

"Unspeakable Thoughts Unspoken"を描へル

——『父と暮せば』と『ピラヴド』に見る「近代的生」

小林 朋子

一 はじめに

学問としての「比較文学」の歴史はあまり長くはない。オークスランド大学教授ハチエソン・マコーリー・ボズネットによつて『比較文学』と題する著作が公刊されたのは、一八八六年のことである。この書物に影響を受けた坪内逍遙が「比照文学」と題して明治二二（一八八九）年、東京専門学校（早稲田大学の前身）で講義したのが、日本における「比較文学」の序幕と言われている（渡邊 九一〇）。

十九世紀末によく学問として認められるようになった「比較文学」は、文学の国際交流、相互関係を浮き彫りにすることによつて、対象とする文学作品の読解を深めることを目的として、その後発展してきた⁶⁾。渡邊はフランスとアメリカの比較文学の研究方法を次のように紹介している。

比較文学の研究方法は、「比較」と「対比」の二つに大別される。実証を重んじたフランスの比較文学研究は、影響があったと思われる作家や作品を取り上げ、その関係を明らかにすることを主眼とした。他方、アメリカの比較文学は、裏づけを求めすぎずあまり文学研究の本質をないがしろにしていくとして、フランスを批判し、たとえ確たる影響の証拠を見いだせないとしても、両者を比べることによつてある共通項を発見できる対比研究に主力を置いた。（二〇）

今日、比較文学研究の現場で採用されるのは、圧倒的にアメリカの研究方法であるといえる。「対比」研究に支えられたアメリカ派比較文学は、たとえ時間的、空間的に隔たり、「確たる影響の証拠を見いだせないとしても」、両文学作品の間に人類に共通する普遍的性質があると考える。

本論ではアメリカ派比較文学の方法論にならない、日本の劇作家井上ひさしの『父と暮せば』とアメリカのノーベル賞作家ト・

モリスンの『ピラヴド』を「対比」することで、人類の文化に普遍的に存在する「語りの手法」について考えてみたい。さらに、その「語りの手法」によって、それぞれの作家が描こうとした歴史的記憶に内在する「近代的生」と呼びうるものについても検証していきたい。

二 「演劇的時空間」という舞台

井上ひさしは一九九四年自身の主宰する劇団「こまつ座」のために『父と暮せば』を書き下ろした。舞台は原爆投下後三年の時が過ぎた、広島市比治山にある美津江の家である。一九四八年の七月最後の火曜日から金曜日までの四日間を時間軸に、それぞれ一日が一場にあてられ、全一幕四場の構成になっている。登場するのは原爆で亡くなった父竹造とその娘美津江、そして舞台には登場しないが、木下という名の青年がいて、美津江が思いを寄せているという設定になっている。

この戯曲は、一九九八年に新潮社より単行本として刊行され、二〇〇一年に新潮文庫となり、その後も版を重ねている。井上は、そのあとがきで、劇作家はいかにして今書こうとしている作品に、「演劇的時空間」＝「舞台でしかつくることのできない空間や時間」(『父と暮せば』一〇七)を与えることができるのか述べ、演劇的時空間の生みの母(一〇八)である「劇場の機知」について紹介している。原子爆弾によってすべての身寄りを見失った美津江は、亡くなった人々に対して、「自分だけが生き残って申し訳がない。ましてや自分がしあわせになっただけでは、ますます申

しわけがない」(一〇九)と考えている。しかし美津江は、ある日木下青年に会うことでふっと恋に落ちる。この瞬間から美津江は「幸せになつてはいけない」と自分をいましめる娘と、「この恋を成就させることで、幸せになりたい」と願う娘とに真つ二つに分裂してしまう(一〇九―一〇)。そこで「恋の応援団長」として登場するのが原爆で死んだはずの竹造である。井上は竹造を描いたきっかけを以下のように述べている。

美津江を「いましめる娘」と「願う娘」にまづ分ける。そして対立させてドラマをつくる。しかし一人の女優さんが演じて分けるのは大変ですから、亡くなった者たちの代表として、彼女の父親に「願う娘」を演じてもらおうと思いつきました。べつに言えば、「娘のしあわせを願う父」は美津江のこのころの中の幻なのです。ついで云えば、「見えない自分が他人の形となって見える」という幻術も、劇場の機知の代表的なものの一つです。一人二役＋幻術、劇場の機知を二つ重ねたところが、フランスの観客を喜ばせたのだらうと、いまのところは勝手にそう考えています。(一一〇)

この芝居は、モスクワ、香港、フランスなど海外でも上演され高い評価を得ている。広島市比治山に住む一人の若い娘と父親の対話が言葉や文化の壁を越えて、海外の観客の心を揺さぶる背景には、劇作家が駆使する知恵である「劇場の機知」がある。井上は「劇場の機知」とは、「劇場そのものをもとから備えている機知」、劇作家が「台詞を作り出す土台になる機知」(一〇八)

であるとも述べている。「一人二役＋幻術」という「劇場の機知」は、二つ重ねられることで、堅牢な演劇的時空間となつて、登場する人物の台詞を底から支えているのだ。

トニ・モリスンが、十九世紀アメリカの奴隷制下で自身の娘を殺めた一人の母親の内面を『ピラウド』（一九八七年）で描き出すために使っているのも、この二つの作劇法であつたと考えられる。「スイート・ホーム農園」で、奴隷として働いていた主人公セサは、奴隷主であるガーナー氏の死後、その農園を任された彼の甥スクールティーチャーから逃れるために、子供とともに、オハイオ州シンシナティへ逃亡する。身重のセサは逃亡中、白人の少女の助けを借りて、次女デンバーを出産し、その子と共に、姑の暮らす家に辿り着く。先に到着していた子供たち、姑やコミュニティの人々との約一か月の幸せな日々の後、追手に捕まりそうになつたセサは、子供たちが再び奴隷制下での生活に連れ戻されるよりはと、四人の子供を殺そうとして、二歳の長女ピラウドの命を奪う。この事件の十七年後、若い女性の姿となりピラウドが現われ、セサを精神的に追い詰めていく。この作品は、セサの再生の物語をメインプロットに、大西洋奴隷貿易に始まるアフリカ系アメリカ人の奴隷制度の歴史を壮大な視野で描いている。

ランダムハウス社の主任編集者だつたモリスンは、一九七四年に刊行された、アフリカの起源から奴隷制度の時代を経て現代までのアフリカ系アメリカ人の生活の記録を辿つた『ブラック・ブック』の編纂に携わつた。そのとき彼女が手にした資料の中に、一八五六年の『アメリカン・バプテスト』紙に掲載された、子供を殺した罪で留置所に置かれたマーガレット・ガーナーと牧師と

のインタビュー記事があつた。この記事に着想を得て十三年後『ピラウド』は書かれるわけだが、この事件について、当時の新聞記事、奴隷制廃止論者の資料、伝記的物語に基づき、ポール・ギルロイはその概要を以下のようにまとめている。

マーガレット・ガーナーは（中略）一八五六年一月、ロバートという名前としても知られる彼女の夫サイモン・ガーナー・ジュニア、その両親のサイモンとメアリー、四人の子供、そして九人のほかの奴隷たちと一緒に馬ぞりで脱走した。オハイオへ向かう途中、家族は他の奴隷たちとは離ればなれになり、親戚イライジャ・カイトの家で助けを求めた後、発見されてしまった。家の中で奴隷捕獲人に罾にはめられ、包囲されたマーガレットは、彼女の三歳になる娘を肉切包丁で殺し、ほかの子供たちも殺そうとした。（中略）プランテーションの持ち主だつたアルチボルド・K・ゲインズのもとへ奴隷として子供たちを送り返すくらいなら殺した方がましだと考えたのだつた。⑤（Gilroy Black 六五）

事件の後、マーガレットが「おそらく彼女の最愛の」(Collin 五六〇)娘の殺人罪で法廷で裁かれることを嘆願したにもかかわらず、結局、マーガレットの主人は彼女をニューオーリンズの奴隷市場に送つた（Gilroy Black 六五）。この事件は、生き残つた家族の帰属と処置をめぐつて、オハイオ州法と連邦政府の法（逃亡奴隷法）のいずれを適用するか、法廷で大きな論争となつた。ギルロイによると、この事件に関する当時の記事は少なからず残つ

ているが、それらの資料は矛盾も多く、一八六一年の南北戦争勃発を前にした奴隷制度廃止か否かをめぐった利害抗争のために明らかでない曲も見られると言う。モリスンはそれらの資料にあつた一編の新聞記事に着想を得て、歴史的資料が描き得なかつた十九世紀奴隷制下を生きた一人の女性の内面を、この作品に描こうと試みている。

マーガレットは再び南部の農園に売られ、その後どのような死を迎えたか、はつきりしたことは分かつていないが、子殺し事件以来、生き別れになつていた夫はやがて彼女の死を知り、ルーシー・ストーンへの手紙に「彼女はやつと逃亡を果たしました」と書いたという(Letter 六三)。「ピラヴド」においてセサは事件後、刑期を終え、姑の家で生き残つたもう一人の娘デンバーと暮らしている。そこへ同じ農園で働いていたポールDが十八年ぶりに訪ねてきて、亡霊を家から追い出すが、亡霊は受肉化し、ピラヴドと名のり、セサとデンバーの前に現れる。モリスンはピラヴドをこの作品に投入したきっかけを以下のように述べている。

私は誰がセサを適切に裁くことができるのか自問し始めました。だつて私にはできないでしょうし、彼女を知る誰もが真の意味で、それをすることはできないでしょう。彼女を裁くことができる唯一の人間は彼女が殺した娘しかいないだろうと私は考えました。そしてそこからピラヴドがテクストに登場したというわけです。(Taylor-Guthrie 二四八)

セサは、ピラヴドと名のり女性が自分の殺めた娘だと分かると、

自宅に閉じこもり、社会との交わりを絶ち、ピラヴドとデンバーと共に「自由な」日々を送る。外界から隔絶した家中で「そこにいる女たちは自由に自由になった。なりたいたいものになり、見えるものなら何でも見て、心にあることを何でも言つた」(二三五)のだ。三人が閉じこもつた家中は井上の言うところの「演劇的空間」となり、セサ、ピラヴド、デンバーの内面の核心部分にある声は、それぞれの肉体ある存在に向けて吐露され、その声が作家によつて描きとめられる。

ピラヴド

あなたは私の姉さん

あなたは私の娘

あなたは私の顔、あなたは私

私はもう一度あなたを見つけた、あなたは私のところに戻ってきた

あなたは私のピラヴド

あなたは私のもの

あなたは私のもの

あなたは私のもの

(二五五―五六)

三人が語る言葉は、実に二十ページを超える紙数をさいて描かれていくが、それぞれが独白するその語りの声を読み進むうち、読者は彼女らの発する声が交錯し、響き合う劇場の空間に巻き込まれていく。現実の時間と空間を超越した「演劇的時間」という舞台上彼女たちは言葉にし得なかつた思いを吐露する。だが、

「演劇の時空間」では意味を持って伝えられる彼女らの独白は、家の周囲からそれらの声を漏れ聞く人には、「聞き取ればしても、理解できない」「言葉であり、「話すこともできず、話されたこともない思い」(unspeakable thoughts unspeaken)」「(三五)として捉えられている。

モリスンは、小説『ピラヴド』を「小説の形式的なしばりの大部分の埒外にあるもの」(Gilroy Small 一八一)であると説明している。ここから窺えるのは、モリスンをはじめとする、歴史や歴史記述、奴隸制や記憶といった問題に正面から取り組もうとする昨今のアフリカ系アメリカ人作家たちが、形式としての小説に居心地の悪さを感じており、歴史的記憶を再生しまた保存する「資源としての小説」(Gilroy Black 一一八)の有効性に不安を感じていることだ。モリスンは近代小説に関して以下のように述べている。

小説はそれを書いた階級や集団のためにいつも機能してきたというのが、私が小説に抱いている感覚です。形式としての小説の歴史は、それを読む新しい階級である中産階級が現われたときにはじまり、まさに彼らが必要とする芸術の形式となりました。(中略)長きにわたって、黒人たちを癒し続けた芸術形式は音楽でした³⁾。この音楽はもはや私たちだけのものではないし、私たちにその占有権があるわけではありません。他の人々もそれを歌い演奏するし、あらゆる場所における同時代的な音楽となっています。とすれば、別の形式がここに生まれるべきであり、以前それが必要とされなかった

のと同じ流儀で、いまや黒人によって小説は必要とされているように私には思えるのです。(Evans 三四〇)

近代小説は、一八世紀にイギリス演劇が急速に衰退するのと時を同じくして、勃興してきた。原英一が指摘するように、イギリスで小説が誕生し、中産階級が必要とする芸術形式として発展していく以前に、社会が抱える文化的問題の主たる表現媒体として機能していたのは演劇だった(原 四)。

ラファエル・ペレトレスは、『ピラヴド』には、ジャンル、スタイル、語りの視点における横断が見られると指摘しているが(Perez-Torres 一二九)、モリスンは『ピラヴド』を描く上で近代小説の枠組みを使いながらも、その形式的な束縛から自由になる術を模索している。モリスンが小説内に「演劇の時空間」を創出したことは、演劇という近代小説成立に先立つ表現形式でしか、写し取れない何かを作者が描こうとしたからにはかならない。モリスンは演劇の手法を援用する他にも、歌詞の引用や音楽的リズムを喚起する文体などによって、近代小説の枠組みから逸脱しよう、またその枠組みを押し広げようとしていると言えるが、それは彼女が「話すこともできず、話されたこともない思い」をなんとかしてこの作品に描きとめようとした葛藤の軌跡として理解できる。

一九世紀に奴隷が自らの体験を語ったスレイブ・ナラティブが白人の手を借りて数多く出版されるが、その多くは白人の読者を意識して書かれたり、記録されたりしたものだ。モリスンは、『ピラヴド』執筆にあたって、多くのスレイブ・ナラティブを読

んだと言っているが、「そういう記録文書を読み、奴隷制が身近なものになってくる」と、それを「わが身に感じられるものにした」と思ったと彼女は語っている。「歴史上の話を自分の話に翻訳したくなった」(Gouevitch 三七四)というのだ。そしてこの作品の執筆方針について以下のように述べる。

どういうふうであったかを見せよう、読者は気が散ってしまおうと思ったの。体験してほしい、どんな感じか味わってほしいという私の思いは達成されないんだとね。どんな感じかという情報は歴史の行間に見つけるものなのよ。ページからは、なんていうか、こぼれている、もしくは、ちらっと見えるだけだったり、わずかに言及されるだけ。制度や慣習が個人のものになったところに、歴史上のあれこれが名前のある人間のものになったところであらわれる。(Gouevitch 三七五)⁵⁾

名前のある人間の体験した歴史上のあれこれをいかに描き得るのか。モリスンは、現実世界ではもう二度と会うことの叶わない死者を、一人の肉体ある人物として作品内にあえて登場させるという演劇的手法「幻術」を使って、主人公セサが抱えるトラウマの記憶を描き出そうとしている。『ピラヴド』執筆当時、グロリア・ネイラーがモリスンに、「この作品で、ピラヴドはどの女性登場人物に対してもその人物の対の片方として現れていますね」と尋ねたのに対して、モリスンは「彼女(ピラヴド)はいわば、鏡なのです」(Taylor-Guthrie 二〇九)と答えている。つまり、ピ

ラヴドは、セサの思いを映し出す「鏡」という装置としてこの作品に投入されている。それは、井上の言葉を借りれば、「見えないう自分が他人の形となって見える」幻術を実現するための装置である。

『父と暮せば』では、美津江は、終始、受肉化した父親の幽霊に言葉を投げかけることで自身の内に秘めた思いを打ち明ける機会を得ることになる。「願う娘」である父竹造は、美津江の内面を映し出す「鏡」という装置として機能しているのだ。

『ピラヴド』と『父と暮せば』には「幻術」と、後で詳しく述べるが「一人二役」という構成上の相似がある。そして内容的に見ると大まかに述べて三つの類似点がある。まず、未来を志向するきっかけとして主人公が恋心を抱くこと、そしてその恋心をきっかけに、主人公の前に受肉化した死者が現れること、最後に近代化の歪みをもたらした負の歴史―近代奴隷制と太平洋戦争を背景にして、悲惨と苦しみの中にある個人の生活が描かれていることだ。

主人公の前に受肉化して現れる死者は、主人公の「最愛の人」であると同時に、その負の歴史の中で一言も発することなく亡くなった無数の死者たちの代表でもある。

三 「近代的生」を描きとめること

モリスンは「黒人であることの痛み」と題された対談で、近代奴隷制度の時代について、以下のように述べている。

私はあの時代について書くことが猛烈に嫌でした。それから私はそれについて本当に何も知らなかったということを悟ったのです。そして奴隷制度がどんなに長く続いたかということに困惑しました。突然、その時間——三百年間——が私を圧倒し始めました。(中略)これ(奴隷貿易)は私が読んだすべての本のうちで最小限に読まねばならないことでした。なぜなら、それは登場人物が記憶したくない、私が記憶したくない、黒人が記憶したくない、白人が記憶したがらない何かであるからです。つまりそれは国民的記憶喪失です。

(Taylor-Guthrie 二五六—五七)

「国民的記憶喪失」とモリスンが呼ぶ、奴隷制度にまつわるテクスト／コンテクストの忌避の現状を打開するため、『ピラヴド』は書かれた。この作品の献辞には「六千万有余」という数字が掲げられている。これは三百年に渡る奴隷制度のために亡くなった人々の総数と言われている。そのうち約半数は、「中間航路」と呼ばれるアフリカ・アメリカ間の劣悪な船内状況のため落命した。モリスンは「中間航路」の犠牲者について「誰も彼らの名前を知らないし、彼らについて考えない。そして民間伝承の中で語られることもない」(Taylor-Guthrie 二四七)と述べているが、『ピラヴド』はそのような問題意識を持つ作家が、彼らのことを語ろうとした試みに他ならない。

作品の題名ともなっている「ピラヴド」という言葉には、モリスンがこの作品を捧げた奴隷制度の犠牲となった「六千万有余」の人々が表象されている。ピラヴドはこの作品でセサの内面を映

し出す鏡として機能しながら、「殺された娘」と「奴隷制度の無数の犠牲者」二役を演じながら、子殺し事件の背後にある奴隷制度の歴史に読者の目を向けようとしている。

『父と暮せば』では、「願う娘」役の竹造の背後に原爆で亡くなった「無数の死者たち」が存在している。一九四五年十二月までの広島原爆による死者は、約十四万人と言われている。井上は放送作家時代に原水爆禁止世界大会へ取材に行き、「自分が体験していない原爆問題は、書けないとずうっと思っていました」(『座談会』二五)と述べている。「これほど悲惨な悲劇を体験しない人間が軽々に書いてはいけない」(二五)と信じていたと井上は言う。しかし井上は、原爆投下から五十年後『父と暮せば』を書き上げる。

手に入るだけの報告、記録、被爆者の手記を徹底的に読んで、想像をこえた被害のすさまじさを、「これは体験しなくても書かなければならない」と考えるようになった。爆心地にいて一瞬のうちに亡くなった大勢の人たち、その人たちが普通の人間として、普通に幸せになる資格があったことを、誰かが言わなければいけないと思っただけです。(二六)

このような執筆動機のもと書かれた『父と暮せば』は、特別対談で井上が述べているように、「爆心地のごくありふれた小さな話」(『特別対談』三三)として描かれている。広島原爆が投下された時、爆心地周辺の地表面の温度は三千から四千度にも達したため、爆心地から一・二キロメートルでは、その日のうちにほ

ぼ五十八パーセントが死亡し、それより爆心地に近い地域では八十から百パーセントの人々が死亡したと推定されている（大牟田四〇―二）。小森陽一は、井上ひさしとの対談で「字を残す」ことの重要性についてふれ、「それこそ、言葉を発することなく亡くなつていつた爆心地の人たちの死があり、そして一日しか生き延びれなかった人、二日しか生きられなかった人、でも、わずかも生き延びた人たちが語り継いでいって、原爆の被害の全貌ということが後に記憶として残」と述べている（「特別対談」三八）。井上はそれに賛同し、下記のように言う。

広島・長崎で言いますと、実は今も爆弾は爆発しつづけてるわけです。一年間に広島ですと三千人の人が毎年、死者として名簿に載る。長崎では二千人ぐらいですけど、この人たちが、あと二十年後ぐらいでいなくなってしまうわけです。うっかりしていると、「あれはなかったことだ」っていうことにもなりかねない。（中略）いろんなところで、かなり高い記憶の防波堤を築いて、誰もが忘れないようにしなさいといけないという焦りはあるんです。（三八―九）

井上はイギリスの反核運動のリーダーで歴史学者のエドワード・トムソンの「抗議せよ、そして、生き延びよ」というスローガンにひとつ言葉を足し、「記憶せよ、抗議せよ、そして生き延びよ」（二三）と述べている。モリスンが「国民的記憶喪失」に抗するために作品を描いたように、井上は、広島で起きた出来事を忘却の彼岸に追いやらぬよう「記憶の防波堤」を築くために、

『父と暮せば』を書いた。高橋はこの作品が「娘のこころの内部の対立、葛藤からはじまりながらも、けつして娘一人の内面のドラマで終わ」っていないことを指摘している。竹造は、「美津江のこころの中の幻」であるとともに、「亡くなった者たちの代表」としてあらわされていて、「背後の無数の死者たちとつながっている」（高橋 一四八）というのだ。つまり「願う娘」として美津江の心の内を映す竹造は、無数の死者の代表として生者に思いを伝える役割も担っている。嶋田は『父と暮せば』は単に原爆による父と娘の死別が描かれただけの作品ではないと指摘し、「（歴史）そのものを覚え直し、語り継ぐことが死者から生者に切実に求められている作品」（嶋田 一七二）でもあると述べている。そして個の記憶と歴史の関係について以下のように言う。

美津江が図書館に勤務している点はこのほか重要である。竹造はさらに美津江に向かって「人間のかなしいかったこと、たのしいかったこと、それを伝えるんが omai の仕事じゃろうが。」と言っている。竹造が父娘のことばかりではなく、さらに大きく「人間」といった水準にまで範囲を拡大し美津江に「伝える」ことを懇願している点に注目したい。ここでは記憶の集蔵庫ともいえる図書館に重要な意味があるのはもちろんのこと、そこで働く美津江には個の記憶ばかりではなく、常に（歴史）を覚え直し、語り継ぐ使命があることが要請されている。（嶋田 一七一）

美津江に要請された使命は、個の記憶とともに、歴史を覚え直

し、語り継ぐことである。それは井上がこの戯曲の「前口上」で「世界五十四億の人間の一人として、あの地獄を知っていないながら、『知らないふり』することは、なににもまして罪深いことだと考えるから書くのである。おそらく私の一生は、ヒロシマとナガサキを書きおえたときに終わるだろう」と述べていることを想起させる。井上は『父と暮せば』以後、ヒロシマをテーマに『紙屋町さくらホテル』（初演一九九七年十月）と『少年口伝隊一九四五』（初演二〇〇八年二月）を書いているが、これらはどちらも「手に入るだけの報告、記録、被爆者の手記」などの個人の経験が記録された歴史的資料を読み込むことで生み出した言葉で、ヒロシマを語る戯曲となっている。また実現することはなかったが、井上は『父と暮せば』の続編を構想していたことが分っている。それは、美津江の息子の健吉とすでに亡くなった美津江、そして健吉の前に突然現れた韓国人女性との数日間のやり取りで構成された対話劇として考えられていたようだ（『座』三）。ここには、日本の近代化において膨張した帝国主義、その結果としての太平洋戦争が日本のみならず、アジア全域にわたって数知れぬ犠牲者を生み出したことを視野に入れながら、ヒロシマの歴史を再び捉え直さなければならないという井上の歴史観が見られる。井上のヒロシマを描いた作品群は個人の記憶を足場にして、歴史を覚え直し、記憶／歴史を語り継ぐ使命を負っている。

一方、モリスンは、ボニー・アンジェロウとの対談のなかで、以下のように述べている。

私はそれ（『ピラウド』）を個人的な経験にしようと試みまし

た。この本は大文字の S (Slavery) で語られるような、奴隷「制度」に関しての本ではありません。それは奴隷と呼ばれたこれらの名前の分らない人々についての本です。

(Taylor-Guthrie 二五七)

モリスンは、あくまで奴隷と呼ばれた人々の個人的な経験の集積を提示することで、奴隷制度の歴史を描こうとしている。二人の作家は、一人の女性（美津江とセサ）に立脚点を置いて、その主人公の内面を通して歴史を記述しようとしている。『父と暮せば』と『ピラウド』は、その根本的なスタイルが、個人的な具体性に出発して、それを社会、国家、世界そして歴史にまで繋ぐとするものだ。

さらにこの二つの作品は、近代資本主義の歪みをもたらした、人種主義の顕在化を考えると、地続きの物語となって我々に近代とは何かを再考することを促すものでもある。モリスンは「近代的生」に関して次のように述べている。

近代的生は奴隷制とともに始まるのです。（中略）黒人女性は一九世紀あるいはそれ以前からポスト近代の問題に取り組みなければならなかったのです。こうしたことに、つまりある種の崩壊や、ある種の安定性の喪失とその再構築の必要性に、ずっと昔に黒人は取りかかっていたいなければならなかったのです。この本『ピラウド』のなかで登場人物のひとりが出てくるように、「気が狂わないように」意図的に陥つていくような狂気があるのです。こういった生き残りの戦略こそ

が真の近代的人間をつくりだしたのです。こうした戦略は、人間を食い物にする西洋のありように対する反応なのです。

この略奪的なありようはイデオロギーとも経済とも呼ぶことができるし、これこそまさに病理なのです。奴隷制は世界を半分に引き裂きました。——あらゆるやり方でもって。奴隷制はヨーロッパを引き裂きました。奴隷制はヨーロッパ人たちを何か別のものにし、奴隷の主人にし、また狂気に陥れました。こうなるまでに何百年もかかりはしなかったし、さほどの損失もなかったというのです。彼らが非人間化しなければならなかったのは、たんに奴隷たちばかりでなく、彼ら自身でもあったのです。彼らはその制度を本物らしくするため、あらゆるものをつくりなおさなければならなかったのです。それは第二次世界大戦における全てを可能にしました。それは第一次世界大戦を必然的なものにしました。人種主義とはこういった全てを包括する単語なのです。(Gilroy, *Small* 一七八)

『ピラヴド』は、モリスンの言葉を借りるならば、「本当の意味で近代的な人々である」奴隷の経験に立ち戻り、その「近代的生」を描きとめた作品でもある。資本主義的・人種の奴隷制を近代の始まりと捉え、そこに人種主義の病理を見るならば、近代奴隷制と太平洋戦争を題材にした『ピラヴド』と『父と暮せば』は、ポスト近代を生きる私たちが、未だ社会に内在する人種主義の問題に抗するために何をなすべきかの指針となり、また社会・政治的な動きを活気づけるための資源となる作品であるとも言えるので

はないか。井土とモリスンは、それぞれの作品において、幻術と一人二役という語り的手法を使い、一人の人間の内面を丁寧に記述することで、歴史のリアリティの一面を描き出そうとしている。

四 おわりに

一九九三年モリスンはノーベル文学賞を受賞した。その受賞スピーチでモリスンは、「激烈な人種間の争い」で亡くなった六十万人の犠牲者を悼んだ合衆国大統領の言葉に言及し、以下のように述べている。

彼のシンプルな言葉は、言葉がもつ生命を保持する特質の中で快活になっています。なぜならそれらの言葉は、激烈な人種間の争いにおける六十万人の死者のリアリティを封じ込めることを拒絶したからです。記念碑化を拒み、言葉の「加えたり減じたりする乏しい力」を認識しながら、「最後の言葉」や正確に「要約すること」を軽蔑し、彼の言葉は、悼まれた生命がとうてい把握しきれないことを恭順にも認めています。(中略) 言語は決して一度限りで生を全うすることはできないし、そうあるべきではないという認識。言語は決して奴隷制度、大量虐殺、戦争を「突き止める」ことはできません。そうしたことができると思うほど傲慢であってはなりません。その力、その至福は言いようのないほど大きいものへ到達することにあります。(Lecture 二〇一一)

奴隷制度で亡くなった人々の生と死を「奴隷制度」という言葉に閉じ込めてはいけない。モリスンはこのスピーチで言語を鳥に喩え、その鳥＝言語の「生命力」は「話し手、読み手、書き手の現実が生じたことを、想像された、可能性のある人生を、描き出す能力にある」(二〇)と述べている⁶⁾。モリスンは言語の「生命力」を信じる一人の作家として、歴史的資料が書き残さなかった「想像された、可能性のある人生」を描き出そうとしているのだ。また、井上ひさしは長崎で被爆した林京子が、爆心地へ歩いていき、そこで見たことを作品に描きとめようとしていることに触れ、以下のように述べる。

林さんは爆心地へ知らずに歩いていってしまふ。これは歴史から選ばれた人とは思えない。そしてそのとき見た状況を、死体がどうだったかを描くたびに、実はこの死者たちは命がけで浮かび上がってくる。ある意味では、言葉によつて生き返る。全く暗黒の中を林さんの文章が進むにつれて、ぼつんぼつんと「私は死んでいますけれども、一体こういう死に方をしていいのか」と、その死体が起き上がってくる。言葉の力とはそういうものです。(『座談会』 六四)

爆心地にいた人々の人生を描き出す力を、言葉は持っている。井上は述べる。彼は言葉の「生命力」を信じながら、爆心地の死者の「可能性のある人生」を想像し、彼らが語りたかったであろうことを描き取ろうとする。

竹造 聞いたとれや。あんときおまいは泣き泣きこよにうたつたではないか。「むごいのう、ひどいのう、なひてこがあして別れにやいけんのかいのう」……。覚えとろうな。

美津江 (かすかに頷く) ……。

竹造 応えてわしがいうた。「こよな別れが末代まで二度とあつちやいけん、あんまりむごすぎるけえのう」

美津江 (頷く) ……。

竹造 わしの一えつと等おしまいのことばがおまいに聞こえとつたんじやろうか。「わしの方まで生きてちよんだいよー」

美津江 (強く頷く) ……。

竹造 そいじゃけえ、おまいはわしによつて生かされとる。

(『父と暮らせば』 一〇三—一〇四)

井上は『父と暮らせば』を描く上で意図して親子という単純な形にしたと語っている(「特別対談」 三二)。親/死者から子/生者へという単純な類型に支えられた言葉は、シンブルであるがゆえに観客へ届く言葉となる。父と娘の対話を目の当たりにする観客は、一九四五年八月六日の広島の実実を「ヒロシマ」という言葉に閉じ込めることをやめ、竹造と美津江の物語を足場に爆心地の人々の人生を想像し、歴史のリアリティを垣間見る機会を得ることになる。

井上とモリスンが語りの手法を駆使して描いた一人の女性の内面の「物語」を考える上で鷺田の言葉は示唆的だ。彼は「経験は物語られることによつて初めて経験へと転成を遂げる」(野家

八三)という野家啓一の言葉を解説して以下のように述べている。

心の内を赤裸々に吐露する「告白」も、社会の姿を粉飾なしに描写する「写真」も、叙述の形式こそ違え「真実をありのままに描く」ことを素朴に信じている。が、文学も科学も歴史もそれぞれに物語られるもの。「素顔」もまた仮面の一つでない保証はない。過去の経験を厚く濃やかに象り、語り伝える術が昨今、ひどく瘦せ細っていないかと哲学者は問う。

(鷺田 一)

鷺田のこの言葉は、言語の持つ不安定さや深層構造をめぐる最近の論争とともに、歴史家が自らの研究の認識論的な土台について懸念を持ち始めたポストモダン主義的な状況を踏まえて述べられたものだ。ここでシェリー・ワリアーがライオネル・ゴスマンの言葉を借りて言っていることを思い出してもいいかもしれない。彼女は歴史を生み出すプロセスと向かい合うなら、「歴史の物語には『歴史家がふだん認めてもよいと思っているよりもはるかに多くの、フィクションの物語と共通するものがある』(ワリアー 一七)と述べている。文学も歴史もそれぞれに物語られるものであるがゆえに、歴史が真実をありのままに描いたものである保証はどこにもない。そのような認識をもとに、『父と暮せば』と『ピラヴド』を読み解くなら、これらの作品は第一級の歴史的資料としても読まれねばならない。井上とモリスンは「過去の経験を厚く濃やかに象」り、人類が経験した言語を絶した悲劇を前に、ひとりの人間の容易には言葉にならない内面を歴史的／文学

的に記述することに成功している。二人の作家がその語りの手法で生み出した一人の女性の内面の記録は、私たち読者が「記憶し」、その足場から「抗議し」、「生き延びる」指針となる文学的記録である。

付記

本論は、拙論「比較文学の可能性——日米作家の語りの手法に学ぶ」に加筆、修正を行い、第五九回原爆文学研究会(二〇一九年七月二八日、於広島大学)にて“Unspeaking Thoughts Unspeakable”を描くこと——『父と暮せば』と『ピラヴド』に見る「近代的生」と題して発表した原稿に基づいている。発表の折に頂いたコメントを取り入れ、さらに修正を施した。研究会で貴重なご意見を賜った方々に感謝申し上げます。

注

- 1 諸外国同様、この学問が脚光を浴びるようになったのは戦後であると渡邊は述べている。その先鞭をつけたのは、中島健蔵、島田謹二、吉田精一、松田穰、佐藤文樹、小林正、奥野信太郎、大田三郎らであり、彼らの発案によつて日本比較文学会が設立されたのは、一九四八年のことであった(渡邊 一六)。
- 2 この作品は初演以来、幾度も再演され、二〇一五年には通算五百公演を突破し、今後の上演も期待される人気演目となっている。
- 3 引用の日本語訳は拙訳によるが、先行訳があるものは適宜それを参照し、必要に応じて変更している。
- 4 ギルロイは、音楽とはそのたびごとに現前することで再現前を拒

否し、かつまた概念では捉えきれない表現形態であり、奴隷が近代の政治社会から排除されてきたことに対する補償として与えられた贈物であると述べる。(Gilroy *Black* 七六)

- 5 このインタビュアーはアメリカを代表する文芸誌の一つ *The Paris Review* *Interviews* の看板ページ「フイクシヨンの術」に掲載されたものである。「フイクシヨンの術」からモリスンを含めた二三編を選んだアンソロジーが青山南編訳で出版されている。引用文献参照。
- 6 またモリスンはこの講演で、「言語」は本来一つの意味に帰着するものではなく、他者との活発な対話の中で常に変容し、「飛翔する鳥」のちらかなものだと語りつづる。

引用文献

- Coffin, Levi. *Reminiscences of Levi Coffin, the Reputed President of the Underground Railroad*. Cincinnati: Western Tract Society, 1876. rpt. 「キントル版」.from:https://www.amazon.co.jp/gp/product/B004X238EQ/ref=kinw_myk_ro_title.
- Evans, Mari, ed., *Black Women Writers: Arguments and Interviews*. London: Pluto Press, 1985.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard UP, 1993. ホール・ギルロイ『ブラック・アトランティック——近代性と二重意識——』上野俊哉・毛利嘉孝・鈴木慎一郎訳 月曜社 二〇〇六年。
- . *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*. Serpent's Tail, 1993.
- Gourevitch, Philip, editor. *The Paris Review Interviews, vol. II*. Canongate

Books Ltd, 2007.

Lerner, Gerda, editor. *Black Women in White America: A Documentary History*. New York: Vintage Books, 1972.

Morrison, Toni. *Beloved*. 1987. New York: Vintage Books, 2004.

———. *Lecture and Speech of Acceptance, upon the Award of the Nobel Prize for Literature*. New York: Knopf, 1993.

Perez-Torres, Rafael. "Knitting and Knotting the Narrative Thread : *Beloved* as Postmodern Novel." *Toni Morrison*. ed. Linden Peach. New Casebooks.

Basingstoke: Macmillan, 1998: 128-39.

Taylor-Guthrie, Danielle, ed., *Conversations with Toni Morrison*. Jackson, MS: UP of Mississippi, 1994.

青山南編訳『パリ・レビュー・インタビュアー 作家はどうやって小説を書くのか、じっくり聞いてみよう』岩波書店 二〇一五年。

井上ひさし『父と暮せば』新潮文庫 二〇〇一年。

井上ひさし『前口上』『the 座』第三二号、つまつ座、一九九五年十月、三頁。

井上ひさし、小森陽一『座談会昭和文学史 五』集英社、二〇〇四年。
井上ひさし、小森陽一『特別対談『父と暮せば』と原爆、イラク戦争、憲法九条を語る』『シネフロント』第三二七号、シネ・フロント社、

二〇〇四年七月、二八—三九頁。

大牟田稔他編著『図録広島平和記念資料館：ヒロシマを世界に』広島平和記念資料館、一九九九年。

小林朋子「比較文学の可能性——日米作家の語りの手法に学ぶ」松本昇監修・西垣内磨留美他編著『エスニシティと物語り——複眼的文学論』金星堂、二〇一九年、一二五—一二七頁。

シエリー・ワリア『サイドと歴史の記述』永井大輔訳、岩波書店、二〇〇四年。

嶋田直哉「記憶の遠近法——井上ひさし『父と暮せば』を観ること——」

『日本近代文学』第九四集、二〇一六年、一六七—一八〇頁。

高橋敏夫『井上ひさし希望としての笑い』角川SSC新書、二〇一〇年。

野家啓一『物語の哲学』岩波現代文庫、二〇〇五年。

原英一『〈徒弟〉たちのイギリス文学——小説はいかに誕生したか』岩波書店、二〇一二年

鷺田清一「折々のことば七八五」『朝日新聞』朝刊、二〇一七年六月一日、一頁。

渡邊洋『比較文学研究入門』世界思想社、一九九七年。