

総合文化研究

Trans-Cultural Studies



1968-1993
LA DE LA ANTE
 A LOS COMPAÑEROS CAÍDOS
 EL 2 DE OCTUBRE DE 1968 EN ESTA PLAZA
 CUITLAHUAC GALLEGOS BAÑUELOS, 19 AÑOS. ANA
 MARÍA MAXIMIANA MENDOZA, 19 AÑOS. GILBERTO
 REYNOSO ORTÍZ, 21 AÑOS. ANTONJO SOLORZANO
 GAONA, 47 AÑOS. AGUSTINA MATUS DE CAMPOS,
 60 AÑOS. CECILIO LEÓN TORRES, 27 AÑOS. ANA
 MARÍA TEUSCHER KRUGER, 19 AÑOS. JORGE RAMÍREZ
 GÓMEZ, 59 AÑOS. CARLOS BELTRÁN MACIEL, 27
 AÑOS. MIGUEL BARANDA SALAS, 18 AÑOS. JUAN
 ROJAS LUNA (.), LEONARDO PÉREZ GONZÁLEZ,
 29 AÑOS. JOSÉ IGNACIO CABALLERO GONZÁLEZ,
 36 AÑOS. LUIS GÓMEZ ORTEGA, 20 AÑOS. JAIME
 PINTADO GIL, 18 AÑOS. GUILLERMO RIVERA TORRES,
 15 AÑOS. REYNALDO MONZALVO SOTO, 68 AÑOS.
 CORNELIO BENIGNO CABALLERO GARDUÑO, 15
 AÑOS. FERNANDO HERNÁNDEZ CHANTRE, 20 AÑOS.
 ROSALINO MARTÍN VILLANUEVA, (?)...
 Y MUCHOS OTROS COMPAÑEROS CUYOS NOMBRES
 Y EDADES AÚN NO CONOCEMOS.

¿QUIÉN? ¿QUIÉNES? NADIE. AL DÍA SIGUIENTE NADIE.
 LA PLAZA AMANECIÓ BARRIDA:
 LOS PERIÓDICOS DIERON COMO NOTICIA
 PRINCIPAL AL ESTADO DEL TIEMPO.
 EN LA TELEVISIÓN, EN EL RADIO, EN EL CINE
 SE MENCIONÓ LA CAUSA DE LOS DESAPARECIDOS.

特集

声を聞く、声を渡す

写真（表紙・裏表紙）

撮影者：久野量一

撮影年：2022 年

撮影場所：メキシコシティのトラテロルコ広場にある石碑

1968 年 10 月 2 日にここで虐殺された人々の氏名（全員ではない）と、彼らに捧げられたロサリオ・カステリャーノスの詩（の一部）が刻まれている。

総合文化研究

vol. 26. 2022

Trans-Cultural Studies

東京外国語大学総合文化研究所

巻頭言

ラテン語のアフォリズムに「大砲がうなりをあげるときミュースは沈黙する (Inter anna silent Musae)」というのがある。説明するまでもないが、戦争が起きると芸術・文化は二の次になるという意味だ。

2022年、ロシア軍がウクライナに侵攻し、ブチャで虐殺をおこなったことがほぼ確かとなったとき、「ブチャの後で詩を書くことは野蛮ではないのか」というテオドール・アドルノに倣ったフレーズが現れた。後頭部を撃たれた遺体と聞けば、パウル・ツェランの母がウクライナにあったナチの収容所において同じ方法で殺されたことや、アンジェイ・ワイダ監督の『カティンの森』(何千人ものポーランド将校が同じ方法でソ連兵に殺された事件を描いた作品)が思い起こされる。

スヴェトラナ・アレクシエーヴィチが「人間からくげだもの>が這い出してきた」(2023年1月1日付『朝日新聞』)と語ったのも、おそらくブチャの虐殺を念頭に置いてのことだろう。まさに言葉を失うしかないような状況である。

しかしそんな中であっても、いや、そんな中だからこそというべきか、すでにこの戦争についての詩がたくさん書かれている。たとえば、2019年に来日した詩人ヴェーラ・パヴロワは、毎日日記をつけるように詩を書いているという。

集会場でもなく、拘束された場でもなく、
地下壕でもなく、戦場でもなく
私は痛みにインタビューする。
いま主要なジャンルはインタビュー。

パヴロワは、避難民、暴力の被害者、爆撃のもとで中庭に親族を葬った人、地下壕に隠れていた人などに話を聞くと述べている。自分の詩の声について、以前は抒情的なソプラノだったが、今はドラマティックになり、民衆の「歌い叫び」に変わったという。抒情からドキュメンタリーへ。人々の証言を取るという手法は、アレクシエーヴィチが長年続けてきた独自の文学的創造のプロセスに他ならない。

また、戦争開始から2か月にしてテルアビブの出版社から刊行されたという詩集『目撃者と証人——戦時の年代記』は26名の詩人たちの作品が収録されているが、タイトルが物語っているとおり、この戦争の実態を詩の形で記憶にとどめようという意図が込められている。ここには怒り、恨み、痛み、皮肉など詩人たちのさまざまな声が響きあっている。「詩による証言文学」と呼んでもいいかもしれない。

思えば、かつて2015年8月7日に、私たちはアンドレイ・クルコフ(ウクライナ)、ミハイル・シーキン(ロシア/スイス)、ドゥブラフカ・ウグレシッチ(クロアチア/オランダ)、多和田葉子(ドイツ/日本)の各氏を迎えて「スラヴ文学は国境を越えて」と題する国際シンポジウムを開催した。そのとき発したメッセージは次のとおりだった。

「大砲がうなりをあげるときでもミュースは沈黙しない」

これはロシアがクリミア半島を併合した翌年のことである。当時と現在は地続きなのである。

総合文化研究所長 沼野恭子



2 巻頭言

特集論文

- 6 『ドライブ・マイ・カー』を読む
— 男性・女性 / 語り・風景 / 音・沈黙 —
加藤雄二
- 21 トムマヤンティエの
『ソング・オブ・ライフ』からみるフェミニズム
コースィット・ティップティエンボン
- 32 形而上学的ジレンマとしての黒人少女の存在
— 日中におけるトニ・モリスンの『青い眼がほしい』の受容の
比較研究
邵丹
- 56 イスラムの礼拝の呼びかけ、
コミュニティを作り出す声
八木久美子
- 70 声を翻訳する
山口裕之

特集エッセイ

- 84 伝えられない声を伝える
丹羽京子

自由論文

- 90 〈弱さ〉と〈強さ〉の間で
— 二つの「ドライブ・マイ・カー」について
柴田勝二

報告 (2022 年活動報告)

- 106 展覧会「ドム・ディム・ドム」報告書
(山田智子)
- 110 連続セミナー
「多文化共生としての舞台芸術 2022」
(横山綾香)
- 115 ワークショップ：文学の移動 / 移動の文学
マリオ・バルガス = リョサ
『ケルト人の夢』を読む
～多面体としての文学～
(奥村文音)

- 119 ブラジル独立 200 周年記念事業
オスカー・ナカザト氏講演会
「ブラジルにおける日系人の
ハイブリッド・アイデンティティ」
(菊池豪人)
- 122 総合文化研究所・アメリカ文化ゼミ共催
「東京外国語大学文学・文化セミナー 1, 2」
開催報告
(加藤雄二)

書評

- 126 邵丹著
『翻訳を産む文学、文学を産む翻訳
— 藤本和子、村上春樹、SF 小説家と複数の訳者たち』
現代の日本語を形成してきた翻訳の現場
山口裕之

—— 自著紹介

- 129 邵丹著
『翻訳を産む文学、文学を産む翻訳』
- 131 丹羽京子著
『Rabindranath Tagore & Japan: Collected Essays』
- 133 久米順子著 / 岡田裕成編
『帝国スペイン 交通する美術』
- 135 山口裕之著
『現代メディア哲学 複製技術論からヴァーチャル
リアリティへ』
メディア系技術者とのコラボレーションを思いな
がら

—— 訳者よりひとこと

- 137 ファム・コン・ティエン著
『新しい意識』
野平宗弘
- 138 レオナルド・パドゥーラ著
『わが人生の小説』
久野量一
- 140 リュドミラ・ウリツカヤ著
『緑の天幕』
前田和泉
- オスカー・ナカザト著
『ニホンジン』
武田千香

- 141 編集後記

Contents

2 Prefatory Remarks

Featured Topic Articles

- 6 Reading Ryusuke Hamaguchi's *Drive My Car*:
Men, Women/Narrative, Sceneries/Sounds, Silence KATO, Yuji
- 21 A Feminist Perspective in Thommayanti's *Song of Life* TIPTIEMPONG, Kosit
- 32 The Metaphysical Dilemma of a Black Girlhood:
A Comparison of the Reception of Toni Morrison's *The Bluest Eye* in China and Japan SHAO, Dan
- 56 The Islamic Call to Prayer, Voice Shaping a Community YAGI, Kumiko
- 70 Translating the Voice YAMAGUCHI, Hiroyuki

Featured Topic Essay

- 84 Towards Conveying a Voice That Cannot Be Conveyed NIWA, Kyoko

Article

- 90 Between "Weakness" and "Strength"—About Two *Drive My Car* SHIBATA, Shoji

Events

- 106 #NO WAR in Ukraine ~ with the Art Exhibition "Home Smoke Home" YAMADA, Satoko
- 110 Seminar Series, "The Performing Arts in Terms of Multiculturalism 2022" YOKOYAMA, Ayaka
- 115 Literature in/of Transition:
A Workshop on Mario Vargas Llosa's *The Dream of the Celt* OKUMURA, Fumine
- 119 Lecture in Celebration of 200 Years of Brazilian Independence: Oscar Nakasato,
"Hybrid Identity of Nikkei in Brazil" KIKUCHI, Taketo
- 122 TUFSS Seminar in Literature & Culture 1, 2 KATO, Yuji

Book Review

- 126 DAN, Shao. *Literature Giving Birth to Translation, Translation Giving Birth to Literature:*
Kazuko Fujimoto, Haruki Murakami, SF Novelists and Translators
The Dynamics of Translations That Have Shaped the Contemporary Japanese Language YAMAGUCHI, Hiroyuki

Comments from the Authors

- 129 DAN, Shao. *Literature Giving Birth to Translation, Translation Giving Birth to Literature:*
Kazuko Fujimoto, Haruki Murakami, SF Novelists and Translators SHAO, Dan
- 131 NIWA, Kyoko. *Rabindranath Tagore & Japan: Collected Essays* NIWA, Kyoko
- 133 KUME, Junko. *Art in Spanish Empire: Circulations and Transformations*, OKADA, Hiroshige (ed.) KUME, Junko
- 135 YAMAGUCHI, Hiroyuki. *Thoughts on Modern and Contemporary Media: From Benjamin's Artwork Essay to*
Virtual Reality
Thinking about Collaborating with Media Development Engineers YAMAGUCHI, Hiroyuki

Comments from the Translators

- 137 PHAM Cong Thien. translated by Munehiro NOHIRA, *New Consciousness in Literature and Philosophy /*
Ý Thức Mới trong Văn Nghệ và Triết Học NOHIRA, Munehiro
- 138 PADURA, Leonardo. translated by Ryoichi KUNO, *La novela de mi vida* KUNO, Ryoichi
- 140 ULITSKAYA, Lyudmila. translated by Izumi MAEDA, *Зелёный Шамёп* MAEDA, Izumi
- NAKASATO, Oscar. translated by Chika TAKEDA, *Nihonjin* TAKEDA, Chika

141 Editorial Note

特集 ＊ Featured Topic:

声を聞く、声を渡す

Listening to Voices, Passing Them On

『ドライブ・マイ・カー』を読む ——男性・女性 / 語り・風景 / 音・沈黙——

加藤雄二

1. 回復と救済の不在

濱口竜介による映像作品『ドライブ・マイ・カー』が国内外で各種の映画賞を総なめにしたことは記憶に新しい。村上春樹による原作以上に、登場人物の喪失と悲しみに焦点を当てたヒューマン・ドラマとも受け取れる作品に仕上がっている¹。娘に次いで妻をくも膜下出血で亡くした舞台演出家家福は、国際演劇祭の演出のため出向いた広島で寡黙な女性ドライバーみさきに出会い、母親と家を地震による地崩れで失った彼女と共感することにより、ようやく喪失と向き合うことができる。演出が不意の出来事で頓挫した後、みさきの喪失の原光景である北海道の寒村を訪れ、喪った娘と同年の彼女と共感し抱擁することで彼は自身の過去と喪失を見直し、殺人の罪で逮捕された妻の元愛人である高槻に代わり演出家としてのみ関わってきたチェーホフの『ワーニャ伯父さん』の舞台に役者として参加し、生きる意味を漠然と見出すように見える。

コーダとも呼ぶべきエンディングでは、韓国のスーパーマーケットで食料品を買い、家福の SAAB900 を一人で運転し何処かへと帰ってゆくみさきの姿が映され、彼女と家福の生活の現状がどのようなものであっても、家福とみさきの親密さが一時的なものに終わらなかった可能性が示唆される。家福とみさきの喪失からの回復は、村上による原作だけでなく、家福が演出し演技する『ワーニャ伯父さん』末尾のキリスト教的救済の物語、タイトルの起源であるビートルズの『ドライブ・マイ・カー』の歌詞 (Baby, you can drive my car / And maybe I love you)、作中に挿入されるルイ・アームストロングの “You’re Driving Me Crazy” などのインターテキストと相関しつつ、原子爆弾による被害や大地震などによる喪失の記憶を抱えた現代日本の苦境と共鳴しながら進行し、一応の結末を迎える。

しかし、もし喪失による絶望とそこからの回復というありふれた筋書きだけが本作の主要なプロットであると要約しうるのならば、あまりにもメロドラマティックすぎるその展開は、おそらく滑稽なほど凡庸なものになっていただろう。情報が氾濫する現代において、家福の不幸もみさきの恵まれない生い立ちと現在の孤独も、それ自体としては決して珍しいわけではなく、濱口は彼らの不幸をそれ以上に誇張することもない。彼らの経験は、かつての自然主義小説における特権化された出来事のように、現代日本の悲惨を代表し、社会による救済を訴えるわけでもない。彼の演出を助ける韓国人男性の妻で、言葉を発することができない女優ユナ、女性問題で人気俳優の地位から凋落し、後には殺人容疑で逮捕される音の元愛人高槻など、本作の登場人物たちはきわめてありふれた不幸にとりつかれ



た人物たちばかりであり、この作品で普遍的なのは人間存在の条件としての不幸なのである。不幸な出来事が淡々と提示され、それらを登場人物たちが冷静に受け止めるのはそのためだろう。

本作の大団円を代理的に提示する『ワーニャ伯父さん』の結末は、現世における民衆の苦難と絶望と、ルサンチマンに基づいた平凡な生の悲しみを受け入れる態度を示すだけで、苦しみの解決や希望を語っているとはおそらく言えないはずだ。暗然とした不幸に取り憑かれたチェーホフの登場人物たちにとってそうであるように、神による救済が現実的に望み得ないからには、悲しみや苦しみの連続として人生を生きるほかないとの諦念を、解決にならない解決として観るものに与えるだけである。多くの現代小説や映像作品と同じく、この映画には「大きな物語」が存在せず、救済を示唆する物語がマスター・ナラティブとして登場人物たちを掬い上げることもない。多言語が交錯する『ワーニャ伯父さん』の舞台が、多言語性によって苦難の光景をより広く普遍化するとしても、いかなる言語によっても戯曲全体が意味を生成しないとすれば、意味を持たない音としての言葉と身体によるパントマイムにすぎないだろう²。このように、家福を中心としたプロットが中心性を持たず、自我や人生の崩壊とその意味のなさが普遍的であるとすれば、この作品の成り立ちを観客はどのように理解するべきなのだろうか。これは、本作の観客誰もが共有する問いだろう。

2. 中心人物と物語の消失

上記のように、ヒューマン・ドラマ的な物語と同時に中心性の解体と世界観の分裂を強く示唆する点で、『ドライブ・マイ・カー』は原作者村上春樹の多くの作品とは異なっている。原作となった短編「ドライブ・マイ・カー」も、おそらく村上の長編小説とは異なった位置づけを与えられるべき作品であろう。濱口自身もインタビューで原作の村上作品の中での特異性を認めており、同じ短編集『女のいない男たち』に収録された「木野」や「シェエラザード」をスクリプトに含めることで「村上さんが長編で展開しているような世界観に近づけるのではないかと考えました」と述べている³。さらに、濱口の以下の言葉は、『ドライブ・マイ・カー』の意識的・無意識的な成り立ちを知る上で極めて重要であろう。

「木野」はご指摘の通り「ドライブ・マイ・カー」とも明確に繋がった世界で、主人公の状況も重なる。「ドライブ・マイ・カー」の方が順番的には先に書かれているはずですが、『女のいない男たち』を書いていくにつれ、村上さん自身の中で変化が起きた部分が「木野」には書かれているのかなという気がしたので、家福が辿り着く場所として採用しました⁴

しかし「木野」の主人公は、妻の不貞によって自分が深く傷ついたことを認めはしても、放浪の旅先にあり、自分が帰着する具体的な場所を持っているわけではない。映画でも、家福が「辿り着く場所」とその意味は必ずしも明確にはされていない。映画『ドライ

『ドライブ・マイ・カー』や原作となった村上の3つの短編作品は、『海辺のカフカ』『色彩を持たない多崎つくると彼の巡礼の旅』などの村上作品と男性人物を中心としている点で共通している。しかし、「木野」の主人公木野、「シェエラザード」の主人公羽原、そして『ドライブ・マイ・カー』の家福も「女のいない」裏ぶれたアンチ・ヒーローであり、作品結末で新たな旅立ちを迎えるカフカ少年や、過去を再訪することで新たな自己認識を手に入れる多崎つくると似てはいない。木野や羽原、『ドライブ・マイ・カー』の家福には、絶望と時の流れに身を任せること以外、損なわれた自我を回復するために必要な未来も新たなヴィジョンも与えられていないからだ。男性主人公が、女性たちとの経験を経て新たな出発を迎える村上の長編のパターンも、これらの作品ではきわめて不完全な形でしか反復されていない。「シェエラザード」の男性主人公は、「現実の中に組み込まれていながら、それでいて現実を無効化してくれる特殊な時間、それが女たちの提供してくれるものだった」と考える。彼は自分にとっての現実が女性たちとの関わりに依存して成り立っていることを認め、自分が「やつめうなぎ」になった光景を想像し寄生する鱒を待つが、「しかしどれだけ待っても、一匹の鱒も通りかからなかった」、「そしてやがて日が落ち、あたりは深い暗闇に包まれていった」と述べ、女性に寄生する男性としての根源的な喪失感を語る⁵。神田という謎の男のアドバイスを聞き入れ、終わりのない放浪の旅に出て叔母に葉書を書き続ける「木野」の主人公は、彼を支える叔母の家から遠く離れた安宿の一室で行き暮れている⁶。

現実の成立要件となる女性に寄生し依存する男性という想定は、村上の短編集『女のいない男たち』に収められた作品に共通するものであり、映画『ドライブ・マイ・カー』にも通じている。たとえば、家福のドライバーとなるみさきは、幼少時に肺炎で亡くなった彼の娘と同年であるとされ、彼の自我を支えていた女性の一人を代理しているし、家福にとって極めてプライベートな空間である SAAB900 の運転席に乗り込み、彼に代わって車のハンドルを握る役割を果たしているからには、彼の妻であった音の代理でもあるだろう。『ワーニャ伯父さん』結末の場面で、言葉を発することができない韓国人女優ユナが家福を抱きしめ、沈黙の中手話で台詞を語る場面を見れば、ユナもまた家福の自我の回復に必要な女性の一人である。死んだ妻・音の元愛人であり、夫としての家福の独自性を脅かす彼のダブルであった高槻が、無断で彼の写真を撮影した若い男性を殴り死に至らしめたため逮捕され、作中から消去される恣意的かつ暴力的な展開も、家福の自我の独自性の回復に貢献している。もし家福が最後まで作品の中心であり続けたとすれば、『ドライブ・マイ・カー』を村上作品に類似した男性主人公をめぐる物語だと解釈し得るはずだが、実際には家福は結末手前で消え去り、作品はみさきに焦点を当てたコーダで幕を閉じるのである。上の引用からも推測されるように、濱口は結末について相応の思索を重ねた上で現在の形を選んだはずであり、コーダは決して偶発的に付け加えられたものではない。

『ドライブ・マイ・カー』にはいくつかの結末が積み重ねられるようにして用意されており、家福の自我の回復を追う展開は実は北海道のみさきの破壊された家の場面で終わっている。広島に帰り、役者として舞台に立つ決意をした家福の姿が『ワーニャ伯父さん』の舞台裏に映されることはなく、観客が最後に目にするのは舞台上でワーニャを演じる役者としての家福の姿だけで、それ以降彼は作品に姿を現さない。多くのいわゆる「ポ

ストモダン」小説の主人公たちが作中で消失するのに似て、家福はただ消え去り、新たな自我の輪郭を獲得することがない⁷。観客が作品の最後で目にするのは、家福のいないSAAB900を運転するみさきと車に同乗する犬、つまり国際映画祭に至るプロットで最も周辺化されていたものたちの姿である。『ドライブ・マイ・カー』の大半が家福の喪失体験をめぐって展開し、音やみさきなどの女性たちが彼との関係においてのみ表象されているからには、作品はおそらく村上作品と共通する男性中心の古風なジェンダー観と日本中心のナショナリズムに加担している。しかし、そうした偏向の起源である物語的展開の帰結は作中明確に提示されておらず、結果として喪失そのものを生の前提として受容することを作品は教えようとしている。女性たちから離れた「女のいない男たち」に求められているのは、男性としての自我を確立することではなく、その不可能性を受容することだと言っていいだろう。だとすれば、家福や家福の物語を主に支えたキャラクターたちではなく、そこで周辺の役割しか与えられなかったみさきと犬が、男性中心の物語の不在の表象として沈黙に支配されたコーダの風景に現れることは極めて自然だと言える。

3. 家の崩壊とアブジェクトな風景

北海道の村でみさきは、家福の妻であった音が他の男性たちと関係を持ったからといって彼を愛していなかったわけではなく、彼への愛と他の男たちとの肉体関係を音が両立しえた事実を受け入れるべきだと家福に語りかける。濱口が語るように、この場面は商業的映画としての本作の成立に不可欠な愁嘆場を提示する物語の明確な結末であり、みさきによってほとんど教訓的に語られるその言葉は、本作の物語的ナラティブを読み解く重要な鍵である⁸。しかし、音と彼自身を含めた男たちとの関係をありのままに受け入れることは、家長・夫であった家福が彼女と娘との関係において確立した男性的自我のイメージを破壊することを意味する。妻・音との一対一の愛情関係は破綻しており、ある意味、彼女にとって性的関係におけるパートナーの一人に過ぎなかった彼は、家の制度に支えられた、彼女の夫としての自己イメージが幻想だったことを認めざるを得ないからである。荒涼とした冬の原野の一部となったみさきの家の廃墟は、その意味で家福の喪失の原光景でもある。地震で引き起こされた土砂崩れによって破壊されたみさきの家は、二人に共通する認識である家本来の儚さ、あるいはその本来的不在を強く示唆する本作の中心的イメージとなっている。結婚によって家福と結ばれていた音は、それにも関わらず複数の愛の対象と性的関係を持つことを許容する女性であったし、みさきの母は二重人格であったとされ、崩壊した家に押しつぶされみさきに助けられることなく死んだ人物が、二重化した母親の人格のうちどちらであったのかは結局わからないままだとみさきは言う。彼女が「母」と呼ぶのは、娘の憎悪の唯一の対象となることすらできない独自性を欠いた人物だったのであり、みさきはその事実を受け入れている。

瓜二つの外見を持った二人の男性たちから一人の男性をパートナーとして選ぶ女性を描いた、濱口の前作の一つ『寝ても覚めても』においてそうであるように、『ドライブ・マイ・カー』の結末で求められているのは、ユニークな自我の成立不可能性や、愛や憎悪、喪失

へのメランコリアを可能にする主体的欲望の回路の不在を受け入れることである。もし家福がその後みさきと結ばれるのだとしても、彼は愛情関係における欲望の独自性への信頼を手放した上でみさきを愛するのだろう。『寝ても覚めても』のあさこがオリジナルの恋人への愛を手放し、元来その二次的コピーだったはずの婚約者を受け入れ結婚しようと決意することと、家福が音の不貞を彼女の本来的あり方と認め、娘と妻を代理するみさきと抱擁すること、そしてみさきが「母」の分裂した人格を認めそのどちらとも知れない「母」の死を受け入れることは、多様な可能性の一つを無根拠に選ぶ決断をする点で実は極めて類似している。この認識は、家福の自我の回復が新たな女性との結びつきによって完成し得るとする解釈を否定し、恣意的で不可解な作品の結末を肯定する。作品大半で中心的視点を担う家福が消失し、みさきと彼の関係が曖昧なままに放置される結末は、男性中心の物語と伝統的な家の制度、そしてそれらに基づいた蓋然性の枠組みを解体し飲み込む、土砂崩れのような混沌の受容を前提としたきわめて適切なものだとは言えないだろうか。男性主人公が新たな女性を獲得することによって完結する父権的物語をなぞるかに見えながら、本作の結末は、必然的な愛の可能性を否定する不在としての女性像を幻想的なコードに現れるみさきの姿を通して反復し、男性的自我が回復される男性中心の物語の前提を転倒しつつ問い直している⁹。

みさきが韓国のスーパーマーケットで食料品を買い、犬とともに家福の SAAB900 で去ってゆくエンディングは、以後の展開が家福を中心として持続するのではなく、その不在によってあらためて前景化される風景となることを示唆するだろう。日本とは逆の右側車線を走り去って行く SAAB900 を映し出すカメラの視線の先にあるのは、風景と交通の一部に平板に溶け込み、特権化されることのない生のあり方である。だとすれば、一見中心と見える男性主人公のヒューマン・ドラマとその意味を追い求めることだけが本作を理解する唯一の方法ではないことは、もはや言うまでもないだろう。その不在が招く混沌と風景の複層性に目を向けることがより豊かな作品理解に繋がるはずである。

4. 風景、交通と混沌

ジャン・フランソワ・リオタールがある映像論で述べているように、映像作品は異なった多様な動きをコントロールすることによって作られる。そうだとすれば、物語構造を備えた映像作品を作る作業は、むしろ異なった動きの混沌をその前提としていることになるだろう¹⁰。『ドライブ・マイ・カー』ではそのことが、家福の SAAB900 を取り巻く都市や田舎の風景、道路やハイウェイ上の自動車の流れ、飛行機の離着陸などによって示されている。SAAB900 の進行は家福やみさきのコントロールを超えた無機的な風景の一部であり、さまざまな方向へと交通する動きの一つにすぎないことが絶えず強調されるのはおそらくそのためだ。焦点を欠いた風景や交通の有様に時間を費やすことが許されない商業映画としての制約のためか、移動の風景や、本作がおそらくその多くを負う小津安二郎の『東京物語』の鉄道、船、張り巡らされた電線などを想起させる交通のありさまは、『ドライブ・マイ・カー』では必要最小限しか映し出されない。しかしそうした場面は、家福ら中心人

物の動きを相対化するより大きな環境の存在を絶えず可視化し、多方向への動きに満ちた風景を形成している。実際、『惑星ソラリス』や『ノスタルジア』などで混沌を映像化しようとしたアンドレイ・タルコフスキーなどの例を挙げるまでもなく、現代の映像作品の多くはそれ自体が提示し利用する物語的語りを相対化あるいは無効化し、物語の同一性から排除された、アブジェクトで制御されないより一義的な混沌を可能性として提示するための装置を内化している。『ドライブ・マイ・カー』の濱口はその響に倣い、キャラクターに関わる物語的展開とそれと併存する風景や交通が表す混沌を混在させ、物語に必ずしも関与しない曖昧な領域の存在を観客に絶えず意識させる。リオタールが提供する観点に寄り添って述べるならば、物語構造が本来依拠している混沌の一部が、ナラティブの成立要件としてそれと同時に映像に映し出されているということだろう。このことは映像におけるナラティブとそれ以外との関係に当てはまるだけでなく、音の夢とそのテキスト、音の多面的な男性関係、みさきの母の分裂、家福の新たな可能性への目覚めなど、ナラティブに内包されるテーマ的側面にも同時に見て取られる傾向であろう。最初の恋人との神話的な絶対的愛情関係から目覚める『寝ても覚めても』のあさこにとってそうであるように、オリジナルとされる原初的物語の喪失は唯一性に裏付けられない新たな物語の可能性を開く。中心的物語が失われた後に残る混沌は、異なった物語の差異に基づいた増殖そのものに他ならないからだ。

本作でのみさきは、家福の死んだ娘と妻を代理するだけでなく、彼女が好むごみ焼却場や、ごみ焼却場と地理的に繋がった原子爆弾投下地点の遺物のような、現代の都市機能や文化のシステムから打ち捨てられたものを象徴する人物像であり、物語などの構造における同一性から排除され名指されることのない無定形な混沌と連想され、排除されたもの特有の複相性と多様性を体現している¹¹。みさきが好むごみ焼却場や焼け跡としての広島原爆跡地は、現代的な都市として復興した広島の通常忘れ去られた異質な側面を象徴し、北海道で廃墟となった彼女の家の代替的表象、つまり彼女にとっての故郷であり、彼女が自分として生きるために放置し訣別せざるを得なかったアブジェクションとしての母親の換喩でもある。みさきがごみを雪に似ていると述べ、故郷の北海道とごみ焼却場を連想するのはそのためである。主体や都市、文化のアイデンティティが形成されるにあたって排除される廃棄物は、中心性と全体性の成立に先立つ、あるいはそれらと同時に生成する根源的な混沌にほかならず、映画における映像の成立以前の統御されない風景や動き、交通とも似る。ごみ焼却場の設計者が原爆ドームとの通路を残したというみさきがふと語るエピソードは、瑣末なコメントのように見えながら、廃棄物と風景、交通との親しさを証し立てているのである。

5. ロード・フィルム、即興性、脱領土化

風景や交通の有様、逸脱し併存する他の物語、あるいは他の表象形態の可能性を、家の閉ざされ固定化されたスペースと対比する本作がロード・フィルムの伝統に連なる形式を持つことは、したがって極めて適切であると言えるだろう。出張から不意に帰宅した家福

が、自宅で妻・音の不貞の現場を目のあたりにして車やホテルの部屋へと逃避したり、「話がある」と切り出した音が待つ自宅へ帰ることを逡巡し車で彷徨ったりするのは、彼の自我を表象するスペースが本来的に家ではなく、交通の手段であり消費財でもある車の内部空間だったことを示唆している。家の不在やそこからの逃走をテーマとする従来の映像作品と『ドライブ・マイ・カー』には多くの共通点が見出される。ロード・フィルムとしての特質は従来あまり議論されてこなかったようだが、家福とみさきと同様に固定した「家」を離れ、動きと時間の流れに身を任せる人物たちを描いた従来のロード・フィルムや、その起源となる文学作品とのインターテクスチュアルな関係性に目を向ける必要があるだろう。

ロード・フィルムの現代における起源の一つは、近年映画化されもしたジャック・ケルアックの小説『路上』に求められる。家からの旅立ちと家への執拗で曖昧な執着、車での移動、ジャズとの連想などの特徴は『ドライブ・マイ・カー』にも引き継がれている。ケルアックはチャーリー・パーカーらのジャズに憧れ、ジャズ演奏への言及が散りばめられた『路上』のテキストを即興のライティングとして書き上げるため、タイプライターにロール紙をセットし一気に書き上げた。北海道のみさきの家の廃墟への旅が家福にとって未知の領域への逃走であると同時に、みさきと彼の喪失の原光景への回帰であるように、『路上』の主人公サル・パラダイスの西部への旅は、彼が叔母と暮らす東部の家からの逃亡であると同時に、西部に託された伝統的なアメリカの夢への回帰でもある。しかし、広島へと旅立った家福がそこで妻の愛人だった高槻と娘・妻の代理であるみさきに出会うように、サルは、父のイメージを追い求め次々と女性たちと関係を持つディーン・モリアーティと共に、旅先の路上において自分が捨ててきたはずのものと出会い、そこへと回帰しようとする。『路上』は不在と憧憬の間に見られる緊張関係によって成り立っており、移動や動きをテーマとする現代の多くの文学および映像作品を代表しているとも言えるだろう。父や家を前提とする制度からの逸脱と、それらへの回帰願望に孕まれる不在と希求の二律背反は、絶対的形式の不在と新たな形式に向かったの逸脱を同時に認知しつつ進行するジャズの即興演奏と似ている。即興演奏は、固定化した演奏形態が無効であるとの認識と同時に、それとの緊張関係を前提として成立するものであり、『ドライブ・マイ・カー』が中心的物語とそれ以外の可能性を共に内化し、その併存と緊張関係の上に成り立っているように、定型と逸脱の両者を前提としている。

『路上』だけでなく、F. スコット・フィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』など、車社会であるアメリカ合衆国の文学には車などの乗り物と移動を取り上げた作品が多い。メルヴィルの『白鯨』における捕鯨船やマーク・トゥエインの『ハックルベリー・フィンの冒険』の筏などを含めれば、かつてドゥルーズ・ガタリがアメリカを理想化しつつ語ったように、アメリカ文学は移動の文学であり、脱領土化を志向する「逃走」の文化であると言ってもよい¹²。あまりにもありふれているにしても、『ドライブ・マイ・カー』などのロード・フィルムやその先駆けとなるフィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』や『路上』を脱領土化という彼らの観点から理解することは可能であり、そうすることによって、エディプス的な起源とそのトポスである家からの逃走と逸脱、それと並行する即興性への志向を論理的に接続することが容易になる。『路上』のサル・パラダイスやディーン・

モリアーティのいわば現代における子孫である家福やみさきは、それと気づかないままに脱領土化された生を生き、北海道のみさきの家の廃墟であらためてそのことを自覚した後に日本の外部へと旅立つ。彼らが東京や北海道へと回帰することなく日本の外である韓国へと向かうのは、元来撮影が韓国で行われるはずだったという制作面の事情によるだけではなく、彼らが脱領土化の途上にあることを例示している¹³。村上の『女のいない男たち』がそうであるように、本作にも絶対的な帰着点を用意されていないのである。翻訳を介さなければパントマイムにすぎない多言語劇も、脱領土化を必然化する同様の試みであったと理解することができるだろう。テキストやそれが声として読まれた際の音が意味との同一性から解き放たれ浮遊する様は、沈黙に支配されたコードでのみさきの身体表現や表情と同じく、家や故郷、祖国における限られた同一性から解き放たれた混沌と自由を示唆している。

濱口や評論家たちは触れていないにしても、イメージの流通によって成り立ついわゆる「ポストモダン」な世界観と脱領土化が男性主人公と女性や家族との関係で問い直される映像作品の先例として、ヴィム・ヴェンダースの『都会のアリス』や『パリ、テキサス』を想起しないことはほぼ不可能だろう。娘と同年齢のみさきと共に日本を去る家福は、幼い少女と共に家と国家の外へと逃亡してゆく『都会のアリス』(1974)の青年作家と似ている。また、空疎なイメージが横溢する現代アメリカの荒れた風景の中で、家と自我のあり方を追い求め、家族から離れて一人旅するトラヴィスを中心人物とする『パリ、テキサス』(1984)は、『ドライブ・マイ・カー』のもう一つの起源だとすら言えないだろうか。『パリ、テキサス』に映し出される風景は、『ドライブ・マイ・カー』で家福やみさきを取り囲む景色よりもはるかに人工的で、イルミネーションや装飾、建築に支配されたアメリカの一般的な景色と原初的な自然との極めて現代的な対比を強調する。しかし、トラヴィスが旅する風景と彼を取り巻く交通を、ライ・クーダーの音楽と共により広範に映し出す『パリ、テキサス』と、雑多な背景と音楽を重視する『ドライブ・マイ・カー』の作風には多くの共通点があり、家の制度の解体と男性自我の確立の不可能、ハイパーリアルな環境における自我の探究などヴェンダースが提示するテーマも、ほぼ『ドライブ・マイ・カー』のそれと重なっている。

ヴェンダースの作品は、彼が敬愛した小津安二郎の映画に一つの起源を持ち、彼の弟子とも言えるジム・ジャームッシュの『ストレンジャー・ザン・パラダイス』を始めとする作品にも繋がっている。起源から切り離された「新世界」のイメージが横溢する世界を車で移動する『ストレンジャー・ザン・パラダイス』の3人組もまた、荒涼とした風景の中をあてもなく彷徨うロード・フィルムの典型的な登場人物たちである。小津映画を真似た長回しによって撮影された作中の場面で、キャラクターたちはほとんど意味をなさない紋切り型でありふれた言葉と行動を反復し続ける。その結果として、彼らは言葉や意味よりもむしろ演技と身体的表情によってより雄弁に観客に語りかける。その様子は、役者たちの身体性を強調した『ドライブ・マイ・カー』の演技にも通底している¹⁴。車の内部で語る人物を撮影することについて、濱口はイランの監督キアロスタミの撮影手法を参照したとも語っているが、車の内部にいる人物を撮影することに腐心しているところは、実はこの2作品の共通点でもある¹⁵。『ドライブ・マイ・カー』が、これらロード・フィルムの

先行例と重なり合うのはおそらく偶然ではないだろう。ヴェンダースやジャームッシュがリアリズムを基本とした描写にこだわったことも、濱口の方向性と共通している。濱口によれば、村上の作品の中でも特に短編「ドライブ・マイ・カー」を原作として採用した理由は、それが「現実起きることしか物語の中でおきないから」である¹⁶。

もう一つ注目しなければならないのは、『女のいない男たち』に収録された作品を、「ほとんど即興的に淀みなく書き上げた」という作品集「まえがき」での村上自身の発言である¹⁷。ダニエル・ベルグラッドなどが述べるように、即興性は第二次大戦前後のモダンジャズや抽象表現主義を特徴づけた現代アメリカに典型的な芸術の方向性であるため、それ自体は決して珍しくはない¹⁸。その時代特有の芸術思潮としての即興性と連想される作家には、『路上』のケルアックやアレン・ギンズバーグら古典的なビート派の作家、詩人が含まれる。しかし、即興性に基づいた現代アメリカ文化は、70年代、80年代の芸術を経由して、近年の作家、芸術家、音楽家にも引き継がれている。

意外に思われるかも知れないが、その例として、たとえば村上がその全作品を翻訳し熟知しているはずの現代アメリカ作家レイモンド・カーヴァーの名前が挙げられる。カーヴァーは通常リアリズムの作家として知られるが、エッセイ「書くことについて」で、フラナリー・オコナーから即興的に書くことを学んだと述べており、実はリアリズムと即興性を兼ね備えた作家でもあった。村上がその響みに倣い、短編の形式で即興的作品を試みた可能性もある。アルコール中毒の男性とその妻が一夏だけを過ごす家を取り上げたごく短い即興的な作品「シェフの家」や、車で雉と衝突する事故を起こしたことを契機として恋人と別れることを決意する若者を描いた「雉」などは、時間の経過や車の動きと偶然性がナラティブの方向性を決定づける即興的進行に従ったリアリズム作品である。チャーホフへのコメントを含む上記エッセイ「書くことについて」の末尾でカーヴァーは、言語の正確さを作品の基本的要件として挙げ、その結果として文章が「すべての音を鳴らす」音楽的かつ総合的な効果をもたらすとも述べている¹⁹。『ドライブ・マイ・カー』は、1957年に出版されたケルアックの『路上』や、共に1984年に発表された『パリ、テキサス』と『ストレンジャー・ザン・パラダイス』よりも遥かに新しく、イメージの流通によって成立するポストモダンな世界の様相や、移動と即興性に根ざした描写を新しい視座として提示することがもはや不可能となった時代の作品であり、テーマや作品の前提としてのオリジナリティの不在や意味の不確定性をイノベーションとして得得と提示する作品ではもはやない。しかし、多くのポストモダン作家たちと同時代に創作を続けながら、ポストモダンの理論に基づいたいわゆる「実験的」作品を試みようとしなかったカーヴァー同様、濱口は現代の空虚さへの鋭敏な感性をポストモダニストたちと共有しつつもリアリズムに回帰し、それにしがみつこうとしている。濱口が試みようとしているのは、「ポスト・ポストモダン」とでも呼ぶべき試みであり、彼が上記の映画監督たちやカーヴァーと同様に、リアルに起こりうる状況設定を通して、現代的風景とその根底にある空虚さと不可解さを描こうとしてきたことに間違いはないだろう。

6. 『スモーク』『ドライブ・マイ・カー』における煙と音楽

『ドライブ・マイ・カー』と共通する要素を持ったもう一つの作品として、ウェイン・ワンがアメリカの作家ポール・オースターの脚本を基に制作した映画『スモーク』(1995)に言及するべきだろう。オースターが脚本を手がけた作品であり、必然的にポストモダン的な特質を与えられた『スモーク』は、『ドライブ・マイ・カー』のようにヒューマン・ドラマと断片化された光景や場面と即興性が共存する作品である²⁰。『ドライブ・マイ・カー』には、現代日本に似合わず家福、みさき、高槻などの登場人物がタバコを吸う場面が多く挿入されている。広島のごみ焼却場を訪れた後、みさきと家福が次第に打ち解けてゆく場面では、両者が絶えずタバコをふかす様子が映し出される。SAAB900で家福が滞在する島へと戻る間、家福はみさきにたばこを勧め、家福にとって神聖な車の空間にタバコの煙が入り込む。現代社会の公的空間から締め出され排除されるタバコの煙は、ごみ焼却場とそれに連想されるみさきの破壊された家のアブジェクトなイメージを帯び、2人に共通する象徴となるのである。家福がみさきと共感する過程は、タバコを持つ2本の手が車の屋根のサン・ルーフから並んで出た光景によって表現される。この場面は、映画『スモーク』へのあからさまなアルージョンだとすら言える。

『スモーク』では、明確な実体と境界を持たず意味づけることもできない煙と、吸われることにより減ってゆくタバコが、「死にいたる病」としての人生と、進歩主義的な歴史観と対比されるネガティヴな歴史観の象徴となっている²¹。退廃的なものへの傾斜とネガティヴでアブジェクトなものへの認知を基本としつつ、そこで可能になる人物たちのインターアクションを描いている点で、『スモーク』は『ドライブ・マイ・カー』と極めて類似している。作品始めと終わりでニュー・ヨークの地下鉄が走る様子が映し出され、蒸気機関車の動きが断片として挟み込まれる小津の『東京物語』を思わせるところは、セリフに『東京物語』への言及が見られるジャームッシュの『ストレンジャー・ザン・パラダイス』とも共通している。『スモーク』のタイトルは、エンディングに流れるルイ・アームストロングの“Smoke Gets in Your Eye”へのアルージョンでもある。また、家福が死んだ娘と同じ年齢でその代理でもあるみさきと抱擁し、男女として愛し合う可能性を示唆する結末には、おそらく擬似的近親相姦の意味合いが込められている。親子の間の年齢的・時間的差異が相対化される結末であり、そこには父の時間的先行性の絶対性と近親婚の禁止を基盤とする家の制度からの逸脱が含意されてもいるだろう。『スモーク』は、父親と息子の相似性と互換性を強調し、従来の家族構造の解体を示唆する映像作品の先例でもある²²。また、英語文学におけるリアリズムを代表するディケンズの「クリスマス・キャロル」の伝統に連なる「オーギー・レンのクリスマス・ストーリー」を原作とする『スモーク』は、短編小説から作られた映像作品という意味でも『ドライブ・マイ・カー』の先例であり、現代的な断片化とリアリズムへの志向を兼ね備えている点でも後者に類似している。

7. 音、沈黙の比喻と「存在の響き」

上にタイトルを挙げた『パリ、テキサス』『スモーク』と『ドライブ・マイ・カー』はまた、

登場人物のアクションに必ずしも呼応しない音楽を導入し、物語を構成するナラティブと直接的な関わりのない音楽をインターテキストとして利用した作品でもある。濱口はインタビューで、『ドライブ・マイ・カー』の音楽にも触れ、当初「風景のような音楽」を制作するように作曲者に依頼したと述べているが、その意味合いはもはや自明だろう。また、同じインタビューで濱口は、物語と風景の対比などとして本論で論じられてきた二項対立的関係を、極めて適切に「メロディ」と「音響」の関係として語っている。当然予想されるように、音楽についてのコメントはヒューマン・ドラマとしての作品という解釈にも関わっているため、そのインタビューの一部を本論末尾に長く引用させていただく。

——「風景みたいな」という喩えから思い付いたのですが、音響派がメロディ＝物語性よりも音の質感や空間性＝サウンドスケープを重視した、鈴木了二さんの著作のタイトルを借りて「マテリアル・サスペンス」的な音楽だとすれば、監督の映画は「非音響的」だと捉えられていないでしょうか。伊藤亜紗さんのご指摘をなぞると、濱口映画は「ヒューマンドラマ」として受容されている気がします。監督はその点をどう捉えておられますか？

「ヒューマンドラマ」として受容をしていただける、ということ自体はむしろありがたいことだと思っています。ただ、伊藤亜紗さんに「人間関係」と言うよりは「存在関係」と言われたときには非常に腑に落ちるものがありました。その存在が、たまたま人間であるだけ、というような感覚で撮っている気はします。音楽の授業で習ったようなことを申しますと、音楽の三要素とはリズム、メロディ、ハーモニーで、さらに音の三要素は大きさ、音程、音色＝音響です。そこから逆に考えるなら「音響しかない音楽はない」とも言える。音響派には勿論サウンドスケープへの配慮が感じられますが、でもそこにメロディが存在しないのかと問うとまったくそんなことはないし、むしろ Tortoise やジム・オルークの楽曲はすごく歌ものメロディを持っていて、それが自分が好きになった理由でもあります。音響派の音響派たる所以は、歌ものメロディが編集を通じて解体され反復されることで、聴く側が歌ものメロディまで含めた全体の音響へと神経を向けられるようになる、楽曲の在り方にあります。このメロディと音響の両立みたいなものに、すごく魅了されていました。で、僕の映画にも音響派やマテリアル・サスペンス的な要素というのは、勿論ないわけではないでしょうし、もしそこに感覚を注いでくれる人がいれば、やはり発見されるものはあるのではないかと、とは思っています。ただ、そこに神経を集中させることを許さないような、強固な物語の「流れ」がある。なので、音響派的には受容されないのは自然なことだと思います。それで「ヒューマンドラマ」的に分類されるというのも自分の特徴だし、ときには強みでもあるんだらうとは受け止めています。ただ、その物語の流れの底流部分にある「存在の響き」みたいなものを聴き取ってくれる人が少しでもいるなら、それはとてもありがたいことだと思っています²³。

濱口はここで、「強固な物語の流れ」と「底流」としての「存在の響き」と呼ぶものが共存することを、自作の特徴として認めている。その「存在の響き」はまず、根本的にパス

ティーシュとして構想された本作の音楽や、インターテキストとしての文学作品、音楽、映像作品に着目することによって感じ取られるはずだ。しかし、音楽、音や声、音読される言葉・外国語が横溢する『ドライブ・マイ・カー』では、ジョン・ケージやその後のカウンター・カルチャーの担い手たちによって特権化された「存在の響き」としての沈黙あるいは無音が特権化されてもいる。コンサートホールの静寂の中で聴き取られる音を音楽の一部として作品に取り入れたケージの言葉をそのまま反復するかのようにして、濱口自身が無音劇場での音の響きについて語っていることから、彼らと濱口の近似性を伺い知ることができる²⁴。濱口の論理に従うとすれば、個人的あるいは集合的な無意識にも通じる沈黙と、そこに聞き取られるノイズや交通のありさまに耳を傾けることこそ、本作にふさわしい鑑賞の態度だということになる。

濱口の作品は、作品外のコメントリーで監督自身が触れる多くの監督、作家との関係を豊かに取り結んでおり、『ドライブ・マイ・カー』のインターテキストとして名指しうる作品はここで指摘したもの以外にも数多く見出されるはずだ。先行する作品の華麗なパスティーシュとして映画を制作することは彼の基本的原則であり、過去の事例に学んでいることを本人が嬉々として解説するのはそのためだろう。しかし、パスティーシュが現代極めてありふれた方法であることを考えれば、それを作品の美点として讃えることには同語反復的な無意味さが伴う。別の言い方をすれば、濱口の映画に習作的な過去への志向が見出されるとしても、そこに新しいものはなにもないかもしれないのである。

現代のいかなるジャンルの創作者にとっても、過去の作品を参照する、あるいはそうせざるを得ないことによって生じる閉塞した文化の回路から逃れることが至極難しいことは容易に想像される。しかしこの創作者が、かつての T. S. エリオットのアルージュンにも似た数多くのインターテキストへ言及やそれらの反復によって、過去の文化史を彼独自のものとして提示しメディアに流通させている反面、その意義をもし十分に吟味していないのだとすれば、常識的に予想される危険な誤解へと迷い込むことも考えられる。本論の筆者を特に悩ませるのは、「底流」「存在」「身体」など、濱口が頻繁に用いる言葉に含意される二項対立的な意味合いだ。作品がヒューマン・ドラマ以上の価値を持ちうるかどうかは、彼とメディアが作り出す擬似アカデミックな回路に快く参入しようとしめないものたちによっていずれ冷酷に判断されるだろう。濱口は、村上春樹の無意識への関心や、河合隼雄との対談で語られたユング心理学的な深層への関心を彼らと共有しているらしく、インタビューでの言葉遣いを読む限り、精神分析の論理を内化しているようだ。濱口にとっての「存在の響き」とは、集合的無意識のような、個人と集団に通底する普遍性なのだろうか？ テキストや言語的なものと対比される声や身体を、それらとの関係から切り離して特権化することはできるのだろうか？ これらは極めて典型的で単純な問いなはずだが、作品としての『ドライブ・マイ・カー』や濱口の解説は、そうした問いに対する十分な回答となり得ているだろうか。数々の受賞歴にも関わらず、筆者の周辺では真剣な批評に値しない作品とする評も耳にする。その答えが今後の展開の中で積極的な形で与えられることを祈るばかりである。

注

- 1 後にも触れるように、濱口自身も『ドライブ・マイ・カー』が「ヒューマン・ドラマ」として観られる可能性を想定しており、そのことを肯定的に受け止める発言をしている。濱口竜介・吉野大地 「『ドライブ・マイ・カー』濱口竜介監督インタビュー」神戸映画資料館 <https://kobe-eiga.net/webspecial/cinemakinema/2021/08/1252/>
- 2 濱口は多言語劇がいわゆる多様性を目指して導入されたのではなく、「もともと「演技」の視点で発想したものだ」と述べている。そしてその理由を「相手の声や体といった、言葉の意味以外の要素にフォーカスすることで、おそらくより良い演技が生まれやすいと思いました」と説明している。つまり、集団的なパントマイムとならざるを得ない演劇における声や身体による演技を重視するために多言語劇が発案されたようだ。濱口竜介, 立田敦子 「『ドライブ・マイ・カー』で濱口竜介監督が拡張させた音と演技の可能性」 *Fan's Voice*, 2021.8.27. <https://fansvoice.jp/2021/08/27/dmc-interview-hamaguchi/>
- 3 濱口竜介 「『ドライブ・マイ・カー』映画監督・濱口竜介にインタビュー。村上春樹の小説を映画化する時に最も困難なこと」 *Brutus* 10月30日 https://brutus.jp/hamaguchiryusuke_interview/
- 4 同上
- 5 村上春樹 「シェエラザード」『女のいない男たち』文藝春秋, 2016. Kindle.
- 6 「木野」『女のいない男たち』文藝春秋, 2016. Kindle.
- 7 Thomas Pynchon の *Gravity's Rainbow* で、中心的キャラクターである Tyron Slothrop が作中で消失する例がよく知られている。
- 8 濱口はこの場面と西嶋秀樹の演技に関して、「プロデューサーたちが、この企画がいわゆる「商業映画」として成立すると判断するうえでの拠り所にもなっていたと思います」と述べている。濱口・吉野。
- 9 父権的システムの中で、妻としての女性が交換可能であることを示す作品としては、フローベールの『ボヴァリー夫人』やフォークナーの『死の床に横たわりて』を挙げることができる。
- 10 Jean-François Lyotard, “Acinema,” Andrew Benjamin ed., *The Lyotard Reader* (Oxford: Oxford UP, 1989)169-170.
- 11 “l’abjection”は言うまでもなくジュリア・クリステヴァが提案した用語である。その起源として、クリステヴァは母親との闘争関係と母親との共生関係からの子の離脱を挙げている。またクリステヴァは、“l’abjection”が「意味は構造である」とした構造主義の前提とは異なる「心的機構」の多様性に関わるものだと指摘している。Julia Kristeva, Ross Michell Guberman ed., *Julia Kristeva Interviews*. (New York: Columbia UP, 1996) 119; 259. もはや新しいとはいえないものの、クリステヴァの用語は、特にみさきのキャラクターと彼女の母親との葛藤を説明する際に有用であり、本作を解釈する際のキー・ワードになりうる。
- 12 ジル・ドゥルーズ, フェリックス・ガタリ, 宇野邦一他訳 『千のプラトー』(東京: 河出書房新社, 1994) 221-237.
- 13 濱口は、当初『ドライブ・マイ・カー』は、広島ではなく韓国・釜山で撮影される予定だったと繰り返し語っている。濱口, *Brutus*.
- 14 濱口はいくつものインタビューで身体と演技の重要性について語っている。例えば現場にいる監督として「言葉以外の身体を持っている情報量の大きさに気づく」ことになると述べているなど、ジャームッシュの作品での俳優の演技を思わせる言葉も多い。この点はしかし、おそらくここで名前を挙げた監督たちがこぞって敬愛する小津安二郎の映像に起源を持っているとしか考えようがない。濱口, *Brutus*.
- 15 濱口・吉野。
- 16 濱口, *Brutus*.
- 17 村上 「まえがき」. Kindle.
- 18 Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America* (Chicago: U. of Chicago P., 1998) を参照。
- 19 Raymond Carver, “On Writing,” *The Story and its Writer: An Introduction to Short Fiction*. 6th Edition. Ed. Ann Charters. (Boston: Bedford/St. Martin’s, 2003) 1610.
- 20 ワンとオースターは、『スモーク』に次いで、俳優たちの即興性をより発展させた続編 *Blue in the Face*(1995) など2本の続編を制作した。
- 21 煙とタバコの意味については、中心的キャラクターの一人であるポール・ベンジャミンが、作品冒頭のAuggieのタバコ屋のシーンで、エリザベス1世とサー・ウォルター・ローリーを登場人物とする歴史的フィクションの形で説明している。オースターは『スモーク』についてのインタビューで、それが多義的なイメージであると認めつつ、それが固定化されず変化し続けるものだと語っている (“Smoke is something that is never fixed, that is constantly changing shape.”). Paul Auster, *Three Films: Smoke, Blue in the Face, Lulu on the Bridge* (New York: Picador, 1995).
- 22 『スモーク』には、成長した息子が山で遭難した父の氷づけの遺体を発見するエピソードや、ポール・ベンジャミンが父子の関係の逆転可能性を示唆するセリフが見られ、親子関係における父の優位が転倒されうる可能性が示唆される。
- 23 濱口・吉野。

- 24 濱口は劇場で『ドライブ・マイ・カー』が上映された際の音の効果について「無音になるところがあるのですが、劇場のわずかな音や息遣いが聞こえてきて、それがすごく良かったですね。観客がいない状況だと、単なる無音のところなのですが、観客のわずかな蠢きまで感じられ」と述べている。濱口, 立田.

参考文献

和文

ジル・ドゥルーズ, フェリックス・ガタリ, 宇野邦一他訳『千のプラトー』, 河出書房新社, 1994.

濱口竜介『寝ても覚めても』2018.

——『ドライブ・マイ・カー』2021.

——「『ドライブ・マイ・カー』映画監督・濱口竜介にインタビュー。村上春樹の小説を映画化する時に最

も困難なこと」Brutus 10月30日 https://brutus.jp/hamaguchiryusuke_interview/

濱口竜介, 立田敦子「『ドライブ・マイ・カー』で濱口竜介監督が拡張させた音と演技の可能性」

Fan's Voice, 2021.8.27. <https://fansvoice.jp/2021/08/27/dmc-interview-hamaguchi/>

濱口竜介・吉野大地「『ドライブ・マイ・カー』濱口竜介監督インタビュー」神戸映画資料館 <https://kobe-eiga.net/webspecial/cinemakinema/2021/08/1252/>

村上春樹『女のいない男たち』文藝春秋, 2016.Kindle.

英文

Paul Auster and Wayne Wang, *Smoke*. 1995.

Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. University of Chicago Press, 1998.

Raymond Carver, *Fires*. Vintage, 2009.

Jim Jarmusch, *Stranger Than Paradise*. 1984.

Jack Kerouac, *On the Road*. Penguin Modern Classics, 2000.

Julia Kristeva, Ross Michell Guberman ed., *Julia Kristeva Interviews*. Columbia UP, 1996.

Jean-François Lyotard, "Acinema," Andrew Benjamin ed., *The Lyotard Reader*. Oxford UP, 1989.

Wim Wenders, *Paris, Texas*. 1984.

Reading Ryusuke Hamaguchi's *Drive My Car*: Men and Women/ Narrative and Sceneries/ Sounds and Silence

Yuji KATO

Summary

Deriving its plots from Haruki Murakami's short stories, collected in *Men Without Women* (2016), Ryusuke Hamaguchi's award-winning film *Drive My Car* (2021) develops around the protagonist Kafuku's loss of his family and his subsequent recovery from the trauma. However, the central narrative, which involves the process of his recovery through a new relationship with a mysterious girl, Misaki, does not cover the whole range of significance in the film.

The narrative on Kafuku's recovery does not complete itself in the film, since he does not appear in the final "coda" section, in which Misaki is in a supermarket in Korea by herself and drives away in Kafuku's car to an unknown destination, with a dog. The final scene directs the audience's attention to what has been repressed by the central narrative that focuses on the male protagonist.

The film also presents a variety of sceneries and movements in the traffic, as Kafuku and then Misaki drive his car. Moreover, the film's significance proliferates through its interactions with literary, cinematic, and musical intertexts. *Drive My Car* also suggests its indebtedness, or similarity, to films by Wim Wenders, Jim Jarmusch, Paul Auster, and Yasujiro Ozu, whom all these directors admire and imitate in their films.

Hamaguchi has explained his work in many different terms in interviews and says it is the synthesis and merger of the central narrative and other elements that point to the existence of something deeper underneath the characters' actions. Yet, it is not clear whether it is much more than a "human drama," as the director's commentaries suggest.

キーワード

現代日本映画 濱口竜介 ロード・フィルム ヴィム・ヴェンダース ジム・ジャームッシュ ポール・オースター アブジェクション

Key Words

contemporary Japanese cinema Ryusuke Hamaguchi road films Wim Wenders Jim Jarmusch Paul Auster l'abjection

A Feminist Perspective in Thommayanti's *Song of Life*

Kosit TIPTIEMPONG

Introduction

During her lifetime, Wimol Siriphaiboon (1936-2021) was a successful Thai novelist. Since she began writing, at the age of nineteen, several of her works have achieved fame and have frequently been adapted into television dramas, movies, and musicals. Thommayanti is the best-known of her six pen names, which also include Rose La Reine, Laksanawadee, Kanok-rekha, Mayawadee, and Wim-la¹. Thommayanti, a well-known feminist author in Thailand, has created many remarkable female characters in her works, including the prostitute protagonist in *Roymonthin*, or *Trace of Stigma* (Thommayanti, 1993), which was the first time she used the pen name Thommayanti, and Angsumalin, the protagonist of her most famous war-torn romance novel *Khu-kam*, or *Sunset at Chao Phraya* (Thommayanti, 2004).

Concepts and characters in Thommayanti's novels have been the topic of substantial examination in Thai literature (Burkman, 2014; Chaochuti 2015). To discover how versatile she was as a well-respected novelist in the Thai literary world, it is also worthwhile to analyze her lesser-known works with intriguing subjects. In truth, Thommayanti has covered a diverse array of literary themes in more than a hundred works, including nationalism, reincarnation, family conflict, politics, and social difficulties. However, music is one of her rarest themes, as *Phleng Chiwit* or *Song of Life* demonstrates. In *Song of Life*, while maintaining her strong female heroine, Thommayanti chooses music, specifically lyrics, as a crucial element to enhance the image of her protagonist, rather than using generic poems as her usual rhetoric.

This study examines the lesser-known work *Song of Life* by Thommayanti, which portrays Iad, an intriguingly strong female figure. The version of the novel used here was compiled and published in 1993 by the publisher Na-Baan Wannakam, as it is the form that is most readily available, although this work was published multiple times prior to this edition. Using a feminist perspective for literary analysis, this paper has two primary objectives: 1) to examine how the family structure affects the life of the female protagonist; and 2) to explain how music, notably songwriting, serves as a coping tool for the protagonist to face life's obstacles and becomes a symbol of defying gender norms in a male-dominated sector.

The opening section will accomplish the first purpose while offering a succinct summary of the entire book. After a discussion of how the author uses poetry as songs in the novel, a description of the protagonist's compositions is provided. Before the conclusion, the discussion on breaking gender



stereotypes will be presented.

The unheard voice: A life from a domineering household

Iad, the novel's protagonist, relates the events of *Song of Life* in the first-person point of view. She battles with her life from a young age in her adoptive family and in her marriage. Her life as a young girl is profoundly influenced by her dysfunctional family, and her husband influences her subsequent life as an adult in an adverse manner. How a woman like Iad, who is not endowed with a wonderful family, copes with her miserable life is the central theme of the work. Considering Iad's life challenges, the main structure of the novel can be divided into two parts. In both of the parts, the family environment at the time either affects her life or forces her to make a certain decision. Each component will be analyzed here.

A child in a dysfunctional family

A family without children adopts the orphan Iad. At first her new parents value her the most. However, shortly after the adoption, the couple is blessed with a daughter, who becomes the adopted child's biological younger sibling. As they grow to love their new child more than her, the parents' affection for Iad begins to wane. Iad becomes isolated and unhappy as a result of the increased frequency and severity of her parents' disciplining. Even the housekeepers pay her little notice. In this seemingly happy house, her existence appears to be neglected, and her temperament becomes unstable. Her only relief comes from books and music. She once remarks, "In my ideal world, there were simply music and books, and I could imagine anything I wanted through them" (p.108)². Her household environment has worsened, and the family has become dysfunctional, as defined by contemporary psychology as a family with various internal disputes, domestic abuse, mental illness, or external factors influencing the family unit's basic requirements (Miller-Keane Encyclopedia, 2003).

In addition, Minullina (2018) explains that hyperprotection and hypoprotection, indulgence and neglect of the child's needs, excess and deficiency of requirements-responsibilities for the child, excess and deficiency of requirements-prohibitions characterize dysfunctional families for the child. In *Song of Life*, Iad's scenarios exemplify the characteristics of such a dysfunctional family. Iad loves music. She is also good at playing many musical instruments as she describes, "My strongest subject in school was music. I was always a passionate and successful student of the piano, violin, and guitar (p. 59)." However, her mother, in particular, becomes less appreciative of her and more authoritarian. She would expect something other than music even from Iad's studies, as Iad writes, "My music teacher was impressed with how quickly I was able to memorize the notes. Regarding the piano, I was able to play it because I poured my entire heart into it. My teacher made a joke that I should have been a pianist because I had such long fingers. However, Mom constantly said, 'Lazy people have long fingers'³. Only works of art will suffice for them' (p. 35)."

As dysfunctional as it is, Iad's family can be described as a controlling family in which, according

to Hunt (2014), the structure is excessively rigid, the tone is authoritative and dictatorial, the parents tend to be faultfinding and critical, and the children are task-oriented and their performance is valued. Iad once writes, "When my mother saw my progress report, she would always find something to complain about. 'In every subject, you never got far above fifty percent,' she would say. 'What type of learning are you ever going to be able to accomplish?' (p.59)"

As an orphan, Iad has no choice but to be patient and simply do what she can. What we notice here is that Thommayanti portrays Iad as a well-behaved girl in accordance with the Thai cultural value of being grateful to parents regardless of how harshly children are treated. It is a common type of conflict expressed in Thai literature, and Iad is written that way. This trait becomes much more apparent when she becomes a teenager and a man named Chum tries to court her, eventually resulting in their marriage, also due to Iad's mother's strong encouragement. Her life begins a new phase with her marriage, but it is not a decent one.

A struggling wife in a new family

Iad becomes a lonely teenager who abandons her plan to become a doctor in favor of a nursing job. Fortunately, her family continues to fund her schooling. Through nursing school, she is able to escape her harsh household environment, in which her younger sister is likewise mean to her. On the final day before she leaves home to live in the nursing school's dorm, her father emphasizes to her the need of being frugal with the family's limited funds and helping her sister in the future. Here, a complex emotion overpowers her. She is pleased to be leaving. On the other hand, she feels a sense of burden and isolation when she must leave her so-called home, "The last night I slept in the house—the house that was never warm enough for a child, but was the only home I ever knew and lived from childhood until adulthood—I couldn't help but become dismayed (p.242)."

When Iad begins her new life as a nursing student, Chum continues to pursue a relationship with her. In essence, Chum is the character that Thommayanti uses to illustrate how a woman is victimized by a man outside of her own family. In her many writings and even in her interview, Thommayanti typically states that women are exploited by men and society. This criticism can also be plainly recognized in *Song of Life*. For the role of a man taking advantage of a lady, Chum's actions are depicted shortly after their acquaintance. Iad writes:

Without my consent, he forcibly yanked my hand toward him so he could examine it closely. My entire body stiffened in shock, and I reacted by flicking away quickly. The expression on his face said nothing about his thoughts to me. His response was, "What? I just want to look at your fingers. You won't allow me to do so?"

[...] Every time he said or did something, it came off as funny. Long time afterwards, I realized that he had never taken anything seriously in his life. If he thought that he could lose something in case he helped someone else, he wouldn't even consider it. But if there was something in it for him to take an advantage of, he'd take it seriously. That is the complete opposite of who I am. And never in my life did anyone repay my generosity! (p. 143-144)

To make things worse, Iad's mother's insistence that she should formally introduce Chum, as her dating partner, to the family adds to the sense of a powerless woman who cannot choose her own life partner. Iad does not adore Chum. Instead, she harbors skepticism over Chum's personality; yet her family considers him to be a potential companion for her in a romantic relationship. They end up getting married, but only because Iad's mother puts a lot of pressure on them to do so. Since her nursing school years, Iad has been working as a songwriter. After graduating, becoming a nurse, and getting married, she continues to write songs. Unfortunately, marriage is only the beginning of Iad's life being damaged by a man, as Chum ends up being irresponsible, manipulating her income, and having affairs with several women. Her innermost desire for a happy life goes unheard.

The voice being heard: Thommayanti's rhetoric reflected in Iad's songs

Thommayanti's poems as lyrics

To be fair to the author, it is nearly impossible to write a novel that includes many songs with the intention of letting readers sing along and hear music in their heads. Typically, music is used in literature by quoting the lyric of a well-known song or mentioning a piece of music composed by a famous composer. Even so, there is no assurance that the readers understand the lyric or song as intended by the author. It is considerably more difficult to achieve this impact if a song in the novel appears out of nowhere or is composed by the novelist specifically for that novel.

As music is a major component of *Song of Life*, it is inevitable to include songs within the narrative. Thommayanti achieves this through composing new songs by employing her talent as a writer who enjoys poetry, and by using well-known melodies and poetry at the same time. In reality, the majority of Thommayanti's novels contain poetry, whether it be her own or that of others. She is likely the Thai novelist whose works contain the most amount of poetry. A prime example is that in her historical novel *Suryavarman*, the entire text is constructed of *Ray*, a style of Thai poetry (Thommayanti, 1996). In general, the manner in which she inserts poems is not always natural, but it has become her trademark and is appreciated by the vast majority of readers.

No matter how a song's rhythm or melody is expressed on paper, the musical effect would be limited. Therefore, presenting text or lyrics is the best approach. In this regard, Thommayanti routinely incorporates a variety of materials in *Song of Life*, including English lyrics, and she portrays her original poems as songs composed by Iad. The novel's narrative of music ranges from Thai traditional poetry to western music, such as *Twinkle, Twinkle Little Star* and Thomas Moore's poem *The Last Rose of Summer*, which was eventually incorporated into the opera *Martha* by the German composer Friedrich von Flotow (p. 441).

The depiction of songwriting in the novel and the lyrical structure are two aspects to consider. First, in the novel, songwriting mostly refers to lyrics writing, not melody composition. Depending on the composer, the structure of a contemporary song may vary. Although melody is typically created first, followed by lyrics, sometimes lyrics appear first, and occasionally both melody and

lyrics appear simultaneously. As previously mentioned, due to the limitations of the novel, it is likely that when Thommayanti refers to Iad's songwriting, she means composing the lyrics, rather than the tune, even though Iad is capable of playing the piano which is very convenient instrument for composing a song. So, the musical effects in the novel originate from text, not melody.

Second, in the narrative about songwriting, Thommayanti composes her poems in a more or less conventional manner, as opposed to a melody-centric lyric style. Thai poetry and music have a characteristic of rhymed sound. Word count and exact rhyme (a pair of words with the same vowel and ending consonant) are required in Thai poetry. Similarly, although not as rigid as in poetry, rhyme is generally considered essential to the beauty of Thai music. While it is impossible to convey the sound of the music, the lyrics of the songs presented in *Song of Life* adhere to the traditional pattern of Thai poetry; for example, each line contains eight syllables and both internal and external rhymes with the following line.

The protagonist's reflection in songwriting

Thommayanti's portrayal of the protagonist is immediately apparent from the beginning of the novel. She contrasts Iad's unutterable cries as a lonely orphan with eventual success as a female songwriter, a career that is uncommon for women in Thailand, expressing her cries via lyrics. Iad expresses early on that she is a music-lover as a child, as she writes, "People thought I was an odd child since I liked listening to other people sing. Even if I heard a bird chirping, I would remain still and listen. I would rush around telling everyone to listen to the melody when the wind blew through the holes in the wooden wall" (6). Throughout the course of the story, hints are dropped that Iad takes solace in her songwriting.

Although Thommayanti is unable to provide a rational explanation for how music is able to mend Iad's broken heart, it is a widely held belief in today's society that music has the power to heal the heart and influence emotions, as evidenced by a number of studies that have been conducted on music therapy. To be more specific, songwriting serves as an emotional shelter for Iad, and there has been a significant amount of research conducted on the topic of how songwriting can help people deal with stress and despair (Lindberg, 1995; Silverman, 2020).

Iad believes that she has never been loved because of her family history. She claims that she has no idea how she gets through those hours and days in her life. However, the passage of time has led her to doubt that anyone will ever truly love her, that anyone will care about her, and that she will never get anything without ultimately losing everything (p. 59). Iad finds inspiration for her musical works from her loneliness and longing for love. The first song she composes, *Magic of the Moon* (p. 85), is one example.

I am delighted to observe the moon at night.
 My heart yearns for the revolving stars in the night sky.
 Oh, is it true that the moon would leave me behind?
 Oh, the moon's enchantment soothes my heart.

The moon is actually shackling the rabbit as if by magic.

Iad also uses songwriting as a means of self-expression. She expresses regret that she makes a terrible judgment and picks the wrong route by marrying the wrong man, Chum. Actually, a nice guy named Pong appears in the novel at the same time as Chum, but Iad chooses to marry Chum, only to encounter difficulties. She writes, “I should have loved Pong. Why didn’t I choose to fill my heart with that tenderness? Why didn’t I choose a man who was a good friend, brother, or even a father to protect me? Why did I pick the path that took me through the thorn forest? I hurt myself. I’ve been tired until now. It’s too late now. It’s too late to start over (p. 216-217). The song *Regrettable* is inspired by this sentiment (p. 217).

It is disappointing to fall in love.
It is sad to waste a swan’s dignity.
It is unpleasant to be overly obsessed.
It is unfortunate to take the wrong path.

It is simple for a man’s heart to fall in love.
It is as transparent as a flowing river.
If I were to cry, I would desire love.
I should therefore halt my heart.

When she is extremely weary of life, she also expresses herself in a song in a distinct and metaphoric manner. As a woman with the lack of true love, she compares life to a boat, a worn-out human vessel that will reach the pier of death one day. In the song *Human Boat* (p. 243), the lyric goes:

Oh, boat. It is the human boat.
Its length is decided by the lust that directs it.
Never know where the boat is heading for.
The emotions are the helm that makes the boat unstable.
The funeral pyre is the lonely pier.
The song of Karma will be played there at the end.

In a more practical sense, working as a nurse does not provide Iad with enough income. She must rely on songwriting to support her wedding and family, as Chum does not contribute financially. When Iad becomes a successful songwriter, however, Chum’s attitude changes and he comments that it is such a good work to write so little but get the money so quickly, without taking into account how difficult it is to get money from one’s creativity (p. 361).

Not only is songwriting a means of subsistence, but also a sign of achievement that celebrates the

resilience of a woman who is betrayed, emotionally devastated by her husband, and ridiculed by the music industry for being a female songwriter. The most notable song is *Song of Life*, which is also the title of the novel (p. 2). Actually, it appears at the beginning of the novel, but its significance is not made explicit. Iad informs the readers as the tale develops that she has composed *Song of Life*, but that it is unfinished. At the conclusion of the narrative, each component is added until the song is complete. It is nominated for the Golden Record Award, which is regarded as the highest accolade in the songwriting industry.

Fate...it is so unjust and harsh.
Injustice never ends.
Unjustness results in a wretched existence.

Destiny...it always takes me in the wrong direction.
It transports me to an inebriated swamp.
It always leads me down the wrong path.

Karma...makes things worse, when I make a mistake.
Karma in my life,
It is pursuing me and breaking my heart.

Life...it has no stable base.
Life travels. Even contemplating, it causes pain.
When life ends, so do happiness and misery.

In the novel, Iad is widely considered a talented composer who excels at composing melancholy songs, which are most likely the product of her harrowing life experiences. Her music has received widespread praise because of these qualities. It would appear that this is the point that Thommayanti wants to make: the success of a woman is less dependent on the support of her family and more on her talent and perseverance.

Iad accepts the Golden Record Award from the king. She goes out to celebrate with her friends while ruminating on the meaninglessness of her life: "I've always felt that my life had no purpose. Nobody knew the origin of my being. In the end, it would have no significance for anyone. Despite this, I now have a child. Despite being unimportant to others, I am the most important person to my child. The melodies of my life have taught me countless things that I will never reveal to my child" (p. 790-791). At the conclusion, it is evident that her innermost voice has been heard through a sad song, *Song of Life*, but her child will stay emotionally oblivious to it.

Discussion: Breaking gender stereotypes

Even with loud music, there is always a sound that goes unnoticed. Similarly, it is obvious that there is always an unheard voice among children, the impoverished, the oppressed, and women in any given society. The message that Thommayanti, as a feminist novelist, conveys in *Song of Life* may be summed up as a stark contrast between the unheard and heard voices exemplified by Iad and her profession as a songwriter, both of which to be highlighted here.

Iad is a prime example of how Thommayanti subverts gender stereotypes. This is probably the most conspicuous message in *Song of Life*. A gender stereotype can be defined as a preconceived notion regarding the qualities, characteristics, or roles that women and men should possess or play (United Nations). The complexity of this issue varies from society to society, particularly when social norms play a role. In this novel, it is clear that Thommayanti believes that families and men shape women's social presence. Even though *Song of Life* is a sad novel, Thommayanti writes a way out for Iad as a misfortunate woman by concluding that she finally divorces her husband, becomes a successful songwriter who is awarded the Golden Record Award, and is determined to raise her unborn child as a single mother.

According to Thai cultural values, children are expected to respect and obey their parents even when making a life-altering marriage decision. This is especially true for Iad, an adopted child, who cannot disobey her mother's wishes and must marry a man she despises. The author's feminist stance, however, demonstrates that even a vulnerable woman like Iad can be critical of men and male-dominated society. In other words, Iad defies gender stereotypes in at least three interconnected ways: criticism of men, devaluation of marriage, and reliance on songwriting for financial support.

To begin with, Iad is quite critical of men; for example, she says that the answer to the question of what comes first in the thinking of a man is "love for himself", suggesting her harsh stance toward men. She continues to say that, "Men typically lack compassion for those around them. They are solely conscious of the pleasure that they are experiencing. That is all there is to it" (p. 365). Later, she emphasizes her position by penning the song *Do Not Think You Know What I Think*, in which she asserts that men should not assume that women will always and indefinitely love them, should not assume women will love them forever (p. 589).

Next, the notion that a woman can be independent influences her decision to divorce an unfaithful partner. She realizes, "Just like everything I've lost along the way, marriage is a beginning and an end. I was disappointed because I used my heart to consider others, but no one cares about my heart" (p. 334). She decides to divorce her husband while pregnant, intending to raise their unborn child by herself.

The most important aspect is breaking gender stereotypes in women's careers. In a patriarchal society such as Thailand, it is difficult for women to compete with men, particularly in the workplace. In recent decades, however, educated Thai women have begun to use their newly acquired freedom to assume larger roles than they had previously (Klausner, 2017). As for the

Thai music industry, it is still dominated by men, especially in the songwriting profession. While songwriting is not a typical occupation for Thai women, Thommayanti creates a non-traditional protagonist with the ability to overcome life's obstacles in a non-traditional manner.

The ability to defy gender stereotypes as a songwriter does not guarantee a smooth career path. The majority of musicians in Thailand are poorly compensated and mistreated by record labels. In contrast to the increasingly popular and competitive *luk-thung* music, or Thai country music of the late 1950s, Iad is a popular music songwriter and she sometimes suffers from that rivalry. In addition to competition within the music industry, Iad faces prejudice as a female songwriter. She writes, "When I was at the height of my career as a songwriter, some journalists would sarcastically proclaim, 'This is supposedly the highest-paid female songwriter.'" (p. 170), indicating that a female songwriter has few opportunities for success.

In Thailand, songwriting is generally considered a male occupation, so women have few opportunities in this field. This kind of disparity manifests itself in a variety of ways, including the restriction of opportunities for female musicians. In contrast, Iad is portrayed as a successful songwriter in a novel written more than three decades ago, indicating that the author anticipates a greater presence of women in this industry. The success of Iad, as evidenced by the Gold Record Award in the fictional world, becomes more plausible in Thailand a few decades after the publication of the novel. Now Thai women are free to seek employment and have learned how to defend and care for themselves. As they have become more self-reliant, they have felt less of a need to listen to authority figures within and outside the family (Klausner, 2017).

Conclusion

Song of Life by Thommayanti can clearly be read as a feminist novel. Iad, the protagonist, is a vulnerable woman who has been influenced by her family and husband. Physically and socially, women are susceptible to more limitations than men. It is even more so in the case of Iad, as she is an orphan. However, Thommayanti, as a feminist novelist, creates Iad as a woman who does not surrender to her fate, despite the fact that she has few options for her life. In this way, the novel's feminist perspective is readily apparent: women can achieve success in a society dominated by men, even in a traditionally male-dominated profession such as songwriting. In retrospect, the fact that the status of women in Thai society was not elevated at the time this novel was published proves that *Song of Life*, as well as Thommayanti's other works, contained a progressive message.

Endnotes

- 1 The Thai script for each pen name is written as follows: Rose La Reine—โรสลาเริน, Thommayanti—ทมยันตี, Laksanawadee—ลักษณวดี, Kanok-rekha—กนกเรखा, Mayawadee—มายาวดี, and Wim-la—วิม-ลา. Regarding the pen name Thommayanti, according to the author herself, the correct reading is supposed to be *Tha-ma-yan-ti*, but the general public is more familiar with *Thom-ma-yan-ti*. In this study, therefore, ‘Thommayanti’ will be used to avoid confusion.
- 2 Because this novel has not been translated into English, the author of this paper has translated all citations for research purposes into English.
- 3 The underlined parts do not appear in the original text. Some texts are underlined here by the author of this for the analysis.

References

- Burkman, T. (2014). Can Nations Forgive? Japan, Korea, and China Remember the Past and Face the Future. *Review of Asian and Pacific Studies*, 9, 67-88.
- Chaochuti, T. C. (2015). For the Love of the Mother(land): Psychoanalysis and Nationalism in Two Thai Novels by Thommayanti. *South East Asia Research*, 23(4), 535-551. <https://doi.org/10.5367/sear.2015.0279>
- Klausner, W. (2017). Thailand needs urgent debate on female equality. *Nikkei Asia*.
<https://asia.nikkei.com/Politics/Thailand-needs-urgent-debate-on-female-equality2>
- Lindberg, K. A. (1995). Songs of Healing: Songwriting with an Abused Adolescent. *Music Therapy*, 13, 93-108.
- Miller-Kean Encyclopedia. Dysfunctional families. (n.d.) Miller-Keane Encyclopedia and Dictionary of Medicine, Nursing, and Allied Health, Seventh Edition. (2003). Retrieved November 6 2022 from <https://medical-dictionary.thefreedictionary.com/Dysfunctional+families>
- Minullina, A. F. “Psychological Trauma of Children of Dysfunctional Families.” *The European Proceedings of Social and Behavioural Sciences*, 2018.
- Silverman, M. J. (2020). Therapeutic songwriting to address distress tolerance for adults on an acute care mental health unit: A pilot study. *The Arts in Psychotherapy*, 71(8), 1-25. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2020.101716>
- Thommayanti (2004). *Khu-kam* (คู่กรรม). Na Ban Wannakam.
- Thommayanti (1993). *Roymonthin* (รอยมณฑิน). Na Ban Wannakam.
- Thommayanti (1993). *Song of Life* (เพลงชีวิต). Na Baan Wannakam.
- Thommayanti (1996). *Suryavarman* (สุริยวรมัน). Na Ban Wannakam.
- United Nations (n.d.). Gender stereotyping OHCHR and women’s human rights and gender equality. United Nations Human Rights Office of the High Commissioner. <https://www.ohchr.org/en/women/gender-stereotyping>

A Feminist Perspective in Thommayanti's *Song of Life*

Kosit TIPTIEMPONG

Summary

This study examines the renowned Thai author Thommayanti's novel *Song of Life*. Analysis of the protagonist, Iad, reveals that the novel contains a feminist message about a vulnerable woman seeking happiness. As an orphan adopted by a dysfunctional family, the protagonist turns to songwriting for solace. Thommayanti portrays her strong character as a woman who defies gender stereotypes by criticizing men, downplaying marriage, and becoming a successful songwriter, a traditionally male-dominated profession in Thai culture.

キーワード

トムマヤンティー 『ソング・オブ・ライフ』 フェミニズムの視点 機能不全家族 作曲

Keywords

Thommayanti *Song of Life* feminist perspective dysfunctional family songwriting

The Metaphysical Dilemma of a Black Girlhood: A Comparison of the Reception of Toni Morrison's *The Bluest Eye* in China and Japan

Dan SHAO

1. *The Bluest Eye*: the emergence of Pecola's voice in American literature

Toni Morrison started her writing career with the publication of *The Bluest Eye* in 1970. It was the very first time that a battered black little girl, Pecola Breedlove, became the protagonist of the story, which was unprecedented in the history of American literature. *The Bluest Eye* seems to be an inverted version of the typical American story of the innocent venturing out into the sophisticated world. However, what awaited Pecola at the end of the story was not disillusionment but madness. Besides, Pecola never had to embark on a journey since the black community she lived in proved to be an alien world to her already. People's intentions of love were warped as a result of being bound to social conditions of poverty and low position, making any manifestation of kindness only possible through violent means. For instance, the inability of Cholly, Pecola's father, to express love in a positive way resulted in Cholly "tenderly" raping her daughter in a drunken stupor (Suranyi, 2007).

When young children's vulnerability is linked to absentee parents, irresponsible adults and a society or community that reinforces despair with its own words, regulations and images, they are destined for a journey to destruction. Pecola internalized an alien or white standard of beauty and sought love and acceptance through the miracle/nightmare of blue eyes. *The Bluest Eye* by Toni Morrison was an attempt to infiltrate the life of Pecola, who is least likely to withstand such destructive forces due to her age, gender, and race.

In this paper, I will analyze Toni Morrison's first novel, *The Bluest Eye*, and how it was received in East Asia, specifically China and Japan. To do this, I will draw on the theoretical framework of literary polysystems, which was developed by Israeli researcher Itamar Even-Zohar (1990) and later revised and put forth by Nam Fung Chang (2001). In the first section, I will look at a number of important aspects of *The Bluest Eye*, including childhood, gender, race, and personal and historical memories. Next, the history of *The Bluest Eye*'s reception in postwar Japan will be explored in the second section, which best demonstrates the emergence of a feminist consciousness in the practice of literary translation at the beginning of the 1980s. The agency of female editors and translators such as Kazuko Fujimoto will be discussed in this section. In the third and final section, I will use *The Bluest Eye*'s reception in mainland China at the turn of the century as a case study to illustrate



how the present Chinese cultural pluralist system intends to create its own World Literature Canon in response to political ideology's demands.

This paper will cover a number of significant issues, including: how does the concept of race get transplanted into an East Asian context? In terms of ethnicity, China and Japan appear to be homogeneous societies, and the variation in skin tone as an obvious manifestation of ethnicity is not apparent as that in the United States. When the nine-year-old Claudia, the story's narrator, speaks in black English, how is the message communicated when it is translated into modern Japanese and Chinese? What kinds of changes occur to the perception of literary works when they are subjected to the pressure of ideological demand? What kind of role does the gender of the translator or editor play in interpreting the translated texts?

In order to answer these questions, an examination of the essential components in *The Bluest Eye* is needed. Childhood or girlhood is the first keyword I want to address. It should be noted that *The Bluest Eye* is a story about a poor black child recounted by a child, with Morrison acting as an omniscient narrator who occasionally steps in. Why did Morrison make a little girl the main character in her debut book? In an interview, Morrison was asked about the inspiration behind creating *The Bluest Eye*, and she described a conversation she had with a friend when she herself was a young girl.

I began to write that book as a short story based on a conversation I had with a friend when I was a little girl. The conversation was about whether God existed ; she said no and I said yes. She explained her reason for knowing that He did not: she had prayed every night for two years for blue eyes and didn't get them, and therefore He did not exist. What I later recollected was that I looked at her and imagined her having them and thought how awful that would be if she had gotten her prayer answered. I always thought she was beautiful. I began to write about a girl who wanted blue eyes and the horror of having that wish fulfilled ; and also about the whole business of what is physical beauty and the pain of that yearning and wanting to be somebody else, and how devastating that was and yet part of all females who were peripheral in other people's lives. (Taylor-Guthrie, 1994, pp. 95-96)

Morrison may have been inspired to write the novel by conversations from her youth, but she made a deliberate decision to tell the story from a child's perspective. The perception of the world would seem "very much exaggerated and new and fresh" from the point of view of a child, and Morrison was fascinated by "their mystery and their eccentricities" (Taylor-Guthrie, 1994, p.172). As Toni Cade Bambara once commented that "the initiation or rites of passage of the young girl is not one of the darlings of American literature"(Rosenberg, 1978), rare cases such as *The Bluest Eye* read more like anti-bildungsromans. For example, the chapters of *The Bluest Eye* are organized in the reverse sequence of the four seasons—autumn, winter, spring and summer—symbolizing Pecola's descent into chaos and lunacy. Morrison herself commented in one of her interviews that after reading the draft, she "had to go back and restructure all of the novel" and "introduced a time

sequence of the seasons, the child's flow of time” (Taylor-Guthrie, 1994, p. 97).

One may contend that a disjointed and thwarted upbringing is the origin of the "metaphysical dilemma" that black women face. Actually, the “metaphysical dilemma” in the title of this paper is a borrowed phrase from Ntozake Shange’s acclaimed choreopoem *For colored girls who have considered suicide/ when the rainbow is enuf*. In the choreopoem, Shange used the following words to summarize the situation faced by black women in a racist and sexist culture in America: “& it waz all i had but bein alive & bein a woman & bein colored is a metaphysical dilemma/ i havent conquered yet”(1975, p. 45). The tragedy of Pecola in *The Bluest Eye* is an embodiment of the “dark phrases of womanhood of never havin been a girl” as Shange described at the beginning of the choreopoem (1975, p. 3).

In addition, Morrison is renowned for her novels' oral quality and return of the language to its original potency in terms of linguistic innovation. In *The Bluest Eye*, the taboo subject of menstruation was fearlessly addressed in the vernacular of young girls. Sometimes, the language used in the girls’ talk created a funny impact by imitating adult black women's speech, such as by pronouncing words like "incorrigible" as "incorrigival" and "ministratin" in place of "menstruating"(Suranyi, 2007, p. 16). In a word, the use of children's language to create humor paradoxically gave Pecola's predestined fate a depressing twist.

Actually, Morrison was the first author to express in literature the metaphysical conundrum of a black girlhood and served as an inspiration for writers of the next generation such as Alice Walker. Walker was able to depict Celie, a poor black girl, throughout her life journey in *The Color Purple* (1982), but Morrison needed two books—*The Bluest Eye* and *Sula* (1973)—in order to follow the development of the black female experience from childhood to womanhood because the first book is an anti-bildungsroman, as was previously mentioned. Nevertheless, her choice in *The Bluest Eye* to center on a young girl succeeded admirably since it marked the debut of a black female writer and enabled Morrison to show the girl as a total and complete victim of her environment. As will be covered in the sections below, *The Bluest Eye* which features black girlhood, wasn't the first choice of mainland China and Japan in translating Toni Morrison. *Sula*, 1973, and *Song of Solomon*, 1977, which were both translated into book form, coincidentally came out before *The Bluest Eye*. In the case of mainland China, there was even an astonishing eighteen-year gap.

Gender and race are the second set of key phrases I want to talk about regarding *The Bluest Eye*. In the case of a black girlhood, they are always linked and cannot be separated from one another. Due to the fact that Pecola was a little black girl, she was treated as being insignificant and invisible throughout the entirety of *The Bluest Eye*, and especially in her encounter with the shop keeper Mr. Yakobowski. When selling her nine lovely orgasmic Mary Janes, the white male owner refused to look her in the eye or touch her filthy little hands. Mr. Yakobowski, based on his surname, was most likely one of the 23 million immigrants from Eastern and Southern Europe who came to the United States between 1890 and 1920. When the immigrants first arrived, the WASPs (White, Anglo-Saxon, and Protestant), who made up the bulk of the population at the time, saw them as a threat because they were predominantly Jews, Catholics, and Russian Orthodox. But instead of substantially

undermining the white hegemony, the immigrants chose to assimilate into the 'white' majority (Morrison, 2019). This means that the presence or, paradoxically speaking, invisibility of a black young girl contrasts with and is constantly exposed to the white gaze, or un-gaze (neglectance) of a grown-up, like Mr. Yakobowski.

Gender and race are inextricably linked in *The Bluest Eye* and Pecola's misery was rooted in intersectionality, a concept coined by Crenshaw, which features several, simultaneous oppressions that frequently reinforce one another (1991). Both the actual social setting that Pecola lives in and the historical period in which Morrison was writing the book are examples of a racist and sexist culture. It should be noted that Morrison wrote at a time when a distinct black feminist consciousness was taking root, and that she could be regarded as a vital member of the emerging group of black women writers who would change the course of African American, American, and world literature. Thus, any attempt at reception that does not place Toni Morrison in the context of the larger body of work by black women writers, including writers like Alice Walker, Paule Marshall, Audre Lorde, Toni Cade Bambara, Maya Angelou, Sonia Sanchez, Nikki Giovanni, and Gayl Jones, is likely to be biased (Taylor-Guthrie, 1994, vii).

Finally, I want to discuss the personal and historical memories as shown in the setting of the time and space in *The Bluest Eye*. As Jennifer Gillan (2002) observes, *The Bluest Eye* can be read as a "commentary on the artificial boundaries of citizenship, gender, race, and history." The grand historical narrative is incorporated in Morrison's decision to name the three whore in the novel after significant wartime locales: Maginot Line, China, and Poland. Besides, the story of *The Bluest Eye* takes place between 1940 and 1941, which is when the United States officially enters World War II. According to Gillan (2002), the time frame of the story is important because it highlights the irony of the United States' efforts to join its allies in combating the Nazis' racist ideologies while ignoring the history of pervasive racial oppression within its own borders.

On the other hand, the locale of *The Bluest Eye* is a small Midwestern community, which is reminiscent of Lorain, Ohio, the hometown of Morrison. In one of her interviews, Morrison acknowledged that the description of Pecola's town contains autobiographical elements. She "used literal descriptions of neighborhoods and changed the obvious things, the names of people, and mixed things all up", but the description of the house where she lived, the description of the streets, the lake, and all of that, is very much the way she remembers Lorain, Ohio (Taylor-Guthrie, 1994, p. 171). Also, Morrison said that she frequently draws on her recollections of the past to construct specific geographic locations in her novels, but every time the past seemed in a different light.

It is difficult always for me and probably any writer to select those qualities that are genuinely autobiographical because part of what you are doing is re-doing the past as well as throwing it into relief, and what makes one write anyway is something in the past that is haunting, that is not explained or wasn't clear so that you are almost constantly rediscovering the past. I am geared toward the past, I think, because it is important to me; it is living history. (1994, p. 171)

Morrison believes that writing about the past involves rediscovering the past. In Morrison's case, personal memories recollected from living history are used as a weapon against the overarching general historical narrative. "Memory," as Michel Foucault once argued, "is actually a very important factor in struggle...if one controls people's memory, one controls their dynamism... It is vital to have possession of this memory, to control it, administer it, tell it what it must contain" (1975). Morrison's strong sense of place is rooted in memories of her own, and is described in terms of "the details, the feeling, the mood of the community, of the town" rather than "the country or the state." (Taylor-Guthrie, 1994, p. 10). Thus, time and location both play significant roles in *The Bluest Eye*. However, the novel's relevance in time and space is likely to change when placed in the East Asian setting, as I will discuss later.

To sum up, the essential components of *The Bluest Eye* include, but are not limited to, the uniqueness of childhood and girlhood, the complicated relationship between race and gender, and the historical and personal memories that are ingrained in the story's setting. However, when *The Bluest Eye* is placed in the East Asian context, these elements are likely to undergo significant alterations. As I shall go into greater depth later, China and Japan each have their own interpretation of the novel.

One focus in studies of how translated literary works function in the target culture would be Even-Zohar's model of literary polysystems. According to Even-Zohar, translated works of literature "are seldom incorporated into the historical account in any coherent way," which frequently leaves particular literary translations out of context (1990, p. 45). However, it is essential to make an effort to reconstruct a context that readers in the target language can relate to, otherwise the message the novel intends to convey is lost in translation. In most cases, transplanting the context is more challenging than translating the words. Without the appropriate background, readers would be unable to comprehend the novel, and this is particularly true in the case of Toni Morrison's *The Bluest Eye*. In *What is Literature*, Jean-Paul Sartre places a lot of emphasis on the function of readers and the dialectical connection between writing and reading.

This dialectic is nowhere more apparent than in the art of writing, for the literary object is a peculiar top which exists only in movement. To make it come into view a concrete act called reading is necessary, and it lasts only as long as this act can last. (1988, p. 50)

He then goes on to lament on the fact that "now, the writer cannot read what he writes, whereas the shoemaker can put on the shoes he has just made if they are his size, and the architect can live in the house he has built" (Sartre, 1988, p. 50). However, Toni Morrison, who reads what she writes, is definitely an exception. In fact, another significant aspect about *The Bluest Eye* is that it was inspired by the author's wish to read a book featuring a young black girl as its main character. In interviews, Morrison has frequently stated that she was unaware that this kind of book existed in 1964, which inspired her to write her first novel. Morrison has even emphasized the value of reading one's own work in an interview, as shown here.

I was writing for some clear, single person—I would say myself, because I was quite content to be the only reader. I thought that everything that needed to be written had been written: there was so much. I am not being facetious when I say I wrote *The Bluest Eye* in order to read it. And I think that is what makes the difference, because I could look at it as a reader, really as a reader, and not as my own work. (Taylor-Guthrie, 1994, p. 89)

Morrison initially created *The Bluest Eye* with the intention of reading it. Second, reading the drafts actually altered the way the novel was organized. For example, the MacTeer sisters, Claudia and Frieda, weren't originally included in the draft, and it wasn't until Morrison read it that she understood there was no connection between Pecola's life, her parents, and the reader. At the time, Morrison was the only one who had read *The Bluest Eye*. She then introduced the two little girls, and assigned Claudia the task of the narrator so that someone her age might empathize with Pecola. Finally, Morrison is able to maintain a distance from her own writing through the act of reading.

Besides, Morrison's experience as an editor is also evident in her capacity to examine her own writing critically. It wasn't long before Morrison became senior editor at Random House after she relocated to New York in 1968. She was working on novels by a number of predominantly black authors, including Toni Cade Bambara, Gayl Jones, Muhammad Ali, and Angela Davis and released *The Black Book* in 1974 (Taylor-Guthrie, 1994). As a result, Morrison may be said to be particularly reader-conscious, which is what I want to emphasize by highlighting her reading habits. She is also very concerned about the environment in which her own works are perceived overseas based on her own experiences as an editor. Any attempt to transplant *The Bluest Eye* into another cultural milieu should go beyond simply translating the words and instead provide a framework in which the translated words actually make sense to the reader. In short, this paper deals with what Rebecca L. Walkowitz coined "the dynamics of reception", namely, "how an original text with intrinsic features travels from one political context to another, and how it is deployed in each of these contexts" (2015, p. 87).

In the following section, I want to concentrate on how *The Bluest Eye* was received in postwar Japan, which could be viewed as a success of both literary translation and context reconstruction.

2. Pecola in Japan: an effort to name the past in *Women as Contemporaries*

Generally speaking, there have been a number of turning points in the reception of American literature in postwar Japan that line up with the various stages of the society's growth at that time. The first major turning point occurred in 1952 when the Allies' occupation and rehabilitation of a militarily defeated Japan came to an end. Prior to 1952, the occupying forces, led by General Douglas A. MacArthur enacted widespread military, political, economic, and social reforms in Japan. For instance, General Headquarters (GHQ) immediately after the Occupation in 1945

instituted a policy that required translations of foreign literature to request permission from the GHQ and even after the permission was obtained, the GHQ would censor the translated manuscripts before they were published. As a result, the 1920s and 1930s literary masterpieces, particularly those by modernist masters like William Faulkner, F. Scott Fitzgerald, and Ernest Hemingway, received the majority of attention in the early years of American literature's reception in translation. All three of them are well-established literary giants¹, and their white, manly looks support the occupying forces' partially fabricated idealized portrayal of the United States as a liberal, all-white country.

In fact, Faulkner traveled to Japan in 1955 and, at the invitation of the US government, convened a seminar in Nagano with other eminent experts in American literature. This seminar attracted five hundred Japanese educators and government representatives from the national, prefectural, and municipal levels (Wada, 1956). While in Japan, Faulkner frequently remarked that he was a straightforward southerner who was deeply loyal to the South, which he referred to as “my country, the South” (Baker, 2001), rather than being a patriotic American. These remarks put Faulkner in a unique position to empathize with his Japanese contemporaries and the Japanese intellectuals and officials could also relate to Faulkner since the North winning the Civil War and then occupying the South is similar to how the United States won against Japan and then occupied their land (Baker, 2001).

Japan was given more latitude to choose and translate American literature after the occupation ended in 1952. When Japan entered the phase of rapid economic expansion in 1956, however, Japanese society started to catch up with and, in a sense, synchronize with the United States. The common Japanese people in the Anpo protests against the United States-Japan Security Treaty could relate to black Americans in their struggles in the African-American Civil Rights Movement, much as the Japanese intellectuals and bureaucrats could relate to Faulkner in their defeat to a stronger force. It was under such conditions that the second turning point in terms of reception of American literature in Japan took place in 1961 with the publication of the twelve volumes of the *Collected Works of Black Writers* from Hayakawa Shobo, a publishing house that focuses on popular fiction such as detective novels and SF.

Under the supervision of the editor-in-chief Fukuo Hashimoto, the series was published over the course of three years and featured mainly male writers and poets such as Richard Wright, James Baldwin, Jean Toomer, Langston Hughes, Owen Dodson, William Demby, and Ralph Ellison, among others. One of the major translators of post-World War II American literature, Fukuo Hashimoto was the first to translate *The Catcher in the Rye* by J.D. Salinger into Japanese in 1952 under the title *Dangerous Age*, one year after it was released in the United States. In addition, Hashimoto is renowned for the excellent afterwords he writes for his translations, which establish his credibility as a reliable source of information as well as instructions for readers.

In fact, the very last volume in the twelve volume series was a research book titled *A Symposium : American negro literature and its background* by Hashimoto, on the very first page of which, Hashimoto defined Black American literature as a “literature of resistance” (Hashimoto, 1963). The civil rights movement was at its height at that time in the US, bringing to light conflicts

between black and white people living in the same society. On the other side of the Pacific Ocean, the dissident young people in postwar Japanese society found it simple to sympathize with the black male writers—the majority of whom were being introduced to Japan for the very first time—thanks to Hashimoto's definition, since their own uprisings against the security treaty may easily be related to Hashimoto's concept. But as is the inherent flaw of the civil rights movement, women and children were once more made invisible throughout the entire process. In the case of the twelve volumes of the *Collected Works of Black Writers*, only *Spunk* by Zora Neale Hurston was included in a short story collection. The publication of the twelve volumes does, however, coincide with the Black Aesthetic (Arts) movement in the US in the 1960s. This movement portrayed “art as political, anti-white, anti-American, and anti-middle-class” (Tally, xvi).

Yet for another reason, 1961 stands out as a pivotal year in the development of translated literature in Japan since it was in this year that the Special Meeting of Afro-Asian Writers took place in Tokyo. Two years before the gathering, in February 1959, the literary journal *New Japan Literature* (Shin Nihon Bungaku) released its first issue of Afro-Asian literature. As the publication of the *New Japan Literature Society*, *New Japan Literature* was established in 1946 by writers from the previous Japan Proletarian Writers' League. On the whole, translations of Afro-Asian literature were mostly published in small literary periodicals connected to the Communist Party throughout the 1960s, with the Tokyo meeting serving as its apex. The introduction and translation of Afro-Asian authors after the Tokyo summit contributed to expanding the body of anti-white literature in Japan, despite the fact that some of the translations utilized Chinese as a relay language. Even though the publications only managed to reach a small readership, they nevertheless made Afro-Asian literature more widely accepted as an alternative to the canonical western masterpieces.

In addition to *New Japan Literature*, a regional literary publication *Circle Village* in connection with the Communist Party is also worth considering, since it was on the pages of *Circle Village* that a unique feminist awareness was formed through the interactions between female intellectuals and ordinary women residing in the Chikuho area, a coal-mining town of the Kyushu island. When it challenged the capitalist notion of originality/copyright and emphasized the benefits of community invention, the *Circle Village* movement—from which the journal emerged—had a tremendous cultural impact even though it only spread to a small portion of the island of Kyushu and lasted for merely three years. First of all, a group of female intellectuals, including writers and poets like Kazue Morisaki and Michiko Ishimure, as well as historians and researchers like Kiiko Nakamura and Nobuko Kono were initially drawn to the movement. Second, Kazuko Fujimoto, the ideologue in terms of how Toni Morrison's *The Bluest Eye* was received in Japan, was to carry on the legacy of the *Circle Village* women decades later.

The publication of the seven-volume *Women as Contemporaries: Representative Works by Contemporary North American Black Women Writers* starting in 1981 marked the third pivotal moment in the history of American literature's reception in Japan as racial and gender issues were intertwined for the first time. Coincidentally, Toyoko Nakanishi launched the first women's issues-focused bookstore in Japan, Shokado, in Kyoto in 1982. Shokado made the second floor of the

bookstore available for women's activities in an effort to support the development and growth of women's networks, directly aiding in the 1988 Japanese translation and publication of *Our Bodies, Ourselves* (Nakanishi, 2006). If the women's cultural space established by Shokado could be considered a direct offspring of the women's liberation movement, which began with Mitsu Tanaka's manifesto *Liberation from the Toilet* in 1970, the seven volumes of *Women as Contemporaries*, edited by Kazuko Fujimoto, could be said to have its spiritual roots in the *Circle Village* movement around 1960. Overall, the series reveals a mode of reading that explores the intersectionality of gender, race, and class with emphasis on the specific historical, social, and cultural contexts of each work, which is reminiscent of the oral transcriptions carried out by *Circle Village* women such as Kazue Morisaki and Michiko Ishimure.

The Bluest Eye, the first book in the series, stands as a perfect example of this new mode of reading. For example, the translated text is typically followed by an authoritative translator's afterword in literary translations in Japan. As is customary, the translator would show fidelity to the original and take on the responsibility of educating the readers. In contrast, *The Bluest Eye* of the *Women as Contemporaries* series is juxtaposed instead with two other texts, one is an introductory essay written by the editor that includes an interview with the author Toni Morrison, and the other is a literary criticism written by writer Yuko Tsushima. As a result, *The Bluest Eye* creates a polyphonic cultural environment in which Pecola's delicate voice is not muffled but instead strengthened by that of her creator as well as echoed by two other sympathetic voices in Japanese. For instance, in her introductory essay, *Naming the Past*, Fujimoto made an effort to confront the silence and discontinuity of black history in the US which for so long rendered black young girls like Pecola invisible. Fujimoto gave particular emphasis to the significance of collective awareness and memory, following in the footsteps of the *Circle Village* women writers Kazue Morisaki and Michiko Ishimure.

The continuity of life, the inheritance of intelligence, and the continuity of will, all of which have been conscious by the individual, are brought to light. Through this path, it is reacquired as a collective consciousness. (my translation, Morrison, 1981, p. 259)

Additionally, Fujimoto acknowledged to Morrison during her interview with her that she is “a writer preoccupied with collective memory, collective imagination, and collective experience as a collective thing” (Morrison, 1981, p. 264). Tsushima, on the other hand, noted that the main character of Morrison's second novel, *Sula*, may be seen as either a more mature version of Pecola or as the continuation of Pecola's tragic life in her essay *Discrimination as A Remedy*,

The connection between the female protagonist and her friends from her girlhood, her mother, her grandmother, the people of the village, and the white world connected to the village, all of these things can never be disjointed like one giant body, and the female protagonist lives and is kept alive by that giant body. (my translation, Morrison, 1981, p. 248)

According to this perspective, *The Bluest Eye*, the first book in the series, was translated into Japanese as part of an effort to reconstruct the past; hence, any other works by Toni Morrison should be viewed as a continuation of the problematic black girlhood depicted in *The Bluest Eye*. The *Women as Contemporaries* series therefore served to reintroduce Toni Morrison to Japanese readers as a writer whose principal concern is the metaphysical dilemma arising from a black girlhood. In practice, the series went to considerable lengths to recreate the original novel's context and attempt to stimulate a dialogue between women who lived in the same time period, just as the subtitle of the series indicates it intended to portray *Women* from different cultures *as Contemporaries*. Another effort would have been to invite none other than the *Circle Village* women writers Kazue Morisaki and Michiko Ishimure to write criticism for the two novels Fujimoto herself translated in the series, namely *For Colored Girls Who Have Considered Suicide / When the Rainbow Is Enuf* (1975) by Ntozake Shange and *Let the Lion Eat Straw* (1979) by Ellese Southerland. As Simon argues in *Gender in Translation*, "for feminist translation, fidelity is to be directed toward neither the author nor the reader, but toward the writing project — a project in which both writer and translator participate" (1996, p. 2). In this sense, the *Women as Contemporaries* series is committed to the project of promoting understanding and forging bonds of solidarity between black women in the US and Japanese women with a definite feminist agenda. This is the context in which Pecola's voice or wordless cries remain audible.

However, Hayakawa Shobo, the publisher of the twelve volumes of the *Collected Works of Black Writers*, unquestionably contributes to the development of Toni Morrison's position in Japan in terms of how her works are received. For instance, Hayakawa Shobo published translations of Morrison's *Sula* (1973) and *Song of Solomon* (1977) in the yearly Hayakawa Novels series before *The Bluest Eye* came out. *Sula* appeared in the Hayakawa Novels series that came out in 1979, which consists of 48 translations of foreign novels from various countries and areas, under the title *Tori wo rsuretekita onna (The Woman Who Brought the Birds)*. *Sula* was presumably picked over *The Bluest Eye* because of the book's surroundings, which are reminiscent of science fiction. Even though the English text was translated into Japanese, the context of the novel was obscured as compared to *Women as Contemporaries*' rendering, and Morrison's name was also lost in a sea of foreign authors. However, the situation drastically changed when Toni Morrison received the 1993 Nobel Prize in Literature. After so many years, Morrison would become the first officially designated Nobel Prize Laureate of Hayakawa Shobo. *The Bluest Eye* was consequently a part of the Toni Morrison Collection series that came out in 1994 and the Selected Works of Toni Morrison in 2001². But this time, courtesy of the *Women as Contemporaries* series and Kazuko Fujimoto's relentless efforts, the Japanese context of Morrison's works' reception had already been fully established in the 1980s.

In 1982 and 1986, respectively, Fujimoto released two oral transcriptions of common black women in the US: *Salt-Eating Women: An Oral History of North American Black Women* from Shobunsha and *The Blues are Only a Song* from Asahi Shimbunsha. These two oral transcriptions of personal narratives revealed a collective consciousness that was present in the *Women as*

Contemporaries series. What's more, a Japanese translation of Claudia Tate's *Black Women Writers at Work* came out from Shobunsha in 1986. All of these texts, whether translated or original³, are interconnected with each other, and form part of a "giant body", to use Tsushima's phrase earlier. The *Women as Contemporaries* series not only succeeded in creating hypothetical encounters between black female writers and their Japanese counterparts while evoking a sense of synchronicity and solidarity, but also set the pace for translating black women writers in the following decades. In contrast to the previous decade, in which there were only 7 translations of black women writers out of a total of 68 book-form translations of African-American literature, there were 25 translations of black women writers published in the 1980s, making up the majority of the 34 African-American works translated, according to statistics provided by Toru Kiuchi (2003), co-editor of *The Critical Response in Japan to African American Writers*. Notably, Kiuchi was also responsible for translating Michael Awkward's *Inspiring Influences: Tradition, Revision, and Afro-American Women's Novels* into Japanese in 1993. The subtitle of the Japanese translation reads like *kousuru-tamashii*, which literally means *corresponding souls*. All of these developments started with the translation of Toni Morrison's *The Bluest Eye*, therefore it could be argued that the translated text of *The Bluest Eye* marked the beginning of a new era in the reception of not only Toni Morrison but African American literature in general in Japan.

Finally, the 1980s, which saw the emergence of black female writing through translation in Japan, were a time when "new models" replaced "the old and established ones that are no longer effective," and literary translation became a way to experiment with "new (poetic) language," "compositional patterns," and "techniques," according to the theoretical perspective of literary polysystem (Even-Zohar, 1990). Furthermore, the Macro-polysystem hypothesis of Nam Fung Chang holds that the ideological polysystem at that time in Japan may also have contributed to the overall development (Chang, 2001). For instance, following the women's liberation movement in the 1970s, there was a resurgence of feminism and at the same time a influx of postcolonial thinking served to undermine the notions of nation and national languages. These favorable circumstances allowed Toni Morrison's *The Bluest Eye* to flourish on the soil of Japan.

3. Pecola in China: an attempt toward literary consecration in *World Literature Forum*

Mainland China witnessed a surge in the study of foreign literature from the 1980s to the early 1990s, which was a time of relative freedom. Although critical attention was given to the pre-World War II Western classics, post-World War II contemporary writers were also being introduced to the Chinese readers. For example, a number of African American women writers, including Toni Morrison, caught the attention of certain Chinese researchers. According to statistics, there were in total 25 articles published relating to African American women writers and their novels in the early 1980s: ten on Alice Walker, eight on Toni Morrison, three on Zora Neale Hurston, two on Paule

Marshall and two articles on African American women writers in general (Wang, 2019). Although Morrison didn't get the majority of the attention, her name was nonetheless positioned along with other black women writers who were engaged with historical constructs of black womanhood.

In 1981, Dingshan Dong's (1981) survey *Recent Publications of African American Writers* featured the name of Toni Morrison as well as three of her novels: *Sula* (1973), *Song of Solomon* (1977) and the recently published *Tar Baby* (1981). The novels chosen reflected how Morrison's works had been regarded in the United States: *Sula* was nominated for a National Book Award in 1975, and *Song of Solomon* won the award from the National Book Critics Circle in 1977. Five years after the first appearance of the survey, Dong (1986) published an article titled *Double Shackles on Afro-American Women Writers*, in which he examined and analyzed the particular social phenomena and human manifestations in women's novels, drawing extensively on Toni Morrison's *Sula* and *Song of Solomon*, Paule Marshall's *Praisesong for the Widow* (1983) as well as Alice Walker's *The Color Purple* (1985). Dong's bicultural background may have contributed to his ability to offer incisive analyses of black women writers; although having lived in the United States for more than half a century, Dong still identifies as Chinese in terms of cultural knowledge and emotional belonging. When the cultural restrictions in mainland China were loosened at the end of the 1970s, Dong felt a sense of mission to transmit modern literary concepts from Europe and America into the Chinese cultural scene and began writing in Chinese from the other side of the Pacific. Dong's accurate analysis of black women writers paved the way—or, to put it another way, drew the line—for *Dushu (Reading)*'s targeted readership, mainly intellectuals of middle rank and above, to become familiar with Toni Morrison. The magazine *Dushu*, where Dong published his essays, distinguishes itself from both professional academic research journals and general popular publications in terms of its readability.

Along with critical essays, academic periodicals published translations of excerpts from Morrison's novels. The first Chinese scholar to try his hand at translating Morrison's work was Gongzhan Wu, who chose to translate Chapter 9 of *Tar Baby* in 1984, published in the third issue of *Foreign Literature* under the title *He Hai (Black Baby)*. Notably, Morrison traveled to Beijing in 1984 to take part in the Chinese Writers Association and University of California, Los Angeles co-sponsored literary symposium *The Sources of Creativity*. One can speculate that Wu actually spoke with Morrison at this conference, which gave him the idea to translate *Tar Baby*, Morrison's most recent book at the time.

A conference participant named Hong Li (2019) claimed that Morrison attended with a group of American writers that included Harrison Salisbury, Allen Ginsburg, Francine Du Plessix Gray, Gary Snyder, William Gass, Maxine Hong Kingston, and Leslie Marmon Silko. Three of the group's women writers—Maxine Hong Kingston, Leslie Marmon Silko, and Toni Morrison—actually got back together in 2011 to discuss their shared experiences after twenty six years had elapsed since their journey to China (Cheney, 2011). In her speech at the International Club Hotel while she was in Beijing, Morrison revealed the three inspirations behind her writing: first, lingering disgust over the contempt and indifference that African Americans encountered on a daily basis; second, distrust

of literature from the 1920s and 1930s as well as the inability to relate to the literary language; and third, the experiences of the civil rights movement in the 1960s (Hong, 2019).

Despite the fact that Morrison addressed a Chinese audience in a direct manner during her stay, there is still a misunderstanding or misreading among Chinese scholars. For instance, Wu prefaced his translation with a brief commentary on the novel's characters and plot, but made no mention of the cultural implications of the novel. It was normal for translators to evaluate the novels they had translated, but because access to first hand information was limited in the 1980s, scholars from China tended to place more emphasis on the text's style than on the novel's cultural and historical background. Wu's remarks may therefore appear a little disjointed and superficial in comparison to Dong's thorough interpretation.

The first Chinese translation in book form was not released until Yunheng Hu's translation of *Song of Solomon* was completed in 1987. If Dong and Wu may be considered pioneers, Hu is unquestionably a key figure in the reception and translation of Toni Morrison's works in China. Merely a year later, Hu published his second translation of Morrison, *Sula*, in book form. In addition to taking on duties as a professor at universities, Hu also translated works of literature and worked as an editor and reviewer at the People's Literature Publishing House. Hu has a propensity to examine literary works through the prism of literary history and the essence of creative expression against the backdrop of the tradition, as evidenced by the books he edited, such as *A Brief History of American Literature*. The important contributions Hu made to Toni Morrison's reception in China are evident in two places: first, the prefaces to the translations of *Song of Solomon* and *Sula*, and second, a research paper Hu contributed to the anthology *Essays on Contemporary American Novelists* edited by Qian Mansu titled *The Black Jewel: a Black Woman Writer Toni Morrison* in 1987.

In reality, the prefaces to the translations had a significant role in the early stages of reception because they functioned as a guide for common readers. Prior to this, only a select group of academic readers had access to Dong's critical writings in *Dushu* and Wu's remarks in scholarly journals. In the two prefaces, Hu analyzed the image of the protagonist and the distinctive narrative structure of *Sula* and concentrated on the ideological ideas and artistic elements of *Song of Solomon* while expressing the difficulty of translating Black American English. In particular, Hu made the connection between Morrison's fiction, western literature, and black folklore traditions, which was a significant advance for scholars from the mainland. Hu was also able to turn his somewhat ad hoc ideas—which are evident in the preface—into a methodical analysis of Morrison's works through the process of translation. In addition to *Sula* and *Song of Solomon*, Hu (1987) also drew examples from *The Bluest Eye* and *Tar Baby* when he was examining the overarching themes in Morrison's novels and the literary impact of her characters in *The Black Jewel: a Black Woman Writer Toni Morrison*. Morrison herself had made it clear during her talk in Beijing that one of her motivations for writing is distrust of literature from the 1920s and 1930s as mentioned above. As a result, Hu's attempts to connect Morrison's works to the Harlem Renaissance of the 1920s and the so-called protest phase of the 1930s may come across as a little blunt. Hu attempted to position

Morrison on the development of the African American literary tradition in the United States using a linear perspective on historical development. This viewpoint may run the risk of overlooking important aspects of Morrison's works, such as gender. Additionally, Hu's interpretation of the Harlem Renaissance, which attempts to incorporate Morrison into the grand narrative of a resistance literature, may be at odds with Morrison's, to borrow the symposium's title, *sources of creativity*. It should be noted that Morrison felt the literary language of the 1920s and 1930s was inaccessible to her, which is why she worked to develop a language for women. All of her efforts began with *The Bluest Eye*, a story centered on a young black girl. Hu did, however, cite Morrison's rather obscure debut novel *The Bluest Eye* in his paper. Jiaxiang Wang's *A Glimpse into the Writing of Afro-American Women Writers Toni Morrison* was another academic study that discussed *The Bluest Eye* at that time, which concentrated on the potential impact of internalized racial prejudice on the plight of black women in the US (Wang, 1988).

In the initial phase of Toni Morrison's reception in China, which stretched from Dong's survey in 1981 until the time when Morrison won the Nobel Literature Prize in 1993, *Song of Solomon* and *Sula* remained the center of attention. *The Bluest Eye* received little attention despite occasional mentions in academic works, just as it did when it was first published in the United States. It is possible that this is because Chinese readers—while the majority of them were intellectuals in the 1980s—were not used to reading about a black young girl or girls' narration. The concentration of academic research is comparable to the state of literary translation in that period. The 1980s saw the publication of just two translations—*Song of Solomon* and *Sula*. Even though a chapter from *Beloved* (1987) was translated and published in the fourth issue of *Foreign Literature* in 1988, the whole translation by Youxuan Wang wasn't published until 1990.

The instigator Dingshan Dong and the main translator Yunheng Hu became the two major advocators as well as spokespersons of Toni Morrison in China. Although Morrison did come to China in 1984 and expressed her thoughts directly in English, it is important to keep in mind that meanings sometimes can get distorted through the practice of interpretation and there could never be an absolutely unbiased reading of any literary work. Therefore, it is intriguing to note that Dong tends to interpret Morrison in a synchronic way, comparing her literary endeavors with those of other black women writers and commenting on the double binds they experience in a racist and sexist society. Hu, who is a professor of literary history himself, interprets Morrison in a diachronic way and views her contributions to the African American literary heritage as a new phase in the postwar period.

The 1993 Nobel Literature Prize announcement both changed the course of research on black women writers and marked the beginning of the second phase of Morrison's reception in China. After a decade of vigorously importing western ideas and theories, academic publications with a literary theoretical framework started to boom in the 1990s. Previously, Chinese scholars had mainly focused on biographical information and literary themes in the works of black women writers like Toni Morrison. Besides, a shift of focus from Alice Walker to Toni Morrison is also obvious in the sheer number of academic articles published from 1994 to 2000. According to statistics, 82 articles

on Morrison and 18 articles on Walker were published during this period, as compared to merely 4 articles on Zora Neale Hurston (Wang, 2019). But Morrison's enormous popularity did lead to the introduction of other black women writers including Gloria Naylor, Gayle Jones, and Maya Angelou (Wang, 2019).

In a nutshell, the second phase of Toni Morrison's reception in China, which lasted from 1994 to 2000, was characterized by a desire to analyze her writings from a variety of theoretical perspectives. The following four topics frequently appeared in research papers published in Chinese: black feminism, the African American cultural tradition, historical implications and social significance, and storytelling techniques (Du, 2007). Thus, the release of the book *Gender, Race and Culture: Toni Morrison and Twentieth Century Black American Literature* by Shouren Wang and Xinyun Wu in 1999 marked a turning point in the development of Chinese literary studies and the conclusion of the second phase. This is the very first comprehensive, in-depth and influential study of Toni Morrison in book form and the three keywords in the book title describe the major approaches adopted by Chinese academics.

Notably, Wang and Wu (1999) devoted a whole chapter to Morrison's debut book *The Bluest Eye*, which was rare given how the book had previously been received. However, they preferred to interpret Pecola's tragedy in terms of femininity throughout the debate of *The Bluest Eye* rather than relating to the idea of childhood. They came to the conclusion that Pecola and her family will inevitably suffer catastrophe as a result of their naïve assimilation of white culture and rejection of black traditional culture. Again, the interpretation process softens the protagonist Pecola's predicament. She was vulnerable as a child and hence made the ideal victim of her circumstances. Chinese scholars are unaware of the deeper implications of Toni Morrison's decision to focus her first book on a black girl, the necessity of this decision in terms of narrative tactics, and how *The Bluest Eye*, which focused on childhood and girlhood, served as the model for the later novels that deal with black womanhood.

This persistent omission or misinterpretation explains why Pecola, who was actually Toni Morrison's prototype for black women, was paradoxically chosen as the new image to represent the literary world of Toni Morrison, now deemed as the honored Nobel Prize-winning author in the third phase of reception in the twenty-first century. Notably, in 2004 a revised edition of *Gender, Race and Culture: Toni Morrison and Twentieth Century Black American Literature* was released with an essay on Morrison's most recent book at the time, *Love* (2003); two years later, in 2006, a related academic monograph by Hongmei Tang, *Race, Gender and Identity: A Study of Novels by Alice Walker and Toni Morrison*, was made available to readers. It was between the reprint of *Gender, Race and Culture* and the release of *Race, Gender and Identity* that the Chinese translation of *The Bluest Eye* finally came into being in 2005 as part of a combined edition with *Sula*. The second phase in the 1990s seemed to stagnate in terms of literary translation as compared to the growing body of research publications. *The Bluest Eye* and *Tar Baby*'s complete translations in book form did not thus arrive in the book market until 2005, and it was all due to a World Literature project.

In fact, *The Bluest Eye* actually had a chance to be translated into Chinese in the 1990s.

Following Morrison's receipt of the Nobel Prize, the Institute of Foreign Languages of the Academy of Social Sciences extended an invitation for Morrison to visit China again as a Nobel Prize laureate, and the magazine *World Literature* organized a contest to translate selected passages from *The Bluest Eye* (Yang, 2013). Morrison didn't make it, though, and instead another Nobel Prize winner, Kenzaburō Ōe arrived in September 2000. After Rabindranath Tagore's visit to China at the beginning of the twentieth century, Ōe was the first and so far the only Nobel Literature Prize laureate to visit China since 1949. During his stay, Ōe met Mo Yan in Beijing, whom he had long admired, and had a cordial conversation with his Chinese counterparts such as Wang Meng, Tie Ning, Yu Hua, Yan Lianke and Xu Kun, as well as scholars and leaders from the Academy of Social Sciences. It was during this visit that he came up with the idea of organizing a World Literature Forum in China (Morrison, 2005).

Consequently, the *World Literature Forum: New Masterpiece-ism Series* came into being. As the deputy editor-in-chief Zhongyi Chen explained in the preface, the main reasons for the editors to discern and select literary works for Chinese readers are as follows:

.....to give the reader a base, a base that has been filtered, a space that is as diverse and multidimensional as possible, with both the West and the East, as well as new friends and old ones (for example, Mr. Ōe, who is still writing, and Sontag, who has just died); There is a continuation of modernism and postmodernism, as well as a return to realism and idealism. (my translation, Morrison, 2005)

Chen didn't specifically state in the same preface the standards for the type of filtration that was done to give the reader "a base" or a foundation to approach world literature (Morrison, 2005). Instead, he recounted an old Native American folktale about a man who lived in the wilderness and had no idea what to do with a canoe that he had purchased from a market. According to the legend, when it rained heavily, the man placed the sampan on the roof with its back resting on the roof. Then the sampan, which was full of rainfall, crushed his house. It's possible that Chen used a figure of speech to allude to the peril of blindly adopting or borrowing from western ideas. The section title's use of the Chinese word *Na-lai*, which literally translates as "taking over," conveyed a nuance that indicated a sloppy and careless imitation of western theoretical frameworks. Chen critiqued the tendency of western literature to become more theoretical, abstract, and "philosophical" in the main body of the preface (Morrison, 2005). According to Chen, this trend was pushed by a range of notions that are, to put it frankly, nakedly ideological or anti-ideological thinking in the twentieth century. He also bemoaned the disappearance of distinctions between literature and other superstructure components like philosophy and politics. In order to bolster his case, Chen emphasized the significance of the plot and went to great efforts to look at how plots sufficed in ancient Chinese and Greek books (Morrison, 2005). In light of this, Chen urged a return to realism and idealism as well as a reappraisal of literature as "the best expression of complicated human nature in a complex society" (Morrison, 2005). It is possible that Chen's academic training as a specialist in Latin

American literature with a focus on magical realism accounts for his antipathy to modernism and fondness for idealism.

The terms used in propaganda also somewhat sum up the nature of the series, in addition to Chen's preface, which reads like a manifesto to reject western influence. The World Literature Forum first gave this series the label *Xinmingzhu-zhuyi*, namely *New Masterpiece-ism*. Ironically, the Chinese term for "ism," *zhuyi*, in the series' name partially alludes to an effort to canonize literature from throughout the world into masterpieces or classic works, which in and of itself counts as an act based on specific ideology. According to the so-called *New Masterpiece-ism*, readers growing up in a globalized world need vivid, contemporary literature that has roots in various cultural contexts so they can experience life with all of its complexities and conflicts as well as the blending and conflicting of various cultures. And the "new" in "New Masterpiece-ism" refers to the necessity to reinterpret the canons of world literature in light of a globalized world as opposed to the traditional practice of value judgment based on a linear historical view of national literature. In particular, three phrases were used to describe the characteristics of this series: contemporary, authoritative and classic. First of all, the term "contemporary" indicates topicality, therefore it is selected to refer to writers who are still working in the twenty-first century and is itself a farewell to the traditional classics of the twentieth century. Second, the fact that the series was co-sponsored by the Institute of Foreign Literature, Chinese Academy of Social Sciences (CASS) and was curated by Kenzaburō Ōe in collaboration with Mo Yan reflects the series' authority. Third, The New Masterpiece-ism series' novels are supposed to serve as living examples of what the term "classics" means in the contemporary era.

In reality, the World Literature Forum invites a dozen of the most influential contemporary writers and thinkers to participate in regular seminars and 23 works by 12 renowned authors from China and abroad were chosen to be included in the first collection, showcasing the panorama of contemporary world literature and culture. Below is a list of the books' titles along with bibliographical details including their authors, country of publication, and catchphrases on the book cover.

	Country	Author	Book titles	Catchphrases on the book cover
1	Japan	Kenzaburō Ōe	<i>The Infant with a Melancholic Face, Japan, the Ambiguous, and Myself: The Nobel Prize Speech and Other Lectures</i>	The latest full-length autobiographical novel by the 1994 Nobel Laureate in Literature, a profound critique of Japanese nationhood by the 1994 Nobel Prize winner
2	USA	Toni Morrison	<i>The Bluest Eye, Tar Baby</i>	The most important contemporary black American writer, winner of the 1993 Nobel Prize in Literature

SHAO, Dan. "The Metaphysical Dilemma of A Black Girlhood:
A Comparison of the Reception of Toni Morrison's *The Bluest Eye* in China and Japan."

3	USA	Susan Sontag	<i>Project for a Trip to China, The Aesthetics of Silence</i>	The conscience of the American public, a specimen of true intellectualism
4	USA	Oliver Sacks	<i>Awakenings, A Leg to Stand On</i>	A contemporary American physician and author, hailed by the <i>New York Times</i> as the poet laureate of medicine, The film of the same name, <i>Awakening</i> , was nominated for three Oscars in 1990
5	Italy	Alessandro Baricco	<i>The Legend of the Pianist on the Ocean, Genuine Shooting People with A Guitar</i>	<i>The Legend of 1900</i> , by Giuseppe Tornatore, the author of the original novel and the most spectacular new star of contemporary Italian literature after Calvino and Eco
6	China	Mo Yan	<i>The Garlic Ballads</i>	The most personal and imaginative writer in contemporary China
7	UK	Tom Stoppard	<i>The Coast of Utopia, Travesties</i>	The mantle of Shakespeare and Wilde, whose work <i>Shakespeare in Love</i> won the Oscar for the best play in 1998
8	Spain	Rosa Montero	<i>The Heart of the Tartarus, Stories About Women</i>	The most popular female writer in contemporary Spanish literature, professional journalist
9	Russia	Vladimir Makanin	<i>The Forerunner, Escape Hatch</i>	The most powerful and prestigious contemporary Russian writer, winner of the Russian Booker Prize and Pushkin Prize for Literature
10	Mexico	Sergio Pitol	<i>The Love Parade, The Art of Flight</i>	Winner of the 2005 Cervantes Prize for Literature, veteran diplomat, the most famous contemporary Mexican writer, scholar and translator
11	Israel	Amos Oz	<i>The Hill of Evil Counsel, Don't Call It Night</i>	The most internationally influential contemporary Israeli writer, winner of the 2005 Goethe Culture Prize
12	Egypt	Jemal Hretoni	<i>The Call of the Sunset, The Strange Case of Zaafarani District (only available in Chinese)</i>	The most imaginative and creative Egyptian writer of our time, winner of the French Order of Arts and Letters

The Bluest Eye was the second book to be published in the New Masterpiece-ism series, and Toni Morrison was referred to as "the most important contemporary black American writer." In actuality, this is a compilation of Morrison's two books, *The Bluest Eye* and *Sula*, but strangely, the name of the translator, Yunheng Hu, is listed on the book cover but not the second book title *Sula*. Judging by the layout of the book cover, Morrison's debut novel *The Bluest Eye* was chosen as the center of attention over *Sula* this time, suggesting an effort to reconstruct the discourse governing

Morrison's reception in China. *The Bluest Eye* did remain untranslated before the release of the series, and at a closer look Morrison's name was rendered in a slightly different way this time by using a different Chinese character *Mo Rui sen* as opposed to the traditional *Mo Li sen*.

It should be noted that Chinese readers quickly became aware of the societal motivations behind Morrison's writing, notably the *Double Shackles on Afro-American Women Writers*: gender and race, thanks to Dingshan Dong's precise interpretation published in *Dushu* in the 1980s. More keywords were added during the three stages of Morrison's reception in China to better explain the intersections of gender and race, such as culture (Wang and Wu, 1999), identity (Tang, 2006), and others. They are all necessary for reading Morrison or any other work by a black woman. In an interview with *The Common Reader*, Morrison emphasized on how writing by black women instantly sets itself apart from writing by other people.

So what is different, I think, is that black women, who seem to be the only people writing who do not regard white men and white women—the white world—as the central stage in the text. White men write about white men, because that's who they are; white women are interested in white men because they are their fathers, lovers and children, family; black men are interested in white men because that's the area in which they make the confrontation. Those are the people who have denounced them, confronted them, repressed them, and those are the white men who have in large part told them that they are lesser. Black men are serious about this confrontation. Black women don't seem to be interested in this confrontation. (Brown, 2019)

Instead, black women writers, like Morrison, tend to write about the endless turmoil that results from the internalization of self loathing and undertake an introspection of the inner being. The overlapping of gender and race—the intertwining of which is an essential element in reading Morrison's works—could be used to interpret this turmoil. In addition, Morrison's introspection began with a child named Pecola in her debut novel *The Bluest Eye* and ended with yet another child in her last book, *God Help the Child* (2015).

Morrison's *The Bluest Eye* was published in China in book form for the first time by the *New Masterpiece-ism series* in 2005, which deserves recognition for that accomplishment. However, in an effort to consecrate Morrison's works within the canon of world literature, it was unable to create a context that readers in China could relate to. As a result, Pecola became a mere icon during this act of consecration. Furthermore, despite the fact that the *New Masterpiece-ism series* should be commended for challenging the traditional Eurocentric trend in world literature canons, it appears that it was heavily influenced by literary evaluation in the west, as evidenced by the frequent use of the word "prizes" in the book covers' catchphrases. The inclusion of Morrison's works appears to have been mostly influenced by the fact that she won the Nobel Prize in Literature one year before the advisor Kenzaburō Ōe, and coincidentally the only Chinese writer to be included in the series Mo Yan would become a Nobel Prize laureate in 2012.

However, a new edition of *The Bluest Eye* was published in 2013 by a different translator,

Xiangrong Yang in a new series titled *Complete Works of Toni Morrison*. This time, not only was Morrison's name changed back to Mo-li-sen in Chinese, but the translator also realized the distinctive rhetorics of a black girl's narrative in *The Bluest Eye* although he didn't go into any detailed analysis.

Finally, the translation of *The Bluest Eye* in mainland China was incredibly intriguing when examined from the standpoint of Chang's Macro-Polysystem Hypothesis since it addresses both the political polysystem and the ideological polysystem. Institutions of power like the Chinese Academy of Social Sciences played a significant influence in the former by canonizing lesser-known works by underrepresented communities in the US. With respect to the latter, the New Masterpiece-ism highlighted "competing and conflicting ideologies" by both rejecting and depending on western aesthetics (Chang, 2001).

4. Conclusion

This paper investigates the changes that Toni Morrison's *The Bluest Eye* endured when it was translated and published in China and Japan at various historical junctures. The fundamental components of *The Bluest Eye*, which were examined in the first section, including childhood, gender, race, and personal/historical recollections, were either rewritten in order to forward a feminist agenda or filtered in accordance with the politics of world literature.

In Japan, Toni Morrison was reintroduced to a wider readership as a black woman author who is concerned with the passing down of collective wisdom and cultural heritage of black people in the US when *The Bluest Eye* came out as the very first book of the *Women as Contemporaries* series in 1981. The voices of Pecola, an eleven-year-old protagonist, and Claudia, a nine-year-old narrator, resound on the pages of *The Bluest Eye* alongside those of Toni Morrison, the author, Kazuko Fujimoto, the editor/author of the introductory essay, and Yuko Tsushima, the commentator. When a dialogue between women of various cultural origins was achieved, the little black girl Pecola from *The Bluest Eye* was brought to light, and Toni Morrison's writing was redefined against the context of postwar Japan. On the other hand, *The Bluest Eye* wasn't released as a standalone novel until 2013 in China, and the initial attempt to tell Pecola's story to Chinese readers was unsuccessful in 2005 when Nobel Prize laureate Toni Morrison underwent a seemingly *reverse* literary consecration. The New Masterpiece-ism was an extremely ambitious initiative that sought to establish a canon of contemporary literature based on lists of accolades received abroad, the most significant of which being the Nobel Prize in Literature. The silhouette of a little black girl like Pecola was dimmed under such limelight.

1. Notably, Hemingway earned the same accolade five years after Faulkner became a laureate of the Nobel Prize in Literature in 1949.
2. Both of the series include Kazuko Fujimoto (editor in chief / translator of *Women as Contemporaries*)'s translation

- of Toni Morrison's fourth novel *Tar Baby*. Therefore it could be said that both series strive to integrate Fujimoto's efforts in introducing and translating women's literature to some extent.
3. Actually, Fujimoto's oral transcriptions, although originally written in Japanese, could still be viewed as a form of translation since all her writings were based on the English narratives of black women in the US.

References

- Baker, Charles. (2001). *William Faulkner's Postcolonial South*. Peter Lang Publishing Inc.
- Brown, Cecil. (2019). Interview with Toni Morrison. *The Common Reader*. <https://commonreader.wustl.edu/c/interview-with-toni-morrison/> [access date: November, 21, 2022]
- Crenshaw, Kimberle. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color, *Stanford Law Review* 43(6), 1241. DOI: 10.2307/1229039
- Chang, Nam Fun. (2001). Polysystem theory: Its prospect as a framework for translation research. *Target* 13:2. John Benjamins Publishing Company.
- Cheney, Alexandra. (2011). Toni Morrison, Maxine Hong Kingston and Leslie Marmon Silko Remember China. <https://www.wsj.com/articles/BL-SEB-61806> [access date: November, 21, 2022]
- Dong, Dingshan. (1981). Recent Publications of African American Writers. *Dushu (Reading)*, vol. 6, 1981:91-98.
- (1986). Double Shackles on Afro-American Women Writers. *Dushu (Reading)*, vol. 4, 1986:136-143.
- Du, Zhiqing. (2007). Toni Morrison Studies in China. *Contemporary Foreign Literature*, No.4, 2007:123-124.
- Even-Zohar, Itamar. (1990). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem (p. 45). *Polysystem Studies* [=Poetics Today, Vol. 11: 1]. Durham NC: Duke University Press.
- Foucault, Paul-Michel. (1975). Film and Popular Memory: An Interview with Michel Foucault, Martin Jordin. trans., *Radical Philosophy II* (Summer 1975):25,26.
- Gillan, Jennifer. (2002). Focusing on the Wrong Front: Historical Displacement, the Maginot Line, and *The Bluest Eye*, *African American Review* 36.2 (2002): 283.
- Hashimoto, Fukuo. (1963). A Symposium : American negro literature and it's background. *Complete Works of American Negro Literature*. Hayakawa shobo.
- Hu, Yunheng. (1987). The Black Jewel: a Black Woman Writer Toni Morrison. *Essays on Contemporary American Novelists* Qian Mansu. eds. China Social Sciences Press.
- Kiuchi, Toru. trans. (1993). *Inspiring Influences: Tradition, Revision, and Afro-American Women's Novels by Michael Awkward*. [Amerikakokujin Josei Shosetsu: kousuru-tamashii]. Sairyusha.
- Butler, Rorbert J. Hakutani, Yoshinobu. eds. (2003). *The Critical Response in Japan to African American Writers*. Peter Lang Pub Inc.
- Li, Hong. (2019). Remembering Toni Morrison's Trip to China. <https://www.caixinglobal.com/2019-08-24/remembering-toni-morrison-trip-to-china-101454303.html> [access date: November, 21, 2022]
- Morrison, Toni. (1970). *The Bluest Eye*. Holt, Rinehart, and Winston.
- (1981). *The Bluest Eye*. trans, Yoshiko Okoso. Onnatachi no dōjidai: hokubei gendai kokujin Josei sakkasen. [Women as Contemporaries: Representative Works by Contemporary North American Black Women Writers] 7 volumes. (p. 248, 259, 264). Asahi Shimbunsha.

- (2005). *The Bluest Eye*. Chen Sudong. trans. together with *Tar Baby*. World Literature Forum New Masterpiece-ism Series, Hainan Publishing Company.
- (2013). *The Bluest Eye*. trans, Yang Xiangrong. trans. Hainan Publishing Company.
- (2015). *God Help the Child*. Alfred A. Knopf Inc.
- (2019). trans, Konomi Ara. *The Origins of the "Other" Nobel Prize-winning Author's Harvard Lecture Series Transcripts*. Shueisha.
- Nakanishi, Toyoko. (2006). *The Story of the Women's Bookstore*. Women's Bookstore Yu.
- Rosenberg, Ruth. (1987). Seeds in Hard Ground: Black Girlhood in *The Bluest Eye*, *Black American Literature Forum* 21.4 (Winter 1987): 436.
- Sartre, Jean-Paul. (1988). *What is Literature ? and Other Essays*. (p. 50). Harvard University Press.
- Shange, Ntozake. (1975). *For Colored Girls Who Have Considered Suicide/When the Rainbow is Enuf*. (p. 3, 45). New York: Charles Scribner's Sons.
- Simon, Serry. (1996). *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. (p. 2). Routledge.
- Taylor-Guthrie, Danille. (1994). *Conversations with Toni Morrison*. (p. vii, 10, 89, 95-97, 171-172). The University Press of Mississippi.
- Suranyi, Agnes. (2007). *The Bluest Eye and Sula: black female experience from childhood to womanhood*. (p. 16). *The Cambridge Companion to Toni Morrison, Justine Tally*. eds. Cambridge University Press.
- Tally, Justine. eds. (2007). *The Cambridge Companion to Toni Morrison*. (p. xvi). Cambridge University press.
- Tang, Hongmei. (2006). *Race, Gender and Identity: A Study of Novels by Alice Walker and Toni Morrison*. Ethnic Publishing House.
- Wada, Kikuko. (1956). An Impression of William Faulkner. *Memoirs of the Japan Women's University. Faculty of Literature* 5 39-41, 1956-02. Japan Women's University.
- Walkowitz, Rebecca L. (2015). *Born Translated: the Contemporary Novel in an Age of World Literature*. (p. 87). Columbia University Press.
- Hack, Daniel. (2008). Close Reading at a Distance: The African-Americanization of Bleak House. *Critical Inquiry* 34, no.4 (Summer 2008): 729-53.
- Wang, Jiaxiang. (1988). A Glimpse at the Writing of Afro-American Woman Writer Toni Morrison. *Foreign Literature*, vol. 4, 1988:76-86.
- Wang, Lili. (2019). Critical Reception of African American Women Writers in Mainland China. *Journal of Ethnic American Literature*; Itta Bena Iss.9(2019): 62-79,121.
- Wang, Shouren. (1999). *Gender, Race and Culture: Toni Morrison and Twentieth Century Black American Literature*. Peking University Press.
- Yang, Xiangrong. (2013). afterword by the translator. *The Bluest Eye* by Toni Morrison. Nan Hai Publishing Corporation.

The Metaphysical Dilemma of a Black Girlhood : A Comparison of the Reception of Toni Morrison's *The Bluest Eye* in China and Japan

Dan SHAO

Summary

In 1993, Toni Morrison became the first African-American woman to receive the Nobel Prize in Literature for her novels' poetic language, innovative storytelling techniques, and amazing imagination. Morrison was extremely concerned about the language she uses, American English, which powerfully evokes and compels people to utilize covert symbols of racial superiority and cultural hegemony. Morrison was renowned for her tenacious efforts to incorporate the legacy of black oral literature into her work and to develop original linguistic expressions for black women. For instance, Morrison devised an unconventional narrative technique based on the perception and the innocence of black girls in her debut novel *The Bluest Eye* (1970) in an attempt to challenge the racism that was ingrained in the linguistic unconscious. As a result, a battered black little girl, Pecola Breedlove, became the protagonist of the story, which was unprecedented in the history of American literature.

This paper explores the dynamics of reception, namely, how an original text with intrinsic features, such as Morrison's *The Bluest Eye*, travels from the political context of the United States to East Asian countries such as China and Japan, as well as how it is deployed in each of the local contexts. The first section of the paper focuses on several significant aspects of *The Bluest Eye*, such as childhood, gender, racism, as well as historical and personal memories. The second section then delves deeper into the background of *The Bluest Eye*'s reception in postwar Japan and makes the case that, thanks to editor-in-chief and translator Kazuko Fujimoto, the *Women as Contemporaries* series (1981-1982), which started with the publication of Morrison's *The Bluest Eye*, not only succeeded in creating hypothetical encounters between black female writers and their Japanese counterparts while inspiring a sense of synchronicity and solidarity but also set the pace for translating black women writers in the following decades. The third section examines the reception of Morrison's *The Bluest Eye* in mainland China and argues that the *New Masterpiece-ism* series (2005-2007), which was responsible for publishing the first book form of *The Bluest Eye*, failed to reconstruct a local context that readers in China could relate to, and as a result, the protagonist of *The Bluest Eye*, Pecola was reduced to the status of an icon in an effort to achieve literary consecration.

All of the analysis was carried out within the theoretical framework of literary polysystems, which was created by Israeli scholar Itamar Even-Zohar and then refined and advanced by Nam Fung Chang.

キーワード

トニ・モリスン 『青い眼がほしい』 子どもの語り 藤本和子 女たちの同時代 —— 北
米黒人女性作家選 交差性 新名著主義 文学の聖別 ポリシステム理論

Keywords

Toni Morrison *The Bluest Eye* Children's Narrative Kazuko Fujimoto *Women as
Contemporaries* series intersectionality *New Masterpiece-ism* series literary consecration
Polysystem Theories

イスラムの礼拝の呼びかけ、コミュニティを作り出す声

八木久美子

我々の日常は、さまざまな音に彩られている。そして聞こえてくる音によって、今自分がどのような場所にいるかを理解する。かつては長期にわたる外国生活を終えた人にとって、さお竹売りの独特の声、豆腐屋の鳴らすラッパの音は自分が日本にいることを実感させるものであった。地域によっては、夕方どこかからともなく聞こえてくる「夕焼け小焼け」の旋律もこうした音のリストに加わったかもしれない。

聞こえてくる音によってその空間は特徴づけられ、特定の空間としての意味を帯びる。「サウンドスケープ」(音の風景)という概念を提唱したのは、カナダの作曲家、マリー・シェーファーであるが、これについて鳥越は次のように的確に説明している。「私たちにとって今、最も大切なことは、自分自身の身体を通じて、日々の生活のなかで周囲の世界をどのように感じるのか、それぞれの空間をどのように読み込み、その環境をどのように捉えるのかということである。このことを、聴覚を切り口に私たちに呼びかけているのがサウンドスケープの考え方なのである¹⁾。」

人は目を閉じることはできても、耳を閉じることはできない。自分の意志とは関わりなく聞こえてくる音は、そこがどのような意味を持つ場所なのかをその人に伝え、それによって自らがいるべき場所か否かを判断する大きな手掛かりを与えていると言ってよいだろう。

本論では、イスラム教徒として生きる人々にとってかけがえのない音、アザーンと呼ばれる礼拝の呼びかけの声に焦点を当てる。イスラム教徒にとって、アザーンはどのような意味を持っているのか、それは単に礼拝の時が来たことを告げるだけのものなのか、についてあらためて問い直してみたい。

アザーンとはなにか

アザーンについての詳細な議論に入る前に、イスラムにおいて音が占める位置、あるいはその「音文化」について簡単に見ておきたい²⁾。イスラムは音楽を否定していると言われることが多いが、これには少し説明が必要である³⁾。器楽については否定的な見方が示されることが多いのは確かであるが、声楽については条件付きながら許容されることも少なくない。

さらにアザーンが歌うように唱えられるだけでなく、コーランも抑揚をつけ、さまざまなスタイルで朗読される。すなわち、厳密な意味での宗教的な文脈においてすら、聴覚的な美しさが求められる傾向は強いのである。しかしながら、イスラムの論理においてこ



これらの実践が承認されるのは伝えられるメッセージ、言葉の意味ゆえであり、旋律の美しさや節回しの見事さゆえではない。オングに倣って、世界の多様な文化を「声の文化」と「文字の文化」に分けて考えるとすれば⁴、イスラムは「声の文化」の代表である。知識を伝えるにあたって書き記して文字で伝えるのではなく、イスラムでは声で伝えることを重視する。

唯一神は預言者ムハンマド（570?-632）に、天使ガブリエル（ジブリール）を介して、口伝えで自らの言葉を授けたとされる。ムハンマドもまた、その神の言葉を自らの肉声で人々に伝えた。そうして伝えられた神の言葉がまとめられたコーランは、実はムハンマドの存命中は文字にされることはなく、「ムスハフ（mushaf）」と呼ばれる形、つまり書物の形にされたのは、第三代正統カリフ、ウスマーン（在位 644-656）の時代になってからである。ムハンマドが生きていた時代、コーランは声としてのみ存在した。

印刷された書物としてのコーランが巷にあふれる今日においても⁵、コーランは目で文字を追って意味を理解すべきものである以前に、声に出して読み上げられ、耳を傾けられるべきものとされる。アラブ圏のようにイスラムが支配的な地域では、タクシーで運転手がコーラン朗誦を聞いていることもあれば、店に入るとあたかも BGM のようにコーランの朗誦が流れていることもある。

ただ、コーラン朗誦よりも確実に、そして間違いなく頻繁に聞くことになるのは、礼拝の時刻が来たことを告げるアザーンである。毎日五回、礼拝の時刻が来たことを告げる、歌うような声がモスクのミナレットと呼ばれる塔から聞こえてくるのである。

礼拝は五行の一つ、つまり信仰告白、喜捨、断食、巡礼と並んで一人ひとりのイスラム教徒が果たさなければならない義務である。一日五回、定められた時に、定められた様式で行なわなければならない。通常の礼拝は自宅や職場で、一人で行なってもよいが、金曜日の正午の礼拝だけは、モスクに行き、集団で行なうべきだとされる。

礼拝の時間については、少し説明が必要である。五回の礼拝が、それぞれ「夜明け（ファジュル）」、「正午（ズフル）」、「午後（アスル）」、「日没（マグリブ）」、「夜（イシャー）」と呼ばれることからわかるとおり、礼拝の時間は太陽の位置によって決まっている。当然のことながら、場所によっても、そして季節によっても時間は異なる。たとえば 2022 年 9 月 19 日の札幌の「夜明け」の礼拝は 3 時 41 分だが、福岡では 4 時 39 分と一時間ほどの差がある⁶。また言うまでもなく、夏になれば「夜明け」の礼拝は早くなり、冬になれば「日没」の礼拝が早くなる。人々はアザーンによって礼拝の時が来たことを知る。

アザーンを唱える人はムアッジンと呼ばれるが、イスラムの歴史上最初のムアッジンはビラール・ブン・ラバーフ（580?-640）という人物であった⁷。ビラールによってアザーンが始められたことについて、どのように語り継がれているのであろうか。預言者ムハンマドの伝承、そしてその伝記からアザーンの始まりに関する部分を見てみよう。

イブン・ウマルによると、メディナに来た初めの頃、ムスリムたちは礼拝へ呼びかけられることなしに、集まって礼拝の時を待っていた。或る日、このことについて話していると、ある人は、キリスト教徒のように銅鑼をならせ、と言い、他の人は、むしろユダヤ教徒のようにラッパを吹いてはどうか、と言った。そこでウマルは、なぜ汝らは礼

拝の時を告げるために人を遣わさないのか、と言い、これを聞いて神の使徒はビラールに、「さあ、立って、礼拝を呼びかけよ」と命じた⁸。

イブン・イスハークの『預言者ムハンマド伝』は、アザーンについての決定がなされる経緯をさらに詳しく記している。少し長くなるが引いてみよう。

神の使徒がメディナに来た当初は、まだ礼拝の呼びかけはなかったので、人々は礼拝の時刻を見はからって使徒のもとに集まった。そこで神の使徒は、ユダヤ教徒のように角笛を使って礼拝の呼びかけをしようと考えたが、取りやめた。次に、信徒に礼拝の時刻を知らせるための拍子木を作らせた。そうこうするうちに、バルハーリス・ブン・アル・ハズラジュ族のアブドゥラー・ブン・ザイド・ブン・サアラバ・ブン・アブド・ラッブフが夢でお告げを聞き、神の使徒のもとに来て言った。

「神の使徒よ。昨夜、幻を見た。二枚の緑衣をまとった一人の男が私のそばを通った。男は拍子木を手にしていたので、彼に語りかけた。

「神の僕よ、その拍子木を売ってくれ」。

「何に使うのか」。

「礼拝の呼びかけに使うのだ」。

「それならもっと良い方法がある」。

「教えてくれ」。

「次のように言うとよい」。

『神は偉大なり。神は偉大なり。神は偉大なり。神は偉大なり。私は証言する、神(アッラー)のほかには神(イラーフ)はなし。私は証言する、神(アッラー)のほかには神(イラーフ)はなし。私は証言する、ムハンマドは神の使徒なり。私は証言する、ムハンマドは神の使徒なり。礼拝に来たれ。礼拝に来たれ。成功を求めて来たれ。成功を求めて来たれ。神は偉大なり。神は偉大なり。神(アッラー)のほかには神(イラーフ)はなし』。

神の使徒はこの話を聞くと、言った。

「それは真理を伝える夢である。神の思し召しにちがいない。ビラールのところに行って、その文句を伝え、礼拝を呼びかけるアザーンとせよ。彼のほうがお前より、よく透る声をしているから」。

ビラールが、その文句でアザーンを行なうと、ウマルは家の中でそれを聞いた。あわてて上衣を引きずりながら、神の使徒のもとに駆けつけて言った。

「神の預言者よ、あなたに真理を託して遣わした御方にかけて、私も彼と全く同じ夢を見た」。

神の使徒は言った。

「神に讃えあれ」⁹。

こうして、イスラムでは礼拝の時を告げるのに肉声を用いられることになった。注目したいのは、ビラールがムアッジンとなったのは、彼が「よく透る声」の持ち主であったからであり、彼が特に傑出した人物であったからというわけではないという点である。これ

についてはあとで再び触れるが、—— キリスト教の鐘の音に対して —— イスラムでは礼拝の時刻になると、定型のアラビア語が響き渡ることが特徴として捉えられるようになる。

アザーンの伝えるメッセージ

シーア派では若干の違いがあるもののイスラムの圧倒的多数派であるスンナ派では、アザーンは世界中どこでも、『預言者ムハンマド伝』に記された通りの文言がアラビア語で唱えられている¹⁰。アザーンの構造がわかりやすいよう、繰り返される回数をカッコに入れて書き直すと次のようになる¹¹。

- アッラーは偉大なり。(4回)
- アッラー以外に神はないと私は証言する。(2回)
- ムハンマドは神の使徒であると私は証言する。(2回)
- いざや礼拝に来たれ。(2回)
- いざや成功を求めて来たれ。(2回)
- アッラーは偉大なり。(2回)
- アッラー以外に神はない。(1回)

たった七つの短い文からなるため、あっという間に終わってしまうかのように思われるかもしれないが、実際にはアザーンは各文がカッコ内の回数繰り返され、さらにゆっくりと唱えられるので、少なくとも二～三分は続く。抑揚をつけられ、美しく唱えられるので、それと知らなければ歌のように聞こえるだろう¹²。

しかしイスラム教徒にとってアザーンが持つ意味の重要性を理解するには、その聴覚的美しさではなく、それが伝えるメッセージを見なければならぬ。文言をよく見ると、アザーンは「いざや礼拝に来たれ。いざや成功を求めて来たれ」と人々を礼拝へ誘うだけではなく、イスラムの教えのエッセンスとでも言うべきものを伝えていることがわかる。まず、「アッラーは偉大なり」と「アッラー以外に神はない」という部分は、神の絶対性、唯一性というイスラムの根幹をなすものである。このフレーズは人々の暮らしのなかに浸透しており、日常会話にもしばしば織り交ぜられる。

さらに「アッラー以外に神はないと私は証言する。ムハンマドは神の使徒であると私は証言する」の部分は五行の一つ、信仰告白の文言そのものである。「アッラー以外に神はないと私は証言する」によって自らが一神教徒であることを、そして「ムハンマドは神の使徒であると私は証言する」によって —— ユダヤ教徒でも、キリスト教徒でもなく —— イスラム教徒であることを確認するという作りになっており、イスラムに入信あるいは改宗する際には二人の証人の前でこの文言を唱えなければならない。そしてひとたびイスラム教徒になれば、礼拝の度にこれを唱えることになる。

アザーンは一義的には、時を告げる音であるという点で教会の鐘や寺院の梵鐘と同じであるが、しかし声であり、言葉であるという点でアザーンはそれらとは異なる。一日に五

回、アザーンは繰り返し、イスラムの教えの根幹を人々に告げ知らせる。

毎日五回、歌うかのように抑揚をつけて美しく唱えられるこの文言は、無意識のうちに人々の記憶に刻みつけられる。イスラムの聖典コーランは、神から天使を介して口伝えで預言者ムハンマドに授けられ、さらにそれがムハンマドから教友達へ、さらに次の世代へ、やはり声によって伝えられた。アザーンはまた、そうした「声の文化」としてのイスラムの伝統のなかに生きていると捉えることができる。

アザーンが顕在化させるイスラム教徒コミュニティ

ここで、マリー・シェーファーの二つの用語を用いてアザーンの役割について考えてみよう。マリー・シェーファーは、「視覚における図と地の関係においては地にあたるもの」としての「基調音」に対して、「人が特に注意を向けるすべての音」であり、図と地の対応においては図にあたるものを「信号音」と呼ぶ。そしてそれとは別の次元で、「その共同体の人々によって特に尊重され、注意されるような特質を持った共同体の音」を「標識音」と名づけている¹³。

すでに見たとおり、アザーンは一義的には礼拝を行なうべき時が来たこと人々に告げるものであり、その意味において「信号音」であることは明らかである¹⁴。しかしながら、アザーンが埋め込まれるコンテキスト、それが聞かれる場所の歴史的、社会的な背景が変われば、アザーンの持つ意味、果たす役割も違ってくるのではないか。

今日、歴史的に「イスラム圏」と呼ばれた地域の外に、多くのイスラム教徒が生活している。人々の往来が世界規模になるにつれ、それまでキリスト教が支配的であり、換言すれば教会の鐘の音が響き渡っていた場所にイスラム教徒のコミュニティが誕生し、モスクが作られることは珍しくない。モスクの建設自体が古くからの住民とのあいだに摩擦を起こすこともあるが、近年、欧米の事例としてさかんにメディアで取り上げられているのは、モスクからアザーンが流されることをめぐっての論争である。ニューカマーであるイスラム教徒の住民にとって、そこにアザーンが流れることはその場所がイスラム教徒のいるべき場所となったことを意味する一方で、何世代も前からそこに生活するキリスト教徒の住民には、自分たちの生きる空間が性格の変更を迫られていると感じられるということであろう¹⁵。

すでに説明したとおり、七世紀のアラビア半島で最初に唱えられたアザーンはビラールの生の声であった。しかし今日のアザーンは、拡声器を使って大音量で流される。多種多様な音が昼夜を問わず鳴り響く今日の都市において、そうしなければアザーンは周囲の様々な音に埋もれ、呼びかけとしての意味をなさない¹⁶。そしてそのことが欧米諸国などイスラム教徒コミュニティが誕生、拡大している場所で、アザーンを「騒音」と捉え、排除しようという動きを生む背景にある。

具体的な例をふたつ挙げよう。ひとつはアメリカの例である。2004年、アメリカ、ミシガン州のデトロイト郊外にあるハムトラムの町でアザーンをめぐって問題が起きた。この一件は広く注目を集め、日本でも報じられている。イスラム教徒の住民がモスクから拡

声器を用いてアザーンを流すことについて当局に許可を求めたところ、騒音規制条例に抵触するか否か、さらにそれを禁じるとすれば宗教的実践の自由を保障した憲法に反するか否かが問われ、大論争になったのである。最終的には、教会の鐘の音と同じであるという見地から、アザーンを流すことが地方議会で正式に認められたものの、すべての住民が納得しているとは言いがたいようだ¹⁷。

ハムトラムについて簡単に見ておこう。この町は伝統的にはポーランド系のカトリック信徒が多く、かつては言わば教会の鐘が鳴り響く空間であった。しかしアメリカの他の地域と同じく、近年、様々な文化的、宗教的背景を持つ人々が急激に増え、この町では新しい住民の多くをバングラデシュ、イエメン、ボスニアなどからやってきたイスラム教徒が占めていたという¹⁸。キリスト教の色彩を帯びていた町が、徐々に、しかし着実にイスラム教徒の町へと性格を変えつつあったということである。そのなかでさらに、拡声器を使ってモスクからアザーンが流されれば、それはこの町に暮らすすべての人々の耳に入ることが避けられず、町のサウンドスケープが変化し、それによって町の性格が変わったことが顕在化されることになる。このことが大論争につながったのである¹⁹。

たしかに、アザーンを許容しない根拠として公の場で挙げられたのは、それが騒音であり、騒音規制条例に違反するという点であった。しかし実際には、アザーンを許可することで、ハムトラムにおけるイスラム教徒コミュニティの存在を「公式に」認めることへのキリスト教徒住民の反発が大きかったことは間違いない。まさにアザーンは、イスラム教徒コミュニティの存在を示す「標識音」と捉えられたのである。

もうひとつは、2020年のカナダの例である。こちらの例も条件付きであれ最終的にアザーンが正式に認められた点では同じであるが、次の点で先のアメリカの例とは異なる。というのは、こちらではアザーンがイスラム教徒コミュニティの「標識音」であるにもかかわらず容認されたというよりも、アザーンが「標識音」であるからこそ、それによってイスラム教徒コミュニティの存在が確認されるからこそ、認められたという側面があるからである。

少し古い数字になるが2011年当時、イスラム教徒の数はカナダの総人口の2.8%であった²⁰。イスラム教徒が総人口に対して占める割合は、アメリカよりもカナダの方がはるかに高い。しかしそのようなカナダにおいても、拡声器を使ったアザーンは騒音という扱いを受け、条例により禁止されていた。カナダの都市で、はじめてアザーンが響き渡ったのは、コロナ禍にあった西暦2020年4月のことである。

2020年4月は、イスラム暦に置き換えると1441年のラマダーン月にあたった。イスラム暦とはメッカからメディナへの聖遷（ヒジュラ）が行なわれた西暦622年を元年とし、1年が354日からなる完全太陰暦である。イスラム暦の9番目の月であるラマダーン月は、イスラム教徒にとって聖なる月であり、祝祭の時である。日中、断食／斎戒が行なわれることはよく知られているが、それ以外にもこの月には普段とは異なる、聖なる月にふさわしい実践が数多く行なわれる。人々はいつにもましてモスクに熱心に通う。金曜「正午」の集団礼拝だけでなく、できる限り人々が集まってともに礼拝を行なうことがよいとされるのはラマダーン月に限られたことではないが²¹、ラマダーン月にはその意識が高まるのである。スンナ派では通常の一五回の礼拝に加え、夜半にタラーウィーフという特別な礼

拝を行なうこともある。また、普段以上にイスラムの教えに従った振る舞いをしようとする傾向が高まり、慈善活動も盛んになる。そうした活動の拠点も、モスクになることが多い。ラマダーン月にモスクに行かない、ということは考えにくいのである。

日中がこのように一種の厳粛さを帯びているのに対して、日没後のラマダーン月は賑やかで楽しい、まさに祝祭といった状態になる。日没が近づくと、毎日のように家族、親族、友人が集まり、日が沈むとすぐに、いつもよりも豪華な食事を共にする。そのあとは夜遅くまで、ときには明け方までおしゃべりを楽しみ、街に出かけ、華やいだ時間を過ごす。人が集まりともに時を過ごすことのないラマダーン月など考えられないと言っても過言ではない。

しかし2020年あるいはイスラム暦1441年はまったく様子が違っていた。この時、カナダはコロナ禍のただなかであり、ロックダウン下の街は奇妙な静けさに包まれていたのである。ラマダーン月が来ても、親族や友人と集まることはおろか、人々はモスクに行くことさえできない。実際、できるかぎりラマダーン月にふさわしい時を過ごそうと、オンラインで連絡しあい、さまざまな試みがなされはしたが、例年のあの高揚感は味わえるはずもなかった。

こうした状況に鑑みて、イスラム教徒住民の感情を慮り例外的な対応として取られたのが、ラマダーン月限定で、「日没」の礼拝の時刻を知らせる——言い換えれば、断食の時間が終わったことを告げる——アザーンに限り、拡声器を使って流すことの許可である。2020年4月、トロントのマディーナ・モスクというモスクからはじめてアザーンが流された²²。トロントのイスラム教徒住民は、たとえともに食卓を囲むことはできなくても、アザーンを同じ思いで聞いている人々がこの場所にいることを実感したに違いない。そして自分たちの存在が「公式に」認められたという感覚を抱いたのも間違いないだろう。イスラム教徒の住民のなかには、カナダの土地ではじめてアザーンを耳にした時、感動のあまり涙した者もいたという。

付け加えておくと、アザーンをめぐったこうした論争は北米に限られたものではもちろんない²³。オランダのアムステルダムでも論議の末に、2019年11月から金曜日に限ってアザーンが流れるようになった²⁴。ドイツのケルンでも、2021年10月、許可を得たうえで金曜の午後に五分間、一定の音量でアザーンを流すことができるようになった²⁵。日本に関して言うと、筆者が訪問した東京のあるモスクでは、アザーンはモスクの建物のなかでのみ流されていた。礼拝の時刻になったことを告げ知らせる役割を果たすのがアザーンであるとするれば、それでは意味がないとも思えるが、近隣住民に配慮してそうしているという。

ある程度の規模のイスラム教徒コミュニティが誕生したとき、そこにモスクが誕生する。モスクは礼拝の場所であるだけでなく、人々をつなぐ結節点となり、様々な活動の拠点ともなる。そしてそこからアザーンが流れることは、そうした人々が生きていることを外に向かって広く告げ知らせる役割を果たすのである。

コロナ禍で変更されたアザーン

イスラム教徒が少数派である場所において、アザーンがイスラム教徒コミュニティの存在を示すもの、つまり「標識音」として浮かび上がる傾向が強いことはすでに明らかであろう。それに対して、アラブ圏などイスラム教徒が多数派であり、イスラムが支配的な場所では、アザーンの意味が問われることなどありえず、ましてや流してよいか否かが議論されることなど考えられない。

しかしながらコロナ禍によって、そうした場所においてもアザーンについてあらためて考えさせられる状況が生まれた。人々が集まることができなくなり、集団礼拝が行われなくなった結果、従来のように礼拝への参集を求めることが意味をなさなくなったのである。ここでは、エジプトの例を挙げて見ていきたい。

エジプトは、約1億の人口のうち9割強がスンナ派イスラム教徒である。首都カイロには、西暦10世紀にその歴史が始まるアズハル機構というイスラム諸学の教育・研究機関がある。それはスンナ派における学問的中心、つまりイスラム諸学の最高学府であり、アズハル機構が示したイスラム法学上の見解等は国境線を超えてスンナ派イスラム世界で強い影響力を持つ。その意味において、エジプトは聖地メッカのあるサウジアラビアと並んで、スンナ派イスラム世界の中心と言っても過言ではない。

アザーンを抜きにして、数多くのモスクが建ちならぶ首都カイロのサウンドスケープを想像することはできない。とりわけまだ街が動き始める前、薄暗がりのなかで複数のモスクから折り重なるように聞こえてくる「夜明け」のアザーンは独特な世界を作り出す。しかしコロナ禍は、このアザーンに変化を迫った。

エジプトで国内最初の感染者が確認されたのは2020年2月14日のことである。当初は感染者がエジプト滞在中の外国人に限られていたため、エジプト社会における危機感はあまり高くなかったが、3月の半ばを過ぎると、エジプト人のあいだでも徐々に感染者が増加し始めた。人々を動揺させたのは、治療の難しさ、感染力の強さだけではない。この疫病は、イスラム教徒にふさわしい振る舞い、生活習慣を困難にしたのである。人々が集まることが禁じられたため、モスクは閉鎖された。金曜の集団礼拝すら行なうことができなくなった。

さらにイスラム教徒にとって、時期もあまりにも悪かった。コロナ禍による混乱がエジプト社会を襲った2020年3月からの半年間を、イスラム暦に置き換えてみよう。西暦2020年の3月1日は、イスラム暦の1441年のラジャブ月6日にあたる。つまり、西暦2020年の3月から8月は、イスラム暦の1441年ラジャブ月、シャアバーン月、ラマダーン月、シャッワール月、ズル・カアダ月、そしてズル・ヒッジヤ月という6つの月とほぼ重なっていたのである。

この6つの月のうち、ラマダーン月が持つ特別な意味については、すでにカナダの事例に触れた際に説明した通りであるが、ラマダーン月の二か月前のラジャブ月の到来は、ラマダーン月が近づいていることを告げるものとされ、人々は斎戒／断食の月であるラマダーン月を迎える準備を少しずつ始める。メディアでもその年のラマダーン月のイベントについて取り上げられることが増え、人々のあいだに少しずつ高揚感が広がっていく。最近ではラジャブ月の到来を祝い、メールやEカードを送りあうことも多い。

ラマダーン月になると、人々の生活のリズムも、そして町全体の様子も普段とはまった

く変わると言っても過言ではない。日没直後は誰もが食卓に着いているため、街は不思議なほどに閑散としているが、夜の街は食事を終え、散策を楽しむ人であふれる。なお、ラマダーン月が終わると、つまり翌月のシャッワール月になると、齋戒／断食の月であるラマダーン月が終了したことを盛大に祝う。これがイスラムの大祭の一つ、「断食明けの祭」である。

この6つの月の最後に来るのがズル・ヒッジヤ月である。この月には、イスラム教徒が可能な限り一生に一度は行なわなければならないメッカへの巡礼、ハッジ巡礼が行なわれる。そしてこの月の10日に行われるのが、ハッジ巡礼が無事に終わったことを祝う「犠牲祭」である。「断食明けの祭」と並んで、「犠牲祭」はイスラムの大祭の一つであり、世界中のイスラム教徒が羊などの供犠によってこれを祝う。このようにラジャブ月からズル・ヒッジヤ月までの半年間は、イスラム教徒にとって宗教的な儀礼、それに関連する祝祭が続く期間なのである。

しかし2020年、いやイスラム暦1441年のラジャブ月からズル・ヒッジヤ月までの半年間は例年とは様子がまったく違っていった。人々の高揚感に水を差すかのように、ラジャブ月に新型コロナの感染が拡大しはじめ、様々な規制が始まった。集団礼拝が停止され、モスクが閉鎖された²⁶。この状況が続けば、ラマダーン月を例年どおりに迎えることはできないのではないかという不安が広がったのは当然であろう。

そうした懸念が的外れではなかったことは、間もなく明らかになる。ラマダーン月になっても、親族や友人とそろって食事をするのができないどころか、夜間に外出することもできず、モスクに行って礼拝することすら依然として許されなかった。集団礼拝の停止とそれに伴うモスクの閉鎖がとりわけ人々の関心を集めたことは、その是非について、イスラム法学者に多くの問いが寄せられ、それへの回答、すなわちファトゥワーが多数出されていることから確認できる²⁷。

これに関して注目したいのは、集団礼拝が停止し、モスクが閉鎖されても、アザーンは流れつづけたという事実である。とはいえ、そのような状況のなかで、「いざや礼拝に来たれ。いざや成功を求めて来たれ」と呼びかけることができないのは言うまでもない。アズハル機構のなかにある大ウラマー評議会は、3月15日付けのファトゥワーで、集団礼拝停止をやむを得ないとすると同時に、アザーンは文言を変更したうえで流し続けるべきであるという見解を示した。

大ウラマー評議会は、「いざや礼拝に来たれ。いざや成功を求めて来たれ」の部分を、「あなた方の家で礼拝せよ (Ṣallū fī buyūtikum)。あなた方の居場所で礼拝せよ (Ṣallū fī riḥālikum)」という文言に変えることを決定した。つまり家あるいは今いる場所で祈れという言い方で、実質的にはモスクに集まることを禁ずる文言にしたうえで、アザーンを流すことにしたのである。

聞きなれないアザーンを耳にした現地の人々の驚きは大きかった。人々が受けた衝撃の大きさは、SNSにこのアザーンが流れる街の様子を伝える動画がさかんに投稿され、インターネット上に多くの記事が掲載されたことからよくわかる。アザーンはあまりにも聞きなれたものであり、人々はその文言が変わる可能性など想像もしていなかった。彼らにとって、イスラムの教えが永遠不変であるのと同じように、アザーンも変わることなどな

いはずであった。

イスラム教徒の世界では、子供が生まれるとすぐに、親がその子の耳に向かってアザーンを唱える。アザーンを耳にすることで、その子はイスラム教徒のコミュニティの成員となる。イスラム教徒として生きることとは、アザーンを耳にし続けることと言いかえることすらできるのである。コロナ禍にあって文言が変更を加えられ、モスクに来ることなく家に留まれと呼びかける新奇なアザーンを耳にしたとき、人々が動揺したのは当然と言わざるを得ない。

しかしながら、「いざや礼拝に来たれ。いざや成功を求めて来たれ」の部分で、「あなたの方の家で礼拝せよ。あなたの方の居場所で礼拝せよ」に変えられたアザーンは、実はコロナ禍によってあらたに作り出されたものではない。それは「厄災のアザーン (adhān al-nawāzil)」と呼ばれ²⁸、預言者ムハンマドが存命中に唱えられたものであった。ある大雨が降った日にムハンマドが、人々にモスクに集まらず家で礼拝を行なうよう指示したことに由来する。言うまでもなくアラビア半島は乾燥地であり、人々は雨には慣れていないため、ある程度の雨が災害と感じられたとしても不思議ではない。

アズハル機構の大ウラマー評議会が集団礼拝の停止、モスクの閉鎖をやむなしとしながらも、なぜアザーンは停止せず、さらに通常のアザーンとは異なるこの「厄災のアザーン」を流すことを求めたのかについて考えてみたい。

単純に考えれば、集団礼拝が行なわれず、モスクに行くことも許されないのであれば、アザーンは必要ないということになるであろう。政府あるいは保健衛生当局から、礼拝はモスクではなく、自宅で行なうよう指示を出すことで十分だとも言える。しかしそうではなくイスラム法学者は、モスクに来てはならないこと、礼拝は自宅で個々に行なうべきことを「厄災のアザーン」によって人々に伝えることを選んだ。

その理由として第一に考えられるのは、一連の措置がムハンマドの対応に倣った、適切なものと判断し、それを人々に伝えようとしたという可能性であろう。しかしながら、「厄災のアザーン」を流すことで一般信徒が直ちにこうした専門家の論理を理解できるはずはない。だからこそ、家に留まることを命じる声がモスクから聞こえてきた時、人々は混乱したのである²⁹。

だとすれば、文言の変更を余儀なくされてもアザーンを流し続けるという判断の背後には、何か別の配慮があったと考えるべきであろう。それは、コロナ禍に見舞われていても、エジプトは毎日定期的にモスクから——文言が変わろうとも——アザーンの声が響きわたる空間でありつづけることの重要性である。それによって人々は、モスクに行くことが許されないという尋常ではない事態が起きているとしても、エジプトは依然として隅々までイスラムの教えが浸透した場所であることを確認する術を与えられたのではないか。人々が不安に駆られ、コロナ禍は天罰、神の怒りによるものではないのかという問いが発せられ、コロナ除けになるという呪術への関心すら高まるなかで、宗教指導者がその使命を果たそうとしたという見方もできるだろう。

イスラム教徒が圧倒的多数派を占めるエジプトにおいて、それまでアザーンは毎日五回当然のように聞こえてくるものであり、とくにその存在意義は意識されていなかったかもしれない。その意味では、コロナ禍以前、アザーンは「視覚における図と地の関係におい

ては地にあたるもの」としての「基調音」であり、この空間がイスラムの教えによって覆われていることを示す「標識音」ではなかったということになる。しかしコロナ禍が迫ったアザーンの文言の変更は、そうしたエジプトのような場所においても、アザーンが単なる音ではなく、メッセージを伝える声であることを気づかせたのである。

アザーンが置かれた環境は、さまざまな理由で大きく変化してきた。こうした事態がアザーンの意味、そのありようについて問い直すきっかけになっていることはすでに明らかであろう。かつてイスラム教徒にとってはあまりに当たり前であり、「時計代わり」でもあったアザーンが、明確なメッセージを持つものとして再浮上している。アザーンは礼拝の時刻になったことを告げるだけでなく、その声が、イスラムの教えを日々の時の流れのなかに刻みこみ、イスラム教徒の生きるべき空間を再生し続けていることが確認されたのである。

註

- 1 鳥越けい子『サウンドスケープ——その思想と実践』鹿島出版会、2022年、p.12。
- 2 イスラム世界については「音楽」という概念に変えて、川田のいう「音文化」を用いるのが適切だと考えられる。
- Junzo Kawada (sous la direction de), *Cultures sonore d'Afrique*, ILCCA, Tokyo University of Foreign Studies, 1997.
- 3 八木久美子「音楽の魅力あるいは誘惑——婚礼をめぐるアラブ・ムスリムの語りを中心に」、『総合文化研究』21号、東京外国語大学総合文化研究所、2018年。
- 4 W-J・オング著、桜井直文・林正寛・糟谷啓介訳『声の文化と文字の文化』藤原書店、2022年。
- 5 オスマン帝国という巨大な市場に向けて、ベネチアで1537年に初めてコーランの印刷が試みられたが、神の言葉を機械で量産することは容易には受け入れられず、1726年、西洋列強の圧力を前によく大ムフティーがその印刷を承認したという。
- Bryan Winters, *The Bishop, the Mullah, and the Smartphone: The Journey of Two Religions into the Digital Age*, Resource Publications, 2015, p.3.
- 6 <http://islamjp.com/salat/salatschedule.htm> (2022年9月19日最終閲覧)
- 7 ビラールはイスラムに入信するものの、奴隷彼は多神教である主人に棄教を迫られ、拷問を受けていたところをのちに初代カリフとなるアブー・バクルに救われている。
- 8 ブハーリー著、牧野信也訳『ハディース・イスラーム伝承集』第一巻、中公文庫、2001年、p.235。「ウマル」とは後の第二代正統カリフのことである。
- なお、「銅鑼」については同頁の別の個所に、「当時、当方キリスト教会で礼拝の時を告げるためにもちいられていた木製の銅鑼のようなもの」という割注がつけられている。
- 9 イブン・イスハーク著、イブン・ヒシャム編註、後藤明・医王秀行・高田康一・高野大輔訳『預言者ムハンマド伝2』岩波書店、p.40-p.41。
- 10 シーア派では「ムハンマドは神の使徒であると私は証言する」のあとに、「アリーは神の友であると私は証言する」、さらに「いぎや成功を求めて来たれ」のあとに「いぎや至善に来たれ」という文言が加えられる。まさにスンナ派との決定的な差異である（スンナ派では第四代正統カリフ）アリーをイマームとして「崇敬」する姿勢が一日五回、アザーンのなかで表明されている。アラビア語を解する者には、アザーンを聞いただけで、その場所がスンナ派の地域なのか、それともシーア派の地域なのか判断できるのである。
- 11 「夜明け」の礼拝のアザーンのみ、「礼拝は眠りより良い」という文言がこれに付け加えられる。
- 12 コーラン朗誦、そしてスーフィー音楽とともに、アザーンが音楽市場でエスニック・ミュージックの領域に分類されることが多いことはこれを物語っている。
- 13 R・マリー・シェーファー著、鳥越けい子・小川博司・庄野泰子・田中直子・若尾裕訳『世界の調律——サウンドスケープとはなにか』平凡社、2022年、p.570-p.573。
- 14 人々がアザーンによって知るのとは、礼拝の時がやってきたことだけではない。とりわけ正確に時を示す時計をだれもが持つことなど考えられなかった時代、それは夜が明けたこと、昼になったこと、日が暮れたことを人々に告げ、日々の暮らしのなかで「世俗的な」時間の経過を気づかせるという意味でも、「信号音」であった。その点では、教会の鐘や寺の梵鐘と同じくイスラムのアザーンも、長い間、人々の生活の流れに印を刻みつけ、たとえば、落ち合う約束の時刻を「アスルの礼拝のころ」というように言い表していた。
- 15 ここでは議論をわかりやすくするために、イスラム教徒がニューカマーである地域の近年の例に限定するが、同じような問題は1970年代のシンガポールでも起きている。シンガポールのイスラム教徒は、言うまでもなくその大半は土着の住民である。政府主導の急速な開発が進められるなかで、異なる宗教の住民が混じりあって暮らすことが増え、かつモスクを含めた古い建築が移転を迫られるなかで、拡声器を用いたアザーンが「騒音」として問題となったのである。
- Tong Soon Lee, "Technology and the Production of Islamic Space," Rene Lysloff and Leslie Gay eds., *Music and Technoculture*, Wesleyan University Press, 2003.
- 16 世界で最初に拡声器を用いてアザーンが流されたのは、1936年のシンガポールだという。
- Bryan Winters, *The Bishop, the Mullah, & the Smartphone: The Journey of Two Religions into the Digital Age*, Resource Publications, 2015, p.69.
- 17 2021年9月9日の朝日新聞デジタルに、この一件を踏まえた「かつてはポーランド系八割、今はイスラム過半数、共生さぐる米の街」という記事が掲載されている。
- 18 Isaac Weiner, *Religion Out Loud: Religious Sound, Public Space, and American Pluralism*, New York University Press, 2014, p.162.
- 19 誤解のないよう付け加えておくと、拡声器を使ってモスクから流されるアザーンの音量は気にしなければ済むという程度のものではない。「夜明け」のアザーンは、熟睡している人を目覚めさせるのに十分な音量であり、たとえば仕事や勉強のために中東にやってきた日本人が住居を探す際、すぐそばにモス

クがないことを確認するよう助言されることが多い。

- 20 <https://www.pewresearch.org/religion/2011/01/27/the-future-of-the-global-muslim-population/> (最終閲覧 2022年9月20日)
この時点で、2030年には6.6%になると予想されている。
- 21 それを示すものとして、「集団礼拝は個人礼拝より27段階も上である」、あるいは「集団礼拝は個人礼拝より25段階も上である」というムハンマドの伝承がある。ブハーリー著、牧野信也訳『ハディース・イスラーム伝承集』第一巻、中公文庫、2001年、p.246-p.247。
- 22 Diane Riskedahl, “The Muslim Call to Prayer in Canada’s Pandemic Soundscape”, *City & Society*, volume 32, Issue 2, August 2020.
- 23 オランダをはじめ、さまざまな地域におけるアザーンをめぐる問題については、下記が参考になる。エジプトのようなイスラム教徒が圧倒的多数派を占める地域でも、拡声器を使い大音量で流されるアザーンには批判的な声が上がることもあるという。Pooyan Tamimi Arab, *Amplifying Islam in the European Soundscape: Religious Pluralism and Secularism in the Netherlands*, Bloomsbury Academic, 2018.
- 24 <https://globe.asahi.com/article/13108605> (最終閲覧 2022年9月20日)
- 25 <https://www.voanews.com/a/german-city-of-cologne-allows-mosques-to-broadcast-call-to-prayer-/6266953.html> (最終閲覧 2022年9月20日)
- 26 重要なのは、エジプトをはじめとする多くの国で集団礼拝が中止されたが、サウジアラビアのメッカのカアバ神殿のあるハラム・モスクと預言者の葬られているメディナのモスクでは限られた人数で金曜の集団礼拝が行なわれ続けたという点である。これら二つのモスクで集団礼拝が行なわれ、その模様がインターネットや衛星放送テレビで伝えられたことは、イスラム共同体が健在であることを世界のイスラム教徒に確認させることになった。
- 27 Mas’ūd Ṣabrī, *Fatāwā al-‘Ulamā’ ḥaula Fairūs Kūrūnā*, Dār al-Bashīr, 2020.
- 28 「厄災のアザーン」が注目を集めるなかで、イスラム法学者たちが積極的に紹介し始めたのが、「厄災の法学 (fiqh al-nawāzil)」というイスラム法学の分野である。過去の議論を踏まえ、権威の確立した見解に依拠し、それを応用していく形で個別具体的な問題に対応すべきであるというのが、一般にイスラム法学の基本的な姿勢だとされる。しかしながら、未曾有の災害が発生するなど、危機的な状況が起き、過去の経験、論議の蓄積に依拠することができない事態に直面した際には、法学者はみずから積極的、能動的に解釈をし、現実の要請に応じていくという考え方がこの特殊な分野を支えている。コロナ禍において、イスラム法学者たちは各国の医療の専門家、さらにはWHOなどの専門機関の見解を積極的に紹介した。
- 29 このアザーンが「厄災のアザーン」と呼ばれるものであり、それがムハンマドの行ないに由来することについて、その後イスラム法学者は繰り返し、人々に説明しなければならなかったことはこれを物語っている。

The Islamic Call to Prayer, Voice Shaping a Community

Kumiko YAGI

Summary

As R. Murray Schafer discussed, sound shapes and identifies a community. A Muslim community is no exception. The importance of orality in Islam is undisputable: Quran is to be memorized and recited, rather than read. Muslims are supposed to pray five times a day, and they know when to pray, thanks to the Adhan, the call to prayer made from the Minarets of mosques. The sounds of Quran recitation and Adhan work as a boundary marker of a Muslim community. It is particularly so when Adhan is made in a place where Muslims are a religious minority. Significantly, in Adhan, the exact Arabic words of the Islamic declaration of faith are included. Adhan declares the unity of God and the prophethood of Muhammad, and thus regularly shapes the experience of a Muslim community. This was ascertained when a part of Adhan was changed, since mosques were closed and congregational prayers were canceled under Covid19.

キーワード

イスラム アザーン 礼拝 共同体 音 声 信仰告白 コロナ禍

Key Words

Islam Adhan prayer community voice sound declaration of faith Covid19

声を翻訳する

山口裕之

1.

19世紀初頭のドイツの作家、ハインリヒ・フォン・クライストの小説の言葉について、多和田葉子は森鷗外の翻訳に言及しながら、次のようなとても興味深いコメントを与えている。「それ〔欧米を批判的に捉える鷗外自身のユーモラスなエッセイ〕に比べて、鷗外のクライスト訳については、わたしはちょっと不満だった。鷗外がクライストという作家を日本に早々と紹介したことは素晴らしいが、せっかく古典的バランスを揺るがす新しい言葉の可能性を切り開いたクライストの文体を、鷗外の翻訳は刈り込んで形を整えてしまっている。たとえばクライストの文章は副文が多く、しかもその副文が情報を追加するという役割をはみ出して、勝手にによきによきと生えていく。そこがクライストの魅力でもあるし、この文体は無駄にあるのではなく、内容と切り離せない。」¹ 森鷗外は、クライストの作品では「地震」という標題で「チリの地震」、そして「悪因縁」というタイトルで「聖ドミンゴ島の婚約」を翻訳している。多和田葉子がこのように評している鷗外の翻訳が実際にどのようなものなのか、「地震」の冒頭を少し引き合いに出してみたい。

チリ王國の首府サンチャゴに、千六百四十七年の大地震將に起らむとするをり、囹圄の柱に倚りて立てる一少年あり。名をゼロニモ、ルジェラといひて、西班牙の産なるが、今や此世に望を絶ちて自ら縊れなんとす。

府の貴族のうちにて最も富めるドン、エンリコ、アステロンが、彼を其家より逐出し、一とせばかり前なりき。初め少年はこの家に師傅として雇はれ居たりしが、ドン、エンリコが一人娘なりけるドニヤ、ジョセフェと通ぜしこと、ゆくりなく露れて、そこには身を置きがたくなりしなり。出でにし後も猶情にひかれて逢はむとすることもやあらむと、父はいたく娘を戒めし、その甲斐なく、隙を偷みて相見むとせしを、斷えず心を配り居たりし驕慢なる嫡子に見あらはされし時、父は怒に任せて娘を「カルメリイテル」の尼寺に押籠めつ。²

文語体の格調高さのなかにも、その語りのリズムが流れる鷗外独特の言葉の魅力を強く感じとることができるが、問題は多和田が指摘するようなドイツ語の原文と翻訳の言葉との関係である。この箇所ドイツ語の原文は以下のようになっている。

In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili, stand gerade in dem Augenblicke der großen Erderschütterung vom Jahre 1647, bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden, ein junger, auf ein Verbrechen angeklagter Spanier, namens Jeronimo Rugera, an einem Pfeiler



des Gefängnisses, in welches man ihn eingesperrt hatte, und wollte sich erheben. Don Henrico Asteron, einer der reichsten Edelleute der Stadt, hatte ihn ungefähr ein Jahr zuvor aus seinem Hause, wo er als Lehrer angestellt war, entfernt, weil er sich mit Donna Josephe, seiner einzigen Tochter, in einem zärtlichen Einverständnis befunden hatte. Eine geheime Bestellung, die dem alten Don, nachdem er die Tochter nachdrücklich gewarnt hatte, durch die hämische Aufmerksamkeit seines stolzen Sohnes verraten worden war, entrüstete ihn dergestalt, daß er sie in dem Karmeliterkloster unsrer lieben Frauen vom Berge daselbst unterbrachte.³

チリ王国の首都サンティアゴで、何千人もの人間が破滅することとなったあの一六四七年の大地震の瞬間、ある犯罪で告訴されたヘロニモ・ルヘラという名の若いスペイン人が、投獄された牢屋の柱にもたれかかり、自ら首をくくろうとしていた。一年ほど前のこと、町一番の富裕な貴族であるドン・エンリケ・アステロンにより、彼は家庭教師として勤めていた家から追い出されてしまったのだが、それというのも、若者がこの貴族の一人娘であるドニャ・ホセファと懇ろな仲になっているとわかったためだった。老貴族は娘をきびしく戒めていたのだが、自惚の強い息子の陰険な注進によって秘密の言伝が父親に密告されてしまい、老貴族は激怒して娘を土地のカルメル会修道院に入れてしまった。

一つの言葉に対する言い換え、情報の追加や補足、そして付随して生じる出来事や理由などが次々に加わり、一つの文がそれに応じてどんどん長くなる傾向をこの例でも見てとることができる。とはいえ、この程度の長さはクライストの文体としてはほんの序の口にすぎない。それでも鷗外の翻訳では、一つの文をできるだけ簡潔に整理し、本を読むという過程のなかでイメージが明確に無理なく流れるような言葉が生み出されていることが特徴的である。多和田葉子はこの箇所について、「「チリの地震」の冒頭の文章もまた長く、年代記のように見せかけながら、地震と絞首刑の話が同じ文章の中に無理につめこまれているおかげで、目眩めまいのするような同時性が歴史の中に持ち込まれる。それを鷗外訳は、美観を損なう無駄な枝のように切り払ってしまっているのがわたしには残念でならなかった」⁴とコメントしている。そのような「刈り込んで形を整えてしまっている」翻訳の表現ではなく、クライストの文体がもともと持っているような「副文が情報を追加するという役割をはみ出して、勝手にによきによきと生えていく」言葉の力が、どのようなものなのか、さらに別の作品を例にとることにしたい。「ミヒヤエル・コールハース」の終盤近くから引用する。

Der Prinz, der obschon mit den Unziemlichkeiten die vorgefallen waren, wenig zufrieden, die Leitung der Kohlhaasischen Sache auf den Wunsch seines bedrängten Herrn, übernehmen mußte, fragte ihn, auf welchen Grund er nunmehr den Roßhändler bei dem Kammergericht zu Berlin verklagt wissen wolle; und da man sich auf den leidigen Brief desselben an den Nagelschmidt, wegen der zweideutigen und unklaren Umstände, unter welchen er geschrieben war, nicht berufen konnte, der früheren Plünderungen und Einäscherungen aber, wegen des Plakats, worin sie ihm

vergeben worden waren, nicht erwähnen durfte: so beschloß der Kurfürst, der Majestät des Kaisers zu Wien einen Bericht über den bewaffneten Einfall des Kohlhaas in Sachsen vorzulegen, sich über den Bruch des von ihm eingesetzten öffentlichen Landfriedens zu beschweren, und sie, die allerdings durch keine Amnestie gebunden war, anzuliegen, den Kohlhaas bei dem Hofgericht zu Berlin deshalb durch einen Reichsankläger zur Rechenschaft zu ziehen.⁵

ここで生じた種々の不適切な処置にとうてい満足できないとはいえ、窮状に立たされた主君である選帝侯の望みにしたがってコールハースの件につき統率を引き受けなくてはならなくなった公子は、どのような理由をかかげてこれからベルリンの最高法院でコールハースに対する訴えを起こすことができるとお考えでしょうかと選帝侯に尋ねた。コールハースがナーゲルシュミットに宛てたあの厭わしい手紙については、この手紙の書かれた曖昧で不明瞭な状況のために証拠としてあげることはかなわず、また、はじめにおこなわれた略奪や放火については、それらを許すとした布告があるため、これに言及するわけにはいかない。そこで選帝侯は、ウィーンの皇帝陛下に対して、コールハースがザクセンに武装侵入したことにつき報告書を提出し、皇帝の定めた公のラント平和令が破られたことを訴えて、大赦には拘束されていない皇帝陛下に、ベルリンの宮廷法院で帝国の告訴人によりコールハースに対する責任追求をおこなっていただくよう提議することに決めた。

途中、セミコロンやコロンによって区切られているところはある（日本語訳ではその箇所は句点で文末としている）のだが、ここに引用した箇所は全体としては一つの文のつながりとして書かれている。とりわけセミコロンは、文法的にはそこで文が完結しているにもかかわらず、意識の上でそこには分かちがたいつながりが保持されている。このドイツ語のテキストは、どの程度深く高いレベルでこの言語を（そしてクライストの言葉を）自分のものとしているかにもよるだろうが、一般的に言って、相当読みにくいと感じられるだろう。多和田は同ジエッセイのなかで憤激しながら、「各国の研究者や文芸評論家や翻訳者」のよく口にする「クライストの悪文」という言葉を引き合いに出している。そのような言葉がしばしば口にされるとすれば、それは、いつ途切れるともしれない副文の連なりやそれによる文構造の複雑化のために、簡単に文をたどるだけではテキストの意味やイメージがすぐさま浮かび上がらず、途中で思考の息継ぎをしたくてもその箇所が与えられないという苛立ちが生まれるからだと思われ。

2.

クライストの生まれたフライブルク・アン・デア・オーダーという小さな町には、現在ではポーランドとの国境になっているオーダー川のそばにクライスト博物館が立っている⁶。キュレーターの優れたセンスによって、クライストの独特の言葉が視覚的に立ち現れる面白い仕掛けがこの博物館にはあり、テキストがどれだけ入れ子状の構造によって組み立てられているかが、透明のセルロイドシートの上に、文構造のレベルごとに書き分け

たテキストを複数の層で示す展示物によって体感することができる。そのことだけとつても、クライストのテキストの複雑さが如実に示されているといえるだろう。もちろんこの複雑さは、多和田葉子もその意義を強調しているように、それ自体が決定的に重要な意味をもつものである。この博物館の展示スペースには、壁に次のような言葉が書かれている。⁷

クライストの言葉は独特です。

彼の作品は簡単に読むことを許容しませんが、しかし同時に強力な魅力を秘めています。

その一つの理由は、言葉をきわめているということに大きくかかわっています。

文法的な規則は、ときには遊びのように、ときには暴力的に、その限界にまでもたらされます。書かれたものの表面には、アーチ状の曲線や階段やプレートや穴からなる建築物が現れており、それらはテキストの視覚的経験に挑みかかり、それを通じてテキストにあらたな次元を付け加えることができるのです。言葉の複雑さは（語られた）世界の複雑さに対応しているのです。

文法構造のちがいはあるとしても、できるだけ対応関係を保持しながら翻訳した日本語でも、同じような複雑さや切れ目のなさという現象はもちろん生じる。しかし、そこには（構造の問題ではなく）単に見かけ上の問題にすぎないとはいえ、ある決定的に重要な差異が存在する。それは、ドイツ語では副文や並列要素を区切るためのコンマによって、文が切断されているように見える、そしてテキストを目で追っているときにそのように文をとらえてしまうということである。本を「読む」という過程では、ある種の建築物のように、コンマによって区切られた言葉の配置の総体を経験するのだが、読者はそのような視覚的な障害物によって、スムーズなイメージの流れを阻害されてしまいかねない。それに対して、ドイツ語を日本語に翻訳する場合、一般的に言って、読点の数はドイツ語のコンマの数よりも少なくなる（かつて二葉亭四迷が試みて不首尾に終わったようなことをしなければ）ので、切れ目のない複雑な文が長く続くという別のデメリットは生じるとしても、視覚的な切断はさしあたりより少なくなる。

それでは、この物語を声によって「語る」とき、そしてそれを「聞く」とき、これらの言葉はどのような力をもってイメージを生み出すのだろうか。このような複雑に構造化されたテキストは、「読む」ためのものであって、聞いて理解するにはあまりにも複雑で長すぎるようにも思える。クライストの言葉の複雑さや論理的構造性が、書かれたもの(Schrift)の特質をはっきりと示していることは強調するまでもない。しかしそれでも、すぐれた朗読では（クライストの小説はいくつもの朗読CDで聴くことができる）、コンマという視覚的障害物から解放された言葉が、その言葉の構造のレベルに相応しいテンポとトーンをそれぞれのフレーズで与えられることによって、その物語世界のイメージをありありと浮かび上がらせる。同じように熟達した読者は、書かれた文字を目で追いながらも、その頭のなかではつねに「語り」の声が鳴り響いているのだろう⁸。

3.

「短編小説／物語」という文学ジャンルを表すドイツ語 *Erzählung* は、まさにその言葉どおり、「語る (*erzählen*)」という特質を保持している。ベンヤミンがエッセイ「物語作者 (*Der Erzähler*)」のなかで「物語 (*Erzählung*)」と「長編小説 (*Roman*)」を対比的に位置づけ、口承的な経験の場から書かれたものとしての「書物 (*Buch*)」へのメディア転換に言及するとき、ここでもやはり「物語」という伝達の形式における「物語ること (*Erzählen*)」、つまり明確な身体性をもつ語り手が自らの声によって聞き手に語りかける行為の場の特質が浮き彫りにされている⁹。ベンヤミンにとって、「書物」以前の口承的な特質を濃厚に保持した「物語」という伝達形式は、第一次世界大戦後にはすでに明らかな凋落のうちにあった「経験」を語るものとして、たしかに、過ぎ去ってしまった時代に属するものとされている。しかし他方で、この「物語作者」というエッセイがまさに物語作者としてのニコライ・レスコフに焦点を当てて語り続けているように¹⁰、身体をもった語り手が現前的な場で〈物語る〉という経験の場は、ベンヤミンにあっても決して死に絶えた過去の遺物のような扱いを受けているわけではない。それどころか、「物語る」という経験の場は、脈々とその生を保ち続けているのだ。ちょうど、技術的複製可能性が高まるメディア転換によって「オーラの衰退」が確認されるとしても、「オーラ」は依然としてベンヤミン自身のように力をもち続けているように¹¹。

クライストの「小説 (*Erzählungen*)」は、文字によって書かれたテキストであるという自明の事実はさておき、尽きることなく次々と文が挿入され、複雑で長大な文章が形成されてゆくその文体のために、まさに書物的・書字的な特質を体現しているようにも見える。しかし、一つのイメージのなかに次々と別のイメージが追加され、補足されてゆくという特質は、まさに「一次的な声の文化 (*primary oral culture*)」の特徴でもある¹²。もちろん、クライストのいつまでも続いてゆく文のなかにしきりに挟み込まれる関係文は、オングが一次的な声の文化における表現の特徴として最初に挙げる「累加的 (*additive*)」なものではなく、その対立的な特質である「従属的 (*subordinate*)」なものといえるだろう。クライストのテキストは、いうまでもなく文字的思考 (*literacy*) を獲得したあとの「二次的な声の文化」の段階にあり、そこに書物的な特質が現れ出ていることは、ほぼ自明のことでもある。クライストにおいて特徴的なことは、そのような書かれたテキストのうちに、同時に文字メディア以前の「一次的な声の文化」とオングが呼ぶような口承的特質、つまり姿をとった語り手の語りかける声の特質が、すみずみまでゆきわたっていることである。「従属的」な文の挿入とともに、おそらくそれ以上にイメージが「累加的」に次々と積み重なってゆく。セミコロンの多用は、まさにそのような言葉の累加的なつながりがかたちをとったものである¹³。クライストの小説がすぐれた朗読者によって朗読されるとき、そのような「物語る」語り手の声が、書物を「読む」ときに「眼」に現れてくるさまざまな複雑な障害などはるかに飛び越えて、どのように複雑に見え、長く続く文であろうとも、「耳」を通じて自然なイメージを生み出してゆく。

そこで響きわたる声は、まず「語り手」の声がかたちをとったものであるとともに、また物語のなかのさまざまな登場人物の声でもある。しかし、「ミヒヤエル・コールハース」の登場人物たちの声は、あれほど緊迫した生々しいやりとりがその場でかわされているに

もかかわらず、ほぼ大部分が間接話法によって語られている。これは、読み進めていくときにこの語りのあり方のなかに読者がとりこまれていくとはいえ、やはりかなり特異なことであるといつてよい。間接話法で語られるということは、登場人物の声でありながらも、一般的にいつてむしろ語り手の声のほうが支配的になる。しかし、ここでは語り手の声のなかに含み込まれてもなお、登場人物の生き生きとした声が、語り手の報告の言葉によって間接化されながらも、そこに浮かび上がっているのを感じとらずにはいられない。

Der Kämmerer, indem er für ihn und den Kurfürsten Stühle von der Wand nahm, und auf eine verbindliche Weise ins Zimmer setzte, sagte: er freue sich, daß ein Mann von seiner Rechtschaffenheit und Einsicht mit ihm in dem Mittel, diese Sache zweideutiger Art beizulegen, übereinstimme. Der Prinz, indem er den Stuhl, ohne sich zu setzen, in der Hand hielt, und ihn ansah, versicherte ihn: daß er gar nicht Ursache hätte sich deshalb zu freuen, indem die damit verbundene Maßregel notwendig die wäre, einen Verhaftungsbefehl vorher gegen ihn zu erlassen, und wegen Mißbrauchs des landesherrlichen Namens den Prozeß zu machen. Denn wenn Notwendigkeit erfordere, den Schleier vor dem Thron der Gerechtigkeit niederzulassen, über eine Reihe von Freveltaten, die unabsehbar wie sie sich forterzeugt, vor den Schranken desselben zu erscheinen, nicht mehr Raum fänden, so gelte das nicht von der ersten, die sie veranlaßt; und allererst seine Anklage auf Leben und Tod könne den Staat zur Zermalmung des Roßhändlers bevollmächtigen, dessen Sache, wie bekannt, sehr gerecht sei, und dem man das Schwert, das er führe, selbst in die Hand gegeben.¹⁴

侍従長は、クリスティエルン・フォン・マイセン公と選帝侯のために壁ぎわから椅子を取ってきて、それらを愛想よく部屋に並べると、あなたほどの誠実さと洞察力をもつ方が、このような不明瞭な性質の事態を解決する手段につき、私と意見を同じくされるのは喜ばしいことであると述べた。公子は、その椅子に腰をおろすことなく手に持ったまま侍従長をじっと見つめ、そのことで喜ばしいと思われる理由などまったくなく、というのも、本事案と結びついた処置としては必然的に、まずはあなたに対して逮捕状を出し、領邦君主の名前を濫用したかどで裁判を起こすことになるであろうから、ときっぱり言った。というのも、見渡せないほど次々と生み出され、裁きの場に出ようにもはやその場所が見つからないほど数々の邪悪な行為のうえに、必要に迫られて、正義の玉座の前でヴェールを下ろしてしまうとしても、そのことは、このような邪悪な行為のきっかけとなった最初の邪悪な行為については当てはまらないからだ。生死にかかわる私の告訴が最初にあつてこそ、馬商人を粉砕する全権を国家に認めることが可能になる。この馬商人の案件は、周知のように、まったくもって正当なものであり、彼がふるう剣はわれわれ自身が彼にもたせたのである。

間接話法では、語り手の置かれた時間と視点から登場人物の声が再現されるため、それに応じた人称代名詞と時制が用いられることになる。しかし、ここに引用した例のように、間接話法の叙述でしばしば見られるような圧縮や口頭的表現の消滅の傾向があまりな

く、身分の高い人たちの政治的議論であるために言葉そのものはかなり硬い表現であるとはいえ、おそらく登場人物が口にしたであろう言葉をほぼそのまま間接話法で言い表しているときには、日本語の翻訳としては、登場人物自身の発話に近づけた表現がしばしば選択される。そのような翻訳が自然と選択されるのは、間接話法であっても、登場人物の声がかなり前景化されている語りとなっているからである。口語的表現が意図的に追加されることもあれば、書物のなかでの語り手の書き言葉的な間接性が人称や時制とは別の手段によって表現されることもあるが¹⁵、いずれにしても、日本語の間接的な語り手の声では再現することが著しく困難な登場人物の声が、翻訳の場においてなんとか確保されようとしているということになる。

4.

このような翻訳のあり方は、とりわけ自由間接話法（体験話法）の翻訳において特徴的な現象として受けとめられてきた¹⁶。自由間接話法では、人称や時制については語り手の視点から提示されているものの、実質的には、心態詞や直示詞などもしばしば含めながら登場人物の声がそのまま再現されることによって、むしろ登場人物の視点が優勢となっている。日本語では自由間接話法にあたるものがないために、登場人物と語り手の「二重の声」という語りの特質に対応しようとするとき、どちらかの声（多くの場合、登場人物の声）のみを選択するか、あるいは基本的に登場人物の声をきわだたせながら、語りの声によって引き起こされるような間接性を別の手段で表現（書き言葉的な正規表現の選択や人称代名詞の工夫等）することによって、この二重性を翻訳のうちに表現するといった手段がしばしばとられてきた。

自由間接話法は、声に出される発話よりも、登場人物の心のなかの声を再現する際に用いられる頻度が高いため、そのような場では、例えばヴァージニア・ウルフ『ダロウェイ夫人』やジェイムズ・ジョイス『若き芸術家の肖像』に典型的にみられるように、内面性や主観性の高さがきわだつことがしばしばある。しかし、自由間接話法では、そのような登場人物の心的表現という次元での主観性だけでなく、語り手によって語られる物語世界が、語り手の頭の中でどのように思い浮かべられているかという語り手の次元でのある種の主観性が、ここでも二重写しにされている。そのため、登場人物が実際に声に出している言葉であっても、そこには語り手の主観性のヴェイルが感じ取られることになる。直接話法で語られる登場人物の言葉は、物語世界の時間と空間のうちに置かれた視点によって再現され、そこではミメシス的な語りの「叙法」^{モード}のうちに、語り手はほぼ完全に背景に退いている。それに対して、登場人物の声が自由間接話法で語られるとき、心態詞などをともなうとどれほど人物の声がありありと前面に浮かび上がるように見えたとしても、そこでは語り手が身を置く場と時間の視点（人称代名詞と時制）によって、語り手のまなざしが語られた言葉をつねに包み込んでいるのである。

The sea ... The smell of sea at St. Tredennick. That was it. She could not be mistaken. Of course, one smelt the sea on an island anyway, but this was different. It was the smell there had

been on the beach that day – with the tide out and the rocks covered with seaweed drying in the sun. (...)

Hugo...

Surely – surely – Hugo was beside her? No, waiting for her in the room...¹⁷

海... セント・トレデニックの海の匂い。あれだ。まちがえるはずがない。島なのだから、海のおいがするのはあたりまえだけれど、でもこれはちがう。あの日の海岸にあったあのにおいだ——潮がひいて、日干しになっている海藻で岩がおおわれていた。(...)

ヒューゴー ...

まちがない！ あの人が私のとなりにいる？ ちがう、部屋で私を待っている ...

クリスティの『そして誰もいなくなった』では、小説の冒頭で島に集まる人たちの心の内面が、三人称で提示される登場人物の声によって一人ずつ語られてゆく。この推理小説のなかでとりわけ重要な役割を演じる若い女性ヴェラ・クレイソンの心の声は、小説全体のなかで何度かあらわれる。登場人物の内面が描かれることは、この推理小説にとって決定的な意味をもつ語りのトリックに属しているが、そこでの彼女の声は、自由直接話法による内的独白ではなく、引用に見られるように自由間接話法で描かれている。ことあるごとに過去のやましい出来事的情景のうちに引き込まれてゆくヴェラを、語り手は直接話法によってその記憶の時間に立ち戻って再現してみせるのではなく、あくまでも語り手のまなざしの介在を失うことなく描き出すことにより、主観的情感がはるかに高められることになる。語り手の存在が重ね合わされながら登場人物の心のなかの声語られているとき、そこではいわば二重の主観性がテキストを覆っているといえるだろう。

5.

そのような語り手のまなざしが意識化されることによるある種の主観性は、登場人物の声を再現する語り手の声という構造そのものによって、ふつうの間接話法でも同じように現れる可能性がある。間接話法では語り手の視点があくまでも優勢であるとしても、自由間接話法と同じように、ふつうの間接話法で語られる登場人物の声がいきいきと前景化してくる例は枚挙にいとまがない¹⁸。とりわけ、導入節をとまわず、登場人物の声のみが間接話法によって語られる言葉は、間接話法における登場人物の声の優勢を示す最も顕著なケースであるが、そこにはつねに、語り手のまなざしが介在することによる独特の距離感がともなう。

Ob nun auch Lenz zur Vernunft gekommen sei. Die Studentenbewegung sei wichtig und fruchtbar gewesen, die Gesellschaft verdanke ihr wichtige Anregungen. Aber nun hätten andere gesellschaftliche Gruppen die besten Initiativen der Studenten übernommen, während diese immer noch glaubten, daß sich die ganze Welt um sie drehe. Es gelte, diesen Prozeß zu erkennen und sich daran zu beteiligen, statt die unvermeidlichen Einbußen zu bejammern, denen die Ideen

der Studenten auf dem Weg des Einsickerns in die Gesellschaft ausgesetzt seien. Die Studenten gefielen sich in der Rolle des Propheten in der Wüste, sie hätten Angst, sich mit der praktischen Arbeit in den Institutionen die Hände schmutzig zu machen, sie hätten eine selbstzerstörerische Angst vor dem Erfolg.¹⁹

もうあなたもそろそろ理性的な考え方をするようになりましたか。学生運動は重要なものであり、実りをもたらすものでもありました。社会もそこから重要な刺激を受けています。ですが、いまでは他の社会活動グループが、学生たちの最もすぐれたイニシアティブの部分を引き継いでいます。それなのに、学生たちのほうは、全世界は自分たちのまわりをまわっているといまでも信じているのです。こういったプロセスを認識し、それに参画することが大切なのですよ、避けようのない喪失を嘆くのではなくてね。学生たちの理念は、それが社会のうちへと組み込まれていくときに、そういう喪失にさらされているのですが。学生たちは、いわば荒れ野の預言者のような役を演じて得意になっているわけです。彼らは、体制的な組織のなかで実際的な仕事をすることによって、自分たちの手を汚してしまうのではないかと心配しているのです。つまり、成功に対して自己破壊的な不安を抱いているのですよ。

学生運動が収束したのちの1973年に出版されたペーター・シュナイダーの小説『レンツ』は、この小説冒頭のモットーでも示されているように、ゲオルク・ビュヒナーの同名の短編小説で描かれた狂気の主観性のうちに沈み込んでゆくレンツ（実在の「疾風怒濤」の時代の作家）を、学生運動の時代の主人公レンツに重ね合わせている。自己の内側でつねに思考がめぐっているレンツにとって、外側の世界である社会はしばしば内面に混乱をもたらし、また社会の中で実践的な活動を行う人たちとのあいだに、奇妙な齟齬が生じる。引用した箇所は、かつて学生運動を支持していた作家が、道でたまたま出会ったレンツと歩きながら会話をし、有名な作家となり社会に順応したいま、学生運動に対する批判的見解を述べる場面である。この小説には、会話が引用符をとまなう直接話法で書かれた箇所もあるが、会話の多くは間接話法で再現されている。会話は物語世界においては、主人公の外側にある社会のなかのできごととして生じているものである。しかし、主人公のレンツは、自分自身が交わしている会話であっても、それを外側の客観的な出来事としてとらえているというよりも、むしろ自分の主観性の内部から言葉のやりとりを見ている。そこには、自分自身がそこに直接に関わっていないかのような、内側に引きこもったある種の距離感がある。レンツは作家が自分に語る言葉を耳にしているのだが、その言葉は事実性の世界のなかの出来事としてではなく、自分の内側からのまなざしにより、あるフィルターを介して受けとめられたものになっている。間接話法における間接性は、物語世界内の登場人物の時間と空間に対して、語り手の置かれた時間と空間からの視点による距離感によって生み出されているはずなのだが、この小説ではこの間接性が、主人公が自分の主観性の内側から社会をみるときの距離感に移し替えられるものとなって機能し、「新しい主観性」（マルセル・ライヒ＝ラニツキ）と呼ばれることになる表現と情感を生み出すことになった。

6.

自由間接話法（体験話法）に典型的に見られる主観性にせよ、上の例で確認したような、いくぶん特殊な間接話法における主観性の表現にせよ、そこには物語世界を描き出す語り手のまなざしが決定的に作用していながらも、間接化されているはずの登場人物の声が前面に浮き上がるということがしばしば生じる。そのような二重の声を、間接話法や体験話法という装置によって声の二重性が確保されていない日本語の翻訳でどのように表現するかということは、単に実践的な技術の問題というよりも、むしろそれらの声が交錯する場をどれほど感じとって表現しようとするかという意識に関わってくることだろう。あるいは、登場人物と語り手の声が重なり合っている場合だけでなく、語り手の声がそこに豊かに鳴り響いているとき、その声をどのようなものとして感じとり、それを翻訳された言葉のうちに織り込んでゆくかということに翻訳者はかかわっているといえるだろう。

もう一度クライストの「ミヒャエル・コールハース」に立ち返ろう。イメージや思考が次々に挟まれることによって延々と言葉が紡ぎ出されてゆく語り手が、まさにこの小説を成り立たせているのであって、翻訳はまさにその声に取り組む。登場人物の言葉が直接話法で語られ、語り手の存在が一見背後に退いたかのように見えたとしても、そこにはやはり語り手の声が響き続けている。

Er verklagte den Meister, indem er ihn bei der Brust faßte: daß er seinen, die Rappen auf seinen Befehl losbindenden Knecht von dem Karren hinweggeschleudert und mißhandelt hätte. Der Meister, indem er den Kämmerer mit einer geschickten Wendung, die ihn befreiete, zurückwies, sagte: gnädigster Herr! einem Burschen von zwanzig Jahren bedeuten, was er zu tun hat, heißt nicht, ihn verhetzen! Befragt ihn, ob er sich gegen Herkommen und Schicklichkeit mit den Pferden, die an die Karre gebunden sind, befassen will; will er es, nach dem, was ich gesagt, tun: sei's! Meinethalb mag er sie jetzt abludern und häuten! Bei diesen Worten wandte sich der Kämmerer zu dem Knecht herum, und fragte ihn: ob er irgend Anstand nähme, seinen Befehl zu erfüllen, und die Pferde, die dem Kohlhaas gehörten, loszubinden, und nach Hause zu führen? und da dieser schüchtern, indem er sich unter die Bürger mischte, erwiderte: die Pferde müßten erst ehrlich gemacht werden, bevor man ihm das zumute,²⁰

侍従長は親方の胸ぐらをつかみながら、おまえは私の命令で黒馬の綱を外そうとしていた私の下僕を荷車から引き離して放り出し、彼に乱暴を働いたと、この男に対する訴えを述べた。親方はたくみな身のこなしで手をふりほどいて侍従長を押し戻すと言った。旦那、二十歳の男におまえのやるべきことはこうだと教えるのは、その男を煽動することにはなりません。しきたりや礼儀作法に反してでも、荷車につながれた馬の仕事をやりたいと思っているのかどうか、あいつに聞いてやってください。私がこういったあとでもあいつがそうしたいというのでしたら、そうしたらいい！ 死んだ馬をひっぺがして皮を剥ごうが知ったことではない！ この言葉を聞くと侍従長は下僕に向き直り、私の命令を実行することについて、またコールハースの所有する馬の綱をほどき、引きつれて帰ることについて何か躊躇いがあるかと尋ねたところ、下僕は恥ずかしそう

に町の人たちの中にまぎれながら、私にこの仕事をするようおっしゃる前に、まずは馬
たちをきちんと汚^{けが}れのないようにしていただかなければ、とおずおずと答えていった。

おもに間接話法で進められる対話のうちに、勢い込んだ「親方」の言葉が自由直接話法で書かれることによって、この緊迫した場でのやりとりの時間と空間のうちに読者が引き込まれてゆく。登場人物の言葉が直接話法で書かれているところでも、その声は、引用符によって囲まれることなく見かけ上、語りの声の中に埋め込まれているが、それだけでなく、この現前的な描写をもちこむ語り手の声が、すでにそれまでの「物語／語り」を支配しているために、ここでもそれがとぎれることはない。

翻訳は、「意味」としての語られた出来事を伝えることとともに、なによりもその声をあらたに浮かび上がらせる場である。冒頭の多和田葉子のコメントにふたたび立ち返るならば、森鷗外の翻訳には、多和田がクライストのうちに感じとっている「勝手にによきによきと生えていく」言葉の感覚とは異なるとはいえ、いうまでもなく鷗外による語りの声が力強く鳴り響いている。

註

- 1 多和田葉子『エクソフォニー 母語の外へ出る旅』岩波書店、2003年、19頁。
- 2 『鷗外全集 第一巻』岩波書店、1971年、455頁。(引用に際しては、技術的な理由で旧字体を完全に踏襲できなかったところがある。下線は原文通り。)
- 3 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. Zweiter Band. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München: Carl Hanser Verlag, 1984, p. 144. ドイツ語の原文の下に示した筆者による翻訳では、固有名詞をスペイン語の人名として自然なものに置き換えている。これについては、「チリの地震」のスペイン語翻訳 (<https://ciudadseva.com/texto/el-terremoto-en-chile/>) での人名表記の情報も含め、スペイン語圏文学者の久野量一氏の協力を得た。本稿での翻訳はすべて筆者による。私自身のクライストの翻訳はいずれも、多和田葉子のコメントを意識したものである。
- 4 多和田葉子『エクソフォニー』20頁。
- 5 Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. Zweiter Band, p. 79.
- 6 <https://www.kleist-museum.de/kleist-museum/>
- 7 クライスト博物館のウェブサイトには、館内を仮想的にくまなく歩き回るセクションがあり(360°-Rundgänge: <https://www.kleist-museum.de/kleist-museum/kleist-museum-digital/360-rundgaenge/>)、このページからこの展示コーナーと壁のメッセージも見ることができる。
- 8 本稿の考察の背後には、和田忠彦『声、意味ではなく』平凡社、2004年がつねに意識されている。
- 9 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* Band II, Suhrkamp, 1991, p. 442-443. (『ベンヤミン・コレクション2』浅井健二郎編訳、ちくま文庫、1996年、292頁。)
- 10 このエッセイは最初の翻訳(『文学の危機 ヴァルター・ベンヤミン著作集7』晶文社、1969年所収)以来、日本語タイトルとしてはこれまでつねに「物語作者」と呼ばれてきた。ドイツ語のタイトルの *Der Erzähler* とは、物語における「語り手」であり、本来ならばそれを「作者」と単純に同一視することはできない。しかし、このエッセイで論じられているのは、ロシアの物語作家ニコライ・レスコフであり、ベンヤミン自身「レスコフのようなひとを物語作者(Erzähler)として描くこと」(『文学の危機』178頁)と言いつつ、物語のなかの語り手は作者のレスコフ自身であるという前提でベンヤミンは論じている。しかし、ベンヤミンがここで焦点を当てようとしているのはあくまでも物語の「語り手」としてのレスコフであって、「作者」ではないということに留意する必要がある。(ちなみに1968年に出版された英訳のベンヤミン著作集、*Illuminations* でのこのエッセイのタイトルは“The Storyteller”とされている。)
- 11 山口裕之『現代メディア哲学——複製技術論からヴァーチャルリアリティへ』講談社選書メチエ、2022年、77-107頁参照。
- 12 Cf. Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen & Co. Ltd., 1982, pp. 31-77. ウォルター・J・オング『声の文化と文字の文化』桜井直文・林正寛・粕谷啓介訳、藤原書店、1991年、83-124頁。この箇所では、一次的な声の文化における思考と表現の九つの特徴が列挙され説明されている。
- 13 新たな小説の言葉を模索する二葉亭四迷の『浮雲』が、坪内逍遙の助言により三遊亭圓朝の講談における語りモデルにしているということはよく知られている。あくまでも口承的な伝統の中にある『怪談牡丹灯籠』が、語り手としての講談師による注釈がしきりに挟み込まれ、いつまでも途切れることなく言葉が続いてゆく語りとなっているように、書き記される小説であるはずの『浮雲』にも、そのような口承的な語りの特質が明確に表れている。
- 14 Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. Zweiter Band, p. 51.
- 15 1941年に出版された岩波文庫『ミヒヤエル・コールハースの運命』の吉田次郎訳は後者の例であり、1998年の『クライスト全集 第一巻』(沖積社)のうちに含まれる佐藤恵三訳は、典型的に前者の傾向をもつが、いずれも間接話法を登場人物の時間と視点の場から翻訳している。
- 16 本稿での間接話法、自由間接話法(体験話法)をめぐる考察は、鈴木康志『体験話法』大学書林、2005年、および平塚徹編『自由間接話法とは何か』ひつじ書房、2017年(平塚徹、赤羽研三、阿部宏、三瓶裕文の論考)における事例や考察、過去の議論の概観をふまえている。
- 17 Agatha Christie, *And Then There Were None*, William Morrow, 2019 (1939), p. 216-217.
- 18 これについては、三瓶裕文「心的視点性と体験話法の機能について」、『自由間接話法とは何か』153-154頁参照。
- 19 Peter Schneider, *Lenz*, Rotbuch Verlag, 1974, p. 25.
- 20 Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. Zweiter Band, p. 62.

Translating the Voice

Hiroyuki YAMAGUCHI

Summary

The writing style in Heinrich von Kleist's fiction is characterized by extremely long, complex sentences having interlaced structures. This feature, which sometimes evokes negative reactions from readers but is regarded as a core component within Kleist's literary values, is commonly seen as being characteristic of written language. While the frequent use of parenthetical sentences is, in fact, often a prominent feature in "writing," the continuous insertion of sentences and clauses that add more information and images is also typically seen in "primary oral culture." If, in translating Kleist's fiction, one carefully considers the oral aspect of his style and perceives the prose more as oral narration than written text, the resulting translation will have features that reflect a special attention to the "voice" of a work's narrator as well as to the "voices" of its characters.

This paper examines various possibilities for translating such "voices" into Japanese, using a number of examples from Kleist's novella *Michael Kohlhaas*, very much of which takes the form of indirect speech. The analysis here focuses on the "dual voice" (i.e., that in which the voice of a character also reflects, to a certain degree, the voice of the narrator) in both free indirect speech and ordinary indirect speech; the phenomenon of the "dual voice" is most often discussed in association with free indirect speech, but a similar phenomenon can also be observed in ordinary indirect speech. When conversations narrated in free indirect speech—sometimes also in ordinary indirect speech—are translated into Japanese, the voices of characters tend to be strongly dominant over the narrator's voice. This paper argues that it is important, though far from easy, to try to reflect the "dual voice" in Japanese translation in such a way that the reader will also be able to perceive the presence in it of the narrator's voice.

キーワード

翻訳 間接話法 自由間接話法 声 「二重の声」 ハイน์リヒ・フォン・クライスト ミ
ヒャエル・コールハース

Keywords

translation indirect speech free indirect speech voice dual voice Heinrich von Kleist
Michael Kohlhaas

Featured Topic Essay

伝えられない声を伝える

丹羽京子

詩は声である。文字ではない。今ではもちろん詩編は文字として出回っているが、詩が詩である限り、やはりそれは声である。そしてそれをある言語から別の言語に移し替えるのは、そもそも不可能ではないかとだれしも考える。不可能は不可能なのだが、その不可能をなんとかしたいと考えるのもまた、人間の性である。

例えばこんなベンガル詩がある。近ごろ亡くなったションコ・ゴーシュ (1932 - 2021) という大詩人の若いころの作品で、その名を「ジヨムナボティ」という。タイトルからして余所者にはわかりづらいが、これはベンガルで昔からよく語られてきた民話上のキャラクターの名前で、典型的なベンガル娘のイメージを持つ。ちょっと長いが全文を日本語訳にて引用してみる。

消えたこの竈に母さん
ちよつと火を入れて
もう少し生きていたい
生きる喜びのなかで！
くうくうと啼く鳩たちが
籠のなかにいる
ほんの少しのご飯があれば
飛ばしてやるのに

ああ おまえにご飯をやる どうやってご飯をやる ああ
ああ おまえにご飯をやる なにを添えてご飯をやる ああ

消えた竈にそれなら
ちよつと火を入れて
骨の芯で荒れ狂う炎
死ぬ歓びで
河の兩岸のルイとカトラには
死をもたらず秘策がある
生き延びようと手に武器を持つ
死のうとするのに

歩兵でもなく 騎兵でもなく だれがヤマを食い止める



きらり閃くナイフの刃 暴動のそれが見えないかい？
行くんじゃない 暴動に行くんじゃない

泣き叫ぶ娘の 母の血には 不安な波が立つ それは燃えない
母の嘆きでは 娘の血の 燃えるような 喘ぎは消えない

行ってしまった 娘は戦場へ 行ってしまった
太鼓は響かず 武器のがちゃがちゃいう音もなく だれも気付きもしなかったが
行ってしまった 娘は戦場へ 行ってしまった
体中の重たい痛み 握りしめたこぶしの訴え 目に燃え上がる炎とともに
行ってしまった 娘は戦場へ 行ってしまった

嘘っぱちの死がやってきた
死の歌をうたえ——
母の目に 父の目に
ガンジスのような涙
彼女の血が草に散る
何万という同胞が
燃え上がり 供儀に注がれる
何マンというギー

ジヨムナボティとショロツショティ きのうはジヨムナの結婚式
ジヨムナは初夜の床を作る
火薬を胸に秘め 毒の冠を抱いて
ジヨムナボティとショロツショティは この道を通って行った
道を作った 進みながら

消えたこの竈で 彼女たちの炎が咲く！

この詩は一九五一年、食糧不足に抗議するデモ行進に参加していた十六歳の少女が、銃撃を受けて亡くなったという衝撃的な事件を受けて書かれたものである。かいつまんで言えば、空腹に耐えきれなくなった少女が、母親の制止を振り切って抗議活動に参加した末に亡くなったというのがこの詩のストーリーで、亡くなった少女がベンガル伝来の、そしてベンガルを代表するイメージを持つジヨムナボティに重ねられているということになる。

この詩はさらに、「くうくうと啼く鳩がトサカを立てる／旦那衆の奥様方が沐浴にやって来る／岸の両岸にはルイとカトラが浮かび（ルイとカトラは魚の名）／兄さんは手に持つペンを投げた」というベンガル人ならだれでも知っているチョラ（古くから伝わっているナンセンス・ヴァース）も下敷きにしており、重層的な構造を作り上げているのだが、ここ

ではメタファーの話は置いておく。問題は「声」である。

実はこの詩を支えているのは韻律上の技法である。それを明らかにするためには、面倒でも以下のベンガル詩の韻律について聞いてもらわなければならない。

母音の長短が消失してしまったベンガル語では、サンスクリット語のようにそれを韻律の基盤とすることができない。代わりにキーとなるのが「子音+子音」となる部分で、こうなったときの音量をどのように処理するかの違いで、ベンガル詩には三通りの韻律法が存在する。ちなみに、ベンガル語ではこの「子音+子音」の部分で、文字としての名称をそのまま用いて「結合文字」と呼ぶがもちろんこれは文字の問題ではない。結論から言えば、ベンガル語では、開音節（母音終わりの音節）は常に1と数えるが、閉音節（子音終わりの音節）をどう数えるかで三通りの韻律法が生まれたのである。開音節、閉音節を問わずすべての音節を1と数えるのを *dalbritta*（音節単位型韻律法）、単語の最後の閉音節のみ2と数えるのを *misrabritta*（混合音量単位型韻律法）、そしてすべての閉音節を2と数えるのを *kalabritta*（音量単位型韻律法）と呼ぶ。

つまりこの三種類とは、音の数え方の違いを意味していて、同じ単語でもどの韻律法を用いるかで音価が異なるというわけである。韻律のテキストでよく挙げられる例を出すと、Rabindranath（詩人タゴールのファースト・ネーム）は、*dalbritta* では *ra/bin/dra/nath* のすべての音節が1なので、4、*misrabritta* では最後の音節のみが2と数えられるので単語としての音価は5、*kalabritta* では2番目と最後の音節が2と数えられるので全体として6ということになる。結果、この同じ単語の音価はどの韻律法を用いるかで異なったものとなり、朗誦するときにもまったく異なった印象を与える。すなわち *dalbritta* は比較的リズムカルで速いテンポとなることが多く、*kalabritta* はゆったりとした感じを与え、*misrabritta* はその両者の中間といった具合である。

ここで先ほどの詩に戻ってみる。この詩では最初のスタンザが *dalbritta* の4, 4, 4, 1で書かれていて、次のスタンザが *kalabritta* の4, 4, 4, 2で書かれている。つまり最初のスタンザと次のスタンザでは明らかに異なる声がかかることになる。意味的にもはっきりしているのだが、最初のスタンザは空腹を訴える娘の声で、リズムカルで早口、次のスタンザはどうしようもない嘆きを訴える母の声で、ゆったりとした口調になっている。続く第三スタンザは再び娘の声で、最初と同じ *dalbritta* の4, 4, 4, 1、そして第四スタンザが再び母の声で *kalabritta* の4, 4, 4, 4となっている。ここまでのところ、娘と母の声が交互に響くわけだが、それは意味を追って理解するより先に、声によってダイレクトに伝わってくるものとなっている。

このあとに続くスタンザはさらに複雑な展開を見せている。「泣き叫ぶ娘の...」で始まる第五スタンザは、いわゆる「地の文」のような第三者の声となるが、ここは *kalabritta* の7, 7, 7, 3で書かれている。母の声と同じく比較的ゆったりと朗誦される部分だが、7および3という数はベンガル詩ではかなり変則的で不安感を醸し出す。第六スタンザも同じく第三者の声が *kalabritta* で響くが、ここも5, 5と7, 7, 7, 3という変則的な組み合わせになっている。

「嘘っぱちの死がやって来た...」に始まる第七スタンザは、やはり地の文となるが、韻律が変わって *dalbritta* の4, 4, 4, 1、つまり娘の台詞と同じものとなる。それによってこ

の部分は同じ第三者の声だとしても強く訴える口調に聞こえる。そして次の第八スタンザは再び kalabritta に戻り、5, 5, 5, 2 というこれまた変則的な構成となっている。一行しかない最終スタンザは、はじめと同じ dalbritta の 4, 4, 4, 1 で締めくくられる。

こうして見てみると、この詩は「娘の訴え → 母の嘆き → 娘の訴え → 母の制止 → 不穏な状況 → 悲劇的な展開 → 死への怒り → 民話を重ねる → 結語」というように進んでいき、それぞれが異なる韻律に乗せられることでスタンザの性格の違いが浮かび上がっていることがわかる。極端なことを言えば、ベンガル語がわからなくとも、ベンガル語の音を聞いてさえいれば、「訴え」「宥め」「訴え」「制止」「不穏」などの展開は感じ取れるのである。

ここまでのところで、ベンガル詩の韻律法がソネットや和歌のような定型詩とは若干趣旨を異にしていることがわかっていただけたかと思う。ベンガル詩の韻律の三種類とはあくまで音の数え方の違いであり、そのうえでどのように音を揃えていくかは詩人の裁量にまかされている。さらに、従来はひとつの詩についてはひとつの韻律法をあてはめていたが、上に挙げた例のようにひとつの詩のなかで韻律法を入れ替えることも現代詩では可能であり、韻律法を用いたとしても作詩の自由度はかなり高い。そのせいもあってか、現在でもベンガル詩では韻律法がよく用いられている。

もちろんベンガル詩でもまったくの口語自由詩、または散文詩も書かれていて、それらにはこの韻律法はあてはめられない。にもかかわらず、長きにわたってベンガル詩に染みつけた韻律法は、無意識にあらわれることが多い。ある詩人が言うように、「散文詩を書いていたつもりなのに、いつのまにか misrabritta のリズムになってしまった」ということが起こるのである。

もうひとつ、韻律使いが見事な詩を挙げてみたい。こちらも比較的最近亡くなったニレンドロナト・チョックロボルティ (1924 - 2018) の、「波」と題する作品である。

ここには波は 来ない、愛しはしない だれも、命に
どんな痛みが 燃えるのか 夜に昼に、砂漠の厳しい 風が
どんな痛みを もたらずのか だれも知らない、知らない、それを
そばに感じる ことはできない。この人たちは どこへ行くのか もつれた
豪華な衣装で 顔を隠し、見てごらん どれだけ念入りに みんな
サリーの裾で ガラスを 包んでいることか、だれも 黄金を知らない。
ここでは心が 狭くなる、ここには あの光が こぼれ落ちる
ことはない、波は砕けない——ここにはいられない。

黄金が 育つ土地、そこには 雑草が生い茂る が
この人たちは だれも 知らない 人生が何色に 彩られ
輝いているかを、だからだれも 生き延びることが できない、扉に
固く門をかけて 自分を 遠くへ追いやり、日々は過ぎ去る、あの黄金は
こぼれる ことはない、波が砕ける ことはない、ドアに頭を打ち付ける。
ここでは心が 狭くなる——ここにはいられない。

波のとどかない「ここ」の閉塞感をあらわしたとも言えるこの詩では、たしかに波は重要なメタファーである。が、少々メタファーとしての印象が薄いようにも感じられる。ことばだけを見れば、「黄金」も「波」同様三度使われていて、同じような比重を占めている。

実は、この詩が「波」である所以は、韻律に隠されている。この詩は全編にわたって kalabritta の 5, 5, 5, 2 で構成されている。kalabritta なので、比較的ゆったりと朗誦されることになるが、5 という単位が曲者である。先に挙げたかなり変則的な「ジヨムナボティ」でも 5 は用いられていたが、5 という数字は従来のベンガル詩ではあまり使われることはなかった。そしてこの「波」の 5 の場合、明らかに 3 + 2 で構成されている。つまり各行の 3, 2, 3, 2, 3, 2, 2 という音の連なりが波の音を想起させるものになっているのだが、作者のもくろみはここで終わっていない。

この詩の韻律構成のユニークな点は、韻律上の区切りと文の区切りが一致していないことにある。日本語とベンガル語の語順はほぼ一対一対応となるので、例えば一行目を並べて見てみるとこのようになっていることがわかる。(「/」は韻律上の区切りをあらわす)

ここには 波は/来ない、愛しは/しない だれも、/命に
Ekhane dheu / ase na, bhala / base na keu, / prane

まず「ここには 波は (ekhane dheu)」のところで最初の韻律の区切りが来るが、「波は」と言われたら、受け手は波がなんなのか、どうしたのか、自然とその帰結を求めるだろう。次の節の「来ない」がその帰結であり、そこにはコンマがある。つまりここで意味の区切りが来ていることは明白なのだが、韻律上は「来ない」では区切りにならず、次の「愛す (bhalabasa)」という動詞の真ん中まで来てしまう。この動詞の帰結は次の節に持ち越され、「愛しはしない」という否定であることがわかったところで、またもや韻律上は区切りとならず、次の「だれも」に繋がっていくのである。

この詩においては、以下も同様に韻律の区切りと意味の区切りが互い違いにあらわれる。そしてこのように韻律の区切りと意味の区切りが交互に押し寄せることによって、この詩にはどこにも完全な休止があらわれず、読むものを（聞くものを）最後まで引っ張ってってしまう。まさにこの詩全体のリズムが絶え間なく押し寄せる波そのものであるような見事な韻律使いである。

ここでは、波は単なる単語でもメタファーでもない。この詩自体が波なのであり、詩人が渴望する、そして実際には手に入れない波は、通奏低音として最初から最後まで響いている。

これらの詩の「声」をどうやって伝えよう。そっくりそのままでは伝えられないが、それでもどうにかして伝えたい。そう思い悩むのは、苦しくもどこか喜びも感じられる作業となる。

Article

〈弱さ〉と〈強さ〉の間で

二つの「ドライブ・マイ・カー」について

柴田勝二

1. 妻に去られる男

2022年のアカデミー国際長編映画賞をはじめとする数々の映画賞を獲得した¹濱口竜介監督による映画『ドライブ・マイ・カー』は、村上春樹の同名の作品、及びそれを含む短編小説集『女のいない男たち』（新潮社、2014）に収録された「シェエラザード」「木野」を下敷きとして制作されている。映画『ドライブ・マイ・カー』にはすでに多くの論評が重ねられているが、村上作品との連関には十分な論及がされているようには見えない。もちろんそれは両者の連関に言及する論評が、もっぱら映画のアカデミー賞受賞を機に書かれているために、映画評の方に重きが置かれているためであろう。村上作品はあくまでも、この映画にどのように取り込まれているかという視点から眺められ、村上と濱口の表現者としての個性の差違はさほど綿密に照射されていない。

たとえば沼野充義は「村上一チェーホフー濱口の三つ巴」（『新潮』2021・10）で、下敷きとされた村上の三つの短編作品を紹介しつつ、濱口の映画におけるそれらの統合の様相、あるいは原作でも主人公が演じる戯曲として現れるチェーホフの『ワーニャ伯父さん』が、映画ではその比重を高め、多くの科白が登場者たちによって語られている事情などを手際よく語っている。また佐々木敦は「言語の習得と運転の習熟」（『文学界』2021・9）で、村上の「ドライブ・マイ・カー」と濱口の映画を比較し、原作ではすでに亡くなった人物として語られる主人公家福の妻が、映画では「音」という名前が与えられて登場し、夫ではない男と性関係を持つ姿が描かれることと、物語の舞台が原作では東京に限られるのに対して映画では中盤以降広島に移り、そこで家福が演出家として『ワーニャ伯父さん』の上演に取り組むという、二つの差違がつくられていることが指摘されている。

両者の批評はともに二つの「ドライブ・マイ・カー」の間の外形的な差違を知るうえで有益だが、時評的な性格による紙数の短さもあって、それぞれの作品の表現にさほど深く立ち入ったものではない。村上の小説と濱口の映画に共通する枠組みは、主人公の男性が妻の不倫によって背かれるという前提と、緑内障の徴候によって自動車の運転が叶わなくなった主人公に代わって、若い女性が彼の運転手となり、車中で過ごす時間の長さから二人の間に交わりが生じるという、作品の表題をなす展開である。それが踏まえられたうえで、佐々木が指摘するような差違をなす内容が加えられ、また沼野が言及するようにチェーホフ作品の取り込みの比重が増大している。

濱口によるこれらの変改、付加はもちろん重要だが、そこに論及する前に捉えておきた



いのは、物語の起点となる、妻の不倫による離反という前提的な出来事のもつ意味である。周知のように村上はこれまで〈妻に去られる男〉の物語を何度か作品に盛り込んでいる。もっとも端的な事例としては『ねじまき鳥クロニクル』（1994～95）が挙げられるが、ここでは第二部「予言する鳥編」の冒頭で主人公の「僕」すなわち岡田トオルが、妻のクミコの不在に気がつき、それ以降彼女の職場に電話をかけることを皮切りとして様々な探索を試みるものの、衣服などの生活用品をそのままにして姿を消した彼女の所在を掴むことができない。そして第二部の中盤にクミコから失踪の経緯を語る長い手紙が届き、彼女が夫のトオル以外の男性と性関係を持っていたことが知らされるのである。

その手紙によれば、クミコは「あなたのことを愛して」おり、「あなたと結婚してほんとうに良かったとずっと思って」いたにもかかわらず、自分でも説明することのできない心的な傾斜によってその相手と性関係を持つことになった。それは「愛とかいうものとはほとんど無縁の行為」であり、彼女は「ただ彼に抱かれて、彼のものを私の中にいれたかっただけ」であったという。クミコはすでにトオルの元に戻る気はなく、離婚の手続きを取ることを勧め、トオルは文面から少なくともクミコが自殺する可能性が低いことを知ってむしろ安堵する。トオルはクミコの手紙を読み終えて「僕はクミコについてのいったい何を知っていたのだろう」（傍点原文）という感慨を覚えるが、この身近な他者の不可知性を喚起する契機として妻の離反が描かれるというパターンが、それ以降の村上作品で反復されることになる。

これは西洋文学の系譜において〈夫に離反する妻〉の物語が繰り返し描かれてきたことと照らすと、村上の独自性を示唆する特徴であるといえるだろう。『アンナ・カレーニナ』『ボヴァリー夫人』『ヘッダ・ガブラー』といった作品群において、もっぱら夫は生命感を欠いた日常生活の硬直化の源泉であり、またその硬直化の前提となる男性中心的な価値観の化身であった。妻の離反はそれに対するプロテストであると同時に、結局彼女たちが破滅ないし不幸に至る顛末は、その制度的な価値観を転倒させることの困難さを物語っていた。

こうした作品において、背かれる夫には傲慢さや女性への蔑視、軽視などそれなりの人格的な瑕疵が付与されており、それが時代的な価値観を浸透させていることも少なくなかった。それに対して村上作品における〈妻に去られる男〉は、岡田トオルがそうであるように大抵穏健な性格の持ち主であり、妻に対してもとくに高圧的な態度を示すわけではない。にもかかわらずある日突然彼らは妻に去られ、彼女を永遠に失うことになってしまう。それはほとんど不条理の趣きを漂わせる成り行きであり、そこに村上の力点があることがうかがわれた。

こうした村上作品における夫と妻の関係性について、福嶋亮大は「妻はどこにいるのか」というインターネット上の批評（『Realsound』「Book」2022・4・3）で、この夫と妻という構図が吉本隆明の用語を使えば「対幻想」の一つの形でありながら、谷崎潤一郎における「母」や宮澤賢治における「妹」とは異なる意味をもつことを指摘している。この批評はやはり二つの「ドライブ・マイ・カー」を比較の視点から論じたものだが、福嶋は夏目漱石『道草』や森鷗外『半日』などでも夫婦関係が「おさまりの悪さ」によって描かれていたのが、村上作品においては一層夫婦間の距離が強められ、さらに濱口の映画では「輪をかけた行

方不明者」として妻が描かれているという。そして「要するに、《妻》を別の何かに置き換えることはできず、その喪失を素通りすることもできない」と結論づけている。

村上作品における妻を「行方不明者」として捉える視点は興味深いものの、男性主人公にとっての妻を〈置換不可能〉の存在として見なすことは妥当とはいえない。「置き換え」のできないかけがえのなさによって捉えられるのはむしろ、谷崎の「母」や賢治の「妹」のような血を分けた肉親であり、「妻」は法的な手続きによって婚姻関係を結んだ相手にすぎない。離婚と再婚を繰り返す人間が別段珍しくないように、妻はかけがえのある存在であり、それゆえ自身の生活圏に後発的に加わることになった他者としての性格を残しつづける。

もちろんそれは妻にとっての夫も同様であり、もともと別個の家庭環境で異質な価値観をもって育ってきた一組の男女が共生することは、相互の他者性を浮上させる機会となりがちである。けれどもその齟齬を発話によって顕在化させ、さらにそれを解消させるといった努力を取ることを好まないのが一般である日本人の場合は、その相互の差違を内に呑み込むことが自身への抑圧として作用し、それが配偶者以外の人間との性関係への傾斜として現れることも珍しくない。それは先に挙げた西洋文学の作品における妻の行動にも同様に見られる過程であるとはいえるが、『ねじまき鳥クロニクル』などの村上作品に描かれる〈妻の失踪〉をめぐる展開では、齟齬が浮上してくる途中の過渡的な段階を飛ばして、それまでの平穏な共生が突然失われて主人公の男性が妻の不在に直面することが多い。つまり妻はそれまで共生者としての役目をつつがなくこなしながら、夫との齟齬を内側で醸成してきたのであり、それが暴発するように彼女を夫から去らせることになるのだった。その状況への直面によって、夫である男性主人公は彼女の内面を不可解なものとして遡及的に思い描くことを強いられるが、おそらく妻にしても、夫との齟齬は事後的に感得されるものであったに違いないのである。

2. 無力感と不可知論

こうした夫婦の関係において、他者性は二重の形で発動していることが想定される。つまり夫と妻の間に否応なく発生せざるをえない相互の他者性に加えて、妻の側においては、夫以外の男性に性的に牽引される自分自身が彼女にとっては他者的な不透明さを帯びているからだ。現に先に触れたように、『ねじまき鳥クロニクル』の第二部でクミコは、トオルに送った手紙のなかで、彼女がトオルを裏切ることになった経緯を自身で説明できないと語っている。

その人を愛していたかと訊かれても、答えようがありません。(中略) 私はあなたのことを愛していました。あなたと結婚してほんとうに良かったとずっと思っていました。今でもそう思っています。じゃあどうして浮気なんかして、その挙げ句家を出ていったりしなくてはならないのかとあなたは尋ねるでしょうね。私も自分に向かって何度も何度もそう問いかけました。どうしてこんなことをしなくちゃならないのだろう、と。

(「11 痛みとしての空腹感、クミコの長い手紙、予言する鳥」)

そしてクミコはそれにつづけて「でも私にはそれを説明することができないのです」と記さざるをえないのである。『ねじまき鳥クロニクル』全体を貫流する主題は、人間の抱えた内面の不透明なカオス性であり、トオルにしても穏健な生活者でありながら、自分を尾行するように思われる不審な男をバットで殴りつづけるといった、自身でも説明できない暴力行為に身を挺したりする。こうした主題を触発することになったのが、執筆中に発生したオウム真理教による地下鉄サリン事件であったことはあらためて述べるまでもないが、それがこの作品では自身の把握しえない他者性という側面を強めることになった。

『ねじまき鳥クロニクル』の約十年後に書かれた『女のいない男たち』の作品群では、この自己に対する自己の他者性という主題はその強度を弱め、現実世界の男女関係における相互の他者性が相対的に比重を高めている。この短編小説集では、表題が示唆するようにそれをもつばら男性の側から描いており、そのため彼らが喪失することになる妻たちは、一家の柱として仕事をし、家庭を支えているはずの彼らの意識の及ばない不可知性の比喻として現れることになる。もちろんこうした構図は男性中心的な旧時代性を帯びており、現に福嶋の挙げる『半日』や『道草』を含む明治以来の近代文学が描いてきた主題でもある。漱石作品でいえば、『道草』よりもこの主題を強くはらむものとして挙げられるのは『行人』であろう。ここでは漱石自身を想起させる知識人である主人公一郎は、弟二郎との関係を中心として妻お直の内心を猜疑しつづけ、和歌山に家族で赴いた際には、妻を弟と一夜同衾させるといった奇怪な行動を取る。その根底にあるものが「おれが霊も魂も所謂スピリットも攫^{つか}まない女と結婚して居ることだけは慥^{たしか}だ」（「兄」二十）と二郎に言うような、つねづね意識せざるをえない妻との心理的な距離感である。

村上が描く男たちと比べれば、一郎は妻の他者性を意識的に対象化している点で、その距離が顕在化した時の衝撃は少ないともいえる。『行人』でお直は二郎との間に不倫の関係を結ぶことはないものの、その予感^{予感}は全編に漂っており、一郎の猜疑は決して根拠のないものではない²。村上の夫たちと同様の立場に置かれるのは、漱石作品では『それから』の平岡である。友人である主人公代助から三年前に譲られた三千代は、平岡の赴任地であった大阪から戻って来て彼と再会することをきっかけとして、夫を背いて代助と関係を持つことになる。『それから』では三千代に背かれた平岡の心理は描出されないが、男性家長が家族への支配権を有していた時代を背景とするこの作品では、平岡をまず捉えたものは、自身に従属しているべき存在に裏切られたことへの怒りであったはずで、その表出として彼はその裏切りをもたらした代助に絶交を言い渡すのだった。

一方妻に去られる村上の男たちを捉えるものは怒りよりもむしろ無力感である。戦後民主主義の時代に育った彼らにとって、妻は自身と対等の共同生活者であり、妻に背かれるとすれば、それは彼女にそうさせるべき下地を日々の生活で自分がつくっていたからであった。とはいえ具体的な落ち度を彼らは見出すことができないのであり、『ねじまき鳥クロニクル』のトオルが「僕はクミコについてのいったい何を知っていたのだろう」と述懐するような、妻の他者性をあらためて喚起するしかすべがないのである。

この無力感、制度的な男性中心性が失われた時代にあって男性中心的な思考をおこな

う齟齬がもたらすものにほかならない。くどいい方をすれば、彼らは意識の表層では男女を対等の生活者と見なしながら、一方では男性は女性を従属させるだけの性的ないし精神的な勢力の持ち主であるべきだという思考を失ってはならず、妻に去られることによって後者の前提が崩壊するために無力感に捉えられる。たとえば「木野」の主人公木野は、出張から帰宅して、妻が別の男との性行為に耽っている場面に遭遇すると、激怒することもなく「顔を伏せ、寝室のドアを閉め、一週間分の洗濯物が詰まった旅行バッグを肩にかけたまま家を出て、二度と戻らなかった」という、『ドライブ・マイ・カー』の序盤に取り込まれた行動を取るのである。

『ねじまき鳥クロニクル』や村上の「ドライブ・マイ・カー」の主人公は、妻という共生者の本質が結局自分の理解の彼岸にあったという、『行人』の一郎と連続する感慨によって無力感に突き当たる。「ドライブ・マイ・カー」の家福は映画と違って妻の不倫の現場に遭遇するのではないものの、その関係を認識しており、妻の死後「僕が彼女を——少なくともそのおそらくは大事な一部を——本当には理解できていなかった」（傍点原文）という、トオルと近似した自覚を、当の妻の相手であった高槻に語るのだった。

こうした感慨の基底にあるものは一種の不可知論であり、その淵源をなす『オイディプス王』の主人公は、スフィンクスの謎を解いてテーバイの都を救った英明な人物であると同時に、実の父母に対して自身がおこなった侵犯行為を知らなかったという認識の闇を抱えることで、悲劇の主となる。『ねじまき鳥クロニクル』『ドライブ・マイ・カー』『木野』などの主人公はオイディプスのような自己破滅的な悲劇を体現しないものの、彼らが愛していた妻に離反され、「女のいない男」となってしまう帰趨はやはり彼らにとって悲劇ではないということはない。そしてオイディプスが預言者テイレスシアスにほのめかされるまで自身の侵犯行為を知りえなかったように、村上の主人公たちも、妻が自分に背いて別の男との性行為に耽っていたことは察知の埒外にあるか、察知していてもそれを如何ともしがたい無力さのなかに置かれている。たとえば木野が、妻が自分ではない男と関係を持っていたことについて、次のように記されている。

木野はそういう気配にあまり聡い方ではない。夫婦仲はうまくいっていると思っていたし、妻の言動に疑念を抱いたこともなかった。もしたまたま一日早く出張から戻らなければ、いつまでも気づかないまま終わったかもしれない。

この記述は木野の愚鈍さを示すためというよりも、むしろ決して愚かではない男にもその視線が捉ええない領域があり、それが妻という存在が充填していることを示唆する描き方であろう。それは先に触れた、『行人』の一郎を狂気に近づけるほど焦慮させる前提をなす、家長たる男性が妻の内面をも管轄しているべきだという前提と連続するものだ。村上の男性主人公たちにも秘かに抱かれているその前提が覆されることで、一郎のような狂気を帯びない代わりに如何ともしがたい無力感に捉えられるのである。

「ドライブ・マイ・カー」の家福は木野よりも聡明な人物として描かれており、自身と同じく俳優である妻の行動についても「彼女がほかの男にほかの場所で抱かれていることは、彼にはすぐにわかった」のだった。それが一人ではなく複数の男性であり、「映画で

共演する俳優」がその都度相手となっていることも家福は知っていたが、「どうして彼女が他の男たちと寝なくてはならないのか、家福は良く理解できなかった」のである。

3. 「盲点」の描かれ方

「ドライブ・マイ・カー」の巧みなのは、この聡明な人間であっても捉えきれない闇としての妻との関係が、主人公の抱えることになった身体的な不調と結びつく形で前景化されている構築である。すなわち、家福が渡利みさきという若い女性を運転手として雇用することになったのは、彼が運転中に起こした事故がきっかけで発覚した緑内障の徴候によって運転免許が停止になったからであったが、その事情について家福はみさきに次のように語っていた。

「警察の指定した眼科医の検査を受けたら、緑内障の徴候が見つかった。視野にブラインドスポットがあるらしい。右の隅の方。それまではまったく気づかなかったんだが」

この主人公の視野に生じた「ブラインドスポット」つまり「盲点」が、妻との共生において生じていたことが、後半の高槻との会話のなかで語られている。

家福は言った。「僕らは二十年近く生活を共にしていたし、親密な夫婦であると同時に、信頼しあえる友だちであると思っていた。(中略)でも本当はそうじゃなかったのかもしれない。何と云えばいいんだろう……僕には致命的な盲点のようなものがあつたのかもしれない」

この照応によって、みさきが家福の運転手となることの意味が明瞭に浮かび上がってくる。つまり彼女は家福が身体的に抱えることになり、また精神的にも遡及的に捉えられることになった「盲点」を補う存在であり、車中で長い時間を彼とともに過ごし、これまでの経緯などについて語り合う過程で、彼女は家福の妻の生を代理的に経験し、彼の「盲点」を埋める役割を果たすことになるのである。

緑内障の徴候が主人公に現れるのは共通でありながら、その扱い方が村上作品と濱口作品の間で異なっていることが、両者の間の差をもたらし中心的な要因となっている。濱口の映画では家福は同じく自動車事故がきっかけとなってこの徴候を医師に指摘されるものの、ここでは家福は免許を停止されることなく、むしろそれ以降も積極的に自身で車を運転しようとしている。

映画でこの経緯が描かれるのは、家福が演出家として広島で催される国際演劇祭で『ワーニャ伯父さん』の上演に携わるという、原作にはない過程においてである。広島に赴いた家福は会場からやや離れた島の宿をあてがわれ、二ヵ月間を過ごすことになる。そこからは車でしか通うことができないために、はじめ家福はみさきから運転しようとするが、事務局の女性にそれを止められ、やむなくみさきを運転手とすることになる。柚原というその

女性の話では、「過去に人を轢く事故を起こしたアーティストがいて」という来歴がこの演劇祭にあったために、家福の申し出が拒まれることになったのだったが、家福自身は当初「自分の車を自分で運転します。保険にも入っていますし、お気遣いなくお願いします」という自信を表明していたのである³。

村上作品では家福ははじめに「急に運転手が必要になった事情」をみさきに確認しているのと比べると、映画の家福は視野に「盲点」を抱えることになった負い目をほとんど意識しておらず、むしろそうした身体的な負い目を意識の外に追いやることのできる〈強さ〉を持つ人物として描かれている。実際家福の緑内障は前半の話題として描かれているものの、中盤以降は閑却されて画面には登場してこなくなる。これは家福の職業的な設定が小説と映画の間で異なっていることと照応する輪郭の差違である。映画では家福は俳優であると同時に演出家であり、とくに広島での彼の職務は演出家として海外からの参加者を含む出演者を統轄しつつ、チェーホフ作品の上演を遂行することにある。一方小説の家福は単に俳優であり、演出家としての側面は付与されていない。

広島で国際演劇祭の演出家を務めるという中盤以降の展開は濱口独自のものであり、それを担う人間にすべく、映画の家福から少なくとも身体的な次元における「盲点」の比重が低減することになったと考えられる。この身体的な「盲点」の途中からの消去によって、家福とみさきの関係性も小説とは異質な意味を帯びることになる。つまり村上作品の家福にとって、みさきは自身の生活を成り立たせるために必要な存在であり、その分家福は彼女に依存している。車中でともにする時間を埋めるために彼らは、家福の妻の不倫を含む互いの身の上を含む会話を交わしていくが、たとえばみさきは、その不倫の相手となった俳優の高槻と家福がなぜ友人になったのかと問い、彼がそれに答えることをはじめとして次のようなやり取りがおこなわれる。

「どう言えばいいのかな……僕は理解したかったんだよ。どうしてうちの奥さんがその男と寝ることになったのか、なぜその男と寝なくてはならなかったのか。少なくともそれが最初の動機だった」

みさきは大きく呼吸した。胸がジャケットの下でゆっくり盛り上がり、そして沈んだ。「そういうのって気持ちとしてつらくはなかったですか？ 奥さんと寝ていたってわかっている人と一緒にお酒を飲んだり、話をしたりすることが」

「つらくないわけないさ」と家福は言った。「考えたくないこともつい考えてしまう。思い出したくないことも思い出してしまう。でも僕は演技をした。つまりそれが僕の仕事だから」

こうした形で、みさきは家福の「つらくないわけない」過去の聞き手になるとともに、演技を「仕事」とする彼の俳優としての自己認識を喚起し、強化する役目を果たすことになる。一方映画での高槻は、それまでも家福の知己であったものの、広島での公演のオーディションに申し込んだ俳優として家福と交わりを持つようになり、高槻が脚本家として設定された妻の音おとと性関係を持っていたことは、後半彼が音の語った物語を詳細に紹介することによってほのめかされるにとどまる。この家福の妻の輪郭は、性交の後様々な物語

を語る女性を主人公とする村上の「シェエラザード」に触発されて生まれたもので、高槻が家福も聞いていない音の物語を長々と語ることによって、その前に彼らの間で性行為がなされたことが示唆されるのである。映画の高槻は結局自分をパパラッチ的に撮影した市民の男に暴行を加えて死亡させることで逮捕され、彼が演じていたワーニャの役を家福自身が演じる形で公演にこぎつけるに至る。家福はみさきの運転する車中で、もっぱらワーニャの科白を反芻しつつづけていたのだったが、この彼のルーティンが伏線として機能することになる。

家福のこのルーティンは小説でも言及されているが、それが映画ではより強調され、家福の語るワーニャの科白が繰り返し流される。小説では劇の科白自体は記されないのとは比すると、映画で繰り返される彼の暗唱行為は、チェーホフ作品に没入しようとする彼の姿勢を物語るとともに、そこにいるみさきはそれを聞かされる同乗者的な位置に置かれることにもなる。実際みさきが恒常的に暗唱を聞かされることについて、家福は彼女に「君はずっと聞いてて、うんざりしないか？」と尋ね、みさきはそれに「しません。この声が好きなんだと思います」と答えている。「この声」とは、家福が暗唱するワーニャの科白の前後を埋めている声を指しているが、それは生前音が彼のために吹き込んだもので、したがって家福の暗唱は彼女の死後になされる交わりとしての意味をもっている。

そうした形で映画の家福は自分以外の男と関係を持っていた妻を、死後も追想しつつづけていることになるが、この設定もみさきを終盤まであくまでも〈運転手〉にとどめ、家福の内面に入り込ませることを阻害する状況をつくっている。村上作品における家福とみさきの関係と比べれば、濱口作品における両者の関係ははるかに〈主人と従者〉的な位階性を漂わせており、今引用した「君はずっと聞いてて、うんざりしないか？」といった問いにしても、使用人に投げかけられるような響きを帯びているのである。

4. 共生への志向

このように、映画のなかの家福は身体の危険な徴候も意に介さず、外国人を何人も交えて多言語でなされる劇の上演を担い、不倫を重ねた後に急死した妻をも忌避することなく、その声を通して死後も交わりを持ちつつづけるような〈強さ〉を持った精神的な人物である。一方小説では主人公の「盲点」を補う貴重な随伴者であるみさきは、映画では少なくとも終盤近くまでは彼に忠実に仕える運転手の域を超える存在ではない。

この〈強さ〉は前節で触れたように、彼が小説とは異なる演出家という輪郭をもって登場していることと照らし合う属性となっている。演出家はそもそも自身の解釈に沿って戯曲作品を空間化していくのが職務であり、その過程において独裁者的な力を振るうこともしばしばある。家福はそうした振舞いを示すことはないものの、この映画で彼は韓国、台湾、フィリピンなどからの外国籍の出演者や、高槻のようなすでにある程度地位のある俳優を混在させたチームを取り仕切り、稽古においては一般的とはいえない、感情を交えずに科白をひたすら読ませる独特のメソッド⁴に役者たちを従わせる、やはり押しの強い演出家として現れている。

主人公に付与されたこの〈強さ〉によって、濱口の映画は村上作品の翻案にとどまらない、独自の主題を打ち出すことになった。小説にはない国際演劇祭での公演という展開を担う人物であるためにそうした輪郭が求められるといえるが、この展開は小説の内容と有機的な連関は乏しく、濱口の現代人としての感覚や価値観の所産としての側面の方が大きいだろう。濱口は「あらゆる偶然に助けられて」という「脚本・監督ノート」(『シナリオ』2021・11)で、もともと韓国の釜山を主な舞台とする予定であったのが、コロナ禍によってそれが叶わなくなり、代替地として広島が浮上してきたのだったが、「思い返せば原爆投下という戦時の大きな傷から、現在の復興に至るまでの歴史こそが、この街に我々が受け取った『精神性』を与えており、結果としてこの街とこの物語全体はどこか響き合っていた」と記している。おそらく〈多文化共生社会〉への強い志向が濱口のなかに当初からあり、アジア圏の多国籍の役者たちがそれぞれの言語を交錯させて、変革期のロシアを生きた作家の戯曲を上演するという着想を具現化する場所として、広島の街がふさわしいと見なされたのであろう。

その意味でこの映画のはらむメッセージは〈政治的〉であり、不可知論的な「盲点」を抱えることによる、いわば実存的な〈弱さ〉を主人公が漂わせていた村上作品と異なり、現代の国際社会の縮図たる多言語劇の公演を遂行しようとする家福は、その〈リーダー〉たるべき〈強さ〉が付与されている。けれどもそれを具現化する場が『ワーニャ伯父さん』の多言語による公演であるというのは、いささか皮肉な設定である。この公演では、役者はそれぞれの国籍に応じた言語で発話し、相手役はそれを〈そのまま〉理解して自身の科白を言う形で進み、観客は複数の言語で科白を映し出す字幕を眺めることで、劇の内容を理解することになっている。多言語による劇の公演は、論者が勤務した東京外国語大学の大学祭などで実際になされており、非現実的な設定ではない。ただこれを現代の〈多文化共生社会〉の縮図と見なした場合は、現時点では実現しえない状況の創出となる。先に引用した沼野充義の批評でも、「おそらく濱口監督がここで現出させているものは、現実に行われているかどうかは別の次元の、映画人として俳優たちといっしょに作り上げるべき一種のユートピアではないだろうか」と述べられている。

「ユートピア」が〈理想郷〉であるとともに、〈どこにもない場所〉という原義をもつことを考慮すれば、映画における多言語劇が「一種のユートピア」であるとはいいい得て妙であろう。映画の展開では、国籍を異にする役者同士の摩擦もあり、また高槻が傷害致死事件を起こして逮捕されるという困難を抱えながらも、家福自身が最終的にワーニャを演じることによって上演が実現される。それは確かに言葉を相互に解さない者同士が作り上げた、多文化共生的な「一種のユートピア」である反面、現実には日韓間に代表されるような国同士の摩擦を解消させることが困難な状況がつづいている点で、この多言語劇におけるような、国と言語を超えた交わりは〈どこにもない場所〉としてしか現出しえない虚構である。

けれどもさらに考えれば、濱口が描いているのは、そうした言語による理解を超えた、一つの場を共有することによって生じる、より原初的な感覚による共生感であることが推される。出演者のなかに唾者の韓国人女性があり、村上作品では名前を与えられていない家福の妻が、「音」という名前で現れていることはその端的な指標である。耳は聞こえる

もの話せない、ユナというその女性の手話は周囲を行き交う各国の音声言語に圍繞されつつなされることによって、身体自体による〈発話〉として位置づけられることになる。そこに言語の壁を超えた人間同士の理解を仮構しようとする、濱口のメッセージが明瞭に浮かび上がっている。また家福の妻の音は、死後もテープのなかでワーニャの前後を埋める科白を語りつづける以上、〈言葉〉として存在しているとはいえるが、彼女の発話は家福の暗唱を助けるためのものであるために、感情表現を排した朗読としてなされている。これが家福の演出家としてのメソッドと通じているのは興味深いが、死後に車中の家福の耳に届けられる音の言葉は、あくまでも彼女の〈声〉ないし〈音〉として存在しているといえるだろう。

そして濱口の映画の構築が巧みなのは、この家福の〈音〉への執着が、亡くなった妻の音への愛着にもつながっていくことで、それによって彼が示してきた〈強さ〉が〈弱さ〉へと反転していく展開がもたらされる。劇の稽古の終盤、高槻の暴行事件が明るみに出て彼が逮捕されることで公演は危機に晒され、高槻が演じるはずだったワーニャの役を自分が代わって演じるか、あるいは公演自体を中止にするかの選択を迫られた家福は、みさきに彼女の郷里である北海道の「上十二滝村」にまで車を運転させ、その間に心を決めようとする。その長い移動の時間の中に、彼らは互いの過去を語るが、そこで家福は音が死んだ日に自身が取った行動を反芻する。妻はその日「帰ってきたら話がしたい」と家福に告げていたが、それが離別を意味することを予感した彼は、家に帰らずに車を走らせて時間を費やし、家に着くと音はくも膜下出血で倒れており、そのまま亡くなったのだった。

村上作品では妻は子宮癌で亡くなることになっていることと比べると、映画での音の亡くなり方はいささか御都合主義的に映るものの、妻に問うべきこと、話すべきことを持ちながらその機会を永遠に失ってしまった悔恨を生み出す契機としては妥当な展開であろう。雪に埋もれたみさきの郷里に辿り着いたところで、家福は次のように語っている。

「僕は正しく傷つくべきだった。本当をやり過ぎてしまった。僕は、深く、傷ついていた。気も狂わんばかりに。でも、だから、それを見ないフリをし続けた。自分自身に耳を傾けなかった。だから僕は音を失ってしまった。永遠に。今わかった」

村上作品の家福は、死んだ妻の内面を知ろうとして、不倫の相手であった高槻にみずから近づくが、それはやはり自身の「盲点」を補おうとする行為であり、実際高槻は家福の話聞いて「もしそれが盲点だとしたら、僕らはみんな同じような盲点を抱えて生きているんです」と言うのだった。一方映画の家福はむしろその「盲点」を封じようとするのであり、妻の不倫がもたらした自身の「傷」を「見ないフリをし続けた」のである。この姿勢が、緑内障による視野の欠損を指摘されながらも、この重要な問題がそれ以後の展開で封殺されることと照応することはいうまでもないが、この「見ないフリをし続け」る姿勢が、これまで眺めた彼の〈強さ〉の基底をなしていたことが分かるのである。

そしてみさきの郷里にまで車を走らせ、そこで地滑りによって崩れたまま雪に埋もれた実家を前に語られる彼女の話聞くことで、家福は眼を背けていた自身の内面に向き合うことになる。みさきは家が地滑りに巻き込まれた際、母を救うことも可能であったが、自

分を虐待しつづけた母を見捨て、死に至らせたのだった。北海道に渡る前になされたその告白につづいて、みさきは崩れた実家を眺めながら、生前母が「サチ」という別人格を持っていて、そのサチと自分は友達であったという話を家福にする。引用した家福の科白はその後に発せられるもので、「今わかった」という言葉に示されるように、みさきが自身の内面に降り立つ追憶を語り、さらに音の不倫について「家福さんを心から愛したことも、ほかの男性を限りなく求めたことも、何の嘘も矛盾もないように私には思えるんです」という感慨を語ることが、家福の眼差しを自身の過去に向けさせることになるのである。

5. チェーホフ戯曲の導入

みさきが母からいじめを受けていたことや、家福の妻の不倫について最後に感想を述べることは村上作品と共通した内容だが、小説のみさきが語る言葉は映画のみさきほどの受苦的な重さを帯びていない。小説のみさきは母を見捨てたわけではなく、彼女の母は飲酒運転による交通事故で死んだのであり、それについてみさきは「自業自得です」とあっさり切り捨てている。彼女は家福の妻の行為についても「女の人にはそういうところがあるんです」と一般論化し、「そういうのって、病のようなものなんです。家福さん。考えてどうなるものでもありません」と、深く反芻することを勧めない。それを受けて家福も「そして僕らはみんな演技をする」と、むしろ真実を求めず日常生活において割り振られた〈役〉を演じることの重要性を再認識するのである。

この帰結は、小説の「ドライブ・マイ・カー」が不可知論のうえに成り立っていることに照応する描き方であろう。意識によっては捉ええない「盲点」を持つのが人間の宿命である以上、それがもたらす不幸を「考えてどうなるものでもありません」という結論になるのは当然だからだ。一方映画の『ドライブ・マイ・カー』には、原作のキー・ワードともいえる「盲点」という言葉は一度も出てこず、人間関係の紛糾による苦悩の起点は自身の内面に帰せられる。二人はともに人間の内面は異種の方向性をはらんだ混沌であり、そこに降り立つことは恐れを掻き立てるものの、それを回避しないことでしか真に愛すべき相手を持ちえないと考えている。

濱口はこのカオス的な人間の情動に強い関心を覚える映画作家のようで、前作の『寝ても覚めても』(2018)においても、酷似した外貌を持つ二人の男をともに愛する女の、突飛ともいえる行動を描いていた。柴崎友香の原作に基づくこの映画の主人公朝子は、大阪で暮らしていた頃に付き合っていた麦^{ばく}という男がいつしか所在不明となって別れることになったが、東京に移って喫茶店で働いている際に、出前をしたある会社に勤める亮平という、麦とうり二つの男と出会い、亮平に麦の面影を追っているうちに彼を愛するようになる。しかし俳優になっていた麦と再会することで朝子は衝動的に亮平を捨てて彼と行動をともにしてしまう。けれども『ドライブ・マイ・カー』と同じく麦とおこなう車での長い移動によって朝子の心境に変化が起り、今度は麦を離れて亮平の元に戻ろうとするのである。亮平は都合の良すぎる朝子の行動に激怒するものの、結局彼女との共生を再開するところで映画は閉じられている。

おそらく朝子の内面にも、みさきの言葉を変改して用いれば〈亮平を心から愛したことも、麦を限りなく求めたことも、何の嘘も矛盾もない〉という混沌が想定されるのであり、それゆえ濱口はこの展開をもつ柴崎の原作小説に惹かれたのであろう。興味深いのは、どちらの映画においても、主人公の内面に変化がもたらされる契機として、北に向かう長いドライブが描かれることで、『寝ても覚めても』でも朝子は麦とともに東北大震災後の仙台まで辿り着いた時点で、自分が共生すべき相手が麦ではないことに気づき、今度は麦を捨てることになるのだった。こうした空間的な移動はいわば〈道行〉として眺められるが、周知のように日本の古典文学にはこの人物の空間移動がしばしば描かれる。とくにその代表といえる、近松の心中物の浄瑠璃における道行は、主人公がそれまで住み込んでいた世界に別れを告げ、多く遊女である相手とともに他界に足を踏み入れるための準備段階であった。濱口の映画における〈道行〉もやはり同様の機能をもち、人物たちは従来の生活圏を離れることによって、それまで彼らの内で維持されていた価値観や視点が相対化され、移動した先の風土や光景に感化されることと相まって、別個の生の方向性が喚起されるのである。いいかえれば内面の混沌に一つの整序が与えられる契機として、こうした〈道行〉が現れるのだといえよう。

また濱口が二つの作品で〈道行〉とともに共通して活用する要素として挙げられるのがチェーホフの戯曲である。先に述べたように、村上の「ドライブ・マイ・カー」でも家福は『ワーニャ伯父さん』を演じる俳優として登場していたものの、その科白自体の引用はなかったのに対して、濱口の『ドライブ・マイ・カー』の家福は、この戯曲の科白を車中で繰り返し暗唱している。『寝ても覚めても』でも原作にはない『三人姉妹』の科白を、朝子の友人であるマヤが舞台上で語る場面が、彼女の出演していた舞台の録画が流される箇所で見られていた。

濱口の映画でチェーホフが多く引用されるのは、やはり今眺めた主題との連続性がそこに見出されるからで、とくに『ドライブ・マイ・カー』のもつ受苦的な側面がチェーホフと通じるところが大きいといえよう。チェーホフの戯曲は「アンサンブル・パトス」と称される⁵ように、突出した主人公がおらず、ほとんどの登場人物が自身の生きる環境や条件との違和を感じつつ、それを解消しえないまま生きていかざるをえないという認識が彼らの人生観を形作っている。『ワーニャ伯父さん』のワーニャは四十代の後半になりながら、何事をなすこともなく無為に日々を送っている人物で、青年期は元大学教授のセリブリャコフに心酔して過ごしていたにもかかわらず、今は彼が取るに足りない人物であると見切っており、自分の人生を台無しにした源泉として彼に恨みを抱いている。ワーニャ自身が卑小な存在であることはいうまでもないが、こうした人物が作品の表題をなしているところにチェーホフらしさが見られる。ワーニャの卑小さは現世を過ごす人間誰しもが共有する否定性として位置づけられているからだ。

この劇における受苦的な存在はワーニャだけではなく、ソーニャもまたそうであり、表題がその連繫を示唆している。つまり表題はワーニャに甥ないし姪があることを示しているが、ソーニャは彼の姪であり、やはり自分が「不器量」であることを嘆き、そのコンプレックスもあって医師のアストロフに好意を抱きながら告白することのできない不如意のなかで過ごしている。それゆえ彼女はワーニャの苦しみも理解しえ、最後の場面で彼に「長い、

はてしないその日その日を、いつ明けるとも知れない夜また夜を、じっと生き通していきましようね。運命がわたしたちにくだす試みも、辛抱よく、じっとこらえて行きましようね」(神西清訳)⁶と、半ばは自分を慰めるように語るのである。映画でもこの語りが終盤の劇の公演の場面で現れるが、ソーニャを演じるのが啞者のユナであることの含意は明瞭であろう。彼女は言葉を音声として発話できないという受苦のなかに生きる人であり、そして彼女が手話でこの慰藉の言葉を語りかけるのが、高槻に代わってワーニャを演じる家福であるというのも、物語の帰結としての収束感をもたらしている。つまり彼はみさぎとの北海道行によって、自分が妻に背かれ、妻を失うという自身の受苦に眼を向けることを受け容れたのであり、いわばワーニャを演じるにふさわしい内面を獲得していたからだ。

こうした形で、濱口は村上の小説作品を映画に転化させただけでなく、そこに巧みな変改を施すことで自身の主題を盛り込みつつ、別個の自律性をもった世界を現出させることに成功した。とくに村上作品では焦点化されていない人間の内奥の混沌という主題に力点を置き、多国籍の出演者による多言語のチェーホフ劇の公演を契機として、現代社会の様相との照応をつくり出す技巧には感銘を覚えさせられる。異種の言語の交錯のなかに連繋と調和が現出するこの劇は、〈どこにもない理想郷〉としての「ユートピア」であったが、そのアイロニーは他者性を帯びない共生者など存在しないという、村上作品の主題にあらためて繋がっていく反照性を帯びてもいるだろう。

註

- 1 映画『ドライブ・マイ・カー』はアカデミー賞以外にカンヌ国際映画祭パルム・ドール、アジア太平洋映画賞作品賞、全米映画批評家協会賞作品賞、ゴールデングローブ賞非英語映画賞、ブルーリボン賞作品賞、日本アカデミー賞最優秀作品賞などを受賞している。
- 2 一郎が狷介で気難しい知識人であるために、お直にも親しい言葉をほとんどかけないのに対して、二郎はお直の髪型を評したりするなど気軽に言葉をかけており、またお直も二郎が家を出て独り暮らしを始めてから、彼の下宿を一人で訪れたりしている。こうした二人の親しさを常々一郎は感じ取っている。これについては拙著『漱石のなかの〈帝国〉——「国民作家」と帝国日本』（おうふう、2006）で論じている。
- 3 緑内障と運転能力の関係については、現実には映画での描かれ方が妥当である。自身でも意識しえない「ブラインドスポット」があっても、運転するのに支障がない視力が保たれていれば、運転を法的に禁じられることはない。その点ではむしろ村上作品の描きの方が実情に即していない面もあるが、本論で述べたように、「盲点」が単に視野の問題にとどまらず、内面の問題として比喩化されるために、それを〈補う〉存在としてのパートナーが求められる展開がつくられているのだといえよう。
- 4 このメソッドは濱口自身が映画の演出において取っているものである。『文学界』2021年9月号での野崎敏との対談「異界へと誘う、声と沈黙」で、濱口はこのメソッドをジャン・ルノワールの「イタリア式本読み」に学び、試行錯誤を経ながら自身の演出に取り込んでいった旨の発言をしている。濱口によればこのメソッドの狙いは「本読みを通じて「テキスト的人間」になるということ」であるという。
- 5 「アンサンブル・パトス」という語はフランシス・ファーガソンが『演劇の理念』（1949）で『桜の園』について用いたもので、後に中村雄二郎が自身の演劇論でチェーホフ劇を特徴づける要素としてたびたび使用している。たとえば中村は『言葉・人間・ドラマ』（青土社、1981）所収の「演劇的知とシェイクスピア」の章で、明確なヒーローがいる劇に対して「〈アンサンブル・パトスの劇〉とは中心がなく、全体がもっぱらコーラス（クロス）的な存在——群衆的な人物たち——で構成されているパッションの劇だということになる」と述べ、その代表としてやはり『桜の園』を挙げているが、『ワーニャ伯父さん』についても同様の特質が指摘できることはいうまでもない。
- 6 『ワーニャ伯父さん』の引用は『チェーホフ名作集』（白水社、1956）による。

Between "Weakness" and "Strength"——About Two *Drive My Car*

Shoji SHIBATA

Summary

Academy Award-winning director Ryusuke Hamaguchi's *Drive My Car* is based largely on Haruki Murakami's work of the same name. Hamaguchi's and Murakami's work share the same basic structure of depicting a relationship between the protagonist and a young woman who becomes his driver because he cannot drive due to glaucoma. In the movie, Kafuku, the protagonist, is directing Chekhov's *Uncle Vanya* in Hiroshima, adding a development that is not in the original. With this arrangement, it becomes difficult to see the relationship in which Misaki, the driver, covered the "blind spot" of vision loss due to glaucoma in the original work, and rather, in the movie, the "strength" of Kafuku, who manages the multinational performers, is pushed forward. There he demonstrates leadership that transcends ethnic and language barriers, but his leadership and "strength" are more political than artistic. In such a description, we can also see Hamaguchi's message about the role that Japan should play in the current international community.

キーワード

盲点 緑内障 多言語劇 記憶退行 ト라우マ

Key Words

blind spots glaucoma multilingual drama memory retrogression trauma

2022年 東京外国語大学 総合文化研究所 活動報告

主催特別企画展示

ドム・ディム・ドム (Дом-Дым-Дом)

参加アーティスト：レーナ・アフラーモワ、ナターリヤ・トロピーツィナ、イリヤ・エラシエヴィチ、小原一真、イリヤ・バイビコフ、アリョーナ・トルカチョワ、ヴィクトリア・クローヒナ
展示会デザイナー：ヴィクトリア・マカウスカイト

2022年5月17日～6月16日

共催講演会

ブラジル独立200周年記念事業

オスカー・ナカザト氏講演会

「ブラジルにおける日系人のハイブリッド・アイデンティティ」

オスカー・ナカザト

2022年6月30日

主催連続講演会

第11回 Workshop Series (若手研究者育成)

修士論文発表会

土田真紀子、松本健、谷平早希子、齊藤真衣、安田佳織

2022年2月10日

東京外国語大学文学・文化セミナー

第1回 Why Study Literature?

Dr. Myles Chilton

2022年12月7日

第2回 (無題)

Dr. Dean Conrad

2022年12月14日

多文化教育研究プロジェクト 連続セミナー

「多文化共生としての舞台芸術」

第1回 共生社会と現代演劇

平田栄一郎

2022年5月24日

第3回 (無題)

島田雅彦

2023年1月25日

第2回 ウガンダの舞台空間に見る音と身体
大門碧

2022年6月14日

第3回 中国の現代演劇と日本

飯塚容

2022年7月26日

共催シンポジウム

ダンス・スコレ 特別講座シンポジウム「身体のコラボレーション」

前田和泉、小久保真理江、小松原由理、山口庸子、李旒

司会・コメンテーター：西岡あかね

コメンテーター：唐津絵理

2022年3月19日

第4回 インド演劇踏査から多様と共生を考える

宮尾慈良

2022年10月11日

第5回 イランの殉教劇(タズィエ)と多文化の出会い

山岸智子

2022年11月1日

第6回 演劇は誰のもの？ 南米演劇にみる多文化共生

吉川恵美子

2022年12月6日

文学の移動 / 移動の文学

第9回 マリオ・バルガス＝リョサ『ケルト人の夢』を読む

～多面体としての文学～

野谷文昭、星野智幸、近藤宏、上玉利茉佑、栗原佑紀子、藤井健太郎、

松本健、村上梨緒、奥村文音、新谷和輝

司会：久野量一

2022年6月25日

展覧会「ドム・ディム・ドム」報告書

山田智子

2022年5～6月、総合文化研究所主催にて反戦を訴える特別企画展示を行った。

企画の骨子と開催決定までの経緯

展覧会のタイトル「ドム・ディム・ドム (Дом Дым Дом)」はロシア語で、意味は Home Smoke Home。ロシアによるウクライナへの軍事侵攻によって破壊されるドム(建物)、戦禍のディム(煙)とプロパガンダのディム(煙たき)、個々にとってのドム(家族)をウクライナ、ロシア、ベラルーシ、日本出身のアーティスト7名が、それぞれの視点で表現した。

企画者は神奈川県在住のレーナ・アフラモワ。1976年にウクライナで生まれたユダヤ人である。ソビエト崩壊によりウクライナ国内が混乱していた1992年にイスラエルに移住。結婚を機に2001年来日。報道カメラマンを経てアーティストとして活動をはじめ、ウクライナ、イスラエル、日本という異なる文化圏で生活した経験を通して「家とは何か」というテーマを追った作品を製作し続けている。母語はロシア語。

今回の展示で最も大きな作品が「Song of Smoke」で、14枚の絵で立ち上る煙が描かれている。製作者はアフラモワの友人でモスクワ在住のナターリヤ・トロピーツィナ。この作品は2022年2月23日までモスクワで展示されていた。トロピーツィナの「Song of Smoke」とアフラモワの「家とは何か?」というコンセプトが今回の展覧会の基板となった。プロパガンダの煙たきを表していた「Song of Smoke」には軍事侵攻による煙の意味が加わったことになる。



記者会見にて 背景は「Song of Smoke」(右から2番目が筆者)



アフラーモワは2022年3月13日、筆者に「展覧会ができないか」と相談した。筆者はアフラーモワの草案を掘り下げ、日本語に訳し3月24日に沼野恭子教授に送る。沼野教授と林佳世子学長のおかげで開催は即決された。

展示までの準備と学生の取り組み

展覧会には有志7名のアーティストの作品が無償で提供され、設営と運営に必要な費用は学長裁量経費と総合文化研究所よりまかなわれた。

広報課の働きかけで5月16日に記者会見を開くことができ、新聞社6社が地方版、全国版などで記事にし、NHK WORLD-JAPANからはニュースと10分版の番組が放送された。

また、多くの学生に今回の惨事に触れ考えてもらうため入場を無料とし、社会の関心の高さに鑑み一般にも公開した。展示物の翻訳は学生が行い、設営に参加してもらった。展示期間中には学生がアーティストの母語で作品を紹介する動画も作り、YouTubeのTUFSC Channelにも公開。会場では学生が監視員として常駐した。

観覧者の反応

来場者はのべ約600名。半数は「記事を見て来た」という一般の人のようで、お話しした人の中には戦争を体験した方、ロシア語を教えている方、高校生もいた。国際基督教大学からはロシア語の先生と学生6名が自転車で来校し、学生たちは教師が作った教材プリントを手に鑑賞した。6月11日には日露の交流を深めるインカレサークルから8名が来場しさまざまな質問をしてくれた。

会場に「あなたにとっての家とはなんですか?」という質問に書面で答えてもらうスペースを作ったところ、67枚の意見が集まり会場にも展示した。沼野教授に寄せられた感想とともに一部を紹介する。

- ・家、それは安らげる場所。家、それは帰るべき場所。家、それは記憶の宿る場所。作品から感じたのは「痛み」でした。
- ・Homeとは家族であり、自分の子供たちが帰ってくる場所であり、落ち着くことができ、笑い合い、心地がよく、いつもおいしい食事をする場所である(ロシア語より訳)
- ・[カンボジア語専攻 岡田知子先生より抜粋] 王立プノンペン大学からきているカエプ・ソクンティアロアト先生と一緒に展覧会を見てきました。どの作品も作風が違って、訴え方も違って、これが現在進行形で戦争が起こっている地域に関連する作品を見ている自分、というのにも、通常美術作品とは異なる、気持ちのもちかたへの不安定感も感じました。

展覧会を終えて

本展覧会は企画から一ヶ月半という早さで開催することができた。これは開催責任者の沼野恭子教授と広報の高坂香様、学生代表の片貝里桜さんがあらゆる面で迅速に動いてくださったおかげだ。学生課や総務の方々にも臨機応変な対応をしてもらい感謝している。

筆者は1999年に東京外国語大学、当時のロシア東欧課程ロシア語科に入学、モスクワでの語学留学をはさみ2004年に学部を卒業。フリーランスのラジオ・テレビ番組のディレクターとして働き、2022年4月からは仕事を続けながら修士として研究をしている。

マスメディアによる掲載一覧

1. 5月16日 共同通信社
2. 5月17, 18日 東京新聞
3. 5月19日 読売新聞多摩地区版
4. 5月19日 毎日新聞
5. 5月27日 日経新聞
6. 5月27日 朝日 DIGITAL
7. 6月3日 NHK WORLD-JAPAN News
8. 6月7日 読売新聞都民版
9. 7月4日 NHK WORLD-JAPAN リポート番組

期間：2022年5月17日～6月16日

会場：附属図書館2階ブラウジングスペース

開催責任者：沼野恭子教授

キュレーター：レーナ・アフラーモワ

参加アーティスト：Lena Aframova, Alyona Tolkacheva, Victoria Krokhina, 小原一真, Natalia Toropitsina, Ilya Erashevich, Ilya Baibikov

コーディネーター：山田智子

展示会デザイナー：Viktorija Makaускаite

記者会見通訳：中神美砂

学生統括：片貝里桜

サポートスタッフ：添田乙羽, 齊藤夏美, 池田詩麻, 宮原凜, 長谷川公樹, 山口晴夏, 木村真巳子, 矢田安曇, 真部友希子, 小副川将剛, 青木優太, 奥村文音



東京外国語大学
Tokyo University of Foreign Studies

特別企画展示

ドム・ディム・ドム

Дом・Дым・Дом Home・Smoke・Home

破壊されるドム(建物)、戦禍のディム(煙)と
プロパガンダのディム(煙たさ)、
個々にとってのドム(家族)をとらえた
反戦を訴える美術展

PARTICIPATING ARTISTS

Lena Aframova (Ukraine | Israel | Japan)
Alyona Tolkacheva (Ukraine)
Victoria Krokhina (Ukraine)
Kazuma Obara / 小原 一真 (Japan)
Natalia Toropitsina (Russia)
Ila Jeraševič (Belarus | Japan)
Ilya Baibikov (Russia | Israel | Japan)

CURATOR

Lena Aframova (Ukraine | Israel | Japan)

一般公開	2022年5月17日[火] - 6月16日[木]
開館時間	09:00~17:00 (土曜13:00~17:00)
休館日	日曜・6月2日[木]
主催	東京外国語大学 総合文化研究所
会場	東京外国語大学 附属図書館 2階 ブラウジング(閲覧)コーナー 入場無料
お問い合わせ	dom@dym-dom.art

連続セミナー 「多文化共生としての舞台芸術 2022」

横山綾香

連続セミナー「多文化共生としての舞台芸術 2022」は4月から12月にかけてオンラインで全6回行われた。本プロジェクトは昨年度に始まったが、視聴者から「ヨーロッパ以外の地域の舞台芸術についても知りたい」という意見が寄せられた。その声を反映して、今年度はドイツ、ウガンダ、中国、インド、イラン、南米をフィールドとする演劇研究者を学外から招いて、各地の舞台芸術についてセミナーを開催することとなった。

第1回は昨年引き続き、ドイツ演劇研究者の平田栄一郎先生が「共生社会と現代演劇」というタイトルで、共生というテーマに真っ向から取り組んだドイツ現代演劇作品を取り上げて、その意義について論じた。

多様な価値観を認めるがゆえに、多文化共生を志向する社会においては理論と実践が一致しないことは珍しいことではない。演劇においては当事者から一歩引いた距離から理論と実践が乖離するプロセスを見つめ直すことが可能である。たとえば、王が自分の国を調査した結果、問題の原因は自らの統治にあったことに気付くという筋書きのギリシャ悲劇『オイディプス王』を鑑賞するという行為は、まさしく理論と実践が乖離する過程の観察と言える。共生社会の具体的な発想は、このような芸術体験からも生じるものであり、実践世界の議論より多角的な視野で思考することが可能になると登壇者は述べていた。

また、現代では作品の内容のみならず、作品製作の段階から共生に関する取り組みが行われている。事例として筋萎縮性側索硬化症 (ALS) など難病患者が出演者として参加した作品が紹介された。

第2回は、東アフリカの内陸に位置するウガンダ共和国の首都カンパラで流行した「ロパク」パフォーマンス「カリオキ」を研究している大門碧先生が担当した。「カリオキ」は、若者が日常的に聞いているような国内外のポピュラー音楽を用いたパフォーマンスで、夜のレストランやバーで披露されている。その由来は、90年代中頃にカンパラに持ち込まれたカラオケである。若者たちはマイケル・ジャクソンやマライヤ・キャリーといったアメリカの大スターになりきって彼らの曲を歌っていた。その後、アメリカの音楽に合わせたダンスや、実際には歌わないがマイクを持って歌っているようにみせるパフォーマンスである「マイム」を披露する大学生グループが現れ、「カリオキ」が誕生した。次第にウガンダの音楽も取り入れられるようになり、多様な学歴の若者が参入するようになった。

初期の「カリオキ」では歌詞やオリジナルアーティストが強く意識されていたが、大門先生がインタビュー調査を行った2010年頃には曲に対する知識は重要視されておらず、パフォーマーが音楽に対して感じたものを即興的に身体で表現するものへと変化した。「カ

リオキ」は、言葉（＝歌詞や物語）を超えた、身体と音が互いに共鳴することそのものを楽しむ場ではないかと大門先生は結論付けていた。

第3回では、中国近現代文学・演劇研究者の飯塚容先生が中国の現代演劇（話劇）の歴史と日本との関係について解説した。中国における現代劇運動は、清末民初（20世紀初頭）に日本へ来ていた留学生たちが始めた。彼らが参考としたのは日本の新派劇である。演技指導や新派劇の劇場を貸すなど日本の新派俳優も直接的に彼らに協力していた。演目には『椿姫』など西欧由来の演目のみならず、日本人が執筆した『不如帰』など新派劇の演目も取り入れられた。なかには『トスカ』のように歌舞伎や新派劇で翻案された作品をさらに中国化して上演という事例も存在する。

1930年代に東京での中国人留学生の演劇活動はピークを迎える。中国の近代劇を世界的なレベルへと押し上げた戯曲である『雷雨』（曹禺作）が1935年に東京でも上演された。その契機は東大中文科の日本人学生が中国人の演出家に上演を勧めたことであった。このように戦前の日本における中国現代演劇には日本人も深く関わっていた。

その後、戦争で中断した日中の演劇交流の再開は国交回復と文化大革命の終結を経て80年代を待たなくてはならなかった。大規模な演目の来日公演、劇団単位での長期的な交流、演劇祭など様々な形態で演劇交流が行われている。資料に記載された30本以上の演目の中から一部を抜粋して写真や動画が紹介された。

第4回では、アジア各国の比較演劇を長年研究している宮尾慈良先生がインド演劇について講義を行った。インドの演劇は舞踊劇で、中心的な演劇理論書『ナーティア・シャーストラ』では、アビナヤ（身体表現）によって観客にバーヴァ（さまざまな感情）を起こさせて、最終的にラサ（芸術的な満足感、至福）の状態へと導くものと定義されている。

この理論は現代インドのマサラ映画にも取り入れられている。物語には涙あり笑いあり、勇気が出る、ヒヤヒヤする、幸せになるなどの感情がすべて入っており、映画にのめり込んだ観客は見終わると何とも言えない爽快さを感じる。このときに観客が感じている爽快さがまさしくラサである。

インド演劇や舞踊ではさまざまな感情を引き起こすために、片手と両手による表現を組み合わせる。しかし、手の表現は具体的な行動を意味するのではなく、暗示的な表現で文脈のみを伝える。ゆえに何を意味するかではなく、その表現がどのような状況で使われるかを想像しなくてはならない。つまり、インド演劇を鑑賞するということは、我々が慣れ親しんだ言語による論理的な思考から離れて、体験的なものから連想して感じとることである。そうすることで、人々は世俗社会の感覚から一時的に解放される。演劇におけるラサとは一種の解脱であると結論付けていた。

第5回は、イランの殉教劇（タアズィエ）についてイラン地域研究の山岸智子先生が解説した。タアズィエはイスラームの宗教指導者イマームの殉教を再現した演劇で、哀悼儀礼に含まれる。特に第3代イマームとその遺族が殺害された「カルバラーの悲劇」を哀悼する行事はシーア派信徒にとって大きな意味を持っている。

哀悼の表現は、担ぎものを伴った行列など多種多様な形態が取られているが、19世紀カージャー朝において演劇形式の哀悼行事が発展した。イマームと女性役は顔をベールで被う、緑の衣装はイマーム側／赤は敵役、イマーム側の台詞は韻文／敵役は散文というよう

に非写実的で、象徴を多用した形式が取られている。

タアズィエがキリスト教の受難劇と類似していることもあり、19世紀末にイランにきたヨーロッパ人たちに注目された。イラン側も、自分たちが高度な文化を持ったアーリア民族であることの証左としてタアズィエを活用するようになった。

その後、近代化のなかでタアズィエは顧みられなくなるが、1970年代にアメリカの後援や石油収入の急増に伴って文化事業に力が入れられた。そのなかでタアズィエの復元が行われて、東西の名だたる芸術家を招いた芸術祭で披露された。ピーター・ブルックが感銘を受けてエッセーを執筆するなど欧米の演劇人や研究者の注目を浴びて、アヴァンギャルドな演劇として再び高く評価されるようになった。

第6回はラテンアメリカ演劇研究の吉川恵美子先生がラテンアメリカ演劇の歴史と近年の注目すべき作品について講義を行った。ラテンアメリカ演劇の歴史はアステカ帝国の時代まで遡ることができる。アステカ帝国時代の儀礼で、高度な歌舞音曲が見られる「ナワトル演劇」の記録が残されている。植民地時代の初期には「布教演劇」も存在したが、17世紀にスペイン黄金世紀演劇が輸入されて以降、1930年代までスペイン演劇の強い影響下にあった。

1930年代から徐々に刷新の試みが行われた。ソ連で当時最先端の演劇を学んだ日本人で、1939年にメキシコに亡命した佐野碩は、現地でも演劇活動を行い「メキシコ演劇の父」として知られている。その後、1959年のキューバ革命を機にラテンアメリカ固有の演劇のあり方の探求が活発化した。被抑圧者が主体となる演劇が志向されて、戯曲や劇場など既存の演劇システムからの離脱がなされた。

この流れは現在まで継続している。事例として、ペルー内戦について劇団員自らが調査探求した内容を作品化して地域住民に抑圧に立ち向かうことを促したペルーの演劇や、アルゼンチン軍政の経験から相互不信に陥っていたブエノスアイレスのとある地区の住民たちが役者として共に演劇を作り上げることで相互理解を促したコミュニティ演劇などが紹介された。これらの演劇は実際に社会に対して良い影響を与えている。以上のような現代ラテンアメリカ演劇のあり方は演劇は決して「不要不急」なものはないと人々に示している。

ワークショップ：文学の移動／移動の文学 マリオ・バルガス＝リョサ『ケルト人の夢』を読む ～多面体としての文学～

奥村文音

本ワークショップは、2022年6月25日（土）、管理棟中会議室にて、対面とZoomのハイフレックス形式で開催された。前年の秋より、ラテンアメリカ文学の久野量一先生の呼びかけで集まった本学および他大学の学生・研究者が、週一度の読書会でマリオ・バルガス＝リョサ『ケルト人の夢』を読み進め、内容を論じあってきた。ワークショップはその総括として行われたもので、『ケルト人の夢』の訳者である野谷文昭先生と、作家の星野智之氏の2名を特別ゲストとして迎え、『ケルト人の夢』を様々な角度から斬ってみるといふ試みであった。

『ケルト人の夢』は、アイルランド独立運動を率いたことで知られるロジャー・ケイスメントの生涯を描いた小説である。外交官時代は植民地支配と戦い、やがては祖国アイルランドの独立運動に関わり処刑されるという波乱に満ちたロジャーの生涯が、所々フィクションの要素を交えつつリョサの手によって再構成され、魅力的な物語として展開される。ロジャーの同性愛者としての自己嫌悪や、同胞たちから向けられてしまう不信感、肝心な部分での詰め甘さなどといった、人間としてのロジャーの葛藤もかいま見られ、それが単なる英雄譚とは一味違った印象を与える。

ワークショップは3部構成で、第1部ではラテンアメリカ文学専門の3名、第2部はラテンアメリカ以外の地域を専門とする3名、第3部は文学以外の分野でラテンアメリカを専攻する2名が報告を行った。

第1部は上玉利氏の発表からスタートした。上玉利氏は『ケルト人の夢』の構造的特徴である対位法について、同小説と共通点の多い『楽園への道』と比較しつつ論じた。対位法を用いることで、様々なエピソードの「持ち越し効果」がはたらき、それが読者の読みをおのずと規定していくという。両小説に共通する、多くの矛盾を抱えるがゆえに失敗が運命づけられた主人公像を描き出す上でも、対位法がうまく作用していると上玉利氏は述べる。

2番目の栗原氏は、主人公として「書かれる」存在でありながら、同時に自らも日記や報告の「書き手」でもあるという、ロジャーの特異な立ち位置に注目する。とくに、ロジャーが自らの性生活を仔細に書きつけた日記「ブラックダイアリー」においては、ロジャー自身が小説内にもう一つのフィクションを作り出していると栗原氏は述べる。一方でロジャーは、フィクションとしてリョサの手で「書かれる」ことによって、それまで「声を持たない側」であった民族的・性的マイノリティとしての自分を語る権利を得たのだと

いう。

続く藤井氏は、1960-70年代にリョサが志向した「全体小説」の観点から、『ケルト人の夢』における虚構と現実の問題を論じた。『ケルト人の夢』はその壮大なスケールにおいては「全体小説」的ともいえるが、歴史的現実に基づく時間構造や、様々な内面的矛盾をもちあわせた実在感のある主人公像といった点で、「全体小説」を志向した時代の作品と異なっているという。『ケルト人の夢』は一見、現実に対するフィクションの敗北が描かれているようだが、一方で他作品の自己引用などもみられ、それによって自立した虚構世界との回路が保たれていると氏は指摘する。

第2部はラテンアメリカ文学の「外から」のアプローチということで、はじめにヒンディー語専攻の村上氏が発表を行った。村上氏は、ロジャーと同世代の作家キップリングを取り上げ、植民地主義に対する二人のまなざしの違いを指摘した。支配者側と被支配者側の中間的立場におかれている点で両者は似た境遇にあるが、のち完全に被支配者側に立ったロジャーに対し、キップリングは植民体制自体には疑問を持たなかったとされる。こうしたことが、今日彼らが対照的な評価を受けていることにつながっているという。

次に、スペイン思想をご専門とする松本健氏が登壇した。松本氏は、読書会でも度々議論的となった「夢」の概念について、スペイン思想に特徴的な「十全な私の実現」という視点から考察を行った。ロジャーの「夢」は、実現不可能なものを「熱望」しつづけるというサバテールの幸福に通ずる部分があるという。そしてロジャーの場合、狂信的といえるまでにナショナリズムに酔い、非理性的要素を流入させたことで、その「夢」が結果的に自己の身を亡ぼすようなものに変貌してしまったのではないかとのことであった。

続いてロシア文学を専攻する筆者が発表し、リョサおよびラテンアメリカ文学とソ連・ロシアの関わりを紹介した。リョサとソ連作家同盟間の確執や、ラテンアメリカ文学の翻訳と検閲の問題など、振り返ってみると、ロシアのさらなるイメージダウンにつながりそうな話題ばかりになってしまったのだが、普段どっぷり漬かっているロシアを、何もかも真反対のような（それでいて妙に似ているような？）ラテンアメリカを通して見てみる試みということで、個人的には非常に面白い経験をさせていただいた。

第3部では、まずラテンアメリカ映画をご専門とする新谷氏が、視覚芸術におけるロジャー・ケイスメント表象を、豊富な映像を交えつつ紹介した。ロジャーの死後、彼の人生を題材とした映像作品製作の試みが各国であったが、いずれも最大の争点となったのは『ブラックダイアリー』をどのように扱うかという点であった。ロジャーの多面的な人物像は人々を魅了し、様々な視覚表現を生んだが、近年では例えばロジャーを亡霊として登場させるなど、想像的な演出を加えることで、現代社会への問題提起を行うような試みも見られるという。

最後の登壇者となった近藤氏は、文化人類学の分野でラテンアメリカをフィールドとされているが、今回は『ケルト人の夢』の主人公としてのロジャーと、実際のロジャー・ケイスメントのアマゾン像を比較し、両者間のズレを提示した。小説内のロジャーにとって、逃亡という現実的な抵抗手段は思考の埒外にあり、考え得るのは武装蜂起という“夢”のみであった。対して実在したロジャーは、先住民の逃亡の事例をたびたび記録しており、武装蜂起以外の手段で抵抗を続ける彼らの強さをみとめていたようである。

ごくかいつまんだ紹介となってしまったが、専門分野も多種多様な計8名の登壇者が集い、まさに「多面体としての文学」のテーマにふさわしい賑やかな場となった。またここでは紹介しきれなかったが、ゲストのお二人はそれぞれの発表に対し、様々な角度からコメントをくださった。実際にテキストを翻訳された野谷先生は、作家リョサの内面に迫るような視点をいくつも提示してくださり、「実はリョサは好きではない」とワークショップ冒頭に言い放ち、会場の笑いを誘った星野氏によるコメントも、構造の達人としてのリョサの“いやらしいまでの”巧みさを再認識させるものであった。『ケルト人の夢』では、主人公ロジャーの夢や回想が物語のカギとなっている部分が多々あったのだが、そんなロジャーにも微睡む隙を与えない、刺激のかつ密度の濃いワークショップとなったのではないだろうか。読書会・ワークショップをオーガナイズしてくださった久野先生に、この場をお借りして改めてお礼申し上げたい。

ワークショップ：文学の移動 / 移動の文学
マリオ・バルガス＝リョサ『ケルト人の夢』を読む
～多面体としての文学～

日時：2022年6月25日（土）14:00～17:00
場所：東京外国語大学管理棟中会議室、オンライン（ウェビナー）

特別ゲスト：
野谷文昭（東京大学名誉教授）
星野智幸（作家）

講師：
近藤宏（神奈川大学人間科学部准教授）

司会：
久野量一（東京外国語大学）

発話者：
上玉利茉佑（東京外国語大学大学院）
栗原佑紀子（東京大学大学院）
藤井健太朗（東京大学大学院）
松本健（東京外国語大学修士修了生）
村上梨緒（東京外国語大学言語文化学部）
奥村文音（東京外国語大学大学院）
新谷和輝（東京外国語大学大学院）

ワークショップ：文学の移動／移動の文学

マリオ・バルガス＝リョサ『ケルト人の夢』を読む ～多面体としての文学～

このワークショップは、『ケルト人の夢』読書会の成果を共有するために開かれるものです。大学院生や学部生の発表と、それに対するゲストの先生方のリプライを中心に構成されます。

特別ゲスト：

野谷文昭(東京大学名誉教授)
星野智幸(作家)

講師：

近藤宏(神奈川大学人間科学部准教授)

司会：久野量一(東京外国語大学)

発話者：

上玉利菜佑(東京外国語大学大学院)
栗原佑紀子(東京大学大学院)
藤井健太郎(東京大学大学院)
松本健(東京外国語大学修士修了生)
村上梨緒(東京外国語大学言語文化学部)
奥村文音(東京外国語大学大学院)
新谷和輝(東京外国語大学大学院)

日時：2022年6月25日(土曜日)

時間：午後2時から5時

場所：東京外国語大学管理棟中会議室

参加方法：対面は学内者優先で事前登録制

オンライン(ウェビナー)参加はQRコード(上)より登録

※対面希望の場合、QRコード(下)で参加登録をお願いします。
感染対策のため定員20名。学内者を優先する場合があります。

主催：総合文化研究所 連絡先：rkuno@tufs.ac.jp



ブラジル独立 200 周年記念事業

オスカー・ナカザト氏講演会

ブラジルにおける日系人のハイブリッド・アイデンティティ

菊池 豪人

2022年6月30日、東京外国語大学プロメテウス・ホールにて、ブラジルの作家オスカー・ナカザト (Oscar Nakasato) 氏をお招きし、講演会「ブラジルにおける日系人のハイブリッド・アイデンティティ」が行われた。

1963年、ブラジル南部のパラナ州マリンガ市に生まれたオスカー氏は日系3世で、2011年に小説『ニホンジン』(*Nihonjin*) を発表し、これにより翌2012年にブラジルでもっとも権威ある文学賞であるジャブチ賞を受賞した。

本邦ではブラジル独立200周年である2022年、駐日ブラジル大使館と水声社が共同で、ブラジル文学の邦訳シリーズ (ブラジル現代文学コレクション) の出版事業を展開した (本稿を執筆している2023年1月現在もなお進行している)。オスカー氏の『ニホンジン』はシリーズの1作品として6月に刊行され、それに合わせ本講演会が開催される運びとなった。

この作品はブラジルの日系移民をテーマにし、1910年代に故郷に錦を飾ろうとブラジルへ渡ってきたヒデオや、その子供・孫たちにわたる3世代の家族の物語を描いている。一家をめぐるドラマは、1908年に笠戸丸に乗って神戸港を発ち、帰郷を夢見ながらもいつしかブラジルという土地に根を下ろし、やがて世界最大となる日系人コミュニティを形成していった移民たちの実際の歴史に重ね合わされている。

今回の講演はまさしく、この日系人をめぐる集団的な記憶や体験と、彼らのアイデンティティに関わるものであった。20世紀初頭にブラジルにやってきた日本人とその子孫たちの軌跡は、オスカー氏によると4つのフェーズに分けられる。曰く、第1期では彼らはコーヒー農園の小作農として過酷な労働と貧苦に耐え、ほとんど奴隷のような環境にあった。続く「迫害の」第2期では、第2次世界大戦やヴァルガス政権の国策などの影響で日本語教育が禁じられていた。第3期には多くのエリートが輩出され、社会・経済的に高い評価を受けるようになった。そして現代に続く第4期は、日系人がブラジル人として認められることを望んでいる時期だという。

同時期にブラジルにやってきた他のヨーロッパ系移民と比べ、日系移民はより大きな言語・文化面での困難を抱えてはいたが、世代とフェーズを重ねるごとにブラジル社会へと着実に溶け込んでいった。小説のみならず、講演でオスカー氏が語った自身の家族の思い出や記憶からは、初期に日本人として海を渡った世代と、コミュニティで日本的文化風習を維持しつつも実際の日本経験がない2世・3世の世代との間に、時に大きな軋轢があっ

たことや、一方で彼らのアイデンティティも、時間とともによりブラジルに適応する形へと変化していったことが伺える。そして、オスカル氏を含めた現代の日系人たちを考える上では、「ニポ・ブラジレイロ」であること、すなわち、日本とブラジルという二文化の“ハイブリッド”であるという認識が、殊に重要さを帯びているようである。

講演中に触れられた、そのような「ニポ・ブラジレイロ」たちをめぐる今日の社会問題も重要だと筆者は考える。オスカル氏は現在、パラナ連邦工科大学で文学および言語学の分野で教鞭を握っているが、かつての自身の研究で、ブラジル文学における日系人の登場人物や日本・日系人の描写が極めて少ない傾向にあることに気づき、落胆したという。20世紀前半の文学作品の日系登場人物に仮託される「主人の悪口を言う召使い」や、「帝国主義による領土拡大を表象する悪人」のイメージからは、当時のブラジルに住む人々にとっていかに彼らが異質な存在であったかが垣間見える。さらにそれ以降には、戦後の日系人や日本の活躍によって教育水準の高さや経済的豊かさと強く結び付けられた彼らのステレオタイプが現れるが、これもまた、ブラジル社会が日系人に対して向けてきた視線が、必ずしもその「実像」を捉えるものではなかったとオスカル氏は強調している。

オスカル氏が引き合いに出した「映画の配役がもらえない」と不満をこぼす日系の友人の例には、彼らニッケイたちが「ブラジル人として認められたい」という切望と同時に、初期の移民から1世紀を経てもなお、いまだ社会的包摂が十全ではない現状への苦悩が表れているだろう。「若いころは（日系人としての）自分の外見が好きではな」く、かつて日系人のアイデンティティを持つことに忌避感を覚えたというオスカル氏自身の経験もまた、日系人がブラジルにおける歴史的な“よそ者”としての後ろ向きなイメージを、時に自身で内面化してしまうことさえあることを示している。

普段から和食に親しみ、週末のシュラスコを楽しむ。あるいは、千昌夫を聴き、訪れたことすらない日本という「故郷を恋しいと思う」……日本とブラジルという全く異なる二文化間に生きる人々の在り方や、彼らが直面する問題を照らし出した今回の講演は、グローバル化が進んだ現代社会において、個人と“複数性を帯びるアイデンティティ”の関係を考える上で非常に示唆深いものだったと言えよう。総勢150名程度の聴講者の中には日本人学生だけでなく、多くの日系人、ブラジル人が散見されたが、質疑応答の場面ではそれぞれから質問が寄せられ、今回の講演がいかに国籍や立場を越えて関心を惹くものであったかが伺えるだろう。

本講演会は、冒頭で述べた駐日ブラジル大使館、水声社、さらに科学研究費助成事業研究「ブラジルのマイノリティ文学における複合性:交差する人種・ジェンダー・クラス」(基盤C、21K00432 代表:武田千香)、ならびに東京外国語大学多言語多文化共生センターの共催として行われた。最後にこの場を借りて、ご協力いただいた総合文化研究所ならびに国際日本研究センターに感謝を記したい。

日時:2022年6月30日(木)12:50~14:10

場所:東京外国語大学プロメテウス・ホール

言語:ポルトガル語(日本語への通訳あり)

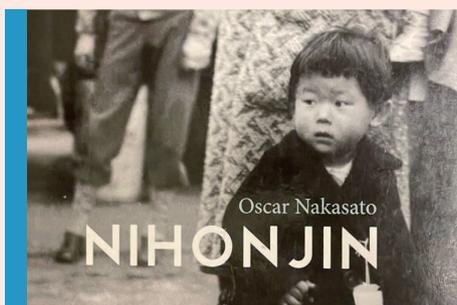
司会:武田千香(東京外国語大学)

ブラジル独立200周年記念事業 『ニホンジン』邦訳出版記念来日
「オスカル・ナカザト氏講演会」

Identidade híbrida do nikkei no Brasil

ブラジルにおける日系人のハイブリッド・アイデンティティ

『ニホンジン』
1908年6月18日、ブラジルのサン
トス港に、
781人の労働移民を乗せた一隻の船
「笠戸丸」が到着する――。
後に世界最大の日系人コミュニ
ティが
形成されることになるかの地で、
希望に胸を膨らませたヒデオ・イ
ナバタは、
いつか故郷に帰る日を夢見ながら、
農場オウロ・ヴェルジで身を粉に
して働くことになるのだが、……



一般公開
事前申込不要

オスカル・ナカザト著
『ニホンジン』
(武田千香訳)
ブラジル現代文学コレクション
ション (水声社)
2022年6月25日刊予定

「ニボ・ブラジレイロという境遇こそが私の本当のアイデンティティであること、つまり日本文化と西洋文化の影響を強く受けたハイブリッドな存在であることを発見したのです。(…)今では日本人/ブラジル人の弁証法こそがいまのオスカルを創り上げたということを知っています」(O. Nakasato)

2022年6月30日(木)

【時間】 12:50~14:10 (受付開始12:15)

【場所】 東京外国語大学プロメテウス・ホール(定員250名)
東京都府中市朝日町3-11-1 西武多摩川線多磨駅下車徒歩5分

【言語】 ポルトガル語(日本語への通訳あり)

【共催】 科学研究費助成事業 基盤研究(C)「ブラジルのマイ
ノリティ文学における複合性:交差する人種・ジェン
ダー・クラス」(21K00432)
東京外国語大学多言語多文化共生センター

駐日ブラジル大使館、水声社

【協力】 東京外国語大学国際日本研究センター
東京外国語大学総合文化研究所

※来場時に、新型コロナウイルス感染拡大防止のため、ご
連絡先をご記入いただけます。

お問い合わせ:武田千香
Palestra6030@tufs.ac.jp



オスカル・ナカザト(Oscar Nakasato) 日系3世のブラジルの作家・1963年、パラナ州マリンガ生まれ。パラナ連邦工科大学教授。2011年に『ニホンジン』(Nihonjin)を発表、ペンヴィラー賞とニッケイ文学賞を受賞し、翌年2012年にジャブチ賞を受賞。長編小説にはほかに『二人(Dois)』(2017)がある。

総合文化研究所・アメリカ文化ゼミ共催 「東京外国語大学文学・文化セミナー 1, 2」開催報告

加藤雄二

本年12月7日(水)と12月14日(水)の午後5時40分から、日本大学のMyles Chilton教授(7日)と作家、プロデューサー、大学講師のDean Conrad氏(14日)をお招きし、英語による小規模のセミナーを総合文化研究所とアメリカ文化ゼミ共催で開催しました。

Myles Chilton教授は現代における文学研究の意義について“Why Study Literature?”というタイトルでお話しになり、会場の総合文化研究所会議室に集まった学部生・大学院生と英語で活発な議論を交わされました。

Dean Conrad氏は、スクリプト・ライターおよびイギリスの大学の講師としてのご経験を踏まえ、英語のライティングについて具体的で有意義なアドバイスをくださいました。Conrad氏のお話は大変にわかりやすく、学部生・大学院生ともに有意義な時間を過ごせたと思います。Conrad氏は本学学生の資質の豊かさが大変に印象的だとおっしゃられていました。

どちらのセミナーでも、非常に活発な議論が講師の先生方と学生間で交わされ、こうした小規模のインターアクティブな活動の重要性があらためて感じられました。講師としてお話しくださったお二人の先生方にご感謝申し上げます。

これらセミナーの一環として、1月25日(水)には作家で本学卒業生の島田雅彦氏をお招きし、現代日本文学についてお話しいただくことになっています。今後もこうした活動が続け、本学学生の研究活動の活性化に貢献すべく努力したいと考えております。

セミナーの開催にあたりましては、沼野恭子教授、久野量一教授、総合文化研究所教務補佐のみなさんに大変お世話になりました。この場をお借りいたしまして御礼申し上げます。

東京外国語大学・文化セミナー 1, 2

日時：2022年12月7日(水)、12月14日(水)

場所：総合文化研究所会議室

登壇者：Myles Chilton(日本大学教授)、Dean Conrad(作家、プロデューサー、大学講師)

共催：東京外国語大学総合文化研究所、アメリカ文学・文化ゼミ



Tufs Seminar in Literature & Culture 1

東京外国語大学文学・文化セミナー 1

Dr. Myles Chilton

(Nihon University)

“Why Study Literature?”

アメリカ文学・文化ゼミ、総合文化研究所共催

日時

12月7日（水）午後5時40分から7時10分頃まで

会場

本学研究講義棟4階・総合文化研究所

本年秋学期に、大学院生・学部生を主な対象とした文学・文化研究のセミナーを開催します。

第1回（12月7日・水）は日本大学で教鞭を取られているMyles Chilton教授

第2回（12月14日・水）はイギリスで映画研究をされているDean Conrad氏

第3回（来年1月25日・水）は本学卒業生で作家の島田雅彦氏

以上の先生方にお越しいただき、英語での文化研究の方法、英語圏での映画研究について、現代日本文学の状況についてなどを題目に、基本的に少人数のセミナーを開催していただきます。特に本学の院生・学部生のみなさんの参加をお待ちしています。

参加申し込みは、加藤ゼミ (yujikato@tufs.ac.jp) までお願いいたします。

TUFS SEMINAR IN LITERATURE & CULTURE 2 東京外国語大学文学・文化セミナー 2

総合文化研究所/アメリカ文学・文化ゼミ共催

DR. DEAN CONRAD

(FILM STUDIES; WRITER, PRODUCER, TEACHER)



BORN IN ENGLAND, DR. CONRAD HAS LIVED AND WORKED ACROSS VARIOUS TERRITORIES. HE HAS TAUGHT A RANGE OF ENGLISH AND DRAMA RELATED SUBJECTS - BOTH ACADEMIC AND PRACTICAL. HE WRITES LARGELY IN THE FIELD OF CINEMA, THE SUBJECT OF HIS LATEST BOOK, AND HE CURRENTLY HAS OTHER PUBLICATION PROJECTS AT THE PLANNING STAGE. HE ALSO HAS SCREEN DRAMAS AND DOCUMENTARIES IN DEVELOPMENT WITH PRODUCERS WORLDWIDE.

日時

12月14日 (水) 午後5時40分から7時10分頃まで

会場

本学研究講義棟 4階・総合文化研究所

第2回目はイギリスでfilm studiesを研究・教育、writer, producerとしても活躍されているDean Conrad氏にお話を伺います。基本的に少人数のセミナーですが、特に本学の院生・学部生のみなさんの参加をお待ちしています。参加申し込みは、加藤ゼミ (yujikato@tufs.ac.jp) までお願いいたします。

Book Review

現代の日本語を形成してきた翻訳の現場

邵丹著

『翻訳を産む文学、文学を産む翻訳
—藤本和子、村上春樹、SF小説家と複数の訳者たち』

松柏社、2022

一定年齢の日本人の読者が外国文学の翻訳についてリアルタイムで経験してきた——あるいはもっと若い読者でも過去の翻訳をたどることで感じてきた——ある種の違和感や、時代を追って生じていった変化の感覚というものがある。一言でいえば、いかにも翻訳調といえる文体がほぼ自明のように（つまりあまり拒否的にではなく）生み出されていた一定の時代を経て、いつしか翻訳の言葉がより洗練されたものになっていったという記憶の感覚である。実際に翻訳に関わる者の視点でいえば、そのように編集者に直接的に要求されることもあるだろうが、むしろ翻訳者自身がそのことを誰に言われるでもなくはつきりと感じとっていたということになるだろうか。

こういった感覚がトランスレーション・スタディーズの理論的な言説と結びついて意識されるようになったのはかなり最近のことである。日本ではジェレミー・マンデイ『翻訳学入門』（鳥飼玖美子監訳、みすず書房）の翻訳が2009年に出版されたことがおそらく大きな転機となっているように思われる（日本語版は、Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, Routledge, 2nd edition: 2008の翻訳である）。原著の初版は2001年に出版されているが、日本語の文献としては、1980年代半ば以降実質的に展開してゆくことになるトランスレーション・スタディーズのさまざまな理論的言説を、整理されたかたちで一挙に見てとることのできるこの著作は、日本での翻訳をめぐる議論において非常に重要な位置を占めることになったはずだ。

例えば、エヴェン＝ゾハルの多元システム理論において、翻訳文学がある文化のなかで主要な位置を占めるケースについて考察する箇所は、おそらく日本人の読者にとっては、まさに日本における翻訳文化の展開について述べられたことがらであるかのようにも感じられただろう（ここで紹介する邵丹氏の著作『翻訳を産む文学、文学を産む翻訳』の69-76ページでもやはりエヴェン＝ゾハルについて紹介するとき日本の翻訳文化の状況についても言及されている）。また、1995年に初版が刊行されたLawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*の最初の章で導入される「同質化」「異質化」という概念は、それまでも翻訳研究者においてしばしば言及されるものであったとはいえ、ジェレミー・マンデイの著作によってその位置づけの見取り図が与えられることによって、さらに一般化していったことができるように思われる。この概念を導入するにあたって、ヴェヌーティ自身がシュライアーマッハーの1813年の翻訳論（このテキストはドイツ翻訳思想の流れに位置づけられながら、三ツ木道夫が『思想としての翻訳』（白水社）のなかで2008年に日本語に翻訳している）を参照しているが、日本の読者にとっては、この時代のドイツの置かれた状況は、近代化以降の日本の文化的状況と重なり合うものとしてもイメージされるかもしれない。ともあれ、かな



り顕著な翻訳的文体が当たり前のものとして許容されていたある時代の日本語は、ヴェヌーティがもともと意図していたような文化的力学の非対称性の意識とはほとんど無関係に、「異化的翻訳」という言葉によってしばしば説明されることにもなった（柳父章他編『日本の翻訳論』法政大学出版局、2010のなかのいくつかの解説でも、そのような言葉の使い方が見られる）。

前置きがずいぶん長くなってしまったが、邵丹氏の著作『翻訳を産む文学、文学を産む翻訳——藤本和子、村上春樹、SF小説家と複数の訳者たち』は、そのような日本の翻訳が置かれていたいくぶん特殊な状況が、1970年代以降にどのような転換を遂げていったかを、トランスレーション・スタディーズの理論的言説をバックグラウンドにすえつつ、「村上春樹」という通り道をたどってスリリングに描き出してゆく。1979年に発表された村上春樹の『風の歌を聴け』が群像新人文学賞を受賞することになった際に、選考委員の一人であった丸谷才一が選評のなかで、村上春樹の言葉はヴォネガットやブローティガンから影響を受けているのではないかという指摘をしている。この丸谷の選評の言葉は、この著作のコンセプトの出発点となっている。

村上春樹にとって実際にこの二人の作家が特別な意味をもつものであったことは、村上自身がさまざまところで書いており、またそのこととあわせて井上健『文豪の翻訳力』（ランダムハウスジャパン、2011）も「戦後翻訳史の転換点」として1979-82年の村上春樹の活動に焦点を当てている。しかし、邵丹のこの著作の独自の面白さはなによりも、1970年代末以降、日本の文学のことば、そしてまた翻訳の言葉を決定的に変えてゆくことになった震源地をたずねて実際に歩いて聞き回り、調べ回った成果がそこに生き生きと描き出されていることにある。第一章でトランスレーション・スタディーズのいくつかの理論的言説を概観し、第二章で1970年代の日本の文学と文学翻訳が置かれた歴史的コンテクストについてとりあげたのち、第三章と第四章でそれぞれ「ケーススタディー」として、村上春樹の二つの震源地であるブローティガンとカート・ヴォネガットが扱われるというのが本書全体の構成であり、仕掛けである。とはいえ、村上春樹に決定的な影響を与えたのは、この二人の70年代の作家の英語のテキストだけではない。むしろ、日本語に翻訳されたブローティガンとヴォネガットである。

というわけで第三章は、リチャード・ブローティガンを日本語に訳した著作としては最初のものとなる『アメリカの鱒釣り』の翻訳を1975年に発表し、その後も矢継ぎ早にブローティガンの小説の大半を翻訳した藤本和子をめぐる章となっている。たしかに村上春樹からブローティガンへとたどってきた道ではあるが、「藤本和子を分析対象として選び、思想面文体面の双方から彼女の翻訳作品群の特徴を捉えようと試み」ることが、この章で目指されていることである。それによって、1970年代末以降に日本語の文学の言葉がどのように変わっていったかという本来のテーマがともすればかすんでしまうほどに、この章のなかで読者は、藤本和子がこれまでたどってきた世界のきわめて個人的な領域にまでどっぷりと浸ることになる。ほとんど藤本和子の評伝と言ってよいほどのここでの記述は、さまざまな文献とともにシカゴで行われた藤本和子へのインタビューによって可能になったものだ。それにもとづく論考にも同じようなエネルギー感が漲る。このように藤本和子の過去の世界のうちに仔細に分け入っていくのは、タイトルそのものが表しているように、

「翻訳を産む文学、文学を産む翻訳」の生々しい現場を読者の前に提示するためだ。

同じようなアプローチが、もう一つの「ケーススタディー」であるカート・ヴォネガットの日本語翻訳についてもとられる。ただしこちらは、一人の翻訳者がなかば独占状態となるのではなく、第四章の標題にあるように「一人の作者、複数の訳者——日本語で構築されたカート・ヴォネガットの世界」である。そのため、ヴォネガット（の翻訳）をめぐる第四章では、第三章で藤本和子個人を取り上げたような私的で親密な空間を感じさせるようなものは希薄で、複数の翻訳者の仕事や、ヴォネガットの受容において中心的な役割を果たした SF 小説の翻訳の世界の叙述に焦点が当てられている。

全体を通じて、この著作には目標に向かって突き進むみずみずしいエネルギー感が満ち溢れている。そのあふれんばかりのエネルギーは、複数の対象に関わる圧倒的な量の参考文献と、それによってもたらされた知識の整理においてもはつきりと感じとることができる。1970年代の日本の文化的・社会的状況、文学と翻訳の状況について、その年代をリアルタイムで生きた日本人が感じていたことを、そのときにはまだ生まれてもいなかったであろう中国人の著者がどうしてここまでありありと描き出すことができるのかと、第二章を読んでいても驚嘆の気持ちを禁じ得なかった。そして、それを読者にどのように伝えることができるかがつねに意識されているために、読者をつかんで離さない力をもっている。

周知のように、近代日本語の形成において翻訳は決定的な役割を果たしてきたが、いったん近代の日本語が形成されたのちも、いまでもなお翻訳は日本語をあらたに作り変えつつある。1970年代末以降のあらたな日本語の段階のあと、さらに半世紀近くを経た現在の日本語の翻訳との関係が、もしかすると著者の次の標的かもしれない。

(山口裕之)



著者からの紹介

邵丹著

『翻訳を産む文学、文学を産む翻訳

藤本和子、村上春樹、SF小説家と複数の訳者たち』

松柏社、2022

村上春樹という作家の文化的ルーツの一つに70年代の翻訳文化があることを見定めた本書は、実際の翻訳書や若者文化の勃興のもとで誕生した「新たな」文化空間について論を重ね、一種の村上春樹前史という観を呈する。本書の独創性および学術的・社会的意義として、とりわけ、下記の四つが指摘できる。

1. 村上春樹のデビュー作『風の歌を聴け』を問題提起の契機として、日本における「若者文学」が誕生した際に否応なしに刻印された時代性、「70年代性」を明らかにした。「70年代性」は、「翻訳文体の脱構築」および「読者と作者の密な関係性」によって代表される。前者の時代背景として指摘できるのは、70年代において、大きな物語がフェイク、いわば虚構としてしか機能しなくなったため、リアリティの喪失という感覚の変容がもたらされた。その結果、従来の写実主義やリアリズムといった文学的手法がしだいに無力化されていき、そこで、ポストモダン時代の「言文一致」が行われた。旧き「文」が自己革新としてあたらしき「言」を獲得して行こうとする過程において、アメリカ小説の翻訳文体が大きな役割を果たした。後者について言えるのは、70年代に、作者は、読者が仰ぎ見る存在から、いわば、読者と等身大な存在になった。ゆえに、1979年に出た『風の歌を聴け』に「70年代作家」と言われるブローティガンとヴォネガットの影響が色濃く反映されたことに、一種の歴史的必然性が読み取れる。

2. 「翻訳」というパースペクティブから、70年代における現代日本文学とアメリカ文学が有機的に結合するその瞬間を捉えた。その前の状況とえば、『ライ麦畑でつかまえて』との相似から庄司薫の『赤頭巾ちゃん気をつけて』にまつわる剽窃騒動が記憶に新しい。しかし、当初、翻訳調文体と評された村上春樹の登場によって、日本語文学の中にも自意識的に日本語の枠を脱境界する文学の流れが形成されるようになった。

3. 伝統的な文学研究の枠組みを突破し、社会学から「場」や「ハビトゥス」といった有効な概念を積極的に取り入れながら、70年代における越境的な翻訳規範の形成および人的「つながり」の創出について考察した。さらに、インタビューおよび実地調査という研究手法を活用し、本書を出版した時点で、藤本和子や津野海太郎をはじめ、当時の現場証人たちに対して総計12件のインタビューを行なった。

4. 70年代における「文壇的階位秩序」の解体の原因として、文学様式の変容、および、現代読者群の台頭を提示した。村上春樹は、作家になる前に何よりもまず読者であり、アメリカ文学の翻訳家になってからは、さらに、特権的な読者となった。「読者の時代」と言われる70年代において、かつて近代文学という想像的共同体の発生装置の末端に置かれた無力な読者が、「近代読者から現代読者への転移」を経て力を持ち得るようになったことを実証した。

(邵丹)

https://www.u-tokyo.ac.jp/biblioplaza/ja/A_00207.html より転載

藤本和子、村上春樹、SF小説家と複数の訳者たち

ショウ タン
Dan SHAO 邵丹

翻訳を産む文学、
文学を産む翻訳

1970年代後半の日本語に、何が起きたのか。
これがどれほどスリリングな話題かを、
村上春樹やヴォネガットを熟読し、
藤本和子の話を聞きにシカゴまで行ってきた
若き中国人研究者が教えてくれる。
キーワードは
「翻訳」。——柴田元幸

松柏社

著者からのひとこと

丹羽京子著

『Rabindranath Tagore & Japan: Collected Essays』

Hornbill Press、2022

その関係が20世紀初頭にまで遡る「タゴールと日本」は古くて新しいテーマだが、そこには今に至るまで幾多の誤解も存在する。タゴールは1916年にノーベル賞受賞後初の外遊として日本を訪れており、その際の顛末については「当初はたいへんな歓迎を受けたがスピーチで日本批判をしたために一気にタゴール熱が冷めた」というのが長い間定説となっていた。しかし資料を丹念に読めば、事はそう単純ではないことがわかる。来日時にタゴールが熱狂的な歓迎を受けたことは確かだとしても、多くの知識人、特に当時を代表する作家や詩人が初めからタゴールに対して冷淡であったことは特筆に値する。またタゴールのスピーチを読めば、そこには日本に期待することが述べられているものの、日本人の感情を逆撫でするような「日本批判」は特に見当たらないこと、多くの日本人のタゴール批判はスピーチを咀嚼したうえでのものではないことは簡単に見てとれる。

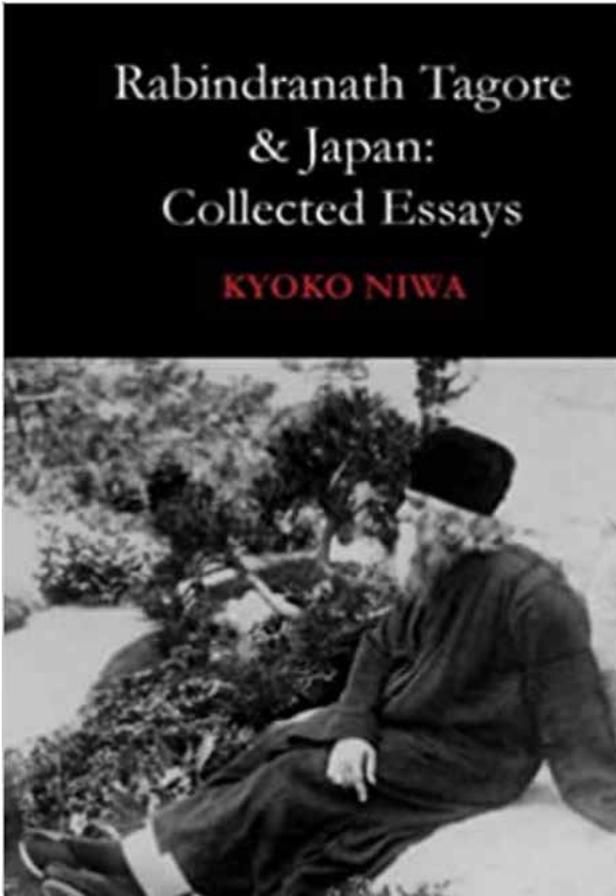
実はこのタゴール初来日時の問題の背景には、両者のねじれた関係があり、ある意味この「騒動」は当時の日本を映す鏡にもなっている。このテーマの代表的な先行研究にはStephan Hayの*Asian Ideas of East and West* (1970)があるが、彼による「西洋化した知識人はタゴールを擁護したが伝統的な立場に立つ日本人はタゴールを批判し、彼のメッセージを拒絶した」という構図にも疑問がある。

本書はこれまでにさまざまなおりにこのテーマで筆者が発表した小論やスピーチ原稿をまとめたものである。“Rabindranath and Japan”は1916年に始まるタゴールと日本の関係を、現在に至るまでできるだけ正確に辿ったもの、“Rabindranath Tagore’s Message to Japan”と“Rabindranath Tagore and Japan: His Visit with a Message and Its Outcome”は1916年のタゴールのスピーチとそれに対する日本の反応を見直したもの、“Rabindranath and Noguchi Yonejiro”はタゴールと親密な関係にあったとされる野口米次郎の複雑な立ち位置と、二人の実際の間を捉え直した一文である。また、タゴールは本来詩人であり、その詩人としての真価が理解されているかどうかがこのような関係性の鍵となるわけだが、“Translating Poetry”では日本におけるタゴール紹介と詩編の翻訳のむずかしさを論じた。さらにタゴールの側からの日本理解や文学上の影響に触れたのが“Rabindranath’s Short Poems with Reference to Japanese ‘Haiku’”である。

タゴールについて日本で多くの誤解があるように、インドにおいても日本におけるタゴール受容に関して多くの誤解が存在する。この本が少しでも誤解を解くものになればと願っている。

(丹羽京子)





著者からのひとこと

岡田裕成編

『帝国スペイン 交通する美術』

三元社、2022

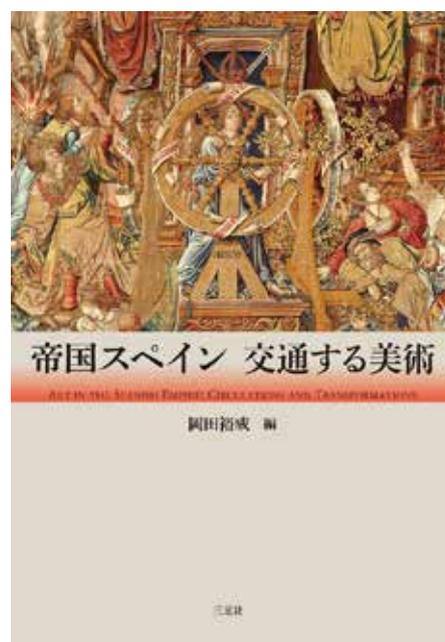
16～17世紀にスペインは、ヨーロッパのネーデルラント、ミラノ公国、ナポリ王国など、そして大西洋を越えたアメリカ大陸、さらに太平洋アジアにまたがる広大な領域の「世界帝国」を打ち立てました。かつてない規模で人、モノ、情報が行き交う空間が出現したのです。そこではどのような美術作品が作られ、移動され、受け止められたのでしょうか。この大きな問題に、大阪大学の岡田裕成先生を代表とする科研費研究プロジェクト（2017～20年度）では各自の専門領域からアプローチを重ね、また内外から専門家を招いて取り組んできました。

その成果であるこの論集は、三つのセクションに大別されます。Iでは中世との接続が扱われます。スペインとポルトガルの新大陸進出は、いわゆる「レコンキスタ」（キリスト教徒による対イスラム再征服活動）の続編とでもいえるべき側面があります。ハプスブルク・スペインはカトリックしか認めませんでした。それでも8世紀間もの間「隣人」であったイスラムの記憶がそう簡単に消え失せはしないのが美術・建築という物質文化の面白い点です。

IIではヨーロッパ内部に目が向けられ、ネーデルラントとタピスリー、イタリアと彫刻、ギリシアのクレタ島からイタリアを経てスペインへ渡った移動の画家エル・グレコと裸体表現の問題に焦点が当てられます。従来の西洋美術史で馴染みのある芸術家名が一番登場するのはこのセクションでしょう。とはいえ、タピスリーのように、これまで美術史の枠内では十分に注目されてこなかったジャンルや作品が取り上げられます。

IIIでは新大陸からマドリードの王宮にもたらされたインカ王像、アジア発祥の「屏風／ビオンボ」（この不思議な、あるいはまだるっこしい表記の理由は、長くなるので、本書をご覧ください）の新大陸における展開、マニラ、メキシコ、スペインへ海を渡った日本の蒔絵螺鈿など、これまで限られた美術館や展覧会でしか触れることの叶わなかった作品とその文脈を知ることができます。太平洋や大西洋を往還するグローバルな規模での文化交渉の一端が見えてきます。

本書により、ハプスブルク・スペインの「交通する



美術」の多様な側面を垣間見ていただけると嬉しい限りです。

(久米順子)

メディア系技術者とのコラボレーションを思いながら

山口裕之

『現代メディア哲学 複製技術論からヴァーチャルリアリティへ』

講談社選書メチエ、2022

もともとベンヤミンの『技術的複製可能性の時代の芸術作品』について本を書きたいと思っていた。ベンヤミンの研究者として彼の数多くのテキストを扱うなかで、複製技術論はメディア理論を研究領域の一つとしている私にとっては、とくに重要なテキストの一つだったからでもある。ともかく、それなりに入れ込んでいたベンヤミンの複製技術論だったので、よく知られてはいるがなかなか理解し難いところもあるこのテキストについて語りたという誘惑にとりつかれていたということだろう。

しかし、出版社と本のコンセプトについて相談した結果、ベンヤミンの思考そのものを解き明かすことに終始するのではなく、むしろそれによって現代のわれわれのメディア状況をとらえなおすような本にしてはどうかということになった。ほんとうにもっともなことである。関連した領域として私が取り組んでいたメディア理論の研究は、現代のメディア状況の思想史的な分析を志向している。それに最初に自分が出版したベンヤミンの研究書でも、現代のメディア状況を見据えたものになっていた。そういう意味で、編集者の提案は自分にとってもごく自然なものであったはずなのだが、それでも実際にそのように書こうとしたとき、かなり苦勞することになった。

『現代メディア哲学』という壮大なタイトル（これも編集者の提案による）を掲げるにはまだまだやらなければならない課題があまりにも多い。それでも、例えば最初の二つの章「メディアの哲学のために」と「技術性と魔術性」は、自分にとっては、重要なアイデアを提示する場になったのではないかと思う。一つ目は、「感性」と「知性」という異なる領域でそれぞれ扱われてきた「模倣的メディア」による表象と「記号的メディア」による表象の複合的な展開として、これまでの理解されていたようなメディアの展開の図式を整理し直すということ。もう一つは、技術性がたかまるにつれて、非合理的なものが払拭されていくというような単線的な世俗化の思考ではなく、同時に別の次元で魔術的なものがたかまるという逆説的な状況を見てと



ることである。メディア技術に実際の中でかかわる人にとっては、眉唾のように思える話かもしれない。しかし、まさにメディアや AI などの研究領域においてこそ、技術開発者と思想系の研究者の発想・アイデアの共有が必要であると強く感じている。そのためにはおそらく、もはやあらためてベンヤミンをもちだすことのない語り方をとることになるかもしれない。それでも、このような発想はベンヤミンを経由したからこそ生み出されたものだということをあらためて意識している。

(山口裕之)

訳者からのひとこと

ファム・コン・ティエン著
『新しい意識』
東京外国語大学出版会、2022

1964年に南ベトナムで出版された、主に20世紀欧米の文学と哲学の新しい潮流を紹介する批評、エッセー集の翻訳です。人生に対する絶望の淵で、ヘンリー・ミラーやヘミングウェイ、サローヤン、アポリネール、カザンザキス、ニーチェらの作品に救いを求め、時に批評対象と一体化しながら綴られる若き日の著者の文章からは、文学や哲学が、高踏な知的趣味などでなく、己の人生に直結する問題としてどれほど驚くべき強度で受容されていたかを、うかがい知ることができると思います。

(野平宗弘)



訳者からのひとこと

レオナルド・パドゥーラ著

『わが人生の小説』

水声社、2022

著者のレオナルド・パドゥーラはトロツキー暗殺を扱った『犬を愛した男』で世界的に有名になったキューバの作家です。元々エンタメ要素のある推理作家としてデビューした——推理小説作品としては『アディオス、ヘミングウェイ』が翻訳されています——のですが、この作品では21世紀に入りつつあるキューバの文化や政治のコンフリクトを意識したかなり重いテーマに挑みました。もちろん当時のキューバで身の回りに起きていることをそのまま書くわけにはいかないので、趣向を凝らすわけですが、それがかなり大掛かり。物語は1999年と19世紀のキューバを往還しながら進みます。恋愛、陰謀、裏切り、亡命、詩、フリーメイソンとキューバ独立……これほど大掛かりな仕掛けを用意しないと、たちまちキューバの現状を風刺している作品だとバレて、検閲の網に引っかかったのでしょうか。その結果、小説を読むリテラシーのない人間にはこの小説がいかに危険なシロモノなのかがわからない、つまりわかる人にしかわからない難しい小説になってしまったことは否めません。そういう意味では読者を選んでしまうので、パドゥーラ作品の中では珍しく商業的にはさほど成功していません。

しかしパドゥーラの思いをあえて訳者の言葉で伝えるとすれば、彼は抑圧的な社会にいながらにして、その内側から声をあげようとして、しかもそれを芸術作品でやろうとしたのです。このことを少しもわかろうとせずに、読みはじめてみて難しいな、わかんないな、と言って作品を放り出してしまうと、それは危険です。場合によって、そういう態度は結局抑圧する側にとって思うツボ、抑圧に加担することと同じになってしまうでしょう。一見わかりにくい芸術を理解しようとその作品の前で踏みとどまることは、とても重要なことです。

そういうこともあって、自分への挑戦としてこの作品を翻訳しました。自分は果たして芸術に向き合っているのか、いつの間にか抑圧する側に加担していないか、抑圧するとはどういうことか……この作品を読みながら、そのことばかりを考えていました。一つ言えるのは、抑圧する側は、自分たちの論理を「正しい」と考え、その「正しさ」を武器に、敵が死ぬまでその「正しさ」を押しつけてくることです。厄介なのは、敵が死んだ時にその「正しさ」は「正しいこと」だと証明されてしまうのです。つまり「間違っている」から死んだのだと言ってしまう。であるからこそ、表現は絶やしてはいけないのだと思います。表現が尽きた時、ほら、お前、間違っていたんだよ、と言われないうちにも。この作品に備わるある種の凄みは表現することへの過剰な欲望です——死んでたまるか！——。というわけで、多少わかりにくくろうが、それは読み応えなのだと思って読んで欲しい。

翻訳は難航して、このままじゃ終わらないのではないかと、「わが人生の翻訳」になってしまいそうだと思う時もありましたが、同僚のクララ先生をはじめ、周囲の助力を得なが



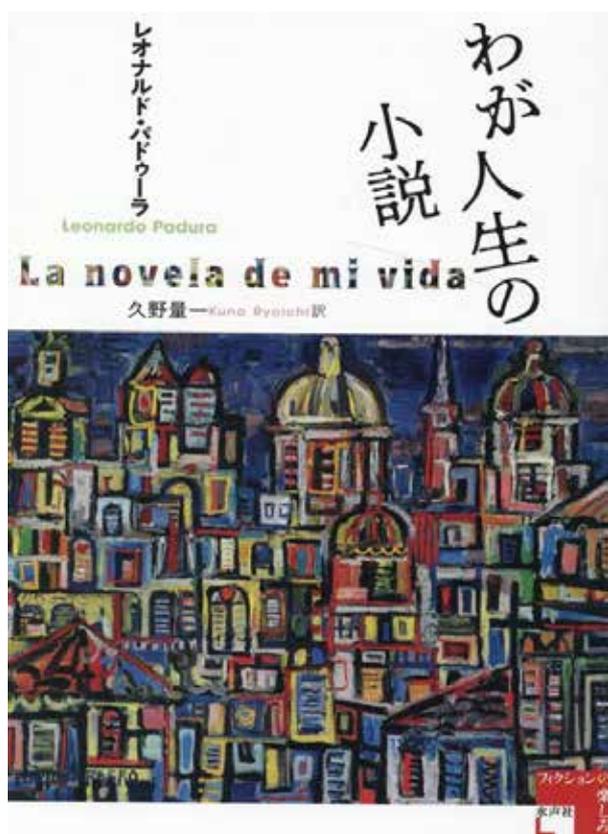
らなんとか仕上げました。そう、それからこの作品のトルコ語への翻訳者と知り合うことができ、彼にはメールでわからないところを尋ねました。彼も同じことをやっていましたが、仏訳や英訳が出ていないので、ドイツ語訳を参照しました。

女性の語り口をどう訳すかは少々悩みました。主人公の男（物語上では50歳くらい）には、長年の片想いの相手である同世代の女性がいて、2人で会話を交わすのですが、彼女のセリフをどんな日本語にしたらよいのかがわからない。要は二人称の使い方の難しさです。「あなた」がいいのか、そうではないのか……

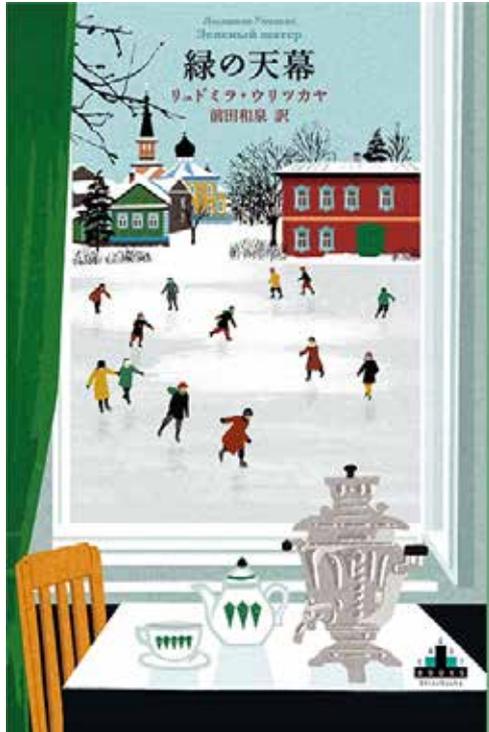
この翻訳をしたのはちょうどコロナ時代の真っ盛りでしたが、驚いたことに、高校時代のクラスメイト（女性）から連絡がありました。30年ぶりに電話で話したり、メッセージのやりとりをしました。互いの近況報告の時、つい僕はその時の彼女の口調に注意深くなりました。どんな語り口なのか、興味深かったのです。小説では18年ぶりの再会ですが、こちらは30年ぶりの音声や文字のみの再会です。翻訳でその時の会話の雰囲気そのまま生かしたわけではないのですが、なんとなくイメージのもとになったかもしれません。翻訳というのはどれほど原書と睨めっこしても、つい訳者が生きているその時が映し出されてしまう。本というのは、読者がそれを読むときの時代やその読者の個人的で親密な拘束を受けながら読まれていくのだとつくづく思いました。

そして最後。この本はカバーが素晴らしいです。僕が好きなキューバの画家レネ・ポルトカレーロの『ハバナの風景』を表紙にあしらってくれました。編集者が表紙をどうしましょうかと言った時にふと名前を出したらすぐに動いてくれて実現したのです。実はこの画家の名前も小説内で言及されますので、ぜひその辺りまででも読んでください。

(久野量一)



訳者からひとこと



Людмила Улицкая «Зелёный Шатёр»

リュドミラ・ウリツカヤ著、前田和泉訳

『緑の天幕』
新潮社、2021年

ソ連時代の反体制派を中心とした群像劇で、現代ロシアを代表する作家ウリツカヤが、自身の生きてきたソ連という時代を正面から見据えた骨太の長編小説です。言論統制の様子や、その中で抗い、あるいは流されながら生きてゆく人々の描写は、今もなお、いえ、今だからこそ、ひとときわアクトリアルに感じられます。

(前田和泉)

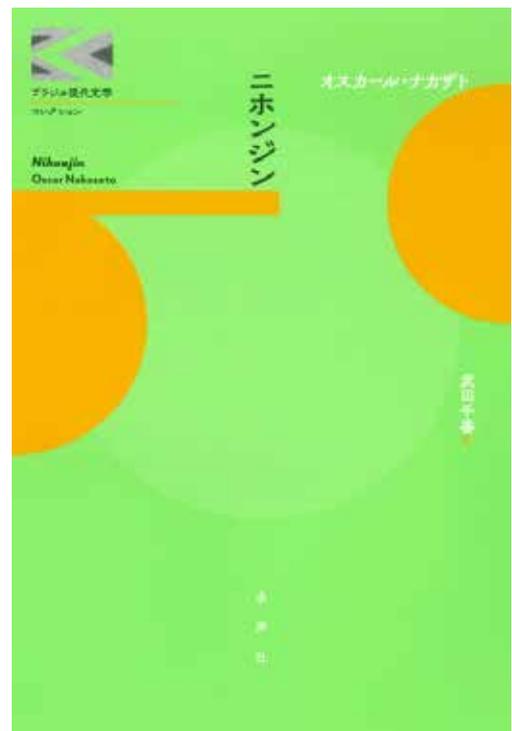
Oscar Nakasato *Nihonjin*

オスカー・ナカザト著、武田千香訳

『ニホンジン』
水声社、2022年

1908年6月18日、ブラジルのサントス港に、781人の労働移民を乗せた一隻の船「笠戸丸」が到着しました。後にブラジルには世界最大の日系コミュニティが形成されることとなります。本書は、ブラジルの日本人移民の歴史が、ある日系人家族に歩みに重ねて語られ、2012年にブラジルの代表的な文学賞であるジャブチ賞を受賞しています。2022年は、ブラジル独立200周年で、駐日ブラジル大使館による記念事業の一環として助成を受けて、刊行されました。

(武田千香)



編集後記

本号の特集テーマは「声を聞く、声を渡す」である。もともと専門であるラテンアメリカ文学の「テストimoniオ（証言文学）」について考えていたことがあったので、長年ではないにせよ、温めていたテーマではある。アレクシエーヴィチの仕事のことを多少念頭においていたのだが、ロシア軍のウクライナ侵攻があり、こういう時代の声にますます耳を傾けたいという思いから、迷うことなくこのテーマにした。合計6本の特集論文と特集エッセイを寄せてくださった執筆者の方々に感謝したい。

特集以外には、自由論文1本、研究所の活動報告5本、書評（「自著紹介」と「訳者よりひとこと」を含む）が9本掲載されている。PDF版になって以降、雑誌としての全体像が把握しづらいのが残念である。

特集以外の原稿については、大学HPの「東京外大教員の本」、あるいは総合文化研究所HPの「所員出版紹介」や「催し物」を参考に、編集スタッフと相談しながら進めている。所員の方々には、日頃の活動について、随時研究所スタッフにお寄せくださるようお願いしたい。

今号から原稿の提出にはMoodleを使用した。慣れない執筆者の方にはご面倒だったかもしれないが、おかげで原稿の受け取りにまつわるミスがなくなった。来年度以降も引き続き利用して良いと思っている。今後も責任者のお知恵によって適宜改良していただきたいが、査読制が入って以降、編集にかかる期間はますますタイトになっており、編集業務に実際に携わっている総合文化研究所編集スタッフの負担が過重にならないよう十分な配慮が必要である。

厳しい条件のなか、本号の編集を担当された若い研究者の皆さんはとても丁寧に、我慢強く業務にあたってくださいました。深く感謝します。

(久野量一)



投稿規定

1. 『総合文化研究』は、東京外国語大学総合文化研究所の研究活動の成果ならびに所員の研究成果の発表のために、同研究所の責任において編集・刊行される。なお、本誌掲載の論文等に関しては著者が著作権を有するが、著作権法で規定する複製権及び公衆送信権については、著者は国立大学法人東京外国語大学にその使用を許諾するものとし、本誌掲載論文等は同大学によって電子化・公開される。
2. 『総合文化研究』は原則として年度ごとに1号を発行する。同研究所は同誌発行のために編集委員会を置く。
3. 投稿は、同研究所の所員ならびに同研究所の研究活動に寄与した者が執筆した、未発表の論稿に限る。
4. 編集委員会は、必要に応じて外部の者に寄稿を求めることができる。
5. 内容区分は「特集論文」「自由論文」「随想・創作」「書評」「報告」とする。
「特集論文」: 特集テーマに沿った、執筆者自身による未発表の研究論文 (10,000-20,000 字程度、英文要旨、キーワード)。
「自由論文」: 特集テーマ以外の、執筆者自身による未発表の研究論文 (10,000-20,000 字程度、英文要旨、キーワード)。
「随想・創作」: 執筆者自身による紀行文、エッセイ、詩や小説等 (20,000 字以内)。
「書評」: 書評・新刊紹介等 (8,000 字程度)。
「報告」: 同研究所で開催した講演会・シンポジウム等の報告 (1,200-2,500 字程度)。
6. 上記5つのカテゴリーのうち「特集論文」および「自由論文」は査読制とする。査読者による査読を経て、最終的に編集委員会が掲載の可否について決定する。
7. 原稿は、横書きで後注とし、参考文献は本文の後に付すこと。なお、使用言語は特に制限しない。ただし、印刷の都合上、言語によっては、写真製版用完全原稿を要求することがある。
8. 写真・図表等は完全原稿とし、希望の大きさと挿入箇所を指定すること。
9. 投稿原稿は、返却しない。

Trans-Cultural Studies, Vol. 26
総合文化研究 第26号

2023年2月21日発行

責任編集 久野量一

編集スタッフ 粟生田杏奈 安島里奈
井伊裕子 奥村文音
カルロ・ストランジェス
横山綾香

発行 東京外国語大学 総合文化研究所
〒183-8534 東京都府中市朝日町3-11-1
電話 042-330-5409
Fax 042-330-5410
Web <http://www.tufs.ac.jp/common/fs/ics/>
e-mail tufs.ics@gmail.com

vol. **26** 2022

総合文化研究
Trans-Cultural Studies



Tokyo University of Foreign Studies
Institute of Transcultural Studies

