

周縁的作家と伝統

ベルナルド・アチャガの『オババコアク』におけるボルヘスの〈不敬〉の概念

金子 奈美

El escritor periférico y la tradición:

El concepto borgiano de «irreverencia» en *Obabakoak* de Bernardo Atxaga

Nami Kaneko

Resumen

Con *Obabakoak* (1988), obra ganadora del Premio Nacional de España en 1989, Bernardo Atxaga obtuvo un reconocimiento estatal e internacional sin precedente en la historia de la literatura en lengua vasca. El presente trabajo pretende demostrar cómo Atxaga, escritor en una lengua minoritaria, afronta los problemas específicos de las «pequeñas» literaturas —la marginalidad lingüística, el retraso, la falta de tradición, la dependencia política, la invisibilidad en la «República mundial de las Letras» (P. Casanova)— haciendo suyo el concepto de «irreverencia» literaria, defendido por J. L. Borges en su ensayo “El escritor argentino y la tradición” (1951). En dicho ensayo, Borges reclama todo el patrimonio de la cultura universal para los escritores periféricos y su derecho a servirse de ello con «irreverencia» para crear sus literaturas propias. Atxaga manifiesta una opinión muy similar en un texto adicional en la versión castellana de *Obabakoak*, y en la tercera parte de la obra encontramos algunas citas y reescrituras de textos escritos o recopilados por el propio Borges. A través del análisis de estas citas y reescrituras, se comprueba que Atxaga emplea un mecanismo que denominamos «juego de espejos», compuesto por varios procedimientos como cita, reescritura, traducción, parodia o plagio, para generar un espacio en que se subvierten la relación entre el original y sus versiones y la jerarquía entre los escritores y las obras. Este espacio reversible sería un lugar ideal, sobre todo para el escritor periférico, para apropiarse de todo el pasado literario para crear su propia tradición. Por consiguiente, *Obabakoak* puede considerarse como una práctica de la «irreverencia» reclamada por Borges y, como consecuencia, una alegoría de la literatura vasca que, gracias a *Obabakoak*, venció el fatalismo que lo había condenado al aislamiento y cumplió su viejo lema: salir al mundo.

目次

1. はじめに
——ベルナルド・アチャガとバスク文学の問題
2. 作家と伝統
——ボルヘスによる文学的〈不敬〉の概念
3. 『オババコアク』におけるボルヘスの引用と書き換え
 - 3.1. 「バグダッドの召使」
 - 3.2. 「オーディン」
 - 3.3. 「剽窃の技法」
4. むすびにかえて
——文学的〈不敬〉と新たな伝統の創出

1. はじめに

——ベルナルド・アチャガとバスク文学の問題¹

スペイン・バスク地方の作家ベルナルド・アチャガが1988年に発表した『オババコアク²』は、現代バスク文学を代表する作品として知られる。原書はバスク語で書かれ、刊行の翌年にスペイン国民小説賞を獲得したことをきっかけに、今日まで作者自身によるスペイン語訳をはじめ、世界の二十六言語への翻訳が出版されている。この作品によってアチャガがバスク語の書き手として初のスペイン国民小説賞を獲得したことは、バスク文学を取り巻く状況を一変させた³。なぜなら、それまでバスク語で書かれた文学の存在は、スペイン国内においてすらほとんど知られていなかったからである⁴。

国民小説賞の受賞後、『オババコアク』のスペイン語訳（1989年）が刊行されるにあたって付け加えられた序文は、そうした当時の状況を物語って余りある。国民小説賞の受賞後に出版されたその翻訳に「バスク文学紹介」と題した序文を寄せたイボン・サラソラは、スペインの読者に向けられたその序文をまず、バスク語でも文学が書かれているという前提を確認することから始めなければならなかったのである⁵。サラソラの言葉を借りれば、バスク文学は「遅れてやってきた」文学であり、「マイナー」で孤立したバスク語⁶そのもの

と同様に「周縁的な」文学である⁷。彼がその序文において述べているように、バスク語の口承文芸の伝統には興味深いものがあるが、書かれたものとしての文学が登場したのは16世紀になってからのことだった。その記念すべき最初の本『バスク初文集』*Linguae Vasconum Primitiae*（1545年）の著者、フランス・バスクの司祭ベルナット・エチェパレは、そこに収められたある詩篇のなかで次のように高らかに謳い上げている。

バスク語よ、外へ出でよ！（中略）

余所の人々は、この言語で書くのは／不可能だと思っていた／だが今や証明されたのだ／彼らの間違っていたことが

バスク語よ、世界に出でよ！

数ある言語のなかで／低い評価に甘んじてきたが／これからは、どの言語にまざる／栄光を手にすることになるであろう

バスク語よ、世界じゅうを旅するのだ！（中略）

今日までは／印刷されることもなかったが／これからは／全世界に広まるのだ

バスク語よ！⁸

しかし、エチェパレの願い（「バスク語よ、世界に出でよ！」）はそれから数百年ものあいだ、20世紀も終わりに近づくまで実現することがなかった。ここで注意したいのは、先に言及したサラソラの序文から読み取れるように、『オババコアク』が登場した1980年代末の時点でも、バスク語が置かれた状況はエチェパレの時代から構造的に変わっていなかったということである。すなわち、どちらの時代においても、バスク語は文学言語としてふさわしくない、文化的に劣った言語だと思われていた。古くはラテン語、のちにはスペイン語やフランス語といった、話者人口や政治的・文化的威光においてはるかに強大な言語との接触にさらされてきたバスク語は、その長い歴史においてつねに「ダイグロシア」の状況に置かれてきた⁹。そのために、もっぱら民衆のオーラルな使用の領域に留まり、

書き言葉としての発展が妨げられてきたのである。

このことがもたらした重大な結果は、バスク語作家が過去の文学的遺産として受け取るものがあまりに少ないということだった¹⁰。事実、『バスク初文集』が書かれた1545年から1879年のあいだに、バスク語で出版された本は計101冊、そのうち厳密な意味で文学作品と見なされうるのはわずか4冊にすぎない¹¹。19世紀末から20世紀初頭には、ナショナリズムの高揚とともにバスク語の書き手は次第に増加していくが、1930年代まで続いた「バスク・ルネサンス（Euskal Pizkundea）」と呼ばれる文芸復興の時代も、スペイン内戦の勃発によって中断される。スペイン内戦とその後フランスを襲った第二次世界大戦は、バスク地方における文化活動全般に壊滅的な影響を与え、とりわけ内戦後のスペインを40年近くにわたって支配したフランコ独裁体制のもとでは、地域語の弾圧と検閲制度によって、バスク語を取り巻く状況はさらに深刻化した。バスク文学が遅れた近代化を遂げるのは、内戦直後の沈黙の時代を経て作家たちが声を上げ始めた1950年代以降のことであり¹²、1968年にバスク語アカデミーによって「共通バスク語」制定の方針が表明されてからは、バスク語の標準語ならびに正書法が徐々に確立されていく。

一方、1975年にフランコ体制が終焉を迎えたのち、スペインの民政移管にともなってバスク自治憲章（1979年）が承認されると、自治州内におけるバスク語の公用語化、バスク語での教育やメディアの普及、それにとまう読者層と出版市場の拡大、作家への公的支援や文学賞の創設など、バスク語作家たちはかつてない社会的条件に恵まれるようになった。しかし、それ以前の文学活動がフランコ独裁下におけるバスク解放の政治闘争と渾然一体となっていたのにたいし、1970年代に活動を始めた作家たちの世代は、政治と文化におけるナショナリスト的風潮の色濃いその時代にあって、文学外の（政治的、社会的）利害に文学が従属させられることを拒絶し、文学そのものの自律性をラディカルに要求した¹³。したがって、その「自律の世代」と呼ばれるアチャガや他の若手作家たちは、

当時の主流であった政治参加型の文学とは異なるかたちで、頼りにすべき過去の伝統をほとんどもたずに、まだつくられたばかりの書き言葉を用いて、新たな文学の可能性を模索していかなければならないというきわめて困難な状況にあった¹⁴。

『オババコアク』という作品の登場はまさにこのような文脈のなかに位置づけられるが、以上に述べてきたバスク文学をめぐる諸々の問題——バスク語の言語的な孤立と周縁性、言語共同体そのものの小ささ、文学的伝統の乏しさ、後進性、政治への依存、存在の不可視性——は、P・カザノヴァが『世界文芸共和国¹⁵』において明確に定義した「小」文学の特徴をもれなく備えている。アチャガはしばしば、バスクのことを『ガリバー旅行記』に登場する小人の国〈リリパット〉に喩えて、「〈リリパット〉サイズの言語共同体に属しているという認識が、私の文学における位置取りを決定づけた¹⁶」と述べているが、カザノヴァやイーヴン＝ゾウハー¹⁷といった文学のシステム論的理解に立つ論者たちが過去に指摘してきたように、そもそもあらゆる言語は、他の言語との関係によって世界のなかで中心的ないしは周縁的な位置を占めており、文学もまた、それが書かれる言語の地位とその言語によって蓄積された文学的伝統の比重にしたがって〈世界文学〉のなかに相対的に位置づけられている。これを〈世界文学〉のシステムと呼ぶとすれば、そこにはあきらかにある種のヒエラルキーが存在している。その不均衡な構図において、必然的に不可視の存在となってしまう小さな国や言語の作家は、みずから置かれた周縁的な立場を強く自覚せざるをえない¹⁸。

本稿は、上に述べた「小」文学が抱えるいっさいの問題を踏まえたうえで、アチャガという作家、そしてバスク語で書かれた文学がその周縁性を乗り越え、〈世界文学〉へと参入する大きな一歩となった『オババコアク』という作品において、いかなる文学的戦略が用いられているかを考察しようとするものである。そしてそのためには、一人の先駆者の存在をここで思い起こす必要がある。彼の名前は、ホルヘ・ルイス・ボルヘスである。

2. 作家と伝統

——ボルヘスによる文学的〈不敬〉の概念

『オババコアク』は、架空の村オババ¹⁹をおもな舞台として緩やかに繋がり合う数々のストーリーからなる一種の連作短篇集である。幻想性をたたえた原初的な世界として立ち現われるオババの村は、バスクという地域性を帯びた空間であると同時に、さまざまな登場人物たちの声や記憶が錯綜する内的な空間、そして書くこと、物語ることを通じて古今東西の文学との対話が行なわれる間テクスト的な文学空間でもある。だが、ここでもっとも関心を引くのは、バスク文学の存在を地域の外へと知らしめることになったこの記念碑的な作品が、バスク語で書くという行為そのものについての省察ともなっていることである。とりわけ作品後半部の「最後の言葉を探して」において、登場人物たちのあいだで展開される文学談義は作中の白眉をなすが、そこで俎上に載せられるのは、孤立した少数言語であり、文学的伝統に乏しいバスク語で、いかにして文学を成立させるかという問題にはかならない。この点についてアチャガは、『オババコアク』スペイン語版のあとがきで次のように書いている。

二十世紀の真っ只中にある今日（中略）、アラブ文学であれ、中国文学であれ、ヨーロッパ文学であれ、過去のあらゆる文学は我々の手の届くところにある。店頭、図書館に、あらゆるところに。どの作家も、そうして自分自身の伝統をつくり上げることができるのだ。ある日には『千夜一夜物語』を読み、また別の日には『白鯨』やカフカの『変身』を読むこともできる……。そしてそれらの作品、それらの作品が伝達する精神は、すぐさま作家の人生と彼の仕事に乗り移る。

今日、厳密な意味で固有のものは何ひとつとしてない。世界はあらゆる場所に存在する。そしてバスクは、もはやたんにバスクなのではなく（中略）、世界がバスクという名をもつ場所なのだ²⁰。

バスク語作家による一種の文学的マニフェストとして読むことができるこの文章からは、世界文学地図のなかにみずからを位置づけるために「自分自身の伝統」を打ち立てようとするアチャガの意図が読み取れる。しかし、その伝統はバスクに「固有のもの」ではなく、世界の「過去のあらゆる文学」であり、しかもそれはあらゆる場所に遍在し、誰もが手にすることのできるものなのだ、と彼は主張する。

S・ファーベルが既に指摘しているように、アチャガによるこのあとがきには、文化的周縁に位置する国や地域においていかにして優れた文学を書くことが可能か、ということを問い続けたアルゼンチンの作家ホルヘ・ルイス・ボルヘスのテキストの反響を聞き取ることが可能である²¹。1951年にブエノスアイレスで行なわれた講演「アルゼンチン作家と伝統²²」において、ボルヘスは、アルゼンチン作家は何を伝統とすべきかという問題について三つの命題を批判的に検討している。彼がまず反駁するのは、アルゼンチン作家は19世紀のガウチョ詩を模範とすべきであり、土着的な言葉をふんだんに用いた地方色の色濃い作品こそがアルゼンチン文学であるという主張である。パンパ(草原)や郊外の民間伝誦の詩人たちに文学的伝統の源泉を求め、ガウチョの生涯を謳い上げた叙事詩『マルティン・フィエロ』を聖典化するこのナショナリスト的な見解にたいし、ボルヘスはいくつかの誤謬を指摘したうえで、「アルゼンチンの詩は独特のアルゼンチンの相貌を呈する必要があるとか、アルゼンチンの地方色に満ちていなければならないという考えは、私には誤りのように思われる²³」と述べている。「ことさら言うまでもなからうが、文学はそれを生んだ国の特質によって、その実態を明かされるべきだという考えは比較的新しいものである。そして、作家は自国の主題を追及すべきだという考えもまた新しい、恣意的なものである²⁴」。したがって、彼の考えでは、ひとはアルゼンチン的な主題をアルゼンチン的な語彙やモチーフを散りばめて書くことでアルゼンチン作家になるのではないし、アルゼンチン作家にとっての伝統もまた、そういった自国の特質によって規定されるものではない。

続いてボルヘスは、他の二つの命題についても同様にその誤りを指摘している。二つ目の、アルゼンチン作家の伝統はスペイン文学に求められるという説については、アルゼンチンの歴史はスペインからの政治的・文化的な離反として定義されること、また多くのアルゼンチンの読者にとってスペイン文学はフランスやイギリスの文学よりも疎遠な存在であることを確認し、その正当性を否認する。そして三つ目の命題は、アルゼンチンはヨーロッパと完全に断絶してできた新しい国家であるため、アルゼンチン作家がヨーロッパ的主題や手法を探求するのは誤りである、というものである。これにたいしボルヘスは、ヨーロッパで起きた重大な事件——スペイン内戦や第二次世界大戦——がアルゼンチンにおいてどれほど反響を呼んだかを思い起こさせるとともに、アルゼンチンにはまさしく新しい国家であるがゆえの鋭敏な時代感覚があるのだと指摘している。

こうして三つの命題がすべて退けられたところで、「それでは、アルゼンチンの伝統とはいかなるものであろうか？」と問いかけたボルヘスは、次のような興味深い議論を展開している。

この間に答えることは案外容易であり、たいした問題ではないと思う。私は、アルゼンチンの伝統は全面的に西欧文化であり、しかもわれわれはその伝統に対し、西欧の国々の住民が有するよりも大きな権利を有すると考えている。ここで思い出すのが、西欧文化におけるユダヤ人の卓越性に関する、米国の社会学者ソースタイン・ヴェブレンのエッセーである。彼は、この卓越性はユダヤ人が生来優秀であることを示すものであろうかと自問して、「ノー」と答える。そして、ユダヤ人が西欧文化において卓越しているのは、彼らがその文化の中で活動しながらも、特別な愛着によってそれに束縛されるようなことがないからである、と説き、次のように結論づける——「それゆえ、ユダヤ人は、ユダヤ人ではない西欧人より、西欧文化を革新することが容易なのである」。同じこ

とは、イギリス文化におけるアイルランド人においてもいえるであろう。アイルランド人の場合、イギリス文学や哲学に彼らの名前が多く見られることが人種的優秀性によるものであるのか否かは、ほとんど問題にもならない。なぜなら、著名なアイルランド人の多くが（ショー、パークリー、スウィフト等）イギリス人の子孫であり、ケルトの血をひいてはいなかったからである。それにもかかわらず、彼らにとってイギリス文化を革新するには、アイルランド人であることを自覚するだけで充分であったのだ。私は、アルゼンチン人、いや南米の人間は、それとよく似た状況に置かれていると思う。だからわれわれは、迷信にとらわれることもなく、めでたい結果をもたらさう、そして現にもたらしめている一種の不敬（*una irreverencia*）でもって、ヨーロッパ的なあらゆる主題を扱うことができるのである²⁵。

ここで注目されるのは、ボルヘスがアルゼンチン作家の置かれた状況を、ユダヤ人やアイルランド人との類似において捉えていることである。ワイスマンが指摘するように、ユダヤ人やアイルランド人にアルゼンチン人が共通するのは「帰属と疎外という二重の条件²⁶」、すなわち、いずれも西欧文化に属していながら、その位置があまりに中央から外れているために疎外された周縁的な存在であるという点である。しかし、ボルヘスは、そうした作家はまさしく彼らの立場の周縁性ゆえに、西欧文化の伝統にたいし特別な権利を有しているのだと論じる。したがってボルヘスによれば、アルゼンチンの作家もまた、西欧のありとあらゆる文学的伝統と主題を扱う権利を要求することができる。そしてさらに、彼らはその周縁的な立場を逆手にとって、中心的な文化の担い手にとってはしばしば困難な、大胆な革新を成し遂げることも可能なのである。ボルヘスはそれを「不敬」と呼んではばからないが、しかし「恐れることはない」と言う。「われわれの伝承すべきものは世界であると考えべきである²⁷」。すなわち、周縁的作家は世界のあらゆる文学をみずからの伝

統とすべきであるし、またそうすることで新たな伝統が作り上げられるのだ、とボルヘスは結論づけている。

以上に要約したボルヘスの議論は、このアルゼンチン作家の美学を多分に反映したものであると同時に、ラテンアメリカばかりでなく西欧文化の周縁に位置するあらゆる作家にとっての、〈世界文学〉——長い歴史をつうじて蓄積されてきた豊かな伝統を誇る「大」文学を中心とした、ヒエラルキー化された文学空間——における「ある種の言語＝文学的戦略のあり方、文学的貧困と文学的不可視性からの脱却を可能にする一連の解決策²⁸」を示していると思えることができるだろう。この意味において、ボルヘスが言う〈不敬〉とは、前述のような〈世界文学〉における力関係を変容させ、ヒエラルキーを転覆する行為、持てる者と持たざる者の立場を逆転させる戦略にほかならない。

さらに興味深いのは、こうした「アルゼンチン作家と伝統」の論旨が、ボルヘス自身の具体的な体験を踏まえたものであるという点だ。講演のなかでも自作の短篇『死とコンパス』（1942年）を例として語られているように、ヨーロッパで教育を受けたのち、1921年にブエノスアイレスへと帰郷したボルヘスは、処女詩集『ブエノスアイレスの熱狂』（1923年）を発表したあと、さまざまな試行錯誤と失敗を繰り返すことになる。この時期の作品は後年作家自身によって事実上破棄されているが²⁹、そうした作品において彼の犯した失敗のひとつとはほかでもなく、できるかぎりアルゼンチン的な物語をアルゼンチン風に書こうという試みであった。しかし、のちにみずから「大きな文学的罪悪³⁰」であったと振り返るこのような経験をへたあと、『汚辱の世界史』（1935年）において、世界のどこかに既に存在する物語を書き換えることで自分自身の新たな作品をつくり上げる——1954年版の序文におけるボルヘス自身の言葉を用いれば、「他人の書いたものを偽り歪める」——という、文字通り「汚辱（infamia）」と見なされうる手法を大胆にも採用したことが、ボルヘスの短篇作家としてのスタイルを決定づけることになる³¹。そうして1930年代から1950年

頃にかけてのボルヘスは、『伝奇集』（1944年）、『アレフ』（1949年）へと至る彼の文学の「中核」をつくり上げていくのである³²。したがって、1951年に発表された「アルゼンチン作家と伝統」は、その後世界的に知られるようになるボルヘス独自の文学が確立された時期とほぼ時を同じくしており、彼がそれ以前に直面していた、アルゼンチン作家として書くということ、および自身の文学的スタイルの確立という二重の問題への回答として見なすことができるだろう。

こうした過程の背後にあった20世紀前半のアルゼンチンが、旧世界にたいして新興の国家であり、西欧から見てもアメリカ大陸においても地理的、文化的な辺境であったとすれば³³、『オババコアク』の書かれた1980年代のバスクもまた西欧文化の周縁にあって、独自の文学を創出していかなければならないという状況に置かれていたことは、前節で確認したとおりである。その意味において、アチャガとボルヘスは、西欧の文学的伝統における「帰属と疎外という二重の条件」を共有している。しかし、この二人は同じスペイン語圏の作家であるにもかかわらず、「四世紀で百冊の本しか生み出さなかった³⁴」バスク語の書き手であるアチャガの立場は、セルバンテスやゴンゴラ、ケベードに連なる豊かな文学的伝統を有するスペイン語の作家であったボルヘスのそれに比して、はるかに疎外された周縁的なものであった。「過去のあらゆる伝統」から「自分自身の伝統をつくり上げる」という『オババコアク』におけるアチャガの試みが、ボルヘスが言うところの〈不敬〉に倣ったものであると仮定するならば、それはいかにして遂行されうるのだろうか。

3. 『オババコアク』におけるボルヘスの引用と書き換え

『オババコアク』の後半部³⁵「最後の言葉を探して」には、ボルヘスのテキストの引用と思われる箇所がいくつか存在する。各章をなす26の短いストーリーによって構成された『オババコアク』は、作品全体としては既に言及したように一種の連作短篇集と見なすこ

とができるが、本の後半部を占める「最後の言葉を探して」は、『千夜一夜物語』や『デカメロン』風の「枠物語」——ひとつの大きな物語を枠として、そのなかにさまざまな短いストーリーが埋め込まれる——と呼ぶべき、小説に近い構造をもっている。枠をなす主要な物語は、作家とおぼしき語り手の「僕」が、オババに住む叔父の家で開かれる毎月恒例の自作朗読会に招かれて、ある週末に友人とともに出かけていくところから始まる。語り手の叔父は、ウルグアイの首都で一旗揚げた帰ってきたことから「モンテビデオの叔父」と呼ばれているが、19世紀の文学をこよなく愛し、それ以後に書かれたあらゆる作品は「剽窃」とであるという持論の持ち主である。語り手とその友人は、自分たちの発表する作品がいつものように「剽窃」という烙印を押されてしまうのではないかと内心恐れつつも、愛すべき人物である叔父の家を訪問するのを楽しみにしてオババの村へと車を走らせる。その道中で二人は、すぐれたストーリー(短篇)の特徴とは何かというテーマについて議論を戦わせるのだが、そこで「僕」は一例として「バグダッドの召使」という寓話を語り出す。

3.1. 「バグダッドの召使」³⁶⁾

昔むかし、バグダッドの街に、金持の商人に仕える召使がいた。ある日、召使は早朝から市場に買い物に出かけた。しかし、その朝はいつもとは違っていた。というのも、市場で死神に出会ったから、死神が彼を見て表情を変えたからである。

恐れおののいて、召使は商人の屋敷に帰った。「ご主人さま」と彼は言った。「お屋敷のいちばん速い馬を使わせてください。夜までに、バグダッドからずっと離れたところに行きたいのです。夜までに、遠く離れたイスファハーンの街に着きたいのです」

「だが、どうして逃げたいのかね？」と商人は尋ねた。

「市場で死神に出会いました。私を見て脅すような顔をしたのです」

商人は同情して、召使に馬を与えた。召使は、夜にはイスファハーンに着いていることを願って出発した。

その日の夕方、商人はみずから市場に行った。そして召使と同じように、彼もそこで死神に出会った。

「死神よ」と商人は近づいて言った。「なぜ、私の召使にむかって脅すような顔をしたのかね？」

「脅すような顔？」と死神は答えた。「脅したわけではない。驚いたのだ。イスファハーンからこれほど離れた場所である男に会うとは思いませんでした。今夜、イスファハーンであなたの召使の命をもらうことになっているのでね……³⁷⁾」

ミゲル・ディエス・Rによれば³⁸⁾、この寓話の起源は、もっとも古いもので6世紀のバビロニア・タルムードに収録されたユダヤの伝承にまで遡ることができる。9～13世紀にはイスラーム神秘主義文学にも散見され、『千夜一夜物語』にもいくつか類似の物語が見られる。しかし、とりわけ欧米における伝播に決定的な役割を果たしたのは、コクトーの『大股開き』(1923年)における典拠不明の引用で、それがさらに数多くの言語に翻訳され、さまざまな国や言語の詩、小説、演劇、映画に引用されていった。スペイン語圏でもっともよく知られているヴァージョンは、ボルヘスがビオイ＝カサレスらと編んだ『幻想文学撰集』(1940年)と『怪奇譚集』(1953年)において、「死神の顔(El gesto de la muerte)」というタイトルで紹介されたコクトーのテキストのスペイン語訳³⁹⁾であるとされる。

「最後の言葉を探して」における「バグダッドの召使」は、実際にはコクトーのテキストとも、そのスペイン語訳であるボルヘスの「死神の顔」とも、地名や人物設定といった細部が異なっており、他にもいくつかのヴァージョンが参照されているものと思われる⁴⁰⁾。したがって、厳密に言えば「バグダッドの召使」はコクトーないしはボルヘスのテキストの直接の引用ではない。ともあれ、この寓話がもとは口承の古い伝統に由

来し、無数のヴァージョンからなるということ、そして原典（オリジナル）と呼ぶことのできる決定的なテキストをもたないということをここでは確認しておきたい。この短い寓話のいずれのヴァージョンにおいても、共通しているのは死をめぐる普遍的なテーマ、死は逃れようとしても必ずやってくるという宿命論的な教訓である⁴¹。

しかし、アチャガの主人公は、人生は投げられた骰子のようなもので、我々は定められた運命を甘んじて受け入れなければならないというかのようなその「冷酷な宿命論⁴²」が気に入らず、ストーリーの結末を変えて書き直すことを提案する。そこで、彼が友人に披露する新たなヴァージョンは次のようになる。

「バグダッドの召使いダユーブ」

（前略）

商人は同情して、召使に馬を与えた。召使は、夜にはイスファハーンに着いていることを願って出発した。

その馬はたくましく、速かった。そして召使は望みどおり、最初の星々が輝くところに遠く離れたイスファハーンに到着した。家々を回って扉を叩き、かくまってくれるように頼んだ。「死神から逃げてきたのです。助けてください」と彼は扉を開けてくれた人々に訴えた。

しかし、人々はみな死神と聞くと震え上がって、扉を閉ざしてしまった。

召使はイスファハーンの通りを三時間、四時間、五時間とさまよい歩いて扉を叩いたが、徒労に終わった。そうしてまもなく夜が明けるといころ、カルブン・ダハビンという名の男の家へ辿り着いた。

「死神が今朝、バグダッドの市場で私を見て脅すような顔をしたので、あそこから逃げてきました。お願いします、どうかかくまってください」

「死神がバグダッドであなたを脅したのなら」とカルブン・ダハビンは言った。「もうあちらにはいますまい。イスファハーンまであなたを追っ

てきているに違いありません。もう城壁のなかにいることでしょう、夜が終わろうとしているのですから」

「それじゃあ、もうおしまいだ！」とダユーブは叫んだ。

「まだ諦めることはありません」とカルブンは言った。「日が昇るまでに生きていられたなら、あなたは助かるでしょう。死神が今夜のうちにあなたを連れ去ろうと決めたのに、目的を果たすことができれば、この先もけっしてあなたの命を奪うことはできません。それが掟です」

「でも、どうすればいいのでしょうか？」

「広場にある私の店にできるだけ急いで行きましょう」。カルブンは家の扉を閉めながら召使に言った。

そのあいだにも、死神はイスファハーンの城壁の入り口に近づいていた。街の空は白みはじめていた。

「もうすぐ夜が明ける」と死神は思った。「急げ。さもないと、召使を捕まえそこなうぞ」

そしてまもなく、死神はイスファハーンに着いた。街のさまざまな匂いを嗅ぎ分け、バグダッドから逃げた召使の居場所を探し当てた。そう、ダユーブはカルブン・ダハビンの店にいた。死神はそこへ向かって駆け出した。

地平線にうっすらとかがった靄が、金色に輝きはじめていた。太陽が今にも世界を乗っ取ろうとしていた。

死神は広場にあるカルブンの店に着いた。そして一撃で扉を開けると、驚きのあまり目を見張った……。なぜなら、店のなかには一人だけではなく、五人、七人、いや十人も同じ顔をした召使がいたからである。

死神は横目で窓の外を見た。一日の最初の陽光が白いカーテンの向こうで輝いていた。ここでいったい何が起きているのだろうか？ なぜダユーブがこんなにたくさんいるのか？

しかし考えている余裕はなかった。部屋の中央

にいた召使の一人を捕まえて走り去った。外には光が溢れかえっていた。

その日、広場の店の向かいの住人が、腹を立ててののしっていた。

「今朝、ベッドから起き上がって窓の外を見たら、泥棒が腕に鏡を抱えて逃げていくじゃないか。まったくけしからん！ 鏡職人のカルブン・ダハビンのような善良な男を狙うとは！⁴³」

この二つ目のヴァージョンで、ダユーブという名前を与えられた召使は最後、あるもののおかげで命を救われる。その重要なモチーフとは〈鏡〉である。鏡職人の店に逃げ込んだ召使の姿は、辺り一面を覆い尽くす鏡に反射して、無数に増殖する。そうして拡散した無数の像のなかで、もとの姿は見分けがつかなくなり、夜明けが近づいて焦っている死神は、よく確かめもせずにそのひとつを掴んで走り去っていく。そうして召使は一命を取りとめるのである。

既に述べたように、「最後の言葉を探して」において紹介されている「バグダットの召使」のストーリーは、厳密にはボルヘスのテキストの引用というわけではなく、まして語り手によって書き換えられた二つ目のヴァージョンはもはや引用とは呼べない。しかしながら、ここで〈鏡〉というきわめてボルヘス的なモチーフ⁴⁴が登場していることは興味深い。このストーリーの由来にも関係する『千夜一夜物語』についてボルヘスが論じたあるエッセーには、次のような情景が描き出されている。

「シナとインドの島々」を領する架空の王シャーリアールは、タンジェの総督でグアダレテの戦いの勝者タリク・ベンセイアドの知らせを受ける……。控えの間には多くの鏡が貼られてあって映像が混乱し、仮面が顔の下に隠れ、はたしてどれが本物の人間で、どれが彼の映像なのか、誰にもわからない。そして、それについては何も重大ではない。その混乱は、夢と現^{うつ}のあわいに生まれた虚構のように、些細で容認しうるものなのである⁴⁵。

「『千夜一夜』の翻訳者たち」と題されたこのエッセーにおいて、ボルヘスは『千夜一夜物語』のさまざまな翻訳を比較・検討し、その違いや特徴を詳細に論じている。しかし、そこでのボルヘスの狙いは、存在するいくつもの翻訳に優劣をつけることでもなければ、翻訳の正確さや適切さを判断することでもない。彼にとって——あるドイツの学者がつくった無味乾燥な翻訳を除外すれば——『千夜一夜』のありとあらゆるヴァージョンが見せるそれぞれ異なった姿は、作品の魅力を増しこそすれ、減ずるものではないのである⁴⁶。そもそも、原典（オリジナル）を突き止めることが不可能なうえに、翻訳を通じて世界じゅうに広まった『千夜一夜』のような作品においては、「原典への忠実さ」という翻訳につねにつきまとう問題を論じること自体が意味をもたない。以上のような文脈において、このエッセーの末尾で、『千夜一夜』の翻訳のさまざまなヴァージョンを鏡に反射した像になぞらえたのが先の引用部分である。

ここで描き出される、鏡によって無数に増殖するイメージと、そのイメージの拡散による混乱は、「最後の言葉を探して」における「バグダットの召使」の二番目のヴァージョンで見られるのと同種の現象であると言うことができる。そこではもはや、確固として存在するはずであったオリジナルの姿は見失われ、その周りには無数に複製、模倣されたイメージが戯れるばかりである。しかし、ボルヘスは「それについては何も重大ではない」と言う。彼が惹かれるのはむしろ、そうした不安定なテキストの「戯れ」や「逸脱」から生じる意外な創造性だからである⁴⁷。そしてアチャガの場合にも、無数のヴァージョンをもつストーリーがさらに書き換えられることによって、バグダットの召使が鏡職人の機知によって命を救われたように、既に存在する物語に新たな命が吹き込まれている。さらにその手法は、死神を欺いて宿命から逃れるというきわめて〈不敬〉な行為と表裏一体となっているのである。

3. 2. 「オーディン」

このようにしてアチャガとボルヘスのテキストを関連づけてみると、同一作品のさまざまなヴァージョンやその改変、翻訳、オリジナルの消失といったテーマが浮上してくる。そこで、「最後の言葉を探して」に登場する、ボルヘスに関連したもうひとつのテキストに着目したい。語り手の「僕」が友人とともにオババの村に到着し、叔父の家で朝を迎えた場面のことである。「僕」たちは叔父が朝食の準備を整えるあいだ、書斎であるテキストを見つめる。それは二枚の紙に書かれた翻訳とおぼしき文章で、見たところ、叔父は例によって発見した現代作家の剽窃の一例を告発しているようである。一枚目は「オーディン、あるいは今流行のある作家の短篇。モンテビデオの叔父による翻訳」、二枚目は「その流行作家が精通しているいくつかの辞典からの抜粋」と題されている。

一枚目のタイトルで「今流行のある作家」として言及されているのは、間違いなくボルヘスのことで、ここに引用されている「オーディン」という北欧神話の神にまつわる伝説は、「死神の顔」と同様に、ボルヘスの編纂した『幻想文学撰集』と『怪奇譚集』に収められた短いストーリーのひとつである⁴⁸。『怪奇譚集』においてこの物語の出典として挙げられているのは、『古代ゲルマン文学⁴⁹』（1951年）という書物であるが、その本を紐解いて該当箇所を確かめようとした者はいくつかの問題に直面する。なぜなら、第一に、『古代ゲルマン文学』はボルヘス自身の著書（デリア・インヘニエロスとの共著）であり、第二には、その本にはここで問題となる伝説の典拠がまったく示されていないからである。したがって、ボルヘスがアンソロジーに収めた「オーディン」のテキストは、『古代ゲルマン文学』からの引用ということになってはいるが、出典を辿れば原典が不明で、実際には引用というよりも、ボルヘス作品においてよく見られる引用を装った創作⁵⁰ではないかという疑問が生じる⁵¹。

そこで、語り手の叔父はいくかの辞典にあたってみて、ボルヘスのテキストが古代ギリシャのメレアグロ

スの神話の剽窃であることを突き止める⁵²。ところが、彼はそれまで19世紀文学の独創性の礼賛者で、「現代の作家はみな剽窃ばかりする⁵³」と手厳しく非難していたにもかかわらず、この発見をきっかけとして剽窃にたいする態度を百八十度変えることになる。そして、「剽窃は金の卵を生む雌鶏だよ！⁵⁴」とまで言って語り手とその友人を驚かせるのである。

「最後の言葉を探して」における「オーディン」の引用は、『オババコアク』バスク語版では、ボルヘスのスペイン語テキストからバスク語に翻訳されている。一方、アチャガ自身の翻訳による『オババコアク』スペイン語版では、ボルヘスのテキストをスペイン語でそのまま引用するのではなく、アチャガが『オババコアク』原書において行なったバスク語訳からさらにスペイン語へ翻訳し直したと思われる形跡が残っており、その重訳の結果、ボルヘスのテキストと比較すると異同の目立つもうひとつのヴァージョンが成立してしまっている⁵⁵。いずれの場合も、この引用箇所が他の言語から翻訳されたものであることは「モンテビデオの叔父による翻訳」という副題からあきらかではあるものの、著者名が「今流行のある作家」と故意に伏せられることによって典拠は曖昧になり、アチャガによるスペイン語への自己翻訳においては、さらに原語へと訳し直されることで、結果的に引用されたテキストは姿を変え、オリジナルの姿はさらに見えづらくなっている。

したがって、ここでもまた、「バグダッドの召使」における〈鏡〉の仕掛けとよく似た現象が起こっていると言うことができる。引用、翻訳、書き換えといったプロセスが幾重にもわたって行なわれることにより、テキストは増殖してゆき、そのなかで原典（オリジナル）と見なされるべきテキストの所在が見失われてしまうのである。そもそも、ここで引用されているボルヘスのテキスト自体が、古代神話に題材をとってはいるが、典拠が曖昧な記述を引用するという手続きをとることによって、それが既にどこかに存在するテキストの引用なのか、引用を装った創作なのか、読者には判断が難しいものとなっている。架空の書誌をつくり

上げたり、既存の書物の翻訳や書評を装ってみずからの作品に仕立て上げたりするというのは、まさにボルヘスが得意とした手法のひとつであるが、そうして書かれた数多くの作品のなかで、彼は「原典」という決定的なテキストの存在、作品が「作者」という特定の個人に排他的に帰属させられることにたいしてしばしば疑問を呈していた。その最たる例は「『ドン・キホーテ』の作者、ピエール・メナール」——現代のフランス人作家が、17世紀スペインで書かれた『ドン・キホーテ』を一字一句違わず再現する試みを通じて、セルバンテスの作品とはまったく異なる彼自身の『ドン・キホーテ』をつくり上げる——であるが⁵⁶、同じく『伝奇集』に収められた他の作品、「バベルの図書館」や「トレーン、ウクパール、オルビス・テルティウス」で描かれている究極の文学空間を思い起こしてもよい。なぜなら、トレーンでは「書物に署名があることは珍しい。剽窃の概念は存在しない。あらゆる作品はただ一人の著者の作品であり、彼は無時間的かつ無名のものであると規定されている⁵⁷」からである。

こうしたボルヘスの文学的ヴィジョンを、ジェラルド・ジュネットは、「文学を、個人的特性や年代的優先権など存在しない均質的で可逆的な空間とするこの視座、また世界文学を、名をもたない広大な創造とするこの全世界的な (æcuménique) 感覚⁵⁸」と評した。すなわち、ボルヘスの提示する文学空間——ジュネットの言葉では「文学のユートピア」——においては、既に存在する、そしてこれから来たるべき作家や作品のあいだのヒエラルキーは覆され、世界じゅうのあらゆるテキストは同じ地平に置かれる。そしてそれらのテキストは、『ドン・キホーテ』の作者となったピエール・メナールのように、誰もがその読者であると同時に作者ともなる可能性を秘めたものなのである。この「可逆的な空間」は、とりわけ周縁的な作家にとって、世界のありとあらゆる文学的伝統をわがものとするための格好の場となる。とすれば、みずからの作品をもってそうした文学空間を出現させることこそが、ボルヘスが「アルゼンチン作家と伝統」において主張した〈不敬〉と言えるのではないか。

3. 3. 「剽窃の技法」

モンテビデオの叔父はおそらく、「オーディン」におけるボルヘスの剽窃を発見したことで、その文学的〈不敬〉の潜在力に気がついたのだろう。そこで彼は、予定されていた自作朗読会において「剽窃の技法」と題したエッセーを発表し、文学的戦略としての剽窃をめぐる考察をさらに発展させる。19世紀文学の独創性を何よりも尊重し、それまで剽窃にたいして否定的であった叔父は、自身の態度の変化を説明するために、ある夢について語るというかたちで弁明を始める。しかしその「夢」の話は、それ自体がダンテの『神曲』地獄篇（第一歌と第十四歌）のパロディないしは剽窃となっており、ここでもやはりボルヘス的なテーマが登場している。その夢のなかで、深い森に迷い込んで行き場を見失っていた叔父は、不意に現れたバスクの17世紀の著述家アシュラルに導かれて、ウェルギリウスを師として地獄巡りをするダンテのように、小高い丘の頂きへと登っていく。そこからの景色を一瞥するなり、叔父は自分がいるのが、広大な海原にぽつりと浮かぶ荒涼とした小さな島であることに気がつく。そしてその光景は、彼の言語、バスク語が置かれた状況を示すものにほかならなかった。

「世界に存在する他の言語や共通語は、互いに混じり合い、関係し合っている。だが、バスク語はただひとつのもので、ほかのどの言語とも異なる。それが孤独の理由だ⁵⁹」

叔父に向かってこう語ったアシュラルは、さらに次のように話を続ける。

「かつてここは豊かな場所だったが、今日では生命のない不毛の地に成り果ててしまった。だから島はこれほどまでに小さく、貧しく見えるのだ。しかし、フランス語やほかの言語と同様にバスク語でも多くの本が書かれたならば、バスク語もそれらと同じくらい豊かで完璧な言語となるであろう

う。もしそうでないとすれば、その罪はバスク人にあるのであって、バスク語にあるのではない⁶⁰」

こうしてバスク語でたくさんの本を書くことで島を豊かにすべきであると説く師にたいし、モンテビデオの叔父は、バスク語で書く作家は少ないのに、いったいどうしたら文学作品を多く生み出すことができるのか、その方法を教えてほしいと懇願する。そこで驚くべきことに、アシュラルが叔父に勧めるのは「剽窃」である。なぜなら、

「私の考えでは、剽窃には創造の仕事と比べて多くの利点がある。やりやすいし、労力もかからない。作品を一つ創造するのに要する時間で、二十もの作品をつくり出すことができる。それに一から創造するのは違って、すばらしい結果がしばしば得られる。模範とした作品の質がおおいに助けとなるからだ。実際のところ、それを盗みと見なす考え方はまったくよろしくない。なぜなら、私たちに許された、島に生命を与える最良の手段を奪うものだからだ⁶¹」

その後、アシュラルは叔父にたいし、島（バスク語）を救うために危険を冒す覚悟を決め、新たな世代の作家たちが見事な剽窃作品をものするための技法を考えるように、と命じて姿を消す。夢から目覚めた叔父は、師の言葉にしたがって剽窃の技法を編み出すことになるが、このアシュラルとモンテビデオの叔父とのあいだに交わされる対話において興味深いのは、剽窃が「盗み」にも等しい危険な行為であることが認識されたうえで、しかしそれはバスク語の文学が生き残っていくために作家に許された手段なのだ、という大胆な正当化が行われている点である。ここにおいてふたたび、ボルヘスの「アルゼンチン作家と伝統」の反響を聞き取ることができる。すなわち、周縁的作家——バスク語のように「小さく、貧しい」文学的伝統しかもたない言語の作家——には、世界のありとあらゆる伝統をみずからの目的のために利用するという〈不敬〉が許

されるどころか、むしろ積極的に勧められるのである。しかも、そのための剽窃の勧めが、バスクの「天使的博士⁶²」であり、司祭であったアシュラルその人の口から発せられるということには、幾重にも〈不敬〉のニュアンスが込められている。

そして、やはりここでも〈鏡〉の仕掛けが機能していると言うべきだろう。ダンテとウェルギリウスの師弟関係が、モンテビデオの叔父とアシュラルの関係にそのまま反映されているというだけでなく、『神曲』を剽窃する叔父とその師とのあいだに交わされる対話のテーマとは、剽窃以外の何ものでもないのだから⁶³。さらに、そのような仕掛けによって組み立てられた「剽窃の技法」のテキスト全体に、ボルヘスの影が反射している。ここでパロディ化されている『神曲』が、ボルヘスの蔵書においてきわめて重要な一角を占めていたのはもちろんのこと、叔父が夢から醒めたときに手にしていたイチジクの実は、ボルヘスが論じた「コウルリッジの花」（『続審問』所収）の変奏であり、また叔父のエッセーの最後に、万が一剽窃が発覚した場合の防御の仕方を考えるにあたって例として取り上げられるのは、やはりボルヘスが「アルゼンチン作家と伝統」において触れていたキプリングの『キム』なのである⁶⁴。そして「剽窃の技法」は、作家の剽窃を告発しようとするある記者とのやりとりを想定した会話によって、次のように締めくくられている。

「私たち作家はなにか新しいものを創造するのではなく、だれもが同じ物語を書いているのです。よく言われるように、あらゆる物語はすでに書かれてしまっていて、書かれていないとしたら、それは物語がよくないからです。今や世界は巨大なアレクサンドリアです。そこに住む私たちは、すでに創造されたものについて批評しているにすぎません。ロマン主義者の夢はとうの昔に消え去ってしまいました」

「では、何のために書くのですか？ よい物語はすべて書かれてしまっているとしたら……」

「なぜなら、名前は思い出せませんが、だれかが

言っているように、人々は忘れてしまうからです。私たち、新しい作家はそれを思い出させます。それだけのことです⁶⁵」

ここで忘れたことにされている「だれか」というのも、おそらくボルヘスのことではないかと思われる。「われわれが創作と呼んでいるものは、われわれがそれまでに読んだものの忘却と記憶とがひとつにまざり合ったものでしかない⁶⁶」と語ったのもまたボルヘスであった。こうしてモンテビデオの叔父による「剽窃の技法」は完成し、新たな世代のバスク語作家たちのために差し出されるのである。

4. むすびにかえて ——文学的「不敬」と新たな伝統の創出

以上のようにアチャガの『オババコアク』を分析した結果、見てとれるのは、この作品全体においてときにあからさまに、ときに暗示的に言及、引用され、書き換えられ、模倣され、パロディ化された数々のテキスト⁶⁷のなかでも突出したボルヘスの存在感である。アチャガはあきらかに、原典が不明で、いくつものヴァージョンや翻訳が存在するという特徴を備えたテキスト、そして既存のテキストの引用や翻訳、書き換えをつうじた創作というボルヘスが得意とした手法に関心を寄せている。そこで作中で用いられるのが、本稿で繰り返し指摘してきた、ボルヘス文学の応用とでもいうべき〈鏡〉の仕掛けである。それによって生じる、もはや原典（オリジナル）とヴァージョンの区別がつかない脱中心化された文学空間においては、剽窃作品があたかも新たな創作であるかのように場所を占めることが可能となると同時に、バスク語作家という周縁的な存在ですらも、剽窃をつうじて世界のあらゆる文学的伝統をわがものとし、自分自身の伝統をつくり出していくことができる。このようにして、『オババコアク』においては、ボルヘスが「アルゼンチン作家と伝統」において論じた周縁的作家による文学的〈不敬〉が、ボルヘス自身のテキストを利用することによっ

て実践されていると見なすことができる。

そしてさらに踏み込んで言えば、「最後の言葉を探して」でボルヘスのテキストの引用やその書き換えが行なわれている箇所は、『オババコアク』という作品全体においてきわめて重要な役割を果たしている。『オババコアク』の刊行当時に行なわれたあるインタビューで、アチャガは「バグダッドの召使」に異なる結末の可能性を見出したことが、作品に大きな変化をもたらしたと明かしている。

当初、私はバグダッドのストーリーのもとの結末は申し分ないと思っていたが、あとになって、その宿命論がまったくよろしくないし、気に入らないと思うようになり、ストーリーに別の出口を見つけることにした。だから、『オババコアク』に含まれる短篇には、言うなればバグダッドの最初のストーリーの時期のものがある。いくつかの短篇はバグダッド①だし、他のいくつかの短篇はバグダッド②だ。（中略）だが、バグダッドの最初のヴァージョンから逃れるのは容易ではない。宿命というのは骨の髄まで染みついているものだから。文学においても、人生においても……。だが、それももったもな事だ。私はこうして、二通りのバグダッドがあり得るのであって、あの宿命論的な結末が唯一のものである必要はないと気づくのにとても時間がかかった。別の結末があり得るということ、それに気づいたのが変化だ。おそらくこの本のなかに存在するもっとも大きな変化だろう。それは私にとって重要な意味をもつことだし、きっとこれからもそうだろう。あの宿命から逃れるのは本当に大変だった⁶⁸。

このアチャガの発言から理解されるのは、彼にとって〈宿命〉とはたんなる人生観の問題でなく、『オババコアク』において〈宿命〉から逃れる道を見つけたことが、作家としての意識に大きな転換をもたらしたということである。そこであらためて『オババコアク』スペイン語版の作者あとがきを参照すると、そこにお

いて〈宿命〉という観念は、スペイン語で「ガチョウの遊び (Juego de la Oca)」と呼ばれる一種の双六になぞらえられている。アチャガによれば、骰子の出た目にしたがって駒を進めていき、その途中で通過する各マスにはさまざまな出来事が待ち構えているというこのゲームの性質は、伝統的な物語形式のそれに似て、人生を宿命と捉える思考を象徴している⁶⁹。そして、アチャガがその「ガチョウの遊び」に喩えてみせるのは、「1951年に生まれたバスクの作家の人生⁷⁰」、つまり彼自身がバスク語で創作を始めてから『オババコアク』を書き上げるまでの年月に直面した数々の困難なのである⁷¹。

したがって、『オババコアク』以前のアチャガにとっての〈宿命〉とは、バスク語という文学的伝統に乏しい「小」言語で書くことによって〈世界文学〉における周縁性を運命づけられた作家の宿命そのものであったと言える。その〈宿命〉を打ち破るきっかけが「バ

グダッドの召使」にあったとすれば、またその可能性への気づきが「剽窃の技法」へと至る『オババコアク』の文学的冒険において鍵となっているとすれば、そこにおいて、ボルヘスの主張した〈不敬〉が決定的な役割を果たしていることはもはや言うまでもない。そして、この『オババコアク』という作品によって、バスク文学が世界の他の言語や文学と繋がり合うことで孤立を脱し、幾世紀にもわたって続いてきた疎外や後進性、不可視性から抜け出して文学性を獲得することができたとすれば、この作品の真の主人公は1980年代当時のバスク文学そのものであるというアレゴリー的な解釈⁷²もあながち大げさではないのである。それほどまでに『オババコアク』がバスク文学にもたらしたインパクトは計り知れないものであった。アチャガはこうしてボルヘスを先駆者とすることで、『オババコアク』をもってみずからの伝統をつくり上げたのである。

[註]

- 1 本研究は、独立行政法人日本学術振興会の「組織的若手研究者等海外派遣プログラム」による支援を受けた。なお、『オババコアク』におけるボルヘスの引用をめぐるテキスト分析の一部は、2011年12月3日に行なわれた日本ボルヘス会年次大会（東京大学本郷キャンパス）での口頭発表を下敷きになっている。貴重な発表の機会を与えてくださったボルヘス会運営委員の方々にはこの場を借りて厚く御礼申し上げたい。
- 2 Bernardo Atxaga, *Obabakoak*. Donostia: Erein, 1988.
- 3 Ur Apalategui, *La naissance de l'écrivain basque: l'évolution de la problématique littéraire de Bernardo Atxaga*. Paris: L'Harmattan, 2000. p.227.
- 4 国民小説賞を受賞した当時のスペイン国内外およびバスクにおける『オババコアク』の受容については、Mari Jose Olaziregi, *Bernardo Atxagaren irakurlea*. (Donostia: Erein, 1998; Barcelona: Bibliotex, 2002. pp.50-61); *Leyendo a Bernardo Atxaga*. (Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2002. pp.60-65) を参照のこと。
- 5 Ibon Sarasola, "A modo de introducción a la literatura vasca." in B. Atxaga. *Obabakoak*. Barcelona: Ediciones B, 1989. p.7. なお、この序文は近年の Alfaguara 版（2007年）には含まれていない。
- 6 バスク語の起源や言語系統はいまだ不明で、現存の他の言語とは類縁関係をもたない孤立した言語であると考えられている。非インド・ヨーロッパ語であり、ラテン語、スペイン語、フランス語などから大量の語彙を借用しているが、文法的にはいずれの言語とも著しく異なる特徴をもつ。
- 7 *Ibid.* p.11.
- 8 Bernat Etxepare, "Kontrapas." in *Linguae Vasconum Primitiae*. Bordele: François Morpain, 1545. [http://klasikoak.armiarma.com/pdf/EtxepareBPrimitiae.pdf] pp.67-69.
- 9 Karnele Rotaetxe, "Basque as a literary language." in F. Cabo Aseguinolaza, et al. (eds.) *A Comparative History of Literature in the Iberian Peninsula*. Vol.1, Amsterdam/Philaderphia: John Benjamins Publishing Company, 2010. pp. 445-456.
- 10 I. Sarasola, *Historia social de la literatura vasca*. Traducción de Jesús Antonio Cid. Madrid: Akal Editor, 1976. p.37.
- 11 *Ibid.* p.183. なお、これらの本の大半は聖職者によって、バスク語モノリンガルの民衆の教化を目的に書

かれた宗教書であった。

- 12 詩の分野ではガブリエル・アレスティとヨン・ミランダ、小説ではチリヤルデギとラモン・シャイサルビトリアが革新をもたらした。
- 13 U. Apalategi, “Atxaga post-obabara edo literatura autonomoaren heteronomizazioa.” *Uztaro*. 27, 1998, pp.63-82; G. Aulestia, “Bernardo Atxaga: un escritor cautivador.” *Lapurdem. Revue d’études basques*. 7, 2002. pp.93-94. なお、この世代は、アチャガが1970年代後半に立ち上げた二つの雑誌《ウシュテラ》(Ustela, 1975-76)と《ポッチュ》(Pott, 1978-1980)の周辺に集まった作家たちのグループ(コルド・イサギレ、ホセバ・シャリオナディア、ホセ・マリ・イトゥラルデなど)と同一視される。
- 14 このことについてはアチャガ自身、『オババコアク』スペイン語訳のあとがきにおいて、数冊の本を入れた粗末な包みひとつだけを手に、長く険しい道のりを歩き始めた旅人のイメージで語っている。B. Atxaga, “A modo de autobiografía.” in *Obabakoak*. Traducción de B. Atxaga. Barcelona: Ediciones B, 1989. pp.375-379
- 15 Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil, 1999. 以下、引用箇所は邦訳(P・カザノヴァ、『世界文学空間』、岩切正一郎訳、藤原書店、2002年)より示す。
- 16 B. Atxaga, *Lista de locos y otros alfabetos*. Madrid: Siruela, 1998. p.95.
- 17 Itamar Even-Zohar, “Polysystem Studies.” *Poetics Today*. 11 (1), 1990.
- 18 P・カザノヴァ、前掲書、237頁。
- 19 タイトルの「オババコアク」は、バスク語で「オババの人々、ものごと」の意。「オババ」という言葉自体は、アチャガの処女詩集『エチオピア』(1978年)に引用されたバスク地方西部のビスカイア県に伝わる子守唄からとられている。
- 20 B. Atxaga, “A modo de autobiografía.” pp.376-377.
- 21 Sebastiaan Faber, “El mundo está en todas partes: la subversión fantástica de Jorge Luis Borges y Bernardo Atxaga.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 2004: 28 (3). p.522.
- 22 “El escritor argentino y la tradición.” この講演は1955年に雑誌《スール》に掲載され、のちにエッセー集『論議』に収められた。
- 23 Jorge Luis Borges, *Obras Completas I*. Edición de Carlos V. Frías. Barcelona: Emecé, 1989. p.269; 『論議』、牛島信明訳、国書刊行会、2000年、232頁。以下、ボルヘスのテキストの引用は断りのないかぎり、原書を参照のうえで邦訳を使用している。
- 24 *Ibid.* pp.270; 前掲書、233頁。
- 25 *Ibid.* pp.272-3; 前掲書、239-240頁。
- 26 Sergio Waisman, *Borges y la traducción: La irreverencia de la periferia*. Traducción de Marcelo Cohen. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. p.148.
- 27 J. L. Borges, *op. cit.* pp.273-274; 『論議』、241頁。
- 28 P・カザノヴァ、前掲書、180頁。カザノヴァはこの解決策を、本稿の次節で分析の対象とする「文学テキストの変質と翻訳という一連のオペレーション」に見いだしている。
- 29 よく知られているように、ボルヘスはエメセ社から『全集』(1953年; 1974年)が刊行されるにあたって、『審問』(1925年)、『わが希望の大きさ』(1926年)、『アルゼンチン人の言語』(1928年)という初期の三冊のエッセー集を除外している。一方、『論議』に収められた「アルゼンチン作家と伝統」のテキストはそれとは逆の経緯を辿っている。『論議』の初版は1932年であるが、1957年の版から「アルゼンチン作家と伝統」が加えられるようになり、あたかもこのテキストが1930年代初頭に書かれたかのような印象を与えるのである(その後刊行された『全集』の各版においても、1932年の『論議』所収のテキストとして登場する)。ワイスマンによれば、「アルゼンチン作家と伝統」をめぐるこうした出版事情は、このエッセーがボルヘスの美学において中心的な位置を占めることを示しているという。
- 30 J・L・ボルヘス、「自伝風エッセー」、『ボルヘスとわたしー自撰短篇集ー』、牛島信明訳、ちくま文庫、2003年、253頁。
- 31 刊行から20年後に書かれたその序文で、ボルヘス自身は『汚辱の世界史』を「臆病者の無責任なひとり遊び」と評しているが、B・サルロが指摘するように、「他人の書いた物語を盗み、改変し、詳細を付け加え、語彙をアルゼンチン風にし、皮肉とパロディにさらすというアイデアには、臆病というよりもむしろ不遜なところがある」(Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI, 2007. p.84)。そして彼女の考えでは、「この本がボルヘス文学において来たるべきすべてを可能にしたのだと言うことすら

- 可能だろう。そこに、その後数十年間にわたって展開されていく戦略が存在している。そこに、他人が創作したこれらの物語に、彼の独創性があるのだ」(Ibid. p.85)。
- 32 J・L・ボルヘス、前掲書、271 頁。
- 33 B. Sarlo, *op.cit.* p.5.
- 34 B. Atxaga, “Escribo en una lengua extraña.” in *Nueva Etiopia*. Madrid: El Europeo, 1996. p.18.
- 35 スペイン語版では、第一部「幼年時代」、第二部「ビジャメディアーナの村に捧げる九つの言葉」に続く第三部にあたる。バスク語版ではこうした区分はなく、前半部ではスペイン語版と比較すると収録された短篇の数や順序にいくつかの異同が見られるが、作品の中盤から始まる「最後の言葉を探して」に関しては、そうした構成にかかわる大きな違いは見られない。
- 36 以下、『オババコアク』からの引用箇所は、バスク語原書を (EU)、スペイン語版を (ES) として示す。引用はすべて拙訳である。なお、バスク語とスペイン語のテキストのあいだには少なからぬ異同がある(例えば、ここでバスク語では「バグダッドの召使 (Bagdadeko morroia)」となっているタイトルは、スペイン語訳では「裕福な商人の召使 (El criado del rico mercader)」である)が、紙幅の都合上、訳文はひとつにせざるを得なかった。両版の内容がほぼ同じである場合は原則としてバスク語から訳出することとし、逆に際立った差異があり、引用の意図に応じてスペイン語版を優先させる場合は、その旨を理由とともに明記した。また、訳出にあたっては、邦訳(『オババコアク』、西村英一郎訳、中央公論新社、2003 年)を適宜参照した。
- 37 *Obabakoak*. (EU) pp.213-4; (ES) p.195.
- 38 Miguel Díez R, “‘El gesto de la muerte’: aproximación a un famoso apólogo.” *Espéculo: Revista de estudios literarios*. 2009; 41 [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/gestomu.html>] (2012.10.3.)
- 39 J. L. Borges, A. Bioy Casares & Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 2011. p.166; J. L. Borges & A. Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada, 2009. p.109; 『ボルヘス怪奇譚集』、柳瀬尚紀訳、晶文社、1998 年、113 頁。
- 40 コクトーについてはバスク語版でのみ言及がある。他には、バスク語版とスペイン語版の両方で、『フランケンシュタイン』で著名な怪奇映画俳優ボリス・カーロフの名前が挙がっている。カーロフは、映画『殺人者はライフルを持っている!』(原題 *Targets*, ピーター・ボグダノヴィッチ監督、1968 年)の一場面でこのストーリーを物語っているが、あきらかにコクトーのテキストとは異なるヴァージョンである。なお、「最後の言葉を探して」の語り手は、「バグダッドの召使」を紹介する際に、これはボリス・カーロフの意見によれば世界じゅうでもっとも優れたストーリーで、「スーフィーの古い物語」であると説明している。
- 41 M. Díez R, *art. cit.*
- 42 *Obabakoak*. (EU) p.224; (ES) p.206.
- 43 *Obabakoak*. (EU) pp.227-229; (ES) pp.209-211. この引用部分に関しては、両版のあいだで細部の異同が多々あるが、スペイン語版のほうが結末の効果が優れている(カルブン・ダハビンが鏡職人であったことが最後の一文で明かされる)ため、そうしたスペイン語版の改良点と見なされる箇所をバスク語テキストに反映させるかたちで訳出した。
- 44 ボルヘス作品に頻出する〈鏡〉については夥しい論考があるが、とくに〈鏡〉のモチーフをボルヘスの文学観ならびにテキストの構造と結びつけて論じたものとして、Jaime Alazraki, *Versiones. Inversiones. Reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. (Madrid: Gredos, 1977) が挙げられる。なお、『オババコアク』における〈鏡〉のモチーフをめぐる論考としては、Iñaki Aldekoa, *Antzarra eta ispilua: Obabakoak-en irudimen mundua*. (Donostia: Erein, 1992) がある。本稿で取り上げた箇所について詳しい言及はないものの、アルデコアによれば「『最後の言葉を探して』は、その全体が鏡の仕掛けによって組み立てられた物語である」(p.55)。そして彼は、「バグダッドの召使」のストーリーの書き換えや、後述する「剽窃の方法」に見られる〈鏡〉の仕掛けが、「死神を、宿命をも欺こうとする、きわめて大胆な侵犯的行為」であることを指摘している (p.19)。
- 45 J. L. Borges, *Obras Completas I*. p.413; 『永遠の歴史』、土岐恒二訳、ちくま学芸文庫、2001 年、165-6 頁。下線強調は引用者による。
- 46 S. Waisman, *op. cit.* p.76.
- 47 J. L. Borges, *Ibid.* p.413; 『永遠の歴史』、166 頁。
- 48 J. L. Borges, A. Bioy Casares & Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*. p.144; J. L. Borges & A. Bioy

- Casares, *Cuentos breves y extraordinarios*. p.155; 『ボルヘス怪奇譚集』、161 頁。
- 49 J. L. Borges & Delia Ingenieros, *Antiguas literaturas germánicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1965.
- 50 具体的には、『伝奇集』に収められた「トレーン、ウクバール、オルビス・テルティウス」、「ハーバート・クエインの作品の検討」、「アル・ムターシムを求めて」、のちに言及する『『ドン・キホーテ』の作者、ピエール・メナール』といった架空の書物についてのノートや書評という形式をとった短篇群が挙げられる。
- 51 『ボルヘス百科事典』(M. Croce & G. S. M. Gallo, *Enciclopedia Borges*. Málaga: Algama, 2008) では、問題の箇所はボルヘスの共著者デリア・インヘニエロスによって書かれたとされている。
- 52 この内容が、二枚目の「その流行作家が精通しているいくつかの辞典からの抜粋」に相当する。このテキストは三つの引用からなり、最初の二つは *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. (Pierre Grimal, 1956)、三つ目は *Diccionario de símbolos*. (Juan Eduardo Cirlot, 1958; 1969) からの抜粋と翻訳である。最初の二つの引用は、ボルヘスのアンソロジーに収められた「オーディン」のストーリーにきわめて類似したメレアグロスの神話についての辞典の記述で、最後の引用においては、ヨーロッパに広く伝播しているオーディンあるいはアーサー王の狩猟団の伝説が、メレアグロスの神話から派生したものであることが示唆されている。
- 53 *Obabakoak*. (EU) p.205; (ES) p.187.
- 54 *Obabakoak*. (EU) p.277; (ES) p.254.
- 55 なかでも目立つ異同は、ボルヘスのテキストでは「竖琴 (arpa)」となっている楽器名が、『オババコアク』スペイン語版では「バイオリン (violín)」となっている箇所である。同じ言語でテキストを書き写す際に「竖琴」が「バイオリン」になることはまず考えられず、バスク語を介した重訳によって生じた一種の誤訳と考えられる。なお、バスク語でこれに該当するのは「レベック (arrabita)」、バイオリンの祖形のひとつで、アラブ人によってもたらされ、中世にはイベリア半島で広く用いられた擦弦楽器を指す語である (スペイン語では *rabel* となる)。『バスク百科事典』(*Auñamendi Euskal Entziklopedia*) の記述によれば、これはバイオリンとは別種の古楽器で、14 世紀頃のバスクで広く用いられていたことが記録に残っているが、のちにバイオリンにその役割を取って代わられたために、今日では混同されることが多いという。そこから、モンテビデオの叔父 (あるいは作者—翻訳者のアチャガ) が、神話に登場する「竖琴」を、中世の古楽器としてバスク地方で馴染み深い「レベック」に同化翻訳を行ない、それをスペイン語に訳し直すときに、現在の語彙においてそれに近い「バイオリン」と訳出したことが推測される。
- 56 ボルヘス作品を「翻訳」という観点から分析したワイスマンは、『『ドン・キホーテ』の作者、ピエール・メナール』における〈鏡〉の仕掛けを次のように論じている。「それぞれのテキスト、それぞれの引用が他の先行するものを——メナールの作品がセルバンテスの作品を、セルバンテスの作品がシデ・ハメーテの作品を——指し示しているとすれば、我々は『原典の』原典に辿り着いたとき、それが架空の創作物であることに気づく。ヴァージョンのヴァージョン、すべてが「決定稿」をもたない「草稿」であり、そこに見られるのは完全なる脱中心化である」(Waisman, *op.cit.* pp.123-124)。なお、「決定稿」ないしは「決定的なテキスト」(*texto definitivo*) は存在しないとするボルヘスの議論については、『論議』所収の「ホメーロスの翻訳」を参照のこと。
- 57 J. L. Borges, *Obras Completas I*. p.439; 『伝奇集』、鼓直訳、岩波文庫、1993 年、30-33 頁。
- 58 G. Genette, *Figures I*. Paris: Seuil, p.125; 『フィギュール I』、和泉涼一訳、書肆風の薔薇、1991 年、149-150 頁。
- 59 *Obabakoak*. (EU) p.331; (ES) p.309.
- 60 「バスク語でも多くの本が書かれたならば……」の一節は、『オババコアク』原書ではアシュラルの著書『あとで』(*Gero*, 1643) の序文からの引用で、「剽窃の技法」におけるアシュラルの会話はすべて、彼が書いた当時のバスク語 (フランス・バスクのラプール方言) の綴りや語彙を用いた文体模倣となっている。
- 61 *Obabakoak*. (EU) p.335; (ES) p.313.
- 62 *Obabakoak*. (EU) p.331; (ES) p.309.
- 63 U. Apalategi, *La naissance de l'écrivain basque*. p.147. アパラテギはさらに、『オババコアク』が書かれた 1980 年代のバスクと、ダンテがトスカナ語で『神曲』を執筆した時代のイタリアが、言語と文学的伝統という意味において同種の問題を抱えていたことを指摘している。
- 64 J. L. Borges, *Obras Completas I*. p.271; 『論議』、235-236 頁。ここでボルヘスは、アルゼンチンの典型的な国民文学とされるガイラルデスの『ドン・セグンド・ソンプラ』(1926 年) が、キプリングの『キム』やマー

ク・トウェイン、当時のフランスの詩人たちの影響下に書かれた作品であることを指摘している。

- 65 *Obabakoak*. (EU) pp.341-342; (ES) pp.319-320.
- 66 J. L. Borges, *Obras Completas IV*. Barcelona: Emecé, 1996. p.170; 『ボルヘス、オラル』、木村榮一訳、水声社、1987年、31頁。
- 67 「最後の言葉を探して」のなかだけでも、ルソー、テオフィル・ゴーティエ、コクトー、チャーホフ、モーパッサン、イーヴリン・ウォー、マルセル・シュオブ、チェスタートン、フォークナー、サキ、ヘミングウェイ、バルザック、E・T・A・ホフマン、キプリング、ルイス・キャロル、ジョゼフ・ジュベールなどは名前が明示されている。他方、暗示的な言及としては、ボルヘスをはじめ、ダンテ、ヴィリエ・ド・リラダン、カルヴィーノ、アルトー、コウルリッジ、ディラン・トマス、コンラッド、メルヴィル、コルタサル、オラシオ・キローガなどが挙げられる。このように、ボルヘスへと連なる数多くの作家が含まれ、直接的に言及されているものも少なくない一方で、幾度も引用、言及されるボルヘスについては故意に名前が伏せられている（「今流行のある作家」、「名前は思い出せないだれか」）ことは逆に注意を引く。
- 68 Iñaki Uribe, “Bernardo Atxaga: «Bakoitzak idazten du ez bakarrik nahi duena baizik eta ahal duena.»” *Argia*. 1210. alea, 1998-09-04. p.42.
- 69 B. Atxaga, “A modo de autobiografía.” p.375-376.
- 70 *Ibid.* p.376.
- 71 註14を参照のこと。
- 72 U. Apalategi, *La naissance de l'écrivain basque*. pp.147-149; “Bernardo Atxaga: *Obabakoak* (1988)” in J. Kortazar (*et al.*), *Eguno euskal ipuingintzaren historia*. Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2011. p.149.