The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	Cultural Formation Studies IV　(冊子)
Author(s)	
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2022, 2021
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/88349
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

言語文化共同研究プロジェクト２０２１

Cultural Formation Studies Ⅳ

小　杉　　世
木　村　茂　雄
小　倉　永　慈
桑　原　拓　也

大阪大学大学院言語文化研究科

２０２２

言語文化共同研究プロジェクト２０２１

Cultural Formation Studies Ⅳ

小　杉　　世
木　村　茂　雄
小　倉　永　慈
桑　原　拓　也

大阪大学大学院言語文化研究科

２０２２

目　　次

木村茂雄
小杉世　はじめに ---------- 1

小倉永慈　「論者の意図の誤謬」試論
——ローティ、スピヴァク、ウォレス、あるいは、代弁＝表象することの謙虚さ—— ---------- 5

桑原拓也　プロセス・ライティング・フィクションの試み
——オートフィクションとメタフィクションの理論について—— -- 17

小杉世　Indra Sinha の *Animal's People* とボパール、水俣、太平洋核実験
——地上60センチの目線で見た世界—— ---------- 27

はじめに

１．*Cultural Formation Studies* Ⅳ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 2021 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、その時々の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ほかならない。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。

２．2021 年度の CFS の活動

CFS の研究会は従来、原則として毎月の最終土曜日に開催してきたが、今年度も新型コロナの影響が続くなか、Zoom で 4 回のみの開催となった。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。

2021 年度の最初の研究会は、昨年度からの継続で、ジュディス・バトラー（Judith Butler）とガヤトリ・スピヴァク（Gayatri Chakravorty Spivak）の「対談」である *Who Sings the Nation-State?* を取り上げ、2 回目以降はグローバリゼーション論の入門書である Jan Nederveen Pieterse の *Globalization and Culture: Global Mélange* (Fourth Edition) 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. 2021 年 5 月 15 日
   Judith Butler & Gayatri Chakravorty Spivak, *Who Sings the Nation-State?* Seagull Books, 2010.
   pp. 60-90.　桑原拓也
   pp. 90-120. 木村茂雄（名古屋外国語大学）
2. 2021 年 9 月 4 日
   Jan Nederveen Pieterse, *Globalization and Culture: Global Mélange* (Fourth Edition). Rowman & Littlefield, 2019.
   pp. 7-20. Chapter 1 “What is Culture?” 小倉永慈（名古屋外国語大学）
   pp. 21-39. Chapter 2 “Globalization: Consensus and Controversies” 村上八重子
3. 2022 年 1 月 8 日
   Jan Nederveen Pieterse, *Globalization and Culture: Global Mélange* (Fourth Edition). .
   pp. 41-57. Chapter 3 “Globalization and Human Integration” 古東佐知子（神戸女学院大学）
   pp. 59-80. Chapter 4 “Globalization and Culture” 松本ユキ（近畿大学）
4. 2022 年 3 月 26 日
   Jan Nederveen Pieterse, *Globalization and Culture: Global Mélange* (Fourth Edition).
   pp. 81-111. Chapter 5 “Globalization as Hybridization” 石倉綾乃
   pp. 113-142. Chapter 6 “Hybridity, So What?” 安保夏絵

３．本研究会の来し方、行く末（木村）

前にも述べたように、本研究会は 1996 年に開始された「カルチュラル・スタディーズ・サークル (CSC)」を出発点としている。いまの院生の会員の多くが生まれる前のことだ。ちなみにその当時は、1950 年台のイギリスでレイモンド・ウィリアムズなどにより創始されたカルチュラル・スタディーズが、アメリカやオーストラリア、そして日本にも飛び火して、大きなブームを巻き起こしていた。CSC で最初に取り上げたのも、アメリカで開催された国際学会をもとに編集された *Cultural Studies* (Routledge, 1992) という論集だった。40 編の論考を収めた 700 ページを超えるこの本を完読したあと、1958 年出版のレイモンド・ウィリアムズの出世作 *Culture and Society* に向かっていったことを覚えている。

これは「流行に乗った」といえなくもないだろう。じっさい、学外の聴衆も呼び込んだ「オープン CSC」なるシンポジウムを 2 回ほど企画し、かなりの活況を呈したことなども懐かしい。一方、この時期は、言語文化研究科が発足してから数年後のことで、この新しい研究科の教育研究の方向性を模索していた時期でもあった。いわゆる「伝統的」な文学研究をどのように捉え直していくかという問題意識を、研究科の若手教員が共有していたことも CSC 発足の背景にあったのだ。

私事になるが、新しい文学研究という面でそのころ私が取り組みはじめていたのがポストコロニアル文学だった。この分野の古典的なガイドブック *Empire Writes Back* (Routledge, 1989) を『ポストコロニアルの文学』（木村茂雄訳、青土社）として翻訳刊行したのが 1998 年であり、2004 年には、CSC のメンバーをおもな執筆者とする『ポストコロニアル文学の現在』（木村茂雄編、晃洋書房）を刊行した。2005 年度からは、研究会の名称も「ポストコロニアル・フォーメーションズ」と改めて活動をつづけた。その成果のひとつが、2010 年に刊行された『英語文学の越境―ポストコロニアル／カルチュラル・スタディーズの視点から―』（木村茂雄・山田雄三編著、英宝社）である。同書には、CSC と「ポストコロニアル・フォーメーションズ」の研究報告書を初出とする 10 編の論考が収められている。その執筆者の顔触れは、言語文化研究科の教員が 4 名、その院生と元院生が 6 名だった。

この本の出版から 12 年後の現在、研究会は Cultural Formation Studies (CFS) と改称され、新しいメンバーも次々と迎えてきた。私（木村）は 2 年前に言語文化研究科を退職したが、本年 4 月には、この研究科自体も文学研究科と統合することになっている。しかし、私たちの研究会にとって、このような組織改変はさほど重要なことではないだろう。じっさい、新しいメンバーも増えたいま、『英語文学の越境』の続編にあたる書物を編纂しようという話も持ち上がっている。実現可能かどうかは断言できないが、『現代文化の冒険』という仮のタイトルで、CSC から現在にいたる研究会のメンバーを中心に執筆者を募っているところである。

レイモンド・ウィリアムズの代表的なエッセイのひとつである “Culture is Ordinary” が発表されたのは、*Culture and Society* と同年の 1958 年のことだった。この比較的短いエッセイのなかで、彼は “Culture is ordinary” というフレーズを 7 回も繰り返している。またウィリアムズは、“Learning is ordinary”、“Education is ordinary” とも主張する。そして、“ordinary

people” や “ordinary experience” の只中に「文化」を位置づけ直そうとする。この “ordinary” という言葉のニュアンスはなかなか難しいが、ウィリアムズがいいたいのは、ひとつには、文化とはケンブリッジ大学の教員や学生などのエリートのものではなく、彼の故郷に住む労働者など「普通の」人びとのものだということである。また、文化とは特別なものではなく「日常的な」ものだという意味もそこには込められている。ただし、ウィリアムズのいう「日常的な文化」は「ルーティーン」ではない。重要なのは、それがつねに広げられたり成長したりするものだという点であり、“expansion” や “growth” という言葉も、彼はこのエッセイのキーワードとして繰り返し用いている。還暦をだいぶ過ぎてから大学や住居を移し、新しい日常を迎えた私も、どのようにしたら自分を広げたり成長させたりすることができるのか、自問することの多い日々である。

４．2021 年度をふりかえって（小杉）

今年度もまたコロナ禍の影響でオンラインによる研究会を継続することになった。2000 年度に言語文化研究科で始まった言語文化共同研究プロジェクトは 20 年を超えて継続されたが、今回は冊子体での発行が最後になること、また 4 月から言語文化研究科と文学研究科が新しく統合して人文学研究科となることから、ひとつの節目を迎える締めくくりの年となる。RA 付のプロジェクトは、年度末までに冊子体で発行という事情から、多くのメンバーにとって、最も多忙な時期の執筆入稿となり、さまざまな事情で執筆を予定していたが、断念することになったメンバーもいた。本数は少なくなったが、言語文化研究科の名称で発行する最後の号として、長年この共同研究を支えてくださった方々にお届けし、来年度からの新たなスタートに備えたい。

この共同研究プロジェクトは、さまざまな関わり方のメンバーの貢献に支えられている。今年度も Zoom でのオンライン開催の研究会に継続して参加し活発な議論を支えてくださった教員、修了生、院生の皆さまに感謝する。懇親会でお酒を飲みながら、議論をするというような習慣が、もう遠い昔のことのように思えるようになってしまったコロナ禍の昨今、この 2 年間で私たちの生活のあり方は大きく変わらざるを得なかった。パンデミックを通して見えてきた新しい可能性と、また浮彫になった社会的格差や世界システムのあり方は、文学文化研究を行う我々に重要な視座を与えてくれる。

対面でさまざまな研究活動を再び行えるときが早く来ることを願う。最後に RA の王立珺さんにもお礼を申し上げたい。

木 村　茂 雄
小 杉　世

「論者の意図の誤謬」試論

――ローティ、スピヴァク、ウォレス、あるいは、代弁＝表象することの謙虚さ――

小 倉　永 慈

１．代弁＝表象することの謙虚さ

テクストの作者の意図と、その解釈に関して、ロラン・バルトによる「作者の死」(1967)、それに対する応答として書かれた、ミシェル・フーコーによる「作者とは何か」(1969) に先立つ記念碑的な論文として挙げられるのは、1949 年に W・K・ウィムザットとモンロー・ビアズリーによって提出された「意図の誤謬 (“The Intentional Fallacy”) 」である。同論文で宣言される「意図の誤謬」は、その後の文学研究や文芸批評における参照点となったことは間違い無く、その影響力は計り知れない。文学テクストの作者の意図を問題とする際には、「意図の誤謬」が頻繁に参照される。

ウィムザットとビアズリーは、作者の自伝的な記録――例えば私的な手紙や、伝記的な証言――は、文学テクストを解釈するための証拠にしてはならないと主張する。なぜなら詩は、公的な領域のみで評価されるべきものであるから。「意図の誤謬」において、作者の意図は、徹底的に退けられる。作者の意図に踏み込まないことで、テクストの背景にある作者の思惑が参照点や基準にはなりえず、論者による「自由な」議論が期待される、というわけだ。その後、バルトによる「作者の死」によって、テクストが作者の手から解放され、テクストが自律性を獲得するとともに、「読者の復権」が唱えられた。以後、多くの論者は、自身の読みの立場＝イズム (-ism) を前提にして文学テクストを批評することに、いわば正当性が与えられたと感じたのではないだろうか。[1] テクストの作者の意図を問わず、テクストの自律性を共通認識とすることによって、論者による自由な議論が後押しされた。

もちろん、「意図の誤謬」に関しては、数多くの議論がなされているが、ここで改めて「意図の誤謬」の是非を論じることはしない。[2] 本論文の関心は、テクストの自律性の名において、論者の意図が不問にされたのではないか、という点に集約される。

---

[1] バルトによる「読者」概念については、より慎重に検討されなければならないだろう。ここでは、バルトのテクストの厳密さより、いわばパッケージ化されて流布した「作者の死」概念と、その一般理解が広まったことの影響を念頭に置いている。

[2] 「意図の誤謬」に対する有名は批判としては、E・D・ハーシュによる *Validity in Interpretation* (1967) が挙げられる。ハーシュを引き継いだ批判的な議論としては、ゲリー・アイスミンガー (Gary Iseminger) 編 *Intention & Interpretation* (1992) を参照。

2021 年度の CFS 研究会では、ヤン・ネーデルフェーン・ピーエンスによる *Globalization and Culture: Global Mélange* (2019) を題材とした。序論において、「異種混淆性 (hybridity)」をキーワードとしてグローバリゼーションと文化について論じることの前提に、彼のアイデンティティー・ポリティクスがあることが語られる。

> *We* [the family] are Eurasians and hybrid in a genealogical and existential sense. This is not a matter choice or preference but a just so circumstance. It happens to be a matter of reflection because my work is social science. My family history then is steeped in the history of western expansion, colonialism, and intercontinental migration. I don't mention this because I think it is unusual but rather because I think it is common; one way or another, *we* are all migrants. (Pieterse 4; 強調筆者)

「私たち (we)」の範囲は、どこからどこまでなのか。上記の引用における、最初と最後の「私たち」の指示内容は、明らかに拡大している。「私たち＝論者の家族」が「地政学的かつ実存的な見地からみて異種混淆」だという最初のセンテンスから、「私たちは皆、移民である」という最後のセンテンスに向けて、「私たち」の指示内容は「普遍性＝コモン」を獲得する。本書において主張される「異種混淆性」とは、論者の出自と属性に多くを負っている。だからこそ、それを批判することには、いささか居心地の悪さを覚える。自らのアイデンティティを根拠とする当事者の語りに対する批判は、語りの根拠であるアイデンティティそのものに対する批判だと受け止められかねないからだ。

アイデンティティ・ポリティクスに根ざす傾向にあるポストコロニアル研究やカルチュラル・スタディーズにおいて、「私たち」の普遍化は、しばしば無批判になされる。しかし、このような文脈における「私たち」とは、一体誰を指すのか。あるいは、どこまでが「私たち」で、どこからがそこに含まれないのか。「私たちは皆、移民である」という主張は、歴史的なスパンで我々のルーツを探るならば、「正しい」のかもしれない。しかし、普遍的な「私たち」という表現によって包摂しようとする試みは、同時に、「自分は移民ではない！」と拒否反応を示す人たちを排除している。

普遍的な「私たち」の指示内容について極めて自覚的だったのが、哲学者のリチャード・ローティである。1993 年にオックスフォード大学で開かれたアムネスティ講演「人権、理性、感情 (“Human Rights, Rationality, and Sentimentality”)」において、ローティは、ヨーロッパ文化に根ざしたリベラリズムを普遍的なものとする考えを退ける。

> Outside the circle of post-Enlightenment European culture, the circle of relatively safe and secure people who have been manipulating one another's sentiments for two hundred years, most people are simply unable to understand why membership in a biological species is supposed to suffice for membership in a moral community. This is not because they are insufficiently rational. It is, typically, because they live in a world in which it would be just too risky—indeed, would often be insanely

> dangerous—to let one's sense of moral community stretch beyond one's family, clan, or tribe. ("Human Rights" 178)

欧米のリベラルな、普遍的な「私たち」は、恣意的であるばかりか、そこに含まれない他者を包摂することができない。しかし、普遍的な「正しさ」を説くことが不可能である一方で、他者の痛みを想像することの必要性は「普遍的」である。そこでローティは「感情教育」、つまりは、知識によって「普遍性」を植え付けるのではなく、感情的な動機付けを主題化する。主著『偶然性、アイロニー、連帯 (*Contingency, Irony, and Solidarity*)』(1989) では、その一見すると矛盾した態度こそが、リベラル・アイロニストの要であるとローティは結論付ける。

> The self-doubt seems to me the characteristic mark of the first epoch in human history in which large numbers of people have become able to separate the question "Do you believe and desire what we believe and desire?" from the question "Are you suffering?" In my jargon, this is the ability to distinguish the question of whether you and I share the same final vocabulary from the question of whether you are in pain. Distinguishing these questions makes it possible to distinguish public from private questions, questions about pain from questions about the point of human life, the domain of the liberal from the domain of the ironist. It thus makes it possible for a single person to be both. (*Contingency* 198)

普遍的な「正しさ」を説くのではなく、個別の、「苦しいですか？」という私的な呼びかけに徹すること。そうすることでしか、他者の痛みを想像するという、「普遍的」に必要な行為をすることはできない。それがアイロニストの戦略であり、リベラリストでありながらアイロニストであること、すなわち「1 人の人間がその両方になる (a single person to be both)」ことは可能であるばかりか、そのようなプラグマティックな態度をもつことでしか、「私たち」の範囲を拡大することも、「私たち」に含まれることのない他者を尊重することも、絶対にできない。

そこから敷衍して考えるならば、文学テクストを読むとき、恣意的な「私たち」の主義＝イズムに依拠して、「私たち」の範囲をやみくもに広げようとする包摂の戦略は、テクストの他者性を排除することにつながる。私はその状況を、「論者の意図の誤謬 (The Critics' Intentional Fallacy)」と名付けたい。ピーエンスによる、普遍的な「私たち」というアイデンティティ・ポリティクスを確認した通り、「論者の意図の誤謬」とは、論者自身のアイデンティティが、自説と同一視されていたり、自説の根拠とされていたりすることによって、論者の意図が不問にされている状況を指す。

「意図の誤謬」以後の批評において、テクストの自律性の名のもと、恣意的な「私たち」の主義＝イズムを前提とした批評は後押しされてきた。しかし、普遍的なリベラリズムが

あり得ないことと同様に、普遍的な「私たち」もまた、あり得ない。文学研究や文芸批評の場において、ある文学テクストが読まれている状況を改めて批判的に考察することは、論者が文学テクストを代弁＝表象 (representation) する行為そのものを問い直すことになり、「論者の意図の誤謬」と呼ぶべき状況から脱することにつながるだろう。そのような問題意識のもと、本稿は、先に確認したリチャード・ローティの思想を起点として、批評家のガヤトリ・C・スピヴァクと、作家のデイヴィッド・フォスター・ウォレスに共通する、「代弁＝表象することの謙虚さ」と呼ぶべきパターンについて議論する。3 人の論者による同時代（1990 年年頃）の批評テクストは、論者としての立場を超えて、同じ「私語り」のパターンで結ばれる。[3]

文芸批評家のミチコ・カクタニは、客観的真実が信頼を失うポスト・トゥルース現象の背景にポストモダニズムの理論があるとして批判するが、その文脈で、学術論文における「個人的な証言 (personal testimony)」や「自身の立ち位置 (positioning)」などの「私語り」があったと指摘する (70)。[4] 論者自身の人種やジェンダーについての但し書きが、客観的事実への信頼を低下させることに寄与するとカクタニは批判的である。しかし、本稿は、「アイデンティティ・ポリティクスに基づいた私語り」と「自己批判的でプラグマティックな私語り」を明確に区別して、前者を批判し、後者を擁護する。それらの議論は一貫して、文学研究や文芸批評の場において、「論者の意図の誤謬」を問い直すことを促すだろう。

本稿において、representation には慣例通り「代弁＝表象」の訳語を当てるが、スピヴァクが「サバルタンは語ることができるか (“Can the Subaltern Speak?”)」(1988) において “Two senses of representation are being run together: representation as ‘speaking for,’ as in politics, and representation as ‘re-presentation,’ as in art or philosophy” (275) と述べていることに倣い、前者の「代弁」を「政治的に代弁すること」の意味で、後者の「表象」を「美的に表象すること」の意味で、両者を区別する。

２．論者なら「語ることができる」のか？

マルキストであり、フェミニストである批評家のガヤトリ・C・スピヴァクは、代弁＝表象することに対して、あるいは、自らの主義＝イズムに対して、極めて自己批判的な論者である。「論者の意図の誤謬」を考えるために、ここからは、スピヴァクによる有名な論文「サバルタンは語ることができるか」を参照する。同論文においてスピヴァクが問題とするのは、物語作家によって代弁＝表象されたテクスト自体というよりも、論者による代弁＝表象行為である。本稿においては、論者の責任＝応答可能性 (responsibility)、反アイデンティティ・ポリティクス、語れないこと、の 3 点を確認する。

---

[3] 出版年順に並べると、スピヴァクによる「サバルタンは語ることができるか」(1988)、ローティによる『偶然性、アイロニー、連帯』(1989)、そしてウォレスによる『ラップという現象』(1990) となる。

[4] ポストモダニズムに対して、筆者はカクタニとは明確に立場を異にしているが、それについては稿を改める。

まずは、スピヴァクのいう論者の責任＝応答可能性について確認する。彼女の批判の矛先は、ミシェル・フーコーとジル・ドゥルーズによる対談「知識人と権力」(1977) に向けられる。大衆はもはや代弁＝表象される必要はないという 2 人の対話に対し、スピヴァクはそれを論者の責任放棄だとして、痛烈に批判する。スピヴァクは、大衆が自らを代弁できるという知識人の言明こそが、「透明な批評」であると喝破したのである。その上で、論者の批評家の責任＝応答可能性について主張する。

> Further, the intellectuals, who are neither of these S/subjects, become transparent in the relay race, for they merely report on the nonrepresented subject and analyze (without analyzing) the workings of (the unnamed Subject irreducibly presupposed by) power and desire. (Spivak 279)

> One responsibility of the critic might be to read and write so that the impossibility of such interested individualistic refusals of the institutional privileges of power bestowed on the subject is taken seriously. … I add to Said's analysis the notion of the surreptitious subject of power and desire marked by the transparency of the intellectual. (同上 280)

「大衆は自らを語ることができる」という知識人による代弁＝表象は、知識人が「透明な存在」となって、「表象されない主体について報告し、権力や欲望の働きを、（分析することなく）「分析」している」。スピヴァクはこのように、アイロニカルに診断を下す。そのことを踏まえ、論者の責任＝応答可能性とは、「読み、書くことによって、主体に与えられた権力の制度的特権に対し、利害のある個人による拒絶が不可能であるということを、真剣に捉えられるようにする」ことだという。これは非常に難解な表現であるが、その直後に「知識人たちの透明性によって示された、権力と欲望の、影に隠れてこそこそと立ち振る舞う主体」と言い換えられており、こちらは比較的わかりやすい。つまり、「サバルタンは語ることができない」と結論付けるスピヴァクにとって、「大衆は語ることができる」という知識人の言葉は、自身を「透明化」することによって免責する、いわば責任放棄である。論者が「読み、書くこと」とは、常に既に利害のある関係において、自分のことを棚に上げて、高みの見物をするのではなく、同じ土俵に立って物申さなければならないということだ。

しかし、それはアイデンティティ・ポリティクスの推奨ではない。むしろ、スピヴァクは明確に反アイデンティティ・ポリティクスの立場である。本論文においてインドの寡婦殉死（未亡人が焼身自殺をすること）について触れるスピヴァクであるが、自身のルーツとしてのインドに言及することについて、言及している。

> My Indian example could thus be seen as a nostalgic investigation of the lost roots of my own identity. Yet even as I know that one cannot freely enter the thickets of "motivations," I would

> maintain that my chief project is to point out the positivist-idealist variety of such nostalgia. I turn to Indian material because, in the absence of advanced disciplinary training, that accident of birth and education has provided me with a *sense* of the historical canvas, a hold on some of the pertinent languages that are useful tools for a *bricoleur*, especially when armed with the Marxist skepticism of concrete experience as the final arbiter and a critique of disciplinary formations. Yet the Indian case cannot be taken as representative of all countries, nations, cultures, and the like that may be invoked as the Other of Europe as Self. (同上 281; 強調原文)

スピヴァクが母国インドを参照するのは、彼女がたまたまそこで生まれ、たまたまそこで教育を受けたという、主体形成における「偶然性 (accident)」を避けて通ることができないからだ。「偶然性」を引き受けることは、「最後の審判としての経験」や、「学問形成を完了すること」への批判につながる。この態度は、リチャード・ローティが「最後の語彙 (the final vocabulary)」を否定する素振りと多くを共有する。最終的な審判、あるいは、最後の語彙をもって対象を語る（代弁＝表象する）ことができるという態度に対して、徹底的に疑いの目を持つこと。だからこそ、語る対象に対して、批評家は常にプラグマティックな態度で挑まなければならない。それが偶然性を引き受ける論者の倫理――学問形成が完了することはあり得ず、常に未完了であると弁えること――であるはずだ。

スピヴァクの論者としての自意識は、先のピーエンスによる「私たちは皆、移民である」というアイデンティティ・ポリティクスからは、明らかに一線を画している。ルーツとしてのインドに関する語りが、「自己としてのヨーロッパに対する他者」のような、紋切り型のヨーロッパ中心主義批判に堕すことはない。他者を「私たち」の枠組みに素朴に包摂すること、あるいは、他者の意識を素朴に代弁＝表象することは、絶対にできない。そのことは、“When we come to the concomitant question of the consciousness of the subaltern, the notion of what the work *cannot* say becomes important” (同上 287; 強調原文) というように、「言えないことこそが重要」という意識にも見出すことができる。さらに、“Here are subsistence farmers, unorganized peasant labor, the tribals, and the communities of zero workers on the street or in the countryside. To confront them is not to represent (*vertreten*) them but to learn to represent (*darstellen*) ourselves” (同上 288-89) というように、大衆＝他者に出会うこととは、かれらを「政治的に代弁すること (*vertreten*)」ではなく、自らを「美的に表象すること (*darstellen*) を学ぶこと」なのである。ここで、前章であらかじめ引用していた通り、スピヴァクが代弁＝表象 (representation) における「代弁」と「表象」を明確に区別していたことが思い出される。他者を代弁する営みは、論者自身を表象することと不可分であり、自己表象なき他者の代弁はあり得ない。素朴なアイデンティティ・ポリティクスに陥るのではなく、自分の立ち位置・前提を絶え間なく、プラグマティックに問い直すことでしか、論者は語ることができない。語れないことを自覚する謙虚さを、スピヴァクは問うている。

SNS で誰でも「語ることができる」現在、スピヴァクの「語ることができない」という

二者択一ではない問題系は黙殺されている。かたやフェイクニュースや陰謀論、かたや行き過ぎたポリティカル・コレクトネスやアイデンティティ・ポリティクスで、合意形成を目指すことなく対立し合う SNS 空間においては、そのような「わかりにくさ」は許されない。論文の最後を、スピヴァクは “The subaltern cannot speak. ... Representation has not withered away” (同上 308) と締めくくる。当事者が「語ることができる」と素朴に信じることは、知識人への信頼を低下させ（反知性主義）、右派左派を問わずポピュリズムを招く。そのことが自明となった現在において、「サバルタンは語ることができないが、代弁＝表象はいまだ衰えてはいない」というスピヴァクの結論に、私はある種のエリート主義の肯定を見出す。当事者も論者も「語ることはできない」と弁えつつ、それでもプラグマティックに語ろうとすることの狭間に――絶え間ない自己批判と、代弁＝表象の間との、終わることのない往復に――身を置くこと。論者であるならば、その緊張関係に身を起きながら、代弁＝表象を続けるしかない。それがエリートの責務であるはずだ。その不可欠なプロセスを無視することこそが、本稿が主張する「論者の意図の誤謬」である。

３．白人ヤッピーが黒人ラッパーを語る資格

アメリカの白人男性作家デイヴィッド・フォスター・ウォレスはエッセイの旗手としても知られているが、キャリア初期のマーク・コステロとの共著『ラップという現象 (*Signifying Rappers*) 』 (1990) が議論の俎上に載ることは少ない。[5] ここでは、『ラップという現象』が、「サバルタンは語ることができるか」から導き出した「絶え間ない自己批判と、代弁＝表象の間との、終わることのない往復」を実践する批評テクストであることを示す。

本書は 3 つの章で構成されているが、第 1 章は「資格 (Entitlement)」である。白人である彼らが、果たして黒人によるラップを語る「資格」があるのか。なぜなら、シリアスなラップとは、“No question that serious rap is, and is very self-consciously, music by urban blacks about same to and for same” (Wallace and Costello 24-25) とあるように、「黒人による、黒人についての、黒人のためのラップ」に他ならないからだ。シリアスなラップにおいて、自分たち白人は蚊帳の外に置かれる。それどころか、 “Serious rap’s a musical movement that seems to revile whites as a group or Establishment and simply to ignore their possibility as distinct individuals” (同上 25) というように、白人はひとかたまりにされて罵倒され、個別の存在は完全に無視されている。第 1 章「資格」のウォレスのパートは、“Please know we’re very sensitive to this question: what business have two white yuppies [Wallace and Costello] trying to do a sampler on rap?” (同上 21) という、「白人ヤッピーが黒人ラッパーを語る資格があるのか」という代弁＝表象する主体に対する問題提起によって、幕を開ける。

客観的なラップ分析の体裁を成すことが不可能であることを弁えているからこそ、ラッ

[5] タラ・モリッシー (Tara Morrissey) とルーカス・トンプソン (Lucas Thompson) による “‘The Rare White at the Window’: A Reappraisal of Mark Costello and David Foster Wallace’s *Signifying Rappers*” (2015) を参照。

プについて語ることについて語るという、再帰的な語りは必然だ。「黒人による、黒人についての、黒人のためのラップ」という「閉じた文化」は、部外者による客観的な分析を寄せ付けない。だからこそ、“Our point of departure, essay-wise, was always less what we knew than what we felt, listening; less what we liked than why” (同上 24) というように、それについての知識をひけらかすことを禁欲しつつ、「自分たちがどう感じ、何に心を惹かれるのか」という点を探求することに徹する、自己批判的な語りであるしかない。その前提の元で、白人にとってのラップの特異さとは、“For the white, behind his transparent cultural impediment, though, the Hard rap begins in mood to resemble something more like temblor, epiclesis, prophecy: it’s not like good old corporate popular art, whose job was simply to remind us of what we already know … but all from the other side of a chasm we feel glad, if liberal-guilty, is there” (同上 32-33) というように、日常生活からの隔たりにあるという。白人にとってのラップは、これまで享受してきたエンターテインメントとは全く異なる「向こう側」のものだからこそ、「リベラルな罪悪感を感じながら享楽する」対象である。ラップは、自分たち白人に向けられたものではない。でも、そこには何か、崇高さがある。でも、自分たち白人は蚊帳の外で・・・という無限の再帰性。「リベラルな罪悪感を感じながら享楽する」こととは、このように説明できるだろう。

「向こう側」のラップを覗き見る行為は、列車の中から窓越しに街を観光することに、あるいは、テレビの画面上に映る「現実」を見ることに似ている。

> So an easy analysis, through the fast train’s glass, of rap as the latest occasion for the postliberal and highly vicarious guilt we find as exhilarating as it is necessary—that we like to play voyeur, play at being kept, for once, truly outside; it assuages, makes us think what’s inside that torn-down world refers to us in no way, abides here decayed because Meant To, the pain of the snarling faces the raps exit no more relevant or real than the cathode guts of Our own biggest window. The white illusion of ‘authenticity’ as a signpost to equity, the sameness-in-indifference of ’80s P.R.: Let Ghetto Be Ghetto, from the train. (同上 76)

「列車の中」あるいは「テレビ画面 (the cathode guts of Our own biggest window) のこちら側」という安全地帯からラップを「鑑賞する＝論じる」ことは、覗き見趣味の文化研究に直結する。[6] なぜなら、その時の「鑑賞者＝論者」は、荒廃した世界と直接関わることなく「鑑賞する＝論じる」ことができるからだ。そうではなく、「その列車から降りてみろ」とウォレスは言う。

---

[6] ウォレスがテレビについて論じたエッセイ “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction” (1993) を参照。自身もテレビ中毒となったウォレスは、1 日に何時間も、テレビの画面越しに疑似的な現実を見る行為に警鐘を鳴らしている。本項で触れた「無限の再帰性」は、主著 *Infinite Jest* (1996) の主要テーマとなっているが、それについては稿を改める。

> Except but now here's what's neat: Step out, even just for a moment, and it turns out that this time it isn't the train that's moving, it's the gutted landscape of rap itself; and the 'ruins' that are its home and raison aren't nearly the static archeology they seem, they themselves are moving, arranging themselves, becoming something no less bombed-out or dire but now somehow intended from within, a hegemony that matters, a self-conscious apposition, moving into expression, into Awareness, 'thriving' culturally somehow, copulating even; so that what had looked from the moving glass to be a place's and people's past-in-present reveals itself now a ruined totem to total presence—a separate, unequal, Other place-and-time, exploding outward. (同上 76-77)

列車から降りた途端、動いていたのは自分自身ではなく、「風景」の方だと気が付く。それほどに、ラップを取り巻く文化現象は常に変化を続けているのであり、「自分たちとは離れていて、対等ではない、外側に向かって爆発する「大文字の他者」の場所と時間」であるからだ。流動的な文化現象を目の前にして、不動点からそれを観測し、語ることは許されない。覗き見趣味の文化研究にならないために、ウォレスは論じる対象の「内部」に足を踏み入れ、白人ヤッピーには黒人ラッパーを語る資格などないと弁えながら、それでもプラグマティックに語ろうとするのである。

ウォレスは「白人にとって (For the white)」という語り口調であったが、これもまた、アイデンティティ・ポリティクスとは区別されるべきだろう。つまり、「白人にとって」は、持論の根拠ではなく、知りうる・語りうる限界を弁えているという謙虚さの表明と読むべきだ。これは、リチャード・ローティが自称するリベラル・アイロニストの立場とも似ている。リベラリストとしての自らの立場を常に相対化しながら、それを普遍化するのではなく、個別の、私的な「呼びかけ」に徹する彼の立場は、スピヴァクとウォレスと同じパターンを有する。スピヴァクの場合、何かを代弁＝表象するときに、「政治的に代弁すること」ではなく、自らを「美的に表象することを学ぶこと」を説く。ウォレスの場合、白人ヤッピーには黒人ラッパーを語る資格などないと弁えつつ、それでも白人にとってのラップを語る。これが、論者としてのローティ、スピヴァク、そしてウォレスに通底する、「絶え間ない自己批判と、代弁＝表象の間との、終わることのない往復」を実践する姿勢だ。

４．論者の意図の誤謬

エーリッヒ・アウエルバッハの『ミメーシス (*Mimesis)*』(1946) につけられた副題は、「ヨーロッパ文学における現実表象 (*The Representation of Reality in Western Literature*)」である。アウエルバッハは「芸術における模倣 (mimesis)」を「表象 (representation)」と言い換えており、現実を映すリアリズム小説や、人の意識を映すモダニズム小説を評価する。つまり、文学テクストは、任意の何かを模倣＝表象しているからこそ、文学テクストたりえる。そのことを踏まえれば、それを対象とする文学研究者・文芸批評家の仕事は、代弁＝表象を再び代弁＝表象する作業である。論者が文学テクストについて語るとき、常に、この二重

の代弁＝表象 (Re-representation) のプロセスが存在する。

その自明のプロセス自体が問われることは稀だろう。論者は、「このテクストは〇〇を代弁＝表象している」と論じることはあっても、「私がこのテクストを〇〇と代弁＝表象する」とは、普通は論じない。マルクス主義批評であれば、例えば小説の作中人物が従事する仕事や経済状況が、特定の階級を代弁＝表象していると論じる。一見すると、そこに主観が入り込む余地はないように思われる。しかし、これまでの議論を踏まえるならば、前者の「このテクストは〇〇を代弁＝表象している」という語り方に、客観性・中立性を認めることはできない。それは、「論者の意図の誤謬」である。なぜなら、テクストは常に何かを代弁＝表象するものであり、論者がそれについて語ることは、論者による二重の代弁＝表象 (Re-representation) に他ならないからだ。なおかつ、何かについて語ることは、語る主体を問い直すことであり、その無限の再帰性から逃れることはできないからだ。後者の「私がこのテクストを〇〇と代弁＝表象する」という論者の意図を抜きにしては、論者による代弁＝表象は成立し得ない。だからこそ、客観性・中立性を装った批評に対して、論者の意図を、私は粘り強く問いたい。

文学研究者・文芸批評家が何かについて語る時、代弁＝表象の主体は、対象の文学テクストではなく、他でもない論者自身である。その逃れようのない事実を目の前にして、ローティ、スピヴァク、ウォレスら論者たちは、「絶え間ない自己批判と、代弁＝表象の間との、終わることのない往復」を実践してきたことを、本稿は示した。論者が代弁＝表象の主体である以上、透明な批評はあり得ない。普遍的な「私たち」があり得ないことと同様に。「論者の意図の誤謬」から脱するために、アイデンティティ・ポリティクスに陥ることのない、自己批判と謙虚さが必要だ。代弁＝表象における主体の位置と姿勢の表明は、テクストの読みの根拠ではなく、テクストへのコミットメントにおける、私的な意思表示でしかあり得ない。それは、語ることと語れないことを弁える、謙虚さの表明でなければならない。

引用文献

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature.* Translated by Willard R. Trask, 1946, Princeton UP, 2013.

Barthes, Roland. “The Death of the Author.” *Image-Music-Text,* Translated by Stephen Heath, 1978, pp. 142–48.

Foucault, Michel. “Intellectuals and Power.” *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews,* Translated by Donald F. Bouchard and Sherry Simon, Cornell UP, 1977, pp. 205–17.

---. “What is the Author?” *Aesthetics, Methods, and Epistemology,* edited by Paul Rabinow, Translated by Robert Hurley and Others, The New Press, 1998.

Hirsh, E.D. *Validity in Interpretation.* Yale UP, 1967.

Iseminger, Gary editor. *Intention & Interpretation.* Temple UP, 1992.

Kakutani, Michiko. *The Death of Truth*. William Collins, 2018.

Morrissey, Tara, and Lucas Thompson. "'The Rare White at the Window': A Reappraisal of Mark Costello and David Foster Wallace's *Signifying Rappers.*" *Journal of American Studies,* 2015, pp. 77–97.

Pieterse, Jan Nederveen. *Globalization and Culture: Global Mélange.* 4th ed., Rowman & Littlefield Publishers, 2019.

Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge UP, 1989.

---. "Human Rights, Rationality, and Sentimentality." *Truth and Progress: Philosophical Papers,* Cambridge UP, 1998, pp. 167–85.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, U of Illinois P, 1988, pp. 271–323.

Wallace, David Foster. "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction." *Review of Contemporary Fiction*, no. 13, vol. 2, 1993, pp. 151–84.

Wallace, David Foster, and Mark Costello. *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present.* 1989, Back Bay Books, 2013.

Wimsatt Jr., W. K. and M. C. Beardsley. "The Intentional Fallacy." *The Sewanee Review,* no. 3, vol. 54, 1946, pp. 468–88.

プロセス・ライティング・フィクションの試み

――オートフィクションとメタフィクションの理論について――

桑 原　拓 也

１．プロセス・ライティング・フィクションについて

本論文では、オートフィクションとメタフィクションの目的の差異を検討し、そのうえで、作家がオートフィクションで試みる実験性について論じる。現在の研究では、狭義では作品内の語り手が作者と同一の名をもち、かつ伝記的な事実が一致する場合にオートフィクションに区分されるが、広義では匿名の語り手であったとしても、伝記的な事実が作者と部分的に一致している場合でもオートフィクションとみなされうる。私がはじめに論じることは、オートフィクションがメタフィクションと形式的な特徴を共有しており、さらにしばしば両者が混同されている、ということである。そのため、私はまずオートフィクションとメタフィクションの間の形式的差異を明らかにしたうえで、本論文で取り上げる 3 作品に共通する、作品が誕生する過程を書く行為とその目的について明らかにする。

オートフィクションに関する研究はしばしば Philippe Lejeune による “Autobiographical Pact” を参照するが、ここではメタフィクションとの差異に焦点を当てるため、Alison Gibbons らによる論文 “Reality Beckons” を参照しながら議論を進める。Gibbons らは、Marie-Laure Ryan による論文 “Postmodern and Doctrine of Panfictionality” における “the crisis of the dichotomy [between fiction and nonfiction] is due to the expansion of fiction at the expense of nonfiction” (165) という一文を引用し、フィクションと事実の境界線が消失しつつあることを示す。そのうえで、Ruth Ozeki による小説 *A Tale for the Time Being* を取り上げる。この小説ではアメリカに住む Ruth が日本に住む Nao の日記を拾う場面から始まり、作品は Ruth の一人称の語りと Nao の日記の内容が交互に展開される。Gibbons らは、この語りが “This repetition is a typically postmodernist self-referential device, foregrounding the constructedness *of* the fiction *within* the fiction” (178 強調原文) であると指摘している。続けて、語りの手法について、 “Rather than alienate readers from the fictional world, the effect is to make the fictional world *feel* more real”(178 強調原文) と主張する。そのため、“*A Tale for the Time Being* adopts both autofictional and metafictional strategies” (180) であると指摘する。よって、Ruth Ozeki によるこの小説は、メタフィクション的な側面とオートフィクション的な性質を兼ね備えることで、読者のより強い共感を引き出すことができると結論づける。

オートフィクションとメタフィクションの間に、作家的な自意識が共通項としてある限り、両者の差異を明確にすることは困難な試みである。しかし、この 2 つのフィクション形式について考える場合、メタフィクションが、現実を写し出す鏡であると考えられてきた伝統的なリアリズムの虚構性を告発することで、読者にフィクションが虚構の産物であることを認識させる一方で、オートフィクションは作者と語り手の心的な距離を限りなく近接させることにより、作中の出来事が現実に起きたと読者に認識させることに重きを置くという差異がある。[1] この差異が決定的に重要であるのは、メタフィクションがフィクションの虚構性を際立たせる一方で、オートフィクションはフィクションとノンフィクションの境界を曖昧にするためである。つまり、両者は作家的な自意識の強調という点で共通するが、その目的は大きく異なっている。

しかし、実際的な批評において、オートフィクションとメタフィクションの差異はしばしば見落とされる傾向にある。例えば、Majorie Worthington はポスト・トゥルースとオートフィクションの関係についての論文で、オートフィクションは “the constant reference to the ‘actual’ writer outside the text” (6) を特徴とするという。テクスト外の実在的な作者に対する言及の例として、Bret Easton Ellis の *American Psycho* と *Lunar Park* を取り上げ、後者の作中登場人物の Ellis によって前者が批判されていると述べる—— “the autofictional novel [*Lunar Park*] thereby allows for the insertion of authorial interpretation, but under the cover of the author-character, rather than the author himself” (10)。確かにオートフィクションは作者と作中の語り手の近接性を強調することにより、実際の作者が物語を語っているように見せることができる。しかし、これは Paul Auster や Philip Roth、David Foster Wallace といった作家たちが使用する語りの技法との間にどのような差異が生じるのか、つまり、ポストモダン的なメタフィクションにおける語り手の介入と何が異なるのか、という問題を生むことになる。オートフィクションとメタフィクションの目的は大きく異なるが、両者の語りの方法や特徴はしばしば混同されている。

オートフィクションが物語外部の作者と登場人物の作者についてのメタ的な言及を常に含むものならば、それはおそらくメタフィクションの一形態であり、オートフィクションに固有の特徴は失われてしまう。Gérard Genette が指摘するように、前提として、オートフィクションはフィクションの一形式であるため、作者と作中の語り手が名前と伝記的特徴を共有していたとしても、フィクションである以上、私たちはその二者は別の存在だと言わざるをえない—— “For let us recall that what defines narrative identity is not numerical identity in the eyes of the state, but the author’s serious adherence to a narrative whose veracity he assumes”

[1] Patricia Waugh は、メタフィクションの試みは “What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers” (18) であると述べる。さらに、フィクションが作る世界は虚構であることを “the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’” (18) と続けている。

(68)。[2] しかし、物語外の作者と登場人物の作者についての混同は、オートフィクションの研究でしばしば起きている。そこで私は、オートフィクションの形式は、メモワールやノンフィクションといった事実的な物語言説の枠内ではなく、むしろメタフィクションの発展と応用であると仮定して議論を進める。オートフィクションの作品は、語り手が現実と作中に共時的に存在すると示すことにより、現実との近接性を高め、読者を作品世界に引き込むことを意図し、より強い共感を引き出す可能性を持つ。その過程で、オートフィクションの作品は、メタフィクション的な一人称の自意識的な語りを応用することで、語りの方法論を拡張している。この方法論的な実践を明らかにするため、私は、Ben Lerner による *10:04* (2014)、Aleksandar Hemon による *The Lazarus Project* (2008)、Valeria Luiselli による *Lost Children Archive* (2019)を取り上げ、それぞれの作品で再現される架空の創作過程について論じる。

本論文で取り上げる 3 作品は、語り手が自身の創作過程や執筆に至る経緯を述べており、それが作品そのものの骨子になっている。こうした作品の形式を、本論文ではプロセス・ライティング・フィクションと呼ぶ。プロセス・ライティングは本来、教育の場で教員が学習者と執筆の過程を共有することで、最終的に作品を書くプロセスを指導するという意味で使用される。ここでは教員と学習者の関係性を応用し、作家が作品創作のプロセスを提示することにより、読者が擬似的な創作風景を体験することをプロセス・ライティング・フィクションと定義する。この 3 作品では、語り手が自らの創作過程と向き合い、ときに解説し、ときに否定するプロセスが書き込まれている。語り手が創作のプロセスをメタフィクション的に語るのはいかなる効果があるのか。あるいは、書くことの試みを提示することは、既存のストーリーテリングと何が異なっているのか。こうした疑問に対して、私は、語り手自身の存在の不安と語りの対象に対する責任を取り上げて論じる。

２．現実の不在、未来の存在——Ben Lerner, *10:04*

Ben Lerner の *10:04* は、Teju Cole の *Open City* などと同様に、フラヌール小説と呼べる特徴をもつ。フラヌール小説では、語り手が街中を遊歩し、街の象徴的な風景などを切り口に、街そのものや地域、国の歴史のみならず、語り手自身や家族、第三者の記憶や回想を語る形式をとる。Ben Lerner と Teju Cole の作品には一人称の語り手が登場し、彼らは作者と伝記的特徴を共有している。特に、*10:04* の語り手は Ben であることから、オートフィクションの形式的な特徴は備えている。そして、オートフィクション的なフラヌール小説において最も重要であることは、作中で作家が試みる遊歩と語りが既存の文学作品における常識を裏切っていることである。Pieter Vermeulen は、一般的な小説の特徴として、平凡な

[2] Genette は、作者・語り手・作中人物の関係において、作者と語り手が等号で結ばれる場合は事実的な言説を作り出すとしているが、その場合でも “nothing prevents a narrator who is duly and deliberately identified with the author by an onomastic feature” (74) と述べる。ここで Genette は、オートフィクションの本質的特徴には触れず、この三角形の例外にあることのみを示している。よって、オートフィクションにおいて作者と語り手の完全な切り分けは難しい場合もある。

日常を変化させ発展させることにより、情動的な揺らぎをもたらすとしているが、その一方でフラヌール小説はこうした変化を起こさないという点で文学の伝統に挑戦的であると指摘する―― “Stories in which nothing happens, therefore, or in which a character refuses to be transformed, constitute massive challenges to the meaning-making mandate of the novel” (6)。[3] *10:04* で Lerner が実践することは、メタフィクション的な構成や語りの人称の変更を用いることで、自らの存在的な揺らぎ、ひいてはこの世界の存在的な揺らぎを、能動的に浮かび上がらせることである。多くの小説を構成する中心的な要素としての物語の動きを極端に抑えることにより、語り手が抱える存在的な不安を提示している。

この作品は、メタフィクション的な仕掛けが用いられていること、さらに終盤で読者に二人称で語りかけることから、New Sincerity の小説であるとしばしば論じられる。New Sincerity には様々な定義があるが、ここでは Adam Kelly が David Foster Wallace の *Infinite Jest* を分析した際に使用した概念を念頭においている。Kelly によると、New Sincerity は、ポストモダン的なアイロニーやシニシズムから逃れようとする作家の試みである (whether you have really managed to escape narcissism, solipsism, irony and insincerity; 146)。作家は読者に対して誠実で対話的なアプローチを行うが、その成否の判断は読者に委ねられているため、作家は自らの誠実な意図の成否を知ることはできない。言い換えると、決定不可能で答えのない対話に自らを導くことでもある―― “In Wallace’s terms, the greatest terror, but also the only true relief, is the passive decision to relinquish the self to the judgment of the other, and the fiction of the New Sincerity is thus structured and informed by this dialogic appeal to the reader’s attestation and judgment” (145)。Jacqueline O’Dell は、*10:04* に読者との対話的なアプローチを見出し、さらに作中で言及される新自由主義的な考えとの共通点を探っている―― “New Sincerity and neoliberalism are both ‘new,’ sharing an interest in temporality that is crucial to understanding how *10:04*’s repetitions attempt to trouble the connections between sincerity and the market” (3)。また、Alexandra Effe は、作中で繰り返される未来への言及と読者への語りかけを、New Sincerity の実践であると考え、作品が実際の現実世界を変える可能性について論じている―― “*10:04*’s performative claim to be a fictional world that is or becomes real reveals the power of fiction to assert effects strong enough to be visible and felt in reality” (752)。しかし、たとえ *10:04* に “I’ll work my way from irony to sincerity” (4) というセンテンスがあったとしても、Lerner 自身がインタビューで “Most of us start from that position of irony now and what I wanted to do…was move towards something like sincerity” (Interview) と語っていたとしても、その言葉を字義的に解釈し、批評することは難しい。なぜなら、こうした議論は、Lerner が *10:04* で用いたオートフィクション的な実験と実践を、フィクションと現実の架橋という、繰り返されてきた議論に位置づけてしまうことになるためである。

---

[3] Ben Lerner や Teju Cole のように、文学・文化理論を活用し、作品内で意識的に使用する作家は、Nicholas Dames が言うところの Theory Generation であるため、彼らの文学の伝統への挑戦も意図的であるかもしれない―― “Theory, it turns out, might be most interesting not when it changes the form of fiction, but when it becomes an uneasy part of fiction’s *content*” (159 強調原文)。

こうしたある種のユートピア的な議論よりも、むしろこの作品で書かれていることは、より実際的で実存的な現在の問題である。語り手は映画 *Back to the Future* と Jules Bastien-Lepage の絵画 *Joan of Arc* を比較し、前者の手は過去の不在に、後者の手は存在に飲み込まれていると語る。映画の Marty は自らの過去を消したことで、手が消えていくため、不在に飲み込まれる一方、絵画に描かれる Joan of Arc は現在の状態から、未来の聖母になるため、未来のあるべき存在に飲み込まれる。ここで注目すべきは、*Back to the Future* が映画の中で示した、未来に対する主体的な関与の可能性ではなく、自身の存在が消えてゆく危うさを強調している点である。この作品に通底しているのは、主体的に選択可能な未来の存在の危うさであり、現在の自らの主体位置すらも曖昧な語り手の姿の提示である。

こうした未来への危うさは、公的な領域と私的な領域に分けられている。例えば、語り手は、ブロントサウルスが実在しなかったことや気候変動、資本主義的な社会の持続性について危惧する。また、語り手は自身の心臓の血管の致死的な肥大を通して、自らの生命の危機を感じている。さらに、語り手は、友人の女性 Alex の人工授精に協力するが、子どもが生まれたとしても彼の役割は不安定であることを自覚する―― “But I hadn’t really decided if I was prepared to be a donor or a father, especially since Alex and I were still trying to figure out how much I’d be merely the former or the latter” (91)。父親とドナーの曖昧さは、作中でも度々繰り返される。語り手は Alex との話し合いで “whether I’m a donor or a father” (136) と語り、さらに Alex の母との会話で “‘She [Alex] can’t decide if she wants her kid to have a father.’ I felt my presence flicker” (201) と述べる。この作品を形成する漠然とした不安の雰囲気は、公的で地球規模にも及ぶ未来の危機を背景に、語り手自身の未来に対する私的な不信感によって醸成される。

この不安感に対して語り手が行うことは、自らの創作過程を記録することである。作品を通して、語り手は自身の短編小説を発展させた 2 作目の長編小説に取り組んでいるが、作品の完成は作中で提示されない。*Back to the Future* における未来は全てが順調に進んだ未来であるが、*10:04* ではブロントサウルスの不在やチャレンジャー号の墜落といった未来の不安定さに焦点を当てている。そのため、*10:04* の中で語り手が書いているものは、未来を変えるための作品ではなく、むしろ現在の日常を記録するための作品である。 2 つのハリケーンという自然災害を背景に、語り手の危うげだが、確かな実存を提示する。そこには介入可能な未来も過去も存在せず、ただ現在だけが連なる場である。

３．同一化と責任――Aleksandar Hemon, *The Lazarus Project*

Aleksandar Hemon による *The Lazarus Project* は、作者によく似た語り手 Vladimir Brik が、1908 年にシカゴで銃殺されたユダヤ人 Lazarus Averbuch の足跡をたどる過程を描いた作品である。この作品で Hemon は、Lazarus の生涯を伝記的に語っていくのではなく、2008 年のシカゴから東欧へ向かう Brik と、1908 年に東欧からシカゴに移住し銃殺された Lazarus を交錯させ、並行して語ることで、時空間を超えた同質性を暴き出している。この作品で、

Brik は Hemon と伝記的事実を多くの点で共有している。Brik は旧ユーゴスラビア（現在のボスニア）出身のライターであり、作品の冒頭で、ある社交パーティーで Lazarus について執筆するための助成金を得る場面がある。作者 Hemon もボスニア出身であり、さらに *The Lazarus Project* を執筆するにあたり、Guggenheim Fellowship と MacArthur Foundation の助成を受けている (*The Lazarus Project* 294)。さらに、作中で Brik の東欧への旅に同行する写真家 Ahmed Rora は、Hemon の友人の写真家 Velibor Božović をモデルにしているうえに、作中に挿入される写真は、彼が個人的に撮影した写真と *Chicago Daily News* に掲載された Lazarus の報道写真である。こうした歴史的な資料や Hemon の伝記的事実が投影されていることは、この作品における事実と虚構の関係性が曖昧であることを示している。

この作品は、伝記的事実や史実が反映されていたとしても、フィクションであり、事実ではない。また、Brik がいかに Hemon と伝記的事実を共有していたとしても、語り手として登場する創作上の人物であり、作品外の作者とは異なる。そのため、私がここで論じることは、事実とフィクションの境界や作者と登場人物の伝記的事実の一致ではなく、語りの主題に対する作家の責任の問題である。そのために、語り手がさまざまな人物に同一化することの危うさを踏まえたうえで、プロセス・ライティングの技法が Lazarus の生涯を修正する可能性を持つことを示す。

語り手 Brik は、旧ユーゴスラビア出身であるが、内戦が激化する直前にアメリカに渡ったことが語られており、結果として内戦の最も悲惨な時期を経験していない。そのため、彼は常に “my question [about the war] could easily lead to a lengthy monologue about the horrors of the war and my inability to understand what it was really like” (18) という疎外感を抱いている。さらに、彼は “I did not want to be American” (189) と語り、アメリカにも帰属していない。こうした帰属意識の不確かさが示すことは、Lazarus について書くことは、Brik の自己探求の側面を多分に含んでいるということである。これは、1908 年の章で Lazarus の姉 Olga が、彼の死の真相とアナーキズムへの傾倒の真否を探求することとパラレル構造になっている点からも明らかである。その過程で、Brik は語りの対象である Lazarus に “that’s me” と同一化し、さらに取材旅行で出会った多くの人々に同一化する。この同一化は、曖昧な境界に属する Brik にとっての自己救済の手段でもあり、時空間を超えた共感と想像力を喚起するための Hemon による実践でもある。語り手 Brik による自己の探求と、Olga による真実の探求を並行させることにより、2 つの時代を結びつける手法はある程度成功している。

そのうえで、Hemon は同一化のユートピア的な普遍性を超えて、書くことの責任に対して自意識的であるように思える。Brik の “that’s me” は、時代や地域を超えた共感の可能性を生むが、個別的な出来事を道徳的な普遍性に還元する危うさを抱えている。しかし、Hemon は、語り手 Brik が Lazarus について調査し、三人称の物語に書き換えるという実践を通して、Lazarus がアナーキストの代名詞になっていることに疑問を投げかけている。[4] 東浩紀は、

[4] Walter Roth と Joe Kraus は “The name of Averbuch was, to the mass of Chicago’s populace, synonymous with anarchy, communism, malevolent foreigners, and violence” (25)と書いている。

「悪の愚かさについて 2」と題された試論で、チェルノブイリが原発事故の代名詞になっていることを指摘し、「チェルノブイリという名を原発事故の代名詞として使うことは、ほんとうは繊細さを欠いている。チェルノブイリすなわち事故の土地としてしまうと、その前史が見えなくなるからである」(14) と述べる。そのうえで、固有名の意味の更新の可能性について、次のように述べている。

> 特定のひとやものの固有性に向かいあうということは、その名のイメージの更新に対してつねに開かれているということである。たとえばソクラテスについて真剣に考えるということは、ソクラテスがじつは女性だろうと、じつはペルシア人だろうと、じつは書物を残していようと、それでもともかくは「かつてソクラテスと呼ばれた哲学者がいたこと」の意味について考え続けるということを意味している (25)

Hemon は、*The Lazarus Project* で、東がいうところの「固有名の訂正可能性」(29) について思考している。つまり Hemon は、Lazarus＝アナーキストという固有名の訂正可能性をひらき、真実や虚構という枠組みを超えて、ある固有名について問いかけをやめないことを、文学の場で実践している。それは、作中で繰り返される “stop asking question?” (161; 194; 209) に対して、Brik も Olga も問いかけをやめないことにも現れている。問いかけを停止しないことは、ある出来事が記録されることに対する訂正の可能性をひらくことでもある。この作品がプロセスを重視している理由は、ここにある。Lazarus についての問いをやめない Brik と Olga の姿を示すことで、明確な結末や答えを提示するのではなく、Lazarus という固有名の訂正可能性を提示する。同時に、Hemon は Lazarus について書く際に、直接的に Lazarus を書くことはできない。なぜなら、直接的に Lazarus の生涯について書くことは、Lazarus についての開かれた問いを自ら閉ざしてしまうことになるためである。よって、プロセス・ライティング・フィクションの形式は、歴史的に決定不可能な人物についての断定的な書き方を避け、その開かれた問いに向き合う作家の実践である。

４．想像力を超える——Valeria Luiselli, *Lost Children Archive*

メキシコ出身の作家 Valeria Luiselli による長編小説 *Lost Children Archive* (以下 *LCA*) は、メキシコとアメリカの国境間で行方不明になる難民の子どもたちについて書いた小説である。[5] *LCA* は家族によるロード・ナラティブの形式をとったオートフィクション的な作品であり、この作品の語り手は Luiselli と似た女性の I である。作品は語り手 I と夫 husband、さらに彼の連れ子 boy、そして語り手と husband の子 girl の 4 人が、ニューヨークを出発し、アリゾナ州に向かうロード・トリップの記録という形で進む。I はアメリカ国内で逮捕され

[5] アメリカは米墨国境を超えて不法に入国する人々を、法的には移民であり、難民ではないと位置づけている。しかし、私は、Viet Than Nguyen が “The immigrant is the one who wants to come, unlike the refugee, who is forced to come” (214–215) と言及していることを参照したうえで、エルサルバドルやホンジュラス、ニカラグアの実態を踏まえ、難民と表記している。

た難民の子ども 2 人の行方を探しに、husband はアパッチ族の失われた痕跡を探すためである。この作品の特徴的な点は、作品の前半までは語り手 I が難民の子どもたちについて思考し、その思考を記録する方法を模索する過程が示される一方で、後半では boy が語り手になり、彼自身と girl が砂漠であえて行方不明になることで、難民の子どもたちを再演 (reenactment) していることである。これは、語り手 I による事実を基調にした作品から、語り手 boy による想像的な物語へ変化していることを示す。この転換は、語り手 I が boy に物語を託すことであり、そこに Luiselli の作家的な応答を見出すことができる。

LCA の語りは、事実的な物語と虚構的な物語の境界線を排除することに意識的である。作中には、実在の哲学者やミュージシャン、Cormac McCarthy による *The Road* や William Golding による *Lord of the Flies* などの文学作品が登場する。しかし、こうした固有名詞の中に、*LCA* には想像上の小説 “Elegies of Lost Children” が現実の小説であるかのように現れ、語り手によって朗読される作中小説として機能する。この作中小説では場所や年代は明かされず、子どもたちが、ある大人に連れられ、列車の屋根で寝泊まりしながら目的地を目指す行程が描かれ、最終的に子どもたちの多くは砂漠で射殺されることになる。*LCA* の主題と関連させて読むならば、この作中小説の物語は、米墨国境を越えようとする子どもたちのアレゴリーとして読むことができる。しかし、この作中小説を時代と場所を限定したアレゴリーとして読むことは、*LCA* そのものの読解の幅を狭めることになると私は考える。むしろ、作中小説は、*LCA* で作り出される時空間を超えた豊かな歴史性とともに、時代と場所を超越した普遍的な難民の物語として位置づけられる。

しかし Luiselli は、この普遍性を文学的想像力の産物として称賛することはせず、その先の語りの責任にも目を向けている。当事者ではない語り手 I が難民の子どもたちについて語るには、事実的で実証的な語りが有効であるが、 “the story I need to tell is the one of the children who are missing, those whose voices can no longer be heard because they are, possibly forever, lost” (146) と語るように、痕跡を残さずに消えてしまった子供たちについて語ることは、限りなく不可能な試みになる。そのため、Luiselli は、boy が難民の子どもたちを再演することを通して、難民であるとはどういうことか、という問いに応答している。ある書評は、I から boy への語りの移行は、“if one can imagine one’s own children facing such horrors, one might care more about the horrors that other children face” という共感を呼び起こすが、同時にある疑問を見落としていると指摘する—— “to ask, what if it were me? elides a more uncomfortable question: why is it not?” (Alvarez)。難民の危機的状況が自身に降りかかってきたことを想像し、共感の可能性を喚起することは重要であるが、自身が難民の当事者ではない理由を自省することを難しくするという指摘である。しかし、難民の当事者ではない人々が自らの意志で難民になることはできず、難民は環境要因に依る部分が大きい以上、これは不可能な問いであるというほかない。それ以上に、この作品における作家の想像力は、事実的な問いかけを超えて、ある困難に対する応答＝責任として読まれるべきである。

この困難に対する応答は、作家による直喩という形で表出する。作品の前半において、boy

はロード・トリップの車内で、難民の子どもたちが本国に移送されるニュースを聞き、husband によるアパッチ族の涙の旅路の物語を聞き、さらに I による“Elegies of Lost Children”の朗読を聞くうちに、 “Finally there my own children, one of whom I might soon lose, and both of whom are now always pretending to be lost children, having to run away, either fleeing from white-eyes, riding horses in bands of Apache children, or riding trains, hiding from the Border Patrol” (155) というように、子どもたちは物語を混ぜ合わせ、再演する。後半になると、時代や場所を超えて、子どもたちは物語を混ぜ、最終的には “They [Apache] walked in a single line, held as prisoners, like the lost children we saw in Roswell” (204) というように、直喩で 2 つの出来事を結びつける。この素朴な直喩が意味することは、直喩は論理性と必然性を必要としないということである。隠喩がある事象と語を結びつける必然性を持ち、そこに多義的な意味が生産されるならば、直喩は、時代や空間を超えた結びつきを語と語、さらには出来事と出来事の間に生成する。直喩は、隠喩の機械性とは別の次元の主観的な意図によって支えられた結びつきである。こうした結びつきが主観によって支えられていること、論理のみによって支えられているわけではないことを、Luiselli の実践を通して、私たちは知ることができる。そして、私は、その主観を引き受けることこそが作家の責任であり、接近不可能な対象に向かう終わりのない応答になることを、Luiselli は示していると考える。

５．プロセス・ライティング・フィクションの可能性

私が論じた 3 作品は、たとえフィクションという枠組みの中だとしても、創作の過程に伴う困難を提示する。Lerner は短編小説をもとにした長編小説が生まれるまでの苦難と経験を、Hemon は歴史的な人物と語り手の人生を重ね合わせることで、語り手が自らの人生を再発見していく様子を、Luiselli は難民の問題について語る方法を模索し、最終的に語りを子どもに委ねることで、作家の責任に基づいた想像力の可能性を、それぞれ模索してきた。その結果として、ここで私が主張することは、こうした過程の提示は、語り手と語りの対象の間の共約不可能性を見出すことが目的であるということである。特に、Hemon と Luiselli は歴史や道徳、倫理といった応答が困難な対象を本質的に語りの題材にしているため、作家が誠実であればあるほど、語りの対象をフィクションに還元することの困難に直面する。プロセス・ライティング・フィクションは、語り手が自らに課した困難に対してパフォーマティブに応答する場であると同時に、語り手はその困難と常に向き合うために自らの存在の不安を常に抱えることになる。これは Lerner の作品に顕著であるが、語り手の Ben は創作に対する可能性と不安を常に問いかけている。そこにあるのは、単なる語りや創作を超えて、自身の存在に対する不安である。プロセス・ライティング・フィクションは、自らの語りの可能性と語る対象が共約不可能であり、還元しがたいものであるからこそ、そうしたプロセスを記録にすることに意味を見出す。私は、作家によるプロセス・ライティングの試みは、当事者以外が、ある出来事について語ることをやめないための方法的な実験であると考える。語りの対象を直接的に語るのではなく、語りの対象に近づく過程を語

ること。この二重化された語りによって、作家は自らの責任のもとで、ある出来事について言及できるのである。

引用文献

Alvarez, Ana Cecilia. “Valeria Luiselli’s Impossible Novel.” *The New Republic*, 4 April 2019. https://newrepublic.com/article/153460/valeria-luisellis-impossible-novel. Accessed 21 Jan. 2022.

Dames, Nicholas. “On the Theory Generation.” *n+1*, vol. 14, 2012, pp. 157–69.

Effe, Alexandra. “Ben Lerner’s *10:04* and the ‘Utopian Glimmer of [Auto]fiction.’” *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 67, no. 4, 2021, pp. 738–57.

Genette, Gérard. *Fiction and Diction*. Translated by Catherine Porter, Cornell UP, 1993.

Gibbons, Alison, et al. “Reality Beckons: Metamodernist Depthiness Beyond Panfictionality.” *European Journal of English Studies*, vol. 23, no. 2, 2019, pp. 172–89.

Hemon, Aleksandar. *The Lazarus Project*. Picador, 2008.

Kelly, Adam. “David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction.” *Consider David Foster Wallace*, edited by David Hering, Sideshow Media, 2010, pp. 131–46.

Lerner, Ben. *10:04*. Granta, 2015.

———. “An Interview with Ben Lerner.” Interview with Tao Lin. *The Believer*, 1 Sept. 2014. https://believermag.com/an-interview-with-ben-lerner/. Accessed 4 Jan. 2022.

Luiselli, Valeria. *Lost Children Archive*. Knopf, 2019.

Nguyen, Viet Than. “On Being a Refugee, an American—and a Human Being.” *The Refugees*. 2017. Grove Press, 2018, pp. 211–218.

O’Dell, Jacqueline. “One More Time with Feeling: Repetition, Contingency, and Sincerity in Ben Lerner’s *10:04*.” *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 60, no. 4, 2019, pp. 447–61.

Roth, Walter, and Joe Kraus. *An Accidental Anarchist: How the Killing of a Humble Jewish Immigrant by Chicago’s Chief of Police Exposed the Conflict Between Law & Order and Civil Rights in Early 20th-Century America*. Rudi, 1998.

Ryan, Marie-Laure. “Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality.” *Narrative*, vo. 5, no. 2, 1997, pp. 165–87.

Vermeulen, Pieter. *Contemporary Literature and the End of the Novel*. Palgrave Macmillan, 2015.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, 1984.

Worthington, Marjorie. “Fiction in the ‘Post-Truth’ Era: The Ironic Effects of Autofiction.” *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 58, no. 2, 2017, pp. 471–83.

東浩紀「悪の愚かさについて2、あるいは原発事故と中動態の記憶」『ゲンロン11』, 2020, pp. 11–96.

Indra Sinha の *Animal's People* とボパール、水俣、太平洋核実験[1]

――地上 60 センチの目線で見た世界――

小 杉　世

１．はじめに

Indra Sinha（以降シンハ）は、イギリス人作家である母親とインド人海軍士官の間に生まれ、インドのボパール化学工場災害の被害者のための社会活動も長く行ってきた。[2] *Animal's People* (2007) はインドの架空の町 Khaufpur を舞台として、あの夜の出来事とその後の町の人々の生活をある青年の視点から語る物語である。小説中で語られるあの夜とは、町の化学工場が「毒」を放出し、その夜だけで 3000 人を超える住民が亡くなり、州政府が認めているだけでも被害者数は 57 万人を超え[3]、多くの人々が後遺症を患うことになった事故の夜である。Madhya Pradesh 州の町 Bhopal (以降ボパール)で 1984 年 12 月に起きた合衆国の多国籍企業ユニオンカーバイド社の殺虫剤製造工場の毒性ガス（イソシアン酸メチル）漏洩事故をもとにしている。小説の語り手は、その事故の数日前に生まれた孤児で、フランス人の修道女 Ma Franci を育ての親として町の貧民街に育った Animal (ヒンディー語で जानवर Jaanvar) と自称し、周りからもそう呼ばれている青年である。主人公（語り手）は 6 歳のとき、首と両肩の燃えるような痛みと発熱を経て、背骨が委縮し「ヘアピン」(15) のように曲がって、2 足歩行ができなくなり、4 足歩行で生活している。この小説はその主人公 Animal が地上 60 センチの目線から見た世界を描く。[4]

Rob Nixon は放射能汚染や気候変動など「遅い暴力 (slow violence)」とよぶ長い時間をか

---

[1] 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。「グローバリゼーション論」の授業でこの小説を一緒に読んだ院生たちとの議論のなかで考えたことに基づいている。本稿中の *Animal's People* からの引用頁数は英語版による。

[2] https://literature.britishcouncil.org/writer/indra-sinha 参照。

[3] 'Madhya Pradesh Government: Bhopal Gas Tragedy Relief and Rehabilitation Department, Bhopal' (https://web.archive.org/web/20120518015922/http://www.mp.gov.in/bgtrrdmp/facts.htm)参照。このデータによれば、2008 年 10 月 30 日時点でこれらの死傷者に支払われた補償金の総額は Rs.1548.46 crores だが、これを頭割りすると Rs. 26,959（4 万円程度）、大学卒インド人の日系企業での初任給の月給とほぼ同額である(https://sekai-ju.com/life/ind/carrier/india-income/)。ちなみにガス放出時に亡くなった 3,787 人の死者に支払われた当初の補償金は上記の州政府サイトによれば一人当たり Rs. 10,000 で、さらに低い。事故関連死者数は、はっきりとはわからないが、25,000 人以上と想定されている (https://www.bhopal.org/about-us/our-history/)。

[4] 'The world of humans is meant to be viewed from eye level. Your eyes. Lift my head I'm staring into someone's crotch. Whole nother world it's, below the waist' (*Animal's People*, 2).

けてゆっくりと侵食する目に見えない環境の変化による影響を最も如実に受けるのは、その問題自体を生み出している先進国の裕福な人々でなく、植民地時代から長い搾取を経験してきた先住民コミュニティや、グローバリゼーションの経済構造のなかで底辺におかれる存在、移民労働者、難民たちであることを指摘した。Nixon はシンハのこの小説がネオリベラル・グローバリゼーションの「下腹部」を社会のアウトカーストの視点から探る作品と評する（'Sinha probes the underbelly of neoliberal globalization from the vantage point of an indigent social outcast' Nixon 46)。本稿では、シンハの小説を通して見えるグローバリゼーションの世界システムを、関連する作品や今日の状況を参照しながら検証する。

２．グローバリゼーションの世界システムと「ゴミの帝国主義」

Elizabeth DeLoughrey は貧困者や難民などの社会的弱者に対する暴力を批判するカリブのドミニカ共和国のアーティスト Tony Capellán がサント・ドミンゴの海岸で拾い集めたゴミをリサイクルして制作したインスタレーション 'Mar Caribe (Caribbean Sea)'[5] に言及して、グローバリゼーションの一見境界のない人の流れを象徴する海にも難民など望まれない存在を絡めとり除去する有刺鉄線に象徴されるような境界があることを指摘した (DeLoughrey 109)。ハイチからの難民を収容したキューバのグアンタナモ米軍基地収容所や、中東から東南アジア経由でオーストラリアに難民受け入れを希望するボートピープルをナウルやパプアニューギニアのような太平洋島嶼部国家に設置した収容所で請け負わせるかわりに財政支援をするという「パシフィック・ソリューション」と呼ばれたオーストラリアの難民政策などもその典型である。[6] Capellán のインスタレーション 'Mar Caribe' の棘の冠ならぬ有刺鉄線の鼻緒のサンダルは、帝国の「廃物 (refuse)」を引き受ける第三世界（あるいは「廃物」にされる存在）が負う痛みを雄弁に語っている (小杉 2020)。核廃棄物やフォールアウトを含む有害物質を帝国の周辺に位置する（旧）植民地の第三世界や先住民の土地に負わせる「ゴミの帝国主義 (waste imperialism)」(DeLoughrey 115) は、核実験が行われた冷戦期に限らず、現在もその構造は続いている。DeLoughrey の指摘するグローバル経済の特徴である '(human) disposability' (101)と、有害廃棄物などの「リスクのアウトソーシング」、「ゴミの帝国主義」は、斎藤幸平がシュテファン・レーセニッヒ (Stephan Lessenich) に言及して論じる「外部化社会」(斎藤 30) の問題であり、[7] Rob Nixon が 'risk relocation' あるいは 'the transnational off-loading of risk' (Nixon 46) と呼ぶものである。

冷戦期に太平洋地域その他で行われた核実験の影響は、被ばくや有害廃棄物による直接の健康被害にとどまらず、生活の変化がもたらした健康への影響は、現在も続いている。たとえば、第二次世界大戦後のアメリカによる軍事化によって、生活形態や食料が大きく

[5] 作品画像は、https://risdmuseum.org/art-design/collection/mar-caribe-carribean-sea-200510 参照。
[6] オーストラリアの難民政策に関しては、ジョーデンズ (2018) を参照されたい。
[7] 第６回大阪大学豊中地区研究交流会のポスター発表「オセアニア海洋文化とモンゴル遊牧文化から SDGs を考える」（小杉世・今岡良子、Remo 開催、2021 年 12 月 21 日）の全体の考察点として小杉がイントロダクションでふれている。

変わったマーシャル諸島などにおいては、被ばくに起因する疾患に加えて、糖尿病などの基礎疾患を多く生み、そのことがアメリカ在住マーシャル人コミュニティにおける新型コロナ感染者数と死者数の多さ[8] に関係していることが指摘されている例をみても、「帝国」による軍事的経済的支配が及ぼす影響のスパンの長さがわかる。また一方では、日本の高齢者のワクチン接種も始まらず、自宅療養中に死亡する患者が大阪で急増した 2020 年４月下旬から５月上旬の第４波の医療逼迫時に、先進国と第三世界とではワクチン供給にも格差があるなかで、マーシャル諸島では、国内での 18 歳以上のワクチン接種は 2021 年 1 月から開始、2020 年 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た状況[9]を見れば、合衆国と自由連合協定を結んでいるマーシャル諸島がアメリカの軍事的な支配を受けるかわりに、強い供給パイプラインでつながれていることも如実に見える。

３．帝国のホモ・サケル

シンハの小説 *Animal's People* を読んだとき頭に浮かんだのは、ニュージーランド在住サモア人舞台芸術家 Lemi Ponifasio の舞台で、しばしば登場する動物のように 4 足歩行する男の姿である。ときどき 2 本足で立ち上がっては言葉にならない言語でなにかわめき、やがて 4 本足に戻って静かに舞台上を通り過ぎていく。第一次世界大戦 100 周年の委嘱作品 *I AM* にあらわれるインドネシア人のダンサーが演じている 4 足歩行の男性は、戦争で流した血の責任から逃れるために人間であることをやめたかのように見える。グローバル経済や「帝国」の発展のために犠牲となる「帝国のホモ・サケル」について、別稿でオセアニアを例に論じているが、[10] ここではシンハの小説を例にとって考察したい。

「利益を内部に取り込み、リスクを外部化する」(‘internalize profits and externalize risks’ 52) 多国籍企業の「企業植民地主義」(‘corporate colonialism’ 52) の構造をシンハの描く Khaufpur にみる Rob Nixon は、チェルノブイリ原発事故後に導入された放射性燃料デブリ除去ロボットが機能しなくなったとき送りこまれた若者たちが「人間」としてではなく、‘biorobots’、すなわち、「使い捨て可能な部品」(‘expendable parts’ 54) として扱われたことに言及し、企業植民地主義の活動でリスクを負わされる第三世界の人々との関連性を指摘して、災害や事故の責任をのがれる企業の健忘症 ‘corporate amnesia’ (51) を批判する。

シンハの小説 *Animal's People* (2007) には、大災害を引き起こした事故の後、有害化学物質が放置されたまま廃墟と化したアメリカ資本の化学工場跡が描かれる。事故から 20 年経っても除染がなされていない事故現場は、Mark J. Rauzon が *Isles of Amnesia: The History,*

---

[8] “COVID-19 Disparities Among Marshallese Pacific Islanders” *Preventing Chronic Disease*, vol. 18, January 7, 2021, DOI: http://dx.doi.org/10.5888/pcd18.200407.

[9] https://www.facebook.com/rmimoh/ 参照。小杉 (2021), p. 52。

[10] オセアニアの舞台芸術と造形芸術、詩のパフォーマンスにおけるホモ・サケルの表象については現在出版準備中の別稿「帝国のホモ・サケル――太平洋核実験をめぐる当事者性と芸術の想像力」で論じている。

Geography and Restoration of America's Forgotten Pacific Islands (2015) で論じた太平洋の忘却された島々の実験施設跡とも重なる。Animal によれば、Khaufpur のスラム街 Nutcracker の家並みそのものが文字通りカンパニ (Kampani) の残骸でできている ('Here and there are holes in the wall as if a giant has banged his fist through, it's where people have dug out bricks for their houses, our end of the Nutcracker is made mostly of death factory' 29)。これは多くの第三世界や先住民コミュニティにおいて珍しいことでない。オーストラリアの中国系アボリジナル作家 Alexis Wright の長編小説 *Carpentaria* (2006) のアボリジナルの主人公 Normal Phantom はゴミの山から拾ってきた屑で自分の家 ('Number One house') を建てる。現実世界でも、たとえば冷戦期に英米の核実験場となったキリバス共和国クリスマス島では、実験後 40 年以上も実質的な除染が行われないまま、島民たちは島に放置されたあらゆる廃棄物を利用して生活してきた。新しい村に電気を引くとき、核実験のモニタリング・サイト（放射線測定施設）の電線を再利用したという技師もいたし、立ち入り禁止区域のコンクリート盤を砕いて、漁網の重石にしたという男性もいる。[11] 軍用車の廃車の山のそばの池で、人々は魚を釣っていたし、加鉛燃料タンクがあった地区の地下水は今も飲用できないが、実験を行った国は、島に残された廃棄物が環境や人に与えたかもしれない影響について認めていない。

シンハの小説中の工場の敷地は事故から 20 年経ってもなお、昆虫が棲息できない土壌である ('Listen, how quiet it's. No bird song. No hoppers in the grass. No bee hum. Insects can't survive here. Wonderful poisons the Kampani made, so good it's impossible to get rid of them, after all these years they're still doing their work.' 29)。かつて 'the Voice of Khaufpur' (33) とよばれた歌手の Pandit Somraj は有毒ガスで肺をやられて歌声を失い、住民たちは汚染された水を飲み続け ('Our wells are full of poison. It's in the soil, water, in our blood, it's in our milk' 107-108)、Animal もまだ背骨がまっすぐだった子供のころ、工場の裏手の池に飛び込んで遊んでいた。小説には、自らの母乳を赤ん坊に与えずにしぼって捨てる母親が登場するが、実際にボパールでは、母親たちの母乳から鉛や水銀が検出されている。[12] カンパニの弁護士に向かって登場人物の老女 Gargi は、'You were making poisons to kill insects, but you killed us instead. I would like to ask, was there ever much difference, to you?' (306) と皮肉を述べる。

化学工場事故の後遺症で直立歩行できなくなって「人間」でなくなり、雌の野良犬 Jara を相棒として、有害物資が残ったままの工場の廃墟のジャングルをねぐらにする Animal、そして、カンパニの「毒」で虫けらのように生命を奪われ一掃されたスラムの住民たちは、グローバリゼーション時代の「帝国のホモ・サケル」にほかならない。「帝国」のグローバル資本主義経済活動の負債を負わされる第三世界の存在は、Animal がみる夢の光景にも示唆される。夢のなかで、Animal の住む Khaufpur の貧困地区 Nutcracker の中心に向かう極楽

[11] キリバス共和国クリスマス島で筆者が行った 2016～19 年の現地調査とインタビューに基づく。
[12] 'Testing published in a 2002 report revealed poisons such as 1,3,5 trichlorobenzene, dichloromethane, chloroform, lead and mercury in the breast milk of nursing women' ('Why Bhopal Matters', https://www.bhopal.net/why-bhopal-matters-to-you-2/).

横丁 (Paradise Alley) を歩く赤いターバンを巻いた Zafar は、「光り輝く世界」('a shining world, blue as a flycatcher's wing, criss-crossed by tiny lines' 83) を背負い、「世界の痛みの重み」('his heavy burden of the world's pain' 83) で、Animal 自身の背中のように腰が二つ折りに曲がってしまっている。Zafar が背負っている青く輝く地球は、理想主義者の Zafar が守ろうとする世界の姿でもあるが、同時に、先進国が享受する美しい世界でもあり、実際にその痛みを負うのは Khaufpur の貧民街の人間たちであることを示している。そして活動家の Zafar はそれらの人々の苦しみを一身に背負おうとしているのである。

４．忘却から生命を甦らせるための語り

シンハのこの小説は、オーストラリア（'Ostrali'）からやってきた 'the Kakadu jarnalis'（カカドゥ国立公園からきたジャーナリスト）が Animal に渡したテープレコーダーで、Animal が録音した物語を書き起こしたものという想定で書かれており、章のタイトルも Tape 1 から Tape 23 まで録音テープ番号となっている。小説の冒頭では、化学工場事故の大惨事の被害者のライフストーリーを探し求めて Khaufpur を訪れた現地語のわからないオーストラリア人ジャーナリストが、事故の後遺症で背骨が委縮し、動物のように手足をついて歩く「人間」でなくなった青年 Animal を「発見」する場面が、Animal の視点から容赦ない辛辣な皮肉をこめて描かれる。観察記述する側のはずのジャーナリストが観察記述される側となり、一種の逆エスノグラフィーになっている。Animal はジャーナリストが自分を見たとたん「目を輝かせ」(4) たのを見逃さず、血の匂いを嗅ぎつけてやってくる禿鷹にたとえる。

> When you saw me, your eyes lit up. Of course, you tried to hide it. Instantly you became all solemn. . . . You were like all the others, come to suck our stories from us, so strangers in far off countries can marvel there's so much pain in the world. Like vultures are you jarnaliss. Somewhere a bad thing happens, tears like rain in the wind, and look, here you come, drawn by the smell of blood. (4-5)

「被害者」の語りを収集して生業を立てるジャーナリストや災害研究を行う研究者の行為のいかがわしさと他者表象の問題をシンハの小説は容赦なく皮肉に批判する。核実験被害者の語りを聴き取った経験のある筆者も、シンハの辛辣な批判には、耳の痛い思いがする。派遣ジャーナリストのボスである編集者のことを指して、「地球の裏側」にいる外国人が Khaufpur について何を書くかを決めるなど馬鹿げている ('Makes no sense. How can foreigners at the world's other end, who've never set foot in Khaufpur, decide what's to be said about this place?' 9) という Animal は、あの夜について語ることを拒否して、テープに関係のない卑猥なことばかりを語り、Animal を利用して金儲けをしようとするケバブ売りの主人 Chunaram を激怒させる。結局、ジャーナリストは滞在期間中に Animal から話を聴き出すことができず、Animal が気に入った半ズボン (Kakadu pants) と Zippo ライターを贈り、

テープレコーダーを残して去っていく。

この小説は、それから時が経ち、物語中で語られる一連の出来事を経て成長した Animal が、「頭のなかの声が狂ったように喚きだした」(‘my voices . . . began their crazy hissing’ 365) とき、蠍が棲む壁の穴に詰め込んで忘れていたテープレコーダーを思い出して録音した話を英語で出版した本という設定になっている。語り始めた途端に Animal には、死んだ少女 Aliya の声が聞こえ、Ma Franci の姿が見える。

> When I started speaking, when I heard dead Aliya’s voice calling, it was like she and the others who are no more came back to be with me. My dear ones, heroes of my heart. Eyes, I can’t tell you how I miss them. . . . They’ve been here through every minute of this telling. Ma’s here with me now, sitting smiling she’s, calling me son. (365)

Animal は統合失調症の患者のように、そこにいない人々の声を聞いたりするため、半分、頭がおかしいと周りの人々から思われているが、彼が聞く声は、死者たちの声、そして、自分自身のなかの葛藤の声であることがわかる。グローバリゼーションの忘却 (amnesia) の力の支配する世界の片隅で、Animal は自分の仲間 (Animal’s People) について語ることで彼らの生を蘇らせる。

ナウタパとよばれる異常な暑さが頂点に達し、ハンガーストライキで Zafar が死んだという噂が流れて民衆の暴動が起こるなか、ダチュラ（チョウセンアサガオ）の丸薬の幻覚作用で朦朧とした意識の Animal が、「瓶のなかの親友」(‘Khã-in-the-Jar’) とよぶアルコール漬けの奇形の胎児を Zippo ライターで燃やしたことで起こった（と思われる）工場火災が「あの夜」の再来ともいえる二次災害を引き起こした後、[13] Khaufpur の町に生きて戻った Animal は、活動家の Zafar が「無の力が敵を打ち負かした」(‘The power of nothing rose up and destroyed our enemies’ 358) と述べるのに対して、実のところ、人々の生活は少しも変わっていないこと、カンパニの工場は相変わらずそこにあり、公聴会は延期されて、カンパニの代表者は相変わらず法廷に現れないことにふれている。

> So I got it back, my familiar life, I have it back. Everything the same, yet everything changed. . . . Life goes on. It will take time, so we’re told, to appoint a new judge in the case, the hearing’s again been postponed, the Kampani’s still trying to find ways to avoid appearing, but Zafar is confident we’ll get them in the end. There is still sickness all over Khaufpur. . . . the factory is still there, blackened by fire it’s, but the grass is growing again, and the charred jungle is pushing out green shoots. Moons play hide and seek in the pipework of the poison khana, still the foreign jarnaliss

[13] 工場の火災の原因は小説では語られないが、Animal が瓶詰の胎児を燃やしたと記憶している森のなかと、工場の敷地のジャングルが重ねられており、‘After the factory went up, poison smoke came. Ma said it would be like that night all over again. . . . That fire was hell itself. It was burning my back as I ran away from the factory’ (359) という Animal の語りからもそのことが推測できる。

come. (364-365)

小説では、工場火災時には、過去の災害から学んだ Khaufpur の住民たちがどうしてよいのかを心得ていて、人々を逃がそうと奔走した Ma Franci とその親友の老女 Huriya、その夫で亡くなった孫娘 Aliya のそばにとどまった盲目の老人 Hanif の 3 人以外に命を落とした者はいなかったという設定になっている。しかし、現実ではそのような二次災害が起こったら、おそらく小説の終章前の暗転した終末の光景、森に逃げた Animal が「あの夜」のように何千人もの人々が死に、自分や他のみんなも死んで天国にいるのだと思いこんだその錯覚のほうが、現実になっていたかもしれない。ボパール化学工場事故で子供の被害が大きかったのは漏洩ガスが重く地表面近くのガス濃度が高かったため（古積 237）と言われており、２足歩行できない Animal は実際なら最も有毒ガスの被害を受けることになる。

Nilanjana S. Roy が書評で言及するボパール被害者で活動家の Sunil Kumar (シンハは Kumar と活動を共にしており、Kumar もまた Jaanvar=Animal と呼ばれていた)[14] は、精神障害を患い、「声を聞く」ようになり、この小説が出版される前年の 2006 年 1 月に自らの命を絶っている。[15] また、Daniel Berehulak が 2009 年に撮影した一連のルポルタージュ写真 'Bhopal Twenty Five Years On From Union Carbide Disaster' で紹介されている 15 歳の少年 Sachin Kumar は、生まれながらの障がいで立って歩くことができず、四つん這いでクリケットを行う姿が撮影されているが、ルポルタージュの文章には、'Sachin's health has turned for the worse and his legs, now covered with open sores, restrict him from travelling to the major road where the Chingari Trust bus can pick him up for daily treatment' とあり、その痛々しい膝の傷の写真も撮影されている。4 足歩行で生活しながらも、木に登ったり、自由に地面を駆け回る小説中の Animal のような力強さはない。[16]

シンハは小説中の Animal に、現実のボパールの被害者たちが持ち得ないような特別な力強さを付与している。登場人物の Nisha がいうように、Animal (Jaanvar) は「生命力 (jaan)」にあふれている。Nutcracker の路地裏を知りつくし、'my kingdom' (29) とよぶ Animal は、人間の下腹部より低い目線で世界を観察しながらも、その語りの過程において、一種の authorship を発揮し、俯瞰的な視点もまた獲得していく。[17] 小説の最後で Animal は 'I am Animal fierce and free / in all the world is none like me'と誇り高く歌い、'Remember me. All things pass, but the poor remain. We are the people of the Apokalis. Tomorrow there will be more of us' (366) と語りを締めくくる。先に述べたような現実のボパール被害者の存在を思うとき、読者である我々は、ボパールの多くの被害者がそうであるように、この Animal の生命もい

[14] Nilanjana S. Roy, 'Bhopal Revisited: Animal's Story' *Business Standard*, updated June 14, 2013 (https://www.business-standard.com/article/opinion/bhopal-revisited-animal-s-story-107081401098_1.html).
[15] K. S. Shaini, 'Bhopal activist dies with broken dreams', BBC News, updated 17 August 2006 (http://news.bbc.co.uk/2/hi/south_asia/4795771.stm).
[16] このウェブサイトには Sachin Kumar の写真が複数掲載されている (https://www.gettyimages.co.jp/%E5%86%99%E7%9C%9F/bhopal-twenty-five-years-on-from-union-carbide-disaster).
[17] Khaufpur の夜明けの町に想像力を馳せるときには、鳥の視点から町をみている。

つまで続くかわからないことを感じるのであり、「自分のことを覚えていてほしい」というその言葉に、彼自身が頭のなかに聴く死者たちの声のこだまを聴くことになる。

５．「人間」とは何か――狭間にあること、境界性

AF (artificial friend) と呼ばれる人工知能ロボットの視点から人間の世界を描いたカズオ・イシグロの小説 *Klara and the Sun* (2021) がそうであるように、シンハのこの小説も、人間とは何かについて問いかけている。'I used to be human once' (1) と語り始める主人公（語り手）Animal は、「二度と人間にはなりたくない」('I no longer want to be human' 1) と言いながらも、2 本足で立つものには何にでも（壁にたてかけた梯子にすら）激しい嫉妬を覚え、失恋で自暴自棄になりながらも、生命に対する捨てきれない愛着をもっている。また、語り手 Animal は、「人間ではない」存在として、社会の外に自らを置くことによって、容赦のない批判や怒りの感情の吐露を可能にしており、より表現の自由を獲得している。

ボパール工場周辺の地域で被害にあった住民の多くはマイノリティのムスリムであり、[18] 小説中の活動家 Zafar もイスラム教徒だが、この小説には境界を超える存在が何人か描かれる。Khaufpur で人生のほとんどを過ごし、フランスに連れ戻しに訪れた神父から、ブルカを被って変装して逃げて Nutcracker にとどまったフランス人の修道女 Ma Franci もその一人である。Ma Franci は、「あの夜」の事故の後、ヒンディー語を話せなくなり、フランス語しか「人間の言語」として認識できなくなるが、二次災害から住民たちを救おうと自らの命を犠牲にした最期の夜、完璧な Khaufpur 訛りのヒンディー語 ('clear and perfect Khaufpuri' 363) を取り戻す。ヨハネ黙示録の終末の世界 ('Apokalis' 333) を信じる Ma Franci は、終末のときが来れば、壁の穴に棲む蠍も巨大になって、悪い人間たちを毒針で刺すのだという。終末のヴィジョンにとりつかれ、「木の根っこ」のように絡んだ髪 (324) の Ma Franci は、工場火災の夜には、Animal の目にヒンズー教の破壊神 Kali Ma (333) の姿と重なってみえる。

Animal は「人間」でも「動物」でもなく、[19] また、ヒンズー教徒でもイスラム教徒でもキリスト教徒でもないが、貧民街に生まれ育ちながらも、頭がよく、英語とフランス語を理解し、様々な人々の間を自由に行き来する。Animal がコミュニケーションをはかるのは、人間だけではなく、雌の野良犬の相棒 Jara をはじめ、「動物や鳥、木々や岩の考えていることがわかる」(8) という。[20] 小説の結末では、Animal はアメリカで脊髄の手術を受ける機会を提供されるが、手術を受けず、売春宿に売られた幼馴染の Anjali を、Zafar のもとで働いて貯めたお金で身請けし、Animal のまま生きることを選ぶ。

石牟礼道子が『苦海浄土――わが水俣病』(1969) で描く水俣病患者の坂上ゆきは、誰も見ていない部屋で尻を突き出して四つん這いになって椀に口を近づけ、汁を自力ですする

---

[18] 'Why Bhopal Matters' (https://www.bhopal.net/why-bhopal-matters-to-you-2/).

[19] 'neither man am I nor beast. I don't know what is being beaten here. If they kill me what will die?' (313).

[20] Shunqing Cao (2020) も Animal が多言語を話し、越境性をもつことに言及している ('Animal . . . shuttles back and forth between the human and nonhuman world' p.72)。

自己の姿をおかしく思いながらも、変形した身体で逞しく生きる創意工夫に誇りを示しているが、[21] シンハの小説の 4 足歩行の背骨の曲がった Animal も唯一の存在であることに誇りをもち、実にたくましく生きている。その「人間性」の肯定は、石牟礼の文学にも通じるものがある。『苦海浄土』の観察者としての語り手は「わたくしは自分が人間であることの嫌悪感に、耐え難かった」(147) と語るが、ゆきの一人称の語りは、次のように述べる。

> 自分の体に二本の足がちゃんとついて、その二本の足でちゃんと体を支えて踏んばって立って、自分の体に二本の腕のついとって、その自分の腕で櫓を漕いで、あをさをとりに行こうごたるばい。(168)

> うちゃやっぱり、ほかのもんに生まれ替わらず、人間に生まれ替わってきたがよか。うちゃもういっぺん、じいちゃんと舟で海に行こうごたる。(185)

６．Khaufpur はあらゆるところに存在する

シンハの *Animal's People* の舞台となる架空の町 Khaufpur は先にも述べたように、ボパールを暗に示唆しているが、同時にこの架空の町は、小説中の活動家 Zafar も述べるように、どこにでも存在する (‘Is Khaufpur the only poisoned city? It is not. There are others and each one of has its own Zafar. There'll be a Zafar in Mexico city. . . and there are the Zafar of Minamata and Seveso. . .’ 296)。たとえば、冷戦期の核実験場となったマーシャル諸島をはじめとする被ばく地が、また、「帝国」同士の冷戦の戦場となり枯葉剤 Agent Orange の健康被害を地元住民と従軍兵が被ったベトナムが、そして、近代化の副産物ともいえる公害を経験した水俣や、チェルノブイリや福島などの原発事故の影響を受ける世界の様々な都市の姿が重なる。

Animal が「瓶のなかの親友」とよび、対話をかわす診療所の棚に置かれたアルコール漬けの双頭の胎児は、政府の病院がこれらの胎児のサンプルを破棄することにしたとき Elli が自分の診療所に引き取ったという経緯を Animal に語る。「彼らは 20 年経っても何も学ばなかった。・・・僕たちはもうお払い箱で焼却炉行きになるはずだった」(‘Hospital decided to chuck us out. After twenty fucking years nothing did they learn from us except that when you poison people bad things happen. No longer wanted we're, to the incinerator we'd have gone’ 138)。診療所の棚に保管された瓶詰の一眼や双頭の胎児たちは、ボパール化学工場事故後に多く発生した死産した奇形児たちのアルコール漬け標本（ボパール化学工場事故関係の写真にも登場する）であり、同時に、セミパラチンスクやマーシャル諸島など核実験の影響で生まれた

[21]「いやあ、おかしかなあ・・・うちゃこの前えらい発明ばして。あんた、人間も這うてくわるっとばい。四つん這いで。あのな、うちゃこの前、おつゆば一人で吸うてみた。・・・こうして手ばついて、尻ばほっ立てて、這うて、口ば茶碗にもっていった。手ば使わんで口を持っていって吸えば、ちっとは食べられたばい。おかしゅうもあり、うれしゅうもあり、あさましかなあ。扉閉めてもろうて今から先、這うて食おうか。あっはっはっはっ」(『苦海浄土』156-157)。このくだりについては、Yamada (2012) の議論を参照されたい。

骨のない奇形の胎児 (jellyfish babies) を連想させる。

Khaufpur の Elli の診療所の書棚には、*Veterans and Agent Orange* というタイトルの本があり (137)、ベトナム戦争で使用された枯葉剤 Agent Orange が、地元住民や兵士たちに大きな被害をもたらしたことと、ユニオンカーバイド社が製造する殺虫剤がガス漏れ事故によって虫ではなく人を大量に殺すことになったことの関連性を示唆している。Jennifer Wenzel が指摘するように、ユニオンカーバイドを買収し子会社としたダウ・ケミカル (Dow Chemical) は、ベトナム戦争のためにナパームと枯葉剤 Agent Orange を生産供給していた。オーストラリア人のジャーナリストが Animal に残して行った Zippo ライターに刻まれた Phuoc Tuy という文字を Animal はジャーナリストの名前だと勘違いするが、南ベトナムの Phuoc Tuy はベトナム戦争でオーストラリア軍 (the 1st Australian Task Force) の戦略地域となった州であり、Wenzel が指摘するように、Agent Orange をはじめとする枯葉剤が大量に使用された地域でもある。[22]

Khaufpur で無料の診療所を営む医師の Elli はペンシルベニア州コーツヴィル (Coatesville) という鉄鋼業の街の出身で、父親も製鋼工場の地下 12 メートルの溶鉱炉のはざまの危険な持ち場、'HELL HOLE' (201) と呼ばれるブリキの小部屋で働く技師だった。Elli は地元の退役軍人のための病院で働いていたとき、ベトナム戦争の後遺症で、製鋼工場の水蒸気の爆音と圧搾機の音がジャングルの上空を飛ぶ軍用ヘリコプター (Hueys) のタービンの音に聞こえて耐え難いと語っていた患者の言葉を記憶している (201)。Elli の父親は「アメリカを建てたのは我々で、世界貿易センターも我々の鉄鋼でできている」(201)[23] と語っていたが、コーツヴィルの Lukens Steel Company は、1978 年に建設された世界貿易センタービルの鉄鋼のみならず、第二次世界大戦から湾岸戦争へと向かう時期にアメリカの軍需を支え、原子力空母艦やエイブラムス装甲戦車、弾道ミサイル、潜水艦などのための鋼鉄を生産してきた鉄鋼会社のひとつであることを考えれば、ベトナム戦争の PTSD の患者が製鋼工場の重機の音に軍用ヘリコプターの音を聞くのは、単なる音の類似だけではない。

Phuoc Tuy という生産地名が刻まれた Zippo をもっているジャーナリストはおそらく、ベトナム戦争に従軍したか、取材で訪れたものと推測されるが、[24] このジャーナリストが 'the Kakadu jarnalis' とよばれているのもまた重要である。ノーザンテリトリーのカカドゥ国立公園はアボリジナルの土地であり、国立公園の敷地内にあるレンジャーウラン鉱山は、長年にわたって大量の汚染水漏れがあったことが指摘されており、周辺のアボリジナルの土地や川に汚染物質が流れ込む事故が何度も起こっているからだ (Kosugi 2018: 143, 156)。

シンハが *Animal's People* の後日譚として発表した短編 'Animal in Bhopal' (2009) は、小説

[22] 'Between 1966 and 1968, no less than 202,910 gallons of Agent Orange were sprayed over Phuoc Tuy, in addition to 156,750 gallons of Agent White and 2,700 gallons of Agent Blue' (Wenzel 296-297). 'Dow Chemical was a major, sometimes exclusive, military supplier of napalm and the herbicides Agent Orange and Agent White' (Wenzel 239).

[23] 小説では世界貿易センターが 9.11 で崩壊する映像のテレビ放送が Animal の視点で描かれる。

[24] 小説中の Zippo ライターについて、Jennifer Wenzel (2020) はジャーナリスト自身がベトナム従軍者であり、Agent Orange の影響を受けている可能性があると解している (Wenzel 296)。

の出版後、有名になった Animal が文学祭に招待されて Khaufpur の近くの都市ボパールを訪ねるという設定になっており、Khaufpur に似た町は世界のいたるところにあること、水俣、ベトナム、広島、長崎などの都市の名が言及される。そして、Khaufpur と同じようなことが起こったボパールのことを短編中の Animal は知らず、'How come I've never heard of it?' と尋ねる Animal に Zafar は 'You and ninety-nine percent of the world. . . either have not heard, or have forgotten' と答える。

> 'There are many places like Khaufpur,' says Zafar. 'Some look much like our city, others quite different, but in each the suffering of people, the diseases, and the causes, are the same.' He rattles off a list of names I've often enough heard before – Minamata, Seveso, Chernobyl, Halabja, Vietnam, Hiroshima, Nagasaki, Toulouse, Falluja.

帝国や企業の「健忘症」によって忘れ去られた人々が、世界のあらゆるところに存在する。そして、Animal が小説の締めくくりで述べるように、増え続けているのだ。

「敵の顔を見たい」という Zafar に対して、夢のなかの鴉は「カンパニには顔がない」('The Kampani has no face' 229) と答える。

> The crow says, 'Behold, the Kampani. On its roof are soldiers with guns. Tanks patrol its foot. Jets fly over leaving criss-cross trails and its basements contain bunkers full of atomic bombs. From this building the Kampani controls its factories all over the world. It's stuffed with banknotes, it is the counting house for the Kampani's wealth. One floor of the building is reserved for the Kampani's three-and-thirty thousand lawyers. Another is for doctors doing research to prove that the Kampani's many accidents have caused no harm to anyone. On yet another engineers design plants that are cheap to make and run. Chemists on a higher floor are experimenting with poisons, mixing them up to see which most efficiently kill. One floor is devoted to living things waiting in cages to be killed. . . . It is the job of the PR people to tell the world how good and caring and responsible the Kampani is. (228-229)（下線筆者）

Zafar がみる荒唐無稽な「顔のない」カンパニの悪夢は、先に述べたダウ・ケミカルのようなグローバル企業の世界システムを揶揄するものであり、これらのグローバル企業やアメリカを支えるコーツヴィルの鉄鋼産業もまた、軍需にも深く関係してきたことを考えれば、「銃を持つ兵士」と「戦車」に守られ、「地下に核爆弾を貯蔵する」カンパニというのは、そう荒唐無稽な想像でもないのかもしれない。

7．おわりに

以上みてきたように、インドラ・シンハの小説は、グローバリゼーションの影響を受け

る第三世界の日常社会を、地表 60 センチの目線から辛辣な批判とユーモアで描いている。

Rob Nixon は環境人文学の著名な著書となった *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (2011) の前書きで、Edward W. Said の 2003 年のエッセイの結びの文章を引いている。Nixon の引用は、下線部である。

> And lastly, most important, humanism is the only and I would go so far as saying the final resistance we have against the inhuman practices and injustices that disfigure human history. We are today abetted by the enormously encouraging democratic field of cyberspace, open to all users in ways undreamt of by earlier generations. . . . The world-wide protests before the war began in Iraq would not have been possible were it not for the existence of alternative communities all across the world, informed by alternative information, and keenly aware of the environmental, human rights, and libertarian impulses that bind us together in this tiny planet.

サイードが上記で述べているのは、イラク戦争への世界規模の批判の声もサイバースペース上での国境を越えたオルタナティブなコミュニティの存在がなければ可能にはならなかったということだが、今日も世界各地で起きている紛争に対しても、同様のことがいえるだろう。また、昨今のコロナ禍で様々な国際集会がオンライン化されるなか、サイバースペースが行動の場として益々重要性をもつようになった。気候変動をめぐる国際集会も、北半球の代表者が中心の公的組織以外に、太平洋島嶼部出身のアーティストや詩人、活動家が主体となった国際集会もこの 2 年の間に活発に行われている。そのようなオルタナティブな声が世界で「聴かれる」必要性が益々今日重要となっている。

引用文献

Cao, Shunqing. ‘Disabled and vulnerable bodies in Indra Sinha’s *Animal’s People*: transcending the human and nonhuman world’. *Neohelicon*, vol. 47, 2020, pp. 67-74. https://doi.org/10.1007/s11059-020-00535-0

DeLoughrey, Elizabeth. *Allegories of the Anthropocene*. Duke UP, 2019.

Kosugi, Sei. ‘Survival, Environment and Creativity in a Global Age: Alexis Wright’s Carpentaria’. *Indigenous Transnationalism: Essays on Carpentaria*, edited by Lynda Ng, Giramondo Publishing, 2018, pp. 138-161.

Nixon, Rob. ‘Slow Violence, Neoliberalism, and Environmental Picaresque.’ *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard UP, 2011, pp. 45-67.

Rauzon, Mark J. *Isles of Amnesia: The History, Geography and Restoration of America’s Forgotten Pacific Islands*. U of Hawai’i P, 2015.

Said, Edward. ‘Orientalism’ *Counterpunch*. August 2003.

https://www.counterpunch.org/2003/08/05/orientalism/print/

Sinha, Indra. 'Animal in Bhopal' *Himāl Southasian*, December 1, 2009. https://www.himalmag.com/animal-in-bhopal/

---. *Animal's People*. Simon & Schuster, 2007. 〔インドラ・シンハ『アニマルズ・ピープル』谷崎由依訳、早川書房、2011〕

Wenzel, Jennifer. *The Disposition of Nature*. Fordham UP, 2020.

Yamada, Yuzo. 'Far West after Industrialization: Gwyn Thomas and Ishimure Michiko'. *Raymond Williams Kenkyu*, Special Issue, 2012, pp. 23-38.

石牟礼道子『苦海浄土――わが水俣病』講談社文庫、2018.

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――」『言語文化共同研究プロジェクト 2020：Cultural Formation StudiesⅢ』大阪大学大学院言語文化研究科，2021 年 5 月，pp. 51-63.

---.「Elizabeth M. DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene* (Duke University Press, 2019)」（書評）『ヴァージニア・ウルフ研究』第 37 号，日本ヴァージニア・ウルフ協会，2020 年 12 月，pp. 150-155.

古積博「インド・ボパール事故から 20 年あまり経て―その 1―」『安全工学』46 巻 4 号、pp. 232-238. https://doi.org/10.18943/safety.46.4_232

斎藤幸平『人新世の「資本論」』集英社新書、2020.

ジョーデンス、アン=マリー『希望 オーストラリアに来た難民と支援者の語り――多文化国家の難民受け入れと定住の歴史』加藤めぐみ訳、明石書店、2018.

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
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
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
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 2021

Cultural Formation Studies Ⅳ

2022 年 3 月 31 日発行

編集発行者　大阪大学大学院言語文化研究科

この用紙は人類環境浄化のため再生紙を使用しています。