

マイナー文学に関する一考察 —アフガン作家アティーク・ラヒーミーの作品について

徳永 恭子

1. はじめに— マイナー文学、エクソフォン文学

今世紀は人類の移動が頂点に達した移動の世紀、あるいは異なる出自の者が混じり合っ
て暮らす混住の世紀と呼べるのではないか。前世紀、飛行機の発明により、人は短時間で
異なる世界へと旅立つことができるようになった。第二次大戦は多くの亡命者を生み出し
た。今世紀に入り、異国へ移動する人々、異国に暮らす人々は増加の一途を辿っている。
世界を股にかけて移動する華人やインド人、EUがヨーロッパ統合の基本方針として打ち
出す移動の自由を支えられ、他国へと移って行くEU市民。経済的理由を背景にした移民
ばかりでなく、各地で相も変わらず勃発する紛争から逃れるため祖国を後にする亡命者や
難民たちの存在も減るどころか増えていることを忘れてはならない。また政治的・経済的
理由ではなく、異国で生活をしてみたいという憧れや婚姻などを理由に国外に移住する
人々も近年ますます増えている。

このような移動の時代を背景に、世界各地で自分たちの母語とは異なる言語で創作する
作家たちが出てくるのも自然の理だろう。こうして母語とは異なる言語で創作された文学
に対して様々な用語が生み出されてきた。大戦中の「亡命文学」、カリブ海フランス語圏
の「クレオール文学」、ドイツでは出稼ぎ労働者の文学を指す「ガストアルバイター文
学」、「外国人文学」、「移民文学」、古いところでは、ジル・ドゥルーズとフェリック
ス・ガタリの「マイナー文学」もそうである。

ドゥルーズとガタリは、カフカを論じた著書の中でマイナー文学を以下のように定義し
ている。「マイナー文学は、マイナーの言語による文学ではなく、少数民族が広く使われ
ている言語を用いて創造する文学である。」¹ チェコに住むユダヤ人カフカの文学がマイ
ナー文学とされるのは、カフカがマイナー言語であるイディッシュ語、ヘブライ語あるい
はチェコ語ではなく、「広く使われている言語」、ドイツ語を使用したからこそである。つ
まりマイナー文学とは、マイナーな言語で創作された文学のことではなく、マイナーな少
数民族が、自分の母語とは異なるメジャーな言語を使って書く文学のことである。本論で
取り扱う、フランス在住でフランス語でも創作するアフガン作家アティーク・ラヒーミー
は、メジャーなフランス語で創作するマイナーな少数民族作家であり、彼の作品も「マイ
ナー文学」と呼ぶことができる。

最近では「マイナー」というその語感の否定性ゆえに強い政治性を帯びた用語ではなく、もっと一般的に母語以外の言語で創作することを名付けた「エクソフォン文学」という言葉も生まれ、移動の理由も多岐に渡る現在の状況を表すにはより適した言葉であると思われる。「エクソフォニー」という言葉に関してはドイツで活躍する日本人作家、多和田葉子が同名の著書の中で詳しく説明している。

これまでも「移民文学」とか「クレオール文学」というような言葉はよく聞いたが、「エクソフォニー」はもっと広い意味で、母語の外に出た状態一般を指す。外国語で書くのは移民だけとは限らないし、彼らの言葉がクレオール語であるとは限らない。世界はもっと複雑になっている²。

現在、外国語で文学作品を創作するのは、旧植民地の人々や、移民のみに限られない。メジャー言語ドイツ語で創作する作家たちをみても、多和田葉子のような「移住者」や、彼女が挙げるように、オーストリア国内のスロベニア語地域の人々、四カ国語を公用語とするスイスの人々、また2009年のノーベル文学賞受賞作家ヘルタ・ミュラーのようにルーマニアのドイツ系の人々もいるのである。「エクソフォニー」という言葉は、背景はどろであれ、「外へ出る声」としてダイナミックな動きを持った運動としてとらえられる。

エクソフォニーという言葉は新鮮で、シンフォニーの一種のようにも思えるので気に入った。この世界にはいろいろな音楽が鳴っているが、自分を包んでいる母語の響きから、ちょっと外に出てみると、どんな音楽が聞こえはじめるのか。それは冒険でもある。これは「外国人文学」とか「移民文学」などという発想と似ているようで、実は正反対かもしれない。「外から人が入って来て自分たちの言葉を使って書いている」という受けとめ方が「外国人文学」や「移民文学」という言い方に現れているとしたら、「自分を包んでいる（縛っている）母語の外にどうやって出るか？出たらどうなるか？」という創作の場からの好奇心に溢れた冒険的な発想が「エクソフォン文学」だとわたしは解釈した。母語ではない言葉で書くことになったきっかけがたとえ植民地支配や亡命などにあったとしても、結果として生まれてくるものが面白い文学であれば、自発的に「外へ」出て行った文学と区別する必要はないではないか。³

「エクソフォン文学」は、他国語で書く理由が植民地支配であったり、亡命であったりしたとしても、そこに自発性を見、世界を様々な言語が響き合う交響の場⁴としてとらえる非常に創造的で、肯定的な概念である。本論で扱うラヒーミーの作品ももちろん「エク

ソフォン文学」として捉えられるのであるが、ここではマイナーな母語を持つ作家がメジャー言語で書く際に対峙せざるを得ない政治的な問題に関しても言及したいので、あえてタイトルを「マイナー文学」とすることにした。

2. 作者アティーク・ラヒーミーに関して

アティーク・ラヒーミー Atiq Rahimi は 1962 年、アフガニスタンの首都カーブルに生まれる。なお本論文のタイトルにある「アフガン作家」という呼称に関してであるが、元来「アフガン」とはアフガニスタンのパシュトゥン族を指す言葉である。アフガニスタンは多民族国家である。アフガニスタンに住むのは、多数を占めるパシュトゥン族、タジク族、ウズベク族、トルクメン族、アジア系の血をひくハザラ族の五つの民族である。「アフガン」という呼称は、パシュトゥン族のペルシア語・ダリー語名である。ちなみに英語ではパターン Pathan と呼ばれる。ラヒーミー自身は、自分がどの民族に属するか、部族間闘争が頻発した歴史を踏まえ、政治的な理由からだろうか、著者が知る限りは公にしておらず、また作中でもアフガニスタンの部族の風俗やそれぞれの部族に固有の名前などの詳しい知識がない限り、語り手や主人公が属する部族が推測されるようなことはない。「アフガン作家」と呼ぶには上記の理由から適切ではないかもしれないが、「アフガン戦争」や「アフガン巻き」といった呼称に見受けられるよう、形容詞としては幅広く流通している「アフガン」という名称を便宜上使用した。

ラヒーミーは 1979 年のソ連のアフガニスタン侵攻の後、1984 年にパキスタン経由でフランスに亡命した。ラヒーミーの作品は「亡命文学」というジャンルにも属し得るものである。フランスに渡って以後は、ルーアン大学、ソルボンヌ大学で映像学科を卒業し、芸術色の強いテレビ局アルテのドキュメンタリー作品などを創作。作家としては 1999 年、ダリー語で書かれた初の小説『灰と土』を皮切りに、その後『夢と懼れの千の家』⁵、フランス語で書かれた『悲しみを聴く石』⁶、続けてフランス語で書かれた『呪われてあれ、ドストエフスキー』⁷を 2012 年出版した。

3. 『灰と土』に関して

ラヒーミー初の小説『灰と土』は、アフガニスタンの公用語ダリー語で書かれ、1999 年にフランス語訳、その後ドイツ語を含む各国語に翻訳されている⁸。日本語の翻訳⁹は、関口涼子による。関口涼子は 1970 年生まれでフランスで活躍する詩人であり、自作品をフランス語で発表する他、吉増剛造をはじめ日本の現代詩人をフランス語訳するなど訳者としても活躍している。その意味ではラヒーミーの作品も、様々な言語が行き交い、翻訳されるエクソフォニーの場に投げ出されているといえる。

小説『灰と土』の舞台となるのは、ソ連軍侵攻後のアフガニスタンの荒涼とした砂漠である。小説全体を通して場面は後半部に一度変わるのみで、全体の三分の二は、砂塵舞う荒野の橋に場面が固定されている。橋のたもとに腰を下ろしているのは、埃に口と鼻孔が塞がれないようターバンで頭と顔を覆っている老人。老人は息子が勤める炭坑まで連れて行ってくれる乗り合いトラックを待って日がな一日橋のたもとに佇んでいる。時はなかなか先へと進まず、滞留したままである。時の流れは老人がたしなむ噛みタバコの回数で計られる。いつまで待ってもやって来ないトラックを待ちながらの老人の自問自答が、答えが与えられないまま延々と重苦しく続く。老人の問いは、息子に家族の死をいかに伝えるべきかということ巡っており、時折挟まれる悪夢や妄想とともに老人のためらいが延々と描き出される。

情景を描き出しているのは、老人を「きみ」と呼ぶ語り手だ。例えば「きみはもう長いこと煙草を噛んでいない。煙草入れはどこだ？きみはポケットにまた手を突っ込むと、とうとう見つけ出し、ひとつまみ口に放り込む。箱をしまう前に、きみはふたの鏡に映る自分の顔にちらりと目をやる。」(9) 語り手の情景描写の仕方は、まるで映画監督が役者に指示を与えているかのようなのである。実際にこの小説は、ラヒーミー自身の監督により2004年に映画化され、DVDも発売されている¹⁰。映画では老人が爆撃に遭った村を訪れ、その惨状が視覚化されているが、小説にはそのようなシーンはない。しかし何よりの違いは、映画では、地の底に沈んでいくような老人の重苦しいモノローグが言語的に再現されていないことだろう。老人の自問自答、妄想、悪夢が小説の主体となっているので、外側から老人を映像的に追う映画と小説は全く別のものであるかのような印象を与えている。

小説中の老人のモノローグを時折中断するのは、彼の幼い孫である。退屈を紛らわすため孫は地面の石を拾っては、石と石をぶつけて遊ぶが、石が音を立てないと癩癩を起こす。孫はソ連軍の爆撃によって突然耳が聞こえなくなったのだ。「石の音も聞こえない彼」(18)が住むのは「音のない世界」(18)だ。耳が聞こえなくなった理由をいくら説明しても彼には理解できない。彼は自分の耳が聞こえなくなったのではなく、他のものが音を立てなくなったのだと思っている。「人々の声はどこかへ行ってしまい、石は音を立てない。世界はしんとしている……」(19) 何を言っても聞こえない孫に老人は「私は石に話しかけているような気がする」(48)と嘆くが、孫にとっては老人も「音のしない石」(21)である。孫は爆撃の光景を幾度も反芻する。「爆撃はすごかった。みんなを黙らせちゃった。戦車はみんなの声を取ってどこかに行っちゃった。おじいちゃんの声も持ってっちゃった。おじいちゃんもう話せない、おじいちゃんもう僕のことを叱れない……」(48) 孫の目には、ソ連軍侵攻は声を奪うものとして映っている。

じいちゃんソ連軍はみんなの声を取りに来たの？声を取ってどうするの？どうしてじいちゃんはいつらに声を取らせちゃったの？取らないとじいちゃんを殺しちゃったから？ばあちゃんは声を取らせなかった、それではばあちゃんは死んじゃった……。ばあちゃんがもし生きていたら、バーバー・ハールカシュのお話をしてくれたのになあ。あっ、違った、もしばあちゃんが生きてたら、声はなかったんだ……。 (58)

言語化によって自分の怒りや悲しみに突破口を開くことができない老人は、出口のない、内へと渦巻く声なき怒りと悲しみの奥に深く沈みこんでいくしかない。老人は孫の言う通り、声を奪われた者として立ち現れる。言葉を発生する代わりに老人は、発声器官である口に噛みタバコをしきりに詰め込み、そして言う。「わしの舌を切り、口いっぱい土をつめこむがいい！」(88) 侵略とは声の侵奪なのだ。言語化不可能なほどの災厄を生き残るということは声をなくすということである。孫にとっては暴力の後遺症を免れた死者のみが声を持つのだ。

老人は声を奪われただけでなく、家族の死を知った息子の悲嘆を聞かずに済むよう孫のように耳が聞こえなくなることを望みもする。老人の心を苛むのは家族の死という事実よりも、その死のあり方だ。息子の妻は爆撃の際、共同浴場から裸のまま飛び出して走り回り、狂乱の中、炎に身を投じて死んだ。封建的なアフガニスタンの社会で、息子の嫁が他人に裸を晒し、しかも自身がそれを目にしてしまうという不名誉と恥に塗れ、老人の脳裏からは、髪を振り乱し、裸で路地を駆け抜ける嫁の姿が離れない。声も誇りも奪われた老人は家父長としての尊厳もなくし、父である自分が息子の子供になり、息子によって抱きしめられ慰められたいとさえ思う。家父長制と名誉のための復讐というアフガニスタンの農村社会を支える伝統的価値観は叩き壊されていく。老人は一方で伝統的価値観に従い息子に勇気ある男として、自らの母と妻、兄の死に対する名誉の復讐を激しく望むが、しかし同時に復讐するにしても一人では何もできず、ただ殺されるのみであるということを知っている。やっとの思いで息子の勤める炭坑にたどり着いた老人は、すでに息子が家族の死を伝え聞いていたことを知る。事実を知っていたにも関わらず、弔いにもやって来ない息子に落胆する老人に、炭坑で働く者が事情を説明する。共産主義体制の政府が運営する炭坑で働いているという理由で共産主義に反発するムジャヒディーンたちが一家を殺したのだと炭坑長たちが息子に吹き込んでいたというのだ。老人はさらに落胆し、息子からもらった噛みタバコ入れを自分が生きている証拠として託し、息子と対面することなく炭坑を去っていく。父と息子、名誉と不名誉といった白黒つくようなアフガニスタンの伝統的価値観がもはや通用しない、複雑で不気味に大きな政治の歯車を前に、老人は無力感の中に沈んでいく。埃っぽい帰り道を歩きながら、老人は噛みタバコを欲するが、それはも

うなく、代わりに「指先で、灰色の土をひとつまみ取り、舌の上にのせる。」(116) この最後のシーンが、小説のタイトル『灰と土』のもとである。『灰と土』というタイトルはダリー語で Khākestar-o-Khāk で、韻を踏んだ二つの単語から成っており、日本語のカーキ色の語源ともなっている Khāk とはダリー語でもペルシア語でも「土」そして同時に「塵」を意味していると、ドイツ語版の翻訳者は付記している¹¹。アフガニスタンの大地だけでなく、塵に帰った死者たちへの暗示も含まれているのだろう。焼土と化したアフガニスタンの土とともに、老人は死者たちの灰を、奪われた声の代わりに発声器官である舌にのせるのである。

なお、土を「舌の上に」のせるというのは実は日本語の誤訳で、本来は「舌の下」である¹²。関口涼子は、翻訳論ともいえるエッセイ『舌の下でゆっくりと溶けていく言葉』の中で、この誤訳を指摘した三上勝生の言葉をそのまま引用している。

作者ラヒーミーは、主人公の老人ダスタギールに、その灰色の土を文字通り『舌の下に』置かせたのではないかと思った。「舌の下に置く」のは、ニトログリセリンや特殊な錠剤などを口のなかでゆっくりと溶かす必要のある場合である。この最後の場面では、舌、tongue は言葉を乗せたり、食べ物を乗せる器官のひとつであることを止めて、息子に会えなかったダスタギールの「心とおなじくらい大きな悲しみ」をゆっくりゆっくり「溶かす」ための器官になったのだと。¹³

三上勝生による指摘を受けて、関口涼子は誤訳の原因をこう追及する。

難しい文章で人が誤訳をするとき、それは文章の内容をよく理解できなかったためだ。しかし、初級者でも間違えないような簡単な内容を誤訳するとき、多くの場合、それは文に対して目をつぶっているからだ。目を開けて、訳しながら文章に目を落とし続けていること、当たり前のように思われるその行為が、実はちょっとでも気を許せばすぐにおろそかになってしまうのだと身にしみて思い知らされた。¹⁴

確かに「舌の下」に土くれをしのばせるという行為は「目をつぶって」いては見過ごしてしまうほどささやかな身振りであり、通常は自動的に「舌の上」と思いこんでしまうだろう。しかし三上勝生の述べるように、ここでは心を落ち着かせてくれたタバコの代わりに、そして何よりも言葉の代わりに、悲しみの象徴であるアフガニスタンの土を発声器官である「舌の下」に置くという行為によって、ゆっくりとした死にも相当するほどの主人公の悲しみが強調されることになる。関口涼子は、この主人公のささやかでありながらも、見

慣れない身振りを見逃したことによって、「他者のする身振りという、大事なものが消えてしまう。訳文に残ったものは、既知の空間、体験ずみのしぐさだけだ。見慣れたものに出会うために、私たちは文学を読んでいるのではないというのに」¹⁵と述べる。関口涼子にとって、文学というものは、自分の知らないものに出会うためのものであり、また翻訳とは、そのような未知のもの、異質なものに光を当てるということである。関口涼子は、翻訳という行為をこのように定義する。「テキストが与える、それまで知らなかった感触に敏感になり、自分がしたことのない身振り、唇にのせたことのない音を真似ること。それをずっと忘れないでいることが、翻訳、という行為なのではないか。」¹⁶異言語の中のささやかな言葉、小さな身振りの中にそっと忍びこまされた異質性に改めて意識を向けさせ解釈を促すという意味で、この誤訳は様々な異音が響き合う「エクソフォニー」の場を開くという一つの実りある役割を果たしたのではないだろうか。

4. 『悲しみを聴く石』に関して

2008年、母語ではなくフランス語で書かれたラヒーミーの三作目の小説『悲しみを聴く石』はゴンクール賞を受賞した。この小説の舞台も『灰と土』同様、場面の展開が全くなく、演劇舞台を思わせるような密室空間に限定されている。閉ざされた部屋には一人の男が横たわっており、その傍らにはクルアーンを唱えながら男の様子を眺める妻。時間がなかなか先へと流れず停滞する様も『灰と土』と同様だ。『灰と土』では老人が噛む噛みタバコの間隔で時が計られるが、ここでは男につながれた点滴から滴り落ちる水滴、男の呼吸の回数、女が手繰る数珠の動きで時の経過が計られていく。部屋の隅に巣を編んでいく蜘蛛の緩慢な動き、男の額に止まり、目尻に動いて、そこから口の中に消えていく蠅の移動の一部始終がクローズアップされ、カメラで追うかのようにゆっくりと描かれていく。時間は重たい粘液のように流れていくが、クルアーンの章句のリズムと畳み掛ける短い台詞ともに徐々に物語のスピードが上がり、緊張感が増していく。物語のリズムを司るのは夫を介護するベールを被った女である。英雄であった夫は戦いで負傷し、意識を取り戻すことなく、仮死状態で横たわっている。

日本語の翻訳はないが、この小説の前作『夢と懼れの千の家』と状況設定はそっくりだ。前作でも舞台は密室で、介護する女の前に負傷した男が横たわっている。男は酔っぱらっているところを憲兵に捕まり特別な理由もないまま拷問を受け、見知らぬ女に助けられた。状況設定は同じでありながら、違う点は、『悲しみを聴く石』では、看病する女が語り手であるのに対し、前作では負傷し、意識を失った男が語り手であることだ。男の「虐げられた魂」¹⁷は傷を負った身体を離れ、魂が自分の身体や状況を眺めて、物語が語られる。興味深いのは意識が身体へと戻るとき、傷だらけの身体の方が、魂の傷を再び感じ

ることだ。それほど現実の不合理に魂が痛めつけられているということだろう。看病する女の拷問死した夫の話や女に対する恋心が物語られるが、最後は再び男の意識が身体から離れるシーンで終わる。男は絨毯の中に隠れて、作家自身と同じくパキスタンのペシヤワルを經由して亡命を試みるが、荒野で口の中に血の味を感じた後、突然意識を失う。男の目には黒い紗を通して兵士のブーツが見える。こんなに早く夜になったのかと男が驚いたところで物語は終わる。このようにラヒーミーの作品では、声や意識を喪失した身体が繰り返し描かれる。

『悲しみを聴く石』でも前書きに「身体から、身体を通して、身体とともに、身体に始まり、身体に終わる」というアントナン・アルトーの言葉が引かれている。この小説では昏睡状態にある男の身体そのものが一つの物体として描かれる。タイトルの「悲しみを聴く石」は原語のペルシア語では「サンゲ・サブール」Syngué sabour という。「忍耐の石」¹⁸ という意味である。ペルシア神話に登場するこの石は、女の言葉を借りると、「その石を自分の前に置いて、その前で、自分に起きた不幸とか、苦しみとか、つらさとか、悲惨なこととかを話す。その石に、心にしまっていたこと、他の人には言えないことをすべて告白するの…… […] 石に話したいだけ話す」と、石はその人の話を聞き、その人の言葉や秘密を吸いとる、ある日割れるまで。その時、その石は粉々になるの」¹⁹。石が砕け散った瞬間、語りかけていた人は苦しみから解放されるという。つまり「忍耐の石」は嘆きの声を吸収した後、声を発する者の身代わりになるのだ。

この小説で「忍耐の石」の役割を果たすのは、物体と化した仮死状態の夫の身体である。夫の命は点滴を管理する妻の意思にかかっており、夫の身体はつまりは妻のものである。妻は夫を「サンゲ・サブール」と呼び捨て、今まで自身がもの言わぬ石として耐え忍んできた様々な怨みを夫に向かってぶつけていく。夫は妻の秘密を吸収する「音のしない石」²⁰ でしかない。「だってもう私はあなたの身体を自分のものにして、あなたは私の秘密を自分のものにしてのだから。あなたは私のためにここにいるの。あなたの目が見えるかどうか、私には分からないけれど、ひとつ確かなのは、あなたは私の声を聞くことができ、私の話していることもちゃんとわかっているということ。だからあなたは生きているのよ。そう、私のため、私の秘密を聞くために。[…] あなたの呼吸は私の秘密の話にぶら下がって、生き延びているの」(80)「あなたは私の秘密を大切にしてくれるわよね。そうしたら私は、あなたの身体をだいにするわ。」(139) 夫の身体は妻の秘密が続く限り生き伸びを許されるのだ。それはちょうど物語が続く限り命が保証される『千夜一夜物語』の反転である。

妻の夫にぶつける秘密の内容はグロテスクと言えるほど際どく、挑発的なものである。初夜の血を本当は生理の「汚れた血」(38)であったにも関わらず「処女の血」(38)と

偽って夫をだましたこと、夫の兄弟にいつも覗かれていたこと、鬪鶏で出来た借金のかたに12歳だった姉を四十男に嫁がせたからと、父の愛する鶉を猫に食べさせては、自分が猫になりたかったと地面に飛び散った鶉の血を舐め恍惚としたこと、不妊症の叔母がそれをいいことに義父から関係を幾度となく迫られ、義父を殺して売春婦となったこと、しかし自分自身も夫ではなく自分に唯一優しかった夫の父に対して欲望を覚えていたこと、夫との夜の生活に満足していなかったこと。しまいには彼女は叔母同様、家に侵入してきた年若い兵士に身体を売る。孤児として年長の兵士から性的に蹂躪された過去を持ち、それが故に声を失ったこの吃りの少年に対して、女は同じく虐げられ、声を奪われた者として共感を覚えつつ、経験のない少年の「身体を支配する」(146)。

これらのこと一部始終が「忍耐の石」と化した夫の身体の前で起こり、更に女の言葉で語られていくのだ。しかしながら語りのコントロールを失い、自動的にどんどん秘密を暴露していく女は、自分が話しているのではなく鶉を貪った猫が自分に取り憑いて語らせているのではないかと半狂乱に陥っていく。女の取り憑かれた舌は、矢継ぎ早に短いセンテンスを繰り返していき、物語の緊張感は高まっていく。始めは打ち明けるつもりはなかったであろう最後の秘密とは、娘二人は夫の子供ではないということだ。不妊症だったのは実は夫の方で、義理の母とともに、本性は叔母のヒモでしかない賢人のところを訪れ、そこで目隠しをされ若い少年とつがわされた結果生まれたのが二人の娘であり、それで妊娠中自分の乳房を噛み切る歯の生えた胎児の悪夢をみていたのだというのだ。この秘密を語り終え、女は「身体が私たちに啓示を与えてくれる、[……] 私たちの身体、その秘密、その傷、その痛み、その喜び……」(147)と、その狂気は頂点に達する。女は男の身体を神として讃える。その瞬間、男の身体が動く。「私のサンゲ・サブールが砕ける！」(148)という叫びが響く。男は女の頭を床に打ち付け砕く。女は男に半月刀を突き刺す。「女は息を吐く。男は息を吸う。女は目を閉じる。男は迷った目をしている。」(149)男は刀を心臓に突き刺されたまま横たわっている。自分の血に真っ赤に染められた「女は再びゆっくりと目を開く。」(150) 砕け散った「忍耐の石」とは果たして夫であったか、あるいは女の方であったのか、ラストは読者の想像に任せてある。

5. 母語以外の言語で書くことの功罪

水村美苗は『日本語が亡びるとき—英語の世紀の中で』という挑発的なタイトルの著書の中で、「流通するがゆえに流通する」²¹という世界通貨の法則同様、英語があらゆる「国語」を世界覇権の場から駆逐して「普遍語」となったことを宣言している。それに伴い、「普遍語」である英語で書くことが歴史の自明の流れとなり、「国民文学」が亡びていくと警告する²²。この性急な説に異を唱えることは容易であるが、しかし水村美苗は上の説を

唱えると同時に、「普遍語」である英語で創作することの決定的問題点も挙げている。

どうやってかれら「英語で書かない作家たち」が知ることができるでしょう。どのような文学が英語に翻訳されるかというとき、主題からいっても、言葉の使い方からいっても、英語に翻訳されやすいものが自然に選ばれてしまうということを。すなわち、英語の世界観を強化するようなものばかりが、知らず知らずのうちに英語に翻訳されてしまうということを。どうやってかれらが知ることができるでしょう。かくしてそこには永続する、円環構造をした、世界の解釈法ができてしまっているということ—世界を解釈するにあたって、英語という言葉でもって理解できる〈真実〉のみが、唯一の〈真実〉となってしまうということ。そして、そのなかには、英語で理解しやすい異国趣味などというものまで入り込んでしまっているということ。²³

出版部数、読者数を稼ぐため、マイナーな言語を母語とする作家たちが、英語に代表されるメジャーな言語を執筆の際に意図的に選択していく、あるいは選択することを迫られるという現象は世界のあちこちで加速度的に増えることだろう。もちろんそうになると、我々が容易には見聞きすることが出来ないような世界の辺境の声や生活の息づかいが文学作品を通して我々のもとに届きやすくなるだろう。しかしそこで忘れてはならないことは、メジャー言語で創作する際、そこで変形が行われないかということだ。つまりメジャー言語を「国語」とする国の価値観に無意識にも迎合し、その文化の読者に対し受けがよくなるよう、特殊なテーマを選択したり、異国趣味に訴えかけるようなモチーフを繰り返すということが起こるのではないかということだ。水村美苗は、フランス語でさえも英語によって駆逐されると述べてはいるが²⁴、あらゆる知を後世へ、そして世界へと広めていく「普遍語」とはつまりメジャー言語である西洋語のことである。作品の主題を選ぶ時点から、西洋の世界観に合致するテーマが選ばれ、そして西洋の価値観に沿った作品を創作することで、さらに西洋のみに通じる「真理」を強化していくことになるのではないか。マイナーな母語ではなく、メジャー言語で創作する際は常にこのような問題との対峙を避けられないはずである。

ラヒーミーは『悲しみを聴く石』で、初めて母語であるダリー語とは異なるフランス語を創作言語として選んだ。「自分がその中で育った言語にあっては、口にすべきではない言葉を内在化し、無意識のうちにそういった言葉を口にすることを自らに禁じてしまうでしょうし、結果的に、検閲を受けているような気持ちに陥ったことでしょう。母国語とは、禁止とタブーを学ぶ言葉なのです」とラヒーミーは語っている²⁵。母国語²⁶から離れ、フランス語で書くことによって、自由を覚えるとも述べている。確かに『悲しみを聴く石』

を母国アフガニスタンで出版するのは不可能だろう。あまりにも挑発的な性的描写が多すぎるし、一月経の血を夫の鼻先に突きつけたり、夫の局部を触りながら自慰行為をする場面などは行き過ぎではなかろうか—、また夫の仮死状態の身体を神として崇めたりする場面は不敬罪と映るに違いない。フランスの書評の中には人物設定が「西欧化しすぎている」という批判もあったそうだが、それも頷ける。そのような批判に対して、その批判自体が「『伝統的な』社会に暮らす非西欧の女性たちの多くをひとつのイメージの中に閉じ込めてしまう、限定された視線」であるという関口涼子の批判もまた的を射たものである。西欧における、非西欧の女性、とりわけイスラームの女性を巡るイメージは半ばトポスとして固定されている。つまりベールを被らされ、抑圧された女性というイメージだ。

ラヒーミーは『悲しみを聴く石』を書いたきっかけとなったエピソードについて語っている。2005年アフガニスタンのヘラートでの文学会議にラヒーミーは呼ばれていたのだが、突如会議は中止となった。その会議の企画者の一人であった26歳のアフガニスタンの女性詩人ナディア・アンジュマンが、ヘラート大学の文学講師であった夫に殺害されたのだ。ラヒーミーの小説はこの女性詩人に捧げられている。妻を殺害後夫は自殺未遂で入院し、意識不明で横たわっていたその男を見ながらラヒーミーは、もし自分がこの男の妻だったら、この男のかたわらで自分が思っていることを吐き出したに違いないと考えたらしい。この女性詩人の声をラヒーミーの企画は再現できていない、そこから聞こえてくるのはただ男性の声だとの批判もある²⁷。しかしここで重要なのは小説というフィクションと現実の事件が微妙な形で関係を切り結んでいることだ。それ故余計に、暴力的な非西欧の男、抑圧された非西欧の女という、お決まりのオリエンタリズムのイメージが再生産されるのみならず、それが現実のものとして固定化されるということになりはしないだろうかという危惧を覚える。

2001年9.11以後、政治的な理由からアフガニスタンに関心を持つ人々が増えたせいだろうか、アフガニスタンに関する文学作品を目にする機会が増えた。1965年カーブル生まれでアメリカに亡命したカーレド・ホッセイニの、アメリカでベストセラーとなり、映画化もされた『カイト・ランナー』²⁸や『千の輝く太陽』²⁹。そして、フランスで女性名で創作するアルジェリアの作家ヤスミナ・カドラがアフガニスタンの夫婦を描いた『カブールの燕たち』³⁰。あるいは日本語訳はないが、ノルウェーのジャーナリスト、アスネ・ザイアースタドの『カーブルの本屋』³¹。これらに共通するのは、亡命作家、あるいは外国人として、すべてアフガニスタンを西欧という外から描いた作品であるということだ。抑圧する男たち、ベールで顔を隠される女たち、タリバン政権の残虐性、男色趣味、一夫多妻制という西欧にとって都合の良いお決まりのモチーフが取り上げられる。ある土地の生活の細やかな息づかいが伝わって来るというよりも、土地のイメージが一色に塗りつぶされ

る。それに対して不思議なのは、これだけのアフガニスタンを舞台とした文学作品が、9.11以後に出版されながら、テロに対する戦いと称したアメリカによる軍事介入に関して全く言及されないどころか、文学上のモチーフとして暗示さえもされないことである。むしろ、軍事的介入の後押しをするかのような印象さえ与えかねない。なぜか時代はソ連支配下、タリバーン政権下に留まっている。ラヒーミーの作品も然りである。その意味ではこれらの作品群に関する由里幸子の、「アフガンの伝統社会やタリバーンの、女性への抑圧や暴力はひどい。しかし、それが現在のアフガン戦争で、米国や多国籍軍の側からの視線に転化されそうな危うさを感じるのだ」³²という危惧は、鋭い批判力を持っている。メジャー言語で書くことによって母国という一つの土地のタブーから逃れたとしても、西欧という新たな土地のタブーに縛られることもあり得るのだ。

メジャー言語の話される場所で、メジャー言語によってマイナーな国を、とりわけ今でも紛争・戦争が起きている国を描く場合、文学作品というフィクションと現実の間の線引きが曖昧となり、作品に描かれる世界が政治的意見形成に利用される危険がつきまとう。事実ラヒーミーも作品を発表するたびに、政治的意見を求められている。「西欧では、アフガン作家に、アフガニスタン社会の代弁者として、その困難や悲惨を語るような作品を求める傾向がどうしてもあるようです」(『灰と土』131頁)と関口涼子も述べている。特にドイツではトーマス・マンを始めとして、H. M. エンツェンスベルガーやギュンター・グラスなど、作家がその時代の代表者として政治的役割を担う伝統がある。ドイツでのインタビューはやはりラヒーミーにアフガニスタンの現状に関する政治的意見を求めるものが多い。それに対し、ラヒーミーは20年前にアフガニスタンを去り、長いことフランスに住んでいるので自分は典型的なアフガン人でもないし、自分が書くものは、普遍的な真実ではなく、個人的な真実なのだと答えている³³。しかしながら同時に、アフガニスタンではフランス軍とドイツ軍はアメリカ軍とは異なり愛されていること、他のインタビュー³⁴では、外国の兵士たちの支援をアフガニスタン国民は喜んでいるとも述べている。そこには作家としての自分と、西欧から求められる役割との間での揺れが見受けられる。この揺れこそは、母国を離れ、他言語で創作する作家に常につきまとう問題ではないだろうか。

アフガニスタンを離れ、フランスに住んで20年どころか30年近くにもなるラヒーミーであるが、2012年に出版された最新作『呪われてあれ、ドストエフスキー』³⁵の舞台も依然としてソ連体制下のアフガニスタンである。ストーリーはというと、ソビエトに留学し、ドストエフスキーの『罪と罰』の主人公ラスコーリニコフに憧れた青年が、貧しい婚約者に売春を迫る斡旋人の老婆を殺害するが、戦下のアフガニスタンでは、誰も彼の罪に見向きもしないというものである。主人公が幼い頃、父とともに渡り鳥を狩るために一匹のロバに荷を積み、旅をしたエピソードが興味深い。父と息子の眠りを、怖れおののくロバの

いななきが破る。ロバは二匹の狼に取り囲まれ、命を狙われているが、一本の木につながれて身動きができずパニックに陥っている。父は一匹の狼を射殺する。なかなか進まないロバをけしかけながら深い闇の中旅を続ける二人であるが、どうも道に迷ったようだ。ロバの歩みを頼りに進んでいくと、一本の木が生えた葦の茂みが見えてくる。そしてそこには死んだ仲間を見守る一匹の狼。この場を去ろうとロバをけしかけるが、ロバは足に根が生えたようにそこから一步も動かない。恐怖心にかられた父親がロバの頭蓋をめった打ちにするが、倒れ込んだロバは目を見開いて父を静かにじっと見つめたままである。半狂乱の父はロバも射殺する。あたりはロバと狼から流れた一面の血の海、銃声、そして泣き喚く子供の声。ここには生存を巡る戦い、恐怖、パニック、贖罪、そして何よりも恐怖に憑かれる事が描かれている。自分が恐怖を味わった現場へ戻ろうとするロバは、殺人現場に戻ろうとする主人公のみならず、創作言語を変えても依然アフガニスタンに戻ってくるラヒーミーの似姿なのかもしれない。老婆殺害後声を失った主人公やいななきもせずただ死を受け入れるロバは、「音のしない石」や吃りとといった今までの作品のモチーフに繋がって来るものである。ラヒーミーの作品では、語られたストーリーや具体的な描写というよりも、声の喪失といったモチーフこそが、外へと声が届かないアフガニスタンの閉塞状況そのものを代弁しているのではないか。ラヒーミーは「エクソフォニー」の場で、母語の外へと出るところか、全く「外へと出ない声」を間接的にそして無意識に示してみせたといえるのではなからうか。

注

- 1 『カフカーマイナー文学のために』 ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ 宇波彰／岩田行一訳 法政大学出版局 1978年 27頁
- 2 『エクソフォニー—母語の外へ出る旅』 多和田葉子 2003年初版 岩波書店 2012年 岩波現代文庫 3頁
- 3 同上 7頁
- 4 あらゆる言葉が同時に響き渡る言語空間を指すパトリック・シャモワゾーの「オムニフォン」、エドゥアール・グリッサンの「世界の響き」に関しては、以下参照のこと。『オムニフォン—<世界の響き>の詩学』 菅啓次郎 岩波書店 2005年
- 5 ダリー語のタイトルは *Hezār khāne-ye khāb-o ekhtenāg* で、2002年ハーヴァーラン社から出版。仏語訳も POL 社から2002年出版。独語訳は *Der Krieg und die Liebe* 『戦争と愛』と全く異なったタイトルで2003年出版される。Atiq Rahimi: *Der Krieg und die Liebe. Aus dem afghanisschen Perisch (Dari) v. Susanne Baghestani.*

- München: Classen 2003. 日本語の翻訳はまだ出版されていないが、タイトルの翻訳は関口涼子に倣った。
- 6 仏語のオリジナルは *Syngué sabour. Pierre de patience* というタイトルで 2008 年 POL 社から出版。日本語訳は『悲しみを聴く石』関口涼子訳 白水社 2009 年
 - 7 仏語のオリジナルは 2011 年 *Maudit soit Dostoievski* というタイトルで POL 社から出版。独語訳は *Verflucht sei Dostojewski* というタイトルで 2012 年 Ullstein 社から出版。日本語訳はまだ出ていない。
 - 8 ダリー語をもとに仏訳が出来上がったが、仏語にふさわしい表現を作り出すことを望んだ作者自身によってダリー語オリジナルに加筆が施され、ダリー語の加筆版、そして仏語訳が出版された。詳しい事情は関口涼子によるあとがき参照のこと。独語版のタイトルは Atiq Rahimi: *Erde und Asche. Aus dem afghanischen Persich (Dari) v. Susanne Baghestani*. München: List Verlag 2003
 - 9 『灰と土』アティーク・ラヒーミー 関口涼子訳 インスクリプト 2003 年 以下、本翻訳書からの引用は本文中で頁数のみを記す。
 - 10 映画のタイトルは仏語で *Terre et cendres* といい、カンヌ映画祭で「ある視点部門」賞を受賞。
 - 11 Atiq Rahimi: *Erde und Asche*. の前書き参照。
 - 12 独語では “unter die Zunge” となっている。S. 94.
 - 13 「舌の上でゆっくりと溶けていく言葉」関口涼子 アフナルパル通信第七号 書肆吉成 2009 年 6 頁
 - 14 同上
 - 15 同上 7 頁
 - 16 同上
 - 17 Atiq Rahimi: *Der Krieg und die Liebe*. S. 21.
 - 18 独語版では「忍耐の石」をそのままドイツ語化した *Stein der Geduld* というタイトルになっている。
 - 19 アティーク・ラヒーミー 『悲しみを聴く石』関口涼子訳 白水社 2009 年 81 頁 以下本翻訳書からの引用は本文に頁数のみを記す。
 - 20 『灰と土』21 頁
 - 21 『日本語が亡びるときー英語の世紀の中で』水村美苗 筑摩書房 2008 年 50 頁
 - 22 ここでは「普遍語」、「現地語」そして「国語」と三つの分類がなされている。「普遍語」とは英語の *universal language* に該当するもので、知識を後世、そして世界へと広めていく言語であり、「現地語」とは英語の *local language* に相当し、地元で話

- されている言語を指す。「国語」は national language として、近代の「国民国家の国民が自分たちの言葉だと思っている言葉」を指しており、ベネディクト・アンダーソンの『想像の共同体』を下敷きになっている。 同上 105、108 頁
- 23 同上 88 頁
- 24 「気の毒なのは、若いときの時間とエネルギーという、人生でこの上なく貴重なものを、フランス語を学ぶのに費やしてしまった世界の人たちである。気の毒なのは、せつかくアメリカにいながらフランス語などを学んでいた日本人の私である。だが、もっと気の毒なのは、ご当人のフランス人たちである。」 同上 70 頁
 「今日、〈普遍語〉として英語の台頭によって、フランス語は、気の毒なことに、日本語と同じところまで凋落してしまったのである。フランス語も日本語も、共に、英語ではないという点においては、変わらない。」 同上 71 頁
- 25 『悲しみを聴く石』 156 頁
- 26 上記のラヒーミーの発言の日本語訳が「母国語」とあるので、この個所では「母国語」という言葉を採用した。ダリー語はたしかにアフガニスタンという国家の公用語であるので、「母国語」という言葉も妥当するが、しかし国家の公用語となっていない言語を第一言語とする場合もあるので、この論考ではより一般的な「母語」という言葉を採用している。
- 27 Brigitte Helbling: Die Wahrheit wird dich töten. In: Titel Magazin. 09. 11. 2009.
- 28 『カイト・ランナー』 佐藤耕士訳 アーティストハウスパブリッシャーズ 2006 年、タイトルを替え『君のためなら千回でも』 佐藤耕士訳 早川書房 2007 年。原題は、Khaled Hosseini: The Kite Runner 2004. 映画化は 2008 年。『君のためなら千回でも』というタイトルで DVD 化もされている。
- 29 『千の輝く太陽』 土屋政雄訳 早川書房 2008 年 英語のタイトルは Khaled Hosseini: A Thousand Splendid Suns.
- 30 ヤスミナ・カドラ 『カブールの燕たち』 香川由利子訳 早川書房 2007 年 原題は、Yasmina Khadra: Les Hirondelles de Kaboul. Éditions Julliard 2002.
- 31 ドイツ語訳は Åsne Seierstad: Der Buchhändler aus Kabul. Eine Familiengeschichte. Aus dem Norwegischen v. Holger Wolandt. Berlin: List 2004.
- 32 「アフガンを読む 人々の姿に近づきたい」 由里幸子 2009 年 1 月 8 日 朝日新聞
- 33 „Afghanistan ist wie »Star Wars« “ In: Feuilleton. Frankfurter Allgemeine. 29. 05. 2012.
- 34 Rabil Shamel Ahang: Gespräch mit Atiq Rahimi. Leipzig 2008.
- 35 Atiq Rahimi: Verflucht sei Dostojewski. Aus dem Französischen v. Lis Künzli. Berlin: Ullstein 2012. 日本語訳はまだ出ていない。