

| | |
|--------------|---|
| Title | Cultural Formation Studies(3) (冊子) |
| Author(s) | |
| Citation | 言語文化共同研究プロジェクト. 2021, 2020 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/85193 |
| rights | |
| Note | |

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

言語文化共同研究プロジェクト 2020

Cultural Formation Studies III

小 杉 世
木 村 茂 雄
北 井 聡 子
桑 原 拓 也
伊 勢 芳 夫
小 倉 永 慈

大阪大学大学院言語文化研究科

2021

目 次

| | | |
|-------------|--|----|
| 木村茂雄 小杉世 | はじめに | 1 |
| 北井聡子 | 巡る欲望 ——S・トレチャコフの『子供がほしい!』における女性の抑圧—— | 7 |
| 桑原拓也 | “If I could have it back, all the time that we wasted, I’d only waste it again” ——Arcade Fire, <i>The Suburbs</i> における郊外のノスタルジー—— | 19 |
| 伊勢芳夫 | 「近代化」の反復と多様性 ——言語文化学の実践—— | 33 |
| 小倉永慈 | 見られたら嬉しい ——オーシャン・ヴォン、デイヴィッド・フォスター・ウォレス、 死への態度と他者への倫理—— | 41 |
| 小杉世 | マーシャル諸島のコミュニティ映画 ——ミクロネシアの波を世界へ—— | 51 |

はじめに

1. *Cultural Formation Studies* Ⅲの刊行に際して

この報告書は、大阪大学大学院言語文化研究科が主催する「言語文化共同研究プロジェクト」のひとつとして2020年度に進めた共同研究 *Cultural Formation Studies* (CFS) の報告書である。CFS は、大阪大学大学院言語文化研究科教員、同文学研究科教員、名古屋外国語大学教員、バングラデシュのイスラム大学人文社会科学学部教員、言語文化研究科の大学院生などを「正規」メンバーとする研究会だが、そこには言語文化研究科を修了して大学の教職についているものなど、「非正規」のメンバーも数多く参加している。そして、東京、名古屋、金沢、岐阜などから集まってくるこれらのメンバーを抜きにして、この研究会は成り立たない。これらのOG / OB が現役の院生たちに与えるアドバイスや刺激も、たいへん有意義なことと感じている。

研究会のこのようなメンバー構成には過去の経緯もある。*Cultural Formation Studies* (CFS) は、25年近く前にはじめた研究会の「後継」の「後継」にあたるからだ。その最初の研究会は、1996年の春に開始したカルチュラル・スタディーズの研究会「カルチュラル・スタディーズ・サークル (CSC)」である。「言語文化共同研究プロジェクト」の制度がスタートしたのは2000年度なので、その4年前のことになる。その後、2005年度から2017年度までは「ポストコロニアル・フォーメーションズ (PCF)」と研究会の名称を変え、どちらかといえばポストコロニアル研究に焦点を絞った研究を進めてきた。

研究会の名称をこのように変えてきたのは、ひとつには、その時々メンバーの関心を反映させたためである。この数年は、とくにアメリカ文学・アメリカ文化を専門とする教員や院生のメンバーが増えてきたようだ。しかし、1996年当時から現在にいたるまで、研究会の名称は変わっても、また、そのメンバーに多少の入れ替えはあっても、文化や文学の研究に対する私たちの基本的な姿勢や視点には、ある連続性が保たれてきたように思われる。簡単にいえば、ひとつには、文化や文学を社会に開かれたものとみなし、その相互関係や相互作用を（必要に応じて「学際的」に）捉えようとする姿勢、そのこととも関連して、もうひとつは、それらの文化や文学が形成されるプロセス（フォーメーション）を注視しようとする姿勢である。

そして、このような姿勢は、私たちがカルチュラル・スタディーズやポストコロニアル研究から学んできた姿勢にはかならない。2018年度から研究会の名称を *Cultural Formation Studies* (CFS) と改めたのは、カルチュラル・スタディーズやポストコロニアル研究の基本

姿勢から学びつつも、特定の狭い「分野」に特化した研究会という印象を避け、その門戸を、より幅広く多様な領域に開いていきたいという意図が込められている。

2. 2020 年度の CFS の活動

CFS の研究会は、ここ数年、原則として毎月の最終土曜日に開催してきたが、今年度は新型コロナの影響で年度始めの開催を見合わせていたため、Zoom で3回のみ開催となった。本研究会では、たいていは文化や文学にかかわる英語文献を取り上げ、それぞれの担当者がその内容を紹介し検討した後、全体討論に入る。このようにして、先行研究の趣旨や意義、欠点や盲点などを議論していく。それはまた、私たち自身の批評意識や批評の言葉を鍛えていくプロセスでもある。

2020 年度の最初の研究会は、昨年度からの継続で、ガヤトリ・スピヴァク (Gayatri Chakravorty Spivak) の *Readings* (Seagull Books, 2014) を取り上げ、最終回はジュディス・バトラー (Judith Butler) とスピヴァクの「対談」である *Who Sings the Nation-State?* (Seagull Books, 2010) の前半に取り組んだ。

以下に、研究会の記録を残しておきたい。開催日、章およびページ数、担当者の順に示す。研究科の修了生で大学の専任職についているものには、現職の大学名も付記しておく。

1. 2020 年 9 月 12 日 (Gayatri Chakravorty Spivak, *Readings*. Seagull Books, 2014.)

“What Happens in the Text?”

pp. 111-127. 石倉綾乃

pp. 127-141. 小杉世

2. 2020 年 12 月 19 日 (Gayatri Chakravorty Spivak, *Readings*. Seagull Books, 2014.)

“Teaching and Autobiography”, “Closing Remarks”

pp. 142-153. 歳岡冴香 (近畿大学)

pp. 153-165. 杉浦清文 (中京大学)

3. 2021 年 3 月 6 日

(Judith Butler & Gayatri Chakravorty Spivak, *Who Sings the Nation-State?* Seagull Books, 2010.)

pp. 1-29. 稲垣健志 (金沢美術工芸大学)

pp. 29-60. 森野豊

3. *Readings* 「結語」より (木村)

スピヴァクの *Readings* をこの研究会で読み始めたのは 2019 年の 7 月のことである。しかし、その後はコロナ禍の影響も受け、2020 年 12 月にやっとその検討を終えた。ほぼ 1 年半かかったことになる。それだけの時間をかけても十分に読みごたえのある本だったと思うが、個人的にはまだよく理解できていない部分も多い。ちなみに私は、昨年度のこの報告書の「はじめに」のなかで、「この本の検討もまだ道半ばなので、できれば別の機会に、こ

この本の私なりの「読み」を紹介することができればと思う」と述べた。その一部は今年 3 月に刊行された拙文「クッツェーを読むスピヴァク——他者を知る／語るということ」(『Artes MUNDI (Vol.6)』名古屋外国語大学ワールドリベラルアーツセンター, 2021 年 3 月) で表現することができたのではないかと思う。この論文のタイトルも、*Readings* の章のタイトル「ヘーゲルを読むファノン」、「スピヴァクを読む」などにあやかっただけのものだ。この本でスピヴァクが取り上げていたクッツェーは、*Summertime* (2009) や *The Childhood of Jesus* (2013) など、おもに彼が 2002 年に南アフリカを離れオーストラリアに移住してからの作品である。しかしスピヴァクは、「サバルタンは語るができるか？」のころから *Readings* にいたるまでほぼ 30 年間、クッツェーを読み続けてきた。その折々のクッツェーの読みが、この間の彼女の批評や思想の展開にとって重要な節目になってきたともいえる。その道筋を私なりに辿ってみた論考である。

これで *Readings* のスピヴァクを語り尽くせたとはいっていないが、いま新たに論を立ち上げる紙面の余裕も私の余力もないので、ここでは、その「結語 (Closing Remarks)」のなかのいくつかの観点について感想めいたことを書き留めておきたい。その最初にスピヴァクは、この本の冒頭で述べた「無境界性 (borderlessness)」という点に話を戻すという。そして「今日、資本は地球 (globe) をボーダーレスに動き回ることができる」が、この無境界性は矛盾をはらんでいると指摘する (*Readings* 163)。彼女が別なところで述べていたように、為替取引などは各国間の経済的な境界を前提として利ざやを稼いでいるからだ。つまり、この無境界性は「遂行上の矛盾により、境界を無傷のままにしておかなければならない」のだ (*Readings* 163)。ここで彼女は話を「英語によるボーダーレスな比較文学」へと転回させ、言語の境界の問題を提起する。彼女がこれを語りかけているのは、インドの名門大学の一つであるプネー大学の英文学の学生だが、その学生たちにこう求めるのだ。「英語を引き受け、それを動かし、(あなたたちの母語だけではなく) 他のインドの言葉に入り込めるようにしなさい。それらの言語の境界を打ち破るためにも、それを無傷のままに残しながら」(*Readings* 163)。

比較文学の枠をヨーロッパの言語だけでなく「第 3 世界」の言語へと広げていくことは『ある学問の死』(2003) あたりから彼女が訴えてきたことだが、それにしても、グローバリゼーション状況下の金融資本の動きと新しい比較文学の可能性を併置するこの文章は、直感的には分かりにくい。ここではたぶん、「グローバル性」に上書きする「惑星性」のビジョンを立ち上げながらも、「その両者を明確に対比することはできない」と述べた『ある学問の死』や『グローバリゼーション時代における美的教育』(2012) のスピヴァクを参照すべきだろう。つまり、(惑星的な) 比較文学も (グローバルな) 資本も、同じ世界状況に埋め込まれていることが前提とされているのだ。実際、プネー大学の学生たちがスピヴァクの求める比較文学への道を歩む可能性もあれば、インドの金融資本を操る担い手となる可能性もあるだろう。グローバリゼーション時代の「境界」について、スピヴァクは他のところでも、それを「尊重 (respect)」するのではなく、それに「注意を払う／丁寧に扱う

(attend to)」ことを勧めていた。じつに微妙な違いだが、私たちがこの春に読み始めた *Who Sings the Nation-State?* でも、このような彼女の観点のありかを探っていければと思う。

さて、文学の読みについては、クツェーの *Summertime* の中心に位置すると彼女が考えるマーゴという女性の「祈り (prayer)」についての言葉などに触れながら、「批評的な親密さ (critical intimacy)」以上の状態である「取り憑かれることへの祈り (the prayer also to be haunted)」について語っている (*Readings* 164)。「批評的な親密さ」という言葉は「批評的な距離 (critical distance)」という、どちらかといえば客観性重視の姿勢に対する抵抗を忍ばせた言い回しだろう。そして「取り憑かれる」という言葉は、自己の存在をどこかに残した「批評的な親密さ」以上に、他者のテキストに完全に憑依された状態を指しているといえそうだ。この言葉を彼女は『ある学問の死』でも何度か用いていて、その本自体、クツェーの *Disgrace* (1999) に「取り憑かれている」ともいつていた。ちなみに近年の大学でも、Critical Reading や Critical Thinking といったことが喧伝されているが、他者のテキストに全身全霊で向き合い、それによって自己を変えていくという要素が、そこではどのくらい意識されているだろうか？

この直後にスピヴァクは、やや唐突ながら、英文学の教員がインドでなすべき社会的使命について述べている。「もっとも広い意味での英文学の教員の使命は、この狂気じみた場所、競争的で大量殺戮的でナショナリスティックな場所を、世界の国々のなかのひとつの国といえる場所 (something like a country among global countries) へと回復させていくことなのだ」。それは、「勝利ではなく平等をモデルにするよう私たちを導いているテキストに倣って、この国に取り憑かれるようにと祈ること」 (*Readings* 164) でもある。スピヴァクは他のところで、21 世紀がインドと中国を中心とする「アジアの世紀」と呼ばれていることにも触れているが、最後は若いインド人たちに、インドをグローバリゼーションの勝利国ではなく、いわば「普通の国」にするようにと求めるのだ。『ある学問の死』でも『グローバリゼーション時代における美的教育』でも、彼女は「惑星性」のビジョンと関連して、「人間らしくあるということは、他者に差し向けられているということなのだ (To be human is to be intended toward the other)」と述べていた。もしスピヴァクにとって「グローバル人材」ということが意味をなすとすれば、若いインド人への彼女のアドバイスは、他者に差し向けられた人間存在ということを前提とした「グローバル人材」へのいざないでもあるように思われる。

4. 2020 年度をふりかえって (小杉)

2020 年度は新型コロナの影響で、何でもない日常が大きく変わった。ウイルスから見ればマンモス級の人間の生活が、目に見えない小さなウイルスの存在によってこれほどに変容することを目の当たりにして、「人新世」ならぬ「ウイルス新世」が始まるのかと思う 1 年だった。この共同研究プロジェクトも、2020 年 3 月に開催予定だった研究会が見合わせとなり、4 月からはオンライン授業というこれまで経験しなかった形態の授業を遂行するた

はじめに

めに様々な新しい勉強をしなくてはならず、ようやく研究会活動を再開できたのは9月になってからであった。

Zoomでのオンライン開催は、議論がやりにくいのではないかという不安もあったが、この研究会の創設当時の指導者で、名古屋外国語大学へ異動の後もかわらず研究会に参加されている木村先生はじめ、現役院生のほか、修了生として各地で活躍しているメンバーの積極的な参加のおかげで、継続することができた。対面開催ではなかなか参加できなかった遠方メンバーが復活したり、博士前期課程の院生や研究生なども参加がしやすいというメリットもあった。2期の卒業生からM1までがオンライン空間とはいえ、顔を合わせる機会はあまりないものなので、このようなネットワークは今後も何らかの形で維持していけたらと思う。といっても、研究会のあとの懇親会での、インフォーマルな議論や交流がとくに院生メンバーにとってもつ意味は大きいので、それが早く再開できる日が来ることを願う。

この共同研究プロジェクトは、研究会には参加できなくても毎年投稿をする形でプロジェクトを支えてくれているメンバーや、気鋭の論文を気が向いたときに投稿してくれるメンバー、ただ見守ってくれているメンバーなどさまざまな関わり方のゆるやかな共同体からなっている。そのなかで何かささやかでも、はぐくんでいくことのできるものがあればと願う。最後に優秀な編集助手をつとめてくれたRAの小倉さんにもお礼を申し上げたい。

木村 茂雄
小杉 世

巡る欲望

—S・トレチヤコフの『子供がほしい!』における女性の抑圧—¹

北井 聡子

1. はじめに

バハオーフェンは、血統というものが元来、女の系譜からしか辿れないことを根拠に、先史時代には女の支配する「母権制」が、普遍的現象であったと主張した。そして彼は、ギリシア神話におけるオレステスによる母殺しの物語を取り上げ、ここに母権制から父権制への歴史的移行を読み取るのである。² この話は次のようなものだ。クリュタイメストラは愛人アイギストスと共謀し、トロイア戦争から帰還した夫アガ멤ノンを殺害する。彼女は夫が娘イーピゲネイアを戦争のために人身御供にし殺害したことに恨みを募らせていた。しかし、今度はアガ멤ノンとクリュタイメストラの息子オレステスが、姉エレクトラにそそのかされ、またアポロンの神託を受けて、母を殺害し父の復讐を果たす。かくして〈夫殺し〉と〈母殺し〉この二つの殺人のどちらに罪があるかを定める裁きが行われる。判事の票は6対6、そこに裁判長の女神アテナが自分は「母をもたない」が故に「心底から、私はすっかり父親側ですから」³ と自らの立場を表明し、オレステスは無罪放免となった。

今日、女性が支配した時代の存在については否定されているものの、神話に内包されるシンボリックな意味そのものは重要だ。リュス・イリガライは、これをもとに、西欧の家父長的文明の成立基盤には、「女性—母殺し」が、「父殺し」よりも深層において)存在していることを指摘する。⁴ 曰く「問題は、父が母の出産能力を拒否し、唯一の創造主になろうとする時、我々の文化において、太古の肉体の世界の上に、言語と記号の宇宙を押し付けることにある。それら言語と記号は、肉体になんのルーツももたず、女性の子宮とアイ

¹ 本研究は、オンライン・シンポジウム「境界を超えるロシア」(2021年3月21日、主催：北海道大学スラブ・ユーラシア研究センター)での口頭発表に基づき、また、JSPS 科研費(20K12827、代表：北井聡子)の助成を受けたものである。

² バハオーフェン・J・J (吉原達也訳)『母権制序説』、筑摩書房、2002年。

³ アイスキュロス (呉茂一訳)「オレスティア三部作」、『ギリシア悲劇 I』筑摩書房、1985年、316頁。この神話はアイスキュロスの他、ソポクレス、エウリピデスも扱っている。

⁴ Luce Irigaray, “Body against Body: In Relation to the Mother,” in *Sexes and genealogies*. Trans. Gillian C. Gill. (NY.: Columbia University Press, 1993), p. 13.

デンティティの場に穴をこじ開けたのだ」⁵と。イリガライは、クリュタイムストラが殺害された原因は、彼女が、西欧文明の理想である処女マリアのイメージとは正反対の女性、つまり性的欲望や政治的行動力を持っていた為だとするが、この神話には、父の頭から生まれた「母のいない」アテネに他の女を断罪させたり、姉妹が敵対する関係が描かれるなど、幾つもの女の抑圧が織り込まれていると言えよう。⁶

さて本稿では、セルゲイ・トレチャコフ⁷の未上演のコメディ『子供が欲しい *Хочу ребёнка*』における母の抑圧というテーマを扱うことにするが、まず指摘したいのは、この作品が創作された1926年が、ソ連の家族政策における転換の時だったということだ。即ち、家族法改正にともなう国民的議論や、世間を震撼させた集団強姦事件、夫に捨てられた無職のシングルマザーの急増などを背景として、この頃、十月革命以来、ボリシェヴィキが推進してきた子育てと家事労働の共産化を通じた家族の破壊を目指すラディカルな思想（所謂「家族死滅論」）が衰退しはじめ、全体主義体制下の強力な家父長的社会への移行が開始されているのである。1926年12月18日に教育人民委員A・ルナチャルスキーが行った演説は、この方向転換を象徴するものとなっている。

子供が誕生し社会がその子を引受ける。親としての感情を持たぬものは、子供の世話をしなくてよい。現在このように言うことはできまい。あなた方がくつついて、繁殖し、そして我々がその子を育てるなんてことを言える訳がない。無理である。(…)子供の家は現在、経済的にも教育的にも満足いくものではない。そして保護しているのと同じくらいの数十万の子供たちが、浮浪児の半ば動物のような状態で通りを走り回っているではないか。そして我々は、彼らを捕まえて、おとなしくさせ、まっとうな国家的子供にする事はできないし、その手段も知らないのだ。(…)もし出生率が下がったら、革命にどんな意味とどんな目的があるというのか(…) 今後数年間において、主に誰が子供の世話という重荷を背負うべきか—それは両親だ。⁸ (下線筆者)

家族政策の保守化に伴い、革命の理念であった女性解放にも陰りがみえはじめる。1919年に女性の啓蒙と地位向上を目指して作られた党女性部は、1930年に党女性課に改組、規模が縮小され、その後1934年には「ソ連の女性問題は解決した」との宣言とともに廃止される。また世界に先駆けて1918年に合法化された堕胎も1934年に禁止され、多産と母性的女性が称揚されていく。以下、本稿で明らかにしたいことは、ソ連における強力な家父長

⁵ Irigaray, "Body against Body," p.16.

⁶ マリアンヌ・ハーシュ（寺沢みずほ訳）『母と娘の物語』、紀伊國屋書店、1992年、63-87頁。

⁷ セルゲイ・ミハイロヴィチ・トレチャコフ *Сергей Михайлович Третьяков (1892-1937)* フォルマリストの作家、詩人。マヤコフスキーとともに雑誌『レフ』『新レフ』を刊行。1922年頃から戯曲の創作を始め、1926年に代表作『吼えろ、中国！』がメイエルホリド劇場で上演。1937年にスパイの嫌疑をかけられ逮捕、処刑。

⁸ *Луначарский, А. О быте.* (<http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-byte/> アクセス2021年4月4日)

的社会が成立する前夜に創作された戯曲『子供が欲しい』においても、イリガライの言う「母の抑圧」の痕跡を留めることができる、ということだ。ヒロイン、ミルダ・グリグナウは、十月革命の申し子＝「新しい女」として物語に登場する。男性と同等の労働者であり、また権威者でもあった彼女が、妊娠し母になり、そして最後には抑圧されることとなるだろう。以下そのプロセスを確認していきたい。

2. 4つのテキスト

戯曲のあらすじを確認するところからはじめよう。主人公のミルダは、恋やセックスに無関心であったが、「子供の家」を建設する目標に向う日々の中で、いつしか自分の子を産みたいという感情を抱くようになる。そこで農学者たる彼女は「優生学」に従って共産主義的理想の子を産む為、祖父の世代から100%プロレタリアートである男性を探し求める。そして建設工のヤコヴを一方的にふさわしい相手として狙い定め、自宅に招き子供ができるまでセックスするように頼みこむ。合理主義者のミルダは、ヤコヴに対して「あなた自身はいらないのです。あなたの精子が必要なのです」と言い、また妊娠が判明した時点で後腐れなく別れ、養育費も要らないと主張する。この突拍子もない申し出にヤコヴは驚愕し、また彼には恋人のリーパがいる為に当初はまともに取り合わない。しかし誘惑に屈し遂にミルダはヤコヴの子を宿すことに成功する。妊娠が判明した時、ヤコヴはこれからの家庭生活を夢想し歓喜するのに対し、ミルダは生まれてくる子は「子供の家」が育てると言ってヤコヴを追い出してしまう。物語のクライマックスは4年後の1930年に時が移り、健康的な子を競う「子供博覧会」が盛大に開催されている。ここでミルダとヤコヴ、そしてリーパとヤコヴの両方の子供が同点で一位を獲得し、歓喜したヤコヴが「今日の英雄達、バンザイ！」と叫ぶと同時に、母父たちが行進する祝祭的な雰囲気でもって幕を閉じる。

以上が大まかな筋であるが、実はこの作品には幾つかのバージョンが存在し、今述べたものは1926年に書かれたオリジナル・バージョンである。演出家のメイエルホリドは、これをもとに1927～28のシーズンに自身の劇場で上映する方向で話を進めていた。しかし現在の観点からしても過激な本作は、政府の機関である第一レパートリー委員会による検閲が入り、トレチヤコフは早くも1926～27年の冬に作品の改定に着手する。その結果、完成した第2バージョンをもとにリハーサルが開始されるが、またしても検閲によって計画は中断されてしまう。その後1928年12月に2度の審議を経て、ついに条件付きで上演許可が降りることとなった。しかし今度は、舞台装置を担当したリシツキーのプランが、現状のメイエルホリド劇場では実現できないものであり、劇場の改装を待つことになったのだが、結局、作者と演出家が存命中には作品が上演されることはなかった。このように戯曲には2つのバージョンが存在するが、加えて英語に翻訳された最終場のみ違うバージョンがあり、さらには1928～29年に映画化のためのシナリオも制作されている（映画版も撮影された記録はない）。まとめると『子供が欲しい』には全部で4つのテキストが存在すると

いえる。⁹

これら全てのテキストは①「ソ連の〈新しい女性〉ミルダが、子供を生むために100%プロレタリアートである男性を探し出す」②「ミルダは精子のみを必要としており、妊娠後にヤコフを追い出す」③「結末で〈子供博覧会〉が催され、二人の子が一位を獲得する」という共通したプロットを有するが、勿論、新しいバージョンが出るたびに多くの変更が加えられている。第1から第2バージョンへの移行における最大の変更点は、舞台が都市から農村になったことだ。これにより生殖のテーマが、人間と家畜の対比によって描かれるようになった他、もとのバージョンでは都市の集団生活における私的領域の出来事に焦点が当てられていたのが、労働の側面が強調されるようになってきていると指摘される。¹⁰ また場の数は、全14場だったものが10場に減少し、これにともないシングルマザーの苦悩と言ったフェミニズム的なテーマは大幅に削除されることとなる。そして何より注目したいのは、ミルダの表象の変化である。戯曲の第1バージョンでは、機械人間のような彼女が、徐々に人間的な感情を獲得し、彼女は祝福を受けることになるのに対し、映画では合理主義の怪物のまま突き進み、最後に罰を受けるような展開になっているのだ。次章からはこのミルダの表象について読み解いていきたい。

3. ミルダの欲望

ミルダは、どのバージョンにおいても性的欲望を持たないアセクシュアルな人物として物語に登場する。また男物のスーツを着ている他、初対面の人のみならず親しい友人までもが男性と勘違いするような曖昧なジェンダーを持つ存在だ。このような彼女が、ある瞬間に唐突に「子供が欲しい!」という思いを抱き、シスジェンダーのヘテロセクシュアルへと変貌し妊娠することになる。ここで沸き起こるのは次のような問いである。すなわち、まず何故このような「ゼロの身体」を持つ「女」が物語に要請されたのか、またミルダのヘテロな欲望はどこからやって来たのか、そして彼女はどのようにして男性から欲望される「女性らしさ」を身体に書き込んだのか、という問いである。

まずはじめの問いから検討しよう。トレチヤコフは様々な媒体で戯曲の創作を開始するに当たり、当時の社会におけるセクシュアリティのあり方に対する深い憂慮があったと述べている。彼は言う「今日の性生活は、無秩序と粗野な合理主義的アプローチによって特徴づけられている。組織のリーダーたちは、これらとのイデオロギー的闘争を試みている。

⁹ Хофман Т., Дичек, Э.Д. Сценическая демонстрация между просвещением и агитацией // Хочу ребёнка! Пьесы – Сценарий – Дискуссии. сост. Т. Хофман, Э. Ян Дичек; пер. с нем. Т. Набатниковой. СПб., 2018. С.8-40. 戯曲の全文(第1バージョン)が公開されたのは1988年になってから。ただし、第2バージョンの第4場と5場のみ1927年に雑誌『新レフ』第3号に掲載されている。戯曲の成立過程については、次の2つの論考にも詳しい。伊藤愉「現実を解剖せよ—討論劇『子どもが欲しい』再考」『メイエルホリドとブレヒトの演劇』玉川大学出版部、2016年、247-280頁。桑野隆「未上演の討論劇『子どもがほしい!』」『The Art Times 特集：新レフ—最後のロシア・アヴァンギャルド—』第3号、2008年、9-12頁。

¹⁰ Хофман Т., Дичек Э. Я., Сценическая демонстрация между просвещением и агитацией. С.13

愛の抒情詩や、翼の生えたエロスの類への呼びかけは、幅広い社会活動を行う人々に対して、十分な反応を得られていない (...)。これが戯曲のアイデアが生まれた基本的な背景である。」¹¹ ところで、この性愛に対する関心の高さは、彼に特有のものではなかった。ロシア十月革命が、経済-社会制度のみならず、人間そのものの変革をも射程に入れていたことはよく知られているが、セクシュアリティの議論は最大の関心事であったと断言していい。一夫一婦に基づく家族制度を破壊した後に到来する共産主義的新しい性愛とは何か、この喧々囂々の議論の只中にトレチヤコフも身をおいていた。例えば、先程の引用部にあった「翼の生えたエロス」とは、革命政権の閣僚の一人 A・コロнтаイの有名な性愛論に由来するものであり、¹² また映画版『子供が欲しい』の監督を務めるはずだった A・ロームによる 1926 年の映画『第三メシチャンスカヤ通り』(脚本 V・シクロフスキー) も、男二人と女一人による婚姻生活がテーマとなっている。そして、そのモデルとなったのは、詩人マヤコフスキーとブリーク夫妻による実際の三者婚の実践だったという。¹³ しかし、重要な点は、トレチヤコフには特定の性の規範や理想があったわけではないことだ。彼は次のように述べている。「作者の課題は、何らかの唯一の結論を与えることではなく、戯曲の中で扱われた重要な問題を巡る健康的かつ社会的な議論を呼び起こしうる選択肢を示すことにある。」¹⁴ つまり戯曲は、議論そのものを誘発することに主眼がおかれていたと言えるが、故に、検閲の際、最も問題視されたミルダの優生学的主張についても、作者はこれを支持しているわけではなかった。1928 年 12 月の審議で彼は「私がミルダの主張と観客を結びつけたがっているというのは間違いです。彼女の威信を傷つけるような場面を幾つか挿入しています」¹⁵ と述べている。また実際の上演のプランも、観客や作者、そして検閲側の人間もが舞台に参加する「討論劇」という興味深いものが想定されていた。¹⁶ この戯曲は、新しい性愛の模索の書であり、よってそこで従来のロマンチックな「愛のプロット」は否定され、「解剖学」的なアプローチが採用される。即ち「戯曲『子供が欲しい』において、愛は手術台のテーブルの上に置かれ、社会的に意義ある結論に達するまで徹底的に研究されるのだ。」¹⁷

さて、ミルダに話を戻そう。ここで「ミルダ」と言う名が、バルト海沿岸地域の神話に

¹¹ К постановке в театре им. Мейерхольда. (Беседа с автором пьесы С. М. Третьяковым) // Хочу ребёнка! Пьесы – Сценарий – Дискуссии. сост. Т. Хофман, Эд. Ян Дичек; пер. с нем. Т. Набатниковой. СПб., 2018. С.244.

¹² コロнтаイの性愛思想については、拙著「世界変容・ドグマ・反セックス—1920年代ソビエトの性愛論争」『現代思想 特集ロシア革命100年』青土社、2017年10月号、82-94頁。

¹³ Шкловский, В. Б. «Третья Мещанская» // За сорок лет. М., 1965. С. 104. Julian Graffy. *Bed and Sofa: The Film Companion* (London: I.B.Tauris Publishes, 2001) pp.19-20.

¹⁴ К постановке в театре им. Мейерхольда. С.245.

¹⁵ «Хочу ребенка». Доклад в главреперткome о постановочном плане 15 декабря 1928. С.242.

¹⁶ «Хочу ребенка». Доклад в главреперткome, С.241.トレチヤコフの演劇理論や、それに基づくこの劇の革新的な上演プランの詳細については、伊藤愉の優れた論考を参照のこと(注8)

¹⁷ Третьяков С. Что пишут драматурги. // Хочу ребёнка! Пьесы – Сценарий – Дискуссии. сост. Т. Хофман, Эд. Ян Дичек; пер. с нем. Т. Набатниковой. СПб., 2018. С.248.

登場する「愛の女神」に由来することを想起するなら、先程のトレチャコフの言葉は次のように言い換えることができるだろう。¹⁸ 即ち、手術台のテーブルに置かれたのは「ミルダの身体」であり、そこで徹底的なセクシュアリティの思考実験が繰り返されることになる。こうして、被検体「愛＝ミルダ」は、性的欲望やジェンダーを持たない「ゼロの身体」でなくてはならない。なぜなら、そこに新しい性愛が書き込まれることになるのだから。以上を踏まえると、物語に挿入される次の奇妙な場面にも説明がつく。「夫はいらない、精子だけが必要だ」というミルダに対し、友人ディスツィプリネールが優秀な遺伝子提供による人工授精を提案するのだが、この至極もつともな考えに対し、彼女は「そんなことを聞いているんじゃない」¹⁹ と憤慨するのである。求められているのは「性愛」そのものの廃止ではなく、オルタナティブな「性愛」の到来なのだ。

では、続いてミルダのヘテロな欲望がどこからやってきたのか、そして彼女は男性に欲望される「女らしさ」をどのようにして獲得したのか、という次なる問いに移行しよう。ここで、まず注目したいのは、ラトヴィア人である彼女が未だ言語を完全には習得していない非言語的存在であるということだ。ミルダは、ラトヴィア語、ロシア語、ドイツ語を知っているのだが、彼女が操るのは、法律や科学あるいは会議の内容を記録するための言語である。言い換えるとラングのみを習得しパロールを知らないような状態であって、このために彼女は「行間」を読む必要のある冗談を解することができない（第2バージョン第5場）。冗談を理解できないこと以上に重要なのは、やはりジェンダーとセクシュアリティに関する問題だ。つまり、ジェンダー・アイデンティティというものが、言語に先行するものではなく、言語こそがジェンダーをパフォーマンス的に作り出すというあのバトラー一流の議論に従うならば、未だ言語を持たない彼女は、規範的なジェンダーと異性愛の一貫した家父長的秩序の外側に存在することになる。そんな彼女が、「妊娠」という目的を達成するため、ヘテロな欲望や「女らしさ」を身につけるのは、まさに「言語の習得」を通じてである。それはコケティッシュなワルワラに、愛の手ほどきを受ける次の場面だ。²⁰

ミルダ：あなたは沢山、甘い言葉というものを知ってるでしょう。

ワルワラ：労ってほしいの？

ミルダ：恋人と話す時、甘い言葉で話したら、そうすると、彼はとても優しくなるでしょう。そのような言葉を教えて欲しいのです。

ワルワラ：頭、大丈夫なの？本当に知らないのね。

ミルダ：ロシア語は得意ではありません。というのも、私はラトヴィアの小作人ですから。

¹⁸ Источники и пояснения: Хочу ребёнка 1-й вариант // Хочу ребёнка! Пьесы – Сценарий – Дискуссии. сост. Т. Хофман, Эд. Ян Дичек; пер. с нем. Т. Набатниковой. СПб., 2018. С.315.

¹⁹ Третьяков, С. Хочу ребёнка (1-й вариант) // Современная драматургия. 1998. №2. С. 221.

²⁰ ここで訳出したのは第1バージョンであるが、第2バージョン、映画のテキストにも同様の行がある。

ラトヴィアの言葉もラトヴィア語も余り聞いたことがないの。誰も私に優しく話かけなかった。

ワルワラ：でも、その代わりにあなたも決議を書くじゃない？工場のやつよ。何のために必要なの？

ミルダ：とにかく必要なんです。教えて（帳簿を取り出す）

ワルワラ：本当に、知らないったら。

ミルダ：では、彼にキスをする時、なんて言うの？

ワルワラ：何て言うかって？うーん、こんな感じかな「あなたってイケナイ子ね。まだよちよちのお子ちゃまね。」

ミルダ：真面目に答えてよ。

ワルワラ：至って真面目よ。「もう、バカ。嫌ね、ドジ、愛しくて可愛い大好きなあなた (Ну, рыло, дурыло, поганец, чучело. Милый, миленький, милусенький.)」みたいな感じね。

ミルダ：つまり、語尾に-енький, -усенький, をつければよいのね。

ワルワラ：-еночек, -усик, -усеньш も、ありかな。それだけ？

ミルダ：まだあります。ワンピースを持っている？

ワルワラ：え、なんで？

ミルダ：着る。²¹

この後、ミルダはヤコヴを呼び出し、ワルワラから学んだ言語と「女らしさ」を実践することになる。自宅に来たヤコヴに、ミルダは共産主義的な子供を作る為、彼がふさわしい相手であること、しかし精子だけを必要としているので、妊娠後は別れましょうと力説するのに対し、ヤコヴは「同志、思うのですが、あなたが考えついたことは全く馬鹿げてますよ。まず、これはオリンピアダに対して卑劣な行為だ。次に、あなたは私を誰だと思ってるんですか？種馬ですか？それに、私はあなたとやりたくないですよ！」²² と必死に抵抗し、部屋からの逃亡を図る。しかし、その直後に衝立の後ろでワンピースに着替え化粧をした彼女が、再びヤコヴの前に登場すると事態は急展開する。

ヤコヴ：(…) それから、どこで、そんな姿になったんです？

ミルダ：全部どこで仕入れたかって？香水屋と美容院よ、ヤコヴ。

ヤコヴ：はああ…

ミルダ：こちらへどうぞ（ベッドへ連れて行く）余計なことは考えないで。ねえ、あなたって強いわね、素敵なお目をしているわ。私たちの間に悪い子なんて生まれるかしら？

ヤコヴ：君、すごいな！なんていう丸々とした力強い手なんだ。

ミルダ：この手で、玉のような可愛いおチビちゃんを揺らすのよ。

²¹ Третьяков, С. Хочу ребёнка (1-й вариант), С.216.

²² Третьяков, С. Хочу ребёнка (1-й вариант), С.227.

(На этих руках буду качать маленького золотенького, красенького каплюшончика.)

ヤコヴ：バカなやつだな！化粧もできないなんて。君の唇は血まみれみたいだ…。

ミルダ：この口で、おチビの可愛い子に歌を歌うわ。

ヤコヴ：君の胸は、でかくて固いな…

ミルダ：泣きやまないおチビちゃんのために甘いお乳が準備されているの（для крошки-крикушки-крохотничка）

ヤコヴ：君の脇腹は大きくて出っばってるな。

ミルダ：ヤーシャ、私の子供、澄んだ瞳をした子のお手々を慈しむのにぴったりなのよ。私に子供を与えて頂戴、ヤコヴ！

ヤコヴ：近くにおいで。もっと、近くへ。

ミルダ：スイッチを回して。（電気が消える）²³

こうしてミルダは妊娠に成功する。しかし T・ホフマンが、ミルダを「母でありアンチ母」と形容したように、彼女は「生物学的母」にはなったものの、社会が期待する「母性的女」になることを拒否し、子供を「子供の家」に入れてしまう。²⁴ 他方ヤコヴのことは家から追い出し父と子供を引き離す。つまりミルダの身体の上に、規範的なセクシュアリティやジェンダーが書き込まれ子が誕生したのだが、その延長線上にあると想定される「父-母子」という家父長的家族への参入を彼女は拒否するのである。これはセクシュアリティと家父長的秩序の分離とも言えるが、次章では、この思考実験が物語の結末「子供博覧会」において何をもたらしたかを考えたい。

4. 母の抑圧

「子供博覧会」は、戯曲の第 1、第 2 バージョン、英語に翻訳されたバージョン、映画のシナリオの 4 つテキストで、まったく別の物語と言っているほどの違いを見せる。全てのテキストにおいて、ヤコヴとミルダの子供、そしてヤコヴとリーパの子供が、同点で第一位を獲得するという展開は同じだが、冒頭で述べたソ連社会における家父長的家族への回帰に呼応するかのように、後のテキストになるにつれ抑圧的な展開をみせることになるのである。まず戯曲の第 1 バージョンを確認しよう。ここでは、ヤコヴが離れ離れになっていたミルダとの間の子と再会を果すのだが、それは喜びに満ちた瞬間として描かれる。

ヤコヴ：（リーパに対して）これは俺の子じゃないな。

リーパ：あなたの子じゃないですって？あなたのよ！これは一体誰だと思ってるの。

²³ 訳出したのは第 1 バージョンのもの他のテキストにも同様の場面がある *Третьяков, С. Хочу ребёнка (1-й вариант) С.227.*

²⁴ *Хофман, Т. Милда, новая «женщина-человек» в витрине социализма. О восприятии Хочу ребёнка! Саргея Третьякова. // Хочу ребёнка! Пьесы – Сценарий – Дискуссии. сост. Т. Хофман, Эд. Ян Дичек; пер. с нем. Т. Набатниковой. СПб., 2018. С.258.*

巡る欲望

ミルダ：こんにちは、ヤコヴ。ほら、ここにあなたとリーパの子がいるわ。
ヤコヴ：へへへ。一度に二人に巡り合ったわけか。
ミルダ：この子には、まだ会ったことがなかったわね。
ヤコヴ：仕事と子供たちと、どうやってやりくりしているんだい？
ミルダ：自分でおっぱいをあげて、その後は預けるの。子供の家よ。
ヤコヴ：離れるのは辛くないかい？
ミルダ：離れるのはいつも辛いものよ。あなた、私があなただを簡単に追い出したと思っ
るの。²⁵

ここでミルダは、人間的感情を備えた人物として描かれており、また「労働者と母」両方の立場をまっとうする彼女へのねぎらいの言葉が確認される。そして、この後ヤコヴが二名の最優秀児の父として大衆の前で称賛されたのち、彼が「今日の英雄たち、バンザイ！」と叫ぶ祝祭的な場面で終わる。このように第1バージョンでは、男女は新しい生を模索しながら、明るい未来へ向かう結末となっている。

これが第2バージョンになると、再会の喜びはなくなり「子供博覧会」は父と母の闘争の場へと変化する。4年間子供を探し続けたヤコヴは、博覧会の場にいるはずの子供を必死で取り戻そうとし、それに対しミルダは、ヤコヴに子供を絶対に引き合わせまいと理不尽に立ち回る。また「子供の家」に我が子を預ける母性的ではないミルダへの批判、そして「子供の家」自体の設備の不備や掃除が行き届いていない状況が描写され、十月革命が約束した理想の施設ではないことが仄めかされている（「息子をクソガキみたいに「子供の家」に放り出したのか。あなたをととても必要としているというのに。自分が愛していないからって、他人が愛するのを邪魔しないでくれ。」²⁶）。そして彼は、子供たちの群れの中にいる一人を自分の子供と確信し、突進していく。

ヤコヴ：ほら、ほら、その青い目の子が俺のだ、間違いない、おい！こっちをみてくれ、頼む！（ミルダはじっと見つめていた）おーい、坊や。これは君のママかい？そうかい？違うかい？
ミルダ：私の息子よ…
ヤコヴ：ということは、俺の息子なんだな。
ミルダ：…「ママ」という言葉を知らないの。（…）
ヤコヴ：見つけてやる。（子供の群れの中へと走ろうとする）
ミルダ：リーパ、助けて！（リーパに子供を渡す。²⁷リーパはヤコヴの道を遮る）

²⁵ Третьяков, С. Хочу ребёнка (1-й вариант), С.236.

²⁶ Третьяков, С. Хочу ребёнка 2-й вариант // Хочу ребёнка! Пьесы – Сценарий – Дискуссии. сост. Т. Хофман, Эд. Ян Дичек; пер. с нем. Т. Набатниковой. СПб., 2018.С.193.

²⁷ この時、抱えているのはリーパの子供

リーパ：ヤーシャ、子供を持って。よだれかけを結んであげたいの。

ヤコヴ：お前たち、通じ合っていたんだな。女たちめ。

ヤコヴ：(子供を抱え、そして彼女に言う) 彼女たちに言うんじゃないぞ、君に言うんだ。
なにが何でも、君のお兄さんを見つけ出してやる。²⁸

子供を猟奇的に探し続けるヤコヴは、父性喪失にたいする恐怖に取り憑かれているようにも思われる。²⁹ またこのバージョンから、女たちが、子を父に渡すまいと共謀する姿が描かれ、男女の対立軸が鮮明に打ち出されている。さて、この後の結末は、どんちゃん騒ぎの議論とパレードの喧騒にかき消され、ヤコヴが子供と再会できたかどうかは、不明なままになっている。そして、子がどちらに帰属するのか〈母か父か〉という審判は、映画のシナリオに持ち越されることとなる。

では、最後に映画のシナリオに話をすすめることとしよう。この版から導入された要素の一つは、ミルダに恋の手ほどきをしたワルワラ(映画ではラスカヴァ)が、墮胎手術を受ける恐怖のシーンである。³⁰ このシーンは、物語の進行とは無関係に唐突に挿入されるものであるが、彼女が罰せられたのは、女が快樂のための性を謳歌し性的欲望の主体となったからである。ここから読み取れるのは、母性に還元されない女の抑圧に他ならない。そして、もう一つ指摘したいのは、子供を奪われ憔悴するヤコヴの描写が丁寧に描かれ、観客の感情が動員されるような展開になっていることである。このような前段があったのちの映画の終幕は、次のような極めて緊迫感に満ちたものである。

彼は、子ぐまの絵(のエプロン)の子を探す。そこから、おまるに座っている子がいる場所へ。そこから、水場へ。水場からお風呂場へ。

管理人の女性たちは彼を追うが、彼は分別を失っている。

ある子供が彼のエプロンを掴み、子ぐまを指差し自分のものだと主張する。

ヤコヴは、子供を抱きかかえて「俺の目、俺の鼻だ」という。

暴れる子供を連れてミルダの場所へ走っていく。勝ち誇ってその子を彼女に見せる。

ミルダは顔をピクリとも動かさず「このエプロンは、私の坊やのじゃないわ」。

²⁸ Третьяков, С. Хочу ребёнка! 2-й вариант. С.193.

²⁹ 英語に訳されたバージョンではヤコヴが「私は最も重要な人物です。私は父です」という第一バージョンと同じセリフのあとに、看護婦から「あなたは自分ではそう思っているかもしれませんが、ここに入ることはできません」と子供博覧会への十条を一旦、止められてしまう。Tretyakov, Sergei. "I Want a Baby (Khochu Rebenka) Second version, 1927." *I Want a Baby and Other Plays*. trans. by Robert Leach and Stephen Holland. Kindle 版 (Glagoslav Publications, 2019). またこの戯曲の「父性」の問題については、拙著「親族制度のその先へ：初期ソ連のヒロイン達の冒険—家族の破壊から巨大な家族へ」『ゲンロンβ 38』(オンライン雑誌) 2019年6月。

³⁰ Третьяков, С. Хочу ребёнка! Кино-либретто. // Хочу ребёнка! Пьесы – Сценарий – Дискусии. сост. Т. Хофман, Эд. Ян Дичек; пер. с нем. Т. Набатниковой. СПб., 2018. С.215.

ヤコヴは、子供を床におく。エプロンを落とす。散歩へ向かう幼児の雪崩のような一軍が彼の視界に入ってくる。ミルダは、群れの中の一人に警告するような合図を送る。

ヤコヴは、その合図を見逃さず、子供たちの真ん中へ突っ込んでいく。

彼はしゃがんで子供を掴み、そしてその顔を食い入るように見つめ…「俺の子だ」

ついに子供たちの中から一人を抱きかかえ、彼にミルダを見せながら叫ぶ「これは君のママかい？」と。

ミルダは、銅像のように立ちすくみ「私たちの子は『ママ』って言葉を知らないのよ。『保母さん』っていう言葉は知っているわ。」

ヤコヴは沈黙したのち「何のためだ？」と問う。

ミルダは、不安を感じ始めた子をあやししながら言う。

「私が死んだとき、お母さんを思って泣かないようにするためよ。」

ヤコヴは、怒り狂ってミルダに飛びかかる。彼女は息子さんの方へ後退りする。³¹【完】

(下線筆者)

ここには、戯曲の第1バージョンにあった未来への希望に満ちた祝祭的な雰囲気は消え失せ、今やヤコヴとミルダは完全な敵同士である。注目したいのは、血縁関係を「知っている」のは誰か、という問題だ。二人の子は「母」も「父」も知らず、また父も自分の子供がどれかわからない。そして、そのように全ての情報を操作しているのは、母のミルダ一人である。父は母の承認がなければ、自分の子にたどり着けないという究極のジレンマを抱え、そして彼は権力を行使する女を激しく嫌悪し、その背後にいる子を手に入れるために、暴力によって抑圧して彼女と子を包摂するのだ。この最後の一行が表すものは、即ち「家父長的家族」の開始の合図にはかならない。このように考えると、タイトルの「子供が欲しい」という欲望は、戯曲の第1バージョンではミルダものだったのが、最後の映画のシナリオになるまでに、ヤコヴのものへと移行したと言えるかもしれない。

5. まとめ

本稿では、セルゲイ・トレチヤコフの『子供が欲しい』の4つのテキストにおける女性の抑圧というテーマを考察した。これらのテキストは、ソ連の家族政策がリベラルなものから、家父長的家族礼賛へと移行するターニングポイント（1926年前後）に執筆されたものであり、全体主義体制へ近づくにつれ女性に対する保守的な表象が増えていくことが確認された。そして最後の映画のシナリオの結末は、冒頭で述べたギリシア神話のクリュタイメストラの殺害が反復されるかのように、母の抑圧と父権的世界の到来を予感させるものとなっていた。最後に、本稿では扱えなかった点を一つ補足しておきたい。それは最終場「子供博覧会」が、この社会では、生殖と家族の規範によって、誰に居場所を与え/誰を

³¹ Третьяков, Хочу ребёнка! Кино-либретто. С.219.

排除しているか、という問題を正面から突きつけるものになっていることだ。すなわち、子のいない女性、血縁のない親子、同性のカップルなどには、祭典への参加の権利があるのかが、問われるような展開になっている。想起されたいのは、この作品は決して何らかの規範や理想を示したものではなく、議論を喚起するために作られたことだ。私たちに内在化された無意識や差別が誇張した形で提起された時、それはショックをもたらすが、しかしそれによって、作者が言うように私たちは、議論をはじめることになるだろう。この問題については稿を改め、引き続き考察していきたい。

“If I could have it back, all the time that we wasted,
I’d only waste it again”¹

——Arcade Fire, *The Suburbs* における郊外のノスタルジー——

桑原 拓也

1. 変化するグラミー賞と Arcade Fire

2011年2月13日、Arcade Fire の *The Suburbs* が第53回グラミー賞の年間最優秀アルバムに選ばれた。Lady Gaga や Katy Perry といったポップ界のスターや、最も成功したラッパーの一人である Eminem、さらにカントリー・バンドとして高い売上を記録した Lady Antebellum (現在は Lady A に改名) を抑えて、インディー・ロック・バンドである Arcade Fire による作品がグラミー賞で最も注目される賞を受賞した。Arcade Fire は、アメリカ人の Win Butler と彼の妻でカナダ人の Régine Chassagne、Win の弟 Will Butler らを中心にカナダで結成されたロック・バンドであり、ジャンルを越境する楽曲と情熱的なパフォーマンスで急速に知名度を増した。Arcade Fire は2004年の1stアルバム *Funeral*、さらに2007年の2ndアルバム *Neon Bible* でグラミー賞のオルタナティブ・アルバム部門にノミネートされたことはあったが、インディー・レーベルに所属していることもあり、大衆的に広く知られたバンドではなかったため、彼らの受賞は大きな話題とともに受け入れられた。例えば、イギリスの大手音楽メディアの NME は “Grammy Awards Fallout - Who the Hell Are Arcade Fire?” と題した記事を出し、Arcade Fire がアメリカでほとんど聞かれていないことを示し、“They’re just too anonymous” と述べた。さらに続けて、Arcade Fire の受賞は “It’s a fascinating window into the astonishingly closed-minded world of mainstream America” と皮肉を込めて述べている。

しかし一方で、Arcade Fire の年間最優秀アルバム賞の受賞以降、インディー・レーベルに所属するミュージシャンの受賞やノミネートは増加していった。Billboard は、“Throughout the 2010s, the Grammys have been kind to independent music in unprecedented ways” (Payne) と2010年代前半のグラミー賞の傾向を総括した。その言葉通り、2012年のグラミー賞では、インディー・レーベルに所属する Bon Iver が新人賞を受賞し、さらに年間最優秀レコードにノミネートされている。また、2013年には、Fun. が年間最優秀楽曲賞と新人賞を受賞し、インディペンデント系の R&B レーベルに所属する Frank Ocean も年間最優秀アルバム賞と

¹ Arcade Fire の楽曲 “The Suburbs (Continued)” より。

新人賞にノミネートされた。グラミー賞の寛容な態度は、様々な要因と力学が働いた結果ではあるにせよ、Arcade Fire の受賞から始まったといえるだろう。

インディー系のミュージシャンの躍進がアメリカの音楽受容における新たな変化を示している一方で、*The Suburbs* のコンセプトは今までアメリカを形成してきた郊外文化の終焉とその残滓的なものに対するノスタルジーである。*The Suburbs* の受賞はポピュラーミュージックの隆盛に貢献したと同時に、極めてアメリカ的な文化のひとつが消えつつあることを示唆している。しかし、そこには単なるノスタルジーだけではなく、アメリカの経済格差や機会不平等といった社会的な側面も確かに感じられる。よって、本稿では、Arcade Fire が *The Suburbs* というコンセプト・アルバムを通して、郊外への憧憬とその背後にある社会問題を表象していることを明らかにしたい。

2. アメリカにおける郊外とは何か？

アメリカの歴史と文化を語る際に、郊外の誕生と発展は避けて通れない。その意味で、2007 年に発生したサブプライムローン問題を端緒とするリーマンショックは、郊外文化に極めて大きな損害を与えた。*The End of the Suburbs* を著した Leigh Gallagher によると、今までは都市部に比べて郊外の住宅の価格は常に優位であったが、2011 年には都市部と郊外の価格差は逆転している (18-19)。さらに、郊外と比べた際に、都市部の治安は常に不安定であったが、殺人事件の件数はむしろ郊外の方が増加している (19-20) と Gallagher は指摘する。これらの要因に加えて、Gallagher は、郊外の地位の低下について、運転免許証の取得率の低下やガソリン価格の高騰、通勤時間の超過といった理由を挙げている。Gallagher は、上記の理由によって、“Simply speaking, more and more Americans don’t want to live there anymore” (11) と述べる。つまり、アメリカの郊外離れは、リーマンショックがその一因であったとはいえ、歴史的に徐々に進行していったと考えられる。

郊外離れの理由を検討するために、まず郊外の歴史を概観していく。アメリカで明確に郊外の文化が発達した時期は定かではないが、おおむね 1910 年代に自動車が発明された時期と郊外の発達是一致的である。言い換えると、鉄道や市電の駅の周辺に居住せざるを得なかった労働者が、自動車の発達と普及によって、衛生的な環境と低い犯罪率を備える郊外に居住していったことが郊外の発達の契機になった。その後、1940 年代から 1950 年代にかけて郊外の範囲は飛躍的に拡大し、レヴィットタウン (Levittown) などに代表される巨大な住宅地が開発されていった。² この開発の背景には、1929 年の大恐慌以来の住宅不足がある。第二次世界大戦の終結後に帰還兵が帰国したことで、住宅不足が顕著になったのである。その後の開発によって、1950 年代以降になると住宅不足は解消されたが、1970 年代には住

² レヴィットタウンは郊外向けの住居を大量生産することで、既存の住宅とは異なり、パターン化された住宅を安価で提供することができた。

宅と土地を対象にした投機が高まり、その結果として、アメリカの郊外に特徴的なスプロール (Sprawl) と呼ばれる、郊外の居住区の著しい拡大が見られた。³

こうした郊外の拡大の要因は、Bernadette Hanlon が指摘するように、住宅の所有とアメリカン・ドリームの実現が結びついたことである。最もよく知られたアメリカン・ドリームの定義は、James Truslow Adams による “dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man, with opportunity for each according to his ability or achievement” (404) だろう。これを踏まえて、Hanlon は “a house and an automobile in the suburbs were viewed as marks of success, achievements of the American Dream” (2) と指摘している。実際にアメリカン・ドリームの理念が実現されているか否かという議論にここでは立ち入らないが、すべての個人が具体的な成功の形として住宅を所有する機会を持つことは、ひとつのアメリカン・ドリームの実現だといえよう。この点で、アメリカにおいて郊外で住宅を所有することは、“a potent symbol of middle-class values and lifestyle” (Hanlon 15) になった。土地や住宅所有の願望と経済の好況を背景にした中産階級の増加が、郊外の発展を支えていたのである。

しかし、数度の停滞を経験しながら 1940 年代から続いた郊外の発展も、2000 年に近づくにつれて終焉を迎えることになる。郊外の変化の徴候は 1970 年後半から見られたが、郊外の発展に決定的なダメージを与えた出来事は、2007 年に表面化したサブプライムローン問題に伴う一連の経済不況である。⁴ 従来の住宅ローンは顧客の信用度や社会的地位、収入などを総合的に判断していたが、1990 年代から徐々に増加したサブプライムローンは、本来であれば住宅ローンを組むことができない人々に住宅購入の機会を提供した。その結果として、返済不能な住宅ローンを抱える住民が急速に増加し、2007 年には、住民が住宅を追われる形でバブルの崩壊が顕在化しつつあった。2008 年には、サブプライムローンの関連債券を多数抱えていた全米大手の投資銀行リーマン・ブラザーズ社が破綻し、2000 年代半ばの住宅バブルは完全に崩壊することとなった。その結果、郊外の住宅には多数の空き家が出現し、郊外に住宅を所有するという夢は一旦崩壊したのである。この状況はまさに “Once symbolic of the American Dream, some have now become America’s nightmare” (Hanlon 4) だといえるだろう。

しかし、Becky Nicolaidis と Andrew Wiese は、郊外離れや都市への回帰は部分的なムーブメントにすぎず、多くのアメリカ人は現在でも郊外の住宅を求めていると指摘する。特に、金融危機が落ち着いた現在では、再び郊外での生活を志向する人々が増加しつつある (“a

³ スプロールについて、Andres Duany らは、ヨーロッパや 1970 年代以前の郊外を伝統的で歩行者の利便性を重視していたとみなす一方で、スプロールは人工的かつ合理的であり、歩行者より自動車を優先したことで、少なくない数の人々に悪影響を与えたと指摘する (19-20)。特に、車を使うことができない子どもや老人は、郊外の外に出ることが難しくなったとされる。

⁴ また、Rachel Heiman は、1990 年代の IT バブル、いわゆるドットコム・バブルが弾けたあとの経済不況により、郊外に住宅を所有していた中流階級の生活が徐々に悪化していったと指摘する (1)。

return of suburban growth”) と指摘し、さらに、新たな郊外居住者は多様化しており、かつての白人中心的な郊外の風景ではなくなりつつあるという—— “Immigrants, young families, seniors emotionally attached to their homes, and others continued gravitating toward suburban homeplaces, for a host of reasons—whether good schools, nostalgia, ethnic familiarity, jobs, or few good alternatives”。また、ある批評は新型コロナウイルスの影響によって、他人との距離を広く確保できる郊外が再び注目されていると指摘する—— “suburbanites have protected their families amid the solace of sprawling homes on large, private plots, separated from the neighbors, and reachable only by the safety of private cars. Sheltered from the virus in their many bedrooms, they sleep soundly, dreaming the American dream with new confidence” (Bogost)。こうした現状を踏まえると、アメリカの郊外はサブプライムローン問題から派生する金融危機によって大きな損害を被ったが、決して廃れたのではなく、別の形態をとって今後も発展する可能性を持っている。⁵ 今なお、アメリカにとって郊外は魅力を持った空間であるのだ。

3. 変わりゆく郊外と *The Suburbs*

Arcade Fire の中心人物にしてメインボーカルを務める Win Butler は、*The Suburbs* のコンセプトについて、“the parts of the album that are autobiographical were inspired by growing up in the suburbs of Houston” (Dombal) と語っている。1980 年生まれの Win は、弟でありバンドメンバーの Will (1982 年生まれ) とともに、アメリカのスプロールの中で、少年期から 10 代半ばまでの時期を過ごした。⁶ ヒューストン郊外 The Woodlands での Butler 兄弟の経験は、アルバムの制作とともに撮影された Spike Jones による短編映画 *Scenes from the Suburbs* によく反映されている。この短編映画は、演技経験がない 10 代半ばの少年少女たちを通して、郊外で発生した謎の内戦を背景に、郊外で暮らす若者たちの日常を 30 分ほどにまとめている。さらに、この短編映画を断片的に編集したアルバムのリードトラック “The Suburbs” のプロモーション・ビデオもアルバムの世界観を補強している。よって、*The Suburbs* は、変化する郊外の風景を、音楽と映像で総合的に表象した作品であるということができらう。

こうした映像と音楽によって、*The Suburbs* は、郊外の生活を歌うだけでなく、郊外に対する哀愁と失われつつある風景を音像として捉えることを試みている。その中で、アルバムの中核を貫くテーマが戦争である。リードトラックの “The Suburbs” には “in a suburban war” という表現が出現し、トラック 9 のタイトルは “Suburban War” であり、さらにボーナストラックには “Culture War” という曲も収録されている。注目すべき点は、これらの戦

⁵ 特に、1980 年代から注目されたニュー・アーバニズムがある。今までの自動車依存の郊外から脱却し、鉄道駅を中心に町を発展させる考えである。

⁶ Win Butler はその後、第 14 代アメリカ大統領の Franklin Pierce や Facebook の創設者 Mark Zuckerberg などの著名人を多数輩出するニューハンプシャー州の Phillips Exeter Academy に進んでいるため、実際に The Woodlands に居住していた期間は長く見積もっても 10 年ほどだと考えられる。Paul Morley を参照。

争が実際の戦争や具体的な戦争を指示しているのではなく、郊外で生じつつあった多様な変動を抽象的に示していることだ。より具体的にいうならば、この変動は、白人中心的中産階級の自己実現の場としての郊外から、徐々に多人種を受容しつつも、富の一極集中が急速に進行したために失われつつあった中産階級にとっての最後の郊外を示唆している。2016年にトランプ政権が誕生したことで普及した「分断」という言葉を先取りするように、徐々に可視化されていった郊外の白人中流層の低迷と没落を捉えたアルバムだということができるだろう。

こうした背景のもとで、このアルバムで焦点が当てられるのは、ティーンネイジャーである。Win Butler の妻 Régine は、郊外と若者の関係性について、あるインタビューで次のように語る—— “For example, the feeling when you’re very young that suburbs are kind of nice because there’s a little park to go to and it’s safe, but then you grow up and as a teenager it seems kind of dead and you feel like you want to get out of there” (Cottingham)。ティーンネイジャーは、成長に合わせて郊外の変動と自身の内面の変化を段階的に感じ取る。そのため、幼少期の時点で安全な遊び場だった郊外は、年齢を重ねるにつれて、退屈で閉塞感に満ちた場所を感じられる。*The Suburbs* において焦点化されるのは、ティーンネイジャーと呼ばれる年代の若者たちが郊外で起きた多種多様な対立を目の当たりにし、彼ら/彼女らも、自身の内面と自身を拘束する外界に対して戦争を仕掛けていく様子である。例えば、Andres Duany は、郊外で育った子どもたちは “the ‘cul-de-sac kid,’ the child who live as a prisoner of a thoroughly safe and unchallenging environment” (116) であると述べ、その結果、 “children and adolescents are unable to practice at becoming adults” (116) と指摘する。このように、ティーンネイジャーを取り巻く郊外の環境は、その成長段階によって変化し、最終的に成長を阻害しうる要因になるのである。

例えば、文学では、郊外の理想的な教育モデルに対するティーンネイジャーの抵抗が描かれてきた。Jeffrey Eugenides が 1993 年に出版し、1970 年代のデトロイト郊外を舞台にした *The Virgin Suicides* は、かつての郊外に典型的な “the old myth of a safe, idyllic neighborhood” (George 186) の崩壊を、四人姉妹の連続的な自殺を通して描き出す。また、2017 年には Celeste Ng が *Little Fires Everywhere* において、1990 年代のオハイオ州クリーブランド郊外の Shaker Heights を舞台に、白人家族とアジア系移民の親密だが微妙な関係の末に起きた放火を描いている。この二作品は、“cul-de-sac kids” として育った郊外のティーンネイジャーによる郊外の神話に対する抵抗と反発が激化したものだと読むことができる。しかし、それ以上に、両者は郊外における新たな役割と関係性に適応できない大人たちの姿を示してきた。変化していく郊外に対するティーンネイジャーの反発は、郊外の旧来の神話が別の段階に移行しつつある様子を明確に描写している。

この二作品の舞台となった 1970 年代から 1990 年代をモチーフにしたと推測される *The Suburbs* において、こうしたティーンネイジャーの内面の閉塞感、短編映画 *Scenes from the Suburbs* によく映し出されている。この短編映画では、架空の郊外を舞台に、15 歳前後の数

名の若者を中心に撮影される。その中でも、語り手を担う Kyle とその親友の Winter Miller が中心人物になる。この短編映画に明確なストーリーはなく、地区によって分断された郊外や覆面をかぶった軍隊、Winter の変貌を、Kyle の目線から断片的に映していく構成をとる。映画の背景は、Kyle による “When I think back about that summer, I don’t think much about the army. There was always some sort of conflict going on. Towns would attack each other. If a golf course was built too close to a border. Or if a shopping centre gave off too much light pollution” (00:13-0026) という冒頭の語りを集約される。Kyle が育った郊外では、常になんらかの形で対立があり、覆面をかぶった謎の軍隊が常駐している。ここから、郊外の戦争とは、日常的に発生する対立を象徴化したものだと考えられる。

対立が巻き起こる郊外において、Kyle と Winter は、映画冒頭で “You guys are in love with each other” (4:15) と呼ばれるほどの友情を築いているが、映画の終盤で Winter は Kyle を暴行し、そこで映画は実質的なクライマックスを迎える。Winter が Kyle を暴行した理由は明らかにされていないが、いくつかの徴候を読み取ることができる。6:40 のシーンで、Winter は仲間たちが乗る自動車から降り、自宅に戻るが、同居している変わり者の兄 Terrance に呼び止められ、戻ることはない。この点から、Winter は家庭に問題を抱えていることが伺える。さらに、場面は変わり、14:55 のシーンでは、Winter は夜に焚き火をする仲間たちを尻目に、突如としてフェンスで囲われた町の境界に走り出し、後を追った Kyle とともに軍に捕まってしまう。名前を聞かれても答えない Winter だが、彼の身を案じた Kyle は彼の名を答える。それがきっかけとなり、Winter と Kyle の間には亀裂が入り、その後のホームパーティーでも Winter が Kyle を無視する場面が見られる。

この理由は明らかではないが、髪という点に着目すると、この対立の原因を推測することができる。作品の中盤まで Winter は長髪で登場するが、度々、髪の長さについて言及される場面がある。Winter の家で、彼と Kyle が食事をしていると、兄 Terrance が彼の前髪を撫でる場面がある。また、Kyle とともに軍隊に拘束される場面では、ある兵士に “pretty boy, Mr. hair curl” と尋問される。その後、Winter は髪を切り、友人たちからも距離を置いていることが示唆される。この文脈において、髪を切るという行為は、抑圧されるティーンネイジャーであることをやめ、強い自我を発達させる段階にあることを示している。しかし、同時に髪を切るということは、今まで属していた集団やアイデンティティの居処を断ち切るということであり、そのために Kyle に対する暴力が要請されたのである。つまり、Winter と Kyle の不和の根源には、髪を切るという行為を通して、抑圧からの解放と自我の発達が見られるのである。“cul-de-sac” の状況におかれた一人のティーンネイジャーがそこから抜け出す様子を、第三者の目線から描いた映画だと措定することができるだろう。

この短編映画には明確なストーリーラインがなく、かつ謎の軍隊が駐留する理由も明かされないが、ここで重要なことは、あくまでもこの映画は Winter をめぐる Kyle の物語であるということだ。これは、*Scenes from the Suburbs* が Winter と Kyle の物語であり、郊外の社会的立ち位置の変化といった外部的な要因を積極的に投射していないことを強調する。これ

“If I could have it back, all the time that we wasted, I’d only waste it again”

は私的な友情とその亀裂の記憶であるのだ。そして、この短編映画の物語は、“The Suburbs” と “Suburban War” というアルバム内の二曲と強い関わりがある。

4. 私的な記憶と公的な風景をめぐる—— “The Suburbs” と “The Suburban War”

The Suburbs 全体のテーマを強く反映しているのは、やはりタイトルトラックの “The Suburbs” だろう。その一方で、“The Suburbs” の歌詞の一部が用いられている “The Suburban War” も、アルバムのひとつのハイライトだといえる。よって、本節ではこの二曲を中心にアルバムの歌詞を讀解していく。

“In the suburbs, I, I learned to drive/ And you told me we’d never survive” から始まる “The Suburbs” は、自動車のイメージを経由することで、自立しつつあるティーンネイジャーを描写している。前述したように、自動車は住宅と並んでアメリカン・ドリーム具象であると同時に、ティーンネイジャーにとっては、郊外から都市への移動を可能にするツールでもある。逆にいえば、自動車の運転ができるようにならなければ、退屈な郊外の生活を “survive” することはできないのである。さらに、この曲の歌詞で重要な点は、語り手は現在の視点から過去を回想していることである。これは *Scenes from the Suburbs* の冒頭で、“I wish I could remember every little moment. But I can’t” (00:46) と語られていることと深くつながっている。想起が困難であることによって、郊外についての神秘化され美化された記憶が “Under the overpass in the parking/ lot we’re still waiting./ It’s already past” というフレーズに向かっていく。しかし、すでに過去のものだと知りながらも、陸橋や駐車場で過ごした記憶の中にとどまる語り手は、続いて “so move your feet/ from hot pavement and into/ the grass ‘cause it’s already past” と語り、ティーンネイジャーの記憶を象徴する熱い歩道から、芝生付きの住宅を持つ大人の世界へ足を踏み入れる。かつて自身が郊外で過ごしたときには、“by the time that the first bombs fell/ we were already bored” というほどの退屈さだったが、今ではノスタルジーの場として郊外を捉えている。その証拠に、娘が生まれたならば、“some beauty, before all this/ damage is done” を見せたいと歌い、残滓的な美としての郊外を提示している。こうしたノスタルジーは、語り手の内面で、退屈の象徴としての郊外が美的な性質を帯びた郊外に変化を遂げたことの現れである。

郊外をめぐる現在と過去の私的な記憶が混在する “The Suburbs” だが、歌詞の中には、郊外の低迷を示唆するように、“When all of the walls that they/ built in the 70’s finally fall./ And all of the houses they built in/ the 70’s finally fall” という一節がある。1970年代に建築された壁と家が崩壊したということは、まさに1970年代以降に建設されたスプロール型の郊外様式が、Winが育った1990年代、あるいはアルバム制作時の2000年代の時点で崩壊しつつあることを示している。また、“Sprawl II (Mountains Beyond Mountains)” では、“Living in the sprawl./ The dead shopping malls rise/like mountains beyond mountains/ and there’s no end in sight” と歌い、郊外の没落を描写している。その一方で、“Wasted Hours (A Life That We Can Live)” と “Month of May” の “First they built the road,/ then they built the town./ That’s why

we're still driving/ around and around/”という部分では、スプロール型の郊外風景の誕生が示唆されている。要するに、このアルバムの背景には、1970年代に発展していったスプロールの町並みの誕生から、郊外文化が大きな変化に晒されている現在の状況まで、幅広い年代の郊外が反映されているのである。⁷

私的な領域を脅かす外部の出来事として、*The Suburbs* は経済の問題にも言及している。例えば、“Ready to Start”の“If the businessmen drink my blood/ Like the kids in art school said”というフレーズは、血が若者の才能や熱意、金銭の隠喩として吸い上げられていくことを揶揄している。また、“City with No Children”の“You never trust a millionaire”では資産家に対する不信を表現し、“Half Light II (No Celebration)”の“When we watched the markets crash/ the promises we made were torn”では、まさに市場の破綻によって困難になった約束＝アメリカン・ドリームの実現を描写する。“The Suburbs”や“Wasted Hours (A Life That We Can Live)”、“We Used to Wait”といった私的な記憶についての楽曲がリアリティをもって迫ってくるのは、郊外そのものの地位の低下や経済状況の悪化などの現実世界の出来事を、アルバムの世界に取り込んでいるためだ。現実の出来事が着実に組み込まれた *The Suburbs* は、1970年代のスプロールの風景の拡大から2010年までの郊外を描いた記録でもあるのだ。

“The Suburbs”が私的な記憶と公的な出来事を同時に描くことで、アルバムの重層的に構築された世界を示すリードトラックだとすれば、より私的で内面的な記憶に焦点を当てた曲が“Suburban War”である。この曲の背景は、“The Suburbs”と同様に、1970年代以降に形成された郊外が徐々に変化していた時期であるとともに、Win Butlerの自伝的な面が反映されているならば、彼がヒューストン郊外のThe Woodlandsで過ごした1990年代前半だと考えられる。この時代のThe Woodlandsで注目すべき出来事としては、独立学区 (Independent School District) の再編が挙げられる。1992年にはヒューストン近郊のMagnoliaとConroeの独立学区が再編され、The WoodlandsがConroe独立学区に編入された。⁸ この出来事を想起させるように、*Scenes from the Suburbs* でも学区と通学の問題について、KyleやWinterらが話す場面がある。また、1994年には大型のショッピングセンターが相次いでThe Woodlandsに建設されている。⁹ こうした郊外の再開発の流れは“Suburban War”にも反映され、ヴァース1では、“This town’s so strange, they built/ it to change, and while we sleep/ we know the street get rearranged”と夜の間に変化していく町の様子を描き出している。この不自然な変化において、郊外の再開発が背景として反映されているだけではなく、夜に変化が起きていることが最も重要である。夜はアルバム全体でも反復的に現れる単語であるうえに、*Scenes from the Suburbs* では夜に町の境界を越えたKyleとWinterが兵士に捕まってい

⁷ 郊外を扱った研究は、スプロール型の郊外が多額の維持費を必要とすることを指摘している。そのため、設備の補修よりも大規模な開発が好まれる。Andres DuanyおよびLeigh Gallagherを参照。

⁸ “History of the Woodlands”には、“The Woodlands is united in the Conroe school district”とある。

⁹ ショッピングセンターの建設と同時期に、The Woodlandsの人口は4万人を超え、その3年後の1997年には人口は5万人を突破している。“History of the Woodlands”を参照。

る。こうした点を鑑みると、このアルバムにおける夜は、成熟した大人の権威の象徴であるとともに、ティーンネイジャーには接近できず関与できない世界が自らの町に明確に存在することの反映でもある。¹⁰ ゆえに、この曲における“Suburban War”とは、夜の世界、つまり成熟した大人の領域に対する戦争なのである。

前述したように、郊外における戦争は、町と町の利害対立や、より細分化された地域や住民同士の間で起きた感情的なもつれをも多義的に含んでいる。しかし、“Suburban War”で示される戦争は、語り手の友人が夜の世界に対して仕掛けた個人的な戦争である。曲の冒頭は、“Let’s go for a drive/ and see the town tonight”で始まり、さらに中盤では、“The Suburbs”の歌詞を“In the suburbs I/ I learned to drive, and you told me/ we’d never survive, so grab your/ mother’s keys we leave tonight”と一部引用している。ここで注目すべきは、“The Suburbs”では“Grab your mother’s keys/ we’re leaving”であるのに対し、“Suburban War”では“we leave tonight”と“tonight”が追加されている点である。夜の町へのドライブは、ティーンネイジャーの目線から日常的に見ることができない世界、つまり非日常的な大人の世界を見に行くことである。昼と夜の区別は、ティーンネイジャーが未成熟と成熟の狭間にあることを示しているとともに、彼ら/彼女らを未成熟の世界にとどめようとする権威性を表している。この権威性に対する挑戦が、語り手の友人が始めた“suburban war”である。しかし、“But you started a war/ that we can’t win. They keep erasing all the streets we grew up in”と歌われるように、この戦争は失敗に終わることが自明である。仮に戦争を仕掛けたとしても、町は自動機械のように姿を変え続けるからだ。

この郊外戦争の背後には、おそらく成長に伴う嗜好や関心の変化があると推測できる。それまでの語り手と友人の関係性は、“You grew your hair, so I grew mine”と歌われるように親密であったが、二度歌われる“Now the music divides us into tribes”というフレーズが示唆するように、音楽がそれまでの友人関係を分断している。ここでは音楽が取り上げられているが、おそらく成長に伴ってさまざまな嗜好や関心が徐々に変化していったと推測できる。その過程で、“With my old friends I can remember/ when you cut your hair,/ I never saw you again”と歌われるように、語り手と友人は決定的に異なった集団に属することになり、結果的に、会うこともなくなっている。¹¹ 成長とともに発生する友情の断絶によって、両者は“You choose your side,/ I’ll choose my side”というように明確に分断され、現在までその状態が続いていることが示される。

しかし、語り手の郷愁的な視線は、“The Suburbs”で歌われた郊外そのものだけではなく、友人たちにもまた向けられている。友人が郊外の戦争を始めた日から月日が流れたことを示唆しつつ、語り手は“Now the cities we live in could be/ distant stars and I search for you/ in

¹⁰ *Scenes from the Suburbs* の序盤で、謎の軍隊は夜間に住宅の搜索や市民への尋問などを行う一方で、日中は町を隔てる境界を単に護衛する姿が描かれる。しかし、後半になると、日中にも住民を射殺するなど、軍隊の圧力が強まる様子が示唆的に描かれる。

¹¹ このフレーズは、友情の断絶を示すものでもあるが、髪を切るという象徴行為を通じて、*Scenes from the Suburbs* の世界観がアルバムと地続きであることも同時に提示する。

every passing car”と通過する自動車の中に友人たちの姿を探している。さらに、“the/ night’s so long. I’ve been living/ in the shadows of your song”と続けている。類似した表現が“Ready to Start”でも“I would rather be wrong than live/ in the shadows of your song”と用いられており、郊外のある一時期を過ごした友人たちに対するノスタルジーがアルバムの全体にも散りばめられている。その後、“Suburban War”の最終部では、“All my old friends,/ they don’t know me now./ All my old friends/ are starting through me now”と歌われ、昔の友人たちと語り手の距離と、彼ら/彼女らの存在が語り手自身を通して語られていることが示される。“Wasted Hours”で“we’re still kids in buses/ longing to be free”と歌われるように、語り手は現在も自身が育った郊外の記憶に囚われている。しかし、その記憶は語り手の中に固定されたものである。そのため、町の風景も昔の友人の姿もすべては、語り手が郊外で過ごした期間を反映することしかできず、その後の変化については触れられることなく、“distant stars”のように遠い存在であるのだ。

“The Suburbs”と“Suburban War”はアルバム全体のハイライトであり、アルバム全体と*Scenes from the Suburbs*の世界観を余すことなく伝えている。両者は郊外の環境が変化していく様子を織り交ぜながら、郊外をめぐる私的な記憶をノスタルジーとともに映し出している。特に、生まれ育った場所の回想は、郊外で育った人のみならず、多数の共感を呼ぶだろう。しかし、Arcade Fireは美化された郊外を歌うだけでなく、郊外の経済格差や持続不可能なインフラ設備といった問題にも批判意識を向けている。*The Suburbs*は、映像と音楽、歌詞を重層的に組み合わせることで、決してWin Butlerだけの郊外ではなく、より抽象的で象徴化された郊外を構築している。これは、一方で、Arcade Fireがそれ以前の二枚のアルバムでも構築してきた“a slice of American life” (Leas)の最もアメリカ的な側面を強調しながら、他方では、それ以降に発表された*Reflektor*と*Everything Now*を踏まえても、最も普遍性をもったアルバムであることを示しているだろう。

5. *The Suburbs*の10年、アメリカの10年

*The Suburbs*から10年あまりが経過し、郊外の風景は変化し続けている。この10年で郊外と都市をめぐる関係性も大きく変化し、富裕層は高級化した都市部に住み、1950年代に白人中産階級が中心を占めていた郊外には低所得層や多数のエスニックグループも居住するようになりつつある (Nijman)。また、ロバート・パットナムは自身が育ったオハイオ州ポートクリントンやアメリカのその他の都市や郊外を例に、「均質な富裕居住地域、あるいは均質な貧困居住地域のどちらかに住む家族がますます多くなっていった」ことを示し、アメリカン・ドリームが志向する機会均等は経済格差によってすでに失われていることを検証している (49)。こうした経済格差が広がっていく中、トランプが大統領を務めた4年間で、アメリカン・ドリームに取り残されたホワイト・トラッシュと呼ばれる貧困層に属する白人たちや、ヒルビリーと呼ばれる人々の存在が表面化し、移民や人種に対する差別

意識や経済格差に対する不満が種々の分断を炙り出した。¹² しかし、ホワイト・トラッシュもヒルビリーも決して突如として出現したわけではない。¹³ ホワイト・トラッシュを知るためには400年も遡る必要はなく、2002年の映画『8マイル』の主人公で後のEminemが、トレーラーハウスで暮らすJimmyという名のホワイト・トラッシュであったことを思い出せばよい。¹⁴ つまり、2002年の時点で、貧困層の白人はすでに約256億円の成功を収めた映画において可視化されていたのだ。デトロイト内部の8マイル(13キロ弱)ほど離れた場所には、白人と黒人を、さらに富裕層と貧困層を隔てるラインが存在している。これはラスト・ベルトという特殊な背景があるにせよ、パットナムの研究を踏まえると、郊外と都市の両方で貧富の拡大がすでに存在したことを示している。

機会均等という観点から考えたとき、郊外の住宅はアメリカン・ドリームの要件を満たすものだった。しかし、2021年1月現在、住宅価格の平均はサブプライムローン問題が表面化する直前の2005年以上に上昇しており、アイダホ州・ネヴァダ州・ユタ州・アリゾナ州・ワシントン州では、2011年以降で住宅価格が100%以上上昇したことを示している(Richardson)。新型コロナウイルスの流行によって住宅の需要が増加したという理由があるにせよ、この上昇は、経済的な格差が現在進行形で浮き彫りになっていることを明確にしている。この価格上昇に都市部の高級住宅も含まれていると考えると、それは都市部と郊外における富裕層と貧困層をこれまで以上に分断することにもつながる。

The Suburbs で歌われた郊外のノスタルジーは、1970年代を起点に変化してゆく郊外が舞台だった。Arcade Fireが*The Suburbs* で歌ったものとは、まさにこの変化であっただろう。そして、このノスタルジーの中に隠された格差と分断の徴候は、まさに2010年の時点ですでに可視化されていた。この10年の間に、ウォール街では全体の1%の富を持つ人々が非難されたかもしれない。アフリカン・アメリカンの構造的差別の解消が叫ばれたかもしれない。しかし、郊外の未来を蝕む機会平等の格差はまだ訴えられていない。*The Suburbs* で歌われた郊外を、不平等と格差の象徴ではなく、ノスタルジーの場として回顧し続けられる未来は、私たちの手に委ねられている。

引用文献

Adams, James Truslow. *The Epic of America*. 1931. Routledge, 2017.

¹² ホワイト・トラッシュについてはナンシー・アイゼンバーグを参照。ヒルビリーについてはJ. D. Vanceを参照。

¹³ 2010年公開の映画『ウィンターズ・ボーン』は、ミズーリ州のオザーク高原に住み、違法薬物の密造に手を染めるヒルビリーを題材にしている。この作品は第83回アカデミー賞で作品賞を含む4部門にノミネートされていることから、広く認知されていると考えられる。さらに、オザーク高原は、2017年から始まったネットフリックスのドラマシリーズ『オザークへようこそ』でも取り上げられており、貧困と麻薬犯罪の中心地といったステレオタイプはむしろ強化されていると思われる。

¹⁴ 『8マイル』と白人貧困層の関係については、本研究科の小倉永慈氏に貴重な意見を頂戴した。感謝申し上げます。

- Arcade Fire. *The Suburbs*. 2010.
- . *The Suburbs: Scenes from the Suburbs*. 2011.
- Bogost, Ian. “Revenge of the Suburbs.” *The Atlantic*, 19 June 2020, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2020/06/pandemic-suburbs-are-best/613300/>. Accessed 14 Jan. 2021.
- Celeste, Ng. *Little Fires Everywhere*. 2017. Little Brown, 2018.
- Cottingham, Chris. “Suburban Hymns - Arcade Fire Interview.” *Clash*, 11 Aug. 2010, <https://www.clashmusic.com/features/suburban-hymns-arcade-fire-interview>. Accessed 16 Jan. 2021.
- Dombal, Ryan. “Arcade Fire Talks *Scenes from the Suburbs*.” *Pitchfork*, 5 Apr. 2011, <https://pitchfork.com/news/42108-arcade-fire-talk-scenes-from-the-suburbs/>. Accessed 9 Jan. 2021.
- Duany, Andres, et al. *Suburban Nation: The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream*. anniversary ed., North Point, 2010.
- Eugenides, Jeffrey. *The Virgin Suicides*. 1993. Picador, 2015.
- Gallagher, Leigh. *The End of the Suburbs: Where the American Dream Is Moving*. Portfolio, 2013.
- George, Joseph. *Postmodern Suburban Spaces: Philosophy, Ethics and Community in Post-War American Fiction*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Hanlon, Bernadette. *Once the American Dream: Inner-Ring Suburbs of the Metropolitan United States*. Temple UP, 2010.
- Heiman, Rachel. *Driving After Class: Anxious Times in an American Suburb*. U of California P, 2015.
- “History of the Woodlands.” *Chron*, 30 July. 2013, <https://www.chron.com/neighborhood/woodlands/news/article/History-of-The-Woodlands-4696126.php>. Accessed 20 Jan. 2021.
- Leas, Ryan. “*The Suburbs* Turns 10.” *Stereogum*, 31 July. 2020, <https://www.stereogum.com/2093043/arcade-fire-the-suburbs-10-year-anniversary/reviews/the-anniversary/>. 22 Jan. 2021.
- Morley, Paul. “Keep the Faith.” *The Guardian*, 18 Mar. 2007, <https://www.theguardian.com/music/2007/mar/18/popandrock.features11>. Accessed 20 Jan. 2021.
- Nicolaides, Becky and Andrew Wiese. “Suburbanization in the United States After 1945.” *Oxford Research Encyclopedia of American History*, 26 Apr. 2017, <https://oxfordre.com/americanhistory/view/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-64?rsk ey=UmY8Df>. Accessed 14 Jan. 2021.
- Nijman, Jan. “American Suburbs Radically Changed over the Decades—and so Have Their Politics.” *The Conversation*, 29 Oct. 2020, <https://theconversation.com/american-suburbs-radically-changed-over-the-decades-and-so-have-their-politics-147731>. Accessed 23 Jan. 2021.

“If I could have it back, all the time that we wasted, I’d only waste it again”

NME blog. “Grammy Awards Fallout - Who the Hell Are Arcade Fire?” *NME*, 15 Feb. 2011, <https://www.nme.com/blogs/nme-blogs/grammy-awards-fallout-who-the-hell-are-arcade-fire-778521>. Accessed 8 Jan. 2021.

Payne, Chris. “6 Times Alternative Won Big at the Grammys: From Arcade Fire to ‘Bonny Bear.’” *Billboard*, 13 Feb. 2021, <https://www.billboard.com/articles/news/grammys/6875188/grammys-alternative-indie-arcade-fire-beck-alabama-shakes-courtney-barnett/>. Accessed 9 Jan. 2021.

Richardson, Brenda. “Housing Markets Gains More Values in 2020 than in Any Year Since 2005.” *Forbes*, 26 Jan. 2021, <https://www.forbes.com/sites/brendarichardson/2021/01/26/housing-market-gains-more-value-in-2020-than-in-any-year-since-2005/?sh=2fb61de4fe08>. Accessed 27 Jan. 2021.

Vance, J. D. *Hillbilly Elegy: A Memoir of a Family and Culture in Crisis*. 2016. William Collins, 2017.

アイゼンバーグ, ナンシー. 『ホワイト・トラッシュ——アメリカ低層白人の400年史』東洋書林, 渡辺将人監訳, 2018年.

パトナム, ロバート. 『われらの子ども——米国における機会格差の拡大』創元社, 柴内康文訳, 2017年.

『8 Mile』 (*8 Mile*). カーティス・ハンソン監督, ユニバーサル・ピクチャーズ, 2002年.

『ウィンターズ・ボーン』 (*Winter's Bone*). デブラ・グラニク監督, ロードサイド・アトラクションズ, 2010年.

『オザークへようこそ』 (*Ozark*). ジェイソン・ベイトマン監督, ネットフリックス, 2017年.

「近代化」の反復と多様性

——言語文化学の実践——

伊勢 芳夫

1. はじめに

きわめて構造主義的な考え方であるが、われわれの物質世界において、素粒子が構造を持つと原子になり、原子が構造的に組み合わせされると分子になり、分子が構造的に組み合わせられると組織になる。人間のフィジカルな存在においても、水素や酸素や炭素などの原子が分子を構成し、その分子が構造的に組み合わせられて組織になり、その組織が合目的に構造化されたのが「ヒト」という存在である。そしてこのようなさまざまな構造の集積体というのは、物質界だけに当てはまるだけではなく、社会的なもの、文化的なものについても当てはまると考えられるのである。例えば文学作品は、文字（もしくは音素）が構造的に集まって句や文となり、句や文が構造的に組織されると文学作品になる。一方社会は、人が構造的に組織された集合体であり、人と人をつなぐのが「言葉」である。このような構造が破壊されると、建物は瓦礫になり、生命体は腐敗し、国家は滅亡する。

一方、構造を形成する構成単位が同じであっても常に同じ構造体になるわけではない。例えば、炭素元素の配列によっては炭として燃料になったり、ダイヤモンドとなって魅惑的な輝きを発するように、社会も人間の配列が異なれば、別種の社会を形成する。その多様性は社会を構成する人間の個性のレベルだけではなく、構造自体のレベルにおいても生まれてくるのである。そのことは、米ソ冷戦期の東西ドイツの体制を見れば一目瞭然であろう。

近代化以前の社会においては、その多様性を生み出す主要な要因は環境と文化によってもたらされていた。環境は自然によって生み出されるものであるが、文化は言葉によって形成・継承される。「神」も言語によって生み出された「象徴的」存在である。したがって「神」は無数といていいほど存在した。極めて抽象的な「神」から、サルやネズミ、そして木や山までが「神」として崇められた（崇められている）。しかしながら「近代化」というグローバル化は、そのような前近代世界を一変させていくのである。

2. マトリックスとしての「近代化」

「近代化」は「西洋化」とも言われ、多種多様な伝統文化が「近代化」により 1 つの理

理想的な社会にいたる過程というイメージを一般に持たれている。これは「単数の文化（文明）」観に基づいた考え方である。しかしながら、「複数の文化（文明）」観というものもある。地域性や異なった価値体系による複数の文化の理想形を措定し、それぞれの社会はその社会独自の理想的な社会を目指しているという考え方である。この「複数の文化（文明）」観をイメージするのに参考になるのは、その発見がメディアで大々的に取り上げられた iPS 細胞という「多能性幹細胞」であろう。その細胞は、培養の仕方により様々な組織を形成する、いわば万能細胞である。前近代において文化が自然や偶然的要因により培養されて様々な形態の文化へと発達したとするのなら、「文化」は本来「多能性幹細胞」のような性格を有していると考えられる。もし人為的・科学的に培養させていくプロセスが「近代化」であり、そこから自然や偶然的要因が排除されないのなら、依然として「多能性幹細胞」としての文化はさまざまな形態の「近代的文化」として発展していくだろう。

そこで、「多能性幹細胞」としての文化に対して、前近代とは異なった発展を促進する世界的な現象としての「近代化」の定義の試みとして、2013 年に出版した拙著『「反抗者」の肖像——イギリス、インド、日本の近代化言説形成＝編成——』¹ の続編である『「近代化」の反復と多様性——「東と西」の知の考古学的解体——』² では、従来の定義から時代性や地域性を捨象し、さらに現象のプロセスに焦点を当てた定義を以下のように措定した。

「近代化」というのは、自然を、直観ではなく、観察・分析することによりその法則性を体系的に認識することで、自然の力をより効率的に利用していくプロセスであり、「近代社会」とは、近代化プロセスにより質的に変化した認識のエピステーメ的増大により、学問・教育・情報、産業技術、社会制度、軍事の面で大転換が起こった社会のことである。

『「近代化」の反復と多様性——「東と西」の知の考古学的解体——』では上記の「近代化」の定義を前提としたのだが、この純粋な形態としての「近代化」というのは、もし「多能性幹細胞」としての文化を成長発展させる触媒の属性を持っているのなら、決して伝統文化の淘汰を伴うことはなく、伝統文化、そしてその媒体である自然言語、またその自然言語によりコミュニティの構成員の行う思考を質的に変化させていくものである。つまり、伝統的な文化を質的に変えていき合目的性に適った文化を形成発展させていくプロセスが近代化なのだ。また、近代化を推し進める科学的思考のために「西欧語」を習得する必要はない。いかなる母語も科学的思考を可能にする言語へと変質させればよいことである。このような前提から、西欧近代だけではなく、さまざまな言語・伝統から生まれる近代化の変種が存在するという仮説を提示できる。

¹ 伊勢芳夫、マムヌール・ラハマン（研究協力者）、『「反抗者」の肖像——イギリス、インド、日本の近代化言説形成＝編成——』、溪水社、2013。

² 2021 年 6 月 1 日に溪水社から出版。

3. 「近代化」の反復と多様性

昨年度の言語文化研究科共同研究プロジェクト報告書に掲載した「ポストコロナに言語文化学ができること——マニフェスト——」³ という小文において、言語文化研究の1つの方法論について言及し、次のようなプロジェクトを概説した。すなわち、前著の『「反抗者」の肖像——イギリス、インド、日本の近代化言説形成＝編成——』では、19世紀における西欧の近代化言説形成の帝国主義的拡張により、その言説編成の網に取り込まれた非西欧圏が「近代化／西洋化」されていった。その中で、多くの非西欧地域では、近代化という名の下で植民地政策が実施され、現地語や伝統的文化を否定もしくは他者化される一方で、西欧の経済圏の枠組みに組み込まれていった。一方植民地化を逃れた日本は、西欧の「模倣者」／「ハイブリッド」となり、西欧の垂流の近代化言説形成を周辺諸国へと拡張していったのである。

続編の『「近代化」の反復と多様性——「東と西」の知の考古学的解体——』においては、19世紀のイギリスを中心とする西欧帝国主義が第2次世界大戦によりアメリカの「新帝国主義」に取って代われ、その世界体制の下、次々に独立した被植民地地域が独自のナショナル・アイデンティティ形成を、伝統文化と宗教、旧植民地体制の残像、アメリカの世界戦略としての資本主義の影響のなかで、模索しながら形成／分裂していく過程を扱った。被植民地であった地域のなかでは、特に第2次世界大戦直後から現在までのインド・バングラデシュ、および、台湾のナショナル・アイデンティティ形成の試行錯誤の過程を詳しく論述した。欧米諸国のように近現代史の情報が比較的詳細に世界的に拡散しているのとは違い、被植民地のポストコロニアル状況は、「解放闘争」、「独裁」、「民主化」、「工業化」、「原理主義」といった単色で色づけられて報道されている。⁴ しかしながら、実際のポストコロニアル状況におけるナショナル・アイデンティティ形成の過程は複雑に絡み合ったベクトルによって織りなされているのである。たとえば、分離独立後のインドをけん引したネルーは、世俗的・中央集権的であったが、ネルー以降地方主義が台頭するとともに、インド国民会議党の勢力の衰退とは逆にヒンドゥー教主義者が優勢になってきている。バングラデシュも、世俗主義／イスラム教主義、ベンガル志向／バングラデシュ志向のベクトルのせめぎ合いによってナショナル・アイデンティティの紆余曲折の発展形成を見せている。また台湾では、国民党による中華民国と内省人（台湾人）による「中華民国」／「台湾」の綱引きに、中国が干渉するという構図である。

日本については、第2次世界大戦の一方の陣営である枢軸国の1員としての敗戦をきっかけに、その「近代化」は変質したといえる。これは第2次世界大戦の中で日本が戦った戦争の名称が「大東亜戦争」から「太平洋戦争」に変わったこととかなりの程度まで一致する。つまり、明治から昭和初期までの日本の「近代化」が西欧の「模倣者」／「ハイブ

³ 「ポストコロナに言語文化学ができること——マニフェスト——」、『言語文化共同研究プロジェクト2019: Cultural Formation Studies (2)』（大阪大学大学院言語文化研究科、2020）、pp. 57-62。

⁴ Edward W. Said, *Covering Islam* (New York: Vintage Books, 1997) のアメリカにおけるイスラム報道の分析は、世界的に流通する非西欧地域に関する情報の特性を知るための参考になるであろう。

リッド」であり、ひたすら「近代化＝西洋化」に努めてきたのであるが、1931年の満州事変勃発を契機に米英の日中戦争に対する日本批判と援蒋行動に直面し、欧米の「反抗者」に転じた日本のいわば“dependency complex”としての「近代化＝西洋化」の反動が「大東亜戦争」であるとすれば、一転してGHQによる占領期からの日本の「近代化」がアメリカの「模倣者」／「ハイブリッド」——いやむしろアメリカ「新帝国主義」に組み込まれた優等生というべきかもしれない——として「近代化＝アメリカ化」となり、アメリカの描く世界地図——その地図には19世紀の覇者であり旧帝国主義国のイギリスやフランスの存在が捨象されている——のなかでひたすら経済発展に集中するのである。『「近代化」の反復と多様性——「東と西」の知の考古学的解体——』では、その劇的な変容のプロセスをGHQの占領政策を分析することで明らかにするとともに、日本人が過去の帝国主義の記憶(不償)とどのように向き合おうとしてきたのかを検証した。それから、かつて東西冷戦時代の東の陣営の覇者であった旧ソ連(現ロシア)のヨーロッパでもなくアジアでもないナショナル・アイデンティティについても概観した。

これらの概観から、上記のポストコロニアルの国々が多様な道をたどって「近代化」していることがみてとれる。繰り返しになるが、果たしてそれらの「多様な道」を単なる近代化への「道草」をしていると片づけられるのであろうか。確かに最近のミャンマーの動向を見てみると、アウンサン・スー・チーの指導の下で民主化を推し進めていく過程で、軍のクーデターにより軍政に戻ってしまったことをメディア報道で知るとき、反動勢力によってミャンマーは後戻りしたと考える人は多いかもしれない。しかしながら、単純な「反動」と断罪出来るのであろうか。ジョージ・オーウエルが描いた植民地下のビルマ(ミャンマー)、第2次世界大戦中には日本軍とイギリス軍の戦場となり、その後の独立と軍政、そしてスー・チーの下での民主化の一方、ロヒンギャに対する迫害、そしてこの軍事クーデターと、ミャンマーのこのようなナショナル・アイデンティティ形成もさまざまなベクトルの絡まった固有の且つ必然的な過程としてみる必要があるのではないだろうか。

ただ世界の言説編成のドミナントな国の影響を無視できるかという点、そうではない。コロニアル時代の近代化は「近代化＝西洋化」であるといったが、その際の近代化政策には西欧列強の利害や政治的思惑という影が付き纏っていた。例えば英領インドの近代化政策には、イギリスの政治的・経済的システムにインドを取り込む思惑があった。第2次世界大戦後の占領軍による日本の「近代化＝アメリカ化」においても、そのような思惑があったことは、例えば日本に優生保護のイデオロギーを広めるような働きかけが表面下でなされていたことからみてもとれる。これは日本人の人口を抑える目論見であったのだろう。

4. 「近代化」という触媒とサイド的「東と西」

19世紀から20世紀における西欧諸国の「西」とそれ以外の地域の「東」というサイド的オリエンタリズムによって特徴づけられる「東と西」の二項対立的構造は、西欧人ばかりではなくわれわれアジア人の世界観にも深く根付いているといえる。「先進的な西洋」に

対して「後進的な東洋」という構図であり、そこから「近代化＝西洋化」という方程式が生まれてくるのであろう。しかしながら、今日の家電から自動車、ICチップからスーパーコンピュータに至る工業製品においては、日本製、韓国製、中国製、台湾製が世界を席卷しているところからも、「近代化＝西洋化」はもはやテクノロジーの分野では死語になっていてもおかしくない。それ以外の芸術などの分野においても、西欧圏以外から発信されるものは少なくない。皮肉なことに、現在進行中の新型コロナウイルス感染においては、「ロックダウン」などの強硬政策をとっているにもかかわらず西欧諸国の多くはけた違いの感染被害を被っている。これを単純に人種的特性に結び付けるのは早計であろう。「人と人との距離」についての考え方の違いなど文化要因も決して小さいとは言えず、その意味においては、西洋文化が現在の状況に適応しなくなっているともいえるだろう。もちろん西洋文明がかつてのインカ文明のように滅びるといっているわけではなく、「西洋近代」とは違った「近代」が、環境の激変に伴って世界のドミナントになることの可能性を言っているのである。その意味で、純粋な「近代化」自体は「西洋化」と等価ではなく、文化フリーの「触媒」としてその社会の事象の法則性を体系的に認識することで、より効率的な構造体へと社会を変容させていくプロセスである。

このように植民地支配から解放されたアジア世界が、独立国としてのコミュニティにおいて「反復」と「反動（反抗）」の対立するベクトルによる振り子運動のなかで新たな近代的ナショナル・アイデンティティを模索していくことにより、西欧中心の「東と西」構造は弱体化しつつあるという歴史の流れが、『「近代化」の反復と多様性——「東と西」の知の考古学的解体——』の第Ⅱ部で扱ったインド、バングラデシュ、そして台湾の分析から見て取ることができる。それらの国々は自分たちのナショナル・アイデンティティを見出す倦むことのない模索を続けているのである。その結果として、現実の世界においてはさまざまな「声」が不協和音をなして併存することにより、19世紀西欧帝国主義下の「東と西」言説支配は解体しつつあるといえる。一方日本においては、未だ「近代化＝アメリカ化」の影響は強いのであるが、「GHQ 占領下世代」及び「GHQ 占領下世代を親とする世代」が高齢化することにより、その影響も薄れていくと思われる。

「近代化＝アメリカ化」以外に、東西冷戦期においては旧ソ連を震源地とした「近代化＝共産主義化」という世界的な言説編成が東欧圏を無理やり「ユニゾン」に収めようとしていたのであるが、その異種ともいべき「近代化＝中国化」という言説編成＝形成が新たな「帝国主義」へと成長を続けている。もっとも、その「ユニゾン」を強いるベクトルの方も、1つのイデオロギー、1つの価値観でもって世界を飲み込むような言説編成にまで膨張するかについては疑問の残るところである。だからといって、世界的な言説形成＝編成が弱体化し、地域主義が台頭してきたというわけではないようだ。むしろ、今日の世界を覆いつくそうとする言説編成はさらに複雑な様相を見せているといえるのではないか。

繰り返しになるが、ソビエト連邦の崩壊の後、アメリカの1国支配が継続すると思われたが、アジアの中で中国が台頭し、今やアメリカと世界の覇権を競う超大国になっている。

またそれ以外の旧植民地の経済発展も目覚ましいものがある。したがって、被植民地の独立後のポストコロニアル期は終わり、新たな世界になってきている。その意味するところは、世界のパワーバランスに非西欧諸国がプレイヤーとして参戦することでさらに混とんとした状況になっていくということであろうか。一方で、IT 技術の驚くべき発展した今日の状況を観察するとき、われわれの思考・行動を規制する新たな世界規模の言説形成＝編成が生まれてきているのではないかと感じられるのである。それはこれまでの「グローバリズム」というアメリカの世界的な言説編成による規制の網ではない、明らかに別種のものである。また、それはジョージ・オーウェルの 1984 の監視社会とも違う、新たな言説形成＝編成は、IT などのテクノロジーを駆使し、われわれの思考・行動を規制する網を張り巡らそうとしている。その言説形成のエージェントはおそらく極めて「匿名性」の高い存在なのかもしれない。そして、確固とした「価値の源泉」に根差したのではなく、ある種の突発性や偶然性によって竜巻のように発生しては消滅を繰り返すプロセスそのものかもしれない。

筆者は「文化」を限りなく増殖するアミーバとしてイメージすることがある。2021 年の現在、新型コロナウイルスが世界で猛威を振るいつづけ、われわれの社会とその「価値の源泉」を変貌させようとしているが、その最中で感じることは、この新型コロナウイルスは、われわれの思考・行動を規制するという意味での「文化」と共犯関係を結び、権力者を脅かし、実際に失墜させる一方で、管理社会はますます管理の度合いを高めるなど、それ以前とは違ったふうに世界を変質させようとしているのではないかということである。そしてその両者とも目に見えないということだけではなく、表面的には自由な／無症状な感染者がさらに多くの感染者／反復者を増殖していくという点で、テクノロジーによって引き起こされる変化とも相まってその影響力は突発的・爆発的である。

その意味で、われわれは、これまでにないグローバル化が進み、思わぬところからわれわれの世界、われわれの「価値の源泉」を一瞬のうちに変容させる新たな言説形成の進行する世界に生きているのかもしれない。

言語と文化、そして言語に蓄積された記憶とその伝搬／拡散が、われわれの国家、コミュニティ、アイデンティティ、思考、そして世界観に深く作用し影響することで「価値の源泉」を変容し新たな言説形成を進行させるのである。そのような前提に立てば、存在論的に言っても、どの言語を使用し、どの文化を身に付けるかの選択、あるいは強制されるかだけではなく、情報がどれだけ迅速に伝達され拡散するか、伝達される情報の信頼性がどれほど担保されるかは、われわれの存在自体にかかわる大きな問題なのである。

5. 言語文化研究の実践

令和 3 年 6 月刊行の『「近代化」の反復と多様性——「東と西」の知の考古学的解体——』では、編著者の伊勢は主に前著の「反抗者」と「反復者」の概念を理論的に整理し、研究協力者でバングラデシュのイスラム大学教授のmamunul・rahmanは、インドとバングラデシ

ユのナショナル・アイデンティティ形成の推移を単一化と多様性の2つのベクトルの働きに沿って再現前化した。具体的には、インドのヒンドゥーイズム（ヒンドゥー原理主義）と世俗主義（ムスリムに対する寛容政策）、バングラデシュではイスラム主義（イスラム原理主義）と世俗主義（ベンガルの宗教混交主義）の対立ベクトルの抗争の中で近代国家建設が行われてきたとする。そこに、特定の言語を国語化する言語政策への推進と反発、地域主義や国際関係も絡んでくる。ラハマンの見解では、インド・バングラデシュ両国の現在の流れ、特にインドのナショナル・アイデンティティ形成においては、宗教原理主義が優勢になってきているとみている。

本論3節『「近代化」の反復と多様性』でも書いたが、『「近代化」の反復と多様性——「東と西」の知の考古学的解体——』においては、人間の内面を読み取る方法と社会科学的な分析とを併置し、主観・客観の切り分けできない世界を再現前化しようとする野心的な試みを行っている。上記のインドとバングラデシュ以外にも、占領期の日本の人口問題を社会学的に分析し、GHQが日本の優生保護主義者を利用することで産児制限を推進しようとしたことを明らかにし、また独立後の台湾については、言語政策の面から「台湾人アイデンティティ」の形成過程をたどり、「満洲国」については日本人の記憶の面からいかに戦後の日本人が旧植民地と向き合う／隠蔽してきたかを論じ、そして、ソ連／ロシアについては、映画に投影されたロシア人の内面表象から「東と西」軸におけるソ連／ロシアの独特な立ち位置を浮き彫りにした。サイードのオリエンタリズムの支配していた19世紀から20世紀にかけての「東と西」の座標軸において、「東（オリエント）」は西欧の欲望の投影されたイメージとして固定されており、十把一絡げのステレオタイプとして「東洋人」表象が流通していたのであり、それはポストコロニアル期においても残像として存在していて、良くも悪しきも日本を含めた旧植民地国家は「近代化＝西洋化」のプロセスをたどると考えられる傾向がある。しかし上記の分析から、それぞれに地域、民族の文化や歴史がその過程に大きく影響していることがわかる。すべての国が、植民地支配から解放され、独裁者を追放すれば、「西洋近代」のような国家になると考えるのは、きわめてナイーブな考え方であろう。「西洋近代」は数ある「近代化」の1つにしか過ぎないのである。

冒頭にもふれたように、生物学的には「同じ」人間の集団であっても、それぞれの集団は様々な変異の社会構造を形成する。そしてその変異を作り出している主要な要因が言語と文化である。それゆえ、東アジア、さらに世界を理解するためには、それらを構成するコミュニティの言語文化を理解しないといけない。その理解の一助として、『「近代化」の反復と多様性——「東と西」の知の考古学的解体——』が文系研究の寄せ集めではない言語文化研究の「始まり」となる1つの契機となればと考える。

6. おわりに

昨年からの新型コロナウイルス感染拡大の下、インターネットの使用が強制力を持って飛躍的に拡大し、人が空間的に移動することが「時代遅れ」とみなされる風潮が生まれてきている。さらにワクチンの供給量と接種を受ける人々の数を国が競っているのが、実際の感染者数とそれらとは密接につながっているのであろうか。多くのメディアは具体

的な数値の内訳をほとんど報道せず、おおざっぱな数字を出して危険を煽っているように見える。このように今日の世界は、良くも悪しきも情報／情報化のグローバル化が進んでいる。それを「時代の趨勢」とみなして無条件で受け入れていいものであろうか。ネット情報の多くは恣意的であり、それらを甘受する必要はないであろう。さりとて、原理主義的に闇雲に抵抗することにも問題がありそうだ。メリット・デメリットを評価するためには、多様ななかで相対化する必要があり、今こそメディア・リテラシー教育の重要性が増している。さもなければ、イソップ寓話のロバを売りに行く親子のように、大事なものを失ってしまうことになるであろう。

このグローバル化への対応は、今進行しつつある学問領域の横断化・超域化の流れにも当てはまる。学問領域の超域化に対して、原理主義的な抵抗として蝸壺に閉じこもるようだと、社会と共有できる研究成果など生まれてこないだろう。しかしながら伝統的なディスプレイに固執しながらただ雑然と違う分野の研究者が集まっても、そこからは意味のある研究成果は生まれてこない。そのような意味で、言語文化研究は大学における研究に新たな展望を開くものと期待できる。

見られたら嬉しい

——オーシャン・ヴオン、デイヴィッド・フォスター・ウォレス、
死への態度と他者への倫理——

小倉 永慈

1. ベトナム系アメリカ作家オーシャン・ヴオン

「母さん、あなたは怪物だ」——2019年に発表されたデビュー小説 *On Earth We're Briefly Gorgeous*¹ は、作家オーシャン・ヴオン (Ocean Vuong) の自伝的要素が多分に盛り込まれている。1988年、ベトナムのホーチミン市で生まれたヴオンは、2歳の時にフィリピンの難民キャンプを経由した後に、アメリカに移住する。2017年に発表された詩集 *Night Sky with Exit Wounds* の表紙を飾るのは、叔母と母親に挟まれたヴオンを写した、当時の家族写真だ。そこに映る自分をリトル・ドッグ (Little Dog) として、母をローズ (Rose) としてフィクション化して書かれたのが本作 *On Earth* だ。この小説に関して、やはり多くの書評やインタビューが、作者ヴオンの出自やセクシュアリティに関心を寄せている。² 作家自らの経験が登場人物の視点を通してフィクション化されて物語られるという点で、*On Earth* を「オートフィクション (autofiction)」だと考えることもできるだろう。ベトナム戦争の影、母親からの虐待、白人からの差別、ホモセクシュアルな男同士のセックスなど、ヴオンの経験に基づいていると思われる描写が、主人公リトル・ドッグを通して描かれるからだ。しかし、インタビューにおいて、“Is this your story? Is this autobiographical?” と質問されたとき、ヴオンは “To an extent, you know, I was inspired by, I had good elders in, in [sic] literature and I was inspired by Baldwin’s *Go Tell It on the Mountain*” と答えている (1:10-1:22)。*On Earth* は明

¹ 大阪大学言語文化研究科の木原善彦氏のゼミにて、*On Earth We're Briefly Gorgeous* を購読したことから、本稿の着想を得ている。木原善彦氏とゼミ生の皆さまに感謝申し上げます。

² 作家のメモワールとして本作を読む “Ocean Vuong’s *On Earth We're Briefly Gorgeous* Reads More Like a Memoir Than a Novel” (<https://www.pastemagazine.com/books/ocean-vuong/ocean-vuong-on-earth-were-briefly-gorgeous/>)、ベトナム戦争の影響に触れる “War baby: the amazing story of Ocean Vuong, former refugee and prize-winning poet” (<https://www.theguardian.com/books/2017/oct/03/ocean-vuong-forward-prize-vietnam-war-saigon-night-sky-with-exit-wounds>)、地元のコネチカット州ハートフォードでの生活を回顧する “Going Home With Ocean Vuong” (<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/06/going-home-ocean-vuong-on-earth-were-briefly-gorgeous/590938/>)、ヴオンのホモセクシュアリティに触れる “Ocean Vuong Explores the Coming-of-Age of Queerness” (<https://www.gq.com/story/ocean-vuong-interview>) をそれぞれ参照。

らかに「ヴオン自身の物語」であり、「自叙伝的」でもあるが、質問に対してヴオンは、先行する文学作品からの影響の話へと横滑りさせているように映る。

先行する文学作品に対するヴオン自身の態度を考慮するならば、*On Earth* はヴオンの人種的・性的背景との関連のみで語られるべきではないと本稿は考える。ヴオン自身がアフリカ系アメリカ人作家ジェイムズ・ボールドウィン (James Baldwin) からの影響を認めるように、*On Earth* は先行する文学テキストからの影響のもとで成立するテキストだろう。語り手のリトル・ドッグが母親のローズに宛てた手紙という形式をとるこの小説は、母親は字が読めないという点で、「死の手紙 (a dead letter)」でもある。そこに、ハーマン・メルヴィル (Herman Melville) の「バートルビー (“Bartleby, the Scrivener”）」との影響関係を看守することができるかもしれない。

こうした文学史に名を連ねる作品の中でも、特に20世紀末の大作家デイヴィット・フォスター・ウォレス (David Foster Wallace) のテキストが、ヴオンの *On Earth* が提示する死への態度について考察するための参照点となると本稿は考える。コネチカット州ハートフォードでアフリカ系やラテン系の人々の中で育ったヴオンと、白人男性作家として確固たる地位を築いたウォレスとは、一見すると全く異なる作家のように思えるが、両者のテキストを精読すると様々な共通点が見えてくる。2人のテキストに共通する死への態度を紐解いたうえで、*On Earth* が読者に突きつける他者への倫理について考察する。

2. *On Earth We're Briefly Gorgeous*, あるいは「見られること」

『地上で、僕らは一瞬だけ輝く』と訳すことのできる *On Earth* は、「見られること」へのオブセッションに貫かれている。ミンヒョン・ソン (Min Hyoung Song) による書評では、それはホモセクシュアルな男同士の欲望と、その一瞬の美しさと輝かしさと述べられている。³ しかし、本作における「見る・見られること」は、クィアな欲望の発露だけには留まらない、クリティカルな射程を秘めているように思われる。例えば、ベトナム戦争時にまだ若かった祖母ラン (Lan) を回想する場面は、“It is a beautiful country depending on where you look” (35) という印象深い一文で始まる。この一文以外でも、「見る・見られること」の言及がテキストを通して変奏されている。⁴ まずは、テキストが提示する「見られること」へのオブセッションを精読し、本小説のタイトルの意味を考える。

2003年の夏、14歳になったリトル・ドッグはタバコ農場で働き始めるが、そこで2歳年

³ “The Beauty of Men: Ocean Vuong’s “On Earth We’re Briefly Gorgeous”” (<https://lareviewofbooks.org/article/the-beauty-of-men-ocean-vuong-s-on-earth-were-briefly-gorgeous/>) を参照。

⁴ 全ての人々がたったひとつの太陽を見てきたとトレヴァーが語る場面 (99)、夢の中で、少年の頃のリトル・ドッグが母ローズの音楽プレーヤーの赤く点灯した部分を「赤い目」と表現する場面 (126)、リトル・ドッグが鏡に映る自分について語る場面 (138)、トレヴァーがアライグマを解体して、2つの目玉を並べて置く場面 (185)、リトル・ドッグが学校で塗り絵の課題をしていた時に、「見た色を塗り」と先生に怒られる場面 (227) などを参照。

上のトレヴァー (Trevor) と出会う。トレヴァーは “That August, in the fields, it was he who came into my vision” (94) というように、リトル・ドッグの「視界に飛び込んできた」と語られる。2人の出会いの瞬間から「見ること」が強調されるが、その後、テキストにおける「見られること」が前景化される。

What I felt then, however, was not desire, but the coiled charge of its possibility, a feeling that emitted, it seemed, its own gravity, holding me in place. The way he watched me back there in the field, when we worked briefly, side by side, our arms brushing against each other as the plants raked themselves in a green blur before me, his eyes lingering, then flitting away when I caught them. I was seen—I who had seldom been seen by anyone. I who was taught, by you [Rose], to be invisible in order to be safe, ... (96)

一連の文章は細かくカンマで区切られて、2人の出会いが詩的に、美しく表現されている。この2人の出会いに関して、ソンは “Trevor is a troubled and sensitive young white man, and when they meet there is instant sexual attraction” (Song) と説明するが、この解釈は半分正しい。確かに、その後2人はぎこちないセックスに至るわけだが、「その時僕が感じたのは欲望ではなかった」という言葉を文字通り読むならば、この一節に「即座に性的に魅了される」以上のものを読むべきだ。誰にも見られてこなかったリトル・ドッグにとって、誰かに「見られること」自体が大きな意味を持つ。見られたら嬉しいのだ。

母親が「不可視な存在でいる」ように言っていたのは、自分たちはベトナムからの移民であり、アメリカ人ではなくアジア人だという意識によるものだ。リトル・ドッグは子どもの頃に “Remember. Remember. You’re already Vietnamese” (230) とローズから念押しされる。アメリカに移住したのだから、「あなたはもうアメリカ人 (You’re already American)」と言ってもいい境遇であるのに、英語が満足に話せないアジア人であるローズは、決してアメリカに同化しない異邦人だ。リトル・ドッグにとって、白人であるトレヴァーに見られたこと自体が、性的に惹かれ合うこと以上に衝撃的なものだ。トレヴァーが自分の父親を憎んでいると言ったとき、リトル・ドッグは “Up until then I didn’t think a white boy could hate anything about his life. I wanted to know him through and through, by that very hate. Because that’s what you [Rose] give anyone who sees you” (97) と語る。異邦人であるローズは、「安全でいるために不可視な存在となる」ことをリトル・ドッグに言い聞かせ、自分のことを見てくるアメリカ人たちに敵意を向けてきた。リトル・ドッグは14歳になるまで、白人は「憎しみ」とは無縁の存在だと思い込んできた。白人であるトレヴァーに見られることで、他者であるアメリカ人＝白人のことを、リトル・ドッグは初めて知る。

リトル・ドッグがトレヴァーに共感を覚えるのは、トレヴァーの父親に対する「憎しみ」から垣間見える、彼の貧しい生活状況に起因するところが大きい。そして、そのようなリトル・ドッグの語りによるテキストは、「忘れられた白人」の存在を可視化していることに

も触れておく。例えば、トレヴァーを形容するのに “Trevor the hunter. Trevor the carnivore, the redneck” (155) といった言葉が使われる。また、地元であるコネチカット州ハートフォードに住む白人たちについて、“A phrase used by the economic losers, it can also be heard in East Hartford and New Britain, where entire white families, the ones some call *trailer trash*, crammed themselves on half-broken porches in mobile parks and HUD [U.S. Department of Housing and Urban Development] housing, their faces OxyContin-gaunt under cigarette smoke” (213; 強調原文ママ) と語られる。白人の低所得者層を意味する “redneck” や “trailer trash” といった蔑称はとりわけ、2016 年のトランプ大統領の誕生によって「白人労働者層」と呼ばれる人々が注目されたことを思い出させる。⁵ 十代でタバコ農場で働き、トレーラーハウスに住みながら、酒に酔って暴力を振るう父⁶ を憎み、そしてヘロインと合成フェンタニル⁷ の摂取によって 22 歳で命を落とすトレヴァーは、名もなき「白人労働者層」の 1 人として描かれている。アジア人であるリトル・ドッグが周縁の存在であるならば、「白人労働者層」であるトレヴァーもまた、周縁の、アメリカにおける「不可視」な存在だ。しかし、視線が交錯するその瞬間だけは、彼らは不可視な存在ではあり得ない。

周縁で不可視な存在であった 2 人を繋ぐ、「見られたら嬉しい」という一瞬の経験は、この小説のタイトル *On Earth We're Briefly Gorgeous* とも深く関わる。このタイトルを言い換えたような文章がいくつか存在する。例えば、“In a world myriad as ours, the gaze is a singular act: to look at something is to fill your whole life with it, if only briefly” (175) という一文が挙げられる。先に引用した、トレヴァーに見られるタバコ農場の場面でも “briefly” という言葉が使われている。小説のタイトルを言い換えたようなこの一文を踏まえるならば、「一瞬だけ輝く」ためには「見る」という行為が不可欠なのだろう。さらに、小説の終盤では、“If, relative to the history of our planet, an individual life is so short, a blink of an eye, as they say, then to be gorgeous, even from the day you're born to the day you die, is to be gorgeous only briefly. [...] To be gorgeous, you must first be seen, but to be seen allows you to be hunted” (238) というように、「見られること」と「輝く (gorgeous)」ことが結びつく。『地上で、僕らは一瞬だけ輝く』というタイトルは、次のように言い換えることが可能だろう。「地球の歴史という視点に立

⁵ 例えば、ジョン・C・ウォリアムズ『アメリカを動かす「ホワイト・ワーキング・クラス」という人々』(山田美明、井上大剛訳、集英社、2017年)を参照。トランプ大統領誕生時にニューヨークタイムズ紙が掲載した“6 Books to Help Understand Trump's Win”という記事では、「白人労働者層」に関する著作が並んだ。

⁶ リトル・ドッグとトレヴァーがトレーラーハウスに置かれた、廃車の座席に座っていたとき、トレヴァーの父は 2 人に背を向けて、酒を飲みながらテレビを観ている。父親は 2 人に対して突然絡むが、テレビから目を離さず、トレヴァーのことは見ていない (141-44)。

⁷ トレヴァーの死は、アメリカで深刻な社会問題となっている「オピオイド危機」の一例だ。1995 年に米製薬会社が販売を始めた鎮痛剤「オキシコンチン (OxyContin)」の普及によって、例えば「2017 年 1 年間に 170 万人が精神障害を引き起こし、そのうち 4 万 7000 人が死亡した」という。詳細は「鎮痛薬オピオイド危機に見るアメリカ社会の病理と深層」(<https://wedge.ismedia.jp/articles/-/17426>)を参照。

てば、個人の人生はとても短いけれど、誰かに見られることによって、人はその束の間の人生を輝かせることができる。」しかし、「見られるということは、獲物になることを許すのだ。」ここで、リトル・ドッグがトレヴァーについて、“Trevor the hunter”と言っていたことが意味を成す。ハンターとしてのトレヴァーと、獲物としての自分とは、何を意味するのか。結論を先取りするならば、それはトレヴァーの死への、リトル・ドッグの態度を表している。

3. “Forever Overhead” あるいは「見る人」ウォレス

On Earth が提示する死への態度について考えるために、デイヴィッド・フォスター・ウォレスのテキストを参照する。ウォレスは大著 *Infinite Jest* (1996) でアメリカ文学に名を残したが、2008年に自ら命を絶った。ヴォンは1988年生まれのベトナム系作家で、詩人であるのに対し、ウォレスは1962年生まれの白人作家で、詩は書かなかった。世代、人種、セクシュアリティなど、あらゆるものが異なる。しかし、ウォレスとヴォンの直接の影響関係は分からないものの、両者のテキストにはいくつかの共通点がみとめられる。本章では、両者のテキストにおける「見ること・見られること」のモチーフを並置することで、ヴォンとウォレスが示す死への態度を紐解く。

そもそもなぜ2人を比較するに至ったか、その理由を示しておきたい。*On Earth* のいくつかのモチーフが、ウォレスのテキストを彷彿とさせるからだ。*Infinite Jest* の冒頭で、テニスの神童ハル・インカンデンザ (Hal Incandenza) は大学の面接を受けている。ハル自身は明晰に話しているつもりが、周りにはその言葉が“Subanimalistic noises and sounds” (*Infinite Jest* 14; 強調原文ママ) にしか聞こえないという、内面と外面が完全に分裂した状態が描かれる。トイレに連れ込まれて大人たちに取り押さえられ、床で横になったハルを学校関係者が囲むなか、テニスの選手としては素晴らしいとハルを擁護するセリフの中に、“On court he is gorgeous” (*Infinite Jest* 14) という表現がある。この一節が *On Earth We're Briefly Gorgeous* というタイトルに影響を与えた可能性は十分にあると言っていい。*Infinite Jest* において、テニスコートの世界地図に見立てた核戦争ゲーム「エシュカトン (Eschaton)」⁸ がプレーされていることから、“on court=on earth”と読むことは可能だ。また、*On Earth* と *Infinite Jest* は共に薬物中毒を主題のひとつとする小説だが、*On Earth* において22歳のトレヴァーがオーバードーズによって命を落とすのは2008年か2009年頃であり、2008年に自殺したウォレスとおおよそ重なる。偶然の一致といえればそれまでだが、少なくとも、2人の作家が同じ時期のアメリカを生きたとする点で同時代性がある。

On Earth が「見られること」へのオブセッションに貫かれている一方、ウォレスは徹底して「見る人」だった。1993年のテレビ論“E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”において、孤独な人間（特に作家）が日常的にテレビを観続けた結果として、それを現実だ

⁸ アメリカのインディー・ロックバンド The Decemberists は、“Calamity Song”のMVで「エシュカトン」を再現している。(https://www.youtube.com/watch?v=xJpfK71404I)

と認識することの危険性と依存性をウォレスは語っている。このエッセイの冒頭で、“Fiction writers as a species tend to be oglers. They tend to lurk and to stare. They are born watchers. They are viewers” (“E Unibus Pluram” 151) というように、「作家とは生まれながらの「見る人」だ」とウォレスは言う。だからこそ、“The result is that a majority of fiction writers, born watchers, tend to dislike being objects of people’s attention. Dislike being watched” (“E Unibus Pluram” 151) というように、「見る人」であるからこそ、自分が「見られること」を極端に嫌う。生まれながらの「見る人」ウォレスは、テレビを観続けた結果、テレビ中毒になった。⁹

ウォレスによる短編小説 “Forever Overhead”¹⁰ では、「見られること」への自意識と、「見る人」に徹する姿勢が、13歳の少年を通して語られる。13歳の誕生日を迎えた思春期の少年は家族でプールに来ている。彼はひとりで飛び込み台に並び、最後にはそこからジャンプするというのがこの物語の筋立てだ。飛び込み台に向かう前に、少年はプールの様子を徹底的に見る。

The pool is a system of movement. Here now there are: laps, splash fights, dives, corner tag, cannonballs, Sharks and Minnows, high fallings, Marco Polo (your sister still It, halfway to tears, too long to be It, the game teetering on the edge of cruelty, not your business to save or embarrass). Two clean little bright-white boys caped in cotton towels run along the poolside until the guard stops them dead with a shout through his bullhorn. The guard is brown as a tree, blond hair in a vertical line on his stomach, his head in a jungle explorer hat, his nose a white triangle of cream. A girl has an arm around a leg of his little tower. He’s bored.

Get out now and go past your parents, who are sunning and reading, not looking up. (“Forever Overhead” 8)

プールで遊ぶ人たち、泣きそうな妹、タオルをまとってプールサイドを走る2人の子どもと、それを止める監視員。日に焼けた彼の鼻先に塗られた三角形のクリーム。少年は「様々な動きが集まったひとつのシステム」であるプールを徹底的に見る。段落が変わって、少年が両親の元に行くと、2人は日焼けと読書に勤しんでいて、彼のことなど見ていない。少年が見るプールの描写は上記の引用部分以外にも続くが、彼が両親から見られることは一度もない。

少年のことを見るのは、彼の両親ではなく、飛び込み台の先に残された「黒い両目」だ。その両目とは、“They are from all the people who’ve gone before you. [...], and you see that the two dark spots are from people’s skin. They are skin abraded from feet by the violence of the

⁹ *Infinite Jest* では、一度観始めると死に至るまで止めることができない殺人映画 “Infinite Jest” が登場する。

¹⁰ 村上春樹訳による翻訳「永遠に頭上に」が『バースデイ・ストーリーズ』（中央公論新社、2006年）に収録されている。

disappearance of people with real weight” (“Forever Overhead” 14) というように、そこから飛び降りた全ての人々の両足の皮膚がわずかに引き剥がされて、少しずつ堆積して黒ずんだスポットだ。梯子を上って飛び込み台に上がった少年は、もう引き返すことはできない。後ろに並んだ大人が “Hey kid” (“Forever Overhead” 14) と、早く飛べと催促する。小説の最後で、「黒い両目」に足を踏み入れた少年は、眼下へ消える。

The board will nod and you will go, and eyes of skin can cross blind into a cloud-blotched sky, punctured light emptying behind sharp stone that is forever. That is forever. Step into the skin and disappear.

Hello. (“Forever Overhead” 16)

この結末について、ウォレスのエッセイを翻訳する阿部重夫は、「村上訳は最後の Hello を、ヴォネガット風の朗らかな挨拶 [やあ。] にした。ほんとうはこのハローは翻訳できない。跳躍がほとんど「入水」だからである」(阿部 274-75) と解釈する。ウォレスの死後、少年の跳躍をウォレス自身の希死念慮と重ねて読まないでいることはできない。世界を見ることに終始することと、家族には見られていないと語る。数多の人が飛び降りた痕跡としての、盲目の「黒い両目」に「見られる」こと。「それが永遠だ」という言葉のリフレインは、他者の目を「無限に (infinite)」気にする自意識過剰な *Infinite Jest* の登場人物たちを思わせる。

死の痕跡としての「黒い両目」に見られたのは、*On Earth* のリトル・ドッグも例外ではない。*On Earth* は、恋人のトレヴァーの死について語る小説だからだ。*On Earth* では、リトル・ドッグとランがテレビで観るバッファロー・ジャンプ¹¹ が言及される。ある日、テレビでバッファローの群れが崖から飛び降りる映像を観て、なぜバッファローがそのように死ぬのかランは理解できない。ランに対してリトル・ドッグは、“They [a herd of buffalo] don’t mean to, Grandma. They’re just following their family. That’s all. They don’t know it’s a cliff” (179) というように、先頭の家族が飛び降りたら、後ろの家族はそれに続くだけだとリトル・ドッグは言う。小説の終盤、最後に回想されるトレヴァーとの会話は、このバッファロー・ジャンプのテレビ番組についてのものだ。崖から飛び降りるバッファローについて、“They don’t got [sic] no choice about it. It’s just the law of nature” (237) と言う。リトル・ドッグが “like their family’s just going forward and they go with them?” (237) と訊くと、トレヴァーは “Like a family. A fucked family” (237) と返す。

家族との関係は、人の一生を大きく左右する。“Forever Overhead” において、両親から見られることのない少年は、「黒い両目」に「見られる」ことを選ぶ。父親を嫌うトレヴァー

¹¹ ユネスコ世界遺産に登録されている、カナダの Head-Smashed-In Buffalo Jump は、先住民がバッファロー狩猟を行っていた跡地として知られる。バッファローの群れを崖に追い込むと、その群れは崖から飛び降りる。崖に下からは実際にバッファローの骨が大量に発見されるという。詳しくはカナダ観光局の HP (<https://www.canada.jp/movies/post-261/>) を参照。

一は“trailer trash”の生活から抜け出すことなく、ドラッグによって命を落とす。一方、大学に進学することができたリトル・ドッグは、かつては自分に暴力を振るった母親の元を去る。バッファロー・ジャンプに引き付けて考えるなら、トレヴァーは“A fucked family”の流れに乗って崖から飛び降り、リトル・ドッグは家族から抜け出したが故に、崖の上で止まることができたと言える。トレヴァーが父を憎みながらもそこを抜けださなかったのは、「他に選択肢がなかった (no choice)」からだろう。一方、リトル・ドッグは母親から「安全であるために不可視な存在となる」ことを言い聞かされていたが、トレヴァーに「見られること」で喜びを感じ、「他者」の言語である英語を獲得することで、家族の元から抜け出す選択肢を得る。ここで、「トレヴァーはハンター」であり、「見られるということは、獲物になることを許す」とリトル・ドッグが語っていたことを思い出さなければならない。愛するトレヴァーを亡くした経験は、リトル・ドッグを崖の端まで追い詰めたはずだ。地元ハートフォードに残っていたら、若くして死んでいったトレヴァーや他の友達たちと同様に、リトル・ドッグも他に選択肢がないまま死んでいたかもしれない。小説の最後で、リトル・ドッグは再びバッファローに想いを馳せ、“And just as the first one steps off the cliff, onto air, the forever nothing below, they ignite into the ochre-red sparks of monarchs” (241) と語る。リトル・ドッグは、数多の死が残した盲目の「黒い両目」が見つめる先の「永遠」に魅せられるのではなく、飛び降りても崖の下には「永遠に何も無い」と考えて、死から遁走して生きることを選ぶ。*On Earth* というテキストは、あらゆる死の上に成り立つ生の、生きる意志の産物だ。

4. 読むことの特権と他者への倫理

読者にとって、ウォレスのテキストには救いがなく、ヴオンのテキストには救いがあるのかと言えば、決してそうではない。*On Earth* は確かに感動的な物語で、そこに家族の秩序回復の物語を読みたくなる一方で、手紙というテキストの形式によって、読者は虚を衝かれる。リトル・ドッグが母ローズに宛てた *On Earth* というテキストを書くことは、“like I’m part of a family” (242) と言って、一度は離れた家族と再び向き合うための手段に他ならない。小説の終盤で、リトル・ドッグは、“Ma, I don’t know if you’ve made it this far in this letter—or if you’ve made it here at all. You always tell me it’s too late for you to read, [...] That reading is a privilege you made possible for me with what you lost” (240) と、直接ローズに語りかける。しかし、字が読めないローズはこの手紙を読めるはずがないという事実を、読者は否応なく再認識させられる。彼女にとって、それを読むことができないという点で、このテキストは「死の手紙」である。*On Earth* の読者は、ローズに宛てられた「死の手紙」が「誤配」されたことによって、この物語を読み、感動する。ローズには読めない手紙を読むことができる読者は、犠牲と引き換えに与えられた「読むことの特権」を甘受しているということを突きつけられる。

「誤配」とは、ジャック・デリダ (Jacques Derrida) を読む東浩紀が打ち出した概念だが、

東は「誤配」を、リチャード・ローティ (Richard Rorty) のいう「連帯」に近いものとして考えている。ローティは主著『偶然性・アイロニー・連帯 (Contingency, Irony, and Solidarity) 』において、人々の「連帯」は普遍的な価値によってではなく、他者への共感によって成し得ると述べ、批判を受けた。後の『アメリカ 未完のプロジェクト (Achieving Our Country) 』では、ローティはナショナリズムへの回帰とも受け止められる主張を展開する (東 196-97)。そのことを踏まえ、ローティの「連帯」は「誤配」に近いものだと東は述べる。

彼 [ローティ] がそこで連帯の基礎にしようとしたものは、民族や宗教や文化のような大きな帰属集団が生み出す大きな共感ではなく、あくまでも個人単位での、きわめて具体的な、そして偶然的な「細部」への感情移入にすぎなかったからである。「われわれ」の感覚は、むしろその細部への共感のあと、事後的かつ遡行的に生みだされる。ローティは『偶然性・アイロニー・連帯』の最後のページで、彼の考える連帯をつくり出すのは、「あなたは、わたしが信じ欲することと同じことを信じますか」という問いではなく、すなわち共通の信念や欲望の確認ではなく、単純に「苦しいですか?」という呼びかけなのだと述べている。(東 197; 強調原文ママ)

東によるローティの読みを、本稿における *On Earth* の読み引き付けて考えたい。それは例えば、リトル・ドッグとトレヴァーの出会いを、ベトナム系移民と「忘れられた白人」の共感という大きな集団間の連帯可能性に飛躍させて読むのではなく、リトル・ドッグはトレヴァーに見られて嬉しかったという、「あくまでも個人単位での、きわめて具体的な、そして偶然的な「細部」への感情移入」として読む、ということだ。文学研究・批評はしばしば、作中人物たちの個人的な経験を、かれらが属する「民族や宗教や文化のような大きな帰属集団」の代弁=表象として読む。そうではなく、個人間あるいは家族間の物語として読むことで、われわれは他者との「連帯」の可能性を思考することができるのではないか。リトル・ドッグの個人的な手紙が読者の元に「誤配」されるという *On Earth* の形式によって、われわれ読者は「読むことの特権」を意識しないではできない。「誤配」によって、ローズに伝わることのないリトル・ドッグの物語を、われわれは引き受けなければならない。

On Earth というテキストを読むことは、われわれがテキストの提示する他者への倫理を引き受けることだ。ウォレスは死の3年前の2005年に、ケニオン・カレッジで卒業スピーチ “This is Water” を披露した。その中でウォレスは、“The capital-T Truth is about life BEFORE death” (Wallace, “This is Water”) と述べている。そのような言葉を残しても、ウォレスは自殺を選んだ。ウォレスの死後、そのような文脈で成立する *On Earth* は、「死ぬ前の生」を全うすることを倫理的に引き受けたテキストだ。“Forever Overhead”において、もしも両親が偶然顔を挙げて少年のことを見ていたら、少年は飛び込み台には向かわずに、「黒い

両目」に見られることはなかったかもしれない。¹² *On Earth* において、トレヴァーが父親から愛情を受けていたら、若くして死ぬことはなかったかもしれない。家族に見られていたら、嬉しかったかもしれない。たとえそれが一瞬のことでも、誰かに「見られること」で大きな喜びを感じる時は、確かにある。それは、われわれが身の回りにいる他者と関係を築きながら生きるために不可欠なことだ。そのような些細で偶然の「呼びかけ」をすることによって、共に生きる他者との関係において、われわれは倫理的たり得る。

引用文献

- “Ocean Vuong on War, Sexuality and Asian-American Identity | Amanpour and Company.” *YouTube*, uploaded by Amanpour and Company, 25 Dec. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=9OZIwsk9cAM>. Accessed Mar. 18.
- Song, Min Hyoung. “The Beauty of Men: Ocean Vuong’s ‘On Earth We’re Briefly Gorgeous.’” *Los Angeles Review of Books*, June. 24, 2019, <https://lareviewofbooks.org/article/the-beauty-of-men-ocean-vuong-s-on-earth-were-briefly-gorgeous/>. Accessed Mar. 18.
- Vuong, Ocean. *On Earth We’re Briefly Gorgeous*. Penguin, 2019.
- Wallace, David Foster. “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction.” *Review of Contemporary Fiction*, no. 13, vol. 2, 1993. pp. 151-84.
- . “Forever Overhead.” *Brief Interviews with Hideous Men*, 1999. Little, Brown, 2000. pp. 5-16.
- . *Infinite Jest*. 1996. Little, Brown, 2016.
- . “This is Water (Full Transcript and Audio).” *fs*, <https://fs.blog/2012/04/david-foster-wallace-this-is-water/>. Accessed Mar. 18.
- 東浩紀『ゲンロン0 観光客の哲学』株式会社ゲンロン, 2017年.
- 阿部重夫「訳者解説 唾者ウォレス——テニスの「モラリスト」」, デイヴィッド・フォスター・ウォレス『フェデラーの一瞬』阿部重夫訳, 河出書房新社, 2020年.

¹² 建築家、作家、音楽家、画家などの肩書を持つ坂口恭平が2020年に発表したスタジオ・アルバムは『永遠に頭上に』と題されている。2017年、坂口はウォレスの *Infinite Jest* の翻訳企画を立ち上げており、ウォレスからの影響を思わせる。自らが躁鬱病であることを公言する坂口は、電話番号 (090-8106-4666) を公開して自殺願望者からの電話を受け付けるという、自殺者をゼロにする活動「いのっち電話」を続けている。坂口の活動は、「死ぬ前の生」を全うする倫理に貫かれている。

マーシャル諸島のコミュニティ映画¹

——マイクロネシアの波を世界へ——

小杉 世

1. はじめに

マーシャル諸島の首都マジュロ (Majuro) のメインストリートにある大手雑貨店 EZ Price Mart の片隅に Microwave Films の映画の DVD シリーズがおかれている。2008 年に設立された Microwave Films は、監督・プロデューサーの Jack Niedenthal によれば「マイクロネシアの波」を意味する名称で、映画の最初には黒画面に水色のプロダクション名のロゴが現れ、文字のうねりに合わせて、波の音と電子レンジのチーンという音が流れる。海に囲まれたマイクロネシアのマーシャル諸島から新しい波（たとえ小さな波でも）を発信するという壮大な意図と、電子レンジから連想される日常性、マーシャル諸島の日常生活に密着した映画というイメージをあわせ持つこの名称は、Niedenthal の映画の真髄を表している。

Niedenthal が映画制作を始めたきっかけのひとつは、レンタルビデオ・コーナーの棚を見ていた 11 歳の息子が「どうしてマーシャル諸島には子供のための映画がないの？」と尋ねたことだという。² 棚に並んでいるのはハリウッドのアクション映画ばかりだったからだ。ペンシルベニア州生まれのアメリカ人 Jack Niedenthal³ は 1981 年に Peace Corps のボランティア隊員としてナム環礁 (Namu Atoll) に赴任し、1984 年から 1986 年には、冷戦期の核実験でビキニ環礁から強制移住となったマーシャル人たちの居住地であるキリ島 (Kili Island) の小学校で教鞭をとりながら、ビキニ自治体 (Bikini Council) と関わりをもち、1987 年から 2016 年まで、Kili/Bikini/Ejit のビキニ自治政府の渉外担当 (Trust Liaison) を務めた。ビキニアンであるマーシャル人女性と結婚して、2000 年にはマーシャル諸島政府から名誉市民権を付与され、現在はマジュロ郊外に在住している。マーシャル諸島政府機関と教育機関の職を経て、2019 年 1 月からは保健省 (Ministry of Health and Human Services) の要職につき、

¹ マーシャル諸島のコミュニティ映画の存在を知らせてくれた国立民族学博物館共同研究 (放射線影響をめぐる「当事者性」に関する学際的研究、2015 年 10 月～2019 年 3 月) の研究代表者、中原聖乃さんにお礼を申し上げたい。本稿は JSPS 科研費 (基盤 B、20H01245、代表: 松永京子) の助成を受けている。

² “Film Threat Interview in March of 2010 with Jack Niedenthal regarding Microwave Films and making movies in the Marshall Islands” <https://www.microwavefilms.org/FilmThreatInterview.pdf>.

³ Jack Niedenthal の経歴と作品情報は <https://www.microwavefilms.org/host.html> 参照。

現在は新型コロナウイルス感染症対策の最中である。⁴ 筆者が面会したのは、Niedenthal が保健省勤めとなって間もない 2019 年 3 月であった。⁵ ビキニ人のコミュニティが自らの親族でもある Niedenthal は、長らくビキニ自治政府のために働くなかで、マーシャル人の抱える健康問題の実態にふれ、保健省のポストをめぐるインタビューでは、最初の 1 問に対して、このポストへの並々ならぬ思い入れを 35 分間しゃべり通したという。

Microwave Films は、マーシャル諸島のきわめて日常的な生活と密着した映画を低コストで制作してきた。映画の制作に重要な役割を果たす共同監督者 Suzzane Chutaro は、マーシャル諸島で有名な沖縄からの日系人移民、具志忠太郎（核実験後のビキニ島への島民帰還の際に安全性に疑問を提示したことで知られる⁶）の孫の伴侶となったマーシャル人である。Niedenthal の息子たちや娘、孫たち、妻の親族が多く制作に関わっており、出演者たちはプロの俳優ではなく、それぞれに本業をもつアマチュアで、仕事や学校が終わったあとの時間と週末を最大限に利用して撮影と編集を行っている。スタジオがあるわけでもなく、町の建物や学校、Niedenthal 自身の住居など、実際の日常生活の場で、Niedenthal 自身と息子・娘が撮影している。⁷ 元ビキニ自治体長（ビキニ市長 Mayor of Bikini Atoll の称号で呼ばれる）で青少年のカヌー・プロジェクトを率いる Alson Kelen、マジュロのビキニ市庁舎 (Bikini Atoll Town Hall) の職員など、映画に描かれるコミュニティに深い関わりをもつ人々が俳優として登場し、映画中に何度も映る EZ Price Mart はじめ、商店やバーやカフェ、ホテル、教会、学校その他の公共の建物は、マジュロ、エジット島 (Ejit)、イバイ島 (Ebeye) に在住するマーシャル人たちが日常出入りする場所、目にする光景である。

メラネシアを例にとれば、1989 年にヴァヌアツ共和国の小さなコミュニティ・シアターから始まった Wan Smolbag Theatre は、現代のヴァヌアツ社会が抱える健康や環境の問題について啓蒙的な演劇や映画作品を制作し、障がい者や LGBTQI のグループ活動、環境運動、医療啓蒙活動を行い、とくに *Love Patrol* という英語の連続テレビドラマは国内のみならず、フィジー、ニュージーランドその他のオセアニア諸国において広く放映された。⁸ この劇団

⁴ 現在国境閉鎖中のマーシャル諸島ではクワジェリン島の米軍基地関係者 4 名を除き COVID-19 陽性者は出ていない (2021.4.19 時点) が、アメリカ在住マーシャル人コミュニティの感染者数と死者数の多さが報告されている (“COVID-19 Disparities Among Marshallese Pacific Islanders” *Preventing Chronic Disease*, vol. 18, January 7, 2021, DOI: <http://dx.doi.org/10.5888/pcd18.200407>). Niedenthal によれば、RMI 国内での 18 歳以上のワクチン接種は 2021 年 1 月から開始。4 月 19 日時点でのマジュロ環礁・クワジェリン環礁の都市部の 18 歳以上のワクチン接種完了率は 61%、4 月上旬からは離島でのワクチン接種も進んでいる (<https://www.facebook.com/rmimoh/>)。

⁵ 本稿で引用する Niedenthal の言葉は、とくに出典の表記のないものは、2019 年 3 月マジュロでの対面インタビューと論文執筆時における Niedenthal とのメールでの通信に基づく。

⁶ 前田哲男『棄民の群島——マイクロネシア被爆民の記録』時事通信社、1979 年、pp.205-209 参照。

⁷ Niedenthal によれば、病院以外はすべて実際の場で撮影している。*Lañinbwil's Gift* の Liki の弟の kemem パーティーは Niedenthal の初孫の kemem の際に撮影したという (kemem は 1 歳の誕生日を盛大に祝うマーシャル諸島の伝統的な習慣)。

⁸ Wan Smolbag Theatre については、小杉世「オセアニアにおける演劇とコミュニティ——ニュージーランド、フィジー、ヴァヌアツを中心に」『言語文化共同研究プロジェクト 2011：ポストコロニアル・フォーメーションズ VII』大阪大学大学院言語文化研究科、2012、pp.61-72 参照。

も戯曲の台本やスクリプトを書いているのは長年ヴァヌアツに在住するイギリス人 Jo Dorras であり、役者たちは地元のヴァヌアツ人である。

Wan Smolbag Theatre が 120 人を超える専属とアルバイトのスタッフ⁹からなる NGO として雇用も生み出しているのに対して、Microwave Films は、コミュニティ・シアターの概念に基づいたアマチュアのボランティアによる制作を行っている。¹⁰ マーシャル諸島で撮影された、マーシャル人の役者たちによる、マーシャル語（英語字幕付）の、マーシャル人のための映画であるが、同時にマーシャル諸島の外の世界にもその波を発信している。現在、マーシャル諸島の人口 53,158 人 (EPPSO 2011 Census) に対して、アメリカには 3 万人を超えるマーシャル人が在住するが、¹¹ Microwave Films の映画は、米国アーカンソー州やワシントン州、ハワイなど国外在住のマーシャル人コミュニティでも広く受容され、国外の映画祭などを通して、マーシャル人コミュニティの外の世界の観客にも共有されている。

マーシャル諸島で初めての長編映画となった Aaron Condon と Michael Cruz 監督の *Morning Comes So Soon* (2008) は、マーシャル人青年と中国人移民の少女との恋愛を描き、人種差別や青少年の自殺といった社会問題をとりあげて、マーシャル人青年の視点からマジロの日常を描いた作品と評されている。¹² Niedenthal の映画もまたマーシャル諸島の歴史と現在の諸問題を描いているが、人口の半分以上が 15 歳未満であるマーシャル諸島においては、もっと若い世代の子供たちも関わっていけるような映画の制作が必要であり、自分たちの文化や日常が映画にとりあげられる価値のあるものだと子供たちが知ることの意味は大きいと Niedenthal は考える。¹³

本稿では、Niedenthal の初期 3 部作におけるマーシャル諸島の伝説の扱いと社会的弱者に対するまなざし、そして、歴史的なテーマを扱いさまざまな賞を受賞した *Ainikien Jidjid ilo Boñ: The Sound of Crickets at Night* (2021)、気候変動をテーマとして国際的なメッセージを発した *Jilel: The Calling of the Shell* (2014) とその後の作品をとりあげ、¹⁴ マーシャル人のコミュニティのなかで共有される波、またその外へと伝わる波について考察する。

2. 初期 3 部作 : *Ña Noniep*, *Yokwe Bartowe*, *Lañinbwil's Gift*

初期 3 部作である *Ña Noniep: I Am the Good Fairy* (2009)、*Yokwe Bartowe* (2010)、*Lañinbwil's Gift* (2011) は、いずれもマジロが舞台である。共通して登場するいくつかの家族があり、

⁹ <https://www.wansmolbag.org/our-story/> (accessed 31 March 2021).

¹⁰ Film Threat Interview of March 2010, <https://www.microwavefilms.org/FilmThreatInterview.pdf>. ボランティアを基本とするが、収益が生じた場合は出演者に後で分配することもあるという。

¹¹ Kees van der Geest, et al., “Marshallese perspectives on migration in the context of climate change” *Migration, Environment and Climate Change: Policy Brief Series*, issue 1, vol. 5, July 2019, p.3. https://collections.unu.edu/eserv/UNU:7422/VanderGeest_etal_2019_Marshall_Islands.pdf.

¹² Greg Devorak, “Review: *Morning Comes So Soon* by Aaron Condon and Mike Cruz” *The Contemporary Pacific*, vol. 21, no. 2, 2009, pp. 404-406.

¹³ 脚注 10 参照。

¹⁴ Microwave Films の映画は HP (<https://www.microwavefilms.org/>) に掲載の Vimeo サイトから電子版の購入・レンタルが可能である。短編映画は Vimeo、YouTube で無料視聴ができる。

それぞれの話がつながっているため、この町に住む現実の家族の物語を覗いているかのような感覚を観客は覚える。呪詛をかける能力を持つことで町の人々から恐れられている呪術師 Lijimu が登場する初期3部作を Niedenthal は“Lijimu Trilogy”と呼ぶ。第1作と第3作は、マーシャル諸島の伝説の妖精 Noniep が活躍する物語であり、*Yokwe Bartowe* に登場する人の不幸を願う kwolej (Pacific golden plover=チドリ科の渡り鳥) の精や、*Lañinbwil's Gift* の妊婦にとりつく悪霊 Mejenkwaad など、超自然的な存在が物語の展開に重要な役割を果たしている。また、これらの作品には、幼い娘を亡くした悲しみから立ち直れない母親や、立派な息子を交通事故で亡くし、その深い悲しみゆえに理不尽な憎しみを心に抱く呪術師 Lijimu など、肉親の死がもたらす不幸がしばしば物語の核心にある。第1作ではその不幸のしがらみから、Lijimu と彼女が呪いをかけた少年 Liki を解放するのは、人助けの妖精 Noniep であり、第2作では、少女の死(行方不明)で崩壊した家庭を救うのは、呪詛ではなく人助けに呪術を使うことで心の平安を取り戻した Lijimu である。第3作では、Lijimu と Noniep の両者が問題の解決に関わっている。不幸に転落していく孤独な人間のまわりに Noniep が寄り添っており、家を勘当され、酒に酔う兄を、鳥に姿を変えられて見守る溺死したとされる妹、姿が見えなくなった少女の存在を感じ、時々その声を聴くように感じる幼い親友など、これらの作品には目に見えない存在が人間をとりまく状況が描かれる。呪術や超自然的な存在の介入によって物語が展開するが、そこに描かれるのは、抗えない力に翻弄される人間の生、人間の才能や知恵が個人のものでなく、世代から世代へ受け継がれていくこと、全く他人と思える存在と自分の運命がつながっていること、同じ力や能力が悪にも善にもなること、肉親の死が人の心にもたらす深い悲しみと不幸といった普遍的なテーマ、そして、行き場を失った青少年のアルコール依存などの社会問題である。

第1作 *Ña Noniep: I am the Good Fairy* の主人公は、Majuro Cooperate Schoolに通う13歳の優等生の少年 Liki とそのクラスメイトで歌をつくる才能に恵まれた少女 Miko である。2人は親友同士であったが、ある日、Miko の父親の運転する車が、Liki の父親が運転する大型トラックと衝突事故を起こし、Miko は両親と弟を亡くす。Miko の祖母である呪術師 Lijimu は、最愛の息子とその家族を失い、Liki の父親を憎み、Liki の生命を呪詛で奪おうとする。優等生だった Liki は精神状態が錯乱し、売店から盗んだ金でアルコールとタバコを買い、路上で泥酔状態で見つかり、その後も夜に家から抜け出しては錯乱状態で遠方まで夜通しさまよい歩く。人助けの妖精 Noniep は、Liki の家族を助けようと、毎日、魚をそっと戸口においていき、Liki のあとをついてまわるが、どうしてよいかわからない。Niedenthal の描く幼い妖精 Noniep は決して万能ではなく、同時に2人以上の人間に姿を見られると死んでしまうという弱みを持ち、Lijimu のような熟達した呪術師には力が及ばない。途方にくれた Noniep は、ヤシガニの精霊を呼び出して相談するが、ヤシガニは答えを教えるはくれず、Noniep は自らに与えられた知恵をめぐらせ、大人の世界の憎しみが絡んだ人間関係をときほぐす解決法を自分の力で考えなくてはならない。「マーシャル諸島で初めての子供のための映画」と Niedenthal が呼ぶこの作品は Noniep の成長物語でもあり、子供が能動的な役割

を担う映画となっている。Noniep は辛抱強く機会を待って Liki に姿を現し、若い 2 人の互いを思う愛情と孫娘に対する祖母 Lijimu の愛情を利用して、Lijimu を彼女の力の障地から引き離し、彼女のなかに巣くっていた憎しみの力から Lijimu を解放する。¹⁵

この作品は、2008 年に亡くなった 2 人のマーシャル人に捧げられている。マジュロの交通事故で重傷を負い 55 歳で亡くなったビキニ市長の Kataejar Jibas と、派兵先のイラクで亡くなった 26 歳のマーシャル人 Sgt. Solomon T. Sam である。ビキニ自治政府のために尽くした Kataejar Jibas の遺体が救急搬送先のフィリピンから戻ってきたときには、150 を超える車が空港から葬儀場の教会まで葬列をなしたという。¹⁶ もう 1 人の死者はアメリカのためにイラクで従軍したマーシャル人である。¹⁷ かつて核実験場として島を明け渡すことを要請されたビキニ環礁の島民たちはそれを「人類のため (for the good of mankind)」とみなすことを強いられたが、21 世紀にもマーシャル人たちはアメリカの定義する「正義」のために犠牲となっている。Lijimu が Liki とその家族に向ける理不尽な憎しみは、最愛の息子を亡くしたことの深い悲しみからくるものだが、人の心を蝕む恨みや憎しみや復讐は、決して解決や救いにならないことが、Lijimu の心の変化と解放を通して描かれる。

第 2 作の *Yokwe Bartowe* は、オープニングから流れるウクレレのメロディーと、哀調のある歌が映画の基調を形成している。¹⁸ 主人公の 20 歳の青年 Bartowe の母親は、溺死したとされるが遺体も見つからない幼い娘 Lijiamao (マーシャル語で鼻の意) の「死」を 1 年経っても受け入れられず、妹をちゃんと見守っていなかった Bartowe を責める。Bartowe はカレッジにも通わなくなり、酒に酔って家を勘当され、同じカレッジに通うガールフレンドの Kaila は Bartowe の子を身ごもっていたが、親戚のいる米国アーカンソー州に行ってしまう。Lijimu の家の前で、ギャングに殴られ倒れていた Bartowe を Lijimu が助け、鳥に姿を変えられ行方不明になっていた妹 Lijiamao を kwolej の精から解放して元の姿に戻し、Kaila を呪術の力でアーカンソー州から呼び戻す。

この映画では、前作では描かれなかった Lijimu の内面にも焦点があてられる。町の人たちから邪悪な老女と思われている Lijimu が交通事故で亡くした息子とその妻子の助けを求

¹⁵ 映画の設定では、Lijimu は自分の家の土地から離れると呪術の力が弱まる。

¹⁶ “The Life and Funeral of Hon. Bikinian Mayor Kataejar Jibas” ([https://www.bikiniatoll.com/Kataejar Jibas Memorial Page.html](https://www.bikiniatoll.com/Kataejar_Jibas_Memorial_Page.html)). Accessed 31 March 2021.

¹⁷ マーシャル諸島は合衆国との自由連合協定のもとにあり、マーシャル人はビザなしで米国に滞在し就労できる他、米軍に志願できる。多数のマーシャル人がイラク、アフガニスタンへ派兵されている (“Twelve New RMI Recruits Join the U.S. Army.” U.S. Embassy in the Republic of the Marshall Islands, <https://mh.usembassy.gov/twelve-new-rmi-recruits-join-the-u-s-army/>). Niedenthal によれば、高等教育を受ける経済的余裕のない多くのマーシャル人がアメリカの軍隊に志願するという。共同監督 Suzzane Chutaro の娘も米海軍に入隊している (Sgt. Tessa Watt, “Making History for Women and Marines at MCRD San Diego.” Defense Visual Information Distribution Service, 19 March 2021, <https://www.dvidshub.net/news/391886/making-history-women-and-marines-mcrd-san-diego>).

¹⁸ オープニングのマーシャル語の歌は、Niedenthal によれば「鳥のように自由に飛び立ちたい」という内容の歌詞であり、妹を失い酒に浸る Bartowe が海岸をさまようシーンで流れる哀調のあるマーシャル語の歌は「離れ離れになった恋人たちが互いに会いたくて天に飛び立ちたい」という内容の歌詞である。妹を失った（後に恋人も失う）Bartowe の心情と歌詞が重なる。

める声に今も苛まれていること、呪術の力を人助けに転じることで心の平安を見出しつつある過程¹⁹が描かれ、Lijimu の話を聞く Bartowe の表情には、愛する家族を失った者同士の共感があらわれている。Niedenthal が説明するように映画のタイトルの Iokwe はマーシャル語の挨拶の言葉であると同時に、人の置かれた状況に対する憐れみや悲しみを表す言葉でもあり、英語タイトルは “Poor Bartowe” である。人と人との出会い、他人の話に耳を傾けることで生まれる共感がテーマとなっている。Tom Brislin は Bartowe の置かれた状況 (“the despair of the loss of home and family” 590) を核実験で故郷を失った島民たちの歴史的なトラウマのメタファー (“a metaphor for the historical trauma of Bikinians and the people of Eniwetok and Rongelap” 590)²⁰と解するが、幼い少女を失った家族の悲しみは、マーシャル諸島の詩人 Kathy Jetñil-Kijiner の “Fishbone Hair” (白血病で亡くなった姪に捧げる詩) にも描かれるように、多くのマーシャル人が核被害を通して経験してきたものでもある。

Ńa Noniep と *Yokwe Bartowe* は、悲しみから再び希望を見出す家族の物語であるが、Niedenthal は 2019 年 12 月と 2020 年 3 月の Nuclear Victims’ Day に 2 作の無料視聴動画を公開している。²¹ マーシャル諸島では 2019 年にデング熱とインフルエンザが流行し、同年 11 月には 200 人のマーシャル人が洪水のために避難を余儀なくされたこと、2020 年 3 月には、周辺国で感染が拡大する新型コロナ対策も必要となり、そのような状況のなかで、マーシャル諸島の人々に喜びを届けたいというメッセージが添えられている。気候変動は海面上昇の問題だけでなく、洪水などの災害の多発によってデング熱などの感染症の流行をもたらすことを Niedenthal は指摘する。さらに現在の米国在住マーシャル人の COVID-19 による死亡率の高さは、基礎疾患をもつ人が多いことも関係する (注 4 文献参照) ことを考えれば、20 世紀以降のアメリカによる核軍事化がもたらした生活の変化の影響は大きい。²²

3 作目の *Lañinbwil’s Gift* は、1 作目に登場した天才少年 Liki と親友 Miko、2 作目に登場した Bartowe と恋人 Kaila の家族の話が絡んでおり、初期 3 部作のなかではプロットが最も複雑である。家族にも見放されて犬小屋のような小さな段ボール箱に住む知的障害をもつホームレスの少年 Lañinbwil と、第 1 作では脇役であった老人 Jacob との関係が物語の枠組みとなっている。Lañinbwil を見守り、ときどき食べ物を買ってやる Jacob は、少年だった頃、Lañinbwil のように知的障害があったが、Noniep に助けられ知恵を授かり、それを時期が来たら誰かに受け渡すという使命を負っている。Lañinbwil の所有物は、雑誌の付録の写真 (オバマ大統領の写真など) をぎっしり貼り付けたねぐらの段ボール箱、壊れた電話無線子機とレンズのない眼鏡のみで、彼は EZ Price Mart で店主に追い出されるまでテレビを見てい

¹⁹ 呪術師 Lijimu は教会に通うようになっている。この映画では Bartowe が何度も教会の十字架を見上げながら通り過ぎる場面があり、Bartowe は「今の自分には教会に居場所はない」と Lijimu に語る。「教会」は信仰の問題以上にコミュニティへの帰属の問題でもある。

²⁰ Tom Brislin, “Review: *Ainikien Jidjid ilo Boñ, Batmon vs Majuro, Jilel: The Calling of the Shell, Lañinbwil’s Gift, Ńa Noniep, Yokwe Bartowe.*” *The Contemporary Pacific*, vol. 31, no. 2, 2019, pp. 588-593. Rich Carr の映画評もある (*The Contemporary Pacific*, vol. 23, no. 2, 2011, pp. 544-548)。

²¹ <https://vimeo.com/376689803> および <https://www.youtube.com/watch?v=gsgSuhYurOA> 参照。

²² 中原聖乃研究ブログ「米国在住マーシャル人の深刻なコロナ感染状況について」2020.9 参照。

る。しばしば彼の脳裏には過去にテレビで見たと思われるアメリカの歴史や映画の断片（核実験の映像も含まれる）、彼自身の（あるいは他人の）記憶がジェットコースターのように駆け巡る。一方、アーカンソー州から戻り Bartowe の妻となった妊娠中の Kaila は、デーモン Mejenkwaad にとりつかれ、意識が戻らず弱っていく。Mejenkwaad は壊れた電話子機を通して Lañinbwil に接触し、Liki をしのご天才少年 Tao²³ に変身させて、Liki と Miko の仲を裂き、Lijimu の孫娘 Miko を破滅させようとする。自らの命を危険にさらして Bartowe を助ける Lijimu の働きで Kaila と Lañinbwil はデーモンから解放され、Lijimu も息を吹き返し、Noniep の導きで時が来たことを悟った Jacob は、Lañinbwil に自分のよき知恵を授け渡すと何も認識できなくなり、知恵と新しい生を授かった Lañinbwil は、Jacob の面倒をみる。

無関係に見える人間同士の生がつながっていることを描くこの映画には、社会的弱者に対するやさしいまなざしがみられる。また、この映画では、米国アーカンソー州などに移住した海外在住のマーシャル人の生活難についても Miko と Liki の会話を通してふれられる。Kaila にとりつくマーシャル諸島の伝説のデーモン Mejenkwaad（映画では Mejenkwar）は、赤子や人を食べる恐ろしい怪物として知られ、妊娠した女性を1人にすると Mejenkwaad になるという言い伝えがある。Kathy Jetñil-Kijiner が広島原爆ドームの前で録画した詩のパフォーマンス “Monster” は、自らの産後うつ病の体験に基づいて、jellyfish babies を生んだ核実験被爆者のマーシャル人女性たちの心情を想像し、Mejenkwaad の赤子を食べるという行為を赤子を胎内に戻そうとする行為と解している。²⁴ Niedenthal の映画では、マーシャル諸島の被爆の歴史との関連において Mejenkwaad の存在が扱われることはないが、「どうしてアメリカへ行かせたのか、妊婦を1人にしてはいけないのに」という Kaila を看病する老女の言葉は、拡大家族に見守られているマーシャル諸島での生活とアメリカでの移民生活の格差から生じる問題を示唆している。

3. *Ainikien Jidjid ilo Boñ: The Sound of Crickets at Night*

核実験でビキニ環礁から移住した家族が住むマジロ環礁エジット島を舞台として老人 Jebuki²⁵と孫娘 Kali の関係を描いた *Ainikien Jidjid ilo Boñ: The Sound of Crickets at Night* (2012) は、Microwave Films の円熟期の代表作である。この映画では、制作当時 Niedenthal の上司であったビキニ自治体長 Alson Kelen と共に Niedenthal 自身も重要な役割を演じている。主人公の少女 Kali とその妹 Mani は、実際にビキニアンの子供が演じており、祖父 Jebuki を演じるのは Niedenthal の妻の叔父である。エジット島の海岸に打ち上げられ、少女 Kali に発見されて George Bush と名づけられる記憶喪失のアメリア人（らしき男）を Niedenthal が演

²³ Tao はマーシャル諸島の伝説のトリックスター Etao (Letao) のように混乱をもたらす。

²⁴ 映像は <https://vimeo.com/224211868> 参照。Michelle Keown もこの詩に描かれるマーシャル諸島の女性のトラウマについて論じている。Keown, M 2019, “Waves of destruction: Nuclear imperialism and anti-nuclear protest in the indigenous literatures of the Pacific” *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 54, no. 5, pp. 585-600 (DOI: 10.1080/17449855.2018.1538660) pp. 594-595 参照。

²⁵ Jebuki と Lañinbwil は、ビキニ首長の系譜にある名前である。Jack Niedenthal, *For the Good of Mankind: A History of the People of Bikini and their Islands*, 2nd Edition, Bravo Publishing, 2013, p.14.

じ、その本当の姿（分身）であるビキニ環礁の伝説の Worejabato (Reef God) を Alson Kelen が演じている。Niedenthal は著書で、ビキニ人から聴き取ったビキニ環礁の伝説について記録しているが、この映画に登場する Worejabato と結合双生児 Kwelik と Kweiar の伝説もその例である。Niedenthal がキリ島で聴き取ったビキニ伝説によれば、Worejabato は邪悪な力や侵入者から島を守ってくれる精霊で、その力は島人からも恐れられている。マーシャル諸島がキリスト教化された後も、Worejabato の “medicinal power” は民間信仰のなかに生き続けているという。²⁶

この映画は核実験で故郷を失ったビキニ人の家族の物語である。²⁷ 主人公の少女 Kali と Mani の両親は顔を合わせると喧嘩ばかりで、姉妹は両親の喧嘩がはじまると家の外に出て、庭で祖父 Jebuki から亡くなった祖母の話、どうやって祖父母がエジット島へ来たのかを聞く。姉妹の父親はマジロ環礁から離れた米軍基地のあるクワジュリン島に現金収入を得るため働きに行くことになり、母親は Kali の妹の Mani を連れて親戚のいる米国アーカンソー州に行ってしまう。Kali はエジット島に残って祖父の面倒をみることになり、家族は離散する。心臓を患い命が長くないことを感じている Jebuki は、母親や妹と離れ離れになった Kali を案じ、アメリカへの渡航費を工面しようとするがうまく行かず、父親から授かった Worejabato の力を呼び出す薬を最後の頼みとして Kali の額に塗る。それによって Worejabato が身元不明の記憶喪失の男の姿となり、Jebuki と Kali の元へやってくる。Jebuki は故郷のビキニ島で最期を迎えることを願うが叶わず、Worejabato は Jebuki の死とひきかえに Kali を救い、離散した家族を呼び戻して、姉妹の両親のよりを戻させる。

Jebuki が Worejabato の言葉に従って、眠っている孫娘にそっと別れを告げ、早朝の埠頭へ向かう場面では、1946 年にビキニ環礁を離れたとき島民の Lore Kessibuki が作曲した歌 (Bikini Anthem として現在も歌い継がれている) が老人の声で歌われる。Niedenthal の一連の映画のなかで最も心に深く響く場面である。「寝床の枕に身を横たえても、故郷の島を思い、もはや私の心は休まることがない。抑えがたい思いにかられ、悲しみのあまり私はもう心臓の鼓動を感じられない。私の魂は遠くへさまよい、大きな潮の流れに身をゆだねる、そのときはじめて心は安らぐ。」²⁸ 映画の表題の「コオロギの音」は、故郷のビキニ島で子供のころ母親と一緒に聞いたコオロギの音で、Jebuki は苦しくなったとき、いつも心を落ち着



Andrew Jakeo . . . reluctant exile from Bikini who insisted on using his own canoe

PIM, Vol.49, No.11, p.11.

²⁶ 同上、pp. 17-23 参照。

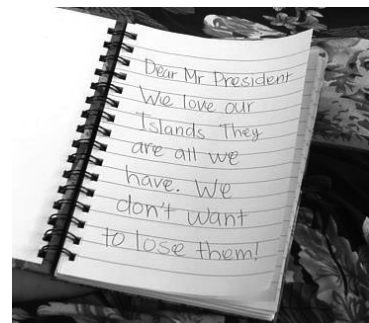
²⁷ Kali の祖父 Jebuki は Bikini→Rongerik→Kwajalein→Kili という強制移住のルートの後、ロンゲラップ島に移住し、そこで同じビキニ人の女性 (Kali の祖母) に会う。Kali の祖父母はブラボ実験のときロンゲラップで被爆し、祖母は甲状腺癌で亡くなったという設定である。ビキニ環礁からの強制移住については黒崎岳大「ビキニ人の現在——核実験補償をめぐる戦いと社会経済開発」『パシフィックウェイ』136号、太平洋諸島地域研究所、2010年8月、pp.4-19参照。

²⁸ 日本語訳筆者。マーシャル語と英語翻訳は <https://www.bikiniatoll.com/anthem.html> 参照。引用の日本語訳は、上記ウェブサイトの英語版ではなく、映画の字幕英語に基づく。

けるためにその音を思い出す。²⁹ 歌の歌詞のように遠い故郷を思う *Jebuki* は、夜明けに寢床を抜け出し、埠頭へ向かい、*Worejabato* が乗ってきたアウトリガー・カヌーを漕ぎ出す。埠頭を少し離れたところに浮かぶカヌーの上で *Jebuki* は息絶えているのが見つかる。カヌーを漕ぎ出す *Jebuki* の姿には、ビキニに帰還した島民が残留放射線の影響で健康を蝕まれていることが明らかになり、再び離島することになった 1978 年に、最後まで島を離れることを拒否していたビキニの老人 *Andrew Jakeo* がボートに乗らず、自分のアウトリガー・カヌーを漕ぎ出し、避難船に向かったという人々の記憶に残る出来事が重なる。*Andrew Jakeo* がカヌーでビキニ島から漕ぎ出した最後の島民³⁰ であったのに対し、*Jebuki* はカヌーでその遠い故郷ビキニ島への帰還をめざすかのように海に漕ぎ出す。

4. *Jilel: The Calling of the Shell*

気候変動をテーマとし、“A Global Warming Fairy Tale”と謳われる *Jilel: The Calling of the Shell* (2014) は、海辺の墓地を波が侵食するさまを少女 *Molina* が祖母と共に見つめる場面から始まる。祖母から魔法の貝殻を継承した *Molina* が、紆余曲折を経て、貝殻を取り戻し、合衆国大統領にメッセージを添えて貝殻を贈るという物語である。表題の *Jilel* (マーシャル語で螺貝) は、少女の祖母が首長であった先祖から受け継いだ魔法の力をもつ貝殻で、祖母は孫娘に *Jilel* を手渡し、貝殻がお前にその力を語ってくれると言い残して息を引き取る。



親友 *Samson* と一緒にタクシー業を営む *Molina* の兄 *Ketowate* (*Niedenthal* の息子が演じる) は、金目のものがないか家のなかを物色し、妹の部屋で見つけた貝殻を、祖母の形見であると知らずに、タバコ 4 本と引き換えに売ってしまう。貝殻を家から持ち出そうとした瞬間から、*Ketowate* はすべてのことがうまく行かなくなる。まず商売道具の車が、次に携帯電話が動かなくなり、魚も釣れない。恋人にも愛想をつかされた *Ketowate* は、喧嘩騒動で留置所へ入れられ、母親は失業した息子に教会の芝刈りのアルバイトを見つけるが芝刈り機も動かず、海岸の祖母の墓は大波で崩れてしまう。*Ketowate* はようやく貝殻を探そうと決意するが、貝殻はすでに次から次へと人の手に渡っている。この貝殻には人の所有欲をそそる力があり、*Molina* 以外の人間がそれを見て手にとり所有 (possess) すると魔力にかかり (possessed)、その人の所有する車が動かなくなり、家の電気が消える。³¹ 呪術師 *Lijimu* の助けで貝殻を取り戻した *Molina* は、手書きの手紙 (“Dear Mr President, We love our Islands. They are all we have. We don't want to lose them!”) (写真参照) を添えて貝殻を国際小包で米国大統領に贈る。貝殻は力を発揮して、全米が停電で車や交通機関は動かなくなり、さら

²⁹ ロングラップの西に大きな明るい光 (ブラボ実験の核爆発) を見た日の夜、母親と浜辺でコオロギの音を聞くが、その夜遅くに聞こえたのは人々の泣き声だけだったと *Jebuki* は語る。

³⁰ 前田哲男『棄民の群島』p.236 の *Andrew Jakeo* とアウトリガー・カヌーの写真を参照。

³¹ 呪術師 *Lijimu* も一瞬、貝殻 *Jilel* を手にとり魅了されるが、*Molina* が貝殻をホワイトハウスに送るのを助ける。

に魔法の波は世界に広がりマーシャル諸島にも届く。そして使命を果たした貝殻はやがて自ら Molina の手のなかに戻ってくる。この作品は Niedenthal が述べるように Fairy Tale に過ぎないが、貝殻の魔力で世界に広がる停電の波は、大量の温暖化ガスを排出する先進国のメトロポリスの中心から気候変動に対する取り組みがなされたら、その波は世界に広がるというメッセージのアレゴリーにもなっている。³²

Jilel: The Calling of the Shell は、2015年5月にハワイの Big Island Film Festival で Barbara Award を受賞し、同年8月の米国ワシントン州で開催された Columbia Gorge International Film Festival でも International Feature Award を受賞した。³³ 映画の最後には、マーシャル人の詩人 Kathy Jetñil-Kijiner の “Tell Them”³⁴ という詩のパフォーマンスが織り込まれている。この詩は、手製のバスケットにマーシャル諸島のイヤリングと手紙を入れてアメリカの友人たちに贈り、これを身につけて出かけ、人に尋ねられたら、それがマーシャル諸島からの贈り物であること、世界で最も優れた航海術を誇り、巨人のバスケットからこぼれた島々³⁵ であること、この諸島が現在、気候変動の影響にさらされ、海が島の墓地を侵食し、防波堤や私たちの家に押し寄せていること、私たちは島を去りたくはないこと、島を失うと何も残らないことをアメリカの友人たちに伝えてほしいという内容の手紙となっている。この詩はマーシャル諸島から米国在住のマーシャル人への行動を呼びかけるメッセージでもあり、自らマーシャル諸島の外の世界にメッセージを伝える詩人としての決意表明でもある。詩人の声を内包するこの映画は、マーシャル人コミュニティという枠組みを超えて、広く世界の人々にその声 (wave) を届けることに成功している。

2013年のグアム国際映画祭で受賞し、2019年の山形国際ドキュメンタリー映画祭でも上映された短編映画 *Zori* もまた、エコロジーに関連する作品だが、この短編では祖母と孫の少年の関係がテーマになっている。呪術師 Lijimu 役で知られる Netha Gideon が、この短編では普通の祖母役として登場する。寝坊してゴムぞうりを犬に持っていかれた少年が、ぞうりを見つけるまで帰ってきちゃいけないと祖母に叱られ、アイスクリームを買ってもらうため一日かけて歩き回り、ゴミを拾い集める清掃ボランティアをする。道路脇に落ちていたホイールカバーとモップの棒を古代戦士の盾と槍のように構えて、最後には使い古されたゴムぞうりを道端で見つけ、両手いっぱいゴミや拾い物を抱えて家に戻った少年が祖母を見あげるまなざしと、一生懸命働いた少年を愛情いっぱいの満面の笑顔で見つめる祖母のまなざしで映画は終わる。ものを大切にする精神とこわいけれども優しい祖母と少年との絆を描くこの作品は、日本人にもどこか懐かしい感じのする映画である。

³² Niedenthal は貝殻と DVD を在任中であつたオバマ大統領に贈つたが返事はなかつたという。

³³ ワシントン州での上演では 15~20 人の米国在住のマーシャル人を含む 120 人のアメリカ人の観客と熱心な質疑応答が交わされたという。“Jilel: The Calling of the Shell,” *The Marshall Islands Guide*, October 25, 2014 (<https://www.infomarshallislands.com/jilel-the-calling-of-the-shell/>).

³⁴ *Iep Jältok*, pp.64-67. Elizabeth M. DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene*, Duke UP, 2019 もこの詩を論じているが、映画 *Jilel* への言及はない。

³⁵ マーシャル諸島の伝説では島に食べ物を盗みに来た巨人が逃げるときにバスケットから落としたものが島々になったという。

5. *Batmon vs Majuro* とその後の短編映画

Batmon vs Majuro (2016) は Suzzane Chutaro がハワイに移住して Niedenthal との共同監督制作が終わった以降の映画である。Batmon 役を演じる Ben Debrun Wakefield は、マジュロ生まれのマーシャル人、ニュージーランドで中等教育を受け、マジュロの高等学校に進学し、台湾の國立交通大學 (National Chiao Tung University) に留学して、マーシャル諸島の National Energy Office の Deputy Director を務めている。この映画では Niedenthal 自身は前作 *Jilel* での Worejabato (Reef God) の分身という役柄とはうってかわって、Batmon が追跡する Catwoman の手下の Ghurlpower Gang の 1 人 (女性メイクのトランスジェンダーの運転手) を演じている。主人公の Batman ならぬ Batmon は、Catwoman に盗まれたバットコプターを取り戻すため、アメリカからマジュロにやってくるが、ことごとく追跡は失敗し、呪術師 Lijimu に助けられるという筋立てである。

アメリカのグローバル企業の莫大な資本と先端科学技術、極限まで鍛えた身体を駆使して悪党を懲らしめるハリウッド映画のヒーロー Batman とは対照的に、この映画の Batmon は、ふがないアンチヒーローである。空港到着時に 4 つのスーツケースが届かず、バットマントをはじめ、あらゆる装備品なしで力を発揮できず、町の子供たちにはからかわれ、その上、Ghurlpower Gang に財布を盗まれて、食べ物も買えない。たまたまタクシーで乗り合わせた呪術師の Lijimu は、無精ひげをはやしてバットマスクをかぶり汗だくで体臭を放つむさくるしい Batmon を「変な外国人」と思い、孫息子 Mook にマーシャル語で散々 Batmon の悪口をいうが、タクシーを降りがけに Batmon が飛行機のなかの特訓で覚えたマーシャル語で流暢に話すのを聞いて、どうもマーシャル人らしいのに気づく。その後 Batmon はパンノキ (breadfruit) の葉で覆面した Mook に町で窮地を救われるが、運動不足で肥満気味の Batmon は、4 階建ての建物の屋上まで階段を駆け上ると息切れし、足がもつれてほとんど歩くこともできない。Mook 少年にタクシー代を借りて、Ghurlpower Gang を追跡するが、マーシャル人のタクシー運転手は妻が携帯電話で用事を言いつけてくるたびに Batmon を路上において家に戻らなくてはならず、夜通し闘う Batman と違って、疲労困憊の Batmon は張り込みの途中でいつも眠ってしまい、何度も Ghurlpower Gang をとり逃す。町のカフェで再会した Lijimu がバットマントを渡してくれたおかげで少しは面目を取り戻すが、Batman の形状記憶型マントとちがって空を飛べるわけでもなく、Batmon のマントは見栄を切る道具に過ぎない。セレブ女性たちに囲まれているハリウッド映画の Batman とは対照的に、女性恐怖症の Batmon は、ビンゴゲームに興じるマーシャル人女性たちを見ると、会場に足を踏み入れることすらできず、マントをひるがえして退散してしまう。

Batmon 役はマーシャル人が演じているが、映画の冒頭では Batmon のエスニシティは明らかではなく、映画の進展のなかでマーシャル人化していく。この Batmon のキャラクターには、アメリカに移住したマーシャル人や海外在住のマーシャル人 2 世などの存在が重なる。アメリカの生活に慣れた (あるいはアメリカ生まれの) マーシャル人が帰郷したときに感じるカルチャーショックがほのめかされる。Batmon は少年 Mook に連れられて Lijimu

と対面し、バットマスクをぬいで本来の姿をさらして、助けを求める。Batmon は呪術師 Lijimu がスーパーマンより有能 (powerful) なことを認めるが、Lijimu はこの映画では、伝統的な方法ではなく、携帯電話のスカイプで謎のスピリット Bwiro Libre³⁶ を呼び出し、Bwiro Libre は Denny's で皿に山盛りのハワイ製パンケーキをほおぼりながら、MacBook の GPS でビッグデータを駆使し盗まれたバットコプターの位置を検索する（映像ではアップルのロゴが強調される）。荒唐無稽ではあるが、グローバルなアメリカ消費文化のなかにあるマーシャル諸島の日常を描いている。Batmon は、Microwave Films 制作の節電を呼びかける短編映画 *Energy Heroes* (2018) にも登場する。Batmon 役を演じているのはマーシャル諸島の National Energy Office の職員であり、子供たちと共に Batmon がよりよい未来のために闘うべき社会的正義のなかには climate justice の問題も含まれるだろう。

Batmon vs Majuro の続編である短編映画 *The Batkid of Monkubok* (2019) では、前作で独身だった Batmon はマーシャル人女性と結婚している。バットコプターで妻の実家のイバイ島に到着するが、早口のマーシャル語でまくし立てる妻とは喧嘩ばかりで、引退を決意した Batmon がホテルの路地裏のゴミ箱に捨てたバットマスクとバットマント、手袋の一式を、イバイ島の子供たちが見つけて、Batmon 顔負けのヒーロー Batkid になり、金を奪った悪ガキたちを懲らしめて、老人や婦人の手助けをする。Ebeye Hotel やスーパーマーケット、古い学校跡の廃墟など、イバイ島を訪ねたことがあればすぐに認識できる場所がこの短編映画でも登場する。Batkid になるマーシャル人少年は金持ちの息子だが、悪ガキたちに奪われたお金をとり戻すと、それを分配する。フェリーで 20 分のクワジェリン島の米軍基地で働くマーシャル人や米軍のミサイル実験場となったミッドコリドー地帯 (Mid-Atoll Corridor) からの強制移住者、核実験で故郷の島から移住したマーシャル人など、約 0.36 平方キロメートルの細長い島に 9,614 人 (EPPSO 2011 Census) を超えるマーシャル人が居住するイバイ島では、クワジェリン島の米軍の学校に孫を通わせている首長 (イロージ) の家族の立派な家もあれば、建て替えが計画されている古い住居群もあり、経済格差は大きい。

かつてはミッドコリドー地帯からの強制移住者の生活環境がとくに悪いことが問題になっていたが、³⁷ 現在は強制移住者地区のなかでも古い地区の居住者と、サイクロンで海側の居住の一部が被害を受けた後、新しく再建された地区に居住する家族の間でも、格差がある。筆者が 2019 年 3 月に訪問したイバイ島の学校で教えていた若い女性教員の父親はミッドコリドー地帯からの強制移住者 2 世で、クワジェリン島で技師としてよい給与を得ており、この新しく再建された居住地区に住んでいた。イバイ島では多くの家庭が週 2 回の公共の水道で提供される水を汲みにきており、クワジェリン島にフェリーで洗濯物をもっていく家族も多いが、新しい住居は水の供給も問題ないらしく、洗濯機が回っていた。³⁸ し

³⁶ Bwiro はパンノキの実を発酵させてつくるマーシャル諸島の伝統的な保存食。Bwiro Libre が好むのは bwiro でなくパンケーキである。Ŋa Noniep に Lijimu が bwiro をつくる場面がある。

³⁷ 中原聖乃・竹峰誠一郎『核時代のマーシャル諸島』凱風社、2013 年、p.149 参照。

³⁸ ミッドコリドー地帯からの強制移住者地区では自己負担は電気代のみで、区画内の住居に任意で手を加える場合は自己負担である。

かし、通りを挟んで向こう側には、家のなかにトイレのない古い住居群があり、道路沿いに設置された世帯ごとのコンクリート製トイレブースの集合棟の多くが機能していない。*The Batkid of Monkubok* の短編映画では、このようなイバイ島の詳しい光景は見えてこないが、Batkid とそのとりまきの少年たちとの間の社会的格差はその現実の一部である。

6. おわりに

以上みてきたように、Niedenthal はアメリカのグローバリゼーションの経済文化の影響を受けるマーシャル諸島の日常生活を描き、マーシャル諸島の核軍事化の現在も続く影響や、気候変動など、社会的なテーマを長編と短編の映画で問いかけ、国内のそして国外在住のマーシャル人コミュニティに、またその外の世界へ発信している。Niedenthal の映画に登場するマーシャル人家族は、物質的にめぐまれたアメリカ的な生活への志向と伝統的な価値のはざまにあり、映画には、社会的弱者や抗えない力に翻弄されて悲しみや苦悩を抱える個人に対するやさしいまなざしが見られる。アメリカ人でありながら、人生の半分以上をマーシャル諸島で生き、ビキニ環礁に出自をもつ人々とその子孫のコミュニティと深い関わりをもってきた Niedenthal の映画作品は、*Jilel* の制作に関するコメントで Niedenthal が述べたようにまさに「マーシャル諸島に対するラブレター」(注33 文献) であり、人種や民族、被害と加害の関係を超越して向き合う可能性を示唆している。

引用文献

- Ainikien Jidjid ilo Boñ: The Sound of Crickets at Night*. Directed by Jack Niedenthal and Suzzane Chutaro. Microwave Films, 2012.
- “Andrew Jakeo, the Reluctant Elder of Bikini Atoll.” *Pacific Island Monthly*, vol. 49, no. 11, 1 Nov. 1978, pp. 11, 20, <https://nla.gov.au:443/tarkine/nla.obj-335799066>. Accessed 31 March 2021.
- Batmon vs Majuro*. Directed by Jack Niedenthal and Suzzane Chutaro. Microwave Films, 2016.
- Energy Heroes*. Directed by Jack Niedenthal and Vivian Koroivulaono. Microwave Films, 2018.
- Jetñil-Kijiner, Kathy. *Iep Jältok: Poems from a Marshallese Daughter*. U of Arizona P, 2017.
- Jilel: The Calling of the Shell*. Directed by Jack Niedenthal and Suzzane Chutaro. Microwave Films, 2014.
- Lañinbwil's Gift*. Directed by Jack Niedenthal and Suzzane Chutaro. Microwave Films, 2011.
- Ña Noniep: I am the Good Fairy*. Directed by Jack Niedenthal and Suzzane Chutaro. Microwave Films, 2009.
- The Batkid of Monkubok*. Directed by Rolandson M. Samson and Jack Niedenthal. Microwave Films and Monkubok Productions, 2019, <https://vimeo.com/343968236>. Accessed 31 March 2021.
- Yokwe Bartowe*. Directed by Jack Niedenthal and Suzzane Chutaro. Microwave Films, 2010.
- Zori*. Directed by Jack Niedenthal and Suzzane Chutaro. Microwave Films, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=9QESPfd3pWw>. Accessed 31 March 2021.

執筆者紹介（掲載順）

| | |
|-------------------------|--|
| KIMURA, Shigeo（木村 茂雄） | 名古屋外国語大学現代国際学部教授 大阪大学大学院言語文化研究科名誉教授 |
| KITAI, Satoko（北井 聡子） | 大阪大学大学院言語文化研究科講師 |
| KUWAHARA, Takuya（桑原 拓也） | 大阪大学大学院言語文化研究科博士後期課程 |
| ISE, Yoshio（伊勢 芳夫） | 大阪大学大学院言語文化研究科教授 |
| OGURA, Eiji（小倉 永慈） | 名古屋外国語大学言語教育開発センター外国語担当専任講師 |
| KOSUGI, Sei（小杉 世） | 大阪大学大学院言語文化研究科准教授 |

言語文化共同研究プロジェクト 2020

Cultural Formation Studies III

2021年 5月31日 発行

編集発行者 大阪大学大学院言語文化研究科