

Julie Otsuka の描く「私たち」の物語

— *When the Emperor Was Divine* と *The Buddha in the Attic* —

桧原美恵

1. 日系アメリカ人の体験を描く文学と Julie Otsuka

Julie Otsuka (1962 年生まれ) は、2002 年に *When the Emperor Was Divine* を、2011 年に *The Buddha in the Attic* を Knopf 社から出版した。両作品ともに、“the PEN/Faulkner Award” と、フランスの “Prix Femina Etranger” を受賞し、前者は “the Asian American Literary Award” をはじめ多くの賞を受け、後者も “the National Book Award” の候補作品として選ばれ、“the Langum Prize for American Historical Fiction” など、いくつもの賞を授与された。前者は 8 ヶ国語に翻訳され、全米の 35 の大学において一年次の必読書となっている。後者は、18 ヶ国語に翻訳され、*Library Journal* 誌などでトップテンの傑作と評価されもした。

When the Emperor Was Divine は日系アメリカ人の収容所体験を描き、*The Buddha in the Attic* は日本からアメリカに写真花嫁として渡った女性たちの船上での思いや、新天地アメリカで遭遇する苦しい生活体験とパールハーバー後の立退き体験が引き起こす彼女たちの心情描写を中心軸とした物語である。

これまでに多くの日系アメリカ人作家たちが、アメリカにおける日系コミュニティでの実体験に基づいた生活状況とそれから引き起こされる心情を作品世界で表してきた。収容所体験については、人間の尊厳を奪われるほどの恥辱だと感じて、それを口にできない多くの日系人収容所経験者がいた。収容所体験を文字に表して作品化した人たち、すなわち Monica Sone (*Nisei Daughter*, 1953) や John Okada (*No-No Boy*, 1957) たちが登場するのは、1950 年代まで待たなければならなかった。公民権運動の影響を受けて民族意識が高揚し、日系人コミュニティにおいて収容所体験の補償を求めるリドレス運動が 1970 年代初頭に台頭し、やがて 1980 年代にかけて広まっていった。そのようななかで、1970 年代初期から Yoshiko Uchida (*Journey to Topaz*, 1971) や Jeanne Wakatsuki Houston (*Farewell to Manzanar*, 1973)、そして Mitsuye Yamada (*Camp Notes and Other Poems*, 1976) などが文学作品において自身の体験を表し始めた。また、収容所体験をもつ人々がその体験を語りはじめた。このような、主として二世が実体験を基に作品を著している時期を経て、日本軍によるパールハーバー襲撃から 50 年経った「1991 年の 50 周年記念日以降、アメリカ文化のなかで、パールハーバーがますます大きな注目を集めるようになったと思われる」(Rosenberg 1) 頃から、収容所体験のない日系アメリカ人が収容所を背景とした作品を描く傾向が見られるようになった。「21 世紀へ向かう世紀転換期のアメリカでは、第二次世界大戦に関する『回想ブーム』が喜んで受け入れられた」(Rosenberg 1) ころ、日本軍によるパールハーバー襲撃がまたもやジャーナリズムをにぎわした。その歴史的イベントによって引き起こされた日系人の強制収容の事実に向ける機会のなかった、若い世代の日系人作家たちが、それまで知らなかった祖父母や父母世代の体験に関心をもちはじめ、体験者にインタビューをしたり、さまざまな資料を調査したりして収容所を背景

とする物語を書くようになった。具体的に作家名と作品名を挙げれば、Holly Uyemoto が *Go* (1995) で、Julie Shigekuni が *A Bridge Between Us* (1995) において、日系人の収容所での生活をそれぞれの作品の一部で表し、それが日系人の心に影響を及ぼすさまを作品世界に取り入れた。21世紀を迎える前後には、Rahna Reiko Rizzuto が *Why She Left Us* (1999) を、Perry Miyake が *21st Century Manzanar* (2002) を、やや遅れて Cynthia Kadohata が *Weedflower* (2006) を 9・11 を経て著し、それぞれ、日系人収容所を作品の中心舞台に据えている。この作家たちは、本人自身に収容所体験があるわけではない。それぞれの家族が収容所体験をしたことをのちになって知り、さまざまな調査をみずから行って、それぞれの問題意識を明確にしてそれを作品の背景設定にしたのである。

Otsuka もそのような作家の一人である。Otsuka は一世の父と二世の母のもとに生まれた。Otsuka の母は、Otsuka の祖母と叔父とともにユタ州のトパーズ収容所へ収容された。Otsuka はインタビューで、家族のあいだで収容所体験が話されたかどうかという質問に答えて、母が収容所に連れて行かれたのは 11 歳のときで、収容所での生活の記憶はあまり残っておらず、祖母は年齢を重ねるにつれ、日本語を話すことが多くなり、家族から収容所の話をあまり聞くことはなかったと言っている (Kawano)。1980 年代の終わりに、祖母が引っ越しをする際、祖父が祖母に宛てた手紙が、箱にいっぱい入っていたのを Otsuka は見た。パールハーバーのすぐあとに FBI によって連行された祖父が祖母に書き送ったものだった (Freedman)。Otsuka は画家志望であったが、絵を描くことに情熱を失い、文学作品創作へと情熱を傾ける対象を移したとき、祖父の手紙を見た記憶が熟成したのか、立退き命令を見ている、ある家族の一人がイメージとして頭に浮かんできたという (Freedman)。Otsuka 自身も前述のインタビューで、収容所に関していろいろ調べたと答えていたが、実際彼女は、*When the Emperor Was Divine* の終わりに “A Note on Sources” の項目を付けて、彼女が調べた参考文献を示している。Otsuka は、実際の収容所体験はないが、実際の体験者の体験を調査して収容所を背景にした作品を書いたのであった。

When the Emperor Was Divine 出版後の朗読会のために Otsuka がカリフォルニアの会場を廻ったとき聴衆のなかの女性たちが、自分の母、あるいは祖母が写真花嫁としてアメリカに渡ってきたと口ぐちに彼女に話しかけてきた。彼女たちの話に魅了されて Otsuka は写真花嫁としてアメリカに渡ってきた女性に思いを馳せて *The Buddha in the Attic* に取り組んだ (Haupt)。この作品は、「[写真花嫁として渡米し、]農場労働者やメイド、クリーニング従事者、そして店員として働いた世代の女性たち—夫にはないがしろにされ、子どもたちには、ぎこちない英語と異質の習慣のために恥ずかしいと思われた女性たち—がどのようにして辛い生活に慣れていくかを描いている」(Becker)。「前作のプレリュード」(Becker)として位置づけられるように、この作品が舞台とするのは、日本人・日系人が収容所に強制立退きをさせられる場面までである。

写真花嫁を主人公にした作品には、前述の作家たちの作品のなかで、Uchida の *Picture Bride* (1987) と Houston の *The Legend of Fire Woman* (2003) がある。前者は、京都生まれで主体性をもった女性、Hana を主人公にしている。Hana は未知の可能性を求めて写真花嫁としてアメリカに渡る。アメリカ社会では差別に遭い、家庭では夫との、やがてはひとり娘との溝に哀しみを感じる。収容所に入れられるが、収容所生活からの解放の日が近いことを予感し、強く生きて行こうとする。後者は、丙午の年に広島で生まれた主人公の Sayo の物語である。彼女はすでにアメリカに渡っていた、旧家の息子と結婚するために渡米する。夫が亡くなり、苦勞したのち収容所生活を余儀なくさ

れる。秘密にしていたが、娘の父親は亡くなった夫ではなく「インディアン」の Cloud で、彼が夫の親友であつとも含めて、自分の人生体験を娘に明かす。サンフランシスコ大地震で死んだと思っていた Cloud が収容所へやってきて、Sayo と Cloud は新しい生き方を求めて収容所を後にする。Uchida と Houston は、それぞれ写真花嫁としてアメリカに渡り、多くの苦難を体験しつつも、たくましく生きる女性を主人公にした女性の物語を書いている。

以上概観した、収容所体験を描いた作家たち、そして写真花嫁を描いた作家たちはいずれも、それぞれ主人公なり、中心人物に名前をつけ、その人物たちを物語の中心に置いて、その視点を通して物語を進行させた。Otsuka の場合は、二作品ともにそのような書き方をしていない。その点に Otsuka の作品の特異性がある。この小論では、どのような特異な書き方がなされているのかを、それぞれの作品でまずは見ていき、その手法を使って Otsuka が彼女の作品を通して伝えようとしていることを明らかにしていきたい。

2. Otsuka の作品の特徴

(1) *When the Emperor Was Divine*

他の日系作家の作品との違いを際立たせるのは、Otsuka が採用した語り的手法である。*When the Emperor Was Divine* と *The Buddha in the Attic* では、それぞれ語り的手法は違っている。目立つ特徴点だけを指摘しておくとして、*When the Emperor Was Divine* では、名前をつけられていない登場人物が物語を進め、*The Buddha in the Attic* では、物語を語るの主として「私たち」になっており、「私たち」の人数は特定できない。

まずは *When the Emperor Was Divine* の物語がどのように進められているのかを語り手を中心に見ていく。ここには日系アメリカ人の一家族が主な視点提供者として登場する。“Evacuation Order No. 19” という物語の最初の章は、“The sign had appeared overnight.” (3) という文で始まり、その張り紙が街中に貼られている様子が描かれる。張り紙を見る人物は“the woman”とだけ記され、それ以降「彼女」と書かれるだけで、名前が使用されることはない。彼女は郵便局の窓に貼られた張り紙を見る。それが1942年4月の終わりのパークリーの街でのことで、彼女が見た張り紙は「日系人立退き命令」である。それから10日足らずのあいだに彼女は立退きの支度をする。夫は既に12月にモンタナ州のフォート・ミズーラに連行され、不在である。ペットを処分し、許可された物だけをスーツケースに入れて、娘と息子を連れて家を後にする。

続く“Train”という章では“the girl”と表記される少女が視点提供者となる。彼女は前章の女性の娘であることが読者には分かる。1942年の9月列車に乗ってユタに向かっている。サンフランシスコの南にあるタンフォラン競馬場の集結センターに4ヵ月半ほど滞在させられた後のことである。少女とその弟、そして母親は汽車でデルタという場所に着いたあと、バスで砂漠まで運ばれ、その後砂漠を歩かされる。

作品の題名になっている“*When the Emperor Was Divine*”と題する章は、父親の姿をいつも心に思い浮かべている“the boy”が物語を進める。1942年の晩夏、少年、少女、そして母親は、ユタ州トパーズの砂漠のなかのバラックの一部屋を割り当てられ、そこに住み始める。少年は、今はニューメキシコのローズバーグにいる父親から手紙が届くのを心待ちにしている。父がバスローブを着た

まま FBI に連れて行かれたことなどを思い出す。8歳の少年の語りは、隔離された収容所での生活の断片を明かし、寂寞とした心を反映する。母が次第にやつれていく様子や収容所生活で禁じられている収容者の行動に思いをおよぼす。いかに閉鎖的な状況下に少年の家族をはじめ多くの日系人が置かれているかが浮き彫りにされる。10月に雪が降り始め、少年へ父から届いた手紙は、やがてパールハーバーから1年が経ったこと示す。2月になり、収容者に「忠誠質問」がなされる。合衆国軍隊に入隊して、命じられた戦闘地に赴いて戦う意志があるかなどを尋ねる調査だった。母親は合衆国への忠誠を問う質問に「イエス」と答えて、一家はそのままトパーズの収容所に留まることができる。また、暑い夏がやってきて8月になる。相変わらず少年は父の家族のもとへの帰還を夢見ている。

不在の父親をのぞいて、一家の母、娘、そして息子の視点を通して語られた章のあとに続く“*In a Stranger's Backyard*”は、「私たち」で語られる。戦争が終わり、物語のシーンは秋に移る。「私たち」は収容所に送られる前に住んでいた家に3年5ヵ月ぶりに戻る。この時点では、家族の誰が「私たち」を代表して語りを進めているのか分からないが、語りが進むにつれ、この「私たち」と名乗る人物は、この家族の息子だと判明する。収容所を出るときには、「私たち」はパークリーにもどったら、親交のあった周囲の人々から歓迎されると思っていたのだが、それは全くの期待はずれとなる。一般的にアメリカで囚人が釈放されるときに渡される金額、25ドルだけを渡されて、以前住んでいた家に帰る。その家は、彼らがいらないあいだに、多くの人たちが入れ代わり立ち代わり住んで汚してしまっている。家具が盗まれた家で彼らは不自由な生活を始める。やがて母は裕福な家庭でメイドとして働き始める。2月になり、待ちわびた父が帰還するが、以前の面影はなく、変わり果てた様相を呈している。父は仕事にも就かず、家族のなかでの存在感も失い、空虚な心を抱えて一人部屋に引きこもったままだ。絶えず不安に怯え、家族以外の人に猜疑心を抱き続ける。父は「日本の天皇が神性を否定！」(136)というニュースなどに心を悩まされているのかと「私たち」は推測する。春の花が咲くころになると、近隣の人たちの心に変化が訪れたのか、なかには「私たち」に声をかけてくれる人も出てくる。

最終章“*Confession*”はすべて単数形の「私」の語りで「告白」が次々になされる。しかし、みずからを「私」として話す人物は、語り手であった家族以外の収容所体験者であり、実際のところ一人ではなく、かなりの人数の「私」が次々に「告白」をする。一人ひとりの「私」が語る断章がこの章を構成している。「私」が強要されて、犯したと「告白」した内容は、貯水池に毒を入れた、豆やジャガイモにヒ素を混ぜた、線路のそばにダイナマイトを埋めた、油田に放火した、さらには防衛地図を渡した、沿岸部の都市の写真を送ったなど、スパイ行為や犯罪行為をしたというものである。そうした嫌疑をかけられ、尋問を受け、犯してもいない罪を無理やり告白させられた人は花屋であったり、食料品屋であったり、ポーター、ウェイター、靴磨き、柔道の師範であったり、とさまざまな職業の人で、その人たちが「私が……をした」と独白する。

このような語りを採用した *When the Emperor Was Divine* を評した Kakutani は、この作品が読者を「魅了する力」をもっていると称賛し、Otsuka の「抒情的な、才気溢れる安定した語り、仔細を追求する情熱的な観察力、そして登場人物に自然に感情移入する能力を [最終章以外の] 前の章は証明している」という。さらに Kakutani は「登場する家族は『女性』『少女』『少年』と言及されるだけで名前をつけられていない。Otsuka は [この三人に] 彼ら [日系人収容者] を代表する役割を担わせたいようだ。そして彼女はその家族の話、数々の小さな、具体的な記憶に基づかせて、語

りの手法があまりわざとらしくならないようにしている」(Kakutani) と積極的とはいえないにしても一定の評価をし、主要登場人物に名前をつけない手法を使うことによって多数の日系人収容者の体験を表していると指摘している。しかし、最終章に関しては、「それは家族の父親の言葉で語られており」「拙い構想の章だ」と断定する。しかし、既述のように、この章は父親だけではなく、父親のように無実の罪の嫌疑をかけられて、捕えられ、「罪」を「告白」した多くの強制収容体験者の声から構成されていることを心に留めておかなければならない。

Kakutani が指摘したように、Otsuka は語り手を「女性」「少女」「少年」として、収容所体験者を代表させており、この語り手たちを無名にすることによって、歴史に名前が残ることのない多くの収容所体験者たちがいるということへの想像を読者に促すのである。最終章に関して、Otsuka にインタビューをした Kawano は、Kakutani とは対照的に「最後の章はとても力強い」と感想を述べている。「私」と称する語り手が次々に声を上げ、みずからの職業と「罪」を畳みかけるように「告白」する筆致は確かに力強さを感じさせる。多くの「私」がいるのだと読者に感じさせる効果を発揮している。最終章で「私」と称する多くの語り手を登場させることによって、それまでの章で語っていた、名前を取って与えられていない「女性」も「少女」も、そして「少年」も単なる一人の女性、少女、そして少年に留まらず、その語り手たちの背後に多くの同様の体験者がいることを示唆するのである。家族の母、娘、息子の三人の語りは、まさに収容所への立退きと収容所体験、解放後の生活をした人たちの体験を代表する語りになっている。また、「私」の「告白」も多くの「私」の「告白」を取り上げることで、いかに多くの人々がそのような「告白」をせざるをえない状況におかれたかの想像を読者に促す語りになっているのである。

(2) *The Buddha in the Attic*

続いて *The Buddha in the Attic* に現れた語りの手法を見ていくことにする。この作品でまず気づくのは、先述のように、語り手が写真花嫁としてアメリカに向かったのち、アメリカで生活する「私たち」になっていることである。しかし、「私たち」を主語とする語りのなかにも、「私たち」のなかの一人、あるいは何人かを具体的な個人名を次々に挙げていく場面もある。また、のちに触れることになるが、8つの章から構成されているこの作品のうち、明らかに写真花嫁である「私たち」が主語のまま描写を進めるのは、第6章までで、第7章では「私たち」が目撃したことを語るにしても、“one man”を主語にした記述や“there was,” “there were”を使った表現が多用される。最終章では、語り手が白人、あるいは少なくともアメリカ社会でアメリカ人として認められている人々の語りになる。このような語り方がどのようになされ、それがどのような効果をもつのかを見ていきたい。

第1章“Come, Japanese”は、“On the boat we were mostly virgins.” (3) という文で始まり、語りが進むにつれ「私たち」がどのような女性たちかを明らかにしていく。船に乗っている「私たち」のなかには、粥だけを食べて育ち、脚は少しばかり曲がっている者も見かけられる。洒落た格好をしている町育ちはいるが、ほとんどが着古した着物を着た、うら若い女性たちだ。なかには14歳の女性もいる。町から来た者、山間部から来た者、海辺からの者もいる。「私たち」がまずしたことは、名前や出身地を話すのではなく、夫の写真を見せ合うことだ。「私たち」全員に共通しているのは、サンフランシスコに船が着いたときに夫が迎えにきてくれることになっているということだ。そして、「私たち」共通の懸念は、自分たちが夫のことを好きになれるだろうか、甲板で彼らを

見かけたときに、彼らのことが分かるだろうかということだ。「私たち」のほとんどは、人との付き合いや家庭を営む上での嗜みをしっかり身につけている。「私たち」は夜寝台で互いに語り合うほどに親しくなっていき、知らない土地で会うことになるアメリカ人や生活風習の違いを想像して不安を口にする。「私たち」の出身地は、京都、奈良、山口、山梨、東京、鹿児島、北海道、そして広島と続く。琵琶湖の東岸出身の者はまだ12歳、一番の年上は新潟出身で、父親が亡くなるまで世話をしている37歳になっている。さらに熊本、福島、名古屋出身者がいる。「私たち」のもっぱらの関心事は、夫との営みに対する不安で、その不安を名古屋出身の「私たち」の一人に向け予備知識を求める。「私たち」はさまざまな秘密や事情を抱えてアメリカへ向かっている。乗り合わせた乗客にもシーク教徒、そして香港からの中国人、ロシア人、イギリス人などさまざまな人がいる。「私たち」の一人は、乗船後、妊娠する。また別の一人は、自殺をする。メソジスト派の宣教師と恋に陥った人もいる。「私たち」一人ひとりの思いや境遇を乗せた船はやがてサンフランシスコに着く。そのとき、はじめて「私たち」の名前が呼ばれるのを聞く。「私たち」は「ここはアメリカ。なにも心配することはない」と思うが、「それは間違いということになるだろう」(18)という文で、この章は終わる。これから先「私たち」が直面することになる苦難を予見させる。

この章では、育った環境はさまざまな「私たち」が、不安を共有し、互いに共感し合う様子が「私たち」の語りで効果的に醸し出されている。具体的な個人名が出るのは、「カズコの打ち解けない態度」や「チヨの咳払い」であったり、「フサヨの茶摘み歌のハミング[のうるささ]」であったりというような特定の人に対する不満の気持ちを表すときである。

続く第2章“First Night”は、迎えに来た男性とはじめて「私たち」が会い、その夜を安宿、または二流のホテル、あるいは当時アジア人が泊まることが許された一流ホテルなどで過ごす様子が語られる。通常なら、妻と夫との個別的な行為として語られるはずの体験が、引き続き「私たち」を主語にして語られる。「私たち」の出血が止まらなかった、船酔いをして吐き気があるのに夫が「私たち」を抱いた、抵抗しようにも夫は「私たち」を荒々しく抱いたなど、4ページから成るこの章に「私たち」の体験した、夫との出会いの多くの事例が列挙される。

第3章“Whites”では、「彼ら」と呼ばれる白人アメリカ人たちとの関わり方が数多く描かれる。まずは、白人の下で労働する「私たち」の姿がさまざまに映し出される。夫といっしょに季節労働の「ブランケ担ぎ」としてイチゴやブドウの収穫、ジャガイモ掘り、サヤインゲンの収穫などをしながら移動する過酷さが点描される。私たちの一人、Yoshikoは熱射病で亡くなってしまふ。最初に覚えた英語は、暑さのなかで必須の“water,”そして“All right.” “Go home.”などだが、住んでいるところは、実際は木の下であったり、古い鶏小屋だったり、家と呼べるようなところではない。日本人は働き者だということで、白人の雇用主から気に入られる。しかし、優しい白人ばかりではない。近隣に日本人がいるのを厭がって、危害を加える白人がいる。「私たち」は、歓迎されない土地に来て間違いを犯してしまったのではないかと思う。髪を梳くのも、化粧をするのもやめる。「仏さまを忘れた。神さまを忘れた」(37)。体重が減り痩せてくる。「私たち」のなかには、町に移ってメイドとして白人の家で働く者もある。

「私たち」をアメリカンネームで呼ぶ白人もいる。妻が留守のあいだに、言い寄ってくる白人男性もいる。故郷へ書く手紙にメイドとして働いているとは書けない。雇い主の女性のなかには、辞書をくれて英語を教えてくれる人もいる。13年間「私たち」は働いたのに、女主人は一度も口をきいてくれたことがなかった。そんな女主人が財産を残してくれた例もある。Otsukaが描く日本人女性

は、白人の男性から言い寄られる者、売春をする者、恋人と駆け落ちをする者など、日本女性が備えているべきだと思われた美德から逸脱した女性も「私たち」のなかに含まれている。「私たち」は渡航費用を貯めていつかは日本に帰りたと思っているが、それまで白人のために働く。白人は「私たち」の労働を必要としているのだから、と思う。

第4章“Babies”では、「私たち」の出産が、それに適したところではなく、悪条件のなかで行われたことが多くの例で示される。納屋で出産した、母親たちのように大声を上げることなく出産した、涙を流しながら出産したなど多くの事例が挙げられる。男女の双子を生んだ「私たち」や死産となった「私たち」などさまざまな出産を経験した「私たち」がいる。

第5章“The Children”では子育てにおけるさまざまな苦勞が描かれる。畑で農作業をしているあいだ、なるべく近い場所にバスケットに赤ん坊を入れて置いたり、リンゴ箱に入れて置いたりしておく。少し大きくなると、子どもたちは農作業を手伝ってくれるようになる。子どもたちにおもちゃを買ってやることもできず、子どもたちのなかには生まれてこなければよかったという者もいる。子どもたちには日本人としての躰をする。私たちの子どものなかには、亡くなったり、行方不明になったりする者もいる。町の子どもたちはクリーニング業など、それぞれの稼業を手伝う。子どもたちが学校に行くようになると、教室の後ろにメキシコ人といっしょに座って、目立たないようにする。休憩時間には校庭の片隅で日本人だけで小さい声で「恥ずべき言葉」(72)で話す。何週間か経つと英語が使えるようになる。そうすると日本語を忘れていき、アメリカンネームで自分を表現するようになる。「私たち」より背が高くなるころには、「私たち」といっしょにいるのを嫌がり、「私たち」のことを恥じるようになる。しかし、やがて彼らは社会が彼らを受け入れてくれないことを知る。彼らは友人が必ずしも彼らの家に招いてくれるとは限らないことに気づく。黒人の散髪屋にしか行けないし、プールに行ける日も有色人種用の日だけ、行けるレストランも限られていることを知る。でも彼らは将来に対する夢をもっている。「私たち」は子どもたちが夢を実現することは難しいと思うが、彼らの夢を否定することはできない。

第6章“Traitors”の語りはパールハーバーの2日後から始まる。誰かがどこかへ連れて行かれたという噂が流れているが、「私たち」は静かに暮らしてきたのだから、安全だと思う。しかし、次第に「私たち」の夫のなかでどこかに連行されてしまった人の数が増えてくる。危険人物としてリストが作られていたのだ。ドイツ人もイタリア人もリストには挙げられていたが、危険度の分類では下位に置かれている。アメリカ人たちが「私たち」を避けるようになってくる。「私たち」がさまざまな方法で危害を加えるのではなかと恐怖心をもって彼らは「私たち」を見るようになる。「私たち」は日記や写真などの所持品を燃やしたり、仏壇を燃やしたりする。「私たち」は安心して夜を過ごせない。夫のなかには、寝る前に仏さまにお祈りをする者、イエスさまにまでお祈りをする者もいる。1月になると、地元の警察に「私たち」が持っている銃などの危険物、そしてカメラや懐中電灯まで届け出なければならなくなる。2月になると、残っている「私たち」の人数が減っていく。「私たち」のなかには、夫が酷い目に遭っている夢をみる者が多くなる。これまでになく夫を身近に感じる。しかし、「私たち」のなかに誰かスパイ活動をしている者がいるのではないかという猜疑心に襲われてしまう。いつ立退きをさせられるか分からないという不安な状況のなか、ついに「立退き命令」が貼られる。不安がる子どもたちに、「私たち」は再び家に帰ることができたら、映画を、あるいはサーカスをいっしょに見に行こうと言って、彼らの気を紛らわせる。いつものように畑や庭の植物の世話をする。優しく接してくれた人たちに感謝をする。いつもと変わらない光景のなか、「私たち」

を窓越しに見る人、じろじろ見る人、手を振る人、そして家に侵入して、家のなかを荒らす人たちがいる。

この章においても、語りを進めるのは「私たち」であるが、Fubuki, Teiko, Machiko, Umeko, Takiko, Kiko, Haruyo, Hisako などの具体的な名前と呼ばれる個別の女性が立退きを前に戸惑いを口ぐちに始める。不安や戸惑いを「私たち」がいか感じているかを包括的に表しているなかで、ことさら個人名を挙げることによる気持ちの表現は、「私たち」の総称の背後に、名をもった個々の人々が実際にはいかに多くいるのかを読者に意識させるのに有効に機能しているといえよう。

第7章“Last Day”は立退きの日「私たち」の様子描写で始まる。「私たち」のなかには、泣いている者、歌っている者、ヒステリックに笑っている者、酔っ払っている者、当惑し恥辱を感じて頭を垂れている者とさまざまな女性がいる。これまでの章と同じように「私たち」の語りが続くなかで、この章の語りがこれまでの語りとは違う語りも採用されていることにやがて読者は気づかされる。「私たち」を主語にした語りのなかにまずは、“there was”を使った文、そしてその後“one man”を主語にした文が現れて、男性たちがどのような様子で立退かされたかが語られる。そのあと、さまざまな家族の描写がつながっていく。家賃を払わずに家を後にした家族、家の戸口に清めの塩を置いてきた家族、片付けもしないまま慌てて家を出た家族などもある。また、一人の男性が亡くなった妻の遺骨を持っている様子、また一人の男性がチョコレートの缶を持っている様子などが導入され、Asayo が23年前に船でアメリカに渡って来たときと同じスーツケースを持って行っているという語りが入ると、次々に体調の悪い女性の名前とその症状が述べられる。なかには、赤ん坊を殺してきた Tsugino という女性、鶏を全部殺してきた Setsuko という女性もいる。Haruko は笑い顔をした真鍮製の小さな仏像を屋根裏部屋の片隅に置いてきた。Takako は、戻って来たときのために食べ物を残しておこうと、米を一袋、台所の床下に隠してきた。Roku は母がくれた銀製の櫛を隣人に託した。このように多くの女性の名前とともにその女性たちのさまざまな思いが明かされる。しかし、そのあとで、さらに“there was”と“there were”を使った文で、チャーリー・チャップリンの付き人だったと言われる男性や釣りの名人、庭師、雑貨商、薬剤師などの男性、身なりの良い女性、女子大学生たち、新婚夫婦、年配の夫婦、孤児たち、ハイキングやキャンプに行くつもりだった子どもたち、卒業を間近に控えた高校生、家に帰ろうと父親にせがむ女の子、近所の人々に別れを告げ振り向くことなく去って行った女の子など、多くの人々が住み慣れた家を去るときの情景が映し出される。「私たち」の視点だけでは目撃できない多くの人々の様子を表すために、この章では「私たち」以外の語りが有効に使われている。

最終章“A Disappearance”は、“The Japanese have disappeared from our town” (115) という語りで始まる。日本人が立退いたあとの状況を語る「私たち」は白人、もしくはアメリカ社会に受け入れられているアメリカ人である。日本人が住んでいた家に郵便物や新聞がたまっている。芝生には雑草が生え、チューリップはしなだれている。ダウンタウンでは日本人が経営していた店が閉ざされている。日本人がどこにいるかは報道されないが、市長が日本人は安全な場所にいると語ったという記事が新聞に出ている。周りの人たちは日本人がどこに連れて行かれたのかと想像を巡らし、心配する。日本人の立退きを目撃した人は、日本人が静かに行動していたのに心打たれたという。日本人がいなくなって一番心を痛めているのは、「私たち」の子どもで、「目を閉じると彼らの顔が思い浮かぶ」、「彼らの行く学校はあるのだろうか」「あの子たちはいい子だったのに。あの子たちがいなくて寂しい」などと日本人の子どもを心配する「私たち」の子どもの描写は読者の心を打

つ。一方で、日本人が何かを隠していると疑っていた「私たち」は日本人がいなくなって、ほっとしている。「私たち」は日本人がやがて帰ってくるのではないかと、バス停や花屋、魚屋などで彼らの姿を探してみる。そのうち日本人から手紙が届き始める。「私たち」の子どもの中には、日本人の友人に手紙を書くが、「きみの席に新しい男の子が座っているよ」とも書けないので、そのうち手紙に何を書いてよいか分からなくなる子どももいる。ある女の子は「裏切り者が日本人と手紙の交換をするんだ」と郵便配達人に言われてしまう。軍需産業の仕事に就くために西へとやってきたオクラホマやアーカンソー出身者が、日本人が住んでいた家に住み始める。南からきた黒人、そして浮浪者もいる。「私たち」のような人ではない人たちが近所に住むようになる。「私たち」は、静かな日本人に住んでももらいたいと思いはじめ。日本人がいなくなって、はじめての霜が降りるころになると、日本人が住んでいた形跡もほとんどなくなってしまふ。「私たち」の家の窓で戦死者に与えられる金星章が輝くようになる。「私たち」はめったに日本人について話さなくなる。聞こえてくるのは、ネバダや、ユタ、アイダホ、ワイオミングで日本人が見かけられたという噂だ。「私たち」はもう二度とこの世で日本人に会うことはないかもしれないと思う。

以上見てきたように、数多くの写真花嫁である「私たち」の語りによって *The Buddha in the Attic* の物語が進められ、物語の終わりに近づくにつれ、別の語りの方が加えられ、さらに新たな「私たち」という語り手を加えることで、「私たち」の物語が裾野を広くしていることが分かった。

The Buddha in the Attic の構想を抱き、執筆するにあたり、Otsuka は多くの文献を調査した。巻末の“Acknowledgements”で、もっとも重要な参考資料としてだけでも 33 冊もの書籍名を挙げている。そのような調査に基づき、数多くの写真花嫁が体験した生活の諸相が彼女たちにもたした苦労や、哀しみ、辛さ、喜び、そして驚きを表そうとした。まずは一人の写真花嫁の視点で物語を書こうとしたが、そうすると語調が不自然で精彩を欠いていると思え、作品の冒頭に“On the boat we were mostly virgins”という文をもってくる、「私たち」の語りかふさわしいものに思えた (Foyles) という。「この作品は一人の女性を追う代わりに多くの女性を一つの語りに混ぜ合わせている。そうすることによって Otsuka は女性たち一人ひとりの人生の差異と共通性とを魅力的な抒情性溢れる文で探ることができる」(Foyles) という効果がこの語りにはあるといえる。「私たちは……した」「私たちは……した」と女性の直接の声を立て続けに表現することによって、その現実味と緊迫感が伝わってくる。一人の登場人物を主人公に仕立てて、その一人の視点を借りて表現するよりも、さらに多くの同じ境遇にある者たちがいることを示唆でき、そうすることによって生まれる共感を表現することができたのだ。

また Becker は「Otsuka の語り手の一斉の発話は、移民生活が生み出す当惑を克服しようとする女性たちの努力がいかに似通っているか、同時に多様であるかを私たちにを見せてくれる」(Becker) と、Otsuka の語りの工夫を評価している。この批評家は「終わりの部分で話し手の『私たち』が、隣人や雇用者であった日本人の、戦時中の『失跡』を語るアメリカ人に移行したのに気づき、突然に[前の語りとの]つながりが分からなくなるのは残念だ」とアメリカ人が「私たち」として語ることへの不満の意を表して、Otsuka は日本人である妻たちや母たちの不安定な生活へと巧みに読者を誘っていたのに、このような独りよがりの、名を伏せた表記を過度に使用するのは我慢ならぬという旨までつけ加えている。

しかし、アメリカ人の語りへの移行は、この作品の欠点だとのみの指摘で留まってよいのであろうか。確かに読者は“A Disappearance”の章に読み進んだとき、語り手が誰なのかすぐには分

からない。語り手がアメリカ人だと分かると、読者は日本人に対するアメリカ人の反応を表すために Otsuka がこの章を設けたことを容易に理解できる。日本人をどう見ていたのかは、これまでに Uchida の *Picture Bride* や Houston の *The Legend of Fire Woman* においても描かれている。両作品ともに、日本人に対して反感をもったアメリカ人も登場しているし、日本人に理解を示すアメリカ人も登場している。日本人と那些人たちとの心の交流も描かれている。*When the Emperor Was Divine* でも、日本人が立退きをする前に接したアメリカ人や収容所から帰ったあとのアメリカ人の、日本人に対する反感は描かれていた。しかし、白人を中心とした、いわゆるアメリカ人が日本人の立退きをどのように見ていたかを “A Disappearance” におけるほど多様に、多岐にわたって描き出した文学作品はこれまでになかった。“A Disappearance” における「私たち」の語りは、立退きをしている当事者の視点では見えない、立退きをしているさまざまな「私たち」の様子を描写している。その描写から立退きをしている人々の外見だけでなく、心の動きも垣間見える。また、立退きをしている人々の視点では見えない、立退き後の近隣の変化も表し、それに対する「私たち」アメリカ人の気持ちも表すことができている。日本人が去った家には、カナリヤ、鯉、犬が置き去りにされており、「私たち」のなかには、犬に餌を与えに行ったり、犬を引き取ったりした人もいる。さらに、残った日本人も実際にいたことが目撃される。囚人になっている元賭博のボスや気のふれた女性、そしてサナトリウムにいる結核性脊髄カリエスの男の子などが残っていたと語られ、読者はその人たちの境遇に思いを馳せることになる。乳母や庭師、メイドなどとして日本人を雇っていた人たちは、日本人の代わりにフィリピン人やインド人、メキシコ人を雇い始める。戦争が激しくなり、アメリカ人家族は外出を控えるようになる。ガソリンの供給が制限され、スズ箔が蓄えられるようになる。ゴムタイヤの寄付も求められるようになる。このような描写から、アメリカ人も戦争の影響を受けて、生活が窮屈になっている様子も読者は想像できる。こうした「私たち」の視点を導入することで、写真花嫁を含む日本人だけが戦争の影響を受けたのではなく、「私たち」アメリカ人も、心理的にも日常生活の上でも影響を受けたことが明かされる。

このように写真花嫁の体験や心情を描くだけでなく、「私たち」に含まれる人々を広げて、過去の歴史的出来事が人々に与えた影響をより広く描写することに Otsuka は成功したといえよう。

3. 「私たち」の物語

Otsuka は日系人の収容所を舞台にする作品を手がけることで、作家としてのキャリアを歩みはじめ、さらに収容所へ向かわされるまでの背景を取り入れた作品を完成させた。「日系作家は強制収容を語ることから作家としてのキャリアを始める場合が多い」（山口 144）のであるが、日系アメリカ人作家のあいだでそれに批判的な見方をする人もいる。*My Year of Meats* (1999) でアメリカが抱える、抗生物質に汚染された食肉問題を扱った Ruth Ozeki はインタビューに応じて、日系アメリカ文学は 50 年前と同じように収容所を描いている、と日系人が日系人収容物語を書くことへのこだわりに対して批判的な発言をした（今村）。このように収容所問題を書くことに否定的だった作家に、前述の Cynthia Kadohata がいる。Kadohata は、収容所を舞台に *Weedflower* を出したが、それまでは、日系人作家、アジア系アメリカ人作家というカテゴリーに入れられるのを拒んだ。その姿勢は *Weedflower* を執筆する前に受けたインタビューにおける次の発言に表されている。「10 年前なら、

アジア系アメリカ人作家というラベルは私から剥ぎ取りたいと思いましたが、今では肯定的なものとしてたいは受け入れています」と言い、続いてさらに「自分のエスニシティのなかにしっかりと根をおろした感覚が人はまだ必要なのだと思います」(Lee 182)と述べている。Kadohata は、デビュー作 *The Floating World* (1989) では、シュールリアルな要素も取り入れ、伝統的な日系アメリカ人女性像から逸脱した三世代の女性たちを描いた。そして日系アメリカ文学のポストモダンな新しい方向の担い手の一人と位置づけられた (Yogi 147)。そのとき中国系アメリカ人作家 Frank Chin は、日系人には日系人としてのエスニシティを自覚し収容所を舞台に物語を書いてほしいという思い入れをもって、Kadohata を批判したが、彼女は自分に体験のない収容所問題は自分の作品世界には無縁のものだと思っていた。日系の収容体験を作品に取り入れるには、彼女には自分のエスニシティ認識の変化が必要であった。彼女が世紀転換期の社会的風潮、そして9.11を経て、みずからのエスニシティの変化を経験したことは、想像に難くない。

このように収容所問題を自分の作品に取り上げるかどうかは、作家にとってアメリカ社会のなかで、あるいはアメリカ社会に対してみずからの意識をどうもつかによると考えられる。Otsuka の場合は、日系アメリカ人である自分のエスニシティに対して戸惑いはもっていない。先述のように、表現の手段を絵画から文学に替えたときに思い浮かんだのが、日系人が「立退き命令」を見ている様子だったという。そのような光景が頭に浮かぶということは、彼女が日系人の体験を物語ることにいかに大きな関心をいだいていたかを明白に示している。「彼女の家族の過去に遡る旅路は彼女自身の使命だと感じ、絶えず頭から離れないことだった」(Freedman)。彼女は日系人としてのエスニシティをもって執筆に向かったのであった。

Otsuka が採用した *When the Emperor Was Divine* での語り手に名前をつけない手法を使って、語り手たちが語る経験は、日系人全体の経験として包括的に表わされている。名前のない語り手の物語は、日系人の「私たち」の物語となっている。さらに *The Buddha in the Attic* においても、写真花嫁という日本人の「私たち」の物語はさらに広がり、アメリカ人を含んだ「私たち」の物語にも範囲が及んだ。

しかしながら、Otsuka はインタビューにおいて、彼女が主要登場人物に名前をつけなかったことに対して「それ[収容所体験]は特定の集団の人々に起きたことだけれど、私はそれを普遍的な物語にしたかった」(Kawano) と、収容所体験を描きながらも日系人だけの物語を超えたいとの意図を明かしている。日系人作家として日系エスニシティをもって収容所物語を取り上げながらも、「普遍的な物語」として読んでほしいという希望ももっていたのであった。Becker は、アメリカ人を「私たち」とする語り手の採用に対しては酷評を躊躇しないが、アメリカ人が語り始めるまでの章の語りにおいて Otsuka の手法がもたらす効果を好意的に評しつつ、Otsuka が望むような読まれ方の可能性を見出している。主要人物の「少年」、「少女」、そして「母親」とだけ表される主要登場人物がバークリーの家からユタのバラックへ、そしてまた家へもどるという点に触れ、Becker は次のように述べている。「短いエピソードが絡み合いながら進行するにつれて、彼らが問いかける疑問や、観察したもの、そして心に抱く幻影が読者とのつながりを生み出した。…(中略)…時に我々がこれまでに気づくことはなかったが、我々の心に動揺を引き起こすような恐怖と希望の描写とともに、日系アメリカ人特有の体験描写を超えたものを私たちに感じさせるとき、Otsuka の登場人物は[集合的ではなく]一人ひとりの個人として立ち現れた。このような名前をもたない人々の存在を知るとき、私たちは自分たちがどこに属し、どこに忠誠心をもつのか、信義をどこに置くのか、という私

たちの不確実性に向き合った」(Becker) と、Otsuka の手法は特殊体験による日系人の心情を描いたのではあるが、それだけに留まらず、多くの人々が直面する不安を描くことに成功しているとしている。

Becker は多くの人々に「私たち」の物語として読まれる可能性を提示しているが、Otsuka のこのような読まれ方の可能性は、不幸な事件によってさらに具体化した。この作品を書いていたとき、Otsuka は「はっきりと分かっていることがあった。誰もこの本を読みはしないだろう」(Freedman) と思っていたという。この作品は偶然にも 9.11 のちょうど 1 年後に出版された。アメリカ国内ではアラブ系やイスラム教徒たちへの反感が増し、それがパールハーバー後の日系人隔離の歴史を多くの人に想起させた。歴史的な事件が重ね合わされ、この作品は「過去を舞台にしているが、現代のきわめて重要なものを活写している」(Freedman) と見なされた。アラブ系やイスラム教徒たち、そして彼らに対する取り調べ、嫌疑、そして強制退去などの差別行動に対して抗議し、それを糾弾する人々を含めて「私たち」の物語として多くの人々に読まれるようになった。

1908 年から 20 年ころにかけて、2 万人以上の日本人女性がほとんど写真花嫁として渡米したという (Nakano 24)。実際のところ「アメリカ生まれの日系人の大多数が、祖先をたどれば写真花嫁にたどりつくはず」(Nakano 24-5) ではあるが、「歴史的な記録は主として男性の人生に集中しがちだ」(Foyles) という思いを抱く Otsuka は「写真花嫁の描写をとおして知られなかった女性の歴史に気づいてほしい」と思った。その思いを込めて、彼女の採用した「私たち」の語りは、写真花嫁の「私たち」に留まらない「私たち」をも描き出した。Otsuka は多くの日系人の先祖にさかのぼり、その先祖をもつ人々、すなわち女性たちに留まらない多くの日系人の、さらにはアメリカ人の「私たち」の物語として読める物語を描き出したのである。

Otsuka は *When the Emperor Was Divine* と *The Buddha in the Attic* を名前のない語り手や「私たち」という語り手で語らせることにより、多くの人々に「私たち」の物語として読まれる可能性を追求したのであった。

注

ほとんどの日本人はアメリカ市民権を与えられていなかったため、一世を「日本人」と、アメリカ人として生まれた二世を「アメリカ人」と厳密には表記すべきであるが、一世を中心としていることが明白な場合は「日本人」と、二世以降を中心とした場合は、「日系人」と表記している。

参考文献

- “About the Author Julie Otsuka.” *Foyles*. Web. 3 Aug. 2013.
- Becker, Alida. “Coming to America, Lured by a Photo.” “Sunday Book Review.” *New York Times*. 25 Aug. 2011. Web. 28 Aug. 2013.
- Freedman, Samuel G. “One Family’s Story of Persecution Resonates in the Post-9/11 World.” “On Education.” *New York Times*. 17 Aug. 2005. Web. 15 Jul. 2013.
- Haupt, Jennifer. “One True Thing.” *Psychology Today*. 7 Sept. 2012. Web. 12 Aug. 2013.
- Houston, Jeanne Wakatsuki. *The Legend of Fire Horse Woman*. New York: Kensington, 2003. Print.
- 『丙午の女』鳥見真生訳、柏檜舎、2003 年。
- , and James Houston. *Farewell to Manzanar*. Boston: Houghton, 1973. Print.
- Kadohata, Cynthia. *The Floating World*. New York: Viking, 1989. Print.
- . *Weedflower*. New York: Simon & Schuster, 2006. Print.
- 『草花とよばれた少女』代田垂香子訳、白水社、2006 年。

- Kakutani, Michio. "Books of the Times; War's Outcasts Dream of Small Pleasures." "Arts." *New York Times*. 10 Sep. 2002. Web. 3 Jul. 2013.
- Kawano, Kelley. "A Conversation with Julie Otsuka." *Random House* Web. 5 Jun. 2007.
- Lee, Hsiu-chuan. "Interview with Cynthia Kadohata." *MELUS* 32.2 (2007): 165-86. Print.
- Miyake, Perry. *21st Century Manzanar*. Los Angeles: Really Great Books, 2002. Print.
- Nakano, May T. *Japanese American Women: Three Generations 1890-1990*. Berkeley: Mina, 1990. Print.
『日系アメリカ女性—三世代の100年』サイマルアカデミー翻訳科訳、サイマル出版会、1992年。
- Okada, John. 1957. *No-No Boy*. Seattle: U of Washington P, 1979. Print.
『ノー・ノー・ボーイ』中山容訳、晶文社、1979年。
- Otsuka, Julie. *When the Emperor Was Divine*. New York: Knopf, 2002. Print.
『天皇が神だったころ』近藤麻里子訳 アーティストハウス、2002年。
- . *The Buddha in the Attic*. New York: Alfred A. Knopf, 2011. Print.
- , and Will Amato. "About Julie Otsuka." Web. 3 Aug. 2013.
- Ozeki, Ruth L. *My Year of Meats*. New York: Viking, 1998. Print.
『イヤー・オブ・ミート』佐竹史子訳、アーティストハウス、1999年。
- Rizzuto, Rahana Reiko. *Why She Left Us*. New York: Harper, 1999. Print.
- Rosenberg, Emily S. *A Day Which Will Live: Pearl Harbor in American Memory*. Durham: Duke UP, 2003. Print.
『アメリカは忘れない—記憶のなかのパールハーバー』飯倉章訳、法政大学出版局、2007年。
- Shigekuni, Julie. *A Bridge Between Us*. New York: Double Day, 1995. Print.
- Sone, Monica. 1953. *Nisei Daughter*. Seattle: U of Washington P. 1979. Print.
- Uchida, Yoshiko. 1971. *Journey to Topaz*. Berkley: Creative Arts Book Company, 1985. Print.
——. *Picture Bride*. Flagstaff: Northland P, 1987. Print.
- Uyemoto, Holly. *Go*. New York: Dutton, 1995. Print.
- Yamada, Mitsuye. *Camp Notes and Other Poems*. San Lorenzo: Shameless Hussy P, 1976. Print.
- Yogi, Stan. "Japanese American Literature." *An Interethnic Companion to Asian American Literature*. Ed. King-Kok Cheung. New York: Cambridge UP, 1996: 125-55. Print.
- 今村楯夫「境界侵犯への挑戦—日系アメリカ人作家 Ruth L. Ozeki に聞く」『英語青年』145 (9), 1999: 2-6.
- 桧原美恵「アイコンとしての日系人収容—収容体験をもたない日系人作家の描く収容物語を巡って」*AALA Journal* 14, 2009: 10-18.
- 。「日系アメリカ文学と戦争—収容所体験を中心に」『コレクション 軍隊と人間 月報18』集英社、2012年、9-12。
- 前田一平「文献解題 Julie Otsuka: *The Buddha in the Attic*」*AALA Journal* 18, 2012: 79-82.
- 山口知子「エスニシティ 変容のメカニズム—日系アメリカ人による文学・映像作品を題材に」マイグレーション研究会編『エスニシティを問いなおす—理論と変容』関西学院大学出版会、2012年、136-163。

(元京都女子大学教授・同大学非常勤講師)