

精神病理学者・木村敏は、分裂病、鬱病、てんかんという三つの病いにきわだって見られる時間の現われをそれぞれ、アンテフェストゥム（祭りの前）、ポストフェストゥム（祭りのあと）、イントラフェストゥム（祭りのなか）と名付けた。隠喩としての祭りはそこで、時間という形なきものを量るものさしの役割を与えられている。そして、カトリック圏で生まれたカーニバルは、西洋文学の正統から切り離すことのできない祝祭の形式である。カーニバルはそれゆえ、詩と時とが出会う場である。

優れたソネット作家として知られるようになったヴィニシウス・ヂ・モライス（1913-1980）は、ボサノヴァの作曲家のために多くの詞を書き、音楽とともに生まれたそれらの詩によって世界でもっともよく知られたブラジルの詩人となると同時に、二十世紀でも指折りのカーニバルの詩人となった。その世界の中心には、言葉のみによる解釈ではおそらく到達することはできない、ということは、あらかじめ心に留めておかなければならない。

第3章 前夜祭の予感——ヴィニシウスとカーニバル

A Felicidade

Tristeza não tem fim
Felicidade sim

A felicidade é como a gota
De orvalho numa pétala de flor
Brilha tranqüila
Depois de leve oscila
E cai como uma lágrima de amor

A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei ou de pirata ou jardineira
Pra tudo se acabar na quarta-feira

Tristeza não tem fim
Felicidade sim

A felicidade é como uma pluma
Que o vento vai levando pelo ar
Voa tão leve
Mas tem a vida breve
Precisa que haja vento sem parar

A minha felicidade está sonhando
Nos olhos da minha namorada
É como esta noite, passando, passando
Em busca da madrugada
Falem baixo, por favor

Pra que ela acorde alegre como o dia
Oferecendo beijos de amor

幸せ

悲しみに終わりはない
幸せにはある

幸せは
花びらのうへの滴のよう
軽く揺れたあと
穏やかに輝いて
愛の涙のように落ちる

貧しい人びとの幸せは
カーニヴァルの大きな幻影
人びとは一年中働く
一瞬の夢のために
王様の、海賊の、女庭師の
ファンタジーアを作るために
水曜日に全てが終わるために

悲しみに終わりはない
幸せにはある

幸せは
風が空中を運ぶ羽根のよう
かくも軽く飛ぶけれど
命は短く
止むことのない風がなければならない

僕の幸せは夢見ている
僕の恋人の瞳のなかで
この夜のように、過ぎてゆく、過ぎてゆく
夜明けを求めて
どうか静かに話してください
彼女が朝のように陽気に目を覚まして
愛のキスを差し出すために

*

サンパウロで生まれ現在はニューヨークで活動している、ブラジルを代表するアーティストのひとり、ヴィック・ムニーズは、意表をつく素材を用いて西洋近代におけるアイコンのだまし絵を作り、そのままでは残しておくことのできないイメージを写真に撮って作品として残す手法で知られている。ジャムやピーナッツバターで描かれた《モナリザ》、パンチャーで切り落とされた円形の紙片で再現されたモネの《睡蓮》、大型ゴミで構成されたカラヴァッジョの《ナルキッソス》といった西洋絵画のアイコンを扱う作品、また、ダイヤモンドで描かれたエリザベス・テイラーやキャヴィアで描かれたドラキュラといった現代のアイコンを扱う作品のかたわらで、ヴィックは、カリブ海の島の子どもたちやブラジルのゴミ集積所の住人たちなど、貧しい人びとの肖像を好んで描いてきた。

カーニバル最終日「灰の水曜日」のあとに出たゴミで、サンパウロの路上で生きる孤児たちの肖像を描いた一九九八年の《その後 (Aftermath / O Depois) 》は、この系譜に属するものである。カリブ海の子どもたちを砂糖で描く九六年のシリーズ《シュガーチルドレン》が、砂糖きび農園で働く希望のない人びとの子どもたちを、それでも彼らが見せる笑顔の明るさのなかで描いていたのに対し、《その後》は、タバコの吸い殻や灰——「灰の水曜日」の名をほのめかすものである——、パレードでばらまかれる円形のカラフルな紙片やリボンなど、カーニバルの喧噪を直ちに想起させる素材で構成されていながら、そのトーンはあくまでも陰鬱である。

ラテンアメリカ最大のゴミ集積所に住む人びとの肖像をそこに集まったゴミで描いた二〇〇八年のシリーズ《ピクチャー・オヴ・ガービッジ》についてヴィックは、ゴミは消費社会の産物でありながら、プロダクトのように意味を持つことはなく、自然に還ってゆく途上にある、という点で自分のアーティストとしての関心を引く、と語っていた。私たちなら、カーニバルにおける——ミハイル・バフチンがその浩瀚なラブレ論において語っていた——死と再生にも思いを巡らせたくなる、このような時の「リサイクル」のモチーフはしかし、ヴィックの《その後》には見出されない。

たとえば、おそらく着の身着のまま、ベースボールキャップをかぶり、ビーチサンダルを履いて座り込んだ、十歳くらいに見える少女アンジェリカは、私たちを疑い、警戒しているように、重たげなまなざしを、何を見るときもなく左へとそらしている。よりカラフルなゴミに囲まれた少年エメルソンの顔には、微笑みらしいものも浮かんでいる。だが、私たちがすぐに思い当たるのは、これらの孤児たちは、カーニバルに象徴される豪奢にはまったく縁がない、という事実である。この子どもたちは〈祭りのなか〉でさえ希望を持つことも夢を見ることもできず、つねに「その後」の時を、つねに〈祭りのあと〉の時を生きている。カーニバルに興じる人びとにとっての「事後」の憂鬱は、彼らにとっては日常の、永遠の感覚である。

一九二二年二月にサンパウロの市立劇場で開かれ、ブラジル・モダニズムを切り拓くことになった《近代芸術週間》の発案者でありながら、今日ではほとんど顧みられることの

ない歴史家パウロ・ブラードは、二八年の著作『ブラジルの肖像——ブラジルの悲しみについての試論』で、「ブラジルでは、自然の輝かしさにもかかわらず、悲しみのヴェールが国中を、あらゆる緯度を覆っている」¹と書いていた。

三〇年代後半のブラジルへの旅をめぐる回想録を五十五年に出版したレヴィ＝ストロースも、その題『悲しき熱帯』において、この地と悲しみとを直に結び付けていた。そのまなざしが見出した悲しみとは、おそらく、次のようなパッセージに要約されているものだろう。「意地のわるい人がアメリカを、文明を知ることなく、野蛮から退廃へと移行した国、と定義したことがあった。私たちは、さらに正当に、この定式を新世界の都市に当てはめることができるだろう。それは歴史の古さという段階に立ち止まることなく、新しさから老衰へと移りゆく」²。

この回想録のなかで、リオデジャネイロのカーニバルについて語られていた次のような言葉は、この人類学者が知らなかつただろう五五年のヴィニシウス・ヂ・モライスの戯曲『オルフェウ・ダ・コンセイサオン』——五九年にはマルセル・カミュがこれを原作として映画『黒いオルフェ』を作った——から取ってこられたように見えるほど、その着想をみごとに言い当てている（ここで指し示されている「問題」は、言うまでもなく、その後のいかなる都市計画によっても解決されなかつたし、二十一世紀に入っても複雑さを増すのみである）。

おそらく現在は都市計画がこの問題を解決しているだろうが、一九三五年にはリオでは、それぞれの社会階級が占める地位は高さによって測ることができた。住居が高ければ高いほど、地位は低かったのだ。貧しい人びとは丘の上、ファヴェーラで羽根を休めるように生きていた。そこでは洗濯ですり切れたぼろをまとった黒人の住民たちがギターで軽やかな旋律を生み出し、カーニバルのときには高みから降りてきて、その旋律で街を満たした。³

それゆえ、ブラジルの芸術に力を与え続けてきたカーニバルについても、詩人たちが至福や明るさのみとともに語ってきたのではなく、むしろそれが浮き彫りにする悲しみを強調してきたことは、そう見えるほど不自然ではなく、この系譜の前後に連なるものなのかもしれない。マヌエル・バンデイラは一九一九年の詩集『カーニバル』において、この主題について、象徴主義の影響を色濃く残した暗いトーンで語っている。最後の詩の最後の行「私のカーニバルには何の喜びもない！」という嘆きには、希望はまったく見出されない。また、その前に置かれた詩《灰の水曜日の詩》はこう読まれる。

Entre a turba grosseira e fútil
Um Pierrot doloroso passa,
Veste-o uma túnica inconsútil
Feita de sonho e de desgraça...

O seu delírio manso agrupa
Atrás dele os maus e os basbaques.
Este o indigita, este outro o apupa...
Indiferente a tais ataques,

Nublada a vista em pranto inútil,
Dolorosamente ele passa.
Veste-o uma túnica inconsútil,
Feita de sonho e de desgraça...

荒っぽい群衆の直中を
沈鬱なピエロが過ぎゆく、
夢と不幸とでできた
縫い目のないチュニックを着て……。

その気の抜けた狂気は
彼の後ろに悪いやつらと阿呆どもを集めている。
ある者は彼を指差し、ある者は笑う……。
そんな誹りを気にもせず、

役に立たない悲しみに視界を曇らされ、
沈鬱に彼は過ぎゆく。
夢と不幸とでできた
縫い目のないチュニックを着て……。

灰の水曜日の、カーニヴァルの余韻のなか、笑いと無作法に染まったままの人びとのなかを、悲しみに浸ったピエロが歩いてゆく。夢と不幸、喜びと悲しみは、そのチュニックにおいて「縫い目なく」つながっている。

祭りの時は、西洋の思考が明らかにしてきたように、労働の時間がほとんどを占める一年のなか、わずかなあいだだけ可能となるものである。あるいは、アガンベンが『ピノッキオの冒険』に出てくる「おもちゃの国」について語った言葉を借りれば、「暦の停止」の時である。そのため、祭りは長いあいだ待ち望まれ、至福だがあまりにも短いそのひと時が過ぎ去ると、悲しみや憂鬱とともに思われるものとなる。これらふたつの時間の大きな不釣り合いのために、祭りはつねに「失われた時」として現れる。

しかし、バンデイラのピエロが浸っていた悲しみは、単にそのような〈祭りのあと〉の感覚、カーニヴァルの喜びと熱狂——その余熱は、このピエロにとってほとんど別の世界に属するものとして現れている——がひととき覆い隠していてふたたび現れた悲しみではなく、カーニヴァルの「夢」がそのなかでしか育まれられないような「不幸」、祭りそのものがそこから現れ出てくるような域である。

たとえばハイデッガーは、ヘルダーリンの詩《回想》——奇しくもバンデイラがポルトガル語に移している詩のひとつである——をめぐって一九四一年の冬学期に行われた講義のなかで、この讃歌に現れている「祝祭的なもの」について、こう語っていた。

祝祭的なもの (*das Festliche*) はそのため、喜ばしいもの、もっとも喜ばしいものよりも根源的であり、しかしまた悲しみ、もっとも悲しいものよりも元初的であ

る。祝祭的なものは、喜びと悲しみの根底であり、そのため、祝祭的なものは、喜びと悲しみとが元初的に内なる一をなしていることの、両者の帰属性の根底である。悲しみは決して喜びの単なる細切れの反対ではなく、両者、喜びと悲しみとは、互いに呼応し合っているのであり、そのため、本質的なもののなかへと向けて考えた場合、つねに悲しみのなかになんらかの喜びが、喜びのなかになんらかの悲しみが語り出されているのである。⁴

灰の水曜日という、祭りの時と日常の時が入れ替わる瞬間を捉えたヴィック・ムニーズの作品《その後》の灰色のイメージが、仮にきらびやかなイメージよりもカーニヴァルの理念に近付いているとすれば、それは、カーニヴァルがあらわにする「縫い目のない」感覚の束、喜びや悲しみ、また他のあらゆる感情へと分光してゆく以前の白色光のようなものが、そこにほの見えるからではないか。

*

Marcha de Quarta-feira de Cinzas

Acabou nosso carnaval
Ninguém ouve cantar canções
Ninguém passa mais brincando feliz
E nos corações
Saudades e cinzas foi o que restou

Pelas ruas o que se vê
É uma gente que nem se vê
Que nem se sorri
Se beija e se abraça
E sai caminhando
Dançando e cantando cantigas de amor

E no entanto é preciso cantar
Mais que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade

A tristeza que a gente tem
Qualquer dia vai se acabar
Todos vão sorrir
Voltou a esperança
É o povo que dança
Contente da vida, feliz a cantar
Porque são tantas coisas azuis
E há tão grandes promessas de luz
Tanto amor para amar de que a gente nem sabe

Quem me dera viver pra ver

E brincar outros carnavais
Que marchas tão lindas
E o povo cantando seu canto de paz
Seu canto de paz

灰の水曜日のマルシャ

僕たちのカーニヴァルは終わった
誰ももう歌いはしない
誰ももう幸せにはしゃぎながら通りはしない
心のなかに
残ったのは、郷愁と灰

通りに見える人びとは
お互いを見もせず
笑い合いもせず
キスし合いも抱き合いもせず
踊ったり愛の歌を歌ったりしながら
歩いてゆきもしない

だからこそ歌わなければならない
いつにもまして歌わなければならない
歌って街を明るくしなければならない

私たちの悲しみは
いつの日か終わる
みんなが微笑む
希望が帰ってきた
踊る人びと
人生に満ち足りて、幸せに歌う
だってこんなにたくさんの青いものがあって
光の大なる約束がある
私たちが知りもしない、愛すべきたくさんの愛

どうか生きさせてほしい
新たなカーニヴァルを見るために、楽しむために
かくも美しいマルシャ
平和の歌を歌う人びと
平和の歌を

*

チェーザレ・パヴェーゼが三十一歳のときに書いたという小説『美しい夏』は、彼が四十一歳で自殺を遂げた前年に発表されたものであるため、痛ましい記憶から切り離して読むことがむずかしいものであるとしても、その始まりのパッセージには、祭り——とりわけ、ここでは「美しい夏」と名指される青年時代というそれ——がはらむ至福の予感、予感としての至福をめぐるみごとな表現を見ることができる。

あの頃はいつもお祭り気分 (festa) だった。家を出て道を渡るだけで、彼女たちは浮かれはしゃいだりできた。特に夜は何もかもが楽しくて、疲れ果てて帰ってきても、まだ何か起こればいいのにと思っていた。火事になるとか、家で子供が生まれるとか、突然夜が明けて人々がみな道に繰り出して、野原や丘の向こうまでずっと歩いて行けたりしたらいいのにと。「若い娘は元気だからね」とよく言われた、「若い娘は心配事なんかないからね」。だけど、そのなかの一人、ティーナだって、片足を引きずって病院から戻ってきて家にはろくに食べ物もないというのに、何でもないことでよく笑っていたし、ある晩など、小走りに皆の後をついてきているとき、急に立ち止まって泣き出した。眠るなんてつまらないことで楽しい時間が奪われてしまうと。⁵

主人公ジーナに寄り添いつつも、わずかに身を離れたところに立っているように見えるこの小説の語り手を、作家パヴェーゼ本人と同一視することができるかどうかはまったく問わないでおいたとしても、ジーニア十六歳、アメリカ十九歳、といった登場人物たちの年を考えたとき、語り手を、彼女たちが生きている青年時代から距離を取った、おそらく三十歳くらいの誰か——それが小説の語りのなかにしか存在しない架空の誰かだとしても——と見なすことは、ごく自然なことだろう。

「何もかも美しい」日々、「祭り」は、回想のなかで語られる。家に帰って休む暇も惜しく、夜には何か大事件が起こるように、あるいは昼に昼が連なるように願い、楽しい時間を奪われてしまうから眠るのさえつまらないと感じる若者たちの日々のなかに、それを——ここで現に行われているように——文学という形において語る余地、あるいは余暇は見出すべくもない。そのような日々は必然的に、「あの頃は」に始まる回想のなか、過去としてのみ語られうるようである。祭りについて書くことができるのは、その外にいる者のみである、とすることができるかもしれない。

祭りと語りとが持つこのような、おたがいを斥け合う関係を、プルーストはすでに『ゲルマントの方へ』において、ふたりの貴婦人が成す対照として描いていた。ルロワ夫人は社交界の花形であり、彼女のサロンにはつねに「輝かしい」人びとが集まっている。一方のヴィルパリジ夫人は、社交界においてやや低い地位にあり、そのサロンもルロワ夫人のものほど華々しいものではないし、本人の社交生活も控えめである。しかし、「文学かぶ

れ」のヴィルパリジ夫人は、まさにそのために、自らの社交をめぐる回想録を書き残す余暇を持つことになり、実際にそうするのである。

そのうえ、ヴィルパリジ夫人のような女性のサロンだけが後世に残れるのは、ルロワ夫人のような女性はものを書くことができないし、たとえ書くことができたとしても、そうする時間がないからだ。ヴィルパリジ夫人のような人たちの文学的な傾向が、かりにルロワ夫人たちから軽蔑される原因だとしても、あべこべにルロワ夫人たちの軽蔑こそ文学かぶれの婦人たちに文芸の道を歩むのに必要な暇を与え、こうして奇妙にもヴィルパリジ夫人たちの文学的な傾向を助けることになる。すぐれた書物の生まれることを望む神は、そのためにルロワ夫人たちの心にあの軽蔑を吹きこむ。なぜなら神は知っているからだ、もし彼女たちがヴィルパリジ夫人のような人たちを晩餐に招待したとしたら、夫人たちはすぐさまペンをおいて、八時に馬車の用意をさせるであろうということ。

一読すると、この作家がもっとも得意とした、十九世紀パリの社交界におけるスノビズムのアイロニーたっぷりの描写とも見えるこの対比は、しかし、プルーストの創作の起源をめぐる問題をはらんでいる。知られているように、一万ページ近くある長篇小説『失われた時を求めて』は、その語り手が、幼年時代、青年時代を通じて自分のライフワークになるべきものと見なしていた小説を、実際に書くことをためらい続ける物語である。代わりに時間を費やすのが、自らの恋や社交生活だった。

だが語り手は、最終巻『見出された時』において、病気という理由もあってやがて社交界からしばらく身を引いたあと、久しぶりに出たゲルマント家の夜会において〈無意志的記憶〉の啓示に出会うと、自分に残された時の少なさを推し量りながら、ふたたび家にこもって、幼年時代の夢うつつ、母への愛着、ジルベルトへの恋から始まり、青年時代のサン＝ルーとの友情、ゲルマント公爵夫人への片思い、社交界への進出、アルベルチーナとの恋を経て、一次大戦を背景とする老いの時にまで至る物語に、ついに着手することを決意する。

そうだ、私が先ほど作りあげた〈時〉の観念は、今こそこの作品に取りかかるべきときだと告げていた。今こそ絶好の機会である。けれども——これから述べることは、私がサロンに入ってきて、老人らしく装った人びとの顔から、失われた時の観念を与えられたとたんに、たちまち私をとらえた不安を正当化するものだが——いったいまだ間に合うのだろうか。そして私はまだそれができる状態にあるのだろうか。[...] そもそもまだ何ひとつ手をつけていないのだから、私の年齢からして、不安になるのは仕方ないことだった。なぜなら数分後には、私の最期の時がやって来るかもしれないのだから。⁶

プルーストはさらに、語り手が作品のなかに書くべきものとその書き手、あるいは、物語の「主人公」とその「作家」との関係を、「鉦脈」と「鉦夫」という美しい隠喩で表わしていた。

私の頭脳は豊かな鉱床で、そこには広大な領域にわたり、種々さまざまな貴重な鉱脈が横たわっていることは、私にもよく分かっていた。けれども、それを採掘する時間が、はたしてあるだろうか？ 私はそれをやることのできる唯一の人間だった。そこには二つの理由があり、もし私が死ねばこの鉱石を掘り出すことのできる唯一の鉱夫がいなくなるだけではなく、鉱脈それ自体も消滅してしまうからだ。⁷

文学を志すだけの日々のなかでも、すでにこれだけの至宝の存在を予感しながら、プルーストの語り手はまだ「作品」に手をつけられずにいた。というのも、パヴェーゼの小説の若者たちが眠る暇さえ惜しんで外に出ていたように、プルーストの語り手も、社交に明け暮れる青年時代にあっては、ペンを執るよりも「八時に馬車の用意をさせる」ことをためらいなく選んでいたからである。祭りの直中にあるとき、私たちにはそれについて語る暇はない。語る暇が持てたときには、それはすでに過ぎ去ってしまっている。祭りが悲しみとともにしか語られえないのはこのためでもある。

*

O Morro não tem vez

O morro não tem vez
E o que ele fez já foi demais
Mas olhem bem vocês
Quando derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar

O morro pede passagem
O morro quer se mostrar
Abram alas pro morro
Tamborim vai falar
É um, é dois, é três
É cem, é mil a batucar

O morro não tem vez
Mas se derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar

丘に見せ場はない

丘に見せ場はない
そのやってきたことは度を越している
でもよく見てごらん
丘に見せ場を与えれば

街中が歌い出す

丘が道を空けるように言っている
丘は自らを見せたがっている
丘に向かって翼を広げてごらん
タンポリンが話し出すから
一人、二人、三人
百人、千人がビートを叩き出す

丘に見せ場はない
でも丘に見せ場を与えれば
街中が歌い出す

*

それゆえ、祭りはすぐれて、表象の可能性と不可能性をめぐる問題でもある。祭りの文学では、表象されるもの（祭りの時）自体が、表象すること（それについて書くこと）を不可能にしてしまう——言い換えれば、物語の「主人公」の役割が、その「作者」の役割をも覆い尽くしてしまう。

二〇世紀に著されたもっとも充実したカーニヴァル論と呼んでよいだろうミハイル・バフチンの大著『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ヨーロッパの民衆文化』が秘かな着想の源としているニーチェの『悲劇の誕生』——というのも、バフチンがラブレー論の初稿を書いたのはソヴィエト恐怖時代の直中であり、表立ってパーゼルの哲学者の名前を出すことは難しかったので——は、祝祭を、言葉を持たないものが自ずから語り出す場、と捉えていた。「人間はもはや芸術家ではなく、芸術作品となった」という名高い一文に先立って、ニーチェはこう書いていた。

動物たちが語り出し、大地がミルクとハチミツを差し出すように、人間もまた超自然的な音に声を与える。人間は自らを神のように感じ、夢のなかで神々が歩くのを見たのと同じように、恍惚として、歓喜に満ちて歩く。人間はもはや芸術家ではなく、芸術作品となった。⁸

さらに、祝祭のなかにあっては、表象されるものと、それを観賞するものとの区別もなくなり、「作者」だけでなく「読者」または「鑑賞者」までもが、「主人公」の立場に追いやられることになる。「ディオニュソス的なもの」がそのなかで働くギリシア悲劇においては、芸術家だけでなく観客までもが芸術作品の一部となる。ニーチェは、劇の進行を説明する役割を担っていたコロスを「理想的な観客」と見なすように促したA・W・シュレーゲルの考えが驚くべきものだと言っていた。というのも、バウムガルテンやカントの

美学が説いたように、演劇において——さらには芸術一般において——真の観客とは、自分が見ているのはあくまで芸術作品であって経験的な現実ではない、ということに気付いているものである一方、ギリシアのコロスは、舞台のうえの人物を實在のものに見なすように求められているからである。

コロスは、それがただひとつの見者、舞台のうえの幻視のような世界を見る者であるかぎりにおいて、「理想的な観客」である。私たちが知っているような観客の群集は、ギリシア人には知られていなかった。彼らの劇場では、立見席にいる者は誰でも、同心円状の弧のなかに立って、取り巻いている文化的世界の全体を見渡すことができたし、満足の行くまで眺めつつ、自分たちをコロスのメンバーであると想像することができた。⁹

バフチンは、ラブレーの作品に描かれているようなルネッサンス時代のカーニヴァル的な世界の演劇的な面について語るとき、ニーチェの語彙を用いることなく、またニーチェの名前に言及することもなく——それは、ジェームズ・M・カーティスによれば、バフチンが三〇年代のソヴィエトにあってニーチェの概念を用いつつ自らの対象に忠実であるための唯一の方途だったという¹⁰——このような『悲劇の誕生』の記述に依っていた。カーニヴァルにおいては俳優と観客の別が存在しない、と言うとき、バフチンは次のような語彙を用いていた。

実際、カーニヴァルは、俳優と観客のどんな区別も認めないという意味で、フットライトを知らない。フットライトがなければ演劇などのパフォーマンスが台無しになってしまうのと同様に、フットライトはカーニヴァルを台無しにしてしまうだろう。カーニヴァルは、人びとによって観られるスペクタクルではない。彼らはそのなかに生きるのであり、全てのひとがそれに参加する。カーニヴァルの理念そのものが、全ての人びとを含んでいるからである。¹¹

それゆえ、ニーチェとバフチンとが分かち合っている思考をたどれば、〈祭り〉に参加する者たちは「演者にして観客」という美学的カテゴリーを形作る、とすることができるだろう。舞台のうえで進行しているにすぎないもの、表象でしかないものを現実と取り違える、というニーチェにとって理想的な芸術観賞の形態には、「陶酔 (Rausch)」という名前が与えられていた。「原始の人びとが讃歌に歌った麻醉薬」や「自然の全体に広がってゆく春の力強い訪れ」がもたらす陶酔が、かの「ディオニュソス的なもの」の働きに近いものだとニーチェは言う。

ディオニュソス的なものの魔法によって、人間と人間の絆が結び合わされるだけでなく、よそよそしく、敵意あふれる、手なずけられていた自然もまた、その失われた息子である人間との和解を祝う。[...] 奴隷は自由民となり、苦痛、暴政、または「軽率な流行」が人間と人間のあいだに築いた堅固で敵意あふれる境界はくずれさる。世界調和の福音とともに、すべての人間は自らが隣人と結び付き、和解

し、融合したと感ずるばかりでなく、彼とひとつになっているとさえ感ずる。あたかもマーヤーのヴェールが破れ、ぼろきれとなって、神秘に満ちた原初なる一者の前ではためいているかのように。¹²

「ディオニュソス的なもの」がもたらす陶醉の本質を語り尽くしていると言ってよいこの一節に、カーティスはのちの「エリート主義的な」ニーチェには見られないポピュリズムを見出していた。疎遠になっていた人間同士の融合、敵意ある自然と人間との和解、奴隷の解放としての階層の無化……このように描かれた祝祭の歓喜——ここでニーチェはシラーの讃歌《歓喜に寄す》に付けられたベートーヴェンの交響曲を想起している——をめぐる記述もまた、パフチンはそのドストエフスキー論のなかに生かしていた。

人びとのあいだのあらゆる距離は宙吊りになり、カーニヴァルに固有のカテゴリーが作動し始める。すなわち、人びとのあいだの親しい触れあいである。これはカーニヴァルの世界感覚にとってきわめて重要な面である。越えることのできない階層の壁によって隔てられていた人びとが、カーニヴァルの広場において、自由に親しく触れあいはじめるのである。¹³

ニーチェはさらに『力への意志』において、芸術家はものごとを簡潔にかつ力強くまなざすべきであり、そのためには「ある種の若さ、習慣的な陶醉」が備わっていなければならない、と書いていた。また最後の著作『偶像の黄昏』においては、芸術が存在するために、美的な行為や観賞が行われるために不可欠な「生理学的条件」として、「陶醉」を名指していた。

ハイデッガーは、一九三六年から四年間に渡ってフライブルク大学で行われたニーチェ講義のなかで、このようにして芸術を可能にする「陶醉」という感情状態を規定する当のものに、芸術家は「それが形 (Form) となることができないかぎり、どんなものにも価値を帰すこともできない」というニーチェ自身の言葉に依りながら、「形」という名前を与えている。

形は、私たちが出会うものが外見において輝くことを可能にするものとして、それが規定するふるまいを、まず存在者への関係の直接性のなかへと引き入れる。形は、存在者へ向かう根源的なふるまいの状態として、存在者そのものがその本質において祝福され、そのようにしてはじめて開かれのなかに立つところの祝祭的な状態として、この関係そのものを示し出す。形がはじめて、増してゆく力の状態と存在の充溢とが完全さに達する域の輪郭を描き、その境界を定める。形は、陶醉が陶醉として可能になる域を見出す。形が、もっとも豊かな法則性のこのうえない単純性としての支配力をおよぼすところならどこでも、陶醉がある。¹⁴

「形は、存在者へ向かう根源的なふるまいの状態として、存在者そのものがその本質において祝福され、そのようにしてはじめて開かれのなかに立つところの祝祭的な状態として、この関係そのものを示し出す」と、一九二七年の『存在と時間』以来、ハイデッガー

哲学のもっとも重要なプロジェクトである、存在者の本質——「存在 (Sein)」——の探求をめぐる記述が、明白に「祝祭」の語彙に関連づけてなされていることを、祭りの詩学を究めようとしている私たちは見逃すことはできない。

ハイデッガーにとって、祝祭の語彙は、決して偶発的に現れ出たものではない。フライブルクの哲学者は、「形而上学の思想家としてのニーチェ」と題されたこのニーチェ講義の第一回で、「多くのひとにとって、抽象的な思考は苦役である。私にとってそれは、好日にあっては、祝祭であり熱狂である」というニーチェの断片を引きつつ、これから繰り広げようとしている講義を次のように位置づけている。

祝祭には長くつらい準備が必要である。今学期、私たちは、この祝祭の準備をしたいと思う。たとえ私たちがその祝いにまで達することがないとしても、たとえ私たちが、思考の祝祭——省察的な思考がどんなものであり、故郷にあるということが真正な問いにおいて何を意味するのかを経験するというもの——の前夜祭を予感するにすぎないとしても。¹⁵

前夜祭を予感する、という、表立っては慎ましさを示しているように見えるこの言葉はしかし、実際には、慎ましさからは遠いものである。四年間に渡るニーチェ講義を終えた翌年、十九四一年の冬学期に行われた、私たちがすでに参照したヘルダーリン講義でハイデッガーは、祝祭の本質が「前夜祭」にこそあるということを、くりかえし強調していたからである。たとえば、「祭りの日の本質はつねに、本来的に祝祭の前の日であるところに成り立っている」、また「祭りの日々とはしかし、祝祭の前の日々である」といった言葉においてである。なぜなら、

祝いはなにも、さまざまな催しものを盛り上げ、大きくすることでいっそう祝祭的となるのではない。派手なもの、さらには騒音まで演じ、仰々しく誇張することで晴れの祝いとなるのではない。祝いは、それが本来の祝祭に対していっそう期待する心のこもったものとなる時、そのときにいっそう祝祭的に、すなわち荘厳となるのである。ある一日が、本質性を持つものの現われを顧慮しつつ、いっそう期待に満ちたものとなる、その度合に応じて、その同じ度合において、その日はまた祝祭の日となるのである。¹⁶

そして、「留まるものを打ち建てるのはしかし、詩人たちなのだ」という名高い一行で終わる讃歌《回想》におけるヘルダーリンの思索は、「かつて有りし祝祭を回想し」、同時に「来たるべき祝祭を先んじて思索している」¹⁷（過ぎ去った祭りを回想し、来たるべき祭りに思いを馳せる——私たちなら、この言葉がブルーストやパヴェーゼの作品にも当てはまるのではないかと考えてみるべきだろう）。

この講義の中心にあった祝祭のテーマは、興味深いことに、四二年に終わったこの講義の翌年、ヘルダーリン没後百周年の機会にチュービンゲン記念誌に発表された、同じく讃歌《回想》についての論考においてははるかに目立たないものとなっているし、ハイデッガーのその後の哲学においても背景へと退いてしまっている。その後のハイデッガーが祝

祭をどう捉えていたのか、私たちの能力では明らかにすることはできないが、それがあ
る時期には——少なくとも一九三六年から四二年にかけては——『存在と時間』の哲学者
の思考に大きな場を占めていたことはまちがいない。

*

Tempo feliz

Feliz o tempo que passou, passou
Tempo tão cheio de recordações
Tantas canções ele deixou, deixou
Trazendo paz a tantos corações

Que sons mais lindos tinha pelo ar
Que alegria de viver
Ah, meu amor, que tristeza me dá
Vendo o dia querendo amanhecer
E ninguém cantar

Mas, meu bem
Deixa estar, tempo vai
Tempo vem
E quando um dia esse tempo voltar
Eu nem quero pensar no que vai ser
Até o sol raiar

幸せな時

幸せな時は過ぎた、過ぎた
思い出の満ちあふれる時は
数多くの歌を残した、残した
平穩を数多くの心にもたらしした

なんと美しい音が空中を漂っていたことか
なんとという生きる喜びが
ああ、愛するひとよ、なんとという悲しみだろう
夜が明けようとしているのに
誰も歌おうとしないのを見ることは

だが、恋人よ
そのままでいいんだ、時は行き
時は来る

そしていつかこの時が戻ってくるとき
私はどうなるかは考えたくはない
陽が昇るまでは

*

ボサノヴァの作曲家アントニオ・カルロス・ジョビンとの運命的な出会いを詩人ヴィニシウス・ヂ・モライスにもたらした戯曲『オルフェウ・ダ・コンセイサオン』を書いたとき、ヴィニシウスは、自らが描こうとしているカーニヴァルをあからさまにギリシア悲劇に重ね合わせていた。一九五五年に発表され、ボサノヴァがブラジルと世界に広がる最初のきっかけを作ったこの戯曲にのちに付された序文で、ヴィニシウスは、オルフェウス神話——彼が参照したのはフランスの古典学者マリオ・ムーニエの著書『神々と英雄の黄金伝説』のスペイン語訳である——からと同様、『悲劇の誕生』からも着想を得ていたことを隠していない。

数ヵ月後に『オルフェウ・ダ・コンセイサオン』の着想を生み出す源と呼びうるものが現れたのは、一九四二年、友人のアメリカ人作家ワルド・フランクと夕食をともにしていたときのことだった。当時、『アメリカ・イスパーナ』の著者である彼がリオのファヴェーラ、マクンバ、黒人の祭儀に行くとき、私はつねに付き添っていき、自分が何よりも黒人の精神で満たされているのを感じたのだ。

会話が進み、私たちのなかにふいに、混沌とした連想のプロセスを通じて、私たちが見てきたあれらすべての儀式と祝祭は、ギリシアと何らかの関係がある、という感情が生まれた。あたかも、黒人が、この場合はリオの黒人が、ぼろをまとったギリシア人であるかのような——美に関するアポロ的な文化や信仰をいまだ持っていない、だからと言ってディオニュソス的な生の感情が損なわれているわけではないギリシア人。

[...] 五年後（一九四八年）のある日、私がブラジル大使としてロサンゼルスにいたとき突然、第二幕を思い付いた。黒人のオルフェウスにとっての地獄は、リオのカーニヴァルになるだろう。オルフェウスは、エスコーラ・ヂ・サンバ（サンバチーム）が解き放つリズム、サンバの踊り手、仮面をつけて女装した人、一年分の収入をつぎ込んだ豪華な衣裳を着けて貧しさから身を解き放っている黒人のただなかで、エウリュディケーを探し求めるだろう。¹⁸

ニーチェが最初の著書で描き出した「ディオニュソス的なもの」を、ミハイル・バフチンがフランソワ・ラブレの小説世界におけるカーニヴァル的なものとして見出していた一方で、ヴィニシウスはそれをリオのカーニヴァルのなかに見出していた。ロシアの批評家とブラジルの詩人の共鳴は、若きドイツの文献学者の仕事が美学史に——とりわけ祝祭をめぐる思索の歴史に——果たした寄与の大きさを考えるだけでも、決して偶然のものとは言えないだろう。

しかし、バフチンがこのラブレ論においてラテンアメリカの書き手のなかで唯一、パブロ・ネルーダの名前を挙げていることを思い起こすとき、ふたりの共鳴はさらに必然のものとも見えてくる。バフチンはこのチリの詩人を、「民衆文化の伝統とつながり、カーニヴァル形式の直接的な影響を反映している」と評価していた。そしてヴィニシウスは、盟友であり、ヴィニシウスにソネットを捧げてもいるネルーダの一九五〇年の詩集『大いなる歌』に収められた詩《クリーム》の一節を、『オルフェウ・ダ・コンセイサオン』の序詞として、ジョン・ドライデンの詩とともに引いていた。

sin pan, sin música, cayendo
 en la soledad desquiciada
 donde Orfeo le deja apenas
 una guitarra para su alma
 una guitarra que se cubre
 de cintas y desgarraduras
 y canta encima de los pueblos
 como el ave de la pobreza.

パンもなく音楽もなく
 混乱した孤独へと落ちてゆき
 そこでオルフェウスが与えるのはただ
 魂のための一本のギター
 リボンと裂け目とで
 覆われた一本のギター
 そして人びとのうえで歌う
 貧しさの鳥のように。

バフチンはおそらくヴィニシウスを知らなかった。だが、ヴィニシウスの詩学と、真にカーニヴァルの哲学の名に値するバフチンの思考とがどのように響き合うことができたのだろうかと思案することは、私たちに禁じられてはいない。

たとえば、祝祭を休息やリラックスなどの実益をもたらすものと捉えることを、バフチンは拒んでいた。それはあらゆる「功利主義からの解放」であり、「ユートピアへのつかのまの旅」であるという。そして、人類学が祝祭を実存主義のペシミズムを乗り越える方途と捉えていることを批判した。祝祭は、それがもたらす休息と自由の感覚によって、逆に祝祭ではない日常、労働の日々を維持するために存在するものでは決してない、というわけである。

労働と祝祭の、近代の目には逆転したものと映るだろうこのような関係は、ヴィニシウスの詩《幸せ (A Felicidade)》で、ほとんど完全な表現を与えられている。「貧しい人びとの幸せは／カーニヴァルの大きな幻影／人びとは一年中働く／一瞬の夢のために／王様の、海賊の、女庭師の／ファンタジーア (衣裳) を作るために／水曜日に全てが終わるために」。また、王の奪冠と民衆への戴冠、すべての民衆の笑いといったモチーフも、ヴィニシウスの詩で声を得ているものである。たとえば、《丘に見せ場はない (O Morro Não Tem Vez)》の、「丘に見せ場はない／でも丘に見せ場を与えれば／街中が歌い出す」と

いう詩行はこの主題をもっとも簡潔に扱っているものだし、《灰の水曜日のマルシャ》にはこう歌われていた。

Todos vão sorrir
Voltou a esperança
É o povo que dança
Contente da vida, feliz a cantar
Porque são tantas coisas azuis
E há tão grandes promessas de luz
Tanto amor para amar de que a gente nem sabe

みんなが微笑む
希望が帰ってきた
踊る人びと
人生に満ち足りて、幸せに歌う
だってこんなにたくさんの青いものがある
光の大いなる約束がある
私たちが知りもしない、愛すべきたくさんの愛

パフチンはカーニヴァルを、近代以降、衰退してきた形式と考えていた。一方でブラジルは、二〇世紀以降もカーニヴァルが文学においてその力をもっとも強く揮ってきた場所のひとつであり、アントニオ・カルロス・ジョビン、バーデン・パウエル、トキーニョといった作曲家たちのために数多くの歌詞を作りながら、「作詞家」ではなく「詩人」と呼ばれ続けているヴィニシウスは、疑いなく、カーニヴァルと民衆の姿をもっとも巧みに捉えてきたブラジルの詩人のひとりである。

ここで私たちは最初の問いに帰ってくる。ヴィニシウスの先達である詩人マヌエル・バンデイラの詩が、またヴィック・ムニーズの作品が描き出していたカーニヴァルの深い憂鬱を、ヴィニシウスもまた共有している。《幸せ》がまずは、「軽く揺れたあと／穏やかに輝いて／愛の涙のように落ちる」滴、「かくも軽く飛ぶけれど／命は短く／止むことのない風がなければならぬ」羽根のように儂い幸せについての詩であり、《灰の水曜日のマルシャ》がまずは、カーニヴァルのあとで通りから喜びが消え、心のなかには「灰と郷愁」が残されるという詩であることを思い出しておこう。

「悲しみに終わりはない／幸せにはある」という感覚が、その祝祭の根源にあるものである。バーデン・パウエルの曲に付けられた詩《幸せな時》でもまた、《幸せ》と同じくその名に反して、「幸せな時は過ぎた、過ぎた／思い出の満ちあふれる時は／数多くの歌を残した、残した／平穏を数多くの心にもたらした」、また「なんと美しい音が空中を漂っていたことか／なんとという生きる喜びが」と郷愁が漏らされ、「ああ、愛するひとよ、なんとという悲しみだろう／夜が明けようとしているのに／誰も歌おうとしないのを見ることは」と嘆かれる。

ヴィニシウスの詩はしかし、その悲しみのなかで同時に、「私たちの悲しみは／いつか終わる」と確信を抱いてもいる。「だが、恋人よ／そのままがいいんだ、時は行き／時は来る／そしていつかこの時が戻ってくるとき／私はどうなるかは考えたくはない」。待機

すること、待ち望むことは、時のなかで分かたれた悲しみと喜びとをひとつながりのものにする。それゆえ詩人は、待つことを知っている。ヴァチーコの曲に付けられた詩《いつも待ちながら》にはこう歌われていた。

Pode ir se quiser
Volte quando saudades tiver
Eu estarei aqui
Sempre a lhe esperar
Aqui, meu bem,
Neste lugar
A esperar

行きたいなら行けばいい
郷愁を抱いたら帰ってくればいい
僕はここにいるだろう
いつも君を待ちながら
ここに、恋しい人よ、
この場所に
待ちながら

ヴィニシウスにとってカーニヴァルとは、終わることのない悲しみのなかで待ち続けること、報われないとしても来たるべきカーニヴァルをいつまでも待ち望むこと——「どうか生きさせてほしい／新たなカーニヴァルを見るために、楽しむために」（《灰の水曜日のマルシャ》）——である。それは、ある一日が祭りへの期待に満ちたものであればあるほど、その日は祝祭的なものとなるという意味で、前夜祭を予感することとしての、ハイデッガーによる「祭り」の定義そのものではなかったか。

たとえこの待望がいまだ満たされないものであり、それどころか、そのような待望への直接の展望さえないものだとしても、そしてむしろそれが窮乏であり、なんらかの見捨てられてあること、苦しみだとしても、その場合にも、彼は待望から語っているのである。たとえそれが嘆きであり、悲哀であったとしても、そのなかで喜びが語っているのである。そして、喜びと悲しみの二者の統一から、祝祭のための、祝祭的なものを、すなわち聖なるものを待望するための、根本情調が語っているのである。¹⁹

ヴィニシウスの「悲しみに終わりはない／幸せにはある」という言葉は、「私たちの悲しみは／いつか終わる」という言葉と、つねにともに、そして何の矛盾もないものとして読まなければならない。バーデン・パウエルの曲に付けられ、ピエール・バルーがフランス語に訳し、歌った歌がクロード・ルルーシュ監督の映画『男と女』に使われた詩《祝福のサンバ》で、ヴィニシウスはこう書いていた。

É melhor ser alegre que ser triste

Alegria é a melhor coisa que existe
É assim como a luz no coração

Mas pra fazer um samba com beleza
É preciso um bocado de tristeza
É preciso um bocado de tristeza
Senão, não se faz um samba não

悲しいよりも喜ばしいほうがいい
喜びはこの世界に存在する最良のもの
心のなかの光のようなもの

でも美しいサンバを作るためには
少しの悲しみがなければならぬ
少しの悲しみがなければならぬ
それがないとサンバはできない

註

ヴィニシウス・ヂ・モライスの詩は次の文献による（訳は全て引用者による）。

Vinicius de Moraes, *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1998.

¹ Paulo Prado, *Retrato do Brasil - Ensaio sobre a tristeza brasileira*, São Paulo, Ibasa, 1997, p. 93.

² Claude Lévi-Strausse, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 105. (クロード・レヴィ＝ストロース『悲しき熱帯1』川田順造訳、中公クラシックス、2001年、p. 155。)

レヴィ＝ストロースが紹介しているような事情のため、「丘 (morro)」という語はブラジルでは「ファヴェーラ (favela)」を、さらにはそこに住む人びとを指す語としても用いられる。あとで引くヴィニシウス・ヂ・モライスの詩にこの用法が見られる。

³ *Ibid.*, p. 95. (前掲書、p. 140。)

⁴ マルティン・ハイデッガー『ヘルダーリンの讃歌《回想》』三木正之・ハインリッヒ・トレチアック訳、創文社、1989年、p. 97、一部改訳。(Martin Heidegger, *Hölderlins Hymne »Andenken«*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1982, pp. 71-72.)

⁵ 小久保真理江訳 (Cesare Pavese, *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi, 2000, p. 489。)

⁶ マルセル・ブルースト『見出された時II』鈴木道彦訳、集英社文庫、2007年、pp. 253-254。(Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1989, p. 340。)

⁷ 前掲書、p. 257。(*Ibid.*, p. 342。)

⁸ Friedrich Nietzsche, *The Birth of tragedy*, translated by Shaun Whiteside, London, Penguin Books, 1993, p. 18. (フリードリッヒ・ニーチェ『悲劇の誕生』塩屋竹男訳、ちくま学芸文庫、1993年、p. 37。)

⁹ *Ibid.*, pp. 41-42. (前掲書、p. 76。)

¹⁰ James M. Curtis, "Michael Bakhtin, Nietzsche, and Russian Pre-Revolutionary Thought" in Bernice Glatzer Rosenthal (ed.), *Nietzsche in Russia*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

¹¹ M. Michael Bakhtin, *Rabelais and his world*, translated by Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 7. (ミハイール・バフチン『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』川端香男里訳、せりか書房、1973年、pp. 13-14。)

¹² Friedrich Nietzsche, *The Birth of tragedy*, p. 17. (ニーチェ『悲劇の誕生』、前出、p. 37。)

¹³ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's poetics*, translated by Caryl Emerson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 123. (ミハイール・バフチン『ドストエフスキーの詩学』望月哲男・鈴木淳一訳、ちくま学芸文庫、1995年、p. 249。)

¹⁴ Martin Heidegger, *Nietzsche, volume one and two*, translated by David Farrell Krell, San Francisco, Harper & Row, 1979-1987, p. 119. (マルティン・ハイデッガー『ニーチェ1』細谷貞雄監訳、杉田泰一・輪田稔訳、平凡社ライブラリー、1997年、p. 167。)

¹⁵ *Ibid.*, p. 6. (前掲書、p. 19)

¹⁶ ハイデッガー『ヘルダーリンの讃歌《回想》』、前出、p. 90、一部改訳。(Martin Heidegger, *Hölderlins Hymne »Andenken«*, p. 66.)

17 前掲書、p. 249。 (*Ibid.*, p. 194.)

18 Vinicius de Moraes, *Teatro em versos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, pp. 47-48.

19 ハイデッガー『ヘルダーリンの讃歌《回想》』、前出、p. 169、一部改訳。(Martin Heidegger, *Hölderlins Hymne »Andenken«*, pp. 129-130.)