

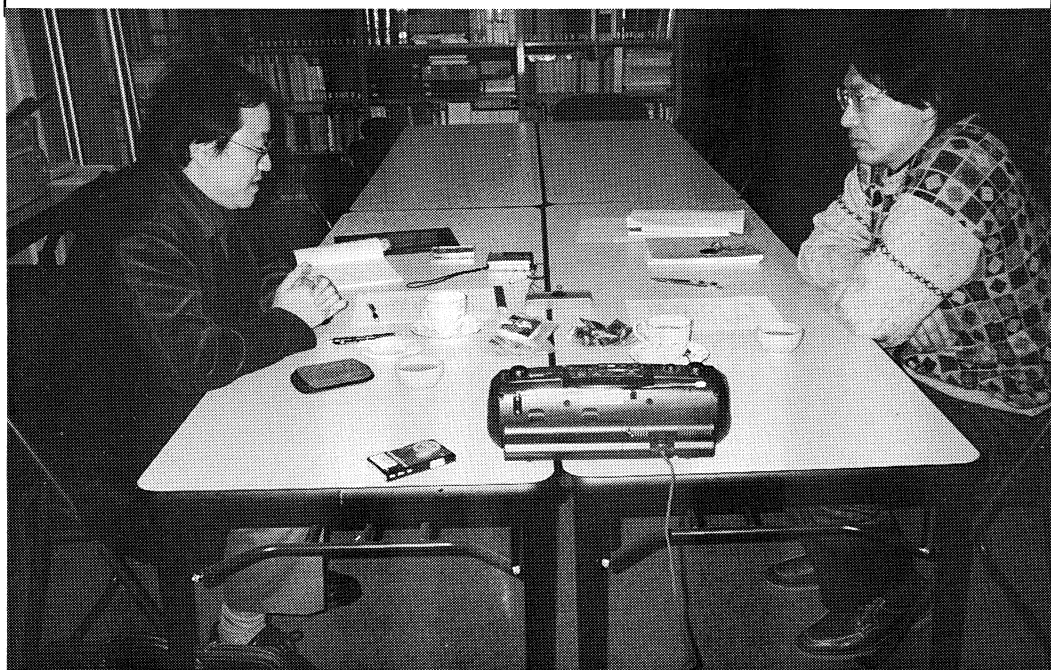
●特集 ロシア

対談

20世紀末ロシアから 何が見えてくるか？

- 見えなくなったロシア
- 全体主義文化へのまなざし
- ポストモダニズム批評の台頭
- ショスタコーヴィチ、
あるいは改作をめぐる議論
- 分裂するマヤコフスキー
- アヴァンギャルドの変容
- ベレストロイカの時空間
- 現代ロシア文学の底力
- ユーラシア文化のゆくえ

沼野充義 / 亀山郁夫



見えなくなったロシア

【亀山】二〇世紀もいよいよ残すところわずかとなり、歴史あるいは文化のあらゆる領域で総括や見直しが始まっています。ロシア革命、そして国家崩壊といった大きな試練を体験したロシアにとって、二〇世紀とはいったい何だったのか。二〇世紀末にロシアは何を失い、あるいはまた何を得たのか、これから沼野さんと二人で、二〇世紀ロシア文化のバランスシートを作ってみよう、というのが今日の対談の狙いです。

初めに沼野さんからお話を頂きたいんですが、去年そして今年と二つ、東大の本郷で大きなシンポジウムが催されました。去年は、「ロシアはどこへ行くのか」という総合タイトルで、現代のロシアをめぐる全面的な討論を行ったわけです。そして今年はこの暮れに「ユーラシアの風」と題する、いわゆる文化面に限ったのシンポジウムが行われました。そこでも、このシンポジウムの企画に立ちあわれた主催者の一人として、全体の印象をちよっとお聞かせいただけると嬉しいんですが。

【沼野】 去年のシンポジウム「ロシアは

どこへ行くのか」は、文字通りインターネットディスプレイな試みで、サブタイトルは「歴史・文化・社会」というものでした。ペレストロイカからソ連崩壊、そして現代に至るプロセスのなかで、日本ではほとんど注目されていない今のロシアを、分野をこえ、総合的に検討しようというねらいであつたわけです。

そもそもロシアというのはじつに巨大な対象でして、我々は主に文学を中心に研究しているわけですが、つねにいくつもの難問に頭をぶつけているわけです。ですから、いろんな分野のロシア研究者が専門分野を超えて一堂に会し、特に現在のように、非常に形が見えなくなっているロシアの実態を探ってみようという試みというのは、それなりに時宜を得たシンポジウムだったと思うんですね。ただし群盲巨象を撫でるといった感じがなきにしもあらずでしたが。

で、今年の暮れに開いたシンポジウムというのは、「ユーラシアの風」というちよつと変わったタイトルがついているんですが、いろんな人がこれを「ユーラシアの風」みたいに呼んでいました。ただし、これは結果としては正しかったかもしれない。

のシンポジウムには幸い、亀山さんにも報告をいただきましたので改めて印象を述べてもらいたいと思つています。で、このシンポジウムは、いわゆるエスニックな狭い意味でのロシア人に限らず、ソ連崩壊後にくつきりと浮かびあがってきた、より大きなユーラシア的な枠組みの中の文化のあり方に焦点を当て、今言つた狭い意味でのロシアという枠からはみ出すような人たちの仕事を、ジャンルを越えて考えてみようという試みであつたわけです。具体的には、チュヴァシの詩人ゲンナジー・アイギ。彼は「ヴォルガのマラルメ」ともいわれる現代を代表する前衛詩人です。それからタール共和国の出身の世界的な作曲家ソフィア・グバイドウリーナ、そして彼女が加わっている即興演奏のグループ、アストレイヤ、さらにシベリア出身でペテルブルクで仕事をしている映画監督のアレクサンドル・ソクーロフ、こうしたユーラシア的な広がりで行事している芸術家たちの仕事を題材としながら、亀山さんとか、それから中沢新一さんに語ってもらう、そういう形でやったわけです。

自画自賛みたいな物言いになってしましますが、このシンポジウム、とくに若い人

たちにかなりのインパクトがあつたのではないかと自負しています。そこで、私のほうから、亀山さんにこれらの企画について印象があつたら伺いたいんですけれども。

【亀山】 去年から今年にかけての旧ソ連あるいはロシアにおける政治情勢というものの変化が微妙に反映していたかなと思つますね。去年の「ロシアはどこへ行くのか」というのは、重苦しいと言つと少し語弊があるかもしれませんが、全体的に非常に重々しい基調の中で進められていたのに対して、今回の「ユーラシアの風」はとても明るくて、おおらかな雰囲気込まれていました。同じロシアでありながら、なぜ、こうも異なるんだろうかと、その点が非常に興味深かったです。むしろ「ユーラシアの風」という……

【沼野】 嵐じゃないんです(笑)。

【亀山】 「ユーラシアの風」が文化的な側面にテーマを絞つたということもあるのですが、やはりユーラシアの中のアジアの部分の持っている懐の広さ、というのか、ある種の広がりのようなものが、つまり前半の「ユーロ」、つまりヨーロッパ・ロシアの暗い部分を包みとるような

雰囲気があつて、全体としては非常に対照的なシンポジウムであつたというふうに思います。ユーラシアに充滿しているエネルギーと謎めいた魅力に圧倒されました。

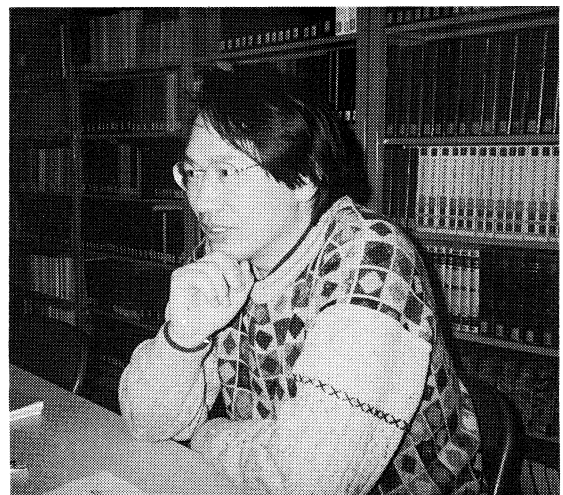
で、この二つのシンポジウムは、今の日本におけるロシアに対する関心の冷え込みとは対照的にかんりの盛り上がりを見せたわけですが、最近、我々が顔を合わせるとよく話題に上る、ロシア人気の低迷という問題ですね。大学の専任ポストなんかも次々とリストラされている。この低迷の原因について、ロシアの現在の状況なんかも含めながらちよつと考えてみたいと思ふんです。まずこれを、もつぱら今の日本の文化的状況との絡みでとらえるべき現象なのか。それとも世界的な潮流としてあるのか。

【沼野】 これにはかなり多面的な要因があると思ふんです。その一つとして、日本人というのとは、とにかく目先の動きにすぐ左右されやすいんですよ。ちよつと長いスパンで見るとはつきりそれが分かります。例えばソ連が六〇年代初頭ぐらい、宇宙開発で世界に先駆けて第一線で宇宙船を打ち上げたりしていた頃というのは、ロシア語が大変なブームだったわけですよ。ある

いは中国で天安門事件があつたときは、中国語を学習する人がガクッと減つた。最近の話でいうと、ソ連崩壊以後、ロシアはあまりいいことがないみたいだ、世相は混乱して悪いことばかり起こっている。チェルノブイリの原発事故もあつたし、マフィアの台頭もひどい、チェチェン戦争では「デモクラシー」の名のもとにジェノサイドが平気で行われている、社会が混乱して犯罪率も高くなっているらしい。こうしてマインスのイメージばかりが先行し、それが特に若い人たちにもろに影響しているわけですよ。

【亀山】 アメリカなんかの例と比較してどうですか。

【沼野】 世界中がペレストロイカではしゃぎすぎましたから、ロシアに対する最近のジャーナリズムの無関心はたしかに理解できないこともない。ここ数年の全体的な冷え込み、これは世界的に否定できない事実だと思ひます。で、これはハーヴァードで四年勉強した経験から言うんですが、やはり、日本とは少しちがう。むしろアメリカの場合、ロシア、ソ連で何か悪いことがあると、これこそ、ロシアを研究するというのが重要なことであるといった発想をする



わけなんです。むろん、善し悪しはありますよ。ただし、よく言えば、そうした健全な好奇心がロシア研究に向かう基本的エネルギーになるわけです。日本の場合は、逆ですね。しかし、何よりも問題なのは、日本の若い人たちが、外国の文化に対してほとんど知的好奇心を持たなくなつたってことじゃないでしょうか。

【亀山】 それは実感しますね。ただし、それもある程度はやむをえない、つていう感じもします。で、ロシアとの関わりでいうと、現代の日本というのは、やはり、口

シアの魅力というのがストレートに伝わっていきにくい状況にあるんじゃないか、ということですか。つまり、これはかなり本質的な問題につながっていくんですけど、我々がかつてロシアに向かいあっていた時代ってというのは、ロシアのもっている重さみたいなものに我々の生活の貧しさとかがうまくバランスを取り得るような、そんな状況にあった。しかし、ソ連が崩壊してから、ロシアの状況というのが正直言ってほんとうに見えにくくなった。政治の流ればかりが前面に立って、その底に渦を巻いている文化的変動という部分にはほとんど注意が向いていないからです。気づいてみると、むしろソ連崩壊後の現在になってからのほうが、何か日本とロシアの間の敷居がはるかに高くなった印象がある。もともと、同質的なものは見えにくいわけですが。

形の上では資本主義化したロシアですが、内部はまっ二つに割れているというのが実状でしょう。新ロシア人の文化と旧ロシア人の文化です。この二つは、互いにまったく背を向けあっているような気がするんですけどね。新ロシア人というのは、欧米並のレベルでの豊かさを享受しはじめたこ

く一部、まあ五パーセント程度の人たちです。この人たちの生懸というのは、ある意味でじつに分かりやすい。何しろ彼らの関心のあり方っていうのが、完全に西側化されているからです。そして、非常に見えにくくなっているのが、残り九五パーセントのマジョリティなんです。市場化、資本主義化から取り残された人々のルサンチマンがそこに渦巻いている。というわけで、

ぼくらはロシアに抱いている旧い幻想っていうのは、極端に貧しい今の旧ロシア人のほうが満たしてくれるかな、っていう予感があります。で、その幻想というのが何か、ということ、やはりロシアの抱えている重さのことなんです。ますます重さを増しているロシアとわれわれ日本の文化の質との間で全然バランスがとれていない。現実には日本に住むぼくらの感性や想像力、より広くって日本の文化というのは、どうも破滅的なスピードでとんでもない方向に向かっているような気がする。だから、せっかくロシアが足踏みしてくれているのに、ぼくらのほうが戻るに戻れない、早足が止まらないといった状況にあるわけです。ぼくらがこれまで一つの大きな文化的尺度として認識してきたものが、ある日気づいてみる

と、もう極端にマイナーものとしてしか理解されないようなレベルに落ち込んでいく。つまりぼくら自身の中でロシアを受け入れる度量というものの幅が著しく狭まってきているわけです。この断絶はちよつと悲劇的な感じがしますね。

それにもう一つに、ぼくのなかにとても強い不安があります。一九九一年の国家崩壊ないしその後の一、二年というのは、日本でも爆発的なベレストロイカ人気があつて、ゴルバチョフを中心とする状況にすべての関心が向いていました。しかし、そのときの関心というのは、純粹に政治的、表層的部分であつて、僕自身、文学・芸術などそっちのソビエト・ウオッチングをやっていました。しかし、現実には、そうしたプロセスと平行していわゆるグラスノスチが進行し、それまでタブーとされていた様々な文学、芸術の復権という作業が行われていた。そのあまりのラディカルな進展にただただ呆然とするばかりだったのを記憶しています。で、先ほど言った不安というのは、ロシア人がそうした情報の圧倒的な氾濫のなかで、自分たちの好奇心をどん欲に満たしていったってしまったこと。グラスノスチの

巨大な市場では、ジョイスからマルケスマ
が一気に甦りましたからね。ところがそ
の後、ロシアの文学市場全体が一種の虚脱
感に陥った。非常に不幸な形で文学の選
別、淘汰という現象が起こったわけです。
これがはたして吉とでるか、凶とでるか。
ここのところも今日の議論の一つになると
思います。

【沼野】 これは僕が今まででなんとか書い
てきたことなんです、ロシアというのは
恐ろしく文学中心主義的な国なんですよ。
何しろリテラツラツェントリズムなんてい
う言葉もあるくらいです。つまり文学が文
化の中でもかなり中心的な位置を占めてい
て、非常に重い役割を果たしていたわけで
すが、ペレストロイカでイデオロギー的な
規制が緩みますね。それで文学中心主義が
なくなるかと思うと、少なくとも初めはそ
うじゃなくて、むしろ文学がそれまで以上
に重い社会的な役割を担ってしまったとい
う、ちよつと逆説的なことが起こったわけ
です。これはちよつと驚くべき現象です。
そういつた時期を経て、しばらくすると今
度はいわゆるポストモダンリズムという
チームでかしましく宣伝された真空状態が
生まれる。既成のすべてのものが相対化さ

れ、軽くなつてしまった。言い換えると、一
枚岩の大きなイデオロギー、大きな物語で
あったものが粉々に砕けちつて小さな物語
が散乱しているという、まさにポストモダ
ンの定義をそのままなぞるような状況が現
出してきたわけです。ぼくが思い描いて
いるロシアというのはそういうイメージな
んですが、亀山さんはいかがですか。

【亀山】 ぼくもそれに近いですね。で、僕
が現代のロシアに危惧しているのは、沼野
さんがいまおっしゃった小さな物語が散乱
する廃墟で、文学がどう生き延びられるか、
という問題なんです。ペレストロイカに
よつて、すべてのタブーが、少なくとも文
学のレベルにおいては取り除かれた。それ
によつて、ロシア人自身が文学に対するア
ウラのようなものを失つて、自己喪失に
陥っている。むしろ、文学はそうした試練
を経た後に生まれ、読者自身もそれなりに
選別されていかなければならないといった
言い方も可能だとは思いますが。しかし、
忘れてはいけなないのは、大きな物語、これ
を共同性の意識といつてもよい思うんです
が、そこにはソビエトの商標が入った濃密
なネットワークがあつたということ。ソ
ビエトの時代、多くの人間が文学に一種

特別な価値を置き、そこに思いのたけを
そそぎ込んでいた歴史というのは、アナ
クロニズムなどといつて笑えない、大事
な何かがあるように思うんです。これは
ある意味ではペレストロイカの根本的矛
盾だつたというふうに言つてもいいんだ
けれど。

たとえば十年くらい前まで、マリナーナ・
ツヴェターエワといえ、ロシアのすべ
ての女性にとつて女神のような存在でし
たよ。ソビエトに生きる自分たちの不幸
をツヴェターエワにほとんどヒステリッ
クに重ねあわせてきたわけです。もちろ
んツヴェターエワだけじゃない。エプシ
テインの『新宗教』という本を見ると、詩
人や作家たちの存在が現実には宗教的カル
ト化して集団を作っている。古くはプー
シキンから、二〇世紀では、このツヴェ
ターエワ、ヴィソツキーとかがそうです
ね。じつは、ロシア文学が他の世界文学と
どう違うか、ということを考える際にい
つも尺度しているある人の言葉があるん
です。それは、マンデリシタムがスク
リヤービン論の中で書いている言葉で、
詩人の死というのは、その芸術上の行い
に等しい、といった意味の言葉です。何な

んでしようね。このストイシズムというのは。つまり、文学や芸術のテキストというのは、それらを創造した人間の死をも巻き込んだ新しい次元のテキストでもあるんです。ロシアの詩人や芸術家は、もう命がけなんですよ。僕自身、ロシアに対して長く培ってきたイメージというのが、あくまでも文学中心的ロシアと言うかな、その周辺にたちこめるある種のアウラにあったものですから、ペレストロイカ、グラスノスチの持つている否定面には、否応なく目を注がざるをえない。一九九一年のプッチ、クーデタというべきか、革命と呼ぶべきなのか、大いに迷うところですが、ぼくは結構、ラスプーチンらのプリミティブな保守主義にも共感していたんですよ。こちらへん、もしかすると大いに反論がありそうですけど。

【沼野】 基本的にはおっしゃる通りだと思うんです。たしかに旧ソ連時代というのは、今、名前が出たツヴェターエワとかマンドリシユタムとか、そういう詩人たちの本が非常に大事にされていて、滅多に出ないどころか、半ば禁止されていた。ツヴェターエワや、マンドリシユタムの詩集を闇市ですごい値段で買って、それをイ

ンテリと言うか、インテリじゃないような人たちまでも、アパートの本棚に大事に飾ったりしていたわけです。これ、やっぱり、エプシテインのいう一種のカルトです。ところが、一九七〇年代にソ連から主にユダヤ系の人たちがアメリカに大量に亡命しますね。そうすると、今までマンドリシユタムの詩集を大事に飾っていた人のアメリカのアパートには、どこにもマンドリシユタムなんてない。で、ロシアからお客に行つた人が、あの本どこに行つたんだって聞くと、いや、トイレだよと言われる。で、トイレに行くと、『マンドリシユタム詩集』が全部スタスタにされ、ちり紙代わりに使われていたと、そういうふうなエピソードがあるんです。つまり、ソ連ではそんなふうに大事にされていた文学が、アメリカのような土壌ではほとんど意味をなさない、ということですね。

つまり、そういう意味で、今、ロシアで起こっている状況というのは文化のアメリカ化なわけですよ。それはもうどうにもしようがないと言う感じですね。ただし、旧ソ連で文学が持っていた特権的な役割というの、はぎ取られてしまっている側面というの、はかなり強いと思うんです。ただし

留保すべき点もあるんです。ソ連で文学が持っていた特権性というのは、言わば不労所得みたいなところがあって、どうもちゃんとした試練を受けていない、というか、つまりああいう体制ですから、逆に文学が特権的なゾーンに入ってしまった。本当にそうなのかという、試練に晒す土壌というのがあまりなかったような気がするんです。だから、今こそむしろ、多くの人が文学どころじゃないよと、もつと金を稼がなきゃというふうに言い出した今こそが、文学の本当の意味での正念場だと思っわけですね。

全体主義文化へのまなざし

【亀山】 ところで、実際に非常に不透明になった国家崩壊後のロシアの文化的状況の中で、もつとも大きく台頭してきたものって何でしょうか。

【沼野】 真っ先に思い浮かぶのは、やっぱり歴史の見直しということですかね。ペレストロイカ以後、ロシア文化の今までと違った枠組みというのがはつきりと視界に入ってきました。例えばソ連が崩壊して、国境線が書き替えられたわけで

す。文化の研究においてもこれと同じような状況が確実に現れています。つまり、境界というか枠組みというのが恐らく同じようにある変化を被って、見直しをしなくてはならない状況になっている。たとえば今までのロシア研究の場合、とくに文学をやっている人の場合、ある固まった枠の中でしか問題を見てこないという恨みがあったような気がするんです。しかし、これからはテーマ的にも方法的にも、新しいロシア研究の枠組みを作っていなからいけな

い、そういう時期に差しかかっているように思いますね。その中で、文学、文化史にかかわるものにとつて、おそらく最も大きなテーマというのは、やはり、全体主義時代の文化に対してどうアプローチをするかと、そういう問題じゃないでしょうか。このことは、二年前に『思想』の「ソビエト・イデオロギー」の特集号でも書いたことです。

昔の非常に単純な見方で言うと、もともとソ連邦を信仰する昔の左翼のように、スターリンが絶対的に正しいとみなされた時代があった。しかし、一九五六年以後、その図式が崩れ、スターリン時代というのはひどい時代であるという考えが今度は逆に

蔓延して、この時代の文化とか文学というのは研究の対象とするに値しなくならな

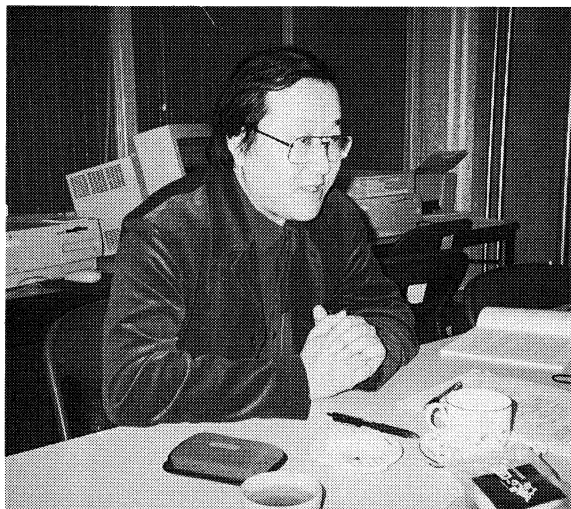
いものであるということになってしまった。たとえば社会主義リアリズムの文学や芸術なんかがそうですよ。ところが今、政治イデオロギー的な制約から解放され、偏見や先入観抜きに全体主義時代の文化を語れるようになった、これはやはりたいへんなことだと思わうわけです。

そこで実際、亀山さんはその分野で、ブルガーコフ、ゴリキー、マンデリシュタムとスターリン時代の関わりの問題、それからマヤコフスキーの見直しというような作業を進められているわけですから、ちよつと伺いたいんです。亀山さんにとつて今、どうしてスターリン時代の再評価なのかということなんです。

【亀山】 一世代前のロシア研究のスタイルに、権力と芸術、権力と文学、あるいは政治と文学という、二項対立的な研究があつて、それが一時期主流を占めていました。その後、ほくらあたりの時代から、一にも二にもテキストという風潮が生まれ、文体論とか、語りの構造分析といったフォルマリステイックな研究が主流になったわけです。じつは、僕自身、そのいずれの文学研

究のあり方にも不満を感じながら、ドストエフスキーからロシア・アヴァンギャルドへと研究の足場をシフトしてきました。ところが、ある時期から、文学テキストの背景をなしている時代のポドテキストがやけに気になってきたわけです。きっかけは一九九四年の一年間のロシアでの在外研究です。この時の一番のテーマというのは、じつはマヤコフスキーの伝記を書くための資料を集めることでした。動機はじつはかなり個人的で、彼の一九三〇年の自殺というのが、昔から気になってしかたなかったんです。ところが、ロシアで出会った資料というのが、マヤコフスキー暗殺説の資料ばかり。そこでこれは大変、とばかり、自殺に至る晩年の二、三年間を細かく調べているうちに、

くつきりと見えてきたものがあるんですよ。月並みですが、それが第一次五カ年計画と農業集団化の時代の圧倒的なリアリティです。正直言つてこの時期のマヤコフスキーの詩はまったく面白くない。しかし、時代のたがねに呻吟しながら生きている彼の、幾重にも屈折した内面が非常に面白い。そこで、この時代のごときは、歴史家だけに任せてはおけないと感じ



ました。これだけ凄まじい現実を、文学の側から明らかにしなければならぬ、と。

その頃、ペテルブルグのロシア美術館でやっていた『幸福のアジテーション』という展覧会も衝撃的でした。これは、スターリン時代のモニュメンタル美術を一堂に会した大回顧展なんです。これがまた桁外れに凄い。全体への熱狂というもののすさまじさを痛感しました。ちよつと付け加えると、ニコライ・フォードロフの「共同事業」に貫かれているあの集団主義的エネルギー

ギー、それをまざまざとのぞき込んだ思いでしたね。

で、基本的テーマが明らかに変わったわけです。ちよつと甘いかもしれないんですが、全体主義とは、ロシアに宿命として根ざしている問題ではないか、と。周りから、それこそ「ロシア・イデオロギー」だ、といった批判が聞こえてきそうですが、率直にそう感じました。そもそも世紀転換期にあたるロシア象徴主義の時代に、二〇年代、三〇年代のテーマというのが萌芽として孕まれているのではないかとね。

で、マヤコフスキーの革命後の変貌を見ていくと、カフカの「変身」じゃないけど、何か生物学的とでもいうしかない内的変貌を遂げていくわけです。あれほどに強烈な自己主張をもっていた詩人が、レーニン追悼の詩なんかで、私はこの全体の一部であるのが嬉しい、とか言ったり、死ぬ直前なんかには「私は命じられたのです」とか言ったりしている。だれだつて不思議に思うはずですよ。これほどに強い個性をねじまげてしまう時代の圧力というのはいったい何なのか、これもまた個性の自己主張なのか、そんな関心がまずテーマの出発点になりました。

また、マヤコフスキーの自殺のことなんですが、これがもう単なる一人称の問題として片づけられるような程度のもんじゃない。じゃあ、他の作家たち、詩人たちはどうだったのかと言うと、やはりすごい格闘を演じているわけです。例えば、今世紀最大の小説とまで言われている『巨匠とマルガリータ』を書いたブルガーコフですが、あれだけの作家ですら、スターリンという呪縛の中でのたうち回っている。彼の最後の作品が、『バトゥーム』っていうスターリン礼賛劇です。なのに、死ぬ前のうわごと的ななかで彼は「スターリンに殺された」とまで言っている。それはマンデリシュタムにしてもそうだったわけです。マンデリシュタム晩年のスターリン賛歌を、彼の傑作の一つだ、と言ったのはプロツキーでした。ね。で、何が問題かというと、こうした研究が日本のロシア文学ではまったく見落とされてきたということです。むしろ、それなりのテキスト分析に基づいた研究というのは、皆無でした。ですから、今、ぼくはセンセーションナリズムの弊害に陥ることがないように注意しながら、研究を続けているわけです。

ポストモダンニズム批評の台頭

【亀山】全体主義との関連のなかで、もう一つ気になっているのは、最近になって、とりわけ九〇年代以降に関心を呼びはじめた、いわゆるポストモダンニズムの批評ですね。とりわけ、それによって析出されたとも言えます。浮かび上がってきた一九三〇年代、あるいはスターリン時代のグロテスク性といったものです。たとえば、エプシテイン。これはボードリヤールのシミュレーション、シユミラークルという二つのタームを使つてのスターリン時代分析でもあるんですが、そこで浮かび上がってきた構造といったもの、それは一個の文学テキストが読み手に与えるインパクトよりはるかに大きな想像力のレンジを生み出してくれているような気がしました。ですから、ブルガーコフ、ゴリキー、マンドリシユタームといった文学テキストと持っているリアリティーと時代テキストとしてのグロテスクなおもしろさが、ほとんど等価のものとして実は今、あるわけです。

で、日本に戻ってきたら、まもなく『思

想』で「ソビエト・イデオロギー」という特集号が出た。ソ連でのスターリン見直しも凄まじいが、日本にもそうした気運があることを知って驚きましたし、ちよつと嬉しかったですね。沼野さんのお書きになった「文化としてのスターリン時代へ」という論文にはとても刺激されました。で、今度はこちらから伺いたいのですが、あの論文で紹介されているいくつかのタイポロジカルな文化論に対して、沼野さんはどんな見方をされていますか。

【沼野】たしかに現代の文化論的レベルからのスターリン時代の位置づけというのは、相当に興味深い内容を孕んでいるように思えますね。ぼくが最近大学院なんかの授業で読んでいたアンドレイ・シニャフスキーの『ソビエト文明』なんかも、抜群に面白い。たとえば、シニャフスキーは、学者肌のレーニンに対して芸術家スターリンの像を設定し、大テロルが彼によってどんなふうに演劇的に構築されていくか、さらにはスターリンをめぐる一口話や伝説の分析をとおして時代の下意識に迫っています。他にも、ハンス・ギュンターが編集した『スターリン時代の文化』という論集が出たりしていますね。

【亀山】ギュンターはアンドレイ・プラトノフの研究でも知られている人ですよ。面白い。

【沼野】そうですね。他にも、パペールヌイの『文化2』（一九八五年）、さつきもちよつと名前の出てきたミハイル・エプシテインの『未来の後で』（一九九一年）、さらにはボリス・グロイスの問題作『スターリンという様式』（一九九三年）、そしてグロムシユトクの『全体主義芸術』（一九九四年）と立て続けに出ています。

【亀山】そう、ぼくがモスクワに滞在していたときに、そういう本がモスクワの本屋に溢れていたわけですね。で、ぼくが思いがけない人から教えられて、興味を持ったのが、ボリス・グロイスだったわけなんです。

【沼野】たしかに、グロイスの視点は、たとえばロシア・アヴァンギャルドに対するこれまでの視点を一八〇度転換させたもの、といつてよいと思います。要するに、社会主義リアリズムないし、全体主義によってアヴァンギャルドは圧殺された、スターリン文化の犠牲になった、アヴァンギャルドは非難の余地のない「罪なき」存在だ、という考え方を「神話」だ

として一蹴するわけです。

【亀山】 その主張がとても魅力でしたよ。で、この話題にはもう一度戻ろうと思うんですが、こうした後で歴史の見直し、といましようか、ポストモダンニズムをめぐる議論におけるロシア的特質って何でしょう。

【沼野】 さつき出てきたエプシテインにいわせると、ロシアはそもそもポストモダンニズムの本家なんだというわけです。ポストモダンニズムというのは、本当はロシア的なもので、共産主義の最後の発展段階である、といったユニークな主張です。彼はその主張を、さつきも名前の出たボードリヤールの理論を使って変幻自在に展開していく。要するに共産主義は、ハイパーリアルな社会そのものだった。ちよつと極端に聞こえるかも知れませんが、たとえば、ソ連にはイデオロギーそれ自体をのぞいて、他の現実など一切存在していなかった。ドニエプル発電所も、ピオネールも、KGBも、イデオロギーがイデオロギー時代の正しさを証明するために作られたものだ、というわけです。他方、イデオロギー以外のものはすべて排除され、ソビエト社会では、ジャーナリズムによって喧伝されるハ

イパーリアリティが、それ以外のどんな現実よりもリアルに体験されたということになります。現実がシミュレートされ、ねつ造され、人為的に作られた記号システムによつて閉め出されたソビエト社会のあり方、それこそまさしくポストモダンなわけだけども、その草分けとしての名譽をにらんでいるのが共産主義であるから、ペレストロイカ以後、共産主義の崩落からポストモダンへ移っていく道筋はきわめてスムーズだったんだ、とつなげていくわけです。どこかしら、ねじ曲げられていると思える部分もあるにはあるんですが、しかし、それと同じくらいに説得力もある。要するに、もともと空洞化していて実体のない現実から建前を取り去ったら、一挙に真空状態が現出しながら崩れさった、つまりポストモダンの状況が誕生したということなんです。いずれにせよ、ポストモダンというタームがこれほど乱用されている国はちよつと見あたらないのではないのでしょうか。

【亀山】 そう、この話、ロシア研究者以外の人が聞いたら、呆れるでしょうね。

【沼野】 これに関連して最近のロシアの知的関心のなかで一つの際だった特徴という

のがあるんです。自分たちがいま、歴史的な発展段階のどこにいるか、ということをも、執拗に言いたがるという状況です。それには理由があると思うんです。ペレストロイカ後のロシアというのは、さつきも言いましたように、歴史の流れが非常に見えにくくなった時代です。彼らは一様に、自分たちの置かれているトポスが見失われたという実感に支配されている。これは、共産主義イデオロギーのもつていたユートピア的な未来志向にかなり原因があると思うんです。フルシチョフ時代までは時間は前に進んでいた。ところが、ブレジネフの「停滞の時代」以降、未来に向かつて前進できなくなってしまった。そしていま、共産主義のもつ直線的なパラダイムから切り離され、一種の孤児の状態に陥ってしまったというわけです。エプシテインにはもう一つ、有名な「未来の後で」というエッセイがありますが、今やロシアは未来の可能性を蕩尽し、「未来の後」に飛び出してしまったというような言い方をしているんですね。そこで、現在のみずから置かれている位置を文化的に確かめようという流れが出てきたわけです。これは何も歴史家だけでなく、

エトキンンド、スミルノフといった文学者たちが、たとえば精神分析的なチーム、つまりサディズム、マゾヒズムといった概念でロシア文化の歴史的タイポロジーを探るといった試みとも共通するものなんですね。

【亀山】 ここでちょっと、全体主義の文化をめぐる話題に戻したいんですが、さきほどの話で、グロイスの話題が出てきましたね。全体主義芸術に対する見直しの一環としてアヴァンギャルドと社会主義リアリズムを一本の連続線ととらえようとする考え方は、じつはぼくがマヤコフスキーの伝記で示したいと思っているテーマというのはそれだったのです。ぼくが立てた仮説というのはいくつもあります。アヴァンギャルドとネップ、つまり市場経済との関係。そしてスターリン主義との関係です。でまず、マヤコフスキーの自殺は、結局は権力闘争に破れた詩人の挫折としても位置づけられるのではないかと、思いましたね。マヤコフスキーがレフをレフに変える、つまりL（左翼芸術戦線）をR（革命芸術戦線）に変えていくプロセスのなかで経験していたのは、それだったと思います。結局、左翼芸術戦線がその世界観を全うするために

は、権力に迎合するほかなかったというのがぼくの持論です。そもそも、戦時共産主義の時代にその頂点を経験したアヴァンギャルドにしてみれば、ネップ、つまり市場経済というのは、どうにもやりにくくてしかたない相手だったわけですね。何しろ、ネップマンにしろ、その周辺にいる連中の欲望が最優先されますからね。アヴァンギャルドの実験になかだれも目を向けませんよ。一九二七年に出た「新レフ」だって発行部数わずか三千です。これではどうい戦えないと思っただけです。だから、スターリンとトロツキーの権力闘争が終わり、スターリンの勝利宣言とともに、第一次五カ年計画の導入が決定されたとき、アヴァンギャルドはもう一度、復活のチャンスをつかんだといっていると思います。しかしこれが、最終的に組織的運動としてのアヴァンギャルドの敗北につながった。なにしろ、権力のほうが一枚も二枚も上手でしたからね。もはや一切の実験は許されていなかったわけですし、マヤコフスキーとしても、もはや実験などする気はなかった。検閲賛美から、ジェルジンスキー、OGP U礼賛の詩を書いているマヤコフスキーというのは実に痛々しい。

シヨスタコーヴィチ、
または改作をめぐる議論

【沼野】 で、ちょっとジャンルを変えて、アヴァンギャルド運動の視点で見たとときのシヨスタコーヴィチはどうなんですかね？

【亀山】 シヨスタコーヴィチは遅れてきたアヴァンギャルド青年だったわけですね。遅れてきた分、歴史がよく見えていたし、逆にしたたかだったと思います。彼が『ムツェンスク郡のマクベス夫人』の中でやった芸当というのは、一見かなり無意識的に見えて、よく聴くと、相当にしたたかというか、ハイレベルだったと思いますね。政治というか、聴き手の欲望っていうのを、ちゃんと把握している。にもかかわらず、相当に実験的でもある。ちょっと時期はズレるんですが、『マクベス夫人』は、ある意味ではネップ時代の芸術の傑作っていったってよいと思いますね。でもね、ぼくはととても不思議に感じていることがあるんです。例えば去年、キーロフ・オペラが日本に来てこれを上演したときに、大変な人気になった。去年度のオペラ界

どころか、音楽界全体での言わばトップ・イベントとして評価されたわけですから、シヨスタコーヴィチが現代の日本の状況で評価され、基盤があるのか、と。あの音楽のどこに引きつけられているのだろうか、とね。沼野さんはそのあたり、どう思いますか。

【沼野】じつは、今日、その話を今しようと思ってきました。僕はゲルギエフにインタビューもしていますから。

【亀山】ええ、テレビで見ました。

【沼野】亀山さんはヘーントワのシヨスタコーヴィチについての評伝も訳されていますから、よくご存じでしょうが、このオペラに関して言うと、まず二つのバージョンがあるわけですよ。最初のバージョンつまり「ムツェンスク郡のマクベス夫人」は、一九三二年が初演でしたね。

【亀山】そうです。

【沼野】で、改訂版の「カテリーナ・イズマイロヴァ」が六〇年代ですか。

【亀山】一九六三年だったと思います。

【沼野】つまり、だいぶ時間を経てシヨスタコーヴィチ自身が書き直したわけで、これはやはり、さつき亀山さんがおっしゃったように、スターリン時代の芸術の問題を

考える場合、権力と芸術家と対立というふう古典的図式につねに還元されてしまうくらいがあるわけですよ。実はこのシヨスタコーヴィチの改作問題というの、やはり、いわゆる普通の理解では、権力と芸術家の関係ということ考えられると思うんです。その場合、一応、権力側から書き替えをしるという圧力があつた。書き替えれば、またソ連でも上演してもいいという圧力がね。それが後になると、妙に生々しくイデオロギー的な話になってしまつて、例えばロス・トロポーヴィチのような西側に亡命した人は、スターリンに直接禁止された第一バージョンしかやらない。逆にソ連では改作したバージョンしかやらないという、政治イデオロギーむきだしの対立になってしまつている。そこで、今度、ゲルギエフがはじめて二つ並べて見せてどうだということをやったわけなんです、このへんの、つまり権力と芸術家のドロドロした関係の中で作品が書き替えられて、その結果、二つのものが存在してしまうという、言い換えると、ある外的な力関係による改作の問題というの、ソビエト文化を考える上で一つの重要なテーマを形づくっていると思うんですが、亀山さんはどういうふうにご考

いますか。

【亀山】シヨスタコーヴィチというのは、ヘーントワの意見をそのまま踏襲するわけではないのだけれども、やはり革命に對して、あるいはレーニンのような神話的な存在に對して非常に強い幻想があつたわけですよ。その点でマヤコフスキーに近いところがありましたし、事実、マヤコフスキーに強いシンパシーを抱き、「南京虫」の音楽も書いています。彼の中に二つの、やはり相反する何かがあつていたと言ふか、それはユートピア的な創造に向かう全体主義的な志向とそれに対する批判、同時に個別的なものに向かつていうとする志向の二つがやはり彼の中で長く葛藤し、共存していたと思います。その葛藤や共存は、交響曲二、三、四番、そしてオペラですと、ポクロフスキーの見事な演出で知られるゴゴリ原作の『鼻』、そしてこの『マクベス夫人』にはつきりと示されていますね。話はそれますが、ゲルギエフなんかはこの第一バージョンのほうに對して、けっこう否定的な見方をしているんですよ。

【沼野】そうなんです。そこに問題があるわけですよ。

【亀山】で、第二バージョンについては、むしろ芸術的に一つの成熟した作品であり、もう一つのシヨスタコーヴィチというより、むしろこちらに本当のシヨスタコーヴィチの姿があるといったような見方もとっているくらいです。それはそれなりに新鮮な見方で、僕自身はとさせられませんでした。確かに『マクベス夫人』、つまり第一バージョンの作られ方というのには、スターリンが「音楽の代わりに荒唐無稽」と言った有名なセリフにピッタリ当てはまるような一面があった。さつき、無意識という言葉を使いましたが、島田雅彦じゃないですが、いわゆる青二才の部分です。僕の持論では、「スンプール」というロシア語は、「荒唐無稽」というよりも「支離滅裂」というふうに訳したほうがいい、と思ってるのですがね。じつはその「支離滅裂」の部分というのが、彼の音楽のヴアンギャルド的側面を代表していたわけです。とくにボルノフォニーと呼ばれている一幕三場の有名なセックス・シーン。ところが第一バージョンには、もう一つ、非常に古典的な、ひよつとするとチャイコフスキーすら書かないようなロマンチックなメロデーが出てきたりする。聴き手である大衆の欲

望に寄り添うというか、そんな計算がありありと見えるわけです。そういう意味で第一バージョンというのは、肯定と否定という二つのモメントをはげしく交差させた作品といえるし、別の言い方でいうと、聴き手との対話的モメントをあらかじめ表出した作品ともいえる。シヨスタコーヴィチは、形式的にも内容的にもほとんど背を向けあう二つの音楽をコラーージュ風にどぎつ張り合わせた。じつは、その張りあわせ方そのものも、じつはきわめて「荒唐無稽」といおうか、「支離滅裂」だったのです。スターリンがどれだけ音楽を聞く耳をもっていたか知らないけれど、ヨーロッパの同時代のオペラと比較しても、あれは相当に支離滅裂だったと思いますね。その意味で、スターリンは正しかったんですよ。ところが、こういう「支離滅裂」というのが、長い年月を経、いくつもの経験を経ることによってやがて新しいロジックとして認識されるようになる。その意味でも、シヨスタコーヴィチというのはすごい作曲家だったと思いますね。

【沼野】 そうなると、シヨスタコーヴィチが政治権力と妥協した、という物言いは、必ずしも正しくないということになる。

【亀山】 そう思います。シヨスタコーヴィチは決して妥協しなかった。それぞれのモメントにおいて、やはり率直に自身を出していったなというのが僕の一貫したシヨスタコーヴィチに対する見方で、それが歴史的に見て、プラスに振れていたか、マイナスに振れていたか、などというのには、作曲家からすればその状況におけるほとんど生理的な反応でしかないんですから、判断できないわけです。ただし、生理的なものにだって、むしろ、ロジックはある。ですから、彼がイデオロギーに左右されたとする見方があるけれども、僕はそういう見方にはむしろくみしていないんです。もともとあった二つの、全体主義的なユートピアへの志向と、非常に個別的なものへの世界への志向性というものがぎしぎし擦れあいながら一つの世界を作り上げているのがシヨスタコーヴィチなのだと思う。一種のカメラ的と言のかな、そういうものとして僕自身はとらえていて、一枚岩的なものとしては絶対に彼の音楽はとらえられない、シヨスタコーヴィチはむしろ、長い人生の個々の状況を楽しみ、「対話」していたと感ぜますが、どうですか。

【沼野】まさにそのところが、全体主義社会の中に生きる芸術家を考える場合に大事な側面だと思うんです。ですから、ある単純な決めつけで、この人は権力に迎合してこうしたんだとかです。そういう説明で解消できない例が非常に多いと思うんですよ。ところが、実際に全体主義の芸術というのはいつもそんなステレオタイプな説明でお茶を濁しているとところがある。そこで、今のシヨスタコーヴィチの話をつなげたいんですが、たとえばこんな状況が思い浮かぶんです。シヨスタコーヴィチが形式主義批判にさらされた時、つまり三〇年代半ばですが、付和雷同的に、そうだそうだと言って批判にのつかった文化人がわりといたわけですよ。

例えばユーレイ・オレーシャという作家も、シヨスタコーヴィチとは個人的にも仲がよかったというか、一応、それまで彼の音楽を評価していたのに、批判が出ると同時に、ああいう音楽は空虚な空しい形式主義だからいけないとあって、いわゆる公式路線にすっぱり収まってしまふ。『イズヴェスチヤ』だか『プラウダ』だか、かなり大きな論文を出して、シヨスタコーヴィチを批判すると同時に、自分が今まで使っ

ていた斬新で奇抜なメタファーなんかも、これは中身がないからだめといった具合に自己批判するわけです。例えばクレーン、工事に使うクレーンですよ。例えばあれはキリンの首みたいだというふうには比喻するのはいけない、なぜなら、これは空しい形式主義であってつまり内容とつながりがないと。工事をしているんだから、むしろ巨人の腕であるとか、そんな比喻を用いなくてはいけない、とかね。そういうふうに分の文学に対する自己批判もやっておいて、シヨスタコーヴィチ批判にも同調していくわけですよ。

【亀山】その場合、オレーシャは、かなり真つ当に自分自身を言っている、信じて言っている面があるんじゃないかと思うんですが。

【沼野】だから、そこが問題なんです。例えば、さつき名前を出したパペールヌイという人が『文化2』という、主に建築に即して文化的なことを論じた本ですけれども、そこで語っているんです。スターリン時代にはよく、後になってから、強いられそうになったという言い方がなされる。ロシア語で言えば「ザスタービリ」といって、いわゆる不定人称文、主語がないわけです。

誰かにとにかく無理に強制されてそうなったんだ、という一種の弁明です。そこで、パペールヌイは不審に感じて、じゃあ、その「ザスタービチ」した、つまり強制されたのは具体的に誰なんだと聞き返すと、何の答えも返ってこない。改作とか転向の問題はすべて権力側の圧力によって起こり、本人の自覚的意志は問われないう、という一種の自己免責の形式にすりかわっている。しかし、例えばオレーシャがシヨスタコーヴィチ批判に同調したときというのは、かなりの部分、本気だったわけです。だから、たとえば、『ムツェンスク郡のマクベス夫人』と『カテリーナ・イズマイロワ』という二つの存在をめぐる問題というの、時代の文化の持つある構造的なものとしてとらえていかないとどうも説明できないんじゃないかと思うわけです。

そこで、これは亀山さんも今着目している、例えばグロイスのような人たちが、社会主義リアリズム、つまりスターリン時代に成立した文化的イデオロギーですね、それがどんなふうになってきたかという問題について新しい見方を出しているわけです。たんに上から無理やり押し

つけられて出来たものじゃない、という見方ですね。そのへんを亀山さんはどう考えられているか。

分裂するマヤコフスキー

【亀山】 グロイスの見方というのは、僕はある面で文句なしに正しいと思っっているよなところがあるんですね。マヤコフスキーの伝記を書きながらその感を強くしましたね。例えば一九二四年のレーニンが死んだ後の六年間、つまり自殺するまでの六年間の詩を読んでいると、はつきりわかるんです。彼自身の持つているもつとも大事な部分、要するに叙情の精神といったものを彼ははつきり意図的に否定している。さつきもちよつと例を出した『ウラジミール・イリイチ・レーニン』という大叙事詩でも、個人なんて、いったい何の役に立つというようなことを堂々と正面きって言うてのけるわけですよ。

そういった集団主義的な情熱というのは、もちろんマヤコフスキー一人のものじゃなかった。ガースチエフとか、フィリプチェンコとか、要するにプロレトクリトなんていう集団になるともつと極端でラ

ディカルだった。これもむろん、アヴァンギャルドの一形態と見ていいと思うんですがね。その点、プロレタリア派つまりラツプ派と呼ばれる作家たちのほうが、個人的な問題に強い関心をもっていたわけですよ。アヴァンギャルドというのは最後の最後まで、集団性の理念を、あるいは個人の無化といった理念を貫きとおそうとしたわけですよ。だから、マヤコフスキーという詩人は、もう現代においてまったく人気がないし、さつきも言った『幸福のためのアジテーション』展でも、スターリンと並んで彼の胸像が展示されているくらいです。スターリンと同列に並べられたマヤコフスキーを見て、正直言って悲しくなりました。現代のロシアでは、つまりそれが常識なんです、それが、それに見合うだけのことはやはり言うていたわけなんです。

映画で言うくと、ジガ・ヴェルトフの映画なんかもやはりそうですね。徹底して、非個人化という道を志向するわけなんですけど、最終的にはもう悲惨としかいいようのないプロパガンダ映画に変貌している。変貌と言うか、墮落と言うべきか、判断のしようがないくらいに。でも、あれはあれなりに宿命だったのです。マヤコフスキーの最後

の数年を見ると、これはやはり、正直言うて悲惨ですよ。アヴァンギャルドの末路と言いましようか、末路と言っでは、これは極めて主観的な価値判断になつてしまふけれども、全体主義へと接続してしまふ回路が非常によく見えるんです。

【沼野】 そこまで言うてしまつていいんですかね（笑）。そうすると、今、マヤコフスキーをやるとしたら、どういう視点が打ち出されるんですか。マヤコフスキーに復活の目があるとしたら、それは何ですか？

【亀山】 カラプチエフスキーという批評家が言っているんです。マヤコフスキーが復活しえるとしたら、それはひとえに彼の死ゆえである、とかね。正直言うつと、ばくはじつは最近死んだシニャフスキーの論文に期待していたんです。

【沼野】 そう、死ぬ前のシニャフスキーがマヤコフスキーの伝記を書いているという話をばくも聞いていました。

【亀山】 そうなんです。シニャフスキーの後から書きたかったですね。で、今、何の指針もなく、マヤコフスキーの最後の三年間を調べている。ところが、彼の詩がまったく面白くない。で、彼をつねに外か

ら眺めるほかない。何しろ、彼の晩年の詩には、『声を限りに』という短い叙事詩をのぞいて内面といたったものが存在しないんですから。だから、最後に問題になってるのは、じつはマヤコフスキー以外の人間にとつてのマヤコフスキー、マヤコフスキーに敵対するラップにとつてのマヤコフスキー、スターリンにとつてのマヤコフスキー、また一般の読者にとつてのマヤコフスキーということになる。考えてみれば、詩とパンを同列に置いた瞬間に、伝統的な意味での詩人なんて存在しえないんですね。マヤコフスキーは、一九二二年に未来派の詩人としてデビューしたわけですが、早々に、キュビステイックな手法と縁を切りましたね。詩の価値のなさにすぐに気づいたわけです。そこで頭をもたげてきたのが、実用性というオブセクションです。時期的にかなり早いと思う。そうやって、その実用性の概念を少しずつ変えながら、まさに一本のレールを通ってスターリン主義的な全体主義とリンクしていくわけなんです。

【沼野】 じゃあ、彼の死というのは、全体化した個人の死であるわけですか。

【亀山】 ちがうと思いますね。さつきカラ

プチエフスキーの言葉を引用しましたが、マヤコフスキーの死、一九三〇年四月の死っていうのは、これは、詩人の死という以上に、一人の人間の死であつたと思えますね。彼の自殺というのは、ほんとうに痛々しい。彼の、それこそ人間的な死に復活の目はあるということですよ。死は芸術上の行いに等しいという意味において。

【沼野】 ところで、ロシア・アヴァンギャルドについての研究というのは、恐らく今、日本だけじゃなくて世界的に新しい段階に入りつつあると思うんですね。亀山さんは去年、岩波新書で『ロシア・アヴァンギャルド』を書かれたし、今年になって桑野隆さんが『夢見る権利』というタイトルで出しました。どちらもある意味で画期的な本だつたと思うんですが、特に桑野さんの本の場合には、ジャンルを超えて共通に表れる概念なり手法なりを、非常に斬新な視点からとらえ直している。恐らくこういう形でアヴァンギャルドを見直した本というのは今まであまりなかったんじゃないでしょうか。亀山さんのほうはそれとはだいぶアプローチが違ってきますけれども、むしろ歴史的な概観を一応踏まえながら、現代におけるアヴァンギャルド理解の水準を盛り

込んで通史的に書いていったわけですよ。それで、今、亀山さんが言われたある種の分裂という問題をしたいんですが、例えばマヤコフスキーの場合、とくに晩年など、個人をどこまでも滅却して全体に突っ走っていった。しかし、たしかにテキストの上でそうであっても、個人としてのマヤコフスキーというのは最後まで自我そのものの人だつたわけでしょう。

【亀山】 そう。だから問題なんです。

【沼野】 ある意味ではたいへんな見栄っ張り(笑)。自分を格好よくシヨアアップしていくようなね、非常に強烈な個を持っている人ですよ。

【亀山】 そうですね。

アヴァンギャルドの変容

【沼野】 だから、これは宿命的に分裂していると思うんですよ。僕はこれ、前から言っているんですが、この問題をもう少し一般論として言い換えると、アヴァンギャルドが持っていたある種の宿命性の二重性というのがあって、これはどうも、アヴァンギャルドだけじゃなくて、恐らく政治レベルで言うと、ロシア革命自体

にもそういう面があったと思うんです。で、その二重性というのを僕なりの言葉で

言うと、一方でアヴァンギャルドというのは大衆的な町の芸術なわけです。今までのインテリの、高級な知識を持っている特定のエリートは芸術じゃなくて町の芸術。言い換えると、大衆的な二〇世紀的かつ都会的なもの。それはもはや純粹芸術とはとても呼びえない、生活全般に及ぶようなさまざまな不純物を次々と取り込むような志向性です。それがつまるところ、人間の生活全体を作り替えてしまうというふうなラジカルな理想につながっているわけです。ところが、もう一方の極に、そこから激しく遊離し、乖離してしまうおうとする強烈な個が存在する。例えばマレーヴィチみたいに、ある種の極限的な純粹さに辿り着こうという、そういうラディカルさを合わせ持つていくわけですね。むしろ、マレーヴィチにも、生活創造という具体的なヴィジョンとは別ながら、ほとんど宗教的なレベルに近い精神革命への志向がありましたし、マレーヴィチ自身、カリスマ性っていう点から見たら、マヤコフスキーだってきつと及ばない強烈な個性に満ちあふれていましたけれども。とくに、ヴィテプスク

に下ってヘウノーヴィスなんてグループを組織した時期なんていうのは。

【亀山】 そうなんです。

【沼野】 だから、この宿命的な二重性というのがぎりぎりのテンションを孕んでいる最初のうちはまだよかったです。ところが、ある時点でねじれみたいな現象を起こし、社会主義リアリズムというような、あるいは全体主義時代の芸術という、極めて危険なものに変質していった。そのねじれがどこでどうやって生じたのか、ということがとても気になっているわけです。

【亀山】 むずかしい問題ですね。逆に言うと、全体と個の相互的なテンションがどこで弛緩しはじめたか、という問題でもありますね。その分裂、つまり一方で、社会的なもの、生活そのものを創造するという大きなヴィジョンが存在する。その一方、それとはまったく逆方向の個への強烈な回帰が存在する。その二つのベクトルが、一つのテキストのなかに非常に幸福な状態で存在しえた時期というのは、やはりあったと思います。アヴァンギャルドの初期というのは、その両方がうまくかみあっていった時期だったのでしょね。じゃあ、そこにねじれが生じたのはいつか、という問題にな

ると、やはり一九二二年から二四年あたりかな、というのが僕の考えなんです。

【沼野】 ネット開始の時期ということですか。

【亀山】 そうです。で、二四年というのはレーニンの死。この二年間というのは、マヤコフスキーにとつてもっとも悩みの深かった時期なんです。逆に彼が、ぎりぎりのバランスをとりながら、分裂した二つの志向性を表現しえた最後の時期だっただろうと思います。

【沼野】 『これについて』が書かれた時期ですね。

【亀山】 そうなんです。この時期から後というのは、逆に言うと、少なくとも詩のジャンルにおいては、もう根本的に何かが変わっていつてしまったというふうには理解できると思います。少なくとも叙情詩のジャンルはこの時点で死んだ。で、沼野さんに聞きたいのだけれど、同じ観点から見ると、散文のジャンルはどうだったんでしょうか。

【沼野】 二〇年代終わりまでは、いわゆるプルーラリズムの要素がかなり残っていましたね。その意味で言うと、詩におけるある種の理念上の転換よりも散文のほ

うが遅れていたと言えらると思ひます。総じて、文学史なんかを読んで気づくのは、だいたい詩のジャンルのほうが社会のリズムというか、変化に素早く対応しているんです。で、ソビエト文学の二〇年代というのは、詩のジャンルの衰退ぶりに比べ、とくに小説にとつてはかなりの実りがあった時代なんです。少なくとも二七、八年ぐらひまで、つまりラップが勢いを増し、いわゆる同伴者と呼ばれる作家たちに対して攻撃的になつていく時点までは。今でも十分に読むにたえる作品、例えばオレーシヤの『羨望』や、バーベリの『騎兵隊』といった作品がこの時期に書かれていきます。アンドレイ・プラトノフだつて『チェヴェングル』のような傑作をすでに書きあげていますし、ブルガーコフはいよいよこれから『巨匠とマルガリータ』に本格的にとりかかるという段階に來ている。

【亀山】 詩のジャンルの死んだ後も、小説のジャンルは恐ろしいくらいに豊穡だったわけだ。ところで、オレーシヤの『羨望』というのは、革命十周年を意識されて書かれているんでしょうか。

【沼野】 そうだと思ひますね。テキストの中ではそれほど強く出ていませんけれども、

書かれた時期からして、当然そういう意識込みだつたと思ひます。ただ、さっきのプラトノフなんかを例にするとわかるんですが、マヤコフスキーが自殺した一九三〇年というのは、やつぱり時代の分水嶺だつたんですよ。今度は、詩とか、小説といったジャンルを問わず、文学全体にとつて。

【亀山】 本当にそう思ひます。最近、プラトノフの『土台穴』を訳したんですが、小説の完成が、なんとマヤコフスキーの死んだ一九三〇年四月ですよ。

【沼野】 そう、一九三〇年以降から、それとはまったく違うものが出てくるわけです。よく言われるように、一九三四年に第一回全ソ作家大会があつて、そこで社会主義リアリズムが確定していくとか、そういったメルクマールになる年というのはいくつかあるわけですが、やはり一九二〇年代というのには、全体として、まだ独特の自由な雰囲気のみなきつていたし、小説のジャンルにとつては幸せな時代だつたと言へるでしょうね。ただし、その意味するところは、もう少しつめて考えなくちゃならない。

ペレストロイカの時空間

【亀山】 このあたりで、話を現代に移したいと考へているのですが、例えば一九八六年からソ連崩壊の五年間ですね、その間で文学・芸術上のイベント、出来事の中で何が一番ショックに感じられましたか。ショックと言うか、衝撃と言うか。

【沼野】 それはいくつかあるんですけど。

【亀山】 まさかこれはないだろうと思うようなショック。

【沼野】 というか、八五年の段階ではこんな変化が起こるとは夢にも思ひませんでした。自分の立てた予測を次々と覆すような形で変化が進んでいくもんで、そのこと自体が驚きでした。例えば八六年ぐらひの段階で見ていると、最初のうちはやはり小出しに、わりと差し障りのないものから解禁されていくという進み方でしたよ。ですから、あの頃、ふと筆が滑つて書いてしまったんです。例えばバステルナークの『ドクトル・ジバゴ』がソ連で解禁されることはたぶんあるであろうと。

【亀山】 なるほど。

【沼野】 ただし、ソルジェニーツインの『収容所群島』が解禁されることはあり得

ないと思う、とね。ところが、その予感と
言うか予測は見事にはずれませんでしたね。

【亀山】 書いてからのぐらいいで。

【沼野】 ソルジェニーツインは九〇年です
かね。僕は八七年ぐらいの段階でそういう
ことを言っていましたから、それでも三年ぐ
らいは経っていたわけですが、それから、
西側に亡命した作家たちの作品が、それこ
そ雪崩をうって解禁されていった。中に
は、いわゆる札付きの反ソ的な亡命作家も
いたわけですけども、例外はありません
でしたね。そういった人たちがソ連の新聞
に登場するようになったのもショックでし
た。それから、ソルジェニーツインの『収
容所群島』の解禁とほぼ同時期に、例えば
ナボコフの『ロリータ』のロシア語版が出
た。これはソルジェニーツインとは対照的
に、言わば芸術的な意味でショッキングな
解禁だったわけで、ソ連の人からしてみ
ると、『収容所群島』と『ロリータ』がいっ
ぱんに読めるようになったというのは、天地
がひっくり返るような経験だったわけ
です。

【亀山】 それは幸せなことだったんですか
ね。

【沼野】 幸せかどうか、というのはなかな

か難しい問題ですよ。しかしともかく、僕
らのように、ソ連文学を追っていた日本人
の目から見ても、これは本当は足元が全部
崩れてしまうような衝撃をともなった事件
でしたね。

【亀山】 思えば、そうして何か、極めて短
い期間に時代的な枠組みというか歴史的な
流れといったものが寸断されて、ソ連がか
つて異物と見なし、タブー視してきたもの
が集中的に流れ込んできたことが後々の文
学と言いましうか、例えば九〇年代の文
学を形づくる上で、非常に大きな役割を果
たしたんじゃないか、って思えるんです。
つまり、そこに現出した一種の非歴史的な
状況が、その後のロシア文化の可能性を生
み出す原動力になった。

【沼野】 そうですね。

【亀山】 実際、ソ連崩壊後あるいはその前
後からロシアの文化が大きく変わってきた、
あるいはロシアの文化批評といったジャン
ルも著しい変容を被ってきているという印
象を受けています。それは、端的に言って
ポストモダンという、あるいはポストモダ
ニズムというタームでシンボライズされる
ような状況です。ただしこの概念というの
がなかなか厄介でして、具体的な一つの状

況がその概念を規定するというより、概
念がむしろ状況を選んできてしまうというよ
うな、そういった転倒した関係が、このポ
ストモダンというタームには付きまとい
ているように思えて仕方ない。しかし、例
えばエプシテインなんか「ポストモダ
ニズムとコミュニズム」という長い論文
の中で提示しているソ連文化の読み取り
というのは非常に魅力的ですし、また、こ
の過去六、七年、文壇で起こっている状況
というのも、ポストモダニズムという概
念そのものを追いかけているような
ちよっと奇妙な格好になっている。そこ
で聞きたいんですが、沼野さんは九〇年
代に入ってからロシアの文学状況に対
してどんなふうな感想をお持ちですか。

【沼野】 さっき亀山さんが言われていた
ことですけども、ペレストロイカ以後、
いろんなものが解禁されて、ありとあら
ゆるものが、クロノロジカルな時系列を
破って登場してきました。これは非常に
大きなことだと思えます。そして、その
状況が文学とか芸術に反映し始めるのが
九〇年代以降であるわけです。しかしそ
れが果たして本当に非歴史的な現象なの
かと言うと、必ずしもそうではない。つま

り旧ソ連時代にも禁止されながら底流としては受け継がれていたものがあるわけで、ツヴェターエワにしたって、マンデリシュタムにしたって、フレープニコフにしたって、知っている人は知っていたし、みんな読んでいたわけです。例えば、ペレストロイカ以後、再評価されて話題になったオベリウーといった不条理文学のグループの仕事だつて、知っている人は知っていたわけです。だから、歴史的な時系列が崩壊してしまつて、すべてがその上に浮遊しているという状況になつたというような言説が、どこまで信頼できるかははっきり言えない。しかし、そうしたばらばらになつた時系列の周辺に、いろんなものが等価なものとして浮遊しているというアナキーな感覚は、現代ロシアのほとんどの批評家たちに通じる共通感覚だと思えます。そしてそれがポストモダニズムというタームに非常に都合よく回収されている事実はやはり疑えないわけです。

現代ロシアでポストモダニズムということを考える場合、これは他でもそうなんでしょうけれど、一つ、大事なことと思えるのは、このタームを使いたがるのはどちらかと言うと批評家と理論家であつて、作家

たち本人に、あなたはポストモダンですかと聞くと、だいたい強い否定の言葉が返ってくるんですね。例えばソローキンとかペレーヴィンといった作家たちに会つてそのことを尋ねたんですが、自分はポストモダンだなんて言う人はほとんどいないんですね、実作者では。

【亀山】 僕にもその経験があります。

【沼野】 ですから、ちょっとそのへんの、批評意識と実作意識の食い違いはあるということとは念頭に置いておいたほうがいいと思うんですが、いずれにしても、ある実作品とそれに対する批評の言葉が、新しいタームによつて語られるようになってきたことは大いに注目する必要があると思えます。先ほどから名前が何度も出ていますけれども、例えばミハイル・エプシテインであるとか、ボリス・グロイスであるとか、つまり批評界の図柄がここでガラッと変わっているんですね。だから、我々より一世代上の日本のロシア文学者でこのへんのことに興味を持っていないような人は、今の状況にはまったくついていけないと思いますね。むしろ、それがいいことか悪いことかとは別にして、何しろ、エプシテインの言っているポストモダニズムの理解がどのぐら

いまで普遍性をもちえて、どのぐらいまで持ち堪えるのかとかいったことさえ、はつきりとはまだ判断がつかないわけですから。

現代ロシア文学の底力

【亀山】 僕は現代ロシア文学に対して関心を持ち始めたのは九三年ぐらいからなんですが、実はそれまで、もちろん雑誌を追いかけるというようなことはせずに、かなりアトランダムに、沼野さんの紹介とかをとおして読んでいたわけです。そのうち、かつては想像もできなかったような新しい小説が登場してきているのに気づきました。その中にはむしろ八〇年代の半ばに書かれたものもあるんですが、世界的な文学不振と言われる現代にあつて、今のロシア文学というのは、ペレストロイカ期とはまた別の意味でのルネッサンスと言つていい状況を呈しているように思うんですが、どうなのでしょう。沼野さんは、読売の文芸時評なんかで時々お書きになつていますよね。現代のロシアの作家の持つている意識のレベルでものを書いている作家が今の日本にどれくらい

いるのかって。僕が読んだいくつかの小説と比較してもそのことは言えると思うんです。ロシアの作家たちが織り上げようとしている破天荒なスケールっていうのは……。

例えば、ドミトリー・リブスケエロフという若い作家の『チャンジョエの四〇年』というのが今年のブッカー賞の最終候補の一つにもなりましたけれども、ある批評家は、これはガルシア・マルケスのロシア版だというようなちよつと残念な言い方をしている。マルケスの紹介というのは八〇年代のやはりペレストロイカ時に行われたわけです。後進性の優位というような言葉が当たるかもしれませんが、さつき、沼野さんがおっしゃった歴史的な時系列の崩壊といった状況が八〇年代後半に現れ、そこで鍛えられた、非常にアナーキーな感性が九〇年代半ばになって、ちよつと変な比喻でいえば、核分裂にも似たようなものすごい想像力の世界を放出している、っていう印象です。

【沼野】 そうですね、これもまた凡庸な言い方かもしれませんが、ロシア文学というのは腐っても鯛というところがあって、層が厚いんですよ。つまり、一方でいわゆ

るポストモダンのな過激で前衛的なものがあると思えば、例えば最近特に『ノーヴィ・ミール』なんていう雑誌はわりと保守化していますよね。

【亀山】 ええ。

【沼野】 だから、趣向的に言うのと伝統的なリアリズムに近いものが多いんです。

【亀山】 オレーグ・パーヴロフとかね。

【沼野】 そういったものがかなり一方では書かれていて、それもそれなりに評価されている。

【亀山】 そうですね。

【沼野】 ただし、これはもう、旧ソ連時代からあった層の厚さなわけで、日本なんかだと、ソ連というのは全体主義の国で、検閲があつて統制があるから、みんな、判で押したように同じようなこと、つまらないことを書いているというイメージがある。ところが、僕は例えば文芸時評なんかをやつていてかなり小説を読んでいるつもりなんです。常々感じるこつていうのは、日本の小説のほうがむしろ判で押したような小説ばかり書いているつてことです。今、ロシアというのはイデオロギー的な規制がなくなつたから、ますますいろんな人が好きなように書くようになり、ちよつと思

いがけなく幅広い幅と多様性が出てきていると感じていますね。

【亀山】 文学的な体験の基礎体力と云うのかな、それが根本的に違うんですね。前に、オレーグ・パーヴロフという作家のインタビューをテレビで見たんですが、彼が語っていた軍隊なんかでの経験の重さっていうのが、もう、想像を絶するようなレベルのものなんです。それだけじゃない。全体主義体制の中で苦勞し、抑圧された人が自分なりの想像力なり何なりを爆発させるといふ、たんにそれだけのことじゃない。そもそも文学的な素養と云う面での基礎体力も全然違うんじゃないかという気がする。ウラジーミル・ソロキンなんかを読んでも、例えばあの作家でさえ、そうなんです。

【沼野】 まあ、ロシア専門家の鼻根の引き倒しみたいなどころもありますけれど、確かにロシア文学の力というのはまだ強くなるという気がしますね。それは例えばブッカー賞なんかで、最初に四〇編とか五〇編とか候補になつて、最終段階で五、六編に絞られるわけです。これをショートリストっていうんですが、それに残つた作品を見ている、毎年かなり

力のある作品が揃っている。日本でこれをやってもたぶん、こんなふうには力が揃うなんてことはまず考えられない。もちろん、ブッカー賞の選考自体にいろいろ議論があつて、毎年、賞が決まるたびに、いろいろ批判の声も上がるんですが、ショートリスト段階でのレベルの高さというのは、世界でも類がないんじゃないでしょうか。

【亀山】 リプスケーフと並んで、もう一人、気になるのが、ヴィクトル・ペレーヴィンですね。例えば彼の『チャパーエフとプスター』。有名な赤軍のヒーローとその分身のプスターの二人が主人公で、革命と現代の二つの時間軸に重ねて描いた小説なんです。この作家の才能なんかは、一世代前にポストモダンと呼ばれた作家たちの顔色をなくしてしまうくらいのスケールをもったものだと思います。

【沼野】 ペレーヴィンは確かにすごい作家です。ぼく自身、今年、『ユリイカ』で特集した「二〇世紀を読む」でも、一九九〇年代のロシア文学の代表作として『チャパーエフとプスター』を取り上げたくらいです。で、このプスターという単語なんです。これは、空とか無とか、という意味で、小説の中では、真空のイメージがシンボ

リックに出てくるわけです。話は少し飛躍しますが、この小説の出自というのも、やはり今のポストモダンの状況と非常に関係しているんじゃないでしょうか。去年の「ロシアはどこへ行くのか」のシンポジウムにも来てもらったアレクサンドル・ゲニスという若い批評家が、最近『バビロンの塔』という評論集を出しましたが、その中でロシア文化のタイポロジーを、キャベツ型とタマネギ型に分けているんです。つまり、キャベツというのは芯があるわけです。一枚づつ剥いていくと芯がぶち当たる。それに対してタマネギというのは最後何もなくなってしまう。文化にはこの二つのパターンというパラダイムがあると主張するわけです。ゲニスによると、旧ソ連時代のコミニズムというのはキャベツ・パラダイムなわけです。意味探求の病につかれた文化とでもいうのかな。ゲニスはこのキャベツ・パラダイムのプロトタイプをトルストイの『イワン・イリイチの死』に見ていますね。つまり、あるイデオロギーにしても思想にしても、核心となる思想とか意味というものがあつて、その周りに実はあるイデオロギー的な体験が構築されていると。

それに対し、最近のポストモダンの状況というのは、タマネギの文化パラダイムであるというわけです。この本はもちろんポストモダン礼賛なわけで、良くも悪くも意志と硬直の文化であるコミニズムに対し、意味の生成の場として空無ないし真空という場をとらえ、一方で、文化のカテゴリーとしての弱さ、柔弱さを礼賛する。どうも、そのへんの状況をとらえて、ペレーヴィンが『チャパーエフとプスター』を書いている気がする。というより、むしろ、逆かもしれないですね。作家の実作品があつて、それを読みながらゲニスがそういったことを構想するという、おそらく順序としてはそのほうが正しいかもしれない。

【亀山】 タマネギ型といえば、沼野さんが最近訳されたセルゲイ・ドヴラトフもその典型とっていいでしょうね。

【沼野】 むろん、そうだと思います。ゲニス自身、彼の名前を挙げていますし。

ユーラシア文化のゆくえ

【亀山】 『チャパーエフとプスター』を読みながら感じたことが一つあります。

プストターという言葉の、空ですが、やはりここに一つのロシア文化の可能性と云うか、あるいはロシアのアジア性の可能性といったものがある、と。対談の頭でも話が出ましたが、例の「ユーラシアの風」のシンポジウムで報告する原稿を書きながら、二〇世紀末においてこのユーラシア文化というのは、ペレーヴィンのこの『チャパーエフとプストター』に一つの伝統を結集させたのかなという予感を持ったんですよ。この小説がもっている時空感覚というのが、現代のユーラシア文化を担っている芸術家たちとどこかで通じあっているんです。たとえば、グバイドウリナの音楽にしろ、ソクーロフの映画にしろ、独特の四次元感覚があるでしょう。で、ペレーヴィンも含め、これからのロシア文化の可能性は、確実にユーラシア文化の可能性と云うところに通じていく側面が大きいと思うんですね。その点、沼野さんはどんなふうに感じていますか。

【沼野】言葉ではなかなかうまく言えないんですけどね。シンポジウムで中沢新一さんが非常に見事な喩えを使って、ヨーロッパ文化を軸にした場合、それが東方に移動し、それが異質なものとぶつかりあう。そこに断層が生じた。ロシアというのはその断層なんだというふうな言い方をしていますよね。これは、比喩としては極めて見事な言い方で、僕自身、そういうふうにか考えたいと思っっているんですが、比喩は比喩ですからね。では、東方の異質なものがどういうものか、例えばヨーロッパとどう違うのかといったことを、もう少しきちんと詰めなければいけないんです。これを理論化するのとはとても難しいんですが、旧ソ連時代からずっと現代文学にたずさわってきた、一つ身に染みて感じているのは、これもいささか凡庸な言い方ですけども、ソ連というのは極めて多様な国であって、いわゆるエスニックな意味でのロシア人以外にいろんなロシア人がいるということなんです。

たまたま僕の趣味でそうなるのか、僕が好きなの作家とか詩人とかいうのは、たいていがロシア人じゃなかったりするわけです。今回、日本に来てもらったアイギにしても、チュヴァシ共和国の詩人だし、他にはグルジア人だったり、アルメニア人だったり、ユダヤ人だったりする。彼らの中では、実に多様な、つまりロシア的な枠を超えた形でいろんな文化が、融合している、とは言わぬまでも、ともかく同居している。ところが、そういう異質なものの同居が、じつはロシア文化そのものの枠を広げ、境界を曖昧にしていると言いか、ファジーにしている面があるわけです。そうした側面を、民族主義的傾向の強いロシア人は嫌うわけですが、僕はむしろそういうファジーな部分とか周辺のな部分を引つくるめて、総体としてわけの分からない形をしたものがロシアであり、ユーラシアであると考えたいんです。だからこそ、ロシアには魅力もあれば可能性もあるというふうに最近ますます思うようになっていきます。

そう、僕のやっている相手っていうのは、そういうファジーな非ロシア性を引つくるめた総体としてのロシアなんです。しかし、じつはそれこそロシアであり、それをさらに新しい言葉、というかそれこそファジーな言い方をすれば、ユーラシアであるというふうに思っているんです。亀山さんにしてもその研究生活の原点にはフレーブニコフという未来派詩人がいたわけですが、この人もまたある意味では非常にアジア的な……

【亀山】 ユーラシア的。

【沼野】 そう、ユーラシア的混沌を深いところにはらんでいる人ですよ。

【亀山】 そうですね。言語学者のロマン・ヤコブソンが、ユーラシア主義の先駆者としてフレーブニコフを考えたのは、非常に穿った見方でしたね。彼自身がユーラシア主義の運動の一翼を担ったことがあるくらいですから。さっきのペレーヴィンの小説にしたって、フレーブニコフの『エシール』っていうユーラシア小説にとっても似ているところがあります。ところで、あのシンポジウムで、ユーラシア文化という概念なり、イメージに見事にはまったといえるかな、そんなふうな印象をもたらしてくれたのが、ソクーロフの映画でしたね。あれ、何というタイトルでしたっけ。

【沼野】 『ロベール、幸せな人生』。

【亀山】 『ロベール、幸せな人生』。タイトルから見ると、ユーラシア的イメージからほど遠い。

【沼野】 (笑) そうなんですよ。

【亀山】 あの映画の最初のシーンに能の舞台が出てくる。そして能とは完全に無関係に、ロベールというフランス人の人生が静かに語り出されていく。あのアイデアには、参りましたね。でも、あの根底にあるのが、

きつとプストター、つまり空無の思想だと思っただけですよ。ゲニス流の言い方をすると、タマネギ・パラダイムの映画表象ということになるのかな。あの映画を見たとき、ああ、この映画はこの「ユーラシアの風」のシンポジウムにまさにうってつけの映画なんだということにすぐ感じました。ユーラシア文化の可能性というのは、やはりユーラシアの、本来ならば少数の民族の中にこそ深く孕まれるべきだ、と。

たとえば、ヤコブソンが考えたように、ユーラシア文化の出発点にフレーブニコフという詩人を一つのモデルとして想定する。彼はカルムイク草原のどまん中で生まれ、カルムイク語を聞きながら育ち、カルムイクの宗教、つまりラマ教という独自の宗教的環境の中で育った。言わば生まれた時点で、彼のロシア人としてのアイデンティティというのは相対化されていたわけですよ。そういう彼が、一種の文学空間を構築しようというときにたどりついたのが、超小説というジャンルです。その「超」というのは、言わば文化的、言語的、宗教的混血性の空間、ありとあらゆる雑多なものが、時間の制約を受けずに共生を約束された空間なんです。たぶん、ユーラシア文化の本

質はそんなところに故郷をもっているのかもしれない。

で、今言った、少数民族の中にこそユーラシア文化の大きな可能性が宿っているという言い方を補足すると、ヨーロッパの文化は二〇世紀に入ってから、圧倒的な物量となって東に入り込んでくるわけです。ところが、東の文化の西への移動は、そのままならなかった。第一に体制、第二に言語の壁がありましたからね。となると、東に対する西の理解というのは相対的に小さなものになる。いわゆるオリエンタリズムの問題がここに生じるわけです。反面、東の文化に生きた人間というのは、西からの圧倒的な影響を思いのままに享受できるようになる。おそらくはかなりシベリアな体験を経ることにはなると思うのですが、自己の文化の自覚に至る道というのは、そんなに甘いものじゃない。西と東が等価の状態に対峙しあったり、融合しあうことが、おそらくユーラシア文化のもっとも基本的な出発点になったでしょうね。そのためには、西は、東の少数民族の意識の中でたんに異化されるだけではない。アイギとかグバイドゥーリナの芸術に見られるの

は、西と東が非常にバランスよく対峙しあっている状態です。グバイドゥーリナがT・S・エリオットの詩を題材にした音楽なんか、その粋といってもいいと思いますね。

【沼野】 たしかに、ユーラシアは、今後のロシア文化を占うキーワードになるかもしれないな。ところで、最近、エリツィン・橋本会談があつて、新しいユーラシア外交とか、つまり国際政治におけるユーラシアという地域がクローズアップされている。今後そういう展開が前面に出てくるかもしれないんですが、それはそれで、ぼくらが今話していることとは次元が違うことだと思ふんですよ。それから、例えば歴史的な文脈の中で、例えばユーラシア主義ということとを、さつき亀山さんも言及されていますが、僕がイメージしているユーラシア文化というのは、歴史的コンテキストや、政治的コンテキストを超えたところにある一種のユートピア的な四次元空間みたいなものなんです。甘いと言われれば甘いかもしれませんが、そういうイメージで僕はとらえていますね。

僕は別にヨーロッパ文化が嫌いなわけでもないし、基本的にアジアというのは分か

らないわけで、ロシアというのはヨーロッパ的な文化を摂取している国ですから、極めてヨーロッパ的なんですけれども、そういう、異種の文化と対峙しながら出てくるものがぼくらにとって価値あるものじゃないでしょうか。亀山さんのおっしゃった結論とは、逆の方向をとることにするけれども。

【亀山】 グバイドゥーリナの音楽を聞きながら、彼女の、タタールの出自というものの意味の大きさを、深く考えさせられましたね。で、最後に質問したいのですが、なぜロシアをやるのか、という問題。

【沼野】 うーん、それは。(笑)

【亀山】 言いかえれば、なぜロシアをやつて欲しいのか。

【沼野】 それは、そんなの、答えられますか。(笑)

【亀山】 たしかにね。対談のはじめに、群盲巨象の例が出ましたが、ロシアというのはやはり巨大な謎という気がします。象は象なりの、きつと大きなハートを持っているにちがいない、と信じるわけです。鼻根の引き倒し的な発想はしていません。鼻根ですが、なぜロシアをやるかということ、どこにロシアの魅力があるかということ

とを考えることでもありませんね。現代にその魅力を探るとしたら、もしかすると、さっきのユーラシア文化の話のところまで語りつくしてしまつたかもしれない。

【沼野】 うーん、そうですね。まあ、ちょっといまさら改まつては言えないですね、これは。

【亀山】 これは宿題ということにしましょう。

【沼野】 そうしましょう。

【亀山】 今日は本当にありがとうございました。

(一九九七年二月二四日 於東京外国語大学総合文化研究所)

亀山郁夫

(かめやまいくお・東京外国語大学教授)

沼野充義

(ぬまのみつよし・東京大学助教)