

特集 知覚の変容と文化表象



表紙： 松浦寿夫 『午後の韻律法』 2014年 綿布にアクリル絵具 130.3cm×162.1cm

裏表紙： 松浦寿夫 『午後の韻律法』 2014年 綿布にアクリル絵具 181.8cm×227.2cm

総合文化研究

vol 18. 2014

Trans-Cultural Studies
東京外国語大学総合文化研究所

『シャルリー・エブド』に対する衝撃的な襲撃事件の後、現在（二〇一五年一月下旬）さまざまな国、さまざまな方面で次々に生じている連鎖的反応には、その衝撃に由来するきわめて感情的な要素がまだ強烈に支配しているように見える。身近な人々が暴力的に惨殺されたことに対するショックと怒りという個人的な領域にかかわる感情が及ぶ範囲は、もちろんかなり限られているはずだ。Je suis Charlieというプラカードを誇り高く掲げて連帯を表明する人たち、そして基本的にそれを支持する視点から報道する西側ジャーナリズムには、明らかに非難を免れる余地のないテロリズム的行為そのものを批判する側面だけでなく、場合によっては、「イスラム」そのものに対する懐疑的な距離感がしばしばつきまとっている。さらにいえば、「イスラム」によってわれわれのジャーナリズムの「表現の自由」が蹂躪されたことに対する、傷つけられたプライドを回復するための攻撃性さえ見え隠れするように思われる。二〇一四年末からドイツで展開しつつあるベギーダ（西洋のイスラム化に反対する欧州愛国者）¹⁾が、二〇一五年一月七日のシャルリー・エブド襲撃事件のあとにも関連したデモを繰り広げていることに対して、数の上で遙かに凌駕する対抗デモのグループが「人間の尊厳は不可侵である」というドイツ基本法の冒頭の文言を掲げて、多民族多文化の状況を擁護する姿勢を目にすると、ほっと安堵する一面もある。しかし、日本のある新聞では、ドイツでのこの対抗デモの写真を掲げながらも、「欧州で反イスラム拡大」という紛らわしい見出しがその下に置かれる。こういった一連のできごとにおいて動いているのは、本来の意味での信条や論理のせめぎ合いではもはやなく、感情の対立によってますます感情が増幅される反応ではないようにも見える。さまざまな文化圏のなかで歴史的に形成されてきた諷刺の伝統やその多様な形態をとらえながら諷刺とは何かを考えること、イスラムの真の宗教的感覚や文化的伝統を敬意をもって理解すること、あるいは特定の文化・時代の歴史的コンテクストの中で形成されてきた「表現の自由」が、現在のジャーナリズムのなかでどのように変容を遂げて来ているかを考えること——「総合文化研究所」は、このようなさまざまな価値、思考の枠組み、文化的伝統を横断する場であるはずだろう。新たな政治的連鎖反応を目にしたから、文化と文化のあいだをつなぐ可能性を思っ

知覚の変容と文化表象

- 2 巻頭言
- 6 衣服の二重性
——またはラーマノワの挑戦
沼野恭子
- 25 アヴァンギャルドの身体性
——モダニズムにおける知覚の変容をめぐる序論的考察
山口裕之

寄稿

- 40 テロリズムと私小説
——リービ英雄の表現と『千々にくだけで』
柴田勝二
- 54 『低開発の記憶』にみる植民地知識人の戦略
——カリブ文学論その1
久野量一
- 66 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 (Ilāhi-nāmah)』の場合
佐々木あや乃

報告

- 84 マルガリータ・ビラ・ダ・ビラ教授
(ボリビア、サン・アンドレス・デ・ラパス大学)
講演会「アンデスに生きる西洋中世：キリスト教教会と先住民芸術における“人魚”の表現をめぐる」
久米順子
- 85 LA COSCIENZA DELLO ZEN
Italo Svevo e l'arte di smettere di fumare
ゼンの意識——イタロ・ズヴェーヴォと禁煙の嗜み
石井沙和
- 88 ドイツ民主共和国と統一 25 年後の東ドイツ地域
山口裕之
- 89 東南アジア文学の今
《インドネシアのメガ・ヒット小説》
——作者アンドレア・ヒラタが語る『虹の少年たち』の世界
青山亨

- 91 特別レクチャー「エコール・ド・パリのウクライナ人芸術家たち」ヴィタ・スサク講演会
前田和泉
- 93 映画から見るエジプト
——喜劇王アーデル・イマームとともに
八木久美子
- 95 戦後日本文学とアメリカ
柴田勝二

書評

- 102 チュット・カイ著／岡田知子訳
『追憶のカンボジア』
煌めきと暗黒の記憶
朝日由美子
- 107 丹羽京子編訳
『ベンガル詩選集：もう一つの夢』
藤井守男
- 110 井筒俊彦著／野平宗弘訳
『禅仏教の哲学にむけて』
現代の訳経僧
水野善文
- 114 マシャード・ジ・アシス著／武田千香訳
『ドン・カズムッホ』
『ドン・カズムッホ』とイスマノアメリカ文学
久野量一
- 118 ロベルト・ボラーニョ著／久野量一訳
『鼻持ちならないガウチョ』
定まらぬもののスケッチ
武田千香
- 121 ペトルシェフスカヤ著／沼野恭子訳
『私のいた場所』
不思議な場所の物語
前田和泉
- 総合文化研究所 2014 年度活動報告
編集後記

*Transformation of Perception
and Cultural Representations*

2	Prefatory Remarks	
6	Duality of Costume : Challenge of N. Lamanova	NUMANO Kyoko
25	Corporeality in the Avant-garde : An Introductory Study on Transformations of Perception in Modernism	YAMAGUCHI Hiroyuki
Articles		
40	Terrorism and I Novel : Levy Hideo's Expression and "Chiji Ni Kudakete (Broken Into Pieces)"	SHIBATA Shoji
54	Colonial Intellectuals and Appropriated Past in <i>Memorias del Subdesarrollo</i>	KUNO Ryoichi
66	Wise-mad ('uqalā-ye majānīn) in Persian Mystical Poetry : Especially Concerning 'Aṭṭār's <i>Ilāhī-nāmah</i> (the Divine Book)	SASAKI Ayano
Reports		
84	Conference "Medieval Europe in Andes : The Visual Representation of Mermaid in Christian Churches and in Native Art" by Prof. Margarita Vila da Vila (Higher University of San Andrés in La Paz, Bolivia)	KUME Junko
85	Zen(o)'s Conscious : Italo Svevo and the Art of Quitting Smoking	ISHII Sawa
88	GDR (East Germany) : The Way from a State to a Part of Today's Germany	YAMAGUCHI Hiroyuki
89	Southeast Asian Literature Today : A Literary Sensation from Indonesia The Author Andrea Hirata Talks about His Novel "The Rainbow Troops"	AOYAMA Toru
91	Special Lecture: The School of Paris and its Ukrainian 'Branch'	MAEDA Izumi
93	Portrayal of Egypt through the Movies of Adel Imam	YAGI Kumiko
95	Postwar Japanese Literature and America	SHIBATA Shoji
Book Reviews		
102	CHUTH Khay <i>Cambodia, Nostalgie</i> Trans. by OKADA Tomoko Inheritance of the Bright and Dark Memories	ASAHI Yumiko
107	Edited by NIWA Kyoko <i>Bengali Poems from India: A Dream Anew</i> Trans. by NIWA Kyoko	FUJII Morio
110	IZUTSU Toshihiko <i>Toward a Philosophy of Zen Buddhism</i> Trans. by NOHIRA Munehiko A Sutra-translator of Today	MIZUNO Yoshifumi
114	Machado DE ASSIS <i>Dom Casmurro</i> <i>Dom Casmurro</i> and Spanish American Literature	KUNO Ryoichi
118	Roberto BOLAÑO <i>El gaucho insufrible</i> Trans. by KUNO Ryoichi A Sketch of the Indefinable	TAKEDA Chika
121	Ludmila PETRUSHEVSKAYA <i>Where I Was</i> Trans. by NUMANO Kyoko Tales of a Mysterious World: Ludmilla Petrushevskaya's «Where I Was»	MAEDA Izumi
--	Events	
	Editorial Note	

特集 / Featured Articles

知覚の変容と文化表象

/ Transformation of Perception

and Cultural Representations

衣服の二重性 またはラーマノワの挑戦

沼野恭子

「彼女は第二のシャリヤーピンだ！」

スタニスラフスキー

(一) 衣服の二重性

ロラン・バルトの言葉から始めよう。彼は、「何世紀にもわたって、社会階級の数と同じ数の衣服が存在した。一つ一つの身分にそれぞれの衣服があり、身なりは何の支障もなく真の記号の役割をはたしていた」¹と記している。二〇世紀初頭にいたるまでロシア社会もまさにそのとおりだった。とくに貴族と農民の服装の間には歴然とした差があり、衣服を見れば、それを着ている者が貴族に属するのか農民に属するのかが一目瞭然だった。

アレクサンドル・プーシキンの作品集『ベールキン物語』(一八三二)に収められている中編『農民令嬢』は、そのことを端的に示すよい例だろう。バルトはフランスの劇作家マリ

ヴォーの名を挙げているが、プーシキンの『農民令嬢』もマリヴォーを引き継ぐかのごとく、ヒロインが衣服を取り換え、社会階層を交換することによって、愛の戯れのきっかけが生まれ、物語がヴォードヴィルのような展開を見せる。つまり、貴族の令嬢リーザが農民の衣服を着て農民アクリーナに変装し、気になる男性の目をごまかそうとするのである。次の引用は、リーザが衣裳の交換を思いつき、下女のナースチャに話す場面だ。

「……そうだわ、ナースチャ！ こういふのはどうかしら？」

私が農民の女の子に扮装するの！」

「たしかにそれはいいですね。だぶだぶのルバーシカとサラファンをお召しなさいませ。それでトウギロヴォに堂々とおいでなさいまし。ベレストフ様はお嬢様だつてこと、ぜったいにおわかりになりませんよ」

「それに私、この土地の言葉だつて上手に使えるもの。ああ、ナースチャ、可愛いナースチャ！ なんて素敵ないつきかしら！」²

こうしてリーザはルバーシカとサラファンを着て農民の娘の

ふりをし、隣家の貴族の子息アレクセイに会うが、アレクセイはリーザが貴族の令嬢だと気づかない。ここでルバーシカとサラファンが、農民をあらわす記号となつてゐることは言うまでもないだろう。「ルバーシカ」とは古来ロシアで着用されてきたブラウスマたはシャツのこと、「サラファン」は主に農民女性が着るワンピースのことをいい、しばしば袖のない、いわゆるジャンパースカートのようなものを意味する。図版①は、ロシアの一九世紀前半の農村風景や農民の肖像に優れた才能を発揮した画家アレクセイ・ヴェネツィアノフの『井戸端での出会い』(二八四三)だが、ここに描かれているように、真っ白いルバーシカに赤いサラファンという恰好が無垢な若い農民娘の定番スタイルだった。たしかにロラン・バルトが指摘するとおり、社会階層を交換するには「衣服の文法」³にしたがつて衣服を交換しなければならなかつたのである。



図版①

しかし、衣服は記号としての役割だけでなく、防寒性、機動性、装飾性その他さまざまな役割を担う「モノ」であるという実用的な面があることも見逃せない。この点に関しては、ロシ

アの記号論学者ピョートル・ボガトウイリヨフが、「衣裳はいつも実用的な役割を演じており、いつも記号であるだけでなくモノでもある」⁴ と的確に規定している。ボガトウイリヨフによれば、衣服にはさまざまな機能があり、実用的機能と美的機能の一部はモノとしての衣裳そのものに属しているが、その他の多くの機能は、モノに属すると同時に記号としても何らかの意味を持つてゐるといふ。衣服が具体的な三次元のモノであることを〈身体性〉と呼ぶならば、この〈身体性〉と〈記号性〉を併せ持つという「衣服の二重性」は、二〇世紀初頭ロシアに起こつた衣服の変容を考えるうえでも重要な意味を持つてくるに違いない。

例えば、コルセットから女性の身体を解放すること。この問題に関しては後で詳しく考察するが、女性解放の理念と分かちがたく結びついていることは明らかである。そうなるとコルセットは、現実に女性の身体をいびつなものにし極端な場合は病的なものに変形してしまふ拘束具としてのモノ(身体性)であると同時に、女性という階層の隷属性を表すシンボル(記号性)でもあるということになる。

また、革命前後に現れた職業革命家や人民委員が、それ以前は主として運転手が着ていた革製のジャンパーを着ることを好んだという事実を思い起こしてもいい。これは、実際に当時革ジャンパーが流行したという現実的な意味合いがあるとともに、革命家という新しい階層が革ジャンパーを自らの記号として獲得したということも意味している。そのささやかな証拠として、作家ボリス・ピリニャークが、ロシア革命を実験的な手法で描いた小説『裸の年』(一九二二)において、「新しい世界」

の建設に情熱を燃やす革命的な男たちを「革ジャンパー」というメトニミーで表象したことを持ちだしてもいいかもしれない。小説の中でも革ジャンパーは、実用的・身体的な機能と記号としての役割の二重性を付与されているのである。

一九一〇年代から二〇年代にかけてロシアは、革命と内戦で社会全体が疲弊し、経済が大打撃を被ったため、衣服の分野においても仕立てる布すらないという悲惨な状況に陥った。そうした混乱のさなか、不平等と悪弊に満ちた「古い世界」が破壊された後、新たに建設されるのは自由で平等な社会であるはずだという革命の夢が共有される一方、衣服の〈記号性〉の前提だった階級社会が消滅した世界で、人はいったいどのような装いをするべきなのか、理想の社会に住む「新しい身体」に見合う民主的な衣服とはいったいどのようなものなのかということが課題になった。

こうして革命後のロシアで「新しい衣服」の問題が浮上したとき、いち早くそれに取り組み答えを探求しようとしたのが、ナジェージダ・ラーマノワ（図版②）というデザイナーであった。

(二) ラーマノワとは何者か



図版②

ラーマノワについて何よりも驚異的なのは、ロシア革命が起ころるまでは上流階級の顧客の注文に応じて華やかなドレスを作る名高いクチュリエとして活躍していたのに、革命後、一転して民衆のためのシンプルで実用的な衣服を作るべく革命の理念にしたがって精力的に活動したというところだ。それは単に、彼女が社会の激変に巧みに合わせた「変節」的な処世術に長けていたということなのだろうか。それとも時代精神を敏感に感じ取り、革命に夢を託して新しい道を模索したということなのだろうか。

いったいラーマノワとは何者なのか？ 以下、主としてソヴィエト・ファッションとラーマノワ再評価に貢献した先駆的な文献であるタチャヤーナ・ストリジエノワの研究書『ソヴィエト衣服の歴史より』と、大量の写真を惜しげもなく配したロシア・ファッションの通史であるアレクサンドル・ワシーリエフのアルバム『ロシア・ファッション・写真に見る一五〇年』に依拠しながら、ラーマノワの生涯を再現してみよう。⁵

ナジェージダ・ラーマノワは一八六一年、ニジェゴロド県シュジロヴォ村の軍人の家に生まれた。両親とも早く亡くなり、家は裕福でなかったため、幼い妹たちを養うために自ら仕事をしなければならなくなった。そこで中学（ギムナジウム）八年を終了したラーマノワは、当時モスクワで評判だったオリガ・スースロワの洋裁学校で二年学んで手に職をつけることになる。その後、マダム・ヴォイトケヴィチの工房でデザイナーとして働き始めると、たちまち頭角を現した。そしてこの頃、アンドレイ・カウトフと結婚し、一八八五年には、夫の経済的援助を得てモスクワに自分のメゾンを開いた。

カウトフは保険会社「ロシア」のモスクワ支店長を務めていたが、大の芝居好きで、自らヴロンスキーという芸名でアマチュア演劇にも携わり、俳優たちに知人がたくさんいた。彼は女優やバレリーナに妻の店を紹介して、妻のクライアントが増えるのに一役買ったようだ。事実、ラーマノワの得意客には、グリケリヤ・フェドートワ、ヴェーラ・ホロドナヤ、オリガ・クニツペル、アーラ・タラーソワ、エカテリーナ・ゲリツェルなどといった名だたる女優陣が顔を揃えることになる。ちなみに、図版③は、アントン・チエーホフの妻でモスクワ芸術座の看板女優だったクニツペルがラーマノワのデザインしたコートを着ている写真（一九一三年）である。



図版③

ラーマノワは店を開いたとき、夫の苗字ではなく、自分の苗字「ラーマノワ」を店の名とし、ロゴは、白いリボンの上に「ラーマノワ」のサインを金でかたどったものにした。才能が認められたのだから、一八九〇年代には「皇室御用達」の看板を店に掲げることが許され、ロシア皇室最後の皇后アレクサンドラ・フョードロヴナにドレスやガウンを納めるようになる。

サンクト・ペテルブルグのエルミタージュ美術館には、ラーマノワの店で作られたドレスの実物が一点残っている。その

うちの一点（図版④）は、一九一〇年代の初めに制作されたラーマノワのロゴ入りで、黄色いビロードでできたエレガントな舞踏会服（ボディースとスカート）だ。これもアレクサンドラ・フョードロヴナ皇后が所有していたことがわかっている。襟ぐり（デコルテ）の大きく開いたフェミニンなシルエツト、細く絞られたウエスト、長い引き裾が特徴で、咲き誇るアジサイをアップリケ、レース、刺繍でかたどった大胆な図柄は「アール・ヌーヴォー」風と言える。



図版④

ワルワラ・ドルゴルーカヤ公爵夫人は、二〇世紀初頭を回想する著作でラーマノワの才能についてこう述懐している。

モスクワの有名なファッションデザイナー、ナジェージダ・ペトローヴナ・ラーマノワは驚くべき才能、趣味、スタイルを持っていました。優雅さにかけてロシアの産んだ天才。私たちの誇りでした。彼女はだれとも比べものになりませんでした。もちろんフランスの大きなファッションメゾンと比べても引けを取らなかったことは言うまでもありません。⁶

ここで公爵夫人がラーマノワをフランスのデザイナーと比較しているのは理由のないことではない。一八世紀以来、ロシアの貴族文化はフランス文化の圧倒的な影響を受けており、流石に敏感な女性ファッションに関してはとりわけ追隨が激しかった。ラーマノワも頻繁にパリに行っていたので、最先端のパリ・モードを参照していたことは間違いない。それでも、同時代のロシア人貴族には、ラーマノワのセンスの良さがパリ・モードにも劣らないと思えた、あるいは思いたかったということだろう。

ラーマノワは、フランスのファッションデザイナー、ポール・ポワレと親交を結んでおり、一九一二年にポワレがロシアを訪れたときは、自分の店で彼のショーを開いている。ポワレは、コルセットを用いない画期的なハイウエスト・ドレスを一九〇六年に発表し女性の身体をコルセットから解放したことで有名だが、ラーマノワも一九〇〇年代後半には、**図版⑤**のような、コルセットをつけずウエストのくびれていないドレスを制作している。



図版⑤

こうしたすっとした直線的な筒型のドレスを見ると、身体を外側から人工的に造形するという志向を捨て「自然な身体を表出」⁷をテーマにしたポワレやリアノ・フォルチュニと、時代感覚をラーマノワも共有していたことがわかる。仕事をすすめる女性のためにスカート丈も短くなり、主体的に活動する女性のための衣服を目指したココ・シャネルのシンプルなデザインにも通じるものになる。

ラーマノワは一九〇一年から演劇の仕事をはじめた。モスクワ芸術座の演出家コンスタンチン・スタニスラフスキーに招かれて舞台衣裳を手がけたのが最初だが、以後ずっと芝居の仕事を続け、革命後もモスクワ芸術座、ワフタンゴフ劇場、革命劇場、赤軍劇場などで、亡くなるまでの約四〇年間、舞台衣裳を作り続けることになる。

一九二六年、『フィガロの結婚』の演出をしていたスタニスラフスキーは、舞台衣裳の下絵を描いたアレクサンドル・ゴロヴィンに宛てて手紙を書いている。

ラーマノワは素晴らしい芸術家です。あなたの下絵を見るや、本物の芸術的な炎でぱっと燃え上がりました。彼女は、どの衣裳のために自分の手で縫製手法を探してくれますよ。それも、型にはまった流行の手法などではなく、それぞれに合った手法を。⁸

長年舞台衣裳を依頼していたスタニスラフスキーは、ラーマノワの「芸術家」としての腕をよほど信頼していたのだろう。しかし彼女は、長い時間をかけて顧客の身体に布を合わせ、た

くさんの待ち針を用いて仮縫いはするが、自分では縫製をしなかつたという。自分の役割は建築家のようなもので建築家は自分で石を積み上げたりしない、と語っていたらしい。⁹ 自分を単なる裁縫師ではなく「衣裳の建築家」であると考えていたところに彼女の誇りがあつたのだろう。

一九一七年にロシア革命が起こったとき、ラーマノワはすでに五六歳だった。店は閉鎖させられ、財産はすべて没収されてしまった。彼女には亡命する道もあつたはずだ。いや、まがりなりにも貴族階級に属しており、皇室や貴族のための贅沢なドレスを作っていたというキャリアから考えたら、身の安全を考えてむしろ亡命するほうが自然だったのではなからうか。実際、ペテルブルグのクチュリエだったアンナ・ギンドウスのように亡命したデザイナーもいたのだが、ラーマノワは亡命を選ばなかつた。

この頃、夫のカウトフが一時的に逮捕された。ラーマノワ自身も逮捕され、約二カ月間ブティルカ監獄に収容されている。作家マクシム・ゴーリキーの妻がラーマノワの顧客だった関係でゴーリキーが口利きをしたため、釈放されたという。

一九一九年、ソヴェエト政権の教育人民委員部（文化・教育の分野を管轄する文化教育省にあたる部署）に「現代服スタジオ」が創設され、ラーマノワが率いることになる。彼女が自らルナチャルスキー教育人民委員（文化教育大臣）にスタジオを作るよう提言したのだった。

やがて、党幹部や俳優たちのためのより上質の衣服もデザインするようになる。一九二二年「新経済計画」により市場経済のメカニズムが一部取り入れられると、ソヴェエト経済は息を

吹き返し、同時に「ネップマン」と呼ばれる成金が現れた。ラーマノワにも裕福な顧客がまた増えたのではないかと思われる。

そうした当時の状況を風刺的、戯画的に描いているのが、ミハイル・ブルガーコフの戯曲『ゾーヤのアパート』（一九二五年執筆）だ。パリへの亡命を夢見るゾーヤが自分のアパートに縫製アトリエを開いているのだが、亡命資金を稼ぐため、夜は売春まがいの商売も同時におこなっているという設定である。割り当てられた面積以上に部屋を確保しようとする管理人を賄賂で買収し、退廃的なパーティを開くゾーヤ。ここに描かれているのは、誇り高い芸術家ではなく、商売上手でたまたかな女と、彼女のアパートに出入りする人たちのさまざまな思惑、そして欲望である。ゾーヤのアトリエを金持ちの婦人たちが訪れ、高級注文服をあつらえる。仮縫いの場面を見てみよう。

婦人 A ねえ、だぶついているわ。絶対、すぐだぶついちゃつてるわよ。スカートのところも身体のラインが出ていないし。

裁断師 たしかにラインが少し出ていないようですね。すぐにフィッティング担当にまわします。

婦人 A あ、ねえ、待つて。ウエストもしぼつてよ。でなきゃ、私の肋骨が二本足りないようなひどい仕上がりになっちゃうわ。おねがい、しぼつて、細くしぼつてちょうだい。¹⁰

旧世界の規範に囚われているこの婦人は、太い腰まわりを何とか細く見せようとしているわけだが、その虚栄心と衣裳への執着に対する作者の皮肉はなかなか強烈である。興味深いの

は、この『ゾーヤのアパート』が実際に一九二〇年代後半にワフタンゴフ劇場で上演されたとき、ラーマノワが舞台衣装を担当したということだ。古い価値観と新しい世界観が拮抗する端境期を生きるデザイナーとして、はたしてラーマノワは自分とゾーヤの境遇を重ねてみたりしたのだろうか。

一九二五年のパリ万国博覧会ではソヴィエトのデザイナーとして参加したラーマノワのロシアの民族衣裳をモチーフにしたデザインがグランプリを獲得している。民族衣裳への関心については後述する。

彼女はまた、舞台のみならず、映画の衣裳も何点か手がけている。中でも特に注目されるのは、映画衣裳史上に残るヤコフ・プロタザーノフ監督の『アエリータ』（一九二四）だ。アヴァンギャルド芸術家のアレクサンドラ・エクステルにラーマノワが協力したようである。これは、アレクセイ・トルストイ原作のSF小説を映画化したもので、構成主義的な装置と衣裳を伝える数少ない貴重な映像である。その他、グリゴリー・アレクサンドロフ監督のコメディ映画『サーカス』（一九三六、図版⑥）やセルゲイ・エイゼンシュテイン監督の映画『アレクサンドル・ネフスキー』（一九三八）でも衣裳を担当した。

こうしてラーマノワは、ソヴィエト時代も引き続き縦横にその才能を発揮した。やがて大祖国戦争（第二次世界大戦）の始まった一九四一年、モスクワ芸術座の仕事を続けていたラーマノワは、劇団仲間が疎開に出発したことを知らず、いつものように劇場に行ったが、だれもおらず劇場は閉鎖されていたため、家に帰ろうとしてその途中で心臓発作を起こし、亡くなったという。見事なほど最後までデザイナーであり続けた一生である。



図版⑥

(三) 逆説のジャポニスム

二〇世紀初頭パリでポワレがコルセットを放棄して女性の身体を解放したことは前述した。じつは、コルセット放棄を宣言したのは一九〇六年だが、それ以前の一九〇三年にポワレは、くびれないゆったりしたデザインの「キモノ・コート」をすでに発表している。ウエストを締めつけることが常識だったそれまでの価値観をひっくり返すという意味で、彼のデザインは「ヨーロッパのモード界における革命」とまで言われる画期的な変革であった。すなわち、ロシアで政治革命が起こる一九一七年に少し先んじて、衣服の世界ではすでに革命が起こっていたということである。

そこで、このへ締めつける／ゆったりという女性のウエストに関する二項対立の意味について考えてみたい。先にブルガーコフの『ゾーヤのアパート』を引用したが、ここでは、

二〇世紀初頭のモスクワを舞台に、成金とおぼしき婦人の抱く資本主義的価値観の比喩として「ウエストを細くしぼる」というセリフが登場したが、一九世紀に目を転じるなら、進歩的批評家ニコライ・チエルヌイシェフスキーの長編『何をなすべきか』（一八六三）に言及しないわけにはいかないだろう。女性解放をテーマにしたこの作品で、主人公ヴェーラは、偽装結婚をして旧弊な家庭を飛びだし、やがて「自由恋愛」により理想的な相手キルサーノフと巡り合う。主体的な考えの持ち主であるヴェーラは、コルセットについて彼にこんな話をしている。

——わたしはコルセットなんて不便なものを早くやめてしまつてよかつたと思つているわ。血液の循環を妨げるようなことはぜひとも辞めなくてはいけないわ。コルセットをやめて皮膚の色がよくなったからと言つてびつくりすることはないので。当然のことなんだから。「……」こういう服もなくなるかしら。なくなると思つわ。いまでも少しづつ減つているから、そのうちなくなるでしょう。そうなつたらうれしいわ。婦人服の裁ち方つてほんとうによくはないのね。ギリシヤ人たちの方がかしこかつたということがとくに理解されていいはずなのにね。服というものはギリシヤ人のように肩のところから広くゆつたりと作るべきなのよ。わたしたちの着る服はすがたをそこねるよ。うな裁ち方をしているのね」¹¹

小説としてはかなり観念的であり「空想社会主義」的であるものの、一九世紀半ばに、女性の身体をコルセットから解放することが女性の解放につながることを見抜いていたという

点で、チエルヌイシェフスキーは慧眼であつたと言える。しかも、女性の経済的な自立を目指すヴェーラは洋裁店アトリエを開いて、利益を女子労働者全員に平等に分配する（もしかすると、ブルガーコフの「やり手婆」的なゾーヤ像は、チエルヌイシェフスキーのヴェーラを反転させたパロディかもしれない）。ヴェーラは裁縫師というプロの目で身体を締めつけるコルセットの現実的な弊害を見抜き、ギリシヤ人の服（キトン）が広くてゆつたりしていることを称揚している。

一九二〇年代にコルセットが消滅していくとき、「ネオギリシヤ・スタイル」の衣裳が流行したのも偶然ではあるまい。フォルチュニイが自分のドレス・シリーズを「デルフォス」と名づけたのも古代ギリシヤを下敷きにしていうという。そうだとすると、〈締めつける／ゆつたり〉という対立は〈近代ヨーロッパ文化／古代ギリシヤ文化〉の対立とパラレルの関係にあると言えそうだ。

もう一つ興味深いのは、この二項対立にジャポニズムが関係してくることである。より端的に言えば、キモノの影響である。このことが顕著に表れている興味深い例として、シンボリスト詩人で作家のアンドレイ・ペーリイの長編『ペテルブルグ』（一九一三—一四）を挙げたい。日露戦争さなかの一九〇五年のペテルブルグを舞台にしたこの作品では、ソフィヤ・リフーチナが部屋に浮世絵をたくさん飾り、自らはキモノを着ている。しかし、ソフィヤは帯をしていないようだ。「東か西か」というロシアのアイデンティティを問うたこの幻想的な物語の中で、ペーリイは次のようにソフィヤの「ジャポニズム」をアイロニカルに描いている。

ソフィヤ・ペトロヴナ・リフーチナは日本の風景画を壁に掛けていたが、ひとつ残らず富士山が描かれていた。この風景画には遠近画法がなかった。そして長椅子や肘掛椅子やソファや扇や、日本の菊の生花がいっぱいにつまんでいる部屋のなかにも遠近画法はなかった。遠近感覚のあるものといったら、ソフィヤ・ペトロヴナがそのなかからはばたいて飛び出してくる繻子張りの壁にはめこんだ寝椅子か、戸口のさらさら音を立てるロシア葦（ここから飛び出す時もソフィヤ・ペトロヴナははばたくように出るのだった）ぐらいだった。そしてこの富士山は彼女のすばらしい髪の毛の背景であった。ソフィヤ・ペトロヴナ・リフーチナが毎朝、薔薇色の「キモノ」を着て戸口から寝椅子へと飛んで行く時など、彼女は本物の日本娘のように見えたとすることは言うっておかねばならぬ。¹²

このようにソフィヤは浮世絵に囲まれキモノを着て暮らしている。ちなみに、キルギス系の血をひくとされる主人公のニコライも、ブハラ風の部屋でブハラ風のガウン、タートル風のスリッパや帽子を身につけており、ふたりして、ロシア人が自らの内に「東」の要素を有していることを衣服で比喩的に表象している。ここで注意したいのは、ソフィヤが「はばたいて飛び出して」きたり「戸口から寝椅子へと飛んで」いったりと、軽やかな身のこなしで部屋の中を動きまわっているところからして、どうやらキモノはガウンのような「部屋着」として想定されていたのではないかということである。その証拠に、彼女は外出するときにはキモノを脱ぎ捨ててコルセットをつけ、

小間使いのマヴルーシカにぎゅうぎゅう締めさせているのだ。

「あらあら、急いで、さあ急いで……コルセット、マヴルーシカ！ 黒のウール、そう、それぞれ。それからブーツ、あれよ、それじゃないの、ヒールの高いのよ」。そしてピンクのキモノがテーブルを乗り越えて寝台に飛んで行った……マヴルーシカはまごついてしまった——マヴルーシカはテーブルをひっくり返してしまった……。

「だめ、だめ、それじゃ、もつときつく、きつく……あんたの手は手なんてもんじゃない——丸太ん棒だわ……靴下どめはどうしたのよ？ 何べんも言うておいたのに。」コルセットがきゅつきゅつ鳴った。¹³

こうしてソフィヤは、ピンクのゆったりしたキモノを脱ぎ、コルセットを着用して黒いウールの外出着に着替えた。つまりキモノは外出着ではなく、あくまでも室内着と見なされているのだ。だから、きちんとオビを締めるのではなく、細い紐で結ぶだけでも、あるいは極端なことを言えば前をはだけけていても構わないのである。〈外出着ドレス／室内着キモノ〉つまり〈拘束的／解放的〉という、ここにもやはり〈締めつける／ゆつたり〉の二項対立が見られるということである。

しかし実際の和装はどうかと言えば、ウエストを細く見せる必要がないとはいえず、硬くて幅の広いオビでかなりきつく身体を締めつける。だから、二〇世紀初頭のロシアにおいてキモノが「部屋でくつろぐための衣服」で「解放的」であると考えられたのは、ある意味で逆説的だったと言わざるを得ない。日本

ではもちろん昔からキモノは家の中でも外でも着る衣服であり、室内にのみ限定されるものではない。ロシアでキモノが受容されたとき「室内用」という制限が課されたことは、本来の着方とは異なる「ガウンのように羽織るキモノ」を出現させ、結果的にその表象にも変容を引き起こしたことになる。

たしかに、体型を立体的に強調するために曲線で作られるヨーロッパの衣裳に比べ、キモノはほとんど直線のみで成りたっているため、身体にぴったり合うのではなく、身体と衣服の間に空間的なゆとりができる。だから「ゆったりした衣服」であると言えないことはないが、逆に、そうした長方形の布を立体的な身体に合わせてまとうためには紐やオビでしっかりと固定しなければ、だらしない恰好になってしまう。したがって、きちんと装うためには、何本もの紐でキモノを固定し、さらにその上に幅の広いオビを何重にも巻くのである。日本人の感覚からすると、ヨーロッパの corsage がドレスの下につける「見えない拘束具（隠された下着）」だとすると、幅が広くて硬いオビはキモノの上から締めつける「可視的な corsage」と言えなくもない。

服飾研究家の深井晃子によれば、ヨーロッパとくにフランスでは、一九世紀後半からキモノを「身体を圧迫しない自由な」衣服と捉えており、やはり「室内着」として取り入れていたという。¹⁴ フランスでジャポニスムが起こったのは一九世紀後半で、ロシアよりはるかに早かったから、ロシアは「ゆったりした室内着としてのキモノ」という用法そのものをフランスから学んだのかもしれない。

さらに深井は一九〇〇年に女優・川上貞奴がパリで芝居の公

演をおこなったことがヨーロッパのファッションに大きな影響を与えたと指摘している。¹⁵ ピカソ、ジイド、ロダン、モロー、クリムトなど多くの芸術家がサダヤッコに魅了されたことはよく知られているが、ロシアの詩人ニコライ・グメリヨフも当時パリにおいて、サダヤッコの公演を見て詩を書いている。

サダ・ヤッコ（一九〇八）

「……」

あなたは優雅な柵の上の

可愛なお菓子入れのように見えた。

あなたの小さな足は

白い猫のように

遊んでいる子供のよう

寄木の床の上で揺れ動いた。

黄色いコガネムシのように

あなたの名が輝いた。

あなたが話すと

私たちは遙かなるものを愛した。

あなたは未知の

芸術の花や

不可解な言葉を投げて

私たちの心を虜にした。

私たちは信じた、太陽は

日本人の考え出したものに違いないと。 16

グミリヨフは、自分の文化とは異なる「遙かなるもの」を愛したアクメイスト詩人らしく、「サダヤッコ」の名前や踊りがエキゾティックで優雅なものであることを褒めそやしている。彼は、キモノに言及しているわけではないが、じつはサダヤッコが着ていたキモノも、その踊りや演技とともに聴衆にはかなり大きなインパクトを与えたらしく、その結果、パリでは「キモノ・サダヤッコ」と名づけられた衣裳が売り出されるようになった。そして、これが「室内用」と限定されていたのである。もともと、「キモノ・サダヤッコ」を売り出した「オー・ミカド」という店は、一九〇三年頃から『フェミナ』誌に広告を出しており(図版⑦)、それを見ると、日本のキモノに似ているところは大きく長い袖だけで、ウエストが細いところ、太いオビがなく紐を垂らしているところは日本的というよりむしろヨーロッパ的である。キモノというよりは、キモノの要素を少し採り入れた部屋着と言ったほうが正確だろう。



図版⑦

深井は、ポワレの「衣服革命」のきっかけのひとつになった

のがキモノなのではないかと考えている。17 たしかにポワレが一九〇三年にキモノ・コートを作ってからというもの、ポワレその他のフランスのデザイナーたちは、キモノのような形の袖、直線的に布を裁断する方法、ウエストを締めつけないゆったりしたシルエット、前身頃を左右に打ち合わせる形、日本的な図柄など、キモノの特徴を盛んに取り入れるようになる。

私たちにとつて興味深いのは、そのポワレがロシアの芸術やファッションにたいへん深い関係を持っていたという事実だ。彼は、一九〇九年から始まったバレエ・リュスの公演に熱狂し、しばしばレオン・バクストの影響を受けているのではないかと指摘を受けている。自伝的回想録に「わたしはいつだってバクストの発想をアレنجシなしで生のまま取り入れたことはない」18と記しているが、こうした記述があること自体、ポワレが服飾に関するバクストのコンセプトに共鳴していたことを意味するのではなからうか。

伝統的な「ヨーロッパ的」ファッションであるコルセットを拒否して「東洋」である日本のファッションを取り入れようとしたポワレであるから、バレエ・リュスが披露した『シエラザード』『クレオパトラ』など「東洋的な」志向の濃い公演に夢中になったのも当然だろう。バレエという「動的な身体」の衣装にも関心があったにちがいない。ロシア・アヴァンギャルドの研究者ジョン・ボウルトはバクストについて次のように述べている。

コルセットや時にはブラジャーもなく、流れるような襞ひだのついた長くゆったりしたドレスをバクストが重視したのは、女性の

身体が「静的」な8型ではなく「動的」なものだという概念にもとづいている。この点にバクストのデザインの原則がもつ「民主的」な特徴があった。つまりどのような肉體もそれ自身にリズムがあるという考え、そうしたリズムは衣服がゆったり緩やかなほど容易に投影されるという考えである。¹⁹

すなわち〈締めつける／ゆったり〉の対立が、さらには〈静的／動的〉という対立にも連動しているということである。ポワレもバクストも、「身体の拘束」というそれまでのヨーロッパ的発想を一八〇度転換させ、非ヨーロッパ的な領域に「身体的自由」を模索した。そのパラダイムシフトにキモノが一役買ったとすれば、それは本来必ずしも「身体的自由」を志向するものではなかったキモノに、ヨーロッパの人々が新しいコンセプトを見出し積極的な価値を付与したということである。日本人にとってはあまりに見慣れた衣服であったキモノの表象がヨーロッパやロシアで変容し、それがかえってコルセットを追いやるきっかけとしてポジティブな価値をもたらしたと言えるのではないだろうか。



図版⑧

一九一〇—一九二〇年代にラーマノワがデザインした作品にも、キモノの影響を思わせるものがある。図版⑧は、彼女が一九一〇年代に作った夜会用ワンピースで、素材は白いシルクとシフォン。エルミタージュ美術館で行われたラーマノワ展のカタログによると、「コルセットは想定されておらず、デコレは正方形、袖は短く、キモノの裁ち方」²⁰ だという。この「キモノの裁ち方」というのが、単にキモノのように長方形に布を裁つことを指しているのか、それとも別の何かを意味するのかは明らかでないが、前身頃のV字、主要な部分と同じ「ともぎれ」を使用したオビのような太い布ベルトもキモノを彷彿させる。むしろ、隠されたコルセットではなく、可視的な太いオビをしているところが、何よりもキモノ風であると言える。また非シンメトリックなデザインはそれまでのヨーロッパのデザインにはない日本的なものだと言われているが、浮世絵の大胆な構図をも思わせるスカート部分の斜めの線が斬新で印象的である。

こうしてロシアでも、キモノを媒介にして衣服の革命が進んでいた。とはいえ、衣服のコンセプトがこれほど変化したのは、主に上流階級の女性の衣裳について言えることであって、農民の衣服はほとんど変わることなく、冒頭で見たような動きやすいルバーシカとサラファンが基本だった。サラファンが農作業に適したゆったりした形であることは、あらためて指摘するまでもないだろう。そうであれば、〈締めつける／ゆったり〉の対立には、最後にもうひとつ、〈貴族／農民〉という対立が呼

応することを付け加えておかなければならない。そのことは、次で述べるように、ラーマノワがロシアの民族衣裳に注目したことにも深く関わっているにちがいない。

(四) 構成主義との接近、民族衣裳の重視

革命後、とりわけ一九二〇年代は、ソヴィエト・ファッションにとって極めて重要な時期であった。それは、高度なテクノロジーに支えられた階級のない理想社会を築こうという高邁な目的に、アヴァンギャルド芸術家たちが「新しい身体」の探究という具体的な課題をもって突き進んでいったときである。「イデオロギー＝内面」だけでなく、それを支える「身体＝外面」の重要性も強調され、両者があいまって社会主義の建設が実現するとされた。シニフィアンである「新しい衣服」が、「階級」をシニフィエとしなくなったのであれば、記号体系そのものを変えなければならず、そうであれば大衆のための民主的な衣服を緊急に作る必要があった。

構成主義者の中でも、リュボーフィ・ポポーワとワルワラ・ステパーノワのふたりは、芸術を工業生産に直結させるべく、二次元のイーゼル絵画を捨て、三次元の服飾デザインに携わろうと、一九二三年にモスクワの第一国立織物捺染工場のインダストリアル・デザイナーになっていく。そして実際、リズムミカルで多様な幾何学模様には彩られたさまざまな織物デザインや衣服のデザインを残した(図版⑨)はポポーワによるコート(デザイン)。



図版⑨

一方、革命前は皇室お抱えのクチュリエだったラーマノワが、革命後は新しい体制に順応し、民衆のための新しい衣服を作るといふ使命をもって活躍し始めたことは先に述べたとおりだ。彼女は一九一九年、第一回全ロシア生産芸術大会でこう述べている。

芸術は、日常生活のあらゆる分野に浸透しなければならず、大衆の芸術的な嗜好や感覚を発達させなければなりません。衣服というのは、それに最も適した媒介物のひとつです。「……」服飾産業において芸術家はイニシアティヴを取って、シンプル素材から、シンプルだけれど人を喜ばせるような衣服を作りださなければなりません。それは、私たちの労働生活の新しい社会構造にふさわしい衣服となるでしょう。²¹

革命直後の段階で、ラーマノワがいち早く「労働生活」を重視してシンプルな衣服を作る必要性を強調していることは注目に値する。このことは、彼女が以前からそのような志向を

持っていた可能性を示唆してはいないだろうか。ラーマノワ自身ずつと「仕事をする女」だったのだから、自分が着るものとして、仕事をするのに適した動きやすい機能的な服装を好んでいたことは充分考えられる。ストリジエノワがラーマノワのアーカイブで見つけたらしい次のような回想の断片がある（日付が特定されておらず、出典の記載がないので、やや信憑性に問題はあるが）。

衣服を機能的で美しくするというのは、つまり、特権階級の人たちだけでなく、いろいろな階層の人々の生活をより快適に美しくするということです。そのことを私はずつと以前から考えていました。「……」革命は私の財政状態を変えましたが、私の一生の信念を変えたわけではなく、むしろその信念をより大きな規模で実現する可能性を与えてくれたのです。²²

つまりラーマノワは、革命の前も後もデザインに対する自分の考えを変えてはおらず、一貫して機能的で美しいものを目指していたと記しているのである。一見すると、革命を境に「貴族のクチュリエ」から「民衆のデザイナー」へと豹変したように見えるラーマノワだが、そもそも服飾デザイナーとは注文主のニーズを最大限に汲まなければならない職業である以上、ラーマノワにしてみれば、顧客が上流階級の個人から大衆という名の集団に変わっただけということなのかもしれない。変わったのはラーマノワではなく、クライアントのほうだったということだ。

ポポーワとステパーノワも「機能性」と「機動性」を重視し

たシンプルなデザインを目指したという点で、ラーマノワのデザイン哲学に近かった。しかし、ポポーワは一九二四年に早逝してしまい、ステパーノワも工場付きデザイナーとして服飾デザインを手がけたのは一年ほどとごく短期間だった。それでも、ほんの一時^{いつか}だったとはいえ、構成（生産）主義のポポーワ、ステパーノワとファッションデザイナーのラーマノワとは、一九二〇年代に大接近していたというのが興味深い。

〈締めつける／ゆったり〉の二項対立で言うなら、三人とも当然のことながら、身体を締めつけない、ゆったりした衣服デザインの 카테고리に属していたわけだが、大接近したものの、アヴァンギャルド芸術家のふたりとラーマノワの間には決定的な違いがあった。それは、ポポーワとステパーノワが衣服を「空間的フォルム」と捉え、身体のプロポーションを等閑視してアヴァンギャルド美学を衣服に持ちこもうとしたところである。²³つまり、逆の言い方をするなら、世界全体をひとつの美学で統一しようとしたふたりにとって衣服のデザインとは、絵画、舞台装飾、家具、本の装丁、ポスターなどで展開したアヴァンギャルド運動の一部にすぎなかったということだ。それに対して、あくまでもファッションデザイナーだったラーマノワは、生身の身体から出発し、ひとりひとり異なる体形であることを前提にしている。だから、両者のアプローチは正反対とと言ってもいいのである。あたかも、〈記号性〉と〈身体性〉を併せ持つ「衣服の二重性」を反映しているかのようではないか。かたや、アヴァンギャルド美学による〈記号性〉を衣服の分野で極めようとしたポポーワとステパーノワ。かたや、実用的なモノとしての〈身体性〉を抛り所としたラーマノワ。

両者にはそれぞれの「問題点」があった。ポポーワとステパノワの場合は、個別の身体の差異を切り捨てる傾向のため全体主義に行きつく可能性があるということで、近年ボリス・グロイスらが提起しているアヴァンギャルドの「加害者性」に通じるものだ。²⁴ 一方ラーマノワの場合は、逆に個々の身体にこだわるあまり大量生産に向かない可能性が高いということである。全体的な理念への志向と個の身体への拘泥——これもまた衣服の持つ二重性から導きだされる齟齬でもある。

ラーマノワは、ポポーワ、ステパノワの他にも、アレクサンドラ・エクステルやヴェーラ・ムーヒナといった輝かしい芸術家たちと一緒に仕事をした。一九二三年に一号だけ刊行されたロシア服飾史上画期的な雑誌『アトリエ』には、名前こそ出ていないがラーマノワも協力したと言われており、エクステルのデザインが表紙を飾っている(図版⑩)。ポワレ同様、日本の「羽織コート」を意識しているのではないかとも思えるエレガントなイラストである。



図版⑩

エクステルは優れた色彩感覚を持ったアヴァンギャルドだった。デザインイラストも描けなかったラーマノワに絵の手ほどきをしたこともあったが、一九二四年、エクステルはフランスに亡命する。一方、ロシアに残ったラーマノワはこの頃、実務の他に、モードの方法論を理論化する論文を雑誌『赤い畝』に何度か投稿している。そのうちの一本が「ロシアのファッショ」²⁵という論文だ(『赤い畝』一九二三年第三〇号)。この中でラーマノワは次のように述べている。

現代の衣服の分野で興味深い課題のひとつは、民族衣裳のフォルムや特性をどう加工し、どう私たちの日常生活に適合させるかということだ。民族衣裳は、何世紀もの間民衆が集団で作ってきたものなので合理的にできている。だから、現代の都市の衣服として、イデオロギー的素材にも造形的素材にもなり得る。民族衣裳の基本的な形はいつも理知的だ。²⁵



図版⑪

これより前の一九一九年、すでにラーマノワは「現代服スタジオ」を創設するにあたり、そこで学ぶべきこととして「民衆

芸術、ロシアの農民や外国のデザインの重要性」を挙げていた。²⁶ そして一九二〇年代になると、図版⑪（一九二五年）のように、ロシアの農民が古来日常的に着ていたサラフアンを模したゆつたりした衣服をデザインするようになる。ちなみに、ここでモデルを務めているのは、未来派詩人で画家のウラジミール・マヤコフスキーの恋人リーリヤ・ブリークとその妹エリザトリオレである。またマヤコフスキーの実妹リュドミラ・マヤコフスカヤは、一九一〇年頃から工場付きインダストリアル・デザイナーとして働いていたという。

さらに一九二五年、ラーマノワは彫刻家で年来の友人ムーヒナと『日常生活の中の芸術』というアルバムを刊行し、だれにでも簡単に作れる洋服や帽子を提案している。ムーヒナは、のちに社会主義リアリズムを代表することになる巨大な彫像作品『労働者とコルホーズ女性』の作者である。アルバム『日常生活の中の芸術』では、例えば、図版⑫のように、二枚の亜麻布のタオルを縫い合わせて女性用の「カフタン（長い上衣）」を作る作り方が記されている。ここでもタオルに施された赤い刺繍が、民族衣裳で使われる模様だ。

一九二〇年代を通してラーマノワはずっと伝統的な民族衣裳に関心を持っていたようだ。そのハイライトとも言うべき出来事は、アルバムを出したのと同じ一九二五年、パリで開催された万国博覧会において、彼女のデザインしたロシア民族衣裳風のドレスがグランプリに輝いたことである。

それにしても、革命前にパリ・モードを志向し「西」を向いていたラーマノワが、革命後ロシアの民族衣裳の要素を積極的に採り入れたのは「東」に視線をシフトさせたということ在意



図版⑫

味すると言えるのだろうか。先にも指摘したが、バレエ・リュスがパリで評判になったとき注目されたのが「東洋」のモチーフだったことをもう一度思い出したい。ロシアも含めた広い意味での「東洋」のエキゾティシズムがヨーロッパでもはやされたのだった。バレエ・リュスは二〇年間にわたってヨーロッパで公演を続けたので、東に対するヨーロッパの関心は一時的なものではなくずっと続いていたと考えられる。

ロシアのアーティストからすると、芸術の最先端を目指して「西」であるヨーロッパに留学したり公演に行ったりしたあげく、逆に自分たちの文化が注目されているのを発見し、「東」としての自分たちのアイデンティティを自覚させられるとともに、ロシア芸術の価値を再評価することになるという、ブーメランのような「回帰」現象であるとも言えそうだ。ポワレとの親交を通して、ラーマノワも、大なり小なりこれと同じよう

な「自己発見」をしたのではないだろうか。

こうした現象は、アヴァンギャルド芸術家のナターリヤ・ゴンチャロワがその軸足を西から東へと旋回したこととも共通しているだろう。一九一三年にゴンチャロワは個展のカタログにこう記した。

修行の最初に、私はとりわけフランスの現代画家たちに学びました。彼らに意識を啓発されて、私は自国の美術の大きな意義と価値を知り、さらにそれを通じて東洋美術の価値の大きさを学びました。これまで私は西洋が自分に与えてくれるかぎりのものを学んできたのですが、しかし実際のところ、西洋が生み出すものはすべて、すでにわが国が創りだしたもののなのです。²⁷

外からの視点で自らの文化・芸術を「異化」して捉えなおすという方法を衣服の領域で実践したのがラーマノワだったと言いつ換えることもできるかもしれない。彼女はここでもアヴァンギャルド芸術家の立場のごく近くまで接近していたわけである。



図版⑬

最後に、ラーマノワがロシア古来の民衆の衣服に注目したのは、衣服の機能性と機動性を重視した結果導かれた論理的必然だったのではないかということであらためて指摘しておきたい。革命後の「新しい衣服」の目的が「仕事をするための動きやすさ」であったとするなら、長い歲月、厳しい農作業に耐えてきたロシアの農民の着ているものこそそれにふさわしかったはずだ。その意味では、女優アレクサンドラ・ホフロワの躍動感あふれるポージングの写真(図版⑭、一九一三年)は、ラーマノワのデザインの意図を非常によく体現した一葉と言えるだろう。

ストリジエノワによると、「それまでは人間の体形を様式や素材に合わせしており、体型や個人的な特質はあまり重視されなかった。だから身体の線を損ねるようなコルセットが長く君臨したわけだが、ラーマノワの理論の要かなめはその逆で、体形が素材や色を決めるべきだと主張している」²⁸という。ラーマノワは、仕事をする人間ひとりひとりの身体に合わせた動きやすい衣服を作ることを目指し、その結果、ロシアで古来愛されてきた民族衣裳がそれに適っていると考えたのである。ラーマノワのデザインした衣服は、ロシアの農民たちが着るルバーシカやサラファンに似たゆつたりした衣服である。それらの直線的なシルエットがキモノのシルエットに似ていることはあらためて指摘するまでもないだろう。

こうして、革命前は貴族や皇族の豪華なドレスを作っていたクチュリエは、革命を経てロシアの農民が着ていた民族的な衣

服をデザインに取り入れることになる。新しい日常のための「新しいもの」を求めた先にあったものが自分自身の、ロシア文化の伝統的な「古いもの」であったというのは、一種のパラドクスと言えるかもしれない。

ラーマノワは人間の身体を知りぬいたプロフェッショナルであった。そして二〇世紀初頭の激動のロシアにあつて、本来は異なる理念をもちつつも彼女はアヴァンギャルド芸術家たちと理想を共有することになり、大いに接近した。しかし、彼女が社会情勢に合わせて変容と遂げたというよりは、クライアントが交替しただけで彼女自身の姿勢はあまり変化しなかったと言つこともできるだろう。それは、クライアントを尊重するという、ファッションデザイナーという職業に特有の資質が要求するものであった。

ロシアの服飾研究家ライーサ・キルサノワは、ラーマノワのことを「自らの仕事を芸術に変えたロシアで初めての裁縫師」と評している。²⁹

【付記】 本稿は、日本学術振興会「頭脳循環を加速する若手研究者戦略的海外派遣プログラム」による東京外国語大学研究事業「20世紀以降の文化横断現象としての表象変容に関する日欧共同研究」の一環として行われた二〇一三年九月一日モスクワにおけるシンポジウム「文化の変容、パースペクティヴの変容」および二〇一四年十一月二四日ポローニヤにおけるシンポジウム「身体のパンドスケープ——変容の知

覚・記述・体現」で筆者がおこなった二つの報告（それぞれロシア語、英語）を日本語でまとめたうえ大幅に加筆したものであることをお断りしておく。

註

- 1 ロラン・バルト『ロラン・バルト モード論集』山田登世子編訳、筑摩書房、二〇一一年、三六頁。
- 2 Пущкин А. С. Собрание сочинений в десяти томах. т. 5. М.: Художественная литература, 1975. С.88.
- 3 バルト、前掲書、三六頁。
- 4 ピョートル・ボガトウイリヨフ『衣裳のフォークロア（増補・新訳版）』桑野隆・朝妻恵里子訳、せりか書房、二〇〇五年、一一三頁。
- 5 Т. Стриженова. Из истории советского костюма. М.: Советский художник, 1972. Александр Васильев. Русская мода: 150 лет в фотографиях. М.: Слово, 2004.
- 6 Princesse Yvonne Dolgorouky. *Au temps des Troikas* (Paris, 1978) // Васильев. Указ. соч. С.147.
- 7 能澤慧子『ボワレとフォルチュニィ：共有された時代、そして向き合う個性』カタログ『ボワレとフォルチュニィ：20世紀モードを変えた男たち』東京都庭園美術館、二〇〇九年、六頁。
- 8 К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 8. М.: Искусство, 1961. С. 136-137. // Стриженова. Указ. соч. С.36.
- 9 Александр Кондратов. “Две капли «Коти» // Новая газета. 2003. 6 марта. №17. <http://www.novayagazeta.ru/society/21045.html>

- (二〇一四年九月二六日一五時〇〇分アクセス)
- 10 ミハイル・ブルガーコフ『ブルガーコフ戯曲集 1』秋月準也・大森雅子訳、東洋書店、二〇一四年、五三三頁。
 - 11 チェルニヌイシエフスキー『何をなすべきか』金子幸彦訳、岩波文庫、二〇〇四年、第五刷、二二六―二二七頁。
 - 12 『世界文学全集 82 ゴーリキー／ペールイ』佐藤純一／川端香男里訳、講談社、一九七七年、三〇九頁。
 - 13 同前、三五〇頁。
 - 14 深井晃子『シヤポニスム・イン・ファッション：海を渡ったキモノ』平凡社、一九九四年、一七二頁。
 - 15 同上、一七四―一七七頁。
 - 16 Н. Гумилев. Собрание сочинений в четырёх томах / Под редакцией проф. Г. П. Струве и В. А. Филиппова. Вашингтон: Изд. книжного магазина Victor Kamkin, Inc., 1962. T. 1. С. 60.
 - 17 深井、前掲書、二〇〇―二〇四頁。
 - 18 ポール・ボワレ『ポール・ボワレの革命 20世紀パリ・モードの原点』能澤慧子訳、文化出版局、一九八二年、一六二―一六三頁。
 - 19 John E. Bowl, "Constructivism and Early Soviet Fashion Design," // A.Gleason, P.Kenez and R.Sites eds. *Bolshevik Culture – Experiment and Order in the Russian Revolution* (Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1985), p.207.
 - 20 Т. Т. Коршунова. Русский модельер. Надежда Ламанова 1861-1941. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2002. С.38.
 - 21 John E. Bowl "Manufacturing Dreams: Textile Design in Revolutionary Russia" // Lidya Zaletova, Fabio Stofi degli Atti, Franco Panzini, and others, *Revolutionary Costume: Soviet Clothing and Textiles of the 1920s* (New York: Rizzoli Publications, 1989), p.21.
 - 22 Стриженкова. Указ. соч. С.38.
 - 23 沼野恭子『アヴァンギャルドな女たち ロシアの女性文化』五柳書院、二〇〇三年、二六二―二六五頁、参照。
 - 24 Борис・グロイス『全体芸術様式ストーリー』亀山郁夫・古賀義顕訳、現代思潮新社、二〇〇〇年、参照。
 - 25 Н. П. Ламанова. Русская мода // Красная нива. 1923, No.30, С. 32. // Стриженкова. Указ. соч. С.41.
 - 26 Zaletova and others, *Revolutionary Costume*, op.cit. p.170.
 - 27 John E. Bowl ed. and trans. *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism 1902-1934* (New York, the Viking Press, 1976) p.55. J. E. Боулет編著『ロシア・アヴァンギャルド芸術 理論と批評、1902 - 34年』川端香男里・望月哲男・西中村浩訳、岩波書店、一九八八年、八七頁。
 - 28 Стриженкова. Указ. соч. С.44.
 - 29 Р.М.Кирсанова. Русский костюм и быт XVIII-XIX веков. М.: Слово, 2002. С.217.

アヴァンギャルドの身体性——モダニズムにおける知覚の変容をめぐる序論的考察

山口裕之

1. メディアの危機の時代のアヴァンギャルド

歴史的アヴァンギャルドが生起し展開していった二〇世紀初頭、あるいは一九世紀末は、同時にメディアの決定的な転換の時代でもある。メディアの転換が人間の知覚のあり方に対してどれほど根本的な変革をもたらすことになったかは、一九六〇年代のマクルーハンおよびその枠組みの継承者たちにとって、(社会学のメディア・スタディーズの側から「技術決定論」という烙印を押されようとも) 最も重要なテーゼの一つである。マクルーハンにとつてはおそらく、とりわけ六〇年代のテレビや自家用車の広範な普及が、伝統的なメディアとしての「書物」の終焉とあらたなメディアへの移行を意識させるものであっただろう。それと基本的に同じ思考の枠組みを、マクルーハンの主著より四〇年前のベンヤミンの思考のうちに、はつきりと見て取ることができる。『一方通行路』のなかで書物の終焉を語る場合も、『技術的複製可能性の時代の芸術作品』のなかで知覚の転換を語る場合も、ベンヤミンが念頭に置いていたのは、「画像」による新しい技術メディアがわれわれの知覚に対して及ぼす根本的な転換の作用である。

アヴァンギャルド芸術、あるいはこの時代の新たな技術メ

ディアである「映画」は、知覚の転換をもたらすものであると同時に、多くの場合、伝統的な知覚のあり方によって受容できる要素を少なくともその大半の部分で含みもっている。確かに、複製技術論のなかで映画における映像の受容について「見ている者にガクツガクツと断続的に迫ってくる場面やショットの移り変わり」と述べるとき、そこでベンヤミンが指摘しようとしているのは、映画という高度な技術メディアにおいて画像的断片の結合によって生み出される表象が、人間の身体性に素朴に依拠する知覚によってもたらされる表象とは根本的に異なるものであるということである。ベンヤミン自身は言及していないが、例えば、ヴァルター・ルットマンの「柏林——大都会交響楽」(一九二七年)やジガ・ヴェルトフの「カメラを持つ男」(一九二九年)を思い浮かべてもよい。しかし、ベンヤミンにとつてこの知覚の転換がどれほど革命的な変革と感じられたにせよ、これらの映像の個々の断片に見られるのは、基本的に伝統的な知覚に基づいた世界のイメージである。根本的に新しいものが生じているとすれば、それは多くの場合、個々の断片におけるイメージそのものによるのではなく、それらのイメージの断片を構成するその方法に由来する。ちなみに、今日われわれが、上に引用したような複製技術論のなか

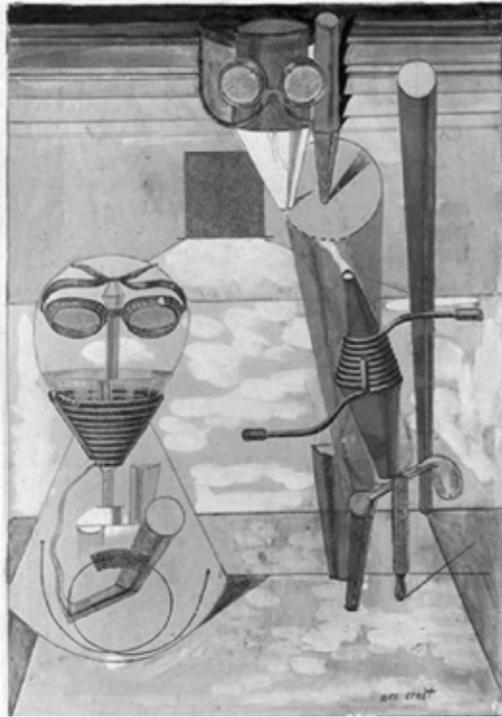
の表現を読んでも、そしてまたルットマンやヴェルトフの映像を目にしても、特に新しい知覚の転換をそこに感じ取ることができないとすれば、それはおそらく、われわれがすでにそのような技術メディアの映像語法を、われわれの文化のなかで完全に自分の身体のうちに取り入れてしまっているからだ。われわれはベンヤミンのテクストを、現在のメディア段階から遡って理解する必要がある。「見ている者にガクツガクツと断続的に迫ってくる場面やショットの移り変わり」は、ベンヤミンや彼の同時代の人たち（「集中」と「気晴らし」という二項対立を持ち出した、旧世代の代弁者たるデュアメルも含め）にとつては、まさに従来の身体感覚にはない経験であり、文字通り「ショック」であっただろう。しかし、いまのわれわれにとつては、このような技術メディアによる身体性は日常感覚に属するものでしかない。

しかし、まさにそうであるからこそ、技術メディアによって媒介された身体性を今日われわれが自明のものと感じ取っている経験そのものが、ベンヤミンが強調したのとは別な意味で、ある大きな文化的パラダイムの転換によってもたらされた帰結であることが出来るだろう。ここで試みようとしているのは、あらたな技術メディアによってもたらされた知覚の変容、身体性の変容が、二〇世紀初頭の歴史的アヴァンギャルドによる世界の表象のラディカルな転換とどのように関わっているのかという思想的分析と仮説である。このことを考える上で、百年前とは著しく異なるメディア段階にある現在のわれわれにとつてもなお、日常的な感覚性のうちにおそらく取り込まれることのない、いくつかの作品にまず言及することにし

たい。それらは基本的に、構成の方法そのものだけでなく、素材における表象のあり方そのものが素朴な身体的知覚のパラダイムから逸脱しているものである。（図1～図5）

ベンヤミンは、ダダのうちに「常軌を逸した芸術表現や粗野な芸術表現」が顕著にみられる理由を、芸術形式の転換の時代に、新しい芸術形式によって本来達成されるはずのものが従来の古い芸術形式によって追求されているからだにとらえている²。ベンヤミンにとつて「新しい芸術形式」は「技術水準が変わった後に」現れるものであり、事実、複製技術論では基本的に「映画」をあらたな技術水準によって生まれた「新しい芸術形式」とみている。ここでいわれる芸術形式の「危機の時代」とは、メディアの転換により知覚のパラダイムが根本的に変化する時代と考えてよいだろう³。ベンヤミンによれば古いメディアによって格闘していたことになるダダには、まさに技術メディアの転換によって生じた身体表象のラディカルな変化があちこちに突出して現れている。ここであげているいくつかのイメージは、いずれも性的なものを対象としながら、「性」と結びついているはずの身体性がその対極ともいえる機械的なもの、無機的な構造性の中に描き出されている⁴。「性」という主題は、身体的なものイメージのうちでも最も身体的なものといつてよいだろう。性と機械的構造性という両極。

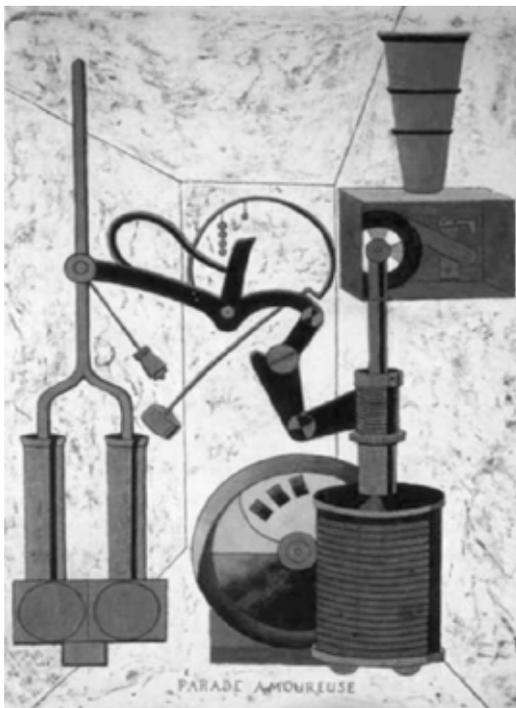
あるいは、もう少し遡って一九一三年の「アーモリーショー」で展示されたマルセル・デュシャンの「階段を降りる裸体No.2」（図6）についてもやはり素朴な身体的知覚から極度に離反してゆく身体性の表象を見て取ることができる。この作品には、周知のように、エドワード・マイブリッジによる連続写真「階



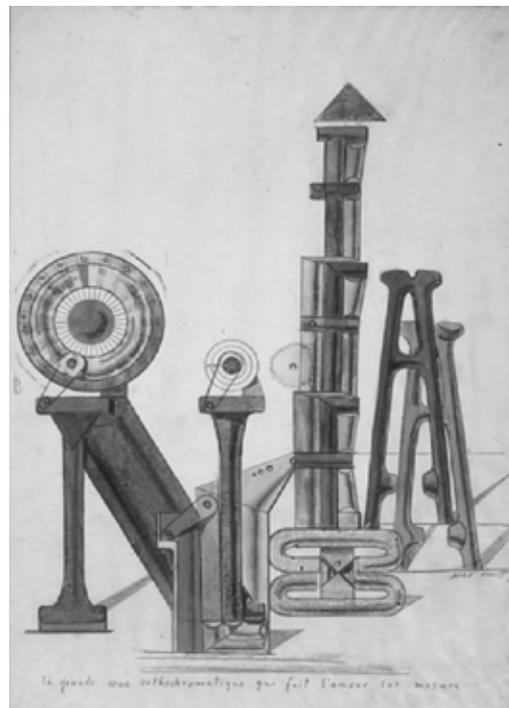
〔図2〕 マックス・エルンスト
「曖昧な形象」
(Figure ambiguë)
1919-1920年



〔図1〕 マックス・エルンスト
「曖昧な形象」
(Figure ambiguë)
1919-1920年



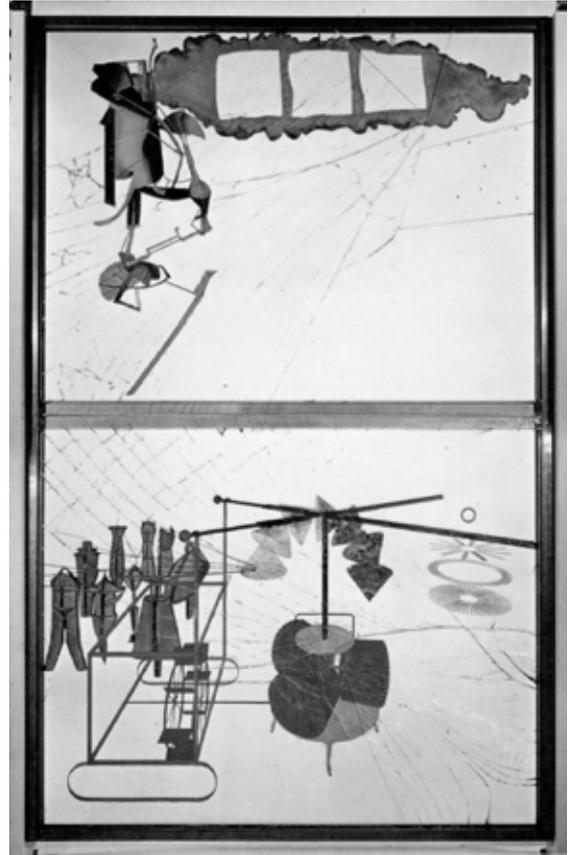
〔図4〕 フランシス・ピカビア
「愛のパレード」
(Parade amoureuse)
1917年



〔図3〕 マックス・エルンスト
「愛を測定する巨大な整色盤」
(La Grande Roue orthochromatique
qui fait l'amour sur mesure)
1919-1920年頃



〔図6〕 マルセル・デュシャン
「階段を降りる裸体 No.2」
(Nude Descending a Staircase, No.2)
1912年



〔図5〕 マルセル・デュシャン
「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも」
(La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre))
1915-23年



〔図7〕 エドワード・マイブリッジ
「階段を降りる女」
(Woman Descending Steps)
1887年

段を降りる女」(一八八七年)「図7」のような分断的な知覚によるイメージが重ね合わされているが、ここには写真に見ることのできるような「裸体」を直接的に感じさせるものは——標題の明示的な言葉にもかかわらず——ほとんどない。

あるいはこのキュビスムの潮流をさらに遡り、一九一〇年前後のピカソ、ブラック、ピカビアにおける表象の伝統の断絶をみるとき、あるいはまた、同じ時期のカンディンスキーが表現主義の流れのなかで抽象主義へと移行し、彼と親交のあったシエーンベルクが一九〇八年以降、調性の解体へと突き進んでいったことを考えると、あるいは二〇世紀初頭にホフマン、スタイルやカフカが文学の主題そのものとした言語の危機が、一九一〇年代の後半には、音声詩や視覚詩として、意味から切り離された音声と文字メディアそのものの前景化のうちに進展するのを目にするとき、さらに枚挙にいとまがないほどのさまざまな抽象主義の誕生を思い浮かべるとき、ほぼ同じ時期に、異なる流れ、異なる領域において一気に生じていった、世界をとらえ描き出す知覚のあり方のこの根底的な転覆は、いったいどのようなこととらえることができるのだろうか。

2. 魔術から技術へ——そしてカメラ・オブスクラの世界像の解体

このようなきわめて包括的な問いに対して一つの仮説的な考察を行うために、ここでは同じく包括的なくつかの思考モデルを引き合いに出すことにしたい。一つは、これまですでに言

及してきたように、ベンヤミンの思考の枠組みである。ベンヤミンが「技術的複製可能性の芸術作品」としての「映画」のうち、根本的なメディアと知覚の転換を見て取るとき、彼は、芸術が「魔術(呪術)」から「技術」的なものに向かつて質的転換を遂げてゆく過程を一つの思考モデルとして描き出す。よく知られているように、それは「オーラ」が次第に失われてゆく過程として語られる。そして、その進展の指標となるのが「技術的複製可能性」である。われわれの問題連関にとって重要なのは、「魔術」から「技術」へと芸術の性格が転換してゆくことによって、それに関わる人間の身体性、知覚のあり方がどのように変化してゆくのかということである。ベンヤミンは、彼の時代のもっとも高度な技術的メディアであった「映画」の特質によって、われわれの従来の日常的身体性とはまったく次元の異なる知覚がもたらされるといふことを、現在の視点からすればかなり素朴な語り口で強調する。「クローズアップすることで空間が引き伸ばされ、スローモーションによって運動が引き伸ばされる。」よく知られているように、彼はこういった認識のあらたな次元を精神分析における無意識の次元の認識と重ね合わせている。「心理分析によって衝動における無意識を知るように、われわれはカメラによって視覚における無意識を知るのだ。」⁵しかし、ベンヤミンにとつての関心事は、単に新しいメディアにおける知覚と認識の新しい次元の創出を指摘することにあるだけではない。むしろ映画における断片のモンタージュという技術的特質が彼の「アレゴリーの思考」と結びついている隠れた動機である。⁶このことはのちにまた問

題になってくるが、ひとまず一般的な意味での身体性の変容に言及するとすれば、芸術は技術性を高めるにつれて魔術の連関から離れ、それにともなつて「オーラ」を喪失してゆく際に、身体性も喪失してゆく。「魔術」とは本来的には、ある種の言葉や行為が世界における生成や変化を即座に生じさせることにみられるように、言葉と世界との「直接的」な関係のうちに存在するものであり、そこでは人間の身体そのものが世界ときわめて密接に結びついている。身体は世界との「直接的」な結びつきのうちにあり、そこでの知覚は原初的な身体性にそのまま依拠するものである。そのような連関にあつて、技術メディア（媒体）とは、世界との関係において身体を間接化してゆくものに他ならない。つまり、ベンヤミンの思考モデルにおいては、芸術／メディアの展開は、魔術的なものの圏内にあるユートピア的な身体性・知覚から、技術的なもの・非オーラ的なものへの進展の過程として考えることができるものである。このことは、技術メディアの展開に依じて身体性が原初的な世界の結びつきからますます遠ざかってゆき、技術によって身体性が疎外されるといふ直感的な認識とも合致する。〔図8〕



〔図8〕

こういつたきわめて思弁的なモデルとはまったく別種の、近代の知覚転換のモデルをジョン・ササン・クレリーの論議のうち

に見て取ることができる。これがもう一つの思考モデルである。クレリーを含め、視覚論の論議において基本的な前提となっているのは、われわれの知覚は決して単なる生理学的な所与ではなく、文化的・歴史的に規定された特徴を帯びているということである。クレリーは『観察者の系譜』のなかで、外的な像を人間が内側で受動的に表象するという、カメラ・オブスクラの遠近法的視覚が、一九世紀末以降のモダニズム芸術のコンテクストにおいて根本的に転換を遂げたという従来の説明の仕方に対して、すでに一九世紀初頭以降、そのような転換が生じていたことを明らかにしようとしている⁷。この著作のもっとも重要な貢献は、一九世紀初頭以降の視覚の転換を、人文的領域（ゲーテ、シヨープンハウアー等）とパラレルに展開する現象として、自然科学の業績（ヨハネス・ミュラー、ヘルマン・フォン・ヘルムホルツ等）において丹念に例証していったことにあるが、このパラダイム転換がいつ始まったかという論議をいったんおき、ここで生じていることからそのものを一言で言い表すならば、それはカメラ・オブスクラ的世界像の解体とということができらるだろう。

カメラ・オブスクラは、単に視覚そのもののメタファーとして語られるだけではなく、もちろん第一義的には、それ自体、歴然とした技術メディアである。その技術そのものはすでに中世においても天体観測のために実用化されていたが、ルネサンス以降、この技術は自然観察さらには絵画の遠近法的技術のために応用されてゆく。

近代ヨーロッパにおける視覚表象を考えると、カメラ・オブスクラとして、そして何よりも思考モデルとして、カメラ・オブスク

ラは中心的な位置を占めていた。われわれはもともと「知覚」全般の転換について論を進めていこうとしてきたのだが、カメラ・オブスクラにおいて問題となるのはあらためて強調するまでもなく「視覚」全般である。もちろん、他の知覚についてもメタファーとしてのカメラ・オブスクラのモデルを想定することによって、同様の受動的な知覚のあり方を考えることができるだろう。しかし、ヨーロッパにおける知覚の文化体制を考えると、それがほかならぬ「視覚」であるということがきわめて重要である。そしてもう一つ、それとやらんで決定的に重要なことは、カメラ・オブスクラが「技術」であるということだ。つまり、ヨーロッパ近代において知覚のうちで「視覚」がとりわけ際立った優位性を示すことになったとすれば、全感覚的な世界との関わりのなかでの知覚のあり方とは異なり、統合的な身体性のなかから「技術」によって「視覚」だけが分断され、その視覚に対して特権的な優位性が与えられてきたということである。カメラ・オブスクラとはすなわち、統合的な知覚から「視覚」だけを取り出して外在化する技術メディアである。

3. 技術性による身体性の回復？

しかし、まさにそのような「カメラ・オブスクラ」の原理に基づき画像を定着させる「写真機」、さらには静止画像の連続による視覚的イリュージョンによって動態的画像を生み出す「映画」という視覚技術が生まれていったとき、メディアの理

論の側では、技術によって視覚性がさらなる展開を遂げたこととらえるのではなく、反対にこれらの技術はむしろ、「視覚」に對置される「触覚」（あるいは「聴覚」と結びついた「聴覚」と結びつけられることになる）。マクルーハンの場合、全感覚的な世界の知覚というユートピアに対して、文字を読むという視覚的行為は基本的に批判的なコンテクストにおいて語られる。彼によれば、世界の経験アルファベットという視覚的記号に置き換え、その情報を視覚によってデコードすることで可能となる論理性のパラダイム（「ゲーテンベルクの銀河系」）は、西欧近代のすべての機構を作り上げてきた基盤であるが、それは同時に世界をいわば間接的に表象するものとして、ネガティブに位置づけられている。本来ならば明らかに視覚的メディアであるはずのテレビは、マクルーハンにとっては、「書物」の記号的原理から人間の知覚を開放し、再び全感覚的に世界をそのまま表象するためのメディアとして、つまり知覚のユートピア性を回復するメディアとして受け止められている。マクルーハンよりも四〇年前に、映画によってメディアと知覚の転換を明確に見て取っていたベンヤミンは、やはり同じように文字のパラダイムの終焉と、「視覚」の優位性から「触覚」的経験への移行を感じ取っている。思想的影響という点では互いに離れているはずの彼ら二人を間接的に結びつけているのは、ジョン・ロックによって提起された「モリヌークス問題」以降、「視覚」と「触覚」を對置的にとらえる西欧近代の知覚をめぐる思考の枠組みである。視覚と触覚のいずれにより重点を置いて考えるかという違いはあるにせよ、モリヌークス問題の論議にかかわった思想家たちに基本的に共通しているのは、「視覚」が

五感のなかでも突出して明確な知覚であり、知的な把握に関係づけられるのに対して、「触覚」は事物の実際の把握に関わるものと位置づけられることである。マクルーハン、またベンヤミンにおいても、「触覚」は狭い意味での触覚を意味するだけではなく、しばしば五感全体による統合的知覚のメタファーとして言及されているといつてよい。メディア理論のコンテクストにおいては、視覚的な技術メディアの展開によって、「視覚」ではなく、むしろ「触覚」の優位が強調されることになるが、それは別の言い方をするならば、技術性の進展によって身体性の回復へと向かうという逆説が提示されていることにもなる。

このことはもちろん、先にふれたように、技術的複製可能性の進展によって魔術的・身体的な要素がますます失われてゆくというベンヤミン自身のテーゼと相反するものであるように見える。しかし、このことは技術をめぐるわれわれの日常的な経験においてもよく知られた感覚である。一方では、技術性の次元が高まるにつれて、メディアは間接性・抽象性の度合いを高めてゆき、われわれの身体的感覚はそれによってメディアから遠ざかっていくように思われる。しかし他方では、技術性の程度が高次のものとなるほど、メディアによって媒介された世界像はより擬似的な「現実性」を増してゆき、そこでの身体的感覚も（多くの場合、ほとんど視覚と聴覚に限られているが）ますます高められていくといつてよい。デジタルコピーという究極の技術的複製可能性に達したのち、技術のバックエンドはわれわれの身体性から完全に離れたものとなっている反面、われわれはますます「リアル」な世界の画像・音声の再現を体験している。

ここでの身体性の両極的な現れは、もちろんそれぞれ異なる次元に属するものである。われわれの身体と「世界」との直接的な関係においては、それを媒介するメディアの技術性が高まるほど間接性の度合いは増し、それにともなつて魔術的要素（身体を通じた世界との直接的関係の要素）は減少してゆく。これがベンヤミンによって「オーラの衰退」と言われているものである。

しかし、他方では技術的複製可能性の程度が高まるにつれて、世界の模倣像はより精緻なものとなり、メディアを媒介して受け取られるその像はより「リアル」なものと受け止められるようになる。これも一つの身体的経験ではあるが、ここで経験しているのは、メディアを通じてのいわば仮想的な世界である。この仮想的な世界、もう一つの世界におけるメディアを介した身体性は、世界との擬似的な直接性を生み出す。〔図9〕

ベンヤミン自身はこのようなもう一つの次元における擬似的な身体性という問題連関を直接的には示してはいないが、先に言及したようなクローズアップやスローモーションによる新



〔図9〕

しい知覚の可能性は、こういったコンテクストにおいてとらえることができるだろう¹⁰。あるいはまた、『写真小史』のなかで、技術的なものと魔術的（呪術的）なものとの境界が互いふれ合うことを指摘するとき¹¹、ベンヤミンはこれらの両極的要素が単純に相反するものとはならないことを意識していたことになる。

4. 歴史的アヴァンギャルドとメディアの転換

このように見ていくとき、技術メディアを通じてのカメラ・オブスクラの世界像の解体というテーゼと、技術的複製可能性の展開による身体性の喪失／身体性の増大というテーゼは、どのように結びつけて考えることができるだろうか。

前者についていえば、遠近法的な世界像の提示が写真機という技術メディアによって具現化されていくとき、まさにそのカメラ・オブスクラ的な世界像のパラダイムが崩壊し始めるという、きわめて逆説的であり、またきわめて弁証法的なプロセスがそこに現出していることになる¹²。とはいえ、クレリーが『観察者の系譜』のなかで提起しているように、外的世界のカメラ・オブスクラの模像から人間の内側で主体的に形成される像の表出へと転換してゆく過程を、写真という技術そのもののうちに見て取ることは多少無理がある。写真の外面的な特質からいって、写真に写された像はまぎれもなく外的世界を、完全に遠近法的な原理によって、平面の上に定着させたものではないからである¹³。ある技術メディアが知覚のパラダイム

の転換点になっているとすれば、ベンヤミンが『技術的複製可能性の時代の芸術作品』のなかで見たいように、外的対象を視覚的に受け入れるだけでなく、それらの視覚的素材を主体の側でモニター・ジュする＝組み立てる（monitieren）「映画」こそが、その転換を象徴するメディアだといえるだろう。映画は、外的世界の模像という特質を一方で保持しながら、同時に世界を断片化し、それらの断片の組成によって世界の像を再構成して提示する。写真も（あるいは絵画という伝統的なメディアもまた）そのような可能性を十分に含みもっているが、映画はその技術の本質からいって、単なる外的な像の再現ではあり得ず、そこには構成という主体の側からの働きかけが必然的に含まれている。

それに対して、技術性の進展と身体性との相関関係という、複製技術論に依拠したもう一つの思考モデルについていえば、「映画」はいうまでもなく、その転換点となるメディアとして位置づけられる。ベンヤミンにとって「映画」は、さしあたり彼の時代においては「技術的複製可能性」が一つの到達点に達した技術メディアである。ここでは高度な技術性によってもととの身体性が疎外されると同時に（ベンヤミンは、ピランデッロの小説を引き合いに出して「機械装置を前にした俳優の違和感」を例証しようとしている¹⁴）、同じく高度な技術性によって新たな仮想的身体性が生み出される。その新たな身体性は、精神分析とのアナロジーによって「視覚的無意識」という言葉で要約されるような新たな知覚世界として語られると同時に、「身体的なショック作用」をともなう「触覚的」経験としても語られる。ベンヤミンにとって「映画」とは、端的に「触覚」のメデイ

ア、正確にいえば、本来的な身体の触覚ではなく、仮想的身体性が技術によつてもたらされるメディアなのである。ベンヤミンの語る仮想的身体性は、『技術的複製可能性の時代の芸術作品』というテキストの表面にわれわれが読み取るままの、彼の時代のメディアの技術的水準に制約された視点にとどまるものではない。彼のアレゴリーの思考が現代のハイパーテキストの思考に敷衍されるのと同じように¹⁵、彼が「映画」のうちに見てとつて新しい新たな身体性は、思考モデルとしての究極の仮想現実、ポストヒューマン的な枠組みにおける身体性へと敷衍して考えることができる。

このように、「映画」という象徴的なモデルにおいて、カメラ・オブスクラの世界的な世界像の解体と、技術性の進展にともなう身体性の喪失／仮想的身体性の創出という二つのプロセスが重なり合う。ベンヤミンは複製技術論のなかで、「画家」と「カメラマン」という類型を対比的に提示することによって、伝統的画像と技術メディアによって生み出される画像の特質の違いを次のように要約している。「この両者が手に入れる画像はまったく異なる。画家の画像はある全体的なものであり、カメラマンの画像は幾重にも細断化されたものである。それらの断片は、新たな法則に従つて結合される。」¹⁶「ある全体的なもの」と要約されている伝統的画像は、カメラ・オブスクラによって取り入れられた外的世界の表象そのものである。映画は、原理的にはカメラ・オブスクラの機構を踏襲しながらも、そのようにして獲得した外的世界の像を断片化し再構成する。そのようにして生み出された新たな世界の像、「映画によるリアリティの表現」のほうに、ベンヤミンによれば、「今日の人間にとつ

て比較にならないほど重要なものとなっている」。

はじめの論点に立ち返るならば、さまざまなアヴァンギャルド芸術に特徴的に現れているような知覚のパラダイムの転換を、ここまで検討してきたメディア転換の枠組みから考察することが、ここで問題となつてきていることである。もちろん、アヴァンギャルド芸術が例えば映画や写真といったメディアから直接的に技術にかかわる思想的影響を受けていることのみが問題となるのではない。ここでわれわれが焦点を当てていくのはむしろ、それらの技術メディアによつてもたらされるような構成的原理や新たな仮想的身体性といった特質そのものが、アヴァンギャルド芸術のコンテクストにおける知覚のパラダイム転換の基底にあるということである。外界の像をカメラ・オブスクラの原理によつて映し出すことは、具体性を帯びた、つまり現実の特定の素材に対する参照関係をもつ直観的な特質により深くかかわっているのに対して、「画像的断片の再構成によつてあらたな像を作り上げるプロセスは、少なくとも潜在的に、知的・論理的・抽象的特質をともなう可能性をもっている。「直観的な特質」とここで呼んでいるものは、われわれの知覚器官を通じて得られた外的対象の摸像による認識、つまりカメラ・オブスクラの模倣的原理にかかわるものである。クレメント・グリーンバーグが「モダニズムの絵画」に對置しながら伝統的な絵画を「リアリズムの自然的な芸術」と呼ぶとき、そこには世界の摸像を直感的にとらえる認識のあり方が示されていることになる¹⁷。あるいはまた、ロザリンド・クラウスが次のように要約している「二つの秩序」も同じような連関で考えることができるだろう。「モダニズムはそのような二

つの秩序をイメージする。第一のものは、経験的な視覚の秩序すなわち「目に見える (seen)」、通りの対象、輪郭に縛られた対象、モダニズムが拒絶する対象である。第二のものは、視覚そのものの可能性の形式的条件の秩序、すなわち「純粹」な形式が調整、統一、構造の原理として作用するレベルである。それは可視的 (visible) なものではあるが、目に見えない (unseen)。それはモダニズムがその見取り図を描き、とらえ、支配することを欲するレベルである。¹⁸ 「経験的な視覚の秩序」「目に見える」「通りの対象」とは、カメラ・オブスクラによって投影されるような、外界の具体的に把握可能な対象に他ならない。それに対して、第二の秩序は、それ自体視覚にかかわるものではない。それによ、それは視覚の形式的条件であり構造原理をなすものである。アヴァンギャルドの作品というテキストのうち、その構造性の表現が「可視的 (visible)」に現れているものの、そこでは世界の対象そのものは「目に見えない (unseen)」。

5. 技術による抽象性と仮想的身体性

技術によって媒介された身体性が、同じく技術を通じて「現実」の断片を再構成するとき、その像は二つの方向に両極的に分化する。一つは、歴史的アヴァンギャルドに典型的に見られるように、世界の構造的な表出であり、そこでは程度の差はあれ、経験的な知覚のレベルからの抽象化が生じる。経験的な視覚像、直観的に把握できるようなもの、つまり世界の模倣像は、そこではもはや「目に見えない」ものとなる。グリーンバーグ

は一九六一年のエッセイのなかで、「モダニズムの絵画」の自己批判的な仕事によって、芸術は他の芸術媒体から借用している効果を除去してゆき、それによって芸術は「純粹」なものになると述べている。¹⁹ そのように除去されるべき効果として言及されているのは、まず何よりも彼が「彫刻的なもの」と呼ぶ三次元的な「リアリズムのイリュージョン」であり、そしてまた、「文学的テーマ」である。²⁰ 絵画芸術にとつていわば非本質的な要素を捨象してゆくことにより、グリーンバーグによれば、「モダニズムの絵画」は「平面性」「二次元性」という純粹な特質に向かうとされる。このように描き出されるモダニズムの特質は、抽象性の誕生について語るカンディンスキーの正確な反照でもある。「対象的なものに背を向け、抽象の領域への最初の一步を踏み出すことは、素描・絵画の連関においては、三次元を排除すること、すなわち「像」を絵画としてある平面の上に保持しようとするのであったのである。そこでは何かをモデルとして「形作ること (彫塑)」はもはや行われない。現実の対象はそれによってより抽象的な対象へと変えられたことになる。これはある種の進歩であった。」²¹ こういった抽象性の次元においては、当然ながら身体性もまた、その本質を支える抽象的な構造性へと還元される。²²

それに対して、もう一つの対極的な方向は、きわめて身体的なものへと向かう。ただし、それは仮想的な身体性、技術に媒介されることによって生み出された新たな魔術性の連関にある身体性である。技術性が高い次元になるほど、その「身体性」は高まる。技術的複製可能性がその究極の地点にまで到達したとき、例えば人間の知覚のインターフェースとしての目や耳な

どの感覚器官を通さず、直接的に仮想現実の信号を神経組織に流すことが可能であるとすれば、おそらくその身体性は、「現実」と考えられているものの身体的知覚と区別することはもはやできない（映画「マトリックス」や「トータルリコール」の世界は、メディア理論にとっては重要な思考モデルである）。

一般に美術史のコンテクストで歴史的アヴァンギャルドとして理解されているものは、そういった究極の仮想的身体性を目指す方向に進むことはなかった。すでに言及したように、ベンヤミンにとって、「ダダイズムは、今日の公衆が映画のうちに求める効果を、絵画（あるいは文学）という手段によって生み出そうとした」のであり、ダダはメディア転換の時代により古いメディアによって、本来ならば新しいメディアが目指すべきものを追い求めていたために、「常軌を逸した表現や粗野な芸術表現」が生じたとされる²³。このことはダダに限らず、大部分の歴史的アヴァンギャルドについても当てはまるだろう。しかし、このベンヤミンの見方には修正が必要かもしれない。ダダは、あるいはまたキュビズムは、古いメディアを用いていたのではなく、むしろ新しい技術メディアの段階のうちにあつたからこそ、あのような「常軌を逸した表現」にいたつたのだと。このようにとらえることは、それ自体としてはベンヤミンの挑発的なテーゼに対して、歴史的アヴァンギャルドに対する一般的な見解に立ち戻るだけのようにも見える。だが、ここで問題となるのは技術性が進展してゆくときの二つの側面である。ベンヤミンの思考モデルにしたがっていえば、技術性の次元が高まるにつれて、メディアは「魔術」の圏域から離れ、間接性の程度が増大することともなつて、世界の直接的な知覚

にかかわる身体性からも遠ざかつてゆく。技術的複製可能性が「写真」「映画」という一定の次元に達したのち、身体性の表象が極度の抽象性へと向かうとすれば、それは技術性の進展の直接的な帰結の一つの表れである。それに対して、もう一つの側面においては、まさにその技術性の高さによって仮想的な身体性——メディア理論のコンテクストでは回復された全感覚的なユートピアと見なされているもの——は、理論的には究極の地点にいたるまで、押し進められる。このように見るならば、ダダはメディアの進展のなかで取り残されていたのではなく、同じ技術性の進展のなかで、ベンヤミンが想定していたのとは別の極へと向かつていた芸術運動と見ることができよう。

とはいえ、ベンヤミンが映画を「技術的複製可能性の時代の芸術作品」として、つまり伝統的な（あるいは一九世紀的な）芸術作品の概念に対置されるものとして位置づけるとき、彼は、まさに技術に媒介された芸術を取り上げることによって、この二つの方向に同時にかかわっている。一方では、「視覚における無意識」と表現されるような、技術の介入によって生まれた新たな知覚の可能性や、「触覚的」表象について語られる。他方で、この技術段階において生じる対象の断片化と再構成は、本質的に抽象性と結びついている。複製技術論のなかでベンヤミンがあれほど映画の「編集」に対して素朴なまでの賞賛を向けているように見えるのは、画像的断片の構成作業である編集が、『ドイツ悲劇の根源』において明確に理論化され、「ボードレール論」を経て「パサージュ論」を構築するはずであった彼の「アレゴリーの思考」を、まさに技術的に体现するものであつたからだ。ベンヤミンにとってアレゴリーは、無空間的・無時

間的な理念の世界にあったものを指し示す、この自然・歴史の世界における画像的断片として、それ自体この世界の模倣像であるとともに、それらの断片の再構成によって新たに生まれる画像にもかかわる。その意味で、映画のうちにベンヤミンが見てとる新たな身体性は、技術によって媒介された抽象的構造化に依拠したものであるととらえることもできるだろう。

翻つて抽象的構造化によって特徴づけられる歴史のアヴァンギャルドの身体表象もまた、このような二つの側面から考えることができるかもしれない。つまり、アヴァンギャルドにおいて一般的に顕著な特質としてとらえられている、原初的な身体性から極度に遠ざかった抽象性を、その抽象性によって生み出される新たな仮想的身体性のコンテクストにおいてとらえるまなざしもまた可能となるだろう。

註

* 本稿は、学術振興会科学研究費・基盤研究(B)(研究代表者:山口裕之)「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」の研究成果の一つである。

- 1 『ベンヤミン・アンソロジー』山口裕之編訳、河出文庫、二〇一一年、三三三頁。(Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Band 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 502. ベンヤミンのドイツ語版全集は以下、GSの略号の後、ローマ数字による巻数とアラビア数字によるページ数で表記する。)
- 2 『ベンヤミン・アンソロジー』三三〇頁。(Benjamin, *GSI*, 500-501.)

3 山口裕之「語ること・演じることの転換——メディアにおける技術性・身体性・魔術性」、『総合文化研究』(東京外国語大学総合文化研究所)第六巻(二〇〇二)、六八一―八五頁参照。

4 ここで扱われている主題は、香川檀『タダの性と身体 エルンスト・グロス・ヘーヒブリュッケ、一九九八年、で取り上げられている問題圏(とりわけ第二章「性的身体のカレイドスコープ」)とも深くかかわっている。

5 『ベンヤミン・アンソロジー』三二九―三三〇頁。(Benjamin, *GSI*, 499-500)

6 山口裕之「映画を見る歴史の天使——ベンヤミンの救済のイメージ」、『ベンヤミン 救済とアクチュアリティ』河出書房新社、二〇〇六年、一〇一―一〇九頁参照。

7 Jonathan Cary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, 1992. (ジヨナサン・クレリー『観察者の系譜』遠藤知巳訳、以文社、二〇〇五年)

8 マクルーハンとベンヤミンを中心とした「視覚」と「触覚」の対置に関する以下の論議については、山口裕之「視覚—触覚」の言説とメディアア理論(下)、『思想』(岩波書店)二〇〇九年第二号(第一〇一八号)、七六一―九八頁参照。

9 山口裕之「語ること・演じることの転換」、『総合文化研究』、八二―八四頁参照。

10 また、資本主義によって形成されたスター崇拜やナチズムにおける「政治の美学化」という悪しきオーラの連関は、メディアの展開のもう一つの側面の特殊な現れと見ることもできる。

11 ベンヤミン『写真小史』久保哲司訳、ちくま学芸文庫、一六二〇頁。(Benjamin, *GSI*, 375-377)

12 クレリー自身は、すでに述べたように『観察者の系譜』では、そ

の始まりを美術史において一般的に了解されている一九世紀末ではな

く、一九世紀初頭に見ている。しかし、ベンヤミンが複製技術論の冒頭でマルクス主義的理解を示しているように、上部構造は下部構造の変化のあと半世紀遅れて対応してゆくという説明の仕方を受け入れるとすれば、クレーリーが『観察者の系譜』のなかで示していることは、一般的な見解を決定的に否定し去るものと必ずしも考えなくてよいかもしれない。クレーリー自身、『知覚の宙吊り』では、一九世紀末から二〇世紀初頭以降、人間の知覚・芸術において特徴的な現象と考えられることになった「散漫さ」(もちろんベンヤミンによって広く知られることになった概念である)は、逆説的に見えるとしても、あくまでも歴史的に形成されてきた「注意 (attention)」を前提として考えることができるものであると主張し、「散漫さ」をめぐるあらたな見解を提示している。ここで一九世紀末から二〇世紀初頭の思想的傾向として示されているのは、もちろん『観察者の系譜』で述べられたことの延長上にあり、その意味でもメディアの転換による知覚のパラダイムの転換がことさらに一九世紀初頭の出来事であると固執する必要はないだろう。Cf.: Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, 2001. (クレーリー『知覚の宙吊り——注意、スペクタクル、近代文化』平凡社、二〇〇五年。)

13 ルネサンス以降の絵画における遠近法の思想史的コンテクストとしては、例えば、パノフスキーに典型的に見られるように、ある点(あるいは「窓」)を通じて主観的視覚像の客観化を行うという意味で、〈見る〉主体の側の問題が主題化される(エルヴィン・パノフスキー『象徴形式』としての遠近法』木田元監訳、ちくま学芸文庫、二〇〇九年)。しかし、ここで問題となるのは、カメラ・オブスクラという技術を通じていわば受動的に獲得される外界の相似的摸像であり、主体の側からの像形成に

対置されるものである。

14 『ベンヤミン・アンソロジー』三一五—三一九頁。(Benjamin, GSI, 488-491)

15 山口裕之『ベンヤミンのアレゴリー的思考』とりわけ二四〇—二四五頁、ノルベルト・ポルト『ゲーテンベルク銀河系の終焉』一九七頁以下参照。

16 『ベンヤミン・アンソロジー』三三四頁。(Benjamin, GSI, 496)

17 Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, ed. John O'Brian, University of Chicago Press, 1995, p. 86. (クレメント・グリーンバーグ『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄訳、勁草書房、二〇〇五年、六四頁。) ちなみに「自然主義的」という語は、他の版では「イリュージョニズム的」となっている。cf.: *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison & Paul Wood, Blackwell (Oxford), 1992, p. 755.

18 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, 1994, p. 217. この箇所では、ロザリンド・クラウスはさらに続けて「ジャン・フランソワ・リオタールが「マトリックス」と呼ぶことにしたものが、彼が可視的 (visible) なものの射程外で作用する秩序と考えているもの、完全にアンダーグラウンドで、視界の圏外ではたらく秩序」と述べている。「ある第三の秩序」にも言及してゆくが、さしあたり本稿の問題圏からは離れてゆくため、ここでは取り上げない。

19 Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, pp. 85-93. (グリーンバーグ『グリーンバーグ批評選集』六一—七六頁。)

20 モダニズムが「必然的に視覚的なものの外部にあるものとしての時間的なもの」から距離をとろうとするとロザリンド・クラウスが述べるとき、この「時間的なもの」は、「文学的テーマ」として理解されるような「物語」と関連づけて考えることができるだろう。「時間的なもの」は、クラウスのいう「経験的な視覚の秩序」、つまりモダニズム以前の視覚性の領域に

§9°。 Cf. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, p. 217.

21 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteji(Bern), 1952, p. 110. さらに「時間」の関連でも次のように、抽象性の時限において時間の要素が捨象されていくことが述べられている。「要するに、内的必然性の働きとは、つまりそれが芸術の発展ということのだが、永遠で客観的なものが時間的で主観的なものにおいて前進しつつ発現することなのである。そしてまた他方では、客観的なものによって主観的なものを克服してゆくこともある。」(p. 82)

22 グリーンバーグは、三次元的な「彫刻的なもの」と結びつく触覚性がモダニズムにおいて排除されていくプロセスを指摘する。「このように、一九世紀中葉までには、絵画におけるあらゆる野心的傾向は、さまざまな違いもあるとはいえ、反彫刻的な方向に収束していった。／モダニズムは、こういった方向性を継承しつつ、それをさらに自覚的に押し進めていった。マネや印象主義者たちとともに、問題は色彩対線描として定義されることをやめ、純粹に視覚的経験および触覚的連想によって修正・変更された視覚的経験との対抗関係の問題となる。」(Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, p. 88-89) ここには、本文で続いて言及するメディア論的な枠組みにおける〈視覚—触覚〉の問題連関とはまったく別のコンテクストが支配している。

23 『ベンヤミン・アンソロジー』三三〇頁。(Benjamin, GSI, 500-501.)

テロリズムと私小説——リービ英雄の表現と『千々にくだけで』

柴田勝二

1 曖昧な同一性

日本に在住する外国人の日本語による文学作品は近年珍しくなくなっている。芥川賞を受賞した楊逸や『万葉集』の研究から作家へと活動の領域を拡げていったリービ英雄、あるいはスイス生まれで日本語での創作を手がけるデビット・ゾペテチイなどがその例となるが、なかでもアメリカに生まれて東洋人の血を一滴も持たないにもかかわらず、現代日本の代表的な作家の一人となったリービ英雄は、現代における日本とアメリカの文化的な交渉を考える上で重要な存在である。

もともとリービは人種的には完全に白人であるとはいえず、その来歴には特異な面があり、誕生時から〈東洋〉との関わりを刻みつけている。それを端的に示しているのが、完全な筆名ではない「リービ英雄」という名前である。リービの本名は「イアン・ヒデオ・リービ」であり、「ヒデオ」は父の日系二世の友人から受け取ったものである¹。こうした命名にも現れているように、ユダヤ人であるリービの父は中国史を専攻し、後には台中の中国語研究所の所長や、東京の日本語研究所の所長を歴任した人物で、リービも六歳から一二歳まで主に

台中に居住するなど、幼少期からアジア圏での生活の経験を持っている。漢字の本も生まれたときから家にあつたのであり、リービは現在でも中国語にある程度通じている。ワシントンの高校を卒業後はリービはプリンストン大学に籍を置きながら繰り返し日本を訪れ、日本に在住する父と対立しつつ、早稲田大学などで日本語を学び、『万葉集』をはじめとする日本文学の魅力に眼を開かれていくことになった。

こうした出自や経歴が、リービ英雄の独特の立ち位置と眼差しをもたらしめている。その歩みが映し出すものは、英語・中国語・日本語という三つの言語圏を自在に移動しつつ、幅広い文化的背景と複眼的な視点によって作品を生み出していた国際的作家の姿ではない。むしろリービ英雄は何重もの疎外と逸脱を重ね、複数の文化圏に通じる回路を持ちながら、そのいずれにも合致しきれない違和とズレのなかに生きてきた表現者にほかならない。出自としては、リービの父はブルックリン出身のユダヤ人、母はカトリックのポーランド系移民の娘であり、それを映すように処女作の『星条旗の聞こえない部屋』（『群像』一九八七・三）では主人公ベンは日本人学生に「あなたは何系ですか」と問われて「半分ポーランド系で、半分ユダヤ系で

す」と答えている。それは自分がそのいずれにも属さない存在であるという意識の表明でもある。

学園紛争の進行する一九六七年の早稲田大学に学んでいた当時の経験を素材とし、ほぼ作者自身に同定されるアメリカ人の青年を主人公とするこの作品で、ベンは「イングリッシュ・カンバーセーション・クラブ」のメンバーに、「あなたはイスラエルを支持するでしょう」と聞かれても「ぼくは関係ない」と答え、さらに「あなたはユダヤ人でしょう」（傍点原文）と食い下がられたのに対しても、「ぼくはイスラエルの夢を持っていないユダヤ人です」という返答をしている。また自分が暮らす横浜の領事館の前で「ヤンキーゴーホーム」と叫ぶ集団の声を耳にしても、ベンはユダヤ人である自分が「「ゴーホーム」と言われても、いったいどこへ行けばいいのか。ブルックリンなのか、上海なのか、それとも幻のエルサレムなのか」という感慨を覚えるのである。『ノベンバー』（原題『新世界へ』『群像』一九八九・一〇）でも同名の主人公のベンは新宿の「風月堂」で出会った少女たちに、自分が属する「外人」の範疇を聞かれ、「ソルジャー」「ツーリスト」「ミッシヨナリー」「ヒッピー」といった規定をいずれも否定したあげく、「じゃああなたはいったい何なの」と問われて、「ぼうめいしやです」と返答し、彼女たちに訝しがられるのだった。

ここに示されている、世界の各地に身を置いてきながら、どこにも自分の本当の「ホーム」といえる場所をもたない「ぼうめいしや」であるという流離の感覚が、リービ英雄の作品群を貫いている。リービの小説作品の特徴は、そのほとんどが作者にほぼ同一化できる人物を主人公としていることで、その

点では日本の伝統的な私小説の系譜に置かれる性格を帯びている。『星条旗の聞こえない部屋』はその代表的な作品であり、一九六七年に設定された作品の時間において、主人公ベンが学園紛争の最中にある早稲田大学に通い、日本人の上級生と交わりを持つのはリービ自身の経験と合致している。住居が横浜のアメリカ領事館にあり、父との対立からそこを出て新宿近辺の下宿に住まい始めるのもそうであり、その父に複雑な宗教的、文化的な背景が与えられているのも事実¹⁾に即している。ベンの父は、作者自身の父と同じく中国の言葉や歴史に通じ、「宗教は」と聞かれると、父は躊躇なく「うちは儒教です」と答える」シニカルな人物であった。ベンの父がユダヤ人でありながらあえて自身の宗教として「儒教」を挙げるのは、彼がベンの母であるポーランド系カトリックの女性と離婚した後、二十歳若い中国人女性と再婚したため「ブルックリンにいる一族、すなわち自分の民族に背く行為とみなされて、それが義絶の原因となった」からであるとされるが、彼の作中での結婚をめぐる履歴はリービの父のそれを写し取っている。

一九六〇年代末の新宿と、暗殺されたケネディ大統領の葬列にワシントンDCで遭遇する一九六三年の二つの「ノベンバー」の間を往還する『ノベンバー』における主人公ベンの経験も、作者自身のそれと重ねられる。『国民のうた』（『群像』一九九七・一一）ではワシントンに帰郷した主人公が、父と離婚し、重い知的障害をもつ弟と暮らす母と再会する話が語られるが、この主人公を取り巻く家庭環境も作者自身のものと同一である。あるいは「9・11」の連続テロ事件との遭遇を主題とする『千々にくだけて』（『群像』二〇〇四・九）にしても、作者自

身の経験した出来事に基づくものであり、ワシントンに帰るはずであったところがこの事件によってアメリカへの入国ができなくなり、カナダ・バンクーバーでの宿泊を余儀なくされるという作品の展開も事実在即している。

こうした私小説的な設定のなかに繰り返し主人公を置くのは、第一に今眺めたようなリービ自身が抱える自己同一性の危うさ、曖昧さを焦点化するためにほかならない。『ノベンバー』では新宿の街を彷徨しながらベンは「お前はどこから来たのか。／お前は何のためにここにいるのか。／お前は何で帰らないのか。(／は行換え)」という仮構の問いを自分の内に響かせるが、文学の主題としては普遍的ともいえるこの自己同一性の問題に具体的な内実をもたらすために、作者自身の来歴、経験がその好適な備給源となっている。

リービの現実の生活経験においても、彼はアメリカ、台湾、日本で少青年期を送りながら、結局どこの国も自分の真の〈母国〉となることはなく、青年期から学習を始めた日本語という言葉を自己の〈住み処〉として意識することになる。『国民のうた』では主人公の「かれ」はワシントンの家に帰ったものの、そこでの時間は一向に彼を安らがせず、知的障害者の弟に言葉をかけてやらないのを見た母に「どうしたの？ 日本人といっしょにいすぎて自分のことばを忘れてしまったのか（傍点原文）と言われてしまう。またそうした態度に接することで彼の頭の中では「帰りたい」という日本語が鳴り響くのである。

2 〈悪〉による連携

なかでもこうした、現実の生活の時空が主人公を安らげない危うさと、彼を受容する器としての「日本語」が互いを際立たせながら結合する世界として鮮やかに成り立っている作品が『千々にくだけて』である。二〇〇一年九月一日に起きた連続テロ事件に遭遇した経験に基づくこの作品は、私小説の逆説的な地平を示唆する世界としても捉えられる面をもっている。すなわち、私小説は作者自身に同定される主人公、語り手が自身の身辺に生じた出来事を綴っていく形式だが、その〈身辺〉が世界規模の重大性を帯びた出来事と連続していれば、その極私的な世界が同時に世界を動かす歴史の証言としての意味をはらむことにもなるからである。日本の伝統的な私小説の作者たちは、通例そうした連続性と無縁な地点で日々を送っているために、その身辺の記述が世界規模の出来事の逆説的な証言となることはなかったが、二十一世紀の現代では一般人の生活も高度に情報化された地平において送られており、市井の人間が海外に赴くことも何ら珍しいことではない。そこで国や民族間の政治的な争闘に巻き込まれたりする可能性も決して低くはない。まして日本とアメリカを行き来しつつ、表現者としての活動をおこなっている作者にとってはその確率は一層高まることになる。

今触れたように、リービは二〇〇一年九月にこの出来事にみずから遭遇している。その経緯を記した『千々にくだけて』の「あとがきにかえて——9・11ノート」によれば、九月一日にバンクーバー経由でニューヨークに向けてエア・カナダ機で発ったリービは、バンクーバーに到着すると、アメリカ合衆

国が大規模なテロを受けたことを告げる「The United States has been a victim of a major terrorist attack」という機長のアナウンスを耳にし、ニューヨークに向かう飛行が不可能になったことを知らされる。バンクーバー空港の到着ロビーに置かれたテレビの画面で「飛行機は、昆虫類にも見えるが、意図的に飛んでいる。明るい燃料の爆発が見えて、赤い炎も見える」(傍点原文)という、高層ビルに飛行機が突入する様を繰り返し眼にした後、リービは予定を変更してカナダに入国し、バンクーバーのアパート式ホテルに宿泊することになる。「九月十一日の火曜日から九月十七日の月曜日まで、ぼくは日本でもアメリカでもない国の地方都市に足止めされた」と記される経験を余儀なくされるのである。

この経験はほぼそのまま作品に取り込まれており、飛行機中で隣席の日本人の老女と交わした言葉も、ほぼその通りに写し取られている。「あとがきにかえて」ではリービはテロ事件が生起した可能性を老女に告げ、「ぼくは今夜、ターミナル・ビルで寝ることになるでしょう、と日本語の笑いをもら」すと、彼女は「戦争が終わったとき、わたくし、三日間も駅のホームで寝ました、いざとなったとき、大丈夫ですよ」と答えるが、ほとんど同一の表現でこのやり取りが作中で語られている。その点で作者自身の経験やその身辺に生起した出来事を綴っていくという、私小説の基本的な形がこの作品でも踏襲されており、それが「二〇〇一年九月一日をまともに扱った小説が、これまで日本で書かれたことがあるだろうか。あの事件に震撼された経験と正面から向かいあった小説が」(菅野昭正「文芸時評」『東京新聞』二〇〇四・八・二七)と評されるような、作者が

遭遇した出来事の生々しい感触を伝える前提となっている。それはいわば虫瞰的な視点から捉えられた世界の歴史であり、一人の中年のアメリカ人知識人の眼差しと足取りとともに、世界を震撼させた出来事の刻々の様相が浮かび上がってくるのである。

しかし『千々にくだけで』は決して「9・11」のルポルタージュではなく、一編の小説作品であり、また私小説の見かけをもちながら、決して技巧を排除した平淡な身辺描写に終始しているわけではない。ここで綴られていく、作者自身と重ねられる主人公が経験した異常な事態の描出には巧みな仕掛けが施されており、そこに作者がこれまで扱ってきた文化や民族・宗教に関わる主題が色濃く盛り込まれていることが分かるのである。

その技巧として見逃せないのは、この作品における主人公エドワードが、些少な「悪」の遂行者として描出されていることだ。作品は東京を発つてバンクーバーに向かう飛行機の中で、何とか喫煙を成就しようとするエドワードの苦心の様子が、芭蕉の俳句の想起とともに語られるところから始まっている。表題にも採られている「島々や 千々にくだけで 夏の海」という芭蕉の句が、テロ攻撃によって破壊されるニューヨークの高層ビルに繋がる伏線となっていることはいうまでもないが、この引用自体にすでに技巧が施されている。つまり松島の海をうたったこの句は『奥の細道』には採られておらず、『蕉翁全伝附録』に収載されているが、本来の形は「島々や 千々にくだけきて 夏の海」であり、陸地を「千々にくだけ」として「島々」をもたらしただけのような「造化の天工」(『奥の細道』)の技と、「夏の海」がその「島々」の間で波を立ててへくだけてくだける様相

がそこに重ね合わされている。十七文字の小宇宙のなかに現実的な光景と観念的な光景が二重写しになる芭蕉独特の奥行きと運動感に満ちた句である。エドワードが想起する「千々にくだけで」も異形として存在する²が、一般に流通している形から一字の変改をおこなうことで、「造化」の主体を希釈し、テロ攻撃に晒されてへくだけ散る³ように崩壊していく二つのビルのイメージの予兆としての面が強められているのである。そこに私小説的な体裁のなかに盛り込まれた作者の巧みな技巧が認められる。エドワードはこの句を頭に浮かばせながら機内での喫煙に執着し、禁煙の機内で隣席の老女たちなどの周囲の眼を気にしつつ嗅ぎ煙草や噛み煙草を試みるのである。

説明をすればよかった。しかし、老女はどちらもエドワードが日本語の説明をするのを聞いてくれるような表情ではなかった。だから、何の説明もせずにエドワードは左ポケットから嗅ぎたばこを取り出しては鼻の下につけて、また四時間が経ったところでそれだけでは効かなくなつたから右ポケットからカン入りの噛みたばこを持ち出しては、いわゆる外人の野球選手のように一分間歯ぐきの間にごろがし、最後には口の端からたれてくる黒い汁をあわてて紙ナプキンでぬぐつた。そのたびにとなりの小さくて黒い四つの目から、何語にも訳せないほどするどく軽蔑的な視線をあびる結果となつた。

五時間も六時間もの間、嗅いだり噛んだりしているうちに、鼻孔の下はすっかり薄茶色に染り、口の中が真黒になった。夕食の後にトレーに置いて、汚れた紙ナプキンをぎっしり詰めたコップを、スチュワーデスにいっしょに下げるのを拒否されて、

「自分でトイレへ持って行って捨てなさい」と叱られることもあつた。

「あとがきにかえて」にもこの喫煙への執着は記されているものの、「嗅ぎたばこと噛みたばこを交互に使って辛抱をしているほどのすぐとなりで、二人の日本人の老女がバンクーバーから乗る客船のアラスカ・クルーズの話題で夢中だった」という叙述からは、作者への「軽蔑的な視線」はむしろ排除されている。またスチュワーデスの叱責も作品にのみ現れるもので、それらによってエドワードの喫煙行為が公衆道徳に反する行為として否定的に意味づけられることになる。

こうした些少な〈悪〉はバンクーバーのホテルに投宿した後挿話としても語られる。エドワードはホテル近くの「白い紙の上」に巨大な黒い×が三つ並んでいる「ウインドーをもつ」未成年立入禁止の店に入つてポルノ雑誌を購入して部屋に戻り、それを使って「何年かぶりに、自分の手を自分の体に触れながら動かしてみ」る行為に耽るのである。その間にも部屋のテレビでは多発テロ事件の報道がつつづけられており、「Oh no!」という叫びが彼の耳に入ってくる。

エドワードはかたくなに目を閉じた。部屋の中に、アラビア語の激声がかたました。

異教徒!

エドワードは「うるさい」とつぶやき、石と鉄筋が流れ落ちる音と、小さな顔の大統領の英語と、逆三角形の長いあごひげ男のアラビア語を、すべて記憶からかき消そうと、手を猛烈に

動かした。Shut up!とひとりで叫び、長椅子に上半身をうしろへひねって、最後の動作を果たした。

当然「あとがきにかえて」には含まれないこうした場面が語られるのは、やはりそれが「五十歳」という年齢が示される主人公にはふさわしくない行為だからであり、さらにそれが部屋のテレビで報道がつづけられるテロ事件と〈同時進行〉的に遂行されることによつて、この出来事が内包する巨大な〈悪〉と響き合う形で、彼の行為に〈悪〉としての色付けがされることになる。いいかえればエドワードが作中で遂行する喫煙や手淫といった些少な〈悪〉は、彼をテロリストたちの遂行する巨大な〈悪〉と連携させるための装置であり、それによつて彼がテロリストたちに連続する地平に置かれることになるのである。

実際「小さな顔の大統領」として語られる当時のブッシュ大統領はテロ事件当日の一日に「悪」に対して「厳罰」をもつて報いることを誓言している。また翌一二日の声明では「これは善と悪の歴史的な闘争となろう。しかし善が圧倒するであろう」と明言し、この事件を「テロを超えた戦争行為」として受け止めて、それに対する断固たる報復行動を取る姿勢を打ち出している³。リービ自身も「あとがきにかえて」にこの大統領による価値付けを次のように記している。

大統領は evildoers はかならず罰せられる、と演説で宣言した。「悪を行う者ども」は、少年時代にサンデー・スクールで牧師から聞いて以来、四十年近く耳にしたことのないことばだった。イスラムは問題ではない、悪が問題だ、と大統領が言った。

「evildoers」ないしその和訳としての「悪を行う者ども」という言葉は作中にも現れるが、エドワードの行為は表層的には「9・11」の同時多発テロから隔絶した地点に生まれていながら、〈悪〉を媒介させることによつてその主体と秘かな連携を形成するのであり、その連続性のなかにこの作品がはらむ主題が浮上している。それはキリスト教国によつて構成される西欧世界における他者的存在の問題にほかならない。すなわち同時多発テロの実行者は、サウジアラビア出身の活動家オサマ・ビンラディンによつて率いられたイスラム過激派組織アルカイダに同定されていくことになるが、ビンラディンの名前は事件の勃発後すぐに挙げられている。一日の段階ですでにアメリカ政府当局者はビンラディンが「容疑者のトップリストに入っている」と語っており、テロ攻撃との関連を示す客観的な証拠は何ら見出されていないにもかかわらず、ビンラディンの支持者たちがテロ攻撃について話し合っているのをアメリカ情報機関が傍受したという政府当局者の話が、CNNテレビによつて流されているのである⁴。

それはあたかも、このテロ攻撃が事前に予測されており、その勃発を待ってビンラディンと彼が率いるイスラム過激派組織との「戦争」が宣言されたかのようなのである。実際「9・11」については、事件勃発後の早い時期からアメリカ政府の関与が唱えられており、二機のハイジャック機の突入後に起きた世界貿易センタービルの崩壊にしても、単に飛行機の突入だけでは起こりえない事態として懐疑的に眺める見方が出されている。つまり同ビルには事前に爆弾がくまなく仕掛けられてお

り、ビル破壊作業に準じるやり方で、ハイジャック機の突入にタイミングを合わせて起爆させたという説である。またペンタゴン（国防総省本庁舎）を部分的に破壊したとされる三機目のハイジャック機の突入についても、その損壊の程度や形状は飛行機によるものとしては自然ではなく、むしろミサイルが何者かによって撃ち込まれたと可能性の方が高いという指摘がおこなわれてきた。こうした、ハイジャックされた飛行機による自爆テロの攻撃と、その結果もたらされた甚大な建物の破壊と膨大な人命の損失という、一見明らかかな構図自体への疑念が、これまで繰り返し投げかけられている。

この破壊行為の主体をアメリカ政府に帰着させるのは極論の類になるとしても、少なくともこのテロ攻撃の計画をアメリカ政府が事前に知っており、その勃発を阻止しようとしなかったと考えるアメリカ市民は少なくない。『千々にくだけで』発表に近い時期の二〇〇四年八月におこなわれた世論調査では、ニューヨーク在住者の約半数がその見方に賛意を示しているのである。ロジャー・ムーアによる『華氏911』もその立場から制作された映画であった⁵。

3 テロリストへの共鳴

少なくともオサマ・ビンラディンを同時多発テロの首謀者とするための根拠は乏しく、一九九三年のニューヨーク貿易センタービルの爆破事件、九六年のサウジアラビアの米軍住宅爆破事件、九八年のタンザニア・アメリカ大使館爆破事件といった、

これまでに彼が関与したとされるテロ事件が下敷きとされる形で、反米テロリストとしてその個人名が浮上してきたにすぎない。しかしその名前が挙げられるとともに、ブッシュ大統領がテロリストへの報復攻撃を「戦争」として位置づけることによって、アメリカ対イスラム過激派組織の構図が「善対悪」の価値付けをもなつて明確化されてくることになる。また「イスラムは問題ではない、悪が問題だ」というブッシュ大統領の言葉にもかかわらず、その〈敵〉が長い鬚を生やした中東人のビンラディン個人の肖像を核としてイメージ化されることで、テロリストだけでなくイスラム教徒全般が平和を脅かす敵対的な存在として見なされる傾向さえ生まれてくることになる。ブッシュの言葉はいわば反語的な呼び水として作用するのであり、同時多発テロの勃発後すぐにアメリカ各地でイスラム教徒に対する暴行や脅迫が頻発し、進歩的な大学のキャンパスでも「アラブ人は国へ帰れ」といった落書きがされたりした⁶。

西谷修は『テロとの戦争』とは何か 9・11以後の世界』（以文社、二〇〇二）で冷戦以降のアメリカの戦略について、「敵」を人格化し、「顔」を与えてそれを「悪魔」化する。「テロリスト」という言葉も事態を単純化するのに役に立つ。「悪」と「善」の色分けをし、人びとのあいだに「恐怖と憎悪」を醸し出す」と述べている。西谷によればアメリカがおこなおうとしたものは「戦争」ではなく、アルカイダの本拠のあるアフガニスタンへの攻撃によって世界の主権国家としての位置を強化しようとするものであり、むしろそれ自体がテロ行為にほかならないという。西谷も「アメリカの政府は攻撃を受けることを予測していた」と述べ、同時多発テロの生起に加担したという見方

を示しているが、こうした意識的な方向付けによって、アルカイダという組織のみならずヘイスラム全般を「悪」の地平に置き、市民の多くの犠牲を伴うアフガニスタンへの攻撃が正当化されることになった。

アメリカがテロ攻撃の被害者ではなく、むしろテロ国家そのものであるという見方はノーマ・チョムスキーのインタビュー集『9・11 アメリカに報復する資格はない』（山崎淳訳、文藝春秋、二〇〇一）でも強く打ち出されている。チョムスキーはアメリカを「テロ国家の親玉」と断定し、テロ攻撃への関与についても「いかなる直接的な意味においても、あの攻撃が米国政治の「結果」ではない。しかし間接的には、むしろ、あれは結果である」と語っている⁷。二人の論者に共通するのは、アメリカ自身が国際社会における覇権を確立するために「9・11」をみずから呼び寄せ、ヘイスラムが「悪」として決めつけられることでその犠牲にされたという観点だが、それは彼らに限らず多くの知識人に見られるものであり、リービ英雄のなかにもあったことが想定される。それは『千々にくだけて』の「あとがきにかえて」に、ニューヨーク・タイムズの紙面を読みつつ「国家」ではない「敵」との「新しい種類の戦争」に突入したという論調にはあつけにとられた」と記していることから察せられる。もともとリービが日本語と日本文学を自身の表現の領域に選んだ基底には、アメリカという自国に対する距離感がうごめいている。リービは「ワシントンの少年——クリントンを追う」（『アイデンティティーズ』講談社、一九九七、所収）というエッセイで、自分が少年期を過ごしたワシントンというアメリカの政治的中枢のある都市について追想しながら、次のよ

うに述べている。

ワシントンの権力から最も遠い日本文学の世界に、ぼくは二十五年間生きてきた。「日本文学」という幅の広い領域の中で、ぼくはほとんど無意識に、「ワシントンの権力」から最も遠いものを選んでしまったのかも知れない。「公」のもの、抽象的なものから最も遠く離れた領域——漢文脈よりも和文脈、憶良よりも人麿、平家物語より源氏物語、近代においてはたとえば私小説、という風に。

ここにはアメリカ文学をはじめとする西洋文学との対比からではなく、「ワシントンの権力」という政治性に距離を取る姿勢によって日本文学を選んだ経緯が示されている。リービ自身の作品が私小説のスタイルを取っている事情の一端がここに現れていることも興味深い。リービがアメリカの政治権力に対してきわめて意識的であることはこうした叙述からも明瞭であろう。とくにアメリカが滅ぼそうとしている相手が「悪」として措定されていることは、前節で見た『千々にくだけて』の主人公エドワードがおこなう些少な「悪」と響き合い、その共鳴が意識的な虚構としてもたらされていることに強く示唆されているのである。

もちろんリービはイスラム教徒ではなく、先に引用したように「半分がユダヤ系で、半分がポーランド系」という家庭に生まれ育っており、本人はユダヤ人としての意識を「イスラエルの夢を持っていないユダヤ人」（『星条旗の聞こえない部屋』）という否定的な形で持っている。流離の宿命を歩んできたユダヤ

民族からさらに流離した存在として自己を捉えるこうした自己認識は、当然自身をアメリカ社会において異端的な存在とすることになる。そしてその異端性において、〈イスラム〉と自己との連携がもたらされているのである。

現実にはパレスチナの状況が示しているように、イスラエルと周辺イスラム諸国との間には一九四〇年代以降の闘争が持続しており、決して〈ユダヤ〉と〈イスラム〉が親しい関係にあるわけではない。イスラエルが建国されたのは一九四八年五月であったが、それはイスラエルがユダヤ人生誕の地であることに則り、この地にユダヤ人の国家を建設することで長い流離と苦難の歴史に終止符を打つためであった。アメリカは第二次世界大戦後の冷戦構造のなかでトルコ・イランといった反共国家を支援していたが、イスラエルを反共の砦とするとともに中近東から地中海への石油パイプラインを確保する企図もあって、イスラエルを支持していた。アメリカとイギリスが共同で設置した調査委員会が四六年五月に発表した報告書では、戦時中のホロコーストを免れたユダヤ人のためにユダヤ人の国家を建設する必要があることが明言され、ムスリム（アラブ人）とユダヤ人の対立を緩和するために国際連合の委任統治下に置かれることが提言されていた。しかし現実にはパレスチナの土地を奪われたムスリムとの間に数次にわたる中東戦争が繰り広げられ、現在なお収束する気配がないことは周知のとおりである。

ムスリムがアメリカをはじめとする世界各地でテロ行為を敢行するのは、キリスト教徒とユダヤ教徒に打撃を与えるためであり、とりわけイスラエルの側に立ってパレスチナに軍事介

入してくるアメリカに対する敵意、反感は著しい。『千々にくだけで』に、テレビに映ったビンラディンと見られる男が「異教徒どもに死を」と言うくだけりがあるように、彼らにとってはアメリカ人は駆逐されるべき「異教徒」にほかならない。しかし当然アメリカの側からすればムスリムの方が「異教徒」であり、アルカイダのような過激派のテロ行為によってムスリム全体が「悪」のイメージを帯びた、排除されるべき「異教徒」として位置づけられる流れが「9・11」以降起こってきたのだ。た。

一方ユダヤ人は長い流離の歴史を持ち、戦時中にはホロコーストの犠牲となった反面、アメリカ国内では強力なロビーを形成し、イスラエルの保全を政府に働きかけるなど、政治権力の中枢に関与する力を持っている。しかしその政治権力に距離を取りつづけるリービにとつて、自身の内にも流れるユダヤ人の血は、定住の地を持たずに世界を流離しつづけた「異教徒」としての民族のしるしであり、自身が個的に抱える流離感の逆説的な根拠ともなるものであった。同時に彼の内にある流離感がそうしたユダヤ人のイメージを強化しているのもあるが、いづれにしても彼のなかのユダヤ人としての意識は、自身が〈アメリカ〉に対して抱かざるをえない他者意識と共鳴する形で、むしろ〈イスラム〉の側に自己を立たせることになるのである。そして両者を媒介する要素として〈悪〉が作中に技巧的に盛り込まれているのだ。た。

それを傍証するように、エドワードは作中でムスリムに想定されるテロ攻撃の遂行者に対する憎悪や嫌悪を語ることはなく、むしろ〈被害者〉であるアメリカ人への違和感を覚えてい

る。二日後の九月十三日にはホテルのテレビで、犠牲者の追悼式で老牧師が「かれらは主といっしょにいる、だから、かれらのことを思うと、むしろよろこぶべきだ」と宣言するのを見て、彼は「天国だって？ かれらはみんな、下の方へ落ちて行ったんじゃないか！」と「日本語の声」で「反論をとなえ」、その式の光景が終わった後では、「かれらは、何ごとにもさらされて、いない」「かれらのために、誰が死ぬものか」（傍点原文）という反感をやはり「日本語の思い」として募らせるのである。

こうした叙述からも、エドワードが世界の覇権者としてのアメリカの側に立つておらず、むしろ「異教徒」としてのムスリムに自己を重ねようとする心性をその内にはらんでいることが分かる。こうした社会における〈異端〉的存在を自己の秘かな分身として位置づける感覚は、ワシントンに帰郷して母と知的障害者である弟と再会する話を語った『国民のうた』からも見て取られる。四十歳という年齢ながら「六歳の子供の顔」をした弟はわずかな言葉しか口にすることができないが、兄の「かれ」を迎えて「come home! come home!」と繰り返し、「かれ」もそれに応えて「Yes, come home」と「久しぶりの母国語」でつぶやく。しかし「かれ」は自分がめったに帰郷しないことを母に難じられると、たちまち実家に違和感を覚え、「帰ってきただばかりなのに、帰りたい」という感慨を「日本語」で浮かばせる。

ここでほとんど言葉によって自己表現をすることのできなない弟の姿は、英語という母国語にすでに距離感をつくってしまいい、内心の切実な思いを浮かばせる時は日本語という〈外国語〉に頼ってしまう「かれ」のあり方を比喩的に強張する形で示し

ており、その点で彼の分身として存在しているといえる。作品の末尾で描かれる、「かれ」が母と弟とで赴いた「精神遅滞者のホーム」で、弟と同様の障害を持った人びとのなかに入る場面で、そのなかの一人がプレゼントを四方に投げながら「Take me home! Take me home!」と叫ぶのも、明らかに「帰りたい」という「かれ」の心情の代弁でもあり、やはり社会におけるマイノリティである知的障害者と主人公が分身的な関係にあることが示唆されているのである。あるいはその関係性を暗示するために、この二つの表現の照応が技巧的に施されているという点でもある。

4 日本語という居場所

そしてリービの人物たちが〈帰る〉場所として提示されるのが、つねに日本語という言語であったが、ワシントンへの帰郷を内容とする『国民のうた』ではそれがとりわけ強く焦点化されていた。今引用した「帰ってきたばかりなのに、帰りたい」という思いにつづいて、次のような叙述がなされている。

「かえりたい」という日本語が、意味をもつ以前に、まずはぬくもりのある音の連続としてかれの頭に響いた。毎年、こういうとき、「かえりたい」、「かえられる」という音の響きがかれにとって唯一の救いとなっていた。

ここで「かれ」を捉える「帰りたい」という欲求が示す先が、

「日本」であると同時に「日本語」でもあることはいままでもない。本来アメリカ人であるリービにとつて外国語である日本語は、出ていく先であつて〈帰る〉対象ではないはずだが、その言語を「帰りたい」相手として捉える感覚にこの作家の個性が滲出している。すなわち先に引用したように、リービは「ワシントンの権力」から最も遠いもの」として日本語の世界に親しむようになったわけだが、その心的な傾斜のなかで彼の同一性が形成されていったとすれば、日本語は確かにその同一性と軌を一にする対象である点で、自己が〈帰る〉先として指定されることになるからである。

『千々にくだけて』の場合は、それが作品の主題とも連携している。ここではエドワードは「9・11」との遭遇によって、母国への帰郷を企図しながら文字通り〈帰れなく〉なつてしまふからだ。ここではリービの作品群を貫流する、帰属先の曖昧さと照らし合う自己同一性の危うさという主題が、行くべき地点に空間的に辿り着けないという状況に比喩的に託される構造が明瞭である。この作品が二〇〇五年の大佛次郎賞を受賞した際の選評でも、「よるべなく漂う、浮遊不所属の一作」（高樹のぶ子）、「中ぶらりんに行き場を失った主人公の無国籍的な感想が皮肉なタッチで綴られていく」（山折哲雄）といった把握がされている。

こうした評価は妥当だが、ここで見てきたように『千々にくだけて』は単に大規模なテロ攻撃の機会に行き会うことによつて「行き場を失った主人公」の姿を描いているだけでなく、ここで見てきたように、そこには〈異端者〉的な眼差しをテロリストと共有しつつアメリカの覇権主義に対する辛辣な批判

が投げかけられていた。イスラム過激派によるテロ攻撃は、この覇権主義への抵抗の表現にほかならなかつた。そこに主人公エドワードが秘かな共鳴を示すのは、彼のなかにも「ワシントンへの権力」への距離感があり、それが彼の場合は〈英語帝国主義〉に対する相対化としての日本語への愛着という形を取つて現れるからでもある。

現にリービは多和田葉子との対談「母国語から遠く離れて」(『文學界』一九九四・五)で、「ぼくの場合、結局、日本語そのものを肯定しているわけですよ。ぼくは日本語の中へ脱出したわけです」と語っている。多和田はドイツに在住して活動する作家としてしばしばリービと比較される作家だが、その位置は決して対称的ではない。多和田もドイツ語による作品があるものの、基本的には日本語による表現者であり、当然日本語への対し方はリービと異質である。この対談で多和田は子供の頃日本語を使わないで生きていた人間が世界にいるということが信じられなかつたくらい「言語イコール日本語」であり、「私はまさに日本語の奴隷だつたんです」と言っている。それにつづいて多和田は「ドイツに来て突然、日本語というのは私と一体のものじゃなくて、独立した生命を持つ生き物みたいなものだ」とわかつたんです」と語っているが、こうした感覚によつて母国語である日本語に対して「いわゆる上手い日本語、綺麗な日本語というのを崩していきたい」という姿勢を示している¹⁰。それに対して今引用した発言をリービはしているのである。多和田にとつては日本語は母国語であるゆえに「崩していきたい」という相対化の欲求を駆り立てられる相手であるのに対し、リービにおいては英語という母国語を相対化した結果とし

て日本語の世界への関与が生まれているのであり、おのずと「日本語そのものを肯定」する姿勢が取られることになる。

もつともへ帰る。先として日本語が強く前景化されている『国民のうた』と違って、『千々にくだけで』では芭蕉の俳句に託された日本語の时空はテロ攻撃に出会う前にその予兆として提示されていて、それが主人公を慰め、包摂するものであるという価値づけは明瞭ではなかった。そしてそこにこの作品がはらむ主題性が現れているといえるだろう。すなわち、ここでは日本語は単に主人公の慰安の在り処ではなく、底流する政治的な眼差しと呼応しつつ、へ異端へないしマイノリティの言語としての意味をはらんでいるからだ。実際リービは「越境して見出す日本語の強み」(『Voice』二〇〇二年三月号)というインタビューで、「9・11」との遭遇によってカナダ・バンクーバーに投宿していた際、「西洋世界の大連帯」が展開される一方、日本に関する情報を断ち切られ、「西洋世界のなかでは、日本については情報がないし、関心もない。そのことをつくづく感じてしまった。周辺のどうしようもない悲惨な状態のなかに日本語は立たされているということを、久々につくづく感じさせられました」と語っている。

こうした「西洋世界」においてはマイノリティでしかない日本語を、リービは自身の活動と表現の領野として選んだわけだが、しかしもともと「ワシントンの権力」から遠ざかることがその選択の動機としてあった以上、その位置づけは了解済みのものでもあっただろう。リービはこのインタビューで「僕は越境して日本や中国の問題を描いている人間です」と自己規定しており、その立場から、ムスリムによるテロ攻撃によって西洋

世界が「文化防衛」に走ることを危惧している。それは自身の取ってきた方向性を危うくするだけでなく、多文化的な価値観によって営まれるべき現代世界の潮流への逆行ともなるからであろう。

その点で作者の経験を写す形で『千々にくだけで』の主人公が投宿することになったのが、カナダ・バンクーバーという都市であったことは示唆的でもある。カナダは移民政策を推し進めてきた国であり、とくに一九七〇年代以降は中国・韓国のアジア系の移民が急増している。約二一〇万人の人口を擁するバンクーバーの都市圏では、約四〇万人の中国系、約四万人の韓国系の住民が居住している¹⁾。作中でもエドワードがホテルから出て街路を歩いていると、ハンゲルの看板が並ぶ通りに入り、「広い歩道の並木のかげですれ違ふ三々五々の人のかたまりが見られる。まさにリービが本来肯定する多民族、多文化的な空間として、エドワードが滞在する街が描かれており、そうした性格をテロリストへの報復によって暴力的に否定するかもしれないアメリカの状況が、それと同時に対置されているのである。

このように『千々にくだけで』は、作者自身の経験に基づく私小説としての形式を踏襲しつつ、その経験が世界を揺るがす出来事と交差することによって、作者固有の主題と現代世界を覆う問題性を重ね合わせて浮かび上がらせる、巧みな構築をはらむ作品であった。ここで示唆されているマイノリティの言語としての日本語のあり方は、しかしリービにとって決して弱点としては作用していない。それは彼の政治的な立場と呼応して

いるからというだけでなく、表現者としての支えにも転じうるからである。リービは「万葉青年の告白」(『アイデンティティーズ』講談社、一九九七、所収)というエッセイで、日本文学研究 者としての自身の研究対象である『万葉集』を何よりも「新鮮」な言葉の世界であり、「物を活かすことばという「詩」の本来の意味を暗示した、世界最大の詩集の一つ」として捉えている。さらに「それは武器でも宗教でもイデオロギーでもアイデンティティの保証でもない」と述べられているが、ここで示されているように、リービが青年期に出会った日本語は、言葉によつて「物を活かす」という、表現者としての本質的な機能にかなう言語として受け取られている。

もちろんそれは英語やフランス語でも可能であるとはいえるが、「公」のもの、抽象的なものから最も遠く離れた領域」として選んだ日本語とそれによる文学は、流離感、疎外感を抱かされがちであったリービにとつて、自己と外界の「物」の生命を強固に結びつける媒体であった。そこに生まれる親和は、やはり日本語が世界的にはマイノリティな言語であったから可能となったものに違いないのである。

註

- 1 講談社文芸文庫『星条旗のきこえない部屋』(二〇〇四)掲載の自筆年譜による。以下リービの伝記的事項については主にこれによつてゐる。
- 2 『蕉翁文集』には「くだけて」の形で記載されている。芭蕉は『奥の細道』の途上、松島でこの句を作ったが、『奥の細道』には採られず、同行者の曾

良の「松島や鶴に身を借れほとゝぎす」が収載されている。「島々や」の句も佳句であると思われるが、「閑かさや岩にしみ入る蝉の声」や「夏草やつはものどもが夢の跡」といった知悉された句と比べると、〈島―海〉という構図が視覚的な表象として常識的な連想のなかにとどまると判断されたのかもしれない。

3 『The New York Times』二〇〇一年九月一二、一三日による。

4 『朝日新聞』二〇〇一年九月一二日による。この情報を読んだ同日の紙面では他国の見解も紹介されているが、それによるとフランスでもテロ攻撃の勃発後すぐにビンラディンの名前が挙げられている一方、エジプトの専門家は「これだけの人材をそろえ、疑われないように配置できるのは、中東人の組織では無理」という判断を示している。

5 「9・11」同時多発テロの「陰謀説」については、ベンジャミン・フルフォード『暴かれた9・11疑惑の真相』(扶桑社、二〇〇六)、デイビッド・レイ・グリフィン『9・11の矛盾 9・11委員会報告書が黙殺した重大な事実』(加藤しをり・きくちゆみ訳、緑風出版、二〇一〇)、井野晃『9・11の真相』(ブイツーソリューション、二〇一三)などを参照した。

6 N・チョムスキー『9・11 アメリカに報復する資格はない』(前出)による。

7 チョムスキーは「米国は国際的テロを続けている」と断定し、その例として一九八五年のベイルートでの爆弾テロ事件、一九九七年のスーダンでのアル・シーファ薬品工場への爆撃を挙げている。

8 ムスリムとユダヤ人の関係については主に守川正道『アラブとユダヤ』(三一書房、一九七五)、D・K・シプラー『アラブ人とユダヤ人——「約束の地」はだれのものか』(千本健一郎訳、朝日新聞社、一九九〇)、藤原和彦『アラブはなぜユダヤ人を嫌うのか——中東イスラム世界の反ユダヤ主義』(ミルトス、二〇〇八)を参照した。

9 大佛次郎賞の選評については『朝日新聞』二〇〇五年一月二二日に掲載されたものを参照した。他にも井上ひさしは「9・11事件以降の世界に生きるわたしたちが強いられている宙ぶらりんの状況、それが強い文章で正確に別出されている」、川本三郎は「想像を絶する事件が起きた時に、ただ、うるたえ、おびえ、とまどうしかない、ぶざまな自分を冷静に描き出した」と述べている。

10 こうした姿勢を反映して、多和田の世界では当然へ日本語へに帰する構図をもつ作品は見られない。『文字移植』(原題『アルファベットの亀裂』、『ブックTHE文藝』1、一九九三・三)ではドイツ語の物語を日本語に翻訳する女性が語り手として登場するが、彼女は編集者に翻訳の仕事の面白さを問われて、「反射的にへぬっ、と出てくるものがあるんです。」と場違いに情熱的に答えてしまった¹¹りする。実際この作品では後半部分で「張り裂けるほど大きく開けた口」で「叫び、そして喚き、唸」る「大蛇」の姿のイメージが明瞭に前景化されており、彼女の理念が表象として現れている。多和田が日本語とドイツ語の間を往還しつつ、表現の営為をおこなう作家であることは、この二つの言語の間でまさに「ぬっ、と出てくるもの」に遭遇するための受動性を積極的に保持しようとする姿勢としての面をもっているだろう。

11 Wikipedia「バンクーバー(ブリティッシュコロンビア州)」による。なお数値は二〇〇六年度のものである。バンクーバーのアジア系移民は中国系が圧倒的な比率を占めるが、リードがここで韓国系の住民を登場させたのは、実際の経験に即するものであったであろうとともに、やはり日本語と同じく少数性を帯びた言語の主体だからであろう。

『低開発の記憶』にみる植民地知識人の戦略——カリブ文学論その1

久野量一

0. はじめに

キューバの作家エドムンド・デスノエスの小説『Memorias del subdesarrollo』は、一九六五年の初版刊行からほぼ半世紀を迎えたいまでも、「生きている」作品である。この小説は三年後の一九六八年、デスノエス本人によって英訳され、彼が脚本家として参加した映画によって、多くの人々の注目を集めた。内容が革命後キューバの知識人の状況を伝えるものだったことに加えて、映画の作風に、まるでヨーロッパ映画のような上質な趣があったことも要因にある。日本でも『いやし難い記憶』という邦題で出版されたが、訳者の小田実は小説を読む前にキューバで映画版を見て衝撃を受けたと語っている¹。その邦訳からほぼ四十年が過ぎ、映画はついに日本でも公開され、それと時期をほぼ同じくして、『低開発の記憶』という、より原題に近いタイトルで改めて日本語の読者にもたらされた²。

ひとつの作品が時代と場所を越えて生き続けることは、目新しくはない。特に映画化もされれば、受容者が増えるばかりか、さまざまな角度からの批判を呼び起こし、それが読みの更新を促すだろう。しかし、この作品の延命にはやや特殊な背景があ

る。半世紀をおいての改訳作業は日本語以外では英語でも起きており、このことは、オリジナルのスペイン語版テキストが、刊行以来、さまざまな改訂作業を経ていることと無関係ではない。つまり、この作品が時代と場所を越えて生きているのは、出版業界の販売戦略による延命措置とは事情が違い、作者デスノエス自らの積極的な関与によるものとも言えるのだ。

本論では、テキストの変遷や構造上の仕掛けを明らかにしながら、作者が凝らした意図に批判的検討を加え、半世紀にわたってこのテキストが生き続けているその意義を明確にした

1. テキストの変遷

『低開発の記憶』の初版は一九六五年、ハバナで刊行された³。初版の巻末には目次がある。それを見ると、最初に「低開発の記憶」があり、そのあとに「付録」と明記されて別項が立てられ、その下に四つの短篇（「ジャックとバスの運転手」、「嘘みたいな本当の話」、「ヨドル」、「ぼくに何ができる？」）のタイ

トルが並んでいる。⁴

注意深い読者であれば、この「付録」という書き方に注目するのではないだろうか。あまり見かけない仕掛けかもしれないが、「低開発の記憶」以外の四篇が「付録」という扱いをされていることから、遡及的に「低開発の記憶」が「本篇」であるということを理解できなくはない。

この本は一九六八年に英語に翻訳される。翻訳したのはデスノエス本人である。しかしそのとき、先に述べた初版の「付録」にあたる四つの短篇は含まれず、「本篇」だけが英訳されているのである（英訳を底本にした小田実訳も同様である）。またこの本篇にしても、初版と照合してみると、かなり加筆されている。初版はページ数にして六十ページにも満たない薄い中篇程度の「本篇」だったが、英語版はそれに比べると分量が多い。加筆された部分として一例をあげると、主人公の中年男性が若い愛人の女性とヘミングウェイ邸に出かけ、彼女の仕草や台詞を通じて彼女の育ちや教養を観察するエピソードである。教養のある男性／革命を傍観する者としての主人公の立ち位置が伝えられ、内容としても重要な個所である。

ヘミングウェイ邸で展開するこの場面は、デスノエス自らが脚本家として参加した映画作品（一九六八年公開）で盛り込まれたものである。デスノエスは英訳版の刊行に際し、映画化のときに使ったこの新しい場面をノベライズして英訳に挿入したのである。しかし「付録」は翻訳しなかった。したがって一九六八年の英訳は厳密に言えば、英訳というよりは、デスノエス本人による、英語版オリジナルの『低開発の記憶』と言っ

筆者が入手している、現在のところ最新版と思われる『低開発の記憶』（スペイン版、二〇〇六年）には、英語でしか読めなかった加筆部分もスペイン語に自己翻訳され、これが現在流通しているスペイン語版の「本篇」である。要するに、初版での薄い「本篇」は映画化に際して内容が増補され、それが最初は英語として日の目を見て、その後スペイン語になったわけである。

ここでひとつ注目しておくべきは、テキストの加筆が映画化とともに行なわれていることだ。このことはまた後に触れるが、本テキストを検討するときには映画のほうも合わせて検討する必要があることを示している。

さて、「本篇」の変遷はこれでいいとして、では「付録」の扱いは初版以降どうなっているのだろうか。すでに述べたように、デスノエスが訳した一九六八年の英訳版に「付録」は含まれていない。最新のスペイン版（二〇〇六年）では「付録」四篇のうち、三篇だけが「本篇」とともに収録されている。二〇〇四年に別の翻訳者によって英訳された本でも同じことが起き、付録のうち三篇だけが収録されている。したがって現在、『低開発の記憶』というテキストは、「本篇」と「三つの短篇」から成り、初版の最後に置かれていた短篇「ぼくに何ができる？」は、二度と収録されていないのである。

また、注目しておくべきこととして、初版では目次に「付録」と明記されていたものが、初版以降はその表記が存在しない。二〇〇六年のスペイン版にはそもそも目次がない。目次がないことは本の内容理解とはさほど関係がないように思われるかもしれないが、この場合はそうとも言い切れない。

どういうことか、目次のある日本語版を参考に考えてみよ

う。二〇一一年に刊行された日本語版は、「本篇」と「三つの短篇」で構成されている。底本は訳者によれば、二〇〇三年のキューバ版である。目次を見ると、本のタイトルである「低開発の記憶」があり、そのあとに、※印を前後に挟んでタイトルが三つ並んでいる。この本を構成する主たるテキストが「低開発の記憶」であることは分かるとしても、そのあとの短篇三つはどのような位置付けにあると考えればよいのだろうか。読者が行なう解釈としてありうるのは、米国で刊行される本で見かけるような、『低開発の記憶』と、その他の短篇』といった、代表作をいくつかの短篇と合わせて一冊にした本と見なすというものではないだろうか。

しかし、もし「付録」と明記されていれば、それらの短篇は「本篇」を補う内容のものであるか、あるいは／＼として、「本篇」をよりよく理解するための「付録」という意味かもしれないと想像が展開する可能性がある。いずれにしても、「付録」という表記があるかないかで読み方は同じではないはずだ。

なぜこのようなことが起きているのだろうか。スペイン語版にせよ翻訳版にせよ、編集サイドが著者に無断で行なっているわけではなさそうだ。というのは、二〇〇六年のスペイン版や新しい英語版にはそれぞれ別の内容の著者の序文まで付されており、出版に際してデスノエス自らの目が光っていることが確認できるからである。目次の削除はページ数の節約のためという推測も可能だが、「付録」という仕掛けを断念することを編集者が著者に相談なく勝手にしているとは思えない。

テキストを改変する権利が誰にあるかといえば、それは一元的に著者であり、彼は変えたいときに変えることができる。読

者は著者が手を加えれば従うしかない。しかもこの場合デスノエスは、読者の受け取り方が、手にする版の違いによって変わったとしても、それを気にせずにテキストに手を加えているのである。このことは、作者が本テキストに半世紀に渡って所有権を発動させていることを示している。著者はあくまでデスノエスなのだと言え続けているのである。受容者を無視したテキストの一元管理は、これから述べるように、テキストに書かれていることそのものを考えるうえでも見落とせない事実である。

2. 本篇と付録の関係について

「低開発の記憶」と題された、初版によれば「本篇」の冒頭を見てみよう。

僕を愛し、最後の最後までわづらわせた連中は、みんな出て行ってしまった。母にキスしたとたん——ラウラときたら手を握らせもしなかった——、走って逃げ出したい気持ちに駆られたけれど、そのあと送迎用のデッキに上り、最後までそこに留まることにした。飛行機は滑走路をずるずるさまに走り、うなり声を上げると、やがて静かに空へ消えて行った。(中略) キューバに家族はいなくなり、友人もほとんどいなくなった。(九頁)⁵

妻ラウラを含め、家族がキューバから亡命し、国に一人残さ

れる「僕」の語りがこのテキストである。形式としては一人称の独白の断章から成る。断章は長いものから短いものまでさまざまだが、十行程度の断章もある。原題「Memorias del subdesarrollo」の「memorias」には「手記」という意味があり、厳密には「低開発に関する手記」としてとらえてよい。⁶

手記であるからには当然作者がいる。ではこの手記を書いたのは、つまり「僕」とは誰なのだろうか。この点については出版されたときから当惑の種になってきた。刊行してすぐにキューバの「カサ・デ・ラス・アメリカス」誌にフェデリコ・アルバレスがこの本の書評を掲載しているが、そのタイトルは『低開発の記憶』における視点と両義性』となっている。⁷この書評のなかでアルバレスは、タイトルからしてこの小説が自伝的ジャンルであり、その内容はキューバ革命が進行する過程におけるブルジョア知識人の立場を扱い、作者デスノエスの内面を直接描いたものだ読み進めたと吐露している。手記のたとえば、以下のような記述を見てみよう。

デパートのへエル・エンカントが焼けてから、街は以前とは違ってしまった。ハバナは今では、ピナル・デル・リオやアルテミサ、マタンサスみたいな内陸の町を思わせる。かつて観光客や娼婦たちはハバナのことをカリブのパリと呼んでいたのに、もはやそうは見えない。今はむしろ、テグシガルパやサンサルバドルやマナグアといった中米の国の首都、生気のない低開発の都市のひとつのようだ。(十五頁)

今、ぼくには何に関しても照会する手立てがない。資本主義

国からは本も製品も入ってこない。ここではすべてが変わってしまい、新聞は政治的スローガンをもたらすばかりだ。(七十三頁)

革命以降の街の変貌を嘆く、高級アパート暮らしの中年男性の手記であることを確かめながら読み進めれば、この小説は、野蛮な革命が進行するなかでのブルジョア知識人の疎外がテーマであり、語り手主人公はエドムンド・デスノエスであると想像しても無理はない。彼はハバナで初等教育を終えたのち、ベネズエラのカラカスで英語教師をしたことがあり、その後ニューヨークでは記者をつとめ、キューバ革命とともに帰国した。ときに英語のフレーズも挿入されるこの小説は、そういうデスノエスの経験を参照できる読者であればなおのこと、デスノエス本人による、革命へのシニカルな眼差しを描いたものだど読めるのである。先に引いた評者の当惑もここに原因がある。

しかし読み進めていくと、小説の前半では主人公の名前が出てこない。ぼうで、「僕は」エデイの小説を持ってベッドに飛び込んだ」(十六頁)、「僕は」エデイの小説を読み終えた」(七十五頁)という叙述があり、エデイがエドムンドの愛称であることから、当惑が芽生えてくる。そしてついに主人公の男が、エデイやカルペンティエルが登壇する現代小説のシンポジウムに出掛けたときのエピソードが記述され、そのエデイがほかならぬエドムンド・デスノエスであり、それを眺める「僕」がいることが確認されるのだ。つまりこの「手記」を書いたのは、デスノエスではなく、別人の「僕」なのである。

実際に主人公の名前が読者のもとに伝えられるのは、小説の半ばを過ぎてからで、それによれば、フランス系のマラブレという姓だ（八十六頁）。小説上の現在は三十九歳。ハバナで暮らしていた高校生時代、ハンナという近くの学校に通うユダヤ系の女性と交際し、その後ニューヨークに旅立った彼女を追う。数カ月ハンナと付き合い、結婚するつもりでいったんキューバに戻ったマラブレだったが、帰ってみると父親が自分のために家具店を手に入れてくれていた。あっさりハンナを忘れ家具店店主になるが、文学を志す気持ちもあり、いくつか短篇をこっそり書いている。短篇のことは、たとえばこのような方法で「本篇」で言及されている。

『嘘みたいな本当の話』という短篇は、そのころ「一九五三年」の僕の物の見方を反映しているけれど、今は気に入っていない。（八十一―八十一頁）

これ以外に「僕」が書いた短篇についても触れておこう。ニューヨークには戻らずにハバナで家具店を始めたころに書いた短篇は、「ジャックとバスの運転手」というものである。マラブレによれば、それが最初の短篇だという。「まだお粗末なできばえだが、もしも細部を片っ端からなくしていけば、一コマ漫画にさえならないだろう」（九十三頁）。その後、ラウラというキューバ人女性と結婚した彼はハンナの足跡を追い、一度だけ再会する。その後は仕事に打ち込みながら、「ヨドール」という、「僕がこれまでに書きえた最高の短篇」を書く（九十六頁）。

さて、以上の三篇（「嘘みたいな本当の話」、「ジャックとバスの運転手」、「ヨドール」）が、「本篇」で言及されるマラブレの書いた短篇である。短篇のタイトルを見ればわかることだが、これらの短篇は、『低開発の記憶』の初版の「付録」として掲載されていた短篇のタイトルそのものである。このことからわかるのは、本篇の手記がマラブレの手になるものであると同様に、付録である短篇もマラブレによって書かれていることである。

では、マラブレとエドムンド・デスノエスとの関係はどういうものだろうか。詳細は明らかにされないが、若いときからいろいろなところで顔を合わせていた友人同士であるようだ。お互いに作家志望で、エディのほうが成功し、それを嫉妬しながら見ているマラブレという構図である。もちろんエディはマラブレにも作家になつてもらいたいようで、エディがニューヨークに記者として行くときに、彼を誘ったりもする（しかしマラブレは家具店のことと断る）。

その後、エディはニューヨークの雑誌社が革命批判を行なうのが気に入らず、職を辞してキューバに帰国する。マラブレは帰国後のエディと会うのを避けていたが、シンポジウムの聴衆として参加し、生のエディを眺めるのである。

彼「デスノエス」と僕は同じ天井の下にいた。彼は上のひな壇にいて、僕は下の聴衆の中にいた。けれど二人の間には深い溝があった。（八十頁）

こうしてマラブレは壇上のエディを見つめながら、先に述

べた自分の書いたいくつかの短篇を送ってみようと決心する（八十頁）。

以上のことをまとめると、「本篇」である「低開発に関する手記」の作者は、デスノエスの友人マラブレである。その彼は作家として成功したデスノエスに距離を置きながらも、彼に自分の作品を送る。そして、エディに送られたその作品が、「付録」として「本篇」に添付されている。短篇はマラブレのものであって、デスノエスの別の作品ではない。「付録」とはそのことを指している。

改めて言うまでもないが、いま小説内の語りを整理しながら明らかにしたことは、「本篇」と「付録」ということを明記した初版を発表したときのデスノエスの頭にあつた、小説としての「仕掛け」である。マラブレがデスノエスの分身であるとして読むことは可能だが、まずは小説がこういう設定になっていること、そのための「付録」であることを理解しておくべきである⁸。

3. 主人公の死

前項で見たように、このテキストはマラブレという人間の「手記」（＝本篇）を、彼の短篇（＝付録）とともに出版したという設定である。出版したのは誰かといえば、デスノエスということになるだろう。ではマラブレはどうしたのか。

この謎を解くためには、映画を見る必要が、より厳密に言えば、映画撮影時に用意された脚本を見る必要がある。この脚本

は、撮影時の注記とともに出版物として流通し、参照することができる⁹。これを踏まえてマラブレについて検討してみよう。現在我々が見ることのできる映画版『低開発の記憶』は、キューバのカーニバルの横様がドキュメンタリー風に撮影された場面から始まり、印象深い冒頭になっている。その場面は脚本では以下のように記述されている。

1. ミディアム・クローズアップ…ミュージシャンがコンガを叩いているところを、カメラは脇から彼の肩越しに撮る。ミュージシャンの向こうにはステージの正面があり、ぼんやりと聴衆が見えている。
2. ミディアム・ショット…ミュージシャンは演奏を続けているが、カメラは彼のもう片方の肩越しに捉える。背後から撮影された女性がステージで踊っている。¹⁰

しかしこの場面の脚本の注で、元の構想が以下のように明らかにされている。

冷たい、抑揚のない、機械的な声が、一九六二年十月のある日にベダード地区のアパートで発見された死体を発見したときの警察の報告書を読み上げる。死体には腐敗の徴候が見られ、死因は自殺だと推測されている。捜査上の関心を引く発見された書類（そのいくつかは言及される）のなかに日記がある「傍点引用者」。

場面（サイレント、効果音なし）は以下のとおり。
アパート内部

死体を部屋から運び出そうとする男たち

ビルの外

野次馬。

取り巻く人々。

男たちは死体を車に載せて出発する。

通りの人々、野次馬たちは散り散りになる。それぞれ自分のことに戻る。

(中略)

スタジオ

フルスクリーンでセルヒオ¹¹の身分証明書の写真。¹²

この場面から何がわかるかというと、キューバ人監督グティエレス・アレアが脚本家デスノ・エスと計画していたところによれば、映画は主人公の男の自殺死体のショットから始まるはずだったということである。死んだ男の遺品のなかに身分証明書や日記があり、それが警察に運ばれる。そして身分証明書からセルヒオという名であることがわかり、その男はどういう男なのか？ という謎が映画のプロローグとして導入部に提示されるのだ。

したがって映画の主たる内容は、その彼の死に至るまでの何日間かを遡及的に説明していくという「設定」になっていたのだろう。実際、映画の「本篇」は、先に引用した小説とまったく同じように空港での家族との別れの場面になるので、仮に当初の予定どおり完成させられていれば、映画制作者の意図は主人公の自殺という結末を提示し、その後自殺までの、具体的にはいわゆる「ミサイル危機」時（一九六二年十月）に自殺を図

るまでの期間を描いた内容の映画ということになる。

映画撮影時の構想と出来上がったものが異なることには何ら疑問はない。ただここで確かめておきたいのは、監督も原作者も、主人公が自殺したものとして構想していたことである。では、その構想は原作の小説に着想を得ているのだろうか。つまり小説で主人公の死は描かれているのだろうか。

革命進行過程で日に日に孤独感と絶望感を募らせる主人公の手記を、結果としての「遺書」として読んでみれば、そう読めなくはない。家族がアメリカに亡命し、ひとりになった彼の行動は死んだって構わないと思っような人間の投げやりさと無縁ではないからだ。「何もしたくない」（十一頁）、「自分が内側から壊れていくような気分、孤独という癌に蝕まれていくような気分だ」（十一頁）。

といって自殺がほめかされているというよりは、この小説における主人公の死の近さは核戦争の恐怖によるものである。テキストのなかでは、マラブレが、映画『二十四時間の情事（ヒロシマ、わが愛）』に衝撃を受けたことが書かれている。「原爆で黒焦げになった硬直した死体がスクリーンに映っている間、顔をそむけずにいるには努力が必要だった」（三十一―三十二頁）。また、革命政府はブルジョア層に一定の優遇措置をほどこし、所有する不動産物件の家賃を分割で払っていることで彼は仕事をしなくても生きていけるのだが、そんな彼もこんな不安を抱いている。「もう未来のことは心配しないでおう。その前に僕たちはみんな吹き飛ばされてしまうかもしれない。核爆弾のキノコ雲が僕に笑いかけているのだ！ どうなるかと知ったことか！」（八十四頁）。

その恐怖は、ミサイル危機を国民に報告するケネディの演説が流れてくることで現実のものとなる。戦争が間近に迫っていることを直観したマラブレは核戦争の恐怖でおびえ、まともに物を考えることができなくなる。そのときの主人公の記述を並べてみよう。

「水爆についての恐ろしい説明を読んだところだ」(百四十一頁)、「爆撃、侵攻、血、腐敗して悪臭を放つ手足のない死体のことを考えるのは、核による破壊を受け入れることより悪い。(中略)きれいな爆弾の中心で死ぬのだ」(百四十二頁)、「ペンタゴンはもうこの国を破壊する計画を用意しているにちがいない。(中略)何か音がするたびに、世界の終わりが来たと思ってしまう」(百四十七・百四十八頁)、「何もかもが破滅に向かうとしたら。僕の頭はますます混乱する。(中略)僕は死ぬ、それでおしまいだ」(百四十八頁)。

「本篇」の最後の断章、つまり小説の締めくくりはこのようになっている。

十月危機は過ぎ去った。またはカリブ危機。並外れて大きなことに名前をつけると、その大きさを殺すことになる。ことばは小さくて貧弱だ。もし僕が死んでいたら、すべてが終わっていた。だけど僕はまだ生きている。そして生き続けるといふことは、あの強烈で深遠な瞬間を破壊することでもある。(なんてインチキなことばなんだ！)

危機の日々についての澄み切った空虚な光景をずっと持ち続けたい。物事も恐怖も欲望も、僕を息苦しくさせる。難しい。

それを除けばもう付け加えることはない。ぼくは終わったのだ。
人間——僕——は悲しい、けれど、生きたいと願っている
……もはやことばを越えている。(百五十頁)

ミサイル危機が終わっても生きている自分がある。しかし危機に固有名詞を与えることによって、そのときの恐怖はまったく伝わっていないことにマラブレは絶望する。結果的に生き延び、そのことで「強烈で深遠な瞬間」、つまり核爆弾や水爆による死を免れたが、主人公はそのような表現そのものにも無力さを感じてしまう。むしろ彼はあの危機において味わった死によって死んだも同然の状態なのだ。なのに人間は生きようとしているというばかりさ。最後の「ことばを越え」ることとは、この場合、死を指しているように解釈ができるだろう¹³。

もちろんこの解釈は、実際には使われなかった映画版の脚本を参照しながら、事後的に原テキストに行なったものである。最終的に「デスノエス(と監督グティエレス＝アレア)」は映画版では主人公の死を描かず、必ずしも主人公が自殺したようには解釈できないようにしている。映画の最後は、主人公の高層アパートから見えるハバナの街並を映して終わる。主人公の所在は不明だが、革命のなかで孤独に生きることを選んだように読むことも可能である。

ただ、映画脚本を参照しながら小説版を解釈すれば、主人公の自殺は決して無茶苦茶な解釈ではない。なによりも、初版時の設定における「本篇」と「付録」の扱いは、マラブレの死によって遺稿が友人である「デスノエス」に届いたという設定だと解釈すれば、納得のいく仕掛けだからだ¹⁴。

4. 宗主国の交代とデスノエスの立場

他人の手記を刊行するという設定は文学的手法として別段新しくなく、ここでデスノエスが行なっている手法も、取り立てて珍しいものではないかもしれない。だがここでの方法について確認しておきたいのは、彼はマラブレの手記を一元的に所有・管理するだけの立場であるということだ。デスノエス本人の「ことば」は出て来ない。死者の手記をどう取り扱うのか、そのことに関するデスノエスの倫理、逡巡、躊躇に関する記述が虚構内部にさえ差し挟まれることがない。

文学的な手法としては、たとえば死者の手記と、その内容に関する自分の省察とを交互に記述するという方法もあるだろう。そういう方法をとれば、死者マラブレと生者デスノエスのあいだで起きたさまざまな相互作用もまた書かれ、手記の読後にそれまでと異なる存在となった「新しいデスノエス」が誕生するまでの話になったかもしれない。しかしこの本でデスノエスはそうはせず、自分はまるで手記の著者とは無関係であるかのように装い、手記の所有者として君臨し、自分の立場は揺るがない特権的な神の視点を保持している。

マラブレの遺品である手記は、言わばデスノエスにとって戦利品のようなものだ。したがってこの本の出版は、マラブレとの戦いにデスノエスが勝利したことを証明する行為でもある。死人に口なし、敗者のことばを領有できるのは勝者だからだ。

歴史学者ラファエル・ロハスが『安眠できぬ死者たち』で述

べているとおり、キューバをめぐるのは革命以降、さまざまな「戦争」が戦われている¹⁵。地理上のキューバ島をめぐる軍事的戦争（いわゆるヒロン海岸での軍事的戦闘）、あるいは政治体制に関する国際的なイデオロギー戦争（いわゆる冷戦）、そしてパディーリヤ事件のような知識人の粛清を中心とした内戦である。ヒロン海岸の敗北者にせよ、パディーリヤら知識人にせよ、戦争に敗北したものは、象徴的な意味においてであつても、肉体的な意味においてであつても死ぬしかない。しかもキューバの戦争というのは、常にキューバの所有権をめぐる争いである。キューバを誰が所有するのか、そのことに関する争いである。そして戦争に勝った者がキューバの所有者なのだ。

このことを踏まえ、小説の内容のなかでミサイル危機がクライマックスになつていふことを考え直しておこう。ミサイル危機とは煎じ詰めていえば、キューバの所有者がアメリカ合衆国になるかソ連になるかの最終的な争いであり、この場合、結果的にはソ連がキューバの所有者になり、アメリカはキューバから手を引いたわけである。逆の見方をすれば、アメリカ合衆国はキューバの所有権において敗北したのである。

小説では、こうしたアメリカ合衆国からソ連への宗主国交代が描かれている。もともとアメリカ合衆国はマラブレや（小説内の）デスノエスが住んだことのある身近な国である。マラブレは恋人を追いかけてニューヨークに行ったし、アメリカの小説も読んでいる。アメリカの歌も聴いている。アメリカ産の車にも乗っている。それなしではキューバのブルジョア生活が成り立たないのがアメリカ文化だった。

しかし革命後、そのアメリカの象徴とも言えるヘミングウェイ

イ邸をマラブレは散策する。ついこの前までヘミングウェイは住んでいたが、革命後キューバを去ったため、アメリカ風様式に建てられたこの屋敷はすでに博物館になっている。ヘミングウェイという「アメリカ」は博物館という過去の遺物になっているわけだ。しかもそこにロシア人の観光客の団体が押し寄せる。ロシア人のことを「いやな匂いのする」とマラブレもエレーナも毛嫌いしているが、二人はそれを受け入れるしかない。アメリカ人不在の屋敷にロシア人が大挙するこの場面は、キューバの宗主国交代の予兆であり、その後のミサイル危機で具体的真実として突きつけられ、マラブレは死ぬ。

マラブレの死とはつまり、キューバにおけるアメリカ合衆国の死のことだ。この小説はしたがって、マラブレとデスノエス間におけるアメリカ合衆国とソ連の代理戦争を描いている。マラブレは死に、デスノエスは生き残った。その戦利品にデスノエスが所有者として名前を記したこの小説は、デスノエスがソ連支配下のキューバ革命を支持することを誓うための宣言書ということになる。敗北者の手記をさらし、デスノエスは革命政権への支持を表明したのである。

5. おわりに

本論で見てきたように、この小説の初版にはデスノエス自身の宗主国交代に対する立場表明を裏付ける仕掛けが施されていた。しかし、初版に込められたデスノエスの意図を理解できる読者はいなかったようである。他人が書いた手記をデスノエ

スが本篇と付録という形で出版したという重層的構造は、分かりにくかったのかもしれない。最初の評者アルバレスが明らかにしているように、むしろデスノエス自身が革命下の苦悩を味わっているという一面的な物語として読まれてしまったのである。

とはいえその読みの方が、映画化を経て定着していく。主人公の死がぼかされたこの映画は知識人の苦悩を中心に描いたものとして見たほうが確かに理解しやすい。おそらくキューバ革命政権による知識人の弾圧が、このころの欧米諸国の関心事と合致していたことも関係しているだろう。一九六八年の英語版にアメリカ作家のジャック・ゲルバーが寄せた序文も、デスノエスという知識人と革命政権の関係を懸念する内容になっている¹⁶。

ということとは、デスノエスは英訳と映画化に立ち会ったさいに、初版にあった仕掛け、つまりソ連への支持というキューバ国内政治における自分の立場表明という側面を放棄したことになる。英訳における付録の削除は作品の重層性を無にするが、知識人の苦悩という国際的な水準で関心が寄せられているテーマには合致させることが可能だからだ。

その後、デスノエスが初版を尊重した版の刊行にこだわらなかつた背景には、自身が一九七九年以降キューバを離れ、植民地知識人という立場を放棄することができたことも関わっていると思われる。冷戦の終結という歴史の流れを考えれば、ソ連支持という初版にあった設定はもはや時代遅れになってしまっている。

そのいっぽうで、キューバ革命は現在も進行中である。とい

うことは、そのなかでの知識人の苦悩というテーマはまだ「生きて」いて、革命下のキューバでどこまで表現が可能なのかどうかという関心も常に注目的である。だからこそ彼はそのテーマでこそ読まれようと、テキストを改訂し、所有者としての地位を他人には渡さないのだ。デスノエスはテキストに関与し続けることによって、作品のテーマをずらしながら延命させている。半世紀を超えて生きているテキストの誕生は、作者の戦略と革命の存続なしにはあり得なかつたかもしれないのである。

註

- 1 小田実「解説」、『いやし難い記憶』、筑摩書房、一九七二年、百九三頁。
- 2 野谷文昭訳『低開発の記憶』、白水社、二〇一一年。
- 3 筆者が参照したのは以下①～⑤のテキストである。
- ①初版 Desnoes, Edmundo, *Memorias del subdesarrollo*, Ediciones Unión, La Habana, 1965.
- ②英語版 *Inconsolable Memories*, translated by the author, foreword by Jack Gelber, André Deutsch, London, 1968. 「小田実の邦訳版には原書のデータが載っていないが、邦題が『いやし難い記憶』となっていることから、おそらくこの版に依拠したものとと思われる。」
- ③英語版 *Memories of Underdevelopment*, translated from the Spanish by the Author, Penguin Books, Middlesex, 1971. 「この版は前記一九六八年の英語版初版を再版したものである。しかしタイトルが変更され、より原題に近いタイトルになっている。このこともテキストの変遷の一例である。」

④ 新英語版 *Memories of Underdevelopment*, translated by Schaller, Al, Latin American Literary Review Press, 2004. 「この版のためのデスノエス自身の序文が加えられている。」

⑤ 新スペイン語版 *Memorias del subdesarrollo*, Mono Azul Editora, Madrid, 2006. 「前記の新英語版とは異なる内容の、この版のためのデスノエス自身の序文が加えられている。」

また、入手できなかったものとして以下の二冊がある。

⑥ *Memorias del subdesarrollo*, Joaquín Mortiz, México, D.F., 1975. 「上記②を踏まえての改訂増補スペイン語版。Apendiceを含む。」

⑦ *Memorias del subdesarrollo*, Ediciones Letras Cubanas, La Habana, 2003. 「野谷文昭訳『低開発の記憶』の底本。」

4 Desnoes, Edmundo, *Memorias del subdesarrollo*, Ediciones Unión, La Habana, 1965, p.103. なお、本文では読みやすさを優先し、原語表記をなるべく省略し、既訳のあるものはそのまま使わせていただいた。

5 『低開発の記憶』白水社。以下、本文からの引用頁はこの版による。

6 野谷文昭「訳者解説」、『低開発の記憶』、百九十一頁を参照のこと。

7 Alvarez, Federico, “Perspectiva y ambigüedad en las Memorias del subdesarrollo”, *Casa de las Américas*, Número 39, 1966, 148-150.

8 この構造上の仕掛けについては、Enrico Mario SANTÍ, “Retóricas de Gutiérrez Alea”, *Bienes del siglo: sobre cultura cubana*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2002, 278-313. による適切な分析を参照したことをお断りしておきます。

9 Gutiérrez Alea, Tomás, *Memories of Underdevelopment (Rutgers Films in Print)*, Rutgers University Press, New Brunswick and London, 1990.

10 *Ibid.*, p.31.

- 11 セルヒオは映画版での主人公の名前である。映画ではマラブレという姓は言及されない。
- 12 *Ibid.*, p.99.
- 13 野谷文昭は、小説の結末部について主人公は死んでいないと解釈しているが、その主人公の態度には矛盾があるとも指摘している。野谷文昭「革命を批評する文学と映画」、野崎欽編『文学と映画のあいだ』東京大学出版会、二〇一三年、百九十七頁。
- 14 野谷は、グティエレス・アレアは原作に主人公の死を読み取ったうえで映画化し、その解釈にデスノエスが不満を漏らしたと指摘している（野谷文昭、前掲書、二〇二頁）。しかし筆者の考えは、本論で述べているとおり、小説の設定からすでにマラブレの死が暗示されているというものである。この場合、肉体的な死でなくてもよい。テキストを奪われ、書き手としての存在を消されるという意味での死もありうる。
- 15 Rojas, Rafael, *Tumbas sin sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Anagrama, Barcelona, 2006, pp.11-50.
- 16 ジャック・ゲルバーは映画『低開発の記憶』に出演している。

ペルシア神秘主義説話文学にみる「狂人」——アッターール著『神の書 (Yahī-namah)』の場合

佐々木あや乃

はじめに

日本ではまだ殆ど知られていないといっても過言ではない一人のイスラーム神秘主義詩人に、筆者はここ数年向き合っている。ペルシア文学史上、決して看過することのできない詩人の一人であるとの確信に至ったからである。

その詩人の名はアッターール (Aṭṭār-i Nishābūrī, Farīd al-Dīn Muḥammad 一二三二年没)。

イスラーム期以降のペルシア文学は、宮廷詩人らが王侯貴族を称える頌詩カスィーダという定型詩を土台とする伝統が長く続いたが、ペルシア古典文学はイスラーム神秘主義文学がその真骨頂であり、神秘主義と融合することにより華やかさと深みを増した。イスラーム神秘主義をペルシア文学に取り入れた最初の詩人としては、アッターールの誕生と入れ替わるようにしてこの世を去ったサナーイー (Sanā'ī-ye Ghaznavī, Abū al-Majd Majdūd ibn Ādam 一二三四年没) が知られているが、彼は神秘主義思想・禁欲主義に基づく精神的経験を謳いあげ、彼の代表的神秘主義叙事詩『真理の園 (Ḥaḍīqat al-ḥaqīqa)』はその難解さに定評がある。

一方、アッターールは宮廷的素養や伝統とは形式的にも内容的

にも無縁で、ペルシア語による説話を自らの叙事詩形式マフスナザイの作品に取り入れ、イスラーム神秘主義の美的靈感を平易に表現しようと努めた詩人である。説話文学を用いてイスラーム神秘主義を庶民の目線へと下ろしてきたアッターールは、ペルシア文学史上重要な役割を担っており、さらには最高峰のイスラーム神秘主義ペルシア語詩人、ルーミーまたはモウラヴィー Rūmī Mowlavī, Jalāl al-Dīn Muḥammad Balkhī 一二七三年没へと続く潮流の源と評価されてしかるべき存在である。

ここでは、アッターールの神秘主義説話文学作品——とりわけ『神の書 (Yahī-namah)』——の中で、繰り返しさまざまなか姿で説話に登場する「狂人」像について考察していくこととする。

一. アッターールとその作品

アッターールの「狂人」の考察に入る前に、まず詩人アッターールという詩人と彼の著作についての基本情報を整理しておきたい。

アッターールについて

とはいえ、このペルシア詩人について詳らかにされている情報はごく僅かしかない。アッターールは、イラン北東部ホラーサン地方のニーシャーブル近郊キヤドキャン村で生を享けた。名前はムハンマド、尊称としてアブー・ハーミド、綽名がフアリードウツディーン、そして雅号がアッターールであることに異論を差し挟む余地はないものの、生没年をめぐって諸説がある。生年については一一四五年とする説が主流であるものの、他の説を完全に退けるほどの確証はなく、一一一九年あるいは一一五八年説にも若干の可能性が残る。没年に関しては、モンゴルのニーシャーブル攻撃の際、すなわち一二二一年に落命したとする説が有力である。これまでの多くの学者らの研究により、生年を一一五八年、没年を一二二九年とする説も捨てきれない。¹

詩人とその父は香草・葉草商であり、それゆえこの職業に対する呼称「アッターール」を雅号とした、という点に関しては疑いの余地はない。また、アッターールの真作を叙事詩五作『神の書 (Nāhi-nāmāh)』『鳥の言葉 (Maniq al-Tayr)』『神秘の書 (Asrār-nāmāh)』『厄災の書 (Mustah-nāmāh)』『ムフターの書 (Mukhtār-nāmāh)』『抒情詩集 (Dīvān-i-ghazaliyāt)』そして散文作品『神秘主義聖者列伝 (Tazkirat al-Awliyā)』と見なすところについては、現在では研究者間に見解の相違は見られない。

アッターールがイスラーム神秘主義に深く傾倒していたことは、上記の作品、なかでも散文作品『神秘主義聖者列伝』に如

実に表れている。この作品には、アッターールの時代までに伝承されてきた多くの神秘主義道の導師の行状や心的境地が、彼らへの信頼と敬意に満ちた表現で表されているからである。アッターールの父は、神秘主義修行者集団と懇意にしており、修行者たちを招く集いのため多大な費用をつぎ込んでいたという。こうした父の影響により幼少期からイスラーム神秘主義の思想や表現に触れる機会をもったアッターールが、イスラーム神秘主義詩人への道を歩むことになったのは自然の成り行きだったともいえる。

イスラーム神秘主義者が階梯を歩みながら目指す世界の中心で煌めく善・美・愛という主題は、彼らの探求心や努力のモチベーションを高め、彼らの熱弁を誘う。アッターールの時代には既にイスラーム神秘主義の世界を謳った作品も存在したため、幼かったアッターールも美の顕現たる真なる存在(＝神)に会い見えることを切望したのであろうことは想像に難くない。真なる存在との邂逅とは、それが成就すれば心からは疑念の埃が払拭され、理性による根拠のない知識という枷から解放され、言葉では表現できないほどの喜びに魂が包まれるものであるとされる。

ここでアッターールの生涯にまつわる興味深いエピソードを紹介しておこう。アッターールの父が亡くなる寸前に父子の間で交わされたとされる会話が『神秘の書』に記されている。

その時私は父に尋ねた「いかがですか？」

父は答えた。

「息子よ、びっくり仰天なのさ。心が迷子になったみたいだよ

何度も引いたこの弓も 老いた私にはもう引けない
世界を飲み込む海も

私のように老いるとわずかに波立つことすらない」

私は父に言った

「最後に何か言つてください、迷える私に何か言つてください」

父は私に答えて言った

「息子よ、知るがよい」

神の叡智により、言葉という芸術で

一生かけて自らの無意識を示してきた

なんと言えばよいだろう、

一生かけて無駄口を叩いてしまったのだよ」

最後にその善人はこう言った

おお神よ、ムハンマドをお守り給え²

アツタールは、今まさに魂が肉体から離れようとしている父に「人生で何をなし得たのか？」と尋ねる。「ただただ驚くばかり」という父の答えは、平凡な父子の日常会話では見られない、完全に神秘主義道を歩む修行者の精神に基づいた言葉である。つまり、何かについて考えている時には起こりえない、言葉にすることもできない「驚愕」の境地に達しているということである。死に瀕した父親はこの「驚愕」の階段に達し、心ここにあらずの状態なのである。父親がこの瞬間理解しているのは、自分が「心迷いし状態」にある、ということである。無自覚が現れて自覚が消えるという感覚とでもいえばよいのだろうか、神秘主義の階段を歩むべく、自覚を導いてきた、秘められた強い無自覚的な望みが現れるこの瞬間に、知性と自覚をそ

の強い無自覚の中に消滅させているのである。自覚と無自覚が一つになり、魂の願いと知性の願いの間の溝が埋まり驚愕に包まれた瞬間、何度も引いてきたはずの真実の弓を、自分のような年老いた者の腕ではもう引くことはできず、至高たる神について人生を通して語ってきたことはすべて、自分が無自覚であったために知性を高める行為から生まれたポーズにすぎなかったと父親は悟つたのである。アツタール父子が、共に神秘主義道を歩み、互いの心的境地を理解し合っていた、よき同士であったことがうかがわれる貴重な記録である。

このような父に育てられ、成長したアツタールが著した最初の説話文学作品が『神の書』である。

『神の書』について

イスラーム神秘主義では、神秘主義修行者は「シャリーア (Shari'ah)」と呼ばれるイスラーム法、すなわち外面的な法規定に従う段階や、「タリーカ (Tariqah)」と称する自己の内面探求のための修行道を歩む段階を経て、真実たる「ハキーク (Haqiqah)」に到達することを目指す。喩えてみれば、火の存在を単なる知識として知っている段階はシャリーアの民 (Umm al-Shari'ah) にすぎないが、火を実際に目のあたりにし、触れて熱いと感じるのがタリーカの民 (Umm al-Tariqah)、そして自身を火に投じるのが真実に到達する最終段階である。あるいは、海辺を散策する者はシャリーアの段階、何が潜むかわからずとも果敢に海に漕ぎ出でてみる段階はタリーカ、海に潜って真珠を手

入れれば（さらにその真珠に穴を穿てば）ハキーカに達したことになる、という喩えもある。

『神の書』は、五つの叙事詩作品の中でアッタールが最初に著した説話文学で、前述の神秘主義道の段階のシャリーア、すなわち外面的な法規定に従う段階に基づいた作品である。³ 次作『神秘の書』はタリーカの初期の段階を描いており、それ以降の作品である『鳥の言葉』や『厄災の書』では、イルファーンの（＝神あるいは実在についての直観的知識によって到達した）澄みきった心的境地が描写されている。二作目の『神秘の書』執筆中に父の死と対峙したことや、先に引用したその時の父子の会話の内容から判断しても、まだアッタール自身は真実の探求に彷徨っていたことは明白である。よって、『神の書』執筆時にはまだアッタール自身、イルファーンの心的境地を体験するに到底至ってはいなかったのである。⁴

『神の書』はいわゆる枠物語形式の作品で、あるカリフが「結婚」「幻惑」「学問や知識で野心を抱くこと」「貪欲や執着」等をはじめとする倫理・社会的テーマについて六人の息子と問答し、彼らを教え諭す中で語られる二五九もの説話によって色どられた、いわば説話の宝庫である。⁵ アッタールの他の叙事詩作品と比べ、『神の書』は宗教的逸話・説話の割合が高い。

アッタールがイスラーム神秘主義を説話文学というスタイルで語る際、名だたるスーフイズム思想家やスーフイール——『誤りから救うもの (Munqiz min al-Zalāt)』を著したガザリー (Ghazālī, Ahmad ibn Muḥammad 一一二六年没)、彼の弟子アィヌルクザート (ʿAyn al-Qūzāt Hamadānī 一一三二年没)、スフrawardī (Suhrawardī, Shihāb al-Dīn Abū Ḥafṣ ʿUmar ibn Muḥammad

一二三四年没)——とは明らかな差異がある。こうしたスーフイールたちの作品で、理性と愛の間で揺れながらイルファーンの心的境地へと昇っていく中で生まれる疑念や動揺、不安と闘うさまは露わにされていなのに対し、アッタールは自身の内面の葛藤や闘いを直裁に描出しているのである。おそらくそれは、彼が薬を扱うという職業柄、医事に関する知識を活用してさまざまな階層の人々と日々接することにより、彼らの苦悩をはじめ、彼らに負担を強いる社会的抑圧を直接肌で感じていたことと無関係ではないだろう。さらに、故郷ニーシャープールを襲った大地震や、ホラズムシャール朝(一〇七七一—一二三一年)の侵略や、ゴール朝(一一世紀初頭—一二二五年)の王らの争いといった歴史的事件、バーザール内の薬草・香草商地区の火災、ホラーサーン地方を繰り返し襲った早魃⁶等の災難の中で、アッタール自らが神の為せる業あるいは人間と神との関係に少なからぬ疑問を抱かざるをえなくなり、宗教や信仰に関する説話をより多く盛り込んだとも考えられる。

例えば、先に触れた早魃時には、人々は互いを食すほどに困窮し、ある料理人がアラウイー派(アリーの子孫)の男を殺し料理して売ったが、事が露見しその料理人自身が殺されたという記録がある。⁷ こうしたあまりに衝撃的な事件はそのまま説話に盛り込まれることはなくとも、アッタールの精神に少なからぬ影響を与えたであろうことは容易に推測できる。解決しえない困難に直面した時、人は世の喧騒から距離を置き、静かに自分の内面を見つめたいと願い、心の平安を取り戻し精神的ダメージから立ち直る術を探ろうと努めるのではないだろうか。こうしたアッタールを取り巻く社会環境による影響からか、

『神の書』をはじめとするアッタールの説話文学の中では、聡明な常識人以外に数多の「狂人」が登場する。ペルシア・アラブのどの文学作品を見ても、アッタールほど「狂人」に由来する物語や寓話に満ちた作品を遺した詩人は存在しないといわれるほどである。⁸ただし、アッタールが用いた説話はアッタールの時代より遙か昔から語り伝えられてきたものであり、決して、アッタールが初めて物語に「狂人」が登場させたわけではないことは、ここに付言しておくべきであろう。

次章ではアッタールの『神の書』に登場するこの「狂人」らに焦点を当て、その特徴を見ていくこととしたい。

二・『神の書』に登場する「狂人」

『神の書』には、「狂いし者 (drāne)」「心失いし者 (brīdal)」「乱心した者 (shurde-jān/shurde-hal)」等さまざまな「狂人」が、約四〇もの説話に登場する。固有名詞で登場する二人の「狂人」ブフルールとマジヌーンについては、ここで簡単に紹介しておきたい。

ブフルール (Buhūrī, Abū Yahyā ibn 'Umar Sayrafi 八〇六年、クーファにて没) は、アッバース朝(七四九—一二五八)第五代カリフ、ハールーン・アッラシードの時代にクーファで広く知られるようになった実在の「狂人」である。⁹

いま一人はアラブに伝わる恋物語『ライラーとマジヌーン』の中で、ライラーに恋する男マジヌーン (Majnun) ¹⁰ である。このマジヌーンには本来カイスという名前があるのだ

が、美女ライラーに恋するあまりに狂人の風体となったため、マジヌーンという呼称がつけられた。アッタールの用いる説話に登場するマジヌーンの大半はこの「恋する」マジヌーンである。

『神の書』の「狂人」が登場する説話を読み進めると、アッタールの描く「狂人」にはいくつかの顕著な特徴があることに気づく。そこで本章では、まず「狂人」を特徴別に分類しながら説話を要約して簡潔に紹介し、アッタールが「狂人」に課した使命を探っていくこととしたい。

「狂人」の特徴

『神の書』に登場する「狂人」たちは、さまざまな相手に対して心で感じたことを小気味よいほどまで直裁に口にする。鋭い批判の言葉を浴びせることもあれば、したり顔で哲学的な発言をして相手を教え諭すこともある。ここではそのような「狂人」の発言を、その矛先別に分類して見ていくこととしよう。

(一) 神に対して

裸の狂人が神に帆布のシャツを求めた。天から「経帷子をやる」と声がした。狂人は「人間は、金も服もない状態で死に、墓に入る時に神から帆布をもらうのだ」と言う。(第九章第六話) ¹¹

世の中から完全に見放された鼻つまみ者の狂人がこう呟いていた。「神よ、いつまで創造し続けるのか？この世に連れてきたりこの世から連れ去ったりして、飽きはしないのか？」¹²
 (第一章第一二話)

人間誰しも一度はこうした不満を「抗えない力」に対して抱いたことはあるだろう。その不満をはつきりと言葉で表現できるのは「狂人」ならではといえる。

(二) 導師や聖者等、信仰あつくふるまう者らに対して

アッタールは、この類の人々の偽善的行為を「狂人」の言葉を用いて批判する。

イスファハンで、美声のムイツズイン（礼拝の時刻に人々に呼びかけをする者）が人々を礼拝へと誘っているところへ狂人が通りかかった。何をしているのかと尋ねられた狂人は「中身が抜けて殻だけになった木の実をドームに振り撒いているようなもの。つまりは無駄なことをしているにすぎない」と答える。
 (第七章第一五話)

イスラーム神秘主義では、たとえ神の九十九の御名を唱えようとも、崇拜する神そのものに本当に思いを馳せていなければ、ただ数え上げるだけでは何の意味もない、とされる。形骸化した宗教的行為になど価値はないのである。

世間から非難され続けていた狂人に、ある人がこう訊ねた。

「最後の審判の日に、朗々と祈る声が谷間に響きわたる者がいた。群衆に向かつてどれほどその祈りについて語ろうとも、彼は誰からもパン一片すらもらえないのはなぜか。」

狂人の答え。「どんなに叫ぼうと、彼奴の祈りすべてをもつてしても、パン一片の値もないのだからそれは当然である。」(第五章第九話)

どれほどその行いが信心深く見えようとも、それが高慢や虚栄という泉に端を発していることを「狂人」はお見通しなのである。

ブフルールが墓場で一つ一つの墓を、棒で叩き壊していた。理由を訊ねられるとブフルールは「この逝った者らは皆嘘つきだからだ。すべては神の財産なのに、なぜ神の持ち物に執着したのか。結局はすべて手放さなければならなかったのに」と言った。(第九章第二話)

ここでは、煩悩にとらわれていた聖者たちを痛烈に批判しつつ、同時に、この世に存在するものはすべて神の所有物、とも説いている。

金曜礼拝の導師が礼拝を始めると、狂人が牛の啼き声をあげた。理由を訊ねると「導師さまのなさる通り」とのこと。導師に訊くと「礼拝を始めた時自分の村を思い出し、その村に牛を買おうと思った時、私の背後で牛の啼き声が出た」という答え

がかえってきた。(第五章第一〇話)

読心術の使い手であるかのような「狂人」の発言である。大衆の尊敬を集める金曜礼拝の導師の、実は雑念だらけの心中を見透かしたという点が小気味よく感じられる。

道端の聖者の墓の前で、石を積み上げ碑銘を刻んだ狂人の言。

「現世も来世も捨て、何か別のものを求め続けたこのお方が神秘主義道で得たはずのものが我々には何も見えない。このお方が探求し続けたものはあまりに貴重なので誰も手にすることはできなかつたし、これからも決して誰も得ることはないのだ。」
(第二章第四話)

この説話は聖者に対する批判ではないが、神秘家たる者かくあるべき——心を燃やし続け、愛する対象の中に消滅する——という理想の姿を提示しているといえよう。

(三) 王侯に対して

民衆から搾取しては自分と一族の繁栄のみを願ひ、そのためであれば手段を選ばないような支配者・特権階級に対するアツタールの批判は、かなり辛辣である。

次の二つの説話は、ガズナ朝(九七七—一一八七)最盛期の君主スルタン・マフムード(在位九九八—一〇三〇)が槍玉にあげられている。

スルタン・マフムードが荒野で苦しむ狂人に会う。フェルト帽を被ったその狂人はたいへん悲痛な様子で王に気づきもしないため、マフムードが理由を訊ねると「あなたもこのフェルト帽を被っていたなら、私の悲しみがわかったかもしれない。でも、王様のような贅の帳の奥で育った方にはわかりっこないさ」と答える。(第七章第九話)

スルタン・マフムードが狂人の脇に座ると、その狂人は目を閉じてしまった。マフムードが怒ってその理由を訊ねると、狂人は「自分の顔すら見えないというのに、他人の顔を見るなど過ちとしか思えない」と答える。さらにマフムードが「この世の支配者たる私の顔を見ないのか？」と訊くと、狂人は「自分を制御できない人が他人を支配することなどできはしない。ごちゃごちゃ言うな、偽善者よ」と王を黙らせてしまう。(第一四章第一三話)

自分のありとあらゆる欲望すらコントロールできない者が、なぜ大衆の上に立つのか——支配階級にはさぞかし耳の痛い言葉であろう。

ある將軍が城主として立派な城を築く。ある日、偶然そこを通りかかった狂人を呼び、その素晴らしさについて共に語ろうとする。しかし、狂人は「あなたは不幸な人だ。不幸はまず空から落ちてくるというのに、こんなに高い城を築いて不幸に自ら近づくのか」と言い、將軍を非難する。(第一四章第二二話)

幸も不幸も天から与えられる、という信念に基づいた説話である。將軍の愚かさを単刀直入に指摘する言葉には、微塵の躊躇も窺われない。

次は少々長めの説話であるが、前述のアツバー朝第五代カリフ、ハールーン・アツラシードが登場する。

ある日ハールーン・アツラシードが通り過ぎるのを見かけたブフルールが、彼を下の名前で呼び捨てにした。ハールーンは烈火のごとく怒り、「私を蔑むこの者は誰だ？」と尋ねる。それがブフルールであることがわかると、ハールーンはブフルールに「狂人よ、私が誰だか知らずして、下の名前で呼び捨てにしたのか？無礼なことをした罪で今すぐお前を殺すぞ」と告げる。ブフルールは「あなたさまが誰なのかよく存じております。あなたが西に居れば、東の人々が多くの苦勞を背負い込むことになるので、人々はあなたのせいだとみなしています」と答える。

さらにブフルールは「ハールーンよ！人々はあなたのせいで不幸なのだと思います、あなたのことなど恐れていないのですよ」と続ける。ハールーンはいたく気落ちし、涙を流しながら「私がお前に借りがあるなら今すぐ返そう」と言う。ブフルールは「あなたは一文無しじゃないですか。あなたの財産はすべて人々からまきあげたものです。いったいどうやって私に借金を返そうというのですか？さあ、人々にお金や財産を返しなさい」と言う。それを聞いたハールーンはブフルールにさらに助言を求めた。

ブフルールは「あなたの中に地獄行きのしるしが見える。さ

あ、この地獄行きのしるしをきれいに洗い流すべく、人々に対しておこなった不正や悪を償いなさい」と言う。ハールーンはこれを聞いて恐れ、「私はイスラーム教徒で、イスラームの教えを信じている。なぜ地獄に行かなければならんのか？」と言う。ブフルールは「あなたのこの世での行いは地獄に行った人間らの行いと似ている（＝あなたはこの世で罪を犯してきた）」と答える。ハールーンは「我が家系は預言者ムハンマドに遡る」と言う。するとブフルールは即座にこう答える。「クルアーンに『最後の審判の日にありとあらゆる血筋や家系は消える（＝最後の審判の日に血筋や家系は価値がなくなり、人々の生前の行いのみが重要となる）とあるのを知らないのですか。』」

ハールーンはこれを聞くと反論する。「貧しいブフルールよ、人間は預言者ムハンマドの「とりなし」に望みを繫いでもよいと聞いたことはないのか？」ブフルールはこの言葉も受け容れず、こう言う。「神の許可なくしては預言者であろうととりなしはできないのを知らないのですか？」

ハールーンはこの言葉を聞いていたく気落ちし、軍隊にこう言う。「さあ、早くここから去ろう。ブフルールは彼自身気がつかぬうちに私を完全に絶望させたのだから。」(第一六章第二話)

人間は、この世でどれほど権力や名声や財産を所有しようと、死の訪れとともにすべてを失ってしまふ。人間は最後の審判の日に、神の御前で、この世での自分の行い・罪に対して答えられなければならないのである。

次の三つの説話は、高慢や虚栄を嫌う「狂人」の特徴がよく表れている。

バグダードで、着飾って立派な馬に跨って進む貴人の一団の姿を見て、ブフルルはひとつかみの土を握ってその場を去り、こう言った。「あんな驕慢はこんなただの土くれにはふさわしくない。ファラオにはなれても神ではない。」(第二章第一八話)

衣装やターバンをたくさん所有した裕福な人々が隊列を組んで通り過ぎていくのを見た狂人は、列が通り過ぎるまで顔を服にうずめていた。その理由を訊ねられると、「奴らの虚栄という強風にさらわれてしまいそうになったし、奴らの金持ち臭さが鼻について耐えきれなかったから服を被ったのさ」と答える。(第二章第一九話)

貴人の息子が着飾ってバグダード中の注目を浴びながら華やかに行進していると、年老いた狂女がこう言った。「神の御前から遠ざけられたからこんな馬鹿げたことに熱中しているのさ。」この言葉が耳に入ると、貴人の息子は「私は彼女の言う通りの人間」と認め、悔悛の道を歩み始め、やがて信仰あつき人となった。(第四章第一二話)

(四) (右記以外の) 人間一般に対して

「狂人」は批判するのみならず、人々を教え諭す哲学的側面も持ち合わせている。人間として生きていくうえで、おそら

くは今を生きる私たちにとっても魅力的な説話や金言を多々遺している。主だったメッセージを紹介しておこう。

① 価値ある人間になるべし

「狂人」は、人として生を享けた以上は、価値ある人間になるべく努力する必要があることを説く。

バグダードに一言も声を発することなく、聴力もない狂人がいた。人々が「なぜ誰とも言葉を交わさないのか」と訊ねると「ここには私と語れる人などいないし、私が答えを求める人もいない」と答える。(第七章第一三話)

この「狂人」はいわゆる「価値ある人間」としか交流できないと豪語している。今日の前にいる凡人は相手になどできないというわけである。価値ある人間は、昨日のことも明日のことも憂うことなく、つまらぬことを気にせず、まだ来ぬ悲しみを持たず、去りゆくものに屈することもない。困窮や日々の糧を案ずることなく、昼夜ただひたすら唯一神以外に気持ちを向けることをしないのである。

次の説話も偶像と「狂人」を同列に扱うことによって、「価値ある人間」について読者や聞き手に考えさせる内容となっている。

カアバ神殿の前で「扉を開けてくれないなら頭を戸に打ちつける」と嬉々として語る狂人がいた。それに対して、天から「かつてカアバ神殿は偶像に満ちていたが、すべて壊された。今神

殿の外でもう一つ偶像（お前の頭）が割れようとも、なんの意味もない」という声が聞こえた。（第七章第四話）

我々は神と争い戦える立場ではないのだから、せいぜい価値ある人間になるよう努めるしかない。そのためにはどうすればいいのか。目標に向けて努力をする姿勢をもつことが肝要である。

次の説話では、ライラーとは無関係のマジユヌーン、すなわちジンに憑りつかれた者が、まさにその「生きる姿勢」について語っている。

ある日ある男がマジユヌーンに訊ねる。「ひどく惨めで不幸なマジユヌーンよ、調子はどうか？」マジユヌーンは「私は年老いた驢馬と同じ。生涯働き続け重い荷物を背負ってきた。ずっと働き続けてきたのさ。一度休んだことがあったが、その時は蠅が体に群がってえらい迷惑だった。それ以来、休息する代わりに働き続けることにしたのさ」と答える。（第一章第三話）

人間は生きていく限り、目標に到達すべく努力し続けるべきである、というメッセージが込められている。目標を定めて進むことをしない者に人生の意味はわからないのだから、そのような者は本人ですら自分の価値を見出せず、社会においてもその価値を認めることは難しい。

② 神の素晴らしさを知るべし

「狂人」は、神の偉大さ、素晴らしさを強く主張し、神を冷

酷とみなす人間を批判する。また、神からの恩恵を大切にし、それをすぐに手放しはしない。

涙を流し続けている狂人に理由を訊ねると、「神に憐れんでもらうため」と答える。「神に心などあると思うとは正気の沙汰ではない」と指摘された狂人は、「神こそが偉大ですばらしい。心がないとは何を言うか」と反論する。（第九章第七話）

狂人ブフルールが塞いでいた時、信仰あつき男の妻が丸焼き肉と菓子をくれた。あまりにブフルールが嬉しそうに食していたので、ある人が誰かと分けたらどうかと声をかけると、ブフルールは「神が与えてくださったというのに、どうしてすぐに返すことなどできようか」と反論する。（第二章第一〇話）

ライラーに会い見えた喜びを語るマジユヌーンは、神との邂逅に歓喜する神秘主義修行者の姿と完全に重なる。

托鉢僧がマジユヌーンに年齢を問うと「千と四〇歳」と答える。托鉢僧がふざけたことを言うなど批判するとマジユヌーンは「四〇年生きてきたが、ライラーが一瞬私に顔を見せてくれたあの瞬間は私にとって千年に等しいのだ」と答える。（第三章第九話）

③ 「今」を大切に生きるべし

次の例では、「狂人」はこの世の業すなわち神の為せる業を身近な物に喩えることによって、生の儂さや今この瞬間の大切

さを説いている。

ある人が「狂人 (shiride-jan)」に「この世の業を何と見るか」と訊ねると、答えて曰く「苦痛と悲哀に満ちたこの世は私が思うにまるでチェス盤だ。良い時もあればまるで駄目になって悪条件となることもある。駒を盤外に出して別の駒を盤上に置くこともあるし、王の駒をあるべき位置に据えてもじきに盤外に出すこともある。この遊びは人間が驕り高ぶる原因となる。人間はじきにこの盤を去らねばならないと気づいていないからである。人間よ！ そなたは鷹。羽や翼を広げ、子供が仕掛ける罠のようなこの世から早く去るがよい。」¹³ (第一七章第四話)

この世は通過点にすぎない。人間がどれほど長く生きようともその場を去って次の人にゆだねなければならぬ日は必ず訪れる。これはチェス盤上でも起こることである。どの駒も別の駒に場所を譲ることが起こりうるからである。この世も同じ。一人が去り、別の人がその場所を占める。したがって、この世に、自分のいた場所に執着してはならず、通過していかなければならないのである。

ある人が狂人に訊ねた。「あなたは神の御業をどう見ますか？」狂人答えて曰く「神の御業は子供が使う石板と同じ。子供は石板に何かを書いたり書いたものを消したりする。神のなさることもこれと同じ。この世という石板に何かを書く（＝創造する）こともあれば、消す（＝死を与える）こともある。よって、神が石板に書いたものが我々に見える時に『有』と言ひ、神の

書いたものが消えると『無』と言うのだ。」(第一七章第五話)

いかなるものもこの世で永遠かつ信頼に値することはない。それどころか、すべては衰退・無へと向かっている。たとえ今日「存在」し「有」であろうと、翌日は消えて「無」と化してしまふのだ。ハイヤームの哲学がここにも息づいている。¹⁴

ある狂人が、馬の形をした木材にまたがり、楽しみに走り回っていた。それを見たある人が驚いてこう尋ねる。「この木にまたがってこんな走り回ってどこに行くのかい？」狂人は「この世という広場でしばらく乗馬を楽しみたいのさ。だつてもし明日僕の寿命が尽きて、やりたいことをやらずに終わってしまったら、とつても後悔するだろうからさ。」(第一四章第二〇話)

人間は「今」を生きるべきであり、「過去」や「未来」という枷から自らを放たなければならぬ。この世の真実をよく理解している「狂人」といえる。

④ 自由な心を持ち、神と一体化すべし

さらに、人間として生きる上で最も大切なことを「狂人」は熟知しているようである。

神秘主義の導師が、手足を縛られているのに微笑みを浮かべ、楽しげにふるまっている狂人を見かける。その理由を訊ねると「手足は縛られていようとも、私の本質である心は自由であり、

神と結ばれているため」と答える。¹⁵ (第九章第八話)

一人の人間にとつて、その心が自由であることは何にもまして重要である。そして、イスラーム神秘主義道を歩む者にとつては、その自由な心が神と真つ直ぐに繋がるのが目標である。この発言に一種憧れや羨ましさを感じたとしても不思議はない。

自由な心をもつて神と融合することによつて、人は神秘主義道の理想にたどり着くことができる。

縛られた狂人がぶつぶつと神に語りかけていた。「私はあなたに狂い、しばしあなたと同じ館にいました。でも、あなたと私はその館に収まりきらなかったので、あなたの命にしたがつて私が家を出たのです。」(第二章第五話)

神と結ばれ一体化し消滅の境地に至ることを理想とする神秘主義道においては、「我々」「我」という概念について語ることは罪である。心が常に神とともにあることが大切である。

⑤ただひたすらに(神を)恋うべし

ある人がマジヌーンにライラーについて何を語るのか訊ねると、『ライラー』と彼女の名を口にするだけで十分」と答える。(第七章第一四話)

愛の対象たる唯一神以外の名を一瞬たりとも口にするのは、神

秘家にとつては神の冒瀆に値する行為である。

カイロに住む狂人の言。「神への道に迷った者は悲しみで突然死んでしまうが、それは驚くには値しない。驚くべきは、恋する者は自分の内面の熱情によつて一日生き延びるということのほうである。」(第六章第三話)

マジヌーンはライラーの家の戸口が見ただけで逃げ出し、全身を震わせた。人々が理由を訊ねると「私は愛という獅子の足元に投げ出されている蟻のような存在」と答えた。(第六章第六話)

愛は驚くべき力を発揮し、その力の前ではいかなるものも無に等しい。

ウガラーイェマジヤーニン
狂人の体をなす賢人 (ugala-ye majānin)

ペルシア語で一般的に狂人をさす divāne という語は、通常、理性や認識力の働かない人を意味する。そのような人の行いは悪鬼 (div) のように見做されて divgūne と称され、そこから divāne という語が生まれたとされる。¹⁶

ところがペルシア文学の世界では、「狂人」には理性を凌ぐ、より強い力が授けられる。実際のところ、彼らは「狂人然 (divāne-namā)」としている。外見は狂人のように見えても、内面は実は「賢明で分別がある」からである。ペルシア文学

では、このような「狂人」を「狂人の体をなす賢人」(madly wise man)と称し、単なる狂人とは明白に区別される。例えば、代表格として挙げられるブフルルに至っては、ハールーン・アッラシードをはじめとするアッバース朝のカリフたちが、こぞつて彼から忠告を得たり説教を求めたりした。¹⁸ 通常、狂人が人々から避けられて生活しているのとは対照的に、こうした「狂人の体をなす賢人」は人々との交流の中に生きていた証といえよう。

アッタールの描く「狂人の体をなす賢人」が思ったことをずばりと口にするのは、なんといっても彼らが「欺瞞を嫌う」「誠実である」という特徴を兼ね備えていることによる。よく「子供は正直」と言うが、アッタールは「狂人の体をなす賢人」にも子供と似た性質を担わせている。我々は自分の心に抱える思いを、誠実に正直に勇気をもって語れる人でありたいと願っているながら、「誠実」で「正直」な人と出会う機会になかなか恵まれない。思ったことを包み隠さず率直に話すには特別な勇気を要するので、滅多に実行に移すことはできないのである。理性の天秤にかけてからでないと心中の本音を口にすることはできず、結果として思いのままを存分に語る勇敢さを持ち合わせない人間と判断されてもいたしかたないということになる。しかし、「狂人の体をなす賢人」は理性という枷から完全に放たれているため、自分の思いを自由に口にする。なんらの利益を追求することもないため、計算づくでしたたかに行動する必要もない。自分の発言に驚くほどの自信をもち、きつぱりと言いつつ勇敢さ、その潔さには清々しさをおぼえるほどである。このように「狂人の体をなす賢人」は特別な勇気を要する精

神状態にあるといえるが、しかしながらこれは人間誰しもの内に秘められた思いでもあり、誰しも一度は体験した(あるいは体験しかけた)ことのある精神状態のはずである。その意味では、ほんの僅かこちら側にいるか、向こう側に傾かんとしているか、いわば「紙一重」の違いといえよう。あるいは、向こう側では至極真つ当な言動であるにもかかわらず、こちら側では奇妙奇天烈な人というレッテルを貼られる、とでも言えばよいだろうか。

前項でみてきたアッタールの描くさまざまに「狂人の体をなす賢人」は、何の恐れももたずに自らの主張を声高に語る存在であり、まるで、アッタール自身がその勇敢さ、あるいは凶々しさの恩恵に預かろうとしているかのようにすら思えてくる。「狂人の体をなす賢人」らは善悪の区別、人間の道徳的な弱点をしっかりと認識しているので、対話の相手や読者に不意打ちを喰らわせるような実に鋭い言動をみせる。神や王の行いに対してさえもそれが正当かどうか評価し、多くの常識人の盲点を突くのは、人間という存在に対する深い理解の裏打ちである。

おわりに

アッタールは、自分の本音を語るため、そして読者の共感が得られるよう、作品をより魅力的に彩ろうと、さまざまに「狂人の体をなす賢人」の登場する説話を多用したと考えられる。アッタールの『神の書』に登場するさまざま

な「狂人の体をなす賢人」を知れば知るほど、アッタールより約二世紀の時を経てペルシア抒情詩の頂点を極めた詩聖ハーフィズ (Hafiz-i Shirazi, Shams al-Din Muhammad ibn Muhammad 一三九〇年頃没) の描く「遊蕩児」と重なる点が多いことに気づかされる。「遊蕩児」を一言で定義づけることは難しいが、およそ「本能にしたがって、時に凶々しいほどに皮肉っぽく、時につつましく、目先のことにとらわれずに精神的に豊かに楽しく生きようとする生身の人間」ということができる。突き詰めれば心の豊かな自由人ともいっべき、いわば人間の理想像である。¹⁹

ペルシア文学史を俯瞰してみれば、どの時代においても宗教的・政治的独裁により、もの考え方や思想のみならずありとあらゆる人々の生活面が支配され続け、中世には名だたる神秘家・思想家が自分の信念を言葉にした言葉ゆえに悲惨な運命を辿ったこともあった。²⁰ こうした生活の中では、理性ある人が自分の思いを自由に述べることは難しく、相当な勇氣を必要とする。理性が働く限りその豪胆さあるいは凶々しさは通常表出しづらくなるものである。自分の考えを自由に述べると命の危険に晒されるということ自身つまされていたアッタールは、より自由に自分の思想信条を言葉で表現するため、そして危険から身を守るため、理性に制御されない「狂人の体をなす賢人」に着目し、自分の心の赴くままに言葉を発する魅力的な存在として、彼らをより多く自分の作品に登場させたと考えられる。そして、ハーフィズもまた、自分の描く詩的世界での「狂人の体をなす賢人」に代わる像として「遊蕩児」を創造したにちがいない。

翻って見れば、現代に生きる我々も同じような状況に身を置いていることは否めず、それ故アッタールの描く「狂人の体をなす賢人」やハーフィズの「遊蕩児」の姿に触れる度、自然と心惹かれるのかもしれない。

参考文献

- ‘Attār-i Nīshābūrī, ed. by Shafīʿī Kadkanī, Mohammad-rezā, 2007, *Asrār-nāmah*, Tehrān, Sokhan.
- ‘Attār-i Nīshābūrī, ed. by Shafīʿī Kadkanī, Mohammad-rezā, 2008, *Ilāhī-nāmah*, Tehrān, Sokhan.
- ‘Attār-i Nīshābūrī, ed. by Shafīʿī Kadkanī, Mohammad-rezā, 2006, *Musibat-nāmah*, Tehrān, Sokhan.
- Forūzānfar, Badīʿozzamān, 1995, *Sharḥ-e ahvāl-o naqd-o taḥlīl-e āthār-e Shaykh Farīd al-Dīn Muḥammad-i ‘Attār-i Nīshābūrī*, Tehrān, anjoman-e āthār-o matāker-e farhangī.
- Hāfiz-i Shirāzī, ed. by Khaṭīb-Rahbar, Khalīlī, 1995, *Dirvān-e Hāfiz*, Tehrān, Saftī-‘alīshāh.
- Hoseyn-ābādī, Maryam & Elhām-bakhs, Seyyed Mahmūd, 2006, “Dirvānegān: sokhangūyān-e jenāh-e mo‘arez-e jāme‘e dar ‘asr-e ‘Attār”, *Kāvūs-nāmeḥ*, pp. 71-102.
- Ībn Aṭṭār, 1965, *Al-kāmil fī al-īrāq*, Beyrūt, Dār al-ṣādir.
- Khayyām, ‘Umar, ed. by Šādeghī, Hoseyn, Spring 2010, *Rubāīyat (Omar Khayyām) in eight languages*, Tehran, Gooya House of Culture & Art.
- Pūrānādārīyān, Taqī, 2011, *Dirvār bā sīmorgh*, Tehrān, Institute for Humanities and

Siyāh-kūhiyān, Hātef, 2009, "Divāne-namāyī va divāne-namā-hā dar mathnavī-ye mā'navī", *Fasl-name-ye adabiyāt-e 'erānī va osīr-e-shenākhtī*, pp.123-156.
アツタール著、藤井守男訳 一九九八『イスラーム神秘主義聖者列伝』、国書刊行会
佐々木あや乃 二〇〇一「ペルシア古典文学にみる表象―ハーフェズの「人間」への考察」、『総合文化研究』五号、六三―七五頁。
佐々木あや乃 二〇一「ハーフィズ詩注解（七）」、『東京外国語大学論集』第八二号、二〇五―二二五頁。

註

本文と註における翻字への転写およびカタカナ表記については、ペルシア古典文学時代が終焉を告げる一五世紀以前は古典的な表記を用い、それ以降については現代ペルシア語の音に近いカナ表記を採用した。

- 1 Pūrāndāriyān, p.1.
- 2 *Asrī-nāmāh*, p.233.
- 3 フォルラーザーンファルは、アツタールが六〇歳頃に『神の書』と『神秘の書』を著したとしたが、プールナムダーリヤーンはこれを否定している。(Pūrāndāriyān, p.234.)
- 4 Pūrāndāriyān, p.3.
- 5 Ibid., p.5.
- 6 繰り返し起こった早魃のうちの一回は、アツタール存命中の一一五七年という記録がある。

- 7 Ibn Athīr, vol.11, pp.222, 230, 234, 236.
- 8 Pūrāndāriyān, p.5.
- 9 *Loghannāme-ye Dehkhodā*.
- 10 元来マジヌーンは「ジンに憑りつかれた者」を意味する。ジンはイスラーム世界で広く知られている超自然の存在で「精霊」と訳されることもある。
- 11 これ以降すべての説話は、Attār-i Nshāburī, ed.by Shafrī Kadkani, *Mohammad-rezā*, 2008 からの引用であり、和訳は筆者の試訳である。
- 12 世界に普く知られるペルシア詩人オマル・ハイヤームの『ルバイヤート』にも、神の延々と繰り返される御業に対する描写が見られるが、この説話の「狂人」ほど批判する口ぶりではない。

理性が讃える酒盃がある 理性はその額に慈愛に満ち溢れた接吻をする
この運命の陶工はこれほどに見事な盃を 作ってはまた地面に叩きつける

- 13 この説話は、ハーフィズのガザルの次の一句を彷彿とさせる。

おお、大志を抱き世界の果ての聖木にとまる鷹よ
苦勞に満ちるこの世の片隅は、お前の居場所ではないはず…
(ガザル三二)

- このガザルについては、佐々木二〇一に詳述。
- 14 ハイヤームの作品は退廃的な利那主義の象徴として明治時代に日本に紹介されたが、「今この瞬間を大切に生きよう」というメッセージが込められた、生きる勇気を引き出してくれる作品である。ルバーイーを二つほど挙げておこう。

君の人生の一瞬よわいごと齡が過ぎゆくならば　ただひたすら幸せに生きよ
気をつけよ！　現世で大事なのは人生　楽しく生きるかどうかは自分次第

生命という隊商はなんと早く過ぎ去ることか

この一瞬ひたすらを楽しみ、幸せに生きよ

酌人よ、なぜ同席者の明日の憂うるのか？

酒盃をもて！夜は更けゆく

15　ハーフィズの抒情詩にも、「自由人」に憧れる、次の一節がみられる。

私は、巡る蒼い天の下、浮世のいかなる色にも

染まらず、自由である者に憧れる下僕（ガザル三二）

16　*Loghānāme-ye Dehkhodā.*

17　純然たるペルシマ語表現としては *farzangān-e divāne-namā* あるいは *shūndegān-e farzāneh* などが挙げられる。(Siyāh-kūhiyān, p.123.)

18　*Loghānāme-ye Dehkhodā.*

19　リンド（レンド）については、佐々木二〇〇一に詳述。

20　代表的な例として、前出のアイヌルクザート、スフラヴァルデーと
いった神秘家の名前を挙げることができる。また、その最たる例が、イス
ラームの公教的側面に拘束されないスーフィーであったハッラージ (Ḥallāj,
Abū' Abd Allāh Husayn ibn Mansūr 九二二年没) と見える。

A blurred microphone on a stand is positioned on the left side of the page. The microphone is silver and mounted on a dark stand. The background is plain white.

Reports

マルガリータ・ビラ・ダ・ビラ教授（ボリビア、サン・アンドレス・デ・ラパス大学）講演会「アンデスに生きる西洋中世…キリスト教会と先住民芸術における『人魚』の表現をめぐって」

報告 久米順子

二〇一三年から二〇一四年にかけては、日本とスペインの交流四〇〇周年を祝う記念年であった。本学ではスペイン語のスタッフを中心に東京外国語大学日西交流四〇〇周年実行委員会を立ち上げ、いくつものイベントを行った。この講演会はそのうちのひとつである。東京外国語大学総合文化研究所および長崎純心大学の共催を得て、二〇一四年三月三日（月）一三時三〇分から本学の留日センター一〇三教室にて開催された。

長崎純心大学の浅野ひとみ氏による日本学術振興会外国人研究者招聘事業で来日したボリビアのマルガリータ・ビラ・ダ・ビラ教授は、スペインの北西部のビーゴ生まれ。サンティアゴ・デ・コンポステラ大学で中世美術史を学び、博士号を取得された。結婚後、ボリビアにわたり、同国のサン・アンドレス・デ・ラパス大学で教鞭をとっている。現在はラテンアメリカで展開したコロナリアル様式にも関心を持って研究を進めているとのことだ。

今回の講演「アンデスに生きる西洋中世…キリスト教会と先住民芸術における『人魚』の表現をめぐって」では、人魚の画像とシンボリズムの変遷が、広範な年代と地域の作例に基づき、精緻に分析された。人魚は実にさまざまな文化圏の造形文化や文学に登場するモチーフである。ラテンアメリカのアン

デス地域でも、ケーロ（木製壺）や教会ファサード（正面）の浮彫装飾などにあらわれる。これらは、これまで同地の先住民神話に基づく画像と解釈されてきた。しかしビラ・ダ・ビラ教授は、アンデス地域の人魚モチーフは、ヨーロッパのキリスト教美術から植民地時代に伝播し、時代とともに変容していったものではないかとの立場をとる。

スライドで次々に提示された作例を含めて情報量がきわめて多く、講演者同様、中世美術を専門とする浅野ひとみ氏の通訳にもかかわらず、正直筆者は話の流れについていくのに精一杯であったが、人魚というごく小さなモチーフから先住民芸術とキリスト教芸術の交錯した関係が浮かび上がる様は非常に興味深いものであった。また、アンデルセンの『人魚姫』のテキストを中心に研究を進めているという「プロジェクト人魚」の方々をはじめ、人魚への関心と愛にあふれた聴衆を得て、講演後も活発なやり取りが交わされたことを付記しておきたい。

LA COSCIENZA DELLO ZEN Italo Svevo e l'arte di smettere di fumare

ゼンの意識——イタロ・ズヴェーヴォと禁煙の嗜み

報告 石井沙和

「煙草を吸わぬ者にはおよそ味わい尽くせない小説」とある批評家に言わしめた『ゼーノの意識』（一九三三）の作者、イタロ・ズヴェーヴォ Italo Svevo（一八六一—一九二八）の博物館があるのは、北イタリアの街トリエステ。イタリアン・ブーツのフィンガープルプの先端にあたる。アドリア海をはさんでイタリア半島の対岸にあるトリエステは、工業原料を卸す寄港地、イリー社に代表されるコーヒー、国際理論物理学センター、セーリングの町である前に、世界有数の文学の町である。十九世紀には文化の境が曖昧になる国境の町はハプスブルク帝国下で繁栄し、船で溢れ人でごったがえし、ゲルマン、イタリア、スラヴ、ギリシャ、アルメニア、トルコ、イギリス、ハンガリー等、様々な国籍、宗教、文化の混淆する地点だった。その時代、船舶用塗料を扱うビジネスマンをしながら執筆していたのがズヴェーヴォである。

二〇一四年四月二十二日、総合文化研究所にてズヴェーヴォ博物館館長のリツカルド・チェパック Riccardo Cepach 氏が講演会『ゼンの意識——イタロ・ズヴェーヴォと禁煙の嗜み』を行った。チェパック氏は館長として様々なイベントを企画し、ズヴェーヴォの魅力を伝えるため精力的に活動している。他のトリエステの人々同様、イタリア人にしてはかなり背の高

い彼は今回その足を日本までのぼした。タイトルでは『ゼーノの意識』の主人公ゼーノの名前と「禅」を遊ばせている。このタイトル、トリエステと日本のつながりから見れば、そこまで無理矢理なものではない。決して「禅」の思想が広く知れ渡っていたということではなく、例えば港町として、オーストリアの主要航路を運営していたロイド・トリエステイノ社が日本へも運航していたり、ズヴェーヴォの蔵書から浮世絵や風俗図絵が発見されたり、というレベルの話だが、冗談好きのチェパック氏らしい。

「禁煙の嗜み」とタイトルが示すように、講演の主眼はズヴェーヴォによる文学的発明「最後の煙草」である。

『ゼーノの意識』の主人公ゼーノ・コシーニは煙草をやめるために精神分析治療を受ける。禁煙を何度も誓いながら何度も失敗するのはなぜか。不成功と神経症の関係は何なのか。それは「最後の煙草」が、宣言することが破ることにつながり破るとまた宣言するという、逆説的に循環する仕組みを持つからだ。ゼーノは常にスタート地点に戻らざるを得ず、つねに発展段階の状態に置かれる。ひとたび禁煙したら、夢にみた意欲的で意思の強い、自分の神経と運命をコントロールできる成熟した人間になるのだろうか、そんな話はある得ない。しかしそう

した疑念が、自身を悪癖へ縛りつける原因となる。ならば常にこれから開かれゆく進化の過程に在ると思うほうがよい。これがゼーノの現実検討からの防護策、またズヴェーヴォの「試作段階の人間」という理論で、自分の力を引き出し生存闘争において逆説的に勝利するには、自分の力を使い切らずに大部分を温存し、流動的で決して特定できないあらゆる可能性に対して常に対処できる、いわば開かれた状態であるべきだ、という考えだ。

「開かれた状態」について、「父の死」という章でゼーノはさらに深く考察する。親子が共に過ごす最後の夜、父は息子に自分が人生から得た偉大で単純な真実、「生きる知恵」を授けようとする。しかしそのための言葉がみつからない。「不思議なものだ！ 何も言つてやれないのだ、まったく何も」という父親の声から、ゼーノはとてもシンプルでわかりやすい、でも言葉では伝えることのできない最後の真実を聞き取る。そして反芻する。「こうして書いている今、父親と同じような年齢になり、私はようやくわかる。人間は自身の最高の知性を表す感情を持ち得る、その強い感情でもってしか表せられないものを。だとすれば、力強く息をし、自然全体をありのままに、絶対的なものとして、与えられたまま受け入れ賛美するのだ。そうすれば神の創造そのものの叡智が立ち現れる。」究極の知恵の獲得には完全に開かれた意識が必要だと、ゼーノは悟る。

「もつと集中するため二日目の午後はイゾンツォ川のほとりでひとり過ごした。最も精神集中を高めるには流れる水を眺めることだ。」「それこそまさに瞑想だった。貪欲な人生の中の希有な一瞬、真に偉大な客観性でもってやっと自身を犠牲者だと

する思考や感情が止んだ。木漏れ日でそれは甘美にきらめく緑の中で自分の人生と病までもが心地よくと感じられた。」「自分の人生と病を振り返ると愛おしく感じた、わかったのだ！」

ゼーノの逆説は、対立する概念が生み出すまやかしを明らかにし、すべてが表裏一体のものであることを示す。批評家サッコーネ (E.Saccone) は言う。「瞑想やゼーノの理論、善悪や病と健康、強さと弱さは表と裏をなして分ち難く、メビウスの輪のようになっている。一方は一方なしでは存在しない。眠りのない覚醒がないように、また昼のない夜がないように。」サッコーネがメビウスの輪に例えたゼーノの世界観は、「最後の煙草」の逆説的な循環性、永劫回帰、はたまた禅の円相にも繋がる。

チェパック氏が念を押すように、もちろんズヴェーヴォが直接禅の思想に触れた証拠はどこにもない。ズヴェーヴォの義兄弟ブルーノ・ヴェネツィアーニが、古代中国の陰陽占いの本をイタリア語に訳した人物であるということを考えて、幾らかの知識を得ていたかもしれないが、作家お気に入りのシヨーペンハウアーやニーチェを読むことで掴んだことのほうが多いと考えるほうが妥当だ。

相反することが平行して存在するのではなく、同時に起こっている。喫煙家であり禁煙者だったゼーノは、治療手段である精神分析が、かえって絶えず気に病み無為で有害な吟味を行わせ、現在という単純に存在している状態から目を背けさせることになるかと悟る。『ゼーノの意識』が東洋的な思考を含むかどうか、禅の思想と重ね合わせてよいか、確かに危ない試みだ。しかし、なんらかの暗示的な接点を模索することはとても魅力

的なことでもある。

そう締めくくった館長が来日した四月。世界文学全集に収められたズヴェーヴォの最初の翻訳、一九六五年の「わが老衰」(河島英昭訳)から半世紀ほど経つてのことである。

「ドイツ民主共和国と統一25年後の東ドイツ地域」(二〇一四年六月二三日、総合文化研究所)

講演 フランク・リースナー (千葉大学講師)

報告 山口裕之

二〇一四年はご承知の通り、一九八九年一月九日にベルリンの壁による東西ドイツの分断が事実上なくなってから二五年の節目にあたる。講演者のフランク・リースナー氏は、旧東ドイツに位置する現在のザクセン＝アンハルト州のゲンティーンという町の出身であり、幼少期から二〇代半ばまでの時期、「東ドイツ」のなかで生きてきた。リースナー氏は二〇一二年に東洋書店から『私は東ドイツに生まれた壁の向こうの日常生活』という本を出版しており、その本の中でも東ドイツがどのような国であったのかを、実際に東で暮らしていたドイツ人の視点から生き生きと描き出している。

この日の講演では、そういったリースナー氏自身の経験から、とりわけ東ドイツの教育支援の政策、労働者に対する雇用政策に焦点を当てつつ、日常的な視点から当時の東ドイツ像が示されていた。西側の視点からすれば、ともすれば東ドイツがいかに社会・経済・生活の面で立ち後れていたかという語り方が目に付くが、リースナー氏は、例えば学童保育や保育園の西と東の利用率に関する統計的資料を具体的に示すことによつて、東ドイツに対する単純な否定的イメージが必ずしも当てはまるわけではないことを指摘してゆく。それと同時に、社会主義国家の労働・社会政策においては、出世のために教会

から距離をとることが必要となるといった側面も例示されていた。

こういった自身の歴史的証言は、文化の理解のために欠くことができない。そのことを、この講演を通じてあらためて強く感じた。日本では(これは少し不思議な現象とさえ思えるのだが)とりわけこの十年ほどのあいだに、旧東ドイツについての本が次々に出版されている。それらのうちには、もちろん歴史的叙述のほか、「オスタルギー」(東〇とノスタルジーを掛け合わせた造語)を日本で再現してみせたような本も含まれている。そのようななかで東ドイツの、しかもごく日常的な市民の視点から、そして穏やかに距離と愛情をもちつつ東ドイツを描き出しているものはほとんどない。そのような立場からの講演をここで聴くことができたのは、参加者にとって非常に貴重な経験であった。

東南アジア文学の今 《インドネシアのメガ・ヒット小説》

——作者アンドレア・ヒラタが語る『虹の少年たち』の世界——

報告 青山亭

一月一〇日に総合文化研究所においてインドネシアから来日した作家アンドレア・ヒラタ氏による講演会が開かれた。インドネシア流にアンドレア氏と呼ぶが、彼は一九七六年にスマトラ島に近いブリトウン島で生まれ育った。自分自身の経験にもとづいた、腕白な子どもたちと教育に情熱をかける田舎の小学校の女性教師の苦勞と喜びを描いた処女作『虹の少年たち』(Laskar Pelangi)は、二〇〇六年に出版されると五〇〇万部という破格のベストセラーとなった。二年後の映画化作品も大ヒットを記録した。原題は「虹の戦士たち」の意で、「戦士」は「腕白子ども団」といった程度の意味である。もともと出版する意図も無く書かれた原稿が、友人の手で出版社に渡されたのがそもそもの発端という。

昨年一二月に総合文化研究所で日本語版出版を記念して翻訳者の福武慎太郎氏と加藤ひろあき氏による講演会を開催したことが縁で、今回の講演会につながった。アンドレア氏のほか、翻訳者の加藤氏、テレビドラマ版の主題歌を歌ったメダ氏の三人が本学を来訪した。ゲストを迎える総合文化研究所では、五十名を超える聴衆が満員の部屋で三人を迎えた。講演会の前半では、出版にまつわるエピソードや世界二十カ国に及ぶ翻訳版の出版などについて、アンドレア氏がインドネシア語で語り

加藤氏が日本語に通訳するという形をとった。後半では、メダ氏の情感のこもった歌唱や、加藤氏との息の合ったデュエットが会場を熱気に包んだ。参加者の質問にアンドレア氏が丁寧に自身の気持ちを吐露していたのも印象的であった。講演が終わったあとも、参加者とゲストとの懇談で、高揚の余韻はなかなか収まらなかった。

ヒラタという名前は日系のような錯覚を与えるが、これは「来世」を意味するアラビア語に由来する現地語である。アンドレア氏の郷里はマレー文化圏に属し、ムスリムが多数派を占める。一方、アンドレアという名前の由来も興味深い。マレー社会では、子どもが大病を患ったりすると、験を担いで名前を変える習慣があり、アンドレア氏も生まれてから何度も新しい名前を付けられた。しかし、どの名前もうまくいかず、ついにさじを投げた母親から、今度は自分で付けなさいと言われたときに選んだのが、開いた雑誌のページに出ていたアンドレアという名前だったそうである。親はイタリア人の名前ということに驚いたようだが、アンドレア氏はすっかり気に入って、以来この名前を名乗っているとのことだった。

このエピソードが伝えるように、アンドレア氏には小説の主人公と同じような自由人の雰囲気がある。マレー社会には語り

部が延々と物語を語るパントウンという口承文芸の伝統がある。脇道のように語りが広がっていく自由闊達な語り口は『虹の少年たち』の特徴であり魅力でもあるが、アンドレア氏自身が現代の語り部を任じていることを知り、その背景がよく理解できた。また、英語版は国際市場を意識して書き直した原稿からの翻訳であり、日本語版を除く各国版はいずれも英語版からの重訳ということであった。それに対して、オリジナルのインドネシア語版から直接訳したのは日本語版のみということだ。日本語版に特別な思いがあることも、アンドレア氏の言葉からよく伝わってきた。翻訳者の加藤氏が本学出身であることを思うと、日本と世界を結ぶ本学の役割を改めて実感させられた講演会でもあった。

特別レクチャー「エコール・ド・パリのウクライナ人芸術家たち」

ヴィタ・スサク講演会

報告 前田和泉

本レクチャーは二〇一四年十一月二八日、科研費若手研究(B)「大戦間期ガリツィアのポーランド系ユダヤ人作家、画家の芸術思想的系譜とモダニティ」(加藤有子・名古屋外国語大学)、科研費基盤(A)「ポスト・グローバル時代から見たソ連崩壊の文化史的意味に関する超域横断的研究」(亀山郁夫代表・名古屋外国語大学)、および東京外国語大学総合文化研究所の共催により、研究講義棟二二六教室にて開催された。

ヴィタ・スサク氏はウクライナ国立リヴィウ美術館学芸員・リヴィウ大学准教授。エコール・ド・パリで活躍したウクライナ人芸術家たちをまとめた名著『パリのウクライナ人芸術家たち』(一九〇〇―一九三九年)(二〇一〇)は英語や仏語にも翻訳されて話題となった。本レクチャーではそのエッセンスを豊富な画像とともに紹介してくださった。

エコール・ド・パリについては今さら説明の必要はあるまい。十九世紀末から二十世紀初頭にかけて、世界中から様々な経歴と作風を持つ芸術家たちがパリに集い、多彩な活動を繰り広げた。旧ロシア帝国からもシャガールやスーティンを始めとする数多くの芸術家がパリへと渡ってきたが、その中には少なからぬ数のウクライナ出身者がいた。

Marie Bashkirtseff (1858-84) はその先駆的存在である。パリ

のアカデミー・ジュリアンで絵を学び、リアリスティックなタッチで人物や風景を誠実に描いて高い評価を受けた彼女は、結核のため二五歳で亡くなり、作品の多くは第二次大戦中に失われた。

二十世紀に入ると、多数のウクライナ出身者がエコール・ド・パリを彩ることになる。Alexandra Exter (1882-1949) / Volodymyr Baranoff-Rossiné (1888-1944) / Sonia Delaunay (1885-1980) / Alexander Archipenko (1887-1964) / Mykhailo Boichuk (1882-1937) / Alexis Gricenko (1883-1977) / Mykhailo Andrienko (1894-1982) など、とりわけ一八八〇―一九〇〇年代生まれには有力な芸術家たちが多く、まさにウクライナ美術の黄金世代である。それぞれに個性的な芸術家たちだが、スサク氏によると、ウクライナ出身者にはある共通性が見られるという。それは、「色、空間、誇張法」である。たとえば装飾的なExterの作品とDelaunayの抽象画、Baranoff-Rossinéのキュビズム作品、やや世代は下るがVassyl Khmeluk (1903-86)のフォーヴィズム的絵画は、いずれも鮮やかでダイナミックな色彩が目を惹く(ちなみにBaranoff-Rossinéは作曲家スクリャービンに触発されて「色光ピアノ」を製作、実演したことでも知られる)。一方、Exterの空間構成とArchipenkoの彫刻作品には同種の無重力性

が感じられる。そして、どの芸術家にも表現上の大胆さと極端さが備わっている。

全体としては前衛性が強いこれらの世代の中で異彩を放つのが、ヴィザンティン美術を思わせる Boichuk である。地理的にギリシアと近いウクライナでは、ヴィザンティン美術はロシアよりも色濃くその影響を残しており（ロシアの画家ヴルーベリが美術アカデミー卒業後、キエフの教会修復に参加する中でヴィザンティン美術に触れ、独特のモザイク画風タッチを確立させたことを想起されたい）、Boichuk もまたそのような土壌から生まれた画家であった。ロシア・アヴァンギャルドはイコンやルボーク（民衆版画）などに着目し、プリミティヴィズム作品を多く生み出したが、言うなれば Boichuk は「ウクライナ・プリミティヴィズム」とも呼ぶべき存在だ。その非遠近法的構図や無表情な人物の顔が、どこか Archipenko の滑らかで顔のない人物彫刻との共通性を感じさせるのも興味深い。

ウクライナ出身者の中には Emmanuel Mané-Katz（1894-1962）、Chana Orloff（1888-1968）などユダヤ人も少なくなかった。スーティン、シャガール、モディリアーニを始め、エコール・ド・パリでは多くのユダヤ人画家が活躍したが、元々ユダヤ系住民の多いウクライナ出身の芸術家たちも、そうした「エコール・ド・パリのユダヤ人たち」の一角を形成していたのである。ところで、ウクライナがロシアから独立したのはソ連崩壊後の二十世紀末のことである。エコール・ド・パリ時代のウクライナは、帝政ロシア、もしくはソ連の一部にすぎなかった。では、その時代の芸術家たちを「ウクライナの」芸術家たちと一括りにしてよいものなのか？

レクチャー後の質疑応答においても、彼らのナショナル・アイデンティティーに関して多くの質問が寄せられた。そもそもウクライナは多民族、多言語、多文化が混雑する地である。民族的にはウクライナ人でも母語はロシア語という者も珍しくないし、前述のようにユダヤ人も多い（スサク氏自身もユダヤの血を引き、母語はロシア語である）。モスクワやペテルブルクで教育を受けた者も少なくない。だが驚いたことに、独立国としてのウクライナがまだ存在していなかった二十世紀初頭においても、パリではウクライナ出身者による芸術グループが形成され、彼らの作品を集めた展覧会が開催されていた。無論その一方で、マレーヴィチのようにウクライナ出身だが美術史的にはロシア・アヴァンギャルドという文脈に置かれるべき画家もいる。昨今のウクライナ情勢を見てもわかるように、この地におけるナショナル・アイデンティティーは一言でまとめられるほど単純ではない。だがその複雑さゆえにこそウクライナの豊潤な文化的土壌が存在するのではなからうか。政治に翻弄され混迷の度を増す現代ウクライナ社会も、エコール・ド・パリに鮮やかな足跡を残した多彩な芸術家たちも、同じウクライナの両面なのだと思うにはいられなかった。

映画から見るエジプト

——喜劇王アーデル・イマームとともに——

報告 八木久美子

二〇一四年十二月十一日、総合文化研究所において、「映画から見るエジプト——喜劇王アーデル・イマームとともに——」というタイトルで、本学非常勤講師の勝畑冬実先生による講演が行なわれた。

勝畑先生は早稲田大学大学院で中国史を学ばれたあと、高校で世界史を担当され、さらに本学の大学院でアラブ・イスラム思想を研究し博士号を取られたというユニークな経歴の持ち主である。中東の映画に興味を持たれたのは、高校の授業で教材として映画を使ったところ、生徒の関心が一挙に高まったことがきっかけだという。最初はやはり、日本での評価も高いイラン映画を見ていたが、その後、アラブ世界を研究対象にすることで、関心がアラブ映画、とくにアラブ映画の中心地であるエジプトの映画になったということであった。

当日の話の流れは、まずエジプト映画産業史を概観、続いてエジプトのみならずアラブ映画の大物であるアーデル・イマームという俳優の出演した数多くの作品の中から代表作について分析、最後に近年の作品にみられる新しい傾向についてであった。タイトルのとおり、話の焦点はエジプト映画のありようがエジプト社会の政治社会的な状況と密接に結びついていることに当てられた。

エジプトは「ナイル川のハリウッド」と呼ばれるように、中東・アフリカ世界随一の映画大国である。エジプトで制作された作品は、近隣アラブ諸国で必ずと言っていいほど上演される。最近では娯楽も多様化しているが、近年までエジプトの人々にとって映画は最大の娯楽であった。映画館は週末ともなればいつも満員だったのである。

コスモポリタンな雰囲気を持つ地中海岸の町、アレキサンドリアにエジプト初の映画館が誕生したのは一八九七年であり、エジプトにおける映画の歴史は長い。一九二五年には映画会社が設立され、一九三〇年には初めての長編映画「ザイナブ」が発表されている。その後、やってくるのがエジプト映画の黄金期といわれる時代であり、さまざまなスタジオが活発な活動を見せ、一九三六年にはヴェネツィア映画祭にも出品している。

しかし一九五二年に革命が発生し、共和国になったエジプトにはカリスマ的な指導者ナセルが登場するが、この事態は映画にも影響を及ぼした。一九五九年にはカイロ高等映画学院が設立され、リアリズムを追及する新しい潮流が映画の世界にも生まれる。一九六三年には映画産業もまた、国有化される。その中で発表された「ミイラ」（一九六九年）は現在でもエジプト映画を代表するような芸術性の高い作品として記憶されている。

ということだ。しかしその一方、革命以前の自由な雰囲気が失われたことを嫌い、多くの映画人が国外に拠点を移した。作品数は減り、映画公社内の腐敗、墮落などの問題もエジプトにおける映画界の状況悪化に輪をかけることになった。

一九七〇年、ナセルの死により大統領になったサダトは映画産業を再び民間部門に移す。エジプト映画界は活気を取り戻すが、今回の発表の主人公であるアーデル・イマームが俳優として活躍し始めるのはこの時代である。この時代、より正確には一九七〇年代末から一九八〇年代初頭からエジプトではイスラム復興現象が顕著になり、イスラム主義者の声が大きくなるが、このことはアーデル・イマームの出演する映画にも影響を与えることになった。

講演の中では、アーデル・イマームの数々の作品の中から代表的な作品をいくつか挙げ、そのなかでイスラム主義者がいかに描かれるかという点の絞って分析が行われた。アーデル・イマームは俳優であり、監督ではない。しかしながら、エジプト社会では総じて監督は存在感が小さく、俳優のほうが広く認知されている。さらにアーデル・イマームのように映画界を代表するような大物俳優になると、彼の意向が大きく作品のありようを決定していることは、彼の作品に一貫性があることからもうかがえるのである。

イスラム主義者という点、あご髭を生やし、イスラムの規範の厳格な遵守を声高に主張するというのが一般的なイメージだが、アーデル・イマームが演じるとうどうなるのか。一言でいえば、批判的に描かれている。「テロとカバール」(一九九二)および「テロリスト」(一九九四)が示すとおり、そこに登場す

るイスラム主義者は規範の形式的な遵守にしか関心がない。その浅薄さが笑いの対象にされるのだ。

アーデル・イマームの作品の特徴は、喜劇でありながら、強烈な風刺が効いているという点にある。もちろん、腐敗した政治家、有力者も手厳しく批判のやり玉にあがる。だからこそ、彼の作品は人々に愛され続けているのである。しかしながら、彼の映画に高い芸術性があるかと言われると、答えに窮する。エジプト映画が日本ではまったく評価されていないのは、取り上げられるテーマに人類共通の普遍性といったものがなく、エジプトの現実を知らない者には理解が難しいからではないかという点が指摘された。

最後に、近年の若手監督による作品にはこうした状況を打ち破るようなものがあること、アーデル・イマーム後の展開が始まっていることが紹介された。一例として取りあげられた、アイテン・アミーンという女性監督による「ヴィラ69」(二〇一三)は、不治の病を抱えた初老の建築家とその人生の最後になって家族との新しい人間関係を作り上げていく様子を描いたものであるが、その一部を見ただけでも作品としての完成度の高さはわかった。

今回の講演には、イラン映画に造詣の深いアジア経済研究所の鈴木均先生もご出席くださり、イラン映画との比較の視点から貴重なコメントを頂戴した。またアラビア語を学ぶ学生を中心に多くの学生が参加したが、講演終了後、学生たちが興奮した様子で勝畑先生の周りを囲んでいた様子は印象的であった。

戦後日本文学とアメリカ

報告 柴田勝二

日時…二〇一四年一月三日(土) 一三時三〇分～一七時

場所…AA研大会議室

発表者…加藤典洋(文芸評論家)

千石英世(文芸評論家)

マシュー・ストレッカー(ウイノナ州立大教授)

柴田勝二(東京外国語大学教授)

司会…加藤雄二(東京外国語大学准教授)

本シンポジウムは柴田の科研(基盤C、24520207、共同研究者加藤雄二)を主体とし、戦後日本文学と〈アメリカ〉との関係について考察することを目的として、文芸評論家の加藤典洋氏、千石英世氏と、アメリカの現代日本文学研究者であるウイノナ州立大学教授のマシュー・ストレッカー氏を招いておこなわれたものである。

『アメリカの影』や『敗戦後論』などで、アメリカの強い政治的、文化的影響下のもとで進んでいった戦後日本が抱えた問題を鋭く摘出した加藤氏は、田中康夫『33年後のなんとなく、クリスタル』、赤坂真理『東京プリズン』、百田尚樹『永遠の0』という近年刊行されて話題となった三つの作品を取り上げ、そこに八〇年代の日本文学を覆っていた「アメリカの影」

が払拭されている一方で、日本の「戦後」は未だ終わっておらず、むしろ日本や日本人の尊厳を遡及的に取り戻そうとする傾向が見られることを指摘した。『東京プリズン』と『永遠の0』では戦争や天皇を肯定的に位置づけることで、現代に至る「戦後」を書き替えようとする傾向が顕著に見られる。これらは近年顕著になってきた「日本を取り戻す(Take back Japan)」風潮の反映としても捉えられ、ここでは「敗戦後」の枠組みを強く引きずっているとともに、アジア諸国とその民衆への軽視が見られるということであった。

千石氏は、モンテーニュなど懐疑論を代表する思想家を座標軸としながら、アメリカの作家ウィリアム・フォークナーやハーマン・メルヴィル、戦後作家小島信夫などを議論された。アメリカ合衆国は民主主義を基本理念として成立してきた国家であるが、民主主義に対する懐疑的な姿勢もまた一般的であったことを指摘された。フランスの政治家、政治思想家アレクシ・ド・トクヴィルは、一九世紀前半にアメリカに渡り、各地を見聞した経験から『アメリカのディモクラシー』を著したが、アメリカの民主主義を手放して賛美しているわけではなかった。一九世紀アメリカ作家ハーマン・メルヴィルもまた、エルサレム巡礼を題材とし、世界史的ヴィジョンを提示する長

編詩『クラレル』などにおいて、民主主義への批判や懐疑的見解を明確にしている。さらに同様の懐疑がアメリカ南部を代表する現代作家であるフォークナーや、『アメリカン・スクール』などの作品でアメリカの影響下に置かれた戦後日本を描いた小島信夫などにも共有されていることが語られた。

村上春樹の研究者であるストレッカー氏は、最近三冊目の村上論 (*The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*) を上梓したこともあって、村上春樹の作品世界を対象とする発表であった。村上の世界では登場人物が日常世界から非現実性を帯びた他界的時空に入り込む展開が多く現れることを指摘した後、人間が内にはらんだ他界としての無意識世界との交わりが村上作品を特徴づけている様相が、様々な作品を例にとって語られた。ストレッカー氏によれば、村上的な無意識はフロイトよりもその弟子であったユングのそれにより近いものであり、人間を個の枠組みから解き放って他者との連携をもたらす契機として位置づけられているということであった。

最後に柴田が、日本在住のアメリカ人作家であるリービ英雄の『千々にくだけて』を対象とする発表をおこなった。リーの主人公は多くの場合作者自身の来歴を反映して、日本にもアメリカにも帰属意識を持たず、〈日本語〉という言語を自身の住み処とする人物たちだが、この作品ではリービが帰国の途上で二〇〇一年九月一日に勃発した同時多発テロ事件に遭遇した経験素材として、アメリカにも帰れず日本にも戻れないという状況に置かれた主人公の境遇と心理に重ねる形で、このアイデンティティーの曖昧さという主題が浮き彫りにされている。さらに『千々にくだけて』には、「ワシントンの権力」

への距離感から日本語に関わり始めたリービが抱くマイノリティとしての意識から、アメリカの覇権主義への抵抗としてテロ行為を起こしたムスリムへの秘かな共鳴が見出され、そこに冷戦終結後の世界への批判を見て取るができるという主旨であった。

四人の登壇者の発表がそれぞれやや長くなっただけであって、聴衆からの質疑の時間は十分に取ることができなかったが、主に留学生の院生を中心として、文学の歴史的研究と文化的研究(カルチュラル・スタディーズ)の差違(加藤氏へ)や、村上春樹の世界に繰り返し現れる「井戸」と「無意識(イド)」との関係(ストレッカー氏へ)などへの質問が出され、登壇者からそれぞれ丁寧な説明がなされた。現代の代表的な評論家、研究者を招いてのシンポジウムであったが、聴衆は最後まで熱心に発表と質疑に耳を傾けており、現代日本とアメリカとの関わりを考えるための貴重な機会となったといえるだろう。

「文学的現象」の国際的現象としての「文学」
 アンドレス・ビラ・ダ・ビラ教授
 (アンデスに生きる西洋中世キリスト教美術と先住民美術における「人魚」の表現をめぐって)

2014年3月3日(月) 13時30分-16時30分
 東京外国語大学4号キャンパス 総合センター103教室

講師: アンドレス・ビラ・ダ・ビラ
 東京外国語大学文学部教授
 博士(文学) 東京外国語大学
 博士(文学) 東京外国語大学
 博士(文学) 東京外国語大学
 博士(文学) 東京外国語大学

お問い合わせ: 総合文化研究所 総合文化研究科
 TEL: 03-5447-8700
 E-mail: info@icst.tufs.ac.jp

相同の中の異界
 日本近代文学(子規・島村・巖石)における空間的指標の喪失

エマニュエル・ロズラン
 Emmanuel Lozran
 フランス・パリ大学ソルボンヌ校(イカール)

日時: 2014年4月21日(日) 16:00-18:00
 場所: 422教室 総合文化研究所
 言語: 日本語
 入場料: 無料

お問い合わせ: 総合文化研究所 info@icst.tufs.ac.jp

Italo Svevo
 La coscienza dello zen
 Italo Svevo e l'arte di smettere di fumare

講師: Riccardo Cepach 氏
 イタリア・ローマ大学サピエナツァ
 Museo Sveviano, Trieste

2014年4月22日(火) 17:45-19:15
 場所: 東京外国語大学4号キャンパス 総合文化研究所 422教室
 言語: イタリア語 Italiano (通訳あり)

ドイツ民主共和国
 と
 統一25年後の東ドイツ地域
 Damals DDR - heute Ostdeutschland

講師: Frank Reuber
 東京外国語大学 総合文化研究所 総合文化研究科
 博士(文学) 東京外国語大学

日時: 2014年6月28日(日) 17:45 - 20:00
 場所: 東京外国語大学 総合文化研究所 (研究講義棟 422)
 言語: 日本語
 入場料: 無料

「面白い日本の私」
 ロジャー・バルバース
 Roger Barbass
 フランス・パリ大学ソルボンヌ校

日時: 7月7日(月)
 16:00-17:30
 場所: 東京外国語大学 研究講義棟 226教室
 入場料: 無料

お問い合わせ: 総合文化研究所 info@icst.tufs.ac.jp

多文化社会で働くということ
 難民支援最前線—日本の場合
 講演者: 石川美穂子氏
 東京外国語大学 総合文化研究所 総合文化研究科
 博士(文学) 東京外国語大学

日時: 2014年7月25日(金) 16:00-17:30
 場所: 研究講義棟4階 422教室 総合文化研究所
 言語: 日本語
 入場料: 無料

語る言葉とうたう言葉
 戯曲翻訳と訳詞について
 講演者: 高橋知輝江氏
 (劇作家・翻訳家)

日時: 11月17日(月) 17:40-19:10
 場所: 東京外国語大学 研究講義棟 226教室
 言語: 日本語
 入場料: 無料

エコール・ド・パリのウクライナ人芸術家たち
 Vita SUSAK (ウクライナ独立リヴィウ美術大学員)

日時: 2014年11月28日(金) 12:45-14:15
 場所: 東京外国語大学 研究講義棟 226教室
 言語: 日本語
 入場料: 無料

The School of Paris
 and its Ukrainian 'Branch'

日時: 2014年11月28日(金) 12:45-14:15
 場所: 東京外国語大学 研究講義棟 226教室
 言語: 日本語
 入場料: 無料

総合文化研究所 ICS
 Workshop Series
 2014年度 公開講座
 第2回
 講師: 山下基理
 ろう文化における deafness 概念

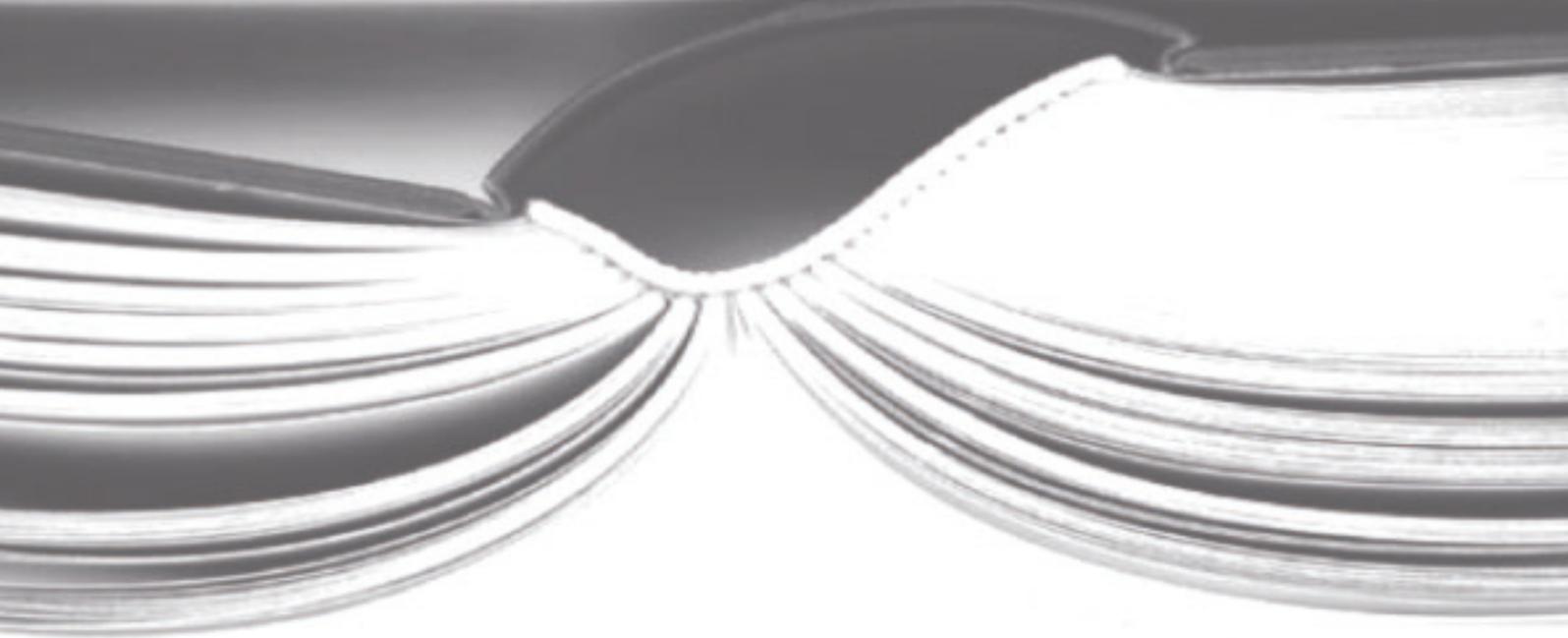
日時: 2015年1月28日(水)
 12:00-12:30
 総合文化研究所 422教室

ランチを併せて
 どうぞお気軽にご参加ください。

スティーヴン・ドッド氏
 講演会
 (STEVEN DODD - ロンドン大学)

日時: 2015年1月29日(木) 17:50-19:00
 総合文化研究所 422教室

「日本文学が私に教えてくれたもの」



Book Reviews

煌めきと暗黒の記憶

チュット・カイ著、岡田知子訳

『追憶のカンボジア』

東京外国語大学出版社 二〇一四年六月

ディアスポラとしての記憶の記録と継承

本書『追憶のカンボジア』は、アジア文学の新たな息吹を伝える〈物語の島アジア〉シリーズ第二弾として出版された。現在七四歳になる在仏カンボジア人作家チュット・カイ氏が、三九歳で難民としてパリに渡る以前の、自然豊かな故郷カンボジアでの自伝的回想を元にした、郷愁とユーモアあふれる三篇の小説がおさめられている。本書は、カンボジア人以外の読者を対象とする著者初の翻訳書であり、世界に紹介されるきっかけとなるであろう。

現在、世界各地で故郷を離れて暮らすディアスポラによる文学が注目されている。カンボジアもまた、戦火の中で多くの難民を生み出した地である。特に、一九七五年四月から三年八カ月に及ぶ、極左共産主義のクメール・ルージュ政権（日本では一般に指導者の名前をとってポル・ポト政権と呼ぶ）下では、前政権の公務員、教員など国の将来を担う大多数の知識人が「革命の敵」として粛清され亡くなった。また、それまで尊ばれていた

た仏教、家族、教育など旧来の文化、社会制度が一夜にして否定され、徹底的に破壊の対象となった。辛くも生き残った知識人の多くも、フランスやアメリカなど各地に難民として離散した。

巻末の訳者解説によると、著者チュット・カイ氏は、フランス植民地時代末期の一九四〇年、カンボジア東部コンポンチャム州にある、メコン河の中州、ソムラオン島で生まれた。豊かな兼業農家の子であったが、兄弟十一人のうち公教育を受けたのは末子の彼だけであった。カイ氏の就学歴は、地元の寺院学校、フランス学校における初等教育から始まり、名門シハヌーク高等中学校、シソワット高等中学校を経て、大学教育まで受け大成した。クメール・ルージュ政権前には、法科経済大学学長としてエリート街道を歩んでおり、作家としても活躍していた。しかし、クメール・ルージュ政権下では、こうした華々しい経歴は偽らざるをえず、農民として息をひそめ、奇跡的に被害を免れた。亡くなった多くの同胞たちの鎮魂のため、将来にカンボジアの歴史の生きた記憶を継承するため、フランスではタクシー運転手をしながら時間をつくり、歴史の生き証人である自らの記憶を記録として紡ぐべく作品を生み出してきた。あふれんばかりのカンボジアへの思いは、後述するカイ氏の作品の中にある「母国」とは何か――の項から、ひしひしと伝わってくる。

特に一九七〇年代以降の共産主義、社会主義政権下での公的な歴史的記録は、プロパガンダ的であり、実際の人々の記憶がそこに寄せられているとは言い難い。往時のカンボジア人の記憶を元にした、政治的批判を含めながらのカンボジアの

経験——文化、社会の在り方を問う知的検証は、自由に発言できるカンボジア国外の地からだからこそ、早期より可能だったのではないか。カイ氏が先便をつけたこの文学を通じた知的生産が、今後も継承されていくことを期待したい。『ピエリア』（二〇一四年春号）に寄せられた「日本の読者への著者メッセージ」にある一文、「文化、文学、文字は偉大な力を持った剣として民族を守ることができる」と信じている」（六四）——は、暴力的時代をくぐり抜けた著者の言葉だけにおもく、そして力強い。

日本におけるカンボジア文学紹介のパイオニア

本書の訳者、岡田知子氏は、日本における稀有なカンボジア文学研究者として、国際的にも精力的な研究活動を行ってこられた。またカンボジア文学の様々な良作を、親しみやすいリズムミカルな翻訳で、日本に紹介されてきた。岡田氏の翻訳により、今日我々はこれまでのカンボジア近現代文学史と、対仏独立以降の激しい政治的変遷と厳しい統制のなかで苦闘してきた状況、また識字率が低く出版状況が難しくとも、脈々と銘うってこられた作家達の熱き思いを感じることができるといえる。

巻末の「訳者解説」は、こうした訳者の長年の研究の厚みが感じられ、読みごたえがある。著者カイ氏が、本書を書くに至った時代状況、場所などの背景について詳述されている。カンボジアの現代史に明るくない読者にとっては、この訳者解説を読んだから本文を読むと、歴史的背景がわかったうえで当時の状

況が理解でき、作品の奥行きがより深く味わえることであろう。

メコン河岸の故郷——コンポンチャム州の記憶

さて、本書の構成をみていく。本書には、著者自身の過去の事実を元にして書かれた三篇の小説——「寺の子ども」（二〇〇五）、「フランス学校の子ども」（二〇一〇）、「かわいい水牛の子」（二〇〇九）がおさめられている（括弧内はSIPARによる出版年）。いずれの話も舞台は、メコン河岸にある故郷、コンポンチャム州である。このうち最初の二篇が、寺院学校の寄宿舎で過ごした幼少期、フランス学校に進んだ少年時代の思い出について。最後の一篇は、その後日談として、成人し家庭を持った後、クメール・ルージュ政権の下、家族で各地を流浪する暗黒の日々について描かれている。

うち第一、第三篇は一九九〇年、在米カンボジア人向け新聞に掲載された。その後、第二篇も加えられ、各篇ごとにフランス系NGO SIPARによって、カンボジア国内で児童書のシリーズとして刊行された。無論内容的には、児童向けに特定して描かれたものではないが、自社会をユーモアを交えながらも内省的に捉える視点、少年期の葛藤と成長を描いた本作は、カンボジアの青少年が読むべきものである。

本書の舞台となる、カイ氏の物心ともに豊かな少年時代が育まれたコンポンチャム州は、カンボジアで随一の人口の多さを誇る。内戦以前より、メコン河岸に広がるトウモロコシやタバコ、マメなどの換金作物がとれる豊かな畑作地帯として知られ

る（二〇一三年に行政の合理化を理由として、州の東側がトゥポーン・クモム州として分割された）。州都コンポンチャム市は、ゆったりと流れるメコン河岸に接し、仏領期の瀟洒な建物の残る緑豊かな美しい都市である。植民地時代には、ゴム農園などの大規模なプランテーション、河川交通による商業も発達し、それまで治水等の関係であまりクメール人が居住していなかった大河メコン河沿いの自然堤防上や中州に華人、ベトナム人をはじめとする様々な民族の人が混住するようになった。それゆえ、本作のなかで、学校に集う子どもたちの背景も様々な民族、職業、経済状況が多面的に描かれ、マジヨリテイのクメール人社会一辺倒ではない、多様性を感じることができる。寺院の僧侶、檀家、船着き場の人、近隣の商家や村長など、子どもの世界を取り巻く大人の世界の事情も垣間見ることができると。コンポンチャム州は、このように内陸にありながら、河川、商業、多民族性を通じて、外部世界に開かれた空気のある土地柄である。カイ氏のユーモアあふれるおおらかな感覚が育まれたのも、こうしたゆつたりとした豊かで多面的な環境にあるであろう。「フランス学校の子ども」の中のエピソードには、「母国、この素晴らしきもの」とうとうと流れゆく河、静寂な濃緑の森、広々とした碁盤の目の水田」（九一）ときらめく情景が描かれる。

チユット・カイ氏と学校

さて、前半の二作品「寺の子ども」、「フランス学校の子ども」

も」から読み取れる、カンボジアの「学校」とは、どのような場所であろうか。本書に描かれている学校の校舎、様々な教師像、生徒像を通じて、立体的に浮かび上がってくる。カンボジアにおける公教育制度は、既存の読み書き等の教育をしていた寺子屋を基にして、仏領期に確立される。「寺のこども」の冒頭、カイの親友チャイの父親は、フランス植民地政府の政策で子どもを学校に行かせないと逮捕されると思い、あわてて寺院学校に進学させる。また著者の次の進学先を描いた「フランス学校の子ども」では、たびたび村人が、学校に通う子どもたちを「将来の役人」として期待の眼差しでみる場面がでてくる。仏領期において、フランス語教育は役人になる上で欠かせないものであり、フランス語を解する者とそうでない村人の目に見える世界が乖離している様子も伺える。

学校は、生きるのに必要な道徳教育の場でもあった。寺院学校時代、カイと親友チャイは、同じ州内の寺院の寄宿舎に泊まり僧侶の世話をしながら、基本的な読み書き、経典などを学んだ。上座仏教寺院は、子どもだけではなく大人の道徳的教育も担っていた社会の中心の場であった。子どもたちは、時に少年期特有の好奇心から規範を逸脱したいという誘惑にかられる。一方で、寺院での教育がしみこみ、後になってその対価としての罪と罰におびえもする。少年時代の日々が、時に排泄物のエピソードなどで笑いを取りつつ、ユーモアや恋心を交えて描かれる。カイ氏は前述の通り、内戦前作家であり、大学の学長にもなった教育者でもある。その造詣の深い教育者としての側面からの、教師とは、生徒とはどうあるべきか——といった問いかけは、時代や地域を超えて共通する課題である。

カンボジアの歴史観、国家観

「フランス学校の子ども」の中で、生徒に愛されている教師サオム先生は、「母国」という文章を教えた際、「『母国』（ミアトプム）とはどういう意味か」と質問した。生徒たちは、自分の住む村、カンボジアの山や川など具体的な身の回りに見えるものを答えた（一〇〇—一〇二）。サオム先生は、子どもたちに語りかける。

「お前たちが言ったことは全部正しいぞ。もう少し足すとすれば、『母国』っていうのは、寺や舟、牛や水牛の引く荷車だけじゃない。『母国』は、お前たちが毎日一生懸命勉強している文字や、ベトナム、タイ、ラオスとの国境や、カンボジアの知識人や作家たち、それから敵どもに取られないようにカンボジアの国土を守ろうとする勇氣、確かな独立心、真の愛国心、それからまっとうな誠実さだ。

『母国』は、お前たちや先生、そして金持ちだろうと貧乏人だろうと、偉いお役人だろうと、軍人だろうと、手足が不自由でも物乞いでも、とにかくカンボジア人みんなのことだ。『母国』は、ジャヤヴァルマン七世「アンコール王朝の最盛期を統治した王」のような素晴らしい將軍、指導者のことだ。『母国』は、自由があり、秩序正しく、統制がとれていることだ」（一〇〇—一〇二）

つまり、サオム先生によって説かれる「母国」とは、単純に出生した国ではなく、高潔な理想の国家、人間性としてすら描かれる。そういえば、クメール・ルージュの幹部らも、元は理想に燃える若き教師たちが中心であったことを思い出す。彼らの高邁な理想の国づくりは、どこで踏み外したのか。作中に時折、「クメール・ルージュ」の言葉を使用したことを謝る著者の姿が垣間見える。

サンは、フランス語で書類に記入し始めたが、両親の資産に関する質問のところでひっかかってしまった。というのも、サン
の両親は「貧農」——お詫び申し上げます。また、クメール・ルージュ用語です——ではなかったのだ（一一〇—一一一）。

ポル・ポト時代、それ以前からもあった言葉を、共産主義に適合した用語として改めて採用することもあれば、新しい造語もあった。言葉のもつ政治性を十分理解している著者でありながら、三年八カ月の間に身に沁みこんだ言葉は、嫌悪感を抱くものであるにも関わらず自分のボキャブラリーとして吸収されていることに、ハッと気づくのであろう。

次代への絶望と希望

三篇目の「水牛の子」では、大人になったカイ氏が家族を連れ、クメール・ルージュ政権末期の混乱により、移住を迫られ各地を放浪する日々が書かれる。そのような中、偶然『学校へ』

というフランス語の本を拾う。本を読みながら、その本で学んだ子ども時代を思い出し、ひとり笑っていると、ふと長女ニニタに「お父さんなんで笑っているの？ フランス語が読めるの？」「勉強したことがあるんだね」（二二〇）と言われる。「私は胸が詰まりそうだった。私のあとを継ぐ者は、目が見えない者となってしまうのだ」カイ氏と同じような近代的教育を受けられなかった我が子の状況に、心を痛める。

また長女ニニタは、どん底の中で希望も与えてくれた。出自を知られるのが怖く、隣人をも信じられない疑心暗鬼の日々のカイ氏であったが、娘ニニタと彼女を慕う水牛の子どもニニとの間に無償の親愛関係が築かれるのを目にする。クメール・ルージュ政権下で傷ついた信頼関係を取り戻し、時代の先に見える光が差し込むかのようなエピソードであり、作品のタイトルにもなっている。本篇のラストシーンでは、コンポンチャム州都から、生きるための仕事を探しに首都プノンペンへと旅立つ様子が描かれる。舟を待つ夜、「夕食が終わると私はニニタを連れて日が沈むのを見に行った。風がわずかに吹き、さざ波が岸に打ち寄せる。対岸は子供の頃、何年も住んでいたコンポンチャムの町だ。太陽が沈むと暗闇がバット川の岸辺を覆い、何も見えなくなった」（二二九）。楽しかった子ども時代を過ごした地を対岸から眺め、懐かしむとともに別れを告げ、また新たな世界へと旅立つ著者の決意が感じられる。

カイ氏がフランスで暮らすようになって三十年余、今日市場経済化で湧くカンボジアであるが、いまだ教育にアクセスできない農村地域の子どもたちの存在は大きい。そのような状況の中でも、かつてカイ少年が経験した先生方の金言のように、教

育には必ず子どもを照らす可能性があるはずである。内戦等を経て、カイ氏のような高齢の教育者の数は激減してしまっただが、それでもカンボジアの知識人による故郷への思い、教育観、国家観、など知るにあたり、本書のような書物を読むことは、深い洞察を得られ大いに参考になるに違いない。

（朝日由実子）

丹羽京子編訳

『ベンガル詩選集…もう一つの夢』

大同生命国際文化基金 二〇二三年九月

本書は、詩聖タゴール（一八六一—一九四一）を引き継ぐベンガル詩人によって生み出されたベンガル詩作品の訳詩集であり、訳者丹羽京子氏が選んだ現代ベンガル詩を代表する七名の詩人が年代順に並べられている。訳者は、訳詩とともに、ベンガル詩を理解する上で有益な詩人の閲歴を、訳詩の冒頭と巻末の解説で丁寧で紹介している。読者はベンガル詩人の、いわば「個の輪郭」に触れつつ、かれらの詩行を味わうことができる。訳者は、タゴール以降のベンガル詩の潮流の特徴を以下のよう概観している。

ベンガル現代詩は巨人タゴールを乗り越えることから始まったとされる。そしてそれが本格的に展開するのは、一九三〇年代に登場したジボナノイドをはじめとする詩人たちによってであった。新しい世代の詩人たちは、ただ目の前に聳え立つがごとくのタゴールを乗り越えたかっただけでない、そこにはタゴールを乗り越えなければならぬ切実な理由があった。世界は大きく変わりつつあり、彼らの心情もタゴール亡きあと、ベンガルをふたつに引き裂いたインドとパキスタンの分離独立とその後の混乱の時代を生き、そしてなによりこの世代は、こ

うした混沌とした歴史を背景に、ベンガル文学史上初めて「神なき」世界を生きたのであり、その世界における表現をせまられたのである。（二四〇頁）

本書で採りあげられたベンガル詩人たちは、いずれも、タゴールの圧倒的な存在感の中から、ここにいう「神なき世界」の地平へと踏み出した詩人たちである。ジボナンド・ダーシュ（一八九九—五四）は、ベンガル現代詩のマニフェストとされる「ポノロタ・シェーン」を発表したことで知られるタゴール以後のベンガル詩を代表する存在であり、ブッドデブ・ボシュ（一九〇八—七四）は、現代ベンガル詩の指標とされるアンソロジー『現代ベンガル詩』（一九四〇年）の編集などでベンガル詩の普及にも貢献し、理論家としても知られる詩人である。共産主義運動にも深くかかわった経験をもつシュバシュ・ムコッパダエ（一九一九—二〇〇三）、社会派と抒情性を併せ持ったシヨンコ・ゴージュ（一九三二—二〇一三）、アルコール依存症との苦闘の中で詩を発表し続けながら独自の詩風を確立したシヨクテイ・チョットパツダエ（一九三三—九五）、哲学的な詩風をもつビノエ・モジウムダル（一九三四—二〇〇六）、ベンガル詩の現代的可能を切り開き続けるジョエ・ゴージャミ（一九五四—）、など、いずれも個性豊かな経歴をもつ詩人たちである。彼らの生涯と詩には、歴史に翻弄されたベンガル語圏における文学の運命と詩人の魂の軌跡が刻印されている。

訳詩集全体を通して、ベンガル語の詩群の中に、ベンガルの瑞々しい自然風土への詩人たちの深い思い入れの反映が読み取れる。それは、あたかも詩人たちの内面の葛藤と呻吟が、広

大な自然界と人間との内的な対話の延長線上で、かれらの詩的想像力と結びついているかのようである。例えば、ジボナンドの詩にみられる、「生命の抑えがたい青い酔いで」(二二頁)、あるいは、「別れの物語の灰色が そのつやのない髪に映るだろう」(三五頁)、といった鋭利で斬新な詩句についても、詩人にとつての切実な思いが詩として昇華する過程にベンガルの自然風土が現代的解釈を経た上で介在しているようにも思われる。ベンガルの生活空間(例えば、西ベンガルの都市コルカタへの愛着など)や、詩に織り込まれた多種多様な草木の名称(例えば、カーシュ、ジャム、タマリスク、クリシユンジョチュラ、デボダル、ジャムルル、ピンロウ、シウリ、ボクル、バニヤン、トゴル、シウリ、など)も、とりわけベンガルの読者に独特の詩情を喚起するものであろう。

ここでは、水面に映る蒼穹は、地上と天空が相互に呼応するかのように、「銀色の水は仰向けになって夢を見る」(四〇頁)と表現される一方で、詩人は、豊饒な自然を、ためらうことなく「無機的な」人間の生活世界に美しく詩に読み込む。

輝ける河の収穫

山また山と積まれていくイリシュの死体

それは河の重みの

歓喜溢れる死の山である それから

コルカタのセピア色の朝には 家々でイリシュを揚げる香り

「イリシュ(ベンガルの雨季を代表する川魚)」

(ブッドデブ作)

人間社会も、ベンガルの自然界の運行の中では、「葉をつけたまま枯れた枝」(二五六頁)という隠喩となって表される。ま

た、時に、ベンガルの「森」は、あてどなく浮遊し、孤立する人間のニヒリズムをも包みこむ太古の「自然」のメタファーとして登場する。

わたしたちは 森よりもっと古い森へと漂って行った

朽ちることのない葉っぱの切手も

そこでは石に溶けてしまうという そんな

世界というものが失われ 人と人とのつながりだけの国へと

わたしたちは漂って行った

「晩秋の森でわたしは郵便配達を」

(シヨクティ作)

本書の訳詩はベンガル語のオリジナルの詩形がわかるように工夫されているが、訳者による解説を通じても、ベンガル詩の表現する内容と形式の問題がベンガル詩人たちにとつてどれほど深刻な意味あいを持ったかが見えてくる。その点で、特に興味深いのが、ベンガル詩の詩形の多様性である。

元来、ベンガル詩は韻律を重要視してきたが、タゴールの時代にベンガル詩の韻律が大々的に組み直されて以来、現代詩はその大枠のなかでさらなる発展を遂げてきたという。注目されるのは、現在においてもベンガル詩が散文詩、自由詩よりもなにかの韻律を用いた韻律詩が主流となっているという点である。訳者は、その内容からすると「定型詩」的な要素と無縁であるような、「編集長どの、以下に署名しましたものには、若干の土地がございます。」で始まる「これから」(シユバシユ作)が「一定の韻律型」に乗せられている点や、韻律型で複数

の人物を識別させる技巧（シヨンコ作の「ジヨムナボテイ」を紹介している（二五九頁）。また、外来のものである「ソネット（十四行詩）」がベンガル詩と親和性が高く、ほとんどの詩人がそれぞれのスタイルで「ソネット」を書いており、ベンガル詩の一つのスタイルとなつていふ事情も伝えられている。

本書で採りあげられた「イリシュ」（ブッドデブ作）には、ソネット詩型とベンガル詩の伝統的な韻律の融合の姿が見てとれ、この詩形がベンガル語でソネットを書く際の定番になつていふという。

タゴールは最晩年に「散文詩」に手を染めたというが、現代のベンガル詩人たちが、散文詩は書くことはあつても、むしろさまざまな韻律型を用いつついかに現代的なテーマをあらわしていくことにこだわっている点は、ベンガル現代詩を知る上で重要であろう。現代ベンガル詩の展開は、定型韻律詩からの脱却というよりは、むしろ、韻律の工夫の中に、あるいは、韻律の革新によつて、現代性を確保しようとするベンガル詩人たちの苦闘の歴史であるともいえる。

訳者丹羽京子氏は、この詩人中で、唯一の存命する詩人であるジョエ・ゴージャミに関連して、ベンガル現代詩の一つの到達点の姿を以下のように述べている。

そこにはシヨクテイを想起させるようなモダンリズム的な展開もあり、タゴール以来の伝統を感じさせるリリズムもあり、シヨンコを想起させるような死と生の交錯する世界もあらわれているが、すべてをひっくるめてこれがジョエの詩であると感じさ

せるトーンもある。（二五七頁）

読者は、「神なき世界」と「タゴール以来の伝統を感じさせるリリズム」との発展的共存の姿を本書の七人のベンガル詩人たちの詩の中に見出すであろう。

本書で採りあげたベンガル詩人たちの中には、訳者の留学来の親交がある詩人もいふという逸話が紹介されている。その意味でいえば、本書は、そうしたベンガル詩人たちの詩的感性と訳者丹羽京子氏の文学的感性との感応の産物でもある。丹念な訳出への配慮に裏打ちされた、平明にして達意の訳詩は、ベンガル詩への訳者の並々ならぬ学問的関心とともに、深い愛情を伝えるものである。今後さらに丹羽京子氏によつて現代ベンガル詩が邦訳され、ベンガル文学の魅力が日本に伝えられていくことが期待されるところである。

（藤井守男）

現代の訳経僧

井筒俊彦著／野平宗宏訳
『禅仏教の哲学に向けて』

ふねつま舎 二〇一四年一月

本書は、語学の天才にして、イスラームをはじめとする東洋思想研究で大きな功績を残し、また自ら哲学する人でもあった井筒俊彦（一九一四—一九九三）による英語の論集、*Toward a Philosophy of Zen Buddhism*, Boulder: Prajna Press, 1982（初版は一九七七年にテヘランの Imperial Iranian Academy of Philosophy から出版されている）を、野平宗弘氏が本邦で初めて日本語に訳したものである。内容は、井筒がマギル大学イスラーム学研究所テヘラン支部に着任した一九六九年から、イラン革命のため帰国する一〇年ほどの海外生活中に記した「禅」にかんする英語論文七本からなる。

英語によって「禅」を論じた日本人学者といえば、鈴木大拙（一八七〇—一九六六）が先んじていたわけだが、その鈴木大拙の英文論考の和訳本も二〇〇〇年代以降、次々に出版されている。「禅」が一見相反するようなアメリカ合理主義に受け入れられていく要因を、中村元は一九六〇年にすでに指摘していた『比較思想論』岩波書店、一九六〇・三〇九—三二六が、鈴木大拙のアメリカ人に向けて発せられた言葉が日本でも受容されるのは、いささか穿った見方をすれば、それだけ日本がアメリカナイズされてしまったからとも言えようか。翻訳出版自体

は、研究進展の着実な一過程に違いない。

ここで求められているのは、野平氏の訳業についてのコメントであって、井筒の論考についてはないから、井筒の仕事をフォローしてきていない評者でも、なんとかその任を果たせるかと小考していたが、豈図らんや、井筒をも包み込んでしまうかのような訳者の大きさに圧倒されてしまった。野平氏は、あたかも現代の訳経僧ではないか、と。

訳経僧といえば、サンスクリット語（純粹なサンスクリット語のほか、プラーケリットの部類に近い所謂 Buddhist Hybrid Sanskrit で記された経典も多い）やガンダーラ語などのプラーケリット諸語で記された仏教聖典を、それぞれの時代の中国語に翻訳した、竺法護（三世紀後半）、鳩摩羅什（四世紀後半）、玄奘（七世紀前半）などが、よく知られている。彼らが生涯のうちに膨大な量の経典を翻訳できたのは、じつは、集団的な分業によってベルトコンベアー方式で短時間に翻訳がなされていたからである、船山徹『仏典はどう漢訳されたのか——ストロガが経典になるとき』（岩波書店、二〇一三）に詳しく紹介されている。それによれば、一、ひとりがサンスクリット語の原文を声に出して読み上げ、二、その左に坐る者も原文に目を通しながら意味内容などの問題がないか討議する。三、右に坐る者が読み上げられた文に誤りがないかチェックする。四、耳で聞いたサンスクリット文をそのままの音で漢字に書き取る、つまり音写する。五、それらを単語ごとに意味をとって漢語に置き換える。六、中国語文法に則って漢字の順序を入れ替えて、中国語の文章として意味が通るようにする。七、原文と翻訳文をチェックし、八、冗長な部分を削除する。九、さらに両者を比べて添削

する「上掲書・五八一五九」、といった流れ作業だったという。

本書の訳者を「現代の訳経僧」と表現したが、その訳経僧の意味概念は、玄奘らを指す場合とかなり異なることになる。井筒が英語で表現したことを、野平氏は英語で解釈し日本語で表現する。禅が確立されたのは中国だから当然、井筒は『碧巖録』など数々の漢籍を引き合いにだすし、日本の道元の書からも引用して英語で紹介している。そうした箇所は逐一、それらの原典に当たり漢文の場合はその訓読および原文を、和文の場合は原文を、訳註として、あるいは本文に併記する形で補っている。つまり、漢文および和文の原文↓井筒の英文意訳↓日本語訳と展開した原点(原典)に遡って正確性を図っているのである。さらに、それがサンスクリット原典まで遡れる場合、その和訳も補っている。具体的には、『唯識三十頌』の一節について、

(井筒英文)

'As the mind perceives no object, it remains as pure Awareness.' [上

掲英文論集: 75, II, 35-36]

(野平和訳)

「心がいかなる客体も知覚しないなら、それは純粋な〈覚知のありである〉」 [本書: 98, II, 12-14]

(原註) In his *Trimshika-Vijnaptimātrata-Siddhi* [上掲英文論集: 82]

(野平和訳) 『唯識三十頌』より。 [本書: 310, I, 15]

(野平訳註) (漢訳訓読) 智が都(すべ)て所得無くんば、爾時

(そのとき) には唯識に住(じゅう)するなり。(梵文和訳)

知が認識の対象を「実在するものとして」表象しないとき

は、〈唯だ識のみなること〉のうちに住したのである(『唯識三十頌』二十八。中村元『論書・他』大乗仏典七、東京書籍、二〇〇四年)。 [本書: 329, II, 11-13]

評者の好みからすれば、ここにサンスクリット原文も添えてほしかったが、こんなことを言い出せば、『コーラン』からの引用もあるから、アラビア語原文も提示しなければならぬことになる。さらなる学術性を求める読者は、示されている情報を元に自分で当たれば良いわけで、訳者のやり方が最も妥当な提示方法だと言えよう。

語彙レベルでは、語学の天才・井筒のことであるから、サンスクリット語、パリー語、漢語のみならず、ギリシャ語、ドイツ語、フランス語などが所々に使われており、それらも巧みに、さりげなく訳して見せてくれていて、全く違和感を感じさせない。

とことん咀嚼し、分かりやすい日本語で表現するという作業は、やはり、訳経僧と表現するのがもっとも相応しいのだと思う。我々が以前から持っていたイメージとしての訳経僧だ。そして、訳経僧たる者、自ら哲学者でもあるのだと熟々感じた。たとえば、次の下り、

Without tarrying on the plane of common-sense or empirical thinking, where the primary experience of Reality, including even the absolute ego, in its pure 'is-ness' is necessarily broken up into objectified pieces, Zen proposes to grasp Man directly as an absolute selfhood prior to his being objectified into a 'thing'. Only then, it maintains,

can we hope to obtain a true image of Man representing him as he really is, that is, in his real, immediate 'is-ness'. [上掲英文論集: 4, II, 19-26]

純粹な「ありのまま is-ness」の状態で、絶対的な自我も含んだヘリアリテイの初源的体験が必然的に解体されて客体的な断片になってしまうような常識あるいは経験的思考の地平に留まることなく、禅は、「物」へと客体化される以前の絶対的な自己としての「人」を直に把握することを目論む。そのときのみ本当にありのままの、つまり、リアルな、直接無媒介的な「ありのまま」の状態で己を表象する「人」の真のイメージの獲得を望むことができるのだと、禅は主張する。[本書: 5, II, 3-7]

「少年時代からカントが好きだった」と公言する訳者の、哲学者の人の面影を伺わせてくれる部位ではないだろうか。

この部分は第1章「無位の真人——禅におけるフィールド覚知の問題——」に含まれるが、この章に相当する論考は、訳者による解題に紹介されているとおり、井筒本人による和訳も存在する。だが、全くの翻訳でないことを理由に割愛されていない。事実、右の引用の相当箇所などは全く異なる文章で表現されていた。[井筒俊彦著『コスモスとアンチコスモス——東洋哲学のために』(岩波書店、一九八九) .. 三四九]

こうした対処方法に表れているように、訳者は、井筒の、ほぼ全ての論著を読破した上で、本書所収の七本の論文を井筒の諸業績のなかにしかと位置づけることに配慮している。研究者としての資質の高さを伺うことができる堅実さだが、そうした資質は、『新しい意識——ベトナムの亡命思想家フアム・コン・

ティエン』(岩波書店、二〇〇九)として刊行されている野平氏の博士論文で実証済みであった。大学ではベトナム語ベトナム文学を主に講じておられる訳者だが、ベトナム人思想家の研究から発してバランス良く視野を拡げ、他領域の研究者にも資するこうした仕事をこなすことのできる力量は、今後も大いに発揮していただきたい。

甚だ些末で、いずれも誤りと呼べるものではないのだが、評者の義務として二点だけ指摘しておく。まず、「無」「空」あるいは「空性」を意味するサンスクリット語 śūnyatā のカタカナ表記が「シュー・ン・ヤター」となっている[本書: 一一八、一三七—一三九、一四二—一四五、二〇四、二八二]が、「シューニヤター」としたほうが、より元の発音に近いだろう[中村元「サンスクリットの発音と現代における表記法」『東方』第三号(1987) pp. 5-23, Whitney, William Dwight, *Sanskrit Grammar*, Cambridge Mass: Harvard Univ. Press, 2nd ed., 1889, p.19]。また、『唯識三十頌』の「頌」の字について、一箇所[本書: 一三二]で「しよう」と振り仮名がふられているが、一般的には「じゅ」と読んでいる。

こうしたマイナーな修正はともかくとして、本書の日本語は非常に読みやすい。本書が扱う禅は不立文字[本書: 一一二]の世界だから、言葉で表現することは到底能われないわけだが、所詮、世俗諦[本書: 一一三]に住む我々には、言葉で表現するしか他に手段がない。本書には言及されなかった単語だが、仏教がとく究極の境地ニルヴァーナ(nirvāna)も「涅槃」と漢訳して、それで分かった気になっている。だが、この「涅槃」を目指して様々な方途がみだされ、「涅槃」を巡って無数の文献が著され続けてきた。仏典あるいは仏教関連書がすべてそ

のためのものであると言ってもいいだろう。究極の境地をひとつの言葉で表現することの不可能性、だからこそその、言葉で表現することの無限の可能性、それを感じさせてくれたのが本書である。

二〇一四年は井筒の生誕百年にあたり、出身である慶応大学の出版会から『井筒俊彦全集』全十二巻と別巻が刊行されつつあるが、同年に本書が世に送られた意義、そして野平氏の功績も看過されてはならない。ふと気づいたが、今日平成二十七年一月七日は、井筒の第二三回忌祥月命日だ。井筒もにんまり北叟笑んでいることだろう。

(水野善文)

『ドン・カズムツホ』とイスパノアメリカ文学

マシャード・ジ・アシス著、武田千香訳

『ドン・カズムツホ』

光文社古典新訳文庫 二〇一四年二月

ブラジルとスペイン語圏アメリカ（以下、イスパノアメリカ）は多くの点で隣接しているはずだが、実際のところ、どのような照応、交錯、切断があるのだろうか。ブラジル文学の最高傑作のひとつとされるマシャード・ジ・アシスの『ドン・カズムツホ』を読んで考えてみた。

マシャードと同年代の作家でイスパノアメリカの作家を挙げるとなると、ホセ・マルティ（キューバ）だろうか。それとも、マシャードの蔵書のなかに本が見つかったルベン・ダリーオ（ニカラグア）だろうか。実際、ダリーオとマシャードは一九〇六年にリオ・デ・ジャネイロで遭遇している。

火と生命と愛のかのブラジルで見た優美な翁

謙遜と機知そのもの。

インドの高貴をたたえる褐色

中国人のような風貌、ギリシャの賢人を思わせる弁舌。

Dulce anciano que vi, en su Brasil de fuego

y de vida y de amor, todo modestia y gracia.

Moreno que de la India tuvo su aristocracia;

aspecto mandarino, lengua de sabio griego.¹⁾

「マシャード・ジ・アシスに」と題された詩の一連はこのようにマシャードの人柄をたたえた内容である。スペイン語作家とポルトガル語作家のあいだに濃厚な接触があったことが確かめられる。

マルティ、ダリーオはともにイスパノアメリカ文学にこれまででない新風を注ぎ込んだ。その旗印は脱亜入欧ならぬ、脱西入仏である。モデルニスモ作家としてその後、この二人は文学史にその名をとどめることになるが、彼らの活動した領域は小説、しかも『ドン・カズムツホ』のような長篇小説ではなく、詩や散文だった。

カルロス・フェンテス（メキシコ）によれば、十九世紀のイスパノアメリカ小説は不毛で、その時代の言論を牽引したのは国民的アイデンティティの捻出に打ち込んだ歴史家、思想家、教育者たちだった。サルミエント（アルゼンチン）、オストス（プエルトリコ）、ベリーヨ（ベネズエラ）が代表的だ。したがってダリーオもマルティも、国民国家形成期の流れのなかに置いて考えるべき作家たちである。二人は国外に出てヨーロッパやアメリカ合衆国を知ったコスモポリタンだった。ところがマシャードは国外はおろか、故郷リオ州を一度しか出なかったらしい。

にもかかわらず、小説に限って見れば、『ドン・カズムツホ』と対応する同時代の相手を見つけられるのは、イスパノアメリカではなくヨーロッパや北米である。その時代のヨーロッパなら、マシャードと比肩してもよい作家がいる。スペインで言えばマシャードは国民作家クラリンやペレス・ガルドスと同世代

にあたり、とりわけ「姦通小説」としては、『ドン・カズムツホ』はクラリンの『ラ・レヘンタ』と照応する。北米ではホーソンの『緋文字』が対応する。

とはいえ、マシャードが世界的にその名を轟かせ、しかるべき評価を受けている作家かといえはそうではない。スーザン・ソクタグにはそれが許しがたい（ソクタグの文章が発表されたのは一九九〇年²⁾。彼女によれば、ヨーロッパ中心の世界文学観が支配していることが第一の障害であり、マシャードがイタリヤ人やロシア人、ポルトガル人であれば、このような事態は出来しなかつただろうという。第二の障害として、隣接するイスパノアメリカにおけるマシャードに対する冷遇を挙げる。彼女の見るところ、ブラジルの作家はイスパノアメリカの作家を強く意識しているのに対し、イスパノアメリカの作家はブラジルを「相当さげすみの眼で」眺めているというのである。そしてイスパノアメリカ文学がブラジル文学を無視している象徴的な事例として、ソクタグは「ボルヘスはマシャード・ジ・アシスを読んだことがないらしい」と総括するのだ。

果たしてそうなのだろうか。

キューバの文学研究者による「死後の遍歴——スペイン語のマシャード・ジ・アシス」という論考には、マシャードのスペイン語翻訳事情が詳細に述べられている³⁾。

この論考によれば、マシャード作品のスペイン語翻訳は、一九〇二年『プラス・クーバスの死後の回想』のウルグアイでの出版にさかのぼることができる。マシャードはまだ存命で、彼自身が「忠実かつ優美な」翻訳だと評価している。翻訳者は、ウルグアイの思想家ホセ・エンリケ・ロドーの周囲にいた人で

ある。ロドーはダリーオの紹介者でもあった。

このことから、ロドーもマシャードも、世紀の変わり目のアメリカ大陸の時代状況——米西戦争に勝利したアングロ・アメリカに対するラテン・アメリカの警戒が急速に高まった時期——のなかにいたことがわかる。ロドーの『アリエル』と『ドン・カズムツホ』は同じ一九〇〇年に出版され、マシャードの小説のなかには米西戦争への言及がある。

さて、スペイン語への翻訳は、その後スペインで進む。短篇集を翻訳・編纂したのはラファエル・カンシーノス・アセンスだ。聞き覚えのある人もいるだろう。ボルヘスが師と仰ぐスペインの文人である。カンシーノスによるマシャード翻訳が出たのが一九一九年。ボルヘスがスペインにいてカンシーノスと交流を深めていた時期と重なるのである。したがって、ボルヘスがマシャードを読まなかつたというソクタグの想像には小さな疑問符をつけておきたくなる。

それ以降マシャードの翻訳はしばしの空白期間を迎えるものの、一九四〇年ぐらゐから再開し、二十一世紀初頭の現在にいたるまで、アルゼンチン、メキシコ、スペイン、コロンビア、キューバ、エクアドルで翻訳に恵まれている。ソクタグは、『プラス・クーバスの死後の回想』がやっとスペイン語に翻訳されたのは一九六〇年代のこと、書かれてからおよそ八〇年後、英訳（二度）されてから一〇年後のことである」と言い切っているが、それは間違っている。

もちろん翻訳があるからといって、イスパノアメリカがブラジル文学を積極的に読んでいたとはいえない。マシャードにしても、長篇が中心に翻訳され、短篇作家としての側面はスペイ

ン語圏ではさほど知られていないという偏ったところもある。だがソンググの言うような「さげすみ」の目線がイスパノアメリカからブラジルに向けられているのかどうかは分からない。なぜそのような見方が出てきているのかも分からない。両者に支配—被支配の関係はないというのが筆者個人の感覚だ。

おそらくソンググのその見方に反応して、フェンテスは『ラ・マンチャのマシャード』という講演を行なった⁴。講演は一九九八年に行なわれ、講演録は二〇〇一年に出版されている。その講演でフェンテスは、マシャードを「十九世紀ラテンアメリカ文学の奇跡（強調引用者）」だと礼賛しているのである。フェンテスは小説の伝統を二つに分ける。セルバンテスの伝統とワテロウの伝統である。セルバンテスの伝統とはユーモアを重んじる系譜のことであり、後者はナポレオン・ボナパルトの個人への肯定力に端を発した現実主義的な系譜のことである。前者にはロレンス・スターンやデイドロが入り、後者にはバルザックやドストエフスキーなどが入れられる。

このようにしてフェンテスは『ブラス・クーバスの死後の回想』を、セルバンテスの伝統を踏まえたはじめてのラテンアメリカの小説だと言う。先に言ったように、十九世紀のイスパノアメリカは小説の空白期にあたるが、ブラジルにこそセルバンテスの後継が誕生していたというわけである。ソンググがブラジルとイスパノアメリカを切り分けていることには意味がなく、イスパノアメリカ+ブラジル=「ラテンアメリカ」というコンセプトで文学史を見ようとするのがフェンテスの立ち位置である。

マシャードの語りは機知に富んでいて清々しい。読み応えは

大変心地よい。主人公ベント・サンチアゴが神学校に入るときのエピソードはこう語られる。

数か月後、わたしは聖ヨゼフ神学校に入った。もし出発の前夜と当日の朝、わたしが流した涙の量を測ることができたら、アダムとイヴ以来に流されたすべての涙の総計を超えただろう。これはいささか大仰だ。だが、わたしをさいなむこの潔癖性を相殺するためには、誇張もたまにはいい。(百九十九頁)

カピトウとの結婚を語る章はこのようにはじまる。

さて、一気に幸せになろう。読者が待ちくたびれて自分のことを始め、どこかほかのところに遊びに行かないうちに、結婚することにしよう。それは一八六五年三月のある午後のこと、ちなみに雨が降っていた。だが、新婚夫婦の愛の巣となったチジュカの丘の頂に着いたころには、天は雨を引っ込め、星を灯してくれた。すでに知られている星のみならず、幾世紀も先に発見されることになる星までも。(二六七頁)

マシャードの語りのなかにはその語りを映す鑑が備わっていて、そういう語りの相互作用から生まれてくる笑いがある。おそらくそれがフェンテスの好きな「批判」であり、セルバンテス的である。

『ドン・カズムツホ』の内容について深く書くと、一度目の読みの面白さを損なう恐れがあるので内容そのものに踏み込むことは難しい。ただ、語り主であるドン・カズムツホが「偏

屈男」という意味をもっていることから暗示されるとおり、一筋縄の解釈を許さないようになってきているということだけ指摘しおこう。先に引用したところも、一度目の読みと、二度目の読み以降とはまったく違った読み方ができる。

イスパノアメリカにはこのような小説はなかったのだろうか。十九世紀にはなかったのかもしれない。だが二十世紀ならガルシア・マルケスの『予告された殺人の記録』がある。実はこの作品のキーパーソンは、『ドン・カズムツホ』と同じサンティアゴという名である。『ドン・カズムツホ』の語りのもつ両義性、そしてそこから導きだされる解釈を『予告された殺人の記録』に当てはめたらどうなるだろうか。とても興味深い読みが可能になるが、これは今後の課題である。

註

- 1 Rocca, Pablo, “En el 《Brasil de fuego》 (Encuentros y desencuentros: Rubén Darío y Machado de Assis)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2006, 35, p.78. 46-5
- 2 ソンタグ、スーザン、「死後の生、マシャード・デ・アシス」、『書くこと、ロラン・バルトについて』（富山太佳夫訳）、みすず書房、二〇〇九年、四七—六一頁。
- 3 Domínguez, Carlos, Espinosa, “Andanzas póstumas: Machado de Assis en español”, *Caracol*, No.1, Sao Paulo, 2010, pp.64-85.
- 4 Fuentes, Carlos, *Machado de la Mancha*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2001.

(久野量一)

定まらぬもののスケッチ

ロベルト・ボラーニヨ著／久野量一訳

『鼻持ちならないガウチョ』

白水社二〇一四年三月

『鼻持ちならないガウチョ』は、大長編『2666』と並ぶチリの作家ロベルト・ボラーニヨの遺作で、亡くなった三週間後に出版された。「ジム」、「鼻持ちならないガウチョ」、「鼠警察」、「バルバロ・ルーセットの旅」、「二つのカトリック物語」の五編の短編のほか二つの講演録が収載されている。

本書のタイトルにもなっている「鼻持ちならないガウチョ」は、ブエノスアイレスで活躍していた非の打ちどころのない弁護士ペレーダが、アルゼンチンの経済危機を機に、「祖国」の象徴たるガウチョとして暮らすことを求めて、田舎のパンパへ移り住む話だ。だが、そこには牛も馬も残っていない、いるのは兎だけ。特異な時間感覚をもつガウチョは、「アルゼンチンの罪」か「ラテンアメリカの罪」により猫に変えられてしまい、「だから牛の代わりに兎がいる」のだった。

ヨーロッパの夜はタールを塗ったような闇だが、アメリカ大陸の夜は、虚空みたいにつかみどころがなくて、宙に浮いたように、上にも下にも守ってくれるものがない、完璧な野ざらしのような暗さだった。

ペレーダはブエノスアイレスに戻るが、そこもしょせんは「パリとベルリンが」、そして「リヨンとプラハ」が見事に混じり合ったところ。先が見えぬままペレーダは「自分にはさっぱりわからないパンパに戻」っていく。

定まらぬアルゼンチンが問われるのは国のかたちだけではない。「バルバロ・ルーセットの旅」ではその文学にも疑問が投げかけられる。

ルーセットはアルゼンチン文学の才能ある散文作家。知らぬ間に、第一作に続き第二作もフランスのモリーニの映画化に利用され、自分が「剽窃の犠牲」になった可能性に気づくが、法的措置はとらない。それ以降そのようなことはなくなったが、ヨーロッパの会議に参加するついでに、フランスに立ち寄りモリーニを訪ねることにした。するとフランスに滞在した数日のあいだに、彼は「自分個人ばかりでなくアルゼンチン文学なるものが存在するかどうかについても疑いを持つようになっていた」。

「鼠警察」は、下水道のパトロールに熱心に取り組む文字通り鼠の警察官「ペペ」の物語。本流と支流の下水道を見回すが、とりわけ彼が捜査対象とするのは「使われていない下水道」で、みつけた死体を回収し、警察まで運んでいくのを仕事としていた。あるとき古参の鼠の娘の首が引き裂かれた死体を見つけ、餓死で死んだと思われる赤ん坊の死骸もいっしょにみつかった。殺したのは蛇なのか、イタチなのか、あるいはワニなのか。もしかしたら白い蛇かもしれない。なぜ周囲がその赤ん坊の泣き声に気づかなかったのか不思議に思ったペペはなおも捜査を続けると、猿轡が発見され、赤ん坊は死に至るまでそれをか

まされていたことに気づく。だが、ペペは、自分の捜査を警戒する連中の存在を示唆され、赤ん坊の死体を処分する。その後も次々と死体がみつかる。雌雄カップルの鼠、同じ鼠に殺されたと思われる死体。だが、それでも検視官は、鼠は鼠を殺さなれと言いつ張り、警察署長からは他言無用も警告される。犬の死骸もみつかった。そしてその犬の死骸から恩恵を被って生きる鼠のコロニーもみつかった。それでもペペは真面目に熱心にパトロールに取り組む。ほかの鼠からの「何を探してる？」との問いに、ペペは「正義だ」と答える。

あるときペペは、このまま放置すればあらたな殺鼠事件が起こると察知させる鼠エクトルをみつけ、警察に連行しようとする。するとその鼠は言う。「おれを逮捕すれば事件が終わるとでも思ってるのか？ お前のボスがおれを公正に裁くとも？ きつとおれをこつそりバラして、捕食者の通り道におれの死骸を捨てるだろうよ」。二匹は死を賭して戦い、十分後には首を噛み切られたエクトルの死体が地に横たわり、事件は終わった。だが、彼にできることは「事件のことを忘れ、生き続け、働き続けること」だった。

「正義」を求めながらも、そのために尽くした行為は闇に葬られ、やはり求めた「幸福」も、「そんなものが本当は存在しないことは分かっている」、口実に、日ごろの英雄的な行動の舞台装置に、舞台の緞帳に「しかならないものだったのだ。「訳者あとがき」にあるように、この短編を読むとき、どうしてもラテンアメリカの軍政期の行方不明者を連想しないではいられない。

「祖国」、「文学」、「正義」、「幸福」……——求めても定まら

ぬままなのは「信仰」も変わらない。「二つのカトリック物語」はⅠの「天職」とⅡの「偶然」から成る。Ⅰの主人公は聖ピセンテに入れこむ十七歳の「ぼく」。聖ピセンテは、イベリアがまだローマの属州でキリスト教が公認されていなかった時代に激しい拷問の末に殺され、屍になった後も禿鷹の群れや海に投げ込まれた。だが、その都度、生前に世話をしたカラスに守られたという殉教者だ。別名サラゴサのピセンテと呼ばれ、リスボンに聖遺物がもたらされてからはリスボンの守護の聖人になっている。

「ぼく」は、神の望むままに、将来は聖人や司祭になることも考えている。ある星空の夜、道を歩いていると、最初はただの影だったのが、次第に修道士の姿になり、その修道士は駅に到着した列車に飛び乗っていつてしまう。ここまではⅠだが、ⅠとⅡはあわせ鏡になっていて、Ⅱに登場するのは「ピセンテ」と呼ばれる精神病院での入院経験もある六十歳ぐらいの「おれ」だ。「おれ」は、ある老人との口論の後、通りに出て、どんどん狭い路地に入りこむ。ある大きな屋敷に入ると、そこにはテーブルに座る修道士の姿があった。「おれ」は修道士にナイフを突き刺し、そばにいた子どもも殺して、そのまま血だらけの足跡を残しながら駅へ行き、行き先を気にせず切符を買う。修道士を刺殺した「おれ」（「二つのカトリック物語」）、エクトルを噛み殺したペペ（「鼠警察」）、本書はこのような終わり方が多く、実は「鼻持ちならぬガウチョ」のペレーダも「世界文学について一席ぶっていた」男の鼠蹊部を刺して終わっている。本書の最初に載せられている「ジム」では、「途方もないことを探し出して、それをありふれた日常の言葉にしてい」る

人物「ぼく」の友人のことが語られる。「クトゥルフ神話」で批判した「分かりやすく、楽しく、読みやすい文章」ではなく、ボラーニヨは、求めながらもつかみ得ぬもの、定まらぬものを、「ありふれた日常の言葉」で文章にしようとしたのだろうか。

「訳者あとがき」によれば、本書の原稿は、ボラーニヨが亡くなるほぼ二週間前に自ら出版社を訪れ、編集者に渡したものだという。そのとき本人がそれからわずか十数日でこの世を去ることをどこまで予測していたかはわからないが、それまで求め続けてきたいくつかの「途方もない」ことをスケッチしてみたのかもしれない。

(武田千香)

不思議な場所の物語

リュドミラ・ペトルシエフスカヤ著、沼野恭子編訳

『私のいた場所』

河出書房新社 二〇一三年八月

初めてペトルシエフスカヤを読んだ時の衝撃は忘れられない。彼女の出世作『時は夜』（一九九二）は、刑務所帰りの息子とだらしないう娘、頭のおかしい老母をかかえて貧乏生活を送る女性詩人の手記という体裁の長編小説で、ソヴィエト社会の暗部を描いた問題作という触れ込みだったが、主人公の偏質狂的でとどまるところを知らない怒涛の語り口がとにかく圧巻で、確かに彼女の置かれた境遇はどうしようもなく悲惨ではあるものの、それより何よりその文体の持つ破滅的な疾走感にむしろ痛快なほどであり、作品の孕む底知れない生命力にたまたまう圧倒されるばかりだった。

この一作で一気にその名を知られることになったペトルシエフスカヤは、その後も旺盛な創作力を発揮し、幻想小説、怪奇譚、童話、寓話など、幅広いジャンルの作品を発表し続けている。ソ連崩壊後のロシア文学を代表する一人であると誰もが認める彼女も早や七十代後半にさしかかり、そろそろ「文壇の重鎮」的なポジションにおさまるなり、作家生活の黄昏期に入るなりしてもよさそうなものだと思いきや、そのような予定調和的展開を裏切るのがペトルシエフスカヤである。老齢を迎えてからなぜか突然歌に目覚めた彼女は、今や国内外のクラブや

ホールでコンサートを開くプロの「歌手」でもある。そのライブの様子はYouTubeでも見ることができているが、どこことなく彼女を思わせる容貌の彼女がシックな衣装に身を包み、ジャズやシャンソンの名曲のカバーや自作曲を気持ちよさそうに歌いまくる姿は実に印象的だ。

さて、本書はそのペトルシエフスカヤが二〇一〇年の世界幻想文学大賞（短編集部門）を受賞した『私のいた場所——別の現実の物語』を中心とした全十九編の短編小説アンソロジーである。タイトルからもわかるように、これは現実の裏側にある「もう一つの世界」の物語だ。ごく平凡で目立たない人々が、ふと気づくと現実世界の境界線を踏み越えて異界に引き込まれ、生と死が隣り合わせに接する奇妙な世界で摩訶不思議なストーリーが紡がれていく。

たとえば表題作『私のいた場所』では、主人公ユーリヤが昔馴染みのアーニャおばさんの家を訪れるが、どこか様子がおかしい。どうやらアーニャおばさんはすでに死んでいて、ユーリヤは生と死の境界領域をさまよっているらしい。ごく普通の風景が次第に違和感を増し、現実が非現実にすり替わっていく過程は、不気味でもあり夢を見ているようでもある。

現実と幻想、此岸と彼岸、生と死との境界線は私たちが普段思っている以上にあやふやで、知らず知らずのうちにその両方の世界を行き来することもあるのだというのは、本書に収録された全編を通じてのテーマである。ユーリヤは最終的に「生の世界」に戻ってくるのだが、「あちら側」へ行ったまま帰ってこない者もいる（『ふたつの王国』）。あるいは、死にゆく者を取り戻そうとして境界領域に足を踏み入れることもある（『噴水

のある家」)。逆に、死者の側が「生の世界」にやってくる場合もある。『母の挨拶』や『生の暗闇』では、現実世界で苦境に陥った者たちが、死んだはずの家族によつて救われる。一方、戦死した夫が妻の元を訪れ、森へといざない自分を埋葬させる『ソコリニキの出来事』は、死者の方が生者の助けを借りるパターンだ。これだけ頻繁に死者と生者が往来し合っていると、もはやどこからどこまでが「生の世界」で、どこからが「死の世界」なのか、はつきりと区分することなどできなくなる。「私のいた場所」は私が今いる場所でもあり、「現実」と「別の現実」が重なり合つて不可思議な物語世界を形作っている。

ホメロスの『オデュッセイア』やダンテの『神曲』、あるいはオルペウスの冥府下りにインスピレーションを受けた様々な文学作品を例に引くまでもなく、「冥府との交通」を描くのは文学史上珍しいものではなく、むしろ定番とも言えるジャンルである。それは「非合理的な現象を自在に扱うことのできる最も自由な物語空間」（訳者あとがき、二二五頁）であり、だからこそペトルシェフスカヤもこのジャンルを偏愛するのだろう。ただ、伝統的な「冥府下り」の枠に収まらないのが彼女の真骨頂で、予定調和をあえて崩すかのような非論理的なプロット展開もその一例である。

たとえば不本意な結婚をした男ワシーリイが主人公の『新開発地区』は、最初のうちは愛のない夫婦を描いたよくある物語のように思われる。だが、二人の間に娘アリオヌシカが生まれると、ワシーリイは思いがけずこの娘を深く愛するようになる。しかし話はそれだけでは終わらない。「可愛いアリオヌシカはみるみるうちに大きくなり、黒髪で父親そっくりになっ

た。〔中略〕ワシーリイは娘をととても愛し、人殺しをした大晦日の夜も、あと一息で妻を殺すというところまでいって、折悪しく娘が泣きはじめたので娘のところへ行き、あやして寝かしつけてから、浴室の妻のところへ戻つてとどめを刺したくらいだった」（八五頁）。何の伏線もなく唐突に殺人が行われるこの衝撃的な一文の後、ぞつとするほど淡々と妻の殺害と死体遺棄の場面が描かれる。身を隠すために妻の指を切断してから遺体を捨てに行つたワシーリイは、やがてその切り落とされた指が水道管から出てくるといふ幻覚にとらわれ狂気に陥つていくのだが、このジェットコースター並みの急展開ぶりがペトルシェフスカヤらしい。

また、異界を描く時にも妙なりアリティを感じさせるのも彼女の特色と言えるだろう。死にかけて娘を取り戻そうとする父親を描いた『噴水のある家』では、父が夢の中で生の心臓を食べ、口の中にあふれる血で黒パンを胃に流し込む場面があるが、まるでその血や臓物の味が舌の上に広がるような生々しさを感ぜさせる。

ところで、「訳者あとがき」でも指摘されているように（二二三頁）、本書の登場人物は死と生の世界を往来する際、しばしば「夢」を見たり眠ったりしている。生者が生きながらにして「別の現実」を体験できる「夢」の世界は、言わば死と生をつなぐ境界領域を象徴する場であるが、ペトルシェフスカヤの作品自体、どこか「夢」に似ているとは言えないだろうか。論理的つながりを無視して跳躍するプロットや、それでいて妙に生々しい肌触りがあるところなど、「夢」を思わせる点は少なくない。本書を読み終えた後、まるで不思議な夢を見て目覚めた直後の

ような感覚を覚えるのはおそらく私だけではないだろう。

時にグロテスク、時に荒唐無稽なペトルシェフスカヤの「夢」の世界。しかしどれほど不気味な「悪夢」であつても、なぜかその読後感にはネガティブなものではないし、また、境界線の裏側にどれほど醜悪な現実があるかと、「夢」への旅は単なる「現実逃避」にはならない。それはおそらく、不条理で非現実的な幻想小説においても、抑えがたく執拗な生命力がペトルシェフスカヤの作品には息づいているからである。

たとえば『母さんキャベツ』では、キャベツから生まれた小さな娘キャベリーナ（ちなみにこの名前の訳し方は絶妙である）の母親が、おそらくはキャベリーナの生まれ変わりともしき不器量でみつともない赤ん坊をバルコニーで見つけた後、最初は愛するキャベリーナがさらわれたと思つて激しく泣きじゃくるのだが、「突然、何かが内側から胸を叩いたような気がし」て（一〇八頁）、ごく当たり前のようにこの赤ん坊におっぱいをあげる場面が作品の終盤にある。かつて彼女が墮胎した子の化身のような存在であるらしいキャベリーナという薄気味悪い幼女をめぐるこの奇譚は、こうして最後の最後で一転し、母親の内部から湧きあがる生の力を浮かび上がらせることになる（しかしキャベリーナの代わりに現れた新しい赤ん坊も、やはり最後までどこか気味が悪いのだが）。

あるいは、姿を見せない何者かが家の中にいる、という妄想に取りつかれた女を描いた『家にだれかいる』の結末を思い出してみよう。家を破壊しようとする見えない「あいつ」の先手を打とうと、主人公の女は家中の物を次々と壊していく。家が崩壊していくのと比例して彼女の飼うネコは生気を失い、まる

でミイラのようになるのだが、最後の最後で衰弱しきったネコがふと思ひ立ったように「すつくと起き上がり」、エサを口に「生きていくことにしたのである」（四五頁）というさりげない締めくくりの一文は、ペトルシェフスカヤという作家の持つ根源的な逞しさを象徴しているようで印象深い。主人公の女は名前が明示されていないのに、ネコには「リャーリャ」という人間臭い名前が与えられているアンバランスさも、この結末からするとおそらく意図的なものだろう。

思えば、『時は夜』も、とめどなく進む生命力の強さが創作のダイナモトとなっていた。そして、老境に至つてもなお「歌手」という新しいジャンルに挑戦しないではいられないペトルシェフスカヤの人生それ自体もまた、同じダイナモトに突き動かされているのではあるまいか。彼女には今後も、さらに予定調和を裏切り続けてくれることを期待せずにはいられない。

（前田和泉）

総合文化研究所主催講演会 「La coscienza dello zen: Italo Svevo e l'arte di smettere di fumare (ゼンの意識: イタロ・スヴェーヴォと禁煙の嗜み)」 2014年4月22日 リッカルド・チェバック (ズヴェーヴォ博物館館長)	「旧ユーゴ映画の現在」 2014年5月29日 平野共余子 (映画史研究者)	エリック・ナイマン (カリフォルニア大学バークレー校教授)
「ドイツ民主共和国と統一 25年後の東ドイツ地域」 2014年6月23日 フランク・リースナー (千葉大学講師)	「Matthew Carl Strecher 氏講演会」 2014年6月6日 マシュー・カール・ストレッカー (Winona State University Global Studies and World Languages Program)	総合文化研究所共催研究会 「映画からみるエジプト—喜劇王アデル・イマームとともに」 2014年12月11日 勝畑冬夫 (本学非常勤講師)
「面白い日本の私」 2014年7月7日 ロジャー・バルバース (元東京工業大学教授・世界文明センター長)	「シリーズ多文化社会で働くということ① 難民支援最前線—日本の場合」 2014年7月25日 石川美絵子 (ISSJ 難民担当ワーカー / 特定非営利活動法人なんみんフォーラム事務局)	「世界文学・言語学ネットワーク 第2回研究集会」シンポジウム「世界文学と(としての)日本文学」 2015年3月19日-20日 池澤夏樹・西成彦・中川威夫・佐藤泉・沼野充義・和田忠彦・山口裕之・早川敏子・鴻巣友季子
「ロシア文学を世界に普及させる者としての21世紀の文芸エージェント。ただし〈ロシア世界〉を世界に普及させる者としてではなく」 2014年11月11日 エレナ・コスチューコヴィチ (作家・翻訳家)	「東南アジア文学の今《インドネシアのメガ・ヒット小説》—アントレ・ヒラタが語る『虹の少年たち』の世界—」 2014年11月10日 アントレ・ヒラタ (作家)	総合文化研究所公開研究会 ICS Workshop Series 「永井荷風『支那人』(『仮面』)論」 2015年1月14日 竹森航理
「語る言葉とうたう言葉—戯曲翻訳と訳詞について—」 2014年11月17日 高橋知伽江 (劇作家・翻訳家)	「エコール・ド・パリのウクライナ人芸術家たち」 2014年11月28日 ヴィタ・スサク (ウクライナ国立グリュウ美術館学芸員)	「ろう文化における deafness 概念」 2015年1月28日 山下惠理
総合文化研究所共催講演会 「祖国の中の異界 日本近代文学 (子規・鷗外・漱石) における空間的指標の喪失」 2014年4月21日 エマニュエル・ロズラン (フランス国立東洋言語大学)	「日本文学が私に教えてくれたもの」 2015年1月29日 スティーブン・ドッド (ロンドン大学)	総合文化研究所共催ワークショップ 「アヴァンギャルドの諸相 01」 2014年9月29日 前田和泉・西岡あかね
	総合文化研究所共催国際シンポジウム 「ナポコフとロシア文学」 2014年4月26日	「アヴァンギャルドの諸相 02」 2015年3月2日 松浦寿夫・横田さやか

編集後記

「文化」受難の時代である。短期的な目に見える損益という尺度で計られると、いかんせん文化や芸術は分が悪い。ましてや「文化研究」となる、いったいなぜそんなもののために貴重な税金や知的労力を費やすのかという風当たりが、四方八方から(時には身内からも)吹きつけてくる。

この逆風にあらがうべく、今年度の本研究所は山口裕之所長のもと、多種多様にして多彩な講演会・シンポジウムを催し、また、大学院博士後期課程在籍中の若手研究者による公開研究会 ICS Workshop Series を立ち上げるなど、専門地域や分野を横断する活動に力を入れ、一定の手ごたえを得た。さらに、山口先生を代表者とする科学研究費・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」がスタートし、本研究の活動への寄与が期待される。

この研究プロジェクト参加者から、本号の特集には二本の論文が寄せられた。技術による知覚システムの変化とアヴァンギャルド芸術における身体像の関係を論じた山口先生の論文と、二十世紀初頭の女性の身体像のあり方を服飾史の視点から論じた沼野恭子先生の論文だ。その他、日本語へと「帰った」作家リー・ヒ英雄と「九・一一」の関係を論じた柴田勝二先生、キューバの作家デスノエスの作品を例に植民地知識人の文学的戦略を探った久野量一先生、「狂人」の形象に着目してペルシア神秘主義詩人アッタールを考察した佐々木あや乃先生の三論文が寄稿され、多彩な分野にわたる文化研究のいわば出会いの場となる「総合文化研究」の面目躍如たるラインナップになったのではないかと感じている。いずれ劣らぬ力作をお寄せ下さった皆様に感謝したい。

二〇一五年四月からは、和田忠彦先生を新たに所長にお迎えする。嵐も波もしなやかにしたたかに受け止めて、本研究所の航海は続く。

(前田和泉・西岡あかね)

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.18
総合文化研究 第18号

2015年3月18日発行

責任編集 前田和泉 西岡あかね

編集スタッフ 石井沙和 竹森帆理
粒良麻央 山下恵理

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 三鈴印刷株式会社
東京都千代田区神田神保町二丁目32番地1

vol. **18** 2014

総合文化研究
Trans-Cultural Studies

Tokyo University of Foreign Studies
Institute of Transcultural Studies

