

記憶のリアドレス——『ピクチャーブライド』と日系移民女性史の語り直し

李 孝徳

記憶への参入

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

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

て認識されるような枠構造をこの映画のナラティブは採っているのである。

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

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

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

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

記憶の背景

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

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

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

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

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

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

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

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

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

記憶の外挿

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

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

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

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

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

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

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

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

もともとハワイのピジン語は一九世紀半ばから労働移民と

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

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

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

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

ミス・パイパー「忘れてたわ。あなたは英語が少し話せるって

カナが言ってたわね。とても珍しいわ。」

リヨ「ありがとうございます。」

ミス・パイパー「カナのご主人は写真を見ただけでカナを呼び

寄せたって言うってたけど、あなたもそうだったのかしら？」

カナ（質問が理解できないでいるリヨの代わりに）「ええはい、

リヨも同じです。」

ミス・パイパー「それでご主人とはうまくいつてるの？」

カナ（リヨが返事を躊躇っているのを引き取って）「マツジさ

んはとってもいい人です。」

ミス・パイパー「カナ、あなたはご主人とどうなの？」

カナ（質問に答えないうまま建物を出ながら）「ごきげんよう、

ミス・パイパーさん。」

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

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

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

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

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

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

記憶の象徴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

記憶の再分節

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

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

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

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

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

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

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

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

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

サムで、やさしく、きちんとしていたのが、すぐに意地悪になつた。ずっと働き詰めだったけれど、大丈夫、私は強いからと言うと、カンザキはお前は働きすぎると言い、私が働かないでどうやって熊本に錦を飾るのと問い返すとカンザキはもつと怒つただけだった。一方、マツジとカンザキが酔っ払ってサトウキビ畑に座り込んで話し込む場面では、お前は田舎育ちの嫁さんがいいいと羨ましがるとマツジに、カンザキは英語と日本語交えながら次のように答える。カナは俺にはできすぎだ。カナを見るたびに腹が立つんだよ。哀しそうな目をしやがつて……。

この後カンザキは立小便をしながら思っていた通りだとサトウキビ畑をのしり、マツジからハワイに來られたのはラッキーで、日本にいても稗や粟ばかり作っていただけだと言り返される。このカンザキとカナの関係を通じて示されているのは、家父長的な暴力の裏にある移民一世男性の挫折であり、そこから生じる抑圧移譲のあり方だろう。

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

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

記憶の継承

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

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

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

ちとの生の連続性の象徴と見なすことができよう。

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

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

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

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

この映画の物語では、リヨがハワイへ移住することで生ま

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

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

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

注

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

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

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

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

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

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

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

繩系の（つまり大日本帝国版図の）アジア系女性としているが、写真を通じて結婚し、配偶者を呼び寄せることは他の地域でも行われていたように、たとえばトルコ、ルーマニア、アルメニア、ギリシヤなどからの移民女性に対しても picture bride という名称が使われていたことを柳澤幾美は米国の当時の新聞から指摘している（柳澤幾美、同論文、一九〇頁の注一参照）。また、ハワイだけは例外的に一九二三年までこの写真花嫁は存続しようだが（柳澤幾美「ハワイに渡った日本人『写真花嫁』たち——最初の『写真花嫁』から最後の『写真花嫁』まで」『金城大学論集 社会科学編』第三巻第二号、二〇〇七年、一三七—一三八頁）、一九二四年の移民法の改正によって日本および朝鮮半島からの移民が全面的に廃止されて写真結婚という「制度」は完全に消失した。

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

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

- (13) Nakano Glen, *Unequal Freedom*, pp. 190-235.
- (14) DVD でリリースされた *Picture Bride*, Miramax Home Entertainment, 2004 に収録されているカヨ・マタノ・ハッタへのインタビューから°
- (15) Ichio, *The Issei*, p. 165.
- (16) カール・ヨネダ『在米日本人労働者の歴史』新日本出版社、一九六七年、一八五—一八六頁。なお、一九二〇年に写真花嫁が廃止されたとき、米国土の日系移民社会には二万四千人の独身男性がいた（米国土全体の日系人数は約一万人）。日系移民社会が日本人同士の結婚を強く望むことがあつたとはいえ（これも米国になじもうとしない閉鎖的な民族性の現れだとして排日の理由にされた）、大半が移民労働者で資格要件の預金を持てなかつたことが大きかつた（Ichio, *The Issei*, p. 175）°
- (17) ハワイにおけるキリスト教の宣教がいかにプランテーション経営をはじめとする白人農園主層やエリート層によるハワイ支配に結びつくものであつたかにつては、Gary Y. Okihino, *Cane Fires: The Anti-Japanese Movement in Hawaii, 1865-1945*, Philadelphia: Temple University Press, pp. 38-39 を参照°
- (18) 朝鮮半島からの写真花嫁の歴史に関しては、Sonia Shin Sunoo, *Korean Picture Brides: 1903-1920: A Collection of Oral Histories*, Philadelphia: Xlibris, 2002 を参照° また、朝鮮人の米国移民一〇〇年を記念して「韓国人や韓国系アメリカ人の書き手たちが米国と朝鮮半島の関係史を「写真花嫁」の観点から振り返って執筆した詩、短編小説、エッセイおよび当時の資料、当事者の回顧などを収めた韓国語の書物『사건 100』が召喚券によつて編集され、米国で刊行されている（米国での書誌情報は Haeng Ja Kim

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

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

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

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

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

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

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

(23) 桑井『外国人をめぐる社会史』、一四一―一四四頁。

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

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

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

- (27) この時期の日系一世夫婦の離婚率は一・六%でしかなかったと見積もられている (Harry Kiano, *Japanese Americans: The Evolution of a Subculture*, 2nd ed. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1976, p. 42)。
- (28) Ichioka, *The Issei*, pp. 169-173.
- (29) 一九一〇年までは日系移民社会における男性の比率は八〇%を超えており、六〇%を割るようになったのも一九二〇年代になってからのことだった (糸井『外国人をめぐる社会史』、一五九頁)。
- (30) 日系移民社会における飲酒や賭博の問題については、Ichioka, *The Issei*, pp. 84-90 参照。
- (31) 初期の日系移民におけるセックス・ワーカーに関しては、Ichioka, *The Issei*, pp. 28-39 を参照。
- (32) Ronald Takaki, *Pau Hana: Plantation Life and Labor in Hawaii, 1853-1920*, Honolulu: University of Hawaii Press, p. 102.
- (33) ハワイでの日系耕地労働者の労働条件や生活環境に関しては、ヨネダ『在米日本人労働者の歴史』の「第二編 ハワイの日本人労働者の歴史」一四三―一九八頁を参照。
- (34) Nakano Glenn, *Unequal Freedom*, p. 198.
- (35) 日系移民がハワイに持ち込んで再編成された大日本帝国の人種秩序もあつた。たとえば沖繩系移民は移民時期が遅かつたこともあつて本土の日本人とは異なるコミュニティを形成したが、そうしたコミュニティに対して本土からの日本人移民は差別的であつた (Nakano Glenn, *Unequal Freedom*, p. 216)。また、戦前のハワイの日系コミュニティでも日本本土と同様の被差別部落出身者、沖繩人、朝鮮人に対する差別 (意識) があつたことを高齢の日系人の方から筆者は聞いたことがある。また、ハワイではなく米国土土でのことだが、帰米二世であつたあべよしおの自伝的小説『二重国籍者 第一部 カリフォルニア産』東邦出版社、一九七一

- 年および『二重国籍者 第二部 ロッキーマウンテンの東で』東邦出版社、一九七二年では、戦時下の日系人収容所でそうした帝国日本の (被差別部落を含む) 人種意識が米国の人種主義のもとで再構成される様子が見事に描き出されている。
- (36) 先住ハワイ人を含めたハワイのエスニシティ別の人口編成に関しては Franklin Odo and Kuzuko Sinoto, *A Pictorial History of the Japanese in Hawaii, 1885-1924*, pp. 18-19 を参照。ハワイの先史時代の人口に関しては、Kirch, Patrick V. and Marshall Sahlins, *Anahulu: the anthropology of history in the Kingdom of Hawaii, Volume 1*, Chicago: University of Chicago, p. 4 を参照。
- (37) Nakano Glenn, "Chapter 6 Japanese and Haoles in Hawaii" in *Unequal Freedom*, pp. 190-235.
- (38) 一九二〇年の時点ではオアフ島のプランテーション労働者全体の一四%を占めた女性労働者のうち八〇%が日本人女性であり (Takaki, *Pau Hana*, pp. 77-78) 第二オアフ争議では多くの日系移民女性が支援者ではなくストライカーとして主体的に参加した (Alice Yun Chai, "Picture Brides, Feminist Analysis of Life Histories of Hawaii's Early Immigrant Women from Japan, Okinawa, and Korea," pp. 132-133 をよむ Glen Nakano, *Unequal Freedom*, p. 224)。第二オアフ争議時のハワイの状況に関しては Takaki, *Pau Hana*, pp. 164-176、労働運動の面からはヨネダ『在米日本人労働者の歴史』一八五―一九八頁を参照。
- (39) Nakano Glenn, *Unequal Freedom*, p. 208.
- (40) Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard, 1945, p. 30 (モーリス・メルロー『現象学』中島盛男訳、法政大学出版局、一九八二年、五八―五九頁)。
- (41) 米山リサ『広島―記憶のポリテクス』小沢弘明・小澤祥子・小田島勝浩訳、岩波書店、二〇〇五年、四一頁。

参考文献

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

二〇〇七年、一二九—一四一頁。

ヨネダ、カール 『在米日本人労働者の歴史』 新日本出版社、一九六七年。

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

Yun Chai, Alice. "Picture Brides, Feminist Analysis of Life Histories of Hawai'i's Early

Immigrant Women from Japan, Okinawa, and Korea," in Donna R Gabaccia,

ed., *Seeking Common Ground: Multidisciplinary Studies of Immigrant Women*

in the United States, New York: Greenwood Press, 1992, pp. 123-138.

[D>D]

Picture Bride, Miramax Home Entertainment, 2004.