

<論文>

「共同幻想」からの脱出
—リービ英雄の初期三部作における主体性の生成変化

張 希毅

**Escaping from Communal Illusion: Generative Change of Subjectivity in
The Levy Hideo's Early Trilogy**

ZHANG XIYI

Abstract

Levy Hideo is undoubtedly a unique figure in the history of Japanese literature. Although he was born in America, he has become one of the leading writers of the Japanese language. His works make us reconsider the very category of Japanese literature.

In his first novel, *A Room Where The Star-Spangled Banner Cannot Be Heard*, the main character, Ben, runs away from his father and travels through different places to get to Shinjuku. In this novel, Ben's home, located in the consulate in Yokohama, where his father, an American diplomat and a Jewish man who loves Chinese culture, and a Shanghai woman live together, is a place where many diverse cultures intersect and converge. Suppose the American consulate is the superficial character of Ben's Yokohama home. In that case, this complex reality, which cannot be defined in a single sense, can be said to be the depths relative to the superficial level. This divergence between the surface and the depths underlies the trilogy that began with *A Room Where The Star-Spangled Banner Cannot Be Heard*.

As analyzed in this essay, Ben's descent into the depths is a process in which he experiences multiple illusions of identity regarding racial issues, the Vietnam War, gender, and other issues before finally acquiring a new subjectivity that is neither American nor Japanese. This third subjectivity is an attitude of displacing the focus of dominant discourse and living the individual's experience rather than relying on a given concept.

This essay aims to examine Ben's journey in detail to elucidate the inner reality of this subjectivity and the symbolic significance of the multiple spaces in the text and to explore the relationship between Levy Hideo's creation and Japanese literature.

はじめに一表層から深層へ

第一章 新たな「にほんご」

第二章 人工的なアイデンティティ

第三章 ベールと女性的な空間

第四章 3つの部屋

第五章 「共同幻想」からの脱出

終わりに—「マイナー文学」のために



はじめに一表層から深層へ

リービ英雄はまぎもれなく日本文学史上きわめて独特な存在である。アメリカ人でありながら、アメリカ、日本、そして中国などの数多くの地域をテーマとする作品を日本語で発表し、代表的な日本語作家となった彼は、現代における文化的交渉を考える上で極めて貴重な存在であろう。日本人ではない彼が「私小説」という日本文学の伝統的なジャンルを選んだことは、まさに日本文学の自明性、そして国際化時代におけるマイノリティについて私たちに再考を促すものである。

初作である「星条旗の聞こえない部屋」(1987)の最後で主人公のベン・アイザックは、父に入ることを禁じられた新宿の街に足を踏み入れる際、「しんじゅく」に通じる石段を見下ろし、その階段が『昭和』の人たちの足で磨り減らされて、石はすべすべになっていた。気をつけないと下まですべりおっこちる¹(72頁)と感じる。この下降のイメージは後の単行本の『星条旗の聞こえない部屋』(1992)に所収される「星条旗の聞こえない部屋」、「ノベンバー」(1989)、「仲間」(1991)という初期三部作に繰り返し出現している。「仲間」の最後でベンが働く喫茶店の階段を降る際にも、「そこには領事館の大理石の階段があった。新宿に初めて下りた朝のすりへった小さな石段があった。」(158頁)と感じる。ここでの2つの下降はすべて「しんじゅく」というひらがなで表記される空間に向かっている。ここに見られる感覚の変化はまさに、タイトルの「星条旗の聞こえない部屋」に呼応する。本論では、これを一種の概念的な形式を重んじる「表層」から、実際に身を以て体験しなければわからない内容があふれる「深層」への下降として捉える。

以下で分析するように、ベンは深層へと下降する過程で、アイデンティティーをめぐる複数の幻想を経験した後、最終的にアメリカ人でもなければ日本人でもない新たな主体性を手に入れる。本論の目的は、ベンの旅を詳しく検証することで、この主体性の内実とテキストにおける複数の空間が持つ象徴的な意味を解明し、リービ英雄の創作と日本文学との関係を考察することである。

第一章 新たな「にほんご」

「星条旗の聞こえない部屋」は不思議なタイトルを持っている。このタイトルでは、アメリカ合衆国を象徴する星条旗という視覚イメージが音声情報として表現されている。このタイトルから、一種の感覚間の越境ないし境界そのものの融解が見られる。ただし、このことから主人公のベン・アイザックが複数の国や場所を行き来するこの小説の主旨を一義的に「越境」と捉えることはできない。むしろ、境界を越えることに伴う感覚的な変化の意味に目を向けるべきであると考えられる。

ベンは一見、アメリカから必死に逃げようと、日本にそのアイデンティティーを求める逃亡者のように描かれている。アメリカに生まれたベンは、幼少期から父とアジア各地を転々としてきた。至るところでアジア人から差別され、区別される視線を受けている。彼は清朝の終わり頃に生まれ、一生をアジアで過ごした宣教師から、アメリカの歴史と英語を習っている。生涯の半分をアジアで過ごし、英語を宣教師学校で学ばなければならなかったベンにとっては、アメリカは母国ではないし、英語も必ずしも母語とは言えない。横浜のアメリカ領事館の外に、デモを行う日本人が叫んでいる「ヤンキー／ゴーホーム」(63頁)という言葉聞き、ベンは寄る辺ない自分たちに対する「もっとも酷い愚弄」(64頁)と感じ、ホームを持つ日本人に激しい嫉妬の感情を覚える。ベンにとっては、アメリカはホームではなく、彼に確かなアイデンティティーを保証し得ない空間の一つに過

1 本論におけるすべての引用は2004年に発行された講談社文芸文庫の『星条旗の聞こえない部屋』による。

ぎない。

アメリカ人という身分に困惑し、そのアメリカから逃げようとするのは、ベンが日本に帰属意識を求める理由にはならない。彼が出会うほとんどの日本人は彼を排斥しようとするからである。日本はアメリカと同じように、ホームを持たないベンを拒絶する地という意味では何の変わりもないのである。従って、彼が求める「星条旗の聞こえない部屋」における「星条旗」とは、ベンにとってアメリカ以上の意味を持っているに違いない。簡単に言えば、それは父からの逃走である。

ベンの帰れる場所を奪ったのは、彼の父である。父が外交官でなければ、彼はアジア各地を流転し、「白鬼」と蔑まれることはなかった。彼の父が母と離縁し、貴蘭という上海人と結婚しなければ、ベンは英語で話せる場を失うことなく、ユダヤ教徒の祖母に拒絶されることもなかった。父は貴蘭と結婚することで、自らの宗教と故郷を放棄した人のように見えるが、アメリカの外交官である彼は常に星条旗のイメージを帯びている。領事館の窓から見える景色のほとんどが星条旗に遮られているのだ。

ベンの越境と逃走を続けさせる原動力は、彼に確かなアイデンティティーを与えられない父への反抗心である。しかし、彼の父は作品の登場人物のなかでも、もっとも複雑な、一義的に捉えられない性格をもっている。敬虔なユダヤ教の家庭に生まれた彼は、故郷を離れ、上海に外交官として赴任して以来、20年近くユダヤ寺院に足を踏み入れたことがない。ポーランド系のカトリックであるベンの母と離縁した後に、上海人の女と結婚したことが理由で、ブルックリンにいる家族からも勘当されている。宗教には一向に頓着せず、ベンから信仰を尋ねられると、「うちは儒教です」(25頁)と答える。それと同時に、彼は星条旗を背負う外交官としての公的な役割をきちんと果たしている。大使館で「ブルックリン・ユモアー」と呼ばれる辛辣な皮肉が評判となっているが、家ではかえって寡黙な人である。つまり、裏表をはっきりと使い分けられる人物である。

家長である父のこの曖昧な性格と呼応するように、アメリカの外交官であり、中華文化が好きなユダヤ人の父と上海人の妻が住む横浜のアメリカ領事館自体が、実は多種多様な文化的な要素が交差し融合する空間である。もし「アメリカの領事館」が横浜におけるベンの住まいの表層的な性格であるとすれば、この一義的に捉えられない複雑な実態は表層と相対する深層と言えるであろう。このような表層と深層の乖離は「星条旗の聞こえない部屋」から始まる三部作の底流をなしている。そして、これもテキストにおける日本語の性格と呼応する。

ベンがはじめて日本語と接触したのは、8つか9つの頃に、台中に住んでいた家でもとの家主の古い書物を見つけ、父に見せた時である。父の「あれか、あれは日本語だ」という不満そうな口調に、ベンは「理の世界を表わしている漢字と違」い、「怪しい、女々し」い、「平気で理の均整をくずして官能に溺れる文化の表記」(50頁)だという侮蔑的な態度を読み取る。東京の大学で日本語を勉強したいという願いを父に打ち明けた際も、父は「まあ、中国語には劣るが」(28頁)と渋々承諾する。ベンが見つけた漢字表記の間のひらがなの表記は、漢字の代表する「理」、つまりきちんと概念化された枠組みに収まった意味をその内から攪乱してやまない地平として提示されている。

漢字とカナの表記の併用は、本作のテキストの重要な特徴の一つである。ベンが台湾に住んでいた頃の家の使用人を指す言葉の「用人」(29頁)には、「ヨンレン」という中国式の音声表記が付けられている。そして、母のアメリカの家の近くにある「白人労働層の家並み」(12頁)には、「プアー・ホワイト」というルビが振られている。日本に来た後に住んだ横浜の領事館の内の「前廊」(7頁)やアメリカの母の家の「客間」(86頁)に「ポルチコ」、「パーラー」などの表記が与えられている。このように、漢字の表記に一般的な読み方と違うルビが振られ、記号表現と記号内容の組み

合わせによって、ベンの生活環境がもっと的確に描写されている。カナの表記は漢字のもつ「理の均整をくずし」、多種多様な意味を呼び込む指標となっている。もっとも、この漢字表記とカナの表記との関係は、上記のベンの父と横浜領事館の持つ重層的な性格にも繋がっているのであろう。そして、なにより示唆的なのは、テキストの主な舞台である新宿は、ひらがなの「しんじゅく」で表記されていることである。

タイトルにおける視覚的なイメージの融解と呼応するように、ベンが友人の安藤に連れられ日本人の世界に深く入れば入るほど、環境に関する表記に、「かんだ」、「くだん」、「たかだのばば」のように、ひらがなの表記の比重が増えていく。「ノベンバー」と「仲間」の主な舞台が「新宿」ではなく、「しんじゅく」であることも大変示唆的である。ベンにとって、それは「ひらがなの世界、音だけの世界」であり、その音は「意味になる以前の呪術の恵みを孕」(46頁)んでいる。この対比は、英語や中国語といった中間的な媒介を失ったベンが、言語化される以前の音で直接物事を捉えていることを示している。

ここで、「意味になる」、つまり言語化されることは、対象物を固定した形で示し、「名」を与えることで、その対象物の実態という深層を表層の概念的な枠組みで覆い隠すことである。ジャック・デリダは『根源の彼方に—グラマトロジーについて』で、対象を社会システムに登録する行為として、固有名をつけることは、対象物の独自性と真実を抹殺する社会的な暴力が常に伴っていると指摘した²。これはまさに、タイトルにおける星条旗のイメージに通底する。ここで、星条旗は「アメリカ」を一種の不変の形で提示し、それに関する現実を隠蔽する視覚的イメージとして捉えられる。ベンが感じる「意味になる以前の呪術的な恵み」は、対象物の実態である重層的な要素を指すのであろう。そして、意味に先立って音を表すひらがなは、対象の独自性をめぐる錯綜した要素を呼び込む受け皿となっている。

領事館にある「星条旗の聞こえる部屋」を出ることを決意した夜、「風を孕んだ帆のようにうるさくはため」(66頁)く星条旗の音に囲まれ、ベンは机に散らばっていた日本語の「縦書きの文字の断片を、何とか組み合わせることさえできれば、新しいことばの中で生まれ変わり、あらゆる秘密を解ける」(67頁)と感じている。ここで言う「新しいことば」とは、つまり日本語の音を利用し、完成した自分を代弁できる新たな言語である。母語を持たないベンは、「新しいことば」で断片的な自己イメージを束ね、確実なアイデンティティーを手に入れようとする。この「新しいことば」は、日本語の枠組みを離れ、固定した形式にとらわれない、脱領土化された「にほんご」と言うべきであろう。しかし、前の引用から見られるように、ベンはこの時点でまだ自分が成し遂げようとしていることの意味を分かっていない。それもまた、彼が後の2作において、なお日本に帰属意識を求める虚しい努力を続ける理由であろう。

第二章 人工的なアイデンティティー

「星条旗の聞こえない部屋」の続編である「ノベンバー」は、ベンが「しんじゅく」の迷路に入り込むところから始まる。彼はそこで行き着いた風月堂という喫茶店で、日本人女性に自分が属する『「外人」の分類』を聞かれる。ソルジャー、ツーリスト、ミSSIONナリー、ヒッピーといった女から提示された答えをすべて否定した後に、彼は自分が亡命者であると答える。「……亡命者？ あるいは難しいことばを知っているわね。どこから亡命しているのよ」という質問に、「戦争から」(84頁)

2 ジャック・デリダ、足立和浩 訳 (1972)、『根源の彼方に—グラマトロジーについて (上)』、現代思潮新社、219—242頁。

と答える。

この答えはいかにも唐突に見える。女の「戦争はあんたたちがやっているんじゃないの」(84頁)という問いに、ベンは一瞬言葉を失う。ベンが言う戦争には、当然彼と父との関係が含まれる。しかし、この場で、唐突に「戦争」という重い言葉を思いついたのは、風月堂の壁に飾られたベトナム戦争の犠牲者の少女の写真に起因すると考えられる。風月堂は戦後の若者文化の聖地として有名であり、作品の背景である60年代後半の全共闘時代、活動家たちの出入りが盛んになり、アメリカの脱走兵を庇護したこともある³。写真の少女は次のように描写されている。

アメリカ軍に生捕られて、村に戻れない亡命者となった少女は、黒い目隠しをされて、口元はかたく締まっている。ノベンバーのない熱帯の国でひたすら苦痛に耐えて、軍隊と写真家両方から屈辱を与えられて忍んでいる現代戦争の亡命者、そのやつれた顔が静かな朝の風月堂を蔑むように見おろしていた。(78頁)

ここで重要なのは、現代戦争というベトナム戦争に対する位置づけと少女を辱める写真家という2点である。ベトナム戦争に関連するもう一つのイメージはテレビである。1960年代の初頭と末の2つのノベンバーの光景を語る回想部分には、ベンの母の家の客間にある白黒のテレビをはじめ、テレビについてのシーンが数多く見られる。戦争の当事国の一員であるベンは、当時この戦争を「母の家のテレビ画面に映っていたイメージに過ぎ」ず、「『ベトナム』と自分との繋りはまだ臚げな、ピントはずれの白黒の不安でしかなかった」(35頁)とだけ感じていた。

ベトナム戦争は過去の戦争と違い、テレビというメディア・テクノロジーによって、それに関する情報が世界中に流布された最初の「テレビ戦争」とも言われる。人々は現代の技術が提供するもう一つの現実を通じ、遠い土地に起こる戦争を体験した。この場合、テレビ、映画や新聞などのメディアによって大量生産されるイメージは、現実を上塗りすることになる。写真は現実の少女に関する真実に先立ち、世界中に広められることになる。この意味で、少女は戦争と写真家によって二重に屈辱を与えられている。現実の戦争が彼女の生活を破壊したというだけでなく、現代のマスメディアは彼女の個人的経験を奪い、彼女を「一般的な」戦争被害者に還元してしまう。ここで、デリダの言う「固有名」に類似した暴力が再びあらわれる。風月堂の壁に飾られる四角い写真のイメージは、前作のタイトルにある星条旗のイメージに通底するものであろう。

人工的に造られる現実が起こすこの「転倒」は、「ノベンバー」の核心的なテーマだと思われる。「ノベンバーのない熱帯の国」に幼少期を過ごしたベンは、写真の中の少女の姿を自分に重ね、亡命者としての意識を抱いている。しかし、この認識はベトナムの少女の写真に由来するだけではない。

「しんじゅく」の終わりのない小道の迷路をさまようベンは、自分のことを「さまよえるユダヤ人、というよりも、しっぽをつかまれてとつぜん迷路台に投げられてしまった一疋の青白いハツカネズミ」(76頁)だと感じている。この認識はユダヤ人である父から由来するものであり、ユダヤ民族の漂泊の苦難に根ざしている。そして、「ノベンバー」の冒頭、「しんじゅく」の街頭に並んでいる屋台の張り紙に「ぎっしりと飾られた」「見知らぬ漢字」(73頁)を見、ベンが komunizm とファシズムに思いを馳せるのは、ナチスによるユダヤ人迫害とスターリン時代以来のソビエトにおける反ユダヤ主義に関係するのであろう。

3 小田実・鈴木道彦・鶴見俊輔(1969)、『脱走兵の思想』、太平出版、248-250頁。

「ノベンバー」には、ベンが風月堂で出会う女と連れれの男が、通廊の「おぼろに重なりあった白、黒、灰のかたまり」(81頁)として見えたことや、母の家の白黒のテレビなど、アメリカの人種問題を連想させる箇所が随所に見られる。回想の部分では、この問題がさらに前景化される。ベンの母の家が位置するアルリントンの町は、「生者の数が国立墓地の戦死者の半分にも満たない」「南部の最北端」にある「ベンにとって『帰』るのに不思議な『故郷』」(88頁)である。母の家と一つの空地を隔てた道には、人種差別の意識が強い裁判官一家が住んでいる。「もし、マッチ一本で三本のタバコに火がつけば、それで黒ん坊^{ニッガー}を一人死なせたことになる」(89頁)という裁判官の息子の悪質な冗談や、ケネディ大統領の暗殺のニュースを知り、その家から流れる「黒ん坊^{ニッガー}好きがやられた」(99頁)という笑い声に、1960年代のワシントンDCの政治的な現実に対する辛辣なアイロニーが含まれる。

橋のこちら側に「ワシントンDCの政府の高官たちが住んでいる高層マンションが林立し」、その「かげに小さな南部の谷間が残され」た「谷間の坂道の中ほどに、ベンの母の家」(88頁)はある。この構図はアメリカの外交官であるベンの父と母との関係を反映すると同時に、白人が主導する政治的現実という「表層」が、黒人に対する搾取の歴史という「深層」の上に成り立ってきたことを示唆している。

ラテン語の「Liberate me」という、死者の自由への願いを訴えるグレゴリオ聖歌の詠唱は、ベンには生者の逃亡の願いを唱えているように聞こえる。「一枚の白紙に黒いインクが広がる勢いで風月堂の中をとめどなく満たしてゆく」「Liberate me」(79頁)の歌声の中に、アメリカの官僚の父からの逃亡者であるベンの意識は、白人から逃亡する黒人のイメージに重なっていく。

「戦争から」という答えには少なくとも4つの意味が重層的に絡み合っている。それは父に対する反抗、ベトナム戦争、ユダヤ人の苦難、そしてアメリカの人種問題である。ここに重なるイメージは、父と子の家族的モデルを打開し、個人の主体性と歴史や文化との無限のつながりを示唆している。ベンのアイデンティティーは個人の経験と歴史や文化の要素が重層的に交差する織物へと変貌していく。

回想の中、鐘楼の鐘の音にさそわれ、ベンはケネディの葬式に向かっていく。そして、人々の集まりに紛れ込み、葬式の一部を見物している。1967年の晩秋にベンが17才であることから推察すれば、ケネディが暗殺される1963年に彼はまだ13才の子供であったはずである。まるで葬式の細部を至近距離で見ているかのように、13才の彼はワシントンの高官たちが乗っているリムジンの細部をはっきりと記憶し、200人のボディガードという厳重な警備に守られている世界各国の要人を一人ひとりその名前を言い当てる。

ここで、葬式を生中継するかのようなベンのこの回想が、彼が実際に見たものなのかという疑問が浮かび上がる。むしろ、ベンが後にテレビの報道や新聞記事などを見、それらをもとに自分の記憶を補完し、自分が本当に至近距離で葬式を見たかのように信じ込んだことが示唆されているのではないだろうか。ケネディ夫人のジャクリンをめぐる回想はそのなよりの証拠となっている。

とつぜん、目のあたりに、ジャクリンの顔があった。ジャクリンの長いベールがベンの目を掠めるほど近かった。テレビ映像ではないことを確かめるために、手を伸ばして、ジャクリンの腰まで垂れているベールを指につかんで、ジャクリンのやつれた美しい顔に触れなくなった。

「Look! Look!」

びかびかの赤い靴をはいた三歳の息子と、黒い髪紐をかざした七歳のむすめを、ジャクリンは連れていた。これだけの人むれに曝される自分の姿を、憂えているのか、それとも誇っているのか、ジャクリンは一滴の涙も流さず、唇も動かない人形のような青ざめた顔になっていた。ジャクリンの顔が、客間で見たジャクリンのテレビの顔とおどろくほど似ていた。(96-97頁)

ジャクリンの顔が「ベンを目を掠めるほど近くあったとは到底考えられない。彼女の子供の衣装のディテールや彼らの表情がはっきりと見えたことなどが、経験としての事実に基づいている可能性も極めて低いはずだ。「テレビの顔とおどろくほど似ていた」ジャクリンの顔が映像ではないことを確かめるために、それを掴み、触れてみたいというベン的心情は、逆説的にそれがテレビの映像であることを物語っている。どの箇所が人工的な映像なのか、どの箇所がベン実際に経験した原像なのかは、もはや区別がつかなくなっているのである。

帰り道に、ベンが家の前を塞ぐ救急車を見、2階の窓の「痙攣的なテレビの電波のよう」(101頁)な男たちの姿のちらつきを頼りに、勝手に家の中の状況を想像する。想像の内容はまるでテレビドラマのようで、リアルなものとの区別できないほどディテールに富んでいる。この脳内ドラマの中で、医者に腕を握られそうになると母は、「私は正常だ。ジェーコブを捉えて！」「私は犠牲者でしょう。私じゃなくて、ジェーコブを捉えて！」「NO！」(102頁)と叫んでいる。そこで、ベンが母の絶叫とともにアメリカの南部の歴史を聞いたように感じる。

遠く離れたベンに届く断片的な音と、ちらつく人の影をもとに造られたドラマのどの部分がリアルなのかは、もはや重要なことではない。重要なのはこのドラマは記憶として、彼が経験した現実を書き換えたことである。母の厚い純金色の髪がポーチの白い光を受け、黄金のベールのようになり、美しい未亡人のように見える。ベンが母のそばに近寄り、その顔に触れようとするが、まるでオークの木に止められるかのようにためらっている。オークの木の間を母を見ている様子は、オークの間にジャクリンを見ていた先のベンの姿を想起させる。

ここで、母—ジャクリン—黒人と父—ケネディー—白人という交差する2つの記号の連鎖が立ち上がる。テクノロジーを媒介し、アイデンティティーは個人の経験と歴史や文化の要素による複合的な織物となっている。そして、ケネディー大統領の死やベトナム戦争が示しているように、アメリカという、一見すれば動かない実体もまたメディアによって拡散される情報で維持されている。それが個人の主体性の保証となるのは、一種の幻想に過ぎない。それも「ノベンバー」の最後でベンは父が「治外法権証明書」(124頁)と皮肉な大使館の身分証を焼く理由であろう。僅かな金だけをもっているベンは、映画館や劇場が聳え立つ広場に出る。リアリティーを生産する巨大装置に囲まれ、ベンは頭の中で「ノベンバー」が崩れはじめる感覚を覚え、虚構と現実、過去と現在との境界線が崩れることを感じている。

第三章 ベールと女性的な空間

「仲間」で家出をしたベンは、「キャッスル」という喫茶店の月15000円のアルバイトの募集に惹かれ、直接に店の「マネジャー」に話しかける。しかしまったく相手にされないため、最終的に安藤が代わりに交渉し、保証人になることを条件に、「マネジャー」は渋々ベンの雇用を受け入れる。ベンは以前、遅く家に帰ったことで、父に「お前をバージニアに送り返す、母の家に送り返してやる」(124頁)と脅かされ、ベンは自分が「『ディペンデント』(扶養家族)にすぎない、『インディペンデント』」の反対だ(124頁)と思い知らされたことがある。安藤が身元を保証してくれなければ一個人として相手にされないベンは、やはり安藤という「父」に縋る「ディペンデント」である。安藤の保証によって「キャッスル」で働くベスが、作品終盤で店の制服を脱ぎ捨てるとのアメリカの服に着替えるのは、安藤という「父」からの脱出を意味すると理解することができる。しかし、これは領事館の中にある父への回帰を意味するのではない。ベスが身に付ける服は、前年に母がバージニアで買ってくれたものである。この行為はむしろ、母的で女性的なものに回帰すること

によって、父的で男性的な桎梏からみずからを解放する試みとして捉えられるべきである。

しかし、ここでの女性的なものは、男と女という二項対立的な構図に還元し得ない側面を有している。「ノベンパー」におけるテレビのイメージにまつわる数々のエピソードが示すように、三部作における母的なもの、女性的なイメージは、歴史、文化、経済的な要素が重層的に錯綜する動的な様態を呈している。

「ノベンパー」の最後で父の家から逃げ出したベンは、四方から劇場と映画館に囲まれた「しんじゅく」広場に行き、そこで広場の入口を見下ろす和服姿で歌う女の巨大な似顔絵を発見する。この女の似顔絵は、三部作における女性的なイメージの持つ虚構性を端的に示すだけでなく、ベンが求める「しんじゅく」の性質をも表している。

前述したように、「ノベンパー」で回想されるアーリントンの町は、横浜の領事館と同じように、「アメリカ」という表層に覆われる空間として描かれている。それに対し、ベンが歩いている「しんじゅく」は、無数の路地が複雑に曲がり、交差し、終わりのない「迷路」のような場所である。人種問題を覆い隠すアメリカの政治的現実と、そこで暮らす人々の多様性を遮る領事館と父の身分は、三部作における男性的で表層的なものの象徴である。一方、「表層」から降りたベンが行き着く「どこでどう曲がればいいのか見当はつかなかった」(75頁)迷路でできた「しんじゅく」は、女性的で深層的な空間と言えるのであろう。ベンの目に「しんじゅく」は終わりがなく、常に「一歩先に潜んでいるはずの」(76頁)生成し続けるもののように見える。星条旗や写真、テレビなどのイメージ、そして領事館という空間と「しんじゅく」とのもっとも顕著な違いは、内と外を分割する境界線の有無である。

この差異はドゥルーズとガタリが提起した「条理空間」と「平滑空間」という社会空間をあらわす対概念を想起させる。ドゥルーズとガタリによれば、「条理空間」とは「縦糸と横糸、ハーモニーとメロディー、経度と緯度」といったふたつの線が交差する、閉じられた規則の空間である。それに対し、「平滑空間」とは「全方位に開かれていて限界を持たず、裏も表も中心」もない「生成変化していく」空間である。そして、均質で視覚で見渡せる「条理空間」に対し、常に変化する「平滑空間」は、その場その場での判断に頼るしかない触覚的な空間である⁴。「しんじゅく」に通じる石の階段を降りる際に、視覚ではなく足の触感で落ちないように歩くベンの姿や、タイトルにおける視覚から聴覚への変化は、領事館と「しんじゅく」という2つの象徴的な空間の差異を示している。そして、この「平滑的な深層空間」こそ、三部作における女性的なものの性質を物語っている。

三部作でベンを認める唯一の人間は、彼がアルバイトで「キャッスル」に出勤する際に、「しんじゅく」で遭遇する「オカマ」の「女」である。彼はひと目でそれが「女」に扮装した「男」だと見抜くことができず、「女の顔の前を、雪が薄いベールとなって流れていた」(113頁)と感じる。この流れるベールのイメージは「ノベンパー」でベンの母とジャクリンを描写する際にも用いられ、テキストにおける女性的なものの性質を示す象徴的装置だと考えられる。

ベールに覆い隠され、その正体が見えない「オカマ」の「女」は、ベールの後ろからベンに「寒いよな」という挨拶の言葉を投げかける。ベンは男の声を聞き、一瞬戸惑った後に「それはいえる」と答える。それを受けて「オカマ」はざらざらと笑い、「いえるよな」という友好的な返事をする。「オカマ」の笑い声についてベンは次のように感じる。

4 G・ドゥルーズ、F・ガタリ 著、宇野邦一等訳(2010)『千のプラトーン—資本主義と分裂症 下』、河出書房新社、247—299頁。

何となく友好的な笑い声だった。女を演じて生きている男が、ベンの素姓を見抜いてしまい、同時にベンが演じているものを認めてくれているように聞えた。(113頁)

ベールで正体が覆い隠された「オカマ」は、演技を通じ「女」というアイデンティティーを手に入れている。そして、ベンが一生懸命演じているのは、まさに「日本人」というアイデンティティーである。テキストにおける「オカマ」のエピソードは、アイデンティティーが生まれつきのものではなく、行為を通じて後天的に獲得されるものであることを示唆している。では、ジャクリン、ベンの母そしてオカマという三人の「女性」の顔を覆うベールは、何を意味しているのであろう。

ジャクリンは夫のケネディの葬式の際にベールを着用している。ベールは女性が葬式に着る彼女たちの悲しみを示すものだけではなく、女性が結婚する時に純潔をあらわすシンボルでもある。ベールは広く共有されている文化的象徴であり、女性の存在を示す指標である。つまり、ベールの下に女性がいることは自明だとされるのである。ジャクリンはベールを着るだけで、彼女の本当の気持ちと関係なく、悲しみに耽る妻と見なされている。この意味で、ベールは、むしろ人々の目を個人の深層的な真実から目を逸らさせる男性的で「表層的な」イメージであろう。ここでも三部作に一貫するテーマである表層と深層との対立が反復されている。

テキストにおける女的なものの性質を示す象徴的な装置のベールと「オカマ」という組み合わせは、「女」の定義を一義的な生理的、文化的な共通認識から解放し、もっと個人的、微視的な次元に還元することになる。薄雪のベールに覆われる「オカマ」を一目で「女」だと思いつくベンは、その声を聞くまで、その正体を疑っていない。ここで、前作の「星条旗の聞こえない部屋」のタイトルにおける視覚イメージから聴覚イメージへの転換の図式が再びあらわれる。この象徴的な転換は、ベールの下「オカマ」の正体の暴露とともに、読者の意識を表層の概念的なイメージからずらし、物事の実態をあらわす深層に対する思索へと誘っている。この意味で、女の存在を指示するベールのイメージは、かえって普遍的な女の不在を物語っている。「オカマ」が演技によって女というアイデンティティーを獲得することは、まさに決して一義的に定義できない「女という深層」の持つ無限の可能性を示唆する。「オカマ」の女を位置づけるには、彼女の具体的な行為を特定の場で見なければならぬ。

「しんじゅく」の性質をもっともよく示しているのは、「キャッスル」という喫茶店である。ベンがアルバイトをする夜の時間帯には、客の構成が大幅に変わる。8時頃から店にやってくる客の多くはカップルや学生のような若者たちである。12時過ぎになると、終電に遅れたサラリーマンたちが大勢押しかけ、酒を飲み、夜食を食べる。そして、深夜2時過ぎから、「サラリーマンたちが中二階におとす灰色の印象とは打って違って、『水商売の客』が相次いでそのカラフルな姿を現わし」、ベンは「キャッスルがパレスに変貌」(145頁)すると感じる。入り込む客の構成によって、喫茶店にも、居酒屋にも、キャバクラにもなれる「キャッスル」は、まさに演目が絶えず変わる劇場のような、ベンが求める「しんじゅく」の性質を体現する空間であろう。

第四章 3つの部屋

アイデンティティーのパフォーマティブな性質を示すもう一つのイメージは「キャッスル」の制服である。アルバイトの初日に、冷淡な態度を示す同僚の「ますむら」に対し、同じ制服を着ている彼と自分を見、ベンはふと「ほら、『ますむら』さん、見て下さい、ぼくはあなたと同じになったじゃないですか」(136頁)と思う。「ますむら」の細かく正確な動作に、ベンはある種の美しさを感じる。「キャッスル」でのアルバイトを長く続けるために、ベンは「『ますむら』さん、あなたに

なってやるぞ。」(141頁)という意気込みで、懸命に「ますむら」の真似をし、振る舞いを通じて「ますむら」になりきろうとしている。「ますむら」を真似るうちにベンの身に起こるもっとも顕著な変化は、彼が日本語で接客できるようになっていくことである。

領事館から家出する数日前に、ベンは部屋で三島由紀夫の『金閣寺』の英訳本を読んでいる。彼は吃音の主人公 Mizoguchi を、流暢な日本語で話しかけても日本人にまともに相手されない自分自身に重ねている。たとえば以下のようなくだりがある。

「濃密な鷗から身を引き離そうとじたばたしている小鳥にも似ている。やっと身を引き離れたときには、もう遅い」。

It is too late. という吃音者の顔を思い浮かべようと、ベンは色々想像をめぐらしてみしたが、ついに何のイメージも結ばなかった。(115頁)

食べる人にとっては、吃らない普通の人々の声が領事館の中まで聞えてくる日本人の日本語に似ているのではないかとベンは思った。(116頁)

日本人に日本語で相手にされない時、ベンには「It is too late」という内面の声が聞こえる。友人の安藤の戒めに従い、ベンはアメリカ人の身分を忘れようとするが、「普通」の日本人に「忘れることが許されないから、遅くなる」(118頁)と度々思い知らされている。言葉を発する前に、すでに日本語がわからない外人だと相手に思い込まれるため、ベンの言葉はいつまでも相手に届かない。しかし、「キャッスル」という小さな共同体の中で、仲間であることを象徴する制服を身に着け、ふさわしい振舞いを繰り返すことで、ベンは外人であるより先に、接客のできるウェイターと認識され、「遅くならない」日本語で客たちと交流できるようになっていく。この場合、アイデンティティーの保証となる「日本」が「キャッスル」という人工的な「劇場」に置き換えられている。そこでは、アイデンティティーを産むのは国や民族ではなく、個人のパフォーマンスな行為なのである。

ベンは来店する客に「late」にならない日本語で話せるだけでなく、店独自の言葉で仕事をこなすようにもなっている。客から注文を受け、キッチンに向け、「ワンミートワンホットワンレティ」(142頁)と叫ぶ。「マネージャ」を真似し、ベンも同じように「ツーホットワンミートワントースト」と叫ぶ。すぐに「はいよー」という返事がくる。ベンはこの声を「明るい声だった。誰にでも答えるような、こだわりのない声だった。」(143頁)と感じる。この店でしか通用しない言葉は、まさに「星条旗の聞こえない部屋」の最後で、ベンが日本語の音の断片を組み合わせ、完成しようとする新しい「にほんご」ではないか。普遍的でなく、個々の共同体の中で、特定の場でしか通用しないこの種の言語は、「しんじゅく」という深層空間の性質をもっともよくあらわしている。

広場に出るときに、映画の開幕のベルに沈黙した周囲の人々の声が、再び高まるのを聞き、ベンは「日本語の音が、生まれてはじめて分かった」(118頁)ような気がする。三面を劇場に囲まれ、巨大の女の似顔絵が見下ろすこの広場は、「星条旗の聞こえない部屋」というタイトルが提起する最初の疑問の答えだと思われる。つまり、「星条旗の聞こえない部屋」とは何か、という問いである。ここでまず、領事館にある「星条旗の聞こえる部屋」と、ベンが家出した後に一時的に住み込む友人の安藤の部屋を考察する。

テキストにおける二つの部屋の対比は鮮明である。領事館にある部屋は大理石でできており、窓からの景色のほとんどが星条旗に遮られている。治外法権に守られ、日本の中にありながら日本ではないこの場所について、ベンは冷たく忌まわしく感じている。しかし、安藤のいかにも窮屈な4畳半の部屋は、ベンにとって夢と渴望が詰め込まれ、窓から柿が見え、日本とちゃんと繋がっている空間である。

ここでは、安藤の部屋が「星条旗の聞こえない部屋」として提示されているように見える。ベンの領事館の部屋からの逃走の一つの終着点は安藤の部屋である。「安藤の部屋にある物は一つ一つ、乱雑の中にも堅固で不動の印象」(44頁)をベンに与えている。作中には以下のような一節がある。

どの少年も青春の門前まで至りつくのに、まず終りなさそうなえんえんたる回廊を通り抜けなければならない、という。ベンが少年の頃から歩んできた回廊には、常に大人の足音が長い影のように響き渡っていた。(28-29頁)

この一節に続き、ベンがこれまで歩いてきた父の影に覆われた「回廊」、「通廊」、「廊下」、「アーケード」、「縁側」などの視覚イメージが断片的に列挙される。安藤の部屋に辿り着く前に、彼はようやく父の影のない「長くて薄暗い廊下」(44頁)を通過したのである。安藤の部屋の廊下にある壊れた鏡に映る自分の顔のかけらを、ベンは「完成しそこなった奇妙なジグソーパズル」(19-20頁)のようだと感じる。ここでのベンはまだ自分自身のイメージを一つのアイデンティティーに整合し得ていない想像界の住人である。この時の彼の心理は以下のように描かれている。

ベンは自分を呼ぶときのことばを次々と彼の脳裏に浮べてみた。幼少の頃から使っていた「I」、「me」、十七歳になって覚えた「私」、「僕」、安藤に出会って使い始めた「俺」……しかし鏡に映っている切れ切れの顔には、どれ一つも当てはまらない。かれは動いてみた。外からの細い光の筋が埃を貫き、割れたガラスの表面に閃いた。

Where, father, where? (20頁)

父に「ディペンデント」と罵られ家出をしたベンは、安藤の保証によって「キャッスル」で働けるようになる。このエピソードが示すように、父を捨てたベンは、再び安藤という「父」に縋る「ディペンデント」になってしまう。ここで、ベンは安藤と「乱雑の中に不動の印象」を与える部屋が象徴する「日本」に、自分のアイデンティティーを安定させ、象徴界に導く「父の名」を求めているのであろう⁵。

安藤の部屋に彼が「好んで読んでいた作家の、軍服姿の写真が飾ってあり、なんとなく英雄的な雰囲気をかもしている」(44頁)る。「仲間」では、それはベンが読んでいた『金閣寺』の作者の三島由紀夫であることが明らかにされる。安藤は他の日本人とは違い、外人のベンに友人として接しているが、日本人というアイデンティティーに極めて執着する人間でもある。外国語が嫌いな彼は、「日本におるんだから、日本語で喋るべきだ」(117頁)という戒めをベンに与える。アメリカに主導権を握られる戦後社会に不満を覚え、失われた日本らしさを自らの文芸を通じて表現しようとする三島は、もっとも日本らしい作家として「日本」に固執する安藤を魅了したのであろう。「軍帽の目庇の下から安藤の部屋を凝視している」(116頁)三島の写真は、この象徴的空間の中核といえる。

しかし、一見すると、盤石のように安定している安藤のアイデンティティーを象徴するこの空間には、不穏さの徴候が潜んでいる。それはまさに部屋の「中心」である三島の写真である。ベンは写真の中の三島を見、「そのまなざしは厳しいだけではなかった。厳しさとは別の心情をうまく表わせず、そのために目がわずかに吃っている」(116頁)と感じている。日本人を相手に日本語で話しているベンは、いつでも自分を『金閣寺』の主人公の溝口のような吃音者と感じている。言葉を発する前に相手に日本語の通じない外人と認識されるため、彼の日本語は「遅い」ものになってしまう。

5 「鏡像段階」をめぐる諸概念についてはラカン「『盗まれた手紙』についてのゼミナール」を参照。(ジャック・ラカン 著、宮本忠雄、佐々木孝次等 訳 (1972)『エクリ I』、弘文堂。)

天皇制に傾斜しつつあった三島の後期の創作活動と言動は、アメリカが主導する戦後民主主義や象徴的天皇制への異議申し立てであると同時に、日本文化の再構築の試みとして理解できるが⁶、結局彼が憧れた日本らしさも、文芸というフィクションによって後から生み出されるものである。戦後の風潮に抗うことができず、自決の道に踏み出した三島は、結局戦後社会にうまく言葉を届けられないアウトサイダーであったと言えるだろう。三島と戦後日本との関係は、安藤と他の日本人との関係に極めて類似している。

「星条旗の聞こえない部屋」では、安藤はイングリッシュ・コンパセーション・クラブの人々とベンの間に日本語をもって闖入する人物として描かれている。外国人留学生を見かければ、英語で話したいというのは普通の考えであり、イングリッシュ・コンパセーション・クラブのメンバーたちはこの意味でむしろ一般的な大学生として捉えられる。実際に、政治的にはアメリカに傾斜し、経済が発達する一方、各種の政治運動が盛んに行われていた当時の日本は、複数の思想の潮流が競い合う激動の時代の只中であつた。異なる意見を持つ集団が各々の「日本」を主張した当時では、安藤が求める日本も、彼が尊敬する作家の創作と同じように、結局のところ日本をめぐる数多くの幻想の一つにすぎない。

先述したように、「キャッスル」の制服を脱ぎ捨て、母が買ってくれた服を身に着付けるベンは、従来の自分とは違うアイデンティティーを獲得したはずである。安藤の部屋に飾られている三島由紀夫の写真と領事館にある歴代の領事の写真は、その空間の表層的な性格、つまり日本とアメリカをめぐる幻想性をあらわしている。テキストにおける安藤の部屋は領事館の部屋の反復であり、もう一つの「星条旗の聞こえる部屋」に過ぎない。

以上の考察を踏まえて再び「しんじゅく」の広場の検討に戻れば、広場を見下ろす巨大な女の似顔絵は、まさに広場という第三の部屋の性質を集約的にあらわす「写真」ではないか。内と外の境界線がはっきりしている領事館の部屋や安藤の部屋とは違い、迷路としての「しんじゅく」という「深層空間」と繋がっているこの開かれた「部屋」は、表層的なイメージにとらわれず、自ら行為でアイデンティティーを作っていく新たな主体性の象徴だと思われる。そして、「アメリカ人」ではなく、「日本人」でもないこの第三の主体性は、「一歩先に潜んでいる」「しんじゅく」と同じように、終わりのない行為によって生成し続ける未完なものである。

第五章 「共同幻想」からの脱出

最終作の「仲間」のタイトルが示唆しているように、ベンは彼の旅を通じて、日本人に仲間入りしようとする努力を続けている。しかし、この作品はむしろ仲間の不在を物語っている。ほんの一時的にでもベンの仲間になってくれたのは、互いに役者と認め合う「しんじゅく」に偶然に出会った「オカマ」かもしれない。

アルバイトの初日に、ベんに流暢な日本語で自己紹介をされた仕事仲間の「ますむら」は言葉を失う。辛うじてベンに向かって放つことができた言葉は「アメリカ？」(135頁)という国籍を問う言葉である。「アメリカ」から逃走したベンが、「ますむら」のしつこい追求に耐えきれず肯定の返事をする、彼は即座に「俺はアメリカが嫌いだ」と言い放つ。この後の「ニューヨーク？」(136頁)という質問に対し、ベンが「ワシントン……ディー・シー」と答えると、「ますむら」はすかさず「俺は知らない」(139頁)と誇らしげに答える。ベンは「ますむら」の一連のしつこい問いかけが、た

6 菅孝行(2018)、『三島由紀夫と天皇』、平凡社。

だ「知らない」を言うための布石であり、彼にとって知らないことが唯一の安堵だと感じる。

その首都すら知らない「ますむら」が忌み嫌うのは、現実にあるアメリカというより、むしろ一種の実体をもたない概念上のものであろう。ベンに親切に接する日本人の安藤と対照されるのは、「ヤンキーゴーホーム」と唱え、外国人であることを理由に、ベンを排斥する「普通」の日本人である。日本語でベンと話すことを頑なに拒む「マネジャー」と、実体のないアメリカを拒絶する「ますむら」は、そのような人たちの典型だと言える。「ますむら」の行動は、ジジェクの民族主義的な幻想に関する以下の議論を想起させる。

社会とそれ自身との完全な同一性アイデンティティの妨害をしているように見えるのは、じつはそのポジティブな条件である。社会と有機体に分裂と対立をもたらす異物の役割をユダヤ人に押しつけることによって、整合的、調和的としての全体としての社会イメージが可能になるのだ。⁷

ここで、ヨーロッパにおけるユダヤ人差別と類似するパターンで、「ますむら」たちがベンを異質的だと否定することは、逆説的に彼らが普通であることの証拠となり、日本人というアイデンティティーを安定させている。

仕事の合間にベンと話さずに済むように、「ますむら」はよく本を取り出して読んでいる。ベンに「それは何の本ですか」と質問され、彼は返事するのも苦痛であるかのように「あんたたちにはわからない」(147頁)と答える。ベンが安藤に連れられて行った大学の近くにある本屋で、「ますむら」のものに似た本を見かける。安藤によれば、それは「みんなが読んだ難い本」である。カバーにある作者の姓が吉本であることから見れば、それは一世を風靡した批評家である吉本隆明の著書だと考えられる。

60年代安保に莫大な影響を与えた吉本隆明は、全共闘世代の大学生の間で熱狂的な人気を博した。当時人気を博した著書『共同幻想論』(1968)で、彼は原始宗教や古代国家が共同幻想としてのフィクションであると主張し、近代になると共同幻想が個人の世界に愛国心やナショナリズムといった形で侵入してくると論じている。その上で彼は、更に個人の共同幻想からの自立が現代の喫緊の課題であると指摘する⁸。

難解とされる吉本の本をページもほとんど捲らず、いつも同じ箇所を読んでいる「ますむら」は、異質な他者に対する魔除けにも似た本を大事に守護する守り人のようにベンの目に映る。彼は吉本隆明の思想を必要としているのではなく、彼の共同幻想を維持するための偶像を必要としているにすぎない。外国人であるベンに対する接し方こそ違いますが、「ますむら」は安藤と同じように、日本に対する一種の幻想に縋っている。この意味で、彼らは戦後の日本社会の異なる側面を反映する二重写似的な存在といえるのであろう。

食事の際に、ベンの箸の持ち方がアルバイトの日本人と違うことを見つけ、「ますむら」は、ベンが彼らと違うもう一つの証拠を暴いたように意気揚々としている。料理人見習いの「たちばな」がベンに魚の食べ方を教えようとするのを見ると、「ますむら」はいきなりそれを阻止し、「やっぱり違うんだ、むりだよ」(152頁)と言う。ベンに箸の持ち方を教えたのは、台湾に住んでいた家の使用人たちである。しかし、このアジア系の箸の持ち方は、「ますむら」の目にはアメリカ的と映って

7 スラヴォイ・ジジェク、鈴木晶 訳 (2001)、『汝の症候を楽しめ!—ハリウッド vs ラカン』、筑摩書房、143—144頁。

8 吉本隆明 (2020)、『改訂新版 共同幻想論』、角川ソフィア文庫

しまう。「ますむら」が嫌うアメリカは、彼が思い込んだアメリカ的なものの断片的なイメージによって織りなされる幻想的なものに過ぎない。

しかし、そのことはかえって彼の日本人としてのアイデンティティーに亀裂をもたらすことになる。小説の最後で彼は自分たちがアメリカ人と違うことを証明するために、仲間と一緒に近くの料理店の生卵を盗み出し、割って飲み込むところをベンに見せつける。そんな茶番に耐えきれず、ベンも彼の前で同じように生卵を割って飲む。ベンの行動は、生の卵を飲む行為に託される日本らしさの脆弱な幻想性を暴くことになる。この場合、個人のアイデンティティーは国によって与えられる所与のものではなく、各々の行為によって決定される相対的なものとなっている。ベンがここで取る行動は、表層的な人種主義的幻想の焦点をずらし、個人的な経験を生きる新たな主体性に通ずる可能性を開くものであろう。

終わりに—「マイナー文学」のために

初期三部作の中で、脱領土化された「にほんご」は、ベンが最終的に手に入れる、民族主義的な幻想にとらわれない第三の主体性を示す指標となっている。「外人」であるリービ英雄の創作は、まさに日本文学と日本語の自明性を問い直すものである。

現代日本語の生成は国文学という制度の成立、そして国民国家の創出と緊密に結びついている。イ・ヨンスクは、『国語という思想』の中で、近代化の過程で新たに作られた近代的な言語は、国民精神の象徴とされている。後に、日本のアジア支配が進むにつれ、日本語が「国民の言語」から脱却し、日本帝国の支配を正当化する普遍的な言語という新たなイデオロギー的な性格を獲得したと指摘している⁹。その過程で、日本語と新たに作られた国文学は、ベネディクト・アンダーソンが言う意味での「想像の共同体」としての日本を支える礎となった¹⁰。作者個人の経験を反映するという意味では、すべての文学作品が「私小説」と言える。これまで多くの研究者が指摘してきたように、この一種の定義不可能な概念が日本文学の伝統的ジャンルと考えられてきた¹¹。この認識もまた、日本語と日本文学の発展する過程で生じた一種のイデオロギー的幻想と考えられる。リービ英雄が日本語で「私小説」を書くことは、日本語と国民国家を結びつける表層的な幻想性の解体に帰結しうる。

リービ英雄の作品における日本語は、国家と離れた曖昧で中間的なものになっている。「ノベンバー」の最後で、ベンは日本語表記のノベンバーと英語のノベンバーとの区別がつかなくなる。また、『天安門』の主人公は英語、日本語、中国語の表記に戸惑い、錯乱に陥る。そして、「星条旗の聞こえない部屋」では、ベンは書き記した日本語の断片を組み合わせることで、自分自身の曖昧なアイデンティティーを代弁する新たな言語を作ろうとしている。

この意味で、リービ英雄の創作は一種のマイナー文学と考えられる。マイナー文学はドゥルーズとガタリがカフカを論じる際に使用した概念である。この概念はマイノリティがマジョリティの言語の枠組みの中で創作することによって、その言語の中心性をずらし、脱領土化させる文学のことを指している¹²。リービ英雄の初期三部作の英訳者であるクリストファー・D・スコットもリービ英雄

9 イ・ヨンスク (2012) 『国語という思想』、新潮社。

10 ベネディクト・アンダーソン 著、白石隆、白石さや 訳 (2007)、『定本 想像の共同体—ナショナリズムの起源と流行』、書籍工房早山。

11 安藤宏 (2015) 『「私」をつくる—近代小説の試み』、岩波書店、174-180 頁。

12 G・ドゥルーズ、F・ガタリ、宇野邦一 訳 (2017) 『カフカーマイナー文学のために』、法政大学出版局。

の作品の備えるマイナー文学的な性質を指摘しているが、彼がアメリカの白人という身分に拘り、なおリービ英雄を「普通の」マイノリティと区別する点から見れば¹³、彼の議論もまた一種の表層的な言説にとらわれている。幼少時からアジア各地を転々とし、異国の言語から自分自身の主体性を問いつけるリービ英雄とその作品の主人公たち以上に、「マイノリティ」という定義にふさわしい人物たちを想定することはできないはずだ。彼の作品そのものにおけるマイナー性は、本論で述べる「第三の主体性」が示すように、主権的な言説の焦点をずらし、所与の概念に頼るのではなく、個人の経験を生きる身振りであろう。日本語で「私小説」を書くことで、彼は日本文学や日本語の固有性を脱構築し、その中に新たな可能性をもたらしたと言えるだろう。

笹沼俊暁が指摘したように、『星条旗の間こえない部屋』は、「国際化」に関する議論が唱えられ、マイノリティ作家たちが登場した1990年代の刻印を帯びている¹⁴。これまでの研究と議論の中で、リービ英雄の作品は往々にして異なる地域と文化圏を行き来することをテーマとする越境文学の典型として捉えられている。しかし、越境という言葉でリービ英雄の創作を締めくくることがまた一つの「表層」的な認識だと言わざるを得ない。本論の議論する初期の三部作を例に、アメリカと日本との対比は最後までに作品の関心に上がっていない。むしろ、ベンの個人性を無視し、彼を排斥、抑圧する「表層空間」という意味で、「日本」は「アメリカ」と同じように描かれている。三部作において、「越境」は一つの背景にすぎない。もっとも重要なのは、タイトルにおける視覚から聴覚への感覚的な融解が象徴する、概念的な形式を重んじる表層から物事の複雑な実態である深層へ下降するという図式である。

この「表層」と「深層」との乖離は『仮の水』における中国の田舎での公式言語の標準語—普通話と民衆が日常的に使っている方言との対比にも示されているように、リービ英雄の創作に貫くテーマの一つである。しかし、これは彼の作品が二項対立的な狭い視点に収束しうることを意味しない。初期の三部作におけるテレビや写真、部屋などのような内と外の境界線がはっきり分かれた視覚イメージが象徴する「表層」とは違い、「しんじゅく」という「深層」は、連続する音のように、開かれた、無限に続く境界線のない場である。三部作の核心的な問題意識は、越境というより、「深層」への下降とともに、境界線そのものの消滅というべきであろう。

本論の分析が示したように、リービ英雄の作品における主体性の表象は、個人の具体的な経験と歴史や文化の地平と絶えず繋がっている。「越境」、すなわち境界を越えることは、逆説的に境界線そのものに意識を向け、それを強化する恐れがある。それも本論は従来の議論とは違い、リービ英雄の作品を越境文学ではなく、マイナー文学、或いは一種の「深層」文学として位置づける理由である。リービ英雄の作品のマイナー性を解明するために、これまでの分析が示したように、テキストの具体的な場面や各登場人物、作中のイメージの象徴的な機能の分析と解釈が要求されている。

しかし、文学史における独特な位置づけに比べ、リービ英雄の作品に関する研究は極めて少ないと言わざるを得ない。なお、これまでの研究の殆どは、作家本人及び作品をめぐるコンテキストの紹介に偏り、一つのテキストを深層に掘り下げ、全面かつ具体的な分析を展開する研究はさらに希少である。この意味で、今のリービ英雄研究の現状は一つの「表層」に留まっていると言わざるを得ない。本稿を含め、今後のリービ英雄に関する研究が盛んになることが期待される。

13 クリストファー・D・スコット (2014)、「「外人」から「よその」へ：リービ英雄の「マイナー文学」をめぐる」『多元文化交流』第6期、東海大学日本語文学系、79-88頁。

14 笹沼俊暁 (2011)、『リービ英雄—〈鄙〉の言葉としての日本語』、論創社、79頁。

キーワード： 越境、深層空間、ジェンダー、共同幻想、マイナー文学

参考文献リスト

- 安藤宏 (2015) 『「私」をつくる—近代小説の試み』、岩波書店。
- イ・ヨンスク (2012) 『国語という思想』、新潮社。
- クリストファー・D・スコット (2014)、「[「外人」から「よそもの」へ：リービ英雄の「マイナー文学」をめぐって」『多元文化交流』第6期、東海大学日本語文学系。
- 小田実・鈴木道彦・鶴見俊輔 (1969)、『脱走兵の思想』、太平出版。
- 笹沼俊暁 (2011)、『リービ英雄—<鄙>の言葉としての日本語』、論創社。
- ジャック・デリダ、足立和浩 訳 (1972)、『根源の彼方に—グラマトロジーについて (上)』、現代思潮新社。
- ジャック・ラカン 著、宮本忠雄、佐々木孝次等 訳 (1972) 『エクリ I』、弘文堂。
- 菅孝行 (2018)、『三島由紀夫と天皇』、平凡社。
- スラヴォイ・ジジエク、鈴木晶 訳 (2001)、『汝の症候を楽しめ！—ハリウッド vs ラカン』、筑摩書房。
- ベネディクト・アンダーソン 著、白石隆、白石さや 訳 (2007)、『定本 想像の共同体—ナショナリズムの起源と流行』、書籍工房早山。
- リービ英雄 (2004)、『星条旗の聞こえない部屋』、講談社。
- リービ英雄 (1996)、『天安門』、講談社。
- リービ英雄 (2008)、『仮の水』、講談社。
- 吉本隆明 (2020)、『改訂新版 共同幻想論』、角川ソフィア文庫。
- G・ドゥルーズ、F・ガタリ、宇野邦一 訳 (2017) 『カフカーマイナー文学のために』、法政大学出版局。
- G・ドゥルーズ、F・ガタリ 著、宇野邦一等訳 (2010) 『千のプラト—資本主義と分裂症 下』、河出書房新社。