

神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

アルジェの女たちはどこにいるのか：
アジア・ジェバール『アルジェの女たち』を読む

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2004-10-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 武内, 旬子, Takeuchi, Junko メールアドレス: 所属:
URL	https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/783

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



アルジェの女たちはどこにいるのか

— アシア・ジェバール『アルジェの女たち』を読む —

武 内 旬 子

はじめに

ルーブル美術館の、大型絵画陳列室という奇妙に即物的な名の展示室の一つにドラクロワの大型作品が集められている。有名な『アルジェの女たち』は、この部屋で、日本の教科書などでもおなじみの『自由の女神』とほぼ向かい合っている。1830年制作の后者はその年に起こった7月革命を描いているが、1830年はフランスのアルジェリア侵略開始の年でもあり、ちょうど自由の女神がパリの民衆を導いている頃、地中海の向こう側では、以後132年に及ぶ植民地支配の第一歩たる軍事侵略が進められていた。

ドラクロワ以前、ヨーロッパ文学にはすでに「アルジェの女」が登場している。『ドン・キホーテ』ではその一人がヨーロッパまで「駆け落ち」するし、シェークスピアの『あらし』では、キャリバンの母はアルジェ出身でそこを追放された「魔女」である。ドラクロワ作品の独自性の一つは、その正式名称『自分たちの居室にいるアルジェの女たち』¹が雄弁に語っているように、ふつう人目に触れない女たちを、彼女たちの普段の居場所で実際に見て描かれたことにある。「空想」ではない女たちの色彩鮮やかな姿が同時代のヨーロッパ人に強い印象を与えた。ドラクロワは1834年のこの作品から15年後に、もう一つ同名の絵を描いている。さらにその105年後、同名の作品がやはり地中海の北で生まれる。1954年から55年にかけて制作されたこのピカソの連作はドラクロワ作品から出発した、一種の変奏ともいうべき作品群で

1 *Femmes d'Alger dans leur appartement*

ある。

アシア・ジェバルもまた1980年にパリで同名の短編集を上梓する。表紙カバーにはドラクロワの作品(34年版)がそのまま用いられ、題名も正確に同じである(*Femmes d'Alger dans leur appartement*² 本論では以下『アルジェの女たち』と略す)。ジェバルにとっては1967年の『うぶなヒバリ』以来、13年ぶりの出版であった。この間ジェバルは独立後のアルジェリアで、フィクションとドキュメンタリーを融合させ、アラブ語、ベルベル語とフランス語を併用した映画を監督している³。1988年ケルン大学での講演の際、彼女はこう述べている。

67年に、私はいったん出版を中断しました。書く上で、母語を取り戻すことを本気で考えていたのです。

私は意図的な沈黙の中でこの体験をしました。(中略)私は映画によってエクリチュールにたどり着きました。ほとんど2年続いた映画制作の経験によって、私はもう一つの言葉で書く、という意志と和解することができたのです。そしてそのすぐ後、1980年に短編集『アルジェの女たち』を出版しました⁴。

これ以降ジェバルは、母語でない「もう一つの言葉(*une autre langue*)」すなわちフランス語で書き続けている。しかも、ジェバル独自の世界といえるものが作り出されていくのはこれ以降であり、『アルジェの女たち』は新たな出発点を印す作品なのである⁵。

さらに2002年、数年前からアメリカで活動していたジェバルは、短編一編を加えた新版を発表する。表紙カバーはやはりドラクロワだが今回の画面は中央の3人の女性に絞られている。

2 DJEBAR Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Edition des femmes, 1980. なお題名のうち *Femmes d'Alger* の部分は大きく、それ以下の部分は小さい活字で行を変えて印刷されている。

3 *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, 1978.

4 DJEBAR Assia, "Assia Djebbar aux étudiants de l'Université à Cologne", in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, Köln, No.2, mai 1990, p.75.

5 映画作品としては82年にもう一本 *La Zerba ou les chants de l'oubli* を製作している。

ジェバール作品の画期をなすとみなされるこのテキストは研究論文や紹介にしばしば引用されるのだが、その引用箇所の大半は序文と後書きの一節である。たしかに、6つの短編をはさんでいる序文と後書きは、それ自体きわめて興味深いテキストである。しかし、『アルジェの女たち』は、異質な要素、異質なテキストの共存する一冊なのだ。新版で加わった短編も含め、改めてそのハイブリッドな成り立ちに注目しつつ読み直す必要があるのではないだろうか。小論ではまず、絵画とテキスト、声とテキストという異質な要素間の関連を考察し、ついで、これまであまり分析されてこなかった本体のフィクションを新版の短編も含め、テキストの異種混交性とアルジェの女たちというテーマがどのように関わり合うのかという視点から読んでいきたい。

1 絵とテキスト

ドラクロワへの参照は題名(全体のタイトルであり、最初の短編のそれでもある)と表紙カバー絵にとどまらない。「禁じられたまなざし、消された音」と題され3つの章に分かれた「後書き」(Postface)は、それだけで独立した評論として読めるのだが、その第1章前半はドラクロワにあてられている。

ところで、これまでの研究には、ジェバールがドラクロワを全否定していると読むものがある(ホファー⁶、ヒューグ⁷など)。ヒューグによれば「ことはあたかも、アシア・ジェバールが石をとってオリエンタリストの絵に投げつけ、それを粉碎、爆発させ、ついでその断片からアルジェの女たちの別の現実を再構成するかのよう⁸にすすむ」という。ドラクロワの視線にオリエンタリズムや性差別をみてとることは十分可能だが、ジェバールのテキストが画

6 HOFFER Pamela, "Delacroix, Picasso et Djébar sur *Femmes d'Alger dans leur appartement*: Voyeurisme et libération à travers une optique cixousienne", in *Etudes francophones*, vol 16, No.1, 2001, pp.159-168.

7 HUUGHE Laurence Christine, "Déconstruction du regard panoptique orientaliste: la contribution narrative d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar", in *Etudes francophones*, vol 15, No.2, 2000, pp.89-99.

8 Ibid., p.94.

家を断罪しているかどうかは全く別の問題である。ジェバールはまた、「ドラクロワと彼の忘れがたいアルジェのビジョン」⁹と述べている。この発言を含む講演では、ドラクロワに限らず、オリエンタリズムの画家たちへの批判をふまえた上で、彼らとモデルとなったアルジェリア女性との、支配・被支配に還元できない複雑な関係が示唆される。ドラクロワへの参照にしばって『アルジェの女たち』を分析したショーレ＝アクールは、むしろ「二つの創造の実り豊かな対話」¹⁰を見、ジェバールが「(アルジェリアの)遺産のこの部分をも評価することを望んで」¹¹いると判断している。実際、ムイオ＝フレスも指摘するようにジェバールはドラクロワの絵を用いて「オリエンタリストのまなざしが、あらゆる男の、この女性たちに対するまなざしを間接的に暴きだす契機となること」¹²を狙っているように思われる。

「後書き」第1章は8つの断章に分かれている。最初の4つで、1832年のモロッコ旅行の帰りにドラクロワがほんの3日を過ごしたアルジェで、ある地元民の家に入り込むことに成功し、女性にあてられた居室で、数人の女性を夢中になってスケッチしたいきさつが語られ、2年後の34年にサロンに出品されて評判となったくだんの絵が描写、解釈される。さらに15年後に制作された同名の第2バージョンが、その夢想的雰囲気によって、かえって、女たちが「スルタン妃であるより囚人(171)」である幽閉の現実をいっそう明らかにしていると述べる。5つ目の断章の冒頭の一文、

このまなざし、それは長い間、ハレムの外、都市の外に属する外国人のまなざしだからこそ、不当に手に入れられたものだと考えられてきた(173)¹³

9 DJEBAR Assia, "Algériennes, le regard qui recule...", in *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999, p.81. ロンドンでの1989年の講演。

10 CHAULET-ACHOUR Christine, "Eugène Delacroix, Assia Djébar. Regards, corps, voix", in sld CHEFDOR Monique, *De la palette à l'écritoire*, vol II, Université de Picardie, 1997, p.53.

11 *ibid.*, p.54.

12 MOUILLAUD-FRAISSE Geneviève, "Femme d'Alger regardant le tableau de Delacroix", in *Le forum et le harem*, Publication de l'Université de Provence, 1997, p.194.

13 引用の数字は基本的に初版のもの。新版の場合は新と注記する。

は、議論を、ヨーロッパ人のオリエンタリズムの地平からアルジェリア社会内部へと導く。ドラクロワの入った場所、女性の居室は、外国人でなくとも、¹⁴ 家族以外の男性には禁じられた場であることを述べた上でジェバルは、次に、そのような社会で女性のヴェールがもつ逆説的な働きへと巧みに論を進める。現在、フランスをはじめとした非イスラム文化圏で、ヴェールが女性抑圧の象徴とみなされることがあるが、実際に女性「幽閉」の習慣がある社会では、ヴェールは逆に女性に一定の自由を与えるもの、さらには男性を脅かしさえするものとなりうる。ヴェールで覆うことを条件に女性は外へ出ることが許されるのだが、男性に属するとされるその外の空間で、女性は、見る存在となる。

見る女——動く、すなわち「裸の」——は、視線の独占という男性の特権に対する新たな脅威ではないだろうか (175)。

エロチックな好奇心で女性のヴェールをはがしたがる「外国人」にとって、ヴェールは障害であっても脅威ではない。しかし、アルジェリア社会内部の男性にとってヴェールは、女性を「空間征服上のライバル」¹⁵ にしてしまいかねない。

危険はこれにとどまらない。女の目はジェバルのテキストで不安な増殖をみせる。

ちょっとしたことがあれば十分なのだ——急にかがむとか、不用意な、いつもと違う動きとか、秘められた場にかけて幕がもちあがって裂け目ができるとか¹⁶——すると、今度は体の他の目(胸、性

14 ドラクロワは“appartement”という語を用い、“harem”は使っていない。

15 CLERC Jeanne-Marie, “L’interdit dans l’oeuvre d’Assia Djébar”, in *Littérature et l’interdit*, Presse universitaire de Rennes, 1998, p.297.

16 原文にはこの位置に脚注がついている。それは、ムハンマドが息子(養子)をたずねた際、偶然に幕の間から嫁のザイナブが目に入り、一目惚れしてしまった預言者がついには二人を離婚させてザイナブを娶ったというエピソードの紹介である。イスラム教徒には広く知られているこの話をここに置くことにはいくつかの意味があるだろう。イスラムの正統な語りの後ろ盾を得ることになれば、「女の危険度」の強調にもなり、逆に、女性の意図によらない「偶然性」を強調することで女性を免罪する効果も持つと思われる。

器そしてへそ)がさらけだされ、むき出しにされる危険がある(174)。偶然性が強調された比喩的表現で暗に示されるのは、女性の性的自由の可能性である。

そうならばもうおしまい、男たち、傷つきやすい監視人にとっては。それは彼らの闇、不幸、不名誉(174)。

視線とは何よりも禁止でありまた脅威である社会で、ヨーロッパ人画家がアルジェリア人女性に注いだまなざしを、ジェバールは「肯定的に」解釈するという「危険」を犯す。「ドラクロワは——おそらく彼自身の意図に反して¹⁷——これらの女たちを、それまでだれも見ることがなかったようなやりかたで見つめることができた(171)」と「後書き」は述べるが、先にも引用したロンドンでの講演では、さらに突っ込んで、見つめられたモデルの女たちの反応を想像する。「被造物の一つ一つに神の奇跡を見るスーフィーのナイーブな熱意を込めて一人の男が女を見つめる、そんな王国を信じ始める¹⁸」と。それまで、アルジェリアの男たちが注いで、あるいは逸らせてきたまなざし以外のまなざしを知ってしまった女は、裏切り者なのだろうか。とりわけ、単なる「異文化接触」ではない、現実の植民地支配のもとでは。「ほんの2年前であれば、画家の命は危なかっただろう(173)」と書くジェバールはもちろん、ドラクロワの闖入が、アルジェリアの軍事的敗北あってこそ可能となったことを誰よりもよく知っている。しかし、ジェバールの関心は画家とモデルを断罪することではなく、「今も私たちに問いかける傑作(170)」の問いに応えることにある。『アルジェの女たち』はその試みでもある。

「植民地支配の夜(186)」の始まりにアルジェの女たちを描いたのがドラクロワだとすれば、夜の終わりの始まりに同じ主題を描いたのがピカソである。ドラクロワの作品を大胆にかきかえるこの連作は1954年12月から翌55年2月にかけて制作されたが、ピカソ研究によると、54年11月1日の武装蜂起

17 原文ではここに脚注が付き、ドラクロワ自身の保守的な女性観について言及されている。

18 DJEBAR, op. cit., p.81.

と独立戦争開始が制作のきっかけになったわけではないらしい。¹⁹「後書き」のジェバールも、この作品群を直接に政治的文脈から解釈するのではないが、そこに「空間の輝かしい解放。ダンス、燃焼、無償の動きへの身体の覚醒(186)」を見てとる。扉はあけはなたれ、「もはやハレムはない(187)」ピカソの世界は、けだるく動きのないドラクロワの世界の対極にある。ここでのジェバールによるピカソ解釈はいささか多幸症的にすぎるかもしれない。ピカソ自身は「女性解放」のために制作したわけではない。しかし、ドラクロワの場合同様、描かれた作品が生み出すものは、画家の意図とは必ずしも関係しない。はずむような色彩と形のもとに「変身」したアルジェの女たちの発散する生命力は否定しようがない。ふりあげたたくましい足で、ハレムの壁を打ち破ってしまいそうですらある。

興味深いのは女性の裸体表現である。ドラクロワの女性たちは全員着衣で描かれている。むしろ、それ以前のヨーロッパ人の空想（妄想）の中では「トルコの後宮の残酷さと裸体のみ(172)」が描かれてきたことを考えると、²⁰現実のハレム（家の中の女性居住空間）にいる女性たちが服を着て生活しているという当たり前のことがドラクロワの「リアリズム」のおかげで表現されたことになる。これに対しピカソの女性の多くは裸かそれに近い。しかし、この裸体は、ひたすら異性愛男性の欲望に添うことをめざす官能的な身体、とはかなり異なる。ジェバールは「女の、自らの体への再生(188)」という言葉でピカソの裸体をとらえている。アルジェの女たちが、ヨーロッパ人男性のみならず、アルジェリア人男性のまなざし、そして支配からも「解放」されて自分の身体を自分に取り戻す。その可能性を予感させるものとしてピカソの連作を読もうとするのである。²¹

19 c.f. GALASSI Susan Grace, "Picasso in Delacroix's harem", in *Picasso. Las grandes series*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2001, p.556.

20 ドラクロワ自身、モロッコ旅行以前の1827年の作品『サルダナパルの死』では、裸体、官能、残酷性といった「定番」を駆使している。

21 高階秀爾は『ピカソ 剽窃の論理』（ちくま学芸文庫版 1995年）において「同じ1834年の作品を出発点としながら、ピカソは15年後にドラクロワが歩んだのとまさに正反対の方向にその絵画世界を追求している(31ページ)」と述べている。

『アルジェの女たち』にはもうひとつのピカソ作品が関係する。「後書き」では言及されないが、2番目の短編の題名が「泣く女」なのである。アルジェの女たちを描く連作が「後書き」の明るい解釈をもたらす一方で、『アルジェの女たち』の本体ともいえるべき部分に現れるのが「泣く女」であることは一考に値する。この題名は、テキストの最後で主人公の女性が泣き始めることにのみ由来するのではなく、明らかにピカソのこれまた有名な連作への参照でもある。ドラ・マールをモデルにした「泣く女」のシリーズは、泣き、嘆き、身悶えする女性を様々な色彩と形態とで描く迫力ある作品群である。ジェバールの「泣く女」で夫に「文字通り顔をこわされた²²(72)」という主人公の顔は、ピカソ独特の、破壊され再構成されたようなキュビズム風の顔を彷彿とさせる。明るい予言的作品よりは、こちらの方が、現代のアルジェの女を書くのにふさわしいのだろうか。この短編自体については後にもう一度とりあげたい。

『アルジェの女たち』における絵とテキストの関係を考えると、ドラクロワとピカソというヨーロッパの画家の仕事と、ジェバール自身の仕事に一種の「相似性」が見えてくる。どちらも、アルジェリアの女たちを「モデル」に、ヨーロッパの方法を用いて表現しているのだ。フランス語という言語のみならず、小説という形式もヨーロッパから伝わったものであり、そもそも女たちの言葉を書記言語にすること自体、アルジェリア社会の「伝統」にはなかった。しかし、ジェバールの仕事は画家たちのそれと全く同じではありえない。芸術分野の違いもさることながら、ジェバールは二人の画家たちのように「モデル」を向こうにして表現する立場にはない。彼女自身モデルにして表現者なのだから。次章では、二重に「当事者」である作家の書くという仕事はどのような行為なのかを考えていきたい。

22 “Il m’a cassé la gueule” は文字通りに訳すところなるが、「なぐられた」を意味する口語表現。

2 声とテキスト

『アルジェの女たち』は現代の文学作品としては珍しく序文と後書きを備えている。序文の「前奏曲(ouverture)」という音楽用語のタイトルは、ここで表明される作家の書く姿勢と関わっている。ジェバールは自らの仕事を「聞き取り(7,8)」と定義することから始める。そしてこの聞き取りは同時に翻訳であるともされる。

こうも言えるだろう《……から翻訳された短編》と、しかし、一体どの言語から。アラブ語から。民衆のアラブ語から、あるいは女性のアラブ語から。いうなれば地下アラブ語から(7)。

聞き取ろうとする言葉の特質を伝えるためにジェバールはさらに説明を、しかしきわめて詩的で叙情的とすら言い得るスタイルを駆使しながら進める。

私はこれらの声を、書かれない、録音されない言葉、こだまのため息のつらなりによってのみ伝えられてきたどんな言葉のうちにも聞くことができたかもしれない。アラブ語の、イラン語の、アフガン語の、ベルベル語の、それにベンガル語の音、しかし、いつも女の声のひびきを持ち仮面の下のくちびるが発する音(7)。

アフリカからアジアまで、各地のイスラム文化圏が、女の身体と声を隠すという共通点でつながれる。ジェバールの仕事はこの点、アルジェリアを超えた射程をもつだろう。しかも、決して「だれかのために語る(8)」²³「だれかについて語る(8)」のではない。「かろうじてだれかのそばで、もしできることならだれかに身を寄せて(8)」²³語るのだという。

「身を寄せて(tout contre)」という表現は、注意深く耳を傾けることの単なる比喩ではない。作家の書く位置を、文字通り身体的にとらえるところから、書かない女たちと書く女としての自分との距離を見据えているように

23 「前奏曲」全体はイタリックで印刷され、ここで傍点にした部分だけは普通体で強調されている。

思われる。

初版の6編のうち最後の1編「部族のノスタルジー」は67年出版の長編『うぶなヒバリ』の一部の再録だが、孫娘たちが祖母のベッドに入り込み、文字通り祖母の体に身を寄せてお話をねだる。祖母の語りがそのままテキストをなす形をとっている。これは、「前奏曲」で表明された方針を実行する方法の一つだが、この、ストレートな聞き取りを模した形式はこの1編に限られる。次章で見るように、他のテキストはそれぞれに「そばに寄り添う」別の方法を探る試みと言えるのではないだろうか。

『アルジェの女たち』が聞き取り、翻訳し、書こうとする女の声については、「前奏曲」だけでなく、「後書き」にも考察がある。そもそも、「後書き」には「禁じられた視線、消された音」というタイトルが付いている。ドラクロワからヴェール論へと至る1章と、ピカソへの言及から始まる3章の間に位置する2章では、ヴェールや壁とともにアルジェリアの女性たちにかぶさる沈黙が主題となる。

章の始めのメサウダのエピソードはどう読めばいいだろう。1839年、対立する部族との戦いに味方が劣勢と見るや、ヴェールもなしに砦に上り、味方の男たちに奮起をうながした若い女性の行為を²⁴。ここでメサウダが敵味方の双方にさらしたのは身体と声だった。ジェバールはこのような例がほかにも伝えられているという。危機的状況においてこうした身振りが劇的な効果をもたらす背景には、平時においては、女の身体のみならず声が隠され、コントロールされている状況がある。「この兄弟—愛人たちは、さらされた身体を見て戦慄したのだろうか、それとも、走る女の声の方に《感電したように》なったのだろうか(180)」と問うジェバールは、幼時から女の子に教え込まれる「沈黙の崇拜(181)」を「第2の切断(181)」と呼ぶ。女の声の抑圧は、結婚に際して女の同意を必要とするイスラムの教えをゆがめてまで、女

24 メサウダは敗走しかけた味方に「どこにいるの私の部族の男たちは。私の兄弟たちは。私に愛の歌を歌ってくれた男たちは(179)」と呼びかけ、味方の男たちはそれに「喜べ、おまえの兄弟たちは、恋人たちはここにいるぞ(179)」と応えて戦いに勝利する。

のかわりに男が承諾の返事をする習慣、「一つの言葉の、別の言葉による恐るべきすりかえ(182)」がよく示している。しかし、作家にとって、言葉の篡奪は自らの仕事と無関係ではない。女が自ら語らない、語れない状況にあるからこそよけいに、「かわりに」書くことをジェバルは警戒する。

個々の女の発言は歓迎されない。しかし、「母」の語りは別である。植民地化の進むアルジェリアで「土地を奪われ、まもなく文化も奪われていくこの新たなプロレタリアたちにとって、次第に難しくなる根への執着が、へその緒を通して戻ってくるかのように(183)」、母―息子関係が、他の関係を疎外してしまうまでに強まったとジェバルは見る。この「母」は何よりも、性的存在であることを否定された「快樂をもたない女(178)」である。身体や個人的声をもたない「母」が集団の、匿名の声、「文化的アイデンティティの唯一の真正な表現(184)」を独占し、集団的記憶の保持者とされるのである。

従ってジェバルのとるスタンスは微妙なものにならざるを得ないだろう。女たちによる口承の歴史に連なり、それを引き継ぐ者の一人であることに誇りを持つ女性作家は、その語りが、女のパロールを一定の枠内にのみ押しとどめようとする「息子たちのしわざ」²⁵でもあることに無知ではない。集団的記憶の真正な語りという枠組みをそのままに、「母」の否定面を問題にすることなく、その語りを転記するのがジェバルの目標ではない。第一、たとえ伝統的な形を演じようとしても、たとえそれがフランス語でなくとも、書記言語にすること自体すでに語りそのものではない。「前奏曲」には「これが(『アルジェの女たち』を指す)、その終わりには、いくつかの断絶の痕跡をとらえようと試みた聞き取りである(8)」という一節がある。「聞き取り」はノスタルジックな過去の再現ではないのだ。フォークロアやフィールドワークとしてのエクリチュールを拒否することは、ヨーロッパのまなざしで書く

25 DJEBAR, op. cit., p.83.

ことの拒否といった、対外的問題であるだけではない。書くこと自体が、アルジェリア社会内部で、定められた位置にあるべきとされる女の言葉の位置をずらすことになる、そのことこそが問題なのである。

3 テクストとテクスト

フィクションではない序文と後書きがそれ自体、様々な読みを誘うテキストだとしても、6編の短編が『アルジェの女たち』の主要部分をなすことにはかわりはない。その主要部分は第1部と第2部に分かれ、それぞれ「今日」「きのう」と題されている。第1部は全体の中で最も長い中編とも呼べる1編と、逆に最も短い1編を含む。第2部は比較的長い1編と短編3編から成る。カル＝グルベルが指摘しているように²⁶「今日」が先であり、時間的順序は構成上逆転している。「今日」と「きのう」はどう関係しているのだろうか。

本自体のタイトルと同じ「アルジェの女たち」(執筆78年)という題名の作品が、「前奏曲」に続く。長さの異なる4つの章からなるこの中編は、全体としては「リアリズム」小説と呼べるが、内部に、西洋近代小説とは異質の語りを含んでもいる。それぞれ「水運びの女の詩のために」「火運びの女たちの詩のために」と題された二つの部分が3章の終わりに続いて現れる。²⁷同じ形式のタイトルを持っはいるが語りの形式や文体は同じではない。

前者は印刷上も約8ページにわたってイタリックと普通体が交互に用いられ、小説の他の部分とは区別される。イタリックの部分は短く、けがをして救急車で運ばれていくハマムの水運び女の、朦朧とした意識に重なる一人称の語りである。イタリックの部分は1行から数行で言葉が繰り返されること

26 CALLE-GRUBER Mireille, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regard d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p.24.

27 二つの題名はそれぞれ “Pour un divan de la porteuse d'eau”, “Pour un divan des porteuses de feu”。ペルシャ語起源の語 “divan” (詩) が用いられている。

が多い。²⁸それ以外の部分はずっと長く、最後をのぞいて、これも水運び女の一人称だが、断片ではなく、叙情的な語りの「自伝」になっている。ただし、ここでの非常に凝った文学的文体は貧しく無学な女の言葉そのものとはとうてい考えられない。²⁹またこの語りは、第2部の「死者たちは語る」で一部「再演」される、葬送儀礼での女性による即興詩にも近い。しかし、口承詩の形式を借りてその力を取り込みつつも転記を装うのではなく、独自のエクリチュールが試みられていく。多用される非日常的な語彙や複雑でかつ完結しない文などが、社会の最底辺に属する一人の女の生涯を、「フォークロア」とは別の領域へと移行させる。

「水運び女」が、職業としても言葉としても伝統の領域に属するとしたら、「火運びの女たち」の方は、言葉自体「水運び女」と対応させて作られた比喩表現であり、独立戦争当時、様々な後方支援の他、武器や爆弾を運ぶなど、武装闘争にも貢献した若い女性たちを指す。この「詩」の方は、かつて「火運び」をした二人の女性の言葉、特にそのうちの一人レイラによる弾劾、命を賭けて戦ったにもかかわらず独立後、彼女たちが、貢献を認められないばかりか、規範からはみ出した女として排除され無視されてきた不条理を訴える言葉が主要な部分を占める（印刷は小説の他の部分と同じ）。「水運び」の方が、2種の語り（うわごとに近いものとかかなり難解な文学的表現）の交代で成り立っているのに対し、レイラの嘆きは一気に迸る。自分と同じ「火運び」の女性たちに「あなた」と二人称で呼びかけ、共通の経験（拷問や監獄での生活なども含む）を語る詩的文体は、やはり即興詩を想起させるが、「素朴」とはほど遠く、いわば叙情的散文詩に近いといえるかもしれない。

小説全体のなかで独立している二つの「詩」は、全く異なる新旧二つのタ

28 たとえば「私は、私は、私はのけ者(53)」「それは私、私？、彼らがのけ者にし、禁止を投げかけたのは。それは私、私？ 彼らが侮辱したのは(54)」など。

29 たとえば「底には、失われた言葉の地質学、永遠に飲み込まれてしまった言葉—胎児、これらの言葉、黒い鞘翅は、逃げ出すだろうか、目を覚ますだろうか、私をズタズタにするために、私はもう、もう二度と、外で仮面をつけはしない、内で水運びのブリキ缶を運びはしない(53)」など。

イプの女性を、社会からの排除という共通点において並べる。しかし「アルジェの女たち」に登場する女たちは、この二つのタイプだけではない。一つははっきりしているのは、「今日」のアルジェの女たちは「彼女らの居室」にいないことである。中心人物サラは、レイラと同じ元「火運びの女」で、体に拷問の傷跡を残しているが、精神を病んだレイラと違い、援助を必要とする周囲の人々に次々的確に対処していく判断力と実行力において際だっている。彼女はアルジェリア各地の女性の伝統的な歌や詩を録音した資料の整理・研究を仕事としている。³⁰サラの夫外科医のアリの働く病院にも生物学者や秘書として女性が働いているし、水運び女ファトゥマ³¹の手術を担当するのは女性医師である。サラが、子供時代の友人でアルジェリアを再訪したフランス人アンヌの世話を頼んだ一家には10人の娘がおり、武道に精を出す者、体育教師を目指す者、病院で働く生物学者、若くして伝統的な婚約をした者など様々である。

これらの女性たちをゆるやかにつなげていくサラは物語の要でもある。序文の言う「そばに寄り添う」を、この登場人物は、援助を必要とするアンヌ（鬱状態）、レイラ（麻薬中毒）、水運び女（けが）などに対して行為として実行する。同時に、この三者の語りを引き出す触媒の役割も果たしている。しかし、彼女自身の語りについては、自己語りではなく、母語りが先行する。アンヌに監獄で過ごした日々のことを聞かれて、「私はいつも言葉との間に問題があった(61)」というサラが堰を切ったように語るのは母の人生である。自由を知らずに逝った母、あるいは先行世代の女性たちに対しての深い罪悪感からサラはなかなか逃れられない。夫アリとの関係もうまくいかず、彼女自身決して安定していない。その一方、「私たち(アラブ人女性)にとって、この出会い以外、解決策はあり得ないと思うの。話す女と彼女を見つめる女

30 70年代にジェバール自身がこの仕事をしている。

31 これが本名なのかはわからない。フランス人植民者がアルジェリア人家事労働者の女性を、本当の名を無視して皆ファトゥマとよんだことをふまえ、水運び女自身が皮肉を込めて自らをこの名で呼ぶ場面が一回ある(51)。

との出会い以外には(64)」というサラの見解は恐らく、序文や後書きで表明されたジェバールのそれと重なる。ヴェールと沈黙を超え、アルジェリア女性が話し始めること、そしてそれを見つめる一聞く一書く女がいること、サラの数日間を描く「アルジェの女たち」は、このヴィジョンをいくつかの角度から具体化してみせるのである。³²

第1部「今日」の二つ目の作品「泣く女」(執筆78年)は、かなり趣の異なった、一種の「寓話」とでも形容できる短編である。どことも知れぬ浜辺で、匿名の女と男が3日間に3回出会う。男は一切口をきかない。テキストはほとんど、断片的な女のセリフと、彼女の身振り、ごく簡単な周囲の描写から成り立っている。3日目に男が近寄ってきた兵士に逮捕され連れ去られ、一人残った女が泣き始めるところでテキストは終わる(1日目と2日目は女の方が立ち去る)。女は浜辺にいる間セパレートタイプの水着で、立ち去る時には伝統的な、白いヴェールで全身を覆う。白い布を扱う女の身振りが、ごく短いテキストの中で、あたかも女性の体の一部であるかのように比較的にくわしく描写される。

登場人物は二人とも「逸脱者」である。男は監獄から格子を切って逃げてきたらしく、横腹にそれを暗示する傷がある。女は、彼女の語るところによれば、夫の暴力を受けて顔にけがをした上離婚したらしい。町一社会から離れた、浜辺という中間地帯で、見知らぬ逃亡者の男を相手に女が語る。しかし、男は一言も発しない。女は「彼は外国語を話すのかもしれない(75)」とさえ考える。これは、おしゃべり女とうんざりしてそれを聞き流す男という図式のカリカチュアなのだろうか。それとも後書きでジェバールが「(アルジェリアにおける)両性間のほとんど完全なコミュニケーション不全(184)」とよんだものの極限的な表現なのだろうか。

32 女性を語ることが主題となる作品中で、サラの夫アリはもう一つ別の「言語問題」を示している。前妻との間の息子ナジムが家出するのだが、異なる世代間につきもののコミュニケーション不全だけでなく、アリは独立後の教育を受けた息子がアラブ語で書いた置き手紙を読むことができない。外科医にして、独立後の自国で「非識字者」なのである。

黙る男は、あるいは、これが女のエクリチュールであることの徴かもしれない。男性作家のつくりだしてきた文学において、しばしば女は謎である。そして、常に可能ではないにせよ、なんとかして解明し、理解し、支配しなければならない他者なのだ。この意味ではイスラム文化圏であろうとなかろうと、「女」は常に「ヴェール」をかぶっている。ジェバールは女に語らせようとし、ほとんどの場合それに耳を傾けるのも女である。いいかえれば言葉は、女たちの間だけで流通する。「泣く女」で作家は、男のエクリチュールを逆転するかわりに、女にとっての他者である男を黙ってそこに置く。女はそれを解明しようとはしないし、男の方も受け身の聞き手（もしかして全く理解しない聞き手）にとどまる。「泣く女」は男女のコミュニケーション不全を解決はしない。それ自体を表現してみせるだけである。わずかな肉体的接触（女の手が男の足に触れ、その手に男が自分の手を重ねる）は、あり得るかもしれないコミュニケーションへのかすかな希望なのかもしれないが、兵士の登場で中断され、女の言葉は受け手をなくし、涙に変わる。

第2部「きのう」は4つの短編から成り、上述のように最後の1編は『うぶなヒバリ』の一節の再録である。残り3編の設定年代は「亡命はない」が独立戦争中、「死者たちは語る」と「ラマダンの日」が独立直後というように比較的近い過去である。³³最後の1編を除く三つの物語に共通するのは女の幻滅と不安といえるだろうか。亡命中にも当たり前のようにすすむ縁談話に、女の位置の変わらなさを感じ取る「亡命はない」はもちろん、独立後初のラマダンに、相も変わらずおしゃべりに明け暮れる年長の女たちを前に、あの戦いは何のためだったのかと苦い思いで自問する若い女の「ラマダンの日」は、独立達成の祝祭的雰囲気とはほど遠い。「死者たちは語る」は独立から1週間後の葬儀の物語だが、未来へ向けた演説を行い喝采を浴びる、帰還した独立戦争の英雄の言葉と、通夜の語りが明らかにする女の不安が好対照を

33 それぞれの執筆時期は、「亡命はない」が59年、「死者たちは語る」が70年と78年、「ラマダンの日」が66年と幅がある。

なす。亡くなった老女ハッダの遠縁で、離縁され子供を連れて身を寄せていたアイシャは「独立」と無縁の不安の中にある。「今日」の女たちの多くが不安や幻滅に苦しんでいることを考えあわせると、『アルジェの女たち』においては「進歩史観」は通用しない。「今日」と「きのう」はあまりに近い。サラをはじめとする「今日」の女たちが「外」で活躍しているにもかかわらず、読者がそこに「明日」への希望を感じ取ることはかなり難しい。³⁴

ジェバールは「きのう」の4編でも一様でない語りを試みている。一見、日常の一断片をリアリズムで切り取っているような「亡命はない」においても、子供が事故で急死した隣家の女たちの泣き声、うめき、叫びとそれらの中断が、たえず介入することで、「リアリズム」の文体に「女の声」がハウリングをおこしているようなエクリチュールが生み出される。

「死者たちは語る」の第1章通夜の場面では、近代小説の語りと口承物語的語りとが混じりあう。「祖母の葬儀に会話ははずむ(97)」という冒頭の一句は、何度か繰り返され口承詩のリズムを刻む。また、通夜の席という場面設定は、発話者を特定しない様々な声を書き込むことを容易にし、女たちの間の言葉の流通（出席者は女性のみ）を表現する一手段となっている。第2章はハッダの小作人サイドの視点から、家を出てモスクを經由し墓地へ向かう、今度は男性のみの葬列の描写と、ハッダの人生の物語が、1章よりは小説的文体で進む。短い3章の前半、ハッダの孫、帰還した英雄ハッサンの視点に重なる部分は「リアリズム」だが、その後突然、「私、死者を送る匿名の声(144)」が現れる（印刷はイタリック）。集団の声とも自分を定義する「私」は、近代小説の語り手とは異なり、またジェバール自身と完全に重なるわけでもない。むしろ、書き手もまたその一部を担うにすぎない多声的な語りの声の存在を示すための、独自の装置と言えるかもしれない。

6つの短編は一つの像を結ばない。アルジェの女たちを、ハレムの美女、

34 『アルジェの女たち』出版の4年後、アルジェリアで、一気に歴史をさかのぼるような「家族法」が制定され、女性の法的、社会的地位が後退したことは、ジェバール作品の不安や幻滅が現実に根拠をもっていたことを明らかにする。

革命の闘士、近代化された女など、いずれにせよ、一つのイメージにはめ込むことはしない。ちょうどピカソの連作が、ドラクロワを出発点にしながら次々変化し、一つの「アルジェの女たち」をつくらないように。そして20数年後にも、新たな短編を受け入れ、さらに変化するのである。

4 テクストとアルジェリア

今日の女たちは、台所や中庭、ハمامにおさまってはいない。さらにいえば、アルジェリアにとどまっているとも限らない。2002年の新版に加わった1編はこの意味からも興味深い。

「ファティマの物語の夜」の末尾には「9月—10月, 2001」と印されている。96年からルイジアナ大学で教えていたジェバールはこの年の9月はじめ、ニューヨークに移った。この短編は9月11日の出来事と直接の関連は持たない。だが、この時代と場所は、アラブ人作家を、宗教や民族といった枠組みに押し込む圧力として働くであろうことは想像にかたくない。ジェバールがそれにどのように抗するのか、そのために書かれたのではないにせよ、この短編をこの視点からも読むことは不可能ではない。³⁵

新版で「前奏曲」のすぐ後、第1部の前に独立して「ファティマの物語の夜」は置かれている。表題付きの5章に分かれ、1から4章は3つに、5章は6つに分かれ、ローマ数字が振られている。40ページほどの長さが、このように比較的細かく分かれていることで、語りはコンパクトなまとまりを持ちながら、基本的に時間を追って進む。タイトルにあるファティマが1章から4章までの語り手³⁶、その間聞き手だったアニサが5章の語り手となる。³⁷ファ

35 なお、新版も、初版とは別だがパリの出版社から出ている。

36 ところどころ、ファティマを三人称で描写するイタリックの部分が入り、語り手としての姿が「外」から書かれる。4章の最後にはイタリック体でアニサの一人称による短い介入があり、アニサの一人称による5章につながる。5章の印刷は普通体。

37 なおファティマは5章の一部に登場人物として現れるが主たる聞き手ではない。

ティマの語りは、彼女の母から始まり、祖母、自分と三代の女の人生の物語である。それを引き継ぐ四代目のアニサはファティマの娘ではなく、息子の嫁であり、独立後に高等教育を受けた新しい世代である。

この短編には語りの引き継ぎと断絶とが、いくつかのレベルにおいて書き込まれている。ファティマは 伝統的な口承物語の語り口を縦横に用いつつ、³⁸匿名の、集団の声と記憶ではなく、母や祖母の人生と語り手個人の人生、西洋的な意味での自伝に近い内容を語っていく。初版『アルジェの女たち』以来20年以上にわたるジェバールの様々な試みを経て、ここで、全く無理なく「自然」に見える柔軟な語りによる、それでいて書き物ならではの、短いページに密度の高い内容が実現される。そして母から娘への継承というテーマが、語りの形式面のみならず、内容的にも興味深い展開を見せているのである。ファティマは、男の子の方を尊重する社会的伝統の中では、母に十分な満足を与えられない娘であるという「欠点」を持つ。だが、この娘は自分の生んだ最初の息子モハメドを、生後3日目に母アルビアに与える。これ以前、すでに娘ファティマしか持たないアルビアは、弟の息子アリを引き取って育てているのだが、後にそのアリが家を出て一人になったのをみかねてファティマが子供をやる約束していたのである。こうしてファティマは娘であるという欠陥を、息子を母に与えることで埋め合わせる。4章は「与えるべき子供」、5章は「子供、また与えるべき？」という題名を持つ。5章の語り手アニサは、まさに、この問いを発し、そしてノーと答えるのである。

教師として働くアニサの子はファティマの場合と違って女の子だが、アニサの夫は、学生時代さながらの生活を続けて家庭を顧みない。娘の預け場所に苦勞するアニサに、田舎に住む母ファティマに預けておけばよいとして、ほとんど父親の責任を放棄している。一時期は義母に託したアニサだが、最

38 たとえば出だしの一節。「おまえさんに何をいえばいいのかねえ、私の魂の目（定型的表現。子供など、大事な相手に呼びかける言葉、筆者注）、私の不幸の何から始めればいいのか、おそらく私の生まれる前の最初の糸から、私を生んでくれた人のことから話そうかねえ（彼女の魂が神のみもとにありますように！——これも定型表現、筆者注）（新13）。」

後に誘拐するごとく娘を連れ出し、さらにアルジェリアをも出る。アニサは、新世代による、「母」の象徴する文化や伝統との断絶を書き込むための登場人物なのだろうか。

ことはそれほど単純ではない。第一ファティマは、否定的人物ではない。その魅力的な語りがテキストの大半を担っているのであり、それ自体、上に見たように、決して「素朴な伝統的語り」を模したものではない。彼女自身、家から一步も出ない伝統的女性ではなく、軍人である夫についてではあるがフランスでの生活も経験し、外国人なまりのないフランス語を話す。さらに、ここにはもう一人の母がいる。アニサの実母タオスである。アニサは5章で自分が母の娘、ベルベル人で小学校教師となり、フランス人と結婚するも、初期の頃から独立派を支援してきた勇気ある母の娘であることを強調しているように思われる。タオスは現在地中海のパルマに住んでいて、アニサが娘を連れてたどり着くのは母のもとなのである。このタオスという人物はいささか都合よくできすぎているという感は否めない。しかし、この設定自体を考察するのは意味のないことではないだろう。

「混血」の登場人物は第1作『渇き』のナディア以来のことである。アニサの場合ナディアと逆に父がフランス人であり、さらに母がアラブ人でなくベルベル人であることによって、アルジェリアーフランスの2項対立に「第3項」が組み込まれることになる。独立アルジェリアで無視され続けるベルベル語は、作家ジェバールの母方一族の出身地の言語でもあるが、母自身はアラブ語話者であり（従ってジェバールの「母語」はアラブ語）、個人のレベルでも、国全体のレベルでも、自らの一部でありながら異質なものという特異な位置を占めている。アニサは初めから、異種混交のアルジェリアを体現する人物でもあるのだ。また、タオスという母が移動していること、アルジェリアの外、地中海という「中間地帯」にいることも興味深い。大地に根ざし、アイデンティティを保証するはずの「母」そのものが、他所へ移っているのだ。母へと娘が「回帰」しようとするれば、必然的に「外」へ出ること

になる。

結局アニサは義母ではなく実母を選ぶのだが、これは、姑と仲違いした嫁が実家に戻る、ということの意味するのではない（アニサとファティマの間にこの種の対立はない）。テキスト上、語りの引き継ぎという点でアニサはたしかにファティマの継承者である。ただ、この新たな語り手は「私、タオスの娘である私は、少しずつこの円を閉じるようにと促されている、近づきたくなかったこの要求の多い物語という円環を……語りの糸が私を締め付けないだろうか、取り囲み、閉じこめてしまわないだろうか(新45)」と自問する語り手でもあるのだ。この直後「私は私の母タオスのことを話したいという欲望にかられた(新45)」としてタオスのことを語り始める。アニサの自問は、初版『アルジェの女たち』以来、アルジェリアの女たちに寄り添う語りを任務としてきたが、それには新たな方法を紡ぎ出すこと、円環を閉じるのではなくむしろ開くことこそが必要なことを知る作家の自問でもないだろうか。

ところでアニサは娘であると同時に彼女自身母でもある。見方を変えれば、この短編には「母を取り替える」子が3人いることになる。アルビアに与えられたアリとモハメドはそれぞれ、叔母（実母は死亡）、祖母を育ての母とする。アニサの子メリエムはいったん祖母の手に渡されたが結局母が取り返す。「母を取り替える」ことは、言葉や文化の「取り替え」と無縁ではない。祖母のもと、アラブ語で伝統的に育ったモハメドは、後に両親宅に戻り、もっぱらフランス語で教育を受けた弟ナジムに言葉のみならず、独立をめざす「政治教育」をも与える。メリエムはアルジェリア生まれだが、スペインの palma で、多言語使用者の祖母、母のもと、何語で、どのような社会的・文化的環境に育つことになるのか。

「ファティマの物語の夜」では、用いる言葉が一つでない登場人物が当たり前のように現れる。一見、女の口承物語という「伝統的」な形式を持つように見えて、実はそこに展開するのは、一つの母、母語、祖国などが「保証」

するアイデンティティとはほど遠い世界なのである。そしてそれこそが、「アルジェ(リア)の女たち」の生きる世界に他ならない。

おわりに

ドラクロワの持つ、いまだ強力な喚起力を逆手に取って出発点とする『アルジェの女たち』は、フランス語のエクリチュールによってアルジェの女たちに「寄り添える」という自信をジェバールに与えた。「悪所の香り」³⁹の妄想は払われ、かわりに、多様な形式が語る多様な生き様が現れる。この短編集では、絵画によるイメージから、口承物語、儀礼における即興詩、あるいは西洋近代起源の小説やエッセーなど、想像力の様々な形式が用いられている。この異種混交性は、アルジェの女たちの多様性を書くために必要であっただけではない。語りを独占することはなく、同時に集団の声に自己同一化もせずを書くというジェバールの困難な選択を実現するための方法でもあった。

ピカソはドラクロワの「囚われ人」を、ハレムを内側から破る生命力へと変身させた。ジェバールはそうして外へ出た女たちの、むしろ、とまどいや不安、幻滅を書く。だが、アルジェの女たちは、二度とハレムに戻らないだろう。多くの「動く女(新9)」や「個人的自由の他のシンボル(新 9-10)」が標的となった暴力の90年代を経てもなお、「外」へ向かう動きは止まらない。「前奏曲」の末尾に2002年版で付け加えられた箇所では作家は次のように「決意表明」する。

どんなことがあっても語りの流れを維持すること、先祖の女たちの影の部分と光の部分の両側で、できることなら、ピカソの『アルジェの女たち』に描かれた裸の召使い女のダンスのリズムで。一番奥の

39 後書きの最終部分(189)でジェバールの引用するボードレールの言葉。ドラクロワの『アルジェの女たち』が出品された1832年のサロン評の一節。

扉を大きく開け放とう、垣間見られた過去へ向けて、他所へ向けて、
逃亡あるいは未来へ向けて、どれでもかまわない……（新10）

現在ジェバールは、アメリカという「第三の」場でアルジェリアを書いている。⁴⁰ ハレムを出ようとしたらアルジェリアそのものから出るより他にないのだろうか。それとも、これも、いくつもあり得る方向の一つにすぎないのだろうか。アニサもまた「外」へ出る。ファティマからの語りの引き継ぎを拒絶するためではない。逃れようとしたものがあるとしたら、それは、変化を拒否し、子を育てる責任を放棄しながら父権だけは主張する夫からである。語りの引き継ぎは無意識に、「伝統」にのっとって行われるのではない。他の場所を選んだアニサによって、きわめて意識的に、畏怖の念と共にあらためて引き受けられるのである。ファティマの先祖の女たちも決して一様ではなかった。「きのう」と「今日」は単線でつながってはいない。アルジェリアを見失うことなく、「別の場」で、「別の言葉」で書き続けること、それはどのような実践になっていくのだろうか。

アルジェの女たちはどこにいるのか。現実社会のあらゆる場に。そして語りのなかに、語りが引き受けられるあらゆる場所に。

ジェバールのテキスト

DJEBAR Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Edition des femmes, 1980,

Paris, Albin Michel, 2002.

Ces voix qui m'assiègent, Paris, Albin Michel, 1999.

"Assia Djebbar aux étudiants de l'Université à Cologne", in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, Köln, No.2, mai 1990.

参考文献

CALLE-GRUBER Mireille, *Assia Djebbar ou la résistance de l'écriture*.

40 2003年に出た最新作『フランス語の消滅』はやはりアルジェリアを書くものだが、ニューヨークで執筆され、出版はパリ。

- Regard d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.
- CHAULET-ACHOUR Christine, "Eugène Delacroix, Assia Djébar. Regards, corps, voix", in sld CHEFDOR Monique, *De la palette à l'écrit*, vol II, Université de Picardie, 1997.
- CLERC Jeanne-Marie, "L'interdit dans l'oeuvre d'Assia Djébar", in *Littérature et l'interdit*, Presse universitaire de Rennes, 1998.
- GALASSI Susan Grace, "Picasso in Delacroix's harem", in *Picasso. Las grandes series*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2001.
- HOFFER Pamela, "Delacroix, Picasso et Djébar sur *Femmes d'Alger dans leur appartement*: Voyeurisme et libération à travers une optique cixousienne", in *Etudes francophones*, vol 16, No.1, 2001.
- HUUGHE Laurence Christine, "Déconstruction du regard panoptique orientaliste: la contribution narrative d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar", in *Etudes francophones*, vol 15, No.2, 2000.
- MOUILLAUD-FRAISSE Geneviève, "Femme d'Alger regardant le tableau de Delacroix", in *Le forum et le harem*, Publication de l'Université de Provence, 1997.
- 高階秀爾『ピカソ 剽窃の論理』ちくま学芸文庫版 1995年