



Title	遠い死者たち、語る私たち : 21 世紀英語圏文学における戦争と記憶のグローバル化
Author(s)	藤井, 光
Citation	EX ORIENTE. 2024, 28, p. 163-197
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/95007
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

◎講演

遠い死者たち、語る私たち

—— 21 世紀英語圏文学における戦争と記憶のグローバル化 ——

When “We” Speak of the Distant Dead:

Globalization of War and Memory in the 21st Century Anglophone Fiction

藤井 光

Hikaru FUJII

はじめに

21 世紀の英語圏小説の主題がグローバル化しているということは、さまざまな文脈で観測されてきた。20 世紀後半から続く移民系作家たちの活動にとどまらず、21 世紀に入ってから、W・G・ゼーバルトや村上春樹、ロベルト・ボラーニョといった作家たちが英語に翻訳されて高い評価を得るようになったこと、それを支える出版社自体が合併や再編によってアメリカ合衆国外の資本の傘下に入ったことも、現代小説のグローバル化に大きな役割を果たしていることは、ローレン・グラス (Lauren Glass) が指摘している (Glass 367)。こうしてグローバル化する文学の土壌は、戦争と記憶の物語において、どのような主題や形式をもたらすことになるのか。現代アメリカ文学における複数の移民作家あるいは移民系作家たちを取り上げながら、その問いを考察するのが、本稿の目的である。戦争の記憶をどう語るかという主題そのものは古典的ともいえるが、ヴィエト・タン・ウェン (Viet Thanh Nguyen) が “Just Memory: War and the Ethic of Remembrance” で述べる言葉は、現代文学のグローバル化という問題と合わせて思考されるべきものである (以下、引用の日本語

訳は筆者による)。

“All wars are fought twice, the first time on the battlefield, the second time in memory” (Nguyen 144)¹。

あらゆる戦争は二度戦われる。一度目は戦場で、二度目は記憶のなかで。

ある地域が戦場となり、その後、戦争の記憶が語られる。そこには時間のずれが必然的に入り込むが、二度目に記憶が語られる際に使用される言語が英語であることで、言語のずれも入り込む場合はどうなるのか。さらに、語られるのが21世紀という時代であるとき、記憶にはどのような新たな意味が付け加えられ、どのように機能させられるものなのか。そうした問いを念頭に、2000年代から2020年代までの現代小説を取り上げたい。

今回取り上げる作家たちの小説の設定は、カンボジア内戦、20世紀初頭のオスマン帝国におけるアルメニア人虐殺、1990年代初頭のクロアチア紛争、第二次世界大戦中のベラルーシでのユダヤ人迫害、そして1980年代からのペルー内戦である。時代も地域も作家ごとに大きく異なるが、それぞれの小説からは、「語ること」をめぐる共通の問題意識を見出すことができる。過去の戦争を語るなかで、死者たちをどう位置付けるのか、死者たちについて語り、あるいは語りを受け取る「私たち」という共同体はどのように位置付けられるのかという、21世紀の英語圏小説に特有の問題が浮かび上がってくる。

1. 世代の違い、物語の違い

—— Anthony Veasna So, “Generational Differences” (2021)

アンソニー・ヴェアスナ・ソー (Anthony Veasna So) は、カンボジアでクメール・ルージュ政権を生き延びて移民となった両親のもと、1992年カリフォルニア州ストックトンに生まれた。創作科の在学中から才能を高く評価され、デビュー前に二冊の出版契約を結んでいたが、第一作である短編集 *Afterparties* の出版を控えた2020年暮れに薬物の過剰摂取で死去し、デビュー作が死後出

版になった作家である。

今回取り上げる“Generational Differences”というテキストは、その短編集の最後に置かれている。作者ソーと両親の世代設定とも重なり合う設定で、クメール・ルージュ政権の収容所体験者である女性が、アメリカ生まれの息子に向けて書いた手記の最後のセクションがこの短編にあたるという体裁が取られている。語り手となる母親は、クメール・ルージュ時代を経験したあと、カリフォルニアのストックトンに移住し、カンボジア系の住民が多い学校で教師の補佐として働いてきた。記憶が失われないように書き留めておいてほしい、と息子から頼まれた母親は、カンボジアでの収容所で目撃した大量虐殺についてかなりの分量を費やしたのち、最後のセクションとしてこの文章を書いており、テキスト中では“you”と二人称で呼びかける息子との思い出を語る。その冒頭から、語り手はカンボジア内戦、特にクメール・ルージュ政権下での強制収容所での体験を書き留めてきたことに触れている（以下、下線は筆者による）。

For months I culled my memory for gruesome details, the shrapnel of the past you want stowed away for future generations, but mostly for yourself, I suspect. And if you're reading this last section, you're now probably exhausted, defeated from those earlier pages about my time in the camps, my witnessing of all those deaths. (So 239)

何か月もかけて、ぞっとするような記憶をあれこれ書き出した。そうした過去の破片を、未来の世代のためにささやかに残しておきたいとあなたは言っているけど、どちらかという自分のためなんでしょうね。そして、この締めくくりの文章を読んでいるということは、最初のほうで私が収容所において目撃した無数の死について読んで、もうげっそりしているでしょうね。

下線を付した“shrapnel”は「榴弾の破片」の意味もある戦争の用語である。加えて“memory”や“witnessing”という表現によって、戦争の証言を記録に

とどめておこうという語り手の意図が明確にされている。

その一方で、語り手の女性は進んでそれを語ろうと思っていたわけではないことも明かされる。両親の過去について知りたがる息子のために手記を書くことになったというくだりは、短編の終盤に登場する。

Don't take this the wrong way, but I should apologize to you, for refusing to be forthcoming into and through your adulthood; before your Ba's death, I was continually thrown, perhaps even upset, by your endless curiosity with the regime, the camps, the genocide. Every slight detail you would demand to know, as if understanding that part of my life would explain the entirety of yours. (So 255)

勘違いしてほしいわけではないけど、あなたが大人になりつつあるとき、そして大人になってからも、率直に話をしようとしなかったことについては謝るべきだと思う。父さんが死ぬ前、クメール・ルージュ政権や強制収容所や大量虐殺についてのあなたの果てしない好奇心に、私はしょっちゅう狼狽えたり、嫌な気分になったりもした。どんな細かいことも知りたいというあなたの様子はまるで、母親の人生のその時期を理解すれば、自分の人生すべてが説明できると思っているかのようだった。

アメリカ生まれの息子の目には、両親の内戦時代の経験とは、自分の人生を規定する何ものかとして映っているのではないか。息子自身の語りは一切出てこないが、母親からはそのように見えていることがわかる。移民二世にとって、一世が経験した何らかのトラウマ的出来事が二世にとって非常に重要な意味を持つという現象を説明する概念としては、マリアンヌ・ハーシュ (Marianne Hirsch) による「ポストメモリー」がよく知られている。

“Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before — to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors

among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. (Hirsch 5)

「ポストメモリー」とは、「後の世代」が、先行する世代の個人的・集合的・文化的なトラウマと取り結ぶ関係のことである。後の世代のそうした経験は、物語や映像や振る舞いといった、自分たちが育った環境を通じてのみ「記憶」しているものである。だが、そうした経験は後の世代に深く、情動的に伝えられるため、それ自体が記憶を構成しているように感じられる。

典型的には、二世が直接経験していない過去が、二世のアイデンティティに対する束縛となってしまう、そんな過去の記憶のありようが「ポストメモリー」の表現になる（ハーシュが詳しく議論しているように、アメリカのグラフィック・ノヴェル作家であるアート・スピーゲルマンの『マウス』（1986）はその先駆的な例である）。同様に、ソーの短編“Generational Differences”での息子もまた、両親の過去がいかに関わるか自分の人生を規定しているのかを突き止めようと努力しているのである。

とはいえ、語り手になる母親が手記の形式で語る“Generational Differences”というテキストの中心となるのは、そうしたカンボジア時代の記憶ではなく、アメリカに渡ってから起きた出来事である。2000年の夏休みの終わりごろ、ついに念願のマイホームに引っ越して荷解きをしている最中に、息子は家族写真のアルバムをめくり、母親が勤務先の小学校で担当していたクラスにマイケル・ジャクソンが訪ねてきたときの一枚の写真に出くわす。その写真を見た母親がふと、“survivor”という言葉の口にしたことによって、かつて、母親が勤務する小学校で銃の乱射事件が起き、五人の児童が殺害されたという悲劇を息子は初めて知ることになる。この乱射事件は、1989年1月17日にストックトンのクリーヴランド小学校で実際に起きた出来事であり、マイケル・ジャクソンが慰問のために小学校を訪れたのも事実である。作中では、語り手の息子は

1991年に生まれているため、息子からすればその事件は誕生前の出来事である。

2000年の時点では、息子はカンボジアでの出来事を聞かされてはいない。そのため、母親から聞かされた乱射事件が、一世の記憶に分け入る最初のきっかけになっている。おそらく、それを入り口として、やがて息子はクメール・ルージュ政権時代の記憶を知ろうとすることになるのだと語り手は考えており、世代間の記憶の共有が開始される決定的な瞬間であるがゆえに、母親の自伝的な文章の最後で触れられているものと考えられる。

こうして、事件の概要を聞かされた8歳の息子は、母親の近くにかつて存在した危険を初めて知る。息子は母親の安全を確認すべく、夏休み中ではあれ職場である学校に連れて行ってほしいと言い張る。一方の母親は、カンボジアで経験したジェノサイドを経て、今度はカリフォルニアでの乱射事件を経験したことになる。乱射事件のときの模様を実際に振り返る言葉にも、その二つのつながりは示されている。

Then, in a matter of minutes this time, it stopped. We counted the dead, the injured, those left over, and we grieved, as we had for the many lives before and since. (So 255)

そして、そのときはものの数分で、それは終わった。私たちは死んだ人と、怪我人と、残された人たちを数えて、悲しんだ。それまでも、それからも、多くの人たちのためにしてきたように。

下線部の“in a matter of minutes this time”という表現によって、アメリカでの乱射事件が語られている。つまり、数分間の乱射事件の比較対象として、数年間にわたる強制収容所の経験があり、そのふたつが間接的ではあれ並べられている。こうして二つの記憶が暗示されることもあり、息子は後に、アメリカに生まれた自身のアイデンティティを探究するには強制収容所について知らねばならない、と考えたのである。

ただし、ソーの短編において、事はそう単純ではない。息子にカンボジア時代のことを根掘り葉掘り訊ねられたときの母親の心境は、次のように語られている。

Through my frustration, my clenched teeth, I didn't have the words to say those years were never the sole explanation of anything; that I've always considered the genocide to be the source of all our problems and none of them. Writing this final section about Cleveland Elementary, your first tragedy — maybe that is my way of telling you. (So 255)

私は唇をかんだ。あの数年間だけで何かが説明できるわけじゃない、と言いたくてもうまく言葉にできなかった。あの大量虐殺は、私たちの抱えた問題すべての原因であると同時に、何の原因でもない。私はずっとそう思っていた。クリーヴランド小学校でのこと、あなたにとって人生で初めての悲劇について、最後にこの文章を書いている——それが、私なりの伝え方なのかもしれない。

カンボジアでの大量虐殺があり、その結果として難民となり、そしてアメリカでは難民・移民排斥の対象となる。そう考えれば、カリフォルニアでの問題の原因は大量虐殺という親の経験に行き着くのであり、私たちのすべての問題の原因はあの大量虐殺だ、という言葉には説得力がある。しかし同時に、ここで母親は、大量虐殺は何の原因でもないとも書いている。たとえば、なぜ戦時下でもないのにカラシニコフ銃を持った男が白昼堂々と小学校に入ってくるのか、という点は、もっぱら銃社会であるアメリカ特有の問題だともいえるだろう。ただし、母親によるこの文章においてひときわ重視されるのは、慰問するべく教室にやってきたマイケル・ジャクソンの存在である。

子どもに対する思い入れの強さで知られるマイケル・ジャクソンが、学校で発生した乱射事件の被害者である子どもたちを励ましに訪れる。それは史実であると同時に非常にわかりやすい展開であるが、この短編において、このポツ

プスターが教室に現れたときの様子は、母親の目からは非常に批判的に描かれる。

When his helicopter landed on the concrete playground, countless security guards issued from the open doors, like solemn clowns from a tiny car, all of them intimidating in their sunglasses, their black suits imposing an air of restrained brutality. It made me furious to witness all this commotion, all this nonsense, on the very ground those children had died. Their blood was staining the pavement. (So 252)

コンクリートの校庭にヘリコプターが着陸すると、開いた扉から警備員たちがわらわらと出てきた。小さな車からおごそかなピエロたちが出てくるようで、揃ってサングラスをかけていて威圧的で、黒いスーツは抑え込んだ残虐さを醸し出していた。それを目撃した私は怒り心頭だった。そんな大げさで無意味な騒ぎを、子どもたちが亡くなった場所で起こすなんて。子どもたちの血は歩道で染みになりかけているというのに。

短編の冒頭で、カンボジアでの強制収容所について書いた文章のことを振り返る際に語り手が使用した“witness”という単語がふたたび登場する。この点からも、マイケル・ジャクソンの訪問は語り手にとっては証言すべき出来事として扱われていることがわかる。1989年1月17日に起きた銃撃を受け、マイケル・ジャクソンが訪問したのは2月7日という記録が残っている。3週間足らずの間隔を空けて、この短編ではヘリコプターに乗ってのものしく登場するマイケル・ジャクソンは、傷を癒やすどころか、子どもたちの傷に塩を塗るような存在として描かれる。そして、語り手によれば、マイケル・ジャクソンは、わずか30分程度の滞在中、子どもたちのことを“my dear little darlings”（ほくのかわいい子たち）と呼ぶ一方で、子どもたちからの質問には耳を貸そうとせず、記念写真を何枚か撮っただけで去っていくのである（So 253）。マイケル・ジャクソン本人の真意がどうであれ、語り手からすれば、その行動は

人気絶頂のポップスターが悲劇を利用してさらなるイメージアップを図ったものにほかならない。

その1989年の記憶と並行して、2000年に息子連れて教室を訪れた語り手の前に、学校の同僚である金髪女性のルースが現れて、事情を知ると共感の姿勢を見せてくる。

“Oh, wow,” she said, placing her hand on her chest. “That’s so awful to have to deal with that — and at such a young age . . . and now he wants to protect you? It’s just . . . heartbreaking. Really heartbreaking. I was only a kid then, but still, I remember exactly where I was when the shooting was announced on the news. My mom burst right into tears. You know, I still *think* about all those lost little lives.” She looked up at the sky, at heaven, at a cosmic realm that was irrelevant to the parents of those children. (So 249)

「まあ、なんてこと」とルースは片手で胸を押さえて言った。「そんなことに向き合ってしまうなんて可哀想に。しかも、まだ小さいのに……それで今度はあなたを守りたいって言ってるの？ そんなの……悲しすぎる。あんまりだわ。あのときのわたしはほんの小さな子どもだったけど、乱射事件のニュースが流れてきたときにどこにいたのか、今でもはっきり覚えている。ママはわっと泣き出してしまった。わたしだって、あの子たちの尊い命のことを今でも想ってる」ルースは空を見上げた。天国を、つまりは命を落とした子たちの親には無関係な宇宙を。

ここでルースという白人女性が心底同情していることに疑いの余地はない。しかし、マイケル・ジャクソンとの思い出を語るときと同様、その彼女の様子を見た語り手は、批判的な視線を崩さない。むしろ、称賛してもらいたいという願望をルースから感じた語り手は、ついに涙を流し始めた同僚を見ると笑い出し、学校を去って家に戻る。

こうして、ルースとマイケル・ジャクソンが連続して現れることで、この短

編は、当事者の記憶が「アメリカの自画像」に奪われていくことを問うているといい。事件後の教室では、子どもたちからはマイケル・ジャクソンに対して質問があるが、それは無視される。十数年を経た教室では、事件の現場に居合わせた語り手の言葉は、その事件をニュースで知ったにすぎないルースという同僚が“still, I remember exactly”と語る、自身と母親の記憶、つまりは白人一家の記憶に吸収されてしまう。マイケル・ジャクソンとルースはともに、子どもをめぐる事件をきっかけに、文化的他者に寛容な自己イメージの確立に精を出しているのである。それは、マーク・M・アンダーソン (Mark M. Anderson) が考察する、異文化や異国の犠牲者に感情移入することで実現される“no-cost multiculturalism” (17) と呼ばれる現象に近いものといえる。実際には何ひとつ変えることなく、多様性という幻想を得られるというこのアメリカ的現象において、ルースやマイケル・ジャクソンという「私たち」と、語られる死者たちとの距離は圧倒的に遠いままである。

マイケル・ジャクソンやルースと、語り手とのあいだのすれ違いは、「死者」をどのように語るのかという姿勢の差でもある。語り手からすれば、収容所や乱射事件という出来事は、自分がその犠牲者になってもおかしくない体験である。つまり、生者と死者の境界はあくまで仮の、脆いものとして現れる。一方で、自分が死者であったかもしれないという語り手の立場を、マイケル・ジャクソンとルースはまったく共有していない。後者の二人が乱射事件に言及するとき、現実の死者たちは、抽象的な「他者の死」に変質したものになっている。それは究極的には、死者たちとは決定的に区別される生者の優位性を保証する。具体的な「死者」か、抽象的な「死」か、という二つのあいだの相容れない溝が、この物語の根底には横たわっている。

「あらゆる戦争は二度戦われる。一度目は戦場で、二度目は記憶のなかで」という冒頭のウエンの言葉に、この銃撃事件をめぐる顛末を引きつけて考えるならば、一瞬で戦場が変わった校庭で銃撃されたカンボジア系あるいはクメール系の移民の子どもたちは、記憶という戦いにおいてもアメリカの主流文化に敗北する。では、そこから親世代の記憶をさらにたどっていけば行き着く

であろう、カンボジア内戦とその記憶についても、やはり同じような “no-cost multiculturalism” が見られはしないだろうか。それは当の移民たちをどう束縛しているのか。“Generational Differences” の語りは、そうした問いにつながっていくのであり、それを追いかけていけば、確かにここで母親がいうように、大量虐殺という難民たちの経験は、アメリカでの一世と二世の問題の原因であると同時に原因ではないという結論に導かれることになる。物語は母親から息子に向けて書かれているが、そこで問われているのは、そのような移民たちの経験を見つめる物語の読者のありようなのである。

2. アメリカン・ストーリー X

—— Ayşe Papatya Bucak, “The Dead” (2019)²

同じような溝は、イスタンブール生まれのアメリカ人作家アイシェ・パパトヤ・ブチャク（Ayşe Papatya Bucak）のデビュー作に収められた短編「死者たち」（“The Dead”）にも描かれている。舞台は1918年のフロリダ州キーウエスト、コンスタンティノーブル出身でスポンジ産業によって財を成したアルメニア人、エドワード・アラピアン邸の邸宅である。そこに、アルメニア人の虐殺を逃れてアメリカにたどり着いた難民である19歳の女性アナヒドが招かれる。彼女が語る虐殺の体験談は、全米各地で人気を博している。その講演の描写からは、やはり「死者たち」をめぐる物語のモードの違いが浮き彫りになる。

Instead, my father and my three brothers were put on a boat. And they were taken out to sea and drowned.

She delivered her speeches in English, a language she barely understood.

Except I can't be sure, because I didn't see it happen. All my mother and I could be sure of was that they were taken to jail and they never came back.

The speeches were written by a Hollywood script writer, which does not mean they were untrue. (Bucak 139)

そのかわり、わたしの父と三人の兄は船に乗せられました。そして海に

連れ出されて溺れ死にました。

彼女は英語で、つまりはろくにわかっていない言語でスピーチを行う。

そうはいつでも、はっきりとはわかりません。それを見たわけではありません。母とわたしにはっきりわかっているのは、父と兄たちが牢獄に連れていかれ、それきり戻ってこなかったということだけです。

そのスピーチはハリウッドのとある脚本家によって書かれたものだが、だからといって事実ではないということにはならない。

英語をほぼ解さないアナヒドの語りを構築するにあたってハリウッドの脚本家が関わっているという、非常にわかりやすい「アメリカ的」介入がここで語られる。そうしたレンズを通すまでもなく、家族のなかで男性たちが殺された場面をアナヒドは直接見てはいないと語っている以上、語りから死者たちはカットされ、間接的に知ったにすぎない死が強調される。ただし、それはレトリックでしかなく、アナヒドは実際には家族が殺されるのを目の当たりにしたのではないか、という疑問は生じるが、真相はこの短編では明らかにされない。この箇所にかぎらず、ブチャクの短編は異国の悲劇を消費するアメリカ社会に対する皮肉に貫かれている。ソーの短編に引き続き、この小説においても重要であるのは、死者たちを死に変換する作業である。オスマン帝国で起きた虐殺の記憶は、そのまま英語というプラットフォームに載ることはない。聴衆は、死者たちの姿を異国から受け取ることはなく、それとは区別された死という物語を構築することで、生き残りの女性であるアナヒドに合衆国で第二の生を与える「私たち」という自画像——それは若い女性を庇護する家父長的な自画像でもある——を保っているのである。

3. 戦争と子ども

—— Sara Nović, *Girl at War* (2015)

こうした問題提起を引き継ぎ、また別の地域の戦争を描く、別の小説を検討してみたい。サラ・ノヴィッチ (Sara Nović) は、1987年にニュージャージー

州に生まれたクロアチア系アメリカ人作家である。高校を卒業後、つまりは21世紀に入ってから両親のルーツであるクロアチアを訪れたというノヴィッチ本人の言葉にあるように、1991年に始まるクロアチア紛争を作家自身は体験していない（Lasota）。だが、デビュー作である長編小説 *Girl at War*（2015）は、クロアチアのザグレブに暮らす10歳の少女アナ・ユリッチ（Ana Juric）を主人公に据え、アナが直接目撃する紛争の勃発を一人称で語るというスタイルを取っている。

まず、小説全体の構成をざっと概観しておきたい。第一部では、1991年のザグレブとその周辺が舞台となる。戦争が開始され、アナが両親と一緒にセルビア系兵士に捕らえられて処刑されるも、アナだけは生き残ったくだけだが、このセクションでは語られる。第二部では、2002年にNYで暮らすアナの移民としての生活が語られる。故郷とアメリカのギャップ、同化の苦勞、過去が蘇ってくることで現在の人間関係が不調になるなど、移民の生活にまつわるさまざまな困難が中心となる。続く第三部では、アナがクロアチアに帰郷し、幼馴染と再会して思い出の場所を見て回る過程で、アメリカ合衆国に渡った後も語ることはできなかった記憶が明かされる。両親が処刑された後、アナは近くの村にたどり着いた後、その地域で活動するクロアチア民兵組織に加わり、兵士として戦闘にも参加していた。その時期に、畑でセルビア系民兵のひとりを銃撃し、おそらくは殺したこと、それを楽しんだということが、アナが抱え込んだ記憶の中核にある。そして最後の第四部では、両親が殺された村にアナが行き、過去の記憶と対峙して、小説は閉じられる。

したがって、この小説の語り、特にクロアチアを舞台とするセクションは、紛争の目撃証言というスタイルに近いものになっており、おそらくはそれがゆえに、どの聴衆に向けての証言であるのかということを決えず意識して作られている。典型的なのは、第一部序盤のプロット展開である。アナは両親と生後間もない妹ラヘラと暮らすうちに、戦火の影響が徐々に周辺にも及んでくるといふ設定になっている。紛争初期、ユーゴスラビア連邦軍の航空機がクロアチア人兵士たちによって撃墜された映像をテレビで観るときの様子は、次のよう

に語られている。

That first time we saw it, my mother and I together, she patted my shoulder because these men were protecting Croatia and the fighting didn't look too dangerous. She smiled and the soup steamed, and even Rahela wasn't crying for once, and I allowed myself to slide into the fantasy I recognized as such even while my mind was still spinning it — that there in the flat, with my family, I was safe. (Nović 29)

初めて、母さんと一緒にその映像を見たとき、母さんは私の肩を撫でてくれた。その兵士たちはクロアチアを守っていたのだし、戦闘はそれほど危ない様子でもなかった。母さんは微笑んでいて、スープからは湯気が出ていて、ラヘラですら珍しく泣いていなかったから、私はそのときですら幻想だとわかっている思いに浸って何度も自分に言い聞かせることにした。アパートで、家族といれば、私は安全なのだ。

セルビアとの国境近くの街ヴコヴァルからの難民がアナの通う学校にも来ているなど、戦争は着実に近づいてきているが、そこから自分を守ってくれるものとして、アナは自分の家と家族の存在を強調している。そして、プロット構築において、序盤のこのような語りは、後にアナが経験することになる家と両親の喪失が、いかに残酷なものであるのかという点を際立たせることになる。

これが英語圏のオーディエンスを意識しての文章であることは、小説自体が仄めかしていることでもある。たとえば、英語読者への目配せは、当時の紛争について語り手が加えるさまざまな背景説明にも見て取れる。その最たるものが、一家が腎臓疾患を抱えた下の娘をサラエヴォに送り届けたのち、セルビア人兵士たちに捕らえられる場面である。

“Need your ID,” the soldier slurred. My parents' faces grayed as my mother searched the glove compartment for our passports. Giving up our IDs would

provide the soldier with the greatest weapon against us: the knowledge of our names. Our last name specifically, the one that carried the weight of ancestry, ethnicity. (Nović 84)

「身分証を」と言う兵士はろれつが回っていなかった。両親の顔が曇り、母さんは一家のパスポートを出そうとグローブボックスを探した。身分証をその兵士に渡してしまえば、私たちに対する最も強力な武器を供与してしまうことになる。つまりは、私たちの名前がわかってしまうのだ。特に大事なものは、先祖や民族の重みを背負う苗字だった。

苗字によってクロアチア人であることがすぐに露見してしまう、というこの地域に特有の文化的背景は、当然ながら読者がクロアチアや旧ユーゴスラビアの出身であれば言及する必要はない。その情報を追加することは何よりも、ユーゴスラビア紛争についての知識のない読者を念頭に置いたものである。

それをさらに強化するのは、序盤で悪化していく紛争の語りのなかで、英語が特権的な意味を持って登場するくだりである。腎臓疾患のためにアナの妹が診察を受ける医師のカーソンはアメリカ人の英語話者であり、英語の教師であるアナの母親とカーソン医師が診察結果について話し合う場面では、アナと父親はそのやりとりが理解できずにおろおろするほかない。サラエヴォの病院でカーソンと一家がふたたび再会するときには、妹を治療のためにフィラデルフィアに移送することで手筈が整えられる。そして、妹の治療中の里親となったアメリカ人夫婦が、後に戦争孤児となったアナを引き取ることになる。つまり、この小説においては、英語、さらにはアメリカ合衆国は、現地では確保できない子どもの健康すなわち安全を保証する保護者としての役割を担っている。

主人公アナ・ユリッチによる小説の語りは、戦争体験を英語圏の読者に向けて証言するという形式を使用して提示されている。その背景として、実際の紛争の証言をめぐる状況を考える必要があるだろう。21世紀の紛争の証言においては、それが提示される相手は誰であるのかによってスタイルが変化するこ

とを、ロザンナ・ケネディ (Rosanna Kennedy) は論じている。2009年にイスラエル軍がパレスチナのガザ地区に大規模な攻撃を行った際の戦争犯罪について国連が調査した「ゴールドストーン報告書」(the Goldstone Report) を取り上げるケネディは、その報告書が国連に提出された際と、編集を経てアメリカで出版されたときに、オーディエンスの違いを踏まえ、同じ事件の証言の表現が編集され変更されていることを指摘している。アメリカ版では、英語の不自然さは消え、言いよどみもなくなり、その証言の英語版が翻訳であるという形跡はきれいに消されているほか、“the central figure of liberal humanism” (リベラル・ヒューマニズムの中心的人物) としての子どもの存在が強調される、という変化である。

The figure of the child and the familial trope work rhetorically to facilitate testimony as an “intercultural technology” that brings people together across cultural and social differences (Kennedy 69)

子どもという存在と家族にまつわる表現は、レトリックとして、証言が文化や社会の違いを越えた人々をつなぐ「間文化的な技術」となることを容易にする。

ここで指摘されている、“intercultural technology” としての子どもと家族というレトリックは、*Girl at War* の序盤において中核を成すレトリックでもある。子どもが戦火によって故郷も家族を失うという設定は、物語のオーディエンスたるアメリカ合衆国の読者に訴えかける「技術」として、ノヴィッチの小説でも積極的に利用されている。

その技術が顕著に発揮されるのは、第一部のクライマックス、セルビア系の兵士によって家族が捕らえられ、他のクロアチア人たちとともに地面に掘った穴の前に整列させられ、順番に銃殺されていく場面である。処刑が進行するか、アナの父親は「ゲームをしよう」と言い聞かせて娘を救おうとする。

“Ana — Ana, listen to me.” A shot. “We’re going to play a game, okay? We’re going to trick the guards.” A shot. “They’re drunk — it’ll be easy if you pay attention. All you have to do is stay close to me, very close —” A shot. “Then when I fall down into the hole, you fall at the same time. Just close your eyes and keep your body straight.” A shot. (Nović 88)

「アナ——アナ、よく聞け」銃声。「これからゲームをしよう、いいか？一緒に衛兵たちを騙してやろう」銃声。「あいつらは酔っ払ってる——しっかり集中すれば簡単にできる。父さんの近くにいればいいんだ、すぐそばに——」銃声。「そして、父さんが穴に倒れ込んだら、お前も同時に倒れるんだ。目を閉じて、体をまっすぐにしておください」銃声。

アナは言われたとおりに行動し、父親が撃たれた瞬間に一緒に倒れ込むことで、捕らえられた親子三人のなかで唯一生還を果たす。この場面の、みずからを犠牲にして娘を守るという父親の献身は、この紛争の物語、とりわけ第一部が、何よりも家族のドラマとして理解されることを求めている。さらにいえば、非常に既視感の強いこの場面は、たとえば1998年の映画『ライフ・イズ・ビューティフル』で、強制収容所に送られた父親が、息子に対してホロコーストの日常をゲームに見せかけて生き延びようとする展開、あるいは同年公開の映画『アルマゲドン』で、娘のために命を犠牲にする父親の姿など、広範なアピール力を持つ物語とのつながりを示している。

家族（なかでも核家族）を襲う悲劇、親の献身的な犠牲、それによってトラウマを抱えることになる無力な子ども、というこの小説のストーリー展開は、アメリカ合衆国や英語読者への目配せとあいまって、暴力の証言という物語のスタイルに「アメリカ的」という要素を付け足す結果になっている。第二部で2002年に物語が飛び、アメリカに渡ったアナが異文化や過去の記憶との折り合いをつけられずに苦労したという、典型的な移民の物語を反復することも、そのアメリカ的な物語の性格を示すものだとはいえる。

ケネディは、ガザ地区からの証言を分析するにあたって、国連をはじめとす

る国際的な場においての証言が受容される背景として、ホロコーストの記憶が1990年代にトランスナショナルな形で定着し、国民国家の振る舞いを精査するようになったことがあると指摘している(52)。そして、ホロコーストの語りにおいて子どもが大きな役割を果たしていることを論じるのが、先に挙げたアンダーソンである。『アンネの日記』が1950年代にアメリカで出版されたとき、合衆国では反ユダヤ的な大衆感情がまだ存在したにもかかわらず広く受け入れられた理由として、アンネ・フランクの語りが子ども視点であったことを、アンダーソンは最大の要因に挙げている(Anderson 4)。同じくエリ・ヴィーゼルの『夜』も、イディッシュ語版では、ユダヤ人の若者たちによる復讐として窃盗や性的暴行に触れていた箇所が、フランス語版と英語への翻訳では削除され、無垢な子どもたちが殺されてしまうという側面を強調する物語に変質していることも、物語の受容を意識した戦略であるという(Anderson 6)。そうした特徴は、アメリカ合衆国オリジナルの物語である1978年のドラマ『ホロコースト』で決定的になり、1990年代には、1993年のスティーヴン・スピルバーグの『シンドラのリスト』における赤いコートの女の子、そして同じく1993年にワシントンDCに開館したホロコースト記念博物館における子どもたちの写真展示の圧倒的な多さにも引き継がれていく(Anderson 14-15)。

そうした背景を考えると、無力な子ども、とりわけ兵士として戦闘に関わるケースが少ない受動的な存在と想定される少女が、突然戦争の暴力にさらされ、家族を失うという記憶が、プロットの型としては圧倒的に「受ける」ものだということは、ホロコーストの物語において実証済みだったといっている。そして、*Girl at War* というタイトルからしてその図式を強力に喚起するノヴィッチの小説は、このパターンをおそらくは自覚的に活用している。小説の第二部、アメリカ合衆国に移住して大学に通うアナ・ユリッチが、みずからの体験を国連本部で語ることになる、という描写は、紛争当事者としての子どもの語りが国際社会にどう受容されるのかを意識したうえで小説が書かれていることの証左でもあるだろう。

ただし、第一部の最後、穴のなかに落ちていたアナが、やがてそこから這い

上がるときの描写においては、無力な被害者としての子どもというイメージとのずれが生じる。

I tried to move, but my legs were pinned down beneath the leg of the person who'd fallen next to me, a teenage boy missing the back of his head. The weight of his body made it worse. I was sure I was suffocating and kicked wildly, trying to shake him off. My hands were still bound and I struggled to sit. Then, using the dead as stepstools, I climbed out of the ground. (Nović 90)

動こうとしたが、隣に倒れ込んできた人の片脚が私の両脚を押さえつけていた。十代の少年で、後頭部がなくなっていた。その少年の体重のせいで私は苦しくなった。もう窒息してしまうと思って激しく脚をばたつかせ、少年を振り払おうとした。両手はまだ縛られていて、私は苦労しながら座る姿勢になった。そして、死者たちを脚立の踏み台のようにして、穴から上がって地面に出た。

ここで注目すべきは、父親と倒れ込んだはずのアナにかぶさっているのが、家族とは無関係な十代の少年だということである。それまでは家族の枠内で完結していた生と死の物語に、ここで家族の外の死者が入り込んでくる。なおかつ、最後の一文で死者を台のように踏んで地上に出たというくだりでは“stepstools”と複数形が使用され、複数の死者たちを踏み台にしてアナが生還したことが示される。戦争と破壊の物語を、家族に焦点を絞って作ってきた語り、その枠からずれるのが、アナが死者と物理的に接触する場面であるということとは重要な点だろう。

こうして、死者という主題において、家族のストーリーからのずれが生じるのと同様に、アナの経験は無力な子どもという姿から逸脱していく。彼女は近くの村で保護され、まったく口を利かないまま数週間が経ったところで、“Safe House”と呼ばれる近くの建物を拠点として戦闘を続ける部隊に参加するようになる。そこに至るプロセスは、以下の一文に凝縮されている。

Somewhere in the dead space between house and shelter civilians became soldiers. (Nović 227)

家と避難所のあいだの死角のどこかで、民間人は兵士になった。

ここでは、無力な子どもではなく、両親の死への復讐として抵抗する主体としてのアナの物語への変化が起きている。ふたたびケネディの分析に戻ると、パレスチナからの証言が子どもを中心としたものに変化したことで、たとえばパレスチナ解放機構の戦士などが背後に退く格好になったことが指摘されている。

a “new language of trauma” has replaced the language of oppression, and the image of the suffering victim has taken the place of the liberation fighters of the past. (Kennedy 69)

「トラウマという新たな言語」が、抑圧の言語に取ってかわり、苦しむ被害者のイメージが、解放を求める戦士という過去のイメージに取ってかわることになった。

そうして語られることになる兵士としてのアナの体験のなかで、後になっても誰にも語れずにいたのは、小麦畑のなかでアナが一人の兵士の腹部を撃ち、おそらくはその兵士の命を奪ったことである。それが悪いことだとわかっていたが、楽しんでしまった、とアナは語る (290)。

被害者から加害者へ、という図式になるだろうか。とはいえ、アナは両親を奪われたという体験から、一人の兵士を撃つという間接的な復讐を遂げるのみであり、かつ、その兵士が苦しんでいるのを置き去りにしたため、その兵士が死んだ瞬間は見えていない。それがゆえに、作中で言及されるセルビア系兵士たちが振るう性暴力 (224) や、アナが両親を失った後滞在していた村で、その後 79 人の住民が生きのまま焼き殺されたという暴力 (289) のより大規模な非人道性を背景としたとき、アナの振るう暴力はあくまでささやかな狂気であ

り、それに苦しむアナ本人の「まっとうさ」が浮き彫りになる、ともいえるかもしれない。

兵士の死を目の当たりにはしないという展開にあるように、戦闘に参加して以降のアナは、死の危険と隣り合わせでいながら、目の当たりにするのは負傷者であり、死者との隔たりは維持されている。ただし、村から最後にザグレブに戻るためにバスに乗ったとき、同乗している二人の兵士との会話のなかで、この死者たちとの距離感は消滅することになる。

“There are bodies in the back, you know.”

“What?” I looked up at the soldier next to me. He was young, a redhead, with pimples in a line along his jaw.

“Bodies. In the backseats. Dead ones.”

“Now why would you tell her that?” said the soldier across the aisle.

“It’s true!”

“But she’s just a little kid. A *girl*.”

...

“Forward grip, gas chamber, cleaning rod, bolt, frame, magazine. Function check,” I said.

The soldiers’ eyes widened, but the one next to me played it off. “See? Anyway” — he turned to me again — “those seats in the back are all dead guys. Hopefully we make it up north before the smell gets any worse.” (Nović 251-252)

「後ろには死体が乗ってるんだよ」

「え？」私は隣にいた兵士のほうに顔を上げた。若くて、赤髪で、あごにはニキビが一列になって並んでいた。

「死体だよ。後方座席。死んだ人たちだ」

「おい、なんだってその子にそんな話をするんだ？」通路の向かい側にいる兵士が言った。

「だって実際そうだろう！」

「でも相手は小さな子どもだぞ。しかも女の子だ」

(中略)

「前向きグリップ、ガスチャンバー、クリーニングロッド、ボルト、フレーム、マガジン。作動確認」と私は言った。

兵士たちは目を見開いたが、私の隣にいる兵士は平常心を取り繕った。「ほらな？　ともかく」——そしてまた私のほうを向いた——「後ろの座席にいるのは、みんな死んだ男たちだ。できれば、これ以上ひどい臭いになる前に北に行きたいんだよ」

民間人は死んだ場所の近くに葬られるという小説中の描写から判断して、このバスの後部座席に積み込まれた“dead guys”とは、前線で死亡したクロアチア人兵士たちであると思われる。そして、乗り込んでいる二人も兵士であり、カラシニコフ銃の手入れの手順を暗唱することでアナも兵士に仲間入りをしている。つまり、この場面では、後方にいる死者たちのなかに自分がいてもおかしくなかった、という死者との近さが刻み込まれている。

ここでの死者との旅路という場面は、その前後のプロット展開にさして有意義に接続されるわけでもなく、それがゆえに小説のなかでとりわけ印象的な出来事でもある。ただし、小説全体の構造を考えると、この場面が物語のシンメトリーをきれいに作っていることに気が付かざるをえない。この小説でのアナ・ユリッチが、ザグレブでの家族との生活から引き離されたのは、処刑による死者のなかに埋もれた場面であった。その主人公は、戦闘に参加したあとザグレブに戻ろうとするときにも、ふたたび死者たちと隣り合わせになっている。つまり、民間人から兵士に移行するときには民間人の死体に囲まれ、そして兵士から民間人へ移行するときには兵士の死体に囲まれる、という形で、死者との遭遇は象徴的な意味を持たされている。主人公は民間人としての象徴的な死を経て兵士になり、今度は兵士としての象徴的な死を経て民間人に戻る、という構図がこうして成立する。民間人が兵士になる場所は、小説では“the

dead space”（死んだ空間）と表現されていたが、そこに“the space of the dead”（死者たちの空間）という意味を読み込むことも可能だと思われる。

ここでの死者たちは、文字通りの死者たちであると同時に、主人公にとっては通過儀礼的な死という象徴性を持つ存在でもある。すでに見たように、死者の存在を抽象的な死に変換することで、あくまで他者の物語として消費することを可能にしているのがアメリカ型の物語の枠組みだとすれば、ここでのアナ・ユリッチの通過儀礼的な体験もまた、そのひとつの表現として、現代アメリカの小説に求められる要素なのかもしれない。そうすると、この小説の「文学性」という価値そのものが、歴史的・社会的に限定された、特定のコミュニティに共有された規則なのではないかという疑問も生じる。ただし、小説中では、アナがバスに乗り込んだ瞬間に描写される、肉が腐敗しかけた悪臭と、兵士との会話の最後にも出てきた腐臭への言及が、物理的な死者としての側面が切り捨てられないことを示している。あくまで具体的な死者と、抽象的な死が完全には互いを排除できず、重なり合っているところに、この小説の強みがあるといえるだろう。

ふたたび、戦争と記憶をめぐる冒頭のウエンの議論に少し立ち戻ってみたい。記憶は戦争の第二段階であるという視点を提示するその論考のなかで、グエンは戦争の物語における「格差」という問題にも触れている。ベトナム戦争の記憶がどう語られているのかという問題を取り上げつつ、ウエンは結論に近い部分でこう述べる。

Here, memories are industrially produced and distributed, and just as countries and ethnic groups are not economically equal, neither are their memories. Hence, the US lost the war in fact, but it has won the war in memory on most of the world's fronts outside of Vietnam. (Nguyen 160-161)

ここでの記憶とは産業として生産され配給されているのだし、国家やエスニック集団が経済的に平等ではないように、そうした集団の記憶も平等ではない。したがって、アメリカ合衆国は実際には戦争に負けたのだが、記

憶における戦争では、ベトナム以外の世界の戦線のほぼすべてで勝利を収めてきた。

ユーゴスラビア紛争においても、このような記憶の「戦線」での不均衡は見て取れる。ノヴィッチが指摘するように、英語圏におけるユーゴスラビア紛争の記憶は、もっぱらボスニア、とりわけサラエヴォ包囲を中心に語られている(Lasota)。記憶の語りにおけるこの不均衡は、さまざまなところに影を落としているといっている。たとえば、後のセルビア共和国のベオグラード出身の英語作家テア・オブレヒト(Téa Obrecht)が2011年に発表したデビュー作*The Tiger's Wife*では、内戦時のベオグラードをモデルとした都市が主要な舞台となっている。ただし、オブレヒトが選んだマジックリアリズム的な作風の一環として、街の名前が消去されて“the City”とされているだけでなく、戦争の遂行主体が誰であるのかについても曖昧な書き方が選ばれている。

A few years before my grandfather died, bombs were falling on the City. It was the final collapse, years after it had first begun, and it had finally reached us. Bombs were falling, and they were falling on government buildings and banks, on the houses of war criminals — but also on libraries, on buses, on bridges that spanned the two rivers. It came as a surprise, the bombing, especially because the way it started was so mundane. There was an announcement, and then, an hour later, the scream of the air raid siren. (Obrecht 277)

祖父が死ぬ数年前、爆弾が首都に落ちてきた。何年も前に始まった最終的な崩壊が、ついにわたしたちにも達した。爆弾が次々に、官庁や銀行、戦争犯罪人の家に落ちた——でも、図書館やバス、二つの川にかかる橋にも落ちてきた。その爆弾は、始まりがありふれていただけに驚きだった。まず予告があって、それから数時間後、空襲サイレンが鳴り響いた。

舞台となる都市が空爆されていることは描かれるが、それがなぜ行われている

のか、誰によって行われているのか、さらには爆撃が目標としているものは何であるのかも、この語りでは名指されない。1999年のNATOによる空爆という出来事をめぐる詳細は、オブレヒトの作風ではおぼろげな風景としてしか現れず、不死身の男やろうあの少女と親しくなったトラといった、バルカン半島の魔術的歴史の一部となり、具体的な記憶としては語られることがない。具体的な出来事を記憶ではなく幻想に変えることで、オブレヒトは英語圏における物語の不均衡に正面から立ち向かうことを避け、結果として小説として成功を収めたのだといえる。

4. 「人間的」物語の分配

—— Molly Antopol, “My Grandmother Tells Me This Story” (2014)

現代の戦争の記憶を語るうえで、ホロコーストの物語が重要な存在である以上、ホロコーストを舞台とした現代小説もひとつ取り上げるべきだろう。ノヴィッチの小説とほぼ時を同じくして、2014年に発表された、ユダヤ系アメリカ人作家モリー・アントポル（Molly Antopol）のデビュー作 *The UnAmericans* (2014) には、ホロコーストの戦火によって家族を失った少女の物語が登場する。“My Grandmother Tells Me This Story” というその短編では、ホロコーストを逃れたユダヤ人の祖母が、アメリカ生まれの孫に当時の記憶を語るという設定が採用されている。ベラルーシの街から両親と離れて森に逃れた祖母、当時十三歳のラヤは、森でユダヤ人の少年たちが結成したゲリラ組織 “The Yiddish Underground” の一員となる。やがて、彼女は列車の爆破という任務に同行することになり、線路近くの村に到着する。ノヴィッチの *Girl at War* と同じく、アントポルが選んだこのプロット展開もまた、無力な被害者から抵抗する主体に変化する子どもを描いている。そして、村にある家に入ったラヤは、そこに小学生の少年と母親の二人がいて、少年が学校の宿題をしている場面に出くわし、やり場のない憤りに襲われる。

I had wished for my family every day in the forest, but never before had what I

d lost been flaunted so vividly in front of me, and I was filled with a sudden rage at this boy. This kid who had so little, whose father could be dead or at war or just not around, whose school was certainly shut down and whose mother was probably trying to keep up some semblance of routine by making him practice math in the middle of this chaos, and at that moment I resented them both. (Antopol 79)

森では毎日、また家族と会えますようにと願っていたけど、自分が失ったものをここまではっきりと見せつけられたのは初めてで、いきなり、その男の子に対する怒りがふつふつと湧いてきた。その子にはほとんど何もなくて、父親は死んだか戦争に取られたか、ただそこにいない。学校は どう見ても閉鎖されていて、母親はこんなひどい混乱のさなかでもどうにか日常らしい生活を取り繕おうと、息子に算数を練習させている。その瞬間、私は二人に我慢ならなくなった。

家族を奪われたという悲しみは、ここではその直接の加害者ではない母親と息子に対する怒りになり、ラヤを突き動かす。その結果、彼女はその親子に銃を向け、食料だけでなく、現金もすべて奪ってしまう。そのときの自分の姿を「怪物」だったと呼ぶラヤもやはり、無力な被害者としての子ども像からは逸脱している。そして、自分の行動がゆえに、おそらくはその親子の命を奪ってしまっただろうとも自覚している。

But you won't learn what happened to that mother and son I robbed, because believe me, I've looked and looked and there's just no way to find out whether those two people survived the coldest winter of their lives. (Antopol 84)

でも、私にお金を奪われたあの母子がどうなったのかは分からないだろうよ。私だって散々調べてみたけれど、人生で一番寒かったあの冬を二人が生き延びたのかどうかは分からずじまいだったからね。

こうして、祖母は加害者という重荷をその後の人生で背負うことになる。ただし、ラヤの行動には、両親を奪われたという、ホロコーストという圧倒的な規模の暴力に翻弄された末のものである、というプロットが用意されている。なおかつ、おそらくはその親子が死んだであろうとはいえ、死んだその場面は目撃していない。その意味で、死を語りつつも死者を目の当たりにすることを避けることで、ここでのラヤの加害性もまた、いくぶんマイルドなものに演出されている。

先ほどの、*Girl at War* の主人公アナ・ユリッチの物語との共通点は明らかである。どちらも、十代の少女が戦争のただなかに投げ込まれ、そのなかで他人の命を（おそらく）奪うという加害者の立場を経験する。しかし、その背景に常に大規模で理解を超えるような暴力を設定する物語設定により、主人公の行動に理解や共感の可能性を残して描き出すことに、ここで書き手のノヴィッチとアントボルは試み、そして成功している。逆にいえば、それはこの二人の作家に課せられた制約であるといえる。その制約は、物語を受け取り評価する読み手と書き手が作る「私たち」というコミュニティの輪郭でもある。

5. 反転する「私たち」

—— Daniel Alarcón の歩み

物語をめぐる「私たち」が、読み手だけでなく書き手も含み込んで成立していることを確認したところで、最後に、ひとつの小説ではなく、ひとりの作家のキャリアを検討し、記憶の語りに関する新たな方向性を取り出してみたい。1977年にペルーに生まれたダニエル・アラルコン（Daniel Alarcón）は、三歳のときに両親に連れられてアメリカ合衆国のアラバマ州に移住し、2005年に短編集 *War by Candlelight* でデビューを果たした。その後、2007年に第一長編の *Lost City Radio*、2013年に第二長編の *At Night We Walk in Circles*、2018年に第二短編集の *The King Is Always above the People* を発表している。同時にジャーナリストとしてルポルタージュも多く発表しているほか、合衆国でのスペイン語ラジオ局 *Radio Ambulante* の設立と運営という活動も行っている。

アラルコンは、二つの長編作品をはじめとして、ペルーのリマをモデルとした架空の街“the city”をしばしば物語の舞台に選ぶことで知られている。ただし常にそうであったわけではなく、デビュー短編集は、地名を架空のものに置き換えた短編“The Flood”で開始されるものの、途中にはタイトルに1979年のリマを冠した“Lima, Peru, July 28, 1979”など、はっきりと実在のリマを舞台とする作品も混在している。それから二年後に発表された第一長編 *Lost City Radio* は、実在の地名を物語からすべて消去し、内戦後十年が経った架空の国家を舞台に、国民国家による歴史構築と、それに抗うように残り続ける戦争の記憶という主題を追求している。カレン・イーア (Caren Irr) が指摘するように、1980年代に始まるペルー内戦をオーウェルの的に寓話化するこの小説においては、家という空間の脆さがしばしば主題となる (Irr 137)。その主題をもう少し発展させるなら、家の脆さとは、「私たち」という共同体の脆さとも読み替えられうるだろう。

それは、アラルコンの小説においては、言語というレベルでも存在する問題である。たとえば、首都とジャングルを行き来する形において、ジャングル地方の現地語の特徴が描写される際には、次のような文章が登場する。

In the local dialect, there were two kinds of *we*: *we* that included *you*, and another, which did not. Barely anyone spoke that language anymore — a few of the ancient women of the village, and no one else. But some of the old words had slipped into the national language, including these. (Alarcón, *Lost City Radio* 90-91)

この地域の方言には、二種類の「私たち」があった。「あなた」を含む「私たち」と、含まないもの。その言葉を話す人間はもうほとんどいなかった。村の数人の老婆だけだった。だが、古い言葉のいくつかは国の公用語に紛れ込んでいたし、この「私たち」もそうだった。

これを踏まえるならば、小説において登場人物が「私たち」と言うとき、それ

が発話の相手を含むのか含まないのかは大きな違いとなる。さらに、主人公のノーマがラジオ局のパーソナリティという、発信者と視聴者がコミュニティを作る場の関係者であることを考えれば、ここでの「私たち」という言葉をめぐる問題は、小説の全体に関わる主題になっているとっていい。

それに加えて、「私たち」のなかにある亀裂を示すエピソードにも、小説は事欠かない。代表的なのは、内戦時の際立った記憶として語られるのが、反政府組織から裏切り者とされた男性が家に閉じ込められ、火をつけられて殺された現場の光景である。

For Norma, the war began fourteen years earlier, the day she was sent to cover a fire in Tamoé. . . . Norma arrived on the scene to find the firemen watching as the house burned. A few men with guns and masks stood in front of the fire. . . . And for the duration of the war, more than the firefights in the Old Plaza, more than the barricaded streets of The Cantonment or even the apocalyptic Battle of Tamoé — this is what Norma remembered: this man inside, this stranger, tied to a chair. . . . The fire crackled, the house fell in on itself, and Norma listened for him. Surely, he was dead already. (Alarcón, *Lost City Radio* 147-148)

ノーマにとって、戦争は十四年前、タモエーでの火事を取材するために派遣された日に始まった。・・・ノーマが現場に到着してみると、消防士たちが傍観するなか、家が燃えていた。銃を持って覆面をかぶった数人の男たちが火の前に立っていた。・・・そして、戦争の期間中、旧広場での銃撃戦や「兵営地」での道路封鎖、さらには黙示的な「タモエーの戦い」にも増して、ノーマはそのことを思い出すことになる——家のなかにいるその男、椅子に縛りつけられた見知らぬ男。・・・火がはじけて家が崩れ落ち、ノーマは男の声が聞こえないかと耳を澄ませた。間違いなくもう死んでいるだろう。

ここでのノーマは取材のためにタモエーという地区を訪れている。つまりは、

火事という事件について「語る」側に属する彼女は、内戦の初期に発生した死者との決定的な隔たりを知ることになる。最後に下線部のところで彼女は男の声を聴こうとするが、死者の声を聴くことはもはや不可能である。具体的な死者は家のなかにいるが、ノーマには近づくことはできない。死者が自分でもおかしくない、とノーマが想像する余地は、最初から完全に排除されている。その決定的な亀裂から生まれた「私たち」への違和感は、この隔たりの経験に凝縮されている。

内戦終結後には、ラジオ局の人気番組を担当し、離れ離れになった家族の再会を演出しているノーマは、死者を「あなた」としては含まない「私たち」のなかでしか発話できないことを常に噛み締めているといえる。この小説にはアメリカ合衆国への言及はないが、ここまで考察した、アンソニー・ヴェアスナ・ソーやサラ・ノヴィッチらの小説において、異国とアメリカとのあいだに見られた関係が、*Lost City Radio* ではひとつの国の内部に書き込まれていると考えることができる。つまりこの小説は、ペルーの寓話であるだけでなく、英語圏で語ることをめぐる寓話でもある。

アラルコンの作家としてのキャリアは、デビュー短編集にあった「ペルー」と「移民」という主題から、*Lost City Radio* では「内戦の記憶」と同時に「語るのは誰か」という問題に接近している。それをさらに追求する形で、第二長編 *At Night We Walk in Circles* もまた、「語り」と「所有」の問題を軸として展開する。内戦からさらに時間的に離れた2000年から2001年ごろに設定され、内戦を経験していない第二世代であるネルソンという若者を主人公に、前衛的な劇団に加わったネルソンが地方を訪れるうちに巻き込まれる事件を中心に、*At Night We Walk in Circles* は進行する。そして、途中までは表に出てこなかった語り手が、実はジャーナリストであり、偶然ネルソンの事件を知ったことから彼の体験を再構成しようとしていることがわかる。最後にその語り手とネルソンは対面するが、その際に、語り手のテープレコーダーはネルソンに奪われてしまう。このように、語る者と語られる者の関係は、アラルコンの二つの長編小説につきまとっている問題である。そして、それは架空の国を舞台とし

て、ペルーとアメリカの関係にも接続されるように設計されている。

アラルコンの目下の最新作にあたる第二短編集 *The King Is Always Above the People* に収められた短編 “Abraham Lincoln Has Been Shot” では、タイトルの通りエイブラハム・リンカーンが登場する。一見すると大きな変化ではあるが、ペルーをモデルとした国の内戦を描いたアラルコンが、アメリカ合衆国の内戦を象徴する人物であるリンカーンを物語に仕立てていると考えれば、内戦というこの作家の主題は連続しているとみなすことは可能である。

ただし、小説の語り口はそれまでのアラルコン作品とは大きく異なっている。語り手となるのは現代のアメリカ南西部に暮らすマヌエルという、移民とおぼしき男性である。ハンクという恋人ともども、コールセンターから解雇され、アメリカ南西部でホームレスになる可能性を心配しているのが、このマヌエルの境遇である。彼の昔の思い出として、大統領になる前のリンカーンが初めての恋人だったという顛末が語られる。

Hank said, “Take, for example, Abraham Lincoln.”

“Why bring this up?” I asked. “Why tonight?”

“Now, by the time of his death,” he said, ignoring me, “Lincoln was the most beloved man in America.”

I raised an eyebrow. “Or was he the most hated?”

Hank nodded. “People hated him, yeah. Sure they did. But they also loved him. They’d loved him down to a fine sheen. Like a stone polished by the touch of a thousand hands.” (Alarcón, *The King* 38)

ハンクは言った。「たとえば、エイブラハム・リンカーンだろ」

「どうしてその話を？」僕は言った。「どうして今になって蒸し返すんだ？」

「さて、死を迎えるころには」ハンクは僕を無視して話し続けた。「リンカーンは全米でもっとも愛される男だった」

僕は片眉を吊り上げた。「それか、もっとも憎まれていた」

ハンクはうなずいた。「そりゃ憎まれていたとも。間違いない。でも、愛されてもいた。隅々まで愛されてピカピカだった。千人の手が触れて磨かれた石みたいにな」

こうして、この物語では時間軸があからさまに捻じ曲げられる。そのなかで語られるリンカーンの姿は、大統領であり後に暗殺されるという点では合衆国の公的記憶を踏まえているが、男性の恋人の存在という、公的記憶から逸脱した人物像も同時に語られていることになる。

この短編の狙いについて大まかにまとめるなら、移民の記憶がアメリカに取り込まれるだけでなく、アメリカ合衆国の集合的な記憶が移民との接触によって変化するという状態を描いている、ということになるだろう。Michael Rothberg は、そのような多方向的記憶のあり方を “multidirectional memory” (多方向的記憶) と呼んでいる。

How *should* immigrants think about the history of the nation into which they have moved? How *does* immigration transform the relation between history and memory for those born into a national community as well as for those who move across national contexts? (Rothberg 125)

移民たちは、移住先である国の歴史についてどう考えるべきなのか。移住とは、国民という共同体に生まれた者にとっての、さらには国民という文脈を越えて移動する者にとっての、歴史と記憶の関係をどう変化させるのか。

アラルコンの物語は、いささか思考実験めいたユーモアを漂わせる短い物語であり、本格的なプロジェクトとなるには至っていない。ただし、戦争の記憶をはじめとして、物語を語る「私たち」とはいったい何者なのかと問い続けてきた移民作家が、一方的に移民の記憶を吸収して多文化社会という自画像を安定したものとしてきたアメリカの記憶をどう変化させるのか、という試みを行っ

ているとすれば、それは一作家の作風という次元を超えた意義を持ちうる。書き手と読み手が作る「私たち」に何らかの介入を行えるのか、という問いがそこにあるとすれば、アラルコンのこの一歩は、英語圏文学のなかで異国の戦争を語り、消費されて作家たちにとっての新しい方向性を示唆するものであるだろう。

おわりに

東南アジアから南米まで、ここに挙げた作家たちのバックグラウンドはそれぞれ異なる。とはいえ、その作家たちが戦争とその記憶を主題とするときには、何を語るのか、いかにして語るのかという選択をめぐる、重なり合う問題意識を見せている。それぞれの小説は、無力な子どもを主人公に据え、自分であってもおかしくない死者たちが他者の死に変換される様子を取り込む。そして、それぞれの小説において、その子どもたちと、その背景にある死を見つめる視線の持ち主は——それは、ソーにとっては慰問というパフォーマンスを行うマイケル・ジャクソンであり、ノヴィッチにとっては証言を受け取り共感するであろう読者である——物語が発表された後の副産物ではなく、物語が成立するにあたって欠かすことのできない要素なのである。

これらの小説においては、戦争の記憶が英語という舞台で演じられていることが仄かされている、ともいえるだろう。そして、語ることそれ自体に、その物語を共有する書き手と読み手の「私たち」が内包され、ときには語りが登場人物を見つめる視点を共有する素振りすらも見いだされる（モーシム・ハミッドの小説はしばしば、難民や人種といった問題を背景として登場人物を追いつつ、書き手と読み手があくまでそれを「眺めている」にすぎないという語りの視点をさりげなく前景化することで、登場人物への共感から距離を取ろうと試みる）。作家はそのような語りを構築することで、グローバル化した英語圏文学の産物であるみずからを単純に肯定も否定もせず、批評的に提示しようと試みる。言い換えれば、個々の小説のスタイルがどうであれ、これらの小説は全

体としてメタフィクションとして読まれることを求めているのであり、それは「移民小説」というカテゴリ全体にも波及するものでもあるだろう。

語っているのは誰か、読んでいるのは誰か、両者はいかなる「私たち」を構成しているのか。その共同体にはある種の禍々しさが無いだろうか。こうした洞察は、小説という形式を放棄するという方向に書き手を向かわせてもおかしくはない。ただし、物語をめぐる「私たち」を変形させる可能性はいかにして見いだされるのか、という問いを取り込んで作られる物語からは、まだ小説への信頼を捨ててはいない書き手の姿が見えてくる。

[注]

- 1 ウェンのこの一節を知ったのは、麻生享志による『「リトルサイゴン」——ベトナム系アメリカ文化の現在』による。
- 2 この短編“The Dead”に関する考察は、書肆侃侃房による Web 連載から書籍化された『現代アメリカ文学ポップコーン大盛』に収録された「アウトソースされた苦しみ」をもとにしている。

[参考文献]

- Alarcón, Daniel. *At Night We Walk in Circles*. Riverhead, 2013.
- . *The King Is Always Above the People*. Riverhead, 2018.
- . *Lost City Radio*. Harper, 2007.
- Anderson, Mark M. “The Child Victim as Witness to the Holocaust: An American Story?” *Jewish Social Studies*, vol. 14, no. 1, 2007, pp. 1-22.
- Antopol, Molly. *The UnAmericans*. W.W. Norton, 2014.
- Bucak, Ayşe Papatya. *The Trojan War Museum*. W.W. Norton, 2019.
- Glass, Loren. “Publishing in the Age of Amazon.” *American Literature in Transition, 2000-2010*. Ed. Rachel Greenwald Smith. Cambridge UP, 2018, pp. 360-369.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia UP, 2012.
- Irr, Caren. *Toward the Geopolitical Novel: U.S. Fiction in the Twenty-First Century*. Columbia UP, 2014.
- Kennedy, Rosanne. “Moving Testimony: Human Rights, Palestinian Memory, and the Transnational Public Sphere.” *Transnational Memory: Circulation, Articulation, Scales*. Ed. Chiara De Cesari and Ann Rigney. De Gruyter, 2014, pp. 51-78.
- Lasota, Catherine. “A Capacity for Empathy, an Interview with Sara Nović, Author of *Girl*

- at War.” *Electric Literature*, May 15, 2015, <https://electricliterature.com/a-capacity-for-empathy-an-interview-with-sara-novic-author-of-girl-at-war/>
- Nguyen, Viet Thanh. “Just Memory: War and the Ethic of Remembrance.” *American Literary History*, vol. 25, no. 1, 2013, pp.144-163.
- Nović, Sara. *Girl at War*. Random House, 2015.
- Obrecht, Téa. *The Tiger’s Wife*. Random House, 2011.
- Rothberg, Michael. “Multidirectional Memory in Migratory Settings: The Case of Post-Holocaust Germany.” *Transnational Memory: Circulation, Articulation, Scales*. Ed. Chiara De Cesari and Ann Rigney. De Gruyter, 2014, pp. 123-145.
- So, Anthony Veasna. *Afterparties*. Ecco: 2021.
- 麻生享志 『「リトルサイゴン」——ベトナム系アメリカ文化の現在』 彩流社、2020年。
- 藤井光 「アウトソースされた苦しみ」 『現代アメリカ文学ポップコーン大盛』 書肆侃侃房、2019年、47-51頁。

