

継母語で書かれた帰郷ノート

— エドウィージ・ダンティカの
『アフター・ザ・ダンス』を読む —

杉浦 清文

はじめに

ハイチ出身でアメリカ在住のエドウィージ・ダンティカ (Edwidge Danticat) は、これまで英語で作品を書き続けてきた作家の一人である。ダンティカは、1969年1月19日に西半球の最貧国ハイチの首都ポルトープランスで生まれた。アメリカへ移住することになったのは、彼女が12歳のときであった。ハイチでの幼少期、ダンティカは家庭ではハイチ・クレオール語で話していたが、学校や銀行等の公共の場ではフランス語を使用しなければならなかったという。つまり、ハイチでダンティカは二言語を併用していたことになり、時と状況に応じて言語を使い分ける必要があったのだ¹。ところがその後、ダンティカを取り巻く言語環境は、また別の様相を呈していく。アメリカに渡ったとき、その社会で生き抜くために、ダンティカはさらなる言語、すなわち英語を習得する必要性に迫られるのである。彼女にとって英語は第三言語ということになるだろう。ここで興味を引かれるのは、12歳から本格的に学び始めた第三言語としてのその英語が、今やダンティカの作家人生を支える極

めて重要な言語となっている点である²。

また、ダンティカがその英語を「継母語」(stepmother tongue)として捉えている点も見逃せないだろう³。たとえば、1995年12月18日に出版された雑誌『ニューヨーク・マガジン』の記事で、ダンティカが英語を「継母語」と呼んでいることが紹介されている⁴。しかし、その「継母語」に対するダンティカの考えをより深く理解するには、その翌年の1996年に発表されたインタビューの記録に着目する必要があるだろう⁵。そこでまず彼女はそもそも「継母」という言葉を否定的に考えていない点を強調している。つまり、ダンティカの「継母」に抱くイメージは、あの『シンデレラ』のものとは正反対なのである。さらに続けてダンティカはこう述べる。

私は継母語については、[元々]母語をもっているが、さらに、養子縁組された言語をもつというような意味で捉えています。養子縁組された言語とは、時には自分の選択でなくとも家庭環境が変化したという理由で獲得する言語です。でも、私は、継母語を不快なものだとは考えていません⁶。

本稿では、ダンティカが2002年に出版した『アフター・ザ・ダンス』(After the Dance)を読んでいきたい。2001年、カーニヴァルで熱狂するハイチに帰郷したダンティカは、その作品の中で、当時の 母国 / ハイチの様子をまさに「継母語」/ 英語によって書き記している。本稿においては、その帰郷ノートの中で、ダンティカが静かに — それは 控えめ にといてもいいだろう — 語る、故郷ハイチへの思いに着目していきたい。彼女のその思いからは、いわば 母国 / ハイチと 継母国 / アメリカとの狭間で、「継母語」/ 英語を使用して、ひたすら作品を創作し続ける作家ダンティ

カの複雑な立場が浮き彫りにされるだろう。

1. ダンティカにとっての継母語、そして継母国

「私は、継母語を不快なものだとは考えていません」——しかし、この言葉を字義通り受け止めていいのだろうか。ダンティカは、「継母語」/英語を習得したからといって、アメリカという国家が移民たちを快く受け入れてくれるわけではないことを知っている。たとえば、『地震以前の私たち、地震後の私たち』(Create Dangerously) に収められたエッセイ「危険を冒して創作する」(■Create Dangerously■)の中で、ダンティカは、トニ・モリスンのノーベル文学賞受賞演説の言葉⁷に目を留めつつ、アメリカで暮らす「移民」たちの厳しい実情をこう説明している。

移民芸術家は、トニ・モリスンのノーベル賞受賞記念講演の言葉を借りれば、私たちと関わることに「我慢がならない人びとの住む町の外れに住む」とはどういうことかを知っている。この町はまた、私たちの労働を必要としながら私たちの子どもを彼らの学校へ入れたくない集落であり、私たちの病人を彼らの病院から閉め出したい村であり、不可能と思えるほどの苛酷な労働を提供して一生涯を過ごしてきた私たちの年配者に、荷物をまとめてどこか他の土地へ行ってから死んでもらいたいと考えている大都市だ⁸。

このとき、モリスンの含みのある言葉と共鳴する中で、ダンティカがゆっくりと不気味に映し出そうとしているのは、いわば「継母語」/英語を使って 継母国 /アメリカで暮らす「移民」たちの過酷

な日常でもあっただろう。だが、『地震以前の私たち、地震以後の私たち』に載せられた、ダンティカのすべてのエッセイで書かれた内容が、アメリカで「移民」として生きることの困難さをただ強調して終わっているわけではない。ここで確認したいのは、そもそもダンティカがなぜ「継母語」を習得することになったのかという点である。

先に紹介したインタビューの中で、ダンティカが「継母語」を「養子縁組された言語」だと述べていたことを思い出したい。そこでダンティカはまた「継母語」を「時には自分の選択でなくとも家庭環境が変化するという理由で獲得する言語」だと説明していた。それにしても、一体いかなる「家庭環境の変化」が、ダンティカに「継母語」を獲得させることになったのだろうか。ダンティカにとって、ハイチで過ごした幼年期の12年間は、パパ・ドック、つまり、フランソワ・デュヴァリエとその息子ジャン＝クロード・デュヴァリエの独裁政権の時代だった。フランソワ・デュヴァリエは1957年から1971年まで、その息子ジャン＝クロード・デュヴァリエは、1971年から1986年まで独裁政治を行った。その間、彼らに抵抗・反抗する者は全て否応なしに逮捕され、処刑の対象ともなったのだ。父フランソワ・デュヴァリエの時代から、こうした徹底した抑圧は、トントン・マクートと呼ばれる秘密警察・軍隊が中心となって行われた。たとえば、2007年に出版された『愛するものたちへ、別れのとき』(Brother, I'm Dying)の中で、ダンティカは、パパ・ドック・デュヴァリエの恐怖政治、またその忠実な手下であるマクートの横暴振りをこう説明している——「[...] パパ・ドック・デュヴァリエは、敵を投獄し公に処刑するといういよいよ抑圧的なやり方に対する民衆の不満が大きくなってきていたにもかかわらず、権力の座から降りることも新しい選挙を行うことも拒否した。それどころ

か彼は、トントン・マクートと呼ばれる全国的な民兵を造り出した。都市部や田舎の貧困層から積極的に集められた残忍な男女の新兵で形成された大部隊だ。マクートに加わると、新兵たちは、パバ・ドック・デュヴァリエへの忠誠を示す身分証明書と、インディゴのデニムの制服と、三十八口径の拳銃と、何でも好きなことをやる特権を与えられた。」⁹

こうした独裁政権下のハイチで、ダンティカの父は靴を売る商売をしていたという。しかし、傍若無人なマクートたちは、とうとう彼女の父の商売にも目を付けてきたのだ。ダンティカはその様子をこう書く——「父は、マクートたちが靴屋に入ってきて、一番上等の靴を出せと命令し、それをつかんで出ていったときの様子を思い出して話してくれた。抗議したりあとを追いかけてはできなかった。そんなことをすれば、銃殺される危険があった。[...] マクートたちに他の靴はないかと訊かれると、父はいつも胃が締めつけられる思いがした。彼は懸命に震えないようにして、「ありません」と答え、その間中ずっと、もっと柔らかく見えるようにしようと安い靴を曲げてもみ続けた。結局、一日中靴を曲げ、撃たれるのではないかと心配し続けたこの経験が、ハイチを離れようと考えることにつながった。」¹⁰

ダンティカの父がニューヨークへと渡った2年後、今度は彼女の母親が父の元へと向かう。そのとき、ダンティカは4歳であったという。だが、ニューヨークにいる両親がダンティカと彼女の弟ボブを迎え入れるのは、それから8年後のことである。その間、ハイチに残されたダンティカとボブは、父の兄である伯父の家で育てられた。ハイチの異常な政治的環境は、ダンティカの「家庭環境」を大きく変えた。何よりも、ニューヨークで暮らすという「家庭環境」の劇的な変化の中で、彼女は「継母語」、つまり英語を習得しなけ

ればならなかったのだ。

ところが、その後、ダンティカは、デュヴァリエ独裁政権のハイチを12歳の時に離れてアメリカで暮らす自分自身の境遇を厳しく問い質していくことになる。たとえば、『地震以前の私たち、地震以後の私たち』の中のまた別のエッセイ「私はジャーナリストではない」(■ Am Not a Journalist ■)において、ダンティカは「ジャスポラ」(dyaspora)という言葉の意味を自己批判的に問い直している。「ジャスポラ」とは、つまりディアスポラ(diaspora)に相当するハイチ・クレオール語であるが、その言葉はハイチにおいて特別な意味で使われているのだ。ダンティカは、そのエッセイの中で静かにこう語っている。

私は [...], 移民であり、作家である人間として、私が個人的に経験してきた事柄を挙げようと思っていた。ハイチに住む友人や家族との会話のなかで、彼らとは反対の政治的見解を述べると、ジャスポラと呼ばれることを。彼らは、どうすれば簡単に私を黙らせることができるかを知っていて、言うのだった。「あなたに何がわかる？あなたは国の外に住んでいるじゃないか。あなたはジャスポラだ」と。私は、それよりは辛い記憶である、ハイチの首都や地方でびっくりさせられたときのことについても書くつもりだった。見知らぬ人が、私の注意を引こうと、大声で呼びかけるのだ。「ジャスポラ！」と。まるで、それがミス、ミセス、マドモワゼル、マダムと同じような呼称であるかのように。私はまた、レストランやパーティや公の集まりでの会話や討論を思い出して語るつもりだった。そのような場所では、ジャスポラとは、そう呼ばれるのが正当か不当かはともかく、傲慢で、無神経で横柄でうぬぼれた人びとであり、

国が問題を抱えて苦しんでいるときには逃げ出して戻らなかったのに、安定してくると帰ってきて、よい職業と政治的立場がもたらす利益を享受することに熱心な連中として分類されるのが常だった。そのように言われると、私は恥じ入って頭を垂れ、批判に甘んじるのだった。何千もの人びとに亡命か死かの選択を強いた独裁政権下の国を十二歳のときに離れ、遠くで生活していることに罪の意識を感じて¹¹。

「ジャスポラ」としての自身の立場。それはもちろんハイチを離れ、継母国で「継母語」を用いて生活しているハイチ人としての自分の立場を指し示す。ダンティカはそうした自分自身の境遇をここで静かに問い詰めているのだ。そのとき、彼女の頭を埋め尽くすのは、「何千もの人びとに亡命か死かの選択を強いた独裁政権下の国を十二歳のときに離れ、遠くで生活していること」の「罪の意識」である。そんなダンティカにとって、「継母語」、そして 継母国という言葉の響きはまた、彼女の心身の中でざわめき、自身の存在意義を根本的に問い続けるものであるだろう。母国 ハイチ、そしてその 母国 に住むハイチの人々を前にして、ダンティカはしばしばこうした「罪の意識」に苛まれていく。ここで気づかされるのは、彼女の紡ぎ出す言葉が、突如、このように 控えめ なものへと変貌していく点であろう。

2. ダンティカにとってのハーストン

『アフター・ザ・ダンス』で展開されている語りは、他者の様々な声が巧みに 引用 される中で生み出されている。ここでジュリア・クリステヴァのあの言葉を思い出す。1969年に発表された

『セメイオチケ ― 記号の解体学』の中でクリステヴァは次のように述べていた ― 「[...] どのようなテキストもさまざまな引用のモザイクとして形成され、テキストはすべて、もうひとつの別なテキストの吸収と変形にほかならない [...]」¹²。チャールズ・フォースディックも指摘しているように、『アフター・ザ・ダンス』の中でダンティカは、「インターテキストュアリティ」を通じた意味生成の可能性を意識的に切り開こうとしているのだらう¹³。だが、作品の中でダンティカは ― 意識的なのか無意識的なのか ― 「インターテキストュアリティ」なるものの、また別の特徴を効果的に活かしているようにも感じられる。

ここで気になるのは、ダンティカがゾラ・ニール・ハーストンのとある言葉に着目し、彼女のその言葉を独自の方法で 引用 している点であろう。これまでダンティカは、影響を受けた作家の一人として、ハーストンの名前を度々あげている ― 1980年代の後半に高校を卒業したダンティカは、バーナード・カレッジに進学しフランス文学を専攻した。興味深いのはまた、そのバーナード・カレッジで、その昔 1920年代に、ダンティカの敬愛するハーストンが文化人類学を学んでいたことである。ダンティカは、2000年 ― この翌年にダンティカはハイチに帰郷し、その経験を基に『アフター・ザ・ダンス』を執筆することになる ― に出版されたハーパーコリンズ版の『彼らの目は神を見ていた』(Their Eyes Were Watching God)において「序文」を書いている¹⁴。その中で、ダンティカは、バーナード・カレッジの図書館のガラスケースの中に置かれたハーストンの本を眺める度に、作家になるという思いを膨らませていった、と書いている¹⁵。ダンティカがこのようにしてハーストンに熱中した理由には、ハーストンがかつてハイチに滞在していたという事実も関係しているだらう。作家、そして文化人類学者として、ハー

ストーンは、1938年に『ヴードゥーの神々』(Tell my Horse)を上梓し、そこにおいてハイチで行った彼女のフィールドワークの情報を詳細にまとめ上げている。

『アフター・ザ・ダンス』において、ダンティカは、その『ヴードゥーの神々』の中の第5章「カリブの女たち」(■Women in the Caribbean■)におけるハーストンの言葉を引用し、次のように書いている。

ロバをめぐる中世風の祭りのように、ラバがカーニヴァルで、ほとんどエキゾチックなペットみたいに贅沢のシンボルになるのはなんとも逆説的な話だ。ラバといえ、このとき以外は荷を運ぶただの動物なのに。重たい積み荷を背負って野を越え山を越え川を渡っているあいだ、あっちへ引っ張られこっちへたぐり寄せられるだけだというのに。お世辞にもうらやましいとはいえない境遇のこのラバを、ゾラ・ニール・ハーストンは小説の中で女たちになぞらえた。カリブ海世界の女たちは荷を運ぶ家畜みたいなものだとはハーストンは見抜いていたのだ。C・L・R・ジェームズの『ブラック・ジャコバン』のなかにはこんなシーンがある。植民者が、ラバをたたいている奴隷にむかってこうたずねる。「どうしてそんなにラバをひどく扱うんだ？」すると奴隷は「そうしなければわたしがたたかれるからです」と答える。ラバは「彼の」奴隷だったのだ。(112-113 筆者強調)¹⁶

このダンティカの言葉の中で、「ラバは「彼の」奴隷だったのだ」(The mule was his slave)という表現は極めて示唆的である。もちろん、この言葉は、C・L・R・ジェームズの『ブラック・ジャ

コバン』のテキストに導かれ、字義通りに「ラバは彼の奴隷だった」¹⁷ としてのみ解釈することも可能だろう。だが、ジェームズのテキストだけではなく、ハーストンのテキスト、つまり「カリブの女たち」—— 虐げられたカリブの黒人女性の比喩として「ラバ」を参照しているテキスト —— にも導かれて読むと、「ラバは彼の奴隷だった」という字義通りの意味は、ラバ=「カリブの女」は男の奴隷だった という意味になることにも気づく。このとき、ダンティカが、「彼の」(his) という言葉を強調している点も意味深い。

ちなみに、『グードゥーの神々』の第5章「カリブの女たち」の中で、ハーストンはこう記述していた。

[カリブの浅黒い男たち] が女に自分の立場をわきまさせようとするというのではない。違う。彼らは、女には立場なんかがないと思っている。もし彼らが、女の立場について少しでも考えたとしたら、彼女を男の世界からどけて、それから、彼の抱擁を受ける特権を与えるか、彼にそういうことのために割く暇がある時、彼の慰めとなる特権を与えようとするということだ。さもなければ、神が女性に与えた、宇宙で最も重要な存在としての権利を嘲り、女性の特権を我がものとする。篡奪者め！¹⁸

ここで看過できないのは、ハーストンが、「カリブの浅黒い男たち」の自己中心的で男性本位の考え方や姿勢に厳しい批判の矛先を向けている点である。そこでハーストンは「女には立場なんかがないと思っている」と苛立ち、彼女のその怒りは最高潮に達していく。たとえば、ハーストンのその怒り狂った様子は、彼女のエクスクラメーションマークと共にある辛辣な言葉から容易に察することができる

う — 「神が女性に与えた、宇宙で最も重要な存在としての権利を嘲り、女性の特権を我がものとする。篡奪者め！」。

ところで、ここでふと気づくことがある。それは、ダンティカが、このように感情を露わにするハーストンとは極めて対照的な立場にいることだ。「ラバは「彼の」奴隷だったのだ」 — そこでのダンティカの批判は、奇しくも、他者 — ジェームズ、そして何よりもハーストン — の声を借用し、つまり 引用 を通して表現される中で、極めて 間接的 な形で行われている。ダンティカの 控えめ ともいえるその語りは、ハーストンの歯に衣着せぬ物言い — 「篡奪者め！」 — とは明らかに異なるだろう。しかし、これは、ダンティカとハーストンとの単なる人格の違いを表しているだけではないはずだ。「ジャスポラ」であるダンティカにとって、ハイチをも含むカリブ海地域全域に蔓延した男性中心主義を批判することは、そう簡単ではなかったのではないか。「ジャスポラ」であることの彼女の「罪の意識」が、まるで、「ラバは「彼の」奴隷だったのだ」という、この 間接的 な表現を生み出したかのようにも感じられるのは、なぜか。ここで再び聞こえてくるのはダンティカのあの言葉だろう — 「ハイチに住む友人や家族との会話のなかで、彼らとは反対の政治的意見を述べると、ジャスポラと呼ばれることを。彼らは、どうすれば簡単に私を黙らせることができるかを知っていて、言うのだった。「あなたに何がわかる？ あなたは国の外に住んでいるじゃないか。あなたはジャスポラだ」[...] 私は恥じ入って頭を垂れ、批判に甘んじるのだった。」

3. ダンティカにとってのパフチン

『アフター・ザ・ダンス』において、ダンティカがまた自分自身を「遠目の傍観者」として位置づけている点は意味深長である。作品のはじめのほうで、ダンティカは、カーニヴァルのエキスパートである地元住民ディヴェルスと出会ったことを振り返り、次のように書いている。

フランス語の「^{ジュテルマスク}仮面を脱ぐ」——自分の本当のカラーを見せる（本音を出す）——という表現にぶつかると、わたしはいつもハイチのカーニヴァルを連想する。あまりたくさんカラーが吹き出すものだから、通りを練り歩く人の頭上に虹がかかっている、そんな濃密な瞬間としてのカーニヴァルをイメージしてしまうのだ。

わたしはまだ遠目の傍観者という自分の仮面をかぶっていたので、ディヴェルスにはなにもいわなかった。(16-17 筆者強調)¹⁹

このように、「わたし」を「遠目の傍観者」へとさせてしまう理由は、伯父の忠告と無関係ではないだろう。ダンティカは、幼年期に伯父から植えつけられたカーニヴァルに対する恐怖心を大人になってからも忘れることができないでいる——「おじさんの話なんてすっかり忘れてしまったと思ってからでさえ、わたしは巨大な群集のなかに自分が生き埋めにされるのじゃないかと、かすかな恐怖を抱きつづけた」(14)²⁰ だが、「遠目の傍観者」という言葉には、また別の意味が隠されているようにも思える。

『アフター・ザ・ダンス』の後半では、興奮で満ち溢れたカーニヴァルと一体化していく「わたし」の様子が臨場感あふれる鮮やかな文体で描かれていく。ダンティカは、伯父のあの戒めを破り、はじめてカーニヴァルに参加したのだ。そのカーニヴァルの独特な雰囲気を読者に伝える際、ダンティカがまた、ミハイル・バフチンの言葉をたびたび 引用 している点に関心を引くだろう。バフチンによるフランソワ・ラブレールの文学作品の読みが、カーニヴァルの世界に関する彼の独自の分析に基づいていたことを踏まえれば、このときダンティカがバフチンの議論に依拠したとしても何ら不思議ではない。しかし、なぜダンティカはバフチンを 引用 しなければならなかったのだろうか。そこには彼女なりの理由があったはずだ。

『アフター・ザ・ダンス』の最後から二番目の章で、ダンティカはエピグラフとして、バフチンの次の言葉を 引用 している——「カーニヴァルが続くあいだ、そのほかの生はいっさいなくなる。カーニヴァルのあいだ、生はその法則だけに従うものとなる。カーニヴァル自体がもつ自由という法則に」(175)²¹。バフチンの声と意義深く共鳴しながら紡ぎ出される、ダンティカの言葉は、カーニヴァルという聖／生の場のその深遠を語っていく。カーニヴァルの創出する「自由という法則」や非日常性は、現存する秩序や階層を転覆させ、さらには常識や真実といわれるものまでをも無化していく。そうした非日常的、あるいは祝祭的な空気の中で、日常生活で既に出会ったことのある他者たちとの出会い直しの機会を与え、そしてまた、これまで想像すらしたこともなかった新しい他者たちとの出会いを期待させる——カーニヴァルとは、そのような場なのだろう。高まる感嘆と興奮。カーニヴァルに陶醉していく身体感覚を生き活きと描写していくダンティカの文体を通して、読者もまたカーニ

ヴァルのその超現実的な雰囲気味わうことにもなるだろう。ダンティカが魅了されたカーニバルをまさに疑似体験しているかのような、そんな感覚――

とうとう、わたしの身体はより大きな存在のなかの、ちっばけな片鱗になってしまった。集団憑依の一部、大きな歓喜の流れの一部になったのだ。まるでメイボールのまわりをくるくるまわっているみたい、それがどんどん速くなっていく、もう止まらない。頭がクラクラする、でも、気にしない。わたしの身体にぶつかる他人の身体の曲線についていくこと以外、もうどうでもいい。そのわずかの空間と瞬間に、カーニバルは、わたしが欲しくてたまらなかった、理屈に合わないすべてのものをあたえてくれるのだから。無名性と、歓喜に酔いしれるコミュニティと、そこに帰属しているということ。 (195)²²

けれども、この言葉の直前に、ダンティカが「地獄の秘教的ヴィジョン」を説明するバフチンの言葉を 引用 している点は極めて興味深いだろう。ダンティカは、こう書いている。

バフチンによれば、カーニバルのことを書いたもっとも古い表現のひとつは、ある司祭が想像した地獄の秘教的ヴィジョンだという。このヴィジョンのなかでその司祭が見たのは「野獣の皮を着て」さびれた通りを彼にむかって歩いてくる大勢の群集だった。群衆のあとからは棺をかつぎ籠を持った男たちが続いた。「その次に来たのは馬に乗った大勢の女たちだ」と彼は書いた。馬のサドルには真っ赤に焼けた釘が打たれ、馬に乗ると女たちはそのうえに腰かけることになった。最後に来たの

が炎に包まれた聖職者と兵士たち。行進に加わっているのはすべて罪深き死者たちの魂……みずからの罪について詳述する、煉獄からの移住者たちだ」(194-195)²³

それにしても、なぜダンティカは、バフチンのこの不気味な言葉に目が留まったのだろうか。カーニヴァルの「浮かれた気分」に逆らえないダンティカ。しかし、ダンティカはここで「煉獄からの移住者」に自分自身を重ね合わせていくのだ。そしてこう続ける。「放浪という煉獄から帰ってきた移住者のひとりとなって、冷たさとハイチから遠く離れてしまった罪を「詳述」しながら行進しているのだ」(195)²⁴ — しかし、このときダンティカが 引用 ミスをしていることに気づく。この点については、最後に改めて少し触れてみよう。

「冷たさとハイチから遠く離れてしまった罪を「詳述」すること。だが、ダンティカはここで「ジャスポラ」としてのその「罪」を静かに「詳述」するしかない。ここでも、他者 — 今度はバフチン — の声を借りて、その「罪」を 間接的に言及するダンティカの姿がある。故郷に後ろめたさを感じるダンティカは、自分のその「罪」についても 控えめにしか語れないのだろう。その姿はまた、彼女を「遠目の傍観者」として映し出す。「遠目の傍観者」という、この表現には、「ジャスポラ」、つまりは「継母語」を使用して 継母国 で生きるハイチ人としてのダンティカの、故郷ハイチとの微妙な距離感が仄めかされているように感じられる。

この「遠目の傍観者」としての「わたし」の立場に着目したとき、とりわけ、作品の最後の「わたし」の言葉は慎重に読まざるを得ないだろう。カーニヴァルの翌日、ダンティカは「テレビスクリーンに映し出された自分」の姿を見る。あのカーニヴァルの様子がテレ

ビ番組で放映されていることに気づくのだ。映し出されているのは、まさしく「わたし」だった。

こうしていまテレビスクリーンに映し出された自分が、その歌を歌いながら、頭をのけぞらせ、知らない人たちに両腕をもたせかけているのを観ていると、自分が分離してしまったような奇妙な感覚に襲われる。あれは本当にわたしなんだろうか？ あんなにのびのびと、あんなに生き生きと、あんなに自由なわたしが。

とにもかくにも、これは実際に起きたことなのだ。わたしは本当にあそこにいたのだから。ほかの人は仮面をつけていたのに、わたしはたった一日の午後ではあったけれど、自分自身に仮面を脱ぐことを許したのだった。(209 筆者強調)²⁵

カーニヴァルの「自由という法則」に自らの身体を委ねたダンティカは、ついに「仮面を脱ぐ」のだ。これはまた、ダンティカが「遠目の傍観者という自分の仮面」を脱いだことを示唆している。ついに彼女は、故郷ハイチで、ようやく「自分の本当のカラーを見せる(本音を出す)」ことに成功したのだろう。

しかしながら、ダンティカがテレビに映っている自分の姿を見て、「自分が分離してしまったような奇妙な感覚に襲われ」、「あれは本当にわたしなんだろうか？」と述べる時、「遠目の傍観者という自分の仮面」を脱ぐことができたのは、まさに昨日の「たった一日の午後」でしかなかったのだろう。テレビに映っている自分を見ているダンティカは、もうあのとときの「わたし」ではない。このとき、ダンティカはまたもや「遠目の傍観者」に戻っているのではないだろうか。しかし、そうだとすると、ジャクメルのカーニヴァルに参

加することで、ダンティカは「たった一日の午後ではあったけれど」、明らかにこれまでとは違う「わたし」を発見することができただろう。それはまた、「ジャスポラ」としてのダンティカが、「わたし」と 母国 / ハイチとの新たな結び付きを感じ取った瞬間でもあったのではないか。

おわりに

以上、検証してきたように、『アフター・ザ・ダンス』は、いわば 母国 から 継母国 に移住したダンティカが「継母語」で書いた帰郷ノートである。ダンティカは、その帰郷ノートにおいて、まさに「継母語」としての英語を用いて、独自の文体を生み出し、その文体を通して、カーニヴァルに熱中するハイチの人々の活気あふれる様子を鮮明に描き出すことに成功している。しかしながら、その特徴的な文体が、 継母国 で「継母語」を使って生活している「わたし」の抱く「罪の意識」と表裏一体になっている事実を見逃すわけにはいかない。『アフター・ザ・ダンス』の中で、故郷ハイチを描こうとする、ダンティカの文体は、時として、静かな――控えめで 間接的 な――ものになる。「ジャスポラ」であることの「罪の意識」に苛まれた彼女の文体は、そうならざるを得ないのだろうか。けれども、それにもかかわらず、ダンティカは、「継母語」を使って積極的に――危険を冒してまでも――作品を創作し続けるのである――「「継母語」を不快なものだとは考えていません」というダンティカのその言葉の奥深さを今ここで感じる。

最後に、先ほど少し述べた、ダンティカの行った 引用 ミスについて触れておきたい。『アフター・ザ・ダンス』において、ダンティカは、パフチンの「地獄の秘教的ヴィジョン」の言葉を、英語

の翻訳本 *Rabelais and His World*²⁶ から 引用 していると考えられるが、実はそこでは「罪について詳述する」(expatiating their sins)ではなく、「罪を償う」(expiating their sins)という表現が使われている。つまり、この 引用 の間違いによって、ダンティカは「罪を償う」という表現を抹消してしまった。英語ではよく似た単語同士であり、彼女はすっかり間違ってしまったのだろう。

しかし、この間違いに改めて着目すると、ダンティカの作家としての特徴が浮かび上がってくるような感覚に陥る——自分の求める文体をひたすら模索し、作品を通してハイチを 詳述 しようとするダンティカ。それはまた「放浪という煉獄から帰ってきた移住者のひとりとなって、冷たさとハイチから遠く離れてしまった罪」を静かに、そして自己批判的に 詳述 しようとする彼女の姿とも重なってくる。これまで自分自身の「罪」を何度も何度も詰責してきたダンティカだからこそ、その「罪」を 償う こと、ましてや「罪の意識」を解消してしまうことが、そう簡単ではないことも十分わかっているだろう。

「罪を償う」から「罪について詳述する」へ——もしかすると、『アフター・ザ・ダンス』における、ダンティカのこの 引用 ミスは意図的だったのだろうか。

* 本稿は第34回日本アメリカ文学会中部支部大会シンポジウム「ふるさとから遠く離れて——「アメリカ」文学における旅と異郷の物語」(2017年4月22日、於愛知大学名古屋キャンパス)で行った口頭発表(タイトル「継母語で書かれた帰郷ノート——エドウィージ・ダンティカの『アフター・ザ・ダンス』を読む——」)の原稿に大幅な加筆修正を施したものである。

- * * 本研究は 2018 - 2022 年度日本学術振興会科学科研費助成事業による若手研究「カリブ海諸島及び朝鮮半島における (旧) 植民者の文学に関する比較越境的研究」(研究課題: 18K12354)の一部である。また、本研究は 2019 年度中京大学内外研究員制度 (在外研究) の助成も受けた。

注

- 1 Renee H. Shea and Edwidge Danticat, "The Dangerous Job of Edwidge Danticat: An Interview", Callaloo, (Spring, 1996, Vol. 19, No. 2), pp. 387-388.
- 2 くぼたのぞみは、作家ダンティカの言語使用について、次のような興味深い説明をしている。「母語であるクレオール語で語られ、耳の底に残った話をもとにして、彼女は第三言語として学んだ英語で物語を生み出す。みずからをクレオール語から英語への「翻訳者」と位置づけながら。」くぼたのぞみ「訳者あとがき」エドウィージ・ダンティカ『アフター・ザ・ダンス——ハイチ、カーニヴァルへの旅』くぼたのぞみ訳、現代企画社、2003年、221頁。
- 3 「継母語」を使用する作家と作品の特徴を分類化しようとした野心的な研究書としては、1998年に出版された、ジョン・スキナーの『継母語』(The Stepmother Tongue)がある。John Skinner, The Stepmother Tongue (New York: St. Martin's Press, 1998)。また、2000年に出版された作家ヨシップ・ノヴァコヴィッチとロバート・シャパードの編集により上梓された『継母語の物語』(Stories in the Stepmother Tongue)も興味深いだろう。そこには、ダンティカの短編「死者の書」が載せられている(ダンティカは後にこの短編を発展させ、2004年に『デュー・プレーカー』として出版することになる)。また、編者の一人であるノヴァコヴィッチは、ユーゴスラビア・クロアチア共和国ダルヴァル生まれで、20歳の時にアメリカに渡り、現在はカナダを拠点として活躍している作家である。つまり、彼もまた「継母語」を使用して、作品を書く作家であり、その彼が

- ダンティカの作品に興味を示している点は関心を引く。Josip Novakovich and Robert Shapard (ed.), *Stories in the Stepmother Tongue* (New York: White Pine Press, 2000).
- 4 Rebecca Mead "Queen Creole" in *New York Magazine* (1995. 12. 18), p. 50.
 - 5 Shea and Danticat, "The Dangerous Job of Edwidge Danticat: An Interview".
 - 6 Shea and Danticat, "The Dangerous Job of Edwidge Danticat: An Interview", p. 387.
 - 7 Toni Morrison, "Banquet speech",
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/speech/>.
 なお、トニ・モリスンの「ノーベル文学賞受賞演説」については、荒このみによる翻訳がある。トニ・モリスン「ノーベル文学賞受賞演説」荒このみ編訳『アメリカの黒人演説集』、岩波文庫、2008年、347-367頁。
 - 8 Edwidge Danticat, "Create Dangerously" in *Create Dangerously* (Princeton: Princeton University Press, 2010) 1-20. なお、引用の日本語訳は以下を使用した。エドウィージ・ダンティカ「危険を冒して創作せよ — 創作する移民芸術家」『地震以前の私たち、地震以後の私たち — それぞれの記憶よ、語れ』佐川愛子訳、作品社、2013年所収、32頁。
 - 9 Edwidge Danticat, *Brother, I'm Dying* (New York: Vintage Books, 2007), p. 51. 引用の日本語訳は以下を使用した。エドウィージ・ダンティカ「愛するものたちへ、別れのとき」佐川愛子訳、作品社、2010年、56頁。
 - 10 Danticat, *Brother, I'm Dying*, p. 51-52. ダンティカ「愛するものたちへ、別れのとき」56頁。
 - 11 "I Am Not a Journalist" in *Create Dangerously* (Princeton: Princeton University Press, 2010), pp. 49-50. なお、引用の日本語訳は以下を使用した。ダンティカ「私はジャーナリストではない」ダンティカ『地震以前の私たち、地震以後の私たち — それぞれの記憶よ、語れ』、75-76頁。

- 12 ジュリア・クリステヴァ 『セメイオチケ1 — 記号の解体学』 原田邦夫訳、せりか書房、1983年、61頁。
- 13 Charles Forsdick, "Traveling, Writing: Danticat's After the Dance" in Martin Munro (ed.), *Edwidge Danticat: A Reader's Guide* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2010), pp. 106-108.
- 14 Edwidge Danticat, "Forward" in Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God* (New York: Harper Collins, 2000), pp. xi-xxii.
- 15 Danticat, "Forward", pp. xv-xvi.
- 16 Edwidge Danticat, *After the Dance* (New York: Crown Journeys, 2002), p. 86-87. 引用の日本語訳は以下を使用した。エドウィージ・ダンティカ 『アフター・ザ・ダンス — ハイチ、カーニヴァルへの旅』 くぼたのぞみ訳、現代企画社、2003年。本作品に関しては、本文の引用後に頁数を記している。
- 17 C.L.R. James, *Black Jacobins* (London: Penguin Books, 2001), p. 12.
- 18 Zora Neale Hurston, *Tell My Horse* (New York: Harper Perennial, 1938), p. 58. 引用の日本語訳は以下を使用した。ゾラ・ニール・ハーストン 『ヴードゥーの神々 — ジャマイカ、ハイチ紀行』 常田景子訳、ちくま学芸文庫、2021年、101頁。
- 19 Danticat, *After the Dance*, p. 16.
- 20 Danticat, *After the Dance*, p. 14.
- 21 Danticat, *After the Dance*, p. 133.
- 22 Danticat, *After the Dance*, p. 147.
- 23 Danticat, *After the Dance*, pp. 146-147.
- 24 Danticat, *After the Dance*, p. 147.
- 25 Danticat, *After the Dance*, p. 158.
- 26 ダンティカはおそらく、Mikhail Bakhtin *Rabelais and His World* trans.by Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984) を参照したと思われる。もしくは、この翻訳の1968年ヴァージョンだろうか。なお、日本語の翻訳本では、ダンティカが引用間違いをしたと思われる箇所を「自分の罪を贖っている」と訳している。ミハイール・バフチーン 『フランソワ・ラブレールの作品』

と中世・ルネッサンスの民衆文化』川端香男訳、せりか書房、1973年、345頁。

引用文献

Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, trans.by Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984)

Danticat, Edwidge, "Forward" in Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God* (New York: Haper Collins, 2000) xi-xxii

-----, *After the Dance* (New York: Crown Journeys, 2002) エドウィー
ジ・ダンティカ 『アフター・ザ・ダンス ― ハイチ、カーニヴァルへ
の旅』くぼたのぞみ訳、現代企画社、2003年

-----, *Brother, I'm Dying* (New York: Vintage Books, 2007) エドウィー
ジ・ダンティカ 『愛するものたちへ、別れのとき』佐川愛子訳、作品
社、2010年

-----, *Create Dangerously* (Princeton: Princeton University Press, 2
010) エドウィージ・ダンティカ 「危険を冒して創作せよ ― 創作す
る移民芸術家」『地震以前の私たち、地震以後の私たち ― それぞれの
記憶よ、語れ』佐川愛子訳、作品社、2013年

Forsdick, Charles, "Traveling, Writing: Danticat's *After the Dance*" in
Martin Munro (ed.), *Edwidge Danticat: A Reader's Guide* (Charlot-
tesville: University of Virginia Press, 2010), 99-116

Hurston, Zora Neale, *Tell My Horse* (New York: Happer Perennial,
1938) ゾラ・ニール・ハーストン 『ヴードゥーの神々 ― ジャマイカ、
ハイチ紀行』常田景子訳、ちくま学芸文庫、2021年

James, C.L.R., *Black Jacobins* (London: Penguin Books, 2001)

Mead, Rebecca, "Queen Creole" in *New York Magazine* (1995. 12. 18), 50

Morrison, Toni, "Banquet speech",

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/speech/>

トニ・モリスン 「ノーベル文学賞受賞演説」荒このみ編訳 『アメリ
カの黒人演説集』、岩波文庫、2008年、347-367

Novakovich, Josip and Shapard, Robert (ed.), *Stories in the Step-
mother Tongue* (New York: White Pine Press, 2000)

Shea, Renee H. and Danticat, Edwidge, "The Dangerous Job of Edwidge Danticat: An Interview", Callaloo, (Spring, 1996, Vol. 19, No. 2), 382-389

Skinner, John, *The Stepmother Tongue* (New York: St. Martin's Press, 1998)

くぼたのぞみ「訳者あとがき」ダンティカ、エドウィージ『アフター・ザ・ダンス — ハイチ、カーニバルへの旅』くぼたのぞみ訳、現代企画社、2003年、210-225

クリステヴァ、ジュリア『セメイオチケ1 — 記号の解体学』原田邦夫訳、せりか書房、1983年

パフチーン、ミハイール『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』川端香男訳、せりか書房、1973年