# 爱知学佗大学

# 語研紀要

第44巻 第1号 (通巻45号)

論	文			
	言語聴覚士育成に必須の歯茎音、口蓋音表記と視			
		築	正 喜	(3)
,	The Reimagination of Magic in the Film of Hayao Miy			- ( )
	Jane A.	LIGH	TBURN	(33)
	Stimulating Active Communication in an EFL Classroom with Video Stories			
	······R.	Jeffrey	BLAIR	(63)
	ピーター・マシーセンの作品 <i>The Snow Leopard</i> (『雪 <i>Nine-Headed Dragon River</i> (『九頭龍川』) の比較研	雪豹』) ff究	٤	
	田	中	泰賢	(81)
	カズオ・イシグロ 記憶について 	水	義 和	(105)
	ヘルマン・ブロッホの文学について ――真理概念の分析を中心に―― 福			(131)
	シンシア・カドハタのThe Floating Worldにおける 「転位(移動と越境)」			
	森	岡	稔	(157)
	<b>究ノート</b> 『愛人』における「絶対の映像」と			
	「流れるエクリチュール」についての一考察 水	町	いおり	(193)
1400	訳			
	中世仏語版ローマ七賢人物語A本試訳 ――第14話「監禁された女 (inclusa)・			
	第15話「予言 (vaticinium)」·大団円——····· 長	谷川	洋	(207)

## 2019年1月 愛知学院大学語学研究所

# 目 次

論 文		
言語聴覚士育成に必須の歯茎音、口蓋音表記と視覚化(1) 都 築 正	喜	( 3 )
The Reimagination of Magic in the Film of Hayao MiyazakiJane A. LIGHTBUR	'N	( 33 )
Stimulating Active Communication in an EFL Classroom with Video Stories	TD.	( (2)
・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・R. Jeffrey BLA ピーター・マシーセンの作品 <i>The Snow Leopard</i> (『雪豹』) と	IR	(63)
Nine-Headed Dragon River (『九頭龍川』) の比較研究田中泰	賢	(81)
カズオ・イシグロ 記憶について清 水 義	和	(105)
ヘルマン・ブロッホの文学について 真理概念の分析を中心に 福 山	悟	(131)
シンシア・カドハタの The Floating World における 「転位 (移動と越境)」 森 岡	稔	(157)
研究ノート		
『愛人』における「絶対の映像」と 「流れるエクリチュール」についての一考察 水 町 いお	り	(193)
翻訳		
中世仏語版ローマ七賢人物語 A 本試訳 ——第14話「監禁された女 (inclusa)・ 第15話「予言 (vaticinium)」・大団円—— ···· 長 谷 川	洋	(207)

### 言語聴覚士育成に必須の歯茎音、 口蓋音表記と視覚化(1)

都築正喜

#### **Summary**

Phonetics, which is the scientific study of human speech sounds, plays an important role in educating students to become Speech therapists (ST). Articulatory phonetics can be described as the area of speech science that deals with the gymnastics of the organs of speech, both in theory and practice. This study is therefore essential for the training of Speech therapists who want to acquire detailed recognition and understanding of articulatory mechanisms. Considering articulatory points in the oral cavity, we have to clarify the allocation of alveolar, alveolo-palatal, post alveolar, and palatal points of articulation. In order to pronounce speech sounds correctly, knowledge of the manner of articulation is also important. Both point and manner of articulation are indispensable in studying and teaching articulatory phonetics. Speech therapists also should be aware of the articulatory feeling and auditory impression of sounds based on the IPA (International Phonetic Alphabet, 1967). Recent studies in phonetics have been increasingly concerned with observing the physical attributes of speech sounds. The actual realization of the sounds pronounced at the different points of the oral cavity in various contexts is examined and clarified by considering experimental data. For example, the sound spectrograph (SSG) has traditionally provided visual evidence illuminating the following three main factors: 1) vertical formant frequency, 2) horizontal time, and 3) intensity of sound through relative blackness or light and shade. In order to examine the kinetic or dynamic conditions of the tongue-palate contacts, an electro-palatograph (EPG) has

been devised and its methodology of analyzing sounds has been established. Potential speech therapists should therefore be well trained in analyzing not only sound spectrographic data but also electro-palatographic achievements. They should also be sufficiently educated in the field of phonetics in order to serve as efficient speech therapists at speech clinics.

#### 序

言語聴覚士(Speech Therapist)育成のための基本科目としての音声研 究は、教育的にも医療面でも、更には社会的にも重要性を増している。 言語聴覚士育成に必須とされる音声学には3つの主要な分野がある。そ れらは、調音音声学 (Articulatory Phonetics)・聴覚音声学 (Auditory Phonetics)・音響音声学 (Acoustic Phonetics) である。この主要 3 分野 を網羅したものが、1976年に日本音声学会 (Phonetic Society of Japan, PSJ) より刊行された『音声学大辞典』(全936頁、三修社)である。総 監修は当時の日本音声学会長、大西雅雄博士である。この辞典の英語版 が1981年に、A Grand Dictionary of Phonetics (GDP) として、Perl Island Filmsetters, Ltd. より刊行されている。『音声学大辞典』(1976)、GDP(1981) には、医療音声学 (Medical Phonetics) の範疇である音声疾患や言語訓 練に関わる項目も記述されていて、刊行後42年を経た今日でもその学 問的価値は高いものがある。更に、日本英語音声学会 (English Phonetic Society of Japan, EPSJ) は、2005年に創立10周年を記念して『英語音声 学活用辞典』、そして2006年に『英語音声学辞典』を刊行した。2015年 には、EPSJ 創立20周年を記念して復刻版を刊行している。編集主幹は、 市崎一章松山大学人文学部、同大学院教授(現在)である。いずれも、 調音音声学に基礎をおいて、英語教育音声学や音響音声学の領域も網羅 したものである。先に挙げた『音声学大辞典』(1976)や『英語音声学 辞典』(2006・2015)からも理解されるように、伝統的に見て調音音声

学研究は最も歴史と伝統があり発達してきた分野である。聴覚音声学は音声が聴き手の聴覚器官によって聞き取られる過程を研究する音声学の一分野である。現在では、脳科学の発達に伴い聴覚音声学が著しく進歩している。音響音声学では、本稿で取り扱うようにコンピュータの普及に伴い音声の視覚化が容易となり、より一層客観的な考察が可能となっている。

米国ベル研究所が1947年に刊行した Visible Speech (R. K. Potter, G. A. Kopp & H. C. Green) は、音響音声学の基礎となっているのみならず、こ の学術書によって、過去の実験音声学 (Experimental Phonetics) から前 進して音声学の科学性と信頼性がより一層確立されることとなった。 Visible Speech では、人間の聴覚では弁別できないようなセグメント、音 連続、音声変化、音の移行、イントネーション(Intonation)などのプ ロソディ (Prosody) も含めて詳細に記述されている。同書は、刊行か ら70年余りを経ているが、音響音声学の入門書として価値を保ってい る。既に筆者前稿(1989)で言及したが、Visible Speech は大枠 3 章から 構成されている。第1章では、サウンドスペクトログラフ(Soundspectrograph, SSG) の音響学的な説明と実験データの解読が述べられて いる。第2章では、音響実験図の考察が音声理論によってなされている。 第3章には、Phonetic Laboratory における言語訓練の様子や言語矯正の 実際が写真で掲載されている。Visible Speech は、言語聴覚士を目指す学 生にとっては有益な音声データを提供してくれる貴重な文献である。(都 築:1989、2018)

以前は調音音声学・聴覚音声学・音響音声学の3分野で、それぞれ独立した研究がなされてきたと言える。しかし、一方において現在では調音・聴覚・音響の各分野が重複し、相互に関連して横断的に研究されている。言語聴覚士のための音声研究の中には音響学的分析に拠るものが増えてきているが、基本的な理論は調音音声学及び聴覚音声学にあると

考えている。音響音声学が一般化するまでは、前項で挙げた『音声学大辞典』(1976)にあるように、Artificial Palate、Laryngoscope、X-ray photography などの Apparatus を用いた機械音声学(Instrumental Phonetics)があり、更には、例えば Kymograph に拠る実験音声学と呼ばれていた分野が重要視された。Oscillograph が採用された時期もあったが、これはサウンドスペクトログラフへと移行したと言える。 Kymograph とその理論を言語聴覚士の音声教育に応用した音声ダイアグラム(Sound diagram, SD)については後節で考察する。

音声の視覚化を考えた時、言語聴覚士育成に有益な音響音声学の基本 的機器としては、筆者が実際に応用している機器に限れば、エレクトロ パラトグラフ (Electro-palatograph, EPG) やフローネイザリティグラフ (Flow-nasalitygraph, FNG) の原理があるが、前項で取り上げたサウンド スペクトログラフが簡便さからも最も普及し、音響音声学に欠かせない ものとなっている。筆者が1980年代後半から1990年代に用いたサウン ドスペクトログラフ (Hardware 方式) は、リオン社製の SG-07及び SG-09 (Analogue-type) である。1980年代後半に筆者が利用した SG-07型は、 愛知学院大学文学部心理学科に設置されていたものを借りて実験を継続 した。SG-09型は、リオン社から借用して実験を続けたものである。近年、 サウンドスペクトログラフをベースにしたコンピュータによる簡易的音 声分析ソフトが複数開発され研究室用に実用化されている。音響音声学 を技術音声学 (Technological Phonetics) とする立場もある。かつて実験 音声学に代表されるものは前節で言及した Kymograph であった。それ は、1930年代に主流となった。筆者はその基本理論である、声帯振動 (Larynx vibration)、口腔振動 (Oral cavity vibration)、鼻腔振動 (Nasal cavity vibration) を、音声ダイアグラムに転換して、言語聴覚士を目指 す学生を対象とした授業(音声学総論・各論)で活用している。なお、 音響工学 (Industrial Phonetics・Acoustic Industry) と呼ばれる分野があり、

現代社会では音声の音響学的研究や音響工学的研究は広い範囲で重要となっている。(都築: 2005、2014)

なお、別な立場から、音声研究の基本としては、主観的方法(Subjective method)と客観的方法(Objective method)に拠るものがある。調音的研究や聴覚的研究は主観的方法に基づいて行われ、音響学的研究は客観的方法に基づいて行われる。客観的方法は、特に具体的実験データや例証を要求するが、この時、例えば舌の口蓋への接触状況などは、エレクトロパラトグラフが最も優れた証拠となる。但し、調音時に舌が歯茎や口蓋へ接触する際の舌圧力の研究はかなり遅れている。舌圧力が十分に確保されない場合、調音器管閉鎖が不完全となり、更には口腔内呼気圧縮が不十分となり、その結果障害音が生じやすい。例えば、顕著な例として、破裂音が摩擦音化(Frictionization)する場合がある。あるいは、破擦音化(Affrication)の場合もある。以上の他、共時的音声研究(Synchronic Phonetic Study)の立場がある。言語聴覚士のための音声研究は前者に該当する。

#### 1. 調音点と音価

#### 1.1. 調音点の区分と音価・音声環境

言語聴覚士には、①障害音を聴き分け分析する能力、②そうした音を 瞬時に聞き分け、音声表記して保存できること、③模範音を調音し発音 仕分ける能力、などが特に求められる。言語聴覚士育成の過程で音声学 上、子音の調音に関わる論点を扱おうとすると、伝統的に調音点(Place of articulation)と調音方法(Manner of articulation)から考察することに なる。同時に、子音は声帯振動の有無によって、有声子音(Voiced consonant) と無声子音 (Voiceless consonant) に分けられる。声帯振動の有無は容易に感知しやすく、サウンドスペクトログラフなどでも明瞭に識別される。従って、音分類という大枠から見た時、口腔内に於ける可聴摩擦 (Audible friction) の有無から、母音や子音などに大別し、更に子音を声帯振動の有無から有声子音と無声子音に下位区分することは理解しやすい。そのため、伝統的に見て音声研究の発達段階でも、例えば、Daniel Jones (1922) では、音分類の基準として、有声音と無声音、母音類と子音類、更に有声子音と無声子音を記述している。

言語音の調音では、呼気は口腔内で、両唇、舌尖と歯、歯と唇、舌尖と歯茎、舌と口蓋(硬口蓋・軟口蓋)、口蓋垂、などにおいて、摩擦・破裂・破擦・弾き・鼻音などの音声処理がなされる。鼻音は口蓋垂の位置によって鼻腔共鳴を生じて発音される。この音声加工や処理について研究するのは、調音音声学の範疇であり、言語聴覚士を目指す学生にとっては、理解しやすい領域となっている。前項で触れたように、調音音声学は、伝統的に研究の歴史が最も長く、最も進んでいる分野と言われてきた。通常の調音は、排出呼気によっている。

IPA(International Phonetic Alphabet)は世界各国の音声研究や音声教育の現場で共通して採用されている音声記号である。IPA 採録音そのものを再現したものの中で、筆者が所有し言語聴覚士育成に活用しているのは、IPA をベースにして、ロンドン大学(UCL)の A. C. Gimson 教授(1980年当時)が編集し直接吹き込んだものである。因みに、A. C. Gimson 教授は UCL に於いて、D. Jones 教授の後継者であり調音音声学の権威であった、と認識している。なお、単に IPA と言った場合、国際音声学協会(International Phonetic Association)の略称でもある。

以下に、言語聴覚士に必須とされる主な音で、日本語にある音価と調音点を中心に、障害音として認められる近似音を含めて調音音声学の観点に基づいて記述する。発音記号は、IPA に準拠している。

#### ①口蓋垂 (Uvular)

(1) 口蓋垂の直接的機能は、口蓋垂音を調音するものである。

無声口蓋垂破裂音 [a]

有声口蓋垂破裂音 [G]

有声口蓋垂トリル顫動音 [R]

無声口蓋垂摩擦音 [٧]

有声口蓋垂摩擦音 [к]

#### 口蓋垂鼻音 [N]

日本語で、口蓋垂を使うのはこの [N] セグメントのみである。口蓋垂鼻音 [N] は、5 種類ある日本語の「ん」の異音 (Allophone) の一種として頻繁に生じる。鼻腔と口腔の両腔へ呼気が出されるのが特徴である。一拍・一音節 (One mora & One syllable) を原則とする。 [N] が生じる音声環境は以下のように限定される。

母音間、[s]、[z]、[ç]、[z]、[ʃ] (Advanced)、[ʒ] (Advanced)、[j]、[w]、[ç]、などの口腔内閉鎖を伴わない子音類・半母音類の直前に生じる。及び、語尾音として調音される時。

(2) 口蓋垂の間接的機能は呼気を鼻腔と口腔に分離するものである。 口腔音と鼻音の調音に間接的に関与し呼気の流れを分離する。

#### ②軟口蓋 (Velar)

軟口蓋は軟口蓋音を調音するが、日本語子音では破裂音類として [k]-列、[g]-列があり、鼻濁音類として[ŋ]-列の3種がある。

 [k]-列:
 [ka] - [ki] - [kw] - [ke] - [ko] (無声・軟口蓋・破裂音)

 [g]-列:
 [ga] - [gi] - [gw] - [ge] - [go] (有声・軟口蓋・破裂音)

 [ŋ]-列:
 [ŋa] - [ŋi] - [ŋw] - [ŋe] - [ŋo] (鼻濁音・軟口蓋鼻音)

無声軟口蓋摩擦音 [x]、有声軟口蓋摩擦音 [y] 及び、有声 軟口蓋接近音 (Approximant) [w] は日本語にはない。

IPAでは、[x]及び[y]を認める。[x]や[y]は、[k]や[g]系列の障害音として現れる傾向にあるため、言語聴覚士は注意が必要である。即ち、調音点は同じでも調音方法に於いて、破裂と摩擦の差異になって生じているものである。

#### ③硬口蓋(Palatal·Hard palate)

無声硬口蓋破裂音 [c]・有声硬口蓋破裂音 [J](日本語にはない。) 硬口蓋鼻音 [n] ([nja]、[njw]、[njo] の子音部)

無声硬口蓋摩擦音 [ç]

有声硬口蓋摩擦音 [j]

有声硬口蓋接近音(Approximant)[j]([ja]、[jw]、[jo] の子音部) 有声硬口蓋側音(部)・接近音(Approximant)[ʎ](日本語にはない。)

#### ④反転音(Retroflex)

ほとんどの反転音は日本語にはないが、正常音が反転化を生じた現象として聞かれるため、異常音の聴取と保存には注意が必要である。例えば、[t]>[t]、[d]>[d]、[n]>[n]、[r]>[t]、[s]>[s]、[z]>[z]、[r]>[t]、[r]>[l] などである。

無声反転破裂音 [t]

有声反転破裂音 [d]

反転鼻音 [η]

反転弾音(tap あるいは flap)[t](日本語「ら」行子音の異音に生じる。)

無声反転摩擦音 [s]

有声反転摩擦音 [z]

有声反転接近音(Approximant)[J]

英語 read のrの音価であるが、通常は [.ji:d] の代わりに [ri:d] と簡略表記する。

有声反転側音(Retroflex lateral)[1]

日本語のラ行子音の一部に生じる。調音方法からの定義は 側面接近音である。なお、反転音をそり舌音とする立場も ある。

#### ⑤後部歯茎 (Post alveolar)

無声後部歯茎音[ʃ]

有声後部歯茎音[3]

 $[\mathfrak{g}]$  や  $[\mathfrak{g}]$  は、日本語の「シ」 $[\mathfrak{g}]$  や「ジ」 $[\mathfrak{g}]$  の子音部よりも、後部歯茎と舌との摩擦面が広く、調音点は後寄りで、摩擦の勢いが強い。後部歯茎音の調音としては、英語などの $[\mathfrak{t}]$ 、 $[\mathfrak{d}\mathfrak{r}]$  の時、 $[\mathfrak{r}]$  の位置に引かれた、後寄りの $[\mathfrak{t}]$  や  $[\mathfrak{d}]$  (後退した  $[\mathfrak{t}]$ 、 $[\mathfrak{d}]$  がある。後部歯茎音を奥歯茎音とする立場もある。

#### ⑥歯茎口蓋 (Alveolo-palatal)

歯茎口蓋音を調音するが、日本語に例がある。歯茎口蓋音を歯茎硬口蓋音とする立場もある。障害音としては、[c]と[z]に於いて調音点の後退化(Retraction)が生じやすい。

無声歯茎口蓋摩擦音 [c]、「シ」の子音部 有声歯茎口蓋摩擦音 [z]、「ジ」の子音部 無声歯茎口蓋破擦音 [tc]、「チ」の子音部 有声歯茎口蓋破擦音 [dz]、「ヂ」の子音部

#### ⑦歯茎 (Alveolar)

歯茎は、緩やかな「S」状曲線が特徴的で、「エス字口蓋」とも呼

べる。歯茎で調音される音は最も多い。歯茎音としては、破裂音、摩擦音、破擦音、鼻音、弾音、側音、などが多様にある。無声側面摩擦音 [ਖ] 及び有声側面摩擦音 [ਖ] は日本語にはない。障害音としては、[s] と [z] に於いて調音点の前進化 (Advancement) が生じやすい。例えば、[s] や [z] が前進すれば、それぞれ歯裏音の [θ]、[δ] となる。これとは逆に、[s] や [z] が後退すれば、それぞれ歯茎口蓋音の [¢]、[δ] と転化する。(都築: 2012、2018)

無声歯茎破裂音 [t]

有声歯茎破裂音 [d]

歯茎鼻音 [n]

有声歯茎トリル顫動音 [r]

有声歯茎弾音(Tap·Flap)[r]

(記号[r]は日本語の「ラ」行子音を代表するものと定義する。)

無声歯茎摩擦音 [s]

有声歯茎摩擦音 [z]

無声歯茎破擦音 [ts] (ツの子音部)

有声歯茎破擦音 [dz] (ヅの子音部)

有声側音[1]

無声側部摩擦音[4]

有声側部摩擦音[13]

暗い音色の有声側音(通称 dark 1) [+]

#### ⑧嫩裏 (Dental)

無声歯裏音 [0]

有声歯裏音 [ð]

 $[\theta]$  や  $[\delta]$  の調音点は歯裏であり、歯間ではない。歯間音はない。

[s] や [z] の Sound disorder 表記として、 $[\theta]$  や  $[\delta]$  が用いられる。

#### ⑨唇嫩 (Labiodental)

無声唇歯摩擦音 [f]

有声唇歯壓擦音 [v]

唇歯鼻音 [m]

有声唇歯接近音(Approximant) [v]

#### ⑩唇・両唇 (Bilabial)

無声両唇破裂音 [p]

有声両唇破裂音 [b]

両唇鼻音 [m]

両唇トリル (Trill) [B]

無声両唇摩擦音 [₫]

有声両唇摩擦音 [β]

([b] の Sound disorder 表記として [ $\beta$ ] が用いられる。[b]>[ $\beta$ ] の例は障害音の最も代表的なものである。)

有声両唇接近音(Approximant)[w]

(両唇の円めがないため、[w]表記を採用する。)

#### 1.2. 音価決定と調音上の問題点

Sound disorder として記録される [ $\beta$ ] は、[b] を目標として発音の構えはできているが、両唇閉鎖が不完全で、更に呼気圧縮の過程で呼気圧が不足し、破裂が摩擦にとって代わられたものである。調音点は同じである。この有声両唇破裂音 [b] では、両唇閉鎖 $\Rightarrow$ 呼気圧縮 $\Rightarrow$ 声帯振動開始 $\Rightarrow$ 破裂、などの一連の過程の中で、一つのセクションが欠けた場合、[b] は [ $\beta$ ] の調音様式へと転化しやすい傾向にある。

日本語では、以下に挙げるような、舌の先を曲げて、舌尖の裏側を歯

茎、歯茎口蓋や奥歯茎に押し当てて発音するような反転音(Retroflexed consonants)は生じないが、ラ行子音の一部に、音声環境によっては反転弾音 [r] を認める。

反転破裂音(Retroflexed plosive)[d], [t] 反転鼻音(Retroflexed nasal)[ŋ] 反転摩擦音(Retroflexed fricative)[s], [z]

日本語ラ行子音の Variants の音価は音声環境に拠って以下のように整理される。ここで言う音声環境とは、前後に隣接する異なった母音価のことである。音価決定は、調音感覚(Articulatory feeling)、聴覚印象(Auditory impression)およびエレクトロパラトグラフの実験分析図に拠る。但し、語頭ラ行子音の Variants としては、Flap 類では Alveolar flap [r] と Retroflexed flap [t] を認める。更に、Lateral 類としては、[l] を確認する。同一母音間に生じるラ行子音の Flap variants としては、Alveolar flap [r] と Retroflexed flap [t] がある(都築:2014)。但し、異なった母音間に生じるラ行子音の Variants と [n]+ラ行子音の音声環境と音価については、エレクトロパラトグラフとサウンドスペクトログラフに拠り、次稿にて記述を試みたいと考えている。音声訓練において、言語聴覚士は反転弾音 [t] の調音特徴である一連の調音動作即ち、舌尖を反転させて、舌尖の裏側で歯茎口蓋や奥歯茎を弾く調音感覚を実践できることが必要である。以下に、音価と音声環境を整理する。

Variants in word-initial flap an alveolar flap ri [ri] a retroflexed flap ru [ru] Variants in word-initial lateral a retroflexed lateral re [le] ra [le]

*ro* [[o]

Variants in intervocalic flap

an alveolar flap *ir* [iɾi]

a retroflexed flap *ere* [eʊe]

ara [aʊa]

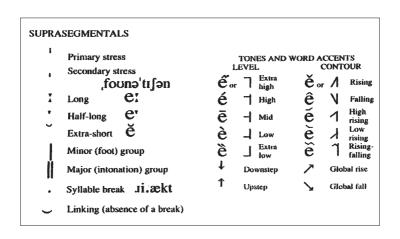
oro [oʊo]

uru [uɪru]

#### 2. IPA の超分節的要素の個別表記

IPA (1996) に記されている子音セグメント表記は細部に亘り非常に 徹底していて、ほぼ世界の言語音を記録できるほどにその記号体系が整 備されていると考えられる。日本語音声でもあるいはその周辺に生じる 障害音なども不自由なく表記できる。例えば、前項で言及した、有声両 唇破裂音 [b] の代わりに生じやすい有声両唇摩擦音 [ß] や、無声軟口蓋 破裂音 [k] に代用されやすい無声軟口蓋摩擦音 [x] などの表記である。 本稿で強調している、歯茎摩擦音 [s]、[z] ⇒歯茎口蓋摩擦音 [c]、[z] ⇒ 後部歯茎摩擦音 [f]、[ʒ] ⇒硬口蓋摩擦音 [c]、[i] 方向への調音点の後方移 行(Backward transition)は、IPAによって完璧に捕捉できる。なお、前 項で取り上げた、日本語に頻出する鼻音異音の[N](逆行的同化性成節 鼻音) はスモールキャピタル (Small capital) Nを用いて表記している。 言語聴覚士にとって、IPA は音体系の理解や障害音の聴取と記録に必 須である。IPA 表を詳しく見ると、子音セグメントに関しては、調音様 式と聴覚識別によって分類されていることが分かる。更に、①声帯振動 の有無 (無声音を左側に、有声音を右側に配列)、②調音点 (位置)、③ 調音方法(様式)、の3方向より分類しているため、IPA表では視覚的

にも混乱は生じない。従って、言語聴覚士を目指す学生は、第一段階として、IPAを聞き分けられて保存でき、記号に沿って発音し分けられることが要求される。しかし、超分節的要素の個別表記に関しては、完全なまでには体系化されているとは言えない。以下に、IPA表より、SUPRASEGMENTALS表記(TONES AND WORD ACCENTS)を引用する。



これに対し、G. F. Arnold 准教授(ロンドン大学、1982年当時)は筆者に以下の13種の音調パターンを示した。音符式符号と文字補助符号に加って列記するが、文字補助符号については、固有名詞で一音節語のJohn を例にして音調表記する。

こうしたイントネーションの中核をなす音調核については、短絡的に言語聴覚士国家試験出題傾向に沿って、あるいは優先して議論を進めがちだが、筆者は言語聴覚士の育成の過程で、以下のようにイントネーションの表示方法を考えている。基本として、音調表記は、J. D. O'Connor & G. F. Arnold, *Intonation of Colloquial English*, 1980, sixth impression (*ICE* と略す)に基礎を置き表記方法も準拠したものである。筆者の音調研究に於いて表記する音調符号の全ては、都築と株式会社「あるむ」(名古

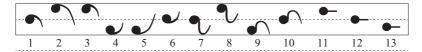


Fig. 1 13種の基準音調核 (G. F. Arnold, 1982)

下降+上昇音調核類 John John V

上昇+下降音調核類 John John A

平板音調核類 John John John John

屋市)の編集部が共同で作成したものである。そのため、都築の著作すべてに於いては、「Tsuzuki/ARM 2000, 2006」と明記している。以下に、その主要なものを挙げる。

強勢を有しない音節表記(8種)ニニニニニニニニ

前頭部で強勢を有しない上昇表記 (1種) 二

核音調表記 (9種)

上昇核類⇒低上昇 ▼ 高上昇 ▼

高・中位半下降 🗖

上昇・下降核類⇒中位上昇・高位下降至

平板核類⇒中位平板 ┺

(Tsuzuki/ARM 2000, 2006)

なお、音声表記に際して、コンマに相当する位置には、| を用い、ピリオドに相当する位置には || を用いる。この方法は、O'Connor & G. F.

Arnold 方式に準拠している。筆者は、チューン(Tune)におけるピッチの変化を効率よく表記し、学習者の理解を助けるために、発音指導の経験から、ICE(1980)に準拠して二種類の音調符号を用いることを提案している。前項で記した Tone note(音符式符号)と文字に直接付ける Diacritical mark(文字補助符号)である。これらは、言語聴覚士の記憶を確実なものとし、更に音調イメージに基づく記録と保存をするための「記憶補助用符号」(Mnemonic note, Mnemonic mark)でもあり、また有効的に活用できる。

以上、改めて論じたように、イントネーション表記は言語聴覚士育成 の過程で詳細な説明を要する範疇である。なお、イントネーションなど のプロソディには、文字情報だけでは読み取ることのできない状況、話 し手の感情や態度、強調と対照、あるいは文法上の役割が付随する。プ ロソディは声の表情や態度の表現とも言われる。情報構造から見ると、 イントネーションに加えてプロミネンス(Prominence)が重複する。更に、 プロソディは各言語に固有のもので、おそらく言語が違えば核音調以外 のプロソディも異なる様式を有すると言える。イントネーションは発話 構造とも関係が深く、話者や状況によっては韻律的統一が見られないこ ともないが、新情報と旧情報の捉え方によって、音調構造が異なって現 れる。どの言語であっても、イントネーションは他の韻律特徴、例えば、 ストレス、リズム、プロミネンスなどと重複して多重構造をなし、発話 音声に感情表現をかぶせ、異なった様態を表しているのである。従って、 IPA のイントネーション表記なども、将来的には国際音声学協会によっ て共通音調核や音調構造を増やすなど体系化と整備を進めて改良され、 言語聴覚士育成に当たっても応用しやすくなるのではないかと期待され る。即ち、セグメントの発話矯正から順次プロソディの認識訓練へと移 行すべきであると考えている。

#### 3. Kymograph と音声ダイアグラム

Kymographでは、声帯振動、口腔振動、鼻腔振動の3項目すべてを同時に検出・分析し、言語聴覚士の知覚弁別(調音・聴覚)に役立つ内容を有する。但し、Kymographを理解するためには、音分類、母音図表、音声体系、音声表記法、調音点、調音方法、摩擦音、破裂音、鼻音などの子音特徴をはじめ、音声学の基礎的な知識が完全に習得されていることが前提である。こうして、Kymographの基本原理を応用した音声ダイアグラムは、呼気流出の方向を吟味し、障害音の特定、音価決定に応用するものである。例えば、口腔振動と鼻腔振動の差異は、口蓋垂の位置によって呼気流出が分離されることによる。但し、音の強弱と音圧によるプロミネンスは検出できるが、イントネーションなどのプロソディは通常解析できない。

なお、Audrey Hepburn(1929–1993)が主演したミュージカルの傑作に、My Fair Lady(1964)がある。時代はヴィクトリア女王時代(1837–1901)のロンドンに設定されている。そのミュージカルの中で、イライザ役のAudrey がヘンリー・ヒギンズ教授のもとで発音練習をするシーンが幾つかある。その時、ミュージカルの中で使われている実験音声学の機器が Kymograph である。ミュージカル用のセットとはいえ、また、誇張された部分はあるが、かなりそれらしく実験の様子と記録が小道具としてセットの中で重要視されている。このシーンが「オードリーAudrey」、東京書籍、2004、pp. 174–175に掲載されている。この写真(東京書籍)から分かることは、ヒギンズ教授の音声実験室の壁には3枚の口形図があり、軟口蓋破裂音、歯茎摩擦音、口蓋垂音のようである。この場面では、Kymograph は大小2台使われている。そのうちの大型の音声実験機器の記録紙には、⑧(vowels)と書かれている。おそらく基準母音(Primary Cardinal Vowels)、或いは副基準母音(Secondary Cardinal

Vowels)の No. VIII の意味であろうが、ミュージカルの場面は 2 重母音 (Diphthong) [ai]>[ei] の発音特訓であるから、記録紙は二重母音に特徴的な、ゆるい移行波線と思われる。このシーンは、音声学的考察が確実になされているためか、理論的に見ても価値あるもので興味深い。筆者が知り得る限り、Kymograph が映画やミュージカルのセットに使われたのは、この My Fair Lady だけだと記憶している。

ところで、D. Jones は University College, London の Reader であったが、名著 An Outline of English Phonetics (1918) を出版した。日本語への翻訳はなされていないが、その初版本でも、Kymograph の貴重な実験記録を数多く採録して残している。(但し、筆者が所持しているのは、1922年の Second Edition である。) 現在でもなお、その基本理論は、言語聴覚士育成のための音声ダイアグラムに活かされている。しかし、D. Jonesの Kymograph は、Experimental apparatus としての Tambour が伝える振動波線が、呼気圧とも関係するであろうが均一ではない様子である。

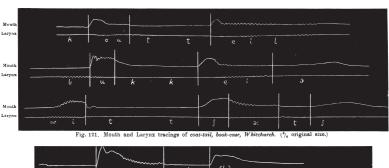
この頃の音声学書を挙げてみると、1914年に D. Jones の A Phonetic Transcriptions of English Prose (全44頁) が Oxford University Press より出版された。第 2 版の出版は1925年である。Harold. E. Parmer は1917年に、The Scientific Study and Teaching of Languages を出版しているが筆者は所有していない。H. E. Parmer は1915年から1921年までロンドン大学で音声学などを D. Jones と共に担当していた。1918年には、D. Jones の A Phonetic Readings in English(全98頁)が Heidelberg において出版された。(都築: 2014)

因みに、D. Jones 教授は、日本では「ジョーンズ式発音記号」として知られ、英和辞典などに採用されてきた。なお、H. E. Parmer の業績については、『パーマー選集』*The Selected Writings of Harold E. Parmer* (全10巻)の中で、第10巻が H. E. パーマー著作目録に当てられている(本の友社、1995)。『パーマー選集』は1986年に、語学教育研究所創立60

周年記念事業の一つとして編纂が開始されたものである。因みに、『パーマー選集』全10巻の中で音声に関するものは、第7巻(発音篇1)と第8巻(発音篇2)である。

以下に、D. Jones (1922: 177) より、Kymograph 実験図を引用する。この実験図では、上段は Fig. 121、下段は Fig. 126となっているが、前後の掲載図の番号を見てみると誤植のように思われる。Fig. 121は、coattail、book-case、Whitchurchの実験記録である。(実験音は原著に記載があるものである。)

いずれも、①無声歯茎破裂音の連続、②無声軟口蓋破裂音の連続、③ 無声歯茎破裂音+無声歯茎破擦音の連続に生じる、不完全破裂の特徴 を捉えたものである。即ち、先行破裂音の調音器官閉鎖、気息休止・呼 気圧縮が後続破裂音のそれと重なった調音特徴を実証したものである。 実際の記録図を3/4に縮小している。声帯振動(Larynx)と口腔振動(Oral)



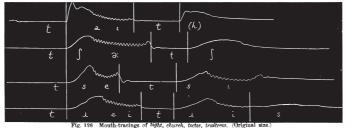


Fig. 2 D. Jones (1922) の Kymograph 実験図

がそれぞれ同時に採録されている。Fig. 126は、tight、church、tsetse、traitress の実験記録である。口腔振動のみを採録している。母音調音から無声歯茎破裂音への transition が判読できる貴重な記録である。記録図は Original size と記されている。Kymograph 実験図に取り上げられている単語はそのまま引用した。これらの視覚化された実験記録を音声ダイアグラムとして応用することは、CV 構造に慣れている言語聴覚士を目指す学生が、Sound disorder として類似連結音が生じ易い CVC 構造において、不完全破裂、鼻腔破裂、あるいは舌側面破裂などの特殊破裂音現象を理解するのに有益である。音声ダイアグラムでは、本稿でテーマとしている、歯茎・歯茎口蓋・後部(奥)歯茎・反転域・硬口蓋・軟口蓋・口蓋垂、などの動静や調音上の役割を見ることができるため非常に有益である。この点については、言語聴覚士を目指す学生の理解を深めるための教材として、次稿で考察を試みたいと考えている。

#### 4. 口腔図と調音点表記

近代から現代にかけての、ロンドン学派と呼ばれる音声学者、例えば、H. Sweet、D. Jones、A. C. Gimson、H. B. Lee、J. C. Wells、そして大西雅雄、他の著作において、口腔図(口形図)と調音点表記がどのようになされているかを吟味した結果、概して、Alveolar、Alveolo-palatal、そしてPost alveolar に関わる3箇所の記述がAmbiguityであり、それら3点の区分が上顎に沿ってRough impressionに基づいていることに気付くことになる。しかし、実際に発音してみると、それら3点の調音域には明確な区分と違いが認められる。おそらく、ここで挙げる音声学者の口蓋に対する認識は大枠であり、「口蓋領域」として調音部位をObscureに捉えているのであろうと推測される。この点については、大西雅雄会長

が1971年~75年にかけての音声学夏季講座(日本音声学会主催)にお いても言及された。また、Ok-ran Jeong 教授(大邱大学校、再活科学大学) も、2003年に北海道医療大学で開催された、日本英語音声学会第8回 全国大会特別講演に於いて、口蓋部位の領域区分についての曖昧さと調 音上の問題点を取り上げていた。筆者の Tutor でもあった、G. F. Arnold 准教授(UCL)や鳥居次好教授も同様の指摘をされていた(1981)。こ うして見ると、筆者がエレクトロパラトグラフの研究成果に基づいて、 1990年代後半より言語聴覚十育成のための教材として手掛けてきた口 蓋図表は、調音点表記の精密さを具体化する試みでもあった。この点に ついても、筆者は口頭発表において説明した。(「視覚障害学生教育のた めの特殊教育音声学の試み」、日本英語音声学会中部支部第21回研究大 会、愛知学院大学大学院栄サテライトセンター、2014年3月1日開催) なお、口蓋 (Palate) と称した場合、通常は口腔内前方から後方にか けて、歯茎口蓋、後部(奥)歯茎、硬口蓋、軟口蓋などから構成される。 口蓋は舌に対応する天井部である。調音上の主な役目は、音を響かせる と同時に、拡大する役割を担う。発音上、遠くまで聴こえさせるための もので、響きをよくする効果がある。口腔内で天井に相当する口蓋は、 個人によって、高さと広さが異なる。口蓋が高く窪んでいる場合と、低 く平坦で窪みのない場合がある。このことは、エレクトロパラトグラフ 製作に当たり、Dental impression を型にして64個の電極を埋め込む作業 をする際に、電極の間隔を決定するための比率計算に必要である。因み

以下に、M. Davenport & S. J. Hannahs (2005: 12) より、Sagittal section (Fig. 2.6) を引用する。

に、筆者のエレクトロパラトグラフ口腔接触域は、約、縦3.5cm、横4

cm、深さ2.4cm である。(Fig. 7 参照)

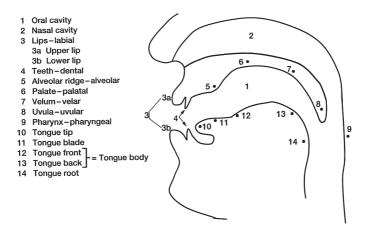


Fig. 3 M. Davenport & S. J. Hannahs (2005: 12) Ø Sagittal section

以下に、M. Ashby & J. Maidment (2005: 35) より、口形図と舌位置図を引用する。なお、調音上の舌位置区分と口蓋対応部位については、次稿にて考察する。

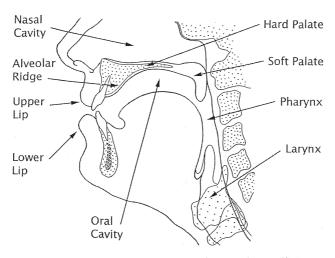


Fig. 4 M. Ashby & J. Maidment (2005: 35) の口形図

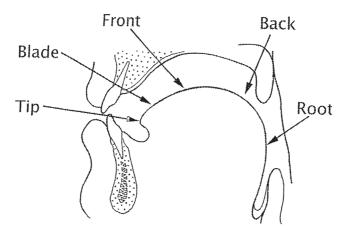


Fig. 5 M. Ashby & J. Maidment (2005: 35) の舌位置図

言語聴覚士にとっては口蓋前方部にかかる調音域を意識することは非常に重要である。例えば、sushisyoku [swcifjokw]を通常に発音すれば、Alveolar [s]、Alveolo-palatal [c]、そして Post alveolar [f]、更には Palatal [j]が密接に連続することになり、歯茎、歯茎口蓋から後部歯茎にかけての前部口蓋の部位が調音上重要であることが改めて認識される。また、調音様式と調音点の観点から見て、この部位での調音が最も頻繁に行われるとされるのは、口を閉じて、舌を自然の状態においた時、舌先、舌端と前舌部位がそのまま接触するのは、歯茎、歯茎口蓋そして後部歯茎、更には口蓋部位であるからである。即ち、調音の Neutralization あるいは Termination として、舌位置が自然に構える場所に、これら口蓋主要部位(歯茎、歯茎口蓋、後部歯茎)が対応する点となっているからである。このことは、調音に際しての Economy of effort 或いは舌位置の省エネ的な移動とも関係し興味深い。口蓋部へ接触する舌の形状および弛緩・緊張度は異なって認識される。

ここで言及した事柄を、調音感覚と聴覚印象の2点より、無声・有声

摩擦音に限定して整理すると以下のようになる。Alveolar、Alveolopalatal、Post alveolar の 3 調音位置は非常に接近している。更に、舌の形状は、後方位置にかかるに従って平板化の傾向を強め、口蓋との接触面も広くなり、口蓋との間隔も極めて狭くなる傾向が見られる。舌圧と舌緊張度は口腔後方で高まる。

	Dental	Alveolar	Alveolo-palatal	Post alveolar	Palatal
Voiceless	[θ]	[s]	[ç]	$[\int]$	[ç]
Voiced	[ð]	[z]	[z]	[3]	[jූ]

以上を考慮して、調音点と音価を口腔図に記入すると以下のように配置することができる。(口腔図は、P. Ladefoged: 1978より引用。)

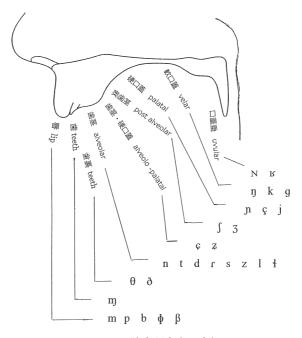


Fig. 6 口腔内調音点と音価

以上、本項で考察した、歯茎、歯茎口蓋、後部(奥)歯茎、硬口蓋、 軟口蓋に順序立てられる口蓋の位置関係は、エレクトロパラトグラフの 64個の電極の位置関係(Allocation)の決定と表示に重要である。筆者 の表示システム(記号列)などの詳細は、次稿で記載したいと考えてい るが、筆者のエレクトロパラトグラフと口腔内でそれぞれに対応する電 極埋め込み位置の概略を示しておきたい。



Fig. 7 エレクトロパラトグラフ (M. Tsuzuki)

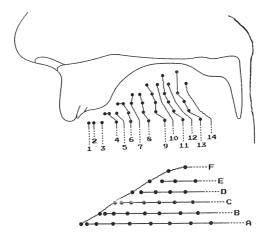


Fig. 8 口蓋調音域とエレクトロパラトグラフ電極 Allocation

#### 5. まとめ

本稿では、言語聴覚士育成に欠かせない音声学の中でも調音音声学の 立場から、主として口蓋について、中でも歯茎・歯茎口蓋・後部(奥) 歯茎・硬口蓋・軟口蓋・口蓋垂について、更には反転弾音類について調 音点・調音方法・音価について考察した。次いで、IPA のセグメント表 記を実用面から評価する一方、スプラセグメント表記については、応用・ 実践的に見てすべてを網羅しているとは言えず、イントネーションの核 音調について、筆者の試案として G. F. Arnold 准教授の音調表記(1983) を一覧にして示した。次いで、D. Jones (1922) の Kymograph 図を引用し て、言語聴覚士育成のための音声教材の一つとして、音声ダイアグラム への応用の可能性と有効性を論じた。続いて、口腔断面図と調音点表記 に関して論じ、伝統的に見て従来の音声学書が、歯茎・歯茎口蓋・後部 (奥) 歯茎の位置関係を厳格に意識して掲載しているとは認められず、 具体例として、M. Davenport & S. J. Hannahs (2005: 12) の Segmenital section と M. Ashby & J. Maidment (2005: 35) より、口形図を引用して提 示した。言語聴覚士が担当する音声訓練では、口蓋を格別意識すること が求められる。そのため、筆者は、調音点と音価を IPA のセグメント表 記に基づいて口形断面図に記入して簡易的に表示した。この表があれば、 どこで (調音点)、どんな音 (音価) が、どのように調音 (音声加工) されるかについての基本情報が凝縮されることになり、セグメント間の 音声環境を吟味する際にも有益と考える。

調音音声学の範疇に於いて、口蓋性(Palatalness)、口蓋化や反転音化(Retroflexion)は口蓋図法(Palatography)が最も得意とする分野である。これらに関しては、次稿において筆者が作成した口蓋図表示法や記録法を Graphics や Column graph により例示し、舌の口蓋への接触状況を時間の経過とともに具体的に示す。更に、サウンドスペクトログラフとエ

レクトロパラトグラフの記録図についても、大邱大学校、再活科学大学、言語治療学科(Dept. of Speech Pathology, College of Rehabilitation Science, Daegu University, Korea)の Okran Jeong 教授(2007年当時)との共同研究に基づく「言語聴覚士育成プログラムと音声理論の構築」(2009)より引用し再検討する。

既に述べたように、筆者が担当している音声実習では「異常音の聴取・記録」、「異常音の IPA 表記・保存」、「視覚化音声データの判読」、等を繰り返し実施している。(都築:2017、2018) これらは、Speech clinic に於いて、到達目標とする音声コミュニケーションに近づけるために必要な基本的知識である。一方、視覚化音声データとしては、本稿で記述したように、サウンドスペクトログラフ、エレクトロパラトグラフ、及びフローネイザリティグラフを用いている。しかし、本稿ではこれらに関わる基本理念と実験資料の多くを詳細に提示できなかったので、次稿に於いて改めて考察を試みる。なお、本稿に引き継いだ研究テーマは、科研費、基盤研究(C)(筆者代表)、課題番号20520446(2008~2010) および、基盤研究(C)(筆者代表)、課題番号23520596(2011~2013)、他(研究副代表・研究分担者、連携研究者、等)である。(本稿中、肩書は一部当時のものである。)

(To be continued)

#### 主要参考文献

Ashby, Michael and Maidment, John (2005) *Introducing Phonetic Science*, Cambridge University Press, Reprinted.

Ashby, Patricia (2003) Speech Sounds, Routledge, Reprinted.

Crystal, David (1987). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, Basil Blackwell; 2nd ed.

Fant, Gunnar (1973). Speech Sounds and Features, MIT Press.

- Fry, D. B. (1982). The Physics of Speech, Cambridge University Press, Reprinted.
- Gimson, A. C. (1981). An Introduction to the Pronunciation of English, Edward Arnold; 3rd ed., Reprinted with corrections.
- Gimson, A. C. (1989). *An Introduction to the Pronunciation of English*, London: Edward Arnold; 4th ed., Revised by S. M. Ramsaren.
- Gimson, A. C. and Cruttenden, Alan (1994). *Gimson's Pronunciation of English*, Edward Arnold; 5th ed., Revised by Alan Cruttenden.
- Jones, Daniel (1978). *An Outline of English Phonetics*, Cambridge University Press; 9th ed., Reprinted.
- Kent Ray D. & Read Charles (2002). The Acoustic Analysis of speech, Thomson; 2nd ed.
- Ladefoged, Peter (1971). *Elements of Acoustic Phonetics*, The University of Chicago Press; 7th Impression.
- Ladefoged, Peter (1975). A Course in Phonetics, Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Ladefoged, Peter (1981). *Preliminaries to Linguistic Phonetics*, The University of Chicago Press.
- Laver, John (1995). Principles of Phonetics, Cambridge University Press, Reprinted.
- Laver, John (1996). The Gift of Speech, Edinburgh University Press.
- Malmberg, Bertil (1963). Phonetics, Dover Publications, INC.
- Malmljær, Kirsten (1991). The Linguistics Encyclopedia, Routledge.
- 日本英語音声学会(2004)『英語音声学辞典』成美堂(編集主幹,市崎一章)』
- 西原哲雄、三浦弘、都築正喜:共編(2012)『現代音声学・音韻論の視点』 金星堂
- O'Connor, J. D. (1971). *Better English Pronunciation*, Cambridge University Press; Reprinted.
- O'Connor, J. D. (1982). Phonetics, Penguin Books; Reprinted.
- 大西雅雄(1970)『パーマ博士と英語教授理論』第2版、開拓社.
- Phonetic Society of Japan (1981). *A Grand Dictionary of Phonetics*, Phonetic Society of Japan (Supervisor, Masao Onishi), Pearl Island Filmsetters, Ltd.; 6th
- Potter, Ralph K.; Kopp, George A. and Green, Harriet C. (1947). *Visible Speech*, D. Van Nostrand Company, INC.
- Roach, Peter (1992). *English Phonetics and Phonology*, Cambridge University Press; Reprinted.
- Torii, Tsugiyoshi; Hirasawa, Yaichiro and Tsuzuki, Masaki (1981). A Study on the

- Relationship between Pronunciation and Human Postures, Journal of the Phonetic Society of Japan, *The Study of Sounds*, No. 19, Phonetic Society of Japan.
- Trask, R. L. (1996). A Dictionary of Phonetics and Phonology, Routledge.
- 都築正喜 (2002)「エレクトロパラトグラムによる音声研究」愛知学院大学 語学研究所『語研紀要』第27巻第1号
- Tsuzuki, Masaki (2005a). A Phonetic Analytical Study of Palatality by the use of Electro-palatograph-from the Viewpoint of Comparative Phonetics-, Journal of the English Phonetic Society of Japan, *English Phonetics*, No. 7, English Phonetic Society of Japan.
- ———— (2005b). A Phonetic Analytical Study of Palatality by the use of Electropalatograph- from the Viewpoint of Comparative Phonetics-, *English Phonetics*, No. 8, Journal of the English Phonetic Society of Japan.
- 都築正喜(2006)「Hearing-disabled Student に対する英語音声学」愛知学院 大学『教養部紀要』第54巻第1号
- Tsuzuki, Masaki (2009). Japanese Nasals, Flaps and Laterals, Journal of Chubu Branch No. 2, A Memorial Issue for Professor Ok-ran Jeong, Ph.D. in Speech and Language Pathology (Dept. of Speech Pathology, College of Rehabilitation Science, Daegu University, Korea), *Applied Phonetics and Related Studies*, English Phonetic Society of Japan, Chubu Branch.
- ———— (2012a). Palatalness and Palatalization of Sounds for Speech Therapists (Part 1), Journal of Aichi Gakuin University, *Humanities & Sciences*, Vol. 59, No. 3–4, Aichi Gakuin University.
- 都築正喜 (2012b)「言語聴覚士のための母音表示法 (Part 1)」日本英語音声 学会機関誌『英語音声学』第16号
- -----(2014)「パラトグラムによる Palatalness & Retroflexion 研究 (Part 1)」 日本英語音声学会機関誌『英語音声学』第19号.
- Tsuzuki, Masaki (2017). Educating Speech Therapists with Visualized Phonetic Materials (Part 1), *Foreign Languages & Literature*, Vol. 42, No. 1, Journal of Foreign Languages Institute, Aichi Gakuin University.
- 都築正喜 (2018a)「Speech Therapist 育成と音声の基礎理論 (1)」愛知学院大学語学研究所『語研紀要』第42巻第1号.
- (2018b)「言語聴覚士育成と医療音声学の構築(1)」日本英語音声学会機関誌『英語音声学』第22号。
- 鳥居次好(1981)『歩行と言語―身障の孫の成長の記録―』三友社出版.
- 鳥居次好、兼子尚道(1973)『英語の発音―研究と指導―』第9版、大修館

書店.

-----(1979)『英語発音の指導』第9版、大修館書店.

Zemlin, Willard D. (1968). Speech and Hearing Science, Anatomy and Physiology, Prentice-Hall.

Zinkin, N. I. translated by A. F. Gove (1968). Mechanisms of Speech, Mouton.

# The Reimagination of Magic in the Film of Hayao Miyazaki

#### Jane A. LIGHTBURN

Magic and magical characters are consistently reoccurring features in the films of Hayao Miyazaki. The magical folk and various kinds of magic in his films reflect Miyazaki's intuitive understanding of magic's universal appeal that has continued throughout most of recorded human history.

Six of Miyazaki's major film works feature magical practitioners and some form of magic: Kiki's Delivery Service, Laputa; Castle in the Sky, Princess Mononoke, Howl's Moving Castle, Spirited Away, and Ponyo on the Cliff by the Sea. This essay will focus on the film Howl's Moving Castle regarding what kind of magical characters and magic Miyazaki has reimagined and created for this film narrative, especially as they can be referenced to historical, literary, social and anthropological features of magic and magical practitioners.

For this film Hayao Miyazaki's reimagining of magic is based on his adaptation of a fantasy literature text, the reversion of Diane Wynne Jones' *Howl's Moving Castle*. His film adaptation of this story involves the magic and magical practitioners who are inspired by the characters in the original work. Taking the book's basic plot as a starting point, Miyazaki created a new version of the story and reimagined the intrinsic nature of the magical characters and their portrayal in novel ways.

This essay examines the manner in which Miyazaki has reimagined magic and magical characters. First, beyond the original text from which the film story was taken, what are some of the historical references of magic, magical practitioners and beliefs which are reflected in the film? Magic known through historical sources and traditionally held beliefs about magic will be discussed. Secondly, how does the concept of a "magical consciousness" as conceived by anthropologist Susan Greenwood fit in with the creative approach of Miyazaki's reimagining magic and magical characters in his stories?

#### 1 Definitions and Sources

In this essay, as a clarification the term 'magical practitioner' will be used to refer to the characters who practice some form of magic in the film story. This is a general term that Emma Wilby uses in her study *Cunning Folk and Familiar Spirits*. This term could refer to an individual who practices some form of magic, spells, charms, divination, incantations, and so on. The practitioner may be more specifically known as a cunning man or woman, witch, sorcerer, wizard, sorceress, necromancer or a shaman.

Without meaning to be exclusive to the period of early modern Britain, I find Wilby's use of 'magical practitioner' relevant to the description of the characters in Miyazaki's film. Referring to those magical skills in early modern Britain Wilby writes "... these practitioners were referred to under a wonderful variety of generic names; wise man or woman, cunning man or woman, witch (white or black), wizard, sorcerer, conjurer, charmer, magician ... necromancer, seer, ... fortune teller ... enchanter and so on. These generic names, like those used to define categories of spirit, overlapped considerably and were often interchangeable." (Wilby, 2013, 26)

Magic itself covers a wide range of phenomena and can easily be misinterpreted. As a global phenomenon, there are numerous definitions for the concept of magic. "The conceptual history of magic spans about 2,500 years and pervades ... different cultural-religious epochs," Stausberg notes. (Stausberg, 2013, 16). Depending on what point of view scholars take it can be discussed in terms of history, sociology, religion, anthropology, psychology as well as literature and contemporary popular culture.

For the purposes of this paper I refer to two general definitions given by scholars in the field. Ronald Hutton in his landmark study *The Witch* writes that magic is "any formalized practice by humans designed to achieve particular ends by the control, manipulation and direction of supernatural power or of spiritual power concealed in the natural world." (Hutton, 2017. ix). Michael Bailey's definition complements this idea: "Magic should be understood as a set of practices intended to influence, control mystical forces or physical properties that exist within nature but are hidden, or occult, not apparent..." (Bailey, 2018, 9)

Alongside the magical practitioners and their practices are supernatural beings or spirits which help or cooperate with the witch, wizard, sorcerer, etc. As a source of magical power, these occult beings have often been considered essential to either high, complex ritualistic magic as well as simple, low magic spells. One way to describe some of these supernatural beings is the term "familiar."

A 'familiar' could refer to an animal, a spirit, or a demon of some kind over which the witch or wizard had some control, or had an agreement through which he or she performed their magic. For example, in early modern Britain, it is known from witch trial testimonies and other sources "both cunning folk and witches claimed to perform magic with the help of familiar spirits, but it is the witch's demon familiar whether in the form of a man or an animal which is

most recognizable to people today." (Wilby, 2013, 46). However, this concept of the demon familiar actually dates much further back into ancient magical traditions of the pre-classical world of Mesopotamia and later Greco-Roman antiquity. Those were referred to by the term *daimons*. Bailey writes that "these beings were in fact thought to be quite different kinds of spirits. *Daimons* existed midway between humanity and the gods ... they could be good, bad or ambivalent in nature. Magicians could call on them to do evil deeds but not all magic was inherently evil just because it might invoke *daimons*." (Bailey, 2018, 53)

A fourth key aspect that is relevant to the discussion of magic in the film is the feature of magical materials. As an essential part of magical practice from antiquity on, these materials include a wide range of objects including gems, precious metals, plants, animal parts, amulets, magical texts, wands, staffs, cloaks, reflective surfaces, rings, and various geometric shapes. One example from ancient sources is the use of the consecrated circle. Hutton mentions that by the 12<sup>th</sup> century Christian Europe "the use of the consecrated circle became the ... venue for a magical operation with ... significance ... given to its four cardinal directions ... and the identification of the pentagram as the most potent symbol of magic." (Hutton, 2017, 115). Another type of magical object is the amulet, which is a small object worn or carried for protection. Bailey notes that "these have been evident in human cultures since time immemorial." (Bailey, 2018, 48). Amulets were known in ancient Egypt, Mesopotamia, Greece and Rome. They have been found in magical references throughout medieval Europe and are still a part of contemporary magical beliefs today.

Furthermore, as well as objects, the use of words, names and pictographic symbols can also form a powerful part of magical practice. This has been documented through the written historical sources in the mystical traditions of Christianity, Islam, Judaism and Hinduism which parallel those used by

independent magical practitioners outside the mystical traditions. Bouisson explained in his book on the rites and history of magic that "there are in oral and written incantations words endowed with a peculiarly formulated power. These are proper names, those of the divinities, whose help is implored to support the magical art ... this belief in the magical power of the name is linked with very ancient conceptions ... concerning the constitution of animate beings and inanimate beings." (Bouisson, 1960, 101).

While a more detailed historical survey of magic and magical practitioners may be valuable in as of itself, it lies beyond the scope of this paper. However, according to the selected magical characters in the film, some relevant examples of the above historical references to magic will be given accordingly to provide contextual clarification on the role and meaning of magical characters in the film.

# 2 Howl's Moving Castle: The wizard Howl

The main magical *dramatis personae* in this film are the wizard Howl, his apprentice Markl, the royal court sorceress Madame Suliman, and the Witch of the Waste. Sophie Hatter, the heroine of the film, is not magical but as the love interest of Howl she shows intuitive affinity and acceptance of magic. The plot of the film story loosely based on the Jones' book focuses on the adventure of the wizard Howl and Sophie Hatter after she has been cursed into a ninety-year-old woman by the Witch of the Waste. Sophie finds Howl and their story unfolds against the backdrop of war between Ingary and a neighboring country.

There are also various magical beings, as well as numerous other unidentifiable wizards with whom Howl must confront in an escalating war with the neighboring kingdom. The story of Howl and Sophie takes place in an imaginary world as described by Miyazaki, "where magic and science co-exist." (Miyazaki, 2004, 10). Magic and technology are known and operate together in his version of the narrative which develops from Miyazaki's retelling of the original fantasy novel. In the Miyazaki version the war-love story is full of layered narratives so that the characters not only struggle with each other but also in the larger context of war, which is being thoughtlessly carried out through both magic and technology.

For each of the main magical characters, there are supernatural beings or spirits which are used to carry out magical activities. The most important of these is the fire demon Calcifer who stays in the hearth-fireplace of Howl's castle. He fuels the castle and empowers Howl's magic. Heen, a dog 'familiar' helps Madam Suliman, but eventually befriends Sophie Hatter instead. The Witch of the Waste is identified as a powerful witch who long ago also began to use a demon to enhance her powers before it gradually and secretly took control of her for itself. Both Suliman and Witch of the Waste repeatedly call up dark spirit-anthropomorphic beings to carry out magical tasks. In the film story some of these are shown as black blob-like beings that are used by both Witch of the Waste and Madame Suliman to search for the wizard Howl. Also, it is shown that all three of them are able to summon either spirts of light or darkness with their magic.

In the film, the character Howl appears as a kind of composite-magical practitioner, who uses several types of magic throughout the narrative. Miyazaki has reimagined various features of Howl as the main magical character in the film story. The wizard, cunning man, shaman, the wizard's demon pact-relationship and the sorcerer and his apprentice have all been used and reconfigured to fit into Miyazaki's narrative adaptation of the original story.

Howl is known by the title 'wizard' and has two alias names that are set for certain locations he has magically created through the magical portal dial on the castle door; Wizard Pendragon in Kingsbury and Wizard Jenkins in Porthaven. However, the first example of Howl using magic is seen in neither of these places but in Market Chipping with his timely rescue of Sophie Hatter from undesirable soldiers in the town alley.

In this scene Howl suddenly appears as soldiers are harassing Sophie on her way to see her sister in the cake shop. Howl magically binds the soldiers' mouths so they can't speak and forces them to move away. Shortly after, he uses sky-walking to deliver Sophie across the square to the shop balcony, as well as escape from the dark anthropomorphic spirits (the so called 'blob men') sent by the Witch of the Waste.

The concept of 'binding' is a feature of magic and spells that may well date back to ancient Mesopotamian religious and magical traditions and appears in other Indo-European magical traditions as well. In his book Images and Symbols, Eliade wrote about this use of ties and knots in magic, writing that one use was "the magic bonds employed against human adversaries in war or sorcery." (Eliade, 1991, 110). That description refers to the actual employ of knots and bonds. He adds that there is the possible "orientation that they give to the power that resides in any kind of binding, in every act of tying. This orientation may be either positive or negative..." (Eliade, 1991, 112). This element of binding of materials as part of a spell is also known in ancient Egyptian magical practices. The idea of 'binding' through knots has also been found in ancient Egyptian amulets, called Isis or Anubis knots, as described by Maxell-Stuart. He says "a series of objects involving knots might also have constituted ... amulets-a knot in the garment ... or several knots in a cord ... which he says may be interpreted as ways of binding or blocking harmful powers or influences." (Stuart, 2017, 8). Bailey also describes examples of binding through "curse tablets" as being widely used in the Greco-Roman world. One purpose of the tablet was to allow the magical practitioner to strike out at an enemy by binding the tongue or dulling the wits..." (Bailey, 2018, 35).

This very old concept of magical 'binding' is reflected in Howl's magical ability to silence, or bind, the soldiers and control their movements. There are no physical knots, but with a few words and a hand gesture Howl 'binds' them to his will. This is one correlation exemplifying a reimagining of magic in the film story.

Next, as a magical practitioner, Howl has the ability to fly. In this scene he "sky-walks" with Sophie Hatter. The idea of a flying witch or wizard is a traditional image that had been made popular since the Middle Ages in Europe through a belief in the 'witch's night flight.' Bailey writes that in the early 10<sup>th</sup> century the legal text ... *Canon Episcopi*..., which recorded various condemned acts of witchcraft, "described groups of women traveling through the night in the train of a demon ... this later became a standard reference point for the idea of witches flying at night to a sabbath in Western Euorpean thought." (Bailey, 2018, 63). Bailey ties this belief to a wider context of popular belief in magic's ability to perform marvelous feats. "One of the most widespread is the image of a witch flying on a broomstick or a man on a flying carpet. Medieval and early modern Christian doctrine proclaimed that demons absolutely could transport witches (or anyone else...) bodily through the air." (Bailey, 2018, 39).

This concept of the flying witch or wizard has been incorporated into the abilities of the character Howl. The sky-walking scene is a marvelous, even entertaining image which occurs in midday and flows like a kind of synchronized dance of Howl and Sophie as they fly over the colorful town square. Here Miyazaki has reimagined Howl's magical ability not to mirror the realm of the nocturnal demonic frightful but to imbue the viewer with an lighter image of an occult mystery delightfully reconfigured.

As noted above Howl is referred to as a wizard in the film. Throughout recorded history, the term 'wizard' has been applied loosely and overlapped with other magical designations such as conjurer, sorcerer, cunning man or service magician, depending upon the role of the magician in society. "In about 1425 the word 'wizard' appeared denoting a wise man or woman thought to possess certain extranormal knowledge and power." (Russell, 2007, 12). The word derived from the Middle English term *wis*, wise. This term has evolved thoughout Western history and culture and Russell explains that in the later medieval and early modern era of the the 16<sup>th</sup> to 17<sup>th</sup> centuries it designated a 'high magician.' (Russell, 2008, 12). He explains that the basis of their high magic centered on an ordered and connected natural universe. Another term which is similar to this is sorcerer, which is also one who practices magic "based on the assumption that the cosmos is a whole and that hidden connections exist among all natural phenomena." (Russell, 2007, 18).

Howl is primarily identified as a wizard, but he is also portrayed as what some historians of magic refer to as the cunning man or a 'service magician.' Hutton describes this type by their function "of providing magical services for clients." (Hutton, 2017, xi). As well as being part of medieval Europe, the concept of a service magician was known in the ancient civilizations of Egypt, Greece and Mesopotamia.

A similar image of the magical practitioner known as a 'cunning man' as described by Wilby, relates to those found in medieval and early modern Britain. They were known in every village and performed beneficial, or white magic. The 'cunning man' was known to have a variety of "techniques and repertoire of spells and rituals for magical self-help." (Wilby, 2013, 26). They could provide spells, amulets, charms, healing materials and so on, for a client. In some ways the image of the cunning man involves a kind of simple sorcery for practical ends in which the magical practitioner performed a certain action to achieve a particular result. Wilby also writes that this image has continued until modern times in "the guise of sorcerer, wizard, or magician and is a

prominent and numerous figure in 21<sup>st</sup> century imaginal landscape—being frequently represented in film, TV, visual art and literature." (Wilby, 2013, 27).

Similarly, this type of 'cunning man' character has been reimagined as Howl as he plays the role of a 'service magician in Kingsbury and Porthaven.' For example, two brief scenes show how Howl and his apprentice Markl are known as "service magicians" in the community providing helpful magic for local folk.

In one scene a small girl comes to the Porthaven door of the castle and speaks to Markl. She asks for a spell which Markl provides. He dons a magical cloak to disguise himself when dealing with the local customers that come for simple spells and charms. As a magical character, Markl is portrayed as the helpful apprentice. He carries out minor magical tasks for his master Howl, a feature connected with the image of the village cunning man or woman.

Madge: "My mom sent me to pick up a spell..." ....

Markl: "Dust your shop with this powder and the winds will favor it." (Miayazaki, 2004, 220)

In another scene as Sophie cleans inside the castle, Markl speaks to an elderly customer outside the Jenkins door in Porthaven:

Old Man: Hello, sir. Is my potion ready?

Markl: Come back later ... there's a witch on the rampage in there."
(Miyazaki, 2004, 223)

Markl, in relation to Howl, also reflects another historical tradition of the wizard training an apprentice in the ways of magic, as portrayed in the way Markl helps Howl as his assistant service magician.

Markl is similar to the folklore character of the sorcerer's apprentice. The

magical practitioner (as wizard or sorcerer) and his pupil is a very well-known traditional folktale type (associated with ATU 325 "The Magician and his Pupil as classified by Uther in Types of International Folktales). Jack Zipes, in his in-depth analysis of this magical tale type, discusses the many offshoots and variations of this tale throughout history and shows how it has appeared in many cultures and folktale traditions until now. Zipes writes that even now the "Sorcerer's Apprentice" tales are in contemporary cultures throughout the world. (Zipes, 2010, 7). The basic plot of the story is based on the master magician who leaves home with the apprentice alone. The curious apprentice tries to imitate the master's spells but gets into trouble instead.

Zipes divides the tale types into two strands, called the Humiliated Apprentice and the Rebellious Apprentice. "Both tale types have roots in ancient India, Mongolia, Egypt, Siberia, Turkey, Greece and Italy..." (Zipes, 7). He further explains how these tales relate to social and cultural aspects of life in different eras and cultures.

In the film narrative, Howl is the equivalent to the sorcerer but not quite a dark, strict, and omniscient figure, while Markl is neither portrayed as humiliated nor rebellious. Though their roles do reflect a master-student relationship, it is congenial, co-operative and friendly in which Markl seems almost like an adopted son of sorts rather than a subservient training boy with little common sense. Miyazaki reimagines this relationship into another style that compliments his own version of the story.

Two features of Howl's magical skills that often occur together are his abilities to fly and shapeshift. In addition to the 'flight' already mentioned, another is within the context of shamanic magic. "Like the Sabbath and fairyland experience of Scottish cunning folk and witches, the journeying experience of shamans can also invoke magical flight." (Wilby, 2013, 153). Wilby says that the link between "travel into the spirit world and animal

metamorphosis seen in the early modern period is a widespread shamanic theme." (Wilby, 2013, 154). Hutton also writes of similar kinds of magicians known in the 17<sup>th</sup> century in Eastern Europe known as the 'kresniks' or 'kudlaks' who were believed to have gone out at night to do battle in some kind of animal form with witches.

This same shamanic feature of magical flight in animal form is seen in the film when Howl transforms into the giant black bird of prey and does battle with other wizarding beings in the war. He enters a vast dark zone from the magical castle portal, suggesting an otherworldly and mysterious flight into unknown places. Moreover, there are other points in the film story where he partially transforms into the bird form for evident reasons. Two examples are when he tries to escape with Sophie from Madame Suliman in the royal palace and in a later scene in the flower fields when Howl and Sophie encounter a warship full of magical henchmen. He morphs into the bird form and after seeing Sophie safe into the castle, attacks the supernatural creatures in the air.

The above examples of reconfiguring shamanic flight and transformation is part of the wizard Howl's wide variety of magical actions in the film. While real-world shamanic flight may actually involve trance and altered states of consciousness that may take a shaman into other worlds, Howl's way of shamanic transformation is portrayed through the fantastic virtual images which are visually exciting and engenders a dramatically unreserved and personal reimagining of shamanic magical abilities.

One of the most interesting features of Howl's magic concerns his relationship with the fire demon Calcifer. The 'demon figure' has been considered to have played a major role throughout the history of magic and common beliefs about magic worldwide. In the case of Howl, Calcifer is both a power source and his conundrum. Miyazaki incorporated several features of the magician-demon pact into the relationship of Howl and Calcifer.

The demon figure is an historically known feature associated with magical practitioners and was summed up by the 13<sup>th</sup> century medieval theologian Thomas Aquinas in his text *Summa theologaie*. In part he described demons as able to "perform marvels ... move bodies to different locations rapidly and reveal knowledge, among other abilities...." (Page, 2017, 50). Often known through various medieval written necromantic sources, it was believed the magical practitioner's goal was to use and keep a demon for his own magical needs. Page writes that, "some magic texts subverted the theological emphasis on demonic malevolence ... by requiring the demon to become the companion, teacher or servant of the practitioner." (Page, 2017, 51).

By way of general definition, a demon (as opposed to an angel or higher form of spirit), was said to "be an evil spirit that could be commanded by humans ... and essential to witchcraft as conceived in Chrisitan Europe in the medieval and early modern period." (Bailey, 2003, 36). These supernatural beings were associated with harmful sorcery called 'Maleficium'. Bailey adds that in fact, most pre-modern civilizations had some form of belief in the existence of demons and spirits which were used by men for magical purposes. Moreover, demon lore has also been a major element in the realm of traditional Japanese occult belief. Reider, in her study on "oni", wrote that there has been a long tradition of 'oni' in Japan as being "supernatural beings who were feared but could also be helpful at times." (Reider, 2010 xv).

The character Calcifer is portrayed as Howl's powerful fire demon. However, this figure can also be described as "a familiar", a term for such spirits which aid the magician or witch. Wilby describes these beings as existing in a wide variety of forms in her study on cunning folk and 'familiar' spirits. She outlines several key points to the witch/wizard/cunning man/woman and 'familiar' relationship that are mirrored in the relationship of Howl and Calcifer.

Traditional medieval beliefs about the magical practitioner-demon pact is described in Wilby's detailed study on the subject. One relevant feature known from witch trial confession records is the making of an explicit contract with the demon. The witch "would have to ... freely promise to meet certain demands in return for its help," (Wilby, 2013, 94). She adds that at the core of the "stereotypical demonic pact was the demon familiar's request that the witch surrender her soul to him in return for his magical services." (Wilby, 101). Wilby explains that according to some witch trial records the "manner in which the spirit ... was contracted is not mentioned ... reference only being made to the fact that the magical practitioner 'sent' 'caused', or 'willed' their spirits to perform magical acts and 'asked' commanded, or 'demanded' their familiar to come to them." (Wilby, 79)

These aspects of the magical pact are mirrored throughout the unfolding of Howl and Calcifer's relationship. We learn about Howl's initial catching of the 'star child' demon and the merging with Calcifer in his heart at a key moment of the film. In this scene Sophie enters the childhood memory of Howl and witnesses him catching the star, casting a spell and merging it within his heart to produce the fire demon Calcifer. Miyazaki reimagined the demon-familiar (as a star-child) and the magician making a secret magical pact with elements that are known in real-world magical beliefs and traditions. The pact becomes an intriguing mystery in the plot to be solved by Sophie.

The demon Calcifer is portrayed as basically friendly and helpful rather than a darkside demonic image that might normally be cast and he is rendered as a positive, humorous and often entertaining character. It is clear that Howl is able to command and will Calcifer to do his bidding, but the stance of the wizard-demon familiar pact has been reimagined by Miyazaki into a cooperative and candid one which portrays the two magical characters mainly as open

and cordially codependent upon one another. However, the narrative also contains a plot twist in that the more Howl uses Calcifer's powers for magical transformation the harder it becomes for him to retain his human form. As with real-world magical practitioners who had to bind their 'soul' in the pact, so Howl had to surrender his 'heart' in order to bind Calcifer into the contract. Calcifer sarcastically alludes to his dissatisfaction with the duty-bound nature of the spell when he first meets Sophie in the castle:

Calcifer: Come on! You should feel sorry for me. That spell keeps me stuck in this castle and Howl treats me like I'm his slave ... I have to keep the castle moving, the water hot..."

Sophie: You got it rough!

Calcifer: All you need to do is figure out what my connection to Howl is then you can break my spell. (Miyazaki, 2004, 218)

In several scenes we see Howl order Calcifer to perform some magical task involving the largest magical object in the film—the moving castle, which thanks to the demonic power of Calcifer, can move and function like an anthropomorphic being. For example, in one scene Howl has just dealt with a 'red paper curse' from the Witch of the Waste, so he must move the castle and orders Calcifer to move the castle 60 miles to the West as well as make hot water for his bath. In yet another scene Howl decides to move the castle entirely to avoid Madame Suliman. Through the agency of circles he makes Calcifer perform powerful magic in order to "line up" the castle (inside huge, white magical circle grids) and move the castle to Market Chipping, the former hometown of Sophie. The magical circle is a key interesting element. Maxwell Stuart discusses the importance of magical circles in historically known magical invocations by wizards. "The circle is a notable feature of this

kind of performance ... The concentrative circle acts as a focus for the power or entity being invoked or summoned." (Maxwell Stuart, 2004, 15) Howl's use of the magic circle in this scene is rendered more as an adventurous event than a serious and sacred invocation of spirit and rings true to Miyazaki's style of injecting a sense of lightness and excitement into a potentially serious moment of magic.

### 3 Madame Suliman

Madame Suliman is the royal court's sorceress. She was also the official magical teacher of Howl before he left the academy to practice magic by himself. She is the magical practitioner character who represents authority and a marriage of power and magic sanctioned by the king. Suliman advises the king and is directly involved in the magical participation in the war. Her powerful magical abilities are equal to or more than those of either Howl or the Witch of the Waste, but with the royal court sanction it represents magic rooted in political power. While the Witch of the Waste and Howl represent free magical agents, Suliman reflects the control and exercise of magic combined with the far reaching power exercised by the political domain.

This type of magical practitioner can be historically traced to ancient civilizations such as the Hittites who kept magical power in the reins of the government. (Hutton, 2017, 49). It is also a mirror of historically known magical figures in the medieval courts of Britain and Europe. Kieckhafer, in his book *Magic in the Middle Ages* says that "rulers surrounded themselves with officials, advisers ... among them might be astrologers and magicians." (Kieckhafer, 1993, 96). He describes the royal courts in the 13<sup>th</sup> century as using the powers of magical practitioners for various political uses. "The

medieval court from the 13<sup>th</sup> century was a good place for magic ... those seeking royal favors might use sorcery. Various forms of magic could dispose of rivals and other enemies..." (Kieckhafer, 96). He adds that those efficient in magical assassination and love magic were also known in the 1300s at the French and English courts. Astrologers and divination masters were also much in demand at the royal courts. One notable if not exceptional example is John Dee, the well- known 16<sup>th</sup> century magical figure at the English court of Queen Elizabeth who advised the queen on astrological and divinatory matters. "The most renowned learned magician in Elizabethan England, Dee was a brilliant scholar ... in astronomy, alchemy, math and Hermetic magic." (Bailey, 2003, 34).

Like some historical precedents, Madame Suliman's special authority given by royal patronage is accented in the scene at the royal palace in which Sophie meets Suliman and tries to excuse Howl from serving in the official magical war effort. The dialog of Suliman addressing Sophie demonstrates her attitude towards magic which includes exercising it with political power as well as personal desire for control over other magical practitioners in the kingdom. Suliman informs Sophie:

Suliman: ... Our kingdom can no longer afford to turn a blind eye to these disreputable witches and wizards. If Howl reports to me and vows to use his magic to serve the kingdom, I'll show him how to break from his demon ... if not I'll strip him of all his powers..." (Miyazaki, 2004, 233)

One interesting feature about Madame Suliman is a kind of necromantic ability to call on a set of dark spirits to do her bidding. We first see this when she strips the Witch of the Waste's magical power at the royal palace. As the



Fig. 1, Frontispiece to Richard Bovet's the Devil's Cloyster (1684). rpt. in Emma Wilbey, *Cunning Folk and Familiar Spirits* (Brighton, Sussex Academic Press). 80.

Witch sits in a chair in one of the palace antechambers and bright light from great lamps blind her, dark human shaped shadow figures dance and spin around her in a circle draining her magic powers away. Again, in the next scene Suliman attempts to magically capture Howl and Sophie as they try to escape, using various powerful dark illusions, one in which we again see the circular moving spirit figures. These kind of dancing shadow figures are remarkably similar to the type of dark spirit figures dancing in a circle found in the frontispiece of Richard Boyet's Pandemonium: Devils Cloyster of 1684. (see Fig. 1)

Moreover, the type of magic which Suliman is shown practicing

resembles features of necromantic sort of sorcery which Keikhafer describes as one of those historically known in medieval Europe. Magic circles were one of the main magical elements for this sorcery. He partially described necromancy as a "blend of various practices all incorporated into framework of ... demonic magic." (along with other influences of astral magic and exorcism)., Kieckhafer lists among the magical abilities of the medieval necromancer as "the summoning of demons, affecting other peoples will and minds, creating illusions and discerning secret things." (Kieckhafer, 1993, 158).

Miyazaki reimagines these necromantic elements, one into what is referred to in the screenplay and production notes as "star children", a celestially-implied image for spirits of the stars, serving as a refiguring of darker demonic connotations one might assume appeared in medieval necromancic practices. Transformed into the dance of lively 'star children' figures, they appear less threatening and more intriguingly entertaining to observe in the film story. Also, the sinister and fearful image of a necromancer has been reimagined into the sophisticated, mature, educated and almost regal appearance of Madame Suliman. Her staff, a well-known magical object used by various magical practitioners (wizards, sorceresses, etc.) adds a royal-like manner to her demeanor.

Finally, Madame Suliman also has a magical 'familiar', which is Heen the dog. This dog is sent by her to accompany Sophie to the palace as well as inform her as to the movements of Sophie and Howl. As earlier noted in Wilby's study of witches and familiars in early modern England, the 'familiar's' form could be an animal such as a cat, a dog or even a lizard. Miyazaki adds subtle comic touches to the dog Heen as a cute but earnest sidekick, who eventually decides to side with Sophie and Howl rather than return and serve Madam Suliman. Thus we see this reimaging of the less than loyal occult familiar into the entertaining and enjoyable dog in the film narrative.

# 4 Witch Figure

Finally, the Witch of the Waste is the only magical practitioner in the film specifically designated as a 'witch.' Through her role as a magical character she reflects several interesting historical and literary based aspects of the traditional 'witch figure' portrayal.

In the beginning of the film, the Witch of the Waste goes to the hat shop of Sophie Hatter and casts a harmful spell on her, transforming her into a 90 year old woman. Part of the spell is a 'binding' of speech, preventing Sophie from talking about the curse to anyone. In the hat shop scene the Witch of the Waste flies through Sophie to order to cast the spell and says to her on her way out:

Witch of the Waste: The best part of that spell is that you can't tell anyone about it..." (Miyazaki, 2014, 214)

This is known as a type of 'Maleficium' magic, or harmful magic. Maleficium in Latin means the intentional causing of harm to others. This kind of magic has a very long recorded history and has been especially associated with the 'witch' as its main practitioner. There are many beliefs about the 'witch' figure which have been historically perpetuated in many multicultural traditions. This idea extends at least back to the 3<sup>rd</sup> century AD in which the Roman law codes prohibited such magical arts in general. (Hutton, 61). This same image evolved down into the Christian era and throughout medieval European culture and beyond. This concept of 'maleficium' is reflected in the Witch's role in the film. According to Keith Thomas in his landmark book Religion and the Decline of Magic, the witch figure, as believed in the 16th century Britain had various manners of employing witchcraft, such as "physical contact, invisible emanation from her eyes, pronounce a curse on someone, or write a name on paper and burning it." (Thomas, 1971, 436). Thomas also writes that "witch beliefs such as maleficium were as old as human history, not just in the 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> century European society. The new idea that came out in that era was that a witch was thought to have made a pact with the Devil for power." (Thomas, 1971, 438). The pact amounted to heresy in the eyes of the Christian dominated culture of the time. The belief in this stereotype has continued until modern times and can be found in contemporary literary fairytale, theater and visual arts, etc.

In the case of the Witch of the Waste, her main concern is to either harm or control others, magical or not. Another example of the Witch's harmful magic is seen in the film story dialog which concerns the small red paper found in Sophie's pocket while Howl, Markl and Sophie are eating breakfast at the table in his castle. The dialog between Howl and Sophie illustrates the Witch's use of paper and magical symbols in an attempt to inflict a harmful spell on Howl. After reading it, Howl immediately and internally counters the spell, erasing the marks from the table.

Howl: So what is that hidden in your pocket Sophie? ...

(Sophie digs into her pocket and discovers a piece of paper.)

Sophie: What's this?

Howl: Give it to me.

(The paper falls and scorches a design onto the table...)

Howl: It's ancient sorcery. And quite powerful too.

Markl: It's from the Witch of the Waste?

Howl: (peers at the design) "You who swallowed a falling star ... O

heartless man,

Your heart shall soon belong to me." (Miyazaki, 2004, 220)

Later in the film while at the royal court, the witch is stripped of her powers by Madam Suliman. At this point we learn how the Witch of the Waste had long ago made a pact with a demon to enhance her magic spells and curses. Suliman presents the witch to Sophie in what she refers to 'as the age she actually is'..." a very old and decrepit woman without any magic left. In the dialog Suliman informs her:

Suliman: ... "There was a time when she too was a magnificent sorcerer with so much promise. But she fell prey to a demon of greed who slowly consumed her body and soul." (Miyazaki, 2004, 233)

We see that, even though the Witch of the Waste is shown as an independent and powerful magical figure she is actually as vulnerable as she is greedy. She is portrayed at first as a powerful and malefic sort of witch. She has no 'familiar' but she has 'the blob men' characters who help her carry out various magical tasks. But then through the agency of Suliman, Miyazaki transformed her into a misshaped and needy old woman with an almost comical appearance that echoes some of the pitiful hag-like figures which appeared in various European medieval dramas and romance tales. Diane Purkiss writes that the 'witch' figure was one among many supernatural figures who could be offered as functions of comic and tragic plots of unexpected revelation which dramatists enjoyed." (Purkiss, 1996, 182). She refers to the 'stage witch' which was expertly employed in Shakespearean dramas, for example. While not all witch figures were portrayed as hag like or misshapened, the Witch of the Waste is not unlike the sort of ugly, disfigured witch figure found in some early tales. Miyazaki's choice in portraying the once mighty witch being transformed into a helpless old woman in this manner reflects a kind of 'stage witch' which lessens her malefic evil character into one reminiscent of medieval comical stage spectacle magic.

According to Marion Gibson in *Witchcraft, the Basics*, the witch figure was readily used in early modern literature and "witchcraft was seen as harmless entertainment in many English Renaissance fictions." (Gibson, 2018, 68). Even though witches were taken seriously in the wider society in that era, the comic aspect of their portrayal was widely enjoyed and popular in literary circles. Gibson describes the use of witches and witchcraft as a literary trope of sorts,

saying, "most plays and poems from the 1590s–1630s imply that witches are entertaining more than threatening, and metaphorical more than realistic, inhabiting a blurry space beyond the courts and gallows." (Gibson, 67). Entertainment and spectacle were more important for the theatrical playwrights than a sense of accurate portrayal. Gibson's discussion of the witch figure in early modern literature includes works of Edmund Spencer, "The Faerie Queen in which witches are featured. One is called Duessa and described as a "filthy foule old woman" and unflatteringly as a hag. (Gibson, 81). She also cites works by Shakespeare, Marlowe, Milton and Donne which all feature witches that portray not only the distasteful image but the lustful seductive one as well.

In the film story the Witch of the Waste is the only magical practitioner who is permanently magically transformed into the old hag-like caricature figure. She is first portrayed as a full bosomed, plump and erotic, a voluptuous madam who lusts often after Howl. As this type of witch, she carries out harmful magic consumed with personal desires for Howl (and young men in general) as well as for egotistical magical recognition from the royal palace. But Miyazaki's treatment of this witch in the narrative reimagined her malefic qualities into almost faux-antagonistic with latent comical appearances. Compared to the steady, commanding, regal control of Madame Suliman, the Witch of the Waste seems to be relegated to a nether space of satire and tragic spectacle. Even so, Miyazaki provides the means to a redemptive rescue for this witch and in the end of the film she is allowed to stay with her newfound magical family of Howl, Sophie, Markl and Heen.

# 5 Magical Consciousness and Miyazaki

As reflected through the magical characters and their story in Howl's Moving

Castle, magic, imagination and fantasy are three integral elements which are interwoven into this film by Hayao Miyazaki. In this film the world seems to revolve around magic and magical practitioners. Miyazaki's talent for reimagining the original Jones narrative, itself is a fantasy story steeped in magic, leads us to the second area of consideration. The process of creativity through which Miyazaki has reimagined the story and magical characters can be described through a subtle aspect of thought referred to as "magical consciousness."

"Magical consciousness" is a term used by English anthropologist Susan Greenwood in her study *The Nature of Magic* to describe magic as "an aspect of consciousness which is natural rather than supernatural..." (Greenwood, 2005, viii). Greenwood states, "in order to examine the experience of magic I developed the concept of magical consciousness to refer to an imaginal aspect of awareness that can potentially be experienced by anyone, to varying extents." (Greenwood, 2013, 199). Greenwood connects the term magical consciousness with a mode of thought that she identifies as an "imaginative associative thinking different from more abstract analytical modes of thought." (Greenwood, 198). Two key features of this thinking are 'creative' and 'the imaginal'.

Furthermore, magical consciousness refers to something experiential, which means to understand it, that type of thought must be experienced. "It has an intrinsically subjective and sensory quality that is embodied and intuitive rather than purely reflective and intellectual, although the reflective and intellectual may be engaged with the intuitive and the embodied as there is no radical opposition." (Greenwood, 2005, 7). Through her extensive anthropological and social field research on various contemporary magical practitioners, Greenwood discovered that the expanded awareness inherent in magical consciousness "develops the imagination in making connections between other beings both

seen and unseen and constitutes the basis of magical practice." (Greenwood, 2005, 7)

Susan Greenwood's study obviously pertains to the wider spheres of magic in the world through anthropological and psychological avenues of exploration. Nevertheless, there is a sympathetic correlation to be found in the creative process of Miyazaki in his making or reimagining of magical worlds, especially as it relates to analogical thought, expanded awareness, imaginal thinking and synchronistic-linked ideas that are part of magical consciousness.

Jeremy Robinson, in his book on Miyazaki's film refers to his 'emotional basis' for his stories. He describes Miyazaki's films style as "an intuitive approach to storytelling which... is different from everyone else's." (Robinson, 2011, 88). He further remarks that Miyazaki is a master at "creating fantasy worlds and fantastical characters and events." (Robinson, 28). In his analysis of Ponyo on the Cliff by the Sea, he describes a special feeling to his film, saying "Miyazaki's action and set-pieces make sense, have a narrative logic, but don't follow the rules, don't take the predictable path ... it isn't predictable narratively." (Robinson, 402). Robinson's observation of Miyazaki's film style reflects the aspect of the special intuitive process that points to an affinity with magical consciousness. Miyazaki has referred to an other-world subtle aspect of his film making process. "Even though we're always looking at drawings instead of live action after a while in our heads it's as though real, live humans are moving about...even though we're just looking at drawings after a while an entire world is created...it seems as though that world really existed somewhere, and still exists. It transcends drawings." (Miyazaki, 2009, 323).

Moreover, the concept of magic linked to thought in Miyazaki's films is also vital in and of itself. Cavallaro discusses in *Magic as Metaphor In Anime*, the idea of magical thinking. Her extensive background examination of magical thinking includes examples from Eastern and Western traditions of philosophy,

religion, mysticism and literature that factor into the thematic and metaphorical aspects of magic in anime in general. She offers a definition of magical thinking as "virtually any kind of nonscientific reasoning that includes an acceptance of the mind's ability to influence the phenomenal realm; a profound respect for the power of symbols; and a refined sensitivity to situations that seem random and chaotic or otherwise signal a suspension of the law of probability as the guarantee for the recurrence of familiar patterns." (Cavallaro, 2010, 3). Her focus on this concept and other aspects of magic is mainly with regards to various thematic and metaphorical elements in anime which include those of Miyazaki.

However, for the purposes of the present analysis I want to reflect on and consider how Miyazaki describes his creative approach to film and its relevant correlation to magical consciousness. Miyazaki has sometimes referred to the way in which he creates his storyboards as having gone into much deeper parts of his mind that one usually might not use and he refers to how he arrives at his storyboard images through an intuitive process of sorts. He wrote about making the film *Spirited Away* saying, "... creating fantasy is all about lifting the lid on your brain ... treating the world we discover there as though its reality ... this other world takes on a greater reality than our own ordinary lives." (Miyazaki, 2014, 226). His experiential description echoes the similar practical feature of the expanded nonlinear aspect of consciousness described by Greenwood on thought involved with magical consciousness.

Miyazaki once described his creative process regarding the connection with the subconsciousness mind which also correlates to the Greenwood theory. He wrote in *Starting Point*, "At some point whatever I'm thinking of in my cerebral cortex or my frontal lobes is no longer useful. Then something I've been thinking of further back in my brain something that's been held at bay in my subconscious mind comes forth and if I don't go with it I wind up

with an overly logical film." (Miyazaki, 2014, 412). Miyazaki's description of the creative experience that borders on a kind of intuitive synchronicity of ideas between the linear practical thought and the flow of ideas from the subconsciousness mind is analogous to some of the subtle cognitive features discussed by Greenwood.

Finally, as with Greenwood's ideas, the imaginal aspect, or the power of imagination, is foremost for Miyazaki in his film work. He stated in a 2007 interview with *MidnightEye*, "I believe that fantasy in the meaning of imagination, is very important ... gives room to the reality of the heart, of the mind and of the imagination ... we need to be open to the powers of imagination which brings something useful to reality." (Mes, 2007, 5). A harmonious balance between imagination and reality are important in Miyazaki's method as well as for Greenwood's concept of magical consciousness.

In final consideration, Miyazaki and Greenwood pursue different ends, yet describe a similar understanding of the intuitive mental process from which springs fantasy, imaginational thought and visualization, expressing itself as artistic creativity for Miyazaki and as magic for Greenwood. Therefore, Miyazaki's affinity for magic can be understood in a dual sense; expressed externally through the reimagining of magical characters and narrative in the film *Howl's Moving Castle*, and more subtly through what might best be described as the phenomena of magical consciousness.

## References

Bailey, Michael, *Historical Dictionary of Witchcraft*, Scarecrow Press, Oxford, 2003 ——, *Magic: The Basics*, Routledge, New York, 2018

Bever, Edward, *The Realities of Witchcraft and Popular Magic in Early Modern Europe*, Palgrave, New York, 2008

Breuer, Heidi, Crafting the Witch: Gendering Magic in Medieval and Early Modern

- England, Routledge, New York, 2009
- Bouisson, Maurice, Magic: Its Rites and History, AMS Press, New York, 1960
- Buljar, Katherine and Cussack, Carole, *Anime, Religion and Spirituality: Profane and Sacred Worlds in Contemporary Japan*. Equinox, Bristol, 2015
- Callon, John, Embracing the Darkness A Cultural History of Witchcraft, IB Taurus, London, 2018
- Cavallaro, Dani, Magic as Metaphor in Anime, McFarland & Co., New York, 2010
- —, The Late Works of Hayao Miyazaki, McFarland & Co., New York, 2015
- Davies, Owen, *Magic: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2012
- —, editor, *The Oxford Illustrated History of Witchcraft and Magic*, Oxford University Press, Oxford, 2017
- Eliade, Mircea, Images and Symbols, Princeton University Press, Princeton, 1991
- Friesen, Ryan Curtis, Supernatural Fiction in Early Modern Drama and Culture, Sussex Academic Press, Brighton, 2010
- Gibson, Marion, Witchcraft: The Basics, Routledge, New York, 2018
- Greenwood, Susan, The Nature of Magic: An Anthropology of Consciousness, Berg, New York. 2005
- —, "Magical Consciousness: A Legitimate Form of Knowledge," *Defining Magic: A Reader*, edtrs, Bernd-Christian and Stausberg, Routledge, 2013, 197–210
- Greene, Heather, Bell, Book and Camera: A Critical History of Witches in American Film and Television. McFarland, Jefferson, NC, 2018
- Jones, Wynne Diane, *Howl's Moving Castle*, Greenwillow Books, New York, 1986 Hutton, Ronald, *The Witch*, Yale University Press, New Haven, 2017
- Kieckhefer, Richard, *Magic in the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014
- Maxwell-Stuart, P. G., Wizards: A History, Tempus Publishing Limited, Stroud, Gloucestershire, 2004
- ——, "Magic in the Ancient World," The Oxford Illustrated History of Witchcraft and Magic, edited Owen Davies, Oxford University Press, 2017, 1–28
- Miyazaki, Hayao, *The Art of Howl's Moving Castle* (English Language Screenplay by Cindy Davis Newitt a Donald H. Hewitt), Studio Ghibli, Tokyo, 2004
- ----, Starting Point, Viz Media, San Francisco, 2009
- -----, Turning Point, Viz Media, San Francisco, 2014

- Napier, Susan, Miyazakiworld: A Life in Art, Yale University Press, New Haven, 2018
- Otto, Bernd-Christian, Stausberg, Michael, editors, *Defining Magic: a Reader*, Routledge, New York, 2013
- Page, Sophie, "Medieval Magic," The Oxford Illustrated History of Witchcraft and Magic, edited Owen Davies, Oxford University Press, 2017, 29–64
- Purkiss, Diane, The Witch in History, Routledge, New York, 1996
- Ralley, Robert, Magic: A Beginner's Guide, Oneworld Publications, Oxford, 2010
- Reider, Noriko, Japanese Demon Lore, Utah State Univ. Press, Logan, 2013
- Robinson, Jeremy M., *The Cinema of Hayao Miyazaki*, Crescent Moon Publishing, Kent, 2011
- Russell, Jeffrey, Alexander, Brooks, A History of Witchcraft: Sorcerers, Heretics and Pagans, Thames and Hudson, New York, 2007
- Summers, Montague, *The History of Magic and Demonology*, Routledge, New York, 1993
- Thomas, Keith, Religion and the Decline of Magic, Charles Scribners Sons, New York, 1971
- Webb, Caroline, Fantasy and the Real world in Children's Literature, Routledgen, New York, 2015
- Wilby, Emma, Cunning Folk and Familiar Spirits: Shamanistic Visionary Traditions in Early Modern British Witchcraft and Magic, Sussex Academic Press, Brighton, 2013

### Film reference

Howl's Moving Castle, Directed and Screenplay by Hayao Miyazaki, Studio Ghibli, Tokyo, 2004

### Internet references

Mes, Tom, Midnighteye Interview: Hayao Miyazaki; www.midnighteye.com/interviews/hayao\_miyazki.shtml. (1–5) (2007/06/16)

# Stimulating Active Communication in an EFL Classroom with Video Stories

R. Jeffrey Blair

#### Abstract

This paper discusses the author's method for teaching English as a foreign language with reference to methods that have been proposed on the Internet. It argues that students can be taught to speak English actively and spontaneously with video stories, that some explicit instruction about basic language patterns is beneficial, but that extensive listening coupled with abundant speaking practice is central to the goal of mastering the ability to converse in a foreign language.

On a recent vacation to the United States, I had the pleasure of visiting a language school near Washington, D.C. The level of the students was high, and they spoke quite fluently. At the end of the day one of the teachers wondered aloud why it is that Japanese students have such trouble speaking English after years and years of classroom study. This question and proposed remedies have been discussed in multiple videos posted on the Internet (see Blair, 2016, 5–8). It is a discussion to which foreign language teachers in Japan and their students should pay close attention, especially since many of these ideas come from English teachers with experience teaching in Japan. Their ideas need to be refined, tested, and further developed in our classrooms.

## **Testing, not Communication**

A. J. Hoge (video 1c, 0:45) eloquently contrasts the old traditional way of teaching English with his own "totally new" method. A number of the main elements in his teaching plan offer real hope for the acquisition of speaking ability. First let's review the traditional and still dominant way of teaching English in Japanese schools. Students use *textbooks*, which provide them with *lists of vocabulary* to be memorized and with short *fake dialogs* to put those words in a context. Each chapter highlights a different set of *grammar rules*, often with a *reading passage*. Students practice grammar through the use of *mechanical drills* and *phony activities*.

The dialogs and activities may involve role playing. The goal seems to be to prepare the students for life or travel in the United States, Great Britain, or some other English-speaking foreign country. For most students, of course, that is not going to happen at any time in the foreseeable future and may even be complete fantasy.

Students, on the other hand, focus on a more immediate concrete goal ... exams: final exams at the end of each term, entrance exams for high school and university, and standardized exams like STEP and TOEIC. Students focus on the evaluation of their "English ability". So do their textbooks. Many textbooks have so much *test material* that the text is simply an appendage, necessary to provide content for the practice questions. In the end, students get very little communication practice, but a lot of *testing practice* ... for examinations that rely almost exclusively upon discrete point testing of passive vocabulary and passive grammar.

Multiple-choice and fill-in the blank questions, which are quickly and easily graded, vastly outnumber other types of questions. They seem objective, because rater reliability is high. Even if reading comprehension and listening

comprehension are included in classes and on the exams, however, active communication skills are still not being practiced or tested.

## Thinking like Scientists, Learning like Computers

A scientific approach to knowledge prevails across modern Japanese academia, the idea that human behavior, including language use—like the physical world—is governed by rules. If linguistic scholars *think deeply* enough, it is thought, they can discover the rules of any particular language, and those rules will explain all the patterns which that language uses to express meaning. Linguists and computer scientists have been diligently searching for such rules and feeding them into computers to power translation software and to give artificial intelligence a voice. It's proving to be a difficult task. Almost all of the rules have exceptions—alternative patterns—for which new increasingly complicated rules have to be created. These new rules are needed to explain the alternative patterns, when to use them, and when not to use them.

Unfortunately the same scientific approach prevails in language classrooms. Teachers and textbooks present a hodgepodge of rules and long lists of vocabulary to their students. The students then try—like human computers—to memorize vast amounts of data (the correspondence of English words to Japanese words) and to learn all the rules deemed necessary to place those words into well-formed sentences.

## **Active Communication**

The ultimate goal of learning a language is not to produce well-formed

sentences, but to speak that language spontaneously, expressing one's own thoughts and feelings. This process has two steps: (1) deciding *what* to say and (2) deciding *how* to say it ... quickly, easily, and automatically in the target language. These two decisions should be the responsibility of students, as far as possible. At the university level the very first day of class provides the perfect opportunity to turn both of these choices over to groups of students—free conversation. Teachers can observe them directly or have them report back.

As a whole-class activity the teacher might call upon students at random to start a conversation and continue it ... sentence by sentence. The first sentence could be called the Conversation Starter. Here are three examples of such first sentences from whole-class conversations in my classroom:

- Ex. 1: We are studying English.
- Ex. 2: I ate some ramen in Osaka.
- Ex. 3: I went to Tokyo to watch a baseball game.

It is very doubtful that these sentences represented anything that those students really wanted to express, something that had some *meaning for them* and they really wanted to share. In the first example, it seems rather obvious that the student was simply trying to *please the teacher*. That the motivation in examples two and three is also to satisfy the teacher with *well-formed sentences* only became clear as the conversations continued. The student that had gone to Osaka went to play drums with his band in a "live" concert. The ramen that he ate wasn't particularly good. In fact, he prefers instant noodles. He seems to have purposely chosen one of the *least interesting* aspects of his trip to share with the class. Even more disturbing, the third example was completely fictitious. No such baseball game ever took place. The student didn't really go to Tokyo, and to top it all off, has no favorite team, because he has zero interest

in baseball.

If students have free conversations in small groups, they can report back to the class orally or to the teacher in a written report. I am now having my students write interrogative sentences (in English) on the front side of a group report and declarative sentences (in Japanese) on the back. There is a strong tendency for students to write simple, personal questions appropriate for self-introductions, such as

Where are you from?

How old are you?

What is your favorite color? food? sport?

What kind of music do you like?

on the front with short answers on the back. I insist that they write full sentence answers to any questions, so that the back provides a *full record* of their discussion, without reference to the questions on the front. They write what they are going to say in Japanese, but are strongly encouraged to then say it in English—*read Japanese* and *speak English*. Without training, students invariably produce what I call a 発表会(1), that is, they each give a short answer to an implied or explicit question and then move on to the next question. Such shallow, and frankly boring, "conversations" are what they seem to expect, and feel are expected of them, in English classes.

# **An Interesting Story and Probing Questions**

The key to an interesting and effective lesson (Hoge, video 7b, 4:04) is two-fold: (1) an *interesting story* and (2) lots of *probing questions*. These questions

turn passive listening comprehension into active communication. Hoge (video 7b, 2:30) and Weiss (video 7d, 0:00) contrast this with the Listen and Repeat activities in a traditional classroom. The problem with repeating is that students can *repeat* words mechanically, *without thinking* about what those words mean in the given context. Although Hoge et al. assume that teachers will tell the stories and ask the questions, a more ambitious and liberating approach would be to train the students to ask themselves and the other students in their groups appropriate questions in order to enrich the content and extend the scope of their own conversations.

## Listen to Real English, Listen Often

The stories, it is emphasized, should be in authentic English, the natural English of books that native speakers read and audio books they listen to (Dodds, video 6d, 1:03 and 6e, 1:00)—not the fake dialogs of textbooks and their CDs (Hoge, video 6b, 1:00). Ideally the stories should also be easy to understand, 95% comprehension without a dictionary (Hoge, video 3b, 5:35). All these Internet teachers seem to agree that massive amounts of listening will accelerate the development of speaking ability (Hoge, video 3b, 2:30; Dodds, video 3d, 6:30; Dodds and Hoge, video 3e, 4:40; Mike and Shawnie, video 1, 1:36; and Mark, video A2, 1:44). Students should spend four times as much time on listening practice as on reading. Listening, to be most effective, should be repeated daily for two weeks or more (Hoge, video 4a, 2:45) in short intervals spread throughout the day (Mark, video B4, 4:50). Hoge (video 2b, 6:44) and Mike and Shawnie (video 2, 0:44) use the example of children learning their native language as a model for foreign language acquisition.

# The First Language

How do children learn their first language? Do they learn with their eyes or with their ears? Although young children cannot read, the answer, of course, is both ... and their nose, tongue, and hands, too. They go from darkness into the middle of a family story of which they become an integral part. It's usually a *simple story* with few *characters*—mom, dad, and perhaps an older brother or sister. Home life often centers around the new arrival. The most basic functions have to be done for them.

A new born baby's brain is underdeveloped. It takes about a year before they can walk, two years before they begin to talk. During that time their cerebral cortex is learning to recognize patterns and to process the information it can extract from those patterns. Early in this process the brain distinguishes *faces* and learns *words* for members of the family. The words "mommy" and "daddy" serve as the parents' names.

The family's routine becomes the little infant's own story, a story that *repeats* itself day after day. If mommy is a stay-at-home wife and mother, that story usually involves meals, changing diapers, video/TV time, napping, trips to the store, a bath, and then bed. If both parents work, the baby's story includes the sub-story of the nursery school routine. A baby's brain has to figure out what is happening all around it, then break that story down into events and events into actions. Only then can their mind create useful associations—mostly visual—with the words that they hear around them: words for (1) people and objects, (2) attributes of those people and objects, and (3) the actions involving those people. The dialogs that they overhear are incomprehensible until the story makes sense to them. That is how babies seem to learn language—through story, in a specific order: *people* first, then the *plot*, then *dialog*—with lots of *repetition* along the way.

## **Guitar Music and Language**

Children *learn deeply* through repetition. They do not *think deeply*, like scientists and linguists do. Nor do they learn language the way a computer does, by inputting vocabulary *data* and *rules* of syntax. Rather they learn the same way a musician would learn to play the guitar.

In order to learn to play guitar you must pick the instrument up and play it. You *must practice*. Simply listening to lectures about music is not enough, even if you can understand and remember all the details. A deep understanding of the physics of standing waves and the role of fractions (1/2, 2/3, 4/5, 1) may explain how vibrating strings create the musical harmony in major chords or three chord songs (with 1, 3/4, 2, 3) ... and the progression of chords (using the ratio of 2/3) along the Circle of Fifths or why there are 12 notes in a chromatic scale. This knowledge, however, *will not help* a guitarist play quickly, easily, and automatically. That is the reason guitar teachers, even those few who know the mathematics underlying music, do not teach it.

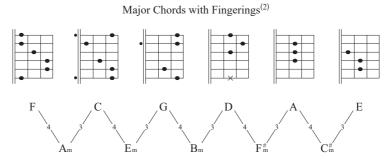


Figure 1. The enhanced Circle of Fifths (Blair, 2014, 107 & 113) shows the relationship between individual notes as well as major and minor chords.

4 frets (4/5) and 3 frets (5/6) = 7 frets (2/3)

Nor do they teach the simple relationship between the fingerings of open major chords (Figure 1 above) moving along the Circle of Fifths from E to F. Students invariably learn each chord *separately*, typically integrating them *one by one* into a repertoire of 2-chord then 3-chord and 4-chord songs. In the key of G the first two chords would be G and D, followed by C and then Em. Students learn to play these *chords in the context* of simple songs. They learn to play them instantly and automatically *through repetition*.

### **Basic Patterns on Two Levels**

Like music, language is governed not by rules, but by patterns. When linguists find a particularly *strong pattern* they tend to call it a grammar rule, but they do not stop there. They are obsessed with reducing all language patterns to a set of rules. The result is that students end up with *too many* rules to remember and a lot of confusion, so perhaps we should stop talking about all those grammar "rules" and instead concentrate on *a few* strong patterns, the patterns that dominate word order.

There is widespread agreement that listening to *spoken* language is the best way to master language patterns, rather than by studying grammar (Hoge, video 2a; Weiss, video 2d and 2e; Mike and Shawnie, video 2; and Mark video A1). Grammar books can help explain some of those patterns, but you certainly do not want to be thinking about grammar as you speak. Mike and Shawnie (video 4, 0:34) call this "paralysis by analysis". Despite the dire warnings of these Internet teachers, I believe that explicit explanations can be beneficial. The purpose is to help students keep a pattern in mind when they *begin practicing* it. Once students have mastered a pattern by hearing it and using it over and over, they will naturally stop thinking about the grammatical explanation. Still

any explanation should be kept as simple as possible and the pattern situated in a rich context.

In both English and Japanese, language patterns occur on two distinct levels, which we can call *micro-grammar* and *macro-grammar* (Blair, 2014, 109–111). The micro-level describes the structure of noun phrases, while the macro-level describes the pattern of connections between those noun phrases and the verb at the center of a sentence or a clause—the verb-argument structure. Perhaps a metaphor will help illustrate how these two levels work together.

## Syntax and the Solar System

A solar system with planets, which in turn have moons revolving around them, makes an elegant metaphor for the structure of *simple sentences* (Blair, 2013, 136–137). The Japanese word "hoshi" is translated as star (shape), but includes three distinct heavenly bodies: fixed stars (*ko-sei*=stars), wandering stars (wakusei=planets), and protecting stars (eisei=moons). These are analogous to the three main elements in sentences: nouns, adjectives, and verbs. At the micro-level a *planet and its moons* form a subunit of this solar system. They connect to their star as a single unit. In language *noun phrases* are best thought of as single units made up of a *noun* and its *modifiers*—adjectives, articles, and determiners—in a specific order: ( $1 \boxtimes$ ) one article or other determiner, ( $2 \boxtimes$ ) adjectives, and ( $3 \boxtimes$ ) a noun (Blair, 2011, 147). Adjectives are optional and may be multiple. Interestingly, in English nouns are often used as adjectives.

3 X Noun Phrases

1区	2区	3 区
some	thick	books
a	boring	movie
her	trench	coat
a	ten-dollar	bill
some	spring	water

At the macro-level we tend to think of planets revolving around the Sun, but, in fact, moons move around the star *with* their planet as a single unit. For Japanese and English sentences, it is the same. The subjects and objects of a verb are best thought of as *noun phrases* rather than nouns. Noun phrases can sometimes be, and are often replaced by, single words, especially proper names and pronouns. The most striking difference between Japanese and English sentences is the arrangement of the noun phrases around the verb. The Japanese verb comes at the end of a sentence (SOV), while the English verb comes between the subject and object (SVO).

In the first year of high school Japanese students have two lessons devoted to the Five Basic Sentence Patterns for declarative sentences: SV, SVO, SVC, SVOO, and SVOC. The distinction between an object (O) and a complement (C) is inferred by sample sentences without explicit explanation. The most confusing part, however, is that the noun phrases that come directly *after prepositions* are left out of the explanation completely.

Giving *prepositional phrases* a name comprised of two symbols +A: + for the connecting preposition and A for the noun phrase, allows us to describe sentence structure more completely and divide English sentences into 4 sections (Blair, 2011, 139).

4 区 English Sentences

S区	V区	O/C区	+A/+(R)⊠
April	worked		late one night.
Michael	wasn't listening		to Sam's lecture.
Не	was ordering	a pizza	over the phone.
Sam	threw	a book	at him.
Ralph	went		out to a movie.
Не	was wearing	a trench coat.	
The pizza	cost	13 dollars.	

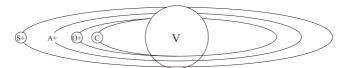
Japanese sentences can be divided analogously into four sections. Almost all noun phrases in Japanese, including subjects and objects are connected to their verbs by particles, which are like prepositions except that they follow their noun phrases.

4 ⊠ Japanese Sentences

S+区	A+🗵	O+/C区	V区
Shinkoは		orange juice €	飲んだ。
祖父は	筆で	手紙を	書いていた。
Shinkoは		croquetteだけ	食べた。
日本社会は	勝ち組と負け組に		分けている。
Shinkoಶಿ	先生に	test &	返された。
Shinkoは	未来について		悩んでいた。

Going back to our solar-system metaphor, we can draw several planets (labeled S, O, C, and A) revolving around their star (Figure 2 below). We should keep in mind that a moon or two may be revolving around each of the planets.

The 和文 (SOV) Solar System



The 英文 (SVO) Solar System

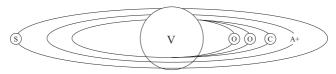


Figure 2. These diagrams demonstrate just how similar the basic structures for Japanese and English declarative sentences really are.

This metaphor works well for simple sentences, but language gets more complicated than this. *Dependent clauses* have the same basic structure as sentences, but their function is similar to that of a noun phrase—like a solar system revolving around a star among its planets. Although we will represent a clause with the symbol R, it will need a full  $4 \times 10^{-2}$  line of its own.

#### 4区Clauses

S区	V区	O/C区	+(R)⊠
The delivery man	was upset		because
Michael	only paid	him 10 dollars.	

S+区	A+⊠	O+/C区	V区
高校生は	testで	悪い点数を	取ると …
	負け組に		なる。

#### **Visual Associations**

Stories hold a special place in the human mind (Gottschall, 2012) and modern technology allows virtually unlimited access to a vast store of video clips. Flash cards allow direct associations—without translation or writing—between picture images and noun phrases spoken in the target language. Similarly video stories can create visual associations at the macro-grammatical level, in place of bilingual verbal associations.

TV programs and movies posted on the Internet are ideal. They offer vicarious experiences that can be repeated at will. Students can imagine that the events really took place and that they are discussing them. I usually put students in small groups of 3 or 4. They can watch video clips outside of class on their smart phones and computers at virtually any time and place. I have my students write down 10 "conversation starters" as a homework assignment, first in  $4 \times 10^{12}$  Japanese, then they put those ten declarative sentences into  $4 \times 10^{12}$  English on a separate sheet of paper. They hand in the English page at the beginning of class. The Japanese page helps them to remember the events they saw and to begin again whenever their conversations peter out. At the end of the discussions, they turn the Japanese page in as well.

The first hurdle for students is to match the *names and faces* of the characters. Using names makes discussion much easier. After that the task is to understand, not the dialog, but *the story*. Most movies and TV programs have no verbal narrative. It is all visual. Thus even students with extremely limited listening comprehension skills should be able to use their imaginations to fill in any gaps in their understanding of the events they have witnessed on film. Their job in group discussion is to describe those events in *enough detail* (1) to allow other students to recall the scene in which they took place and (2) to make their conversation about the story interesting.

Sometimes I use Japanese videos in the Japanese language. This has certain advantages. Students can be expected to understand the dialog completely. They do not focus on it, because the purpose is obviously not listening comprehension. The themes are familiar ones to Japanese people, often dealing with *problems of communication*, problems that students often bring to the classroom in addition to any problems they might have with English itself.

Documentary films can also be used. Verbal narratives and commentary, however, can make understanding them difficult for students whose ability in listening comprehension is low. Documentary films nonetheless provide substantially more visual support than video lectures such as TED talks.

CDs and, more recently, DVDs have been used to supplement English language textbooks. It is time now for video stories to take center stage, for written materials to step down and assume the supplementary role in language education. Basically A.J. Hoge and other providers of audio materials have the right idea when they stress listening materials over reading materials. They rely on *verbal context*, a bit too heavily perhaps, to provide the necessary direct access to the meaning of the target language. *Visual context* can provide another, perhaps more powerful, layer of associations.

Finally, while there is no doubt that extensive and repeated exposure to spoken patterns of language is essential for mastery, so is *active communication* practice—speaking. For most Japanese students opportunities for speaking with native English speakers is extremely limited. Students, however, can practice with other students or even alone, in their heads. Hana (video, 1:02) recommends such mental training on a daily basis. Her five-step program progresses through the basic patterns—noun phrases, declarative sentences, and interrogative sentences. Explicit explanation of these patterns to adult students can augment the listening practice and keep active communication pointed in the direction of native language patterns.

## Acknowledgments

I wish to express my sincere thanks to my colleagues at Aichi Gakuin University—Saori Tsukamoto, Vincent Ssali, Russell Notestine, Jane Lightburn, and Glenn Gagné—for valuable critical comments on earlier drafts and encouragement. Not all of the advice received was necessarily heeded, however, and I retain full responsibility for the final product.

This paper is dedicated to Jessica, Keiichi, Yōsuke, Matthew, Makoto, Nagisa, David, Caroline, Lucas, Gavin, Yūzo, and Katie—the next generation—and to the memory of Joseph Bajorek (1951–2018), my roommate at Caltech 1970–71.

#### Points of Contact

Any comments on this article will be welcomed and should be mailed to the author at Aichi Gakuin University, General Education Division, 12 Araike, Iwasakicho, Nisshin, Japan 470-0195 or e-mailed to him. Some previous papers may be accessed at http://www3.agu.ac.jp/~jeffreyb/research/index.html.

#### Notes

- (1) happyo kai=a meeting where people make presentations.
- (2) Notice how the fingering pattern for the E chord moves (up the page) across the fret board, slightly modified each time by a (rightward) single-fret hop for the finger that moves from the third string from the top to the second string. The fingering on the bottom string always mirrors that on the top because of the two octave difference.

#### References

- Blair, R. Jeffrey (2011). Evolution in an EFL Classroom. *Foreign Languages & Literature*. 36: 1, 131–152.
- Blair, R. Jeffrey (2013). Rules, Rules, Rules: Why do students hate grammar? Foreign Languages & Literature. 38: 1, 123–141.

- Blair, R. Jeffrey (2014). Pattern Acquisition: Linear Sequences in Dancing, Music, and Language. *Foreign Languages & Literature*. 39: 1, 99–115.
- Blair, R. Jeffrey (2016). "Rules" for Motivating Students to Communicate in English. *Foreign Languages & Literature*. 41: 1, 3–15.
- Dodds, Christian (videos 3d, 4d, 6d, and 6e). *Learn Real English*. retrieved in October 2018 from links at www3.agu.ac.jp/~jeffreyb/YouTube/SLA.html.
- Dodds, Christian and A. J. Hoge (video 3e). *Learn Real English*. retrieved in October 2018 from link at www3.agu.ac.jp/~jeffreyb/YouTube/SLA.html.
- Gottschall, Jonathan (2012). *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*. Boston: Mariner Books.
- Hana (video). *English with Hana*. retrieved in November 2018 from link at www3. agu. ac.jp/~jeffreyb/YouTube/SLA.html.
- Hoge, A. J. (videos 1a–7a and 1b–7b). *Effortless English*. retrieved in October 2018 from links at www3.agu. ac.jp/~jeffreyb/YouTube/SLA.html.
- Hoge, A. J. (videos 1c, 4c, 7c, 1e, 4e, and 7e). *Learn Real English*. retrieved in October 2018 from links at www3.agu.ac.jp/~jeffreyb/YouTube/SLA.html.
- Mark (videos A1–7 and B1–7). *Let's Do English*. retrieved in November 2018 from links at www3.agu. ac.jp/~jeffreyb/YouTube/SLA.html.
- Mike and Shawnie (videos 1–7). *English Explosion*. retrieved in October 2018 from links at www3.agu. ac.jp/~jeffreyb/YouTube/SLA.html.
- Weiss, Joe (videos 2d, 5d, 7d, 2e, and 5e). *Learn Real English*. retrieved in October 2018 from links at www3.agu. ac.jp/~jeffreyb/YouTube/SLA.html.

# ピーター・マシーセンの作品 The Snow Leopard (『雪豹』) と Nine-Headed Dragon River (『九頭龍川』) の比較研究

田中泰賢

アメリカの作家、ピーター・マシーセン(Peter Matthiessen, 1927–2014)は1978年に The Snow Leopard(『雪豹』)を出版している。そして1986年に Nine-Headed Dragon River(『九頭龍川』)を出版している。ピーター・マシーセンは『雪豹』を圧縮した形で"Nepal: Himalayan Journals 1973"と題して『九頭龍川』に収めている。The Snow Leopard『雪豹』と Nine-Headed Dragon River『九頭龍川』の中の"Nepal: Himalayan Journals 1973"を比較してピーター・マシーセンの心の変化の様子を見ようとした。

ピーター・マシーセンは作品『雪豹』(The Snow Leopard)の中で次の様に書いている。

Some of the cliffside trail is less than two feet wide—I measure it—and skirts sheer precipice; (測ってみると、断崖絶壁の山径は場所によっては約60センチ足らずの幅しかないところもある。切り立った崖の端に沿っている) (拙訳以下同じ)

片側が断崖絶壁 (cliffside) の山径は場所によっては道幅が2フィートより少ない所もあるという。1フットは30.48センチだから、2フィ

ートは約61センチである。非常に狭い道である。その山径が切り立った(sheer)崖(precipice)に沿っている(skirts)。転んだら深い谷底に落ちてしまう危険な旅である。この旅が何とか無事に終わったのはシェルパを含めた現地の人々のお陰だ。彼らは険しい道の案内や重い荷持を担いでくれた。だからピーター・マシーセンはこの旅ができたことに対して彼らに謝辞を述べている。

結城史隆・稲村哲也・古川彰氏は『ヒマラヤ環境誌―山岳地域の自然 とシェルパの世界―』で次の様に述べている。

ネパール全体のなかにあって、ここ数十年におけるシェルパ社会の社会上昇は際立っている。シェルパは、登山ブームの到来のなかでまず、高地に適応した山岳民族であることや交易の経験が実質面での「文化資本」となり(山岳)観光業の中心的な担い手となることができた。同事に、NPO援助によって整備された学校での教育(とくに外国語能力)により新たな「文化資本」を身につけて観光業の担い手としての地位をよりいっそう確立した。さらには、観光の増大と大衆化の流れのなかで、シェルパ的な生活・文化自体が、観光の消費対象となり、「文化資本」に転化していったのである。

シェルパの人たちは彼らの高地での交易生活が観光業の中で生かされている。そして教育を受けて外国語等も身につけ、更に彼らの生活スタイルも観光の目玉になっているという。そのようにして彼らは自ずと社会上昇を続けている。見習うことが多い。

ピーター・マシーセンの父親の最初の従兄は20世紀の批評家 F・O・マシーセンであった。F・O・マシーセンは著書『アメリカン・ルネサンス』で有名である。前川玲子氏によると「(F・O・) マシーセンは、近代人の意識の中で分裂している知性と感性との再統合、悲劇的な人間観と楽天

的な人間への信頼感との調和、そして内省的個人主義と連帯的同朋愛との相互補完の可能性を追求するという難題を自らに課したのであった」。F・O・マシーセンの血筋を引き、アメリカ人としてのピーター・マシーセンも近代人の意識の分裂を感じていたのだろう。ピーター・マシーセンもその問題に向かって、禅僧になったと思う。そして命がけのヒマラヤ巡礼も解決に向かっての一つの行為であったのではないか。さらにピーター・マシーセンを禅に導いてくれた恩人であった亡き夫人への追悼の旅でもあった。

この『雪豹』を翻訳した芹沢高志氏は「訳者あとがき」で「もともと私は環境計画分野で活動をしてきた人間で、われわれを含む生物と環境間の、ダイナミックな相互形成過程に関心を抱いてきた。略。その活動コンセプトとして〈精神とランドスケープ〉ということが頭にあり、友人の編集者、金坂留美子と話すなか、内世界の旅と外世界の旅がこだましあう、そんな作品のシリーズができないかと考えて、めるくまーる社の和田禎男社長に相談したのである。そのシリーズの第一作として考えていたのが、この、ピーター・マシーセンの『雪豹』だった」と述べている。芹沢高志氏の語っている「内世界の旅と外世界の旅がこだましあう」思いと前川玲子氏の上述の「内省的個人主義と連帯的同胞愛」には重なる部分があるように思う。

『雪豹』では1973年9月28日の物語から始まり12月1日の日付まで日記のように毎日の報告が続く。ピーター・マシーセンは1978年に出版した『雪豹』(The Snow Leopard) から8年後の1986年に『九頭龍川 (Nine-Headed Dragon River Zen Journals 1969–1985) を出版している。その中で「ネパール:ヒマラヤの日記 1973」(Nepal: Himalayan Journals 1973)と題している箇所 (69–113頁)は『雪豹』の中から日付を選択し、新たに編集したものである。『雪豹』の圧縮版ともいえるが、題名から察するに『雪豹』とは違う作品とも言える。例えば『雪豹』の11月14

日の終わりの部分 "The Lama of the Crystal Monastery appears to be a very happy man, .... Have you seen the snow leopard? No! Isn't that wonderful?"(クリスタル仏教寺院の僧はすごく楽しい人に見える……略。あなたは雪豹に出会いましたか。いいえ。それもまた素敵ではありませんか。)が『九頭龍川』では11月12日の日付の後半部分になっている。

『九頭龍川』の11月12日の始まりは次のようになっている。"Yesterday a circumambulating wolf left a whole circle of tracks around the prayer wall across the river, at the foot of the trail that climbs around the mountains to Tsakang, and this morning, on the trail itself, there are prints of leopard. 略。When talking, he sits with legs crossed, barefoot, but puts on ancient laceless shoes when he moves around. In the doorway behind him hangs a wolf skin that he wears about his waist, indoors, to warm his back." (昨日うろついていた一匹の狼が対岸の祈りの壁のあちこちに完全な円形の足跡を残していた。そこは山々を登りめぐってツァカンに至る小道のふもとである。今朝はその小道に雪豹の足跡があった。略。僧は話をする時は足を組んで坐る。裸足である。しかし動き回る時は昔風の紐のない靴を履いている。高僧の背後の入り口には一匹の狼の毛皮がつるされている。屋内でそれを腰の周りに着けて背中を暖める)。

『九頭龍川』の11月12日の内容は『雪豹』の11月12日の段落 4 番目から段落 7 番目までの文章と『雪豹』の11月14日の終わりの 2 つの段落の文章から構成されている。『雪豹』の11月12日の頁数は 5 頁であるが、『九頭龍川』の11月12日の頁数は 2 頁弱である。『九頭龍川』の11月12日はピーター・マシーセンが雪豹の足跡を見つけたあたりから始まり、"As if seeking protection, the blue sheep feed close by the hermitage, where I go with Jang-bu to call on the Lama of Shey." (あたかも援護を得ようとするかのごとく、青羊たちは仏教寺院のすぐそばで草を食べている。私もジャン・ブーと一緒にこのお寺の僧を訪ねる)と続いている。ピー

ター・マシーセン自身が何かを求めて寺院を訪ねている様子が窺える。 3番目の段落でピーター・マシーセンは "But I am not ready, and resist, in fear of losing my death grip on the world, on all that provides the illusion of security." (しかし私は心の準備が出来ていないし、反発している。全ての物事に保障という幻影を定めた世界をしっかり握っていた手が死によって失われる恐怖がある)と語っている。

5番目の段落ではクリスタル仏教寺院の僧を訪ねた様子が書かれている。そして6番目の段落、つまり最終場面でピーター・マシーセンは次のように語っている。"In its wholehearted acceptance of what is, this is just what Soen-roshi might have said: I feel as if he had struck me in the chest. I thank him, bow, go softly down the mountain. Butter tea and wind pictures, the Crystal Mountain, and blue sheep dancing on the snow—it's quite enough! Have you seen the snow leopard? No! Isn't that wonderful?"(真相を真心から受け入れること。このことが中川宗淵老師の言おうとしていたことかも知れない。老師が私の胸を一撃したかの如くに感じた。私はクリスタル寺院の僧に感謝し、礼拝し、山を穏やかな気持ちで下りる。バター茶と風絵、クリスタル仏教寺院、雪の上で踊る青羊たち。それで充分である。あなたは雪豹に出会いましたか。いいえ。それもまた素敵ではありませんか。)

中川宗淵老師は次のような句を残しておられる。

Extraordinary link
we find each other again
bright moon

Shōen no mata musuba re te tsuki akaki 勝縁の又結ばれて月明き 中川宗淵老師はこの句について次のように語っておられる。「生死という大問題でへとへとに疲れ果てた一人の若い旅人が私の庵を訪ねてきた。ちょうど 3 月 10 日の満月の夜であった。彼と私は初対面であったけれど、すぐに私たちは打ち解けて、強いきずなを覚えた。一晩中語り合った。」(1931年 3 月 10 日)

中川宗淵老師はアメリカでの禅の確立のために尽力された。『雪豹』の巻頭に中川宗淵老師の名前が掲げられ、"Gassho in gratitude, affection, and respect"(感謝、親愛の情、敬意を表して合掌)と表現していることからピーター・マシーセンもまた中川老師から大きな影響を受けていることがわかる。

『九頭龍川』では先ほども引用したが、"this is just what Soen-roshi might have said:"では小文字の"r"が使われて"roshi"になっている。それに対して『雪豹』では大文字"R"が使われて おり"Soen Roshi"となっている。『雪豹』より後に出版された『九頭龍川』では小文字"r"が使われることによって(中川)宗淵老師がピーター・マシーセンにとって尊敬するが、同時に近しい存在になっている。これは他のところでも見られる。『九頭龍川』の10月16日では"a talisman given to me by Soen-roshi, my lama in Japan."(日本の僧、宗淵老師から授かったお守り)と表現されて小文字"r"が使用されて"roshi"になっている。それに対して『雪豹』では"a talisman given to me by the Zen master Soen Roshi,"my lama in Japan."となっている。『雪豹』では大文字の"Roshi"になっている。そして"the Zen master"という言葉が使われてよそよそしい感じがする。それに対して『九頭龍川』ではこの"the Zen master"も削除されてすっきりしたものになっている。

ピーター・マシーセンはこの10月16日を次のように結んでいる。"Still I sit a little while, watching the light rise to the peaks. In the boulder at my back, there is a shudder, so slight that at another time it might have gone unnoticed. The tremor comes again; the earth is nudging me. And still I do not see." (峰々に現れる光りを見守りながら静かにちょっとだけ坐る。背後の巨岩に震えがある。非常に微かなので別の時には気付かれないかもしれない。再び微動が来る。大地が私の注意を引く。それにもかかわらず目に入らない。)

10月20日も『雪豹』では大文字の"Roshi"となっている。『九頭龍川』では小文字の"roshi"である。『九頭龍川』の冒頭は次のように始まる。"Before departing, I had taken leave of Eido-roshi, and spoke to him of odd death whispers that had come for several months. He nodded: perhaps what such whispers anticipated was a spiritual "great death" and a rebirth. "The snow," he murmured, "may signify extinction, and renewal." (ヒマラヤに向けての) 出発に先立ち、(嶋野) 栄道老師に丁重に挨拶に行った。数カ月間続いている奇怪な死のささやき声について老師に打ち明けた。老師はうなずいて示した。恐らくそのささやき声が予知している事は精神的な「重大な死」と再生であろう。「雪は死滅と復活のしるしであるかもしれない」と老師は小声で言った。)

その少し後、老師はこのように言う。"He instructed me to recite the Kannon Sutra as I walked among the mountains, and gave me a koan: All the peaks are covered with snow—why is this one bare?" (私が(ヒマラヤの)山中を歩く時、観音経を唱えたらいいと教えてくれた。そして私にひとつの公案を与えてくれた。即ち、「全ての峰は雪で覆われている。何故この峰は雪が無いのか。」)ところが『雪豹』では表現が次のように少し異なる。"He instructed me to recite the Kannon Sutra as I walked among the mountains, and gave me a koan (a Zen paradox, not to be solved by intellect, that may bring about a sudden dissolution of logical thought and clear the way for direct seeing into the heart of existence): All the peaks are covered with

snow—why is this one bare?" 2行目の語"koan"がイタリック体になっており、公案についての説明がある。それは「禅のパラドックス。知性では解決しない。純理論的な思考を思いがけず崩壊させ、存在の中心を見通す道を明らかにする」となっている。この公案の説明を上述の『九頭龍川』では削除することによってすっきりした文章になっている。

10月30日の『雪豹』では次のような文章がある。"This stillness to which all returns, this is reality, and soul and sanity have no more meaning here than a gust of snow; such transience and insignificance are exalting, terrifying, all at once, like the sudden discovery, in meditation, of one's own transparence."(一切が元に帰っていくこの静けさ。これが本質だ。ここ では突然の雪と同様霊魂も正気も意図はない。坐禅中突然自己の透明性 を知り、そのようなはかなさと微々たることに気付いて、心は高揚し、 怖れおののく。) この所が『九頭龍川』では少し違った表現になっている。 "This stillness to which all returns is profound reality, and concepts such as soul and sanity have no more meaning here than gusts of snow; my transience, my insignificance are exalting, terrifying." 『雪豹』の "This stillness to which all returns, this is reality"が『九頭龍川』では"This stillness to which all returns is profound reality," (一切が元に帰っていくこの静けさは深い本質 がある) と表現が変化している。『雪豹』では "and soul and sanity have no more meaning here than a gust of snow;"であるが、『九頭龍川』では "and concepts such as soul and sanity have no more meaning here than gusts of snow;"(ここでは突然の雪と同様霊魂や正気といった観念も意図はない) となっている。"concepts" という語が入り、そして "gusts of snow" と いった複数形になっている。『雪豹』では "such transience and insignificance are exalting, terrifying, all at once, like the sudden discovery, in meditation, of one's own transparence." となっているが、『九頭龍川』では "my transience, my insignificance are exalting, terrifying." (私のはかなさと

私の微々たることに高揚し、怖れおののく)と短い文章になっている。 "my"という語が入ることによってはかなさと微々たる事の主体がはっ きりしている。

『雪豹』の10月21日の3番目の段落は『九頭龍川』では最初の段落に なっている。『雪豹』の4番目の段落、『九頭龍川』では2番目の段落は 次のように書かれている。 "Upstream, in the inner canyon, dark silences are deepened by the roar of stones. Something is listening, and I listen, too: who is it that intrudes here? Who is breathing? I pick a fern to see its spores, cast it away, and am filled in that instant with misgiving: the great sins, so the Sherpas say, are to pick wildflowers and to threaten children. My voice murmurs its regret, a strange sound that deepens the intrusion. I look about me-who is it that spoke? And who is listening? Who is this ever-present "I" that is not me?" (上流へ、隠れた峡谷の中へ、謎めいた静けさは石のとどろきで深まる。 何かが耳を傾けている。私もまた耳をそばだてる。ここに侵入してきた のは誰だ。誰が息をしているのか。私は胞子を見るためにシダをもぎ取 ってから、投げ捨てた。すぐさま不安な気持ちでいっぱいになった。シ ェルパたちが言っていた。「野生の花をもいだり、子供たちを脅したり するのは大きな過ちだ」。私は後悔の言葉をこぼした。侵入の気持ちを 深刻にする不思議な声。私は周りを見てみる。話したのは誰だ。誰が聞 いているのだ。私ではない絶えず存在する「私」は誰だ。)

上述の『雪豹』の英文の真ん中あたりに"wild flowers"という言葉が見られる。それに対して『九頭龍川』ではこの二つの単語が一つになって"wildflowers"と表現されている。山根一文氏の論文「英語複合語再考一名詞複合語を中心として一」を参照すると、『雪豹』に現れる"wild flowers"は形態的には分離(separate)型複合語であり、『九頭龍川』において変更された"wildflowers"はソリッド(solid)型複合語に分類される。そして山根一文氏は「複合語の定義でみたように、複合語化

(compounding) とは 2 語が結合して 1 語になることであるとすれば、分離  $\rightarrow$  ハイフン  $\rightarrow$  ソリッドと、右に行くにつれて、いわば複合語らしさが増加していると言える。従って、ソリッド型の複合語が形態的には典型的な複合語であると言う事ができよう」と述べている。ピーター・マシーセンが分離型の"wild flowers"からソリッド型の"wildflowers"に変更した理由の一つは上述したシェルパの言い伝え「野生の花をもいだり、子供たちを脅かしたりするのは大きな過ちだ」という言葉が年月を経て彼の心の中でより深く育まれていったのではないだろうか。更に禅の修行を重ねることによって野生の花との一体感が強まって行ったと考えられる。だから"wild flowers"を"wildflowers"に書き換えたであろう。因みに「英語の持つ豊かさは、ゲルマン諸国語一般のそれと同様に、一つには複合詞作成の能力によるものである」という。

『九頭龍川』11月17日の2番目の段落は『雪豹』の段落12番目に相当する。『九頭龍川』では次のように書かれている。"In the longing that starts one on the way of Zen is a kind of homesickness, and some way, on this journey, I have started home. Homegoing is the purpose of my practice, of my mountain meditation and my daybreak chanting, of my koan: All the peaks are covered with snow—why is this one bare?" (人が禅の道を歩み始めたいという熱望には郷愁のようなものがある。この旅で曲がりなりにも私は故郷へと歩み始めた。私の修行、私の山での坐禅、私の早朝の読経、私の公案「全ての峰は雪で覆われている。何故この峰は雪がないのか」が故郷へ行くことの目的である。)この『九頭龍川』では"on the way of Zen"という表現がある。しかし最初に書かれた『雪豹』の表現では"on the path"となっていた。しかし後にピーター・マシーセンはそれを"on the way of Zen"に変更している。一層具体的な表現になっている。3行目に"Homegoing"という表現がある。「帰郷」は辞書では"homecoming"となっている。にもかかわらずピーター・マシーセンが "homecoming"

を選ばず "homegoing" という表現を使用していることは一般的な意味の「帰郷」とは違うことを示している。この郷里はいわゆる自分の生まれた所ではなく本来の面目ともいうべきところである。そこに向かおうとするので "homegoing" という表現になると思う。

『雪豹』で書かれていた11月1日の全文及び11月1日の前頁に紹介されていたブラツラフのラビ、ナッチマンの言葉と芭蕉の『奥の細道』の一節が『九頭龍川』では削除されている。そして『九頭龍川』では新たに道元禅師の言葉が引用されている。

"The mind of the ancient Buddhas" should not be understood as something irrelevant to your experience, as some mind which exists from the beginningless past, for it is the mind which eats rice gruel or tastes other food in your ordinary everyday life, it is the mind which is grass, the mind which is water. Within this life just as it is the act of sitting like a Buddha which is called "arousing the thought of enlightenment,"

The conditions for arousing the thought of enlightenment do not come from anywhere else. It is the enlightened mind which arouses the thought of enlightenment.... One honors the Buddha with a grain of sand, one honors the Buddha with the water in which rice has been soaked. One offers a handful of food to living creatures.

Arousing the Supreme Mind

—Eihei Dogen

上の英文に対応する現代日本語を中村宗一師の著書から引用する。中 村宗一師は道元禅師の原文から現代日本語に訳している。 古仏心というのは無始の大過去より存在する仏心のことと、まるでよそごとのように解してはならない。自己の日常の生活である粥を食べる「心」であり、飯を喫する心である。更には草足り、水足る心、一切の吾人の心の「はたらき」が古仏心である。このようなありのままの生活の中で、坐仏し、作仏するのを発心というのである。およそ発菩提心の因縁は、外部から菩提心を発しなさいと言われたり教えられたりして、菩提心を発すのではない。ただ菩提心をもって菩提心を発すしている。ただ菩提心をもって菩提心を発すというのは、一本の草をもって仏殿を造り、無根樹をもって経巻を造り、砂をもって仏を供養し、米のとぎ汁をもって仏に供養することである。

発無上心 四 一一永平道元

ピーター・マシーセンが道元禅師の『正法眼蔵』から「発無上心」巻を選んだ理由はこの巻の冒頭が次のように始まっているからと思う。:「釈尊は涅槃経に於いて「ヒマラヤ山は大涅槃の如くである」と説かれた。知るべきである。この譬喩はまことに適切な譬えと言うべきである。雪山のありのままを正しく把握して譬えたと言うべきである。ここで釈尊が雪山(ヒマラヤ山)を譬喩として提起されたのは、雪山のありのままの姿の偉大さ崇高さを把え、これを大涅槃に喩え、大涅槃の清浄絶対の境地を雪山に喩えたのである」。ピーター・マシーセンは雪豹に出会いたくてヒマラヤへ巡礼の旅をした。次第に禅の世界も学んでいった。その時、道元禅師の『正法眼蔵』の英訳も読んだものと思われる。この「発無上心」の巻に書かれていたヒマラヤと実際にピーター・マシーセンが分け入ったヒマラヤの旅とが一致したものと思われる。

ヒマラヤ山のふもとでお釈迦様は仏法の修行を80歳で遷化されるまで続けられた。道元禅師は「発無上心」で次のように述べている。「釈

尊は暁の明星を見て、自己と全大地と有情(生きとし生けるもの)と同時に仏道を成就せられたのである。この故に、発心も修行も菩提も涅槃も釈尊と同時の発心であり、釈尊と同時の修行であり、釈尊と同時の菩提であり、釈尊と同時の涅槃である。即ち発菩提心は釈尊と同時の発菩提心であり、同時に発菩提心は釈尊と同時の修行であり、菩提であり涅槃である。仏道に於いて身心というのは草木瓦礫であり、風雨水火である。即ち「あらゆるものごと」なのである。山河大地が自己の身心なのである。同時に自己の身心が山河大地なのである。これを同時というのである」。

お釈迦様はある日、病気で困っている様子の一人の龍の女性に出会っ た。どうしたのですか、と問いかけるとその女性はこう語った。「私は 昔の九十一劫に、毘婆尸仏の法会の中で、比丘尼となりましたが、浮欲 を思念することは酒に酔ったもの以上でした。出家したとはいえ、如法 にはできませんでした。伽藍の内でベッドに厚い布団を敷き、しばしば 淫欲を犯し、欲望の心で大いなる快楽を生じました。あるいは他人の物 を貪り求め、信者の布施を求めることが常でした」。ずっと苦しんでい る龍の女性はお釈迦様に救いを求めた。お釈迦様は手で水を掬ってその 龍の女性に言われた。「この水は瞋陀留脂菜和と名づける。わたしは今、 真実語であなたに語ろう。わたしは昔、鴿を救おうとした結果、身命を 捨てたが、決して疑念をおこして物惜しみする心を起こそうとはしなか った。この言葉がもし真実ならば、あなたの悪い患いをことごとくいや してさしあげよう」。その時、仏世尊は、口に水を含み、その目の不自 由な雌の龍の体に注ぐと、一切の悪い患いの嫌な臭いのするところは皆 すっかり治ってしまった。治ってから、このようにいった、「わたしは今、 仏の御許において、三帰を受けたいと望みます」。この時、世尊は、す ぐに龍の女に、三帰依を授けられた。

「釈尊の在世には、逆罪を犯した人も、邪見をもった者も道を得た。

祖師の門下にあっては、猟師も、木こりも、さとりを開いた。ましてそのほかの人にできないことがあろうか(できないことではない)。ただ正師の教え導きをたずね求めるべきである。「雪山は雪山であることのために大悟することがあり、木石は木石の形をかりて大悟する」。「(龍と作るには禹門(龍門)をこえなければならないと言われるが、仏祖の坐禅においては)龍と作るのに禹門の内も外も関係ない。今の(この坐禅の中で行われる)一知(全体ただ一つの知)をわずかに使用することは、尽界・全山河を拈って来て、力を尽くして知のはたらきが行なわれているのである」。『正法眼蔵』の中で、「龍」という言葉、「ヒマラヤ(雪山)」という言葉が現われている。ピーター・マシーセンは『正法眼蔵』の英訳を読んでいるので、「龍」とか「ヒマラヤ」といった言葉を意識していったものと思われる。ピーター・マシーセンの著書 Nine-headed Dragon River『九頭龍川』の題名の中の「龍」は『正法眼蔵』に登場する「龍の女性」や「龍門」にも刺激されたのではないだろうか。

11月4日の『九頭龍川』では『雪豹』の最初の段落のみが掲載されている。他の段落は全て削除されている。掲載された最初の段落においてもさらに次の英文が省略されている。 即ち:"including the sutra dedicated to Kannon or Avalokita, and the Heart Sutra (the "heart" of the mighty Prajna Paramita Sutra that lies at the base of Mahayana Buddhism)."(観音様、言いかえればアバロキタを称える観音経や大乗仏教の基盤である摩訶般若波羅密多経の「核心」般若心経を含む。)この段落の最後部も省略されている。"the bill is slim in a pale-gray head, and it has a rufous breast and a white belly. This is the robin accentor (*Prunella*)."(嘴[口ばし]は短くとがり、頭は淡いグレーである。赤褐色の胸部と白い腹部を持っている。それはムネアカイワヒバリ(プルネラ)である。)従って『九頭龍川』の11月4日の日記は非常に短いものになっている。結局ピーター・マシーセンの言いたいことは次のことである:"Condemned by

cold to spend twelve hours in my sleeping bag each night, I find myself inclined to my Zen practice. Each morning before daybreak, I drag my down parka into my sleeping bag to warm it, then sit up in meditation posture and perform a sutra chanting service for perhaps forty-five minutes." (毎夜寝袋で12時間過ごしたが寒気に苦しめられた。しかし禅の修行に心が傾いていることが分かった。毎朝日の出前にダウン・パーカを寝袋に入れて暖かくした。それから坐禅を行い、45分くらいお経を唱えた。)

『九頭龍川』の11月9日の終わりの部分は次のようになっている。"Sun rays glance from snow pinnacles above and the black choughs dance in their escadrilles over the void, and dark and light interpenetrate the path, in the allpervading presence of this moment." (雪の山頂から太陽光線がきらめく。黒色のベニハシ鳥の群れが空を軽快に飛んでいく。明暗が小道に十分に浸透する。この今の充満する存在の中で。)この文章で注目されるのが "this moment" (この今) である。『九頭龍川』では "this moment" と表現されているが『雪豹』ではそこが "the Present" と表現されている。「この今」を表すためには "the Present" より "this moment" のほうが雪の山頂からの太陽光線のきらめき、空を飛ぶベニハシ鳥の群れ、そして小道を具体的に直接指示出来るとピーター・マシーセンは考えたのであろう。主体的に生きようとする姿勢が見られる。そういう言葉の配慮はほかにも見られる。

10月9日の『雪豹』では"by Eskimo shamans"(エスキモー人のシャーマン)となっている。しかし『九頭龍川』では"by Inuit shamans"(イヌイトのシャーマン)と表現が変更されている。スチュアート・ヘンリ氏は次のように述べている。「イヌイト(Inuit:イヌイットとも表記する)とは、従来エスキモーと呼ばれてきた極北地帯の先住民のなかで、北アラスカからグリーンランドにかけて分布する複数の地域集団の呼称である。南西アラスカからセント・ローレンス島とロシアのチュコト(チュ

クチ)半島にかけて分布する「エスキモー」のユッピク(Yup'ik)とその地域集団ユイト(Yuit)は、イヌイトと異なる言語(「方言」)を話し、イヌイトに含まれることをいさぎよしとしない[詳しくはスチュアート 1993a, 1995a, 2000]。しかし近年、イヌイトは極北地帯先住民の総称として使われる傾向にあるので、ユッピクに限る話題以外は、ここではイヌイトとする」。エスキモーの別名がイヌイトとは限らないようである。けれどピーター・マシーセンは極北地帯の先住民に敬意を表してイヌイトに変えたであろう。10月14日でも『九頭龍川』は"the Eskimo"から"the Inuit"に変えている。

10月9日はアインシュタインのことについても述べられている。『九頭龍川』では次の通りである。"it was intuition, he declared, that had been crucial to his thinking. And there are close parallels in the theory of relativity to the Buddhist concept of the identity of time and space, which, like Hindu cosmology, derives from the ancient teaching of the Vedas." (アインシュタイ ンは自分の考え方に重要であったのは直観であると言明した。彼の相対性の理論と仏教の時空同一性の概念とはよく似ている。仏教のその考え方はヒンズー教の宇宙論と同じくヴェーダの古代の教えから由来している。)

『九頭龍川』では "the ancient teaching of the Vedas" というように "teaching" が単数形である。ところが『雪豹』ではそこが "the ancient teachings of the Vedas" というように 複数形の "teachings" になっている。 ピーター・マシーセンは複数形 "teachings" を単数形 "teaching" に変 更することによって他の宗教の連想を防ぎ、仏教を強調しようとしたの であろうか。

10月14日の『九頭龍川』に次のような箇所がある。"When body and mind are one, then the whole being, scoured clean of intellect, emotions, and the senses, *experiences* that individual existence, ego, the "reality" of matter

and phenomena are no more than fleeting and illusory arrangements of molecules." (体と心が一体になる時、知性、感情、感覚がすっかり洗い落とされた全存在は次のことを体験する。即ち、個々の存在、うぬぼれ、物質と現象の「実体」はつかの間の幻想的な分子配列にすぎないことを。)上の文章では動詞 "experiences" (3人称単数現在)が使われている。ところが『雪豹』では "and the senses," の後が "may be laid open to the experience" になっていた。名詞形 "the experience" が使われていた。名詞から動詞に変えることによって「体験」に動きが見られる。

『雪豹』における "may be laid open to the experience" の "be laid open to the experience" は経験に対して開かれているという間接的な表現であり、それに"may"が加わることで更にピーター・マシーセンの主張内容に対する自信が半分まで減っている。それに対してピーター・マシーセンは『九頭龍川』では動詞"experiences"を使い、なおかつ現在形を用いている。このことによって全存在はつかの間の幻想的な分子配列にすぎないことを直接経験するという紛れのないものとして力強く表現している。

10月14日の『九頭龍川』では 釈迦牟尼仏が "Shakyamuni" と表記されているが『雪豹』では "Sakyamuni" となっていた。表記が "Sakyamuni" から "Shakyamuni" に直されている。

11月15日の『九頭龍川』に次の文章がある。"Yet in other days, such union was attainable through simple awe." (当時はあい変らずそのような結合は単純な畏怖によって成し遂げられていた。)『雪豹』では"Yet"ではなく"But"が用いられている。この文章の前の段落ところでピーター・マシーセンは語っている。"Near my lookout, I find a place to meditate, out of the wind, a hollow on the ridge where snow has melted. My brain soon clears in the cold mountain air, and I feel better. Wind, blowing grasses, sun: the drying grass, the notes of southbound birds in the mountain sky are no more

fleeting than the rock itself, no more so and no less—all is the same. The mountain withdraws into its stillness, my body dissolves into the sunlight, tears fall that have nothing to do with "I". What it is that brings them on, I do not know. In other days, I understood mountains differently, seeing in them something that abides." (見晴らしの良い所に坐禅の場所を見つける。風がなく、雪が溶けた山の背のくぼ地。私の頭は冷たい山の空気ですっきりする。気が楽になった。風、風に吹かれる草、太陽:カサカサになる草、山の空を南へ向かう鳥たちの鳴き声は岩と同じく飛びすぎて行かない。それに他ならない。全て同じことである。山は静寂に落ち着き、私の体は太陽の光に溶けるように消えてしまう。涙がこぼれる。思わず知らず。どうしてそうなるのか分からない。今まで山をそれとは違って理解していた。固守する何かを山々に見ていた。)

ピーター・マシーセンは山で坐禅をした時、それまでの山に対する見方が変化したことを語っている。"But"から"Yet"に変えることによってピーター・マシーセンの意識が変化した対比を浮き上がらせようとしている。

同じく11月15日の『雪豹』の5番目の段落が『九頭龍川』では最初の段落になっている。そして次の[]の部分は『雪豹』では書かれていたが、『九頭龍川』では削除されていることを意味する。"[Like heralds of the outside world, Tukten and Gyaltsen arrived with the full moon.] [Now] the moon is waning, and the fine lunar clarity of life at Shey swiftly diminishes. [Exciting days have occurred since their arrival, and yet] a kind of power is winding down, a spell is broken. [And so] I, [too,] prepare to go, though I try hard to remain. The part of me [that is bothered by the unopened letters in my rucksack,] that longs to see my children, to drink wine, make love, be clean and comfortable again—that part is already facing south, over the mountains." ([別世界の使者のように、テュクテンとギャルツェンは満

月の日に到着した。] [今は] 月が欠け始め、シェイでの素晴らしい月の様な澄んだ生活があっという間に僅かとなった。[二人が到着してから刺激的な日々が生じているが、しかし] ある種の力がだんだん弱まっていき、呪文が解けていく。[そして] 何とかしてここに居残りたいと思うが、私 [もまた] は出発の準備をする。[私のリュックサックの開けていない手紙に悩まされる] 私の一部は子供たちに会いたい、酒を飲みたい、愛を交わしたい、風呂に入りたい、心地いいベッドで寝たいと思いこがれている。この部分はすでに山々を越えて、南に向かっている。) そしてピーター・マシーセンはこの事が彼を悲しませると述べている。

11月11日の『雪豹』では9行目の段落と10行目の段落が別々の段落 になっているが、『九頭龍川』では一つの段落になっている。『雪豹』の 10番目の段落の最初の文章 "Having got here at last, I do not wish to leave the Crystal Mountain." (遂にクリスタル・マウンテンに到着したので、 そこを離れたくない。)は『九頭龍川』では前の段落の中に入っている。 "We have had no news of modern times since late September, and will have none until December, and gradually my mind has cleared itself, and wind and sun pour through my head, as through a bell. Though we talk little here, I am never lonely; I am returned into myself. Having got here at last, I do not wish to leave the Crystal Mountain." (私たちは9月の終わりから最新のニュース を聞いていない。12月まで何も耳にしないと思う。少しずつ私の考え 方がはっきりしてきた。風と太陽が私の頭を通り抜けていく。鐘の音の ごとく。ここでは私たちは少ししか話さないが、寂しくはない。本来の 自分自身に戻る。遂にクリスタル・マウンテンに到着したので、そこを 離れたくない。)このクリスタル・マウンテンはチベット仏教の聖地で ある。『九頭龍川』では「本来の自分自身に戻る」という前の段落と次 の段落「遂にクリスタル・マウンテンに到着したので、そこを離れたく ない」という次の段落が一つの段落として続くことによって、「本来の

自分自身に戻る」という精神的な表現と「遂にクリスタル・マウンテンに到着したので」という仏教聖地への物理的到着とが一つになった様子を醸し出している。これは『雪豹』の段落分けとは大きく異なるところである。

11月10日の『雪豹』では "our common skin; eternity is not remote," のように "skin" と "eternity" との間にセミコロン(;)が使われているが、『九頭龍川』ではその間がピリオド(.)になって二つの文章に分かれている。『九頭龍川』では次のようになっている。"Then lunacy is gone, leaving an echo. The lizard is still there, one with its rock, flanks pulsing in the star heat that brings warmth to our common skin. Eternity is not remote, it is here beside us." (愚かさは繰り返すことを止めて去っていった。トカゲは依然としてそこにいる。私たちと共通の皮膚に暖かさをもたらす日光を浴びているトカゲは岩で横腹を鼓動させている。永遠は遠く離れたものではない。永遠は私たちのすぐ傍にある。)文章を独立させることによって「永遠」という言葉がすぐそばにあることが浮き彫りになっている。また "common" という表現によってトカゲと人間とが一つながりになっていることを表している。

11月4日の『雪豹』の最初の段落で "the temperature is never more than -12° Centigrade" (温度はマイナス12度以上にはならない) と表現されているが、『九頭龍川』では "the temperature is never more than minus twelve degrees Centigrade" と温度の表示の仕方が変更されている。10月20日の『雪豹』では "meetings, in separation; birth, in death…" (出会いは別れになり、誕生は死になる……) というように文章がピリオドで終わっていない。それに対して『九頭龍川』では "meetings, in separation; births, in death." というピリオド形に変更されている。同じく10月20日の『雪豹』では "The Bheri is far behind us and below" (ベリ川は私たちのずっと後ろの下手である) となっているが、『九頭龍川』では "The

Bheri River is far behind us and below"となって "River" が付加されて川であることを明示している。10月30日の『雪豹』の最後のところで"The last Japanese character written in this life by Soen Roshi's venerable teacher, and the last word spoken, was the word for "dream.""(中川宗淵老師によって書かれた最後の日本語と最後に発した言葉は「夢」という言葉であった)が『九頭龍川』では削除されている。そのすぐ上の中川宗淵老師の言葉も削除されている。"Do not be heavy," Soen Roshi says. "Be light, light, light—full of light!"(中川宗淵老師は言う「沈むな。楽に、楽に、楽に、楽いっぱいになれ」)

『雪豹』で書かれていた中川宗淵老師の言葉が『九頭龍川』では削除されている。『九頭龍川』は20の章から成っている。その全ての章の最初に道元禅師の言葉が引用されている。第6章は道元禅師の言葉が23行にわたる引用で最も長い。平均すると各章の引用は12.7行である。その中で『雪豹』を圧縮したと思われる"Nepal: Himalayan Journals 1973"は『九頭龍川』の第7章と第8章の二つの章から構成されている。さきほど紹介した"Arousing the Supreme Mind"(「発無上心」)は第8章の最初に掲げられている。第7章も第8章と同じく『正法眼蔵』から引用されている。『雪豹』をコンパクトな形にしたのが『九頭龍川』の"Nepal: Himalayan Journals 1973"である。文章を削除し、表現を変えたりしてピーター・マシーセンはヒマラヤの巡礼の旅が単に雪豹という動物を追い求めるだけでなく、彼にとって彼の価値観を劇的に変化させる貴重な体験であったことを語っているのが『九頭龍川』である。

注

- (1) Peter Matthiessen, The Snow Leopard (The Viking Press, 1978), p. 92.
- (2) 山本紀夫・稲村哲也編著『ヒマラヤの環境誌―山岳地域の自然とシェル

パの世界-』(八坂書房、2000)、315-316頁。因みに根深誠著『シェルパ ヒマラヤの永光と死』(中央公論新社、2002)の中の「解説」で鹿野勝彦 氏は「本書は1990年代前半までに、根深氏が主にダージリン、ネパール、 チベットなどで直接、シェルパたちから聞き取った証言を中心に構成され ている」と述べている(319頁)。根深氏はこの著書で「山でたくさんの シェルパが死にましたが、それはもう心配してもしようもないことです。 なにもかも、もはや取り返しのつかないことなのです」(164頁)とシェ ルパの言葉を紹介している。重い証言である。また「山をやめてからどう でしたか。その印象を聞かせてください」と根深氏が質問すると「わたし は山の仕事をやめたあと、自分の畑の仕事をはじめました。ジャガ芋、ダ イコン、キャベツ、グリーンピースなどを栽培しました。山の仕事をやめ てよかったと思っています。なぜなら、山の仕事は危険で、ときにはたい へんな苦労もあるし、食べものがなくて困ったこともありました。この仕 事は、たぶん教育を受けていない人のためのものだと思います。いままで、 ずっとお金のために山の仕事をやってきたのです」(165頁)とシェルパ が答えている。貴重な記録である。

- (3) William Dowie, Peter Matthiessen (Twayne Publishers, 1991), p. 8.
- (4) 前川玲子(まえかわ れいこ)『アメリカ知識人とラディカル・ビジョンの崩壊』(京都大学学術出版会、2003)、203頁。
- (5) 芹沢高志「訳者あとがき」ピーター・マシーセン『雪豹』芹沢高志訳(早川書房、2006)、449-450頁。
- (6) The Snow Leopard, p. 246.
- (7) *Nine-Headed Dragon River*, pp. 101–102.
- (8) 同上、p. 101.
- (9) 同上引用文中。
- (10) 同上、p. 102.
- (II) Endless Vow The Zen Path of Soen Nakagawa, Presented with an Introduction by Eido Tai Shimano, Compiled and Translated by Kazuaki Tanahashi and Roko Sherry Chayat (Shambhala, 1996), p. 51.
- (12) 同上引用文中。
- (13) Nine-Headed Dragon River, p. 84.
- (14) 同上、pp. 84-85.
- (15) 同上、p. 85.
- (16) The Snow Leopard, p. 130.
- (I7) 同上、p. 173.

- (18) Nine-Headed Dragon River, p. 88.
- (19) 同上、p. 87.
- ② 山根一文「英語複合語再考—名詞複合語を中心として—」『中村学園大学・中村学園大学短期大学部研究紀要』第37号 (2005):53-58、参照。
- (21) 同上、54頁。
- ② Erich Klein『複合詞の音声変化』重見博一・木原研三訳(研究社、1977)、1頁。
- (23) Nine-Headed Dragon River, p. 105.
- (24) 同上、p. 90.
- 四 中村宗一他訳『全訳 正法眼蔵』巻三 (誠信書房、1975)、172-173頁。
- (26) 同上、171頁。
- (27) 同上、178頁。
- ② 石井修道訳注『正法眼蔵 9 原文対照現代語訳・道元禅師全集⑨』(春秋社、2012)、19-20頁。
- (29) 同上、20-21頁。
- (30) 水野弥穂子訳注『正法眼蔵 1 原文対照現代語訳・道元禅師全集①』(春秋社、2002)、33頁。
- (31) 同上、260頁。
- (32) 水野弥穂子訳注『正法眼蔵 2 原文対照現代語訳・道元禅師全集②』(春秋社、2004)、34頁。
- (33) The Snow Leopard, p. 202.
- (34) 同上引用文中。
- (35) Nine-Headed Dragon River, p. 93.
- (36) 同上、p. 97.
- ② スチュアート・ヘンリ (Henry Stewart) 「極北の民族イヌイトにみる経済開発と文化再生」(Economic Development and Cultural Rejuvenation in Inuit Society) 『立教アメリカン・スタディーズ』(*Rikkyo American Studies*) 30: 21–36 (March 2008)、22頁。
- (38) Nine-Headed Dragon River, p. 77.
- (39) 同上、pp. 81-82.
- (40) 同上、p. 103.
- (41) The Snow Leopard, p. 248.
- (42) 同上、p. 248.
- (43) 同上、p. 232.
- (44) Nine-Headed Dragon River, p. 100.

- (45) The Snow Leopard, p. 227.
- (46) Nine-Headed Dragon River, p. 98.
- (47) The Snow Leopard, p. 202.
- (48) Nine-Headed Dragon River, p. 93.
- (49) The Snow Leopard, p. 133.
- (50) Nine-Headed Dragon River, p. 86.
- (51) The Snow Leopard, p. 131.
- (52) Nine-Headed Dragon River, p. 85.
- (53) The Snow Leopard, p. 176.
- 64) 同上引用文中。

同僚、石川一久教授から貴重な助言をいただきました。感謝します。もちろん責任は筆者田中泰賢にあります。

# カズオ・イシグロ 記憶について

清 水 義 和

## 01. まえおき

カズオ・イシグロは1959年、5歳のときに、長崎から両親と渡英し、 その後、英語と日本語を話すバイリンガルとなり、現在、英語で小説を 書く日系イギリス人である。

イシグロが5歳当時、幼少時に通っていた長崎市の「桜ヶ丘幼稚園」の記憶は英国への移住によって途切れ、印象もうすれ、忽ち、泡沫の如く消えて、霞となってしまった。そこで、記憶を取り戻そうと、幼児期の家族写真や戦後の日本映画を見ながら、ぼんやりとした想い出を虚しく思い浮かべるしかなかった。たほう、日系イギリス人として英語能力を身につけるためにも、人一倍困難を極めた。

ウイリアム・シェイクスピア研究家の安西哲雄は、バーナード・ショーの『ピグマリオン』を翻訳し『マイ・フェア・レディ―イライザ』(1990. 11) と改題して上演した。その折に、ロンドンの下町言葉、コックニーを江戸弁に読み替えて翻訳しようと、江戸弁を話すことのできる人を探した。安西によれば、「江戸弁を話すためには、親子三代続けて江戸に棲まないと江戸弁が話せない、と久保田万太郎から聞いた」と語った。結局生粋の江戸っ子が見つからなかったので、「我流で江戸弁を造語し

て劇の台詞に使いました」と述べた。安西の言葉を借りれば、イシグロ は英国に移住した日系イギリス人1世だから、孫の代にならなければ、 プロパーな英語を話すことは出来ないことになる。

1983年当時、日系アメリカ人2世のエミ・カタヒラは、コンコーディア大学のメアリー先生から「英語がお上手ですね」といわれ、その後で、「英語を話すのは大変でしょう」と同情された。後年、エミ・カタヒラがイシグロの映画『日の名残り』(1994)を観た印象を「日系人の苦労がよく出ている」と評した。執事スティーブンスの姿が日系人の移民生活とオーバーラップしたのである。彼女の娘キャロルは日系3世だが、パンナム系の小説コンクールで受賞し、新聞評で「詩情溢れる英文を綴る日系アメリカ人作家だ」と評価された。

アメリカの日系人が第二次世界大戦中被った収容所生活を、井上ひさしが日本人の側から『マンザナ我が町』(1993)を描いた。いっぽう、収容所生活を英国人の側から描いたアラン・パーカー監督の『愛と悲しみの旅路』(Come See The Paradise, 1990)がある。その映画を観ると、スクリーンに出てくる日系一世は殆ど英語が話せず、話す言葉は日本語で、やっと日系二世になってから英語を話す。

イシグロが英文で書いた『遠い山なみの光』(1982)や『浮世の画家』(1986)を読むと、日本文化と英語圏の異文化とが混ざりあって描写されている。そして、所々に日本語をそのままローマ字で表記して綴られている。『浮世の画家』では以下のような日本語のローマ字表記がある。

'You must send him to <u>Sensei</u> here, <u>Obasan!</u> A good word from Sensei in the right place, your relative will soon find a good post!'

"Sensei", "Obasan" は英語ではそれぞれ "Teacher", "Aunt" である。 だが、この場合、"Sensei", "Obasan" はイシグロが日本での少年時代の 記憶の底で眠っている日本語を表したとも考えられる。また、ローマ字表記によって日本語を表したのは、イシグロがミュージシャンであり、音の響きを重視して日本語をローマ字で表記したものとも思われる。『遠い山なみの光』には次のような入り組んだ意味がある日本語のローマ字表記が使われている。

"I want to buy a ticket." There was a curious urgency in her manner. "I want to try the kujibiki."

"kujibiki"は英語では"lottery"の意味であるが、イシグロが英訳しないで"kujibiki"と綴り、イタリックで表記したが、日本語独特の響きを表したかったからだろう。子供の言葉遊び「ジャンケン」は柳田国男の『子供風土記』(1941)によれば呪術的な意味があるという。"kujibiki"にも呪術の意味合いがある。

イシグロが5歳の頃イギリスの小学校・グラマースクールに通い、学校生活に勤しみ、英国生活に慣れていくに従い、少年の記憶から次第に遠のき薄れてゆく日本語の音の響きはノスタルジックになった。殊に、1950年代の長崎の風物は、半世紀後の21世紀から振り返れば、失われた文化であり、日本映画の小津安二郎監督『晩秋』(1949)、『東京物語』(1953) や成瀬巳喜男監督『めし』(1951)、『浮雲』(1955) 等でしか見ることが出来ない。イシグロにとって、長崎は、ちょうどマルセル・プルーストの架空の土地の名コンブレイのようで、現実の土地の名イリエと異なり、記憶のなかにある土地の名前となった。

『日の名残り』では、執事のスティーブンスが主人たちの会話に耳を 傾ける場面が出てくる。だが、主人たちの会話が時として大雑把で曖昧 な表現で描かれている。というのはイシグロの小説ではリアルな描写よ りも記憶が中心で、しかもその記憶が曖昧なのである。 プルーストの『失われた時を求めて』(1913-1927) も、肝心なところで曖昧な描写になるところがある。だが、逆に、突如描写が迫真的になり、スピード感を体感させてくれる。その文体の緩急がイシグロとプルーストに共通して見られる。イシグロは『失われた時を求めて』との出会いについて次のように告白している。

I discovered that the heavy object, whose presence amidst my bedclothes had been annoying me for some time, was in fact a copy of the first volume of Marcel Proust's Remembrance of Things Past (as the title was then translated). There it was, so I started to read it. My still fevered condition was perhaps a factor, but I became completely riveted by the Overture and Combray section.

プルーストは父親がフランス系で母親がユダヤ系であるが、家庭の中では二つの民族の言語が入り混じっていた。イシグロの両親は二人とも日本人であるが、イシグロが通った学校では英語が話され、やがて1980年代初期に英国籍を取得し、1986年に元ソーシャルワーカーの英国人女性ローナ・マックドウガルと結婚した。従って、二つの文化の違いが現実生活に起こる差異に生じることは事実である。

小説の描写を、現在から過去にフラッシュバックして振り返った時に、スローモーションで表したり、高速度で表すことによって、現実生活では分からなかった曖昧な記憶が鮮明になることがある。プルーストの『失われた時を求めて』は現在から過去に遡って事細かく描かれている。イシグロはプルーストのメソッドについて次のように論じている。

Quite aside from the sublime beauty of these passages, I was thrilled by what I then called in my mind (and later in my notes) Proust's 'methods of

movement'—the means by which he got one episode to lead into the next. (p. x. *introduction An Artist of the Floating World*)

上記の序文で、イシグロは心が震えたと回想している。その原因は『失われた時を求めて』の冒頭『コンブレー』の挿話にあり、そのエピソードではマルセルが菩提樹のお茶に浸したマドレーヌを舌に当て触れた瞬間、失われた記憶を取り戻し、「心情の間欠」が生じるからである。イシグロはプルーストが記憶を取り戻すきっかけになったシーンに着目したのであり、同時にそれがイシグロ自身の失われた記憶を取り戻す切っ掛けを掴むことになったのである。

プルーストはアンリ・ルイ=ベルグソンの『物質と記憶』(1896) に 影響を受けて記憶に基づき小説を書いている。またジョン・ラスキンの 英文『胡麻と百合』(1865) を1909年、仏語に訳し推敲したが、翻訳作 業は母国語を読む速度を極めてスローモーションに変えて行う作業を強 いる。その結果、翻訳作業で膨大な時間を掛けた原文を、母国語で読み 返すと容易に読むことが出来る。というのは翻訳者は翻訳によって、二 つの技能を学び取るからだ。つまり、翻訳に要する膨大な時間と、その 翻訳を母国語で読むときのスピードのある時間との両方である。

イシグロは小説を一人称で書くスタイルを見つけたと述べている。その前例はプルーストの『失われた時を求めて』で、主人公の「私」が物語を一人称で語っている。プルーストは最初自伝的小説の『ジャン・サントゥイユ』(1895-99)を三人称で書いた。しかも、その間に、1909年ころ、ジョン・ラスキンの『胡麻と百合』の仏訳の推敲や、19世紀の大作家の文体模写(パスティッシュ)(1908-1909)を発表し、その結果、ついに、話者を三人称から一人称に変え、その文体で『失われた時を求めて』で描くスタイルを身につけた。シャーロット・ブロンテは『ジェーン・エア』(1847)で一人称で綴っている。イシグロは、一人称で

語るスタイルをプルーストやブロンテから学んだと述べている。

I doubted not—never doubted—that if Mr. Reed had been alive he would have treated me kindly; and now, as I sat looking at the white bed and overshadowed walls.

イシグロは不特定の一人称で物語を綴ることによって、特定の三人称では制限された束縛から解放され無意識の心理を自由に描写することが可能になった。

また、比喩的にいえば、カメラを一定方向に同している限り、その時 間が経過していく時間を逸脱することが出来ない。ところが、フィルム の回転速度を、早めたり、遅くすることによって、無意識の世界を容易 に移動することが出来る。そのスタイルを、プルーストは見つけたので ある。いっぽう、イシグロは、ジェイムズ・アイヴォリー監督作品『上 海の伯爵夫人』(2005)の脚本を担当したときに、この映画台本でカメ うを自在に操って、時間に緩急をつける描写方法を会得したのである。 マルセル・デュシャンは前衛絵画の『階段を降りる裸体』(1911, 1912, 1916) で、一人の人物を、静止画のタブロー上に、フィルムの一 駒一駒を超スローモーションにして描いている。映写の場合、1秒間で 24 駒回転すれば、静止画像と違って、動画は、さまざまな効果を見せる。 デュシャンはパリから亡命してニューヨークで生活していた時、フラ ンス語しか話せなかったが、亡命生活で英語を話す能力を苦労して習得 した。イシグロの小説が、日本語から英語を習得するときに被った煩わ しさや、デュシャンがフランス語から英語を習得する際の煩わしさを経 験に生かして、文学や美術や音楽の芸術作品を表現する際に活かしてい る。

イシグロは作家であり、ミュージシャンでもあるから、自作『夜想曲

集』(2009) や『充たされざる者』(1995) の音楽表現を文字化して表わ すことが出来た。

イシグロの小説は前述したように記憶に基づく描写が曖昧になる個所がある。ところが、小説の山場に差し掛かると、朦朧とした描写が、クレッシェンドから突然、フォルテに変り、迫真的に急展開し、極めて集中力の高ぶりをみせた。

ジル・ドゥルーズは『フランシス・ベーコン感覚の論理学』(2004)で、ゴッホの絵画をプルーストの小説と比較して読み解いている。ゴッホは、絵画のほかに膨大な日記や、弟のテオに宛てた手紙の中の文中に素描画や絵画論や音楽論や文学論を展開している。この点で、ゴッホの文体は、プルーストの文体と似ているが、これはプルーストがゴッホから学んだスタイルである。

イシグロは、また、小説『夜想曲集』や『充たされざる者』で、音楽表現を、文字媒体を使って表している。記号としての文字を使って、音楽や絵画を表すと、現代音楽や絵画の場合、専門知識がないと理解が曖昧になる。イシグロの小説は、ヤニス・クセナキスのシンセサイザーからボブ・ディランのポップミュージックまで、音楽用語を文字記号に読み替えて表現しているので、現代音楽の予備知識がないと、表現や記憶が複雑で曖昧になる。

アイルランド出身のショーは『ジョン・ブルのもう一つの島』(1904) で英国人とアイルランド人が出会って話す場面を描いている。観客は二人が互いに何を話しているのか分らない。少なくとも、アイルランド人 役の役者がゲール語を話した後、英国人役の役者が英語を話すと、英語が解る人には、二人が何を話しているのか推測できる。だが、ゲール語が分らないとその推測にも限界がある。

イシグロは小説『遠い山なみの光』や『浮世の画家』を、日本語と英語との二カ国語の言語を使って書いたので、英語と日本語の両方が分か

る日本人にとっては比較的分かり易いが、日本語を知らない読者には曖昧になる。

イシグロの小説は、フランツ・カフカの作品のように不条理な世界が描かれている。カフカの独文の特徴は、怪奇な世界が描かれているが、文法的には、トーマス・マンの『トニオ・クレーゲル』(1903)と比較すると平易である。例えば独語文法の副詞の使い方がマンは極めて複雑であるが、カフカは文中に副詞を使う数が少ないので比較的容易に読める。オスカー・ワイルドが仏文で書いた『サロメ』(1893)は、英文で書いた『獄中記』(The Profundis, 1905)と比較して読みやすい文体である。

J'ai baise ta bouché Iokanaan!... J'ai baise ta bouché....

また、イシグロの小説は、カフカと異なりヨーロッパ圏だけでなく、 アジア圏の上海まで広い領域を含んでいる。だから、地名だけでなく土 地の名前の由来に知悉していないと、上海の土地の名前とその記憶との 関係が曖昧になる。

その過程を外国語習得の側面から見ていくと、最初母国語を習得するときのプロセスを、二度目に第二言語を習得するときは、母国語を学習した時と同じプロセスを再び辿ることになり、同じ曖昧さに襲われる。イシグロの小説は、読者に、名前や土地の名などの異文化理解を強いる。と同時に、一種のノスタルジックなイメージを思い出させる。イシグロの小説『わたしたちが孤児だったころ』(2000)では、主人公の少年クリストファーが、失踪した父とその愛人を探しながら、同時に、行方不明の母に対してノスタルジアを感じて、記憶にある母親像を探し求める。2015年にはイシグロは『忘れられた巨人』を発表し、イングランド

2015年にはイシグロは『忘れられた巨人』を発表し、イングランド 人とサクソン人との異文化の激突を顕在化させ、巨人が古墳の下から現 れでるといった、考古学の発掘を彷彿とさせた。イシグロは同小説の完 成に10年を要し、妻のローナが出版を容易に同意しなかった逸話もある。つまり英国外の大陸から侵入する異民族との軋轢を執筆することの難しさを浮き彫りにしたのである。イシグロが日本から英国に帰化してから半世紀以上の歳月が流れ、英国のアーサー王伝説を書くことも不可能でなくなった。しかし、先に触れたように、三代家族が定住した場所に住み続けない限り、その土地の言葉を話せないという説があり、イシグロはアーサー王伝説を英国内だけでなく、グローヴァルな視点から、ちょうど、ミルチャ・エリアーデの『世界宗教史』(Histoire des croyances et des idees religieuses, 1976-83) のように全人類の歴史を俯瞰して小説を執筆した。

ジェームス・ジョイスが、ギリシア神話に由来する『ユリシーズ』 (1922) をダブリンの一日の出来事に封じ込めたのと似て、イシグロは、ホメロスの英雄叙事詩『イリーアス』(紀元前6世紀以降) に題材をとり、トロイ戦争の原因となったといわれるトロイのヘレンの悲恋物語を念頭に、英国のアーサー王伝説の中に閉じ込めて描いている。

本稿では、イシグロが幼少から英国に住み、生まれ育った長崎の記憶が薄れていく中で、曖昧な記憶を手掛かりに、日系イギリス人のアイデンティティーを求めて小説を書き、やがて半世紀後には、住み慣れた英国の歴史を遡って小説を描く為、知識と教養を獲得して、そのうえで、アーサー王伝説に基づいた歴史ロマンを描くに至る。このようにして、イシグロが日系イギリス人としてのアイデンティティーの在処を求めて、日系イギリス人小説家の記憶の問題を浮き彫りにしてゆく。

# 02. 『日の名残り』

執事のスティーブンスが『日の名残り』では、主人公である。という

のは、焦点が雇い主ではなく、むしろ召使に向けられるているからである。だから、イシグロが探求するアイデンティティーの矛先は、日系イギリス人が描く労働者の執事に注がれる。他の作家を例に挙げると、ハロルド・ピンターは出自がユダヤ系労働者階級のマイノリティーで、『ダム・ウエイター』(1957)、『管理人』(1959)、『召使』(1963)を劇化し、そこで真価を発揮する。つまり、ピンターは出自が欧州からの移民労働者であり、マイノリティーとしてのアイデンティティーを表すときには的確さを明確に発揮する。この点でイシグロの『日の名残り』は日系イギリス人が描いた執事であり、ピンターの描く労働者と似ている。

『日の名残り』では、執事のスティーブンスがイギリス国内を車で旅行する。主人のダーリングトン卿から、時には英国内を車で旅行するようにと薦められ、また元のメイド頭ミス・ケントン(ベン夫人)にもう一度屋敷に戻って働いてもらう交渉をするためでもある。

イシグロが『失われた時を求めて』の冒頭部分『スワンの方へ』と『ゲルマントの方へ』で感動した散歩シーンは『日の名残り』でも重要な役割を果たしている。また、主人公のマルセルが車でヨーロッパ圏内の教会巡りをする件は、プルーストがウォルター・ペーターの『ルネッサンス』(1873)研究でカテドラル巡りを車に乗って探訪した経緯を、執事の車旅行を通して窺うことが出来る。『失われた時を求めて』では、メイドのフランソワーズの暮らしが、彼女の些細な日常生活まで一部始終印象的に描かれている。フランソワーズが送る暮らしに比べると、『日の名残り』のメイドの日常はさらに一層広範囲にわたり、しかも微に入り細に入り描写されている。

プルーストのお抱え運転手の妻で秘書であったセレスト・アルバレは 『失われた時を求めて』の口述筆記をしたが、その伝記『ムッシュ・プルースト』(1977)は『日の名残り』のメイドのミス・ケントンが見つめる執事のスティーブンスや主人達との関係描写を彷彿とさせ、『失わ れた時を求めて』に描かれた大戦中の主従関係や時代背景も類似している。イシグロが『日の名残り』で伝統的な英国の執事を扱っている描写は、日系の移民が苦労してやっと手に入れた執事の職を、先ず、多くの日系人の移民生活の背景から検討しなければ不可解に映る。

イシグロの『遠い山なみの光』には、日系人のマリコやエツコがアメリカ行きの物語や、ニキやケイコがイギリスに居住する話が出てくる。彼らはアメリカやイギリスの生活に底知れぬ不安を懐いている。

日系イギリス人で財を成したエスタブリッシュメントならともかく、 奉公人として、また執事として自分一人の生活を得るだけで精一杯な移 民は多くいる。何年も掛けて職を得た日系人でも、滅私奉公で婚期を逃 したスティーブンスのような独身者もいる。スティーブンスは一人前の 執事になる為に時間を費やし、ケントンに思いを寄せられていたことも 知らず、何時の間にか婚期を逃してしまう。

執事を描いた作品は数多くある。イギリスの劇作家 J·M·バリーが『あっぱれクライトン』(1900)を描いた。ローム伯爵とその家族や友人たちが海で難破し無人島に漂着すると、日頃、執事にすぎないクライトンが、一行のうちでもっとも頼りがいのある人物となり、島での生活の主導権を握る。だが、救助船が到来すると共に元通りのイギリス社会の秩序に返る。

そもそも日系人の労働者を、永い伝統的な英国の執事に投影して描くことは不可能に思われる。だが、執事の生活は英国社会に根づいているとはいえ、執事の類型は他に例がある。アイルランド出身のワイルドの『真面目が肝心』(1895) やショーの『ピグマリオン』(1913) には英国の執事が書かれている。イシグロは、ワイルドやショーのように、執事の類型を使って、移民で独身者の生活を描写できると考えたのである。執事という型から見ていくと、ジャン・ジュネの『女中たち』(1947)の主人と執事との関係に見ることが出来る。これらの執事の類型は G・

W・F・ヘーゲルの「自己意識論:主人と奴隷」の関係に見られる。『日の名残り』の執事スティーブンスがケントンに対して女中頭に復帰するように説得する結末で、メイドが、主人の代理人である執事の頼みを拒絶するところは、ヘーゲルが論じた「主人一奴隷関係の中に潜んでいる弁証法的な契機」を思い出させる。執事はメイドと同じ奉公人であるが、執事スティーブンスが主人の代行人として、ミス・ケントンに女中頭に復帰してほしいと頼むくだりは、ジュネの『女中たち』で、女中たちが主人と執事の役割演技を随時交代して演じる描写に近い。女中たちは主人役と執事役を交代で交互に演じるのである。

ジョナサン・スウィフトの『ガリバー旅行記』(1726) にはヤフーが出てくる。スティーブンスが主人のダーリングトン卿にヤフーの如き振る舞いに戯画化されている。寺山修司脚色の『奴婢訓』(1978) はスウィフト原作の『奴婢訓』(*Directions to Servants*, 1731) の舞台を日本の東北に置き換えたが、主人と召使の関係には同じ類型が見られる。『日の名残り』の執事は、英国の執事でありながら、いっぽうで、その背景には封建的な日本社会の主従関係を思わせる。

英国人以外の作家が英国の執事を類型として使って描いている。その一例が『日の名残り』であり、執事スティーブンスは滅びゆく旧支配者階級の運命に翻弄されている。なぜその運命から抜け出さないのか。その理由の一つとして、『浮世の画家』に描かれた滅びゆく画家、森の弟子が師匠に従い、オノは戦時中の精神風土を引きずっているから、それらのしがらみから抜け出せないでいる例に見ることができる。

執事のスティーブンスが過去の封建遺制に反発しないのは、リヒャルト・ワーグナーの『ニーベルングの指環』(1876)からの影響がみられる。 英雄ジークフリートを育てた小人のミーメはスティーブンスを思わせる が唯々諾々として主人に仕えている。滅びゆく神々の世界をボードレー ルもプルーストもショーも精神的な支えにしていた。作家イシグロはや がて『忘れられた巨人』でアーサー王伝説を取り上げ『トリスタンとイ ゾルデ』(1957-1959)のテーマを再現することになる。音楽家のイシグ ロは、滅びゆく北欧神話に強い関心があった。

日本本土では第二次世界大戦後失われた封建遺制が、異国の移民の間には今尚生きている。それが執事スティーブンスの姿を借りて描かれている。ちょうど、日系人の話す日本語が70年以上前の戦前の礼儀正しい日本語のように、『日の名残り』の執事の礼儀作法は戦前の日本人の立振舞として現れている。映画版の『日の名残り』では、イギリス出身の俳優ジョン・ホプキンソンが執事を演じているが、それでも、英語圏で生活した日系人の風貌には、今では本国で失われた日系移民の立振舞の中に透けて見える。

# 03. 『わたしを離さないで』

クロード・レヴィ=ストロースは『悲しき熱帯』(1955)のなかで文明批判を書いている。未開文明では、広大な土地に植物や動物が共存し、人間はその一部であった。次第にそのアルカディアは絶滅し、人間支配の生存競争が激しくなり、それと共に自然は崩壊し、高層ビルの狭い部屋に人間はぎゅうぎゅうに詰め込まれた。しかも、それが高度な文明の都会生活だと称し、そのうえ人口は爆発的に増殖した。

40億年前生命が誕生して以来、西暦1年には、人口は2億人余りに増加し、21世紀には70億人を突破した。鶏のブロイラーを養鶏場で鶏肉を大量生産して消費するのと同じように、人間のレプリカを生体工学で再生し臓器提供のためのクローン人間を大量に生産すれば、不老長寿の夢が実現するかもしれない。だが、『わたしを離さないで』(2005)で告発している臓器提供問題は、不老不死を願う人間の欲望とは裏腹に、

いっぽうでは、消費され使い捨てられ、絶滅する臓器提供のクローン人間の悲劇が顕在化するというパラドックスを表している。

『わたしを離さないで』では、臓器提供に備えて子供たちを育成する学校がある。その一方で、奇妙なことに臓器提供を三年猶予してもらう方策があるという噂がまことしやかに囁かれる。それがこの小説の重大なテーマである。その為には、当該の男女が本当に愛し合っていることや、優性遺伝の内、遺伝子が芸術性で優れ才能がある事などが条件らしい。だが、結局、最後には臓器提供者が愛し合っていようが、芸術的才能があろうがなかろうが、自分の命を救うために何の役にも立たないことが判明する。臓器提供は一部の人に満足を与えるものであり、逆に数多くの提供者であるクローン人間の運命が浮き彫りにされる。

不老長寿が人間の望む理想であるとするなら、その我欲を追求するあまり、人類は、身代わりに動物を絶滅させ、植物を根絶して、自然を破壊した歴史がある。不老長寿は死の恐怖を逃れたいという欲望である。人間は死ぬという天命を反転させたアーティストに荒川修作がいる。荒川には「人間は死なない」という哲学があり、それを表した著作は『死ぬのは法律違反です』(2007)である。そこには、宮沢賢治の理想郷イーハトーブや、アルチュール・ランボーの詩「永遠」(L'Éternité, 1919)が広がる世界がある。

Elle est retrouvée. Quoi?-<u>L'Éternité</u>. C'est la mer allée

イシグロの『わたしを離さないで』は不老長寿の裏側に死の恐怖が張り付き、そこからクローン人間である臓器提供者の苦悩が滲み出ている。

イシグロは日系イギリス人だから生粋の英国人でなくマイノリティーであり、クローン人間の末路も決して他人事でなく、同小説の中でイギリス人と日本人の間にある人種差別の問題をアイデンティティー・クライシスとして顕在化させたのである。

### 04. 『わたしが孤児だったころ』

アントナン・アルトーが『演劇と分身』(Le Théâtre et son double, 1938)で示した「分身」のように、イシグロはパラドキシカルにアイデンティティーを英国人や日本人や中国人に分裂させて、いわば分身の術のように描いている。イシグロは『わたしが孤児だったころ』(2000)で、英国人の探偵クリストファーの視点から、幼年期上海にいた両親が失踪した事件を、アヘン戦争から日中戦争時代の記憶を辿りながら、日本人のアキラや、中国人のリン・チェンらの複眼的な眼差しを重ね合わせ、長い時間を遡及して描いている。

イシグロは『わたしが孤児だったころ』のなかで、英国人や日本人や中国人の目を通して複眼的に描いている。それが可能なのは、イシグロ自身が日本人であるが同時に5歳の時イギリスに住み英国人となった経歴があるから、英国人と日本人の両方の観方が出来る。小説に出てくるクリストファーとアキラは幼い時代の生活体験を共有しているので二人の記憶は重なり合う。

『わたしが孤児だったころ』は上海租界でクリストファーの父の失踪 事件があり、幼いクリストファーは、母と別れ、イギリスの身元引受人 の下で孤児同然に育てられた。クリストファーの脳裏には幼い頃の記憶 のなかに永年生き別れのままの母親像がある。それはジャック・ラカン が指摘する鏡像段階の幼子のイメージに似ている。幼い頃のクリストフ ァーが記憶にとどまっている母親像は、ぼんやりとしていて、万華鏡のように日本人のアキラや中国人のリン・チェンや英国人のフィリップおじさんが知る母親像にもなる。クリストファーには記憶の底にある生みの母親だと思っている虚像があるが、母を知る中国人や英国人の見た母親像を繋ぎ合わせると、その姿は、モンタージュのような母親像となる。

舞台はアヘン戦争以来の上海租界なので、中国人や英国人や日本人が行き交う街であり、幼い子供時代のクリストファーが見た光景は同時に日本人や、中国人や、英国人の眼で見ているカレイドスコープでもある。子供のクリストファーの目は日本の子供アキラばかりでなく中国の子供の目や、英国の子供の目を通して同時に一緒になって見ている。

アヘン戦争の時代背景には、巷で、阿片中毒で苦しむアヘン窟があり、そこで奴隷のように働く娼婦がいる。クリストファーの父が愛人と駆け落ちして失踪し、後に、母と息子のクリストファーが置き捨てられるが、美しい母は中国人のリン・チェンが妾にして奴隷のように扱う。いっぽう、息子のクリストファーは英国で英才教育を受ける。そして母と子の過酷な運命を見ていたフィリップおじさんがいる。クリストファーの母が中国人のリン・チェンの愛欲の生贄になっている光景を鍵穴から見つめ、間接的に欲情のはけ口としていたと告白する。

クリストファーは母の犠牲のおかげで高等教育を受ける。その後ろめ たさに苦しむのはクリストファーである。

イシグロの映画台本には『上海の伯爵夫人』(2005)があり、上海租界を舞台にし、娼婦館や阿片窟でコスモポリタンたちが憂き身を窶す。小説『わたしが孤児だったころ』と脚本『上海の伯爵夫人』の両作品に共通するところは盲目の人が不思議な雰囲気を躰全体から放っていることだ。

盲目の詩人ホメロスは『オデュッセイア』の作者であるが、目に映ずる姿や形と違って、不思議な雰囲気を、穏やかにゆっくりと雄大な叙事

詩として伝えている。西洋と東洋とが入り混じるペルシア戦争を思い描くと、『上海の伯爵夫人』に繋がる糸口が見つかる。『わたしが孤児だったころ』の舞台は上海租界であり東洋と西洋とが合流したスポットになっている。

ポーリーヌ・レアージュ作『O嬢物語』(1955) の舞台背景であるフ ランスを上海に移した映画や演劇に、寺山修司脚色の『上海異人娼館』 (1980) がある。O嬢という名の娼婦を連れた男ステファン卿の欲情の 捌け口は、英国人のフィリップおじさんの覗き趣味と似ている。他にバ ルトーク作曲『中国の不思議な役人』(1918)を寺山が脚色した『中国 の不思議な役人』(1977)がある。中国の役人は、政府と阿片の取引を するリン・チェンと似てクリストファーの母を娼婦に貶めるように、少 女花姚を手籠めにしようとする。また、寺山作『アヘン戦争(上海篇)』 (1972) の盲人の世界は『わたしが孤児だったころ』の盲目の中国人が 思い浮かぶ。イシグロは、谷崎潤一郎の『武州公秘話』(1931-1932) の 愛読者だと語っている。谷崎は『春琴抄』(1933)で盲人にしか分から ない『陰影礼賛』(1933-1934)を描いている。クリストファーの母は盲 人ではないが、リン・チェンに奴隷のように扱われ廃人になる。母が魂 のぬけがらとなり、クリストファーの父もリン・チェンも亡くなり、天 涯孤児となったクリストファーは、同じく孤児のジェニファーと生活を 共にする。老いたクリストファーは盲人ではないが『コロノスのオイデ ィプス』(B.C.401) に描かれた盲人のオイディプスさながら、アイデン ティティークライシスに陥ってしまい、養女のジェニファーに手を引か れ、孤児だった若い頃の記憶を取り返そうとする。

# 05. 『充たされざる者』

『充たされざる者』(1995)では、現実にはありえないことが夢の中では起こる。疲れて眠りに落ち、やがて、目覚める。だが、目覚めたと思ってもまた違う世界の夢を見続ける。主人公の音楽家は日頃から演奏家としての懊悩があり、それがトラウマとなって夢の中に奇妙な物の怪となって現れて襲いかかろうとする。日系イギリス人で音楽家でもあるイシグロが、夢の中で体験した記憶を小説に表したらどのようになるか。そしてイシグロのアイデンティティークライシスとどのように繋がっているのかを実験的に表している。なかでも、何とも奇怪なことに、演奏会場のオーケストラの舞台上にアイロン台が現れる。

He shook it, and sure enough the ironing board began to slip open.

次いで、ハサミが現れて、このハサミが指揮者の義足を切断する。

Mr Brodsky wants a pair of scissors. A large pair of scissors! (p. 463)

更に、不思議なことに、切断した義足から血があふれ出る。この演奏会場の舞台に現れた場違いなハサミとアイロン台は、ロートレアモン伯爵(イジドール・リュシアン・デュカス)の『マルドロールの歌』(1868)の一節を思い出させる。それは南米のウルグアイで生を受けた詩人がパリで刊行した詩集の中にある。

(Il est beau) ... comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie.

「解剖台の上での、ミシンと雨傘との偶発的な出会い (…のように美しい)」の詩句は、『充たされざる者』の不条理で馬鹿馬鹿しい世界を彷彿とさせる。

イシグロの『充たされざる者』では、音楽が時代と共に変わり、クロード・ドビュッシーからヤニス・クセナキスやジョン・ケージの現代音楽に移っている。

イシグロが描いた『充たされざる者』や短編集『夜想曲集』にある音楽演奏を『失われた時を求めて』のサン・サーンスの音楽演奏と比較すると、遥かに『充たされざる者』の音楽は実験的でシュールで前衛的な音楽を奏でる。

イシグロは『充たされざる者』を『マルドロールの歌』のシュルレアリズムをモチーフにして描いている。いわば、音のしない文字で綴った音楽小説になっている。ロートレアモン伯爵はウルグアイからフランスに来たマイノリティーである。つまり、イシグロは『充たされざる者』を通して、デュカスの記憶の中にあるマイノリティーとしての懊悩を音楽小説によって焙り出している。

# 06. 『忘れられた巨人』

イシグロは日系のイギリス人として英国固有の歴史に起源があるアーサー王伝説の再構築に立ち向かった。小説で語られるブリテン人とサクソン人の争いは、温故知新であり、英国に渡った日系イギリス人としてのイシグロが自身のアイデンティティーを考える作品になった。

そのモチーフに相当する文体には、プルーストのスタイルを思わせる ところが随所にある。ジャポニズムがプルーストの『失われた時を求め て』にあちこちに見られるが、そのキーワードは日本の「水中花」であ る。プルーストは記憶と時間の再現をカレイドスコープのように「水中 花」の膨らみを応用している。

プルーストの『失われた時を求めて』の冒頭で、マルセル少年が、母親から『ペレアスとメリザンド』(1892)のゴローの物語を朗読してもらうくだりがある。母親が子供にふさわしくないと考えた個所を、飛ばして朗読したので、マーテルリンクの『ペレアスとメリザンド』の全貌を知らないマルセル少年は、原作の一部が欠落した朗読のせいで大いに理解に苦しむ。だが、マーテルリンク原作、ドビッシー作曲の『ペレアスとメリザンド』(1893)の全体を知っている読者であれば、マルセル少年が『ペレアスとメリザンド』の全体を知らないために、何故ゴローが途方に暮れるのかが分る。プルーストはちょうど、絵画で欠落した個所を丁寧に繋ぎ合わせて全体のオリジナル画を修復するプロセスを小説に応用している。

If I could go from one passage to the next according to the narrator's thought associations and drifting memories, I could compose almost in the way an abstract painter might choose to place shapes and colours around a canvas. (p. xi, *An Artist of the Floating World*)

このような曖昧な記憶を修復する方法は、イシグロが小説にしばしば 使う手法である。

ショーが描いた『医者のジレンマ』(1906)で、医者が、患者の介護人の名前が、ただグイネヴィアであると知っただけで、全体を把握しないまま、自分がアーサー王妃を救う騎士であると妄想し、介護人のグイネヴィアを救う為と称し、患者を殺してしまうファルスである。ショーがグイネヴィアに通暁していたのは、自著『完全なるワーグナー主義者』(1893)の音楽論があり、それを一読すればアーサー王伝説の全体が判

明する。

名前がもたらす言葉の謎解きをイシグロは『忘れられた巨人』に持ち 込んでいる。その一例は princess (姫) である。

It's true you've hardly aged at all down the years, princess, 'Axl had said.

欧州の観客や読者にとっては、グイネヴィアという名前は、アーサー 王の王妃の名前と同じであることを皆が知っている。

イシグロが、アーサー王伝説を踏まえて、『忘れられた巨人』を書いているが、英語圏の読者にとっては、その背景となっている英国史の時代背景を子供の頃から知っている。アーサー王伝説は、グイネヴィアを巡ってランスロットとアーサー王との戦いの物語である。これと似た物語は、ギリシア悲劇にもあり、トロイのヘレンを巡ってギリシアのメネラオスとペルシアのパリスとの争いが起きたトロイア戦争にまで遡ることが出来る。

イシグロは、アーサー王伝説を小説に描くにあたり、同時にギリシア・ローマ神話にも見られる物語を見据えて『忘れられた巨人』に取込んで描いている。

ジェームス・ジョイスの『ユリシーズ』(1918) はギリシア神話と関係がある。ジョイスの『ユリシーズ』はダブリンでのたった一日の出来事を描いている。主人公ブルームの妻モーリーは小説の結末でベッドに横たわり内的独白で夫への愛を告白する。その内的独白は『ユリシーズ』においては、オデュッセイアが長年の放浪の末に、漸く妻アリアドネと再会する夫婦愛を念頭においた物語である。

『忘れられた巨人』には、アクセルとベアトリスの夫婦が登場してブリトン人とサクソン人の戦いや、二人の間の子供を巡る物語が、二人の旅行中に綴られ、漸く後半になって、彼らは舟で島に渡る。この二人と

一見無関係のように並行して説話や伝説が、脈絡もないまま切れ切れにでてくる。その典型は姫(princess)が登場することだ。この姫は象徴的な存在であり、日本の「水中花」のように次第に豪華絢爛に大輪の花を開いていく。

やがて、アーサー王のライバルが登場する。だが、宿敵の名前が示されても、アーサー王との戦闘シーンは描かれず、しかも物語の全貌が明らかにされることもなく、曖昧模糊とした記憶に基づいた物語が続く。

『忘れられた巨人』には、伝説にある竜が出てくる。リヒャルト・ワーグナーの『ニーベルングの指輪』(1876)にも竜が出てきて、英雄ジークフリートと戦う。怪物は世界のいたるところの説話に登場する。

ミルチャ・エリアーデの神話にはギリシア神話や古事記に出てくる夫婦について、日本神話のイザナギとイザナミを例に取り、天界と大地との聖体婚姻と同時に地母神によってのみ行われる創造について次のように述べている。

Izanagi pronounces the sacramental formula for separation between them, and then goes up to heaven; while Izanami goes down for ever into the subterranean regions.

イザナギは夫婦別れの最後的な決まり文句を述べて天界へ上っていく。イザナミは永遠に地下世界へ降りていく。エリアーデの『神話と夢想と秘儀』(1957)の中に表された古代は、現代では、復元不可能であるが、夢を見ながらだと、それと一緒に失われた神話のような物語が一種の原型となって蘇ると述べている。

『忘れられた巨人』に登場する夫婦は、アクセルがベアトリスを「姫」 と呼び、それと並行して、アーサー王伝説が語られる。それにしたがい、 次第に民衆の記憶の中に芽生えた神話の系譜が水中花のように大きく花 開いて見えてくる。

このような説話に出てくる物語が『忘れられた巨人』であり、その中でブリテン人とサクソン人の争いが語られ、象徴的に、アーサー王伝説が浮びあがる。結末では、夫婦が、息子に会いに行く途上にあるが、子供は黄泉の国を象徴していて、彼岸の岸辺に辿り着こうと船出するが、二つの樽舟で島に渡る途中、離れ離れになって逸れてしまい、夢の中断のように幕を閉じる。

いっぽう『トリスタンとイゾルデ』(1857-1859)では、船中でトリスタンとイゾルデは禁断の愛に陥り死の賛歌を歌う。いわば、船は黄泉の国に導く象徴として描かれている。かくしてブリテン人とサクソン人の争いも結局虚しかったことが示され、『忘れられた巨人』に描かれた戦いの痕跡も、古墳のように曖昧な記憶の底に埋まり、先祖帰りしてイギリス人のアイデンティティーを探求しても、確かめようがないことを表している。

#### 07. まとめ

イシグロは、自ら、英国人となった小説家で、英文で小説を書き、ノスタルジックに日本語をローマ字で綴って、英文の中に混ぜて表記した。イシグロの小説は、実験的で、前衛的な小説であり、現代音楽の表現が顕著であり、総合的にみるとサブカルチャーでさえある。

イシグロは、これまで、サブカルチャーとされた表現をメインカルチャーに変貌させた。村上春樹はその先駆者であるが、イシグロの小説は、更にラディカルになり、それでいながら、静かな大河のように滔々と流れ、時として氾濫を引き起こす。そのルーツは、プルースト作『失われた時を求めて』の冒頭部分『コンブレイ』の中に描かれた「心情の間欠」

にある。けれども『花咲く乙女の陰に』の木陰には『ソドムとゴモラ』のペシミスティックで背徳な世界があり、牙を剥いて襲い掛かってくる。イシグロは初期の小説を『失われた時を求めて』の冒頭部分の『コンブレイ』に触発されたと書いている。プルースト自身も小説の方法を『失われた時を求めて』の冒頭で解明かしている。『浮世の画家』(An Artist of the Floating World)の「序文」(Introduction)や近年のストックホルムで配信されたノーベル賞講演(The Nobel Lecture delivered in Stockholm)にある「私の20世紀の夜とその他の小さな革新」(My Twentieth Century Evening and Other Small Breathroughs)のなかで、イシグロはプルーストの小説の冒頭「心情の間欠」で受けた衝撃を率直に述べている。しかもその記憶の更新はイシグロの小説の節々に表れているのであり、しかも、イシグロの小説の要として機能している。

プルーストは母方がユダヤ系であり、ユダヤ系のカフカとほぼ同年代を生きた作家であった。イシグロの『忘れられた巨人』は過去への遡及方法がプルーストの『失われた時を求めて』にある過去への遡及と似ている。またイシグロの『わたしを離さないで』の差別問題はカフカの『流刑地にて』(1914)や『城』(1922)で不条理な死刑に処せられるストーリィと類似している。イシグロは英国社会でマイノリティーに属する日系イギリス人として生活し、生粋のイギリス人と日系イギリス人との軋轢のなかで体験した苦悩を小説に表している。イシグロの考え方と呼応するように、ユダヤ系の劇作家ハロルド・ピンターはプルーストの『失われた時を求めて』の映画化でシナリオを書いた。注目すべきは、イシグロはマイノリティーであり、日系イギリス人としての苦悩を表し、政治的な圧力による理不尽な行動に対して異議申し立てをする作家である。

イシグロの小説『日の名残り』の映画脚色に、ピンターはクレジッドなしとはいえ参加した。そもそもピンターには曖昧な記憶に基づいて描

いたドラマ『昔の日々』(1970)がある。それ故に、ピンターは英国に住む同じマイノリティーとして、イシグロの記憶から湧出る泉、即ち、プルーストの唇がマドレーヌに触れた瞬間に蘇る「心情の間欠」と同等の記憶に対する共感があった。だからこそ、イシグロが曖昧な記憶の奥に眠っている民族の間に横たわるアイデンティティーの軋轢を表した『日の名残り』の映画化に賛同したのであり、脚本家として名を連ねたのだと思われる。

#### 注

- (1) Kazuo Ishiguro, An Artist of the Floating World (faber & faber, 2016), p. 19. 以下、同書からの引用は頁数のみを記す。
- (2) Kazuo Ishiguro, A Pale View of Hills (Penguin Books, 1983), p. 121.
- (3) Kazuo Ishiguro, *The Nobel Lecture*, 7 December, 2017 My Twentieth Century Evening—and Other Small Breakthroughs (faber & faber, 2015), p. 15–16.
- (4) Brontë Charlotte, Jane Eyre: The Complete Novels of Charlotte and Emily Brontë (Avenel Books, 1981), p. 9.
- (5) Wilde Oscar, *SALOMĖ* traduit et annote par K. Mochizuki Ė (Daigakusyorin, 1968), p. 68.
- (6) Arthur Rimbaud *L'Éternité* (Mai, 1872) (abardel.free.fr/petite\_anthologie/l\_eternite.htm 2018.8.261)
- (7) Kazuo Ishiguro, *The Unconsoled* (faber & faber, 1995), p. 456. 以下、同書からの引用は頁数のみを記す。
- (8) Comte de Lautréamont (French: [lotʁeamɔ]) was the nom de plume of Isidore Lucien Ducasse *Les Chants de Maldoror* (nrf, 1973), p. 234.
- (9) Kazuo Ishiguro, *The Buried Giants* (faber & faber, 2015), p. 8.
- (II) Eliade, Mircea, Myths, Dreams and Mysteries translated by Philip Mairet (Harper Torchbooks, 1960), p. 182.

#### 参考文献

Kazuo Ishiguro, My Twentieth Century Evening and Other Small Breathroughs (The Nobel Lecture delivered in Stockholm (faber & faber, 2017)

Kazuo Ishiguro, An Artist of the Floating World (faber & faber, 2016)

Kazuo Ishiguro, A Pale View of Hills (Penguin Books, 1983)

Kazuo Ishiguro, The Buried Giants (faber & faber, 2015)

Kazuo Ishiguro, When We Were Orphans (faber & faber, 2000)

Kazuo Ishiguro, Never Let Me Go (faber & faber, 2010)

Kazuo Ishiguro, The Remains of the Day (faber & faber, 1989)

Kazuo Ishiguro, *The Unconsoled* (faber & faber, 1995)

Wojciech Drag, Revisiting Loss: Memory, Trauma and Nostalgia in the Novels of Kazuo Ishiguro (Cambridge Schoars Publishing, 2014)

Brian W. Shaffer, Understanding Kazuo Ishiguro (South Carolina U.P., 1998)

Conversations with Kazuo Ishiguro, Edited by Brian W. Shaffer and Cynthia E. Wong, (Mississippi U.P., 1990)

Lewis, Barry, Kazuo Ishiguro (Contemporary World Writers) (Manchester U.P., 2000)

Adam Parkes, *Kazuo Ishiguro's The Remains of the Day* (The Continuum International Publishing Group Ltd., 2001)

# ヘルマン・ブロッホの文学について

## ――真理概念の分析を中心に――

福山悟

「認識することが全て」(9/1、302)と主張されているように、ブロッホにおいて文学作品は、真理開示の場である。では認識対象は、何であろうか。ブロッホが問題にしているのは世界全体である。カントは「物自体」と現象を分離した。ヘーゲルは精神を基に全体性を構築しようとした。その後、マルクス主義はヘーゲルの哲学を発展させ、ロシアで社会主義国を成立させた。他方、西洋の先進国ではヘーゲル哲学は形而上学の烙印を押され、科学的な探究は客観的なものに限定され、全体性は問題とならなかった。ブロッホの試みは、科学的な認識が到達不可能な世界の全体性を提示しようとするものである。ある意味、彼の試みはマルクス主義の全体性に対抗するものであった。ブロッホは、文学の役割を次のように述べている。

「世界の全体性に無限に多くの、無限に小さな合理的な歩みで肉迫し、永遠に全体性に接近しながら決して到達しないのが、科学的な認識の課題であるとするならば、科学によって到達不可能な《世界の残り》を予感させ、存在し、意識されているけれども把握することが人間の永遠の憧憬であるあの世界の残りを予感させることが、芸術認識の役割であれば、――その場合は、いつも詩作は認識

のそのような焦躁であり、どの芸術作品も予感された全体性の予感 する象徴である」(9/2、48-49)。

この「全体性」は客観的には提示できない形而上学的なもの。「予感する」ことしかできない。認識しようとしても完全には認識できないもどかしさを、ブロッホは認識の「焦躁」と呼び、彼の文学の礎にしている。ブロッホは、自分の内面で感じ取った全体性を作品化し、それを真理として提示し、世界や人間を説明しようとしたのである。ブロッホの主張する認識は、客観的に証明することのできないものであり、いわば主観的な真理と言えるものであるが、彼はそれを真理として提示すべきであると考えていた。こうしたブロッホの真理観を彼のエッセイから確認しておきたい。

自己の体験を客観的な真理として提示したいブロッホは、真理に関するエッセイ「思考内部における真理問題の生成と観念的批判の枠組みにおけるその位置付け」において、科学的・哲学的な装いのもとでそのことを試みている。

ブロッホは、単細胞の生物から人間に至るまで、生きものが、認識(真理認識)によって生を保っていることを指摘している。生物は、外界で自己の生命を守り、子孫を残すために、「生存競争」(10/2、207)を強いられる。その際、単純な「知覚」(10/2、212)から始まり、「科学」(10/2、212)は至る認識行為は、大きな武器となる。ブロッホは、「生存競争」という言葉を用いて、生きものにとって認識行為(真理獲得)が如何に重要かを強調している。生きることは、真理を獲得するだという考え方が、ブロッホの真理概念の前提となっていることを確認しておくべきであろう。

ブロッホは真理概念を説明する際に、「内容」と「思考形式」の二元 論で説明しようとしている。重要なのは、ブロッホが問題にしている真 理とは「世界の根源」(カントにおいては「物自体」)だということである。当然、哲学・科学の手法では、「科学は、因果律に従いながら、内容自体を越えていこうとすると、形而上学へと至(ら)」(10/2、214)ない限り、到達不可能な目標である。ブロッホは「科学をその内容提示とほとんど同一化してきた」(10/2、214)が大きな問題であり、科学を「内容」と同じであると考えることがネックであると指摘し、方法としての科学的な「思考形式」はブロッホにとってはその限界を露呈することになる。科学は因果律に囚われているので、「世界の根源」に辿り着くことはできないという必然的な結果が導かれる。

そして他方、例えばショウペンハウワーの「世界の根源」を「意志の宇宙性」(10/2、215)だとする主張は形而上学に留まっているとして否定される。

このように、「世界の根源」は科学的手法でも、形而上学でも到達不可能。従来の全ての「思考形式」が否定されることになる。

ブロッホはここから、形而上学的手法と認識主体の「知らなければ生きていけない」という欲求を独自の方法で合体させ、新たな「思考形式」を編み出す。

彼は、形而上学に可能性を見出だし、「形而上学的な努力は、あらゆる経験的に与えられているものの説明可能性へと向けられている」(10/2、220) ことを想起すべきだと主張し、「生存競争」を勝ち抜くための意志が存在している以上、あるいは「説明可能性」への欲求が存在している以上、「世界の根源」を人間は認識できるあるいは、認識できるのが当然だという考え方を披露する。そのことを前提として、形而上学の克服が目指されることになる。「知りたいから知ることができる」あるいは「知らなければ生きていけない」という存在論が前面に押し出され、認識主体としての自我が登場することになる。独我論である。ブロッホは、独我論が、《主観的な真理》(10/2、228) であると批判され

ていることを認めながら、次のように主張している。依拠しているのは カントである。

「独我論はその中核として個性としての自我を内包している:カントの観念論はこの立場をあらゆる制限や独断を越えて価値付けする自我の自律性へと展開することができた」(10/2、229)。

認識主体が主役となる。上述したように、因果律では「世界の根源」には到達できず、認識されるべき「世界の根源」は認識されないまま放置されることになる。またショウペンハウワー的な形而上学は主体との有機的な関係が欠如し、否定される。そして、真理としての「世界の根源」とそれを認識する自我が残ることになる。つまり、当初真理概念を説明する際用いた「内容」と「思考形式」の二元論の中味がここで明確となる。「内容」とは「世界の根源」であり、「思考形式」とは、それを認識する認識主体である自我となる。

ブロッホは、この哲学的エッセイで、カント、ニーチェ、マッハ等の哲学者の意見を引用することで、哲学的な装いを施し、論理を強調しているように見せかけて、結局のところ、「世界の根源」と自我の二元論に持ち込んだことになる。ある意味、見事な手法とも言えるかもしれない。

その際、「生存競争」を持ち出していることが特徴的である。真理概念が「生きる」ことと直結している。つまり、ブロッホ自身が、真理がなければ、生きていけないと実感していたということである。

では、自我は容易に「世界の根源」を認識できるのであろうか。その場合、条件が必要となる。その条件とは人間の孤独である。絶対的なものを前にした人間の孤独である。

「世界の把握不可能性を前にしたあの助けのない孤独において、 偉大な神秘家の謙虚さと感情の把握不可能性への献身によって、神 に満たされた世界に参画したいという努力が生まれる。全ての愛と 衷心性によって彼はあの限界の突破を可能にし、全を統一している 絶対的なものにおいて到達不可能であり漂っているあの真理を感 じ、予感しながら見ることができるようになるのだ」(10/2、224)。

「3000年前、《神は自分の姿に似せて人間を作りたもうた》という全てを包括する文が考えられそして書き留められた時、その時、これを成し遂げたとてつもない精神にとって自我の絶対的な孤独へと至る道が完結した。というのもプラトンからデカルトやカントに至るヨーロッパの全ての観念論哲学を先取りした文は、まさしく意識の自律性の中に根拠付けられているからである」(12、461)。

「絶対的な孤独」によって、人間は「あの真理」、つまり「世界の根源」に到達できることになる。人間の孤独は、ブロッホにとって絶対条件なのである。そして彼は、人間は、孤独においては虚偽の申告をしないとして、次のように述べている。

「意識の孤独の中にあらゆる真理の自己保証の最も重要な事実が存在している。自分自身には嘘がつけないという自我の能力である。それは、私にとってきわめて哲学的に重要であるように思われる。それは、私にとっては哲学的な原則、とりわけ論理学や倫理学の結合点としてあらゆる哲学的な熟考の基点となったのである」(10/2、230)。

ブロッホの論理に依れば、自我は、絶対的なものを前にしては決して

嘘をつくことができない。それゆえに、「自我は嘘をつくことができない、自我の下した判断は常に真である」(10/2、231)という結論が導き出され、人間は真理に到達できることになる。そして、ブロッホは、こうして独我論も「不可知論」(10/2、219)も軽々と乗り越えていくことになる。

論理的には勿論破綻していることは間違いない。これは、認識ではなく、明らかに信条告白である。「私にとっては」(mir) という言葉が挿入されていることからも分かるように、ブロッホの個人的な見解であり、個人的な真理である。それが彼にとって如何に重要であっても、それは個人のレベルに留まり、客観的なものではない。しかしブロッホはどうしても真理として提示したいのだ。自我は「生存競争」のため、生きていくためには絶対的なものが不可欠。生きることが最優先されていることになる。こうしてブロッホは自己救済が可能となった。絶対的なものから生きる力を得たことになる。

ブロッホは自分自身が真理によって救済され、生きる意味を得られた体験を一般化・普遍化しようとした。救済を実感しているゆえに、不思議なことではない。

ブロッホの文学作品を分析するためには、このブロッホのこうした真理内容を基礎にしなくてはならない。それが、演繹的な体系が形成されることになるからである。「ブロッホは演繹的に事を進める」を確認しておくべきであろう。そして、ブロッホの理論と文学は同じ内容を扱っているゆえに、一体化しており、「ブロッホほど理論と文学的営為が融合されている作家はほとんどいない」との主張が可能となるのである。「融合されている」のは当然のことである。ブロッホにおいては、認識した真理を開示することは理論においても文学においても同じなのであり、表現方法が異なるだけだからである。そうしたブロッホの特質を明確にしなければならない。ブロッホの思想の中核は、神あるいはプラトン理念を中心とした世界観である。彼の他の理論は必ずしも首尾一貫し

ていない。歴史状況の変化と共に理論も変化している。しかし、神あるいはプラトン理念が中核であることは終生変わることはなかった。不変であったものが彼の思想の根幹である。そのことを踏まえて、ブロッホが獲得した真理内容をもとに世界や人間をどのように把握していたかを具体的に検討したい。

ブロッホは、上述したように神、あるいはプラトン理念の存在を宣言し、それを礎にして世界や人間を説明していくことになる。

「失われることなく、そして失われうることなくプラトン理念は 存続している」(1、621)。

人間は、「神の似姿」(1、624)である。

絶対的なものの視点から、人間や世界を規定される。これが彼の基本的な姿勢である。ギリシャでプラトンの観念論が誕生し、その後中世にキリスト教中心の世界がヨーロッパに広がったという歴史的事実を踏まえている。ブロッホはそれゆえ「観念論と実証主義の時期交代は精神史の規則的な波動である」(10/2、167)と確信し、歴史が循環することを信じていた。彼は、「プラトン理念」で人間存在・世界存在を説明することもあれば、「神」概念との関係で論述することもある。この思想が20世紀のものだということに注目する必要があるだろう。「神は死んだ」時代、形而上学に死の宣言がなされた時代に、神を宣言し、形而上学を提唱しているからである。人間は、近代において神概念にもはや頼る必要のない時代を作り出した。科学技術の目覚ましい発達により、人間の生活様式は一変し、物質的な豊かさを享受できた。人々の意識は、もはや天上世界に向かうことはなくなったと言っても過言ではない。そうした時代に、ブロッホは高らかに形而上学を宣言したのだ。ブロッホにとって、科学技術や経済発展はさほど大きな意味を持たなかったというこ

とである。彼が拘ったのは、存在の根源探究であった。「神は死んだ」 時代に、神を蘇らせていることになる。こうした考え方ができる背景を 整理しておきたい。重要なことは、宗教体系が世界を規定するという考 え方である。神・理念が真理である以上、この考え方は必然的である。 そして人間の運命とこのことは大きく関連している。人間は、自分たち の意志でこの世界に登場してきたわけではない。人間は、人間の根源で はない。そこで、根源として「プラトン理念」や「神」が再登場したこ とになる。ブロッホは、こうして自分の故郷を確認することで安心が得 られることになったのではないか。そして死がブロッホにとって決定的 な意味を持っている。死の不条理性である。自分の存在が消滅すること の不条理性に耐えることができなかった。ブロッホは、死の克服ために 自分の存在を超えるものとの結び付きを必要とした。彼の場合は、それ が神あるいは理念ということになる。ブロッホのこうした問題意識は、 ハイデガーに通じるものがある。ハイデガーも「神は死んだ」時代を克 服しようとした哲学者である。その際、ブロッホ同様死が絶対的なもの として措定される。ただし、彼の場合は、個人が絶対神ではなく、民族 や共同体に結び付くことで死の克服が目指されることになる。

ブロッホはこうして、「理由も分らずに押付けられたものを大人しく受取って、理由も分からずに生きて行くのが、我々生きもののさだめだ」というような考え方を否定する。神との関係が存在しているからである。神概念がブロッホの生を意味あるものに変えることになる。生を永遠と関連付けることが彼にとってきわめて重要だったのだ。神・理念の体系の再生を信じている以上、不条理は存在しないのである。

この神の存在がブロッホ理論の中核であり、全てはそこから始まる。 そして神と人間の関係は、上述したように人間の「孤独」によって成立 する。人間は、「あの止揚できない、橋の架かっていないプラトン的な 孤独の中で」(1、621) 現実世界で生きていくことになる。その際人間 は、神・理念と関係することで、心の拠り所を得ただけではなく、認識 能力をも得たことが重要である。

「神は人間を自分の似姿において創造することで、人間に世界創造を永遠に委託した、そして神は人間の認識を自分の認識と一致させた」(12、461)。

神から「世界創造」を「委託」された人間が作り上げる世界は、認識可能で合理的なものであり、決して不条理に満ちているわけではないことになる。これが、ブロッホの現実世界に対する基本的な考え方である。それゆえに、世界は認識によって処理できることになるのだ。

「あらゆる純粋な認識審級は最終的にはプラトンの世界観を目指す。つまり、その世界観では、経験世界が完全に認識する人間によって処理され、解明されることになる」(2、244)。

世界の諸問題は神の存在を前提にすれば、全て合理的に解決できるというのが、ブロッホの基本姿勢であることを充分に確認しておく必要がある。ブロッホはこうしたことを踏まえて、人間の自我の構造を提示している。彼は、自我を「純粋自我」(10/2、179)・「心理自我」(10/2、184)・「肉体自我」(10/2、186)の3つに分けている。フロイトの影響を受けて、ブロッホは自我を分けることによって、真理認識の自我の中核を明確し、現実と触れ合う自我と区別しようとしたのである。人間と神との関係が現実に左右されないことを示すこと、人間と神との関係が第一義的であることを示すことがブロッホの眼目だったと思える。

ブロッホが本質だと考えているのは、当然「純粋自我」である。「純粋自我」は認識機能を持つ人間の本質を担っており、神・理念と関係し

ている。それゆえに、時間は「外界の一部」(10/2、186)であり、自我の中核は時間を知らず、不死なのである。cogitoがsumと別れて、それぞれ独立し、「cogito et sum」(10/2、182)と考えられている。cogitoが「純粋自我」に相当し、sumが「心理自我」である。こうした自我の構造は、神との関係を考慮すれば当然の帰結であろう。人間は、「神の似姿」であり、時間の中で生きているにも関わらず、その時間を超越できるのである。生きることの躍動性を、あるいは未来を考慮しない大胆な試みである。人間の本質が神・理念であることはブロッホにとって当然のことなのであり、それゆえに、ブロッホは肉体としての人間を排除し、次のように主張することになる。

「人間の概念は、プラトン理念であり、人間の肉体的な存在とは何ら関係を持っていない」(10/1、34)。

人間は永遠の理念と直結している。それゆえに、フロイトの自我論における二元論を批判対象にしている。フロイトモデルは、「方法論的に不十分なモデルである。というのも、現実のあるいは現実の一部の統一を表現しようとするモデルは、それが統一を統一的なモデル機能性、つまりそのモデルが機能できる唯一の運動原理において再現できるようにする時に初めて完全となるからである。……しかし、フロイトの心理モデルは少なくとも二つの運動原理に従わなくてはならない。二つの一原動力――を共通の根源に還元する試みがどこにもなされていないからである」(10/2、177)。フロイトは、リビドーとタナトスの二元論で人間の行動を説明している。それに対して、ブロッホは、自我を中心に据えることによって、一元化しようと試みている。ブロッホは、自殺への衝動を自我の自己保存傾向と把握することになる。人間における生と死の対立関係を、生と死を自我に従属させることで、解消させている。つ

まり、自我からいわば時間を取り除いているのだ。生も死も自我の観点から見た現象であると把握していることになる。上述したように、ブロッホは、人間の本質は「純粋自我」に存在していることを宣言している。それゆえ、自我は時間に影響されることはない。自殺とは、現実世界における自我の消去に過ぎない。自我は神・理念と関係しており、そこに帰るだけなのである。人間の死は、人間が神・理念に戻ることであって、ブロッホにとって一種の自己保存なのである。現実は仮初の世界であり、神・理念が本質ということになる。人間は、その意味では神・理念同様に不死なのである。自我の消滅は、神・理念への復帰なのである。それゆえに、ブロッホは次のように主張することになる。

「フロイトの場合、二つの傾向が源現象として関連なく並列されているが、ここで提示した価値論の観察方法を採用すれば、その二つの傾向は、共通の根源、つまり自我一拡大(自我一保存というボーダーラインも含む)に還元することができる」(10/2、189)。

ブロッホにおいては、絶対的なものと自我の関係が最も重要である。クラポートは、「ブロッホは世界を自我から思い描いている」と見做して、ブロッホの考え方を「自我一形而上学」と規定している。確かに、世界は自我の背後に退いているが、それは自我が神という絶対的なものとの関係が優先されているからである。決して、自我が全てではない。ブロッホは全てを自我と絶対的なものとの関係において説明しようとしている。この点を踏まえておく必要があるであろう。クラポートがブロッホの認識論を扱う場合、認識対象に神は言及されていない。クラポートは、ブロッホの根本姿勢を無視し、自我に焦点を当てて論述しているからである。また、クラポートは、「ブロッホにおけるこの観念論的な出発点(人間を世界に優先させる自我中心の観念論)は体系そのものからは導き出

すことができない、なぜならばその出発点はその後説明されることのない体系そのものの基礎だからである。それは思想家(ブロッホ)自身には疑問の余地のないもののように思える立場である」と論述し、なぜブロッホがそうした出発点を必要としたかについて明らかにしようとする姿勢は欠如している。ブロッホの考え方を十全には理解していないからである。当然のことであるが、ブロッホの考え方の基盤を明確にすることが重要である。

また、多くの研究者は、ブロッホの現実との関わりを重要視している。 例えば、メンゲスは次のように述べている。

「存続している現実は、単なる間違った可能性であり、真実の概念の介在を必要としているということが、ブロッホ哲学の根源状況であり、中心主題である。」

しかし、確認したように、ブロッホにおける現実世界は二次的なものである。ブロッホの思想を現実克服の観点から考えるとブロッホの思想の非論理性や矛盾を見出した場合、「イデオロギー」というレッテルを貼って批判するだけになり、ブロッホの全容を把握できなくなり、研究は生産的にはならないだろう。

ブロッホにおける真理について整理をしておこう。神・プラトン理念の存在が真理であり、人間は孤独を通してこの真理に到達できた。そして、人間の本質は、神に規定され、人間は神との関係から現実を構築することになる。ブロッホは、こうした自分が得た真理を、文学作品を通して広めようとした。作品を真理開示の場として機能させようとしたのである。ブロッホが繰り返し強調しているように、彼にとって文学は認識の場なのである。こうして、ブロッホは実証主義化し、形而上学を捨てた哲学の代役を文学に求めたことになる。ブロッホは、それゆえに文

学作品にリアリズムを要求することになる。現実を見れば、理念を浮かび上がらせることができると信じていたからである。具象に真理を見出すことが、文学の役割なのである。この点を考慮すれば、マルクス主義文学と同じである。マルクス主義文学においては、革命の必然性が現実に存在していることは明らかだったからである。

ブロッホは自分の考える真理から現実を見ただけではなく、実際に現実が自分の考え通りになっているかを常に検証することを怠ることはなかった。そしてそれを文学作品やエッセイ等に反映させた。ブロッホの人間観や世界観は、基本的には変化することはなかったが、現実の変化に伴い常に修正されることになった。

ブロッホは、常に自分の提示した真理と現実が合致するかどうか確認していた。神・プラトン理念が存在するという真理は揺るぎのないものであったが、そこからの歴史展開については、現実を注視していた。そして、自分の打ち立てた理論が、現実に適合するかどうかを検証したのである。真理をただ単に主張するだけではなく、現実との関係を常に意識していたことになる。その点では、誠実である。文学が認識である以上、現実と整合性が求められることを彼は自覚していたのである。それゆえに、自分の思想が現実に合致しないといけないと状況になると、あっさり従来の定義を覆し、新たな定義を打ち立てるという方法を取っている。演繹体系を捨てることはできなかったので、定義を変えて現実に対処したのだ。その一つの例として、ブロッホの人間観を取り上げたいと思う。

神の絶対性に変化は見られないが、人間の概念に変化が見られる。『夢遊の人々』において、「神の似姿」という定義が登場したことは既に述べたが、他方、現状を説明する際に、ブロッホはあっさりそのことを否定している。ヨーロッパの現状を踏まえて、次のように述べている。

「人間は、しかしかつては神の似姿であり、担い手である世界価値の鏡であったが、今はもはやそうではない」(1、498)。

「人間は、しかしかつて神の似姿であり、かつて最上位の価値に従っていたが、(今は) 偶然に属することになった価値の虜になっている」(10/2、169)。

人間が、「神の似姿」であるという定義は、この文内容から把握すると、 歴史的な影響を受けていることになる。 人間は、かつては「神の似姿」 であった。現在はそうではないという説明がなされている。ところが、 ブロッホが自分の思想の根幹に関わる説明をする際、そのことを否定し、 人間は、「神の似姿」であるという定義から出発している。ブロッホの 初期の思想の根源には、人間は、「神の似姿」であるという定義が存在 している。現状分析では否定し、理論では肯定していることから、現実 と理想の違いということが問題になると考えられる。しかし、ブロッホ は理想を述べているわけではない。ブロッホは真理として「神の似姿」 を提示しているからである。現実と合致しない真理は存在しない。この 矛盾を解明することはきわめて重要である。ブロッホ思想の中核に存在 している概念規定であるからであり、観念論者のブロッホが現実世界と どのように対峙したかを確認する際の重要な視点を提供するからであ る。ヨーロッパの人間は、もはや「神の似姿」という概念で規定できる 存在ではない。つまり、「神は死んだ」時代の人間である。しかし、ブ ロッホ自身は冒頭で上述したように自己の体験を基に自分は「神の似姿」 であるという信念を獲得できたのである。論理を構成する際、このよう な二重の基準を設けることは何を意味しているのであろうか? ブロッ ホ自身は、自分が「神の似姿」であるとの確信を持っていた。ブロッホ にとって、このことは存在理由であり、不可欠のものであった。ただし、 現状はそうではないことには気付いていたので、現実を表す場合には、

否定的になってしまったのだ。ただし、自分の理論の正当性に自信があった。自分の理論は真理であり、現実は自分の理論通りに推移することに自信を持っていたということである。それゆえに、現実に対する嘆きや批判が繰り返されているが、自分の理論通りに事が進めば、現実は自ずと好転し、現実が抱えている問題・課題は解消されると思っていたと推測できる。その後の歴史展開に自信を持っていたので、矛盾とは感じず、瓦解してしまった宗教体系が再生することの必然性を疑っていなかったのだ。それだけ、宗教体系に固執していたし、宗教体系を信頼していた。ただ、現実はブロッホの思う通りには推移しなかった。そこで、ブロッホは、様々に理論の再構築を強いられることになるのだ。

人間の規定は次に「地上的一絶対的」(12、468)となる。もはや「神 の似姿」という観点からだけでは現実を解釈できなくなってしまったか らである。どうしても、神からのだけの視点では人間存在を把握できな くなった状況が現出したために、どうしても現実の観点を導入せざるを 得なくなったのである。それゆえに、「地上的」という言葉を挿入する ことになったのである。しかも、「地上的」が「絶対的」に先行している。 現実の比重が増していることを窺わせる。ブロッホは、人間が「神の似 姿」であるという真理を提示した際、「相対性原理」(1、623)を引き 合いに出している。「相対性原理」では、「観察領域への理念的な観察者 の導入」(1、623)され、それはブロッホの人間は「神の似姿」という 考え方と一致していると論じている。ブロッホは真理開示を問題にして いるので、「相対性原理」という科学的真理の力を借りて自己の論理の 真実性をアピールしようとしているのだ。そして驚くべきことに、「地 上的一絶対的「概念を説明する際にも、同じ「相対性原理」が根拠とし て利用されている。「相対性原理」は人間を「神の似姿でも、生物学的 あるいは経済的な存在でもなく、正確に規定可能で、正確に計測可能な 物理的な観察能力という特質を除けば、人間的なものは何もなく、それ ゆえ物理学的人格そのものと定義付けることができる」(12、471)と主張することになる。「相対性原理」は、「神の似姿」でもあり、「地上的一絶対的」でもあることになる。ブロッホはあまりにも「相対性原理」の概念を恣意的に使用している。真理概念の説明の際にも様々な権威を持ち出して衒学的な論じ方をしたが、それにしてもあまりにも杜撰で安直で情けないやり方である。ブロッホは、論理よりも感性の人間だという証左にはなるかもしれない。この論考で検討した孤独概念、人間概念にしても説明が不十分であり、整合性に欠ける傾向があった。ただし、物語は巧みであると思う。皮肉である。物語に対する失望を後年になると繰り返し語ることになるが、自分の能力がどこにあるかを知らなかったことになる。物語を否定することが、物語を成立させていたことにブロッホ自身は気付かなかったのではないか。

さらに後年になると、ますます人間に対する不信が募り、終には人間を「無慈悲な獣」(13/2、438)扱いしている。こうしたブロッホの理念と現実との緊張関係がこれまで看過されていたことを指摘しておきたいと思う。例えば、ヴァイゲルは、「ブロッホの揺るぎのない自信は最終的に人間の神の似姿性への信仰に基盤があり、神の似姿性にブロッホのヒューマニティが基礎付けられている」と述べて、ブロッホの思想の一貫性を主張している。しかし、上述したように、ブロッホの思想は現実状況に合わせて変化している。ブロッホは、神の絶対性を否定することはなかったが、その他の点では現実に影響されているのだ。ここで看過されていることの意味は大きい。ブロッホの歴史展開において、宗教体系が絶対的な役割を果たしていることの意味がはっきりとは把握できなくなる危険性がある。そして、そのことと関連しているが、なぜブロッホが文学から離れ理論に力を注ぐことになったかの原因を説明できなくなる可能性が生まれることになる。人間は「神の似姿」というブロッホにおける真理は、彼の思想の中心に存在しているものである。そこに矛

盾した言辞があれば、それを追求することがテキスト分析ではないのか。 ブロッホは、真理開示が必要であるという考え方に終生変化はなかった。 真理をもとに現実を改善したいという思いに嘘はなかった。 そのことは信頼できる。哲学が実証主義になってしまった時代であったため、文学作品が当初一番それに適していた。自分の思想を語ることができるだけではなく、語ることによって、自己治癒も可能だったからである。ところが、現実が切迫してくると、もはや文学作品では不十分になってくる。 そこで理論的な仕事が増加することになる。 群集心理や政治・経済への提言がブロッホの主な仕事となる。 それは、真理を常に目指していたブロッホは、虚構と看做される文学作品から撤退し、純粋に学問的見地から現実分析をすべきだと考えたからである。このように、ブロッホにおける真理概念は最後まで彼の思想の根本であり続けたことは間違いないであろう。 ブロッホの真理への拘りを理解しない限り彼の思想を語ることはほぼ不可能となる。

マルクス主義を信奉する作家を除いて、これほど真理概念を文学作品の中核に据えた作家はいない。この意味するところを検討してみたいと思う。

近代の文学の誕生は、個人の誕生である。ルソーの『告白』がこのことをはっきりと示している。自分の視点から社会を見据えることが始められたのだ。個の視点を通して、個の内面や社会が描かれることになる。個人という存在が社会的に認知されたと言っていいであろう。文学は、個人の人格形成に限定されるだけではなく、個人と社会の関係を考察するものである。文学において、主役は個人であって社会ではない。

ところが、近代が進展する過程において、個と社会に有機的な関係を 見出せるという期待も存在していたが、文学における理想と現実が乖離 し始める。個は社会に居場所を見出すことができない状況が現出した。 フランス革命等で宣言された個としての人間の尊厳は、社会構築の柱で はなくなっていく。人間性ではなく、技術や経済性が社会の中心となり、人間性は重要視されなくなっていくことになる。そして人間は社会機構の中で圧殺されていくことになる。社会の巨大の渦に巻き込まれて、存在を確認できない状況が現出した。社会機構が巨大化し、人々は自分を小さくして生きていかなければならない。社会と敵対するには、余りにも社会は巨大化し、対抗できなくなってしまった。そうした状況の下で、人間らしさ、自由を求める人々の内面にもう一度焦点を当てることが重要なテーマとなった。個の視点の再獲得である。文学(芸術)は人間が自分たちを社会から守るための個人の砦という位置づけがなされることになる。

「自律的な芸術は、人間が、自分たちがその生産物であり、到る 所で自分たちを疎外するように働く世界で体験する疎外経験への答 えとして誕生した。」

文学は個人の有する重要性を、個人を圧殺する社会と対置する。こうした文学の持つ特性を真理として提示したのがアドルノである。作家たちは真理という概念を使用しない。真理という抽象的なものが文学作品で提示されているわけではないことを知っているからである。文学においては人間や社会の具体的な描写が重要なのである。それゆえに自己の内面表現を形而上的な概念に還元することはない。真理に還元することで文学の持つ瑞々しさが消えることを知っているからである。哲学者のアドルノであるゆえに、真理概念を使用しているのだ。真理開示が文学にとって最重要課題であることを、次のように述べている。

「直接的ではないにしても、芸術は真理を目指している; その限りにおいて、真理が芸術の内容である。芸術は真理への関係におい

て認識となる」

その真理は、「主観的に想像された即自的なもの」に存在しているが、「超主観的なもの」(同上)も含まれ、芸術は「把握不可能な恐怖の時代」の社会と対峙し、個人に「芸術の真理内容と連帯している自由」を与える場を提供できるような可能性を有しているのだ。客観世界は、「恐怖」を生み出す非真理である。社会が人間を道具にしている現状を踏まえて、人間の真理を文学(芸術)に求めたことになる。個人の自由を必ずしも容認していない社会に対する反抗の拠点として文学作品が存在し、社会に欠如し、社会によって奪われた個人の「自由」が存在していることになる。文学作品は、社会との関連で考察されており、「真理内容が歴史的になるのは、作品内に正しい意識が客観化されることによって」、社会の有する「矛盾解消の可能性」(同上)が生まれることになる。つまり、作品は社会矛盾の解消の特効薬ではないが、それに向けての意志表明ということになる。

アドルノは、現実生活の充実が持つ重要性を確認した上で、文学(芸術)の果たすべき役割を強調していることになる。文学や芸術は、非人間性が増大している社会における最後の避難所のような役割を果たすことになる。文学や芸術が真理そのものを提示しているわけではないであろう。むしろ、社会の圧力に抗する拠点を提供していると考えるべきであろう。その拠点において、人々は、自己の存在の在り方を検討することが可能になるのではないか。作家は決して答えを用意することはできない。考えるきっかけを与えることができるだけである。そして、その運動は無限に続くことになる。そうした連続運動が、新しい社会の礎を構築することができるようになるのだ。

アドルノは決して真理概念を具体化していない。個の視点を有していること自体が真理に繋がっているように思える。個が真理である以上、

それ以上の説明は不要となるのではないか。

このような論理展開は、「非形而上学の時代における形而上学の延命」 の試みと烙印を押される危険性に身を晒すことになる。現代の人々は、 曖昧な形而上学的なものに信を置かない傾向が顕著となった。科学技術 によって、はっきりとした形で日常生活の利便性が達成されることを実 感している。生活が物質的に豊かになることが目標とされれば、形而上 学は必然的に無用の産物となる。ビュルガーはそうした時代背景を考慮 し、アドルノの基本的な考え方に対し、「非一形而上学的な美学直理の 概念を展開すること」の重要性を指摘している。形而上学批判である。 形而上学では、現実社会批判はできないという考え方が示されている。 彼が、結論として提示しているのは、個人の真理という概念である。真 理概念を「実際に起こったことの証明」という客観的な基準ではなく、 個人の能力に関連付け、「個人の楽しむ能力や仕事の能力の復元」(同上) に力点が置かれている。アドルノの考え方を、ラカンを援用しながら、 社会と個人の緊張関係から、完全な個人レベルに移動させていることに なる。そのことにより、ビュルガーが主張する個人の真理からは、アド ルノの持っていた個と社会の関係という観点や歴史性が姿を消すことに なる。「自律的な芸術」は、極論すれば社会的な機能を喪失してしまっ たのだ。必然的に、文学(芸術)は個人的なものとなる:「なるほど芸 術は機能を有しているが、しかしその機能は、社会のためではなく、一 人ひとりの個人のためのものである」。そうした文学(芸術)は、社会 の疎外傾向と向き合う個人の癒しの場を提供することになる。その場合 文学の機能は矮小化され、社会生活を営むために必要な、自己治癒とい うことになるのではないか。ビュルガーの考え方は見事に文学研究の今 を反映しているように思える。彼自身が形而上学を信頼していない。文 学が社会に対抗できる、あるいは対抗すべきだという考え方をしていな いように思える。こうしたビュルガーの姿勢はブロッホ研究にも当ては

まるのではないか。アドルノの真理概念でさえ形而上学であると烙印が捺されるのであるから、ブロッホの意図は理解不能ではないのか。確認したように、ブロッホにおける真理内容は神・プラトン理念の絶対性とそれを認識する孤独な自我である。社会は二次的なのである。ところが、こうしたブロッホの形而上学に対する理解が不足するとブロッホのフマニストの側面が前面に出てくることになり、彼を倫理の作家として把握しようという傾向が生まれる。例えば、リュッツェラーはブロッホをwir-Ethik の作家と定義付けをしている。そのことによって、ブロッホの本質が見えなくなる可能性が生じることになる。その結果、ブロッホの文学的・思想的な営みを多様性・多面性という概念で悪く言えば誤魔化すことになりかねない。リュッツェラーは次のように主張している。

「20世紀の作家でブロッホほど我々の時代の政治的――社会的そして存在論的――哲学的な問いを多様な方法で――文学作品、エッセイそして分析を通して――取り扱った作家はほとんどいない。」

ブロッホの強烈・激烈な絶対的なものへの志向性が見事に平板化され、解毒されている。ブロッホにおいてはこの絶対性への志向性が文学の源であり、思想の原点であることが看過されているように思える。ブロッホの根本原理をなおざりにして彼の文学や思想が分析できるのであるうか。

ブロッホの場合はアドルノとは大きく異なり、社会・歴史と対置された個人という考え方はあくまでも副次的であることを確認することが重要である。そのことを踏まえないと、ブロッホがどのように歴史、社会そして人間の営みを考えていたのかについて充分な検討は不可能となる。そのことについては稿を改めて検討してみたいと思う。

- (1) イーグルトンは文学作品に描かれる世界を「ドイツ語で Lebenswelt(実世界)と呼ばれる、個人の主体によって実際に組織化され、経験されたような現実」(Eagleton, Terry: *Literary Theory*, Blackwell Oxford UK & Cambrige USA, 1983, 59) と的確に定義している。ブロッホはそうしたことを意図して物語世界を作り上げたのではない。ブロッホは、個人の視点を問題にしていない。彼はあくまで世界の全体性描写を目指していたことを確認しておくべきである。これがブロッホ文学の基点である。
- (2) 確認しておくべきことがある。孤独は決して克服対象ではないことである。神を体験することで、孤独が消えてしまうという考え方ではないのだ。人間が神の中に吸収されて、神の庇護の下で安息できるとは考えられていない。人間は、神のような絶対的な存在ではないことが自覚されている。人間は孤独という宿命を負いながら、神の助けを借りて生きていかなくてはならないことが示唆されているように思える。つまり、神存在の実感がそのまま救済ではなく、人間は神との緊張関係の中で生を営むべきだという思想が提示されていると考えるべきであろう。神との距離が前提となっているのだ。

ただし、ブロッホの作品では、作中人物が対象と一体化する描写が見られる。この場合、対象との距離が消えることになる。『魔術化』の村医者の場合、対象は移り住むことになった村の風景である。彼は、自然の懐に抱かれて、自分と自然が一つになるという体験をする。彼は、山と一体化する。彼は、自然に惹かれて、都会の喧騒から逃れてきた人間。人間の近代的な営みに疑問を抱いている。自然の中で、自分を再確認したかったのである。また、『ウェルギリウスの死』のウェルギリウスも、死の直前、様々のものと自分が一体化するのを経験することになる。このような体験は、自己の融解である。こうした自己の消滅の根底には、神存在があるのではないか。全ての事象は、神の被造物である。人間も例外ではない。神への信頼が、こうした自己解消を可能にしていると思われる。神と一体化することは不可能であるが、神の被造物との一体化は可能なのだ。

ブロッホは、神と出会うことができ、現実の時間を乗り越える可能性を 得たことになる。神は真理でもあるが、また同時に死の克服にも関連して いる。同じような例として、『哀れな辻音楽師』のヨゼフを思い起こして もいいのではないか。彼は孤独に陥るが、神の音楽を奏でているという自 覚が彼を支えたのだ。それは、技術を超えたものであり、彼の根底から支

えることができるものであった。ブロッホ自身の孤独は、神を前にした生 産的な孤独であるが、それが文学作品や理論の中で使用されると異なる意 味を持つ。例えば、『夢遊の人々』では、「自我の孤独化」(1、615)とい う概念が導入されている。それは人を窮地に陥れる「悲劇」(1、615)で あり、現実世界での人間や社会との関係で生じるものであり、生産的なも のではない。その他多くの箇所で孤独が扱われているが、同じような意味 を有している。ブロッホは同じ孤独という言葉を、生産的な孤独と「悲劇」 に至る孤独という使い分けをしていることを指摘しておきたいと思う。真 理を獲得したブロッホと、真理に達することがまだできない現実の人々が 併存していることになる。ブロッホはその真理を提示し、状況を変えよう としている。この孤独の使い分けは決定的な意味を持っているように思え る。ブロッホは、自分と他者を完全に分けて考えているからである。知っ ている自分と知らない他者。救済された自分と救済されない他者。ブロッ ホは、自分と他者を直接的に関係させていないように見える。問題はここ に生じる。彼は、実際の生活は別にして、理論上他者を「上から」の視点 で見ていることになる。これはきわめて危険な考え方である。ブロッホは 時間、つまり現実から超越し、他者は現実に翻弄されていることになる。 それゆえに他者との接点があるとは思えない。そんな状況下で連帯意識が 生まれるだろうか? 同じ人間で協力していこうとする姿勢が考えられる であろうか? ブロッホは、様々な見解を発表し、様々な提言をすること になるが、時に(いつもではない!) 論理的な整合性を欠き理解がきわめ て困難になることがあるが、それは連帯意識が欠如のために完全に独り善 がりで論を進めるからである。この論稿では、何度かブロッホの矛盾を指 摘することになるが、その根底にはこうした本人は意識していないブロッ ホの独断性があることを指摘しておきたいと思う。なお、こうしたブロッ ホの姿勢は最後まで変化することはなかった。

- (3) ニーチェの「神は死んだ」という主張と同じようなことではないのか。 ニーチェも自己の体験を元に「神は死んだ」という結論を導き出したよう に思える。主観的な意見ではあるが、それを広める必要性を感じていた。 ニーチェ自身が「神は死んだ」ことによって救済されたからに他ならない。
- (4) Sera, Manfred: *Utopie und Parodie*, H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn, 1969, S.73
- (5) Adams, Dale: *Die Konfrontation von Denken und Wirklichkeit*, Röhrig Universitätverlag, 2011, S. 139
- (6) ブロッホにおいてはプラトン理念と神は同格なのである。例えば、次のような表現がある:「プラトン的——神的な原——体験」(9/2、184)

- (7) 「神の似姿」という人間の定義も変化することになる。このことについては詳細に後述する。
- (8) 『山月記・李陵 他九篇』: 岩波文庫、114ページ
- (9) Krapoth: S. 40
- (10) Krapoth: S. 40, 41
- (11) Krapoth: S. 40
- (12) Menges, Karl: *Kritische Studien zur Wertphilosophie Hermann Brochs*, Max Niemeyer Verlag, 1970, S. 33
- (13) Menges, S. 118
- (14) Weigel, Rober G.: Zur geistigen Einheit von Hermann Brochs Werk, A. Francke Verlag, Tübingen und Basel, 1994, S. 95
- (5) ローレンツは、ブロッホが「哲学を再び形而上学的・神学的に、つまり 宗教的な信仰に基礎付けようという」(Lorenz, Kuno: Hermann Broch Herausgegeben von Paul Michael Lützeler (Suhrkamp Taschenbuch Materialien), Suhrkamp, 1986, S. 248) 目的を持っていたとし、ブロッホは「必ずしも内容的な信仰真実の原状回復ではなく、認識の統一性及び、〈観念的な〉哲学における全ての真理の関係の可視化」(同上)を目指していたと主張し、ブロッホの試みから宗教的な内容を取り除こうとしている。そして彼が前提としているのはブロッホにおいて後期に強調されることになる「〈人間に相応しい〉生活様式」(Lohrenz, 246)である。こうした観点からブロッホの真理概念を理解しようとすると、ブロッホのテキスト分析が困難になることが如実にここに表れていると思える。ブロッホの思想の原点はヒューマニズムではなく、あくまでも神と人間の関係であることをおさえておく必要があるだろう。
- (16) Bürger, Peter: Prosa der Moderne, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992, S. 17
- (I7) Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2), Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1973, S. 419
- (18) Adorno, 421
- (19) Adorno, 35
- (20) Adorno, 291
- (21) Adorno, 285
- (22) Bürger, 33
- (23) Bürger, 39
- (24) Bürger, 41
- (25) Buerger, 15

- (26) Lützeler, Paul Michael: *Hermann Broch; Ethik und Politik*, Winkler Verlag, München, 1973, S. 92
- (27) Lützeler, Paul Michael: *Hermann Broch; Eine Biographie*, Suhrkamp Verlag, 1985, S. 11

# シンシア・カドハタの The Floating World における 「転位(移動と越境)」

森 岡 稔

### はじめに

シンシア・カドハタ Cynthia Kadohata は1956年に生まれた日系三世の アジア系アメリカ人作家である。彼女は少女時代の大半を家族と旅をし て過ごした。最終地のロサンジェルスに落ち着くまで、彼女の家族はア メリカ国内をアーカンソー州、ジョージア州、ミシガン州、シカゴと転々 とする。彼女は18歳の時、ロサンジェルス市立大学に入学し、それか ら南カルフォルニア大学に移ってジャーナリズムを専攻し学位を取っ た。1977年、彼女は21歳の時に自動車事故に遭う。そのあと、ボスト ンに移り住み執筆活動を始める。少しの間、ピッツバーグ大学やコロン ビア大学で創作の勉強もしている。家族との少女時代の移動生活は、 1989年の彼女の最初の作品『フローティング・ワールド』The Floating World の素材となっている。『フローティング・ワールド』は、早熟な 少女の目を通して、カメラ・アイ的な綿密な描写がなされた家族の物語 である。物語はまた、祖母―母―娘の三代の生き方を考えるものとなっ ている。この作品により、シンシア・カドハタは1991年に Whiting Writers' Award を受賞し作家として認められた。『フローティング・ワー ルド』は、それまでの日系アメリカ人作家によって描かれたような一世

と二世の確執や収容所体験などを扱っていない。むしろ、ポストモダニズムやポストフェミニズムの側面が濃厚に見受けられる。そこで、主に次の3人の言説を引用したり参照したりして、本論のシンシア・カドハタの The Floating World における「移動と越境」を考察する際の論点の柱としたい。

- ①イーハブ・ハッサン Ihab Hassan (1925-2015) の言説:『フローティング・ワールド』及び現代アメリカ文学におけるポストモダニズム性について論ずるために援用する。
- ②トリン・T・ミンハ Trinh T. Minh-ha(1953–)の言説:ポストモダン 状況の中で移動しながらアイデンティティを流動させ修正を加えて その形成をはかる際の自己の役割を論ずるために援用する。
- ③ホミ・K・バーバ Homi K. Bhabha(1949–)の言説:ポストモダン状況の「移動と越境」がどういう意味をもっているか、そして『フローティング・ワールド』において、登場人物たちがどのようにして、「移動と越境」をしていったのかを論ずるために援用する。

# 1. シンシア・カドハタのポストモダニズム性

シンシア・カドハタが、彼女以前の女性作家とは異なっていることは 今述べた。もう少し詳しく言えば、それまでの日系アメリカ人の女性作 家は、日系アメリカ人というマイノリティに属している上に、人種差別 のほかに女性という男性社会からの性差別も受けていたので、二重の差 別と戦わざるを得なかった。ところが、カドハタの作品にはほとんどそ ういった差別意識の濃厚な側面は見られず、作品の中の登場人物たちは 性や恋愛についてもかなり自由な考え方をもっているのが特徴だ。『フ ローティング・ワールド』を「浮き世」と日本語にあえて訳すならば、登場人物たちは、思考を固定せず、たえず流動的に物事を思いめぐらすのであった。作品で表現されるアイデンティティの流動性や方向性の喪失、現実と非現実の境界のあいまい化、既成の日系アメリカ人の典型のつきくずしなど、多分に『フローティング・ワールド』はポストモダニズム性を示していると言えよう。アジア系アメリカ人作家の作品について詳細な研究を進めるキング=コック・チェン King-Kok Cheung (1954-)は次のように、『フローティング・ワールド』のポストモダニズム性を述べている。

The Floating World is a picaresque novel chronicling the experiences of Olivia Osaka, her mother and stepfather, three younger brothers, and an irascible grandmother as they travel throughout the United States in the 1950s and 1960s. Kadohata's hypnotic, spare prose style and her cinematic narrative structure enhance the jarring, sometimes surreal situations that fill the book. The junction between the leanness of the writing and the magic of the story results in a consistent feeling of slight disorientation that suggests the work of Gabriel García Márquez and other writers of the magic realist style. Because the Nikkei characters that populate The Floating World are unconventional, the novel points to the diversity of Japanese American experiences. Kadohata's characters, who engage in premarital sex, behave cruelly and crudely, and speak eloquently, often defy impressions of Japanese Americans as a "model minority." Through her convincing characterizations, Kadohata subtly explodes that myth and reminds readers that here is no one monolithic Japanese American experience.

『フローティング・ワールド』はピカレスク小説で、オリヴィア・

オサカ、その母親と継父、三人の弟と強烈な祖母が50年代、60年代にアメリカを旅していく様を、年代記風に記している。カドハタの眠気を誘うような、簡素な文体と映画風の語りの構造は、本のいたるところにある。周囲になじまず、時には超現実的な状況を強調している。簡潔な文体と物語の魔法は、ガブリエル・ガルシア・マルケスを始めとするマジック・リアリズムの作家の作品を思わせるかすかな方向性の喪失の感覚を常に生み出すことになる。この作品の中の日系の人物は型破りである。そのため、この小説は日系アメリカ人の経験が多様であることを指摘している。カドハタが描く人物は、婚前に性的関係を持ち、残酷な、時には粗野な振る舞いをし、しばしば、日系アメリカ人は模範的なマイノリティであるという印象に挑む。カドハタは納得のゆく人物描写により、巧みに神話を分解させ、日系アメリカ人の一様な一つの経験などはないのだということを再確認させている。

自らの固有のアイデンティティを主張し、しかもそこに固執せずに流動的に自分を変えていくといった、複雑で方向性を喪失したヒロインを描くことで、カドハタは自らの主体的自由の可能性を広げていると思われる。シンシア・カドハタ以外にもカレン・テイ・ヤマシタ Karen Tei Yasmashita(1951-)やジュンパ・ラヒリ Jhumpa Lahiri(1967-)などのアジア系アメリカ人の女性作家は、アジア系アメリカ文学という枠にくくられることなく、やはり「移動と越境」を基軸としながらアイデンティティの追求をテーマとした作品を手がけている。したがってシャーリー・リム Shirley Lim(1944-)は、ディアスポラ的、トランスナショナル的な作風の彼女たちを「コスモポリタン作家」Cosmopolitan Writers と呼ぶべきではないのかと言う。

日系人は、第二次世界大戦時の強制収容所体験で知られるようなアメ

リカ政府の排日政策の犠牲者であった。その結果、その体験をめぐっての一世と二世の確執が日系アメリカ人の文学のテーマとなることが多かった。日系アメリカ人たちは、一世と二世の差異ばかりでなく、日本人対アメリカ人の人種的差異、男性対女性の差異といった二項対立の呪縛を受けていたのである。そして、統合的アイデンティティを得るためには、どうしたらよいかと彼らはもがく。時には二世の主人公たちは、アジアとつながるものを切り離して、アメリカに同化する道を選ぶこともあった。

だが、三世の時代になると、アジア系アメリカ人の増加と多様化につれて、より流動的な主体形成が行われてきた。つまり、多文化的で異種混淆的な文化が移民たちの間で広がってきたのである。エレイン・キム Elaine H. Kim (1942–) は、三世の時代の特徴を示す日系三世の詩人ロン・タナカ Ron Tanaka (1944–2007) が難なくアメリカ人の価値や美的基準を受け入れていることを示す文章を引用している。

There is a very good chance that we Japanese Americans may literally cease to exist as a separate American minority. We are, for the most part, no longer a community in the sense of a group of people who live, work, and play together. We have our communities to join the mainstream. We are intermarrying at a faster rate than even some less visible minorities like Jews. In fifty years, there will be nothing left of us but a few pictures I someone's family album and an NBC documentary or two. It is rather passe to say that we have been ruined by success. That we have "outwhited" the whites and hence ceased to be what we are.

我々日系アメリカ人が文字通り個別のマイノリティ・グループとして存在しなくなるチャンスはおおいにありうる。われわれは、もはやともに暮らし、働き、遊ぶ人々の集団という意味でのコミュニテ

ィではなくなっている。われわれは主流派に参入したコミュニティになっている。われわれよりも目立たないユダヤ人のようなマイノリティよりも早いペースで、われわれは異人種間結婚をしている。50年後には家族のアルバムに残された 2、3 枚の写真とか 1、2本の NBC のドキュメンタリー番組を除いては、われわれを示すものは存在しなくなるだろう。われわれは成功に酔って自滅したとか、白人よりも「もっと白く」なることで自分たちを放棄したのだ、などと言うのはむしろ時代遅れだ。

人種や民族が混淆し、それに伴って出てきた多元的な価値観によって、ジャン=フランソワ・リオタール Jean-François Lyotard のいう「大きな物語の終焉」がもたらされている。ポストモダニズムの定義はむずかしいが、あえてポストモダニズムを特徴づけると、ポストモダニズムとは認識論的・文化論的な相対主義、現実の多様性、統一的・固定的アイデンティティの解消、ヒエラルキー的秩序体系の崩壊ということになる。しかしながら、ポストモダンにおいて、「大きな物語の終焉」によって、新しい創造的自由という果実を獲得した一方で、方向感覚の喪失、無秩序、混沌などの状況をも生んでいることはまちがいない。やはり、イーハブ・ハッサンがいうように「決定不能性」"indeterminacy"と「イマネンス」"immanence"(「超越」に反論する神学者たちの急進的な「内在論」)がポストモダニズムの形象化にあずかっているのだろうか。

ポストモダンの戦略の中の統一的・固定的アイデンティティの解消に 焦点をしぼって考察してみよう。トリン・T・ミンハによると、ポストモ ダンにおける自己は「真実の自己」という形をとらず「無限の層」とい う様相を呈する。

"I" is not a unified subject, a fixed identity, or that solid mass covered with

layers of superficialities one has gradually to peel off before one can see its true face. "I" is, itself, **infinite layers** ... The order and the links create an illusion of continuity, which I highly prize for fear of nonsense and emptiness. Thus, a clear origin will give me a connection back through time, and I shall, by all means, search for that genuine layer of myself to which I can always cling. To abolish it in such a perspective is to remove the basis, the prop, the overture, or the finale—giving thereby free rein to indeterminancy ... In other words, things may be said to be what they are, not exclusively in relation to what was and what will be (they should not solely be seen as clusters chained together by the temporal sequence of cause and effect), but also in relation to each other's immediate presences and to themselves as non/presences. The real, nothing else than a code of representation, does not (cannot) coincide with the lived or the performed. (emphasis mine)

「私」は単一な主体でもなく、固定した主体でもなく、また表層部分が層をなして、それを一つ一つ剥いていけば本当の顔が見られるといったような、中心に固い塊があるものでもない。「私」はそれ自体が無限の層なのだ。……それを認めようが認めまいが、《私》、わたし、あなた、彼/女、《私たち》、わたしたち、彼/女ら、女/男の本質はつねに相互に重なっている。……秩序と連関は、一貫性という幻想を生む。そして無意味さや空虚さを恐れるあまり、この一貫性に高い価値を置く。こうして、明確な起源という概念は、時代を起源へと遡ることで関連性を明確にしていき、自分がいつも固執している本物の自分という層を、あらゆる手段を講じて探していく。この考え方でいけば、本物の自分を放棄することは、基礎や、支柱や、序曲や、フィナーレを失くすことであり——それによって不決定を野放しにしてしまうことである。……しかし、別の言い方

をすれば、物事は現在の姿であり、それは、過去や未来とだけ関連をもつのではなく、(つまり、時間的推移のなかの原因と結果の関係だけで繋がっている集合体と考えるのではなく)、現存同士の関係、および現存と非現存との関係であるとも言える。現実とは表象のコードにほかならず、今、生きているもの、演じているものと一致することはない(ありえない)。(強調は筆者)

アイデンティティが重層構造で多元的状況になっていることを上のようにトリン・T・ミンハは活写する。二項対立の呪縛から解き放たれて、多元的に生きることを提唱しているのである。アイデンティティのよりどころであった真実の自己あるいは純粋な起源といったものは、現代では解消されて、「無限の層」の私だけが残る。

では、本物の自分というものを放棄し、一貫性を欠く不決定な世界の中で、どうやってアイデンティティを確立していけばよいのだろうか。『フローティング・ワールド』は、ポストモダンにおける新しいアイデンティティの確立の仕方を示唆していると言える。

# 2. 移動と越境

「移動と越境」によってアイデンティティが流動するということは、「移動や越境」が空間的なものにとどまらず、内面の移動が伴ってくることを示している。『フローティング・ワールド』のヒロイン、日系三世のオリヴィア Olivia の内部には、外部を内部に映し出した結果、多数の自己が存在することになって、環境の変化にともない、「内面もさまざまな形で移動」をする。自己の中で、外部と内部という二つのものが絶えず交感しあっている。オリヴィアの場合、自分の中に固定された「自己

同一性」をつくるのではなく、旅という形で家族と一緒に空間的に移動しながら、自己を差異化していくのであった。「自己差異化」というのは、自己を固定してがんじがらめになったり、自己にあてはまらないものを排斥したり支配したりせずに、いくつもの他者を自己の内面に共存させることを言う。アイデンティティの流動性に対して恐怖するというよりも、流動性を楽しむ、すなわち「フローティング」する生活態度である。多元的な世界に対し、多元的な自己をもつ。オリヴィアは、彼女の祖母や母とはちがってそういった生き方をすることができるのである。『フローティング・ワールド』にはさまざまな登場人物が出てくるが、オリヴィアは他者を取り込んでは、内部でそれらと「対話」をしながら共存していくという生き方をする。「自己同一性」を意識して自己を中心化するのではなく、「自己差異化」によって多様性と複数性を受容するのである。

これから、『フローティング・ワールド』のプロットにしたがって、 オリヴィアのアイデンティティが空間的かつ内面的に流動し、「移動と 越境」する様子を観察しながら「移動と越境」をテーマに考察していき たい。

## 2.1. オリヴィアの家族が移動しなければならなかった理由

『フローティング・ワールド』は1950年代に、仕事を求めてアメリカ各地を転々とする日系の家族の物語である。35歳の父親チャールズ・オサカ Charles Osaka (チャーリー・オー Charlie-O と呼ばれている。チャーリー・オーはオリヴィアの実父ではない)、30歳の母親マリコ Mariko、12歳の長女オリヴィア・アン Olivia Ann、3人の兄弟のベン Ben(8歳)、ウォーカーWalker(7歳)、ピーターPeter(2歳)、そして同居している祖母ヒサエ・フジイタノ Hisae Fujiitano(日系1世、75歳)の7人の家族は、鯨の形をした灰色の車に乗って放浪する。家族の昼間

の大半は移動中の車の中である。夜は、たいていモーテルの一部屋しか とらないから、家族は身を寄せ合って眠る。

なぜ、家族がこのように移動しつづけなければならなかったのか。『フローティング・ワールド』では次のように3つの理由を挙げている。

We moved often for three reasons. One was bad luck—the business my father worked for happened to g under, or the next job we headed to evaporated while we were in transit. Also, it could be hard even into the fifties and sixties for Japanese to get good jobs. Nothing was ever quite the position my father felt he deserved. The third reason was that my parents were dissatisfied with their marriage, and, somehow, moving seemed to five vent to that dissatisfaction. (FW, 4)

1950年代という時代は日系アメリカ人にとってまだ強制収容所の恐怖がさめやらず、「ジャップス」"Japs"と言われてさげすまれ、日本人が仕事を見つけるのは難しい時期であった。一緒に行動するおばあさんの名前はヒサエ・フジイタノである。ヒサエの父(オリヴィアにとって曾祖父)がアメリカに移住したとき、知り合いの一番の金持ちのフジイ

と、一番の幸せ者のイタノを合わせた名前をつけたのだという。

移動の中で、ヒロインのオリヴィアは彼女のアイデンティティを形成 していく。車で移動していくことは、まさに「浮き世」(The Floating World) の旅を経験していくことだった。

We were traveling then in what she called ukiyo, the floating world. The floating world was the gas station attendants, restaurants, and jobs we depended on, the motel towns floating in the middle of fields and mountains. In old Japan, ukiyo meant the districts full of brothels, teahouses, and public baths, but it also referred to change and the pleasures and loneliness change brings. (FW, 2-3)

そのころわたしたちはお祖母さんの言う「浮き世」、漂う浮き世を旅していた。それはガソリン・スタンドのお兄さん、レストラン、暮らしを支える仕事を指していて、モーテルがある町が草原や山々の真ん中に漂い浮かんでいる。昔の日本で浮き世とは、売春宿、お茶屋台、風呂屋の集まった地域を指していた。それはまた、移ろいゆくもの、愉しみ、変わりゆく侘びしさも意味した。

イーハブ・ハッサンによると、現代アメリカ文学において、「探求の精神」が断固として生き続けている。『フローティング・ワールド』も、移動しながら人生を過ごし、そこに立ち現れてくる希望・危険・勇気・自然・精神・恋愛に想像力をめぐらせる。移動の体験は一人称で語ることが多く、自伝的な性格をそなえているといえる。ポストモダンにおいては、その探求の体験は個人と宇宙との関係といったロマン主義的なものではなく、現実の世界にかかわったものである。次のようにイーハブ・ハッサンは言う。

I have not considered quest simply as a personal matter, a private transaction between an individual and the universe. Rather, I have viewed quest as a vital, symbolic opinion in the postmodern world, a focus of choices and constraints in American society, and, beyond that, as a signal to us all about risk, strangeness, achievement, the terrible splendors of self-renewal.

私は「探求」を個人と宇宙との個人的な交渉にかかわる純粋に個人的な問題だとは考えない。むしろ反対に、私は「探求」をポストモダン世界における重要な象徴的選択、アメリカ社会における選択と束縛にかかわる中心的課題、さらにまた自己再生の危険性、奇妙性、実現性、そのおそるべき魅惑についてのすべてを伝える信号と解したい。

イーハブ・ハッサンによると、アメリカ文学はあらかた自伝的、つまり内向的な自己の文学であり、それが展開されるのはたいてい社会の周縁においてである。浮き世の中で、たえず移動と開拓をくりかえし、オリヴィアは自己を「探求」している。その途上で危険に遭遇することもある。たとえば車で移動中に駐車場で、オリヴィアが車に独り残されることがあった。近くの農場から出てきた男に危害を加えられそうになったところへおばあさんが戻ってきて、地面に落ちていた棒を拾って、その男を追い払い、体を張ってオリヴィアを救った。(FW, 10) また、移動中にカフェテリアに寄ったとき、オリヴィアはバスと乗用車の衝突を目撃し、知らない女性が倒れていて身動きひとつしない様子を見て、好奇心の入り交じった恐怖に駆られた。(FW, 34-35) チャーリー・オーがポーカー賭博に夢中になったあげく地元新聞に賭博師一味として載ってしまって驚いたこともある。(FW, 113) オリヴィアはつくづくと述懐する。「旅をしていると敏感になったりそうでなかったり、気分がよく変

わる」"We passed in and out of alertness while we traveled." (*FW*, 53)「危険」も探求にかかせない刺激である。オリヴィアは精神的に逞しく、新しいことや新しい人に出会うことが大好きな探求心の旺盛な少女である。次を見れば、オリビアの探求心の旺盛さがよくわかる。

I sort of salivated inside whenever I met someone new. I was nosy, and I thought new people might tell me interesting things. (FW, 18)

新しい人に出会うと、私はいつでも口の中につばがたまる。好奇心が強かったから、この人たちが何か面白いことを教えてくれるかも しれない、と期待でいっぱいになった。

イーハブ・ハッサンによると、「探求者は自己をたのみ、危険にあまんずる。いつも移動している。探求に危険がつきものであろうと、それに意味をもとめる」"He [The seeker] is certainly self-reliant, tolerant of risk. He is mobile. He seeks meaning, even if danger must attend his pursuit." (*SAR*, 33) 彼は、旅物語は「探求」の一つの型であり、自伝の性質をもっているという。長い引用になるが、作品の特質のほとんどを語りつくしているので、イーハブ・ハッサンの言説を引用する。

Quest, I have insisted, engages spirit and risk. Travelers, of course, may move in an exotic space, and travel itself may become a quest for strangeness, for the self in some other guise or disguise (*SAR*, 28)... Travel narratives, more than quest romances, are a species of auto-bio-graphy. In them, a first-person narrator serves at the same time as vagrant, witness, hero, and writer. A traveler goes "there," sees, acts, records. He may give himself to these functions unequally, and this will shape the story. He may identify closely with the material—landscape, legend, people—or may

hold aloof; this, too, will shape the story (SAR, 28)... The traveler we read is, after all, a writer (SAR, 28)... Writing itself is a kind of travel, a text of secret displacement (SAR, 29)... Quest is adventure, adventure travel, travel autobiography: is this not a continuum of selves, or perhaps personae, at various degree of risk? (SAR, 29).... We choose autobiography because it expresses all the ambiguities of our postmodern culture (SAR, 29)... Isn't autobiography a labor of self-creation no less than of selfcognizance or self-expression, itself a quest rather than the record of a quest? (SAR, 30).... We can suppose, then, that quest, adventure, travel, and autobiography coalesce in a contemporary, hybrid mode that conveys both the perplexities of the postmodern condition and the ancient, visionary powers of myth. This mode, defying any comfortable distinction between fiction and fact, employs the sophisticated resources of narrative to raise fundamental problems of human existence, problems personal, social, and meta-physical (SAR, 31)... Such queries, though intractable, point to the radical subject of quest, a risking, writing, written subject (SAR, 32)... Trust makes the foundations of our lives, in history, religion, or art—the art of self-witness, the art of quest or risk. Without a confident sense of wellbeing in the world, without a sense of self, we risk to lose the world and mutilate the lives we touch, lives both in literature and in the flesh. (SAR, 34)

探求はつねに精神と危険にかかわる、というのが私の立場である。 旅人は、むろん、異境をさまよい、旅そのものが奇異なるものの探 求となり、別の装いをした自己、あるいは変装した自己の探求とな るかもしれない。……旅物語は探求のロマンス以上に、一種の自叙 伝である。旅物語では、第一人称の語り手は同時に放浪者、目撃者、 英雄、書き手である。旅人は「そこへ」行き、目撃し、行動する。 語り手は素材――風景、伝説、人々――と密接に同化するかもしれ ず、あるいは距離をおくかもしれないが、そのことがまた物語を形 成する。……我々が読む「旅人」とは、つまるところ作家なのであ る。……書くこと自体が一種の旅、ひそかな越境の痕跡なのである。 ……探求とは冒険であり、冒険とは旅であり、旅とは自伝である。 これは各種の度合いで危険を賭する自己ないしペルソナの連続体で はないだろうか?……われわれが自伝を選ぶのは、自伝がポストモ ダン文化のあらゆる曖昧性を表現するからである。……自伝は自己 認識ないし自己表現というよりはむしろ自己創造の作業であり、探 求の記録というよりはむしろ「探求」そのものではないのか?…… 探求、冒険、旅、自伝はひとつの現代的な混合様式を癒着形成して、 それがポストモダン状況の混沌と神話の古い幻視力の両者をあわせ て提供していると考えることができる。この様式は虚構と事実の安 易な区別などは排除し、物語の豊饒にして複雑な可能性を開発利用 して人間存在の根源的諸問題――個人的、社会的、形而上的問題を 提示する。……そのような探索は、なかなか手ごわい仕事だが、探 求の根源的な主体、つまりおのれを賭し、書き、書かれる主体の解 明をめざす。……(自己)信頼がわれわれの人生の基礎を形成して いるのであって、それは歴史、宗教、芸術のいずれにおいてもそう であり――自己証明の芸術、探求の文学においてもそうである。世 界に(安泰に)存在しているという感覚がなければ、自己について の存在感がなければ、われわれは世界を見失いわれわれが接触する、 文学上の人物であろうと生身の人物であろうと、生きとし生ける者 を八つ裂きにしてしまう危険にさらされている。

上のイーハブ・ハッサンの言説によって、自伝がポストモダン状況に おいてふさわしい文学形式であることがわかる。そして、自己信頼が自 伝の基礎となり、ポストモダン文学を支えていることも理解できる。『フローティング・ワールド』は、シンシア・カドハタ本人の実際の家族との移動生活をもとにした自伝小説である。オリヴィアが見る事物、人間に対ししっかりと自己を保っている。それは、いかにポストモダン的に「自己差異化」しようとも自己信頼がなければ、自己が空中分解してしまうからである。もちろん、ポストモダンにおいて自己信頼はあっても、自己中心化することはないことは言うまでもない。自己は、自己信頼とともに柔軟性をもっており、他者との関わり合いのなかでアイデンティティを絶えず修正し、成長していくのである。他者を受容し、アイデンティティを流動させ修正するのは、とりもなおさず「内面的な移動と越境」においてである。『フローティング・ワールド』の中でいくつかの場面でそれが表されているのを目撃する。

## 2.2. オリヴィアの内面の「移動と越境」

ポストモダン/ポストコロニアル批評において、内面的な「移動と越境」は「転位」(Displacement)という呼ばれ方をしている。「転位」によって自己はハイブリッドでかつディアスポラの状況に置かれるのであるが、それはとりもなおさず境界上に主体をもってくることである。ホミ・ $\mathbf{K}$ ・バーバは、著書 The Location of Culture において、アイデンティティが「境界」すなわち彼の言うところの「中間地点」の空間で形成されるという。その際にホミ・ $\mathbf{K}$ ・バーバは必ず Displacement という用語を使っている。

These 'in between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood—singular or communal—that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself. It is in the emergence of the interstices—the

overlap and *displacement* of domains of difference—that the intersubjective and collective experiences of nationness, community interest, or cultural value are negotiated. (emphasis mine)

これらの「中間地点」の空間こそは、こうした自己の主体性についての戦略を練る領域となる。その戦略によって自己は単一のものだろうが共同体のものであろうが、新たなアイデンティティのしるしを帯びるようになる。そこから新たな共同と論争の場も生み出され、社会そのものの考えを定義し直すことも可能になるのだ。差異の領域が重なりあったり、置き換えられたりすることで現れてくる裂け目――国民としての属性や共同体の利益、あるいは文化的価値といった複数の主体にまたがる集団的体験は、そうした裂け目においてこそ考えることができる。(強調は筆者)

ホミ・K・バーバのいう中間地点(境界)でアイデンティティの修正や流動が起こる。その際、中心が中心であり続けるのは、周縁に追いやった他者に依存しているからである。越境することで安定した場所に裂け目ができ、複数の自己が交錯する。それまであった境界そのものは意味をなさなくなる。Displacement は要するに二項対立の解消である。俗にいえば、「ひっくり返して相対化し、新しいものを作っていく」といったところだろう。トリン・T・ミンハは、その著 When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics の中で中心と周縁との関係性における Displacement の役割について次のように記述している。

The margins, our sites of survival, become our fighting grounds and their site for pilgrimage. Thus, while we turn around and reclaim them as our exclusive territory, they happily approve, for the divisions between margin and center should be preserved, and as clearly demarcated as possible, if

the two positions are to remain intact in their power relations. Without a certain work of *displacement*, again, the margins can easily recomfort the center in its goodwill and liberalism; strategies of reversal thereby meet with their own limits.... By *displacing*, it never allows this classifying world to exert its classificatory power without returning it to its own ethnocentric classifications. (Minh-ha 17, emphasis mine)

**Displacement** involves the invention of new forms of subjectivities, of pleasures, of intensities, of relationships, which also implies the continuous renewal of a critical work that looks carefully and intensively at the very system of values to which one refers in fabricating the tools of resistance. (Minh-ha 19, emphasis mine)

生き残りのための場であった周縁は私たちの戦いの場であったし、巡礼のように経験するものであった。このように私たちがその周縁を動き回り排除された領域を奪還しようとしている間に、彼ら(中心にいるものたち)は、周縁と中心の区分が存続し、周縁と中心の力関係が損なわれないようにするために、できるだけ喜んで周縁がその位置にいることを認めるようになった。Displacementをしなければ、周縁は善意と自由主義の名のもとに中心を簡単に元気にさせてしまっているままである。お互いの位置を転換するという戦略はそこで限界を見てしまう。……(ところが周縁が) Displacement を行うと、この世界の分類を推し進める力を発揮したあと自民族中心主義的な分類法をとりもどさずにはいられなくなる。

Displacement は、新しいかたちの主体性、快楽、緊張、関係性を生み出すことを含んでいる。つまり、抵抗の道具を作り出す過程で、 見張るべき価値体系そのものを注意深く集中的に検討するという批

判的営みを絶えず刷新していくことを意味しているのである。

Displacement は継続的に中心の動きを批判的に監視する役割を果たしている。周縁が自分たちの陣地を確保するのを、中心が気前よく認めるのは、中心がそれを利用して周縁が中心に入り込まないよう区画整理をしているからである。つまり棲み分けをしているわけで、中心は変に周縁を刺激して周縁に中心の地位を脅かすような Displacement をさせてはならないと思っている。Displacement は両側の立場に立ち、中心と周縁を二分区画する動きにメスを入れることである。だが、たとえ Displacement をしてもアイデンティティ・ポリティクスのように中心と 周縁が単に入れ替わるだけで、構造は何も変わらない。つまり目指すのは、多元的な共存 displacement であって覇権争いではないのである。

ポストモダンにおける二項対立の解消は、このように「転位」によって行われていく。それぞれの個人が経験する「転位」はオリヴィアに限らず、いろいろな登場人物に生じる。これから『フローティング・ワールド』において、オリヴィアや彼女に影響を与えた登場人物の「転位」を個々に示すことにする。

#### 2.2.1. 祖母ヒサエの転位

オリヴィアが最も影響を受けたのは、オリヴィアの祖母のヒサエである。彼女によって、日系人の典型として奥ゆかしい日本女性が「転位」されている。『フローティング・ワールド』の冒頭から、彼女は、葉巻を吸う女性であることが紹介されている。「おばあさんが若かった頃は、日本人の娘がタバコを喫うなんてとんでもないことだったのに、おばあさんときたら葉巻を喫っていたのだ」"In her day it had been considered scandalous for young Japanese women to smoke, but she smoked cigars." (FW, 1) 祖母のヒサエの遺品である日記を読んだオリヴィアは、驚きをこめ

て次のように語っている「生涯に三人の亭主のほか七人の恋人とつきあ った。おばあさんの時代では稀なことだ」"Besides her three husbands, she'd had seven lovers—unusual for her day." (FW, 96) それぐらい祖母ヒサ エは破格の性格をもっていた。ヒサエは3人の夫に、それぞれに先立た れているが、夫が死んでも哀しそうでもない。ヒサエは妻という立場が 奴隷だとさえ言っていた。「主人が死んで涙を流す奴隷なんているのか ねえ」"Does a slave cry when the master dies?" (FW, 5) といったことまで 言い出す。当時の感覚では、日本の女たちは主人がいなければ何の価値 もなかったから、祖母のヒサエは結婚したまでのことである。しかも、 祖母は3番目の亭主が死んで間がないころ、73歳にもなるのに次の恋 愛をしていた。祖母は話好きで、家族に自分の話を聞くよう強要する。 また孫である子供たちの方も祖母のやりかたに少々不満ながらも彼女の 話が好きであった。「おばちゃんは元気なころに、自分のことをすっか り私に話してくれた。私の横にすわっては髪の毛をぐいと引っ張る。そ うやって顔を寄せてはまたもうひとつ新しいことを教えてくれる」。 "Before my grandmother died, she told me everything about herself. Sometimes, sitting next to me, she might suddenly grab my hair and pull me over tell me one more fact about herself' (FW, 2)

一世のヒサエにとって移民という立場は、古い日本の世間的な体裁を「転位」する絶好の機会を提供してくれた。しかし、移民たちの社会は、完全には古い日本の体質から、まだ抜け出せてはおらず、世間的にも夫をとらなければならなかった。そういう成り行きで結婚したヒサエにとって、欲求不満のはけ口となったのは、プライベートな日記であった。オリヴィアはそれを読むのが大好きであった。祖母は死んでからも、日記によってオリヴィアに「転位」を働きかけ続ける。

My grandmother's diaries were a revelation to me... Her first great lover

was not someone she'd married. Before she ever slept with, she wrote: "I like the diabolical quality, the clarity of admitting I want, knowing he knows, and now waiting to see it happen, or not happen." The first time I read that, I was stunned, that such wanting could have a "diabolical" quality. I became enamored of the very word. That man, who could inspire diabolical wanting, was the only one of her lovers I cared to read about just then. (*FW*, 96)

おばあさんの日記は私にとって啓示の場だった。……初恋の人とは 結婚しなかった。その男と寝る前におばあさんは次のように書いて いる。「悪魔的なところがいい。男もあたしが望んでいるのを知っ ているし、自分の欲望をはっきりと認めよう。そして今、あたしは 待っている。そうならないかもしれないが」。初めて読んだときに はびっくりした。そのような欲望に「悪魔的な」要素があるとは。 その表現に魅了された。あのおばあさんを悪魔的な欲望で満たす男 に、当時の私は関心をもった。

自分の欲望を自覚し、抑圧することなくそれをおばあさんは貫いた。社会にはそれなりの要求に応えるふりをする一方で、実は自分の欲望に従っている。世間に対しては見せかけをしているだけなのだ。心の本当の部分は、誰にも告げられないので、日記に託すわけである。世間に対しての背信行為なので、「悪魔的」な雰囲気を持つ。悪魔的な男に惹かれるのも同じく背徳的だからだ。日記に自分を偽らない喜びや苦しみをつづる。祖母ヒサエは、彼女なりに自分の気持ちを整理しているのだ。日記もいわば、「転位」である。つまり、日記を書くということは、実際にあった事実や思ったことを文章に「転位」するからである。イーハブ・ハッサンは「書くこと自体が一種の旅、ひそかな越境の痕跡なのである」と述べていた(SAR,34)。そこでは、日記の書き手であるおばあ

さんのアイデンティティが世間の常識を横断しているのである。おばあさんがオリヴィアに話をするのも、日記と同様、一種の表出行為であり、世間の常識からの「転位」にほかならない。その「転位」によって独自の新しい価値を創造している。おばあさんはオリヴィアに「ハクジン」に対する処し方を教える。

"Smile at them," she would say. "Hakujin don't know when a smile is an insult." Hakujin were white people. She always said her experience showed that if you hated white people, they would just hate you back, and nothing would change in the world; and if you didn't hate them after the way they treated you, you would end up hating yourself, and nothing would change that way, either. So it was no good to hate them, and it was no good not to hate them. So nothing changed. (FW, 8)

「ハクジンには、にっこりするんだよ。ほほ笑みは軽蔑にもなるんだってこと、ハクジンは知らないからね」ハクジンとは、白色人種のことを示す。おばあさんは自分の体験から、白人を憎んだら自分たちも憎まれることがわかっていた。それでは世の中はまったくよくならない。また逆に白人の態度がひどいのに何もしなければ、そういう自分がいやになるだろう。それでは何もよくならない。白人を憎むのはよくないけれど憎まないのもよくない。そういうわけで世の中は少しも変わらない。

ほほ笑みが軽蔑へと「転位」されている。ほほ笑みという好意である はずの表現が、軽蔑という悪意に移動し、結局、ここでも二項の境界は あいまいになってしまった。おばあさん流の「ハクジン」の処し方が紹 介されている。白人を憎むと、自分たちも白人から憎まれる。また何も しなければ自己嫌悪におちいる。どちらの立場に立っても、白人と日系 人という二項対立に呪縛されてしまう。オリヴィアの場合、何かをしなければと思いつつ、結局何もしないでいる。「何もしないこと」が、どちらとも決着を見ない無方向性のポストモダン的な帰着になっているわけだ。

おばあさんが三番目の亭主とサンフランシスコで下宿屋を営んでいる とき、宿泊していた男がおばあさんを口説いてきた。おばあさんは浮気 をしようとした。おばあさんは、それを別に重大なことだとも思わない。

The beautiful man tried several times to get Obāsan to sleep with him, and she was tempted because at the time her husband was away and she felt lonely. Besides, she thought if you allowed yourself to choose what seemed wrong sometimes, you had more choices in the long run. But she didn't sleep with him. "You conscience told you not to?" I once asked. "No, my instinct," she said. (*FW*, 30)

男は何回かおばあさんを口説いて、一緒に寝ようとさそった。おばあさんもまんざらではなかった。当時、亭主が留守だったから寂しかった。それにたまには、間違っていると思われる選択でもかえって人生に幅ができて、いいかもしれない。でも寝なかった。「良心がとがめたからなの」と私は訊いてみた。「そうじゃないね。直感さ」

浮気という罪を「転位」し、むしろ人生に有益なものと考える。「間違っていると思われる選択でもかえって人生に幅ができて、いいかもしれない」とまで言う。恐るべき人生観である。おばあさんにとって何が絶対だという「価値」はない。「良心」などという道徳律さえも彼女を縛ることはない。ただ直観だけで行動するだけである。脱中心化した考えかたは娘マリコや孫娘オリヴィアに引き継がれる。

#### 2.2.2. オリヴィアの母マリコの転位

オリヴィアの母親のマリコはチャーリー・オーと結婚したとき、8 ヶ月の身重であった。おなかの中にはオリヴィアがいた。マリコが妻子のある男性ジャックと恋愛をし、妊娠したからである(したがって、ジヤックがオリヴィアの本当の父である)。「おばあさんは、母さんをこの男(チャーリー・オー)と結婚するよう無理強いした」"Obāsan forced my mother to marry him [Charlie-O]" (FW, 39) つまり、マリコの結婚は、マリコが自ら選択したのではなく、ヒサエが世間体を気にして強要したものである。オリヴィアの目にはそんなマリコが次のように映っていた。

She had an elegant, lush face, and always had about her a slight air of being disoriented, as if she could not quite remember how she came to be wherever she was. I think sometimes people interpreted that disoriented air as aloofness. (FW, 6)

上品な顔立ちのかあさんの肌はみずみずしかった。自分がなぜそこにいるのかはっきり思い出せない、というとまどいの表情をいつもしている。他人はそんなかあさんをお高くとまっていると感じたかもしれない。

なぜマリコは「とまどいの表情」"disoriented"をしていたのか。 "disoriented"という方向性を喪失した状態はまさにポストモダンの雰囲気をたたえているのだが、マリコがそのような感じになっているのはなぜだろうか。恋人ジャックと結婚できず、チャーリー・オーとの結婚を強いられたことが影響を与えたというのは充分考えられる。だがそれだけで、人生にしがみつかない、あきらめにも似た人生態度をマリコはとっているのだろうか。実は、マリコのそういった態度には、大きな条件がもう一つ加わっている。つまり、彼女はよく本を読む人であったので

My mother read a lot in a community where me rarely—and women never—read books. A couple of times at parties, I watched the women scurry back and forth cleaning up as the men dropped nutshells on the carpet and ashes on the coffee table. When the women went into the kitchen to clean, my mother remained in the living room to talk, and I felt faintly ashamed, and unsure whether I ought to stay in the living room, but I didn't really talk to anyone. So I never had to help clean up. (*FW*, 61)

何週間も毎日毎日、図書館に通った。男たちでさえ読書をあまりしない地域で――女たちはまったく読まない――かあさんはよく本を読んでいた。パーティの席で男たちが木の実の殻を絨毯にぽろぽろこぼし、タバコの灰をコーヒー・テーブルに落とすそのあとから、女たちがちょこちょこ動き回って片付けているのを私は、1、2度見かけた。女たちは台所に引きこもり、洗い物をしているのに、私の母さんと来たら居間に残っておしゃべりを楽しんでいた。私は少し恥ずかしかった。私自身はどうしたらいいのだろう。居間に残るべきか、台所に行くべきなのか。たいてい私はそのまま居つづけた。でも特に誰かと話すというのでもない。結局、私は洗いものの手伝いはしなかった。

よく本を読むということは、他者の人生を考え自分の人生を相対化することにつながる。オリヴィアは、母親以外の女性たちが常識の範囲内で行動しているのを見る。一方、マリコがふつうとはちがう行動しているのを見て、「恥ずかしかった」。だが結局、オリヴィアも台所には行かず母親のそばに残る。彼女は常識にとらわれるよりも、母親をモデルとした女性の生き方を選んだのである。

マリコは読書などによって、自分の人生を相対化し、まっとうできなかった恋愛を浮気という形で「転位」する。結婚と恋愛の間の境界線をとっぱらってしまったのである。次の部分はマリコの浮気相手が彼女を訪ねてきて浮気が発覚し、そのあとの夫婦の会話である。浮気の発覚はチャーリー・オーを悲しませる結果にもなったが、マリコは結局どうしていいのかわからない。

My mother had been crying, and she said, "I tell you I am grateful. But now—do you still want me?" Charlie-O said he didn't know. "I don't know if you should still want me," she said. "And I don't know if I want you to." (FW, 62)

私のかあさんは泣きながら言った。「本当にありがたいと思っているわ。でも今でもまだわたしが必要なの」。チャーリー・オーはわからんなと答えた。「あなたがまだ私を必要としているのか、わたしにもわからない。必要だとあなたに思ってもらいたいのかどうかもわからないのよ」

すでに恋愛を相対化しているマリコは、妻としての役割もあいまいである。「フローティング・ワールド」という特質の中に生きているマリコは、夫婦仲を見栄えのよいものにしようとする努力の気持ちが元々薄い。夫婦仲が冷えていること(あるいは最初から冷えていること)は、オリヴィアにしっかりと伝わっている。

One night on the way down from Oregon we'd taken only one motel room, but my parents had made love anyway—quietly—probably after they thought we were all asleep ... Something about their lovemaking that night, about the sound of it, seemed somehow hopeless ... It was not the

sex I thought I ought not to have heard but the hopelessness. (FW, 45) オレゴン州から南に向かってドライブしていたある晩、私たちはモーテルに泊まったが、ひと部屋しか取らなかった。両親は私たちが眠ってしまったと思ったのだろう、音も立てず静かに抱き合っていた。……あの晩のふたりの抱擁、その静かな様子は絶望の色合いさえ含んでいた。……かれらのセックスを知ったらまずいというよりも、あの絶望感こそ私が知ってはまずいものなのだ。

見事なシンシア・カドハタの筆致である。夫婦の不和が確定した後のある時、オリヴィアはマリコが夫のチャーリー・オーの顔に手を当てるのを見る。「悲しみといつくしみのしぐさだった。いつくしみの気持ちはあっても、心から愛してはいない。だから悲しいのだ」"The touch was sad, and also loving, sad because loving but not in love." (FW, 65) チャーリー・オーは妻のやさしさに触れるが、そこには愛がないために、かえって彼は深く傷つく。しばらくして、彼はオリヴィアに突然言う。「お前は決して人を悲しませないって、約束してくれ」"Promise me you'll never break anyone's heart." マリコのものごとにこだわらない性格がチャーリー・オーをむしろ苦しめており、せめてオリヴィアだけは自分を慕い続けて欲しいと彼は願う。

ヒサエが死んでからヒサエの2番目の夫の家を訪ねたとき、マリコはその家にある小箱が、ヒサエが自分のために作ってくれたものだと主張する。オリヴィアはマリコが喜ぶと思って、その小箱を盗んできてしまうのだが、母が本当に欲しがっているわけではないことに気づき、そっと返してくる。自分のものであっても、マリコは本当にものにこだわらないのである。帰り際にオリヴィアが真っ暗になったその家の中を覗く場面がある。オリヴィアには何も見えなかった。「何も見えないわ」"nothing"とオリヴィアが言うと、マリコは謎めいたことを言う。「そう、

それが、私が見るものなのよ」 "That's what I see" (FW, 49) マリコがふだん見ているものは「無」なのであった。生きながら彼女の心は中空をさまよっているのだ。

#### 2.2.3. オリヴィアの転位

オリヴィアは、マリコのこだわらない性格と、主体的にものを獲得していくヒサエの性格の両方をもっている。オリヴィアはヒサエのような「悪魔的」な生き方に関心がある。「悪魔的」というのは、恋愛においても、主体的に行動し、常識を覆してまでも(つまり「転位」して)自分の欲望を貫こうとする態度である。16歳になったオリヴィアは孵化場で一緒に働くデイヴィッド・タニザキ David Tanizaki(通称タン)と恋愛する。「私が好きになったのは、デイヴィッド・タニザキでタンと呼ばれていた」"The boy I liked was named David Tanizaki—Tan." (FW, 92) 働くようになってしばらくして、タンと関係をもつようになるが、そこには重々しさが感じられない。自然の欲望のおもむくままにタンと関係をもち、こだわらずに交際をしていくというマリコとヒサエの性格が合体した形の恋愛だった。

したがって、オリヴィアは、社会の枠にしばられることなく、自然な心による結びつきを信じてそこに幸福を見出していく。オリヴィアは継父であるチャーリー・オーに基本的になついていて、彼の愛情を信じている。「チャーリー・オーが私をかわいがってくれているのはわかっていた。……私はチャーリー・オーが大好きで、小さいころはどこにでもついて行った」"I knew that Charlie-O loved me … So I was devoted to Charlie-O and had followed him everywhere when I was quite young." (FW, 39) 血のつながらない父と娘の間の愛情はオリヴィアが成長して家を出てからも変わらない。まさにオリヴィアの人間関係はタンといい、チャーリー・オーといい、ポストモダン的な「リゾーム的」な横のつながり

である。オリヴィアは、父親の違う弟たちに対しても何のわだかまりもなくかわいがる。また、オリヴィアは世間の親たちが子どもたちに寄りつくなと忠告していたサラ Sarah の家を訪ね、夕食をご馳走にまでなる。 5 人の子どもをもつサラは男性と結婚せずに同棲している。それが、町中からのけ者にされる理由だった。サラは28 歳のとき亭主に逃げられていた。オリヴィアはサラのことがとても好きだったので、「ときどき私の若さを分けてあげたいと思ったほどだ」と言う。"At times I loved her so much I wished I could offer her my youth." (FW, 88) 人との付き合いにわだかまりがないため、のけ者にされている人ともオリヴィアは気軽につきあえる。マリコも思春期の娘が誰とつきあっていようとほとんど口出しをしない。夜中に家を抜け出して女友達の家のパジャマ・パーティに行って朝帰りしても、あるいはサラの家を訪ねてもとがめることはしない。マリコは、自分に自由がなかっただけに、娘に自然に自由を与えているのである。マリコは自分の人生を、オリヴィアに「転位」している。

オリヴィアはロサンジェルスに行くとすぐに、アンディ・チン Andy Chin という男性と一緒に暮らすようになる。彼は、保険金目当てや離婚した相手への腹いせのために車を壊すことを依頼されて、それを実行に移すことを仕事にしている。タンの時と同様、オリヴィアはアンディと自然的な結びつきで関係をもっている。オリヴィアにとって恋愛は、自分を束縛したり抑制したりするものではない。小説の終わり間近で、オリヴィアは母の若い頃に想像力を働かせ、若く恋に夢中になっている母を思い浮かべ、自由に恋愛をする自分に重ね合わせているのだった。

When my mother fell in love with Jack, she must have realized how young they were and that things wouldn't turn out well. But she didn't care. I liked to think of her then, not caring. (FW, 160)

かあさんがジャックを好きになったころ、ふたりはまだ若すぎて、 そう物事はうまくは運ばないことをかあさんは知っていたのだろ う。それでもかあさんは構わなかった。そのときのかあさんのよう に、何も気にしないかあさんを思い浮かべるのは楽しい。

母親が実の父親のジャックと社会の枠など意に介さず、自由に大胆に恋愛に突き進む純粋に燃え上がる恋をしているようすをオリヴィアは想像する。想像だから、それは夢の世界のことである。したがってその場合は、現実と夢の世界が「転位」されている。社会的には「悪魔的」であっても、二人の間では真実なのである。悪魔的と真実がここで「転位」されている。だが、このような純粋な、現実のつかの間の美的な理想の世界は長続きするはずもない。短いが情熱が燃焼する時間こそ真実の時間だととらえて、次のようにマリコはオリヴィアにその考えを提示する。

I remembered how, when I was seven, we passed a plot of opened morning glories. She pointed at them. "That's the way you'll feel inside the first time a boy you love touches you." (FW, 38)

私が7歳の時、朝顔が咲いている所を通ったときのかあさんの言葉 を覚えている。「好きな男の子に、初めて手を触られると、心の中 であんな風に感じるのよ」と、朝顔を指して教えてくれた。

マリコは、人生の中で真に人を愛することの大切さを教えたのである。 自然にわき起こる愛を大切にするので、マリコはチャーリー・オーには 慈しみを感じるが愛を示すことはできなかった。だが、オリヴィアは、 朝顔という花の美を好きな異性に対する思いに「転位」するすべを母親 から学んだ。

#### おわりに

『フローティング・ワールド』の終わりに近い部分で、オーサカ家がひやかしにモデルハウスを見に行く場面がある。買えるはずのない家を、ただ見ただけなのであるが、見学しているうちに車による移動生活ではなく、家に定着して住むという希望をいだく。「わたしたちは圧倒され、少しばかり希望に胸をふくらませ、同時に自尊心を傷つけられて、車に戻った。希望が湧いたのは、美しい家を見たせいだった」"We got in the car again, feeling a little awed, a little hopeful and humiliated. We were hopeful because the beautiful houses made us feel that way." (FW, 148) オーサカ家の人々は、好んで移動していたわけではなく、心のどこかで、定着した生活を望んでいた。移動生活が少なからず、マリコとチャーリー・オーの夫婦生活に影響を与えたのは否めない。不安定な将来に希望をもてない脱中心化のポストモダニズム的状況に漂う一方で、結局は寄って立つ中心に回帰する姿と似ている。

安定した定住生活を求める気持ちは、次のところにもそれが表されている。ある時、マリコはオリヴィアが生まれつき「愉快な心」をもっていると言う。オリヴィアはそれを受けて心の中で祈る。「私はおかあさんの肩にもたれかかり、いつの日かその愉快な心が私に合う場所に私を導いてくれて、仕事を見つけてくれ、そのうえ私にふさわしい男の人を愛するようにしてくれたらいいなあと祈っていた」"I sat leaning my head against her shoulder, hoping that someday my happy heart would take me to the right places, get me the right jobs, let me love the right man." (FW, 51) これは、ヒサコ、マリコ、オリヴィアと続く日系アメリカ人としての本当の願いである。それぞれの世代で「転位」しながら芯の部分で受け継がれてきた願いである。移動と越境の世界は、仮の姿で、やはり定住と安寧を日系アメリカ人たちは追い求めているのである。

『フローティン・ワールド』の三世代、祖母・母・娘の世代間では考 え方がやや異なっているものの、既成概念を突き崩す「転位」を行って 新しい女性像を確立する姿は共通のものである。ヒサエとマリコの関係 において、マリコはヒサエのやり方に従わざるを得なかった。これは、 1世と2世の間の関係性の限界である。マリコはオリヴィアに自分のよ うな目にあわせたくないと思い、自由を望むように育て、大学にも行か せるようにした。3世のオリヴィアはマリコの自由を希求する性格とヒ サエの欲望を見据える芯の強さを受け継いだ。いずれの世代もそれまで の「模範的な日系移民」という典型を突き崩している。すなわち、空間 的にも内面的にも「移動、越境」が行われ、新しい価値観を生み出すた めの「転位」がそこには見られる。そのためには、3世代のそれぞれが 真摯に自己の本来の生き方を求めようとする意思を欠かすことはできな い。またその懸命な姿が、読者の胸を打つのである。『フローティング・ ワールド』はカメラ・アイ的な端的で簡素な文体をもっていながら、表 現力の豊かさで細やかな情緒をたたえている。詩的なイメージが横溢し ており、新しい型の日系アメリカ人のあり方を示すことで、日系アメリ カ人作家のテーマの多様性を押し広げ、表現力の力強さと豊かさを印象 付けた。「移動・越境」は "Displacement" 「転位」という名のもとに、 アイデンティティの流動をうながし、既成概念を破って新しい価値を生 み出そうとするものである。十分触れることはなかったが、「脱構築」が、 新しい自己を創造し解放する「転位」の基盤であることをここで付け加 えさせていただく。

『フローティン・ワールド』は、「転位」によって脱中心化された世界を示すポストモダニズム小説である。シンシア・カドハタは登場人物に境界を横断させて、自己の「無限の層」を形成する自伝的物語空間を創出した。そのアイデンティティの流動性は、自己を差異化して、複数の自己を内面に共存させる可能性をつくりだしている。 (完)

- (1) Asian American Novelists: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook. Ed. Emmanuel S. Nelson (Westport, Conn: Greenwood Press, 2000), 120–121を参照した。
- (2) King-Kok Cheung. "Japanese American Literature." An Interethnic Companion to Asian American Literature. Ed. King-Kok Cheung (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 290からの引用である。シンシア・カドハタについての研究書には、他にフィリッパ・カフカの Phillipa Kafka. "Cynthia Kadohata, The Floating World" (Un) doing the Missionary Position: Gender Asymmetry in Contemporary Asian American Women's Writing (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997), 135–154が参考になる。
- (3) ピカレスク小説とは、社会の下層に位置する主人公が、一人称で自己の 遍歴や冒険を物語る小説形式である。挿話を重ねていく構造を持ち、時間、 空間がパノラマ式に変転していくのが特徴である。ピカレスクとは、「悪党」 「ごろつき」の意のスペイン語ピカロ (picaro) から来た言葉である。19 世紀以降、ピカレスク小説はとくにアメリカ小説の構成原理として有効に 働き、マーク・トウェイン『ハックルベリー・フィンの冒険』(1885年) から、J・D・サリンジャー『ライ麦畑でつかまえて』(1951年) まで、数々の秀作が世に送られた。
- (4) マジック・リアリズムとは、魔術 (magic) の非現実とリアリズム (realism) の現実との相反した状態を同時に表す技法である。ドイツの『新即物主義展 (ノイエ・ザッハリヒカイト)』を源流とし、「冷静に現実を表現することによって現れる魔術的な非現実」を感じる作品群の美的表現である。
- (5) 引用の引用である。Shirley Geok-Lin Lim. "Immigration and Diaspora," *An Interethnic Companion to Asian American Literature*. Ed. King-Kok Cheung (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 290 を参照した。
- (6) Elaine H. Kim. Asian American Literature, An Introduction to the Writings and Their Social Context (Philadelphia: Temple University Press, 1982), 229から引用した。ロン・タナカのこの文章は、もともとは、Ron Tanaka, Koreatown Weekly, Sept. 8. 1980によるものである。
- (7) エレイン・キム著、植木照代、山本秀行、申幸月訳『アジア系アメリカ 文学:作品とその社会的枠組』京都:世界思想社、2002年。304頁を参照 した。
- (8) Trinh T. Minh-ha. Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism

(Bloomington: Indiana University Press, 1989), 90-94を参照した。

- (9) トリン・T・ミンハ著、竹村和子訳『女性・ネイティヴ・他者:ポストコロニアリズムとフェミニズム』東京:岩波書店、1995年。146-150頁を参考にし、自分の訳を付けた。
- (10) 強調は筆者。
- (II) Su-lin Yu. "Cynthia Kadohata," *Asian American Novelists*, 121. ス=リン・ユーはこのページに、*The Floating World* が書かれた背景が1950年代であることや日系人はまだ強制収容所の恐怖がさめやらないことや、日系人が「ジャップ」と差別的に見られていたことを書いている。"*The Floating World* centers on Olivia, a twelve-year-old Japanese American girl who develops her cultural identity in the 1950s, when the horror of the mass interment of Japanese was still in the air, when it was hard for Japanese American to find jobs, and when Japanese Americans were still discriminated against as "Japs."
- (12) Cynthia Kadohata. *The Floating World* (1989, New York: Ballantine Books, 1991). 以下この本からの引用は、(*FW*, 頁数) として書き記す。
- (②) シンシア・カドハタ著、荒このみ訳『七つの月』東京:講談社、1991年。 以下、*The Floating World* の和訳に関しては、この本を参考にし、自分の 訳を付けた。
- (4) Ihab Hassan. Selves at Risk: Patterns of Quest in Contemporary American Letters (Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1990), 4. 以下この本からの引用は、(SAR. 頁数) として書き記す。
- (5) イーハブ・ハッサン著、八木敏雄他訳『おのれを賭して:現代アメリカ 文学における探求の諸形態』東京:研究社出版、1996年。5-6頁を参考にし、 自分の訳を付けた。
- (6) Displacement は「転位」のほかにも「転置」という訳語が与えられている。 世界ではさかんに話題にされたが、残念ながら、日本ではこの用語の概念 の研究があまりされず、定着しなかった。
- (I7) Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994, 2004), 2を参照した。
- (18) ホミ・K・バーバ著、本橋哲也他訳『文化の場所:ポストコロニアリズムの位相』東京:法政大学出版局、2005年。2頁を参考にし、自分の訳を付けた。
- (9) 73歳の祖母が3番目の亭主が死んでまもなく恋愛をしていたというくだりは、原文では次のように書かれている。"My parents didn't want us to stay Obāsan supposedly because her third husband had just died. I think the real

reason was that my grandmother, seventy-three, was consumed with an affair, and my parents thought this might be a bad influence on us." (FW, 12)

- (20) 「表出」とは心の中に隠れているものが外に現れることである。
- (21) 「複雑さ」を表すにも「ツリー(樹木)型」のものと「リゾーム(根茎)型」のものとがある。「ツリー型」とは、一本の幹から二分法を繰り返す形で次第に枝分かれがなされ、全体として複雑な様相を呈するものである。「リゾーム型」の複雑さとは、さまざまな分岐が包摂的従属関係をとらずに絡み合い、中心も周縁もなく、いかなる任意の点においても分断されうるシステムである。それぞれは単に自らが限定であり、常に体系化を拒絶する脱中心システムである。

# 『愛人』における「絶対の映像」と 「流れるエクリチュール」についての一考察

水 町 いおり

本稿で取り上げる『愛人』の作者、マルグリット・デュラスは、18歳でフランスに帰国するまで、幼少期を家族と一緒に仏領インドシナで過ごした。『愛人』は、デュラスの母の死を待ってから出版された作品である。このような配慮の必要性を有するのは、この小説が社会の倫理観に背くような話であり、作者の秘密の物語に触れるからである。

作者の心に眠る秘密のストーリーが具体化された『愛人』という作品は、主人公である「私」が、15歳の時に経験した記憶、すなわち仏領インドシナにおける金持ちの中国人との性愛経験や家族との軋轢、「私」の心の葛藤などを回想して記したデュラスの「自伝的作品」である。デュラスがインタビューで、「私たちはあまりに貧しく、白人というよりは現地人のようだった。私たちは、社会の最下層に属していた」と語っているように、彼女のインドシナでの生活は困窮を極めるものであった。小説の中では貧困による苦しさと悲しみ、若さゆえの未熟な愛の形、愛のない不毛な性体験などが赤裸々に綴られている。それゆえ、読者は主人公の「私」と作者であるデュラスを容易に同一化して読み進めてしまう。

しかし、一方で、多くの研究者たちのあいだで『愛人』は自伝なのか、 あるいはフィクションなのか議論となった。そもそも自伝とフィクショ ンは「事実」と「虚構」の相反する立場であり、相容れるものではない。 この件に関し、デュラスは、インタビューで次のように語っている。

句読点一つ、なにもでっち上げていないと言いたい気がします。 チョロンの部屋、町の小路、母の服、上の兄、下の兄、エレーヌ・ ラゴネル。これらは明らかに全てが実在したのです。『愛人』は私 の地図、世界地図なのです。

デュラスの言葉をもとに、『愛人』はまさにデュラスの自伝であると主張し、「事実」の物語として、フランス帝国主義、植民地主義と関連させて『愛人』を分析する研究者もいれば、あくまで『愛人』は小説であり、自伝的な回想録を小説とならしめた文章技法を取り上げる研究者もいる。

そのような議論の中で、筆者は、『愛人』を「自伝的小説」、つまり自己の体験に基づいて作られた物語というスタンスで捉えることとする。これは、30年以上、伝統的に相反してきた両者の主張を越境し、折衷する立場であるが、筆者がこのような捉え方をするのは、デュラスが『愛人』を執筆する際の始発点となった「絶対の映像(イマージュ)」(l'Image abusolue)と、デュラスの文筆活動における目標である「流れるエクリチュール」(l'écriture courante)という言葉による。これらの2つの言葉には、「絶対」という固定的で不動のイメージと、「流れる」という流動的で柔軟なイメージの両方が含まれている。その相反する両義性は、『愛人』を読み解く際の根源的な問題、すなわち、「事実」と「虚構」に関わるのではないだろうか。

そこで、本稿では、今一度、「絶対の映像(イマージュ)」と「流れる エクリチュール」というデュラスの言葉に立ち返りたい。そしてこれら の2つの言葉を『愛人』のテクストに即して分析し、これらのキーワー ドがテクストにおいてどのような意味を持ち、どのように描かれている のかを考察することで、『愛人』の新たな読み方を提案することを本稿 の目的としたい。

#### 第1章 絶対のイマージュ

私はしばしば、いまでも私にだけ見えるあの映像、誰にも話したことのないあの映像を思い出す。それはいつも同じ沈黙の中にあり、私を驚かせる。いろんな映像の中でも気に入っている、これが自分だと分かる、私を魅了する映像である。(pp. 17–18)

デュラスは、『愛人』の冒頭で、自分の心の深いところに常に存在し、誰にも話したことのない映像を思い出し、その映像にまつわる記憶を語り始める。記憶の中の映像は、「私」が持つあらゆる映像のなかで、もっとも気に入っている映像であり、もっとも自分らしいと思い、自分でも魅惑されてやまない映像である。

しかし、その映像は、写真に撮られて物理的に残っているものではなく、「私」しか知り得ない、「私」の心の中の映像である。これほどまでにうっとりしてしまう映像はどのようなものだろう。これについて、デュラスはインタビユーに答え、次のように説明した。

『愛人』のテクストには、第一に、「絶対の映像(イマージュ)」と呼ばれるものがあります。これは、ずっと長いこと、映像の一場面として、私の心の中にありました。(中略)それは、<u>渡し船の上</u>でメコン河を横断する映像です。

「絶対の映像」と呼ばれるこのイマージュは、物語の冒頭ではぼんやりとした輪郭しか持たないが、読者がページを追うごとに徐々に像を結んでいくように語られていく。ここで、絶対の映像となった「メコン河を横断するときの風景」をテクストで確認してみよう。

わたしは15歳半だ。メコン河を渡る船の通過である。映像は河 を渡る間ずっと続く。わたしは15歳半。あの国には季節というも のがない。いつも同じ、暑い、単調な季節である。ここは地球の上 の長く暑い地帯だ。春の訪れはなく、季節の再生もない。(p. 23)

15歳半の「私」がメコン河を横断する様子が描かれ、「映像は河を渡る間ずっと続く」とある。しかし、ここで一つの問題が生じる。メコン河を渡る「私」の情景を「私」が客観的に見ることは可能であろうか。フィルムはおろか写真にさえ残されていない「私」の映像を「私」が見ることは、不可能ではないか。すなわち、「私」は「私」がうっとりするほどの映像を実際には見ていないのである。

さらに、メコン河を渡る「私」は、母から買ってもらったセール品の 男性用の帽子を被っているのだが、これについて、テクストでは次のよ うに記されている。

娘(「私」のこと)はつばの平らな男物の帽子、幅広の黒いリボンのついた紫壇色のソフトを被っている。(p. 46)

突然、自分が違う女に見える。まるで違う女が外の世界で人々から見られているようだ。あらゆる男たちの意のままになる姿、あらゆる男たちのまなざしの意のままになる姿、あちこちの都市や流通過程の中に投げ込まれたような姿、そんな姿を見せている。わたし

は帽子を手に入れる。もう別れられない。これがある。それだけで わたしを全部作り直してくれるこの帽子がある。もう手放せない。 (p. 48)

引用が示すように、帽子は私を丸ごと全部作り直し、自分ではない誰かになれるツールである。違う女に変身させてくれる道具立ての帽子を被っていた「私」は、本当に私自身だったのだろうかと疑問が残る。つまり、ここまで見てきたように、「私」が魅了されてやまない「絶対の映像」は、非常に曖昧なものであることが分かる。

さらに、その「絶対の映像」に登場するメコン河は次のように記されている。

生涯を通してこれほど美しい河、これほど原始のままの河を二度と見ることはないだろう。大海原へと下っていくメコン河とその支流、大海原という空洞へと下って、やがて消えていくこの水の領域、見える限り一面の単調さの中のこれらの河。その流れは早い。まるで大地が傾いているかのように注ぎ込む。(p. 19)

テクストでは、メコン河は、「生涯で二度と見ることがないであろう 美しい河」、「大地が傾くように大海原の空洞に注ぎ込む河の流れ」など のように、「私」の<u>心象風景</u>としてその様子が記されているものの、自 然の情景として<u>写実的</u>に描写されてはいない。これは、「絶対の映像」が、 現実世界に確実に存在するものではないことを示すものである。さらに、 その「絶対の映像」は、作者の心象世界においてでさえも絶対的なもの とは言えない曖昧な映像であり、その存在に「揺らぎ」が見られるので ある。

メコン河を渡る船の上で、後に愛人となる中国人青年に出会うことか

ら、「私」にとってメコン河は、物語の展開に重要な意味を提供する「場」である。にもかかわらず、固定的で不動の場所でなく、絶えず流れ、その存在さえ一定ではないメコン河という「場」をデュラスが選択したのは、ストーリー全体に広がる不安定さ、「絶対の映像」さえも曖昧であることを強調する上で有効であっただろう。この「揺らぎ」こそが、実存したかどうか分からない自分だけの映像、作品の起源ともなった「絶対の映像」を小説という形で再構成する役割を果していると言える。すなわち、この曖昧さや「揺らぎ」は、写真や映像に代わる導きの糸として「メコン河の横断」の映像をテクストのなかに導入し、現実と小説の境界を曖昧にして「自伝的作品」という小説を構成する役割を果たしているのである。

## 第2章 流れるエクリチュール

「私」の性愛の対象となった中国人青年は、自らの怠慢からヨーロッパ留学に失敗してインドシナに帰ってきた華僑である。彼は、フランス人である「私」さえも知らない母国フランスでの生活を経験しており、その振る舞いにどこかフランス本国の香りを有していた。

裕福ではあるが中国人であるという劣等感にも似た複雑な感情を持つ 青年と、経済的には貧しいけれど立場的には植民地の支配者であるフランス人の「私」との交流は、精神世界ではなくただ肉体的な接触によってのみ成立する。そして、『愛人』では、それらの一連の出来事に対する倫理的な是非や社会規範や性道徳に関する疑問、植民地に向けるまなざしや植民地主義などの思想や主張も一切語られず、「私」の記憶の糸をたどって、ただ流れるようにストーリーが紡がれていくのである。

ここで、冒頭にあげたキーワードの2つ目である「流れるエクリチュ

ール」について分析してみたい。これに関し、デュラスはインタビューで次のように語っている。

わたしはずっと「流れるエクリチュール」というものを書きたいと願っていました。しかし、本当の意味で到達することができませんでした。しかし、鮮明な記憶に留めておくつもりでこれ(『愛人』)を書いていたら、突然、意識せずに、到達していたのです。

『愛人』は、「流れるエクリチュール」を目指していたデュラスが、本人も意図しないうちに目標に到達した奇跡のような作品である。実際、『愛人』は、そのセンセーショナルな内容が話題を呼んでベストセラーになり、多くの国の言葉に翻訳され、海外でも高い評価を得て、映画化もされた。

「流れるエクリチュール」を可能にしたのは、その独特の文体である。 『愛人』は、長文、単文を織り交ぜた多くの節によって成り立っており、 リズム良くストーリーが展開されて読者を引きつける。また、現在と過 去を行き来する特徴的な文体も「流れるエクリチュール」を可能にして いるのだが、時制の混在する文体の持つ効果については、デュラスのイ ンタビューにその手がかりがある。

ベトナム語は単一的で、シンプルな言語です。活用もありませんし、時制さえないのです。「昨日、出かけた」とは言いません。「昨日、行きます」と表現するのです。例えば「この女性を私はとても愛していた」という場合も「私は彼女をとても愛している。この女性を」というような話し言葉のような感じになり、この文体を私は多用しています。

このように、デュラスの過去と現在を流れるように行き来する文体は、彼女のベトナムでの生活体験による所産と言えるだろう。微細なニュアンスの相違や、単文における時制の混在が何度も繰り返されて積み重なると、時間的経過を自由に往復するエクリチュールとして、その文体だけで独特な世界を作り出す。また、一人称、三人称を織り交ぜて、語り手と主人公の「私」と作者であるデュラスが交差しながらストーリーを織り成す技法も、小説の構造そのものが「流れるエクリチュール」になるように計算されていると考えられる。

また、第一章でも言及したように、小説の舞台ともなったメコン河やインド洋は、物理的に流れるイメージを読者に提供するだけでなく、物語の展開においても重要な「場」として描かれており、テクストの表象として、「流れるエクリチュール」を可能にするツールの一つでもある。例えば、メコン河の流れについては、次のように表現されている。

バスが渡し船の上に着くと、わたしはいつもバスから降りる。夜でもそうする。いつも怖いのだ。激しい流れのなかにわたしは自分の人生の最後の瞬間を凝視する。流れはなんともすさまじく、何でも運び去ってしまいそうだ。石だけでなく大伽藍丸ごと、ひとつの都市全体でも。この大河の内部では、嵐が吹き荒れている。風が暴れまわっている。(pp. 20–21)

筆者は第一章で、メコン河の見た目の穏やかさや情景の美しさについて言及した。しかし一方で、上の引用に見られるように河の内部ではすさまじい風が吹き荒れ、激しい流れが全てを呑み込んでしまう恐怖が伴う。全てを運び去る激しい流れもまた「流れるエクリチュール」であり、「私の人生の物語など存在しない。物語の中心が全くないのだ。そこに達するための道筋もない。広大な場所がいくつかあるだけで、そこに誰

かがいたと思い込ませようとしても誰もいない」(p. 14) とあるように、 メコン河は何もない荒野を作り出す道具立ての一つでもある。

しかし一方で、テクストを読み進めてみると、私たちは、「流れるエクリチュール」の本質的な側面を知ることになる。次の引用を見てみよう。

いまでは母とふたりの兄は死んでしまった。わたしは彼らからはなれた。母の肌の匂いももう覚えていないし、母の眼の色ももう浮かばない。声ももう思い出さない。ただときどき、夕方の疲労感とともに、優しさにあふれた声がよみがえるだけだ。笑い声、もうそれも耳に戻らない、笑い声も、叫び声も。もうおしまいだ、もう思い出さない。だからこそ、今は母のことを、じつにすらすらと書いている、こんなに長く、こんなに引き伸ばして。母は流れゆくエクリチュールとなってしまった。(pp. 49-50)

先にも述べたように、デュラスは文筆活動の目標として、ずっと「流れるエクリチュール」を書きたかったと言っている。引用の「母は流れるエクリチュールになってしまった」という言葉の通りであれば、「流れるエクリチュール」とは母のことである。つまりデュラスはずっと支配的で、暴力的で苦労だらけの人生を送った母のことを書きたかった、母のことを書き留めておくことが文筆活動の目標だったと読み取れる。

あるいは、先に述べたように、「流れるエクリチュール」が何もない 荒野を作り出すイメージであれば、母のことも、もはや流されて誰もい ない広大な場所のように、空虚なもの、「無」になってしまったとも読 み取ることができる。

このように、「流れるエクリチュール」には、言葉通り「流れる」イ

メージと、ずっと描きたかった母の姿、目標としてきた文体という「固定的な」イメージもあり、相反する両義性を有している。ずっと書きたかった母の思い出。しかし、暴力的な母のことは書きたくもあり、忘れたくもある。思い出す母の姿は優しさと笑い声に満ちた美しいものであるが、実際の母はそのような姿ばかりを見せていたわけではない。しかも「私の物語など存在しない」という言葉のように、実は、デュラスは何についても書きたいとは思っていない可能性もある。

このような作者の「揺らぎ」が、「絶対の映像」と同様、「流れるエクリチュール」に関してもテクストに不安定な要素を付与し、読者の混乱を誘う。そして、読者は混乱しながら、未来と過去の時制を何度も往復し、一人称と三人称の混在した文章に引き込まれていくのである。このプロセスは、「事実」と「虚構」の垣根を越境し、自伝とも小説とも分からぬまま、私たちを「流れるエクリチュール」に引き込んでいくのである。

## おわりに

本稿は、「絶対の映像(イマージュ)」と「流れるエクリチュール」というデュラスの言葉を『愛人』のテクストに即して分析し、『愛人』の新たな読み方を提案することを目的としていた。

第1章では、「絶対の映像」は、現実世界に確実に存在するものではなく、作者の心象世界においてでさえも絶対的なものとは言えない曖昧な映像であり、その存在に「揺らぎ」が見られることを明らかにした。この曖昧さや「揺らぎ」は、現実と小説の境界を曖昧にして「自伝的作品」という小説を構成する役割を果たしている。

次に、第2章では、「流れるエクリチュール」について分析した。「流

れるエクリチュール」は、言葉通り<u>流れる</u>イメージと、ずっと描きたかった母の姿や目標としてきた文体という<u>固定的</u>なイメージもあり、相反する両義性がある。このような作者の「揺らぎ」が、「絶対の映像」と同様、読者の混乱を誘うのである。この混乱は「事実」と「虚構」の境界を危うくし、いつの間にか小説の世界に読者をストラテジーとなっている。

小説全体通して、フランス人であってフランス人ではない。植民地の支配者ではあるが実際の暮らしは困窮している。帽子を被っている「私」は、私であって私ではない。中国人の愛人を愛していないつもりが愛していた。それに気がついた驚きと悲しみ。過去形と現在形。一人称と三人称を行き来した文体。流れるメコン川のおだやかさと内部の激しさなど、『愛人』における全ての表象には、「揺らぎ」と両義性がある。

テクストを分析してみると、デュラスは、流れているはずのエクリチュールに固定的なイメージを持たせたり、絶対のイマージュには曖昧さを残したりして、読者に「揺らぎ」を与え、読者を作品に引き込むテクニックを使用しており、『愛人』は、まさに作られた物語、すなわち冒頭で述べた「自伝的小説」と言える。

父の死や母の経済的困窮ゆえに、白人社会にも現地人社会にも帰属意識を持てないまま、インドシナ内部で異なる文化圏のあいだを往還し、フランスに完全に帰国してからも「よそ者」の意識をぬぐいきれなかったデュラスが、書くことを通してどのように自己を発見し、記憶の中のインドシナを時間の経過とともに再構築していったか。『愛人』は、予定調和的ではない不確かさ、引き裂かれたアイデンティティによって作り出される登場人物たちの所在のなさなど、多くの「揺らぎ」が織りなす不協和音的なストーリーの集積であるという新たな読み方をここで提案したい。

今回は、小説の前提部分の考察にとどめたが、『愛人』のテクスト分析において表象としての川や海の存在は大きい。川、海など、水の流れに与えられた両義的な意味を考察するテクスト研究は『愛人』の新たな読み方を提案する上で重要な視点を提供するに違いない。それらについては、筆者の今後の課題とし、次の稿では、「『愛人』における水の両義性」というテーマで考察を試みたいと考えている。

#### 注

- (1) フランス語原題 *L'amant*。1984年に出版された。同年11月12日にゴンクール賞を受賞した。本稿では Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, tome III, Édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 596), Gallimard, 2014. と、Marguerite Duras, *L'amant* (ed. de Mimuit), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1984. を使用した。本稿の引用に用いたテクストは主に後者であり、引用はそのページのみを記している。訳出に際しては、清水徹訳『愛人』河出書房新社、1992年を参考にし、また本稿の引用のいくつかは、同書の解説を参照していることをあらかじめ明記しておく。
- (2) 1914年、フランス領インドシナ(現ベトナム)のサイゴンに生まれる。母は教師で父は数学の教授である。法律を学ぶため、1932年にフランスに帰国しパリ南部近郊ヴァンヴに居住。パリ大学で法律・数学を専攻し、政治学のディプロムを取得。1939年、ロベール・アンテルムと結婚する。1943年、処女作『あつかましき人々』を発表する。1950年までコミュニストとして戦争のレジスタンス運動に関わる。1984年に発表した華僑の青年との初めての性愛体験を描いた自伝的小説『愛人』は、ゴンクール賞を受賞し、1992年にはフランス・イギリス合作で映画化された。Née en 1914 près de Saigon (Cochinchine), d'une mère institutrice et d'un père professeur de mathématiques, Marguerite Donnadieu se fixe définitivement en France en 1932. Elle se marie avec Robert Antelme en 1939, et publie son premier roman (Les Impudents), sous le pseudonyme de Marguerite Duras, en 1943. Résistante pendant la guerre, communiste jusqu'en 1950, ayant activement participé à Mai 68, Marguerite Duras a développé une écriture protéiforme considérable (cinéma,

théâtre, articles de presse, romans et récits). Elle est décédée le 3 mars 1996 à Paris. (上の記述は http://www.gallimard.fr/Contributeurs/Marguerite-Duras を一部参考にし、筆者が訳出したものである)

- (3) フランスの支配下にあったインドシナ半島東部。ベトナム・ラオス・カンボジアを合わせた地域に相当する。
- (4) ガブリエル・クーザンによるインタヴュー、清水徹訳『愛人』河出書房 新社、1992年、pp. 202-203を参照。
- (5) Le Nouvel Observateur, le 21–28, septembre, 1984.
- (6) たとえば、Albin Michel, Outside, 1981には帝国主義と『愛人』との関係が詳細に分析されている。芦川智一著『マルグリット・デュラスと植民地』でも、フランス植民地主義の政治的、歴史的変遷をもとに『愛人』を分析する試みがなされている。他にも Gilles Costaz が、仏領インドシナにおけるさまざまな「差別」という体験が(フランス人が現地人を差別する、フランス人同士の差別、本国フランスからフランス領植民地に対する差別など)『愛人』の分析に必要だと主張している。
- (7) 『愛人』の文章技法については Marchelle Marini の考察が興味深い。短いフレーズが多用されている『愛人』だが、その文章の短さが、テクスト全体にどのような効果を与えているのかを分析している。内田洋著『マルグリット・デュラスの『愛人』覚え書き』(金沢大学)のでも「自伝的テクスト」として「ありえそうもない話を現実に存在しえたと信じさせるところに、この作品の圧倒的な魅惑が存在するようだ」(p. 22)と述べている。また、前掲書の清水徹訳『愛人』の解説においても、清水は「是非とも言い添えておきたいのは、『愛人』はけっしていわゆる《告白文学》でもなく、ましてやいわゆる《私小説》でもないということである」(pp. 217-218)。と述べている。
- (8) Le Nouvel Observateur, le 28, septembre, 1984.
- Domique Dunè, Marguerite Duras L'amant, l' Université Nancy II, 2014, p. 30.
- (II) フランス・イギリス合作の恋愛映画として1992年に製作された。ジャン=ジャック・アノー監督。
- (1) Le Nouvel Observateur, le 14–20, novembre, 1986.
- (12) 時制と人称の分析に関しては、注(6)で述べた Marchelle Marini 考察が高名である。国内では、神田大吾著『デュラス『愛人』の物語構造』(茨城大学)において、テクストの時制の変遷が詳細な図式とともに記されている。

# 中世仏語版ローマ七賢人物語A本試訳

----第14話「監禁された女 (inclusa)・第15話「予言 (vaticinium)」・ 大団円-----

長谷川 洋

# [42] 此の処、賢者が語る[賢者ムロンが語る第14話 監禁された女 (inclusa)]

「むかしむかしモンベルジエ王国に、たいそう武勇の誉れ高くまたたいそう旅を好む騎士がおりました。この者はまた、非常なお金持ちでもありました。ある夜のことでございますが、この騎士がおのれの寝台で眠っておりましたときに、夢の中に美しい奥方が出てまいりまして、騎士はその奥方に恋をしてしまったのでありました。どこのお生まれともどこの国においでとも知れませぬゆえに、ただただ恋こがれるばかりでありましたが、やがて、とにかく実際にご尊顔を拝せぬ限りお見知りおきを願おうにも願えないということに思い至ったのでございます。

ところでその奥方もまた同様に夢の中で当のその騎士に恋をしていた のでありまして、どこの国のお方ともどこの土地のお生まれとも知れま せぬゆえ、ただただ恋こがれるばかりであったのでございます。

さて、騎士は夢に出てきたあの奥方を探索すべく、武具甲冑を身にまとい、二頭の荷馬に金銀を積んで旅立ったのでございますが、どちらに向えばよいものやら、どこに行ったら探索の手づるがつかめるものやら、かいもく見当もつきませぬ。そんなわけで、探し求める旅のかいもなく、むなしくさまよって三週間をついやしたのでありますが、それでも決し

てあの奥方を見つけ出す望みを捨てることはなかったのでございます。 旅を続けてたどり着いたのがオングリーの地でありまして、オングリー というのは、それはそれは富み栄えた国でございました。

騎士は海岸に立つ城館をはるかに望むところにやってまいりました。その城館のまわりには壁がめぐらされ、堅固な塔が高くそびえておりました。この城館の主である殿様は国の民に忌み嫌われていたのでありまして、それと申しますのも、殿様は奥方をこの高くそびえる堅固な塔にとじこめて誰とも言葉が交せないようにしていたからでございます。奥方はたいそう美しいお方でいらっしゃいまして、その美貌には国中探しても並ぶものとておりませんでしたので、殿様は妻を愛するのあまり、男という男が信用ならず、疑心暗鬼にかられていたのでありました。殿様には自分のほか誰も信じられませんでしたので、塔の入口には鉄の扉に固くかんぬきを差し、扉の鍵はつねに殿様みずから持ち歩いておりました。奥方は幽閉されたきり昼も夜も外に出ることがかなわなかったのでございます。

おりしも城主は国をあげてのいくさの真っ最中でありました。そもそもはある貴族が領地に攻め込んでまいりましたのが事の始まりで、敵はいまなお国を荒し、狼藉を働いていたのでございます。

さて騎士は町に馬を乗り入れまして、城門をくぐった右手にそびえる 塔を望みますと、窓辺にいる奥方が目に入ります。その姿を一目見るや、 まさにこれこそ夢の中で出会った奥方その人だと騎士は気づいたのであ りました。そこで騎士は思いのたけをひとくさり、節づけをして歌って 聞かせます。奥方は奥方で、あやうく騎士に言葉をかけるところであり ましたけれども、夫ある身ではないかとこころ付きまして、かろうじて 思いとどまったのでございます。

騎士が城館に入って行きますと、大理石の馬乗り石に城主が腰をおろ しておりましたので、騎士は馬を降りて恭しく辞儀をなし、このように 申したのでございます。

『お殿様、手前は手柄をたてんと欲する騎士にございます。ご高名はかねて聞き及んでおりまする。誠心誠意お仕えいたしますゆえどうか家来にしていただきたく存じます。大きな声では申せませぬが、じつはある騎士を亡き者にいたしましたがために、目下のところ故郷にとどまることの許されぬ身なのでございます。』

城主は申しました。

『ようこそおいでになられた。よろこんでそこもとの身柄をお引き受けいたそう。余としても願ったりかなったりであるぞ。なにしろわが領地を狙う敵が間近に迫っておってな、助太刀はいくらあっても足りぬのだ。』」

#### [43]

「城主はこの騎士のために町の裕福な市民の家に宿をとってやったのでございます。騎士は容姿端麗で気前の良い人でありましたが、さて何からお話ししたものでしょうか。騎士は剣を振い勇敢に戦ってかの城主の敵を蹂躙し、みんごといくさを勝利に導きましたので、城主はよろこびほめたたえて騎士に財宝をたまわり、かたじけなくも領地の差配をすべてこの騎士にゆだねられたのでありました。なにしろいくさを終らせてくれたのですから、国の民びともまた、みなみな大喜びでありました。さてある日のこと、騎士は町なかをのんびりと散策しておりまして、たまたまあの奥方のおります塔の前に出たのでございますが、その姿を目にした奥方はすぐにあのお方だと気付きまして、太くて中がうつろなたの杖を手に取るがはやいか窓から投げ落しますと、先の方の軽いところを上にして、端の太いところで地面に立ったのでございます。騎士が手に取ってみますと中はうつろでありましたから、そのこころはすなわち、楽しみの時を持つべく手をつくして塔にあがってこられよ、である

と覚ったのでありました。かような次第でありましたから、騎士はそれから一週間は何食わぬ顔で過しましたのちに、一日殿様にお目通りを願いまして、このように申しあげたのでございます。

『お殿様、なにぶんにも人様のごやっかいになっておりましてはなにかと気兼ねでございますし、武具甲冑を置きならべるわけにもまいりませぬ。ここはひとつ自分の住いを持ちたいと存じまするゆえ、なにとぞあの塔の隣の地所をお下げわたし給わらんことを。』

殿様は仰せられました。

『友よ、苦しゅうないぞ。どこなりと好きなところに思い通りの家を建 てるがよい。』

お言葉に喜んだ騎士はただちに大工と石工を集めまして、かの奥方のおります塔のすぐ隣に美麗な屋敷を建てさせたのでありました。屋敷は部屋数も多く高楼でありました。当の騎士はと申しますと、塔の中の奥方を口説くにはさてどのようにしたものか、いかなる手管を用いればみごと陥落させられようか、と策を練ったのでございます。」

#### [44]

「たまたまこの町には他国からきた一人の石工がおりました。騎士は この男と顔なじみになっておりましたので、このように話をきりだした のでございます。

『友よ、わけは後で話すが内密に頼みを聞いてはもらえまいか。お前の腕を見込んでのことなのだ。』

石工は答えました。

『ようがすとも、旦那。どうぞなんでもお申し付けくだせえ。こう見えても口はかてえんで、誰にもばらしゃしませんぜ。』

騎士は申しました。

『友よ、よく言ってくれた。礼はたんまりはずむぞよ。まあ聞いてくれ。

実はそれがし、例の奥方に惚れてしまってな。だけれども、あんな塔の上においであそばされては口説こうにも口説けぬではないか。そこで、頼みというのはな、誰にも気付かれないでこっそりお邪魔できるように、塔の壁にうまいこと抜穴をこさえてもらいたいのだよ。』

石工は答えました。

#### 『旦那、合点承知だ。』

石工はさっそく仕事の手筈をととのえますと、たくみに腕をふるって 塔に抜穴をうがちまして、みんごと奥方のいるところに行き着いたので ございます。

仕事を終えると石工は騎士の前に戻ってきて申しました。

『旦那、抜け道をこしらえて入れるようにして進ぜたから、これでもういつでも好きなときにいい人のところに行けますぜ。』

これを聞いて騎士はおおいによろこびはしましたものの、おのれの逢引きを人に知られないように隠しておきたかったものですから、もしも万一こやつが約束を破って秘密をもらすようなことがあってはならぬと考えて、むごくもこの石工を殺してしまったのでございます。

騎士は石工がこしらえてくれた狭い抜穴をくぐって塔に入り込みまして、いちばん上までたどりつきますと、たくみにしつらえた上げぶたを押し上げて居室に出たのでございますが、そこでまのあたりにした奥方はと申しますに、その美しくしとやかなこと、まさに驚嘆に値する見目かたちでありました。奥方もまた、騎士の顔を見るや、それがまさしく夢の中で会ったあの思い人にほかならぬことを悟りまして、たいそううれしく思ったのでございます。

奥方は申しました。

『騎士さま、ようこそおいでくださいました。』

騎士は答えて申しました。

『奥方様、あなたさまはわたくしめの貴婦人にして思い人にしてこの世

にかけがえのないお方でいらっしゃいます。どうかわたくしめに幸せの あかしをお与えくださいませ。』

すると奥方はこのように申しました。

『騎士さま、ほかならぬあなたさまのお頼みでございますもの、よろこんでお申し出の通りにしてさしあげますわ。』

そこで騎士は、騎士たる者の思い人になすべき作法に従って奥方をかきいだき、口づけをしたのでありました。二人の味わう歓びも二人の望む快楽も、まさしく愛し合う者たちの味わう喜びであり愛し合う者たちの望む快楽でございましたが、騎士といたしましては、いまにも殿様が現れはせぬかと気が気でないものですから、あまり長居をしては剣呑と、奥方にいとまを告げて申しました。

『奥方様、お殿様と鉢合わせするわけには参りませぬので、これにておいとまさせていただきたく存じます。どうぞお許しくださいまし。ですが折をみてまたお目にかかりに参ります。』

奥方は申しました。

『騎士さま、どうぞお気のすみますように。』

立ち去ろうとする騎士に、奥方は愛情のあかしとして高価な宝石を嵌め込んだ黄金の指輪を贈ったのでございます。」

#### [45]

「さて騎士は上げぶたを元通りに閉めまして、入った時と同じように 抜穴を通って出てきたのでありました。それからぶらりと町に出ました ところ、奥方の夫君をお見かけしましたので、挨拶をしてお傍に参りま すと、殿様は良いところで会ったと仰せられ、お隣に並んで腰をおろす ようお勧めくださったのでございます。あれこれお喋りをしております うちに、殿様は騎士の指に目を留められまして、妻に与えた自分の指輪 であることにお気づきになったのでありました。殿様は、はじめ指輪を 目にせられましたときには、なんだか見覚えがあるような気がするのう、と怪訝に思っておられたのでありますが、やがてこれはわしの指輪にほかならぬぞと確信せられまして、事の意外に驚かれたのでございます。けれども殿様は面と向かって騎士を問い詰めるのはいかがなものかと思し召されまして、口に出すことなく倉皇としてその場を去って行かれたのでありました。騎士はその様子を見るや、自分も取って返しまして、塔に登って例の上げぶたを開き奥方のところにまいりますと、指輪をはずして帰って行ったのでございます。奥方はその指輪を受け取って巾着袋に収めたのでありました。

殿様はおのれの築いた堅固で高い塔に登ってまいりました。この塔には鉄の扉が十枚もついておりましたから、殿様は誰にも任せずに持ち歩いている鍵を取り出して、これをひとつひとつ開きながら奥方のところまでやってきたのでございます。殿様は奥方にご挨拶をなされるとその傍らに腰をおろされまして、ご機嫌をお尋ねになられます。

奥方は申しました。

『お殿様、殿様はわたくしをこんな塔のなかに押し込めてしまわれて、まるで人さらいにさらわれたようなものですわ。こんなふうにひとりぼっちでいるのですもの、どうして楽しいはずがありましょう。さびしゅうて泣きたい気持ちでございます。』

『奥よ、なんということを。お願いだから泣きたいだのさびしいだのと言わないでおくれ。これもそなたのことが好きで好きでならぬゆえじゃ。』

奥方は申しました。

『やむなくこうして我慢しておりますものの、とうてい結構とは申しか ねますわ。』

殿様は奥方に申しました。

『ときに、そちにやった指輪はどこだね、宝石のついたあの指輪だが。』

奥方は申しました。

『殿様、どうなさいますの。手もとにおいてずっと大切にするつもりでおりますのに。』

殿様は申しました。

『奥よ、誓って申すが、見せてもらえばよいのだ。』

奥方は申しました。

『殿様、お望みとあらばどうぞご覧あそばせ。』

奥方はさっそく巾着から指輪を取り出しまして、殿様にお見せいたします。なにしろあの騎士が指にはめておりました指輪とその指輪は瓜二つでありましたから、ご覧になった殿様は、これはいったいどうしたことかとおのれの眼を疑ったのでございます。とはいえ殿様は、よく似た指輪などいくらもあるものだと心の中で自らを納得させたのでありました。

その夜殿様は塔の中でお休みになって奥方と楽しみの時をもたれ、翌日は朝に起床せられるとおミサをいただきに教会に赴かれたのでございますが、例の騎士もミサに参っておりましたので、お勤めが終りましたところで、この雇われ騎士にたいそう親しげに声をかけてこのように申したのでございます。

『わが友なるお方、これから気晴らしに森へ狩りに行くのじゃ。貴殿も おいでなされ。』

騎士は申しました。

『殿様、お招きはかたじけなく存じますが、実は国許より便りが参ったところでありまして、これはさる親しい女人がわざわざ知らせに来てくれたのでございますが、友人知己の尽力のかいあってそれがしの赦免がかなった由であるのです。それゆえ、願わくは後刻拙宅においでいただきまして、お食事を差し上げることにいたしたいのでございます。』

お殿様は申しました。

『さらば貴殿の支度がととのいしだい、喜んでお招きにあずかるといた そう。』

そのあと殿様は、伴のものを集めよとお命じになり、犬どもを引き出させまして、森へと狩りに赴かれたのでございますが、騎士の方はと申しますと、自らあの肉この肉と買い集めてまいりまして、豪華な食事をお出しできるようにせよと命じたのでありました。

そのあと騎士は塔に登って行きまして、奥方に請うて塔を降りていただき、おのれの屋敷にお連れいたしますと、どうかいま着ておられるお着物を脱いでこちらにお召し替えくださいませと申し上げ、国を出るとき携えて参った美麗な衣装に着替えていただいたのでありました。その衣装はそれまでついぞ出して見せたことがなくてまだ誰の眼にも触れておらぬ品であったのでございますが、騎士はそれほどの衣装を奥方にお着せしたばかりか、さらに、たいそう見事な毛皮のマントをもまとっていただいたのでありました。そのうえ騎士は奥方の指に金銀でこしらえた指輪をはめてさしあげましたので、奥方はまったく見違えるようになったのでございます。

さてそこへ狩りを終えた殿様が森から帰ってまいりました。すでにお 食事の用意はできておりましたから、あとはただ指を洗っていただきさ えすればよいのでありました。雇われ騎士は殿様を迎えに出まして、自 分の屋敷へとお連れいたします。料理の皿は並べられ、指を清める水も 出ておりまして、もう食事を始めるばかりになっておりましたので、さ っそく両人は食卓についたのでございます。」

#### [46]

「雇われ騎士は殿様に料理をお勧めするまえに奥方を招いて席にお着 きいただいたのでありますが、その姿を一目見た殿様は、不思議なこと があるものよ、わが妻に瓜二つではないか、とおのが目を疑ったのでご ざいます。奥方がどうぞ召し上がれとしきりに皿を勧めましても、殿様は驚きのあまりお食事がのどを通りません。とはいうものの、なまじ塔の造りが堅固でありましたことが仇となって、よもや妻に自分を裏切るような仕打ちがあろうとは思いもよらなかったのでございます。体つきであれ身ごなしであれ顔立ちであれ、よく似た女などいくらもあるものだ、騎士が指にはめているのをこの目で見た例の指輪だとて妻の持っている指輪にそっくりだったではないか、と殿様は心の中で自らを納得させたのでありました。

雇われ騎士はたいそう愛想よくふるまって殿様を下にも置かずおもてなしいたします。この貴婦人はどなたであるかと殿様がお尋ねになりますと、雇われ騎士はお答えいたしました。

『お殿様、こちらはそれがしの国のお方でございまして、かねて親しい 間柄なのでありますが、友人知己の尽力でこのたび赦免がかないました ことをはるばる知らせに参ってくれたのでございまして、それゆえ近々 国へ帰ることにした次第であるのです。』

この話題はそれでおしまいでありました。

一同存分に料理を味わいまして、皿が取り片づけられましたところで、 殿様はいとまを告げてそそくさとお引き取り遊ばされます。雇われ騎士 の屋敷で会った女人がどうにも別人とは思われず、妻がちゃんといるか どうか一刻も早くお確かめになりたかったのでございます。

騎士の方では、殿様が去ったと見るや、奥方に装束を脱いでもとの衣装にお召し替えくださるようお願いいたしまして、例の抜穴からお戻りいただきます。奥方は上げぶたを持ち上げて塔の中のお部屋に帰りつかれたのでありました。一方殿様は、出入り口のところに参りますと、扉の錠をひとつひとつ、はずしては登りはずしては登り、ようやく塔の上にたどり着かれまして、妻がちゃんとそこにいるのをお確かめになることができたのでございます。殿様はおおいに安心なされますとともに、

さっき出会った女人のことを思い出して、よく似た人がいるものよと感に堪えなかったのでありました。」

「その夜殿様は塔の上でお休みになって奥方と楽しみの限りをつくされましたけれども、琴瑟相和するのもどうやらこれが最後となりそうな気配であります。なにしろ、かの騎士たるや翌朝はやくから船探しに奔走いたしまして、首尾よく一艘借りますと、国へ持って帰るつもりの財産の積み込みをすっかり終えてしまったのですからな。」

「殿様は早朝起床せられますと、まだ眠っております妻を残しておいて塔をねんいりに閉ざしてから教会に赴かれたのでございます。すると雇われ騎士は塔に入って行きまして、奥方を連れて降りてまいりますと、衣装や飾り物で美しく装っていただいて、しかるのちにまた殿様にお目にかかりまして、お食事を共になされたあの女人とは、親しい間柄でこそあれ夫婦でも何でもなかったのであるが、妻に娶りたいと思うようになったので、それゆえ媒酌をお願いしたい、と申し上げたのでありました。

殿様は申しました。

『よいとも、引き受けたぞ。』

二人の騎士は奥方のところにまいりまして、教会へお連れいたします。 殿様が自分の妻の手を取って雇われ騎士の手に重ねてやりますと、礼拝 堂付き司祭がミサを唱えて奥方をめでたく騎士にめあわせたのでありま した。ご祈祷が済んで教会を出ますと、雇われ騎士は船を繋いである岸 壁に奥方を伴います。三人そろって船のところに参りましたところで、 騎士はいとまを告げて殿様に神のご加護があらんことを願い、殿様もま た、騎士に神のご加護があらんことを願います。騎士がまず船に乗り込 みますと、自分の愛するものを失うことになるともつゆ知らず、殿様み ずから奥方を抱き上げて騎士の腕に委ねられたのでありまして、かくして て殿様は愛するものを騎士に渡してしまわれたのでございます。

船乗りたちが船を出しますと、殿様は塔のところに引き返されまして、 扉の錠をつぎつぎと外して登って行かれましたところが、前を見ても後 ろを見ても、妻の姿は影も形もありませんので、驚きのあまり呆然とし て立ちつくされたのでありました。そのあと殿様は涙を流して嘆き悲し みましたけれども、いくら悔んでも、もう後の祭りだったのでございま す。」

「皇帝陛下、わたくしが陛下に尽すべき忠誠にかけて申し上げますが、 陛下のなされようはこれと同断にして軌を一にするものであります。こ こにおります女人は陛下をたぶらかしたてまつって、陛下をして自らの 言葉が陛下ご自身の眼よりも確かであると信じせしめておるのでござい ますぞ。けれどもあすの日が来れば陛下は王子さまのお言葉をお聞きあ そばすことがお出来になるはずでございます。さすれば陛下には、お妃 さまと王子さまのどちらに非があるのかをお知りになれましょう。」

皇帝は仰せられた。

「神よ、余を欺けるはいずれなりや。王子なりや、はたまたわが妻なりや。 真実が知られさえすれば、余はためらうことなくローマの法にのっとっ た裁きを下すものを。」

賢者は申し上げた。

「王子さまにはこれ以上口を閉し続けられるには及びませぬゆえ、明日 が来れば陛下は間違いなく王子さまの言葉をお聞きになれましょうぞ。」 国王は仰せられた。

「聖者ドニさまにかけて、沈黙の行もこれまでであるな。明日王子の声 が聞けるとあらば余は満足じゃ。これに勝る喜びはないぞ。」

#### [47]

賢者は退出していったが、妃の困惑と動揺は大きかった。妃はなにも 言い返すことこそしなかったけれども、王子が口を利けば自分に災いが 及ぶことは充分に承知していたのであった。

その夜皇帝は寝室に入られ、悩める妃も同様に寝室に入った。陽が昇ると皇帝は起床せられ、王子の声が聞きたいのはやまやまであったけれども、まずはミサに参列せられた。その日王子が沈黙を破ることは誰もが知っていたので、家臣たちは装いをこらし威儀を正して勢ぞろいした。貴婦人がたも騎士たちもそして市民の人々もまた、普段よりも美々しく着飾って、王子が口を開かんとするのをおおいにことほいでいた。七人の賢者は正装に身を整えて教会に赴いた。ミサが終ると賢者たちは一団となって教会の前の美しい広場に姿を現した。賢者のうちの二人が若者を迎えに行った。王子の身ごなしは優雅、容貌は端正で、立派な衣装を身にまとっていた。賢者二人は王子を広場で待つ父の面前に導いた。皇帝は乗馬り石に腰をおろしておられた。喧騒と歓声は鳴神も耳に届かぬほどであった。王子がひざまづくと人々は静まりかえった。ついで王子はすっくと立って父王に言葉をかけたが、その声は高らかで皆の耳に届いた。

「陛下、神のお慈悲にかけて申し上げます。陛下はわたくしが口を利かぬことにたいそうご立腹であらせられますけれども、それはまったく当を得ぬことでありまして、わたくしがそうしておりましたのには余儀ない理由があったのでございます。そのことはお話しすればご納得いただけましょう。それは、わたくしどもが月の面を眺めましたところ、このような啓示がありありと読まれたがゆえなのでございます。もしもわたくしが口を利いたならば、わたくしが辱めを受けるばかりか、わたくしの七人の師がみな命を失うことになろう、誤って口を利くならばついにかかる凶事を防ぐことあたわざるべし、と。

そういうわけであるのですから、心寛き父上様、お父上はちょうどまさしくわたくしが聞き及びましたところの或る身分の高い男と同様のふるまいをなさんとしておられたことになるのでございます。その男はと申しますに、息子から自分は父親よりもずっと偉くなる、父親よりももっと高い地位に就くと聞かされて、息子を海に棄ててしまったのでございますから。」

すると皇帝は仰せられた。

「王子よ、このたびはその汝自身の訓話を余らに聞かせる番であるぞ。 賢者たちが汝のために労を惜しまず尽してくれたおかげで、汝は幾度も 危ういところで命拾いしたのであるから、それゆえ汝は賢者の方々にそ のお返しをせねばならぬし、しかして賢者たちはといえば、めいめい自 分の訓話を語って汝を救ったのであるからな。」

そこで王子は申し上げた。

「それではお聞きいただきましょう。」

## [48] 此の処、王子が語る「王子が語る第15話 予言 (vaticinium)]

「むかしむかし、お殿様におつかえしているお金持ちの陪臣がおりました。この者には、おとなしく控えめで、しかもたいそう賢い、年の頃は十二そこそこの息子がおりました。ある日のこと、この親子は、沖の岩礁の上に立つ修道院にお参りに行こうと思いまして、船に乗り込んで海に出たのでありました。船を出してしばらくいたしますと、二羽のカラスが飛んで参りまして、高い帆柱にとまったかと思うと、頭の上で鳴き始めたのでございます。

父は息子に申しました。

『神様にかけて不思議なことだのう、この鳥どもはこんなところでいったい何を話しておるのだろうな。』

息子は申しました。

『お父さん、誓って申しますが、僕、鳥たちがなんて言ってるか判りますよ。鳥が言うにはね、いずれ僕はお父さんよりずっと偉い人になって、お父さんよりずっと高い位にのぼるんだって。そうして、お父さんは僕が両手を清めるときに袖を持ち上げる役目を許されて随喜の涙を流すし、お母さんは僕が手を拭くときに手拭きの布を捧げ持っているよう仰せつかって感謝感激することになるってさ。』

父親はそれを聞いて不愉快になり、心中穏やかならぬものがありました。

父親は申しました。

『わしの首にかけて、そのような筋書きには異議申し立てをせねばならん。ほれ、わしより偉くなれるものならなってみろ。』

そして息子をひっつかむと、海に投げ込んでしまったのでございます。 父親は息子をこうして波間に置き去りにして、そのまま船を進めたので ありました。

息子は、かねて学んでおりました主イエス・キリストの御名の数々を呼ばわりまして、衷心から神のご加護があらんことを願いましたので、神はその懇願を聞き入れたまい、息子は海面から突き出た岩にたどり着くことができたのでございます。その岩の上で、息子は三日の間、飲まず食わすであったばかりか、人の姿を見ることも人の声を聞くこともありませず、聞こえてくるのは鳥のさえずりばかりでありましたが、その鳥たちは、もうすぐ助けてもらえるから気を落としてはいけないよ、と鳥の言葉で息子に語りかけていたのでございます。」

#### **[49]**

「折も折、神のご加護か、漁師の船がやってきたのでございますが、 じつのところその漁師がまっすぐ息子のいるその場所へと船を進めてま いりましたのは、あんなところに男の子がいるではないか、これは一儲 けできるわい、と考えたゆえでありました。漁師はすぐさま息子を船に乗せまして、父親から海に放り込まれる前に船出した港からはたっぷり30里も離れたところにある城館まで、ひたすら船を走らせて連れて行ったのでございます。城館の主は王様の家令を務めるお方でありましたが、漁師は子供をその家令に売り飛ばして、金貨20マルクを手に入れたのでございます。この子は顔立ちも美しく、物腰も卑しからず、しかも気立てもよろしゅうございましたから、誰からも愛されまして、家令はもちろん、その妻もこの子をかわいがってくれたのでありました。

ところで、この国には王様がいらしたわけでありますが、どうしたわけか毎日毎日三羽の鳥が王様めがけて飛んでまいりまして、頭の上でうるさく騒ぎ立てるものですから、王様は煩わしくてなりませず、ほとほと困り果てておいででありましたけれども、その声は、いかにも不思議なことながら、まるで何かを訴えているかのごとくに聞こえるのでありました。そのうえ鳥たちは王様がどこかに赴かれればかならずその後を追って参りまして、教会にお参りする時でさえ勘弁してもらえず、また、お食事を召し上がっておられる最中にもずっと頭の上で鳴き続けますので、一体どうしてかようなことがと王様は首をかしげられるのでありますが、その意味するところを解き明してさしあげられるものは一人もいなかったのでございます。

王様はこの不思議のわけを知りたくてたまりませぬので、ある日のこと家臣をのこらず参集せしめられたのでありました。かならずや誰ぞその意味するところを解き明してくれるものがいてくれようとのお考えだったのでございます。されば国の諸侯はみなみな馳せ参じたのでありました。

かの家令は妻を呼びまして、供をする気はないかと訊ねましたところ、 奥方は申しました。

『お殿さま、神様にかけてご容赦を。』

あの子供が申しました。

『じゃ、僕にお供させてくださいな。』

家令は申しました。

『よかろう、わが子よ、一緒に来てもらうとしよう。』

二人はさっそく出立して道を急ぎまして、宮廷に着いてみましたところ、すでにほかの家臣はみな参っておりまして、勢ぞろいしてお出ましを待っているところでありました。皆がそろったと見るや、国王はその場に参集した家臣たちに向って声たからかに言葉を発せられたのでございます。

国王は仰せられました。

『諸侯よ、もしもそち等の中に、余の頭上でこの鳥どもが騒ぐわけを解 き明かすことのできるものがあれば、そのものに領地の半ばを与え、娘 を妻としてめあわすぞよ。』

諸侯は打ち静まりまして一語を発するものもおりませんでしが、ただ一人、家令とともにやってきていた、あの危うく海で命を落しかけた男の子だけは別でありました。この坊やは、王様に申し上げたいことがあるんだ、とおのれの殿様に告げたのでございます。

若者は申しました。

『城主さま、もしも王様がお言葉通りに約束を守ってくださるんだったら、あの鳥どもが騒ぎつづけて王様をこんなに苦しめるわけをお聞かせ申し上げてもよいと思うのだけど。』

家令は申しました。

『わが子よ、おまえにはわかると言うのかね。鳥が退散しなければうそつき呼ばわりされてしまうのだよ。』

子供は申しました。

『城主さま、ちゃんとお教えできますとも。』

そこで家令は立ち上がりまして、王様に申し上げたのでございます。

『陛下、これなる子供が、仰せのとおりに約束をお守りくださるのであれば、あの鳥どもがおつむりの上で騒ぐわけをお教えしてもよい、と申しておりまする。』

国王は仰せられた。

『友よ、余に二言はないぞ。』」

#### [50]

「そこで男の子が立ち上がりますと、そのたいそうりりしい顔立ちに、 家臣一同の眼はくぎ付けになったのでありました。さてその子は口を開 いて申しました。

『国王陛下、そしてご家来のみなさん、聞いてください。あの鳥たち、 頭の上で騒ぎ立てていてずいぶん困り者だけど、何ていう鳥かおわかり になりますか? どうです、三羽の区別がおつきになりますか? 一羽 だけ雌のカラスで、あとの二羽は雄なんです。あの大きいほうの雄は自 分だけあっちの離れたところにおりますね。あいつはこっちの雌と三十 年も連れ添ったのに、相手を捨ててしまった奴なんだ。どういうことか といいますと、去年は大飢饉の年だったものだから、食い物がないのに 困ったあいつは、その年のあいだ、雌を置き去りにしてどこかへ行って しまったのですよ。雌ガラスのほうは食べ物をさがしてあてどもなくさ まようはめになったけれども、すみかの土地は荒れ果てているもので、 空腹に耐えかねて、やむなく別の雄ガラスと一緒になって飢え死にをま ぬがれたわけ。そこへ元の老いたる雄が戻ってきて、つれあいを返せと 迫ったんだ。だけどこっちの雄は、勝手なことを言うな、お前なんぞに 渡すものかと言って雌を返すのをことわった。こいつが死にそうになっ ているのを助けてやったのは俺なんだし、俺がいなかったらこいつは死 んでしまったに違いないのだから、返す謂れはないというのでね。そこ で連中は、陛下ならばきっと法にかなった正しいお裁きをしてくださる

だろうと考えて、陛下の許へお裁きを求めてやってきたんです。だから、 雌ガラスはいったいどちらのものになったらいいのか、判決を言い渡し ておやりになりさえすれば、連中はすぐに帰って行きますよ。』

国王は仰せられました。

『雌ガラスは困窮から救ってやった方のものであること疑いをいれぬ ぞ。』

家臣の面々も、困ったときに雌ガラスを捨てておきながら今になって返せと申す筋合いのものではござらぬ、雌ガラスが死なずにすんだのは誰のおかげであるか考えて見るがよいわ、とて、みなみな国王に賛同したのでございます。」

#### [51]

「老いたる雄ガラスはこの裁定を聞くや、ただ一声、その場におりました者みなの胸を打つ悲しげな叫びを残して去っていったのでございます。残る二羽の帰って行く様子は見るからに嬉しそうでありました。王様はそれをご覧になってたいそうなお喜びようで、家臣の面々はみなこの子の知恵をほめそやしたのでありました。

国王は約束をお守りあそばされて、この子はお言葉どおり王女と領地とを賜わったのでございますが、やがて後を継いで王冠を戴かれまして、家臣みなの愛し敬うところとなられたのでありました。

こうして月日は流れたのでありますが、国王の父と母は不如意の末に 故郷を棄てて、息子が国王になっているこの国に流れてまいりましたの で、国王はそれまで忘れていた両親のことを思い出され、何事かお考え になっておられるようでありました。二人が住みついたのはサン・マル タンの町でございましたが、息子は両親の住いをよく承知しておりまし たので、ついにある日、小姓を召されまして、こう仰せられたのでござ います。 『おりいって頼みがある。内密の遣いに行ってもらいたいのだ。』 小姓はお答えしました。

『陛下、よろこんでお引き受けいたします。』

国王は仰せられました。

『生垣をめぐらせた庭園のある別荘に参って、ティエリ殿のご子息で最近そちらに移ってこられたジラールと申すお方にお目通りを願っておくれ。そうして、余にかわってそのお方にご挨拶申し上げ、若い国王がたまたま近くを通る、明日は貴殿の屋敷にて夕餉を共にしたい意向である、と伝えてもらいたい。』

使者を仰せつかった小姓はこうお答えしたのでございます。 『陛下、かならずお伝えいたします。』

小姓はさっそく出かけます。ひたすら道を急いで別荘にやってまいりまして、国王から会うように仰せつかった人士の名を告げて、お目にかからせていただきたいと申したのでありました。首尾よくその前に通されましたので、小姓はまずうやうやしく拝礼いたしましてからこのように申しました。

『旦那さま、若い王様の名代としてご挨拶申し上げます。陛下には、明日こちらで晩餐をお召し上がりになりたいとの仰せでございます。』 その人士は申しました。

『お小姓、今の身の上ではお出しできるようなものは何もござらぬが、 よろこんでお迎え申し上げますぞ。手に入る限りのものでおもてなしし てさしあげるとしよう。』

さてその翌日、国王はその町においでになられまして、あらかじめその旨を通じてありましたとおりに、自分の父の屋敷の前で馬をお降りになったのでございます。国王が馬を降りようとせられましたときに、それがおのれの息子とはつゆ知らぬ父は駆け寄って鐙をおさえようとしたのでございますが、国王はそれには及ばぬと仰せられて、鐙は別のもの

の手に委ねられたのでありました。国王が馬をお降りになりますと、僕 たちが水を運んでまいりまして、手を清める支度がととのえられます。 父は国王の傍らに参りまして袖を持ち上げて差し上げようとしたのでご ざいますが、国王はそれには及ばぬと仰せられたのでありました。母も 手拭きの布を持ってまいりましたが、国王は両の手を拭おうとはせられ ず、その役は別の家来にお任せになったのでございます。」

#### **[52]**

「こうした出迎えの様をご覧になって、国王は父に向って仰せられた のでございます。

『お父さん、僕の言葉がお気に障ったためにお父さんは僕を海に放り込んでしまわれたのですけれども、でも言ったとおりになりましたね。ここにおりますのはあなたの息子なんですよ。まったくひどい目にあわされたものです。よもや身に覚えがないとはおっしゃりますまい。』

父親はその言葉を聞いてわが目を疑い、呆然として言葉もなかったのでありました。」

#### 大団円

「父上様、わたくしの見ますところ、父上のなされようはただいまお聞きいただきました物語にありましたところとまったく変るところがありませぬ。それと申しますのも、わたくしが死に値する罪を犯しておるとは限りませぬのに、父上が裁判をすることもなくわたくしを死刑に処して亡き者にせんと欲せられるのでありますならば、とりもなおさずわたくしは海に放り込まれたあの者と同然の目にあわされることになるからでございます。そもそも仮にわたくしが父上様より高い地位を授けられて国に戻ってくるようなことがあったといたしましても、はたしてそれがためにわたくしが父上を粗末にすることがあるなどと信じていらっ

しゃるのでありましょうか? 否、断じて否でございます。たとえ火あぶりにせられようとも、父上に対して人の道にそむくようなまねはいた しませぬ。

そもそも事の始まりは、お妃様がわたくしに、わらわの臥所に参れ、 もしもいやだと申すならまっとうな体ではおられぬからそう思え、と仰 せられたことなのでございます。」

皇帝は妃に仰せられた。

「妃よ、それはまことか。余を欺くことはならぬぞ。」

妃は申し上げた。

「陛下、申しましたとも、ええ、さよう申しましたのも陛下のお為を思えばこそでございます。陛下が国を奪われ亡き者にせられるやもしれませぬのに、どうして手をこまぬいておられましょう。」

#### **[53]**

皇帝は仰せられた。

「妃よ、認めたからには裁きを受けねばならぬ。汝は死に値する罪を犯したのであるぞ。王子は罪を犯してもおらぬのに、汝の告発のためにあやうく仕置きを受けるところであったのだ。されば汝には王子が受けるはずであったのと同じ仕置きがふさわしかろうて。」

そして皇帝は家臣を招いて仰せられた。

「それ、皆の衆、ただちに火刑の支度にかかれ。王子に大罪を着せて亡 き者にせんとするがごとき恥知らず極まりなき悪事を企てたこれなる恥 知らずをば火あぶりにいたすのだ。」

家臣の面々はお答え申し上げた。

「陛下、仰せの通りに。」

そして家臣たちはすぐさま薪に火をつけさせ、燃え上がる炎にこの心 悪しき妃を投じた。かくして妃は火の中でその悪辣な背信の報いを受け、 肉体はたちまちのうちに燃え尽きて消滅したのであった。せめてその魂の、罰を与えたもうたおん方のみもとにあらんことを。不貞をはたらき 夫を裏切る輩が嘉せられざる最後を迎えることかくのごとし。過つこと なき神はかかる輩に当然の報いを与え給うゆえに。

(完)

#### [目次]

「日久」	
縁起	[01-05]
妃が語る	
第1話 松の木 (arbor)	[06-08]
賢者バンシラが語る	
第2話 猟犬 (canis)	[09-11]
妃が語る	
第3話 猪 (aper)	[12-13]
賢者オーギュストが語る	
第4話 医者I (medicus I)	[14-16]
妃が語る	
第5話 宝蔵 (gaza)	[17-20]
賢者ランティリュスが語る	
第6話 井戸 (puteus)	[21-22]
妃が語る	
第7話 執事 (senescalus I)	[23-24]
賢者マルキダルが語る	
第8話 試み (tentamina)	[25-27]
妃が語る	
第9話 ウェルギリウス (Vergilius)	[28-31]
賢者カトンが語る	
第10話 告げ口鳥 (avis)	[32]
妃が語る	
第11話 七人の賢人 (sapientes)	[33-35]
賢者ジョセが語る	
第12話 寡婦(vidua)	[36-38]
妃が語る	

第13話	ローマ (Roma)	[39-41]
賢者ムロンな	が語る	
第14話	監禁された女 (inclusa)	[42-47]
王子が語る		
第15話	予言 (vaticinium)	[48-52]
大団円		[52-53]

# 愛知学院大学語学研究所規程

(名称・所属)

第1条 本研究所は愛知学院大学語学研究所(以下「本研究所」という) と称し、愛知学院大学教養部に設置する。

(目的)

第2条 本研究所は建学の精神に則り、外国語の総合的研究につとめ、 外国語教育の向上を目的とする。

(事業)

- 第3条 本研究所は下記の事業を行う。
  - (1) 外国語及び外国語教育に関する組織的研究
  - (2) 外国語教育活動の調査と分析
  - (3) 研究成果の発表及び調査・分析の報告のための研究所報の刊行
  - (4) その他設立の目的を達成するに必要な事業

(組織)

第4条 本研究所の所員は本学教養部語学担当の専任教員から成る。

(役員・任期)

第5条 本研究所に次の役員をおく。

所長1名、副所長1名、委員若干名

任期はいずれも2ヵ年とし、再任を妨げない。

(所長)

- 第6条 所長は、所員会議の議を経て、学長これを委嘱する。
  - 2 所長は本研究所を代表し、運営全般を統括する。

(副所長)

第7条 副所長は所員会議の議を経て、所員の中から研究所長これを委嘱する。

2 副所長は所長を補佐する。

#### (運営委員会)

- 第8条 本研究所に運営委員会をおく。
  - 2 運営委員会は、所長、副所長、委員から成り、所長は運営委員長 を兼務する。運営委員会の規程は別に定める。

#### (所員会議)

- 第9条 本研究所に所員会議をおく。
  - 2 所員会議は全所員をもって構成し、その過半数の出席をもって成立する。
  - 3 所員会議は所長が召集し、その議長となる。但し、全所員の4分 の1以上の請求があった場合、その請求より2週間以内に所長は 所員会議を開催しなければならない。

#### (経費)

第10条 本研究所の経常費は愛知学院大学の年間予算をもってこれにあてる。

#### (規程の改正)

第11条 本規程の改正は、全所員の3分の2以上の賛同をえ、教養部教授会の議を経て、学長の承認をうることを要する。

#### 附則

本規程は、昭和50年4月1日より施行する。

本規程は、平成11年2月12日より改正施行する。

# 『語研紀要』投稿規定

#### (投稿資格)

第1条 本誌に投稿する資格をもつ者は、原則として、語学研究所所員とする。

#### (転載の禁止)

第2条 他の雑誌に掲載された論文・研究ノート・資料・翻訳は、これ を採用しない。

#### (著作権)

第3条 本誌の著作権は当研究所に、個々の著作物の著作権は著者本人に帰属する。

#### (インターネット上の公開)

第4条 本誌はインターネット上でも公開する。

#### (原稿の形式)

- 第5条 投稿に際しては、つぎの要領にしたがって、本文・図および表 を作成する。
  - (1) 原稿は原則として電子媒体による入稿とし、プリントアウトを一部添付する。
  - (2) 本文の前に、別紙で、つぎの3項目を、この順序で付する。
    - (i) 題名および執筆者名
    - (ii) 欧文の題名および執筆者名
    - (iii) 論文・研究ノート・資料・翻訳の区別
  - (3) 原稿の欧文個所は、手書きの場合、すべて活字体で書く。
  - (4) 図は、白紙または淡青色の方眼紙を墨書し、縮尺を指定する。
  - (5) 写真に、文字または印を入れるときは、直接せずに、トレーシング・ペーパーを重ねて、それに書き入れる。

(6) 原稿は、原則として、刷り上り18ページ(和文で約16,000字) 以内とする。

#### (原稿の提出)

第6条 投稿希望者は、運営委員会の公示する提出期限までに、同委員会に提出する。 締切日以降に提出された原稿は、掲載されないことがある。ただし、申込者が、所定の数に達しないか、または、それを超える場合には、同委員会がこれを調整する。

#### (原稿修正の制限)

第7条 投稿後の原稿の修正は、原則として、これを行わないものとする。やむをえない場合は、初校において修正し、その範囲は最小限にとどめる。大幅な修正の結果、印刷費が追加されたときは、追加費用を個人負担とすることがある。

#### (校正)

- 第8条 校正は、原則として、第2校までとし、本文については執筆者が これに当り、表紙・奥付その他については、編集委員がこれに当る。 (抜き刷り)
- 第9条 抜き刷りは、論文・研究ノート・資料・翻訳各1篇につき、30 部までを無料とする。これを超える分については、実費を執筆者の 負担とする。

#### 付則

- 1. 本規定の改正には、語学研究所所員の3分の2以上の賛成を要する。
- 2. 本規定は、平成3年4月12日から施行する。
- 3. 本規定は、平成13年4月27日に改正し、即日施行する。
- 4. 本規定は、平成14年5月9日に改正し、即日施行する。
- 5. 本規定は、平成14年10月15日に改正し、即日施行する。
- 6. 本規定は、平成28年11月25日に改正し、即日施行する。

#### 申合わせ事項

- ◇ 第1条の「投稿する資格をもつ者」には、運営委員会が予め審議した 上で投稿を認めた非所員を含むことができる。
- ◇ 運営委員会が、非所員の投稿の可否を審議対象とするのは、以下の場合である。
  - (1) 語学研究所所員との共同執筆による投稿
  - (2) 語学研究所所員が推薦する本学教養部の外国語科目担当非常勤講師(本学非常勤講師と学外者の共同執筆も含める)の投稿
  - (3) 語学研究所の講演に基づいて作成されたものの投稿
- ◇ 上記 (1) (2) (3) に該当する投稿希望者がある場合は、運営委員会 を開いて投稿の可否を決定し、その投稿希望者に通知する。
- ◇投稿原稿の掲載に際しては、次のようにする。
  - 上記(1)(3)の場合は原稿料および抜き刷りは1篇分とする。
  - 上記(2)の場合は抜き刷りは1篇分とし、原稿料は支払わない。
- ◇ 第4条に関連して、本誌は国立情報学研究所が電子化した上でインターネット上に公表し、利用者が無料で閲覧できるものとする。
- ◇ インターネット上の公開は第28巻第1号から適用する。

# 語学研究所第22回講演会

日時: 平成30年6月22日 俭 17時00分~18時30分

会場: 2号館1階 2108教室

講師:董紅俊愛知学院大学非常勤講師

演題:「認定 NPO 法人日本雲南聯誼協会の活動を通じて見た日中民

間交流について」

# 語学研究所第33回研究発表会

日時:平成30年11月2日(金) 17時00分~18時30分

会場: 2号館1階 2108教室

講師:澤田真由美 准教授

演題:「中英語における新しい不定詞補文」

# 執筆者紹介 (掲載順)

都 築 正 喜 (本学教授・英語担当)

Jane A. Lightburn (本学外国人教師・英語担当)

R. Jeffrey Blair (本学外国人教師・英語担当)

田 中 泰 賢 (本学客員教授・英語担当)

清 水 義 和 (本学客員教授・英語担当)

福 山 悟 (本学教授・ドイツ語担当)

森 岡 稔 (本学非常勤講師・英語担当)

水 町 いおり (本学非常勤講師・フランス語担当)

長 谷川 洋 (本学非常勤講師・フランス語担当)

### 語学研究所所員一覧

英語

ドイツ語

石川一久

糸井川 修(委員)

川口勇作

○福山 悟

近藤 浩(委員)

佐々木 真

澤田真由美

杉浦克哉

○都築正喜

西谷茉莉子

藤田淳志

山口 均

吉井浩司郎(副所長) 堀田敏幸(所長)

鷲嶽正直

OR. Jeffrey Blair

Glenn D. Gagne

OJane A. Lightburn

Russell L. Notestine David A. Pomatti

中国語

勝股高志

朱 新健

中村 綾(委員)

前山愼太郎

フランス語

韓国語

文 嬉眞(委員)

(○印は本号執筆者)

# 編集後記

『語研紀要』第44巻第1号が出来上がりました。本誌には論文7編、研究ノート1編、翻訳1編の、合計9編をご寄稿いただきました。原稿の提出期限が10月4日でしたので、執筆時期が異常とも言えるほどの酷暑の夏に当たり、集中力を持続するのに苦労されたのではないかとご推察申し上げます。

春には中国語の董紅俊講師に、「認定 NPO 法人日本雲南聯誼協会の活動を通じて見た日中民間交流について」という演題で、講演をしていただきました。この山間部の地方にはまだ小学校などが不足していて、援助が必要だという話に加え、この支援協会のメンバーによる民族衣装や歌なども楽しむことが出来ました。今後の生活向上を願う次第です。

今年度は、トランプ大統領のアメリカ第一主義という政策のもとで、 中国とアメリカによる経済戦争を始めとして、世界中に経済や難民の問題が深刻化しています。日本も少子化による外国人労働者の受け入れ問題で、議論が急がれています。こうした社会問題に対しても目をそらすことなく、当語学研究所も視野を広げていきたいと念願するものであります。

(堀田敏幸 記)

平成31年1月20日 印刷 平成31年1月30日 発行 (非売品)

> 愛知学院大学教養部 語学研究所 所報 語研紀要 第44巻第1号 (通巻第45号)

発 行 所 愛知学院大学 語 学 研 究 所 〒470-0195 愛知県日進市岩崎町阿良池12 Tel.0561-73-1111~5番 印刷所 株 式 会 社 あ る む 名古屋市中区千代田3-1-12 Tel.052-332-0861代

# CONTENTS

# ARTICLES An Indispensable Transcription and Visualization of Alveolar, Political Activated for Education Seconds Theoretics (1)

Palatal Articulations for Educating Speech Therapists (1)	( 3 )
The Reimagination of Magic in the Film of Hayao Miyazaki Jane A. LIGHTBURN	( 33 )
Stimulating Active Communication in an EFL Classroom with Video Stories	(63)
A Comparative Study on The Snow Leopard and Nine-Headed Dragon River	(01)
Hiroyosi TANAKA	(81)
Kazuo Ishiguro: On a memory  Yoshikazu SHIMIZU	(105)
Über den Begriff Wahrheit bei Hermann BrochSatoru FUKUYAMA	(131)
"Displacement (Transboundary Movement)" in Cynthia Kadohata's <i>The Floating World</i> Minoru MORIOKA	(157)
NOTE	
La réflexion de « l'Image abusolue » et « l'écriture courante » sur <i>L'amant</i>	(193)
TRANSLATION	
Inclusa, Vaticinium: Japanese Translation of <i>The Seven Sages of Rome</i> (French Version A)	(207)
	(207)

# FOREIGN LANGUAGES & LITERATURE

Vol. 44 No. 1 (WHOLE NUMBER 45)

ARTICLES	
An Indispensable Transcription and Visualization of Alveolar, Palatal Articulations for Educating Speech Therapists (1)	( 3 )
The Reimagination of Magic in the Film of Hayao Miyazaki Jane A. LIGHTBURN	(33)
Stimulating Active Communication in an EFL Classroom with Video Stories	( (2)
A Comparative Study on <i>The Snow Leopard</i>	( 03 )
and Nine-Headed Dragon RiverHiroyosi TANAKA	(81)
Kazuo Ishiguro: On a memory	(105)
Uber den Begriff Wahrheit bei Hermann BrochSatoru FUKUYAMA	(131)
"Displacement (Transboundary Movement)" in Cynthia Kadohata's <i>The Floating World</i> Minoru MORIOKA	(157)
NOTE	
La réflexion de « l'Image abusolue » et « l'écriture courante » sur <i>L'amant</i>	(103)
TRANSLATION	(193)
TRANSLATION	
Inclusa, Vaticinium: Japanese Translation of <i>The Seven Sages of Rome</i> (French Version A)	
······ Yô HASEGAWA	(207)

Published by Foreign Languages Institute

## AICHI-GAKUIN UNIVERSITY

Nagoya Japan, January 2019