

神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

物語はなぜ進まないのか：

アジア・ジェバール『墓のない女』と相続権なき作家

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2008-09-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 武内, 句子 メールアドレス: 所属:
URL	https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/526

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



物語はなぜ進まないのか

——アシア・ジェバル『墓のない女』と相続権なき作家——

武内 旬子

はじめに

アシア・ジェバルの作家としてのキャリアには長い中断期間がある。1967年の第4作（『うぶなひばり』）と1980年の第5作（『アルジェの女たち』）との間には13年の沈黙期間があるのだ（もっともこの間、映画を2本監督しており創作活動は続いていた）。しかし、1つ1つの作品は、末尾に置かれた執筆期間の記述を見る限り、比較的短期間に書かれている。『うぶなひばり』で1年、『愛、ファンタジア』（1985）で2年、時代の要請に答える「緊急の」テキストともいえる『アルジェリアの白』（1996）は4ヶ月、『オラン、死んだ言葉』（1997）は1ヶ月半という短期間である。中断をはさんで比較的長い『牢獄は広し』（1995）でも6年である。これらに比べ、2002年に出版された『墓のない女』¹の執筆期間は桁外れに長い。1981年6月から2001年9月の20年に及ぶのである。²この長さは何を語っているのだろうか。このテキストに関しては執筆が遅々として進まなかったらしい、というだけではない。³テキスト自体が、独特の「進みにくさ」をかかえているのである。本論ではこの小説⁴の進みにくさに注目し、その意味を探求することによって、ジェバルと

¹ Assia Djebar, *La femme sans sépulture*, Albin Michel, 2002. “sépulture” の語には「墓」の意味の他、「埋葬あるいはその儀式」の意味もあるが、本論では、テキスト中その意味で使われることの多い「墓」を採用する。なお、以下、この小説からの引用は末尾のかつこ内に数字をつけて表記する。

² *ibid.*, p.220. 「1981年6月、パリ、2001年9月、ニューヨーク」

³ この20年間にジェバルは単著だけで他に8冊出版している

⁴ 表紙に「小説」と銘打たれている。

いう作家の独自の立場とその仕事の性質を考えていきたい。

『墓のない女』は、ジェバールの出身都市セザレ（現シェルシェル）で独立闘争に参加、その後消息不明になった神話的女性ズリハの物語である。彼女は、都市の女性たちの独立闘争支援ネットワークの要となり、後には山間部の武装抵抗グループ（マキ）⁵に合流する。フランス軍に逮捕された後、遺体が、とある村の広場に投げ出されるのだが、それが3日後に消えてしまい、行方は杳として知れない。このズリハの物語が、複数の語り手の語りを通して語られる。このテキスト自体の書き手とおぼしき人物も登場人物として、語りの現場に書き込まれる。ズリハ自身も語る。しかも、生前のできごとのみでなく、殺害された後にも1人称の語り手として語り続ける。この小説は死者の語るテキストでもあるのだ。

ジェバールはとりわけ『アルジェの女たち』以降、アルジェリアの女性たちの言葉に寄り添うことを自らの仕事の主要な目的としてきた作家である。歴史の中で、公的には無視されてきた女性たち自身の「地下のアラブ語」⁶を、しかし、自らは語れない女性たちになりかわって語るのではなく、寄り添うかたちで「翻訳する」こと、書かれてこなかった女性たちの物語・歴史を、自分の書記言語であるフランス語で書くことを目指してきた。ところで、究極の「自ら語れない者」は死者であるだろう。なりかわるのでないとすれば、いかにして死者を語らせることができるだろう。カリン・ホルターは『愛、ファンタジア』を論じた文中で、ダフラの犠牲者（1845年、ダフラ山中でフランス軍は、抵抗する一部族を丸ごと、彼らが逃げ込んだ洞窟で窒息死させた）たちになされた最大の過ちはしかるべく埋葬されなかったことであり、「ジェバールはそのエクリチュールによってこの過ちを償」⁷い、「ここでは、

⁵ “maqui” 地中海沿岸の灌木密生地帯を意味する言葉。第2次世界大戦中、対独レジスタンス運動の組織を指して用いられ、転じて他のゲリラ的抵抗組織を意味することもある。アルジェリア独立戦争時、山岳地帯を本拠地にして抵抗した独立派の武装組織もマキと呼ばれる。

⁶ Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Des femmes, 1980, p.7.

⁷ Karin Holter, “Histoire et filiation féminine dans l'œuvre d'Assia Djebar”, in Beida Chikhi et Marc Quaghebeur (dir.), *Les Ecrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2006, p.240.

エクリチュールは死者のための儀式として機能する⁸と述べている。そしてジェパールの仕事の要点を、「死者を呼び出し、彼らの声を復元し、忘却に対する防波堤を打ち立てることである⁹」としている。ダフラの犠牲者たちと同じく、埋葬の儀式を奪われ、墓の位置も不明であるズリハを語るこの小説もまた、エクリチュールによる埋葬の儀式なのだろうか。

ジェパールはこれ以前にも死者が語る形式を用いている。短編「バラバラにされた女」では、冒頭、主人公の一人の女性はバラバラ死体として登場するが、その後テキストが生前の彼女を語っていく中で彼女の言葉は、直接話法のセリフや地の文に織り込まれた独白などの形をとる。しかし、これはあくまで、生前のできごとであり、死者が死者として語るわけではない。一方、同じ短編のもう一人の主人公アティカは、殺害され、頭部を切断されるのだが、机の上に置かれたその頭部がしばらくのあいだ語る。それを聞き届ける者もテキストに書き込まれる。こちらはあきらかに「現実」の枠を越えた死者の語りである。また、中編「フェリシの体」では、タイトルのフェリシは冒頭から意識不明であり、そのまま亡くなる。そしてこの作品の最後の1章は詩の形をとっており、埋葬のために運ばれていくフェリシがその道中を1人称で語る。これもまた、「非現実的」だが、それまで散文で「現実的」内容を語ってきたテキストの最後に、独立した形で付加された詩であること、形式的にも内容的にも、いうなれば歌い継がれてきた民衆の歌といった趣であることなどから、死者が1人称で語るという設定の「不自然さ」がそれほど強調されない¹⁰。

これらの先例に比べ、『墓のない女』における死者の語りはどのような特徴を持ち、どのような機能を果たしているのだろうか。ジェパールはこの小

⁸ ibid.

⁹ ibid.

¹⁰ 「バラバラにされた女」、「フェリシの体」に関しては以下の拙論参照。「アジア・ジェパールによる現代アルジェリアの物語—短編「バラバラにされた女」を読む」、『女性空間』、第18号、2001年。「死を書く方法としての虚構 アシア・ジェパール『オラン・死んだ言葉』、『外大論叢』、第56巻、第6号、2005年。

説では冒頭に「はしがき (Avertissement)」を置き、「この小説において、ズリハの生と死に関する事実と詳細は (中略) 歴史的忠実さへの配慮をもって、言うなれば、資料的アプローチによってもたらされる (9)」けれども「何人かの登場人物 (中略) は、フィクションの許す想像や変奏と共に扱われる (9)」と予告している。同時に、「ズリハの真実がより明らかになるよう、私は私の小説的自由を存分に使った (9)」と述べる作家は、「このテキストを書いた私」の存在をテキスト中に明示している。文学的な想像力が歴史的事実とどのような関係を持って死者を語らせるのだろうか。

本論ではまず、語りの進行が中断される箇所を確認し、次に語り手、書き手、語られる者のテキストへの書き込まれ方を分析する。その上で何がテキストの進行に抵抗するのかを考えたい。そこにジェパールがエクリチュールと持つ関係の特異性が見えてくるだろう。

1 中断する語り

全体の構成としては「前奏曲」¹¹に12の章が続き、最後に「エピローグ」が来る。12章のうち4つが「ズリハのモノローグ」¹²であり、ズリハが1人称で語る形式を取る。「前奏曲」の前半と「エピローグ」は、このテキスト全体の書き手と考えられる「私」が語る。この「私」は、いくつかの章で「私」として現れる他、「彼女」、「あなた」と、異なった人称に置かれて登場人物としても語られ、「訪問者」「異邦人」などいくつかの異なった名称で呼ばれるが最後まで固有名詞を持たない。(この「語り手—書き手」については後述する。) この「私」とズリハ以外に、登場人物兼語り手となるのが、ズリハの娘ハニアとミナ、友人のダム・リオンヌ、ミナのおばゾフラの4人である。こうして、本人も含んだ6名が関わってズリハの人生が語られていくの

¹¹ ジェパールは章題としてしばしば音楽用語を用いる。

¹² 第3章「ズリハの第1のモノローグ、セザレのテラスの上で」、第7章「ズリハの第2のモノローグ」、第10章「ズリハの第3のモノローグ」、第12章「墓のないズリハの最後のモノローグ」の4章である。

だが、それは決して直線的に進むわけではない。ズリハの生涯という「一つの物語」が語られていくことを期待する読者をとまどわせるような中断がしばしばおこるのである。

「前奏曲」は番号の振られた4つの部分に分かれているのだが、すでにその1から2へ単純には進まない。語り手は「私」であり、1では1976年にズリハの次女ミナに初めて会ったことが語られ、娘は「あなたを待っていた(13)」「長年あなたを待っていた、あなたはやっと今になってやってきた(14)」と語り手に向かって繰り返す。そして物語の開始を示す表現が繰り返された後(「彼女と私はついに始めた、ズリハの物語を(14)」「話しましよう！始めましょう！と私はきっぱりした調子で答えた(15)」)、「母が殺された時私は12才だった(15)」というミナの言葉で語りが始まる。この文章で1は終わる。ところが2の冒頭は「再び春。2年後。私はズリハに献じられた映画のモンタージュを終わるところ(15)」であり、語り始めたはずのミナは消えてしまい、この映画とミナの語りとの関係も不明である。2は「私」が総括的にズリハを語ることと自分の映画製作への言及にあてられるのである。

第2章ではズリハの長女ハニアが焦点人物となりその1人称の語りがズリハを語っていく。しかし、それに続く第3章「ズリハの第1のモノローグ」で語り手ズリハは何度も2人称の呼びかけを行うのだが、その対象は一貫して次女ミナである。ハニアが「私の母」と語った直後にその母がもう一人の娘のみに呼びかけるというテキストの形式は、単に、別の視点からの語りが始まったというだけでなく、ハニアの語りの中断を強く印象づける。

第4章ではミナのおばゾフラ・ウダイの家をミナと「訪問者」¹³の二人が訪ねる。そしてゾフラが語り始めるのだがしばらくして中断し、1行の空白¹⁴の後に続く部分では、二人はすでに帰路についているのである。つまり、テク

¹³ 名称が多岐にわたるためここでは「訪問者」に代表させる。

¹⁴ 各章とエピローグは、「前奏曲」のように番号は打たれていないが1行の空白によっていくつかの断章に分かれている。

スト上始まったばかりの語りはいったん中断し、その後、「彼女（訪問者）はゾフラ・ウダイの言葉を、バラバラの断片として再び聞く（74）」という、語りの聞き手―書き手の存在を明示する表現を経たのち、ようやく再開する。

同じ第4章の後半でもハニアが動揺を乗り越え「やっとその名前と調和したように見え（87）」語り始めようとする、ミナの1人称の語りによって1ページ以上中断される。そこでは、「私の新しい友（87）」（訪問者）、特にその聞く行為についてのミナの様々な思いが述べられる。その後ハニアの語りが2ページほど続いて第4章が終わり、第5章が始まると、ミナと「訪問者」はゾフラおば宅へ再び出かけるところである。だが、テキスト上この再訪の内容は書き込まれず、この章の大半はミナが訪問者に対しておこなう自分自身の最近の失恋に関する打ち明け話である。

中断されるのはズリハの物語だけではない。第6章でダム・リオンヌが「訪問者」の家系のことを話しはじめようとする、「訪問者」はそれに反応せず、博物館のモザイクの話題へと話を導く。また、それに続く箇所、ダム・リオンヌの語りはそのままテキストになるのではなく、それを聞いた「私」（「訪問者」だが、ここでは1人称の語り手となる）が、夜ホテルの部屋で見た「幻想（109）」として書き込まれる。

語りの進行が、そのために配置されたとも考えられる周辺の登場人物によって妨げられることすらある。第11章で「訪問者」はミナに、2年前に簡単に話してくれたという思い出、12才で、マキの母のところへ一人で訪ねた時の話をしてくれるよう水を向けるのだが、二人のいるレストラン（二人はシェルシェルからアルジェへ戻る道中である）の主人が話しかけてきて、しばらくは主人との会話になる。この主人が退場した後ようやく「ミナの声」と題される語りが始まるのである。

一つの物語（ここではズリハの人生）が、生から死へと向かって一方向に流れることを期待する読みはこうしてあちこちで中断される。これは、サス

¹⁵ ハニアは「静まった、落ち着いた」などの意。

ペンス効果を狙ったわけでもなく（ズリハの悲劇的最後のごく最初から読者に知らされている）、単に単調さを避ける技法として採用されたのでもない（その効果があるのは事実だが）。これらの中断箇所に通ずるのは、語りが自然な流れになりそうになる度に、語り手、聞き手、テキストの書き手、語りのなされる状況の存在が前景化されることである。「彼女は時をまたぐ。彼女は純粋な記憶である（152）」とされるダム・リオンヌの語りでさえ、そのままテキストになるのではない。アルジェに戻る車中で「前の日ダム・リオンヌが回想した紆余曲折をもう一度自分の中で聞いているのは二人のうちどちらなのか（145）」という導入の後「ダム・リオンヌの声」と題される1人称の語りが始まる。しかし5ページ後には、再び「訪問者」がミナにダム・リオンヌの話を語り直してくれるよう要請し、ここからはミナがダム・リオンヌの語りの語り手となる。「訪問者」はミナに「ダム・リオンヌの最後の話を短く、早く、強いシナリオのように展開してほしい（153）」とも頼む。『墓のない女』における中断の技法は、語りが成立するには多くの条件が必要であり、自動的に生起する何かではないことを読者に絶えず喚起するサインとして働いているのではないだろうか。

2 語り手と語りの現場

『墓のない女』ではしばしば、語り手と語りの現場が書き込まれる。それによって読者は、語りが「自然現象」でないことの認識を迫られる。6名の語り手たちはそれぞれに異なり、ズリハとの関係も、語るという行為に対する反応も様ではない。それどころか、同じ語り手でも時によって変化する。

語ることは時に苦痛を伴う行為ともなりうる。ズリハの物語に関連する他の悲劇的死亡の例を語るダム・リオンヌは「声がぐらつく（36）」。ゾフラの場合も、フランス軍に全てを焼かれてしまった過去を想起して語る最中「ゾフラ・ウダイは止まる。声はない。そう、顔色は青く、突然けいれんを起こしたかのように手が震え出す。彼女は続けられない。立ち上がり、行ったり来

たり。戻ってきてすわる、急に、黒ずんだ数珠を手にして (133)」と、身体的反応が伴う。ハニアにおいては、語ることは病ですらあり得る。

「こんなふうに、長引く不眠の中で、か細い、低い言葉 (parole) がズリハの長女に押し寄せる。彼女は自分のためだけに話す。息もつかず。現存する過去を。それは突然、熱病のように彼女にとりつく。6ヶ月ごと、時には1年に1回。この病は弱まる傾向にある (60-61)」

同時に語りは、語る者にとっての解放、癒し、喜びともなる。ダム・リオンヌの言葉を借りればズリハを語ることは「苦しみに対する慰め (116)」だが、ここで比喩的に用いられている「慰め (baume)」は文字通りには外傷に塗る鎮痛剤を意味する。ミナは「訪問者」にうながされてダム・リオンヌの話を語り直す際、ある場面に来ると話を中断して「私に続けさせてね。この場面、ルラ・ルビアのバージョン¹⁶以前に姉のバージョンで何度も何度も聞いてきたの。私も想像するわ。この瞬間が好きなの (157)」と語る喜びを表現する。ハニアを通しては、語りのもたらす解放が指摘される。ここで注目すべきなのは、「訪問者」の役割である。ジャーナリストたちが来てズリハの話をしよう頼まれる時は、話すことで「今度は私がズリハを殺すような気がする (48)」のに対し、「訪問者」に対しては「あなただと気が楽になる、苦い思いから解放される (48)」と述べる。ズリハを語る他の女たちに関しても「訪問者」が「私たちの間に落ち着くと (中略) 女たちの一人一人が重荷を降ろす必要を感じる。重荷を降ろす？ズリハを語る、彼女が動くようにする (中略) おお、追想の言葉！ (88)」というように、「訪問者」が触媒となって語る行為を解放に変容させる。

様々な反応を引き起こす語りだが、当事者たちにとって語ることはそもそも当然の行為というわけではない。ミナは「墓のない婦人¹⁷が、ほんとうに、

¹⁶ ダム・リオンヌのアラブ名。テキスト中、フランス語の「ダム・リオンヌ」(直訳するとライオン婦人の意)の方が頻繁に用いられているので、本論では「ダム・リオンヌ」を用いる。

¹⁷ 小説のタイトルには「女 (femme)」という語が用いられているが、ここでは「婦人 (Dame)」という敬称になっている。

私たちを通して自分を表現したいのか (87)」確信が持てないという。語る喜びを表す一方で、この点に確信を持って答えられないミナは「私たちのズリハについての思い出は (中略)、突然私たちをほとんど統合失調症のような状態にしてしまう (87)」とも述べている。ハニアが、誰に向かって語るのかによって、ズリハをもう一度殺すような罪悪感を持つか、解放される思いをするかについては上で述べたが、語ることは常に「すべきこと」であるわけではないのだ。しかし一方で彼女は、語ることに對する独自の自負を持っている。マキに参加すべく町を出ようとする時ズリハは、自分の全人生を長女に語って聞かせるのだが、ハニアは「後になって彼女のために証言するのは私だと感じていたのだろうか (141-142)」と母の心情を推測する。ここではハニアは、語る内的必要につき動かされた語り手ズリハを前に、それを受け取る聞き手の位置にいる。そしてその聞き手が、今度はそれを自分の言葉で「訪問者」に伝える位置に移動する。条件が揃えば、ハニアは自分こそが語り手なのだという自負とともに語る事ができる。

それにしてもこのテキストには、語り手の逡巡や疑問をも含めた語りの現場が多く書き込まれている。次の引用では、語ることに對して疑問をもつのがミナなのか「訪問者」なのか、文の構造上、にわかには判別し難い。¹⁸

それから彼女 (ミナ) は話し始める、むしろ自分が語るのを聞く心構えをする。(中略) 彼女はなめらかに流れる言葉の体に自分をすべり込ませたいと願う、なぜ思い出す努力をするのだろうか、なぜ (184) ?

語り手にとっても、語りを要請する者にとっても「死者を呼び起こす (184)」べきかどうかは、全220ページのテキストのほとんど最終部分に至っても疑問形のままだのである。自然発生した語りをそのまま書き取る、かのようなスタンスを選ばず、語りはあくまで聞き手—書き手の要請を受け、聞き手—書き手を主たる聞き手として成立する。この点を繰り返し強調する聞

¹⁸ 引用文の中略後の文章は「彼女」という主語で始まるが、後半は自由間接話法的に動詞の不定法を用いた疑問形で書き込まれている (前半との間はコンマのみ)。これに続く部分で「私の母」という表現が現れ、その後はミナの1人称の語りになる。

聞き手—書き手は、語り手のみならず、自分自身の聞き、書く行為に対する逡巡をも書き込み、ズリハの生と死を語る物語における自分の位置を、物語のストレートな進行に自らブレーキをかけるかのように、問い続けるのである。書くためにいるのか、書くことへの疑問を呈するためにいるのか、次にこの聞き手—書き手をくわしく見ていきたい。

3 不安定な書き手

これまで便宜上「訪問者」という名称で通してきた語り手—聞き手—書き手は、固有名詞を持たず、かわりに¹⁹10種類以上の呼び方で呼ばれ、1人称、2人称、3人称と全人称で主語に置かれるという特異な「登場人物」である。人称の変化に伴い、その役割も、語り手、他の語り手の観察者、聞き手および報告者、書き手、他の登場人物または語り手に語られる者²⁰、と変化する。言い方を変えれば、テキストと関わる形式が一定しないのである。それに不確かなクロノロジーが追い打ちをかける。ニコル・アアス＝ルパリの指摘するように「語り手の役割や移動における提示された手がかりのあいまいさ、矛盾や混乱²¹」はこの語り手—聞き手—書き手がいつ、前章で見た語り手たちと会い話を聞いたのか、それをいつ書いたのかという点をあえて確定できないようにする機能を果たしている。こうした不安定さは何を意味するのだろうか。

「前奏曲」で「私」としてスタートしたこの人物は、「聞く者、何も欲せず、待つ者 (87)」と定義され、上で述べたように、他者の語りを引き起こす触媒の役割を果たすのだが、「彼女は何もたずねない、彼女は聞く (88)」

¹⁹ 「訪問者」「インタビューア」「旅人」「招待された者」「よそ者」「それほどよそ者というわけではないよそ者」「一時滞在者」「友人」「聞く者」「乞う者」など。これらの語はすべて女性形におかれ、代名詞が用いられる場合は常に「彼女」である。

²⁰ 3人称で語られる部分では、形式上、語り手—書き手の「私」以外に、もう一つ別のレベルの語り手（ジュネットの用語で言うならば「異質物語世界・物語世界外」に位置する語り手）が想定されることになる。

²¹ Nicole Aas-Rouxpars, "La Femme-oiseau de la mosaïque: image et chant dans *La femme sans sépulture* d'Assia Djebar", in *Nouvelles Etudes Francophones*, Vol.19, No.2, 2004, p.98.

といわれるように、聞きたいことを引き出すというよりは、語り手の方から流れ出るものを受け止める姿勢が強調される。ところが一方で、これまで見てきたように、語りの自然な流れはしばしば中断し、語りの困難を示唆する記述も数多い。この聞き手の存在はテキスト中、頻繁に言及されるのだが、それ自体、ズリハの物語はあくまでも、この聞き手の受け取ったもの、聞き手の聞く行為が生み出したものであるという側面を表現しているのではないだろうか。さらには、聞き手が、ダム・リオンヌの語りをミナに語り直してくれるよう頼む場面のように、語りの演出家としての役割がはっきりと示される場合もある。語りの現場で、また語り手たちの物語を書く行為において、聞き手―書き手が果たす役割は単純ではない。

この聞き手―書き手の特異性は、語られる側としてテキストに書き込まれていることにもある。地の文のみならずミナやハニアの独白中に（従って彼女らの視点での）「訪問者」についての記述が少なくない。「私の母が行ったり来たりして、私がやっと10才くらいだった時（中略）、この、今日の訪問者は2、3才で、《壁の向こう側》²²で笑ったり、泣いたり、遊んだりしていたのだ（47）」とはハニアの夢想なのだが、書き手がわざわざ自分の子供時代をインタビュー相手に独白させていることになる。さらに特異なのは、6章1節の2人称による記述だろう。ここまで聞き手―書き手は常に他の語り手たちの誰かといっしょにいる形でテキストに書き込まれてきたのに対し、ここでは単独でホテルに宿泊することが語られるのだが、主語は「あなた（親称の2人称 tu）」である。従ってここでの語り手は異質物語世界・物語世界外の位置にいるはずだが、それに聞き手―書き手の「私」が重なることは否定できない。あえて「私」から「あなた」という、いわば分身を切り離して外に置き、外から見る形で書かれるのは「私―あなた」のアイデンティティをめぐる問題である。ここにはさらに、「彼ら」の視点が導入される。ホテルで「あなた」はフランス語を話し、「彼ら（ホテルの従業員）はあな

²² ズリハやハニアの家は壁をへだてて書き手の父の家と隣り合わせになっている。

たが旅行者を演じるのを見る (104)」。しかし、身分証明書を預けてあるのだから、彼らには「あなた」がこの町の出身者であることはわかるはずであり、「母の名を見て、あなたが母方の叔父の家に行かなかったことに驚かろう (103)」。ホテルの従業員、ひいては町の住人にとって、「あなた」は何よりもまず有力な母方の一族の出身者なのである。それに対し、「あなた」は宿泊のための書類に父の名を書く。「ようやく離婚が成立し、はじめのアイデンティティに戻った (104)」直後だったから。一人でホテルに宿泊し、フランス語で話す「あなたは、父の娘として町に戻ってきた (104)」のである。続いて、ミナが何より母（ズリハ）の娘であることと対比させる文章で、この2人称の部分は終わる。自分にフランス語を与えてくれたのは父だったと、ジェバルがことあるごとに繰り返していることを考えるならば、出身地の共同体から外に出て、もはやそこに再統合されることは無理な立場を、「あなた」と突き放した分身で確かめたいと読むこともできるだろう。

聞き手―書き手に関してもう一つ注目すべきなのは、死後のズリハのモノローグで12章が終わった後に来るエピローグである。「《訪問者》、《招待者》《よそ者》時には《それほどよそ者というわけではないよそ者》、これらすべての語はつまり私を指しているのだろうか (213)」と、「私」が、三人称で様々に表現された「アイデンティティ」を引き受けるところからエピローグは始まる。ズリハの人生の物語は終わり、ここではアルジェリアの現状や書く自分への言及が中心である。「私」は現シェルシェルを、常にセザレという古名で呼ぶが、この町の二千年の歴史に言及する際、古代ギリシア・ローマ世界に属していたことが強調される。すでに第6章ではズリハを、町の博物館に保存された古代のモザイク画の鳥女になぞらえていた（このモザイク画は、オデュセウスが帆柱に身を縛り付けてセイレーンの歌を聞こうとした場面だが、そのセイレーンは、鳥であり女性である姿で描かれている。²³⁾ここ

²³⁾ セイレーンは「人魚」と訳され、半分女性、半分魚のかたちでイメージされるが、古代ギリシアの神話の世界では元来、猛禽類と女性が結びついた形でイメージされていた。

ではさらに自らをオデュセウスに重ね「私はほとんどオデュセウスの位置に自分を置く (214)」という。今にも飛び立とうとする鳥女の姿がズリハの積極的生き様の隠喩となることに無理はないが、書き手はなぜオデュセウスなのか。「聞く」ことが「命がけの冒険」だからだろうか。だが、エピローグの「私」はまた、オデュセウスと違って「私は遠ざからない、私は動かないようにしてくれと頼みはしなかった、いいえ! (220)」と強く否定もしている。「遠ざからない」とは、しかし、ついに戻ったアルジェリアにとどまることを意味するわけではない。また「私はこんなに遅く帰ってきてついに物語を繰り広げる決心をした (217)」のがいつなのか、遅れに罪悪感を持つといつつ (217)、いつ戻ったのか、いつ書いたのかというクロノロジーは結局曖昧なままである。ミナは親族とコンタクトをとらず空き家になっている「父の家」にも行こうとしないこの「訪問者」のことを「彼女は相続権を剥奪された者として帰ってきた (88)」と表現している。

そしてあなたは？

私はいつセザレの頂上へと続く道を上るために本当に帰るのだろうか。

無数の闇の下、今後は、私の父が目を見開いて眠るあそこへ (220)。

「あなた」と「私」、本当のところ帰るのはだれなのか。20年の歳月を経てようやく書き終わっても、「放蕩娘の帰還 (219)」は、もはや喜んで家に再び受け入れてくれるはずの「父」がいなくなった以上、不可能だということだろうか。アルジェリアの外で生き続け、しかしアルジェリアを書き続けようとする自分が、アルジェリアに受け入れられることはないのではないかという不安、真の帰還はついに不可能なのではないかという問いが、テキストの全体に渡って展開されるこの「語り手—聞き手—書き手」の不安定という特徴の底に流れているのではないだろうか。

4 語られる者—動く母

書き手が父の娘と自己規定するのに対し、ズリハの物語全体は、娘の言葉

によって母の人生を再構築する作業、娘による母語りということができる。ズリハ自身の語りを考察する前に、語られる母と語る娘との関係を検討しておきたい。

ハニアとミナは同じ母から生まれた父の異なる姉妹であり年齢差が10才以上あることから、母ズリハとの関係も同じではない。しかし両者とも父との関係が希薄で（ハニアの場合は父を知らず、ミナの場合、尊敬に値する人物とされ、ズリハを独立闘争に導く父との関係が、不思議なことにテキストにはほとんど書き込まれていない）何よりも「母の娘」である面が強調される。ズリハはまだ子供であったミナとその弟の二人をハニアに委ねてマキに参加する。独立の大儀のためとはいえ、「子を捨てた」母にかわってハニアがその役割を担うのである。独立後、ズリハの消息をめぐる希望と絶望の繰り返しが娘たちの喪の作業を難しくする。この間、ミナはずっとズリハの生存を信じ続けるが、ハニアの方は「いつかきっとズリハの墓を見つけるだろう、そして夢の中でそうしたように泣くだろう、重荷をおろして（58）」と、墓の発見を喪の作業完了の目標のように語っている。ただ、ここでいう「墓」は母が埋葬された場所という意味以上に、母の身体を象徴している。「どこに私の母の体を見つけたらいいのか（60）」と嘆くハニアは、もし見つけたら「母の無傷の体を見つけた！と（60）」歌うだろうと言う。「無傷の体」とは、娘にとって受け入れることが可能な母の死のかたちを意味しているのではないだろうか。しかし、ハニアは墓の「物理的」探索に失敗する。独立後になって、ズリハが山でフランス軍に逮捕された後最初に連れてこられた村を訪れたハニアは、周囲の森に「墓」をあてどもなく探すのだが見つかることができない。そして、その日から生理が止まり、自分自身が母になる可能性を失ってしまうのである。母となって子を宿すかわりにハニアが自らの内に宿すのはズリハである（「私は彼女（ズリハ）に住み着かれている（85）」）。母を語ることが、重荷をおろし、癒しをもたらす行為ともなることについてはすでに述べた。「訪問者」の働きかけはたしかに、待たれていたきっかけ、

ズリハを語ることに向き合う契機であった。しかし、「私の中で一つの欠如が、底知れない黒い穴が深く穿たれている（49）」と言うハニアにとって母の欠如の大きさは、それを語ることの困難の大きさとつりあっている。娘をして母を語らせるテキストは、母を宿す役目の重さをも語るのである。

ミナはマキに参加しようとする母にとって「重荷（89）」に他ならなかった。この点から見れば、ミナは母に捨てられた娘である（そしてそれを受け取るのが、ズリハが「私の姉妹（89）」とも呼びかけるハニアである）。ミナは姉とはまた異なる圧力を感じているようである。「私は不在のヒロインの娘、母の神話を夢見ることしかできなかった（185）」という彼女は、恋愛問題に悩む自分を、大儀のために身を捧げたヒロイン—偉大な母と比べて劣等感に悩む。

母はあんなに勇敢で誇り高かった。私はといえば、高慢と拒絶ばかり。

同じようでありたいと努めてはいるの。でももっと小さな、はるかに小さな問題で……（98）

だが、このテキストにおいてズリハのモノローグの受け手となるのは一貫してミナなのである。ズリハの1人称が、細やかな愛情や心配りの対象とするのも、どうしても会いたくなるとマキの根拠地へ呼ぶのも、いつの日か「墓」にやってくるのを待つと期待されるのも、2人称で呼びかけられるミナである。ハニアが、ズリハとその3人目の夫（ミナの父）の住んだ家を守り、異父弟の婚約の祝宴を主催するまさに母親の役割を果たす人物なのに対し、ミナはアルジェで高校教師をしており、故郷に戻るのは休み中のみである。出身共同体にとどまり、「墓」を見つけられずに自分の内に「母」をかかえて生きるハニアに対し、ミナは外へ出て、自立した個人として生きることを選択した新しい女性として造形されている。ハニアにとっても、妹はずでに半ばよそ者、「アルジェの女になりつつある（52）」。ミナの聞く、伝統音楽でも流行歌でもないモーツァルトのソナタは、彼女の共同体に対する外部性の象徴である。

書き手は二人の女性を異なるものとして書き、価値判断を下しているわけではない。しかし、「友人」となるのはミナであり、高い教育を受け自立した女性として、ミナの方に近いのはたしかである。何よりも、その外部性が二人の共通項である。停滞する故郷は出ても、アルジェリアにはとどまり、その未来を担う人材の育成を仕事とするこの人物には、もはや真に帰還することのできない作家の身代わりの役割が託されているのかもしれない。「もしズリハが今生きていたら、みんなを困らせていたでしょうね (84)」というハニアは、ズリハの積極的で先進的な生き方が、皮肉なことに今日のアルジェリアでは邪魔なものであることを知っている。ズリハはセザレの出身ではない。彼女自身、自ら選んで3度結婚し、その度に住む場所を移動し、独立闘争のために町と山を行き来し、最終的には移動が原則の山岳地帯における闘争に参加した。自らの意志で移動する「動く女性」である。この意味では、ズリハもまた「外部性」に満ちた人物なのである。そして、事なかれ主義に終始する町を出て新しい道を開く役割は娘ミナに引き継がれる。

5 語られるものの抵抗

二人の娘が語り、ダム・リオンヌやゾフラおばが語る対象としてのズリハは、語られるばかりでなく、1人称の語りによってテキストに参入する。つまり、死者が語るという形式が採用されているのである。ミレイユ・ロゼロの次の指摘は、この形式を論じる際忘れてはならない点を明確に示している。

死者の声に耳を傾けることが問題なのであり、好き勝手なことを死者にしゃべらせて、彼らを忘却から救い出したと自慢することではない。したがって、独立闘争の戦士の娘であるハニアの態度はこの小説全体の身振りを表している。ハニアは母の記憶に非常に愛着をもってはいるが、「彼女の役を演じる」ことは拒否したのである。²⁴

²⁴ Mireille Rosello, "Rencontres et disparus chez Assia Djebar: Hantologie algérienne", in *Expressions maghrébines*, vol.2, no.1, été 2003, p.99.

書く側、あるいは読む側の自己満足に陥ることを警戒し、ズリハのモノローグに読み取れるメッセージはあくまでも「そのようなものとして構築されたメッセージ、想像上のメッセージ」²⁵であることを忘れてはならないだろう。ところで『墓のない女』は、自分はそうした畏に陥ってはいないということを手を主張するテキストなのだろうか。抑圧された、語ることのできない者にかわって語る、のでないとしたら、このテキストがあえて死者を語ることで意味するのは何か。

生前のズリハの抵抗は語らないことにあった。マキに合流するまで、度重なる警察の呼び出しと尋問に、ズリハは沈黙をもって答え、抵抗する。逮捕後、拷問を受けるシーンはかなり抽象的に描かれているが、そこでも語らない。従って、ロゼロの言葉を借りると『墓のない女』は、拷問が語らせることのできなかつたヒロインが、ここでは言うこと、それも語り手の愛情と共感のこもった聞き取りに答えて「私」と言うことを我々に納得させるという恐るべき義務をもつ²⁷ことになる。最終的には、テキストがどれほどうまくこの「義務」を果たしたところで、ここで1人称の語りが想像上のものであるという事実は変わらない。しかし、このテキストはそれを読者に忘れさせることを目指しているのではないと思われる。むしろ、死者が死後にも語り続けるという「ありえない」形式をとってフィクション性を際立たせることで、死者の抵抗を強調しているのではないだろうか。

その抵抗のうち第1のものは、埋葬された死者による埋葬自体への抗議である。この小説を論じている論者の中には「ズリハはしかるべき埋葬をされた」²⁸と解釈する者もあるが、死者ズリハは明確にこの「しかるべき埋葬」に抗議している。村の広場に放置された遺体を、マキの青年の一人が密かに担いで山に分け入り埋葬するのだが、ズリハの1人称はこの行為に対して以下

²⁵ *ibid.*, p.107.

²⁶ 本論で「訪問者」あるいは「聞き手—書き手」と呼ぶ人物。

²⁷ Rosello, *op. cit.*, p.99.

²⁸ Aas, *op. cit.*, p.101.

のように語る。

彼は私を埋葬したのだ。それは彼の愛の形だった。それに対し敵たちは、自然に、私の気質、私の筋力以最もふさわしい方法を見つけ出していた、つまり野外で、女たちのユーユー²⁹が私を貫く中で腐っていくことである。いいえ、彼は私を葬った。伝統に従って……彼は私に敬意を表した、イスラムに従って (210) !

『墓のない女』というテキストにおいてこの埋葬は、ズリハ個人の埋葬をのみ意味しているのではない。独立後の女性たちの状況に対する「予言的」抗議の役割も果たしている。ズリハは独立後のアルジェリアでは、亡くなって神話化するにはおあつらえ向き（たとえばテレビ映画にしてハニアにズリハの役を演じさせようとする計画など）ではあっても、生きていてもらっては邪魔な存在なのである。伝統に従った埋葬は、男性とともに戦った戦士をも含めて、独立後のアルジェリア社会が女性たちを再び（あるいは新たに）³⁰黙らせ、伝統的家父長制の内部に「埋葬」することでもあるとテキストは示唆しているのではないだろうか。

死者の抗議はそこにとどまらない。ロゼロは、『墓のない女』は「同じ一つのテキストに「歴史と夢想」を結び合わせることに成功した」テキストであると解釈しているが、こうした「予定調和」的解釈は、死者のもう一つの抵抗を見えなくしてしまわないだろうか。それは、語られること自体に対する抵抗である。このテキストはズリハを、「墓」がほしい、母の死を受け入れるためのしるしがほしい、泣ける場所がほしいという娘たちの希求に対立させている。娘たちの望むような、娘たちの都合に合わせた死者としては造形されていない。遺体のありかが不明なだけではない（この点は、はしがきの記述を見る限り史実である）。一般的に死者の尊厳を冒瀆する行為と見な

²⁹ 北アフリカの女性たちが、祝い事などの時に発する独特の叫び声。

³⁰ 独立後アルジェリアは、イスラムに基づいたとされる保守的家族法を成立させ、様々な面における男女の「不平等」が合法化された。（一夫多妻制、男性の側からのみ一方的な離縁が可能であることなど）

される遺体の放置も、大気中で腐っていくことをむしろ自分にふさわしいありかたとして、死者—遺体自身に語らせる。また、娘だけが問題なのではない。ズリハは、現在のアルジェリアに都合よく語られる過去の一部となることを拒否するために「語る死者」となるのではないか。ジェパールは『アルジェリアの白』などにおいて、現代アルジェリアの記憶喪失、あるいは記憶の操作について繰り返し批判している。『墓のない女』の、特異な形式は、ドニーズ・ブラヒミの表現を借りると「過去を病む」³¹アルジェリアが過去と向き合う一つの方法なのかもしれない。

『墓のない女』における死者は抵抗する。現代アルジェリアというテキストの「外部」に抵抗するだけではない。テキスト自体にこそ抵抗する。これを書く行為もまた、上に述べたような、過去を都合よく語る行為であり得るかもしれないのだ。書かれることに抵抗するものをいかに書くか。そのテキストは、決して「自然に」流れることはできないし、「証言」を装うこともできないだろう。自分だけは恣意的に死者を語らせているのではないと主張するのでも、歴史とフィクションが成功裡に結合したテキストであると主張するのでもない。語る死者というフィクションは、語ること自体がもつ権力を裏側から照らし出す。みずからのエクリチュールこそが、語れないものを裏切る行為ではないのか。『墓のない女』はズリハの物語である以上に、書き手が、自らの書く行為の危うさをこそ書くテキストなのだ。

おわりに—相続権なき作家

独立戦争に参加したアルジェリア女性に関しては、たとえば、ジャミラ・アムラヌの博士論文³²やインタビュー集³³が存在する。後者は、数十人の女性が自分の体験を1人称で語る証言集の形を取る。『墓のない女』はこうした証

³¹ Denise Brahimi, "L'histoire dans le roman: Quelle (dis)solution?", in *Expressions maghrébines*, vol 2, no 1, 2003, p.135.

³² Djamilia Amrane, *Les femmes algériennes dans la guerre*, Plon, 1991.

³³ Dnièle Djamilia Amrane-Mine, *Des femmes dans la guerre*, Karthala, 1994.

言集と異なり、そもそも小説と明記されている。語り手が、聞き手の要請を受けて語るというところは共通するが、『墓のない女』では、だれが何を語るのみでなく、どのように語るか、さらにだれがどのようにそれを聞くのか、それをだれが書くのかという問いかけに読者をたえず立ち戻らせる。語り手は「自ずから」語るのではない。また、当然のことながら、証言集では、生きている語り手が過去を語る。『墓のない女』では死者も語るのだが、これは死者の声の復元ではない。むしろ最も明確なフィクション性のしるしであり、上に見たように、語ることの持つ権力を浮き彫りにする方法でもある。

バシヨルは「語る声の分裂は断片化された身体ではなくモザイクを表象している³⁴」と、作中に重要なモチーフとして表れるモザイクの比喩を用いてこのテキストを性格づけている。モザイクは、個々の部分は断片でありながら全体として一つの像をつくりあげる。だが、はたして『墓のない女』は統一的なイメージの生成へ向かうと言えるだろうか。語る声が複数であるのみならず、語りは中断を繰り返し、書き手は逡巡し、進まない物語は統一性よりも裂け目をあらわす。

『墓のない女』における書き手は、自分が、書くという力を行使する権利をもっているのかどうかを疑う作家である。そして、その懐疑の根底には、独立した祖国に、帰るべきところに³⁵帰³⁵り³⁵損³⁵ね³⁵た³⁵のではないかという自覚がある。アアスは、この小説を論じた文章で、「墓のない女」とは結局のところ亡命作家ジェバル自身のことだと結論づけているのだが、一方でジェバルは「自身の芸術の、潜在的には無限の広がりによる自由の使者となり、思考、言語、文体によって共同体の表現をめざす³⁵」と断じ、ジェバルの「探求は健忘症と無力に対して勝利するための行動と挑戦への呼びかけ³⁶」なのだと言う。ポストコロニアル文学の目指すべきはこうした表現や探求である、

³⁴ Michèle Bacholle-Boskovic, “La femme sans sépulture d’Assia Djebar ou une Histoire pas enterrée” in *Expressions maghrébines*, vol 2, no 1, 2003, p.86.

³⁵ Aas, op. cit., p.107.

³⁶ ibid.

と主張することはできるかもしれない。しかし、『墓のない女』というテキストはその一例だろうか。書き手の、自らの書く行為に対する懐疑が、たえずゆらぎ、ためらいながら進んでいくことを余儀なくするテキスト。ここで提示された作家像を「自由の使者」とみなすことにはかなり無理がある。ハニアは「訪問者」を「相続権を剥奪された者（88）」として語っていた。父の家、出身共同体には「帰らない」ことを選択してきた作家は「遺産」を受け取れない。その遺産とはズリハのようなアルジェリアの女性たちの生や文化をも含んでいる。しかし、作家は父から何も受け取らなかったわけではない。フランス語という言葉は、フランス植民地支配の遺産である以上に父の遺産なのだ。相続権なき作家とは、書く権利のない作家という意味ではない。むしろ、自らの「他者にかわって書く」力を自明のものとして、絶えずその「正当性」を疑いつつ仕事を進める作家である。その仕事は、「共同体の表現」を引き受けることを当然とする場合よりは困難になるだろう。だが、『墓のない女』において、自らの書く行為を、そして語られるものとの関係を絶えず問い直しながら書くというこのスタンスこそがズリハを都合のよい語りから解放する。抵抗する者としてのズリハ、その秩序攪乱の性質の表現を可能にするのは、相続権なき作家の進まない物語なのである。

引用文献

ジェバルのテキスト

Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Des femmes, 1980.

La femme sans sépulture, Albin Michel, 2002.

その他の引用文献

Nicole Aas-Rouxparis, “La Femme-oiseau de la mosaïque: image et chant dans *La femme sans sépulture* d’Assia Djébar”, in *Nouvelles Etudes Francophones*, Vol.19, No.2, 2004.

Djamila Amrane, *Les femmes algériennes dans la guerre*, Plon, 1991.

Dnièle Djamila Amrane-Mine, *Des femmes dans la guerre*, Karthala, 1994.

Michèle Bacholle-Boskovic, “*La femme sans sépulture* d’Assia Djébar ou une

- Histoire pas enterrée” in *Expressions maghrébines*, vol 2, no 1, 2003.
- Denise Brahimi, “L’histoire dans le roman: Quelle (dis)solution?”, in *Expressions maghrébines*, vol 2, no 1, 2003.
- Karin Holter, “Histoire et filiation féminine dans l’œuvre d’Assia Djebar”, in Beïda Chikhi et Marc Quaghebeur (dir.), *Les Ecrivains francophones interprètes de l’Histoire. Entre filiation et dissidence*, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, 2006.
- Mireille Rosello, “Rencontres et disparus chez Assia Djebar: Hantologie algérienne”, in *Expressions maghrébines*, vol.2, no.1, été 2003.