

アルジェリア／フランス—『アルジェの女たち』をめぐる絵画と文学の対話（II）

Algeria / France – Dialogues between Painting and Literature on Eugène Delacroix's *Women of Algiers in Their Apartment* (II)

石川 清子

文化政策学部国際文化学科

Kiyoko ISHIKAWA

Department of International Culture, Faculty of Cultural Policy and Management

ウジェーヌ・ドラクロワ『アルジェの女たち』（1834）は、オリエントのハーレムの女性を画材にしたオダリスク絵画の代表的名画であり、以降のオリエンタリズム絵画、裸婦像に多大な影響を及ぼした。しかし、1830年のフランスのアルジェ占領があつてこそ、画家はハーレム内部に入ることができ、ゆえにこの絵を描くことができた。フランスのアルジェリアに対する植民地支配の産物とも言える。また名画として鑑賞されてきたこの絵を、フランス語表現の女性作家はどのような視点で見て、どのように自己の作品に反映させ、自らのアイデンティティを構築していくか。この論考はその後半部で、アルジェリアとフランス両方にルーツをもつフランス人作家、レイラ・セバルのシェラザード三部作を検討し、80年代に顕在化する北アフリカ系フランス人の若者の自己構築の諸相を、この名画と関連づけて考察する。

Eugène Delacroix's *Women of Algiers in their Apartment* (1834), one of the masterpieces of "Odalisque paintings" representing female slaves or concubines in a harem, has a great influential power on posterior paintings such as of Renoir, Matisse, and Picasso. From historical and political viewpoints, it is the French conquest of Algeria in 1830 that enabled Delacroix to intrude into a harem to watch and sketch these women. The present paper is the latter part of the above-mentioned study, in which an Algerian-French writer, Leïla Sebbar's "Shérazade" trilogy is examined in the relation of Odalisque paintings. Through the journey of the protagonist, French born seventeen-year-old girl of the second generation of Algerian immigrants, we see the complex process of self-construction of protagonist and recognize the multiplicity of cultural cross-fertilization in France in 1980s.

序

前稿では、ドラクロワの絵画『アルジェの女たち』をアルジェリアの女性作家、アジア・ジェバル（1936—）の同名の作品集から考察し、絵画と文学の対話、植民地支配の主従関係をいわば脱構築する主体的営為としての女性の書きものという点について述べてきた。本稿では、アルジェリアに深く関係のあるもう一人の女性作家、レイラ・セバル（1941—）の80年代のシェラザード三部作を、引き続きドラクロワの名画とそれに付随するオダリスク絵画との関連においてとらえ、セバル作品の独自性について検討する。

セバル三部作の第一作『シェラザード、十七歳、髪は褐色の巻毛、眼は緑色』（Sebbar 1982;以下『シェラザード、十七歳』）で、家出少女の主人公がジェバルのこの作品集を持ち歩いていたことは既に述べた。2年前に刊行されたジェバルの本を82年に刊行された本書に早くもとりあげ、同郷の先達に敬意を表しているわけだが、本作には別の箇所でもう一度ジェバルへの言及がある。家出したシェラザードの足跡をたどって警部が図書館を訪れ、訊ねられた図書館員がシェラザードは北アフリカの作家をよく読んでいたことを語り、「フェラウン、ディブ、ブージェドラ、ファレス、ハダッド、ヤシーヌ、ロプレス、メンミ、シュクリ、マムリ、シュライビ、ベン・ジェルーン」（132）の名に混じってジェバルもあげている¹。セバルからジェバルへのこの目配せは、単に同じアルジェリア出身の女性という同胞意識や作家としての尊敬の念を示しただけではないだろう。二人には共通点もあるが、また当然相違点もある。その相違点ゆえに、ドラクロワの傑作へのアプローチもジェバルとは異なったやり方となされる。セバルの出自と、使用言語に由来する作家としての特異な

位置やその小説『シェラザード、十七歳』については既に論じた機会があるが²、本稿ではフランスにおけるアルジェリア移民二世代の少女を行為主体として、オダリスク絵画がどのように彼女を挑発し、そして自己発見へと至らしめるかを、物語中の様々な諸相が複雑なネットワークを形成してゆく三部作のうち、ドラクロワの絵画、そしてオダリスク絵画に視点をできるだけ限定して検討していく。主人公シェラザードの発見や道程はまた、特異な出自を有するセバル自身の作家の軌跡にも重なるだろう。

1. ジェバルとセバル

前稿と本稿ではドラクロワの『アルジェの女たち』がジェバルとセバルの作品でどのように再編成されるかをみるわけだが、二人の作家はセットで論じられることが多い³。世代が近いアルジェリア出自の代表的な女性作家であること、二人の扱うテーマが近いことなどがその理由であろう。後者に関しては、本稿のドラクロワの絵画の再考もあげられるが、そのほかにも『千夜一夜物語』の語り部、シェラザードを主題にしていることも共通する。ジェバルは『影、スルタン妃』（Djebbar 1987）でシェラザードと妹ドゥンヤザードの相補いあう関係を現代のアルジェリアの女性たちにあてはめ、セバルは「聡明で賢く、策略にたけ才覚のある」（Kian, «Une Entrevue» 131）語り部を自らの主人公の言動にだぶらせる。ちなみに、セバルの主人公名はシェラザードではなく、hé という「最も甘美な、最もオリエンタルなシラブルを失った」（Sebbar, *Le Fou* 164）フランス化した名前である。二人の作家には、父親が双方とも、アルジェリアの教員養成機関だったアルジェ近郊ブーザリアの師範学校出身という共通点もある。ジェバルにとって、父は植民支配下のアルジェリアで支配者の言語に導いた「とりな

し役」であり、フランス語は父の言語であった (Djebbar *L' Amour, la fantasia*)。対してセバルはアルジェリア人の父とフランス人の母との混血で、母の言語のフランス語を母語とし、フランス語で育った。

マグレブと呼ばれる北アフリカのフランス語作家についてしばしば言われることだが、フランス語で作品を書きこぞすれ、生まれた土地とその風景を精神的ルーツとしている。ところが、セバルの場合は、アルジェリア生まれアルジェリア育ちではあるが、父親の学校という職場を住居にしつつ、学校という特殊な風景のなかでフランス語のみを使用する環境で育ってきた。アルジェリア=父の土地から受け継ぐもの、を父の意志で絶って育ったと言える。母もまた、生地を離れアルジェリアという未知の土地へ一人でやってきた。また、アルジェリア独立後の1968年には、一家はアルジェリアを離れニースに定住することになった。父の同期生で友人であったムルード・フェラウンの、独立直前の極右秘密軍事組織 OAS による暗殺事件、そしてフランス移住の事情について、父は頑なに沈黙をとおしたと言う (*Je ne parle pas* 11-12)。アラビア語の氏名をもちつつアラビア語をほぼ知らず、フランス語のみを遺産として両親から (正確には母から) 受け継いだ、いわゆる根なし草のセバルは、あらかじめ失われた父の言語=アラビア語について父の思い出とともに滔々と語るが⁴、作家としてフランス語で書く理由として次のように語っている—「[アルジェリアの私の従姉妹たち、父の姉妹たちの声を] 私は聞き、そしてそれを母の言葉で書きたい。父に、父の言葉に、アラビア語に、父のアラビア語の沈黙に近づくために」(*L' Arabe* 50)。取り返し不可能なルーツについて追求する姿勢は、自らの作品の主人公たち、とりわけシェラザードと分かち合うものがある。両親の経験した「二重の追放」を受け継ぎ、「孤独と、多数派から外れていること」(Sebbar et Huston 50) を自分が負うものとして引き受けるセバルにとって、二つの文化を断片的にしか所有していない「ゼロ世代」と呼ばれる移民第二世代と心情と境遇を分かち合う。そんな身の上の思春期の娘シェラザードをセバルは「私の共犯者」(Sebbar et Huston 79) と呼ぶ。あるインタビューで自らの作家の立場と移民世代との関わりについて、次のように述べている。

私は一書く動機の一つがそれだったのですが—この国 [アルジェリア] に自分を結びつける必要があるのです。マイノリティ、特にマグレブ出身のマイノリティの女性や少女、子どもの文化や、家のなかで起こることに私の興味が集中するのは、私が二つに分断され二重の帰属をもつことに由来するからで、私がこの人間だったら、向こうの人間だったらどうなっているだろうと考える好奇心をかきたてられます。移民の少女がそれを書けるとは、いわゆる生粋のフランス人の女性が私と同じまなざしでものを見るときは思いません。感じて、把握し、書く—その方法は私固有の立場の特別なものだと思います。(Hugon 36)

フィクションの主人公シェラザードはいわば冒険譚をとおして、失われている二つのルーツを、少なくともその手

がかりを学習していく。「学習」と記したのは文字どおり、知らなかったもの・こと、所有していない知識を学んで獲得し、学ぶために移動し世界を広げ、移動しつつ自己形成をしていくからだ。シェラザードにとって、その最大のきっかけがドラクロワの『アルジェの女たち』だった。

2. シェラザード三部作

上記のインタビューの幾分楽観的な発言が80年代になされたものだということは考慮する必要がある。フランス80年代はミッテラン社会党政権誕生とともに、マグレブ系移民第二世代が、アラブ人を指す差別語の「ブール」Beur⁵ と自らを呼んでその存在を主張し、「相違への権利」*Droit à la différence* という多文化社会フランスに希望を託すキャッチフレーズが生まれた時代だった。83年の「ブールの行進」⁶の時期には、マグレブ系移民第二世代は新しいフランスの原動力として、メディアの注目のまっただ中にあったと言ってよい。89年から国中を論争に巻き込んだ公立学校でのイスラームのスカーフ問題、イスラーム原理主義の興隆と2001年9月11日の合衆国での同時多発テロ、2005年秋の全国に飛火した郊外の若者の暴動—フランスでの移民第二世代へのまなざしは、異なるエスニシティが共存するフランスを表す「ブラック・ブラン・ブール」Black-Blanc-Beur という言葉がもてはやされたサッカーワールドカップ優勝の98年をピークに変化していく⁷。スカーフ問題に対する決着、「移民系」と特殊な呼称で括られる住民の統合、郊外のイスラーム問題などが表出し、「共和国」の原則をめぐる議論は現在もつづいており、「相違への権利」という80年代の合言葉は遠い過去のものとなってしまった。

セバルの三部作も80年代の社会風潮に後押しされて書ききった感があり、第一作『シェラザード、十七歳』と第二作『シェラザードの手帖』(Sebbar 1985;以下『手帖』)は、ブール世代に希望を託した痛快な物語になっている。第三作『シェラザード狂い』⁸(Sebbar 1991)でシリーズは完結し、完結作は奔走する主人公を遠くレバノンにまで赴かせ、広く地中海地域全体のなかでのイスラーム文化を出自とする女性のありようを追求する作品だが、無理にまとめようとする苦しさも見受けられる。その一因として、ソヘイア・キアンが指摘するように、「[80年代に] 反移民、人種差別主義への応答として多文化主義がもちだされたが時流は変わり、フランスでもアルジェリアでも[90年代は] 喪失、決裂、相互理解の不可能性といった問題がとりあげられるようになった」(*Ecritures* 83-84) こともあげられる。キアンは、セバル作品のテーマや趣向が90年に入ってから変わったと分析している(*Ecritures* 79-90)。

セバルとセバルの生きた背景の違いを押さえ、かつ時代の流れも考慮に入れて、フランス生まれ、パリ郊外育ち、十七歳のアルジェリア系移民第二世代の80年代の家出少女⁹とオダリスク絵画との遭遇に的を絞りながら三部作を検証してみる。シェラザードは当時メディアがとりあげた、マグレブ系移民二世女子によくみられた家出娘である。ただし、彼女は読書という趣味をもち、ポンピドゥーセンターの図書館を逃げ場とし、読書して昼の時間を過ごす。彼女の父や兄は、家出娘が身を寄せるとされる歓楽街

の店を探し歩く。

まず、おおまかに三作の梗概を提示しておく。『シェラザード、十七歳』は、英語に由来するスクワットと呼ばれる不法占拠した建物に暮らす若者たちと主人公の交流を背景に、オダリスク絵画に特別の愛着を示すジュリアン・デロジエというアルジェリア育ちのピエノワールの青年と主人公が知り合う。ドラクロワ『アルジェの女たち』をきっかけに、彼女は自分のルーツに関わるアルジェリアとオダリスク絵画、とりわけマチスの『赤いキュロットのオダリスク』に強く惹かれアルジェリア行きを決意する。そして極左秘密組織に属するスクワットの仲間、ピエロの車に同乗してマルセイユをめざすが、ロワール川を渡る際に木に衝突し、車は爆発、ピエロは死亡¹⁰。シェラザードは行方をくらます。

『手帖』はその後日譚で、車の爆発事故からマルセイユまでたどってきた道のりを『千夜一夜物語』のシェヘラザードがシャハリヤール王に夜伽をするように、ヒッチハイクで拾ってもらったトラックの運転手、ジルに話して聞かす。彼女がオルレアン近郊からマルセイユまでたどり着いた経緯にさまざまな作り話を織りまぜ、読んだ本、出会った人々、そしてオダリスク絵画を所蔵する美術館の数々をジルに話す。注目すべきことに、ジルとシェラザードのフランス北上の道程が83年の「ブルの行進」のルートに重なっている。また、北上する目的のうちの一つはマチスの生地、カトー・カンブレジに行くことだった。フランスを縦横に移動しながら、フランスについて殆ど知らなかった主人公は、複数の文化が複雑に混じりあう80年代半ばのフランスの多様な姿を発見する。そしてその間、ジュリアンはあらゆる手をつくして、シェラザードと落ちあおうとする。ジルはシェラザードをパリの入口で降ろし、彼女の書き留めていた手帖の一冊が座席に置き忘れられている。

完結作『シェラザード狂い』は、アルジェリア、そしてレバノンに旅立った主人公の現実世界と、ジュリアンがシェラザードを主人公にして撮ろうとする映画のシナリオというフィクションが交錯する。内戦下のレバノンの屋敷で女主人に迎え入れられてくつろぐシェラザードたち四人の構図は、ドラクロワの『アルジェの女たち』をなぞっている。

三部作をつきつめれば、世間を知らない家出娘が自らのルーツに関わる美術作品を契機に、行動力と機智でフランス及び地中海世界へと旅立ち、自律性と自立心を獲得していく成長物語であるが、以下では、作品中のオダリスク絵画の役割をより綿密に考察する。事実、三作中にはカタログのごとく19世紀、20世紀のオリエンタリズム絵画の名が頻出し、網羅的、さらに見ると体系的なオダリスク絵画の参照は、高校生や大学生が、西欧が構築したこの絵画ジャンルの特徴を俯瞰するのにちょうどよいかもしれない。近代西欧美術でイスラーム圏の女性がどのように表象されるか、このイメージこそ主人公が拒否し、固有のアイデンティティを探し始める理由になるのだが、『シェラザード、十七歳』を文学と絵画の相関性、パリの美術館を知るための教育の場で使おうという論考もある（Engelking, Mortimer 2005）。

3. 『アルジェの女たち』

シェラザードはジュリアンに連れられて初めてルーヴル美術館に行き、『アルジェの女たち』を見る。ジュリアンは、彼女のスカーフの結び方が幼少期に過ごしたアルジェリアの村の女たちを思い出させ、絵を初めて見た主人公は、女たちの一人が自分と同じ緑色の眼をしていることに気づく。「緑色の眼」は西欧文化のなかでエキセントリックなしるし¹¹であり、またマグレブにおいては先住民の「ベルベル性」を示す特徴でもある。自分との親縁性が主人公の探究心をかき立てる。以下は「ドラクロワ」という章の後半である。

こんなふうには二人は何度もドラクロワの絵まで歩いていき、そしてこの絵以外の女たちには目もくれず引き返していった。彼女たちを見るために来ただけだから。帰り道、セヌ川の河岸を歩く時ジュリアンは、水ギセルをもつ女の髪を飾るバラの花、三人の間に置かれた火鉢、素足の女たちの金の足輪、美しい黒人女の手、ミッドナイトブルーの短いボレロ、そしてその下の、尻にぴっちりまとった赤と黒の縞模様の腰布、ものうげな白い肌の女主人を見おろす立姿の黒人女のまなざしなどを語って止まなかった。ジュリアンはシェラザードに、ハーレムの女たち、ドラクロワとフロマンタンの北アフリカ、アルジェリアで知った農場で働くアラブ人たちや入植者たち、いつも一緒に遊んでいた近所の子どもたちのことを話した。

「じゃあ、戦争は？」シェラザードが言う。

「それはまた別の話さ……」

ジュリアンはルーヴルのあとでアルジェリア戦争の話はしたくなかった。（13-14）

二人のルーヴル通いは、同じ『アルジェの女たち』を目指せども動機は異なる。ジュリアンはオダリスク絵画の並外れた愛好者ゆえ、シェラザードは自分と同じ緑色の眼ゆえに惹かれる。この絵が、主人公の成長と冒険譚の発端となるのだが、この部分だけから、以降の全体に関わることが三点指摘できる。まず、実在する絵画をめぐる叙述であるが、画像挿入なしの文章のみによる描写であること。次に、この絵をきっかけとして主人公はアルジェリアについての知識を獲得していくが、その方法は体系をもたない断片的なものになること。最後に、ジュリアンは指南役でもあり反面教師でもあること。

第一点目。『アルジェの女たち』と後半に言及される『赤いキュロットのオダリスク』について、絵は主人公が見た通りのように、初めて絵に接して印象に残る部分を強調するように文章として提示される。作品画像を一葉添えれば事足りるのだが、この描写は、作者が意識したかどうかは別にして、備忘録がわりに手帖にメモを記すシェラザードの「書く」という作業と重複する。オリエンタリズム絵画のオタクであるジュリアンからすれば、シェラザードはつねに見られる客体である。事実、ジュリアンはこの絵の緑色の眼の女性にシェラザードを重ね、彼女を被写体として写真に撮り部屋に飾り悦に入る。ジュリアンが読書するシェラザードを眺める時は、彼女は同時に絵画の「読書する女」liseuseにもなる（76）。「読書する女」はオダリ

スクと同様、19世紀、20世紀西欧絵画の主要な主題であった。ポンピドゥーの美術館で、主人公はマチスの『黒い背景の読書する女』に『アルジェの女たち』と同じインパクトを受ける(244)。ここでも、絵のなかに自分の姿をみとめたからか。それから絵の作者名と題、制作年を手帖に記すのだが、「書く」という能動的作業は、ジュリアンが妄想する「物憂げに横たわって、虚ろなまなざし、半ばまどろんだ」(190)眺められるだけのオダリスクを、書く女 *écrivaine*、そして語る女 *conteuse* へと導いていく。語り手としてのシェラザードは次作『手帖』の重要な要素であり、また彼女の「手帖」がその語りの元になることもほのめかしている。

ついで、アルジェリアに関する一枚の絵を契機に、主人公は、ジュリアンからアルジェリアの情報を得てゆく点について。両親からの文化的遺産を継承しない「ゼロ世代」と言われる移民第二世代、特にマグレブ系の彼ら、彼女らはどのように文化的情報を獲得していくのか。それもマスメディアから容易に伝わるポップカルチャー以外の文化は、『シェラザード、十七歳』では、主人公が若さと境遇ゆえの知識不足を補うのに、ひじょうに断片的な情報と偶発的な手がかりをもとに、あらゆる情報を分類や選別なしにキャッチし、混ぜこぜにしながら吸収していくさまが描かれる。美術館というハイカルチャーの場所は、移民第二世代の若者にとって、自動的に排除すべき文化の象徴になっている¹²。彼らの学業での成績不振はしばしば指摘され、本編でも、マルセイユから来たジャミラは「郊外団地地区の娘のうち、バカロレアを受験して唯一合格した」(29)娘だし、高校に行かなかったドリスは、「スタール」という蔑称がスターリンという人物を指すのは知っているが、どういう人物か詳しく知らないままである(79)。そういう境遇にとって、「美術館の絵は、墮落したブルジョワの、退廃的西欧の文化、古くさくて、重苦しい、くたばった」(238)、自分たちには無関係のものであり、シェラザードはばかにされると分かっているのでスクワット仲間の誰にも、ルーヴルや読書のことは言わずにおく。シェラザードもまた、大学生のピエロやバジルから見ればものを知らず、「おまえは何も知らないんだな」を連発される。五月革命時に名を馳せたトロックスト活動家、アラン・クリヴィーヌはまだしも、ラジオでポップスを絶えず聞くこの娘は当時のレゲエのスター、ポブ・マーリィの顔が識別できない。

主人公はレヴィ＝ストロース的ブリコラージュの方法で、生きるための知識を構築してゆく。たとえば、アルジェリア伝文学の祖、ムルード・フェラウンを手始めとして、彼女はこの文学に親しんでいくのだが、そもそもフェラウンを読むきっかけは、シェラザードの母方の祖父から同郷の作家として名前を聞いたことがあるだけだった¹³。また、アルジェリアの習慣や伝統、宗教(と同時に家族のルーツに関するもの)に関しては、両親からではなくコーラン学校の導師だった祖父から教わる。主人公は町の図書館にフェラウンの作品を請求し、図書館員が読書好きの彼女及び友人のために、「フランス人が知らず、また自分たちの知的遺産に属さないのもあまり興味もたず、決して読まない」(97)文学の書架を充実させ、それらを彼女は手当たり次第に読み耽る。ここで留意すべきは、恐らく出奔前

には、この図書館からジェバルの本を借りていたはずなのに(132)、ドラクロワの絵画を知らずにいたことだ。同様に、家出後にポンピドゥー・センターの図書館に足繁く通いつつも、有料であるからか、上階の近代美術館には一度も足を踏み入れたことがない。本編の最後では、そこでマチスの『赤いキュロットのオダリスク』を「発見」することになる。

オダリスク絵画愛好家のジュリアンを介して、スクワットの仲間には無縁のハイカルチャーの世界に触れ、主人公はハイ/ローの文化の区分化を知らないまま、知識と自己を構築していく。「アイデンティティと自分の起源をつかもうと、シェラザードはアルジェリアに関わるものすべてにくらいつく」(Kian, *Ecritures* 131)が、盗品の複数の手帖にアトランダムに書きつけたメモはその集成である。自分の出自に関わる土地の文化や歴史、関係書籍、書記アラビア語—知りたいことの殆どを、彼女は「書物の人」ジュリアンから「他者」の文化を学ぶように教わるのだ。ブリコラージュ的に蓄積される情報はまた、ジュリアンから横領する情報でもある。シェラザードとジュリアンは、同じアルジェリアに関して、お互いが知らないことを相補い「交換」する協力者でもあるのだが(たとえば、シェラザードはジュリアンにアルジェリア口語方言のアラビア語を教えている)、同時に、シェラザードがジュリアンの部屋からものをくすねるように(実際、彼女の身の回りの品物は盗品だらけだ)、ジュリアンの思い入れとは別の方向に彼の知識を使って自発的に自己を構築し、壁に貼られた自分の写真を破り(159)「私はオダリスクなんかじゃない」(206)と書き置きを残し、ジュリアンの部屋から逃走してしまう。獲得あるいは横領し、次いで逃走して自己形成を実現する—このやり方を、フランソワーズ・リヨネは「[ミシェル・セールの意味での]典型的な寄生者」(Lionnet 74)と呼び、アンヌ・ドナディは「[この家出娘]は、言語のみならずフランス社会のあいだを、その表象と組織体系を混乱させながら、文字どおり盗む/逃げる」(Donadey 111)と述べる。「盗む」も「逃げる」もフランス語では同じ一語 *voler* になる。

ジュリアンは文化のレベル分けができるインテリ青年なので、お気に入りの絵を見たあとの幸福な余韻のなかで陰惨なアルジェリア戦争について話したくはないし、避ける判断力も持っている。対してシェラザードは知らないゆえに、すべてを混ぜこぜにする。別の見方をすれば、社会の周辺部を生きるスクワットの仲間の「ロー」カルチャーと、高学歴の白人フランス人の「ハイ」カルチャーは絶対交わらないのだが、唯一シェラザードのなかで双方がクロスする¹⁴。

最後の点の反面教師としてのジュリアンについて。以上述べたことから推測できるように、三部作を論じた多くの論考が、ジュリアンは過去の植民地としてのアルジェリアにノスタルジーを感じ、オダリスク絵画に代表される西欧が作ったオリент神話にとらわれた、シェラザードの合わせ鏡、反作用を生じさせる触媒の役割としてみなしている。彼は確かに、西欧側の絵画や書物で想像のアルジェリアを築きあげる。たとえば、ヴァレリー・オルランドは「レイラ・セバルは、西欧世界がこれまでずっと長いこと保持してきたオリент神話を喚起し、次いでその非を明ら

かにするためにジュリアン・デロジエという人物を作った」（Orlande 161）と断言し、ジュリアンをコロニアルなまなざしをもつ西欧白人男性の代表のように解釈するが、ジュリアンとシェラザードが同じアルジェリアを共通項に交換すべきものをもっている点、アルジェリア生まれのフランス人として、彼もまた複雑な出自の背景をもっている点で、主人公の対立項と単純化はできない。

驚くべきことに、作者セバルは自分の立場はシェラザードよりも、むしろジュリアンだと述べている—「自分自身はジュリアン・デロジエのような人物にむしろ近いと思います」（Hugon 36）。または「シェラザードよりもジュリアンのほうが私のまなざしをもっていると思います」（Kian, « Une Entrevue » 133）と。「アラブ・イスラム文明や文化について私が知っていることは、フランス語で書かれた本、あるいはアラビア語、英語、スペイン語から翻訳された本から得たもの」（Sebbar et Huston 149）とセバル自身はナンシー・ヒューストンとの交換書簡のなかで述べているが、これこそはジュリアンがしてきたことではないか。ジュリアンは、書物や絵画を通じて自分の探究しているのが「想像のオリエント／アルジェリア」であると自覚はないのだが、それらを通じて自分のなかのノスタルジーとしてのアルジェリア、自らのルーツに接近しようとする試みは、確かにセバル自身と方法が似ている。シェラザードはジュリアンの知識を踏襲せず、それを踏み台に別の場所に行く術を身につける。その展開は次作と完結作とで読むことになる。

シェラザード三部作は主人公が自分のルーツを「学習」する過程だと上述したが、ドラクロワの絵画は学習の第一歩、学習態勢に入るためのきっかけであり、第一作『シェラザード、十七歳』は学習の基礎編と言えよう。まず、オリエンタリズム絵画、オダリスク絵画とは何かから学習すること—この点が、ドラクロワの名画の構図を現代のアルジェの女たちにスライドさせて「横領」するジェバルとのちがいである。ジェバルの手法は、既に書かれたものを消してあらたに書きかえるパリンプセストの手法と呼べるだろう（Donadey 97, 139）。

4. オダリスク絵画、ポンピドゥー・センター、マチス

『アルジェの女たち』を発端として、シェラザードはドラクロワの日記、ウジェーヌ・フロマンタンの手記、アルジェリア戦争に関する本を読み、ルーヴルではドラクロワの絵のそばにアングル『トルコ風呂』（図1）、シャセリオー『エステル化粧』（図2）を偶然見つける。裸体の白い肌の女性のそばには必ず黒人の召使がいる—まだ、オダリスク絵画というものを知らなかったシェラザードはジュリアンに訊ね、彼はメモを見ることなく、アングルの『グランド・オダリスク』から、ドラクロワ、ルノワール（図3）、マチスの系譜を示し、マチスについては1912年から29年のニース時代に精力的にオダリスクを描いたと、うち8作品の題をすらすら言うてのける¹⁵。



図1 ドミニク・アングル《トルコ風呂》
1859-63年頃、110×110cm、ルーヴル美術館



図2 テオドール・シャセリオー 《エステル化粧》
1841年、45.5×35.5cm、ルーヴル美術館



図3 オーギュスト・ルノワール《オダリスク（アルジェの女）》
1870年、69×122cm、ワシントン・ナショナル・ギャラリー

「いつも裸の女の人なの？」と「オダリスク」という単語を初めて聞いたシェラザードが訊ねた。

「と言うより裸にされたと言うべきかな。ターバンをつけているだけのアングルは別として僕が知っているオダリスクは大体、腰のすぐ下まで届く膨らんだズボンをはいて、胸が透けて見えるか胸元を広くあけたブラウスみたいなのをはおっているんだ。どのオダリスクも皆、寝そべって物憂げでうつろなまなざし、眠ったように見える……西洋の画家にしてみれば、投げやり、かつ扇情的で背徳を感じさせる誘惑を東洋の女性に見出すだろう。19世紀絵画では「オダリスク」と呼んでいるけれど、オダリスクがオスマン帝国では単に女の召使をさすこと、宮殿のハーレムの女性に仕える女奴隷の意味だってことは忘れてしまった。もしよければ、ポンピドゥーセンターの近代美術館に行ってみせてあげよう。」(189-190)

この後もジュリアンの講釈は、マネ、コロー(図4)、ルノワール、マチスらの絵をあげて続くのだが、この会話をとおして主人公はオダリスク絵画に強い関心を抱き始める。セバル自身はインタビューで次のように発言している。「絵画をとおして、ジュリアンの恋するまなざしをとおして、シェラザードは芸術が再構築した「オリエント」を発見するのですが、それは彼女の両親、読み書きを知らず、コード体系を知らない国で移民として生きる両親の文化にあらたな価値を与えることです。ドラクロワ、シャセリオー、マチス[……]は一種の仲介者、西洋から東洋へ、東洋から西洋への橋渡しの役を担っています」(Kian, « Une Entrevue » 133)。



図4 カミーユ・コロー 《オダリスク》
1871 - 73頃、51×61cm、バーゼル美術館蔵

「学習」しつつある主人公が次のステップに移るのは、ポンピドゥー・センター近代美術館にあるマチスの『赤いキュロットのオダリスク』と向き合う時だろう。センターの上階にある閉館後の近代美術館に忍び込んだ彼女は、キスリング、ボナール、レジェ、ピカソ、バルチャスの作品にまざって、マチスの『黒い背景の読書する女』に衝撃を受けたあと問題の絵をみつける。プレート記載事項をすべて手

帖に記してから、絵をじっと見る。

シェラザードは「赤いキュロットのオダリスク」を見た。

どうして心がときめくのか理解できなかった。絵の中の女は横たわり、胸を露わにして薄布をまとった腕を頭の後ろで組み、髪のは半分は真珠の縁飾りがついたモスリンのスカーフで隠れている。丸くて小さい黒い眼。小さい口。ポーズのせい、殆ど二重顎になっている—シェラザードは彼女が美しいとは思わなかった。膨らんだ赤いキュロットは臍の下までずり落ちている。ブラウスの前を開いて胸と腹部は裸だ。赤いキュロットは脛のところで締まっていて金糸を施した黄色い布の折り返しとなり、キュロット下部の黄色い花に合わせてある。左足の折り返しには緑色も入って、足は若いアーモンド色とくすんだ金色のビロード縞模様のマットのうえで折り曲げている。マットのまわりの壁は黄と赤、青と白、緑と白のアラベスク模様。寝そべったオダリスクの右手の小さな円卓には花瓶があって赤い花が三輪飾られているが、少し萎れている。床は赤い。キュロットと同じ色だ。(245)

現在であれば携帯電話のカメラで画像を収めるのだろう。これらの事柄は恐らく、彼女の手帖にデッサンではなく、文字で書き留められる¹⁶。それら走り書き(物語としても読める)を次作『手帖』でジルが読むことになる。図書館で馴染みのポンピドゥー・センターの美術館に初めて足を踏み入れるのもこの時である。この文化施設の本来の複合的役割が、この時始動すると言ってもよい。ジョルジュ・ポンピドゥー国立芸術文化センターの正式名称で図書館、美術館、シネマテーク、音楽研究所などを抱える、様々な形態の文化活動の拠点として開館したのが1977年だが、セバルがこの場所を選んだのは単に当時の若者のたまり場的な流行の場所というだけではなく、ルーヴルというフランスの栄光を象徴する権威的場所との対比もあるだろう。また、ルーヴルが美術という芸術の単一的な面を担うのに対し、ポンピドゥー・センターは同時代の総合的な文化活動を支えるのであって、ルーヴルの一枚の絵を起点に、文学、映画、音楽、そしてさまざまな文化事象へとネットワークをはりめぐらしていくシェラザードの行動は、まさにポンピドゥー・センター的なものに変ずる。『手帖』で彼女の手帖を開いたジルは、フランスの市町村名を順不同に書きつらねた頁に遭遇して、その無秩序な散らばりように驚くが、書き手のなかでは整理のついたネットワークを形成しているのだ(90)。『シェラザード、十七歳』の教育的美術論を書いたエンジェルキングの次の指摘は的を得ている—「ルーヴルとポンピドゥー・センターは、現代のパリを特徴づける未だ論争がやまない古いものと新しいものの衝突、スタイルとアイデンティティの衝突を表しているが、それはセバルの小説中で起こる二つの主要な問題を明白にする。つまり芸術とは誰のものか、そしてフランス性をどうやって定義できるかという問題を」(Engelking 622)。

次作で問題になるのは、まさしくフランスのフランス性 *francité* / *Frenchness* で、『赤いキュロットのオダ

リスク』に感銘を受け、全面的な光を感じさせる明るい画面に恐らく心を動かされたのだろう、主人公はアルジェリア行きを決意する。実際にはマルセイユでフェリーに乗り遅れ北上するジルのトラックに乗るのだが、この絵のプレートをメモした「アンリ・マクス／カトー・カンブレジ 1869 — ニース 1954」の部分に頼りに、マクスの生地（北西部）の仏北部のカトー・カンブレジ、対して光溢れる終息の地ニースと、フランスの南北端の地に赴く。ルーヴルの長く暗い通廊の先の『アルジェの女たち』で感知し、『赤いキュロットのオダリスク』でみとめた光を追い求め（*Carnets* 238）、オダリスク絵画に導かれるようにフランスを周遊しつつ、一元性に還元できない多様性にみちたフランス、とりわけ、著者自身が強調した「西洋から東洋へ、東洋から西洋への橋渡し」によって混成した現代フランスを各地で発見、経験することになる。

5. 『アルジェの女たち』から出発して

体系化されない文化の断片しか持ちあわせないシェラザードにとって、ジュリアンによるオダリスク絵画紹介が教室内の講義であるなら、続く二作は学習したことの実践となるだろう。さらには読者への練習問題提示、そして作者自身への宿題への解答と。とりわけ、第二作『手帖』は、一作目がほぼパリを舞台に展開したのに対し、主人公をフランス各地に赴かせフランスの周縁部を体験させる。その道中つねに参照するのは、最初の女性社会主義者と言われる画家ゴーギャンの祖母、フローラ・トリスタンの日記『フランス一周』とランボーの書簡集である。どちらも19世紀の社会の規範から外れた放浪者の手記である。また、主人公のたどる道筋は、オダリスク絵画を所蔵する美術館のある都市を網羅しつつ、83年のプールの行進の旅（マルセイユから北上し、仏北東部を通過してパリまで）、マクスに所縁のあるカトー・カンブレジ（北西部）とニース（地中海沿い）、アングルの生地モンターバン（南西部）、というふうには、シェラザードなりのフランス一周を形作る。物語展開の複雑さに言及する紙幅はないが、オダリスク絵画関係以外にも、話題にあがる人物や作品名を列挙すると、V. S. ナイポール、ジェシー・ノーマン、ラシッド・タハとカルト・ド・セジュール、シャルル・マルテル、アブデルカーデル、セルジュ・ゲンズブール、イザベル・アジャーン、ピエール・ロチ、『嫉妬』（J. L. ゴダール）、『パリ、テキサス』（W. ヴェンダース）、『ライラとマジヌーン』、『パリからエルサレムへの旅程』（シャトーブリアン）、さらに労働者階級の運転手ジル周辺の大衆文化（テレビ番組や流行歌、雑誌、コマーシャル）が加わり、前作にも増して無秩序な雑多性を呈する。

時代と空間、事物と事象の混淆を通じて主人公がめざすのは、「混成し雑種の¹⁷新たな象徴的な空間のかけらを寄せ集めること」と、現代フランスのポストコロニアルなアイデンティティを『手帖』に見てとるリヨネは言う（Lionnet 68-69）。紋切型の¹⁸『美し国フランス』のイメージを打ち壊し、六角形（ヘキサゴン）と呼ばれるフランスの文化的現実を揺り動かす。さらには、第三共和政の子どもたちが教科書として読んだ『二人の子どものフランス巡歴』*La Tour de la France par deux enfants* の批判的模倣にも読める。複数のエスニシティ、文化がモザイク状に寄せ集まる

フランスに、シェラザードはとりわけ、フランスの長い歴史のなかでアルジェリアをはじめとするマグレブがもたらしたものの、マグレブから継承したもの、現代のフランスのなかで出会うマグレブの人々やものを見聞きし、二つの国から受け継ぐ自らのアイデンティティを確認していく。一つだけ例をあげれば、シャルル・トレネの『¹⁹美し国フランス』をアラブ風メロディーでカバーし、同じ歌詞をまったく別の意味に歌いあげるリヨンのロックアラブ rockarabe のバンド、カルト・ド・セジュールの衣装のくぐりまさはまさにそれだ。カルト・ド・セジュールは滞在許可証を意味する。シェラザードはジルに説明する。

これが彼らの着こなし、スタイル、誰もこんな真似できないわ、なぜって向こうのお爺さんたちみたいにシェシア¹⁸をかぶり、シェシアってなんだか知ってる？ その辺の若者と同じにジーンズを履いてアメリカの放出品の戦闘服を着てみたり、それから蚤の市でみつけたタキシードとか刺繍のボレロを着たり、それらをいっしょに着るなんてほかの誰にもできっこない……分かるかな……トルコ、アラブ、ベルベル、アフリカの昔からある衣装はお爺さんの代から受け継いだもので、それに今みんなが着てるヨーロッパスタイルを混ぜるのよ、すぐかっこよくて、でも何でも混ぜこぜで着ればいいわけじゃないの、よく考えてアレンジしてるんだから……（159）

ジュリアンの理路整然とし体系化されたオダリスク絵画論とは裏腹に、主人公が駆けつけて訪れる美術館の作品鑑賞は、その地で遭遇する出来事に何らかの影響を即座に与えてゆく。その一例が、リヨネの指摘する、友人ファリッドの死を知らせるため、彼女がリヨン郊外の団地に住む家族を訪ねるくだりである（Lionnet 70-71）。

4号塔、8階、76号のアパルトマンのドアを少年は指した。シェラザードは呼び鈴を鳴らした。（……）通路は暗く、玄関は狭い。彼女はドアの前に立ったままでいた。（……）すぐにシェラザードはこの人【ファリッドの母親】にファリッドのことを知らせにきたのは間違いだったと考えた。これから自分が話すことはこの人を傷つけるだろう、嘘をつかなければ。なぜここまで来てしまったのだろう……とても緊急なことのようには、シェラザードはパリ郊外からマルセイユ、リール、彼女が赴くところどこでも知っている、みな同じに似ているこの郊外団地、HLM（低家賃住宅）に駆けつけたわけだが……彼女は一人、踊り場のためらった……まるで、自分の母さんに、姉や妹たちに、そして日曜だったら父さんに対面するような気がした。（……）

ファリッドの母の家で、シェラザードは「見てきたばかりの」『オダリスク、鸚鵡と女』（図5）を、豪華な芳香と絹地に包まれ、まどろんだようにけだるいフランス絵画の東洋風の女たちを、ハーレムの白い肌の奴隷女たちを思い出していた……彼女らは愛されただろう。そして大都市の周縁部の団地に住む、今のフランスの「東洋」の女たちは、自分の母、ファリッドの母は？ ドウエ、ルーベ、トゥルコワン、ランの北部に住む母親たちは、

マルセイユの友人ネフィサが言っていたように寒さと灰色と黒のレンガのなかにいるのだろうか？ (Carnets 151-153)



図5 ウジェーヌ・ドラクロワ 《オダリスク、鸚鵡と女》
1827年、24.5×32.5cm、リヨ市立美術館

リヨネはこのくだりを、絵画のオダリスクを現代のフランスに生きる現実のマグレブの女たちへとずらし、その二つの境遇を比較して自分と自分の同胞の境遇を測定する術を体得していると指摘するが、もう一点別の重要な指摘は、ファリッドの家を訪ねる際のシェラザードの視点を、暗い通路と狭い入口を通してハーレムへ入る画家ドラクロワのそれにだぶらせていることである¹⁹。画家と同じ位置に主人公を立たせ、画家は夢心地で「ホメロスの時代」を幻視するのに対し、シェラザードは鑑賞したばかりの絵を思いながら、今を生きる自らと同じルーツをもつ女たちの境遇を考える。ポンピドゥーでマチスのオダリスクを見て「どうして心がときめくのか理解できなかった」彼女が、「まどろんだようにけだるいフランス絵画の東洋風の女たち」と自分のつながりをはっきり自覚する瞬間だろう。

同様の視点で『手帖』を読むと、主人公が絵のなかの女たちとだぶる光景が何度かある。たとえば冒頭で、ジルのトラックに無断で乗り込み身体をまるめて寝入るシェラザードの描写は、横たわるオダリスクにも見える(13)。ところがジルは絵画などに興味はないので、娘の汚れたジーンズを見て、彼の興味はその下の下着のほうにいてしまう。ジュリアンだったらどうだろう。川で水浴するシェラザードは「白いタオルをターバン風に頭に巻いている。背中を太陽に向けて座っている。日の光りが肩を照らし、アングルの浴女のように」(219; 図6)で、「ジュリアンだったらアングルを連想するだろう」が、ジルは絵と画家など知らないゆえ、アングルもルノワールもセザンヌも連想しないだろうと考える。他者は自分をどのように見るか、そしてクリシェとして描かれた眺められるがままの、自らと同じルーツをもつ女たちといかなる関係を切り結べるか。『手帖』の放浪物語は、主人公が魅了された絵の女たちを自分なりに描きかえる前作の応用問題であり成長物語である。ジュリアンの説明によれば「寝そべて物憂げでうつろなまなざし、眠ったように見え、(……) 投げやり、かつ扇情的で背徳を感じさせる」女たち、とりわけ、そのよ

うにこれまで見なされてきたドラクロワの名画の女たちを自分はどう受けとめ、どう応答するのか。その答えの一つは、ジェパールやニアティ²⁰のようにパリンブセストのように今の彼女たち(アルジェの女たち)の側から「書き換え」ることである。『手帖』の次の情景は、セパールの同様の試みであろう。南仏の山間の町カストル近郊の小村にしっかり根づいたモロッコ人たちの婚礼の風景が、彼らのフランスでの存在を主張するように喜びをこめて描かれる。



図6 ドミニク・アングル 《ヴァルパンソンの浴女》
1808年、146×97.5cm、ルーヴル美術館

シェラザードはアッティカがくれた真っ赤なスカーフを巻いて踊った。女たちは皆で踊った。小さな娘たちも踊った。彼女はアッティカの女友だちを引っ張って輪の中に入れた。ドラクロワのアルジェの女たちに思いを馳せた。あの女たちが踊っていたら、こんな風に魅力的だったろう。アッティカの女友だちは、絵では水ギセルを持っている女と同じように緑と金色の服で、白いモスリンのチュニック、刺繍をした薔薇色の短いベストを着ている。黒髪には赤紫色の大輪の薔薇を一輪挿している。そんな格好で一晩中踊った。(253)

名画『アルジェの女たち』をアルジェリアに根を半分もつ少女のオリジナルをなぞるような『アルジェの女たち』の牽引力から始まった前作を継ぐ『手帖』は、シェラザードのフランス周遊最後のほうで、作者自身の宿題提出を準備している。ドナディは、絵画の「書き換え」が最高度に発揮されるのは完結作『シェラザード狂い』と主張している(Donadey 110)。シェラザードを主人公に映画を撮ろうとするジュリアンは、旅するシェラザードに追いつけども、また逃げられ、そのたびにシナリオを変更する。映画の一シーンは内戦下のベイルートの邸宅で、その女主人とシェラザードを含む、年齢、国籍、民族がそれぞれ異なる

る四人の女性がドラクロワの絵の構図に倣い撮影のポーズを撮る。シナリオの書き換え、なごやかに談笑しつつも境遇を異にする四人の女性というふうに、ここには複数の読みが可能であり、単に「言葉に新しい意味を与え、これら[オダリスクたる彼女たちの西欧側から]の表象の書き換え」(Donadey 111)には留められない複雑な絡み合いがあるが、完結作の最後でシェラザードを「逃げ出したオダリスク」(202)と呼ぶのは、恐らく作者自身の一つの区切りの意味合いにすぎないだろう。

6. 画家とモデル、みつめられる被写体、カメラ

ジュリアンはカメラの被写体としてシェラザードに夢中になり、シャラザードはうんざりして拒否反応を示すのだが、カメラマン／画家＝モデルの関係は、見る／見られるという固定した関係のうえに成立し、ドラクロワの『アルジェの女たち』の制作現場を想像し、ジェバルが「哀しげに座った女たちの心の中は何も明かされない」(*Femmes d'Alger* 243)とあばいているように、19世紀初め、フランスの支配化に置かれたばかりのアルジェで、モデルになったハーレムの女たちの諦観したような受動性をジェバルは想像する。外部の男性は通常立入禁止のハーレムに、ドラクロワがある意味かぶくで入ったこともジェバルは示唆していた。芸術家として名を残す画家の北アフリカ訪問の役割が、モロッコ派遣使節団の記録係だったことも忘れてはならない。報道、記録としての絵やデッサンは、その後写真に取って代わられる。写真はまた、複製となって大量に出回る。今世紀初頭、アルジェリアの原地民女性をモデルに紋切型のエロスを演じさせて写真が撮られ、フランス本国でそれらは絵葉書として大量に流布した。マレク・アルーラは『コロニアルなハーレム』という題の写真集で、その黄金期と言われる1900年から1930年のあいだに製作された絵葉書を集めて、図像から読みとれる支配者側の欲望とファンタズムを解説している。「恐らく何百万と複製されたアルジェリア女性の像の背後に、原地民に対するコロニアルなもののかたの一つがおおよそかたどられる。それは、支配者であり、さまざまな形の暴力の所有者が手にする、まなざしの権利の行使と言える」(Alloula 11)。

セバルの三部作がドラクロワの絵画を発端として、そしてそれを軸に展開するのなら、絵画の役割を受け継いだ写真、そしてジュリアンが「それはまた別の話」と返答をためらったアルジェリア戦争にも触れねばならない。1962年に終わったこの戦争については、アルジェリアの伝統を教えてくれる祖父も—彼の妻＝シェラザードの祖母はこの戦争の犠牲者である²¹—黙して語らなかった。セバルは、ジュリアンの部屋のテーブルにさりげなく、マルク・ガランジェの写真集『アルジェリアの女性 1960年』を配置する。『シェラザード、十七歳』と刊行年が同じなので執筆時に刊行されたのだろう。写真の展覧会は1970年に既にリヨンで行われていたので、刊行されて即座に物語に組み入れたのかもしれない、逸話はごく短いものとなっている。シェラザードはこの写真集を何気なくめぐり、しまい泣き出してしまふ。女性たちの肖像写真はアルジェリア戦争に召集されたカメラマンが、現地民の身分証明書を作成するという軍の命を受けて、周辺部の

全村民を写真撮影（特に女性）したものの一部である。撮影者ガランジェの序文によると、一日200人を休む間もなく野外で撮影し、普段は外部の人間に対して着用するヴェールを外して撮ることが絶対命令だった。彼は「間近に、黙したままだが彼女らの激しい抵抗のちからを感じた。これらの写真をとらして、それに敬意を表したい」と述べている(Garanger)。ちなみに、セバルは後にガランジェの写真にテキストをつけて本を出版する。物語中、シェラザードは涙の理由を自分の言葉でまだうまく説明できないゆえ、次のような叙述が添えられる。「これらのアルジェリアの女たちは機関銃たるレンズの前で、皆同じ激しく荒々しい同じまなざしをしている。その獐猛さを、写真の像では決して制御や支配はできず、ただ記録することしかできない。これらの女たちは皆、同じ言葉を、母と同じ言葉と話していたのだ」(*Shérazade* 221)。

シェラザードにとっては、自分とアルジェリアで育った母を歴史の文脈につなげる瞬間でもあるのだが、ジュリアンには、この写真集の女たちも絵のなかのオダリスクたちと同じに見えるのだろうか。ジュリアンは、モデルを描く画家と同じ立場で、シェラザードを被写体としてカメラに収めるのに夢中になっている。セバルの視点は「ジュリアン・デロジエのような人物にむしる近いと思」う、と自ら発言しているのは既に見たとおりだが、シェラザードとジュリアンの二人の人物をとらして、自らの二つのルーツを探っていくのがシェラザード三部作であり、アルジェリアとフランス、どちらにも深く根を降ろすことのない、いわば追放された状態 *exil* で／について書き続けていくのだろう。ジェバルとセバルのオダリスク絵画への反応を考察したドナディは「ジェバルのフィクションはパリンペストのような絵画に喩えられるが、セバルの作品は地中海的モザイクのように描けるだろう」(Donadey 139)と結論する。ハイ／ローの文化の境目を混乱させ、体系化されないまま貪欲に吸収し、プリコラージュ的機智で、他人の知識やものを自分のサイズに合わせて獲得していくセバルの主人公は、地中海の周辺を放浪しつつ、文化的・歴史的なその遺産を寄せ集めていく。マグレブ系移民二世、いわゆる「プール」に対する80年代の政治的・文化的追い風のなかで、創作の人物シェラザードに、作者自身が共犯者として伴走者として期待を寄せていたことは言うまでもない。

注

- 1 図書館員は利用者の利用状況については個人情報を守るべき立場にあるので、本来ならばこの箇所はありえない状況であろう。
- 2 拙稿「出奔するマグレブ系『移民第二世代』の娘達の物語とテリトリー—レイラ・セバルの八十年代の小説を中心に—」参照のこと。
- 3 Huughe, Kian *Ecritures et transgressions d' Assia Djébar et de Leïla Sebbar*, Merini, Mortimer, Solé « Une jeune Algérienne qui rêvait en français » はジェバルとセバルの二人を同時に論じている。博士論文を考慮すれば、二人の作家をペアで扱う論考はさらに増えるだろう。フランス語マグレブ文学のサイト LIMAG Littératures du Maghreb を参照のこと (<http://www.limag.refer.org/>)。2001年までのセバルのみの参照資料や文献は Laronde に詳しい。
- 4 Sebbar *Je ne parle pas la langue de mon père, L'Arabe*

comme un chant secret の2冊が特に詳しい。

- 5 「アラブ人」Arabe の俗語で逆さ言葉 verlan を使っている。arabe/ara-beuh/beuh-ara/beur と変化。Solé のエッセイ « Black-blanc-rebeu » によれば、この語が辞書に載ったのが1980年9月。beur はさらに逆さ言葉となり rebeu も辞書に載るようになった。
- 6 正確な名称は「平等と反人種差別のための行進」La Marche pour l'égalité et contre le racisme。リヨンの神父クリスチャン・ドゥロルムとリヨン郊外のマグレブ系移民二世代の若者が中心になって、当時頻繁に起きた移民系住民にたいする殺傷事件、暴行に抗議して1983年10月15日、マルセイユを出発。出発時は参加者32名だったが、賛同者を巻き込み、リヨンでは千人以上、12月3日、パリ、エリゼ宮到着時には6万人以上に膨れ上がった。この行進運動に対する現在の評価は別に置いて、セパールはこの行進とそれに付随する「プール」世代のクローズアップに大きな希望を託し、行進直後に刊行した中編『息子よ、母に話して』では、この話題にかなりの部分を割いている。本書によると、行進は43都市を通過し、主要通過点としてマルセイユ、アヴィニョン、オランジュ、ヴァランス、リヨン、ディジョン、ミュルーズ、ストラズブル、リール、ルーベ、アミアン、パリをあげている(Parle mon fils 23-31)。
- 7 フランスの三色旗にならって、Black は黒人、Blanc は白人(フランス語)、Beur はアラブ人をそれぞれ指し、多民族共存のフランスのモットーとして流布した。
- 8 原題は *Le Fou de Shérazade*。ラシッド・ライシは本書と間テクスト性を論じた論考で、この題は、アラブ世界古典のライラとマジュヌーン物語 *Majnûn Laylâ* や *Qays et Layla*、現代フランス文学のアラゴン『エルザ狂い』*Le Fou d'Elsa* をほのめかすと述べている(Raiiss 76)。「手帖」で、次々行き先を変えるシェラザードを追いかけ、ようやく追いついたジュリアンは「ぼくはきみを狂ったように探したんだ」*Je t'ai cherchée comme un fou* (176) と言っている。
- 9 シェラザードの父はシトロエンの工場に務め、主人公はオルネー・スー・ボアのHLMに両親と多数の兄弟姉妹で住んでいる。本書刊行の1982年に17歳を単純計算すると、彼女は1965年生まれ、現在(2012年)ならば47歳になる。80年代初頭、リヨン郊外の移民二世の男子は「ロデオ」(駐車した車に次々火をつけて遊び憂さ晴らしすること)によって有名になった一方、女子は思春期の娘たちが家族のもとから失踪する「家出娘」*fugueuse* がメディアに注目された。どちらもマグレブ系移民二世に対するメディアが作りあげたステレオタイプのイメージだが、社会的現象となるに足るケースだったことはまちがいない。後者の場合、その原因は、未婚の娘を家族の男性が監視して守る伝統的なマグレブの家庭の重圧から、さらに具体的には家が決めた強制的な結婚から逃げるため、と多くは説明される。ロベール・ソレの記事によると「[家出の]目的は、必ずしもフランス社会に溶け込もうというものでもなく、特に明確な目的はない。空虚に突進するようなものであり、薬物中毒が売春という結果になることもある」(Solé 1989)。スクワット仲間のジャミラがまさにこれに当てはまる。シェラザードの兄たちは妹を探しに、家出した姉妹たちが身を隠しそうなクラブやカフェを回って歩き、「彼らは今や、北駅、レピュブリック、シャンゼリゼ付近のブラスリーやカフェをすべて知っている」(*Shérazade* 71) ほどだった。
- 10 ピエロが属する秘密組織について、68年5月以降に勢力を増し、大物財界人などを誘拐した実在の過激極左グループをモデルにしたことをインタビューで語っている(Kian « Une Entrevue » 133)。
- 11 緑色の眼は文学の伝統のなかで、社会の規範から外れたエキセントリックな象徴作用を帯びてきた。例として、ボードレー「パリの憂鬱」のなかで、「月の恵み」« *Les Bienfaits de la lune* » 「スープと雲」« *La Soupe et les nuages* » の緑色の眼の恋人たちを参照のこと。
- 12 同様に、『手帖』でも労働者階級のトラック運転手ジルは「絵の美術館は行ったことがない」と言う(*Carnets* 43)。フランスの階層再生産のシステムの最大の決定要因を、ブルデューは「文化資本」という鍵語で説明していったことを指摘しておく(Bourdieu 1979)。
- 13 シェラザードはこの祖父の家に家族の休暇時によく行く。祖父はアルジェリア東部のフェラウン出身の村で、コーラン学校の導師をしていたという設定である。フランスに出稼ぎに行った村民の手紙の読み書きをしていたのが祖父だった(96-97)。この情報からすると、シェラザードの母の生地は、アルジェリア、カピリー地方の山岳地帯の小村ティジ・ヒベル Tizi Hibel となる。こういった仕掛けはセパールのフェラウンへのオマージュでもあるが、ベルベル系の住民が多いカピリー地方という設定から、シェラザードのベルベル的要素が確約される。
- 14 スクワットの仲間が美術館に代表される文化を非難するように、ジュリアンはラジオをつけると、シェラザードの仲間が聴くロック専門のFM局を素通りしてフランス・ミュージック局を探す。見つからないとワグナー『ジークフリート』のレコードをかける。スクワット仲間と唯一、ハイ/ローの文化の敷居を越えるのは、秘密テロリスト組織に属するピエロである。ピエロの車にシェラザードが同乗する時、ピエロは「車に乗る時はフランス・ミュージックがいい」(258) と言ってブームスを聴く。もっともピエロはスクワット仲間より年齢が上でむさ苦しい奴と言われ、タバコも若者が好むマールボロではなく、古典的なゴロワーズである(260)。ピエロとジュリアンは共通する点があり、「教養」の面でもそれが言える。ピエロはブームスのあとベルディの『椿姫』を聴く。
- 15 8点のオダリスク像は以下のとおり。『白いターバンのオダリスク』『赤い櫃のオダリスク』『仏陀のポーズのオダリスク』『木蓮のオダリスク』『緑の葉叢のオダリスク』『赤いキュロットのオダリスク 2』『灰色のキュロットのオダリスク』『肘掛け椅子のオダリスク』(189)。
- 16 画像や写真と文章を組み合わせる作品のスタイルに興味をもつのは、2004年刊行の『フランスのなかの私のアルジェリア』(Sebbar 2004)以降、積極的に同様のスタイルの作品、さらにイラスト入りの小説も発表している。
- 17 混血 *métis*、混血性 *métissage*、掛け合わせ *croisée* と言った鍵語はグリッサンの重要な概念になっている。
- 18 アラビア男性が冠る一般に飾り房のついた円筒形の縁なし帽。
- 19 ジェパールは自らの『居室のなかのアルジェの女たち』の後書きで、アルジェでのドラクロワのハーレム訪問の様子を仔細に叙述している。以下はその部分訳。
画家の友人、クルノーがこの闖入の様子を詳細に報告している。家がかつてデューケーヌ通りと呼ばれた場所にあった。ドラクロワは恐らくポワレルとともに、家の主に連れられ「薄暗い通路」を歩いて行った。通路の奥にほとんど現実とは思えない光に浸された、いわゆるハーレムが突然現れる。そこでは女たちと子どもが「絹や金糸が積み重なるなかで」画家を待っていた。元海賊の妻は若く美しく、水ギセルの前に座っていた。ドラクロワは「目の当たりにするこの光景に陶然としていた」と、ポワレルは、この一部始終を語ることになるクルノーに書いている。
家の主が即興で通訳となり会話が始めると、画家は「これまで知るすべもなかった不可思議な暮らし」のすべてを知りたがる。さまざまなポーズで座る女たちを何枚もスケッチし、忘れてはならない一番重要に思えることを紙のうえに留めた。彼の目は驚き困惑しつつも正確な色(「金の縞が入った黒、光沢のある紫、濃い藍色を帯びた赤」など)と衣装の細部をとらえ、何枚もの不可思議な報告書を残した。
絵と文字によるこのすばやい注釈には、画家の興奮した手さばき、陶然としたまなざしが感じられる。夢と現実がとなりあうこの揺れ動く境界線上で、とらえどころのない束の間の啓示の時に立ち会っているのだから。「氷菓や果実をもってしても鎮めがたい興奮の熱」とクルノーは記している。

ドラクロワは彼が見たまったく未知の光景を純粋なイメージとして知覚した。あまりにも鮮烈な目新しさは現実を感わせてしまうからだろうか、画家はスケッチしたそれぞれの女の名前を記している。水彩画のそれぞれに、バヤ、ムニ、ゾラ・ベン・ソルタン、ゾラそしてカドゥジャ・タルポリジと紋章のごとく名を入れた。スケッチされた身体が異国趣味の匿名性から抜け出すように。

類い稀な色の氾濫、聞き慣れない響きの名前—これらが画家を動揺させ昂揚させもしたのであるか。これらが彼にこう叫ばされたのか。「何と美しい！ まるでホメロスの時代にいるようだ！」(Djebar, *Femmes d'Alger* 238-240)

- 20 拙稿「アルジェリア／フランス—『アルジェの女たち』をめぐる絵画と文学の対話 (I)」, p.2 参照のこと。
- 21 『シェラザード、十七歳』には、主人公が祖父に、祖母がなぜ戦争で亡くなったか詳しく訊こうとするが、祖父は「もうその話はいらないでおくれ」と孫娘を諭す (147)。

付記：本稿は JSPS 科研費 23520391 の助成を受けたものです。

参考文献

- Alloula, Malek. *Le Harem colonial*, Séguier, 2001.
- Baudelaire, Charles. *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Garnier, coll. Classiques Garnier, 1962.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction, critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, 1979.
- Djebar, Assia. *L'Amour, la fantasia*, Lattès, 1985.
- . *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, (1980) 2002.
- . *Ombre sultane*, Lattès, 1987.
- Donadey, Anne. *Recasting Postcolonialism: Women Writing Between Worlds*, Heinemann, 2001.
- Engelking, Tama Lea. "Shérazade at the Museum: A Visual Approach to Teaching Leïla Sebbar's Novel" *French Review* 80 (3) Feb. 2002, 621-634.
- Garanger, Mark. *Femmes algériennes 1960*, éditions Contrejour, 1982.
- Garanger, Mark et Leïla Sebbar. *Les Femmes des Hauts-Plateaux : Algérie 1960*, Boîte à documents, 1990.
- Glissant, Edouard. *Le Discours antillais*, Seuil, 1980.
- Hugon, Monique. "Leïla Sebbar ou l'exil productif" *Notre librairie* 84 juillet-septembre 1986.
- Huughe, Laurence Christine. "Déconstruction du regard panoptique orientaliste : la contribution narrative d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar" *Etudes francophones* 15 (2), 2000, 89-99.
- 石川清子 (Ishikawa, Kiyoko) 「アルジェリア／フランス－『アルジェの女たち』をめぐる絵画と文学の対話 (I)」『静岡文化芸術大学研究紀要』1号, 2011年3月, 1-9.
- . 「出奔するマグレブ系『移民第二世代』の娘達の物語とテリトリー—レイラ・セバールの八十年代の小説を中心に—」『静岡文化芸術大学研究紀要』1号, 2001年3月, 15-25.
- Kian, Soheila. "Une Entrevue avec Leïla Sebbar : l'écriture et l'altérité" *The French Review* 78 (1), October 2004, 128-136.
- . *Ecritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar*, L'Harmattan, 2009.
- Laronde, Michel (Dir.). *Leïla Sebbar*, L'Harmattan, 2003.
- Lionnet, Françoise. « Narrative Strategies and Postcolonial Identity in Contemporary France: Leïla Sebbar's *Les Carnets de Shérazade* », *Writing New Identities*, Ed. Gisela Brinker-Gabler and Sodonie Smith, Univ. of Minnesota Press, 1997, 62-77.
- Merini, Rafika. *Two Major Francophone Women Writers, Assia Djebar and Leïla Sebbar*, Peter Lang, 1999.
- Mortimer, Mildred. "Language and Space in the Fiction of Assia Djebar and Leïla Sebbar" *Research in African Literatures* 19 (3), 1988, 301-311.
- . "Re-presenting the Orient: A New Instructional Approach" *French Review*, 79 (2), December 2005, 296-312.
- Orlando, Valérie. *Nomadic Voice of Exile: Feminine Identity in Francophone literature of the Maghreb*, Ohio Univ. Press, 1999.
- Raïssi, Rachid. "Shérazade du Fou de Shérazade de L. Sebbar à l'aune de réel et du mythe" *Synergies* 3, 2008, 75-86.
- Sebbar, Leïla. *L'Arabe comme un chant secret*, Bleu autour, 2007.
- . *Les Carnets de Shérazade*, Stock, 1985.
- . *Le Fou de Shérazade*, Stock, 1991.
- . *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003.
- . *Mes Algéries en France*, Bleu Autour, 2004.
- . *Parle mon fils parle à ta mère*, Thierry Magnier, (1984) 2005.
- . *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Stock, 1982.
- Sebbar, Leïla. et Nancy Huston. *Lettres parisiennes*, Barrault, 1986.
- Serre, Michel. *Le Parasite*, Grasset, 1980.
- Solé, Robert. "Après l'assassinat d'une lycéenne à Suresnes Fragiles "beurettes" " *Le Monde*, le 17 mars 1989.
- . "Black-blanc-rebeu" http://www.facebook.com/note.php?note_id=147968528558900, le 2 septembre 2010.
- . "Une jeune Algérienne qui rêvait en français" *Le Monde*, le 23 octobre 2007.

