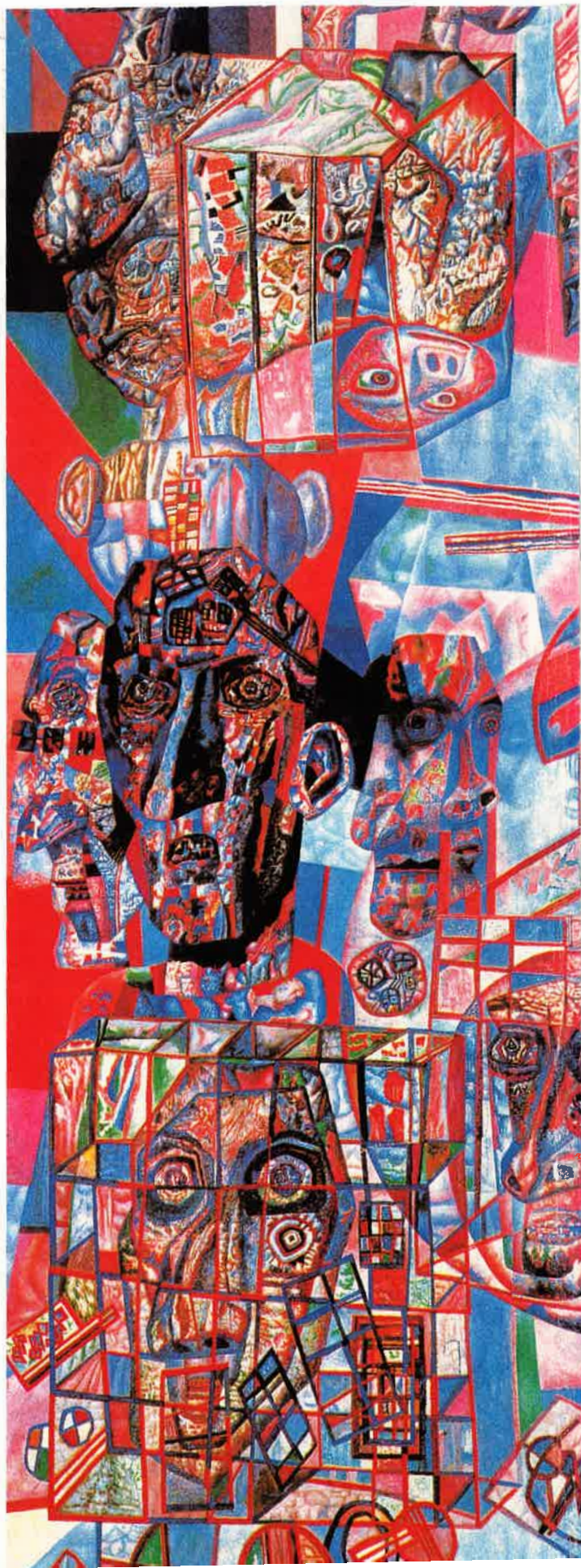


総合文化研究

Trans-Cultural Studies

vol. **1**
1997



表表紙 パーヴェル・フィローノフ「世界のなかの人間」、1925、油彩、107×71.5（部分）

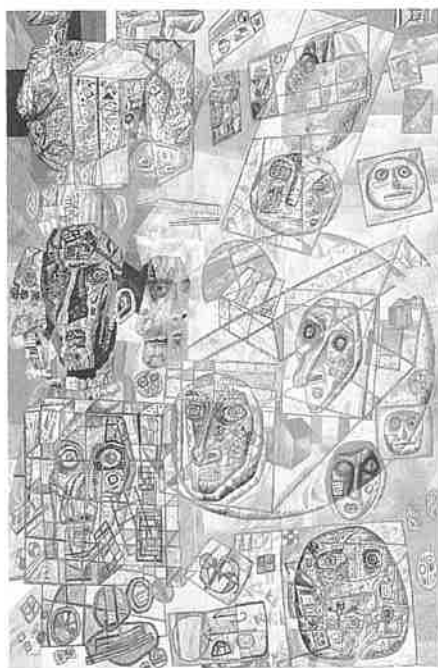
裏表紙 「馬」、1924-1925、水彩、5.5×13.5

総合文化研究

東京外国語大学総合文化研究所

Trans-Cultural Studies

vol. 1
1997



「総合文化研究(トランス・カルチュラル・スタディーズ)」創刊にあたって

東京外国語大学総合文化研究所長

西永良成

「世界各地域の文化・文学・芸術・人間科学の伝統と現状を総合的かつ複合的に調査研究することを目的」とする東京外国語大学総合文化研究所は、平成八年四月一日に本学外国語学部付属施設として発足した。海外事情研究所、語学研究所の発足後約三十年という、いたって遅い出発である。近年大学内外を取り巻く環境の急激な変化は、国際的かつ学際的な研究を促し、本学に勤務する文学、人間諸科学の研究者としても従来のような国民国家単位の文化、文学研究とか、十九世紀に起源をもつ学問分野の枠内での思考などに安住することはもはや不可能になってきた。そのような認識を受けて発足した総合文化研究所は当面、文学の伝統と刷新をめぐる国際比較、二十世紀表象文化の地域性と世界性の連関の調査、異文化研究の原理と方法の理論的探究、さらに情報革命による人間諸科学のパラダイム変換の確認と展望などを活動の主軸としてゆくつもりである。

研究所には定期的に成果を世に問う研究誌の存在が不可欠である。ここに創刊される「総合文化研究(トランス・カルチュラル・スタディーズ)」は上記の理由によつて発足した東京外国語大学総合文化研究所の研究誌であり、年一回、所員一人が責任編集する。創刊第一号はロシア文化、文学の亀山郁夫がその任にあたつたが、今後当分の形式で発行してゆきたい。また総合文化研究というからには、当然外部にも開かれた研究誌でなければならず、今回のように所員以外の研究者にも積極的に協力を仰ぐ方針を堅持していくつもりである。

lenio, sed certo et recto gradu. 「遅き、やれど確かにして真直ぐな歩みもつて」というラテン語の諺がある。これを、かなり遅く発足したわが東京外国語大学総合文化研究所のモットーとしたい。遅く発足したけれども、けつして焦ることなく、ゆつくりと着実に研究の歩を進めてゆく。ここに創刊する研究誌もまたそのようでありたい。

最後になるが、東京外国語大学総合文化研究所発足、および研究誌創刊にあたっては中嶋嶺雄学長はじめ本学の多くの方々のご支援、ご助力があつた。所員を代表して、ここに心からの謝意を申し述べたい。

目次

巻頭言：創刊にあたって	西永良成	2
-------------	------	---

エッセイ

・ブラックの教え	松浦寿夫	4
・パソコンの机	吉本秀之	6
・「食い物の恨み」の人類学	栗田博之	8
・賈植芳先生のこと	小林二男	10

ロシア特集—20世紀末ロシアから何が見えてくるか？

・対談：20世紀末ロシアから何が見えてくるか？	沼野充義＋亀山郁夫	12
・世界とリアリティー—ベルジャーエフの認識論をめぐって	大須賀史和	37
・家族・夢・ゲーム—現代ロシアの三人の女性作家	沼野恭子	46
・スターリンという様式	ボリス・グロイス 古賀義顕訳	59
・玉葱とキャベツ—ロシア文化における二つのパラダイム	アレクサンドル・ゲニス 鴻野わか葉訳	69

私の愛する1冊

書評

・ドゥブラヴカ・ウグレシチ 『バルカン・ブルース』	亀山郁夫	92
・イブラーヒム・アル・クーニー 『ティブル』	八木久美子	93
・テリー・イーグルトン 『表象のアイランド』	杉浦勉	94
・ミラン・クンデラ 『ほんとうの私』	荒このみ	95
・ソフィア・ヘーントワ 『驚くべきショスターコヴィチ』	平野篤司	96
・監修：奥平龍二 『ミャンマー—慈しみの文化と伝統』	石井和子	97
・荒このみ 『黒人のアメリカ—誕生の物語』	西永良成	98

総合文化研究所所員97年度活動報告

誰もが、ジョルジュ・ブラックが偉大な画家であったことは知っている。その長い画家としての経歴を回顧しつつ、アンドレ・マルローがその持前の雄弁さで顕揚してみせたように、いわば、フランスという「国家の芸術」を体现する画家として、その作品群の繊細で理性的な抑制が支配する画面に、多くの批評家たちがフランス性の刻印を見出したこともたしかだ。また、このフランス性という徴の体现をブラックの絵画に見出そうとする者たちが、たとえば、第二次世界大戦終結直後の一九四八年のヴェネツィア・ビエンナーレで彼がグラン・プリを獲得するやいなや、フランス絵画の偉大さの承認として大きな喜びを享受した様相は、ジャン・ポーランのテクストなどにも鮮明にあらわれているように、容易に想像しうることだ。実際、一九四八年といえば、芸術の価値決定のメカニズムにおいて、ニューヨークがパリを圧倒し

ブラックの教え

松浦寿夫

始める時代であり、この大西洋を介してむかいあう、ふたつの芸術的な価値決定の場の対立、係争が熾烈になる時代は、ブラックという寡黙な画家をも、その係争の場に動員せざるをえなかったということだろうか。ともあれ、ポーランのブラック論の題名にかかげられた語を借りていえば、ブラックはたしかに、フランス絵画のパトロン^{patron}のひとりであったということだ。

だが、ブラックの絵画作品をフランス絵画の伝統という幻想^{ファンタジー}の枠組みのなかに据えておくだけでは、あれら多くの作品群が提示した特異点を理解することはできないだろう。たしかに、ブラックはピカソとともに——あるいは、ピカソに先行して——キュビズムの絵画体系を開拓した画家として知られているが、たえまない破壊の総量を自らの作品として提示してやまなかったピカソのわきで、何か背景のおくへと退却したかのような印象を与えかねない様相を呈してはいた。また、「私は感情を修正する規則を愛する」

という一節が、このような印象の共有に貢献してしまつたのかもしれない。とはいえ、この一節は、それに続く、「私は規則を修正する感情を愛する」という一節をともなっているのではあるけれども。いずれにせよ、ピカソに捧げられたおびただしい数の批評、研究に比して、ブラックの絵画はいまなお語られることないまま、その可能性の合図を視界にいまだ現れぬ岸边にむけて発し続けているかのように思えてならない。そして、「私は自分に追従する人々よりも、私を活用する人々を好む」というブラック自身の発言にならって、この輝かしいいくつもの散乱した合図を、未来の絵画という未だ姿をみせぬスクリーンに投射してみるべきときがきたとはいえないだろうか。

ブラックが発信した無数の合図の目録のなかで、では何に注目すべきなのだろうか。いくつもの答え方があるだろうし、また、その答え方に応じて、潜在的な多数性に開かれた像をスクリーンに描き出すことができるだろう。たとえば、一九一〇年の「水差しとヴァイオリン」と題されたタブローの上部にだまし絵的に描き込まれた、影をともなつた釘と同時に、一九一一年の「ポルトガル人」に描き込まれた、印字体の文字や数字に着目してみることでもあるかもしれない。多くの解釈は、分析的キュビズムの絵画における再現性の崩壊のさなかで、絵画を現実につなぎ止めておくために要請された要素として、これらの合図を回収することになる。現実との連結、それはまた、コラージュによる新聞紙等の画面への

導入を説明する際にも一貫して用いられる論理である。だが、現実とは何か。いうまでもなく、これらの論者の視点からすれば、現実とは絵画外現実のことである。また、このような議論はいつものように、芸術と生活世界との一致、調停といった凡庸な議論を組み立ててしまふのであり、また、そのような議論が芸術的な感覚をことごとく欠いたハバーマスのような哲学者の同じく凡庸な反論を呼び起こすはめになったりするわけだ。あるいは、ジャスパール・ジョーンズのような画家が、このふたつの合図をそれこそリテラルに物体化してしまうことによつて、語の真の意味でイラストレーターぶりを発揮することになったということだ。

それでは、これらふたつの合図は何を語っているのだろうか。それは、きわめて単純な事実、ブラックの言葉を借りれば、「絵画的事実」である。それは、絵画面は釘で壁面に打ちつけることのできる物質的な厚みをそなえた平面であること、また、文字はそれが書き込まれるに際して、背景としての平坦な面の存在を必要とするということだ。いかえれば、この単純かつ明証な絵画的な事実は、絵画が平坦な物質的な面であることをいわば同語反復的に語っているということだ。だが、あらゆる絵画の謎も、この単純な明証性のなかにある。そして、この絵画面が現実なのだ。

パソコンの机

吉本秀之

机を探しています。

2年前に、マッキントッシュを買いました。それまでは、ご多分に漏れず、NECの98シリーズを使っていました。白黒画面のノートパソコンです。在外研究でロンドンに留学したときにも、そのノートパソコンを持っていました。ブリティッシュ・ライブラリーでも、ロンドン大学の本部図書館でも、はたまたワールブルグ研究所の図書館でも、あちらの研究者はノートパソコンを館内に持ち込んで仕事をしていたので、私もあやかううと思いましたが、それには、当時のノートパソコンは重すぎました。結構重いよけいな電源アダプターも本体と一緒に持ち歩かなければならなかったので、なおさらです。

性能的に特に不満はなかったのですが、98ノートのキーボードのタッチだけは私には向きませんでした。マックに変えて、最初一番ありがたかったのは、この

キーボードのタッチです。98ノートと比べると、格段にキータッチが使いやすかった。最初に買ったのは、大学の研究費で買いました。使いやすいということで、3ヶ月後に自分でも買いました。(マックシリーズでは、最悪に近い、7500に漢字トーク752でした。)

机だけは、いいものがほしいということで、大学院に入学したとき、かなり探し回って横幅120センチの事務机を買いました。私は、モニターの画面が高くなるのは好きではないので、その机に、デスクトップ型マック本体と17インチモニターを横置きにすることにしました。本体が右端、モニターが左端、キーボードが真ん中という風に配置しました。すると、広いと思っていた机の上が埋まってしまうしました。

プリンターは、どこに置いたのですか？プリンターは当然、机の下です。キャノンが、レーザープリンターを個人でも使えるように安くしたその最初のものを机の下に

入れて使っています。

問題は机の上です。本を読むのは机の上で読むわけではないので、別に困らなかつたのですが、書き物をするのが困りました。パソコンを買ったからといって、書き物はすべてパソコンで、というのは、私のやり方ではなく、最初のイメージを作ったり、アイディアをラフスケッチするときには、2Bの鉛筆に罫線も何もない白紙です。鉛筆はもちろんステッドラーと言いたいところですが、筆圧の低い私には、むしろ日本のトンボや三菱のものの方が合うことがわかりました。

さて、全くの白紙と鉛筆を用意して、次にすることは、キーボードを本体の上に載せることです。それで何とか書き物をするスペースだけは確保されるのですが、すると、資料を置く場所がありません。モニターの前に立てたり、専用の書見台を買ってきたりしましたが、あまりうまくありません。結局、きちんとした環境が整わないままなんとかやりくりするということになってしまいました。

それ以来、インテリアのお店をまわったり、パソコンショップをまわったり、はたまたいろんな雑誌を買ってきて、ちょうどよいパソコン用の机はないかと探し回っています。机の上は、我々研究者の一番の作業場ですから、あまり妥協したくない。最近はやりのSOHO（Small Office Home Office）ということで、私の部屋に合わない馬鹿高いお金を出せば、結構良さそうなものがあるのではありません。

雑誌を飾る格好良い机の値段の高さと私自身の部屋の片づけが全く進まないことが合わさって、決断がつかないまま、ずるずると今に至っています。

そうは言っても、締め切りのある仕事は待ってくれませんが。現在は、昨年末に買ったコメットさん（マッキントッシュのノートパソコン。アメリカのアップル社と日本IBMの共同製作になるマックの世界では最小のノートパソコン）を、75×75cmの台所机の上において、作業しています。真ん中にコメットさん、右側に辞書、左側に翻訳する本のコピーを置いて、締め切りを1年過ぎた翻訳に没頭しています。これはこれで、実は、快適な作業環境であることがわかりました。翻訳も予想外に順調に進んでいます。

日本の狭い住環境を考えたら、小さなノートパソコンと台所机というのは、一つの正解だと思っています。この組合せは、これからパソコンを買おうと思っている学生諸君や家庭で専用の勉強室を持たない方には、間違いなくおすすめの実践法でしょう。

しかし、私の部屋には、でかいデスクトップもあって、これを捨てるつもりはない。しかも、私はこの冬、ISDNダイヤルアップルーターというのを設置して、SOHO環境を自分のアパートに実現してしまつた。

ということで、ふりだしに戻っています。いい机がほしい。みなさんはパソコンの机をどうされていますか？

「食い物の恨み」の人類学

栗田博之

人類学者というのは因果な商売である。何故か。人類学者には、異文化において長期間の現地調査（フィールドワーク）を行なう事が使命として課されているからである。調査を行なう人類学者は「出来る限り現地の生活に参加しなければならない」とされる。具体的には、「毎日現地の人々と起居を共にし、同じ物を食べる」というわけである。住居の方はまあ何とかなる事が多いが、こゝと食べ物の話になるとそうはうまく行かない。人類学者の調査地は、所謂僻地と呼ばれ、自給自足経済が基本となっているような場合が多い。当然、外部からの物資など非常に限られており、食べたい物があっても「ちょっと行つて買つて来る」事など出来ない。勿論、お金さえあれば好きなものを自由に手に入れる事も可能はずだが、理不尽な事に、人類学者は大抵「貧乏」である。従つて、多くの人類学者は、はからずも先の「現地の人々と同じ物を食べる」というテーゼを実践するはめになる。

そして、現地調査を終えた人類学者同士の会話で、「オレはこんなものまで食つたゾ」と自慢し合い、「あの苦しかった生活」の慰めとするのである。ヘビ、トカゲ、カエル、ネズミ、サルなどは当たり前。この程度では、戦にはまず勝てない。やはり、決め手は地虫の類である（ちなみに、私の切り札は、長さ10センチ以上もあるクワガタの幼虫である）。しかし、単なる自慢話だけでは、「あの苦しかった生活」に報いるには十分でない。そこで、人類学者は食自体を研究対象として取り上げ、適当な分析を加えて、自らの研究業績の中に取り込んでしまい、何とかカタキをとるのである。食も文化なのだから、「文化」人類学の立派な研究対象となるのである。

ここで、「食が文化である」という点に多少注釈を付けておこう。文化人類学では、伝統的に（という事は、現在ではかなり時代遅れの感を免れないのだが）、文化を「特定の人間集団によつて習得され、共有され、伝達されるもの」、

即ち、所謂生活様式全般として、非常に広い意味で定義する。食がこの定義の中に含まれるのは当然である。人間は生得的に摂取可能なモノ（道端の石は含まれないが、地虫は含まれる）をすべて食しているわけではない。子供は親から何が食べ物で、何が食べ物でないかを「習得」し、それを子孫に「伝達」する。個人的な偏差（好き嫌い）を除けば、同じ文化に属する人は大体同じような物を食べ、同じような物を食べない。同じ「食べ物」観が「共有」されているのである。そして、文化ごとに、何が「食べ物」であるかは異なっている。人類学者の「あの苦しい生活」は、或る文化での「食べ物」は、或る別の文化では「食べ物」ではない、という事を雄弁に物語っている。

では、人類学者はどのように食にアプローチするか。残念ながら、様々な立場があつて、簡単に要約する事は出来ない。生業（どのように食べ物を手に入れるか）、経済（どのように食べ物を交換したり、売買したりするか）、社会（どこで、誰と一緒に食べるか）、宗教（食物禁忌の問題）、象徴（食べ物に対する意味付け）、その他様々な側面から分析を加える事が出来るのである。そこで、ここでは代表的な研究を紹介するにとどめたい。まずは、あのレヴィ・ストロースの「料理の三角形」（『レヴィ・ストロースの世界』という論文。彼の構造分析の技が冴え、技が冴え過ぎた結果、何が何だかよく分からない論文。とにかくにも、斬新である。蛇足だが、レヴィ・ストロースも南米アマゾンで食べたバターのよう

な味にする地虫という切り札を持っている（『悲しき熱帯』）。次に、生態人類学の分野で文化唯物論を強硬に唱えるマーヴィン・ハリスの著作（『文化の謎を解く』『食と文化の謎』）。これも非常に斬新である。ガチガチの唯物論者で、彼にとっては、生産様式（即ち、食べ物？）が文化全体を決定しているらしい。彼を敵視する人類学者も多いが（ちなみに私もその一人である）、アメリカでは一般庶民に特に人気がある。「なぜインド人は牛を食べないか」、「なぜイスラム教徒は豚を食べないか」、「なぜアメリカ人はハンバーガーが好きか」など、とにかく面白い。日本人の人類学者の中からは、食文化の専門家と自他ともに認める石毛直道の著作（山のようにある）。確かに食文化の専門家には違いないが、果たして彼の著作が研究業績として認められるかどうかは疑わしい。まあ、エッセーとして気楽に読める事は確かである。世界各地の様々なレシピや調理法を知りたい向きには、『人類学者のクッキングブック』という翻訳本が最適。エスニック料理に強い森枝卓士の著作も山のようにある。その他、東海林さだおのフィールドワークに基づいた一連のシリーズ物や、玉村豊男の著作、佐原秋生の一連のレストラン批評もオススメ。「何だ、人類学者の本じゃないじゃないか」という声が聞こえて来そうだが、「クワガタの幼虫を頭からガブリ」などという話で食欲がなくなった向きには、これらの著作が清涼剤として必要となるに違いない。以上、変な読書案内でした。

賈植芳先生のこと

小林二男

賈植芳先生にはじめてお会いしたのは上海復旦大学に留学生として滞在していた一九八一年の確か早春、上海復旦大学の中文系資料室に於いてであった。そのころ、先生は「胡風事件」の中心人物の一人としての冤罪が晴れ、正式に名誉回復がなったばかりであった。「胡風事件」とは、一九五五年中国共産党の文芸政策に批判的であった胡風（1902-1985）の文芸思想に対してブルジョア的であるとして展開された大批判運動が胡風の文芸思想に対する批判から「胡風反革命集団」の糾弾へとエスカレートし、これに連座し逮捕されたもの九二名、隔離審査六二名、停職六三名、事件に巻き込まれたもの二一〇

〇余名という文芸界における建国後最大の冤罪事件である。中華人民共和国成立の翌年一九五〇年上海震旦大学（復旦大学の前身）教授になった先生は、三〇年代から胡風と親交があったため五五年五月一日「胡風反革命集団」の中心分子の一人として逮捕され、六六年三月まで

拘禁されたあと懲役一二年の判決を受け出獄、以後一二年間復旦大学で「革命的群衆」の監視付きで「労働改造」、七八年九月以降復旦大学中文系資料室で仕事をすることになり、八〇年一二月六五歳でようやく名誉回復、復旦大学教授の職に復帰されていたのだった。

話の内容は今ではもう忘れてしまったが、先生はその時人民帽をかぶり、堆く本が積まれた机に突っ張るように足を掛けタバコを手にし屈託なく豪快に笑いながら話をしてくれたのを覚えている。「胡風反革命集団」の中心分子として二三年間獄中生活・監視労働を送ったということから浮かぶイメージからは程遠く、長年の獄中生活・監視労働に疲れたというような様子は少しもなく、どこにでもいる話し好き・冗談好きの好々爺といった感じだった。

その後、上海に行く機会があれば、必ずお会いしていたが、一九九五年から九六年にかけて、在外研究で上海に滞在中は、先生のお宅にしばしば伺うことができた。先生ご

夫妻は中国の名酒「汾酒」の産地・山西のお生まれで、よく酒もご馳走になった。先生は一九一五年生まれ、八〇歳を越えるのでできるだけ昼間伺っていたが、ほとんど毎回先客がいるか、あるいは私の後から誰かが訪ねてきていた。誰かが訪ねて来ると、奥さんがすぐに熱いお茶を出してくれ、先生は煙草を勧めてくれる。話しが長くなれば、お二人で食事をしていけと引き留める。訪ねる人のほとんどが先生の教え子、教え子の教え子あるいはその知り合いなど、みな先生を慕う人たちで、集まると談論風発、先生もその輪に加わり、書齋は知的サロンといったふうになる。先生と教え子の関係は、「教師」と「学生」というより、深い信頼・愛情・尊敬で結ばれている慈父と息子・娘、孫・孫娘たちといった感じである。先生は冗談を言うのがお好きで、長年の獄中生活・監視労働のことに話しが及んでも、「あの頃自分を批判したものたちは大方死んでしまっているが、お陰様で、むかし労働改造で体を鍛えさせてもらったので、こっちは長生きだよ」というように、話の終わりにほくまっぽく皮肉のきいた落ちをつけ、すべてを笑い飛ばす。何かについて具体的な教えを請うよりも何よりも、側にいるだけで何か大きなものを得たように満たされた気持ちにさせてくれる。先生が獄に繋がれたのは「胡風事件」の時ばかりではない。簡単に経歴をたどると、先生は一九一五年山西の生まれ、一九三五年北京で「12・9」運動に参加して、「共産党の嫌疑」で逮捕され二ヶ月余りの拘禁。三六年春出獄後日本に渡り日本大学社会学部で学び、中国人

留学生を中心とした左翼文学運動に参加するが日中戦争勃発で帰国。帰国後抗日運動に参加し、一九四五年五月徐州で日本支配下の警察局特高科に逮捕されて三ヶ月の拘禁、日本敗戦の翌日出獄。一九四七年九月上海で国民党特務に逮捕され四八年一〇月まで一年一ヶ月の拘禁。「胡風事件」以前に三度入獄している。四度も入獄し、二三年間も監禁され労役に服した人。人生の最も仕事のできる時期を奪われた人。先生は一〇年近く前、こう語ったことがある。

「私はこの世界で七十数年生きて、もうまもなく火葬場に行こうとしているが、自分で慰めにできるのは、神様が私に準備してくれたでこぼこの人生の道で、私はどうにか人間らしく生きたといえるということである。生命の歷程は、私について言えば、自分の生き方と人としての品格をつくる過程でもあった。私の生涯の最大の収穫は、ほかでもなく「人」という字を比較的きちんとかいたことである。」
〔且説我自己〕『収獲』一九八九年第四期

四度の入獄にもかかわらず、先生は自分の信念を貫き、自分に対しても他人に対しても嘘を言わず裏切らず、友情を大切にし自分の信念を貫いてこられた。先生という「人」が多くの人を引きつけるのだと思う。

先生は現在復旦大学で博士課程の学生の指導にあたられるほか、中国比較文学学会名誉会長、中国現代文学研究会顧問、中華文学史料学会会長、上海比較文学学会会長などを務め、すこぶるお元気である。なめ尽くした苦しみ・悲しみを包み込んで外に出さないあの笑顔が懐かしい。上海に行ったら、またお会いしたい。

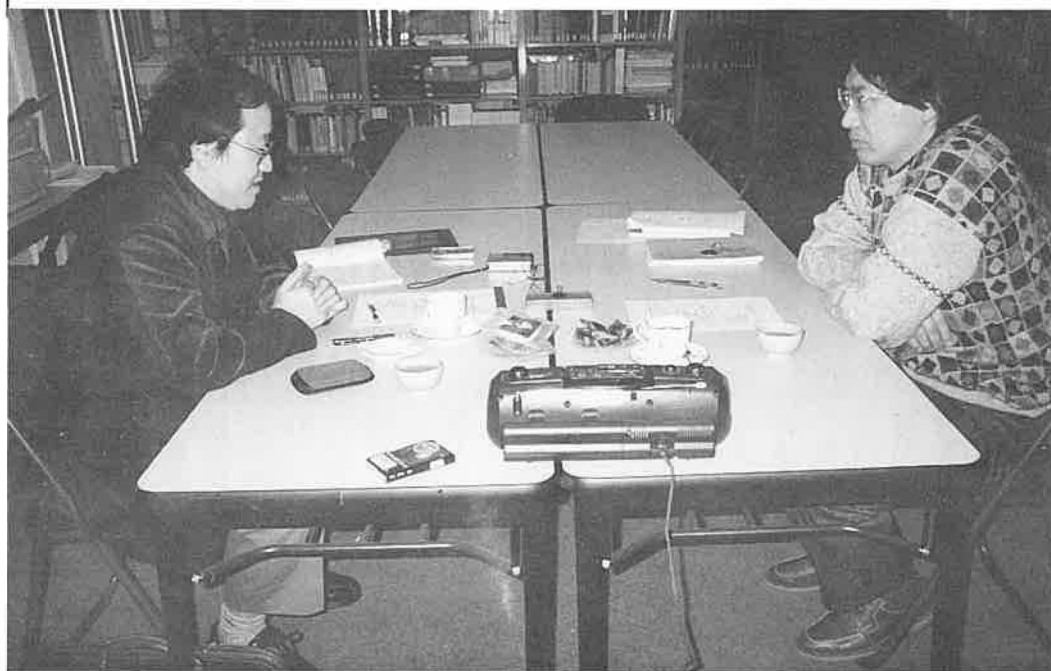
●特集 ロシア

対談

20世紀末ロシアから 何が見えてくるか？

- 見えなくなったロシア
- 全体主義文化へのまなざし
- ポストモダニズム批評の台頭
- ショスタコーヴィチ、
あるいは改作をめぐる議論
- 分裂するマヤコフスキー
- アヴァンギャルドの変容
- ベレストロイカの時空間
- 現代ロシア文学の底力
- ユーラシア文化のゆくえ

沼野充義 / 亀山郁夫



見えなくなったロシア

【亀山】二〇世紀もいよいよ残すところわずかとなり、歴史あるいは文化のあらゆる領域で総括や見直しが始まっています。ロシア革命、そして国家崩壊といった大きな試練を体験したロシアにとつて、二〇世紀とはいったい何だったのか。二〇世紀末にロシアは何を失い、あるいはまた何を得たのか、これから沼野さんと二人で、二〇世紀ロシア文化のバランスシートを作ってみよう、というのが今日の対談の狙いです。

初めに沼野さんからお話を頂きたいんですが、去年そして今年と二つ、東大の本郷で大きなシンポジウムが催されました。去年は、「ロシアはどこへ行くのか」という総合タイトルで、現代のロシアをめぐる全般的な討論を行ったわけです。そして今年はこの暮れに「ユーラシアの風」と題する、いわゆる文化面に限ったシンポジウムが行われました。そこでまず、このシンポジウムの企画に立ちあわれた主催者の一人として、全体の印象をちょっとお聞かせいただけると嬉しいんですが。

【沼野】 去年のシンポジウム「ロシアは

どこへ行くのか」は、文字通りインタールディスプリナリーな試みで、サブタイトルは「歴史・文化・社会」というものでした。ペレストロイカからソ連崩壊、そして現代に至るプロセスのなかで、日本ではほとんど注目されていない今のロシアを、分野をこえ、総合的に検討しようというねらいであつたわけです。

そもそもロシアというのはじつに巨大な対象でして、我々は主に文学を中心に研究しているわけですが、つねにいくつもの難問に頭をぶつけているわけです。ですから、いろんな分野のロシア研究者が専門分野を超えて一堂に会し、特に現在のようには、非常に形が見えなくなっているロシアの実態を探ってみようという試みというのは、それなりに時宜を得たシンポジウムだったと思うんですね。ただし群盲巨象を撫でるといった感じがなきにしもあらずでした。

で、今年の暮れに開いたシンポジウムというのは、「ユーラシアの風」というちょっと変わったタイトルがついているんですが、いろんな人がこれを「ユーラシアの風」みたいに呼んでいました。ただし、これは結果としては正しかったかもしれない。こ

のシンポジウムには幸い、亀山さんにも報告をいただきましたので改めて印象を述べてもらいたいと思っています。で、このシンポジウムは、いわゆるエスニックな狭い意味でのロシア人に限らず、ソ連崩壊後にくつきりと浮かびあがってきた、より大きなユーラシア的な枠組みの中の文化のあり方に焦点を当て、今言った狭い意味でのロシアという枠からはみ出すような人たちの仕事を、ジャンルを越えて考えてみようという試みであつたわけです。具体的には、チュヴァシの詩人ゲンナジー・アイギ。彼は「ヴォルガのマラルメ」ともいわれる現代を代表する前衛詩人です。それからタール共和国の出身の世界的な作曲家ソフィア・グバイドゥリナ、そして彼女が加わっている即興演奏のグループ、アストレイヤ、さらにシベリア出身でペテルブルクで仕事をしている映画監督のアレクサンドル・ソクーロフ、こうしたユーラシア的な広がり仕事をしている芸術家たちの仕事を題材としながら、亀山さんとか、それから中沢新一さんに語ってもらう、そういう形でやったわけです。

自画自賛みたいな物言いになってしましますが、このシンポジウム、とくに若い人

たちにかなりのインパクトがあつたのではないかと自負しています。そこで、私のほうから、亀山さんにこれらの企画について印象があつたら伺いたいんですけれども。

【亀山】 去年から今年にかけての旧ソ連あるいはロシアにおける政治情勢というものの変化が微妙に反映していたかなと思いますね。去年の「ロシアはどこへ行くのか」というのは、重苦しいと言うと少し語弊があるかもしれませんが、全体的に非常に重々しい基調の中で進められていたのに対して、今回の「ユーラシアの風」はとても明るくて、おおらかな雰囲気になっていました。同じロシアでありながら、なぜ、こうも異なるんだろうかと、その点が非常に興味深かったです。むしろ「ユーラシアの風」という……

【沼野】 嵐じゃないんです(笑)。

【亀山】 「ユーラシアの風」が文化的な側面にテーマを絞ったということもあるのでしょうが、やはりユーラシアの中のアジアの部分の持っている懐の広さ、というのか、ある種の広がりのようなものが、つまり前半の「ユーロ」、つまりヨーロッパ・ロシアの暗い部分を包みとるような

雰囲気があつて、全体としては非常に対照的なシンポジウムであつたというふうに思います。ユーラシアに充滿しているエネルギーと謎めいた魅力に圧倒されました。

で、この二つのシンポジウムは、今の日本におけるロシアに対する関心の冷え込みとは対照的にかんがりの盛り上がりを見せたわけですが、最近、我々が顔を合わせるとよく話題に上る、ロシア人気の低迷という問題ですね。大学の専任ポストなんかも次々とリストラされている。この低迷の原因について、ロシアの現在の状況なんかも含めながらちよつと考えてみたいと思うんです。まずこれを、もっぱら今の日本の文化的状況との絡みでとらえるべき現象なのか。それとも世界的な潮流としてあるのか。

【沼野】 これにはかなり多面的な要因があると思うんです。その一つとして、日本人というのは、とにかく目先の動きにすぐく左右されやすいんですよ。ちよつと長いスパンで見るとはつきりそれが分かります。例えばソ連が六〇年代初頭ぐらい、宇宙開発で世界に先駆けて第一線で宇宙船を打ち上げたりしていた頃というのは、ロシア語が大変なブームだったわけですね。ある

いは中国で天安門事件があつたときは、中国語を学習する人がガクッと減つた。最近の話でいうと、ソ連崩壊以後、ロシアはあまりいいことがないみたいだ、世相は混乱して悪いことばかり起こっている。チェルノブイリの原発事故もあつたし、マフィアの台頭もひどい、チェチェン戦争では「デモクラシー」の名のもとにジェノサイドが平気で行われている、社会が混乱して犯罪率も高くなっているらしい。こうしてマインスのイメージばかりが先行し、それが特に若い人たちにもろに影響しているわけです。

【亀山】 アメリカなんかの例と比較してどうですか。

【沼野】 世界中がベレストロイカではしゃぎすぎましたから、ロシアに対する最近のジャーナリズムの無関心はたしかに理解できないこともない。ここ数年の全体的な冷え込み、これは世界的に否定できない事実だと思っています。で、これはハーヴァードで四年勉強した経験から言うんですが、やはり、日本とは少しちがう。むしろアメリカの場合、ロシア、ソ連で何か悪いことがあると、これこそ、ロシアを研究するというのが重要なことであるといった発想をする



わけなんです。むろん、善し悪しはありますよ。ただし、よく言えば、そうした健全な好奇心がロシア研究に向かう基本的エネルギーになるわけです。日本の場合は、逆ですね。しかし、何よりも問題なのは、日本の若い人たちが、外国の文化に対してほとんど知的好奇心を持たなくなつたってことじゃないでしょうか。

【亀山】 それは実感しますね。ただし、それもある程度はやむをえない、つていう感じもします。で、ロシアとの関わりでいうと、現代の日本というのは、やはり、ロ

シアの魅力というのがストレートに伝わっていきにくい状況にあるんじゃないか、ということなんです。つまり、これはかなり本質的な問題につながっていくんですが、我々がかつてロシアに向かいあっていた時代っていうのは、ロシアのもっている重さみたいなものに我々の生活の貧しさとかがうまくバランスを取り得るような、そんな状況にあった。しかし、ソ連が崩壊してから、ロシアの状況というのが正直言ってほんとうに見えにくくなった。政治の流ればかりが前面に立って、その底に渦を巻いている文化的変動という部分にはほとんど注意が向いていないからです。気づいてみると、むしろソ連崩壊後の現在になってからのほうが、何か日本とロシアの間の敷居がはるかに高くなった印象がある。もともと、同質的なものは見えにくいわけですが。

形の上では資本主義化したロシアですが、内部はまっ二つに割れているというのが実状でしょう。新ロシア人の文化と旧ロシア人の文化です。この二つは、互いにまったく背を向けあっているような気がするんですね。新ロシア人というのは、欧米並のレベルでの豊かさを享受しはじめたこ

く一部、まあ五パーセント程度の人たちです。この人たちの生息というのは、ある意味でじつに分かりやすい。何しろ彼らの関心のあり方っていうのが、完全に西側化されているからです。そして、非常に見えにくくなっているのが、残り九五パーセントのマジョーリティなんですよ。市場化、資本主義化から取り残された人々のルサンチマンがそこに渦巻いている。というわけで、

ぼくらがロシアに抱いている古い幻想っていうのは、極端に貧しい今の旧ロシア人のほうが満たしてくれるかな、っていう予感があります。で、その幻想というのが何か、というと、やはりロシアの抱えている重さのことなんです。ますます重さを増していくロシアとわれわれ日本の文化の質との間で全然バランスがとれていない。現実には日本に住むぼくらの感性や想像力、より広くいつて日本の文化というのは、どうも破滅的なスピードでとんでもない方向に向かっていくような気がする。だから、せっかくロシアが足踏みしてくれているのに、ぼくらのほうが戻るに戻れない、早足が止まらないといった状況にあるわけです。ぼくらがこれまで一つの大きな文化的尺度として認識してきたものが、ある日気づいてみる

と、もう極端にマイナーものとしてしか理解されないようなレベルに落ち込んでいる。つまりぼくら自身の中でロシアを受け入れる度量というものの幅が著しく狭まってきているわけです。この断絶はちよつと悲劇的な感じがしますね。

それにもう一つに、ぼくのなかにとっても強い不安があります。一九九一年の国家崩壊ないしその後の一、二年というのは、日本でも爆発的なベレストロイカ人気があって、ゴルバチョフを中心とする状況にすべての関心が向いていました。しかし、そのときの関心というのは、純粹に政治的、表層的部分であって、僕自身、文学・芸術などそっちのけでソビエト・ウオッチングをやっていました。しかし、現実には、そうしたプロセスと平行していわゆるグラスノスチが進行し、それまでタブーとされていた様々な文学、芸術の復権という作業が行われていた。そのあまりのラディカルな進展にただただ呆然とするばかりだったのを記憶しています。で、先ほど言った不安というのは、ロシア人がそうした情報の圧倒的な氾濫のなかで、自分たちの好奇心をどん欲に満たしていってしまったこと。グラスノスチの

巨大な市場では、ジョイスからマルケスまでが一気に甦りましたからね。ところがその後、ロシアの文学市場全体が一種の虚脱感に陥った。非常に不幸な形で文学の選別、淘汰という現象が起こったわけです。これがはたして吉とでるか、凶とでるか。ここのもとも今日議論の一つになると思います。

【沼野】 これは僕が今までなんとか書いてきたことなんですが、ロシアというのは恐ろしく文学中心主義的な国なんです。何しろリテラツラツエントリズムなんという言葉もあるくらいです。つまり文学が文化の中でもかなり中心的な位置を占めていて、非常に重い役割を果たしていたわけですが、ペレストロイカでイデオロギー的な規制が緩みますね。それで文学中心主義がなくなるかと思うと、少なくとも初めはそうじゃなくて、むしろ文学がそれまで以上に重い社会的な役割を担ってしまったという、ちよつと逆説的なことが起こったわけです。これはちよつと驚くべき現象です。そういった時期を経て、しばらくすると今度はいわゆるポストモダンリズムっていうチームでかしましく宣伝された真空状態が生まれる。既成のすべてのものが相対化さ

れ、軽くなつてしまった。言い換えると、一枚岩の大きなイデオロギー、大きな物語であつたものが粉々に砕けちつて小さな物語が散乱しているという、まさにポストモダンの定義をそのままなぞるような状況が現出してきたわけです。よくが思い描いているロシアというのはそういうイメージなんです。亀山さんはいかがですか。

【亀山】 ぼくもそれに近いですね。で、僕が現代のロシアに危惧しているのは、沼野さんがいまおっしゃった小さな物語が散乱する廃墟で、文学がどう生き延びられるか、という問題なんです。ペレストロイカによつて、すべてのタブーが、少なくとも文学のレベルにおいては取り除かれた。それによつて、ロシア人自身が文学に対するアウラのようなものを失つて、自己喪失に陥っている。むしろ、文学はそうした試練を経た後に生まれ、読者自身もそれなりに選別されていかなければならないといった言い方も可能だとは思いますよ。しかし、忘れてはいけなないのは、大きな物語、これを共同性の意識といつてもよい思うんですが、そこにはソビエトの商標が入った濃密なネットワークがあつたということです。ソビエトの時代、多くの人間が文学に一種

特別な価値を置き、そこに思いのたけをそそぎ込んでいた歴史というのは、アナクロニズムなどといつて笑えない、大事な何かがあるように思うんです。これはある意味ではペレストロイカの根本的矛盾だつたというふうに言つてもいいんだけれど。

たとえば十年くらい前まで、マリナ・ツヴェターエフといえ、ロシアのすべての女性にとつて女神のような存在でした。ソビエトに生きる自分たちの不幸をツヴェターエフにほとんどヒステリックに重ねあわせてきたわけです。もちろんツヴェターエフだけじゃない。エプシテインの『新宗教』という本を見ると、詩人や作家たちの存在が現実には宗教的カルト化して集団を作っている。古くはプーシキンから、二〇世紀では、このツヴェターエフ、ヴィソツキーとかがそうですね。じつは、ロシア文学が他の世界文学とどう違うか、ということを考える際にいつも尺度しているある人の言葉があるんです。それは、マンデリシュタムがスクリャービン論の中で書いている言葉で、詩人の死というのは、その芸術上の行いに等しい、といった意味の言葉です。何な

んでしょね。このストイシズムというのは。つまり、文学や芸術のテキストというのは、それらを創造した人間の死をも巻き込んだ新しい次元のテキストでもあるんです。ロシアの詩人や芸術家は、もう命がけなんですよ。僕自身、ロシアに対して長く培ってきたイメージというのが、あくまでも文学中心的ロシアと言うかな、その周辺にたちこめるある種のアウラにあったものですから、ペレストロイカ、グラスノスチの持っている否定面には、否応なく目を注がざるをえない。一九九一年のプッチ、クーデタというべきか、革命と呼ぶべきなのか、大いに迷うところですが、ぼくは結構、ラスプーチンらのプリミティブな保守主義にも共感していたんですよ。こちらへん、もしかすると大いに反論がありそうですね。

【沼野】 基本的にはおっしゃる通りだと思うんです。たしかに旧ソ連時代というのは、今、名前が出たツヴェターエフとかマンドリシユタムとか、そういった詩人たちの本が非常に大事にされていて、滅多に出ないどころか、半ば禁止されていた。ツヴェターエフや、マンドリシユタムの詩集を闇市ですごい値段で買って、それをイ

ンテリと言うか、インテリじゃないような人たちまでも、アパートの本棚に大事に飾ったりしていたわけです。これ、やつぱり、エプシテインのいう一種のカルトです。ところが、一九七〇年代にソ連から主にユダヤ系の人たちがアメリカに大量に亡命しますね。そうすると、今までマンドリシユタムの詩集を大事に飾っていた人のアメリカのアパートには、どこにもマンドリシユタムなんてない。で、ロシアからお客に行った人が、あの本どこに行ったんだって聞くと、いや、トイレだよと言われる。で、トイレに行くと、『マンドリシユタム詩集』が全部ズタズタにされ、ちり紙代わりに使われていたと、そういうふうなエピソードがあるんです。つまり、ソ連ではそんなふうに大事にされていた文学が、アメリカのような土壌ではほとんど意味をなさない、ということですね。

つまり、そういう意味で、今、ロシアで起こっている状況というのは文化のアメリカ化なわけです。それはもうどうにもしようがないと言う感じですね。ただし、旧ソ連で文学が持っていた特権的な役割というのが、はぎ取られてしまっている側面というのはかなり強いと思うんです。ただし

留保すべき点もあるんです。ソ連で文学が持っていた特権性というのは、言わば不労所得みたいなところがあって、どうもちゃんとした試練を受けていない、というか、つまりああいう体制ですから、逆に文学が特権的なゾーンに入ってしまったっている。本当にそうなのかという、試練に晒す土壌というのがあまりなかったような気がするんです。だから、今こそむしろ、多くの人が文学どころじゃないよと、もつと金を稼がなきゃというふうに言い出した今こそが、文学の本当の意味での正念場だと思うわけですね。

全体主義文化へのまなざし

【亀山】 ところで、実際に非常に不透明になった国家崩壊後のロシアの文化的状況の中で、もつとも大きく台頭してきたものって何でしょうか。

【沼野】 真っ先に思い浮かぶのは、やっぱり歴史の見直しということですかね。ペレストロイカ以後、ロシア文化の今までと違った枠組みというのがはつきりと視界に入ってきました。例えばソ連が崩壊して、国境線が書き替えられたわけ

す。文化の研究においてもこれと同じような状況が確実に現れています。つまり、境界というか枠組みというのが恐らく同じようにある変化を被って、見直しをしなくてはならない状況になっている。たとえば今までのロシア研究の場合、とくに文学をやっている人の場合、ある固まった枠の中でしか問題を見てこないという恨みがあつたような気がするんです。しかし、これからはテーマ的にも方法的にも、新しいロシア研究の枠組みを作っていなかきやいけない、そういう時期に差しかかっているように思いますね。その中で、文学、文化史にかかわるものにとつて、おそらく最も大きなテーマというのは、やはり、全体主義時代の文化に対してどうアプローチをするかと、そういう問題じゃないでしょうか。このことは、二年前に『思想』の「ソビエト・イデオロギー」の特集号でも書いたことです。

昔の非常に単純な見方で言うともともとソ連邦を信仰する昔の左翼のように、スターリンが絶対的に正しいとみなされた時代があった。しかし、一九五六年以後、その図式が崩れ、スターリン時代というのはひどい時代であるという考えが今度は逆に

蔓延して、この時代の文化とか文学というのは研究の対象とするに値しないくだらないものであるということになってしまった。たとえば社会主義リアリズムの文学や芸術なんかがそうですよ。ところが今、政治イデオロギー的な制約から解放され、偏見や先入観抜きに全体主義時代の文化を語れるようになった、これはやはりたいへんなことだと思うわけです。

そこで実際、亀山さんはその分野で、ブルガーコフ、ゴリキー、マンデリシュタムとスターリン時代の関わりの問題、それからマヤコフスキーの見直しというような作業を進められているわけですから、ちよつと伺いたいです。亀山さんにとつて今、どうしてスターリン時代の再評価なのかということなんです。

【亀山】 一世代前のロシア研究のスタイルに、権力と芸術、権力と文学、あるいは政治と文学という、二項対立的な研究があつて、それが一時期主流を占めていました。その後、ばくちあたる時代の時代から、一にも二にもテキストという風潮が生まれ、文体論とか、語りの構造分析といったフォルマリステイックな研究が主流になったわけです。じつは、僕自身、そのいずれの文学研

究のあり方にも不満を感じながら、ドストエフスキーからロシア・アヴァンギャルドへと研究の足場をシフトしてきました。ところが、ある時期から、文学テキストの背景をなしている時代のポドテキストがやけに気になってきたわけです。きっかけは一九九四年の一年間のロシアでの在外研究です。この時の一番のテーマというのは、じつはマヤコフスキーの伝記を書くための資料を集めることでした。動機はじつはかなり個人的で、彼の一九三〇年の自殺というのが、昔から気になってしかたなかったんですね。ところが、ロシアで出会った資料というのが、マヤコフスキー暗殺説の資料ばかり。そこでこれは大変、とばかり、自殺に至る晩年の二、三年間を細かく調べているうちに、くつきりと見えてきたものがあるんですよ。月並みですが、それが第一次五カ年計画と農業集団化の時代の圧倒的なリアリティです。正直言つてこの時期のマヤコフスキーの詩はまったく面白くない。しかし、時代のたがねに呻吟しながら生きている彼の、幾重にも屈折した内面が非常に面白い。そこで、この時代のこと、歴史家だけに任せてはおけないなと感じ



ました。これだけ凄まじい現実を、文学の側から明らかにしなければならぬ、と。その頃、ペテルブルグのロシア美術館でやっていた『幸福のアジテーション』という展覧会も衝撃的でした。これは、スターリン時代のモニュメンタル美術を一堂に会した大回顧展なんですが、これがまた桁外れに凄い。全体への熱狂というもののすさまじさを痛感しました。ちよつと付け加えると、ニコライ・フョードロフの「共同事業」に貫かれているあの集団主義的エネルギー

ギー、それをまざまざとのぞき込んだ思いでしたね。

で、基本的テーマが明らかになったわけですが、ちよつと甘いかもしれないんですが、全体主義とは、ロシアに宿命として根ざしている問題ではないか、と。周りから、それこそ「ロシア・イデオロギー」だ、といった批判が聞こえてきそうですが、率直にそう感じました。そもそも世紀転換期にあたるロシア象徴主義の時代に、二〇年代、三〇年代のテーマというのが萌芽として孕まれているのではないかとね。

で、マヤコフスキーの革命後の変貌を見ていくと、カフカの「変身」じゃないけど、何か生物学的とでもいうしかない内的変貌を遂げていくわけです。あれほどに強烈な自己主張をもっていた詩人が、レーニン追悼の詩なんかで、私はこの全体の一部であるのが嬉しい、とか言ったり、死ぬ直前なんかには「私は命じられたのです」とか言ったりしている。だれだつて不思議に思はずです。これほどに強い個性をねじまげてしまう時代の圧力というのはいったい何なのか、これもまた個性の自己主張なのか、そんな関心がまずテーマの出発点になりました。

また、マヤコフスキーの自殺のことなんですが、これがもう単なる一人称の問題として片づけられるような程度のものじゃない。じゃあ、他の作家たち、詩人たちはどうだったのかと言うと、やはりすごい格闘を演じているわけです。例えば、今世紀最大の小説とまで言われている『巨匠とマルガリータ』を書いたブルガーコフですが、あれだけの作家ですら、スターリンという呪縛の中でたうち回っている。彼の最後の作品が、『バトゥーム』つていうスターリン礼賛劇です。なのに、死ぬ前のうわごとでなかで彼は「スターリンに殺された」とまで言っている。それはマンデリシュタムにしてもそうだったわけです。マンデリシュタム晩年のスターリン賛歌を、彼の傑作の一つだ、と言ったのはプロツキーでした。で、何が問題かというと、こうした研究が日本のロシア文学ではまったく見落とされてきたということです。むろん、それなりのテキスト分析に基づいた研究というのは、皆無でした。ですから、今、ぼくはセンセーショナルリズムの弊害に陥ることがないように注意しながら、研究を続けているわけです。

ポストモダンニズム批評の台頭

【亀山】 全体主義との関連のなかで、もう一つ気になっているのは、最近になって、とりわけ九〇年代以降に関心を呼びはじめた、いわゆるポストモダンニズムの批評ですね。とりわけ、それによって析出されたとも言えます。浮かび上がってきた一九三〇年代、あるいはスターリン時代のグロテスク性といったものです。たとえば、エプシテイン。これはボードリヤールのシミュレーション、シュミラクルという二つのタームを使つてのスターリン時代分析でもあるんですが、そこで浮かび上がってきた構造といったもの、それは一個の文学テキストが読み手に与えるインパクトよりはるかに大きな想像力のレンジを生み出してくれているような気がしました。ですから、ブルガーコフ、ゴリキー、マンドリシュタームといった文学テキストの持っているリアリティーと時代テキストとしてのグロテスクなおもしろさが、ほとんど等価のものとして実は今、あるわけです。

で、日本に戻ってきたら、まもなく『思

想』で「ソビエト・イデオロギー」という特集号が出た。ソ連でのスターリン見直しも凄まじいが、日本にもそうした気運があることを知って驚きましたし、ちよつと嬉しかったですね。沼野さんのお書きになった「文化としてのスターリン時代へ」という論文にはとても刺激されました。で、今度はこちらから伺いたいのですが、あの論文で紹介されているいくつかのタイポロジカルな文化論に対して、沼野さんはどんな見方をされていますか。

【沼野】 たしかに現代の文化論的レベルからのスターリン時代の位置づけというのは、相当に興味深い内容を孕んでいるように思えますね。ぼくが最近大学院なんかの授業で読んでいるアンドレイ・シニャフスキの『ソビエト文明』なんかも、抜群に面白い。たとえば、シニャフスキは、学者肌のレーニンに対して芸術家スターリンの像を設定し、大テロルが彼によってどんなふうに演劇的に構築されていくか、さらにスターリンをめぐる一口話や伝説の分析をとおして時代の下意識に迫っています。他にも、ハンス・グンターが編集した『スターリン時代の文化』という論集が出たりしていますね。

【亀山】 ギュンターはアンドレイ・プラトノフの研究でも知られている人ですよ。面白い。

【沼野】 そうです。他にも、パペールヌイの『文化2』（一九八五年）、さつきもちよつと名前の出てきたミハイル・エプシテインの『未来の後で』（一九九一年）、さらにはボリス・グロイスの問題作『スターリンという様式』（一九九三年）、そしてグロムシュトクの『全体主義芸術』（一九九四年）と立て続けに出ています。

【亀山】 そう、ぼくがモスクワに滞在していたときに、そういう本がモスクワの本屋に溢れていたわけです。で、ぼくが思いがけない人から教えられて、興味を持ったのが、ボリス・グロイスだったわけなんです。

【沼野】 たしかに、グロイスの視点は、たとえばロシア・アヴァンギャルドに対するこれまでの視点を一八〇度転換させたもの、といつてよいと思います。要するに、社会主義リアリズムないし、全体主義によってアヴァンギャルドは圧殺された、スターリン文化の犠牲になった、アヴァンギャルドは非難の余地のない「罪なき」存在だ、という考え方を「神話」だ

として一蹴するわけです。

【亀山】 その主張がとても魅力でしたよ。で、この話題にはもう一度戻ろうと思うんですが、こうした後で歴史の見直し、いいましようか、ポストモダンズムをめぐり議論におけるロシア的な特質って何でしょう。

【沼野】 さっき出てきたエプシテインにいわせると、ロシアはそもそもポストモダンズムの本来なんだというわけです。ポストモダンズムというのは、本当はロシア的なもので、共産主義の最後の発展段階である、といったユニークな主張です。彼はその主張を、さっきも名前の出たボードリヤールの理論を使って変幻自在に展開していく。要するに共産主義は、ハイパーリアルな社会そのものだった。ちよつと極端に聞こえるかも知れませんが、たとえば、ソ連にはイデオロギーそれ自体をのぞいて、他の現実など一切存在していなかった。ドニエプル発電所も、ピオネールも、KGBも、イデオロギーがイデオロギー時代の正しさを証明するために作られたものだ、というわけです。他方、イデオロギー以外のものはすべて排除され、ソビエト社会では、ジャーナリズムによって喧伝されるハ

イパーリアリティが、それ以外のどんな現実よりもリアルに体験されたということになります。現実がシミュレートされ、ねつ造され、人為的に作られた記号システムによって閉め出されたソビエト社会のあり方、それこそまさしくポストモダンなわけだけども、その草分けとしての名譽をになっているのが共産主義であるから、ペレストロイカ以後、共産主義の崩落からポストモダンへ移っていく道筋はきわめてスムーズだったんだ、とつなげていくわけですね。どこかしら、ねじ曲げられていると思える部分もあるにはあるんですが、しかし、それと同じくらいに説得力もある。要するに、もともと空洞化していて実体のない現実から建前を取り去ったら、一挙に真空状態が現出してがらがらと崩れさった、つまりポストモダンの状況が誕生したということなんです。いずれにせよ、ポストモダンというタームがこれほど乱用されている国はちよつと見あたらないのではないのでしょうか。

【亀山】 そう、この話、ロシア研究者以外の人が聞いたら、呆れるでしょうね。

【沼野】 これに関連して最近のロシアの知的関心のなかで一つの際だった特徴という

のがあるんです。自分たちがいま、歴史的な発展段階のどこにいるか、ということ、を、執拗に言いたがるという状況です。それには理由があると思うんです。ペレストロイカ後のロシアというのは、さっきも言いましたように、歴史の流れが非常に見えにくくなった時代です。彼らは一様に、自分たちの置かれているトポスが見失われたという実感に支配されている。これは、共産主義イデオロギーのもつていたユートピア的な未来志向にかなり原因があると思うんです。フルシチョフ時代までは時間は前に進んでいた。ところが、ブレジネフの「停滞の時代」以降、未来に向かって前進できなくなってしまった。そしていま、共産主義のもつ直線的なパラダイムから切り離され、一種の孤児の状態に陥ってしまったというわけです。エプシテインにはもう一つ、有名な「未来の後で」というエッセーがありますが、今やロシアは未来の可能性を蕩尽し、「未来の後」に飛び出してしまったというような言い方をしているんですね。そこで、現在のみずからが置かれている位置を文化的に確かめようという流れが出てきたわけです。これは何も歴史家だけでなく、

エトキンド、スミルノフといった文学者たちが、たとえば精神分析的なチーム、つまりサディズム、マゾヒズムといった概念でロシア文化の歴史的タイポロジーを探るといった試みとも共通するものなんですね。

【亀山】 ここでちょっと、全体主義の文化をめぐる話題に戻したいんですが、さきほどの話で、グロイスの話題が出てきましたね。全体主義芸術に対する見直しの一環としてアヴァンギャルドと社会主義リアリズムを一本の連続線ととらえようとする考え方です。じつはぼくがマヤコフスキーの伝記で示したいと思っているテーマというのはそれだったのです。ぼくが立てた仮説というのはいくつかあります。アヴァンギャルドとネップ、つまり市場経済との関係。そしてスターリン主義との関係です。まず、マヤコフスキーの自殺は、結局は権力闘争に破れた詩人の挫折としても位置づけられるのではないか、と思いましたがね。マヤコフスキーがレフをレフに変える、つまりL（左翼芸術戦線）をR（革命芸術戦線）に変えていくプロセスのなかで経験していたのは、それだったと思います。結局、左翼芸術戦線がその世界観を全うするために

は、権力に迎合するはかなかったというのが多くの持論です。そもそも、戦時共産主義の時代にその頂点を経験したアヴァンギャルドにしてみれば、ネップ、つまり市場経済というのは、どうにもやりにくくてしかたない相手だったわけですよ。何しろ、ネップマンにしろ、その周辺にいる連中の欲望が最優先されますからね。アヴァンギャルドの実験になんかなだれも目を向けませんよ。一九二七年に出た「新レフ」だって発行部数わずか三千です。これではどうして戦えないと思ったはずですよ。だから、スターリンとトロツキーの権力闘争が終わり、スターリンの勝利宣言とともに、第一次五カ年計画の導入が決定されたとき、アヴァンギャルドはもう一度、復活のチャンスをつかんだといつていいと思います。しかしこれが、最終的に組織的運動としてのアヴァンギャルドの敗北につながった。なにしろ、権力のほうが一枚も二枚も上手でしたからね。もはや一切の実験は許されていなかったわけですし、マヤコフスキーとしても、もはや実験などする気はなかった。検閲賛美から、ジェルジンスキー、OGPU礼賛の詩を書いているマヤコフスキーというのは実に痛々しい。

シヨスタコーヴィチ、
または改作をめぐる議論

【沼野】 で、ちょっとジャンルを変えて、アヴァンギャルド運動の視点で見たときのシヨスタコーヴィチはどうなんですかね？

【亀山】 シヨスタコーヴィチは遅れてきたアヴァンギャルド青年だったわけですよ。遅れてきた分、歴史がよく見えていたし、逆にしたたかだったと思います。彼が『ムツェンスク郡のマクベス夫人』の中でやった芸当というのは、一見かなり無意識的に見えて、よく聴くと、相当にしたたかというか、ハイレベルだったと思いますね。政治というか、聴き手の欲望っていうのを、ちゃんと把握している。にもかかわらず、相当に実験的でもある。ちょっと時期はズレるんですが、『マクベス夫人』は、ある意味ではネップ時代の芸術の傑作っていつてよいと思いますね。でもね、ぼくはとても不思議に感じていることがあるんです。例えば去年、キーロフ・オペラが日本に来てこれを上演したときに、大変な人気になった。去年度のオペラ界

どころか、音楽界全体での言わばトップ・イベントとして評価されたわけですね。なぜ、シヨスタコーヴィチが現代の日本の状況で評価され、基盤があるのか、と。あの音楽のどこに引きつけられているのだろうか、とね。沼野さんはそのあたり、どう思いますか。

【沼野】 じつは、今日、その話を今しようと思ってました。僕はゲルギエフにインタビューもしていますから。

【亀山】 ええ、テレビで見ました。

【沼野】 亀山さんはヘーントワのシヨスタコーヴィチについての評伝も訳されていますから、よくご存じでしょうが、このオペラに関して言うと、まず二つのバージョンがあるわけですよ。最初のバージョンつまり『ムツェンスク郡のマクベス夫人』は、一九三二年が初演でしたね。

【亀山】 そうです。

【沼野】 で、改訂版の『カテリーナ・イズマイロヴァ』が六〇年代ですか。

【亀山】 一九六三年だったと思います。

【沼野】 つまり、だいぶ時間を経てシヨスタコーヴィチ自身が書き直したわけで、これはやはり、さつき亀山さんがおっしゃったように、スターリン時代の芸術の問題を

考える場合、権力と芸術家と対立というふうな古典的図式につねに還元されてしまうきらいがあるわけですね。実はこのシヨスタコーヴィチの改作問題というの、やはり、いわゆる普通の理解では、権力と芸術家の関係ということで考えられると思うんです。その場合、一応、権力側から書き替えをしるという圧力があつた。書き替えれば、またソ連でも上演してもいいという圧力がね。それが後になると、妙に生々しくイデオロギー的な話になってしまつて、例えばロスTROPOヴィチのような西側に亡命した人は、スターリンに直接禁止された第一バージョンしかやらない。逆にソ連では改作したバージョンしかやらないという、政治イデオロギーむきだしの対立になってしまつている。そこで、今度、ゲルギエフがはじめて二つ並べて見せてどうだということをやったわけなんです、このへんの、つまり権力と芸術家のドロドロした関係の中で作品が書き替えられて、その結果、二つのものが存在してしまうという、言い換えると、ある外的な力関係による改作の問題というの、ソビエト文化を考えると一つ一つの重要なテーマを形づくっていると思うんですが、亀山さんはどういうふうに考えて

いますか。

【亀山】 シヨスタコーヴィチというのは、ヘーントワの意見をそのまま踏襲するわけではないのだけれども、やはり革命に對して、あるいはレーニンのような神話的な存在に對して非常に強い幻想があつたわけですね。その点でマヤコフスキーに近いところがありましたし、事実、マヤコフスキーに強いシンパシーを抱き、『南京虫』の音楽も書いています。彼の中に二つの、やはり相反する何かがあったと云うか、それはユートピア的な創造に向かう全体主義的な志向とそれに対する批判、同時に個別的なものに向かつていうとする志向の二つがやはり彼の中で長く葛藤し、共存していたと思います。その葛藤や共存は、交響曲二、三、四番、そしてオペラですと、ポクロフスキーの見事な演出で知られるゴゴリ原作の『鼻』、そしてこの『マクベス夫人』にはっきりと示されていますね。話はそれますが、ゲルギエフなんかはこの第一バージョンのほうに對して、けっこう否定的な見方をしているんですよ。

【沼野】 そうなんです。そこに問題があるわけですね。

【亀山】 で、第二バージョンについては、むしろ芸術的に一つの成熟した作品であり、もう一つのシヨスタコーヴィチというより、むしろこちらに本当のシヨスタコーヴィチの姿があるといったような見方もとっているくらいです。それはそれなりに新鮮な見方で、僕自身はととさせられました。確かに『マクベス夫人』、つまり第一バージョンの作られ方というのは、スターリンが「音楽の代わりに荒唐無稽」と言った有名なセリフにピッタリ当てはまるような一面があつた。さつき、無意識という言葉を使いましたが、島田雅彦じゃないですが、いわゆる青二才の部分です。僕の持論では、「スンプール」というロシア語は、「荒唐無稽」というよりも「支離滅裂」というふうに訳したほうがいい、と思つているのですがね。じつはその「支離滅裂」の部分というのが、彼の音楽のアヴァンギャルド的側面を代表していたわけです。とくにポルノフォニーと呼ばれている一幕三場の有名なセックス・シーン。ところが第一バージョンには、もう一つ、非常に古典的な、ひよつとするとチャイコフスキーすら書かないようなロマンチックなメロデーが出てきたりする。聴き手である大衆の欲

望に寄り添うというか、そんな計算がありありと見えるわけです。そういう意味で第一バージョンというのは、肯定と否定という二つのモメントをはげしく交差させた作品といえるし、別の言い方でいうと、聴き手との対話的モメントをあからさまに表出した作品ともいえる。シヨスタコーヴィチは、形式的にも内容的にもほとんど背を向けあう二つの音楽をカラージュ風にどぎつく張り合わせた。じつは、その張りあわせ方そのものも、じつはきわめて「荒唐無稽」といおうか、「支離滅裂」だったので。スターリンがどれだけ音楽を聞く耳をもっていたか知らないけれど、ヨーロッパの同時代のオペラと比較しても、あれは相当に支離滅裂だったと思いますね。その意味で、スターリンは正しかったんですよ。ところが、こういう「支離滅裂」というのが、長い年月を経、いくつもの経験を経ることによってやがて新しいロジックとして認識されるようになる。その意味でも、シヨタコーヴィチというのはすごい作曲家だったと思いますね。

【沼野】 そうなると、シヨスタコーヴィチが政治権力と妥協した、という物言いは、必ずしも正しくないということになる。

【亀山】 そう思います。シヨスタコーヴィチは決して妥協しなかった。それぞれのモメントにおいて、やはり率直に自分自身を出していったというのが僕の一贯したシヨスタコーヴィチに対する見方で、それが歴史的に見て、プラスに振れていたか、マイナスに振れていたか、などというのは、作曲家からすればその状況におけるほとんど生理的な反応でしかないんですから、判断できないわけです。ただし、生理的なものにだって、もちろん、ロジックはある。ですから、彼がイデオロギーに左右されたとする見方があるけれども、僕はそういう見方にはむしろくみしていません。もともとあつた二つの、全体主義的なユートピアへの志向と、非常に個別的なものへの世界への志向性というものがぎしぎし擦れあいながら一つの世界を作り上げているのがシヨスタコーヴィチなのだと思う。一種のキメラ的と言うのかな、そういうものとして僕自身はとらえていて、一枚岩的なものとしては絶対に彼の音楽はとらえられない、シヨスタコーヴィチはむしろ、長い人生の個々の状況を楽しみ、「対話」していたと感じますが、どうですか。

【沼野】 まさにそのところが、全体主義社会の中に生きる芸術家を考える場合に大事な側面だと思うんです。ですから、ある単純な決めつけで、この人は権力に迎合してこうしたんだとかですね、そういう説明で解消できない例が非常に多いと思うんですよ。ところが、実際に全体主義の芸術というのはいつもそんなステレオタイプな説明でお茶を濁しているところがある。そこで、今のシヨスタコーヴィチの話をつなげたいんですが、たとえばこんな状況が思い浮かぶんです。シヨスタコーヴィチが形式主義批判にさらされた時、つまり三〇年代半ばですが、付和雷同的に、そうだそうだと言って批判にのつかった文化人がわりといたわけですよ。

例えばユーリイ・オレーシャという作家も、シヨスタコーヴィチとは個人的にも仲がよかったというか、一応、それまで彼の音楽を評価していたのに、批判が出ると同時に、ああいう音楽は空虚な空しい形式主義だからいけないといって、いわゆる公式路線にすっぱり収まってしまふ。「イズヴェスチヤ」だか『プラウダ』だか、かなり大きな論文を出して、シヨスタコーヴィチを批判すると同時に、自分が今まで使っ

ていた斬新で奇抜なメタファーなんかも、これは中身がないからだめといった具合に自己批判するわけです。例えばクレーン、工事に使うクレーンですよ。例えばあれはクリンの首みたいだというふうに比喩するのはいけない、なぜなら、これは空しい形式主義であってつまり内容とつながりがないと。工事をしているんだから、むしろ巨人の腕であるとか、そんな比喩を用いなくてはいけない、とかね。そういうふうに自分の文学に対する自己批判もやっておいて、シヨスタコーヴィチ批判にも同調していくわけです。

【亀山】 その場合、オレーシャは、かなり真つ当に自分自身を言っている、信じて言っている面があるんじゃないかと思うんですが。

【沼野】 だから、そこが問題なんです。例えば、さつき名前を出したパペールヌイという人が『文化2』という、主に建築に即して文化史的なことを論じた本ですけども、そこで語っているんです。スターリン時代にはよく、後になってから、強いられてそうだったという言い方がなされる。ロシア語で言えば「ザスタービリ」といって、いわゆる不定人称文、主語がないわけです。

誰かにともかく無理に強制されてそうなったんだ、という一種の弁明です。そこで、パペールヌイは不審に感じて、じゃあ、その「ザスタービチ」した、つまり強制されたのは具体的に誰なんだと聞き返すと、何の答えも返ってこない。改作とか転向の問題はすべて権力側の圧力によって起こり、本人の自覚的意志は問われない、という一種の自己免責の形式にすりかわっている。しかし、例えばオレーシャがシヨスタコーヴィチ批判に同調したときというのは、かなりの部分、本気だったわけです。だから、たとえば、『ムツェンスク郡のマクベス夫人』と『カテリーナ・イズマイロワ』という二つの存在をめぐる問題というの、時代の文化の持つある構造的なものとしてとらえていけないとどうも解明できないんじゃないかと思うわけです。

そこで、これは亀山さんも今着目している、例えばグロイスのような人たちが、社会主義リアリズム、つまりスターリン時代に成立した文化的イデオロギーですね、それがどんなふうになされてきたかという問題について新しい見方を出しているわけです。たんに上から無理やり押し

つけられて出来たものじゃない、という見方ですね。そのへんを亀山さんはどう考えられているか。

分裂するマヤコフスキー

【亀山】 グロイスの見方というのは、僕はある面で文句なしに正しいと思っているようなところがあるんですね。マヤコフスキーの伝記を書きながらその感を強くしましたね。例えば一九二四年のレーニンが死んだ後の六年間、つまり自殺するまでの六年間の詩を読んでいると、はつきりわかるんです。彼自身の持っているもつとも大事な部分、要するに叙情の精神といったものを彼ははつきり意図的に否定している。さつきもちよつと例を出した『ウラジミール・イリイチ・レーニン』という大叙事詩でも、個人なんて、いったい何の役に立つというようなことを堂々と正面きつて言っているわけですよ。

そういった集団主義的な情熱というのは、もちろんマヤコフスキー一人のものじゃなかった。ガースチエフとか、フィリプチェンコとか、要するにプロレトクリトなんていう集団になるともつと極端でラ

ディカルだった。これもむろん、アヴァンギャルドの一形態と見ていいと思うんですがね。その点、プロレタリア派つまりラッパ派と呼ばれる作家たちのほうが、個人的な問題に強い関心をもっていたわけですよ。アヴァンギャルドというのは最後の最後まで、集団性の理念を、あるいは個人の無化といった理念を貫きとおそうとしたわけですよ。だから、マヤコフスキーという詩人は、もう現代においてまったく人気がないし、さつきも言った『幸福のためのアジテーション』展でも、スターリンと並んで彼の胸像が展示されているくらいです。スターリンと同列に並べられたマヤコフスキーを見て、正直言つて悲しくなりました。現代のロシアでは、つまりそれが常識なんです、が、それに見合うだけのことはやはり言っていたわけなんです。

映画で言うと、ジガ・ヴェルトフの映画なんかもやはりそうですね。徹底して、非個人化という道を志向するわけなんだけど、最終的にはもう悲惨としかいいようのないプロパガンダ映画に変貌している。変貌と言うか、墮落と言うべきか、判断のしようがないくらいに。でも、あれはあれなりに宿命だったのです。マヤコフスキーの最後

の数年を見ると、これはやはり、正直言つて悲惨ですよ。アヴァンギャルドの末路と言いましようか、末路と言つては、これは極めて主観的な価値判断になってしまふけれども、全体主義へと接続してしまふ回路が非常によく見えるんです。

【沼野】 そこまで言つてしまつていいんですかね（笑）。そうすると、今、マヤコフスキーをやるとしたら、どういう視点が打ち出されるんですか。マヤコフスキーに復活の目があるとしたら、それは何ですか？

【亀山】 カラブチエフスキーという批評家が言っているんです。マヤコフスキーが復活しえるとしたら、それはひとえに彼の死ゆえである、とかね。正直言つと、ぼくはじつは最近死んだシニャフスキーの論文に期待していたんです。

【沼野】 そう、死ぬ前のシニャフスキーがマヤコフスキーの伝記を書いているという話をぼくも聞いていました。

【亀山】 そうなんです。シニャフスキーの後から書きたかったですね。で、今、何の指針もなく、マヤコフスキーの最後の三年間を調べている。ところが、彼の詩がまったく面白くない。で、彼をつねに外か

ら眺めるほかない。何しろ、彼の晩年の詩には、『声を限りに』という短い叙事詩をのぞいて内面といったものが存在しないんですから。だから、最後に問題になっているのは、じつはマヤコフスキー以外の人間にとつてのマヤコフスキー、マヤコフスキーに敵対するラップにとつてのマヤコフスキー、スターリンにとつてのマヤコフスキー、また一般の読者にとつてのマヤコフスキーということになる。考えてみれば、詩とパンを同列に置いた瞬間に、伝統的な意味での詩人なんて存在しえないんですね。マヤコフスキーは、一九二二年に未来派の詩人としてデビューしたわけですが、早々に、キュビスティックな手法と縁を切りましたね。詩の価値のなさにすぐに気づいたわけです。そこで頭をもたげてきたのが、実用性というオブセクションです。時期的にかなり早いと思う。そうやって、その実用性の概念を少しずつ変えながら、まさに一本のレールを通ってスターリン主義的な全体主義とリンクしていくわけなんです。

【沼野】 じゃあ、彼の死というのは、全体化した個人の死であるわけですか。

【亀山】 ちがうと思いますね。さつきカラ

プチエフスキーの言葉を引用しましたが、マヤコフスキーの死、一九三〇年四月の死つていうのは、これは、詩人の死という以上に、一人の人間の死であつたと思ひますね。彼の自殺というのは、ほんとうに痛々しい。彼の、それこそ人間的な死に復活の目はあるということです。死は芸術上の行いに等しいという意味において。

【沼野】 ところで、ロシア・アヴァンギャルドについての研究というのは、恐らく今、日本だけじゃなくて世界的に新しい段階に入りつつあると思うんですね。亀山さんは去年、岩波新書で『ロシア・アヴァンギャルド』を書かれたし、今年になつて桑野隆さんが『夢見る権利』というタイトルで出しました。どちらもある意味で画期的な本だつたと思うんですが、特に桑野さんの本の場合には、ジャンルを超えて共通に表れる概念なり手法なりを、非常に斬新な視点からとらえ直している。恐らくこういう形でアヴァンギャルドを見直した本というのは今まであまりなかったんじゃないでしょうか。亀山さんのほうはそれとはいくぶプロローグが違つていますけれども、むしろ歴史的な概観を一応踏まえながら、現代におけるアヴァンギャルド理解の水準を盛り

込んで通史的に書いていったわけです。それで、今、亀山さんが言われたある種の分裂という問題をしたいんですが、例えばマヤコフスキーの場合、とくに晩年など、個人をどこまでも滅却して全体に突っ走つていった。しかし、たしかにテキストの上でそうであつても、個人としてのマヤコフスキーというのは最後まで自我そのものの人がたつたわけでしょう。

【亀山】 そう。だから問題なんですね。

【沼野】 ある意味ではたいへんな見栄っ張り（笑）。自分を格好よくショーアップしていくようなね、非常に強烈な個を持つている人ですね。

【亀山】 そうですね。

アヴァンギャルドの変容

【沼野】 だから、これは宿命的に分裂していると思うんですよ。僕はこれ、前から言っているんですが、この問題をもう少し一般論として言い換えると、アヴァンギャルドが持つていたある種の宿命性の二重性というのがあつて、これはどうも、アヴァンギャルドだけじゃなくて、恐らく政治レベルで言うと、ロシア革命自体

にもそういう面があったと思うんです。で、その二重性というのを僕なりの言葉で言うと、一方でアヴァンギャルドというのは大衆的な町の芸術なわけです。今までのインテリの、高級な知識を持っている特定のエリートの芸術じゃなくて町の芸術。言い換えると、大衆的な二〇世紀的かつ都会的なもの。それはもはや純粹芸術とはとても呼びえない、生活全般に及ぶようなさまざまな不純物を次々と取り込むような志向性です。それがつまるところ、人間の生活全体を作り替えてしまうというふうなラジカルな理想につながっているわけです。ところが、もう一方の極に、そこから激しく遊離し、乖離してしまうおうとする強烈な個が存在する。例えばマレーヴィチみたいに、ある種の極限的な純粹さに辿り着こうという、そういうラディカルさを合わせ持っているわけですね。むしろ、マレーヴィチにも、生活創造という具体的なヴィジョンとは別ながら、ほとんど宗教的なレベルに近い精神革命への志向がありましたし、マレーヴィチ自身、カリスマ性っていう点から見たら、マヤコフスキーだってきつと及ばない強烈な個性に満ちあふれていましたけれども。とくに、ヴィテプスク

に下ってヘウノーヴィスなんてグループを組織した時期なんていうのは。

【亀山】 そうなんです。

【沼野】 だから、この宿命的な二重性というのがぎりぎりのテンションを孕んでいる最初のうちはまだよかったんです。ところが、ある時点でねじれみたいな現象を起こし、社会主義リアリズムというような、あるいは全体主義時代の芸術という、極めて危険なものに変質していった。そのねじれがどこでどうやって生じたのか、ということがとても気になっているわけです。

【亀山】 むずかしい問題ですね。逆に言うと、全体と個の相互的なテンションがどこで弛緩しはじめたか、という問題でもありますね。その分裂、つまり一方で、社会的なもの、生活そのものを創造するという大きなヴィジョンが存在する。その一方、それとはまったく逆方向の個への強烈な回帰が存在する。その二つのベクトルが、一つのテキストのなかに非常に幸福な状態で存在しえた時期というのは、やはりあったと思います。アヴァンギャルドの初期というのは、その両方がうまくかみあっていた時期だったのじゃないか。じゃあ、そこにねじれが生じたのはいつか、という問題にな

ると、やはり一九二二年から二四年あたりかな、というのが僕の考えなんです。

【沼野】 ネット開始の時期ということですか。

【亀山】 そうです。で、二四年というのはレーニンの死。この二年間というのは、マヤコフスキーにとってもつとも悩みの深かった時期なんです。逆に彼が、ぎりぎりのバランスをとりながら、分裂した二つの志向性を表現しえた最後の時期だっただろうと思います。

【沼野】 『これについて』が書かれた時期ですね。

【亀山】 そうなんです。この時期から後というのは、逆に言うと、少なくとも詩のジャンルにおいては、もう根本的に何かが変わっていったしまったというふうな理解できると思います。少なくとも叙情詩のジャンルはこの時点で死んだ。で、沼野さんに聞きたいのだけれど、同じ観点から見て、散文のジャンルはどうだったんでしょうか。

【沼野】 二〇年代終わりまでは、いわゆるブルジョアリズムの要素がかなり残っていましたね。その意味で言うと、詩におけるある種の理念上の転換よりも散文のほ

うが遅れていたと言えらると思ひます。総じて、文学史なんかを読んで氣づくのは、だいたい詩のジャンルのほうが社会のリズムというか、変化に素早く対応しているんです。で、ソビエト文学の二〇年代というのは、詩のジャンルの衰退ぶりに比べ、とくに小説にとつてはかなりの実りがあつた時代なんです。少なくとも二七、八年ぐらいまで、つまりラップが勢いを増し、いわゆる同伴者と呼ばれる作家たちに対して攻撃的になつていく時点までは。今でも十分に読むにたえる作品、例えばオレーシヤの『羨望』や、バーベリの『騎兵隊』といった作品がこの時期に書かれていきます。アンドレイ・プラトノフだつて『チェヴエングール』のような傑作をすでに書きあげていますし、ブルガークフはいよいよこれから『巨匠とマルガリータ』に本格的にとりかかるという段階に來ている。

【亀山】 詩のジャンルの死んだ後も、小説のジャンルは恐ろしくうちに豊穡だったわけだ。ところで、オレーシヤの『羨望』というのは、革命十周年を意識されて書かれているんでしょうか。

【沼野】 そうだと思ひますね。テキストの中ではそれほど強く出ていませんけれども、書かれた時期からして、当然そういう意気込みだつたと思ひます。ただ、さっきのプラトノフなんかを例にするとわかるんですが、マヤコフスキーが自殺した一九三〇年というのは、やつぱり時代の分水嶺だつたんですよ。今度は、詩とか、小説といったジャンルを問わず、文学全体にとつて。

【亀山】 本當にそう思ひます。最近、プラトノフの『土台穴』を訳したんですが、小説の完成が、なんとマヤコフスキーの死んだ一九三〇年四月ですよ。

【沼野】 そう、一九三〇年以降から、それとはまったく違ふものが出てくるわけです。よく言われるように、一九三四年に第一回全ソ作家大会があつて、そこで社会主義リアリズムが確定していくとか、そういったメルクマールになる年というのはいくつかあるわけですが、やはり一九二〇年代というのは、全体として、まだ独特の自由な雰囲気があるにぎつていたし、小説のジャンルにとつては幸せな時代だつたと言へるでしょうね。ただし、その意味するところは、もう少しつめて考えなくちゃならない。

ペレストロイカの時空間

【亀山】 このあたりで、話を現代に移したいと考えているのですが、例えば一九八六年からソ連崩壊の五年間ですね、その間で文学・芸術上のイベント、出来事の中で何が一番ショックに感じられましたか。ショックと言うか、衝撃と言うか。

【沼野】 それはいくつかあるんですけど。

【亀山】 まさかこれはないだろうと思うようなショック。

【沼野】 というか、八五年の段階ではこんな変化が起こるとは夢にも思ひませんでした。自分の立てた予測を次々と覆すような形で変化が進んでいくもんで、そのこと自体が驚きでした。例えば八六年ぐらいの段階で見ていると、最初のうちはやはり小出しに、わりと差し障りのないものから解禁されていくという進み方でしたよ。ですから、あの頃、ふと筆が滑つて書いてしまつたんです。例えばパステルナークの『ドクトル・ジバゴ』がソ連で解禁されることはたぶんあるであらうと。

【亀山】 なるほど。

【沼野】 ただし、ソルジェニーツィンの『収容所群島』が解禁されることはあり得

ないと思う、とね。ところが、その予感と言いか予測は見事にはずれましたね。

【亀山】 書いてからのぐらいいで。

【沼野】 ソルジェニーツインは九〇年ですかね。僕は八七年ぐらいの段階でそういうことを言っていましたから、それでも三年ぐらいいは経っていたわけですが、それから、西側に亡命した作家たちの作品が、それこそ雪崩をうって解禁されていった。中には、いわゆる札付きの反ソ的な亡命作家もいたわけですけども、例外はありませんでした。そういう人たちがソ連の新聞に登場するようになったのもショックでした。それから、ソルジェニーツインの『収容所群島』の解禁とほぼ同時期に、例えばナボコフの『ロリータ』のロシア語版が出た。これはソルジェニーツインとは対照的に、言わば芸術的な意味でショッキングな解禁だったわけで、ソ連の人からしてみると、『収容所群島』と『ロリータ』がいっぺんに読めるようになったというのは、天地がひっくり返るような経験だったわけですね。

【亀山】 それは幸せなことだったんですね。

【沼野】 幸せかどうか、というのはなかなか

か難しい問題ですよ。しかしともかく、僕らのように、ソ連文学を追っていた日本人の目から見ても、これは本当は足元が全部崩れてしまうような衝撃をともなった事件でしたね。

【亀山】 思えば、そうして何か、極めて短い期間に時代的な枠組みというか歴史的な流れといったものが寸断されて、ソ連がかつて異物と見なし、タブー視してきたものが集中的に流れ込んできたことが後々の文学と言いましょか、例えば九〇年代の文学を形づくる上で、非常に大きな役割を果たしたんじゃないか、って思えるんです。つまり、そこに現出した一種の非歴史的な状況が、その後のロシア文化の可能性を生み出す原動力になった。

【沼野】 そうですね。

【亀山】 実際、ソ連崩壊後あるいはその後からロシアの文化が大きく変わってきた、あるいはロシアの文化批評といったジャンルも著しい変容を被ってきているという印象を受けています。それは、端的に言ってポストモダンという、あるいはポストモダニズムというタームでシンボライズされるような状況です。ただしこの概念というのがなかなか厄介でして、具体的な一つの状

況がその概念を規定するというより、概念がむしろ状況を選んでしまうというように、そういった転倒した関係が、このポストモダンというタームには付きまといているように思えて仕方ない。しかし、例えばエプシテインなんか「ポストモダニズムとコミュニケーション」という長い論文の中で提示しているソ連文化の読み取りというのは非常に魅力的ですし、また、この過去六、七年、文壇で起こっている状況というのも、ポストモダニズムという概念そのものを追いかけているようなちよつと奇妙な格好になっている。そこで聞きたいんですが、沼野さんは九〇年代に入ってからロシアの文学状況に対してどんなふうな感想をお持ちですか。

【沼野】 さっき亀山さんが言われていたことですけども、ペレストロイカ以後、いろんなものが解禁されて、ありとあらゆるものが、クロノロジカルな時系列を破って登場してきました。これは非常に大きなことだと思えます。そして、その状況が文学とか芸術に反映し始めるのが九〇年代以降であるわけです。しかしそれが果たして本当に非歴史的な現象なのかと言うと、必ずしもそうではない。つま

り旧ソ連時代にも禁止されながら底流としては受け継がれていたものがあるわけで、ツヴェターエワにしたって、マンデリシュタムにしたって、フレーブニコフにしたって、知っている人は知っていたし、みんな読んでいたわけです。例えば、ペレストロイカ以後、再評価されて話題になったオベリウーといった不条理文学のグループの仕事だって、知っている人は知っていたわけです。だから、歴史的な時系列が崩壊してしまっただけで、すべてがその上に浮遊しているという状況になったというような言説が、どこまで信頼できるかははっきり言えない。しかし、そうしたばらばらになった時系列の周辺に、いろんなものが等価なものとして浮遊しているというアナキーな感覚は、現代ロシアのほとんどの批評家たちに通じる共通感覚だと思えます。そしてそれがポストモダニズムというタームに非常に都合よく回収されている事実はやはり疑えないわけです。

現代ロシアでポストモダニズムということとを考える場合、これは他でもそうなんでしょうけれど、一つ、大事なことと思えるのは、このタームを使いたがるのはどちらかというと批評家と理論家であって、作家

たち本人に、あなたはポストモダンですかと聞くと、だいたい強い否定の言葉が返ってくるんですね。例えばソローキンとかペレーヴィンといった作家たちに会ってそのことを尋ねたんですが、自分はポストモダンだなんて言う人はほとんどいないんですね、実作者では。

【亀山】 僕にもその経験があります。

【沼野】 ですから、ちょっとそのへんの、批評意識と実作意識の食い違いはあると思うことは念頭に置いておいたほうがいいと思います。品とそれに対する批評の言葉が、新しいタームによつて語られるようになってきたことは大いに注目する必要があると思います。先ほどから名前が何度も出ていますけれども、例えばミハイル・エプシテインであるとか、ボリス・グロイスであるとか、つまり批評界の図柄がここでガラッと変わっているんですね。だから、我々より一世代上の日本のロシア文学者でこのへんのことに興味を持てないような人は、今の状況にはまったくついていけないと思いますね。むしろ、それがいいことか悪いことかとは別に。むしろ、エプシテインの言っているポストモダニズムの理解がどのくら

いまで普遍性もちえて、どのぐらいまで持ち堪えるのかとかいったことさえ、はつきりとはまだ判断がつかないわけですから。

現代ロシア文学の底力

【亀山】 僕は現代ロシア文学に対して関心を持ち始めたのは九三年ぐらいからなんですが、実はそれまで、もちろん雑誌を追いかけるというようなことはせずに、かなりアトランダムに、沼野さんの紹介とかをとおして読んでいたわけです。そのうち、かつては想像もできなかったような新しい小説が登場してきているのに気づきました。その中にはむしろ八〇年代の半ばに書かれたものもあるんですが、世界的な文学不振と言われる現代にあつて、今のロシア文学というのは、ペレストロイカ期とはまた別の意味でのルネッサンスと言つていい状況を呈しているように思うんですが、どうなんでしょう。沼野さんは、読売の文芸時評なんかで時々お書きになっていますよね。現代のロシアの作家の持つ意識のレベルでものを書いている作家が今の日本にどれくらい

いるのかって。僕が読んだいくつかの小説と比較してもそのことは言えると思うんです。ロシアの作家たちが織り上げようとしている破天荒なスケールっていうのは……。

例えば、ドミトリー・リプスケーフという若い作家の『チャンジョエの四〇年』というのが今年のブッカー賞の最終候補の一つにもなりましたけれども、ある批評家は、これはガルシア・マルケスのロシア版だというようなちよつと残念な言い方をしている。マルケスの紹介というのは八〇年代のやはりペレストロイカ時に行われたわけです。後進性の優位というような言葉が当たるかもしれませんが、さつき、沼野さんがおっしゃった歴史的な時系列の崩壊といった状況が八〇年代後半に現れ、そこで鍛えられた、非常にアナキーな感性が九〇年代半ばになって、ちよつと変な比喻でいえば、核分裂にも似たようなものすごい想像力の世界を放出している、っていう印象です。

【沼野】 そうですね、これもまた凡庸な言い方かもしれませんが、ロシア文学というのは腐っても鯛というところがあって、層が厚いんですよ。つまり、一方でいわゆ

るポストモダンのな過激で前衛的なものがあると思えば、例えば最近特に『ノーヴィ・ミール』なんていう雑誌はわりと保守化していますよね。

【亀山】 ええ。

【沼野】 だから、趣向的に言う伝統的なリアリズムに近いものが多いんです。

【亀山】 オレーグ・パーヴロフとかね。

【沼野】 そういったものがかなり一方では書かれていて、それもそれなりに評価されている。

【亀山】 そうですね。

【沼野】 ただし、これはもう、旧ソ連時代からあった層の厚さなわけで、日本なんかだと、ソ連というのは全体主義の国で、検閲があつて統制があるから、みんな、判で押したように同じようなこと、つまらないことを書いているというイメージがある。ところが、僕は例えば文芸時評なんかをやつていてかなり小説を読んでいるつもりなんです、常々感じるこつていうのは、日本の小説のほうがちろ判で押したような小説ばかり書いていることです。今、ロシアというのはイデオロギー的な規制がなくなかったから、ますますいろんな人が好きなように書くようになり、ちよつと思

いがけないくらい幅と多様性が出てきていると感じていますね。

【亀山】 文学的な体験の基礎体力と云うのかな、それが根本的に違うんですね。前に、オレーグ・パーヴロフという作家のインタビューをテレビで見たんですが、彼が語っていた軍隊なんかでの経験の重さっていうのが、もう、想像を絶するようなレベルのものなんです。それだけじゃない。全体主義体制の中で苦勞し、抑圧された人が自分なりの想像力なり何なりを爆発させるという、たんにそれだけのことじゃない。そもそも文学的な素養といった面での基礎体力も全然違うんじゃないかという気がする。ウラジミール・ソロキンなんかを読んでも、例えばあの作家でさえ、そうなんです。

【沼野】 まあ、ロシア専門家の最良の引き倒しみたいなどころもありますけれども、確かにロシア文学の力というのはまだ強くあるという気がしますね。それは例えばブッカー賞なんかで、最初に四〇編とか五〇編とか候補になつて、最終段階で五、六編に絞られるわけです。これをショートリストっていうんですが、それに残った作品を見ていても、毎年かなり

力のある作品が揃っている。日本でこれをやってもたぶん、こんなふうに力作が揃うなんてことはまず考えられない。もちろん、ブッカー賞の選考自体にいろいろ議論があつて、毎年、賞が決まるたびに、いろいろ批判の声も上がるんですが、ショートリスト段階でのレベルの高さというのは、世界でも類がないんじゃないでしょうか。

【亀山】 リプスケーロフと並んで、もう一人、気になるのが、ヴィクトル・ペレーヴィンですね。例えば彼の『チャパーエフとプストター』。有名な赤軍のヒーローとその分身のプストターの二人が主人公で、革命と現代の二つの時間軸に重ねて描いた小説なんです。この作家の才能なんかは、一世代前にポストモダンと呼ばれた作家たちの顔色をなくしてしまうくらいのスケールをもったものだと思います。

【沼野】 ペレーヴィンは確かにすごい作家です。ぼく自身、今年、『ユリイカ』で特集した「二〇世紀を読む」でも、一九九〇年代のロシア文学の代表作として『チャパーエフとプストター』を取り上げたくらいです。で、このプストターという単語なんです。これは、空とか無とか、いう意味で、小説の中では、真空のイメージがシンボ

リックに出てくるわけです。話は少し飛躍しますが、この小説の出自というの、やはり今のポストモダンの状況と非常に関係しているんじゃないでしょうか。去年の「ロシアはどこへ行くのか」のシンポジウムにも来てもらったアレクサンドル・ゲニスという若い批評家が、最近『バビロンの塔』という評論集を出しましたが、その中でロシア文化のタイポロジーを、キャベツ型とタマネギ型に分けています。つまり、キャベツというのは芯があるわけです。一枚づつ剥いていくと芯にぶち当たる。それに対してタマネギというのは最後何もなくなってしまう。文化にはこの二つのパターンというパラダイムがあると主張するわけです。ゲニスによると、旧ソ連時代のコミニズムというのはキャベツ・パラダイムなわけです。意味探求の病につかれた文化とでもいうのかな。ゲニスはこのキャベツ・パラダイムのプロトタイプをトルストイの『イワン・イリイチの死』に見えていますね。つまり、あるイデオロギーにしても思想にしても、核心となる思想とか意味というものがあつて、その周りに実はあるイデオロギー的な体験が構築されていると。

それに対し、最近のポストモダンの状況というのは、タマネギの文化パラダイムであるというわけです。この本はもちろんポストモダン礼賛なわけで、良くも悪くも意志と硬直の文化であるコミニズムに対し、意味の生成の場として空無ないし真空という場をとらえ、一方で、文化のカテゴリとしての弱さ、柔弱さを礼賛する。どうも、そのへんの状況をとらえて、ペレーヴィンが『チャパーエフとプストター』を書いていく感じがする。というより、むしろ、逆かもしれないですね。作家の実作品があつて、それを読みながらゲニスがそういったことを構想するとうう、おそらく順序としてはそのほうが正しいかもしれない。

【亀山】 タマネギ型といえば、沼野さんが最近訳されたセルゲイ・ドヴラトフもその典型といつていいでしょうね。

【沼野】 むろん、そうだと思います。ゲニス自身、彼の名前を挙げていますし。

ユーラシア文化のゆくえ

【亀山】 『チャパーエフとプストター』を読みながら感じたことが一つあります。

プストターという言葉の、空ですが、やはりここに一つのロシア文化の可能性と言うか、あるいはロシアのアジア性の可能性といったものがある、と。対談の頭でも話が出ましたが、例の「ユーラシアの風」のシンポジウムで報告する原稿を書きながら、二〇世紀末においてこのユーラシア文化というのは、ペレーヴィンのこの『チャパーエフとプストター』に一つの伝統を結集させたのかなという予感を持ったんですよ。この小説がもっている時空感覚というのが、現代のユーラシア文化を担っている芸術家たちとどこかで通じあっているんです。たとえば、グバイドウーリナの音楽にしろ、ソクーロフの映画にしろ、独特の四次元感覚があるでしょう。で、ペレーヴィンも含め、これからのロシア文化の可能性は、確実にユーラシア文化の可能性というところに通じていく側面が大きいと思うんですね。その点、沼野さんはどんなふうに感じていますか。

【沼野】言葉ではなかなかうまく言えないんですよ。シンポジウムで中沢新一さんが非常に見事な喩えを使って、ヨーロッパ文化を軸にした場合、それが東方に移動し、それが異質なものとぶつかりあう。そ

こに断層が生じた。ロシアというのはその断層なんだというふうな言い方をしていますよね。これは、比喩としては極めて見事な言い方で、僕自身、そういうふうに考えたいと思っていますんですが、比喩は比喩ですからね。では、東方の異質なものがどういうものか、例えばヨーロッパとどう違うのかといったことを、もう少しきちんと詰めなければいけないんです。これを理論化するのとはとても難しいんですが、旧ソ連時代からずっと現代文学にたずさわってきた、一つ身に染みて感じているのは、これもいささか凡庸な言い方ですけども、ソ連というのは極めて多様な国であって、いわゆるエスニックな意味でのロシア人以外にいろんなロシア人がいるということなんです。

たまたま僕の趣味でそうなるのか、僕が好きなのは作家とか詩人とかいうのは、たいていがロシア人じゃなかったりするわけです。今回、日本に来てもらったアイギにしても、チュヴァシ共和国の詩人だし、他にはグルジア人だったり、アルメニア人だったり、ユダヤ人だったりする。彼らの中では、実に多様な、つまりロシア的な枠を超えた形でいろんな文化が、融合している、とは言

わぬまでも、ともかく同居している。ところが、そういう異質なものの同居が、じつはロシア文化そのものの枠を広げ、境界を曖昧にしていると言うか、ファジーにしている面があるわけです。そうした側面を、民族主義的傾向の強いロシア人は嫌うわけですが、僕はむしろそういうファジーな部分とか周辺の部分を引くるめて、総体としてわけの分からない形をしたものがロシアであり、ユーラシアであると考えたいんです。だからこそ、ロシアには魅力もあれば可能性もあるというふうに最近ますます思うようになっていきます。

そう、僕のやっている相手というのは、そういったファジーな非ロシア性を引くるめた総体としてのロシアなんです。しかし、じつはそれこそロシアであり、それをさらに新しい言葉、というかそれこそファジーな言い方をすれば、ユーラシアであるというふうに思っているんです。亀山さんにしてもその研究生活の原点にはフレーブニコフという未来派詩人がいたわけですが、この人もまたある意味では非常にアジア的な……

【亀山】 ユーラシア的。

【沼野】 そう、ユーラシア的混沌を深いところにはらんでいる人ですよ。

【亀山】 そうですね。言語学者のロマン・ヤコブソンが、ユーラシア主義の先駆者としてフレーブニコフを考えたのは、非常に穿った見方でしたね。彼自身がユーラシア主義の運動の一翼を担ったことがあるくらいですから。さっきのペレーヴィンの小説にしたって、フレーブニコフの『エシール』っていうユーラシア小説にとっても似ているところがあります。ところで、あのシンボジウムで、ユーラシア文化という概念なり、イメージに見事にはまったといえるかな、そんなふうな印象をもたしらしたのが、ソクーロフの映画でしたね。あれ、何というタイトルでしたっけ。

【沼野】 『ロベール、幸せな人生』。

【亀山】 『ロベール、幸せな人生』。タイトルから見ると、ユーラシア的イメージからほど遠い。

【沼野】 (笑) そうなんです。

【亀山】 あの映画の最初のシーンに能の舞台が出てくる。そして能とは完全に無関係に、ロベールというフランス人の人生が静かに語り出されていく。あのアイデアには参りましたね。でも、あの根底にあるのが、

きつとプストター、つまり空無の思想だと思っんですよ。ゲニス流の言い方をすると、タマネギ・バラダイムの映画の表象ということになるのかな。あの映画を見たとき、ああ、この映画はこの「ユーラシアの風」のシンボジウムにまさにうってつけの映画なんだということをすぐに感じました。ユーラシア文化の可能性というのは、やはりユーラシアの、本来ならば少数の民族の中にこそ深く孕まれるべきだ、と。

たとえば、ヤコブソンが考えたように、ユーラシア文化の出発点にフレーブニコフという詩人を一つのモデルとして想定する。彼はカルムイク草原のどまん中で生まれ、カルムイク語を聞きながら育ち、カルムイクの宗教、つまりラマ教という独自の宗教的環境の中で育った。言わば生まれた時点から、彼のロシア人としてのアイデンティティというのは相対化されていたわけですよ。そういう彼が、一種の文学空間を構築しようというときにたどりついたのが、超小説というジャンルです。その「超」というのは、言わば文化的、言語的、宗教的混血性の空間、ありとあらゆる雑多なものが、時間の制約を受けずに共生を約束された空間なんです。たぶん、ユーラシア文化の本

質はそんなところに故郷をもっているのかもしれない。

で、今言った、少数民族の中にこそユーラシア文化の大きな可能性が宿っているという言い方を補足すると、ヨーロッパの文化は二〇世紀に入ってから、圧倒的な物量となって東に入り込んでくるわけです。ところが、東の文化の西への移動は、そのままならなかった。第一に体制、第二に言語の壁がありましたからね。となると、東に対する西の理解というのは相対的に小さなものになる。いわゆるオリエンタリズムの問題がここに生じるわけです。反面、東の文化に生きた人間というのは、西からの圧倒的な影響を思いのままに享受できるようになる。おそらくはかなりシビアナ体験を経ることにはなると思うのですが、自己の文化の自覚に至る道というのは、そんなに甘いものじゃない。西と東が等価の状態では対峙しあったり、融合しあうことが、おそらくユーラシア文化のもっとも基本的な出発点になったでしょうね。そのためには、西は、東の少数民族の意識の中でたんに異化されるだけではいけない。アイギとかグバイドゥーリナの芸術に見られるの

は、西と東が非常にバランスよく対峙しあっている状態です。グバイドゥーリナがT・S・エリオットの詩を題材にした音楽なんか、その粹といってもいいと思いますね。

【沼野】 たしかに、ユーラシアは、今後のロシア文化を占うキーワードになるかもしれないな。ところで、最近、エリツィン・橋本会談があつて、新しいユーラシア外交とか、つまり国際政治におけるユーラシアという地域がクローズアップされている。今後そういう展開が前面に出てくるかもしれないんですが、それはそれで、ほからが今話していることとは次元が違うことだと思ふんです。それから、例えば歴史的な文脈の中で、例えばユーラシア主義ということとを、さつき亀山さんも言及されていますが、僕がイメージしているユーラシア文化というのは、歴史的コンテキストや、政治的コンテキストを超えたところにある一種のユートピア的な四次元空間みたいなものなんです。甘いと言われれば甘いかもしれませんが、そういうイメージで僕はとらえていますね。

僕は別にヨーロッパ文化が嫌いなわけでもないし、基本的にアジアというのは分か

らないわけで、ロシアというのはヨーロッパ的な文化を撰取している国ですから、極めてヨーロッパ的なんですけれども、そういう、異種の文化と対峙しながら出てくるものがほからにとつて価値あるものなんじゃないでしょうか。亀山さんのおっしゃった結論とは、逆の方向をとることになるけれども。

【亀山】 グバイドゥーリナの音楽を聞きながら、彼女の、タタールの出自というものの意味の大きさを、深く考えさせられましたね。で、最後に質問したいのですが、なぜロシアをやるのか、という問題。

【沼野】 うーん、それは。(笑)

【亀山】 言いかえれば、なぜロシアをやつて欲しいのか。

【沼野】 それは、そんなの、答えられますか。(笑)

【亀山】 たしかにね。対談のはじめに、群盲巨象の例が出ましたが、ロシアというのはやはり巨大な謎という気がします。象は象なりの、きつと大きなハートを持っていにちがいない、と信じるわけです。最良の引き倒しの発想はしていないつもりなんです。なぜロシアをやるかということとは、どこにロシアの魅力があるかということ

とを考えることでもありますね。現代にその魅力を探るとしたら、もしかすると、さっきのユーラシア文化の話のところまで語りつくしてしまったかもしれない。

【沼野】 うーん、そうですね。まあ、ちよつといまさら改まつては言えないですね、これは。

【亀山】 これは宿題ということにしましょう。

【沼野】 そうしましょう。

【亀山】 今日は本当にありがとうございました。

(一九九七年二月二四日 於東京外国語大学総合文化研究所)

亀山郁夫

(かめやまいくお・東京外国語大学教授)

沼野充義

(ぬまのみつよし・東京大学助教授)

世界とリアリティ

ベルジャーエフの認識論をめぐって

大須賀史和

存在とは、我々がそれを経験しようとすれば、我々に創造することを要求するものである。

メルローポンティ『見えるものと見えないもの』(二)

はじめに

ペレストロイカ期以降の情報開示によって、多くの歴史的事実が暴かれ、西側の情報や革命以前のロシアの文化が開放されたことで、ロシアや旧ソ連諸国における言論のあり方は根底から変化してきている。顕著な例としては、九〇年代前半に西欧のポストモダンの影響下で、精神的な観点を置いてソ連時代を再検討する作業などがあり、日本でも代表的な論客が紹介されている⁽¹⁾。一見した限りでは、彼らの議論は玉石混濁であるが、内容のない記号の戯れとして、実質の欠如した空虚としてソ連社会や文化を捉える見方などはそれなりに興味深い。だが、過去を十把一絡げにする傾向が指摘されているように⁽²⁾、歴史という極めて複合的な要素を内包するものを一つの視点から俯瞰し、一面化してしまうのは、かつてのイデオロギー的な歴史観と大差ないように思われる。敢えてそう演じて見せることで、ソ連時代の精神を戯画的に体现しているのだとし

ても、それが新しい思想の提起に結びつくのか疑問を感じざるをえない。無論、個々の議論については内在的に検討する必要もあるが、ソ連という社会主義国家を一つの世界へ織り上げていたユートピ的な革命物語が破産した直後だけに、過去の全面否定によるカタルシス体験が欲求されているのではないかと考えたい。

その一方で、過去の哲学的思索を見直す動きも依然として活発であり、二〇世紀初頭のいわゆる銀の時代の思想家の再刊ブームの後、ソ連期哲学の非公式的な遺産が盛んに公刊されている⁽³⁾。それら過去の思索を検討する際には、時代状況との関連ばかりでなく、思索の内実の持つ今日的な可能性という問題に取り組みすることも必要である。そのためには、哲学史的な連続性と非連続性の双方を見据えた、ロシア・ソヴィエト哲学史という新しいジャンルを設定する必要があるが、紙幅の限られた本稿では、それについて論じるのは避けることにする⁽⁴⁾。ここではその一事例として、評価と批判が相半ばする銀の時代の思想家であるニコライ・ベルジャーエフ(Николай Александрович Бердяев, 1874-1948)の哲学的な議論を主題とする。彼は独特なロシア思想的観点によって広く名を知られているが、ロシア時代の著述活動の重要な一面は、

新カント派哲学の受容と、それを乗り越える哲学的構成の提示にあった。それは、今世紀初頭の西欧の新たな哲学的潮流の台頭と比肩しうる可能性を秘めたものであるにも拘わらず、今日に至るまで概して評価が不十分であった。本稿では、ロシア哲学の一つの捉え方を提示することで、既存の議論とは異なる視点の必要性を確認していきたいと思う。

1 「存在と思惟の同一」という問題提起

ベルジャーエフは一九〇〇年のデビュー論文「*Философия бытия и мышления*」の中で、新たな認識論的構想として、「存在と思惟の同一」(6)。これは彼の認識論的な問題意識の出発点であると共に、後の思索の進展を見る上でも一つの指標となるものである。本稿では、この問題を契機として彼の哲学的な思索を検討していくことにする。

議論の構成を検討する前に、そこで前提されている認識論史的な観点がいかなるものであるかを確認しておこう。大まかに言って、彼の見方の根底には、観念論と實在論(リアリズム)の最も極端な形式を両極とする振れ幅の中に、既存の全ての議論が包摂されるという見取り図がある。認識主体を重視するのが観念論であるとすれば、認識される客体を重視するのが實在論である。一見しただけでは、単純化され過ぎているという印象もあるが、「認識するもの」と「認識されるもの」の関係を問うことが認識論の課題であるとすれば、可能な議論の選択肢は予め限られていることも確かである。さて、ベルジャーエフの描く認識論的な問題の歴史は次のようなも

のである。まず、中世的な哲学に見られる独断的認識論(7)、つまり反映論も含むいわゆる素朴實在論であるが、これはカントの批判に至る流れの中で不可能なものとなった。また、バークリに見られるような極端な主観的観念論も同様に不可能となっている。しかし、批判哲学も認識の十全な把握に成功したわけではなく、一九世紀のカント再興の中で物自体と現象という二元的構成に由来する不可知論や懐疑論をも惹起した。それらの観点を超えるために、新たな形で「存在と思惟の同一」を主張する批判的な實在論が要請されているというのが、彼の問題意識である(8)。

また、一九世紀の哲学的潮流としては、唯物論、実証主義、心理主義などが流布したが、その限界も指摘されており、新たな哲学的立場が求められていた。唯物論は、その認識論的な基盤である反映論の有効性に問題があり、実証主義や心理主義は広い意味での経験主義に由来する相対主義を超えることができないなどの難点があった。一九世紀後半にドイツで普及した新カント派哲学は、カント哲学に依拠しつつ、これらの問題に答えようとした試みとして、ベルジャーエフが積極的に摂取するところとなった。しかし、上述のように、新カント派哲学によっても、十分に満足な基礎が敷かれていないと考えられたため、彼は自説をカント主義哲学を超える第四の立場として打ち出したのである。

その具体的な議論の骨子をまとめると、カントの「物自体」と「現象」という二元的構成に代わって、現象のみが認識論の唯一の要素であるとする「現象主義(Феноменализм)」の立場に立ち、認識論を一元的に再構成するものと言うことができる。すなわち、客体が我々に現れ出る「現象」においては、客体があるがままに現象しているのであり、我々が受け取るように客体が存在している

ということである。一見すると、これは反映論とカント認識論の折衷であるように見えるが、必ずしもそうとは言いい切れない。客体の「それ自体」が、認識主観である「私」の認識しえないものであるならば、顕現している限りでの「現象」しか認識論の問題とはならないはずであり、その限りで「物自体」は無意味である。ならば、認識する「私」にとって、客体は「現象」において全てを曝け出していると言わなければならない。これが反映論と異なるのは、客体の「それ自体」の不完全な模写が現象であるとする立場に含まれている、客体の「それ自体」に与えられた存在論的優位性を否定するからである。また観念論と異なるのは、「現象」の規定の中に、主体と客体の相互関係性に立脚する現象の生起という視座が組み込まれており、客体なしに現象が成立するとは考えないからである。

ここでカントの二元的構成の問題点を確認しながら、ベルジャーエフの試行を評価してみよう。カントの構成は、我々が本来的に「感性的直観」という形で認識の素材を受け取っているとすると眼目がある。そして、その論理的な起源として、主体内に感性のアープリオリな形式があり、外的な何かとしては「物自体」が措定されている。これは「認識の外」に留まり続けるわけだから、元々認識論の内部で扱われるべきものではない(B565D9)。しかし、外的な客体が厳然として存在しているのに、我々の認識がそこに到達できない制約の中にあると考えることによって、不可知論に陥ることになる。これは、外的な客体の「それ自体」を認識することが本来の認識であると考えており、初めから反映論と同じ客体優位の前提の上に立っているのである。こうした混乱を回避するために、ベルジャーエフは認識論においては物自体を排去し、一元的に構成する必要があると主張したわけだが、それはカントの意図をより明快な

形で表現し直したものだとも言えるのである。従って、この時点での立論がカントを超える第四の立場だというのは多少誇大な表現だったかもしれないが、認識論的な構成の全体像を見ていくと、後にフッサールが提唱する「現象学」と共通する点もあり、また後の彼の思想的展開のあり方を大きく規定するなど、重大な意味を秘めているのである。

2 「存在するもの」をめぐる

ベルジャーエフの言う「存在と思惟の同一」という主張は、当初彼が想定した範囲を超える議論を喚起することとなった。その過程には紆余曲折があるので細かい点には触れないが、彼の論点が変化してゆく一つの決定的な契機として、A.C.ホミヤコフ(1894-1966)の思索の「再発見」がある。ホミヤコフは、一九世紀前半にドイツ観念論哲学の影響下に成立したロシア哲学の代表者の一人であり、一般に後期シェリングに依拠しつつヘーゲル批判を行っていることで知られている。ベルジャーエフは、一九〇四年の「哲学者としてのA.C.ホミヤコフ」⁽⁵⁾という短い論考において、「認識」の「外部」に留まり続けている「存在するものbeing」が、ドイツ哲学においては等閑視されているというホミヤコフの指摘に注目している。すなわち、カントの観念にせよ、ヘーゲルの概念にせよ、それは思惟によって措定されたものでしかなく、現に存在して我々と接触しているはずの「存在するもの」は、それらの哲学的枠組みにおいては真に捉えられてはいないというのである。

こうした批判は、見方を変えれば、ベルジャーエフの言う「存

在と思惟の同一」という観点の根底を揺るがすものともなる。なぜなら、彼の観点において、外的に存在しているはずの「存在するもの」の「存在」として考えられているものは、本質的に我々に受け取られた「現象」において「在るもの」となっていると見えるからである。つまり、ベルジャーエフの言う「存在(Gattune)」も、「思惟」という言葉で代表されているような「主観の作用」に対して顕現しているものに尽きると言うこともできる。それゆえ、「存在するもの自体」と「認識されたもの」の「同一」を問題にする素朴な実在論とは異なる次元に立っていると主張できるが、議論の構成としては、カント哲学の枠組みをそのまま保存しているとも言えるのである(21)。

実際に、カントの議論においては、「存在するもの」という現に与えられているはずのものの「存在」は、認識論においては全く問題とされていない。「あるSeinは明らかにならレアルな述語ではない(B66)」というカントの有名な定式は、「あるSein」の論理的な使用としては、「物の措定、あるいは何らかの規定そのものの措定にすぎない」という文言を伴っている。端的に言えば、「ある」というのは主語の概念が持つ内容、あるいは主語に結びつけられた内容としての「存在」という様態を表示するのではなく、それら概念の単なる提示を行っているに過ぎないということである。

これは直接的には神の存在論的証明を論駁したものであり、カントは同じ箇所ですべて「神は全能である」という文と「神がある」という文を例として詳述している。前者は「神」と「全能」という二つの概念を持ち、そこで述語が主語に関連づけられている、すなわち一般的に繁辞の「である」が機能している。一方、後者では神という概念に新しい述語が付加されることがなく、「主語そのものをその

あらゆる述語とともに定立し、しかも私の概念に関連づけられた対象を定立するに過ぎない(B67)」のだとしている。つまり、カントによれば、「何かがある」という言明も、現に存在しているはずの存在者の「存在」を名指しているのではなく、対象とされるものの措定を表したものでしかない。さらに、「思惟 Denken」は、与えられた直観を対象に関連づける働きである(B304)と定義されており、措定作用も専ら思惟の働きとされているのである。こうした見方は、すでに「存在」が「主観にとつての現前」に局限されていることを前提したものである。

従って、ベルジャーエフの「存在と思惟の同一」も、カントの文脈では、存在と思惟の概念定義によって、すでに確保されていたのである。それと関連して、ホミヤコフの言うように、「存在するもの」も初めから認識論的な問題圏から排除されている。ホミヤコフは所与である「存在するもの」の直接性を、既存のアプローチとは異なる仕方によって、具体的には宗教的な基盤を背景とする「具体的観念論」によって求める以外にないとしているが、それは極めて透徹したドイツ観念論批判に裏打ちされているのである。ベルジャーエフはこの後に本格的に宗教哲学的な思索の可能性を追求するようになるが、その背景には、過去のロシア哲学の精髓との出会いがあったのである。

3 リアリティと世界定立

ベルジャーエフの認識論的な観点は一九〇四年以降、独自の唯心論 emptyism として練成されていくことになる。この過程については別稿で論述したので(22)、本稿では「Ф.А.ランゲと批判

哲学」において示された、認識における「リアリティ」の問題を検討すること、その基盤を確認し、唯心論の骨子をまとめることにする。彼はこの問題の例として、部屋に入る度に否応なく目にするランプは、私にとつても、他の誰かにとつてもリアルであるとしている。つまり、現象の生起の必然性をリアリティの第一の要件としている。しかし、これだけでは、彼が「現象主義」の前提としていた、主体と相関関係にある外的客体の存在の問題は曖昧なものにならざるをえない。彼自身が幻覚のリアリティを認めているように、視覚像はそれに対応する客観的対象を持たないことがある(23)。その意味では、バークリの「存在することとは知覚されることである(24) use and percipi」という定式も簡単には論駁できなくなるのである(25)。他なる認識主体との認識の共有という問題によつて、ある程度客観的な対象を推測することはできるが、それも十分条件をなすとは言えない(26)。

また、カント哲学の問題圏で考えた場合、ベルジャーエフの「認識」において、部屋の中に何かがあるということ、そしてそれがランプであるとされること、この一連の過程において、表象と直観の獲得、そしてそれがある名辞と関連づけられるという判断が一齐に作動していると考えられる。もし、そこにカント哲学におけるリアリティ(Reality)のカテゴリの規定が保持されているとすれば、ここでの認識においては単に何かが指示されるだけではなく、述定されるということを伴っている。つまり、ある事物や事態が「主語—述語文」として言い表されること、そうした判断こそが、質の肯定判断のカテゴリとしての「リアリティ」を成立させるのである。具体的に言えば、ランプは灯っているのか、どんな色をしているのか、知られること、言明されうることには、ランプがいかなる述語

と結合するかという判断が伴っているということである。この指示と述定という認識の二つの側面が、主として思惟の作用によつて成立しているとすれば、ここでも「存在と思惟の同一」がすでに確立されていることは明らかである。また、述定の際の判断には、主観的な要因が作用しやすいと考えれば、広い意味でのランプの「見え方」は千差万別でありうるという必要もある(27)。

ベルジャーエフが「唯心論」ということで述べようとしている構想は、これらの問題がある程度まで解決する内容を示したものである。彼は認識主観に顕現してくる現象を、物質的に存在するものとそうでないものという存在論的な区別を行わずに、ひとまずは「私」に対して現象する「精神的存在」として一元化するのである。言わば、これは「現象主義」の延長上にある「精神的存在」の認識論的一元論である。内容的に考えれば、この時点で、彼は幻覚の世界のリアリティを論駁することを放棄しており、逆に宗教的体験において現象するもののリアリティを積極的に承認していると言えよう。

ただし、これはベルジャーエフの観念論への転向という思想的問題とは無関係であり、そもそもそれは、彼が外的客体を否定する観念論に与したことを指したのではない(28)。彼の構成の示唆するところは、我々が日常的に確信している「この世界」のリアリティと認識論的な資格において同等な「別の世界」の可能性を承認しうることで、それを意志的に追求することが宗教哲学の課題となりうるということである。それは、認識論的に見て、全く理に適った「世界変革」の試みであると言つても過言ではない。後期フッサールが企図していた「生活世界」の現象学は、我々の根源的な確信によつて「世界」が成立することを示しているが(29)。

「世界」定立とは、受動的に受け取ることを強制されていると考えがちな「この世界」を、自覚的ではないにせよ、我々が創り出すことに他ならない。

それと同じことを表現した例を、ベルジャーエフの「創造」概念に見ることができる。一九一六年に公刊した『創造の意味(6)』では、人間による創造行為が神の創造を継続し、充実させるものだと言主張されている。神の創造とは、すでに我々に与えられた、由来を問うことの不可能な「存在するもの」＝「被造物」を作り出すことであり、人間による創造とは、認識によって内実を与え、豊かにすること、さらにそれらを一つの「世界」へと組み上げることの意味する。しかもその際には、単に日常的な世界を定立するだけでなく、今までリアルではなかった「別の世界」を現実化する可能性もが含意されているのである。フッサールと異なり、ベルジャーエフはキリスト教的な思考法を介しているが、人間の認識の持つ構成的、創造的側面をより積極的に捉えていることは慎重な検討に価する。

4 客体化と自由

「創造」概念を導入したベルジャーエフの認識論には、思惟と存在の關係についての一つの決定的な転回が刻印されている。彼自身はそれを「存在論的認識論」として提起しているが、カントの議論との相違を示すと次のように言えよう。すなわち、カントが存在を構成する思惟主体の能力の限界を問題としていたとすれば、ベルジャーエフは思惟されたもの、名指されたものが、「存在するもの」の受肉した現前となるような認識の相を示そうとしている。つまり、認識を共に「存在するもの」である主体と客体の、創造行為を

媒介とする存在論的な「交わり」として捉える観点がある。「存在するもの」は、多様な現象の起源であり、かつ常に認識の彼方に逃れ去るものである。ならば、我々へ現前するものは予め固定されてあるのではなく、主客の關係性において多様である。思惟は単に対象を措定するだけではなく、その具体的な内容をも付与している。ここで、思惟を言葉と言ひ換えれば、「言葉は神であった」という福音書の文句そのままに、認識において言葉が被造物の内実を創造し、受肉させる神秘的な過程が表現されているのである。宗教哲学の可能性は、「存在するもの」である人間の精神的経験としての認識を的確に捉え、表現していることの内に十分發揮されているのである。

そして、こうした存在論的な転回の後、一九三一年の『人間の使命』や一九三四年の『私と客体の世界』などの亡命後の著作において導入された「客体化」という概念によって、彼の認識論はより具体的でラディカルな内容を獲得していく(6)。それによれば、「客体」として定立された「存在」は、「存在するもの」を人間が対象的に固定化して作り出したものだとされる。そして同時に、「存在するもの」はこうした形で固定されることによって、常にそれ自身ではなくなってしまうようなもの、つまり本来的に動的な、あるいは矛盾したものとしてしか考えられない「自由」として構想されている。ベルジャーエフはこうした「自由」の無根拠的なあり方を「創造されざる自由」と呼んでいるが、「存在するもの」との關係性は、無規定的、始源的に成立している、開かれた「交わり」の可能性としてしか示されないものであり、完了してすでに「成った」ものではありえないと考えているのである。

そして、これらの思索の集大成として生前に出版された最後の

著作である『終末論的形而上学』においては、カント哲学が改めて評価され、「物自体」とは「自由」のことであり、カントは自由の形而上学を打ち立てようとしたのだという観点が見られるようになる(21)。本体としての「物自体」は、人間の創造行為としての認識によって無限に多様な姿を現出するが、何か一つの対象として固定された時、「自由」ではなくなり、墮落した「存在」へと姿を変えるのである。ただし、カントは「存在するもの」との接触を、精神的体験として具体的に取り上げることにはなかったという批判もある。我々自身が一個の「存在するもの」であるならば、他なる「存在するもの」との交わりの中に置かれており、相互的な運動である認識の弁証法的関係性の中にいる。「客体化」とは、この終わりのない弁証法的関係性の基盤である本源的な自由の放棄であり、「存在するもの」を固定化した「存在」に転位させたとき、「世界」も凝固し、我々の認識を固定化されたものへ強制することになるのである。

こうして、「存在と思维の同一」は、この時点でも認識論を構築する上での一つの結節点をなしている。だが、それはもはや人間認識の可能性と陷穽を同時に示し、「存在するもの」との自由な弁証法的関係性の困難を確認させるものとして機能しているのである。

結語

二〇世紀に見られた現象の多くが、一定水準の教育の普及やコミュニケーション手段の発達によって、人々に唯一つの世界のリアリティを実感させることから生起したと考えれば、観点の多様性という次元を超えた「別な世界」の可能性の喪失という事態の持つ意

味は重大である。無論、これだけで全てを説明できるわけではないが、革命と戦争、未曾有の殺戮の世紀を説明する道具立ては、未だ全く不十分であるように感じられてならない。特に、言葉が人間の思考や意志と強いつながりを有し、空疎な音声の身分に飽き足りないものであるとすれば、言葉と共に生きることの意味が様々な形で問い直されなければならない。それは世界との結び目であり、かつ世界を成立させるものだからである。

註

(1) Merleau-Ponty M., *Le visible et l'invisible*, 1964, p. 251.

(2) 滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1989年、281頁。但し、滝浦・木田訳ではcreationは「創作」とされているが、本稿では「創造」と訳出している。

(3) 詳しくは、青土社『現代思想』1997年4月号「特集・ロシアはどこへ行く」を参照されたい。

(4) 例えば、沼野充義「枠を変える——ロシア文化の現在」前掲論集所収、40-53頁。

(5) 銀の時代や帝政期の思想家に関しては一九八九年以降にリプリントやソ連・ロシアで初刊行のものが相次ぎ、最近ではローセフ、ママルダシヴィリらソ連期の哲学者の未発表の著作等が次々に刊行されている。

(6) ソ連期を一つの時代枠として捉え、帝政期やポストソ連期との関連を考える作業は、別稿にて行う予定である。最終的には、ロシア・ソヴィエト思想史という大枠の設定も視野に入りたい。

(7) Бердяев Н. А., Ф. А. Ланге и критическая философия. Мир 6 окт. СПб. 1900 № 7. стр. 237.

(7) これが具体的にどのような議論を指しているのか、明確な指示は見られない。だが、この時期のベルジャーエフが中世哲学を読んでいた形跡は見られないので、当時の紋切り型の評価を受けたものと思われる。

(8) Там же стр. 237-239.

(9) Kant I., *Kritik der reinen Vernunft*. 1781; 1787. カントからの引用はアカデミー版の頁付けのみを記す。

(10) Бердяев Н. А., А. С. Хомяков как философ. К столетию дня рождения. Мир божий. 1904 № 7 стр. 17-22.

(реп. Собрание сочинений. том 3 Типы религиозной мысли в России.

стр. 60-67.)

(11) ベルジャーエフは「Ф. А. Ланге и критическая философия (リアリティ) の概念と認識可能性の概念の同一 тождество понятия реальности и познаваемости」ということを言っており、カントの構成においては専ら主体の側に重点があることに、ある程度は気付いていたはずである。それだけにホミャコフの指摘は、「客体」とは何かという問題をより深く討究する必要性を喚起したであろうと推測される。 Бердяев 1900: стр. 237.

(12) 拙稿「ベルジャーエフにおける宗教哲学の導因と問題」『スラヴ研究』1991年、65-95頁を参照されたい。

(13) 大森荘蔵も科学的認識の問題を考える手引きとして、幻覚の客観性の証明可能性を指摘している。

大森荘蔵「幻覚の客観性」『言語・知覚・世界』岩波書店、1971年、307-319頁。

また、視覚以外の知覚の場合でも、様々な錯覚がありうる。メルローポンティが『知覚の現象学』で論究している幻影肢の問題などもその一例と言えよう。

Merleau-Ponty M., *La phénoménologie de la perception*. 1945. (竹内芳郎・小木貞孝訳、みすず書房、1967年)

(14) Berkeley G., *A treatise concerning the principles of human knowledge*. 1710. §. 3. (大月春彦訳『人知原理論』岩波文庫、1958年、44-45頁等。)

また、バークリは『視覚論弁明』第一七節で「視覚の理論を理解し把握し、その真実の原理を見出すための最も有望な方法」は、「未知の実体や外的原因や能作者や力には注目しないこと」、また、不明瞭で知覚されない全く未知なものについて、「あるいはそれらに基づいて、いかなることも推論しないこと」であるとしている。続く第一八節では、「このような視覚についての探求において我々が関心を向けるのは、我々が知覚する限りでの対象、すなわち我々自身の観念に他ならない」として、知覚的に獲得された「観念」に話を局限している。

バークリに関するベルジャーエフの言及を見る限り、カントによるバークリ評価の影響で、簡単に論駁できるとは考えていなかったようだが、バークリの実体否定を許容できなかったであろうことも推察しうる。 Berkeley G., *The theory of vision. Vindicated and explained*. (引用は、下条信輔・植村恒一郎・一ノ瀬正樹訳『視覚新論』勁草書房、1990年、151-152頁。)

(15) これについては、様々な錯視の例を挙げることができよう。

(16) 例えば、野家はこうしたことを「先与的に形成された周囲世界について「語る主体」の複数性」と捉え、フッサールの「他者構成」とは異なる相で、言語的認識とコミュニケーションの問題を捉え直している。

野家啓一「言語行為の現象学・序説」『言語行為の現象学』勁草書房、1993年、36頁。

(17) 一九〇一年の「イデアリズムのための戦い」という論文の

発表によって、革命的知識人から観念論への転向を批判された事実があるが、この論文は専ら倫理学的な問題を論じたものであり、政治的立場の転向を宣言したものではない。元々、当時の文脈では、「唯物論Ⅱ革命的イデオロギー」と「観念論Ⅱ反動的イデオロギー」という対立が図式化され過ぎており、哲学的な問題との直接的な関係は何もないと言っても過言ではない。

(18) 例えは、『経験と判断』の緒論などに明らかである。

Husserl E., *Erfahrung und Urteil*. 1972 (長谷川宏訳、河出書房新社、1975年°)

(19) Бердяев Н. А., Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М. 1916.

(rep. Н. Бердяев. Приложение к журналу «Вопросы философии». М. 1989.)

1989.)

(20) Его же, О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. Рatis 1931. гл. I.

(rep. О назначении человека. Серия «Библиотека этической мысли» М. 1993. стр. 20-37.)

Его же, Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения. Рatis 1934. Размышление II.

(rep. Философия свободного духа. Серия «Мыслители XX века» М. 1994. стр. 243-265.)

(21) Его же, Опыт эсхатологической метафизики. Творчество и обтектизация. Рatis 1947. гл. I, II.

(rep. Царство духа и царство кесара. Серия «Мыслители XX века» М. 1995. стр. 166-258.)



家族・夢・ゲーム

現代ロシアの三人の女性作家

沼野恭子

一九八五年にはじまったベレストロイカ、一九九一年のソ連邦崩壊、と、ロシア社会が劇的に変化するのにともない、現代ロシア文学も、以前には考えられなかったほど大きく変わりつつある。女性作家たちの活躍がこれまでになく目立つようになってきたのも、そうした変化の一端ととらえることができる。

一九八〇年代以降、ロシアには多彩な女性作家があらわれ、競うようにしてさまざまな作品を書き、文芸誌の紙面を飾ってきたが、中でもとりわけ才能と実力に秀でていると目されるのが、リュドミラ・ペトルシエフスカヤ、タチヤーナ・トルスタヤ、ワレーリヤ・ナールビコワの三人である。彼女たちは、関心も作品のテーマも文体も異にしながら、現代ロシアという同じ土壌に根づいて、今や「社会主義リアリズム」という温室から大きくはみだしたところにそれぞれ個性的な枝葉を伸ばしている。本稿は、この三人三様の作品の姿形や匂い、手触りなどを一部なりとも明らかにしようという試みである。

1 悲劇としての家族―ペトルシエフスカヤ

一九六〇年代半ばにものを書きはじめたリュドミラ・ペトルシエ

フスカヤ（一九三八年生まれ）は、戯曲や短編の一部をのぞいて、長いあいだ作品を発表する機会をうばわれていた不遇の作家である。中編『身内』も、執筆は一九七八年なのに、日の目を見たのは約十年を経てようやくのことだった（へ新世界一九八八年一号）。たしかに、ロシア社会を金縛りにしていた「母性神話」を揺るがす衝撃力を持つていること、ストイックな公式の文学規範とは相いれない「露骨な」表現が頻出すること、そのどちらをとっても、停滞の時代に受け入れられるはずのない小説だった。（二）

この作品は、「身内」のような存在の友人たちについて、ある女性が語るモノローグである。語り手と彼らは大学時代からの友人で、いずれもかなり知的レベルが高く、互いにずけずけものを言い合える間柄であり、金曜日ごとに集まっては飲んだりおしゃべりをしたりしてうさを晴らしている。語り手は、それぞれの人間関係や彼らの身に起こった事件を畳みかけるように語っていくのだが、その語り口は辛辣で、独善的な価値判断や毒を持ったコメントを含んだきわめて主観的なものである。

私は情け知らずの厳しい人間で、いつでも真つ赤な厚い唇に笑みを浮かべて、いつでもだれかれかまわず嘲笑っている。

る。⑤

冒頭からしてこう宣言するシニカルな語り手は、しばしば、言われたくないと相手が思っていることや社会がタブー視していることを故意に持ちだして、相手を驚かせたり怒らせたりする。たとえば、マリーシャの性的欲求を完全には満たしきれないらしいセルジュにむかつてわざわざ性感帯の話をしたり、金曜の集まりを監視しにやってくる警官がうっかり「サンボという格闘技では咳やおならで音の合図をする」と話すや、わざと「おなら」という言葉を何度も使ってしつこく質問をする。そして「だからからも嫌われる」のである。しかし嫌われ者を自認する彼女の言葉は、社会のタブーを破つてその背後に隠されていたものを露呈させる力を持つこともある。それは、こんな場面にあらわれている。

それからジョーラだけれど。彼は、母方がユダヤ系だから半分はユダヤの血が流れているのに、そのことはまるで彼の欠点であるかのように、だれも口にしなかった、私を除いては。ある時、われらが憧れのマリーシャが、風采のあがらないジョーラのことを何か褒めてあげようと思ったって、ジョーラの目って太きいのね、何色かしら、と言った。みんな口々に、黄色い目だとか、薄茶色の目だとか言っていたが、私がユダヤの目よ、と言うと、どういうわけかみんなうろたえてしまい、(……)それにしても、いったい私が何を言ったというのだろう。本当のことを言ったただけなのに。⑥

ここで語り手ははからずも、建前としては「民族友好」を掲げな

がらユダヤ人差別を残しているロシア社会の、イデオロギーと現実との乖離を暴いている。彼女が「本当のことを言っただけ」というのは、彼女の使う言葉が「現実を指示しない空疎なイデオロギーの言葉」ではなく、「実体をともなう非公式の言葉」であることを意味している。そもそも、「建前」に終始する公式のスローガンや文書が「うそ」の言葉で書かれ、それを操るのが男性であったとすれば、「本音」をぶちまけることのできる非公式の口語は「真実」の言葉で語られ、それを巧みに用いるのは主に女性だと言っている。⑦つまりペトルシエフスカヤの「女性による語り」がインパクトを持つのも、言葉に本来の意味を回復させることによって、オブラートを被った「苦い真実」を社会に突きつけるからに他ならないのである。

ところでペトルシエフスカヤは、家族あるいは家 작품을テーマにすることが非常に多いが、『身内』では、登場人物たちが一種の「複合家族」を形成しているのが興味深い。その中心的な存在が、温厚で頭のいいセルジュと、美しく思いやりがあつてセクシーなマリーシャの夫婦で、彼らには可愛くて才能豊かな娘がいる。つまり絵に描いたような「理想的な家族」である。それを取りまく残りの連中は、男はみなマリーシャを、女はみなセルジュを恋い慕っている。

本当のことを言うと、愛の巫女マリーシャをなめつくしていたこのセックスの炎がマリーシャ自身の近寄りたさと結びついていたからこそ、私たちはあれほど長いあいだ仲間であいられたのだ。(……) 私たち女の子はセルジュを愛しているが、それと同時にマリーシャも愛しており、マリーシャ

のために気をもみ、彼女と同じくばらばらに引き裂かれていた。^⑤

語り手の「私」を含む女たちはみな、マリーシャと同化したいと望みながら同化できない、いわば彼女の分身あるいは下意識であり、反対に男たちは全員セルジュの下意識である。言い換えれば、このグループ全体が、共時的に複数のセリョージャ（父）と複数のマリーシャ（母）からなるひとつの家族となっているのである。慈愛に満ちた「理想の母」マリーシャの下意識である「私」は、一見マリーシャとは対照的な「意地悪」に見えるが、じつは屈折した形ではあれ息子思いの母親だということが徐々に明らかになる。「私」は死を目前にしており、自分の死んだ後に残される七歳の一人息子の行く末を案じているのだ。クライマックスで「私」は、意図的に「幼児虐待劇」を演じる。その仕打ちに憤った仲間たちが自発的に息子をひきとってくれるよう仕向けるために。そして息子を軸に仲間たちが結束して「家族」となる様を、最後まで偽悪的な仮面をつけたまま確認するのである。

この複合家族とさまざまな意味で対をなした家族の描かれているのが、やはり一人称で語られている長編『時は夜』（『新世界』一九九一年二号）である。これは一九九二年に創設された第一回ロシア・ブツカー賞の最有力候補となり、受賞は逃したものの、国内外でひじょうに高い評価を受けたペトルシェフスカヤの代表作である。手記の形式をとっており、その手記の作者が「詩人」を自称するアンナ。彼女は、精神を病んだ老母を病院に入れ、刑務所帰りの息子にはなけなしの金を持っていかれ、娘の子供を押しつけられた上、さらに自分の狭いアパートに、不義の子をふたりも産んだ娘を

引きとらなければならないかもしれない、という極貧と不幸の極限状況を生きている。こんな悲劇的な状況が実際にあるかどうかは別として、アメリカの研究者ヘレーナ・ゴスチロの言い方を借りれば、「ペトルシェフスカヤ一流の提喻的表現を総動員して、実存的な恐怖をこの四世代に分配した」^⑥ リアリティックな作品であることは間違いない。

作品の大半を占めているのは、生活苦のこと、語り手とその母との罵り合いの記憶、語り手と娘とのいがみ合いの記録、娘の日記の引用とそれへの語り手の注釈、娘の日記を真似して創作したという語り手の散文、孫への愛着の吐露といった「言葉の奔流」である。『身内』の結束した家族の「理想的な母」とは対照的に、『時は夜』の「母親」は子供に対してひじょうに専横的かつ執拗で、「理想的な母」からかけ離れた「俗悪な母」である。そして母と娘の愛憎半ばする生々しい関係は、不毛な単純再生産を繰り返し（つまり母と同化したくないと思っている娘がいつしか同じタイプの母親となってしまう）、通時的に複数の母のみからなる単線の家族を生み出すことになる。ラストシーンでは、娘たちのために住居スペースをあげようと、語り手が自らの手で母親を最後の死に場所である老人病院へ送りこんでからアパートに戻ってみると、娘たちもどこかへ行ってしまう、家族の離散、崩壊をはっきりと悟らされる。これも、『身内』の語り手の幼い息子が「気高き養父母」らとともに新たな集合家族を形作ったのと好対照をなしている。さらに語り手の態度を比較してみると、『身内』の「私」が偽悪的なのに対し、『時は夜』のアンナは、「愛情深い、良き母」を装う偽善的な態度をとることが多い。アンナの溺愛ぶりは常軌を逸していて押しつけがましく、理想的な「節度」からはほど遠い。自

分の「血と脳味噌でできている娘」が自らの分身あるいは自分そのものであるなら、娘（自分）に対する過剰な愛と、その裏返しである憎悪の振幅はあまりに大きく、前者はナルシスティック、後者は多分にマゾヒスティックであると言わざるを得ない（表1）。

表1

	家族の形態	物語の結末	母のタイプ	語り手の態度
『身内』	共時的な父母たち	家族の結束	優しく理想的な母マリーシャ	偽善的でサディスティック
『時は夜』	通時的な母たち	家族の崩壊	専横的で俗悪な母アンナ	偽善的でマゾヒスティック

しかし重要なのは、両作品の相違それ自体よりはむしろ、これほど対照的な要素があるにもかかわらず、いずれの作品でも語り手が、無意識のうちに「良き母」に憧れ、絶望的なまでに「良き母」になりたいと思っている、ということかもしれない。しかし願っても果たせず、『身内』の語り手は他の「良き母」マリーシャに子供を託すのであり、『時は夜』のアンナは「良き母」のふりをしようとするが、それが子供たちにとって強圧的な押しつけではないことは手記のなかでおのずと露呈してしまう。ペトルシェフスカヤの家庭を舞台とする物語が「悲劇」であるのは、登場人物の女性たちの潜在的な「聖母願望」がけっして叶えられないというところから来ているのではないだろうか。逆に言えば、ロシア社会に蔓延する「母性神話」がそれほど根深く女たちの意識下にもぐりこみ、女たちをがんじがらめにしているということがある。『時は夜』のアンナの、心をかきむしるような叫びが、そんな母親たちの絶望を代弁しているような気がしてならない。

母よ、母よ、嗚呼、母よ、神聖な言葉なのに、時が経つてみれば、母のあなたが子供に言うべきことも、子供があなたに言うべきことも、何もない。子供を愛せば、子供に苦しめられる、愛さなければ、わけなく子供に捨てられる。あああ

①

2 夢の意匠 — トルスタヤ

ペトルシエフスカヤとタチヤナ・トルスタヤ（一九五一年生まれ）について、ロシアの文芸評論家ナターリヤ・イワノワは、「公式ソ連文学の尊大でおおげさなものの描き方を破壊するグロテスク」を駆使するという点で、このふたりは創作技法上よく似ている、と述べている。⑧たしかに、ふたりの文体には、バフチンの展開したグロテスク論があてはまる箇所がそれぞれ数多くある。⑨しかしその世界観にはあまり共通項があるとは思われない。ペトルシエフスカヤが「提喻的」想像力の持ち主だとすれば、トルスタヤは「隠喻的」な文体の高手であるし、トルスタヤがメタファーを好んで用いるのは、夢と現実というふたつの世界の対立を前提とした彼女自身のロマン主義的な世界観から生ずる必然である。

トルスタヤが作家としてデビューしたのは一九八三年、大きく注目を浴びるようになったのは、その三年後に短編『ペテルです』（『新世界』一九八六年一号）を発表してからである。斬新な比喩をちりばめ、さまざまな声を取りこんで、すみずみまで細かいレリーフを施した彫刻のようなこの叙情的でアイロニカルな作品は、ペレストロイカがはじまったばかりのロシアにおいて、平板な公式リアリズムに慣らされていた読者にどれほど大きな驚きをもたらしたことだろう。しかも、文体が凝っているというだけではない。主人公たるや、前向きで有用な「肯定的」人物でないどころか、美しい女性との恋愛を夢見るばかりで一度も成就させることのできない、鈍くて醜い「薄のろ」なのだ。トルスタヤは、老人や子供や冴えない人といった「周縁」の人々が自分だけのかけがえのない夢の世界を持って生きており、その夢が現実によって無残にも碎かれることがある、ということに、一貫して自らの作品のテーマを求めている。

彼女の小説はすべて、この基本的パターンのヴァリエーションだと言つていいのだが、それらが互いに似たりよつたりの単調なものにならないのは、彼女の華麗な「詩的言語」の力によるところが大きい。たとえば『ペテルです』の主人公は、小さい頃ふざけて自分のことを「ペテルですす」と言つて大人を笑わせていたことから、語り手に最後まで「ペテルです」というニックネームで呼ばれるが、彼がどれほど運に恵まれないかということが、次のように描かれている。

ペテルですは自分の道を頭に思い描いてみた。そば濡れた町につけてきたジグザグの跡、靴底のワツフルのような痕跡を嗅ぎ分けながらその跡をつけて走ってくる不運、そして道のつきあたりにはおばあさん。運勢をまごつかせてやろうとして、ペテルですは大声でタクシーを呼びとめ、雨のなかを車で走りだした。(10)

主人公のこれまでの人生を、靴のつけた「ジグザグの跡」になぞらえた隠喩、オーバーシユーズの底が「ワツフルのような」楕円をしているという直喩、そして「不運」の擬人化。「つきあたりにはおばあさん」とは、今から訪ねようとしているのが年とったドイツ語の家庭教師だということを意味する隠喩。不連続きの運勢を変えようとする試みは、「タクシー」に乗るという隠喩であらわされ、このあと彼が実際にタクシーに乗っている場面がつづいて比喩は「実現」する。このようにトルスタヤの語りにおいては、比喩が複雑にからみあつた形で重層的に用いられる。そして、言葉やイメージの意表をつく結びつきが、「自動化」された現実を

「異化」して、思いもかけなかった新しい見方を提供するのである。別の短編『オツケルヴィル川』は、往年の女性歌手の歌声をレコードで聞いて憶えている孤独な男の物語だが、ここでも比喩は思う存分持てる力を発揮している。題名となっている「オツケルヴィル川」からして、実在する川でありながら、そのエキゾチックな響きから主人公シメオーノフが夢に描くユートピアの隠喩として機能している。古いレコードから流れてくる力強い歌声が川の流れたとえられ、みずから「川の擬態」と化してポリフォニックなエクリチュールに見事に結晶する。

ぴょんぴょん跳びはね、ぱちぱち、しゅうしゅういいながら、針の下でヴェーラ・ワシーリエヴナが回転する。しゅうしゅう、ぱちぱち、ぐるぐるが絡み合つて黒い漏斗を形作り、それが広がって蓄音機のラッパになった。そして、シメオーノフを打ち負かすように、花綱飾りに縁取られた蘭の花の中から、神々しく、暗く、低い声が飛びだしてきた。その声は、初めはレースのように薄く、誇りのように軽いかれども、やがて水圧のせいで膨れ、深みから浮かび上がり、変容をとげ、水面で炎のように揺らめき―プシュ、プシュ、プシュ、プシュ、プシュ、プシュ、―風を受けた帆のようにふくらみ―ますます大きな音で―ロープを引きちぎり、抑えようのない激しい勢いで―プシュ、プシュ、プシュ、―炎をまき散らす夜の水の上を帆船のように疾駆し、―ますます強く―翼をぴんと伸ばし、速度を増し、自分を生み出した厚い奔流を後ろに残して、滑るように離れていく、(二)

針の下で回転している「ヴェーラ・ワシーリエヴナ」とは、もちろんレコードを指す換喩である。「しゅうしゅう」という声喩は、レコードが回るときの雑音であるとともに、川のたてる音を模した擬声語でもある。そして、はじめは小さかった歌声がしだいに大きく豊かに張りあげられていく様子が、膨れあがり勢いを増していく水の流れと渾然一体となってメタフォリックに描かれている。面白いのは、全体がひとつの隠喩となっている長いセンテンスのなかに、さらに直喩や擬声語、撞着語などがぎっしり詰めこまれ、言葉の密度を異様に高めているということだ。こうした濃厚な意匠は、内容と相まってこの場面の緊張度をますます高め、読者に息をつく暇さえ与えないであろう。

さて「歌川」という比喩は、この作品を最初から最後まで支配する「キー・メタファー」として、あらゆるヴァリエーションで現れるが、次第に「たとえるもの」である「川」が「たとえられるもの」である「歌」から遊離して、それ自体で独立した世界を作りあげていくようになる。「たとえられるもの」を置き去りにしてメタファーそれ自体を拡張させるこの手法こそ、トルスタヤの詩学のなかで最も重要な位置を占めるものではないかと思う。先ほどの引用箇所から少し置いて、主人公がレコードを裏返す場面では、「川」というメタファーがこんな具合に「拡張」しはじめる。

そして、ふたたび水面下の奔流のように膨れ上がり、埃も、レースも、歳月も投げ捨てながら、ヴェーラ・ワシーリエヴナがぱちぱちいつて、悩ましげな水の精のように目の前に姿を現すのだった。(三)

つまり「ヴェーラ・ワシーリエヴナ」は、相変わらず「ばちばち」
いつているのでレコードの換喩であることに変わりはないのだが、
ここではそれと同時に、レコードの歌がはじまると「歌Ⅱ川」の隠
喩が「川」から「水の精」を連想させて、「ヴェーラ・ワシーリエ
ヴナ」は主人公の空想に立ち現れた幻影をも意味することになっ
た。「たとえるもの」である「川」は、連想の飛躍によって単に「歌」
だけをたとえるものであることをやめ、以後「オツケルヴィル」と
いう名前を得、ありとあらゆるディテール、色彩、香りを与えら
れて広がり、夢想家である主人公の思い描くユートピアへと昇華し
ていく。そこでは、川が澄んだ灰色の水をたたえ、河岸通りのバル
コニーに可憐なキンレンカが咲き、ヴェーラ・ワシーリエヴナが小
股でちょこまか歩いているのである。

ところが、彼女が生きていることを偶然知った主人公シメオーノ
フは、迷ったあげく会いに行つて、自身の俗悪な元歌手の姿に深く
幻滅し、空想のオツケルヴィル河畔を自分自身でめちやくちに壊
してしまふ。橋は破壊され、川はごみで埋め尽くされ、美しかった
ユートピアの風景は一変する。象徴的なのは、彼女がシメオーノフ
のアパートに風呂を借りにやつて来る最後の場面である。ヴェー
ラ・ワシーリエヴナが風呂にはいつているあいだ、彼はつい聞き耳
をたてて様子を窺つてしまふ。すると「吸いこまれる音とともに、
お湯が排水管のなかに流れこんでいく」のが聞こえるのである。な
にげない表現のようだが、「音」を「歌」、「お湯」を「川」と取る
と、霧のオツケルヴィル「川」(「お湯」)も、「川」にたとえられた
愛する「歌」(「お湯の音」)も、ともに排水管に吸いこまれて消え
た、と読むことができる。つまり「歌Ⅱ川」というキーメタファー

のヴァリアントがここにも現れているわけだが、それにしても排
水管に流れこむ風呂のお湯の「川」とは、ずいぶん矮小なものに
姿を変えたものである(トルスタヤのアイロニーが色濃く感じら
れる)。こうして主人公のロマンチックな夢は、風呂場という世俗
的な場所ので徹底的に「格下げ」され、ついえ去った。いや、つい
え去ったかに見えたのだが、この後、主人公はもう一度ヴェーラ・
ワシーリエヴナのレコードを聞くのである。

キススキーが蓄音器をかけると、次第に大きくなつてい
く、すばらしい、雷雨のような声が聞こえてきた。その声は、
深みから浮かび上がり、翼をぴんと広げ、世界の上に舞い上
がつていく。(……)名もない川の上に、その声は舞い上がっ
ていく。(13)

一度は文字通り「水に流した」はずの歌声が、以前と変わらぬ
力強さと魅力を持つてふたたび現れると、それが空の高みへ、あ
らゆるものの上へと舞い上がつていったのである。まるで「現実」
という足枷をはめられて地上で蠢いている人間たちに、天の高み
にある「夢想」の王国を指し示すかのようなではないか。『オツケル
ヴィル川』という作品は、卑俗な「現実」と夢の世界である「天
上」とを結ぶものが確かに存在するということが、それが「夢想家」
にとつてささやかな希望として残されるということを暗示して、
幕を閉じるのである。

このようにトルスタヤの作品ではたいいてい、現実と夢というロ
マン主義的なふたつの世界を結びつける何かが最後に用意されて
いる。『ソーニヤ』という作品では、架空の恋人に手紙を書きつづ

けた「夢想家」のソーニヤが、いつも胸につけていた鳩のブローチを手紙に同封するのだが、語り手は、たとえソーニヤの手紙が焼けてしまったとしても、その鳩だけは残っているはずだと信じている。「だって鳩は燃えないものだから」。つまり、夢はたしかに存在し、その証拠ともいえるべき「夢のかけら」が残され、息を吹きこまれ、作者の華麗な筆で彩色されて読者に贈られたのである。もしかしたら、その「夢のかけら」は読者の記憶のなかに、永遠に、燃えずに残るかもしれないではないか。

3 転倒のゲーム — ナールビコワ

トルスタヤのエクリチュールは、メタファーがいくら厚く重ねられても、言葉が空回りしているという印象を与えない。それに対して、ワレーリヤ・ナールビコワ（一九五八年生まれ）のエクリチュールは、言葉が過剰にあふれ浮遊しているような雰囲気を持っている。それはなぜなのか。「言葉」とその意味する「もの」との関係について、三人の女性作家を比べると、まずペトルシエフスカヤは、「言葉」と「もの」がはっきり一対一の対応をしている。トルスタヤは、だいたいにおいて一対一の対応をしているが、ときとして「言葉」がそれ本来の意味するとは別の「もの」を指示することがある（それがメタファーである）。ところが、ナールビコワにいたっては、一対一の対応をしていないどころか、「言葉」が「もの」から独立して何も意味しないことがしばしばである。だから、一方で比喩の成立そのものを難しくするとともに、他方で「言葉」だけが自由に戯れることを可能にもしているのである。彼女がポストモダンの作家と見なされる所以は、意識的にこのような方法を選

び、とてつもなく不安定ながらも快く流れる独特の文体を着々と切り開いているからである。

ナールビコワは、中編『昼の星と夜の星、光の均衡』（「青春」一九八八年八月）でデビューした。そこでは切なくあやうい愛の三角関係、快楽の追求がテーマとして扱われ、官能的な文体がそれに呼応していたために、たちまち「エロスの作家」と称されるようになった。⁽²⁾しかし、彼女の創作を支えているのはおそらく、エロスというものの実態に迫ろうという生真面目な意図ではなく、言葉とエロティックに戯れたいという贅沢な欲望であろうと思われる。当代きつてのポストモダニズムの理論家ミハイル・エプシテインの指摘するように、もはや言語は人間が操るものではなく、人間のほうこそ「言語の奴隷」なのであり、「ポストモダニズムは言語という牢獄からのいかなる解放をも約束せず、ただ牢獄の中の遊戯的存在の快楽を主張するのみ」⁽³⁾であるとしたら、ナールビコワはまさに「言語という牢獄」で言語ゲームという「快楽」を見いだした作家だと言いうことができよう。

もし万人にひとつの言語しかなくて、だれもかれもがテールブルのことを「テールブル」と呼んだとしたら、あまりにも深刻すぎて、「テールブル」という音の結合そのものがあの四本足の物体に、ある特性を与えてしまうことになる。ところが物体としてのテールブルひとつに言語は何千とあつてーストールでもあり、ツクエでもあり、ムク・ムクでもある。だったら、「われわれ一族のところではこの物はテールブルと呼ばれる」というゲームの規則を認めればいい。ただし、あくまでもゲームの規則として、あくまでもわれわれ一族のところ

で！(6)

ナールビコワのテキストのこういう一節を読むと、記号としての言葉の恣意性を、彼女がいかに自覺的に楽しもうとしているかがよくわかる。では、その恣意性をさわだたせるために用いられる方法とは具体的にどのようなものか。それは、言葉の入れ替え、役割の交換、時間的・空間的な順序や関係の裏返しといった、あらゆるレベルでのさまざまなものの「転倒」であり、それが彼女の中心的な詩学をなしていると言える。たとえば、「あなたが女の子で、私が子ギツネだといいな、そうでなければ、私が女の子で、あなたが子ギツネでもいい。でも絶対にどっちかが女の子でどっちかが子ギツネじゃなくちゃだめなの」「空にある鳥を点とすることはできるけれど、鳥を点とすることはできない」「生きるのにいちばん自然な場所は見捨て、いちばん不自然なところに住む」「雨という言葉は別の言語では性を変え、太陽も別の言語では性を変えるけれど、月は月でもあるから、同じ言語のなかで性を変える。性転換」「まず免許を取って、それから運転を覚えること。まず結婚して、それから好きになること。まず共産主義を建設して、それから国民に食べさせること、そのためにはまず高校を卒業して、それから大学にはいらくなくちゃ」「彼らが話を交わすというより、話のほうが彼らと交わした」など、枚挙にいとまがない。

基本的に言って、これらはすべて、はじめに置いたセンテンスの一部を入れ換えたり、別の言葉を補充したりして、少しずつ「言いがらし」をしているものである。そうすることによって、最初に放った意味の上に別の意味が重ねられ、カメラが「ぶれた」ときのような二重写し、ときには三重、四重の「ぶれ」が生じる。意味の輪郭

は鮮明な像を結ばず、相対化される。したがって、ナージャ・ピーターソンの言うように、ナールビコワの作品に「動きが感じられるのは、プロットのレベルではなく言葉のレベルであり、語り手が絶えず意味と戯れているので、読者は、いかなる意味もあり得ないと結論づけることになる」(23)のである。『ざわめきのささやき』という作品(一九九四)にも、やはりさまざまな言葉や状況の入れ替え、言いがらしが随所に見られるが、徹底的に相対化された意味の霧のなかからほんやりと浮かびあがってくるのは、主人公の画家ヴェーラとある父子(父のスヴァと息子のニィヴ)の恋愛、そしてニィヴをめぐる三人の女の物語である。興味深いのは、恋人や家族といった人間関係が、言葉と同じく、不確かで恣意的なものとして認識されていることだ。ニィヴは行く先々で「死」に出会う。まずは空港で、ある家族の父親がバスに轢かれて死ぬのを目撃する。それにショックを受けたヴェーラを家に送り届ける途中で、今度は犬が死んでいる(ヴェーラはやがて彼の「恋人」になる)。彼が「妻」のスナンドウーリヤのアパートに行くと、隣の女が戸口で突然死ぬ。そして彼が、妊娠している自分の「恋人」つまり未来の「母」となるワシリキーサの別荘に行くと、彼女の生徒が溺死する。やがて、これら死んだ人々と犬が幽霊となって、生きているときはまったく何の関係もなかったのに、ひとつの家族をなして現れるのである。

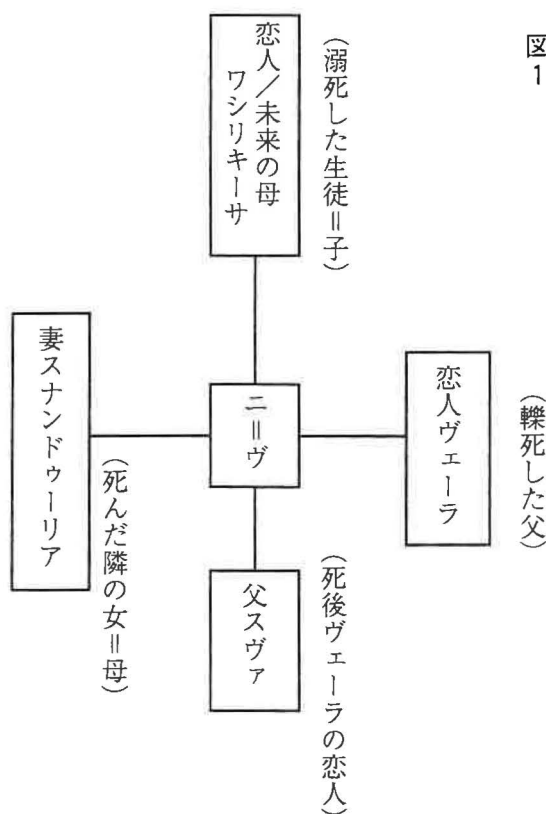
そして一同に会した彼らはキスを交わした。それは生きている人間たちと同じような一つの家族だった。隣の若い女は生徒の母親代わりとなり、父親は生徒の父親になり、黒い犬は彼らの犬になったかのようにだった。(28)

つまり「恋人」ヴェーラが死を介して「父」を、また「妻」スナンドウーリヤが死を介して「母」を、そして未来の「母」ワシリキーサが死を介して「子」をそれぞれ出現させ、まったく恣意的に「父母子」の幽霊家族を作ったのである。そうなることに、ニ・ヴを中心に三人の女も、やはり一種の家族をなしているのではないかと思えてくる。少なくとも、ニ・ヴと性的関係を持っているという意味で彼女たちは同類なのだが、それぞれ「妻」「恋人／母」「恋人」という女の三つの役割を分担している。ニ・ヴは、ワシリキーサの黄色いドレスをヴェーラに着せてこの三人を引き合すが、役割は「交換」されても「兼任」はされないようだ。

一人の女が妻であり恋人であり母親であるというわけにはいかないのかしら。そうはいかない。そうはならない。恋人は妻になると恋人であることをやめるのだし、妻は子供の母親になると妻であることをやめることだってあるのだから。(6)

さらにニ・ヴの現実の「父」スヴァは、ヴェーラを愛するあまり、彼自身、死んで幽霊になり、彼女の「恋人」として現れる。現実の人物たちと、彼らに割り振られた幽霊たちの関係を見ると、死を仲立ちにして、父は恋人に、妻は母に、母は子に、恋人は父に、といった具合に、自分の役柄を別のものに「転倒」させているように思われる(図1)。

図1



このように、三人の女からなる現実の「家族」と架空の幽霊家族は、微妙にずれて「二重写し」になっている。「二重性」はこの作品の重要なモチーフであり、いたるところにその変奏を見いだすことができる。そもそも、ロシア語としては奇妙なニ・ヴ(N・V・)というイニシャルで呼ばれる主要登場人物ニ・ジン

ヴォホフの名前からして二重である。さらに、彼には本物と書類上のふたつの誕生日があるし、「とてもよく似ている」と言われるこの父子は分身関係にあると考えられる。そして作品の最も印象的な場面のひとつで、彼はヴェーラに、ふたりの別な男である印象を与えて驚かせる。初対面るとき彼に空港から家まで送ってもらったヴェーラが、仕事の用事でまったく偶然彼に再会することになった場面だ。

ニージンⅡヴォホフこそ、来るのを待っていたあの男だと、どうしてすぐ分からなかったのだろう。でも同時にその男は空港から送ってくれた男でもある。ということは、やはり男は二人、ということ。でもやはりそれは一人の男―ニージンⅡヴォホフ。そして彼女はこれはもうまったくナンセンスな台詞を口にした。

「人違いをしてしまったわ」

だが実際のところ彼女はどう人違いをしたのだろうか？ 彼女はただ、空港から送ってくれたニーヴと、大事な用事で必要だったニーヴとを人違いした。そして不意にその二人が同じ人物であるのが判明した。だからヴェーラは完全に混乱した。どっちの人物が自分には大切なのか、空港から送ってくれた男か、それとも大事な用事でやってきた男なのか、いまや彼女には分からなかった。(20)

ナールビコワの作品では、人間関係も生死も性別も含めたすべてが不確かで曖昧であり、決定的な意味を持たない。あらゆることがひっくり返され、ひっくり返る「以前」と「以後」の映像が両方と

も提示されるので、ぶれていたりピンはけだったりするのである。でもそれこそが、現代に生きる人間に可能な現実の見方ではなかったか。そして、そうした多元主義こそが、頑固な偏見やありきたりのステレオタイプや社会規範をあつさり打ち破ってしまいうしたたかさを持つていてのではないか。「なぜ人は同じものを見ているようで一人一人が全く違うものを見るのだろうか」。この当たり前の相対主義を、ナールビコワはただ過激に、しなやかに、そして官能的に実践しているだけなのだ。

以上、現代ロシアで最も注目されている三人の女性作家について、その文体と内容の特徴と思われるところを述べてきた。なるべく代表的な作品、顕著な特色を選ぶようにしたつもりだが、もとよりすべてを網羅したものではないことはことわるまでもない。とくにペトルシエフスカヤは作品の幅が広く、童話やおとぎ話なども書いているし、散文のみならず戯曲も多いので、上に指摘したことがかならずしも彼女の作品すべてにあてはまるとは言えないだろう。

しかし、図式的にすぎるとの誹りをおそれずに、敢えて「言葉」に対する三人の姿勢を対比的にまとめるとすれば、ペトルシエフスカヤは、言葉に言葉本来の意味を取り戻させて「虚偽」を暴く力強い口語的な語りを、トルスタヤは、思いがけないふたつの言葉やイメージを結びつけることによって見慣れたものを「異化」する緻密でリリカルな語りを、そしてナールビコワは、言葉から意味を剥ぎ取りあらゆるものを相対化するエロティックな「蛇行」する語りを、それぞれ得意としている、ということになるだろうか。そのような語りの姿勢をもって、ペトルシエフスカヤが「家

族」をリアリティックに、トルスタヤが「夢」をロマン主義的に、ナールニコワが「ゲーム」空間をポストモダンの描いているのだとしたら、私たちは、リアリズムからロマン主義を経てポストモダニズムへと、まるで文学史の様式の変遷をたどるように、この三人の資質をたどってきたわけである。しかしそれは、ペトルシエフスカヤからトルスタヤへ、トルスタヤからナールニコワへと「進化」しているという意味では、もちろんない。二様の文学的方法を追求している彼女たちが、等価であり、共存しているということ、それがまさしく現代ロシア文学の奥の深さであり、魅力でもあるのだ。

註

- (一) 〆新世界〰誌に発表されたとき『身内』は、性的あるいは生理的な表現を多数削除・訂正させられた。その後の作品集に収録された版では、その部分が元に戻っている。本稿で用いる翻訳の底本は、削除や訂正のおこなわれていないオリジナル版である。
- (二) 『魔女たちの饗宴—現代ロシア女性作家選』沼野恭子訳（新潮社、一九九八）二二二頁。
- (三) 前掲『魔女たちの饗宴』二二五頁。
- (四) 今田和美『語られた物語—一人称小説にみるペトルシエフスカヤの世界観と手法』（東京大学大学院人文社会科学系研究科提出修士論文、一九九六）を参照させていただいた。著者自身によるペトルシエフスカヤへのインタビューを含む、たいへん示唆に富む論文である。
- (五) 前掲『魔女たちの饗宴』二三三頁。
- (六) Helena Goscilo, "Mother as Mother: Totalizing Narrative and Nature in Petrushevskaya," in Sona Stephan Hoisington ed., *A Plot of Her Own*:

The Female Protagonist in Russian Literature (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1995), p.107.

- (七) ペトルシエフスカヤ『時は夜』吉岡ゆき訳（群像社、一九九四）五四五頁。

(八) Natalia Ivanova, "Bakhtin's Concept of the Grotesque and the Art of Petrushevskaya and Tolstaya," in Helena Goscilo ed., *Fruits of Her Own: Essays on Contemporary Russian Women's Culture* (Armonk, NY, London: M.E.Sharpe, 1993) pp.23-25.

(九) トルスタヤの作品におけるバフチンのカーニバル的世界については、拙稿「カーニバルの庭」(『SLAVISTIKA (東京大学文学部スラヴ文学研究室年報)』十一号、一九九五)を参照されたい。

(一〇) タチャ・ナ・トルスタヤ『金色の玄関に』沼野充義・沼野恭子訳（白水社、一九九五）二七五頁。

(一一) トルスタヤ、前掲、三二頁。

(一二) トルスタヤ、前掲、三三頁。

(一三) トルスタヤ、前掲、四七頁。

(一四) ナールニコワの文体のエロティシズムについては、拙稿「セックスの擬態、リアリズムの復権—現代ロシアの文芸誌と女性作家」(『ユーラシア研究』第十七号、一九九七)を参照されたい。

(一五) ミハイル・エプシテイン「ポストモダニズムとコミュニケーション」(『現代思想』一九九七年四月号、八五—八六頁)。

(一六) Valeria Narbikova, "Vidimost' nac," in V. I. Pososhkov and O. V. Fainshtein eds., *Moskovskii krug: Sbornik* (Moscow: Moskovskii rabochii, 1991) p.153.

(一七) Nadya L. Peterson, "Games Women Play," in Goscilo ed., *Fruits of Her Own*, op.cit., p.174.

(一八) フレーリヤ・ナールニコワ『やわやわのやわやわ』中岡ゆき

訳（群像社、一九九七）三八頁。

(19) ナールビコワ、前掲、四八―四九頁。

(20) ナールビコワ、前掲、三五頁。



——フィロロフ「だれも失うものはない」、油彩、1911-12

特集Ⅱロシア

スターリンという様式
ボリス・グロイス／古賀義顕訳

スターリン文化の歴史的叙述

十月革命後にロシアで誕生した政権が建設することを約束した世界とは、より公正で、人々により確実な経済的保証を与えるだけではなく、おそらくはそれ以上に、すばらしくなければならなかった。前世紀の混沌としたしどけない生活のありようは、単一の芸術プランに則して組織された調和的な生活にとって代わられねばならなかった。唯一の計画機関である党指導部は国家全体を聴き従わせ、その経済―社会的な営みからきわめてトリヴィアルな日常生活の細部にいたるすべてを統制し調和させ、そこから単一の全体を創りだす使命をおびていたが、この組織はまさにその職能によって独自の芸術家となった。彼にとつては全世界が素材Ⅱ物質であり、彼の目標は「物質の抵抗を克服」し、物質を必要に応じていかようにも形を変えることができる従順で可塑的なものにする事だった。

『方法序説』の冒頭でデカルトは、自分の非力のために国家全体の生あるいは少なくともせめて一都市の生すら合理的に組織することができず、さしあたり個人の思考の調整に甘んじなければならぬことを憂えている。知られるように、上部構造に関する

マルクス主義の教義によれば、個人の思考は経済―社会的な下部構造すなわち思考する者が生きている社会の組織形態に規定されており、これを変革しないかぎり個人の思考の状態を変えることはできないとされる。マルクス主義革命家にとつては、人間とその思考と「内的世界」はいずれも整えるべき素材の一部にすぎず、新しい合理的思考は生そのものの新しい合理的秩序からしか生まれないのである。しかし、いやだからこそ、新しい世界の建設という行為そのものには何か不合理な、純粹に芸術的なものがある。というのは、この新しい世界を創造する者自身、未調和の現実のなかで形成されたのであって、彼は自分の企てⅡプロジェクトが完全に合理的であるとは主張できないからだ。ようするに芸術家―権力者の実践を正当化し、彼らを死すべき世人の群れから区別するのは、世界は可塑的であり、ひとには安定した恒久的なものとしか見えないあらゆるものが実際には相対的であり、これを変えうることを知っているという唯一事である。社会を支配する全体主義権力そのものが、新しい生の創造者をあらゆる批判から庇護する。なぜならそうした批判をする者は社会全体において、権力だけが開示しうる全体に対する共通の視点を獲得する機会のないきわめて限られた

地位を占めてゐるにすぎず、したがって彼の批判は、古い社会組織の時代に形成された要素が思考に残存しているか、あるいは視点が一面的で新しい世界の芸術的なまとまりを捉えきれないことから生じたはずのものだからだ。

社会を新たに美的に組織するというそうしたプロジェクトは西欧において一度ならず提起され実験されもしたが、それが初めて完全に成功したのはロシアであつた。西欧の革命はいずれも何らかのかたちで反革命にとって代われ、実質的には旧体制を継承する秩序（たしかに新しい秩序の要素を含んではいたが）の確立に終つた。西欧の革命観念そのものが伝統とのしがらみを振りきれず、それまでになされてきた知的、社会的、政治的、技術的なものもろの営み^{II}仕事の蓄積にあまりに依存し、それらの営みが生みだされ、初めて明確にされた状況を尊重しすぎていた以上、西の革命は東の革命ほどにはラディカルではありえなかつた。そのためいかなる西欧の革命もロシア革命ほど過去を容赦なく破壊しえなかつた。革命観念は西欧からロシアに輸入されたのである、そこにロシア固有のルーツはなかつた。先進諸国に対する後進性と屈辱に思ひいたらせるロシアの伝統はだから大部分の知識層に（また革命が進行するにつれて明らかに）なつたようにナロードに（さへも）懐かしさではなく嫌悪をもよおさせるものであつた。

西欧の新しい文物とひきかえに、すでに深く根づいている（と考へられていた）伝統をロシアの住民がむしろ進んで手放す（そうすることでロシアのすみやかな進歩が約束されるのであれば）用意のあることが、すでに十八世紀初頭のピョートル大帝の改革によつて示されていた。遅れを実感させ劣等感を刺戟する古い事

物に対するこの純粹に美学的な嫌悪から、十九世紀のロシアは新しい芸術形式にきわめて敏感になり、本家西欧よりも早くそれらを消化しようとした。そうすることでロシアの知識層は劣等感を埋め合わせ、今度は逆に当の西欧を文化的に遅れているとみなすことができたからである。ロシアという技術的—文化的な後進国で完遂されたため、急進派マルクス主義の立場からはロシア革命はしばしばパラドクスナルなものと考へられてきた。だがロシアは西欧よりもはるかに革命に対する美的な下地ができていたのである。つまりロシアは自分の生活をまだ誰も見たことのない新しい形式において組織する覚悟が西欧よりもはるかに固く、そのためには未曾有の規模の芸術実験に身を呈することもあえて辞さなかつたのである。

ロシア・アヴァンギャルドの実践家と理論家らによつて準備されたこの実験の最初のプロジェクトは実現されないままであつたが、そのかわりロシア・アヴァンギャルドは芸術史にしかと名を刻み、その大胆なラディカルさによつて、各国で相應の熱狂を呼びおこした。ロシア・アヴァンギャルドが生み出した作品の多くは三十年代以降処分され、あるいは処分される運命にあつたため、たしかに現在にいたるまでロシア・アヴァンギャルドには研究の行き届いていない部分が少なくないが、それでも特に近年ロシア・アヴァンギャルドは（なによりもまず西側の研究者らの顧慮によつて）誰もが認める真摯な考察の対象となつてゐる。だが今のところ、社会主義リアリズムの芸術、すなわち三十年代にアヴァンギャルド芸術にとつて代つたスターリン時代の芸術については事情はかなり異なつてゐる。海外でもソ連国内でも、社会主義リアリズムというスローガンは

ふつう独立の史料として、つまり「真の芸術」とその作者を迫害し亡きものにしてきた検閲をつかさどる禍害としてしかみなされないのだが、そうした見方では、スターリン時代全体がもっぱら殉教史として、実際にそうであったにちがいない迫害史としてしか立ち現れてこない。問題はどのような大義のもとにこうした迫害が発生し、どのような芸術がなぜ範典として確立したのかに尽きる。一見きわめて奇妙に思えるかもしれないが、これらの問いに答えるのは古典的なロシア・アヴァンギャルドの場合よりもはるかに難しいのである。

なによりもまず現在スターリン時代の芸術は公式にはアヴァンギャルド芸術におとらずタブー視されている。当時の新聞、書籍、雑誌類はその大部分が特別のセクションに保管されており、一般の研究者にはなかなか閲覧が許されない。絵画もまたアヴァンギャルド絵画と共に美術館の保管庫にあり、実際に見ることがむずかしい。これらの作品の多くは後に描きかえられ、スターリンと当時の要注意指導者の肖像が削除された。当時の彫刻、フレスコ画、モザイク画、建築作品の大部分は脱スターリン化路線の過程で処分されてしまった。従前どおり社会主義リアリズムが、スターリン時代に与えられたその定式を忠実に踏襲すべくあらゆるソヴィエト芸術に課せられた公認の教条であり続けているため、アヴァンギャルドの場合と比べて事態はさらに複雑なのだ。たしかに今日これらの公式は以前よりも「リベラル」に解釈されており、スターリン時代にはこれらの公式が排除したはずの芸術現象をそこに含めることもできないわけではない。こうした新しい解釈をソヴィエトの批評界はどのようなものとして了解するのではなく、社会主義リアリズムの本質に他ならないそうした解

釈こそがスターリン時代に「歪曲」されていたにすぎないとするのだが、ここでは社会主義リアリズムというものが他でもないスターリン時代に確立されたことが故意に看過されている。社会主義リアリズムの発生と進化の歴史はこのようにして暗黙裡に歪められ、社会主義リアリズムに対する解釈は「現時点」での差し迫った政治的要請にそのつど適合させられているのである。さらに、社会主義リアリズム理論を扱ったおびただしい量の公式文献は、社会主義リアリズムについてはすでに何もかも言い尽くされているという印象さえ抱かせる。(これらの文献はいずれも実際には社会主義リアリズムのメカニズムに関する考察ではなく、たんなる社会主義リアリズム宣言にすぎない。二十世紀の他の芸術運動の場合にもしばしばあることだが、ソヴィエト美学理論は社会主義リアリズムのインテグラルな一部であって、社会主義リアリズムそのもののメタ記述ではない)。

しかしこうしたもろもろの困難だけでなく、抑圧体制に奉仕し、反対者たちを迫害し物理的に抹殺することでヘゲモニーを手にした翼賛的な芸術運動を二十世紀芸術のその他の潮流とひとしなみに扱うことは道徳的に許されるのかという疑問(ナチス芸術をはじめとする三十、四十年代の他のいくつかの芸術潮流に関しても同じ疑問が生じるのだが)、つまりここで問題になっているのはたして芸術そのものなのかという疑問もまた社会主義リアリズムの美学と実践への関心を麻痺させる。

こうした疑問の根底には、いかなる権力からも独立した営為としての芸術、個の自律性およびそれと結びついた美徳を確認する営みとしての芸術という考え方に慣れてしまった二十世紀の芸術学のなかで形成されてきた、いささかナイーヴな「青臭

い」芸術観があることは疑いない。(歴史的観点からみれば、善であることを疑われなくなった芸術とはしばしば権力を粉飾し讃美するそれだった)。だが、それよりもさらに重要なのは、アヴァンギャルド芸術が否認されたことで、その作者たちはアウトサイダーの地位に追いやられたのだが、だからといって彼ら自身が意識的にみずから進んでそうした地位に向かったわけではけつしてなく、また彼らが権力への意志と無縁であつたわけでもないということなのだ。彼らのテクストと実践とを注意深く調べれば、事実は正反対であつたことがわかる。芸術家自身によって確立される法則に従つて素材を獲得し組織することへの芸術的な意志は、他ならぬアヴァンギャルド芸術において権力への意志との直接の紐帯をみいだしたのであり、このことがまた芸術家と社会とのあいだに衝突を生みだしたのである。芸術家が芸術史において承認されることや、その作品が美術館に展示されることなどはむしろ彼がこの衝突に敗北したことを示しているのであり、それと同時に、この敗北に対する補償でもある。(彼はまたこの補償によって勝利者すなわち社会の側から決定的に固定される)。国家権力と連帯しているにせよ、芸術家の勝利は当然社会の憤懣を招き、自分たちの英雄のパンテオンから彼を追ひ立てようとする気運を喚びおこす。このようにして、まさに社会主義リアリズムの芸術こそが(たとえばナチス芸術とまったく同じように)、社会的に確立された文化のどのような規範とも絶対的に異なるものとして、アヴァンギャルドが本来志向していた位置、すなわち美術館の外、芸術史の外という位置を占めることになったのである。社会主義リアリズム芸術はそうした絶対的な選択肢として毒性を保っており、だからもはや芸術に毒性をもつ権利を認めない現代のポストモダン文化の論理にいやおうなく従いつつ、

アヴァンギャルドと同じように、この文化をもまた歴史的に位置づけなければならぬ。もちろん歴史的にこのように位置づけることは、この芸術が犯した罪を赦免することを意味するものではない。そうではなく、モダニズム文化の志向に罪はないという前提とまったく同じように(モダニズム文化にとって、今世紀のアヴァンギャルドとは単にそのきわめて明確な歴史的宣言の一つにすぎない)、社会主義リアリズム文化の犠牲となつたアヴァンギャルドが無謬潔白であるという前提もまたあらめて検討しなければならぬということなのだ。

アヴァンギャルドの潔白という神話は、三十年代、四十年代の全体主義芸術とは、たんなる過去への回帰であり、一般大衆に分かりにくい新しい芸術に対する後向きの反動にすぎないとする見方によつても支えられているが、この論によれば、社会主義リアリズムが形成されたのは、二十年代、三十年代の内戦、亡命、迫害の時代のテロルの結果、ヨーロッパ式に教育された知的エリート層がほぼ完全に消滅した後、これら大衆が主導権を握つたことの表れだということになる。この解釈では、社会主義リアリズムとはたんに大衆の伝統趣味を反映しているにすぎず、またその証拠として当時広まつていた「古典に学べ」というスローガンが引き合いに出される。社会主義リアリズムの作品が古典作品にまったく似ていないことから、その後、社会主義リアリズムについては、不首尾に終わった回帰、まったくのキツチュ、さらには「野蠻への退化」であつたかのように論じられ、そうすることで社会主義リアリズム芸術をば安んじて「非芸術」として厄払いすることができるところで、ソ連の三十年代、四十年代とは、当時もハリウッド

の喜劇映画、ジャズ、「美しい生活」の小説などに心惹かれていたにちがいない大衆が自分たちの真の趣味を後顧の憂いなく自由に表に出せる時代ではなかったことだけは何はともあれ確かであり、大衆教育という使命を担う社会主義リアリズムが、まずその教師の口調と娯楽性の欠如と、その徹底ぶりにおいてマレーヴィチの「黒い正方形」に勝るとも劣らない生活現実からの乖離によって大衆を気おくれさせていたのも確かなのだ。かりに当時ソヴィエトの何千万という労働者や農民たちが「量から質への移行」や「否定の否定」といったマルクス主義弁証法を学ぶことができたのであれば、さらにそのうえにスプレマチズム理論や当の「黒い正方形」について学ぶよう勧められたとしても、彼らはさほど驚きもしなかったろうし異存もなかったにちがいない。当時スターリンがなんといおうと、どんなものでも一様に熱狂的に受け入れられたにちがいないのだ。たとえそれがフレーブニコフやクルチョーヌイフ流の「超意味」擬音詩であっても。

社会主義リアリズムをつくりだしたのは大衆ではない。アヴァンギャルドの実験を経て、大衆の実際の嗜好やニーズとは何の関係もないアヴァンギャルド的方法そのものの内在的な発展論理に沿って社会主義リアリズムへと移行した、きわめて先進的なすれっからしのエリートたちが大衆の名を借りて社会主義リアリズムをつくりだしたのだ。社会主義リアリズムの方法の基本的定式は、高度に知的なレベルで行われたきわめて複雑な議論の積み重ねのなかで練り上げられたものだが、その議論に加わった者たちはきわめてしばしば、拙い発言や場違いな発言をみずからの命で贖った。当然彼らは自分の発言の片言隻句に対してさらにいっそう重い責任を負うことになったのだが、今の時点でこれらの議論を読み返してみてもまず目

につくのは、当時はもちろん決して互いに相容れないと考えられていたそれぞれ論者の立場が実際には比較的近かったということである。この論争に勝利した者とその犠牲となった者の基本方針が互いに似かよったものであった以上、もろもろの出来事への純粹に倫理的な評価によって押しつけられる一義的な対立に対しては殊にも慎重に接しなければならぬ。

さらに、社会主義リアリズムへの転換は、当時のヨーロッパのアヴァンギャルド全体の発展と歩調を合わせたものでもあった。社会主義リアリズムに類比的な例として、イタリアのファッショ芸術やドイツのナチス芸術だけではなく、フランスの新古典派、アメリカのリージョナリズム絵画、当時のイギリス、アメリカ、フランスの伝統主義者のアンガジュマンの散文、歴史建築、政治的宣伝、商業コマースシャル、ハリウッドの映画文体論などに見ることができ、社会主義リアリズムは何よりもまず、それが導入された際のラディカルな方法と、その方法によって保証された相応のスタイル、すなわち社会生活のあらゆる分野を網羅する一貫したスタイルにおいてきわだっていた。(ロシア以外でこうした生活がこれほどまで徹底されたのはおそらくドイツだけである)。スターリン時代にはこのアヴァンギャルドの夢が現実のものとなり、社会生活全体が単一の芸術的形式(もちろんアヴァンギャルドが当初望んでいた形式ではなかったが)において組織されたのである。

中途半端で自信のない現在のソヴィエト文化は、スターリンの死後、これらの形式がしだいに分解された結果なのだが、今度は逆にこの文化が「時間的連続性の回復」を、すなわち十九世紀に行われたロシア文化の実験と、ミハイル・ブルガーコフやアンナ・

アフマートワといった、どちらかといえば伝統主義的な二十世紀の著者たちの作品を範とするネオ伝統主義をめざしているのだ。こうした思潮のなかでは、過去との訣別とユートピズムは「重大な過誤」とされ、アヴァンギャルドも社会主義リアリズムも一樣に、ドストエフスキーの有名な小説『悪霊』を引き合いに「虚無的な悪魔の仕業」という定義しか与えられない。今日ロシア・アヴァンギャルドと社会主義リアリズムの美学がソ連よりも西側で注目されているのはだから偶然ではない。照応する問題群は、公的にタブー視されているばかりか、傷口を塞ぐよりもむしろ過ぎたあやまちを忘れたがる独立の世論によってもタブー視されているのだ。だが、アヴァンギャルドが未来の真の精神に達したと確信していたように、過去の真の精神に達したと深く確信しているネオ伝統主義者たちは、本質的に自分たちが文化と社会に新しい範疇を押しつけていることにあえて気づこうとしない。彼ら自身、アヴァンギャルド的な権力志向に対する義憤にのぼせるあまり、社会を獲得し、あらためて新しい形式（彼らの場合、「古い形式」とでも言うべきところだが、それはかつて存在していたとしても、実際にはもはや存在しない形式だ）において組織するために、社会の芸術的な念仏行事をあいも変わらず繰返しているという状況が見えていない。

こうした状況のなかで特に注目されているのは、七十年代の始めにモスクワで生まれたポストモダニズム的な芸術現象である。しばしば「社会主義リアリズム」と「ポップアート」という語から生まれたヘソツアートンという語で括られる芸術家や作家、詩人たちの、ネオ伝統主義芸術ではなく、むしろネオアヴァンギャルド的な芸術運動がそれである。彼らはソヴィエトの公認文化作

品の埒外に立ちつつも、その構造をみずからの芸術に反映させることをめざしている。引用、意識的折衷といった手法を用い、異なる意味システムや芸術システムを互いに衝突させ、それらが崩壊するさまを堪能するこの芸術運動は七十年代、八十年代のヨーロッパ美術やアメリカ美術のポストモダン美学と同じ路線を行くものだが、それと同時にこの運動にはそれらのポストモダン美学との間に、それが生まれ発展した背景によって印された一連の大きな違いもある。何よりもまずこの運動が対抗するのは、消費者の自発的なニーズに（それを操作しようとする場合にも）反応する商業的な無人称の芸術生産ではなく、モノではなくイデオロギーを売る社会主義リアリズムである。（社会主義リアリズムはイデオロギーを買うことを認めない環境でそれ売るのであり、だから自分が潜在的な消費者から自由で独立していると考えているのだ）。西欧では今も多くの人が「真面目さ」と「親しみやすさ」との融合を理想としているというエリート的な思想の普及者としてヴィジュアルなキッチュを用いた社会主義リアリズム芸術はすでにそれ自体、エリート主義とキッチュの断絶を克服している。モダニズムは商業的な娯楽芸術を克服しきれず、逆に戦後、市場の消費者によって決定される娯楽芸術という単一の潮流になし崩し的に統合されていったのだが、西欧のポストモダニズムはそうにして敗北したモダニズムへの反動だった。こうした情況のなかで多くの芸術家たちはもろもろの価値を懐疑的に見直しはじめ、新しい聖性と「選ばれてある」ことに対するモダニズム美学の全体主義的な自負を拒否するようにもなった。いまやこうした自負は、個人的創造を拒み、引用と商業文化のできあいの形式とのイロニカル

な戯れとに移行しているのだという新しい自負にとつて代わられた。しかし芸術的理想の純粹さを保つことだけがこの移行の目的なのである。かつては個人的で「難解」な新形式を探究することでこの純粹さが獲得されたのに対して、この探究が市場によって学習され奨励されていることが明らかになった現在、当の純粹さと独立の名において芸術家はトリヴィアルなものへ向かいつつあり、そうすることこそ権力への意志（それを彼は自分の中にはなく他の芸術家たちのなかに嗅ぎとる）に対抗する新しい形式であると考えている。

それに対して、ソヴィエトのソツアートはモダニズムの全的勝利（本来的な純粹さと身の潔白というあらゆる幻想をあらかじめ排除した勝利）の中から生まれた。ソツアートはだから「別の」「トリヴィアル」なものを生むだけの目新らしさやオリジナリティーをさえ拒否し、芸術家が権力への志向設定と不可分な芸術的意図の担い手であり続けることを認識する。西欧の芸術家にとつての市場がそうであるように、ソヴィエトの芸術家は権力を自分に関わりのない外部として対置させることはできない。芸術家は世界を、あるいは少なくとも自国を単一の芸術プランに則してつくりかえようとするソヴィエトの統治者に、自分のオールターエゴを認めざるをえず、彼を迫害するものとの内的な共通性をいやがうえにも見いだすのであり、またみずからのインスピレーションと権力の無情とが同源であることを否定できないのだ。だからソツアートの画家や作家たちは、自分たちの芸術実践の根底にある芸術的意図と権力への意志とが同一のものであるという認識をけつして手放さない。彼らは逆にこの同一性をこそ自分たちの芸術的な省察に反映の主対象とし、ひとを倫理的に安心

させる対立だけが積極的に衆目に晒される環境のなかで、この隠れた同一性をあえて提示してみせる。

「国家的規模の芸術作品としてのソヴィエト体制」という現代の芸術的省察はその内部において、おそらくこの国家芸術の生成史からしか了解できないきわめて多くのものを開示する。スターリニズムの芸術の実験だけでなく、この実験に関する省察の試みを概念化し、解明し、解釈しようとする本書の二重のめくろみもまたここに由来している。そうすることでスターリン的文化は、その枠組み、すなわちスターリン文化をあいだに挟む二つの芸術（アヴァンギャルド芸術、ソツアートを含むポストユートピア芸術）を通して定義され歴史的に検討される。

しかし、歴史的に叙述することは、現在ソヴィエト文化史の研究者たちのますます大きな関心の的になっていく歴史的な諸事実が実際にどのような経緯で生じたのかを詳細に記述することではない。こうした関心がまったく正当なものであり、それに応じた研究が大切であることは認めるが、こうしたアプローチによる個々の純粹に文化的な現象の記述においては、それらを結びつけている内的論理が見失われ、芸術プロジェクトの内的進化が、会議や決議、任命や逮捕といったそれ自体この進化の兆しにすぎないことからの記述にとつて代わられてしまふことがある。当時の歴史的記述の大部分においてこうしたことがらが決定的な役割をはたしてきたのは、外部観察者たちがある程度ソヴィエト中央集権官僚機構の儀式に目を奪われていたことの表れなのだが、実際にはこの官僚機構は現実の社会的プロセスの作用を裡に秘めている外面にすぎない。たしかにこの官僚機構が現実の社会的プロセスに対するみずからの決定権

の意義を主張しもあるが)。

したがって、本書で試みる歴史的叙述とは、スターリン文化におけるこの内在的な進化を理解するための概念図を見究めること以外ではない。そのためにはまた、その文化的な境界線を考慮せねばならず、そうすることでこの進化の問題と前提をもっとも明確に析出しうる。つまりここで試みられるのは独自の文化考古学なのである。(この文化考古学はしかしフーコーの考古学とは異なり、パラダイムの転換だけではなく、この転換のメカニズムをも記述しようとしているのだ)。こうしたアプローチをする以上、ある程度の単純化や一般化は避けられない。したがって所与の事実に対してもっとも妥当な理解につながる解釈を与えるだけでなく、なによりもまず普通の記述的な考察では事実であるとは決してみなされないことがらに(時代全体に対しては新しい解明が得られないとしても)注意を喚起し、そして最終的には、事実を損なわないだけではなく、こうしたアプローチによって新しい事実がみいだされるか否かがこのアプローチの試金石となる。アヴァンギャルドと社会主義リアリズムの時代を考察するにあたって筆者は、すでに比較的よく知られたそれらの芸術作品そのものよりもむしろそれらの自己解釈を重視する。また現代芸術を扱う際には逆に、ポストユートピア的な芸術実践そのものについてのより明確な概念を与えたいと思う。

以下で検討する事例の選択にはもちろんかなり主観的な部分もあるはずだが、ここでは個人的な趣味を極力抑え、筆者がみずから選んだ問題群にとつて最も重要と思われる現代ロシア文化におけるプロセスをできるかぎり客観的に反映させたいと考えている。ここで取り上げられる作者たちが現在ソ連国内で活動してい

るか否かに関しては特に区別しない。というのは現在の状況では、ここで検討される一連の作者たちにとつてこの違いは本質的ではないと考えるからである。

Sulji Stalin. In Utopia i obmen. 1993, Moskva: Znack

訳者付記

ロシア・アヴァンギャルド運動には、世界をわがものとし聴き従わせ、みずからの理想を国家規模で実現させようともくろむ「権力への意志」が本来的に備わっていたのであり、そうしたアヴァンギャルド運動から社会主義リアリズムへの推移はアヴァンギャルド運動そのものの必然的な内的発展論理の帰趨であつた——。当初「ロシア・アヴァンギャルドはクロダつた」というスキヤンダラスな修正主義的テーゼの提唱者として紹介されもしたグロイスによるロシア・アヴァンギャルド史の塗りかえは、理不尽な全体主義権力に扼殺された「未完の芸術革命」というこの運動の周囲に漂っていた肯定的イメージの霧を一挙に吹き消した。ロシア・アヴァンギャルドを徹底して内在的に了解することで「社会主義リアリズム」を逆照射するというグロイスの試みは同時に、共産主義というユートピア的思考に発しつつ収容所体制に崩壊したソヴィエト＝ディストピア体制の経験から生まれた、アヴァンギャルドと社会主義リアリズムをめぐる芸術現象学

の試みでもあり、ロシア・アヴァンギャルドといういわばローカルな枠を越えた現代芸術論としてなりたっている。個々の芸術思潮や作家たちの軌跡を個別に取りあげ断罪あるいは特権化するのではなく、グロイスは芸術に対する存在論的な思考にもとづいてソヴィエトにおける近代芸術の生成史を理解しようとする。

グロイスの論はまた、十九世紀のナロードニキがナロードという観念を捏造したように、特権的なヘロシア・アヴァンギャルドンという観念を捏造し、さらにそれを旺盛に消費してしまうアヴァンギャルド最真に対する批判ともなっているが、壮大にして安直な類型論ではなく、あえて歴史的叙述という手法を採るグロイスの構えは、ありえる外在的な批判をあらかじめ封じている。「アヴァンギャルドの潔白」への疑義提起はたしかに批判を招いた。ロシア・アヴァンギャルドの権力志向がそれほどには強くなかったとして「弁護」することも、あるいは、アヴァンギャルドとも社会主義リアリズムとも毛色の異なる「同伴者文学」のもろもろの作家たちを「処理」できないとしてグロイスの論を却下することもたやすいが、グロイスの目標設定は、たんなるロシア・アヴァンギャルドという聖像の破壊にではなく、「黒いロシア」(武隅喜二)のリアルな政治的情况への、いつ蘇らないともかぎらない不可視のスターリン、民衆の内なるスターリンへの批判に見るべきであろう。またそうすることでのみ、グロイスの作業はアクチュアルな批評性をかちえたものとして読まれうる。

「ロシア・アヴァンギャルド——進歩を越える飛躍」にお

いてグロイスが提示してみせるマレーヴィチの「黒い正方形」の虚無のヴィジョンはまさに異端の「秘教」^{エジプティズム}以外ではないが、これを「ロシア・アヴァンギャルドの神秘化」とする批判もまたグロイスの意図を見誤ったものに思える。ここではロシア・アヴァンギャルド運動がまさに神秘主義の系譜において把握されていることを見逃してはならない。(グロイスが造物主デミウルゴスというグノーシス概念を用いるのはたんなる比喩やエキゾティズムではあるまい。「秘儀としての芸術」という把握は本誌に収められたゲニスのエッセーにおける芸術理解ともおそろく共鳴している)。アヴァンギャルドの神秘的な側面が強調されるとしても、それはまさにロシア・アヴァンギャルドが「秘儀としての芸術」の復権をもくろんだ集合的投企であつたからにはかならない。四十七年生まれグロイスにとって、そのようなものとしてのロシア・アヴァンギャルドとは料理するべき「物質」素材でも分類整理するべき過去の出来事でもない。まさにそうした芸術運動がスターリンⅡ社会主義リアリズムという党派性に類落していくさまを看取らないかぎり、現代のロシア芸術とその批評は不可能であるという切迫した認識が読みとられるべきであろう。

ここに訳したのは『ユートピアと交換』(Utopia i obmen. 1993. Moskva: Znack) 所収の論文「スターリンという様式」の序文である。原書にある略歴によればグロイスは一九四七年に生まれ、レニングラード大学で数学と哲学を学んだ。六五年から七一年までモスクワ大学の構造

言語学部門で研究員として勤務し、八一年に西ドイツへ亡命した。作家、評論家、芸術理論家であり、現在はミュンスター大学附属哲学研究所の助教授である。主著に『総合芸術スターリン』（一九八八年）があり、また邦訳のあるものとしては『西欧の下意識としてのロシア』『現代思想4特集ロシアはどこへ行く』（青土社、一九九七年）、「スターリンとディオニュソスの間で」「ミハイル・バフチンの時空」（せりか書房、一九九七年）がある。

フィローノフ「革命の公式」、水彩、1920年代



特集Ⅱロシア

玉葱とキャベツ

ロシア文化における二つのパラダイム

アレクサンドル・ゲニス／鴻野わか菜訳

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

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

玉葱とキャベツ

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

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

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

の現実が探求される場所だからだ。

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

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

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

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

できない。

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

で、かような状態からのがれるために、イワン・イリイチは慰め——目隠しを求めようとした。新しい目隠しができあがつた。そして、ほんのしばらくのあいだ彼を救ってくれたように思われた。しかし、すぐまたそれも崩れてしまった。というより、むしろ透けてくるのであつた。まるであいづがすべてのものを潜り抜けてくるかのようで、いかなるものもそれを防ぐ力がないのである。（米川正夫訳）^④

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

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

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

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

疲弊したキャベツ・パラダイムはここで別のパラダイムに場所を譲ることになる。新しいパラダイムにおける文化とは、ほかでもないキャベツ・パラダイムにとつて破壊的なものであった虚無の上に構築される⑥。ロラン・バルトは「幾層にも重ねられた外皮をもちつつ中味がないパイ」という言葉を使っているが、私たちは「キャベツ」と対をなすように、芯のない野菜である「タマネギ」という隠喩を用いるのがいいだろう。

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

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

三十の輻、一つの轂を共にす。其の無に当たって、車の用有り。埴をかためて以て器を為る。其の無に当たって、器の用有り。戸ゆうをうがって以て室を為る。其の無に当たって、室の用有り。故に有の以て利と為すは、無の以て用を為せばなり【訳注：「三十本の輻が、車輪の中心に集まる。その何もない空間に車輪の有用性がある。粘土をこねて、容器をつくる。その何もない空間に容器の有用性がある。戸口や窓（ゆう）の穴をあけて、家をつくる。その何もない空間に家の有用性がある。こうして、何かが有ることから利益を受ける。（だが実は）何もないことの有用性（が根本に在るの）である」。】（老子第十一章）⑦

一見エキゾテックにみえなくもないこの引用はしかしけっしておざなりのものではない。じつはタマネギ・パラダイムにはタオイイズム（道教）のモチーフと多くの類似点がある。たとえばタルコフスキーの映画『ストーカー』⑧のある独白のなかで、老子の『徳教』第七十六章が引用されている。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

「慎ましい巨匠」の作家はみずから子供に成り変わることで、もはや手の施しようもなく完成されてしまった大人の世界から中間的な未成年の状態――これから成長し、意味を獲得し、「形而上的な脂肪」をつけていける望みのある状態――へと回帰する。エドワルド・リモノフはこの潮流を代表する作家のひとりだが、彼の作品は失敗者の告白であったり、大人になりきれないで

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

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

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

在だった。

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

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

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

ぼくらの事業が生き、またそれが勝利する心がひとつでもあるかぎり、この事業は不滅だ。というの完全な宇宙が存在することになるはずだからだ（…）。ぼくらの国が宇宙開発で世界で第一線に立つためには、純粋で誠実な心がひとつあればそれでじゅうぶんなのだ。勝利した社会主義の赤旗があの遠い月にはためくにはそんな心ひとつでじゅうぶんだ。だがそんな心は一瞬たりとも欠かせない。この旗はそんな心のなかにこそはためくのだから。（『オモン・ラー』103）

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

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

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

がこうした概念をすんなり受け入れるからだ。

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

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

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

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

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

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

カスターナダは『イクストラランへの旅』の序章で次のように書いている。

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

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

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

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

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

今日の自然科学の考え方とも照応するウスペンスキーのこの重要な前文から、「タマネギ」的文化はラディカルな結論を導くことができる(2)。すなわち、現実とは空間と時間にたいする操作の所産である、と。しかし空間と時間をどのように把握するかは、文化や時代によって異なる。時間と空間のタイプを発見し、展開し、発明するのは精神文化だが、今日、実質的にこの特権を担っているのは芸術である(3)。

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

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

幻影の時空

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

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

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

でもない。私の住所は「ソ連」だ。

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

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

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

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

内部と外部の価値判断は行われない」(9)。

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

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

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

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

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

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

一九九四年

解題

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

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

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

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

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

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

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

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

註

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

Проза Древнего Китая, М., 1987, стр. 73. 訳と解説は以下の文献に依る。

『世界の名著 4 老子 莊子』小川環樹編（中央公論社 一九六八、七三年）八一—八八頁

(7) 原作の邦訳は、A & B・ストルガツキー『ストーリーカー』深見弾訳（早川書房 一九八三年）

(8) «Сталкер», Лит. запись кинофильма, // Структурные А и Б. Сценарии, стр. 361. 訳と解説は『世界の名著 4 老子 莊子』一四四頁

(9) 邦訳『酔どれ列車』モスクワ発ベトウシキ行「安岡治子訳（国書刊行会 一九九六年）

(10) 『莊子』の一節。五体から力を抜き去り、一切の感覚をなくし、身も心も虚ろにする無心の境地を「坐忘」と名づけた。酩酊の状態は「坐忘」ではない。 Ян Чжун, Лекции // Атеисты, материалисты, диалектики Древнего Китая, М., 1967, стр. 54-55.

(11) 『老子』の一節。「江海の善く百谷の王たるゆえんは、その善くこれをもつてなり。故に善く百谷の王なり」。

(12) Hoff, B., Dao of Poooh, Penguin books, 1983. 邦訳 ベンジャミン・ホフ『タオのプーさん』吉福伸逸・松下みさお訳（平河出版社 一九八九年）

(13) Пелевин, В., Омон Ра, -- «Знамя», 1992, No. 5, стр. 62.

(14) Пелевин, В., Джон Фаулз и традиции русского либерализма, -- «Независимая газета», 1993, 20 января. 【独立新聞】一九九三年一月二十日号

(15) Кастанеда, К., Путешествие в Икстапан, Рига, Расма, 1991, стр. 4-5. Перевод пикаты отредактирован. 邦訳カルロス・カスターネダ『呪術に成る——イクスタパンへの旅』真崎義博訳（二見書房 一九七四年）

(16) Успенский, П., Tertium Organum, С-Пб., 1992, стр. 4.

(17) 「我々が見いだす宇宙の特質は、この宇宙の観察者としての我々の生存にとって不可欠でないとは言いきれぬそんな条件に制約されていること

が、実証主義にとつて不意に明らかになったのである。」

Троцкий, В., Античный космос и современная наука, // Лосев, А., Бытие. Имя. Космос, М., 1993, стр. 93. トロイツキー「古代宇宙と現代科学」ローゼフ『存在・名前・宇宙』所収

(18) もっともう一度、アンドレイ・タルコフスキーの映画「時のマトリックス」、もしくは「独自の生によつて生き、周囲の世界のあらゆる局面とたえず相互関係にある」パーヴェル・フィロノフの「有機的絵画」を想起しよう。ボウルト「パーヴェル・フィロノフとロシヤ・モダニズム」『フィロノフ』所収 Боулт, Д., Павел Филонов и русский модернизм, // Филонов, М., 1990, стр. 7.

(19) Лотман Ю. Избранные статьи: В 3-х. Таллинн, 1992. Т. 1. стр. 16.



私の愛する一冊

夏目漱石 『それから』

荒このみ

アンケートの題名を変えて、「私がことし愛したい一冊」にして夏目漱石の『それから』をあげてみよう。『こころ』でも何でもいいのだけれど。主人公代助の高等遊民の暮らしにあこがれを抱きながら。代助は独り者なのに炊事いっぱんをするばあやがいるばかりでなく、電話に出たり手紙を運んできたりする書生までいる。父親と兄に経済はすっかり世話になっているのに、自分はのんきに観劇などに出かけて行く。口は達者だけれど、時と場合にに応じて無口になったり、のらりくらりと自然に困難をかわしてしまう。結びの「ちよつと職業」を探しにいくところなど高等遊民術の最たるものだ。その高等遊民的暮らしをうらやましく思いながら、まじめ族にはできないこともわかつている。代助のような高等遊民になるには高度の「芸術性」が必要なのだ。高等遊民術がまだ私にはない。ああ。

ホメロス 『イリアス』

岩崎務

年齢を重ねるにつれてこの古典の味わい深さをいつそう感じるようになってきた。筋そのものは非常に単純で、大半は戦闘場面の描写であり、意外性に富み興奮に満ちた物語というのではない。しかし、同様な描写の繰り返しと思われるものが、次第にこちらの心に深くしみ入ってくる。そこに示されるのは、人間は死すべき限られた存在であり、苦しみを宿命として生きるということ。しかしホメロスは、そのことに全く絶望するのではなく、また、空しい希望を抱かせるのである。運命を懸命に生きる人物たちを、叙事詩人として一切の説明を加えずに描き出す。そして戦場という極限状況を表現するのに、対照的な日常の人間たちの生活や自然による比喩をしばしば織りまぜて独特の効果をあげながら、人間の生の本質を直接に伝える。人間の生と、そしてとりわけ死が見えにくくなっている現代において、この詩にときに触れることは、益々貴重な、勇気づけられる経験である。

梅棹忠夫 『文明の生態史観』

上田玲子

ファン・ルイス 『よき愛の書』

牛島信男

遠藤周作 『沈黙』

岡田知子

この本は、私が大学一年のときに先輩に勧められて読んだ本である。

かつて生態学者でその後人類学者として研究を続けた著者による比較文明論である。「機能論」とは何か、「進化史観と生態史観」「西洋と東洋」「東南アジア」など、著者のアジア一帯へのフィールドワークによる具体的な事例を通してきちんと段階的に整理されていく。

初めて読んだときは、「東南アジアの寺院がピカピカなのは彼らにおいて生きていなければならぬからである」に感動したが、難しく何度も読み返した。レジュメも各章ごとにつくってみた。それでもわからないところがたくさんあったが、理論としての魅力と強さを感じた。学問的で高尚な本に出会った大学生らしい気分浸ったと同時に、この本の述べようとしているところがわかるようにならなければいけないと自分で勝手に決め、以来私を現在の道へと引き込んでいったきっかけとなった励ましの本である。

欧米に官能的放縦と物質的頹廢、アラブ（イスラム）に禁欲性と厳格な戒律といった、現在われわれが漠然と抱いているイメージは、中世のある時期、少なくともある国においては逆ではなかったか。ある国とは、アル・アンダルスと呼ばれた、コルドバを中心とするイスラム治下のスペインである。

こうした風土と伝統のもとに生まれた、愛にまつわる洒落にして徹底した談義・艶議・笑議ともいふべき物語詩が『よき愛の書』である。カトリックの司祭が作者であつてみれば、「よき愛」とは神に仕える精神的な愛と思いきや、イスラムの熱風により桎梏は吹きとばされる。そしてオウイデイウスの『愛の技法』をはじめとする、東西のあらゆる愛の手練手管が、アイロニーとユーモアを介して披露されるのである。

まさにキリスト教徒、イスラム教徒、ユダヤ教徒が共存しながら葛藤していた、スペイン中世のみが産出した愛の奇書である。

高校生の時に叔父の書齋にあったのをたまたま読んだのが最初で最後、それから一度も通して読んだことはない。切支丹に対する拷問の描写が恐ろしく、活字ですら見たくないのだ。ただ、折に触れて思い出し、拾い読みするのが「あの人」の「踏むがいい。お前の足の痛さをこの私が一番よく知っている」という言葉である。日常生活では「あの人」の存在感すら薄れ、滅多に感じることもない「沈黙」であるが、ふと自分自身がだんまりをきめこんでいることに気がつく。著者が洗礼を受けたという夙川教会の近くに住み、午後零時にはアヴェ・マリアの鐘の響きを聞いていた高校生の頃の自分は、まだまだ「あの人」の「沈黙」を感じようとしていたのかもしれない。プノンペンでクメール語のミサに出た時の何ともいえない違和感を、江戸時代に生きた人も初めは感じ、それでもなお切支丹になり命を落していったことを思うと、敬服せずにはいられない。

岡村多希子

幸田文 『おとうと』

こころ惹かれる一冊です。なんといつても文章がうつくしい。リズムと、とりわけ前半部にはスピード感がある。著者特有のオノマトベが豊富につかわれていて、それがまた内容に実にしっくり合っている。主人公はげんとその弟の碧郎。中学にあがったばかりの十四歳から二十歳で結核のために病死するまでの碧郎の六年間を三歳年長の姉の目をとおして語った自伝小説である。露伴という高名な父をもちながら、姉弟の家庭はさみしい。そのさみしさに負けてだんだん追いつめられてゆく弱々しくかばそい弟のあわれさ、ぎくしゃくした家庭であればこそいっそう強まる姉の弟へのおもいが、情緒ゆたかに、平易な歯切れのよいことばづかいで、あますところなく描かれる。作者は、一家の労働力としてしか父から評価されないげんの情けなさへの目くばりも忘れない。今回あらためて読んでみて、碧郎が私の次男とオーバーラップして仕方なかったのは、そのへなちよこぶりがよく似ているせいかもしれません。

奥平龍二

会田雄次 『アーロン収容所』

本書はいわゆる愛読書とは言えないが、著者と面識があつた私が去る9月他界された著者を偲んで感慨深く読み直した書物である。これは、会田さんがビルマ（ミャンマー）で終戦を迎えた後、1年9ヶ月過ごした英軍捕虜収容所での体験を赤裸々に描いた不朽の名作である。本書は、会田さんが収容所で目の当たりにした西欧人の冷酷なまでの人種差別と傲慢とさえ思える特権意識を、歴史家としての冷静でさめた観察及び評論家としての直言と厳しい批評によつて暴露し、西欧ヒューマニズムの限界を鋭く洞察したものである。他方、人を皮肉つた後に見せる会田さんの人なつっこさ、やさしい眼差しには人間味が溢れ親しみが湧く。日・英の戦場と化し、甚大な被害を被つたビルマを26年ぶりに訪れた印象を記した本書の姉妹編たる『アーロン収容所再訪』（文芸春秋社、1975年）の中で会田さんがふれているビルマ人への温かい思いやりは、そのことを如実に物語っている。

加藤雄二

ウィリアム・フォークナー

『野生の棕櫚』

偏愛するとしたらこの作品。「悲しみと無の間にあって私は悲しみをえらばう」という美しい結びの言葉で知られてきた。芸術家でもある人妻との逃避行の末に、墮胎手術の失敗によつて愛人を殺してしまふ貧乏なインタン、ハリー。この俗っぽいメロドラマが時に壮絶な美しさを見せるのは、おそらくハリーと愛人シャーロットの理屈としては馬鹿げた苦悩がアメリカ南部と合衆国、モダニズムの時代における男性・女性などの葛藤をはらむからというだけではなく、「人間の死を信じない」と語つたフォークナーが、『武器よさらば』のヘミングウェイを意識しつつ「愛」の成立しえない時代の愛の可能性とその汚れに果敢に挑み、その試みを楽しんでもいるからだろう。文章は清冽。「愛」の思想の馬鹿馬鹿しさも含めて、様々な意味で悲しみに満ちた一冊。この悲しさと馬鹿馬鹿しさのあいだの揺れは、様々な意味でわたしたちの日常そのものではないだろうか。

亀山郁夫

ドストエフスキー『悪霊』

ドストエフスキーの小説から一つ挙げよ、と言われたら、迷わずこの『悪霊』を選ぶ。学園闘争の時期にこれを読むという行為は、ある意味で「裏切り」を意味した。何といっても、同時代のロシアの革命運動を断罪した小説なのだ。小説は失敗に終わった。だが、「魂から取りだした」主人公スタヴローギンが作家を救った。心優しい悪魔スタヴローギンの語源にはギリシャ語の「十字架」が見え隠れする。何もしらない大学生の僕は、憐憫がなぜ悪なのかを、彼の「告白」をとおして知った。「告白」はまさに魂のミステリア。小林秀雄は『悪霊』論の完成に失敗した。ポーランドの二人のアンジエイ、ワイダ（『悪霊』）とズワウスキ（『私生活のない女』）を見比べるのも面白い。ヴィスコンティの失敗作『地獄に堕ちた勇者ども』には、ナチス時代のスタヴローギンが登場する。そして、今ぼくが失敗を恐れずに書いてみたい、と夢見ているテーマがある。それはカリスマ論。

川口健一

長塚節『土』

長塚節（1878-1915）の『土』を私は愛読書のひとつにしている。この作品は1910年（明治43年）に東京朝日新聞に連載された。当初の予定回数を大幅に越えて連載が続く、今日に残る長篇小説になったことが夏目漱石の『土』に就て」という文章から知れる。

『土』は茨城県結城郡の鬼怒川べりの農村を舞台に、明治40年代初めの小作農一家の暮らしと四季折々の農村の自然を描いている。

私がこの小説を読んだのは大学生になってからであった。鬼怒川から余り遠くない農村に生まれた私は、『土』から60年ほどの時間の隔たりはあるものの、この小説がつくり出している生活空間、そこを流れる時間に同じ風土に生きる人間としての同質感と愛着を覚えて引きずり込まれたのであった。農民と農村の自然をこれほど感動的に描いた作品を私は他に知らない。

川辺光

R・N・ベラー『日本近代化と宗教論』

周知の如く、著者は本書でウェーバー、パースンズ等の社会学理論を、日本の近代化に適用し、日本の近代化を理解するために大きく貢献した。著者の論考は、思想とりわけ宗教思想が社会的行為に影響するというウェーバーの視座を下敷にしている。かつて東洋諸国では未知であった西洋近代資本主義をもたらした合理的イデオロギーを促したとして武士と武士道に言及している。武士の宗教、禅宗と武士道倫理、この両者の結合が西洋プロテスタント倫理と類似を生みだしているとし唆しているのである。東洋諸国のなかで、なぜ日本だけが迅速に近代化することができたのか、先進産業国となりえたのか、またそれと同時に、スポーツ大国として台頭できたのか、その推進力となった日本のエートス（精神）とは一体何であろうか。この古くて新しい問題は、「日本の近代化と日本のスポーツエートス」を研究テーマとする私にとって非常に興味のあることである。本書は精読に値する一冊である。

青木青児 『中華飲酒詩選』

沓掛良彦

やわらかくし、もつと寛闊な心を持っていだだきたいと冀うのみ。

筑摩書房叢書の一冊であるこの本を大学生協で見かけ、早速買ったのは確か大学四年の秋であったと記憶する。今奥付を見ると、初版一九六四年十月十日発行とあるから、それに間違いない。もつとも目下手許にあるのは、四冊目ぐらいであろう。しかしこれは韋編三絶してこうなつたわけではない。これまでの三冊は酔つ払つてあちこち置き忘れ、無くしたのである。人をしるごとく、漢土めでたく「詩酒合一」の境成つて、酒徒と詩徒を一身に兼ねた「詩酒徒」が輩出し、「以酒養真」の気概をもつて詩作にあたつた国である。その禹域を代表する数々の飲酒詩の傑作に、迷陽道人青木正児大人が、独自の味わい深い邦訳と精密な注釈を施したのが本書であつて、これを開きつつ酒甕を倒すのは何よりも楽しい。当節はやれガクモンだ、それ研究だギョウセキだと周囲がやかましく息苦しい。夫れ、風來山人平賀源内の曰く「味噌之味噌臭キハ上味噌ニ非ズ。学者之学者臭キハ真ノ学者ニ非ズ」と。エライ先生方にも本書を親しんでいただき、詩文に遊んで固いアタマを



和田正平 『裸体人類学——

裸族からみた西欧文化』

栗田博之

人には絶対に薦めない一冊である。お勉強というのが大嫌いなので、仕事上どうしても必要なものを除けば、自らすすんで専門分野の本を手にするなどという馬鹿げた事はした事がない。この本も本来ならば買つてすぐに本棚直行となるはずのものであつた。しかし、某紙から書評の依頼があつたので、仕方なく精読する事にした。一読して驚いた。とても専門家の手になるものとは思えない程支離滅裂な本なのである。余りにもひどいので、頭に来て、徹底的にやつつけてやろうと、凝りに凝つた激辛の書評を書いた。読んで慌てた編集部が書き直しを依頼して来た。こちらも大人なので、長くなつても構わないという条件で素直に応じたが、激辛の部分はそのまま残しておいた。掲載見送りという事態も予想されたが、何とか無事掲載された。編集部とのやり取りも含め、この書評を書くことによつて、私は異常なまでにハイな状態を保つ事が出来た。私がこの本を愛する所以である。

加治木義博 『落・奈落』

三枝壽勝

愛の告白なんて芸能人みたいです。読まずになでなでしてるだけの本だつて自分じゃ愛されてるって思ってるかもね。うつかり公表なんかして妬いたりすねたりするやつが現われてもかなわない。ということで見栄えもせず文句もでぬやつに登場してもらった。なれそめもパツとせぬ。日々の糧を求めて走りまわっていた悪夢のような時期、ふと立ち寄ったデパートで何か間違いのようにして出会った。夢みたいで著者も題名もインキくさいが目の前にあるのを見るとやっぱり本当だったらしい。平和を目指し活躍する主人公が却って世界を戦争に巻き込んでしまう話。ありとあらゆる神様と魔物が総出演して大騒動。あぐくの果てに時間めがけて虚無の投げつけた反世界のおかげで宇宙が消滅し破片となった地球が暗黒の奈落に落ちてゆくという荒唐無稽なお話。すなわちラグナログ。冷戦までの現代史を寓意したハチャメチャパロディ。たわいないが奇妙な印象がいまだ残っている。

夏目漱石 『吾輩は猫である』

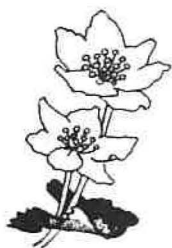
柴田勝二

この作品を初めて通読したのは小学六年生の時だったが、それ以来漱石の作品のなかではもっとも楽しいものとして繰り返し読みつづけている。この作品の面白味の核が、名前のない猫の一人称の設定であることはいまでもないが、この猫の『吾輩』の視点は次第に変容していき、初め一匹の猫として登場し、他の猫たちとも交わりを持つていた『吾輩』は、展開を追ってむしろ人間世界の様相を皮肉な眼差しで活写する叙述者へと移行していく。この『吾輩』の、人間世界によつて疎外されながらそれを超越する眼差しは、おそらく作者のロンドンへの留学時に養われたものであろう。一人の『無名』の東洋人として漱石は、文字通り『猫』のように疎外されていたが、このけ者の感覚を自身の内に徹底させることで、漱石は自分を辛辣に相対化する作家としての眼差しを持つことになった。この作品を流れるユーモアもその捨て身の道化から発している。

埴谷雄高 『死霊』

鈴木聡

『私の愛する一冊』というテーマは、なかなか書きにくいものなのですが、日頃、重要な一冊と考え、なおかつじゅうぶん考察したり論じたりする機会のないものとして、埴谷雄高の『死霊』があります。これと中井英夫の『虚無への供物』を批評するということは、自らに課しておきたい宿題です。



田中敏雄

トウルスィーダース

『ラーマの行くの湖』

「愛読書」ではないが、毎日、目を通さないと落ち着かない。それで1002頁のこの書をばらばらにして、上着のポケットに入れるようにしている。夜、目がさえて眠れないときは、カセット・テープ。

「トウルスィーダースはムガルの皇帝アクバルより偉大であった」、「トウルスィーダースの『ラーマヤン』は、イギリスで『聖書』が知られている以上に、北インドで知られている」とか、ガンディーが『自叙伝』で、「今日、私はトウルスィーダースの『ラーマヤン』を絶対帰依の最高の書と信じています」と語っていることが圧力となっているのかもしれない。

毎日、目を通すようになったのは10年前から。32年前、デリー大学でトウルスィー研究の権威から好きな詩句を聞いたことがある。その後、ある家庭で祖母から聞いたという13歳の少年から、農村で農民たちからその詩句を聞いた驚きを出していることである。

谷川道子

ハイナー・ミュラー

『ハムレット・シーン』

「私の愛する一冊」と問われると、やはり今の私にはこの本を挙げさせてもらうしかないような気がする。現代演劇のパラダイム・チェンジをうながしたドラマテクストとして演劇史に残る作品になるであろうということもあるが、それ以上にこのテクストへの思い入れと、なにより著者のハイナー・ミュラーへの「敬慕と哀悼の思いを込めて」。

初出の『テアター・ホイテ』誌では三頁弱、翻訳でも八頁という極小のこのテクストは、しかしブラックホールのようなエネルギーの塊でもある。『ハムレット』を下敷きにしつつ、だが一体これは何なのだという謎の塊で、それが一九九〇年に劇作家や演出家、演劇評論家の方々と日本の演劇現場の問題をも考える「HMP（ハムレット・マシーン・プロジェクト／ハイナー・ミュラー・プロジェクト）」を結成する機縁となった。

その私たちを何かにつけて暖かく支えてくれたミュラー氏が逝って、はや二年になる。

アレクサンドル・ドーリン

Б.С.Ерасов

『СОЦИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ』

イエランフ教授の研究は、文化論史上初めて社会文化論の発展について、特別の視角からの総合分析を提供する。著者は非常に豊かな資料に基づいて、文化論の次のような根本的な問題を取り上げている。

・ 社会的文化論の研究手法・主要な流派と学説 (L.Morgan, E.Taylor, G.Spenser, E.Durkheim, M.Weber, R.Merton, S.Freud, K.Jung, G.Plekhanov, V.Lenin, O.Spengler, A.Toynbee, D.Bell et al.)

・ 社会的文化論の神話、宗教、社会思想、芸術、科学

・ 文化を管理する社会機関の役割

・ 文化と社会の調整方法

・ 大衆文化とエリートの文化

・ 国際文化交流の発展と文化のグローバルゼイション過程

・ 社会の近代化と文化の移り変わり。

この本は二〇世紀の文化を研究する比較文化論の専門家にとって不可欠の参考品であると思われる。

中山和芳

田中一村『田中一村作品集』

本を資料としてしか見なくなつてから久しいので、「愛する一冊」と言われると難しいが、とりあえず『田中一村作品集』を挙げておく。田中一村(1908-1977)は、生涯独身で、奄美大島で染色工をしながら島の自然を描いた日本画家。中央画壇に背を向け、無名のままひっそりと生涯を終えた。南国特有の草や木や鳥や魚を克明に大胆な構図で描いた。

原色の鮮やかな色彩で描き込まれていながら、不思議な程の静寂が画面から伝わってくる。アンリ・ルソーや伊藤若冲の絵から受ける印象に通ずるものがある。評伝に、小林輝幸『神を描いた男・田中一村』(1989 中央公論社)。

奴田原睦明

イブラヒム・コーニー

『失われたアーンヒー』

今私の脳裏を占めている一冊がある。実を言うとそれは「一冊」とは言いがたいものなのだが、私の選んだものとして述べてみる。それはサハラ砂漠に伝わる、「アーンヒー」というもので、『失われたアーンヒー』として、トウアレグ族の作家イブラヒム・コーニーの作品の中に現われる。何故「失われた」なのかというと、初めからそれは書として書かれたことがなかったのだ。では全く失われてしまったのかというところである。目に見える形では存在しないが、トウアレグ族の人々の記憶の中に受け継がれているものなのだ。その内容は、サハラで生きていくために欠かせぬ先祖の体験や知恵の集積である。一例を挙げれば、『対立するものを持たぬものは正当ではない』などがある。砂漠で生きていくための指針としての役割を担った、目には見えないが厳然と人々に意識の中に存在するもう一つの「書」をサハラで知った。

林和宏

西脇順三郎『えてるにたす』

西脇の詩はどれも面白いが、「シムボルはさびしい／言葉はシムボルだ／言葉を使うと／能髄がシムボル色になって／永遠の方へかたむく／シムボルのない季節にもどろう」というきわめてアイロニカルな書き出しで始まるこの長編詩は、永遠をめぐる思考を歩ませながら、「何ものも象徴しない」ものを求めて言葉の野原をさまよう。「なにも象徴しないものがない／つまらない存在に／無限の淋しさが／反映している／淋しさは永遠の／最後のシムボルだ／このシムボルも捨てたい」「永遠を象徴しようとしないうちに／初めて永遠が象徴される」ふだんベアトリーチェやラウラといった深遠なシムボルを相手に緊張を強いられる身にとつて、西脇一流の諧謔とのたまさかの出会いが得がたい安らぎである。「土のついた／タビラコの／にがい根を／かじりながら／逃走する／男」

藤井守男

ニーチェ 『善悪の彼岸』

「哲学的瞑想」などという縁遠い世界が、様々な解釈を可能とする世界であることを教えてくれた本、あるいは、哲学的著作が文学的感銘を与えるという実例として、大学に入学以来、折にふれ目を通す。道徳的判断の内に潜む非合理性を暴き、人間を、価値の捏造によって、ようやく、息を継いでいる「技巧的な不透明な生物」と突放すニーチェは、いわゆる「奇跡」についても、解釈の過失、文献学の欠陥とこきおろしているが、この本全体に散りばめられたメタフォールは、どこか、秘境的で、エマーソンの一節を思わせるような美しさは無類である。「真理が仮象より価値ありというのは、道徳的な偏見にすぎない」などという言葉は、ほとんど、神秘家の言葉を想起させる。文字通り、すべての思想は逃避所であり、すべての言葉は仮面である、ということか。「如何に語るか」、「如何に問うか」、「何を語るか」と等号で結ばれる幸福な著作ともいえる。

松浦寿夫

矢内原伊作 『ジャコメッティとともに』

あたりまえのことだが、一冊の書物を選択するに際して、さまざまな基準を考えてみるのが可能であり、また、個々の基準に応じて選択する書物も変化しうるだろう。それゆえ、ここで他の可能な書物を取りあげてみることも可能であり、少からぬとまどいもあつたが、『ジャコメッティとともに』の筑摩書房判を選択することにした。たえざる敗北を賭け金としてくり上げられる制作の過程で、稀有な戦利品のような美しい作品を獲得していくジャコメッティの、こういつてよければ「英雄的」な姿勢が、この書物の刊行された時代の多くの画学生たちにとって、きわめて強烈な刻印を残したはずだが、単にそういつた教育的な効果にとどまらず、近代芸術がなにか記述しがたい不可能性に接触していることをあからさまに示してみせるという点で、この著作はいまなお再読に開かれた書物であり続けている。

真鍋求

『モノとしての「脳」』

これは分子生物学の立場から脳神経科学にアプローチした一般向けの解説書である。第二次世界大戦の戦火の中、自宅寝室の実験室で研究を続けながら、分子生神経生物学にブレイクスルーをもたらす神経成長因子の発見者となったレビー・モルタルチーニ女史のエピソードを出発点として、分子生物学が神経研究において確固たる立場を築くに至った歴史がコンパクトにまとめられている。

また神経細胞のプログラム死アポトーシスが紹介されている。これは神経細胞がDNAのプロセスに沿って積極的に消滅することによって、脳全体として機能を維持するという逆説的な現象である。神経細胞はマクロ的には再生分裂が起きないリッジットな構造物であるが、分子レベルの世界ではアメンバーのごとく時時刻々変化している様を想像させる。

水林章

ジャン・スタロバンスキー

『ルソー、透明と障害』

大学4年生の春であったと思う。新宿の紀伊国屋書店4階の洋書売場で、文学テクストへの新しいアプローチを知るうえで必読の書と言われていたスタロバンスキーのこの主著をたまたま見つけ、本の分厚い感触と裏表紙に記された内容紹介のテクストに誘われるまま購入した。そして、この本

をわたしは一年後の夏休みに留学先のモンペリエで、ほとんど恍惚とした気分を味わいながら読んだ。直前に読み終えたジャン・ピエール・リシャルの『スタンダールとフローベール』の素晴らしさにも圧倒されていたが、すでに18世紀の勉強にとりかかっていたわたしには、スタロバンスキーとの出会いは決定的であった。森有正の作品群に抗しがたい魅力を感じてフランス語を熱心に勉強し始めたという事情があるにせよ、あのときあの本を買っていなかったら、自分はフランス語の教師になっていただろうか、と思うほどである。スタロバンスキーの批評・研究は、あらかじめ存在する「方法」によって対象を暴力的に

握め取ろうとする独断的な態度とは無縁である。そこには対象への限らない共感が息づいていると同時に、対象との同一化の過程をへて設定される好ましい距離に根ざした、対象について語りながらしかも決して対象を破壊することのない希有な言葉が散りばめられている。それはわたしたちの誰もが学ぶべき「他者」に対するこのうえなく美しい態度であるように、わたしには思われるのである。

村尾誠一

ヨハン・ホイジンガ『中世の秋』

今から振り返っても気恥ずかしいぐらいに、素朴に感傷的であった青年期のはじめにこの本に出会った。いうまでもなく、オランダの歴史家によるブルゴーニュの十四・五世紀論であるが、内容はともかくも、先ずは序文に示されたイメージ、そして言葉の断片が、私を魅了した。「中世文化は、このとき、その生涯の最後の時を生き、あたかも咲き終わり、ひらききった木のごとく、たわわに実をみのらせた。」あるいは「この書物を書いていたとき、視線はあたかも夕暮れの空に吸いこまれているかのようであった。」など。私には、それはそのまま日本の王朝の黄昏、常に座右にあった『新古今和歌集』の夕暮の歌に結びつき、私の物学びを始めさせようとしていた。そして、今でも、初心を見失いそうになるとき、時々振り返る書物として、常に書棚の特別な位置を占めているのである。

八木久美子

渡邊雅司

トルストイ『戦争と平和』

Robert Mottahedeh

『The Mantle of the Prophet』

ロバート・モッタヘデというイラン系のアメリカ人の歴史学者が書いたイラン・イスラム革命前後のイランの状況を史実に基づきつつ、また実在の人物をモデルにしつつ、物語風に書いたものです。私はイランを専門とはしていませんので、モッタヘデ氏が示す解釈や認識がどの程度鋭いものであるか、あるいは客観的なものであるかというような判断はできませんが、イランであればいくらかでもいるようなムッラー（宗教諸学専門家）の卵や共産主義者の学生や、またそうした息子達の思想や主張は良く理解できないながらその安全や成功を祈る母親、そして苦悩の末に体制の側につくことを拒否していく将校など豊かな登場人物を登場させることによって、あの革命がいわゆるあつうの人々にとってどのような経験であったのかをいきいきと描き出しています。特にイランあるいはイスラム世界に興味があるわけではない人にとっても、単に物語としても十分に楽しめるものになっています。

童話以外ロシア文学を一冊読まずに、外語に入ってしまった私は、作家志望の文学青年たちと文学サークルを作り、週一冊のペースで読書会をしていた。そして夏休みには、トルストイとドストエフスキーの長編を読破することが課された。最初に読んだのが、『戦争と平和』だった。大判三段組で枕ほどの厚さのこの長編を読み切るのは難業だった。数百人という登場人物の多さ、しかも愛称がやたらと出てくるので、一年生には人物の同定がむずかしかった。

それでもナポレオン戦争に題材を取ったこの作品のスケールの壮大さには圧倒された。とりわけアンドレイ公爵の高貴な精神とナターシャの純粹な愛には心打たれた。同じようにして『アンナ・カレーニナ』も『復活』も読んだが、『戦争と平和』の持つ重層な構成は群を抜いていた。そして「アウステルリッツの青空」という四〇枚ほどの『戦争と平和』論を書いた。これが私の処女論文である。



ドウブラウカ・ウグレシイチ

岩崎稔記

『バルカン・ブルース』

未来社

亀山郁夫

一九八〇年代後半の世界的政情不安のなかで燃え上がった民族主義の風が、ヨーロッパの火薬庫と呼ばれるバルカン半島を血の海に沈めたことは、今もって記憶に新しい。ボスニア協定以後の今もお、新しい和平の枠組みをめぐる模索は、いつ終わるとも知れず続けられている。

本書は、内戦時にアムステルダムに亡命したクロアチア出身の女性ロシア文学者が、戦後のユーゴの歴史にみずからの精神史を重ね合わせつつ、その悲劇の起源とメカニズムを探ろうとしたエッセー集である。何よりも、戦争、国家、民衆をめぐる繰り出される卓抜なレトリック、時にクンデラともみまごうアフォリズムの数々が新鮮だった。

周知のように、戦後のユーゴは、スターリ

ン主義と袂をわかつたチトー政権のもとで「自主管理」と呼ばれる独自の路線を歩み、共產圏では異例ともいえる政治的安定を誇ってきた。ところが、指導者の死と、ペレストロイカを震源とする八〇年代の政治的流動化によって、すでに綻びかけていた連邦システムはすみやかな瓦解をとげ、ナチズムの蛮行すらほうふつとさせる、数十万人の大規模なジェノサイドを生んだ。

著者のウグレシイチが、そうした現実の奥に熟視するのは、全体主義システムがどのようにつくられるかという一種の実験モデルである。いくつもの戦火と抑圧の記憶にもかかわらず、二〇世紀末の「文明国」を兄弟殺しに導く狂気とは、果たしてどのようなものか。そこでは、すべての歯車が狂った動きを見せていた。過去の清算のうえに進行する「民族浄化」のプログラム、反転しあう正義と悪の観念、権力者と知識人との忌まわしい共犯性。マス・メディアの「暴力」。さらには忘却と想起という二重のテロルによって刻まれる偽りの「正史」。なかでもとくに興味深いのは、「数年間にひとりの罪もないセルビア人農夫の尻の穴から始まった」と書き、権力に酔いしれるメディアと、メディアが垂れ流すイメージ同士の戦争としてユーゴ悲劇のメカニズム

を説明していくくだりである。メディアによる洗脳が、人々のパーソナルな出自や歴史を忘れさせ、無意識のうちに彼らを自己正当化と独善の道へと軌道修正させていくという指摘は、まことに鋭い。ユーゴ内戦とは、まさにハイパーリアルな世界での戦争ゲームでもあったことを理解させてくれる。

ウグレシイチの凄さは、すべての現象とメカニズムに「嘘」を見ぬく驚くべき批評眼にある。だから時おり、一見、反時代的ともいえる過去へのノスタルジーが顔をのぞかせるのも無理はない。つまり、怒りはそれほどに深いということではないか。「一〇年以上も経ってから自分たちの共產主義という亡霊を処刑する」無節操、権力欲に駆られた為政者、知識人、いや、彼らをも含む国民全体のメンタリティーの悲惨さ。彼女に「亡命」を決意させた理由とは、きつとそのようなものであったろう。そしてその絶望がたどりつく先とは、ユーゴの悲劇を文明論的視座にまで棚上げせざるをえない猛烈なペシミズムであり、「歴史の夏至」以後のポストモダンの英知に託されたはかない望みなのである。

書評

イブラーヒム・アル・クニー著

奴田原睦明訳

『ティブル』

財団法人 国際言語文化振興財団
株式会社 サンマーク

八木久美子

訳者の紹介によると、自身、トウアレグ族の出身である作者のイブラーヒム・アル・クニーは、サハラ砂漠のこの遊牧民の世界を描いた作品をすでに20冊、発表しているという。この『ティブル』という作品でも、トウアレグ族固有の伝承や慣習、規範に彩られた独特の世界が描き出され、ところどころの註に訳者の苦心がかいま見られる。

物語の軸は、主人公のウーハイドという青年と彼がこよなく愛する美しいまだら駱駝との強い絆である。とりわけ、疥癬に罹り、病んだ皮が剥け血だらけになり狂ったかのように暴走するこの駱駝からウーハイドが手を離さず、自らも傷だらけになることによって両者の血が混じり合い、「血によって結ばれた兄

弟になる」場面は強烈な印象を与える。

ウーハイドはアイワルという、「彼女の歌を聞いた者は皆感動し強く魅了され」るような娘と恋に落ち、結婚する。このとき、ウーハイドは結婚の祝宴のために、まだら駱駝の疥癬を治してくれたら奉納すると神に誓願を立て、奉納のために肥えるのを待っていた駱駝を屠ってしまう。まだら駱駝は牝駱駝にうつされた疥癬によって命すら落としかけ、一方でウーハイドはアイワルという女に心を奪われたために神への誓願を忘れる。

一帯が飢饉に見舞われた時、飢えた妻子を前に成す術のないウーハイドは、アイワルに思いをよせるオアシスに住むある男の策略のり、まだら駱駝を担保として預けてしまう。男はウーハイドとまだら駱駝のつながりを見抜き、まだら駱駝を返す条件として、アイワルとの離縁を要求してくる。苦悩の末、妻子を手放すことによってやっと手に入れたかと思われたまだら駱駝とのやすらぎは、男が広めた、ウーハイドは砂金（ティブル）欲しさに妻子を売ったという噂によって瞬く間にかき乱される。ウーハイドは、トウアレグにとつて最高の価値である「名譽」を傷つけられたのである。彼は男を射殺するが、結局、まだら駱駝を囚にして男の縁者に捕らえられ、凄

惨な最期を迎える。

ウーハイドはまだら駱駝へ、「女は男に取って最大の畏」、「アッラーの呪いが女共の上に下りますように！」と女への警戒心を何度も吐露する。ウーハイドにとって、女とは男を魅了し、それゆえ束縛する危険な存在であった。この自由を何よりもよしとする生き方は、定住民に対する彼の眼差しにも表れる。彼にとつてオアシスに住む定住民とは、「極めつきの奴隷」であり、魂の自由を失った侮蔑すべき人間なのだ。

しかし、人間はすべての束縛から自由になどなれるのか。ウーハイドは「兄弟」であるまだら駱駝との絆を断ち切ることはできず、「名譽」という規範からも自由ではなかった。それはつまり、彼がトウアレグであることを選びとったということなのであろう。

この作品は、トウアレグ族の世界という我々にはなじみのない世界に生きるある男という一つの特権をどこまでも掘り下げていくことによって、逆に一人の人間が自らの生を自分のものとして生き抜くことの意味という普遍性を獲得している。

テリー・イーグルトン著 鈴木聡訳
『表象のアイフルランド』

紀伊國屋書店

杉浦勉

ケルト図像学からチーフダンスにいたるまで、アイフルランドはいまや、この国でまわれる眼にもあざやかな文化ファッションのトップブランドの地位を占めつつある。『ユリシーズ』を「アイフルランド文学」として読む人間は（ボルヘスを「アルゼンチンの作家」だと考える場合と同じように）多くはないにしても、あの国が文化的表象の強力な発信地として認知される状態がきたことは事実である。「ピースクリフと大飢饉」を原題にもつ本書は、錯綜した歴史過程を歩みつつけるアイフルランドの文学と文化について、英国批評界随一の理論家であるテリー・イーグルトンが、政治経済をはじめとする多元的な領域を横断しつつ、膨大な量の文献資料を駆使して論じつくした、待望の翻訳である。

全体を構成する八つの章は、モダニズム、ナショナリズム、アヴァンギャルド、文化の政治学といった刺激的な主題に貫かれているが、個人的に最も興味をもって読んだのは第二章「アセンダンシーとヘゲモニー」であった。「アセンダンシー」というのは「植民地化された民であると同時に植民地支配者でもある」アングロ・アイリッシュのこと、その定義を巡っては詳細な角度から分析が加えられている。だが彼が本当に魅惑的であるのは、この用語について論じる際に「主観性の構造」である「ヘゲモニー」を中心概念として位置づけるからであり、その理論的前提として登場するのがグラムシである。そしてグラムシの「ヘゲモニー」論に依拠しつつ、「事実確認的なものと遂行的なものとの間でためらっている発話行為」としての「アセンダンシー」を表象する知識人がエドモンド・バークであり、近代英国屈指のイデオログを論じる場面で言及される参照対象がフロイト、ヴィトゲンシュタイン、ガダマーであるとき、本書はその最も輝かしい言説に到達したといえる。彼は、ベンヤミンやヴィトゲンシュタイン、あるいはリチャードソンの小説などを論じたある時期のテクスト群によって、強靱な論理構築力と傑出した批評感覚をもつ存在として

記憶づけられている。しかし私がほどなくして彼の著作から離れてしまったのは、必ずしも本人自身だけでなく、英語圏の批評文化全体の問題と関連があるように思える。今日この領域で強い関心を与える批評家といえ、むしろ非英語圏のエスニシティを持ちつつ英語で書く者たち、スピヴァクやスレーリ、ミンハヤギルロイということになるはずだ（この状況は英国の大衆音楽の現在と似ている）。どうみてもステイニングよりはカリブ系黒人の子孫ロニ・サイズの方が秀れている以上）。イーグルトンに対する関心の低下が、英語圏内部で確実に発生している社会的文化的な構造変容と明確に関連づけられるのかは分らない。けれど本書における彼の批評言説が、「アイフルランド人カトリック教徒としての私の出自」をわざわざ公表しながらも、非英語圏の人間が英語で語ることの分断された差異の意識からの、マイノリティの有色人種として圧倒的な白人社会の制度と文化の負担の下で生きる切実さからみずと遠く感じられるのを否定することはできない。六百頁をこえる大著を破綻なく移しかえた訳者の力量に感服した。

書評

ミラン・クンデラ著 西永良成訳

『ほんとうの私』

集英社

荒このみ

あのミラン・クンデラがフランス語の読みを信頼して直しを求め、作品の内容について意見を求めてくる相手がすぐそばにいるなんて、ミーハーの私はそれだけでも舞い上がってしまう。しかもこんどの作品は、翻訳者との語らいがどうも内容にまでだいぶ影響しているらしいと知ると、作家の想像力をかきたてる存在なんてすごいなあとうれしくなってしまう。原題は英語でいえば「アイデンティティ」。わたしがわたしであることであり、わたしの正体という、あまりに根源的すぎて読者の気持ちを呼び起こさない不思議なタイトルだ。

パリに住むひとりの男とひとりの女が登場する。女は五歳になった息子をなくし、それ

がきっかけで夫と別れる。その後に出会った自分が自分より数歳若い男で、今は共同暮らしをしている。けれどもそれが未来を含む結婚につながるのではない。

男は女に名前を書かずにそつと手紙を出し、アパルトマンの郵便受けに入れておく。女はその手紙を衣装箆筒にブラジャーの山のなかに隠している。隠された手紙に男は気がついていて。そうやってふたりはお互いに「アイデンティティ」の隠しあいゲームをしている。

あるとき海辺のテラスで男と夕食をしていた女は、強烈な白の中にいる自分に気づく。「テーブル、椅子、テーブルクロス、すべてが白く、街灯も白く塗られ、電灯も夏の、まだ暗くなっていない空に白い光を放射していた。その空では、やはり白い月があたり一面を白くしていた」。するとその白い眩惑のなかで、女には目の前の男が不在になってしまう。男の「アイデンティティ」は消え、男は女の感情のなかで「郷愁」の対象でしかなくなるのだ。「どうしてひとは存在している者の不在に苦しみことができるのか」。

男と別れた女が出かけていくのはロンドンの町で、赤い灯がともり赤いカーテンが風に漂う屋敷ではパーティが開かれていた。パリからロンドンまで海底を走る汽車に乗ってこ

の赤い世界へ入って行く。冥府の世界へ下っていくように、「列車は蛇のように」トンネルの中へもぐって行く。かつて女が男の愛情をはじめて感じたとき、女は顔ばかりでなく首も肩も、体のすべてがほてって赤くなってしまう。それは言葉であらわす必要のない男への愛の答えだった。今また海の底の根源を通して、女は男とのかかわりを含む「アイデンティティ」を獲得しようとしているのだろうか。女はまた存在の赤い色合いを帯びるのだろうか。結びの51章は、男と女が並んで寝ている姿を見ている「私」の視点で描かれている。「私」はいったい誰なのか。その正体は。「アイデンティティ」は。クンデラっていったい「何もの」。

人間の「正体」が問題になってくるのは、キリスト教の世界では原人アダムとイブが「イノセンス（無知）」を捨てたときからだ。神の前で自分を意識するようになってからである。「アイデンティティ」が不確かになり、人間は見せることと隠すことを知ることになった。

蛇の誘惑に負けたイブが食べた知恵の木の実はリンゴのように赤かったのだろうか。本書の装丁のアダムとイブの線描画がとてすばらしい。

ソフィア・ヘーントワ著 亀山郁夫訳

『驚くべき』

シヨスターコヴィチ』

築摩書房

平野篤司

これほどの強靱な低血圧症の不機嫌さをどう理解したものだろうか。その音楽の発する圧倒的に刺激的な不機嫌の響きに身を曝し、その力を受けとめればよいのだろう。そして、シヨスターコヴィチを全体的に理解するということよりも、断片ではあっても具体的な知識を得るほうがはるかに有益であろう。小綺麗にまとまった全体像よりも個別の事実のほうが、芸術の真実をあきらかにしてくれるかもしれないのだから。

『驚くべきシヨスターコヴィチ』は、通俗的な理解をこえる事実をいくつも教えてくれる。全体のほぼ三分の一ずつが、それぞれ、バービー・ヤール、シヨスターコヴィチと深いかかわりをもった女性たち、そしてサツ

カー狂いに当てられている。それぞれに、豊富な資料を綿密に読み解き、主題へと収めさせたものである。その対象に迫ろうとする熱意には、まさに驚くべきものがある。それは、実証的な研究のためというよりは、芸術家への全面的な賛仰の念と傾倒のしからしめる実証的情熱のたまものである。そこには、美しい魂の告白とでもいふべき著者のかけがえない心情の軌跡をつかがうことができるが、他方、それがゆえの単純化が見られることも否定出来ない。当方の耳に響いてやまぬシヨスターコヴィチの不機嫌さは、本書では、もう少し調子の高いところへと昇華されているようである。これは、芸術家とその身近にいた賛仰者のあいだに見られる関係のあらわれのひとつなのだと思えばよい。ともあれ、著者の敬愛の念の深さには打たれずにいられない。

それぞれの主題ごとに、通俗的な理解の水準でも十分興味深い話がふんだんに紹介されている。第一部のソビエト体制とシヨスターコヴィチの創作活動とのかかわりでは、なまじの歴史書よりもはるかに迫真的に時代とそのなかで葛藤する芸術家の姿を活写している。第二部では、シヨスターコヴィチをとりまく女性たちのエピソードの数々が人々の物

語の関心をとらえてはなさないのであろう。ところが、第三部サツカー狂いのシヨスターコヴィチは、それらの主題とは異なっている。ささか異様である。サツカーへの情熱は、政治とも社会ともかかわりのない完全に個人のものだからである。本書の白眉は、ここにこそあるのではないかと思う。どうして、無償の情熱がこれほど燃え上がることがありえたのか。それは、純粹であるからにはかならない。このような狂いともいふべき情熱は、ひとに説明して納得してもらうことは不可能であらうし、かりにそうしたところで何の効用があるとも思われない。具体的な観戦の記録をこまごまとあげて行くのがいに叙述の方法はないのであろう。政治とのかかわり、ときには、音楽とのそれさえも顧みずに、サツカーに入れあげるシヨスターコヴィチの姿には、妙に心を揺さぶられるものがある。その描写は、本書のなかでもっとも緻密である。

このサツカーに対するいささか常軌を逸した熱狂ぶりや音楽にあらわれる不機嫌さは、端倪すべからざる芸術家の裏と表の関係であろうと評者は推測するのである。驚くべきことであると思う。

書評

フジタヴァンテ編 奥平龍二監修

『ミャンマー』

—慈しみの文化と伝統—

東京美術

石井和子

ミャンマー（ビルマ）といえば、最近では軍事政権に対しあくまで民主化を要求して闘っているスー・チー女史、古くは『ビルマの豎琴』で多少なりとも私たち日本人には馴染みがあるといえるが、ミャンマーの文化についてどのくらい知識があるかといえば、ほとんど無いに等しいのではなからうか。ミャンマーについてよくいわれることは、人々が「優しい笑みをたたえ心穏やかだ」ということである。このような人々をはぐくんできたものは何なのか。そしてその文化は？このような疑問に答えてくれるのが本書である。

本書の内容は現代に生きる伝統的慣習・信仰、文化に焦点をあてたもので、「序」に引き続き「家族の慣習」「家庭と信仰生活」「ビル

マ人の生活リズムと仏教」「女性と仏教修行」「社会生活」「芸能」「仏教の受容」「須弥山世界」といった項目に関して第一線のビルマ文化研究者が簡潔で要を得た解説を行っている。本書で興味深かったのは次のような「序」の部分の解説であった。

ビルマ人の意識の奥に強く潜んでいるものは仏教の教えの根本にある世の「無常」であり、「無常」を目のあたりにするのは人の死に遭遇した時であるという。ビルマ人は「死」と向き合いそれを前向きな姿勢でありのまま受け入れようとする。そしてビルマの人々の優しい笑みには「生きとし生けるもの」がやがて「死」に往く共通の運命を背負ったもの同士の「慈しみ」と「いたわり」の心が潜んでいるのであり、人間いつかならず「死」を迎えなければならぬという厳粛な事実を強く意識するビルマ人には、物事にこだわる気持ちも、怒ることも、貪欲になることも、あまり意味がなく、いつも平常心を保つ努力をするという。

筆者の研究地域であるジャワの人々は、まわりとの「和」を保ち、他人も自分も心穏やかに生きられるよう努力する。しかし、そこにはビルマ人のような「死に往く共通の運命を背負ったもの同士」という意識は感じられ

ない。これは受容した宗教の違いによるものであろうか。

本書でもう一つ筆者にとって興味深かったのは、ミャンマーでは瞑想が盛んであるとの記述であった。敬虔な信者でなくとも週末や会社の休みを利用して、ある特定期間を瞑想院で過ごす人が多いという。瞑想院は全国各地にあり、人々は「精神修養」や「命の洗濯」のために赴き、2週間以上滞在する者には圧倒的に女性が多いとされる。日本で「週末に瞑想にく」といったら、あやしい宗教団体の会員と間違えられてしまいそうである。ミャンマーではまさに仏教が生活の中に生きているのである。

本書は「ミャンマー文化の手引書」としての役割を余すこと無く発揮している。写真もふんだんにつかわれ、全体の構成も読者への配慮がうかがわれる。カラー写真は躍動的で美しい。

本書のような手引書が他の東南アジア各国についてもできれば、この地域への理解は大いに深まるに違いない。

荒このみ著

『黒人のアメリカ』

―誕生の物語―

筑摩書房

西永良成

前著『西への衝動』にひきつづき、今度の『黒人のアメリカ』も大変面白く、一気に読んだ。荒さんのアメリカ論の魅力は、できるだけ接続詞をつかわずに、短いセンテンスを置みかけ、およそ淀みというものが無い軽快な文体にある。また意外な展開やサスペンスを用意しながら、現在と過去、歴史と文学といった異なった時空間、領域を自在に往来する論述の巧みさにある。

南北戦争の結果、奴隷制度が廃止されたのに、なぜ大多数の黒人たちがアメリカ市民ではなく、「アメリカの黒人」としてとどまらねばならなかったのか。そして、なぜこの状況が現在もなお潜在し、ときとしてロサンゼルス暴動、あるいはO・J・シン普森裁判といった形で顕在化するのだろうか。このよう

な問いが本書の出発点にある。本書は一八五二年に出版されたハリエット・B・ストウ夫人のあまりにも有名な『アンクル・トムの小屋』の再読、再解釈によってこの問いへの答えを多角的に提示する。私にしてもそうだが、多くの読者はこの人道主義の「名作」を児童向けにリライトされた物語として読み、感動してきたのだが、この小説に描かれる黒人像は、実際はキリスト教徒の白人にとってきわめて都合がよく、人畜無害でひたすら受動的であり、たんに不幸な身の上に同情してやれば充分な黒人像でしかない。いわば「オリエンタリズム」化された黒人像にほかならず、この小説は白人のキリスト教徒の読者にとつてのみ「名作」であるにすぎないのだ。

ストウ夫人の黒人の表象の恣意性、一面性は彼女のベストセラー小説に反発、もしくは触発されて書かれた同時代の黒人作家たちの自己表象と対比してみればすぐにわかる。こうして私たちは、マーティン・R・デレイニーの小説『ブレイク・またはアメリカの小屋』の知的な黒人像、フレデリック・ダグラスの小説『勇敢な奴隷』の英雄的な黒人像などを知らされる。これだけでも充分にストウ夫人の黒人像の歴史的・イデオロギー的な限界や無意識的な作為が明らかになる。しかし

男にとつて女はつねに「テラ・インコグニータ（見知らぬ土地）」だと考えている著者はさらに、スレイヴ・ナラティブの傑作である女性の黒人作家ハリエット・A・ジェイコブズの『奴隷の少女の人生に出来事』を論じることで、労働の搾取のみならず性の搾取まで受ける黒人女性の二重の不条理をも的確に明るみに出す。そしてここまでくると、ストウ夫人のみならず、アメリカの大多数の白人の歴史的な欺瞞性にまつた可疑の余地はなくなり、この欺瞞性がいかに現在のアメリカ社会の癒しえぬトラウマになっているかが、おのずから納得できる仕掛けになっている。

人類史上類例のない国家形成をおこない、今日人類の未来すら左右するほど、人類史上最大の強国であるアメリカ社会の問題には、私たちも知的な興味だけでなく、実存的な関心さえ払わざるをえない。それにしてもユニークなアメリカ論でもある本書を読みながら感じるのは、近年流行の「多文化主義」や「共生」といった言葉の無邪気さ、あるいは厚かましさのことである。

荒いのみ

著書『黒人のアメリカ・誕生の物語』二三七頁 筑摩書房
一九九七年一二月

伊藤英人

研究論文

・「中期朝鮮語正音表記漢字語及び漢語借用語について―声調を中心に―」、日本語と外国語との対照研究Ⅱ『日本語と朝鮮語』下巻 研究論文編、国立国語研究所、一九九七年三月 pp.313-340

・未刊)「中世朝鮮語のテンスとアスペクトの範疇について―「月印釈譜」卷二二地の文の用例分析―」(原文中国語) 韓国学叢書『韓国学論文集』第五輯 杭州大学韓国学研究所編 一九九七年一二月刊行予定

・未刊)「日本定住コリアンのうち総連系民族学校出身者を中心とした社会で使用される朝鮮語に関する研究の必要について」(原文朝鮮語)『中央アジア朝鮮人の歴史・文化・言語』(forthcoming)

その他の形態による研究業績

・「漢文明の受容 言語と文字」『もっと知りたい韓国』第2版』、孔文堂、一九九七年一二月、pp.71-84

・朝鮮語専攻の語学教育と語学教材について、平成七年度教育研究学内特別経費プロジェクト「世界各国の外国語研究と外国語教育に関する調査・研究」一九九七年六月、二〇ページ

口頭発表

・「日本定住コリアンのうち総連系民族学校出身者を中心とした社会で使用される朝鮮語に関する研究の必要について」、国際大会「中央アジア高麗人の歴史・文化・言語」、カザフスタン共和国科学アカデミー、一九九七年七月

・「中世朝鮮語のテンスとアスペクトの範疇について―「月印釈譜」卷二二地の文の用例分析―」、第二屆韓国伝統文化国際学術研討会、中国杭州大学、一九九七年一〇月

岩崎務

研究発表

「ティブルスのローマー第2巻第5歌―」、日本西洋古典学会第48回大会、一九九七年六月。

所員活動報告

論文執筆

「予言詩人としてのティブルス」第2巻第5歌に描かれるローマー」、日本西洋古典学会編『西洋古典学研究』第46号(一九九八年三月)掲載予定。

翻訳

セネカ『オエディプス』(『セネカ悲劇集2』所収、京都大学学術出版会、一九九七年九月)。

上田玲子

(1) 論文

「現代ラオス語の名詞述語文について」『東大東南アジア学』第6号、pp.1-15、東京外国語大学

(2) 研究ノート

「現代ラオス語の文末詞について」『語学研究所論集』第2号、pp.19-30、東京外国語大学

'Basic Words List of Lao Dialects in Central Lao', Institute of Cultural Research, Vientiane (共著)

(3) その他

「アジアの言語事情」ラオス』『言語』一〇月号、pp.58-61、大修館書店

「ラオスで暮らして」『東南アジア研究』第35巻1号、pp.170-174、京都大学東南アジア研究センター

牛島信明

現在の多くの研究活動は主として、「世界(文学)のなかのドン・キホーテ」に向けられている。まだ準備の段階だが、『ドン・キホーテ』が出版されてから、各時代の主たる文芸思潮(あるいは国)がこの小説をどのように評価してきたかを、現在のラテンアメリカの作家たちに至るまで、たどってみたいのである。資料は、世に出ているもの(それほど多くはない)、そして入手可能なものは遺漏なく集めているつもりなので、あとは時間の問題であるが、まとめれば面白いものになるのではないか、という予感はある。

しかし今年、より多くの時間を割いたのは『ドン・キホーテ』の翻訳である。四半世紀にわたる研究の成果をすべて注ぎこんでの全訳で、これまでに三分の二ほど終わった。すでに様々な形でかなりの量を翻訳していたこともあって、



比較的順調に進捗している。

こんなわけで、今年もまたドン・キホーテとの付き合いに明け暮れた。

岡田和行

・「ゲレクバルサン バボーギーン」「サンダク ホーリチ」『世界文学大事典』、第2巻、集英社、一九九七年一月二五日、一〇四、三三〇頁。

・「バダルチ ロブサンダシーン」『世界文学大事典』、第3巻、集英社、一九九七年四月二五日、四三六頁。

・「マーム ドウゲルジャビーン」「ロチン ソノミーン」「ロブサン・ホールチ」「ロブサンワンタン ソノミーン」『世界文学大事典』、第4巻、集英社、一九九七年七月二五日、二八〇、八八九、九〇三、九〇四頁。

・「Д.Нацагдоржийн «Памбугайн нулимс» өгүүллэгийн дүрийн асуудалд」『D.ナツアグドルジの短編「お坊さまの涙」の人間像の問題について』（口頭発表）Seventh International Congress of Mongolists, Ulaanbaatar, Mongolia, 14 August, 1997.

・「Д.Нацагдоржийн «Памбугайн нулимс» өгүүллэгийн

дүрийн асуудалд」『D.ナツアグドルジの短編「お坊さまの涙」の人間像の問題について』«Ил товчоо»（「イル・トプチョー」新聞）、イル・トプチョー新聞社、第31号（通号二五四）、一九九七年八月一三・一二日付、六、一三一面。

・「革命作家グループ」「国家賞（モンゴルの）」「ツォグ」「ナツアグドルジ賞」「文学芸術」「モンゴル作家同盟」「モンゴル文学」「世界文学大事典」、第5巻、集英社、一九九七年一〇月二五日、一六一、二八八・二八九、五三七、五八八、七二八、八二〇・八二二、八二二・八二三頁。

・「第7回国際モンゴル学者大会第3部会（モンゴルの文学・芸術・文化）報告」（口頭 発表）一九九七年度日本モンゴル学会秋季大会、岡山大学農学部、一九九七年一月一五日。

岡田知子

研究

・一九八〇年代社会主義時代の文学について
特にヴァンディ・カオン作「魔物の島」について

翻訳

・「姉やん」マイ・ソンソティアリー作『東南アジア文学』

第3号(東南アジア文学会) 掲載

・「魔物の島」ヴァンディ・カオン作『東南アジア文学』第4号(東南アジア文学会) 掲載

・「つきあい」ソット・ポリーン作『東南アジア文学』第5号(東南アジア文学会) 掲載予定

・「なぜ」マイ・ソンソティアリー作『アジア文学』第3号(アジア文化社) 掲載予定

・"My Sister" by May Sansoheary

・"Someday I Hope" by Nakhatary

(以上2点英訳 Southeast Asian Studies Center, California State Universityにて現在編集中の『東南アジアの女性作家による短編小説(仮題)』に掲載予定)

その他

・「特集アジアの言語事情—カンボジア」『月刊言語』一九九七年一〇月号(大修館書店) 掲載

・「カンボジア現代文学の今」『アジア文学』第3号(アジア文化社) 掲載予定

・初級文法、会話のテキスト作成(三〇課分)

奥平龍二

・展覧会の開催及び関連書物出版

1月18日〜3月5日「懐かしい未知の国・ミャンマー展」(フジタ ヴァンテ・ミュージアム主催)を監修、マスコミ報道によって醸成された一面的なミャンマー像を払拭するため、とりあえず政治と観光を抜きにして、現代に生きるミャンマーの伝統文化を写真・映像・造形を通じ紹介した。同展覧会に合わせてミャンマーの伝統文化の入門書として『ミャンマー・慈しみの文化と伝統』(フジタ ヴァンテ編、奥平龍二監修、東京美術、167頁)を併せて出版した。同書の中の「序」(4―15頁)でミャンマー文化の源流とその特徴について解説し、また、分担執筆では「家族の慣習」(38―49頁)を担当し、慣習法の仏教化・家族の構成原理・家族の人間関係・婚姻慣習・財産権と相続権などミャンマーの伝統的慣習と法について論じ、「おわりに」(162―165頁)において書物全体の締めくくりを行った。さらに展覧会開催期間中に催された「講演とトーク」(2月22日)において、「ミャンマー文化とその源流」と題して講演を行い、また、ミャンマーの伝統音楽及び民間信仰に関して講演を行った音楽研究家及び写真家とのトークを主宰し、仏教と精霊ナツと音楽の関係を議論した。

・講演

6月15日(日)、第23回「日本ミャンマー友好協会」総会(於名古屋国際センター)において「現代に生きるミャンマーの伝統—家族の法と慣習を中心に—」と題する講演



を行った。その中で、東南アジア大陸部の歴史的・文化的枠組み、ミャンマー文化の特徴、仏教徒ミャンマー人家族の法と慣習について論じ、最後に、ミャンマー人の倫理観から見た現代日本の家族問題への提言を行い締めくくった。

・学会・研究会への参加

パース学仏教文化学会（第11回大会 5月31日 於愛知学院大学）、東南アジア史学会大会（第57回大会 6月7日8日 於上智大学 第58回大会11月29日30日 於大阪大学）及び東京外国語大学アジア・アフリカ言語・文化研究所研究プロジェクト「東南アジアにとって20世紀とは何か」に参加した。

加藤雄二

アメリカ19世紀の小説についてまじめに考えようという意気込みは、お勉強だけで空回りした観がある。本年はハーマン・メルヴィルの作品について依頼された小論に始まり、その後は外語大着任当時の専門領域であるウィリアム・フォークナーの研究によりやく戻ることができると喜んだ。テリー・イーグルトンの翻訳のタイトルにもなっている「文学とは何か？」という問いは、結局のところ作品

そのものの鑑賞によるしかない、というあたりまえのことが、再びフォークナーを読むことによつて実感できるかもしれない、という期待を持ちながら。成果として「フォークナー、『雨の木』を聴く女たち」、そして『世界の終わりとハードボイルドワンダーランド』という小論があるが、これはフォークナー生誕100周年にあたる今年、かならずしも学問的ではなく感傷的・感情的に、フォークナーと日本文学の関連を語ろうと試みたもの。以前から心にとめていた、日本のコンテクストでのフォークナーという、大げさに言えば「大問題」であつたテーマを、できればわたしたちが現在抱えている問題意識と関連させて考察することをめざした。今後はしばらく休んでいたフォークナー研究を本格的にやってみる予定です。

亀山郁夫

・著書（共著）

『ファシズムの想像力』（人文書院、八月、「独裁者との対話、ブルガーコフとスターリン」）

・翻訳（単行本）

ユーリー・ボレーフ『スターリンという神話』（岩波書店、一月）

ソフィア・ヘーントワ『驚くべきシヨスタコーヴィチ』（筑摩書房、三月）

アンドレイ・プラトノフ『土台穴』（国書刊行会、十一月）

・論文

『ゴリキーとスターリン』（『思想』、六月号）

『プラトノフの『ジャン』（『ユリイカ』総特集「二〇世紀を読む」四月）

『ロシア文学の現況と翻訳・研究一九九六』（『文芸年鑑』、新潮社、六月）

『20世紀ロシア文化とプラトノフ』（『プラトノフの会』会報、一二月）

・エッセー

シヨスタコーヴィチの快楽（『東京新聞』夕刊、一月一五日）
ドストエフスキーを主題に愉快なへ擬小説（『毎日新聞』夕刊、三月五日）

むしばみ合う「正史」と「偽史」（『毎日新聞』夕刊、四月三〇日）

文学の原点への「回帰」を意識（『毎日新聞』夕刊、六月二五日）

余計者がテーマの現代的帰結（『毎日新聞』夕刊、八月二十日）

アヴァンギャルドを守る不屈の精神（『毎日新聞』刊、同年十月十五日）
悪意に満ちた「迷宮」描く露ブッカー賞作品（『毎日新聞』夕刊、十二月一〇日）

・翻訳（雑誌）

ウラジーミル・ソローキン「仕事の話」（『文藝』一九九七年冬号）

・書評

桑野隆『夢見る権利』（『週間読書人』二月二八日）

ウグレシイチ『バルカン・ブルース』岩崎稔訳、未来社（『東京新聞』、十月一九日）

・百科事典項目執筆

集英社『世界文学大事典』（『ロシア文学』編集・執筆）

マイクロソフト『エンカルタ大百科』（『ロシア文学』翻訳）

川口健一

〔著書〕

『二四時間使えるベトナム語』（単著）自由現代社一九九七年

〔文学雑誌〕（翻訳を主とする雑誌）

『東南アジア文学』2号東南アジア文学会一九九七年一月

『東南アジア文学』3号東南アジア文学会一九九七年四月

『東南アジア文学』4号東南アジア文学会一九九七年七月

〔エッセイ〕

『文学のドイモイとドイモイの文学』『すばる』集英社



一九九七年三月号

「ベトナム語 メロディアスな言語」『英語教育』大修館
一九九七年五月号

「北ベトナムは今」『すばる』集英社一九九七年八月号

「金雲翹」『しにか』大修館一九九七年八月号

「2人の作家」『すばる』集英社一九九七年二月号

「『英雄主義』を越えて」毎日新聞夕刊一九九七年二月六
日

「学外活動」

日本ペンクラブの仕事で九月中旬にハノイとホーチミン市
のベトナム作家協会を訪問。同協会副総書記のヒュー・
ティン氏（詩人）はじめ、二〇名あまりの文学者たちと会っ
た。

川辺光

・題名「外語大スポーツ100年の史的研究」

報告機関 東京外国語大学・1996年度教育改善推
進経費成果報告書（34頁）共著：川辺光、東憲一

内容 本学は1999年（平成11年）4月に独立10
0周年を迎える。この機にあたり、外語大スポーツ100

年の歩みを回顧し、その史的研究を行う。資料収集、埋も
れている事実の発掘、個々の資料を一つに集め、体系化を
図る。合わせて、21世紀の外語大スポーツ、教育の発展
の基礎資料とする。今回は明治期に焦点を当てた。

・題名「事故防止マニュアル」

報告機関 東京外国語大学学生部 スポーツ・レクリ
エーション（pp.21-25）

内容 研究活動ではないが、本学新入生・運動クラブ員
を対象に、スポーツ活動によって死亡、廃疾事故が起こっ
てはならないという課題に対し基本的事項・運動種目別・
救急処置について執筆した。

沓掛良彦

・P・マトヴェイエーヴィチ『地中海・ある海の詩的考察』
（共訳）の翻訳を上梓。（平凡社。九七年一月刊）

・二月～二月 ナポリ東洋大学で比較文学講義。外国語で
講義するのは実にむづかしく、自分のイタリア語がいかに
ダメであるかを痛感。講義のない日は本を読まず、小さな
島暮らしの利を生かし、ペランダに出て、終日地中海を「読
む」。

・一〇月より雑誌『しにか』に漢詩を中心とするエッセイ『古典詩の東西』を連載中。

・酒を酌みつつ、論文『芭蕉の酒』を執筆。（『比較文学研究』掲載予定。九八年一月）芭蕉に関する研究文献をまとめてかなり読んだが、国文学者の諸センセイのアタマの固さに閉口す。しかしあれが本当のガクモンというものであろう。

・ピエール・ルイスの小説『アフロディテ』を翻訳。（九八年一月上梓予定、平凡社）

・中村真一郎『王朝物語』解説執筆。（新潮文庫、九八年二月刊行予定）

・イタリア女流作家の小説『千々の秋・紫式部の生涯』を翻訳中。とはいえ、雑事による多忙と怠惰、夜々酒友たちと酒瓶を倒すのに忙しいため、ちっとも進捗せず。完成のめどは立たず。お迎えが近い歳になったせい、外国語を読むのが面倒くさく、横文字がほとんど嫌になってきた。そろそろ横文字屋「廃業宣言」を出そうかと思案中であります。

栗田博之

・論文 ニューギニア「食人族」の過去と現在

春日直樹編『オセアニア・オリエンタリズム』用の論文だが、まだ原稿が出揃っていないらしいので、結論部に手を入れる予定。

・書評 山本泰・山本真鳥『儀礼としての経済』

『民族学研究』62巻1号に掲載された。かなり上品に批判したつもりだが、何人かの同業者から非常に手厳しい書評であるという評が寄せられた。

・翻訳 ベイトソン『ナベン』

共訳者とともに全体の粗訳を完了してからもう何年も経つが、訳文の手直しが遅々として進まず。いつになったら完成稿になるのやら、全く見当が付かない。大学や学会の雑務が多過ぎる！

三枝壽勝

論文（いずれも朝鮮語）

「秩序逸脱者と意識喪失のモチーフ」『作家研究』第三号



(1997.4.10) pp.363-387

「鄭芝溶の詩『郷愁』に現われた単語に関する考察」『詩と詩学』29号 (1997.6) pp.168-189

監修

『最新日韓辞典(日本版)』大同文化社、紀伊国屋書店
1997.6.20

柴田勝二

・著作(共著)

『日本文学史事典現代編』(東京堂出版、一九九七年五月)
「全共闘世代の文学」の項。

『日本近代文学を学ぶ人のために』(世界思想社、1997年7月)
「大江健三郎」の項。

・論文

「三島由紀夫『憂国』論―「大義」としての肉体」(『相愛大学研究論集』第13集、一九九七年三月)

「日常」の成立―『ジェシーの背骨』(『国文学』一九九七年七月号)

「大江健三郎と沖縄」(『敍説』XV、一九九七年八月)

「作家」たちの言説―『サド公爵夫人』論(『国語と国文

学』一九九七年二月号)

鈴木聡

翻訳 テリー・イーゲルトン『表象のアイランド』(紀伊国屋書店)

書評 ロイ・フォスター『W・B・イェイツ伝』第1巻(オックスフォード大学出版局)、『学燈』11月号
その他 シンポジウムでの発表

関口時正

自分にとって「研究」という言葉があてはまるような活動はほとんどありませんでした。5月にチェンストホーヴァ教育大学(ポーランド)で開かれたボレスワフ・プルス国際学会の求めに応じて、「プルの日本及び日本人論」という原稿を書いて送りました。これは、19904年に日刊新聞 Kurier codzienny 紙上でポーランドの作家プルスが『日本及び日本人論』と題して連載したものの未完かつその後は未刊の論考を発掘して、その他プルスが日本に言及してい

る文章を併せて紹介、比較文化論の立場からコメントしたり、フェリクス・ヤシエンスキの日本論と比較したものです。右の学会論集に収められて近日中に刊行されます(日本語訳は『西スラヴ論集』第3号に掲載予定)。9月にはウッチ大学(ポーランド)で開催された国際ポーランド語・ポーランド文化教育者会議で「ヨーロッパ人の自己認識史におけるポーランド」という基調講演をし、これももうすぐ公刊されますが、6年ほど前から授業で扱い、97年度には外語大や東大文学部で講じた議論の要約のようなもので、研究が前進したものではありません。日本語で発表する予定はありません。9月のポーランド滞在中には、同時に文部省科学研究費総括班の仕事で、ポーランドにおける国際学術研究の現状と支援体制を調査しました。この報告は98年度に公表します。

田中敏雄

モーハンダース・カラムチャンド・ガンディー (Mohandas Karamchand Gandhi, 1869-1948) の『真理(近づく)のまじな実験——自叙伝』(Satyana prayogo athva atmakatha. Amdavad, Navajivan Prakashan Mandir, 1969 c 1927) の翻訳を9月に終えた。約4年、かかった。グジャラー

ティー語のテキストを読むのは楽しく、ヒンディー語訳と英語訳を参照して調べるのは面白く、翻訳は苦痛であった。各分野の専門家に関連事項のチェックを依頼し、第2稿を用意する予定である。

『自叙伝』は、一九二五年一月二九日より一九二九年二月三日にかけてグジャラーティー語週刊紙『ナヴァジヴァン』(Navajivan)に掲載されたものである。英語訳は、一九二五年二月三日より一九二九年二月七日にかけて週刊紙『ヤング・インディア』(Young India)、ヒンディー語訳は、『ナヴァジヴァン』ヒンディー語版にそれぞれ掲載された。

英語訳は『An Autobiography——The story of my experiments with Truth, vol.1 in 1927, vol.2 in 1929.』として刊行された。改訂第2版は1巻本として一九四〇年に刊行された。

戦前、高田雄種氏によって『真理探究者の手記(二)(終)——私の真理に関する物語』(1928-30)、金井爲一郎氏によって『全訳ガンジー自叙伝(上・下)——真理と偕なる我が実験談』(1942)が刊行されている。いずれも初版を底本としている。

戦後、刊行され今日まで読まれているのが、蟬山芳郎氏による『自叙伝——真実をわたしの実験の対象として』である。底本は、『An Autobiography——The story of my experiments with Truth. Ahmedabad, Navajivan, 1952.』である。ガンディー自身の自伝的著作には、『自叙伝』の前にグジャ



ラーティー語で執筆された『南アフリカにおけるサッティヤグラハの歴史』(Dakshin Afrika man satyagrahano itihās)がある。ここで述べられている南アフリカでの政治闘争は『自叙伝』から省略され、読者に『南アフリカにおけるサッティヤグラハの歴史』を読むように薦めている。ところがガンディー没後、ガンディー著作編集委員会は1冊で完結した『自叙伝』の編集出版の必要を認め、『自叙伝』英語訳改訂第2版と『歴史』の英語訳版、Satyagraha in South Africa, Ahmedabad, Navajivan, 1928. をそれぞれ整理、編集し、『自叙伝』と同じ書名で出版したものである。私はこの整理、編集を疑問に思っている。

日本語訳者の3人に共通するものは、ガンディーのメッセージを伝えようとするミッシン精神である。高田氏は先人として、金井氏はキリスト者として、蠟山氏はジャーナリストとして。

ガンディーがグジャラートの読者たちに語りかけた話しことばに、できるだけ近づこうと努力したのは自分の勉強のためである。

私はヒンディー現代文学を読むもので、テーマは戦間期である。作家、作品論の作業を進めるうちに、作家たちはガンディーの思想と行動を避けられないことが分かるようになった。一〇年間、作業を中断して、グジャラーティー語を勉強し、グジャラーティー語によるガンディーの著作を読もうと決めたのである。なんと遠回りをしてしまっ

たのか。

谷川道子

最近あちこちに新しい劇場ができて、ドイツ現代演劇が専門の私にもそういった演劇現場への寄稿や協力が増えていきます。それも私の研究活動の一端とみなして報告します。

1月25日号、図書新聞 ムネーモシュネー―記憶の劇場と映写するテキストハイナー・ミュラーの遺作『ゲルマーニア3 死者にとりつく亡霊たち』

シアター・コミュニケーションビデオ・トークによる『世界演劇』連続講座Ⅲ、HMP主催(1996年10月〜1997年2月)

1月24日 ローザス「ミクロ・コスモス」

2月21日 ピナ・バウシュ「カフェ・ミュラー」

3月27日〜3月30日HM「ハイナー・ミュラー・アンソロジー」公演(シアター×鈴木絢士演出)への構成協力。

4月「PT パブリックシアター」創刊号、特集・劇場の誕生 バイロイト祝祭劇場の位相、15〜18頁。

7〜8月、アヴィニヨン演劇祭参加文化庁助成公演 黒テント「ハムレットマシーン」(佐藤信演出) 上演台本翻訳

所員活動報告

およびアヴィニヨン演劇祭参加。

8月SPAC（静岡県舞台芸術センター）「劇場文化」第4号 現代に生きるギリシア世界—ミュラー／デルフォイ／ゲッベルス、12—22頁。

9月「PTパブリックシアター」第2号、特集・公共劇場のレパートリー、座談会（太田省吾、佐伯隆幸、谷川道子、西堂行人）「知的エンターテインメント」の創造へむかって—芸術と芸能の境界線上での模索、6—20頁。

10月31日号、「週間 読書人」、シユニッツラー『輪舞』書評 〈性〉をフィルターに—世紀末ウィーンの裏面を透かしだす

世田谷パブリックシアター・レクチャー（全五回、一一月、三月）ブレイトの演劇世界

11月27日 バールvsゲイ—二十歳の原点、あるいは20世紀の原点

12月25日 『三文オペラ』vs『大洋横断飛行』—黄金の20年代の光と影

12月、Contemporary Dance Company 「ニュースレター」寄稿 ダンサーのまなざし

12月刊行予定、岩淵達治先生古希記念論文集『ドイツ演劇・文学の万華鏡』（同学社）所収 哄笑するテキストと記憶の劇場—ハイナー・ミュラーの遺作『ゲルマニア 3 死者にとりつく亡霊たち』、掲載頁未定。

1998年3月発行予定、日本独文学会「ドイツ文学」100号特集「Deutsche Sprache und Literatur in der Modernisierung Japans（日本の近代化におけるゲルマニステイク）Tokyo-Berlin-Moskau [Die künstlerischen und ideologischen Bestrebungen der japanischen Theaterleute zwischen den beiden Weltkriegen. 掲載頁未定。]

アレクサンドル・ドーリン

・BETER В СОСНАХ（ классическая поэзия танка эпохи Эдо ）. Составление, предисловие, перевод и комментарий А. Долина. Санкт-Петербург, Гиперион, 1997г., 221с.（「松風」江戸時代の和歌集。編集、序文、翻訳、解釈。サンクト・ペテルブルグ、「ビベリオン」社、1997年、221頁）

・АЛЯ КАМЕЛИИ（ японская лирика веселых кварталов ）. Составление, предисловие, перевод и комментарий

А. Долина. Санкт-Петербург, Гиперион, 1997г., 157с.（「赤椿」江戸時代の民謡集。編集、序文、翻訳、解釈。サンクト・ペテルブルグ、「ビベリオン」社、1997年、157頁）
・“ON THE INDIVIDUAL AND CONVENTIONAL IN TRADITIONALIST POETRY”, 東京外国語大学論文集、55号、1997年、pp.73-84.



・福岡 UNESCO 周年記念日本会議参加 (1997 年 10 月)

中山和芳

一九九七年に印刷になったものは次の一点のみ。

「植民地状況におけるキリスト教の役割——ミクロネシア連邦、コシヤエ島とポーンペイ島の事例」、山下晋司・山本真鳥編『植民地主義と文化——人類学のパースペクティヴ』新曜社。pp.99-126。

類似した社会制度と類似した西洋との接触の歴史をもつ二つの島で、一方の島ではキリスト教を受け入れながらも現在に至るまで首長制という伝統的な社会制度を維持しているのに、もう一つの島では首長制を自らの手で廃止してキリスト教的な社会を作りあげた。こうした相違はどうして生じたかを論じたもの。

現在進めているのは、日本にやって来た西洋人を迎えた際の座り方を中心とする応接作法の問題。日本人は伝統的には畳に座り、西洋人は椅子に座る。彼らは向かいあった時、どのように座ったのか。幕末までは両方とも畳に座り、幕末の一時(開国前後)には日本人は畳に西洋人は椅子に座り、その後は双方とも椅子に座った。歴史学者はこう

した問題に関心を示さないようだ。どのように座ったかは、最初は異文化接触の問題として考えていたが、日本と西洋との国際関係を象徴的に示すものとしてもかなり重要な問題なのではないかと考えている。日本史や対外交渉史の勉強もしなければならぬので、完成までには時間がかかりそうである。

西永良成

・論文、「上」命者文学と言語の問題」(三浦信孝編『多言語主義とは何か』藤原書店)一九九七年五月。
・翻訳、ミラン・クンデラ『ほんとうの私』(集英社)一九九七年十月。

奴田原睦明

トウアレグ族の作家イブラヒム・コーニの小説『ティブル』の訳出。

林和宏

数年来ペトラルカ研究の一環として関心を注いできた長篇詩『勝利』の最終章をめぐって、永遠の勝利を額面通りに認める従来の一般的な解釈を斥け、反語的に無の勝利を表わしているという新しい考えを、論文「ペトラルカの『永遠の勝利』の反語」(本学論集第56号)にまとめた。

藤井守男

書評(コロンビア大学発行の「イラン百科」(下記)に関する書評論文。米国のイラン関係の学術雑誌に掲載。原文ペルシア語) Iranshenasi, Vol. IX, no.2, summer 1997, pp.370-74. (Rockville)

[Encyclopaedia Iranica Volume VII, Fascicles 3 & 4 (Dehqani ~ DivorceIV.) (edited by Ehsan Yarshater, Center for Iranian Studies Columbia University)]

松浦寿夫

・「遠くにあるものの近さ」(『朝日美術館、ボナール』一九七七年六月)
・「ルミノポリティークのための素描」(『現代詩手帖』一九七七年九月号)
・「デッサン―ボードレールの微のもとに」(『武蔵野美術』106号、一九九七年)

真鍋求

現在運動生理学と神経生理学の両面から研究を進めている。運動生理学の研究としては、運動のピッチと喚起性作業閾値との関係について検討し、千葉大学運動生理学研究室との共同研究として体育学会において発表を行った。実際の運動場面において運動のピッチはパフォーマンス発揮に大きな影響を持っている。しかしこれまで運動のピッチに関しては実験中画一的に取り扱われ、ピッチの違いによる酸素摂取量や喚起性作業閾値に関する影響は十分に検討されてこなかった。そこで種々のピッチで自転車駆動運動を行い最も高い喚起性作業閾値を示す最適ピッチ数の絞り込みを行った。



また本学教育改善推進費の補助を受け、体力測定方法の検討を行った。具体的には本学学生を被験者として、自転車駆動運動プロトコルの違いによる生理変化の違いを検討した。またエアロバイクが推定する最大酸素摂取量との比較検討を行った。その結果は「東外大フィットネス&トータル・システムの開発」その2」として報告を行った。一方運動制御および神経科学に関する電気生理学実験は、これまでの動物を用いた実験から、人の反射運動を指標に研究が行えるように機器のセットアップを引き続き行っている。演習を通じて筋電図や心電図の記録実習を行いながら準備を進めている。

村尾誠一

(論文)

「二条為世試論」(『国語と国文学』一九九七年十一月号)

「正徹と新古今集」(『国文学』一九九七年十一月号)

(その他)

「学界時評・中世」(『国文学』一九九七年五月号)

「『小倉百人一首』の成立に関して何が問題か」(『月刊国語教育』一九九七年五月号)

「隠岐本新古今和歌集」(『月刊国語教育』一九九七年九月号)

「学界時評・中世」(『国文学』一九九七年十一月号)

1997年総合文化研究所活動報告

東京外国語大学主催公開シンポジウム

「文化の未来——開発と地球化のなかで考える」3月15、16日

上村忠男・荒このみ・西永良成・鈴木聡・栗田博之

公開講座

「外国文学を翻訳する」10月17日～12月5日 全7回
原卓也・奴田原睦明・河島英昭・三枝壽勝・牛島信明・川口健一・西永良成

研究所活動報告

公開講演会

「言語体系の中心にある人間」 10月30日

フランス／コレージュ・ド・フランス／クロード・ア
ジェージュ教授

公開シンポジウム

主催 総合文化研究所

後援 財団法人国際言語文化振興財団

「歴史と文学の対話」 11月22日

三枝壽勝・亀山郁夫・鈴木聡・西永良成・水林章

国際研究会

「韓国文学の近況」 98年2月19日

韓国／小説家シン・ギョンスク氏、評論家パン・ミンホ
氏

各種研究会

東南アジア文学研究会 隔月第一土曜日

朝鮮文学研究会 毎月第二土曜日

スペイン語文学研究会 毎月第三土曜日

△編集後記▽

『総合文化研究』が無事船出しました。所員の皆さまには、原稿執筆その他でたくさんのご協力を頂き、心より感謝致します。また、学外からは、ロシア特集の対談ゲストとして、東京大学の沼野充義さんにも好意あふれる参加を頂きました。

創刊号の編集責任者として、今後、この雑誌が一人でも多くの人々に愛され、さらに大きく発展していくことを願ってやみません。また、今年の夏頃には、改めて原稿の依頼など、ご協力をお願いすることになると思います。どうぞ、よろしく願います。

最期に、実質的な編集長として陣頭指揮に当たってくれた吉本秀之先生、そして岸井紀子、鴻野わか菜の両教務補佐、また、コンピュータ入力のお頼もしい助っ人として最後の最後に登場してくれた福岡由仁郎、吉田耕太郎の両君に心からお礼を申し上げます。

(亀山)

研究所活動報告

公開講演会

「言語体系の中心にある人間」 10月30日

フランス／コレージュ・ド・フランス／クロード・ア
ジェージュ教授

公開シンポジウム

主催 総合文化研究所

後援 財団法人国際言語文化振興財団

「歴史と文学の対話」 11月22日

三枝壽勝・亀山郁夫・鈴木聡・西永良成・水林章

国際研究会

「韓国文学の近況」 98年2月19日

韓国／小説家シン・ギョンスク氏、評論家パン・ミンホ
氏

各種研究会

東南アジア文学研究会 隔月第一土曜日

朝鮮文学研究会 毎月第二土曜日

スペイン語文学研究会 毎月第三土曜日

△編集後記▽

『総合文化研究』が無事船出しました。所員の皆さまには、原稿執筆その他でたくさんのご協力を頂き、心より感謝致します。また、学外からは、ロシア特集の対談ゲストとして、東京大学の沼野充義さんにも好意あふれる参加を頂きました。

創刊号の編集責任者として、今後、この雑誌が一人でも多くの人々に愛され、さらに大きく発展していくことを願ってやみません。また、今年の夏頃には、改めて原稿の依頼など、ご協力をお願いすることになると思います。どうぞ、よろしく願います。

最期に、実質的な編集長として陣頭指揮に当たってくれた吉本秀之先生、そして岸井紀子、鴻野わか菜の両教務補佐、また、コンピュータ入力のお頼もしい助っ人として最後の最後に登場してくれた福岡由仁郎、吉田耕太郎の両君に心からお礼を申し上げます。

(亀山)

1998年3月18日印刷
1998年3月25日発行

Trans-Cultural Studies No.1
総合文化研究 第1号

編集 亀山郁夫（責任編集）
吉本秀之 岸井紀子 鴻野わか菜
福岡由仁郎 吉田耕太郎

発行 東京外国語大学総合文化研究所
東京都北区西ヶ原4-51-21
〒114-8580
電話 03-5974-3307
ファックス 03-5974-3153
ホームページ <http://caper.fs.tufs.ac.jp/>

印刷 俵寿工業写真社
東京都北区滝野川1-90-8

総合文化研究 **vol. 1**
Trans-Cultural Studies 1997

