

「複合自我」の「政治」的位相

——サルマン・ルシュディの『恥辱』について*——

大 熊 榮

1 はじめに

この論文の目的はサルマン・ルシュディの『恥辱』(=S)を通じて表象される「複合自我」の「政治」的位相を明らかにすることである。ルシュディは『真夜中の子供たち』において、「作家である自己」と「歴史」との関係として4通りの様態を考えた¹⁾。すなわち「字義的-積極的」「字義的-受動的」「比喩的-積極的」「比喩的-受動的」の4通りである。同じことは「政治」にも言える。作家が政治にどう関わるべきかについては、ルシュディはパキスタンの詩人ファイズ・アフメド・ファイズから多くを学んだと自ら告白していて、その影響のほどを明らかにすることも本論文の副次的目的であるが、作家と政治の関わり方は「直接的-公的」「直接的-私的」「間接的-公的」「間接的-私的」の4通りがあると考えられる。作家が「直接的-公的」に「政治」に関わることは大いにありうるが、ルシュディはそれを選択しない。しかし小説を発表することで「直接的-私的」に関わる気持ちは持っていて、『恥辱』はそのようなものとして書かれている。登場人物のひとりアルジュマンドはベナジル・ブットをモデルにしているとされ、彼女への警告という含みがこの寓意的作品には隠されているのである。

焦点となるのは1970年代のパキスタンと思しい「国家」(作者は意図的に曖昧にしている)の「政治」であり、権力の頂点に上り詰めるものたちとその周辺の人々を通じて、この「国家」の「政治」の腐敗や独裁に目を向ける。しかし、単なる告発調の書き方ではなく、目的は「政治」的対立への私的見解をいかに効果的に表象するかにある。その見解とは、「複合自我」に由来する政治論にほかならない。

この虚構の「国家」では民主主義はまだ根づかず、「政治」はネポティズムやら古くからの仕来たりやらの複合的要因で動く。それらの要因は権力者のみならず、周辺的人間の「自我」にまで影響を及ぼすのだが、その一つが「東洋

的」と形容される「恥辱」感覚である。焦点はその「恥辱」感覚にある。この感覚の特徴は暴力へと結びつくところにあり、その化身として登場するのがスフィヤ・ズィノビアである。また「恥知らず」の権化としてオマル・カイヤム・シャキールも登場する。その役割は政治的無力感を強調するところにあるが、これら対照的なふたりの登場人物は、結局のところ、作者と無縁ではありえない。彼らはいずれも寓意的登場人物だからである。

「恥辱」は作者の一人称による見解表明部分（エッセイ的部分）と物語部分が渾然一体となっている作品で、作者自身の「政治」的意見が作品の中で随所に表明される。「恥辱」感覚についても、作者自身が一種の生の声で考察を加えている。一例として彼はロンドンのイースト・エンドでパキスタン人の父親が一人っ子の娘を殺害した実話を語る（第7章）。理由はその娘が白人の若者といいい仲になって、一家に「不名誉」をもたらしたからである。この「恥」を雪ぐには「娘の血」をもってするしかない父親は考えたわけである。この話を紹介した後で、ルシュディはほんとうの驚きについて語る。それは父親の親戚や友人たちが「彼を非難したがる」（S, 115）という点である。のみならず、彼自身も「この殺人者を理解していることに気づく」（S, 115）のである。「恥と恥知らずの間にわれわれを載せて回転する軸がある」（S, 115）と彼は結ぶ。彼はまた、この事件がスフィヤ・ズィノビアという登場人物を思いつくきっかけとなったことを打ち明けてもいる（S, 116）。

この作品で「恥辱」感覚表象がクライマックスを迎えるのは、まさにスフィヤ・ズィノビアの物語においてである。それを読めば「恥辱」とはなにかが、理屈でなく、一種の体験として理解される。そこでわれわれはまずスフィヤ・ズィノビアについての分析から議論を始めたい。

2 「恥辱」の化身

「恥辱」は「独裁政治」糾弾というような単純な意図のもとに書かれた物語でなく、心理社会的に生成する「恥辱」が「狂気の暴力」を生み出し、時に社会を変えるという物語である。

「恥辱」というテーマがクライマックスを迎えるのは、ナヴィード・ハイダーが親の意向に逆らってハルーン・ハラッパとの婚約を結婚式前夜に破棄し、ラザ・ハイダーとその妻ビルキースに大恥をかかせる時である。名誉ある家としてすでに大勢の招待客を予定しているため、結婚式の中止はできない。世間体

を取り繕うための最善策として、婿の取替えを思いつく。幸いナヴィードには意中の男として陸軍対警察のポロ試合でヒーローになったタルヴァール・ウルハク警部がいて、取替えは簡単に進む。ビルキースは招待客に配る「訂正の手紙」五百五十五通を夜のうちに書き終えるものの、恥辱の感覚に身を焼かれる。急遽婿を入れ替えての結婚披露宴は重苦しく進行する。そこへ白痴の姉にして「恥辱」の化身スフィア・ズィノビアがタルヴァール・ウルハクに襲いかかる出来事が発生し、「恥」の上塗りとなる。

家系図が重要な役割を果たしている点で『恥辱』はガブリエル・ガルシア＝マルケスの『百年の孤独』によく似ている。それはまた「ファミリー・サーガ」のパロディでもあり、主に三つの家系が交錯していて、原作にその系図が掲載されている。一つはオマル・カイヤム・シャキールが生まれ出るシャキール家、もう一つはイスカンダー・ハラッパが出るハラッパ家、最後はラザ・ハイダーが出るハイダー家である。ラザと「はとこ」の関係にあるラーニ・フマユーンがイスカンダー・ハラッパと結婚することで、ハラッパ家とハイダー家が家系図でつながる。これらの家系のうち、ハラッパ家とハイダー家にはそれぞれブット家とズィア＝ウル＝ハク家という現実のモデルがある。従ってイスカンダー・ハラッパとラーニ・フマユーンの一人娘アルジュマンドはベナジル・ブットがモデルということになる。

ラザ・ハイダーと結婚するビルキースは一時「うまずめ」(S, 84)の汚名を着せられ、それは一族の「恥」として周囲から責められもするが、やがて男児を死産し、そのことで再び「恥」をかく。結局彼女が産むのはスフィア・ズィノビアとナヴィードの二人の女兒である。「恥辱」というテーマが最も鮮やかに浮かび上がるエピソードで中心的役割を演じることになるのはビルキース、スフィア・ズィノビア、ナヴィードの母娘である。

この三人については「恥辱」と「狂気」の相関関係が見出される。ビルキースの「狂気」はデリーで父親がヒンドゥー教徒の襲撃で死んだ直後に見る「ノンナチュラル」なヴィジョンによってまず暗示される。彼女は二歳の時に母親に死に別れ、イスラム教徒の父親の手で育てられる。父親マフムードはデリーで経営している場末の映画館を「帝国トーキー」と名づけて帝国と見なし、娘を「王女(ラーニ)」に見立てて育てる。この父娘は「直解主義(リテラリズム)」(S, 60)の傾向があり、ビルキースは自らを「王女」と思い込んで育ち、実際、後にラザ・ハイダーの妻として虚構の国を支配することとなる。分離独立前の混乱期に映画館が爆破され、父親を失うと、「裸の王女」となって「赤

い砦」へ連れて行かれる。ビルキースが「裸」になることには比喩的意味がある。パキスタンと思しい国への「移民」となる彼女はルーツ、コミュニティ、言語のすべてを失うからである。

こうして狂気のように見える行動が歴史的社会的な原因を持っていることにわれわれは気づく。彼女が「裸」にされるプロセスには映画上映がからんでいる。牛を殺さないヒンドゥー教徒とステーキを盛大に食べるイスラム教徒の対立が映画上映に反映し、肉食主義的映画館にヒンドゥー教徒が押しかけ、非肉食主義の西洋映画館にイスラム教徒が大挙して見物に来るといふ分裂状態が生じ、観客が暴徒と化して対立映画館を襲撃する事態へと発展する。当時は「あらゆるタイプの狂気があった時代」(S, 61)で、そういう対立を解消しようと、マフムードは二つの種類の映画の二本立て上映に踏み切る。これが大失敗で、双方の観客に見放され、やがて映画館そのものを爆破されるのである。犯人がヒンドゥー教徒なのかイスラム教徒なのかは、マフムードの取った融合的立場のためにはっきりしない。明らかなのは、社会的「狂気」が「帝国トーキー」とマフムードを破壊し、ビルキースを「裸」にしたということである。彼女はそうして辱めを受け、さらに「移民」としても辱めを受ける。虚構の国へ移住した後、夫ラザ・ハイダーの祖母バリアンマの家で他の縁者たちと暮らすことになるが、その中の一人ドゥニャザード夫人がビルキースを「うまずめ」(S, 84)と罵ると、屈辱に耐えかねたビルキースはドゥニャザード夫人に襲いかかる(S, 85)。「恥辱」感覚が暴力へと転化する瞬間である。

ビルキースの娘スフィア・ズィノビアは待望された男児でなく生まれたことで両親に「恥」をかかせる。ビルキースに至っては「娘はわたしの恥なの」(S, 101)と友人ラーニ・ハラッパに電話で打ち明けたりする。しかもスフィア・ズィノビアは赤ん坊の時から「あまりにも恥ずかしがる」(S, 90)ところがあり、成人すると「恥辱」を暴力へ転化させる人間となる。その最初の兆候が「七面鳥事件」となる。

この事件を説明するためには、われわれはイスカンダー・ハラッパの行跡を辿らなければならない。そこにはオマル・カイヤーム・シャキールが絡んできて、彼らのデカダンな生活を垣間見る必要が生じる。しかし、彼らの分析は少し後回しにして、ここではイスカンダー・ハラッパがデカダンな生活からふつと足を洗うきっかけとなる一人の女ピンキー・アウラングゼーブに焦点を合わせる。彼女は統合参謀本部長アウラングゼーブ元帥の若い妻で、老いばれた夫には期待できない愛情を他の男に求めようとしている。その候補者として

ラザ・ハイダーとイスカンダー・ハラッパが名乗りを上げるが、デカダンが勝ちを収め、ピンキー・アウラングゼーブはイスカンダー・ハラッパの愛人となるのである。彼らの悦楽の関係は10年ほど続き、ピンキー・アウラングゼーブのとりなしによってイスカンダー・ハラッパは権力の梯子を上りだし、「外務大臣」になるが (S, 150), アウラングゼーブ元帥の死とともに後ろ盾を失うと、外務大臣を辞任するとともにピンキー・アウラングゼーブとの関係を清算し、「イスラム社会主義」(S, 150)の政党「人民戦線」(S, 151)を組織する。

ここで、イスカンダー・ハラッパに見捨てられたピンキー・アウラングゼーブがどうなるかに視線を向けるならば、彼女はすでに未亡人となっていて、死んだ夫(元帥)の家で七面鳥を飼いはじめるのである。しかしその家がカラチの「国防軍将校共同住宅協会」(S, 134)の敷地にあって、そこにはいまや軍人として出世しているラザ・ハイダーの家もある。彼の妻ビルキースは七面鳥が住宅地で飼育されていることに屈辱を感じるのだが、知能の発達が遅れている娘スフィア・ズィノビアにその屈辱が伝染し、ある朝218羽の七面鳥すべての首を千切り取り、「頭の代わりに腸が飛び出した首なし生きもの」(S, 138)にしてしまうという事件を引き起こす。これが「七面鳥事件」である。この事件を語った後で作者は次のようにコメントする。

確かなことと思えるのは、手違いで生じた奇跡にして肉をまとった一家の恥という重荷をかくも長く背負わされてきたスフィア・ズィノビアが、無意識の自我という迷宮の中に、シャラム(恥)を暴力へと結びつける隠れた道を見つけたということである。そしてまた、目覚めてみると、解放された力に彼女はだれにも負けないほど驚いたということである。

美女の中の野獣。単一の人物に結び合わされたおとぎ話の対立要素。(S, 139)

スフィア・ズィノビアは「恥の権化」であるとともに「美女と野獣」でもある。ジャン・コクトーの映画をひとひねりしたようなこの複合性は、スフィア・ズィノビアの中で「暴力」へと結びつく。コクトーの映画が児童読み物を下敷きにしているように、ここでも「おとぎ話」という側面を捨象して議論を進めることはできない。ルシュディはスフィア・ズィノビアを主人公とする「おとぎ話」を語っているからである。その「おとぎ話」はしかし、『美女と野獣』のようにだれもが知る話でなく、「個人神話」にすぎない。スフィア・ズィノ

ピアの物語は「恥」に対する制裁としての「暴力」を象徴する「神話」なのである。

「個人神話」化への次の段階はスフィア・ズィノビアの妹ナヴィードの結婚にまつわるエピソードに顕現する。このエピソードの出発点にはイスカンダー・ハラッパの従兄弟リトル・ミール・ハラッパの一人息子ハルーン・ハラッパの登場がある。彼は叔父のイスカンダー・ハラッパに心酔してデカダンな若者となり、イギリスへ留学しながら学位を取らずに帰国するが、「彼の留学期間中にヨーロッパの学生の間で流行していた革命的政治思想」(S, 149)にかぶれ、その点をイスカンダー・ハラッパに見込まれて「反腐敗信任状」(S, 151)を与えられる。しかし保守的な父親リトル・ミール・ハラッパは息子の無軌道ぶりを心配し、従兄弟イスカンダー・ハラッパの妻ラーニに相談すると、ハルーンをナヴィードと結婚させてはどうかと勧められる。ナヴィードはラザ・ハイダーとビルキースの二番目の娘で、かねてからラーニは友だちのビルキースからナヴィードの結婚相手について相談を受けていたのだ。話はとんとん拍子にまとまり、いよいよ結婚式前日になる。ところがナヴィードには意中の人としてタルヴァール・ウルハク警部がいて、結婚式前日にそのことを告白する。それを知った父親ラザ・ハイダーの反応は次のごとくである。

「なんたる恥辱だ」と彼は言った。「親の決めた縁組を打ち壊しにすると
は」彼は家族の見ている前で娘の頭を撃ちぬく決心を固めた。(S, 166)

彼がここで感じているのは、イースト・エンドのパキスタン人父親が一人娘に感じたものと同じ、まさに「東洋的恥辱」である。彼は娘を射殺するしかないと思うが、決意が鈍る。結局、ビルキースが招待状を書き直すという解決策で落ち着く。しかしハイダー家が受けた「恥辱」感覚がスフィア・ズィノビアに伝染しないわけではなく、婚礼の宴の席で彼女は屈辱の根源であるタルヴァール・ウルハクに襲いかかり、その首を七面鳥と同様に捻じ切ろうとする (S, 170)。ナヴィードはもとより、ラザ・ハイダーとビルキース、それにオマル・カイヤーム・シャキールも加わって「野獣」を警部から引き離すことで、ことは収まるが、警部の首が回らなくなり、彼のポロ選手としての生命を断つ。実はポロ選手として警察チームのスターであったタルヴァール・ウルハクに、ナヴィードは一目惚れしたのである。このエピソードを通じ、ポロ選手の首すら捻るスフィア・ズィノビアの怪力が浮かび上がる。それはとても人間の力とは

思えない、「ノンナチュラル」な力なのである。

その怪力が「個人神話」化するのには彼女の失踪後である。そこに至るまでには、物語の大半が終わっている。物語の概略に触れることなくしては、「個人神話」化の問題は語れない。それは虚構の国の「政治」が絡む「個人神話」だからである。

スフィア・ズィノビアが妹ナヴィードの取り替えられた花婿に襲いかかった日に、政治の世界で無血クーデターが起こり、シャギー・ドッグ将軍が大統領に就任し、イスカンダー・ハラッパが首相に就任して、虚構の国に「イスラム社会主義」政権が誕生する。イスカンダー・ハラッパは友人にして妻の遠縁に当たるラザ・ハイダーを陸軍司令長官に取り立て、従兄弟の息子ハルーン・ハラッパに「人民戦線」の党務を仕切らせる。この政権下でバングラデシュを思わせる「東翼」の分離独立問題が起こり、大統領や首相はその鎮圧にやっきとなり、「膨大な軍隊」(S, 179)を派遣する。イスカンダー・ハラッパの軍は最終的に敗北するが、彼らはそれをインドやアメリカの「工作」(179)のせいだとする。シャギー・ドッグ大統領辞任にともなうイスカンダー・ハラッパが大統領になると、「外交郵袋を検閲する」(S, 185)など、権力を横暴に揮い、「毛沢東思想」に染まった「イスラム社会主義」(S, 151, 185)が独裁につながる政治思想であることを証明する。このことを冷静に観察するのは実はイスカンダー・ハラッパの妻ラーニであり、夫の処刑後、18枚のショールに刺繍する象徴的な絵によって詳細に夫の極悪非道ぶりを証言する。

このイスカンダー・ハラッパの独裁を倒すのは、彼の友人であり陸軍司令官ラザ・ハイダーだが、ラザは選挙を行うことなく大統領になり(S, 231)、イスラム原理主義に基づく政治を行う。アルコール類の全面禁止、テレビ番組の徹底管理、祈りの強制、10万人の乞食の投獄、非合法化された「人民戦線」メンバー2万5千人の投獄、女性に対するヴェールの強制、映画の禁止などである(S, 247)。こうした圧制を敷く一方で、自分の娘からの攻撃を恐れ、娘の夫となっている医師オマル・カイヤーム・シャキールの協力を得て、スフィア・ズィノビアを屋根裏部屋に隔離する(S, 236)。ところが、彼女が突然姿を消すのである(S, 239)。彼女は父親や夫にとって目に見えない恐怖となる。

その後、娘婿タルヴァール・ウルハクと副官シュジャ大佐がサルマン・テュグラック将軍の指図でクーデターを計画するが、陰謀はすぐに発覚し、謀反人たちは暗殺される(S, 250)。

この間、スフィア・ズィノビアへの恐怖は去らないばかりか、あちこちで首

なし殺人事件が起こり、ラザ・ハイダーやオマル・カイヤーム・シャキールは恐怖の包囲網がしだいに強まるのを感じる。つまりスフィア・ズィノビアは「個人神話」になってラザやオマルを苦しめるのである。スフィア・ズィノビアがデモクラシーの権化でもあることからすると、この「神話」はイスラム原理主義の独裁政治に対するデモクラシーの批判的包囲網を暗示する。

スフィア・ズィノビアが最終的に感じる「恥」はイスラム原理主義に対するものであるが、それを実際に感じているのは作者その人である。ルシュディにとってイスラム原理主義は「恥」なのであり、おそらくその「恥」は怒りに近いものなのである。そうした感情が彼にスフィア・ズィノビアのヴィジョンを見させたのだと考えられるし、また『悪魔の詩』の構想につながったのである。

3 「恥知らず」の権化

スフィア・ズィノビアが「恥辱」の化身ならば、オマル・カイヤーム・シャキールは「恥知らず」の権化である。この物語は「恥と恥知らずの間」で展開する。

オマル・カイヤーム・シャキールが生まれるのは、土着の過去とイギリス植民地としての過去が入り混じる家である。祖父は財産を食いつぶして死ぬが、古今東西の膨大な蔵書つき書齋を残す。その書齋にはガーリブ (1797-1869) の詩集、「イスラムの旅行家」^②と呼ばれるイブン・バットウタ (1304-1368) の旅行記のようなオリエンタル文化、フィンランドの叙事詩『カレヴァラ』などに加え、クロスターズのガスナー神父という人物による催眠悪魔祓いの本や催眠術師フランツ・メズマー (1734-1815) による「動物磁気」研究書が含まれ、これらを幼時に自学自習することでオマル・カイヤーム・シャキールは幼くして博学になり、催眠術の技まで身につける。彼はサリーム・シナイと同様に現実離れた早熟な子供なのである。彼をリアリズムやナチュラリズムの立場から解釈することはできない。サリーム・シナイと同様、ノンナチュラルな「想像上の存在」(ボルヘス) なのだ。

なにしろ彼には三人の母親がいる。チュンニ、ムンニー、ブンニーという名前の三人である。彼女たちがインド、パキスタン、バングラデシュを象徴するという解釈もあるが、ルシュディはそれに対して否定的である。ゲーネティレケは彼女たちが「個別的アイデンティティのみならず集団的アイデンティティをも持っている」(Goonetilleke, 64) と指摘する。われわれとしては三人で一

人という「複合自我」的存在と考えたい。「複合自我」的存在から生まれた「複合自我」的人物がオマル・カイヤーム・シャキールである。彼の生家には「シムルグの衝立」が置かれていることも考慮する必要がある⁽³⁾。シムルグこそはルシュディの「個人神話」において「複合自我」の最も顕著な象徴だからである。

インド駐在イギリス軍兵士たちを招待したパーティの後で、彼女たちは私生児を懐妊する。オマル・カイヤーム・シャキールの父親はイギリス人と思われる。サリーム・シナイと同様、彼もまた混血児なのである。混血は文化的雑種性の暗喩にほかならない。文化的雑種性は「複合自我」の最も重要な位相である。

彼は「神の認可なしに」(S, 21) 生を享け、神を信じない人間になる。この点もサリーム・シナイに似ている。少なくとも彼らは「ただ一つの神」を信じることはない。ルシュディがべつのエッセイで使っている用語で言えば「ポスト唯一神教時代」を生きているのである。

彼はまた「周縁の人」(283) という自己認識を持っている。その意味の一つは物語の「周縁」にいる人ということで、具体的にはイスカンダー・ハラッパとラザ・ハイダーを中心とする「政治」の「周縁」にいる人となる。「周縁性」は権力者以外の現代人が置かれている政治過程での立場にほかならない。イスカンダー・ハラッパやラザ・ハイダーの権力の場の「周縁」にいるオマルは、カズオ・イシグロの『日の名残り』においてダーリントン卿に仕える執事ステューヴンズにも似ている⁽⁴⁾。カズオ・イシグロ自身がインタビューで語っているように⁽⁵⁾、ステューヴンズは身近で重要な政治的決定がなされるにもかかわらず、それに参加できない。これが権力者以外の人間のありようなのである。

「実際、オマルはわれわれノンポリ、つまりなにごとにも手を出さないが、それでいて罪深い犠牲者のすべてに似ている」と研究者グーネティレケは言う(Goonetilleke, 65-66)。オマルが「罪深い」のは、「周縁」にいて「覗き魔」的に覗くだけで独裁を許すからである。『日の名残り』のステューヴンズの場合、「主人」のダーリントン卿が親ナチスへと傾斜することをどうにも止められない。

オマル・カイヤーム・シャキールについてのもう一つの定義は「覗き魔(ヴォワイユール)」で、彼が物語へ関与する上では、この属性が最も重要である。彼は神童として育った後、カラチの大学で医学を修め、免疫学者になる。AIDS(後天性免疫不全症候群)が発見されたのは1981年であり、『恥辱』が発表さ

れたのは1983年ということで、「新しい健康問題をおそらく最初に文学に持ち込んだ」(Goonetilleke, 56)作品である。しかしオマル・カイヤーム・シャキールが免役学者として活躍する場面はなく、むしろ医者 of 「覗き魔」的役割が彼に与えられた属性を助長することとなる。医者は他人のプライベートな身体部分を覗く特権に恵まれているからである。

彼には「恥知らず」という属性もあり、その面が最初に発揮されるのは12歳を過ぎてから入学する学校でファラー・ゾロアスターを孕ませる時である。この不祥事は学校の先生がファラーと結婚することで解決する。その後彼が読者の前に姿を現わす時、デカダンなイスカンダー・ハラッパの取り巻きになっていて、パーティ会場などで女の尻をそれとなく触ったりしている。彼を「人格面とモラル面での統合性が疑わしい人」(Cundy, 46)と呼ぶ研究者がいるが、それはまさに彼が「複合自我」的存在だからである。

彼が「複合自我」的存在であることは不信心で「恥知らず」な「周縁の人」かつ「覗き魔」として、イスカンダー・ハラッパとラザ・ハイダーの双方に近づき、二人を嚙下してしまうことに端的に見られる。ルシュディは彼を評して「社会の貯蔵所」(Goonetilleke, 65)と言っている。「恥辱」において同じ役割を担うもう一人の人物はスフィヤ・ズィノビアであるが、オマルは「恥知らず」の「貯蔵庫」となるのに対し、スフィヤ・ズィノビアは「恥だらけ」の「貯蔵庫」となり、その相互補完的關係が彼らの結婚へとつながる。この構想が作品に実現されているのである。

オマルが「貯蔵庫」としての「複合自我」に取り込む最初の中心的人物はイスカンダー・ハラッパである。彼はハラッパという姓が暗示するようにモヘンジョの大地主で、「アレクサンダー」のウルドゥ語読みであるイスカンダーという名前が寓意するように西洋と東洋の文化を身につけ、信仰心などとは無縁な快楽主義者として生きているうちに、オマルと知り合うのである。彼らの関係はオマルの「複合自我」構成要素がイスカンダー・ハラッパに顕現している関係と見ることができる。しかしイスカンダー・ハラッパは40歳を過ぎてから突然権力欲に目覚め、オマルを見捨てる。「イスラム社会主義者」の大統領となって独裁的悪行を重ねるイスカンダーの批判的観察者は、オマルでなく、妻のラーニで、彼女が18枚のショールに刺繍する寓意画にそれらは記録される。刺繍寓意画はトランクに詰められ、「イスカンダー大王の恥知らずぶり」というタイトルを付けられて、娘のアルジュマンド(モデルはバナジル・ブット)へ送りつけられる。この場合ラーニはルシュディの代弁者にすぎない。現実の

世界でいずれ権力の座に就くベナジルが父親ズルフィカル・アリ・ブットについて幻想を抱かないようにというルシュディの思い入れが、ラーニからアルジュマンドへ送られる刺繍寓意画に込められているからである。『恥辱』が書かれた1983年当時、パキスタンで戒厳令が解除され、ベナジル・ブットはパキスタン人民党党首として政治活動を始めていた。

イスカンダー・ハラッパの行状に関して、オマル・カイヤーム・シャキールはもっぱら周縁にいる「覗き魔」として眺めているにすぎない。彼と「独裁」との関わりは、むしろラザ・ハイダーを通じて深まる。彼らを結びつけるのはラザの長女スフィヤ・ズィノビアである。彼女が妹の結婚式で起こす発作がきっかけとなる。最初は医者と患者の関係であったものが、決して肉体的に交わることのない、年の差が「31歳」(S, 197)も違う夫と妻の関係に変わるのには、あらかじめ想定された相互補完物だからであり、憐憫のような感情が関係するわけではない。この「ノンナチュラル」な結婚によってオマルは独裁者の身内となり、権力者の親密な観察ができるようになる。

ラザ・ハイダーは富裕階層でなく、どちらかと言えば貧しい家柄から出て、軍人となり、暴動のために家を焼かれ裸で路頭に迷うビルキースを救い、妻にする。彼の額には「ガッタ」(S, 66)と呼ばれる痣がついている。これは熱心に礼拝するイスラム教信者の勲章である。モハマド・A 大統領と匿名で呼ばれる権力者の時代に軍人として頭角を現し、「教育、情報、観光大臣」(S, 119)に取り立てられる。彼の背後にはイスラム教聖職者マウラナ・ダウード師が影のように寄り添い、宗教的戒律の徹底を画策する。その手始めは海辺の大都市カラチで人気のある食材「クルマエビと青腹蟹」(S, 119)の禁止である。「腐食動物につき豚と同じくらい不潔」(S, 119)という理由である。イスカンダー・ハラッパが大統領になると、ラザ・ハイダーは陸軍司令官に抜擢されるが、やがて恩を仇で返すかのようにクーデターによって権力を奪取し、イスカンダーを処刑するとともに神聖政治を実現する。アルコール類の全面禁止、テレビ放送の徹底統制、祈祷の強制、デモ行進の禁止、「人民戦線」非合法化などの政策を次々に実行する。「神と社会主義は相容れない」(S, 247)と彼は宣言するが、この宣言は冷戦時代当時のアメリカで好評を博すことになる。

ラザ・ハイダーの公的生活はこのように順調に進むが、私生活は惨憺たるものとなる。望んでいた男児はついに生まれただけでなく、妻のビルキースが産む最初の子スフィヤ・ズィノビアは白痴で、次女ナヴィードは結婚して27人もの子供を生むという異常さである。その上ビルキースも狂ってしまう。

オマル・カイヤーム・シャキールは神聖政治による独裁者の公私にわたる生活をつぶさに観察するわけだが、その結果として伝わるのは、ラザ・ハイダーの優しい父親としての側面である。彼は娘スフィヤ・ズィノビアにことのほか深い愛情を抱いていて、この「恥の権化」を庇護しつづける。しかし彼女の内なる「野獣」が暴れ出すと、屋根裏部屋へ監禁する。この件ではオマルも共謀者であり、いつの間にか屋根裏部屋を逃げ出すスフィヤ・ズィノビアから復讐の的としてラザともども狙われ、最終的にはQの生家へ逃げ込んだ後で殺されるものと思われる。物語がそのことを暗示して終わるからである。

イスカンダー・ハラッパのデカダンスとラザ・ハイダーの優しさは独裁者にも見るべき点があることの証であり、物語の目的が独裁政治の糾弾にあるわけでないことを示す。目的は作者の「政治」的思想とでも呼ぶべきものの提示であり、そのために作者が自ら作品に登場し、意見を述べる。従ってわれわれに必要なのは登場人物としての作者の分析である。

4 登場人物としての作者

作品における一人称の「ぼく」は自分のことだとルシュディはインタビューにおいて明言している。

『「恥辱」には語り手はいない。それを語るのはぼく以外にいない。『ぼく』という人物が出てくるが、それはぼくで、時折ものを言う。ただしそれはぼくそのものというわけでもない。というのも、小説家というのは陰険な人間で、自伝的に見えるところですらフィクションにしているからだ』
(Chauhan, 29-30)

このように、『恥辱』では語り手＝ルシュディという図式が想定されるが、現実のルシュディとは距離を置いていることが付け加えられている。

彼は全知全能の語り手＝作者でなく、むしろ登場人物について知らないこともたくさんあるとも弁明する。「自分を物語に入れるということは、ぼくはぼくが議論していることがらの一部にすぎないということを表明する方法なのだ」(Reder, 60)というのがその弁明である。これは作者が登場人物の一人にすぎないということの釈明でもある。

『恥辱』は「三人の母親」から生まれるオマル・カイヤーム・シャキールの

物語で始まるが、第2章では物語が中断され、作者サルマン・ルシュディ自身が登場して、ソ連軍によるアフガニスタン侵攻（1979.12）から2，3週間後にパキスタンのカラチを訪ねたという自伝的な挿話に変わる。両親と妹たちに自分の最初の息子ザファ（1979生まれ）を見せるためだったという。また当時の国内政治は1977年7月5日に起こった軍事クーデターで権力の座についたズィア＝ウル＝ハク将軍が、前首相ズルフィカル・アリ・ブットを処刑した直後でもある。ルシュディは前首相処刑についての感想を聞こうと、「昔からの友人にして詩人」（S, 27）の自宅を訪ねるが、詩人の家には大勢の客がきていて、そのうちの一人が政府の回し者であると判明する。パキスタンは私生活にも政府の目が光る国なのかとルシュディは痛感し、そういう国を自分の「恥」だと思うのである。パキスタンが彼自身と縁を深めることになるのは、彼の意思を無視する形で行われた両親の移住（1964）以後である。

ぼくがどこを見ても、目に入るのは恥ずべきものばかりだ。しかし恥辱はほかのあらゆるものに似ている。十分に長くそれといっしょに暮らしていれば、家具の一部となるのだ。（S, 28）

ルシュディはこのように言う。しかし、彼が「昔からの友人」である詩人は、そういう国に踏みとどまっている。その詩人の目には軍事独裁の国パキスタンがどう見えているのかという視点から発想されたのが、この『恥辱』だと考えられる。そのことを裏づけるかのように、ルシュディは次のように書いている。

おそらくこの物語はぼくの友人が語るべきものだろう。あるいは彼自身の別の物語があるかも知れない。しかし彼はもう詩を書かない。だから代わりにぼくがこうして、ぼくの身の上には一度も降りかかったことのない話を作り上げているのだ。それに読者はすでにぼくの主人公が足首から吊るされたことや、その名前が有名な詩人の名前になっていることに気づいているだろう。ただしぼくの友人のペンからは4行詩ひとつ書かれたことはなく、これからも書かれることはないと思う。（S, 28）

「ぼくの主人公」とはオマル・カイヤーム・シャキールのことである。この名前に含まれる「有名な詩人」とは、言うまでもなく、オマル・カイヤームである。彼は生まれた瞬間に「逆さまに」（S, 20）世界を眺める。三人の母親の

うちのだれか分からない一人が「足首をつかんで逆さまにし、激しく叩いて肺に最初の息を送り込んだ」(S, 20-21)ということがあり、これが「ぼくの主人公が足首から吊るされた」という出来事に相当する。

オマル・カイヤーム・シャキールは医者ではあるが、詩人ではない。それにもかかわらず、なぜ彼の名前に詩人の名前が含まれているのかという疑問がある。この疑問に答えているのが、上の引用である。物語の主人公が作者の友人にして詩人の生まれ変わりだということを、この引用は告げている。

ルシュディはこの友人の経歴について少し詳しく語っている。彼は投獄経験を持つ。身に覚えのない理由での投獄である。獄中で彼は拷問を受け、「足首から逆さまに吊るされて殴られた」(S, 28) こともある。つまり「足首からの逆さ吊り」がこの友人とオマル・カイヤーム・シャキールとを結びつけるのである。

この詩人とはだれなのかという疑問がわれわれの脳裏に浮かぶ。この疑問を解く鍵がルシュディのエッセイ集『この境界を越えよ』(2002)に見出される。詩人は『真夜中の子供たち』の登場人物ナディル・カーンのモデルとなった人物と同じで、ファイズ・アフメド・ファイズその人にほかならない。ファイズの獄中体験については『この境界を越えよ』(=Step)で言及されている。「逆さ吊り」についての記述はないものの、「彼は1950年代初めにパキスタンの牢獄で4年間を過ごさなければならなかったが、そこは世界で最も居心地のいい牢獄というわけではない」(Step, 372)と説明されている。ファイズ自身、獄中で書いた「監獄の夕べ」(Ali, 19)という詩の中で「拷問」に言及している。それを英訳からの重訳によって次に掲げる。

星は一つ一つが梯子の段、
 夜は夕べの螺旋階段を降りて
 やってくる。
 そよ風がとても間近に吹きすぎる、
 たまたまだれかが愛を語ったかのように。
 中庭では
 木々が黙想にふける難民となって
 空に帰郷の地図を刺繍する。
 屋根の上では
 月が——愛らしくもやさしく——

星々を光の屑へと
 変えている。
 あらゆる隅からダークグリーンの影が
 さざ波を打ってぼくのほうへやってくる。
 恋人からのこの別離を思い出すたび
 襲いかかる苦痛の波のように
 影がいつ何時ぼくに襲いかかるかわからない。

恋人が宿命的に出会う部屋のランプを
 叩き壊せと暴君は命じるかも知れないが、
 この思いがぼくを慰めつづける、
 暴君といえども月のあかりを吹き消すことはできない、
 だから明日はわからないが、今日だけは
 どんな圧政もうまくいかない、
 どんな拷問の毒もぼくを苦しめることはない、
 監獄の夕べがほんの一度だけでも
 奇妙にやさしいものになるなら、
 この地上のどこかでほんの一瞬だけでも。

あるいはまた「1952年8月」(Ali,17)の中で次のように書いている。

おまえの足は血を流す。ファイズよ、砂漠を歩いて通るだけでも、
 おまえはそこを潤し、きつとなにかが花開くだろう。

彼の足から流れる血は、足首を縛られて逆さ吊りになった時の傷かも知れない⁶⁾。こうして足首からの逆さ吊りが手がかりとなって、ルシュディがオマル・カイヤーム・シャキールの一種のモデルとして言及する詩人はファイズ・アフメド・ファイズであることが動かしがたくなる。

ファイズからの大きな影響をルシュディが告白したのは、彼が2002年2月にイエール大学で行った講演「この境界を越えよ」(これがエッセイ集のタイトルになっている)においてである。パキスタン在住の叔母の一人がファイズの「親友」(Step, 371)だったという関係で、ルシュディは子供のころからファイズを知っていた。

ファイズはぼくが出会った最初の偉大な作家であり、その作品と会話を通して彼はぼくに作家の仕事はなにかを説明してくれ、ぼくはそれを心から受け容れた。(Step, 371)

ここでルシュディが言う「作家の仕事」については、すでに詳しく見たように⁽⁷⁾、「私的にして公的、間接的にして直接的」(Step, 372)という「二重の側面」がある。「作家の仕事はなんであり、どうあるべきかという見解については、ぼくは確かにごく自然に彼とそれを共有していた」(Step, 372)ともルシュディは言う。

インドとパキスタンの分離独立時に叔母がファイズを自宅の秘密地下室に匿ったエピソードは『真夜中の子供たち』で使われることとなるが、「ぼくにもっと深い印象を残したものは」として、ルシュディは次のように書いている。

それはほんものの生きた詩人に関するほんものの生きた物語、あるいは少なくとも、家族の中での伝説という必ずしも全面的には信頼できないルートを経由してぼくに伝えられた形での物語である。(Step, 372)

これによるとファイズはルシュディの叔父や叔母をも含む大家族の中での「集団的記憶」⁽⁸⁾になっていたことが明らかである。そういう人物を「昔からの友人にして詩人」(S, 27)として、ルシュディが意図的に『恥辱』に登場させたとしても不思議はない。

このようにルシュディは『恥辱』第2章で主人公のモデルを暗示し、さらに彼がパキスタンと思しき国のことを書く理由について弁明を続ける。「アウトサイダー」(S, 28)のくせに、「嘘」(S, 28)以外のなにが書けるのかという、想定される批判に反論するためである。彼の言い分は結局、「東洋」(S, 28)が他人事でなく、まさに自分のことだから書くという点につきる。ファイズを公職から追放し、友人にして政敵ズルフィカル・アリ・ブットを処刑した当時の独裁者ズィア＝ウル＝ハクの政治は「恥辱」感覚を中心に回転している。西洋のモダニズムに心酔し、デカダンスをよしとするモラル感覚の持ち主であるファイズもブットも、白人と仲良くするパキスタン娘に似ているのである。ズィア＝ウル＝ハクはイースト・エンドのパキスタン人父親と同じパタンで行動しているとルシュディは見ている。しかし彼は娘の父親に理解を示しながらも、殺害を容認しているわけではない。雪辱殺人とでも言うべき出来事についての

感想の締めくくりとして、彼はカフカの『審判』におけるヨーゼフ・Kの死の場面を想起する。ある朝突然逮捕され、裁かれることなく殺される銀行員ヨーゼフが最後に呟く言葉は「犬のようだ！」(辻理訳、英訳能 ochLike a dog!) というものであり、「恥辱だけが生き残ってゆくようだった」(辻理訳)と続く⁽⁹⁾。この最後の文を引用するだけでルシュディは物語の語り手へと変身する。解釈は読者に委ねようというわけである。

「恥辱だけが生き残ってゆくようだった」—「恥辱」を雪ぐための殺人もまた「恥辱」だという思いがそこに託されていると考えられる。「恥辱」の清算のためにブットを処刑するズィア=ウル=ハク「政治」はルシュディにとって「恥辱」なのである。ヨーゼフ・Kのように、いったいどこに正義があるのかと彼は言いたいに違いない。「恥辱」感覚の連鎖が物語の背後に見えてくる。ブットを「恥」とするズィア=ウル=ハクを「恥」とするルシュディを「恥」とするベナジル・ブットという連鎖である。これが「恥と恥知らずの間にわれわれを載せて回転する軸がある」(S, 115) というルシュディの寸言的評語の意味でもある。

こうして、ルシュディは東洋的「恥辱」を理解する。それも彼の「自我」の一部というわけである。のみならず、彼の自己分析によれば、物語の語り手(作家)であるとともに、「翻訳された人間」(S, 29)であり、「移民」であり、父親であり、社会と文化のアナリストであり、無神論者であり、セキュラリストであるが、そういう「複合自我」を物語と同時並行的にまるごと提示する新たな試みをここで行っていると考えられる。

しかしそれだけならば『真夜中の子供たち』の二番煎じとなる。彼がここで行っている新たな試みとは、私淑する詩人の目をも加味して複眼的に、恥ずべき「東洋的独裁政治」を見ようとしている点である。オマル・カイヤーム・シャキールが作者の分身であるのみならず、この詩人の分身でもあるということは、作品の中で仄めかされているにもかかわらず、これまでだれも気づかなかつた⁽¹⁰⁾。いまそのことが明らかになった以上、ファイズ・アフメド・ファイズについてわれわれはもう少し知る必要がある。

5 モデルとしてのファイズ・アフメド・ファイズ

ファイズの作品をウルドゥ語から英訳したアガー・シャヒド・アリ、シヴ・クマル、サルヴァト・ラーマンによると⁽¹¹⁾、ファイズは1911年に分離前のパン

ジャブ州シアルコトに生まれ、伝統的ムスリム教育を受けた後、スコッティッシュ・ミッション・スクールへ通い、さらにラホール大学で英文学とアラビア文学の学位を取得する。卒業後はアムリトサル为学校 M・A・O・コレッジで教職に就き、そこで出会ったサヒブザダ・マームドゥザファとその妻ラシド・ジャーンの影響でマルクス主義思想に染まる。進歩的作家協会 (P.W.A.) に加入し、ウルドゥ語月刊芸誌の編集者も勤め、余暇には労働組合加入の労働者教育にも当たる。1941年に処女詩集を出すとともに、イギリス人社会主義者アリス・ジョージと結婚する。世界大戦中はインド陸軍中佐として軍務に服している。分離独立後はパキスタンでの定住を選び、『パキスタン・タイムズ』の編集者になるとともに、パキスタン労働組合連合副代表になり、代表団団長として国際労働機関 (I.L.O.) の会議に3回出席する。1951年3月に「ラワルピンジ陰謀事件」として知られる、ソ連の支援を受けたクーデターを計画したとして、左翼陸軍士官たちとともに逮捕され、死刑の宣告を受けた上で投獄される。獄中生活4年間の後、判決が無効となって無罪放免され、『パキスタン・タイムズ』の仕事に戻る。獄中生活の中で書いた2冊の詩集が1953年と1956年に刊行され、詩人としても名声が高まる。ところが、1958年に軍人アユブ・カーン将軍 (1907-1974) が軍事クーデターで権力を握ると、ファイズは編集者のポストを追われ、短期間ながら投獄までされる。その間、詩人としての名声は高まる一方で、アユブ・カーンですらパキスタンの代表的詩人として彼を UNESCO に推薦した。ロシア語に訳された彼の詩は1962年にレーニン平和賞を受賞する。1963年から2年間、イギリスに滞在しつつ、ヨーロッパ、アルジェリア、中東、ソ連、中国などを歴訪する。この間、アユブ・カーンの圧制に抗議する詩を書きつづけ、3冊の詩集を出す。1971年にズルフィカル・アリ・ブット (1928-1979) が政権に就くと、ファイズは国民芸術協議会の議長に任命される。しかし1977年の軍事クーデターでブットが失脚し、ズィア=ウル=ハク将軍 (1924-1988) が政権を握ると、ファイズも公職を解かれる。1978年に彼はレバノンのベイルートへ自主的に亡命し、そこでアフリカ・アジア作家協会発行の雑誌『ロータス』を編集するが、1982年のイスラエルによるベイルート侵攻に際し、パキスタンへ戻り、パンジャブ州ラホールで1984年に死ぬ。

その育ちや経歴からして「ファイズは混合主義詩人の際立った実例である」(Rahman, 12) と見られている。「クロス・カルチャラル」の詩人 (Rahman, 12) ということである。「オリエン特的視点」と「西洋的視点」を併せ持つ「二焦点的ヴィジョン」に特色があると指摘するのはシヴ・クマルである (Kumar,

x)。ここに指摘される特色は、イギリス人女性との結婚を含め、そっくりルシュディに当てはまることを考えると、彼がファイズを師と仰いだことも頷ける。

アガー・シャヒド・アリは詩人としてのファイズの評価について次のように書いている。

ファイズの政治参加、とりわけマルキスト的歴史理解を考慮すると、彼はスローガンの詩人なのではないかと早合点する読者がいるかも知れない。しかしファイズの天賦の才能は、政治と（ある意味では厳しく伝統を守っている）美学とを妥協することなく調和させる能力にある。詩人は教訓的修辭的な身振りを避けるべきだと彼は忠告したことがある。(Ali, i-ii)

ファイズは「ガール」と呼ばれるウルドゥ語定型詩の名手であり、伝統的イメージを駆使して「歴史感覚や不公正感」(Ali, ii)などの新しい意味を表現したとされる。その一端は彼が獄中で書いた「監獄の夕べ」(Ali, 19)に見られる(4-3-4参照)。

このファイズがオマル・カイヤーム・シャキールのモデルとして、ルシュディ自身によって言及されているのだが、しかし、この作品においては、現実のモデルと登場人物との関係をリアリズムの見方で捉えることはできない。われわれはすでに『真夜中の子供たち』において使われている「ノンナチュラリズム」の立場をここでも確認することになる。それはルシュディが現実を見る独特の立場である。

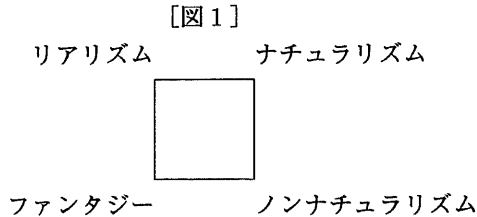
6 「ノンナチュラリズム」的モデル小説

『恥辱』はリアリズムのモデル小説ではない。現実のモデルが明らかになりながらも、ファイズ・アフメド・ファイズとは相当の距離を置いている。まず、ルシュディが生まれだての息子ザファを連れてパキスタンを訪れる1980年初めには、ファイズはまだペイルートに亡命中で、仮にパキスタンに戻っていたとしても、ズィア＝ウル＝ハクの軍事独裁政権下にあつて彼が自宅に大勢の客を呼べるわけがない。ハクはファイズを公職追放した張本人でもある。『恥辱』における一見エッセイ風に見え、従つて現実をありのままに書いているのでは

ないかと錯覚する部分でも、ルシュディは虚構を使っているのである。要は、ファイズならばこの独裁という状況をめぐってどんなフィクションを作るだろうかという想定にある。そのような想定の前に、ルシュディの分身であるとともにファイズの分身でもあるオマル・カイヤーム・シャキールが造形されるわけである。

このように、この小説は現実のモデルを持ちながらも、現実との間に距離を置き、ノンナチュラルな視点からの表象を任務としていて、ルシュディ自身が小説の中でそのことを警告してもいる。

現実との距離を置くモデル小説という、この作品の独特な語りの仕組みをもう少し明らかにするために、リアリズム対ファンタジー、ナチュラリズム対ノンナチュラリズムという二項対立について考えてみたい。それらを同一平面上に位置づけると [図1] のようになる。この図によれば「ノンナチュラリズム」はリアリズムの対角に位置する手法である。



『恥辱』における語りの視点は「ノンナチュラリズム」におかれている。つまりそれはリアリズムの対角に位置し、ファンタジーでもナチュラリズムでもないのである。こういう語りの視点はすでに『真夜中の子供たち』に見出されている。

『真夜中の子供たち』の場合の「ノンナチュラリズム」的視点は「複合自我」的存在であり、宗教的信仰に頼らないセキユラリズムの立場に身を置くルシュディ自身に所属している。これに対して『恥辱』の場合、それはファイズ＝ルシュディに属しているのである。この点が前作との明白な相違となっている。ファイズもまたセキユラリストであり、モダニストであり、ワインと街と女を愛する快樂主義的「反逆者」であり、その程度にルシュディと重なるものを持ち合わせている上に、公職から追放されるまで、外国訪問以外にパキスタンを離れたことがない。『恥辱』の視点の一つとするには格好の人物なのである。

ファイズ的ものの見方はとりわけ「政治」に関して必要とされる。彼は詩人であるとともに、労働組合を通じた政治運動にも参加していた。ルシュディにはそのような経験がない。彼にあるのはポストコロニアリズムの思想である。その思想はオマル・カイヤーム・シャキールの造形にも生かされる。その名前に含まれる詩人と自己との共通性についての意見が一例である。オマル・カイヤーム (ca.1048-1122) について、ルシュディはこう書く。

オマル・カイヤームの詩人としての立場は奇妙なものだ。祖国ペルシャで評判になったためしはない。彼は西洋において翻訳とかたちで存在するが、その翻訳は事実上彼の詩の完全な書き直しであり、原作の（内容とまでは言わなくても）精神からは、多くの場合程遠くなっている。ほくもまた翻訳された人間なのだ。境界を越えて運ばれてきた人間だ。翻訳においては常になにかが失われると一般に信じられている。フィッツジェラルド＝カイヤームの成功例がそうであるように、なにかが付け加えられることもあるという考えにほくは執着する。(S, 29)

オマル・カイヤームの『ルバイヤート』はエドワード・フィッツジェラルド (1809-1883) の翻訳⁽¹²⁾によって西洋に知られている。ルシュディの考えでは、「翻訳された人間」は、トランスレイションという言葉の語源を辿ると「境界を越えて運ばれてきた人間」という意味になり、そういう点で彼とオマル・カイヤームは類似しているのである。また、翻訳では「失われる」ものもあれば「付け加えられる」ものもあるという、この発想は、自分をインドに住む何億かの人間の一人と考えるのでなく、自分の中にインドがあるというふうを考える「複合自我」の発想に似ているし、「境界を越えて運ばれてきた人間」つまり移民は、「失われる」ものばかりでなく、新たに「付け加えられる」ものもあるのだとする主張につながっている。この主張はルシュディにおけるポストコロニアリズムの中核に位置づけられる。

『恥辱』において、彼は自らの移民論に田舎から都会への移住をも含め、デリーからパキスタンへ移るビルキースやラザ・ハイダーのみならず、Qから大都市へ出るオマル・カイヤーム・シャキールもまた「モハーシル」(移民)として扱っている。しかしこの種のテーマが本格的に取り上げられるのは『悪魔の詩』においてである。『恥辱』の中心は「政治」であり、それをどう見るかという点で、ルシュディはファイズに頼る。

ルシュディ自身はファイズをオマル・カイヤーム・シャキールのモデルとして言及しているが、実際にはルシュディが意見を述べる際に使う眼鏡としての役割を演じているにすぎない。

モデルと言えば、イスカンダー・ハラッパとラザ・ハイダーについても、彼らのモデルは1977年7月5日に起こったパキスタンでの軍事クーデターの「主役」たちだとする解釈が幅広く行われている。具体的には、「イスラム社会主義」を唱え、「パキスタン人民党」を率いた時の首相ズルフィカル・アリ・ブットとイスラム原理主義を政治に導入する「イスラム化」を推進した軍総司令官ズィア＝ウル＝ハク将軍のことである。この解釈を突き詰めると、『恥辱』はリアリズムの小説でなければならないという結論に達するが、これは実情とかけ離れた解釈だと言わざるをえない。ティモシー・ブレナンが詳細に説明しているように⁽¹³⁾、イスカンダー・ハラッパやラザ・ハイダーという名前そのものが寓意的なのである。前者の出身地モヘンジョはブットの生誕地シンド州ラルカナ（当時はインド領、現在はパキスタン領）に近いけれども、そればかりでなく、ハラッパという名前はインダス文明の中心都市遺跡ハラッパーに関連する。イスカンダーはアレクサンダーのウルドゥ語読みであり、従ってこのマケドニアの征服者にも関係がある。ちなみに、アレクサンダー大王は紀元前327年にインドの一部を侵略したが、その時の兵隊が居残って部族となったと見なされているカラシュ族が現在もアフガニスタン国境沿いのカフィリスタンに住んでいる⁽¹⁴⁾。つまりイスカンダーとハラッパという個人名も姓もインドの古代史に関係し、雑種性の寓意さえ込められていると考えられる。ラザ・ハイダーもまた「ラージャ」（かつてのインド藩国の王子）に通じ、古い支配形態の名残がその名に込められているとともに、その「独裁」が必ずしも珍しいものではないことが暗示される。

確かに作品は現実の出来事や人物を「暗示」するかも知れないし、それは作品が単なるファンタジーでない証である。しかしながら、『恥辱』は1977年のクーデターの裏話というようなものからは程遠い、「現実」との正確な対応関係を拒否し、まさに架空の、しかし「現実離れ」はしていない「ノンナチュラル」な言語空間なのである。ここでもう一度、作者自身が行う作中での弁明を聞いてみたい。

この物語の中の国はパキスタンではない。あるいは必ずしもパキスタンではない。同じ空間、あるいはほぼ同じ空間を占める、現実と虚構の二つ

の国があるのだ。ぼくの物語、ぼくの虚構の国は、ぼく自身と同じように現実に対して少し角度を持って存在している。こういう中心外しは必要だとぼくは思うのだが、その価値はもちろん大いに議論されるべきだ。ぼくはパキスタンについてのみ書いているわけでない、というのがぼくの見解だ。(S, 29)

「現実に対して少し角度を持って存在している」この「虚構の国」にはカラチという現実の大都市がある。そのようにして虚構と現実が混ぜ合わされる。同じことをルシュディはオマル・カイヤーム・シャキールの生まれ故郷Qについても言う。「Qはクエッタとはかぎらない」(S, 30)と彼がわざわざ言うのは、Qはバルチスタン州の州都ながら辺境の街クエッタかも知れないという含みがある。

物語となる出来事も、必ずしもパキスタンのクーデターとは限らず、むしろ近未来の出来事を予言するものとなっている。ラザ・ハイダーの思想の一部は、ズィア・ウル・ハクの「イスラム化」よりも極端なイスラム原理主義であり、2001年9月11日のテロ事件で世界の耳目を集めたアフガニスタンにおける「タリバン」や「アルカイダ」に通底する主義主張になっている。一方、物語の中で1970年代に大衆の圧倒的支持を受ける「イスラム社会主義」というものがあり、その代表となるイスカンダー・ハラッパが処刑された後、残党がソ連侵攻後のアフガニスタンへ逃げ込み、ゲリラ活動によってラザ・ハイダーを脅かす。これはルシュディによる虚構である。しかし、それが現実に関わりなく近い虚構であることが、2001年10月から2002年にかけての「アフガン戦争」の報道の中で明らかにされている。その報道によれば、ソ連寄りの勢力掃討のためにパキスタンとアメリカ合衆国の支援によりアフガニスタンへ送り込まれたのがイスラム原理主義グループであったからである。

『恥辱』においては「イスラム社会主義」と「イスラム化」のいずれの主義主張も独裁につながって胡散臭さを免れず、作者にとってそれらは言わば「身内の恥」と捉えられる。ルシュディ自身の政治的立場は「自由、平等、友愛」という西洋的スローガンに要約される(S, 251)。しかしそれはV・S・ナイポールが『インドー傷ついた文明』で取ったような西洋的視点の高みに立つ見物人的立場ではない。パキスタンに身を置き、そこから逃げることのないファイズの立場を取り込んでいる。清濁、正邪、美醜、貧富、狂気と正気、暴力と平和、迷信と合理主義、信心と無神論などのすべてを併せ呑む「複合自我」的立場と

も言える。この立場からのパキスタンの政治世界の眺めを「ノンナチュラル」な視点から語った物語が『恥辱』である。

7 「複合自我」の「政治」的位相

『恥辱』は約束事がまだ確立していない未知のジャンルの作品であり、読み方の約束事を新たに作らなければならない。その第一歩は古来の神話および神話的名辭との関係である。オマル・カイヤーム・シャキールに含まれるペルシャ詩人の名前。その詩人の生誕と埋葬の地ニシャプール。ペルシャ神話の鳥シムルグと北欧神話の大木ユグドラシル。これらはそれぞれこの作品の中でなにを意味するのかを、まずもって見ておく必要がある。

オマル・カイヤームとルシュディを結ぶ接点は、すでに見たように、「わたしもまた翻訳された人間なのである」(S, 29)という一点に尽きる。「翻訳された人間」は「原文の人間」ではない。ルシュディは「原文の人間」を保持しつつも「翻訳された人間」として西欧で生きつづけている。その意味で彼は一人の中に二人が住む「フィッツジェラルド・カイヤーム」(翻訳者-原作者)的存在なのである。そういう「複合自我」的存在がオマル・カイヤーム・シャキールの名前に託されているということになる。

Qに生れるオマル・カイヤーム・シャキールは怪異な生家をペルシャ詩人の生誕地にちなんで「ニシャプール」と名づける。それは『グリマス』における「グリマスハウス」によく似て、さまざまな仕掛けのある建物である。もちろんそれは「現実的」ではない。物語の始まりとともに出現し、その終わりとともに消滅する。『百年の孤独』のブエンディアーア家のようなものだ。その調度品の一つに衝立(スクリーン)がある。

絶妙な彫刻が施されたウォールナットの衝立で、そこにはカーフという神話上の円形の山が描かれ、山の上で神を演じる30羽の鳥もしっかりと描かれている。(S, 33)

この鳥はシムルグであって、ペルシャ神話『鳥の議会』では神の象徴とされるが、『グリマス』においては「複合自我」を象徴する。伝統的象徴が「個人神話」となって別の意味を持つ一例である。「ニシャプール」にシムルグを関連づけることで、その怪異な建物が「複合自我」にかかわるイメージとなる。

ユグドラシルも「複合自我」のもう一つの象徴である。『グリマス』(=G)においては、この木は「グリマスハウス」を「覆うように」(G, 224) 聳えているが、『恥辱』においてはシャキール=ファイズ=ルシュディの「自我」を象徴する。語り手がこの象徴に触れるのは、ビルキースがインドのデリーからパキスタンへの「移民=モハージル」となり、それゆえに辱めを受ける場面(S, 84-85)を受けて、「わたし自身、一つの国(インド)からの移民だ」として、「移民」論を展開する時である。この議論で彼はまず「移民」を「鳥」と比較する。

ほくもまたこの移民ということについては少しばかり知っている。ほくは一つの国(インド)からの移民であるとともに、二つの国(ほくが住むイギリスと、ほくの意思に反してほくの家族が移住したパキスタン)への新参者だ。ほくたちムハジール(移民)が生み出す恨みは、ほくたちが重力を征服していることに関係があるという理論をほくは持っている。ほくたちはすべての人間が昔から夢見てきた行為、彼らが羨む鳥たちの行為を実演しているのだ。つまりほくたちは飛んでいるというわけだ。(S, 85)

彼が「シムルグ」を「複合自我」の象徴とする根拠がここにある。「複合自我」とは「移民」的自我のありさまでもあり、それゆえそれは「鳥」なのである。「移民」=「重力の征服」=「飛行」という等式を前提とした時、『悪魔の詩』の冒頭でジブリール・ファリシタとサラディン・チャムチャが29002フィートの空から落ちてきても死なない理由が了解される。この点は『悪魔の詩』を論じる際にもう一度触れたい。

「木」の比喩が出てくるのは「移民」の「帰属」の問題からである。

ほくは重力と所属を比較している。両方の現象とも観察できる形で存在する。ほくの足は地面に乗っている。ボンベイにあるほくの子供時代の家を売ってしまったとほくの父親がほくに告げた日ほどに腹が立ったことはない。しかしどちらの現象も理解されていない。重力については知っているが、その起源については知らない。なぜ生誕地に執着するのかを説明するために、ほくたちは木になったふりをし、ルーツ(根っこ)について語る。自分の足の下を見よ。足底から節だらけの根っこが伸びているわけでもない。ほくは時々思うのだが、ルーツというのはほくたちを生誕地へ縛

りつけるために作られた保守的神話ではないのか。(S, 86)

この「ルーツ」=木の根っこに関連して、ルシュディは自らをユグドラシルに喩えるのである。

実際はくも時々自分が木になったと思うことがある。それも、北欧伝説に出てくるトネリコの木、ユグドラシルのような、かなりの大木だ。トネリコの木、ユグドラシルには3本の根が生えている。一本はヴァルハラのおぼの知識の池に伸びていて、そこにはオーデンが水を飲みにくる。2本目は炎の神スルトゥルの領域にあるムスベルヘイムの消えることのない炎にゆっくりと焼かれている。3本目はニドヘッグと呼ばれる恐ろしい獣に徐々に噛み千切られている。炎と怪物が3本のうちの2本を破壊すると、トネリコの木は倒れ、闇があたりを覆うこととなる。神々の黄昏。木が見る死の夢。(S, 88)

「ルーツ」は「アイデンティティ」にかかわるわけだが、ルシュディの「アイデンティティ」はインド、パキスタン、イギリスに関わる複合的なものであるため、3本の根に支えられるユグドラシルは彼のような「移民」の象徴としてまことに適切なのである。しかしどの根がどこへ伸びているかは詳らかでない。いずれにせよ、いずれ死ななければならない木のイメージは不吉だが、ルシュディはそうした宿命的な木に自分を結びつける。

「鳥」であり「木」であるような、この「移民」のイメージについて、ルシュディは「二十世紀の決定的イメージ」(Chauhan, 77)だと考える。なぜなら「移民」は二十世紀的大都市住民の暗喩だからである。生れた場所と死ぬ場所が異なる人間がこれほど膨大に出現した世紀はほかにない、と彼は言う。これと対比されるのが「自我の十九世紀的定義」(Chauhan, 77)であり、この「定義」には三つの要素がある。「ルーツ」と「コミュニティ」と「言語」である。「移民」はこれら三つの要素について断絶を経験する。再出発を余儀なくされ、そこに「複合自我」が生れるが、この自我は「移民」のものであるとともに「大都市住民」の自我なのである。

ルシュディの世界では「翻訳(トランスレイション)」と「暗喩(メタファー)」が「移民」概念につながっている(Chauhan, 77)。「メタファー」とはギリシャ語で「向こうへ運ぶ」「トランスレイトする」という意味であり、「移民」は「翻訳された人間」だからである。

このようにして、シムルグやユグドラシルなどの古い神話がルシュディの移民に関する「個人神話」へと生まれ変わるが、スフィア・ズィノビアが引き起こす恐怖の「個人神話」は、どちらかと言えばファイズの目を通して作られた観がある。独裁政治を包囲する民主主義の脅威を意味する政治的「神話」だからである。独裁者から見れば、じわじわと迫る民主主義の包囲網は脅威となるはずである。もちろんそのような包囲網が形成されているわけではなく、それは単なる夢にすぎない。しかしファイズがそういう夢を持ちつづけていたことは確かである。ズィア＝ウル＝ハクが1978年に軍事クーデターで権力を掌握した後、ファイズはコーカサスの詩人カシン・クリの詩「ショパンの音楽は続く」(Rahman, 175-177)をウルドゥ語に訳している。その一部に次のような詩行がある。

自由への誓いを飲み干したものは命を売るために戦場へ出て行った。
敵は四方八方から狭まってきて、逃げるものもいれば倒れるものもいた。
(Rahman, 175)

この「敵が四方八方から狭まってくる」というイメージを逆転させて、独裁政治への「恥辱」が生む怒りの恐怖を独裁者の側に思い知らせようとしているのがスフィア・ズィノビアである。

ズィア＝ウル＝ハクのクーデターと独裁にファイズが心底暗澹とした気持ちになったことは、1978年以降の詩に見て取れる。例えば、彼がベイルートへ亡命後に書いた「すべての忍耐は再び燃え尽きた」(Rahman, 185)という1979年の詩がある。

すべての忍耐は再び燃え尽き、溜め息の煙が新たに立ち昇る
あらゆる巢から麦わらの一本一本が新たに風に吹き飛ばされる
悲しみの日がまたやってきて、涙があらゆる心を新たに満たす
夜の溜め息の大軍が空に向かって新たに立ち昇る

どこからともなく野蛮な時代の黒雲がまた戻ってくる
鞭打ちが稲妻のように閃き、天を怒りで満たす
ペンで頁にものを書くものたちの首が葦のペンのように切られる
精神の安売りがまた始まり、沈黙は一人一人の舌に支払われる賃金となる

縫い合わされた唇があらゆる口を新たに血の味で満たす
夜の溜め息の大軍が空に向かって新たに立ち昇る

心はまたもや暴政が新たに燃えるための暖炉となる
おお、神よ、あなたを崇めるこの素朴な人々はどこに居場所を見つけられるのか
裏切り者の指導者はだれもがいまや新たにあなたの使者になったようなふりをする
寺院中庭の偶像はどれもが神の権限を主張する
こういう信仰をふりかざすお偉方から、神よ、われらを守って欲しい
夜の溜め息の大軍が空に向かって新たに立ち昇る

この形式は「カウワリ」と呼ばれる伝統的宗教歌で、聖なる場所で合唱される詩形であり、リフレインに特色がある⁽¹⁵⁾。ファイズは無神論者なのでこれをパロディとして使っている。この詩ではズィア=ウル=ハク政権下での「イスラム化」政策が痛烈に皮肉られている。言論統制や拷問も示唆されている。ファイズは1950年代前半に自ら経験した投獄の悪夢を思い出し、深い絶望を味わっていることが分かる。しかし、リフレインには不気味さがある。「夜の溜め息の大軍が空に向かって新たに立ち昇る」というこのリフレインは、その「ノンナチュラル」なイメージによって、われわれにスフィア・ズィノビアを思い出させずにはいない。

ファイズは最晩年の1983年頃に次のような4行詩 (Rahman, 231) を書いている。

だれかがまだ私たちとともにいるとすれば、それはただ一人
その人の情熱を私たちがどこへ行くにも心の中に持ち歩いている人。
私たちの生活は日の出を待ちながら過ごされた
夜明けの消えかかった蠟燭は希望のように見える

このように彼は最後まで「希望」を捨てていない。ファイズのそのような姿勢について、翻訳者サルヴァト・ラーマンは次のように書いている。

ファイズはパキスタンにおける民主主義と社会的正義の進展がないこと

にすぐさま幻滅し、人民の抑圧者たちに対する間接的直接的批判のために、自由詩と定型詩（ガーザル）の両方を使った。「ガーザル」や「カウワリ」のような昔からの詩形を採用して現代的関心事を書き、それらの詩形に力強い社会政治的響きを与えた。彼の晩年の詩には懐疑も表現されているが、しかし最後まで「日の出」の希望を持ちつづけた。彼の希望はパキスタンのためにのみあったのではなく、どこにいる人たちであれ、カーストや肌の色や信条に関係なく、苦しんでいる人類のためにもあった。この点でもまた彼は真のスーフィであり、同時に偉大な現代のヒューマニストであった。（Rahman, 15）

この引用には、ファイズが最後まで希望を捨てなかったということのほかにもう一つ重要な点が指摘されている。それはファイズが「真のスーフィ」であったという点である。ラーマンは宗教的信仰についてそのことを指摘しているのではない。「スーフィの韻文」の特色について言っているのである。「スーフィの韻文」には一般的に「ハキキ」と呼ばれる「神秘的意味」と「マジヤジ」と呼ばれる「現世的意味」の両方が見出されるという（Rahman, 14）。これを「スーフィ的両義性」と呼ぶとするならば、まさにこれこそが、ルシュディがファイズから学んだ最も重要な文学的技法であり同時に思考方法でもある。彼がスーフィの神話シムルグや北欧神話ユグドラシルを「個人神話」に変えるのは「スーフィ的両義性」の実践にほかならない。この表現と思考の双方に関わる方法は、一つのものが同時に二つであるという複合性に特色があり、「複合自我」の仕組みに近い。

ラーニ・フマユーンの18枚の刺繍寓意画におけるようにスフィア・ズィノビアが「民主主義」の化身として独裁者に恐怖心を覚えさせることで、物語は終わる。それはファイズとともにルシュディが抱く「希望」を暗示すると考えられるし、この小説の「政治」的メッセージでもある。しかしながら、「複合自我」の「政治」的位相は民主主義につながっているということで、この小説が終わるわけではない。われわれがここで指摘したい位相はイスカンダー・ハラッパとラザ・ハイダーに対する作者の見方に関わっている。

オマル・カイヤーム・シャキールはイスカンダー・ハラッパとラザ・ハイダーの二人の独裁者に近づき、公私にわたる生活を覗く。しかし彼はどちらに対しても独自の意見を持たない。両者を「貯蔵」する装置のような役割を果たすだけである。両者についての意見はルシュディが工夫を凝らして述べている。

エピローグを除く最終章に当たる第12章の冒頭部はその一つである。彼はパキスタンから来た友人三人とロンドンで『ダントンの死』という政治劇を見た後、感想を述べ合う。この芝居はドイツの劇作家ゲオルク・ビューヒナー（1813-1837）が1836年に書いたものの英語版上演である。これについてルシュディはまず「革命のヒーロー」ダントンの「弱み」について語る。

ダントンは革命のヒーローかも知れないが、彼はまたワインやら上等な服やら娼婦やらも好きだ。(S, 240)

この好みはダントンの「弱み」であり、それがあつたがゆえにロベスピエールは安心して彼を処刑できたというのが、ルシュディの意見である。ダントンは「あまりにも快樂を好んだ」(S, 240) ために処刑される。

快樂主義は破壊的だ。人民はロベスピエールに似ている。彼らは愉楽に不信感を持っている。(S, 240)

このように述べることでルシュディはイスカンダー・ハラッパ＝ダントン、ラザ・ハイダー＝ロベスピエールという図式を暗示する。その上で、彼らの対立の真相を提示するのである。

この芝居がぼくたちに語っているのは、快樂対禁欲という、この対立こそ歴史の真の弁証法だということだ。右対左、資本主義対社会主義、白対黒などは忘れよう。美德対悪徳、苦行者対女郎、神対悪魔。それこそがゲームなのだ。(S, 240)

ここでルシュディの議論は行き詰まる。もし「人民はロベスピエールに似ている」のであれば、ダントンはなぜ「ヒーロー」でありえたのか、という問題にぶつかるからである。これを『恥辱』の世界に置き換えて言えば、人民がラザ・ハイダーに似ていて、禁欲を好むのであれば、なぜ「人民戦線」議長イスカンダー・ハラッパは、一時的にせよ、人気があつたのか、という問題に等しい。この問題の解決策としてルシュディが持ち出すのが、「複合自我」論である。彼は次のように言う。

人民はロベスピエールに似ているだけではない。彼らは、ほくたちは、ダントンでもあるのだ。ほくたちはロベストンにしてダンピエールなのだ。無節操など問題ではない。ほく自身、まったく両立しない無数の考えを抱えていながら、なんら問題を覚えぬ。他人がほくより気まぐれでないとは思えない。(S, 241-242)

これがまさに『恥辱』に見られる「複合自我」の「政治」的位相にほかならない。それは「まったく両立しない無数の考え」を許容するのである。『恥辱』が書かれたのは1983年で、まだ冷戦状態が続いていた。世界の政治状況においては「右対左、資本主義対社会主義、白対黒」の対立が、先進国において、中国において、南アフリカにおいて、明らかに存在していた。その時期にルシュディは真の対立項は「快樂対禁欲」だとし、しかもその対立項は「自我」の中で共存しているという考えを持ち、「ノンナチュラリズム」的虚構を通してそれを主張したのである。その後、冷戦が終わり、東西対立が解消し、資本主義の独り勝ち的状况が生じ、さらには消費文化(=快樂主義)に対立する宗教的原理主義(=禁欲主義)が自己主張を始める状況を考慮すると、ルシュディにはかなり先見の明があったと言える。対立項の自己内共存を事実として訴える「複合自我」論が説得力を増しているからである。

注

- *本稿は筑波大学博士(文学)学位取得論文「『複合自我』表象の文学—サルマン・ルシュディ論」(2004年1月、未公開)の一部を基に修正加筆したものである。
- (1) 拙論「『複合自我』の『歴史』的位相—『真夜中の子供たち』について」『言語文化論集第61号』(筑波大学現代語・現代文化学系刊, 2003) 参照。
 - (2) “Ibun Battutah” *Encyclopaedia Britannica* 2003 Encyclopaedia Britannica Premium Service. 25Feb,2003
<http://www.britannica.com/eb/article?eu=42852>
 - (3) 「シムルグの衝立」については拙論「『グリマス』における「複合自我」表象」『言語文化論第60号』(筑波大学 現代語・現代文化学系刊, 2002) 参照。
 - (4) Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day*, London: Faber and Faber, 1989.
 - (5) “Kazuo Ishiguro: In praise of nostalgia as idealism,” *The Japan Times*, October 28, 2001.
 - (6) この引用に見られるように、傷ついてもなお希望を捨てない一種楽天的な発想は、フェイスの英訳詩集『反逆者のシルエット』の至るところで感じ取れる特色だが、「複合自

- 我」を発想したルシュディの思考方法に通じる特色でもある。
- (7) 前掲「『複合自我』の『歴史』的位相－『真夜中の子供たち』について」参照。
- (8) モーリス・アルヴァクスの用語。彼は「家族の集団的記憶」についても論じている。See, Halbwachs, 54-83.
- (9) カフカ『審判』（辻理訳、岩波文庫）337頁。
- (10) ティモシー・ブレナンはオマル・カイヤーム・シャキールのモデルとして詩人ムハマド・イクバルの名を挙げているが、根拠は薄いと思われる（Brennan, 121）。
- (11) Agha Shahid Ali, "Preface" to *Faiz Ahmed Faiz, The Rebel's Silhouette*. Shiv Kumar, "Preface" to *The Best of Faiz*. Sarvat Rahman, "Preface" to *100 Pems by Faiz Ahmed Faiz*.
- (12) 1859年の初版と1889年の第5版のうち、後者が最も広く読まれている。現在では両者の合本が刊行されている。See, FitzGerald.
- (13) Brennan, 119-120.
- (14) See, Goodwin, 55.
- (15) "Qawwali: A religious song, sung in chorus, usually within the precincts of a sanctuary, and characterized by strongly marked rhythms and refrains." (Rahman, 49)

References

- Ali, A. S. (1991), tr. *Faiz Ahmed Faiz, The Rebel's Silhouette*, Salt Lake City: Peregrine Smith Books.
- Borges, J. L. and Guerrero, M. (1969), *The Book of Imaginary Beings*, New York: E. P. Dutton.
- Brennan, T. (1989), *Salman Rushdie and the Third World*, London: Macmillan.
- Chauhan, P. S., ed. (2001), *Salman Rushdie Interviews, A Sourcebook of His Ideas*, Westport, CT: Greenwood Press.
- Cundy, C. (1996), *Salman Rushdie*, Manchester: Manchester University Press.
- FitzGerald, E. (1990), *The Rubaiyat of Omar Khayyam, First and Fifth Editions, Unabridged*, New York: Dover Publication.
- Garcia-Marquez, G. (1998), *One Hundred Years of Solitude*, translated by Rabassa, G., New York: Perennial Classics.
- Goodwin, G. (2003), *Pakistan*, San Diego: Lucent Books.
- Goonetilleke, D. C. R. A. (1998), *Salman Rushdie*, London: Macmillan.
- Halbwachs, M. (1992), *On Collective Memory*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Ishiguro, K. (1989), *The Remains of the Day*, London: Faber and Faber.

- Kumar, S. (2001), tr. *The Best of Faiz*, New Delhi : UBSPD.
- Naipaul, V. S. (1977), *India - A Wounded Civilization*, New York : Alfred A. Knopf.
- Rahman, S. (2002), tr. *100 Pems by Faiz Ahmed Faiz*, New Delhi : Abhinav Publications.
- Reder, M. (2000), *Conversations with Salman Rushdie*, Jackson : University Press of Mississippi.
- Rushdie, S. (1977), *Grimus*, London : Panther.
- Rushdie, S. (1982), *Midnight's Children*, London : Picador.
- Rushdie, S. (1983), *Shame*, London : Jonathan Cape.
- Rushdie, S. (1988) *The Satanic Verses*, Viking.
- Rushdie, S. (1991), *Imaginary Homelands*, London : Granta Books.
- Rushdie, S. (1992) *The Wizard of OZ*, British Film Institute.
- Rushdie, S. (2002) *Step Across This Line*, Random House.
- カフカ【審判】辻理訳, 岩波文庫, 1966