



Title	マンヌー・バンダーリーの小説：娯楽性と人気
Author(s)	長崎, 広子
Citation	印度民俗研究. 1995, 9, p. 3-25
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/50327">https://doi.org/10.18910/50327</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# マンヌー・バンダーリーの小説

—娯楽性と人気—

長崎 広子



## はじめに

Mannū Bhañdarī (1931～) は、60 年代から 70 年代にかけて活躍したヒンディー語女流作家である。都會に住み、仕事を持つ、高学歴のインド女性の恋愛・結婚・仕事・家庭の問題を主として描いている。彼女はヒンディー語女流作家として評価されており、人気作家でもある。彼女が活躍した当時は、独立から 10 年あまりの歳月を経ており、社会が大きく変化した時代であった。中産階級が台頭し、それまで家庭を守ることが役割であった女性が社会に参加するようになり、それと共に新しい社会問題が生じてきた。マンヌー・バンダーリー本人によれば、彼女の作品はこの社会問題を女性を通して描き、そこで女性を取り巻く閉鎖的な社会を批判し、新しい女性像を描いている社会小説であるらしい。しかし論者は、社会小説とは社会・時代・事件・人間を客観的に描くことによって問題を提起するものであると考えており、この点から分析すると彼女の小説は社会小説ではなく、大衆小説に近いものであることが明らかになる。また、彼女の描く女性は現代的であるかのように見えるものの、実は因習に依存しているのである。その文学はリアリティの乏しい未熟なものであるが、それにもかかわらず読者に好まれるのはなぜなのであろうか。それは、社会小説としてではなく、別の性質のものとして読者に受け止められているからではないだろうか。本論ではこの点に着目し、マンヌー・バンダーリーの文学の特質を明らかにしていきたいと思う。

まず一章では、日本で全く知られていないヒンディー語女流作家を紹介する意味で、マンヌー・バンダーリーの半生に触れる。ここでは、主としてインド人評論家による論文を参考にしたが、マンヌー・バンダーリー本人から直接書面で得た情報も含まれている。

二章では、彼女の短編小説を分析しながら、マンヌー・バンダーリー自身による作品観と実際の作品の違いを明らかにし、その女性像を考察する。

彼女の小説には他の作家の作品では見られない性描写があり、これは彼女の文学を特徴づける重要な要素である。道徳にふれない形で彼女がいかに性を描いているのか、この点を三章では考察する。

本論では、作品名は原則として全てローマ字表記とし、人名は最初にローマ字表記し、それ以降はカタカナ表記とした。ローマ字表記の方法については諸説があるが、今回は容易に復元できることに重点を置き、実際の発音とは無関係に、一般的なサンスクリットの翻字方法を採用した。

マンヌー・バンダーリーは、1931年4月3日、現マディヤ・プラデーシュ州（旧インドール藩王国）Bhānapurāに五人兄弟<sup>1</sup>の末娘として生まれた。本名 Mahendrakumārī。まもなく一家はアジメールに移住し、マンヌー・バンダーリーは16歳までそこで過ごす<sup>2</sup>。

父 Sukhasampattirāya<sup>3</sup>は伝統を重んじるといわれるマールワーリー<sup>4</sup>の大家族の長男として家を継いでおり、一家には弟達とその家族も同居していた<sup>5</sup>。彼はジャーナリストで、20余点の書物を著した作家でもある。特に *20th Century Dictionary* を編纂したことで知られている<sup>6</sup>。マンヌー・バンダーリーは論者宛私信で父が新聞を編集していたと述べているが、*Hindī Sāhitya Kośa*<sup>7</sup>によれば、彼が編集していた *Vemkateśvara Samācara*、*Saddharma Pracāraka*、*Pāṭaliputra* 等は日刊紙ではなく、週刊誌である。これらは、ヒンディー語地域で日刊紙の普及が遅れているため、同地域で刊行されていた週刊誌や半月刊誌や月刊誌がそうであったように、いわゆるニュース記事も掲載する文芸誌の類のものであったと思われる<sup>8</sup>。

Bholānātha は1926年から1947年までの主要な雑誌を挙げている<sup>9</sup>が、その中に彼の編集した雑誌はない。

ところで、彼の母語はラージャスターイー語であった<sup>10</sup>。アジメールで幼少期を過ごしたマンヌー・バンダーリーもラージャスターイー語を話していたと思われるが、一貫してヒンディー語で作家活動を行っている。英語・ヒンディー語辞典を編纂していることや、著作から分るように、父は母語のラージャスターイー語を話し言葉として、ヒン

<sup>1</sup>長兄の名は Prasanna Kumāra で、次兄の名は Vasanta Kumāra である。二人共、英文学で修士号を得ている。長姉は Snehalatā で、次姉の名は Suśīlā である。二人共大学教育を修めている。

<sup>2</sup>マンヌー・バンダーリーの論者宛私信 (1993.4.11)。

<sup>3</sup>Dhīrendra Varmā, *Hindī Sāhitya Kośa*, vol. II, Vārāṇasī, 2nd ed., 1986, p. 633.

しかし、Sāhitya Akademi の1961年の *Who's Who* によれば、彼の氏名は Sukhasampattirai であり、Girādakara によれば Sukhasampatarāya である (Kiśora Girādakara, *Mannū Bhaṇḍārī Kā Kathā Sāhitya*, Nagpur, 1985, p. 2)。生年も1885年と1892年の二通りがある。

<sup>4</sup>全インドマールワーリー協議会によれば、ラージャスターーン、ハリヤーナー、マールワー及びその近郊の暮らしや言語、文化を持つ全ての人々は、本人あるいは先祖がその他の地方に住んでいても、マールワーリーである。ただ、現在ではさらに広い意味で使用され、その出自を特定することはできない (D. K. Takaneta, *Māravārī Samājā*, 1990)。

<sup>5</sup>Anitā Rājūrakara, *Kathākāra Mannū Bhaṇḍārī*, Delhi, 1987, p. 4.

<sup>6</sup>ibid., p. 3.

ところで、彼の編纂した辞書については情報が混乱している。Rājūrakara はヒンディー語専門語辞典 *Hindī Prābhāsī Śabdakośa* と述べているが、*20th Century Dictionary* の誤りであろう。なぜなら、*Hindī Sāhitya Kośa*, vol. II においても彼の英語・ヒンディー語辞典について述べられており、さらに、Śabdāvana (Vaijnānika Tathā Taknīki Śabdāvalī Ayog, Mānava Samsādhana Vikāsa Mantrālaya Bhārata Sarakāra, Śabdāvana Smārīka, 1986, p. 97) にも彼の *20th Century English-Hindi Dictionary* (1949) が評価されていることが記載されているからである。

<sup>7</sup>Dhīrendra Varmā, op. cit., p. 633.

<sup>8</sup>Lakṣmīnārāyaṇa によれば、Pāṭaliputra は Hathuvā Rāja というビハールの小侯をパトロンにした週刊誌であった (Lakṣmīnārāyaṇa Sudhāṁśa [ed.], *Hindī Sāhitya Kā Vṛhat Itihāsa*, vol. XIII, Vārāṇasī, 1965, p. 151)。

<sup>9</sup>Bholānātha, *Hindī Sāhitya*, Prayāga, 1954, pp. 456-458.

<sup>10</sup>Sāhitya Akademi, *Who's Who of Indian Writers*, New Delhi, 1961, p. 37.

ディー語を文学の媒体語として使い分けている。マンヌー・バンダーリーは、幼い頃から父の所蔵する雑誌や書物を読んでおり、ヒンディー語で創作することに苦労や疑問はなかったと思われる。

父はアジメールで辞書を編纂出版する会社 Dictionary Publishing House の経営も行っていた<sup>11</sup>。マンヌー・バンダーリーは父が一度も勤めに出たことがなく、主な収入源は先の英語・ヒンディー語辞典だったと述べている<sup>12</sup>ことから、一家の収入は父の著作やこの出版社経営に頼っていたようである。

この父に献身的に尽くした母 Anūpakumvārī は文盲<sup>13</sup>で、心優しく、忍耐強い女性であった<sup>14</sup>。当時の大家族制度の下では、長男の嫁が家事の責任を負うことになっており、彼女は家族のために懸命に働いた。夫は理想主義者で、経済的に困っても誰の援助も決して受けず、妥協もしない頑固者であった<sup>15</sup>。彼女は家のあらゆる仕事を自ら進んで行い、決して不平をこぼさなかった<sup>16</sup>。妻に対する夫の態度は古めかしいインド男性と何ら変わりのないものであったらしい。マンヌー・バンダーリーは「父は、一生母に自分の面倒をみさせる」<sup>17</sup>と嘆いた。

父はインド国民會議派の熱心な活動員で、インドールでは彼の家で会議派支部が設立されている<sup>18</sup>。ジャイナ教徒であるが、アーリヤ・サマージからも影響を受けている<sup>19</sup>。当時、ラージャスターではアーリヤ・サマージの活動が盛んで、その中心地はアジメールであった<sup>20</sup>。

マンヌー・バンダーリーは、5歳でいきなり第二学年から学校教育を受け始めている。14歳で10年生の時マイトリック (Matriculation) に合格<sup>21</sup>。1945年アジメールの Sāvitrī 高等学校で Matriculation を、1947年同校で Intermediate 課程を12年生で終了している。この頃、家には会議派の活動員やジャーナリズムの仕事の関係者がひんぱんに入りしていた。マンヌー・バンダーリー自身の言葉によれば、

父がおおらかな性格でしたので、私達兄弟は家で社会運動員や政治の活動員、文学関係の仕事に携わる人達の話を聞く機会に恵まれました<sup>22</sup>。

当時マールワーリーのジャイナ教徒の社会では、女子が教育を受けることは少なかつ

<sup>11</sup>ibid., p. 37.

<sup>12</sup>論者宛私信 (1993.4.11)。

<sup>13</sup>Kisōra Girāḍakara, op. cit., p. 2.

<sup>14</sup>ibid., p. 2.

<sup>15</sup>ibid., p. 2.

<sup>16</sup>Anītā Rājūrakara, op. cit., p. 4.

<sup>17</sup>Rājendra Yādava, *Aurom Ke Bahāne*, New Delhi, 1985, p. 61.

<sup>18</sup>Anītā Rājūrakara, op. cit., pp. 2-3.

<sup>19</sup>ibid., p. 3.

<sup>20</sup>Santoṣa Yādava, *Unnīśavīṇī Aura Bīśavīṇī Śatābdī Mēṁ Striyom Kī Sthiti*, Jaypur, 1987, pp. 134-135.

<sup>21</sup>論者宛私信 (1993.4.11)。

<sup>22</sup>Baṇṣidhara, Rājendra Miśra, *Mannū Bhaṇḍārī Kā Śreṣṭha Sarjanātmaka Sāhitya*, Karanal, 1983, p. 99.

たが、父は三人の娘に高等教育を与え、さらに政治に参加することを熱心に勧めており、これは妻に対する態度とは対照的に彼が進歩的な一面も持っていたことのあらわれであろう。マンヌー・バンダーリーは父やその友人達の影響で次第に政治に関心を持つようになっていく。

高校時代、インドの独立運動は最盛期で、彼女も運動に熱中し、次のように述べている。

1945年から47年まで独立闘争は絶頂期にありました。一学生として、二年間運動に没頭しましたが、46年には身を引きました。ストライキ、デモ、演説等に毎日のように参加し、とても熱狂的な日々で、おそらく人生で最高の日々でした<sup>23</sup>。

彼女が運動に熱中したことには、高校の二人の女性教師の影響もあった。学生を扇動したとしてこの教師達がくびになり、マンヌー・バンダーリーも運動に熱心であったためサーヴィトリー大学から入学を拒否されると、彼女は学生を率いてサーヴィドリー高等学校の授業をボイコットしている<sup>24</sup>。

彼女は、当時の自分を感受性が豊かで、社会的なことであろうと、ささいなことであろうと、悪を許さず、あらゆることに敏感に反応していたと述べている。演説で人に訴えることに向けられていたその情熱は、後に小説に向けられるようになる<sup>25</sup>。彼女の小説には、政治に触れた作品が数点あるが、これは、同世代の多くの作家と同様に、政治に対する彼女の関心の深さを示すものであろう。特に、短編小説‘A-Lagāva’は政治腐敗を題材に扱ったもので、これを基にした長編小説‘Mahābhoja’(1976)はインド人民党の政治腐敗を暴いた小説として社会に波紋を投げかけ、イギリスB.B.C.テレビが一時間番組を組むほどだった<sup>26</sup>。さらにこの作品から戯曲‘Mahābhoja’(1983)も著しており、彼女の代表作のひとつとなっている。

1947年、インドが独立を果たすと、彼女は先の大学の入学許可を得るが、姉 Suśīlā は彼女をカルカッタに呼び寄せており。そこで、カルカッタでの大学時代は姉といっしょに暮らし、プライベートコースで学士号を得ている。1949年にB.A.を得ると、一年のブランクの後、今度はペナレスに移る。Kaśī Hindū 大学でヒンディー文学を専攻し、1952年にはプライベートコースで修士号を取っている<sup>27</sup>。プライベートコースとは、授業は一切なく、試験に通れば資格を得ることができる講座である。通信講座もそうであるが、娘を男子学生といっしょに大学で学ばせることを良しとしない家庭の子女が多く受講している。資格は同じであるが、一般に、普通大学のコース、通信講座、プライベートコースの順で序列があるらしく、Giradakaraによれば、マンヌー・バンダーリーは正式な大

<sup>23</sup>論者宛私信(1993.4.11)。

<sup>24</sup>Anītā Rājūrakara, op. cit., p. 5.

<sup>25</sup>Baṇṣidhara, Rājendra Miśra, op. cit., pp. 99-100.

<sup>26</sup>Anītā Rājūrakara, op. cit., p. 16.

<sup>27</sup>論者宛私信(1993.4.11)。

学教育を受けなかつたことで、今でも劣等感を抱いているとのことである<sup>28</sup>。

1952年から1961年までカルカッタの Bālīgañja Śikṣā Sadana School で教職に就く。この頃から短編小説を書き始めている。彼女の場合、若い頃から小説家を志していたわけではないようである。だが、作品が認められるまで多くの作家が経験する苦労を味わうことなく、すぐに作品は雑誌に掲載され、彼女は文壇にデビューを果たす。最初の短篇小説は *Nayā Samāja* 誌 (Mohana Simha 編集) に1954年に掲載されたが、この作品は注目されてはいない<sup>29</sup>。初めて注目された作品は ‘Maim Hāra Gaī’ で、Bhairava Gupta が編集する *Kahānī* 誌 (アーハーバード) に1956年に掲載されている。この後、彼は彼女にさらに書くことを勧めており、マンヌー・バンダーリー自身彼のお陰で文壇にデビューできたと述べている<sup>30</sup>。その後、作品は続けて雑誌に掲載されるようになり、2年も経たないうちに最初の短篇集 *Maim Hāra Gaī* が1957年に出版される。当時、マンヌー・バンダーリーは26歳であった。次の短篇集 *Tīna Nigāhom Kī Eka Tasvīra* は1959年にアーハーバードの Śrama Jīvī 社から出版されている。

1957年、文学好きのバーリーガンジ シクシャー サダン スクールの校長 Bhagavatī Prasāda Khetāna の紹介で、著名なヒンディー語の作家 Rājendra Yādava と知り合う<sup>31</sup>。1959年10月、二人は結婚。彼女は28歳で、インドでは晩婚である。この結婚はインドの慣習に照らすと、大胆なものであった。まず、二人の結婚はジャイナ教徒とヒンドゥー教徒の異宗教間の婚姻である。だが、比較的親しい関係の両宗教間では婚姻の例が数多く見られ、この点はさほど慣習に触れない。しかし問題は、恋愛結婚であったという点である。恋愛結婚は古代インドのマヌ法典で結婚の八種の形態の中で第六番目に位置づけられており、現代インドの慣習でも歓迎されない。その上、高いジャーティの女性とヤーダヴという低いジャーティの男性との婚姻(逆毛婚)で、これも非常に嫌われる。マンヌー・バンダーリーの家族は二人の結婚に強く反対した。これに関して、マンヌー・バンダーリー本人は次のように述べている。

ある程度父は反対しましたが、それは異カースト間の婚姻に反対したのではなく、当時ラージェンドラ・ヤーダヴの収入が安定していなかったためです<sup>32</sup>。

当時すでにラージェンドラ・ヤーダヴは小説 ‘Ukhare Hue Loga’ が好評を博し、作家としての名声を確立していたものの、父親も同じ文筆活動に携わる身として、経済的なつらさは身に染みていたであろうから、経済面で作家との結婚に反対であったとしても

<sup>28</sup> Kiśora Girādakara, op. cit., pp. 3-4.

<sup>29</sup> Barṇsidhara, Rājendra Miśra, op. cit., p. 100.  
作品名は不明で、短編集にも収められていない。

<sup>30</sup> Kiśora Girādakara, op. cit., p. 4.

<sup>31</sup> 1993.4.11 の私信によれば、二人の出会いは1957年の始めのことであった。

<sup>32</sup> Kiśora Girādakara, op. cit., p. 5.

不思議はない。根本的な反対の理由が何であったかは明らかではないが、父親は最後までラージェンドラ・ヤーダヴに会うことはなかった<sup>33</sup>。

二人は彼女の家族の反対を押し切って民事結婚をする。結婚後、彼女は教職を務めながら小説の執筆を続ける。評論家によれば、この後彼女は夫の協力を得て小説を書いていったとのことである。だが、父親が危惧したように、作家の収入が安定していたはずではなく、これをマンヌー・バンダーリーが教職を続けることで支えたのではないかと想像される。1961年、夫と共に初の長編小説 *Eka Inca Muskāna* を出版する。この小説は、一章ごとに筆者が交代するという当時としては新しい手法をとっており、しかもそれが夫婦であったことから注目を集めた作品である。当時の二人の関係について深く知ることはできないが、ラージェンドラ・ヤーダヴが夫婦でこの小説を書いたことに関連して、*Sārikā* 誌の1986年4月号のインタビューで、夫婦で同じ職業の場合、どちらかが必ず相手に対して上になるので、同じ職業でない方が良いと語っていることを付け加えておく<sup>34</sup>。

1961年7月からカルカッタの Rānī Bīralā College で1964年まで彼女は教授のポストに就く。1961年6月、一人娘 Racanā が誕生。1964年、一家はデリーに移り、マンヌー・バンダーリーはデリー大学の名門 Miranda House College で教授の職に就く。夫のラージェンドラ・ヤーダヴは友人の協力を得て、Aksara 出版社をデリーに設立。この出版社から短編集 *Yāhi Saca Hai* (1966)、戯曲 *Binā Dīvārom Ke Ghara* (1966)、短編集 *Eka Pleṭa Sailāba* (1968)、短編集 *Śrestha Kahāniyām* (1969) 等のマンヌー・バンダーリーの作品が出版される。これ以降出版された作品で、論者が知る限りのものを年代順に挙げると、長編小説 *Āpakā Bantī* (1971)、童話 *Kalavā* (1971)、長編小説 *Mahābhoja* (1976)、童話 *Ām̥kham Dekhā Jhūṭha* (1976)、短編集 *Triśāṇiku* (1978)、童話 *Āsamātā* (1981)、ベンガルの作家 Śaratcandra の小説の翻案である長編小説 *Svāmī* (1982)、戯曲 *Mahābhoja* (1983) となる。その後は、テレビや映画のシナリオを多少書いてはいるが、作品を書き下ろしていない。1993年ミランダハウスの主任教授を辞した後、現在は、Ujjain に新設された Premacanda Srjanapīṭha<sup>35</sup>でディレクターとして働いている。

## II

本章では、作品に触れながら、マンヌー・バンダーリーの文学を考察していく。

まず、ヒンディー文学の人気作家と例えれば日本の人気作家との間には、そのあり方において大きな違いがあることを断わっておかなければならない。多民族、多言語国家の

<sup>33</sup> Anītā Rājūrakara, op. cit., p. 3.

<sup>34</sup> ちなみに、彼は同インタビューで自分には結婚前に女性のパトロンがいたと述べている。

<sup>35</sup> 作家や詩人を志す者を養成したり、講演会を催したりする文学協会。

インドでは、様々な言語で書かれた文学が存在しており、言語の点から次のように文学が分類され、その作家と読者の階層が位置づけられる。まず、外国語である英語で創作を行う印英文学<sup>36</sup>の作家と読者は英語教育を受けており、インド社会においては最もインテリ層の人々である。インド国内での読者の数は非常に限られているが、作家は外国人読者に対しても作品を発表するため、もし人気作家となれば、欧米の作家と同じように、外国で活躍する機会を得られる。これに対して、民族語による創作活動があり、その中では話者人口が最も多いヒンディー語の文学が主要な文学である。ゆえに、ヒンディー語を文学の媒体語として選んだマンヌー・バンダーリーは自ずとより多い読者と名声を手に入れることができたのである。だが、ヒンディー文学では、著名な作家であっても文筆活動だけで生活することは非常に困難である。そのため、多くの作家は教職等の定職を持っている。本の発行部数は少なく、国内における知名度は、人気作家といつても欧米や日本とは比べものにならない低さである。つまり、インド人評論家が人気作家と認めて、外国人である我々が認識する姿とは相当異なるということである。だが論者は、次の点からマンヌー・バンダーリーを人気作家として認めてよいと考える。まず第一に、彼女の作品がヒンディー文学界に影響力を持つ主要な文芸誌に掲載されていること<sup>37</sup>、第二に彼女の作品が英語やヒンディー語以外の多くの民族語に翻訳され出版されていること<sup>38</sup>、第三に小説が舞台やテレビドラマ化されていること、第四に作品集が版を重ね出版されていることである。ちなみに、短編小説‘Yahī Saca Hai’は Rajanī Gandhā(夜香木)のタイトルで映画化され、成功をおさめており、映画の反響から *Sārikā* 誌の1985年2月号は原作を再度掲載している。また、長編小説 *Āpakā Bāntī* (1971)は初版から13年後もベストセラーを記録している<sup>39</sup>。

では、マンヌー・バンダーリーはどのような種類の作品を書いているのだろうか。彼女の作品の評論を書いたギラッドカルに宛てた1980年10月13日付のマンヌー・バンダーリーの私信<sup>40</sup>には、彼女自身による作品観が述べられているので、抜粋して次に掲げる。(訳は論者。——は論者によるダッシュ。太字は論者による強調部分。)

——評論家が何を言っているのか、彼らが私をどのように分類しているのかということについて、私は徹底的に議論したことは一度もありませんが、あなたが手紙に書いているように、去年他の学生も私に対して「あなたは、短編小説において女性を描く達人である」と書いてきました。これが真実であるかどうかを確かめるために、私は丁寧に五つの短編小説集を読みました

<sup>36</sup> 印英文学とその作家に関しては、「西欧近代の文学者とインド人英語作家」(『南アジアを知る事典』, 東京, 平凡社, 1992, pp. 654-655) で掲げられている。

<sup>37</sup> 筆者が知る限り雑誌に掲載された作品を挙げると、「Banda Darāzom Kā Sātha」は1967年3月 *Sārikā* 誌、「Trisāṅku」は1976年10月 *Dharmayuga* 誌、「A-Lagāva」は1978年8月 *Sārikā* 誌、「Ekhāne Ākāśa Nāim」は1963年 *Sārikā* 誌、「Añkuśa」は1961年4月 *Dharmayuga* 誌となる。

<sup>38</sup> Anītā Rājūrakara, op. cit., p. 14.

<sup>39</sup> Anītā Rājūrakara, op. cit., p. 10.

<sup>40</sup> Kiśora Giraḍakara, op. cit., pp. 139-143.

が、驚いたことに、50 パーセントの小説のテーマは全く女性ではありませんでした。

あなたの質問の中でも、私の小説の主なテーマは女性であり、その中でもセックスが特に強調され、問題点として扱われていると述べられています。——(途中略)——私は、女性を描く小説とは、その目的が女性の生活、あるいは女性の人格の一面に光をあてるこことだと考えます。つまり、目的が女性であって、単に表現の媒体ではありません。この点で、「Maim Hāra Gai」、「Śmaśāna」、「Do Kalākāra」、「Paṇḍita Gajādhara Śāstri」、「Abhinetā」、「Kṣaya」、「Sazā」、「Ekhāne Ākāśa Nāīm」、「Śayada」、「Triśāñku」、「A-Lagāva」、「Khoṭe Sikke」、「Eka Pleṭa Sailāba」、「Chata Banāne Vālē」、「Saṅkhyā Ke Pāra」、「Inkama Taiksa Aura Nīnda」、「Tīsarā Hissā」、「Reta Kī Dīvāra」、「Asāmāyika Mṛtyu<sup>41</sup>」、「Tīsarā Ādamī」、「Darāra Bharāne Kī Darāra」、「Caśme」、「Naī Naukarī」、「Anathāhī Gaharāiyāṁ」は何かしら社会の問題や状況に光をあてるために書かれたものです。「Kṣaya」と「Sazā」は少女の視点から描かれていますが、その目的は女性を描くことでは決してありません。——(途中略)

次にセックスの質問について。男女の関係とセックスは密接につながっているので、これに関する様々な面を描く小説を安易にセックスを描いた小説として分類することはできます。しかし、男女の関係には他にも多くの面があります。……家を欲しがること、完全に誰かのものになることや誰かを完全に自分のものにしたいと思うこと…… 経済的な保護だけでなく、精神的な保護を期待すること、さらに多くの面がこれに関してあります。セックスもそれらのうちのひとつです。では、これらに関するあらゆる小説をセックスという枠で分類することができるでしょうか。ある小説で、男女の関係に関する性の面だけが描かれているのならば、それは可能です。例えば、「Bāṁhom Kā Gherā」や「Kīla Aura Kasaka」や「Ghuṭana」におけるように。私はこれらを性を描いた小説とよびましょう。——(途中略)——私にとってセックスは驚くべきことでも、秘密でも、非難すべきものでも、禁じられたものでも決してありません。それを自然に描くことを大胆なことだとは思いませんでした。今から 20 年前に、性の小説である「Bāṁhom Kā Gherā」や「Ghuṭana」のような小説を書くことに、何ら躊躇や戸惑いを感じませんでした。しかし、「Gīta Kā Cumbana」の中にセックスを探すのなら、これも誤りです。この小説は、因習と欲求との葛藤の物語です。恋人が彼女にキスすると、最初に因習的な面が反発しますが、因習の束縛がゆるむと、彼女は自分のおろかさを後悔するのです。——(途中略)——

<sup>41</sup> 短編集には未収録の作品で *Manoramā* 誌に掲載されている (Kiśora Girādakara, op. cit., p. 140)。

もし、女性の登場人物をどうしても分類しなければならないのなら、私の考えでは、私の小説の大半の女性の登場人物は、因習を打ち破り、それを乗り越える女性です。彼女達は、おろかな慣習から立ち上がる女性です。‘Divāra Bacce Aura Barasāta’において頑丈な壁を壊して小さな芽があらわれ、全ての壁を崩すことは、慣習の壁を壊して逃げるひとりの平凡な少女を象徴しているのです。——(以下省略)

この私信は、マンヌー・バンダーリーが自分の文学に対する読者の意見を否定することから始まっている。ここから分かることは、読者は作者自身の作品観とは別の受け止め方をしているということである。読者は女性を描くものとして受け止めているが、マンヌー・バンダーリーは女性は単に媒体であって主題ではないと述べているのである。マンヌー・バンダーリーによれば、彼女の小説は「何かしら社会の問題や状況に光をあてるために書かれたもの」であるらしいが、ではどうして読者は別の受け止め方をしているのであろうか。彼女が言うように、単に読者の側の誤解なのであろうか。これが第一の疑問である。さらに、マンヌー・バンダーリー自身が分析しているように、彼女の小説の女性は「因習を打ち破り、それを乗り越える女性」として描かれているのかという点で論者は疑問を抱いている。先の私信でマンヌー・バンダーリーが述べていることは、あくまで作家の立場からの発言であって、彼女の文学の特質を決定するものではないだろう。なぜなら、彼女が意図したとしても、それが描かれていない可能性があるからである。多くの読者が彼女の意図とは異なる解釈をしていることは、マンヌー・バンダーリーの文学の方に何か欠点があることを示唆しているのではないだろうか。

第一の疑問を明らかにするために、彼女が「何かしら社会の問題や状況に光をあてるために」書いたとしている作品を実際に分析する。‘Kṣaya’と‘Sazā’に関して、彼女は絶対に女性を描いた作品ではないとしており、この点では論者の意見も一致するので、考察からはずす。その他の作品の中で、主要な登場人物の中に女性がいない作品をはずすと、‘Maim Hāra Gaī’、‘Do Kalākāra’、‘Abhinetā’、‘Ekhāne Ākāśa Nāim’、‘Śāyada’、‘Triśaṅku’、‘Saṅkhyā Ke Pāra’、‘Reta Kī Dīvāra’、‘Tisarā Ādamī’、‘Darāra Bharāne Kī Darāra’、‘Nāi Naukarī’、‘Anathāhī Gaharāiyām’が残る。これら全ての小説を分析する必要はないと思われる所以、特に‘Abhinetā’を例に取ることにする。この作品を選んだ理由は、マンヌー・バンダーリー自身の作品観と実際の作品が異なっていることを示す最も分かり易い例であるからである。

ここで次の点を断わっておく。マンヌー・バンダーリーの作品は全て、多少の差はあるがアリティーの乏しいもので、本論ではその点をきちんと明らかにしたいと思うが、これを作家の資質の問題として否定する訳ではない。というのは、インドの社会で生まれ育った作家の物事を捉える基準が我々のものと異なっていたり、我々に見えて彼らに見えないものがあっても、それを良くないこととして退けてしまってはヒンディー文学を考察する意味がないと考えるからである。なぜマンヌー・バンダーリーは現実を見よ

うとしなかったのか、あるいは見ることができなかつたのか、その原因を追及したいと思う。

‘Abhinetā’は、マンヌー・バンダーリーの最初の短編集 *Maiṃ Hāra Gaī* に収められている初期の短編小説である。<sup>42</sup> ランジュナーは芸術的とも言える美しさで名声を手に入れた人気女優である。彼女は常に人々の注目を集めているが、恋の経験は全くない。彼女はパーティーでディリープと知り合う。最初ディリープは無視することで彼女の気を引く。二人は親密になり、結婚の約束をするが、ある日彼はランジュナーから 12000 ルピーを借りて出張し、そのまま姿を消す。実は彼には妻子がおり、出張先では別の女性と結婚の約束をし、多額の借金も抱えていたことを、後になってランジュナーは知る。彼女は最後に「私は舞台の上の女優で、あなたは全人生の上で演技をする見事な役者です」と手紙に書いて彼に送る。主人公は女優であるが、題名が‘Abhinetā’「俳優」であることの落ちがついた形で小説は終わっている。

マンヌー・バンダーリーはこの作品を「社会問題や状況に光をあてる小説」としている。論者は、社会・時代・事件・人間の客観的な描写は小説、特に「社会問題や状況に光をあてる小説」における必要条件と考えるので、これらの点から検討する。

まず冒頭で、作中の社会はポンペイの映画業界と設定されている。普通読者は、その次に詳細な社会の描写が続くことを期待するであろう。だが、「危険が多い」社会と言及及されているだけで、一体どのような危険なのか、どのくらい多いのかというような具体的な事柄については一切述べられていない。読者は、華麗な映画業界の危険という言葉から、すでに持っている知識と想像力をめぐらすことで一定のイメージを抱くことはできるが、それ以上のイメージをふくらますことはできない。この作品の舞台が日本ではなくインドのポンペイであることや、テレビではなく映画業界であることを特徴づける描写はない。マンヌー・バンダーリーが社会を描きたかったのであれば、社会の状況についての描写がこのようにすっぽり抜け落ちたはずではなく、結局映画業界は人気女優を登場させるための理由付けでしかなかったのではないだろうか。

では、なぜ人気女優を登場させたかったのであろうか。それは、時代の描写と関係があるようである。時代に関しては直接述べられていないが、間接的な描写から類推すると、この作品が書かれた 50 年代半ばのようである。マンヌー・バンダーリーの他の小説の中で明らかに年代が分かる作品は‘A-Lagāva’だけである。童話の *Kalavā* と *Āṁkhom Dekhā Jhūtha* は漠然と遠い昔を表している<sup>43</sup>が、未来を扱った作品がないことから、その他の作品では作品の中の時代設定が執筆時期と一致し、この作品もそれらのひとつと考えるのが妥当であろう。執筆時期とは、歴史的には独立後 10 年あまりたつ頃である。この作品でマンヌー・バンダーリーはその時代の特徴を主人公のランジュナーが独り暮らしをし、常に一人で出掛け<sup>43</sup>、何の抵抗もなく恋愛結婚をしようとしていること

<sup>42</sup> 両作品とも、「昔むかしあるところに、王様と王妃様がいました」で始まる子供向けの物語である。

<sup>43</sup> インドでは結婚前の女性が一人で出歩くことは少ない。大抵は兄弟といっしょに出掛ける。独立後女性はかなり自由になったと言われているが、この点で極端な変化があったとは思われない。

で示したつもりかもしれない。だが、これらを新しい時代の女性の生き方と解釈するには無理がある。なぜなら、社会的変化の大きかった時代ではあるが、ランジュナーほどに女性に自由が与えられたとは考え難いからである。これらの描写は時代を表すためではなく、ランジュナーの恋愛を描くために無理に作られた設定としか思われない。ランジュナーの自由は、彼女が普通の少女であれば、当時の状況を考えると全く不自然である。現実に即した作品であれば、まず彼女の親が生きているのかどうかを述べ、彼女が一人で出歩き男性と会うことに忠告する人物を設定するか、もしくは近所の人々や使用人の素振りから彼女に対する何らかの非難や中傷があることを描いていたであろう。ランジュナーが結婚詐欺にあつた場合には、まず恋愛しなければならないので、マンヌー・バンダーリーは彼女が男性と自由に会える設定にしたかったのであろうが、現実にはそのように都合のよい自由はなかったはずである。先に述べた周囲からの非難・中傷があるため、ランジュナーのような行動をとろうとしてもとれないので現実である。無理な設定であるにもかかわらず、マンヌー・バンダーリーは結婚詐欺を描こうとしたために、時代や社会とそぐわない描写をせざるを得なかつたのである。それでも、女優であればランジュナーの不自然な自由にもある程度読者から了解が得られると考え、作者はランジュナーを女優として登場させ、つじつまを合わせようとしたのである。

事件は、一組の男女が出会い、恋愛するが、女性は男性に大金をだましとられるというもので、ストーリーが事件の経過をたどっていく。小説は、現実と同じ速さで進むものではないので、そこに省略があることは当然であるが、省略が許されるのは、その小説と関係のないことや、小説の効果を上げるために意図的に省略される場合であろう。しかしこの作品では、物語の根幹にかかわる場面で省略がなされるので、話の飛躍になっている。例えば、次の二節は出会いの後二人が親しくなる過程を語った部分である。(訳は論者。)

この後、どのようにランジュナーとディリープが会う回数と時間を増やし、二人が親しくなっていったか、これは書くべきことではありません。想像するものです。もし、あなたの想像力がそれ程豊かでないのなら、何か映画の助けを借りて下さい。最近の映画はどれでもこうなっています——最初に会った時主人公とヒロインは眉をしかめています。それがあつという間に踊りながら歌い出し、ヒロインのしかめた弓のような眉からキューピッドの弓があらわれ、主人公の胸に目に見えない傷をつけ、それから二人は恋愛します。そう、ランジュナーとディリープもこうなったと思って下さい<sup>44</sup>。

映画を例に取ったナレーションのしゃれた意図は理解できるが、この二節が完全な省略であることは歴然としている。しかも、結末へつながる一連の流れの中で特に重要なこの部分では省略は決して許されないはずである。なぜなら、結婚詐欺であったことを

<sup>44</sup> Mannū Bhandārī, 'Abhineta', *Maim Hāra Gaī*, Delhi, 1980, p. 79.

知った時ランジュナーがショックを受けるのは、それが甘い恋愛からは想像できなかつた結果であるからである。その点が強調されずに、「映画のように二人は恋愛した」という描写に統いて、だまされる結末が来たのでは、読者は作品に感情移入できず、ランジュナーに同情することもない。

さらに、登場人物の行動には心理的な裏付けが欠けている。美人女優とプレイボーイの一組の男女が揃つたので、二人は恋愛し、恋人なのでランジュナーは彼に大金を渡すという筋で話が展開するが、ここにそれぞれの登場人物を特徴づける心の動きは感じられない。これでは、まるで一定の条件の下に置かれれば、全ての人間は同じ行動を取ると決まっているかのごとくである。だが実際は、人間にはそれぞれ個性があり、同じ条件の下に置かれても異なったことを考え、異なった行動を取る。たとえ最終的に同じ結果になったとしても、そこに至るまでの過程、特に内面の動きに同じものがひとつとしてないことは周知の事実である。写実的に人間を描写すれば、それぞれの人間の個性が自ずと現れてくるはずである。外見でも人には個性があるにもかかわらず、初めて出会つた時ですら、ディリープは「青年」としか語られていない。だが、彼に好意を抱くランジュナーなら自然に彼の容姿を気に止めるのではないだろうか。というよりも、初対面で話もしたことのない男性にひかれるのは、容姿から受ける第一印象によるものでしかないはずである。

結婚詐欺を社会問題として扱おうというのが作者の意図のようであるが、例えば、この結婚詐欺を問題として提起するための単純な方法は、読者が被害者に同情し加害者に憤るような結末を用意することであろう。具体的には、ディリープが読むのも耐え難い程の悪人で、ランジュナーがショックのあまり自殺するか、または怒りのあまり彼を殺すような結末である。しかし実際は、ディリープも悪人でなければ、ランジュナーも自殺する程のショックを受けていない。ことともあろうに、彼女は最後に彼に送つた手紙で金を返せと言うべきところを、自分以上に上手の役者だと彼を褒めるのである。これは問題提起にはなりえない。

このようにいくつかの欠点が目に付くが、マンヌー・バンダーリー自身は本当にこれらに気付かずに社会問題を扱つた作品と考えていたのであろうか。論者は、先の彼女の作品観は評論家と読者を意識したもので、彼女の本心ではなかったと考えている。彼女は自分の作品に対する評論家や読者の意見を認めたくなかったのであろう。「何かしら社会の問題や状況に光をあてるもの」とは社会小説を念頭に置いた発言で、評論家や読者に自分の作品は社会小説だと認めて欲しかったのである。だが、論者が明らかにした欠点をある程度は本人も気付いていたために、「何かしら」と「光をあてる」という言い回しで遠慮しながら、それでも社会小説に近いということを強調したかったのではないだろうか。つまり、彼女は社会小説こそが崇高なもの、あるいは社会小説でなければ小説とはいえないと考えているのである。

では、なぜ彼女はこのように考えるのであろうか。それは現代ヒンディー文学において

ては、文学は社会を向上させるものでなければならないとする文学觀が主流で<sup>45</sup>、おそらく彼女もそう思っていたからであろう。マンヌー・バンダーリーがこの文学觀を持っていたながら先の遠慮がちな作品觀を語ったとすれば、これは彼女自身が自分の文学に受け目を感じていたことを示している。

マンヌー・バンダーリーの作品觀と実際の作品が異なることは明らかになったが、では実際はこの作品は一体どのような種類のものなのであろうか。おそらく、読者はこれを恋愛小説と見るであろう。だが、恋愛小説として受けとられてはマンヌー・バンダーリーにとっては不都合なのである。なぜなら、社会的なメッセージのない単なる恋愛小説はヒンディー文学では程度の低いものとみなされるからである。しかし、恋愛小説として見れば、先の分析で挙げた欠点は欠点でなく、ある種の効果を上げていることや、彼女の作品に人気があることを説明することができるようになる。つまり、先の分析では必然性のあまり感じられなかったボンベイの映画業界も、普通の少女として見れば時代に矛盾したランジュナーの自由な行動も、恋愛小説であれば読者の好奇心を高める刺激的な要素になるからである。もっとも、ヨーロッパや日本などには男女の恋愛を写実的に描く恋愛小説はあるが、ここではそういう種類のものは要求されていない。この作品は、誰もがどこかで聞いたことのあるような恋物語で、その舞台と時代を現代風にアレンジしたものなのである。ここで要求されるものは、写実的な描写やリアリティーではなく、娛樂性である。美しい女優が登場し、謎めいた男性が現れ、二人は恋に落ちる。このストーリーは、インド映画の世界と全く同じである。おそらく、読者は映画を見る時と同じ好奇心を抱きながらこの小説を読み進むであろう。彼らは慣れ親しんだストーリーの展開で満足し、細かい描写を必要としない。作者は若い男女を登場人物として設定するだけでよい。あとはマンヌー・バンダーリーが言う通り、読者が想像するのである。型にはまつた表現から想像をふくらますことに彼らは巧みなのであろう。「ランジュナーの美しさは、まるで芸術的であった」という一文で、自分好みの女性を想像し、「映画のように、二人は親しくなった」という一文で、恋人たちの甘い場面を想像する。この作品はヒンディー文学では社会にとって役に立たないとみなされる種類の恋愛小説なのである。だが、これをさらに追及することはしない。問題は、ヒンディー文学界では役に立たないとみなされても、そのような作品をインド人読者が喜んで読んでいるという点なのである。

読者のこの反応を理解するために、現実のインド社会で読者が置かれている状況について簡単に説明しておく必要がある。道徳や規範を重んじるインドでは、若い男女は恋愛において不自由な状況におかれている。結婚は本人どうしの意志ではなく、家柄や資産等の条件にあう相手を双方の親が決める。未婚の男女、特に女子は親の厳しい監視下にあり、若い男女が恋愛することは許されない。だが、若者が恋愛に憧れるのは世の常で、彼らはそれを現実の体験ではなく娯楽でまぎらわすしかないのである。甘い恋愛を描く映画や大衆小説は、まさに彼らの娯楽である。彼らはそこにリアリティーを求める

<sup>45</sup> この文学觀については次の論文に詳しく述べられている。高橋明, “バーラテーンドゥ・ハリシュチャンドラの文学觀——ヒンディー文学における功利主義的文学觀とその限界——”, 『大阪外国语大学論集』第3号, 1990, pp. 149-174.

しない。若く美しい男女が恋に落ちるストーリーは、現実にないからこそ彼らを引き付けるのである。満たされない心の充足を娯楽に求める彼らの心理はインドに限られるものではないが、ここまで極端にリアリティーが欠如していることは、やはりインド独特的な状況なのである。そして、映画や大衆小説のこの世界とマンヌー・バンダーリーの小説が非常に近いものであることは明らかであろう。論者は、インド独特的な状況から生まれたこの娯楽性こそが、マンヌー・バンダーリーの小説をインド人読者が好む最大の理由であると考える。だが、マンヌー・バンダーリー自身は読者のこの反応を認めようとはしない。それは、恋愛小説では人気作家になることができてもヒンディー文学界で高く評価されることはないからである。

しかし、マンヌー・バンダーリーがいかに否定しようとも、その文学がリアリティーの乏しい虚構の世界であることは明らかである。にもかかわらず、彼女の目には現実は全く映らなかったのであろうか。サービス精神を發揮させ読者に娯楽を提供するために、無意識に現実から遠い世界を描いたということはあったかもしれない。だがそもそも、彼女の文学は現実の社会や生身の人間を観察することから出発していないのである。一般に、文学作品に描かれていることは何かしら作家個人の体験を基にしているものだが、マンヌー・バンダーリーの場合にはそうではない。代表作 ‘Yahī Saca Hai’ は二人の男性と一人の女性の恋を描いて話題をよんだ作品であるが、マンヌー・バンダーリー自身が *Sārikā* 誌 1992 年 2 月号でこの作品は自分の体験に基づいていないと述べている。体験から描かれていなくては作品を見れば明らかである。恋愛する男女なら当然交わすであろう会話がなく、その態度も無味乾燥なものなのである。多少の差はあるが、他の作品でもリアリティーが乏しいのは個人の体験を基にしていないことが原因だと考えられる。

だがそうすると、彼女は一体何に基づいて作品を創作していたのであろうか。それは、昔から語り継がれた物語や他の作家によって書かれた作品ではないかと思われる。マンヌー・バンダーリーは「良い作家になるには良い読者にならなければならない」として、物語や他の作家の作品を数多く読んでいたらしい<sup>46</sup>。普通ならこれが彼女の文学を豊かにするところだが、逆にリアリティーの乏しいものにしてしまったのである。それは、彼女が恋愛小説を書く際にそれらの文学で語られている型にはまつた要素を借用して組み合わせ、自分の個性をあまり加えなかつたからである。例えば日本で、彼女程の知名度のある作家が古典的な名著でもなければ、他人の作品を翻案して同じ題名で出版することはまずない。だが彼女は、長編小説 *Svāmī* (1982) でベンガルの作家 Śaratcandra の同名の小説を翻案しており、このことは彼女が他人の文学を借用することに抵抗を感じていなかつた証拠と言えよう。もちろん、彼女が好む要素、美人とプレーボーイ、出会いと恋と別れは、どれが最初でどれが借用であるかの区別がつかないくらいにあらゆる文学にあふれているもので、多くの作家がこれらを使って創作している。要素を借用しても登場人物の心の動きや背景を緻密に描くことで個性が生まれ、全く新しい作品にな

<sup>46</sup> Anītā Rājūrakara, op. cit., p. 8.

るのなら、それは一向に構わないことである。ところがマンヌー・バンダーリーの作品では、これらの要素がそろえば自動的に筋が決まり、なぜヒロインはその男性にひかれるのかといった登場人物の側の心の分析がなされないので、個性が乏しく、作品が借用のレベルを越えることがないのである。それでも、彼女の場合はこの欠点も人気につながるのである。なぜなら、基本的な要素で組み立てられているため、読者は安心して読めるからである。これから触れるが、彼女の文学には現代的で都会的な一面があるので、このような基本的な構成要素から成り立っているために、刺激を受けながらも読者は安心してその文学を受け入れることができるのである。

ところで、マンヌー・バンダーリー自身の作品観とは異なり、読者の方は彼女の作品を女性を描くものとして受け止めていることが先の私信から分かる。これまで恋愛小説として分析を進めてきたが、マンヌー・バンダーリーの作品が女性を描くものであることについて明らかにしておく。まず、圧倒的多数の登場人物は女性である。さらに、女性が主人公の作品は約8割である。マンヌー・バンダーリーは女性を通して社会問題を描こうとしたが、この意図が失敗し、社会小説まで昇華できずに娯楽性は高いが通俗的な恋愛小説になってしまったことは、既に述べた通りである。そのため、読者がその作品を女性を描くものとして受け止めていることは、当然で妥当なものであると言える。

では、第二の疑問点、その女性像はマンヌー・バンダーリーの言うように「因習を打ち破り、それを乗り越える女性」なのであろうか。彼女の描く多くの女性は都会に住み、高等教育を受け、仕事を持つ点で共通しており、現代的な女性と言える。彼女達は自分の置かれた立場に何かしら不満を抱いており、そこからストーリーが展開していく。例えば、「Ghutana」のモーナーは恋人との結婚を望んでいるが、未亡人の母と幼い弟や妹は彼女の収入に頼っており、母は結婚に反対する。モーナーは駆け落ちしようとするが、その夜母は扉を閉めて彼女を家に閉じ込めてしまう。このように、親の反対で恋人と結婚できない女性は他の作品でも描かれており、マンヌー・バンダーリーの典型的な女性像と言える。モーナーのように、彼女達は最終的に自分の思いを遂げることができない。「Ghutana」では、母が因習の象徴であり、結局モーナーは因習を乗り越えられないのである。したがって、マンヌー・バンダーリー自身の言う「因習を打ち破り、それを乗り越える女性」にはあてはまらない。もちろん、作品の中で実際にモーナーが因習を乗り越えなくても、この作品を読んで読者がモーナーの弱さに憤りを覚えるならば、モーナーの弱さを通して因習の壁を乗り越えることをマンヌー・バンダーリーは逆説的に訴えたかったと理解することはできる。しかし、因習の壁にぶつかって思いを遂げられない女性の姿は、インド人読者にとって好ましいものではあっても、その弱さに憤りを覚えることはないであろう。もし彼女達が因習の壁を乗り越える強い女性として描かれていたらば、マンヌー・バンダーリーの小説は人気を得られなかつたと思われる。学歴があるキャリアウーマンは現代的で、あこがれの対象であり、その彼女達が因習から自由になることを願いながらも因習に従うことを選択するからこそ、読者はこの女性像を受け入

れるのである。その女性達が美しく、学歴があり、さっそうとしたキャリアーマンとして美化され、生活感の乏しい女性であればある程、あまりにも平凡で消極的なその選択は、読者を一層満足させるはずである。なぜなら、現代的で自分達から遠い存在でありながらも、その女性達が最終的には自分達と変わらない存在であることを知った時、読者は喜びを感じるからである。

これまで特に未婚女性を扱ってきたが、一方マンヌー・バンダーリーの作品には既婚女性をヒロインにした作品も多い。そこでは夫婦生活や母性愛が主に描かれており、これまで述べてきたロマンチックな要素は影を潜め、女性の孤独と不満が描かれている。‘Binā Dīvārom Ke Ghara’では、仕事を持つヒロインは自分の仕事に対して夫の理解を得られないことで不満を抱いている。妻が自分より出世した時、自尊心を傷つけられた夫は離婚を求める。インドでは結婚は永遠のきずなとされ、離婚は歓迎されないが、最近はその数が徐々に増え、離婚や再婚が問題として取り沙汰されている。だが、古代マヌ法典にも既に規定が見出される女性としての義務を守ることが現代でも美德とされており、マンヌー・バンダーリーの作品においてもそうした価値観が女性像に強く反映されている。特に彼女の作品で重視されている女性としての義務とは、夫に対して従順であること、良き母になること、家庭を守ることである。離婚する女性をヒロインにした作品は、短編小説‘Banda Darāzom Kā Sātha’、長編小説‘Āpakā Bañtī’、戯曲‘Binā Dīvārom Ke Ghara’があり、‘Banda Darāzom Kā Sātha’のマンジュラーと‘Āpakā Bañtī’のシャクンはその後再婚している。彼女達は自己中心的でわがままな女性として描かれているが、それは彼女達が夫に対して従順な妻でなかったことに加えて、母性愛に欠けていたからである。マンヌー・バンダーリーが理想としている既婚女性像は、彼女自身の母の姿と重なる良き妻、良き母として家庭を守る一昔前の女性なのである。だが作中の時代では、社会が大きく変化し、家庭の形態も伝統的な大家族から核家族に変わり、女性が社会に参加せざるをえなくなっている。高学歴の女性は中流家庭の貴重な働き手で、夫も妻が働くことを期待している。‘Binā Dīvārom Ke Ghara’でも高い学歴を持つヒロインは家事がおろそかになることを気にしながら失業中の夫に代わって家族を支えている。それでも夫は妻の出世に対して嫉妬する。これに関して、マンヌー・バンダーリーは悪いのは理解のない夫であって家庭をおろそかにした妻ではないとしてヒロインを擁護しているが、社会がいかに変化しようとも、女性が母性愛を失うことは決して許していない。子供の精神に悪影響を及ぼすことを理由に、離婚や再婚をする女性は皆作品の中で不幸な結末を迎えるのである。離婚や再婚の問題はヒロインではなく、その子供達を基準にして描かれている。母性愛をテーマにした作品は‘Jītī Bāzī Kī Hāra’、‘Sayānī Buā’、‘Rānī Māna Kā Cabūtarā’、‘Saṅkhyā Ke Pāra’、‘Bāṁhom Kā Gherā’、‘Śāyada’、‘Majabūrī’と数も多い。このように母性愛を重視するのはマンヌー・バンダーリーの特徴であることは事実だが、それ以上に、女性に対する伝統的な価値観が反映された結果なのである。彼女は、母として妻として落ちこぼれた女性を描きながら、実は伝統的に理想とされて

きた女性像を追い求めているのである。

マンヌー・バンダーリーは先の私信で ‘Dīvāra Bacce Aura Barasāta’ を例に取って、 「頑丈な壁を壊して小さな芽があらわれ、全ての壁を崩すことは、慣習の壁を壊して逃げるひとりの平凡な少女を象徴している」と述べている。しかし、象徴では本当に描かれていることにはならないだろう。芽で象徴するよりも、どうして ‘Ghutana’ のモーナーの駆け落ちを成功させ、離婚を通して新しいインド女性の生き方を具体的に描こうとなかったのかと反論したい。例外的に意志をはっきり表わす女性は ‘Triśāṅku’ のタヌで、彼女は恋愛することに反対する母に抵抗し、闘おうとする。闘う意志をかためた時点で作品が終わっていることは中途半端であるが、明らかに他のヒロインと異なるのは、反対されればされる程強い意志と情熱を持つようになる点である。駆け落ちを悟った母に閉じ込められて泣くことしか知らないモーナーのようにタヌは弱い女性ではない。だが、タヌをのぞいて全般的にマンヌー・バンダーリーの描く女性達は恋愛に関して男性に従順で、結婚では両親に従順で、因習の壁を乗り越えることを心底から欲しているとは思われない。‘Jītī Bājī Kī Hāra’ でアーシャーは言う。「女には、伴侶と支えと家族と子供が必要なのよ。どんなに高い教育でも、女のこの気持ちを変えることはできない<sup>47</sup>。」アーシャーのこの言葉に見られるように、マンヌー・バンダーリーの女性像は因習を乗り越える女性像ではなく、むしろ因習に依存する女性像なのである。

### III

最後に、本章ではマンヌー・バンダーリーの文学における性の描写について考察する。先の私信にはマンヌー・バンダーリーの小説の中に性を描いた作品があると述べられている。しかしそれらの作品は、既にふれたインドの事情から分るように、男女の性のいとなみを赤裸々に綴ったものではない。マンヌー・バンダーリーが性を扱ったとして挙げている三作品の中で、‘Ghutana’ が最もその面を強調しているが、それでも直接的な表現はない。むしろ、できなかったと考えた方がよい。最大の理由は、社会道徳にふれるからである。それを恐れて、彼女は不道徳な描写を意図的に避けている。例えば、二章でストーリーを紹介した ‘Abhinetā’ では、出張から帰らないディリープの様子を尋ねにランジュナーが彼の下宿を訪れるシーンがある。ここでランジュナーは、下宿を見つからなくてあちこち迷っている。他の場面の描写とバランスをとるなら、「ランジュナーはディリープの下宿に行った」というようなそ分けない表現になるところだが、なぜマンヌー・バンダーリーはわざわざ彼女を迷わせているのだろうか。それは、簡単にランジュナーが到着したのでは彼女が以前にもそこを訪れたことがあり、二人の関係は清いものではなかった、つまり道徳に反すると読者に読まれる恐れがあるため、それを避け

<sup>47</sup>Mannū Bhaṇḍārī, ‘Jītī Bājī Kī Hāra’, *Mainī Hāra Gaī*, p. 30.

たかったのである。ストーリーの展開上ランジュナーは彼の部屋の机の引出しを開けて手紙を読み、詐欺であったことを知らなければならず、仕方なくこのような表現でマンヌー・バンダーリーはつじつまを合わせたのである。他の小説にもこのようなつじつま合わせは多く見られるが全てを挙げることはしない。

では、道徳に合わせるために些細な点まで作家がこのように表現を自粲しているヒンディー文学では、非難の対象になりやすい性の問題はどのように扱われるであろうか。一般に、全く描写しないか、あるいは道徳にふれない範囲にとどめるかのどちらかになってしまう。だがこの点に関して、マンヌー・バンダーリーはインド女性としては進んだ考え方を持っている。「私にとってセックスは驚くべきことでも、秘密でも、非難すべきものでも、禁じられたものでも決してありません」—この考え方通りに性を表現するなら、道徳にふれない範囲での描写では済まないであろう。だが、それは不可能である。確かに、彼女の作品には結婚を期待して性的関係を持った相手から捨てられるというストーリーの小説はいくつかある。未婚の男女の場合もあるが、妻子ある男性と未婚の女性の関係も多く描かれている。例えば、「Strī-Subodhini」と‘Eka Bāra Aura’のヒロインはインドの慣習では許されない不倫の関係を続けており、インド人読者ならここに強い衝撃を受けるのであろう。なぜなら、ヒンディー文学ではこれ程大胆に男女の不道徳な関係を描いた作品が少ないからである。しかし、完全に道徳に反する恋愛を描いていたなら、この小説は発禁処分になり、読者の承認も得られなかつたはずである。実はマンヌー・バンダーリーは、衝撃を与えてはいるが、性を語る時は無味乾燥な表現でわいせつな印象を抑えるように配慮し、うまくバランスをとっているのである。しかも、ヒロインがふしだらな女として読者の反感を買わないように、彼女達は男性に弄ばれたというお決まりの筋書で読者の同情を引くことも忘れていない。

このように、マンヌー・バンダーリーは衝撃的な内容を描いているように見せてはいるが、実は不道徳な描写をする勇気はないのである。だが、彼女を勇気がないと責めるのは不公平である。なぜなら、ヒンディー文学ではこれが限界であり、他の作家と比較すると、性の描写では彼女ははるかに勇気を持っていると言えるからである。しかも彼女は婉曲表現を使うことでヒンディー文学のこの限界を逆に利用するのである。代表作‘Yahī Saca Hai’から一例を挙げる。(サンジャヤは、ヒロインの恋人名。訳は論者。)

夜、床に就いたが、いつまでも私は机の上の夜 香<sup>ラジュニーガンダー</sup>木の花を見ていた。  
なぜか、これは花ではなく、サンジャヤの無数の目が私を見詰め、私に触れ、  
私を撫でているような錯覚に捕われる。そして私は、無数の目にずっと見ら  
れている気がして、恥ずかしくなった<sup>48</sup>。

インド人読者はこの一節から官能的な印象を受けるはずである。マンヌー・バンダーリーの作品にはこのような描写がちりばめられている。赤裸々に性を描く小説が氾濫し、

<sup>48</sup>Mannū Bhanḍārī, ‘Yahī Saca Hai’, *Yahī Saca Hai*, Delhi, 1984, p. 134.

読者もそれに慣れているのなら、彼女の婉曲表現から官能的な印象を受けることは少ないかもしれないが、既に述べた事情のインドでは、それらが刺激的であることは容易に想像できよう。彼女は性的な関係を持つ男女の恋愛を描く時には、「二人は性関係を持った」という一言だけで、わいせつな印象を決して与えないように配慮し、それ以外の時には婉曲表現で官能的な印象を与え、読者の好奇心をそりながらも、道徳にはふれないと作品を作り上げている。マンヌー・バンダーリーはこの点で極めて巧みである。

このような表現に読者は過剰ともいえる反応を示す。先の私信でマンヌー・バンダーリーは短編小説 ‘Gita Kā Cumbana’ はセックスとは関係ないと述べている。その一文から察するに、ギラッドカルはこの小説の中にも性の問題が描かれていると手紙に書いて送ったようである。だが、本当にこの小説にも彼の言うように性の問題が描かれているのであろうか。ストーリーを簡単に紹介すると、ヒロインのカニカーはプレイボーイのラリットを慕っているが、ある日突然キスされたことに怒り彼の頬をぶつ。ラリットは自分の非を認め、肉体関係を持たない男女の友情があることを教えられたと言って去る。この時、カニカーは社会的に不道徳であっても、キスやセックスが恋愛する者の自然な欲求であることを悟るのである。

マンヌー・バンダーリーによれば、この作品は因習と欲求との葛藤の物語だそうだが、非常に未熟で論者には少女趣味の恋愛小説としか写らない。それにもかかわらず、ギラッドカルはここに性の問題を見ており、深みがないことに気付いていない。ヒロインはキスやセックスについて悩んではいるが、ここから何か問題として浮かび上がってくるだろうか。ラリットはカニカーにぶたれて自分が悪かったと謝っている。だが本当に、インドのプレイボーイは女性にぶたれて素直に反省するであろうか。事の正否はともかくとして、女性にぶたれた男性なら、怒って殴り返すなり、罵声のひとつもあびせるのが素直な行動であろう。だが作品では、ラリットは反省し、最後に通俗的な恋愛小説で言い古されたセリフを残して去っている。マンヌー・バンダーリーはキスやセックスが自然な欲求であることをカニカーに悟らせたかったのであろうが、悟らせるだけでそれ以上描くつもりはなかったのである。例えば、カニカーは悟ったのであるから、この後ラリットがすぐに気持ちを変えて戻ってきたなら、自分の欲求に素直にカニカーは彼を受け入れるということになる。しかし、このようなストーリーは絶対にありえない。なぜなら、道徳にふれるためにこのような小説は許されないことが第一の理由で、第二の理由はカニカーを悟らせるだけで読者に十分な刺激を与えられるので、これ以上深くこの問題を掘り下げる意志が作者自身になかったからである。つまり、マンヌー・バンダーリーの作品で、性は問題ではなく、読者に刺激を与える単なるスパイスでしかないのである。問題として描くつもりはないので、タブーにふれて読者の反感を買うようなストーリーになるはずはない。ラリットが素直に反省して去るのは、カニカーを悟らせた段階でストーリーを終わらせるためなのである。このようにラリットという人物像に深みがないことをマンヌー・バンダーリーは気に止めることはないであろう。彼女が念

頭に置いていることは、読者に刺激を与えるながらも、決してタブーにふれないことで、そのためには不自然な描写もするのである。

このように、この小説は非現実的で未熟な作品であるが、それに気付かずニギラッドカルは性が問題として扱われていると考えている。彼の解釈は間違っているが、彼のこの反応は重要なことを意味している。つまり、ヒンディー文学において性の問題が正当に扱われていないことと、そのためにどんなに未熟な作品であれ少しでも性的な描写があれば読者はそれを過剰に評価してしまうということである。このため、実際の価値以上にマンヌー・バンダーリーの文学が評価されることになり、彼女の人はここから来るものも多いと論者は考える。

### 結語

今回の考察では、作家自身の作品観と実際の作品の違いから出発して、その人気の理由を探ろうと試みた。我々の文学伝統から遠い現代ヒンディー文学の理解は、インドにおけるその作品の位置するところを無視しては語れないと考えたからである。けれども、これでマンヌー・バンダーリーの文学の全てを捉えられるはずではなく、例えば社会や歴史という視点からの考察については今後の課題としたい。

#### マンヌー・バンダーリーの作品

長編小説：

*Eka Iñca Muskāna* (1961), *Āpakā Bāntī* (1971), *Mahābhoja* (1976), *Svāmī* (1982).

短編小説：

短編小説集：*Maim Hāra Gaī* (1957)

収録作品：‘Īsā Ke Ghara Insāna’, ‘Gīta Kā Cumbana’, ‘Jītī Bāzī Kī Hāra’, ‘Eka Kamazora Laṛakī Kī Kahānī’, ‘Sayānī Buā’, ‘Abhinetā’, ‘Śmaśāna’, ‘Dīvāra Bacce Aura Barasāta’, ‘Paṇḍita Gajādhara Śāstrī’, ‘Kīla Aura Kasaka’, ‘Do Kalākāra’, ‘Maim Hāra Gaī’.

短編小説集：*Tīna Nigāhom Kī Eka Tasvīra* (1959)

収録作品：‘Tīna Nigāhom Kī Eka Tasvīra’, ‘Akelī’, ‘Anathāhī Gaharāiyāṁ’, ‘Khote Sikke’, ‘Ghuṭana’, ‘Hāra’, ‘Majabūrī’, ‘Caśme’.

短編小説集：*Yahī Saca Hai* (1966)

収録作品：‘Kṣaya’, ‘Tīsarā Ādamī’, ‘Sazā’, ‘Nakalī Hīre’, ‘Naśā’, ‘Inkama Taiksa Aura Nīnda’, ‘Rānī Māna Kā Cabūtarā’, ‘Yahī Saca Hai’.

短編小説集：*Eka Pleṭa Sailāba* (1968)

収録作品：‘Naī Naukarī’, ‘Banda Darāzom Kā Sātha’, ‘Eka Pleṭa Sailāba’, ‘Chata Banāne Välē’, ‘Eka Bāra Aura’, ‘Saṅkhyā Ke Pāra’, ‘Bāṁhom Kā Gherā’, ‘Kamare Kamarā Aura Kamare’, ‘Ūṁcāī’.

短編小説集：*Triśaṅku* (1978)

収録作品：‘Āte-Jāte Yāyāvara’, ‘Darāra Bharāne Kī Darāra’, ‘Strī-Subodhinī’, ‘Śāyada’, ‘Triśaṅku’, ‘Reta Kī Dīvāra’, ‘Tīsarā Hissā’, ‘A-Lagāva’, ‘Ekhāne Ākāśa Naim’.

*Śreṣṭha Kahāniyām* (1969)：それまでに発表された作品の選集。

*Merī Priya Kahāniyām* (1989)：自選短編集。

戯曲：

*Binā Dīvārom Ke Ghara* (1966), *Mahābhōja* (1983).

児童文学：

*Kalavā* (1971), *Āṁkhom Dekhā Jhūṭha* (1976), *Āsamātā* (1981).

長崎 広子（京都大学大学院）