

パリンプセストの世界

サルマン・ラシュディ『ムーア人最後のため息』の一考察

寺門 泰彦

『タイム』一九九七年八月二一日号は「独立五〇周年のインド」を特集し、サルマン・ラシュディの「豊饒の国」というエッセーを掲載している。一九四七年八月に多くのインド人は新たな始まりに理想主義的な希望を託したが、一九九七年八月は終末感に満ちている⁽¹⁾と彼は書いている。幻滅の理由として彼は、独立と同時のインド・パキスタン分離、さまざまなテロの横行、政財界の腐敗、過激なヒンドゥー・ナシヨナリズムの台頭などを挙げている。とはいえ彼はアンタツチャブル出身のK・R・ナラヤナンが大統領に選出されたことを喜ばしいこととして称えるのも忘れない。いまや英国市民になっているラシュディがこの特集に登場する理由は無論、一九八九年にホメイニの処刑命令によって大騒動を引き起こした『悪魔の詩』の作者としてではなく、独立の瞬間（一九四七年八月二五日午前零時）に生まれた人々の物語『真夜中の子供たち』（一九八二）の作者としてであり、また日付は違うとはいえ自身独立の年に生まれた「真夜中」の知識人としてである。

一九九五年、彼は『悪魔の詩』以後初の長編『ムーア人最後のため息』⁽²⁾を発表する。これはある意味で『真夜中の子供たち』の続編ともいうべきもので、今世紀の初めから九〇年代に至るインドの歴史を背景にしたボンベイの一族の物語である。前の物語の家族がイスラム教徒であるのに対し、後者はヨーロッパ系（イベリア系）市民の一族の物語である。主人公の母方の一族ダ・ガマ家はヴァスコ・ダ・ガマの血を引くという言い伝えをもつ由緒ある家系で、大航海時代に南インドへ渡ってきて香料の商売を始めて成功する。今世紀初頭にはカプラル島とコーチン市きつての名門の資産家になっている。主人公の曾祖父の代からの長い物語がノスタルジックに語られたあと、ダ・ガマ家の女相続人にして、後に主人公の母になる人であるオローラが一五歳のある日、コーチン港で積み荷の監督をしていた四五歳のユダヤ人社員エイブラハム・ゾゴイビーに気合を掛けようとして彼の顎をつまみ上げた時からこの大河小説の本筋は始まる。相手の顔をまじまじと見据えた瞬間、利かん気のおてんば娘は三〇歳年上のハンサムな異教徒に一目ぼれし、両家の反対を押し切って結婚する。

エイブラハムはユダヤ教会の管理人をしていた父に去られ、その仕事を引き継いだ母フローリーの手ひとつで、母の姓ゾゴイビーを名乗って育てられたのだが、その母を裏切り、ユダヤ教を捨ててまでカトリック教徒と結婚する道を選ぶ。母は一つの条件をつけてこの結婚に同意する。長男が生まれたらその子を母（祖母）に献上するという条件である。息子イサクを生け贄として捧げよと神に命じられる旧約のアブラハムの物語を思わせるエピソードであるが、三人続けて女の子が生まれ、四人目によやく男の子（モラエス、通称ムーア、すなわち主人公「語り手」）が生まれたのは母フローリーが亡くなった直後だった。

夫妻は本拠をマラバール海岸のコーチンからボンベイに移し、市街を一望のもとに見渡すマラバール・ヒルに

広壮な邸宅を構え、ボンベイ市の象面の守護神ガネーシャにあやかつてエレファンタ邸と命名する。一家はほどなくしてボンベイの最も著名な一家へと上昇してゆくのだが、彼らはそれぞれ一個の個人であるとともにその枠内には収まり切らない神話的なまでの破格な大きさを付与されている。彼らはいわばボンベイという都市のさまざまな性格の権化として創造されているのだ。このような人物造形法は『真夜中の子供たち』で用いられた魔術的リアリズムの名残りにほかならない。

ボンベイはインドの大都市のなかでは比較的新しく、西欧の影響を最も強く受けた商都である。それは過去を振り返るよりも未来を向いて発展し、膨張し、驕進する巨大な怪物であり、そこでは富と貧困、近代化と退廃や狂気が同居し、権力意志と欲望が渦巻いている。まず息子モラエスは常人の「二倍」の速度で成長する。「私の喜びと悲しみそのものである街ボンベイと同様、私は際限なく伸び広がってゆく都市もどきの人間として急成長していった」（二六一頁）。だから彼は正規の学校教育をつけることはできず、家庭教師デイリー・ホルムズにつくのだが、一〇歳の彼はこの二五歳の女性から恋の手ほどきを受けることにあいなる。また一五、六歳になった彼が母親と並んで歩くと同年配のカップルに見えてしまう。母親オローラはといえば、彼女はごく若くして総白髪になってしまふのだが、初老の年になつても色香は衰えず、最後までボンベイ社交界の女王として君臨しつつける。あまりに急速な発展のために早々と退廃の兆しをみせるボンベイの象徴という役割の一端を彼女も担わされているのだ。これに対し主人公の父親エイブラハムは経済都市ボンベイをよくも悪くも代表する人物である。ダ・ガマ家の家業を受け継いだエイブラハムは、事業を近代化し拡大したばかりか、つぎつぎとボンベイの企業を併合してたちまちのうちにボンベイ有数の財閥にのしあがる。パルシー教徒の名門財閥（とはいえもともとは

血も涙もない金貸し）であるカシヨンドリヴェリ家の会社まで併合し、しかもこの名家の名にあやかっ
 CASHONDELIVERYからCODの三文字をとってみずからの社名を「ショーディー」社と名付けさせる。わき
 目も振らず資本の論理にもとづいて生きている彼は九〇歳を過ぎてまで豊饒としていて、倫理感などに拘泥する
 こともない。彼がユダヤ教の代わりに選び取ったものはカトリック教であるよりも、悪魔との契約であった（魂
 とまではいわずとも、良心と引き換えに成功を手に入れるという意味において）。麻薬の取引にも手を染めるし、悪名高
 い売春街フォークランド・ロードに神殿の巫女たちを調達するビジネスさえも厭わない。果ては究極の商品、核
 兵器の売買にまで手を出すようになる。法網をくぐって埋立地に建てた三階建ての摩天楼カシヨンドリヴェリ・
 タワー（ルーヴルのガラスのピラミッドを設計した中国系米国人建築家I・M・ペイの「傑作」ということになっている）は
 彼の成功のシンボルだ。その最上階にはエイブラハムのオフィスがあり、ガラスの屋根のついた広い中庭がある。
 それは気温が常に理想的な高さに保たれている果樹園、夢の「スカイ・ガーデン」である。いまや彼はボンベイ
 屈指の名士であるが、どうしてもインド最大の宗派たるヒンドゥーのエスタブリッシュメントから陰に陽に圧力
 を受けることになる。

『真夜中の子供たち』の山場はインディラ・ガンディーの発動した非常事態下の圧政と恐怖であった。新しい
 作品でもネルー、その娘インディラ、さらにその息子たちサンジャイおよびラジブと続くガンディー王朝⁽³⁾の
 盛衰はたどられるのだが、しかし『ムーア人最後のため息』ではむしろ、いかに反感を買ったにたち至つ
 たとはいえ、いやしくもマハトマ・ガンディーと共にインド独立運動を推進し幅広く国民的な支持を得つづけた
 国民会議派ではなく、ヒンドゥー至上主義を唱える過激な、行動的なグループに焦点が当てられる。ボンベイを

拠点とする「ムンバイズ・アクシス」（ボンベイ枢軸党、MA）がそれだ。ちなみにムンバイとはボンベイの女神の名ムンバデヴィ（ムンババイ）からとったものである。中心人物ラマン・フィールディングはかつて政界の風刺漫画家だった。彼はまず地元政財界の内幕を知り尽くすことによってデマゴギー政治家として、黒幕として地歩を築いていく。漫画家時代に署名代わりに蛙のマークを絵に添えたことから、おまけに蛙のようにおなかが膨れていることから、マインドウング（蛙）というあだ名で通っている。本名（といえるかどうか疑問であるが）の由来はこうだ。競技場のまわりをうろついて「ほんのちょっとだけ（ジャスト・ワン・フィールディング）やらせておくんさい」とせがむ癖をもったクリケット好きの浮浪者だった彼の父親がやがて競技場の警備員の仕事をもらい、この口癖がついに彼の姓にまでなったのだという。政治家になってからの彼はこの伝説を作り替えて、「父は国際的な教養人で、『トム・ジョーンズ』の愛読者だった」と嘯くようになる。『タイム』一九九五年九月一日号の記事によれば、じつはこのフィールディングはインド人の目から見れば明らかにバル・サッカレーという政治家がモデルなのだそうで、宗派紛争の火種になることを恐れたインド政府は、この時点でこの作品の発禁処分を検討していたという⁽⁴⁾。表の社会の実力者エイブラハム・ソゴイビーと闇の世界の帝王フィールディングはことごとくに競い合い、対立する、女性の奪い合いまで含めて　とはいえエイブラハムは息子の嫁としてミス・ボンベイ、ナディア・ワディアをフィールディングと張り合うのだが。そしてやがて破局が訪れる。

ヒンドゥー至上主義のもとでイスラム教徒やシク教徒は激しく反発し、その結果さまざまな悲劇も起こっているのだが⁽⁵⁾、独立後あまり自己主張をしなくなったヨーロッパ系の市民たちはもうひとつの「不可視」のマイノリティーになっている。この小説のキーワードを用いるなら、彼らはヒンドゥー的なものによってパリンプ

セスト」(重ね書き、重ね描き、上塗り)⁽⁶⁾ されているのだ。幾世紀にわたって植民地主義の罪状を重ねた西欧に甘ずぐる言説ではないかという気もするが、一九六一年、ポルトガル領だったゴア市のインド返還がインド軍の軍事行動によってほとんど無抵抗のうちにあつと言つ間に成し遂げられてしまったことはわれわれの記憶に残っている。思えばこれは象徴的な出来事ではなからうか。最近の香港の中国返還と比べてなんと無造作な出来事だったろう。それはまさに四百数十年前のグラナダの引き渡しにも比すべき無抵抗のレコンキスタであつた。

さて、みずからの宗教を惜し気もなく捨てたエイブラハムは、母親から受け継いだゾゴイビーという姓を捨てることはできなかった。この姓はユダヤ人の姓でさえないらしいのである。彼は若い頃この姓をめぐってアイデンティティーの危機を体験している。語り手はこのくだりを「物語の鍵となる瞬間」(七八頁)と称している。少年エイブラハムはシナゴグの禁断の場所、錦糸の縁飾りのついた祭壇の奥を探索する。そこに発見したのは消え去つた実父ソロモン・カスティレの秘密ではなく、Zの印のついた箱だつた。なかには銀製の剣、濃緑色の被り物、純金の鎖のついたエメラルドが入っていた。スペインのグラナダ王国最後の王アブドラ・ムハンマド一世、一四九二年にレコンキスタをなしおえようとするイサベル女王とフェルナンド王にアルハンブラ宮殿の鍵を引き渡したスルタン・ボアブデイルのものである。なぜこんなものを母が隠し持っているのか。エイブラハムは二〇代になってからようやくその秘密を解く。それは箱と一緒に見つかったスペイン語で書かれたノートブックを解読することによつてだつた。エイブラハムは母を問い詰める。「お母さん、このノートの筆者は女ですね」「名前は？何をしていた人です？ユダヤ人ですね？追放されたスルタンの住まいに身を寄せたわけだ。そしてシートの間にも。雑婚(ミセジェネーション)ですね」(八二頁)。煩悶の末に推理されたのは、グラナダを追放された

晩年のイスラムの王とユダヤの女性が偶然に出会って互いに慰め合いながら身を潜める。王の子を宿したユダヤの女性は王の唯一残った宝と彼のアラビア語のあだ名ゾゴイビー（不運）とをもらってスペインを後にし、インドに向かうというものであった。

エイブラハムが事業家として頂点を極めるのに対し、妻のオローラは画家として、また社交界の女王として大成功を収める。一九五七年に（つまりインド独立一〇年後に）長男モラエス（通称ムーア）が生まれた時から、彼女はゾゴイビー家の血を引く、そしていにしえのムーア人の王ポアブデルの血を引くわが息子、すなわち語り手「私」をモデルに使って、「ムーア連作」を描き始める。「私」は常にさまざまな局面のポアブデル王に見立てられており、だからそこには王の母アイシャに見立てられたオローラ自身も登場する。「私」の成長のさまざまな段階においてさまざまな作品が生まれる。なかにはヌードもあって、インセスチャスな雰囲気も漂わせたりもするのだが、傑作のひとつに母を訪ねてきた女性ウマ・サラスヴァティと「私」が恋仲になった頃の作品、『母と裸のムーア、シメーヌの到着を見守る』がある。ベラスケスの『侍女たち』の影響を窺わせる絵である。アルハンブラになぞらえられたエレファンタ邸の一室で中央に裸のムーアが立っている。背後の窓の敷居の上には近くの沈黙の塔（バルシー教徒の鳥葬のための遺体置場）から飛来した秃鷹が止まっている。不気味な窓の隣には腹を二十日鼠に食い破られたシタールが立て掛けられている。ムーアの左手には恐ろしい形相の母、暗い色のゆるやかな衣をまとったアイシャ・オローラが大きな姿見を裸の息子に向けて支えている。だがムーアの目は姿見のなかの自分の映像の方には向けられていない。彼の右手の戸口に若く美しい娘が立っているからである。これは

ウマであり、映画『エル・シド』のなかでソフィア・ローレン演じるところの、シドが結婚しようとするシメーヌ（シメナ）である。「私」がウマと結婚すると言い出したとき「私」はとつぜん勘当を宣告されるのだが、ウマがきわめてプロミスキュアスで多重人格的などころもある女性で、過去が謎に包まれているということが両親の反対の理由であった。しかし母オローラの側の嫉妬も関わっていたのであり、彼女は絵のなかで冷徹な自己分析を行っている。

いっそう重要なのが未完に終わった連作最後の作品、「ボアブデイルのグラナダ追放の瞬間を扱った」という『ムーア人最後のため息』である。すでに「私」を勘当した後なので「ムーア人」のモデルはいない。一七〇×二四七c mという、大型の油絵であるにもかかわらず、ぎりぎりの本質的なものだけを残して削ぎ落とされていて、すべての要素が中心に据えられた顔、スルタンの顔に収斂するようになっていて、その顔からは恐怖と弱さと喪失感と苦痛が溢れ出している。それはエドワルト・ムンクを思わせる実存的苦悩にとらえられた顔だ（二一八頁）。

「本質的なもの」以外は削ぎ落とされているとあるが、イサベルとフェルナンド、それにボアブデイルの母アイシャの姿までも削ぎ落とされているわけではあるまい。それだとこの絵は成り立たないから。

ところが、この絵はいかに天才的なものであるとしても、いわばパリンプセストなのだ。彼女よりも一〇年前に同じ主題で同じ題名の絵を描いた人物がいたのである。人の出入りの多いエレファンタ邸の食客、ヴァスコ・ミランダというゴア生まれの三文画家が、あるときエイブラハムから妊娠中の妻と長女の肖像を描いてみないかと依頼される。引き受けた彼が描き上げたものは傘をさして、片胸をはだけ、大トカゲの上に脚を組んで座

り、空を飛んでいるオローラの像だった。約束が違つと突き返されると今度は、アラブ風の衣装をまとつた芸術家の肖像をオローラ像の上に重ね描きした。この絵は「私」の見るところセンチメンタルな安っぽい代物でしかないのだが、商品価値がついてすぐに売れてしまい、バーバという人物の手に渡る。埋もれた絵と重ね描きされた絵の両方を見たオローラの感想とヴァスコの返答はつぎのようなものであった。

オローラ「わたしを消してしまつたんで、憎いからなの？・・・イナ（長女）のことはいいのよ。・・・じ

つは、わたしをセクシーに描きすぎたので、エイブラハムが焼いてたわ」

ヴァスコ「焼くことはない。いや、ある。オローラ、あなたはぼくの下に永遠に埋まつてるんだ。バーバの寢室の壁に掛かっている絵では、見えるヴァスコの下に見えないオローラがいるんだ。そしてさらにもっと見えないイナがあなたの手のなかにいる。こうしてあればいわば家族の絵になっているんだ」

オローラ「ばかばかしい。まったく。それに馬上で泣いているアラブ人だなんて。あの無趣味なバーバには気に入るかもしれないけれど。バザールの画家だってあんな愚にもつかない絵は描かないわ」

ヴァスコ「ぼくはあの絵を『芸術家ポアブディル、エル・ソゴイビー（不運王）、グラナダ最後のスルタン、アルハンブラを去るの図、あるいはムーア人最後のため息』と呼んでいる。この題を選んでもアビターさんに怒られることはないと思う。苗字と一家のほら話と個人的な素材を使わせてもらったわけだけだ。あなたの許可なしでやつたのはわるかったがね」

オローラ「ほんとにわるい人」

「ヴァスコ、運わるく、受け入れられなかった絵は気に入ってくれた？」

「オローラ、運わるく、受け入れられなかった画家は気に入ったわ」（一六〇頁）

ボアブデイル王のアルハンブラ追放の場面を描いた二つの絵は、それぞれの画家の願望と不安、そして幻視と予言を隠し持っている。まずヴァスコの絵の場合、彼が見えない絵と見える絵のなかに仮託したものは、右の引用からも明白なように何よりもオローラへの愛の告白である。だがなにぶんにも放埒な食客にして道化者にして好色漢（オローラの愛人の一人でありながら彼は彼女の長女をも誘惑する）に過ぎない彼が遅かれ早かれ追放の憂き目に遭うたことは確かであった。この絵を描いた時点ですでに彼はそのことをよく知っていた。ヴァスコにとって「アルハンブラ」とはエレファンタ邸にほかならない。泣きべそかいている馬上の「アラブ人」はゾゴイビー夫妻に追い出しを食わされるであろう日の自分の姿である。やがてその通りになるのだが、彼の去って行く先はインド国内ではない。アンダルシアの小村ベネンヘリへ二度と帰らぬつもりで旅立つのだ。ゴア生まれのポルトガル系市民である彼には、かつて一九六一年インド軍がゴアに侵入して四五一年にわたるポルトガルの植民地支配にピリオドを打ったとき少なからず動揺したという経験もある。ゴアの歴史は、またその街での彼の生い立ちも現代のインドによってパリンプセストされてしまったわけだ。ポストコロニアリズムの今日、一九四二年とは逆向きの流れが起こっているのである。だが彼は闘おうとしないし、前向きの方策を立てようともしない。失われたもの、覆い隠されたものを求めて逃走し、運命を待つことしかないと思っている。彼の体内には一本の針が入っていて、それが心臓に突き刺さる時が自分の命の尽きる時だと信じている。

オローラの絵の場合はどうだろう。追放されるポアブデルのムンクのなまでの不安の表情。それを描いているのはポアブデル。息子モラエスを追放してしまった後の母親オローラである。だがここにあるのはもはや連作の早いころの作品におけるような、息子に去られる母親の悲しみではない。息子の裏切りに対する怒りでもない。母親の自己投入によって想像された息子の不安である。ところで親に勘当されるということは重大なことには違いないが、だからといってそれは何物にも勝るほどの苦しみであろうか。ムンクの『叫び』が親に勘当された悲しみを描いた絵だと思つて人は稀だろう。息子本人でなく母親の想像にすぎないのかもしれない。ところがじつは息子自身がそう感じているのだ。

私は後ろ盾を失い、恐怖のなかで宇宙が鏡のように碎けるのを覚えた。そしてあたかもこの私自身も木っ端みにんに碎けてしまったような感じだった。あたかも地上に舞い降りてくるような感じだった。まとまりのある自分としてでなく、ガラスの破片のなかにとらえられた千一個に分裂した自己像として。（二七九頁）

家族というタガが外れてしまうとほかには自我の統一性を支えるものが何も存在しないというのは信じがたいことではあるが、彼が学校教育をうけず、もっぱら家庭教師から教育を授けられたことを考えれば分からなくはない。しかしそれ以上にポルトガル・スペイン系という現代インドにおける一種のマイノリティーにあつては家族から離れるということはそのまわりの小さなコミュニティからも離れて異宗派のなかに放り出されることを

意味するのかもしれない。小説の終盤はまさにそのような、悪夢のような劇画風の展開になるのだ。「私」はウマに会って事の次第を話す。それを聞いたウマは心中を誘っておいて、自分だけさっさと服毒自殺してしまつた。果然とその場に留まりつづける。「私」はやがて逮捕され、地獄のような獄中体験をする。彼を助け出してくれるのはエレファンタ邸の門番ランバジャンであつたが、彼に連れられて行つたのはエイブラハム・ゾゴイビーの宿敵、闇の帝王フィールディングのところであつた。「私」の右手の拳が異常に強力（じつは本人も恥ずかしくてポケットから出せないような奇形のせいなのだ）であることが意外にも幸いして用心棒のひとりとして雇われることになつたわけだ。ランバジャンは二重スパイだつたのだ。「私」はフィールディングからハンマーの異名をもらつた拳によつてスト破りなどの汚い仕事を何年も続けることになるのだが、母オローラの突然の死をきつかけに父と和解し、フィールディングを裏切る決意をする。そして母の死が他殺で、フィールディング一味の仕業であることが判明すると、悪の帝王の執務室へ殺しの意志を固めて乗り込んでいく。そして首尾よく目的を果たすのだが、じつは「私」が殺したと思つた男は「私」が手を下す前にすでに死体になつていたらしい、という展開になる。ではいったい誰が殺したのか。ボンベイのあちこちで大爆発が起こり、主要な人物たち、そして主要な脇役たちのほとんどがそのなかで死んでしまう。最後に爆弾を身につけたMAの決死隊がエイブラハム・ゾゴイビーの命を奪うべくカシヨンドリヴェリ・タワーの三階に上つてゆく。

すっかり身の置き所を失つた「私」はスペインへ飛ぶ。じつは何年も前にオローラはこのことあるを予想して日付のないスペイン行きの航空券を「私」に買い与えておいたのだ。飛行機のなかで彼は不思議な体験をする。エドゥヴィヒスというスチュワーデスに誘われてトイレのなかでつかのま抱擁を交わす。ところが後に彼女を呼

んでもらおうとすると、そんな名前のスチュワードスは乗っていない。「まったくインドの男たちときたらヨーロッパの女性はみな売春婦だと思ってるんだからね」（三八三頁）と罵倒されてしまう。『真夜中の子供たち』にも似たようなエピソードが出てくるのだが⁽¹⁾、これはいわばラシュディイ文学におけるウサギの穴みたいなもので、虚の世界、夢の国に入りますよという合図なのだ。この場合は「私」の日常から覆い隠されていた世界、おぼろな伝説になってしまった先祖たちの世界、まさに「ムアリスタン」（ムーア人の国）、「パリンプスタイン」（パリンプセストの国）へやって来たのだ。

ベネンヘリの村はずにヴァスコが築いたこけおどしの館は「リトル・アルハンブラ」と名付けられていて、デジャヴウの感覚を誘うものである。オローラのムーア連作の雰囲気の内装の基調にしているのだ。予想通り、二つの『ムーア人最後のため息』もある。ともにヴァスコが所蔵者のもとから盗み出していたものだ。X線装置が置いてあり、ヴァスコ版『ムーア人最後のため息』の下に埋もれている『オローラ像』のネガを見ることができようになっている。表層の絵を剥ぎ取って埋もれた絵を掘り起こす専門家である青井由恵という日本人女性が丹念に仕事を始めている。「私」と青井は狂気のヴァスコに脅されながらこの館で囚われの歲月を送る。やがて『オローラ像』の復元作業が完了したとき、ヴァスコはそれを銃で撃ち抜き、自分の頭も撃ち抜いてしまう。

いわばこの作品は歴史の塵の堆積、「パリンプセスト」のなかに埋まって見えなくなってしまうインドにおける西欧的要素を一層また一層と取り出して、世界的なパースペクティヴのなかに置いて眺めてみようという試みである。作者は一四九二年のグラナダにおけるムーア人とユダヤ人の運命を鏡として現代のインドにおける

西欧系市民の運命を描いているのだが、今は英国籍であるとはいえずイスラム系インド人として生まれ育つたラシュデイが何故に西欧系市民に肩入れするのかという疑問もわいてくる。しかしこのような疑問はそれ自体、コロニアリズムを経験した国に生まれた者が西欧の側に立つてものを考えるのは、いや単に思考実験を試みるのさえ、裏切り行為であるとする偏狭なナショナリズムに由来するものだろう。だがじつはそんなイデオロギー的せんざくは不要なのだ。じつは彼は西欧系市民の西欧的アイデンティティに肩入れしているわけではないのだ。この作品における西欧系市民の代表はゾゴイヒー・ダ・ガマー族ではなく、むしろヴァスコ・ミランタなのであり（なぜなら彼は自分をインド人としてよりもコアのポルトガル人として考えているから）、彼をイベリア半島に行かせて自殺させることによって、作者はコロニアリズムの敗北を宣言しているのだ。

そんなことよりわれわれに気になるのは彼、ラシュデイがインドの政治的・宗教的状況を心底から憂慮し、いやそれどころか憤っているらしいことである。彼は自分の政治的立場を、広い意味でのマルクス主義」と規定し、「マルクス主義の政治は西欧諸国においてよりもインドにおいて意味をもつ」⁽⁸⁾と述べている。独立後のエスタブリッシュメントの中心、ガンディー王朝に対して、彼は『真夜中の子供たち』以来批判的だ。『ムーア人最後のため息』ではヒンドゥー原理主義が真のターゲットであるとはいえず、ガンディー王朝にも攻撃を浴びせている。それは米国のケネディー王朝と同様、多くの国民から敬愛されると同時に辛口のジャーナリストなどからは目茶苦茶にけなされるらしい。だが社交界の女王オローラがネルー首相と情事を持ち、彼女の四番目の子供（すなわち語り手の「私」）はその産物かもしれないなどという設定は『悪魔の詩』のイスラム教冒険ほどではないにしても、いささかやりすぎではないかと思われる。悪意が過ぎるといふより茶目つ気が過ぎるのかもしれない。彼は

希代のストーリーテラーであり、筒井康隆なみのギャグの名手なのだ。これだけエンターテインメントの才能があったら、政治なんかどうだっていいではないかと言いたくなるのが読者としての偽らざる気持ちだ。だが怒りによって活性化されなければ彼の華麗な才能はふやけてしまつのかもしれない。毒を抜かれたラシユディはもうラシユディではないかもしれない。悲劇的な作家である。悲劇的性格が本物の悲劇に行き着かないことを祈る。

ラシユディはこの大長編を退屈させずに読ませるためにいろいろと工夫を凝らしている。そのひとつは、冒頭に謎を提示し、その解明を最後のページまで引き延ばすという推理小説的手法である。「アンダルシアの山村ベネンヘリにあるヴァスコ・ミランダの狂気の城の恐怖から逃げ出して以来何日経ったか、覚えていない。……」（三頁）という書き出しのあと、話はずっと過去に溯つてしまつので、読者は語り手がどうしてこの書き出しの状況に置かれることになるのか知りたいものと読み進み、ようやく最後のページにおいて充分な答えが得られる。ラルフ・エリソンの『見えない人間』のような「ブーメラン 構造、円環構造である。

蛇足ながら付け加えれば、『真夜中の子供たち』『悪魔の詩』『ムーア人最後のため息』を合わせてボンベイ三部作と呼ぶこともできそうであるが、第三作において作者はバルザック・フォークナー流の人物再登場の手法を用いて三作品間にゆるい繋がりを作り出している。『真夜中の子供たち』のイカサマ聖者クスロ・クスロヴァンド（もとはといえば主人公サリーム・シナイのクラスメート、秀才サイラス大王）のところへ主人公「私」モラエスは速すぎる成長のことで相談に行く。妻の愛人を殺害するサバルマティ海軍中佐の裁判のことがこちらでも話題になる。百歳になった探偵ドン・ミントがオローラの死の真相を調査する。サリームとパールヴァティの間の息子「バイオロジカルな父親はならず者シヴァなのだが」がめぐりめぐってこちらではエイブラハムの養子、したがって「私」

の兄弟となる。『悪魔の詩』の終盤でサラディン・チャムチャの恋人になるスイーナット・ヴァキールはこちらでは博士号をもったオローラ・ソコイビー記念館の館長として登場する。

注

- (1) *Time*, August 11, 1997, p.22.
- (2) Salman Rushdie, *The Moor's Last Sigh*, Jonathan Cape, 1995.
- (3) 断るまでもないことだが、いわゆるガンディー王朝の姓は、インディラがフェロース・ガンディーと結婚した時に始まるものであり、マハトマ・ガンディーとは無関係である。
- (4) Anthony Speech, "Controversies: Rushdie Offends Again," *Time*, September 11, 1995, p.30.
- (5) インド各地でイスラム寺院が襲撃され、ウッタールプラデシュ州アヨディーヤのモスクが破壊された事件はその顕著な実例。ちなみにこれについては「今日のアヨディーヤの街が叙事詩『ラーマヤーナ』の英雄ラーマの出生地、神話上のアヨディーヤと同じ場所に位置している」ということを証明できる人はいない、と断言する学者もいるほどだ」（三六三頁）と作者も述べている。
- (6) 文学におけるパリンプセスト（パランプセスト）を扱った本としてはGerard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré* (Seuil, 1982) が有名である。ジュネットはこの概念によってパロディーや翻訳、シヨイスやボルヘスやナボコフらの文学を「第二段階の文学」として括る統一的視点を獲得した。ラシュディはこの概念を歴史の問題に転用しているのだが、実はジュネットの本が出た翌年に当る一九八三年に出版した小説『恥』においてすでに、パキスタン現代史を論じるためにこれを用いている。インドからの分離独立によって創られた人工国家パキスタンはパリンプセスト国家であるという。「パリンプセストは下に描かれているものを消してしまふ。パキスタンという国を建てるために、彼らはインドという国に覆いをかける必要があった。パキスタンを基準にした時間の流れのすぐ下の地層に、インドの諸世紀が横たわっていることを否定する必要があった。」（栗原行雄訳、早川書房、九七頁）

(7) 拙訳『真夜中の子供たち』（早川書房）下巻、一六〇—一六一頁（「スندگانダルパンにて」という章）参照。熱帯雨林スندگانダルパンを彷徨中の四人の兵士たちは立派なヒンドゥー教の寺院にたどり着いて雨宿りし、四人の美女たちに迎えられて悦楽のひと時を過ごす。全く現実感のある体験なのだが、気が付いてみると、そこは廃寺で、片隅に四体の火葬の跡と美しい灰のようなものが残っているのだ。

(8) Catherine Cundy, *Sahjan Rushdie* (Manchester University Press, 1996) p.10. エリントン・トニーの言葉として引用されている。

（英米文学科 教授）

パリンブセストの世界（寺門）