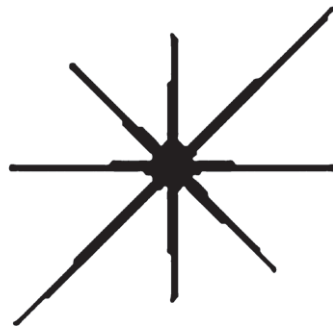


コメット通信 21

['22年4月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

【特集 ブラジル現代文学の輝き】

ブラジル文学の簡易版見取り図

——日本語で読める作品を中心に

武田千香——3

早すぎた魔術師，マリオ・ヂ・アンドラーヂ

福嶋伸洋——8

荒野の薔薇の密かな革命

——ジョアン・ギマランイス・ホーザの文学

宮入亮——10

女性の視点を広めた3人のブラジル人作家

江口佳子——12

【祝 芸術選奨新人賞受賞】

山城知佳子の作品について

——その近年の取り組みから

土屋誠一——16

【連載】

洞窟の壁に描かれた生命の痕跡

——本棚の片隅に2

鈴木球子——18

人新世の彫刻

——コンテンポラリー・スカルプチャー4

勝俣涼——20

「美人画」から「社会画」へ

——裸足で散歩21

西澤栄美子——23

シヨパン・ゴースト・ライター

——Books in Progress 19

廣瀬覚——25

「核エスカレーション抑止」の幻

——校正刷の余白に4

鈴木宏——27

【特集 ブラジル現代文学の輝き】

ブラジル文学の簡易版見取り図

——日本語で読める作品を中心に

武田千香

「ブラジル文学」のはじまり

かつて植民地だった国の文学は、どうしてもその起源に向き合うことになる。ブラジルの場合も独立の年 1822 年を境にする観方や、「発見」時からブラジル文学だとする考え方があり、また作者・読者・伝統の 3 要素が揃った 18 世紀にシステムとして機能し始めたと考える研究者もいる。一般的にブラジル文学史は、「発見」を時の王マヌエルに伝えた「ペロ・ヴァス・デ・カミーニャの書簡」⁽¹⁾ から始められる。「書簡」というより新大陸を目にした驚異と感動を記録した日誌だが、よほど宇宙の果てにまで行かない限り未知と遭遇できない現代の我々が読むと、人間が新しい世界に出合うときの反応や行動が知ることができて興味深い。初対面の相手と関係を作るとき、人間は物の授受から始めるようだ。当時のヨーロッパ人は、新大陸の人々が一糸まとわず暮らしていたことに本当に吃驚仰天したようで、40 頁余りの文章に「全裸」と「恥部」という単語がそれぞれ 5 回、8 回も出てくる。彼らはシャツを与えられたり、ミサにきた女性の身体は布で覆われたりした。金銀は確認できずとも、純粹で健康な人間の存在に、キリスト教布教の大きな可能性を見出している。

ブラジル文学の二つの山——ロマン主義とモデルニズモ

ブラジル文学が形成されるプロセスに山は二つある。

一つ目は 19 世紀半ばのロマン主義時代だ。政治的独立を果たしたブラジルは、ヨーロッパを手本に猛烈な近代化を図り、政治的解放を勝ち取ったいま、次は文化的自立が必要で、自分たちの文学を持つと国民文学の創出に乗り出す。その使命を担ったのがロマン主義作家だった。ヨーロッパ、とりわけフランスを理想とし、彼らは共通の歴史的記憶や伝統、神話づくりに勤しんだ。その代表ゴンサウヴィス・ジラスが留学先のポルトガルで故郷ブラジルを詠った「流離の歌」⁽²⁾ は、暗唱できるブラジル人も多い古典的名詩で、ここに出てくる椰子や鳥のサビアはブラジルの象徴的存在になり、この詩自体も多くの本歌取りを生んだ。実は現国歌の歌詞にもそれをふまえた個所がある。文化的象徴はインディオにも求められ、それを題材にした作品は「インディアニズモ文学」と呼ばれる。その代表がジョゼ・ジ・アレンカールの『イラセマ』⁽³⁾ だ。原題 *Iracema* は「アメリカ」のアナグラムで、インディオ女性イラセマとポルトガル人男性マルチンの悲恋物語は、ポルトガルによるブラジル（南米大陸）の植民地化のプロセスのアレゴリーでもある。アレンカールは、文学でブラジル全土を網羅することをめざし、それ以外にも歴史小説、地方主義小説、都市小説などを書き、ブラジルの散文学の礎を築いたことから「ブラジルの小説の家父長」とも呼ばれる。地方主義小説は、この後ブラジル文学の重要な伝統となっていく。

次の山はモデルニズモ（近代主義）だ。1922 年の「近代芸術週間」を契機に高まったこの芸術革新運動は、ヨーロッパの前衛芸術運動に触発されて興ったものの、「非ヨーロッパ、非白人文化、非伝統、非アカデリズム」を標榜し、「ブラジルのなるもの」が模索された。その象徴がオズヴァルジ・ジ・アンドラーヂの「食人宣言」⁽⁴⁾（1928）だ。盲目的に西洋を模倣したロマン主義とは対照的に、捕獲した敵の美質を食人によって取り入れるインディオの風習のように、ヨーロッパ文化の取捨選択的な

吸収がめざされたほか、従来のブラジルのイメージや伝統に批判が加えられた。オズヴァルジは、ジ
アスの「流離の歌」の発句「わがふるさとに椰子 (palmeira) ありて」を「わがふるさとにパルマー
リス (Palmares) ありて」に替えたパロディの詩を作った。パルマーリスとは代表的な逃亡奴隷集落
名で、ロマン主義が謳いあげた美しい現実ではなく、奴隷制という負の歴史に光を当てた。オズヴァ
ルジにはまた「ポルトガル人の間違い／ポルトガル人が来たとき／暴雨の下で／インディオに服を着
せた／ああ、なんて残念！／もし晴れた朝だったら／インディオがポルトガル人の服を脱がせただろ
う」と、「カミーニャの書簡」を髣髴させる詩も書いている。マリオ・ジ・アンドラーヂはモデルニ
ズモの代表的小説『マクナイーマ——特徴のない英雄』⁽⁵⁾を書いた。この時代は大量の移民がヨーロッ
パから渡来し、とくにイタリア移民に焦点を当てて作品を書いたのがアントニオ・ジ・アウカンタラ・
マシャード⁽⁶⁾だった。

地方主義文学という伝統

世界恐慌後、世界が第二次世界大戦に向かう中で、ブラジルではヴァルガス大統領による権威主義
体制が敷かれた。その激動の時代に現われたのが北東部の「1930年代小説」だ。地方主義の伝統を
受け継ぎつつ現実に批判的な眼差しを向け、開発から取り残された人々を描く小説が現われた。グラ
シリアノ・ハーモス⁽⁷⁾とハケウ・ジ・ケイロス⁽⁸⁾は旱魃の苦難を、ジョゼ・リンス・ド・ヘーゴは
砂糖農園の労働者の現実をみつめた⁽⁹⁾。ジョルジ・アマード⁽¹⁰⁾もその一人で、労働者の抑圧のほか、
北東部の文化を描いた。南部の地方主義作家にはエリコ・ヴェリッシモがいる⁽¹¹⁾。この地方主義文
学を昇華させたのがギマランイス・ホーザ⁽¹²⁾だ。

この頃、モデルニズモ初期に破壊された伝統を建設的に復興させながら激動の社会の人間をみつめ
た詩も多く書かれた。20世紀ブラジル最大の詩人ともされるカルロス・ドゥルモン・ジ・アンドラーヂ、
セシーリア・メイレス、そしてボサノバの歌詞でも知られるヴィニシウス・ジ・モライスなどがある。

マシャード・ジ・アシスと現代文学

さてブラジルの文豪といわれるマシャード・ジ・アシスを忘れるわけにはいかない。彼は文学史
ではロマン主義の後の写実主義に位置づけられ、ブラジルの写実主義は彼の『プラス・クーバスの死
後の回想』⁽¹³⁾ (1881) を以て始ったとされる。だがその文学を既定の文芸思潮で括ることはできない。
マシャードは、ブラジルの自然や風俗を絵画的に描くことで国民文学を創出しようとしたロマン主
義の風潮や、外形的現実を詳細に描写する写実主義に批判的で、人間の心を掘り下げることを重視し、
内在的な「ブラジル」を描いた。ブラジルは歴史的に西欧の「秩序」を課され、西欧伝来のものを理
想として追いかけたが、そこから逸脱する土着のものも維持し、その二つを使い分けながら形成され
た。『プラス・クーバスの死後の回想』にはその〈秩序〉〈脱 - 秩序〉のリズムが巧妙に描き込まれ
ている。

私にはこのリズムが現代のブラジルの人と文化と社会にも通底し、ブラジルの現代文学にも多様な
形で織り込まれているように思っている。ブラジルの文学には二極間での揺れを描くものが少なく
ない。たとえばシコ・ブアルキの『ブダベスト』⁽¹⁴⁾ではリオとブダベスト間の揺らぎ、ミウトン・ハトゥ
ンの『二人の兄弟』やオスカル・ナカザトの『二人』では対照的な兄弟が描かれる(マシャードの『エ
サウとヤコブ』にも対照的な兄弟が登場する)⁽¹⁵⁾。『エルドラードの孤児』⁽¹⁶⁾ (現実／神話的世界の
交錯)、『九夜』⁽¹⁷⁾ (文明／未開と事実／虚構)、『キンカス・ペーロ・ダグア』⁽¹⁸⁾ (医学的な死と民衆
が与えた死)、『家宝』⁽¹⁹⁾ (裁判官夫妻の表と裏の生活)、『あけましておめでとう』⁽²⁰⁾ (犯罪・暴力と

法)にも二極の揺れが見られる。

揺れは多くの場合、曖昧な結末を生む。そのためか、ブラジル文学には結末が宙づりにされるものが少なくない。『家宝』、『九夜』、『老練なる船乗りたち』、『キンカス・ペーロ・ダグア』、『エルドラードの孤児』もそうだ。(マシャードの『ドン・カズムッホ』⁽²¹⁾でも妻の不義の有無が曖昧だ)。

このリズムを最初に文学に盛り込んだのはロマン主義作家マヌエル・アントニオ・ジ・アウメイダ⁽²²⁾だが、マシャードはそれを定着させた。それが現在まで続いていると言い切ることは危険だとしても、肯定的・否定的問わずマシャードを意識したことのないブラジル人作家はおそらくいない。ダルカスターニユは「プラス・クーバスは我々の文化を汚染した。もはやそこには確実性はひとつもなく、どれも何の真実にも導いてくれなくなった」と述べている⁽²³⁾。

実は、もし日本の読者にブラジルの文学をわかりにくくさせている「なにか」があるとすれば、これなのかもしれないということも考える。とかく秩序に縛られがちなこの日本社会で、さまざまな形で表われるブラジル文学のリズムに揺られて根源的自由を味わうのもいいだろう。

多様化するブラジル文学

ここでひとつ衝撃的な数字を紹介しよう。ダルカスターニユの調査によれば、1990～2006年に三つの主要出版社から出た小説の著者の93.9%が白人で、主人公の84.5%、語り手の86.9%が白人だという。そして白人の主人公と語り手のうち約7割が男性だそうだ。つまりブラジルの文学には白人男性偏重の傾向がある。

だが最近それが変わり始めている。この2年続けてブラジルで最も権威ある文学賞のジャブチ賞を非白人のイタマル・ヴィエイラ・ジュニオールの『曲がった鋤』⁽²⁴⁾とジェファソン・テノーリオの『皮膚の内側』⁽²⁵⁾が受けたのだ。前者はブラジルの不平等な土地制度、後者は人種差別問題を取り上げた。いずれもブラジル社会に残る奴隷制度の負の遺産だ。

多民族国家ブラジルは、19世紀末～20世紀前半に多くの移民——基本的にポルトガル人、スペイン人、イタリア人、ドイツ人、日本人、シリア人、レバノン人、ユダヤ人——を受け容れた。1970年代以降その子孫が活躍しはじめ、現代ブラジル文学の多様化に貢献している。現代ブラジル文学を代表するミウトン・ハトゥンやクリストヴァン・テッサはそれぞれレバノン系、イタリア系だ。そこに日系人オスカル・ナカザトが『ニホンジン』⁽²⁶⁾で加わった。

女性作家ではリジア・ファグンジス・テーリス⁽²⁷⁾、ハケウ・ジ・ケイロス、クラリッシ・リスベクトル⁽²⁸⁾、イウダ・イウスチ⁽²⁹⁾、カロリーナ・マリア・ジェズス⁽³⁰⁾などがある。リスベクトルはウクライナ出身、ジェズスは貧民街のファヴェーラ出身の黒人女性。近年、黒人女性作家の活躍も目覚ましく、ファヴェーラ出身のコンセイサオン・エヴァリストはブラジル現代文学を代表する作家となっている。

この多様性こそがブラジル文学の魅力だ。

【注】

- (1) 「ペロ・ヴァス・デ・カミーニャのマヌエル国王宛て書簡」池上岑夫訳、『ヨーロッパと大西洋 大航海時代叢書第1期』所収、岩波書店、1984年。
- (2) “Canção de Exílio” (1943) <http://solbr.blog.jp/archives/1025463248.html>

- (3) ジョゼ・ジ・アレンカール『イラセマ——ブラジルセアラーの伝承』田所清克訳、彩流社、1998年。
- (4) 都留ドゥヴォー恵美里『日系ブラジル人芸術と〈食人〉の思想：創造と共生の軌跡を追う』、三元社、2017年。
- (5) 福嶋伸洋「早すぎた魔術師、マリオ・ヂ・アンドラーヂ」を参照のこと。*Macunaíma-um herói sem caráter* (1928) [マリオ・ヂ・アンドラーヂ『マクナイーマ——つかみどころのない英雄』福嶋伸洋訳（創造するラテンアメリカシリーズ、松籟社、2016年）、『マクナイーマ——誰でもない英雄』馬場良二訳（トライ、2017年）]
- (6) 『ブラジル文学傑作短編集』伊藤秋仁他訳（水声社、2022 刊行予定）所収。
- (7) *Vidas secas* (1938) [グラシリアノ・ハーモス『乾いた人びと』高橋都彦訳（水声社、2022年）]
- (8) *O quinze* (1930) [ハケウ・ジ・ケイロス『旱魃』広川和子訳、新世界社、1978年。その他短編は『ブラジル文学傑作短編集』伊藤秋仁他訳（水声社、2022 刊行予定）にも収録]
- (9) *Menino de engenho* (1932) [ジョゼー・リンス・ド・レーゴ『砂糖園の子』田所清克訳（彩流社、2000年）]
- (10) *Cacau* (1933) [ジョルジ・アマード『カカオ』田所清克訳（彩流社、2001）] *Capitães da Areia* (1937) [『砂の戦士たち』阿部孝次訳（彩流社、1995）] *Terras do sem-fim* (1943) [『果てなき大地』武田千香訳（新潮社、1996）] *Gabriela, cravo e canela* (1958) [『丁子と肉桂のガブリエラ』尾河直哉訳（彩流社、2008年）] *Os Velhos Marinheiros ou o Capitão de Longo Curso* (1961) [『老練な船乗りたち』高橋都彦訳（水声社、2017年）] *Teresa batista cansada da Guerra* (1972) [『テレザ』明日満也訳（東洋出版、2000）]
- (11) 地方主義小説は『時と風 (*O tempo e o vento*)』(3部作、1949/51/62年) (邦訳なし) が有名。ほかに『遙かなる調べ (*Música ao longe*, 1936)』伊藤奈希砂訳（彩流社、2000年）、『野の百合を見よ (*Olhai os lírios do campo*, 1938)』伊藤奈希砂訳（彩流社、1995年）がある。
- (12) 宮入亮「荒野の薔薇の密かな革命——ジョアン・ギマランイス・ホーザの文学」参照のこと。*Grande sertão, veredas* (1956) [ジョアン・ギマランイス・ホーザ『大いなる奥地』中川敏訳（集英社、1976年）]
- (13) *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) [マシャード・ジ・アシス『プラス・クーバスの死後の回想』伊藤奈希砂・伊藤緑訳（国際語学社、2009年）、『プラス・クーバスの死後の回想』武田千香訳（光文社古典新訳文庫、2012年）]
- (14) *Budapeste* (2003) [シコ・ブアルキ『ブダペスト』武田千香訳（白水社、2006年）]
- (15) いずれも邦訳はない。原題はそれぞれ *Dois irmãos*, *Dois*, *Esau e Jacó* である。
- (16) *Órfão do Eldorado* (2008) [ミウトン・ハトゥン『エルドラードの孤児』武田千香訳（水声社、2017年）]
- (17) *Nove noites* (2002) [ベルナルド・カルヴァーリョ『九夜』宮入亮訳（水声社、2021年）]
- (18) *Os velhos marinheiros/A Morte e A Morte de Quincas Berro Dágua* (1961) [ジョルジ・アマード『老練な船乗りたち』高橋都彦訳（水声社、2017年）]
- (19) *Jóias de família* (1990) [ズウミーラ・ヒベイロ・タヴァーリス『家宝』武田千香訳（水声社、2017年）]
- (20) *Feliz ano novo* (1975) [フーベン・フォンセッカ『あけましておめでとう』江口佳子訳（水声社、2018年）]
- (21) *Dom Casmurro* (1899) [マシャード・ジ・アシス『ドン・カズムーロ』伊藤奈希砂・伊藤緑訳（彩流社、2002年）、『ドン・カズムッホ』武田千香訳（光文社古典新訳文庫、2014年）]
- (22) *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854) [マヌエル・アントニオ・デ・アルメイダ『ある在郷軍曹の半生』高橋都彦訳（大学書林、1983年）、マヌエル・アントニオ・デ・アルメイダ『ある在郷軍曹の半生 第2部』高橋都彦訳（大学書林、1985年）]
- (23) Regina Dalcastagnè, “Heldeiros de Machado de Assis – personagens do romance brasileiro atual,” in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, no 6. Brasília, abril de 2000: 19.
- (24) *Torto arado* (2019) [イタマール・ヴィエイラ・ジュニオール『曲がった鋤』武田千香・江口佳子訳（水声社、2022 刊行予定）]
- (25) *Avesso da pele* (2020) [邦訳なし]
- (26) *Nihonjin* (2011) [オスカー・ナカザト『ニホンジン』武田千香訳（水声社、2022 年刊行予定）]

- (27) 江口佳子「女性の視点を広めた3人のブラジル人作家」を参照のこと。*As meninas* (1973) [リジア・ファグンジス・テーリス『女の子たち』江口佳子訳(水声社, 2022年刊行予定)]
- (28) *Laços de Família* (1960), *A Paixão segundo G.H.* (1964) [クラリッセ・リスベクトール『GHの受難・家族の絆』高橋都彦他訳(集英社, 1984年)] *A Hora da Estrela* (1977) [『星の時』福島伸洋訳(河出書房新社, 2021年)]
- (29) *A obscena senhora D* (1982) [イルダ・イルスト『卑猥なD夫人』四方田犬彦訳(現代思想新社, 2017年)]
- (30) *Quarto de despejo* (1960) [カロリーナ・マリーア・デ・ジェズース『カロリーナの日記』浜口乃二雄訳(河出書房新社, 1962年)]

執筆者について――

武田千香(ただちか) 神奈川県に生まれる。現在、東京外国語大学大学院教授・副学長。専攻＝ブラジル文学・文化。著書に、『千鳥足の弁証法』(東京外国語大学出版会, 2013年), 小社刊行の訳書には、ミウトン・ハットン『エルドラードの孤児』(2017年), ズウミーラ・ヒベイロ・タヴァーリス『家宝』(2017年)がある。

【特集 ブラジル現代文学の輝き】

早すぎた魔術師，マリオ・ヂ・アンドラーヂ

福嶋伸洋

1893年にブラジル最大の都市サンパウロで生まれ、詩人として出発したマリオ・ヂ・アンドラーヂは、世紀転換期のヨーロッパで、シュルレアリスム、キュビズム、未来派などとして起こった芸術の新しい意識に影響を受けてブラジルで前衛芸術の領野を切り拓いた一団を先導する一人だった。1922年2月、マリオは、詩人で作家のオズヴァウド・ヂ・アンドラーヂ（マリオと名字は同じだが縁戚ではない）や、表現主義に連なる作風の画家アニータ・マウファッチ、土着音楽を取り込んで創作する作曲家エイトール・ヴィラ＝ロボスらと共に〈近代芸術週間〉と題する催しを開く。既成の美意識を破壊することに挑む作品に対する観衆の反応では、諸手を挙げての称賛よりも激しい罵声が目立ったようだ。

マリオ・ヂ・アンドラーヂの名前はとりわけ、1928年の小説『マクナイーマ——つかみどころのない英雄』によって記憶されている。先住民の民話を採集した複数の文献からさまざまな物語を取り込んで、現代の小説として再話したこの作品でマリオは、「黒い肌」のインディオの子どもで、怠惰で好色で下品で幼稚で豪放なマクナイーマを「ブラジル人の象徴」として書いた。

詩人カルロス・ドゥルモン・ヂ・アンドラーヂは、ペレと共にサッカー・ブラジル代表の二度のW杯優勝に貢献した名選手ガリンシャへの追悼文で、「陽気で気ままで軽はずみで、マクナイーマのような天与の賢さを持ちながらも無垢なガリンシャ」と書いたが、そこにはマクナイーマをブラジル人英雄の原像と捉える意識が現れている。また、映画監督のスザーナ・アマラウは、クラリッセ・リスベクトルの小説『星の時』（1977年）を映画化する際、無知で自分が不幸であることを知らない（そのために幸福でさえある）19歳の少女マカベアについて、「マカベアはつかみどころのないヒロインだと思います」「マクナイーマに対応する人物と言えるでしょう。彼女はブラジルのイメージなのです」と述べている。

小説『マクナイーマ』の文体は、語りの文（地の文）にも砕けた口語、「ごた混ぜの言葉」を用いていることに特徴がある。第9章「アマゾンの女たちへの手紙」では、旧派に属する詩人たちが好んで用いた文語、美文調が揶揄されてもいる。上流階級の嗜みとしての芸術から離れ、むしろ土着のもの、庶民の日常の反映を追い求める姿勢は、19世紀から続く、ブラジルとは何かを定義しようとする志向に通じるものでもある。

第5章「巨人のピアイマン」では、生まれ育ったアマゾンの奥地から旅立ったマクナイーマと兄たちが、近代の大都市サンパウロに初めて足を踏み入れ、先住民のいわば「原初のまなざし」で物事を捉える。「ふわふわの煙を突らせた椰子の木」は煙突のことだろう。車やバスは「アリクイ」、ネオンサインや信号は「火吹き蛇ボイタター」、高いビルは「パラナグアラー山よりも高い小屋」と名指される。

ガブリエル・ガルシア＝マルケスら1960年代のラテンアメリカ文学ブームを代表する作家たちの作品では、ヨーロッパからのコロンブス的なまなざしで新世界の現実の「驚異」を描くものが目立っていた。いっぽうで『マクナイーマ』は、逆向きのまなざしでブラジルの「驚異」を捉えているが、滑稽さを誇張して現実の現実味を感じさせる両者の書き方には通じるものがある。その源流は、ガルシア＝マルケスとマリオが揃って影響を受けているフランソワ・ラブレールの作品にもあるのかもしれない

ない。

文学史家フランコ・モレッティは、ガルシア＝マルケスが熱狂をもって世界で受け入れられたことについて、「あたかも天才の閃きが、ヨーロッパの教養ある読者層が抱いていたひそかな望みをガルシア＝マルケスに対してあらわにしたようだ。すなわち、ふたたび物語を信じたい、という望みを」と書いている。ミシェル・フーコーは、西欧近代において身体が知の対象となり、権力（生権力）による統治の領野となることで性の容態をめぐる言説が多産されるのと並行して、文学は「汚辱」「語りがたいもの」の言説となったと考えた。

叙事文学の核だった「偉業」「驚くべきもの」「幻想的なもの」は、近代小説において閑却されるようになっていた結果、ラテンアメリカ文学における「魔術」「驚異」は、すでに失われた、かつての叙事文学とつながるものとして、西欧の幻想の枠組みのなかに、収まるべき place holder（空き場所）を予め持っていたと言える。流行に30年余り先立って現れたせいか、現在でも世界で十分に認知されているとはいいがたいマリオ・ヂ・アンドラーヂのこの小説は、逆にそのために新しさを微塵も失っていない。

執筆者について――

福嶋伸洋（ふくしまのぶひろ） 1978年生まれ。共立女子大学文芸学部准教授。専攻＝ブラジル文学，ポピュラー音楽。主な著書に、『魔法使いの国の掟 リオデジャネイロの詩と時』（慶応義塾大学出版会，2011年），主な訳書に，マリオ・ヂ・アンドラーヂ『マクナイーマ つかみどころのない英雄』（松籟社，2013年）などがある。

【特集 ブラジル現代文学の輝き】

荒野の薔薇の密かな革命

——ジョアン・ギマランイス・ホーザの文学

宮入亮

1956年に何が起こったかを調べると、キューバ革命が開始された年だということがわかる。キューバと同じくラテンアメリカに含まれながらも、公用語はスペイン語ではなくポルトガル語であるブラジルでは、その年に文学において革命が起こった。『大いなるセルタン——小径』(*Grande Sertão: Veredas*)という小説の上梓である。

この600頁にもおよぶ小説を書いたのは作家のジョアン・ギマランイス・ホーザ(João Guimarães Rosa, 1908-1967)であった。彼は1908年にミナス・ジェライス州のコルジスブルゴという街に生まれた。この街と州都のベロ・オリゾンチとを結ぶバスの一日本数はそれほど多くない。州都からバスで2時間ほどのそうした田舎街にあるホーザの生家は彼の記念館となっており、それ以外の場所にもこの作家の作品に因んだ言葉などが目に入ってくる。この街の名の由来はラテン語の *cordis* (心) と、ヨーロッパの都市の名前にも多く残っているドイツ語の *burg* (城) にあるといわれているが、こうした言葉の混成はまさにホーザの文学を象徴する特徴の一つである。例えば、1946年に出版された短編集『サガラーナ』(*Sagarana*)という本のタイトルは、ブラジルの先住民トゥピ族の言語の *rana* (……のようなもの、……のように) という語と古ノルド語の *saga* (叙事的物語) を組み合わせた造語であるといわれている。このような複数の言語を混成させるというジョイスとも比較されるホーザの手法は実は『大いなるセルタン——小径』という小説のタイトルにも関わっているという説がある。

文学者のマサウド・モイゼスが指摘しているのは、ホーザの文学作品はあらゆる自由な連想に開かれているということである。そうした前提で彼は『大いなるセルタン——小径』というタイトル自体を解釈している。モイゼスによれば、ブラジル北東部とミナス・ジェライス州北部の半乾燥地帯を指す「セルタン」(*sertão*)という言葉は *ser tao* でもあるという。*ser* というのはポルトガル語の「……である」を意味する動詞、人や事物の存在を表わしたり、それ自体が「存在」という意味として用いられたりする言葉で、*tao* は中国語の「道」(タオ)、すなわち中国哲学における真理を伝えようとする言葉である。加えてモイゼスは *veredas* という「細道・小径」を指す言葉を *ver edas* に分けている。*ver* はポルトガル語の「見る」という意味の動詞、*edas* は古ノルド語の北欧神話や英雄物語詩などを総称する「エッダ」というのである。このように、小説のタイトルを「大いなる道であること——エッダを見ること」と変換すると、ブラジルの荒涼とした特定の地域と名もない小さな道が不意に詩的な神秘に満ち始める。ホーザの小説のなかで、ブラジルの荒野は言語の迷宮と絡まり合っているかのようである。

タイトルからすでに読者を困惑させる『大いなるセルタン——小径』は主人公ヒオバウドによって語られる話である。老いた農園主となっている彼は、かつて地域のボスに金で雇われれば用心棒や殺しも引き受けるジャグンソと呼ばれる野盗だった頃を中心とする冒険、闘い、裏切り、友情、恋愛を、セルタンを旅している都市出身の人間と思われる聞き手に語りかけている。ジャグンソの頃の経験を話す一方で、ヒオバウドはたびたびその話から脱線して、語るということは何なのか、人間の存在とは、セルタンや世界とは何なのか、といった具合にある種哲学的な省察をうわ言のように繰り返す。1950年代に具象詩の主導者の一人として活躍したアロルド・ジ・カンポスはそのヒオバウドの語りを「田

舎のハイデガー」と称したのにはそういったところに理由があるのだろう。

ホーザのその他の作品で、よく知られているものは「アウグスト・マトラーガの時宜」(A Hora e vez de Augusto Matraga) や「第三の川岸」(A Terceira Margem do Rio) である。1946年の短編集『サガラーナ』に収められている「アウグスト・マトラーガの時宜」はセルタンの神秘主義とも結びつけられる作品で、残忍な農園主アウグスト・マトラーガが迎えることになる数奇な運命が語られる。1962年の短編集『最初の物語』(Primeiras Estórias) に収められているホーザの最も有名な短編の一つ「第三の川岸」は何の説明もなしに父親がカヌーに乗ったまま川から戻ってこなくなり、一方で岸に残された家族たちは、息子を除き、やがて離散していくという話である。

ホーザの革命はその意義を未だ解き明かし尽くされていない。現在では、例えば、ブラジルを越えてポルトガル語圏に属するモザンビークの作家ミア・コウトにも大きな影響を及ぼしている。また、メキシコの作家フアン・ルルフォはホーザの文学に驚嘆し、ポルトガルの詩人エウジェニオ・デ・アンドラーデは墓に持っていきたい本としてホーザの『大いなるセルタン——小径』を挙げていた。ホーザが最初に出版した1936年の詩集『マグマ』(Magma) には「ハイカイ」として集められた短い詩があり、些細なことかもしれないが、ホーザは日本と全く無縁というわけではない。様々な言語の交錯もあって、難解ではあるが、その神秘的な雰囲気によって人々を魅了してやまない薔薇(ポルトガル語で「薔薇」は rosa という)。ブラジルで起こったホーザの革命は、その国にだけでなく、世界に残された今日の宿題の一つなのかもしれない。

執筆者について——

宮入亮(みやいりりょう) 1986年生まれ。現在、上智大学外国語学部助教授。専攻=ブラジル文学。小社刊行の訳書には、ベルナルド・カルヴァーリョ『[九夜](#)』(2021年)がある。

【特集 ブラジル現代文学の輝き】

女性の視点を広めた3人のブラジル人作家

江口佳子

ブラジルが独立後に自国文学を成立させたロマン主義期（1836年～1881年）の作品は、ヨーロッパ文学の模倣に留まった。19世紀末からの近代化では、ブラジル文学の転換期となる第1期モデルニズモ（1922年～1930年）が起り、ヨーロッパ文学を批判的に取り入れながらも、国内の地域性や民衆文化を再考し、先住民族や黒人、外国人移民などのマイノリティ文化にも目を向けた。ただし、ロマン主義と第1期モデルニズモでは男性作家が規範形成の主翼であり、19世紀後半から登場する女性作家も初期フェミニズムの思想が色濃く、芸術的な完成度は高くなかった。

ブラジル文学への本格的な女性作家の参入は、国内の社会問題に向き合った第2期モデルニズモ（1930年～1945年）からである。ブラジル北東部の作品群が重要な位置を占めた「地方主義文学」において、代表的な男性作家のジョルジ・アマード（Jorge Amado, 1912-2001）、ジョゼ・リンス・ド・ヘーゴ（José Lins do Rego, 1901-1957）、グラシリアノ・ハーモス（Graciliano Ramos, 1892-1953）と肩を並べた女性作家がハケウ・ジ・ケイロス（Rachel de Queiroz, 1910-2003）である。

ケイロスは17歳で地方紙記者として働き、20歳のデビュー作『1915年』（*O quinze*, 1930）により、リオデジャネイロやサンパウロの文学界で注目を浴びた。彼女は北東部のセアラ州出身だが、幼少時に早暈で家族と共に2年間をリオデジャネイロや北部パラ州で過ごした。『1915年』の優れた特徴の1つは、植民地時代から続く搾取の構造などを女性作家として初めて正面から扱った点である。物語は、厳しい自然環境と貧困に苦しむ家族の北東部奥地（セルタン）から都市への移住を描いている。もう1つの特徴は、家父長制社会で思考や表現が抑圧されていた女性像を描いた点である。物語では、主人公の小学校教員が、書物の教養と地域社会の保守的思想との狭間で葛藤する。ケイロスは、1930年代には他にも北東部を舞台にした『ジョアン・ミゲウ』（*João Miguel*, 1932）、『石の道』（*Caminho de pedras*, 1937）、『三人のマリア』（*As três Maria*, 1939）をたて続けに発表して20代で文壇での名声を確かにし、1977年には女性作家として初のブラジル文学アカデミー会員に選ばれた。

ケイロスの次に紹介したいのはクラリッセ・リスベクトル（Clarice Lispector, 1925-1977）である。リスベクトルは、デビュー作『野性の心の近くに』（*Perto do coração selvagem*, 1944）以降、個人の存在と生の探究をテーマにした。例えば、『GHの受難』（*A paixão segundo G.H.*, 1964）では、日常的な秩序からの変化に直面した主人公の内省的対話が描かれる。リスベクトルの心理小説の特徴は形而上的な創造性にあるため、現実逃避と批評されることもあったが、『アグア・ヴィーヴァ』（*Água Viva*, 1973）では、貧困問題などにも目が向けられる。ポルトガル語で「アグア・ヴィーヴァ」は「流れる水」を意味する。感覚や感情の自由な表現と生命を結びつけた比喩表現であり、本テーマは、ブラジル社会が軍事政権の厳しい言論統制下にあった当時の背景と無縁ではない。

リジア・ファグンジス・テーリス（Lygia Fagundes Telles, 1923-2022）は、家父長制社会から権威主義体制下、そして民主化後の女性の苦悶と生き方を問いかけた作家である。女性の自己表出や自己実現を模索したテーリスに関して、次の彼女の言葉が有名である。「女性によって作られるフィクションには女性独自の特徴がある。より内面的、より告白的である。女性は自らを明らかにし、自らを追究し、自らの考えを述べられるようになってきた。[……] 以前は、私達がどのような者であるかを

言うのは男性であった。今は私たちだ」。

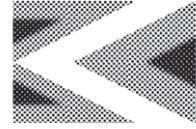
テーリスの作品の中でも、とりわけ『女の子たち』(*As meninas*, 1973)は、軍事政権下の思想や言論統制、資本主義の経済格差、消費主義、女性や弱者への差別を男性作家とは異なる視点で描き、高く評価された。物語は3人の女学生の内的独白であり、語りの方は、私的な空間である学生寮等の各々の“部屋”となる。生い立ちの異なる3名の思考や対話を通じて、男女間の不平等や伝統的な社会通念、女性の社会的自立などを問題提起している。

テーリスは1985年に、女性作家として2人目となるブラジル文学アカデミー会員に選出されている。残念ながら、折しも本稿執筆中に彼女の訃報に接することになった(4月3日逝去)。翌日のブラジル国内主要紙(O Globo, O Estado de São Paulo, Folha de São Paulo)は、各社2~3頁の追悼記事を掲載した。O Estado de São Pauloは「作家は作品を通じて読者に『存在』を考える機会を提供した。[……]登場人物は女性の声の複数性を表し、社会の欺瞞と闘う象徴だった」と記している。家族に見守られ98歳で亡くなった彼女のご冥福をお祈りする。

これら3人の女性作家は、ブラジル社会における女性の立場と葛藤を、女性の視点から社会へ問いかけた。女性の発言や表現の機会・権利が、公的な空間(政治や社会)で十分ではなかった時代において、女性の共通のアイデンティティと多様性を描き、ブラジル女性文学の地位向上と社会的認知に著しく貢献した。

執筆者について——

江口佳子(えぐちよしこ) 1968年生まれ。現在、常葉大学外国語学部准教授。専攻=ブラジル文学。小社刊行の訳書には『[あけましておめでとう](#)』(2018年)がある。



ブラジル現代文学コレクション
編集＝武田千香

乾いた人びと

グラシリアノ・ハーモス／高橋都彦訳 2000円＋税

搾取に喘ぐ牛飼いとその一家は干魘により土地を追われ、焼けつくような太陽のもと、荒野へと歩みを進めるのだが……。沈黙の世界に住まう登場人物たちの孤独と渇きを巧みに描き出す心理小説。

エルドラードの孤児

ミウトン・ハトゥン／武田千香訳 2000円＋税

コルドヴィウは急死した父親の事業を継ぐが、労働に意識は向かず、一夜をともしたインディオの女を忘れられずにいた……。文明と神話的世界が交錯した愛の物語。

老練な船乗りたち

ジョルジ・アマード／高橋都彦訳 3000円＋税

虚実をないまぜにした巧みな文体をあやつり、神秘的で怪しげなバイーアの下町を、ボヘミアンや娼婦らの強烈な個性とともに描いた代表作「キンカス・ペーロ・ダグアの二度の死」他1編を収録。

九夜

ベルナルド・カルヴァーリョ／宮入亮訳 3000円＋税

第二次世界大戦勃発間近、ヴァルガス独裁政権が支配するブラジルの奥地で、ルース・ベネディクトに師事していた人類学者が村へ戻っていくのだが……。現実とフィクションの裂け目から、若き人類学者の死の真相を暴く。

家宝

ズウミーラ・ヒベイロ・タヴァーリス／武田千香訳 1800円＋税

長年判事を務めた夫の死後、一人残された老女は、愛人からもらった宝石を胸に抱きながら自らの過去を振り返る……。人間の嘘や偽り、社会の擬装や欺瞞を、ブラジル文学を代表する女性作家が描く。

最初の物語

ジョアン・ギマランイス・ホーザ／高橋都彦訳 2200円＋税

古代から現代まで広範な語彙を駆使し、新語の創造、語順の転倒、電報的な構文など、言語的革新にいとむ「ブラジルのジェイムズ・ジョイス」が描く、死と不滅についての21の物語。

あけましておめでとう

フーベン・フォンセッカ／江口佳子訳 2500円＋税

リオデジャネイロを舞台に暴力と性を描き、ブラジル軍事政権から発禁処分をうけた問題作。大晦日を祝うパーティーを貧困の憎悪が破壊する表題作「あけましておめでとう」他、14編を収録。

*

以下、近刊

オスカー・ナカザト『ニホンジン』武田千香訳

リジア・ファグンデス・テーリス『女の子たち』江口佳子訳

イタマール・ヴィエイラ・ジュニオール『まがった鋤』武田千香・江口佳子訳

マルケス・レベロ他『ブラジル文学傑作短編集』伊藤秋仁他訳

【祝 芸術選奨新人賞受賞】

山城知佳子の作品について

——その近年の取り組みから

土屋誠一

昨年開催された、東京都写真美術館での個展「山城知佳子 リフレーミング」展は、山城のこれまでのキャリアを通覧でき、かつ、展覧会のサブタイトルと同名の新作《リフレーミング》で見せてくれた。これからの山城のアーティストとしての展開の指さす方向が明確であったという点において、極めて優れた展覧会であった。この展覧会については、私は開催当時に『沖縄タイムス』紙で展覧会評を書いたので、その観点の詳細を繰り返すことはしない。この展覧会が評価され、今年3月に芸術選奨新人賞を山城は受賞したが、その受賞自体は当然の評価だと思う。けれども、去年から今年にかけて、誰の目からも間違いなく明確になったことは、この沖縄出身・在住のアーティストの仕事に、どのように評価するかは各々の観者に委ねられるにせよ、決して無視することのできない重要な同時代の表現者として向き合わざるを得なくなったこと、そして、沖縄というローカルなコンテクストを知っていようが知らなかりうが、彼女の仕事に注目せざるを得なくなった、という変化だろう。この社会的なポジションの変化は、10数年来、山城の仕事をほぼリアルタイムで見続けてきた批評家のひとりとしては、喜び以外の何ものでもない。とはいえ、山城と私の、個人的なアーティストと批評家としての関係は、そのような社会的評価とは関係なく、敬愛すべき同世代の友人のそれとして、従前と変わらないのではあるが。

しかし、国内外において著名なアーティストとして認知され、その作品に触れる機会が増えれば増えるほど、確かに鑑賞経験はインターナショナルなものになるかもしれないが、山城の作品が根差している、ローカルなコンテクストに注意を払わなければ、彼女の作品の核心的な部分を、取り逃がすことになるだろう。すべての作品がそうであるわけではないが、山城のかなり多くの作品が、ローカルな身体的経験と、それに基づく思考から導かれているのは明らかであるからだ。例えば、沖縄における基地問題、沖縄への構造的差別に基づく沖縄の傷、近くて遠い日本および合衆国という国家に対峙せざるを得ないジレンマ、シマ社会におけるジェンダーの問題、観光地としてのイメージ消費、そしてなによりも、沖縄戦の記憶、etc……。これらは、沖縄という地にコミットする人々にとって切実な問題であるし、ましてや生まれも育ちも血筋も沖縄に帰す山城にとって、表現者として取り組む大きな問題であり、事実、作品ごとの紆余曲折やアプローチの違いはあれど、取り組んできたテーマ群である。そして、こうしたローカルなテーマ群が、ローカルであることを捨てないままに、沖縄とは異なるローカルなコンテクストに、鑑賞者が翻訳可能なものとして読みかえる余地がある点に、山城の作品の、作品としての強度があったのは間違いない。

以上の点は、山城が今後も継続して取り組んでいくテーマ群であるのだと思われるが、近年の作品では、人間の生きる地球の環境と、人間という存在の根拠とが、不可分なものとして把握されるという点が、強調される。具体的には、採掘場の地質と人間が、映像上で重ね合わされたりするのだが、先に上げた《リフレーミング》において衝撃的なのは、人間はみな、珊瑚から生まれてくるのだという旨の台詞が、作品の物語上で語られることだ。その衝撃が、人間は珊瑚からは実際には生まれてこないという、単純な事実に基づくのは言うまでもない。けれども、作品中でそのように断言されると、不思議と納得してしまう説得力を持つ点が、山城の作品を特異なものとし、観者はその思考に魅

了されるのだ。実際、島嶼である沖縄島の地質は、海洋の生態系と不可分であり、珊瑚礁の堆積による石灰質の特性が強い。つまり、長大な時間をかけた生命のサイクルによって形成された大地の上に、人々が暮らしているのであり、そうした大地や海に対する観照が、人間が珊瑚から生まれてくるといふ、荒唐無稽ではあるが、この地に暮らしている繊細な人間であれば、ヴィヴィッドに感知してしまう想像力が、山城の映像に刻まれているのだ。そのことが理解できれば、荒唐無稽は単なる荒唐無稽ではなく、掛け替えのない環境であるにもかかわらず、人間はそうした環境を破壊するという愚行も含めた、説得力を持つのである。

こうした山城のアプローチは、かつてであればポストコロニアリズムの理論からの読解と相性がよかったはずだが、次第に、人新世やアクター・ネットワーク理論といった思想のトレンドからの分析を試みなくなる誘惑に駆られるかもしれない。けれども、時代時代のトレンドから、山城の作品を読解することに、少なくとも私は、躊躇する。なぜなら、山城自身は、そうしたトレンドとはほぼ関係なく、沖縄というローカルな場を注視すること、ほぼそのことのみで、結果的に今日深く思考すべき問題を発見しているのであって、むしろトレンドのほうが山城の注意深い作品の取り組みと、時代的な必然としてリンクしているだけだからだ。だから、観者や論者は、賢しげな理屈で山城の作品を理解したつもりになっているだけだとすれば、むしろ彼女の作品の特質を取りのぞきただけであり、むしろ、山城が作品制作においてそうしているように、彼女の作品を丁寧に注視することで、そこから思考を汲み上げるべきなのである。山城知佳子の作品には、それだけの強度があるのであり、だからこそ、もはや彼女の仕事を無視することが困難になっているのである。そしてその困難さは、芸術を擁護する私たちにとっては、障害どころか、むしろ歓迎すべき性質のものである。

以上の点を確認するには、私自身も本論の執筆時点では実見できていないのだが、東京都現代美術館で開催されている、「Tokyo Contemporary Art Award 2020-2022 受賞記念展」を実見すればよいだろう。きっと、さらに深化した、山城の最新作に遭遇できることは、ほぼ間違いないだろうからだ。私自身も、このエッセイが公開される頃には、最新作を実見して、新たな発見と遭遇していることだろう。

執筆者について――

土屋誠一(つちやせいいち) 1975年生まれ。美術批評家、沖縄県立芸術大学准教授。小社刊行の主な論文には、「加納光於の絵画――絵画に即して読む」(『水声通信』8号所収、2006年6月)、「宮川淳と美術批評――イメージ・テキスト・物質性」(『水声通信』12号所収、2006年10月)などがある。

【連載】

洞窟の壁に描かれた生命の痕跡

——本棚の片隅に2

鈴木球子

『洞窟の経験』というタイトルを見て、自分にも洞窟に関わる経験はあったらどうかと考えてみた。ふと思出したのは、子どもの頃に観た『インドへの道』という映画である。第一次世界大戦後の英国占領下のインドが舞台である。若い英国人女性が、インド人の医師に案内されてマラバー洞窟を訪れる。洞窟内で何が起きたのか、はっきりとは描かれない。焼けつくような日差しと暗闇が交差する。全体的な記憶はかなり曖昧なのだが、女性が洞窟の中で錯乱状態に陥り、急な斜面を転がるように走り去っていく場面だけは鮮明に覚えている。洞窟について今一度考えてみたいと思って、本書を手を取った。

フランスの南西部に位置するラスコーの洞窟は、ドイツ占領下の1940年に、4人の少年たちによって発見された。その壁や天井には、後期旧石器時代のクロマニヨン人の作と推定される彩色イメージ群が広がっている。オリジナルの洞窟は損傷を防ぐために1963年に閉鎖されており、現在それを直接鑑賞することはできない。だが、本書に載せられた写真を見れば、壁画の描き手たちを現代人に劣る「未開のもの」と見なすのは間違いであることが分かるだろう。戦後、ジョルジュ・バタイユやモーリス・ブランショらの哲学者たち、アンドレ・ブルトンを始めとするシュルレアリストたちは、ラスコー洞窟について様々な思索を繰り広げた。ところでその時代は、近代以降の人間の捉え方について、考え直す必要に迫られた時期でもあった。近代のヨーロッパでは神に代わって「人間」という存在が世界の中心に据えられた。理性が重要視され、進歩主義に伴って科学技術への期待が高まった。だが、これらが行きついた先は2つの大戦であり、大量破壊兵器の出現であった。

本書はバタイユのラスコー論を始めとして、同洞窟を接点とするルネ・シャールの詩やブランショら同時代人の論考を集め、考察したものである。収録された6本の論文の切り口はそれぞれ異なっているが、共通しているのは、ラスコーの壁画を介して、「近代」という時代や「人間」という存在を再考する試みがどのようになされたかを明らかにしようとしている点である。例えば、バタイユの芸術論を扱った章では、彼が「鳥の人」と呼ばれる、洞窟内の唯一の人間像に注目していたことが指摘される。人間は道具を使用し、労働することによって動物と区別される。その一方で、芸術（＝遊び）とは、人間の労働が生み出す価値を破壊するものである。鳥の頭を持つ人間のイメージは、己の死を介して動物的な存在へ戻ろうとする姿だと説かれる。有用性の原理に基づいて近代人が築きあげてきた世界とは異なる、非生産的な自然の見直しが示唆されている。

あるいは、ラスコーの壁画をマンガ的であると評価したジェラルド・ブランシャールについての論にも眼を向けてみよう。そこでは、フレームを越えて展開していくマンガと、ときに凶像が重なり合いながら、凹凸のある岩肌に広がっていくラスコーの壁画とが、重ね合わされている。論文の読者は、近代的な絵画のあり様、つまり1つの空間座標軸に固定された、一点透視図法で描かれる近代的タブローの見直しへと導かれていく。

バタイユらが直面した問題は、現代人にとっても決して無関心でいられるものではない。生産性や有用性を問う声は今日でも怖いほどに聞かれるし、労働を重視し、遊びを排除しようとする傾向も至る所で見られる。人間はすでに身動きがとれなくなっているのだろうか？　だが2万年の時を越えて、

我々はラスコーの壁画に惹きつけられる。そこには何かしら共鳴するものがある。

ところで、先史芸術についての考察は、近代社会を批判あるいは相対化するための対立項を打ち立てることにしかならないのだろうか。それは、啓蒙時代において、タヒチや新大陸の「高貴な野蛮人たち」が西洋社会にとっての「他者」とされたのと類似している。さらに洞窟には何かしら神秘的な印象が付きまとう。『インドへの道』は英国による支配を批判的に描き、架空のマラバー洞窟は西洋的物差しでは計り知れないインドの底知れなさを象徴する役割を果たしていた。あるいはラスコーの壁画は、西洋の近代芸術を相対化する視点を我々に与えてくれる。だが、こうした見方は、壁画そのものの魅力からむしろ目を背けることになりはしないだろうか。西洋文明の対立項として捉えるのではなく、また、神秘主義というブラックボックスに秘するのでもないとしたら、我々は洞窟芸術にどう対峙すればいいのだろうか。

本書でも触れられているネガティヴ・ハンドは、この質問への手がかりにならないだろうか。ラスコーだけではなく多くの洞窟で、手の上から顔料を吹き付けて輪郭を岩壁に残した跡が発見されている。それは、かつて人の身体が確実かつ偶然にその場にあったことを示している。吹き付けられた絵具は、人の呼気を含む。様々な解釈を超越して、そこに現われているのは人間の肉体そのものであり、存在があった証である。バタイユの名著のタイトルを借りて言えば、2万年前の「エロティシズム」がそこには感じられる。

執筆者について——

鈴木球子（すずきたまこ） 1979年生まれ。現在、信州大学講師。専攻＝フランス文学・哲学。小社刊行の著書には、『[サドのエクリチュールと哲学、そして身体](#)』（2016年）、訳書にはミシェル・ドゥロン『[アンシャン・レジームの放蕩とメランコリー——繊細さの原則](#)』（2020年）がある。

【連載】

人新世の彫刻

——コンテンポラリー・スカルプチャー 4

勝俣涼

アルゼンチンのロサリオ出身のアーティスト、アドリアン・ビジャー・ロハス（Adrián Villar Rojas, 1980-）の作品は、人間あるいは非人間的な生物の死や崩壊、絶滅といった不在性のニュアンスを帯びている。たとえば2004年の初個展に出品されていた《Sick of Goodbyes》（2004）は、古生物画家として知られるチャールズ・R・ナイト（Charles R. Knight, 1874-1953）の恐竜画をベースにした絵画だった。

モチーフのレベルで「絶滅」に言及するこうした作例がある一方で、彫刻的なメディウムとして崩壊を体現するのが、粘土であるだろう。粘土（あるいはセメントと粘土の混合物）はビジャー・ロハスの彫刻に特徴的な素材だが、そのテクスチュアはマーク・マンダース（Mark Manders, 1968-）の作品を類推させるかもしれない⁽¹⁾。しかしマンダースの作品が、人間主体のあくまで「一時的な」不在を呈示している、すなわちたまたま今までは目の前の彫刻に取り組んでおり、おそらくは再び戻ってくるであろう作者の息づきを保存しているのに対し、ビジャー・ロハスの彫刻においては、後で見ると、像の制作を統率する主体はすでに立ち退いているように見える。とはいえ実際のところ、彼の作品群は、何らかの存在の死や不在化を望ましい、あるいは不可避の終着点として結論づけるものなのだろうか？

未焼成の粘土によるビジャー・ロハスの彫刻は多くの場合、野外に設置され、時の経過とともに像の表面に亀裂を生じ、風化による変形や崩壊へと導かれる。ところで「彫刻」とはそれ自体、人間による製作物に連なるものだが、この崩壊の光景には文字通り、人工物の表象も含まれている。たとえば「第54回ベネチア・ビエンナーレ」に出品された《Now I Will Be with My Son, the Murderer of Your Heritage》（2011）では、崩落したコンクリート建築を思わせる、朽ちた柱、散乱する物質的な量塊のうちに、人型ロボットの躯体が埋没している。それはさながら、未来における戦争の災禍の後に残された廃墟の様相を呈している。

こうしたポスト・アポカリプスの光景において、人類は「痕跡」としてのみ指し示されている。そのような世界では、人間的なパースペクティブ、認識の共通基盤もまた、その保証を喪失することとなるだろう。ビジャー・ロハスの彫刻はしばしば、私たちに馴染みのある事物のスケール、対象のあるべき配置や関係性を逸脱するが、そうした比率の歪みもまた、人間的基準の脱落を強調する要素といえる。たとえば《My Dead Family》（2009）は、木立の間に横たわる、全長27メートルもの巨大なクジラの死骸を象っている。あるいは、「ドクメンタ13」で発表された屋外インスタレーション《Return the World》（2012）を構成する彫刻のひとつもまた、超現実的なスケールを示すイメージであり、そこでは一本の巨大な骨の上に座る人物が、ブタに授乳している。

《My Dead Family》のクジラの躯体に使われた粘土は、雨や川によって浸食された山から得られていたが、その事実が示すように、この彫刻的素材はそれ自体、地質学的な由来をもつものである。崩壊したクジラの肉体は微生物によって分解され、山中の土や枯葉と物質的に合流し、新たな組成へと導かれるだろう。美術史家、キュレーターのカロライン・クリストフ＝バカルギエフが考察するように、ビジャー・ロハスの作品はしばしば、「人新世」（Anthropocene）をめぐる言説と関連づけられ

ている。人新世とは、人類の活動が地球環境や生態系に大きな影響を及ぼし、痕跡化される新たな地質年代の表現であり、元々は化学者のパウル・クルツェンによって 2000 年に提唱された用語である。人新世をめぐっては近年、多くの論者によってさまざまな立場からの言及がなされているが、クリストフ＝バカルギエフがビジャール・ロハスの制作実践とパラレルに関連する言説として挙げる、ダナ・ハラウェイやティモシー・モートンによる著述もまた、この議論を構成している⁽²⁾。

ハラウェイはアナ・ツインの議論を参照しつつ、人新世における地球では、化学物質や資源掘削といった人間活動がもたらすものによって、危機に瀕した生き物とその多様性を再建するための避難場所が極度に減少していると述べ、人新世を「短く」「薄く」することこそを課題として提示している⁽³⁾。次の時代、すなわち避難場所が再び増えていくような未来が見据えられつつ、過去そして進行形の現在を含んで展開するダイナミックで共振的な時空を、ハラウェイは「クトゥルー新世」と命名し、そこにおいて「人間も含むさまざまな種が混淆する豊饒なアッセムブラージュ」が展望される⁽⁴⁾。

このようなビジョンがビジャール・ロハスの作品群において共有されていることを示唆する一例は、先に触れた「ブタの養育」のイメージだろう。こうした異種混淆的な「アッセムブラージュ」はまた、もうひとつの例を挙げるなら、メキシコでのインスタレーション《The Theatres of Saturn》(2014)にも確認することができる。同作を構成するオブジェの数々は、現地の土、カボチャ、スイカ、キノコ、淡水魚、ロブスター、金属、石、石膏、靴、iPod といった複数の有機物、無機物、人工物が互いに接合し、入り組むことで、ハイブリッドな相貌を獲得している。

紙幅の都合もあり、本稿では網羅的に紹介することができないが、2010 年代以降、ビジャール・ロハスの彫刻はその多くがキメラ的、相互嵌入的、あるいは地層状をなす複合形態において実現されてきた。そこに見出されるのは、人新世と呼ばれる状況に対峙しつつ、その素朴な是認にはとどまらないような思考なのではないだろうか。

【注】

* アドリアン・ビジャール・ロハスの作品画像は、下記のウェブサイトで参照することができる(2022年4月15日現在)。

<https://www.mariangoodman.com/artists/67-adrian-villar-rojas/> (MARIAN GOODMAN GALLERY)

(1) ただしマンダース作品の多くは、彫刻表面の色彩処理によって粘土のように見せかけたものであり、大半の場合、実際の素材としてはブロンズが用いられている。

(2) 次を参照。Carolyn Christov-Bakargiev, “When It Disappears, the Energy Is Left,” *Adrián Villar Rojas*, London: Phaidon, 2020.

(3) ダナ・ハラウェイ「人新世、資本新世、植民新世、クトゥルー新世」高橋さきの訳、『現代思想』2017年12月号、青土社、2017年、100頁。

(4) 同上、101頁。

執筆者について——

勝俣涼(かつまたりょう) 1990年生まれ。美術批評家。主な論考に、「運動-刷新の芸術実践——エル・リシッキーとスターリニズム」(引込線/放射線パブリケーションズ『政治の展覧会：世界大戦と前衛芸術』、

EOS ART BOOKS, 2020 年), 「彫刻とメランコリー——マーク・マンダースにおける時間の凍結」(『武蔵野美術大学研究紀要 2021-no.52』, 武蔵野美術大学, 2022 年) などがある。

【連載】

「美人画」から「社会画」へ

——裸足で散歩 21

西澤栄美子

東京の桜も少し盛りを過ぎ、桜吹雪が舞い始めたころ、筆者は歌舞伎座で森鷗外⁽¹⁾原作の『ぢいさんばあさん』を、片岡仁左衛門、坂東玉三郎の主演で観劇しました。江戸番町的美濃部伊織と妻のゆんは、評判の鴛鴦夫婦でしたが、伊織は、一年間単身で京都勤めをすることになります。庭の盛りの桜のもと、翌年の再開を誓い別れますが、伊織はふとしたことから同輩を切っ払い、越前にお預けの身になり、二人は、伊織の罪が許される37年後にようやく自宅の桜の下で、再会します。前半の若い夫婦の初々しさ、後年の白髪となった二人が寄り添って交わす想いなど、小品ながら美しい芝居です。この「新歌舞伎」は、例えば江戸時代の歌舞伎作者、鶴屋南北⁽²⁾、その後継者と称される河竹黙阿弥⁽³⁾と比べると、西欧的な骨格を持っています。南北や黙阿弥の芝居にこそ、歌舞伎の面白さ、神髄の一つがあると筆者は考えますが⁽⁴⁾、しかし『ぢいさんばあさん』は、今後も上演され続けてほしい芝居です。

ほどなく、筆者は皇居のお堀端の名残の桜を見つ、東京の国立近代美術館の、『鏑木清方展』⁽⁵⁾を訪れました。鷗外の弟、三木竹二⁽⁶⁾責任編集の『歌舞伎』では、1900年の創刊号から清方は挿絵や劇評を担当していますので、鷗外の芝居と清方の展覧会は、筆者の中で桜を介して繋がっているような気がしました。

何度か所有者が不明となり、近年再発見された清方の『築地明石町』は、美しく気品のある、やや憂いを帯びた女性が描かれており、さすが「美人画」の名手と称賛されるのも当然のことと思わせられます。しかし、現代ではルッキズムに繋がるこの「美人画」という分類について、文筆にも長けていた清方は以下の様に述べています。

需^{もと}められて画く場合はいはゆる美人画が多いけれども、自分の興味を置くところは生活にある。それも中級以下の階級の生活に最も惹かる。

私は色々な生活の中で何故か、明治の庶民生活に一ばん心惹かれる⁽⁷⁾。

清方自身が「いはゆる美人画」と述べているように、彼は、この言葉に違和感を持っていたようにも思えます。

「美人画」については、

人の絵を描くに、手とか足とかを、あげたり、さげたり^ま枉げたりしている人間の形が美しいと思ふが、自分の感興は形よりも季節を人間に感じて、季節と人間との間に、自然と融合されて来た何かの美しい感覚によって、大抵の場合は絵を作つてゐる⁽⁸⁾。

東京会場では、清方絵画の本質を「生活を描いた画家」として、展示の仕方を工夫して、編年体の展示とはしていません。

清方は「美人画」を描こうとしたのではなく、季節と人間との間の「何かの美しい感覚」を描こう

とし、それは日本において古来のものではありませんが、清方の絵画で、それが情緒や俗に流されることなく凛とした美しさを保ち続けているのは、鴎外の作品にも通底する、一步退いて西欧的論理や思考から見直したものの「美」であるからではないでしょうか。

【注】

- (1) 森鴎外 (1862-1922)。
- (2) 鶴屋南北 (1755-1829)。
- (3) 河竹黙阿弥 (1816-1893)。
- (4) 2021年には、同じ仁左衛門、玉三郎の共演による、南北の『桜姫東文章』と、『東海道四谷怪談』が歌舞伎座で上演されています。
- (5) 鏑木清方 (1878-1972)。
- (6) 三木竹二 (1867-1908)。『歌舞伎』1900年から1914年12月まで刊行。木村妙子『三木竹二 兄鴎外と明治の歌舞伎と』水声社、2020年。
- (7) 鶴見香織「鏑木清方 生活を描いた画家」『没後50年 鏑木清方展』図録、東京国立近代美術館、京都国立近代美術館、2022年、15頁。
- (8) 同書、17頁。

執筆について――

西澤栄美子 (にしざわえみこ) 1950年生まれ。もと成城大学講師。専攻=美学、フランス文学。小社刊行の主な著書には、『書物の迷宮』(1996年)、[『宮川淳とともに』](#)(共著、2021年)、主な訳書には、クリスチャン・メッツ『映画記号学の諸問題』(共訳、1987年)、同『映画における意味作用に関する試論』(共訳、2005年)などがある。

【連載】

ショパン・ゴースト・ライター

—Books in Progress 19

廣瀬 覚

時は1995年、チェコはプラハ、奇妙な噂が街に流れた——「ショパンの新作が近々お披露目になるらしい」「ショパンって、あのショパン？ 遺作でも新しく見つかったの？」「いや、新曲だってさ。どうやら、あの世からショパンが曲を書いて送りつけてきた、とかなんとか」——いや、正確には、死んだあともショパンは作曲をつづけていて、それを譜面に書き起こすよう本人から直接頼まれたと証言するご婦人が現れた、ということである。「そんな胡散臭い話、だれがまともに信じるの？」「と思うだろ。でも、あのピーター・ケイティンをつかって、没後新曲の『ベスト・アルバム』がスプラフォン社から出るとなると、どうよ」

オカルトめいた噂話が、一気に儲け話へと化ける。新聞雑誌はこぞって噂の真相を探り、レコード会社は宣伝を打ちまくる。数年前とは打って変わって、言論が飛び交い、時に過熱するメディアの世界で、事実と事実と事実を予断なく重ねる一人のジャーナリストにこの奇怪な騒動の解明は託された。チェコ第一TVの番組ディレクター、ルドヴィーク・スラニーである。

「私は今、古き良きデカルト主義者をひとり探しているんだ……。一風変わったドキュメンタリー番組のためにね」と、辣腕をふるうボスのフィリップ・ノヴァークに呼び出されたルドヴィークは、ショパンの霊媒を名乗る女、ヴェラ・フォルティーノヴァーと彼女をとり巻く陰謀を究明するよう説得される。彼女に魅了された人々、あるいはこの機に乗じようとしている人々、そして懐疑的な人々をいずれも納得させ、視聴者全員に熟慮の機会を与えるドキュメンタリーを撮ること——「この件は指標となるものの喪失、現代に特有のエゴの肥大、そしてセンセーショナルなものへの飢えへの徴候だと思われる……。おそらく、外延すれば、この件は六年前の変革以来、私たちが落ちこんだ変動を明かしているんだ」

いつになく執拗で周到な上司の提案に一抹の不安を覚えながら承諾したルドヴィークは、カメラマンのロマン・スタニェクとともに、撮影を開始する。ヴェラ・フォルティーノヴァーの数奇な人生、目の前で行われる口述筆記、かぎりなくショパンを思わせる楽曲……にわかには信じがたい事態を前に、ジャーナリストは次第に疑念の沼に落ちていく。正体の見えない相手を調べるには、どうすればよいのか？ ある人は白と言い、ある人は黒と言う事柄にどう決着をつければよいのか？ 隠された秘密を探るには、秘密裡に事を進めなければならない。元秘密警察の私立探偵、無名の墓、反体制組織とのつながり、共産主義時代の影……数多の葛藤と思惑が入り混じる調査の末に、ルドヴィークがたどり着いた答えとは——「何杯もビールをお代わりして飲んでください、そうしないと、何が起こったのか明確には分からないんじゃないかと思います。今宵、すべてをお話ししましょう」

*

ある日自宅の押入れに見知らぬ女が潜んでいることに気づいた男の日常が一変する『長崎』。世界から隔絶された男の魂の叫びと囁きを、陰鬱でありながらユーモラスに綴った、不条理で幻想的な短編集『わたしは灯台守』。拉致被害者たちとその家族、新聞記者、さらには北朝鮮作員たちの運命

を交錯させた『エクリプス』の三作につづけて、日常と非日常、合理と非合理、肉体と精神、好奇心と不安の境界線を読む者にまたがせる、エリック・ファーフの最新作『ブラハのショパン』（松田浩則訳、2022年6月刊行予定）にご期待あれ。

執筆者について——

廣瀬覚（ひろせさとる） 1992年生まれ。水声社編集部所属。

【連載】

「核エスカレーション抑止」の幻

——校正刷の余白に4

鈴木宏

前回、私はこう書いた——

《核を持っているということは、核で脅してくるような国家や組織や個人やらが現れた場合には、核で脅し返すということではないか。それが「核抑止」「核による相互抑止」ということではないか。一方が怯んでしまえば、「核抑止」にならない。敵対する核保有国の一方の政治指導者が、他方の国の政治指導者に脅されて核の使用を躊躇う、などという事態は、国際政治学の「相互確証破壊」の理論においても想定されていないのではないだろうか。あまりにバカバカしい！》

私は寡聞にして知らなかったが、二つの敵対する核保有国の一方が核を使用したのに、他方の国の政治指導者が核の使用を躊躇う、怯える、という事態は必ずしも想定されていないわけでもないらしい。

村井友秀さんによると、国際関係論の方面では、「安定・不安定パラドックス」ということがいわれているようだ。

《『安定・不安定パラドックス』とは、例えば冷戦時代の米ソ関係で双方が多数の核兵器を配備することによって相互確証破壊が成立し、戦争をすれば双方が共に負ける状態になっているとき（安定）、米ソ〔現下の状況に当てはめれば、米ロ。引用者注。以下、〔 〕内は同じ〕の一方〔現下の状況に当てはめれば、ロシア〕が小さな戦争を始めた場合、戦争を始めた側〔ロシア〕がもし相手〔アメリカ＝ウクライナ〕が反撃すれば戦争を核戦争にすると相手〔アメリカ＝ウクライナ〕を脅せば（核戦争になれば双方が負ける）、相手〔アメリカ〕の選択は、小さな戦争に介入して、核戦争になる〔ことを恐れない〕か、核戦争を恐れて小さな戦争を見捨てるかになる（安定）。》（『産経新聞』2022/3/18）

現下のアメリカ（バイデン政権）は、「戦争に介入して、核戦争になる」のは絶対にいやだ、死んでもいやだ、と思う一方で、「小さな戦争を見捨てる」わけにもいかないだろう（国際世論の批判も怖い）、と懊悩、煩悶しつつ、いかにも中途半端な「武器支援」（重火器は除く、などという信じられないようなことを、侵攻当初はいつていた）などでお茶を濁しているわけなのだろう。

また、近年のロシアの軍事理論の中には、核による「エスカレーション抑止」という考え方があるらしい。それは、世界最終戦争にいたる前の段階で（ないしは世界最終戦争を「抑止」するために）、低出力の核爆弾（いわゆる戦術核兵器）を一発（ないしは数発）、敵にたいして使用する、という戦略のようだ。この理論に詳しい（というより、この理論に関する唯一人の日本人研究者）小泉悠さんによると、次のような二つのケースがあるらしい——

《1 進行中の紛争においてロシアが劣勢に陥った場合、敵に対して限定された規模の核攻撃をおこなって、自身に有利な形で戦闘の停止を強要する。》

2 進行中の紛争ないし勃発が予期される紛争に、米国などの第三国が関与してくることを阻止するために同様の攻撃をおこなう。》(「プーチンの軍事戦略」、『中央公論』2022年5月号, p.154.)

核攻撃をおこなう場所、ターゲットに関しても、二つのことが考えられていて、主としてデモンストレーション効果、威嚇効果を狙う場合には、敵国内の無人(に近い)地帯、敵国の周辺海域など、相手に対するより直接的なダメージを重視する場合には、「人口密集地、工業地帯、軍事拠点」……などということになるらしい。

この理論は、ソ連崩壊後の1990年代のロシアにおいて、経済の疲弊、軍の、それにまさる疲弊を背景に、当時の国防次官、アンドレイ・ココシンによってとなえられはじめ、当初は「驚きをもって受け止められ」た——なぜなら、《それまでの核使用は、敵に対するダメージを最大化して、戦闘を優位に進めることを目的としていた》からで、《その使用や威力を「限定する」発想は、あらゆる常識を覆す、革命的なアイデアだった》(「プーチン」 p.156) からだ——のだが、90年代も後半になると、ロシアの安全保障サークルのなかで、また軍の内部で熱心に議論されるようになったらしい。

とはいえ、この理論にもとづいて、実際に核が使われたことは(まだ、というべきだろうか?)ない——チェチェンでもシリアでもクリミア・ドネバスでも核は使われなかった、もっとも、それは、「進行中の紛争においてロシアが劣勢に陥」ることがなく、「米国などの第三国が関与してくることもなさそうだったからに過ぎなかったのかもしれないが——し、そもそもロシア軍の戦略戦術として「正式に」採用されているのかどうかははっきりしない。すくなくとも、ロシアの軍・政府の公式文書に明確なかたちで言及されているということはないようだ。

この「エスカレーション抑止」が公式なものか非公式なものかとはともかく、この核戦略が今日のロシア軍の軍事思想のなかに深く根付いているのは事実のようだ。小泉さんは、「それが本当に核運用政策として定式化されているかどうかについては甚だ曖昧」であって、「昼気楼のように掴み所のないもの」(「ロシアの核・非核エスカレーション抑止概念を巡る議論の動向」、『「大国間競争時代のロシア」研究プロジェクト報告書』日本国際問題研究所, 2021, p.99)だ、というふうに表現している。

この理論がロシアで急速に「発展」した結果なのだろう、近年では、(核兵器ではなく)非核兵器によるエスカレーション抑止(「非核エスカレーション抑止」)という概念も登場しているという。(小泉さんによれば、現在のロシアではこの「非核エスカレーション抑止」の方が主流になっているという[「ロシア」 p.97].) というのも、上記の1, 2のような状況を達成しようとするのであれば、なにも必ず核を使わねばならないということもないからだ。つまり、上記の1, 2のような状況を非核兵器、通常兵器によって達成しようとする、それが「非核エスカレーション抑止」だというわけである。

具体的には、カリブル、9M728等の巡航ミサイル、アヴァンガルド、キンジャール等の極超音速ミサイルの使用が想定されているらしい。(「ロシア」 p.98-99)

核によるエスカレーション抑止はまだ実行されたことがないということはすでに述べたが、この非核エスカレーション抑止の方は、理論の段階を越えて、すでに実戦で使われる段階にいたっている、と言われている。

小泉さんは、第二次ナゴルノ・カラバフ紛争のときのあるエピソードを紹介している。

ナゴルノ・カラバフの帰属をめぐる長年、争ってきたアルメニアとアゼルバイジャンの間で再び戦端が開かれたのは、2020年の9月27日のことだった。アゼルバイジャン軍はナゴルノ・カラバフの全域に電撃的な大攻勢をかけ、ナゴルノ・カラバフのかなりの部分を占領されたアルメニアは一カ

月半後の11月10日には、ロシアの仲介による停戦をのまざるを得なくなった。このときアルメニアの同盟国だったはずのロシアは静観をきめこんだ。ロシアはアルメニアの勝利は望まず（このときのアルメニアの政権は西側への接近を模索していた）、同時に、もちろんアゼルバイジャンの大勝も望んではいなかった（アゼルバイジャンはトルコとの関係をさらに深めようとしていた）。両国をともかくみずからの「勢力圏」に留めておく（両国とも旧ソ連の構成国だ）というのがロシアの大戦略だった。だから、いずれの国にも決定的な勝利を収めさせることなく、どこでもいから、ともかく、適当なところで停戦させる、それがロシアの利益になる、と考えた。そこで仲介をかってでたわけである。

こうして、モスクワ時間の11月10日午前0時に停戦が発効した。

そして、停戦が発効するのとほぼ同時に、ロシアは電撃的に、2000名の部隊をナゴルノ・カラバフに空輸し、対峙するアルメニア軍とアゼルバイジャン軍のあいだに割って入った、アルメニア軍とアゼルバイジャン軍にはもはや、停戦を順守する以外の選択肢はなくなった。

《さらに、停戦発効から2時間近く経った11月10日午前1時53分には、アゼルバイジャンの首都バクー郊外で突然、爆発が発生した。当初はアルメニア軍によるミサイル攻撃かとも思われたが、アルメニア側は関与を否定しており、アゼルバイジャン側もこの件に関しては沈黙を貫くという奇妙な事態であった。／その真相は現在も明らかにされていないが、停戦後に『ニューヨーク・タイムズ』紙に掲載された記事（Troianovski and Gall, “In Nagorno-Karabakh Peace Deal, Putin Applied a Deft New Touch”, NYT, 2020.12.1.）は、これがロシアの「警告射撃」であった可能性を指摘している。この記事によると、ロシアは11月9日、アゼルバイジャンが戦闘を停止しなければ軍事介入を行うと警告し、ダメ押しとしてミサイル攻撃を行ったという見方があるという。》（『現代ロシアの軍事戦略』筑摩書房、2021, p.182-183）

つまりこれは、《紛争を適当なところで鎮静化させるためにデモンストレーション的に軍力を使用する》エスカレーション抑止、非核兵器によるエスカレーション抑止戦略の実践だったのではないか、というわけである。

現下のロシアーウクライナ戦争においても、2、3週間前のことだったろうか、最新鋭の極超音速ミサイル、キンジャールがウクライナ西部に対して使われた（たしか、2発だったか、2カ所に対して、だったかと思う）という報道があった。くわしい続報がないのでよくは分からないのだが、あまり大きな戦果はなかったようだが、あれはもしかすると、ロシア軍としては「非核エスカレーション抑止」（のつもり）だったのかも知れない。2、3日後にたまたま目にした唯一の続報（TV報道）によれば、キンジャールの使用について報告を受けたプーチンは激怒したという。キンジャールのような「超高価な」ミサイルを、たいした戦果も見込めないのに、やたらに使うなということだという。プーチンもプーチンなりに、戦時経済〔特別軍事作戦経済か？〕ということを考えているということなのだろうか。もっとも、この報道の真偽は分からないが。

こうした、ロシアにおける「核エスカレーション抑止」理論の登場にたいして、米軍側も遅まきながら対応しはじめたようだ。

《ロシアのエスカレーション抑止戦略を懸念したアメリカは、2017年に〔国家安全保障会議内で〕図上演習を実施しています。演習では、ロシアが在独米軍基地に限定核使用をおこなった場合を想定しましたが、ひとつのチームは限定核使用による報復をベラルーシにおこなうことを選択。もう一方

のチームは、通常兵器による報復を選んだとされています。》（「プーチン」 p.157,「ロシア」 p.96-97）

もちろんこれは図上演習にすぎないわけだが、かりにも、国家安全保障会議内で実施された図上演習である。このときまで、アメリカ政府内、米軍内には、ロシアの核エスカレーション抑止に対抗するための明確な方針はなかったということだ。さすがに、これではマズイということになったのだから――

《トランプ政権下で策定された 2018 版『核態勢見直し』では、ロシアが小型核を使ったときには、アメリカも同規模の核を一発だけ撃ち返すと明記されています。潜水艦発射弾道ミサイルに低出力型核弾頭を搭載して発射する反撃パターンも示されている。この低出力型核弾頭はすでに開発され、原子力潜水艦テネシーに配備されました。》（「プーチン」 p.158,『現代ロシア』 p.273-274）

というわけで、現在でもこの方針が維持されている（私はそう願っている）のであれば、かりにプーチンが核を一発使ったとしても、ウクライナの民衆が、あえて言えば、「犬死」ということはない（広島、長崎の人々は無念だったと思うが、「犬死」だった）、ということになる。しかし、21世紀の“Dr. Strange Love” プーチンが一発だけで止めておくかどうかは分からない、誰にも分からない。

考えてみると、すくなくとも、ロシアで議論されているかぎりでの、この「核エスカレーション抑止」という理論は、一面において、ひどく虫のいい理論だ。なにしろ、自分は核兵器を使うが、相手は使わないだろう、使えないだろう、使わせないようにしよう、というわけだから。

しかし、言うまでもなく、《敵が戦闘の停止や参戦の見送りを決断するに足るダメージのレベルを見積もることはもとより極めて困難であり》（「ロシア」 p.100）、《それがいかに限定的なものであったとしても、ひとたび核兵器を使用すれば敵がどのような反応を示すのかはかなり不確実であると言わざるを得ない。その時の政権の性格や国民の気分次第では、限定核使用をうけても矛を収めず、それどころかはるかに苛烈な核反撃にうたててくるといった事態は十分に想像しうる》（「ロシア」 p.96）わけである。

また、他の一面においては、この「核エスカレーション抑止」の理論は、かなりの程度、「アナーキーな」気分のみちた理論だ。それをよく示しているのは、ロシアの軍事評論家、アレクサンドル・ゴリツのインタビュー（2008年）にみられる次のような発言だ。

《[……] ある時点で、わが戦略航空隊がまず、核兵器によるデモンストレーション的な攻撃を仮想敵の人口希薄な地域に行います。わが戦略爆撃機はこれを模擬するために、通常、英国近傍のフェロー諸島のあたりを飛行しています。これでも侵略者をとめることができない場合には、訓練用戦略ミサイルを1発か2発発射します。》

ここまでは、「核エスカレーション抑止」の話だ。その次の1行はこうだ――

《その後はこの世の終わりですから、計画しても無意味ですね。》（「ロシア」 p.94）

ゴリツは、「この世の終わり」という表現を使っている。「核エスカレーション抑止」の理論は、漠然とではあれ、「この世の終わり」という事態をもふくんだ理論なのだ。（これはなにも、「核エスカレー

ション抑止」の理論に限ったことではなく、「核」「核兵器」をめぐる議論，理論一般に言えることなのかも知れないが。）

漠然とではあれ，「この世の終わり」をも想定した理論に対抗するためには，西側諸国も，「この世の終わり」を恐れず，怯まない，決然たる「意志」をもつ必要があるのではないだろうか。「この世の終わり」については考えるのも嫌だ，だが，パクス・ルシアーナのもとでプーチンの精神的奴隷として生きるのも嫌だというのであれば，核戦力の決定的な強化しかない。プーチンの軍の10倍，100倍，1000倍の核戦力をもつしかない。それだけの核戦力をもてば，さすがのプーチンも，「核を1，2発使っても，臆病バイデンは反撃などしてこないだろう。核エスカレーション抑止の勝利だ」などとは考えなくなるだろう。西側諸国は財政難？ それなら，核戦力強化はあきらめて，戦う「意志」の方をもてばいい。こちらは安上がりだ。なにしろ，タダなのだから。日本？ 日本はどうしようもない。なにしろ，「この世の終わり」はおろか，「核武装」の「カ」を聞いただけで震えあがってしまうお国柄だ。処方箋をかく能力も意思も私にはない。

今回，この駄文を草するにあたって，小泉悠さんの論文，著書からおおいに学ばせていただいた。本稿は小泉さんの論文，著書の要約といってもいいものだ。その意味で，小泉さんには感謝しかないのだが，正直に言うと，『中央公論』の論文の最後の部分にのみ，若干の違和感をもたなかったという，嘘になる。小泉さんは言う――

《日本も含めた国際社会に求められるのは，ロシアが核使用までエスカレートする前に，プーチンとゼレンスキーを交渉のテーブルにつかせること。プーチンの最低限のメンツを保ちつつ，かつウクライナの主権が奪われない形でなんとか話を妥結する必要があります。》（「プーチン」p.159）

もちろん，ロシア―ウクライナ戦争の現状を考えれば，これは，いわば「現実的な」解決策なのかもしれないということは，私とても理解はし得るが，しかし，この類いの「現実的な」解決策は，三流の外交官ならいざ知らず，小泉さんのような軍事，軍事理論の専門家が提言すべきことなのか，多少の疑問を感じないわけにはいかない。

もしプーチンに「メンツ」があるのだとしたら，その「メンツ」を徹底的に潰す必要があるのではないだろうか。そうしたかたちでこそ戦争を終わらせる必要がある。中国や北朝鮮もウクライナ情勢を注視しているはずだ。彼らに間違ったメッセージをおくるべきではない。

だが，それは可能だろうか。私としては，最近，若干悲観的な気分になってきている。マリウポリの状況だ。このままでは，メンツを潰されるのはプーチンではなく，安保理常任理事国の三虚頭だ。開戦から2カ月，話し合い，議論などはもう十分だ。NATO軍をマリウポリに派遣すべきときだ。自衛隊もNATO軍とともに戦うべきだ。いまは戦争なのだ。現実の戦争なのだ。

ポーランドの首相，モラウィエツキさんが今月上旬，ドイツとフランスの政治指導者に向けて放ったという言葉――

《今聞くべきは，ドイツ企業の声ではない。罪のない女性や子供の声だ。》（ショルツ首相に向けて。桑原聡「モンテニューとの対話」『産経新聞』2022/4/15付より）

《あなたはプーチン大統領と何回交渉したのか。何を成し遂げたのか。犯罪者とは，話し合うより，戦うべきだ。ヒトラーやスターリン，ポル・ポトとも交渉するのか。》（マクロン大統領に向けて。同上）

こうした言葉にこそ、私はおおいなる共感を感じる。



ロイターが配信したロシアの反戦デモの写真がまた『産経新聞』（2022/3/5）にのっていた。キャプションには、「2日、ロシア西部サンクトペテルブルクで起きたウクライナ侵攻に抗議するデモでは、高齢の参加者も警察当局に連行された」とある。この写真の中央の「高齢の参加者」らしきオーバーサンさんが連行されてゆくところは、TVのニュースでもながれた。その動画では、さすがのロシア警察も、老婆をあまりムチャにも扱えないと思ったのか、オーバーサンさんの歩く非常にゆっくりとしたペースにあわせて、両腕を抱えてやっついて、連行と言うよりは、歩行訓練かりハビリのようだった。それから1週間くらいして、日本のTV局（欧米のメディアだったかも知れない）がこのオーバーサンのことを取材したらしい動画が流れた。ただし、ほんの2、3分のごく短い動画だったので、あまりよくは分からなかったのだが、とにかく、それによると、このオーバーサンはサンクトペテルブルク在住の画家で、写真に写っているプラカードのようなものは彼女の作品らしい（たしかに、動画に写っていた彼女の自宅兼アトリエと思われるアパートの一室に、そのプラカード＝作品が置かれていた、警察は押収[?]しなかったようだ、ゴミだと思ったのかも知れない）。その動画によると、このオーバーサン画家は、ロシアのウクライナ侵攻の衝撃で作風ががらりとかわり、例のプラカード＝作品のような作風になったらしい。以前の作品というのもすこし映していたが、アップではなくまた非常に短時間だったので、よく分からなかった。どこかのTV局でも新聞社でもいいが、もうすこしくわしく取材してくれないものだろうか。日本のメディアはウクライナの戦場には誰ひとり入っていない（怖いのだろうか）ようだから、せめてサンクトペテルブルクくらいは取材してもいいのではない

か？ 無理かな？

(2022/04/27)

執筆者について——

鈴木宏（すずきひろし） 1947年生まれ。水声社社主。著書に『風から水へ——ある小出版社の35年』（論創社，2017）がある。