

パゾリーニの文学と映画における東洋

グイード・サンタート／山崎 彩（訳）

『インドの香り』 *L'odore dell'India* の中で語られるインドの旅から、ドキュメンタリー映画『サナアの外壁』 *Le mura di Sana'a* まで、さらに、映画『アラビアンナイト』 *Il fiore delle Mille e una notte* において描かれる魔術的で寓話的なオリエント像や、小説『石油』 *Petrolio* で述べられる東洋への旅まで、1960年代から70年代にかけて、パゾリーニは、東洋との比較考察を発展させる。それは「他者」を探す旅であった。パゾリーニが東洋に向かったのは、ブルジョアが支配する資本主義社会の西洋とは別の世界を探し求めてのことだった。彼は東洋を、アフリカや第三世界の国々と同様に、神話とエロスの支配する場所としてとらえた。このような探求は、同時に、東洋の国々において当時進行中であった社会的且文化的な変化の一解釈をも提供し、西洋におけるオリエンタリズムの歴史の中でユニークな地位を占めることになる。

詩集『グラムシの遺灰』 (*Le ceneri di Gramsci*, 1957) によって、パゾリーニの詩における内的な緊張は頂点に達する。それは、生の私的な領域と公的な領域、個人の人生と歴史、過去と現在、ノスタルジックな追想とイデオロギー的な義務といった要素を調和——同時に比較、衝突——させようと、パゾリーニが最大の努力をした時期である。その後、詩集『現代の宗教』 (*La religione del mio tempo*, 1961) と詩集『バラのかたちをした詩』 (*Poesia in forma di rosa*, 1964) に収められた詩においては、このような緊張は次第に低下していく。そして、矛盾をうたう叙事詩に代わって、すでに取り返しのつかないことが明らかな断絶の悲劇が絶望的に叫ばれるようになる。個人の生と歴史、情熱とイデオロギーの間の均衡と不均衡の、いずれにせよ緊張の季節に続いて、ふたつの極への明らかな分離の時期が訪れる。理性が生における矛盾を解決できないことが明白になったとき、理性の束縛から解放された感情の声に再び耳を傾ける方向へ道が開かれる。パゾリーニの詩は、告白、信仰の放棄、過去への回帰、ユートピアへの逃避がひとつつながりになってとぎれることなく展開される。パゾリーニは、「失われた神話」が新たによりどころとするべき世界を求めて、まだ文明に侵されていない未開の地、原始的・先史時代的な場所の探索へと傾倒していく。ここから、第三世界の国々、アフリカや中近東との出会いが生まれ、それらの国々が初めて注目を浴びることになる。

詩集『現代の宗教』の巻末にある「死に寄せる断片」 *Frammento alla morte* という一篇の結びは、アフリカへの呼びかけとなっている。「アフリカ！私の唯一の、代わりとなる故郷...」
«Africa! Unica mia / alternativa...»¹⁾。1964年4月に発表された詩集『バラのかたちをした詩』の中で、初版には収められていたものの、6月に出版された第2版²⁾からは外された詩的なテキスト3篇のうちの一つ、「預言」 *Profezia* において、パゾリーニは初めて、過去の時点から見て、将来的に起こりうることを夢みるという方法を開拓する。過去と未来は、相反するふたつの形による現在からの逃避であり、互いを鏡に映したように向かい合った反対側に存在している。パゾリーニは幻視者となり、まだ文明に汚されていない未開の民である地中海の抑圧さ

れた人々が、ブルジョア化して墮落した北部に対して反乱を起こすことを夢見る。この蜂起の伝説的なリーダーは、「碧い目をしたアリ」Ali dagli occhi azzurri³⁾となる。碧い目をしたアリに率いられた「未開の民」は「ローマを破壊し、廃墟の上に古代の歴史を芽吹かせるだろう⁴⁾」。1964年に雑誌に掲載された詩「バンドンの男」*L'uomo di Bandung*は、その冒頭から「ああ、東洋へ逃げよう！...⁵⁾」と始まり、パゾリーニの第三世界と東洋への「逃避」を象徴している。

東洋への関心は、パゾリーニの文学と映画の中で繰り返されるが、多くの場合、東洋は神話的な存在、正真正銘の魅力を持った存在として描かれる。東洋との最初の出会いは、『インドの香り』の中で語られる。1960年12月末から1961年2月まで、パゾリーニはアルベルト・モラヴィア（彼は24年前にもインドを訪れたことがあった）、エルサ・モランテと共に1か月半にわたってインドを旅した。『インドの香り』は、その際に書いた比較的長いルポルタージュ記事6本をまとめたものである⁶⁾。パゾリーニ自身が述べているように、旅のきっかけは、1913年にノーベル文学賞を受賞したインドの詩人ラビンドラナート・タゴールの記念式典への招待であった⁷⁾。ボンベイに到着した時から、パゾリーニの目にインドは、貧困と飢えと千年以上にわたる諦観がないまぜになった地獄のように映る。それは、ローマの広大な郊外のような（「果てしなく続くあばら家の群れ」、「小さなバラック小屋がひしめき合う広大な郊外」⁸⁾）。「貧困の地獄⁹⁾」ではあっても、理解したいという思いと、心惹かれて見入ることの間を揺れ動きながら、パゾリーニはその世界に分け入っていく。いつものように彼は夜になると何度も独りで外を歩き回った。「僕は歩くのが好きだった。黙ってひとりで、新しい世界を一步一步体得することを学んだ、ローマの郊外を、ひとり黙々と歩きながら、少しずつ知っていったように」、「モラヴィアが寝に行ってしまった頃、僕は外を出歩いている。迷いながら、ひとりで。まるで探偵のように、インドの香りの痕跡を追いながら¹⁰⁾」。タイトル『インドの香り』は、この世界に圧倒的な存在感を持って漂う死と貧困の「強烈な臭気」と関係している。「インドにおける貧しい食料と死体の臭気は、ある種の熱病の原因となる、止むことのない強い風のような¹¹⁾」。ムンバイの後、ニューデリー、バラナシ、コルカタ、コーチン、アグラ、再びバラナシを訪れたパゾリーニは、常にインドの人々の穏やかさと優しさを強調する¹²⁾。小柄な修道女の前では、優しさともてきまじめな憐憫の情が湧きあがる。パゾリーニがモラヴィアやモランテと一緒に会いに行ったのは、コルカタでハンセン病患者たちを小さな病院に迎え入れ、彼らを最期まで看取る活動に身を捧げていたマザー・テレサである。教会近くの家でオランダ人修道士が受け入れていたインド人たちの小さな傷だらけの顔を見た際にも、同様の感情が湧く。「私はカトリックの修道士たちと知り合った。キリストの精神がこれほどの鮮やかさと優しさをもって私の目に映ったことは今までになかった。見事に成功した（キリスト教の）移植¹³⁾」。当時インドが経験していた大きな社会変化の段階に対する考察（特にカースト間の不和、また、農業に従事する下層無産階級の大集団とインドのブルジョア層との間にある大きな隔たりについて）、さらに、ネルーの政策に対するいくつかの見解は、後にパゾリーニがドキュメンタリー映画『インドに関する映画のための覚書』（*Appunti per un film sull'India*, 1969）で発展させる調査を予告している¹⁴⁾。旅の報告書はバラナシを流れるガンジス川のほとりでおこなわれる火葬の描写で締めくくられるが¹⁵⁾、同様にドキュメンタリー映画もまた、死体を火葬する音のない映像の長いシークエンスをもって終わる。

1967年12月20日、パゾリーニは『インドに関する映画のための覚書』を撮影するために再びインドを訪れる。撮影が終了するのは、1968年1月10日である。『覚書』を映画にすること、「映画になる映画」film da farsi¹⁶⁾という機能をはたす実地調査を撮影することは、60～70年代のパゾリーニが映画・文学作品を制作する際に計画的に選び取った「未完」の詩論と結びついている¹⁷⁾。よって、『インドに関する映画のための覚書』は、ロベルト・ロッセッリーニ Roberto Rossellini の長編映画『インド：母なる祖国』*India: Matri Bhumi* や、同監督が制作したテレビ用ドキュメンタリー映画『ロッセッリーニの見たインド』*L'India vista da Rossellini* とは根本的に異なる作品である¹⁸⁾。『インドに関する映画のための覚書』において、パゾリーニは、先史時代的でアルカイックなインドから、工業化・近代化されたインドへの移行を成し遂げようとしている社会の変化について調査を実施する。ここでは、農民、労働者、知識人、政治家、マハラジャ、映画監督といった様々な階層を代表する人に直接インタビューする手法が取られた¹⁹⁾（この方法はすでに『愛の集会』*Comizi d'amore* の中で使われている）。さらに、『アフリカのオレスティアのための覚書』*Appunti per un'Orestiade africana* で行うのと同様に、パゾリーニは映画の登場人物となり得る顔も探す。

『インドに関する映画のための覚書』を撮影するためにインドへ2回目の旅をした際には、パゾリーニは西洋のオリエンタリズムの歴史について十分に理解していた。映画の2番目のシーンで我々はパゾリーニ自身の姿を目にするが、彼はインド版画の分厚い本を開いた状態で持っている。このショットは、エドワード・サイドが『オリエンタリズム』²⁰⁾の冒頭で定義したように、「東洋」が西洋の創作であることへのパゾリーニの自覚を明らかにする。ゆっくりとしたパノラマ撮影にかぶせられたパゾリーニのナレーションは非常に意味深長だ。「私はインドについてのドキュメンタリー映画や、報道番組、調査を撮るためにここにいるのではない。インドをテーマとする映画についての映画を作るためにいる²¹⁾」。パゾリーニが東洋に対して持っていたヴィジョンは、現実起きる出来事を通して自らを取り巻く世界を理解しようとするマルクス主義の知識人の見方であった。彼の「東洋」は、西洋の無意識の記憶によって重苦しく圧迫されている²²⁾。彼を東洋へ向かわせたのは、「他者」を探すためだった。言い換えれば、パゾリーニは、ブルジョワ社会で資本主義的な西洋に対置される、粗野な、汚されていない、古いがために新しい世界の顕現を求めていたのである。ちょうど『インドに関する映画のための覚書』を撮影している間に、パゾリーニは『第三世界についての詩のための覚書』というタイトルの映画の着想も得た²³⁾。調査は、遺体を火葬するシークエンスにおける「答えのない」問いによって締めくくられる。「インドへ行く西洋人はすべてを所有するが、実際は何も与えない。インドは、一方で、何も持たないが、本当のところすべてを与える。だが何を？²⁴⁾」

パゾリーニは、映画『デカメロン』を制作中に再び東洋を訪れている。アリベックの挿話（3日目第10話）はイエメンを舞台とした。このエピソードはサナアで撮影と編集がおこなわれたが、最終的な編集作業で削除され、消失する²⁵⁾。できあがった映画は長すぎたので、プロデューサーのフランコ・ロッセッリーニは映画を短縮するようパゾリーニに要請した。リザベッタの物語とアリベックの話とどちらかを選ぶことになり、パゾリーニは後者を削った。ナポリが舞台ではないため、「ナポリ風の味付け」を特徴とする彼の『デカメロン』には必要不可欠ではなかったからだ²⁶⁾。『大きな鳥と小さな鳥』*Uccellacci e uccellini* の時と同様、『デカメロン』も原案か

ら脚本,脚本から映画となるまでの過程で徹底的な変化を被っている。エピソードの数が変わり、それに伴って作品全体の構成も変更された²⁷⁾。アリベックのエピソードを撮影するためにイエメンに滞在中、パゾリーニは「ユネスコへ呼びかける形の資料」として短編映画『サナアの外壁』を制作する。このドキュメンタリー映画に付されたテキストの結びに、パゾリーニはユネスコに呼びかけて、「過去の刷新という良識を疑う力の名の下に」城壁が取り壊され、破壊がすでに始まっているサナアの景観を保護するため、イエメンに援助してほしいと訴えた²⁸⁾。最初の上映で、パゾリーニはイエメンで撮影したドキュメンタリーの中にイタリア中部オルテに関するいくつかのシークエンスを挿入した。これらは別のドキュメンタリー映画『都市のかたち』*La forma della città*のために彼が撮影したものだった²⁹⁾。この中でパゾリーニはニネット・ダヴォリにオルテの町の古い形の重要性和、保護の必要性を説明する³⁰⁾。サナアの横にオルテを置いたことは象徴的だ。パゾリーニにとっては既に「古代世界、言い換えればリアルな世界の破壊は、どこにおいても進行中だ。新資本主義による土木建設部門への投機を通じて、非現実が蔓延している³¹⁾」。

『アラビアンナイト』においても、作品の構成は脚本から映画になる過程で全く変わる³²⁾。パゾリーニが1972年夏にダーチャ・マラーニと共同で執筆した脚本の調和のとれた厳密な構成とは対照的に、映画の構造はより自由で軽快なものとなっている。未公開のふたつのシークエンス「ヌラディンの物語への序章」*Prologo alla storia di Nur-ed-Din*と「ドゥーニャとタージの物語」*Storia di Dunja e Tadjji*は編集は施されたが、最終的な作業でカットされることになった。『アラビアンナイト』を締めくくる言葉は、『デカメロン』や『カンタベリー物語』と同様に、オリジナルの脚本にはなく、映画制作の間に付け加えられたものである。(ヌラディン「わかるかい？僕はこんな詩を知っている。“なんという夜だ！神は一晚として同じものをお作りにならなかった！その始まりは苦いが、その終わりはなんと甘いことだろう”³³⁾))。『アラビアンナイト』の映画表現は、エロス表出の全ての段階へと開かれる。動物的なむき出しの欲望への墮落から、倒錯したエロスの表象まで、さらには、映画の主要なモチーフである、若い肉体の美しさに対する恍惚とした観想まで。この点に関して、パゾリーニの証言は象徴的である。「私にとって、エロティシズムとは第三世界の若者たちの美しさであり、彼らの荒々しく熱狂的で幸福な性交渉のことです。そのようなエロティシズムはまだ第三世界に残っていて、私はそれをより純化させましたが、ほぼ完全な形で『アラビアンナイト』に表現しました³⁴⁾」。ルポルタージュ「私の『アラビアンナイト』」*Le mie «Mille e una notte»*においては、映画の出演者を見つけるためにエリトリアを旅したことが語られているが、パゾリーニはその中で「ホモセクシュアリティは、魔術と共に『アラビアンナイト』の敵役的な要素です。くり返しますが、主役となるのは運命なのです [略]。『アラビアンナイト』の中には、ホモセクシュアリティへの数え切れないほどの感傷的な賛辞があります³⁵⁾」と述べている。アメリカの研究者ナオミ・グリーンは、『アラビアンナイト』においてホモセクシュアリティとヘテロセクシュアリティが同等に扱われていることを強調している³⁶⁾。

『アラビアンナイト』は空想と現実が未確定な状態で交互に現れて物語が展開する。夢のような映画で、東洋の民衆が口ずさむ歌のメロディーによって音楽的なアクセントがつけられている。ヌラディンとズルムードの物語を中心とした円環構造にしたがって、物語はラブソディー

のような、よどみないリズムによって進む。それは、パゾリーニ映画における「東洋の」時代だった³⁷⁾。『アラビアンナイト』においては、音楽が物語を文脈の中に入れるための特別な役割を果たしている。実際、サウンドトラックの大部分は、アラビアとネパールでの撮影中にパゾリーニ本人が録音した音源によって構成されているが、パゾリーニは録音を正真正銘の音楽資料として提案している。それは、さまざまなジャンルの歌や楽器演奏で、中東の民族音楽の非常に興味深いサンプルとなっている。これらの音楽がモーツァルトのふたつの四重奏と交代で流される³⁸⁾。それに加えて、アジズとアジザのエピソードにおいては、サウンドトラックの監修者エンニオ・モリコーネによる介入の中に、いくつかのストラヴィンスキーからの引用が付け加えられている。このような音楽ジャンルの混合についてパゾリーニが残した短いコメントは啓発的である。「アラブやネパールなどの民衆的な音楽が映画のリアリスティックな要素を代表するのに対し、モーツァルトとストラヴィンスキーの音楽は、映画の「西洋化させている」部分を、つまり、映画を夢想する私のやり方を象徴しています³⁹⁾。」このパステリーシュへの回帰は、『アラビアンナイト』のサウンドトラックを『デカメロン』や『カンタベリー物語』のサウンドトラックとは異なるものにし、また、『奇跡の丘』 *Il vangelo secondo Matteo* という前例を思い出させる要素となっている⁴⁰⁾。

『アラビアンナイト』のために行われた俳優探しの興味深い考証は、旅のルポルタージュ「私の『アラビアンナイト』」によって得られる。すでに言及したように、この中でパゾリーニは、映画のための俳優、特に、少女を探す目的でおこなわれたエリトリアの旅について語っている（旅は、最後の部分でアディンとムカッターまで続けられる）。アスマラにおいてパゾリーニは、女奴隷ブルムードの役を演じることになるイタリア人とエリトリア人の混血の少女イネス・ベッレグリーニを見つける。彼女の美しさはパゾリーニをほとんど涙ぐませるものであった。もっと「小説のよう」で、ついには「ひらめき」にまで至るのは、映画のオリジナル脚本の中では「美女シット」と「見目麗しいハッサン」を主人公とするエピソード⁴¹⁾の、シット役を演じる少女の探索であった。ついに見いだされた少女は、長い間頭を垂れた後、堪えることのできない陽気な笑いを爆発させて頭をあげる。「そしてシット役としてジャーナ・イドリスが獲得された——奇跡は繰り返されたのだ⁴²⁾」。この笑いの爆発の前には、パゾリーニは彼女の顔の中に「ベニンの仮面」のような、よくある完璧さ⁴³⁾しか見ることができなかった。「ベニンの仮面」という表現は古ベニン王国を指し（「ベニンは関係ないとはいえ、ナイジェリア文明の古代からの中心地だった。そこで、都合のいい引用として私は使っている」とパゾリーニは但し書きをつけている）、同名の共和国（ベナン共和国）と混同しそうだが、現在のナイジェリアの一部である。エド人の国としても知られ、首都はベニン・シティであった。13世紀頃、ベニンはナイジェリアの芸術的な首都となった。象牙でつくられた儀式用の仮面の他に、町の職人たちは青銅でできた王侯の頭部像、称賛のためのプレート、動物の彫像、王侯の活躍を描いた場面が彫り込まれた牙、木製の頭部像といったものを制作した。先の話の中でパゾリーニが描写した少女は、ハッサンと彼女を共に主役とするエピソード（ハルン・アル・ラシド王の物語）において、「ジャーナ」の役を演じた⁴⁴⁾。少女の名前「ジャーナ」と「ベニンの仮面」への言及は、魅力的な未完小説『石油』⁴⁵⁾でも繰り返される。パゾリーニの没後、1992年に出版された。『石油』のテキストは、1972年から75年にかけて書かれ、連続した番号のつけられた133の「覚書」*appunto*によって

構成されている。いくつかの「覚書」が同数字でまとめられている場合は、後ろにアルファベット記号がつけられる（その中でもっとも長いのは、「糞（ヴィジョン）」*Il Merda (Visione)*である）か、あるいは、「その二」bisや「その三」terなどの番号が追加された。長編の「覚書41 奴隷の購入」*Appunto 41 Acquisto di uno schiavo*はハルツームを舞台としている。主人公はトリストラムといい、スターンの『トリストラム・シャンディ』*Tristram Shandy*の主人公と同名であるが、この小説は、『石油』のモデルのひとつと考えることもできる⁴⁶⁾。トリストラムは女奴隷を買うためにハルツームへと旅し、完璧な美貌が備わった少女の奴隷ジャーナと出会う。彼女は「ベニンの仮面」のように美しかった。彼はジャーナを買うことにする。トリストラムはこの小さく従順な女奴隷のためにすべての性的な欲望を満たした後、彼女を解放することに決め、ハルツームのカトリック伝道会に連れて行く。

東洋（極東も含む）の文学、哲学、宗教に対するパゾリーニの関心は、彼が週刊誌 *Tempo* に発表したいくつかの書評を読めば明らかである。これらの書評は、1972年11月26日から1975年1月24日まで *Tempo* に掲載されたすべての書評を取録した『語りの語り』(*Descrizioni di descrizioni*, 1979) に収められている⁴⁷⁾。ただし、『海賊評論』(*Scritti corsari*, 1975) 中の「資料と補足」*Documenti e allegati* に収録済み書評は除かれる。パゾリーニによって吟味される本は、イタリア文学から外国文学、批評まで、ルキアノスから現代詩人まで、また、宗教史から東洋思想まで多岐にわたる。アナンダ・K・クマラスワミの『ヒンズー教と仏教』*Induismo e buddismo* という小さな本の書評では、パゾリーニは大きな感銘を受け、「非常に感動した」と述べる。彼、すなわち「(くり返して言うが、神話の真実と美に非常に感動したとはいえ) 墮落した西洋人」*occidentale viziato* にとって、本は、ヒンドゥー教と仏教の哲学と宗教についての「素晴らしい要約書」であると見えた⁴⁸⁾。この書物において、クマラスワミは、この偉大なふたつの宗教の本来の教えと哲学的な概念について検討する。そして神話、儀礼の伝統、それぞれの教義、聖なる書物について言及しながら、これらの宗教の歴史を再構成する。そこには、ヒンドゥー教と仏教が普遍的な真実を表現していることを示す狙いがあった。クマラスワミは、ふたつの宗教における本質的な概念の同一性を力説する。この書評においてもパゾリーニは宗教史に対する自らの関心を明らかにしている。このことは、ミルチャ・エリアーデの『神話と現実』*Mito e realtà* の書評によっても確認できる⁴⁹⁾。さらに、エリアーデの代表的な2冊『宗教学概論』と『永遠回帰の神話：祖型と反復』もまた、パゾリーニはよく親しんでいた。

小説『石油』には、東洋へのさまざまな種類の旅、また古代・東洋の宗教に関する多々の言及が現れる。物語は主人公が、互いに正反対の二人の人物カルロ I とカルロ II に分裂する場面から始まる。このふたりは、カルロ・ディ・ポリスとカルロ・ディ・テティスであり、「政治的な」カルロと「性的な」カルロ、天使と悪魔、ある石油技師と彼の分身のことである（「覚書3 メタフィジカルなテーマの導入」*Appunto 3 Introduzione del tema metafisico*）。主人公、カルロ・ヴァッレッティ技師はトリノに生まれ、ENI（イタリア炭化水素公社）で働いている。彼は若い頃から、ENIの出張のためにアメリカ、アフリカ、東洋をよく旅した（「覚書5 序文の狂気は続く、カルロ I」*Appunto 5 Continua la follia prefatoria: Carlo primo*）。覚書36から40までの「アルゴの船員たち」*Gli Argonauti* は、金羊毛を見つけ出すという任務のためにカルロがおこなった東洋の旅が語られる（覚書36dと36i）。この旅はしかし冒頭において「東洋への“神話的な”旅、ロ

ドスのアポローニオスのリメイク」]として提示され、イアソンとメディアの物語と絡み合う。それは「本当の旅の現実的なヴィジョンと混合される、入会儀式としての旅といった旅の神話についての作り直された一連の“ヴィジョン”⁵⁰⁾へと細かく分かれるはずだった。パゾリーニは、さらに、「それをすべてギリシア語で書く（パラグラフのタイトルにおいては、電報のように短く、しかし余すところなく要約された翻訳を付す）」ことを決意していた⁵¹⁾。実際、覚書 36 と 36b-36n といった短いすべての「覚書」には、ページの中央に「(ギリシア語)」というメモがついている。パゾリーニはひょっとするとロドスのアポローニオスの『アルゴナウティカ』のギリシア語テキストをリメイクするという可能性を考えていたかもしれない。『アルゴナウティカ』は、ボルテーゼ門の市で見つかった旅行鞆の中にあつた本のうちの一冊である（「覚書 19 ボルテーゼ門での発見」Appunto 19 *Ritrovamento a Porta Portese*）。すでに触れたように、（「覚書 43 パトナの町とビハール州の物語」Appunto 43 *Storia della città di Patna e della regione del Bihar*）によって、物語の舞台はインドへと移動する。

カルロ・ヴァッレットティはその後、「新たな金羊毛」たる石油をペルシア湾で探す ENI の委員長として中東へ戻る。ペルシア湾では ENI の有名な浮体式石油プラットフォームが稼働し始めたところであつた（「覚書 54 中東への現実の旅」Appunto 54 *Il viaggio reale nel Medio Oriente*）。カルロは 1972 年 3 月にイタリアへ帰国する（「覚書 60 東洋へ向かう第二の旅からの帰還（“プロジェクト”より）」Appunto 60 *Ritorno dal secondo viaggio dall'Oriente (dal "Progetto")*）。しかし、ローマで、カルロは彼の分身カールと再会しなかつた。カールはその間に性転換を遂げて、女性になっていた。その結果、彼は心のバランスを失う（「覚書 61 カールはもういない」Appunto 61 *Karl non c'è più*, 「覚書 62 カール失踪に続いて」Appunto 62 *In seguito alla scomparsa di Karl*）。「73 年か 74 年」の冬のある晩（「覚書 70 コロッセオで夜のおしゃべり」Appunto 70 *Chiacchiere notturne al Colosseo*）に、カルロは歩いてコロッセオへ行き、そこで、「あるヴィジョン」を見る⁵²⁾。それはすぐに地獄のような舞台美術の上に繰り広げられる。彼の前には 25 歳くらいの「糞 Merda」と呼ばれる男と彼の婚約者チンツィア（「覚書 71a 糞（ヴィジョン：第 2 パラグラフ）」Appunto 71a, *Il Merda (Visione: paragrafo secondo)*）が現れる。『糞（ヴィジョン）』と題される長いセクションは、覚書 71 と 71a から 71z まで、72° から 72g までを含む。覚書 71 は、20 のパラグラフに分かれていて、覚書 72 はさらに 6 あり、全部で番号のついた 26 のパラグラフとなる。そこに覚書 73 と 74 と 74a が追加される。「ヴィジョン」は、密集した一連の環（ジローネ）に分けられている。ここでは、ダンテの『地獄篇』を寓意化し、かつ現代風にした一種の「翻案」が演じられる。ヴィジョンの末尾にカルロは「途方もなく大きな壁龕」の前に立つが、そこには「巨大な偶像」が安置されていた。この偶像は「女性の怪物」で、「長くごつごつした男性の陰茎」を右手に持っている（「覚書 74 ヴィジョンの最後のひかり」Appunto 74, *Ultimo sprazzo della Visione*）。この偶像の足元に、カルロは以下のような言葉を読む。「私は笑うためこの像を建てた」。壁龕の描写において、パゾリーニはアルフォンソ・マリア・ディ・ノーラの本『宗教人類学』*Antropologia religiosa* の表紙にある写真を再現する。既に指摘したように、この著作もパゾリーニによって書評されている⁵³⁾。ディ・ノーラの本は、後続の「覚書 127 叙事詩における第四の章（“神秘の謎”から）」Appunto 127 *Quarto momento basilare del poema (dal "mistero")* においても参照される。その覚書では、カルロに最後の性転換が起きて、彼は男性性を再獲得

する。デイ・ノーラが「笑いと卑猥」*Riso e oscenità* という章で叙述する *anàsyra*⁵⁴⁾ の儀式について言及が繰り返される。偶像の台座に書かれた言葉は、続く「覚書 74 注釈」*Appunto 74 Glossa* でもう一度提示される。この中でパゾリーニは、古代宗教における秘儀の長い伝統の中で、笑いが「もし“陰茎”や“外陰部”を露出することに由来する場合には、宇宙的な危機を解決する機能」をどれほど持つかということを示す。注釈の覚え書きの中で、パゾリーニは、カルロが「彼のヴィジョン」の中で見た登場人物たちが、「彼らが生きている危機が、季節の自然な“サイクル”から生産と消費の工業化された“サイクル”への移行に由来する危機であるということを知らない」と強調している。宇宙のサイクルと宇宙生成の神話は、ミルチャ・エリアーデによって、『永遠回帰の神話』と『神話と現実』の中で検証されている⁵⁵⁾。覚書 133 の下に追加した注釈のテキストにおいて、パゾリーニは『神話と現実』をほぼ忠実に書き写している。それは、パプアニューギニアの少数民族カイ族についての言及である。「彼らは、創造主マーレングファンクが宇宙と人間を創ると、世界の果て、地平線へ引退し、そこで眠りについたと信じている。だが、ある日、創造主は目を覚まし、寢床から起き上がり、自らの創造物全てを破壊するだろう⁵⁶⁾」。

『石油』における最後のふたつの覚書、「覚書 132 エドへ：旅程編成」*Appunto 132 Verso Edo: programmazione del viaggio* と「覚書 133 嘲笑(“プロジェクト”から)」*Appunto 133 L'irrisione (dal "Progetto")* は、準備中のテキストが未完のまま残され、執筆が中断されたことを明らかにしている。カルロの夢に現れる「口のきけない登場人物」は、「覚書 130 啓示と駄洒落(“プロジェクト”から)」*Appunto 130 L'illuminazione e i calembours (dal "Progetto")* で既に登場したが、カルロから分離し、肉体とコルネリオという名を持つに至る。コルネリオは「ドラッグをやる、少し愚かなヒッピー」に似ているが、エドへ旅に出ることを決める。カルロはイタリアへ戻ると「エドで手に入れた貴重な教え」の成果を得ようとする。彼はピエモンテ州カナヴェーゼに「エドの寺と同じ造りの、小さな隠れ家風の別荘」を建造する。カルロは黙想のうちに隠棲する。無為によって「無為の神⁵⁷⁾」*Dio ozioso* への信仰を、また戯れによって「剽軽な神」*Dio scherzoso* への信仰を実践しながら。『石油』の後半は、覚書 133 と、それに続くふたつのコンテで中断されている。コンテの最初のもは、聖者となったカルロ I がカルロ II を探すために行う「地獄への降下」が描写される。それは、「ダンテを含む神話的かつ中世的なモデルに従った、古典的な旅という形になる」。パゾリーニによって計画された小説の続きは、1972 年に書かれた作品の草案「石油(小説)」*Petrolio (Romanzo)*⁵⁸⁾ からのみ再構成できる。これについて結末の部分に要約すると以下ようになる。爆弾の爆発後、イタリアの状況は急速に進歩する。「教会と共産党はもう役に立たない。A と B は石油を自分の人生の理想とするしかなくなる。彼はひとりで去勢する」(この最初の草案においては、後にカルロ I とカルロ II、あるいはカルロ・ディ・ポリスとカルロ・ディ・テティスとなるものが、単純に大文字の A と B によって指示されている)。A を見失った B は、「石油研究棟」のオフィスに郵便を取りに行く。そこでは、その頃にファシストが力を伸ばしていた。だが、「貪り喰う怪物」が「有毒な息」を吹きかけ、彼らを腐らせてしまう。同じ頃、A は中東での旅から戻る。この旅の中で、「彼は(西洋人として)オルフェウス教の秘儀への参加を認められ、田舎の古い家に隠棲する。「彼は聖者となる。彼は神と通じていた」。『石油』については後で再度取り上げ、本稿の締めくくりに、この小説のテキストに

見られる日本への言及について短い考察を加える。

『インドの香り』で語られる旅に始まり、ドキュメンタリー映画『サナアの外壁』、『アラビアンナイト』の中で描写される魔術的でおとぎ話のような東洋における旅、さらに、小説『石油』で繰り広げられる旅——最初は石油の探求と結びつき、その後には秘儀伝授の旅——まで、パゾリーニは60年代から70年代に東洋との比較検討を推し進めた。既に述べたように、パゾリーニを東洋へと向かわせたのは、「他者」の探求だった。東洋、アフリカ、第三諸国は、パゾリーニにとって、神話とエロスの場だった。それらの場所では、まだ、探せば、失われた世界の新たな「奇跡的な」出現を期待できた。『アラビアンナイト』でシット役を演じることになる少女との出会いのエピソードのように。この探求は他方、神話の創造に加えて、知的経験でもあり、西洋のオリエンタリズムの歴史においてユニークな位置を占めている。中東諸国、インド、アフリカ、また当時は「第三世界」とひとくくりと呼ばれていた植民地支配から脱したばかりの国々で起きていた社会的・文化的な変化について、パゾリーニは鋭い解釈者であった。とはいえ、東洋と西洋を対照的にとらえる見方も、「第三世界」という当時の使われた地政学的な定義も、めまぐるしい変化が続く新しい地球村グローバル・ヴィレッジの現実の中では、完全に過去のものである。

本論の考察の締めくくりとして、日本の詩、文学や文化に対するパゾリーニの関心について最後に少し触れる。パゾリーニの日本に対する関心は、フリウリ方言による詩を書いていた時代に既に現れている。このテーマについては、土肥秀行が『パゾリーニにおけるフリウリ方言の実験』*L'esperienza friulana di Pasolini* という本の中で扱っている⁵⁹⁾。彼は、それ以前に、雑誌『パゾリーニ研究』*«Studi pasoliniani»* に、日本におけるパゾリーニ研究についての記事を発表していた⁶⁰⁾。先の本の補遺として、土肥は「パゾリーニと日本の俳諧」*Pasolini e la poesia giapponese haikai* という論文を収めている⁶¹⁾。ここでは、40年代のパゾリーニの詩における日本の俳諧の存在について考察がなされる。この論文は3章構成である。第一章が「パゾリーニの文学評論の中の俳諧」*Haikai nei saggi letterari di Pasolini*、第二章が「パゾリーニが翻訳したふたつの日本の詩」*Due poesie giapponesi tradotte da Pasolini*、第三章が「パゾリーニの俳諧7本：“悔恨のハイカイ”」*Sette haikai pasoliniani: Haikai dei rimorsi* である⁶²⁾。中でも特に興味深いのは、パゾリーニによって翻訳された2篇の日本の詩である。フリウリ時代のパゾリーニがおこなった詩の理論構築と実験の中で、翻訳は重要な位置を占める。モンダドーリから出版された『全詩集』第2巻末に収められた「翻訳詩」のセクションにおいて、イタリア語やフリウリ方言に翻訳された多くの詩が発表された。それらの大部分がそれまで未発表のものであった。翻訳はその約半分がフリウリ方言で、特に1945年から47年に書かれたものである。この時代のパゾリーニはフリウリ方言に文学的な価値を与えるプロジェクトに専念していたが、そこには翻訳という作業も含まれていた。翻訳の大部分はフランス語（ボードレー、ヴェルレーヌ、ランボー、ラフォルグ、アポリネール）からのものだったが、スペイン語（ヒメネス、ギレン、ロルカ）や、カタルーニヤ語（ホアン・ロイス・デ・コレーリヤ、ジャシン・バルダゲ、ヨゼフ・カルネル）、英語（エリオット）、さらに、古典ギリシア語とラテン語（サッフォー、ウェルギリウス）からの翻訳もあった。さらに、パゾリーニはイタリア語訳という「仲介」を利用して、彼が全く知らない言語、例えばドイツ語（ヘルダーリン、ゲオルゲ、トラークル）や、日本語（清少納言、

塩井雨江)からの翻訳も行った。1945年夏、パゾリーニは清少納言による四季についての4つの断章、「春は曙」、「夏は夜」、「秋は夕暮れ」、「冬は早朝」をフリウリ方言に翻訳した⁶³⁾。これらの章は、清少納言の有名な随筆『枕草子』から取られたものである。塩井雨江の翻訳のテキスト *Il zovin pescadour* (原題『若き漁師』)は、その下の部分に以下のような注が書かれている。「日本の近代詩人からの非常に自由な翻訳。2連省略し、他も大きく変更した」。

空想に満ちた日本のイメージは、続いて1949年に書かれた小説の素案『日本人たちの王』*Il Re dei Giapponesi*の中に現れる。1948年から1951年にかけて、パゾリーニは『海の小説』*Romanzo del Mare*という未完に終わる小説を準備していた。この小説に関しては、ふたつの断章『サモス島のコラエウス』*Coleo di Samo*と『海のオペレッタ』*Operetta marina*と素案『日本人たちの王』が死後発表されている⁶⁴⁾。『日本人たちの王』は4つの短い章からなり、日本海を舞台としたサルガーリ風の実験作である。パゾリーニは幼少期にサルガーリを熱心に読んだ⁶⁵⁾。サルガーリの海は、少年時代の海である。若き主人公は、朝鮮海峡と日本海の間にある想像上の海で、総督とその長男と共に起こった冒険旅行を一人称で語る。彼は同様に中国人と連れだって自動車でも旅をする。日本人たちの軍隊と野営地が現れるのは、第4章の最後だけである。この小説には「海の」夢についての長い描写がある。そこで主人公は海の深いところを泳いでいる。この典型的なフロイト風の夢は、子宮内にいた時代への想像、また、胎児が羊水の中で「泳ぐ」ことと結びついている。若い主人公は海の底を泳ぐことを夢見る。だが、彼の泳ぎは「翼のない飛行」*volo senz'ali*だった⁶⁶⁾。

映画『王女メディア』(*Medea*, 1969)の冒頭における、人間を生け贄に捧げる長いシークエンスでは、エスニック音楽のサウンドトラックが途切れることなく奏されるが、それは響きの良さがありながらも、調和しないという特徴を持ち、日本の地唄と箏曲、チベットのラマ教音楽とイランの求愛歌によって構成されていた⁶⁷⁾。注目に値すべきことに、パゾリーニの蔵書の中には、ダーチャ・マライーニと野尻命子が監修した『日本の詩による抵抗：日本詩の100年アンソロジー』*La protesta poetica del Giappone. Antologia di cent'anni di poesia giapponese*があった⁶⁸⁾。ダーチャ・マライーニはパゾリーニの親友だった。よく知られているように、彼女の父親のフォスコ・マライーニはすばらしい民俗学者、東洋学者である。第二次世界大戦前にマライーニは日本に移り住んだ。まず札幌に住み、それから京都に移住し、京都帝国大学でイタリア語の教員となる。名古屋の強制収容所に収容された後、終戦後は一度イタリアへ戻るが、すぐにチベット、朝鮮半島、日本へと旅立っている。チベットと日本において多くの見事な写真を撮り、アイヌ文化研究の第一人者となった。フォスコ・マライーニが日本でおこなった重要な研究は、以下に挙げる複数の本にまとめられている。『アイヌのイクバシユイ』(*Gli Iku-bashui degli Ainu*, 1942: 邦訳1994), 『随筆日本』(*Ore giapponesi* 1957: 邦訳2009), 『海女の島』(*L'isola delle pescatrici*, 1960: 邦訳1964), 『日本と韓国』(*Giappone e Corea*, 1978), 『天の会食：天皇による献納の儀式』(*L'Agape celeste, i riti di consacrazione del sovrano giapponese*, 1995), 『日本マンダラ』(*Giappone Mandala*, 2006)。1970年に最初の妻トパツィア・アリアータと離婚した後、マライーニは再婚相手の並木美恵子とフィレンツェに暮らした。そこで彼は自らの写真アーカイブと多くの希少本を揃え、また、フィレンツェ大学で日本語と日本文学を講じた。

先に引用した『語りの語り』の中に収められた書評は、日本文化に対するパゾリーニの関心

を証明する⁶⁹。パゾリーニは、千崎如幻とポール・レップスによる『101 禅話』 *101 Storie Zen* と、マルセル・グラネの『中国人の宗教』 *La religione dei Cinesi* を併せて書評した⁷⁰。この冒頭でパゾリーニは「禅に対して今まで全く関心を持ったことはない」と明言する⁷¹。けれども、この先に私たちが見るように、実際は、禅の小話に対する関心は、小説『石油』において戻ってくる。さらにパゾリーニはボル・アルノルの『日本の秘儀への旅』 *Viaggio tra i mistici del Giappone*⁷² とアルフォンソ・マリア・ディ・ノーラの『宗教人類学』⁷³ を意義深く結びつけて書評している。パゾリーニは、仏教実践者としてのアルノルの物の見方が「東洋人の新たな指導者に質問し、こびを売る西洋人の入門者のそれ」であることを強調している⁷⁴。さらに、パゾリーニは、谷崎潤一郎の『細雪』⁷⁵ について掘り下げた豊かな書評を書き、「『細雪』の読書に、私は滅多にないほどのめり込んでしまった⁷⁶」と述べている。パゾリーニはこの小説の「手つかずの古代と古代化した現代」 *antico intatto e moderno antichizzato*（傍点は原文斜体）に魅了された⁷⁷。これは、例えば、蒔岡家の4姉妹が自然な様子で時に着物、時に洋服を着ることによっても証明される。

小説『石油』には「禅の小話に代わって」 *Al posto dei racconti Zen* というタイトルの2つの計画された覚書が存在する。ここにはそれぞれ、「1974年5月」と「1974年6月4日」という日付が付されているだけで番号はなく、番号順には従わない続きの2覚書である「覚書 103a 不確かな定点」 *Appunto 103a Un incerto punto fermo* と「覚書 102 エポケー：サロンでの発言」 *Appunto 102 L'Epochè: Commenti in salotto* との間に入れられている。覚書 102 は、3つの中黒点（・・・）が打たれているだけである。『101 禅話』とマルセル・グラネの『中国人の宗教』への書評にある言及（エドと、ビハールの州都パトナについて）は、『石油』の語りがインドへ舞台を移す「覚書 43 パトナとビハール州の物語」 *Appunto 43 Storia della città di Patna e della regione del Bihar* と「覚書 132 エドへ：旅程編成」 *Appunto 132 Verso Edo: programmazione del viaggio* に再提示される。秘密めいた旅の目的地を特定するのは簡単ではない。この点について、2つの覚書は正確な情報を提供しない。下線引きされた「エドへの旅 *Viaggio a Edo*」という覚書は、「覚書 90 以降」“App. 90 e segg.” というタイトルの終わりにペンで書き込まれている。エドは、東京の古名である。他方、コルネリオのようなヒッピーたちが好んだ東洋の旅の目的地は、インドである。小説『石油』の素案の最後においては、Aが受けるオルフェウス教への入信の儀式について語られているが、それが行われるのは「中東において」とある。

「覚書 131 新たな注釈」 *Appunto 131 Nuova glossa* のなかで、パゾリーニは読者に向かって「覚書 37 書かれたなにか」 *Appunto 37 Qualcosa di scritto* と他の4つの覚書を再読するよう助言した後で、次の章においては日本語の文字で書かれたテキストを入れることを予告する。「覚書 37 書かれたなにか」の冒頭で、パゾリーニは、まるで自らの『アルゴナウティカ』を完成させたかのように読者に向かって語りかける。「私の“アルゴナウティカ”の終わりにあたり、読者にいくらかの解説をしななければならないと思う」と彼は書く。解説は「文体上の“珍妙”」に関するもので、その奇妙な点は、「ギリシア語の、あるいは、現代ギリシア語、もっと正確に言うとかヴァフィスによって使われた文学的な現代ギリシア語のテキストが長く組み込まれたことによる。だが、印刷されてはいるものの読むことのできないこれらのページは、極端な形で [中略] 私の決意を宣言しようとしている。それは、物語を書くのではなく、ひとつの形式 *forma* を組

み立てようという決意である（このことは先へ行けばもっとわかる）。この形式は、単純に‘書かれた何か’だけから成り立っている。「アルゴの船員たち」のセクション、覚書36と36bから36nのそれぞれの末尾に、パゾリーニは「(ギリシア語テキスト)」というメモを付けた⁷⁸⁾。覚書131では、パゾリーニは読者に、極端な例、「つまり、作品の全体がギリシア文字、あるいは現代ギリシア文字で書かれ、それらは実際のところ解読不能であり、それゆえに、‘書かれた何か’以外の何物でもないものを作り出しているのだが——、今、それはくり返されようとしている。今度の文字は日本語である。ここにおいて、純粹な表意文字法と意義深い判読不能性は、言うまでもなくさらにはっきりと表現される」。続く覚書132の最後に、パゾリーニは実際、「(日本語テキスト)」と書いている。

注

* Guido Santato, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università di Padova, via Beato Pellegrino 1, 35137 Padova; guido.santato@unipd.it. 本稿は、立命館大学における2018年6月3日実施の講演会のために用意された(立命館大学言語文化研究所、関西イタリア学研究会 ASIKA 協力、科学研究費助成事業・研究課題番号17H02323)。

1) Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, tomo I, a cura e con uno scritto di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003 (d'ora in avanti TP I), p. 1050. パゾリーニ作品の全体を紹介するものとしては以下を参照。Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma, Carocci, 2012.

2) 第2版は、構成、テキスト共に大幅な変更がおこなわれ、表紙帯には「再修正第2版」という言葉が付された。パゾリーニは第1版の誤植や本の構成に不満があり、第2版の刊行を強く求めた。構造におけるもっとも明らかな違いは、2つのカリグラム『新たな歴史』*La nuova storia*と「預言」が含まれた第IVセクション「十字架の本」*Il libro delle croci*の全てが削除されたことである。さらに第VIIセクションの第II部「南部の夜明け」*L'alba meridionale*が削られた。2つの版の違いについては以下を参照。Cfr. *Note e notizie sui testi*, TP I, pp. 1703-1708. パゾリーニは「預言」のテキストを、縮小し修正した上で『碧い目をしたアリ』(*Alì dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 1965)の中に再収録している。

3) 「預言」は、パゾリーニによって「私に碧い目のアリのことを語ってくれたジャン＝ポール・サルトルへ」捧げられている (TP I, p. 1285)。

4) TP I, p. 1291.

5) TP I, p. 1305. タイトルは、1955年に29か国のアフリカ・アジア諸国の首脳を集めてインドネシアで開催されたバンドン会議から取られている。この会議はインド、パキスタン、中華人民共和国、インドネシア、ビルマ、セイロンが主導し、いわゆる「第三国」の国々にもイニシアティブを与えることで冷戦期の世界のかたくなな二極化の状態を打開すること、また、平和的な共存の中で経済と政治の協力を推し進め、かつて植民地だった国々の脱植民地化を促進することをめざした。「バンドンの国々」への呼びかけと、「バンドンで行われた歴史的な出来事」への言及は、パゾリーニがアルバジーノにおこなった1963年のインタビューの中に現れる。Cfr. Alberto Arbasino, *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 355-356; poi in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999 (d'ora in avanti SPS), pp. 1572-1573.

6) Pier Paolo Pasolini, *L'odore dell'India*, Milano, Longanesi, 1962, poi in ID., *Romanzi e racconti*, vol. I, 1946-1961, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998 (d'ora in avanti RR I), pp. 1195-1284; 記事は1961年2月26日と3月23日に日刊紙『ジョルノ』に掲載された。2月、パゾリーニとモラヴィアはケニアとザンジバルへ旅を続けている。モラヴィアは、インドの旅の後、パゾリーニの本の出版さ

- れた一年後に、パゾリーニとは対照的なタイトルの本『インドの概念』（*Un'idea dell'India*, Milano, Bompiani, 1961）を出版する。モラヴィアの理性的で啓蒙的なアプローチは、よく練られた無駄のない語りに体现されている。『インドの香り』は、レンツォ・パリスとアルベルト・モラヴィアのインタビューを付した版が出ている（Parma, Guanda, 1990）。その後、2つのテキストを追加した版も刊行された。Pier Paolo Pasolini, *L'odore dell'India, con Passeggiatina ad Ajanta e Lettera da Benares*, Milano, Garzanti, 2008.
- 7) Cfr. RRI, p. 1263.
 - 8) RRI, pp. 1201-1202.
 - 9) 「インドは貧困の地獄だが、そこに住むのは素晴らしい。なぜなら、インドにはほぼ全くとっていいほど下品さがない」（ivi, p. 1249）。「インドというあの広大なブッヘンヴァルト」（ivi, p. 1266）.
 - 10) Ivi, pp. 1212 e 1279.
 - 11) Ivi, p. 1241.
 - 12) Cfr. ivi, pp. 1218 e 1229.
 - 13) Ivi, p. 1227; cfr. pp. 1227-1238（a p. 1228 il 'ritratto' di suor Teresa）.
 - 14) Cfr. ivi, pp. 1257-1267; cfr. inoltre pp. 1242-1243 e 1258-1259.
 - 15) Cfr. ivi, pp. 1283-1284.
 - 16) 「この“映画になる映画”film da farsi を、少し前にインドで実験してみた。インドにも映画のシナリオを携えて出かけたのだ。[略] 今、そこから一本の映画ができた。その映画には、それでもこのようなプロットがある。このプロットは、だが、“将来そうなるべき da farsi” プロットのままである」。 (intervista rilasciata a Lino Peroni, «Inquadrature», 15-16, 1968: ora in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, tomo II, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001（d'ora in avanti PC II）, p. 2936.
 - 17) この断片と未完の詩論は、『聖なるミメシス』 *Divina mimesis*（ここには、*Appunti e frammenti per il III canto*, *Appunti e frammenti per il IV canto*, *Appunti e frammenti per il VII canto* が取められている）の *Nota n. 1* と *Nota n. 2* で表明されるが、その最終的な成果は、マグマのような未完の小説『石油』に結実する。60年代の初めから、パゾリーニの文学作品、映画作品は、完成作としてではなく、これからできる作品のプロジェクト、あるいは覚書として発表されることが次第に増えていった。「プロジェクト」や「覚書」という言葉は作品タイトルに頻繁に使われた。例えば、『将来の作品のプロジェクト』 *Progetto di opere future*, 『インドに関する映画のための覚書』 *Appunti per un film sull'India*, 『アフリカのオレスティアのための覚書』 *Appunti per un'Orestide africana*, 『第三世界についての詩のための覚書』 *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, *Appunti per un romanzo dell'immondezza*（『廃物に関する小説のための覚書』）。『聖パウロについての映画のためのプロジェクト』 *Progetto per un film su san Paolo* は、脚本はすべて書きあがっていたものの、「プロジェクト」の状態のままで終わった。
 - 18) ロッセリーニは『インド』 *India* を1957年に撮った。この映画は『インド：母なる祖国』というタイトルで、1959年5月9日にカンヌ映画祭で上映された。インドに到着してから映画の制作を開始するまでの間にロッセリーニが撮った映像は、後に『ロッセリーニの見たインド』で使用される。これは10回シリーズのドキュメンタリー番組で、1959年1月から3月に国営放送RAIによって放映された。また、同年1月から8月にかけて『僕は素敵な旅をした』 *J'ai fait un beau voyage* というタイトルでフランスのテレビ局から放映された。
 - 19) 映画の音声を書き起こしたテキストは以下を参照。Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, tomo I, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001（d'ora in avanti PC I）, pp. 1061-1072; 同書の補遺に計画された映画『インドの物語』 *Storia indiana* のプロット（pp. 1075-1078）。
 - 20) Edward Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978（『オリエンタリズム』今沢紀子訳、平凡社、1986、1993）。サイドはオリエンタリズム（東洋の人々の風俗、習慣、文学、歴史を研究する学問体系の総体と理解される）という概念を批判した。サイドによれば、それは西洋人の学者たちがいわゆ

- る「東洋」を考えるひとつの見方で、ヨーロッパ中心主義の世界の見方に起因する、間違っただステレオタイプにとらわれた考え方によって成り立っている。
- 21) PC I, p. 1063.
- 22) Cfr. Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 9 e 23.
- 23) この作品のプロットは以下を参照。PC II, pp. 2677-2686.
- 24) PC I, p. 1072.
- 25) パゾリーニは、1971年のインタビューで当時進行中だったアリベックの話が含まれた『デカメロン』の編集作業について語っている。以下を参照。*La tentazione di parlare*, «Rivista del Cinematografo», maggio 1971, 5 (ora in *Le regole di un'illusione*, Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1991, p. 253)。2012年には Roberto Chiesi 監修の視聴覚資料『“アリベック”の失われた身体』*Il corpo perduto di “Alibech”* が刊行された。ここには、一連の映画場面の写真やドキュメンタリー映画から取られたロケ撮影シーンの何枚かの写真が収められた。この資料と作業用の台本を照合すれば、エピソードの骨組みの再構成が可能である。資料には、国营放送RAIによるパゾリーニへのインタビュー、また、ベアトリーチェ・バンフィ Beatrice Banfi、セルジオ・チッティ Sergio Citti、ニネット・ダヴォリ Ninetto Davoli その他へのインタビューも含まれている。DVD ボックス *Trilogy of Life* (New York, Criterion Collection, 2012) 所収。
- 26) フランコ・ロッセリーニに宛てた『デカメロン』の企画(アルベルト・グリマルディも参加)を説明する手紙の中で、パゾリーニは2部ではなく3部からなる「少なくとも3時間の映画」と述べている(Pier Paolo Pasolini, *Lettere, 1955-1975*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1988, pp. 670-671)。計画はさらに見直され、映画の長さは110分41秒となる。
- 27) Cfr. *Note e notizie sui testi*, in PC II, pp. 3142-3144.
- 28) PC II, p. 2110. 1984年、サナアはユネスコの世界遺産に登録された。
- 29) パオロ・ブルナット Paolo Brunatto によって国营放送RAIのために制作された。ドキュメンタリーは1974年2月7日に放送された。
- 30) Cfr. il testo in PC II, pp. 2124-2129.
- 31) PC II, p. 2108.
- 32) Cfr. *Note e notizie sui testi*, in PC II, pp. 3149-3150; cfr. inoltre Roberto Chiesi, *Destini e anomalie. Nel laboratorio del film «Il Fiore delle Mille e una notte» (1973-1974)*, «Studi pasoliniani», 5, 2011, pp. 47-59. パゾリーニが、幼少期より親しんでいた『アラビアンナイト』を再読した際に手にしたのは名アラブ学者のガブリエーリ版 (*Le mille e una notte*, a cura di Francesco Gabrieli, Torino, Einaudi, 1948)。
- 33) Pier Paolo Pasolini, *Trilogia della vita: Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte*, a cura di Giorgio Gattei, Bologna Cappelli, 1975, p.132. ここでの「脚本」とは、「実際に配給されている映画からとられた」(*ivi*, p. 14)ものである。オリジナル版脚本は次に収められている Pier Paolo Pasolini, *Trilogia della vita: le sceneggiature originali di «Il Decameron», «I racconti di Canterbury», «Il Fiore delle Mille e una notte»*, Prefazione di Gianni Canova, Garzanti, Milano 1995 (e quindi in PC I)。
- 34) *Eros e cultura*, intervista rilasciata a Massimo Fini, «L'Europeo», 19 settembre 1974: SPS, p. 1712.
- 35) Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol. II, 1962-1975, a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998 (d'ora in avanti RR II), p. 1909. ルポルタージュ初出はPlayboy誌 (settembre 1973)。それから「失われた場所の下見と探索」*Sopralluoghi o la ricerca dei luoghi perduti* とのタイトルで「未発表」として再掲 (Pier Paolo Pasolini, *Corpi e luoghi*, a cura di Michele Mancini e Giuseppe Perrella, Roma, Theorema, 1981, pp. 3-34)。いくらかの異同をはさみつつ全集掲載 (RR II, pp. 1884-1921)。
- 36) «As two very similar tales reveal, here, too, homosexuality and heterosexuality are treated identically»: Naomi Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 195.
- 37) これに関する興味深い写真資料は以下を参照。*L'oriente di Pasolini: «Il Fiore delle Mille e una notte»*

nelle fotografie di Roberto Villa, a cura di Roberto Chiesi, Bologna, Cineteca di Bologna, 2011（ロベルト・ヴィッラ Roberto Villa は映画撮影に同行したカメラマン）。これは同名の展覧会用カタログであり、パゾリーニの2本の記事と、その他ロベルト・キエージの論文（Roberto Chiesi, *Pasolini e «Il Fiore delle Mille e una notte»*, pp. 7-17）が載る。

- 38) 弦楽四重奏曲第15番ニ短調第二楽章 Andante と弦楽四重奏曲第17番変ロ長調第3楽章 Adagio.
- 39) Intervista per la RAI a Leandro Lucchetti, 1973 (Videoteche RAI).
- 40) 『奇跡の丘』のサウンドトラックは、まさに、様式の混合と、宗教曲と世俗曲、「高尚な」音楽と民衆的な音楽の明らかな混成によって特徴づけられる。最も荘厳な部分の主役を務めるバッハやモーツァルトの音楽と、プロコフィエフやコンゴのミサルバ（『奇跡の丘』のライトモチーフのひとつ）、黒人霊歌、ロシアの革命歌が交互に流れる。パゾリーニは1963年1月にアフリカを旅した際にミサルバに魅了された。プロコフィエフの音楽や民衆歌は脚本では指示されていないが、映画のサウンドトラックに挿入された。
- 41) PC II, pp. 1596-1601.
- 42) RR II, p. 1896.
- 43) Ivi, p. 1895.
- 44) Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Trilogia della vita. Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte*, cit., pp. 101-102.
- 45) Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, a cura di Graziella Chiarocossi, Maria Careri, Torino, Einaudi, 1992. この校訂版といくらか異同のあるものが全集（RR II）に載る。
- 46) 「覚書19a ボルテゼ門での発見」Appunto 19a, *Ritrovamento a Porta Portese* を参照。ローマのボルテゼ門で見つかった鞆の中に入っていた本のうちの一冊は『トリストラム・シャンディ』である。ある露店で発見されたこの旅行鞆の中からは、『石油』の材源、あるいはこの小説に関連していると考えられる本が現れる。主な書名と作者は以下の通り。ドストエフスキーの『悪霊』と『カラマゾフの兄弟』、ローレンス・スターンの原典版、ヴィクトル・スクロフスキー『散文理論』、フィリップ・ソレルス『エクリチュールと限界の経験』、ロドスのアポロニオス『アルゴナウティカ』、シャンドル・フェレンツイ『タラッサー性器性欲理論』、シュレーバー『回想録—ある神経病者の手記』、ストリンドベリ『地獄』、ロベルト・ロンギ『ピエロ・デッラ・フランチェスカ』。
- 47) Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiarocossi, Torino, Einaudi, 1979; ora in Pier Paolo pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999 (d'ora in avanti SLA II).
- 48) SLA II, pp. 1887-1889.
- 49) SLA II, pp. 2113-6.
- 50) RR II, p. 1324.
- 51) *Ibidem*.
- 52) Appunto 70, *Chiacchiere notturne al Colosseo (seguito)*, corsivo nel testo.
- 53) Alfonso Maria Di Nola, *Antropologia religiosa: introduzione al problema e campioni di ricerca*, Firenze, Vallecchi, 1974 (cfr. SLA II, pp. 2134-2137).
- 54) ギリシア語の言葉 ἀνάουρα は、「露出」という意味で、衣服の裾を上げて性器を誘示することである。古代地中海文化においては、服を上げて隠された部分を露出させる儀式を *anásyрма* と呼んでいた。これは悪影響を追い払い、豊作へと導くために行われた。デメテル（大地の生産をつかさどる女神）の巫女たちもこの儀式を行っていた。
- 55) Cfr. Mircea Eliade, *I cicli cosmici e la storia*, in Id., *Il mito dell'eterno ritorno (Archetipi e ripetizione)*, trad. it., Roma, Borla, 1968, pp. 147-167; Id., *Miti di origine e miti cosmogonici*, in *Mito e realtà*, trad. it., Milano, Rusconi, 1974, pp. 28-32.

- 56) Cfr. Id., *Mito e realtà*, cit., pp. 67-68.
- 57) *Deus otiosus* については以下を参照。Cfr. Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, trad. it., Torino, Einaudi, 1954, pp. 51-56; Id., *Mito e realtà*, cit., pp. 108-114.
- 58) RR II, pp. 1822-1825.
- 59) Hideyuki Doi, *L'esperienza friulana di Pasolini. Cinque studi*, Firenze, Cesati, 2011. 土肥の他のパゾリーニ研究として以下を挙げておく。 *Pasolini in Giappone. Un'analogia "agghiacciante"*, in *Moravia, Pasolini e il conformismo*, a cura di Angelo Favaro, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2018, pp. 93-98.
- 60) Hideyuki Doi, *Pasolini in Giappone*, «Studi pasoliniani», 2010, pp. 101-109.
- 61) Hideyuki Doi, *L'esperienza friulana di Pasolini*, cit., pp. 179-197.
- 62) 1949年6月と日付の入った7つの作品は以下の本の中で初めて公開された。TP I, pp. 556-557.
- 63) Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, tomo II, a cura e con uno scritto di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, pp. 1476-1481.
- 64) RR I, pp. 1351-1373.
- 65) Cfr. *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Chiarocossi e Franco Zabagli, Firenze, Olschki, 2017, p. 3.
- 66) RR I, p. 1361.
- 67) Cfr. Roberto Calabretto, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999, p. 489.
- 68) *La protesta poetica del Giappone. Antologia di cent'anni di poesia giapponese*, a cura di Dacia Maraini e Michiko Nojiri, Roma, Officina CE Edizioni, 1968.
- 69) P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiarocossi, Torino, Einaudi, 1979 (poi in SLA II).
- 70) どちらの本も Adelphi から 1973 年に出版された。
- 71) SLA II, p. 1849.
- 72) Milano, Rusconi, 1974.
- 73) Firenze, Vallecchi, 1974.
- 74) SLA II, p. 20136.
- 75) Milano, Longanesi, 1973.
- 76) SLA II, p. 2009.
- 77) SLA II, p. 2010. 斜体は作者による。
- 78) ロドスのアポロニオスの書いた『アルゴナウティカ』は、「覚書 19 ボルテーゼ門での発見」の中で列挙される本の一冊である。Cfr. *supra*, nota 46.

L'Oriente nell'opera letteraria e cinematografica di Pasolini

Guido SANTATO

Abstract

Dal viaggio raccontato nell'*Odore dell'India* al documentario *Le Mura di Sana'a*, al viaggio cinematografico in un Oriente magico e favoloso rappresentato nel *Fiore delle Mille e una notte*, ai viaggi in Oriente narrati in *Petrolio* si svolge il confronto con l'Oriente sviluppato da Pasolini tra gli anni Sessanta e Settanta. È la ricerca dell'*altro*, di un mondo contrapposto all'Occidente borghese e capitalistico a spingere Pasolini verso Oriente: un Oriente percepito e vissuto come luogo del mito e dell'eros, così come l'Africa e in generale i paesi del Terzo Mondo. Questa ricerca propone insieme un'interpretazione delle trasformazioni sociali e culturali in atto nei paesi orientali che si colloca in modo originale nella storia dell'Orientalismo occidentale. Nella parte conclusiva il saggio illustra in particolare la presenza della poesia, della letteratura e della cultura del Giappone nell'opera di Pasolini.

