示唆してもいる。おそらく鴉外は人間の個的な自我を、豊太郎が上官に対して取るようになる挑戦的な態度に見られるような、反抗や抵抗の姿勢を伴う強い情念的な自己演出として描いていた。シラーの作品群に登場する人物たちの姿はその自我イメージの例証ともなるものであったが、多く引用される『妄想』の次の一節も、鴉外の捉える自我の姿を示唆している。

自分は小さい時から小説が好きなので、外国語を学んでからも、暇があれば外国の小説を読んでいる。どれを読んで見てもこの自我が無くなるかといふことは最も大きいなる最も深い苦痛だと云つてある。ところが自分には単に我が無くなるかといふこと丈ならば、苦痛とは思はれない。只刃物で死んだら、其刹那に肉体の痛みを覚えるだらうと思ひ、病や薬で死んだら、それぞれの病症薬性に相応して、窒息するとか痙攣するとかいふ苦痛を覚えるだらうと思ふのである。自我が無くなるための苦痛は

無い。

(中略)

そんなら自我が無くなるといふことに就いて、平気であるかといふに、さうではない。その自我といふものがある間に、それをどんな物だとはつきり考へても見ずに、知らずに、それを無くしてしまふのが口惜しい。残念である。漢学者の謂ふ醉生夢死といふやうな生涯を送つてしまふのが残念である。それを口惜しい、残念だと思ふと同時に、痛切に心の空虚を感じる。なんともかとも言はれない寂しさを覚える。

こうした自我の存在が感じ取れない感慨の表白に対して、山崎正和は『鷗外 闘う家長』（河出書房新社、一九七二）で「自分の内部に自我が存在しないことについて誰よりも敏感でありながら、しかも、その実感と観念のギャップになんらの折り合いもつけないままに踏みとどまった作家」が鷗外であったとし、「いわば彼の生涯の文学的な主題は、あの『自我の陰画』すら成立しない、内面の完全な空白そのものを凝視することであつた」という見解を提示している。しかし常識的にいって文学作品の創作が何らかの自己表現の営為である以上、「自分の内部に自我が存在」せず、「内面の完全の空白」を抱えた人間がその主体になりえるとは考えがたい。山崎によれば、鷗外は「生まれながらの「父」であり、その他者を庇護する家長的な生き方が彼に個的な自我を持つ余地を与えなかつたのだつたが、果たして鷗外がそうした生来の家長であつたかどうかは別にしても、『妄想』の表白からうかがわれるのはむしろ、鷗外が想定する自我の概念が生活者としての実感とは別の地平に

あるということである。

つまり鷗外は『舞姫』を皮切りとして文学者として独自の自己表現をおこなつていくのであり、その核に彼の表現者としての自我が存在しないということはない。また組織のなかで生きる軋轢を感じながら全うされた軍医、衛生学者としての歩みにおいても、その自己表出は不断になされていたはずである。ドイツ留学時においても、たとえば明治一九年（一八八六）三月にドレスデンでおこなわれた地学協会での有名な即興演説はその端的な表出である。ここで日本滞在の経験を持つエドムンド・ナウマンが、日本の近代化が非主体的な形で展開され、また女性の人間性を軽視するゆえに自分は仏教には染まらなかつたと発言したのに対して、鷗外は憤りを覚え、仏教では悟りを開いた女性も多くおり、仏教徒が女性を尊重することは決してキリスト教徒に劣らないとこの場で反駁を加えたのだつた。確かに山崎正和が論評するように、ここには日本文化を庇護する家長的な意識が発露されてはいるが、それが公的な地平における自己表出であつたとしても、そうした形における自我の在り処を鷗外が実感していたことは疑えない。また軍医留學生としての闊達な日々全体に鷗外の若々しい自我が滲出していることは『独逸日記』が雄弁に物語っている。

にもかかわらず、鷗外はこうした公的な立場をはらんだ自己表出を、個的な自我の表出とは見なしていなかつたようであり、それが『妄想』の感慨の前提をなしているといえるだろう。鷗外が想定する個人の自我とは、シラーの主人公たちに付与されたやうな、もっと情念的でロマン的な己れの発露であり、しかも『舞姫』においてはそれに対して否定的な価値付けがなさ

れている。豊太郎が「独立の思想を懐きて、人なみならぬ面もち」を上官に向けたりしなければ、彼が免職の憂き目に遭ったりすることはなかつたはずだからである。

けれども『舞姫』の主題はむしろこのロマン的な自我を打ち消すこと自体にあつたと見ることが出来る。鴎外自身はもちろん豊太郎のような処遇に遭つたわけではなく、大過なく留学生活を送つて明治二十一年（一八八八）九月に帰国し、陸軍軍医学校教官に任ぜられたのにつづいて同年十一月には陸軍大学校教官となつている。その間にエリスのモデルとなつた女性エリーゼ・ヴィーゲルトが鴎外を追つて来日するという事件があつたものの、鴎外自身は彼女に会うことはなく、妹婿小金井良精や弟の篤次郎の説得もあつてエリーゼは一カ月後に帰国するという決着を見た。エリーゼが鴎外の愛情の対象であつたとしても、彼女との関係はあくまでも鴎外の軌跡において挿話的な位置にとどまるものであり、豊太郎にとつてのエリスとは比重を異にしている¹。先にも触れたように、エリスは豊太郎の覚醒させたロマン的な自我がその社会的活動に円滑に組み込まれず、むしろそれと齟齬を来してしまうことの代償としてもたらされた存在であつた。明らかに彼女は豊太郎の鏡像ないし分身としての意味を持ち、彼女を通して豊太郎の内面のあり方が浮かび上がってくる側面がある。

彼女が〈西洋人〉であること自体が、豊太郎が〈西洋文学〉に親しんだ結果生み出された自我の鏡像であることの傍証であり、彼女が示すに至る豊太郎への情念的な傾斜の烈しさは、豊太郎が十分に外化させることのできなかつた内面の代替的な表象であつた。また見逃せないのは、彼女の情念的な烈しさが

が示す方向性が、豊太郎の内的な志向を代理的に示唆していることだ。すなわちエリスは豊太郎を対等の立場で愛していたというよりも、父の死によって生計の柱を失つた彼女とその母の生活を支える存在として彼を強く希求していたのであり、それは天方伯に随行してロシアに赴いた豊太郎に宛てた手紙に記された「縦令たごひいかなることありとも、我をば努ゆめな棄て玉ひそ」という文句に明瞭に映し出されている。そしてこの「我をば努な棄て玉ひそ」という思いは、同時に豊太郎の内にもうごめいていた心性でもあつた。天方伯が豊太郎に「われと共に東にかへる心なきか」と問い、同席した相沢謙吉に、豊太郎に「様々の係累」はないかと訊ねた際に、相沢が「さることなし」と返答したのを豊太郎は否定することができず、天方の誘いを承諾するのだったが、その時の内面の動きについて豊太郎は次のように記している。

あなやと思ひしが、流石さすがに相沢の言を偽なりともいひ難きに、若しこの手にしも縋すがらずば、本国をも失ひ、名誉を挽きかへさん道をも絶ち、身はこの広漠たる欧州大都の人の海に葬られんかと思ふ念、心頭を衝いて起れり。嗚呼、何等の特操なき心ぞ、「承はり侍り」と応へたるは。

ここで豊太郎に「承はり侍り」という返答をさせている第一の力は、彼のなかにうごめいている「広漠たる欧州大都の人の海に葬られんかと思ふ念」であり、自分が異国で寄る辺ない境涯のなかを漂流しつづける孤独のイメージが瞬時に喚起されたことが、彼に天方の誘いを受け容れさせている。すなわち豊

太郎は天方に対して「我をば努^{ゆめ}な棄て玉ひそ」という姿勢を示したのであり、その際彼を動かしている内的な機制は家長的とは対照的な〈子〉的な心性であろう。こうした心性をはらんでいる点でエリスと豊太郎は同型の間人同士にほかならない。また豊太郎の内面をいつもの確に見抜き、彼の反論を許さない言動をおこなうだけでなく、豊太郎の帰東の意志をエリスに告げてしまう相沢が、もう一人の豊太郎の分身的存在であることもいうまでもない。『舞姫』に就きて気取半之丞に与ふる書」の署名が「相沢謙吉」であったことはそのことを端的に物語っている。

いわば『舞姫』はエリスに込められた個人のロマン的な情念を目覚めさせながら、それを最終的には断念して、相沢に託された組織に帰属する自己を選び取るうとする物語であった。それはどちらも主人公豊太郎が内包させた心性であったが、現実世界を生き抜くために後者を採り、前者を葬る選択がおこなわれるのである。煩悶の末に病の床に伏した豊太郎に代わって相沢が、エリスを棄てて帰国する豊太郎の意向をエリスに告げることで彼女が発狂する帰結を迎えるのは痛ましいが、彼の選択がロマン的自我を葬ることにあった以上、単に彼女と別れるだけでは不十分なのである。実際のエリーゼとは異なる悲劇的な展開がエリスに与えられているのは、主題を明確化するために鴉外が採った合理的な構築であったといえよう。

5 象徴的秩序の肯定

このように考えると、3節で提起した豊太郎における〈強さ〉と〈弱さ〉の同時的な共在が、彼の人間性を特徴づけるものである所以が明瞭になるだろう。豊太郎が「まことの我」を目覚めさせて上官に大胆な進言をおこなうようになるのと、朋友との交際を拒み、「わが心はかの合^{ねむ}飲といふ木の葉に似て、物触れば縮みて避けんとす。我心は処女に似たり」と記される態度を示すのが同時期であるのは矛盾しているようにも映るが、先に指摘したようにそれらの根源にあるものは結局景物や人間関係から文学、思想に至る有形無形の「外物」にあまりにも動かされやすい豊太郎の「弱き心」であった。西洋のロマン主義的な文芸に感化されることで「まことの我」を覚醒させたように思ったのも、帰結に至る振舞いが物語っているように、一時的な内面の変容を出るものではなかった。「二変」における豊太郎はいわばシラーやハイネに〈縋る〉ことによって強い自我の幻想を自身に与えていたのであり、それ自体が彼の〈弱さ〉に発するものであったともいえるのである。

けれども『舞姫』の内容や鴉外自身の足取りと照らし合わせれば、こうした「弱き心」に人間が動かされることは全体として肯定されている。豊太郎が官僚として日本社会に復帰しえたのも、彼が自身の「弱き心」に従ったからであり、つかの間の幻影として湧出させた自身の〈強さ〉に則って生きることが、社会的に不安定な境遇に彼をとどめるだけでなく、結果的により深刻な自己喪失を招いたとも考えられる。この選択はエリスの「精神的」な死を代償としてなされた豊太郎の自己救済であったが、それは同時に彼が復帰することになる官僚社会に象徴される日本社会の秩序の是認でもあった。夏目漱石とは対比

的に、鷗外に官僚的な冷たさのイメージが伴うのはこうした作品の構築にも現れているが、そこに鷗外の人間的な個性とそれに裏打ちされた作家としての面目が垣間見られる。

すなわち鷗外は、『妄想』に「小さい時二親が、侍の家に生れたのだから、切腹といふことが出来なくてはならないと度々論じた」と記されるように、津和野藩の典医でありながら武士的な気風の家で育った人間であり、鷗外自身、後に『興津弥五右衛門の遺書』（『中央公論』一九二一・一〇）、『阿部一族』（『中央公論』一九二一・一）などを書くように、武士的な気質を内包していた。武士とはいってもなく、個人の好尚によつてではなく、藩と主君に仕えるための所与の規範に従つて生きることを強いられ、その価値観への合一が絶対化される人びとのことである。もちろん鷗外の描いた武士社会は彼が身を置く官僚社会の寓意としての側面を備えており、必ずしも現実の武士の世界に合致しているわけではないが、いずれにしてもその社会を貫流する象徴的秩序への合一が自明化される世界に鷗外の侍たちが生きていくことは間違いない。そしてそうした秩序を引き受けることを躊躇しない人びとが鷗外の人物の特質であり、逡巡の末にその選択をおこなう豊太郎がその系譜の嚆矢をなしている。

それはしばしば公的権力の肯定という形を取つて現れることにもなり、父の救済のために自分の命を投げ出すことを厭わないう『最後の一句』（『中央公論』一九一五・一〇）のいちが口にする「お上の事には間違はござひますまいから」という言葉や、弟を安楽死させながら、死罪を免れて流罪となる『高瀬舟』（『中央公論』一九一六・一）の喜助が言う「お上のお慈悲で、命を助けて島へ

遣つて下さいます」という感謝の文句はその例証となる。そこに見て取られるものは、鷗外の官僚的な意識というよりも、「お上」に託された社会の象徴的秩序への信奉である。総じて鷗外の人物たちは、何らかの秩序に自己を埋め込むことに長けた人びとであり、おそらく鷗外自身がそうであった。だからこそ四十歳で一切の公職を擲つて新聞社の「小説記者」となった漱石とは違つて、軍医、官僚として生涯を全うしえたわけだが、社会の象徴的秩序への信奉は留学生活を送り、『舞姫』を書いた二十代の活動にもすでに明瞭に現れている。『妄想』に述べられるように、鷗外は帰国後日本人の生活文化を西洋風に改革することに異を唱える保守主義的な言説を展開することになる。街並みを西洋風にするよりも「上水や下水でも改良するが好からう」と進言し、食事についても「米も魚もひどく消化の好いものだから、日本人の食物は昔のままが好からう」と語り、仮名遣いも発音と表記が一致しない従来の方を支持するという姿勢を示している。それによつて「自分は失望を以て故郷の人に迎えられた」という反応を招くことになったのだ。た。

『妄想』に語られたこれらの事例は、帰国後に鷗外が保守化したことによるものではなく、留学中の明治一八年（一八八五）に独文で「日本兵食論」「日本家屋論」に着手されているように、ドイツで衛生学を学ぶことと齟齬を来すことなく鷗外の内に明確化されていた価値観である。明らかに鷗外の内には、数百年の連続性のなかで保持されていった文化の様式という象徴的秩序に対する信奉が存在している。こうした傾向と、自己の生きる基盤としての所与の社会制度を是認する作中人物

たちの姿勢は連続しており、そこから見れば『舞姫』はむしろ主人公が個人としての自我へのこだわりを示す数少ない例であった。情念的な自己を貫けない〈弱さ〉は、所与の秩序への合一という形を取れば比類のない〈強さ〉に転化することにもなる。しばしば指摘されるように、〈主体〉を示す英語の「subject」やフランス語の「sujet」は同時に〈従属〉の意味をもち、何物かに従属することによって主体が強化されるという逆説的な関係がそこには存在する。西洋では〈神〉に相当するその従属の先が、鴉外においては社会の象徴的秩序であることになる。

この鴉外における外界と自己の関係は、ラカンの理論における「象徴界」の位置づけと即応しており、ここで「象徴的秩序」という言葉をたびたび使ってきたのもそれを踏まえてのことである。ラカンによれば、人間は鏡像的なイメージによって自己を間接的に認識する「想像界」を経て、言語や法制度によって具現化される「象徴界」に自己を組み込むことによって、生来的な自己を「去勢」しつつ社会化するのだったが、興味深いことに『舞姫』はこの移行の端的な事例として見なされるのである。ラカンが具体的に挙げるのは離乳期の幼児の例だが、広く考えれば想像界から象徴界への移行は、人間が自己を社会化する過程で成人後にもおこる現象であろう¹²。

豊太郎が相沢に指摘され、また彼自身が自認する「弱き心」の内実をなす、外的な事物や環境に動かされてしまう〈弱さ〉はむしろ人間にとって普遍的な生存の条件であり、ロマン主義的な文芸作品の主人公のような、熾烈な情念に貫かれて生きる人間の方が現実的には例外的な存在であろう。鴉外自身が歴史的な連続性に支えられた秩序を尊重する人間であり、そこに自

己を位置づけ、それとの共鳴のなかで自己の在り処を感じ取ることを是認していた。また歴史的にもそうした自己のあり方を肯定する思想が日本の伝統には存在する。たとえば本居宣長が『源氏物語』を評価する際に強調した「もののおはれ」は、まさに人間が折に触れて自然や人事の外物に心を動かされる情感をすくい上げる観念であった。『源氏物語』の主人公光源氏もある意味では「弱き心」の持ち主だが、主に異性関係において作動していくその「弱き心」の様態が限なく描かれることによつて、この物語は人間性への深い洞察をはらむ作品となったのである。世阿弥の能楽論にしても、上演に伴う様々な条件を所与のものとして、それに演技者の表現をいかに沿わせるかという問題をめぐって展開していき、そこでは表現者がいかに観客次第の〈弱い〉存在かということが前提となっていた。それゆえに『風姿花伝』以下の書が単に演技指南にとどまらない人間洞察の鋭さをもつ考察として成り立つことになったといえよう。

けれども西洋志向の時代を生き抜いた鴉外にとっては、やはりロマン的な情念性こそがあるべき自我の中核として想定されるものであり、こうした「弱き心」を積極的に人間の自我のあり方として評価することは難しかったのであろう。そのため自身の内に自我の不在を感じ取らざるをえなかったのだと考えられる。その一方で鴉外が帰国してから『舞姫』を世に送るまでの時代が、日本社会自体がその象徴的秩序を構築することに精力を注いでいた時期であったことは看過しえない。『舞姫』が明治憲法の発布の翌年に発表されていることは決して偶然ではないと思われる。憲法こそは社会秩序の根幹をなす規範

だが、主にドイツ（プロイセン）憲法に学びながら、それを天皇を軸とする日本の維新以降の体制に合わせるために伊藤博文や井上毅、伊東巳代治らが検討を重ねていかねばならなかった。また発布後もその解釈をめぐる様々な議論がおこなわれていくことになる。

民法については、『舞姫』が発表された明治二三年（一八九〇）には、フランス民法を下敷きとしてフランス人法学者のポアソナードが起草したいわゆる旧民法が公布されている。これに対しては個人間の権利義務関係を重んじる理念が日本の家父長制度と齟齬を来すという懸念から、憲法学者穂積八束の「民法出デテ忠孝亡ブ」をはじめとする批判の声が上がり、結局施行されるには至らなかつた。穂積らの批判が提出されるのは『舞姫』発表以降のことだが、公布前の明治二二年（一八八九）にもすでに民法のあり方をめぐる意見が提示されている。明治二二年八月から九月にかけて『舞姫』が掲載された雑誌である『国民之友』に思想家、評論家の植木枝盛の「如何なる民法を制定す可き耶」が掲載されており、ここでは自由民権の運動家であった植木らしく男女、長幼間の平等の理念によって民法が構築されるべきであることが主張され、「長男相続法は実に封建の遺物なり」と断定されていた。

鷗外が『舞姫』の執筆に着手しようとしていた明治二二年後半はこうした法制度の整備に力が注がれていくとともに、一方では1節で見たように不平等条約の改正が急がれ、その条件とされた欧米流の法典編纂への反撥が高まっていった時期であり、天方伯のモデルである山県有朋はその渦中において心身を消耗させねばならなかつた。鷗外自身も軍医として兵士の栄

養、衛生面の向上に腐心していたが、ここでは先に見たように、日本の従前のあり方を肯定する保守的な姿勢を示していたのだ¹³。

こうした日本社会の象徴的秩序の構築期に、それを護る立場を取る作者によって『舞姫』は書かれており、それゆえ一層口マン的な情念を捨象する帰結をもつことになったのだといえよう。そして鷗外作品において個人の自我は結局、社会の秩序や制度と合一の末に残滓としてとどまる自己の感覚として表象されることになる。たとえば家の貧困を救うために高利貸しの妾になることを進んで選び取る『雁』（杵山書店、一九一五）のお玉が、飼っている小鳥を蛇から救ってくれた医学生岡田にほのかな思いを寄せるといった形で、生の条件を受容しつつも、情動的な〈己れ〉を発動させることは少なくない。お玉が発動させるこうした微かな情動的な自我は、『舞姫』の末尾に記される、豊太郎が相沢に対して抱く、「一点の彼を憎むころ」の小ささとも照応している。相沢が所与の秩序に合一して生きる人間の謂であるとしたら、豊太郎はそうした生をあらためて選び取りながら、どうしてもそこに完全に合一しきれないものを残す自己を感じている。その「一点」の違和感こそが、軍医、官僚でありながら表現者としての人生を作者鷗外に送らせた起点にあるものであつたに違いないのである。

註

1 P・リクール『時間と物語』（I、久米博訳、新曜社、一九八七、原著

は一九八三)。リクルは基本的に物語構築を、過去の出来事を筋立てによって統合形象化するミメーシス行為として捉え、そこで生じる「不調和な調和」が作品の興趣をなすとされる。「不調和な調和」とは、悲劇の主人公が破滅しながらそれを眺める観客が慰藉や浄化を得ることがあるように、主人公を軸とする物語の行動に亀裂や破局が生じながら、作品全体としてはまともりや完結性を備えていることを指すが、『舞姫』もその一例をなすといえるだろう。

2 『舞姫』の豊太郎が務める「某省」としては他に司法省も考えられるが、初め大学で「政治家になるべき特科」を受講しようとしたものの、それがなかったために「二三の法家の講筵に列ることもおもひ定め」という経緯は、彼が司法省の官吏ではないことを示唆している。

3 三好行雄『舞姫』補注（近代文学注釈体系『森鷗外』有精堂、一九七二）。

4 G・ジュネット『物語のディスクール——方法論の試み』（花輪光・和泉涼訳、水声社、一九八五、原著は一九七二）。ブルーストの『失われた時を求めて』を主な対象として語りの技法を多様に考察したこの著作で、「先説法」は「錯時法」のひとつとして、「後説法」と対比的に挙げられている。「先説法」とは後に詳しく提示される出来事をあらかじめ予示的に語る叙法であり、一方「後説法」とは先に生起した出来事を後になってあらためて喚起する叙法である。

5 「官吏服務紀律」は明治一五年（一八八二）に出された「行政官官吏服務紀律」を改正して明治二〇年（一八八七）に出されたもので、それ以降昭和二〇年（一九四五）の終戦に至るまで、一度も改正されることなく維持された。なお引用は『内務省史』（前出）によっている。内務省の歴史については他に副田義也『内務省の社会史』（東京大学出版会、二〇〇七）を参照した。

6 武嶋務の免官の事情については主に小堀桂一郎『若き日の森鷗外』（東京大学出版会、一九六九）、山崎光夫『明治二十一年六月三日——鷗外「ペルリン写真」の謎を解く』（講談社、二〇一一）を参照した。

7 西尾幹二『ショーペンハウアーの思想と人間像』（世界の名著続二〇『ショーペンハウアー』中央公論社、一九七五、所収）。西尾は「意志の否定」というこの著作の主題についても、重複の多い過剰な言葉遣いに彩られた文体がそれに逆行しているだけでなく、理論的な内容においても「本書の大半の叙述は、けつして「意志の否定」を目指していない」と述べている。

8 長谷川泉『舞姫』の隠匿（『続鷗外論考』一九七七・二二↓『森鷗外』舞姫』作品論集』クレス出版、二〇〇〇）。

9 ハイネの引用はドイツロマン派全集16『ハイネ』（国書刊行会、一八八九）による。

10 引用は現代日本文学大系96『文藝評論集』（筑摩書房、一九七三）による。

11 エリーゼ・ヴィーゲルトに関する研究は近年も精力的にされているが、妹の小金井喜美子によって定説的な重みを与えられていた「路傍の花」説（『森鷗外の系族』大岡山書店、一九四三）や、二十一世紀になって唱えられるようになったエリーゼ「賤女」説は現在では否定的に捉えられており、やはり鷗外との間で情愛が交わされる相手であったとする見方が有力のようである。林尚久は「エリーゼはミュンヘンの「舞師」である——「舞姫事件」考（その三）」（『鷗外』83号、二〇〇八・七）で、エリーゼがベルリンではなくミュンヘンに在住し、「舞師」すなわちダンサーとしての職を持つ、中流以上の家庭の女性であったという論を提示している。ペルリン在住のジャーナリストである六草いちかの『鷗外の恋 舞姫エリスの真実』（講談社、二〇一一）では、エリーゼの父は銀行の出納係で、エリーゼ自身は帽子製作の仕事に従事していたとされる。またこれらの前に上梓された植木哲『新説 鷗外の恋人エリス』（新潮選書、二〇〇〇）では、エリスの

モデルはルイーゼ・ヴィーゲルトという名の、ベルリンの仕立屋の娘であったとされ、来日後の恬淡とした振舞いにも見られるように、鴎外との間にあったものは「プラトニツクなラブを感じさせる、淡い関係ではなかったろうか」と推察されている。

12 ラカンの理論は主に『エクリ』（I、宮本忠雄・武内也迪・高橋徹・佐々木孝次訳、弘文堂、一九七二、原著は一九六六）及び福原泰平『ラカン鏡像段階』（講談社、二〇〇五）を参照した。

13 日本文で書かれた論考においても、鴎外は『日本兵食論大意』（『陸軍軍医学会雑誌』三、一八八六・一）では「我陸軍ニ於テハ米食ニテ充分ノ栄養ヲ行フヲ得可ク其或ハ不充分ナル点アルハ何ノ国ニテモ養衆法ニ於テ其例少ナカラス」（『傍点原文』）と述べて米食による栄養摂取を肯定し、『日本家屋説自抄』（『読売新聞』一八八八・一二）では、日本家屋の換気の良さや開口部の大きさから「自然照室」に優れていることなどを挙げ、根本的な都市改良をおこなわないのであれば「旧に依て日本屋に住するに若かず」（『傍点原文』）と述べ、日本の伝統的な生活スタイルを評価している。

歴史の天使が現れる世界——あるいは、ベンヤミンのメシアニズムにおける二つの時間構造について

山口裕之

1 二つの時間概念

ヴァルター・ベンヤミンが一九四〇年に自ら命を絶つたのち、彼の思想の受容が史的唯物論かメシアニズムかという両極に分裂した陣営の対立のうちにあつたのはそれほど昔のことではない。一九五五年にアドルノによる最初の『ベンヤミン著作集』(二巻)が刊行され、六八年世代のコンテクストのなかでベンヤミンが読まれていった後もなお、少なくとも一九八〇年代初頭までは唯物論とメシアニズムを対置する標題は自然な風景の一つであつたように思われる。こういった二項対立そのものは、その後、ベンヤミンの思想をとらえるうえで有効なものともみなされなくなっていくのだが、ベンヤミンの思考を確かに構成しているこの両極的な要素は、現在でもなお、基本的には、それぞれ別々のコンテクストで理解され続けている¹⁾。

この両極を架橋する最も重要な接点は、何よりもベンヤミンの「弁証法的唯物論」と「メシアニズム」のそれぞれがもつ構造性のうちにある。これらはともに、ユートピアからの離反の状態を現状のうちに見て取り、そこから「救済＝解放」を想定するという思考の枠組みをもつと見ることができるといえる。しかし、ベンヤミンの思考をどのように読む場合、救済＝解放され

た状態はある時間的流れの先に達成されると想定されているように見える。つまり、ユートピアからその離反を経て新たな理想的到達点へといたるという展開において、「救済」はその最終段階に置かれていくものであり、例えば、複製技術論でとりあげられるようなメディアの展開は実際に時間軸の上で進行していくものである以上、救済はそういった展開がたどるクロノジカルな時間的経緯の最終地点に待ち望まれているものであるということになる。

しかし、われわれはベンヤミンの思考のうちに、それとは異なるもう一つの救済に関わる時間の概念を知っている。それは「真のイメージ」が閃光のようにひらめき、さつとすすむ過ぎてゆく瞬間、「歴史の概念について」のなかで「いまこのとき (Jetztzeit)」という特別な言葉で言い表されているあのメシア的な時間である。この「いまこのとき」は、線状的にイメージされる時間、つまりわれわれの世界のうちで一般的に想定されている「均質で空虚な時間」の流れのなかのごく短い時間を表すものではない。そうだとすれば、それは「均質で空虚な時間」の一部を占めているに過ぎない。ドイツ語そのものとして日常的に普通使われることのないきわめて特殊な言葉 Jetztzeit は、線状的に流れるものとしてイメージされる時間のなかに、言葉

そのものとしてもまったく異質な瞬間として切り込んでいる。

その「瞬間」は、歴史哲学テーゼをはじめとしてさまざまテクストのなかで、いわば時間が凝固したものの、時間が停止したものととして、多彩な表現をとって現れている。「出来事のメシア的静止」（「歴史の概念について」第一七テーゼ）であり「メシア的時間の破片」（同、補遺A）である「いまこのとき」が、「救済」という神学的連関と結びつくものであることはいうまでもない。「時間のうちの一秒一秒が、メシアがそこを通過してやってくるかもしれない小さな門」（同、補遺B）であるといわれるときも、その「一秒一秒 (jede Sekunde)」とは、われわれの世界の通常的时间の流れのなかに含まれる一秒であるというよりも、その時間の流れのなかのどの時点にでも入り込む可能性のある異質な瞬間としての「メシア的時間」である。

そのような時間の停止のイメージをとまなうメシア的時間は、また歴史哲学テーゼのなかで「引用」という概念のかたちをとって現れている。ベンヤミンは第一四テーゼのなかで、古代ローマを引用するフランス革命期のロベスピエールについて言及している。ロベスピエールが古代ローマを引用することは、ベンヤミンにとって「均質で空虚な時間」のなかに出来事の連鎖を並べることではなく、「いまこのとき」によって満たされた時間を構成する作業である。ここでベンヤミンが描き出しているイメージは、理念の構造化にしたがってわれわれのこの世界のなかの現象を特定の「布置」へもたらすという『ドイツ悲劇の根源』のアレゴリーの思考と、それを引き継いでいるクラウス論の「引用」の概念に直接関わっている²。ロベスピエールが「そのような過去を歴史の連続性から打ち壊して取

り出した」というとき、このテーゼの冒頭にカール・クラウスの「根源が到達点である」という言葉が掲げられているように、その「破壊」の行為は、クラウス論での「引用」というコンテクストで理解されるものである。ただし、その引用の対象となるもの、構成の対象となるものは、任意のものではない。もともと理念的なものユートピア的なものうちに含まれていたがゆえに、この世界においても「根源」の徴をもつもの、この世界のなかで「アレゴリー」として存在するものが本来、引用の対象となるはずのものである。アレゴリーはこの罪の連関にとらわれた世界のなかで、時間性が空間化されたもの、時間の流れとしての「歴史」が「自然」という空間に凝固した「自然史 (Naturgeschichte)」として存在する。「いまこのとき」に充たされたローマ時代を引用するということは、時間性が空間化したアレゴリー像をもとの連関から「引用」して破壊的に取り出すこと、そしてそれをあらたな「到達点」としての「根源」へもたらすことである。こういったコンテクストから考えると、**「引用」もまた時間の停止の連関のうちにある。**

2 歴史概念の神学性

ベンヤミンの歴史哲学テーゼは、一方で、われわれが通常考えているような、この世界のなかのできごとの連鎖として描き出されるものとしての歴史を想定するとともに、他方では、神の世界への救済を待つ状態としての、時間に規定された人間の世界という神学的な意味での歴史に焦点が当てられている。ベ

ンヤミンの時間論のテクストでもあるこの「歴史の概念について」を読むときにおそらく最も大きな躓きとなるのは、ベンヤミンが「歴史」というときのこれら二重のコンテクストのうち、世俗化された世界に住むわれわれが神学的コンテクストをもちや読み取ることができなくなっている、あるいは読み取ろうとしなくなっているということではないだろうか。もちろん、だからこそベンヤミンは歴史哲学テーゼの冒頭で「今日では周知のように小さくて醜く、そうでなくとも人目に姿をさらすことのできない神学」について語る必要があったのである。しかし、まさにこの冒頭のテーゼに象徴される史的唯物論とメシアニズムの対立関係が、ブレヒトとシヨールムの対照的な理解の仕方を引き継ぐかたちで、とりわけ一九七〇年代のベンヤミン受容のプロセスで展開されていった³。今日このテクストを読むものは、神学については言うまでもなく、史的唯物論をめぐる論議そのものにもはやアクチュアリティーを求めるところはおそらくない。歴史哲学テーゼにせよ、他のテクストにせよ、ベンヤミンが世界を捉えるそのまなざしのあり方や思考の方法は、しばしば現代のわれわれの世界の思想や政治的・歴史的状况の「アクチュアリティー」のために動員される。確かにベンヤミン自身、その時々⁴の危機的な歴史的状况のなかで思考を展開してきた。しかし、そのような意味での現実の歴史のみを問題にするとすれば、歴史哲学テーゼのなかでは顕在的に現れているはずのもう一つのコンテクスト、つまり神学的な意味での「歴史」をとらえることはできなくなってしまうだろう。あるいは、そのような「歴史」はある種のメタファーとして、現実的な歴史とわれわれが考えているものを捉える視点から排

除されてしまうことになる。「歴史の天使」について語られるテーゼ九、そして、それと緊密に呼応する「神学的・政治的断章」は、そういった神学的なコンテクストが強力に現れているテーゼである。

「新しい天使」と題されたクレアの絵がある。そこには一人の天使が描かれており、その天使は、彼がじつと見つめているものから、今まさに遠ざかろうとしているかのように見える。彼の目は大きく見開かれており、口はひらいて、翼はひろげられている。歴史の天使はこのように見えるにちがいない。彼はその顔を過去に向けている。われわれには、出来事の連鎖と見えるところに、彼はただ一つの破局を見る。その破局は、次から次へと絶え間なく瓦礫を積み重ね、それらの瓦礫を彼の足元に投げる。彼はおそらくそこにしばしとどまり、死者を呼び覚まし、打ち砕かれたものをつなぎ合わせたいと思っているのだろう。しかし、嵐が菜園のほうから吹きつけ、それが彼の翼にからまっている。そして、そのあまりの強さに、天使はもはや翼を閉じることができない。この嵐は天使を、彼が背中を向けている未来のほうへと、とどめることができないうまに押しやっ

てしまう。そのあいだにも、天使の前の瓦礫の山は天に届くばかりに大きくなっている。われわれが進歩と呼んでいるものは、この嵐なのである。⁴

このテーゼで語られている瓦礫の風景は、場合によっては、ベンヤミンの時代の第二次世界大戦における破局の風景と重ね合わせられ、そういった特定の歴史状況のメタファーとして感

じとられることがあるかもしれない。しかし、この瓦礫の風景は人間の歴史のすべての時点に当てはまる。人間にとって「出来事の連鎖」であるもの、それはこの人間の世界において、しばしば「進歩」という肯定的なコンテキストで「歴史」として語られているものである。同じものが歴史の天使にとつて「破局」として現れるとき、それもまた「歴史」である。ただし、その歴史とは、神学的な視点でとらえるならば、人間が自ら時間の流れのなかでありながらとらえ、意味を与えようとしている歴史ではなく、「歴史」の外部（天使のまなざし）からとらえられている総体としての、その意味で「ただ一つの」歴史である。歴史のただなかにある人間のまなざしと、歴史の時間性とは異なる秩序から「歴史」の世界を見る天使のまなざしが完全に異なる次元に属しているということは、テキストから読み取ることができ。しかしそれでも、自ら歴史のなかに身をおく人間の読者は、この歴史の世界のなかで瓦礫を積み上げようとする天使の姿を、往々にして人間の歴史の世界の視点から見してしまう。

人間の世界の出来事の流れとしての歴史を、歴史の外部からとらえようとする神学的なまなざしは、一九一四年（つまり、のちにベンヤミンに対してユダヤ神学的な影響を与えるシヨールムと出会う前年）に書かれたテキスト「学生の生活」の冒頭ですでに姿を現している。ベンヤミンはここで「時間の無限性に信頼を置く」歴史観を否定し、「完全性という内在的状态を純粹に絶対的な状態へと形成し、この状態を現在において可視的で支配的なものとするのが歴史の課題である」⁵と述べている。ここにはむしろ初期ロマン主義的な思考も強く現れているが、

これは実際にベンヤミンの神学的思考と融合してゆく要素である。「この状態は、メシアの王国、あるいはフランス革命の理念のように、形而上学的構造においてのみ理解することができる」⁶。この初期のテキストのうちに現れている歴史認識、神学的枠組みを持つ思考は、『パサージュ論』や歴史哲学テーゼの歴史概念に至るまで、基本的にベンヤミンのなかで保持されていると見ることができよう⁷。

ただしそれは、この人間の歴史を「救済史」としてとらえる神学的思考と共通するまなざしの構造を持つものでありながら、救済によつてもたらされるものは、ベンヤミンのテキストのなかでは救済の喜びや期待ではなく、しばしば暗鬱な色彩をもなつて現れる。一九二〇年から二一年に書かれたと考えられている「神学的・政治的断章」は⁸、そのような特徴を最も明確に帯びた、ベンヤミンの神学的思考の中心に座すテキストである。ここでは「メシア的なもの」と「歴史的なもの」、あるいは「メシアの国」と「世俗的なものの秩序」という二つの異なる領域が明確に対置されている。このように位置づけられるとき、「歴史的なもの」の世界とは「世俗的なものの秩序」の支配する場であるとともに、あくまでも「メシア的なもの」の視点からとらえられるものである。ベンヤミンが「歴史」について語るとき、そこにはつねに神学的なまなざしが組み込まれている。この二つの異なる秩序において、人間の世界のうちにある「歴史的なもの」、そして「世俗的なものの秩序」にとつて最も大切な「幸福」がそれぞれどのように位置づけられるかが、このテキストの焦点の一つとなっている。人間の「世俗的なもの」の秩序」から見るとき、「歴史的なもの」のなかで追

求められているものは「幸福」である。しかし、「メシアの国」のまなざしにとつて、人間の歴史の世界におけるその同じ「幸福」は、「自らの没落」として浮かび上がってくる。「なぜならば、あらゆる地上的なものが幸福のなかで追い求めるものは自らの没落なのだが、地上的なものは、ただ幸福においてのみ没落を見出すことになる」と定められているからだ。¹⁰ この言葉が混乱を招くのは、ここでは人間の価値とメシアの視点が一つの文の中で混在しているからだろう。人間の視点、つまり「世俗的なものの秩序」からすれば、「地上的なもの」が幸福の中で没落を追い求めることはない。そのように「地上的なもの」の営みをとらえるのはメシアのまなざしである。

ベンヤミンにとつて「メシアの国」といわれているものは、彼が「矢印の方向」の比喻によって言い表しているように、人間のこの歴史の世界の秩序が追い求めるものとは完全に異なるものを目指している。「ある矢印の方向が、世俗的なものの可能態が力を及ぼす到達点をあらわし、もう一つの矢印の方向がメシア的な力の凝集する方向をあらわすとすれば、自由な人類の幸福追求はもちろん、あのメシア的な力の方向から外れて進んでいく。しかし、ある力が自分自身の進む方向によって、反対の方向に向かう別の力を強めることができるように、世俗的なものの秩序もまた、メシアの国の到来を促進することができる。」¹¹ 「世俗的なものの秩序」、つまり人間の一般的な思考は、メシアによる救済を、人間が「幸福」だと考えているものの延長上にとらえている（これはもちろん、例えばキリスト教において、現世の価値と神の国の価値が異なると考えられていることとは別の話である）。われわれはおそらく、あまりにも「歴史的

なもの」のなかで「歴史的なもの」を見ることだけにとらわれ、そこでの「幸福」を追い求める「世俗的なものの秩序」が自明なものであると考えているために、あるいはベンヤミンのメシアニズム的思考を単なるメタファーとしていわば無害化しようとするために、ベンヤミンが語る意味でのメシア的なものまなざしによる「歴史」の像をなかなか受け止めることができない。

歴史の天使について語られる歴史哲学テーゼ九が描き出しているのもまた、この二つの異質な秩序である。幸福を追い求めて突き進む「進歩」は、「メシアの国」にある天使の視点からすれば、瓦礫を積み上げる行為、「破局」でしかない。そしてまた反対に、メシアによる「救済」も、「世俗的なものの秩序」にとつてはおそらく「幸福」の反対物として理解されるものとなるだろう。「神学的・政治的断章」の末尾近くで述べられているように、それは「自然」が滅んでゆくことでもあるのだから。

3 メシア的時間と歴史的時間

それではその「救済」は、いつどのようなかたちで現れることになるのだろうか。言い換えれば、「メシア的時間」はわれわれの世界の「歴史的時間」とどのような関係にあるのだろうか。ベンヤミンはすでに青年期から神学に依拠する思考の枠組みを形成している。そして、最後の「歴史の概念について」にいたるまでそれを完全に保持している。¹² ベンヤミンの神学的

思考は、一九二〇年代の後半以降マルクス主義に深く取り組んでゆく際に、史的唯物論の枠組みと融合してゆく。それはしばしば指摘されるように神学的思考の「世俗化」したかたちであるとともに¹³、史的唯物論のメカニズムの下に身を隠すために「反転した」姿、あるいは「歪められた」思考像という姿をとることになる¹⁴。一九三一年に発表された「カール・クラウス」は、そういった融合のプロセスのなかで、このエッセイの三部構成そのものによって弁証法的唯物論の図式が神学的思考とかなりの程度明示的に重ね合わされた、その意味で例外的でもあるが、一つの分水嶺といえるドキュメントである。このような融合がベンヤミンにおいて可能であった一つの大きな理由は、例えばすでに初期の「学生の生活」の冒頭でも見て取れるように、彼が神学的思考をきわめて構造的な仕方でもとらえていたことにまず求めることができだろう。その際、ベンヤミンの思考において神学的特質が史的唯物論と融合して以降、その弁証法的展開が歴史のなかでたどる時間性のために、「救済」が時間軸のなかで進行していくという外観がほぼ必然的に生じていくことになる。

マルクス主義と取り組む以前の「秘教的」傾向を強く示していたベンヤミンについても、例えば初期の言語論や翻訳論のなかで彼が言語の墮罪と救済を示そうとするとき、そのモデルはある程度、時間的契機を含む展開というかたちをとらざるをえない。しかし、救済された（あるいはユートピアのうちにある）言語として思い描かれる「神の言葉」や「純粹言語」は、ある現実的な到達点というよりも、むしろ一つの理念的な思考モデルにとどまっている。それに対して、史的唯物論の展開の構図

では、きわめて単純に図式化するならば、「救済」の段階はある特定の現実の形態をとるかのように描かれることになるだろう。それは例えば「無階級社会」であり、あるいは「技術的複製可能性」が達成されたメディアとしての「映画」である。あるいはまた、理想的には「引用」が言葉の救済の場となるはずの「新聞」である。こういった構図は、ベンヤミンが神学的思考を潜ませつつ弁証法的唯物論を展開してきた枠組みそのものであることに間違いはない。しかし、時系列的な展開をともなうこれらの具体的形態を救済の到達点に据えるとすれば、それはベンヤミンの理論にとつてのアポリアともなる。シヨールムの日記によれば、ベンヤミンはすでに一九一七年の時点で「メシアの国はつねにそこにある」という言葉を口にして¹⁵いる。ユダヤ教においてもキリスト教においても、神学にとつて最も根本的なこの問題は、ベンヤミンの身を隠した神学的ななかでつねに保たれ続けてきたものだった。ベンヤミンにおいて「救済」と呼ばれるメシア的時間が、この歴史の時間とどのように関わっているかを、ステファヌ・モーゼスは次のように端的に要約している。「ベンヤミンが〈救済〉という名で呼んでいるのは、歴史的時間性のこの断絶であり、予見不能なものこの湧出である。とはいえ、〈救済〉は時間の終末のどこかに位置づけられているのではない。逆に時間の各瞬間、それも絶対的に特異なものとして把握された各瞬間が世界の新たな状態を現出させる限り、〈救済〉はどの瞬間にも到来する（もしくは到来しうる）。」¹⁶

4 アガンベンの『残りの時』

メシア的時間についてのこの縮約された表現は、アガンベンが『残りの時』のなかで描き出しているメシア的時間の構造をたどってゆくとき、さらに明確なものとなつて浮かび上がる¹⁷。アガンベンはこの著作（講義録）のなかで、パウロ書簡（おもに「ローマ人への手紙」）におけるメシアニズムを分析し、その最後にいわば補論のようなかたちで、ベンヤミンの歴史哲学テーゼがパウロ書簡の影響のもとにあつたことを立証しようとしている。しかし、パウロにおけるメシア的時間の構造について述べるとき、アガンベンは徹頭徹尾、ベンヤミンのメシアニズム的な時間概念を重ね合わせて考えているとみてよい。そのように読むとすれば、アガンベンがほぼ冒頭に掲げている次の言葉は、彼にとってはそのままベンヤミンについても当てはまる。「時間の収縮、へ残っているもの」（『コリント人への手紙』七章二十九節——「時は縮まっています。残りは、……」）は、パウロにとつては、すぐれてメシア的な状況であり、唯一の現実的な時間なのである、と。¹⁸

アガンベンは、ユダヤ教の伝統における「オラーム・ハゼー（olam hazeh）」（創造から終末までの世界の持続期間）と「オラーム・ハッバー（olam habba）」（来たるべき世界、この世の終わりに続く無時間的な永遠性）という二つの時間・世界（olamim）の区別が、パウロのテクストに現れる。「このアイオーン、このコスモス」と「来たるべきアイオーン」という二つのアイオーン（時間・時代）に対応するものであることを確認する。しかし、パウロにとつてメシアがこの世界のうちに現れる時間は、この二

つの時間のいずれにも属さないいわば「残りの時」である¹⁹。イエスをメシアとみなすユダヤ人および異邦人（つまり「キリスト教徒」）にとつて、イエスの復活という「メシア的出来事」のあとの時間は、キリストの再臨パルサイシヤおよび最後の審判までのあいだのいわば過渡的な時間である。この時間はわれわれのこの世界の時間（クロノス、オラーム・ハゼー）のなかで動いているものだが、パウロにとつてそれは「メシアの時間」が生まれる特別な時間となる。「ここで、時間は収縮し、終わり始める。が、この収縮した時間——これについては、パウロは「今の時」（*en kairos*）という表現でもつて言及する——はパルサイシア、すなわちメシアのまつたき臨在に至るまで持続する。」²⁰

しかし、この時間概念の説明は、アガンベンにとつては思考過程のなかでの暫定的なモデルにすぎない。あるいは、「終末論的時間」と「メシア的時間」が混同されたモデルといつてもよい。これは、初期の段階のパウロの思考も含め、原始キリスト教においてしばしば思い描かれていた考え方でもある。しかし、アガンベンは最終的に、同じように「世俗的」でクロノロジカルな時間のうちにあり、かつ「時間の収縮」という特質をもつ、別のメシア的時間のイメージを提示する。アガンベンは「臨在」というパルサイシアの本来の意味（*Para-ousia* 傍に在ること）に立ち返りつつ、クロノロジカルな時間の流れのうえにあるのではないが、それを内側から完成にもたらす異質な時間の秩序としての「今の時」をパウロのメシアニズムのうちに読み取る。つまり、クロノロジカルな時間の延長にあるキリストの再臨の彼方にメシア的出来事の完成を見るのではなく、現在のこのクロノロジカルな時間のどの瞬間のうちにもメシア的時間が現

れる可能性がある。見る。「メシアはすでに到来している。メシアの出来事はすでに成就している。けれども、その臨在はその内側にもうひとつの時間を含んでいて、パルーシアを遅延させるためにはなく、逆にパルーシアを把握できるものにするために、パルーシアを引き延ばすのである。このために、ベンヤミンの言葉によれば、あらゆる瞬間は「メシアの入ってくる小さな扉」でありうるのだ。」²¹アガンベンの言葉は、パウロのメシアニズムについて語りつつ、ベンヤミンのメシア的時間をここで完全に二重写しにしている。

アガンベンがメシアニズム的思考において区別する三つの時間の関係は、さらに、シヨールムがまとめている「革命的」メシアニズムと「変容的」メシアニズムという二つの異なる潮流それぞれの時間概念と合わせて考えることができるだろう。「革命的」メシアニズムにおいては、メシアはこの世界の時間の終わりに現われる。そのとき世界は没落し、最後の審判が行われる。このような思考においては、「アティド・ラヴォ (aitid la-vo)」「到来する未来」メシア的時間」と「オラーム・ハッバー (olam ha-ba)」（未来の世界・新たな創造）とが区別されることはない。未来として思い描かれるものは、われわれが経験している世界の時間的延長上にあるものとして理解される。それに対して、「変容的」メシアニズムと呼ばれるものでは、自然の変容はあくまでも内的なものであり、世界の没落が起こることもない。そこでは、アティド・ラヴォ (aitid la-vo)」（到来する未来」メシア的時間）と「オラーム・ハッバー (olam ha-ba)」（未来の世界・新たな創造）は別の時間として区別されることになる。このメシアニズム的思考においては、世界の終末は「今日」であり、メ

シアの未来はわれわれが経験している世界とは異質なものとして理解される²²。

「革命的」メシアニズム（黙示録的メシアニズム）には、現在の世界（オラーム・ハゼー）と、現在の世界が更新され、新たに生まれる世界（オラーム・ハッバーとアティド・ラヴォが区別されていない状態）の二つの時間概念しかない。このメシアニズムは、メシアによって救済された未来もいわば現世的なものとして思い描いているという点で、もちろんキリスト教のメシアニズムと根本的に異なる。しかし、「オラーム・ハゼー」に對置されるものとしてメシア的時間を特別に想定しないという点で、キリスト教においてメシア的時間と終末論的時間（イエスの復活というメシアの出来事とイエスの再臨・最後の審判という終末とのあいだの過渡的時間）を区別しない立場と時間論については似た立場にある。アガンベンが提示する最初の時間構造のモデルは、これに対応するものである。

それに対して、「変容的」メシアニズムとシヨールムが呼んでいるものは、アガンベンが最終的に示すメシア的時間のイメージとまさに一致する。ベンヤミンがシヨールムから受けたユダヤ的メシアニズムについての影響を考えるとすれば、それはこのようなものとして想定することができるだろう²³。

『残りの時』は、ベンヤミンの「いまこのとき」(Jetztzeit)という概念が、言葉そのものとしても対応するパウロの「今の時」(ho nyn kairos)に由来するというきわめて刺激的なテーゼを掲げている。しかし、アガンベンがパウロとベンヤミンのメシアニズムを重ね合わせてゆく手つきをたどるとき、「メシア的時間を表すための専門用語」として「今の時」(ho nyn kairos)という

言葉をパウロのメシアニズムの中心に据えるというアイディアは、むしろ逆にベンヤミンのメシアニズム的思考から着想を得たのではないかと思えるほどである。²⁴

5 「救済」における時間概念の二重性

さて、もう一度先の問いに立ち返ることになるが、「救済」と呼ばれるメシア的時間がわれわれのこの歴史的時間性のどの瞬間にも到来しうるものであるとベンヤミンが思い描いているとすれば、本来この世界の時間・空間の秩序とは全く異なるものであるはずのメシア的時間は、歴史的時間のなかで具体的にどのようにして現れることが可能なのか。それはまた、一方でベンヤミンにとってメシア的救済の場である「アレゴリー」の形象」と、他方で「救済」を目指しながらも歴史的時間性のなかで展開せざるをえない史的唯物論とが、互いにどのような関係にあるのかという問いでもある。

ベンヤミンはこのことを「歴史の概念について」を書いてある時点でも明確に意識していた。歴史哲学テーゼの覚書には次のような記述が見られる。「一連の階級闘争によって人類は、歴史的発展の経過のなかで、無階級社会に到達する。しかし無階級社会は、ある歴史的発展の終着点として構想されてはならない。この誤った構想から、とりわけ亜流のものをたちにおいて、〈革命的な状況〉というイメージが生じてきたのだ。周知のように、そのようなものがいままさにやって来るということは決してなかったのだが。無階級社会の概念には、真正

なメシアの相貌が再現されねばならない。それも、プロレタリアート自身の革命的な政治という関心のもとに。」²⁵ 史的唯物論の構図にしたがって到達点に達したときに救済された状態となるのではない。それはここでのベンヤミンの言い方にしたがえば「亜流のものたち」の考えということになる。実際には、それは「史的唯物論」を抛り所として現実の政治活動を進める人たちの（神学的要素はもちろん除外して）大半の見解に相当するものであり、むしろベンヤミンの「史的唯物論」こそきわめて異端なのだ。無階級社会は「終着点」ではない。しかし、その概念にはメシアの特質が備わっている。ベンヤミンはメシア的なものが現実のこの世界の特定のものと関わっていることを指摘しながらも、ただし、それが現実の世界のなかで到達されたときにメシア的なものが現れたことになると考えているわけではない。しかし同時にその一方で、史的唯物論の到達点としてベンヤミンが思い描くものへと、つまり「無階級社会」や、プロレタリアートの政治的・美的手段となるべき「映画」や「新聞」の理想的な姿へと到達する構図が語られている。

ベンヤミンの「救済」のコンテクストは、この二重構造のうちにある。メシア的なものがこの歴史的時間のなかに姿を表すとき、それは「アレゴリーの形象」となって現れる。ただし、それがアレゴリーであることを見取ることができるのは、そのように世界をとらえる「アレゴリカー」だけである。その救済の可能性を胚胎するアレゴリーとは、時間がそこで空間性へと凝固し、それによって時間が静止状態にある形象・像である。一九三〇年代のベンヤミンにとって、それはまた本来ならば時間的契機をもつはずの弁証法的な両極が静止状態となって空

間化されたものでもある。こういった「静止状態にある弁証法」による「アレゴリーの形象」は、歴史の時間性のうちにあたりまえのように存在するものでありながら、時間の停止というイメージで思い描かれるような、まったく異質な時間秩序を自らのうちに含みもっているということになる。それは「門」や「パサージュ」、あるいは『一方通行路』のなかで小標題として掲げられているような、ごくありきたりのさまざまな都市の形象でもあり、映画のなかの「ファーストモーション」や「スローモーション」、ブレヒトの演劇におけるさまざまな「中断」のかたち、新聞における「引用」でもある。

他方、これらの救済の可能性を胚胎した形象たちは、一九二〇年代後半以降に神学的思考が史的唯物論へと組み込まれていくことにより、史的唯物論のもつ歴史的時間のなかでの展開というコンテクストのうちにも位置づけられている。ベンヤミンは確かにその展開の終着点と考えられているものを目指す。というよりも、人間の歴史的時間はその終着点を目指して進んでいると考えている。そしてとりわけ、「映画」をはじめとする技術的なものの領域では、時間の停止のイメージにかかわる形象・像は、新たに到達された段階において生み出されるものである。その意味で、歴史的時間のうちにある史的唯物論と重ね合わされた救済のコンテクストは、メシア的時間を潜在的に含みもつアレゴリーの形象とも関わりをもっていることになる。しかし、繰り返し起こることになるが、その展開の終着点に到達したときに、あるいは到達したという事実によって「救済」が成し遂げられたことになるわけではない。史的唯物論における到達点は、いずれにせよ歴史的時間のなかにとらわ

れたままの世界なのだから。

註

* 本稿は、学術振興会科学研究費・基盤研究(B)「西欧アヴァンギャルド芸術における知覚のパラダイムと表象システムに関する総合的研究」(研究代表者：山口裕之、二〇一四―二〇一六年度)の助成を受けた研究成果の一つである。

1 「唯物論かメシアニズムか」という二項対立がしばしば明示的に掲げられていた一九八〇年代頃までのベンヤミン研究においては、弁証法的唯物論とメシアニズムを重ね合わせるといふ、ここで掲げる前提自体が矛盾に満ちたものと見えることになっただろう。本稿は、例えばダニエル・ヴァイトナーが「宗教的転換 (religious turn)」のうちにベンヤミン研究の位置を再確認する立場と視点をある程度共有している。Cf. Daniel Weidner, Thinking beyond Secularization: Walter Benjamin, the “Religious Turn”, and the Poetics of Theory. In: *New German Critique* 111, Vol. 37, No. 3, Fall 2010, pp. 131-148; D. Weidner, Einleitung: Walter Benjamin, die Religion und die Gegenwart. In: *Profanes Leben*. Walter Benjamins *Dialektik der Säkularisierung*. Hrsg. v. Daniel Weidner. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010, pp. 7-35. ヴァイトナーは「宗教的転換」がベンヤミン研究にもたらした成果の一つとして、Bernid Witte u. Mauro Ponzi (Hrsg.), *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*, Berlin 2005. をあげているが、もちろんヴァイトナー自身の編纂する *Profanes Leben* 自体がその流れにあることはいくらでもない。ちなみに、ヴァイトナーの最も重要な研究テーマの一つは「世俗化」をめぐる問題であり、

彼が中心メンバーの一人として所属している「ベルリン文学・文化研究センター Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL)」では、その所長のジークリト・ヴァイゲルとともに、宗教とその世俗化をめぐる研究テーマやプロジェクトが次々と展開されている。二〇〇六年秋にはここで国際ヴァルター・ベンヤミン協会の学会が開催され、*Profanes Leben* はその成果にもとづく論文集となっている。さうだった意味では、この *Profanes Leben* という論文集は、ベンヤミンにおける神学という主題の受容史にとって特別な位置を占めるものといえる。

- 2 山口裕之『ベンヤミンのアレゴリーの思考』人文書院、二〇〇三年参照。
- 3 それらが集約的にまとめられている論集が Peter Bulthaupt (Hrsg.), *Materiahen zu Walter Benjamin's Thesen 'Über den Begriff der Geschichte' - Beiträge und Interpretationen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975. 264ff. 歴史哲学ブーゼの受容史については、cf.: Andreas Pangritz, *Theologie, in: Benjamin's Begriffe 2*, pp. 817-821.

4 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Band I, S. 697-698. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. 以下、この全集はGSの略号をローマ数字に示す巻数のもとでアラビア数字によってページ数を示す。(『ベンヤミン・アンソロジー』山口裕之編訳、河出書房新社、二〇一一年、三六七―三六八頁。)

- 5 GSI, 75. (『ベンヤミン・コレクション5』浅井健二郎編訳、ちくま文庫、二〇一〇年、六七頁。)
- 6 GSI, 75. (『ベンヤミン・コレクション5』、六八頁。)
- 7 Cf.: Stéphane Mosès, *Der Engel der Geschichte*. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem. Frankfurt/M.: Jüdischer Verlag, 1994, p. 87-89. (ステファヌ・モーゼス『歴史の天使』九八―一〇〇頁)。また、三島憲一『ベンヤミン』講談社、一九九八年、二二―二三頁参照。

8 このテクストの成立時期については、アドルノ等は一九三〇年代であると主張しているものの、現在多くの研究者は一九二〇頃とする見方が大勢を占めている。Cf. Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2011, p. 175. (Werner Hamacher, "Das Theologisch-politische Fragment")

9 Elke Dubbels は「神学的・政治的断章」を分析する論文のなかで、この二つの「秩序」とともに「自然」の秩序も加えて、三つの秩序を区別している。Dubbels はこの断章の末尾近くで述べられている、「過ぎ去ってゆくこと」はかなた (Vergängnis) のうちにある「メシア的自然」を、人間の「世俗的なものの秩序」やメシア的ではない自然とは別のものとして想定している。確かに「自然」は「歴史」と対置される概念として考えられているとはいえず、この人間の世界のうちにあるものとして、ベンヤミンのテクストのなかでとくに「歴史的なもの」の関わる領域と区別されて論じられているものには見えなくもないと思われる。Elke Dubbels: *Zur Logik der Figuren des Missianischen in Walter Benjamin*. In: *Profanes Leben*, S. 39-65, bes. S. 42-43.

- 10 GSI, 203. (『ベンヤミン・アンソロジー』八四頁。)
- 11 GSI, 203-204. (『ベンヤミン・アンソロジー』八四頁。)
- 12 ステファヌス・モーゼスは、一九一四年 (ベンヤミン二二歳) の「学生の生活」における神学的歴史概念の枠組みが一九四〇の「歴史の・概念について」とも対応することを述べる文脈で次のように指摘する。「これらの主題はすべて、きわめて性格な意味で、二五年後に最後の著述の中心に再び見出される主題にほかならない。その間、ベンヤミンは、彼を神学的直観に培われた思考から、マルクス主義から着想を得た世界観へと彼を導く広汎な哲学的軌道を踏破することになる。」モーゼスはまた、ベンヤミンの思考全体のうちに「神学」「政治」「美学」の三つの基本的範疇を見て取っ

- ているが、「通時性の観点からすると、神学的範型が最も安定していた」と指摘する。(モーゼス『歴史の天使』、一〇〇、一〇三頁) また、こういったモーゼスの見解を踏まえながら、Andreas Pangritz も同じ立場を表明している。「神学」というキーワードだけではなく、それによって特徴づけられた彼の思考モデルもまた、ベンヤミンの展開全体にわたって存在していた。」(Andreas Pangritz, *Theologie*, in: *Benjamins-Begriffe* 2, p. 804.) それに対して、とりわけ一九七〇代に史的唯物論かメシアニズムかという二者択一の論議が展開されたときには、最も極端な立場としては、ハーバマースの論文に代表されるように、史的唯物論を受容したベンヤミンは初期の秘教的傾向と断絶したと主張された。Cf.: Jürgen Habermas, *Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins*, in: Siegfried Unseld (Hrsg.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972, p. 175. (ハーバマース「意識化させる批評か、救出する批評か」、高村富士彦監訳『ベンヤミンの肖像』、一二二頁。)
- 13 そのことはベンヤミン自身の言葉のうちにたゞいふことが出来る。「マルクスは無階級社会というイメージのなかで、メシアニズムの時間的イメージを世俗化した。」(GSI, 1231. 『ベンヤミン・コレクション』五七九頁) Cf. Hermann Schwepenhäuser, *Präesentia praeteritorum. Zu Benjamins Geschichtsbegriff. In: Materialien zu Walter Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte'*, pp. 15-16.
- 14 Cf.: Norbert Bolz, Willem van Reijen, *Walter Benjamin*. Frankfurt / New York: Campus Verlag, 1991, pp. 31-40 (ボルトン／リイエン『ベンヤミンの現在』一二五―一二七頁); Sigrid Weigel, *Enstehende Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schriftweise*. Frankfurt/M.: Fischer, 1997, pp. 52-79.
- 15 Gershom Scholem, *Tagebücher 1917-1923*. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag 2000, p. 70.
- 16 モーゼス、『歴史の天使』一五九頁。(ちなみに、ドイツ語版にはこの引用箇所は含まれていない。)
- 17 ショルジョ・アガンベン『残りのとき パウロ講義』上村忠男訳、岩波書店、二〇〇五年。(Giorgio Agamben, *Il tempo che resta. Un Commento alla Lettera ai Romani*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000; *Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief. Aus dem Italienischen von Davide Giuriato*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006.) このなかのメシア的時間について扱った四日目の講義「ポストロス」とほぼ同じ内容は、次の論文としても発表されている。Giorgio Agamben, *Die Struktur der messianischen Zeit*. In: Nikolaus Müller-Schöll, Saskia Reither (Hrsg.), *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*. Edition Argus, 2005, pp. 172-182.
- 18 アガンベン『残りの時』九頁。(Agamben, *Il Tempo che resta*, p. 13; *Die Zeit, die bleibt*, p. 16.)
- 19 「残りの時」という言葉はパウロの書簡における「残りの者(ἀεῖμα)」(ローマ二: 5)と「時は縮まつつらまぢ」(コリント七: 29)を拡張してアガンベンが作り出したものである。後に取り上げるように、「時は縮まつつらまぢ (Il tempo si è contratto)」はアガンベンがギリシア語のテクストを戦略的にこのように訳したものと考えらるる。
- 20 アガンベン『残りの時』一〇四頁。
- 21 アガンベン『残りの時』一一五頁。
- 22 Gershom Scholem, *Tagebücher 2. Band 1917-1923*, p. 380.
- 23 Cf.: Elke Dubbels, *Zur Logik der Figuren des Messianischen in Walter Benjamins "Theologisch-politischem Fragment"*, in: *Profanes Leben*, 48-49.
- 24 そのように思えるもう一つの大きな理由は、アガンベンがクロノシカルな時間のなかに到来しうる「今の時」へと向かう「時間の収縮」を、きわめて重要な要素として強調しているからだ。この「時間の収縮」は、

ベンヤミンが「ファーストモーション」(Zeitrafer)のうちに時間の停止のイメージを見て取っていること、あるいはより根本的に、ベンヤミンにおける「形象・像」(Bild)が時間性の空間化という思考に支えられたものであることと響き合う。アガンベンがパウロにおける「時間の収縮」という特質を、コリント書一の「時は縮まっています。残りは、…」という言葉から読み取るようにしている。しかし、この箇所を *tempo si è contratto* (時は縮まっています) という言葉で言い表しているのは、おそらくイタリア語翻訳の聖書からの引用ではなく(少なくとも現代一般的に用いられているカトリックの翻訳ではない)、ギリシア語の *ho kairos synestalménos estin* を意図的にそのように解釈してアガンベン自身がこのように訳したものであるように思われる。アガンベンは「*systema*は、帆を巻く行為をも、動物が跳躍前に体を緊張させる行為をも指す」(一一頁)とわざわざ注釈している。ちなみに、この箇所は日本語の新共同訳では「定められた時は迫っています」と訳されているが、ヴァルガータ訳、英語、ドイツ語、イタリア語等の翻訳ではこの箇所は単純に「時は短い」という意味のみであり、そこに「縮まる」という意味が加わることはない。アガンベンがこの箇所でベンヤミンをどれだけ意識していたかはともかくとして、「時の収縮」という発想はパウロのテキストそのものに内在するというよりも、*systema*という語の解釈を通じてアガンベンによって作り出されている印象を受ける。ちなみに、この「時は縮まっています」という箇所および「今の時に」という箇所は、ベンヤミンが読んでいたと思われる一九一二年のルター訳聖書では、それぞれ *Die Zeit ist kurz* と *jetzt zu dieser Zeit* となっている。少なくとも、このパウロ書簡の箇所がそれ自体で直接的にベンヤミンが時間の停止や「いまのとき」(*Jetztzeit*)につながる発想を得たとは考えにくい。

25 GSI, 1232. (『ベンヤミン・コレクション7』五八一―五八二頁。)

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？

吉本秀之

はじめに…歴史記述上の注意点

写真機からはじめよう。写真機の箱の部分、すなわち、カメラ・オブスクラは、かなり古くからあった。原理は、ピンホールカメラと同じで、アラビアの天文学者が太陽の観察に使ったことが知られている。この暗箱の開口部に、レンズをつけたものがルネサンスの時代に出現し、その後ヨーロッパ中に普及する。レンズが着いたカメラ・オブスクラは、機械（箱）としてはもうほとんどカメラそのものである¹⁾。

では、これが写真機とどう違うか？ なぜ写真の発明は十九世紀になっっているのか？

それは、化学の問題である。写っている像を固定し、定着する化学の問題であった。写っているものをたとえば半透明な紙に手でなぞることはできる。でもそれは絵であって、写真ではない。写真となるためには、その像を化学的に固定し、定着させる必要があった。その固定・定着法が発明されたのが、十九世紀であった。

図の形でまとめると次のようになるう。

	写真 光学	+ 化学
9c.	カメラという箱 + 画像の固定・定着の化学	
19c.		

感光剤の研究は、一七二五年銀化合物の黒変が光化学反応であることがわかった時点からはじまっている。その最初の成果が、一八二六年または一八二七年のニエプス (Nicéphore Niépce, 1765-1833) であった。しろめという合金版の上にアスファルトを粉にして塗りつけ、窓の外の風景に八時間以上露出した。金属板に直接焼き付けた写真であった。これをもとに、銀板写真ダゲレオタイプが発表されたのが、一八三九年であった。同年、イギリスではウィリアム・フォックス・タルボットがカルロタイプを発表した。

カメラになじんだ我々がこの機械（箱）を見ると、どうしても、これはカメラ（写真機）の前身として見えてしまう。今の写真機がなかったから、その代わりに当時の人はカメラ・オブスクラを使ったと考えがちである。そして、写真の歴史の本は、

必ず、今のカメラの前身としてカメラ・オブスクラにふれてい
る。²

これが、我々の目に染みついている進歩主義史観の偏見であ
る。そもそも、今のカメラがなかったから、今のカメラの代わ
りにその前身としてカメラ・オブスクラを使用したというの
は、アナクロニズムである。それだけではなく「カメラ・オブ
スクラ→カメラ」と一本の発展の道筋だけを見るのは、写真機
(写真術) 発明以前カメラ・オブスクラの持った社会的意味を
見失わせる。
美術史や写真史の本に比較的よく見られる見方を紹介しよ
う。

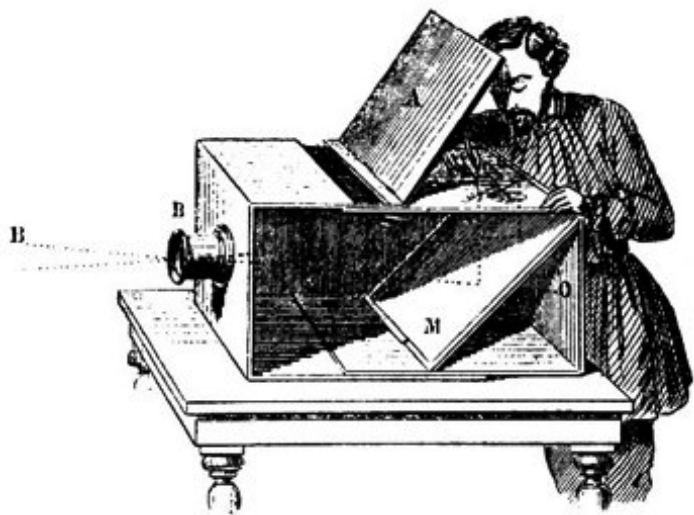


図1 ラードナー『科学と技術の博物館』(1855)より

それは、カメラ・オブスクラとは、現実のイメージを正確な遠
近法で定着する装置であったという理解である。図一のような
カメラ・オブスクラを見るとどうしてもそう見たくなる。³こ
れは遠近法な絵画制作の際の補助道具としてカメラ・オブスク
ラを位置づける見方とまとめることができる。

それとは違う使われ方の例として、『百科全書』を取りあげ
よう。カメラ・オブスクラがもつとも流行つたのは十八世紀
であった。その十八世紀における知識の金字塔と呼べるものが
『百科全書』である。『百科全書』はカメラ・オブスクラについ
ておおよそ次のように記述している。

この装置は視覚の本性に多くの光を投げかける。対象物とそ
っくりな映像を現出することにより、大変に面白い光景を生み
出す。対象物の色彩や運動を他のどんな表象形式よりもうまく
再現してくれる。⁴

つまり、カメラ・オブスクラの中に入ってスクリーンに写る
外の世界のイメージをみることそのものが楽しい。しかも、直
接目で見るよりも、外のものの色彩や動きが生き生きと感じら
れる。カメラ・オブスクラの前を誰か人間が歩く。その動きが
壁に映る。それが、直接目で見るよりもいきいきと感じら
れる。あるいは、外の風景のなかで木々の葉っぱが風でそよぐ。
これも、直接目で見るよりも鮮やかに生き生きと感じられる。

止まった静止像を紙に模写すると言うよりも、ただただ、壁
に映って動くイメージに魅了されている。それが、直接目で見
るより生き生きとしていることにわくわくしている。カメラ・
オブスクラはこういうものとして十八世紀に流行したと理解
しなければならない。クレラーが正しく指摘するとおり、こ

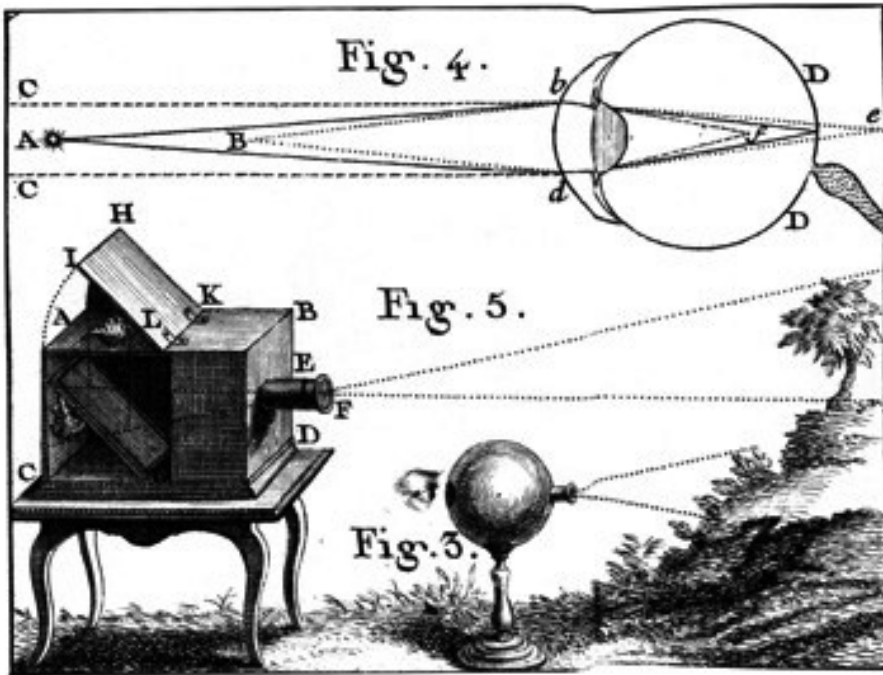


図2 ノレ神父『実験物理学教程』(1771)より

ういうふうに使われたカメラ・オブスクラは、対象物と切り離された形でのイメージの独立性・自立性を形成し、イメージそのもののもつ独自の魅力を浮き彫りにした⁵⁾。
もちろん、カメラ・オブスクラは、現実を模写する装置として使うこともできる。『百科全書』は最後に「この道具を用いれば、絵の描き方を知らない者でも非常に正確に描写することができる」と記す。

クレリーに沿ってあと二点カメラ・オブスクラのもった機能を紹介しておこう。ひとつは、視覚のモデルであり⁶⁾、もうひとつは、人間の精神のモデルであった⁷⁾。

出発点におけるカメラ・オブスクラ

十八世紀初頭までに時代を限定して、カメラ・オブスクラはひとつの科学装置と呼べるのかという問いを立て、その問いを追究してみよう。形態、名称、用途の三点に着目して、十八世紀初頭までのこの名で呼ばれる装置・器具の分析を試みよう。

英語で記されたはじめての『百科事典』と言えるハリスの『技術事典 *Lexicon Technicum*』(第一巻、ロンドン、一七〇四、第二巻、ロンドン、一七二〇)の記述からはじめよう⁸⁾。

ハリスは、第一巻(一七〇四)で「カメラ・オブスクラ」に関わるいくつかの項目を取りあげている。「DARKENED Room」「Dark Tent」「Obscura Camera」の三項目があるが、「DARKENED Room」には「See Obscura Camera」とあり、実質的には二項目と言える。

「カメラ・オブスクラ」の研究史では珍しい例である「Dark Tent」の方を先に見てみよう。「暗いテントとは、建物、要塞、風景の眺望図を描くため、光学レンズを備えたほとんど机状の箱に付与された用語である。これは、携帯型カメラ・オブスクラ、または暗くされた部屋である。オブスクラ・カメラの項の記述を見よ。」

ハリスは、箱形の携帯型カメラ・オブスクラに対して「暗い

テント」という用語を選択していることをまず確認しておこう。

次に「オブスクラ・カメラ」の項を見てみよう。

「光学におけるオブスクラ・カメラは、暗い部屋であり、一箇所だけ小さな穴が開けられていて、その穴にはレンズが付けられる。その穴を通して、対象からの光線が一枚の紙または布の上に投射される。これにより視覚の本性を説明するのに役立つ、光学上のもも有用な実験がなされる。そのなかでは、つぎのものが特別に記述するのにふさわしい。」

こう記したあと、ハリスは、次のように続ける。「暗い部屋のなかで白い壁あるいは適当な位置に吊された一枚の紙や布の上に、正しい色、距離、均整で外部の対象を表象すること」は非常に素晴らしく愉快な実験であり、とくに珍しいというわけではないにせよ、この場所でこの装置 (Apparatus) の明瞭な説明を行うことは、価値あることである。なぜなら、装置そのものはよく知られているのに関わらず、明晰でよくわかる説明はほとんどなされておらず、しかもそうした説明をなそうとした経験がない人物が思うよりずっとやっかいなことだからである。

そしてハリスは、自分の手で何度も実験した結果に基づき、フオリオ二段組の版型のページでおおよそ一頁半にのぼる記述を続けている。その記述は、適当なレンズ (六フィート程度の大きな望遠鏡の対物レンズが好適である) の調達からはじまり、部屋の状態 (北向きの窓があつて完全に暗くすることができる部屋が最もよい)、そして紙または布の吊し方を述べたあと、よく晴れた日に白い紙または布上に出現する外の世界の表象の素

晴らしさを力説している。それは人間の業が真似できないほど正確な光と影の比率からなり、しかも動きを備えている。「風が外の木々、植物、花を動かすと、室内では生き生きとした動画が現出する。」そうした場合の色の変化、鳥の飛ぶ様、人間の歩く様子が映される様子ほど楽しいものはないとハリスは断言する。

以上、ハリスは、今「カメラ・オブスクラ」として認識されている装置に対して「暗いテント」という用語を当て、暗くされた部屋をまさに「オブスクラ・カメラ」と呼んでいる。ここからわかるのは、「カメラ・オブスクラ」という用語は、確立しつつあったが、今「カメラ・オブスクラ」と言ったとき一般的に指示される携帯型カメラ・オブスクラ装置ではなく、暗い部屋という原義のニュアンスの方が強かつたということである。

先を急がず、ハリスの『技術事典』と『百科全書』を繋ぐ事典、チェンバースの『サイクロペディア』(一七二八)の記述も見てみよう。チェンバースでは「カメラ・オブスクラ」という項目が立てられている。

「カメラ・オブスクラ、暗い部屋は、光学において、外部の対象のイメージがはつきりとそのもとの色彩で表示される器械または装置 (Machine or Apparatus)、すなわち人工の眼を示している。」その後、カメラ・オブスクラの用途、理論、制作、携帯型カメラ・オブスクラの制作、別種の携帯型カメラ・オブスクラが説明されている。用途としては、第一に人間の視覚の仕組みを知るためのモデル(この用途では「人工の眼」と呼ばれる)、第二に外界を正確にしかも動きまでも映す楽しい光

景を見せてくれるもの、第三に対象を正確に描くための補助、という三つを挙げている。

最初の段落の最後に「人工の眼」を見よ、とあるので、「人工の眼」の項を見ると、「目」を見よ、とある。「目」を見ると、目に関する長い記述があったあと最後に「人工の眼とは、対象が自然の目とまったく同じ仕方に表示される光学器械であり、視覚の本性を例証するのにとっても有用である。¹⁰」とある。ツアーンの書物の影響で、「人工の眼」というその前にもその後にもあまり強調されていない用語・観点にフォーカスする記述となつているが、基本、箱形カメラ・オブスクラを指す用語として確立してきている様子が窺える。

チェンバースは、レンズ付きカメラ・オブスクラの出発点をデラ・ポルタにとっている。この点を確認した上で、次には十八世紀初頭までのカメラ・オブスクラの歴史の批判的見直しを行いたい。

ピンホール現象

小さな一つの孔を除き光の入らない暗い部屋で外が十分明るいとき、その小孔から差し込む光が反対側の壁に外の風景を映し出すピンホール現象そのものは、古くから知られていた。紀元前五世紀の墨子とその弟子の著作にピンホール現象がもたらす倒立像の記述があり、また紀元前四世紀のアリストテレスに樹木の葉の間から地面に落ちる丸い光が太陽の像であるという記述があった。

「研究のサイト」としての「暗い部屋」

ロジャー・ベイコン、ジョン・ペツカム、ウィテロ、ケプラーまでの光学の伝統を作ったことで知られるムスリムの科学者イブン・アル・ハイサム、ラテン名アルハーゼン (Ibn al-Haytham, 965-ca. 1040) は、『光学(視覚論)』第一巻第三章において「暗い部屋 al-bayt al-muzlim」を挙げ、暗い部屋の中で多くの光学実験を行っている。しかし、サブラによれば¹¹、『光学(視覚論)』中にはピンホール現象への言及はなく、日食と月食を論じた『食の形について』で「暗い場所」でのピンホール現象と解釈できる現象(外で様々な場所に置かれたロウソクの炎は、小孔を通して暗い場所の向き合う壁に投射されると順序が逆に映る)を記述している。つまり、光と視覚の研究に暗い部屋を利用することは、アルハーゼンにはじまると言える。ここに「研究のサイト」として「暗い部屋」が現れたと位置づけることができる。

その後、太陽の観測に「暗い部屋」を使うことは、天文学においてとくに珍しいことではなくなった。ペツカムは日食の際、小孔を通して部屋の中に太陽の像を導き入れると壁の上で太陽が徐々に三日月形に欠けていくのを観察することができると記している。ルネサンスの時代、こうした部屋で太陽の観察をするのは比較的一般的になっており、その最初の図は、オランダの数学者・天文学者であったフリシウス (Gemma Frisius, 1508-1555) の『天文学と地理学の基礎』(アントワープ、

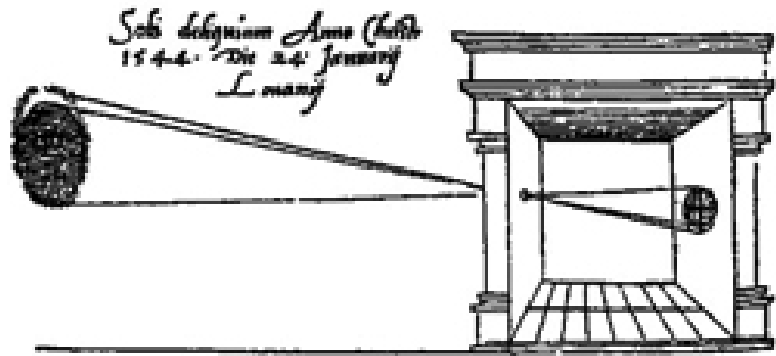


図3 フリシウス『天文学と地理学の基礎』(1545)より

レンズ付きカメラ・オブスクラ

チェンバースの『サイクロパエディア』によれば、レンズ付きカメラ・オブスクラを発明したのは、デラ・ポルタであった。チャンバースの伝語訳事業からスタートした『百科全書』もそ

の見方を踏襲している。チェンバースや『百科全書』のように、レンズ付きカメラ・オブスクラの発明をデラ・ポルタに帰す記述はある時期までかなり広がっていた。最初にこの点を調べよう。

ナポリのジョバンニ・バティスタ・デラ・ポルタの『自然魔術』(ナポリ、一五五八)はルネサンスの自然魔術の伝統を代表し集大成する著作と位置づけられる。一五五八年ナポリで出版された初版においてデラ・ポルタは、部屋におけるピンホール現象に言及している。大幅に増補した一五八九年の版で彼は、次のように言う。

「私がこれまで隠してきたもの、これからも隠し通そうと思っていたものを明らかにしよう。もしその穴に小さな水晶のレンズを嵌め込むとだちに、あらゆるものがはっきりと見えるようになる。歩いている人の顔つき、色彩、服装など、すべてがあなたもすぐそばにあるかように見える。その光景の与えてくれる喜びはとても大きく、どれほど賞賛してもしたりないぐらいだ。．．．もし、あなたが人物やその他のものの絵を描くのが苦手であれば、この仕方描くとよいだろう。」¹³

デラ・ポルタはこのように部屋にレンズをつける方法を記している。デラ・ポルタがカメラ・オブスクラの発明者だとされたのは、デラ・ポルタの『自然魔術』がベストセラーとなりとてもよく読まれたことによる。先行研究は、デラ・ポルタ以前に、カメラ・オブスクラが存在していたことをはっきりと示してくれている。先行研究に沿って、初期のレンズ付きカメラ・オブスクラを確かめておこう¹⁴。

レオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci, 1452-1519) は、

十六世紀初頭に書かれた手稿において、デラ・ポルタの記述に近い、部屋におけるピンホール現象をはつきりと記述している。

暗い部屋にレンズがつけられたのは、十六世紀のことである。ヨーロッパでは十三世紀から老眼鏡が用いられており、十分な性能の凸レンズが存在していた。レンズを開口部に使用すると、ただ小さな穴を開けておくとより、ずっと鮮明な像が得られる。十分な大きさのレンズを使えば、部屋のなかで像をなぞり、実物の絵をつくることは実用的となる。

レンズをつけた部屋を最初に記述したのは、おそらくミラノの医者で数学者としても有名なジローラモ・カルダーノ (Girolamo Cardano, 1501-1576) である。カルダーノは、広く読まれた著作『精妙なるものについて』(一五五〇)に、窓にガラスの円盤 (orbis e vita) を置くと、部屋のなかの壁を通りの光景が淡く映し出されることを記している。「ガラスの円盤」は凸レンズの可能性とウォーターハウスの指摘する凹面鏡の可能性があるので、カルダーノが最初と確実に言えるわけではないが、最初と言える候補の一人であることに間違いはない。

その後、レンズを使った部屋について、明確な記述をした者が二名いる。一人は、ウィトルウィウスの建築書を出版したことで有名なヴェネツィアの貴族、ダニエレ・バルバロ (Danielle Barbaro, 1514-1570) である。バルバロは一五六八年出版の『遠近法の実践』で、遠近法的に正確な絵を描くには老眼鏡のガラス (すなわち凸レンズ) を開口部につけた部屋を利用するとよいと記述している。彼はまたレンズの前に絞りを置くことにも言及した¹⁵。

もう一人もヴェネツィアの数学者、ジャンバティスタ・ベネデッティ (Gianbattista Benedetti, 1530-1590) である。ベネデッティは一五八五年出版の著作で、部屋に入ってくる光に対して四五度の向きに鏡を置くことにより像の上下逆転をもとにもどす方法について記述した¹⁶。

その次に開口部にレンズをはめた部屋に言及したのは、前に記した通りデラ・ポルタであった。デラ・ポルタの『自然魔術』は自然魔術の著作のなかでは圧倒的な人気を誇り、その人気のせいでデラ・ポルタがレンズ付きカメラ・オブスクラを発明した人物であるかのように見えた。デラ・ポルタもそれをほめかす言葉を記している。

「カメラ・オブスクラ camera obscura」という用語の初出

新しい転換をもたらしたのは、ヨハネス・ケプラー (Johannes Kepler, 1571-1630) であった。『ウイテロへの補足』(一六〇四)や『屈折光学』(一六一一)において近代光学研究の出発点を与えたケプラーは、『ウイテロへの補足』(一六〇四)でドレスデンにおけるクンストカマー (驚異の部屋) 体験を記述している¹⁷。ドレスデンの館には、一つの部屋を暗くし、たった一つの開口部にレンズをつけて、鮮やかなピンホール現象を来訪者に体験させる仕掛けがあった。これは、観光名所や娯楽としての部屋型カメラ・オブスクラに言及する最初のものである。ケプラーの記述は、部屋のなかにおけるピンホール現象が自然魔術の伝統に組み込まれ、観光名所や娯楽としてヨーロッパに広まってい

っていることを示している。

光学研究者でもあり、ガリレオの『星界の報告』（一六一〇）に感激して自分でも新しいタイプの望遠鏡を考案したケプラーは、部屋型カメラ・オブスクラの伝統に革新をもたらす。ケプラー自身はその装置について記述していないが、一六二〇年リンツにいたケプラーを訪れたイギリスの外交官、ヘンリー・ウォットン（Henry Wotton, 1568-1639）が証言を残している。ウォットンはそのときケプラーに見せてもらった「テント式カメラ・オブスクラ」をフランシス・ベイコン宛の手紙に記した。

「彼は小さな黒いテントをもつていて、それは野外ですぐに組み立てられます。また風車のように好きな方向に向けることができ、ひとりでもなんとかあまり労を要さず扱うことができます。それは、直径一・五インチほどの穴を除き、しっかりと閉じ、暗くできます。穴には凹レンズをはずし、凸レンズだけを残した望遠鏡（perspective-tunke）を取り付けます。凹レンズをはずした方の端は、テントの中央ぐらいいになります。外のあらゆる対象からの光線は、その望遠鏡の筒を通してちょうどよい位置に設置された紙の上に投射されます。自然とまったく同じ姿のその像をトレースすることができます。さらに、テントの向きをすこしずつ変えていくことで、その場の全光景を描き出すことができるのです。¹⁸」

ケプラーは、このとき、オーストリアの測量に従事しており、ウォットンは、地図や地形図の作成に役立つので、閣下（大法官ベイコン）にお伝えしますと附言し、そして、この装置を用いると、どここの風景でも自由にどの画家よりも正確に描くことができますと結んだ。

ウォットンの手紙には、小さいテントという以外に装置全体の大きさと形態の記述はない。従って、この黒い小テントが全身が入る形のものか、後に見るフックのテント型のように顔と手あるいは上半身だけが入るタイプのものかはわからないが、持ち運び可能なものであることはわかる。レンズとしてケプラーは、ガリレオ式望遠鏡の接眼レンズをはずしたものを利用しているが、もちろん、望遠鏡である必要はなく、筒に凸レンズが装着されていればよい。

私の見るところ、これが携帯型カメラ・オブスクラに言及した最初の証言である。用途としては、風景の描写、地図や地形図の作成であったことを押さえておこう。

先行研究によれば、ラテン語のカメラ・オブスクラ（camera obscura）という用語の初出もケプラーである。この点を確認しておこう。

『ウイテロへの補足』（フランクフルト、一六〇四）の索引には“Camera obscura res fortis representans”という項目があり、p.51, 15を示す¹⁹。p.51, 15には、デラ・ポルタへの言及があり、閉ざされた部屋（In camera clausa）という言葉が使われているが、この場所では“camera obscura”は使われていない。つまり、“camera obscura”という用法は確かに見えるが、“camera obscura”というテクニカルタームをケプラーが造語したとまでは言えない。

『屈折光学』（アウグスブルク、一六一一）の十六頁には、本文中にはつきりと“camera obscura”という表現が使われており、外の像を凸レンズによって“camera obscura”の内部に置かれた紙に映すことが記されている²⁰。

以上、ケプラーに確かに“camera obscura”という表現はある。しかし、『ウイテロへの補足』で一回、『屈折光学』で一回と使用回数が少なく、テクニカルタームとしてケプラーが使用したとは言えない。

ケプラーによる網膜像の発見は、今回の探究の柱のひとつに関わる。必要な点を記述しておこう²¹。『ウイテロへの補足』でケプラーはカメラ・オブスクラと人間の眼球を比べ、カメラのレンズが人間の水晶体、カメラのスクリーン（紙または壁）が網膜にあたり、外界の像は、網膜上に形成されることを見いだした。アルハーゼンに由来する中世の光学／視覚理論では、水晶体の前面に垂直に入射する光線がつくる正立像が目が対象から受け取る像だと見なされていた。ケプラーはカメラ・オブスクラとの比較により、そうではなく、水晶体の背面、すなわち網膜上にあらゆる角度から入ってくる光線がつくる左右上下逆転した像(pictura)を人間が受け取る視覚像だと主張した。ケプラー自身は、二つの逆転した像から正立像がどのようにして脳内で生じるのか、その仕組みについて一生悩んだが、網膜像の発見はその後新しい光学だけではなく視覚研究の出発点を与えた。時代を先取りすることになるが、人間の眼球をカメラ・オブスクラの類比物だとする見方から十七世紀後半にカメラ・オブスクラという装置を「人工の眼」と呼ぶ習慣が生じた。

カメラ・オブスクラのスクリーンに映る像(pictura)、網膜上に形成される像(pictura)は、新しい光学概念であった。そして、アルハーゼン以来の形象(スペキエス)理論に反旗を翻した。ケプラーは、picturaを中世光学・視覚理論が想像力の中にだけ存在するとしていた imago とは別物だと位置付けた。ケプ

ラーのあとを継いだ光学研究者たちによって、pictura は実像、imago は虚像として理論的に組み直されることとなった。

携帯型カメラ・オブスクラの出現

携帯型(portable)カメラ・オブスクラの発明者が誰かは、正確にはわかっていない。注目すべき初期の証言として、ホイヘンス父(Constantijn Huygens, 1596-1687)のものがある。オランダの秘書官であったホイヘンス父は、一六二一年イギリスに出張し、オランダ人発明家コヌネリス・ドレベル(Cornelis Drebel, 1572-1633)に会った。そして次の年イギリスを再訪したとき、ドレベルの携帯型カメラ・オブスクラを購入し、持ち帰ることができるとわかって、大喜びした。両親に宛てた手紙には、この装置は「ドレベルの発明の最高傑作²²」であり、この装置が生み出す像に比べれば、どんなすぐれた絵でも死んでいるも同然だと興奮をあらさまに示す言葉が記されていた。

持ち帰ることができたという点、さらにその他ホイヘンス父がこの装置について記述している言葉から、ポータブルな箱形カメラ・オブスクラであったことは明らかである。図版が残されておらず正確な大きさと形状を知ることができないのは残念だが、発明家ドレベルがこの装置を組み立て販売したという点、それを購入したホイヘンス父がカメラ・オブスクラに映る像そのものの鮮やかさと活き活きとした様子に感動した点をここでは押さえておこう。

初期の王立協会を代表する科学者の一人、ロバート・ボイ

ル (Robert Boyle, 1627-1691) は、ジュネーブのアカデミーで今の日本の学制で言えば中学高校に当たる期間フランス語で勉強したあと、青年貴族としてロンドンに暮らしていた。姉の紹介で「インヴィジブル・カレッジ」に加わったボイルは、一六四八年の二月から四月にかけてオランダを訪問した。そのときのことを最初の科学的著作『いくつかの自然学のエッセイ』(一六六一)で回顧している。

「ライデンにいたとき塔の頂上に登りました。頂上の部屋は(多くの場所で見られるように外界の対象の光学形象を部屋のなかにもたらすため) 暗くされた部屋 (darkened room) で、たった一箇所穴を開け、そこに凸レンズを填めて、ちょうどよい位置に吊された大きな紙幕の上に光が投射されるようにしてありました。紙幕上には、街の主要な建物の鮮明な姿が映っていました。²³」

これは同時代の部屋型カメラ・オブスクラの普及状況に関する価値ある証言である。ボイルの証言からは、ケプラーがドレンデンで体験したような風景を楽しむための部屋型カメラ・オブスクラがヨーロッパ各地で普及しており、観光名所となっていたことがわかるのである。

このときの体験が印象深かったせいであろう、ボイルは、最晩年の著作『キリスト教徒のヴァーチュオーソ』(二六九〇)でも「光学に通じた者がすべての窓を閉じて部屋を暗くし、適当な大きさの穴に凸レンズを填めて光を外から入れてやると²⁴」外の風景を室内に映し出すことができる」と指摘している。

ボイルのもうひとつの証言は我々の目的にとってもっと重要である。『事物の宇宙的性質』(一六六九)という著作でボ

イルは、「私をはじめて(そういうふうには言うならば)ポータブルな暗い部屋 (portable darkened Room) を作らせたとき」のことを述べている。それは大きめの箱で、片側にはレンズ (a Lenticular Glasse) が填められており、もう片側にはちょうど太鼓の革のように薄い紙のシートが貼られていて、箱の上部に穿たれた小さな穴から紙に映る鮮明な像 (a lively representation) を見ることができるとも述べている。対象の動きも形も色もすべて非常によく映し出しされていて、とても私を楽しませてくれた、と。また、ボイルは、町中や野外での使用にも触れており、さらに次の言葉を追加している。「その器具 (Instrument) について私はここではこれ以上説明しません。というのは、私とその器具をあなただけに始めて見せてから数年の間に、多くの腕の立つ人たちが私の器具 (望遠鏡のように必要に応じて伸ばしたり縮めたりできるように工夫していました) をまねたり、あるいはもっとよくしようとしたからです。²⁵」

このボイルが職人に作らせた「ポータブルな暗い部屋」は、穴から覗き込むという点、ならびに四五度に設置された鏡を使ったものではないという二点で、最初の図一のような後に一般化する箱形カメラ・オブスクラと同じとは言えないが、上部から見るという点では写生用箱形カメラ・オブスクラとほぼ同等であり、しかも、レンズの位置を変えるための伸縮器 (蛇腹に当たる) も備えていた。用途としては、視覚の楽しみという点だけが挙げられている。

ここまで来れば、ひとつの光学装置・器具と呼んでも問題ないであろう点、並びにボイルは一度もカメラ・オブスクラというテクニカルタームを使っていない点を押さえておくべきで

あろう。そして、一度ポータブルな箱形カメラ・オブスクラが作られると、器具・装置としては簡単なものだけに、すぐに模倣と改良が続いたであろうことにも注目しておきたい。

十七世紀半ばにおける状況

ここで、十七世紀の中間地点に立つて、状況をまとめておこう。

レンズ付きの暗い部屋は、太陽観測を行う天文学者の間ではよく知られていた。それだけではなく、デラ・ポルタの『自然魔術』の人気のせいで自然魔術、数学的魔術、数学的レクリエーション等に関する一般的著作や遠近法に関する解説書において比較的ポピュラーであった。用途としては、天文学における太陽観測の他には、外の光景の鮮明でカラフルで動く像を見て楽しむというものが主であった。ケプラーのテント型の例に見られるように、室内のスクリーンにできる像をなぞることも行われていて、目的は、地図や地形図作成であった。用語としては、カメラ・オブスクラはケプラーの著作のように用いられることがなかったわけではないが、専門用語として使用が固まっていたわけではなく、ただ窓の閉じられた部屋とか暗い部屋というふうにごく普通の言葉として使われるのが一般的であった。

持ち運ぶことができる箱形カメラ・オブスクラを作ったことがわかる最初は、発明家ドレベルである。コンスタンティン・ホイヘンスの証言によって、一六二二年にはすでにドレベルが

箱形カメラ・オブスクラを製作し、販売したことがわかっている。ボイルの「ポータブルな暗い部屋」の記述からわかるように、箱形カメラ・オブスクラは一度作られると真似するのも改良するのも簡単で、ある速度で広まったと十分合理的に推測することができる。

十七世紀半ば以降の状況

自然魔術あるいは驚異の装置としての光学機器に関しては、キルヒャーやショットが大きな著作を著している。ドイツに生まれローマに活動拠点を定めたキルヒャー (Athanasius Kircher, 1601-1680) は、一六四六年ローマで出版した『光と影の大きいなる術』に駕籠型カメラ・オブスクラの挿絵を掲載している²⁶。キルヒャーがマジック・ランタンに関して載せた図版は、光源、スライド、レンズの順序を間違えて

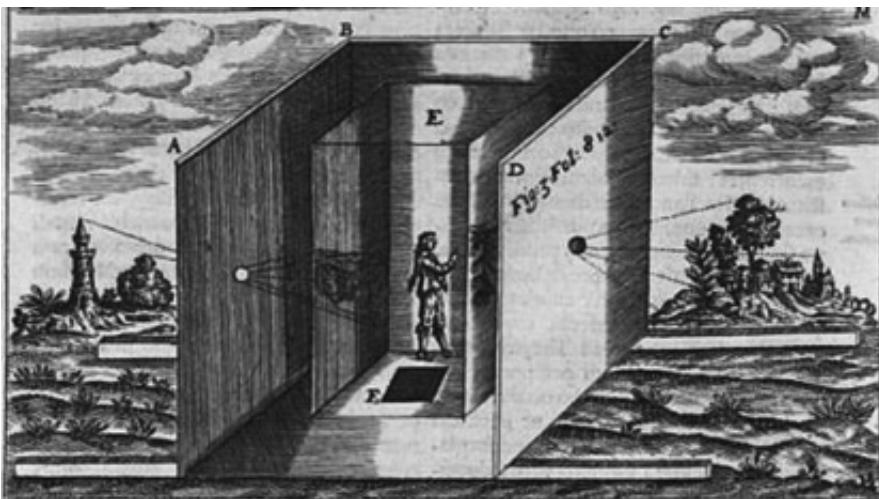


図4 キルヒャーの駕籠型カメラ・オブスクラ

いることはよく知られており、このカメラ・オブスクラの図版も実在の装置を正確に描写したものと考える必要はなからう。駕籠を支える二本の棒と比べると部屋の中かにいる人物は小さすぎる。部屋が一人の人間が入ることが出来るほど大きいものだった可能性と、駕籠型ということを重ねれば上半身だけが入る大きさだった可能性も考えることができる。

キルヒヤーと同タイプのもので、詩人ゲオルグ・フィリップ・ハルスデルファーの『数学と哲学の楽しみ』（ニュルンベルク、一六五三）や、カスパー・ショットの『自然と技術の普遍魔術』（フランクフルト、一六五八）と『驚異の技術』（ニュルンベルク、一六六四）に掲載されている²⁷。著作のタイトルからうかがえるように、これらは、自然魔術あるいは数学遊戯の伝統に属するものであった。

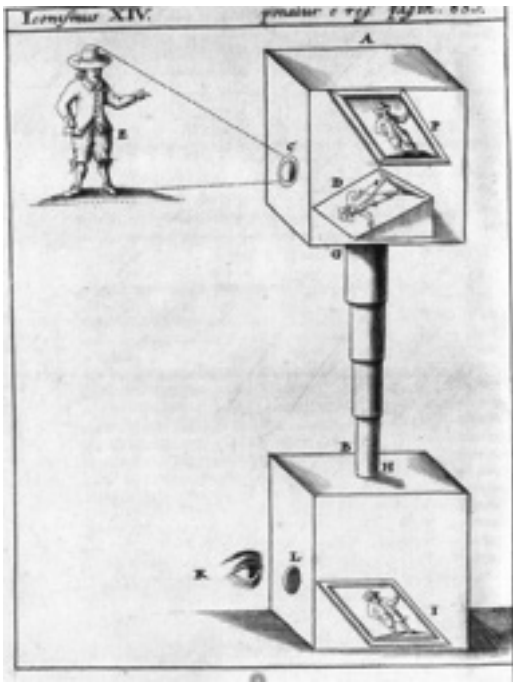


図5 ショット『驚異の技術』（1664）より

十七世紀後半、ドイツ語圏、フランス語圏でこの種の著作

が数多く出版されるようになった。ヴェルツブルク近郊のプレモントレ会士であったヨハネス・ツァーン (Johannes Zahn, 1641-1707) は、カメラ・オブスクラ、マジックランタンを中心として、望遠鏡、顕微鏡等、レンズを用いた光学装置の集大成または図像付き記述のピークと呼べる著作を一六八五年ヴェルツブルクで出版した。そのタイトルは『人工の眼』²⁸であり、この書物は図版の量と正確さでいけば顕微鏡図史におけるフツクの『ミクログラフィア』（ロンドン、一六六五）に匹敵すると評価できる。

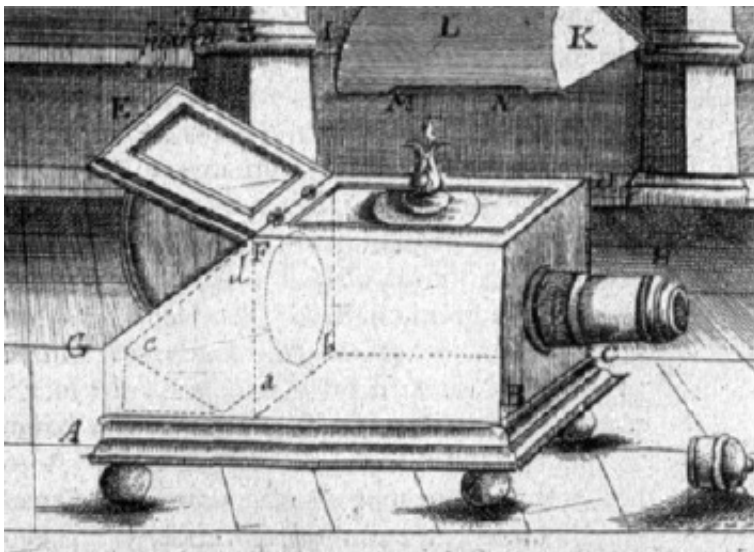


図6 ツァーン『人工の眼』（1685）より

十八世紀に広く普及するリフレックスミラーを内蔵した箱形カメラ・オブスクラのようなタイプをツァーンは『人工の眼』で寸法のわかる正確な図版を用いて記述している。写真史ではこれが箱形レフカメラのプロトタイプとされている。光学装置としてのカメラ・オブスクラは、ツァーンの図版において、基準となる参照点を持つたと言えるだろう。ツァーン以後の著作家は、カメラ・オブスクラに関する基本的書物として、『人工の眼』を利用することができた。しかし、用語に関しては、問題が残った。ツァーンはこの装置をカメラ・オブスクラとは呼ばず、「人工の眼」と呼び、部屋型のものを「暗い場所」と呼んだ。

十七世紀のものに関しては、フック (Robert Hooke, 1635-1703) にも触れておこう。ボイルの助手としてボイルの真空装置を組み立てたフックが、ボイルの言及する「持ち運び可能な箱形の暗い部屋」を組み立てた可能性を考慮することができる点を最初に指摘しておこう。もちろん、ボイルはそこではいっただれという情報をまったく記しておらず、この可能性は資料の裏付けを持たない純粹の推測にとどまる点も押さえておかなければならない。顕微鏡においても望遠鏡においても、十七世紀の科学研究の前景に現れた光学装置に関し大きな貢献を行ったフックは、一六六八年八月十七日、王立協会の集会で明るい部屋で一種の幻灯装置（正確には複数の鏡を使った虚像装置）を発表した²⁹。ハリスは『技術事典』の「オブスクラ・カメラ」の項の最後にフックのこの発表に触れている。十七世紀半ばではカメラ・オブスクラを用いたショーとマジック・ランタンを用いたショーの混同は一般的であり、それに応じて、カメラ・オブ

スクラとマジック・ランタンの混同も珍しくはなかった。またこの発表により、フックを「カメラ・ルシーダ」の発明者だとする誤解もある時期には存在していたが、「カメラ・ルシーダ camera lucida」は、十九世紀初頭ウオラストン (W. H. Wollaston, 1766-1828) によって発明された、カメラ・オブスクラとはまったく別の原理による光学装置であり、我々の探究には直接的な関係がないと言っておけばよい。

フックは一六八〇年年頭の集会で光に関する講演を行ったが、その内容は視覚の原理を説明する装置として携帯用暗箱を取り上げるものだった。一六九四年十二月十九日王立協会の集会でフックは「どんなものでも事物の下絵あるいは図を作成するための器具³⁰」と題する発表を行った。フックはこれをただ「ピクチャ・ボックス」と呼んだ。



図7 フックのピクチャ・ボックス

図を見ればわかるように、デザインにおいても用途においても、ケプラーの「暗いテント」に類似のものであった。フックによればこの「ピクチャ・ボックス」は、航海者と旅行者がある地方の景観図、海岸図をトレースするのに役立つだけではなく、ある地方の丘、街、家々、城、樹木、植物、動物、船、装置、兵器等々を正確な図に描くのに役立つのであった。技師（職人）としてのフックの実用的関心が中心だったと言つてよく、風景の描写、地図や地形図の作成という職業的目的に仕えるものであった。

十八世紀以降のカメラ・オブスクラ

クレリーやハモンドが示したように、十八世紀に入るとカメラ・オブスクラは、ヨーロッパ中で人気を博することとなる。一人がなかに入ることができる駕籠型カメラ・オブスクラは、オランダのニュートン主義者として有名なライデン大学数学教授スフラーフェサンデ (William Jacob's Gravesande, 1588-1724) の『写生のための暗室の利用』(一七二一)に掲載された図八³¹や、『百科全書』に掲載された図九の左側のタイプのものが景観・風景のスケッチを描くためや純粋に風景の鮮明な像を楽しむためのものとして広まった。テント型のものには、『百科全書』の図版(図九)³²の右側のもののように机の上にテントを置き、上半身だけテントのなかに潜り込むものや、「はじめに」の節に掲げたラードナーの『科学と技術の博物館』(二八五五)に掲載されたやはり一人が入ることができるタ

イプが存在した。

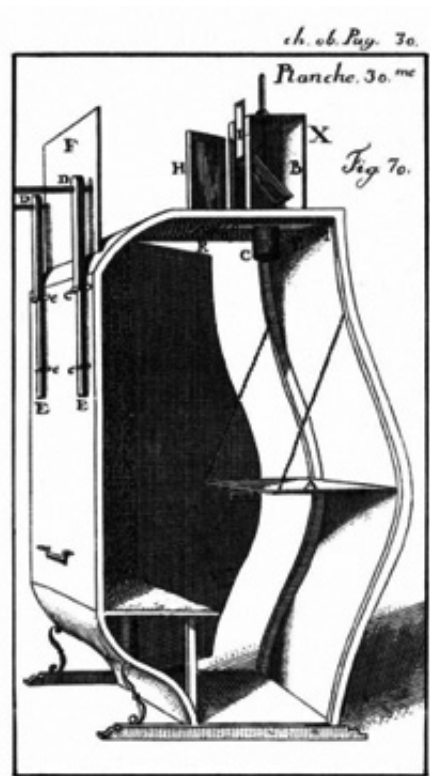


図8 スフラーフェサンデ (1711)

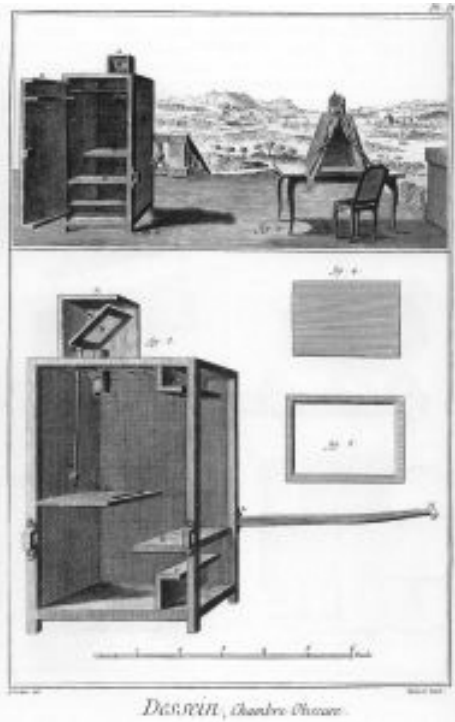


図9 百科全書より

ケプラーやボイルが証言する風景を楽しむための大型の部屋は、十九世紀の『科学雑誌』の表紙を飾った図十に図解されている³³。このタイプのもは、人間が数名以上同時に入ること

ができる観光地の人気スポットとして開発され、現在に至るまで命脈を保っている。

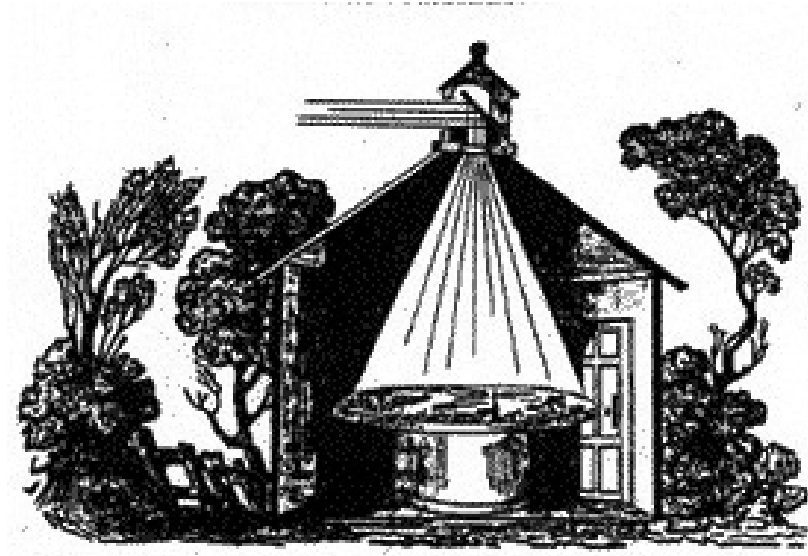


図10 部屋型カメラ・オブスクラ

十八世紀に携帯型光学装置としてのカメラ・オブスクラは、商品として出まわるようになり、人間の視覚を理解するためや事物の鮮明な画像を楽しむため、あるいは事物の正確な画像をなぞるために広く利用された。

結び

十八世紀以降の状況としては以上を確認した上で、十八世紀初頭までのカメラ・オブスクラの存在形態を、名称・形態・用途の三点に注目して、見直してみよう。

ピンホール現象そのものは、森のなかで茂った葉っぱの隙間から地面に落ちる太陽の像に見られるようにとくに暗い部屋でなくても観察される。この現象はアリストテレスの昔から知られていたが、ある時期までは光学のテーマとして大きな注目を集めることはなかった。

窓やドアを閉じ、小さな一点の開口部を除き、光が入ってこないようにした「暗い部屋」を光学と天文学の研究のサイトとして焦点化したのは、十世紀に活躍したアルハーゼンである。用語としてもアルハーゼンは、カメラ・オブスクラに当たるアラビア語を用いた。アルハーゼンのあと、太陽を観測する研究のサイト（観測上の工夫）として「暗い部屋」は天文学者の間で普通に使われた。

「暗い部屋」の開口部にレンズをつけたのは、ルネサンスの建築家・数学者・自然魔術師であった。レンズをつけた「暗い部屋」は、像の驚異を生み出すものとして受け入れられ、自然魔術の伝統のなかに組み込まれた。十七世紀に入ると、ケプラーやボイルが証言するように、「驚異の部屋」（クンストカメラ）の一種類として都市のなかに景観を楽しむための部屋型カメラ・オブスクラが各地に設置された。

研究のサイトとしての「暗い部屋」に新しい次元をもたらしたのは、ケプラーである。ケプラーは、人間の眼球が外界から

受け取る視覚像は、中世の光学／視覚論の伝統が主張するような眼球の表面にできるとされた正立像ではなく、眼球の背後の網膜にできる倒立像であることを見いだした。近代光学／視覚論の出発点を与えたケプラーのこの発見を導いたのは、人間の眼球とレンズ付きの「暗い部屋」との対比であった。眼球の水晶体がレンズ、眼球全体が暗い部屋、そして網膜上の像がスクリーンに映る像に比された。ケプラーは網膜にできる像を *pictura* と名づけ、想像力のなかに存在するとされた *imago* とは全く別物だとした。そして、現実にスクリーン（やそれに匹敵するもの）上に観察することができる *pictura* を光学研究の対象となした。

この「暗い部屋」に対し、ケプラーは、閉じた部屋、またはカメラ・オブスクラという表現を使ったが、確認されている使用回数少な（たったの二回）により専門用語として使ったわけではなかったと言っている。

ケプラーの発見に導かれて、太陽黒点の観測ならびに人間の視覚の研究に「暗い部屋」を活用したのは、ガリレオの論敵シヤイナー (Christoph Scheiner, 1573-1650) であった。シヤイナーは『眼、すなわち光学の基礎』(インスブルック、一六一九)の第三巻第一部第五章でケプラーの研究を引き継いで「暗い場所」での光学現象を取りあげている³⁴。この箇所をデカルトの自然学上の師匠として知られるイサーク・ベークマン (Isaac Beckman, 1588-1637) は一六三〇年五月二十八日付の日誌で「カメラ・オブスクラ」と言い直して取りあげ比較的長いノートをつけている³⁵。ベークマンは日誌中で少なくとも七回「カメラ・オブスクラ」というフレーズを用いており、光学上の専門用語

として「カメラ・オブスクラ」を使いはじめたことがうかがえる。

ケプラーやシヤイナーの研究を引き継いで、眼球と「暗い部屋」の比較を一般読者にも鮮やかに印象づけたのは、デカルトの『屈折光学』(一六三七)である。有名な第五講「眼底に形作られる像 (*images*) について」でデカルトは、レンズの代わりに「死んだばかりの人の眼、がなければ牛かなにかほかの大型の動物の眼」を(眼底がスクリーンになるように処理した上で)「暗い部屋」の開口部に設置することを提案している。そして、非常に有名になった挿絵(図十一)を付している³⁶。

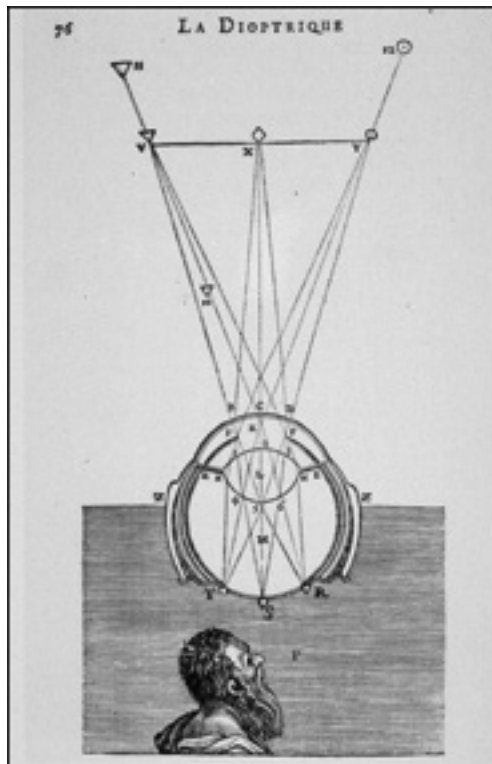


図 11 デカルト『屈折光学』(1637)より

この挿絵は、本文と切り離されているような場所で使われている。挿絵だけを見ると、黒の背景のなかに描かれた首から上だけの人間は、見る主体としての魂(脳のなかの観察者)をあらわしているように見えるかもしれないが、デカルトの本文に明

らかなように、これは、眼球付きの「暗い部屋」で観察している実在の人間である。一般のレンズの代わりに人間または牛の眼球を使つてはいるが、これはまったく普通の「暗い部屋」を描いている。この「暗い部屋」をデカルトは、「完全に閉めきつた部屋のうちで、一つの穴だけを残り、この穴の前にレンズの形をしたガラスをおき」というふうに表示しており、「カメラ・オブスクラ」という特別な表現は用いていない。

光学研究のサイトとしての「暗い部屋」は、ニュートンの光学研究でも使われている。プリズムを使った「決定的実験」もまさに「暗い部屋」のなかで実施されている。そして、ニュートンもデカルトと同じく特別な言葉では呼んでいない。

クレリーが指摘するように「カメラ・オブスクラ」は、観察者から独立した像そのものの自立性と魅力を確立し、イメージの世紀への道をつけた。これを像そのものの対象からの分離と呼んでおけば、光学研究のサイトとしての「暗い部屋」は、光線を分離するための状況・工夫だと言うことができよう。

研究のサイトとしての「暗い部屋」という観点に立てば、「カメラ・オブスクラ」といった特別な表現は必要ではなく、デカルトの言葉のように、部屋を暗くして一点の小開口部を除き光が入らないようにする、あるいは人工の光源が利用できるようなった現在では、暗室で○○の光源を用いて、というふうに表示すれば十分である。そして、デカルトやニュートンだけではなく、現在でも一般的にはそうなっている。

次には、携帯型カメラ・オブスクラを見直してみよう。本文中で記したように、持ち運ぶことのできる箱形のカメラ・オブスクラは、十七世紀に入ってから使われるようになった。文献

資料で確認できる範囲ではドレベルが最初であるが、簡単な装置なので、それ以前に使われていたとしてもそれほど不思議ではないが、デラ・ポルタのレンズ付き「カメラ・オブスクラ」は、レンズ付きの暗い部屋であつて、十六世紀に写真機の祖先であるレンズ付き箱形カメラ・オブスクラが発明されていたという一般書によくある発明物語は裏付けを持たない誤解であることは指摘しておいてよいであろう。

十七世紀が進むにつれ、写生のためや映像を楽しむための光学装置としての箱形カメラ・オブスクラは広がりを見せ、「カメラ・オブスクラ」というフレーズも一定範囲で用いられるようになっていたが、ツァーンがそれを「人工の眼」と呼んだことに端的にあらわれているようにこの用法が固まることはなかった。

十八世紀に入り、技術と科学の百科事典に「カメラ・オブスクラ」の項目が採用されるようになり、光学装置の販売カタログに「カメラ・オブスクラ」が普通に採用されるようになる³⁷、一般読者の間にも「カメラ・オブスクラ」はレンズ付きの箱形光学装置であるという理解は広まったと言ふことはできよう。しかし、『百科全書』が「暗い部屋 *Chambre Obscure*」を採用したことに典型的に示されているように、各国語で暗い部屋や閉じた部屋 (*dark room, dark chamber, chambre obscure, chambre close, Dunkle Kammer, Finstere Kammer et c.*) とふつうに表現されることも多かったのである。こうした言葉の使用状況は十九世紀の間続き、二十世紀にも残っている³⁸。

人間の手にした光学機器ということでは、カメラすなわち写真機の発明は、もちろん非常に大きく、カメラの前身としての

「カメラ・オブスクラ」という理解は、「カメラ」という単語のなかに棲みついている。日常言語のなかに定着したそうした理解を、今回の私のこうした歴史研究が覆すことはできない。しかし、歴史記述において用語使用の細心さは必要であり、不用意に「カメラ・オブスクラ」という用語は用いない方がよいように思われる。

謝辞…この研究は、平成二六年度～平成二八年度科学研究費補助金基盤研究（B）「西欧アヴァンギャルド芸術における知覚のパラダイムと表象システムに関する総合的研究」（研究代表者・山口裕之、課題番号：26284046）の支援を受けて行われた。支援に感謝すると同時に、研究代表者の山口裕之氏、ならびに研究分担者の方々、そしてお世話いただいた関係者の方々に謝意を表す。

註

- 1 今回の研究の出発点は、クレリーである。J. Cray, *Techniques of the Observer*, Cambridge, MA.: MIT Press, 1990; October Books, 1992. ショナサン・クレリー『観察者の系譜：視覚空間の変容とモダニティ』遠藤知巳訳、十月社、一九九七；以文叢書、二〇〇五年。カメラ・オブスクラについては、次の書物が基本書と言える。ジョンH・ハモンド『カメラ・オブスクラ年代記』川島昭夫訳、朝日選書、二〇〇〇年。
- 2 Hermut Gernsheim, *The origins of photography*, London: Thames and Hudson, 1982; ルムート・ゲルンシャイム、アリソン・ゲルンシャイム共著『世界

の写真史』伊藤逸平訳、美術出版社、一九六七。中川邦昭『映像の起源…「写真鏡」——カメラ・オブスキュラ——が果たした役割』美術出版社、一九九七年。これはいくらか加筆修正の上、改題されて、中川邦昭『カメラ・オブスキュラの時代：映像の起源』ちくま学芸文庫、二〇〇一年、として文庫化された。写真家中川邦昭氏はこの著作の最後の文章で結んでいる。「遠近法絵画の補助手段として考案されたカメラ・オブスキュラは、人間の眼で見える風物や事物の外観を正確、精密に捕らえることは出来たが、写真が科学の発達と結び付き、写真の特質が十分に活用される頃には、その使命を果たし終え完全に忘れ去られてしまった。」（美術出版社版、二四六頁、ちくま文庫版、二七二頁）。典型的な写真史の見方としてここに引用しておく。

- 3 図版1・Dionysius Lardner, *The Museum of Science and Art*, vol.8, London, 1855, p.203, fig. 4. 箱形カメラ・オブスクラで遠近法的に正確な写生を行うには、この図版のように上面のガラスに映った像をトレースする。類似のイラストは、数多い。
- 4 『百科全書』“Chamber Obscure, ou Chamber Close”の項目, *Encyclopédie*, vol. 3, p.62.
- 5 クレリー『観察者の系譜』第二章「カメラ・オブスキュラとその主体」の「横写機能の周辺性」六〇—六一頁。
- 6 Jean Antoine Nollet, *Leçons de physique expérimentale*, Tome 5, Paris, 1771, pl. 5.
- 7 クレリー『観察者の系譜』第二章「カメラ・オブスキュラとその主体」の「暗室と内面性」六八—九頁ならびに「精神作用の比喩としての暗室」七二—七五頁。
- 8 中世から十八世紀までの百科事典的著作の系譜に関しては、次を参照のこと。吉本秀之「ハリス『技術事典』の起源」『化学史研究』第四一卷

- (二〇一四)：二〇一三六頁。なお、ハリス『技術事典』にはノンブルがない。従って注におおむね当該ページを示すことができないが、御海容あれ。
- 9 E. Chambers, *Cyclopaedia*, London, 1728, vol.1, p.143 “Camera Obscura, Dark Chamber”.
- 10 Chambers, *Cyclopaedia*, “Eye”, pp.377-9, “Artificial Eye”, p.379.
- 11 A. I. Sabra, “Ibn al-Haytham”, in *Dictionary of Scientific Biography*, vol.6, 1972.
- 12 Gemma Frisius, *De radio astronomica & geometrico liber*, Antverpia, 1545, p.4. See Olaf Breidbach, Kerrin Klinger and Matthias Müller, *Camera Obscura: Die Dunkelkammer in ihrer historischen Entwicklung*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2013, p.120. なお、手で持ち運ぶカメラの比較的小々なコンホルカメラは、閉じた箱の前面に小穴を開けただけの物体であり、その起源や展開の歴史を研究の対象とするのは、まことに不可能であらう。これに関して先行研究にも言及はなす、同じく扱わなうとした。
- 13 Giambattista della Porta, *Magiae Naturalis*, Napoli, 1558, 1589; English Translation by Thomas Young as *Natural Magick* by John Baptista Porta, London, 1658, pp.363-4.
- 14 Olaf Breidbach, Kerrin Klinger and Matthias Müller, *Camera Obscura*, Stuttgart, 2013 ; Wolfgang Lefèvre (ed.), *Inside the Camera Obscura: Optics and Art under the Spell of the Projected Image*, 2007. フイリップ・スチムメン『フェルメールのカメラ：光と空間の謎を解く』鈴木光太郎訳、新曜社、二〇一〇年。グレイウイット・ホックニー『秘密の知識：巨匠を用いた知られざる技術の解明』青幻舎、二〇一〇年。
- 15 Daniele Barbaro, *La Practica della Perspectiva*, Venice, 1568.
- 16 Giovanni Battista Benedetti, *Diversarum Speculationem Mathematicarum et Physicarum Liber*, Turin, 1585.
- 17 Johannes Kepler, *Ad Vitellionem paralipomea*, Frankfurt, 1604, p.181 ; Johannes Kepler, *Optics: Paralipomena to Wilelo & Optical Part of Astronomy*, translated by William H. Donahue, Santa Fe: Green Lyon, 2000, p.194.
- 18 Henry Wotton, *Reliquiae Wottonianae*, London, 1651, pp.413-4.
- 19 Johannes Kepler, *Ad Vitellionem paralipomea*, Frankfurt, 1604, Index & p.51.
- 20 Johannes Kepler, *Dioptrice*, Augsburg, 1611, p.16.
- 21 ケプラーの光学に関する先行研究は数多く、同じくは以上を挙げず、Stephen Straker, “Kepler, Tycho, and ‘The Optical Part of Astronomy: The Genesis of Kepler’s Theory of Pinhole Images,’” *Archive for History of Exact Sciences*, 24(1981) : 267-293 ; Alan Shapiro, “Images: Real and Virtual, Projected and Perceived, from Kepler to Descartes,” *Early Science and Medicine*, 13(2008) : 270-312 ; Sven Dupré, “Inside the Camera Obscura: Kepler’s Experiment and Theory of Optical Imagery,” *Early Science and Medicine*, 13(2008) : 219-244 ; Sven Dupré, “Kepler’s optics without hypotheses,” *Synthese*, 185(2012) : 501-525 ; Sven Dupré and Michael Korey, “Inside the Kunstkammer: the circulation of optical knowledge and instruments at the Dresden Court,” *Studies in History and Philosophy of Science*, 40(2009) : 405-420 ; Isabelle Pantin, “*Simulachrum, species, forma, imago*: What Was Transported by Light into the Camera Obscura? Divergent Conceptions of Realism Revealed by Lexical Ambiguities at the Beginning of the Seventeenth Century,” *Early Science and Medicine*, 13(2008) : 245-269 ; Ofer Gal and Raz Chen-Morris, “Baroque Optics and the Disappearance of the Observer: From Kepler’s Optics to Descartes’ Doubt,” *J.H.I.*, 71(2010) : 191-217. 古代からケプラーまでの視覚理論・光学史の基本として David C. Lindberg, *Theory of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago: Chicago U.Pr., 1976. 邦語の先行研究は次。田中一郎「ニュートン光学の成立」『科学の名著 9 ニュートン』(朝日出版、一九八一年)所収；田中一郎「ケプラー光学

- の展開と近代視覚理論の成立」『講座 科学史1』(伊東俊太郎・村上陽一郎編、培風館、一九八九年)、二二二―二三三頁。田中一郎「ガリレオの望遠鏡と近代光学をめぐって」『自立する科学史学』(高橋憲一他編著、北樹出版、一九九〇年)、四六一―六三頁。持田辰郎「アルハゼンとケプラーにおける視覚像」ケプラーの残した問題とデカルト・1」『名古屋学院大学論集 人文・自然科学篇』第四五巻第二号(二〇〇九)：九―二二頁。持田辰郎「アルハゼンとウィテロにおける視覚像の神経伝達」ケプラーの残した問題とデカルト・2」『名古屋学院大学論集 人文・自然科学篇』第四六巻号第一号(二〇〇九)：一―二六頁。
- 22 Constantijn Huygens, *De briefwisseling van Constantijn Huygens*, ed. J. A. Worp, 6 vols. (The Hague: Martinus Nijhoff, 1911-18), vol. 1, p.94. ステッドマン『フェルメールのカメラ』二九頁。スヴェトラナ・アルパース『描写の芸術：一七世紀のオランダ絵画』幸福輝訳、ありな書房、一九九三年、四八頁。
- 23 Michael Hunter and Edward B. Davis(eds.), *The Works of Robert Boyle*, 14 vols. (London: Pickering & Chatto, 1999-2000), vol.2, p.13.
- 24 *The Works of Robert Boyle*, vol.12, p.442.
- 25 *The Works of Robert Boyle*, vol.5, p.295.
- 26 Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Rome, 1646, p. 806.
- 27 Caspar Schott, *Technica curiosa*, Norimbergae, 1664, Icon XIV.
- 28 Johannes Zahn, *Oculus artificialis teleiopicus sive telescopium*, Würzburg, 1687, p.181.
- 29 Robert Hooke, “A Contrivance to Make the Picture of Any Thing Appear on a Wall, Cup-Board, or within a Picture-Frame, & c. in the Midst of a Light Room in the Day-Time; Or in the Night-Time in Any Room that is Enlightened with a Considerable Number of Candles; Devised and Communicated by the Ingenious Mr. Hook,” *Phil. Trans.*, Vol. 3(1668): 741-743.
- 30 Robert Hooke, “An Instrument of Use to Take the Draught, or Picture of any Thing, Communicated by Dr. Hooke to the Royal Society, Dec. 19, 1694”, First printed in *Philosophical experiments and observations of the late eminent Dr. Robert Hooke*, ed. William Derham, London, 1726, pp.292-6.
- 31 Willem Jacob’s Gravesande, *Usage de la Chambre Obscure pour Le Dessei*, A La Haye, 1711, p.30.
- 32 *Encyclopédie*, 28 vols. 1751-72.
- 33 観光地の部屋型カメラ・オブスクラの典型としてこの図を選んだ。出典『Magazine of Science, 1839, on front cover.
- 34 Christoph Scheiner, *Oculus hoc est: Fundamentum opticum*, Innsbruck, 1619, p.133. シャイナーの光学研究について F. Daxecker, “Further studies by Christoph Scheiner concerning the optics of the eye,” *Documenta Ophthalmologia*, 86(1994): 153-161; F. Daxecker, “Der Naturwissenschaftler Christoph Scheiner SJ in der optischen Literatur. Ein medizinhistorischer Beitrag.” *Ber. nat.-med. Verein Innsbruck*, 80(1993): 411-420; E. Goercke, “Christoph Scheiners Versuche mit der Camera Obscura,” *Stadarchiv Ingolstadt*, 1991, pp.144-146.
- 35 Isaac Beeckman, *Journal tenu par Issac Beeckman de 1604 à 1634*, Tome 3: 1627-1634(1635), p.150.
- 36 René Descartes, *Dioptrique*, 1637, 5e discours “DES IMAGES QUI SE FORMENT SUR LE FOND DE L’OEIL”. シカルト『屈折光学』(青木靖三・水野和久共訳)『デカルト著作集1』(白水社、一九七三年)一三八―四〇頁。
- 37 十八世紀ロマンの有名な器具製造業者シモン・アダムス親子 (George Adams the elder, c.1709-1773; George Adams the younger, 1750-1795) の商品カタログには光学機器のさまざまなカメラ・オブスクラが記載やれつゝ John R. Millburn, *Adams of Fleet Street, Instrument Maker to King George III*, Aldershot: Ashgate, 2000. 一六四五年オランダ船に積み込まれ長崎

に届いた荷物に「写真鏡」(光学装置としての持ち運び可能な箱形カメラ・オブスクラに対して日本人が選んだ訳語)があったことが知られている。初期近代におけるレンズ産業の先進国オランダではドレベルやホイヘンス父以降、十七世紀前半という時点で箱形カメラ・オブスクラが商品として市場に出回っていたことを伺わせる事実である。中川邦昭『映像の起源』五八頁。

88 Olaf Breidbach, Kerrin Klinger and Matthias Müller, *Camera Obscura*, pp. 16-17.

エドガー・A・ポーとレトリックとしての「アメリカン・ルネッサンス」

加藤雄二

1. エドガー・アラン・ポーと「アメリカン・ルネッサンス」

ポーを議論した比較的近年の研究のなかでも、ジョナサン・オイアーバックによる *The Romance of Failure: First-Person Fictions of Poe, Hawthorne, and James* (1989) が優れているのは、ポーの作品に支配的な一人称の語りが、一人称の語りの有効性を証しただるのではなく、むしろその構造の破綻を照射していることを指摘しているからだろう。オイアーバックはまた、「ブラックウッド・ペーパーの書き方」においてポーが、アメリカにおけるヨーロッパ中心主義的な言説構築のありかたと実際の語りとの乖離を、エマソンの「透明な眼球」をパロディすることによって示していると主張している。ほとんどが一人称の語りで成り立つポーの諸作品は、語りの形式や構造がそれ自体と一致する様を描くのではなく、一人称の語りが破綻し、それ自体にとって他なるものに変じる様を描いているのだと、オイアーバックは正しく指摘している¹。

そうであるとするれば、ラルフ・ウォルドー・エマソンによるエッセイやウォルト・ホイットマンによる詩、あるいはヘンリー・デイヴィッド・ソローの『ウォールデン』など、一人称体の語りとして構築され、しばしば作者や詩人とテクストの語り

手の声が一致しているかのような印象を与える十九世紀半ばの他のアメリカ作家たちの作品とポーの作品とは、同じ形式のことになったふたつの側面を強調していることになるだろう。いわゆるトランセンデンタリストたちは、語りや声と語られる内容の一致を一人称体の形式で作品化するにあたって、国家や共同体を代表する語りの意味そのものが語る主体によって定義されうるとの前提を示している。国民を啓蒙するロマンティックな思想家としてのエマソンに代表されるトランセンデンタリストたちの語りは、それが目指す意味を語りそのものの指示対象として受け入れることを読者に要求する形式である。「ブラックウッド・ペーパーの書き方」その他でトランセンデンタリストをしばしばパロディし揶揄したポーは、フィクション的なキャラクターが自らの語りやその語りの内容となる出来事そのものの異質性に驚き、自らのアイデンティティの崩壊を経験する様を強調した。F・O・マシーセンが、二十世紀半ば以降のアメリカ文学研究の方向性に多大な影響力を持った著書『アメリカン・ルネッサンス』において、十九世紀アメリカにおける「ルネッサンス」を代表する文人たちのなかにポーを含めなかったことは、文学史上の重大事件であるかのように扱われている。しかし、国家の代表としての語りや声、それが生成す

る意味の純粹性にたいするトランセンデンタリストたちの信念を、一人称の語りとそれがもたらす結果との乖離を強調するポーが共有していなかったことは明らかである。いうまでもなくポーは、アメリカにおけるトランセンデンタルな声と言語との一致そのものを解体しようとしたからである。

マシーセンの『アメリカン・ルネッサンス』が文学研究における民主主義を擁護し持続することを前提として執筆されたのだとすれば、ポーの南部人としての政治的な立場を勘案しないとしても、エマソンやソロー、ホイットマンと同じような意味でポーが「アメリカン・ルネッサンス」を代表しえないこともまた明らかだろう。ジョン・カーロス・ローは、*Emerson's Tomb: The Politics of Classic American Literature* (1997)において、ポーが人種差別主義者であったか否かを考察しつつ過去の実証的な議論を綿密にたどり、マシーセンはたんにポーをどのように扱えばよかったのかわからなかったのではないかとこの結論にたどりついている²⁰。もし「アメリカン・ルネッサンス」が実在の歴史的事件としてマシーセンの著作に先立つてあり、その一部をマシーセンが著作にとりあげたことを拒んだというのであれば、それはある種の大事件であったのかも知れない。しかし、「アメリカン・ルネッサンス」は、マシーセンの著作に先行して存在したわけではなく、それによって構築された歴史であるに違いない。したがって、ポーがアメリカ・ロマン派とよばれるに相応しい作家だったかどうかといった文学史的な事実確認は、作者としてのポーやポーのテクストへの評価のありかたを左右することからはありえない。また逆にいえば、以下に述べるように「アメリカン・ルネッサンス」

というレトリカルな装置は、ポーの語り手たちがしばしば誤った自己規定を試みるのと同じようにして、それ自体についての自己規定をそれ自体によって目指すものなのであり、ポーの登場人物たちによる語り に似て、それとは異なるなにかを結果としてつねに喚起し、差異による意味生成をうながす種類のものである。そうした意味で「アメリカン・ルネッサンス」というレトリックは、エマソンらトランセンデンタリストたちのレトリックと同種であるといえるだろう。それが文脈に応じて歴史的現実や実在にすり替えられることもあり得るし、実際に「アメリカン・ルネッサンス」を実在であると考える読者は存在するに違いない。また、事実性を指し示す言説として流通し続ける限りにおいて、それが抑圧される他なる歴史の可能性とそれに関する議論をつねに喚起し続けることも至極当然だといわざるをえないだろう。「アメリカン・ルネッサンス」はある種の権力と結びついた特殊なレトリックのパターンとしておそらく理解されるべきものである。それが、説教やジャーナル、自伝などに代表されるような、声や実在と語りを同一視するアメリカ的伝統に連なるものだと論じることもしなければならない。

2. 始まりのレトリックとしての「アメリカン・ルネッサンス」

七十年前に出版された『アメリカン・ルネッサンス』がその後のアメリカ文学研究に与えた影響については、一九八九年に出版されたウォルター・ベン・マイケルズ、ドナルド・ピーズ

らによる『The American Renaissance Reconsidered (1985)』、デイヴ
イット・レナルズによる『Beneath the American Renaissance (1989)』
などでの再評価を経て、現在に至るまで議論が続けられている。
ピースも述べているように「ルネッサンス」とはそれ自体
をたえず再生産し続ける無時間的な装置でもあり、「アメリカ
ン・ルネッサンス」という言葉あるいは概念は反復して再生産
され続ける³。

ジヨナサン・アラクは『The American Renaissance Reconsidered』
に収められたマシーセンについての論考“F. O. Matthiessen:
Authorizing an American Renaissance”で、共産主義や同性愛者
に共感する異端の民主主義支持者にして、ハーバード大学教授
でもあったマシーセン本人におけるアンビバレンスを指摘し
ている。そうした著者のアンビバレンスに似た形で、「アメリ
カン・ルネッサンス」という言葉そのものがある種の曖昧さを
帯びるようになってきている⁴。そうした曖昧さは、具体的
な対象をかならずしも名指し得ない「ルネッサンス」というレ
トリックが持つ宿命なのかもしれない。

D・H・ロレンスが一九二三年の『Studies in Classic American
Literature』序文で述べているように、『アメリカン・ルネッサン
ス』出版のわずか二十年以前には、十九世紀アメリカ作家た
ちは真剣な読書の対象となる価値を持たないと考えられてい
た⁵。したがって、アメリカ十九世紀文学や「アメリカン・ル
ネッサンス」と呼ばれた時代性は、その言葉そのものの自己規
定の試みである以外には、確固とした存在論的基盤を持ち得な
かったはずである。一九二〇年代初頭の段階で、アメリカ文学
は捨てられた嬰兒のように放置され、いまだに見いだされては

いなかったと、ロレンスは同書の序文で指摘している⁶。それ
から二十年後の段階で、アメリカにおける「ルネッサンス」が
すでに実際の歴史として認知されていたとは考えにくい。ハー
マン・メルヴィルのリヴァイヴァルやイマジストらによるエミ
リ・ディキンソンの発見、アーネスト・ヘミングウェイ、ウイ
リアム・フォークナーらアメリカ・モダニストのヨーロッパで
の評価、エドワード・テイラーの発見、ヴァーノン・L・パリ
ントンによる『Main Currents in American Thought (1927)』やگران
ヴィル・ヒックスによる『The Great Tradition (1933, 35)』、マシーセ
ンの『On Native Grounds (1941)』、アルフレッド・ケイジンに
よる『On Native Grounds (1942)』などの出版によって、ア
メリカ文学、文化と文学史が国内外における世界的あるいは国
際的な評価の対象となり始めるのは一九二〇年代以降のこと
だった。文学におけるアメリカン・スタディの基礎を築いたマ
シーセンの著作は、アメリカ文化研究の開始からわずか二十年
足らずのうちに、アメリカ文学の起源をエマソン、ホーソーン、
ソロー、ホイットマン、メルヴィルという五人の作家・詩人た
ちとその作品に見いだしたことになる。「アメリカン・ルネッ
サンス」は、十九世紀半ばと二十世紀モダニズムの時代におけ
る新たな始まりを意味するレトリックとしてはしたがってき
わめて曖昧であり、少なくとも二重の意味において「ルネッ
サンス」を提示していたはずである⁷。

ひとつには、ヨーロッパ史におけるできごととしての「ルネ
ッサンス」に比肩しうるアメリカ的な「ルネッサンス」であ
る。アラクが上記論考で指摘するように、コールリッジを代表
とするヨーロッパおよびイギリスのロマンティズムを理論

的基盤のひとつとしていたマシーセンは、ヨーロッパ中心主義的な観点から十四世紀ヨーロッパと十九世紀アメリカという特定の歴史的な場所と時代とを名指そうとしていた⁸。しかし他方で、ヨーロッパにおける「ルネッサンス」やアメリカ十九世紀における「ルネッサンス」が、ピーズが述べるようにつねに再生であり新しい出発であるという意味においては、前者のような歴史的特定性からつねに逃れでた、特定の言及対象を持たないレトリックであつたともいえる。ロレンスが『アメリカン・ルネッサンス』に先立つ *Studies in Classic American Literature* ですでに指摘していたように、それはつねに新しい出発であるがゆえに起源の否定を含意し、それ自体と一致しえない否定的性質を帯びざるをえない⁹。したがって、再生するべき何ものかとしてのアメリカのアイデンティティと、再生が目指すべきなものかとの差異は構造的に永続化される。そうした差異が孕む意味作用のずれを、「アメリカン・ルネッサンス」はレトリックとしてのありかたのうちに内包している。ロレンスらによる「アメリカン・ルネッサンス」と十九世紀アメリカ文学の一般的な再評価は、十九世紀アメリカそのものにたいする興味から生まれでたというよりも、二十世紀モダニズムと、ロレンスが『古典アメリカ文学研究』冒頭で指摘するような、ヨーロッパの自壊に次いで起きたアメリカとロシア・ソヴィエトとの政治的・文化的重要性の増大によって引き起こされたと考えられる。ヨーロッパと「文化」の一致が当然とされる状況が破綻し差異による意味生成が必然的となった状況と「アメリカン・ルネッサンス」のレトリックとは、ロレンスが“over the verge”と呼ぶ現代的な芸術とその意味生成装置が一般に認知される

に際して、密かな共犯関係にあつたとも考えられる¹⁰。

『アメリカン・ルネッサンス』を起源として批判する形で、アメリカ文学におけるキャンノンの読み直しが現在まで続けられていることは周知の通りである。一九七〇年代以降、マシーセンによる「アメリカン・ルネッサンス」の作家・詩人の選択や明らかにロマンティックな議論の枠組みそのものが、デイヴィッド・S・レナルズ (David S. Reynolds) による *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville* (1989) など代表とする様々な新しい批評によって、人種、性差、階級の観点から、あるいは芸術のジャンルにおけるヒエラルキーを脱構築しようとする観点から批判に晒されてきたことも周知の通りである¹¹。しかしながら、そうした読み直しの過程そのものが、マシーセンによる「アメリカン・ルネッサンス」のレトリックと同じ、レトリックとしての歴史改変の契機、たとえばサクバン・バーコビッチが議論した「エレミア」のレトリックや捕囚体験譚のレトリックなどを通して行われており、新たな議論のスタンダードとなりうるような歴史や歴史性そのものがそれらから浮かび上がってくるわけではないことを再確認しておいてもいいかもしれない。それらもまた「アメリカン・ルネッサンス」と同様の差異化のレトリックの反復となっており、マシーセンが『アメリカン・ルネッサンス』冒頭で注目してもいるエマソンの「対立項」(“opposites”) に類似した、アメリカ現代の文学史形成におけるあまりにもナルシシスティックな言説と歴史との同語反復的な関係性とその矛盾を際立たせるのみではないのだろうか¹²。

3. 「アメリカン・ルネッサンス」の曖昧さ

上記のような、「アメリカン・ルネッサンス」やアメリカ文学史形成一般における曖昧さはしたがって、たんに二十世紀半ばの冷戦初期にマシーセンが置かれていた歴史的状况や新批評的なパラダイムがもたらしたものだとはいえない¹³。エマソンがイギリスやヨーロッパのロマンティズムをアメリカに移入するに際して、「The American Scholar」、「Nature」などのエッセイでそれを歴史的な国家的プロジェクトとして位置づけ、ウォルト・ホイットマンがエマソンの思想に呼応するかたちでナルシスティックな自我と自我との合一や自我とアメリカ的自然との合一を国家の基盤とする詩学を實踐するにあたり、詩作品以外に「Democratic Vistas」などの民主主義国家論を著したことなどに典型的に表れているように、「アメリカン・ルネッサンス」の時代におけるアメリカ文学は、国家の存立や国家の歴史の基盤となりうる存在や存在論の確立を目指す形できとまず構築された。マシーセンにアラクが指摘するような共産主義への共感者、同性愛者としてのアンビバレンスや葛藤があったとしても、テクストとしての『アメリカン・ルネッサンス』そのものは、エマソンやホイットマンによる「民主主義」のイデオロギーとその存在論的な基盤としての「自我」の思想を反復し、自我とその対象としての自然との主客の一致や批評家と作家との心理学的なシンパシーに国家的なイデオロギーとしての「民主主義」の基盤を見いだす。しかし、しばしば「democracy」という言葉で文が締めくくられるマシーセンの、

極めて政治的と感じられるレトリックに注目するならば、上述のような十九世紀と二十世紀半ばとの同語反復的な関係性はより明らかになるように思われる。「アメリカン・ルネッサンス」が具体的な歴史的存在基盤を与えられていないことと同様に、マシーセンの民主主義的レトリックはそれ自体として成立してはいない¹⁴。

『アメリカン・ルネッサンス』冒頭に置かれた、エマソンに関する章に先立つ意義深い序文「In the Optative Mood」でマシーセンは、「ここで述べたようなアメリカ文学史形成の不安定な傾向を、「希望的な」という意味のタイトルと、序文冒頭に置かれたエマソンの“The Transcendentalist”からの引用である、「Our American literature and spiritual history are, we confess, in the optative mood.」という言葉によって認めている。マシーセンはまた次のように述べてもいる。“The problem that confronts us in dealing with Emerson is the hardest we shall have to meet, because of his inveterate habit of stating things in opposites.”¹⁵つまりマシーセンは、自身の議論の基盤となるエマソンのテクストが、上で指摘したような対立項の合わせ鏡のような構造によって成立しており、そのことがマシーセンのプロジェクトにとって最大の困難になりうる当初から認めていたことになる。そのうえでエマソンによる思想の起源としてプラトンの名前を挙げ、事実性と抽象性との間にあるギャップがプラトンによって埋められるべきものであったとし、ついで「社会と孤独」との分断された関係に触れる。事実性と抽象性との間にあるギャップは、レトリックによってしかつなぎとめることができない。ある種奇妙な読書感を味わわせてくれるパッセージなので、その

部分を引用しよう。

The representative man whom he most revered was Plato. For Plato had been able to bridge the gap between the two poles of thought, to reconcile fact and abstraction, the many and the One, society and solitude. Emerson wanted a like method for himself, but he had to confess, in words that throw a bar of light across his whole career: 'The worst feature of this double consciousness is, that the two lives, of the understanding and of the soul, which we lead, really show very little relation to each other; never meet and measure each other: one prevails now, all buzz and din; and the other prevails then, all infinitude and paradise; and, with the progress of life, the two discover no greater disposition to reconcile themselves. Accepting Kant's distinction between the Reason and the Understanding, he felt himself secure in the realm of the higher laws. To-day he has been overtaken by the paradox that 'The Over-Soul' proves generally unreadable; whereas, on the level of the Understanding, he regarded as mere appearance, his tenacious perception has left us the best intellectual history that we have of his age.¹⁶

この個所を読む限りにおいては、マシーセンはエマソンとその思想の矛盾を正當に理解していたように感じられる。しかしこれに続くパッセージでマシーセンは、ジョン・デューイによる民主主義者としてのエマソンへの肯定的評価に触れ、エマソンのテクストのこうした断片化された傾向の背後にある種の一貫した全体性とそれにもとづいた有効な思想性を見いだ

そうとする¹⁷。そのうえで、序文の第一セクションに相当する“consciousness”と題されたセクションを以下のように書き出している。

Rather than to give a bare formulation of Emerson's theory of expression, it is more interesting to share in its development at crucial points, largely by recourse to his journal. *By that means we can recapture something of his feeling of discovery as new horizons opened out (emphasis added).*¹⁸

『アメリカン・ルネッサンス』冒頭の記述にみられる、こうしたいくつかの特徴はきわめて示唆的である。マシーセンは、エマソンにおける形而上学の基盤となるプラトンやカントをとりあえず退け、そのうえでエマソンの諸テクストが提示する断絶を認知する。しかしその代わりに、ウィリアム・ジェイムズの系譜に連なるプラグマティズムの機能主義的心理主義者デューイの心理主義的な解釈を導入することによって、一般的な心理主義により個人の意識の孤立と社会的全体性の間にある間隙を乗り越えようとするのだ。そうした心理主義的な立場を補完するかのように、マシーセンはコールリッジにおける「心理的なもの」(“psychological”)の重要性をつぎのように指摘しもする。

We could hardly get a sharper impression of the new centers of interest for Coleridge's day than in his remark that he had found it necessary to borrow back from scholasticism *subjective and objective*:

‘because I could not so briefly or conveniently by any more familiar terms distinguish the *percipere* from *percipi*.’

そのうえでマシーセンは、つぎのように述べる。

We see more of the age's drift of interest in the need that Coleridge felt to introduce *psychological*, as a supplement to Hartley's borrowing of *psychology* from the German, half a century ago (強調はマシーセンによる)¹⁹

つまり、個人と全体性、個人による創作と歴史との関係は、たとえば“Crossing Brooklyn Ferry”におけるホイットマンの語り手が時間や場所を超越した共感を過去や未来の人々に覚えるのと似て、人間の主体としての意識とその心理学によって結ばれるとマシーセンは結論していることになる。エマソンの著作における“opposites”の分裂や、フロイト以降の心理主義的観点に必然的に伴う意識の分裂を解決しないまま、意識のロマンティックな全体性を基盤として個人や国家やその文化、歴史を定義しようとする方向性をマシーセンは選ぶのである。

類似した議論の方向性は、後にハロルド・ブルームなどによって引き継がれ、典型的にアメリカ的な文学観、文学史観の起源ともなっている。現代におけるアメリカ文学史形成やその後のキャノンの読み直しの過程にたいしてマシーセンの『アメリカン・ルネッサンス』が行使する抑圧や、民主主義的イデオロギーの一形式が、共産主義やホモセクシュアリティなど当時異端とされた立場に共感したひとりのアメリカ人としてのマ

シーセンに行使した抑圧は、おそらく個人の意識を基盤とし、意識同士の共感によって共同体や国家の存在論的基盤が形成されるとする議論の原理そのものから生じている。

4. 一九四〇年代初頭の時代性

『アメリカン・ルネッサンス』が出版された一九四〇年代初頭が、モダン・ジャズやジャクソン・ポロックらによる抽象表現主義など、その後のアメリカ芸術の基礎となる特徴的な芸術運動の黎明期でもあったことにここであらためて注目してみてもいいかもしれない。同一性と均質性の保守的な反復に結びつく、マシーセンによるアメリカ文学史の再編成は、ヨーロッパ中心主義的な保守性への回帰とは正反対の方向性をもった同時代的な芸術運動と同時に進行していた。四十年代以降のアメリカ文学もまた、ソール・ベローやラルフ・エリソンなどの作品に見られるように、他の芸術ジャンルにおける変化と相関しつつ異なった局面へと移行しつつあった。四十年代のポロックは、社会主義リアリズムやピカソの影響などを脱し、新たな実験に挑みつつあった²⁰。ジャズのモードであったいわゆるビバップは、伝統的な西欧音楽の音律構造から離れることによって、従来の西欧的な音楽のモードが強いていた抑圧からの解放を求めている²¹。一九四〇年代初頭の時代性は、一般に芸術形式の改革における急速な展開と極端な矛盾を体现していた。『アメリカン・ルネッサンス』が、そうした時代性の一部でありながらも、同時代的な芸術運動の傾向とは逆に主体や心理的

単位の自己同一性を心理学的な根拠にもとづいて肯定し、二十世紀の批評家であるマシーセンと十九世紀の思想家エマソンとのシンパシーを前提とすることによって、西欧中心主義の一枚岩的な十全性を保証しようとする方向性を顕著に示していたことは驚くべきことだともいえる²²。

アラクが示唆しているように、マシーセンもまた、支配的なヨーロッパ中心主義にただ寄り添ったわけではなく、エマソンに代表されるロマンティックな言説が二十世紀において反復されることに孕まれる諸問題を意識していただろう。そうした問題点に対処するための準備として、『アメリカン・ルネッサンス』序文が書かれたのかもしれない。歴史記述の構造化から逃れる「瞬間」(“moment”)を重視し、エマソンや自身の文学的言説が「希望的」なものでしかないと認めていたマシーセンは、決して単純に歴史を構造や事実に戻元しようとしたのではなかったはずである²³。しかしながらマシーセンは、歴史が排除する内なる他者に特に配慮することなく、あくまで意識における共感をもとにした共同体による意味形成を文学テクストにおける意味生成やフィクションにおける存在論的な基盤としており、共同体の合意が非抑圧者を生むことや、抑圧によって意識の分裂あるいは分割が生じることに目を閉ざしていたとはいえないだろうか。

一九四〇年前後はアメリカにおけるフロイト主義の興隆期でもあり、無意識という言葉や意識の分裂は、コミュニケーションと民主主義というあからさまな二項対立とともに、マシーセンが生きた時代のもっとも典型的な思想的パラダイムだった。デイユイやコールリッジ、ヘンリー・ジェイムズなどの名前は、

『アメリカン・ルネッサンス』で何度か触れられるフロイトの名前の代替でもあったと推測してみてもよいかもしれない。アメリカ文学研究のもうひとつの起源となったロレンスの『古典アメリカ文学研究』は、ギリシャ的な古代における全体性の実現とローマ・キリスト教的な現代のヨーロッパ文明との対比によって、ニーチェ的な二項対立を議論の骨子とすると同時に、フロイト的な意識と無意識、抑圧とその解除の可能性に触れてもいた。ロレンスもまた、アメリカ的な新しい「全体性」というロマンティックな理想に言及している²⁴。しかしロレンスにとってのアメリカとは、ヨーロッパによって抑圧された結果として生成される無意識のようなものであって、意識としてのヨーロッパが消滅することによってそれ自体も消滅しかねない、不可能な何ものかであった。ロレンスはつぎのように述べている。

So much for the conscious American motive, and for democracy over here. Democracy in America is just the tool with which the old master of Europe, the European spirit, is undermined. Europe destroyed, potentially, American democracy will evaporate. American will begin.

American consciousness has so far been a false dawn. The negative ideal of democracy. But underneath, and contrary to this open ideal, the first hints and revelations of IT, IT, the American whole soul.²⁵

ロレンスは、ヨーロッパから移入されたロマンティックなイデオロギーとしての民主主義が、アメリカにおいてヨーロッパ

中心主義的に構造化される限り、アメリカ的な文化の「異質な」(“alien”) 性質は実現されることも理解されることもないと考えていた²⁶。ロレンスにとつて、ヨーロッパそのもの、あるいはヨーロッパ中心主義にもとづいて構築されるアメリカ的精神とは、「奴隷」(“slaves”) やフロイト的な無意識のように、「下に」(“undemeath”) 抑圧された何ものか (“It”) であった²⁷。それは逆に、マシーセンが意識の集合性をアメリカにおける民主主義の基盤と考え、それにもとづいた、心的な存在論を議論の骨子としようとしたことと、その実現を「希望的」に先送りにしたこと、そして心的な存在論によって抑圧される無意識としてのアメリカを捨象したことは、ヴィクトリア朝的ともいえるような、モダニズムに先立つ抑圧的なヨーロッパ中心主義的コミュニケーションの文化論的な形成あるいは再現が目指されていたことの証左ではないだろうか。

ヨーロッパによって抑圧される無意識としてロレンスが表象しているアメリカは、おそらくそれそのものとして民主主義的コミュニケーションを形成しうるのではない。ロレンスはこのことを繰り返し指摘している。アメリカがヨーロッパの無意識として定義されうるのだとすれば、それはむしろ存在としてのありかたをあらかじめ脱構築された非主体の集合体として理解されるべきだろう。つまりアメリカは、マシーセンやトランセデンタリストたちが構想したような、独立した主体や意識の集合体としての国家でありうるわけではなく、存在としての実体、あるいは言及対象を欠いた、言語のように構造化された無意識に類似した領域なのである。

しかし、マシーセンによるアメリカ文学史の構造化は、西歐

中心主義的な傾向から離れ、無意識的な領域や、ヨーロッパ中心主義的な思索においては存在の対極とされた無や沈黙へと探求の手を拡げていった同時代的の芸術家たちが実践した方向性とは逆の方向へと向かつていた。『アメリカン・ルネッサンス』冒頭で確認されているとおり、エマソンの著作もまた断片化された構造化され得ないテクストの集積であり、それを基盤とするかぎりにおいては、「アメリカ」や「民主主義」は確固とした存在としての基盤をもちえない。マシーセンの「アメリカン・ルネッサンス」は、強固な存在への欲望がむしろ不在そのものを強調する、エクリチュール・ライティングの典型的な一例であるのかもしれない。

5. ポーの諸作品における存在論とアメリカ

ポーが十九世紀アメリカ作家として特徴的あるいは異端的であるのも、マシーセンが詳細に分析しようとしなかった、上記のようなアメリカ文化の構造そのものを作品化していたからである。たとえばポーの作品のうち、*Dupin* 三部作など通常「探偵小説」として分類されるものは、二十世紀において「探偵小説」とされている諸作品とはことなつた仕掛けを持っている。「モルグ街の殺人」における殺人事件は、意識を持たないオランウータンによって引き起こされる。何らかの結果に結びつく原因が人間の意識や意図に帰されるのではなく、むしろその不在が原因となつていることが短編における推理の結末である。「盗まれた手紙」は、盗まれて不在となつた手紙を巡る

推理であることを特徴としており、その場にはない大臣の意識を無根拠に想像することによって事件が解決される、異端の推理小説となっている²⁸。

「盗まれた手紙」におけるデュパンの推理は、手紙を盗んだ大臣の意識とデュパンとのある種の共感によって進められるのだが、手紙の意味や手紙の書き手の意図、あるいは手紙を盗んだ大臣の意図はテキストで明かされることなく不明のままに放置される。誰にも読まれることなく手紙は封をされたまま移動し、元の所有者に戻ってゆくだけである。「マリー・ロジェの謎」では、物的な証拠としての死体そのものが不在のまま作品が幕を閉じることになる。現代の推理小説における推論が通常、「盗まれた手紙」の警部がするような物的証拠にもとづいた捜査過程や発見された死体などの実証的な検分から推論、結論へと導かれるのにたいして、ポーの諸作品は不在を不在のままに放置しながら結論へと進む、非存在論的といえるような語りの実践となっている。しかもポーは、抑圧の失敗や一人称による語りの破綻を作品の原理として利用した作家でもあった。たとえば「アッシュャー家の崩壊」は、語り手による語りが作品のプロットを展開する原理となるのではなく、父権的な家系とそれにまつわる語りの絶対性が破綻し女性の抑圧が失敗に帰する、語りの破綻を含めた構造化を作品の原理としている。

「アッシュャー家の崩壊」は、エマソンやマシーセンが提示する自我や国家の構造に似て、それ自体の反映によって成り立っているかのような空間であり、幼少時代から語り手の知り合いだとされるローデリック・アッシュャーの鏡像的なダブルをその

存在の基盤としている。ここでは、国家形成と結びついたエマソンやマシーセンの言説に内在する亀裂を映すかのようにして、建造物としての家に初めから亀裂があり、中世的な秩序に寄り添うようにして進行する語りはそれが抑圧する他者の出現と回帰によって連続性を断たれ、それ自体が作り出そうとする構造から逸脱させられる。父権的語りの権威を結果的に無効化する、ローデリックとマゼラインの近親相姦的な合一が隠喩的に実現することによって、構造としての父権的語りは建築物としての家とともに崩れ去る。

こうした作品のありかたは、あたかも民主主義者としてのマシーセンの歴史化の方法が、それが抑圧する諸要因によってなかば無効化されてしまうことをあらかじめ予言し、寓話化しているかのような。語りの構造と語られる対象とが一致しているのはまさにそれらがともに崩壊する瞬間においてであるが、このことは、上に引用したロレンスの一節で“America will evaporate.”と語られるアメリカの消滅と類似している。対立項の一方が消滅するときにもう一方も必然的に消滅するダブルリングの構造は、ポーの多くの作品に共通する特徴でもあり、愛による合一の結果としてポー作品における死が生起すると語ったロレンスは、それ自体としての「アメリカ」の構造化の不可能性をポーがアレゴリーによって示していたことを理解していたのではないだろうか²⁹。

モダニズムの時代における支配的パラダイムのひとつであったフロイト的意識／無意識は、フロイト自身や後世の思想家たちによって様々に異なった形で解釈されてきた。マシーセンはおそらく、十九世紀トランセンデンタリストたちと同じよ

うに意識や存在の無意識や無にたいする優位性を主張している。それにたいして、マシーセンと同時代のシュールレアリストたちやジョン・ケージなどは、無意識や無をむしろ根源的であると考えた。ロレンスは同じアメリカ十九世紀文学を、マシーセンに先立つて議論しながら、シュールレアリストやケージなどと近い立場に立っている。しかし、いずれにしても意識／無意識、存在／不在、生／死、構造／細部、国家／共同体、男性／女性などといった対立項に通常付与される階層構造が消滅するわけではない。マシーセン以降のアメリカ文学論においても、これらの対立項における階層構造が再検討されないままに議論が進められている例は多い³⁰。

ポーが多くの批評家たち以上に根源的であるとすれば、「アツシャー家の崩壊」、「黒猫」その他の作品が、そうした階層構造の虚偽を構造化やそれに必然的に伴う抑圧の失敗を物語化し、階層構造を作り出す言語的作用の虚偽を暴きだしていることによるだろう。アメリカ十九世紀および二十世紀における新たな「始まり」を語るにあたって、マシーセンはロレンスのアメリカ文学論における冷戦構造へのコメントやフロイト主義的観点、それらに付随する非同一性の認識とならんで、ロレンスが議論したアメリカ作家ポーをも抑圧した。ポーの「ライジンア」などいくつかの作品やポーに影響された考えられるハーマン・メルヴィルの『ピエール』など、十九世紀アメリカで書かれたいくつかの作品に顕著に示されているように、ひとつの始まりは、それに先立つ始まりを抑圧する。ひとつの新たな始まりを語る語りは、それ自体の構造として、それに先行する別個の始まりを想定し、スラヴォイ・ジジエクがあらゆる「始

まり」について述べているように、それ自身の先行者を無意識的なものとして必然的に措置してしまう。別のいいかたをするならば、新しい始まりとその構造は、それが抑圧し、それゆえにそれに先行していると想定される何者かによってその構造そのものを破綻させられるか、それ自体が想定する構造とは別個の構造を創り出さざるをえない³¹。ロレンスとマシーセンとの関係はまさにこうしたものであるし、「アツシャー家の崩壊」や「黒猫」などにおける他者としての女性や黒い主体、白人男性と想定される語り手たちとの関係も似た種類のものである。ポーの作品は、「アメリカン・ルネッサンス」や「アメリカ」のレトリックが孕む問題点をつねに意識化させる構造化の実践であるといっていだろう。

内なる他者の抑圧は、トランセンデンタリズムや十九世紀アメリカだけでなく、ヨーロッパ中心主義的な文化的構築過程一般に特徴的なはずである。「アツシャー家の崩壊」の家名である「Usher」が「us」としての「U.S.」と対象としての「her」のコンビネーションから成り立っていることは偶然ではないだろう。また、批評家が国家主義を議論するにあたって、ポーの「アツシャー家」を取り上げるのもおそらく偶然ではない³²。「アメリカン・ルネッサンス」のレトリックによって抑圧、排除されるポーやD・H・ロレンスの『古典アメリカ文学研究』と、マシーセンの『アメリカン・ルネッサンス』を比較するとき、アメリカ文学とその研究を構築している物語化の方法が、存在としての自我や歴史を肯定する語りと、自我の破綻や不在についての語りに単純に分割されてしまうのではないかと危惧される。

しかし上記のように、抑圧の作用そのものに他ならない新たな始まりは、民主主義における始まりについてジジェクが述べられるように、本来的に無時間的なものである。「人の中で本当に「無意識」なものは、意識と直接対立するもの、薄暗い、混乱した、欲動の「非合理」の渦ではなく、まさに意識を成り立たせる身振り」なのだと思えば、冒頭でも述べたように、その両方の立場は同一の対象が異なった形で構造化された結果にほかならない³³。こうした観点に立つてみると、マシーセンの「アメリカン・ルネッサンス」というひとつの始まりと、それによって抑圧されるエドガー・アラン・ポーの作品やロレンスの批評、フロイトの理論などは、意識の明証性を基盤とするマシーセンのロマンティズムとは異なった領域に属する作家・思想家であるというよりも、むしろ同一の領域の異なった部分をしていると考えたほうがよいのかもしれない。実際ジョン・カーロス・ロウは、ポーを「エマソンの対面」(“the obverse of the Emersonian coin”)と呼んでいる³⁴。ここでの両名の差異は、絶対的かつ根源的な意味や存在にもとづいて規定されるのではなく、あくまでも差異として生成されるものであると付け加えてもよいだろう。また、マシーセンが構築しようとしたキャンオンが「アッシャー家の崩壊の」家のように崩壊する危険を犯してでも、ポーその他の廃除された作家たちをアメリカの重要な作家たちとして認知することによって、アメリカ文学に関するより広範な充実したヴィジョンが得られることはいうまでもないだろう。

アメリカを代表するリアリズム作家マーク・トウエインにも深い影響を与えているポーの諸作品とそのテキストは、リアリ

ズムやロマンティックな歴史化の基盤となる存在論を突き崩し、アメリカ文学史を新たな局面において切り開く可能性を秘めている。ポーやエミリー・ディキンソンが当時キャンオンの中心から除外されるに際しては、おそらく彼らのテキストが持つ、伝統や存在にたいする破壊力が認知されてもいたのだ。ポーのテキストは、アメリカがそれ自体とは異なったものとして認知される文脈においては、伝統形成や主体の絶対化、歴史的言説の具象化の可能性を脅かす不在として、力強く作用する不気味な力をいまだに秘めているといえるだろう。

註

- 1 Jonathan Auerbach, *The Romance of Failure: First-Person Fiction of Poe, Hawthorne, and James* (Oxford: Oxford U.P., 1989), 3-19.
- 2 John Carlos Rowe, *At Emerson's Tomb: The Politics of Classic American Literature* (New York: Columbia U.P., 1997), 60.
- 3 Walter Benn Michaels and Donald E. Pease, eds., *The American Renaissance Reconsidered* (Baltimore: Johns Hopkins U.P., 1985), vii.
- 4 同書, 90.
- 5 D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (London: Penguin Books, 1923), 5.
- 6 同書, 4.
- 7 Donald E. Pease 他, *The American Renaissance Reconsidered* 序文において「ルネッサンス」という言葉が持ち得る意義の多様性を議論している。
- 8 Michaels and Pease, 100.

- 6 Lawrence, 9.
- 10 同書 4.
- 11 David S. Reynolds, *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville* (Cambridge: Harvard U.P., 1989) 序文を参照。Reynolds は八十年代の批評傾向に忠実に、ハイカルチャーとしての文学がポピュラーカルチャーと密接に結びついていたことを指摘している。
- 12 F. O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (Oxford: Oxford U.P., 1941), 3.
- 13 Michaels and Pease, *The American Renaissance Reconsidered* に収められた Pease による冷戦構造とメルヴィルの『白鯨』についての論考をきつかけとして、いわゆる「冷戦構造」と「アメリカン・ルネッサンス」についての議論が活発化した時期があった。また、この二つ「曖昧さ」(“ambiguity”) は、新批評におけるタームとは別の用い方をされている。
- 14 Matthiessen, 4, 13, 18.
- 15 Matthiessen, 3.
- 16 同上。
- 17 Matthiessen, 4.
- 18 Matthiessen, 17.
- 19 Matthiessen, 7.
- 20 Claude Cernuschi, *Jackson Pollock: Meaning and Significance* (New York: Leon, 1992), 62.
- 21 Gilbert J. Rose, *Between Couch and Piano: Psychoanalysis, Music, Art, and Neuroscience* (New York: Routledge, 2004), 100-105.
- 22 マシーセンは、民主主義の存在論的な基盤としてジョン・デューイの心理学を導入するだけでなく、プラトンに始まる西欧形而上学の伝統を

序文において喚起している。また、モダニズムの時代に「伝統」の概念を回帰させた T. S. Eliot に至るアメリカ的系譜学の起源として、ホーソーン、ジェイムズの名前を挙げるなどしているので、マシーセンの批評家としての企図は、アラクが上記論文で指摘しているアンビヴァレンスが認められるにもかかわらず、結果として存在としての歴史を構築する方向性を基調としていたと認めざるを得ないだろう。

- 23 Michaels and Pease, 103.
- 24 Lawrence, 14.
- 25 同上。
- 26 Lawrence, 7.
- 27 同上。ロレンスがアメリカ人一般を「奴隷」(“slaves”) とよんでいることは重要である。 *Studies in Classic American Literature* で、アメリカの奴隷制や人種差別、性差が民主主義の理念との関係においてあからさまに議論されることはない。しかし、ロレンスが現代の批評的観点につながる差異について理解していなかったとは考えにくい。
- 28 John T. Irwin, “Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story,” Patricia Merivale and Susan E. Sweeney, eds., *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism* (Philadelphia: U. of Pennsylvania P., 1999), 27.
- 29 Lawrence, 71.
- 30 David Reynolds の *Beneath the American Renaissance* なる、従来のアメリカ文学史の反復と転倒を同時に目指す研究においても、タイトルに使用されている “beneath” という言葉が顕著に示すように、上下などの階層構造が脱構築されないままに構造として導入されていることが多い。Jacques Derrida が John P. Muller and William J. Richardson eds., *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading* (Baltimore: The Johns Hopkins U.P.,

1987)に収められた論考で指摘しているように、西欧形而上学において「存在」とされた男性主体や精神分析における主体などは、たとえば女性によって表象される「不在」によって支えられるものである。本文で並記したような二項対立が脱構築されないままに、たとえば意識／無意識などの区分を議論に導入された場合、それらが位置づけられる階層構造が一見転倒しているように思われたとしても、形而上学的な階層構造は依然としてそのままに保たれざるを得ない。ポーのテクストは、階層構造を破綻させる仕掛けとして機能する。

- 31 スラヴォイ・ジジエク、松浦俊輔訳『仮想化しきれない残余』（東京：青土社、一九九七）、65。
 32 加藤典洋『可能性としての敗戦後以降』（東京：岩波書店、一九九九）、3-10。
 33 シジエク、65。
 34 Rowe, 44.

参考文献

- Auerbach, Jonathan, 1989.
The Romance of Failure: First-Person Fiction of Poe, Hawthorne, and James, Oxford, Oxford U.P.
 Cemuschi, Claude, 1992.
Jackson Pollock: Meaning and Significance, New York: Icon.
 Irwin, John T., 1999.
 “Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story,” Patricia Merivale and Susan E. Sweeney, eds., *Detecting*

Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

加藤 典洋、一九九九。

『可能性としての戦後以降』、東京：岩波書店。

Lawrence, D. H., 1964.

Studies in Classic American Literature, London: Penguin Books.

Mathiessen, F. O., 1941.

American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and

Whitman, Oxford: Oxford U.P.

Michaels, Walter Benn, and Donald E. Pease, eds., 1985.

The American Renaissance Reconsidered, Baltimore: The Johns Hopkins U.P.

Muller, John. P. and William J. Richardson eds. 1987.

The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading, Baltimore:

The Johns Hopkins U.P.

Rose, Gilbert J., 2004.

Between Couch and Piano: Psychoanalysis, Music, Art, and Neuroscience, New York: Routledge.

Rowe, John Carlos, 1997.

At Emerson's Tomb: The Politics of Classic American Literature, New York:

Columbia U.P.

シジエク、スラヴォイ、松浦俊輔訳、一九九七。

『仮想化しきれない残余』（東京：青土社、一九九七）。

[abstract]

Edgar Allan Poe and the Rhetoric of “American Renaissance”

KATO Yuji

Although F. O. Matthiessen’s exclusion of Edgar Allan Poe from his canonical 19th century American authors have led to controversies on his literary and political standpoints, his book *American Renaissance* presents the authors in a rhetoric of democracy that is apparently at odds with the poetics and politics that characterize Edgar Allan Poe’s texts.

Close readings of the text of *American Renaissance* and the rhetoric in it would reveal that Matthiessen is apparently aware of the incongruous “opposites” inherent in the texts of the authors such as Ralph Waldo Emerson and the problems that would inevitably surface in his own discussions of those texts. Yet he dismisses the ambiguities of his own topics in the project to define the basis of the American classic culture on an ontological logic represented by John Dewey’s pragmatic philosophy and functional psychology that enables him to affirm Emerson as a philosopher of democracy.

His rhetoric constituted a new start of the study of American literature after other, earlier studies such as D. H. Lawrence’s *Studies in Classic American Literature* that discusses Edgar Allan Poe as a central figure among the 19th century American writers. His new start therefore could be the product of the repression of such foregoing

studies as well as Poe’s status as a prominent 19th century writer. His dependence on Dewey’s psychology he juxtaposes with Samuel Taylor Coleridge’s might be the symptom of the repression of the ambiguities inherent in the construction of consciousness. He is symptomatically dismissive of the split of the psyche in Sigmund Freud’s formulae that were widely circulated and constituted the basis of new artistic expressions of his contemporaries.

Poe’s texts underline the split in human psyche and point to the absence of ontological basis of the unity of the subjectivity, of the works of art and romantic discourses. He represents “the obverse side of the Emersonian coin,” as John Carlos Rowe puts it, which would deconstruct Emerson’s and Matthiessen’s romantic rhetoric.

2015年度
東京外国語大学
総合文化研究所
活動報告

総合文化研究所共催研究集会

世界文学・語圏ネットワーク第二回研究集会
2015年3月19日・20日

総合文化研究所共催シンポジウム

「臨界のメディアとアヴァンギャ
ルドの知覚」
2016年3月8日

岡田温司 / Massimo Leone / 西岡あかね
田中純 / 桑田光平 / 小松原由理 / 松浦寿夫

総合文化研究所共催研究会

「アヴァンギャルドの諸相 02・03」
2015年3月2日 / 11月26日
松浦寿夫・横田さやか / 吉本秀行・和田忠彦

「アヴァンギャルドの諸相 03」
2015年11月26日
吉本秀行 / 和田忠彦

総合文化研究所共催公演

「シューキン演劇大学劇団公演
『イワーノフ』」
2015年6月3日
シューキン記念演劇大学

総合文化研究所共催イベント

「冬の芸術祭」
2015年12月2日
トークイベント「世界の食と酒を語る」
八木久美子 × 沼野恭子
2015年12月9日-16日

展覧会「Suite concarnoise」
松浦寿夫
2015年12月11日

ピアノ+レクチャー・コンサート
「ピアノとお話で綴る一夜」
博多かおる
2015年12月18日
講演会「日本バレエの幕開けー白系ロシ
ア人エリアナ・パヴロバの功績」
川島京子

総合文化研究所共催上映会

『マックス・ハーフェラー』
2015年6月26日 / 7月3日
司会・解説 青山亨

総合文化研究所主催講演会

朗読&講演会「わたしの詩の作法」
2015年11月20日
Elisa Biagini

総合文化研究所主催シンポジウム

「岩崎力の仕事ー終わりなき言葉、
終わりなき生 Le travail de Tsutomu
IWASAKI - Les mots ininterrompus,
la vie sans fin」
2015年12月6日

堀江敏幸 / 西永良成 / 小口未散 / 小倉孝誠
澤田直 / 中野知律 / 松浦寿夫 / 和田忠彦

総合文化研究所主催研究会

「シリーズ 文学の移動 / 移動の文学①」
2016年1月27日
久野量一 / 和田忠彦 / 沼野恭子

総合文化研究所主催上映会

『ハンナ・アーレント』
2015年12月9日 / 16日
司会・解説 山口裕之

総合文化研究所共催講演会

「ノートルダム・ド・パリ 聖母信仰と中
世幻想」
2015年5月25日
田村毅

となり合う〈遠き〉アジア講演シリーズ
「Changing Landscape of Asian Studies:
a view from the US with emphasis on
Southeast Asian Studies」
2015年6月12日
トンチャイ・ウィニッチャクン

「アルゼンチン作家と日本文化」
2015年6月19日
ホセ・アミコラ

となり合う〈遠き〉アジア講演シリーズ
「中国伝統地方劇の諸相ー京劇・崑曲・
越劇…古典演劇の昔と今ー」
2015年9月16日
川島郁夫

連続文化講演会
2015年12月10日
「私の日本民謡研究について」
デイヴィッド・ヒューズ

2015年12月17日
「草創期の国際合作映画ー日本とドイツ、
共同映画制作における歩み寄り」
イリス・ハウカンブ

となり合う〈遠き〉アジア講演シリーズ

Changing Landscape of Asian Studies: a view from the US with emphasis on Southeast Asian Studies

報告 青山亨

講演者：トンチャイ・ウイニツチャクン（ウイスコンシン大学）

トンチャイ・ウイニツチャクン氏は、アメリカ在住のタイ出身の歴史家である。一九九四年に刊行された代表作 *Siam Mapped: A History of the Geo-body of a Nation* は、タイのナショナルリズムの形成を、国境線を記載する地図作成の変遷から読み解いた画期的な作品である。本作は、『想像の共同体』の著者で、奇しくも去る一月一二日に急逝した政治学者ベネディクト・アンダーソンが高く評価した作品であり、日本語訳『地図がつくったタイ——国民国家誕生の歴史』（石井米雄訳、二〇〇三年、明石書店）は第十六回アジア・太平洋賞大賞を受賞している。ウイスコンシン大学の教授として歴史学を講じており、二〇一三年には全米アジア学会の会長を務めている。アジアを相対化する視点をもったアジア人であるトンチャイ氏の講演は、本研究所が開催する「となり合う〈遠き〉アジア講演シリーズ」の第一回を飾るに相応しいものであったと言えよう。折良くトンチャイ氏は京都大学東南アジア研究所の客員研究員として日本に滞在中であり、今回の講演は、トンチャイ氏の来京の機会を活かして、総合文化研究所と東南アジア学会との共催で開かれたものである。

英語で行われた今回の講演のタイトルは、「アメリカ合衆国から見た、変わりゆくアジア研究の風景」と訳すことができる。以下、その要点を私なりに書き留めておきたい。

欧米のアジア研究の伝統は、ヨーロッパの植民地支配から生まれた「東洋学」と冷戦期アメリカの「地域研究」の二つの流れによって形作られてきた。しかし、近年、欧米におけるアジア研究を取り巻く状況は根本的に変わってしまった。具体的には、東洋が西洋に対置される他者として構築されてきたことへの鋭い批判、欧米のアジア研究の場におけるアジア出身研究者の急速な増加、高等教育およびグローバルな知的活動における「アジアの台頭」、そして学術研究におけるナショナルリズムの衰退をあげることができる。このような背景から、二つの重要な変化が起こった。第一に、アジアという空間概念の再定義であり、第二に、アジア研究の現場のアジア諸国およびアジア間ネットワークへのシフトである。

このような状況において、「地域研究」は時代遅れになっているのだろうか？ たしかに、地域研究のアプローチには再考が必要となっている。しかし、地域研究に対するこれまでの批判は、「地域に基づいた研究」を放棄することを意味しないし、定量的ないわゆる「科学的」な知識でもって地域に基づいた知

識を置き換えるようなことがあつてはならない。なぜなら、両者は異なった種類の知識であり、相互に置き換えることは不可能だからである。

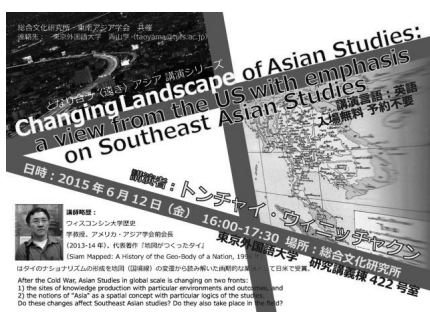
現在、東南アジア研究では、東南アジア諸国における東南アジア研究の進展、その中での独自の東南アジア研究の推進（例えばシンガポール）、従来の地域の枠組みを超えた東南アジア研究の試み（大衆文化、宗教研究などのテーマ）、「東南アジア」という概念自体の多様化（テーマとしてのネーションははまだ優勢だが減衰しつつある）、地理的範囲としての東南アジアの多様化（例えば、海域世界論、ゾミア論など）、といった諸傾向が進行している。

それでは、このように変化し多様化するアジア研究にどう対応すればよいのだろうか？ 二つの喫緊の課題がある。第一に、アジア研究を行う研究者の環境の違いを理解する必要性であり、第二に、言語の制約とディシプリンの境界を越えた研究者ネットワーク形成のための言語の重要性と学術的翻訳の重要性である。

最後に、これらの視点から現状を振り返ると、日本におけるアジア研究の特徴として、欧米のアジア研究の直接的な影響になかった一方で、中国研究の伝統を継いだ東洋学、「南洋研究」の遺産、アメリカの地域研究の影響という、少なくとも三つの学問的系譜を見いだすことができる。また、翻訳を通じて海外の学界動向との繋がりが強い点も他のアジア諸国に見られない特徴である。日本以外のアジア諸国におけるアジア研究の特徴としては、植民地期高等教育の遺産として政府政策の補完機能が強いこと、そのため、社会科学は政策志向で応用分野

に偏ること、相対的に人文学に弱い傾向があること、があげられる。加えて、現地語中心の研究環境の場合（例えば、タイ、インドネシア）、自己完結的であり、英語を主力とする研究環境の場合（例えば、マレーシア、シンガポール、フィリピン、インド）、固有の条件や歴史に制約を受ける傾向がある。

以上が、トンチャイ氏の講演の要点である。東南アジア研究を中心に行っているが、アジア研究の全体を射程に入れた大局観の思いが伝わる講演であった。講演には本研究所の会議室を使ったが、外国人研究者や留学生も集まって満席となり、椅子を追加しなければならぬほどであった。小柄な体からエネルギーあふれるトンチャイ氏の話しぶりで、講演は終始変わることなくインフォーマルな雰囲気で行われた。講演後にも活発な質疑応答が行われ、時間が限られていたのが惜しまれるほどであった。閉会後は場所を変えてトンチャイ氏を囲んだ懇親会を開いたが、ここでもトンチャイ氏の打ち解けた中にも真摯な人柄が知られた。今後もこの講演シリーズが継続されることを期待して、充実した一日を終えることができた。



世界文学・語圏横断ネットワーク第二回研究集会（総合文化研究所・同ネットワーク共催

二〇一五年三月一九日（二〇日）

二〇一四年九月に発足を記念して第一回研究集会を立命館大学で開いた「世界文学・語圏横断ネットワーク」（略称CLN）の第二回研究集会は、本研究所ならびにCLNの共催というかたちで、本学一〇一マルチメディア教室を会場に、二〇一五年三月一九・二〇両日開催された。CLNには創設時の発起人として、またいわゆる会員にあたる賛同人として、研究所のメンバーが多数加わっていることから、同ネットワークの在京事務局機能を担っている。そうした経緯から今回の共催に至り、会期中運営実務については賛同人でもある延一〇名に及ぶ後期課程院生とポスドクの諸君の助力を得た。

さてプログラムは掲載ポスターにあるとおりだが、二日間の参加者は延三〇〇名余。賛同人、一般聴衆に混じって、学内関係者の姿も見受けられた。なかでも初日午後、作家・詩人池澤夏樹氏を招いて行われたシンポジウム「世界文学と（しての）日本文学」には、三時間の長丁場にもかかわらず、一八〇名を超える聴衆に支えられ、質疑応答にいたるまで熱のこもった議論が繰りひろげられた。

Cross Lingual Network
世界文学・語圏横断ネットワーク
第2回研究集会

2015.3.19-20
東京外国語大学マルチメディアホール101
www.facebook.com/crosslingualnetwork
共催：東京外国語大学総合文化研究所

<p>3月19日（木）</p> <p>10:00-12:30：セッション① 『現代文学と母語の問題』 （司会：西尾彦、中川成実）</p> <p>【ゲスト発表、「母語-敬語で書くこと」は文学を活性化し、広く人々の心をとらえたが、それは一方に「母語とは何だろう」というまわめて現代的な問いを生み出した。いま、「母語非母語」の境界を問い直したい】</p> <p>12:30-14:15：発起人会議 （会場：総合文化研究所）</p> <p>14:30-17:30：シンポジウム『世界文学と（しての）日本文学』 （池澤夏樹、西尾彦、佐藤京、宮野光流、司会：和田忠彦）</p> <p>18:30— 懇親会</p>	<p>3月20日（金）</p> <p>10:00-12:30：セッション② 『越境的観点から考える世界文学の可能性』 （司会：山田悠之）</p> <p>【自らの言語・文化圏を越えた他の文化圏域（哲学、神学、美術、音楽等）との構造的な関係によって、自国の文化的枠組みや言語の伝統のうちに無意識のうちに規定された視点を、文学が大胆に打ち開く可能性を考える】</p> <p>14:00-16:30：セッション③ 『黎明のフロンティア— 東洋の仕組みの問いから新・批評まで』 （司会：早川誠子、橋本友幸子）</p> <p>【『集書』を語る言語である翻訳は、ポストコロニアルから世界文学へと広がる批評の黎明に新たな風を吹き込んで翻訳の哲学や政治学を促し、日本における翻訳の歴史もまた注視されている。翻訳論の対照性と今日の課題を探る】</p> <p>16:40-18:00：全体別議</p>
---	--

報告 和田忠彦

「アヴァンギャルドの諸相02・03」（二〇一五年三月二日、十一月二六日、総合文化研究所）

報告 山口裕之

総合文化研究所共催による公開研究会「アヴァンギャルドの諸相」は、総合文化研究所の何人かの所員によって構成される科研費のプロジェクト「西欧アヴァンギャルド芸術における知覚のパラダイムと表象システムに関する総合的研究」の枠内で企画されている一連のワークショップである。第一回（二〇一四年九月二九日、前田和泉「逆遠近法と複数のリアリズム」ロシア・アヴァンギャルドの成立と展開）、西岡あかね「ドイツにおけるアヴァンギャルド概念史」に引き続き、二〇一五年には第二回、第三回の研究会が開かれた。

三月二日に総合文化研究所で開催された「アヴァンギャルドの諸相02」では、松浦寿夫氏による「感情のインフラストラクチャー」、および横田さやか氏の「未来派研究史——戦後から二〇一四年までのイタリアにおける未来派批評の変遷」の二つの報告が行われた。松浦史の発表では、「インフラストラクチャー」という言葉によって、感情を流通させる通路としてのいわば「小さなインフラ」が意図されている。そのような流通形態、表記可能な場を前提とすることによって、「我と他」が感情において一つになる場としての「感情移入(empathy)」とモダニティの問題が（とりわけ日本の文学・美術史のコンテクストのなかで）論じられていった。一方、横田氏はこれまでおもに

未来派の航空舞踏に焦点を当てた研究を進めてきたが、ここでは第二次世界大戦後から現代に至る未来派受容のいくつかの局面を整理しつつ概観してゆくことで、未来派そのものとともに、二〇世紀後半以降のアヴァンギャルド受容の展開をたどる作業ともなった。

第三回目となるワークショップ「アヴァンギャルドの諸相03」では、和田忠彦氏の「鉄道、映画、そして郊外——ピラメラ・オブスクラの歴史」という二つの発表があった。和田氏の発表では、感覚変容の装置としての列車を直接的な対象としている。列車は、イタリア近代化の過程、都市と郊外という感覚の形成においてきわめて重要な役割を果たすとともに、とりわけ未来派の表現と知覚にとって決定的な意味をもっている。例えば、アントン・ジュリア・ブラガリアの「フォト・ディナミズモ」のように、点としての〈現在〉の平面のうえに〈過去〉の時間と運動の軌跡を定着させようとする試みにおいては、知覚の限界を超えるものに対する種の危機感が表現となつて表れているのかもしれない。こういった技術と知覚の関係をめぐる問題は、吉本氏によるカメラ・オブスクラをめぐるテーマでも引き続き取り上げられることになった。吉本氏は、百科

事典的な記述におけるカメラ・オブスクラの様態をたどることにより、カメラ・オブスクラの多様な目的と機能の志向を丹念に確認していった。

すでに述べたように、これらの企画は科研プロジェクトのかでのワークショップではあるが、公開の研究会としているため、学生、教員や一般の参加者も加わったかたちで発表と質疑応答が行われた。これに続く企画としては、二〇一六年二月に国内研究者によるシンポジウムが予定されている。

松浦寿夫
「感情のインフラストラクチャー」

横田さやか
「未来派研究史—戦後から2014年までのイタリアにおける未来派批評の変遷」

日時：2015年3月2日
14:00-17:00
場所：総合文化研究所 422 教室

**アヴァン
ギャルドの
諸相02**

「西欧アヴァンギャルド芸術における知覚のパラダイムと装置システムに関する総合的研究」
〔学術調査会科学研究費 研究代表者：山口純之
基礎研究 (B) 2014-2016〕
総合文化研究所共催研究会

吉本秀之
「カメラ・オブスクラの歴史」

和田忠彦
「鉄道、映画そして郊外—ピランデッロにみる近代化と感覚変容」

日時：2015年11月26日
17:45-20:00
場所：総合文化研究所 422 教室

**アヴァン
ギャルドの
諸相03**

「西欧アヴァンギャルド芸術における知覚のパラダイムと装置システムに関する総合的研究」
〔学術調査会科学研究費 研究代表者：山口純之
基礎研究 (B) 2014-2016〕
総合文化研究所共催研究会

重なる石と言葉の裏に——田村毅氏講演会「ノートルダム・ド・パリ 聖母信仰と中世幻想」

報告 博多かおる

二〇一五年五月二十五日月曜日の十四時二十分から十七時三十分まで、途切れなく、田村毅氏は総合文化研究所会議室にてノートルダム・ド・パリと聖母信仰、中世幻想について語られ、パリと地方のカテドラル・ノートルダムの各時代の姿を比べ、引きはがし、建物の下にあるものを掘り起こし、聖母信仰と中世幻想のさまざまなあり方を聴衆の想像力の中に投射してくれた。

「カテドラル・ノートルダム」は各地にある。そこで人々が何をしてきたのか——「石の聖書」として教育の場になったり、巡礼者を泊めたり、待ち合わせ場所になったり、人々が絵画や音楽に触れる場所になったりした——、フランス中世の象徴となったカテドラルはなぜ大きくなっていったのか——人口の都市集中によって建造物の存在も巨大化した——などのお話をうかがうにしたいが、ノートルダム大聖堂と聖母信仰の関係も、しだいに複数の柱の周りに板をめぐるように浮かび上がってきた。十五世紀の詩人ヴィヨンの聖母への祈りなど、聖母にまつわる文学作品、音楽作品がそこに具体的な言葉の影、音の響きを加えてくれた。

十六世紀の作家ラブレールの『ガルガンチュア』でトゥールからパリに来たガルガンチュアが大聖堂の上から市民に挨拶し、

小便の雨を降らせる場面や、十九世紀の作家の小説ヴィクトル・ユゴー『ノートルダム・ド・パリ』に描かれた大聖堂とそこに存在する人々などにも光が当てられた。後者では、古典主義的な均整のとれた美よりも、ゴシック建築のいびつで奇怪な側面がはらむ想像力と生命力を讃美するユゴーの思考、「グロテスク」の美学が大聖堂を舞台に展開されていることを田村氏は述べられた。一八四五年よりパリのノートルダム大聖堂の修復工事を行ったヴィオレール・デュックの仕事を考察するうちに、ゴシック幻想、城塞、塔、怪物などのイメージが建築物に刻み込まれ、中世が再創造された経緯もあぶり出されてきた。さらにイシス神話についてもお話は展開されていた。サン・トウスタツシュ教会近くの庭で発見された女神の青銅製頭部がパリの守護女神だったイシスのものと判断され、「多くの者たちは、パリの市の名称は *Paris* に由来する、つまりパリ市がイシス神殿の近くにつくられたからだ」と信じている。それゆえパリ市の紋章には、イシスが乗ってこの地にやって来た「舟」が描かれているのである¹。というモレリ『歴史事典』からの引用や地図などをもとに、大聖堂の下に眠る異教の女神への信仰の跡を田村氏の言葉とともに聴衆はたどった。


こうしたお話から、私たちは堂々たるカテドラルの影に、今

や神話や文学作品、資料や科学的分析の結果を通して集団的記憶のかたに思い浮かべるしかない過去の建造物の残像をかいま見たり、聖母信仰の裏に異教の女神たちの姿がちらつくの眺めたりする。聴衆は学生、教員のみならず学外の方も多く、三時間を超える講演と質疑応答は大聖堂の建築の陰にあるものとそれが照射するものをさらに追いたいという好奇心をかきたててくれた。

註

- 1 Louis Moreri (1643-1680) ; *Le grand dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*. Tome 6 (H-L) / ... par Mre Louis Moreri, ... Nouvelle édition, dans laquelle on a refondu les Supplémens de M. l'abbé Goujet, le tout revu, corrigé et augmenté par M. Drouet -les Libraires associés (Paris)-1759 (Slackin Reprints, 1995). cf. Gallica ; «Ists», p. 446.

講演会
ノートルダム・ド・パリ
聖母信仰と中世幻想
田村 毅先生 (東京大学名誉教授)



2015年5月25日(月) 14時20分~17時30分
東京外国語大学 研究講義棟 422 (総合文化研究所会議室)

東京外国語大学 総合文化研究所
問い合わせ先 : hakata@uifs.ac.jp (博多かおる)
来聴自由

シューキン演劇大学劇団の公演 『イワーノフ』

二〇一五年六月三日、東京外国語大学プロメテウスホールにおいて、シューキン記念演劇大学の劇団による『イワーノフ』の公演がおこなわれた。「ロシア文化フェスティバル日本組織委員会」が招聘・主催し、本学総合文化研究所が共催。二限から昼休みにかけての時間を充て、ロシア語専攻の学生たちには授業の一環として観劇してもらった。

シューキン演劇大学は一九一四年にエヴゲーニイ・ワフタンゴフがモスクワで学生たちに演劇指導をしたのが始まりで、昨年、創立百周年を迎えた。名優ボリス・シューキンの名を冠するようになったのは一九三九年。長年にわたって演劇・映画・テレビの世界に数多くの才能を輩出してきた由緒ある学校である。一九六七年制作のソ連映画『アンナ・カレーニナ』で主演を演じたタチヤナ・サモイロワもこの大学の出身だ。

今回チエーホフの戯曲『イワーノフ』を演じたのは、ニーナ・ドヴォルジェツカヤ先生のクラスで学んだ「俳優の卵」たちで、みな昨年六月に卒業したばかり。ミハイル・セマコーフ教授による演出、指導のもとで二年ほど前から練習を重ねてきたという。

『イワーノフ』はチエーホフの初期戯曲だ。最初は一八八七年にモスクワのコルシユ座で上演されたが、その後、今の形に



報告 沼野恭子

改作され、翌一八八八年にペテルブルグのアレクサンドリンスキー劇場で「初演」された。理想を夢見て挫折した主人公イワーノフ（ドミトリー・ニコノフ）。今では病に冒された妻アンナ（アントニーナ・パペルナヤ）への愛も冷めてしまっている。そこへ若い娘サーシャ（ナターリヤ・イグリナ）が現れ、イワーノフはもう一度自己の「再生」を賭けようとする…。

ちぐはぐな人間関係、勝手な思い込み、空回りする愛、絶望と倦怠。舞台上では、二〇代の若者たちが演じているとは思えないほど深いドラマが繰り広げられ、チエーホフの世界が遠い未来（すなわち現代）にまで投げかけたまなざしを充分に感じることができた。

本学ロシア語専攻の学生の多くは毎年、外語祭でロシア語劇を上演しているし、他にもインターカレッジのロシア語演劇サークル「コンツェルト」に参加している学生もいる。また芝居熱が高じてロシアに演劇留学する学生もいるほどなので、今回の公演は学生たちにもたいへん刺激的だったようだ。

なお、プロメテウスホールの設営から字幕の準備、リノリウム貼り、撤収まですべて、外語祭実行委員会の語劇局に所属する学生たちが全面的に協力してくれたことを付記しておきたい。

講演と朗読 「エリーザ・ビアジーニ——わたしの詩の作法について」(総合文化研究所主催)

二〇一五年十一月二〇日)

報告 和田忠彦

イタリア文化会館大阪の招聘により来日した詩人エリーザ・ビアジーニ(Elisa Biagini)による講演と詩の朗読会を、立命館大学土肥秀行氏ならびに本学リサーチフェロー石田聖子氏の協力を得て主催した。イタリア語と英語で創作をつづけ、ジェンダーと身体性をめぐる作品の多い詩人から、その詩作品生成にまつわる自己分析を体験をまじえつつ語ってもらったのち、最新詩集『裂け目より *Da una crepa*』を中心に、自作の朗読をお願いした。聴衆は三十人ほどと多くはなかったが、そのほとんどがイタリア語を解するという条件も手伝って、きわめてなごやかなうちに会は進行した。ちなみに当日の内容については、本誌次号に全文を掲載する予定のため、ここでは略歴のみ記すに留める。

一九七〇年フィレンツェ生まれ。現在もなお居住するフィレンツェと、かつてアルダ・メリーニについての論文で博士号を取得したアメリカを主な活動場所とする。伊語と英語を行き来しながら創作と翻訳をなす。その詩からは、ジェンダーや身体性にまつわるテーマが色濃く浮かび上がる。エイナウディ社の詩歌叢集「白本」より、これまで三冊の詩集を発表した。順に、『訪問者 *L'ospite*』(二〇〇四)、『森の中 *Nel Bosco*』(二〇〇七)、『裂け目より *Da una crepa*』(二〇一四)。ダイアナ・ソーほか訳『森

の訪問者 *The Guest in the Wood*』は二〇一四年度米国最優秀翻訳書賞(詩部門)を受賞。日本で編まれた『脱原発・自然エネ ルギー218人詩集』(二〇一二)に、環境をテーマとし、特に「風力」にこだわった次の英詩が収められている。

walls and leaves / sucking rays, / spitting suns / into soups: / our veins, / glowing like neons.

総合文化研究所主催 朗読会講演会

エリーザ・ビアジーニ「わたしの詩の作法」

Sul mio fare poesia

Elisa Biagini
walls and leaves sucking rays, spitting suns into soups: our veins, glowing like neons

日時: 2015年11月20日(金)
15:00-16:30
場所: 総合文化研究所会議室 422 教室
言語: イタリア語 (通訳あり)

『裂け目より』(白本)より抜粋
一九七〇年フィレンツェ生まれ。現在もなお居住するフィレンツェと、かつてアルダ・メリーニについての論文で博士号を取得したアメリカを主な活動場所とする。伊語と英語を行き来しながら創作と翻訳をなす。その詩からは、ジェンダーや身体性にまつわるテーマが色濃く浮かび上がる。エイナウディ社の詩歌叢集「白本」より、これまで三冊の詩集を発表した。順に、『訪問者』(二〇〇四)、『森の中』(二〇〇七)、『裂け目より』(二〇一四)。ダイアナ・ソーほか訳『森の訪問者』(二〇一四)は二〇一四年度米国最優秀翻訳書賞(詩部門)を受賞。日本で編まれた『脱原発・自然エネルギー218人詩集』(二〇一二)に、環境をテーマとし、特に「風力」にこだわった次の英詩が収められている。

岩崎力の仕事

報告 松浦寿夫

二〇一五年の初夏の時期であったろうか、岩崎力先生のご逝去の悲報を奥様からの書状で知ることとなり、私事にわたるが、大きな悲しみとともに、先生とともに過ごすことができた僥倖としか呼びびようのない時間を反芻する日々を過ごすことになった。それはまた、学生として、同じ大学院の後輩として、また僭越ながら同僚として過ごした日々のなかで多くの教えを受けながら、何一つとしてその恩恵への負債をお返しできていない事実には愕然とせざるを得ないという意味で深い悔恨を強いる日々でもあった。それはまた、多くの恩恵を得ることになった先生のお仕事を再び手にとってみる機会をもたらずものでもあった。そして、筆者の素朴な確信は、目の前に圧倒的な質量として現前する先生のお仕事は、決して終わるこのなという点で無限性に開かれた教育の場であり続けているという事実を集約されるといっても過言ではない。

作家、岩崎力の仕事は何度となく、つねに新たな仕方であらざるべきものとしてここに存在している。この否定しがたい事実を言明し、この終わりのなさを確認する機会を多くの方たちと共有できないだろうかという願望こそが、二〇一五年十二月六日に本学アゴラ・グローバルホールにて開催されたシンポジウム、「岩崎力の仕事、終わりなき生、終わりなき言葉」の起

点に他ならない。それは、この企画を総合文化研究所の企画として実現させる決断を躊躇なく行った、本研究所所長の和田忠彦氏、実質的な企画構成ならびに膨大な実務のすべてをお引き受けくださった本学の博多かおる、白水社編集部の鈴木美登里の両氏のご尽力なしには、この企画が充実した成果を達成することはできなかつただろう。また、奥様からは先生のご直筆のお原稿、書籍、ユルスナールからの贈り物、写真など、たくさん貴重な資料をお借りすることができ、シンポジウム前後の三週間にわたって図書館に資料展示を行うことができ、また、シンポジウム当日には、会場にてさらに資料展示を行うことも可能になった。

また、改めて指摘するまでもなく、このシンポジウムの成功は、今回の私たちの依頼を快諾し、貴重であると同時に示唆に富む発表をお引き受けくださった登壇者の方にもつばら負うものである。冒頭での和田氏による今回の企画の趣旨説明の後に、作家の堀江敏幸氏による基調講演が行われた。ヴァレリイ・ラルボーへの関心からの岩崎先生との出会いに始まり、ラルボー生誕の地であるヴィシーを訪問された際に、さまざま人々から「岩崎力さんをご存知ですか」と問いかけられた逸話への展開によって、岩崎力というひとりの文学者が、国境、言

語、職業といった領域画定の境界線を横断し、いわば友愛の領域を瞬間的に交し合う不意の目配せのように拡張していく様相を喚起させるという点で、きわめて充実した講演であると同時に、今回のシンポジウム企画者たちの曖昧な意図に明確な形を提示するものであった。

その後、岩崎先生の同僚として本学でフランス文学の教鞭をとられた西永良成氏、岩崎先生から学生として教えを受け、岩波書店の編集者として活躍された小口未散氏のお二人から岩崎先生の思い出を語っていただいた。多くの興味深いエピソードが提供されたが、アラン・レネの「ヒロシマ・モナムール」の撮影に通訳として参加された岩崎先生の声と咳とがこの映画のなかに残されているという西永氏の回想はこのたえず反復的に聴取可能な声の痕跡を示唆するものであった。また、小口氏が指摘された東京外国語大学闘争のさなかの「造反教官」としての岩崎先生のプロフィールの紹介もまた、岩崎先生の首尾一貫した理性的な姿勢と同時に東京外国語大学執行部の非論理的な暴挙とを明晰に対比させる点できわめて示唆的な指摘であった。

第二部はターブル・ロンド形式のもとで、小倉孝誠、中野知律、澤田直、堀江敏幸の四氏が登壇され、筆者が司会を務めた。いずれも優れたフランス文学の研究者であり、また多くの翻訳に携わっている登壇者の方々から、それぞれ簡単な報告をいただき、そのうえでさらに岩崎先生のお仕事を振り返る討議を行うことになった。小倉氏からは、ユルスナールの『黒の過程』の翻訳に際して、岩崎先生が自分がこの書物を翻訳するには若すぎたという感想をお持ちになっていた事実から、成熟の

問題と声の肌理との関連についての指摘があり、中野氏からはプルースト研究の観点からの岩崎先生のお仕事の紹介があり、とりわけ、プルーストとラルボアの読書論——いずれも、岩崎先生が翻訳されているのだが——、との対比から読書と翻訳に関する議論が展開された。また、澤田氏は、岩崎先生との実際の出会いはごく僅かしかなかったが、「翻訳者としての岩崎力」との出会いを通していくつものフランスの小説を発見することになった個人的な経験を語り、堀江氏は岩崎先生が自らの翻訳の改訳にあたり、句点を一つ付け加えられたエピソードから、句点の一つがただそれだけで声の肌理を大きく変貌させてしまうことに自覚的であった岩崎先生の翻訳作業に注目することによって、岩崎力を翻訳者としてではなく、ごく端的に作家とみなすべきであるという説得力に満ちた提言がなされた。

その後、会場にいらした多くの聴衆の方々からの貴重なご発言もあり、充実した時間を共有することができた一日であったと筆者は確信している。また、多くの方が繰り返し指摘されたように、岩崎先生のご著書、『ヴァルボワまで』の再刊と、『ふらんす』誌に一年間にわたり連載されたユルスナールをめぐる美しい回想的なテクストの書物としての刊行を筆者もまた強く望みたいと思う。

また、かつて、各国文学の代表的な翻訳者が一同に会する様相を示していた東京外国語大学において、しかも、これらの翻訳者たちによってその大学の名声のきわめて大きな部分が保証されていたのに対して、翻訳という営みが示すこの上もなく高度な知性と感覚との成果に対しての敬意をほとんど喪失したかのような愚かさが広がりを示す現在の大学環境を前に、今

回のシンポジウムは明確に異議を提示する機会でもありえただけだ。

最後に、改めて、ご登壇いただいた方々、会場にいらしてくださった方々、後援の白水社、協賛のブルースト研究会の皆様への深い感謝の意を記しておきたい。この一日、「あなたは岩崎先生をご存知ですか」という問いとともに美しい友愛の空間を現出させることが可能になったのは、もっぱら皆様のご参加に負っている点は否定しがたい事実だからだ。

付記・白水社刊の月刊誌『ふらんす』二〇一六年二月号には特集〈翻訳者の仕事〉として、本シンポジウムをめぐるエッセイが、和田、堀江、澤田の三氏により寄せられている。

Le travail de
Tsumotomu IWASAKI — Les mots ininterrompus, la vie sans fin

—シンポジウム—
岩崎力の仕事
—終わりなき言葉、終わりなき生—

2015年12月6日(日曜日)
東京外国語大学 アゴラグローバルホール
東京都府中市朝日町3-11-1

プログラム

開会の辞 — 和田 忠彦
講演 — 堀江 敏幸
思い出のひとこま — 西谷 良成、小口 未麻
テーブルトーク — 小島 孝賢、澤田 直之、中野 知律、堀江 敏幸、松浦 寿夫、河野 洋平
閉会の辞 — 和田 忠彦

主催：東京外国語大学 / 総合文化研究所 後援：白水社 協賛：ブルースト研究会 Illustration: Hideo MATSUURA

総合文化研究所・国際日本学研究院 連続文化講演会

報告 柴田勝二

日時…①二〇一五年二月一〇日(木)一七時五〇分～一九時

②二〇一五年二月一七日(木)一七時五〇分～一九時

場所…総合文化研究所 会議室

講演者…デイヴィッド・ヒューズ(二月一〇日、ロンドン大学
SOAS・本学招聘教員)

「私の民謡研究について」

イリス・ハウカンブ(二月一七日、ロンドン大学SO
AS・本学招聘教員)

「草創期の国際合作映画——日本とドイツ、共同映
画制作における歩み寄り」

本連続講演会は、ロンドン大学SOASより招聘教員として
お迎えしているデイヴィッド・ヒューズ、イリス・ハウカンブ
の両先生に、それぞれ専門としておられる領域に関する主題に
ついて語っていただくという形で、二週にわたっておこなわれ
た。比較的急に企画された講演会であったにもかかわらず、大
学院生を中心として総合文化研究所会議室が満杯になる程度
の聴衆があり、盛況のうちに終えることができた。

デイヴィッド・ヒューズ先生の「私の民謡研究」は、青年期
に日本の民謡の魅力にとりつかれ、その後四〇年以上その修行

と研究に取り組んでこられた経験を、ユーモアを交えて巧み
な日本語で語ったものであった。〈西洋人〉が民謡に興味を示
し、さらにそれをみずから歌い、あるいは伴奏楽器である三味
線を奏でる修行をするといった取り組みは、奇異に見られるこ
とも少なくなかったようだが、同時にその珍しさも手伝って、
テレビ・ラジオなどのメディアにも数多く登場し、民謡の文化
としての普遍性をPRすることにもなったようである。その際
にヒューズ先生が同席することになった多くの芸能人のエピ
ソードも面白く、たとえば金沢明子が「ジーン民謡歌手」と
して人気を博することになった経緯なども興味をそそられた。

金沢明子の例に見られるように、とくに若い世代には〈古く
さい〉文化とも見られがちな民謡を、単に保存して伝えていく
だけでなく、どのように現代の文化としてアレンジして青少年
を含む幅広い層に楽しんでもらうかということ、伝統文化の
伝達一般にも関わる重要な問題である。和服ではなくセーター
やTシャツに「ジーン」といったスタイルで民謡を歌った金
沢明子の試みはその一つであったが、一九七〇年代から八〇年
代にかけてのフォークソング・ブームは「ふるさと」への郷愁
という主題を含むこともあって民謡との親和性をもっていた。
代表的なフォーク歌手である岡林信康は八〇年代に民謡のリ

リズムを取り入れて独自のロック「エンヤトット」を作り上げ、各地で公演をおこなっている。岡林の試みは音楽面で現代歌謡と民謡の両方の可能性を拡げようとする意味をもっていた。一九六〇年に設立された日本民謡協会では現在も若い世代に民謡を普及すべく、少年少女を対象とした講習会やコンクールを積極的に催している。

こうした民謡の伝達と現代化の模索の問題を話されながら、ところどころで長年修行された民謡を部分的に披露された。プロ顔負けの音量と節回しに聴衆は圧倒され、民謡という文化の息吹を直接感じ取ることができた。

イリス・ハウカンブ先生の「草創期の国際合作映画——日本とドイツ、共同映画制作における歩み寄り」は一九二〇年代における日独協同による映画制作の様相について語られたもので、〈日本〉をドイツという西洋の国に紹介することにもなうアイロニーを浮き彫りにしていた。〈日本〉は当時のドイツにおいてもサムライ、ハラキリ、ゲイシャのイメージで捉えられるもので、それに沿った映画作りがされていた。それはもちろん同時代の日本の姿を伝えるものではないが、そうしたオリエンタリズム的なイメージを前景化することによってでない〈日本〉がドイツの観客に伝わりにくく、一九二六年の『武士道』はまさにそうした前提によって制作されていた。

一九三二年の『Nippon』は、天平時代、戦国時代、現代という三つの時代をそれぞれ舞台とする『沙弥磨』『篝火』『大都会』という三本の短編映画をまとめて制作されたものだが、一五〇〇年代を舞台とする『篝火』に当時存在しない吉原が登場するなど、時代考証は正確ではない。この時代設定はドイツ

における騎士道の時代が一五〇〇年前後だからで、軍事的な連携を強めつつあった当時において、「騎士」と「武士」のアナロジーを強調することが企図されていた。『大都会』は現代を舞台とし、鉄道技術の発展を推進しようとする主人公を描くものの、〈西洋〉との差違の乏しさゆえに不評判に終わった。

こうした文化紹介にもなう困難さがわかりやすく語られ、適宜紹介される二、三〇年代の映画の映像も普段眼にしないものであるだけに、聴衆の興味を掻き立てていたようである。お二人の講演はともに〈日本〉と〈西洋〉をいかに架橋するかという問題をはらんだもので、外語大の学生、院生、とくに聴衆の大半を占める留学生にはきわめて有益であったと思われる。

連続文化講演会

総合文化研究所・国際日本学研究院 共催

1) 2015年12月10日(木) 17:50~

「私の日本民謡研究について」

講師：ディヴィッド・ヒューズ氏
(ロンドン大学 SOAS, 本学招へい教員)

場所：総合文化研究所 (422)



2) 2015年12月17日(木) 17:50~

「草創期の国際合作映画—日本とドイツ、共同映画制作における歩み寄り」

講師：イリス・ハウカンブ氏
(ロンドン大学 SOAS, 本学招へい教員)

場所：総合文化研究所 (422)



連絡先 Tel : 042-330-5409
E-mail: tufs422ics@tufs.ac.jp

150th anniversary TUFSS

言語文化学部 「冬の芸術祭」 (二〇一五年二月二日～一八日)

報告 前田和泉

大学は授業が行われるだけの場所ではない。各種研究会や学会、映画上映会や講演会など、日頃学内では多くの興味深いイベントが開催されている。ただ残念なことに、それぞれが個別に行われているため、慌ただしい日常の中で見過ごされてしまうことも少なくない。今回、言語文化学部では、芸術や文化に関わる一連のイベントを一つのシリーズとしてまとめ、総合文化研究所の共催により「冬の芸術祭」と題して開催した。二週間余の間に複数の催しを集中させることによって学内外にアピールし、学生や教職員、学外の人々にも、様々な形で「芸術」に親しんでもらうのが狙いである。

開催されたのは以下の四つのイベントである。

・八木久美子×沼野恭子トークイベント「世界の食と酒を語る」

(二月二日一八時～一九時三〇分、留日センターさくらホール)

・松浦寿夫展覧会～Suite Concarnoise～

(二月九日～一六日、研究講義棟四三二前)

・博多かおるピアノ+レクチャーコンサート「ピアノとお

話で綴る一夜」

(二月二日一八時～二〇時、プロメテウス・ホール)

・川島京子(早稲田大学)講演会「日本バレエの幕開け——白系ロシア人エリアナ・パヴロバの功績」

(二月一八日、一七時三〇分～一九時一〇分、研究講義棟二二六)

開幕イベント「世界の食と酒を語る」では、イスラム研究者である八木久美子先生と、ロシア文化を専門とする沼野恭子先生に、「食」という切り口から世界の文化の多様性についてざっくばらんに語っていただいた。八木先生によれば、「辛く苦しい断食月間」というステレオタイプで捉えられがちなラマダンが、実はにぎやかな祝祭と共食の場であるという。また、一見すると「文化習慣の尊重」のように思われる「ハラール」は、グローバル化に伴う国家・企業戦略でもあるという興味深い指摘もなされた。一方、沼野先生の知人のユダヤ人が、ソ連からアメリカに亡命後、「自由の国」にきた結果、かえってユダヤの戒律を厳格に順守するようになったというエピソードは、「自由と束縛」が一筋縄ではいかない問題であることを感じさせ

せた。「羊を見ると、『かわいい』ではなく『おいしそう』と思う」（八木）、「実はポーランドで鶏を絞めたことがある」（沼野）など、両先生の知られざる秘話も明かされ、会場は大いに沸いた。なお、トーク後はワイン試飲会が行われ、世界各地のワインが来場者にふるまわれた。

松浦寿夫先生は近代西欧美術の専門家だが、自身も画家であり、これまで学外では毎年のように個展を開いてきた。今回、学内初の展覧会が開催され、普段は目立たぬ研究講義棟の一角が一週間にわたって様々な色のキャンバスで彩られることになった。タイトルの〈Suite Concarnoise〉（コンカルノー連作）は、松浦先生の恩師である故・岩崎力（本学名誉教授）のエッセーに由来する。開会日には画家本人によるギャラリートークも行われ、作品の制作プロセスや技法などについて語られた。「絵は足し算の芸術だが、色彩を足し合わせることによって、逆にキャンバスの中に余白を創り出さなければならぬ」とのコメントは、実作者ならではと言えよう。会期中には、キャンバスを前に人々が語り合う姿も見られ、研究講義棟という日常空間の新たな可能性も感じさせる試みとなった。

松浦先生が美術研究者にして画家であるのに対し、博多かおる先生はフランス文学者にしてプロのピアニストである。レクチャーコンサート「ピアノとお話で綴る一夜」は博多先生が学内で行う初の本格的な演奏会で、曲目は、クープラン『クラヴサン曲集』より「さまよえる影」「病み上がりの女」「恋する口シニョール」、ドビュッシー『前奏曲集第二集』より「ヒースの丘」「月の光がふり注ぐテラス」「花火」、チャイコフスキー『四季』より「六月〈舟歌〉」「十二月〈クリスマス〉」、シューマン

『パピヨン』、シヨパン『スケルツォ第二番』、そしてアンコールにシヨパン『ノクターン第二番』。選曲のコンセプトは「一年を振り返る」で、それぞれの曲に関して簡単なレクチャーも交えながら演奏するという「文学者＋音楽家」ならではの催しを、学内外から集まった二百名近い聴衆が堪能した。会場のプロメテウス・ホールは、普段は主に授業や大学の行事に使用され、グランドピアノも日頃は舞台裏で眠っている。この夜、素晴らしい弾き手を得たピアノも、音楽で満たされたホールも、いつもとはまるで見違えるようであった。

「芸術祭」を締めくくったのは、川島京子氏（早稲田大学）の講演「日本バレエの幕開け——白系ロシア人エリアナ・パヴロバの功績」である。ロシア革命後に日本へ亡命した舞踏家パヴロバは、バレエを初めて目にする日本の観衆を自らの舞踊で魅了し、また日本初のバレエスクールを設立して多くの弟子たちを育てた。当時、彼女と同じく革命をきっかけに来日した白系ロシア人舞踏家は少なくない。だが、彼らが日本に定着することなく終わったのに対し、パヴロバは巧みに日本社会と同化し、日本伝統の芸事に見られる「家元制度」を自身のスクールに取り入れることで日本独自のバレエ文化を開花させた。体系的な教育制度を欠く現在の日本バレエ界の欠点はパヴロバに起因するという批判も少なくない。ただ、国境を越えて異文化で生きることが今とは比べものにならないほど困難だった時代に、異郷に根を張り、女手一つで母と妹を養い、最後は帰化して戦地への慰問公演中に倒れたパヴロバの逞しさとしなやかさは驚嘆に値する。講演中に当時の貴重な映像資料を見せていただいたが、そこに映るバレエスクールの子供たちや地元の

東京外国語大学 言語文化学部
～冬の芸術祭～

12月9日(水) 18:00-19:30 (留学生日本語教育センター さくらホール)
八木久美子(本学・イスラム研究) × 沼野恭子(本学・ロシア文学)
トークイベント「世界の食と酒を語る」

12月9日(水)～16日(水) 10:00-20:00 ※13日(日)を除く
松浦寿夫(本学・西線近代美術) 展覧会 ～Suite concarnoise～
(研究講義棟422教室の前)

12月11日(金) 18:00-20:00 (アゴラ・グローバル プロメテウスホール)
博多かおる(本学・フランス文学) ピアノレクチャー・コンサート

12月18日(金) 17:40-19:10 (研究講義棟226教室)
川島京子(早稲田大学・日本バレエ史) 講演会
「日本バレエの幕開け―白系ロシア人エアリア・パヴロバの功績―」

入場無料・一般公開

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

場所：東京外国語大学
東京駅前中野区庁舎3111
西武本町線「多摩」駅より徒歩5分/京王線「南田城」駅より徒歩20分
キャンパスマップ <http://www.tufs.ac.jp/about/campusmap.html>
お問い合わせ：前田 和泉 maeda@tufs.ac.jp

東京外国語大学 言語文化学部
冬の芸術祭
八木久美子(本学教授・イスラム研究)
沼野恭子(本学教授・ロシア文学)
トークイベント
“世界の食と酒を語る”

2015年12月2日(水) 18:00-19:30
留学生日本語教育センターさくらホール
入場無料/一般公開

場所：東京外国語大学 府中キャンパス
東京都府中市府中町 3-11-1
西武多摩川線「多摩」駅より徒歩5分
京王線「南田城」駅より徒歩20分

お問い合わせ：前田和泉 maeda@tufs.ac.jp
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

支援者たち、そしてパヴロバ自身の生き生きとした笑顔は、何よりも雄弁に彼女の生きざまを物語っているように思われた。

以上をもつて「芸術祭」は閉幕した。来場者アンケートの結果は概ね好評で、「ぜひ第二回を」との有難いコメントもあったが、怒涛の一二月を終え、真っ白な灰となって燃え尽きた感のある運営担当としては、今後のことは神の御心のままに委ねたいと思う。

最後になるが、準備にあたってご迷惑をおかけした方々にはこの場を借りてお詫び申し上げます。そして、ご協力、ご支援、ご心配くださったすべての皆様方には心からの感謝を。

松浦寿夫展
Suite concarnoise

日時：12月9日(水)～16日(水)
10:00～20:00 (12/13日曜は閉館)

場所：東京外国語大学府中キャンパス
研究講義棟422号教室の前
(西武多摩川線「多摩」駅より徒歩5分/京王線「南田城」駅より徒歩20分)

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



東京外国語大学言語文化学部《冬の芸術祭》

博多かおる
(本学准教授・フランス文学)
レクチャー・コンサート
～ピアノとお話で綴る一夜～


2015年12月11日(金) 18:00-20:00
アゴラ・グローバル プロメテウスホール
入場無料・一般公開

クーラン『クラヴァン曲集』より「踊するロシニール」
ドビュッシー『音楽曲集第二巻』より「ヒースの丘」
チャイコフスキー『四季』―12の性格的舞家―より「12月『クリスマス』」
ショパン『イタリヤ』op.9-2
ショパン『スケルツォ 第三巻』op.31-1 曲

フランス文学者にしてピアノのピアニストでもある博多かおる先生がクリスマス・シーズンにぴったりの楽曲と美しいレクチャーで素敵な一夜をみなさまにお届けします。

場所：東京外国語大学 府中キャンパス
東京駅前中野区庁舎3111
西武多摩川線「多摩」駅より徒歩5分/京王線「南田城」駅より徒歩20分
お問い合わせ：前田 和泉 (maeda@tufs.ac.jp)

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



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

日本バレエの幕開け
白系ロシア人エアリア・パヴロバの功績

講師
川島京子
(早稲田大学)

一般公開
入場無料

～言語文化学部《冬の芸術祭》～

すべては一人の女性からはじまった。

いまや世界舞壇のレニエ大星となった日本、その礎を築いたのは、白系ロシア人エアリア・パヴロバ、舞臺ロシアに生きた、革命を生きかけた日本舞臺の第一で、舞臺には比類なき才能を見たこともあった日本舞臺のその後の歴史を舞臺で綴り、日本舞臺のバネウスターを創始して数多くの弟子を生み出した。

数奇な運命をまごうた女性の生きざまを、日本バレエ史研究の第一人者川島京子



日時：2015年12月18日(金) 17:40-19:10
場所：東京外国語大学 府中キャンパス 研究講義棟226教室

お問い合わせ：前田 和泉 (maeda@tufs.ac.jp)

BOOK REVIEWS

点景のアヴァンギャルド

フローリアン・イリエス著、山口裕之訳

『1913』

河出書房新社 二〇一四年十二月

たとえば『1934』あるいは『1900』——年号を作品のタイトルに据えるという選択がもたらす喚起力の可能性と限界を体現している作家は決して少なくはない。アルベルト・モラヴィアは、わが身をハインリヒ・フォン・クライストになぞらえ嘆きつつファシズム体制下に生きるイタリア人ドイツ文学翻訳家の自堕落と憂鬱を、『1934』（一九八二年刊、邦訳・千種堅訳、早川書房八三年刊）と題した小説に描いた。それをルイジ・ピランデッロにノーベル文学賞が与えられた年とみるか、ヒトラーが総統の座に就いた年、もしくはファシスト政府がスペイン王党派支持を表明し二年後バルセロナ沖からの砲撃対象を予告した年とみるか——視点を定めるのは読者の知識と志向に懸かっている。そしてベルナルド・ベルトルッチは、一九〇一年生まれの幼なじみふたりを狂言廻しに二十世紀という時代を五時間三十二分に凝縮するために『1900』（一九七六年公開）を映画のタイトルに選んだ。それを無謀とみるか勇敢とみるかは観客の思想と嗜好に懸かっている。

あるいは沢木耕太郎のように、「危機の宰相」と「テロルの決算」を合わせて収録するために、『1960』（二〇〇四年刊）と表題をあたえ、年号のもつ喚起力を恃みに、山口二矢、三島由

紀夫、岸信介、田中角栄といった人物たちを糾合する手立てを講じた作家もいることをわたしたちは知っている。

もちろんこれらに年号となにかを組み合わせて、たとえば『万延元年のフットボール』のように異化効果を狙った例まで加えるとなると、作品タイトルにおける年号の喚起力の可能性と限界をめぐる考察のひろがり果てがみえなくなるかもしれない。

さていま、わたしたちの前にあるのは、第一世界大戦勃発の前年、一九一三年を彩る出来事を十二章つまりは十二カ月に分けて連続スナップショットよろしく綴る『1913』と題されたひとりの美術史家の手になる書物である。

冒頭つまり一月に起きたルーヴル美術館からの「モナ・リザ」失踪事件、あたためてきた『変身』の構想をつづりはじめたカフカ、スターリンにフロイト、レイ・アームストロングにシェーンベルク、ダンヌンツィオにリルケ、トマス・マンにキルヒナー、シュペングラールにアドルノ、ユングにピカソにプルースト、ガートルード・スタイン……たぶん万華鏡（というより、ここはやはりカレイドスコープと言うべきかもしれない）が一見造作なく散っては寄り合う図柄のなかに、はっと目を射る眩しい風景を発見したときのように、著者フローリアン・イリエスは一九一三年という世界大戦前年の十二カ月に、どれほどの才能が文学、絵画、科学、音楽を問わず文化全般にわたって開化し、ゆたかではなやかな実りをつけはじめていたかを、コラージュとよぶにはあまりに恣意性を捨象した体で列挙していく。誰一人すぐそこにカタストロフが迫っている予兆すら感じることのないまま、たとえば『トーテムとタブー』の仕上げに勤しむ

フロイトはユングとの亀裂を深めている。タイタニック号沈没に打ちのめされたシュペングレーは『西洋の没落』の執筆に専念することで、敗北感と憂鬱から逃れようと足掻いている。

近代社会学の父マックス・ウェーバーは、「近代性（モデルニテ）」を理解するために思考を鍛え、この年「世界の脱魔術化」という概念に逢着したことよって資本主義社会における不可思議を合理化する手掛かりを得る。ウィーン美術学校を退学になったアドルフ・ヒトラーは、細々と水彩画を描きながら画家として世に出る機会をうかがっていたが、やがてミュンヘンへと居を移す。同じころスターリンも亡命者としてウィーンにマルクス主義をめぐる思索と執筆に明け暮れていた。ふたりはシェーンブルン公園を散歩しながらすれ違っていたかもしれない——とイリエスは読者に目配せを送る。

こうして矢継ぎ早に一九一三年の出来事が人間模様を一筆書きでなぞるようにして描かれていくのだが、なかに幾人かしっかりと描き込まれている人びとがいる（おそらくかれらがイリエスにとって時代の徴なのだろう）。先に挙げたフランツ・カフカがそうだ。そしてオスカー・ココシユカ。「風の花嫁」とトラークルの名づけたアルマ・マラーの肖像画が、どんなふうにも生まれ、そして作曲家グスタフ・マラー未亡人との恋がいかにして破綻したのが過不足なく素早く描かれる。あるいはこの年の夏、形而上絵画なるものが「イタリア広場」としてわたしたちが知っているジョルジョ・デ・キリコ作品とともに誕生したことも、フロイトとシュニッツラーの関わりが世紀初頭における精神分析学と文学との相補的というより蜜月関係跡づけていることも、この美術史家は見逃さない。

こうして断片が重なっていくなかで徐々に時代の輪郭は濃さと太さを増していくのだけれど、それが読者の眼にどう映るかはさまざまだろう。ストラヴィンスキーが『春の祭典』をシャンゼリゼ劇場で上演したとき、十二音階音楽による革命が達成されたとする著者の暗示に肯くひともいれば、エズラ・パウンドがアイルランドの若い作家の才能を見いだし励ましたからこそ、『若い芸術家の肖像』と『ダブリン市民』は完成に漕ぎつけたという示唆に膝を打つひとも、いやエルンスト・ユンガーの逃走の物語こそがこの年の収穫だったのだという主張に賛同するひとも、いややはり『失われた時をまとめて』の第一巻が、二十世紀アヴァンギャルドに決定的影響をあたえることになる書物の刊行こそがこの年一九一三年最大の事件だったのかもしれないという囁きを心の中で繰り返すひとだっているにちがいない。

おそらく読者がどの文化圏や言語圏に馴染みがあるかによつて、この美術史家の描きだす群像劇の登場人物たちは主役か脇役かその役回りを入れ替えるのだろう。それがもし英語圏であれば、初めて映画の契約書に署名するチャップリンや初めてトランペットを手取るルイ・アームストロング、そして『ヴァニティフェア』誌の創刊に目を惹きつけられて当然なのかもしれない。けれど何といても本書が描く群像劇の華やぐ舞台はウィーンであり、そのスタープレイヤーがフロイト、シュニッツラー、シーレ、クリムト、ロース、ワイトゲンシュタインであることに異存はないだろう。まだ意識の縁に上らないまま夢が、そして新しい音楽や建築が、論理や倫理が一斉に生まれようとしている——その中心にウィーンがあり、か

れらがいたのだという、アヴァンギャルドのもつとも多感で華やかな季節をめぐる批評的まなざしの先にみえる風景が、じつは十九世紀スイスやイタリアで生まれた点描派の絵画のように、光と色彩の凝集点としての斑点の集合が生成する点景による風景に酷似していると思いいたるとしても、それはけっして強引な読みなどではあるまい。点景としてのアヴァンギャルド——そんな見立てもありなのだ、イリエスの試みは教えてくれる。

(和田忠彦)

リスボンから幽玄の世界へ

アントニオ・タブッキ著、和田忠彦訳

『イザベルに——ある曼茶羅』

河出書房新社 二〇一五年三月

アントニオ・タブッキ（一九四三—二〇二二）の没後に出版された最初の作品である。作家本人の出版許可はないものの、出版する水準に至っているとの判断がなされ、こうして私たちのもとに届いた。副題には「ある曼茶羅」とあり、章立ては「章」ではなく、「円」で数えられる仕掛けだ。「曼茶羅」と聞くと、ラテンアメリカ文学の世界ではフリオ・コルタサルが『石蹴り遊び』のタイトルとして、もとは「曼茶羅」と名付けるつもりだったことが思い出される。コルタサルのほうではオリベいらが恋人ラ・マーガを探す物語だったが、タブッキのほうはどうだろうか。

作品冒頭に著者による「弁明」がさらりと置かれ、ここでは「赤」が強調されている。

「わたしがナポリへと想像力で羽ばたくことになったのは、あるとき遠くの空に満月が浮かんでいたからだ。そして月は赤かった。」（註のかたちをした弁明、八頁）

日本語版の表紙写真は逃げてゆく女の後ろ姿で、顔は見えない。写真はモノクロだが、タイトル文字や帯には赤色が使われている。スペイン語版¹のほうではアリシア・サヴィッツジの写

真が用いられている。こちら赤色が基調だ。トランクを持っていてる女が真っ赤なドレスを着て野道に立っている。日本語版と違って女性はこちらを見ているのだが、顔の部分は煙か雲のようなもので隠されていて、やはり見えない。

赤色の謎の女。装丁が示すように、赤い女イザベルを探す物語が展開する。その過程で、女と、彼女を探す男の素性もわかってくる。

男はイザベルの関係者を一人ひとり尋ね歩く。幼なじみのモニカ、ばあやのベアトリス、サキソフォン奏者のテックス、看守のトムおじさん……関係者を訪ねるために、リスボン、マカオ、スイスアルプス、ナポリと旅を重ねる。訪れるのは大都市ばかりでなく、そのあいだに、たとえばセボレイラという小さな町もある。

そこは公営住宅の一区画で、道は掘り返され、小広場は手入れがされていなかった。私は右に曲がり、枯れかけの木々に沿って広がるちいさな並木道を通った。そこには下水設備がなく、これはもちろんのことだが、他のインフラもなかった。（七十一頁）

看守のトムおじさんがいるのはこのように描写されるところで、リスボンの近くにあるようなのだが、小説から判断するかぎり、主にカーボヴェルデ人が住む貧困地区である。おそらく移民が住みつく地区なのだろう。そこに向かうバスに乗っているのは、二三つ編みをした黒人の若者がふたり、目の前には買い物袋を持った老婆がひとり、奥の座席には控えめな様子

男性がひとり」(七十頁)である。バスの運転手は「冷淡そうな雰囲気の、ほつそりとしたカーボヴェルデ人」(七十頁)。

トムおじさんは階数表示のないアパートに住み、家族とはクレオール語で話し、思い出話にもカーボヴェルデにいたころのことが出て来る。そういえば、別の章では、ポルトガル領ティモールにいた経験がある人物への言及があった。したがって、小説のなかでは語り手が実際に訪れる土地ばかりでなく、ポルトガル植民地のアフリカやその他多くの地域が言及され、世界中を旅しているような感覚が与えられる。

本書はロード・ノベルであり、また人探しという謎解きの要素も加わるので、展開はスリリングである。探されているイザベルはサラザール体制下の学生時代に反体制運動に身を投じた人物である。共産党(＝赤)にも入党したらしい。田舎に地所があり、ちよつとしたブルジョアの家に生まれた彼女だったが、事故で両親を失ったことが原因で変貌する。幼なじみのモニカは古典文学を学んだのに対し、イザベルは近代語を学ぶ。その学科はラディカルだった。

ある教授はカミュと実存主義についての講義を、またある教授はポルトガルにおけるシュルレアリスムについての講義を開いていて、はなやかに活動する詩人が幾人か実際にやってきて、自作を朗読する機会さえあったのです。(二十三頁)

イザベルは詩人を連れてきて学生運動のリーダーになる。大学では、禁じられていた色である赤いスカーフを巻いて演説をぶち、スペイン人とポーランド人の二人の恋人を持つ。その後、

警察に追われて身を隠すが、逮捕されて刑務所に送られる。牢獄でガラスを呑み込んで自殺し、新聞には彼女の葬儀の告知が載る。しかし彼女の遺体を見た者はない。

語り手のポーランド人スウオヴァツキ、イザベルの恋人であつたとされる人物がイザベル探しに乗り出したのは、彼女が本当に死んだのかどうかを確かめるためだ。しかもイザベルは妊娠していたので、そのこともポーランド人には気がかりだった。

こうして人探しの旅というリアルな物語が展開していくのだが、徐々に徐々に幻想味を帯びてきて、全九冊のうち、半分くらい進んだあたりで地上を飛び立ち、想像上の旅というか、架空の夢の物語に入ってしまったような感覚が生まれる。ひよつとして、最初から語り手による想像上の旅だったのだろうか、と読み直したくなる気持ちにも駆られる。

といつても、では果たしてこの物語が最初から想像上の旅だったと言い切つてよいのかどうか、その確信が読者にははっきりとは持てない不安が残る。一定のリアリティが常に確保されているからだ。読者に不安を抱かせることにこそタブツキの狙いがあるとのことだ、確かに、あとから振り返ってみると、現実から想像への移行の緩やかな離陸が、読後に残っているもつとも心地よい体験だったと言える。『インド夜想曲』を読んだ記憶がよみがえってくる。

評者にとつて現実から想像への移行は、第六冊のマカオの洞窟で訪れた。語り手がマグダという女性から、イザベルについて証言を聞くところである。自分がアジア人だからなのか、あるいは／そして、マカオがこの本に出て来る場所のなかで唯一

訪れたことのある場所だからなのか、読んでいるときには、このマカオの部分にこそリアリティが欲しいと思っていた。

ところがその肝腎な土地で、もつともリアリティが薄れてゆく。しかしその代わり、このパートでタブツキは、この本で書かれている旅が書物をめぐる旅であることをも教えてくれる。語り手がマカオで訪れるのはカモンイスという十六世紀のポルトガル詩人がいる洞窟なのだ（こうして、他の箇所でも引用されるガルシア・ロルカやヘルマン・ヘッセなどの名前も効果的に響いてくる。ブラジルの作家ドウルモン・ジ・アンドラーヂからも重要な局面で引用がある）。

カモンイスの洞窟というのが本当にあるのかどうか調べてみたら、カモンイスが作品を書いた洞窟がマカオにあつて、そこが現在は公園になつていようだ。ヨーロッパの読者にとつてマカオがどのような距離感にある土地なのかはわからないが、この小説に出て来る土地ではいちばんリアリティが乏しい場所かもしれない。語り手はその後マカオで亡霊のカモンイスと会い、彼からヨーロッパに戻るように言われ、イザベルと再会を果たすことになる。三章分を費やすマカオは、この小説のなかでは異界への旅として機能している。

行方不明になつた政治犯を探す人の物語。こう読むと、二〇一五年に公開されたチリのドキュメンタリー映画と奇妙な類似があることに気づく。パトリシオ・グスマン監督『光のノスタルジア (Nostalgia de la luz)』のことだ。

このドキュメンタリーでは、チリのアタカマ砂漠にある、世界でいちばん標高の高い天文台が登場する。ここには世界一の天体望遠鏡があり、さまざまな国籍の天文学者がやってくる。登場する人は誰もが優しい声をしてカメラに向かって語る。若い天文学者が宇宙の神秘をおだやかに説明する。

しかし、かたやそのアタカマ砂漠の地中には、独裁者ピノチエトによつて殺害された遺体が埋められている。ドキュメンタリーは、天文学者の語りと、行方不明になつた政治犯の親族を探すある女性の語りと同時並行で進み、この女性と天文学者の出会いをもつて締めくくられる。女性は、天文学者に導かれて天文台にのぼり、宇宙を見るのである。この最終部から伝わってくるのは、独裁という強固で徹底的にリアルなものが、天文学者の語る幻想性豊かな宇宙という広がりの中かでとらえられることによる、ある種の救済である。

タブツキの本では、語り手のポーランド人はあるとき、導かれて宇宙物理学者リーゼと出会う。リーゼは息子を失つたあと、チリのそのアタカマ砂漠の天文台に職を求め、一時期いたのだった。

みつげだしたの、チリの、アンデス山脈に、世界最高峰の天文台があるのを。装備も世界トップクラス、おまけに何より標高世界一。(中略)すべてを捨てて、ちいさなリュックひとつに本をいっぱい詰め、裏地が毛皮のコートを持っただけで、標高世界最高地の天文台にやってきたの。(中略)銀河系外星雲の観察がしたかったから。(中略)あの観測所のメンバーは三人(中略)。わたくしと、日本から来た天文学者、それにチリの物

理学者。(百五十一頁―百五十三頁)

註

彼女は天文台でアンドロメダ星雲との交信を行なって息子とのある種の再会を果たす。ポーランド人もまたリーゼの話をきいたあと、ナポリに向かい、イザベルと夢幻的な再会をすることになる。

1 Para Isabel: Un mandala, Anagrama, Barcelona, 2014, traducción por Carlos Gumpert

(久野量一)

『イザベルに』でのリーゼ(すなわち宇宙探求者)の役割を、『光のノスタルジア』を経由したうえで考えてみると、やはりタブツキ作品に見られる卓抜な現実から想像への飛翔と深くかわっているような気がする。小説ではまずリスボンやセボレイラといった特定の地域の歴史性を読者にじっくりと味わわせ、しかるのちに、マカオという異界を通り抜け、最後は幽玄な宇宙にまつわる語りが開かれる流れになっている。このとき語り手がいるのはスイスということになっているが、歴史的な「ヨーロッパ」というよりは、超越した「どこか」と言っている。

こうして物語は歴史から非歴史へと旅立っている。気づいたときには、ある種の歴史性(六〇年代のポルトガル、サラザール独裁体制など)はすっかりはぎ取られていて、無時間的な空間に漂っている人間存在の不確かさともいうような領域に達しているのだ。リスボン発、幽玄な世界行き。タブツキならではのロード・ノベルである。

ここに在るもの

リユドミラ・ウリツカヤ著／沼野恭子訳

『子供時代』

新潮社 二〇一五年六月

幼年時代という主題の文学的な変奏の事例はさまざまな場所に見出すことができるし、この幼年時代の発見こそが近代文学の実践を可能にした主題群のひとつであるといっても過言ではないかもしれない。実際、二十世紀の文学はこの事例を数多く提示している。また、改めて指摘するまでもなく、精神分析もまた幼年時代の発見のひとつの徴候に他ならない。そして、幼年時代のただなかにはある者が幼年時代を対象化した思考を発動させることがないのであるから、当然のことながら、幼年時代とは、この幸福であれ不幸であれ、それを決定的に喪失した者が事後的に発見する、あるいはより正確に言えば発明する対象以外の何ものでもない。だとすれば、老衰のさなかにおいてこそ幼年時代は発見されるというボードレー的な主題もこの事実の率直な記述であるといえるだろう。ともあれこの事実が、幼年時代の物語にときに黄金時代への郷愁のような含意を帯びさせることになる。

とはいえ、幼年時代は必ずしも主題論的な次元に留まるわけではなく、このような主題を上演する際の媒体それ自体の次元にも関与するはずであって、さまざまな芸術的な媒体のいわば初期状態への回帰、再検証という手続きを多くの芸術家たちに

喚起したことも、たやすく想起しえるだろう。芸術形式のたえずる進歩というアドルノ型の近代主義的な思考に対して、媒体の原初的な状態に来るべき芸術の条件を見出そうとしたベンヤミンが示す微妙な違和もこの徴候のひとつの露出といえるだろう。それでは、媒体の初期状態の一例として、書く、描くという作業を再考してみることができだろうか。あるいは、声という媒体に関して。

そこで、ウラジミール・リュバロフの絵画作品との共同作業として書かれたリユドミラ・ウリツカヤの『子供時代』と題された六つの短い物語からなる作品集を手にとってみることにしよう。原題に付された四九年という記載が喚起するように、一九四九年のおそらくはモスクワのとある街区の中庭のある共同住宅を舞台としたこの一群の物語は、この住宅に住む子供たちの日常生活のなかに生じた小さな偶発事の奇跡的な相貌を救出する試みであると要約できるかもしれない。とはいえ、ここで注目すべき点は、絵画と物語との関係である。ウリツカヤが序文で示唆しているとおり、これらの物語は既存の画像からエクフラシスとして紡ぎだされたものではないし、また、絵画作品もまた、すでに書かれた物語の挿画として付加されたものでもない。それにもかかわらず、物語と絵画とが目配せをしているかのよう、奇妙な一致を示す場面がある。それは端的に同じ幼年時代の共有とはいわれないまでも、同じ場所と同じ時とを過ごした者たちの共通の記憶の徴の不意の露呈であることは確かだ。

その点で、本書の裏表紙の画像はきわめて示唆的である。それは、木製の扉に書き込まれた「リユーシャ・Uとヴォーヴァ・

「ここ」にいた」という文字である。壁に、扉に、あるいは道路に、表記の原初的な場が存在する。このグラフィティーという表記の幼年時代が、この書物のもつとも明晰な、そしておそらくは詩的な所在を提示している。その媒体としての初期状態を喚起してやまないという意味で表記という行為の幼年時代と同時に、表記可能な場所を社会的な規範の埒外に発見する能力に際立つ幼年時代という生の一時期とをこれらの文字の表記は内包している。だが、このグラフィティーは、それが依拠する時制において奇妙な記述であるともいえる。なぜならば、グラフィティーは、きわめて多くの場合、表記の現在時を強調するからだ。ごく端的に言えば、「私はいま、ここにいる」というモードがこれらの表記を支える基本的な構造であるからだ。この現在時からの疎外こそが、幼年時代からの疎外であるとするれば、本源的にこれらの画像、物語は回想のモードに置かれることを自らの条件として引き受けざるをえない点で、ある種の痛みをとまなわざるをえない。

ここでこれら六つの物語の要約をすることは控えるが、これらの物語におびただしいほどの事物が記述されていることに注目しよう。それは、がらくたを物々交換的に回収する老人のスーツケースや、曾祖父の小道具箱、祖父の納屋、祖母の屋根裏部屋ばかりではない。トラックから偶然転がったキャベツでもクリューエワおばさんのドアマットでもよい。いずれも、生産と消費という回路から逸脱し、ときにはその生産の起源や生産時に設定された機能すらも明確さを欠いた事物がここでは満ち溢れている。それは、起源と機能を欠くことによって純粹さを体現した事物の集合といってもよいだろう。それ以外の何

ものでもない事、その事物という定位。いわば「何でもない物」であるがゆえに、あらゆる定義とあらゆる経済原則から逸脱するという点で、交換不可能な事物。「それはここに在る」という命題でしか語りえない事物のユートピア。それが、この物語が喚起するいくつもの小さな奇跡であるはずだ。

とはいえ、「ここに在る」という奇跡的な事態の現前を前にして、子供たちは独創的な奸知によって、交換という初期的な経済原則を習得することで対応する。実際、これらの物語では、さまざまな交換形式が記述されている。それは、やがて幼年時代から離脱し、成熟の過程を進むための通過儀礼なのだろうか。事物のユートピアからの離脱が社会化の過程で、幼年時代それ自体の喪失を余儀なくするとしても、もうひとつの可能なユートピアをその原型において垣間見ることはできないだろうか。折り紙の名人であるゲーニャが、生産と消費の回路を一巡した反古としての新聞紙や厚紙から、たとえば帆船を作り出す時、この変形にともなう交換は芸術と呼ばれることになるだろう。そして、自分に対して決して好意的ではなかった同世代の子供たちに対して、ゲーニャが無償で自らの作り出した折り紙の事物をゲームのために提供するとき、そこには、通常の意味での交換を超え出る経済のユートピアを発見することができるだろう。しかも、このゲームが自らの所持品を担保として抛出するという、優れて経済的なゲームであるのだから。

(松浦寿夫)

言葉による映像世界

アンドレイ・タルコフスキー著、前田和泉訳、山下陽子挿画

『ホフマニアーナ』

エクリ 二〇一五年十月

映像化することを前提としてイメージを言葉によって定着させるために描かれる映画の脚本は、その特質からいって、本来ならば中間的・暫定的な産物とみなされることを余儀なくされる。しかし、この『ホフマニアーナ』のように、到達点としての映像作品、しかも、タルコフスキーのように、その映像世界や思想が特別の敬意と愛情をもって語られる作家の場合、映像が最終的に生み出されることなく終わつたとすれば、脚本は映像を理解するための素材としてではなく、一つの完成した言葉による作品として姿を現すことになる。

とはいえ、そのように一般化することは適切ではないかもしれない。脚本はそれぞれの国の映像制作の伝統、映像作家、あるいは個々の作品によって、スクリーンボードにかなり近いものや、反対にほとんどアイディアやメモに近いようなものから、言葉による完成したテキストにいたるまで、きわめて多様なかたちをとりうる。『ホフマニアーナ』は最後にあげたものに属すとともに、映画の脚本が多くの場合そうであるような「演劇」の系列に連なるテキストとしてではなく、「小説」に近い語りをとっている。このそれほど一般的とは思われないポジションによって、この『ホフマニアーナ』というテキストは、タルコ

フスキーを愛する人たちに特別な魅力を与えるものとなっている。もちろんこの作品は小説そのものではない。あちこちに姿を現す映像化のための指示や説明として感じとられる言葉が、このテキストは「脚本」であることをつねに思い起こさせる。しかし、まさにそのことによって、読者はタルコフスキーの映像世界——とりわけこの『ホフマニアーナ』の執筆から完成に到る一九七四—七五年の時期とかわる『鏡』（一九七五年）や『ストーリーカー』（一九七九年）などの映像世界——を、それぞれのイメージのなかで作り出していくことになるだろう。

そういったイメージは、例えば、このテキストのなかでいくどとなく描かれている鏡への特別な執着のうちにも浮かび上がる。「窓と窓の間の壁面には、彫刻を施した黒枠のついた大きくてくすんだ鏡がかかっていた。そこに映っているものを目にして、私は思わず青ざめた。とどころすり減ったアマルガムの貼られた鏡に映し出されていたのは、火のついた蝋燭を手に持ち、用心深く爪先立ちになって城の廊下を歩く私自身だったのである！ つまり、この鏡には数分前の私の姿が映っていたのだ！ 呼吸を止めて私は鏡に映った自分の姿を見ていた。鏡の中の私は、自室から、今私が座っている肘掛椅子とテーブルの置かれた小さな広間までの道を、さきほどの私と同じように辿ってやってきた。とうとう鏡の中の私は、今の私と同じく肘掛椅子におさまり、何の変哲も無いごく普通の鏡像となった。」この鏡像をめぐるイメージは、この場面に続く箇所ですらに幻想性を帯びてゆくことになる。

鏡はまた、自分自身と重なり合うある他者の描かれる世界を映し出すものでもある。「突然、鏡の中で何か影が、より正確

に言う、影の鏡像がちらりと見えた気がした。私は注意深く鏡を覗き込み、そこに老男爵の姿を見た。男爵は燃え尽きた塔の戸口に立ち、自分の不吉な実験室の天井が崩落した廊下を、陰鬱な顔で眺めていた。手には銀の燭台と燃える蝋燭を持つている。／私ははつとして腰を浮かせた。鏡の中では秘められた生が音もなく流れ続けていた。それは、私以外の誰も決して知ることがないであろう物事について語っていた。鏡のなかに映る、「現実」とは別の時間と空間が、さまざまな記憶や幻想性のなかで、線状的な論理性や時系列的な流れとは全く異なる結びつきによって組み立てられてゆく。ホフマンのメルヒエン的な小説『黄金の壺』の主人公アンゼルスが関わる実務の世界としての「現実」と、彼が入り込んで行く「幻想」の世界は、ホフマンの実生活の二つの側面でもある。タルコフスキーがドイツ・ロマン派の作家E・T・A・ホフマンに強く惹かれ、自身の映像作品のテーマとして選び出した理由の一端は、間違いなく、現実に対置されるような幻想性の世界にあるだろう。

しかし、この『ホフマニアーナ』のテキストから浮かび上がってくるホフマンの世界は、幻想的なものであるとともに、むしろ伝記的な記述によって知られるホフマンの「現実」の側面がより際立っている印象すら受ける。それは、小説によっては語られない「外」の世界が、映像のうちに新たに入り込んでいるためでもある。かなり年下の音楽の教え子ユリア・マルクへの強い恋心と、それに起因する妻との諍い、ユリアの婚約者への無礼と醜態といった一連の出来事は、ホフマンの伝記的なことから全体を見渡すならば、このテキストのなかでおそらくいくぶん拡大視した扱いを受けているように見えるかもしれない。

だが、こういった「現実」の世界の描写は、あくまでもホフマンにとつてのもう一つの世界との重層的な関係のなかで意味をもっている。そしてまた幻想の世界も、現実の世界との緊張関係のうちにあるがゆえに、作品を成り立たせる力を得ることになる。『ホフマニアーナ』の終盤近くに、作家ホフマンが自分自身の分身である法務省顧問の燕尾服を着た男と対話を交わす場面がある。この対話は、まさにホフマンにおける二つの世界の対話であると同時に、またタルコフスキー自身を語るものでもあるだろう。ちなみに、この対話は書かれたテキストとしてもイメージを喚起するものであるが、これが実際の映像となった時の、おそらくは同一人物によって演じられるであろうこの二つの世界の視覚化は、戦慄が走るほどのものとなったのではないかと夢想してしまう。

ホフマンのいくつかのテキストからの場面が映像のうちに組み込まれ、それとともにホフマンの伝記的な描写が夢のなかの断片のように散りばめられてゆく。翻訳はこのようなタルコフスキーの静謐で透明でありながら、めまぐるしく流動するテキストをていねいにたどっている。訳者がタルコフスキーだけでなく、E・T・A・ホフマンに対してもどれほどの深い理解と知識をもって接しているかは、周到でありながら必要最小限度に抑えた訳注や「解題」からも推し量ることができるが、それをなによりもはっきりと語っているのは、おそらく翻訳されたテキストそのものだろう。

(山口裕之)

偉大なる「すき間」産業

ボリス・アクーニン著、沼野恭子訳

『墮天使殺人事件』

岩波書店 二〇一五年六月

ロシア随一の人気推理小説作家ボリス・アクーニンのデビュー作である『アザゼル』（一九九八）は、日本ではまず二〇〇一年に『墮ちた天使——アザゼル』の名前で作品社から出版された。そして今年二〇一五年、刑事ファンドローリンを主人公とする「ファンドローリン・シリーズ」の、『アザゼル』に続く第二作目にあたる『トルコ捨駒スパイ事件』の翻訳出版に合わせ、従来の訳文に全面的に手が加えられ、題名も『ファンドローリンの捜査ファイル 墮天使殺人事件』と改められて岩波書店より再登場した。

この『墮天使殺人事件』と『トルコ捨駒スパイ事件』の翻訳出版によって、すでに岩波書店より刊行されていたシリーズ第三、第四作の『リヴァイアサン号殺人事件』『アキレス將軍暗殺事件』を含めたファンドローリン・シリーズ最初の四作品がようやく時系列を追える形でそろい踏みということになった。本国ロシアではすべて同じ一九九八年に発表され、アクーニンを現代ロシア文学界のスターダムへと一気に押し上げたこれら四作品は、一口にシリーズものと言ってもそれぞれ舞台も違えば語り口も違う、まったく異なった特徴を個々にそなえた作品であり、どれから読んでも問題なく楽しめるつくりにはなっている。とは言えやはり『墮天使殺人事件』にはその後の作品で重要な役回りを演じる人物たちが数多く登場するし、ま

たなにより、少々頼りない「青年」ファンドローリンから一風変わった性格の持ち主である切れ者の「探偵」ファンドローリンがどのようなして誕生したのか、その経緯を描いた作品でもあるので、これからアクーニンを楽しもうとお考えであれば、ぜひ一作目から順にひも解かれることをおすすめしたい。二作目の『トルコ捨駒スパイ事件』で、ファンドローリンが露土戦争の白煙立ち込めるトルコやブルガリアで一大推理活劇をくり広げるのも、『墮天使殺人事件』で明らかにされるある事実が直接の発端となっている。

一八七六年のロシアを舞台とする『墮天使殺人事件』、その物語はある日のモスクワの公園、貴族の少女とその家庭教師の目の前で白昼堂々決行されるひとりの青年の拳銃自殺によって幕を開ける。主人公エラスト・ペトロヴィチ・ファンドローリンは、もとは裕福な生まれながら父親が事業に失敗して零落、さらには十九歳になる年に両親と死別して孤児となり、二十歳となったいまは十四等官の文書係としてモスクワの警察署特捜部に勤務する、まだあどけなさの残る青年だが、ようやくめぐってきた活躍の場とばかりにこの奇妙な事件を追い始める。捜査の途上でファンドローリンは、素性不明の絶世の美女アマリヤや、イギリスの篤志家レディ・エスターが設立した養護施設「エスター館」の関係者たちに出会い、彼らを中心に渦巻く壮大な陰謀事件のただなかへと足を踏み入れていくことになる。

こうしてテンポのよく進むミステリーのプロットの合間には、ロシア文学をかじったことがあるものなら思わずにやりとしてしまうような文学的遊戯のタネが仕込まれており、それが

本作の魅力のひとつにもなっているが、それらの仕掛けについては訳者あとがきでいくつか種明かしがなされているので解説をくりかえすことはしない。ここではそれとは別に、あとがきでは触れられていない作品の背景について補足的に説明しておこう。

本作にはファンドローリンに彼の上司が、ドストエフスキーの『悪霊』を読んだかどうかたずねるシーンが出てくる。カリスマ的な青年に感化された若者たちが秘密結社を組織して革命思想やラディカルな宗教論に熱狂し、ついには内部分裂を起こし転落していくさまを描いた『悪霊』が雑誌「ロシア報知」に発表されたのが一八七二―二年であり、ファンドローリンたちにとってはまさに同時代の人気作家の新作だ。十九世紀後期のロシアでは、一九六一年の農奴解放をひとつの象徴として、リベラルな思想の伸長がいちじるしかったのだが、そうなると今度は逆にそれに抗する反動勢力も力を強める結果となり、一言で言って非常に不安定な世情を呈していた。ロシア皇帝アレクサンドル二世が専制政治を打倒しようとする急進派に暗殺されたのが一八八一年、『墮天使殺人事件』の作品世界の五年後である。

アクーニンはこうした時代状況を巧みに作品に反映させ、たんなる推理小説としてだけでなく歴史小説としての厚みも持たせることに成功している。たいていの推理小説には、犯人が自身の犯行をあばかれたあと、犯行の動機を滔々と開陳するお約束のようなものが存在していて、『墮天使殺人事件』もその例に漏れていないが、おもしろいのは本作で明かされる動機が一個人の私怨や利害にまつわることではなく、もつとス

ケールの大きな、ロシアをはじめとする各国の政体を揺るがしかねない陰謀であるというところだ。『墮天使殺人事件』は「探偵vs犯人」のミクロな頭脳戦であるのみならず、警察という「体制」側の人間であるファンドローリンと、それを否定し攪乱し蝕もうとする勢力、「テロリスト」たちとの政治的な戦いという別の層も持ち合わせている。いささか脱線するが、シリーズ二作目の『トルコ捨駒スパイ事件』で、ファンドローリンと並ぶもうひとりの主人公である「進歩的」少女ワリーヤは、ファンドローリンが警察組織の人間であることを知って不信任を隠さない。その後半世紀と生き延びられない運命にあるロシア帝国の揺らぐ屋台骨を支える側に属するファンドローリンは、ワリーヤにとって単純明快な善のヒーローというわけではないのである。

こうした背景知識をもとに読んでみると、アクーニンの推理小説が一読してすっきりとかたのつく勧善懲悪の物語には見えなくなってくる。『墮天使殺人事件』で（あるいは『トルコ捨駒スパイ事件』でも）ファンドローリンが最後に直面する、国家という権力に相応の力でもって対抗しようとする悪人たちの言い分にどこか共感を覚えそうになるのは、上に説明した十九世紀ロシアの複雑な社会事情を、また強靱な批判精神を持つひとりの「悪人」として、ロシアの現政権に対する批判的な発言を敢然と続ける作者のリベラルな知識人としての一面を、知っているからかもしれない。

『墮天使殺人事件』の文学史的な位置づけについても付言しておこう。ロシアの著名な批評家クーリツィンは、現在まで十五作にわたって続く人気シリーズの記念すべき第一作目である『墮天使殺人事件』を、一九九〇年代ロシア文芸の必読書

十作のうちに数えられている。クーリツインがほかに挙げる顔ぶれを見てみると、日本でも近年とみに知名度の挙がってきた感があるソロキン、ペレーヴィン、ウリツカヤ、トルスタヤなど、どちらかといえば「ハイブロー」な作家たちが並ぶ。この列に混じると、みずからをあえて「大衆作家」と位置づけるアクーニンの、純粹に娯楽性を追求した本作はやや異色に見えなくもない。だがやはりアクーニンはソ連崩壊後のロシアを代表する作家のひとりであって、日本文学者やロシア史家などアカデミシャンとしての顔も持つ彼の作家としての活動には、現代ロシア文学の流れを決定的に方向づける非常にしたたかな戦略が隠れていることを指摘しておかねばならない。

『墮天使殺人事件』のあとがきで訳者はアクーニンを、それまで自明とされてきたいわゆる「純文学」と「大衆小説」のあいだにある垣根を壊し、中間的なジャンルを打ち立てることによって、現代ロシア文学に新たな風を吹き込んだ作家として紹介している。こうした視点に関連して、本作の帯にも文章を寄せている沼野充義はかつてある論考で、ソ連崩壊後のロシア文学界で「高い」文学と「低い」文学のあいだにぼっかりと空いていた「すき間 (про́ме́ж) 」を埋めた作家としてアクーニンとペレーヴィンを例示し、日本における村上春樹や吉本ばななの役割との比較を試みている。そういえば、村上春樹の『羊をめぐる冒険』がロシアではじめて出版され一躍人気を博したのが、アクーニンの作家デビューと同じ一九九八年であった。偶然と言えば偶然に過ぎないが、一九九〇年代にロシアの文学界に新鮮な空気が入り始めていた事実を端的にあらわしていると思なせなくもない。クーリツインもまた、アクーニンが自身

を「すき間」作家と呼び、あえて「偉大でない」作品を書くことでほかにない独自の手法を確立していったことを評価している。

それまでのロシアでは作家は「魂の技師」とまで呼ばれ、ただの物書きとしてではなく社会全体を先導するオピニオン・リーダーとしての役割を期待されていた。その一方で、SF、ファンタジー、推理小説、恋愛小説などのジャンル小説は一段低く見られており、大衆に広く作品が売れるということが、ある種の作家にとって侮辱的なこととすらとらえられがちであった。こうした状況にあつてアクーニンは、ロシアの文学的伝統を踏まえつつも娯楽小説の手法を自作にぞんぶんに取り入れ、ロシア文学の硬直した状況を活性化する。現代ロシアで、たとえばソロキンが『ロマン』や『青い脂』における古典作品の文体模写によって唯一ありうべき公式の文体を破壊しようとし、あるいはペレーヴィンが『チャパーエフと空虚』でファンタジー的な手法によってソ連共産主義の呪縛をかなぐり捨てようとしたのと同じことを、アクーニンは推理小説と古典文学の融合という形でおこなった。彼らの作品が互いに似通っているとはとても言いがたいが、それでも彼らの文学的営為には、自国の文学にまわりつく旧弊なイデオロギーを骨抜きにし、新しい時代の流れへ沿うように作り変えてしまおうという強い意志が共通して感じられる。

それにしても、こうして堅苦しく作家の知的な戦略についての解説を書けば書くほど、これはどうにも小説そのものを楽しむのに適した態度とは言えないのではないかという思いに駆られる。いくども強調しているように、本作は一義的にはあく

までもエンターテインメント作品なのであって、まずはなにも考えずに物語の世界に身をひたせばいい。歴史・文化に関する該博な知識とエンターテインメント性をうまく融合させているところから、アクーニンをイタリアの高名な記号学者にして大人気作家のウンベルト・エーコに比する声もあるようだ。もつとも評者のごく個人的な印象としては、十九世紀という時代設定、警察組織を軸に展開するストーリー、歴史上の実在の人物をうまくフィクションに織り込む手法といった符号から、遠い昔に読んだ山田風太郎『警視庁草紙』などがなつかしく思い起こされたのであるが。

ちなみにこの『墮天使殺人事件』、本国ではその大変な人気ぶりにテレビドラマにもなったということで、アクション映画さながらのはげしい映像が脳内に再生されんばかりの格闘シーンもふんだんに盛り込まれた本作（クーリツインはそのものズバリ「ハリウッド的」と評している）であるから、そのドラマ化されたものもぜひ見てみたいという気がする。だがまずは、『墮天使殺人事件』の本文に織り込まれた十九世紀文学の香りと、現代ロシア文学的な卓抜な技巧を、こなれた翻訳によって楽しもうではないか。「重い・暗い・長い」と避けられがちなロシア文学への入り口としてもうってつけだろう。

(笹山啓)

古くて新しいイタリア

和田忠彦編

『イタリア文化 55のキーワード』

ミネルヴァ書房 二〇一五年四月

本書は「世界文化シリーズ」の一冊で、55のキーワードによる構成はシリーズに共通のものであるが、キーワードの立て方はもちろんのこととしてそれらの整理の仕方も各巻に自由が与えられている。本書は55のキーワードを七つの主題のもとに配しているのだが、この主題がじつにユニークである。この種の書物においては、美術、音楽、文学といったジャンルに分ける構成が一般的であろうし、イタリアに関してならば、さらに建築、デザイン、映画、宗教、食文化といった具合に魅力的な項目に事欠かないにもかかわらず、本書はそうしたやり方を採っていない。

第一章は「複数」のイタリア——都市国家のいま」と題され、第二章「単数」のイタリア——統一国家のゆくえ」と絶妙な対をなしている。その訳は、本書で最も頻繁に言及される一つの歴史事実、すなわち国家としてのイタリアはわずか百五十年前に成立したにすぎないという事実に基づいている。一方、イタリア文化を語るさいにまさにキーワードの筆頭に必ず挙げられる多様性は、中世後期にイタリア半島各地に誕生したコムーネ（中世自治都市国家）に源がある。中小国家の分立状態は十六世紀半ば以降、周辺の大国（スペイン、フランス、オース

トリア）の支配下に置かれ、ようやく十九世紀にリソルジメント（民族解放国家統一運動）が実り、一八六一年にイタリア王国が成立する。第一章と第二章はそのような歴史的背景から生まれる多様性と統一性の具体的な諸相をそれぞれ問題にしている。この二つの章に刺激されて、時代は古くなるけれども、評者からもささやかな例を一つ加えたい。十四世紀の詩人ペトラルカは、戦争に明け暮れるイタリア半島の君主たちを激しく非難する「わがイタリアよ」で始まるカンツォーネを書いた。しかし他方、代表詩集『カンツォーニエーレ』の表題には「フィレンツェの人ペトラルカ」と記した。

第三章「日常を彩る文化」はその名の示す通り、イタリア人の生活風景が対象とされており、母親崇拜、パスタ、エスプレッソ、マフィアなどがキーワードに選ばれている。それに対して、つづく第四章は「美から醜、醜から美へ」と題して、ひろく芸術と技芸をルネサンスから現代まで、類書に較べてかなりコンパクトに扱っている。

「内なる「他者」と外からのまなざし」と題される第五章は、歴史的要因に根ざすイタリアの多様性と統一性のあいだの矛盾と両立を問題にした第一章および第二章とは異なる角度から、イタリアおよびイタリア人のアイデンティティを問うている。内なる「他者」として、ヴァチカン、ユダヤ人、特別自治州外からのまなざしとして、ゲエテの見たイタリア、外国人が思うイタリアらしさ、などのキーワードが並ぶほかに、南イタリアに点在するアルバニア系コミュニティ「アルバレシユ」を紹介するコラムも興味深い。

第六章「異端という天才」は、前章の「イタリア人とは何か」

という問いかけになど左右されない芸術や学問の天才たち、言うなればイタリア文化の掛け替えのない担い手でありながらイタリア人の粹をはみ出した個が、詩人ダンテから映画監督アントニオニーニまで八人取り上げられている。

最終第七章は、国家統一の頃の有名なモットー「かくしてイタリアはつくられた。次はイタリア人をつくる番だ」を踏まえ「ヘタリア人」をつくる」と題し、統一後から現代までの政治風土や社会問題が検討されている。多数派工作を意味するトラスフォルミズモ、テロが吹き荒れた一九七〇年代を指す「鉛の時代」、汚職、入ってくる移民と出ていく移民など深刻な項目が目立つ。

以上の概観からおおよそ知られるように、「多様性を失うことなく全体像を素描すること」（編者まえがき）が本書の課題であり、そのために、古い歴史をもつイタリアが一つの国として成立したのはわずか百五十年前であるという話にここかしこで出会う。一八六一年に絶対的な基点を置く、これは本書の重要な特徴である。本書の目的にとってこれ以上の方法は見出せないかもしれない、と納得しつつも、イタリアの近現代史においてリソルジメントによる統一と並んで重要な、レジスタンスによるファシズムからの解放が過小に扱われているような気がする。本書の目的に照らしてそれは致し方ないとしても、一九四五年の解放直後に、苦しむ人間を慰める文化ではなく苦しみから守る新しい文化の必要を唱えて大戦後の文化運動を牽引したヴィットリーニの名前がないのは残念な気がする。無い物ねだりを続けることが許されるならば、イタリア人に最も敬愛されている聖フランチェスコが取り上げられていないの

は残念に思う。都市がそれぞれ自分の守護聖人をもつことは語られているが、聖フランチェスコはイタリアの国全体の守護聖人であるから、「単数」のイタリアを表わす好例であるだろう。そればかりでなく、キリストに倣って清貧に徹する前代未聞の托鉢修道会を起し、この「小さき兄弟会」はたちまち成長して十三世紀前半のカトリック教会再生の立役者となったが、かろうじて公認されるまではむしろ異端視されていた点を考えれば、聖フランチェスコは文字通り「異端」という天才の一人に数えられるだろう。さらに言えば、ただしこれは本書の目的からそれてしまいうけれども、キリストという始まりに立ち返ることによって革命的な宗教活動に至った聖フランチェスコに見られるような、始まり、源への回帰が同時に革新的、前衛的な営為になるという関係性は、ルネサンスという大きな例が挙げられるように、イタリアにおいて決して特殊なものではないだろう。始まりへの回帰は本来のあり方を守ろうとする保守性、伝統と通じ合うものであるから、保守的、伝統的であることが同時に革新的であるというふうに関係性を拡張するならば、その土地の食材を活かした地域の伝統的な食文化を保護・推進することを目指す、グローバルイズムに支配されようとしていた現代にあってじつに革新的なスローフードの運動は、その格好の例であり、当然の選択とはいえ、本書のキーワードの中に見つけて最も満足を覚えた項目の一つである。そしてこのスローフードは、本書を通読した評者の頭の中で、別のキーワードである職人気質と結びつく。そしてこの二つのキーワードがイタリア文化の美しい面を代表するとすれば、さらに別のキーワードである汚職が醜い面を代表する。しかしどちらにも、

システムではなく、人間同士の直接的な繋がりを重視すること
において共通する。という具合に、本書の各キーワードは自由
に読者の思考を刺激する力も備えている。

(林 和宏)

「食」から始める文化認識

沼野恭子編

『世界を食べよう！〜東京外国語大学の世界料理』

東京外国語大学出版社 二〇一五年十月

八木久美子著

『慈悲深き神の食卓〜イスラムを「食」からみる』

東京外国語大学出版社 二〇一五年六月

衣食住という生活文化の中でも、「食」はそのままその人の血となり肉となる、いわば人間の根幹を形成する、最も基本的かつ重要な文化である。一人の人間のとなりは食で決まるといつても決して過言ではない。そして、だからこそ、人間の食への興味関心は尽きることはない。二〇二〇年東京オリンピックの開催が決まり、「おもてなし」が取り沙汰されている中、今年絶妙なタイミングで、そのおもてなしの基本たる食にスポットを当て、本学出版会から刊行されたのが、食に関するこの二冊である。

『慈悲深き神の食卓』は、昨今のイスラム国（IS）の影響もあつてか、日本では残念ながら相当歪んだ形で伝わりつつあるイスラムとその食文化を、宗教学者八木久美子氏がごく冷静かつ客観的に解説した書である。「イスラム教」と称され、多くの規則に縛られた不自由な信仰と誤解している日本人が

少なくとも中、イスラムとは「食」をはじめ、ムスリムの生活全般に深く関わっており、実践を重視する度合いが高いことを説き、異なる宗教や文化に接する度に柔軟な対応を試みようとする肝要な教えであることを根気強く説いている。

八木氏は、まずイスラムにおいて、食がどのように語られているかを明らかにし、イスラムのテクスト（例えばコーランや預言者ムハンマドの伝承）のなかで、食がどのような形で登場するかを丹念に紹介し、ムスリムが何をどのように食べるか、そしてそこにはいかなる思いが込められているのかという点に着眼し、イスラムの教えにしたがって生きることの意味を語る。例えば、筆者の好物であるナツメヤシも、中東の産物だから、滋養があるからという理由からのみならず、預言者ムハンマドの好物でもあったという事実と結びつけられることによってムスリムにとって圧倒的な意味をもつ食物となることが明らかにされていく。

次に、イスラムでは何を食べることが禁じられているかをみたくうえで、そうしたルールが現実のイスラム社会においてもつ意味について論じられている。イスラムでは豚肉を食すことや飲酒が禁止されていることばかりが取り上げられがちだが、このような規定がムスリムの生き方や暮らしとどのように関わっているのか、八木氏の主たる研究対象地域であるエジプトを中心に述べられている。読み進めるうちに自然と、彼らが糧を授けてくれる神に感謝し、ごく自然な形で食の規範を守ることによってムスリムとしての自身のアイデンティティを確立させ、グローバル化の波に抗うことなく新しい食文化を取り入れ自在に変容させる姿がくっきりと浮かび上がってくる。

る。

さらに、イスラーム世界でよく知られているラマダーン月にスポットが当てられる。この月は「断食月」と紹介されることが多いが、ムスリムにとっては「齋戒」の月であり、それと同時に「共食」の月であると八木氏は語る。生命維持に直結し、最も卑しい欲のレベルに属するとされる食欲を制御することによって彼らは何を目指しているのか。それを掘り下げることで、ムスリムの信仰のありようがみえてくる。確かに、筆者のフィールドであるイランでも、ラマダーン月は「おめでたい月 (mah-e mobarak-e Ramazan)」と称されるものの、この呼称に眉をひそめる現地の人々もいないわけではないのも事実ではあるが、八木氏の「人間にとつてもっとも根源的な欲求であるところの食欲を自らの意志によって制御することが、それを実行する人に精神的、あるいは霊的な力を与える」という説明に、今更ながら至極納得させられると同時に、基本的に全員が毎年決められた一ヶ月の間「絶ちもの」をおこなう理由として、日中の断食を解いてすぐ、家族や友人とそろってとる食事であるイフタールがスペシャル感のある「共食」であることが挙げられており、この指摘には目から鱗が落ちた。加えて、ラマダーン月のエンゲル係数が跳ね上がる理由も、ラマダーン月の特異な祝祭の雰囲気を手にとるように伝わってくる八木氏の見事な筆致により、この期間にイスラーム圏に滞在したことのない人にも十分に理解されるであろう。とりわけ、本書のタイトルとも深い関係のある「慈悲あまねく御方の食卓」と称される施しの実践である「ラマダーン・テーブル」についての解説部分は、イスラーム世界に馴染みの薄い日本人一般の方々にこそ是

非とも一読していただきたい。ラマダーン・テーブルとは、「イフタールの時間に合わせ、誰であれ訪ねる者に無料で食事を提供する慈善行為」であり、時には国会議員や芸能人がおこなうことで物議を醸し、それが確実に人々に強烈な印象を与えている。施しという行為が売名行為に利用されるという批判もあるが、施しをする側から見れば、善きイスラーム教徒であることを強調し、自らの社会的地位を揺るぎなきものにする絶好の機会でもあるわけである。しかし何にもまして、施しをする者が、施しをすることに喜びを感じ、その意味でイスラームの教えに従って生きる人間であることを伝える有効な方法として「ラマダーン・テーブル」が存在するのである。このように、共食という現象をとおして現代のムスリムの意識がべールを剥ぐように少しずつ明らかになっていくのが、本書の魅力である。

ルールだけにとらわれず、そのルールの先に目を向け、つまりルールが意味するものをしっかりと見つけてみようとして誘ってくれるのが本書である。目先の物事にのみとらわれがちな人こそ、ぜひご一読いただきたい。また、本書は、オリンピックを視野に入れ、ハラル・ビジネスを手がけようと意気込む人々の必携書となること請け合いである。イスラームについて疑問を抱いている日本人にとつても、本書という「食」という身近な生活文化の解説を通して、いつまでも「遠くて遠い存在」と思ってきたムスリムたちとの心的距離を縮めるきっかけとなるに違いない。

一方、本書の多くの教員が執筆を担当した『世界を食べよう！〜東京外国語大学の世界料理』は、おそらく他の大学や研究機関では出版し得ない、東京外国語大学ならではの世界料

理本である。前述の八木氏もアラブ料理の執筆を担当している。

本書の特筆すべき点は、「食」を通して世界の地域の多様性が浮かび上がってくることである。編者である沼野氏がまえがきで述べているように、つまりは「食」というプリズムを介したユニークな地域研究」書に仕上がっているのである。網羅している地域は、東アジア・東南アジア・南アジア・西アジア・東ヨーロッパ・中ヨーロッパ・西ヨーロッパ・南ヨーロッパ・アメリカ・オセアニア・アフリカと多岐にわたり、言及されていないのは北欧と南極くらいであろうか。昨今、日本で味わうことのできる世界料理は多岐にわたっているとはいえ、例えば筆者の研究対象であるイランの料理店はいまひとつ日本に定着せず、さしたる発展もみられないため普及しているとは言い難いし、イギリス料理やアメリカ料理といわれても正直ピンとこない人も多いであろうが、このような、今ひとつ日本で市民権を得ているとは言い難いような地域の料理についてもきちんと紙幅が割かれているのが喜ばしいし、そこに各研究者のフィールドに対する熱い思いが込められていることがよくわかる仕上がりになっている。

また、各研究者の専門により、それぞれのエッセイのテイストが微妙に異なっているのも魅力の一つである。料理名の言語的特徴の説明に心を砕く言語学者、古い文献にあたって料理の起源を解説する文学者もいれば、歴史からみえる食を丹念に解説する歴史学者、コミュニティに入って地域社会と密な関係を築いてきた中で食をとりあげた社会学者等々、日頃同じ大学にいなながら、なかなか感じるこのできない、同僚らの養ってき

た知的感覚に触れる絶好の機会が提供されたと思う。

専門的学術研究書という体裁を敢えてとっていないためであるうか、教員らの茶目つ気が垣間見える点も本書に色を添えている。料理のレシピは、正直、日本でその料理を作りたいと思う読者にとつてあまり親切な作りになってはいない。が、思わずクスツと笑ってしまうような記述が随所に盛り込まれている。例えば、ミャンマー料理の「モヒンガー・寄進用レシピ」は、おそるべし、材料百人分の記載である！ 麺を三二キロもどうする？ と読む読者もいるだろうが、無論これは二十で割るとか、五十で割るとかすれば、調理実習可能にはなるであろう。さらに、ロシア料理「塩漬けきのこ」のレシピには、最初にさらりと「森へきのこ狩りに行く。食用きのこ毒きのこを峻別すること」とある。そもそも森が自宅近くにはないからきのこ狩りに行けないし、さらにはどうやって毒きのこを食べられるきのこを峻別するのかを教えてほしい、などと至極単純な筆者は思ってしまった、見事に編者の術中にはまるわけである。こういったウイットに富んだ地域文化研究者たちの食のエッセイ集であるゆえ、出版会きつてのベストセラーになりつつある(らしい?)という話にも頷ける。

また、教員と学生・卒業生の距離の近さが如実に表れたレシピやコラムも掲載されており、意図せず、本学の魅力が披露される結果ともなっている。例えば、ベトナム料理の「ハイくん家のフォー」。これは、ご両親がベトナム人であるベトナム語の学生の家庭料理のレシピがそのまま紹介されている。また、世界で味わえる「日本料理」について、世界各地で活躍する卒業生によるコラムが色を添え、日本で食するのは異なる「日

本料理」に驚き、納得できる仕掛けになっている。

編者の沼野氏の目のつけどころ、勘の良さ、さらには百人百様の研究者らをまとめあげたコーディネート力に、心から拍手を送りたい。

最後に一言。ここで紹介した二冊とも、「同じ釜の飯を食べる」ことで人が互いに信頼関係を築き、初めて出会う人ともかまわず大勢で食卓を囲み、輪になって食することの喜びを伝えたいという思いが通底している、と筆者には感じられた。両書とも、「孤食」が問題とされている日本社会に対し、警鐘を鳴らす役割をも自然と担った結果となったのかもしれない。

さあ、今夜は何を誰と味わうことにしようか。

(佐々木あや乃)

多言語・多文化研究の担い手たちによる村上春樹論

柴田勝二・加藤雄二編

『世界文学としての村上春樹』

東京外国語大学出版社 二〇一五年二月

はじめに

世界は今、我々の想像を超えるスピードでグローバル化という天網に絡め取られ、日々変容を続けることを余儀なくされている。本書は、そんなグローバル化が進む現代社会において、〈世界文学〉と称されるまでになった〈国際作家〉村上春樹・Haruki Murakamiを、主専攻語だけで二十七言語を有し、日本における多言語・多文化教育の中枢を担う本学の研究者達が、母国内外の〈現場〉からの〈検証〉を試みた成果である。

村上文学が纏う普遍性や日本という地域性、何より現在四十を超える言語に翻訳され、様々な地域で愛読される国際性をも孕む特質について、従来の論考とは異なる視座からのアプローチにより、世界各地の翻訳・研究の現場における情報、及び論考を収載した一冊でもある。本書には、多言語・多分野に渡る国内外の様々な研究者たちの、〈今〉の〈現場〉からの論考が収載されている。本稿では、それぞれの論考について字数が許す限り詳細な情報を紹介することで、『世界文学としての村上春樹』の香りを感じて頂ければ幸いである。

東京外国語大学で Haruki Murakami を検証する意義

東京外国語大学から、〈国際作家〉としての村上春樹・Haruki Murakami を検証する意義については、本書編者の柴田勝二氏、加藤雄二氏が、「まえがき」と「あとがき」において、それぞれの研究分野に即した視点から簡潔に述べている。

まず、「まえがき」で、日本近代文学を専門としつつも村上春樹について多くの精密な論考を執筆されている柴田勝二氏が、「村上春樹を現代日本の代表的な〈国際作家〉として取り上げるのは、もちろん新しい試みではない。」と前置きした上で、本学が有する二十七言語の教育と世界各国の言語や文化を研究する人間が集う環境こそが、このような探求をおこなうのにふさわしい条件を満たしている、と編纂の動機について述べている。

柴田氏は更に、この点が現代日本文学という母国の文化を外部からの眼差しを活用しつつ捉えるためにも強力な条件として働くはずであり、外国文学を専門とする教員のなかにも村上春樹に一家言持つ者が多くいる点や、国内外の研究者ネットワークにより海外における村上研究者の情報も入手できる点を挙げ、これらの諸条件を総合的に勘案することで、この〈国際作家〉を改めて多角的に捉えることが可能ではないか、という起点的動機についても言及している。

次に、「あとがき」では、アメリカ文学の専門家であり、村上文学の精読者としても周知される加藤雄二氏が、本書刊行の目的と意義について明示している。加藤氏は、村上作品が主と

して日本を舞台にしているにもかかわらず、グローバル化へと向かう現代社会の状況に驚くべき柔軟さで適応し、絶えず新しい状況をつくり出してきたことが、現在の村上研究がグローバルに展開されていることや、それに伴う文学的状況の変化がもたらされていることの理由の一つであると述べている。また、村上春樹・Haruki Murakamiは「文学」というものがすでに抗いがたく新しい場へと変貌してしまっている現状を、他の何よりも先駆けて教えてくれているのだ、とこれまで村上研究が辿ったあまりにも長い現在までの時間的経過についても言及している。

その上で、本書刊行が、国内外の多くの論考を収載することで、単なる村上研究のグローバルなコミュニケーションを十全なものにすることだけを目指したのではなく、多言語・多文化を担う東京外国語大学を起点とした様々なアプローチと文学的言説を、よりポリフォニックに交錯させる試みとしての意義を持つとしている。最後に加藤氏は、「異なったコンテクストからの議論を並列することによって、より深い対話を生成する」ということを、本書刊行の目的の一つとして掲げている。

第一部 村上春樹と世界

本書は、大きく四部で構成されている。第一部には、国内外の著名な研究者七名の論考が収載されている。

まず、本書編纂者の一人である柴田勝二氏は、現在の村上春樹作品が世界各地の読者の心を捉え、多くの研究や論考が様々

に試みられている理由について、欧米だけでなくアジアの翻訳者や研究者たちの見方を挙げ、村上春樹が大きな影響を受けたとされる、海外の著名な文学者や文学作品との関係を丁寧に解説・分析し、村上作品全体を概括する論を展開している。

次に収められているのは、米国人研究者マシュー・ストレッカー氏の論考である。ストレッカー氏は、村上作品の欧米研究者の代表的な観点の持ち主である。一見すると日常的である多くの村上作品には、ユング的な集合意識などと照応する形で神話世界へと読者を誘いつつ、その世界を相対化する異界への回路が内在すると主張する。そんな村上作品世界が孕む多様性と普遍性について述べる論考である。

コリーヌ・アトラン氏は、フランスの代表的な日本文学の翻訳家である。アトラン氏は、村上作品の翻訳者として、村上作品がフランス語に翻訳しやすい反面、そこに描かれているはずの「日本」が、ともするとすっかり埋もれて見えなくなってしまう傾向があるとも述べている。翻訳家として実際の翻訳作業で直面する様々な問題を挙げながら、村上作品がフランス語という外国語へ変換されてもお失うことのない、普遍性や特殊性について言及している。

本書のもう一人の編者である加藤雄二氏は、自身の専門分野でもあり、村上春樹も崇拜してやまないアメリカのモダニズム作家、スコット・フィッツジェラルドを始めとした北米作家たちのみならず、大江健三郎などの日本文学者が描く作品の文脈との関係性と古典的特質についても詳細に分析したうえで、英米のポストモダン文学の書き手たちへ、新しい選択肢としての村上作品の特質の重要性を説いている。

台湾の研究者である蕭幸君氏は、日本におけるもう一人の〈国際作家〉カズオ・イシグロや、現代台湾文学の中核を担うひとりである頼香吟の作品と村上作品との対比考察を行っている。この考察を通じて村上作品を生身の村上といったん切り離し、カズオ・イシグロや頼香吟の作品と照応することで、「言葉」という目には見えない自己再生を促す力が、日本と台湾を内包するアジアという枠の中に通底する、人間の意識の同質性と異質性について鮮やかに論じている。

一方、つい先ごろまで本学でスペイン文学の教鞭を執っておられた柳原孝敦氏は、大塚英志氏の〈キャラクター小説〉論を踏まえた視座より論じている。現代の普遍的キャラクターを持つ村上作品と、自身の専門であるスペイン語圏作品との共通点を提示し、作品における〈キャラクター小説〉化の進行を指摘する。またそれが同時代のスペイン語圏の作家たちと共通する動向として、すでに四十年以上前にはみられたかもしれない可能性を示し、双方に共通する〈漫画的なキャラクター〉の普遍的特徴が、作品の中で「現実」と「異界」を結ぶ戦略的構造として果たす大きな役割を指摘している。

七名の論者の最後には、韓国における村上春樹文学の新進気鋭の研究者である趙柱喜氏が論考を寄せている。趙氏は、日本と韓国の大衆文化としてのサブカルチャーの重複部分に言及し、「ライトノベル」としての村上春樹論を展開している。柴田勝二氏が「まえがき」にて指摘しているように、この論考には前述の柳原氏の「キャラクター小説」という視座からの論考とも通底するものがある。趙氏は、村上作品をエンターテインメント性が高く、サブカルチャー的であるとしながらも、従来

のサブカルチャーとは決定的に一線を画す独自性を提示することで、時代に先駆け反映しつつも、その作品の時代性を読者に強制することのない構成こそが、広く世界で受容される原動力であると述べている。

第II部 世界の中で村上春樹を読む

第II部は、加藤雄二氏の司会のもとに、柴田勝二氏、柳原孝敦氏と、アメリカ現代文学の研究者で、翻訳や移動を視点とした先鋭的な村上論者とも評される都甲幸治氏、並びに、本学にて現代中国文学、特に満州における植民地文学を専門とされている橋本雄一氏による座談会が、この紙上で再現されている。五名の研究者が、本学ならではの多言語・多文化の象徴とも言える多角的視座から、村上春樹文学を巡る熱い討論会を展開する。

この座談会は、出席者の専門地域における文学作品や文化と村上作品との関係性や対比・考察が、様々な国や地域を取り込みながら紹介され、文字通り〈世界文学〉としての村上論を堪能できる。言及される国や地域の広さという意味においても異色の座談会であり、まさに東京外国語大学の香気を帯びた座談会である。例えば都甲氏は、豪州の研究者が指摘している「パラモダン」という概念を紹介しつつ、ポストモダンだけでなくポストコロニアルの文脈もあわせることで初めて見えてくる村上春樹の位置について、現代の中南米作家たちの位置と共通するという興味深い指摘を我々に示している。

また、現在、先行するアメリカを中心とした欧米の文学作品との関わりのみならず、韓国や中国などのアジア地域における歴史認識と村上作品との関連についても、研究の現状と共に語り合われている。加藤氏は、韓国における村上批判についての趙氏の指摘を紹介し、橋本氏が、現代中国語圏での〈新しいもの〉として村上春樹の文学を歓迎する若者層の読者や、歴史認識に対する村上の態度を歓迎する反響について紹介するなど、先行研究地域についての言及だけに終わらない点こそが、この座談会の多文化性を端的に表している。

それぞれの専門地域を有する五人の研究者たちが繰り広げる、多文化的視点での〈国際作家〉村上春樹・Haruki Murakamiを読み解く座談会は、その視線が世界中の様々な国や地域へと更に広がってゆく。〈世界文学〉としての村上文学が有する特質性や、作品全体を通底する普遍的共通性というべきものと、村上作品が受容されている国や地域固有の日本とは異なる文化との関係性という観点からも、「五人五様の研究者たち」が、それぞれの専門地域や専門分野の詳細な事例を対照にしながら、独自の視座で多彩な討論を展開している。

第III部 外国語のなかの村上春樹

第III部では、海外の様々な地域における村上文学の翻訳状況や受容の現状について、中国語、韓国語、英語、フランス語、ポルトガル語、の七言語九地域の〈現場〉からの情報を収載している。

中国語圏からは、橋本雄一氏と馮英華氏の共著により、少しシニールでユーモア溢れる登場人物たちが、ウィットに富んだ会話を繰り広げる対話形式の村上論が、楽しい謎かけと共に展開されている。

韓国語圏からは、崔在喆氏によって、三種類の異なる韓国語翻訳の差異についての論考が収められている。また、韓国における村上作品の初期の翻訳事情や、現在の翻訳・研究の状況、春樹文学の受容と評価についても、多岐にわたる報告が記されている。

高橋留美氏は、アメリカにおける村上作品の英訳本の変遷と批評を交えつつ、英語に翻訳・編集されることで生じるであろう「村上春樹」と「Haruki Murakami」との差異について、その構築過程を端的に論じている。

第I部にも論考があるコリーヌ・アトラン氏は、日本語の持つ曖昧さを抑えた明晰な文章を書く村上の表現を、フランス語に翻訳する際の根本的な問題、つまり、高橋氏の論とも共通する、一つの文化的要素を別の文化的要素へ変換する際の問題について詳細に語っている。

ロシア語圏からは、笹山啓氏によってロシアにおける村上作品の翻訳状況と売り上げ状況についての報告が記されている。それと共に、ロシアにおける村上文学の読まれ方の背景に潜む、現代ロシアの文化的状況の変化についても明快に述べられている。

メキシコの現状については、久野量一氏によってスペイン語圏全般における発売順序が、原書の発表順に縛られることのない現状と共に、主要読書層が若者であることや、翻訳される

際の独特な書名の採用状況について、ラテンアメリカ文化圏の〈今〉を伝えている。

最後に、村上作品がまだ読まれ始めたばかりのポルトガル語圏ブラジルからは、クニャ・ファウステイヒ・ユーリ氏と武田千香氏の共著で、二〇〇八年に集中的に翻訳本が出版された背景が報告されている。また、同じポルトガル語圏のポルトガルでは、ブラジルで翻訳されたものとは別に独自のポルトガル語翻訳の作品が、ブラジルで出版されている倍以上の作品数で既に市場に出回っている現状にも言及している。

第Ⅳ部 村上研究へのまなざし

第Ⅳ部では、柴田勝二氏が中心となり、日本国内外の村上春樹に関する論考を可能な限り収集し、報告している。日本国内の論考については、編者でもある柴田勝二氏本人が、英語圏については、もう一人の編者である加藤雄二氏が担当している。中国語圏の論考は、台湾・淡江大学助理教授の内田康氏と、柴田研究室院生の高艶氏、陸嬋氏、麻春祿氏が、更に、韓国語圏の論考も同じく柴田研究室の南徽貞氏が、それぞれ真摯な調査による資料を提供し、柴田氏によって丁寧な整理された論考として纏められている。

本論考の総括として柴田氏は、これからの村上春樹の論じ手について、今後は異文化を内包した論者が、日本人の従来の論じ手の意表を突く角度から村上文学に切り込んでゆくことを望む、と結んでいる。

本書の最後尾には、村上春樹の翻訳状況一覧が様々な言語の翻訳本の表紙写真と共に納められている。また、村上春樹年譜として、生活年譜や著作年譜と並べた翻訳書年譜も記載されたものが収められている。

おわりに

最後に、筆者のささやかな希求を一つ申し添えさせて頂くならば、柴田氏が「はじめに」で言及されていたように、今回収載出来なかったドイツやイタリアを始めとし更に多くの地域における村上論を紹介する、より東京外国語大学らしい『世界文学としての村上春樹 第二版』の刊行を、心より願っていることをここに記して本稿のペンを置く。

(平原真紀)

郷愁のアンコール、その軋轢と葛藤

ヌー・ハーイ著、岡田知子訳

『萎れた花・心の花輪』

公益財団法人大同生命国際文化基金 二〇一五年九月

カンボジアといえば、私たち日本人はつい暗い歴史の一面と貧しさを思い浮かべがちである。しかし、そこにはほかの国々と同じように独自の歴史や文化に根差し、人びとの心に潤いを与えてきた多様な文学や芸術が生きつづけてきた。本書は公益財団法人大同生命国際文化基金『アジアの現代文芸』シリーズのうちの一冊として上梓されたものである。このシリーズではアジア諸国のさまざまな優れた文芸作品を発掘し、紹介しようという意欲的な取り組みがなされており、そのおかげで私たちはふだん馴染のないアジアの文学作品を日本語で直に読む恵に浴することができるといえる。カンボジア文学としては、『現代カンボジア短編集』（二〇〇一年 岡田知子訳）、『地獄の一三六六日 ポル・ポト政権下での真実』（二〇〇七年 オム・ソンバット著 岡田知子訳）につづく第三段で、本書にはカンボジアを代表する現代作家ヌー・ハーイによる二篇の作品『萎れた花・心の花輪』がおさめられている。

両作品の背景となる一九三〇年代から一九四〇年代、フランス植民地であったカンボジアは近代化を進める一方で自らの民族アイデンティティに目覚めていく躍動的な時代であった。植民地時代をとおしてのカンボジアの社会情勢研究につ

いては Cambridge: *The Cultivation of a Nation, 1860-1945* (Edwards, Penny 2008) に詳しいが、その中にも当時の若者の心情や社会の雰囲気を示す例として『心の花輪』からの一節が引用されている。著者は一九一六年、両作品の舞台であるバタンバン州で生まれた。今年が生誕百年となる。十六歳でプノンペン的高等教育機関コレージュ・シソワットに入学、一九三九年、リセ・シソワットを卒業した当時のエリートである。二年間法律を学び裁判官を経験したあとの一九四七年、情報省に入省し、政府広報誌「カンボジア」の編集に携わった。このころ同誌に発表した作品が『萎れた花』である。その後外務省に移り、一九五二年、政策局長のころ『心の花輪』を著した。駐インドネシア大使として奉職していた一九七〇年、ロン・ノルによる無血クーデターが起こり親米政権のクメール共和国が誕生するが、著者は残留を命じられ一九七二年に引退するまで勤務することになった。一九七五年、ポル・ポト政権が誕生すると、ロン・ノル時代の高級官僚であり作家でもあった著者は真つ先に粛清の標的とされた。

『萎れた花』はカンボジアを代表する現代文学である。さまざまなメディアで取り上げられ、学校教育カリキュラムが独立近代国家にふさわしい内容に変えられると同時に教科書にも採り入れられた。ポル・ポト時代、その後の社会主義体制下では教材から外されたが、一九九六年には新カリキュラムで再び高校の国語教科書の教材として採用されている。『心の花輪』は一九七二年に発表されるが、内戦中などの理由で『萎れた花』ほど広く読まれていない。作品完成から二十年を経て発表したことについて、著者は『萎れた花』の発表後多くの読者から登

場人物が実在の人物ではないかとの疑念が多く寄せられたため、同じ轍を踏まないよう故意に発表を遅らせたこと述べている。また、従順な主人公女性を若くして死なせたという批判に応えた展開にするなど読者の声を意識した作品といえる。著者はこれらの著作の他に『愛する乙女』（一九五三年）、『リアヴォンとロヴィン』（一九五五年）などの長編小説や短編、詩なども発表している。海外でも評価が高まり二〇〇二年、カリフォルニア州立大学テリー・ヤマダ教授によってヌー・ハイ文学プロロジェクトが立ち上げられ、ヌー・ハイ文学協会が発足した。現在も文学賞、会議、ワークショップ、文学誌出版などの活動が続けられている。

世界遺産アンコール・ワットの陰に隠れてさほど知られてはいないが、カンボジアには歴史的にも優れた文学作品が残され、現代に入ってもポール・ポト時代を除けば多くの作品が発表されつづけている。訳者の岡田知子氏は、現在日本でも数少ないカンボジア文学・文化研究者として活躍されており、この方面でかすかすの成果をあげてこられた。本書におさめられた作品がいかにカンボジアの人々に愛されてきたかにふれたエピソードなども氏の研究の奥行きを物語っており、その学識の深さと向けられた眼差しは作品翻訳と解説部分に存分に活かされている。なおこの書籍は市販されていないため一般書店では購入できないのが残念であるが、ほとんどの公立図書館では手に入ることができ、また電子書籍で無償公開されているのでどこでも、だれでもが読むことができることを紹介しておきたい。

第一篇目の「萎れた花」は、豊かな自然に恵まれた著者の故郷への思いを込めた作品である。

汽車が煙をはきながら山の麓や森を突っ切り、水田が広がるカンボジアの原風景の中を疾走していく。まるで新しい時代に向かうカンボジアを象徴するかのようである。向かう先はバタンバン、物語の舞台である。バタンバン地方はカンボジア随一の米どころとして知られ、町はフランス植民地時代の面影が残るカンボジア第二の都市である。訳者の解説によれば、バタンバンを歌った歌謡曲は百曲近くを数え、カンボジアの人々にとっては特に思い入れのある地方のようである。ここで主人公二人の恋は生まれた。ブントウアンは、著者も通った当時のエリート校リセ・シソワットの学生である。この学校は、フランスがカンボジアに作った西洋式高等教育機関でさまざまな人材を輩出した実在の学校である。ブントウアンも近代的知識を身に付けた将来性のある若者の一人であった。一方ヴィテイアヴィーは、古い習慣に批判的な考えをもちながらそこから抜け出せない古典的なカンボジア女性である。お互いを「ポール」、「ヴィルジニー」と呼び合う二人はまさに悲劇的な運命を予感させる。この時代、現代的な自由恋愛は認められず、結婚は親同士の手合わせに従うことが常識であった。若い二人の恋は古い因習によって引き裂かれ、美しい花は萎れて落ちる。彼女は抗うのではなく、悲運に身を任せることになって古い因習に立ち向かおうとする。そのために肉体は消滅するが、彼女の愛は永遠の命を得ることができ、新しい価値意識を人々の心の中に植え付けることに成功するのである。まさに古い価値観の象徴が母親のヌオンである。望まない結婚の苦しみ

のあまりヴィティアヴィーの病状が悪化したにもかからず、彼女が頼ったのはおよそ非科学的な行者たちの呪術であった。仏教戒律こそ忠実に守るが、現世利益志向の強い彼女にとつては、愛よりも富、近代医学よりも民間の伝統的呪術にこそ価値があった。仏教と民間信仰の混然とした同居はカンボジア社会の一面でもあり、彼女が信じた呪術は現在でも根強い人気がある。作品の中には、ヌオンが娘の結婚をお寺の住職に貝葉本を使つて占つてもらふ場面や、ヴィティアヴィーの病氣回復のために呪文を唱える住職、ご託宣をくだす巫女の所作などが細かく描かれている。一方で若いヴィティアヴィーは敬虔な仏教徒として仏に祈るなどカンボジアの庶民の信仰に対する多様な姿勢がうかがえる。この当時カンボジアの仏教界は改革運動に揺れていた。僧侶は仏教経典や戒律に立ち返るように叫ばれ、仏教の本質とはかけ離れた呪術的な儀式や治療行為を排除する動きが盛んであったが、その思想は末端まで浸透しなかつたということであろう。ところでこの物語には悲しい恋に付きまといがちな沈んだ色調はなく、豊かな色あいが感じられる。著者の目は南国の日差しの中の色とりどりの花々や緑の木々のひとつひとつ、小鳥、虫などそこに生きる小さな生き物にまで向けられているのである。ブントウアンが涙しながらヴィティアヴィーの最後の手紙を読み終えたとき、家の外では、風がごうごうと吹き、ときどき夜鳩の鳴き声が響く。亡き恋人の愛を心に刻みつつ、古い価値と決別し、眦を決して新しい時代に一歩を踏み出そうとする一人の若者の姿が浮かび上がる。彼のその思いと眼差しがひしひしと伝わってくるようだ。全編を貫く彩りの鮮やかさは対照的に静かな悲しみが心に広がる。

「心の花輪」は、男女の愛のすれ違いを中心に物語は展開するが、純粹な若者の祖国への思いがもうひとつのモチーフをなしている。

近代国家の領土というものは、歴史の風向きによっていかようにでも変わりうる。そこには悲劇が起き、人類は今でもその苦しみ耐え続けている。七十数年前アジアの片隅で起きた出来事もそのひとつといえる。ティキアブットは近代的教養人であり、故郷を愛し至誠と情熱をもって生きる前途有望なカンボジアの青年である。彼の運命の人となるチャンタマニーは高等教育を受けた隣国シヤムの女性で、当時としては先進的な平和主義の持ち主であった。彼が作った二篇の詩がチャンタマニーの心をとらえる。本書の中で詩は巧みな散文に訳されているが、原文は韻律詩である。おそらく彼は心に響くような美しい声で詠いあげたことであろう。しかし、国境を越えた二人の愛は歴史の波に翻弄されてゆくことになる。ティキアブットは断腸の思いで学問を諦め役人になる。フランス植民地時代、各州にはフランス人弁務官が「ご主君様」として君臨し、そこに卑屈なカンボジア人州知事が家臣として仕えているという構図が見えてくる。小役人は必要な服も買えないほど安い給料でみじめな生活を強いられていた。加えて賄賂まみれであったことは純粹な彼を失望させるのであるが、ここには登場しない植民地住民の苦しみは想像に余りある。物語にたびたび登場するアンコールワットは、カンボジア人にとって過去の栄光と民族の誇りを象徴する自己アイデンティティの源であった。そのアンコールワットを含むシェムリアップや著者の故郷バツタンバ

ンは、十八世紀末以来シャムに帰属していた。一九〇七年のフランス・シャム条約でこれらの土地はカンボジアに返還されるが、第二次世界大戦でフランスがドイツに降伏すると、またしてもタイに割譲されてしまう。アンコールワットの失地は民族意識に目覚めたカンボジア人にとって全人格を失うに等しく、おそらく私たち日本人の想像を超えた絶望的な悲しみであったに違いない。このときの著者の怒りと悲しみ、失地回復への執念はティキアブットの気持ちに重なっている。さらにカンボジアの苦悩は続く。敗戦直前の日本が後ろ盾となつて「独立」を宣言し、まがりなりにもタイとの関係は対等になるが、著者はこの欺瞞的な独立にも鋭い批判の目を向けている。皮肉にもこのまがい物の「独立」がカンボジアに真の独立意識をもたらしたのではないだろうか。一九四六年のフランス・タイ協定でタイに併合されていた領土はカンボジアに返還され、ついに失地回復はなつた。しかし、これはこの国で始まる悲しみの序曲にすぎない。著者は冒頭で語っているように、作品をとおしてカンボジアの若者に愛国心の大切さを伝えようとした。その著者はといえばロン・ノル政権の外務官僚でもあった。親米の同政権は当時強硬な反共政策を掲げ、北ベトナムと南ベトナム解放民族戦線を敵と見なす一方で、タイとの間では過去の憎しみを乗り越えて友好関係を強固にする政治的要請に迫られていた。本作品の中で著者はティキアブットに、「同じ宗教を信じ、同じ伝統習慣、同じ文明をもつ兄」、「優美さ、麗しさにおいて理想の国」、「タイの言葉は美しい、タイの微笑みは素晴らしい、タイの甘味はおいしい、その所作は柔らかい、なんであれタイからきたものは愛すべき」と語らせ、タイへの親愛の情を

最大限に表している。おそらくこれは著者の本心であつたにちがいない。それにしても作品が二十年もの時をおき、あえてこの時期に発表されたことに政治的な匂いを感じるのは私だけであろうか。ロン・ノルのクーデター後カンボジアは泥沼の内戦に陥つてゆく。その後の悲劇は歴史が示すところである。平和を取り戻した今日でもタイとの間で起きたアンコール時代の遺跡プレアヴィヒアの領有権をめぐる争いは記憶に新しい。国と国との関係は常に微妙なバランスの上に成り立っている。なぜ人間は争うのか。その問に答えることは容易ではない。それでも私たちは頼りない糸を紡ぐように平和への努力を怠ることはできない。この作品は歴史に翻弄される小国の苦悩と平和への強い願い、そしてその糸を紡ぐことの大切さを、心の花輪に託して私たちに伝えてくれているのである。

(調 邦行)

二〇一五年四月、和田忠彦所長のもと、本研究所の幹事に私を含めた新しいメンバーが加わり、本号の特集として「アジア」を軸に据えたテーマを考えることになった。通常は大きな会議以外に顔を合わせることもない、橋本雄一先生、水野善文先生と私はバーチャルな世界で雄弁にディスカッションした。「いま、アジア」「かわりあうアジア」「かわりあえるかアジア」「アジアとはどこか」「アジアとはいつか」「アジアとは誰か」といったアグレッシブなキーワードや疑問が出てきた。そこから出てきたテーマが「となり合う〈遠き〉アジア」である。「となり合う」のイメージは、朝鮮半島、中国大陸、日本列島、東南アジアゾーン、台湾、フィリピン島諸島、インドへ、ヨーロッパ大陸や南北アメリカまでというように、海や河川・山岳でつながる任意の地理空間と場所のことを想定している。また「遠き」は、それらが広範囲にわたるため、ひとつの地点に視点を決めた時にそこその任意の地理空間なり場所なりとの地理関係が遠くなる、ということ、かつ、アジアという言葉と概念自体が、実は不透明と混ざり合わない「遠き」として遠くなる、というようなことを含意している。

このテーマに沿って、日本からの見方、あるいは日本と東アジアとの関係だけにこだわることなく、所員の先生方の専門のフィールドや研究の視点から垣間見える、あるいは浮かび上がってくる「アジア」について、多彩な内容の論考が多数寄せられ、大変充実した号となった。本学の総合文化研究所だからこそ編めるアジア特集号となった。労作をお寄せ下さった皆様に感謝する次第である。

また本号の完成には、細かく丁寧な編集作業をして下さった石井沙和さん、竹森帆理さん、粒良麻央さん、笹山啓さんによるところが大きい。特に石井さんは、インド系の文字、またカンボジア語の文字体系については全くの門外漢であるにもかかわらず、その研究者魂を発揮して、本誌で初めてインド系の文字を載せ、またおそらく学術誌では世界で初めてカンボジア語の長い文字列を縦書きで掲載することを可能にしてくださった。ここであらためてお礼を申し上げる。

(岡田知子)

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。

Trans-Cultural Studies No.19
総合文化研究 第19号

2016年3月12日発行

責任編集 岡田知子

編集スタッフ 石井沙和 笹山啓
竹森帆理 粒良麻央

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

印刷 株式会社アズディップ
武蔵野市中町2-5-4 君島ビル302



vol. 19 2015

総合文化研究
Trans-Cultural Studies

Tokyo University of Foreign Studies
Institute of Transcultural Studies

I^tS