

トルコのポスト・モダニズム文学——オルハン・パムクとその周辺——

宮下 遼*

I. はじめに

本稿では2006年にノーベル文学賞を受賞したオルハン・パムク (Ferit Orhan Pamuk, 1952-) のトルコ文学における位置づけと、その作品の特徴について論じる。

そもそも、オルハン・パムクがトルコの代表的なポスト・モダニズム文学者であるという認知——あるいは宣伝文句——は、トルコ、欧米、日本を問わず広く見られる¹⁾。そのため、題目に「ポスト・モダニズム」と掲げたが、ここでは特にトルコにおけるこの用語の定義については触れない。それというのも、今日、パムクを筆頭とする80年代作家たちは、必ずしもモダニズム文学への批判を掲げて登場したわけではなく、1970年代における世界的なモダニズム文学の発展と前後して同時並行的に現れ、ポスト・モダニズムという用語で括られるにすぎないからである。加えて、現在トルコでは「ポスト・モダニズム小説」という言葉が、推理小説、あるいは冒険小説などの娯楽小説——ポリスイエ小説 (polisiye) と総称される——を除いた、「純文学」あるいは「現代文学」のような意味合いでも広く用いられているため、用語の定義自体があまり意味をなさない。本稿では、1971年クーデター以降、1982年にパムクが処女作『ジェヴデト氏と息子たち』 (Cevdet Bey ve Oğulları, 1982) を発表するまでの時期のトルコの社会的、文学的变化を概観した上で、その文脈にオルハン・パムクを位置づけることでこれに代え、しかるのちに作者自身の略歴と幾つかの作品の紹介を通じて、この作家の魅力を中心に論じることとする。

II. 70年代、80年代のトルコ小説とオルハン・パムク

1. 農村小説の中の都市

勝田氏および石井氏の論考で言及されるように、おおよそ1950年代から60年代後半のトルコ小説の主流を為したのが農村小説 (köy romanları) であったことは論を俟たない。ここでは農村小説を念頭に置きつつ、「都市」と「農村」(以下、特別な場合を除いて括弧を外して用いる) という舞台装置の観点から70年代前後のトルコ小説を眺め直してみたい。

そもそもトルコの70年代は、国内各地で民族主義の右派と、社会主義の左派が武力闘争に明け暮れた動乱の時代として記憶されている。混乱の最大の原因は、第二次世界大戦後、西側諸国の一員としてアメリカのマーシャル・プランを受け入れたトルコ政府が、その莫大な援助金を農村の機械化事業にあてたことに求められる。農村の機械化は、農業生産力の向上を促す一方、小作農民の職を奪い、大量の余剰労働力を生み出す結果ともなったからである。こうした機械化による農民の苦悩については、勝田茂氏が触れたアパイドウン (Talip Apaydın, 1926-) やヤシャル・ケマル (Yaşar Kemal, 1923-) の農村小説の中で、トラクターが農民の憧憬と怨嗟の対象として機能したことにも顕著に表れているだろう。

* 東京大学総合文化研究科

1) トルコ文学にはモダニズムは存在せず、ポスト・モダンという用語もまた、批評家のつけた名称に過ぎないとパムク本人は言う。オルハン・パムク (著) 澤井一彰 (訳) 「アフメト・ハムディ・タンブナルとトルコ・モダニズム」『トルコとは何か』別冊『環』第14号、(2008年)、214-235頁、和久井路子「訳者あと書き」オルハン・パムク (著) 和久井路子 (訳) 『雪』、藤原書店、2006年、571頁。

さて、農村の機械化によって農村を捨てざるを得なくなった農民たちが目指したのは、イスタンブルやアンカラ、イズミル、アダナといった大都市であった。こうした人口流入は低賃金労働者層の拡大を促し、これに伴ってトルコの都市部では労働環境の改善を求める声が高まっていくこととなる。これに加えて、団体・結社の結成及び、活動を保証した1961年憲法、そしてそれまでは中道右派路線を堅持していた共和人民党 (Cumhuriyet Halk Partisi) の中道左派路線への転換といった状況も相俟って、60年代に入ると、労働組合などを主体とする社会主義運動や、左派的学生運動が盛んになる。

こうした農村出身の都市の労働者たちの様子は、オルハン・ケマル (Orhan Kemal, 1914–1970) の『豊饒の大地の上で』 (*Bereketli Topraklar Üzerinde*, 1954) や、ネジャティ・ジュマル (Necati Cumali, 1921–2001) のいわゆる<煙草時代>三部作²⁾といった農村小説の中にも取り込まれている。たとえば、ジュマルの<煙草時代>三部作は、貧農や都市の地方都市の労働者を主人公とする恋愛小説である一方、タバコという商品作物を介して、それに依存しなければ生活が成り立たなくなってしまう農村と都市のさまざまな職業、地位の人々の様子を描くことで、トルコの地方社会に生じた歪みを鋭く活写したことで知られる。

図式的に過ぎるのを承知で言えば、農村小説の作家たちは、資本主義の農村への侵入を描きながら、タバコや綿花のような商品作物を介して結びつく「都市」と「農村」の相関関係を強く意識していたと概括できるであろう。

2. 1971年クーデターと都市

1971年3月12日、労働組合や学生による政治運動の激化を抑えきれない政府に苛立ちを募らせた軍部は、内閣に書簡を送るという形でクーデターを起こし、左派右派の活動家たちを逮捕、拘禁することで事態の収拾に乗り出した。トルコ小説において、農村と切り離された形で、都市そのものを舞台とする作品が登場するのはこの1971年クーデター後のことである。特に知られているのは、クーデターの日付を取って3月12日小説 (12 Mart Romanları) と呼ばれる作品群と、現在ではモダニズム小説 (Modernist Romanları) と位置付けられる幾人かの作家の作品である。

3月12日小説は政治色の強い作品であり、女流作家ソイサル (Sevgi Soysal, 1936–1976) の『シャファク』 (*Şafak*, 1975)、コジャギョズ (Samim Kocagöz, 1916–1993) の『議論』 (*Tartışma*, 1976)、女流作家アアオール (Adalet Ağaoğlu, 1929–) の『ある披露宴の晩』 (*Bir Düğün Gecesi*, 1979) などが特に知られている。これらの小説は、1960年クーデター以降の政治活動の自由を享受し、社会主義運動に傾倒していった革命家たちの敗北と、官憲による暴力、弾圧、拷問、そして都市の貧困と経済格差の矛盾を描き出そうとした社会派小説であるが、作家の中にも活動家であった経歴を持つ者が多く——前述のソイサルは逮捕経験を持つ——学生、あるいは労働組合や政党下部組織に属する若者たちへのプロパガンダ小説としての側面も有していた。

一方、3月12日小説と同じく都市を舞台としつつも、政治色の薄い作品群が幾つか発表されている。代表的な作家としてはオウズ・アタイ (Öğüz Atay, 1934–1977. 代表作は『理解されざる人々』 *Tutunamayanlar*, 1971)、ユスフ・アトゥルガン (Yuzuf Atılgan, 1921–1989. 代表作は『ホテル<母国>』 *Anayurt Oteli*, 1972) などが挙げられるだろう。現在ではトルコ・モダニズム小説の初期の作家と位置付けられているアタイやアトゥルガンのテーマは、一言でいえば西欧化した知識階層

2) 『煙草時代』 (*Tütün Zamanı*, 1959)、『雨と大地』 (*Yağmurlar ve Topraklar*, 1973)、『苦い煙草』 (*Acı Tütün*, 1974) を指す。なお、『煙草時代』は再版の際に (1971)、主人公の名を取って *Zeliş* と改題されている。

の苦悩と孤独であった。それまでも、タンブナル (Ahmed Hamdi Tanpınar, 1901–1962) の『平穩』 (Huzur, 1949, 後述) のように、西欧化を楽観的に発展と結びつける態度を批判する作品は少なくなかったが、アタイやアトゥルガンなどの 70 年代モダニズム作家たちは、西欧化をすでに完了したもの、あるいは完了しつつあるものとして捉え、西欧化したかゆえにこそトルコの都市社会において思想的孤独を余儀なくされるインテリの姿を、詳細な心理描写とともに克明に描き、同時代的なトルコ社会の矛盾を描き出そうとした点で画期的であった。

アタイやアトゥルガンの作品における都市は、日々、主人公たちの孤独を浮き彫りにする監獄として機能し、彼らは牧歌的な農村での暮らしを夢見るようになっていく。こうした都市から農村——あるいは離島——への避難、逃避という構図はオルハン・パムクは勿論 (『新しい人生』、『白い城』、『無垢の博物館』等)、80 年代以降の作家にもある程度引き継がれており、70 年代モダニズム小説以降、トルコ小説では「農村から都市へ」ではなくて「都市そのもの」、ときには「都市から農村へ」という舞台装置の変化が見て取れるようになるのである。

3. 70 年代のトルコ小説とオルハン・パムク

アタイやアトゥルガン、あるいはエドゥギュ (Ferit Edgü, 1936–, 代表作は『“彼”、あるいはハッキリの冬』 *O/Hakkari'de Bir Mevsim*, 1977) のようなモダニズム作家たちは、70 年代にはあくまで少数派に留まった。こうしたモダニズム小説——あるいは、同時代の社会の動きを揶揄し、ある意味で背を向けたという点で「非社会派小説」と呼んだ方が正確かもしれない——が一気に花開くのは、70 年代の左派右派の武力闘争を強制的に鎮圧した 1980 年クーデター以後のことで、今日ではモダニズム作家、ときにはポスト・モダニズム作家とも認知されるカラス (Bilge Karasu, 1930–1995, 代表作は『案内人』 *Kılavuz*, 1990)、ヤウズ (Hilmi Yavuz, 1936–, 代表作は『フェヒム・K の驚嘆すべき冒険』 *Fehim K. 'nın Acayip Serüvenleri*, 1991)、トプタシュ (Hasan Ali Toptaş, 1958–, 代表作は『影のない人々』 *Gölgesizler*, 1995, 『眠りの東』 *Uykuların Doğusu*, 2005 等)、そしてオルハン・パムクのような人々が一気にデビューしている。

パムクは、アタイに関してはその影響を認めているが、上記のような 70 年代の政治小説、モダニズム小説から多大な影響を受けたと断じるのは難しい。この点では、パムクを「世界文学者」、「トルコ・ポスト・モダニズム小説の旗手」のような名辞で括り、その固有性を過度に強調するメディアの宣伝も、ある程度は的を射ているように思われる。もし、70 年代の作家たちに見られた問題意識——都市における近代化とその矛盾——を正統に受け継いだ作家を挙げるのであれば、その筆頭にはテキン (Latife Tekin, 1957–) というパムクとほぼ同時期デビューし、「社会の翻訳者」を自任しながら一貫して都市の貧困を描くことで知られる女流作家を置くのが妥当だからである³⁾。なによりもパムク自身が、一方では 3 月 12 日小説の作家たちを「1970 年代に政治ものの小説を書き散らしていた自惚れ屋」⁴⁾と切り捨て、他方ではアタイやアトゥルガンが、すでに起こってしまった事象としての西欧化と、同時代的な現象としてのインテリ層の孤独を描いたのに対して、パムクは都市やインテリという舞台や主人公の設定ではこれらの作家と高い共通性を持ちながらも、東西文明の相克という、よりマクロな問題意識を持って創作に望む姿勢が顕著である。

3) 代表作は、『愛すべき恥知らずの死』 (Sevgili Arsız Ölüm, 1983)、『ベルジ・クリスティンのゴミのおとぎ話』 (Berci Kristin Çöp Masalları, 1984) 等。現代トルコ語の口語、卑語を駆使しながら、ラテン・アメリカ文学に通じる現実と幻想の交じり合った筆致で貧困と都市の放浪者たちの姿を描き出すことで知られる。Pelin Özer, *Latife Tekin Kitabı*, İstanbul, Everest Yayınları, 2005 (1. ed., 2002), pp. 123–134.

4) Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, İstanbul, İletişim, 2008, p. 573.

こうした文明論的な規模を持つ問題意識に着目した場合、パムクにもっとも大きな影響を与えたのは、スタンダールやブルーストといった19世紀後半から20世紀の海外の小説家たちであるように思われる。特に、ムスリム商人一家がブルジョワ化していく過程を描くことで、トルコの近代化を真正面から扱ったデビュー作『ジェヴデト氏と息子たち』には、19世紀フランス小説の影響が顕著に見て取れる⁵⁾。もっとも、ここで筆者の専門外である19世紀フランス小説について過度に言及することは避け、むしろパムクが母語で親しみ、大きな影響を受けたと自任するタンブナルの『平穩』の影響について触れるに留めたい⁶⁾。

この作品の大きな特徴の一つは、主人公たちの心情、事件、政治的イデオロギー、文明論といった有形無形のあらゆる要素が、作者の解釈や判断を越えてすべてミュミュタズという一人の主人公を通して表明される点である。こうした作品そのものを「主人公の解釈に委ねる」姿勢を筆頭に、一人称の文体、合間に差し挟まれる作者自身の独白、心理描写の多用、自立した女性／ヒロイン像といった作品の根幹にかかわる部分についても、『平穩』はパムクの作品に決定的な影響を与えている。無論、こうした特徴は『平穩』一作品に限ったものではないが、パムク自身がこの『平穩』を小説のお手本と位置付けているのはまぎれもない事実である⁷⁾。

今日、オルハン・パムクの作品は、東西文明の相克という、ある意味では時流に適った問題意識がクローズアップされ、もてはやされているが、以上で論じたように、作者自身は農村小説や3月12日小説といったトルコの社会的変化と密接に連動した文学の動きの中から出てきた作家とは言えず、トルコにおけるモダニズム小説を超克したと評することもできない。むしろ、パムクの作品全般に共通する社会思想的、文明論的な——従って、ときに生活感に欠ける——問題意識や精緻な文体といった特徴は、本人が名前を挙げるネルヴァルやスタンダール、ブルースト、トルストイ、ジョイス、クンデラ、コールリッジ、エーコ、カルヴィーノ、あるいはタンブナルやズィヤー（Halit Ziya Uşaklıgır, 1866–1945. 代表作は『死人の手記』*Bir Ölü'nün Defteri*, 1892や『壊れた生活』*Kırık Hayatlar*, 1924）のような古今東西のいわゆる「名作」をごくごく個人的な形で受容するという独自の読書体験の中で培われたものと思われる。

III. オルハン・パムクという作家

1. ニシャンタシュの作家オルハン・パムク

では次にオルハン・パムクの経歴を簡単に紹介したい。パムクは1952年、イスタンブールの新市街北部、ニシャンタシュ地区という、我が国で言えばひとりの銀座のようなハイカラな地区の、それも裕福な家庭に生まれ育った人物である。オルハン・パムクはとすれば「世界文学者」のような名辞で括られることが多いが、彼はあくまでイスタンブールのニシャンタシュ地区という自身の生まれ育った環境に深く根を下ろした作家である。それというのも、歴史小説であれ、現代劇であ

5) Erol Köroğlu, “Başlangıç: Cevdet Bey ve Oğulları’nda Niyet ve Yöntem,” *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası*, Nüket Esen & E. Kılıç (eds.), pp. 87–121.

6) タンブナルは詩人、文学研究者、小説家として優れた功績を残した。『平穩』は、第二次世界大戦前夜のイスタンブールを舞台に、四人の主人公たちの人間模様を描く恋愛小説である。ニーチェやジョイスのような西欧人作家と、19世紀のトルコ古典詩人シェイフ・ガーリブ（Şeyh Gâlip, 1757–1799）やヤフヤー・ケマル（Yahya Kemal, 1884–1958）のようなトルコ作家の影響を織り交ぜた美しい文体でも知られ、オスマン帝国末期に生まれ、共和国初期の大変革を経験した主人公たちが、東西文明の相克や、共和国建国後のトルコ人間のジェネレーション・ギャップといった社会思想的な問題を各々に胚胎した点で、現在ではトルコの前衛小説、あるいはモダニズム小説の先駆けと位置付けられている。Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar: Bir Kültür, Bir İnsan*, İstanbul, İletişim, 2008, pp. 32–44.

7) パムク 2008, pp. 214–235.

れ、その作品の多くにおいてイスタンブルという街はパムク風の異化作用を受けつつ、薄汚れた建物や野良犬、空き家などのモチーフと共に“憂愁の都市”という絶対無比の舞台として機能しているが、これは新市街の富裕地区に住む人間ならではのイメージとも思われる。同世代のテキンのような作家にあっては、パムクの紡ぎだすイメージと異なり、都市のスラムこそが祝祭的な活況を呈する舞台として活用されることもあるからである（写真1）。パムクの作品において、『雪』や『無垢の博物館』においてニシャンタシュ出身者が主人公に設定されている点も、パムクという作家とニシャンタシュの強い結びつきを表しているだろう。



写真1 イスタンブルの空き家。2008年7月、筆者撮影。

さて、パムクは当初は画家を目指し、イスタンブル工科大学建築学部に進学するが、途中でこうした美術系分野での就職を断念してイスタンブル大学に移り、ジャーナリズム学科を卒業している。22歳で大学を卒業したあとは、実家で暮らしながら大学院へ通い、本気で作家を目指すようになったという。そして1982年に処女作『ジュヴデト氏と息子たち』が出版され⁸⁾、オルハン・ケマル小説賞を受賞、一流作家としての地位を獲得した。

そもそも裕福な家庭に育った点でも、また作品を発表するたびに国内外の文学賞を受賞し、高い評価を得つづけている点でも、たとえば同時期にデビューしたトプタシュのように長く生活苦に喘いだ作家とは異なり、トルコでも相当に恵まれた地位を享受してきた作家と言えるだろう。

2. 作品の技術的特徴と読者

パムクの作品についてよく挙げられる技術的特徴は、おおよそ心理描写の巧みさ、難解な文体、緻密な構成の三点である。もっとも、この種の批評にはどんな作家にも使用され得る便利な側面もあるため、少し具体的に見てみたい。

8) 当初は『暗闇と光』(*Karanlık ve Işık*)という題名で1979年に発表された。

まず、心理描写について。豊富な情景描写によって確固とした世界観の構築を行うヤシャル・ケマルなどに比して——『ジェヴデト氏と息子たち』を除けば——情景描写よりも心理描写を優先する筆致がパムク作品に共通するのは確かである。しかし、心理描写そのものについては、先述のとおりタンプナルをはじめ、アタイやアトゥルガン、あるいはトプタシュやテキンのようなトルコの多くの作家に見られ、特にパムク一人の特徴とは断じがたい。むしろトルコ国内では、女性の心理描写の稚拙さや、作品に登場する人々の人物造形の単調さなどが批判されることもある。ただし、とくに事物と対面した際、無機物を介して主人公が覚えた感興を描写する技術にかけては、卓越した技術を持ち合わせている点も申し添えておく必要がある。

一方、難解な文体に関しては、その特徴はとく顕著である。パムクの文章は切れ目なく続く長い一文の中で、間接語法や曖昧な形容詞、ないし副詞が多用されるため⁹⁾、ネイティヴ・スピーカーにとっても文意を汲むのが難解な箇所がままあるからである。こうした、あえて文章表現を複雑化させる文体は、おそらくはタンプナルやジョイス、ネルヴァルやブルーストといった作家を好む作者自身の読書体験の中で培われたものと思われ、内省的な主人公たちの心情を描くのに適していると言えるだろう。

他方で緻密な構成こそが——筆者の個人的な見解ではあるが——パムクの作品に共通する不合理なストーリーや奇形的かつ独善的な主人公の心情変化に整合性を持たせる原動力になっていると思われる。本稿では取り上げなかったが、パムクの作品の中でもっとも実験的と言われる『黒い本』において¹⁰⁾、一見なんの脈絡もないコラージュのように配置され、さまざまな物語を換骨奪胎した挿話や、文体の変化、時間の跳躍などが見られる各章が、最終的には一つのストーリーへと収斂していく様は、特にパムクの高い構成力を示しているように思われる。

上記のような不合理な主人公たちの心理描写や難解な文体、複雑な構成、そして東洋と西洋の文化的相克というテーマといった特徴に鑑みれば、パムクの作品は多分に晦渋かつ高踏的と言えるだろう。高踏的ということは、それだけ読者層が限られるということでもある。作者自身が『雪』の劇中、アナトリア辺境の一市民の口を借りて“あなたの小説の読者と僕は、似ても似つかない”¹¹⁾と吐露させているように、彼の作品に親しむのは、トルコでも大学生や、インテリ層に限られるとも言われる。いずれにせよ、パムクの作品が、彼と同じくトルコ社会上層に属する、西欧化した人々——彼らはときに「西欧かぶれ」(Avrupacı)とも評される——を中心に受け入れられているという事実には留意しておく必要があるだろう¹²⁾。

3. 作品紹介：『私の名は赤』、『雪』、『無垢の博物館』

では、実際にオルハン・パムクの作品を幾つか取り上げてみたい。本来であればデビュー作の『ジェヴデト氏と息子たち』、現在のパムクのスタイルを形作った『静かな家』(Sessiz Ev, 1984)、国内外で大きな話題を呼んだ『新しい人生』(Yeni Hayat, 1994)、トルコの歴史小説に多大な影響を及ぼした『白い城』(Beyaz Kale, 1985)といった作品についても論ずるべきなのだが、紙幅の都合上、ここでは代表作『私の名は赤』(Benim Adım Kırmızı, 1998)という歴史小説1点と、やはり代

9) Ryo MIYASHITA, “Japonya’da Orhan Pamuk’un Anlayışı ve Çevirme için Bazı Notları,” *Lacivet:Öykü ve Şiir Dergisi*, İstanbul, Yıl7, Sayı40, pp. 91–96.

10) Fatma Erkman Akerson, “Kara Kitap Üstüne Bir YorumDenemesi,” *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, Nüket Esen (ed.), İstanbul, İletişim, 2009 (1. ed., 1996), pp. 61–69.

11) Orhan Pamuk, *Kar*, İstanbul, İletişim, 2002, p. 412.

12) Kaan Arslanoğlu, “Edebiyatta Piyasa Başarısının Sırrı,” *Beşinci Sanattan Beşinci Kola: Orhan Pamuk*, İstanbul, İthaki Yayınları, pp. 72–77.

表作と目される『雪』（Kar, 2002）、そして最新作の『無垢の博物館』（Masumiyet Müzesi, 2008）という現代劇2点を取り上げたい。

『わたしの名は赤』

彼の代表作と目されている『わたしの名は赤』は1998年に発表された歴史小説である。舞台はイスラム歴一千年期の終わりがおし迫る十六世紀末のイスタンブル、半世紀前には栄華を極めたオスマン帝国も、隣国であるサファヴィー朝ペルシアとの長い戦に疲弊し、帝都イスタンブルの巷には賈金が行き、人々は音楽や絵画、葡萄酒や珈琲に耽溺し、そうした品行を過激に糾そうとするエルズルム出身の説教師とその一党が跋扈している。そんなある日、皇帝の細密画工房に属する絵師が何者かの手によって謀殺される。その背後には、偶像崇拝を固く戒めるイスラームの教義とは相いれない、西欧絵画とイスラームの細密画を融合させた秘密の装飾写本の存在が見え隠れするが、犯人の正体は杳として知れない。ときを同じくして十二年ぶりに帰京した主人公の一人カラは、幼馴染の従妹シェキュレへの恋心を胸に、否応なしにその事件の解決を迫られていく。こうしてカラは、細密画工房の長であるオスマンや、ユダヤ人の行商女エステル、写本の製作を監督していた自分の叔父、同じく皇帝の命を受けて写本の作成に携わっていた3人の名人から聞き込みをし、イスタンブルの街や皇帝の宝物庫で証拠を探すこととなっていく。

この作品の特徴は、各章で語り手が変わり、人間のみならず絵に描かれた犬や金貨、あるいは死という概念や赤という色彩が語り出し、殺人事件や主人公とヒロインの恋愛模様、そして絵師たちの苦悩を多角的に描き出していくスタイルが取られている点である。

また、『わたしの名は赤』はパムクの作品の中でも特に、東洋と西洋の文化的相克という問題が全面に押し出された作品でもある。それというのも、「東も西もまた、神のものである」というコーランの聖句に託されて東西の文化的摩擦と、その融合への希望が繰り返し語られるからである。細密画と西欧絵画の間で葛藤する主人公たちは、たびたびこの聖句を口にして、自らの絵画観を吐露するが——「でも、東は東、西は西だ」、「東だ、西だと嘆く前に、心の命ずるままに絵を描くだけだ」——彼らはそう主張するだけで、ペルシア伝来の古式ゆかしい細密画の伝統が、西欧からもたらされた新たな画法の前に敗北していく未来を諦念とともに受け入れる運命にある。なぜならば、本書で語られる西欧絵画の本質とは、遠近法や油絵具といった技法にとどまらず、個性という新たな価値観に拠って、神のものであるはずの世界を人のものとして征服しようとする傲慢な、しかし魅力的な世界観そのものだったからである。

いみじくも主人公カラはある絵師にこう問いかけている。「お前はどのようにして純粹であろうとする？ わたしたちのようにここに留まれ。そして交り合うんだ」——絵師の答えについてはここでは触れないが、「東も西もまた、神のもの」であり、その交錯点において文化の混淆を受け入れて生きろという謂いは、東西文化の絶えざる流入に晒されるトルコの大地とその文化的中心であるイスタンブルに暮らす人々の在り方を暗喩しているようでもあり、文明の衝突とその混在を描き出した功をもってノーベル文学賞を受賞したパムクの文学を象徴するようでもある。

ただし、本書の白眉を失われゆく古い絵画芸術への郷愁と、減びるとわかっていてもなお、それを手放すことのできない絵師たちの悲哀に求めても差し支えないだろう。そうした在りし日の芸術への郷愁は、劇中、細密画という様式美の世界にあって自らの個性を露わにしたいという耐えがたい衝動に駆られ、西欧絵画の模倣に手を染め、破滅していく一人の天才絵師に託されたクライマックスで語られている。

また、本作は『白い城』と並んで、それまでオスマン帝国ないしトルコ共和国建国期の英雄的行為の礼賛に終始していたトルコ歴史小説に科学や芸術、文化、日常生活という要素を導入した画期的な作品としても認知されており、ギュルセル（Nedim Gürsel, 1951-、代表作は『ボアズケセン、あるいは征服王の物語』 *Boğaz Kesen: Fatih'in Romani*, 1995）、アナル（İlhan Oktay Anar, 1960-、代表作は『霧の大陸の地図』 *Puslu Kitalar Atlası*, 1995）といった本格派歴史小説家に多大な影響を与えた点でも、トルコ文学上、無視しえない作品となっている。

『雪』

『雪』は2002年に発表された作品であり、アナトリアの最東端、アルメニア国境にほど近い地方都市カスを舞台にした現代劇である。主人公の詩人Ka（カー）の足跡を、彼が残したノートを頼りに友人であるオルハン・パムクが小説にした、という体裁を取る作品である。なお、Kaはイスタンブールのニシャンタシュ地区生まれで、オルハン・パムクの幼馴染であるとされる。

舞台は90年代初頭、十二年間フランクフルトに亡命していた詩人Kaは、カスで相次ぐ少女たちの自殺事件取材してくるよう友人から依頼される。大学時代の片思いの相手イベキがカスに住んでいることを知り、取材を引き受けたKaは、おりしも市長暗殺とそれに伴う選挙戦に湧くカスへと向かう。イスラーム主義系政党の候補者の当選が確実視される中、一人の演劇役者と軍人たちによって共和主義と世俗主義の復権を企図するクーデターが起こされ、おりからの大雪で交通が遮断されていたカスの街は、一夜にしてこの道化じみたクーデター首謀者たちの支配下に置かれてしまう。カスに滞在するうちにそれまで失われていた詩想を取りもどす一方で、イベキと結ばれない限り、自分は幸せになれないという強迫観念にとりつかれたKaは、さまざまな政治グループの間でメッセンジャーの役回りを演じることで、自らの幸せを掴み取ろうと奔走することになっていく。

これまでの作品の多くは、作者自身が知悉するイスタンブールを舞台としていたが、そのイスタンブールを離れた点でこの『雪』という作品は異色な作品でもある。イスタンブールを舞台にした現代劇の場合、富裕層の住む新市街や、伝統的な暮らしが残る旧市街、あるいはイスタンブール市民にとってのレジャー・スポットであるボスフォラス海峡沿岸などの特定地域が重要な舞台装置として活用されるが、本作ではそうしたトポスはまったく機能せず、市内の各所を平板化し、美化する雪に覆われた街全体がただ一つの舞台として描かれているからである。そのため読者には、カスのごく限られた地域しか紹介されず、これが、さきのクーデターと大雪で閉鎖された街の閉塞感を高める役を担っている。

しかし、この狭隘な地方都市には20世紀の政治思想の博覧会と見まがう現代トルコのさまざまな政治イデオロギーとその代表者たち——イスラーム主義者、トルコ民族主義者、世俗主義、クルド民族主義者、社会主義者、あるいは、国家情報局や警察、その協力員である市民たちのような体制側の人々等々——が対置され、非常に濃密な空間として描かれている。こうした種々雑多な政治勢力が一堂に介し、しのぎを削りながらも、その一方で個々人の人間としての葛藤を吐露する点で、作者本人が言及するスタンダールの『バルムの僧院』のほかに、おそらくは70年代の作家アアールの『ある披露宴の夜』などに少なからぬ影響を受けているように思われる。

上記のように政治的論題をも扱う本書は、パムクが「最初にして最後の政治小説」と明言した作品であるが、その一方で作者自身は政治的メッセージはないとも述べている。たしかにさまざまな政治勢力が登場する反面、主人公Kaはノンボリのリベラリストであり、自らの芸術と幸福にしか

関心を示さないエゴイストである。また、作中でもトルコ国内の政治勢力の合従連衡などは多く語られず、むしろさまざまな政治勢力が一樣に憧れ、あるいは憎む、無視しえない存在としてのヨーロッパ／西欧文明へのルサンチマンの方により多く筆が向けられているのも事実である。加えて、アナトリアの貧困という問題も取り上げられるものの、パムクはテキンのような写実的な描写によって貧困を浮き彫りにすることはせず、登場人物たちの言葉の上で語られる抽象的なレベルに留めて、ごく控えめにこれを描いている。

こうした諸点を勘案すれば、本作の主軸はむしろ、詩人／恋する者である Ka という主人公の幸せの追求を追った伝記的側面に求められるだろう。Ka は、貧困と無教養、想像力の欠如によって人々が政治に傾倒し、苦悩するさまを見守る観察者に徹しているからである。作中、ただ一度、観察者から当事者になった Ka が手を染めた行いが、自らの幸せを保証するという利己的な動機から発した恥ずべき密告であった点は、芸術家が自らの利己的な愛に屈したことを象徴するように見えるが、Ka 自身が自覚的にこの二面性を収斂させることはないため、彼にとっては詩も愛も、等しく自らの幸せを探すための手段でしかなかったということだろう。イスラーム文化と西欧文化の衝突を正面から扱った作品として評価されることも多い『雪』ではあるが、実際には本作を用いて現代政治を論じることは難しく、むしろ Ka という人間の幸せ探しの物語として読むべき作品と思われるのである。

『無垢の博物館』

『無垢の博物館』は2008年に発表された作品であり、ノーベル文学賞受賞後、初の小説作品ということもあり、トルコや欧米では発売前から大きな注目を集めたことで知られる。

物語の舞台は1970年代のイスタンブール、実業家の御曹司ケマルは婚約者がいながら遠縁の娘フスンと身体を重ね、みるみる間に彼女との逢瀬にのめり込んでいく。しかし、あるときを境にフスンはケマルの前から姿をけし、彼女への思慕を募らせるケマルはイスタンブールの街を彷徨した末に、一年後、ようやく彼女との再会を果たす。このときすでに、彼女は一人の若い映画脚本家の妻となっていたが、ケマルはフスンへの思いを断ち切れないうまま、フスンの実家に毎晩のように通いつめ、その家族の温かさやフスンといられることの幸せを噛みしめながら、仕事、家族、友人、そして婚約者といった社会とのかかわりを次々と捨て去っていく。この過程でケマルは、フスンとの肉体的接触の代替行為として、彼女の持ち物を密やかに蒐集しはじめる。それははじめのうち、想い人の持ち物へのフェティシズムに裏打ちされた咄嗟の行動に過ぎなかったが、ケマルの蒐集欲は飽くことを知らず、やがて膨大なコレクションへと膨れあがっていく。紆余曲折の末にケマルは、このコレクションをもとにフスンと自分の愛を展示する博物館を開く決意を固め、開館予定の博物館のパンフレット執筆をオルハン・パムクに依頼する。それが本書『無垢の博物館』である。

なお、この「無垢の博物館」はフスンの実家ケスキン家を買収して改装した博物館とされるが、2012年4月に劇中表示された住所と同じ場所に開館している（写真2）。こうした作品のマルチメディア的展開は作者自身によって演出されたものであり、ときに「商売人」のような誇りを受けることもあるが、少なくともパムクという作家がいかに、読者の視線や関心を意識し、自己演出能力に秀でた作家であるかを窺わせるのは確かである。

そもそもノーベル文学賞受賞時に、イスタンブールという街を一つの文学的場に昇華した功績を称えられたパムクであるが、彼が小説の中でイスタンブールを描くのは『わたしの名は赤』以来、十年



写真2 無垢の博物館／ケスキン家外観。2011年1月、筆者撮影。

ぶりのことである。この間にパムクはエッセイ『イスタンブール——思い出とこの街』（*Istanbul: Hatıra ve Şehir*, 2003）において、建築物、事物、日常生活の風景、記憶を介してイスタンブールという自身の原点を見つめ直した末に、“憂愁の都市”（*hüzünlü şehir*）という独自のトポスを明確に言語化している。本作の舞台である70年代イスタンブールは、その思索の成果が惜しみなく盛り込まれ、前作『雪』の閉塞感を振り払うかのように、当時のトルコ映画や商品、職業、習慣に彩られたノスタルジックな都市として描きだされている。これまで発表された小説作品の中で、もっともイスタンブールという「都市」が意識的に活用された作品と言えるだろう。

本作は、「軽薄」で「ちょっと頭のおかしい」、すぐに「頭がこんがらがってしまう」とパムクが形容するケマルの発言や行動が、ときに読者を苛立たせるものの、読み進めていくにつれてケマルへの侮蔑が、いつの間にかその無垢な愛への敬意へと変じていくよう、特に主人公の心理描写に力点が置かれた作品である。本書のある場所でケマルは、さきほどの『雪』を評して“政治小説はつまらない、なぜなら、政治は遠くにいてはわからないから。でも、愛のことならあなたたちにもわかるはずだ”と読者に語りかけている。ケマルという主人公は、周囲の状況に流されやすい軽薄な人物ではあるが、こと愛に関しては、一貫して読者の理解を期待し、また信じ続ける無垢さを持つ

た人物である。これまでパムクが男女の恋愛を描く際には、どちらかといえば殺人事件やクーデター、あるいは失踪事件のような異常事態の中で必死に愛をつかみ取ろうとする、状況に翻弄される人々が主人公に設定されてきたが、本作ではケマルの周りでは事件らしい事件は起こらず、むしろ想い人の一挙手一投足こそが、彼にとっての重大事件として機能している。その意味では、パムクの作品の中でも、特に恋愛小説の色が濃い作品と言えるだろう。

もっとも、個人的には、本書でパムクが訴えたかったのは、愛や恋ではなく、時代と場所という制約を乗り越えた先で主人公ケマルが見出した奇妙な、それでいて貴い幸せの在り方そのもののようと思われる。パムク作品はそのラストシーンの美しさに定評があるが、本作の掉尾においてケマルに変わってパムクによって語られるエピローグは、『白い城』と並んで一、二位を争う美しさを誇るだろう。

IV. パムクのテーマ——東西問題と幸福について

1. 東西問題の取り扱い

以上、三作品について——多分に私見を交えつつ——かいつまんで紹介したが、どの作品にも共通するテーマを探せば、よく言われるように東洋と西洋の文明的相克を挙げざるを得ないだろう。そもそも、地理的に長らくイスラーム文化圏の最前線、あるいは辺境に位置し、西欧キリスト教文化圏と接してきたトルコにあっては、東洋と西洋、伝統と近代という問題はたんに概念的なレベルに留まらず、地政学的にも、両者の間を実際に有形無形の文物が頻繁に行き交うという物質的な意味でも格別の意味を持っているからである。

おそらく彼の作品の中で東洋と西洋という問題が顕著に表れているのは『白い城』や『わたしの名は赤』のような歴史小説である。なぜなら、すでに東洋文化と西洋文化が入り混じったトルコ共和国ではなく、オスマン帝国という東洋的アンシャン・レジームと、その社会思想が同時代的な価値を保っていた時代に生きた人々が主人公に設定されているからである。そこでは個人主義や自然主義のような西洋的思考様式に接した人々の葛藤が描かれ、登場人物たちは個性をこそ重んじる、来るべき近代／現代世界への恐れを吐露し、滅びゆく価値観への哀愁をたびたび口にしている。『白い城』の二人の主人公がしまいにはそれを受け入れたのに対して、『わたしの名は赤』の天才絵師はそれに最後まで抗い通すという態度の差異は見られるが、いずれの場合も歴史小説の中では、東西の問題が当事者たちにとってより喫緊の課題として意識されているのである。

ところが、そのほかのパムクの作品を見渡してみると、この作家は東西問題のような文明論的な問題を取り上げながらも、とくに解決法を提示したり、かくあるべしという理想の人間像を描かないまま、ただ主人公の道程にそれを委ねて、作品を決着させることがほとんどであることに気が付かされる。なぜなら、現代劇である『雪』や『無垢の博物館』でも、ヨーロッパに対するコンプレックスはあちこちに露頭を覗かせ、主人公たちもそうした桎梏に捕われているが、それに積極的に抗おうとする役目はすべて脇役に課せられ、主人公が西欧的価値観の矛盾を意識することは稀だからである。パムクの現代劇における主人公は、基本的にはすでに西欧化した、作者と同種の人々から成り、前記のような脇役たちの闘争や葛藤に巻きこまれる役どころを演じるのが普通なのである。そして、彼らを主人公足らしめている要素は、こうした社会思想的な側面ではなく、困難に巻きこまれてなお、自分の幸せをこそ重んじる姿勢を貫く強固な理想である。いずれにせよ、基本的には東西問題とそこから派生する自己認識や生活様式の諸問題が、まさに試練として設定されつつも、それとはそぐわない、ある意味で楽天的かつ、多くの場合、非常にエゴイスティックな主人公

たちが抱く理想がそれを乗り越えていく様子を活写するという構図が、パムクの作品に共通する要素と言えるだろう。この理想については本稿の終わりに触れることとする。

2. 作品の多層性と幸福の追求

前述のように、東西問題というある程度は一貫した論題が掲げられる一方で、オルハン・パムクの作品が、さまざまな事物からなる物質的な位相や、家族や芸術からなる主人公の日常の精神生活の位相、そして東洋と西洋、伝統と近代などの社会思想的な位相などの積層から成る多層構造によって構成されているのも確かである。パムク自身はこうした構成を、いま筆者が述べたような多層構造という上下のベクトルではなくて、むしろ「多声楽的」(Polyphonic) という音楽用語を用いて横並びに捉えている¹³⁾。彼の作品は、よく言えば多元的、悪く言えばどうとでも読めるように計算し尽くされていると言えるだろう。

そのため、こうした多声楽的——あるいは多層的——な作品を、東西問題を中心に据えて議論するだけでは、その作品の魅力は見えにくいようにも思われる。そこで最後に、筆者なりに、なぜパムクという作家がヤシャル・ケマルや同世代にテキン、トプタシュなどに比してトルコのみならず、さまざまな先進国で受け入れられたのかを考えてみたい。

たしかにパムクという作家は、歴史小説に見られるような綿密な取材を惜しまない勤勉さと、人物描写、特に奇形化した個々人の精神の葛藤や桎梏を描ききる文章力を持ち合わせた優れた作家である。しかし、個々の登場人物の関心は、デビュー作を除けば、さきに述べたような東洋と西洋の文化的相克や、伝統と近代のような問題へ向けられる以上に、主人公の心の中のさまざまな袋小路に寄り道をすることで、結局はそうしたテーマから遠ざかることも多いように見受けられる。つまり、パムクは文明論的なテーマを掲げながらも、作中ではそれに敢えて背を向けることが多々あるのである。むしろ、彼の作品の優れた点はその主人公たちが、前記のようなさまざまな位相——文明論、社会思想、生活習慣、他者との精神的紐帯、記憶の外部装置としての事物等々——をすべて突貫し、さらに深く深く、自身の内面へと深化していくことができる精神的なりアリティーを併せ持っている点にあると思われる。こうした主人公たちの最たる特徴は、時代精神や自身の置かれた状況に左右されない理想を持っている点である。パムクの描く主人公はすべからく理想主義者なのである。ではその理想とはなにか？ それは、「幸福になりたい」という真摯な欲求であるように思われる。

トルコ語では「幸福」を *mutluluk* と言うが、パムクという作家は作中でこの単語と、そこから派生する形容詞なり副詞なりを非常に多く使用している。現代トルコ語を駆使する術を知り、ときにネイティヴ・スピーカーにとっても馴染みの薄い動詞や名詞を、その意味域をぎりぎりのところまで押し広げながら使うパムクではあるが、こと「幸福」という単語に関しては、場面によってはより適当な表現——「満足そうに」、「嬉しそうに」、「楽しそうに」、「誇らしげに」等——がありそうなところに投じているのである。無論、日本語の「幸福、幸せ」とトルコ語 *mutluluk* の意味域の違いには留意する必要があるにしても、かなりの頻度で用いられていると言えるだろう。

あくまで筆者一個人としてではあるが、オルハン・パムクという作家は、トルコの古今東西を舞台に選びつつ、東洋と西洋の文明的相克のような、ある意味では時流に合ったテーマにも言及するものの、その実、一貫して「人間にとって幸せは何なのか」という問題意識を持ち、人にとっての幸せの在り方を描く作家であると結論付けられるだろう。パムク自身がスタンダール流の「幸福の

13) NHK『ETV 特集』「東と西のはざまを書く〜オルハン・パムク思索の旅」2008年7月13日放送。

追求」に言及したことがあるか否か、不勉強な筆者はいまだに確認を取れずにいるが、「幸福の追求」という普遍的なテーマが作品の奥底に横たわっているからこそ、文化と言語を越えて、読者は彼の作品に心揺さぶられることが可能であるのだと、筆者は考えている。

オルハン・パムク作品リスト

<小説>

- | | |
|--------------------------------------|---|
| <i>Cevdet Bey ve Oğulları</i> (1982) | 『ジェヴデト氏と息子たち』 未訳 |
| <i>Sessiz Ev</i> (1983) | 『静かな家』 未訳 |
| <i>Beyaz Kale</i> (1985) | 『白い城』 宮下遼・宮下志朗共訳、藤原書店、2009. |
| <i>Kara kitap</i> (1990) | 『黒い本』 未訳 |
| <i>Gizli Yüz</i> (1992) | 『隠された顔』(脚本) 未訳 |
| <i>Yeni Hayat</i> (1994) | 『新しい人生』 安達智英子訳、藤原書店、2010. |
| <i>Benim Adım Kırmızı</i> (1998) | 『わたしの名は紅』 和久井路子訳、藤原書店、2004.
『わたしの名は赤』 宮下遼訳、ハヤカワ epi 文庫、2012. |
| <i>Kar</i> (2002) | 『雪』 和久井路子訳、藤原書店、2006.
『雪』 宮下遼訳、ハヤカワ epi 文庫、2012. |
| <i>Masumiyet Müzesi</i> (2008) | 『無垢の博物館』 宮下遼訳、早川書房、2010. |
| <i>Babamın Bavulu</i> (2007) | 『父のトランク——ノーベル文学賞受賞講演』 和久井路子訳、藤原書店、2007. |

<エッセイ、講演集等>

- | | |
|---|--------------------------------------|
| <i>Öteki Renkler</i> (1998) | 『別の色』 未訳 |
| <i>İstanbul: Hatıra ve Şehir</i> (2003) | 『イスタンブール——思い出とこの街』 和久井路子訳、藤原書店、2007. |
| <i>Manzaradan Parçalar</i> (2010) | 『風景の欠片』 未訳 |
| <i>Saf ve Düşünceli Romançı</i> (2011) | 『純真にして思慮深き小説家』 未訳 |