

フェラウン、ベン・ジェルーン、 ジェバールの自伝的物語 についての覚書

石 川 清 子

私の幼年時代、私のほんとうの幼年時代、決して
それは語れないだろう。

アブデルケビール・ハティビ¹⁾

アルジェリア、チュニジア、モロッコのマグレブ三国では第二次大戦以降、植民者の言語であるフランス語を使って、アラビア文学の伝統には存在しなかった小説 roman が数多く書かれてゆくが、それらの小説に共通してみられる特徴の一つとして〈自伝性〉があげられる。半世紀以上にわたるフランス語表現マグレブ小説の歴史を振り返ると、民族誌的と呼ばれる日常を素朴に描写する初期段階の作品から²⁾、以降の作家にとって大きな道標となったカテブ・ヤシーヌの『ネジュマ』を経て現在の実験的作品に至るまで、その作品群が提示する主題や方法の多様性にもかかわらず、作者が自らの生い立ちを作品に投影する傾向は驚くほど似通っている。自伝的要素がどの程度、どのように介入しているかは各々異なるが、思いつくまに例をあげてみても、ムルード・フェラウン『貧乏人の息子』（アルジェリア、1950年）、アルベール・メンミ『塩の柱』（チュニジア、1953年）、アフマード・セフリウイ『驚異の箱』（モロッコ、1954年）、カテブ・ヤシーヌ『ネジュマ』（アルジェリア、1956年）、ラシッド・ブージュドラ『離縁』（アルジェリア、1969年）、アブデルケビール・ハティビ『入れ墨された記憶』（モロッコ、1971年）、モハメッド・ディブの北欧三部作（アルジェリア、1985年、89年、90年）、アブデルワハップ・メデブ『ファンタジア』（チュニジア、1986年）、マリカ・モケデム『歩く男たち』（アルジェリア、1990年）等、枚挙に暇がない³⁾。また、本稿で言及する余裕はないが、マ

グレブ出身の小説家という範囲を超えて、マグレブ系移民第二世代、つまりフランスで育った「ブル」の小説家の書き物にもこの特徴は受け継がれている⁴⁾。

西欧キリスト教の告白という伝統の延長上にあるジャンルとしての自伝は、アラビア文学には存在しない⁵⁾。それどころか、マグレブを色濃く支配するイスラームは個人よりも集団の意識を尊重し、私的な事柄を公にすることを良しとしない。にもかかわらず、西欧から導入された小説という書き物を創作する際に、マグレブの作家たちが一様に自分を語ろうとするのはなぜか。さらに、大部分の作品において、〈私〉の表出は様々なニュアンスで抑制され純粋な自伝となることなく、つまりフィリップ・ルジュンヌの言う「自伝契約」を結ぶことなく⁶⁾、屈折した婉曲的な形で作者の〈私〉が叙述されてゆく。この屈折の度合は何を意味し、その際に作品はどのように読まれうるのか。

本稿では、フランス語で書かれたマグレブの自伝的物語、あるいは自伝的小説の特殊性を概観したのち、ムルード・フェラウン『貧乏人の息子』、タハール・ベン・ジェルーン『代書人』(モロッコ、1983年)、アシア・ジェバル『愛、ファンタジア』(アルジェリア、1985年)の三作品を検討して、上記の問題を考えてみたい。これら三作品を取りあげるのは、共通項を引き出すためではなく、逆に、自分を語ろうとする試みとその実践とのずれから見えてくる作者の精神的立場、より正確には、マグレブ／フランスという異なる二文化間に身を置き、そこからフィクションとしての小説を発信する者の存在のありようの多様性を検討するためである。そして本論は、ジェバル『愛、ファンタジア』の作品分析の前段階の作業として想定されている。なぜならば、作者の自伝として目論まれたこの小説は、個人的自伝のレベルを超えて複数の者の声を巻き込みながら作者が新たに記すアルジェリア史を形成すると同時に、フランス語という他者の言語で自伝を書くことの不可能性を考察する作品となっており、その音楽性、重層性ゆえにマグレブの自伝的ナラティヴの一種の到達点となっているからである。女性である作者ジェバルが男性中心のマグレブ世界の書き手のなかの〈他者〉であることも、この作品を他と峻別している。

1. 〈私〉を語ること

「マグレブには常に、孤立したり単独でいることへの根強い嫌悪がある。『〈私〉という語から神が我々をお守りくださるよう!』と、会話の内容上

止むを得ず、自分自身のことを話すためにこれまで使っていた複数形を一人称単数に変えざるを得ない時、人はこう叫ぶ」⁷⁾。これは結婚した個人を初めて一人前とみなすイスラーム社会についてコメントしたもののだが、個人的なものの露呈、公に〈私〉と名のることがこの社会の規範にいかにかに反するものであるかを物語っている。マグレブは西欧が構築してきた近代的な主体としての個人を知らない。人の営為の基準は集団であり、個人はあくまでその属する集団の構成員である。イスラーム圏の女性問題を論じるモロッコの社会学者、ファティマ・メルニーシーは言う。「我々の伝統的アイデンティティは、集団の調和を乱すゆえに個人を嫌悪こそすれ認めることはなかった。イスラームでは、語の哲学的意味で自然状態の個人という概念は存在しない。伝統的社会はムスリム、つまり字義どおりに、集団の意志に『従う者』を造りあげてきた」⁸⁾。個人の人格、それはあくまでも他人が判断するものであり、個を見る集団の眼がそれを作る。部族への帰属意識が強く、地中海地方のアルカイックな社会構造をとどめるアルジェリア先住民ベルベル人地域、カビリー地方のフィールドワークから社会学者としてのキャリアを開始したピエール・ブルデュューも、西欧の主体の不在を強調しつつ、こう記す。『『悪魔のみが〈私〉と言える』、『悪魔のみが自分自身から物事を始めることができる』(…)これらのことわざは同じ一つの絶対命令を表している。つまり、内的自我を捨て、否定しなければならぬ。自己を消去して他人との連帯、相互扶助に励み、しきたりに準じて思慮深く、慎みをもって行動しなくてはならないと。(…)何が体面を作り名誉をもたらすかは、常に他人の眼をとおして自分自身を見、自己が存在するために他人を必要とする個人の倫理的コードの基本である。なぜなら、自分が自分について抱くイメージは、他の人々が彼に示してくれるイメージと区別できないから」⁹⁾。

しかし、〈私〉の表出をこのように拒む世界において、フランス語で小説を書き始めた作家は申し合わせたように自己を語ろうとする。多くの批評家が認めるように、自伝的手法は「この小説『マグレブ伝説小説』が好む表現様式」¹⁰⁾、「選ばれた形式」¹¹⁾、「本質的な特徴」¹²⁾であることに異論はないだろう。新たに習得したフランス語で小説という新たな表現様式に身を置く時、アラビア語によるマグレブ的言説では表現できなかった〈私〉を、新たに獲得した人格として表わそうとした、と想像するに難くない。これを裏付けるように、宗教施設内でイスラームの教育を受けた後フランス式学校で学んだアルジェリアの小説家、モハメッド・カシミは、

「私は母語を捨て去ることは決してなかったが、それは神の言語だった。フランス語は私にとって〈私〉の母語、自己が苦しくも現れ出でる言語になった。(…) フランス語のうちに私は個人として生まれた。フランス語で書くことは、神や一族のまなごしを忘れることだ。」¹³⁾と回想する。母語以外の言語を知ったことで、主体のなかに形成される〈他者〉が〈私〉を表出させる。次章で詳しく検討するが、フェラウン『貧乏人の息子』の序では、婉曲な手続きを取りながらも、モンテーニュやルソーに倣って「自分の身上話をする」¹⁴⁾意図、つまり、異文化に感化されて、本来隠しておくべき私的な事柄を披露する意図が明示される。この文学にみられる自伝性は、フランス語を介して知った〈西欧〉と向き合っただけで可能になるとは言えないだろうか。では、いかなる〈私〉が語られるのか。

民族誌的と分類される初期の代表二作、『貧乏人の息子』、セフリウイ『驚異の箱』はいずれも自伝形式である。後者は前者のような作者の表明はなく、外国人の眼には「驚異」に映るにちがいない古都フェスにおける作者の幼年時代がノスタルジックに語られるだけだが、日々の糧に困窮しつつも調和ある村の生活を描いた前者と、幼年時代を語るという点において共通している。前者のように現在の筆者の位置が明確でもなければ、幼年時代のみに焦点を当てたその時間の流れは前者と違って、現実から切り離され止まってしまったかにみえる。ハティビはセフリウイのこの物語を皮肉をこめて「楽観的」と形容するが、物語の時間枠が完結し閉ざされ、「植民地下の子供の状況を無視し、日常をおよそ〈非歴史化〉した」¹⁵⁾ゆえに一層、幼年時の時間と執筆時の時間は乖離し、回復し難い深淵が生じる気がする。幼年時代は遙か遠い昔へと追いやられている。セフリウイの楽観的叙述がそれに無自覚なだけだ。自伝の手法を用いるマグレブの小説が、ほぼ例外なく幼年時代を語っていることに我々は留意すべきだろう。シャルル・ボンが指摘するように、異文化という〈他者〉を吸収したこの文学の作家にとって、幼年時とそれを過ごした土地は、失ったアイデンティティを再び見出す時空間という意味をもつ¹⁶⁾。幼年時こそがまったき本来の自分で、今書いている〈私〉はそこから断ち切られてしまっている。程度の差こそあれ、マグレブ仏語表現作家が共通して抱える〈引き裂かれた存在〉の問題は、自伝的という萌芽期のありふれた手法のうちに既に発露している。フランス語によって〈私〉と名の新たな方法を獲得しつつも、記されるのは喪失した幼年時の〈私〉であるという矛盾のうちに、この文学が抱えるアンビヴァレンスを認めるべきだろう。

加えて、「かつてそうだった子供の生活をそっくりそのまま描く」¹⁷⁾の
 がセフリウイの目指すところだったとしても、誰に向けてどういう意向で
 書かれたかという点、巻末にアラビア語の語彙集が添えられるなど、読者
 をフランス人に想定している。彼らの存在がなければ、誰もが経験しえた
 ありふれた過去のことなど書かれる必要があろうか。素朴でプリミティヴ
 に語られる『驚異の箱』の〈私〉も、フランス語、フランス人という外部、
 部外者がなければ成立し得ない。〈他者〉を介して初めて可能になる〈私〉
 の物語という意味において、無垢でのどかな『驚異の箱』も、独立戦争を
 経て十五年後に書かれる、きわめて政治的なブージュドラの『離縁』も同
 じである。他所者であるフランス人の恋人に「話してよ」と強要されてよ
 うやく、『離縁』の主人公は自分の幼年時代を語り始めるのだから。

異文化と接触して内的変容を蒙った、今ペンを走らせている〈私〉の、
 既に終わってしまった幼年時の〈私〉。主体としての個のなかに断層のよ
 うに走る言語—文化—歴史の裂け目。著書『マグレブの小説』の結論部を、
 その自伝的書き物が意味するものの解明から始めたハティビの炯眼には敬
 服すべきだろう。ハティビによれば、これら書き物の自己像は、作者が幼
 年時の自分を「死んだオブジェ」として見る方法の一つだという。ある時
 代、ある社会の「証言」として提示されているという。過去—現在—未来
 の〈私〉の複雑な相関関係をどの程度、どう認識するかは作品、作家によ
 って異なる。例えば、それを意識することなかったセフリウイに対し、シ
 ュライビ、メンミは関係性を分析し、引き裂かれた者の声をあげる。以降、
 分裂した〈私〉のずれを歴史の文脈のなかに置こうとすることで、まだ若
 いこの文学は急速に告発、闘争の文学に変貌してゆく。植民下に生きる一
 個人の疎外と矛盾を描くこと、その社会のメカニズムを解明し、心理分析
 すること——ここからハティビは、「[この文学の] 自伝は実際は社会の年
 代記である」¹⁸⁾と結論する。フランス語で書かれたマグレブの自伝的書き
 物は、自己の唯一性を強調する近代西欧の自伝に魅せられながらも（例：
 フェラウン）、そのモデルをねじ曲げ、別物を創り出した。言い換えれば、
 マグレブ伝説小説に現れる〈私〉は〈私〉ではなく〈私たち〉なのだ。
 〈私〉のなかに集団としての〈私たち〉が隠れ、フランス及び西欧という
 〈あなたがた〉と向き合う。〈私〉がどのような人間かが規定されるのは、こ
 の〈私たち〉—〈あなたがた〉の関係性においてである¹⁹⁾。

〈私〉のこの複雑なねじれ具合は、私的なものの言明を厭うマグレブの
 倫理感を作者がどの程度意識しているかを反映するようにも見える。先に

引いたモハメッド・カシミが、フランス語を「自己が苦しくも現れ出でる言語」*langue de l'émergence pénible du Moi*（強調引用者）と形容したことに注目しよう。ここでは、自己を開示する喜びと、社会の慣習がそれを踏みとどまらせる躊躇が混じりあう。マグレブの自伝的書き物は、厳密な意味での自伝ではない。作者＝人物の一致を一様に回避し、いわゆる自伝契約も結ばれない。フェラウンは主人公の名 *Fouroulou Menrad* を自分の名 *Mouloud Feraoun* のアナグラムにしている。シュライビの主人公ドリス、ブージェドラのラシッドを作者と同一人物とみなす手がかりはない。ジェバルは「『愛、ファンタジア』で始まる」四部作で、私は自分を見せる」²⁰⁾と断言しつつも、話者にイスマと名のらせる。そもそも、アジア・ジェバルという名が父の名誉を守るための筆名だった。カテブの小説でさえ自伝的要素に支えられていることは注目すべきだが、カテブ本人の生い立ちを四人の人物に割り振った物語は「複数形の自伝」*autobiographie au pluriel*²¹⁾として、千頁余のマグレブ小説論をカテブに捧げ、87年に急逝したジャクリヌ・アルノーの言葉を借りれば「あらゆる方向に飛び散り、『反一記憶』という特徴を強く刻印している」²²⁾。

西欧的自伝にもっとも近いものとしてわずかに、ファドゥマ・アムルーシュ『私の物語』（アルジェリア、1946年執筆、1968年刊）、メンミ『塩の柱』、ハティビ『入れ墨された記憶』があげられよう。この三作には何らかの形の「自伝契約」があると言える²³⁾。ちなみにファドゥマ・アムルーシュは、マグレブのフランス語文学のバイオニア的存在であるジャンとマルグリット＝タオス・アムルーシュ兄妹の母であり、この文学のひじょうに早い時期に自伝が女性の手で書かれたことは驚嘆に価する。メンミは話者の名をアレクサンドル・モルデカイ・ベニルーシュとして自分との一致を回避しているが、自分を語ることの軛から比較的自由なのは、メンミもファドゥマ・アムルーシュもマグレブのなかのマイノリティー、各々ユダヤ人、キリスト教徒ベルベル人であることと無関係とは言えない。イスラーム社会のなかで育ったハティビの場合、自伝と銘打つことが挑戦であり²⁴⁾、『入れ墨された記憶』という作品は、自分のなかに据えられた〈他者〉＝〈西欧〉と自己とのせめぎあいから生まれる可能性をめぐる書き物で、自伝というよりも自伝をめぐる考察であり「さまざまなファントスムの喚起」²⁵⁾と言えなくもない。

直接〈私〉と名のることの留保。論点はこの章の始めに立ち戻る。〈私〉を語ろうとしながら〈私〉を避け、異物としての〈他者〉に遭遇し、それ

を獲得し、それゆえに失われた幼年時の〈私〉を召喚しようとする〈私たち〉の声を隠した物語。マグレブのフランス語自伝的書き物の特徴を、ひとまずこのように概括してみることにする。

II. ムルード・フェラウン『貧乏人の息子』

1950 年刊行の、既にアルジェリア文学の古典となったこの自伝的小説には〈時代と社会の証言〉といった形容が必ずといってよいほど付される²⁶⁾。個人的書き物がこのように全体性としてとらえられることは、〈私〉の声とは〈私〉が生きた集団の声であるというマグレブ自伝の特殊性を反映している。両大戦間、カビリーの貧村で少年時代を過ごした後、アルジェの師範学校に入ろうとするまでのフェラウン本人の生い立ちとほぼ一致するこの物語は、西欧人の眼に触れることのなかったカビリーの土地と人々を描いた貴重な資料であるばかりでなく、上述したマグレブにおける自伝の複雑さ、特殊性を明瞭に表わす作品でもある。ただ、この作品についてはリアリスト的側面のみが語られ、また、フランスから受ける恩恵を手放しで歓迎するような箇所が多々あり、ハティビが「善意の人の自伝」²⁷⁾と言うように、植民支配の矛盾がまったく問題視されない、素朴な意識で書かれた作と受け取られなくもない²⁸⁾。この一見単純な「善意」ゆえにフェラウンの〈自伝〉の複雑さが無視されてきたように見える。語り、語られる主体としての〈私〉と〈他者〉の二重化、分裂の問題が既に抱え込まれている。

我々は物語の前に序のように置かれた第一章にもう少し注目すべきだろう。そこでは、読者として指定された「私たち」が二章以降に読むのは、教師フルー・メンラッドが小学生用のノートに書き記した「挫折した傑作」であることが示される。サルトルが『嘔吐』でも用いた、虚構作品を偶然発見された手記として演出する十八世紀小説以来のこの手法は、『貧乏人の息子』の序の場合、虚構化の演出をしながらも自伝をほのめかし、かつ自分から距離を置こうとする作者の複雑な心理をかいま見させる。序の一部で、執筆の動機が記される。

あれこれ考えるのを放棄した後、彼〔フルー〕は書きたい気持ちになった。書けると思った。ああ！それは詩でも、内面の動きを考察したものでもなく、想像力のない彼のことから、ましてや冒険小説などではなかった。彼はモンテーニュやルソー、ドーデやディキンズ（翻

訳だが)を読んだことがあった。これら文豪のように、彼は単に自分の身上話をしてみたかったのだ。私は皆さんに、彼は謙虚な人間だと申しあげた！これら文才に比肩しようなどというつもりは微塵もなかった。自己を描くという「愚かな考え」を彼等から拝借しようとしただけだ。筋道がとおり最初から最後まで読みうるものを書ければ、それで満足だと彼は考えた。彼のたどった人生は人に知られる価値がある、少なくとも自分の子や孫には知っておいてもらう価値があると思った。止むを得ない場合には、印刷されなくてもよかった。だから原稿を残して置いたのだろう。(10)²⁹⁾

作者フェラウンがフルルー・メンラッドと虚構化されているゆえ、どこまでが真意かは不確かだが、フェラウンが書く発端として、西欧の自伝、及び幼少期の貧困を扱った書き物にどれほど魅了されたかが、引用される作家名や表現から窺える。「自分の身上話」をするという未知の試みがどうにか形になればよいという態度は確かに「謙虚」かもしれない。しかし、それを書くのは他人に読んでもらうためであり、子孫という内輪の人間に残すのとは読まれる目的が根本的に異なる。フェラウンの自己の虚構化は分裂している。出版人とおぼしき人物を演じる「私」je と名のるフェラウンは「彼＝フルルー」il を客観化できずその内奥に深く入りこみ、「私」と「彼」は分かたれず一体化する。

『貧乏人の息子』において使用される人称を作者はどの程度意識しているのだろうか。序の最後、物語開始直前に「私」は読者の列に加わって「私たち」 nous を代表し、フルルー一人を相手に「君」tu と呼ぶ。

左の引き出しから小学生用のノートを取り出そう。それを開いてみよう。
フルルー・メンラッド、私たちは君の話聞くことにしよう。(10)

ちなみに、個人的な事を語る際に、聖なるもの、禁忌として隠しておくべきものの方向である「左」側を敢えて特定しているのも、作者のためらいと取れなくもない。この「私たち」は、フルルー・メンラッドの人と生活にはまったく無関係なフランス人の読者とみなせる。「私」は他所者である読者にも、主人公である「彼」にも近い立場にある人間として、読者と「彼」というこれまで接点のなかった二者を結ぶ役を演じている。フェラウンの〈私〉の物語はいきなり始まらない。直接主人公が発語するのは

不羨ゆえ代理人の「私」をたて、主人公の謙虚さ、つまり自ら名のって自分を語るといふ非常識な考えは毛頭ないことを釈明させる。主人公の「彼」と一体化している「私」が、外部の「私たち」を呼び込んで物語はようやく始まる。序では一度しか名のらず極めて影の薄いこの「私」は同時に〈私〉であり〈他者〉であり、〈他者〉と向き合い〈他者〉を介して初めて可能になるマグレブの自伝的書き物の特性を、『貧乏人の息子』の冒頭は明瞭すぎるほどに作品化している。

人称に関して、この傾向は二章でさらに構造化される。フルルー・メンラッドは、他所者の「私たち」に向き合うように、カビリーの山地を訪れる観光客を「あなたがた」vous と呼んで、この地の内部へ誘ってゆく。そして、この「あなたがた」が見い出すのが「私たち、カビリー人」nous, Kabyles なのだ。澤田直之氏がこの条りについて指摘するように、見る主体は「あなたがた」であり、「私たち」はまず対象＝客体として描かれ、「自らを『見られる』自己として措定することによって、つまり他者の視点に映る『私たち』を他者の言語で客体＝対象化することによって(…)小説が可能になった」³⁰⁾。さらにつけ加えるならば、主人公は〈私〉を語る前に「私たち」というフィルターを必要とする。共同体の一員である〈私〉は共同体の〈私たち〉なくして存在しえない。二章では専ら、主人公の住む「私たち」の寒村、ティジィ Tizi の地勢と住民の描写がなされ、三章で家族が紹介され、四章からようやく「私」の回想が始まる。村一家族—私という絆は、幼い主人公が村で暮らす限り断ち切られることなく、「私」の身上話の背後には常に集団の声が潜んでいる。前章でみたように、『貧乏人の息子』の〈私〉の物語は、まさしく共同体の〈私たち〉の物語にほかならない。

この作品は各々「家族」、「長男」と題された二部から成っている。一部「家族」が幼年のフルルーが一人称で綴る故郷ティジィの物語であるのに対し、二部「長男」では主人公は三人称「彼」で記され、村を離れて、大カビリー地方の大きな町、ティジィ・ウズのコレージュで師範学校入試に向けて勉強に励むことになる。ここでもまた、人生の変化がもたらす作者の意識の変化を反映するように人称が微妙に使われ、一見素朴な語り口でなされる物語自体も、二部は一部と際立ったコントラストをなすように操作されている。ハティビを始め、多くの批評家が『貧乏人の息子』を躊躇せずにフェラウンの自伝とみなしているが、この「自伝」の曖昧性を論じたモーリス・ルルジックは、主人公の父のフランス出稼ぎの時期と二人の

叔母の死には方は実話ではないと指摘している³¹⁾。物語では、父は二部の始めで渡仏した。実際は 1910 年、フェラウン三才の時から村を出て仕送りをする生活をしていた。また、一部で、少年フルルーに夢と想像力を与え、彼の「よき避難所、かけがえのない巣」(83)であった叔母ハルティとナナは二人とも悲劇的に生を終えるが、これも事実と異なる。この脚色は一部と二部の対比を考えると、かなり意図的なものに思える。作者は事実を曲げてまで、第一部を少年の精神的な拠り所だった叔母たちの死で終わらせ、二部を父のフランス出発で始めている。第一部の舞台が狭い村というそれ自体で完結している世界に対し、二部は家長たる父の離村で始まり、続いて主人公の新しい世界での苦闘が語られる。叔母たちの死が象徴的にフルルーの幼年時代の終わりを表わすように、共同体を生きる村の「私たち」の物語もここで終わってしまう。一部の終章、第十一章の語りは、これまでの一人称単数形 *je* から冒頭の複数形 *nous* に戻り、〈私〉の物語がやはり〈私たち〉の物語であったことが暗示される——「私たち子供もまた、何かを失ったことを理解した」(83)。マグレブの自伝において、幼年時の〈私〉が同じ時空を生きる〈私たち〉の声を代弁するのであれば、共同体を離れた人間は、もはやその代弁者となることはできないだろう。故郷ティジを離れた主人公は第二部で、もはや一人称で語らない。二部の始めで再び、出版人とおぼしき「私」が登場し、ノートに綴られた手記は第一部の物語までであること、以降第二部はフルルーに任されて自分がペンを執ることが述べられる。従って、第二部は三人称「彼」*il* で語られてゆく。

生まれて初めてベッドに寝る、自動車に乗る、安食堂の定食を祝宴のご馳走のように食べる——ティジ・ウズでのフルルーは別世界の文化に圧倒され戸惑い、貧村の出自に劣等感をもちながら格闘する。「彼はすべての人に感嘆する。自分がぱっとしない、惨めで押しつぶされた人間だと感じる」(110)。しかし、幾分親密さを欠いた三人称「彼」から響いてくるのは、カビリーの同じような境遇出身者以外とは誰とも共有できない精神的亀裂を味わう者の〈私〉の声ではないか。「彼」の背後には今度は「私たち」はいない。フルルー一人の孤独な体験だからだ。逆説的だが、客観視された「彼」で記される二部において初めて、〈私〉一人の声が響く。曲解を恐れずに言うならば、『貧乏人の息子』の主人公「私」は実は〈私たち〉であり、「彼」が〈私〉なのだ。それを裏付けるように、各部冒頭に置かれた、貧者の労苦を代弁するような銘の人称は一部（チャーホフ）

が「私たち」 nous, notre に対し、二部（ミシュレ）は「私」 ma, me, mon である。ルルジックは、主人公「私」から「彼」の移行を、三人称「彼」の方が直接自己を指す「私」の束縛が少なく、より自由に自分を語れるから、とする³²⁾。しかし、それだけではないだろう。自らを〈他者〉の世界に適応させる二部の過程は、庇護者であった共同体の価値観から遠ざかる過程でもある。父を継ぐ次の家長たる「長男」として、一族の期待に応えるべく振る舞う一方で、自らの生活とは何の関係もないラマルチーヌの「湖」の解釈に明け暮れる。これまでの〈私〉＝〈私たち〉と新たに遭遇した〈他者〉のあいだで主人公は引き裂かれ、奇妙な〈私〉が現れる。本来ならば本書の一部だった後半の数章は、作者が別の自伝的物語を執筆する意図のため削除されたが、短編、エッセーなどを集めた 72 年の『誕生日』にそれらが「フルルー・メンラッド」の題で収められており、一読すると、確たる結末を欠いた『貧乏人の息子』も、植民下で支配者の文化を学ばねばならない矛盾を告発する調子を次第に強めていくのが了解できる³³⁾。その中には次のような箇所がある。

彼は未熟な若者としてそこ〔アルジェ、ブーザレアの師範学校〕に入り、一人前の人間、教師に仕立てあげられた。彼がどこにいても、村にとどまったとしても、一人前になることは知っていた。しかしまったく別の人間になるのだ！メンラッドはカビリー人だ。それは彼のせいではない³⁴⁾。

カビリー人としての名誉を重んじ、異文化の洗礼を受けても消えることのない自らのカビリー性を謳うフェラウンの植民地主義告発の調子は、本作品において確かに弱い。しかし、声高に語られる素朴な物語の背後に、作者は「謙虚に」自己の矛盾した分裂のさまを織り込むのであって、本作品がアルジェリアのフランス語文学の古典として今なお読み継がれているのは、一見単純な物語がもつ微妙な重層性のなかに、植民地支配が個人にもたらす、ささやかだが奇妙なドラマを見出すからではないだろうか。そして、主人公のペルソナの奇妙なねじれのうちに、以降書かれることになるマグレブのフランス語文学の大きな特質——厳密な意味での自伝と、虚構である小説との境界が曖昧で、自伝と小説がほぼ同じ一つのジャンルになってしまうという——の要因を認めることができる。

III. タハール・ベン・ジェルーン『代書人』

自らを語る前に、釈明とも演出ともつかぬ前置きを置くという点で、フェラウンとベン・ジェルーンのこの物語はよく似ている。フェラウンの場合、何よりもまずカビリー人としての憤りがそうさせる。自分の身上話をする欲求にかられつつも、極めて私的な事柄をフェラウンは控える。『貧乏人の息子』の一部ともいえる「フルルー・メンラッド」では、村のしきたりどおり結婚したフルルーはすぐ父親になるが、「彼の妻、新婚時代、妻への愛については話さないだろう。繰り返しておくが、カビリー人はこれらを極めて私的なこととみなしているのだ」³⁵⁾。対して『代書人』は、性的体験や恋愛の顛末等「極めて私的なこと」で溢れている。作者はラバト大学の学生時代、1965年3月のカサブランカ暴動を含む一連の抗議活動に関わり、懲罰のため強制兵役に送られる。しかし当時の回想は、これと同時に進行していた恋人との諍いがその殆どを占め、どのような信条で、どんな活動をしていたかについての言及はほぼ皆無である。人間らしさを剥奪された兵役時代を、「この期間、私はセックスをしなかった。ほぼ二年間、それをしないことを強いられた」(101)³⁶⁾と表わすが、このようなあまりにも私的な告白はマグレブの作家のなかでは大胆すぎる例外と言えるだろう。フランス語での創作に、聖典たるコーランの言葉の束縛から解放される自由を見い出すのは、モロッコの同世代の作家、ハティビらにも共通する。性を政治や思想に優先させるのではない。ベン・ジェルーンの場合、フランス語で書くことはとりわけ、イスラーム社会でタブーとして隠蔽されている性的なものを表に曝し、秩序を攪乱しながら抑圧された身体性を回復しようという試みとなる³⁷⁾。フランスで提出した博士論文にマグレブ系移民の性を主題として取り上げた人間が、自伝的書き物で自己の性的体験の言及を回避するなら欺瞞となるだろう。あるインタビューで、最も好きな自作品を尋ねられた作者は『代書人』をあげ、「それは私のたどってきた道、私の人生を考察したもの」³⁸⁾とコメントしている。『代書人』は作者にとって、例外的に自己を描くことに専心した作品である。幼少時以外は本人の実人生とみなせる、つまり作者の自伝と言ってよい本書は『貧乏人の息子』同様、主人公以外の人物の釈明で始まる。自己を語る欲求と躊躇の二律背反にとらわれるフェラウンと違って、この前置きでベン・ジェルーンは、自伝作品を掲げながら、これは自伝ではない、と執拗に繰り返す。マグリットのパイプの画のような逆説は作者の一種の戦略であり、絵筆を持って画布に向かう画家の自画像に似たものを浮上させる。

「書記の告白」と題された前置きはいかなるものか。自伝を虚構に仕立てるため、読者が読む主人公の物語は、かつてマラケシュで代書人をして、いた男に主人公が口述で身上話をし、それを代書人が書き上げるという体裁をとる。代書人は聴いた話に忠実であろうとするが、定かでない部分もかなりある。その上、依頼人本人がつかみどころのない人間で、話にはかなり嘘が含まれている。依頼人＝主人公は、もう遠い所に出かけてしまっていて、物語の構成は代書人に任せたこと、聴かせた話は自伝などではないことを手紙で知らせてくる。口述の不確かさと依頼人の話の真偽不明に加えて、この代書人も注文の手紙を勝手に書き換える癖があり、職業上の不誠実ゆえマラケシュの店を畳んだのだった。依頼人の物語を書き上げた代書人は、本当の話と自分が考案した話の区別がつかないと告白する。

つまり、我々の読む話は元になる本当の話とは別の物語であり、元の話自体、主人公の真正の身上話ではない。自伝契約の裏をかいたような前置きだが、問題は、これが作者本人の自伝かどうかということではなく、主人公とその分身である代書人との軽やかな戯れのうちに、作家ベン・ジェルーンの立場表明がなされることだろう。非識字率の高い第三世界で代書人はポピュラーな職業であり、依頼主になりかわって手紙をしたためるという他者代理性は、文学においてガルシア・マルケス等にインスピレーションを与えてきた。ベン・ジェルーンは口承性の自在さを体現する広場の語り手をしばしば作品に登場させるが、創作上それに劣らず意識されているのが代書人という職業である。本作品の代書人は次のように告白する。

代書人として私は、誰かの生活の奥まで入りこんで思い出をもつれさせ、もう誰が誰だか分からなくなる、そんな新たな記憶を作り出せたらと夢想することがよくあった。(11)

代書人は束の間、他人の人生を代わりに生き、時にはそれをのっとってしまう。自分ではなく、他人の物語を書いて始めて機能するのが彼だとしたら、ベン・ジェルーンの作品の多くは、いわば代書人の仕事と言えよう。マグレブの作家のなかで例外的に自らに言及せず、ひたすら他人の、とりわけ社会的弱者や、ジェンダーとしての他者である女性を主人公として小説を作ってきたからだ。そして、実際の代書人経験が作家としての原点をなしている。以下は、兵役で身体を壊して収容された病院で代書人を買って出た体験である。

手紙を書いている彼「主人公」を見て、自分の手紙を書くのを手伝ってほしいと若者たちが頼みにきた。それは家族宛の手紙だったり、恋文、求職の手紙だったりした、文面を直したり、考えだしたり、あるいは詩を読まされたりしたが、大体が素朴なそんな詩が時に激しく彼の心を揺さぶった。多くが田舎の山地出身のこんな人々に、彼は親近感を覚えた。つらい試練に耐えるのを彼らが支えてくれたのだ。彼はそんな人たちの手紙を書くのが好きだった。(95)

強制兵役時代の六章、七章では、この代書人経験と詩を書き始めた経緯が語られる。65年3月のカサブランカ暴動で目撃した惨事に衝撃を受け、それが「傷口」となって言葉が流出し、「舗石の夜明け」という詩を書かせたという。「私の最初の言葉は傷口から湧き出てきた。(…)それらの日、私が見たこと、聞いたこと、感じたことを証言しようとしたのだ」(108)。作品創造の最初の衝動に「証言」の欲求があることに留意しよう。女子供や貧者、死者たちが言えなかったことを傷として受け止め、彼等の代書人＝公の作家 *écrivain public* となるのが、少なくとも初期のベン・ジェルーンの作家としての立場だった³⁹⁾。1981年の次の発言は、自己の立場をより簡明に表明している。「私に書かせるもの、それは傷だ。(…)私のではないが、私の国の人々の言葉が私にとりついていると感じていた。モロッコの人々は言葉から除外され、自分たちの言いたいことを伝えてくれる誰か他の人を必要としている。私はここ十年フランスに住んでいる。特権的でありながら曖昧な立場にいるわけだ。(…)作家として私は(…)口を閉ざすわけにはいかなかった」⁴⁰⁾。作家は物語の人物という仮面の背後で我が身を無にする。そして、「書く」権利を有する作家は、読み書きや公へ向けての言葉へのアクセスが限られている同胞の前で一種の恥を感じる。ある詩集の後記はこう始まる——「私はもはや顔を持たないために書く」。そして、こう終わる——「私は恥を見い出す」⁴¹⁾。同胞と自分との距離を埋めるためのように、作家は隠れて、自己を無にしてものを書く。兵役時代にトイレに隠れて詩を書いたように。恥、羞恥心 *honte* という語をキーワードにベン・ジェルーンの執筆活動の過程を追ったベングト・ノヴェンは、「顔(面目)を失う」ことが「恥」に通じることから、この作家の自己消去願望と、第三世界出身者が詩や小説を書くことの疎外感との表裏一体の関係性を考察し、同胞に対して感じる「恥」こそが、作家に初期のメランコリックなトーン of 作品を書かせる原動力だったと述べてい

る⁴²⁾。

ゴンクール賞受賞後、この「羞恥心のエクリチュール」⁴³⁾は自己消去により比重が傾き、作家の小説作品は他人の声を使った虚構の戯れへと転じる。「私はぼやけて鏡に映った〔主人公の〕像をじっくり見ようと期待して、この物語を小さな声で書き記そう」(9)。『代書人』冒頭には初期作品の悲壮感はないが、自己を語る際の慎み深さのうちに、またしても「顔(像)」が現れる。本作品の胡散臭い主人公もまた、顔をもっていない。「嘘という」仮面がなければ、彼は何者でもない」(9)。

ベン・ジェルーンはある場所で、伝統を重んじる生まれ故郷、古都フェスに留まっていたなら、フランス留学後モロッコに戻っていたなら、作家にはならなかっただろうと述べている⁴⁴⁾。代書人が主人公を「つねに他所にいる男」(9)と呼ぶように、ある場所、共同体に敢えて帰属しない曖昧な立場が、彼をマグレブ仏語作家には珍しく自伝的要素を援用しない作家にせしめ、本人もまた、この不確かな位置を享受しているようにみえる。

我々の文脈に立ち返るなら、作者は〈私〉でも〈他者〉でもない第三の立場を選ぶ——「この顔でもあの顔でもない。私は三番目の顔を選んだ」(49)。事実、『代書人』の主人公は二分化された世界のどちらにも入らず、進んでその世界の外へ身を置こうとする。幼年時の回想は「まったくの想像の産物」であるが、他の作家が、回帰すべき根源、〈私たち〉が集団で共有する物語として幼年時代を描くのに対し、作者はそれを意図的に架空のものに作り直し、作家としての〈私〉をそこに投影する。『代書人』の幼年時代を共有する者は誰一人いない。「私は一度も取っ組み合いの喧嘩をしたことがない。兄弟とさえも」(13)——物語冒頭から、マグレブの男児が習得すべき男らしさ *virilité* がきっぱり拒否される。虚構としての幼年時である第一章では、マグレブの幼児が大半の時間を過ごす家という空間と女性たち、主人公がやがて加入すべき男性のグループによる家への訪問、という対立する二つの世界が象徴的に配置されている。主人公は、イスラーム社会で厳密に二分される世界のどちらからも抜け出ようとする。病気という名目で女性空間を離れることを引き延ばし、限りない共感をこめて女たちを描くとしても、彼はそこに根を降ろさない。二人の部外者、セネガル人の母をもつ根無し草の使用人ルーババ、女たちのなかでもグループから距離を置く、謎めいたルキアに限りなく接近する。彼の想像のなかで、ルキアは匿名の人物に愛撫される。

彼女はそこで、男だろうか、女だろうか、ヴェールを被ってやってくる人を待っている、その人は彼女を毛織のブルヌースで包み、それから唇に長い口づけをする、そしてその熱い手のひらを彼女の裸の腹部にのせる。彼女はその手が、その唇が、山奥から出てきた激情を秘めた男のものなのか、肉体の熱に取りつかれておかしくなった若い娘のものなのか決して知ることはないだろう。(…) ルキヤは唇をかみ、濡れた草と土のうえをこの不思議な訪問者と転げまわる、その人が誰だか知ることのないように、その人に一つのイマージュを与えないように眼を閉じ、ただ太陽と風に差し出された彼女の身体だけが、年齢も性別もない、言葉も輝きもない、完璧に匿名の別の身体に触れられ、愛撫され、打ち傷をつけられるのだ (…)(18)

あるいは、男たちの計らいで病気を直され新しい生を獲得し、いよいよ男性の側へ加入するという段になって、移行の途中の一瞬の間隙のように、主人公は海を発見する。タンジェで十代を過ごした作者にとって、アフリカ大陸と西欧を分断すると同時に結んでいるのが海であった。男でも女でも、ここでもあそこでもない、二項のあいだで揺れ動くまま、誰にも想像／創造し得ないもう一つの開口部を穿ってゆくさまは、フランス語でマグレブの世界を書く、フランス語表現マグレブ作家という名づけようのない、分裂したイメージを逆に恩恵として受け止める作家の比喩でもある。両義的なものの戯れのなかに、「もはや顔を持たない」、「完璧に匿名の別の身体」をもつ作家としての〈私〉のユートピアを築くこと。その意味で、『聖なる夜』の主人公、アフマド＝ザハラの最終部の姿は、作者の分身と呼ぶにふさわしい。偽装させられた男性から女性へと戻り、女囚となって刑務所内の代書人として男性所員の制服を着せられ、女たちの手紙を代書するうちに物語を創りあげ、出所するや否や、男物のジェラバを着て派手な化粧をしてスカーフを被り、海を見に行く⁴⁵⁾。男性／女性の境界を何度か、そして無限に飛び超え境界線を混乱させ、ついには無効にする彼／彼女は、『代書人』という自伝的物語の前置きで告白する代書人＝主人公の分身の延長上にある。『代書人』はマグレブ伝説作家の自伝的書き物のプロトタイプから大きく逸脱しつつも、この文学とは切っても切れない〈両義的なもの〉を創造の可能性とする作家の自己を、時に挑発的な美しい散文で浮き彫りにしている。

IV. アシア・ジェバール『愛、ファンタジア』

ベン・ジェルーンは、イスラーム圏の社会的弱者である女性に一人称で語らせ、彼女たちに言葉と行動する主体を獲得させる。しかし、それらの主体も所詮男性のファンタズムが作り上げたものと反論されたら、彼はいかに弁明できるだろうか。男性の筆を介してではなく、マグレブの彼女たちが自らを語ることはいかなる意味をもつのだろう。

イスラーム社会では伝統的な礼節として、「女性は fitna（秩序壊乱）であるゆえ、姿を見せたり、声高に話したり、ましてや体を人目に晒したりするものではない」⁴⁶⁾ という考えがある。書き物でその存在を公にすることは、見知らぬ男性の前でヴェールを脱ぐに等しい。加えて、第三世界の非識字率の高さゆえ、マグレブの女性がペンで自己表現することは特権中の特権であろう。1936 年生れのアシア・ジェバールの幼少時には、書くこと＝学校へ行くことは男子のすることだった。十二、三才の時、他の娘たちのように家に隔離されることなく、ヴェールを被らず学校へ通っているのを見た彼女の祖母は両親に向かって「あんたたちはこの子を男にするつもりかい」と非難したという⁴⁷⁾。独立以降、社会構造の変化と女性の識字率上昇に伴い、タブーだった男性の領域に次々女性が進出して、確かに「書くことは女性に禁じられていた他の領域同様、もはや男性専有ではない」⁴⁸⁾。しかし、前世紀の価値観を保持しているフランス語作家の第一世代である彼女にとっては、書くこと、それもフランス語で書くことは自らの社会からの追放であった。しかも、それは同時に解放でもあったという「二重に矛盾したしるし」(12)⁴⁹⁾ を刻印する。『愛、ファンタジア』は、自伝的物語や証言としての小説を避けてきた作家の自伝小説である。1) 女性が、2) フランス語で、3) 自己を語ることは、以上検討してきた男性作家の自伝的書き物とは根本的に異なる位相でとらえられねばならない。既に、1)、2) の段階でジェバールの営為は違反と言えるのだから。3) の段階で書かれる本書を検討する前に、小説家としてのジェバールの足取りを知る必要がある。

アルジェリア女性として初めて、セーヴルの高等師範学校に入ったファティマ＝ゾフラ・イマライエヌは、56 年、在仏アルジェリア学生が祖国の独立闘争支援のために決行したストライキを支持して試験を放棄し、その間に書いた小説『渇き』(*La Soif*) を、翌年アシア・ジェバールの名で発表する。夏の太陽に惜しげなく水着の裸体をさらすアルジェ生れの主人公ナディア、冷徹さと熱情の混じった一人称の文体、残酷な恋愛劇、ジ

ヤズ、疾走する車のスピード感、と闘争中のアルジェリアとは無縁な世界を描いたセンセーショナルなこの小説は、本国では冷たく迎えられた。作者自身はこれを、「西欧化したアルジェリア娘のカリカチュア」、「文体練習」⁵⁰⁾と称し、自己からもっともかけ離れた次元で構築するフィクションを小説として想定している。事実、68年のエッセイでは、証言や告白としての小説を書く意図はなく、フランス語という外部の言葉で書くゆえに、小説は「隠蔽」*dissimulation*の機能があると言明している——「私は一番大切だと思えるものを隠すために書く」⁵¹⁾。小説とはだから、書く女性にとってヴェールの役割を果たすとも言える。しかし、この隠蔽のもで、一人のイスラーム圏の若い女性の身体がいかにも大胆に太陽に、男性に、読者に開かれることか。さらに、フィクションという隠蔽の逆説の背後に、筆名を使い、父に知られるのを恐れて写真を撮られる時はいつもサングラスをかけ、身元が判明しないように細心の注意を払っていたという矛盾にみちた隠蔽もある⁵²⁾。そもそも、小説を書くフランス語を作者に授けたのは、当時小学校のフランス語教師だった彼女の父である。『愛、ファンタジア』は、フランス語の作家となった出発点、父に手を引かれて初めて小学校へ行く自己描写で始まる。そして、冒頭のこの第一章自体が、自分を一人称と三人称で提示したり、父のなかに開明的な部分と保守的な部分が同居したり、父—娘（自分）、母（自分）—娘の各組が章の始めと終りに置かれ、男性／女性の対立した枠組みをもつなど、いくつもの矛盾をはらんでいる。作者のコメントによれば、この父その人が、当時のアルジェリアのナショナリスト知的階層男性の大半と同様、矛盾した存在であった。彼らはトルコのムスタファ・ケマルの革命に多大な影響を受け、中東の女性近代化の道を自分の娘に歩ませようとするが、妻は家にとどめておく。娘に教育の機会を与える父にとって重要なのは、娘の自由獲得などではなく、アルジェリア独立の下地を作る近代化のほうであった⁵³⁾。父のとりなしで獲得したフランス語、及びフランス式教育は、自己表現の手段とヴェールをつけずに外出できる自由を娘にもたらした。しかし、このような矛盾をかかえたフランス語での小説執筆は、時間の経過とともに、作家にその矛盾と対峙させることになる。『愛、ファンタジア』で作者は、フランス語を「ネッソスのチュニク」——幸運をもたらすものと信じて身につけていたのが、実は毒を吹き込むものであった——と呼んでいる（243）。自己を語ることを避けてきた作家は、四作目『うぶなヒバリたち』（*Les Alouettes naïves*, 1967）で、どうしても自分の体験を語らずには書けなく

なったという。そして、「書くことがヴェールを取ることだと自覚するのは、私を後込みさせた」⁵⁴⁾。次作短編集『アパルトマンの中のアルジェの女たち』(*Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1980) が書かれるまで、十三年の空白期間がある。この沈黙の間に、3) 自己を語るための変化が生じたことは、インタビューや本人のエッセイが明らかにしている⁵⁵⁾。

「私はフランス語で『愛している』*je t'aime* と言うことができなかった、そしてフランス語以外にそれを言うすべを知らなかった」⁵⁶⁾——『うぶなヒバリたち』で書かずにいられなかったのは、まさしく自分の幸福な恋愛感情と身体の昂揚感だった。伝統的アラブ女性の価値観で育った作家は、自分の親密な部分を書くことを躊躇し、フランス語ではなくアラビア語で創作すれば事態は違ってくるだろうと、完全に習得していなかった古典アラビア語を三年間学んでもみた。自己を語ること自体が背信行為であったマグレブにおいて、女性がそうする場合の事の重大さを我々は考慮に入れねばならない。後に作家は『うぶなヒバリたち』を「私の本当の最初の作品」⁵⁷⁾と呼ぶが、そこでは虚構と自伝が、表現手段であるフランス語とアラブの倫理感をもつ者の意識が、不協和音を響かせる。ジェバールは結局、アラビア語の作家にはならなかった。フランス語で書くことにもはや矛盾を感じず、あえて自らを語ろうとするためには、同胞であるアルジェリア女性たちの、身体言語を含めた口語アラビア語の世界を再発見する必要があった。ジェバールにとってフランス語は光の当たる外部への道を開いてきたが、それは「肉体的現実感」(208) が欠落した、いわば他人の言葉だ。対して、書かれることのない口伝えの、音としての、幼少期に直接結びついている祖母や母たちのアラビア語は、深く関わりながらもフランス語の蔭に隠れ、忘却してしまった自分の闇の領域、理窟抜き的情愛に根ざした領域、と言えよう。独立から十五年、作家の母方の地を訪れ、独立闘争に参加したムジャヒーダ(女闘士)の聴き取りをもとにした映画『シュヌア山の女たちのナウバ』(*La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, 1978) の制作が、その闇の部分の体験を可能にした。事実、彼女はこの映画を「私の転機」⁵⁸⁾と呼ぶ——「映画は母語の身体性そのものに私を立ち向かわせた」⁵⁹⁾。我々は、アルジェリアを含むマグレブの言語使用の特殊性を知っているが、口語で使用される方言アラビア語を、ジェバールはさらに区分する。古典アラビア語—方言アラビア語という垂直関係の二言語併用(ディグロシー)と並んで、方言アラビア語の水平関係として「女たちのアラビア語」が実際は存在し、「日常の性別隔離に対応する真に秘密

の裂け目」⁶⁰⁾を作っているという。共同体の言葉＝男たちのアラビア語の秘密裏で使われる、「ベルベル語は勿論、ダンス、叫び、まなざし等の身体言葉も含んだ『影の言葉』」によって、「女たちは自らのアイデンティティを見出す」⁶¹⁾。以降ジェパールは、映画も含めて、これまで切断されていた自らの根源と言ってよいこの影の部分、「母側の世界」⁶²⁾の奪還の試みを作品化する。

母、祖母たちが自分に与えた言語。時にそれは文字化されず、ダンスやトランス、叫びとなって彼女らの喜怒哀楽を運び、やがて虚空に消える。ナウバとは、アンダルシアから伝わった伝統音楽で、決まった楽章を代わる代わるパートを変えて歌い継いでいく形式をさす。映画では、女性の言葉の響きや身体性を意識しつつ、これまで「歴史」が葬ってきた女性の独立戦争の体験を匿名の声が語り継いでゆく。『シュヌア山の女たちのナウバ』とは、いかにもふさわしい題であり、以降の『アパルトマンの中のアルジェの女たち』、とりわけ『愛、ファンタジア』において、ナウバの散文化とも呼ぶべきものが試みられている。ジェパールはそれを、父が与えたフランス語で書く。

自伝的小説『愛、ファンタジア』は、フランス語との愛憎関係にある〈私〉とは誰かを探りながら、〈私〉が闇に追いやった〈私たち〉を呼び込んでゆく、フランス語をめぐる作品である。また、作者にとっての〈私たち〉とはアルジェリアの女性たちであり、本書がきわめてジェンダー化されたものであることも注意しておく必要がある。我々は前章までに見てきた、マグレブの外部としてのフランス語というだけでは収拾のつかない、第三世界の被植民者の女性が植民者の言葉を習得する複雑さに立ちあうことになる。フランス語マグレブ作家の〈引き裂かれた存在〉の問題は、女性作家において最も深い裂け目を作る。作者にとってのフランス語は、同時代の女性のなかで、まず何よりも解放を約束する希望を意味した。しかし同時に、同胞である女性の〈私たち〉から〈私〉を切断する。作者はフランス語で自伝を書くことは「生きたまま行われる検死」(178) だと言う。

祖母たちの言葉以外で自分自身を語ることは、確かにヴェールを取り去ることだが、しかしそれは、単に幼年時代から抜け出すだけではなく、決定的に追放されることを意味している。ヴェールを外すことは、それがいかに些細なことに見えようとも、私のいつも使っている方言

アラビア語がことさら強調するように、文字どおり「裸になること」なのだ。(178)

ジェバールの時代は、学校は口語アラビア語を消去し、フランス語の世界にわが身を転換させる場だった⁶³⁾。フランス語と学校に関わるエピソードはマグレブ伝語小説に頻繁に登場する。女子が教育を受けること自体稀で、年頃になれば学校をやめるのが一般的であった当時、彼女は女子のリセでは例外的な唯一のアラブ人生徒だった⁶⁴⁾。『貧乏人の息子』のフルーにはカビリー出身の同郷の友人がいた。モハメッド・ディブ『大きな家』(*La Grande maison*, 1952) のハッサン先生が、「祖国フランス」の項目で日頃禁じていたアラビア語をいきなり話し出して主人公オマールを驚かせるエピソードは、他者としてのフランス語の奇妙な学校体験として再三引用されるが、オマールとともに「子供たち」という〈私たち〉が同じ教室にいた(男子であることは言うまでもない)⁶⁵⁾。ベン・ジェルーン『ハルルーダ』(*Harrouda*, 1973) でも、ハティビ『入れ墨された記憶』でも、学校体験は、同じ教室に居合わせる同じ年頃の男児である〈私たち〉の共通体験として提示される。ところが、『愛、ファンタジア』の話者にとってのリセは、「私」一人の孤独な体験である。脚を露出した体操服での運動に歓喜しつつも、不意に尋ねてきた父に見られはしないかと、その恐れを誰にも打ち明けられず、体は躍動したまま凍りつく(202)。「私」は孤立無援のまま、学校のフランス語と村や家での母たちとの日常とで引き裂かれている。

ジェバールはフランス語——「他者の、父の、そしてついには私の言葉であるフランス語」——を本書の「真の主人公」⁶⁶⁾に想定する。歴史学者でもある作者は、矛盾する「私」を作ったフランス語＝フランスのアルジェリア征服の歴史を、1830年、アルジェ占領から始まる書かれた「歴史」から検証する。作品前半を構成する一、二部で作者は、フランス軍人の書いた数多の手記を読み直し、アルジェリア征服の歴史を再構成しながら、一世紀半の間闇に葬られていた、アルジェリア人千五百人を洞窟で蒸し殺しにした史実を発掘し「歴史」を書き直す——「私はこのパリンプセストを受け取り、今度は私がそこに、祖先の黒焦げになった情熱を書き記す」(93)。前世紀の征服の足取りを追う章のあいだに、作者のフランス語に関わる自伝的エピソードの章が各々挿入される。これらの章の始まりは、前の章の終わりの単語を反復し、フランスのアルジェリア征服と、アルジ

エリアに生きる一女性の自己形成とが密接な関わり、それも殆ど「みだらな交際」(28)のような抜き差ししない関係をもつことが示される。対して後半部は、前半の書く／読む行為を補い、かつそれに対立するように、ジェバールの祖先の女たちや、ムジャヒーダとして独立戦争を戦った女性たちのオーラルヒストリーが、声、叫び、ささやき、ざわめき、抱き合う体、という表題のもとに「私」という一人称でリレーされる。一人称の声の集合体から、前半同様、書かれた「歴史」が排除した女性の「埋もれた声」が掘り起こされる。ここにもまた、作者の「私」の章が加わり、読者は目下読んでいる「私」が誰なのか分からないまま、複数にしてただ一人の「私」の物語を読むことになる。自己の声と史実や他の女性たちとの声の重なりが、「自分のことは決して語らないアラブ女性」⁶⁷⁾の〈私〉がストレートに表出するのを防御するが、かくまでに〈私〉と〈私〉でないものの境界が滲みあい、アルジェリアの女性作家という〈私〉とは、相反するさまざまな次元の営みの総体として成立していることも示している。アルジェリア女性の歴史そのものが、オリエンタリスト的視点、父権への従属、革命闘争の担い手等、国内外双方の男性的権力に翻弄されたものであることも忘れてはならない。前半と後半が対称をなす構成をとおして、作者は〈私〉であると同時に〈他者〉でもあるフランス語と対峙し、矛盾しあう〈私〉と〈他者〉を抱擁させ、敵対させ、そこから弁証法的に新たな主体を手探りしてゆく。『愛、ファンタジア』は、すべてが「空間の二分法」(208)に従って、相対立するもの——フランス／アルジェリア、征服者／被征服者、個人／国家、愛／戦い、フランス語／女性のアラビア語、男／女、父／母、学校／家、読む・書く／歌う・叫ぶ——が絡み合いながら、最終的に作者の一つの決意を収斂させてゆく。

作者〈私〉はどのように〈私たち〉と合流するのか。後半部は、読み書きしない女たちの声をフランス語で文字化していく作業であった。書く〈私〉の書かない〈私たち〉へのアプローチは「書く」、それも「フランス語で書くこと」を介してでしかなし得ない。『愛、ファンタジア』は確かに、アルジェリアの口承性をフランス語のエクリチュールとして再生させる試みである。しかし、最終的に作者が自己の検証を通じて提示しようとしたのは、同胞の女性の声を代弁者として顕擁することなどではなく、ドゥニーズ・ブラヒミやハフィド・ガファイティが断言するように⁶⁸⁾、フランス語で読み書きする人間として、同胞の外部に位置しながら同胞の伝統を引き継ぎ、そこに根ざしたアイデンティティを確立すること、つまり

「差異を引き受けながら書くこと」ではないか。本書には、話者＝ジェバルがムジャヒダの老女から身上話を聞き、次に話者が老女に、ウージェーヌ・フロマンタン『サハラの夏』の一挿話をアルジェリア方言に翻訳して聞かせる箇所がある。「その話をどこで聞いたのかい」という問いに、話者は「私は読んだのよ」と答える。読み書きを知らない者の「聞く」／文字、外国語を使える者の「読む」という反転関係において、その対立的差異を認めながら、双方の交換のなかにこそ「書く」自分の役割の意味があるということではないか。

今度は私が言う番。言われたこと、書かれたことを伝える番。一世紀以上前のことを、同じ部族の私たち女が今日こうして交換していることのように。(187)

1853 年、サヘルを去る途中、フロマンタンは殺戮されたアルジェリア女の腕を拾い、それを打ち捨てる。一世紀以上の時を経て、ジェバルはその無名の腕に qalam (ペン) を持たせたいと言う。フランス語マグレブ作家の自伝的書き物が〈私〉をとおして〈私たち〉を語るのであれば、ジェバルの自伝的小説もまた、追放された〈私〉の声が複雑なプロセスを経て、集合的な〈私たち〉の叫びに交わろうとする試みである。しかし、〈私たち〉の壮大なアルジェリア絵巻でもある〈私〉の物語、『愛、ファンタジア』について更に論じるためには、稿をあらためねばならない。

註

- 1) Abdelkebir KHATIBI, *La Mémoire tatouée*, Lettre nouvelles, 1979, p.69.
- 2) ハティビはフランス語マグレブ小説のテーマ別時期区分を、第一期) 日常生活を叙述する民俗誌的小説が占める 1945 年から 53 年 (セフリウイ、フェラウン、マムリ、初期のディブ)、第二期) 異文化受容による変化を扱う作品が現れる 1954 年から 58 年 (シェライビ、メンミ)、第三期) 56 年から開始するアルジェリア独立戦争を焦点に当て、闘争、戦闘が主題となる 1958 年から 62 年 (ムラード・ブルブーヌ、ジェバル、アンリ・クレア、マレク・ハダッド、ディブ)、としている。60 年代までしか言及されないが、この区分はこの文学の歴史をたどるうえで大きな指標となっている。Abdelkebir KHATIBI, *Le Roman maghrébin: essai*, Rabat, SMER, 1979, pp. 27-28.
- 3) Mouloud FERAOUN, *Le Fils du pauvre* ; Albert MEMMI, *La Statue de*

sel (『塩の柱—あるユダヤ人の青春—』, 前田総助訳, 草思社, 1978 年); Ahmed SEFRIOUI, *La Boîte à merveilles*; KATEB Yacine, *Nedjma* (『ネジュマ』, 島田尚一訳, 現代企画室, 1994 年); Rachid BOUDJEDRA, *La Répudiation* (『離縁』, 福田育弘訳, 国書刊行会, 1994 年); Abdelkebir KHATIBI, *La Mémoire tatouée*; Abdelwahab MEDDEB, *Phantasia*; Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol, Le Sommeil d'Eve, Neige de marbre*; Malika MOKEDDEM, *Les Hommes qui marchant*. (括弧内は邦訳)

- 4) 本来虚構である小説を〈自伝的〉と形容する時には、生の体験を素朴に証言するだけで想像力や文学的技法を欠いているという揶揄にもなる。ある集団、あるグループのカテゴリーから文学作品が新たに生まれる時、その発生段階で使用されるのが自伝形式とも言える。いわゆる「ブル」世代の小説の大部分が、マグレブの価値観で成立する親の社会と、フランスという外の社会との軋轢、矛盾を幼年時の主人公＝作者の視点で描く自伝的教養小説の体裁をとり、作家の多くが一作限り、あるいは数作で執筆を止めている。事実、そのなかで最も完成度の高い作品の一つ『ジョルジェット!』を書いたファリーダ・ベルグル (Farida BELGHOUL, *Georgette!*, 1986) はこの一作だけで映画制作に転向しているし、当人自身、次のような発言が示すように実話として生い立ちを熱心に語ろうとするだけに見えるこの文学に否定的である。「問題の文学〔ブルの小説〕は全体として何の価値もない。この文学は普段の生活や人生が小説だと思っている。だから、文体もないし、言葉も重視しないし、美的配慮もないし、ありきたりの構成で書かれている」(« Témoigner d'une condition », *Actualité de l'émigration*, 11 mars 1987, cité d'Alec G. HARGREAVES, « La Littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature 'mineur'? », *Etudes littéraires maghrébines*, n° 7, 1995, pp.18-28)。この文学について、移民第二世代のアイデンティティ探究の資料価値のみが重視されるとしばしば指摘されることは、以下の論考にても触れられている。これら論考はそういう指摘を考慮しつつも、ブル世代小説の意義を検討するものである。Alec G. HARGREAVES, *Immigration and Identity in Beur Fiction : Voices from the North African Immigrant Community in France*, Oxford, Berg, 1997; Charles BONN, « L'Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance » in Martine MATHIEU, dir., *Littérature autobiographique de la francophone*, L'Harmattan, 1996, pp. 203-222 (以下, Paris で出版されたものは明記省略); Michel LARONDE, *Autour du roman beur: immigration et identité*, L'Harmattan, 1993; Abdallah MDARHRI-ALAOUI, « Place de la littérature "beur" dans la production franco-maghrébine », *Etudes littéraires maghrébines*, n° 7, 1995, pp. 41-50. なお、上述のベルグル『ジョルジェット!』については、

武内句子氏による精緻な作品分析がある（「異なるものの名—ファリーダ・ベルグル『ジョルジェット』とモニック・ヴィティグ『オポボナクス』—」、『神戸外大論叢』、第48号、1997年、61-87頁）。

- 5) Abdallah BOUFOUR (« Autobiographie, genres et croisement des cultures : le cas de la littérature francophone du Maghreb », *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 10, 1990, pp. 85-97) によると、自己を語るアラビア文学の唯一の自伝的書き物として神秘主義的自伝があるが、自己が神の代わりに〈真実〉をもたらし声たらしとするこのジャンルは、個人と真実とを仲介する神を前提としたイスラームの規範から逸脱したものと考えてよい。同じ、エジプト近現代アラビア文学では、外国で暮らした作家が、外国からの要請によって自伝及び回想録を書いたという（ターハ・フサイン『日々』、1930年、タウフイク・アル・ハキーム『田舎法官の日記』、1937年など）。この場合も、後述するようにマクレブ伝説作家の自伝的書き物と同様、外国文化との接触が大きな要因となっている、と論者は述べる。
- 6) その『自伝契約』によれば、作者、話者、主要人物が同一人物で、その人物の過去を回想する叙述をもつ散文を「自伝」と定義し、自伝を書くことの読者に対しての提示を「自伝契約」と呼んでいる。Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, pp. 14-15；邦訳『自伝契約』、花輪光監訳、水声社、1993年。
- 7) Silimane ZEGHIDOUR, *Le Voile et la bannière*, Hachette, 1990, p. 15.
- 8) Fatima MERNISSI, *Le Harem politique*, Albin Michel, 1987, P. 32.
- 9) Pierre BOURDIEU, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédée de trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz, 1972, pp. 28-29.
- 10) KHATIBI, *op. cit.*, p. 109.
- 11) BOUFOUR, *op. cit.*, p. 87.
- 12) BONN, *op. cit.*, p. 209.
- 13) Mohammed KACIMI, « Langue de Dieu et langue du Je », *Autrement*, n°60, H. S., 1992 (« Algérie, 30 ans »), p. 119.
- 14) Mouloud FERAOUN, *Le Fils du pauvre*, Seuil, 1954, coll. Points, p. 10.
- 15) KHATIBI, *op. cit.*, p. 46.
- 16) Voir Charles BONN, *La Littérature algérienne de langue française et ses lecteurs*, Sherbrooke, Naaman, 1974, pp. 25-28.
- 17) *Ibid.*
- 18) KHATIBI, *op. cit.*, p. 112.
- 19) Voir Jean DÉJEUX, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, karthala, 1994, pp. 61-69.
- 20) Assia DJEBAR, « Assia Djébar dévoilée : Entretien avec Phillippe Garde-

nal », *Libération*, 6 mai 1987, p. 40.

- 21) L'expression de KATEB Yacine lui-même dans *Jeune Afrique*, n° 118, 21-27 janvier 1963, citée par Jacqueline ARNAUD, *La Littérature maghrébine de langue française*, Publisud, 1986, t. 2, p. 284.
- 22) ARNAUD, *op. cit.*, p. 106.
- 23) 『私の物語』はそもそも、自分と母の生涯を子供たちに伝える私的な書である。息子ジャンに当てた46年8月1日の手紙は、書き物が偽りのない自分の生涯であることを表明した一種の自伝契約だが、そこでは、家族以外に公表されるなら固有名詞を全部抹消することを要請し、事実、夫の存命中には刊行されなかった (Fadhma Aït MANSOUR AMROUCHE, lettre du 1^{er} août 1946, dans *Histoire de ma vie*, La Découverte, 1991, p. 19.)。本書についてアシア・ジェバルの美しいエッセイがある (Assia DJEBAR, « D'un silence l'autre » dans *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999, pp. 116-128)。『塩の柱』のプロローグ「試験」« l'Epreuve » は筆記試験の主題を無視して自分の生い立ちを書きなぐるエピソードが、同時に自伝を記すことを明示している。『入れ墨された記憶』の再版に付された序文の一部では自伝的物語を書く経緯が述べられているが、これも遅ればせの一種の自伝契約と了解してよいだろう (Abdelkebir KHATIBI, *La Mémoire tatouée*, *op. cit.*, p. 13 ; 『入れ墨された記憶』及びハティビに関しては、福田育弘氏の「マグレブの熱い視線」第八回、白水社『ふらんす』, 1993年11月号, 85-88頁, に詳しい)。
- 24) 『入れ墨された記憶』の初版には「非植民地化を経た者の自伝」(Autobiographie d'un décolonisé) という副題がつけられていたが、再版からは外された。
- 25) ARNAUD, *ibid.*
- 26) 例えば, Jean DÉJEUX, *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1973, p. 118 ; Jean-Louis JOUBERT, dir., *Littérature francophones du monde arabe : anthologie*, Nathan, 1994, p. 24.
- 27) *Le Roman maghrébin*, p. 50.
- 28) 「貧乏人の息子」である主人公が教師になれたのは本人の能力以上に、常にフランスからの物質的、金銭的援助があったからであり、また、フランスで出稼ぎ労働者となった主人公の父が負傷した時、その補償金の額の多さに一家で喜び、父の災難をおおっぴらに歓迎する箇所がある。(p. 104)。植民地支配に由来する一家の貧困の原因は何も追求されず、こういったフェラウンの回想はあまりにも無邪気に映る。シャルル・ボンもまた、『貧乏人の息子』は「フランス式学校、そして〈文明〉という魔法の言葉と渾然一体になったヒューマニスト的価値観に捧げた感動的なオマージュ」と評している。(BONN in MATTHIEU, p. 210)。しかし、植民地主義告発がストレートに表明されないのは、

作者が敢えて選択した「謙虚な」スタイルゆえともとれるし、別の形でまとめられる予定で、本作品から削除された最後の数章（「フルルー・メンラッド」の題で『誕生日』に収録）からは、第二次大戦がアルジェリアにもたらした被害ゆえ、フランスへの強い非難の調子が伺える（Mouloud FERAOUN, « Fouroulou Menrad » dans *L'Anniversaire*, Seuil, 1972, coll. Points, pp. 103-141）。

- 29) *Le Fils du pauvre*, *op. cit.*, 以下、この章における括弧内の数字は本書の頁数を示す。
- 30) 1998 年 3 月 7 日、日本フランス語フランス文学会関東支部大会（埼玉大学）に於けるシンポジウム「マグレブ文学の現在」での澤田氏の報告による。記録は『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』, 7 号, 1998 年, pp.1-40, 引用箇所は p. 10。
- 31) Maurice LE ROUZIC, «Ecritures autobiographiques chez Mouloud Feraoun » in MATHIEU, pp. 45-55 ; voir surtout p. 47.
- 32) *Ibid.*, p. 55.
- 33) 註 28) 参照。
- 34) *L'Anniversaire*, p. 105.
- 35) *Ibid.*, p. 120
- 36) Tahar BEN JELLOUN, *L'Ecrivain public*, Seuil, 1983, coll. Points. 以下、この章における括弧内の数字は本書の頁数を示す。
- 37) Voir Tahar BEN JELLOUN, « Défendre la diversité culturelle du Maghreb » in Camille et Yves LACOSTE, dir., *L'Etat du Maghreb*, La Découverte, 1991, pp. 271-272.
- 38) Jacques VIGNES, « Tahar Ben Jelloun, prochain Goncourt? », *Jeune Afrique*, n° 1394, 23 septembre 1987, p. 66.
- 39) 1996 年 8 月 27 日、国際フランス語教授連合第九回世界大会（於慶応義塾大学三田校舎）の パネルディスカッション「フランス語圏の文学」でも、ベン・ジェルーンの「証人としての作家」という立場は変わらなかった。
- 40) Tahar BEN JELLOUN, « Nommer la blessure », *Le Devoir*, 8 août 1981 in Jean ROYER, *Ecrivains contemporains*, Montréal, L'Héxagone, 1983, pp. 81-82.
- 41) Tahar BEN JELLOUN, « Postface / L'écriture » de *Cicatrices du soleil* dans *Poésie complètes 1966-1995*, Seuil, 1995, pp. 100-101.
- 42) Bengt NOVÉN, *Les Mots et le corps, Etude des procès d'écriture dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, Stockholm, Uppsala, 1996 ; voir surtout pp. 22-23, pp. 169-172 et p. 202 ; フランス人のテキストであり出会うことのない honte という語は、ベン・ジェルーンの作品に頻出する。状況に応じて個別的

に、恥、不名誉、気兼ね、を指すのではなく、『不在者の祈り』で「羞恥心とは（…）モロッコでは慎み、謙虚、気兼ね、遠慮、寛容が混じりあった感情だ」と特に説明されるように、作者にとって、感情が複雑に絡み合う特別な概念と思ってよい (cf. *La Prière de l'absent*, Seuil, 1983, coll. Points, p. 65.)

- 43) *Ibid.*, p. 202.
- 44) Tahar BEN JELLOUN, « Ecrire dans toutes les langues françaises », *Quinzaine littéraire*, 16-31 mars 1985, pp. 23-24.
- 45) Tahar BEN JELLOUN, *La Nuit sacrée*, Seuil, 1986, coll. Points.
- 46) Jean DÉJEUX, *La Littérature maghrébine d'expression française*, PUF, 1992, coll. Que sais-je ?, p. 78.
- 47) Assia DJEBAR, *Vaste est la prison*, Albin Michel, 1995, p. 304.
- 48) DÉJEUX, *op. cit.*, p. 79 ; アルジェリアでは、イスラム原理主義の台頭に始まる危機と混乱が日常化する 1994 年頃から、エッセイ、時評、証言、インタビュー、小説等ジャンルを問わず、国の現実に直接関わる女性の書き物が急に増えたという (Soumya AMMAR KHODJA, « Écriture d'urgence de femmes algériennes », *CLIO*, n° 9, 1999, pp. 141-156)。
- 49) Assia DJEBAR, *L'Amour, la fantasia*, 1985 ; Albin Michel, 1995. 以下、この章における括弧内の数字は本書の頁数を示す。本書第一部の抄訳として『愛、ファンタジア』、武内句子訳、『aala』、1995 年、II 夏、37-45 頁、がある。
- 50) Interview, *L'Action*, 8 septembre 1958, cité par Jean DÉJEUX, *Littérature maghrébine de langue française, op. cit.*, p. 251.
- 51) Assia DJEBAR, « Le Romancier dans la cité arabe », *Europe*, n° 474, octobre 1968, pp. 114-120.
- 52) Philippe GARDENA, « Assia Djebbar dévoilée », *Libération*, 6 mai 1987, p. 40.
- 53) Assia DJEBAR, « Territoires des langues : entretien avec Lise Gauvin », *Littérature*, n° 101, fév. 1996, pp. 73-87, surtout pp. 81-82.
- 54) Assia DJEBAR, « Conversation avec Michael Heller », *Cahier d'études maghrébines*, n° 2, mai 1990, p. 89.
- 55) 休筆及び創作再開周辺の事情については特に、*Ces voix qui m'assiègent* のなかのいくつかのエッセイに詳しい。また上述の *Cahier d'études maghrébines* の同号はジェバルの特集を組んでいる。及び、註 52) , 53) の記事やインタビュー参照のこと。また、Jeanne-Marie CLERC, *Assia Djebbar : écrire, transgresser, résister*, L'Harmattan, 1997, は 78 年の映画、*La Nouba des femmes du Mont Chenoua* 製作をジェバルの創作の転換点とし、そこから以降に書かれる小説作品の解説をしている。

- 56) GARDENA, *op. cit.*
57) *Ibid.*
58) « Conversation avec Michael Heller », *op. cit.*, p. 87.
59) « L'Enjeu de mon silence » dans *Ces voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 36.
60) *Ibid.*
61) Marion VAN RENTERGHEM, « “Je ne pleurerai pas mes amies d'Algérie”... », *Le Monde*, 28 avril 1995, p. 12.
62) CLERC, *op. cit.*, p. 13.
63) 作者は母方の村での映画撮影中、村の大多数の少女たちが十五才まで就学することに強く印象づけられ、「私の経験したこととは逆に、[彼女たちは] 学校へ行ってもアラビア語から切り離されることがない。学校へ通って、自分が徐々に他所者になると感じることはない」と述べている (Tahar BEN JELLOUN, « Entretien avec Assia Djébar “Nos mères n'avaient pas conscience du dehors” », *Le Monde*, 29 mai 1987, p.10)。アルジェリアは独立後、強硬なアラブ化路線をとってきた。公教育がフランス語で行われたジェバルの時代の学校／家庭での言語の二重化、及びそれを経験する者の心的分裂は、『愛、ファンタジア』の「コーラン学校」の章で叙述されている (*L'Amour, la fantasia*, pp. 202-209)。
64) DJEBAR, « Territoires des langues : entretien avec Lise Gauvin », *op. cit.*, p. 82.
65) Mohammed DIB, *La Grande maison*, Seuil, 1952, pp. 19-23.
66) Assia DJEBAR, « Violence de l'autographie » dans *Ces voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 109.
67) Mildred MORTIMER, « Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien », *Research in African Literature*, n° 2, 1988, pp. 197-205 ; p. 203.
68) Denise BRAHIMI, « *L'Amour, la fantasia* : Une grammatologie maghrébine », *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 11, 1990, pp. 119-124 ; Hafid GAFAITI, « The Blood of writing : Assia Djébar's Unveiling of Women and History », *World Literature Today*, n° 4 autumn 1996 (special issue for Assia Djébar), pp. 813-822。ガファイティによると、「アシア・ジェバルの作品を丁寧に読むと、ヨーロッパ及び合州国で幅を利かせている、彼女の作品の口承性に対してなされる批評の言説と真っ向から対立することになる。確かに作家は、アルジェリアの[女性による]口承伝統文化の重要性を強調しつつ、女性の権利を方法的に確立しようとしているが、しかし、(…) 同時に、北アフリカにおいて口承文化と同じくらい強力な文字文化の流れのなかに、同じくらい方法的に根ざそうとしている」(p. 822)。この指摘は、自伝的四部作の三作目、女性が保持した古代ベルベル文字を主題にした『牢獄は広大なり』(*Vaste*

est la prison, 1995) を考えると十分納得できる。ブラヒミは本書中の「読む」*lire* という語を出発点に、「作者が自らに課した役割」, 「外国語で読むことを学んだ者の弁明」(p. 123) を探る。他に, ガヤトリー・チャクラヴォーティー・スピヴァック (「断片を演じる／アイデンティティの話 (上) (下)」, 小野俊太郎訳, 『みすず』1993 年 7 月号, 53-75 頁／10 月号, 57-73 頁) も, 「ジェンダー化されたサバルタン」たる第三世界出身女性作家ジェパールの「ダブルバインドする」(p. 54) エクリチュールの特異性に触れ, 作家と他の同胞女性たちとの差異を強調している。