

特集

〈日本〉——文化の交差点として



総合文化研究

vol 12. 2008

Trans-Cultural Studies  
東京外国語大学総合文化研究所

暖かい季節、晩方になれば、外大のキャンパスでも蝙蝠がたくさん飛んでいるけれども、多くの学生がそれを知らない。これはどういことだろうかと思う。蝙蝠という言葉は知っているし、そこに蝙蝠はいるのだが、見えないのだ。

鳥の声のようなものをスピーカーから流す駅がたいへんな勢いで増えている。いわゆる『交通バリアフリー法』施行の一つの〈成果〉でもあるようだ。法令には「音による案内」としか規定されていない。何の鳥ともつかない、人工的なものもあるが、明らかにたとえばコマドリであるとかカッコウであるとかわかるような具体的な音声も多い。コマドリが決して棲息も通過もできない場所で、決して囀るはずもない季節に、その声を否応なく聞かされるというのは何ともやりきれず、恐ろしい。

なぜその場所で耳にするはずのない鳥の声が必要で、なぜ多くの人がそれに耐えられるのか。修辞を弄するな、耐えている訳ではない、むしろ好んでいるかあるいは無頓着なだけだと言われるだろうが、そうであれば、そういう好みなり神経は破壊的であるとしてもいい。砂防ダムなどを、風雨によって壊されては作り、壊されてはまた作りしながら、コマドリの溪流を最終的に破壊できるのはそういう神経だからである。コマドリの声も姿も認識できない段階に達してはじめて、コマドリの徹底的な破壊は可能になるからである。

もう四半世紀以上も昔、深川に芭蕉記念館ができたというので行ってみると、玄関の自動ドアを通るたびにやはり人工的な鳥の囀りもどきの音が流れるので、芭蕉はこれをどう思うだろうかと連れの学生たちに訊いたこともある。まだ東工大に勤めている時で、〈日本の自然観〉と呼ばれるものについて再検討するという授業の一環としての見学だった。深川を起点にして、それから学生たちと奥の細道を辿る旅行に出たのだった。

この記念館では句会や俳句教室なども行われているようだが、破壊的な鳥の声の流れ、廃墟とすら呼べないあの建物で、そういう営みが行われ続けているという状況をうまく説明し、名指すことがやはりできない。

# 〈日本〉 文化の交差点として

総合文化研究 12 号  
目次

2	巻頭言	書評
6	土着的革命としての明治維新 ——メーチコフの日本観の先駆性 渡辺雅司	163 柳原孝敦著 『ラテン・アメリカ主義のレトリック』 加藤雄二
30	オペラ『黒船』と映画『黒船』 ——アメリカ人による「唐人お吉」の表象 中山和芳	175 谷川道子・柳原孝敦著 『劇場を世界に』 柴田勝二
40	堀辰雄「十月」論 ——古典的風土および古典の内在化に関する考察 村尾誠一	178 カール・クラウス著／山口裕之・河野英二訳 『黒魔術による世界の没落』 柳原孝敦
57	日本からの「エクソフォニー」 ——多和田葉子の文学営為の位相 谷川道子	182 今福龍太著 『群島—世界論』 米谷匡史
74	あらかじめ失われたものの痕跡 ——Kazuo Ishiguro の A Pale View of Hills における 「日本」と語り 加藤雄二	184 シーブーラパー著／宇戸清治訳 『罪との闘い』 岡田知子
95	記憶のリアドレス ——『ピクチャーブライド』と日系移民女性史の語り直し 李孝徳	
寄稿		
117	トニ・モリスン文学における身体的欠落の「暴力」 荒このみ	
142	「倒幕派」としての漱石 柴田勝二	

-- 総合文化研究所 2008 年度活動報告  
編集後記

*'Japan'*

**As the Intersection of Cultures**

- 
- 2 Prefatory Remarks
- 6 The Meiji Restoration as an Indigenous Revolution:  
L. I. Metchnikoff's Vision for Japan WATANABE Masaji
- 30 The Opera Kurofune (The Black Ships) and the Film Kurofune (The Barbarian and the Geisha):  
The Representation of "Tojin Okichi" in America NAKAYAMA Kazuyoshi
- 40 Hori Tatsuo at Nara:  
Searching for Japanese Classical Scenery and Literature MURAO Seiichi
- 57 Exophony from "Japan":  
Topology of the Yoko Tawadas Literature Activities TANIGAWA Michiko
- 74 The Traces of the Lost Presence that Never Was:  
Kazuo Ishiguro's *A Pale View of Hills* and Its Narrative Structure KATO Yuji
- 95 Readdress of Memory:  
*Picture Bride* and the Renarration of Japanese Immigrant Women's History in the United States  
H. D. Lee

**Articles**

---

- 117 Violence of Mutilation in Toni Morrison's Novels  
ARA Konomi
- 142 Soseki as a Rebel to Shogunate  
SHIBATA Shoji

**Reviews**

---

- 163 YANAGIHARA Takaatsu  
*Rhetoric of Latin-Americanism* KATO Yuji
- 175 TANIGAWA Michiko, YANAGIHARA Takaatsu  
*All the World's a Stage* SHIBATA Shoji
- 178 Karl KRAUS Trans. by YAMAGUCHI Hiroyuki, KOUNO Eiji  
*The End of the World Through Black Magic* YANAGIHARA Takaatsu
- 182 IMAFUKU Ryuta  
*Traité du Archipel-Monde [On Archipelago-World]* YONETANI Tadashi
- 184 SRIBURAPHA Trans. by UDO Seiji  
*Phachon Bap [Struggle Against Sin]* OKADA Tomoko

特集 / Featured Articles

〈日本〉——文化の交差点として

*/'Japan': As the Intersection of Cultures*



# 土着的革命としての明治維新——メーチニコフの日本観の先駆性

渡邊雅司

一、いかにして外語の教授となりしか

知識人たちがどうにもじつとしていられず、半ば衝動的にどこかをめざして動き出す時期が歴史にはあるようだ。ロシアの一八七四年もそういう年であった。ロシアではこの夏、数千人の青年男女が、大学を、書物を捨て、あるものは教師として、あるものは行商人や助産婦に身をやつして農村へと入っていった。「狂った夏」と呼ばれるヴ・ナロード運動の絶頂期である。

民衆を啓蒙する、いや民衆に学ぶべき、その前に民衆と一体化しなくてはならない、とそれぞれが内的衝迫を抱えていた。彼らをこうした運動にかきたてたのはその数年前に出版された一冊の本だった。『歴史書簡』（一八六八―六九）と題されたこの本で、著者ピョートル・ラヴロフは、進歩の代償という道徳的問題を知識人に差しつけていた。知識人が高度な学問を学び、文化的な生活を享受できるのは、勤労大衆であるナロードの血と汗の結果である。だから知識人は、今こそその進歩の代償をナロードに支払わなくてはならない。そうすることによってはじめて知識人は「批判的に思考する個人」すなわちインテリゲンチヤになることができる、とこの書物は訴えていた<sup>1</sup>。

一八六一年に農奴解放令が出されたとはいえ、大多数の農民は債務奴隷としてそれまで以上に過酷な労働条件にさらされていたという事情がそこにはある。

しかしさらにもう一冊の本が、この動きに拍車をかけたのだった。『進歩とは何か』（一八六九）と題されたこの本で、著者ミハイロフスキーは資本主義の根底にある社会的分業が実は進歩ではなく退歩であることを鋭く暴いて見せたのだった。社会的分業によってなるほど生産力は飛躍的に伸び、国富は豊かになるかも知れないが、労働者はまさに一本のネジにされ、精神的、肉体的に一面性を余儀なくされる。果たしてこれが進歩と呼べるのか、と著者は問いかける。この時期世界は社会ダーウイニズムの支配下にあり、帝国主義的な植民地獲得競争が進むなか、どの国も国威の発揚と、国富の向上に躍起となっていた。しかし社会の学たる社会学は、国家ではなく、一人ひとりの民衆、個人をその根底に置かねばならないと、ミハイロフスキーは視座の転換を訴えた。そこから生身の個人にとつての真の進歩とは、一人の人間の肉体の各器官における最大限の分業であり、それを体現しているのが独立生産者の立場にちかいロシアの共同体農民だとされたのだった<sup>2</sup>。デュルケームの分業論を先取りするようなこの進歩観は、思うに当時の知識人

にとつては大きな発想の転換を迫るものであつたはずだ。

この一方で、同じくナロードの方をめざすといつても、実際に農村へ向かうのではなく、自分自身の内部にナロードを求めようとする動きも出てくる。数年後に宗教哲学者のヴラジミール・ソロヴィヨフは「神人に関する講義」(一八七八―八〇)という公開講義をし、そこで独自のキリスト論を展開したが、同じく「神人教」を唱え、アメリカにわたつた知識人のグループもあつた。それを導いたのは、一時期ナロードニキ運動の母体となつた「チャイコフスキー団」の創始者ニコライ・チャイコフスキーであつた。彼はロシアのナロードが神を孕める民だとしたら、知識人たる自分自身の内部に神を持ってないかぎり、ナロードとの一体化などありえないということに思い至つたのである。帝政下のロシアではそれを実践できないと考えたこの集団はアメリカのカンザス州に自給自足のコロニーを作つたのだつた。後に「カンザスの神人」と呼ばれる彼らは、帰国後作家のレフ・トルストイの民衆観に大きな影響を与えることになる。

ところでこうした歴史的うねりの中で、維新革命を果たした明治日本をめざした亡命ロシア人革命家がいた。彼こそは開設まもない東京外国語学校魯語科のお雇い教授となるレフ・メーチニコフ(一八三八―八八)である。といつても彼は最初から外語の教師になるつもりで来日したのではなかつた。そこにはまず革命なつた日本に行つてみたいという強烈な意志があつた。彼が明治維新の報に接したのは、パリ・コムイーン敗北後のパリだつた。世界初の労働者政権として知られるコムイーンが圧殺された後のヨーロッパは政治的反動の嵐が吹きすさん

でいたとメーチニコフはいう。そんな中で極東の島国日本、西欧では中国の付属物ぐらいにしか考えられていなかった日本で、こともあろうに革命が起こつたというのだ。

一八五九年以来亡命生活を余儀なくされていた彼は、十種類ほどのペンネームで、ロシアの諸雑誌に論文を発表してきたから、ロシア国内で澎湃として起こつてきたナロードニキ運動にも敏感であつた。ナロードニキ思想の根底にはいわゆる「後進性の優位」の思想がある。ロシアは歴史的に西欧に後れているが故に、西欧が陥つた誤謬をおかさず、先に進むことができるというのがその骨子であつた。そこでいう「後進性」の中身とはミールと呼ばれる農村共同体の存在であり、「無知蒙昧」ながら伝統の中に生きるナロードであつた。そしてそのナロードに出会うために、ロシアの知識人たちは農村をめざした。これはいわば「後進性」の実像を知る行為であつたといつてもいい。然るにこの当時アジア、東洋とは、西欧人にとつてはまさに後進性のシンボルであつたらう。したがつてこの時代にアジアをめざすということは、思想的にヴ・ナロード運動と通底するものがあるというのが私の年来の仮説であつた。メーチニコフの事例はこの仮説の格好の例証となるにちがいない。

先ほどメーチニコフには日本への強烈な意志があつたと書いたが、それだけで日本行きが実現するはずがない。しかしメーチニコフは手をこまねいてはいなかつた。彼は日本語の勉強を志すのである。「それまで僻遠の地をほうぼう放浪してきたおかげで、わたしには、ある国のことをまじめに研究しようと思つたら、その国の民が話す言葉をものにするしかないという不動の確信があつた」<sup>3</sup>。この時メーチニコフはすでに十三ヶ国語



をマスターしていたという。しかもそこにはヨーロッパ諸語だけでなく、かつてペテルブルクの東洋語学部で学んだアラビア語、トルコ語も含まれている。メーチニコフは、ガリバルディ軍のスラヴ義勇軍の副官として、かのリソルジメント運動に加わり、各地を転戦、ナポリで重傷を負い、以来義足と松葉杖生活を余儀なくされていたのだ。この解放戦争のときから、すでにポリグロートであるメーチニコフの存在は異彩をはなつていたようで、かの『三銃士』の作者のアレクサンドル・デュマが野戦病院にいたメーチニコフに援助を申し出ているのだ。しかもそもそも画家をめざしてイタリアに潜入した彼は、従軍中もスケッチブックを手放さなかつたらしく、彼が描いた何枚もの兵士の肖像画が残っている<sup>4</sup>。

この画才とも関係するが、独学で漢字の勉強を始めたメーチニコフにとって、本来象形文字である漢字の習得は苦痛というよりも楽しかったに違いない。彼は後に頼朝や家康の肖像画を模写しているが、そこに残されている漢字の筆跡は、外国人のものとは思えないほど、見事である。しかし一人で漢字を練習しているだけでは日本への道はひらけるはずもない。日本語という言語にも興味を持ったメーチニコフは、当時ヨーロッパで唯一日本語科を置いていたパリ大学のレオン・ド・ロニー教授の門を叩き、教えを請うのであった。このロニーという人物は福沢諭吉や栗本鋤雲らとも親交があり、「よのうわさ」などというひらがなの新聞を出し、さらに羅尼などという漢字の印鑑をもっていたというから相当の奇人である<sup>5</sup>。さすがのこの奇人も、その上を行くメーチニコフの数奇な運命には度肝を抜かれたであろう。日本語の難解さをいくら説明しても、このロシ

ア人はひきさがる気配がない。そこでロニーは「その頃スイスに滞在していた日本の若い大名(封建領主のこと)への紹介状を……書いてくれた」(二二二)のだった。この大名が誰かは、まだ特定できていないが、この一步がなかったなら、メーチニコフが外語の教授になることは決してなかつたはずである。

「指定された場所に行つてみると、わたしの教師となるはずの人物は、ヨーロッパに暮らした若年の日本人の大半がそうであるように、早くも肺患をわずらい、すでにニースに発つたあとだった。だがそのかわりに、彼の部屋にはなんと別の日本人が住んでいたのである。ただ違うところは、この日本人はフランス語が一言もしゃべれなかつたことである。

わたしを迎え入れたのは、とびきり洒落たグレーの背広を着込んだ、さほど若くはない紳士だった。彼はばかに大きい唇に喜びの笑みをうかべ、法外なまでに幅の広い顔に、極小の鷹鼻を置き、ニスを流しこんだ二つの細い隙間といったかっこうの眼をしていた。彼の齒の異常な白さと、ちっちゃな手足の優雅さが目についた。」(二三)

一方この時の模様を、この日本人は日記にこう残している。「夕景、一人ノ魯西亜人來ル、能ク日本語ヲ解ス其内ニ同行セシコトヲ乞フ、依テ同車ニテ行キ、夜八字帰ル、此人ハ仏ニテ我語ヲ学ビタリトテ能ク字ヲ読ム、我モ大ニ便ヲ得タリ、故ニ一字ツツ互ニ教エルコトヲ約ス」(一八七二年九月一八日)

この人物に出会えたことはメーチニコフの強運としか言いようがない。日本人が多すぎるパリではフランス語の勉強には適さないといつて、あえて日本人がほとんどいないジュネーブを留学先に選んだこの気骨ある日本人の名は大山彌助、後の

大山巖陸軍元帥である。しかもこの直前に盟友山県有朋に出した手紙で、大山はいい年をしてフランス語のアベセを学び始めた自分のおろかさを自嘲気味に嘆いていたのだった。この時大山三十歳。「我モ大二便ヲ得タリ」というくだりは、そうした文脈で読む必要がある。一方メーチニコフの筆にかかるとこの初対面の模様はかなり違ったものになる。「彼が何語で話しているのかは判じかねたが、わたしにはこれ以上彼と話してもどうにもならないということだけははつきりわかった。聞き覚えのある音までが、彼の口から発せられると、わたしの耳にはなにかこう奇妙に空ろに響くのであった。それはまるで彼の口の中に、柔らかな綿でも敷き詰められているかのようだった」(二三)。

それまでのメーチニコフの足跡を追っておこう。一八六四年にフィレンツェで思想的な師ともいべきミハイル・バクーニンと出会い、流刑地シベリアから日本、アメリカを経由してヨーロッパに奇跡的に舞い戻ったこの革命の巨人に、おそらくゲルツェンの指示があつたのだろう、メーチニコフは援助の手を差し伸べたのだつた。亡命のベテランとも言うべきメーチニコフは、それ以後も多くのロシアからの亡命者の世話役をすることになる。そこにはチホミーロフ、スチエプニヤーク・クラフチンスキー、プレハーノフ、クロポトキンといった錚々たる革命家の名が浮かぶ。メーチニコフの豊富な人脈と、何よりもその語学力が大いに役に立ったのであろう。

この一八六四年に、バクーニンの帰還を知ったポーランドの革命家集団が接近してくる。その前年、ポーランドで起こった民族蜂起はツァーリ政府によって弾圧され、多くの革命家が国

外に逃れていたのであった。一方ロシア国内では、この蜂起をきっかけとして、革命運動に対する取り締まりが強化され、反動的な空気がひろがっていく。かのドストエフスキーが『地下室の手記』などの作品でニヒリズム批判を展開しだすのもこのことと関連している。

ポーランドの革命家集団は、革命の巨人たるバクーニンに、もう一人の伝説の革命家ガリバルデイの地中海艦隊を動かすよう仲介を依頼してきたのだった。当時ガリバルデイはすでに政治の場から退き、カブレラ島に隠棲していたのだから、彼を動かすには、個人的にこの老将と面識のあるメーチニコフに動いてもらうしかない。かくてメーチニコフはバクーニンの指示でふたたびガリバルデイに面会を求めたのだった。

こうした歴史の隠されたページとも言うべき事実は、メーチニコフの遺言で、その死の九年後に『歴史通報』誌に発表された彼の遺稿「一八六四年イタリアにおけるバクーニン」によって初めて明らかにされたものである<sup>6</sup>。このことが示すように、メーチニコフは回想的な記述には異常なまでの神経を配っていた。その証拠にメーチニコフは大山巖の実名を出すことすらなく(「善良な日本の將軍」とだけ記す)、また彼への日本語の手紙でも「びつこの魯人」とだけ署名するのだった。このために『元帥公爵大山巖伝』の編者は長いことこの魯人の特定に困ったという。

ところでガリバルデイの一件はどうなったかというところ、メーチニコフの説得が功を奏したのであろう、ジェノヴァを启航する直前まで行くのだが、その前夜に、計画が発覚し、地元の警察によってこの世紀の大遠征は頓挫させられたのだった。なに

しるこの地中海艦隊は黒海経由でオデッサまで行き、そこから陸路ワルシャワまで攻め上るといふ気宇壮大なものだったのだ。そしてこの事件がもとでメーチニコフはイタリアを去り、ジュネーブに活動拠点を移すことを余儀なくされたのであった。ほぼ時を同じくしてそれまでロンドンで活動していたゲルツェン、オガリョーフもスイスに移り、ジュネーブはロシア人亡命者のたまり場となつていく。「若きロシア」という新たな亡命者のグループがそこにはでき、ウーチン、ニコラーゼ、ノージン、セルノ・ソロヴィエヴィチら六〇年代ロシアで革命運動を担った人物が大挙してジュネーブに移ってきたのである。そんな中で一八六八年には第一インターナショナルロシア人支部（バクーニン派）がこの地にできていく。メーチニコフはゲルツェンの信任を受けて、このグループのまとめ役的存在となり、若き世代とゲルツェンの間で、思想的確執が起こった時もある。その仲裁役を果たしたのだった。若き世代の教養の低さと過激さに落胆していたゲルツェンがメーチニコフの文才を高く評価していたことだけは確かである<sup>7</sup>。

そればかりかメーチニコフはブルジョア出身の革命家ニコラーゼとこの時期、『現代』という雑誌まで発刊している。しかも六八年秋には『聖ペテルブルク報知』誌特派員の肩書きで、当時動乱状態にあったスペインのバルセロナに単身乗り込むのである。オーウエルの「カタロニア賛歌」やエンツェンスベルガーの「スペインの短い夏」にもあるように、カタロニア地方ではいまなおバクーニン主義の影響がつよいというが、おそらくそこにはメーチニコフの役割も影を落としているのであるまいか<sup>8</sup>。そのことを裏付けるために、私はバルセロナ大

学の図書館でメーチニコフの痕跡を探し求めたが、残念ながらそこには何も残されてはいなかった。

メーチニコフのこのスペイン行きが、単なる取材旅行にとどまらなかつたことは、このとき彼がさるポーランドの革命組織の紹介状を持つていたことから明らかであろう。「スペインのすべての愛国者諸君に対し、われわれはガリバルディ麾下の参謀部付き大尉メーチニコフ氏を、勇敢なる戦士、諸国民の自由と独立の擁護者として紹介するものである」とそこには書かれていた<sup>9</sup>。半年のスペイン滞在の後、ジュネーブに戻つたメーチニコフは翌六九年の『祖国雑記』に「スペイン紀行」なる論文を七回に分けて載せている。

またほぼこれと同じ頃、メーチニコフはロシアにおける土着の革命思想の系譜にも強い関心を寄せるようになっていく。それは革命思想におけるナショナルな契機の重要性への着目と、言い換えてもいい。ロシア史において従来あまり取り上げられることのなかつたコサツク制度や、動乱時代における僭称者偽ドミートリイの意義、さらには分離派教徒の反国家的役割に焦点を当てることであつた。一八六八年にフランス語版『コーロル』（鐘）がゲルツェンによつて発刊されると、「ルーシにおける国家の敵対者たち」という論文を連載する<sup>10</sup>。ここでメーチニコフが、ロシアの古称であるルーシを敢えて使つたことに注目したい。革命思想とは何も西欧からの借用ではなく、国家としてのロシアの歴史とは別の位相で連綿として受け継がれてきたものであることを、示したかったのであろう。そしてこうした国家とは別の、民衆史の発掘という方法は、メーチニコフが日本文明を論じる場合にも大いに発揮されることになる。

話がだいぶそれたが、大山巖と出会った時のメーチニコフは、こうした革命家としての経歴と、思想的遍歴をすでに経ていたことを示したかったからである。二人は翌日から日本語とフランス語の交換教授、いわゆる「ランカスター式相互教授」を開始する。それでは二人は具体的にどのような授業をしていたのか、このことが長いこと気にかかっていた。なぜなら大山の日本語は相当薩摩訛りがあったと思われるが、もし耳のいいメーチニコフがこれを丸暗記したとしたら、どうなるのか。

しかしそれが杞憂であることを立証するような一次資料が、こともあろうに数年前に数年前にわが国の国会図書館からでてきたのである。その憲政資料室には大山巖文書というアーカイブがあり、「欧州留学中の元帥の勉学」というファイルが収蔵されている。二十枚ほどのレポート用紙と数百枚の単語カードがそこには収められていた。見ると達筆なペン字でフランス語の文章がいくつも綴られている。ただすべての用紙に二つ折りされた痕があり、欄外に鉛筆書きで「二回終了」とか「完璧！」と書かれているのが気にかかった。そこで文章を丹念に読んでみると左側には確かにフランス語の文章が書かれているのだが、それに対応する右側には、驚いたことにその文章の和訳がフランス語綴りで書かれているではないか。わたしは一瞬目を疑ったが、これこそ二人の勉強のあとを裏付ける貴重な資料に間違いない。おそらくこれまでの大山の研究者たちは、フランス語が読めなかったのか、それともメーチニコフという存在そのものが視野に入っていないかだったのか、誰一人この資料を丹念に解読しようとするものがないかだったということだ。わたしは全例文をチェックしたが、最初のうちはごく単純な仏文

が、語順どおりに日本語訳されている。「ワレハ イルデアロウ ロンドンニ」といった具合である。おそらくメーチニコフがフランス語の例文を書き、ついでその意味を説明すると、大山が日本語訳を声に出す。それをメーチニコフはフランス語綴りで記してゆくというやり方をとつたに違いない。その証拠に、何箇所か聞き取りの過程で生じるようなミスが散見されるのだ。例えば正直がショウテイキと記されているといった具合。こうした調子で文章を何百かおぼえていけば、日本語の場合、あとは単語をおぼえるだけでかなり高度な会話ができるようになるであろう。ここからわかるように、大山は薩摩弁ではなく、おぼえたての江戸弁を教えていたのである。その証拠にこんなユーモラスな会話文も含まれている。「タダイマカシカラケエツタ」「サカナハアツタカ?」「サカナハハナハダスクノウ」などという例文が出てくるのである<sup>11</sup>。

この時大山はすでにフランス人のバゼーについてフランス語を学んでいたのだが、メーチニコフとのこの実践的な学習法に気をよくしたのか、それともメーチニコフの革命家としての生き様に惚れ込んだのか、二週間後にはもう「露人ノ宿所ニ転居セントシタルガ、下宿ノ家人ハ惜ミ留メル」と書いている。しかもこの頃から、大山はメーチニコフを師と仰いだのである。う、謝礼として月額二二〇フランも払っているのである。この頃メーチニコフは妻のオリガとその成人した娘のナーヂヤと暮らしていた。定収入のない亡命者のメーチニコフは、ロシアの急進誌『事業』に毎号のように論文を発表していた。ある証言によると、彼は来客のおしゃべりを聞きながら、食卓の片隅で論文を書き続けていたという<sup>12</sup>。そればかりではない。これ

も生活費を稼ぐためであろう、その頃ジュネーブの商工会議所で彼は公開講座を開き、なんとロシア語訳が出たばかりのマルクスの『資本論』（『資本論』のロシア語訳は一八七二年、ナロードニキのダニエリソンの訳で出ている）について講義していたというのである。この講義を聴講したマクラーコフの回想がモスクワのアーカイブに残されている。終生メーチニコフを敬愛（いや時に恋愛感情すらそこには感じられる）したこの女流作家となる人物は、その頃メーチニコフ家に下宿するようになり、メーチニコフの仕事ぶりや、大山との交換教授の様子をまぢかに見ていた数少ない生き証人である。

「ひどく忙しかったにもかかわらず、（質問に答えてくれる）彼は優しく、忍耐強かった。彼は文字通り仕事に追われていた。論文を書く以外に、家庭教師をし、また彼自身も日本語の授業を受けていた。週に何度か日本人の教師たちがやってきて、講読や会話の勉強をしていた。……日本人の教師たちは彼の日本語の急速な進歩を絶えず絶賛していた。

込み入った文字、それも横ではなく縦に配列された文字が書かれた彼のノートを憶えている。……レフ・イリイチは、我慢強く次々にそれらの文字を描き出し、中心的な日本人オオヤマの授業の準備を熱心にやっていた。それが終わると、ノートを脇に片付け、眼鏡を額のうえに上げて、こう尋ねるのだった。『さてお嬢さん、前回の講義のどこがお解かりにならなかったかな？』<sup>13</sup>

この証言は貴重である。この当時メーチニコフにはロシア秘密警察の密偵の尾行がついていたから、大山ら日本人留学生の動向もロシア内務省には筒抜けだったはずである。大山もメー

チニコフが亡命の革命家であることは知っている。この当時、スイス人から「政府の武官であるのに、有名な革命家に勉強を習つてもいいのか」と糺された大山は、「彼らは政治上で志を得なく、海外に亡命しているのに過ぎない。かれらが成功していれば、今の政府の要人に勉強を習うだけだ」と胸を張って答えたという。維新革命を生き抜いた薩摩隼人の面目躍如たるところだ。しかもメーチニコフの家には、複数の日本人が出入りしていたというのだ。そしてこうした日本人留学生との日常的な付き合いが第二の奇跡の出会いを用意するのである。

急遽帰国の途に着いた岩倉使節団の副使木戸孝允との出会いもその一つであろう。明治六（一八七三）年五月二十二日、木戸は日記にこうしたためた。

「曇、十二字市街ヲ散歩、今日、□□ノ祭日ニテ皆日中ヨリ戸ヲ鎖セリ、一字帰寓、鍋島華族来訪、中井巴里ニ至ル、大山モ同行ナリ。三字ステーションニ至リ送ル、鍋島一建モ同時伊太利亞ニ発ス。帰途太田ノ来尋スルニ逢フ、一応帰寓、直二同車カランサコネット云フ処ニ至ル、山水ヲ眺望ス、其ヨリ又江ヲ渡リハークニ至リ五字帰宿、認食、輿太田メツチャコフノ家ヲ訪（メツチャコフハ曾テガリバルヂート共ニ伊太利亞ニテ戦争ヲナシ一足ヲ失セリ、大山彼ヲ師トシ仏ヲ学ベリ。不図今夕ステーションニテ面会シ相約ス）談話十字ニ至ル……」（『木戸孝允日記』）

あの桂小五郎（木戸）までがメーチニコフの家に行っているのだ。しかも翌日もまたメーチニコフと二時間ばかり、ホテルの前を散歩し、談笑しているのである。通訳などいないからメーチニコフはおぼえたての日本語で話したのであろう。この木戸の記述に出会ったのは『回想の明治維新』（岩波文庫）の

注を作成している時だった。「日本における二年間の勤務の思い出」というメーチニコフの回想が、日刊紙『ロシア報知』に十七回にわたって不定期に連載されていることをたまたま知ったわたしは、急遽、当時ペテルブルク滞在中のスラブ研究センターの出かず子さんにお願ひし、マイクロフィルムを送っていたのだった。そこにはわたしが長い間夢想していた驚くべき出会いが記されていたのである。それによるとメーチニコフは、かの岩倉使節団とも出会い、団員たちと親交を深めていたというのである。

「だが熱意がそれにうち勝つて、わたしは陸軍武官としてのビスマルクに謁見したことまでであるこの善良な日本の将軍と、一種のランカスター式相互教授の約束を取り付けることに成功した。その結果、半年もするとわたしは、パリでアカデミックにやっていたら、四年はかかるであろうところの、日本語の口語、文語の基礎知識を習得できたのである。一八七三年に世界各国の歴訪を終えた日本の使節団がスイスに姿を見せたとき、わたしは彼らとその母国語で話し、文通ができただけでなく、ジュネーブの有名な“Hôtel de Bergues”のハットを、「フォテル・デ・ベルグス」などと発音する彼らのフランス語通訳の言うことまで理解できるまでになっていた」（二五―二六）。

日本側の資料にもこの時の出会いを記したものがあつた。使節団の随員高崎正風（豊麿）の「在外日記」にはこんな記述がある。「六月十七日（土）、大山案内シテ露西亜人メリチニコフヲ訪フ。此人君主専治ノ政ヲ悪シ、自国ヲ去テ、ガリバルヂノ共和党ニ皈シ、一方ノ将官ヲ得テ、千八百六十年ノ戦争ニ出テ、足部ヲ射ラレテ、跛トナリ、ガリバルヂ退キシ後、此地（ジュネーブ）

ニ留止セリト云フ。為人敏捷、英、仏、日耳曼、伊太利、西班牙ノ語ヲ能クシ、又巴里西ナルデランドロニーの門ニ入テ、日本学ヲ学ビ、少シク談話ヲナス。音調甚好シ、実ニ一奇人ナリ」（高崎正風先生伝記）

この岩倉使節団、とりわけ薩摩出身者たちとの親交がメーチニコフの日本行きをいよいよ確実なものにしていくのである。その年の暮れ、彼はなんと、かの西郷隆盛から招請状を受け取るのである。江戸に薩摩藩子弟のための私学校を設立するというのがその任務であつた。

かくて翌一八七四年の四月、メーチニコフは大山の見送りを受けて、マルセーユから横浜に向けて旅立ったのである。懐中には西郷に宛てた大山の分厚い手紙が収められていた。宿舎は西郷の実弟従道（つぐみち）の新築なつた別邸となつていた。

「わたしは新しい皇都（江戸または東京）で、薩摩藩の子弟のための学校を開設するために日本へ招聘されたのだつた。この藩の出身者こそ、この国が欧化主義と政治的進歩の道に最終的に向かう転換点になつたところの、あの六八年革命において、主導的役割を演じた人たちにほかならない。……江戸における薩摩人居住区の首領にして精神的支柱だつたのは、陸軍卿のサイゴウだつた。わたしはサイゴウを個人的には知らないが、彼こそは事実上、わたしの唯一の上司にしてパトロンとなるはずだつた。だが岩倉と大久保の指導による政策方針に不満を持つたサイゴウは、わたしが横浜につく少し前に、陸軍卿を辞任し、日本の最南端に位置する鹿児島へと去つてしまつていた」（六二）。

メーチニコフの乗つたヴォルガ号の航海は五十日におよん

だという。横浜の開港資料館に残る英字新聞の乗員名簿（こ  
でもメーチニコフの名前はメツチンクフと誤記されていた）から彼  
の寄港が五月二七日と特定できたので、彼がマルセーユを出航  
したのは四月七日ごろと推定される。この船には日本政府から  
寄港命令を受けた十七名の留学生が乗っていた。ところが彼ら  
のヨーロッパ文明への素朴な盲信ぶりを茶化するような記述は  
あつても、この長い航海の間中、彼らと付き合つたという記述  
が全くない。少なくとも記録するに値するような人物が一人も  
いなかったということだろう。そんな中でメーチニコフが胸  
襟を開いて語り合つた人物が一人いた。「若き日本のフィガロ」  
と形容されたりヨンから帰国する商人のゲンジロウである。昨  
年「シルク」という映画が話題になつたが、当時は日本の良質  
の生糸、とりわけ蚕卵紙が欧州では高値で取引されており、こ  
のゲンジロウ（小島商店の創始者小島源次郎か？）もその商談で  
フランスに渡り、そこで山師に引っかけり、日本へ帰国するこ  
ころであつた。

「このゲンジロウこそは、わたしにとつてこの上なく貴重な  
話し相手、道連れであつた。振り分け荷物を肩にかけ、青い木  
綿の着物を腰のあたりまでまくりあげたいでたちで、彼は日本  
中をほとんどくまなく歩きまわっていた。彼の口から、わたし  
は日本の実生活の細々した事柄や特徴を知らされた。そういつ  
たことは、どんな書物にも書かれていなかったし、パリの教室  
や遊歩道を徘徊していた日本のサムライや、遠く日出る国でナ  
ポレオン流の進歩と中央集権化をはかろうとしていた彼らの  
上司たちには、てんでわかつていなかったことである」（四〇）。

この文章には維新革命をなしたとげた日本に対するメーチニ

コフの基本的な視座がはつきりと出ている。ここでいう「ナポ  
レオン流の進歩……」とは大久保利通の政治路線を指してい  
る。アナキストであるメーチニコフには岩倉使節団のフラン  
ス歴訪中にフランス第二帝政の研究をしていたという内務卿  
大久保の、国家主義的傾向は座視できないものだったのだろ  
う。おそらくこのあたりの事情はジュネーブで会談した木戸  
や、日頃顔を合わせていた大山とその仲間たち、あるいは使節  
団の随員で親交があつたと思われる田中光顕や田中不二磨か  
ら耳にしていたのであろう。

「スイスにあらわれる以前に、それまで共同歩調をとつてき  
た木戸と大久保は、たがいに異なつた政治的色彩で色分けされ  
るまでになつていた。フランスの中央集権制に惚れこんだ大久  
保は、パリではとくとくとしてセーヌ県の複雑な機構と出版に  
関するナポレオン法典の研究にいそしんだ。これに対し木戸  
は、日本議会の召集を夢み、ほどなくすばらしい炯眼をもつて  
つぎのことを洞察した。すなわち長期にわたる共同体制度をそ  
なえたスイスこそ、領土の狭さにもかかわらず、多様な地域的、  
歴史的特殊性をもつた日本のような国の為政者にとつては、格  
好の政治的教訓にならうと。……」（二八―二九）

ここには六八年に『祖国雑記』に二度にわたり「スイス論」  
を発表していたメーチニコフの影響が感じられる<sup>14</sup>。そもそも  
アナキストのワイトリングがその思想の論拠にしたのがス  
イスの時計職人たちの協同組合であつたように、小邦連合体で  
あるスイスは、メーチニコフが理想とする政治形態に近かつた  
のであろう。したがって、日本にはこういう発展の道もあると  
木戸に説いたことは十分予測されるのである。

また知識人よりも庶民であるゲンジロウにかぎりない信頼をよせるメーチニコフのナロードニキ精神は、その日本観察にも存分に発揮されることになるであろう。かつてメーチニコフは、風刺作家で『祖国雑記』誌編集長であったサルトウイコフ・シチエドリンに宛てて明治維新をめぐる自伝的小説を書きたいという趣旨の手紙を送り、「日本に行く前から、その国の進歩的活動家と親交がありましたので、より深く日本の社会生活に入り込むことができました」<sup>15</sup>と書いているのも決して誇張ではなかった。また出発直前にナロードニキ系の雑誌『事業』の編集長ブラゴスヴェートロフからメーチニコフはこんな手紙を貰っていたのだった。

「……日本ではすべてが新たに改造されており、こうした日本の完全な覚醒は、ヨーロッパ人の観察にとつてすこぶる興味深いものです。『事業』のためには、さしあたり日本が近年達成した国内諸改革の概観を与えてくれれば結構です。それらの諸改革が見事に総括され、解明されれば、われわれにとつても教訓的なものとなりましょう。次に日本と東洋との関係が別の論文の対象となるでしょう」(二八七三年十二月十一日付)<sup>16</sup>。メーチニコフの日本論はこうした要請にもこたえるべく書かれることになる。

## 二、土着的革命としての明治維新

横浜に着いたメーチニコフには出迎えの者が誰もいなかった。それもそのはずで西郷隆盛は征韓論に破れ、鹿児島に下野

していたし、弟の従道は台湾出兵の総司令官として長崎を発つた後だったのだ。またすでに触れた薩摩出身で左院出仕の高崎正風は、薩摩藩の学校計画の頓挫と文部省雇い入れに変更した旨の電報をジュネーブに送っており、到着は二ヶ月以上先だと考えていたのである。郵便事情が悪かったこの時代にはこうした行き違いはまま起こったであろうが、そこには日本行きを急いだメーチニコフの性急さと、西郷隆盛にたいする大山巖の全幅の信頼があつたと思われる。

メーチニコフは日本行きを決心してからというものの、欧米で入手できる限りの日本論に眼を通す。古いところではケンペル、クラブプロート、シーボルト、ホフマン、又新しいところではリンダウ、ヒュブネル、ブスケ、デイクソン。それらを読んでみても、勝利した攘夷派が、一八〇度方針を転換して、西欧的な改革に突っ走った理由が理解できなかった。

「だが、全くもつて不可解なのは、この勝利した反動派が、政治の舞台に登場するや、彼らの先行者たちですらよもや夢にも見なかった(いや見たくもなかったであろう)ことを、第一歩目から画策しはじめたということだった。すなわち彼らは日本そのものをヨーロッパ風の国家に仕立て上げようとしたのである。事実ヨーロッパのジャーナリズムも、アレクサンダー大王流にこのゴルディオスの結び目をほぐく(快刀乱麻のたとえ)ことに躍起となり、日出る国の自由主義的改造の原因を、若き新帝陸人の意思によるものと考えた。言うならば彼らはこの皇帝のなかに、ピョートル大帝を見ていたわけである」(六五―六六)。

たしかに明治維新をになった指導層のなかにも、ピョートル



大帝にたいする賛美はあつたようで、当時発行された錦絵には大帝の肖像があり、また大帝の伝記まで維新直後に出版されているのである。

しかしすでに来日以前にロシアの歴史を国家の観点ではなく、それと対抗関係にある民衆の視点から描きだしていたメーチニコフは、そうした「上からの改革」という紋切り型の理解で満足できるはずはなかった。このような理解が出てくる根底には、西欧のエゴセントリズムがあるとメーチニコフは喝破するのである。「われわれは一般に、日本の現実に対する欧米の介入の意義をあまりに過大視しすぎる傾向があるということだ。ところが実際には、六十年代のこの国の改革運動（それは今なお終息せず、最終的なたちをみていない）は、主として純粹に土着的な所産、つまりそれに先行する動きについてかのケンペル、クラブロート、シーボルト、ホフマン……の著作が余りに不十分かつ不正確に伝えているところの歴史的ドラマのエピローグだったのである」（六六―六七）。

また別の箇所でもメーチニコフはこう断じている。「旅行者や投機家は言わずもがな、この遠い国の歴史や風俗を、現地で原典に当たって研究した少数の専門家もふくめ、一般にヨーロッパ人というものは、外からの強制的な開国が日本におよぼした意味を誇大視する傾向が強すぎる。かといって逆の極端に走り、まるでこの極東の閉ざされた国への欧米人の出現など、まったく取るに足らぬ偶然的の出来事にすぎなかったなどとわたしは主張しているのではない。ただ外国の分艦隊や宣教師団、貿易商らの出現は、外からのいかなる干渉とも無関係な、純粹に土着的な諸事件と密接に絡みあつた重大なエピソードだつ

たということ、わたしは主張しておきたいのである」（二八〇―二八二）。

この明治維新の土着性という基本的な視座が定まっているところに、メーチニコフの日本論、とりわけ明治維新論の先駆性がある。ここからはそれに先行する鎖国下の江戸期の社会的成熟への着目と、それに対比される文明という名の野蛮としての西欧諸国の横暴さの暴露がおのずから出てくる。西郷従道の別邸に寄宿するはずが、主の不在でそれもかなわなくなつたメーチニコフは、外国語学校の新学期（この頃は九月）が始まるまでのおよそ三ヶ月を、築地の外国人居留地で送ることになる。彼自身回想するように、そこにはグロテスクなまでに粗暴で、野蛮で、無教養な文明の子らが跋扈していたようである。しかしメーチニコフはそうした西欧文明の恥部を見ても、別段驚嘆する風でもない。なぜなら文明という名の野蛮は、西欧にとつての境界人としてのロシア人、それもパスポートを持たない亡命者、西欧も含め支配体制への批判的立場を持つ革命家としてのメーチニコフにとつて、いやというほど体験済みのことだつたから。

日本からの帰国直後に、『事業』誌に発表した「文明の裏面」で、メーチニコフは一八七八年のパリ万国博覧会で浮かれ騒ぐ西欧文明社会の一人よがりやを苦々しく批判する。彼によると、この万博の人類学パビリオンには、未開人の骨格標本などが展示されていたようだが、それを見たメーチニコフは、それではなぜ、文明社会の底辺に暮らす労働者貧民の退化した脳をも展示しないのかと迫る<sup>17</sup>。かつて六十年代にロンドンで万博を見物したドストエフスキーが、そこに展示された近代建築「水

晶宮」に衝撃を受け、そこから「二二が四は死だ」という有名な公式を引き出した（『地下室の手記』）ように、ヨーロッパの辺境であるロシア人には、この文明の成果を無批判に誇る万国博覧会は、異様なもの、グロテスクなものと思われたようである。

ついでながらこのパリ万博に日本側の代表として出席したのが、哲学者九鬼周三の父親で、当時文部少輔（局長に相当）だった九鬼隆一である。そのとき九鬼の通訳として随行したのは、東京外国語学校仏語教授で後に四高校長などを歴任する中川元であった。なぜこんなことに触れるかというと、この時九鬼はメーチニコフの依頼で、日本の古代文学に関する文献を多数届けてくれたからである。この当時フランス語の大著『日本帝国』を執筆中だったメーチニコフは『古事記』、『日本書紀』等に関する文献が不足している旨を九鬼に伝えていたようである。『東京外国語大学史』の資料編を編纂中に、東京大学の前身である開成学校から数度にわたってメーチニコフが招聘を受けていることを証す一次資料が多数出てきたが、この件で九鬼が一枚かんでいたとは十分予想される。いやそれどころかすでに言及した田中不二麿は当時文部省のナンバー2であり、文部卿木戸直々の推挽で外語に赴任したメーチニコフのことはとかく話題に上っていたと思われる。さらにいえばこの数年後に田中の子息で地理学者の田中阿歌麿が地理学を学ぶべくスイスのクラランにメーチニコフを訪問しているのもこうした親交を物語っているだろう<sup>18</sup>。ちなみにこの地理学者田中阿歌麿の夫人が服飾家の田中千代である。そしてメーチニコフもまた、『日本帝国』の補遺でわざわざ九鬼のことを「若き日本のハムレット」と形容し、謝辞を記している<sup>19</sup>。なお最近日本の芸術

教育に果たした九鬼の功績が、岡倉天心とのからみで再評価され始めている。

メーチニコフの日本史の知識は頼山陽の『日本外史』や河村貞山の『皇朝千字文』によっていると思われる。ちなみに後者は意外にも当時ジュネーブでイタリア人トウレットチーニによってフランス語訳がでていたという。東洋学関係の基本文献の翻訳を手がけていた彼の出版社「晩採草」<sup>20</sup>からは、メーチニコフの『古事記』の仏訳<sup>20</sup>、さらには前出の七百ページにも及ぶ彼のフランス語の大著『日本帝国』が出ることになる。

それはさておき、まずは欧米人の先入見を示す例として家康による鎖国政策が取り上げられる。「日本の鎖国とは、あくまでも政治のなせるわざであつて、民衆的なものではなかつた」とメーチニコフは断ずる。ここでメーチニコフが政治と民衆を峻別していることは重要である。ここでは政治とは国家と国家と換えてもいい。およそ無政府主義者のメーチニコフは国家という制度そのものを認めない。あるいはその国家が発する政策や法律が、民衆生活を律しているといった紋切り型の史観は持たない。鎖国政策がカトリック宣教師の侵略性に対する警戒心からはじまったことだとしながらも、鎖国下の日本人が欧米の知識を貪欲に吸収していた事実を彼は見逃さないのである。その例として、オランダからの「医学、自然科学、製図法、時計術」の撰取や、ウィリアム・アダムス（三浦安針）の厚遇の例をあげる。さらに幕末になると、西欧文明の優越性を説き、それを肌で知ろうとするものが出てきたとして、吉田松陰や佐久間象山に注目し、こうした民のレベルでの欧米への接近の志向が出てきた時から明治維新は始まったとされるのである。それは磐

石を誇った徳川幕藩体制の屋台骨が揺るぎ始めたことと機を一にしている。そのことを示す事件として、被差別部落民を率いて反乱を起こした大塩平八郎の例を、メーチニコフは取り上げるのである。

「日本には、ヨーロッパ的意味での都市住民は、これまでいかなかった。この国でプロレタリアートの役割を担ったのは、エタやヒンのような虐げられた身分の人たちだった。そして彼らもまた、自分たちの政治、社会的立場が時代の精神にそぐわないものだということに、気づきはじめていた。だからこそ天保時代に、大塩なる人物は、武器を手にみずからの人権の承認を要求する数千人のこうした虐げられた人々をその指揮下に結集することができたのだ」(二八六)。

ここでメーチニコフが大塩平八郎の乱に着目したことは、重要である。この乱のことはメーチニコフが来日した頃には、公の歴史の表面には登場してこなかったはずである。だとしたら誰がこの民衆反乱のことを、メーチニコフに示唆したのか。ここで浮かび上がってくるのが中江兆民の存在である。メーチニコフが着任した翌年、明治八年二月に、中江篤介すなわち兆民が、東京外国語学校の校長として現れるのである。メーチニコフのアーカイブには、パリ時代の兆民の親友であった飯塚納の名刺が残されている。このアーカイブにはほかに田中光顕(一八四三—一九三九、土佐出身、のちの宮内相)の名刺が残っているが、これは岩倉使節団の一員として、ジュネーブで出会った時のものである。ついでながらメーチニコフはいわゆる岩倉使節団のヘソクリ事件にも言及しているが、この情報源は使節団の会計係をつとめた田中光顕あたりかと思わ

れる。田中彰氏の研究によれば、使節団の多くの者が、旅費と日当を節約し、利殖目的でアメリカの銀行ボウルズ商会に総額十二万五千円を預金していたのであった。こんな使節団の恥とも言うべき事件をメーチニコフが知っていたということ自体、彼と使節団随員との親密度を示すといえよう。

一見不動に見える徳川時代におけるダイナミックな内的変化と社会的成熟を見ないと、幕末から明治維新へと向かう日本の動きは理解できないことにメーチニコフは気づいていたのである。そうした内的動きを担ったものとして、彼は下級武士の存在に注目する。

「日本でフランスの第三身分にあたる役割を果たしたのは、大名につかえる小貴族つまりサムライと、將軍の親衛隊ともいうべき旗本(旗の下ほどの意)である。小貴族層のこれら二つの集団のあいだには敵意と反目があった。おまけに動乱時代が来ると予想した大名は、当然ながら、あまり多くの下級武士を自分のまわりに置くことを惧れた。これら下級武士たちの経済状態は、その数が増えるにしたがい、ますます悪化していったからである。……だが医者、通訳、学者、芸術家などが出てくるのも、これら下級武士の中からのものだ。彼らのうちの最良の人々は、日出ずる国で唯一の公認の学問だった中国式の古典主義の無益さをとくに悟っていた。こうして十八世紀には早くもさまざまな藩で、おもに若者からなる秘密結社が組織され、長崎湾の出島のオランダ人居留地を経由して、ヨーロッパの学術書、とりわけ天文学と医学にかんする書物を手しはじめ」(二八六—二八七)。しかも当の將軍自身(吉宗のこと)が、天文学や自然科学に関心を寄せていたことまで強調されてい

る。

それではなぜ、黒船出現による外圧を明治維新の起爆剤と捉えるような観点が、欧米では支配的なのであろうか。ここにも欧米のエゴセントリズムがあるとメーチニコフは指摘する。アジア的停滞というのがそこから出てくるレットテルである。メーチニコフ自身、こうした先入主と無縁ではなかったであろう。そうであるが故にパリ・コミューンの敗北後に極東の日本で革命が起こったことに驚嘆した。もちろん彼の場合、早くからアジアの言語を学んだことからわかるように、アジアを内在的に理解しようという姿勢はあつたし、その後中近東地域を半年放浪してアジアの文明ともじかに接してきたから、通常のヨーロッパ人に見受けられるような東洋に対する偏見を免れていたことは確かだが……。少し長くなるが、明治維新の報に接した時のメーチニコフの心境を彼自身の言葉で紹介しておこう。

「何の定職もないロシアの漂泊者にとつて、一八七〇年代初頭のヨーロッパに暮らすことはつらかった。行くべき地で、うちに秘めた計画の実現への希望を無期延期せねばならぬと思ひ知らされる毎日だった。また仮にそうした計画の一部が実現され始めたかに見えても、そこにはなにかしら異質なものが混じっており、妙によそよそしく、憂鬱でうそ寒い感じが漂ってくるのだった。気分を一新し、どこか遠い遠いところにさまよいいで、まったく新しい印象や観察で、自分の精神世界を豊かにすることが必要だった。まさにそんな時である、ヨーロッパにたれこめる長い悪天候の地平線のかなた、はるか東方で、思いがけずも明るい光が輝きはじめたのである。われわれがめざめることのない因循と停滞の砦とみなすことに慣れていた

国々、中国と日本がもぞもぞと動きだし、めぎめたかと思うと、予想もしなかった勢いでみずからすすんで、「白人文明」を迎え入れはじめたのである。ムラヴィヨーフ・アムールスキイ伯のコザック警護隊、アメリカのペリー准将の大砲、プチャーチン伯の権謀術数の力をかりて「白人文明」がいわばごり押しに押し入ったことなど彼らにとってはどうでもよかつた。

われわれの想像の中では謎の国、特別注意するにもあたらない中国の付属物とみなされてきた日本が、その第一歩目から新しい世界できわめて果敢に前面にうって出、その自然の美しさと豪華さばかりか、幾世紀にもわたって蓄積されたその文化によつて、招かれざる客たちを驚嘆させたのである。といつても無論、日本の文化は、近年のヨーロッパの文明のレベルに達していたわけではないが、そのかわりに都市および農村の住民の最下層にまであまねく浸透していたのだった。この地ではじまった運動が、軽佻浮薄な熱中のなせるわざとか、全能の専制者の気まぐれの所産でなかつたことは、新聞によつて知らされる諸事件がはつきりと物語っていた。つまり昨日までほとんど食人種の野蛮と全裸状態でのほほんとしてきながら、今日は運命のいたずらでたまたま漂着したヨーロッパの冒険家から、文明のガラクタや縁飾りのついたズボンを用いるといったたぐいのものではなかつたのである。

麻痺状態からめぎめ、新生活へと雄々しく乗りだした国民全体の姿を目にするのは、诗情あふれる人跡未踏の鬱蒼たる密林や砂漠にもまして、気分を一新させてくれるものである。そして当時の日本には、こうした感動的で清新なる光景を発見できるにちがいないとわたしは確信するのだった……」（一九一

ここには東洋への単なるエキゾチズムでもアヴァンチュリズムでもない客観的な現状認識がある。物質文明という意味での西欧文明の圧倒的な高さを認めつつも、文化的な豊饒さ、その浸透度という意味では日本はもしかすると西欧をはるかに凌駕するかもしれないという予感がそこには感じられる。しかも政治・社会のダイナミズムという点では、停滞というレッテルは西欧にこそ貼られるべきもので、躍動的な日本をとおして見るとき、それまでの後進的・停滞的アジア対先進的・革新的西欧という支配図式は逆転されるとメーチニコフは直感するのである。

繰り返しをおそれずにいえば、こうしたアジア認識が出てくる背景には、一八四〇年代にはじまる、ロシア国内の西欧派・スラヴ派論争、さらにはその総合をめぐしたゲルツェンの西欧批判と新たなナロードの発見という思想的系譜が垣間見られるのである。これは次章でも触れるが、ロシアにおける西欧批判の根底には、ゲルツェンの用語を用いればメシチャンストヴォが瀰漫しているということになる。町人根性、小市民性、プチブル性なども訳されるこの用語で、ゲルツェンが強調したかったのは、それまで理想化して見ていた西欧市民社会が、実は画一化、均等化、没個性という落とし穴に陥っていることであった。個の確立とは名ばかりで、各人が流行を追い、自由に行動しているようで実は無自覚に画一化への道にはまり込んでいることを、二月革命後のフランスの情況をつぶさに観察したゲルツェンは洞察したのである。ゲルツェンにはじまるナロードニキ思想の根底では、社会主義とは西欧がなしえなかつ

た個人主義、個の自由を十全に実現するものと考えられていた。であるがゆえに彼らは権力をめぐす政治闘争を排し、社会の内的な変革を求めたのであった。なぜなら政治闘争においては個人は容易に手段に、肉弾に化してしまふからである。しかもそこでいう個人とは、数量的に捉えられたアトムとしての個人ではなく、時々刻々千変万化する顔をもった個人、生身の個人、つまりロシア語のリーチノスチという言葉で表される個人である。ゲルツェンの直系の弟子であるメーチニコフが日本を観察するさいの照準となつたのも、こうした意味での個人であった。彼の明治維新論がいまなお斬新に映るのは、こうしたリーチノスチがうごめき、躍動しているからである。こうした要素も含め、メーチニコフは明治維新を「歴史上われわれが知りうるものとも完全かつラジカルな革命<sup>ベレクアロト</sup>」と呼んだのだ<sup>21</sup>。

その後の日本がたどつた道を知っているわれわれには、メーチニコフのあまりにも高い明治維新評価は受け入れにくいかもしれない。しかしそれまでにロシアだけでなく、イタリア、フランス、スペイン、モンテネグロの革命運動、民族解放闘争に参加した経歴を持つ現役の革命家の言葉であることを、ここでは忘れてはならないだろう。メーチニコフは何も明治維新を手放しで絶賛したわけではない。すでに述べたが、大久保利通による中央集権化、軍国主義化に彼は危惧を表明していた。それをも視野に入れてこう予言するのだった。

「日本のような国を、その土台から突き動かした進歩的潮流こそが重要なのである。ひとたび新たな道を選択した以上、日本はもはやこの新たな道から逃れることはできない。それが論理の必然というものなのだ。ことの正否は別にして、日本は早

晩、過去との有機的連関を断ち切り、この必然的道筋に従わねばならなくなるであろう。はたして日本が、残る東洋の再生の先頭に立つことになるか否か？——この問いにはひとり時間だけが答えてくれよう。だがそれはさておき、文明諸国はもはや日本を無視することはできないし、日本が現在および未来において果たす意義を軽視しえぬばかりか、そうすべきでもない。

日本を研究し、日本と多少とも理性的な関係を維持することが、近隣諸国にとつて特に必要不可欠となつてきている。一つの社会内の個々の成員の連帯と同様、人類という一大家族のなかでの、諸国民間の連帯が、今日では政治、社会、精神の運動の主要な指導原理となつていることを忘れてはなるまい」（Ⅱ、一八一—一九）。

『事業』誌の編集長ブラゴスヴェートロフの依頼を待つまでもなく、メーチニコフはアジア、東洋における日本の位置、あるいはそこで果たす日本の役割にも目配りを忘れない。さらに西洋と東洋を対置するだけでなく、人類的な連帯をも視野におさめていたことは特筆されるべきであろう。なぜ残る東洋との関係が危惧されるかというと、明治日本が欧米コンプレックスと、それとは対照的なアジアへの優越意識を持つていることを察知したからである。「手短かに言うと、歴史的経験によつて、日本は極東諸国に対するみずからの立場の強さと優位性を熟知しており、そのためにそれらの国との接触に際しては、完全なる独立性どころか、主導権すら持つていたのである」。その例として、メーチニコフは元寇や秀吉の朝鮮出兵を挙げるが、目の前で起こつていゝる事件として、征台の役に注目しているの

は興味深い。一八七一年（明治四）年に、台湾に漂着した琉球島民が現地住民に殺戮されたことに端を発し、一八七四年（明治七年）四月に西郷従道が独断で台湾に出兵したこの事件は、欧米諸国、とりわけイギリスの反対を押し切つて決行されたものであり、士族の不満を外にそらすことが目的であった。すでに述べたように、西郷従道の別邸に下宿するはずだったメーチニコフにしてみれば、来日直前に起こつたこの事件には注目しないわけには行かなかつたであろう。

また同じ年の二月に江藤新平らによつて起こされた佐賀の乱の鎮圧と晒し首という残忍な処置は士族の不満を増幅する結果になつた。そしてこれが台湾出兵の引き金にもなるのであるが、メーチニコフが注目するのはこうした事件の推移だけではない。「むしろこの戦争のもつとも暗い面は、これによつて薩摩派の中央集権的志向が優位に立つてしまった」ことであると。とりわけ内務卿大久保利通による県令制度や徴兵制度の導入によつて薩摩藩出身者を中心とする全国支配がすみ、讒謗律、新聞紙条例の制定によつて言論が封殺されていくことにメーチニコフは早くも警鐘を鳴らしたのである。またこの時期、朝鮮海域でも江華島事件という日本側による挑発事件が起こつていゝるように、新生日本は残るアジアにとつて脅威となる予兆がすでに見られていた。

日本が欧米コンプレックスを持つていゝるからといって、すべてにおいて欧米諸国の要求を唯々諾々と呑んでいたわけではないことを示す事件として、メーチニコフは一八七二年（明治五年）のマリア・ルース号事件について詳述しているのだが、これについては民主的な日本の政治、社会風土をあつかう次章でも

う一度立ち返ることにする。

### 三、日本の政治・社会風土の民主的性格

デモクラシーとは西欧の占有物であると思われるが、ちであるが、メーチニコフの目には維新直後の江戸こそが言葉のまっただき意味でのデモクラシーを実現している社会と映ったのだった。

「何はさておき、ヨーロッパ人であるわたしがもつとも驚いたのは、日本の生活の持つきわめて民主的な体制であつた。モングルのな東洋のこの僻遠の一隅にそんなものがあるうなどとは予想もしていなかつた。いやそれどころか、そうした体制はわたしが日本について読んだものや、自分の目でみた多くの事例ともひどく矛盾しているのだつた」(Ⅱ、九一)。

おそらく明治初年の日本には、内乱を抜けた後の活気が社会全体にみなぎっていたのであろう。この場合重要なのはメーチニコフがデモクラシーを何か制度として捉えるのではなく、まさに原義どおり「民の力」として理解していたことである。維新政府の重鎮たちとも面識があつたにもかかわらず、デモクラシーの程度を測る尺度は、あくまでも一介の庶民たちであつたところは、いかにもナロードニキらしい。

すでに述べたように、かつてアレクサンドル・ゲルツェンは、亡命先のパリでブルジョアたちのプチブル性を鋭く見抜き、それをメシチャンストヴォと名づけ、警鐘を鳴らした。彼の思想的系譜を引く左翼エスエル系の批評家イワノフ・ラズムニク

はその名著『ロシア社会思想史』の序文でインテリゲンツィアの対立概念としてこのメシチャンストヴォを用い、両者は脱階級的、脱階層的な概念であると規定した<sup>22</sup>。たとえ反体制を唱える左翼としてこれを免れるものではないことを、これによつて示したかつたのだ。ゲルツェンがパリ市民のメシチャンストヴォを喝破したのは、劇場だつたが、メーチニコフが日本のデモクラシーを最初に体感するのも芝居小屋であつた。

横浜に着いた翌日、自分の立場がどうなつていのかわからなかつた彼は、ゲンジロウの止めるのも聞かず、横浜駅から汽車に乗り、旧知の高崎正風(彼はこの直後、大久保利通に随行して北京に行つてい)の屋敷を訪れ(ここでも政府高官の住まいの質素さに驚いている)、薩摩藩の学校計画の頓挫を聞かされ、木戸孝允の計らいでこともあろうに官立学校の教授に推挙されたことを知るのであつた。アナーキストのメーチニコフにしてみれば、これは予想もしていなかつたことだつたようである。

「一服した人足たちが、わたしを再び芝居小屋へと送り届けてくれた時には、もう夕闇が迫つていた。こうして気がついてみると、わたしはいつこのまにか、日本の聖なるミカド陛下に仕える役人になつていたのであつた。ちようどモリエール喜劇のジュールダン氏が、そのなんたるかさえ知らずに作家になつてしまつたように……」(二三八)。

ここでいう芝居小屋とは、築地にあつた沢村座のことで、この一座の歌舞伎の様子をメーチニコフはこんな風に描いている。

「午後の陽光が、観客ですし詰めホールに、とてもやわらかくさし込んでいた。うす暗がりに目が慣れるまで、わたしは

大群衆の一人一人の人影も顔も識別できないほどだった。日本中どこでも感じたことだが、ここに集まっている群衆もじつに民主的な印象を与えるのだった。一目見ただけで、誰もが実際に芝居を観るために来ているのであって、自分を見せるためでないことは歴然としていた。だからこそ、彼らは取り立てて普段着を着換える必要も感じないのである。多くの女性客は、燃えるような切長の目を、舞台上に釘付けにしたまま、何の気取りもなく着物の胸をはだけ、赤児に乳を含ませている。男性客ともつと無遠慮で、しばしば素裸になつてしまい、その浅黒い身体には、これ以上脱ぐわけにはいかぬ下帯、つまりイチジクの葉の代用ともいふべき白い手ぬぐいを紐で腰に巻きつけただけの姿になつてしまう。……なのにそこにはなんの混乱も押し合いもなかつた。ホール中見わたしても、ヨーロッパ風の不恰好な帽子と制服を着こみ、長い棒を小脇にかかえた巡査はたつた一人しかいないにもかかわらず……。それどころか、その巡査までもが、見たところ舞台上演じられている芝居に全く無我夢中のようにだつた」(一一一—一二二)。しかもこの時の演目が「桜橋の庄屋」、つまり佐倉宗吾の話であつたというのは、できすぎのようだが、ナロードニキ系の新聞に載せるには農民一揆をテーマにしたこの芝居は格好の素材であつたらう。歌舞伎は最良の日本語の学校とメーチニコフは呼んでいるから、歌舞伎特有のゆつくりした台詞は来日したばかりの彼の耳にはさぞ心地よく響いたのであろう。

ここで重要なのは芝居見物が、ファッションではなく、普段着だという指摘である。日本文化に特徴的なこの文化の「普段着性」を、ロシアならびに西欧の読者に再三にわたって強調す

るのである。そしてこう書きながら、文明の使者として来日した欧米人、とりわけキリスト教の宣教師やその妻たちが、時の政府に働きかけて、「裸取締り条例」を出させたことの虚飾性を際立たせるのである。いわく「裸と道徳は何の関係もない」のだと。

「これらの取締りが、日本の社会道徳に何らかの影響を与えるなどと思つたら滑稽千万であらう。どこの国であらうと、裸と道徳の間には直接の関係などありはしないのだ。むしろ日本の都会に外国人が流れこんできたことが、現地の住民、とりわけこれら招かれざる客ともつとも密接に接触する階級の道徳心に、悪い影響を与えたことのほうがまったく疑問の余地もない。……たしかに日本政府や文明開化論者は、その気になれば思いのままに日本の男女に服を着せることも脱がすこともできようが、この本質はそのことで少しも変わらないとわたしは思うのだ。身なりだけはいかに洒落ていても、道徳的品性は最低という令嬢がなんと多いことか！ シャツを着ないで人前に出るのを憚らないというだけで、日本の娘たちがそうした令嬢よりも品性が劣っているなどと考えるのは幼稚すぎるだろう」(八一—八三)。

画家でもあつたメーチニコフにしてみれば、裸の群集というのは願つてもない観察の対象であつたらう。中近東の諸民族をつぶさに観察してきた彼は、日本人の着物の単色性に驚き、西欧語では「灰色の群集」というが、日本ではさだめし「紺色の群集」というのがふさわしかろうと書く。そしてこの単色性と全く対照的な雑色性を示していたのが、日本人の肌の色の多様性、容貌の多彩さであつた。ここから彼は日本人雑種民族説を



提唱するのだが、人類学者、民族学者でもある彼の視線が釘付けになったのは、裸の肉体労働者の美しきであり、その身体に彫られた入墨の華やかさであった。「日本の肉体労働者たちは、衣服と体つきの美しさという点で、中流、上流の人々をはるかにしのいでいる」(四八)。「ただおもしろいのは、外国人が出現する以前から、日本の上流階級のあいだでは、裸を嫌う風潮が生まれ、それとともにそれまで広まっていた入墨の風習が姿を消し始めたことである。……わたし自身、この地で膝から肩にかけて、竜や女の顔や唐草模様を色あざやかに描きだした人々を発見することになる。……素晴らしいのは、こうした彫りものをした人々が、腰に巻いた秘めやかな手ぬぐいのほかにはなにひとつ身につけていないのに、見る者に裸体の印象を全然与えないということだ。入墨こそは裸の人間の衣裳なり、というのもむべなるかなである」(八三)。

裸好きという現象を見て、その奥に階級的差異を見抜き、なおかつ昔ながらの伝統を守る庶民の入墨姿に感動し、見惚れ、彼らが生命感、躍動感にあふれていることに注目するのである。しかもこの裸好きと入墨という風習から、日本民族の起源を南方のマレー・ポリネシアに求めるのだから、その着眼力には目を見張らされる。晩年スイスのヌーシャテル大学教授となったメーチニコフが研究テーマとしたのはオセアニア地方であることも、この日本人の起源の解明と無縁ではないだろう。そこにはなによりも異種の文明に対する開かれた心がある。欧米人が陥りやすいオリエンタリズムという名の自己中心主義を免れるには、こうした開かれた心を常に持つ必要があるだろう。彼の観察によれば、日本人とは単一の民族ではなく、

アイヌ、ギリヤーク系の原住民、第一次征服民のモンゴル系と大和朝廷の始祖となる第二次征服民のマレー・ポリネシア系民族からなる雑種民族であり、この征服という歴史的事実については、神話的記述、言語構造、衣食住の習慣などが語っていると彼は推理する。このあたり古事記の仏訳者ならではの卓抜な推理である。

そうしたエネルギーあふれる庶民ではあるが、そこには未開とか野蛮をにおわせるものが全くないことが彼には驚きだった。礼儀正しいばかりか、裸の人力車夫や別当、それに女中などの下層労働者までが、下帯に挟んだ読み物、あるいは袖に入れた文字通りの袖本に読みふけることに度肝を抜かれるのだった。日本文学の重層性に着目したメーチニコフに、大衆文学の手ほどきをしてくれたのが、ほかならぬ彼ら肉体労働者であったというのだ。活字となった漢字なら自由に読解できた彼にも、いわゆる戯作本の草書体の文字は手が出なかつたようである。ヨーロッパでもっとも初等教育が盛んなスイスですら、庶民が活字を読むなどということはまずないと、彼は云う。ロシアのナロードニキにとっても民衆の啓蒙ということが最重要課題であつたときに、この極東の島国では誰もが本をむさぼるように読んでいるとは。

「日本は中国とならんで、その政治的発展のごく初期から、国民生活における教育と啓蒙の意義を早くも理解していた世界でも数少ない国である。この遠国にわずか数日暮らすだけで、日本では実際、書物的知識と文化が国民の最下層にまで、血となり肉となつて深く浸透していることを確信できよう。……正直言うと、日本に来てからわが国(ロシア)の定期刊行

物の誌上で巻き起こった民衆教育の焦眉の課題をめぐつての激しい論争の記事を時折読んだが、それを読むにつけわたしは、あまりのコントラストに思わず赤面したものだ。われらが文明的西欧と、停滞的とされる中国―日本の東洋とのコントラストに、である。わたしは中国およびそれに隣り合う日本の島民の盲目的崇拜者になるつもりはさらさらない。わが西欧文明は、中国的東洋の難解な書物中心主義とは比較にならないほど、多面的で、広範で、豊饒であることはわたしにもはつきりわかる。だがその一方で、わたしは幾度となく次のことを認めざるをえなかつた。すなわち中国―日本の文化と比較すると、わが西欧文明は、早熟、跳ね上がり、つまり民衆の習俗と気性の奥底にまで深く根をおろしていない、なにか寄生的な兆候を明らかに示している。なるほど理論面でも実践面でもわれわれの学識は、いわば独学の日本や中国の天才ですら夢想もできぬほどの高さに達しているかもしれない。だがそのかわりに、西欧ではそうした学識は、いつまでたつても純粹に頂点でのことにとどまつているのだ。」(二二七―二二八)。こうした民度の高さを示す例として、メーチニコフはたまたま仕事を依頼した指物師が、世界地図を見て、ヨーロッパの国々をすべて言い当てたこと、また粕壁の茶店の主人が、ロシア人だと知ると、ピョートル大帝とエカテリーナ女帝のことをしきりに質問してきたこと、さらにゴロヴニンが連れ帰つたとされる漁民が著したロシア、イギリス見聞録の高度な内容を紹介する。「この見聞録の挿絵としてゴトウが描いた画の大部分は、ゲオルギーの本からの引き写しだったが、何枚かは全く独創的なものだった。ゴロヴニン艦長を捕虜にした時、松前の代官はロシアの水

兵の中に読み書きのできるものが一人もないことに驚いたというが、わたしにしてみれば日本の漁民がそうした絵や本を書けるということこそ驚きであつた」(二六六―二六七)。

このように近代西欧の科学的成果の高さは認めつつも、文化の浸透度という点から見ると、先進西欧、後進東洋という図式が逆転することを見ても確認するのである。しかもこうした文化的成熟は長い歴史の所産であると洞察し、奈良時代の淳仁天皇の勅令にはじまる日本の教育的風土を概観し、その過程で仏教僧の果たした「民主的」性格、とりわけ仮名の発明と寺子屋による文化の大衆化を高く評価するのである。その結果、メーチニコフは日本人の歴史的特性として、進取の気性とヨーロッパにも例のない社会的平等観念を引き出すのである。メーチニコフは遺著となつた『文明と歴史的大河』<sup>23</sup>(二八八九)で、文明の発展段階を、河川文明、内海文明、海洋文明と三つに分けるが、この海洋性という日本の風土にそうした特性の起源を求めるのである。そしてそこから日本をイギリスとのアナロジで捉えるという後に梅棹忠夫が『文明の生態史観』で提起した世界史認識を先取りするかのような卓抜な視点を提唱している。「日本は太平洋のアジア大陸に近いところに位置するという地理的条件からして、ヨーロッパにおけるイギリスの位置に酷似している」(II、九四)、「日本民族のそもそもの発生が、ノルマン人によるイギリスの征服と驚くべきアナロジを示している」(II、九七)。

メーチニコフによれば、土着民族の征服とともに、日本の専制権力は衰退し、四世紀頃の日本はすでに、ジョン王時代のイギリス段階の貴族制(封建制)に移行していた。専制(天皇)

権力の弱体化は、徐々に身分的障壁を崩し、「十六世紀にもなると日本は……身分的障壁のないことでは、ラテン—ゲルマン系の国々の先を越していた」(Ⅱ、九八)とされる。

このヨーロッパを凌ぐ日本人の身分的平等観念を世界に知らしめるような事件が、メーチニコフが来日する直前に起こっていた。前章で触れたマリア・ルース号事件である。これはペルー船籍のマリア・ルース号が清国の苦力クワリをアメリカに輸送中に起こった事件で、横浜寄港中に虐待に耐えかねた苦力が逃亡し、英国軍艦に救助を求めた事件である。メーチニコフがここで注目するのはこの事件で明らかになった、奴隷制に対する日本とイギリスをはじめとする西欧諸国の対処の違いであった。メーチニコフは言う。「中国人売買とニグロ売買は本質的には何ら異ならず、違いはニグロの場合、彼らめいめいはその所有者にとって何がしかの財産であり、したがってニグロが死ねば所有者には多少とも損失となつて響くということだけである。これに対し不幸な中国人苦力は、せいぜい二、三ドルの値打ちしかなく、その金額の一部は一応結んだことになつてゐる契約の手付け金として本人に支払われるものの、大部分は役人への賄賂となるのである。この商売の儲けたるやすまじく、たとえ生きた積荷の丸半分が死んでも、残り半分を売りさばけば大変な儲けとして返ってくる」(Ⅱ、一三三—一三四)。

この時イギリス領事は苦力を船長に引き渡す以外にないと判断したのに対し、神奈川県令大江卓はこれを奴隷売買事件として裁判し、苦力の釈放、本国送還を決定したのだが、実際にこの裁判を指示したのは時の外務卿副島種臣であった。これに対しペルー国王は国際法違反として不服を申し立て、国際

裁判となり、その裁判長にはあろうことかロシア皇帝アレクサンドル二世が選ばれるのである。農奴解放から十年あまり、ロシア皇帝は世界中で解放皇帝と目されていたことの証左であろう。それにしても治外法権、不平等条約の下で、欧米を相手に奴隷制という西欧文明の暗部を堂々と批判したこの事件は、日本史においてもつと強調されていいのではあるまいか。

以上のことを総括して、メーチニコフはこう書く。

「維新或いはより正確に言えば明暗両面を持つた国際文明への参加が、日本の場合、専断とか一時的な歴史的偶然性の所産といったようなものではなく、日本の生活そのものの不可避的結果だということである。しかしながら、政治的預言者ならずとも、自信をもって明言できる。日本はこの進歩の道から後戻りすることは、もはや有機的に不可能であると。この道は険しい。しかも一方には列強の偽善的政策があり、他方、国内にも支配者集団の権勢欲があるために、日本の発展の事業は、いくつもの激動と地震(それもおそらく非常に震度の強い)なしには、その後の前進運動が望めないような軌道の上に立たされてしまつてゐる」(Ⅱ、一五一—一五二)。

むすび

メーチニコフの東京外国語学校在勤期間は一年半と短い。湿润な日本の気候のせいだろうか、それともガリバルディ軍時代の負傷の後遺症であろうか、重度の貧血症にかかり、一八七五(明治八)年十二月にはサンフランシスコに向かう船の中にい

た。前述のマクラークワに宛てた手紙で、彼は契約期間を残したまま、日本を去ることの無念さを伝えている。メーチニコフの帰国は、魯語科の生徒たちにとつてもさぞかし大きな損失であつたろう。メーチニコフの死後、彼の遺著となつた『文明と歴史的大河』を刊行した高名なアナキストで地理学者のエリゼ・ルクリュはその序文で外語時代「メーチニコフは生徒の間で絶大な人気を得ていた」と書いているが<sup>24</sup>、そこには何の誇張もなかつた。メーチニコフの高弟の一人（魯語科上等第六級）の村松愛蔵は、ほぼ時を同じくして外語を退学し、故郷の田原に戻り、民権結社恒心社を起こし、それが母体となつてのちに魯国虚無党の影響を受けたとされる飯田事件の首謀者となる。

かつて日本を代表するアナキストの石川三四郎がスイスのルクリュ家に寄寓した際、フランス語の勉強のためにとルクリュの『地人論』第八巻、極東の部を読まされたとき、初めて日本史がわかつたような気がしたと述懐しているが、石川はそれを書いたのがメーチニコフだつたとは聞かされていなかったようである。スイス帰国後のメーチニコフはルクリュの住むレマン湖の深奥部クララン村に移り、彼の助手として蔵書の整理をしつつ、この極東の部を書き上げたのだつた。石川をしてこうまで言わしめた日本論、しかもフランス語の大著『日本帝国』（一八八一）まで公刊しながら、欧米さらに本国ロシアでもメーチニコフの日本論は忘れ去られていく。それにはいくつかの要因が考えられるが、まず第一に彼がアカデミックな学者ではなかつたこと、しかも亡命の革命家だつたことがあげられる。そればかりではない。彼は長い間、生活のために論文を書き続けたために（一説によるとその数四百点に上るといふ）、分野

も歴史学、経済学、人類学、地理学、社会学、自然科学と多岐にわたり、さらには旅行記、回想記、小説までそこには含まれている。したがつてよほど丹念に時間をかけて読まないかぎり、その思想家としての価値を理解することが難しいのだ。第二には、メーチニコフの日本への視点が、あまりに時代に先駆けていたことがあげられるだろう。とりわけ日本との比較で西歐文明の野蛮性が強調されるあたりは、読むものにとまどいを与えたであろう。しかも一般の読者は、メーチニコフの豊かな人脈を知る由もないから、その論はともするとハッターととられたこともあつたに違いない。

こうしてメーチニコフは忘れられた思想家となつていくのだが、メーチニコフ自身、このことはよくわかつていたように、「進歩とは何か」と題された『文明と歴史的大河』の序文で、すでにこう書いていた。「子孫の尊敬——歴史の殉教者に対するこの遅すぎた報償——は量的に見て、かつてなし遂げられた偉業の大きさに比例したためしがない。人々の記憶に残るのは、眩しく輝くものだけであり、人類の真の善行は陽の目を見ることがもない。……歴史のパンテオンは無頼の徒、ペテン師、刑吏ばかりが住まうところなのだ……」（三四七）。

しかしこの忘れられたメーチニコフの著作をノートをとりながら克明に読んでいた作家がいた。二十世紀最大の文学者ともいわれるアイルランドの作家ジェームズ・ジョイスである。大作『フィネガンズ・ウェイク』（一九三九）の創作ノートに、『文明と歴史的大河』からの引用が多数見られることが最近ジョイス研究者によって明らかにされたのである<sup>25</sup>。

またソ連崩壊後、ナロードニキ研究者マースリンの編集に

よつて刊行された哲学事典に、ノーベル医学・生理学賞を受賞した弟のイリヤ・メーチニコフとならんで、レフ・メーチニコフが項目としてはじめて取り上げられたのだった。そこにはメーチニコフは「ユーラシア主義の先駆者」と記されていた<sup>26</sup>。

## 注

- (1) ラヴロフに関しては、佐々木照史の名著『ラヴロフのナロードニキ主義歴史哲学——虚無を越えて』（彩流社）がある。
- (2) ミハイロフスキーの『進歩とは何か？』については石川郁夫による翻訳と解説（成文社）を参照。
- (3) メーチニコフ『回想の明治維新——ロシア人革命家の手記』（渡辺雅司訳）、岩波文庫、一二二頁。なおこの著作からの引用は、以下括弧内に漢数字でページ数を示す。
- (4) См., Из переписки деятелей освободительного движения. Материалы из архива Л. И. Мечникова. Вступительная статья и публикация А. К. и О. В. Липиных. Литературное Наследство. т. 87, стр. 461-507.
- (5) ロニーについては、杉本つとむ『西洋人の日本語発見——日本語研究史・一五四九—一八六六』（創拓社）に詳しい紹介がある。
- (6) Л. И. Мечников. "Бакунин в Италии в 1864 году". — "Исторический вестник", 1897, № 3.
- (7) 「若き亡命者のなかでメーチニコフだけが書く力を持っている」とゲルツェンは書く。См. Литературное Наследство. т. 62, стр. 390. なおメーチニコフはゲルツェンの紹介で、オリガ・ロスチスラーヴォヴァ・スカリヤーチナと結婚している。

(8) Литературное Наследство. т. 87 стр. 462-463. ロズイニン(の)のスペイン旅行が、ロシアの亡命革命家とスペインの革命家との連携を画策するものだったと推測している。Литературное Наследство. т. 62, стр. 389.

(9) См., Литературное Наследство. т. 87, стр. 462-463.

(10) Léon Metchnikoff, « Les antagonistes de l'Etat en Russie », *Kolokol. Revue du développement social, politique et littéraire en Russie*, 1868, n°s 8-13.

(11) 渡辺雅司「大山巖とメーチニコフ——留学生と亡命革命家」、『週刊朝日百科 日本の歴史88 近世から近代へ——⑧留学と遣欧使節団』、二四八—二四九頁。

(12) 「私はあれほどまでの仕事の能力と集中力がかつて見たことも聞いたこともなかった。彼は論文ばかりか、本でさえ下書きというものをしたことがない。しばしば論文は読み返すこともなく発送された。通常冒頭部分を私に読んでくれ、その後、会話が始めると、彼は熱中してその続きを私に語って聞かせるのだった。書いている間は、ほかのことは一切考えることができず、熱病に浮かされたように、食事とか睡眠のためにでも仕事を中断させることはできなかった。仕事が終わると、緊張した神経が一挙に緩み、それを読み返すことは退屈で嫌だった。論文が活字になつてはじめて彼はほつとするのだった。……彼は同じ部屋で騒々しい会話の中でも執筆できたし、そうした会話を聞いていて、話に加わることもさえあった。会話が執筆を妨げるようになったのは、最後の二三年だった。またマクラークワは、「メーチニコフとの出会い」と題された三二ページのタイプ原稿でこう書いている。「レフ・イリイチは角に白いクロスのかかったテーブルで食事をとっていた。独立した書齋どころか文机すら彼は持っていなかった。彼は本や論文を食事やお茶を飲

むためにあつまる家人や客人の話し声で騒がしいなか、いつも食卓の隅で書いたのだった」。Государственный Литературный Музей, Ордел рукописных фондов, ф.327, оп. I, л. 87 / 渡辺雅司「マクラークワフの回想にみるレフ・メーチニコフ」、『スラヴ文化研究』第四号、二〇〇四年、五一ページ参照。

(13) 渡辺雅司、同右、五二ページ。

(14) Л. И. Мечников. "Очерки по Швейцарии", "Отечественные записки", № 5, 7, 1868.

(15) ЛН, т. 13-14, стр. 361-362.

(16) Письма Г. Е. Дягелева (1873, 1880).

(17) ЛН, т. 87, стр. 479.

(18) 『田中阿歌磨古稀記念論文集』にこんな記述がある。「明治二十年秋、母来り漸次母子諸共 Bridel 先生の家庭に在り、この頃 Léon Metchnikov 先生(曾て、東京外国語学校教師、当時 Neuchâtel 大学地理学講座担当の Elisé Reclus 先生の大地理書編纂助手)を Lausanne 近郊 Clarens に訪ね教を受へ」

(19) Léon Metchnikoff, *L'Empire japonais*, Genève, 1881, p. 222.

(20) メーチニコフの『古事記』仏語抄訳は、この雑誌に載った。Léon Metchnikoff, « Koziki, ou Furu Kotonobumi », *Livre de l'antiquité*, Van-zai-sau [晩採草], No. 3, 1878.

(21) メーチニコフ『亡命ロシア人の見た明治維新』(渡辺雅司訳)、講談社学術文庫、一五頁。なお以下の著作からの引用は、括弧を付して(II、一五)のようを示す。

(22) Иванов-Разумник. История русской общественной мысли.

(23) Léon Metchnikoff, *La Civilisation et les grands fleuves historiques*, Paris, 1889. この著作は一八八五—一八八六年にヌーシャテル大学で

メーチニコフが行った連続講義「歴史的な大河」にもとづいている。これは「生の目的」と題された三部作の第一部をなすもので、第二部は内海文明、第三部は海洋文明となるはずであった。最初のロシア語訳は一八九七年に М. Д. Гродецкий によって「Жизнь» 誌、一三二、二四号に掲載され、その後一八九九年に単行本として、エキフとハリコフで出版されている。しかしこの版は検閲を考慮して、アナキズムに関する部分は削除されていた。そのためにメーチニコフの文明観は地理的決定論ととられることになる。完全な形で翻訳されたのは一九二四年、Н. К. Лебедев 監修、訳者は Н. А. Кургская による。Цивилизация и великие исторические реки. "Голос труда", Москва, 1924.

(24) Элизе Реклю. Предисловие к кн. Лев Ильич Мечников, "Цивилизация и великие исторические реки", Москва, 1924, стр. 26-27.

(25) Ingeborg Landuyt and Geert Lemont. *JOYCE'S SOURCES: LES GRANDS FLEUVES HISTORIQUES*. Joyce Studies Annual 6. Austin : University of Texas Press, (1995): pp.99-138. <http://www.antwerpiamesjocsecenter.com/fleuve.html>.

(26) Русская филология : Словарь / под общ. ред. М. Маслина. М., ТЕРРА - Книжный клуб ; Республика, 1999. стр. 297.

# オペラ『黒船』と映画『黒船』——アメリカ人による「唐人お吉」の表象

中山和芳

はじめに

幕末、本人の意思に反して下田のアメリカ領事館に送られ、総領事タウンゼント・ハリスに仕えたお吉。お勤めを終えた後、不遇のうちに過ごし、最後には川に身を投げ、波瀾の生涯を閉じたお吉。この開国の犠牲者、「唐人お吉」については、多くの小説が書かれ、数多くの演劇が上演され、何本も映画が作られて、人々の知るところとなった。

これに対して、ハリスはお吉に関して何も語らない。彼の日記にもお吉について一切書かれていない。通訳のヒュースケン日記にもお吉への言及はない。侍妾とされるお吉の存在は、ハリスやヒュースケンにとつて、出来れば秘しておきたいことだったのでないかと思われる。ハリスの伝記を書いたクロウは、お吉は実在の人物でなく、日本の劇作家によるフィクションだと言っている（クロウ、二五八頁）。

数ある「唐人お吉」の作品の中には、アメリカ人によつて作られた作品もある。本稿においては、それらを探り上げ、どのように構成されているか、どのような社会的状況の中で作られたかを考察してみたい。取上げる作品は、パーサイ・ノエル作、山田耕筈訳編・作曲のオペラ『黒船』（昭和十五年、

一九四〇）とジョン・ヒューストン監督、ジョン・ウェイ主演の映画『黒船』（昭和十三年、一九五八）である。

## 一 『黒船』以前

二つの作品を検討する前に、それらの作品が作られるまで、日本国内で「唐人お吉」に関してどのような作品が作られていたか、「唐人お吉」物の簡単な歴史を見ておきたい。

お吉は明治二十三年（一八九〇）に死亡したが、その後は下田の人々がお吉について語ることはなかった（村松、一九三〇、一一一頁）。

唐人お吉の物語は、下田の医師で郷土史家の村松春水が、大正十四年（一九二五）、地元の人誌『黒船』にその悲劇的生涯を発表したのに端を発している。村松の仕事に基づき、小説家十一谷義三郎が、昭和三年（一九二八）から五年にかけて、『唐人お吉』、『時の敗者 唐人お吉』、『時の敗者 唐人お吉（続篇）』を次々に発表し、昭和四年に真山青果の戯曲『唐人お吉』が上演された。「唐人お吉」の名は、たちまち全国に知れ渡った。

その物語によれば、新内お吉と称された下田の芸者お吉は下

田奉行所の支配組頭伊佐新次郎に説得され、結婚を約束した鶴松と別れてハリスの侍妾となる（鶴松は奉行所から出世と引き換えにお吉と別れることを約束させられたのだ）。人々から嘲罵されながらも、お吉は病に臥したハリスを日夜看病し、日本人は口にしない牛乳を苦勞して入手しハリスに飲ませ、誠心誠意つくした。ハリスの去つた後、再会した鶴松と所帯を持つたが、泥酔し続けるお吉は自ら身を引いた。その後もお吉は酒に溺れ、貧窮のなか、人を罵り世を嘲笑して、やがて入水自殺して果てた（吉田常吉の歴史研究からは、お吉がハリスにかしづいた当時、腫物があつたのでわずか三日で家に帰されたこと、腫物が全快しても、ハリスが病気だからといって自宅待機を申しつけられたことがわかる。吉田は、ハリスは看護婦を要求したのだが、奉行所は侍妾としてお吉を送り込んだという。このように、史実と物語は大きく異なるところがある。史実とフィクションの問題は、別の機会に論ずることにする）。

「唐人お吉」の物語は、青果の後も、続々と脚本が書かれ、上演された。田中総一郎や浜村米蔵や川村花菱がそれぞれ『唐人お吉』を書き、山本有三が『女人哀詞（唐人お吉ものがたり）』（昭和五年）を書いた。

「唐人お吉」の映画も次々に作られた。昭和五年（一九三〇）には村越章二郎監督（主演琴糸路）と溝口健二監督（主演梅村蓉子）の二本。翌六年には、衣笠貞之助監督（主演飯塚敏子）の『唐人お吉』。昭和十年には冬島泰三監督（主演水谷八重子）が、昭和十二年に池田富保監督（主演花井蘭子）が、昭和十三年に犬塚稔監督（主演田中絹代）がそれぞれ『唐人お吉』を撮った。十年も経たないうちに六本の『唐人お吉』が作られたのである。そ

してそれらのほとんどの映画には、主題歌がつけられた。なかでも、溝口健二の『唐人お吉』につけられた西条八十作詞の二つの主題歌、「思い出しますお吉の声を 磯の千鳥の啼く音さえも……」の『唐人お吉の唄 黒船篇』（中山晋平作曲）と「駕籠で行くのはお吉じゃないか 下田港の春の雨……」と歌う『唐人お吉の唄 明烏篇』（佐々紅華作曲）の二曲は大ヒットした。昭和十五年（一九四〇）には作家の丹潔が小説『唐人お吉 伝 艶麗の悲歌』を書いた。

このように、一九三〇年代（昭和五年―昭和十四年）を中心として、「唐人お吉」の一大ブームが起つたのである。

ブームの背景を吉田常吉が以下のように説明している。昭和三年は張作霖爆死事件が起きた年で、この頃から、日本の中国侵略が露骨になって、ついに昭和六年（一九三一）の満州事変に発展し、米国は日本に対して強硬な態度に出るようになった。つまり、この時期、日米関係が極めて悪化したのである。「開国の犠牲者とみなされるお吉を引き合いに出して、ハリスを告発する。それはとりもなおさず、アメリカ人によつて、日本の一女性の一生が踏みにじられたことへの怒りの爆発にほかならない。こうした意識が、長い間、日本人の胸中に底流していたのであろう。そして、対米感情が悪化するごとに、この意識が鎌首をもたげ、悲劇の女性『唐人お吉』を引き合いに出して、アメリカと対決しようとする。『唐人お吉』は……日本人の抵抗の精神の中に生きつづけてゆく女性なのである」（吉田、一九九六、一二三頁）。



## 二 オペラ『黒船』

昭和のはじめ、アメリカのジャーナリストで知日家のパー  
スィー・ノエルが日米関係を主題としたオペラをシカゴ歌劇場  
で上演しようと企て、『黒船』（一番最初、題名は『お吉または黒  
船』だったという）と題された自作の台本の作曲を山田耕筰に依  
頼した。昭和三年の夏にノエルは来日し、下田に滞在して、台  
本の修正を行った。ノエルは以前から村松春水と親交があり、  
「唐人お吉」も村松から教えられたようである。台本は全部英  
語である。

山田は昭和四年秋に、「序景」を完成させた。オペラは外国  
での上演を想定して書かれたわけだが、「外人にいきなり風俗  
のひどく異つた日本の舞台面を見せたのでは驚いてしまふだ  
らうと思つたので、『見える序曲』<sup>ヴイザイブル・オーヴァチュア</sup>として、『序景』<sup>プロロムニア</sup>（二十五分  
位）を作りあげた。これは默劇であり、独唱もあり合唱もあり  
で、先づ日本的風俗に慣れさせることを企画した。之は私の創  
始した一つの新様式だと考へてゐる」（山田、一卷、三三三頁）。  
「序景」では盆踊りのシーンが演じられる。そして第一幕以降  
の展開への予告編のようなものをパントマイムで見せる仕組  
みになっている。お吉が吉田と恋仲であるらしいことや、吉田  
が攘夷派の浪人であることが示される。そして最後に下田を地  
震が襲い火事が起きるシーン。地震と火事は黒船到来によりこ  
の国が混乱していることの暗喩である。「序景」は昭和六年十  
月の新交響楽団（NHK交響楽団の前身）の定期演奏会で合唱を  
省略して初演されている。

しかしその後、アメリカでの上演計画は頓挫し、作曲も中止

された。

「序景」が書かれてから、ほぼ十年たった。山田は昭和十五  
年（一九四〇）の皇紀二六〇〇年記念公演で『黒船』を上演す  
ることにした。英語台本を日本語に翻訳し、日本語の科白にも  
とづいて作曲した。

原題の『黒船』は、最初『黎明』に、初演時には『夜明け』  
へと変えられた。「初演された当時は、既に日米の風雲が急だ  
つたので原名の『黒船』を『夜明け』と変へなくてはならな  
かつた」（山田、一卷、六一三頁）。

歌劇『夜明け』について、そしてそれが皇紀二六〇〇年に上  
演されることに関して、山田は以下のように述べている。

安政三年、下田沖に突如として現はれた黒船はわが日本に何  
を齎したか。下田の町の人々の眼にはじめて映じた煙を吐く船、  
大砲を射つ船の脅威は騒然として嵐を捲き起した。

国交を迫る者の前に攘夷の士は劔を抜かんとし、幕府は徒ら  
に周章狼狽した。しかも憂国の熱血に溢るゝ日本人の総意は御  
陵威あまねき力によつて神助を仰ぐことが出来た。——それは  
一つの危機ではあつたが、鎖国の扉は朗らかに開かれた。

新しき日本の黎明はかくして来た。しかし我々はその蔭にい  
と小さき者と弱き者の聖なる血と涙とが犠牲の祭壇に捧げら  
れたことを忘れてはならない。いと小さきいと弱き者のいと大  
ききいと強き力をこそ忘れてはならない。

国と国との摩擦も、畢竟、人間と人間の結びつきによつて克  
服される。——この歌劇の主題とするところは凡そそこにあつ  
て、三幕五場、異国的風俗、習慣を超えて終始一貫、力強い夕

ツチで高揚されてゐるのはかゝる人間感情の美しさである。

今や強大なる日本は、いかなる「黒船」にも脅威を感じずるものではない。しかも古き日本の抒情物語としての黒船渡来を振り返つて一つの反省資料とすることは決して徒爾でないと思はる。否、とりわけ未曾有の事変下に於て行はれる輝かしき皇紀二千六百年祭に際して、肇国の黎明以来、恐らくは「第二の夜明け」である明治の維新を題材とした、この歌劇の上演によつて、我等の過去を回想し、我等の偉大なる将来を想望するは、まことに意義深きことゝ信ずるものである。(山田、一卷、五九九頁)

オペラ『夜明け』は昭和十五年十一月二十五日から十二月一日まで、東京宝塚劇場で四回公演された。指揮と演出は山田耕筰。お吉は辻輝子と長門美保、吉田は伊東武雄と留田武、領事は藤原義江と永田弦次郎のダブル・キャスト。姐さんは全公演通して、新劇女優で声楽の心得もあつた杉村春子が演じた。「序景」は省いて演じられた。その後、再演が重ねられたときも、「序景」は演じられなかった。その主たる理由は、演出に手間がかかることと、もともと外国人に対する日本の説明として考えられたものだったので、日本での上演には不要と考えられたからである。

オペラ『夜明け』は以下のようなものである。

### 第一幕

安政三年(一八五六)の夏。下田の御茶屋伊勢善。徳川幕府

がアメリカとの開港条約に調印し、下田の港も開港されることについて、下田奉行と支配組頭伊佐新次郎が不安気に話している。芸者のお松が呼ばれて酒宴を盛り上げる。突如深編み笠の浪人たちが現れ一時騒然とするが、彼らは何もせず立ち去る。酒席が白けたところに、お吉の名調子が聞こえてくる。勤皇の志士、浪人の吉田が登場し、異国人に下田の港を開くとは何事だ、と奉行らに詰め寄る。しかし、幕府の使いが現れて、外国人に危害を加える者は磔の刑に処するというお達しを届ける。吉田は不利を察して立ち去る。

お吉が茶屋のそばの道を歩いていると、黒船から上陸した領事がやつてくる。領事はお吉に奉行所への道を尋ねる。お吉は領事に好感を抱く。吉田がお吉のもとに忍び寄り、短剣を仕込んだ扇で領事を暗殺しよう強要する。お吉は彼の要求を受け入れる。人がやつてくる気配に吉田は姿を消すが、お吉は考えこんだまま手から扇を落とす。

### 第二幕

冬、伊勢善の大広間。浪人たちはお吉が領事をなかなか暗殺しないのに苛立ち、芸者を呼んで騒いでいる。吉田はお吉を呼びつけて暗殺決行を促し、引き揚げる。お吉は泣く。養母である姐さんが来て、お前あの人が好きなんだねと言う。お吉は、領事がミカドを狙っているというのは本当か、領事をお吉の手にかけてお国の不和を無くするのが道理になつたことなのか、と姐さんに尋ねる。姐さんは、そんなことは私たちの知つたことではない、領事館の玉泉寺に行つて暮らして浪人の剣を逃れるのが分別よ、と言う。

そこに領事と書記官（ヒューズケン）が現れる。書記官は芸者お松と親しい関係にある。外交交渉がうまくいかずにいらしている領事は、お吉の可憐な姿を見て、以前出会ったことを思い出す。

奉行と伊佐と書記官は、交渉を円滑に運ぶために、お吉を領事に侍らせようと計画する。奉行はお吉に、「領事に仕えよ」と命ずるが、お吉は応じない。怒った奉行はお吉を投獄する。

### 第三幕

第一場 安政四年（一八五七）の秋

領事館のある玉泉寺。領事は、本国での失恋を思い返し、かつての恋人の写真を焼き捨てる。加えて、交渉が進展せず、アメリカからの船も来ないので絶望し、領事はピストルを手にする。そこにお吉がやってくる。お吉は領事の計らいで牢屋を出られたものと思い込んで、お礼に来たのだった。実は、書記官と奉行たちが、領事がお吉を救ったように仕組んだのである。お吉は領事に仕えることを告げる。

しかし、吉田からの「いそげ」という暗殺を催促する紙つづてが飛んできて、お吉の心は揺れる。

第二場 一年後、弁天島

一年経つても、お吉が暗殺を執行しないので、吉田は仲間と共に、自分たちで実行しようと決意した。

お吉は領事と弁天島へお参りに行く。お吉はこの時点では、領事を殺すことを決めており、いざ刺そうとした瞬間、激しい暴風雨が襲来する。陸続きの浜は水に囲まれて帰れなくなる。

領事はお吉のために荒波の中を泳いで小舟を取ってきて、お吉を救う。

### 第三場

玉泉寺。僧侶たちの「南無阿弥陀仏」の読経が聞こえてくる。領事から二度も救われた（一度目は牢から出してもらい、二度目は弁天島で助けられた）お吉は、自分の卑劣な根性を後悔して泣いている。そして領事を殺そうとしたことを告白するが、領事はただ笑っているだけである。二人の間に愛が芽生える。

奉行がやって来て、領事に幕府と会見できることを伝える。そこへ、吉田が登場。領事とお吉の二人を斬ろうとする。領事は、命は惜しくはないが、自分を討てば戦争になると論ず。吉田は、我々がここで死んでこそ、国は目覚めて立ち上ると言う。そこに浪人が出てきて、吉田に手紙を渡す。吉田はそれを読み、ミカドが「外国人を襲ってはならない」と命じていることを知る。吉田は自分の非を悟り、その場で割腹して罪を詫びる。領事は吉田の忠誠心を称賛し、吉田の流した血によって、日米両国が平和に結ばれると告げる。

黒船の入港を伝える寺の鐘が鳴る。船から打ち出される号砲が聞こえる。お吉は、「あれは夕べの鐘ならで、明日の夜明けの告知らせ」、「大砲のとどろき、あれは戦のそれならで、明日の平和の告知らせ」と歌う。

僧侶の「南無阿弥陀仏」の読経。人々の「黒船だ」の叫び。寺の鐘と大砲が入り乱れて鳴る中を幕が下りる。

山田は『夜明け』初演の公演プログラムに、このオペラは「唐

人お吉」の物語に取材したもののだが、全く新しい角度から新しい解釈のもとに作られたと述べている。そして、ノエルと山田はこのオペラによって、「すばらしい日本精神を正しく世界諸外国に認識させる」ことを意図していた。「領事に関してもあくまで史実に就き、アメリカに残存する資料に立脚し、お吉に關しても、従来の歪められたロマンを避けて、諸種の資料に窺はれるお吉の性格と、お吉に近親だった人々の言葉その他を土台として執筆し、日本婦人としてのお吉を如実に描かうと努めたものである」（山田、一卷、六〇二頁）。

そして山田は、領事は厳格な清教徒で国を代表する外交官だから、暴力にも近い女の人身御供というような陰謀の罠にかかる筈はないと言い、「お吉は単なる侍女となるのであつて、妾になるのであつてはならぬ」と言い、お吉と吉田が互いに愛しく思いあうのは当然だが、「二人は、一度もその本心を告げあつたことがない」と言う。つまり、片山の言うようにお吉と領事、お吉と吉田の間には、「最初から最後まで、肉の關係はない」のである（片山、一九頁）。「蝶々夫人のやうな、アメリカ海軍士官の不道徳を主題としたものすら、西洋諸国で何の不思議もなく上演されて来たが、我々としては、斯くのごときを快いものとは思ひ得ないのである。その意味からして、この歌劇『夜明け』こそは、国内は勿論、海外のいづこに上演されてもよいと思ふ。日本の威信にかゝはるといふやうな點のある筈もなく、積極的に我國の良風美俗を外国に伝へ、日本精神の醍醐味を宣揚し得る好箇の作品と信じるものである」（山田、一卷、六〇三―六〇四頁）。

これに関連することなので、山田が後に書いていることもこ

こで紹介しておこう。このオペラはシカゴ・オペラの要請で筆を起こしたもので、「米国側に不快の念を懐かせるやうな筋を米国市民であるノーエルが取上げる筈もなく、また私としても、日本の国辱になるやうな台本も快しとしないので、現在のやうなリブレットが生れた」のだ。「筋は謂ふ所のお吉物ではあるが、巷間伝へられるやうな煽情的な、故意に事実を歪げるやうな行き方はあくまで避けて、幕末の一幻想として、むしろすつきりしたものに仕上げたのだ」（山田、一卷、六一四頁）。

そして、話は戻つて、初演のプログラムの記事の最後は、以下のように書かれている。「オペラは、言ふまでもなく演劇ではない。また正確な史実の再現でもない。現代世界の天才的政治家ヒットラーのいふ『夢』でなくてはならないのである。夢を失ふ民族ほど哀れなものはない。我々はこのオペラを通じて、小さいながらも何か新しい『夢』を世に送りたいのである」（山田、一卷、六〇四頁）。

作家藤森成吉は、オペラは「夢」であつて、史実の再現でないと言ふのは非常に結構だと言う。しかしそれなら何でオペラ『夜明け』は史実に基づいて書かれたのだろうかと疑問を呈する。お吉事件の真実をそのまま描いたとしても、今べつに「日本の威信にかかわる」とは思えない。真実を描かぬだけならまだしも、今までに書かれたものをすべてウソだなどというのは、少々罪深い業ではあるまいか、と藤森は問うている。しかし、『夜明け』は、国の威信にかかわる問題と考える人々もいた。

例えば、報知新聞に載つた歌人杉浦翠子の「反省を乞ふ 歌

劇『夜明け』に就いて」という記事における『夜明け』批判を見てみよう。

いまこゝに述べる私の意見には同感の人もすこぶる多いことを思ひますが、実は皇紀二千六百年祝典を記念するための歌劇『夜明け』についての私の喜ばない理由を申し上げます。この作は米国人であつてお吉研究家であるパーシイノエル氏作『黒船』を焼き直し日本情緒を以て再製したのださうですが、いかに歌劇の本来が輸入芸術であらうとも今以て米人作を焼き直しさねばならぬほど貧困な我が日本の歌劇文学でせうか。

そののみか唐人お吉など誰が今時崇拜しているものですか。あの當時日本の文明が幼稚であつたため餘儀なく米国人の指導を乞ふためにあゝした情事が起つたので、しかし今日この光輝ある日本を祝典せん心持には、むしろ不快で蓋をして過去の禍として葬りたい位である。唐人といふ言葉もへんで私は唐妾といひたいが、あの時この唐妾なるものはお吉だけではなかつた。他の唐妾はみな一生幸福に暮らしたのをお吉だけは身持ちが悪くて村の人望を欠いてつひに非業の最後を遂げた。それを十一谷義三郎氏が哀れがり大正十一年頃かに『唐人お吉』としてお吉をひどく良き女として小説に書いてからあれほど有名になつたのである。

それはお吉には同情すべき数々の點がある。だが、花柳のちまたの女性で学問も教養もない。しかし国際的女性だと思つて祭りあげるつもりかも知れないが、それなら大□葉子だつて国際的女性である。なぜあれを歌劇にしないのでせうか。(丘山、一五四頁より再引用)

さらに、昭和十四年十月二十八日の『日本』では、「咄!! 皇紀二千六百年祝典を洋拜歌劇で汚す陰謀」の大見出しに、「不逞乱倫漢藤原義江・山田耕筰等 国民は断じて許さず」の小見出しで、オペラ製作を罵倒している。

噫、実に我が国知識人の心の洋拜に腐り切つたことよ。どこまで性懲りもなく奴隸的の追従に終始していることか。而もそれは、皇紀二千六百年を奉祝するといふのに、敵性外国人の愚劣なる歌劇日本の焼き直して芸術祭をやらうとする、而も而も馬鹿者どもめが!! 我が国辱の事件であつた外国領事への人身御供としての洋妾提供事件を歌劇にしたものであるのだ。全く我が知識人からは、日本精神なるものが喪われ盡くしたのか。日本国民意識さへも失われたのであるか。日本で一流といはれる芸術家が集まつて、事もあらうに、国辱事件を取扱つた外国人の作品を焼き直して、我が国の歴史的聖典を祝はうといふのである。けれどもそれは決して祝ふのでは断じてない。それは、わが皇国の聖典を汚し辱めやうとするに以外の何ものでもあり得ないのだ。それは我が皇国の歴史に対する忍び難き侮辱である。国民の断じて許し置くことの出来ぬ我が国の名誉権に対する大侵害事件でなければならぬ。我等国民は、その主権者が撤回するか、当局官警が差止めるかしないならば、我が国民の手に於て、断じて差止めさせることを豫め警告せざるを得ない。(丘山、一五五―一五六頁より再引用)

昭和十六年(一九四二)一月、山田耕筰は長年の音楽活動

『夜明け』再演の新聞広告  
 (読売新聞 1941 (昭和16) 年6月10日夕刊)

に対して朝日文化賞を受賞する。これを記念して、同年六月に『夜明け』の再演が行われた。出演者は初演と同じ、会場も前回と同じ東京宝塚劇場であった。開戦の半年前であった。山田は、『夜明け』の公演にあたり、「右翼の一部から猛烈な反対を受け、売国奴とまで痛罵された」と述べている(山田、一九五五、二〇五頁)。

戦時下ではオペラ『夜明け』が上演される機会はまったくなかった。

終戦後になると、オペラの上演の話は度々あり、その一部の放送を求められた。しかし、「占領軍統治下では、到底私が望むやうな上演も放送も可能であるまい」と考えられたし、自身の健康も充分ではなかったため、それらの申し出はすべて辞退した(山田、一巻、六一三頁)。

その後は、昭和二八年(一九五三)に繰り広げられた開国百

年祭の出し物の一つとして『黒船』上演が問題となった。原作のような幻想的なものでなく、歴史的な事実に基づく一部の改訂を施すなら上演が可能になるよう努力するという提案が原作者ノエルから山田に伝達されたという。山田は、楽譜に手を入れることは殆んど不可能に近く、それほどの妥協をしても上演する必要も感じなかったため、その話はそのまま聞き流した、と言っている(山田、一巻、六一四頁)。

戦後のオペラの公演を以下に列挙する。

昭和二三年に山田は突然の脳出血で半身不随となった。病状が小康を得ている機会に、山田耕筰楽壇復帰記念公演と銘打って、昭和二九年(一九五四)五月から六月にかけて、日比谷公会堂で上演された。戦後初めての公演で、この時に、オペラの題目は原題の『黒船』に戻された。

昭和三五年(一九六〇)四月には、日米修好百年(万延元年の遣米使節団から百年)記念公演、作曲生活六十周年記念公演として、大阪フェスティバル・ホールで上演された。

昭和五三年(一九七八)九月には長門美保歌劇団が日比谷公会堂で公演。

昭和六一年(一九八六)一月に作曲者の生誕百年を記念して東京文化会館で公演。

平成七年(一九九五)五月に山田耕筰の没後三十周年を記念して新宿文化センターで公演。

平成二十年(二〇〇八)二月に新国立劇場で上演。通算して八度目の公演である。新国立劇場ではこれまで一シーズンに一作、日本人作曲家によるオペラ作品を上演してきた。劇場の十周年記念のシーズンにふさわしい作品として、『黒船』が選ば

れた。今回は初めて「序景」つきの完全版での上演だった。このオペラ『黒船——夜明け』の評で、荻部直は、「作品は、日米のあいだでの平和のおとずれを歌いあげて終わる。外国人への偏見を捨てておたがいによりそう、お吉と領事の姿は、異なる文化のあいだに不寛容と暴力がうずまき、いまの時代にこそ、遠い過去から示唆を送っているようだった」と述べている（『朝日新聞』二〇〇八年二月二十八日、夕刊）。

### 三 映画『黒船』

前述のように、昭和五年から十三年の間に六本の『唐人お吉』の映画が撮られたが、その後、「唐人お吉」の映画はどうだったろうか。

昭和十八年（一九四三）夏、松竹の下賀茂スタジオが『黒船来る』と題する敵愾心昂揚を意図した映画を企画し、脚本を執筆中との報道に対して、雑誌『新映画』には次のような懐疑的な反応が寄せられた。「唐人お吉が相当重要な役をもって登場とか聞く、今日、どう解釈して書いても、この女性の占める位置は『否定面』としての存在しかなく、そう云う風な敵愾心の煽り方は困ると思う」（ハーイ、三八九頁）。

お吉ブームの一九三〇年代、人々はお吉に同情し、お吉を介してアメリカへの対決姿勢が生じた。これが、吉田常吉のお吉ブームの分析であったが、戦時下になると、お吉を否定するよきな動きが出てくるようである。オペラ『夜明け』に対する批判も同様であろう。

昭和十八年十二月二七日の読売新聞に次のような記事が載っている。「お吉会館に閉鎖命令」と言う見出しで、「唐人お吉で有名な伊豆の下田港名物の了泉寺のお吉会館は時局柄 unnecessary 存在として廿四日小田急から閉鎖を命じられた」。お吉は「時局柄 unnecessary」となったのである。

さて、戦争が終わると、東京に連合軍総司令部が設けられ、日本占領政策が行われた。映画の製作に関しては、CIE（民間情報教育局）が検閲を行った。

昭和二十三年（一九四八）、お吉の生涯の劇化の企画が提出されたとき、CIEの映画・演劇課は、その題材は必ずしも問題ではないが、より建設的な題材の劇に企画を変えるようにと、製作者に奨励したことが記録されている（平野、一四二頁）。CIEは「唐人お吉」を映画の題材として好ましくは思っていない。

東横映画が昭和二六年（一九五一）三月に「タウンゼント・ハリスと伊井大老」の企画を提出したとき、検閲官は製作者に対して、初代米国領事ハリスの遺産の法的執行人に米国政府を通じて連絡を取り、映画化の許可を得なければならぬとした。検閲官はまた、表向きはハリスの身の回りの世話をするということで、実は日本政府から賄賂として送られたお吉という女性が登場することを懸念した。検閲官はこの登場人物に、反西洋的な感情を嗅ぎ取ったのである。東横映画が二カ月後にCIEの検閲官と会ったとき、米国側からの許可はまだ得られていなかった。しかも、検閲官は、このときもお吉の描き方に懸念を示していた（平野、一三三—一三四頁）。

『ハリスと伊井大老』に関して、雑誌に掲載されたシナリオ

を見る限り、お吉について問題がありそうなのは、以下の一シーンである。お吉は侍妾として領事館に送られるが、ハリスは下女だと思つて受け入れる。その夜、お吉は長襦袢一枚になりハリスのベッドに近づくが、ハリスはびつくりして「出て行け」と命ずる。おそらく、問題となるのは伊井大老が描かれる後半部。伊井大老は条約締結に尽力したが暗殺されたという部分である。歴史的事実ではあるが、「日米関係の進展に努力した人が暗殺されました」というところで映画が終わっているのでは、CIEが「結構です」というわけにはいかないだろう。

占領が終わり、検閲もなくなつた昭和二九年（一九五四）、「唐人お吉」が映画化された。監督が若杉光夫で、主演は山田五十鈴である。この映画のストーリーは、「唐人お吉」の物語を踏まえて作られているが、結末が大きく違っている。

鶴松と一緒になつたお吉だが、鶴松と別れて酒びたりの日々を送っていた頃、出世した伊佐新次郎（お吉に領事館奉公を説得した人物）が下田を訪れ、お吉を座敷に呼んだ。お吉は憎しみを込めてかみそりで伊佐に斬りつけるが、周りの人に取り押さえられる。すべてに敗れたお吉は自らのどを突いて死んだ。

「唐人お吉」物語では、伊佐はお吉が尊敬する人物であり、お国のためにと領事館行きを説得したのであるから、お吉が伊佐を恨むことはない。そして、お吉は誰にも知られずに入水自殺するのである。

さて、一九五〇年代には、多くのハリウッド映画が日本でロケを行い、日本や日本人を描いた。『八月十五夜の茶屋』（二九五六）や『サヨナラ』（一九五七）が有名だ。日本でロケした映画に共通するのは、いずれも敗戦国の日本が「白人男性

の天国」として描かれたことである。第二次世界大戦や朝鮮戦争の英雄が日本にやって来て、美しい日本娘と恋をするという異国情緒を強調したラブ・ストーリーだった。

この時期、日本ロケがしきりに行われたのは、経済的な理由もあつたようである。戦後のこの時期、日本から外国へ送金することは困難だった。アメリカの映画会社の日本での興業収入は、アメリカに送られずに、日本で溜まつていた。そこで映画会社はその金を使つて、日本ロケをすることにしたのである。『黒船』もこうした状況の中で監督ジョン・ヒューストンによって日本で撮影されることになった。

『黒船』のシナリオはなかなか完成しなかつた。シナリオ作りに協力を依頼された映画監督犬塚稔（昭和十三年に『唐人お吉』を撮っている）は撮影開始前にシナリオを読んだが、「物語そのものの構成自体が四分五裂して、どこがメインで何を語ろうとしているのかのテーマさえつかめない」とし、「肝心のハリスの人間性が適格に描かれていない」と感じた（犬塚、二六七頁）。日本での撮影が始まつたが、日中撮影し、夜はシナリオを書き継ぐと言う日々が続いた。

この映画で主人公ハリスを演じたのはジョン・ウエインであつた。監督ヒューストンにとつて、この役にピッタリの男はジョン・ウエインしかいなかった。「デューク（ジョン・ウエインの愛称）の巨体を二八〇〇年代の日本というエキゾチックな世界に送り込んでみたいのだ。想像してみたまえ！ あのがつしりした凶体が一見、無邪気を装つて、肩を怒らせ、小さな人々の間をのし歩いていく様を！ 百年前のでかくてぎこちないアメリカを象徴するのに、他にもつといい男がいるか



ね？ デュークしかおらんよ」（シエパード他、二二四頁）。

ヒューストンは、お吉を演ずる女性を探して、日本の女優を次々と面接したが、欧米の観客に肉体的魅力を感じさせるような女性には出会わなかった。当時の日本人は、鼻の大きい小柄な女性を美の典型と見ており、襟から覗くうなじに色気の粋を見てとつていた。最終的に、安藤永子に決まった。安藤は、長身で手足の長い日本人離れのした体型をしていた。大概の日本人はこのキャスティングに首をかしげた。安藤には際立った美が欠けていると考えたのだ。彼女の美しさは同国人には理解されないものだった、とヒューストンは述べている（ヒューストン、三〇二頁）。

映画『黒船』のあらすじを示そう。

はじめに、「これは一八五六年、禁断の帝国で初の外国領事となつたアメリカ人タウンゼント・ハリスの物語であり、また『唐人お吉』と呼ばれた芸者と彼のふれあいの物語である」の字幕。お吉のナレーションで、「私の名はお吉、これは私の物語でもあります」。

お盆祭りの夜の下田。黒船がやって来る。恐怖におののく人々。黒船の訪れは外国人の襲来を意味するのだ。

総領事のハリスと通訳のヒュースケンは、下田奉行田村左衛門守に上陸を阻まれるが、ペリーと幕府が結んだ和親条約を楯に強引に上陸した。奉行はやむなくハリスを「私人」として受け入れ、荒れ果てた寺に住まわせる。二年前のペリーの来航以来、地震や台風が立て続けに起こり、多くの者が田畑や家族を失った。人々は、「神の戒めだ」、「国の在り方を変えず、伝

統を守れ」と叫ぶ。ハリスは、人も国もいつかは変る時が訪れると言う。ハリスは村人から冷遇される。ハリスは奉行に善処を申し入れ、大統領の信任状を將軍に届けてもらいたいと依頼する。

その頃、幕府では尊王攘夷派と開国派が激しく対立していた。ハリスが上陸してから半年ほど経った頃、江戸から「出府が決定するまでハリスを下田に留めよ、出来れば歓待せよ」という命令が届く。奉行はハリスとヒュースケンを茶屋に招き、美しい芸者お吉を酒席にはべらせる。お吉はなぜか、「叱られて」を歌う。

ハリスたちが家に帰ると、お吉が玄関にひっそりと座って待っている。奉行に命じられて、ハリスたちの世話をするため、来たのである。ハリスは、「礼を言つて帰せ」と言うが、「お吉は役に立つかも。奉行も我々も互いの情報が入る」と考え直す。その夜、お吉はハリスが寢床へやって来るのを待ったが、何も起こらなかった。

お吉が、奉行に領事館の様子を伝え、置屋に戻りたいと言うと、奉行はお吉を「愚かな女」と叱る。「野蛮人が国を狙っている。私は戻らねばならない。私は芸者。ハリスさんの機嫌をとり監視するのが私の務めでした」。

村人はお吉に対する敵意を募らせた。お吉はハリスの妾だから汚らわしいと言う。ハリスの江戸行きに対する幕府の態度は一向に決まらない。

ある日、アメリカ船が入港する。この船にコレラ患者がいたので、ハリスは船に退去を命じた。ところが、船員たちが上陸したため、下田にコレラが蔓延する。村人はコレラの退散を神

仏に祈るだけだ。コレラは熱に弱いという科学的知識を持つハリスは、病人の出た家々を焼き払う。村人のハリスに対する憎しみは増すばかりで、奉行はハリスに禁則を命じ、次に来た船で帰国させることにした。やがて、疫病は収まり、村人はハリスに感謝する。奉行も、あなたの力で病が収まった、私が間違っていた、その償いに江戸へ行く手はずを整えたと言う。將軍家定に会ったハリスは、重臣たちに開国は互いの幸福のためだ、条約を締結せよと訴える。ハリスは影響力のある四条殿を味方につけて、条約賛成派が有利となる。しかし、四条殿は暗殺されてしまう。奉行はハリスに言う。「お互いのため、条約は締結されない。このままでは血が流れるだけだ。家族同士、友人同士が対立し始めている。我々を引き裂くおつもりか」。会議が開かれ、条約を締結することを決定する。

敗れた攘夷派の上司は、田村にハリス殺害を命じる。田村の心は揺れ動いたが、運命に従い、ハリスを斬る覚悟をする。田村はお吉にハリスの部屋に目印をつけるように言いつける。お吉は、ハリスの代わりに殺される覚悟で、自分の部屋に印をつける。このために、田村は暗殺に失敗する。侍にとつて、失敗は自分と先祖への恥辱であり、死を意味した。田村は切腹して果てた。

ハリス暗殺の企てに加担したお吉はハリスの許を去った。お吉は田村との誓いを破り、彼を死に追いやった。同胞を裏切った以上、去らねばならなかった。それが先祖代々伝わる教えである。ハリスが条約調印のため江戸へ向かう日、行列を見送る人の列の中に、涙を浮かべたお吉の姿が見えた。「日本の歴史に偉業を残し、届かぬ人となったあの方——永遠に忘れません」。

デュークとヒューストンはこれまで組んだことはなかったが、撮影のスタートは順調だった。どちらも初顔合わせに感激しているように見えた。

撮影が進むにつれて、デュークは自分のイメージが損なわれているのではないかと不安になった。ヒューストンは、自分の横顔でいいのは右で、左からは撮って欲しくないというデュークの言葉を無視。そしてある格闘シーンでは、特に小柄な日本人にデュークの巨体をセット狭しと投げさせる始末。デュークは、自分のファンがそれを観てどう思うかと暗い気持ちになった、と言う。ヒューストンはそれが面白いと思ったのだ（シェパード他、二二四頁）。

ヒューストンとデュークは、ロケが終了したときには口も利かない間柄になっていた。デュークはヒューストンのことを、これまで組んだ監督の中で一番不器用な監督、と言った（前掲書、二二四頁）。

ヒューストンが構想していたのは、日本の木版画の、淡々とした形象を持ち、俳句の控えめな深みに焦点を当てた静かな映画だった。私のファンは私が馬上豊かに鞍に跨るのを期待しているというデュークは、それとは違った映画を考えていたようだ。主人公ハリスの捉らえ方が全く反対だとデュークは言う。「自分はタウンゼント・ハリスを『真に男性的な男』と解釈していたが、ヒューストンはハリスという人物を『胆力のない』男にしてしまった」（前掲書、二二五頁）。

ヒューストンは映画会社とももめた。映画の原題は『タウンゼント・ハリス物語 (The Townsend Harris Story)』となっていた。日本でのロケ中に、フォックス社は題名を勝手に『野蠻

人と芸者(The Barbarian and the Geisha)』に変更してしまつた。

日本ロケを終え、映画をハリウッドに持ち帰つた時点で、「こ  
と私に関する限り、音楽も含め、映画は完成していた。均衡の  
とれた、繊細な作品だつた」。撮影所にフィルムを渡して、ヒュー  
ストンは次の映画を撮るためアフリカに飛び立つた。ヒュー  
ストンがアメリカを離れた後、ジョン・ウェインがフォックス社  
に圧力をかけ、変更要求をのませた。映画は、アフリカ・ロケ  
を終えて帰国する前に、既に封切られていた。「いくつかのシー  
ンが撮り直されている。自分の映りが気に入らなかつたウェイ  
ンが無理矢理取り直しをさせたのだ。彼の指示によつて映画は  
メチャクチャになつていた」(ヒューストン、三〇四―三〇五頁)。

おわりに

アメリカ人によつて作られたオペラ『黒船』と映画『黒船』  
を見てきたわけだが、このジャンルも違う二作品には共通する



映画『黒船』の新聞広告  
(読売新聞 1959(昭和34)年  
1月29日夕刊)

ところが見られる。

①まず、題名、両作品とも題名が途中でいろいろと変わった。  
オペラの初演時(昭和十五年)には悪化した日米関係のなかで  
『黒船』という原題は使えなかつた。映画『黒船』も英語タイ  
トルの原題は地味な『タウンゼント・ハリス物語』だつたが、  
これは営業上の理由で『野蛮人と芸者』に変わった。映画の日本  
語タイトルがどうして『黒船』になつたのか、興味があるところ  
だが、まだわからない。

②オペラの「序景」は盆踊りのシーンだが、映画の冒頭も盆  
踊りのシーンである。映画では、お盆には祖先が帰ってくる  
というナレーションがあつて、そこに祖先ならぬハリスの乗つた  
黒船が入港してくるといふ、導入部になつてゐる。

③たいがいの「お吉物」では、お吉は結婚を約束した鶴松と  
引き離されて、ハリスの許へ出向くのだが、この二つの作品で  
は鶴松が登場しない。おそらく、このことは、両作品がお吉の  
セクシュアリティを出来る限り描こうとしないことと関係す  
るのであろう。オペラではお吉と領事、お吉と吉田の間には性の  
関係がなかつたように描かれていた。「男女が相寄れば直ぐに  
忌わしい関係が生じた」と断ずるのは日本人の悪癖の一つだ。ま  
たそうした妙な憶測を前提としなくとも作品は成り立つので  
ある。事実私どもの『黒船』には、一回の接吻すら見られない  
のである」(山田、二巻、三七九頁)。映画でも、少なくとも最  
初の夜は二人の間に何事もなかつた。アメリカ映画なのに、全  
編を通してキス・シーンも、抱擁シーンもなかつたと思う。

④領事はとてもいい人に描かれている。オペラのなかで、領  
事は「あなたを殺そうとした」といふお吉を笑つて許す。映画

でもハリスはコレラ退治に尽力するし、条約締結は日本のためだと説得する。山田耕筈は、オペラの領事は『蝶々夫人』のピンカートンのような不道德な人物ではなく立派な人だといっている。ハリスは性的搾取を行わない人なのである。

⑤領事の殺害が試みられるが失敗し、実行しようとした者(オペラでは吉田、映画では奉行の田村)が自害する。領事の暗殺というプロットは、日本人の手になるお吉物には、多分出てこないのではないだろうか。

⑥オペラも映画も、お吉が領事と別れた後、お吉がすきんだ日々を過ごす場面を描かない。両作品とも、領事とお吉の愛が歌い上げられるが、悲しくも二人は別れていくという場面で終わっている。オペラでの最後に黒船が到来するのは領事の帰国を予感させるのだ。「愛の完成の寸前黒船は領事を拉し去るのである」(山田、二巻、三七九頁)。

アメリカ人の作品ということで、オペラ『黒船』と映画『黒船』を検討してみたが、この二隻の『黒船』には意外にも多くの共通点があった。それは、映画関係者がオペラを参考にしたせいなのか、それともアメリカ人の作品ということに由来するのか。今後の検討課題としたい。

## 文献

犬塚稔『映画は陽炎の如く』草思社、二〇〇二年。

丘山万里子『からたちの道——山田耕筈』深夜叢書社、二〇〇二年。

片山杜秀「作品解説と聴きどころ」『黒船——夜明け』公演プログラム、一六—二二頁、新国立劇場、二〇〇八年。

カール・クロウ『ハリス伝——日本の扉を開いた男』平凡社(東洋文庫)、一九六六年。

ドナルド・シエパード、ロバート・スラッツァー、デイヴ・グレイソン、高橋千尋訳『DUKE ジョン・ウエイン』近代映画社、一九八九年。

十一谷義三郎『唐人お吉』、『時の敗者 唐人お吉』、『時の敗者 唐人お吉(続篇)』、『現代日本文学全集六一 新興芸術派文学集』所収、改造社、一九三二年。

パースイー・ノエル原作、山田耕筈訳・作曲『世界歌劇全集 補巻 黒船』音楽之友社、一九八五年。

ピーター・B・ハーイ『帝国の銀幕——十五年戦争と日本映画』名古屋大学出版会、一九九五年。

タウンゼンド・ハリス、坂田精一訳『ハリス 日本滞在記』全三巻、岩波書店(岩波文庫)、一九五三—五四四年。

ヘンリー・ヒュースケン、青木枝朗訳『ヒュースケン 日本日記』岩波書店(岩波文庫)、一九八九年。

ジョン・ヒューストン『黒船』DVD、二十世紀フォックス・ホーム・エンターテイメント・ジャパン、二〇〇六年。

ジョン・ヒューストン、宮本高晴訳『王になろうとした男』ジョン・ヒューストン『清流出版』二〇〇六年。

平野共余子『天皇と接吻——アメリカ占領下の日本映画検閲』草思社、一九九八年。

藤森成吉「夢か史実か——歌劇『夜明け』を観る」『帝国大学新聞』一九四〇年十二月二日号。

真山青果『唐人お吉』『真山青果全集』第六巻、五—一四四頁、講談社、

一九七六年。

村松春水「唐人お吉を語る」『文芸春秋』七卷二号、一四六―一六五頁、一九二九年。

村松春水『実話 唐人お吉』平凡社、一九三〇年。

山田耕筈「私の仕事」『世界』一九五五年三月号、二〇〇―二〇五頁。

山田耕筈『山田耕筈著作全集』全三卷、岩波書店、二〇〇一年。

吉田常吉『唐人お吉——幕末外交秘史』中央公論社(中公新書)、一九六六年。

吉田常吉『幕末乱世の群像』吉川弘文館、一九九六年。

依田義賢、若尾徳平、若杉光夫「シナリオ 唐人お吉」『映画評論』十一

卷二号、一二八―一三八頁、一九五四年。

和田勝一「シナリオ ハリスと伊井大老」『映画評論』八卷四号、九八―一三八頁、一九五一年。

## 堀辰雄 「十月」 論——古典的風土および古典の内在化に関する考察——

村尾誠一

はじめに

現代の日本において、古典的風土や古典は外在すると考えるのが順当ではあるまいか。母国という血のつながりによる連続、日本語という母語による連続がある場合でも、それらが生得的に内在しているのは稀であると言わなければならない。

堀辰雄という作家は、極めて貪欲に外国の文学を内在化させて作家形成を遂げた存在である。彼の主要な作品を育んだ軽井沢という文学風土も、同様に捉えてよいであろう。その上に立つて堀は昭和十年代に至って、奈良という日本の古典的風土や王朝文学を中心とした日本の古典を、積極的に作品に取り上げている。堀は外在する物をそのまま外在する物として作品世界の中に配置するということはしない。周囲にまでおおよぶ雰囲気すらも形成する程自己の中にすつかりと取り込み内在化させた上で作品を紡ぎ出すといったタイプの作家である。

堀の小品「十月」は、そのあたりの経緯を考察するのに最適な作品であると思われる。その考察は昭和初期という時代の一人の個性的でありながら大きな影響力を持った作家に対する論となるものだが、現代社会において、古典をどう読むべきかという問題にも射程を持つものであると考える。

### 一 「十月」という作品

「十月」という作品は、昭和十六年（一九四一）十月の奈良旅行を原体験として、そこから多恵子夫人に宛てた葉書・手紙を基として書かれた作品である<sup>(1)</sup>。『婦人公論』昭和十八年一月号・二月号に、「大和路・信濃路」の「一」「二」として発表し、堀生前には、「十月」と改題し、「一」「二」と分けて単行本『花あしび』として昭和二十一年青磁社から刊行している。昭和二十三年刊の角川書店版『堀辰雄作品集・第六 花を持てる女』では「黒髪山」「十月」「曠野」と配置されている。

没後の昭和二十九年刊行、新潮社版『堀辰雄全集第三卷』では、「小品I」として「大和路・信濃路」のタイトルのもとで「十月」として収められ、昭和五十二年刊行の筑摩書房版『堀辰雄全集第三卷』でも「大和路・信濃路」の中の「十月」として「小品」の分類で載せられている<sup>(2)</sup>。

「小品」というのは、一般的にはエッセー・随筆と呼ばれる類の散文である。新潮社版全集では「小品」と「エッセイ」に分けるが、両者の区別は割と明白であり、「エッセイ」が書物・文学を主に対象としたものであり、「小品」は、自然の風物や人事からの触発である。筑摩書房版ではさらに「随筆」の項

目を立てるが、福永武彦による月報所収の「編集雑記」<sup>(3)</sup>によれば、「小品」は「隨筆」に比して起承転結がはっきりとし、小説に近い構築性を持ったものとしている。しかし、そこで福永が述べるように、「隨筆」にも構築性は認められ、両者の区分は必ずしも本質的ではない。それは「小品」と「エッセイ」についても同様で、堀の場合、自然や人事に触発されても、書物・文学の世界と無関係には書かれない。

そもそも「十月」の旅は、小説を書くための旅であった。奈良ホテルに滞在し、大和路を舞台とした短編小説を書き上げるのが目的であった。十月十日の日付を持つホテル到着の記事からはじまり、「十月十二日、朝の食堂で」には、

とにかく何処か大和の古い村を背景にして、『〇〇風なものが書いてみたい。そして出来るだけそれに万葉集的な気分を漂はせたいものだとおもふ。

という仕事の構想が述べられている。作品は、この小説を書くうとして大和の古寺や村を歩き回り、本を読む「僕」の日々がその内実となる。「美しい村」と同様に、安藤宏の言う「小説の書けない小説家の小説」<sup>(4)</sup>の系譜に属することになる。その意味では、ほとんど小説にも近い作品だということになる。

結局この作品の執筆は挫折した形となり、新たな作品の構想に至る。「十月二十四日、夕方」で、

それは一人のふしあはせな女の物語。―自分を与へ与へしてゐるうちにいつしか自分を神にしてゐたやうなクロオデル好み

の聖女とは反対に、自分を与へれば与へるほどいよいよはかない境遇に墜ちてゆかなければならなかつた一人の女の、世にもさみしい身の上話。

という「中世」風な小説の構想に至る。「十月二十五日夜」には帰京してその小説を仕上げることを決意し、「十月二十七日、琵琶湖にて」で、その小説のクライマックスとなる舞台を見ることで旅は終わる。これはすなわち堀の王朝物の小説の一つである「曠野」であり、事実帰京後に脱稿し、『改造』十二月号に活字となつている。その意味では、この作品は「曠野」の創作ノートの意義も有することになる。先に記した角川書店版選集では、「曠野」の直前にこの「十月」が置かれ、更にその小説の末尾に大きな影響を与えた『源氏物語』『総角』の一節にも言及した小品「黒髪山」が更にその前に載せられている。「曠野」への収束の形でこの作品を読む視点は、堀自身も改めて読者に提示したいものであつたと言えよう。

そもそも「十月」という作品は、堀の昭和十七年（一九四二）十月七日付の夫人への書簡から、その日『婦人公論』の編集者からの依頼を諾して書かれたものであることが知られている。まさに戦時下における執筆であり、この作品を論じる場合、時代相との関連は無視できないのは確かであろう。原体験自体が開戦前夜の緊迫した時局下である。林淑美の論<sup>(5)</sup>のように、主として法隆寺への関心の分析から「日本主義」への接近を、堀の作品が自ずと国家主義へ近接してゆく様を抉り出そうとする分析も注目される。昭和十年代の堀の仕事の古典回帰的な傾向は顕在化しており、「十月」にも明示される折口信夫への

強い関心と共感なども大きな問題であり、研究史の上では何度も論じられている。また、この時代に日本の古典に接近することは、日本浪漫派との関係も必然化させざるをえない。そうした面に目をつぶることは、この作品を我々が受け取る上でも無視してはならないであろう。

しかし、「十月」の本質的な部分は必ずしもそこに求められるわけではないと考える。この作品に対する研究の早い時期から、例えば小久保実の論<sup>(6)</sup>で、「読者が見るのは、風景ではなく風景によせた作者の内面世界である」と述べるような、最初に用いた言葉で言えば、内在化の過程にこそその本質が求められるのではないか。小川和佑の論<sup>(7)</sup>で述べる「堀辰雄が描こうとした風景は懐かしい日本へ回帰してゆくのではなく、そうした土着の風景とは異質の、堀辰雄の精神内部に構築される文学空間にある心象風景によって綴られているのである。」という所に収束するであろうか。小川の論では、大和路にありながら奈良ホテルという洋風の空間に身を置くことの指摘から始まり、書簡を通して知られる原体験からの虚構化・小説化の中からそれを探ろうとする。

言うまでもないことだが、以後の、例えば先に言及したような、国家主義的な言説への傾斜を見詰めてゆく論は、そうした堀の作品の中にしのびよる時代の影の新たな読み取りという、研究認識の側面を持つことも確かである。が、本稿で問題としたいのは、西洋文学の強い影響下で作家形成をした堀の、日本の古典的風土・古典文学の内在化の様相である。研究史的には一見後退をみせることになるかもしれない。なにより、最初に記した現代社会における古典の受容の問題へ示唆する先人の

好例としてもう一度堀辰雄を捉えてみたいと考えるわけである。したがって、私という主体のせり出しも必然であり、所謂研究論文の枠組みを逸脱することは恐れないことにしたい。

## 二 大和の風土の内在化

堀辰雄と大和路について考える場合、よく引き合いに出されるのは「大和路・信濃路」を構成する「古墳」の中の次の一節である。

僕は数年まへ信濃の山のなかでさまざまな人の死を悲しみながら、リルケの「Requiem」<sup>レクイエム</sup>をはじめて手にして、ああ詩といふものはかういふものだつたのかとしみじみと覚つたことがありました。―そのときからまた二三年立ち、或る日万葉集に読みふけてゐるうちに一連の挽歌に出逢ひ、ああ此処にもかういふものがあつたのかとおもひながら、なんだかどつとしてゐられないやうな気もちがし出しました。それから僕は徐かに古代の文化に心をひそめるやうになりました。それまでは信濃の国だけありさへすればいいやうな気のでてゐた僕は、いつしかまだすこしも知らない大和の国に切ないほど心を誘はれるやうになつて来ました。

リルケのレクイエムから万葉集の挽歌という径路は、エッセー「伊勢物語など」にも示され、挽歌が奈良の風土と密接なつながりを示しているのは、エッセー「黒髪山」でも明瞭であ



る。山中に死者を求める挽歌の世界を自ら体現するように黒髪山の山中をさまよう場面でその作品は閉じられている。彼らしく、大和への憧憬の原点にリルケがあり、信濃の国がある。

信濃国、すなわち長野県自体はある意味では日本の土着的で在来的な風土である。言うまでもなく堀の場合は、その中心は軽井沢であり、日本の中に現出した外国的な風土である。当時としては当然のことだが、堀自身に外国の経験があるわけではない。西洋世界の現実の風土に触れるのは彼にとつては絵空事であると言つてよい。大正十二年（一九二三）十九歳での軽井沢への初旅の折の神西清にあてた八月四日付の葉書はよく知られているが、

一日ぢゆう、彷徨ついでゐる。みんな、まるで活動写真のやうなものだ、道で出遇うものは、異人さんたちと異国語ばかりだ

として始まり「僕の散歩のお友達は、舶来の煙草と詩人犀星だ」と言う、年齢と時代の若さを差し引いてもかなり皮相的な外国的風土の原体験だと判断する他ない。

さらに彼自身創作の場として重要な拠点として行く信濃追分は、むしろ中山道の宿場としての風土をよく残す、江戸時代という近代日本に残る土着性の原点とも言える風土である。脇本陣であった油屋という純和風の旅館が彼の常宿であった。堀の小説で言えば「ふるさとびと」などはそうした土着の風土としての信濃国へ開けて行く文学世界を形成している。一般的に言うならば本来の風土への回帰となり、信濃の国の自然な姿はこちらであろう。

しかし、堀の言う「信濃の国」はそうではなく、最初の印象としては皮相的とも言える外国的風土が、西洋の文学作品の読み込みを続ける中で、書物世界と協和する空間として内在化された精神風土である。物理的には軽井沢とは言え、日本の田舎の風土が基層にある。避暑地としてのにぎわいに先立つ六月のその地を舞台とした「美しい村」にしても、その作中にもそうした基層的世界は立ち上がってくる。具体的には散歩の途中で見かけた水倉の近くに住む薄幸な一家のエピソードは、地元の子供の口や宿の爺やの口などから、作中の意外な分量を占めて語られる。一種の作中の不協和音を形成させるのであるが、そうした世界との連続性を持ちながらも、雰囲気的にも異なった世界を形成する外国人のエピソードが全体の主音階となる。サナトリウムの外国人老医師と、「巨人の椅子」をながめるヴィラに二人で住んでいた外国人老嬢である。その上にチェコスロバキア公使館の別荘から聞こえてくるバツハのト短調の遁走曲などの旋律を巧みに重ねて、失恋した「私」の心境に合致した風土を注意深く形成している。西洋的に精神形成をされた「私」の一端は、ニーチェやハイネや『アドルフ』などの著者や書名で示される。

「十月」の場合は、宿となった奈良ホテルの部屋から始まる。現在の眼からすれば、桃山様式で建てられたこのホテルは、かなり日本的である。外国人観光客を意識した過剰に日本的な意匠が細部にも散りばめられている。しかし、当時の奈良にあつて、最も西洋的な空間であることは言うまでもない。あらためて「髭を剃」つて夕食のために出る「食堂」や、手紙を書いたり読書をする空間となる「ヴェランダ」など、この作中

に出てくるこのホテルは、あくまでも西洋的な空間である<sup>(8)</sup>。目立つはずの日本的な意匠については触れられることもない。

堀の散策は「ホテルから近い新薬師寺くらゐ」の所からはじまったようだが、作中に出てくる最初の寺は唐招提寺である。

この寺を「此処こそは私達のギリシアだ」と捉えている。大和の古寺をギリシヤに重ねる視線については、すでに書いたことがあるが<sup>(9)</sup>、「十月」の中ではギリシヤ悲劇集の読書へと繋がっている。アテネの森をさまよう盲目のオイデプス王の姿に「おぼえず異様な身ぶるひ」をする。その読後を抱いて博物館の飛鳥仏をながめ、阿修羅像の姿にひかれ、「自分のうちにおのづから故しれぬ郷愁のやうなもの」が生まれる。見方によっては、西洋的な「異様」な世界から日本的な「郷愁」の世界への回帰を思わせる。しかし、翌日にはソフォクレスへ戻り、「不幸な老父を最後まで救はうとする若い娘のりりしい姿」という自分の古代小説の主人公像の発見へ導かれる。

しかし、今度の仕事は「小さき絵」<sup>(10)</sup>でよいという、先に引いたイデイルの構想へと戻る。「牧歌」を書こうとしていた「美しい村」の「私」とも重なる「僕」の姿である。大和の風土の中にも「ちよつとピサロの絵にでもありさうな構図で、なんとなく仏蘭西あたりの農家のやうな感じ」を歌姫という村に発見している。

「十月」の中に描かれる精神的なできごととしては「十月十九日、戒壇院の松林にて」の記事はすでに注目されている<sup>(11)</sup>。「すばらしい秋日和」の午前中、ポール・クロードの『マリアへのお告げ』を読んでいる。フランスの中世を舞台に、クリスマス之夜に癩を患い村外れに隔離された若い女性が妹の死

児を蘇らせるといふ奇跡に与ることをクライマックスとする、聖書の朗読や祈祷がしばしば登場し全編が極めてカトリック的な雰囲気に満ちた戯曲である。若い頃に雪の信濃で読んだこの作品を、秋の大和路の明るく空の下で読んでみたいとするものであった。この戯曲は『風立ちぬ』の終章となる「死のかけの谷」を脱稿させた昭和十二年（一九三七）十二月に軽井沢の川端康成別荘で読んだものと思しい。その折の多恵子夫人への手紙を基にした小品「七つの手紙」で美術史家矢代幸雄の『受胎告知』に触発されるように、自分の周りに「一種の宗教的雰囲気みたいなもの」を作る為に読んだと記している。そして「人間のなものの中への神的なものへの闖入」という主題にひかれている。

「十月」では、若い頃と同様な読後感を持ちながらも、「何かぞつとしてゐられなくなつて」東大寺戒壇院の松林の中に来る。その風景の中で、

この戯曲の根本思想をなしてゐるカトリック的なもの、ことにその結末における神への讚美のやうなものが、この静かな松林の中で、僕にはだんだん何か異様なもの<sup>こゝろ</sup>に思へて来てならなかつた。

という感想に至っている。一見すると日本的なものへの回帰をよく示すようである<sup>(12)</sup>。直ちに続く「三月堂金堂にて」では、

月光菩薩像。そのまへにちつと立つてゐると、いましがたまで木の葉のやうに散らばつてゐたさまざまな思念<sup>しんねん</sup>ごとそつくり、

その白みがかつた光の中に吸ひこまれてゆくやうな気もちがせられてくる。何といふ慈しみの深さ。

として、仏教的な慈しみと哀愁がすべてを包み込み、それに親しませられる「僕」を描き、日本回帰が完成されたように書かれる。大和の風土と仏達の日本の力が堀の感性の中でも完全に西洋的世界を圧しているようだ。

しかし、神的なものと人間的なものとの出会いの問題は清算されない。「七つの手紙」でも、「いま僕の住んでゐるやうな高原の淋しい村での春先きの頃の小さな出来事として、一つの牧歌に歌ひ上げたいまでなのです」という構想を語っていたが、実は大和路で堀が書きたかつた世界はそこにある。大和の村を背景に古代の神々の世界の中から仏教に目覚めて行く若い貴族の物語を構想するのである。さらに受胎告知そのものへの関心も、直後の再度の奈良滞在の後に、悲願のようにして倉敷の大原美術館へエル・グレコの受胎告知図を見に行ったことにも示されている。

「十月」においては、高安行を経て法隆寺へと足を運ばせることになる。ホテルで小説家阿部知二と出会い、東大寺や法隆寺の関係者との繋がりも得て、戒壇院の内部や法隆寺の金堂壁画の模写現場にまで立ち入る体験をする。堀の大和の風土への参入の度合も深まる。正岡子規所縁の大黒屋にも上り、『斑鳩物語』にも思いを馳せ、ホテルを引き払いその古い宿屋に移ることも考える。宿移りが実現すれば全面的に大和らしい風土の中に彼は入り込んで行くことになる。今まで留保されてきた、西洋的な感覚の世界を手放す象徴にもその宿移りはなるはず

である。しかし、現実にはホテルを出ることはなく、最初に見たように、後に「曠野」となる物語の構想を練り上げることになる。

新たな物語の構想に至り、堀は奈良を去ることを選択する。『今昔物語』を材にした平安朝の物語であり、京都を舞台に展開し、近江で最後の場面を終える。東京への帰路に彼は琵琶湖に取材にでかけることになる。「十月二十七日、琵琶湖にて」で、原形の手紙との照応では大きな創作を加えることになる。「十月」では琵琶湖行きの寄り道で京都の古書店に入りルイズ・ラベというフランスの女流詩人の詩集を見つけることになる。葉書では、すでに十月十五日の京都市行きでドイツ文学者大山定一と共にでかけた古書店でそれを入手している。言うまでもなくラベの作品は「曠野」の主人公の心情を形成させるものであり、西洋詩の心情が転位されることになる。旅の終りは湖畔のおそらくは日本的な村なのだが、ラベの詩の引用は、その風土をさえも染める。

「ゆふべわが臥床に入りて、いましも甘き睡りに入らんとすれば、わが魂はわが身より君が方にとあくがれ出づ。しかるときは、われはわが胸に君を掻きいだきゐるがごとき心ちす、ひねもす心も切に恋ひわたりぬし君を。ああ、甘き睡りよ、われを欺りてなりとも慰めよ。うつつにては君に逢ひがたきわれに、せめて恋ひしき幻をだにひと夜与えよ。」

大和の風土は信濃以上に日本的である。そこにある古美術はキリスト教的な世界をも包み込むように親近した魅力で立ち

現れる。日本に回帰させることを求めるような風土で、実際堀の心はそうした回心にも近づく。しかし、結局は、西洋的な教養世界の受容の場としての風土と働くしかない。ギリシヤ的な側面、あるいは日常生活世界からは離れた風土が、西洋的書物世界の受容の場として働く。軽井沢の風土の持つ意味とそれは相似であり、信濃国と大和国とは、堀の中ではおどろくほどに相似である。作品で言うならば「美しい村」と「十月」との相似とすることも見て取れるであろう。堀にとって大和国の風土の内在化は、自ら作り上げた西洋的な精神世界への内在化に他ならない。

### 三 日本古典の内在化

堀にとって旅先は読書の場であり、「十月」でも多くの書物の読書体験が語られている。その中で日本古典の受容は大きな比重を占め、そもそもこの旅の目的である古代小説を書くための素材でもあり、具体的にはこの地で構想され、後に書き上げられた「曠野」は、『今昔物語』を下敷きにしたものであった。西洋文学への関心とともに作家活動をはじめ、その中で文学的な教養が形成されてきた堀ではあつたが、すでにこの時点で、「かげろふの日記」「ほととぎす」「姨捨」という、日本の古典を基にした作品を書き上げている。平安時代の『かげろふ日記』『更級日記』をもとに、現代語訳にも近い方法で作品化した（無論改変箇所も少なくない）ことは改めて確認するまでもないが、『アベラールとエロイーズ』『ユウジェニイ・ド・セラ

ンの日記』『ポルトガル文』などの西洋の女性の日記に対する関心から、王朝女流日記への関心が具体化していった様子もあらためて確認しておいてよいであろう。これらの作品も、単純な形で日本回帰として位置付けるわけにはいかないであろう。

「十月」の旅の場合は、何よりも小説を書くための旅であつた。先にも言及したように大和路の村でのイデイルのような小説を書くことが目的であつた。日本の古典では『万葉集』が第一に問題となり、何よりもその挽歌に対する関心が堀を大和へと近づけている。すでに言及したように「伊勢物語など」や「黒髪山」などのエッセーではそのあたりの経緯が語られている。『万葉集』の歌にも具体的な言及がある。しかし、「十月」では、

まあ、最初のプランどほり、その位のものを心がけることにして、僕は万葉集をひらいたり埴輪の写真を並べたりしながら、十二時近くまで起きてゐて、五つから六つぐらゐ物語の筋を熱心に立ててみたが、

という形でこの古典からの創造が意図されている。しかしそれは実を結ぶことがなく終わってしまふ。

むしろ、イデイルの構想を作り上げる基となつたのは、クローデルの『マリアへのお告げ』に他ならなかつた。すでに述べたように、「七つの手紙」の中でも、人間への神的なものの不意の訪れを、信濃の村を背景に描いてみたいと考えるのと同様に、同じ出会いを大和の村で、古代を時代背景にして描くという具体的な構想に至る。主題を構想させることに関わる文学

作品の基盤が、西洋の文学であることは堀らしい。しかし、全編にカトリシズムがあふれるクローデルの戯曲は、必ずしも馴染みやすい物ではないことは先にも述べたが、堀のこの作品理解について、彼の周りのカトリック信者の側から、具体的には遠藤周作や野村英夫による批判がなされている<sup>(13)</sup>。両者の位相もやや異なりを見せるのではあるが、堀が実感できない一神教の神の絶対性を信仰上の問題として受け入れる立場からの批判である。

堀自身のカトリシズムへの親近や知見はあなどることはできまい。長い間のリルケ読書の積み重ねがあり、アンドレ・ジッドやモーリアックなど、フランスのカトリック作家にも親しんでいる。しかしながら、カトリックの神を日本の神あるいは仏に重ねて作品の核を構成するだけの柔軟さは持ち合わせている。「十月」において当初書こうとした小説はまさにそのような小説であり、その構想を器として日本の古典は受容される。

「十月」で『日本霊異記』や『今昔物語』が登場するのは、そうした器が出来た後であるが、折口信夫の『古代研究』にある葛の葉の狐のエピソード、人妻となり子を産んだ後、童子をあやしなから乱菊に見とれているうちに、狐の本性に戻る話に触発されて、同様な話を求める。堀自身の明確な結び付けはなされていないのだが、人間と神的なものとの出会いとの連想関係は想像される。もしそうであるとするならば、堀の想像力は野放図とも言えるくらいに幅のある飛翔をなしていることになる。

堀の古代小説の構想は「十月二十六日、斑鳩の里にて」で、法輪寺・発起寺の塔と森をながめながら、

このあたりの山や森などはもつとも早く未開状態から目覚めて、そこに無数に巣くつてゐた小さな神々を追ひ出し、それらの山や森を朝夕うちながめながら暮らす里人たちは次第に心がなごやかになり、

と語り出される。仏教により生の喜びが獲得されるのだが、その仏教に追われるように遠く田舎へと放浪してゆく神々を、

それらの流謫の神々にいたく同情し、彼等をなつかしみながらも、新しい信仰に目ざめてゆく若い貴族をひとり見つけてきて、それをその小説の主人公にするのだ。

という構想に至る。堀自身も述べるように、この構想はアイデアの段階を越え、本格的な長編へと構想されるアイデアである。

おそらく、堀の求めていたものは、そうした大きな文脈の中の一挿話ともいべき小さなスケッチ風の物語であろう。そうした話が日本の古典説話集の中に発見できれば、おそらく堀は当初の予定通りの小説を大和の空間の中で産み出し得たと思われる。堀の受容の器の中に説話が十分に内在化されたはずである。しかしながら、堀の読書によってもそれは発見できなかったようだ。すでに言及されているように、そもその長編の構想はウォルター・ペイターの『享楽主義者マリウス』に学ぶものであったらしく、それは堀の蔵書の中にある<sup>(14)</sup>。

#### 四 「曠野」へ

結局書き上げることになったのは「曠野」である。『今昔物語』卷三十四「中務大輔娘、成近江郡司婢語」が基となった説話である。「十月」で「そのなかの或る物語がふいに僕の目にとまった。」ということであり、原書簡では十月二十四日付で「今昔物語」の中にある或不幸な女の話だが、これならお手のものなので書けさうである。」と出てくる。「十月」ではただちにクローデルの聖女と対比しているのは先にも引いた通りである。

自分を与えているうちに「いつしか自分を神にしてゐた」聖女とは反対に、与えているうちに「いよいよはかない境涯に墜ちてゆかなければならぬ」女とを対比させるが、この物語が堀の目にとまるのは、やはりクローデルを通してであることが語られている。しかし、それとともに注目しておくべきは『伊勢物語』二十三段との関係である<sup>(15)</sup>。「筒井筒」として知られる章段だが、幼馴染みの夫婦は、女の両親が亡くなり経済的に不如意となり、男は河内国高安郡の新たな女のもとに通うようになるが、やがて元の妻のもとに帰るといふストーリーである。「十月」の旅でも先にも触れたように堀はわざわざ高安に足を運んでいる。

全集所収の「伊勢物語一」とするノートでは、各章段に「獵人日記」等の小見出を付けているが、二十一章からこの章段までを「心理小説」と総括している。そして、「伊勢物語もこの辺を見ると、後に、いかにも源氏物語などが出てくる理由がわかる。男女間の緻密な心の描写に入つてゐる」と総括している。

そして、「女の親なくなりて、たよりなくなるままに、もろともにいふかひなくてあらむやはとて、河内国高安郡に、いきかよふ所いで来にけり」と、最初の妻が夫を見送り「風吹けばおきつ白波たつた山夜半には君がひとり越ゆらむ」の歌を詠む前の「見れば、この女ようけさうじて、うち眺めて」の部分に傍線を付している。

『今昔物語』と「曠野」とに共通する女の側に経済力がなくなつたために男が他の妻を求めるといふプロットには早くから関心を抱いていたと思しい。より踏み込んで言うならば、愛情が欠如したわけではなく、自己犠牲的に身を引いた女が、男の愛を求め続けるという、堀の中でエロイズへの関心以来長らく暖めてきた愛の形を強く受容したと思しい。堀のノートでは、女の「風吹けば」の歌を収録する『古今和歌集』も引き、左注の部分の「夜ふくるまで、ことをかきならしつ、うちなげきて」の部分にも傍線を付している。

『伊勢物語』が『今昔物語』を受容する器として働いているわけだが、それ自体も堀の形作ってきた文学的な基盤の中で内在化して来たと言えるであろう。『伊勢物語』の「筒井筒」への関心も、男女間の恋愛の心理小説的な興味であることは彼のノート筆記を引いてすでに述べた。彼自身の文学的な真の出発点となった「聖家族」がレイモン・ラディゲの恋愛心理小説に始まる十年代において、『源氏物語』を頂点として考える十世紀の物語史を恋愛心理小説の深化と捉える視点自体、かなり一般化された認識だと考えてよいのであるが、堀の認識はそのなぞり以上に自身の作家としての足跡にも合致している。

「曠野」という作品は『今昔物語』に即しているものの、今までの古典物とは異なり、かなり手が加えられている。特に末尾の部分は『風立ちぬ』以来の主題、限界的な状況の中の女の一瞬の生の輝きと真の愛に目ざめる男という通底した主題の明確化として、定説的に問題にされてきた。侘住まいの中で同居していた老尼を訪ねてきた近江の郡司の息子に女は見出だされ、近江に連れ帰られたが婢となり、新たに国司として赴任してきた夫にそれと知らず美貌に注目され、彼に抱かれたまま息絶える部分である。原作<sup>(16)</sup>では恥を感じて女は死んだとして、

男ノ、心ノ無カリケル也。其ノ事ヲ不顯サズシテ、只可養育カリケル事ヲ、トゾ思ユル。

として終わる部分が、男のこの女こそ自分が愛した唯一の女だという確認とともに、「一度だけ目を大きく見ひらいて」男の顔を見て死んでゆく女の姿に描き替えられている。

「十月」との関連からすれば、経済的な理由で別れた夫とのその後の部分の創作がより問題となる。原作では、

来ル事ハ絶ニケリ。然レバ、様悪ク壞タル寢殿ノ片角ニ、幽ニテゾ独リ居タリケル

の部分が大幅に増補されている。女はもしや男が訪ねて来ないかと待ち続けるのだが、そのあたりの心情には、先に引いたルイズ・ラベのソネットが活かされていると考えることが許される

よう<sup>(17)</sup>。

特に堀は、二年ほど経過の後、ふと男が女を訪ねてくる場面を新たに創り上げる。「十月」では海龍王寺という廃寺に注目している。八重葎のしげった境内に入りこみ「女の来るのを待ちあぐねている古の貴公子のやうにわれとわが身を描」いている。そうした廃寺への好みを「中世的」で「伊勢物語風」のものしか構想できない自分の感性の限界として反省している。しかし、これが染みついた彼の感性であり、現実にならざる場面を「曠野」でも作り出している。男は築土も崩れ、葎のはびこる女の廃屋のようになった屋敷を訪ねるのである。「十月」では、崩れた築土が風景を作り上げる高畑のあたりを、「曠野」を構想後にも再三訪ねるのである。風土と読まれた古典とが、堀の感性の中で完全に合一化するようになして内在化していることを示すのではなからうか。

おわりに

堀辰雄は、その病身や文体から想像する以上にしたたかな作家であると言わなければならない。自分の感性世界の中に風土も文学もすべて貪欲に取り込み、自分の精神世界をしたたかに作り上げてしまう。そうした世界を受容の器として、さらに異質なものを注意深く取り込み、自らの世界をふくらませて行く。

堀にとって『風立ちぬ』は一つの文学的な完成である。具体的には、昭和十二年（一九三七）冬の「死のかげの谷」の執筆に求められよう。それに前後して自己の内部へ取り込んでいっ

た日本の古典は、確立した受容の器の上に取り込まれて行く異質の世界であった。それは堀の精神世界を確実に豊かにして行くものではあったが、根本的に変革をもたらすものではなかった。しかし、堀の文学世界から日本古典や古典的風土である大和を除くことはできない。

こうしたあり方は、現代の社会を生きて日本の古典に立ち向かう我々、必ずしも日本語を母語としない日本を母国としない仲間を含めて、その我々が古典に対する態度を示唆しないであろうか。「十月」はそのことを考えるためのよき作品だと思うのである。

〈追記〉

本稿は、二〇〇八年九月に中国廈門大学で講演した「日本近代文学と古典」の内容を起点としている。北回帰線にも近い熱帯樹に囲まれた島でいまだ美しい夏の盛りの中、熱心に話を聞き一緒に考えてくれた、日本文学を学ぼうとする仲間達に感謝したい。

注

- (1) 以下堀辰雄の作品からの引用は、特に断わらない限り『堀辰雄全集』(筑摩書房・一九七七〜一九八〇年)によるが、漢字は現行字体で掲出した。本稿の中で全集とするのは、特に断わらない限りこの版である。
- (2) 角川書店版全集(一九六四年)では、年次順の配列を原則としており、第八巻「大和路・信濃路」に収録されている。

(3) 全集第三巻・第四巻所収の月報。

(4) 安藤宏『自意識の昭和文学』(至文堂・一九九四年)。

(5) 林淑美「堀辰雄の古代―(日本主義の文学化)とは何か」(池内輝雄編『堀辰雄とモダニズム 別冊解釈と鑑賞』二〇〇四年二月)。

(6) 小久保実「堀辰雄論―『大和路・信濃路』について―」(『解釈』七巻九・十号・一九六一年十月)。

(7) 小川和佑「『大和路』のなかの堀辰雄―『大和路ノート』・『花あしび』を中心に―」(『解釈』三〇巻七号・九号・一九八四年七月・九月)。

(8) やはりこのホテルに宿をとった和辻哲郎『古寺巡礼』(岩波書店・初版一九一九年)でも、このホテルの西洋式の風呂と和式の風呂を比べる無邪気な記述が現在からは微笑ましい。

(9) 村尾誠一「古寺巡礼の近代」(和歌文学大系『海やまのあひだ』鹿鳴集』明治書院・二〇〇五年・月報)・同「会津八ノノト―近代古寺巡礼の東と西―」(『総合文化研究』十号・二〇〇七年三月)。

(10) 堀は「マイニイデル」は一般には「牧歌」と訳されるが自足した生活だけが描かれる「小さき絵」位が本来の概念であることをケーベルの著作を引いて解説している。

(11) 例えば中島国彦には「堀辰雄のクローデル受容―『マリアへのお告げ』の影響を中心に―」(『比較文学年誌』四二号・二〇〇六年三月)があり、クローデルと堀との関係を考察する。他にも山崎麻由子「クローデル『マリアへのお告げ』を経ての『曠野』」(『新樹』十号・一九九五年九月)など「曠野」の生成をめぐる論では当然のことながらここに注目する。とはいえ、クローデルの作品自体扱いやすい対象ではなく、必ずしも問題が十分展開されているとは思えない。本稿でも力は及んでいない。さらに課題としたい。

(12) 林淑美前掲論文では、この「異様」という文言を問題にしている。



(13) 遠藤周作「堀辰雄覚書」(『遠藤周作文学全集九』新潮社・一九七五年所収、初出は『高原』一九四八年三月・七月・十月)では、堀辰雄の汎神論的な心性を抉り出そうとする。堀辰雄論の古典とも言える論の一つだが、生硬ななかにも真摯にカトリック的な理解との断絶を見ようとする。野村英夫の掘宛て書簡では、『花あしび』の読後として、堀の真意の解釈に揺れを見せながらも「犠牲と召命と申しますカトリシズムの本質」の作品が『マリアへのお告げ』であることや素朴に述べている(昭和二十一年五月十四日・二十三日書簡、全集別巻一所収)。なお、この書簡については大森郁之助「曠野」論への序―成立過程の虚実を発端として―(『日本近代文学』一四・一九七一年五月)でも言及されている。

(14) 堀の古代小説とペイターとの関係はすでに定説化していると思われるが、堀自身はそのことは語っていない。堀のペイターに関するノートは全集に収められているが、この作品への言及はない。ペイターの小説自体難解であるが、今後このあたりについても、再考してみる必要があるであろう。

(15) 『伊勢物語』と「曠野」の関係については中島昭『堀辰雄 昭和十年代の文学』(リーベル出版・一九九二年)所収の「『曠野』―『伊勢物語』との関連を中心に」では、細部の意匠から第四段(「月やあらぬ」の章段)との関連が指摘されている。

(16) 『今昔物語』からの引用は新日本古典文学大系『今昔物語』(岩波書店・一九九六年)による。

(17) ソネットの訳文は極めて王朝女流文学的な色彩の強い訳語が選択されているように思われるが、そのあたりの検討は現在の所私の力量を越えた問題である。

## 日本からの「エクソフオニー」——多和田葉子の文学営為の位相

谷川道子

多和田葉子の文学営為は、それ自体が〈翻訳＝*translatio* / *late-iber-setzen*〉のパフォーマンスではないだろうか。日本(語)とドイツ(語)、あるいはオノマトペの間、書き言葉と話し言葉と視覚言葉の間、音と意味と像の間等々、いろんな言葉の間を、確信犯のトリックスター、テイル・オイレンシュピエルのように行ったり、来たり……しかも、そのこと自体が「レクチュール＝エクリチュール＝文学パフォーマンス」だったりする。それゆえ、およそ「翻訳不可能」でもある。そこには「日本」などという国境はない。そんな多和田葉子文学の位相を、ここでは舞台や朗読などを中心にすえて、「エクソフオニー／母語の外に出る旅」という視点からあらためて考えてみたい。

### 言葉と文学を産み出す境界域

その土壌となった前提は、とりあえず二つあげられるだろう。ひとつ目は、多和田葉子自身が作家になろうという思いを抱きつつ、〈書く＝自らの言葉に出会う〉ためにおそらくは意志的に、外国という異界に身を置くことを選び取ったこと。し

かも早稲田大学ではロシア文学を専攻したのに、二二才の時に住み着いたのは殆ど言葉の分からないドイツだった。よく分からないドイツ語のなかで暮らすことで母語の日本語も次第に自然破壊され、そのうち別の外国語として甦ってきて、同時に言葉は穴だらけであることが認識させられる。たとえばドイツ語で次のように語っている。

ドイツ語でなくてもいい。私にとつて重要なのは、母語で書きつつ、別の言語でも書くということ。二つの言語で書くことによつて、言葉という織物のなかに私はたえずブラックホールを発見する。この言葉のない穴の中から、文学が生まれてくるのだ<sup>1</sup>。

ふたつ目は、他と比較してのことではないのだが、少なくとも日本に比べれば、ドイツでは「聞く文化」がとてもいい形できちんと生きている、という印象がある。ラジオ劇の伝統はいまなお健在で、現在も本に負けないくらいに朗読のCDやヴィデオが売れているというし、何より詩人や作家自身による朗読会がごく普通に、かつあちこちで頻繁に行われている。多和田葉子もドイツで作家デビューして以来、あちこちの都市ですでに

六百回を越える朗読会を行っているという。

その両者の関係をめぐつての、多和田葉子自身の興味深い叙述がある。

一九八二年、ドイツに渡つて初めの頃、詩をたくさん書いた。わたしはそれまでは小説を書いていただけでも、ドイツに着いて、日本語の分かる人がまわりにひとりもいなくなつてしまうと、それまで小説らしいと思つていた小説の流れなどというものは無意味に感じられた。詩を書くしかない、詩を書かずにはいられない、という氣になつた。もちろん日本語である。そして、本を出すと、すぐに朗読会をするはめになつた。それはドイツでは特別なことではなく、本を出せばみんな朗読会をすることになつていて、小説家でも朗読するし、なんと推理小説の部分朗読などというものもあるくらいだから、物書きにとつては逃れられない運命だったのだ。初めは自分が日本語で書いた詩を日本語で朗読して、ドイツ語は訳者のペーター・ペルトナーに読んでもらうという朗読形式だった。そのうちドイツ語訳も自分で朗読するようになり、それから自分でドイツ語も書くようになっていった。日本語の理解できる人など、ドイツの観客の中にはほとんどいない。そういう空気の中で読んでみると、意味を忘れて、声が響いているということ自体の不思議さに改めて氣がつく。自分の書いた日本語だから意味が分からないはずはないのだけれど、分からない人たちの耳にかこまれていると、つられて、意味が分からなくなる。意味を抜きにした言語というのは、ずいぶんと奇妙な演劇である。自分でも、変だ、変だ、と思ひながら朗読していく。「中

略」でも、意味が消えて物理的現象になつた言語には滑稽なほど感動的な響きがあつた。

朗読を聞いている人たちは、次にどんな言葉が来るのか知らない。だから、わたしの口をじつと見つめて、そこから出てくるものを待つている。わたしが言葉を吐くと、それが、鳥のように空間に出て、ぽこつとイメージが湧く。そんな時は、手品のようにだと思ふ。ゆつくりと出すと、イメージはゆつくり湧く。間を置けば、その間にイメージが薄れて消えてしまうこともあるし、勝手にふくらんでいくこともある。「間(ま)」が「場」になる<sup>2)</sup>。

実はドイツで出た多和田葉子の最初の単行本は、ドイツ語と出合っているさなかに日本語で書かれた。しかも一九八七年に刊行されたその散文詩集 *Nur da wo du bist nichts* / あなたがいるところだけ何もない<sup>3)</sup> は、面白いことに、多和田葉子によつて日本語で書かれた一九の詩と一つの短篇がドイツ人のペーター・ペルトナーによつてドイツ語に翻訳され、それが表紙や目次も含めて、日独両語の合わせ鏡になっている。完全な二言語の、二つの根っこをもつた、原作者と翻訳者の共同作業による、ピンクの挿入ページや重ねると別の詩が見えてくるセルロイド板のおまけまでついた、いわば二重の本。目次の後の「はじめに又は使用説明書」にはこう書かれている。

めぐることとめぐるごと、めぐむこととめぐりあうことの間係に心をめぐらせながら、この奇妙な本、横文字に挟まれながら、その狭間を上から下へ雨と降る日本語の文字のイラストと

しての役割とオリジナルであるという仮面、詩は一篇ごとにドイツ語訳に追いかけられ、訳される時間に書かれる時間はぬかれ、ぬきかえし、又、小説はドイツ語訳と左右から睨み合い、しかも一方は前から後へ、もう一方は後から前へ語られる、ふたつのテキストはひとつの穴をはさんで向かい合う二枚の何も映さない鏡、めくり続けるうちに本そのものがひとつの穴になつてしまう本当の対訳詩集を夢みながら、できあがった〈これ〉をあなたに贈ります<sup>4</sup>。

遊び心と悪戯心にあふれた言葉の絵本のような〈これ〉は、しかし二言語と二文化の狭間に立つという、その後の多和田葉子文学の構成原理の宣言の書とも言えた。愉快なのは、巻頭言のように置かれた「Touristen: ツーリスト」と題する三行詩で、日独両語で表と裏から「Eigentlich darf man es niemandem sagen/ aber Europa/ gibt es nicht: 本当は言つてはいけないことだけれど/ ヨーロッパなんて／ない」。〈子供〉が発見したことを驚いてこつそり打ち明けるような、でもたしかに地名の命名など、〈大人〉の恣意だ。この本も、日本でなら読者はどう想定されているのかと思われるだろうが、すでにドイツで数版を重ねて売れ続けているという。ちなみにドイツでの多和田葉子の本はいずれも宝石箱か玩具箱のようにカラフルで美しく、読むのも開くのも楽しい。

ドイツでの二冊目の本は一九八九年の *Das Bad* (浴)<sup>5</sup>。舌を奪われて沈黙を強いられるドイツ在住の日本女性の〈私〉の語りによるシュールレアルな六〇頁の短篇小説だが、多和田葉子が日本語で書いたものがペルトナーによるドイツ語訳だけ

で出版された。いわばオリジナル(原作)出版のない翻訳文学だ。そして九〇年にハンブルク文学奨励賞を受賞し、九一年にはドイツ(語)で自ら書いた表題作を含む散文詩集 *Wo Europa anfängt* (ヨーロッパの始まる場所) が刊行され、同時に日本(語)で『かかとをなくして』が群像新人賞を受賞して日本デビューも果たす。九三年には、ドイツ(語)で小説 *Ein Gast* (客) 刊行、秋には戯曲 *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt* (夜光る鶴の仮面) がニュルンベルク市立劇場で初演され、さらに日本(語)で『犬婿入り』が芥川賞を受賞、『アルファベットの傷口』が河出書房新社から刊行と、ドイツ(語)と日本(語)の双方で同時並行的に、しかも多ジャンルでそれぞれに高い評価を受けるといふ、あの稀有な作家「多和田葉子」が誕生・確立していくこととなる。日独双方で出版された単行本は、それぞれすでに何十冊におよぶだろう。最近では自ら英語でも書いている。

多和田葉子の一九九六年のドイツ語版 *Talisman* (お守り) という本の中に、*Von der Muttersprache zur Sprachmutter* (母語から語母へ) というエッセイがある。外国語の中で暮らしていく中で、母語との境界域、つまり穴にはまることによつて、モグラではないが、母語が語母にひっくり返っていく。*Muttersprache* // 母語というドイツ語はあるが、*Sprachmutter* というドイツ語は存在しない。多和田葉子自身の造語なのだが、語を産み出す母、ゲータの『ファウスト第II部』に出てくる生命の根源の象徴、*„Mütter“* (母たち) の国も思わせて、書くことは産むことという、多和田葉子文学の源泉も透かします。その語母がメタモルフォーゼしながら、物(対象)と音と文字と意味と用法の間でいろいろなところに出没する境界域がつく

られていくという……。

ともあれ多和田葉子文学は、そういった「日本（語）文学／ドイツ（語）文学」の範疇をねじれの中で超えていく。日独両語の作品で日独両方に読者や研究者がいて、その両者の翻訳を通して同時的に多くの国にも読者がいる、というだけではない。作品そのものがますますクロス・ランゲージ、クロス・カルチャー、クロス・ジャンルになっていくのだ。

「境界を耕す」と題した朗読会が二〇〇〇年に一橋大学で催された折りに、多和田葉子は「ドイツに住む積極的な理由」を問われて、何より言葉に驚く面白さをあげた。本人が意図しないところで他人がびつくりしたり、笑ったり、それは子供の言葉で大人が驚いて世界が動く感じに似ているという。言葉の物理的な力、暴力というかエネルギーというか、子供でない身でそういうものを喚起できるとしたら、それは外国語、外国人ではないか、と。ドイツではドイツ語でものを見る異邦人のまなざしをもつ「私」が、「自分でない自分をイメージしながら」、ダイアローグの感じで、「皆が知っているドイツを宇宙人のように異なつた風を書く」、それが双方にとって面白いのだろうか、と。対して日本語で日本に向けて書くときにはそういうことは意識せず、自閉的に自分と言葉だけが向かい合う感じがあるかもしれない、とも。さらには、この朗読会を「境界を耕す」と題したのは、自分は境界を越えたいのではなく、そこに橋を架けたいのでもない、境界を越えて分かつてしまうとは両方の言語が貧しくなることではないのか、むしろ境界地帯そのものに留まって、両方の言語や文化がそのまま複雑にゆたかなものと

してそこにあることを楽しみ、耕したいということなのだ、と。

一九九六年に多和田葉子はドイツでシャミツソー賞を受賞した。これは一九八五年に設定された、毎年一人のドイツ語で書くすぐれた非ドイツ人作家に与えられる賞なのだが、本当はそういうカテゴリーに入れられたくはない、文学はどこで生まれた何国人で、何語で話すかというようなアイデンティティを決める必要はないのではないか、そういうアイデンティティという語など引きずって生きていきたくはない、と言う。むしろ『影をなくした男』の作家であるシャミツソーにちなんで、そんな〈影〉などすつきりなくしていききたいのだ、と。母語の文学から語母の文学へ。

翻訳というプロセスの意識化、パフォーマンス化

そういう境界域というはざまに立つことを選び取つた多和田葉子の文学のまなざしが何より〈翻訳〉に向けられるのは、納得できることだ。主人公があるテキストを前に翻訳の語義の「向こう側に渡す」と「メタモルフオーゼする」という両極のいずれでもたちすくんでしまう短編『アルファベットの傷口』<sup>7</sup>は、翻訳行為の可能性・不可能性そのものがテーマだし、師である亀鏡の下で真理を探すために家出してきた女たちの学校の物語を梨水という少女が語る不思議な小説『飛魂』<sup>8</sup>は、意識的にたぐさんの表意文字である漢字を駆使した文字通り形象的なテキストで、漢字の意味性がたちのぼる固有名詞だけでもこれをどうヨーロッパ語に翻訳できるのだろうかと考えてにや

にやしてしまふ。まるで多和田葉子が音声文字であるアルファベットと、形象文字（漢字）の抑圧であった言文一致運動の双方に、わざと挑戦とレジスタンスの悪戯をしてみせているかのようだ。

ちなみに最初に日本語で書かれたテクストを多和田葉子自身がドイツ語に翻訳するということは、殆どなされていない。ドイツ語で書くときはドイツ語を具体的なものとしてつかんで積み重ねていくが、自分で書いた日本語を訳すドイツ語は自分のなかにないからだ。ドイツ語で書かれたものはいくつか自ら和訳しているが、そのときには翻訳という形ではなく、別の作品に書き直すという試みがなされるようになる。たとえばドイツ（語）の旅行記風エッセイ *Im Bauch des Gotthards* は日本（語）では四倍の長さの短篇集『ゴットハルト鉄道』に姿を変えた。前述の「本当は言つてはいけないことだけれど／ヨーロッパなんて／ない」の詩は同題のドイツ語のエッセイとなつてドイツでの評論集 *Talisman* に収められている。この本には一つだけ、短篇「辞書の村」が日独両語の対訳で（独訳はペルトナー）、「本の中の本」として真ん中に挿入されていた。後述する戯曲 *TILL* は、日本（語）では『ふたくち男』という小説集に变身した。あるいは一橋大学での朗読会で披露されドイツで出版された本に収録されている *Dreizehn* Ⅱ 13 は、前半がドイツ語で途中から日本語にスライドしていく。しかも言葉遊びは両言語にわたり、日本語にもドイツ語にもない造語があふれ、文法的には正しいが意味あるコンテクストをつくらないシュールレアなイメージは、読者を異化的な言葉の世界に導いていく。これは後述の高瀬アキのピアノとのデュオで朗読され、二〇〇三

年のドイツでの *CD diagonal* に収められている。多和田葉子自身がそもそも正しいドイツ語を書こうとは考えていない、不思議だなを再現できる自分の外国語をつくって、二つの言語が出会う広さと深さの大きさを探りたいのだ、言葉は究極的に分かるためのものではなくそこに在るものだから、とも語つていたが、これはもう翻訳すること自体が不可能あるいは無意味というか、〈翻訳〉は読み手が勝手にどうぞ、という世界だ。悔しかつたらドイツ語あるいは日本語を学んでから自在にそこでお遊び下さいな、ただし言葉が分かつても分からなくてもどうということではないのですよ、と。さまざまな境界が、「本当は言つてはいけないことだけれど／境界なんて／ない」とも言いたげに、〈語母〉を通底して〈境母〉ともいうべきものにも自在に溶解していくようなのだ。

一九九七年の夏学期に多和田葉子はチュービンゲン大学で詩学の講義をしたが、それがドイツ（語）の評論集 *Vervandlungen*（变身）<sup>10</sup> として刊行されている。銀色に朱色でドイツ語のタイトルが書かれたこの本の表と裏の表紙には、平仮名で「ごうもん」、「ひひょうしよう」、「はしゃぐ」、「くしゃみ」、「しゅっぱん」、「でんき」という銀の濃淡のひらがな文字が影絵のように刷り込まれていて、日独の言語と文化を往還するポエタ・ドクトゥスならではの考察（第一の講義「鳥の声あるいは異質性の問題」、第二の講義「亀の甲文字あるいは翻訳の問題」、第三の講義「魚の顔あるいは変身の問題」）と相まって、これも味わい深い本だ。とくに翻訳の問題を扱った第二の講義のなかで、彼女はこうも考察している。言葉と文字は互いに自律した

存在であるだけでなく、人間の思考や身体、対象をもつた日常生活においても、それぞれ固有の生を生きる。それゆえ作家とは、自分のテキストを書くのではなく、言葉と文字が隠された世界の呪縛を解き、それを見えるようにするメディア（媒体）なのだ。つまり文学作品はオリジナル（起源）とみなされるのではなく、あるテキストを文字に固定するということが自体がすでにまだ存在していない原テキストの〈翻訳〉であつて、そのオリジナル（起源）の原テキストは、書き手自身もなかなか辿り着けない場所に隠されているのではないか、と。これはベンヤミンの翻訳論とも通底するものだ<sup>11</sup>。

多和田葉子文学が実験・実践しているのは、いわばそういう広義・狭義の〈翻訳〉というプロセスの意識化、その意図的なパーソナル化、パフォーマンス化といえるのではないか。自分の言葉というのはいは、他者の翻訳や解釈を通してでなく、自らが翻訳や解釈の作業を行なうことによつてこそ生成してくるだろう。それはたとえば、宮沢賢治の「鹿踊りのはじまり」における、鹿の言葉と嘉十の言葉と語り手の言葉、それぞれの言の葉の間を風が媒介し耳が聞いたプロセスこそが〈翻訳〉なのだ、と小森陽一が読んだことも重なつてくる。小森陽一の言葉を借りれば、翻訳者とは「語るものと語られるものの分裂と憑依という病の体現者」であり、翻訳とは「二項対立の間に潜在的に存在する第三項」<sup>12</sup>。境界地帯を耕す作業だ。分裂と憑依が、語るものと語られるものの双方において新しいテキストへの変容を促す。

二〇〇三年に日本で出て評判をよんだ多和田葉子のエッセイ集『エクソフォニー／母語の外へ出る旅』（岩波書店）<sup>13</sup>は、

一言でいうと、そういう「クレオール文学」、「越境者の文学」、「移民文学」、「外国人文学」など、創作者本人ではない他人からの定義を冠されてきた多和田葉子をはじめとする母語ではない言語で創作を行う作家を、新しい視点、つまり、「エクソフォニー」母語の外に出て書く」という創作する行為から見て定義しよう（あるいはそういった定義から解放されよう）というものだろう。母語ではない言語の選択にいたつた原因だけではなく、その結果として広がる豊かな現実、あるいは危険と隣り合わせである緊張感にあふれた創作行為そのものに目を向けようとしている点で、こういった主題を扱っている他の本に対する、一種の挑発とも思える。「旅することと住むこととはわたしの中ではもはや相対的なもの」と語る彼女の危うくも快感をもたらず綱渡りのような、身を張った創作行為の舞台裏を見ることができる。

#### 演劇への接近のプロセス

そういう多和田葉子が演劇に近づいていったプロセスがまた、ある意味、必然的でおもしろい。先述したようにドイツは作家の朗読会というのが頻繁にあつて、多和田葉子も年に百回近い朗読会をやるというが、観客の前でテキストを朗読し、読んで聞かせ、その後に観客と対話するというのは、それ自体が演劇だ。ドイツ中を回つてそういう朗読会を重ねるうちに、自然と演劇に関わるようになっていったのではないか。最初は一九九三年にオーストリアはグラーツのシュタイアマ

ルクト演劇祭で、多和田葉子のテクストを上演するので自分で読んでくれと言われて読んだのがきっかけだったらしい。(Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt (夜光る鶴の仮面))。これが楽しかったので、一人で朗読するよりはいろんな人とやる方がおもしろそうと、戯曲を書き始めたという。一九九七年には *Wie der Wind im Ei* (卵の中の風のように) がやはりグラーツのフェスティバルで初演された。

TILL (ティル) や *Sancho Pansa* (サンチョ・パンサ) という戯曲が産まれた経緯も示唆的だ。劇団「らせん館」は島田三郎が主宰するドイツやスペインなどで上演活動をしている劇団で、ハノーバーの劇団と組んで日独で活躍する多和田葉子のテクストを使いたいと申し込んだら、それなら新作戯曲を書きましよう、ということになった、これが一九九八年の TILL だ<sup>14</sup>。

最初から日独の劇団／俳優がクロスするのを前提に多和田葉子自身が意図して二カ国語で書いた戯曲である。ティル・オイレンシュピーゲル・ツアーというのに日本人御一行様が出かけて、いつしかドイツ中世の世界にスライドしていき、いろいろな騒ぎに巻き込まれていく。そのことで観客をも、ティルというトリックスターの的な中世のイタズラ者の世界に巻き込んでいこうというもの。さらに面白いのは、ドイツでも日本でも上演時に字幕も同時通訳もつけなかったこと。多和田葉子自身、ドイツに初めて行ったときに通訳も翻訳もなく、まったくの言葉の穴に落ち込んだ。旅をするというのはそういう穴の空間に出合うことだろうと……TILL そのものも、そういう多和田葉子の言葉の位相と関係していよう。

その次が *Sancho Pansa*。もちろんあの『ドン・キホーテ』を

転換させたもので、サンチョ・パンサがその両性具有的な視点でロバから女性の姿に変えられている。だから基本的に女優だけの芝居。しかも多和田葉子を選んだ十枚の画をもとにしながら、中世から現代までの世界が、ひっくり返しの視点から立ちあがってくる、という構図になっている。これらせん館による上演で、日本では日本人とスペイン人の共演としてスペイン語やフラメンコも出てきて、私は二〇〇二年にベルリンでも再演を見たのだが、このときはさらにドイツ人も加わったの共演で、多和田葉子自身によるドイツ語がもつと出てきて、いろいろな言語が行き来していた。

いずれにしても、言葉による世界がパフォーマンスタイプになっていく経緯が、多和田葉子においては境界を耕す一連の行為のようにつながっている。こういう多和田葉子のあり方そのものに、演劇的な可能性というものがしっかり感じとれるだろう。多言語化していくと、舞台を意味としてだけ把握している人は誰もいないという状態になる。そこに穴ができる。必ず不透明なところが出てくる。そこで言葉の音や意味や形象が解体して踊り出すのだ……。



多和田葉子作『Sancho Pansa』(「らせん館」)



## TILL (テイル) の上演実践が孕む位相

日独両語混在で書かれてドイツで出版されたこの戯曲は、ドイツのハノーファー演劇工房と日本の劇団らせん館の共同創作で、一九九八年春にはドイツで、秋には日本で、日独を中心にした多国籍の俳優によって日独両語の同等の混在で、しかもいずれも同時通訳も字幕もなしの、〈翻訳劇〉ならぬ、意図的に〈翻訳されない劇〉だ。

いわゆる狭義の翻訳である二言語間翻訳においても、翻訳者に許される範囲とはどこまでか、そもそも裁量範囲が存在するのかという問いをもたらずが、多和田葉子文学に顕著なクロス・ジャンルのメタモルフオーゼは、書き手だから許される特権なのだろうか。〈翻訳〉とは何なのだろう。ベンヤミンやヤコブソンが何を語ろうとも、翻訳の理論と実践の間の「傷口」はいまなお途方もなく大きい。いかに原文に誠実であろうとしてもなお、翻訳は翻訳者のフィルターを通じた解釈営為であることは免れえない。何でも分かったつもりで等号(=)で境界を埋めてしまおうとする日本では、翻訳文化そのものが個々人の〈翻訳〉作業を阻害しているのではないかと、あるいは TILL (テイル) の上演実践が暗に批判しようとしていたことでもあったのかもしれない。

上演パンフレットも二ヶ国語立てになっていて、その作者の言葉にはこうあった。

観光は異文化との接触の方法としてあまりにも表面的であるため、まじめに受け取られることがない。私たち自身がしばし

ば観光客に他ならないのに、観光客を軽蔑してしまう。観光客は常に他者だから。世界を〈誤解〉するか、ガイドブックに頼るか、あるいは何にも理解しないか。戯曲『テイル』は、観光という現象を皮肉りながらも、同時に、新しい世界にふれるチャンスとしての旅の可能性を追求している。「中略」知識としての異文化をマスメディア等を通して消費するのではなく、よく分からないものを観察したり、触ってみたりしているうちに、それまで当たり前だと思っていたことまで当たり前でなくなり、もの見方が変わってくる旅。不安で未知の世界でこそ、異文化であれ自文化であれ、あるいは自分の感情においてであれば、新しいものを発見できるのだ<sup>15</sup>。

わからないコトやコトバ、つまりは他者や異界に出会う、旅とは本来そういうものだろう。それと重ねて多和田葉子は、自らがドイツで暮らし始めたときに体験したような言葉が生まれてくる穴、二言語と二文化の狭間という境界域を、意図的に舞台空間に創りだそうとしたのではないか。戯曲の冒頭にいわく、

この劇は五幕からなり、物語またはイメージ部分は日本語で書かれていて、そのドイツ語訳がすぐ後に続く。「中略」会話部分は、両言語ともあえて翻訳をつけなかった。ドイツ語ができない観客、または日本語ができない観客にとつては、劇の一部は謎のまま流れていく。それでも、音楽的に(言葉のリズムその他)または映像的に、その謎への手がかりを感じさせるように<sup>16</sup>。

謎がわかりたくなつたとき、言葉は本当に必要なのか、必要だとしたらそれはどんな言葉なのだろう。言葉には、表情や身振り、声や響きといった身体性も含まれようし、場面や反応、雑音や音楽、光や像といったものも随伴する。日本人通訳は職業的な仲介者として、分からないことを楽しむのではなく説明しようとするのだが、次々に起こる不条理な出来事に次第に機能不全に陥っていく。情報や知識、他人の通訳・解釈では埋められないもの、むしろそういうものに遮断されない直接の体験、発見、驚きを喚起されることで、観客もともに、自前で言葉を探し、自分なりの「翻訳」を紡いでいくしかない、そんな地平に直面させられる。

その仕掛人が、ドイツ民衆伝説の神話的ないたずら者、ティル・オイレンシュピーゲル。民衆本を自由に解釈・改作されたティルが、観（光）客を中世のドイツ世界へと誘っていく。緑色の髪と目を持ち、肛門と口の二つの口のおしゃべりで人を煙にまき、あらゆる風景と境界をくぐり抜けるティルは、その自由奔放な行為ですべての価値をひっくりかえす、いわばトリックスターである。創造者で破壊者、善であるとともに悪であるという両義性をそなえて、両端に



多和田葉子『TILL』（「らせん館」）

引き裂かれた価値の仲介者としての役割をにない、その地口、駄洒落、謎かけで既成の身分秩序をからかい、多次元を自由に往還して世界の隠れた貌を顕在化させる。見えないワインを飲ませたり、単語を尻取り遊びのようにつなげたり、鍛冶屋で火かき棒も鋏も金槌も繋げてしまったり、さまざまな動物のパンを作り出したり。悪戯の迂回の迷路は、いったんはまりこんだら出られない閉じた記号体系を揺るがす。ティルは、そういう磁場の乱れを行為のエネルギー源としているのだ。最後に、窓を突き破って向こう側に去る。こつち側に耐えられなくなつて逃げたのか、自らのエネルギーで他界へ突き抜けたのか、母親の胎内、語母の世界に戻つたのか、不明のままに――。

ティルの悪戯を面白がるのが、ティルの日本版ともいうべき観光客の「いのんど」だ。通訳が「そういうわけで、この地の中世に緑の髪をした反逆児が生まれたという伝説が伝わっているわけがあります」と言うと、すぐさま「そいつ、おれ、おれ、それ。いつか、あいつだった、そいつの今、おれの今、昔」と受ける<sup>17</sup>。「いのんど」とは、ティルの原名ティルを辞書で引いたらその葉草の和名に「いのんど」とあつたのでそれを使った、と後から多和田葉子本人に聞いて知つたのだが、『今昔物語』にでも「いのんど」という人物像が存在するのかと調べてみたりしたものだ。多和田葉子文学にはそういう日独のクロス・カルチャーの手法もよく使われているから。たとえば『TILL』の本にも収録された、これはドイツ語だけで書かれたラジオ劇 *Orpheus oder Izanagi*（オルフェウスあるいはイザナギ）（九七年に南ドイツ放送で初演）は、オルフェウスの子供がいつかどこかでイザナギの子供と結ばれて生まれたオギをめぐる

お話だったり。のみならず、『犬婿入り』や『かかとをなくして』などのように、異類婚姻譚（動物と結婚したことがタブーを破ることで露見してしまう民話）が蘇生して現代に移しかえられる手法にもおよぶ。他者や異界は遠くて近い、近くて遠いことを、神話や昔話に内在する想像力をいま一度現代に呼び戻すことで透かしだし、そこにシュールレアルでユーモアのあふれる世界が立ち現われてくる。

### 表象言語と表象文化が拓く可能性

TILLの日本上演に先立ってシアターXで多和田葉子の講演会が催されたが、そのときの話も示唆的だった。言葉を以前は「見て」いたのだが、ドイツ語に出会ってからは「聞く」ようになった。ドイツではラジオ劇や朗読会が盛んで「聞く文化」があつて、自分もすでに三百回近く朗読会をやっているが、それは書く自分が読者に会いさらされる演劇的な行為だ。演劇ではもつといろんな他者にさらされ、自分の中の対話性も増幅されて、そんな手応えを求めて演劇へと引き寄せられていく。舞台ではさまざまなものが見え聞こえてきて、意味への予感で耳がお化けになりそう。自分の言葉が台本から離れていくのが楽しい、と。言葉を身体言語と空間言語に戻しながら、舞台を異界に身を置く旅の場にする演劇の未来形のひとつが、ここにあるのではないだろうか。何よりテキストをへいま、ここ、我々へ向かつて解き放す演劇という場は、多層の実践的な（翻訳）がクロスするシニフィアンの遊戯の空間なのだから。それ

は、ブレヒトの後継者と言われたハイナー・ミュラーが揺さぶりをかけていたベクトルとも共振するだろう。そういえば多和田葉子の修士論文はミュラーの『ハムレットマシーン』についてだったし、博士論文 *Spielzeug und Sprachmagie*（玩具と言葉の魔術）はそのミュラーやベンヤミンの言語論も飛びかう、言葉の玩具箱のようだ。

そういつたことは、昨今つとに語られてきた「表象の危機」、「歴史／物語／出来事の終焉」といつたことも関連してくるのではないだろうか。それは、文学であれ芸術や歴史であれ、表象再現されたものが完結した作品や世界像として一方的に手渡されることから、読者や観客という受け手もともに読み、見聞きし経験する創造者になることへの、テキストを媒介に〈翻訳〉作業が共有されて言葉が生成する境界域で物語や歴史が創られ、作品受容が出来事へと回路を逆転させてパフォーマティブな場となることへの転換、とも読めるからだ。つまりは、作者と読者の二元構造の終焉。多和田葉子は、書くとは建物を建てるようなもの、その建物はいろいろな方向から入れているいろいろな風に見えたほうがより生命力は強い、どう見てどう翻訳・解釈するかは、読者の自由なのだ、と言う。

言語や文化、ジャンルや時空の境界地帯に建てられるオープンな多和田葉子文学の建物は、どこで生まれ何語で話す何人かという「アイデンティティ」もはずした、徹底して自由な個人の自在な読みが集う場を志向していると言えるだろう。そこで飛びかうのはもろもろの言の葉、言説化を求める語母の言葉、さしずめシェイクスピアの戯曲『テンペスト』の精霊エアリエルだ。「グローバル化」と言われる趨勢の中で、現実には

個々人は従来の紐帯から外されてアトム化し、しかも膨大な情報にさらされ、さまざまな境界に取り囲まれていよう。そういうなかで受け身の一方通行の回路ではなく、他者の世界につながりうる個有のパーソナル・コードをどう育むかが、切実な問題にもなっているはずだ。それぞれの境界地帯の豊かさを発見して耕し、そこで個々人がそれぞれ翻訳の器官となつて、共有の地平に拓かれた自分の言葉や経験を紡ぎだしていく、クレオール化がパーソナルな地平で起こり、新たな言葉や文化がそのつどの〈私〉と〈あなた〉の間に生成しては、消えていく。〈境界を耕す〉多和田葉子の文学営為の位相には、そんな表象言語と表象文化の拓く可能性が胚胎しているように思う。

『ブレ・BRECHT』―高瀬アキとのピアノ・デュオ

その多和田葉子が二〇〇〇年頃からジャズピアニストの高瀬アキといつしよに音と言葉のパフォーマンスを始めた。ドイツが中心だが、日本語もドイツ語も分からない人々のたくさん住むフランスやアメリカでも公演し、そして二〇〇一年からは日本でも時折公演されるようになる。ピアノの音は朗読の伴奏ではなく、それぞれが独立し、交わったり離れたたりしながら進んで行くデュオ。これが実に楽しい。私が最初に聞いて魅了されたのが、二〇〇一年のチェーホフ演劇祭の一環として東京はシアターXで公演された『ピアノのかもめ／声のかもめ』。チェーホフの戯曲をお芝居としてやるというのではなく、演劇とはまた別の形でチェーホフを舞台に

乗せることはできないかと思つて取り組み始めたらしい。チェーホフを読んで触発されたものを自分なりに追つたり、チェーホフの亡霊と対話して聞いてみたり、彼の言葉の中の音楽性を探したり、または彼の同時代のロシアの作曲家たちの音を文学をとりまく背景として見つめ直してみたり。本人いわく、コンサートと演劇と研究発表と漫才がいつしよになつたようなもの。つまりこれは、朗読というより、チェーホフとの対話ともいべきパフォーマンスで、その間で言葉が動く空間を作り出す試みなのだ。

二〇〇三年秋に同じシアターXで開催された「ブレヒト的ブレヒト演劇祭」の参加作品として上演された多和田葉子＋高瀬アキのデュオ『ブレ・BRECHT』も抜群だった。タイトルそのものが象徴するように、言葉遊びでもあるし、連想ブレヒトゲームでもあるし、他の言葉とどんどんつながっていく。ぶれる、ずれる、スイングする、英語のブレイク、ドイツ語の Brechen にもつながる。あるいは「ブレ」にも。「ポスト・ブレヒト演劇」というチームがあつて、それに対する「ブレ・ブレヒト」ではなく、「ブレ・ブレヒト」だよ、とでもいうような、ポストでもブレでもない「ぶれかた」が、このパフォーマンス全体を象徴していよう。

実際に多和田葉子のテクストのそれぞれに<sup>19</sup>、ブレヒトを知っていれば「あ、そう来たか」というところが随所にあつて、



多和田葉子作『ピアノのかもめ・声のかもめ』(シアターX、2001年)

分かつているとその掛け合い方がおもしろく、ブレヒトと対話するとか、ブレヒトを踏まえてとかいうレベルではなく、ブレヒトを乗っ取って、「ブレヒト」を手玉にとりながら、ときにひっくり返してブレヒトにアカンベエをしてみせている、みたいな遊び方なのだ。多和田葉子自身はあまりブレヒトに好意をもつてないと語っていたが、だから逆に対抗のテンションが高くて、私にはチェーホフのときよりもおもしろかった。

例えば冒頭に「亡命者の対話」<sup>20</sup>というのがあり、多和田葉子自身も自分を亡命者と思っているところがあつて（本人いわく「私のは政治亡命ではなくて経済亡命なのよ」）、そういう「亡命者」というスタンスを前提に置いて、しかしブレヒトの場合の（ナチスに追われた）亡命者という存在をスポンと逆転してみせる。自分が菊の御紋の入った日本のパスポートをなくしたことを契機に、ブレヒトの『亡命者との対話』にもそんな話があつたつくと探してみたり、あちこち空港やタクシー会社に電話してみようとして、自分の詩を読んでくれと頼んだ運転手のことを思い出したり、旅に行かせたくない猫クンが食べちゃつたのかなと思つたり、というようなブレ方、からかい方が、ブレヒトの「亡命者」の悲惨さというネガティブな部分をスポンとポジティブな方にひっくり返してしまふ。菊の御紋のパスポートがあるやうが無かるやうが私は私なんだという、パスポートがいったい何なのよ、というやうな。

「のっぺりさん」というのも、ブレヒトの『コイナさんの話』の中に出て



多和田葉子・高瀬アキ  
『ブレ・BRECHT』(2003年)

くる「ノーを言うことを学んだ男の話」というのが下敷だ<sup>21</sup>。コイナさんが暴力の対処の仕方について話した後で語るエピソードだが、ある男が特務機関の男に訪問されてオレの言うことを聞けと言われる。そこで言うとおりにして贅沢三味させ、あげくに七年後に死んでしまったら、そのときに初めてその男は「ノー」と言った、というもの。その特務機関の男が「のっぺりさん」に姿を変えて出てきている。たとえばパソコンのネットや携帯サイトを通してのように、顔も氏素性も分からないのに、断わりもなく当たり前の顔をして「オレの言うことを聞け」と侵入・侵犯してくる「のっぺりさん」は、情報化社会で向こう側にいる得体の知れないシステムのようなものを思わせる、現代版の「特務機関の男」かもしれない。こちらの私室にずかずかするときには気付かないまま侵入してくる情報も無断侵入者だ。「ノー」を言えないうちにその「のっぺりさん」が次第に姿を変えて別の存在に変わっていき、こちらはいつしかそれに取りこまれていくのか、というようなブラックユーモア的な恐怖感もおぼえさせられる。

明示的に『三文オペラ』をモチーフにして、使われていた音楽も『三文オペラ』というのもいくつかあった。誰でもこれなら知っているであろうものを、パロディ化ではなく、それを使って声と音で遊んで見せる。言葉の表面の音のおもしろさも圧倒的だ。たとえば「ポリーとマツクの結婚式」と題された、「こけむす こけ けら こけ こけ こっか 国家公務員 コツカイン…… 御結婚 コケコッコ コケッコン 御結婚」などは、爆笑。結婚式をこれだけからかえるというのも小気味いい。纯粹に舞台としても、多和田葉子と高瀬アキの対照の妙がまた

いい。アキの時おり発する声もおもしろく、一言発するたびに周囲のみんなが大笑いだ。二人で掛け合漫才をしているよう。高瀬アキがピアノを弾きながら音と存在自体でも「突っこみ」をやつていて、その上で多和田葉子が「呆け」として自由自在に動いている、という感じがあつた。高瀬のピアノも一九二〇年代の音をいろいろ取り入れながら、そこから自由に音を創作しているように思えた。

### Diagonal—言葉のカンパノロジー

そういう多和田葉子の朗読と高瀬アキのピアノのデュオが、二〇〇三年にドイツ発売でCDになったのが *diagonal* (対角線) だ<sup>22</sup>。多和田葉子の詩や散文、それからの抜粋や断片が一三篇選ばれて、実に絶妙な音声詩、あるいは朗読パフォーマンスになつている。ドイツ語と日本語と、記号と像と、ピアノと叫びとボールやブラシの音と、オノマトペと……まさに音と言葉のカンパノロジーだ。『ブレ・BRECHT』と同じデュオなのだが、これは音として聞けるCDなので、ここではそういう方向から語ってみよう。

言葉には意味の歴史と並んで音の歴史がある。「カンパノロジー」とは教会の鐘を作る製作術、鐘鳴学のこと。「言葉のカンパノロジー」は、けつして意味では説明できないし、「文体」というのともちよつと違う、韻律とも違うし、ある種の音の響きで、そういうものを作家・詩人は固有の声として持っている。音の固まり方の違いか、余韻の部分。音や意味が消えたあ

との、たなびく反響の部分。作家・詩人本人の朗読会では、そういったものが身体的・生理的にも伝わつてこよう。そういう作家・詩人の味わい深い朗読会に、日本でもドイツでも何度かであつたことはある。だが多和田葉子の場合、それにクロスランゲージ、クロスカルチャー、クロスフオン、オムニフオン、エクソロロジの部分が加わるから、実在にパフォーマンスになる。多和田葉子には外国語に忠実であろうという気持ちはさらさらなく、そうした言語ごとの境界を越えた、オムニフォンの地平を見すえている。散文作品を書いても、どれも本質的に作家・詩人なのだ。詩人だからそういうことが鋭敏かつ命がけでできる。ドイツ語と日本語の間でさえ、掛けことばや連想やオノマトペなどのレベルにおいてまで自在にスライドしていく。

例として“Tama”をとりあげておこう。

たま

たまたま たまがころがる

また たまが あたたまる

たまが いつつで たまご

たまご あたためる

あたま あたたまる



多和田葉子・高瀬アキ『diagonal』(2003年)

たまが 1) たまがら  
 あ たまが 1) たまがら  
 あたまが 1) たまがら  
 TAMA Schöne Edelsteine  
 TAMA Perlen  
 TAMA Etwas Schönes Wichtiges  
 TAMA Etwas Rundes wie zum  
 Beispiel Spielbälle, Geschosse.  
 Glühbirnen, Eier, Hoden, Tränen,  
 Linsen oder Puppellen  
 TAMA Seele  
 TAMA Geister der Dinge, die  
 den Menschen Schutz und Hilfe  
 bieten. Oder Seelen der  
 Menschen, die den Körper ver-  
 lassen. Sie können unterwegs  
 auch mit anderen Seelen  
 zusammentreffen. Sie leben  
 nach dem Tod des Menschen  
 weiter. Man muss versuchen, sie mög-  
 lichst im Körper zu behalten <sup>23</sup> .

意味のわからない日本語ひらがなの絵面として見ただけで  
 も、あるいはドイツ語を音として読んでみても、それが音と  
 しても意味としてもいろんな掛けことばとオノマトペと韻  
 になっていることがわかるだろうが、日本語はドイツ語に意

味と音においてずらされて、「たま = Tama = Edelsteine/宝  
 石 = Perlen/真珠 = Etwas Schönes Wichtiges/美しく大事なも  
 の = Etwas Rundes/丸いもの wie zum Beispiel Spielbälle/球,  
 Geschosse/胎。Glühbirnen/電球, Eier/卵, Hoden/辜丸, Tränen/  
 涙, Linsen/水晶体 oder Puppellen/瞳 = Seele/魂 = Geister der  
 Dinge/靈魂……」と、言葉遊びで展開していく。しかもその  
 様が、多和田葉子の朗読と高瀬アキのピアノのデュオで、これ  
 また掛け合いながら、遊びつつ、Spielbälle/球のように転がっ  
 ていくのだ。

パフォーマーとしても多和田葉子はマイスターである。「語  
 り」や「パフォーマンス」することによって観客が共有できる  
 楽しさが生まれてくる。それは朗読でも即興でもない。もちろ  
 ん本人が書いたテキストがあって、それを語っているのだが、  
 それは「再現」ではない。つまり再現したら違うものになって  
 そこに現存しなくなってしまうようなものなのではないか。彼  
 女らしい遊び方はある。ボールや羽を持ってきたり、クルミを  
 持ってきて音を出したり、楽しいなと思う。でもそれを真似す  
 ればそうなるものでもない。「あれらはドイツのエコシヨップ  
 で買ってきたの」と言われて、その辺りで似たようなものを  
 買ってくればいいものでもないんだと思ったものだ。何かを  
 使った遊び方ということに対しても、遊び方のオリジナルの  
 ようなものをもっていて、それが楽しいのか。ハイナー・ミュ  
 ラーもよく自分のテキストを自分で朗読したのだが、そうい  
 うときにテキストを自分でおもしろがってクスクスという笑  
 い声まで聞こえてきたりした。ミュラー演出の舞台でも、よく  
 ミュラー自身の声が聞こえてきた。そのことによって産まれて

くるテキストの身体性というか、自己言及性と他者性のねじれというか、ちよつと違う位相がそこに生起する。多和田葉子の語りも、上手いとか下手という以前に、聞いていてとても伝わってくるものがある。テキストに対してある種の明確な対話的な関係性を持つているからだろうか。演劇もこれが「演劇」だという固定形ではなく、テキストへのいろんなアプローチの仕方が多層的になつてくると、従来「演劇」といわれていたものとは違う地平が多様に現存してくるのだからと思う。

多和田葉子は「先頭走者」として、類例のないことをいろいろやつて見せてくれているのだ。言葉の紡ぎ手・送り手として、パフォーマーとしても。詩で語つたり、散文や対話でやつてみたり。歌つているのか、語つているのか、朗読しているのか、読んでいるのか。一つの作品の中にも、詩・散文・韻文・評論などいろいろなものが境界なく入つていたりするし、パフォーマンスのときも、いろんなスタイルを使いわけている。「分からないこと」の持つ意味、よろず分かつてしまつたらつまらなくなつてしまうはずだし、むしろ分らないことのおもしろさというようものをどういうふうにしたら、パフォーマーの場で伝えていけるのだろうか。ライブの舞台という場は絶対に必要だ。そこに載せることによつて、言葉が、ぜんぜん違つてくる。

舞台という立つ場所があつて、限られた空間で、これから自分たちがやることは現実からまつたく遮断されたもので、そういう前提があつてはじめて見えてくるもの、聞こえてくるものがたくさんある。そこで生まれるある種の、受け手の側の緊張感みたいなものが、内容を越えた別のよろこびを作り出しているのではないか。「のつぺりさん」と違つて、舞台はライブで

人間同士が自発的に出会う共有空間だから、のつぺらぼうでない顔がどうやってそこに出現できていくかだ。

\* \* \*

個人において言葉や詩や音楽が生まれてくるポイエーシス（創造）のメカニズムと、人間が集団で社会を構成して、その社会をどうやって運営していくかというメカニズムとを、統一的に考えられるような越境性を多和田葉子文学は孕んでいるのではないか。自らがパフォーマータイプに動点となつて越境していける多和田葉子のあり方そのものが視点をひっくり返すスタイル、よろずの境界をはずして媒介させるトリックスターなのだろう。二つの言語と文化の狭間に立ち続けるとは、双方の豊かさを生きることでありつつ、両極にも引き裂かれかねない。その危い状況を逆手にとつてクリエイティブにやつつける、言葉の実験は余裕があるからやつているのではなく、切羽詰まつたネガティブな状況の中から出てくるポジティブな遊びなのだ、とも多和田葉子は語っていた。彼女はやはり、パイオニアとしての位相を面白がつて悪戯する、ティル・オイレンシュピーゲルなのだ。さまざまな権力関係の力学の中で、しかしてなお、母語から語母へと通底し、境界の随所に遍在するエアリエルへと、二二世紀の言語は向かつていけるのだろうか。



【付記】

本論の原型は、二〇〇九年春にドイツで Tübinger Stauffenburg Verlag 社から Christine Ivanovic 編で刊行される多和田葉子文学への叢書「Transforming Texts/ Text Transformationen」への寄稿である。日独英米他の書き手によって多和田葉子文学がさまざまな視角から語られる各論考のバックグラウンドとなることを意図して書かれた。ゆえにまさに総論で、筆者自身の日本語の文章を部分的に使っているが、昨年の「表象のポリテイクス」特集号のときと同様に、日独(語)双方での発表も一興かと、「日本」を特集テーマとする今回の「総合文化研究」誌に日本語版として収めさせていただくことにした。本来はドイツ人向けに書かれたものなので、本誌での掲載に当たっては多少の手が加えられている。

注

- 1 Yoko Tawada : *Deutschland*. aus <http://hem.fyristory.com/vic/yoko.htm> (stand:2008/07/20).
- 2 多和田葉子「声が響くところ」と「声」の自体の不思議や「ドイツと日本での朗読」特集記事「アーカイブ」Poetry Calendar Tokyo, issue 2004.9.10. ([http://pct\\_web.tripod.com/topics\\_25.html](http://pct_web.tripod.com/topics_25.html), 2008/07/05)。
- 3 Yoko Tawada : *Nur da wo du bist, da ist nichts!* あなたのいるところだけ何もなし (Gedichte und Prosa). Tübingen: Konkursbuchverlag, 1987.
- 4 A.a.O. SS.1-2.
- 5 Vgl. Yoko Tawada : *Das Bad* (Ein Kurzroman). Tübingen: Konkursbuchverlag,

1989.

- 6 Yoko Tawada : *Von der Muttersprache zur Sprachmutter*. in: *Talisman* (Literarische Essays), Tübingen: Konkursbuchverlag, 1996.
- 7 多和田葉子『アルファベットの傷口』河出書房新社、一九九三年、文庫版、一九九九年。
- 8 多和田葉子『飛魂』講談社、一九九八年。
- 9 Vgl. Yoko Tawada : *Das Prosa Gedicht Dreizehen 13*. in: *Künstlerbuch*. bei Edition Balance, Gotha, 1998. und auch in *CD diagonal*. von Yoko Tawada und Aki Takase, (Literature + Music Duo), Tübingen: Konkursbuchverlag/ CDBook, 2003. Texte, S.13.
- 10 Yoko Tawada : *Verwandlungen*. (Tübinger Poetikvorlesungen), Tübingen: Konkursbuchverlag, 1998.
- 11 Vgl. Walter Benjamin's Übersetzungstheorie, wie *Die Aufgabe des Übersetzers*. in: *Gesammelte Schriften*. hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV-1. Ft.a.M.: Suhrkamp Verlag, 1972.
- 12 小森陽一「声を書く」は、多和田葉子、小森陽一らをパネリストに迎えての本学の創立百周年記念シンポジウムを基にした荒このみ・谷川道子編『境界の言語』に所収されたもの、新曜社、二〇〇〇年。
- 13 多和田葉子『エクスフォニー』岩波書店、二〇〇三年。
- 14 Yoko Tawada : *Orpheus oder Izanagi: Till* (Ein Hörspiel und ein Theaterstück). Tübingen: Konkursbuchverlag, 1998. „Till“の初演は「ノーファー」で、ついで東京、京都、神戸で客演。
- 15 上演パンフレットの三頁に掲載された多和田葉子自身の日独両語による解説「戯曲について」一九九八年、シアターX。
- 16 Am Anfang des Stückes *Till*. S.43.
- 17 *Till*. S. 46.

- 18 Yoko Tawada : *Orpheus oder Izumi*. *Till* (Ein Hörspiel und ein Theaterstück).  
Tübingen: Konkursbuchverlag, 1998.
- 19 このときの多和田葉子のテクニストの一部は、「『ベノ・BRECHT』から  
の詩」として、『やまの』誌の二〇〇三年十二月号に掲載された。
- 20 まがふん、ブレコートの『亡命者の対話』の本歌取りである。
- 21 Vgl. Brecht : *Massnahmen gegen die Gewalt*. in: *Geschichten von Herrn  
Keuner*. Bertolt Bertolt Werke, Bd.18, SS.13-14. Suhrkamp Verlag, 1995.
- 22 Yoko Tawada und Aki Takase : *CD diagonal*. (Literature + Music Duo).  
Tübingen: Konkursbuchverlag/ CDBook, 2003.
- 23 Yoko Tawada : *Tama*. in: *Künstlerbuch*. bei Edition Balance, Gotha, 1998. und  
auch in *CD diagonal*. von Yoko Tawada und Aki Takase, (Literature + Music  
Duo ), Tübingen: Konkursbuchverlag/ CDBook, 2003. Texte 08, S.7.

## あらかじめ失われたものの痕跡： Kazuo Ishiguro の *A Pale View of Hills* における「日本」と語り

加藤雄二

はじめに

Kazuo Ishiguro がデビューして二十年以上が経過した。一九八〇年代後半から九〇年代にかけて、Salman Rushdie とともに喧伝された Ishiguro は、もはや新しい作家というよりも定着した権威となりつつある。新作 *Never Let Me Go* (2005) を発表し、新しい意匠を垣間見せてもいるが、もはや Ishiguro を新しい作家として喧伝しようとする動きは少ない。しかしながら、日本を舞台とした初期の *A Pale View of Hills* (1982) や *Artist of the Floating World* (1986) などの作品における「日本」について、十分な議論が尽くされてきたとは言えないかも知れない。

ポストコロニアリズムやマルチカルチュラリズムが公的な力を得た八〇年代から九〇年代のイギリスおよび世界の文学界において、日本生まれのイギリス作家という Ishiguro の背景は、Ishiguro をエキゾチックな作家として定義づける格好の題材となった<sup>1</sup>。Ishiguro 自身も、そうした状況を背景として英語を用いた創作活動を活発に行い得たのに違いないが、日本を題材としたことについての Ishiguro による説明は、五歳で渡英して以来日本に戻る事がなかったため、作品の舞台としての日本は

ほとんどが想像によって創作されたものだと主旨となつてい<sup>2</sup>。また、同時代的な作品への反応の一部は、Ishiguro を典型的なオリエンタリズムの作家としかねないものでもあったよう<sup>3</sup>。しばしば議論される、作品へのそうした反応の是非はとにかくとして、Ishiguro が八〇年代から現在までに至る世界的な文学創作の変化・変質への流れのなかで、ある重要な位置を占めていることは間違いないだろう。敢えて日本に帰国して調査することをせず、想像力による創作としての「日本」を創りだそうとし、それに加えて、日本のみならず世界的な歴史的文脈において最も重要であるとも言える第二次世界大戦前後の時代を *The Remains of the Day* (1989) までの三作において連続して取り上げる大胆さは、Ishiguro がみずから認めようとする以上に作品が野心的な意匠を持って創作された可能性を示唆する<sup>4</sup>。

一九八九年に初来日した際の大江健三郎とのインタヴューにおいても、Ishiguro はあらかじめ作品中の日本を想像によるものだと定義すると同時に、エキゾチックなオリエンタリズムとして日本を描いた作家として自分が理解されることの無効さを主張する<sup>5</sup>。Ishiguro は、日本を最初の二作品の舞台に設定し、初期三作品の総括として位置づけられる三作目の *The Remains of the Day* を、あたかも典型的なイギリス小説である

かのように創作することによって、故意に日本的な作家であるとの理解を遠ざけようとしたとされている。<sup>6</sup>

もちろん、みずからを「インターナショナル」な作家として位置づけようとする姿勢も、同様の趣旨を持つているのだろう。<sup>7</sup> Ishiguro の姿勢は、エドワード・サイードを例に挙げ、日本人に語りかける目的で作品を書いていると告白する大江の姿勢とも対照的であり、大江が指摘するように、アメリカ作家たちや大江による作品の構造との類似した二重構造を用いているにしても、Ishiguro の作品が持つ二重性を、大江自身や、大江がインタヴューで名前を挙げている Joseph Conrad や<sup>10</sup>、大江がしばしば言及する Mark Twain や William Faulkner の諸作品におけるダブリングの構造と同一視することはできないだろう。<sup>11</sup> 確かに、*When We Were Orphans* (2000) において、Mark Twain の *The Adventures of Tom Sawyer* の二重化された構造を、Tom と Huckleberry Finn に似た Christopher と Akira という、上海の国際居住地でも幼少期を過ごした日本人とイギリス人のコンビによって反復するかに思われるのだが、Ishiguro の二人のキャラクターたちは、Mark Twain の St. Petersburg や奴隷州の領域の内部にまったくとらわれているというわけではなく、両親の失踪についての探索を行う Christopher を追うかたちで展開するプロットのなかで、他のキャラクターたちとより複層的な相互関係を結んでもいる。<sup>12</sup>

Mark Twain や現代作家までにいたる多くのアメリカ作家たちが、ダブリングを構造の骨子とし、たとえば内部・外部などの二項対立的な関係性を重視してきた傾向は、Edgar A. Poe 以来、主体の二重化をテーマとしてきたアメリカ文学に親しいも

のであり、Nathaniel Hawthorne やその後の論者たちが定義づけたような意味での、リアルなものと空想的なものを織り交ぜるかたちで成立する「ロマンス」の形式そのものが、アメリカ文学の作品における作品内部における二重分裂を必然化していたとも言える。<sup>13</sup> また、『豊穡の海』その他の作品において、日本／アジアといった二重性を利用した三島由紀夫や川端康成などの日本作家たちが、大江が同じインタヴューで指摘するように、そもそも外国人にとつてのエキゾチズムを反復するかのようにして「日本」を構築していたのだとすれば、彼らの作品そのものが西欧・日本という二重性を前提としたリアリズム作品であったと言うことも可能かも知れない。<sup>14</sup> 大江の作品が、作品の語り手となり、知的理解の中心となるインテリジェントなキャラクターとそのダブルとの組み合わせを作品の基本構造としていたこと、アメリカの作家・批評家たちが、リアルなものと同想的なものを二重構造として抱き合わせる形式として「ロマンス」を形式化したことなどは、いずれにしても、Ishiguro の作品が持つ二重性とは異なる、中心化されたりアリストテリックな視点が存在することを前提としている。それは、三島にとつての西欧からの視点であったり、大江にとつての知的キャラクターの視点であったり、Mark Twain や William Faulkner にとつてのアメリカ南部の歴史であるといった具合である。

インタヴューなどにおいて、Ishiguro が谷崎潤一郎や川端康成についてかなり正確な知識と分析を提示していることや<sup>15</sup>、イギリスで育つあいだにも日本や日本の文化について深い興味を抱いていたことを告白していることから<sup>16</sup>、Ishiguro は従

来考えられてきた以上に日本の文学と文化に精通していると思像される。Ishiguro の作品に先立ち、かつ Ishiguro の作品と同時代的でもあったこうした方法論は、エキゾチックな対象と、それをエキゾチックな対象として定位する視点を自動的に二重化する点で共通しており、自己意識とその対象という形で主体による明証的な客体の理解を前提としているがゆえに、あくまでも西欧中心主義的かつ現象学的であると言えるはずだ。主体と、主体から切り離された対象における二重性は、しかも必然的に、主体と主体形成において排除される他者の区分を創りだし、自然化する。たとえば、川端康成が「美しい日本の私」で示したように、西欧的な視点からエキゾチックな美として定義される「日本」や「わたくし」は、中心的な視点としてそれらに對置される西欧の「存在」の對極にある、「無」の伝統としての「禪」の歴史に連なるものとして、存在と無によって構成される二元論的枠組みの全体性を召喚し、正当化する<sup>17</sup>。たとえ大江健三郎が、川端の思想に内在しているこの二元論の枠組みを「あいまいな (ambiguous Ⅱ 両義的な) 日本の私」と再定義し、近代における「日本」が持つ二重化された構造を伴っていることを顕在化させたとしても、存在と無との二項対立を骨子とする構造は、そのままに維持されざるを得ないだろう<sup>18</sup>。

## 語りと他者

Ishiguro の作品が上に名前を挙げた旧来の作家たちの作品と異なっているのは、まさに、その二項対立的な関係性のとらえ

かたにおいてであると言つてよいかも知れない。上記の日本作家たちにとつての日本表象における問題は、大江がノーベル賞記念講演において指摘した単一性と二重性にかかわるものであったのかも知れない。しかし、上で述べたように、川端がするように、単一の「日本」を西洋的な視点から無として定義する場合でも、あるいは西洋的なわたくしと日本的なわたくしとの二重性を語るにしても、そこには主体と対象を同一性として固定する力が働いている。つまり、主体と対象とは、フロイトの *forlida* におけるように、主体を中心として主体と対象との関係を定義し、主体を一義的であるとする、ある種の階層構造を伴つて定義されていることになる。

あまり知られていない事実だが、University of East Anglia の創作科に入学する以前の学部時代、Ishiguro はアメリカ文学を専攻していた。あるインタヴューでは、いわゆるポストモダンの作家として Thomas Pynchon などを取り上げ、批評理論的な了解によつて書かれ読解される、難解な現代の小説作品の一部について批判的にコメントしている<sup>19</sup>。Pynchon らとの同時代性を認知すると同時に、彼らとは異なつた作家として自らを位置づけようとする Ishiguro の姿勢は、Mark Twain について肯定的に語り、Edgar A. Poe を「重要だ」と評価する一方で<sup>20</sup>、むしろチェーホフなどのリアリスティックな短編作品を好むと発言する、二重性を孕んだ姿勢と類似している。そうした Ishiguro の姿勢は、村上春樹がアメリカ小説の典型的な形式である「ロマンス」を、私小説にも似た一人称の語りによつて成り立つ作品形式に導入したことなどと類似しているが、Ishiguro は、Thomas Pynchon や Don DeLillo などに代表される、アメリカ型

のポストモダン小説のパターンとは異なるリアリティックな形式を用いながらも、ポストモダン小説で常識とされる「大きな物語」の解体や主体概念の解体を成し遂げているのだとは考えられないだろうか。

むろん、常識的な理解によれば、ポストモダンの小説作品とリアリズムは両立し得ない。西欧のリアリズム小説が、自然主義や社会主義リアリズムにおけるダーウィニズムやマルクス主義にさきだつて、キリスト教を背景としたブルジョア・カルチャーを共同体的な基盤とすることで、フランソワ・リオタールのいわゆる「大きな物語」を背景として成立したとするならば、西欧キリスト教的な「大きな物語」を支えとした共同体に属する「個人」として成立する主体概念は、リオタールによれば「普遍的な精神の「歴史」」を前提にした“metasubject”とならざるを得ず、そうしたポストモダン小説においては解体あるいは相対化されなければならないからである<sup>21</sup>。しかし、Ishiguro は、現代においても一貫して小説的な「キャラクター」を重視することをやめない。インタヴューなどでは、*A Pale View of Hills, The Artist of the Floating World, The Remains of the Day* などの語り手が、語り手としてただ適切であると思われたのだと述べている<sup>22</sup>。

*A Pale View of Hills* において、イギリスに移住する以前の日本の長崎における過去の記憶を、日本生まれの娘の自殺という出来事に即して語る *Etsuko* や、*The Artist of the Floating World* の老画家 Masuji Ono、*The Remains of the Day* の執事 Stevens など、Ishiguro も述べるように、事実を事実として提示しようとはしない嘘に満ちた告白を続ける。Cynthia Wong は、*An*

*Artist of the Floating World* の Masuji Ono の語りを、正しくつぎのように特徴づける。

... fiction as a closed system corresponds to Ono's story also as an enclosed tale that undergoes internal and private—not externalized and public—transformation. Ono's 'deception' is linked to his falsified sincerity in locating some form of truth about his life; in this work of fiction, Ishiguro has created a character who is the embodiment of 'fictionalization', and who seems both profoundly aware and ignorant of his condition.<sup>23</sup>

後にいくぶん詳しく述べるように、Ishiguro の語り手となるキャラクターの語りは、外的・公的な尺度を意識して行われるのではなく、プライベートなフィクションとして展開するかに思われる。しかしながら、これらのキャラクターは、平凡な家庭の主婦や芸術家、執事、あるいは探偵などとして、作品においてつねに意識されている第二次世界大戦前後の歴史に、直接的なかわりを持つことがなく、しかも個人として経験したはずの過去の事実を正確に語ることにすらしない<sup>24</sup>。しかし彼らは、比較的正確に歴史化された時代に存在したとされ、その意味においてはリアルであるとされているのである。ポストモダン小説が、主体やキャラクターの解体を前提としながらも、主体として語るナレーターを利用せざるを得ないという矛盾から逃れられないのにたいして、Ishiguro のキャラクターは、キャラクターとして語りつつも主体としてあらかじめ解体されている矛盾を、Ishiguro の言葉を借りれば、語りにおける「自己

欺瞞」(self-deception)を装置として利用する。このようにして「やすや」として回避するようになっているのだ。Ishiguro は、*A Pale View of Hills* のように「ひまわり」の物語に述べられている。

Particularly at the time when I wrote *A Pale View of Hills*... I was very interested in the technique of using gaps and spaces in fiction to create very powerful vacuums... The reason I'm interested in the way people can't face certain things, when people resort to self-deception and tell themselves stories that aren't quite complete about what happened in the past.<sup>25</sup>

このように Ishiguro が述べているような理由で、Ishiguro のキャラクターは、リアリズムやキャラクターが古典的な意味で成立しにくい現代にあつて、公然とキャラクターとして存在しつつ、異様なことに、何らはばかることなく一貫性や真実性を持たないことが明白な語りを長々と続けるのである。そうした語りによつて創りだされる構造は、従来の小説におけるキャラクターや主体の概念を根本から揺るがせ、語り手や主体を通常の意味で定義することを拒む、力強い装置となつていのではないだろうか。

#### *A Pale View of Hills* における語りと主体

幼い娘とともに、作品中では明らかにされない何らかの理由で日本の長崎を離れ、イギリス人と再婚してイギリスで暮らし

ている、Esuko と名づけられた初老の日本人女性を語り手とする *A Pale View of Hills* では、Esuko とともにイギリスへ来た日本人の娘が自殺したという状況に促されて、イギリスで生まれた混血の娘 Niki が Esuko の家に帰省する期間に、Esuko が日本における過去を回想する過程が展開する。しかし、Esuko は、自分と自殺した娘について直接的に回想するのではなく、娘を身ごもつている期間知り合ひだった友人の Sachiko とその娘 Mariko が、Sachiko の情夫であるアメリカ人とともにアメリカへ渡ることと失敗する経緯とそれに至るまでの状況を回想するのである。つまり、キャラクターとしての Esuko は、おそらくは自分自身のものと相似な経験を持つ友人とその娘を回想することによつて、自分や自分の来歴について直接的に語ることを拒否するのであり、ドラマティックな展開を孕んでいたに違いない Esuko の個人的な過去の経験の重要な「ターニングポイント」(*The Remains of the Day* の Stevens が重要だとする言葉)となる長崎への原子爆弾投下や戦後の混乱の細部、Esuko と第二次世界大戦後の長崎における歴史的な経緯とのかかわりについて、読者は何一つとして重要な情報を手に入れることができない。こうした形式で創作された作品は、十九世紀小説においておそらく通常そうであるように、キャラクターをその経験にもとづいてひとつのアイデンティティーとして定義することを拒もうとしているかのようだ。Ishiguro の日本が、作者の経験的な知識にもとづかない想像として創作されていることに相応するようにして、作品構造においても、キャラクターの回想そのものの構造が経験における不在とされているかのようだ。

この形式が、モダニズムまでの時代に有効だった常識的な小説の概念と現代的なテキストの概念の両方を同時に解体する方向性を持つことは注目し値する。小説におけるキャラクターは、古典的には一貫性を持った語りを義務づけられていた。その結果としての「真実らしき」が、芸術として認識された近代小説の価値判断基準のひとつになつていたし、そうした基準によつて判断されるべき小説が、フィクションでありながらも、優越した文化としての西欧ブルジョア・カルチャーとその価値観を植民地などに移植するための道具として利用されたことは、したがつて当然のことでもあつただろう。

明らかに一貫性を持たない語りを敢えて行なうナレーターは、Melvilleの*Moby-Dick*における黒人少年Pipなどのように、狂気に属するものとして明確に他のキャラクターと区別され、フィクションの内部で、たとえばフーコーが市民社会に必然的であると指摘した権力構造を正気と狂気との関係性に沿うかたちで顕在化させる<sup>26</sup>。Conradの*Heart of Darkness*のMarlowや、Faulknerの*Absalom, Absalom!*におけるQuentin Compsonなどのモダニズム小説の語り手たちは、語りの内容が最終的に真実性を保証されるか否かにかかわりなく、客観的な事実を言語化することを目的として語ることが前提されており、その結果として、十九世紀末のアメリカにおけるイギリスの帝国主義支配や十九世紀から現代に至るアメリカ南部の歴史とそれがかわる諸問題が、フィクションである小説の主題として立ち現れてくる。こうした作品の語り手たちは、歴史の語り手や書き手そのものではないまでも、歴史の生成過程と類似の過程にすでに参入している。その結果として、語りが現実の歴史的過程や政

治ともかわり得るかたちで、伝統や歴史として反復され、認識されることも可能だった<sup>27</sup>。

また、語り手でもあるキャラクターによつて紡ぎだされる言語は、脱中心化された、記号からなるテキストとして認識される以前に、ミハイル・バフチンがドストエフスキーについて指摘したような意味での「声」として認識される可能性を持つ。Ishiguroの語りの様式にドストエフスキーの影響を見いだすことも可能だが、主体の現前を前提とする「声」として、語りとそれを構成する言語が認識されるとき、それらはバフチンその他の論者たちによつて、キャラクターのアイデンティティーと切り離せないかわりを結ぶことになる。古典的なバフチンの議論においても、声と言語とは、一応のところ明確に区別される。バフチンはつぎのように述べる。「純粹に言語学の観点に立つとき、文学における言葉のモノローグ的使い方とポリフォニー的使い方にあいだに、いかなる実際の、本質的相違をも見つけ出すことはできない……だが問題は主人公たちの言語的差異や鮮やかな《話し方の性格描写》は人物の客体的な、完結した形象を創造するためにこそ最も大きな意義を有しているという点にある」<sup>28</sup>。「モノローグ」における単一性と「ポリフォニー」における多様性という二項対立の関係性が、「真実」の単一性とそれによつて排除される多様性といった二項対立と平行するものとして召喚されることは言うまでもないが、バフチンもそう指摘するように、声として語りの言語が認識されるときには、おそらくはフィクションナルなキャラクターのアイデンティティーでさえも「客体的な、完結した形象」として社会化されざるを得ないし、キャラクターの「声」と、それを



発する「主体」とは、社会化された結果として、キャラクターや主体としての完結性、真実性、正気さなどの観点から規定されざるを得ない。小説における形式と語りの「声」によるアイデンティティー形成は、市民社会の成立基盤である個人のありかたを檢閲し、管理する装置によつて、フィクションの内部にあつても西欧における共同体形成と深い関係性を結んでいるのだと言える。

多くは一人称の語りによつて構成されている Ishiguro の作品は、あたかも伝統的な小説、あるいはモダニズム小説の先駆けとなつた Joseph Conrad のキャラクターによる語りによつて構成される作品と相似であるかのようにして、主体としてのキャラクターの存在を強調する。しかしながら、Ishiguro がインタビューで繰り返し述べるように、Ishiguro の語り手たちが、つねに自動的に機能するかにも思われる自己防衛のための欺瞞を無意識のうちに機能させ、嘘を語り継いでいる可能性を垣間見せるために、彼らが語りながらも語らない要素を残すことや、多くの場合キャラクターの視点から回想される過去の事実にかかわる言語が、過去に生じたときとされる事実と結びつくことがないこともまた、明確に意識されざるを得ない<sup>29</sup>。ドストエフスキーのキャラクターが、たとえば『罪と罰』のラスコーリニコフその他のキャラクターがするように、語りが何らかの真実性を保証されていると信じて語り、Conrad や Faulkner のキャラクターが知られざる歴史の真実を語ろうとするときに、しばしば「声」として認識される語りが、彼らのアイデンティティーそのものとして認識されるの<sup>30</sup>にたいして、Ishiguro のキャラクターたちの語りは、Wong が上の引用で説明する Masuji Ono

の語りがそうであるように、むしろアイデンティティーや経験の真正性を偽り、アイデンティティーを私的なものとして外界から隔離するために語られるからだ。この場合、語りは語り手の社会的なアイデンティティーを保証するどころか、アイデンティティーの真正性をはかる尺度そのものが語りの内部に不在であることを明かしてしまふ。Ishiguro の語り手たちが紡ぎ出す記号は、*The Remains of the Day* で語られる、テンプルの下に横たわる虎を平然と始末したうえで食事を提供する執事の模範の逸話がおそらくフィクションであるように、社会的な観点から真実と嘘の区分を設けることを許さない。Stevens は、父から言い伝えられたその「偉大な執事」の逸話について、*'He neither claimed to know the butler's name, nor anyone who had known him, but he would always insist the event occurred just as he told it. In any case, it is of little importance whether or not this story is true ...'* と述べる<sup>31</sup>。The Remains of the Day の Stevens の語りの根拠をも疑問に付すこのエピソードは、Ishiguro の作品においては真実性の規範そのものが絶対的ではないことをも示唆し、Ishiguro による初期作品の語りにおける真実性のありかたの標準を示している。

従つて、しばしば偽りの語りによつて構成されるかのよう<sup>32</sup>に思われる Ishiguro のキャラクターたちのアイデンティティーは、社会的な規範における自己同一性を意味するのではなく、社会的に規定される真実性の尺度を与えられないがゆえに、通常のアイデンティティーのありかたから乖離する。その結果、小説の語りにおいてある程度前提されている主体と声との同一性が解体され、Ishiguro の語り手たちの主体は、おそらくは

通常の主体概念が必然化する真実性の根拠からも距離をおくこととなり、公的な真実や歴史からも引き離される。このことによつて、語られる言語は主体の身体性と結びついた声として認識されるのではなく、現実と切り離されたテキストとして認識される。

テキストとしての語り

*A Pale View of Hills* には、語り手の Etsuko が、背景としてそれとなくコメントされる一連の子供殺しの犯人である可能性すら示唆し得る、異様な場面が用意されている。Etsuko が Sachiko の娘である Mariko を家へ連れ戻そうとする、作品前半と後半で反復されるシーンで、足にひつかかったものだとされる縄を持った Etsuko を、Mariko が恐れる様子が描かれている。

Etsuko は、記憶の不確かさについて “Memory, I realize, can be an unreliable thing; often it is heavily coloured by the circumstances in which one remembers, and no doubt this applies to certain of the recollections I have gathered here.” と述べた後、<sup>32</sup> “In all probability, it was nothing so remarkable. The tragedy of the little girl found hanging from a tree—much more so than the earlier child murders—had made a shocked impression on the neighborhood, and I could not have been alone that summer in being disturbed by such images.” と語り、子供殺しの事件によつて心を乱されたことを認める。<sup>32</sup> それにつぐ章の終わりで、Etsuko は Mariko によつて子供殺しの犯人であると疑われた場面を回想する。

The little girl was watching me closely. “Why are you holding that?” she asked. “This? It just caught around my sandal, that’s all.” “Why are you holding it?” “I told you. It caught around my foot. What’s wrong with you?” I gave a short laugh. “Why are you looking at me like that? I’m not going to hurt you.” Without taking her eyes from me, she rose slowly to her feet. “What’s wrong with you?”<sup>33</sup>

この場面は、Etsuko がおそらくは密かに子供にたいして抱いている殺意を暗示するだろう。ここには、Etsuko の主体そのものが、共同体に支えられつつ母親になり、社会的に母親としてのアイデンティティーを保証される過程にあることと同様に、共同体の了解によつては狂気や犯罪として排除されざるを得ない、子供にたいする殺意をも同時に孕み得る侵犯的な主体でもある可能性が読み取れるはずである。<sup>34</sup> 現在の時点において過去を回想している Etsuko が、Niki というもうひとりの名前の生き残った娘にたいしてきわめて普通の愛情を注いでいるかのように感じられる反面、Niki の訪問と重なる期間に、娘を neglect する母親としてかつての友人 Sachiko を回想していることは、*A Pale View of Hills* における語りの主体が、社会化された、共同体によつて真実とされる基準のみによつて成立しているのではなく、主体によつて「声」として発せられることのない侵犯的な欲望をも孕んでいることを示しているに違いない。Ishiguro のキャラクターたちにとつての真実とは、その両方であるために、どちらかの側面が本質として提示されることがない。そうした意味で、キャラクターによる語りを中心的な構造

としながらも、Ishiguroの小説は、共同体などによって認知される声と同時に、反物語的な沈黙を提示するものであると言えるのかも知れない。Ishiguroは「ほうした自作の特徴をつぎのよ様な言葉で説明してゐる“*I have to employ a language which is forever finching from facing up to something. Hence, I suppose, this tension... I have set myself this task of having to portray the mind of somebody trying to examine something, while at the same time trying to avoid it, I have to write in that sort of prose.*”<sup>35</sup>

### 語りの形式としての沈黙

もうひとつの問題は、Ishiguroの語り手たちが、いつ、誰に向かつて語っているのかである。Ishiguroのキャラクターたちの語りは、実際に声に出して、誰かに向かつて語られるのだろうか。あるいは、「意識の流れ」としてモダンズム小説で語られる言葉のように、Ishiguroのキャラクターたちの言葉は、章の区分として示されている日付におけるキャラクターたちの意識を言語として示したもののだろうか。もし、キャラクターによる語りが経験を語る「声」となることを拒否する側面を持つとすれば、その言語が逆に、純粹に記号的なものとして現れ出る契機があるのかどうかの問題となるだろう。こうした出所が不明な語りの例としては、Edgar A. Poeの“*MS. Found in a Bottle*”やFaulknerの*The Sound and the Fury*における白痴のBenjyの語りや、自殺した後に語ることを許されるQuentin Compsonの語りなどがあるが、そのような語り手の現前を前

提としない語りは、語りで使用されている言語を、主体による主観的な言語的表現としても、語りの主体の意思を反映しない純粹に記号的なもののもどちらとも解釈することを許さない。

ここで議論した前者の傾向、つまり、語る主体としてのキャラクターが通常の意味で語りをコントロールし得ておらず、その結果として主体が社会化されない侵犯的なものとして認識される傾向は、作品を伝統的な意味での語りの形式から引き離し、語られる言語をよりテクスト的なものに近づける。フォークナーの*The Sound and the Fury*におけるように、意識を明確に持たないはずの白痴による語りが言語として書き記され、他の「正常な」キャラクターたちの語りとは併置されうるのだとすれば、そうした形式を持つ作品における語りの標準は、すべての語りが対等に言語として併置されているがゆえに、正常とされる語り手が何らかの事実性を目指して語る語りの形式に見いだされるのではなく、白痴の語りとして語りとその言語を統制する能力を持たない、白痴の語りの形式に見いだされることになるだろう。そうした場合読者は、語りが明確な中心性と明証性を兼ね備えた意識や、その意識の内容として想定されるものを反映し、それによって統御されるのではなく、中心化された意識とは無関係に機能し、戯れる言語として提示されていることに注目せざるを得ないからだ。簡単に言い換えるならば、真实性を保証する語りを行っていると信じている、あるいはそのように解釈される語りを行っている語り手が発する言語もまた、想定された真实性と照応する保証を原則として与えられないということでもある。

Ishiguroがインタヴューというフィクションの外部に属する

場で、人間は自己防衛のために嘘をつくのだと述べていることは、Ishiguro がこころした意味においてフィクショナルな言語やその語り手と、現実には属するとされる言語や語りとの間に本質的な区別を設けていないことを意味している。これは、Faulkner の *The Sound and the Fury* においてフィクショナルなものであるとしてしかあり得ないはずの白痴による語りが「正常な」語り手たちの語りとは併置されるときに、「白痴」のフィクショナルな語りとは「正常な人間」の真实性に根拠を持つと想定される語りとの間に本質的な差異がないと感得されることと同じでもある。したがって、*The Unconsoled* (1995) のテクストで不幸にして起きるように、事実とされる作品外の世界とフィクショナルな作品内部の世界が、本来的に異なった次元であることを示す指標が作品内に現れることは、Ishiguro によれば、創作者としての「大きな過ち」とされなければならない<sup>36</sup>。

これと同じ認識は、明らかに社会的責任能力を欠いていると判断される、なすすべもなく子供を自殺によって失う母親や、第二次大戦中に軍部の宣伝活動に協力したことによって戦前の地位を奪われている画家 Masuji Ono や、失踪した両親を捜しあぐねる *When We Were Orphans* の探偵などの語りについても持たれうる。しかも、Ishiguro が繰り返し言うように、こうしたキャラクターたちの語りは、語りとしてよりリアルであることの徴候として、自己防衛のための嘘を自然に孕んでいるのである。Etsuko の記憶が、Etsuko が経験したはずの事実から逸脱し、他人の記憶に依拠することで回想の作用を機能させていたり、縄を手にした Etsuko の殺意を Mariko が感じ取ったと思われるシーンが異なった場面として反復されることが可能なのは、

Ishiguro によれば自己防衛として自然な、人間が自分自身にたいして目をつぶり欺瞞を働かせる傾向によって、語る主体としてのキャラクター＝ナレーターが、語りの主体として真实性を保証する権威をあらかじめ放棄しているために、彼らの語りと言語が真实性の規範から遊離して、プロットと言語両方のレベルで、同一性と差異による戯れを喚起しうるからにはかならない。したがって、Ishiguro の作品の多くにおいて、語りやそれに伴う時間の経過、多くは第二次世界大戦にかかわるとされている歴史的時間の経過の帰結として、読者が受け取る情報量が増大するという感覚がない。Ishiguro の語り手たちが誰に向かつて、いつ語るのかという上記の問題とも関係して、Ishiguro の語り手たちと作品は、読書行為にともなつて増大するはずの情報量について、現実には何らかの共同体的規範に属しているはずの読者が持つであろう期待に込めることを拒否するからである。このことは、上のインタビューからの引用で、Ishiguro が “gap,” “space,” “powerful vacuum” などと呼んでいるものに呼応するが、声として語られる語りに含まれないこれらの沈黙は、声として言語化されない何かを意味しており、結局のところ、語られる記号をたんに記号として解放するのではなく、主体や語りとの関係において拘束もするのだ。

#### Ishiguro 作品の不明瞭さと「夢」の構造

端的に言えば、Ishiguro はキャラクターの中心性と主体性のコントロールを社会的規範から逸脱させることによって、小説が共同体の物語をたんに反復することを拒む。また、主体とし

ての語り手が、自己防衛のために社会的な規範に合致しない自己を隠蔽しようとし、Ishiguroが言うように他者についての語りを自己のために利用しようとしたり、たんに自分自身にたいして嘘をついたりするとするならば、読者は語り手たちがおそらく意識している規範そのものが何であるかを、そのものとしては知り得ないし、その規範によって正常であるとされたり、真実とされることがらについても、何ら有益な情報を手に入ることができない。こうした特徴はまさに、Thomas Pynchonなどのポストモダン作家たちが、これみよがしに歴史や事実性とかかわりを拒否し、しばしば共同体が精神的な意味で抑圧するとされる、個人・国家・文化のレベルでの「夢」の領域を探索することと似ている<sup>37</sup>。あたかも予定されたことであるかのように、Ishiguroはあるインタビューにおいて、自作の構造を「夢」に例える<sup>38</sup>。

ポストモダン作家たちが夢の構造を反復しようとするとき、その夢の構造はしばしば、登場人物たちを換喩的な関係に設定することが知られている。作品の登場人物たちが現実中存在するなにかあるいは誰かの描写であるのではないことが明確化されるとき、つまり、フィクションナルなキャラクターやフィクションの言語が現実の存在としての起源に根ざしていないことが理論的に理解されていることの帰結として、フィクションにおけるプロットやキャラクターは、ダブリングの構造における何らかの起源のコピーや、あるいはその増殖といった形式ではなく、それぞれがそれぞれの起源としてはありえない換喩同士の関係として提示されざるを得ないからだ。たとえば、Don DeLilloによる*Underworld*などの作品において、あたかも無意

識のなかで記号が増殖し戯れるかのようにして、キャラクターに即したプロットが平行して語り継がれるのは、語られる対象としてのアメリカ文化などが事実として認定され得ないがゆえに、構造の骨格としてプロットが機能せず、構造が否定され、プロット同士の隣接性やテキスト外の記号との隣接性によって換喩的に意味生成がなされるからである<sup>39</sup>。

Ishiguroのナレーターたちが、みずからの経験としての過去を他人を利用して語るときに、ナレーターが語る対象が複数であり、それらの人物についての語り語られる必然性を持たないかのように思われるとすれば、それはIshiguroのキャラクターたちが、夢において変形される原光景を、ポストモダン小説でしばしばそうであるように、換喩として変形し、反復するからではないのだろうか。娘Keikoを自殺によって失う*A Pale View of Hills*の語り手Etsukoと、Etsukoがみずからの過去の体験に換えて語る長崎でのSachikoとMarikoについてのプロットは、Gordon E. Stehaugなどがポストモダン小説におけるダブルについて説明するように、おそらく組み合わせとしてユニークな通常のダブルとして提示されているのではなく、無限に連鎖して増殖しうる換喩のうちのふたとつとして提示されているにすぎない。*A Pale View of Hills*を読むとき、Keikoの死を回想するに際して、EtsukoがSachikoとMarikoについて語る必然性を読者は感じない。それはまさにEtsukoが、おそらく自分とKeikoとも相似であり、戦後の日本にそれほど珍しくはなかったに違いなく、父・夫を失った母子としてのSachikoとMarikoを、戦後の状況を代表する特徴的な母娘として提示する何らの必然性をも持たなかったからにほかならない<sup>40</sup>。

「い」で、プロットの起源が提示されないことの重要性に着目することは、Ishiguro の作品をよりよく理解するために重要である。Ishiguro の作品は、Ishiguro 自身が語っているように、「始まりと終わり」を持つ<sup>41</sup>。しかし、一見現代の批評的、思想的コンテキストに逆行するかのようなこの発言は、「作品の現実的な始まりと終わり」を持つことを宿命づけられた小説の書き手としての信条告白であると受け取られるべきで、Ishiguro の作品が始まりや起源、終末についての思索を孕んでいないことを意味しない。Faulkner や Nabokov、Joyce などの作品に似て、Ishiguro の作品は、作品やその登場人物たちが、通常重要であるとされる特定の歴史的過程のなかにあることを明確にする<sup>42</sup>。A Pale View of Hills, An Artist of the Floating World, The Remains of the Day からなる初期三作は、どれも第二次世界大戦前後の時代的变化に翻弄される人物を扱い、彼らが戦前と戦後の状況の変化にさらされ、戦前の行動について自己弁護を迫られる設定となっており、日付によって区切られたチャプターごとに人物があたかも無秩序であるかのように日記形式で回想を行う形式は、小説の形式に通じた読者には、たんなる日記形式の作品よりもむしろ、Faulkner の *The Sound and the Fury* を想起させるだろう。Ishiguro の作品は、そうした形式において、作品に記されたような出来事が公的な歴史の過程のなかで生起しうることを否定しない。しかし、Ishiguro のキャラクターたちが行動、語る契機となる出来事は、子供の自殺であったり、娘の縁談であったり、新しい雇い主から休暇を勧められたことであったり、幼い頃に失踪した両親の探索であったり、キャラクターたちが置かれた歴史的状況とは直接の関わりを持たな

い。Faulkner の *The Sound and the Fury* における Compson 家の家族たちの嘆きが、十九世紀に発したアメリカ南部の歴史と南部の没落という大きな歴史の変動の結果であり、その一部を代表すると考えられるがゆえに、各セクションの初めに記された日付、年号がある程度の歴史的意義を持ちうるのにたいして、Ishiguro のキャラクターたちの苦境は、歴史的過程のなかで生起するにしても、あくまで個人的なレベルに設定されており、具体的な歴史的過程そのものに根ざしているわけではない。Ishiguro のキャラクターたちの行動の動因は、おそらく何であつてもよいし、語る対象が何であつても、誰であつてもよいのだ。フロイトにおけるトラウマの形成過程に似て、キャラクターたちが何らかの行動を起こす「始まり」としての動因は、「結果」として現れる行動や語り、そのままの形で再現されることはないからである。また、Ishiguro が、日記形式の利点とは、特定の語り手が、日付が変わることによって、それぞれの断片において異なる語りをを行うことにあるのだと語っていることに注目してもいいだろう<sup>43</sup>。つまり、キャラクターたちの動因もその結果も、日付が歴史的に必然化されているからではなく、むしろ偶然性によって決定されていることが、Ishiguro の作品においてはより重要なのである。

#### 子供殺しとフィクションな起源の反復

このことはまた、Ishiguro の作品においてしばしば反復される親子のテーマにも関わりが深い。A Pale View of Hills と An Artist of the Floating World、そして When We Were Orphans は、

どれも親子関係を語りとの関係において前景化している。A *Pale View of Hills*（『はるの山』）、Etsuko（『おそろく Sachiko』）についての語り、そして Mariko が長崎に来るまえに東京で見たとされる、川で赤子を水に沈めて殺そうとする女のエピソードが、より古い先行する事例として、子殺しのモチーフにそくして反復されることが注目されなければならない。いわば子殺しの原光景とでも言うべき、子供を水に沈めて殺そうとする母親の姿は、長崎でも、川を歩く Mariko に幽霊のようになってしまうまじりらしいのだが、その場面が実際に Mariko によって目撃されたものなのか、Mariko の創作なのかは、*The Remains of the Day*（『おける執事と虎のエピソード』）と同じく、判然とすることがない。

“There was a canal at the end and the woman was kneeling there, up to her elbows in water. A young woman, very thin. I knew something was wrong as soon as I saw her. You see, Etsuko, she turned round and smiled at Mariko. I knew something was wrong and Mariko must have done too because she stopped running. At first I thought the woman was blind, she had that kind of look, her eyes didn't seem to actually see anything. Well, she brought her arms out of the canal and showed us what she'd been holding under the water. It was a baby. I took hold of Mariko then and we came out of the alley.”  
I remained silent, waiting for her to continue. Sachiko helped herself to more tea from the pot. “As I say,” she said, “I heard the woman killed herself. That was a few days afterwards.”<sup>4</sup>

事実にもとづいているかどうか確かめようがないままに、おそらく Mariko から Sachiko へと伝えられ、Sachiko によって Etsuko に伝えられるこの子殺しの原光景は、おそらく Etsuko、Sachiko に共通する密かな欲望を語っているという意味で、作品における不在の中心をなしている。Etsuko は、後の Keiko による自殺を予兆するかのように思われ、系譜や歴史的時間の連続性をも示唆する縄を偶然手に入れ、その偶然に顕在化する子殺しの欲望を Mariko に見とがめられるらしい。Etsuko は、Sachiko と Mariko を回想するに際して、あたかもこのエピソードがみずからの欲望とはかかわりがないかのように装っている。しかし、Etsuko、Sachiko、そして Mariko が目にしたとされる、子供を川の水面下に沈めて殺そうとする母親の、文字通り亡霊のようにつきまとうイメージは、Keiko を自殺によって失った Etsuko の現在の状況と、それに即して語られる過去における Sachiko の状況と混じり合ったかたちで反復され、それらと平行し、重要性においても時間的秩序においても等価なものとして意識されざるを得ない。Mariko と Sachiko 母子が、Etsuko による Sachiko と Mariko についての語りの時間の位相において取り憑かれたように反復するその母子のエピソードは、起源としての事実性が確認されないままに *A Pale View of Hills* のテクストの表層を浮遊し、Keiko の死や Sachiko による Mariko への、虐待行為に近い neglect とともに、作品の言語のリアリスティックな位相においては認知されることがない、事実ともフィクションともつかない起源とテーマをなざるのである。

このようにして、Ishiguro のフィクションは、それ自体の起

源をそれ自体の中に孕み、しかも起源が作品の語り自体と等価であると判断される構造を提示している。A Pale View of Hills では、現在とされる Keiko の自殺後の時点で Esuko が置かれた状況が、過去の Sachiko のエピソードを起源として生成し、さらに Sachiko のエピソードには、東京の川での子殺しのエピソードが起源として生成され、フィクショナルな不在の起源の反復が行われる構造が提示される。異なっているはずのそれらの反復の層が、Esuko による語りの、事実性から乖離したテクストの記号のなかで混ぜ合わせにされることにより、Esuko にとつて Sachiko は他者であつて他者ではなく、東京の川で子供を水に沈める母親もまた、他者であつて他者でないと理解することが可能になるだろう。上記のように、Ishiguro の語りはたんなる記号の羅列ではなく、あくまでもキャラクターによる他のキャラクターについての語りにはかならないながらも、語りの言語が真実性の尺度をフィクショナルなものとしてしか提示しないために、キャラクターが語る言葉は真実性を付与された、社会的な正統性において他者に優越した声となるのではなく、キャラクターの語りの内部に現れ、その言葉や行動が正確に記憶され反復されているかが疑わしい、他のキャラクターに帰せられる言葉と平等に混じり合い、自と他との区別を明確化することを許さない。語り手が語る語りとして成立するらしい Ishiguro のテクストにおいても、語り手と語りに現れる他のキャラクターたちは対等なのだ。たとえば、A Pale View of Hills の Mariko が、縄を手にもつて Mariko を追う Esuko に「なぜその縄を持っているの?」と怪訝な表情で語りかけたことが、Esuko の語りに含まれるエピソードとして回想される

ときには、子殺しの欲望を意識の表面に決して表さない語り手 Esuko の言葉と Mariko の言葉とは、真実性の程度において対等か、あるいは真実性の程度を逆転させている。Esuko の回想の内部で、Mariko は語りの主体として現前し得ないがゆえに、発声の起源を欠いた記号として、オリジナルな意味を付与される可能性を奪われている Mariko の言葉は、Esuko が言語として表現しない、あるいはできない欲望を、原初的な意味を奪われたかたちで代弁しているか、あるいはより真実に近いことがらを読者に語っているのかどちらかである。

同様の例は、The Remains of the Day において、年若いから再会した、Stevens と Stevens のかつての同僚であり、おそらく恋人に近い人物だった Miss Kenton が Stevens に書き送った手紙の記述について、異なつた事実と解釈を提示しあう場面などにも見いだされる。

‘Well, for instance, you write — now let me see — “the rest of my life stretches out like an emptiness before me”. Some words to that effect.’  
‘Really, Mr Stevens,’ she said, also laughing a little. ‘I couldn’t have written any such thing.’

‘Oh, I assure you you did, Mrs Benn. I recall it very clearly.’<sup>45</sup>

通常理解であれば、手紙の記述や意味についての判断と解釈の主権は、書き手である Miss Kenton に与えられるはずだが、ここでは読み手の Stevens がむしろ優先権を持つて手紙の言葉と解釈を書き手である Miss Kenton に語っているかのようだ。しかし、Stevens が Miss Kenton に比べ、事実の認識におい



て過ちをよりしばしば犯していたことがそれまでの経緯から明らかであるため、読者は語りの内部に現れる書簡の解釈について、Stevensを信用することもできず、手紙のテキストについての最終的な情報を手に入れることができない。Stevensの語りの内部に現れる書簡は、したがってStevensとMiss Kenton両者の言語と解釈が、どちらとも区別されることなく入り交じった混合的なテキストとなり、Ishiguroの小説における言語の性質を端的に示す事例となるのである。おそらくIshiguroが、人間は他人について語るることによって自己について語るのだと述べているのは、自己による語りをより真実であると理解し、他者を他者と一致させるときに含意される、自／他の階層構造を破棄したときに成り立つ、こうした人間の記憶や回想の言語の特徴に即した言葉なのだ。つまり、過去の知り合いであれ、現在の知り合いであれ、ある個人が語る他者の言語は、語りの言語において自己の言語と同一であり、そこには本来的な自己と他者の区別は生起し得ない。

また実際、子殺しのエピソードが重要であるのは、時間的な現在と過去とが、たとえば現在におけるEtsukoと過去におけるSachikoといったように、時間的な差異において、決定的な違いを持つという認識をも遠ざけるからにほかならない。そうした意味で、Etsukoが生き残った娘のNikiに結婚を勧め、若いNikiと、かつて同じように若かった自分との差異を認知しないかに思われることは重要である<sup>46</sup>。Etsukoは、Nikiに自分の母親としての明らかな失敗を認めながら、Nikiに自分と同じ立場になるよう勧める。それはおそらく、Keikoの密かな自死によって、母親であるEtsukoが自分自身の立場を守ること

に失敗したことが明確になるからである。Etsukoがおそらく密かに抱いていた子殺しの欲望は、Keikoの死によってやはり密かに実現される。しかし、この場合に実現されるのは、子殺しであるとともに、子供を失うことによって母親としてのアイデンティティーをも同時に殺し、喪失することでもある。そのときEtsukoもまた、Nikiの姉である自殺したKeikoとともに絶対的な時間的差異においてNikiに先行する、母親ではなくなっている。EtsukoにとってSachikoが、時間的に先行する「姉」的な存在であったとしても、Sachikoはまた、起源が曖昧な、川で子供を殺そうとする母親の反復としてもあり、*A Pale View of Hills*におけるこの三者は、テキストの位相において等価である。Etsukoは無意識的に、みずからが回想の形式で織りなすテキストに現れる二層の語りの起源を、同時に反復しているにすぎない。それと同様に、子殺しを完遂したEtsukoと、子殺しの母親としてのEtsukoの死を同時に実現するKeikoは、東京の川にいたとされる母子やSachikoとMariko母子の同時的な反復として、生き残ったNikiにとってのあらたな反復の起源となるに違いない。そうした意味で、それぞれについてのエピソードが時間的な階層構造を形式的につくりだしているように見えるだけで、*A Pale View of Hills*に登場する女性たちはみな、それぞれが公的な母親としての役割を完遂し損ねたものたち、あるいは完遂し損ねることを運命づけられている、おそらくは母親を喪失すると同時に母親を殺しもする娘たちとして、時間による差異を超えて換喩的に等価である。純粹な日本生まれの娘として、日本における過去に拘束されてもいたと推測されるKeikoが、部屋内部の空間で線状のひもをつかつて

自殺することとは対照的に、娘としての *Niki* が、母親とされる *Esuko* の家にとらわれず離れてゆくという現在の設定は、したがって必然的に要請されていたとも言えるだろう。*Esuko* の二度目の結婚によって、母親の *Esuko* にとっては二度目の故国であるイギリスで生まれた次女 *Niki* が、起源としての自ら母親に先立つ過去としての日本から引き離され、原初的な存在としての母親やその過去を喪失していることは、*Ishiguro* の作品では、それらがつねに不在であると認識されるがゆえに、実際不幸とは言えないからだ<sup>47</sup>。

イギリス人の夫がつけたとされる *Niki* という名前は、そうした意味での二回性を図らずも体現していることが、*ni* が「2」を意味しうることを了解している日本人の読者には納得されるかも知れない<sup>48</sup>。しかし、*Niki* という名前の意味が、日本語として解釈されたときにその意味の起源となり得るはずの「2」という数字に拘束されないのと同様に、次女である *Niki* は、すでに失われた母親の起源としての *Keiko* の反復であるというだけではなく、*Esuko* の回想のなかで *Keiko* に先立つ起源であるとされる娘たちの反復のなかのひとつとして二項対立的構造から解き放たれている。

したがって、一見ダブルリングの効果として現れてくるように思われる二つの組み合わせは、2 という数字に限定されて現れ出て来ているのではない。おそらく、東京における子殺しの原光景を起源として、*Sachiko*、*Esuko* 二人の母子関係において反復される構造は、一見、二重化しているかに見えるコンビネーションが、実は、それ以上に増殖する何かの反復の一部として現れ出ていることを明かすものではないだろうか。2 を超

えた、3 あるいはそれ以上の反復可能性は、1 としての自（我）や抑圧する意識と、2 としての他（者）や抑圧される無意識とといった、おそらくフロイトの精神分析やそれにもとづいたモダニズムまでの文学の形式を超え出るための方法論となつていくのだ。それは、別の言い方をすれば、現代批評においてしばしば問題とされる、自の自としての定義づけと他の他としての定義づけをあらかじめ脱構築し、自／他の並立関係、つまり、つねにすでに自にとつての他であり、同時に他にとつての自であるものとして認識することも可能にする方法論でもある。*Ishiguro* の方法は、それが依拠する起源そのものが曖昧な、自であるところの真実・リアルなものと他であるところの嘘・リアルではないものが入り混じった状態を、自／他の区分が規範的に作用すると錯覚されうるかもしれない読書行為の磁場に差し出し、その是非を問うのである<sup>49</sup>。

#### *Ishiguro* と「戦後」

*Ishiguro* の作品はしたがって、現在を基準として過去を裁断する立場をも支持しない。*A Pale View of Hills* や *An Artist of the Floating World*, *The Remains of the Day*, *When We Were Orphans* などの作品が、いわゆる戦前と戦後の状況を背景としていることを考えるとき、たとえば、加藤典洋による「敗戦後」の議論などに代表される、歴史的議論が思い出される。その際、言うまでもなく、*Ishiguro* の作品の解釈と歴史的議論がもつとも齟齬をきたしていると感じられるのは、「前」「後」という、歴史的

とされる時間軸に沿って構築された区分である。「以前」からの連続性が「以後」によって断ち切られると認識されるとき、しばしば「以前」は純粹な起源とされ、「以後」の不純さと対置される。あるいは、「以後」は「以前」に勝るものとして、「以前」を断罪するための基準とされるだろう<sup>50</sup>。

しかし、Ishiguro の作品では、その両方の方向性が混じり合う<sup>51</sup>。A Pale View of Hills では、Keiko の自殺という、一見時間の流れを停止させるかのように思われる事件を契機として語りが開始されるかのようにでありながらも、過去の回想とともに現在の時間が流れ続けていることが明確に示される。Keiko の自殺以前と以後に決定的な変化が見いだされることはない。また、上ですこし触れたように、雇い主が第二次大戦中にナチスに親しい立場を取ったために、戦後、絶望した雇い主の死を経て、イギリス人の執事の扱いに慣れない、アメリカ人のあらたな雇い主に雇われることになる *The Remains of the Day* の Stevens は、そのような状況におかれながらも、「ターニング・ポイント」は存在しないのだと、歴史的な事件の前後にあるとされる絶対的な差異を認めようとはしない<sup>52</sup>。

Ishiguro は、上記のように Edgar A. Poe を「重要だ」としているのだが、実際、Ishiguro の作品における前後の関係についての認識は、たとえば Poe が、「Ligeia」などを示しているものと近い。Poe の「Ligeia」では、語り手が愛した妻「Ligeia」が、二度目の妻の口を借りて語り始める。しかし、「前」の「Ligeia」は、「二番目の」、「後」の Ligeia におけるアイデンティティーと言語の反復の起源になっていると同時に、「二番目の」、「後」の Ligeia によって反復されることによって起源として描

定される反復の反復となっているという意味で、それ自体の反復によってフィクションナルに定義づけられる起源となつていくにすぎない。自と他の関係と相似に、Poe の作品においては、「前後」といった二重の反復性を帯びるそれぞれがそれぞれのダブルとなつている関係性においては、A Pale View of Hills の子供を水に沈める母親のエピソードが、真偽の不確かなフィクションナルなものとして Sachiko と Esuko によって二度反復されるように、純粹に現前する起源とそのダブルとして反復されるのではなく、起源としてフィクションナルものの反復とその反復として、つねにオリジナリティーを奪われていることが明確にされているように思われるのだ。そしておそらく「歴史」もまた、オリジナルな何かの反復としてあり得るわけではなく、たとえばそれ自体とは異なつたフィクションナルな歴史にとつての真実の歴史といったようにして、あらかじめそれ自体としてはあり得ない何かの反復として意識される。そのようにして、Ishiguro のキャラクターたちの個人的経験の回想と相似に、歴史は真実としてでもなく嘘としてでもなく、つねにすでにフィクションナルなものとして、初期の三作品や *When We Were Orphans* などにおいてつぎつぎと反復されうるの<sup>53</sup>である。こうした意味で、Ishiguro のフィクションはおそらく Vladimir Nabokov や、Ishiguro が愛好するらしい Franz Kafka の作品と類似しており、文化や国家を、安定した尺度として真実性のよりどころとしようとする小説作品とは異なっている。日本について書かれた初期二作と異郷としてのイギリスを舞台にする第三作 *The Remains of the Day* において取り上げられている、国家や文化にともなう特質もまた、ある種の論者たちが指摘する

ように、ethnicityをperformativeに演ずる、非本質主義的な言語の戯れとして了解されるのだが、それはまさに何らかの本質として文化が成立しているのではないというIshiguro作品での了解に寄り添った言語のありかたなのである。<sup>53</sup>

Ishiguroの作品における、キャラクター、語り、言語の構成、必然的にフィクショナルであると認識される歴史の反復、文化的類型のperformativeな理解などは、あくまでも公的に管理され、規定される真実性、主体、歴史などの枠組みを超えてた範囲でその有効性を持ちうるものだ。それを、そうした枠組みを現実の限界として認識している大江健三郎や加藤典洋らの議論と同じレベルで議論し、評価することはできない。確かに、Ishiguroは故意に「インターナショナル」であり、その方法論は、そうした姿勢に合致したものである。いわゆるポストモダニズムが、アメリカ中心のグローバルな小説形式を標榜するのにたいして、Ishiguroはよりマイナーとも言えるリアリズムを精巧な戦略のもとに実践しようとするのだが、リアリティの理解において、おそらくIshiguroの基本認識はポストモダン作家たちのものに近い。Ishiguroの作品において、「日本」とは現実の日本とされるものを意味するのではなく、また日本以外において過去や起源として回想されるもののことを言うのでもなく、存在としての西欧にたいする無としての文化であるのではない。そうした意味では、Ishiguroによる日本表象は、通常のリアリズムにおいて表象可能な「日本」の限界を超えていくとも言え、その極端さにおいてIshiguroは、小説の方法論を、あくまでリアリズムの枠組みに即したかたちで現代化する戦略の一例を見事に提示していると言えるだろう。そうした意味

でIshiguroは、「グローバル化」を余儀なくされた世界における今後の小説形式の展開にとって、いまだに重要な意義を持ちうる作家であるに違いない。

#### 注

- (1) Ishiguroの読解と文化的ステロタイプやオリエンタリズムとのかかわりにについては、Cynthia F. Wong, *Kazuo Ishiguro* (Hornon: Northcote, 2000), 7-26.などを参照。
- (2) Kazuo Ishiguro and Kenzaburo Oe, "The Novelist in Today's World: A Conversation," Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong eds., *Conversations with Kazuo Ishiguro* (Jackson: University Press of Mississippi, 2008), 53.
- (3) Barry Lewis, *Kazuo Ishiguro* (Manchester: Manchester University Press, 2000), 19-21.などを参照。なお、この研究書の著者Barry Lewisも、Ishiguroや川端康成と比較するなど、Ishiguroに日本の特質を見いださずとしてゐる。
- (4) Ishiguro & Oe, "Conversation," 53.
- (5) Ishiguro & Oe, "Conversation," 56, 58. & Allan Vorda and Kim Herzinger, "An Interview with Kazuo Ishiguro," Shaffer & Wong, 69-70.を参照。
- (6) Lewis, 74.
- (7) Ishiguro & Oe, "Conversation," 58. & Wong, 7-14.などを参照。
- (8) Ishiguro & Oe, "Conversation," 59.
- (9) Ishiguro & Oe, "Conversation," 56.
- (10) Ishiguro & Oe, "Conversation," 57.
- (11) Ishiguro & Oe, "Conversation," 57-58. 大江は、"Your style always involves

a double structure, with two or more intertwined elements. And in fact, that has been demonstrated again with each of your books.” と述べ、Ishiguro の作品の二重化された構造に注目している。また、Susanne Kelman が、“One of the things I noticed in the first two books is the doubling effect, that characters slide in and out of identities — which of two characters actually said this, which child are we watching at this time?” と述べ、Ishiguro の初期の作品におけるダブルリングを指摘している。Susanne Kelman, “Ishiguro in Toronto,” Shaffer & Wong, 48.

(12) *When We Were Orphans* 後半で、語り手 Christopher が上海の地域にある家々、両親を Akira と呼ぶ人々をめぐることからなる日本兵とこどもに採るホムンゾイドな Mark Twain の Tom Sawyer と Huckleberry Finn の冒険を幻想的に反復しているかのようである。Kazuo Ishiguro, *When We Were Orphans*, 254-283.

(13) アメリカ文学に詳しくない読者のための解説として挙げられるが、アメリカ文学に特徴的な「ロマンス」の特質を定義した代表的な文章には、Nathaniel Hawthorne の *The Scarlet Letter* の序文として形式で書かれた“The Custom-House”や、小説とロマンスの形式的・内容的差異を明確化した Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (1957) などがある。

(14) Ishiguro & Oe, “Conversation,” 56. 大江は“Mishima’s entire life, certainly including his death by seppuku, was a kind of performance designed to present the image of an archetypal Japanese. Moreover, the image was not the kind that arises spontaneously from a Japanese mentality. It was the superficial image of a Japanese as seen from a European point of view, a fantasy.” と述べている。

(15) Susanne Kelman, “Ishiguro in Toronto,” Shaffer and Wong, *Conversations*, 47. & Allan Yorda and Kim Herzinger, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” Shaffer and Wong, *Conversations*, 80. などを見よ参照。

(19) Dylan Otto Krider, “Rooted in a Small Space: An Interview with Kazuo Ishiguro,” Shaffer & Wong, 129.

(17) 川端康成、エドワード・G・サイデンステッカー訳『美しい日本の私——その序説』（東京：講談社、一九六九）参照。

(18) 大江健三郎『あいまいな日本の私』（東京：岩波書店、一九九五）参照。

(19) Yorda & Herzinger, 78-79.

(20) Yorda & Herzinger, 78. Ishiguro が、“I like Edgar Allan Poe, who raises some very interesting question about literature as a whole.” と述べている。

(21) Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans., Geoff Bennington and Brian Massumi, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 34.

(22) Christopher Bigsby, “In Conversation with Kazuo Ishiguro,” Shaffer & Wong, 22.

(23) Wong, 38-39.

(24) 公的な歴史や、個人としての日常の外部にあることがらについて、Ishiguro のキャラクターが無知であったり、無能であったりする点は、*The Remains of the Day* の Stevens が、執事として要人に使え、政治家などとは接触した経験があるにもかかわらず、外交そのものについてほとんど無知であることを示すホムンゾイドな典型的に示されている。Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day* (London: Faber and Faber, 1989), 187-192.

(25) Don Swain, “Don Swain Interviews Kazuo Ishiguro,” Shaffer & Wong, 97.

(26) シェル・フーラー、田村俤訳『狂気の歴史——古典主義の時代に おける』（東京：新潮社、一九七五）などを見よ参照。

(27) Conrad の *Heart of Darkness* の Marlowe や Faulkner の *Absalom, Absalom!* における Quentin Compson なども語りは、形式上とりもたずの先行者として

- られるKurzやThomas Stuppenやその他のキャラクターの語りを反復し語り継ぐという意味で、Lyotardが述べるような“transmission of narrative”の例となっており、“traditional knowledge”の伝達の過程をフィクションに模倣した形式であるとも言える。Lyotard, 20-21.
- (28) ミハイル・バフチン、新谷敬三郎訳『ドストエフスキイ論』（東京：冬樹社、一九七四）263—264。
- (29) Virda & Herzinger, 57.\*
- (30) *Heart of Darkness* のKurzやMarloweを最も顕著な例として、Conradのキャラクターは、しばしば声によつてアイデンティティーを保証される。また、Faulknerの*Absalom, Absalom!*においても、多くのキャラクターが語り手として登場し、声によつてアイデンティティーを認識される。
- (31) Ishiguro, *The Remains*, 34-35.
- (32) Kazuo Ishiguro, *A Pale View of Hills* (New York: Vintage, 1982), 156.
- (33) Ishiguro, *A Pale View*, 173.
- (34) Etsukoが母親になることについての、共同体構成員からのコメントが回想で反復される。
- (35) Bigsby, “Conversations,” Shaffer & Wong, 23.
- (36) Krider, “Conversations,” 127. インタビューヤーによつて、*The Unconsoled* の作中人物が実際にはClint Eastwoodが出演していない映画を観た場面を、Clint Eastwoodが出演した設定になったことが指摘されている。Ishiguroはそれをこう評す。“That was a mistake. I really think that was a bad mistake.”と述べている。
- (37) Brooke Horvath and Irving Marlin, *Pynchon and Mason and Dixon* (New Ark: University of Delaware Press, 2000), 51-52. Thomas Pynchonにおける個人と国家レベルでの夢の多層性が説明されている。また、Gordon E. Stehaug, *The Play of the Double in American Postmodern Fiction* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1993), 25-26. では、ポストモダン小説とポスト構造主義一般におけるダブルにそくして、換喩的であることの意義が説明されている。日本では、平石貴樹氏がトマス・ピンチオンを議論する際に換喩の機能を解説している。
- (38) Peter Oliva, “Chaos as Metaphor: An Interview with Kazuo Ishiguro,” Shaffer & Wang, 122. 以下は、*The Unconsoled* に関する彼の以下の述べるところ。“I wanted to use that kind of dream world to express it. It's not literally a dream, but I wanted to use some of the things that happen in dreams, which I thought most people will be [...] familiar with [...] Because they've operated in that dream world, so a number of strange things happen like that.”
- (39) Stehaug, 25-26.
- (40) Stehaug, 26.
- (41) Shaffer & Wong, 58.
- (42) Ishiguroの小説は、ロシア革命などの大きな歴史的変動を背景としながらも、それらと直接の関係を持たずに展開するNabokovの作品と類似していると言えるだろう。
- (43) Wong, 103.
- (44) Ishiguro, *A Pale View*, 74.
- (45) Ishiguro, *The Remains*, 236.
- (46) Ishiguro, *A Pale View*, 73.
- (47) *When We Were Orphans* では、両親が監禁されているはずの家のスペースが、Ishiguroの作品におけるエディパスの重要な構造の重要性を示唆する。
- (48) Nikiのこの名前は、日本語を理解しないイギリス人の父親がつけた名前である。Ishiguro, *A Pale View*, 9.
- (49) Julia Kristevaのなみにおける自我と他者についての議論を参照。
- (50) 加藤典洋『敗戦後論』でも、同様の二分法がPoeの作品にそくして取

り上げられている。

(51) Wong は、Ishiguro のこうした方法に、ポストモダニズム的な、ロマンティックな自律的全体性の否定を見だし、ポストモダンな主体が、*process, perpetually in construction, perpetually contradictory, perpetually open to change*”<sup>1)</sup>と述べている。Wong, 98.

(52) Ishiguro, *The Remains*, 179.

(53) Lewis, *Kazuo Ishiguro*, 46.

## 記憶のリアドレス——『ピクチャーブライド』と日系移民女性史の語り直し

李 孝徳

記憶への参入

邦訳すれば「写真花嫁」というタイトルになるこの映画<sup>1</sup>で扱われているのは、文字通りそのタイトルによって指示されるある一人の日系米国移民女性の記憶である。扱われているのが「過去」でも「歴史」でもなく「記憶」だと言えるのは、一九一八年に一六歳で写真花嫁としてハワイに渡り、定住を決心するに至るまでの一年に満たない主人公中村リヨの経験が、高齢になった主人公の「現在」から回想される形式で物語られていることによる。

ただしこの映画の物語が回想された「記憶」であることは、冒頭とラストで「現在」の主人公の一人称のごく短いナレーションによって示されるに過ぎず、主人公の「現在」が映画内で対象化されることはないし、「過去」の出来事は主人公の発話の位置が語り手<sup>ナレーター</sup>から登場人物<sup>アドレサ</sup>話し手へと移行して当時の視点からドラマ化されて展開されるから、観客<sup>アドレシ</sup>聞き手は回想されている「記憶」を通じて過去にアクセスするのではなく、あくまで出来事をじかに観て追体験できるようにしている。つまり観客<sup>アドレシ</sup>聞き手がこの映画で実際に目にする「過去」はドラマ化された当時の出来事だけなのだが、それが「記憶」とし

て認識されるような枠構造をこの映画のナラティブは採っているのである。

もちろん主人公の「記憶」として認識されると言っても、語り手<sup>ナレーター</sup>であれ話し手<sup>アドレサ</sup>であれ、主人公はナラティブにおいて仮構されたもので主体として自存するわけではないし、その「記憶」にしても、映画の叙述と文法によって観客<sup>アドレシ</sup>聞き手の意識に構成されるものでしかないから、この映画に描かれている「記憶」を観賞の水準から離れて、あたかもある主体の実際の記憶のように扱うと奇妙なことになってしまうだろう。しかし、この映画が先述したような構造を取って、意図的に「記憶」として物語られていることとの関係を前提にすれば、仮構的(performative)なものではあっても(あるからこそ)、この映画で物語られている「記憶」を問うことには意味があるはずである。

その「記憶」の意味を問うために、こうしたナラティブの形式によっていかなる効果が生じるのかをまず考えてみよう。一人称のナレーションによる回想を通じて主人公に記憶された「過去」の時空へと誘導されることは、観客<sup>アドレシ</sup>聞き手に主人公の記憶に参入している感覚をもたらすことになるだろう。そして映像に描かれる当時の様々な出来事は、観客<sup>アドレシ</sup>聞き手によってドラマとして観賞されるだけでなく、主人公が形象化した過



去の経験としても認識されるから、観客<sup>アドレシ</sup>聞き手は主人公の記憶のプロセスに立ち会っている感覚を持つことにもなる。つまりこの映画のナラティヴの形態を通じて、観客<sup>アドレシ</sup>聞き手は(仮想的に)主人公の「記憶」が生成する場に参入することになると言っている。逆に言えば、観客<sup>アドレシ</sup>聞き手が、ドラマを觀賞することだけに終わらず、主人公の(仮想された)記憶に参入させるためにこうしたナラティヴを設定されているわけである。では、こうしたナラティヴを設定することでこの映画に賭けられているものは一体何なのだろうか。以下論じたいと思うのはその賭物についてである。

まず、写真花嫁の歴史から議論を始めるが、それはこの映画がきわめて歴史的であり、そのことがこうしたナラティヴを採ることと深くに関わっていると考えるからである。ただし、歴史的といっても、それはこの映画が写真花嫁の経験についての時代考証に誠実であるというだけではなく、経験が記憶化される際に不可避に生じる記憶の余白、すなわち経験の可能性の条件でありながらも記憶では外部化される事象に緻密で繊細な視点が向けられていることによる。この映画がドキュメンタリーでもなければドキュドラマでもなく、創作(Fiction)であることが選択されているのは、そうした歴史性を意識的に織り込むためだと言っている<sup>2</sup>。そしてそれは写真花嫁の「記憶」を通じて日系移民史をより広い社会的・歴史的文脈に開くために再分節するべく試みられており、上述のナラティヴによって観客<sup>アドレシ</sup>聞き手を記憶へ参与させることは、そのために要請されたものだということが以降論じられることである。

## 記憶の背景

一九世紀半ばにヨーロッパで開発された写真技術は幕末にはすでに日本に移入され、近代化の進展とともに情報メディアや種々の複製技術領域に急速に取り入れられて社会変化を促しつつ、社会的・文化的にも広く日本社会に浸透していった。身分証や犯罪捜査における同定技術として制度的に採用される一方、肖像写真や記念写真といった新たな娯楽・行事としても定着しながら、近代化による社会変化と日本的な社会性や慣習とを融合する独特な形でも取り入れられることになった<sup>3</sup>。

そうした写真の社会文化的な機能が交差するところに出現した制度のひとつが写真結婚(Picture marriage)である。ただしここで言う写真結婚とは、単に写真をやり取りして結婚相手を決めるような婚姻手続き一般を指すのではなく、ある時代性と制度性を持った特定の婚姻形態のことである。具体的には、経済的な困窮と当時世間に流布した殖民論に促されて、一八八〇年代半ばから本格的に米国本土・ハワイに移民していた日本人男性が日本に戻る費用と時間を節約するために(一部には徴兵や米国への再渡航ができなくなることを怖れて)、代理人を通じて日本と写真をやり取りして結婚相手を決めて入籍し、定住先へ呼び寄せることから始まったものである。こうした婚姻形態が日系移民の間に広がった背景には、一九世紀終盤から始まった排日運動が二〇世紀初頭になると西海岸を中心に激化したことがある。外交問題になることを避けるため、日本政府は合衆国との合意に基づいて(一九〇七年の日米紳士協定)合衆国への新たな労働移民を禁止したのである。そのため移民の大半

を占めていた未婚の男性は定住志向を強め、家族の入国というその時点ではまだ認められていた手続きで、本国日本から配偶者を求めたのだった。

伝統的な見合い結婚の延長線上にあるように見えるこの写真結婚が、それとは一線を画する制度であるのは、日米間の関係悪化の更なる火種になることを恐れた日本政府が、写真結婚の当事者である男女双方の資格審査（収入、所持金、年齢、入籍状況など）を行い、写真花嫁の米国移住の可否に最終的な決定を下したからである。実際、この写真結婚という制度は、排日気運のさらなる高まりを受けて合衆国政府から批判されると、一九二〇年、日本政府によって当該の女性にパスポートを発行しないという形で途絶したのだった<sup>4</sup>。こうして写真結婚が始まり、廃止されるまでの十数年間に、二万人を超える写真花嫁が日本本土、沖繩、朝鮮半島から渡米したとされている<sup>5</sup>。

当時の合衆国では、一度も相手と顔を合わせないまま結婚するこの写真結婚は非文明的なアジア的風習として嫌悪され、その多くが農園労働に従事した写真花嫁たちは、日米紳士協定に違反する移民労働者であるだけでなく、主流社会の（女性の）「良俗」に反するものとして批判・非難された。日系女性の多産性が殊更に言い立てられもして、排日のための格好の材料にもなった<sup>7</sup>。もちろん合衆国社会の写真結婚に対する非難・批判が、排外主義（nativism）と人種主義と性主義のアマルガムにほかならないことは指摘されてきたが<sup>8</sup>、その一方で、写真結婚それ自体は東洋的な家父長制のある種の象徴であり、女性の男性社会への従属が前提にされた抑圧的な「制度」として批判的に見られてきたのもまた事実である。

確かに写真結婚は家父長制が可能にしたものにほかならなかった。女性たちの大半は相手を親や親族に決められて自分で相手を選ぶことができなかったし、「口減らし」のためであることも少なくなかった。渡米しても移住先や相手が日本で聞いていた条件とは大きく異なっていることが多かったが（もちろん逆に女性が嘘をついていることもあった）、行く所がないためそのまま暮らすほかなかった。結婚後も、家事労働や子育ての責任は負わされながらも生活のために働かなければならなかったが、職種は限られているうえに賃金は男性よりも安かった（たとえばハワイのプランテーションでの耕地作業で約三分の二）。そもそも当時の合衆国では、従事する職種やこなす労働量とは関係なく、女性労働はあくまでも世帯の大黒柱である男性を補助する非本来的な労働として否定的に見られていた<sup>10</sup>。さらに、アジア系移民は帰化権をはじめとして様々な市民権を剥奪されていたが、アジア系移民女性はそれ以上に社会参加へのアクセスを奪われており、人種的にも、階級的にも、ジェンダーの点からしても最も社会的な負荷のかかる位置に置かれていた<sup>11</sup>。こうしたことから写真結婚で渡米したアジア系移民女性は、東洋（日本）と西洋（米国）双方の父権的な制度の犠牲者であり、その象徴として表象されてきたと言っている。

もちろんそうした従属性だけで語られる一方的な写真花嫁像への批判から、彼女たちの積極的な主体性を見出すことが行われてもきた。たとえば、アリス・ユン・チェは、日本本土、沖繩、朝鮮半島からハワイに渡ってきた写真花嫁たちが、上述したような従順さや従属性といった「東洋的な」ジェンダー規範にむしる挑戦する、それまでに表象されてきた写真花嫁の

ステレオタイプや一般化とは反対の意識と行動を持ち、エスニシティを超えて連帯するアジア系移民女性像を描き出しているし<sup>12</sup>、イヴリン・ナカノ・グレンは、そうしたジェンダー規範への挑戦と変革とが、ほかならぬハワイの移民社会独自の社会構造と歴史性によることを分析してみせてもいる<sup>13</sup>。しかしながら『ピクチャーブライド』で描かれているのは、そうした相対する従属性と主体性から構成される移民女性のライフ・ヒストリーではないように見える。この映画で目指されているのは、写真花嫁と呼ばれた女性たちのそうした総体的な経験をあ一人の女性を通じて代理＝表象する (represent) ことではないように思えるのである。

先に、「記憶」の余白にこの映画の関心が強く向けられていると述べたが、それはこのことと結びついている。以降では、その「余白」がいかなるものなのかを映画の場面に即しながら論じることにはしたい。

### 記憶の外挿

まず、映画冒頭のクレジットが終わり、ホノルルに到着したリヨが夫となる木村マツジと出会うシーンである。リヨは対面した相手が送られてきた写真よりもかなり年齢が上であるうえに（四三歳の設定）、熊本弁でとつとつと話す姿は手紙から想像していたロマンティックな青年（像）とまるで違うことに驚愕し、困惑と幻滅からその後に行われる集団結婚式でもマツジを拒否し続ける。この対面時における年齢差や見た目から

受けた「ショック」は写真花嫁の経験では必ずといっていいほど語られるエピソードで、ハワイでこの映画を上映する際、当時まだ存命だった「写真花嫁」たちを招待したところ、この場面に彼女たちから大きな声や笑い声があがったことを監督のハッタは印象深く述懐している<sup>14</sup>。

写真結婚における平均的な年齢差は一〇歳だったが、二〇歳を超えることも珍しくなかった（日本政府は年齢差を原則一三歳までとしていたが、例外も認めていた）。また、送付した写真や年齢のほかにも、職業、居住地などでも様々な嘘がつけられていることも珍しくなかった。しかしこの背景には、日本政府が呼び寄せに際して男性側に設けた資格の厳しさがあった。一九一五年までは原則的に一〇〇〇ドルの預金を持つ年収一二〇〇ドルを超える実業家と四〇〇ドルを超える農民しか資格が与えられなかったし、資格が緩和された一九一五年以降でも最低八〇〇ドルの預金証明書を提示できなければならなかった。一九〇二年の数字だが、ハワイの最も高賃金の日本人耕地労働者で月一六ドル、日雇いで一日六五セント、高給とされた本土の鉄道で働く日本人保線工夫でも一日一ドル二五セントだった（実際には渡される賃金から様々な諸経費が差し引かれた）<sup>15</sup>。しかも映画でも触れられている一九二〇年のストライキ（第二オアフ大争議）を引き起こすことになった原因が、第一次世界大戦に伴う物価の高騰によって当時の耕地労働者の月給二〇―二四ドルでは生活が成り立たなくなったためであることを鑑みれば<sup>16</sup>、必要な預金額を準備するのにどれほどの労働と年月が費やされたかが分かるし、「呼び寄せ」実現のためにあらゆる試みが行われただろうことも想像に難くない。つまり写真結婚における年齢差

や嘘は日米間の外交政策が強いた産物でもあったのである。映画で、日本に帰ると言い続けるリヨに対し、マツジが「金ば貯めてまた新しか女房をもらうたい」と言い返す場面があるが、ここにはこうした事実が反映されている。

また、リヨが「シヨック」を受けたまま行われる集団結婚式だが、これは会ったこともない男女がすでに結婚していることを異常視した米国が、入国への条件として要求したものである。合衆国憲法で信教の自由は認められていたものの、事実上キリスト教が国教であり、非文明人が文明化するための前提として長らく考えられてきたことからキリスト教による司式が当然のこととして執り行われたのだ<sup>17</sup>（ただし集団結婚式が廃止された後は、各々自由に仏式や神式で行うことができた）。しかしここで何より注目すべきは、チヨゴリを着た女性が、日本人女性とともに移民局での手続きを経て（すなわち横浜からリヨを含む日本人女性と同船してハワイにやってきて）集団結婚式に参加していることである。

朝鮮人の米国本土・ハワイへの労働移民は、日本人移民の数が増えて勢力を持つことを怖れたプランターたちの要請によつて一九〇三年に始まったのだが、一九〇五年の日韓保護条約によつて李朝（大韓帝国）の外交権を日本が掌握したため、一九〇六年以降米国への労働移民は実質的に途絶することになった（朝鮮人移民の日本人移民との競合を恐れた日本政府が禁止したのだとも言われる）。一九一〇年、日本が「日韓併合」によつて朝鮮半島を植民地化すると、それ以降の朝鮮人の海外渡航は朝鮮総督府の管理下に置かれたが、合衆国の朝鮮人移民男性からの強い要請で、朝鮮人の写真花嫁（사진신부）もこの年から

始まったのだ<sup>18</sup>。しかも一九一八年にアジア全域からの合衆国への移民が全面的に禁止された際、一九〇七年に日米紳士協定を結んでいた日本だけが家族の呼び寄せなどを含めた例外的な移民の入国を認められていたため、朝鮮人の写真花嫁は大日本帝国臣民であるがゆえに、一九二四年の移民法の改正（割当移民法あるいは排日移民法と呼ばれる）によつて日本からの移民が完全禁止されるまで日本人女性と同様の手続きで合衆国に入国したのである<sup>19</sup>。この映画では、それほど明示的ではないし、リヨの経験の後景におかれてはいるが、日本人女性たちの集団結婚式に一人の朝鮮人女性を参加させているのは、こうした歴史に意識的であることが伺える。

また、集団結婚式のシーンでは、白人の牧師が壇上から新郎新婦たちを見下ろしつつ司式を行うが、この映画で白人とアジア系移民のこうした人種秩序<sup>20</sup>が様々な位置関係に表象されていることは注目すべき点だろう。たとえば、サトウキビ畑で働く日本人男性とフィリピン人男性に、白人である農園主のパイパーが仕事の指示をするのだが、パイパーの話す標準的な英語を労働者たちが理解できず、ポルトガル人の現場監督（ルナと呼ばれた）のアントンがピジン英語に「翻訳」することで、ようやく指示を理解し、日系労働者の一人が“Hey, What’s a-matter, this Haole? He no talk English!”とアントンに叫んで労働者たちがいつせいに笑うというユーモラスな場面がある（Haole「ハオリ」はハワイのピジン英語で白人の意味。「よそ者」といった意味を持つハワイ語の「ハオレ」に由来）。実はこのピジン英語自体がハワイにおける人種秩序の産物に他ならなかった。

もともとハワイのピジン語は一九世紀半ばから労働移民と

して入ってきた中国人やハワイ諸島以外の太平洋諸島人と、当時はまだハワイ諸島を統治していた先住ハワイ人の間でのコミュニティションのためにハワイ語をベースにして始まり、後続の移民労働者も使うようになって広まったものである。ただし一九世紀の半ばにハワイ王国がキリスト教国となるように社会的文化的に米国のミッシヨナリーの強い影響下に置かれたこと、経済的には米国資本の急激かつ大量な流入があり、一八七五年には米国との間に互惠貿易条約が結ばれて多数のアメリカ人がハワイに移住して支配層を形成したこと、その後中国、日本、フィリピンから大量の移民が押し寄せたことなどで、人口比がそのステイタスとともに小さくなると、先住ハワイ人の文化や言語は教育や公的な空間で周縁化され、支配層の白人はハワイ語もピジン語も使わなかったため、英語話者にも通じるようにピジンハワイ語は英語化して、ピジン英語（正式には Hawaiian Creole English: 略称 HCE）が形成されたのだ<sup>21</sup>。すなわちハワイにおけるピジン英語は、その形成過程によく言われるような移民社会特有の多言語多文化的な交流の様相だけでなく、人種（主義）的かつ階級的な様相を多分に含んだものであったのである。

新参の日系移民であるリヨが英語を話せることは、そうした人種関係や階級関係の産物である言語秩序を攪乱させる形で浮かび上がらせてもいる。当人は意識しないまま、それを耳にする人間たちに居心地の悪さや決まり悪さ、ときに滑稽さを感じさせるように描かれているのだが、それはリヨの話す英語が初級レベルとはいえ横浜のカフェで船員相手に習い覚えたいわゆるスタンダードなものであり、ハワイの日系移民社会では

使われず、また身に付けることのない英語であるため、ハワイ社会の人種や階級の秩序を逸脱しているからである。

こうした点を端的に示しているのが、友人であり移民生活の先輩であるカナに連れられて、リヨが農園主の娘と初めて会うシーンである。日本に帰国する費用を貯めるため、カヨのやっている（副業の）洗濯業を手伝い始めていたリヨは、農園主一家の洗濯物を届けるためにカヨと二人でミス・パイパー（映画では「ミス・パイパーさん」と日系のピジン英語で呼ばれる）が住む邸宅を訪ねる。初対面の挨拶を交わし、何か飲むかと聞かれると、カナは遠慮して断るものの、リヨは「はい、とつても暑いですから」と無邪気に英語で答え、ミス・パイパーは笑って飲み物をリヨに渡しながら、次のような会話が英語で行われる。

ミス・パイパー「忘れてたわ。あなたは英語が少し話せるって

カナが言ってたわね。とても珍しいわ。」

リヨ「ありがとうございます。」

ミス・パイパー「カナのご主人は写真を見ただけでカナを呼び

寄せたって言うんですけど、あなたもそうだったのかしら？」

カナ（質問が理解できないでいるリヨの代わりに）「ええはい、

リヨも同じです。」

ミス・パイパー「それでご主人とはうまくいつてるの？」

カナ（リヨが返事を躊躇っているのを引き取って）「マツジさ

んはとってもいい人です。」

ミス・パイパー「カナ、あなたはご主人とどうなの？」

カナ（質問に答えないうまま建物を出ながら）「ごきげんよう、

ミス・パイパーさん。」

日本からやってきたばかりの写真花嫁が英語を少しでも話せることの珍しさが驚きとともに語られ、そのまま写真結婚へと話題が移り、夫婦仲まで心配される。一見、家庭の問題をめぐる女性同士の気遣いがやり取りされているかに見える場面なのだが、ミス・パイパーの示す「善意」が、その実、人種と階級の秩序と植民地主義的な偏見と主従関係に則った温情主義によるものでありながら、しかし具体的な対面においてはそれが「気遣い」としてしか顕在化することのないハオリ女性と日系移民女性の非対称的な関係が見事に描き出されている。実際、この非対称的な関係はかなりのものであつたらしく、自らの家で働くアジア人女性を生来の奉公人としてしか考えることができなかった富裕層のハオリ女性がいたことをイヴリン・グレン・ナカノは紹介している<sup>22</sup>。

そしてこうした関係はミス・パイパー、カヨトリヨの服装にも表象されている。強調され過ぎて嫌いはあるが、ミス・パイパーの服装、家屋の外観、内装、調度が（マツジトリヨのプランテーション内の文字通りの掘っ立て小屋とは対照的に）清潔感の漂う上品な「白」で統一されているのは、ハオリであるが故の特権性を象徴的に示すためだろう。一方、パイパー邸を訪れるのに、カヨトリヨの二人は仕事着の山袴でも部屋着の着物でもなく洋服を身に着けているのだが、ここには先述した非対称的な関係が反映されている。というのも、こうした洋装は決して恣意的なものではなく、同化のために要請されたものであつたからである。一九世紀の終わりから、野蛮な風俗・習慣を持

ち、排他的で、アメリカに同化しようとしなない（同化できない）人種として排斥されてきた日系移民は、一九〇七年の日米紳士協定以降に新たな移民が禁止されて定住志向を強めると、主流社会との摩擦を緩和するべく、日本人会や県人会をはじめとする日系の各種団体や新聞が中心となって「米化」のための矯風運動を展開した。主流社会から異常視され、蔑視されている生活環境、風俗・習慣、マナー、仕事のやり方など様々なものがターゲットになったが、そこには女性の服装も含まれており（移民してきても和服を着続ける日系女性は同化できないことの証左とされた）、コミュニティを出て、白人のいる地域を歩くときは洋装はもとよりハットをかぶるといった欧米風の「身だしなみ」に注意を払うことが新聞などで繰り返し警告された<sup>23</sup>。

ただしこの映画では、リヨの服装はその英語と同様、ハワイの日系移民社会の秩序から逸脱したものととして描かれている。リヨは移民船からホノルルに降り立ったときに唯一洋装していた女性であり、農作業着の着方を知らず、洗濯物として持ち帰ったミス・パイパーの見栄えの良いドレスを自宅で身に付けて姿見に映してみたりもする。作る食事もコロッケばかりで、マツジからは都会の食い物しか作らないと文句を言われることからわかるように、英語を話せる横浜育ちの「シテイ・ガール」にとつて、ハオリの「良俗」は同化するために要請されているのではなく、すでに日本の都会生活において内面化された憧憬の対象となつている。だからリヨの場合、一般的な日系移民女性とは違って、都会的な「良俗」志向を脱することがハワイの移民社会に定着していく過程として描かれているのである。そしてこうしたリヨの性格付けは、観客がリヨのハワイで

の経験のある種の「異文化体験」として追体験できることにも寄与するものだろう。

ちなみにこの「良俗」はハオリ女性にも違った意味で強いられたマナーだった。初期の宣教目的の頃こそハオリ女性はハオリ男性とともに働いていたが、プランテーション経営を基盤にした有産階級が出来上がってくる頃には、ハオリ女性は家事の切り盛りといった「良妻賢母」の役割だけを期待されるようになり、プランテーション経営をはじめとする実業には一切タッチすることはなかった。とくに有閑階級 (leisure class) の未婚女性は、就学や就職などを求められることもなく、社会から隔絶されて家庭化され (domesticated)、チャリティ活動と同じ階級の子たちとの付き合いといった文字通りの余暇 (leisure) にいそしむことが美德とされた<sup>24</sup>。サトウキビの焼畑作業中に迷子になった息子とともにカナが命を落とした後、洗濯物を届けにパイパー宅を訪れたりヨに、ミス・パイパーが洗濯物を受け取りながら “I'm so sorry” としか口にできず、去っていくヨの後姿に窓越しに哀しげな視線を送る場面がある。音楽の効果もあいまってひどく物悲しい場面なのだが、それはミス・パイパーが抱いているだろう悲しみに同一化するからではなく、ハオリ女性がある面ではアジア系移民女性と同型の従属を強いられている存在でありながら、しかしその「白い邸宅」を一步も出ることがないように、自らのジェンダー規範に含まれる人種主義や階級主義のうちに留まり、それゆえに温情主義的な善意——すなわち人種や階級——を超える連帯も交流も決して生まれ得ないだろう断絶を感じさせるからなのである。

## 記憶の象徴

もちろんこの映画では「記憶」を取り巻く当時の社会関係にだけ焦点が当てられているわけではない。日系移民の記憶に深く残る生活史とでも言うべきものが丁寧に収められてもいる。とりわけそこで女性の労働がひとつの中心になっているのは、先述した写真花嫁や日系移民女性の労働が否定的に見られてきたことへの挑戦であり、これまでの表象を再分節するためのものであるだろう。実際、この映画では、サトウキビ畑で働く女性たちは、男性とはまた違ったグループを組み、リーダーに当たる女性が統率し、仕事を急かすのに鞭で脅すことさえあるルナと丁々発止のやり取りをしながら仕事を進めていく場面が何度も出てくる。そこで描かれているのは日系移民女性の労働に取り組む際の主体的な協働性であって、決して労働や生活における艱難辛苦だけでもなければ、従属性や従順さといった家父長制の犠牲者といった面だけでもない。

それをとりわけ象徴的に示すのは、女性たちが昼食を取るために仕事の手を休め、サトウキビ畑の閑地に車座になって子どもたちの面倒を見ながら、新聞に載っている「駆け落ち」のゴシップ話に打ち興じるシーンだろう。一見、何の変哲もなく見える光景なのだが、野良仕事に従事するアジア系の女性たちがこんなにも楽しそうに交歓する場面を合衆国の商業映画では管見にして見たことがない。多重的な意味で本来的でない否定的に見られてきたアジア系移民女性の労働が生存の手段ではなく、協働する生の在りようとして生き活きと描かれている

のである。もちろん移民労働者である以上、彼女たちは好機があればいつでもどこにでも移住する可能性を持つ流動的な存在でもある<sup>25</sup>。だからこそ逆にその協働性はかけがえのないものであり、仲間のヤヨイがホノルルで商売を始めるためにプラントーションを離れる際に皆で送り出すシーンやホノルルに行ったヤヨイのことがホレホレ節で切なく歌われる場面が挿入されているのだろう。そして日系移民女性たちの交歓を描くこの場面が、主人公のリヨはもちろん特定の誰かだけを強調することなく、女性たち全員が常にフレームに納まるようにして引き気味のカメラで水平な視点から撮られているのも、ある個人の名において記録されるような特権的な歴史ではなく、日系移民女性たちの存在をその協働性において描くことがこの映画の目的であるからだろう。

また、この女性たちの交歓の場面は、リヨにとつての参加儀式<sup>インシエーション</sup>としても描かれている。会話の途中でムカデがリヨの服に入り込んで大騒ぎになり、皆が手を貸してムカデを服からはたき出すと、ルナのアントンが落馬したのだと思つて踏み潰せという声がヤヨイから上がつて、リヨは怒りとともに何度もムカデを踏みつけ、皆が手を叩いて大笑いするのだが、それはそれまで農作業にも慣れず、アントンに怯えるばかりだったリヨが、自分の意思をあらわにすることで皆に受け入れられ、仲間となる契機なのである。その意味では、この映画は、両親の死に負い目を持った横浜育ちの「シティ・ガール」が肩身の狭い日本を離れ、様々な困難に出会いながら成長して大人になり、ともに生きる相手を見つけてハワイという場で新たな生を踏み出すという一人の日系移民少女の成長譚でもある。実

際、その成長は、映画の終盤でハワイに定住することを選んだリヨがホレホレ節——「ホレホレ」とはハワイ語でサトウキビの枯れ葉を手作業で掻き落としていく作業のことで、ホレホレ節とは日系移民がこうした作業をしながら、自分の日々の生活や問題、心情や感慨といったものを即興で歌詞にして歌う労働歌、民謡のことである<sup>26</sup>——を自ら歌い始めることで示される。

ただし、こうしたユーモラスで生き生きとして見える交歓の場面でも、先に述べた歴史性はおろそかにされていない。女性たちが噂話に花を咲かせる新聞の「駆け落ち」記事は、写真結婚のあつた時代に邦字新聞を賑わしていた話題だったが、日系移民女性にとってゴシップ以上の意味を持つ、いわば移民生活の根幹に関わる問題だったからである。というのも、写真花嫁として渡米してきた女性の多くは、家事や子供の世話に加えて外でも働くという過酷な労働を強いられていたが、夫の多くは一九世紀後半の近代天皇制確立期のきわめて父権的な教育と価値観で育つたために、そうした女性のあり方を自明視していた。一方、女性たちは夫に比べて相当若いうえに、すでに大正デモクラシーが訪れていた時代に自己形成していたこともあつて（実際、当時の邦字新聞では日系移民男性の女性に対する振る舞いや考え方が旧時代的だとして女性たちから批判されていた）、夫婦の間ではすれ違いや問題が生じることは珍しくなく、進退の窮まった女性のなかには他の男性と「駆け落ち」する者が出たのである（単独では逃げようにも逃げられなかった）。しかし現実の日系移民の離婚率はかなり低かったことが指摘されていることからすれば<sup>27</sup>、こうした「駆け落ち」が事件として繰り返すことになったのは、ユウジ・イチオカが言うように、ゴ



シップ記事で販売拡大を狙う新聞社の思惑とそうした記事をコミュニティ統制の手段にしたい日本人会に代表される移民組織の利害とが一致したからであつたろう。実際、新聞記事や捜査広告には写真と名前が掲載され、通報者には賞金が出ることもあつたし、こうして見つけ出された女性は「不貞者」の烙印を押され、男女の二人は日系移民社会から追放されることさえあつたのだ。<sup>28</sup>

こうした日系移民(史)のネガティブな面は他にも取り上げられている。たとえばリヨとの仲がうまくいかないマツジが賭場に行き、そこで働く女性と言葉を交わしながら酒を飲むシーンがあるが、日系移民社会にとって賭博と飲酒は大きな問題だつた。もともと雇用主が純粋に労働力だけを求めていたことがあつて、労働移民の大半は壮年期の独身の男性たちであり<sup>29</sup>、農園や炭鉱が主な労働場だつたことから、満足な娯楽もない移民男性たちには賭博と大酒とが広がっていたが、特に賭博は一攫千金の夢もあつてのめりこんで身を持ち崩す者も多く、移民社会では問題視されて邦字新聞でもたびたび取り上げられていた<sup>30</sup>。そして賭博は売買春といわばセットになつてもいた。そもそも一九世紀にアメリカ本土やハワイに渡つた日本人移民女性の過半数がセックス・ワーカーだつたと考えられており、資料が乏しいため統計的な数字で示すことはできないようだが、前借金や甘言による人身売買めいた形での渡米も少なくなくなつたことが指摘されている<sup>31</sup>。ハワイの場合、給料が支払われる週末になると、ホノルルからプランテーションのキャンプまで賭博師と男性の相手をする女性たちが商売のために訪れていたという<sup>32</sup>。映画でも、賭場で働く女性たちが荷馬車に乗つ

てプランテーションを訪れて賭場の開帳を宣伝して回り、声をかけられて鼻の下を延ばすマツジをリヨがいたたまれなさそうに見つめる場面がある。映画内では(おそらく現実でも)リヨをはじめとするプランテーションで働く移民女性と交差することがなかつたとはいえ、こうした賭場で働く女性たちもまた、この映画が捧げられている「旅する女性たち」の一員ではあつたのだ。

日系移民の定住度が増すにつれて移民コミュニティが形成され、映画にも出てくる盆踊りや映画上映といった様々な行事やレクリエーションが始まつたが、ハワイの場合、こうした行事やレクリエーションは、より賃金の高い米本土へ流出する移民たちを引き止めることを目的に、労働条件や生活環境の改善の一環としてプランターたちが支援あるいは導入したものである。マツジとリヨの住居は先述したように掘つ立て小屋ではあるにしても、個々人が独立した家に住めるようになったのは、プランターたちが移民の流失を防ぐために講じた生活環境改善策によるもので、十全なものからは程遠かつたとはいえ、それまでの凄惨なプランテーションの生活環境はずいぶん改善されたのだ<sup>33</sup>。実際、映画でも、マツジより年齢の若いカンザキと妻であるカナは家族ごとキャンプで集団生活をしていることになつており、むずかる子どもをあやすためにあるいは夫カンザキとのセックスにもキャンプを出てサトウキビ畑の灌漑路傍の閑地で夜を過ごす様子が描かれている。

なお、サトウキビ畑で上映される無声のチャンバラ映画(『血煙高田の馬場』の弁士を三船敏郎が演じているが、それは米国のシネアストが敬愛を示すような意味での映画史的なオマー

ジュでもなければ、一九八〇年代のテレビドラマ『ショーグン』への出演で一気に米国でのポピュラリティを獲得した日本人のサムライ映画スターの参照に留まるものでもなく、日系アメリカ人にとつての象徴的な映画史的記憶とでもいうべきものであるだろう。三船敏郎が米国で知られるようになるのは、一九五一年にヴェネチア映画祭でグランプリを取った黒澤明監督の『羅生門』（一九五〇）をRKOが東宝から配給権を買い取って全米で上映してヒットさせたからだ（一九五一年のアカデミー賞名誉賞を受賞）、一九五一年当時、日本はまだ敗戦国としてGHQの占領下にあっただけでなく、戦争中に敵性外国人として強制退去・強制収容された本土の一二万人近い日本人は破壊された戦前の生活やコミュニティをようやく立て直し始めていた時期でもあった（しかしこの時点では一世はまだ帰化不能外国人であり、土地を所有することもできず、日系人に対する反感や排外主義はいまだ強かった）。そうした時期に日本の映画、日本人の映画監督、日本人の俳優が合衆国で評価され、以降、クロサワとミフネが誰にでも知られる世界的なサムライ映画のアイコンになっていったことの意味は、日系人にとつて決して小さなものではない（映画で弁士役の三船敏郎が呼びかける二人の小さな男の子の名前が「アキラ」と「トシロウ」であるのはさすがにユーモア以上のものではないだろうが……）。

### 記憶の再分節

これまで『ピクチャーブライド』では、フィクションであることを前提に、主人公の記憶に社会的背景を外挿しつつ、実証

的に記憶をたどり直していることを論じてきた。しかしこの映画は、そうした手続きを通して日系移民の主体性をも再分節してみせてもいる。たとえば、耕地労働者に給料が支払われる際、フィリピン系労働者が同じ労働であるにもかかわらず日系労働者よりも賃金が安いことに不満を漏らすと、カンザキが唾を吐きながら「俺たちの方が働きがいいからさ」と言い放ち、両者が殴り合いになりかけてマツジが間に入って止めるシーンがある（プランターは労働者の分断と支配のために労働キャンプをエスニステイ別にし、賃金や待遇に格差をつけていた）。支配層であるハオリとの関係においては人種主義の被害者である日系移民も、人種秩序に組み込まれたが故に加害者（レイシスト）として存在したことがここでは示唆されている。また、鞭で労働者を脅すことを見咎められ、時代が違々と農園主のパイパーにたしなめられたルナのアントンが、「ハワイに来て十ヶ月のあなたに何が分かる。俺は二〇年いるんだ。なぜあんたが農園主になれて、ポルトガル人はなれないのかわかるか。それはあんたがハオリだからさ。」とパイパーに言い返す場面がある。ハオリになれる白人となれない白人のいることが示唆されているわけだが、米国から来た宣教師やプランターとは違って、ポルトガル系移民は基本的にプランテーションの耕地労働者としてハワイに移住してきたがゆえに、労働者としては相対的には高賃金で高い地位に就くことはできたものの支配層のステイタスを獲得することはなく、そのため非白人の移民労働者からもハオリとは見なされることのなかった白人であった<sup>34</sup>。つまりハワイのプランテーション産業への関与の仕方が作り上げていたハワイの人種秩序は、白人と非白人を峻別していただけでなく、

白人や非白人のなかにも人種主義的な階梯を作り上げ、日系移民の人種意識も大日本帝国の人種秩序を背景にしてその秩序に組み込まれたのである<sup>35</sup>。

そしてまたこの移住者たちの人種秩序は、先住者を疎外することでも成り立つていた。映画で先住ハワイ人が出てくるのは一箇所、両親が当時死病とされていた結核（肺病）で死んだことを告白したものの、マツジに受け止めてもらえないことに耐えかねて家を飛び出したリヨがカイアルアの海岸までたどり着くと、砂浜で網漁をしている先住ハワイ人の男性に話しかけられる場面である。その先住ハワイ人男性は、リヨを先住ハワイ人の娘だと思つたと言いながら、リヨから日本人だと聞かされると「ワヒネはそっちでは働かない。自分も五年働いてやめた」とハワイ語を交えてつぶやきながら作業に戻るといふごく短いシーンなのだが、先住ハワイ人とプランテーション移民労働者との断絶がここには折り込まれているように思われる。

ハワイが多民族社会になったのは、一九世紀半ばから急激に発展・拡大したサトウキビのプランテーションの運営のために、プランターたちが文字通り世界各地から移民労働者を呼び寄せたことによる（一定のエスニシティに偏らないようにしたのは労働者を分断し、支配するためだった）。ハワイ諸島には先住民がいたが、欧米から入った感染症や病原菌のために、キャプテン・クックがハワイ諸島に到達する一七七八年以前には三〇万から三五万と見積もられるその人口は（二二万や八〇万という説もある）、一八五三年には約七万三千人程度にまで減少していたし、一九世紀前半から始まっていた砂糖産業で要求さ

れる過酷で搾取の激しい労働に文化的に適応しにくかったことや、近代化に伴い伝統的な自給自足的生活形態が崩壊する一方、ハワイの砂糖産業では酷使・搾取されることからより高い賃金を求めてカリフォルニアへの流出が続いていたために、急速に拡大するプランテーションの労働力としては質的にも量的にも不十分だとプランターたちから判断されていた。こうして一九世紀後半から移民の流入が増大した結果、一八五三年には先住ハワイ人を祖先に持つ者はハワイ人口の九七・一％であつたのが、一八九〇年には四五・一％、一九二〇年には一六・三％にまで減少した。一方、日系人の人口は一八九〇年で一四％、一九二〇年にはハワイのエスニック集団としては最大の四二・七％を占めるまでになっていた（全人口は約二五万六千人で、白人系は七・七％）<sup>36</sup>。一九世紀後半から二〇世紀前半にかけての多民族社会形成期のハワイでは、イヴリン・グレン・ナカノが指摘するように、支配層／白人／アメリカ人というアイデンティティを持つハオリと、その反指針として労働者層／非白人／帰化不能外国人と見なされる日系という異種婚を嫌うきわめて同質性の高い二つのコミュニティが軸となることで人種秩序が編成され、先住ハワイ人はハワイ政治の当事者の位置から周縁化されていったのである<sup>37</sup>。

ただし、こうした人種的な分断を越える出来事を描こうとした片鱗がこの映画にはうかがえる。十分に展開されていないので分かりにくいのが、一九二〇年の大規模な労働ストライキ（第二オアフ大争議）の準備について日系移民男性たちの話し合う場面やマツジがリヨにストライキ用のカンパを求める場面が描かれているからである。この第二オアフ大争議は、一九〇八

年の第一オアフ争議が日系移民だけの非組織的なストライキであったのとは違って、九〇〇〇人の日系移民とフィリピン系移民とが計画的に起こしたもので（映画でもフィリピン系労働者との連携が話題になる）、開始後には限られた数ではあったもののその他のエスニシテイの労働者も加わったのだった。プランターの苛烈な抑圧と労働者側の様々な問題から最終的には労働者たちの無条件職場復帰という敗北に終わり、日系移民のプランテーション労働からの離脱を促進させたものではあったが、このストライキは一定の賃金や生活条件をプランターに改善させ、何より「分断と支配」による移民労働者の搾取に対して労働者たちがエスニシテイ（人種秩序）を越えて連帯した画期的な運動として記憶される事件で、女性労働者の大半を占めていた日系移民女性の関与と貢献の点からしても特筆される出来事であった<sup>38</sup>。おそらく映画ではこの第二オアフ大争議を人種の壁を超えた労働者の連帯と労働における女性の主体性の象徴として取り上げるようとしたのではないかと思わせるが、（おそらくは予算の都合上）このトピックは十分展開されず、先述したような男性たちが相談する場面とマツジがリヨにカンパの供出を求める場面、そしてサトウキビ畑で働く女性たちがもうじぎストライキをやってルナを馬から落としてやるとホレホレ節で歌うことにとどまっている。

また、記憶の再分節は日系人の人種関係と同時にジェンダー関係においても行われている。カナは顔に痣をつくることがあつて夫のカンザキに暴力を振るわれていることが示唆されているのだが、その理由をリヨに訊かれてカナは次のように答える。船を下りて初めて会ったカンザキは、周りも羨むほどハン

サムで、やさしく、きちんとしていたのが、すぐに意地悪になつた。ずっと働き詰めだったけれど、大丈夫、私は強いからと言うと、カンザキはお前は働きすぎると言い、私が働かないでどうやって熊本に錦を飾るのと問い返すとカンザキはもつと怒つただけだった。一方、マツジとカンザキが酔っ払ってサトウキビ畑に座り込んで話し込む場面では、お前は田舎育ちの嫁さんがいいいと羨ましがるとマツジに、カンザキは英語と日本語交えながら次のように答える。カナは俺にはできすぎだ。カナを見るたびに腹が立つんだよ。哀しそうな目をしやがつて……。この後カンザキは立小便をしながら思っていた通りだとサトウキビ畑をのしり、マツジからハワイに來られたのはラッキーで、日本にいても稗や粟ばかり作っていただけだと言り返される。このカンザキとカナの関係を通じて示されているのは、家父長的な暴力の裏にある移民一世男性の挫折であり、そこから生じる抑圧移譲のあり方だろう。

当たり前のことだが、移民史は決してサクセス・ストーリーではない。もちろん成功が語られもするが、それが語られる価値を持つのは「成功」していない者の方が多いからである。映画のカンザキは「成功」していない移民一世の例である。夢を抱き、期待すら受けて一花咲かせるために移民してきたものの、過酷な労働に追われるばかりで生活は一向に楽にならない。もちろん相対的にはあれ、日本にいたときよりは高い賃金で働き、社会資本が整備されている面もあるから暮らしぶりもましにはなっている部分もあるだろうが、市民権はおろか帰化の権利も持てぬまま搾取されるばかりで、考えていたようには金を稼ぐことも貯めることもできず、故郷は遠い

存在になつていく。もともと文化資本を持たないから労働移民として渡来したところに、市民権を持たないがゆえに専門職のような賃金の高い職業に就くことは法的に禁じられていて<sup>39</sup>、社会上昇の可能性は限りなく狭められている。そうした状況がきつい仕事に耐えて働く意欲やもともと持つていた志を日々奪つていくのだが、家庭を維持しなくてはならないし、何より家族はきつい労働に耐えて移民として生きることの抛り所でもある。妻はその状況が分かるから自分がよりよく働くことで期待をつなげようとするものの、夫はその期待に応えられないことを自覚しているがゆえに自尊心を維持できなくなり、外では既定の人種秩序を内面化して下位にあると見なせる者に人種差別を實踐し、家庭では父権に訴えてよりヴァルナブルな存在（妻＝女性）へ暴力を振るうことで自我の安定を図ろうとする。マイノリティ男性の典型的な抑圧移譲の構図だが、カンザキの場合、焼畑作業で妻と子どもを失つて自己憐憫すらできなくなり、廃人状態になってしまう。それは移民であることの根拠を完全に喪つた男性のひとつの末路であり、あまり口端に掛かることのない移民（史）の記憶の影でもある。

## 記憶の継承

記憶として提示されているこの映画の中で、対象化されている出来事がどのように扱われてきているのかをここまで見てきた。主体が記憶として形象化している出来事だけでなく、そ

の記憶を構成する条件でありながらしかし主体の記憶においては余白となる出来事を歴史性と社会関係から批判的に外挿していることをいくつかの観点から論じた。ここではこうしたことの意味を、説話論的なテーマから捉え返し、当初立てた問いすなわちこの映画において記憶のナラティブに賭けられているものについて考えてみたい。

この映画の物語では「死」がリヨにとつて大きなメルクマルとなつている。映画の物語が始まるのはリヨの父親の死（葬式）からであり、写真花嫁としてハワイに渡つたのもこの父親の死が契機であつた。また、父母の死が結核によることをマツジに告白したものの、それを受け入れてもらえなかったことに耐えられず、家を飛び出して海岸を彷徨するリヨに家に戻るよう言ったのは焼畑作業で命を落としたカナの幽霊であつた。一緒に日本に帰りたいというリヨに「日本で誰かが待つていても？ それより私たちを覚えていて。仲間の女の子たちを頼んだよ」とカナは応じ、リヨはこのカナからの言葉からハワイでの生活を受け入れることになる。そして映画の物語は、死者（祖先）の霊を迎える盆行事の日に、互いを受け入れたリヨとマツジがリヨの両親と焼畑で死んだカナとその息子ケイの名前が書かれた灯籠を灌漑水路に流して見送る場面で終わる。リヨとこうした死（死者）との関わりは、生者の生が死者の死を糧にしていること、生きている者の協働性は生きている者の間だけではなく、現存しない者（死者＝他者）とも連続しているというテーマの反映であるだろう。このテーマからすれば、リヨがサトウキビ畑の精霊たちから繰り返し返しきさきやきかけられているのも、直接記憶に残ることのないハワイに生きた前人た

ちとの生の連続性の象徴と見なすことができよう。

そしてこのテーマは、この映画で採用されている記憶のナラティブにも関わるものである。過去が想起と語りによって分節され、現在に現働化されることが記憶の現れる条件である以上、この想起と語りは、その主体が直接経験し、意識できるレベルを超えた世界との関係や他者との関わりからなる過去の経験の地平を相即的に立ち上げる。つまり過去の回顧は、主体のパスpekティブに基づくものであるがゆえに死角や見落しを伴い、言語化によつて実経験が縮減されてしまうといった内在的な水準とは別に、原理的に主体の記憶のうちに対象化されない過去の地平をその背景に随伴するのである。聞き手は語りのなかにある様々なコードを自らの経験と知識を働かせて想像的に読み取ること、語られる記憶の地平を自ら構築して、その「他者」の記憶を理解するのだが、この映画では物語において仮構されたリヨの「他者」の記憶に、単に時代性を表すための補完的な知識を織り込むのではなく、これまで論じてきたような今日の学識によつて裏づけられた人種関係、ジェンダー関係、階級関係を批判的に外挿すること、これまでの写真花嫁の表象を再分節する社会文化的なコードを物語に込め、観客に聞き手が写真花嫁の物語をある個人のライフ・ストーリーとしてではなく、集団的かつ社会的な歴史的存在として理解するようにしているのである。

ただこうして見てくると、そもそもこの映画を記憶のナラティブとしてではなく、最初から過去をドラマ化して提示する方法も取りえたのではないか、と考える向きがあるかもしれない。実際、作品の性質が変わってしまうことを別にすれば、そ

れは十分可能であったように思える。逆に言えば、この映画はこうしたナラティブを積極的に採用していることになるわけだが、その積極性について考えることは、本論で当初立てた問いすなわち記憶のナラティブに賭けられているものについて答えることでもある。

メルロ・ポンティは、「思い出すということは、それ自体として存在し続けていた過去の像「タブロー」を、意識のまなざしのもとに取り戻すことではない。思い出すとは、過去の地平の中に入り込み、重層した視点をそこから次々に展開し、それをまとめあげる経験が、その時間的な場において、再び生きられたものとなるようにすることである」と述べているが<sup>40</sup>、想起（思い出すこと）がそうしたものとすれば、「思い出しつつ伝える」という記憶の語りは、聞き手がその統合的な視点を共有しつつそのナラティブをトレースすることで成立するものであるだろう。もちろん映画では物語の語り手は仮構的なものだが、この映画が採る記憶のナラティブではそうした統合的な視点が仮構されるのである。実際、高齢になった「現在」のリヨから「過去」が想起されることで物語が締めくくられる映画のラストのナレーションでは、リヨの心象風景にして過去の経験の地平ともいうべき月明かりに照らし出された風にそよぐサトウキビ畑が映し出されるが、観客に聞き手はリヨの視点からその風景を見るために、リヨの過去の地平へと入り込み、今まで映画の中で展開された出来事をリヨの記憶の地平として統合し、映画を観ている時間的な場において、過去のイメージが現在に向けられていることを自覚するようになっていく。

この映画の物語では、リヨがハワイへ移住することで生ま

れた新たな体験と出会いが、過去を対象化して受け止めることを可能にし、未来に向かうための記憶の作業へと転化されている。同時にそれは主人公の視点を共有することで観客<sup>アドレシ</sup>聞き手が仮構的に行っている作業でもある。言葉を換えれば、新たな旅と新鮮な出会いによってリヨが手にした過去についての新たな認識が、記憶の作業を通じてリヨの「経験」を再構成するわけだが、こうした記憶のナラティヴをトレースする観客<sup>アドレシ</sup>聞き手の意識では、米山リサの言う「再記憶化 (rememoration)」のプロセスが生じているのである。再記憶化とは「過去の『イメージの向けられた相手が現在であること』を、現在が自覚』することを可能にする、ひとつの社会的実践である」<sup>41</sup>。この映画に即して言えば、観客<sup>アドレシ</sup>聞き手は写真花嫁と呼ばれた女性たちの歴史を現在との連続性において肯定しつつ、その肯定を通じて現在の世界との関わりを批判的に捉えることが可能になるプロセスに参与するのである。そしてこのことこそ、この映画が採った記憶のナラティヴの賭物なのである。

一見、この映画は、両親の死に負い目を持つ日本人女性がハワイに移民し、困難を乗り越えて、ともに生きる相手を見つけ、新しい生活を始めるというロマンスに見える。しかしそのロマンスは、決してハッピーエンドに収斂する矛盾や対立の予定調和的な解消によって成就されてはいない。むしろそうした矛盾や対立を自覚することを通じてロマンスが可能になることに主眼が置かれ、その矛盾や対立の諸条件の歴史性や社会性にこそ繊細なまなざしが向けられている。「すべてがアジア系アメリカ人女性たちの手によって作られた」とハッ

タが呼ぶこの映画は、記憶のナラティヴを採用することで「過去」に観る者を参入させるが、それは日系移民女性一世からの記憶の語りかけを仮構しながら、実は、現在においてそうした諸条件と地続きの「現在」を生きる日系の、アジア系の女性たちが、あるいはそうした人々と社会でともに生きる者たちが、現在の位置を確かめるために「他者」である前人の記憶に取り組み直し、時空を超えた協働性をあらためて確認し、未来に向けて呼びかけ直すための物語として提示されているのである。

## 注

(1) この映画は全米芸術基金 (National Endowment for the Arts) と米国映画協会 (the American Film Institute) の助成を得て(後には米国や日本企業、その他多くの団体や市民からの基金や寄付を受けて) インディペンデントで製作された作品で、一九九四年にカンヌ映画祭オフィシャル・コレクションに出品され、一九九五年に出品されたサンダンス映画祭では「観客の視點賞」を受賞し、米国では一九九五年、日本では一九九六年に劇場公開された。監督かつ脚本の共同執筆者であるカヨ・マタノ・ハッタは、ハワイ州オアフ島で生まれ、ニューヨークで育った日系アメリカ人三世で、スタンフォード大学卒業後、カリフォルニア大学ロサンゼルス校の修士課程の卒業制作として写真花嫁のドキュメンタリーを制作した後、自らの祖母の経験を題材にしつつ(ただし祖母は写真花嫁ではない)、初めての商業作品として本編に取り組んだ(なお、その後いくつかの小品を撮ったものの、二〇〇五年に船の事故により他界している)。

本作に取り組みにあつたハッタの動機、意図、準備、製作過程での出来事や困難、感慨や反省などに関しては、映画全体の紹介と説明がされているCAAMI: Center for Asian American Media (サンフランシスコ国際アジア系アメリカ映画祭を主催)のサイトで、本人のエッセイを読むことが出来る (Kayo Hata, "Making Picture Bride: Balancing History and Fiction in Dramatic Film," [http://www.asianamericanmedia.org/picturebride/idx\\_main.html](http://www.asianamericanmedia.org/picturebride/idx_main.html), [2009/01/07 アクセス])。本作品はVHSテープでは日本で一九九六年にCICビクター・ビデオから、米国では一九九七年にMiramax Home Entertainmentからリリースされ、DVDでは日本でも二〇〇〇年にJVCエンタテインメントから、米国では二〇〇四年にMiramax Home Entertainmentからリリースされた。また、カヨ・マタノ・ハッタ監督自身によってノベライズされて日本で刊行されている (カヨ・マタノ・ハッタ『ピクチャーブライド』酒井紀子訳、キネマ旬報社、一九九六年)。

(2) 写真花嫁が経験したことのリアリティを優先させるからだろうが、かなり厳密な時代考証が行われている一方で、歴史的な年代性は (おそらくは意図的に) 無視されている面がある。たとえば、後に触れる移民局での集団結婚式は、この映画が設定している一九一八年にはすでに行われていなかった。法的には問題がないにもかかわらず差別的に扱われることへ日本領事や日系住民が抗議し、ハワイでは一九一三年に廃止された (柳澤「ハワイにおける『写真花嫁』問題」『金城学院大学論集 社会学編』第一巻第一・二合併号、二〇〇五年、一八三—一八五頁)、米国本土では一九一七年に廃止された (Yuji Ichioka, *The Issei: The World of the First Generation Japanese Immigrants, 1885-1924*, Honolulu: Free Press, 1990, pp. 173-175)。またこうした歴史性の逸脱ということでは、瑣末なことではあるが、リヨの仲間で、同じ写真花嫁として先にハワイに来ていたカヨ

が、夫婦仲のうまくいかないことを心配してリヨの夫のタツジに「Make romantic! Like in movie, Rudolph Valentino ミタイニサ」とアドヴァイスする場面があるが、ルドルフ・ヴァレンティノが端役のダンサーから、いわゆるセックスシンボルとしてハリウッドのスターダムにのし上がるのは一九二一年の *Four Horsemen of the Apocalypse* (邦題『黙示録の四騎士』)以降だから、一九一八年の段階でこのようなことが口にされるのは厳密に言えばおかしい。さらに瑣末になるが、サトウキビ畑での「チャンバラ」映画の上映はプランテーションで働く戦前の日系移民にとって大きな娯楽のひとつだったことから、「記憶」の象徴のひとつとしてこの映画でも描かれているのだが、上映されている映画は伊藤大輔原作・脚本・監督の『血煙高田の馬場』で、日本での公開は一九二八年だから一九一八—一九九年には存在していない。

(3) 写真に代表される近代的な表象技術が明治期の近代化に伴う社会文化的な変容にどのように影響を与えたかについては拙書を参照 (李孝徳『表象空間の近代——明治「日本」のメディア編制』新曜社、一九九六年)。また写真という表象技術が近代化に伴う日本的な社会政治にきわめて特異な形で受容されていったことを論じたものとしては、多木浩二『天皇の肖像』岩波書店、一九八八年を参照。

(4) 写真結婚という制度が生じた経緯に関しては、Ichioka, *The Issei*, pp. 164-165 を参照。

(5) 写真花嫁の数に関しては、Franklin Odo and Kuzuko Sinoto, *A Pictorial History of the Japanese in Hawaii, 1885-1924*, Honolulu: Bishop Museum Press, 1985, p. 80 を参照。ただし、写真花嫁の統計的な数はその定義によって変わるというのが指摘されている (柳澤幾美「ハワイにおける『写真花嫁』問題」、一八五—一八六頁)。また、本稿では写真花嫁 (picture bride) を二〇世紀初頭の米国の移民排斥措置に伴って渡米した日系、朝鮮系、沖



繩系の（つまり大日本帝国版図の）アジア系女性としているが、写真を通じて結婚し、配偶者を呼び寄せることは他の地域でも行われていたようで、たとえばトルコ、ルーマニア、アルメニア、ギリシヤなどからの移民女性に対しても picture bride という名称が使われていたことを柳澤幾美は米国の当時の新聞から指摘している（柳澤幾美、同論文、一九〇頁の注1参照）。また、ハワイだけは例外的に一九二三年までこの写真花嫁は存続しようだが（柳澤幾美「ハワイに渡った日本人『写真花嫁』たち——最初の『写真花嫁』から最後の『写真花嫁』まで」『金城大学論集 社会科学編』第三巻第二号、二〇〇七年、一三七—一三八頁）、一九二四年の移民法の改正によって日本および朝鮮半島からの移民が全面的に廃止されて写真結婚という「制度」は完全に消失した。

- (6) Ichio, *Issei*, pp. 173-175.
- (7) 桑井輝子『外国人をめぐる社会史——近代アメリカと日本人移民』雄山閣、一九九五年、一六五—一七二頁。
- (8) たこぎ Evelyn Nakano Glen, *Issei, Nisei, War Bride: Three Generations of Japanese American Women in Domestic Service*, Philadelphia: Temple University Press, 1986, pp. 49-50°
- (9) 映画では、故郷の鹿児島で母親を、その後移り住んだ横浜で父を結婚で亡くした主人公リヨが、周りからの偏見や差別から逃れるために、マツジにはそのことを秘密にしたまま入籍してハワイに赴いたという設定になつてゐる。
- (10) Evelyn Nakano Glen, *Unequal Freedom: How Race and Gender Shaped American Citizenship and Labor*, Cambridge: Harvard University Press, 2002, p. 48.
- (11) Nakano Glen, *Issei, Nisei, War Bride* の日系移民女性の一世に関する記述を参照。
- (12) Alice Yun Chai, "Picture Brides, Feminist Analysis of Life Histories of Hawai'i's

Early Immigrant Women from Japan, Okinawa, and Korea," Donna R Gabaccia, ed., *Seeking Common Ground: Multidisciplinary Studies of Immigrant Women in the United States*, New York: Greenwood Press, 1992, pp. 123-138.

- (13) Nakano Glen, *Unequal Freedom*, pp. 190-235.
- (14) DVD でリリースされた *Picture Bride*, Miramax Home Entertainment, 2004 に収録されているカヨ・マタノ・ハッタへのインタビューから。
- (15) Ichio, *The Issei*, p. 165.
- (16) カール・ヨネダ『在米日本人労働者の歴史』新日本出版社、一九六七年、一八五—一八六頁。なお、一九二〇年に写真花嫁が廃止されたとき、米国土の日系移民社会には二万四千人の独身男性がいた（米国土全体の日系人数は約一万人）。日系移民社会が日本人同士の結婚を強く望むことがあつたとはいえ（これも米国になじもうとしない閉鎖的な民族性の現れだとして排日の理由にされた）、大半が移民労働者で資格要件の預金を持てなかつたことが大きかつた (Ichio, *The Issei*, p. 175)。
- (17) ハワイにおけるキリスト教の宣教がいかにプランテーション経営をはじめとする白人農園主層やエリート層によるハワイ支配に結びつくものであつたかにつては、Gary Y. Okihino, *Cane Fires: The Anti-Japanese Movement in Hawaii, 1865-1945*, Philadelphia: Temple University Press, pp. 38-39 を参照。
- (18) 朝鮮半島からの写真花嫁の歴史に関しては、Sonia Shin Sunoo, *Korean Picture Brides: 1903-1920: A Collection of Oral Histories*, Philadelphia: Xlibris, 2002 を参照。また、朝鮮人の米国移民一〇〇年を記念して「韓国人や韓国系アメリカ人の書き手たちが米国と朝鮮半島の関係史を「写真花嫁」の観点から振り返って執筆した詩、短編小説、エッセイおよび当時の資料、当事者の回顧などを収めた韓国語の書物『사건사』が召행사によつて編集され、米国で刊行されている（米国での書誌情報は Haeng Ja Kim

ed., *Picture Bride*, Elliecott City: Worim, 2003)。

(19) 実際、戦前の米国におけるこうした朝鮮人に対する日本人との差別を含めた法的地位に関する種の同一視はこの後も続き、一九五二年のいわゆるウォルター・マッカーラン法まで日本人は米国への帰化権が与えられなかったが、朝鮮人も同様に扱われた。また、一九二四年の改正移民法では、日本からの移民が完全に禁止されたことから、日本の日米関係史では「排日移民法」と呼ばれることがあるが、ここには朝鮮人移民も含まれるため、アジア系アメリカ人史の文脈では Asian exclusion act と呼ばれることがある(ただし米国の事実上の植民地であったフィリピンからの移民は米国議会でフィリピン独立法が認められる一九三四年まで続いた)。日本の日米関係史ではこうした大日本帝国の臣民であった朝鮮人移民の問題が考慮されないのは不思議なことである。なお、一九二四年の移民法の改正は、確かに日本人移民をターゲットにしていた面もあったが、全体的には優越種である北欧人種以外の移民の流入は合衆国を人種的に退化させるといふ優生思想に基づいたもので、日本や朝鮮半島からの移民だけでなく、一八九〇年代以降、特に第一次世界大戦後に急増していた東欧・南欧からの移民を制限するためのものであった(糸井『外国人をめぐる社会史』、一七七一―一七九頁)。

(20) ハワイでの人種秩序については、Michael Omi and Howard Winant, *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s*, 2nd ed., New York: Routledge, 1994 を参照。

(21) ハワイでも一般的にピジン英語という言い方がされるが、正確にはピジン語ではなくクレオール語であるため、Hawaii Creole English (略称 HCE) と呼ぶのが正しい。ピジン語やクレオール語の言語学的な位置づけに関しては Derek Bickerton, *Roots of language*, Ann Arbor: Karoma, 1981、HCE の言語学的な形成(史)と内容に関しては、Kent Sakoda &

Jeff Siegel, *Pidgin Grammar: An introduction to the Creole Language of Hawai'i*,

Honolulu: Bess Press, 2003、近代ハワイ語の形成を「西洋」が言語学的に介入していく観点から論じたものとして、Albert J. Schütz, *The Voices of Eden: A History of Hawaiian Language Studies*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1994 を参照。なお、この映画でのピジン英語は字幕なしでも英語話者が理解できるように専門家にアドヴァイスを仰ぎながら創作したものだとはッタは述べている (Matano Hata, "Making Picture Bride")。

(22) Nakano Glenn, *Unequal Freedom*, p.214.

(23) 糸井『外国人をめぐる社会史』、一四一―一四四頁。

(24) Nakano Glenn, *Unequal Freedom*, p. 210.

(25) 実際、高賃金を求めて一九〇〇年から一九〇七年までの間に三万八千人の日系移民がハワイから米国本土に渡った。一九〇〇年にハワイが米国の準州になったことがこの移動を可能にしたのだが、アジア系移民を排斥するために、一九〇七年には合衆国以外の目的地に向けて発給された旅券を持つ外国人はアメリカ本土への入国が禁止されたため、これ以降ハワイから米国本土への日系移民の移動は実質的に途絶した (Ichioka, *The Issei*, pp. 51-52)。一九〇〇年時点でのハワイ準州における日系人の人口は約六万人であることからすれば (Franklin Odo and Kuzuko Sinoto, *A Pictorial History of the Japanese in Hawai'i, 1885-1924*, p. 19)、ハワイから本土へ移動した人口がいかに大きかったかがわかる。

(26) ホレホレ節に関しては、ジャック・Y・タサカ『ホレホレ・ソング——哀歌でたどるハワイ移民の歴史』日本地域社会研究所、一九八五年を参照。なおこのホレホレ節は、単にフォークソングとしてだけではなく、当時の日系移民たちが自らの状況や問題を表した歴史的証言としての意味や価値を持つものでもある。ハワイ大学マヌア校のハミルトン図書館には、こうしたホレホレ節を録音したテープが収蔵されている。

- (27) この時期の日系一世夫婦の離婚率は一・六%でしかなかったと見積もられている (Harry Kiano, *Japanese Americans: The Evolution of a Subculture*, 2nd ed. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1976, p. 42)。
- (28) Ichioka, *The Issei*, pp. 169-173.
- (29) 一九一〇年までは日系移民社会における男性の比率は八〇%を超えており、六〇%を割るようになったのも一九二〇年代になってからのことだった (糸井『外国人をめぐる社会史』、一五九頁)。
- (30) 日系移民社会における飲酒や賭博の問題については、Ichioka, *The Issei*, pp. 84-90 参照。
- (31) 初期の日系移民におけるセックス・ワーカーに関しては、Ichioka, *The Issei*, pp. 28-39 を参照。
- (32) Ronald Takaki, *Pau Hana: Plantation Life and Labor in Hawaii, 1853-1920*, Honolulu: University of Hawaii Press, p. 102.
- (33) ハワイでの日系耕地労働者の労働条件や生活環境に関しては、ヨネダ『在米日本人労働者の歴史』の「第二編 ハワイの日本人労働者の歴史」一四三―一九八頁を参照。
- (34) Nakano Glenn, *Unequal Freedom*, p. 198.
- (35) 日系移民がハワイに持ち込んで再編成された大日本帝国の人種秩序もあつた。たとえば沖繩系移民は移民時期が遅かつたこともあつて本土の日本人とは異なるコミュニティを形成したが、そうしたコミュニティに対して本土からの日本人移民は差別的であつた (Nakano Glenn, *Unequal Freedom*, p. 216)。また、戦前のハワイの日系コミュニティでも日本本土と同様の被差別部落出身者、沖繩人、朝鮮人に対する差別 (意識) があつたことを高齢の日系人の方から筆者は聞いたことがある。また、ハワイではなく米国土土でのことだが、帰米二世であつたあべよしおの自伝的小説『二重国籍者 第一部 カリフォルニア産』東邦出版社、一九七一
- 年および『二重国籍者 第二部 ロッキーマウンテンの東で』東邦出版社、一九七二年では、戦時下の日系人収容所でそうした帝国日本の (被差別部落を含む) 人種意識が米国の人種主義のもとで再構成される様子が見事に描き出されている。
- (36) 先住ハワイ人を含めたハワイのエスニシティ別の人口編成に関しては Franklin Odo and Kuzuko Sinoto, *A Pictorial History of the Japanese in Hawaii, 1885-1924*, pp. 18-19 を参照。ハワイの先史時代の人口に関しては、Kirch, Patrick V. and Marshall Sahlins, *Anahulu: the anthropology of history in the Kingdom of Hawaii, Volume 1*, Chicago: University of Chicago, p. 4 を参照。
- (37) Nakano Glenn, "Chapter 6 Japanese and Haoles in Hawaii" in *Unequal Freedom*, pp. 190-235.
- (38) 一九二〇年の時点ではオアフ島のプランテーション労働者全体の一四%を占めた女性労働者のうち八〇%が日本人女性であり (Takaki, *Pau Hana*, pp. 77-78) 第二オアフ争議では多くの日系移民女性が支援者ではなくストライカーとして主体的に参加した (Alice Yun Chai, "Picture Brides, Feminist Analysis of Life Histories of Hawaii's Early Immigrant Women from Japan, Okinawa, and Korea," pp. 132-133 をよむ Glen Nakano, *Unequal Freedom*, p. 224)。第二オアフ争議時のハワイの状況に関しては Takaki, *Pau Hana*, pp. 164-176、労働運動の面からはヨネダ『在米日本人労働者の歴史』一八五―一九八頁を参照。
- (39) Nakano Glenn, *Unequal Freedom*, p. 208.
- (40) Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard, 1945, p. 30 (モーリス・メルロー『現象学』中島盛男訳、法政大学出版局、一九八二年、五八―五九頁)。
- (41) 米山リサ『広島―記憶のポリテクス』小沢弘明・小澤祥子・小田島勝浩訳、岩波書店、二〇〇五年、四一頁。

参考文献

- あふよしお『二重国籍者 第二部 ロッキー山脈のふもと東ぐ』東邦出版社、一九七二年。
- 『二重国籍者 第一部 カリフォルニア産』東方邦出版社、一九七一年。
- Bickerton, Derek. *Roots of Language*, Ann Arbor: Karoma, 1981.
- Hatta, Matano Kayo. "Making Picture Bride: Balancing History and Fiction in Dramatic Film," [http://www.asianamericanmedia.org/picturebride/idx\\_main.html](http://www.asianamericanmedia.org/picturebride/idx_main.html), [2009/01/07アクセス].
- . 『ユクチャーブライド』酒井紀子訳、キネマ旬報社、一九九六年。
- Ichioka, Yuji. *The Issei: The World of the First Generation Japanese Immigrants 1885-1924*, Honolulu: Free Press, 1990.
- Kim, Haeng Ja ed., *Picture Bride*, Philadelphia: Worin, 2003.
- Kirch, Patrick V. and Marshall Sahlins. *Anahulu: The Anthropology of History in the Kingdom of Hawaii*, Volume 1, Chicago: University of Chicago, 1994.
- Kitano, Harry. *Japanese Americans: The Evolution of a Subculture*, 2nd ed., Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1976.
- 糸井照輝子『外国人をめぐる社会史——近代アメリカと日本人移民』雄山閣、一九九五年。
- 李孝徳『表象空間の近代——明治「日本」のメディア編制』新曜社、一九九六年。
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard, 1945 (モーリス・メルローポンティ『知覚の現象学』中島盛男訳、法政大学出版局、一九八二年。)
- Nakano Glen, Evelyn. *Issei, Nisei, War Bride: Three Generations of Japanese American Women in Domestic Service*, Philadelphia: Temple University Press, 1986.
- . *Unequal Freedom: How Race and Gender Shaped American Citizenship and Labor*, Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Odo, Franklin and Kuzuko Sinoto. *A Pictorial History of the Japanese in Hawai'i 1885-1924*, Honolulu: Bishop Museum Press, 1985.
- Okihiro, Gary Y. *Cane Fires: The Anti-Japanese Movement in Hawaii, 1865-1945*, Philadelphia: Temple University Press, 1991.
- Omi, Michael and Howard Winant. *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s*, 2nd ed., New York: Routledge, 1994.
- Sakoda, Kent and Jeff Siegel. *Pidgin Grammar: An introduction to the Creole Language of Hawai'i*, Honolulu: Bess Press, 2003.
- Shin Sunoo, Sonia. *Korean Picture Brides: 1903-1920: A Collection of Oral Histories*, Philadelphia: Xlibris, 2002.
- Schutz, Albert J.. *The Voices of Eden: A History of Hawaiian Language Studies*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1994
- Takaki, Ronald. *Pau Hana: Plantation Life and Labor in Hawaii, 1835-1920*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1983.
- 多木浩二『天皇の肖像』岩波書店、一九八八年。
- タサカ、ジャック・Y『ホレホレ・ソング——哀歌でたどるハワイ移民の歴史』日本地域社会研究所、一九八五年。
- 柳澤幾美「ハワイにおける『写真花嫁』問題」『金城学院大学論集 社会学編』第一巻第一・二合併号、二〇〇五年、一八〇—一九三頁。
- 「ハワイに渡った日本人『写真花嫁』たち——最初の『写真花嫁』から最後の『写真花嫁』まで」『金城大学論集 社会科学編』第二巻第二号、

二〇〇七年、一二九—一四一頁。

ヨネダ、カール 『在米日本人労働者の歴史』 新日本出版社、一九六七年。

米山リサ 『広島——記憶のポリテイクス』 小沢弘明・小澤祥子・小田島勝浩訳、岩波書店、二〇〇五年。

Yun Chai, Alice. "Picture Brides, Feminist Analysis of Life Histories of Hawai'i's Early Immigrant Women from Japan, Okinawa, and Korea," in Donna R Gabaccia, ed., *Seeking Common Ground: Multidisciplinary Studies of Immigrant Women in the United States*, New York: Greenwood Press, 1992, pp. 123-138.

[D>D]

*Picture Bride*, Miramax Home Entertainment, 2004.

## トニ・モリスン文学における身体的欠落の「暴力」

寄稿

荒このみ

1.

スーザン・コリーはトニ・モリスンの『ビラヴド』（一九八七）を分析しながら、この作品におけるグロテスク性に注目している。モリスンが「グロテスクなもの」を描き入れるのは、「読者をなじみのない現実に対峙させる」ためであり、それを可能にするには、「不快で不安なもの」を創造する必要があるからだという（コリー、31）。

モリスン文学の特徴の一つは、「不快で不安なもの」によって読者が戸惑い、一時停止を要請され、ときには思考中断を余儀なくされる、その読みのテンポが崩されるところにある。それが伝統的なアメリカ文学のなかで、モリスン文学を際立たせるもつとも大きな差異、特質であると言ってもかまわないだろう。モリスン自身が、しばしば表明しているように、「語られないことが、語られてこなかった」アメリカ文学への挑戦の姿勢がそこにはある。「語られえないこと」を語るためには、読者を立ち止まらせ、たやすく読者を物語性の流れに乗せない文体の工夫が求められる。その一つの方法が「不快で不安なもの」を描き込むことであった。

またもう一つは、命名の行為であり、あるいは匿名性にして

おく行為である。文学活動の早い時期からモリスンは、意志的な命名の行為を自覚していることを語っている。ロバート・ステプトとのインタヴューで次のように答えている。

「命名ということ、それは今、私が書いている本ではとても、とても深いテーマになっています。名前がまったく与えられないこと、奇妙な名前、奴隷の名前、すべてが。匿名であるときの気持ち、孤児の気持ち」（ステプト、25）。その新しい小説とは、インタヴューが行われた同年の秋に出版される『ソロモンの歌』を指し、インタヴューの最後にその題名を問われて、その時点では『ミルクマン・デッド』だと答えている。第三作目のこの小説から、モリスンの作品には奇妙な名前が頻出するようになり、『ビラヴド』においてももつとも強調され、匿名性の問題を含めて作者の深く強い意図が認められる。モリスンの命名の行為、あるいは匿名性への志向が、「アメリカの黒人」を描くための必然として自覚的になっていく。

モリスンはまた別のインタヴューで、小説言語について以下のように語る。「言語を浄化しようと努力しています。言葉にももとの意味を与えようと。使い慣れて破壊されてしまった言葉ではなく。「略」そのような言葉を入れて文章を構築するように努力するのです。奇妙な言葉を使ったり、大仰な言葉を

使うということではありません。大きな言葉はたいてい正確ではありませんから。不正確だから有用なときもありますけれど。注意して努力すれば、平凡な言葉を浄化し、磨きなおし、比喩的な言葉に息を吹き返させることができるのです」（テイト、165）。

モリスン文学は難解であるという批判や嘆きが聞こえるが、モリスンの文体や言葉の選択、物語構成は、「語られないこと」が、語られてこなかった」アメリカの現状への反論であり、「語られないこと」を勇敢に語らねばならない作者の、苦悩の果てに生まれてきたものである。それは作者の強い憤怒と歓喜の感情の噴出であると言えるが、さらにそれらを越えた、「アメリカの黒人」であるモリスンの本能的な業の働きが背後にある。三つの業、身（身体）・口（言語）・意（心）の行為を全体的に表現しようとする結果である。

## 2.

モリスン作品の物語構成や内容に加えて、読者を立ち止まらせるのは登場人物の特異性である。重要人物の多くが、身体的に異常な状態に置かれている。最初の六作品のすべてに、身体的欠落を抱える者や具体的な身体的デフォルメを抱えるものが登場する。心理的デフォルメは当然のことながら納得できるが、身体的デフォルメによってモリスンはいったい何を表現しようとしているのか。モリスンの作品の読者が、登場人物の身体的異常性に強い印象を刻まれないことはない。それほどまで

に強調するモリスンの意図とその効果は何なのか。

モリスンはまた「あなたの女の登場人物は、みなスーパーウーマンですね」という批判があるというインタヴューの問いかけに、次のように答えている。自分の祖母や祖先が成し遂げてきたことにはまったくびつくりする。生命を脅かす状況を乗り越えてかれらは生き延びてきた。そしてさらに大きな夢、人生で成就すべきことを胸に抱きながらかれらは生きていく。「じつさいより大きな、スーパーではない人間は、死んでいるのですよ」（マクラスキー、41）とモリスンは断言する。このインタヴューの文脈では、そのスーパー性は肯定的な能力を指示しているが、否定的に見える登場人物造型にも敷衍してよいのではないか。身体的欠落の強調は、それによって表面的な意味づけと理解を越えた人生の真実を伝えようとする手段である。「なじみのない現実」を描き出そうとするときの一つの技法である。

それでは身体的欠落、デフォルメは作品の中でどのように表現されているのか。

第一作の『青い目がほしい』（一九七〇）に登場するピコーラの母親は、片方の足が短いために家族から愛されていないと考えている。子供時代の劣等感が、大人になり結婚してからも身体的醜さと結びつき、それが白人社会のアメリカにおける黒人の醜さ、劣等感と結びついてくる。第二作『スーラ』（一九七三）では、主人公スーラの瞼の上にばらのようなあざがあり、スーラの祖母エヴァは、あるとき片足を切断されて町に戻ってくる。第三作『ソロモンの歌』（一九七七）では、パイラトに臍がなく、村はずれに一人孤立して住んでいる。第四作『ター

ル・ベイビー』(一九八一)の白人の母親は幼児虐待で、息子を身体的に傷つけ、その秘密は「押し入れの中の骸骨」のように使用人の黒人女との間で保たれている。第五作『ビラヴド』(一九八七)の主人公セサの背中には、鞭打たれた跡が木のようになんて生えており、セサの母親の乳房の下には十字架のような焼印があり、ポールDの首には鉄の首枷の跡が残り、セサの乳母役だったナンには片腕がない。『ジャズ』(一九九二)では死体の少女の顔を切りつけるヴァイオレットが登場する。『パラダイス』(一九九八)は、身体的欠落ではないが、女のみを殺す襲撃の場面から物語が始まり、死体の隠蔽、喪失と非現実的な廻りで物語が終わる。

これだけ羅列してみると、モリスン作品の特徴が目立つてくる。内容に立ち入るまでもなく、その登場人物を簡単に描写しただけでグロテスクなほどに身体的デフォルメが施されていることがわかる。おぞましい身体的欠落を突きつけられた読者は、モリスンの描き出す、このようなグロテスクな人物造型に意識的にならざるをえない。

### 3.

スーザン・コリーは、バフチンらを援用しながらグロテスクを定義し、「誇張・歪曲・矛盾・無秩序・衝撃の美学的原理であり、常態感覚を粉碎し、新しい意味・絆を発見するように刺激する」(コリー、32)としている。たしかにモリスンの登場人物たちは、「常態」の中に漬かりながら、「常態」を破壊しよう

とするエネルギーに満ち溢れている。デフォルメされたかれらが、「常態」であるアメリカ社会とその価値観に左右されていないのではないが、その「常態」に激しく疑問を呈している。

一五世紀後半に発見された洞窟の壁絵を指して生まれたグロテスクという用語は、その薄暗い洞窟の中の「芸術作品」に備わる、怪奇的で恐怖心をそそる美的力を意味している。だがグロテスクとは「恐怖」ばかりでなく、ジョン・ラスキンの言葉とされる「恐怖との戯れ」を含む、感情の高揚を意味するようになったとスーザン・コリーは紹介する。そしてグロテスク性の二つの側面を強調したのが、二〇世紀のヴォルフガング・カイザーとミハイル・バフチンであり、カイザーはその否定的な「恐怖」の側面を、バフチンは、肯定的で「滑稽」な側面を見出したのだとコリーは言う。

トニ・モリスンはそのグロテスク性の両面を含み込むことによつて、「新たな可能性を切り開いた」というのがコリーの主張である。「否定的な、あるいは『薄気味悪い』様式として、また肯定的で、あるいは『滑稽な』様式としてグロテスク性を用い、作品の中における意味作成の道具として存分に役立たせている」(コリー、33)という。そして肯定的側面には、変容と再生の機能が含まれている。

ラスキンのグロテスク性の定義である「恐怖との戯れ」による感情の高揚は、たしかにモリスン作品において認められるところであり、明らかにモリスンは意図的に描き入れている。だがコリーの主張するように、グロテスク性の肯定的側面である「回復の可能性」(コリー、33)を作品の中に認めることができるのだろうか。たとえばコリーは、『ビラヴド』のセサの背中



に刻まれた鞭の跡を「再生の可能性」を表していると捉える。セサがポールDに、自分には見えない背中の奴隷制度の名残を伝えながら、セサの産婆になって命を助けてくれた白人の娘が、「采振木（ザイフリボク）」のようだと喩えたこと、幹も枝も葉もあり、もうすぐ花まで咲きそうだと言ったことをその例に挙げる。木のように広がる背中のみみずばれを、花咲く未来の再生を予測すると捉え、「この傷は肯定的グロテスク性をあらわし、身体の自然のサイクルによる再生の可能性を示唆している」（コリー、35）とコリーは、モリスンのグロテスク性に備わる両面性を強調する。

だがそのように花咲く背中の木を解釈することは可能なのだろうか。背中の木には幹も枝も葉もあり、やがては花まで咲きそうなほどに広がっている。その描写によって奴隷制度の名残が強調されるばかりではないのか。アレグザンダー・クラメル（一八一九―一九八）は、「南部の黒人女性」という題目の演説で、奴隷制度が廃止されたからといって、その名残がたやすく消え去るものではないことを強調した。「怪物のようにおぞましい邪悪行為、構造的に機能する制度の邪悪行為は、その制度じたいが消滅してからも長らく生き延びるのです」（クラメル、75）と述べ、ヨーロッパの封建制度の名残が、当時まだ見られること、死んだはずのその制度の果実がまだ生き続けていることを指摘する。奴隷制度もまたしかりであると。

奴隷制度が廃止されてすでに十数年経った、『ビラヴド』の物語の現在においてさえ、セサの背中の鞭の跡が消滅することはない。消滅するどころか、制度の名残、その果実はさらに成育を続けている。法律による制度の廃止が何も変化をもたらさ

ないとしたら、変化を阻止する抵抗のありかたこそグロテスクである。南北戦争以前のアメリカ社会の「常態」が変わらないこと、それがまさにグロテスクな現象である。

グロテスクであることの両面的特質を認めないのではない。だがモリスン作品におけるグロテスク性を分析するときに、その肯定的作用を分析し、再生の可能性に焦点を当てるのではなく、身体的欠落のグロテスク性、身体的デフォルメのグロテスク性に焦点を当て、モリスン作品における身体性の問題を分析せねばならない。それはコリーの主張するグロテスクの両面性を強調することではなく、モリスンの登場人物に見られる「常態」を離れた否定性が、かれらの存在理由を決定していることを見ることである。モリスンの作品におけるグロテスク性は奴隷制度に関わって政治性を帯びるがゆえに、暴力的であり否定的になる。

#### 4.

すでに列挙した身体的欠落が強調されている登場人物たちのなかでも、特に『スーラ』のエヴァと『ソロモンの歌』のパイラトは、身体的欠落が物語の作用因になっている重要なグロテスク的人物である。この二つの作品を二人を中心に置いて分析する。

『スーラ』は無題の序文で始まり、その後、「1919年」という題名がつけられた章が続いている。第一次世界大戦に参

加した若者シャドドラックが、戦争後遺症に罹り故郷の町へ戻ってくる。「大きな戦争」と言われた第一次世界大戦の悲惨な状況は、前世紀の武勇を誇った戦争とは比べられず、アメリカのみならずヨーロッパの多くの若者たちを戦争後遺症に陥らせた。アメリカでは名門大学出身の若者たちが理想主義に燃え、ヨーロッパ戦線へ赴いたが、じつさいに体験した戦争は、理念の理想主義を打ち壊す「人殺し」という現実だった。

その若者たちの体験をマルカム・カウリーは、『亡命者帰る』（二九三四）で自分自身の体験として描き出している。一九一六年から一七七年にかけての冬、知識人たちは愛国心と「世界の民主主義と小国の自決権」（カウリー、36）を唱えはじめ、大学生たちの中にはヨーロッパへ旅行できるチャンスとばかりに救急奉仕隊に志願した者がいた。「生涯に一度の西部戦線という見世物」（カウリー、41）を楽しみ、賜暇休暇にはパリに出て外国語で愛をささやくことができると興奮した若者たちもいた。一九一七年、救急車や軍用トラックの運転手としてヨーロッパ戦線に参加した作家の名前をカウリーが挙げている。その中には、ドス・パソス、ヘミングウェイ、ジュリアン・グリーン、E・E・カミングズ、ダシエル・ハメットなどがいた。カウリーは、救急隊やフランス軍のトラック運転手になって戦争に参加したアメリカの若者に、この体験は大学の課外授業のようだったと述べ、そして「だがいったい何を教えたのだろうか」（カウリー、38）と疑問を呈している。

高校を卒業し、「戦争に憧れて」赤十字の運搬車両の担当になった、ヘミングウェイの伝記的事実からもわかるように、初めて「人殺し」の戦争を体験した若者にとって、それは生涯を

決定するトラウマになっていった。『スーラ』のシャドドラックは、ほうほうののりで戦線から戻ってきた。ところが軍人病院ではシャドドラックの対処に困り、軍隊から追い出されるようにして故郷へ帰ってくる。シャドドラックの精神は、前線で死に直面したことにより、もはや安定を保つことができない。愛国主義も理想主義も、「世界にとって民主主義が安全であるように」というウイルソン大統領の参戦の大義名分も、現実の殺戮の場面では意味をなさず、空虚に響くスローガンでしかなかった。

## 5.

『スーラ』の始まり部分でシャドドラックの戦争体験を書き入れる作者は、すでに出だしから身体破壊の暴力を記し、そのグロテスクな現実を明らかにする。戦場で砲火を浴びながら駆け巡るシャドドラックの視界に入ってきたのは、すぐそばにいた兵士の顔が吹き飛ぶ光景だった。

スーパボウルが逆さになった、ヘルメットの下顔全体が消えてしまった。ところが頭のない兵士の胴体は、脳から指令を受けずに頑固に走りつづけ、「略」脳髓が背中に滴り流れ落ちるのをまったく無視していた（『スーラ』、8）。

「頭のない兵士」というグロテスクで醜悪な光景が、戦場では日常茶飯事の「常態」だったことが叙述されるのみならず、頭をなくした人間の胴体がそれでも走り続けるグロテスクな

状況を、まだ生きている兵士が目撃する。一瞬前まで人間だったすぐそばにいた兵士が、人間ではなくなり胴体になる。「死」はもはや理想主義のために命を賭けるといふような美しい抽象的思考を離れて、身体と直結した現実になって兵士たちに迫っている。脳から指令を受けてもいないのに、胴体のみが慣性によつて「頑固に」動きを続ける、その身体的慣性の現実は、生きている兵士にとつて驚愕の源だった。理性を離れた人間の身体の「意志」が強調される。

略した部分は、頭の吹っ飛んだ兵士の胴体以下が走るそのさまを形容して、「勢いよく、いさぎよく優雅(グレイス)に」(『スーラ』、8)と表現されているところである。脳からの指令を受けていないのに、「勢いよく」身体は動きを継続する。しかも優雅さを備えているというのは、人間ではなくなつた胴体(身体)に根源的に備わる、人間の領域を越えた神的な精神性があると、モリスンは表現しようとしているのだろうか。胴体(身体)それ自身に備わる崇高な力である。

戦場におけるヘルメットは、軍隊の力・ユニフォーミティの象徴であり、集団となつて敵を圧倒する力を具現する。ヘルメットに隠蔽されているのは、戦闘指令を発する知能の終結した身体部分であり、軍隊という組織の活動を成立させる要因である。ヘミングウェイは『武器よさらば』において、そのヘルメットをきわめて印象的に描き出す。

第一次世界大戦に志願したフレデリック・ヘンリー中尉(主人公)は、イタリア軍に属していた。カポレット(スロヴェニア西部のコバリド)敗退の場面になる第三〇章で、仲間のイタリア兵はドイツ兵のヘルメットを目撃する。それはドイツ軍の

自転車部隊だったが、ヘンリー中尉やイタリア兵に見えたのは石橋を渡るかれらのヘルメットのみであり、ジープに乗る将校たちのヘルメットの動きだった。「石造りの橋の上方をドイツ人のヘルメットが動いているのが見えた。前かがみになり滑らかに、超自然的といえるほどの動きだった」(ヘミングウェイ、164)とヘルメットが強調される。この場面のヘルメットの超自然的な動きと、シャドラックの体験したヘルメットが分離した胴体の崇高な動きをいかに比べたらよいのか。暴力的に頭脳をなくした後で、胴体は軍隊の指令を守ったまま運動を止めない。ヘミングウェイがヘルメットの動きを「滑らか」であると同時に「超自然的」だったと記すとき、その超自然性に、軍隊あるいは戦争の究極的暴力を読み取ることができているのではないか。常態の人間の行進ではない。常態の人間の意志ではない。画一的なヘルメットに凝縮された常態を越えた力が、戦闘状態に入った人間の行動に漲っている。

ヘルメットが吹き飛んだシャドラックの戦場の体験から、戦争後遺症に罹って病院に収容されたシャドラックが、病院食を前にしながら自分の手で食べるということができないという場面へ導かれていく。寝台に横になりながら、自分の胴体の脇にある両腕を布団から出し、スプーンを取ろうとするその手が巨大化してしまう。「ジャックと豆の木のように、自分の指が食器盆と寝台を覆うように四方八方へ伸びていった」(『スーラ』、9)。するとシャドラックは、あわてて自分の手を隠す。ところが看護士に強引に手を引っ張り出されそうになると、感情を抑えられなくなり、精神が混乱してくる。自分の手がふたたび大きく伸びていき、巨大化するのではないかという不安と恐怖がつ

のってくる。

吹っ飛んでしまった兵士の顔のように、自分の手は巨大化すると、いったいどうなってしまうのか。靴紐を結ぼうとすれば、指と紐がこんがらがって果てしない混沌状態に陥る。兵士の分離した顔のように、巨大化した指が自分の意志を越えて、脳からの指令を受けずに勝手に動き出すのではないか。シャドラックの手と身体が十分につながり、身体が全体性を回復するのは、故郷へ戻り、トイレの水の中に映る自分の顔を認めたときである。

「トイレの水の中に心配そうな黒い顔があった。はつきりした黒い顔、くつきりしたその顔にシャドラックはわれながら驚いた」(『スーラ』、13)のだが、そのときようやくシャドラックは、自分の指がそこに動かしがたく存在しているのを知り安心する。身体が自分から分離するのではないか、自分が現実には存在しないのではないかという恐怖を克服することができたのである。それは「はつきりした黒い顔」の存在を認めたときで、シャドラックにとり、「アメリカの黒人」にとり、黒さは自己の存在理由を根源的に保証する要件だった。

戦争体験は、理念と人間の身体の断絶を認識させる究極の試練である。若者たちは、シャドラックのように、「空っぽの頭に、女の子の口紅の味を思い出しながら」(『スーラ』、7)、気楽に戦争へ参加したのだが、戦争が身体的暴力そのものであることをすぐに悟ることになる。集中砲火をくぐり、これこそまさに「そのもの(イット)」(『スーラ』、7)なのだとなりながら、シャドラックは「ふさわしい感情を、そのもの(イット)をもたらず感情を呼び起こすことができなかった」(『スーラ』、7)ので

ある。戦争体験は、特にそれが「民主主義のために」という大義名分で語られるときには、精神の高揚感をもたらすはずであった。「何かとても強い感情」(『スーラ』、7)を抱くに違いないと期待していたシャドラックが、じつさいに感じたのは、吐く息が白く見える寒さのなかで駆け巡りながら、軍靴に当たる自分の足の爪の痛みだけだった。身体的感覚のみが現実だった。

『USA』三部作に含まれる『1919年』を書いたドス・パソスは、五人の主要人物の一人、カンザス出身の自動車工フレッド・サマーズに、次のように吐かせている。「おめえらよ、これは戦争なんかじゃあねえよ。くそつたらしい女郎屋だよ」(ドス・パソス、419)。パリに出て外国語で愛を囁くというロマンチックな空想は、金目当ての娼婦との付き合いでしかなかった。「女の子と話すのは好きだよ、だけどみんな金で動いているんだ。吐き気がするね」(ドス・パソス、420)とディック・サヴェッジは言う。戦争の現実について、ディックはまた次のように感じ始めている。

もはやキリスト教など信じられない、キリスト教の立場からこの戦争を肯定することなど無理で、戦争に若者を駆り立てている人々は、それまで抱いていた信念や理想を傷つけているのだ、この戦争はいかさまの気の狂った精神病院だ、政府や政治家が自分たちの利己的な関心から引き起こした、金塊に見せかけたレンガのような汚らしいいかさまゲームなんだ、最初から最後まで詐欺だ(ドス・パソス、501)。

「大きな戦争」を体験した世代は、後に「失われた世代」とガートルード・スタインに呼ばれるが、かれらは伝統的な価値観の崩壊の中で、精神的根拠とすべき宗教や思想を見出せず、情緒不安定になっていた。

戦争によって失ったものは何だったのか。「失われた世代」などという気取った形容句ではなく、その真実はもはや「故郷」に戻れない若者たちの精神状況であったと、マルカム・カウリーは言う。絶対的価値観に支えられ、保証されていた子供時代をかれらは懐かしんだ。現実の不安を逃れ、記憶の中にある子供時代の確かさの中へ戻りたいと願った。「パリやパンプローナで、小説を書きながら、飲んだくれながら、闘牛見物をしたり、恋を囁いたりしながら、かれらはケンタッキーの丘に立つ小屋やアイオワや Wisconsin の農家、ミシガンの森や青いジュニアタ川を想い続け、トマス・ウルフがよく口にした『失われてしまった、ああ、失われてしまったのだ』と嘆いた故郷を想っていた。もはや戻ることのできない故郷を」(カウリー、9)。

「少年時代の故郷はもはやない。そのうえ他のどこにもつながつていない」(カウリー、46)という帰属感の欠落が、戦争を体験した若者たちに絶望的な「失われた」感覚を抱かせていた。その「失われた」感覚は、理想に向かって闘っているという精神性と、じつさいに負傷し、身体が切断される現実との断絶から生じてくる。軍靴に当たる自分の足の爪の痛みという身体的感覚だけが現実になる。「失われた」感覚は、その不均衡から生まれてくるのだ。

バーバラ・ジョンソンは、切断された頭と勝手に走る足を、

フロイトの言う「薄気味悪いもの uncanny」の典型であると述べ、モリスンは、そのイメージを前もってさらに強化していると主張する。フロイトは「薄気味悪いもの」というエッセイで、「薄気味悪いもの」を *unheimlich* という単語で表現しているが、あえて直訳するとそれは「非・故郷」という意味になる。親しく馴染みのある故郷を否定することによって、常態ではない状況が生まれる。

『身体作品』（一九九三）で身体表現と芸術作品の関係性を、特に「性（セクシュアリティ）」への関心から論じたピーター・ブルックスは、フロイトの *unheimlich* を引用して、男の視線に女の生殖器官が「薄気味悪いもの uncanny」として映るとしたら、それは「あまりにも馴染みのあるもの、あまりにも故郷的な (*heimisch*) ものだからである。結局、それは男の最初の故郷、あるいは *Heimat* である」（ブルックス、121）と論じている。そしてフロイトによれば、*unheimlich* の *un* は、「あまりにも馴染みのあるものを抑圧する印」（ブルックス、121）であるという。シャドドラックの目撃したのは、身近な仲間の兵士の身体切断であり、それはあまりにも馴染みのある身体部位であったために、自分の身体部位と重なって衝撃が記憶される。戦争後遺症に罹ったシャドドラックは自分の手足を統御し、機能させることが困難になってしまう。モリスンは、「あまりにも馴染みのあるものを抑圧する印」を援用して、読者を立ち止まらせ、衝撃の深さを記す。

戦争に期待していた「そのもの（イット）」を感じることができないシャドドラックは、「感情の解離」（『スーラ』、7）状態になっているが、それが兵士の頭の切断の前段階として描かれ

ることによって、「感情の不連続性」（『スーラ』、7）が強調されているとバーバラ・ジョンソンは言う。ジョンソンによれば、『スーラ』には、「心理的不連続」（『スーラ』、7）が、すなわち感情と出来事の「解離」が強調して書き込まれており、そのもう一つの例としてネルが夫とスーラの関係を知ったときの反応を挙げる。そのような「感情の解離」がモリスンの文学的技巧であるとジョンソンは主張する。

ここでジョンソンが挙げているネルの「感情の解離」の例では、その感情の奔出に「七〇頁を要し、ジュードよりスーラの喪失を悼む自分に気づいたときだった」（『スーラ』、7）、という時間的解離を理由にしている。だがそのようなネルの感情の時間的解離を、「感情の解離」の例として、「そのもの（イット）」を感じなかったシャドドラックと同列に論じることができない。ここではモリスンが、「そのもの（イット）」を感じることができず、感情の高揚感がないことを不思議に思うシャドドラックを描いたその直後に、頭を吹っ飛ばされた兵士と胴体の勝手な動きを叙述していることに注目せねばならない。ここで強調されるのは、あくまでも感情の時間的解離ではなく、「気のふれたマッドハウス」のような状況や期待していた戦争の高揚感がない中で、集中砲火を浴びながら身体は勝手に走りまわらねばならないという、両者の断絶状況である。

モリスンが、『スーラ』の物語展開とは中心的な関わりをもたないように見える人物シャドドラックを、最初に登場させた意図はそこにあつたのではないか。シャドドラックが体験した戦争の、精神的、身体的断絶に備わる暴力性をモリスンは描き込みたかった。身体的極限状況にいるときの人間は、理想主義がも

たらず精神的高揚感を抱くことはできない。戦争が「人殺し」でしかないことを知らずにいた若者は、初めて戦争の意味を認識する。理性による認識ではなく、頭のない胴体が戦争行動を取り続けるという現実の、視覚的状况によつて感得するのである。その身体的現実が、戦争の意義に対する感情をゼロにする。感じないこと、人間を不感にさせる暴力性が戦争には潜んでいる。

シャドラックの戦争体験が物語の始まりに置かれることにより、それがこれから始まる物語の伏線、作品の骨組みを決定することになるだろう。モリスン自身が説明しているように、『スーラ』は、「壊れた鏡で、その粉々になつた断片を独立したものとしてみながら、繋ぎ合わせなければならない」（ルクレア、127）物語である。『スーラ』の主題を一つとみなし、単一の読みかたをするのではない。シャドラックの戦争体験を骨組みにした物語として読むと、どのようなテーマが浮かび上がってくるのか。断片的前触れとしてのシャドラックとエヴァはいかに結びつくのか。

## 6.

「1921年」の章で、主人公スーラ・ピースの住まいが紹介され、エヴァ・ピースはその住まいに君臨する人物として登場する。

エヴァは増築を重ねた複雑怪奇な構造の家の三階に陣取っている。「足車」に座りながら、自分の子供たち、友人、迷

子、下宿人の暮らしを統率している。「足車」に座っている理由、すなわちエヴァの片脚が切断された理由は明らかにされていない。両足があつた頃のエヴァを知っている者は、町に九人とおらず、長女のハナですら知らないという注釈的説明がなされ、すでに長い年月、エヴァは「足車」生活をしていることがわかる。

エヴァの片脚切断の背景は、エヴァ自身が話さないかぎり、だれも話題にしない。エヴァはときおりその気分になると、特に小さな子供たちを相手に片脚切断の理由を話すことがあり、その話にはいくつかの異型があつた。

その一つは、「ある日、片脚がひとりで起き上がったの、勝手に歩いていってしまったのだよ。よろよろと追いかけたのだがね、とつても速くつてね」（『スーラ』、30）という恐ろしい物語であり、また、「足の指に魚の目ができてしまつてね。それがどんどん、どんどん大きくなって、とうとう足首ぜんたいが魚の目になってしまったよ。それから魚の目はまた、どんどん、どんどん大きくなって、脚を伝つて上へ上へと這い登り、それでとうとう赤い布を巻いたのだがね、もうそのときは膝まで魚の目になってしまつていたのだよ」（『スーラ』、30―31）という話だつた。

エヴァの説明の、片脚が分離して、自分の意志とはお構いなく勝手に行動するのは、シャドラックが経験した、頭を吹き飛ばされた兵士の胴体の行動の型と同じであり、魚の目がグロテスクに巨大化する話は、シャドラックの巨大化する指と重なってくる。エヴァの登場以前にシャドラックの戦争体験を描き出し、エヴァの片脚切断の行為が、より強調されて読者に印象づ

けられることになる。モリスンはこのような意志と身体の行動の型の一致と分離に焦点を合わせてくる。

エヴァの片脚がない理由は、噂として次のようにも説明される。

「ある人が言うには、エヴァは列車の下に脚を突っ込み、会社に賠償金を支払わせたということだ。また別の人は、一万ドルで病院に売ったのだと言っていた」(『スーラ』、31)。

エヴァは夫に捨てられ、一八ヶ月間、町から姿を消す。そして戻ってきたときには片脚をなくしていたが、新しい黒いハンドバッグと三人の子供たちを養う経済力を持って帰ってきた。誰もその真実を知らず、エヴァ自身も子供相手のおとぎばなし以外に、何も語ろうとはしない。ただ鉄道事故の話であれ病院の話であれ、大人たちの噂話には説得力があり、金と引き換えにエヴァは自分の身体を切断したのだろう、と読者は納得させられる。

それが生き延びるための方法であつたとしても、通常の収入手段が乏しい黒人の女は、身体切断というグロテスクな決断をせねばならなかつた。鉄道事故に見せかける話や、病院へ治療用に売り込んだ話はどちらも、当時の「アメリカの黒人」の状況であればありそうなことである。一九三〇年代に、アラバマ州のタスキーギ・インスティテュートを中心に展開された梅毒の実験のために、南部の貧しい黒人が少額のお金で買われた「悪い血(バッド・ブラッド)」の歴史的事実は、今日ではよく知られた話である。

エヴァが自分の脚を切断し、病院へ一万ドルで売ったという噂話を町の人間がすると、その話を聞いた相手は、「ニガアの

むすめつこの脚が一本で一万ドルだつて」と聞き返す。両脚で一万ドルならまだしも、たった一本で、という驚きと疑問は、黒人の女の社会的位置の劣悪なことを示唆する。生き延びるために自分の身体の一部を切断するという、暴力的な決意をエヴァはせざるをえなかつた。それは自分が生き延びるためだけでなく、三人の幼子を養うためだった。それでもエヴァは、身体切断をおおごととは見なさず、一本の脚がなくなつても日常生活の不都合を認めない。精神的に落ち込むこともない。身体部位の切断という暴力的行為がこのように、静かに語られるのはなぜなのか。

モリスンは、ベティ・ジーン・パークのインタヴューに答えて、「エヴァは片脚だろうが、そうでなからうが、勝ち誇つた人物なのです」(『パーク』、65)と答えている。そして神のように振るまい、「人を傷つけますが、また重要な言葉を伝達する人でもあるのです」(『パーク』、65)とエヴァ像を説明している。自分を捨てた夫ボーイボーイが、都会の女を連れて戻ってきた場面で、エヴァの振るまいは感情のないものだった。どのようを感じたらよいのかわからなかつた、という表現が繰り返されている。ボーイボーイは頭のでっぺんからつま先まで、都会風に決めたいでたちで、「にわか成金と怠惰のにおいをふんぷんと撒き散らし」(『スーラ』、36)ながら、踊るような足取りで階段を降りていったが、その輝きの下に、エヴァはボーイボーイの敗北を感じ取っている。「ボーイボーイの首の下に敗北を、両肩の妙なこわばりをエヴァは認めていた」(『スーラ』、36)と、それはさりげなく語られる。

「にわか成金と怠惰のにおい」がもたらす危うげな経済的基



盤より、片脚切断と引き換えに獲得した確実な金を基盤に、下宿屋を営みながら生計を立てている自分のほうが、はるかに生存能力があるという自信をエヴァは抱いている。男に対する自信を持つエヴァだが、ボーイボーイが連れの女に何かをささやき、女がのけぞって大笑いした姿を見たとき初めて、エヴァは何を感じればよいのか諒解し、「憎悪がすじになって胸を流れた」(『スーラ』、36)のであった。

エヴァはここで初めて、おそらく嫉妬からくる男への憎悪を感じている。ところが逆説的なモリスンの筆致は、その憎悪を否定的な力とは見なさない。暴力的身体切断が肯定的生存を導き、人生の未来を約束したように、憎悪が「心地よい期待感」(『スーラ』36)をエヴァにもたらす。その「心地よい期待感」は、恋におちいり、しあわせなことが起きるのではないかと期待するあの感情に似ており、「ボーイボーイへの憎しみが自分を生きさせ、しあわせにしている」(『スーラ』、37)とまでエヴァは感じた、とモリスンは書き込む。

その結果、幸せにもエヴァは、自分自身を家の三階の「神の座」に押し上げ、ほとんど下へは降りて来なくなる。その神の座から飛び降りるのは、娘のハナが庭の焚き火で火だるまになった瞬間だった。その描写は、エヴァの切断されたグロテスクな脚をふたたび読者に記憶させる瞬間である。

「エヴァはちゃんとしたほうの脚で立ち、重い体を持ち上げ、握ったこぶしで窓ガラスを割った。窓枠に切り株のような脚を乗せ、それを軸に、いいほうの脚をテコに外へ体を投げ出した」(『スーラ』、75―76)という、これだけの描写ですでにグロテスクなエヴァの動作が想像される。そのうえに、「炎に包まれ踊っ

ている姿」のハナをめがけて、空を切り、爪で引っかき、血を流しながら、飛んでいくのだが、ハナから一二フィートも離れた場所にぐしゃりと落ちてしまう。エヴァはそれでもハナのもとへ体を引きずって擦り寄ろうとするが、ハナはびつくり箱から飛び出した人形のように、跳ねたり踊ったりしながら通りへ跳んで行く。そしてハナは焼死する。

三階の「神の座」から飛び降り、自分の最初の子供を救おうとする母親エヴァの努力は、みずからの命を賭けた真剣な必死の行為である。ところがエヴァとハナのこの場面は、死という最大の悲劇的場面であるにもかかわらず、読者にグロテスクで滑稽な印象しか残さない。身体的欠落を抱えた母親が、それまでほとんど動こうとしなかった、三階の高みから娘の危機を目撃して、一人で救い出そうと空を飛び、自分も負傷する。そのような悲劇を描写するモリスンは、静かに事実を書き入れるだけで、感情表現をいっさい排除する。

娘の悲劇的な焼死は、跳ねたり踊ったりした結果、炎は消えるどころか燃えあがったためである。母親の滑稽な負傷は、身体的欠落を抱えながら、空を飛んで行ったためである。そのように悲劇の中のグロテスクな笑いを表面に出して強調しながら、いっぽう作者は、最後にこの場面をじっと目撃していた、冷徹な視線があったことを、エヴァにさらりと語らせる。

地べたに倒れて横になっているときに、「裏口のポーチに立ち、じつと見つめているスーラ」(『スーラ』、78)が、エヴァの視界に入ってくる。母親の死の状況に衝撃を受け、身体麻痺状態に陥ってしまったのだと、隣人たちは解釈したが、エヴァの考えは違っていた。スーラは自分の母親が焼け死ぬ状況に、「呆然としたか

らではなく、興味があつたからだつた」(『スーラ』、78)と、「自分の子供たちの欠点を隠さず暴露する」(『スーラ』、78)エヴァは考えている。

バーバラ・ジョンソンは、「興味があること、関心を抱くこと」には、「分離と距離」が包含されていると述べている(ジョンソン、9)。「じつと見つめる(ウォッチ)」行為は、「見えること(シー)」とは違って、「関わり」を持たないことであるという。いささか逆説的に響くが、前者には見つめる距離があり、後者は自然と目の中へ入り込んでくる、距離のゼロ化を意味するということだろう。スーラは自分の母親の死を距離を持って見つめ、関わって救済しようとは思わない。焼死の悲劇よりも、母親へ抱いているその距離感の悲劇を、エヴァは強く認識したのである。

エヴァはスーラの死後、養老施設を訪ねてきたスーラの親友ネルに、チキン・リトルの死について詰問し、スーラが手を離れたためにチキン・リトルは川に放り出され、溺死したのは事実だが、それをネルは「見つめていた(ウォッチ)」と言つて非難する。このように「見つめる」行為が繰り返し問題にされると、非情な人間性を表す営みとして、作者はエヴァに批判させているという解釈が容易に成り立つ。エヴァが養老施設に入れたことできえ、新世代のスーラの価値観はともかく、非情な人間性を表す行為であつた。エヴァとスーラの世代間の断絶は、この作品の大きな骨組みになっている、黒人社会と共同体意識の変化とともに、それはモリスンの他作品においても追求され続けている課題である。

バーバラ・ジョンソンはさらに、この文脈で「美的価値観(エセティック)と共感関係(ラポール)」という言葉の問題にする。大学教育を受けたスーラとネルとの会話で、大学生が使う日常言語「美的価値観(エセティック)と共感関係(ラポール)」を、ネルにわざわざ語らせている箇所である。ジョンソンは、「この小説は、多くの点でまさに美的価値観(エセティック)と共感関係(ラポール)との間のかかりについて描いている」(ジョンソン、9)作品だと分析している。たしかにネルがこの二つの難解な単語に心を奪われ、「意味がわからないけれど、すきだつた」(『スーラ』、105)という理由は明瞭ではない。ネルがなぜ二つの単語を取り上げるのか不可解であり、唐突にすら感じられる二つの単語の羅列であるがために、作者は意図的であつたと推測される。

「見つめる」行為を非難するエヴァと、非難されるスーラの違いが表現されていたように、ジョンソンが、「ラポール」を「連続性のダイナミクス」と説明するとき、「美的価値観(エセティック)と共感関係(ラポール)」の二つの単語は、エヴァとスーラの人物像の差異を考えるうえで、分析のヒントを与えてくれるだろう。エヴァは、社会性のない幼児化した自分の息子を焼き殺しもするのだが、「分離と距離」を保ち、「見つめる」だけの共同体の構成員ではなく、「連続性のダイナミクス」の人間関係を保ち、共同体の中における自分の場所を確立している。いつぼうスーラは、友人の夫と関係を持ち、共同体から叱責されると姿を隠し、分離しながら距離を保つ。

エヴァは「勝ち誇つた人物」であると、モリスンはインタヴューで答えていた。だが、エヴァは自分の家の三階の、「神

の座」のような領域に君臨しながら、全知全能で無謬の神を表象しているのではない。あるいは共同体の代表的な母親、期待される黒人女性像マミーの権化になって、「連続性のダイナミクス」を表象しているのではさらさらない。身体的切斷が、身体の欠落、断片化であったように、全体性を指示する人物として造型されてはいない。それでもエヴァを「勝ち誇った人物」と説明するモリスンの言葉を、どのように理解したらよいのだろうか。

『スーラ』の最後は、ネルの語りになっている。死の床のスーラを見舞い、その死後、年老いたエヴァを養老施設に訪ね、スーラの墓を訪ねる。その帰りに、ネルはシャドトラックに出会い、二人が反対方向へ歩いていくところで物語は終わる。スーラの死を町の誰もが悼まず、死のニュースを聞いて小躍りする中で、白人の葬祭会社の職員に混じってネル一人が埋葬に立ちあっている。

スーラの苗字はピース（平和）だった。この町の黒人社会の習慣で、結婚しても旧姓で埋葬される。スーラの墓のまわりには、母親ハナ、叔父プラム、叔母パールが埋葬され、ピース（生没年）、ピース（生没年）というように、ピースという言葉が並んで刻まれている。それを見ながらネルは、「かれらは死んでいなかった。かれらは言葉だった。いや言葉でさえない。願望、熱望だった」（『スーラ』、171）と感じている。まもなくエヴァ・ピースもこの家族の墓場で、もう一つの「ピース（平和）」を付け加えるのだろうか。エヴァを訪問したネルは、スーラが語っていたように、「エヴァはたしかに意地悪だった」（『スーラ』、171）と思いつつ、それでも、「エヴァは自分のしていること

がよくわかっていた。いつもそうだったのだ」（『スーラ』、171）と諒解するのである。

「ピース、ピース」とまるで祈りの文句のように聞こえてくる結びになって初めて、ネルは自分が求めていたものが、夫のジュードではなく、少女時代一緒だったスーラだったことを悟る。自分にとってスーラとエヴァの欠落が意味するところを初めて理解する。

エヴァは「勝ち誇った人物」であると作者が語るとき、華々しい存在や英雄的存在、道徳的に完璧な人物を想定しているのではない。身体的にも欠陥のあるエヴァの、「ピース」への願望、熱望は、決して「美しく」描かれるのではなく、人間社会における淀みをとまなつて表象される。エヴァが「勝ち誇った人物」であるのは、年老いて半ば思考能力が疑われるようになって、それでも強い自己主張と自己認識を失わないからであり、自分の世界のみならず、共同体の他者たちと「共感関係（ラポール）」を、「連続性のダイナミクス」を持つていたからである。そのエヴァの器用とはいえない、直接的な表現方法に傷つく隣人も多かったが、それでもエヴァの存在を世間は強く認識している。身体的には全体（ホールネス）を表しているのではないが、その欠落を伴う人間性の全体をあらわしていると理解することができる。エヴァはその意味で「勝ち誇った人物」である。そしてモリスンは、エヴァのような人物を他作品でも造型している。身体的欠落を伴い、なおかつ「勝ち誇った人物」エヴァが自宅の三階の「神の座」に引きこもりつつ支配したように、町外れにいなながら、「共感関係（ラポール）」を、「連続性のダイナミクス」を表象する「勝ち誇った人物」である。『ソロモ

ンの歌』のパイラトは、そのような登場人物のなかでもとりわけ重要な存在である。

7.

パイラトは、『ソロモンの歌』の主人公であるミルクマン・デッドの叔母にあたる。不動産を所有し、黒人社会を経済的に支配している兄メイコン・デッドの妹だが、成人してから二人の付き合いはない。

パイラトには臍へそがなかった。産褥のときに死を迎えた母親は、パイラトを産み落とす前に死んでしまう。だれもが死産すると予測したのだが、パイラトは、「自分の臍の緒と後産を引きずりながら」(『ソロモンの歌』、28)頭から出てくる。「筋肉の収縮や羊水の圧力によって助けられ押し出されることもなく、パイラトは、もがきながら自分で出てきた」(『ソロモンの歌』、27—28)ために臍がなく、「お腹は背中のようになめらかなで頑丈だった」(『ソロモンの歌』、28)と描かれている。そのような誕生をしたパイラトを、「名譽あるアメリカ人の典型であり、すなわち自己創造的人物」(ブーソン、86)だとJ・ブルックス・ブーソンは言う。

名前のパイラトは、文字が読めなかった父親が聖書の頁をめくりながら、「強くて格好のよい」(『ソロモンの歌』、18)文字列を選んでつけたものである。「大きな文字が木のように映り、その下の小さな木々を覆うように守るように」(『ソロモンの歌』、18)見える文字列というのが、選択の理由だった。字の書けな

い父親がかるうじて字体をなぞり、なぞった紙切れを産婆に見せると、「イエス殺しの男の名前」(『ソロモンの歌』、19)だから女の赤ん坊にはふさわしくないと強く抗議される。それにもかかわらず父親はパイラトと命名し、後にパイラトはその紙切れを小さな真鍮の箱に入れ、紐を通して左の耳からイヤリングのようにぶら下げている。

エヴァとは異なり、パイラトは意志的に自分の身体部位の切断をしたのではない。だが、死んだ母親の子宮から自分の意志で出てきたために、臍が欠落したと説明されている。母親の子宮は、「静止し沈黙する無関心の身体的洞穴」(『ソロモンの歌』、28)と形容され、パイラトの誕生はあたかも祖先との分断を象徴しているようである。母親の「無関心の身体的洞穴」は、「共感関係(ラポール)」ではなく、そこに「連続性のダイナミクス」は見られない。誕生のその瞬間から母親との絆の象徴である、臍の緒の痕跡を喪失したパイラトは、いわば女の「原人アダム」であり、「アメリカのアダム」という象徴的孤児であり、生まれたときからの自立を運命づけられた存在である。

子供時代は父親と兄メイコン・デッドに養われ育まれたが、その後は、密造酒造りと販売で生計を立て、父親のいない娘を産み、その娘もまた父親のいない娘を産む。ブラック・ブルジョワ階級に属するようになった兄メイコンとは正反対の下層に属す、いわば町の「はぐれ者」である。パイラトの孫娘ヘイガーとミルクマンが、いとこ同士で恋愛関係になり、やがて破綻する物語はこの作品のまた一つのテーマである。

パイラト・デッドとメイコン・デッドの兄妹は、二人ともに生と死をあらわしている。その苗字が「デッド(死)」となっ

たいきさつについては、奴隷解放後に政府の役人が「父親は？」とたずね「死んだ(デッド)」と答えたためにつけられたと説明されている。解放奴隷の苗字など当局にとっては何でもよく、空欄を埋める文字がありさえすれば構わなかった。そのように生の中で死(デッド)を引きずりながら生きている、「アメリカの黒人」一般に、普遍的な皮肉を込めた名前の持ち主である。

成人した二人が体现するのは、かたや秩序整った白人のアメリカ社会であり、かたや無秩序、無法の黒人社会である。パイラトが私生児を産み、その娘が私生児を産んでいることは無秩序の典型であり、その風貌や身なりもまた無秩序の典型である。パイラトは、「靴紐を結ばず、毛糸の帽子を目深に被り、馬鹿げた耳飾りをぶらさげ、むかつく臭いをふんぷんとさせて」(『ソロモンの歌』、19―20)、天下の公道で歌をうたう。「わけのわからない奇態な格好、最悪なのはもじやもじやの髪の毛」(『ソロモンの歌』、20)で、「品のない街の女だ！」(『ソロモンの歌』、20)と兄のメイコンにとっては耐えがたく許し難い妹の存在である。

白人の価値観に支配された秩序ある社会に暮らし、それが最高で唯一の生きかたであると考えているメイコンは、豊かな暮らしを追求するアメリカ的物質主義の権化である。

ノット・ドクター・ストリート(無医通り)に大きな家を構え、金銭的に豊かな暮らしを営んでいるが、人間的な愛情豊かな家庭を築いているのではない。メイコンがそれこそ生だと思なすものが、実は死であり、死とみなすものが、実は生なのである。メイコンは資本主義社会を体现し、パイラトはその落ちこぼれ

である。

このように両者は対照的な存在として登場してくるが、一日のある時間帯にメイコンは、一瞬、自分の立場に疑問を抱くときがある。それはたそがれどきである。

自分が所有する家屋の連なりが、頭巾を被り目だけを出した幽霊のように映る、この時間帯がメイコンは嫌いだった。誇りに思っている所有物が、まるで白頭巾を被ったクー・クラックス・クランのように映るのだろうか。昼間には自分の存在を確立してくれるものが、夕方になると違う様相を呈してくる。自分の所有する家作が連帯して自分を「アウトサイダー」(『ソロモンの歌』、27)のように感じさせ、孤独感をつのらせる。そのようなときメイコンが向かうのは、妹パイラトの家だった。ダーリング・ストリート(愛しい者通り)にあるパイラトの平屋の小さな家は、電気も水道もなく、四本の大きな松に囲まれている。そつと近づきながらメイコンは、三人の女たちが歌うメロデーを聞く。

自分の家庭には歌がない。家族との対話は命令か批判の言葉にかぎられている。メイコンはその欠落を感じる時があり、それを補ってくれるのは、日頃、自分が批判し排除している妹の存在である。「パイラトの力強いコントラルト、それを強調するリーバの鋭いソプラノ、ヘイガーの穏やかな声」(『ソロモンの歌』、29)を聞いて、気づかれぬように外から静かに見つめているメイコンは、「記憶と音楽」(『ソロモンの歌』、30)によって、心がほぐれていく。歌っているパイラトの顔は、「仮面のようにだった。感情や苦難がすべて表情から消え去り、その声の中に入っていた」(『ソロモンの歌』、30)と形容される。身体的

な顔は意味を持たなくなり、人間のすべての感情が「声」に凝縮される。

この場面は、メイコン・デッドの隠れた心情が表れた箇所である。アメリカの資本主義社会で成功しようと努力し、黒人相手の不動産で冷徹な資本家になっているメイコンが、秩序・ブルジョワ的価値観・物質的繁栄では心が満たされないことを告白している場面である。そしてその欠落を補ってくれるのが、パイラトとその歌である。この作品の題名が『ソロモンの歌』であるように、また結びの場面でも歌が意味を持つてくるのだが、メイコン・デッドが昼間の日常を離れたときに懇望するのは、無秩序で街の女のような妹パイラトの歌だった。

パイラトは、このように治癒の力を備えている人物である。にもかかわらず、メイコン・デッドは息子ミルクマンに、パイラトの家に近づくなと命令する。その理由として、パイラトは蛇だからだという。「蛇のようにお前を魅惑する力がある。だが蛇に変わりはないんだ」（『ソロモンの歌』、54）と言いながら、メイコンは蛇の逸話を息子に語る。

小さな蛇が傷を負い血を流しているのを見て、家に連れ戻り、自分と同じ食事を与え、介抱してやった男は、大きく成長した毒蛇に噛まれて死んでしまう話である。お前の命を助けてやったのに俺を噛むとは、と問う男に向かって蛇は、「だって私が蛇だということは知っていたでしょう」（『ソロモンの歌』、55）と答える。

ミルクマンには父親の喩え話が理解できない。

聖書の樂園喪失の蛇のように、パイラトは純粹無垢な人間を誘惑するものでしかないとおそらくメイコンは信じている。パ

イラトの存在は、その魅惑的な歌のように、そこに入り込めばアメリカ社会の脱落者になってしまう磁力を備えている。蛇と人間はいくら親しくなっても、そもそも種が違うのであり、蛇に人間性を期待してはいけない。パイラトはパイラトであり、いくら親しくなり、面倒を見てやってもその生きかたを変えるわけではない。魅惑的であつても、家の外から歌を聞くだけにとどめ、その中へ入ってはいけない。おそらくメイコンは蛇の話をこのように解釈しているのだろう。人生は白人のアメリカ社会での成功であり、世間に認識されることであるとメイコンは固く信じている。

だがいつぼうで蛇の話は、人間の傲慢さを語っているのではないか。蛇の本性を抹殺し、友人関係になろうと願うのは人間の傲慢さでしかない。命の恩人であつても、蛇は十分に力を備えるようになれば、毒性を發揮するのが本能である。それが蛇としての生きかたである。個人の特質を否定し、統一された価値観で縛ろうとするメイコンの人生は、メイコンにとつてはなじむものでも、なじまない人間がいることをメイコンは理解していない。秩序と成功を人生の目標とするメイコンは、「物を所有すること。そして所有した物にまた別の物を所有させること」（『ソロモンの歌』、55）という資本主義の「極意」を息子に教え込もうとするが、息子は父親のように反応することはできない。

一四歳になったミルクマンは、自分の片足が半インチ、一方より短いことに気づく。「完璧な」自分の父親とは違って、パイラトと同じようにミルクマンも身体的欠落を抱えている。いわばパイラトと「共感関係（ラポール）」にあり、メイコンの

秩序とパイラトの無秩序の両方の要素を内包する人物である。

パイラトは町外れに暮らし、世間で認知されない密造酒造りに精を出し、社会的礼儀作法の欠落した人物ではあるが、作者はパイラトを無関心や非情の人間には描いていない。それどころか、「パイラトは大地（アース）です」（ケーネン、76）と、アンネ・ケーネンとのインタヴューでモリスンは説明している。臍のないパイラトを「大地」そのものに喩えるモリスンは、神話に登場する豊穡の女神とはまったく異なる身体的特徴を与えながら、なおその身体的欠落を、しかも臍がないという根源的欠落を抱えるパイラトを、「大地」の表象にする。

結びにおけるパイラトの死についてネリー・マッケイに質問されたモリスンは、「パイラトは生を超越している存在であり、その意味では決して死なないのです。とにかくパイラトは産み出されたのではないのですから。自分で生まれたのです。ですからパイラトの生死は重要ではありません」（マッケイ、146）と答えている。パイラトは誕生したのではなく、すでに「存在していた」のであり、周縁に住むがゆえにそのような存在であることが許され可能になっている。生死に関わらず、常に現在形で存在している。モリスンは、パイラトを「世界中でもっとも年老いた黒人の女で、母親の中の母親」（『メモリー』、387）であるとも書いている。

臍がないために男たちとの性的関係を十分に保つことができなかつたパイラトだが、それもまた性差を越えて「存在している」と解釈することができるだろう。パイラトは、男からも女からも生まれてこなかつたのであり、人間のこの世を越えて「大地」を表し、「母親の中の母親」という神話的存在になつて

いる。マーク・コナーは、パイラトの超越性を、「ある状態から別の状態へ、人間領域から人間外領域へ闊を越えて変容を促す文学的媒体」（コナー、62）であると論じている。

一般的な豊穡の女神であれば、多数の乳房に表象されるアルテミスのように、身体的欠落ではなく身体部位の増殖・多数化が強調される。ところがパイラトは、人々を保護し養う存在でありながら、かえって身体的欠陥を抱え込んでいる。作者のその意図はどこにあるのか。パイラトが時間的に超越した「存在あること」であり、『ソロモンの歌』の主人公ミルクマン・デッドの成長と精神形成に、最後まで深く関わることを記憶しながら、パイラトの意味を広い視点から捉えたい。

「大きな黒い木」（『ソロモンの歌』、38）に喩えられるパイラトは、「母親の中の母親」であり、黒人社会の黒い命の木象徴である。その名前の最初の文字が大木のように、小さな木々を保護しているように見えたという、文盲の父親の名前の選択理由とも一致して、いわばパイラトは、黒人の命の木系図をひとりで担っていると見なすことができるだろう。J・ブルックス・ブロンソンは、パイラトの身体的欠落をパイラトの誕生に関わるトラウマ、母親不在のトラウマと見なし、それは「黒人の生き延びる闘い」（ブロンソン、86）を連想させる「ひそかな政治的ステートメント」（ブロンソン、86）であると言う。ブロンソンは、パイラトが最終的には勝利し、「解放され、力を身につける」（ブロンソン、87）とも付け加えている。

パイラトはそもそも臍のないことを何とも感じていなかった。男たちから指摘されるまで、また畑仕事の仲間の中から、

問い詰められ、お腹を見せろと言われても、それでもパイラト自身に恥の感覚は生じなかった。「あんたのお臍はどこにあるの」と聞かれても、「お臍って何さ?」（『ソロモンの歌』、143）、「何のためにあんの?」（『ソロモンの歌』、144）と聞き返すほど、一五歳のパイラトは「自己創造的」人間だったのである。ここで強調されるのはパイラトの恥の意識ではなく、周囲の人間が身体的欠落を持った人間へ抱く違和感であり、居心地の悪さである。今日かぎりパイラトに立ち去ってほしいと願う、畑仕事仲間たちのほうが恥の意識を抱き、目を伏せる。

この出来事があってから、たしかにパイラトは男と関係を持つても、臍の不在が発見されないように努める。結婚の申し出があり、女にとつて結婚申し込みほど誇らしいことはない、と信じている世間が不思議がつても、一生隠すことはできないと考え、決して申し出を受け入れない。それは悲しみであったのだろうが、パイラトの身体的欠落を恥じる気持ちが、パイラトを「反抗的恥知らず」（ブーソン、86）にしたのだというブーソンの主張は首肯しがたい。自己創造的パイラトは、結婚を女性の人生の最上の出来事と見なす、社会の規範や身体的完全性を超越した精神の持ち主である。英語の「aloof（超然とした）」という形容詞がふさわしい存在である。自分が生きること、自分の命に対して責任は持つが、他人の価値観によって自分の生活行動が左右されることはない。何かに標的を定めた「反抗」をしているのではない。パイラトはそもそも自己創造的に生まれてきたのであり、モリスンはパイラトにとり生死は重要ではないと語っている（テイラー＝ガスリー、146―147）。

臍の欠落は普通の人間を超越して、「アルーフ」でいること

であり、神の存在に近いところへパイラトを置く。それは「ひそかな政治的ステートメント」であるというブーソンの主張は、恥の視点から解釈するブーソンとは異なる文脈において同意することができるとは、すなわち特異な人間を創造することによって、作者モリスンは、特異な政治的制度について批判的に語り出そうとしている。奴隷制度に対する政治的ステートメントである。

## 8.

ルネサンスがヒューマニティの復権を求めた時代であったとすれば、近代の歴史において、その人間性復興に逆行する制度である奴隷制度が、一九世紀半ばまでアメリカ合衆国で施行されていたことは、重要な意味を持つ歴史的現実である。とりわけアメリカ合衆国が近代において築かれ、自由と民主主義を標榜して成立した国家であることを考えると、その意味は大きい。

アレグザンダー・クラメルは、奴隷制度を「怪物的でおぞましい邪悪行為」と呼び、そのような制度は廃止されてからも長らく生き延びると語った。今日の作家トニ・モリスンが、創造活動の中で追い求めているのは、決して化石にはならない奴隷制度、死滅したように見えながら、なお「アメリカの黒人」の歴史的集合的意識の中から消えない奴隷制度を語り続けることである。奴隷制度という暴力を、それによる精神的・身体的苦痛を、描かねばならない。



その一つの方法としてモリスンは、登場人物の身体的欠落を描き込む。イレイン・スカリーは『痛みと身体』（一九八五）で拷問の意味を論じ、「拷問する人間の目的は、身体を破壊すること、断固として圧倒的壊滅的に身体を現在させ、もう一方のものである声を、それを破壊することによって不在にさせることである」（スカリー、49）と述べている。欠落は逆説的な存在であり、身体的欠落（mutilation || 文書毀損）は、欠落によって記憶を呼び起こす効果がある。エヴァの片脚切断は、常に経済制度・資本主義制度の歪みを暗示し、エヴァが生きているかぎり、忘却されることはない。「ピース」が訪れるのは墓場の場面のみである。セサの背中の木は、花開くのではなく、奴隷制度という一方的暴力を記憶する身体の傷である。パイラトの臍の欠落は、父祖の地から切り離され、ひとり生き延びる術を身につけねばならなかった、奴隷の宿命を象徴的に物語る。

身体的欠落がないように映る若い女が出現する『ビラヴド』は、「新しい肌は皺もなくなめらか」（『ビラヴド』、50）だったと、若い女の肌が赤ん坊のように完璧なことが強調される。ところが一頁あとには、「その肌には欠陥がなかったが、ただ額に縦三本の引っかき傷があった」（『ビラヴド』、51）と記され、それがあまりにも細くかすかなので、まるで赤ん坊の産毛のようだったと形容される。「やがて繁茂して黒い紡ぎ糸のかたまりになる」（『ビラヴド』、51）赤ん坊の産毛と喩えられる箇所は、見逃してしまうほどさりげない記述である。だがそれは赤ん坊の産毛ではなく傷であり、「やがて繁茂して黒い紡ぎ糸のかたまりになる」傷であるという物語の展開を暗示し、見逃すこと

のできないきわめて重要な描写である。身体的な傷こそ、この作品の重要なテーマである。『ビラヴド』における身体的欠落に関しては、別に論じる必要があり、この論考では「新しい肌」と「産毛のような傷」という描写の象徴を指摘しておくにとどめる。

それでは奴隷制度による傷、その苦痛を、いわば「サバルタン」であるアフリカン・アメリカンはいかに語ることができるとのか。

奴隷制度という人間性を認めない究極的暴力を語り尽くすことはできない。具体的な痛みである身体的苦痛でさえ、常に痛みそのものではなく、痛みを別の何かで表現するよりほかない。痛みとは、「たとえば」、「のような」という表現しかできない。「采振木」のような形象のみみずればは、その喩えによって想像するしかない。モリスンは、身体的欠落による痛みを言葉で描き出さない。身体的欠落という具体的事実を淡々と述べるのみである。そしてそれは第一作の『青い目がほしい』の、「ねえ、ねえ、秘密のことなんだけれどね（そっとしておいたのだけれど）」（『青い目がほしい』、9）とマリゴールドの花が咲かなかったことを打ち明ける、印象的な出だしの文句によっても象徴される。

奴隷制度という暴力による痛みは、言語の可能性に挑戦する。トニ・モリスンはそれをよく理解していたのではないか。言語の可能性に挑戦し、慣習的な言葉や表現形態を積極的に破壊し、そのうえで「アメリカの黒人」の歴史的苦痛を表そうとする。名称の特異性、ハイフンでつながれた累積的形容詞、独

創的で難解な隠喩など、モリスンの文体に見られる特質は、すべて言語の破壊であると同時に、新たな構築であり、それは人類史上、特異な体験をしてきた「アメリカの黒人」を描き出す手段の一つである。

言語への挑戦は、アミリ・バラカが、戯曲『奴隷船——歴史の見世物』（一九六七）で試みている。アフリカ大陸から新世界アメリカへ運搬される奴隷船の中で聞こえるのは、明瞭な言葉にならない呻き声である。

舞台はアフリカ大陸の沿岸、奴隷船の中である。「声1」が発する、「オーケー、出発！積荷は満載。西へ向かうぞ！西へ。（大きな笑い声が続く）西へ黒い黄金だ。船は満杯！」という言葉が聞こえて来る。「声1」と「声2」のやり取りで、アフリカで捕獲した黒人をこれからアメリカへ運搬しようとしていることがわかる。アフリカの太鼓が響く薄暗い舞台では、ささやき声が聞こえるのみ。「神様、俺たち、いつたいどこにいるんだろう」（バラカ、133）。男たちの声は言葉になっているが、女や子供たちの声は言葉にならない呻きである。

「オーオーオーオー、オバタラ！」、「シャングー！」、「オーオーオー、オバタラ！」、「アーアーアーアーアーアーアー」、「アーアーアーアーアー」と女たちは神に向かって詠唱し、呻いている。捕獲されたアフリカ人は、船底に自分の「場所」を見出そうと転げながら呻き続ける。そして「叫び声、唸り声、甲高い声、歌など」の音を通して、それぞれの「意志」が表現されると、バラカはト書きに記している（バラカ、134）。

中間航路と呼ばれたアフリカと新世界を結ぶ奴隷船の軌跡

は、アフリカ人が奴隷に変容する航海だった。バラカは、かれら奴隷たちの、身体的・精神的苦痛を具体的な言葉で表すことはしない。それよりも「呻き声」によって衝動的に、また抽象的に表そうとする。人間の口から発せられる意味不明の音のつらなりこそ、言葉の具体性への挑戦であり、究極的な苦痛の表現になる。

もう一つの例を挙げよう。

奴隷にされたアフリカ人の、言葉ではなく声の子孫へ伝達され、強い自己意識を呼び起こす場面が登場するのは、チャールズ・ジョンソンの『中間航路』（一九九〇）である。

主人公ラザフォード・カルフーンは自由民になったばかりの黒人男だったが、女から逃れるために密航する。ところがあろうことか奴隷船にまぎれ込んでしまう。奴隷船の積荷の中には奇妙な箱があつたが、そこから出てきたのは、逃亡して射殺された自分の父親そっくりの、アフリカの部族アルムセリの神像だった。アルムセリの神は千変万化する危険な神で、父親の似姿になって物語の結び近くで現れてくる。

奴隷だった父親は白人の農場から馬に乗って逃亡を企てたが、遠出をしたことのなかつた父親は、すぐに道に迷い、捕まってしまう。一発の弾丸が左目から右耳に抜けて、二八歳だった父親は即死する。その死にぎわに父親は声を振り絞り、その声が横風に乗って成長した息子の耳に届いてくる。「何千もの静かな声を乗せた風になって、じゃらじゃらと騒々しい俺の感覚を吹き上げ、おやじの最後の弱々しい一語だったものが、多数の声のなかでモザイク模様を織りなす声になっていった。一つの声がもう一つの声に入り込み、

どれもおやじの声ではないが、奇妙なことにどれもおやじの声になつてくる」(ジョンソン、171)という父親の声の偏在は、射殺された逃亡奴隷が残す子孫への遺産である。その叫び声は言葉にならないアメリカの黒人奴隷の悲しみを伝える。そして父親の強い意志は、息も絶え絶えになりながら「叫び」を残す。ラザフォードは、「おやじがいたるところにいるようだった。おやじとそのほか数えきれないほどの人々」(ジョンソン、171)がいるのを感じている。

中間航路という距離的空間は、アフリカ人を「アメリカ化したアフリカ人」にしていく航路だった。すなわちアフリカ人の人間性を剥奪し、奴隷へ変身させる過程で、言葉はいつたん失われてしまう。「アメリカ化」奴隷化」とは言葉の剥奪であり、言葉の代わりに身体欠落が表現形態になつていく。キャロル・E・ヘンダースンは、ドラム・ハバードを引用して、「黒人の表現は身体とともに始まり終わる。「略」あらゆるものが剥奪された後、アフリカン・アメリカンは自分の身体そのものが主要な芸術的道具になつていく」(ヘンダースン、69)と身体がとりわけ「アメリカの黒人」に持つ意味を指摘した。

## 9.

前述したピーター・ブルックスは、身体を「文化的構築物であるとともにその他者であり、言語が骨を折って印づけるとともに形体化されようとする言語外のもの」(ブルックス、xiii)であると定義している。『共和国を癒すこと——一九世紀アメリカ

カにおける健康用語とナシヨナリズムの文化』(一九九四)を書いたジョアン・バービックは、身体部位の中で「脳・心臓・神経・目」が特権化されると、特定の社会的価値観が生まれるという主張のもとに、一九世紀のアメリカ文学・文化を分析している。詳細を述べるのはこの論考の目的ではないが、その第六章で詩人ホイットマンの『草の葉』を分析し、『草の葉』におけるバイオ・デモクラシー(生・民主主義)という章題がつけられた部分は、モリスンの身体部位欠落の暴力という視点から興味を引くところである。

国民的詩人とうたわれ、アメリカ・ナシヨナリズムの旗手であったホイットマンは、「健康用語(ヘルス言語)」を「身体のエロテイクス」へ変換し、「当時の社会習慣を超越して、肉体の自由を新たに宣言した」(バービック、115)、そしてバイオ・デモクラシーは、権威への従順ではなく自由を与え、一般男女の「才能」と制度・規範の権威を同等化した、とバービックは言う。ホイットマンはその詩集や散文で、男女の自由と平等を訴え、身体を大らかに称え、「脳」||制度・規範・権威の首位を転覆させ、アメリカの民主主義を高らかにうたった。

だがここでバービックは、南北戦争の体験によって生まれた「太鼓の音」の詩編に注目する。

看護兵として南北戦争に参加したホイットマンは、戦場の現実にも否応なく直面させられた。そこで目撃したのは、これまで楽観的に歌ってきたアメリカの明るい未来ではなかった。そこで聞いたのは戦闘により傷ついた兵士の苦悶の声であり、目にしたのは壊疽を阻むために残酷に切断される身体の部位であった。野戦病院や戦場で行なわれる当時の外科手術が、麻酔

も使わない残酷な手術であったことは、しばしば指摘されている。戦場の兵士たちの群れは、健康的な身体讚美とはほど遠い現実の人間の姿であった。健康的な身体はアメリカの理想の姿、「アメリカの政治的ユートピア」（バービック、129）だったが、切断された身体は悪臭を放ち、「政治的現実」（バービック、129）を見せつけたとバービックは言う。

バービックによると、ホイットマンは「太鼓の音」より以前の詩編では、病体には生命力と健康性の特殊な感覚があり、それを積極的に受け入れる姿勢を示していたが、戦争体験の後では、「病体は自由の共和国にとっては直接的脅威」（バービック、129）になったという。切断された身体という現実は、再生力を感じさせるにはあまりにも死に近かった。壊滅的な印象すら抱いたのだろう。

国民的詩人であり、男女の平等、さまざまな人種を羅列しカタログ化し平等化しているように見えるホイットマンの詩文から、実は、目の前の奴隷制度が敷かれているアメリカ社会で、身体的欠落を強いられた奴隷は除かれていた。かれらは健康的なアメリカ社会の建設に参加する人間群としては描かれなかった。だからこそ、二〇世紀のアフリカン・アメリカンの詩人ラングストン・ヒューズが、ホイットマンを意識しながら、「俺だって、アメリカを歌う」という短いが、力強い詩を書いて、「アメリカの黒人」の存在を主張したのだった。

ホイットマンの描こうとした「アメリカの政治的ユートピア」は、身体強健、身体的部位の欠落の見られない状況で可能になるユートピアであった。いっぽう「政治的現実」は、戦場の負傷した兵士たち、農場で鞭打たれ、手枷足枷をはめら

れ、身体的束縛や欠落を強いられた奴隷を含むアメリカ社会であった。

ナシヨナリズムの詩人ホイットマンに歌われなかった、身体的欠落の暴力にさらされた「アメリカの黒人」を含むアメリカ社会を描き出すのがモリスンである。空疎で無力な「政治的ユートピア」ではなく、力強い「政治的現実」を描き出す。「ホルネス（健全・全体）」を享受しているときではなく、身体的欠落状態になったときにこそ、より強力で印象を刻む表現力が備わってくる。ヘンダーソンの言葉を援用すれば、その身体的欠落がより豊かに「物語るテキスト」（バービック、155）になるのである。「身体的苦痛は常に死を模倣し、身体的苦痛を受けることは常に擬似処刑である」（バービック、31）というイレイン・スカーリーとは違って、モリスンの身体的苦痛、身体的欠落は死に近づくのではなく、死と隣り合わせにありながら生き延びる力を生み出す。身体的欠落（mutilated body）は発声に頼らずして沈黙（muteness）を打ち負かし、無言のままに饒舌に語るのである。

『暴力論』を著わしたジョルジュ・ソレルは、P・ド・ルジエのアメリカ人論を次のように引用している。「アメリカ人になり、アメリカ人であり続けるためにはその生活を快樂としてではなく闘争としてとらえ、「略」勝利をめざす努力、精力的で効果的な行動を求めなくてはならない。「略」アメリカ人を成功させ、そのタイプを作り上げるのは「原著略」道徳的活力、人格的活力、積極的に打って出る活力、創造的活力である」（ソレル、168）。

社会の刷新のためには暴力が必要であること、革命的プロレタリアートの誠実な暴力を論じたソレルの引用は牽強附会かもしれないが、その「暴力」を「アメリカの黒人」の社会刷新の誠実な力と見なすことはできるだろう。トニ・モリスン文学における身体的欠落という「暴力」エネルギー・生命力は、奴隷制度という消えない過去を抱え込んだ、「アメリカの黒人」の創造的活力を内包している。「傷つけられることは、世界へ開かれることである」(スラッター、13)と『傷ついた身体——肉体の刻印を記憶する』(二〇〇〇)を書いたゼニス・パトリック・スラッターは言っている。「身体健全」な現実性の世界から、不確かな両義性の世界へ目を開くことである。あるいは直線的な行程ではなく、曲がりくねった道をたどり、「見えないもの、予測できないもの」(スラッター、13)の領域へ投げ込まれることである。

トニ・モリスンの「政治的現実」を凝視する目は、その登場人物たちをグロテスクにデフォルメしながら、身体的欠落によるエネルギーの表出を可能にしている。

## 引用文献

ジョルジュ・ソレル『暴力論(下)』岩波書店、二〇〇七年、今村仁司・塚原史訳

Baraka, Amiri. *The Motion of History & Other Plays*, New York: William Morrow and Company, Inc., 1978.

Bouson, J. Brooks. *Quiet As It's Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of*

*Toni Morrison*, Albany: State U of NY, 2000. 277.

Brooks, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Mass: Harvard UP, 1993.

Burbick, Joan. *Healing the Republic: The Language of Health and the Culture of Nationalism in Nineteenth-Century America*, New York: Cambridge UP, 1994.

Conner, Marc C. "From the Sublime to the Beautiful: The Aesthetic Progression of Toni Morrison," in *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable*, Ed. Marc C. Conner, Jackson: UP of Miss., 2000. 49-76. 153.

Corey, Susan. "Toward the Limits of Mystery: The Grotesque In Toni Morrison's *Beloved*," in *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable*, Ed. Marc C. Conner, Jackson: UP of Miss., 2000. 31-48. 153.

Cowley, Malcolm. *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s*, New York: The Viking Press, 1973.

Crummell, Alexander. "The Black Woman of the South: Her Neglects and Her Needs," in Daley, James Ed. *Great Speeches by Africa Americans*, Mineola, NY: Dover Publications, Inc., 2006. 73-80, 150.

Dos Passos, John. *1919 in U.S.A.*, New York: Penguin, 1973.

Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms*, London: Penguin Books, 1971.

Johnson, Barbara. "'Aesthetic' and 'Rapport'" in Toni Morrison's *Sula*," in *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable*, Ed. Marc C. Conner, Jackson: UP of Miss., 2000. 3-11. 153.

Johnson, Charles. *Middle Passage: A Novel*, New York: Atheneum, 1990.

Koenen, Anne. "The Out of Sequence," in *Conversation with Toni Morrison*, Ed. Daniele Taylor-Guthrie, Jackson: UP of Miss., 1994. 67-83. 293.

LeClair, Thomas. "The Language Must Not Sweat: A Conversation with Toni Morrison," in *Conversation with Toni Morrison*, Ed. Daniele Taylor-Guthrie.

- Jackson: UP of Miss., 1994. 119-128. 293.
- McCluskey, Audrey T. "A Conversation with Toni Morrison," in *Toni Morrison: Conversations*. Ed. Carolyn C. Denard 38-43. 265.
- McKay, Nellie. "An Interview with Toni Morrison," in *Conversation with Toni Morrison*, Ed. Daniele Taylor-Guthrie. Jackson: UP of Miss., 1994. 138-155. 293.
- Morrison, Toni. *The Bluest Eye*, New York: Washington Square Press, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Beloved*, New York: Alfred A. Knopf, 1987.
- \_\_\_\_\_. "Memory, Creation, and Writing." *Thought* 59(1984): 385-390. Quoted in Wehner, David Z. "To Live This Life Intensely and Well: The Rebirth of Milkman Dead in Toni Morrison's *Song of Solomon*," in Stave, Shirley A. ed. *Toni Morrison and the Bible: Contested Intertextualities*, New York: Peter Lang, 2006. 79, 258.
- \_\_\_\_\_. *Song of Solomon*, New York: New American Library, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Sula*, New York: New American Library, 1973.
- Parker, Betty Jean "Complexity: Toni Morrison's Women," in *Conversation with Toni Morrison*, Ed. Daniele Taylor-Guthrie. Jackson: UP of Miss., 1994. 60-66. 293.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, New York: Oxford UP, 1985.
- Slattery, Dennis Patrick. *The Wounded Body: Remembering the Markings of Flesh*, Albany: SUNY, 2000.
- Stepto, Robert. "Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison," in *Conversation with Toni Morrison*, Ed. Daniele Taylor-Guthrie. Jackson: UP of Miss., 1994. 10-29. 293.
- Tate, Claudia. "Toni Morrison," in *Conversation with Toni Morrison*, Ed. Daniele

Taylor-Guthrie. Jackson: UP of Miss., 1994. 56-170. 293.

# 「倒幕派」としての漱石

寄稿

柴田勝二

1 漱石は「倒幕派」か？

夏目漱石の政治的な立ち位置を考える際に、しばしば用いられるもの（佐幕——倒幕）という、江戸時代末期の政治的抗争の図式である。そしてその場合、漱石は江戸幕府を打ち倒し、明治政府を樹立する勢力となった薩摩、長州を中心とする「倒幕派」と対峙する「佐幕派」の側に置かれ、そこに想定される反権力的な精神を作品に表出しつづけた文学者として見なされるが多かった。その代表的な論者である平岡敏夫は『漱石 ある倒幕派子女の物語』（おうふう、二〇〇一）という、文字通りの表題を持つ著作をはじめとして、漱石＝倒幕派の図式を繰り返して提示している。もともと漱石を倒幕派として捉えるのは平岡が嚆矢ではなく、自身も言及するように、文化史家の木村毅は『明治文学夜話 新文学の霧笛』（至文堂、一九七五）で明治文学を「幕府方の産物」と見なし、薩長勢力によって疎外されがちであった地方に流れる批評精神が、漱石を含む逍遙、二葉亭、透谷、一葉といった明治期の文学者たちを貫き、一方「維新の風雲に乗じて、馬上、天下を取った藩、すなわち薩長土肥およびそれに阿附してうまくバスに乗りこんだような諸藩からは、作家は一人も出ていない」という評価を述べて

いた<sup>1</sup>。

平岡は基本的にこの木村の立場を引き継いでいるが、平岡のいう倒幕派とは、要するに時の権力におもねらない反骨精神を指している。そしてこうした精神が漱石において強く打ち出された代表的な作品として挙げられるのが『坊っちゃん』（一九〇六）であった。『坊っちゃん』が漱石＝倒幕派の事例とされるのは、端的には主人公の「おれ」つまり坊っちゃんが「之でも元は旗本だ」と口にする素性や、彼が倒幕側の会津出身であることを明らかにしている同僚の数学教師である「山嵐」と共闘して、英語教師の「うらなり」の婚約者であった「マドンナ」を奪い取った教頭の「赤シャツ」に制裁を加えようとする、作中の構図によっている。また作品の舞台として見なされる松山が、松山藩時代には幕府側に立って長州征伐に出兵し、そのため明治維新の際には朝敵の烙印を押されて冷遇された事実も、この図式を補強するものとして挙げられている。

『坊っちゃん』を漱石が倒幕派であったことの根拠として取り上げる論者は珍しくない。小谷野敦の『夏目漱石を江戸から読む』（中公新書、一九九五）においても、坊っちゃんを倒幕派武士の形象として捉え、彼が対峙する赤シャツとその腹心的存在である「野だいこ」が、武士的なものを滅ぼしていった「近

代化政策」を象徴する存在とされていた。また小森陽一も同様に、帝国大学出身の赤シャツを「学歴」によって立身出世を果たす近代の趨勢を担う人物と見なし、反面坊っちゃんをそれに対立する点で反近代、すなわち佐幕派的存在として位置づけていた<sup>2</sup>。また木村毅のように、作品の具体的分析抜きに漱石を佐幕派に分類しようとする論者としては、漱石に関するエッセイを多く世に送っている、作家で歴史研究家の半藤一利が挙げられる。半藤は薩長出身者を中心とする明治政府が「東京のここかしこで大手をふっている忌ま忌ましくも、厭な時代」に漱石は少年時代を送ったとし、それを「佐幕派の漱石は一敗地に塗れた」と表現している。それにつづけて半藤は「それまで江戸っ子が手塩にかけて築き大事に守ってきた文化や気概や矜持や、さつぱりとした生き方が、西国から進駐してきた田舎者に叩き壊され踏みにじられるのを「野暮はいやだねえ」とぼやきつつも、無念の思いで眺めていたのだろう」と推察している。

半藤はそれにつづけて『坊っちゃん』を例に挙げて、漱石における「野蛮」への嫌悪を傍証しようとしている。すなわち坊っちゃんや宿直当番になった夜に、生徒にイナゴを布団に入れられて騒動を起こした後の職員会議で、山嵐がぶつた「教育の精神は単に学問を授ける許りではない、高尚な、正直な、武士的な元気を鼓吹すると同時に、野卑な、軽躁な、暴慢な悪風を掃蕩するにあると思ひます」という弁舌にある、「高尚な、正直な、武士的な元気」が漱石の「佐幕派擁護の気持ち」を指し、一方「野卑な、軽躁な、暴慢な悪風」が「薩長藩閥政府」がもたらした産物とされているのである<sup>3</sup>。

しかし漱石がこうした対比を佐幕派と倒幕派の間に想定し、

しかも前者に加担しつつ後者を糾弾しようとしていたと見なすことはできない。「高尚な、正直な、武士的な元気」が佐幕派を特徴づける性格であるというのは疑わしく、反面「野卑な、軽躁な、暴慢な」という形容が倒幕派に該当する面を持つことは事実でありながら、後で見るとそうしたあり方に対して漱石が批判的であつたとは必ずしもいえないのである。『坊っちゃん』の登場人物の構図においても、この否定的な形容は明らかに敵役である赤シャツよりも、主人公である坊っちゃん自身に当てはまる。生徒のからかいに素朴に反応して騒動を起し、赤シャツの吹き込んだ噂を鵜呑みにしてこの騒動の首謀者を山嵐と信じて、彼と一時的な対立関係に陥り、さらにとりたてて罪を犯したわけでもない赤シャツと野だいこに私的な制裁を加える坊っちゃんの所行は、まさに「野卑な、軽躁な、暴慢な」色合いを示しているといえよう。

もちろん終盤の赤シャツを標的とした制裁行為を、坊っちゃん「高尚な、正直な、武士的な元気」の発露として捉えることも可能である。けれどもその場合、問題となるのが、それが果たして佐幕派的な属性を示しているのかどうかということなのだ。平岡や半藤らに共通するのは、〈佐幕派Ⅱ善〉〈倒幕派Ⅱ悪〉とする多分に心情的な区分だが、佐幕、倒幕という用語自体は、江戸幕府に対する政治的な姿勢を示すにすぎず、そこに善悪の色合いが伴っているわけではない。さらに漱石は江戸の末年に生まれ、幕末の抗争を経験していない以上、狭義におけるこの区分を漱石に押し当てるのは無意味でもある。しかし明治政府ないし明治国家のあり方に対する意識を表す言葉としてこの用語が機能してきたことは事実であり、そこからとり



わけ佐幕という言葉は比喩的な含意を帯びることになる。

歴史家の大久保利謙は「佐幕派」という言葉が、明治政府が樹立されてから用いられるようになったことに着目して、幕末における政治勢力としての「佐幕」と区別して「明治佐幕派」という用語を提起している。大久保は「明治佐幕派は、薩長の天下となつた後に、なおこの大勢に反撥を感じてすでに倒れた旧幕府の立場に肩を持つ旧幕臣派である。したがって反薩長派である」と規定し、名指しする形ではないものの、それにつづく議論で福地桜痴（源一郎）、福沢諭吉、戸川残花といった旧幕臣たちが、「反薩長派」としての「明治佐幕派」の流れをなす言論家として取り上げられている<sup>4</sup>。

この大久保の規定を踏まえれば、平岡敏夫や半藤一利が漱石を位置づけようとする「佐幕派」とは「明治佐幕派」にほかならないことが分かる。けれども念頭に置くべきなのは、大久保が福地や福沢をはつきりと「明治佐幕派」の典型として挙げていない<sup>5</sup>。ように、「明治佐幕派」の言説が必ずしも幕末の構図における佐幕側の姿勢を示しているわけではないことだ。たとえば福地桜痴の『幕府滅亡論』（一八九二）は佐幕派による明治維新成立史の代表的な著作と見なされながら、その表題に示唆されるように、そこに提示されているものは、徳川幕府が「滅亡」の道を辿り、崩壊に至らざるをえなかった経緯の、かなり突き放した叙述である。福地が「幕府滅亡」の基本的な要因として想定するものは、「黒船」の来航以来西洋列強の接近が脅威の度を強める状況下で、幕府が明確な施政の方向性を示さず、成り行きに委ねようとした主体性の欠如である。たとえば文久三年（一八六三）に、前年に出されていた攘夷の決行を督

促する勅書に応じる形で、將軍徳川家茂が三千人の随員を伴つて上洛したことについて、福地は次のように述べている。

彼の寛永の上洛は日本の政権を徳川家に掌握し、朝廷をして之を認可せしめたる憲法制定の上洛なり。諸侯は皆將軍の臣下たる実を天下に示したる勝利示威の上洛なりしに、二百余年を過たる文久三年の上洛は、將軍は主権者なれども最上主権は朝廷に在りと云ふ事を顯はせる降伏の上洛なり。外交の国是に關しては幕府は京都（寧ろ浮浪）の意に 反対するを得ざるの實を示したる示弱の上洛なり。<sup>6</sup>（圈点省略）

こうした形で諸外国に対しても朝廷に対しても、明確な主体性を示すことができなくなつていった徳川幕府は、「自ら雄主たるの氣象に乏しくおはしけるが如し」と批判的に評される、家茂を継いだ十五代將軍慶喜の代に至つて、自律的な判断力を失い、「根本已に腐朽したる幕政」と称される状態に陥る。そして幕府を支持する意味を見出し難くなつた薩摩藩は、それまで反目の関係にあつた長州藩と連合して、倒幕の側に回る事になったと福地は捉えている。総じて福地は「開国の主義を発揚して天下に其然らざる可からざるの事理を明示し開国政略を行はゞ、幕府の威令は猶之を永くするを得たるべき」であつたにもかかわらず、遲疑逡巡して攘夷にこだわつたために、時流に適應できないままに、倒幕の圧力に抗しえなかつたと結論づけている。そこに見られるように、福地は「開国」を重んじる、連合以降の薩長的同時いえる視点を持っており、「幕府滅亡」に至る経緯の因果づけもそこからなされている。また現行

の薩長を中心とする明治政府についても、福地は決して否定的ではなく、「薩長論」（一八八六）では、「王制維新の初に開国の主義を定めて外交を拡張し、以て今日進歩の基礎を立てたるハ薩長の力なり」と断じ、政府の中樞が薩長勢力で占められている現状についても、「薩長の勢力を有するの人に非ざれば、仮ひ要地に座するも其の実権を左右すること能ハざりしハ、勢の然らしむる所なりき」とそれを当然視しているのである。

## 2 逆及的な「倒幕派」たち

もつとも旧幕臣とはいえ、多分にオポチュニスト的な性格の強かつた福地桜痴の、薩長勢力への容認を「明治佐幕派」に共通する姿勢として取ることはできないかもしれない。しかし少なくとも彼らが徳川幕府に対して共感的な眼差しを投じていたという傾向は見出されない。維新以降の趨勢においては、いづれにしても自国の政治、経済、文化を西洋諸国に侮られない水準にまで押し上げる以外の選択がない状況下で日本は国際社会の一員となつていったのであり、福地もそうした状況下で「幕府滅亡」の所以を捉えようとしていた。その点で「明治佐幕派」が〈佐幕的〉であるかどうか自体が疑わしいともいえる。やはり幕臣で明治期の代表的な言論家となつていった福沢諭吉の言説においては、〈反佐幕派〉的傾向は一層顕著である。福沢が少年時代から権威に盲従することを良しとしない合理主義の持ち主で、民間人としての自覚のなかを生き抜いた人物であることはいまでもない。こうした姿勢は「明治佐幕派」

の規定にも叶うが、重要なのはむしろそうした精神ゆえに、福沢が前時代の幕府の権威も相対化していたことである。『福翁自伝』（二八九九）で福沢は繰り返して、自分が幕府に仕えた身であるにもかかわらず、幕府に尽くそうとする意欲が希薄であったことを述べている。たとえば「私は幕府の用をしてゐるけれども如何なこと幕府を佐けなければならぬとか云ふやうなことを考へたことがない」と明言し、その理由として「私の主義にすれば第一鎖国が嫌ひ、古風の門閥無理圧政が大嫌ひで、何でもこの主義に背く者は皆敵のやうに思ふから」ということを挙げてゐる。

もちろんその一方で福沢は維新以降の国の状況にきわめて批判的であり、『学問のすゝめ』（一八七三〜七六）をはじめとする福沢の著作は、国際社会で西洋諸国と伍していくに足る水準に日本の国力を押し上げていくための提言であつた。「一身独立して一国独立する」（『学問のすゝめ』）という信念のもとに言論、教育活動をおこなつた福沢の批判の矛先は、薩長のような個別の政治勢力よりも、国力の構成要件としての国民の知力、精神力のあり方に向かうのであり、『学問のすゝめ』五編には「今、日本の有様を見るに、文明の形は進むに似たれども、文明の精神たる人民の気力は日に退歩に赴けり」と述べられている。『通俗国権論』（一八七八〜七九）においても、福沢は「わが外国交際は官民ともにまだ十分なる地位にあらざるものと言ふべし」と見なし、「その罪一、二の人にあらず、政府の全体にあらず、また個々の人民にもあらず。罪なしと言へば政府も人民もともに無罪なり、罪ありと言へば政府も人民もともに免れ難し」と、「政府」と「人民」をとともども断罪している。

福沢の言説に典型的に見られるように、明治期の言論家が国家・社会の現況に対して批判的であることと、出自としての「佐幕——倒幕」という対比の間に因果的な照応性はなく、薩長を中心とする明治政府に批判的であったために、幕末の構図に關しては倒幕派的な立場を取るといふことも珍しくない。むしろ論理的にはその方が筋が通つていふともいへよう。なぜなら薩長政府に批判的であるといふことは、現行の政治体制に対して異議を唱えようとする姿勢にほかならず、それを幕末の構図に当てはめれば、既存の体制としての徳川幕府への否認という形を取るようになるからだ。

反面福沢については、時代に逆行する佐幕派的な精神の持ち主として見なす傾向も存在する。それは主として旧幕臣でありながら、明治政府の要職に就いた勝海舟や榎本武揚に批判の矢を向けた「瘦我慢の説」（一八九一）を根拠とする見方である。ここで両者を「三河武士の精神に背くのみならず我日本国民に固有する瘦我慢の大主義を破り、以て立国の根本たる士氣を弛めた」存在として糾弾する福沢の論調は、徳川家に繋がる「三河武士」の側に立とうとする点で一見、佐幕派のものであるように映る。けれどももともと私信として書かれたこの文章は、必ずしも論理的に首尾一貫しておらず、福沢が勝や榎本に対して抱く不満が、別の論点に結びつけられて提示されている趣きが強い。すなわちここで福沢がもつとも力点を置いているのは、前半に述べられている、オランダやベルギーのような小国が、ドイツ、フランスといった強国に併合される道を選ばず、ヨーロッパにおける覇権のせめぎ合いのなかで独立を保とうと尽力しているということである。「瘦我慢」とは、もともと

こうした小国が失おうとしない気概と自尊心を指している。この小国の頑張りが、西洋列強の帝国主義的な侵攻のなかで、日本という小国が保持しなくてはならないと福沢が考えるものと重なることはいうまでもない。福沢が一義的な価値を与えるものはつねに、人民の精神的自律に支えられた一国の眞の独立であり、幕府に背を向けるように明治政府の要人となつていつた勝や榎本への批判は、この「瘦我慢」の含意を拡張的に援用したものにほかならない。

また福沢に論難されている勝にしても、西洋列強の脅威に晒されるなかでの国家の独立を第一義に考える姿勢においては福沢と通底している。『水川清話』（一八九七、九八）に示された勝の見方によれば、幕末から明治三〇年代の現在に至るまで「上下一致して、東洋の為に、百年の大計を講じなくてはならぬ時」である状況は変わっておらず、もつとも喫緊な「国家問題」はそこにあるとされる。そして「おれも国家問題の爲には、群議を斥けてしまつて、徳川三百年の幕府をすら棒にふるつて顧みなかつた」と語る勝の精神はほとんど倒幕派のものであり、その価値観においては幕府に忠誠を保持しようとする意識はまったく捨象されている。その点で勝のなかに「瘦我慢」が不在であることは否定し難いにしても、おそらく勝は自分に向けられた問題としての「瘦我慢」には何ら意義を認めなかつたに違いない。しかし福沢の本来の文脈で強調されている、小国の気概としての「瘦我慢」に対しては勝は共感的であつたはずであり、それは勝が「国家問題」としてとらえるものと同じ方向性を帯びているのである。

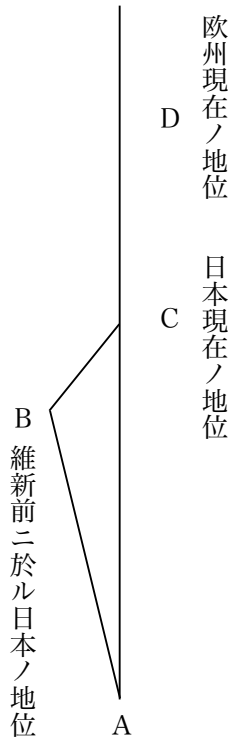
このように見れば、幕末における構図にも、また薩長政府へ

の接近の度合いにもかかわりなく、明治期の進歩的な知識人の多くが、基本的には遡及的な倒幕派であることが確かめられる。開国によって急激に国際社会のせめぎ合いのなかに投げ出された日本は、自国が非力な小国であることを意識せざるをえなかつたのであり、民間の言論家、教育者としての道を歩んだ福沢諭吉にしても、政府の要職を歴任した勝海舟にしても、それぞれの立場でこの自国の劣位性を解消するべく尽力していた。その問題意識のなかでは徳川幕府を懐古的に評価する眼差しは生まれる余地がないのであり、彼らよりも幕臣としての意識を強く持った福地桜痴にしても、徳川幕府の帰趨に対しては決して擁護的ではなかつた。

そして幕臣として幕府に仕えた福沢や福地が、新しい時代からの眼差しによつて徳川幕府を相対化していたとすれば、明治文学の担い手となつていったそれにつづく世代の表現者たちが、現行の体制に対する批判意識によつて遡及的な倒幕派としての側面をより強く持つことになるのは自然な流れであろう。そして夏目漱石はそのもつとも代表的な例にほかならないのである。とりわけ国家への批判意識と未来に向かう展望の二面性において、漱石は福沢に近似している。とくに日本が旧時代的な枠組みにとどまつていては、西洋列強と拮抗しうる文明国の域に永遠に辿り着けないと考へていた点では、漱石は福沢と同様であり、その点ではまさに倒幕派的な心性の持ち主であつた。

漱石の倒幕派的な心性を示唆する言説は枚挙にいとまがない。しばしば引用されるように、作家としての出発を切つてい

は、「苟も文学を以て生命とするものならば単に美といふ丈では満足が出来ない。丁度維新の当士<sup>マサムネ</sup>勤王家が困苦をなめたやうな見にならなくては駄目だらうと思ふ」と記し、その後のくだりでも「命のやりとりをする様な維新の志士の如き烈しい精神で文学をやつて見たい」と述べている。「維新の志士」が幕臣ではなく薩長の倒幕派を指していることはいうまでもない。また『文学論』の原型をなす『文学論ノート』においては、漱石ははつきりと倒幕派の精神を肯定する評価を書きつけている。



漱石は「維新前」の地点から「現在」にかけての「日本ノ地位」の変転を右のような図に示し、「モシA Bノマ、ニテ進マバ今日日本ヲ見ルコト難カラン struggle for existence (conscious)ノ結果ハ此方向転換ヲ余儀ナクシタル者ナリ吾等ハ此方向転換ヲ率先シテ断行セル人々ニ謝セザル可ラズ此等ノ人ノ断行ハ意識的ニ今日ノ運命ヲ作り出セルナリ」と述べている。すなわち漱石の認識においては、江戸末期までの日本は「間違つた」方向に進んでいたものであり、維新の成就によつてようやく「欧州」に追隨することのできる位置に立つことになった。そしてこの「転換」をなし遂げた者、つまり薩長の倒幕勢力に対して「謝

セザル可ラズ」という感慨を漱石は覚えているのである。この記述が、イギリス滞在中という「欧州」と日本の落差に顔を突き合わせている状況で書かれたという条件を割り引いて考えねばならないにしても、漱石が明治三〇年代半ばの地点で幕末の構図を遡及的に評価した際に、幕府の存続を支持する側になかったことは疑えない<sup>10</sup>。

こうした漱石の心性は帰国後も持続していく。晩年に近い大正三年に書かれたエッセイ「素人と黒人」（一九一四）では、「日本の歌舞伎芝居といふものを容赦なく攻撃」する漱石に対して、弟子の小宮豊隆が歌舞伎弁護の論を語ろうとすると、漱石はそれに取り合わず、次のような反応を示している。

自分は幕府を倒した薩長の田舎侍が、どの位旗本よりも野蠻であつたか考へて見ると云つた。そんな弁護をする人は恰も上野へ立て籠つて官軍に抵抗した彰義隊の様なものだと云つた。羅馬を亡ぼしたものは要するに野蠻人ぢやないかとも云つた。

このくだりは一見「薩長の田舎侍」が「旗本よりも野蠻であつた」ことを指弾しているようにも見えるが、事實は逆である。「そんな弁護をする人」が歌舞伎を擁護しようとする小宮である以上、「野蠻」は当然、長い歴史を持つ伝統文化を一蹴しようとする漱石の側に帰せられる。つまり大正期に至っても、漱石は自身を「薩長の田舎侍」に見立てようとしており、彼らに想定される「野蠻」なエネルギーこそが時代の変革をもたらすと考えていることが分かるのである。歌舞伎という江戸時代の代表的な芸能に対して漱石は総じて冷淡であり、明治四二年の

エッセイ「明治座の所感を虚子君に問れて」では、漱石が明治座で見た「慶安太平記」他の歌舞伎狂言に対して、「極めて低级に属する頭腦を有つた人類で、比較的芸術心に富んだ人類が、同程度の人類の要求に應ずるために作つたもの」という揶揄的な評価を与えている。また同じ出し物を見た感想を記した明治四二年五月一二日の日記では、漱石はこうした文化を生み出した江戸時代について、「徳川の天下はあれだから泰平に幼稚に、馬鹿に、いたづらに、なぐさみ半分に、御一新迄つゝいたのである」と罵倒しているのである。

### 3 倒幕派の国家批判

「維新の志士」への共感を強く語り、明治維新による転換を評価し、江戸時代とその文化を侮蔑的に眺める人間が、「倒幕派」ではありえない。倒幕派の立場は、逆に江戸時代の洗練を抛り所としつつ、江戸——東京を跋扈する「野蠻」な「田舎侍」たちに距離を取ろうとするところにあるからである。こうした地点から「文明開化」の浮薄な風潮を嫌って、江戸時代に眼を向けようとする、本来の意味において倒幕派的な立場を持つ人びともいた。幕府瓦解とともに向島に隠棲し、その後『朝野新聞』の社長に迎えられ、ジャーナリストとして活動した成島柳北はその代表的な存在である。柳北の中心的な文業である『柳橋新誌』（二八六〇）では、遊妓たちの生態とともに、そこを訪れる客たちの行状もつぶさに語られ、明治七年に刊行された『柳橋新誌』二編（二八七四）では、接待に対する不満から「巨

盃を取つて婢の面上に擲つ」といつたことをする薩長藩士の「狂暴」な態度も記されている。また結びの箇所では遊妓と政府の高官があえて並列され、次のような対比がなされている。

蓋し娼妓は賤女子也、歌舞は小技也。然れども勉勵して之を学べば、則ち数歳にして以て其の生を養ふに足る矣。今夫れ国の大政を執る者、高爵を賜はり大禄を食ひ赫々権有り、炎々威有つて礼教未だ国に立たず、徳沢未だ民に流れざる者は何ぞ也<sup>11</sup>。

「娼妓」が「賤女子」でありながら、技芸の習得によつて生計を立てうることと、「国の大政を執る者」が「高爵を賜はり大禄を食ひ」ながら、「礼教」も「徳沢」も国民に及ぼしていないという対比が妥当であるとはいひ難いが、それをあえておこなうことで両者を同列化しようとする柳北のアイロニーは明瞭である<sup>12</sup>。後に永井荷風に受け継がれていくことになる、こうした、江戸時代的な価値観に則りつつ、政府を仕切る勢力を揶揄しようとする眼差しが漱石に存在しないことは、先に挙げたエッセイで見たとおりである。漱石はむしろ「野蠻」な薩長の「田舎侍」の立場に自身を擬そうとしていたのである。

その点では漱石は明確に「倒幕派」にほかならず、それを傍証するように、漱石は江戸時代を舞台とする作品をまったく書いていない。漱石は逆に未来志向の眼差しの持ち主であり、現在称揚されている価値や人物も、百年後には無に帰してしまふ可能性があることをつねに念頭に置いていた。たとえば明治三九年の「断片」には「同時代ノ人カラ尊敬サレル」ためには「皇族」「華族」「金持」「権勢家」などに「生レ、バヨイ」とし

ながらも、「然シ百年ノ後ニハ誰モ之ヲ尊敬スル者ハナイ」と書きつけている。また同年の別の「断片」には「遠クヨリ此四十年ヲ見レバ一弾指ノ間ノミ。所謂元勳ナル者ハノ・ミノ如ク小ナル者ト変化スルヲ知ラズヤ」（圈点原文）と記し、維新の立役者たちも遠い未来の時点からふり返れば卑称化されるだろうという見通しを示している<sup>13</sup>。

ここで見逃せないのは、今の引用にも含まれているように、〈徳川〉や〈江戸〉を侮蔑的に眺める漱石の眼差しのなかで、薩長出身者が多くを占める「元勳」も同じく相対化されていることである。すなわち漱石は心性的な「倒幕派」であると同時に、同時代の国家のあり方に批判的な「明治佐幕派」でもあったが、その二つの立場が決して矛盾するものではないことが、こうした表出によつて確かめられるのである。つまり国の現況に抱かざるをえない不満が、増幅された形で遡及的に徳川幕府に向けられるのであり、今の日本が曲がりなりにも現在の水準にあるのは、倒幕勢力によつて前近代としての〈江戸〉が断ち切られたからだという認識を漱石は有している。しかも漱石は福地桜痴や福沢諭吉と違って幕府に仕えたこともなく、幕末の抗争も経験していない以上、徳川幕府を肯定する心性が生まれないのは当然である。その点では漱石を「明治佐幕派」とするのは誤解を招く表現でもある。むしろ単に、明治日本のあり方に批判的であり、それゆえその前段階としての江戸時代に対して一層距離を取ろうとしていた文学者として、漱石を眺めるのが妥当な位置づけであろう。

漱石の明治日本に対する批判は、ここであらためて挙げるまでもなく、多くの小説作品、評論、講演などで語られていると

おりである。『三四郎』（一九〇八）の冒頭部分で、後に広田先生であることが分かる「髭の男」は、日露戦争にかろうじて勝利したものの、人びとが疲弊のなかに置かれている状況について、「こんな顔をして、こんなに弱つてゐては、いくら日露戦争に勝つて、一等国になつても駄目ですね」と断言し、「是からは日本も段々發展するでせう」と言う三四郎に対して「亡びるね」と言い放つ。『三四郎』につづく『それから』（一九〇九）の主人公代助は、自分が労働しない理由として、「日本国中何所を見渡したつて、輝いてる断面は一寸四方も無いぢやないか。悉く暗黒だ。その間に立つて僕一人が、何と云つたつて、何を為たつて、仕様がないうさ」という状況への批判を口にする。また講演「現代日本の開化」（一九一一）では、「西洋人が百年も掛つて漸く到着し得た分化の極端」に日本人が「維新後四五十年」という短期間で辿り着こうとした結果、「一敗また起つ能はざるの神経衰弱に罹つて、氣息奄々として今や路傍に呻吟しつゝある」人々が生み出される状況が出来たと語られている。

けれどもこうした批判的な言辞も、漱石がそれだけ自国の状況を慮るがゆえのものであり、彼が国家に背を向ける個人主義者であつたために生み出されたものではない。「維新の志士の如き烈しい精神」で文学をやつてみたいという覚悟は、それだけ自己の表現を国家の命運と強く関わらせようとする姿勢の表明でもある。この手紙が書かれたのと同じ明治三十九年に出された狩野享吉宛書簡では、「尤も烈しい世の中に立つて（自分の為め、家族の為めは暫く措く）どの位人が自分の感化をうけて、どの位自分が社会的分子となつて未来の青年の肉や血とな

つて生存し得るかをためして見たい」と記され、またそれに連続して書かれた同じ日時、同じ宛先の手紙では、自分に「不愉快」や「不快」をもたらす「エヂエントを以て社会の罪悪者と認めて此等を打ち薨さんと力めつゝある」と述べられている。さらにそれにつづけて漱石は「ただ余の為に打ち薨さんと力めつゝあるのではない。天下の為め、天子様の為め、社会一般の為に打ち薨さんと力めつゝある」と綴っている。これはまさに「維新の志士」の気概そのものであり、こうした烈しい心性が、同時代の自国に向けられた結果が、諸作品として表象された批判的表出にほかならないといえよう。

こうした、同時代の社会に対する批判意識が、江戸時代に対する否認を引き出し、それらを共在させている意識の持ち主は、明治時代において決して稀な存在ではない。漱石の三歳年長である二葉亭四迷は、周知のように早くから日露外交を喫緊の問題と感じてロシア語を習得し、にもかかわらず外交の前線で活動する機会を得られないもどかしさのなかに表現活動をつづけたが、この文学者もやはり愛国の心性とそれを裏返した自国への憤りを内にわだかまらせていた。二葉亭の外交への関心自体が前者の表出であることはいうまでもない。その志向によつて二葉亭は東京外国語学校のロシア語教授の職を捨てて大陸に渡ることになる。北京に滞在していた際に坪内逍遙に宛てた書簡（一九〇三・六・一三付）には、日露戦争の引き金になつた、ロシア軍の満州駐留に対する日本政府の態度と、その背後にある日本人の国民性について、次のような記述が見られる。

近着の新聞でみると議会は相変らず妥協騒ぎで撤兵問題など

はねツから気乗の様子見えす何の為の妥協沙汰と呆れもすれは憤慨もされ申候。こんな事では到底駄目二候。もう位取りて露国に数歩を譲りるものといふもの二候。政府も駄目なら国民も駄目、支那に続いて亡びるものは必ず日本なりと、情の激する時にはタイナマイトでもぶつけてやりたいやうに成り候へ(以下略)<sup>14</sup>

こうした憤懣をぶちまける二葉亭の気質の基底にあるものが、「予が半生の懺悔」(一九〇八)で語られる、「維新の志士肌」にほかならない。このエッセイで二葉亭は「私がずつと子供の時分からもつてゐた思想の傾向——維新の志士肌ともいふべき傾向が、頭を擡げ出して来て、即ち、慷慨憂国といふやうな輿論と、私のそんな思想とがぶつかり合つて、其の結果、将来日本の深憂大患となるのはロシアに極まつてゐる」という認識を持つに至つたことを語っている。また半自伝的な小説である『平凡』(一九〇八)では、主人公の「わたし」が長州の思想家吉田松陰の崇拜者であり、「留魂録は暗誦してたほどだった」と述べられているが、この心性は二葉亭自身のものであつただろう。二葉亭も幕末の抗争を経験した世代に属さないにもかかわらず、自国の現況を刷新したいという欲求によつて、それを徳川幕府に向けて実行した人びとへの共感を覚えていた点では、漱石と同じ遡及的な倒幕派なのである。

こうした批判の図式は、漱石、二葉亭と同世代の批評家であつた田岡嶺雲の言説にも認められる。明治三二年の『嶺雲揺曳』(二八八九)では、「維新の革命は実に幾多不平の徒の手によつて成されぬ、家もなく位もなく而かも才ある幾多浪士の経

営に成りぬ、今日の弊にして極まらば、今の天下失意の才豈にまた往日の歴史を再びせざらんや」<sup>15</sup>と述べられ、現在の国の担い手たちにおいて「往日幕末浪士の熱誠と熱意とある頗ふる疑ふべし」という疑念が投げかけられている。ここでも倒幕派の志士たちに照らす形で、彼らを動かしていた「熱誠と熱意」の減退した結果として、人材的にはかなりの重なりを持つ現行の政治家たちのあり方が批判されているのである。また別の節で述べられている、「文明なりといふ、開化なりといふ、燦々爛々まことに人目を駭すおどろかに足るなり。然れどもこれ外見のみ、これ皮相のみ」といつた批判も、日本人の生活に十分内在化されない文明開化の「外発」性を指摘する漱石の口吻に近似しているといえるだろう。

#### 4 『坊つちやん』と日露戦争

このように同世代の文学者たちの言説を踏まえつつ、漱石の対社会的な意識のあり方を眺めていくと、その佐幕派的心性の表出としてしばしば捉えられる『坊つちやん』についても、それがむしろ遡及的な倒幕派である漱石の、自国への愛着と批判が背中合わせに折り合わされた作品であることが見えてくるのである。看過することができないのは、作品の執筆の時期である。漱石がまだ一高と東京帝大の教職にあつた明治三九年の春に一気呵成に書かれ、『ホトトギス』同年四月号に掲載されたこの作品は、未だ日露戦争の余韻の残るなかにもたらされている。日露戦争への反応は、同時期に連載がつづけられてい



た『吾輩は猫である』の「五」章に、自己をロシア軍と戦っている日本兵に見立てた「吾輩」が、「敵」である鼠を捕ろうと奮闘する場面にも明瞭であったが、ここでも自国の重大な出来事を写し取ることによつてそれへの歩み寄りを見せつつ、結局「吾輩」が何ら成果を上げることができずに終わってしまう様相の描出に、時局への揶揄的な眼差しを織り交ぜていたのだ。あるいは「八」章に描かれる、「吾輩」の飼主である苦沙弥先生の存在を日頃苦々しく思っている資産家の金田が、中学校の生徒たちを使って、苦沙弥の家の庭に野球のボールをひっきりなしに打ち込ませ、苦沙弥がそれに対抗しようとする場面も、「沙河とか奉天とか又旅順とか」だけでなく、自分の飼主の家を舞台としてまさに展開されている「戦争」として語られていた。

『坊っちゃん』においても日露戦争への言及はちりばめられている。「三」章にある、坊っちゃんが蕎麦屋で「天麩羅蕎麦」を四杯たいらげた翌日、教室の黒板に「天麩羅先生」と大書されるからかいを受ける場面で、「一時間あるくと見物する町もない様な狭い都に住んで、外に何も芸がないから、天麩羅事件を日露戦争の様に触れちらかすんだらう」（傍点引用者）という感想を坊っちゃんは覚えるのであり、文脈的にとくに必要があるとは思われない「日露戦争」という国家的な出来事とあえて関連づけられている<sup>16</sup>。あるいは後半の「十」章の、坊っちゃんが「山嵐」とともに中学校と師範学校の生徒たちの喧嘩を止めに入る場面でも、巡査がやって来たのを見た生徒たちが一目散に逃げていく様を描写するのに、「田舎者でも退却は巧妙だ。クロパトキンよりも旨い位である」と、日露戦争時のロシア

ア軍の極東軍総司令官の名が引き合いに出されている。クロパトキンは極東軍の指揮を執りながら、消極的な作戦を取りがちであったところから「退却將軍」とあだ名された軍人であったが、ここでも人間同士の衝突が戦争という国家間の争闘に結びつけられている。

そう考えれば、この作品の舞台のモデルとして、漱石がとくに愛着を持たず、十年前に去った松山が取られていることの理由もたやすく理解することができるだろう。なぜなら当時の松山は日露戦争にきわめて縁の深い都市だったからだ。日本の勝利に大きな貢献をした秋山好古、真之兄弟は松山の出身であり、しかも弟の真之が、漱石の親友であった正岡子規と知己の間柄であったことは知られるとおりである。またこの地に設置されていたロシア兵の捕虜収容所は、主として将校クラスの軍人を多く収容していたところから、日本でもロシアでも捕虜収容所の代名詞的存在として知られていた。松山の名所である道後温泉は、行動の自由をかなり与えられていたロシア兵捕虜たちの落とす金によつて潤っていたのである。したがって主人公が温泉に連日通う『坊っちゃん』に、ロシア兵捕虜の姿が現れても不思議ではない。日露戦争時に時間が設定されているなら、その方が自然であるともいえるが、むしろロシア兵捕虜を登場させない描き方が、この作品を覆っているものを示唆しているといえよう。すなわち坊っちゃんの赴いた先が〈ロシア〉の比喩としての意味を持つために、逆にその空間に具体的なロシア人の姿を出すことができないのである。

この作品で〈ロシア〉の比喩として登場するのは、第一にロシアを象徴する色である「赤」をつねに身にまとい、釣りに行く

ても坊っちゃん釣りが上がった「ゴルキ」について、「ゴルキと云ふと露西亞の文学者みた様な名だね」とロシアへの言及を口にする、教頭の「赤シャツ」である。もつともこの人物がなぞらえられるのがロシア一国に限定されず、維新以降、日本が文明の先達として模倣の対象としつつ、日本に対しては軽侮の眼を投げつけた西洋列強全般に拡張されることはいうまでもない。そこには当然、漱石の留学先であったイギリスも含まれる。周知のように漱石は二年半をイギリスで過ごしながら、それを「尤も不愉快の二年」（『文学論』「序」一九〇七）と称するような「イギリス嫌い」になつて帰国することになつた。平岡敏夫はこの漱石の経験を踏まえて、『坊っちゃん』の舞台である四国の小都市をイギリスに見立てている。平岡がこの見立てをおこなう根拠となるのは、主として赴任先で坊っちゃんがつねに自分の行動を他人に監視されている感覚に捉えられ、その結果生徒たちに「神経衰弱」であると評されるまでになる様相が、漱石がロンドンで陥つた状況に相当することだが、そこから平岡はこの作品の素材となつたものが、松山体験である以上にロンドン体験であると推察している<sup>17</sup>。

この見立ては妥当なものであり、また坊っちゃんの赴任先を〈西洋列強〉の比喩と見なす根拠となる要素は他にも様々に見出される。たとえば坊っちゃんが教室の生徒たちを「大きな奴ばかり」と感じ、一方自分が「江戸っ子で華奢に小作りに来てる」と見なす対比も、〈西洋人〉に向かつて「日本人」のイメージを想起させずにいない。『吾輩は猫である』の、家の庭に野球ボールを打ち込む生徒たちと苦沙弥が張り合う構図が日露戦争と結びつけられていたことを踏まえれば、坊っちゃん

が物理的に対峙することにもなる生徒たちもやはり「ロシア兵」の比喩としての性格を帯びている。だからこそ彼らのいる教室に臨もうとする坊っちゃんは、最初「敵地に乗り込む様な気」がするのである。

皮肉なのは、坊っちゃんが赴任した都市を、「イギリス」や「ロシア」を混在させた〈西洋列強〉の比喩と見なすことが、この作品を「佐幕派」と反対の側に置くことになることであろう。平岡敏夫は漱石が「佐幕派」であることの根拠として『坊っちゃん』を取り上げたのだつたが、主人公の赴任先を「ロンドン」の比喩と見なすことは、当然彼を西洋への追従と対峙をつづけた〈近代日本〉の比喩として浮び上がらせることになる。そして〈近代日本〉を率いたのが薩長を中心とする倒幕派の勢力である以上、『坊っちゃん』はむしろ倒幕派を受け継ぐ心性を語つた作品として眺められるのである。舞台が松山に同定される都市であることも、この地が江戸時代においては佐幕派の藩だったことによるとはならず、今見たような日露戦争への縁の深さによつていふと考える方が自然なはずである。

また平岡や小谷野敦、小森陽一のような、坊っちゃんを「佐幕派」と見なす視点からは、終盤に描かれる、坊っちゃんと山嵐が共闘して赤シャツ、野だいこに制裁を加える場面は、戊辰戦争の意趣返しとして捉えられがちであった。それは山嵐が、戊辰戦争に敗れた会津の出身であることから、彼と手を組む坊っちゃんはその共感者としての佐幕派となり、したがって彼らが対峙する赤シャツらは〈薩長〉の比喩であることになるからである。けれどもこれはきわめて蓋然性の低い解釈である。第一に漱石のなかに、戊辰戦争を作中で表象しなくてはならな

い動機はないというほかはない。先に触れたように、漱石はつねに未来との関わりをなかで自身と国のあり方を考えようとする文学者であり、『坊っちゃん』が発表された明治三十九年の「断片」には、「明治ノ三十九年ニハ過去ナシ。単ニ過去ナキノミナラズ又現在ナシ、只未来アルノミ」と記している。加えて漱石は〈江戸〉や〈徳川〉に対しては、むしろ侮蔑的な姿勢を示していた。こうした志向を持つ文学者が、四十年近く前におこなわれた国内の戦いを、徳川幕府の側に立つて作中に盛り込むということは考え難いのである。

また坊っちゃんは赤シャツらに制裁を加えることについて、「貴様等は奸物だから、かうやつて天誅を加へるんだ」と宣言し、彼らを待ち受けつづける場面では、自分たちを「天誅党」に見立てているが、「天誅党」は幕末の文久六年（一八六六）、大和五条の幕府代官所を襲った倒幕派の一派であり、ここでははつきりと坊っちゃんは自分を過激な倒幕派に擬しているのである。さらに加えれば、坊っちゃんのモデルとされる、松山中学での漱石の同僚であった数学教師の弘中又一にしても長州の出身であり、倒幕派との類縁を持つのである。

## 5 『坊っちゃん』としての日本

このように眺めれば、作中の表象はそのほとんどが、坊っちゃんを佐幕派ではなく倒幕派の側に置く方向性を示していることが分かる。それに逆行する要件となるのが、坊っちゃんが赤シャツらと対峙するべく共闘することになる相手である

山嵐が、会津出身であるという設定である。この連帯の関係が、坊っちゃんを佐幕派とする重要な根拠になるわけだが、むしろそこにこそ、漱石の未来志向の眼差しが込められている。すなわち戊辰戦争における長州——会津という対立は、国際的な視点から見れば無意味なものにすぎず、そうした国内的な反目を乗り越えて連帯する度量がなければ、イギリスやロシアといった〈西洋列強〉に対峙しえないという認識が、漱石の内に抱かれていたことが示唆されるからである。見逃せないのは、戊辰戦争に相当する対立が作中に盛り込まれていることで、イナゴ騒動が山嵐の煽動によるものという、釣り船での赤シャツのささやきを鵜呑みにした坊っちゃんは、それ以降しばらく彼と口もきかない険悪な関係に陥っている。これはまさに長州と会津の反目に相当するものであり、それを解消することによって、坊っちゃんは山嵐とともに、赤シャツらと対峙する姿勢を得ることになるのである。

こうした終盤の展開に込められた寓意に示されるように、漱石は佐幕、倒幕という幕末の図式自体に対するこだわりを持っていたわけではない。坊っちゃんが倒幕派の文脈を強く備えているのは、結局その勢力によって近代日本の進展が形成されてきたからであり、漱石の眼目はもっぱら、近代日本の形象としての主人公の輪郭や行動に託す形で、自国をめぐる国際関係を、批判を交えつつ表象することにあつた。主人公を中心とする登場人物間の人間関係を、日本と他国との関係の寓意的な縮図として表象するのは、「吾輩」と鼠との争いや、苦沙弥と中学校の生徒たちの対立を日露戦争の戯画として提示していた、『吾輩は猫である』以降、漱石の作品世界で繰り返されていく

手法である<sup>18</sup>。『坊つちちゃん』はその手法のとりわけ露わな作品であり、赤シャツに対峙する決意を固める坊つちちゃんは「成程世界に戦争は絶えない訳だ。個人でも、とどの詰りは腕力だ」と考え、個人間の喧嘩が国家間の戦争の写し絵であることを明らかになっている。この照応は、明治三八年に書かれた「作家の立場」（一九〇五）で、「僕は軍人がえらいと思ふ、西洋の利器を西洋から貰つて来て、目的は露国と喧嘩でもしやうといふのだ」（傍点引用者）と述べられていることによつても傍証されている。漱石の着想においては、基本的に「喧嘩」は国家間の「戦争」の代理的表象なのである。

『坊つちちゃん』が、日本が経験した国家間の争闘を写し取っていることは、終盤の展開だけでなく、そこに至る全体の構図にちりばめられている。坊つちちゃんが赤シャツに「天誅」を加えることを決意したのは、直接には同僚の英語教師の「うらなり」の婚約者であった、「マドンナ」を赤シャツが横取りしたと考へ、山嵐がそれに同意したからであり、「今度の事件は全く赤シャツが、うらなりを遠ざけて、マドンナを手に入れる策略なんだからうとおれが云つたら、無論さうに違ひない。あいつは大人しい顔をして、悪事を働いて、人が何か云ふと、ちやんと逃道を拵へて待つてゐるんだから、余つ程奸物だ。あんな奴にかかつては鉄拳制裁でなくつちや利かないと、瘤だらけの腕をまくつて見せた」というやりとりによつて、二人の共闘関係が成立したのだった。

このうらなりが婚約者のマドンナを赤シャツに奪い去られる、あるいはそのように坊つちちゃんと山嵐が思い込む成り行きは、端的には日清戦争後の明治二八年（一八九五）に起きた、

ロシア、ドイツ、フランスによる「三国干涉」と、その後の展開と照応している。下関講和条約によつて日本に割譲されることになった遼東半島が、その直後の三国の「干涉」によつて返還を余儀なくされたことは、当時の日本人にとつて屈辱的な事態として受け取られ、とりわけその中心であったロシアへの怨嗟が、「臥薪嘗胆」の十年間を経て日露戦争へと至ることになった。極東の平和を保全するという「干涉」の名分が建前にすぎないことは当初から明瞭であり、予想されたとおり、遼東半島にはロシアがみずから進出し、三年後の明治三十一年（一八九八）には南端の旅順、大連を租借することになった。こうした経緯を踏まえているからこそ、『坊つちちゃん』の終盤で、うらなりに代わつて赤シャツに加えられる「天誅」が、日露戦争の寓意としての意味を帯びることになるのである。

この寓意が成り立つ前提として、うらなりが坊つちちゃんの分身である必要があるが、この作品でうらなりはまさにそうした存在として象られている。うらなりはそのあだ名が示すように、坊つちちゃんの〈裏〉にほかならず<sup>19</sup>、日清・日露という戦争をおこなつてきた明治日本の趨勢を、その寓意である「喧嘩」を周囲の人間との間に引き起こしがちな坊つちちゃんに託しつつ、にもかかわらず西洋諸国に対して真に自律的な姿勢を取ることができない〈裏〉の弱さを、うらなりという弱々しい男の輪郭に込めたと考えられる。この分身性を示唆するように、同僚たちに総じて辛辣な眼を向ける坊つちちゃんは、なぜかうらなりにだけは寛容であり、「おれは君子と云ふ言葉を書物の上で知つてゐるが、これは字引にあるばかりで、生きてゐるものではないと思つてゐるが、うらなり君に逢つてから始めて、やつぱり

正体のある文字だと感心した位だ」という感慨を覚えているのである。

一方赤シャツに横取りされる相手であるマドンナは、遼東半島に相当する形象であることになるが、彼女に付与された名前はその寓意を強く示唆している。彼女の「遠山」という姓は、平地が少なく大半を「山」が占める地勢であり、また中国という（遠方）に位置するとともに、三国干渉によって一層「遠」ざけられることになった遼東半島のイメージと合致している。極東戦略において重要な位置を持ったこの半島は、不凍港としてロシアが渴望したように、帝国主義的侵略を企てる列強の垂涎の的であり、いわば誰もがほしがる（美女）であった。興味深いのは、この時期に現実に遼東半島を（美女）に譬える俗謡的な歌が作られていることである。その作者は森鷗外であり、日露戦争時の明治三八年に作られ、「箱入娘の歌」と題されたその歌の一番は次のような歌詞を持っている<sup>20</sup>。

西施楊貴妃生ませた親の 自慢娘の旅順ぢやけれど

昔くどいたらつひ落ちたのを いつか忘れて養女にいつて

今ぢやロシアの箱入娘 おちぬ噂が世界に高い

ここでは遼東半島の要所である旅順が、美しい「自慢娘」に譬えられ、この娘を日清戦争の勝利によって一旦日本が手に入れることになっていったのが、三国干渉後の経緯によって「今ぢやロシアの箱入娘」になっていると前提された上で、今度の戦争において「落ちぬ靡かぬ名代の娘 日本男子が落して見せう」という内容が二番以降の歌詞に盛り込まれている。この歌

が俗謡として流通したかどうかは別として、こうした内容が描かれているということは、少なくとも旅順を「箱入娘」に譬える比喩が一般的な了解の地平に想定されていたことを物語っている。だとすれば、漱石が旅順を含む遼東半島を「マドンナ」に見立てたとしても、別に奇矯な着想ではないはずである。

この作品以降漱石の多くの作品で、女性は男性同士の間で獲得が争われる客体的な存在として表象されることになるが、その基底にあるものが、日本もそこに加わることになる列強の帝国主義的拡張のせめぎ合いであり、人間同士の関係を国家間の交渉の写し絵とする漱石的手法のなかで、女性たちは中国や韓国といった、日本の侵略の対象となる植民地的空間の寓意を帯びて描出されることになる。明治三八、三九年頃の「断片」に見られる、「二個の者が same space ヲ occupy スル訳には行かぬ。甲が乙を追ひ払ふか、乙が甲をはき除けるか二法あるのみぢや」というよく知られた一節は、帝国主義の論理と漱石的世界の表象の原理にとども響き合っているといえるだろう。

こうした照応を作中に仮構することは、一見漱石が帝国主義的拡張を志向する日本の趨勢に加担していたことを物語っているようにも見える。現に冒頭で取り上げた、漱石を「佐幕派」的な反国家主義者として見なそうとする把握が強くある一方で、朴裕河のように、明瞭に漱石を国家主義への加担者として見なそうとする論者も存在する。それはむしろ新しい漱石観に属するが、朴によれば漱石は「日本」のために、「国家」のために文学をやった」表現者にほかならず、強調されがちなその個人主義も、「国家」を容認するものであるほかなかった」とされる。『坊っちゃん』については、「田舎」を侮蔑的に見る主

人公の眼差しが、「都会と男」に「文明」＝近代の部分」を収斂させつつ、国民の統合を図ろうとした近代日本の趨勢と符合するとされる。

朴の漱石に対する把握は基本的には誤りではなく、漱石が「日本」のために、〈国家〉のために文学をやった」ことも事実である。しかし「日本」のため」とは、母国を盲目的に是認することを意味するのではなく、むしろその現況を不十分なものと見なし、未来に向けた展開のなかでその是正を求める批判的意識の対象とするということにほかならない。先に引用した、各作品にちりばめられる近代日本に対する批判と揶揄の言葉がそこからもたらされたものであることはいままでもない。

『坊っちゃん』における「田舎」にしても、それは文字通りの田舎である以上に、遠方の国としての〈西洋〉を象っていたのであり、それゆえ坊っちゃんの赴任先の中学校を牛耳っている赤シャツは、坊っちゃんよりも〈都会的〉な風体をしていたのである。そして坊っちゃんが赤シャツに「天誅」を加えることも、日露戦争の経緯を踏まえながらも、単純に自国の凱歌を歌うためだけではない。この争いの結果、中学校を去ることになるのは坊っちゃんの方であり、赤シャツのこの世界における覇権は持続するであろうからだ。それは当然、日露戦争に勝ったところで、日本が国際社会において〈西洋列強〉を凌駕した存在になるわけではなく、主導権はやはり彼らの側にあるという、漱石の醒めた眼差しを浮上させることになるのである。

そして坊っちゃんが坊っちゃんと呼ばれること自体が、維新以降の日本の進み行きに対する漱石の批判的眼差しの表現であった。坊っちゃんは「野だの畜生、おれの事を勇み肌の坊

っちゃん」と抜かしやがった」と言って腹を立てるように、周囲の人間にこの呼称で呼ばれることを好んでいないが、にもかかわらずそれが作品の表題に取られている。このいわばメタレベルから付与された表題は、結局日本がロシアへの勝利によって「二等国」を自称しようが、冷静に見れば〈大人〉である西洋と同列になったわけではなく、未だに「坊っちゃん」という〈子供〉の域にあるという作者の認識を物語るもの以外ではない。福沢諭吉が「西洋流の事を行ひ西洋流の物を作るの錬磨に於ては、我日本人の齢は僅に十歳以上未だ二十歳に足らざる少年の如し」（『通俗国権論』）と述べ、勝海舟が「西洋は規模が大きくて、遠大だ。「中略」まるで、日本などは、子供扱いだ」（『海舟餘波』一八九九<sup>21</sup>）と語るように、西洋諸国との比較のなかで、近代化の途上にある日本を〈子供〉のイメージで捉えるのは、明治期の知識人に一般的な傾向である。いいかえれば、個人と国家を相似的に連関させる着想が、漱石を含む彼らの思考の基底にあり、そこに彼らが国家に批判的な国家主義者としての、遡及的な「倒幕派」である所以を見ることができるのである。

## 註

(1) 木村毅はこの著作で、「幕府方」の所産として近代文学を捉える見方のさらなる先行者として山路愛山を挙げている。山路は「基督教評論」で幕臣や会津人といった「国破山河在の境遇を経験したるもの」によって、明治期のキリスト教を基軸とする言説が担われたという観点を提示している。ただ木村の『新文学の霧笛』においては、もっぱら〈出身地〉

によつて作家を幕府方、反幕府方に分類することに力が注がれ、その表現の性格がどのように「佐幕派」的であるかということにはほとんど触れられていない。

- (2) 小森陽一「矛盾としての『坊つちちゃん』」(『漱石研究』第12号、一九九二・二〇)。
- (3) 半藤一利『漱石先生 お久しぶりです』(平凡社、二〇〇三)。
- (4) 大久保利謙『佐幕派談義』(吉川弘文館、一九八六)。
- (5) 大久保利謙は福地の『幕府滅亡論』について、「いかにも突っぱなした外様の冷淡さ」があるとし、また福沢も「幕府に対する同情は露ほどもな」い点で「外様幕臣」としての性格によつて捉えている。
- (6) 福地桜痴の引用はすべて明治文学全集11『福地桜痴集』(筑摩書房、一九六六)による。
- (7) 福沢諭吉の引用は『福翁自伝』、岩波書店『福沢諭吉全集』第七卷(一九五九)により、それ以外は明治文学全集8『福沢諭吉集』(筑摩書房、一九六六)によつた。
- (8) 引用は勝海舟全集第21巻『氷川清話』(講談社、一九七三)による。
- (9) 漱石の引用はすべて岩波書店『漱石全集』(一九九三・九九)による。
- (10) 『文学論ノート』が執筆されたのは、漱石の滞英三年目に当たる明治三五年(一九〇二)である。漱石は帰国後このノートを東京帝大での英文学講義のために書き換え、『文学論』としてまとめられることになるが、『ノート』執筆時の企図は「(1) 世界ヲ如何ニ観ルベキ」「(2) 人生ト世界トノ関係如何、人生ハ世界トハ関係ナキカ、関係アルカ、関係アラバ其関係如何(いずれも「大要」といった、「世界」のなかに自己と日本という自国をいかに位置づけるかという問題の追求であり、「欧州」と比較した「日本ノ地位」への考察もそこからもたらされている。『文学論』「序」に記された、「一切の文学書を行季の底に収めたり」という

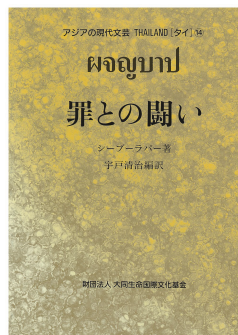
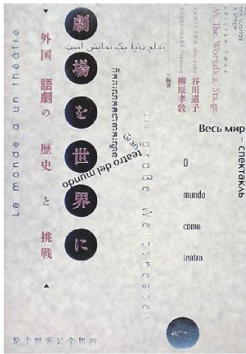
記述も、実は『文学論』よりも『ノート』の方により該当するのである。

- (11) 『柳橋新誌』の引用は明治文学全集4『成島柳北・服部撫松・栗本鋤雲集』(筑摩書房、一九六九)による。
- (12) 前田愛は『柳橋新誌』について「江戸の洗練された文化が、田舎武士の異質なエネルギーに遭遇したさいの抵抗感の表現」であり、「江戸人である柳北の繊細な美意識は、薩長の田舎侍の野蛮な活力に刺戟を受け、そこに文学的な結晶作用が促進された」と述べている。(『シンポジウム 日本文学 幕末の文学』学生社、一九七七) 佐幕派の本質がそこにあるならば、『坊つちちゃん』の主人公はその「異質なエネルギー」や「野蛮な活力」によつて、やはり「薩長の田舎侍」的な性格を持つといえよう。
- (13) さらに加えれば、同じ年の森田草平宛書簡でも漱石は、「功業は百歳の後に価値が定まる。『中略』百年の後には百の博士は土と化し千の教授も泥と変ずべし」(一九〇六・一〇・二一付)と記し、現在の社会的な価値が百年後には激変するであろうという見通しを語っている。
- (14) 二葉亭四迷の引用はすべて『二葉亭四迷全集』(筑摩書房、一九八五)による。
- (15) 引用は明治文学全集83『明治社会主義文学集第1』(筑摩書房、一九六九)による。
- (16) 坊つちちゃんがたいらげた「天麩羅蕎麦」の「四杯」という数も、日本の近代化の経緯と無縁ではない。この「四杯」という言葉が想起させるものは、「黒船」来航時の日本人の反応を諷した「泰平の眠りを覚ます蒸気船(上喜撰) たつた四杯で夜も眠れず」というよく知られた狂歌であろう。「天麩羅」も〈南蛮〉のイメージを持つポルトガル語を起源とすることは周知のとおりであり、それを念頭に置けば、この「天麩羅蕎麦」を「四杯」という過剰な食欲を示す数字には、〈南蛮——西洋〉に対する対抗的な姿勢が含意されているともいえよう。

- (17) 平岡敏夫『坊つちちゃん』の世界』（塙新書、一九九二）。
- (18) この点については拙著『漱石のなかの〈帝国〉——「国民作家」と近代日本』（翰林書房、二〇〇六）で詳述している。
- (19) うらなりが坊つちちゃんの〈裏〉であることの指摘は平岡敏夫『漱石ある佐幕派子女の物語』（前出）でもなされている。
- (20) 引用は岩波書店『鷗外全集』第十九卷（岩波書店、一九七三）による。なおこの歌詞の参照は末延芳晴『森鷗外と日清・日露戦争』（平凡社、二〇〇八）によって示唆されている。
- (21) 朴裕河『ナショナル・アイデンティティとジェンダー——漱石・文学・近代』（クレイン、二〇〇七）。
- (22) 引用は日本の名著32『勝海舟』（中央公論社、一九八四）による。



# Reviews



『ラテンアメリカ主義のレトリック』、あるいは、『レトリックは歴史から遊離しないというレトリックについて』

『ラテンアメリカ主義のレトリック』

エディマン 二〇〇七年九月

柳原孝敦著

現在、公務でアメリカ合衆国の大学を調査するためにサン・フランシスコに滞在している。明後日にはロス・アンジェルズに移動し、その後ふたたび、ニュー・ヨークへと移動する。かんとんにいうと、この旅に出発するまでは多忙で、落ち着いて柳原孝敦氏の御著書『ラテンアメリカ主義のレトリック』に集中することができず、成田からサン・フランシスコに向かう機中と、つかのまの休日となる到着直後の日曜日の午後に、萎える思考力を奮い起こし、三百ページ近くにおよぶ大作にあらためて取り組みざるを得なかったのだ。空港からの移動に際して、こうした成り行きにも奇妙な偶然の一致と思われかねない要素が多分にあることに気づいた。

いうまでもなく、サン・フランシスコやロス・アンジェルズは旧スペイン領であり、サン・フランシスコの近辺の町の内外をつなぐ交通機関バートで市内を移動する最中にも、スペイン風の建築が立ち並ぶ景色を目にすることができる。線路に平行して走るハイウェイの側壁も、他の地域には珍しいスペイン風の装飾が施されており、ここがアメリカ合衆国の一部ではない

としても不思議ではないかのような気持ちになる。サン・フランシスコからそれほど遠くない、スペイン語で「高い樹」を意味する Palo Alto にあるスタンフォード大学の建物は、異国的だと言つていいほどのラテン風の佇まいを持つ。また、いったん北カリフォルニアを離れて、ロス・アンジェルズやサン・ディエゴなどの南カリフォルニア地域に足を踏み入れれば、ある意味で合衆国を代表するとも言えるカリフォルニアが、じつは合衆国そのものというよりは、メキシコなどの中南米との人種的、文化的交差点であることが実感できるはずである。サン・ディエゴまで南にくぐれば、国境を隔てた向こう側がすぐテイファナであることが実感できる。そこには、ハイ・クラスを気取つたショッピング・モールやジャズ・バー、あるいはヒップなスペイン趣味ではなく、たくみに日本語をあやつり、外貨を獲得しようとする人々や、国境を越えてより豊かな合衆国と融合することを夢見る人々が、国境のこちら側よりも濃厚な熱気を放ちながら暮らしている。そうした意味でメキシコの人々は、おそらく柳原氏が同書で十九世紀末のラテンアメリカ文学について述べておられるように、政府との対立関係において敗北しつつも、政府とは無関係に文化を構築し続けているのだと言つていいのかもしれない。

そうした地域を旅するにあたって、柳原氏のご著書の第一部後半、「ナシヨナリズムとラテンアメリカ主義」、「文学としての勝利／政治としての敗北」などのセクションを読み進む際に感じるような、ナシヨナリズムと文化との心地よいずれとある種の祝祭性を感じるものがなくもない。それを「現実」とそれにたいする「幻想」の二重性として定義しつつ、「マジックリ

アリズム」的と呼ぶことが妥当かどうかを議論することは差し控えるにしても、そのようなずれこそがまさに、ラテンアメリカ文学の魅力とされてきた祝祭性を生み出す装置となっていたのではないかと実感される。それは、柳原氏が描かれるラテンアメリカを特徴づけるはずのずれ、あるいは柳原氏の論述の枠組みの特異性を考慮するのであれば、デリダの基本概念としての“*différance*”に結びつけてもよいような、ポジテイヴでもネガテイヴでもありうる奇妙なずれでもあるのだが、カリフォルニアの風景と柳原氏の文学史的な野心に満ちた記述がオーヴァラップする幻想に見舞われるとき、ラテン語を起源とする英語 *vertigo* と呼んでも差し支えないような目眩と混乱に襲われるのはなぜなのか、その理由を探求することが本稿の目的になるのだろうか。

\* \* \*

「ラテンアメリカ主義」も「レトリック」も、じつは耳慣れない言葉である。評者の知るかぎりでは、ラテンアメリカ文学は長らく日本の読者には親しみ深いトピックであった。最初のブームは、おそらく六〇年代から七〇年代にかけて起きた。学生の頃、まだ東京の各所に残存していた古本屋の店頭には、その頃のブームの名残としてバルガス・リョサ、ホルヘ・ルイス・ボルヘスその他の翻訳が置かれていたし、大学の文学志望の「青年」たちの間では、ボルヘスはまだ新しい未知の作家として読まれていた。いいかたは悪いが、ジェイムズ・ジョイス、ウイリアム・フォークナーなどがいわば正統派の作家であったのに

たいして、ボルヘスはしばしばサミュエル・ベケットなどと一緒ににされ、倫理性や伝統的な美学を構築しようとした作家たちからは一線を画する、深遠な言語論的形而上学にもとづいた作品を書いた異端の作家とされていたように記憶している。おそらく第二次ブームは八〇年代に起きた。『チベットのモーツァルト』、『逃走』といった時代的な学芸、文芸の意匠に一致したのか、あるいは、フーコーやデリダなどのいわゆる「ポスト構造主義」の初期の受容が文学の理解に影響したのか、アメリカの黒人文学ブームなどと重なってもいたはずの第三世界の文学としての意味合いをラテンアメリカ文学に付与していたかも知れない第一次ブームとは違い、焼酎の商標としてつかわれもした『百年の孤独』のガルシア・マルケスをはじめとするラテンアメリカ作家たちの作品は、読まれ、消費され、模倣され、これによると忘れ去られたのかも知れない。この頃のラテンアメリカ文学流行のキーワードは、おそらくフレドリック・ジェイムソンなどの合衆国の批評家たちによって多用されたマジックリアリズムであり、ラテンアメリカの文学作品を模倣しようとした、『マシマス・ギリの失脚』の池澤夏樹のような書き手もあらわれたのだった。

柳原氏による「ラテンアメリカ主義」の定義は明快である。アメリカ合衆国の国力と経済力、および帝国主義的な拡張主義を脅威と感じたラテンアメリカ諸国の文化人たちが構成した近代、反アメリカを趣旨とする言説、あるいはレトリックを、柳原氏は集合的に「ラテンアメリカ主義」と呼ばれている。そして、驚くべきことに柳原氏は、同時にその「ラテンアメリカ主義」がまったく凡庸な紋切り型のパターンであるとあっさり

認知される。さらに、柳原氏は、書き手が文学者であつてもそうでなくても、いわゆる文学作品の範疇に属さないテクストを冒頭から取り扱われるのである。

ボルヘスやドノソ、カルペンティエール、ガルシア・マルケスなど、ヨーロッパや英米文学に影響され、文芸的な作品構成法をもちいた作家たちと彼らの文学的な著作に親しんだ評者のような古典的読者にとつて、著者のこうした姿勢は、ある種驚くべきものと思われた。柳原氏の著作がとりあつかっている時代は、巻末に付された年表からもわかるように、一八一〇年以降のラテンアメリカ文化史である。あえて「文化史」と呼ぶ理由については後述することにするが、そうであれば、柳原氏が扱われているラテンアメリカ主義の時代は、欧米のロマンティシズムやアメリカにおけるロマンティシズム、つまり近代文学の幕開けの時期とほぼ重なっているということだ。そうでありながらも柳原氏は、冒頭でとりあげられる、ニュー・ヨークの建築についてのカルペンティエールによるエッセイや、三百ページの長さの本書の各所で引用される、文人たちのおもに政治・文化運動にかかわる文書を取りあげ、いわゆる文学作品をトピックとして取り入れることを拒むばかりか、後半部ではツヴェタン・トドロフに言及するなどしながらも、作品の構造分析を行うことを拒否するからである。これは、従来のラテンアメリカ文学研究にはなかった、まったく新しい姿勢ではないのか？

冒頭の、ニュー・ヨークの建築についてのラテンアメリカ文人たちの言葉から本書の論述が開始されること自体が、そもそも徴候的であるといつてよいのかも知れない。西欧においては

中世以来、建築は典型的に時代的な意匠や、柳原氏が好むらしいミシェル・フーコーの言葉を借りれば、「エピステーメ」を顕著に示すものではなかったか。本書では「キリスト教」として一カ所だけで言及されている宗教と結びついて、ゴシック建築やロマネスク様式、あるいはトマス・ジェファソンがヴァージニア大学の建築に際してもちいたギリシャ風建築、あるいは柳原氏がコメントされているル・コルビュジエなどは、各時代の文化と権力との結びつきを、構築物として顕著に示すものであつたはずだし、十八世紀、十九世紀、二〇世紀前半においては、そうした構築物としての家を代表的な例として、内部と外部を隔て、三次元的な構築性を持つものとしての建築やその構造は、ロマンティックかつ有機的な全体性と弁証法的な歴史性を持った文学作品の比喩あるいはレトリックの一部としてもちいられただけでなく、リンカーンの“house divided”スピーチにおけるように、国家の比喩、あるいはそれにかんする文字通りのレトリックとしてもちいられた。たとえばガルシア・マルケスは、『族長の秋』、『百年の孤独』、『予告された殺人の記録』などで同様のレトリックや比喩を構造的に解体しつつ、同時に利用してもいたのではなかっただろうか？

構造化と脱構造化を同時に進行させつつ、構造と非構造的なものとの序列を逆転させる形式をおそらく「脱構築」とよぶのだが、建築物としての家その他の増殖を、ゴシック風に、自意識的に扱う『百年の孤独』などにおいても、「脱構築」(de-construction)は当然のごとく具体的な建築物によつて比喩的に表象される「家」のイメージにそくして行われている。ガルシア・マルケスに影響を与えたとされるウィリアム・フォー

クナーにしても、初期作品から家とそれが持つ閉鎖空間を家のイメージによつて表象していたし、人種問題もまた、西欧的な家とのかかわりにおいて取り上げられていたのだ。ラテンアメリカに似て合衆国そのものと一致することがないアメリカ南部を描く代表的作品である『八月の光』や『アブサロム、アブサロム!』が、原稿段階ではともに“the dark house”と題されていたことなどは顕著に知られている。フオークナーが繰り返し描くヨクナパトーフア郡の郡役所もまた、ひとつの建築物であり、国家や共同体の比喩となっていたはずだ。

柳原氏は、ニュー・ヨークの建築にたいするラテンアメリカの文人たちの批判から本書を書き起こすことで、建築に代表されるヨーロッパ・アメリカ的構築性そのものを批判しているに違いない。この批判精神は、「私たち」という、論述の主体とされる集合体に共有される視点として、おそらく本書全体を貫き、文学作品を論じることが柳原氏に許さないので。おそらくこの傾向には、近代とロマンティズムやその美学を回避しようとする姿勢が現れているに違いないし、かつ西欧的な建築と同一視されかねない、ハイカルチャーとしての文学の制度からの逃走の意志が読み取れるのだろう。

しかし、ここにひとつの二項対立的「構造」を観察することができると言っても過言ではないだろう。本書冒頭部分で、ニュー・ヨークの建築についてパリの建築がとりあげられるとするならば、ヨーロッパとアメリカ合衆国はある種の連続性を持つたものとして理解されているだろうから、ここには、ヨーロッパアメリカ合衆国Ⅱ構築性Ⅱ近代Ⅱ文学／ラテンアメリカⅡ非構築性Ⅱ近代の否定Ⅱ文化という、二項対立的に相反す

るイメージの連鎖が見いだされるかも知れない。「ラテンアメリカ主義」が十九世紀以来のアメリカ合衆国の帝国主義的拡張主義とヘゲモニー、そして柳原氏によつてアメリカ合衆国の民主主義と結びつけられている、国家と文化との一致を前提とするナシヨナリズムに対抗する「言説」として、十九世紀初頭以来、現在「ラテンアメリカ」と呼ばれる地域の文化圏内で反復されてきたというのが本書における柳原氏のもつとも基本的な主張であるとするならば、上記の二項対立的な比喩、隠喩、あるいはおそらく正確には換喩と呼ばれるべき語の連鎖は、「反ナシヨナリズム」という言葉遣いについてさらに検討を要するに違いないにしても、さらにそれぞれがナシヨナリズムと、おそらくは反ナシヨナリズムととりあえずよんでもよいような態度と連接するに違いない。これが本書における柳原氏の議論の骨子となる「構造」であると言つていいだろう。ヨーロッパアメリカ合衆国Ⅱ構築性Ⅱ近代Ⅱ文学Ⅱナシヨナリズム対ラテンアメリカⅡ非構築性Ⅱ反近代Ⅱ反ナシヨナリズムという、二項対立的な構図である。

ガヤートリ・チャクラヴァオティ・スピヴァックやポール・ド・マンの視点が批評的コメントにおいて取り上げられてもいるし、後半ではジャック・デリダにかかわって、「声」の概念に触れるコメントも用意されているのだから、本書が脱構築的な体裁を用意していることに疑問の余地はない。そうであれば、ないものねだりは覚悟のうえで、こうした二項対立的な換喩の連鎖が絶対化されないことを祈るばかりであるが、実際にはどうなのだろうか。

本書は上記のような立場から、連綿とラテンアメリカ主義の

系譜を系譜学的に分析する好著である。あえて文学作品をあつかわない潔さも、イギリスやアメリカに強い親近感を抱き、セルバンテスやラブレール、ホーソンやカフカ、ヘミングウェイやフォークナーに習ったボルヘスやガルシア・マルケスに触れることをしない大胆さも、これがラテンアメリカ研究なのかと叫びたくなるほどに新しい。柳原氏の方法論を「新歴史主義」的であると陳腐に定義してみるよりも、百科全書的な知の展覧に目をみはることのほうが本書にたいする正確なりアクションのとりかたであるにちがいない。「文学」、「文芸」や「美学」の全盛期を恋いるセンチメンタルなノスタルジアなど吹き飛ばすほどに、本書は資料的な魅力に満ち満ちており、文学を中心としてラテンアメリカ文化をわずかながらに覗き見た評者のような生半可な文学屋に、従来とは異なつたラテンアメリカを見せてくれるという意味では、まったく申し分ない野心作であると言つていいだろう。また、批評的方法論の教科書であるといつてもいいほどに、各章の必要に応じて現代批評の視点や比較的新しい批評テキストからの引用が展開されていることも注目すべき特徴である。上記のフーコー、トドロフ、スピヴァック、ド・マン、デリダだけでなく、松浦寿輝、東浩紀、古矢旬、ベネディクト・アンダーソンなどが、「私たち」を代表する本書語り手の対話者たちになる。これほどに豊かな対話をなした著者に、評者は羨望を覚えるといつても過言ではない。本書は、優れたラテンアメリカ文化研究者による、七〇年代から現在までのポスト構造主義的批評の成果の集大成でもあるのだ。

しかし、もし上記の「構造」が本書に一貫していると言えるのだとするならば、構造を特権的なものとして批判するはずの

ポスト構造主義的な前提が覆されるのかも知れないとも感じる。これは、評者によつて意見の分かれるところかも知れない。現在の評者が理解するところでは、構造は文化体系などの閉じた領域の特質として特定され、議論される可能性を持つが、そうした「構造」は実際にどこかにあらかじめ存在しているわけではない。文化や言説を分析する際に、もし文化なりテキストなりの構造を特権化して語るとするならば、それは本来には不在であるものを本来的に存在するものとして特権化するという意味で、西欧中心主義的な存在論や構築性に加担するであろうと考えられるがゆえに、ポスト構造主義的な立場をとる批評においては否定されなければならないはずだ。柳原氏が古矢旬氏による現実的、歴史的なアメリカ政治論を参照しつつ構造として抽出する、独立した個人や州の集合体としての「アメリカ合衆国」のありかたもまた、歴史的に合衆国が持ち得た現実の力とは別個に、柳原氏が古矢氏を引用しながら合衆国が成立しなかつたかもしれない可能性に言及されることからわかるように、他の可能だつたかもしれない政治的構造のありかたを抑圧したうえでしか特定し得ないものであり、構造化と同時に生起する階層構造を必然的に前提とする。おそらく、柳原氏がこのことに気づかれていることは、本書の理解の過程にとつて非常に重要である。どのような批評的言説によつて特定されるものであるにしても、特権化された単一の構造がテキストに現前することはなく、脱構築の過程を経たとすれば、そうした構造はあらかじめ存在せず、つねにすでに不在であったことが証明されるはずである。

たとえば、デリダの“*différance*”などの基本的概念は、共時

性、通時性両方において絶対的な存在や構造のもとにおいて意味生成がなされることがない、テクスチュアルなエクリチュールの位相を前提としている。柳原氏が文献リストに挙げておられる、東浩紀による教科書的なジャック・デリダの解説書のタイトルにしたがって述べるならば、「存在論的」であることと「郵便的」であることは、柳原氏やラテンアメリカの文人たちがナシヨナリズムの基準点としているかに思われるアメリカ合衆国の文化とラテンアメリカ主義の言説との関係に似て、それぞれがそれぞれの対立項であるかのように見えながらも、まさに対立項であるという理由でじつは同時的で双子的であり、しかも異なっている。それがおそらく東が「存在論」ではなく「存在論的」という言葉を、「郵便」ではない「郵便的」という言葉と、接続詞をつけずにあいまいに併置した理由だろう。評者の理解が間違っていないけれども、柳原氏があつかわれている、ナシヨナリズムを体現するはずのアメリカ合衆国やそれに先立つヨーロッパと、反ナシヨナリズムというよりもむしろ、国家・政治と文化の同一性を前提とするナシヨナリズムを解体するべく、「政治において敗北しつつも文学として勝利」するラテンアメリカ主義との関係は、まさに東が「存在論的」、「郵便的」と呼ぶものと同じの、同時的な双子的関係性を持っているのではないだろうか。

評者にとつて、本書においてもつとも説得力があった議論は、ラテンアメリカ主義なるものが、国家の境界と同一視されないかたちで、ラテンアメリカ諸国において反復されたのだとする柳原氏の主張であった。実際、柳原氏が指摘されるように、多くがすでに独立国家であったラテンアメリカ諸国において、か

ならずしも国家の単位、境界にかかわりなく、反米的ともいえるラテンアメリカ主義の言説が編み出され、反復されたことは重要である。柳原氏が「ラテンアメリカ主義」を取り上げられた理由は、おそらくひとつには「ラテンアメリカ主義のレトリック」が、国家の統制を有機的に構築すると想定される境界線にたいして越境的であり、脱構築的であるからだ。アメリカ合衆国と同形の政治的形態を実現するべきであるという主張のもとで、各国において合衆国的なナシヨナリズムの言説が反復されたり、あるいは逆に、各国におけるナシヨナリズムがそれぞれに固有の反米的言説として創りだされる可能性もあったのではないだろうか。浅学な評者の憶測として、柳原氏が触れられなかったところで、「ラテンアメリカ主義のレトリック」とは異なる言説もまた編み出されていたのではないかと想像するが、漠然と「ラテンアメリカ」と呼ばれている地域あるいは文化において反復され、強化されたとされる「ラテンアメリカ主義のレトリック」は、本書において国家の境界線と一致することがない「私たち」の連帯を形作っているものとして特権化されているようにも思われる。もし、それが言説として流通し、歴史的時間をとおして反復されたのだとするならば、ナシヨナリズムや民主主義的な個人主義をも超越しうる文化の形態として、現代の批評的土壌においては高く評価されるに違いないからだ。本書の前提事項とはそぐわないかも知れないことを承知のうえ、本稿冒頭で「祝祭性」(カルナヴァレスク)という言葉をつかったのは、ひとつには本書の論述形態そのものが示唆するかに思われる非構築性と越境的な言説の形態の好ましさとその特質を指摘したいと感じたからにほかならないが、同時にその

言葉が、ミハイル・バフチンが論じるフランソワ・ラブレールにおけるような、あらかじめ存在すると想定された階層構造の逆転を意味し得るからにほかならない。

つまり、評者の自家撞着的で無意味なこだわりでないことを祈りつつ述べるならば、ここにもまた、構造化によるメタの視点と超越的な主体を前提する構造が存在すると言えるかも知れないということだ。たとえば、柳原氏の言われる「文化」が、ナショナリズムと一致することのないがゆえにまさに「文化」であると定義されるのだとすれば、「アメリカ（＝ヨーロッパ）」「ナショナリズムと同一化した文化」対「ラテンアメリカ」「ナショナリズムと同一化しない文化」という組み合わせを、上記で特定しようと試みた本書における二項対立的な関係性のリストを改訂するかたちで付け加えることができるだろう。もし、最初のコンビネーションにおける「ナショナリズムと同一化した文化」が、アメリカ合衆国がラテンアメリカにしたように、精神分析的な意味も含む抑圧を行使するのだとすれば、政治において勝利している、国家に従属した文化としてのハイカルチャーであるアメリカ合衆国やヨーロッパの文化（というよりも、おそらく文学）と、政治において敗北している、国家に従属しない文化としてのローカルチャーであると定義されかねないラテンアメリカ文化とは、国家にも似た全体性と自律性を前提とした精神分析的な「意識」の領域と「無意識」の領域が、同時に生起する様と似た様相を呈してはこないだろうか……。評者は、脱構築的であるだけでなく、ポストコロニアルな視点を持つ本書の論述が、「私たち」という仮想の主語のもとに導かれることにいくぶん違和感を覚えなくてもなかつた。その理

由も、言説や言語によって超越され弱められるはずのロマンティックな個人主義にもとづいて構想された主体が、柳原氏が述べられるようにフォーコー的な言説によって乗り越えられた結果として、「意識＋無意識」の全体性があらためて集合的な超越的主体として本書の論述の全体性を前提する枠組みとして居座り、強化されたからなのではないかと疑われてくる。

話題を整理しよう。文化という言葉の現在の使用法は、八〇年代にアメリカ合衆国やイギリスを中心として制度化されたものである。それは、西欧列強による植民地主義とも重なる、十九世紀ヴィクトリア朝からモダニズムまでの時代に固有だとされた、ハイカルチャーとして植民地化に貢献した従来の西欧文化に対抗するものとして使用された。存在とエクリチュールのあいだに、西欧的な音声中心主義や現前の形而上学によって構築された階層構造が自然化されていたことを批判的に再検討した結果、シニフィアンとシニフィエの分離と等価性を前提としたいわゆる表象研究として文化を再検討した結果生まれた制度的改変のスローガンだった。現在文化とよばれるものは、記号論的な境界を持たない非存在であり、あらかじめ構造化されてもいない。したがって、この文化は、「ハイ」でも「ロー」のどちらでもない。

ということとは、現在利用できる「文化」の概念は、少なくとも二つあるということだ。つまり、柳原氏も名前を挙げておられるマシュー・アーノルド（発音は、英語では「マシュー」であるはず）らが植民地化の規範として利用した、国家主義や政治と結びつき、政治において勝利した、ハイカルチャーとしての「文化」がひとつ。そして、それに対抗するべく構想された、



植民地と非植民地の絶対的な差異を正しく否定し、国家主義や政治から逃走し、政治において勝利も敗北もしないはずの「文化」がもうひとつである。後者が政治において勝利も敗北もしないのは、柳原氏が論じられる文人たちのテキストで政治と連結されている文化の逃れがたく政治的な解釈や構造化は、文化そのもののありかたと決して一致しないからである。もし、柳原氏の論述が、「政治において敗北し、文学において勝利する」「ラテンアメリカ主義のレトリック」を、それゆえに「ハイ」であるとしているとするならば、「高い」は「低い」であり、「低い」は「高い」というかたちで、階層構造そのものは破棄されないままに、歴史を肯定しつつ上下の転倒が起きるのみであるだろうし、文化研究や脱構築のありかたと齟齬をきたすのではないだろうか。

「レトリック」が耳慣れない言葉であると評者が述べたことに違和感を覚える読者もいらつしやるかも知れない。ロラン・バルトに『旧修辞学』なる著作があることなどから、レトリックという言葉が普遍的に共有される意味を持ち得ないだろうと想像されるので、この語にも特定の具体的な限定された使用方法があつてしかるべきかとも思う。柳原氏がフーコーの「言説」と同一視される「レトリック」という言葉遣いは、いくぶん独特な本書の論調をつくりあげているともいえるだろう。おそらく、「レトリック」や「修辞」は、ラテン語における雄弁術などに使用されたものであり、歴史の過程にあるとされる存在としての個々人の声やパロールの起源としての主体や身体性との密接な結びつきを想起させるのたいして、フーコーの「言説」は、柳原氏もそう認識されておられるとおり、個々人の歴史的

なパロールやライティングと直接結びつくことがない。ここでも評者は、上記の構造や文化、語りの想像上の主体として本書で措定された「私たち」について述べたのと同形の問題につきあたる。言説は、アメリカ合衆国に於ける個人と国家との関係の相似形のようなものとして、個々人のレトリックや発話の集合体として集団的に存在するわけではないのではないかという疑問がわきおこる。柳原氏の「レトリック」という言葉を本稿で評者が反復して使用している階層構造の解釈のスキーマに付け加えるとすれば、それはやはり階層構造の上位に置かれるべき項目なのだ。主体とされるものと言語とが、あらかじめ国家と文化がそうであり得るようなかたちで自然化されて連接されているゆえに、「レトリック」は「ハイ」な概念であり、「政治において敗北し、文学において勝利する」ラテンアメリカの文化の描写に使用される言葉として、かならずしも適切ではないかも知れない。「ラテンアメリカ主義」が言説と呼ばれるままに放置されていれば、階層構造を本来的に意識する必要がなくなるに違いないのだが……。 「レトリック」と「言説」とは、やはり「存在論」と「郵便」との関係に似て、それぞれが主体や国家による言語としての文化の統制と、主体や国家による言語としての文化がフーコーの言う権力と結びつくことによつて支配的となる以前の、テキスト的なありかたを示すものではないのだろうか。

ジャック・ラカンのテキストは評者にはあまりにも難解にすぎ、解説書などの助けを借りなければ解釈できないことも多いと認めつつ、そうした解釈のひとつをもとにして紹介するならば、ラカンによるフロイトの意識と無意識の再定義のひとつの

解釈はつぎのようなものだ。たとえば、Elizabeth Groz によるラカンのフェミニスト的解釈を趣旨とする解説書に依拠する (Elizabeth Groz, *Jacques Lacan: A Feminist Introduction* (London: Routledge, 1990))、**「意識」**とはシニフィアンとシニフィエの社会的な、自然化された結びつきがすでに形成された領域であり、**「無意識」**とはシニフィエと連接されないシニフィアンが戯れる場である。想像界から言語化された象徴界へと幼児が移行するに際して、父の法によつて機能する抑圧が創りだすのは、この二つの領域の区分である。ある種単純化された解釈で申し訳ないようだが、フロイトの解釈やそのさまざまなヴァージョンのなかで第一義的であるとされる傾向がある **「意識」**が、ラカンの特殊な形態によれば、シニフィアンが戯れる場である **「無意識」**の特殊な形態であることを示す解釈なのでお許し頂きたい。また、シニフィアンとシニフィエの具体的な連接が実現され、シニフィエと結びつかないシニフィアンが **「意識」**とされる領域から排除される抑圧の過程は、**「意識」**を第一義的なものとして生成したのちに **「無意識」**を生成するのではなく、言うまでもなくその両方を同時に生成するのであり、**「意識」**と **「無意識」**は、一と二、前と後、存在と不在といったように序列化されるのではなく、**「ハイ」**でも **「ロー」**でもない。**「意識」**は、テキストに見いだされた意味、構造、解釈などに似ており、**「無意識」**はテキストそのものに似ている。これはいくぶんいい加減な憶測にすぎないが、フーコーの言う言説は、かならずしも権力と結びつくことがなく、むしろ文化的な無意識の領域に属するのではないのだろうか？

どうしても気になるので書いてしまうと、評者はみずからが

アメリカ合衆国の文学を専門としていながらも、柳原氏が導入される批評家や批評的テキストが、ヨーロッパとアメリカに関連したものにほぼ限定されていることが不思議なのだ。こうした論述の方法は、非常に具体的な批評的階層構造化であるかも知れず、ナシヨナリズムの起源がヨーロッパとアメリカ合衆国にあるのだとすれば、ヨーロッパとアメリカの批評をハイ・カルチャーとして特権化したり、メタ・ストラクチャーとして利用するものではないのかという疑問をどうしても拭い切れな。しかも、議論される対象となるテキストが「ラテンアメリカ」のものであるとすれば、「ハイ」な「意識」としての抑圧するヨーロッパ、アメリカ合衆国と「ロー」な無意識としてのラテンアメリカという、ポスト構造主義以前の主体の構造化の図式が、ひとつの全体性をなす組み合わせとして現れでてこないだろうか。この階層構造が、「政治において敗北し、文学において勝利する」ラテンアメリカについての論述の基底にあらかじめあるがゆえに、階層構造の破壊ではなく逆転が、西欧的な歴史や文化、社会の枠組みに固有な祝祭性をともなつて可能となるのでなければいいのだが。政治と文化の結びつきは、しばしば批評と批評されるテキストとの関係にも似ているだろうし、批評と批評されるテキストとは、西欧のヘゲモニーと文化の連接関係を警察的に監視するかのようと思われるアメリカ合衆国の文化と「他」なる文化にも類似しかねないのではないだろうか。

ただ、こうした指摘が何らかの意味を持ちうるとして、これは明らかにないものねだりというべきである。もし、柳原氏の論述が「意識」としての合衆国やナシヨナリズムを特殊な形態として相対化しうる「無意識」としてのラテンアメリカの諸言

説とその同時代的性質に焦点をあてるといふように、すでに実現されている通時的なパースペクティブとならんで共時的なパースペクティブを実現していたとするならば、つねに否定的に語られざるを得ない無意識的に似た言説の束としての「ラテンアメリカ主義」を「ラテンアメリカ主義の言説」などのタイトルのもので無機的に語ることはできたかも知れないが、本書が持つような迫真の雄弁さは実現され得なかつただろう。本稿で『ラテンアメリカ主義のレトリック』を文化史とあえて呼んでみた理由もそこにある。柳原氏の御著書はおそらく歴史書であり、とりあえずのところ、ハイカルチャーとしての「ラテンアメリカ主義のレトリック」を、アメリカ合衆国の新歴史主義にならうかたちで実践的に示す好著であると言っておいてもよいのではないだろうか。

ただ最後に、デリダにおける「声」と「郵便」の関係が議論される後半の一節で、本書が必然的に抱え込まざるを得なかつた矛盾点が明確化されていることを指摘しておいたほうがよいだろう。デリダの著作において、つねに起源と切り離されているエクリチュールや署名は、反復されることよつてのみ力としての意味を生成しうる。しかし、「声」や「パロール」や「作品」は、起源としての発話者や作者の身体性と結びついた概念である。このことが確認されるべきだろう。ここでも「意識」と「無意識」の関係に似たことが起きる。「声」や「パロール」は存在としての身体性や声と結びつけられた現象学的な概念であり、むしろ「エクリチュール」の特殊な形態である。柳原氏が、「声」と「手紙」を同一視されるパッセージが見られるが、評者はその見解には反対である。「手紙」はエクリチュールであつ

て、書き手の意志をそのままに読者に伝達しうるものではない。身体性や「声」をエクリチュールの起源とし、それが伝達すると想定される内容がそのままに伝達されうるとする見方は、じつは構築性や構造化を前提とする文学の制度にこそなじみ深いはずである。このように述べるのも、そうした箇所に、柳原氏の書き手としての無理からぬ矛盾と好ましきを感じるからこそである。

ガルシア・マルケスに「大佐に手紙はこない」という短編があることはよく知られている。実際、柳原氏も冒頭からしばしば「愛の不在」や「郵便」に触れられているのだが、これもガルシア・マルケスの得意とするフレーズである。評者はよく、ガルシア・マルケスの「愛」がいったい何を指示する言葉なのかと考えることがあつた。この言葉は評者にはいまだに意味不明に思われるのだが、ひとつの解釈の可能性として、聖書では神のわざとして提示され、ロマンティズムにおける理想として反復されもした、言語と存在の一致を意味する言葉ではないかと想像することがある。たとえば『百年の孤独』においては、マコンドの創世にあたってジプシーのメルキアデスによつて羊皮紙に記された記述が、作品で記述されるマコンドの歴史と一致することになつていく。作品構成と密接に関連したこのエピソードは、キリスト教的な神話をパロディするかのよう思われるのだが、この場合にも、初めにあつたのはジュリア・クリステヴァが言うような愛ではなく、羊皮紙という保存可能な物質と特殊なかたちで結びつけられた記号であつたという意味で、シニフィアンとシニフィエが一致する場としての「愛」は不在であつたのだと言いうるのではないだろうか。また、政府

からの退役軍人年金が支給されることを確約する手紙が大佐に届かないことも、大佐の過去の忠誠にたいする政府からの愛が、大佐の愛と一致しないために愛は不在であることを意味するのと同時に、国家によってその意味と価値とを保証されるはずの手紙なるものは、結局のところ本来的にはその意味を何者にも保証されず、何とも一致しない、まさにエクリチュールであり得ないことを伝えるものではないだろうかと思えてくる。愛の不在とはしたがって、起源から切り離されたエクリチュールそのものではないのか。だとすれば、たとえば『愛その他の悪霊について』で、カトリシズムによる迫害のもとで死んだ少女をめぐって、ナサニエル・ホーソーンの『緋文字』をなぞりつつ否定的に「悪霊」として提示される「愛の不在」エクリチュール」とは、起源と接続しえないがゆえに、そのものとしては否定的であつても、柳原氏の議論のコンテクストにおいては肯定的に機能しうるかも知れないのだ。柳原氏が声と手紙に言及されるとき、もしガルシア・マルケスにおける手紙のモチーフが意識されていたのだとすれば、本書で直接的に言及されることがほとんどないガルシア・マルケスや古典的ラテンアメリカ文学は、じつのところ本書に大きな影響力を持つていることになる。それに向き合ってみられてはいかがかというものは、古くさい文学研究者からの親しみに満ちた御提案のつもりである。

\*

\*

\*

昨年春に知ったところでは、柳原氏は評者と同年の生まれ

で、同学年である。しかも、評者の小学校在学時以来の友人で、外語大スペイン語科に在籍したかつての英語学習の最強のライバルと同期でもあつたらしいことがわかった。上記のような偶然と、こうしたわたくしごとにおける些末な細部が、文学・文化研究の実践者としての立場の起源として認識されることはあり得ないにしても、背景や環境を共有しながらも、それぞれの学びの場から、一方はメキシコへ、もう一方は反対側のアメリカ合衆国へと旅立ち、いわばあちらがわとこちらがわについて観察し続ける同僚となつたことにも、意味づけされることを執拗に拒む種類の、ほんとうの意味での偶然性があるのだろう。また、評者も柳原氏同様、東京外国語大学に赴任以後、故牛島信明先生に親しくして頂いたことを光栄に思ってきた。サン・フランシスコを後にして、一昨日ロス・アンジェルス郊外にあるカリフォルニア大学リヴァーサイド校を訪れた後、昨日ニュー・ヨークに着いた。また別の偶然が、評者の記憶を過去へと引き戻すことがあつた。十年以上まえ、ロス・アンジェルス近郊の大学で客員研究員をさせて頂いた際に、他の些末で雑多な出来事に煩わされながら、出発前に牛島先生から頂戴した御著書をサン・ノゼ空港近くの黄色い禿げ山を見ながら読んでいたことを思い出したのだ。このことも含めて、カリフォルニアには悲しい、「愛」のない記憶が多すぎると感じなくもない。ただ、外語大の学生たちを思い出させる、日本人の大学生の一群が明るくはしゃいでいたということがあつて、喪失を繰り返しつつ旅を続けることの喜びを思い出させてくれた。その時研究員として滞在していたカリフォルニア大学アーヴァイン校では、毎週月曜日の夕方にジャック・デリダのセミナーが

開かれていた。デリダは、いつも授業のために原稿を用意したうえで、「the stranger」と「hospitality」について綿密な講義をし、講義が終わると、学内のカフェでアーヴアインの学生たちの質問に答えていた。そのデリダも鬼籍に入られたいま、牛島先生にかわつて柳原氏の教えをうけるべく本書を書評させて頂いたことにも、不思議な感覚を覚えなくもないとお断りさせて頂いてもいいかも知れない。ただ、本書を書評させて頂く機会を頂いたにもかかわらず、批評と研究がもつと長い旅路を必要とするものなのだと、牛島先生やデリダの思い出とともに確認させて頂く結果に終わりそうもあるので、今後さらにラテンアメリカや文化について教えて頂きつつ、積極的な議論を交わして頂けることを祈念することといたします。文学、文化や批評が大きな力になり得ると信じていることができた時代に育つたもの同士としての親近感と、本書のような長大な力作を上梓されただけでなく、つぎつぎと優れた御業績を発表されていらつしやることにたいする尊敬心を柳原氏に覚えながら、優れた師に恵まれた外語大の「私たち」は、経験として身につけた学問をさらに再検討し、洗練し続けなければならないのだろうと感じています。

アメリカ合衆国、ニュー・ヨークからの「手紙」として

(加藤雄二)

## 『劇場を世界に——外国語劇の歴史と挑戦』

谷川道子・柳原孝敦編著  
東京外国語大学 二〇〇八年三月

「語劇」は二十六言語を専攻語として持つ、本学の特徴がもつとも顕著に現れる場であり、大学祭の中心的なイベントの一つであるとともに、学生が外国語の劇を上演するという行為を通じて、自己と言葉や肉体との関わりを見直すことになる貴重な機会でもある。本書は二〇〇五年から二〇〇八年にかけて「特色ある大学教育支援プログラム」として営まれた「生きた言語習得のための26言語・語劇支援」においておこなわれた、講演・鼎談や、それを対象とした論考・エッセイを収めたものである。「演劇・教育・「語劇」」「外の世界に拓いていく演劇／語劇」「身体を拓く・心を拓く・言葉を拓く」「文化修得のメソッドとしての演劇／語劇」「語劇百年」という五つの章で全体が構成されているが、これは語劇の性格に叶った章立てになっているといえるだろう。すなわち、語劇には演劇というパフォーマンスとしての自律性と、それを通して専攻語への関わりを深める教育の場としての側面が共存するからで、本書の内容も多彩な執筆・講演者・発言者を集めることによって、この二面性をバランスよく追求している。

本書にまとめられる形でこのプログラムに関わったのは、谷川道子氏を中心とする本学の七名の教員と、外部から招かれた野田秀樹、栗山民也、鴻英良、松本幸四郎、島田雅彦といったゲストの講演者、執筆者である。この参加者の多彩さによって、大まかにいえば語劇の持つ実践的な外国語教育の場としての性格は本学教員によって考察され、パフォーマンス、文化表象としての演劇のあり方を、とくに異文化との交叉のなかで考える側面は、ゲストの参加者によって担われることになり、両者が融合することで、語劇の可能性と問題点が総合的に照射されることになった。

もつともこうした区分は便宜的なものにすぎず、たとえば谷川氏のように、演劇の専門家でもある教員にとつては、語劇は学生というアマチュアが外国語（氏の場合はドイツ語）を媒体として、観客という第三者が見るに耐えるパフォーマンスをおこなうという可能性を見極める機会である。谷川氏による「序章」の「語劇／教育劇の位相と可能性について考える」では、今触れた語劇の二面性が明確に論じられている。氏の観点によれば、演劇に取り組むこと自体が、人間を教育の原点に立ち返らせる意味を持つ。なぜなら「学ぶ」ことの原点が「まねぶ—真似ること」にあり、真似ることが本来身体的行為である以上、劇の場で自己の身体に向き合うことは、学びに対する人間の潜勢力を覚醒させることにもなる。また演劇が他者の行動や感情を自分のものとして表現する行為であることは、他者に対する想像力という、人間にとつての重要な能力を賦活する契機ともなるからである。そして劇の台詞を「耳で確認しつつ、いわば身体で覚え、それを同じような同級生の相手との演劇的対話のなかで、

見てくれる人〓お客にも通じるようなところにまで稽古を重ねてもつていかなくはならない」と述べられるように、語劇の持つ「教育」の側面と、「パフォーマンス」としての側面は、十分連携し、ひとつながりになりうる。

序章で提示されている、語劇の二面性のうち、「外国語教育」の場としての面を焦点化しているのが、川上茂信氏の「語学教育としての語劇」である。ここでは、普段の教室においては主に「テキスト」を通じて外国語（氏の場合はスペイン語）の学習に励みながらも、どうしても自身の肉体と融合した形でそれを捉えることができない学生たちが、劇における虚構の行動に身を置くことを通して、はじめて肉体的な感情に裏打ちされ、他者の行動を左右する力を持った媒体としての外国語と関わるに至る過程が、自身の経験を踏まえつつ語られている。重要なのは、身体の体制が日本文化の浸透によってすでに規定されているために、「授業では関心がないのか恥ずかしいのか、棒読みですませるような学生でも、語劇で演じるとなると例外なく表情をつけてセリフを言おうとする」にもかかわらず、「スペイン語のイントネーション体系が身についていないから、彼らなりの中間言語に基づく抑揚で発音せざるをえない。身振りも日本語的だ」という事態が現れることである。その点では語劇は、修得している外国語と生きた形で関わる機会であると同時に、そこで見出されるズレのなかで、自身の肉体に浸透し、行動や表現を規定してしまっている自国の文化をあらためて知る場でもあるだろう。

こうした言語表現を通じた自国文化と異文化のズレ、落差を明瞭に浮かび上がらせているのが、野田秀樹氏と鴻英良氏との対談

「赤鬼プロジェクト」と語劇」や、松本幸四郎氏によるモノローグ「古典と現代、日本と世界」である。前者では野田氏の戯曲「赤鬼」をイギリス、韓国、タイといった外国で上演する際に生じる問題に焦点が当てられ、後者では歌舞伎役者である松本氏が、ブロードウェイで「ラ・マンチャの男」を、イギリスで「王様と私」を主演した際に、英語によって自己表現することの困難をいかに克服したかという経緯が詳細に語られている。

野田氏の「赤鬼」については、本学の学生たちがタイ語の語劇として上演しており、対談につづいて、野田氏とタイ語専攻の学生たちとのやり取りが収められている。「赤鬼」は海辺の共同体に「赤鬼」と称される、異質な言語をしゃべる人間が漂着し、その他者性によって彼を恐れる共同体の人々が、「赤鬼」とどのような関係を結んでいくかを主たる内容として持つ戯曲である。共同体と外部の人間の間が生じる痙攣的な関係という主題は、時代や国を超える普遍性を持つようにも見えるが、決してそうではなく、野田氏によればアジアの観客にとっては共同体の内外的対峙とそれがもたらす疎外の問題は理解されやすい一方、ヨーロッパでは「他者」が宗教的、民族的といった多様な次元で生じるために、この作品の構図はきわめて「古い」ものに映ってしまうという。

これは戯曲の言説レベルで生じるズレだが、興味深いのは、舞台上では「モシヤモシヤ」という感じの音の羅列として表現される、赤鬼がしゃべる〈通じない言葉〉が、たとえばタイ語のようなアジアの言語を想起させる響きを帯びて現れるということである。その点では我々の肉体のはらんだ文化コードは、ナシヨナリティーに限定されない〈アジア人〉という次元でも

存在する多元性をはらんでおり、それが演劇という場で顕在化してくるのである。

したがって異質な文化コードにおける表現を具現化するためには、外的な〈形〉から入っていく方が賢明であるということにもなる。英米の舞台に立った経験を語る松本幸四郎氏は、歌舞伎役者として台詞と演技をこなすのに、先人から伝えられた発声や身振りを完全に真似るしか手立てのない世界に三歳から身を置いてきたために、英語の台詞に対して、内面の感情をいかに表出するかよりも、実際に英米人によって発声されたとおりを真似ることを重視したという。そこには〈見せる〉ことに徹したプロの役者としての意識が見て取られるが、オリジナルの表現をなかなか真似ることのできない語劇の場合にこそ、異質な文化コードのズレが問題として立ち現れてくるともいえよう。また「赤鬼」に戻れば、本学の学生がタイ語によって演じる場合、「赤鬼」の〈通じない言葉〉もそれ以外の役者の台詞も、日本人の観客にはとくに落差をもつて聞こえないという難しさがああり、戯曲にはらまれていた問題性が、上演によってかえって見えなくなる側面も存在する。これはもちろんタイ語による「赤鬼」に限らず、語劇一般が持つ困難であり、逆に内容を理解しようとするために、字幕ばかり見て肝心の舞台になかなか眼を向けてくれないという声も、出演者からしばしば聞くところである。

本書では、主として〈演じる〉側から語劇の意味について検討されているが、当該言語を解さない者がほとんどを占める観客にとつて、語劇とは何なのか、ということもさらに追求されてよいように思われる。収められたエッセイのなかでは、黒澤直俊氏による、静岡県大東町で本学学生によるポルトガル語で

の「桃太郎」を上演した記録は、〈見る側〉にとつて語劇がどういう意味を持つかを伝えるものとして貴重である。上演がブラジル人の多く居住する地域においておこなわれ、観客が日本人とブラジル人の融合体であったという条件はあるにしても、むしろそうした条件を積極的に活用することで、語劇が大学祭の外に向けて開かれていく可能性が示唆されている。大学祭の外における語劇という点に関しては、インド・パキスタンでウルドゥー語劇「はだしのゲン」が上演されたというきわめつけの例があり、麻田豊氏によるその記録は、開かれた語劇の可能性をラディカルな形で伝えている。

紙数の都合で、本書に収められているすべての言説に触れることはできないが、ここで紹介できなかったものも、どれも舞台という空間における異質な言語を媒体とする語劇という表象のあり方について、それぞれ本質的な洞察を含むものであることは確言させていただきたい。上演の写真が多く含まれていることも、対照の中味に読み手を近づけるためには効果的である。また渡邊雅司氏による、本学の語劇百年の歩みの紹介は、この長い時間の間に、大学や社会の変化によって、上演の条件が大きく変わったにもかかわらず、全体としてはこの催しに対する学生の熱意が綿々と保たれてきたという、変わらない方の側面を浮かび上がらせていて興味深かった。それは同時に、舞台という可視的な空間で、生身の人間が言葉と肉体を通して観客に訴えるしかない、ある意味では〈ローテク〉の域を超えられない演劇の持つ宿命を物語っているともいえるが、そこにこそ人間の営みとしての演劇の永遠性が垣間見られるともいえるだろう。

(柴田勝二)



カール・クラウス著、山口裕之・河野英二訳

『黒魔術による世界の没落』

現代思潮社 二〇〇八年四月

技術の危険性？

カール・クラウスは「技術の危険性」にかこつけて建物の装飾を非難する。いや、本気で非難しているかいなかは、定かでない。何しろ韜晦に満ちたその文章で、私がクラウスの意見と理解した箇所は、「軽薄な人間」の抱くかもしれないものとして開陳されるのだから。まったく……、何とも錯綜した自意識だ。乗り合い自動車導入の頃、その重量と振動によって通りに面した建物の装飾が緩み、事故が誘発される、だから乗り合いは軽量化すべきだし、道路は舗装すべきだ、と主張する「ある新聞」の記事を引用し、「なんと簡単に装飾が緩むことか」と皮肉混じりに詠嘆した後で、その「意見」は述べられる。

軽薄な人間であれば、装飾を廃止し、乗り合い自動車のおかげで装飾をはずしてしまうことが簡単になったことを神に感謝しよう、という提案さえ行うことであろう。そして、装飾をはずすことが、乗り合い自動車の振動によって引き起こされるので

はなく、むしろ自らの意志で行うようにしよう」と提案するであろう。その通り、技術のもたらす危険性は真の幸いであり、乗り合い自動車の発明は神の摂理の現れである、ということもまさにできよう。(97)

つまり、「軽薄な人間」は技術を言祝ぎ、建物の装飾を排除したがるに違いないということだ。

装飾はバスの振動で落ちてしまいそうなものばかりでないことは、次の一節を読めばわかる。

誰でも知っている話だが、村の学校に通う子供に、板塀をどうやって作るんだい、と尋ねると、その子はよく心得ている。枠組みができたなら、それに「くそくらえ！」って、さつと書けば板塀の出来上がりだよ、と。しかし、カフェ・インペリアルを感激して訪問するものたちは、枠組みができあがってしまう前にそれが書いてあるので、もう満足してしまっている。塀は今日でも、実用性よりむしろ美しさが問題となっている。(100)

ここに翻訳者の山口氏は注をつけている。「カフェ・インペリアルに『くそくらえ！』そのものが書いてあるということではなく、カフェの装飾がこういった落書きと同じものかどうかだろう」(107 訳注8)と。もちろんそうだろう。つまり装飾とはライオン頭の頭にフアサードやひさしや屋根に取り付けられるものばかりでなく、壁に描かれる絵でもあるということだ。それは例えばオットー・ヴァーグナーのデザインで名高いマジヨリカ・ハウスの外壁に見られるようなものかもし

れない。

しかし、何よりも興味深いのは、クラウスがこれらの装飾を髭に譬えていることだ（なるほど、マジヨリカ・ハウスの外壁の装飾は髭に見えなくもない）。



(図版はマジヨリカ・ハウス、橋本：72)

より悪しき世界はあまりに苦しみをたらすものとなるために、乗り合い自動車が改築されたカフェハウスのそばを通り過ぎてくればと願うだけでなく、このカフェの絢爛豪華な装飾をすべて一掃してくれるようにと、さらにはまた、その壁に取り付けてある装飾、その耳に張り付けてある髭をすべてきれいさっぱり持つていつてほしいと願うことになる。(101 傍点は引用者)

このように装飾を髭に譬えた上で、それを実用性と美のふたつの観点から論じている。

そういつた連中の付け髭は、その細工がさらに進歩したとすれば、次の瞬間には、照明器具とか、文鎮とか、ベッドサイドマトとかになつて姿を現すこともありうる。それには何か意味が

あるはずだ。それ自体でしかないということはあるまいだろうから。何か隠れた意味がないとすれば、誰がそんなものを顔につけて歩き回ったり、いつまでも商品として売りにだしたりするだろうか。しかし、答えを待つていたところで無駄なこと、何も出てこない。何か別のものになるわけでもない。さて、こういった顔髭は実用的ではない。「でも、きれいじゃない」と、こういった場合、うちの女中はいう。(101)

クラウスの文章が一筋縄でいかないのは、ここから実際に髭をはやした人間たちを批判し、揶揄しているからだ（「顔全体に髭をはやすに値しない顔こそが、そのような髭を必要としているのだ」、103）。いったいこの文章は建築批判の文章なのか、人物批判の文章なのか？

ここはクラウスなりに実用性の観点から、「何か隠れた意味がないとすれば、誰がそんなものを顔につけて歩き回」るだろうかと言ってみよう。クラウスのこの文章は建築も髭を生やした人をも批判するための文章に違いない。そしてそれなりの隠れた意味と機能を持つ。

## ウィーン

カール・クラウスがこれを書いているのが一九一三年のウィーンであることは常に念頭に置いた方がよい。これより少し前の時代、いわゆる世紀末の頃に、退嬰的な装飾にその特徴を發揮するいわゆるアール・ヌーヴオーの芸術潮流が最後に花

開き、その後一気にヨーロッパ全土のモダン・デザインの流れを牽引することになった（海野、129）、ここはその当の都市なのだ。ここでオットー・ヴァーグナーによる都市改造が始まるのが一八九四年のことだった。クリムトを領袖に仰いでいわゆるウィーン分離派が立ち上がるのがその二年後（橋本、70―78）。芸術と文化の都、世紀末ウィーンがこうして誕生した。

建築家は新しい様式の建物で街の景観を変えるだろう。アー・ヌーヴォーの、すなわちヴァーグナーの建築がどれだけ従来の建物と違ったか。

リング大通り建設最終段階の一九世紀末から二〇世紀初めにかけて造られたシュトゥーベン・リングにゆくと、東側にバウマンの設計になるネオ・バロック様式のいかめしい陸軍省の建物が建てられ、建物の前に旧陸軍省のあったアム・ホーフ広場から移したラデツキーの騎馬像が据えられる一方、大通りを挟んだ向かい側にはO・ヴァーグナー設計の郵便貯金局が、当時最新のユーゲント様式（アール・ヌーボー、ウィーンでは「分離派」様式と呼ばれた）の新しい優美さを見せており、両者の様式の落差に驚かされるのである。（田口、66 図版指示を削除。傍点は引用者）

こうしてウィーンの街は様相を変えていったに違いない。しかし、そういつた変化への反動というよりはそのことの帰結に違いないのだけれども、世紀も変わり二十数年もすれば、人々の美意識は一変することになるだろう。機械化の時代の流れの中で、それに対応するような美意識が優勢を占めるようになる

に違いない。イタリアの未来派や、ドイツの表現主義のとりわけ映画だ。装飾やデザインであれば、よりシンプルでモダンなアール・デコが誕生するだろう。一九一三年のウィーンとは、まさにそうした美術史の流れの途上にあつて変化を先取りし、体現し、跡づけた都市であるはずなのだ。

そうした都市のそうした時代になされた発言であることを考えれば、クラウスのこの文章の立場をどう位置づけすべきかが見えてくるのではないだろうか。クラウスは到来しつつある機能性重視の時代の足音を感じ取りながら、直前の過去の美意識に疑問を呈しているのだ。

### ユダヤ人問題

一方でこの時期のウィーンを語る際に欠くことのできないのがユダヤ人の問題だ。芸術や文化はユダヤ人によって牽引されてきた。既に定住していて、自由主義ブルジョワの精神を引き継ぎ発展させた層だ。そこに新たな移民としてのユダヤ人が入り込み、両者の軋轢、および両者と非ユダヤ人の軋轢が生まれるのが一九一〇―二〇年代のウィーンの特徴だ。シオニズムと反セム主義がきしみをあげていた。そこで若きヒトラーが彼の思想を形成させたのだと言えば、この問題におけるウィーンの重要さがわかるだろう（増谷、76―88）。

ユダヤ人といえ、髭である。

もちろん、すべてのユダヤ人が髭を生やしているわけではない。クラウスもユダヤ人だったが、一生髭を蓄えなかったそう

だ(108、訳注14)。しかし、典型的なユダヤ人像というと、私たちはどうしても、黒い法衣に帽子、もみあげから顎までのたつぷりとした髭づら(「耳に張り付けてある髭」を思い描かないではいられない。つまりクラウスのこの文章は、建築批判に仮託したユダヤ人批判と取れるということだ。

自身ユダヤ人であるクラウスがユダヤ人を揶揄し批判するかのような文章を書いていたとしても不思議はない。既に述べたように、ウィーンでは古くから定着していたユダヤ人と新しく流入してきたユダヤ人の間に軋轢があったのだから。「ウィーンの『ユダヤ化』を、わけても声高に批判したのは、ユダヤ人自身であった。反ユダヤ主義はとりわけユダヤ人に強かったのである」(池内、82―83)とのこと。

しかし、だからといってクラウスが反ユダヤ主義(反セム主義)を声高に叫んでいたと早合点するのも控えた方がいいだろう(「人種問題のような重大な問題についてあれこれ思いをめぐらせたことはまだ全然ない」、244)。彼は建築物に仮託してユダヤ人的な髭づらを批判しているのだから。世紀末から二〇年代にかけてのウィーンの文化を牽引したのはユダヤ人だったけれども、文学や学問、音楽の分野に比べ、美術・建築の分野ではユダヤ人の存在感は際だっていなかったのだから(ただし、資金提供者は多かつたらしいが。増谷、84―86)。

## 批評

要するにクラウスの文章は、同時代のウィーンにあって存在

感を誇る二つの事象を揶揄し、批判したものだ。その「二つの事象」は建築物と人々と取ることも可能だろう。ユダヤ的なものと非ユダヤ的なものとも取れるかもしれない。いずれにしても、両面作戦のごとく二つのもの間にあつて二つのものに等しく痛快な一撃を与えている。しかもそれが、やがて来るはずの時代を鋭敏に感じ取りながらなされている。こうしたものを人は批評と呼ぶのだろう。

(柳原考敦)

## 文献一覧

クラウス、カール『黒魔術による世界の没落』山口裕之・河野英二訳(現代思潮社、二〇〇八)

この書物からの引用は末尾にページ数のみを記した。

池内紀「セイレーンの歌——一九二〇年代のウィーン」『現代思想 臨時増刊 総特集 一九二〇年代の光と影』第七卷第八号(一九七八)、81―

83ページ。

海野弘『アール・ヌーボーの世界——モダン・アートの源泉』(中公文庫、改版、二〇〇三)

田口晃『ウィーン——都市の近代』(岩波新書、二〇〇八)

橋本文隆『図説 アール・ヌーヴォー建築——華麗なる世紀末』(河出書房新社、二〇〇七)

増谷英樹『歴史のなかのウィーン——都市とユダヤと女たち』(日本エディタースクール出版部、一九九三)

今福龍太著  
『群島―世界論』

岩波書店 二〇〇八年一月

「群島」(archipelago)には、大陸・国家・領土の歴史とは異なる時空間が息づいている。そこで育まれた言葉は、世界の時空間をずらし、反転させるような眩暈をひきおこす。

たとえば、本書の五章「二世の井」に描かれる奄美群島・沖永良部の島ことば「旅(タビ)」。東京生まれの沖永良部二世の作家・干刈あがたが、父母の故郷の島を訪れて耳にしたのは、「タビの冬は寒いでしょう」「タビは人が多いから生活も大変でしょう」といったねぎらいの言葉だった。

この「タビ」とは、たんに船旅や旅行のことではなく、島にたいする「本土」、さらには「本土」での暮らしの総体を指している。この言葉には、多くの島人が故郷をはなれて離散し、異郷での暮らしを重ねてきた時空間が息づいている。干刈あがたが東京で生まれ育ってきた二十数年の暮らしは、島人から見るとき、異郷における「タビ」の継続として現われる。その言葉を聴くとき、大地の上での定住は、船旅の揺れとともに、多島海の流動のなかにひきこまれていく。

本書で描かれるのは、このような言葉の響きを聴きとりなが

ら、「島渡り」をくりかえすことによつて感受され、その姿を現わしてくる「群島地図」である。メキシコ湾にそぐ大河ミシシッピのデルタ地帯にはじまる旅路では、カリブ海、奄美、アイルランド、ヴェネツィア、さらに幻の「ブラジル島」や「カリフォルニア島」など、さまざま具体的な場所が、時空間をこえて、錯綜する補助線によつて結びあわされていく。

そこで聴きとられ、読み解かれるのは、フォークナーを読むエドゥアール・グリッサン、ギリシア・アイルランド・ニューオーリンズ・日本を流浪したラファディオ・ハーン、奄美・沖縄に出会い「ヤポネシア」論を紡ぎだした島尾敏雄、カリブ海の群島を渡り歴史の瓦礫を生きだした詩人デレク・ウォルコット、英語詩と訣別しゲール語で「私は舌」(Teanga Mise)と記したマイケル・ハートネット、インド系クワリーの末裔としてガイアナに生まれイギリスへ移民した詩人デイヴィッド・ダビデインなど、越境する狭間の生を生きだした文学者たちの言葉である。

時空間の歪みに分け入るこの旅路では、方法としての「時間錯誤 アナクロニスム」と「空間錯誤 アナロキスム」が自覚的に選びとられている。そこに浮かびあがるのは、世界を反転させ、別様に感受していくような惑乱する迷宮である。

その迷宮は、東欧を旅した島尾敏雄が、幾たびも国境の移動を経験し、亡国・廃滅を生きだしたポーランドに感受したものであった。「錯誤をかさねて一枚あわせのガラスの領域図を右にずらせ左に移しているうち、現在の立場にようやく焦点が合った様子なのだが、それがそのまま動かすにすむとも思えない」。そのとき彼は、「自分の中に含みもつ混沌の地下道」を感

じていた。

それはまた、震洋隊（海上特攻隊）の基地だった横穴を、各地の「浦」に訪ね歩いた島尾敏雄の足跡を辿りなおしながら、未知の「群島地図」を「既視感」とともに幻視した今福氏の経験でもあるだろう。

そして、この万華鏡のような書物を読みすすめる読者もまた、時空間の眩暈のなかで、幻聴のような響きに出会うことになる。

沖繩・コザのアイリッシュ・パブで開かれた多言語朗読会で、沖繩の詩人・高良勉が琉球語で読んだ、ジェイムズ・ジョイス『ユリシーズ』の一節。「あんしんわんねー、うみちつちしかんさつてい、くるしみらつとーる民族ぬ一人んやいびーくとうよー」（それにぼくは、忌み嫌われ迫害されている民族に属していません）。

このような声の響きに寄りそっていく「島渡り」は、たんに越境する軽やかな快楽の道行きではない。大陸・帝国の力によつておしひしがれ、散種された歴史の瓦礫を、その苦楽とともに抱きとりながら一つ一つ拾いあつめ、別の世界を夢みていく旅路である。

その企ては、具体的な場所にこだわらながら、そこで発せられた密やかな言葉に触発されて、時空間をこえていく旅である。本書の終章はいう。

重要でないものはない。すべてのものは重要である。……小さな差異こそに気づき、併合することも包含することもせず、その小さな差異を永続化させ、その差異の上に「わたし」の位

置を見いだすこと。

ここにあるのは、「神は細部に宿りたまう」、あるいは「神のみぞ知る」といった慣用句にあるような、全世界を統括する一神教的な眼差しではないだろう。「世界」と「反世界」の狭間で、幻のように立ちあらわれる別様な〈世界〉。そこには、新たな認識論・存在論に裏打ちされた〈詩学〉が息づき、別様に離散する〈神学〉が垣間見られているかのようである。

その旅路が次にめざすのは、「群島―世界論」内陸篇とされる。その鍵となる「沙漠」に分け入るとき、刻々と揺れうごく風紋とともに大陸は流動し、多島海へと溶けほぐされていくだろう。そこに立ちあらわれる〈群島世界〉が、どのような言葉とともに響きわたるのか。待機しつつ耳を澄ませたいと思う。

（米谷匡史）

シーブローパー著・宇戸清治訳

『罪との闘い』

財団法人 大同生命国際文化基金 二〇〇八年一月

グラデーシヨンのかかった薄い金茶色に塗られたような小石やタイトルの地模様（これは、大同生命国際文化基金から刊行される「アジアの現代文芸」の「タイ」シリーズに共通）に、タイ文字と日本語による「罪との闘い」というタイトルのカバーを見ると、小難しい印象を受ける。だが、アジアの文学の翻訳書に多く見られる「注の呪縛」から解き放たれた、日本語で書かれたかのような作品を読むうちに、そういつた危惧は消え、いつの間にかシーブローパーの小説世界に引き込まれてしまう。特にタイの隣国カンボジアと長らく関わってきた私にとっては、非常に興味深い作品の数々であり、またカンボジア人を含む多くのカンボジア関係者にも読んでもらいたい作品である。

巻頭に収められている長編小説「また会う日まで」（一九五〇）は、シーブローパーの長編小説の中でも後期の作品にあたる。読者の先入観を壊していくような出だしである。「その日は一月末の真夏の日差しが目に痛いほどまぶしい日で、しかも休日にあたっていた。」最初の一行を読めば、乾季真っ只中の暑いタイを思い描く。だが二行目の「おそらくは数千人に及ぶ人々

がメルボルンからほど遠くないセント・キルダ・ビーチやエルウッド・ビーチやモーニントン・ビーチを埋め尽くしていることだろう」という文章で、舞台がタイではなく、オーストラリアであることを気づく。「かつては私自身何度となく行ったことがあるし、景観を楽しんだり、いろいろな楽しい遊びをしたことがあるなじみの場所だ。」主人公「私」は、オーストラリアに在住しているタイ人なのだろうか、と思いつながら読み進めると、「私の耳に、風に運ばれた声が届いたのだ。『ドロシー、あなたは自分の慰めのために身内の命を絶とうなんて考える人間ではなかったはず。この小魚は本当はあなたの身内なのよ。』」という文章に突き当たると、「私」は、タイ人ではなくオーストラリア人なのだ。ただそこには釣った魚が自分の身内であるといっているように聞こえたり、川に放した魚が何度も足元に戻ってきたりと、仏教説話的な匂いも微かに感じられる。

「私」は、偶然にコメントという名の青年に出会い、親交を深めていく。コメントはタイの貴族の子弟でメルボルンに留学中であつた。「私」は、コメントから、今は亡きかつての恋人ナンシーに触発され、自我に目覚めてタイ社会の変革を決意したことを聞かされる。つまり読者は、オーストラリア人女性ドロシーという「私」に対して語るタイ人男性コメントの話を通じて、彼とオーストラリア人女性ナンシーの親交をたどっていく、という複雑な設定となっている。

ドロシーはタイのことは全く知らず、コメントに、オーストラリア人が紅茶と羊で暮しているのに対し、自分の国は米と水で暮らしていると説明され、「東洋の桃源郷のような神秘的な世界」を思い浮かべようとする。以後、本書の読者、つまり日

本人読者はドロシーと一体となつて、コメートの話に耳を傾ける。

タイはどこであろうと田圃に籾を蒔けば、神様が天から降らせた慈雨で自然に茎や葉が伸び、やがて見事な黄金の稲穂が実るという。それは国中の人間が食べるのに困らないほどの量で、余つた大量の米は外国にも輸出されている。タイの大地はとも地味に富んでいて、マンゴーを食べ終わつた後、その種を地面に捨てれば、自ずと芽が出て幹となる「中略」熱帯地域に位置しているのは事実だが、耐え難い暑さというわけではなく、雨や優しい風に中和されて天候はきわめて穏やかである。都会、農村を問わず、人々は一年を通して月の柔らかな光を味わうことができる……（33—34）

コメートが美しく描く「日差しや月の光を浴びて営まれ、雨や風で癒されている、タイの農村の生活」と、タイの農民が持つ「他人に対する深い慈悲心や優しさ」に、私たち読者はすつかりタイの虜になつてしまうのである。「それほど心根の優しい人々と触れ合いたい、そんなに豊かな大地の上で暮したい」と思うようになるのである。だがコメートは警告する。

その住みやすいはずの国で生活している人々の暮らしは、情け容赦のない政治制度と社会制度のせいでもないほど醜い不正義に満ち、ぞつとするほどの不公平に満ちている。タイの九〇%に及ぶほとんどすべての国民の生活が劣悪な状態に置かれていた。……住民は、じつはその日その日を生き延び

るお金を得るために汗水垂らして働いている。そして、彼らの労働が生み出した価値の大部分を、首都に住むほんの一握りの人々が度を過ぎた享樂のために浪費している。（42）

この作品は、およそ六〇年も昔に書かれている。訳者解説にもあるように、現在のタイでは、社会的公平、身分意識の一扫、民主主義という指標は、相対的ではあるものすでに実現されている。物語の終盤で、コメートは「自国の人々の将来のため、ひいては人類兄弟のためにできる仕事に着手したい」と、帰国を決意し、ドロシーと別れる。

カンボジアにも、コメートと同様のバックグラウンドを持ち、同時代を生きていたカンボジア人たちは少なからずいた。彼らは留学先で、母国を思い、民衆のことを考えていた。だがコメートと、あるいはシーブーパーと何が異なつていたのである。後にポル・ポトと呼ばれるようになるサロト・サルとの違いは何だつたのだろうかと考えずにはいられない。

一方、本書のタイトルにもなつている長編『罪との闘い』（二九三四）は、タイトルのいかめしきとは裏腹に、恋愛小説としても読める。裕福なクプタワス伯爵家には結婚適齢期の長男マナット、次男マヌーン、末娘のモンター、そして若い家政婦ジェンがいる。マナットは品行方正で読書家であり正義感の強い裁判官、マヌーンは遊び好きの学生であったが、富豪の娘ワンペンと密かにつきあつていて、病に倒れたことをきっかけにジェンを妊娠させてしまったマナットは、ジェンの好意に甘えて、自分が父親であることを表明せず、両親のいわれるがままにワンペンと結婚する。だが、罪の意識にさいなまれ、苦悩



し、まだ夫婦の契りを結んでいないワンペンと別れ、家を出る。連続ドラマであれば続きを心待ちにしそうなストーリーであり、それだけではなく、解説にあるように「マナットの行為や心理描写からは、訪日や訪豪以降の思想的転換を果たす前のシブラーパーの、近代的個我の獲得を目指して苦悩する屈折した姿」を読み取ることができる。登場人物の名前や、状況設定には、カンボジアの現代小説を多読した身としては、親近感を覚える。しかし「罪との闘い」というタイトル、切なく重いエンディングや、この作品が一九三四年に書かれたこと（カンボジアの初の近代小説は一九三八年）を考えると、また隔たりも感じるのである。

本書の解説によると、著者シブラーパーは、一九〇五年にバンコクで生まれ、一九七四年に亡命先の北京で六十九歳でその生涯を終えた。立憲革命後、政治の世界に誘われたが固辞してジャーナリスト、作家の道を選んだ。第二次世界大戦前、朝日新聞社の招待で来日し、戦後はメルボルン大学で政治学を専攻した。単なるタイ文学者というだけでなく、「虐げられた労働者や農民への熱い共感と社会変革の志を持ち続け、実践政治とは距離をおいた文筆家として、民衆啓発の役割に徹する姿勢を貫いた知識人」であった。作品のみならず、その思想は時代を超えて普遍性を持ち、その普遍性はタイ国内に留まらず、今後さまざまなメディアを通して世界に広がっていくだろう。

二〇〇八年一月にタイの国際空港が反政府組織に占拠され、一時閉鎖に追い込まれた事件は、まだ記憶に新しい。その一般の人々の政治に対する強い関心と行動力には目を見張る。コンビニやカフェ、ファースト・フード店が建ち並び、音楽メ

ディアを聞きながら颯爽と歩く人々は、東京と変わらぬ、ある意味、東京よりも便利で活気のある大都市バンコクを象徴している。宇戸氏によって日本のメディアに次々と紹介される、プラープダー・ユンのポストモダン文学や映像、ボーイズラブをテーマにしたマンガ、ジャーニーズ系のアイドルからは、タイが位置する「東南アジア」という言葉から想像しがちな、「素朴さ」や「泥臭さ」はまったく感じられない。

このような、社会意識の高さ、社会の発展、文化の重層性と多様性は、タイの人々が「タイ文学の巨匠」シブラーパーという作家、思想家を持ったこと、そして「今なおタイ人の心に生き続ける」ほどの多くの著作の読者となることができたことに起因しているのだろう。

金茶色の外カバーを外した布で装丁された表紙には、シブラーパーの直筆サインが刻字されており、つい指先で何度も撫でてしまう。タイ文字の並んだ下に、まっすぐ右に向かって引かれた線には、「東方光輝（シブラーパー）」の強い意志がみなぎり、その輝きは失われていないようにみえる。

（岡田知子）

講演会

「ドストエフスキーの現代性——『罪と罰』から  
『カラマーゾフの兄弟』」  
7月3日 亀山郁夫

「Between East and West」  
10月2日 アン・アブルボーム（作家）

「American Romance: Hawthorne's Polarities and Delillo's  
Particles」  
12月3日 Samuel Coale（ウィートン・カレッジ）

「Connecting the 19th Century with the Contemporary」  
12月13日 Samuel Coale（ウィートン・カレッジ）  
鷺津浩子（筑波大学）  
加藤雄二

「ロシアを語る——ロシア的精神とは何か？」  
1月28日 佐藤 優

「カンボジアの影絵芝居」  
2月4日 福富友子（スパエクの会）

シンポジウム

「グローバリゼーションの空隙——文化と周縁」

1月29日  
福島富士男（東京都立大学）  
都甲幸治（早稲田大学）  
沼野恭子  
柳原孝敦

レクチャー・コンサート

「「チェオボン」が奏でる森」

10月14日  
「チェオボン」・虫明悦生（京都大学）

「Headhunters Music of Sarawak, Borneo」

11月17日  
ランディ・レイン・ルーシュ（作曲家）

編集後記

本号では〈日本〉特集をお送りする。近年村上春樹をはじめとする日本文学への関心と需要が広く海外でも高まってきていると同時に、リービ英雄や芥川賞を受賞した揚逸のように、日本語で表現する外国人作家も珍しくなくなり、「日本語文学」というべき領域が次第に確立されつつあるようである。もともと「日本語文学」自体は、戦前、戦中の満州、台湾、朝鮮といった植民地的空間ですでもたらされていたものであり、日本の植民地主義の産物であった表現の領域が、新しい位置づけで浮上してきているのは興味深い。

本特集ではその〈国際化〉の担い手たるカズオ・イシグロや多和田葉子といった先端的な作家たちが、多彩な執筆者によって論じられている。それに加えて、現在よりも切迫した〈国際化〉の要請に迫られていたともいえる明治期の文化状況にも光が当てられている。日本文化の近代を概観するに足る、充実した特集となったのではないかと自負している。

もちろん文化の国際交流は近代になって始まったわけではなく、周知のように、一九世紀後半には葛飾北斎らの日本の浮世絵がヨーロッパの画家たちに強い影響を与えていた。こうした相互の摂取によって文化表現の可能性が深められていくことが、今後ますます期待されるところだが、今号の表紙ではその交流の端的な例ともいえるべき、安藤広重の浮世絵とそれを模写したゴッホの絵を重ね合わせてみた。

今号の編集では教務補佐の大塚ちはやさんをはじめとして、多くの大学院後期課程の院生のみなさんのお世話になった。あらためてお礼を申し上げたい。

（柴田勝二）

Trans-Cultural Studies No.12  
総合文化研究 第 12 号

2009 年 3 月 27 日発行

責任編集 吉本秀之

編集スタッフ 岩崎理恵 大塚ちはや  
小野寺菜穂 古川哲

発行 東京外国語大学 総合文化研究所  
〒 183-8534 東京都府中市朝日町 3-11-1  
電話 042-330-5409  
Fax 042-330-5410  
Web <http://www.tufs.ac.jp/common/fs/ics/>  
e-mail [ics@tufs.ac.jp](mailto:ics@tufs.ac.jp)

印刷 (株) 平河工業社  
東京都板橋区中丸町 30-3

vol. 12 2008

総合文化研究  
Trans-Cultural Studies



Tokyo University of Foreign Studies  
Institute of Transcultural Studies

