

## 十字路とアメリカ： リチャード・パワーズと多和田葉子における「交点」の文学に ついて<sup>1</sup>

藤井 光

### はじめに ロードとアメリカ

地平線の彼方まで伸びる一本の道。そのイメージは、アメリカにおける原風景の一つとして、今日に至るまで保持され、ことあるごとに確認されてきた。西に向け、広大な大陸空間に分け入っていくその一本道は、より良き社会と自己の実現に向かう運動であり、それはそのまま、アメリカの約束 (The Promise) という未来像に対するナイーブなまでの信頼の象徴でもある。

こうして建国から「壮大な物語をみずからに課すことによって成立していった」<sup>2</sup> アメリカの本質を探求することを使命とする表現者たちにとって、「ロード」は常に中心的な主題であり続けてきた。ウォルト・ホイットマンからジャック・ケルアック、ウィリアム・T・ヴォルマンに至るまで、開かれた未来における自己実現という約束は、語り手たちを魅了して旅を開始させてきた。その旅は、やがて行き詰まり、あるいは若々しい希望の喪失という陰翳に満ちた風景へと彼らを導くことになるが、それでも「ロード」への衝動は放棄されることはなく、常に新たな物語を生み出す原動力となっている。

その一本道に他なるものが交差した瞬間、つまりは「ロード」が十字路、あるいは「クロスロード」となる瞬間が、アメリカ文学において次第に重要な要素となりつつある。ここでの十字路とは、単に二つの選択肢が存在することではない。「クロスロード」とは、二つの旅路が出会う場所である。したがって、それは二本の道なしには存在しえないが、同時に、そのどちらにも属してはいない。確固とした輪郭や特徴を持つ空間というよりは、十字路自体は二つの旅路の「あいだ」に存在し、双方が互いに作用し変容を経験するような出来事としてある<sup>3</sup>。21世紀に入り、「単一の文化的領域の境界を超えるような、国際的でコスモポリタンな空間において、今日の小説は生まれつつある」とピーター・ボクソールが指摘するように<sup>4</sup>、ナショナルな枠を超えたネットワークが現代文学における創作の条件になっているのだから、自身に対して「アメリカとは何か」を再確認し続けてきた、自己言及的な性格を色濃く持つ想像力も、それと無縁ではいられない。その端的な事実を

背景としつつ、アメリカ文学の姿は少しずつ変容しつつある。

国境を超える相互作用は、アメリカ的想像力との交錯においてどのような風景を描き出しうるのか。アメリカを巨大な「クロスロード」として思考することは可能なのか。その問いを、それぞれ異なる次元で追求する二つの文学テキストが、ともに2006年に発表された。多和田葉子による『アメリカ 非道の大陸』と、リチャード・パワーズ (Richard Powers) による『エコー・メイカー』(The Echo Maker) である。この二つのテキストは、「ロード」という主題と対峙しつつ、やがてアメリカの風景を大きく変えていく。そこには、今世紀のアメリカをめぐる創作において「交点」という思考が持ちうる可能性が示されている<sup>5</sup>。

## 1. 非道なるアメリカの風景、多和田葉子

「あなた」による旅という二人称の物語を特徴とする、多和田葉子の一連のテキストのなかに、『アメリカ 非道の大陸』がある。2005年から2006年にかけて、雑誌『ユリイカ』に各章が発表され、単行本化にあたっては最終章が書き下ろしで追加されるという作業を経て、このテキストは発表された。「さあ、出発しましょう」という冒頭のエピグラムは、移動に伴うさまざまな越境行為を一つの創作の原理としてきたこの作家と、「ロード」という移動様式を軸として構成されてきたアメリカとの出会いを指し示している。

その副題における「非道」は、「ロード」を反転させたものとしての大陸経験を予告している。殺人事件が取り上げられる章があり(「フロントガラス」)、また、アメリカ社会における「豊かさ」への疑念もテキストの各所で表明されているが、そうした道徳的な批判よりも重要であるのは、アメリカが「ロード」に与えてきた理想の実現や未来への信頼を、「非」という漢字がはぎ取っていることである。

それぞれの章においては、名前を明かされない日本人女性と思われる「あなた」が訪れた合衆国の土地(ニューヨーク、シカゴ、砂漠の町、サンディエゴのシーワールドなど)での人々とのやり取りが語られていく。ただし、例えばケルアックの『オン・ザ・ロード』とは異なり、物語は連続的な移動を描きはしない。あくまで飛び飛びに語られる「あなた」の旅は、その形式からして、アメリカ探求の旅とは趣を異にしている。

「あなたは飛行機の中でうとうと眠りながら、そんなはずはないのに機体を外側から見ている自分に驚いていた。鈍い銀色の機体に氷の粒が何億も貼り付いている。岩のように硬い粒は、直射日光に限なく照らし出され、雲の指に愛撫されても、少しも溶けない」<sup>6</sup>。語りを開始するこの美しい文章において、内と外の区別は主人公にとってすでに明確なものではなくなっている。おそらくはそれが、テキスト全体を特徴付ける「あなた」という人称の特徴でもある。視点が内と外に、主観と客観に分裂し、自分自身を一人称において

把握するのか、それとも外から眺めるようにして三人称で語るのか、そのどちらとも判別しがたい領域を、「あなた」という人称は開示していると言えるかもしれない<sup>7</sup>。

第一章は、ニューヨークに到着して合衆国に入国した「あなた」が体験する英語という言葉との接触を中心に進行する。その言語の異質さは、日本語のテキストにおいても保持されている。「わたしはコリアから来た」というタクシー運転手の言葉が、英語からの直訳であることは容易に推測される<sup>8</sup>。「韓国」ではなく「コリア」、「出身／生まれ」ではなく「から来た」という言葉の選択により、外国からの移民という情報に加え、日本語の次元におけるその発話の異質さが鮮明なものとなっている。そしてそれは、第三章のロサンゼルスにおいて、日系移民の手によって書かれた漢字が「分かりそうで分からない新造文字」となっている場面において<sup>9</sup>、さらに際立たされることになる。「母語の自然さを信じているようでは言葉と真剣に関わっていることにはならないし、現代文学は成り立たない」という作家の姿勢はここでも徹底されている<sup>10</sup>。

ニューヨークのタクシーでの会話は、英語を母語とはしない二人によって行われている。そして、この章のタイトルにもなっている「スラムポエトリー」の場面になり、最後の出場者のパフォーマンスを主人公が目撃するとき、英語の「自然さ」もまた消え失せていく。「オクラホマから来たチャイニーズ・アメリカンの」若者は、「もしもお金があったら」というフレーズを反復しつつ、欲しいものを次々に羅列していく<sup>11</sup>。

もしもお金があったら。リズムを刻むためだけに繰り返されるフレーズ。それは呪いの歌のように無気味な低音を保ちながらも、怨みはナンセンスの中で破裂し、空にばちばち火を吹いては消える壊れた電線のように、あなたの目を遠くに近くに引き寄せ、あなたがいっしょに本当に金が欲しい金が欲しいと恥を捨てて床に跪き空に向かって腕をひろげる気持ちにされてしまった頃には、あまりにも頻繁にくりかえされた「金」という単語の普通の意味はもう失われているのだった。<sup>12</sup>

反復のなかで「意味」を失い、英語という言葉は一つのリズム、身体感覚に変わっていく。音がただちに意味に変換される言語の機能から遊離した詩のパフォーマンスは、英語という言葉が抱え込む「エクソフォニー」の実践となっている。日本語からも、英語からも離れた、完全にはどちらにも帰着することのない言語経験を、ニューヨークとスラムポエトリーの描写は実践している。

第二章でシカゴに飛び、語りはアメリカ的空間と「あなた」の身体感覚との隔たりを幾度なく確認する。「家と家の間にあいた空間が、つかみどころのないやり方で時間を間延びさせているように思えた。その空間は、庭とは呼べない。芝生もないし、花も植えてな

い。旅人には理由の説明されないまま、家と家の間があいているのだ」<sup>13</sup>。こうして、語りは旅人の知覚とアメリカ的空間との間に一種のおぼろげな障壁を作っていくかに見える。

それが単に「違和感」にすぎず、やがては解消されるようなものであれば、母国の文化と異文化との葛藤が身体において経験されるという、移民文学にも見られる主題に回収されうるだろう。さらに言えば、アメリカ社会に対する違和感を絶えず保持している「あなた」は、そうすることで、従来の自己を保持しているだけではないのか、と考えることもできる。波戸岡景太は作中のアメリカの空間表象を取り上げ、それが主人公にとっては疎外感しか与えることがないと指摘しているが<sup>14</sup>、疎外されることで自己の輪郭が守られるという可能性も、そこには同時に存在するだろう。

多和田による物語がそれとは根本的に異なることは、間もなく明らかになる。シカゴで滞在する部屋で眠り込んだ主人公が「目を開けると空間がゆがんでいた」からである<sup>15</sup>。「あなたが部屋にいると感じているあなたと、だからそこにあることになっているあなたとが二つに分かれてしまったために、前者は居場所がなくなり、後者は他人になってしまった」<sup>16</sup>。アメリカにおいて、自己は分岐し、それまでとは異なる何者かに変容していく。家の外に飛び出した「あなた」は、あてもなく進み始める。「人はいない。車もない。前へ、前へ、前へ。でも、前って何だろう。けつまずいた時に倒れそうになる、その方向のことか」<sup>17</sup>。ひたすら前進しようとするこの衝動が、「ロード」に感染した証左だとしても、それは主人公をアメリカ化することはない。「前」に与えられているのは、未来ではなく、「けつまずく」という行為における位置付けに過ぎないからだ。ニューヨークでは言語において経験された、母語の「外」に出る旅は、ここでは空間把握が非日常化し、同時に非アメリカ化する身体感覚としてとらえ直されている。主人公の自己は「クロスロード」化しつつある、と言えるかもしれない。

したがって、その大陸で「あなた」が会う人々が、ほぼ例外なく「ロード」という物語を共有していないアウトサイダーたちであることは、しごく当然の成り行きであると言える。シカゴでのパーティーで出会った女性は、「でもわたしはこの大陸に来て、一体何をやっているんだろうって」と語る<sup>18</sup>。ユーゴスラヴィアからの難民であるアレクサンダーという青年は、「別の土地に行ったって、ガソリンがムダになるだけで生活は良くなる」と、移動による未来への開かれを完全に否定する<sup>19</sup>。

免許を持たないために、地上移動に際してはバスや車の助手席に乗り込む主人公もまた、大陸における車体験において、ロードならざる違和感を反復していく。「乗ったばかりの車の中というのは、寒すぎるか暑すぎるかどちらかだ」と<sup>20</sup>、車との身体的な不和を強調する「あなた」は、ロサンゼルス市内から高速道路で砂漠に入っていくときには、「この遅さは普通ではない」というほどの低速運転に身を委ねることになる<sup>21</sup>。車に乗り込みは

しても、「あなた」は決して「ロード」に乗り入れることはない。

単行本化にあたって書き加えられた最終章において、そうした風景にはさらなるねじれが生じさせられている。そこでは、アメリカン・ロードと「あなた」が再び交錯し、互いにとっての異界が開かれるからである。主人公はホテルの部屋で目を覚ます。「もう何日もこの部屋にこもっている」という主人公は<sup>22</sup>、そうすることによって移動への強迫観念に抗っているようにも見える。「さっきまでは街の音が低く背後に広がっていたので、街の中のあるホテル、ホテルの中の部屋、部屋の中の自分と、マトリョーシカを開けていくように、自分のいる場所を納得することができた。でも今はもう外部という外部は消えてしまった」<sup>23</sup>。時間と空間の境界線は抹消され、「今ここ」にいるという存在の感覚はもはや消失し、残されるのは幻覚のような自己の感覚となる。

そこに、カラスの仮面をかぶった、謎めいた女性が前触れなく登場する。「それでは出発しましょう」という彼女の言葉に押され<sup>24</sup>、「あなた」は地下駐車場に向かい、車の運転席に押し込まれる。気がつくや、主人公は裸になっている。「今さらシートベルトをはずしてまで服を着ようとするのは、裸を嫌うピューリタン精神に無理に自分を合わせようとしているようで、かえって恥ずかしい。ここは温泉気分でゆったり裸で構えたい」<sup>25</sup>。「ピューリタン」をアメリカ的なるもの、「温泉気分」を日本的なるものの指標としてユーモラスに差し出しつつ、温泉気分でのドライブという両者の混交が描き出されることになる。

ハンドルを握った主人公は、「わたしはこういう大きな街で運転するのは苦手ですし、正直言うとペーパー・ドライバーなんです」と抗議する<sup>26</sup>。「そう言ったとたんに、あなたの身体は折り紙で折った鶴になってしまった。そうかペーパー・ドライバーなんていう英語はきつとないんだ、だから文字通り受け取られて、紙にされてしまったんだ」<sup>27</sup>。マージョリー・パーロフならば、この変身を「多和田の論理の執拗な直解主義」の一つの典型例とみなすだろう<sup>28</sup>。そして何よりも、ここで選ばれた「ペーパー・ドライバー」という語が和製英語であることは、厳密には英語と日本語のどちらにも属していない場所を指し示している。いまだに自動車に対しては他者である「あなた」は、それでもなお、ロードの衝動に感染し、運転を続けていくが、目的地も方向性もそこには存在しない。

この最終章は、それまでのエピソードの混合物としての側面を持っている。ニューヨークにおける外国語としての英語との遭遇、シカゴの滞在先の部屋という閉ざされた空間、ロサンゼルス市内高速の異質さ、それらの経験が匿名の場所において混じり合い、どの時間にも空間にも特定できないものとなっている。現在形と過去形が混在する、この章の語りの時制もまた、その不明確さを増幅させている。

助手席に乗り込んだ女は、謎めいた歌を歌い続ける。

かじかんでいた指が  
暖まって 開いて  
ブレーキに向かって伸びた  
もう とまっても平気  
風景が自分で走っていくから<sup>29</sup>

ここでは、「自らの意志と連動する自由な移動を可能にする媒体」<sup>30</sup>としての車ではなく、ロードとは別の時空間の経験が開かれている。「あなた」は移動せねばならないという衝動にとらわれてはいるが、その運転からはまったく主体性が消失している。走っているのは風景であり、「あなた」はそこに巻き込まれてあるにすぎない。すなわち、ここでの語りは、アメリカン・ロードにも、異邦の旅人にも属さない経験を提示している。その両者の間に、「非道」としての、すなわち、車か土地か、人かその背景か、どちらが移動をしているのか判然としない風景が出現する<sup>31</sup>。

物語の最後において、カラスの仮面の女は「あなた」の分身であることが仄めかされる。

「それ誰なの  
面と向き合っても今までは  
分からなかったくせに  
それ誰なの  
バックミラーに映ったら  
急に思い出した  
左右逆だったから分かったの  
あなたの見つめる水の中の  
あなた」<sup>32</sup>

シカゴにおいて、他人になってしまったと語られていた、「そこにあることになっているあなた」が、分身として回帰してきたのかもしれない。だとしても、それは分裂した自己を統合に導くことはない。両者は統合されることなく、車のなかで渾然となり、自由なり未来への約束なりといったアメリカ的な概念が消え失せ、映画のようにひとりでに展開していく「非道」の大陸に囚われている。言語からも、みずからの身体からも「外」に出る旅路が幾重にも交差する、この時空間は、徹底して非アメリカ化されている。

## 2. エコー・メイカー、リチャード・パワーズと村上春樹の交点

初期の作品において、リチャード・パワーズはいかにも「ロード的」なアメリカ作家としての姿を見せていた。例えば第二長篇にあたる『囚人のジレンマ』(Prisoner's Dilemma, 1988)では、中西部郊外の町に住む一家の父親が、みずからの物語行為において第二次世界大戦と冷戦期のアメリカの歩みを検証し、ついには家を出て「ルート 66」の道のりをたどり直していく。1993年の小説『さまよえる魂作戦』(Operation Wandering Soul)もまた、ロサンゼルスフリーウェイという、アメリカの西への歩みが地理的限界を迎えた地点から物語を開始していた。西洋文明、さらには歴史の概念そのものが内包する災厄を見つめるといふ、文明批評としての性格を色濃く持つその小説においてもなお、「言い張ることをやめようとはしない何かがある。彼らが進むことのできる、他のあらゆるものとは垂直に動くような外への経路、道はまだ存在するのだ」と<sup>33</sup>、歴史という名の悲惨からの出口は模索されていた。未来への旅路という理想を希求しつつ、現実との間に引き裂かれる葛藤において、パワーズは正統的なアメリカ作家の一人だったと言える。

この作家の歩みにおいて注目すべき展開を、2006年、東京で開催されたシンポジウム「世界は村上春樹をどう読むか」での講演に見ることができる。パワーズはまず、猿の脳に対して行われ、いわゆる「ミラーニューロン」の発見につながった実験のエピソードを紹介する。猿の脳においては、自身の腕の動きという現実の次元と、目撃した人間の腕の動きという象徴的次元の双方において、同一のニューロンが活動していたという結果から、パワーズは「行為を実行することと、想像すること、両者はもはや別個のプロセスではなく、同じニューロン回路の、二つの違った表れ方にすぎません」と分析し<sup>34</sup>、脳においては実際の行為と想像上の行為において区別は存在しないのだと話を進めていく。

ここでのパワーズは、後に脳科学が発見するもの、すなわち、個人の統一的な頭脳という伝統的な思考に反するものが明らかになったとする。「かつて心とは、単一のまとまりでした。それがやがてフロイト、ユングら深層心理学者によって二つ、三つ、もしくはそれ以上の、必ずしもアクセスが容易ではない要素に分解されたわけですが、それでも一つひとつの部分は依然としておおむね一元的なものでした。それがいまや、心は何百もの分散したサブシステムに分解され」たのである<sup>35</sup>。脳科学の発見からは、統一体ではなく、無数の下位システムの集合体という、自己の新たな概念が浮上してくる。「だとすれば、『私は誰なのか?』という自己の感覚も、こうした雑多なプロセスの上に浮かんでいるのであって、一義的な『アイデンティティ』などではありえません。それは騒々しい議会であって、そこではゆるやかなループでつながった議員たちがたがいにアップデートしあい、模倣し、修正しあう。そうした交渉を通して、自己はそのつど自らを作り上げているのです」<sup>36</sup>。統一性、あるいは自己のアイデンティティとは、この混沌とした海に浮かぶ孤島のようなものにすぎない。そしてそれこそが、村上の小説世界において探求されてきたもののなのだ、と彼は議論を進める。村上の登場人物が探求する「パラレル・ワールド」は、

そのことを如実に物語っている。物語がどれほど幻想的に見えようと、その意味で村上はレイモンド・カーヴァーと同じくリアリズム作家なのだ。それが、猿を手掛かりとしてパワーズの描く村上の姿である。

パワーズにとって、この自己概念は、ネーションが与える安定したアイデンティティとは根本的に相容れない。そしてまた、アメリカ的な理念である「自由」も、それに伴って定義し直される。「世界はわれわれに固定した予測可能な居住地しか与えてくれないという思い込みからの自由、われわれは変化することなき単一の統一的存在だという虚偽からの解放」<sup>37</sup>。村上的な自由とは、個人の生来の権利としてではなく、「個人」という思考そのものとは異なる領域を自己の内部に発見することにある。こうして、パワーズは深く非アメリカ的とも言える概念を「人間」の中心に据えている。「内部と外部の動的な関係そのもの」への関心をもって創作活動を開始した作家の<sup>38</sup>、また新たな主題との対峙がそこにはある。

パワーズと村上との交錯をより重要なものにしてしているのは、前者がその講演の基礎とした猿の実験が、彼自身が同じ年に発表した小説、『エコー・メイカー』(2006)にも登場することである<sup>39</sup>。すなわち、村上について語りつつ、パワーズは同時に自身の小説についての視点も提供していたと言える。猿の実験における両者の交錯から、この小説における「ロード」という主題を見直すとき、このアメリカ作家の描き出す風景はまた新たな展開を見せることになる。

小説は、2002年2月の深夜、渡りの途中にネブラスカ州のプラット川に降り立っていた鶴の大群から開始される。次の瞬間、鳥たちは一斉に飛び立つ。川沿いの道路で自動車事故が発生したのだ。横転した車を運転していた地元の若者マーク・シュルターは、しばらくして昏睡状態から意識を回復する。しかし、彼には事故の記憶はまったくないために原因は不明であり、かつ、現場には、誰の車かは判然としないタイヤ痕が残されている。さらに、マークの手元には、何者かが残していった謎のメモがある。こうしていくつかの謎が絡み合ったサスペンスとして、『エコー・メイカー』は進行していく。

「クロスロード」という概念は、冒頭の事故の場面においてすでに仄めかされている。いかにもアメリカ的に西に向かって走行中に事故を起こした自動車による、東西方向への移動は、アラスカからメキシコへ向かう鳥たちの南北の移動と交錯しているからである。ニューヨークからサンフランシスコまでを東西に結ぶ州間高速道路80号線と、カンザスからカナダ国境までを南北に走る州間高速道路29号線が交差するネブラスカ州のその地域をして「この国の十字路」と呼ぶ小説の表現は<sup>40</sup>、大陸における人間と動物の交点としての意味も帯びることになる<sup>41</sup>。

概念としての「ロード」の書き換えは、この事故をめぐってさらに明確にされている。個人が自己の実現を目指す移動の旅ではなく、パワーズにおいては、マークという若者が、



事故においてアイデンティティを喪失するという事態が物語を開始するからである。昏睡状態から目を覚まし、そばに付き添っている姉のカリンを目にした彼は、彼女は姉になりすましていただけの他人であり、さらには彼の家も、愛犬も、昔からの友人たちも、何らかの陰謀を隠すために取り替えられていると言って譲らない。姉から見た弟はかつてのまま、すなわち同一であり、弟から見た姉はかつてとはまったく異なる、差異でしかない。「カブグラ症候群」とされるマークの状態は、アイデンティティの分裂を導き、「現実」を二つに分岐させる。

これに呼応するように、物語は二つの相反するパートに分かれる。すなわち、弟のかつてのアイデンティティを取り戻そうとする姉カリンの努力と、みずからの目から見た世界をどうにか理解しようとする弟のマーク、それぞれを中心とした物語である。前者は過去形で語られ、後者は現在形で語られることで、両者の相違は際立たせられている。現実に対する二つの矛盾する視点に対応する、この物語の分岐は、その先にある「統合」を否定なしに想定させる。物語が一つに合流する 때가 来れば、姉と弟は和解して家族の絆は取り戻され、カリンが願うように、弟はかつての「正常な」自己に回帰するだろう、という筋書きである<sup>42</sup>。

だが、小説はそれとは異なる領域に入っていく。マーク・シュルーターと程度の差はあれ、登場人物たちはみな、それぞれにアイデンティティの揺らぎを経験していくからである。その代表となるのが、マークの症例に興味を持って彼を訪れる脳神経科学者のジェラルド・ウェーバーである。著作のプロモーションのために北米を回る彼は、次第にそれまでの自己像の喪失に苦しむようになっていく。カリンも、そしてマークが唯一信頼する看護助手のバーバラも、それぞれアイデンティティの動揺に悩まされることになる<sup>43</sup>。

パワーズにおける人間性とは、このような「揺らぎ」の可能性を脳のレベルで内包しているものとして定義される。物語冒頭では、「脳は最後の フロンティア 辺境」と<sup>44</sup>、あたかも脳がアメリカ的物語の一部であるかのように語られていた。しかし、フロンティア探求という「ロード」の物語をここで単純に反復することを、脳という舞台は許してはくれない。みずからの研究を紹介するなかで、ウェーバーは「われわれは自由意志を持っているのか」<sup>45</sup>、という、いかにもアメリカ的な問題を追求していく。一般的な「個人」の概念が、「私たちは自分自身を統一された主権国家だと思っている」という表現に集約されるような<sup>46</sup>、安定した国家のイメージであるならば、脳科学はそれを突き崩していく。脳の把握する現実が流動的でしかないことを、ウェーバーはさまざまな形で強調し、そして身をもってそれを体験する。最終的に彼が認識する自己の姿とは、「流れる川の面に描かれた絵」であり<sup>47</sup>、戻るべき「ホーム」、すなわち基盤となるような安定性は存在しない。

それと対照を成すのが、小説における鶴たちの描写である。数千万年にわたってアメリカ大陸を縦断し続けるその鳥においては、「揺らぎ」の可能性は存在しない。「一羽の鳥は何を覚えているか。それはほかの生物に説明できるようなことではない。その身体は鳥が今生きている間に、そしてその前に、どこにいたかを示す地図だ」<sup>48</sup>と端的に書かれているように、個体を超えた次元で受け継がれていく「地図」に従う鳥においては、個体の自由意志など存在せず、個や世代を超えた反復によって生存が保証されている。鶴においては過去と現在と未来は同一である。それとは異なり、人間においては、脳における変容の可能性が常に存在する。マークはその極端な例ではあるが、例外ではありえない。

そして、二つの時制に分岐していた物語が、やがてマークの時制である現在形で統一されることで、世界に差異しか認識しない彼の状態は、小説全体に緩やかに拡張される。ローラ・ビーガーが小説の語りに注目しつつ、五部から成るこの小説の後半二部では、どの登場人物の意識に焦点があるのか分からない、と指摘するとき<sup>49</sup>、その構造は端的に、カブグラ的な揺らぎがすべての登場人物に見出されていることを示している。

やがてウェーバーはバーバラのもとを訪れ、二人で事故現場に向かう。続く二人のやり取りにおいて、『どっちへ』とバーバラが訊く。事実上、選択の余地はない。『西だ』という言葉が交わされるとき<sup>50</sup>、そこには西へ向かうアメリカ的衝動の残滓がまた浮上している。そして二人が向かう先は「カーヘンジ」(Carhenge)である。ネブラスカ州アライアンスの近郊にある、このストーンヘンジのレプリカは、岩石ではなくアメリカ製の車のみによって構成された、まさに車文化の産物である。「これは人類の輝かしい飛躍の記念碑として理想的だね。自然選択が意識で短い実験をしたんだ。どの車の錆びた車軸にも燕の巣がいくつもある」<sup>51</sup>。車が古代遺跡に取って代わった、まさに「ロード」の大陸の象徴であるこの現代のレプリカには、無数の雀が営巣している。脳における揺らぎを持たない鳥たちは、ここでも車と交錯している。

ウェーバーは、いわば横転しかかっているような人生をどうにか制御しようと試みる。「確かに人生は虚構だ。しかしそれが何を意味するのであれ、虚構は舵取りができる」<sup>52</sup>。物語の可変性が表現されるこの箇所において、「舵取り」の原語は“steerable”であり、つまりは物語る行為が車の運転に喩えられている。その思考を反復するようにして、バーバラもまた、しかるべき目的地に向けて物語を操ることを目指すだろう。病院に到着した彼女は、マークに事故の真相を語り始める。

それでもバーバラは話さなければならない。自分の車のタイヤ痕が先についたこと。マークの車の後ろから来たとされていた車は実は前にいたこと。道路にいたのは自分だったこと。マークはバーバラを轢き殺さないようトラックを道路から飛び出させたのだ。

どうして。何で。うまく頭の中でまとまらないよ。

私が生きているのはあなたのおかげなの。あなたが脳を傷めたのは私のせいなの。<sup>53</sup>

それに続き、謎のメモを書いたのはマーク本人であることが明らかにされる。バーバラの物語は、小説冒頭で提示された謎を解明すると同時に、混乱を秩序へと「回収」という役割を持っている。マークを元のアイデンティティに再び固定するという点で、彼女の「物語」は機能し、ほどなくして姉と弟は和解に至る。

パワーズが村上春樹に発見した「脳のリアリズム」とでも呼ぶべき事態が、ここで再び重要になる。おそらく、『エコー・メイカー』においては、事件の「真相」の真偽そのものは重要ではない。架空のもの、想像上のものであれ、ニューロンのレベルでの作用において区別はなされないのだから、物語行為には「偽の力」によって脳を再編成するという現実の効果がある。それは、揺らぎのただなかにおいて、仮の一貫性を紡ぎ出す行為である。バーバラによる物語はこうして、マークの帰還、家族の再会を現実化してみせる<sup>54</sup>。

彼をはじめとして、登場人物たちはそれぞれによりどころを求め、典型的には家族の元へと帰還するという、アメリカ的とも言える物語を選んでいく。そうして円環が閉じられたとしても、パワーズの小説自体は、「揺らぎ」を自己の本質として改めて提示する。小説の最終章で、ウェーバーは中西部から東部に向かう飛行機に乗り込んでいる。「ほかの仲間全員に対して垂直に動く動物がいる」と<sup>55</sup>、飛行機そのもの、あるいはそこに乗るウェーバーの描写として何気なく書き付けられたこの文章（“There is an animal perpendicular to all the others”）が、先に挙げた1993年の小説『さまよえる魂作戦』の中核をなす表現、「他のあらゆるものとは垂直に動くような外への経路、道はまだ存在するのだと」（“there is still a route out, a path, perpendicular to every other”）の書き換えであることは注目されてよい。小説内では、それは第一に、南北への渡りを止めることのない鶴たちの動きとは直角に飛行することによって対照を成す、迷い、躊躇い、混乱し、そして物語を行使することで何らかの方向性を見出そうとする人間のあり方への言及であり、同時に、地上を走っていく「ロード」というアメリカ的な概念と垂直な位置関係にもある。多和田においては視点の分裂を引き起こしていた飛行機体験は、パワーズにおいても安定した自己の物語からの逸脱として登場する。

その位置から、ウェーバーに見える眼下の都市群の明かりが、「互いに結びついて信号を交換し合う何億もの光る細胞」と語られるとき<sup>56</sup>、この描写は、アメリカの都市群を一つの巨大な脳として提示している。個人の脳の問題は、こうして共同体への問いに姿を変える。ここでのアメリカとは「今や大陸の大きさを持つ心」（“a mind the size of continents now”）として現れるが<sup>57</sup>、それは柔軟であるどころか脆く、絶えず内的な再連結と再組織

化のプロセスにあるものである。さらに、“continents”と複数形が使用されている以上、その範囲は北米大陸に限定されてもいない。すなわち、統合性や方向性といった感覚のない、「ロード」ならざる脳としてのアメリカのこのモデルは、アイデンティティや直線的進展といった概念を捨て去った、ただ連結に開かれてある地図を作り上げている。パワーズが村上に見出した世界像と共鳴するその脳＝アメリカの上空を通過し、ウェーバーは帰還していく<sup>58</sup>。

こうして、パワーズと村上の交点からは、アメリカ的自己と「ロード」概念から「アメリカ」が取り去られた風景が出現する。それは脱アメリカ化した、パワーズなりの「非道の大陸」の姿であるとも言える。「アメリカ」という物語、あるいは国家がそこに介入し、何らかのアイデンティティを取り出したとしても、その前提条件である揺らぎは基底に留まり、流動性を手放すことはない。村上春樹への応答として提示される、「アメリカ」をその表面上に漂わせるような脳細胞のネットワークとしての世界像、パワーズなりの「パラレル・ワールド」が、この小説の終着点であると言えるかもしれない。

## おわりに

多和田葉子とリチャード・パワーズは、それぞれの創作において別個のプロジェクトを進めている。だが、両者にはともに、「ロード」がその姿を大きく変える瞬間が刻み込まれている。多和田における移動の経験は、あらゆる象徴的意味や価値をはぎ取られた、乾ききった「非道」となり、パワーズにおける大陸もまた、確固たるアイデンティティが何ら基盤を持たず、いつ変容したとしても不思議ではない不定形な側面を見せる。多和田の「あなた」は外にあるものとしてのアメリカと交差し、パワーズの小説は内に抱え込んだアメリカが村上の思考と交差し、ともにアメリカの姿を変形させる。これらの物語において、アメリカは「翻訳」されている、と言えるかもしれない<sup>59</sup>。そこからは、アメリカ的なる自己あるいは主題が自己言及的な枠組みから離れ、別の時空間と接続されうるという可能性が垣間見える。それはすなわち、「ロード」の姿をみずからに向けて語り続けてきた文学の伝統から、アメリカ的なるものと非アメリカ的なるもの間における翻訳的關係に、創作の条件が移行しつつあるということでもある<sup>60</sup>。

例えば、1990年代以降に登場したアメリカ作家たちの多くは、村上に後押しされるようにしてリアリズムから背を向け、何らかのアイデンティティや「アメリカ像」に収斂することのない寓話的・幻想的物語を創作の中核に据えている。そうした寓話性の持つ最大の特徴とは、特定の歴史的・社会的コンテクスト、さらには特定の言語への密着から離れ、他の時空間に接続されうるという、「あいだ」の領域にみずからを措定している点である

と思われる。そのとき、物語は翻訳可能性を一つの条件として成立している。

あるいはここに、戦争文学を加えることも可能かもしれない。戦争における他なるものとの暴力的な出会い、すなわち翻訳の失敗を通じ、「アメリカ」そのものの歩みを問い直し、あるいはその救済を求めるといった物語は、アメリカ文学における一つの定型を形作ってきた。ジェイン・アン・フィリップス (Jayne Anne Phillips) の小説『ヒバリとシロアリ』 (*Lark and Termite*, 2009) やデニス・ジョンソン (Denis Johnson) の大作『煙の樹』 (*Tree of Smoke*, 2007) に見られるような、他者を翻訳することの失敗という主題を含みつつ、最終的にはアメリカがみずから手を差し伸べる自己言及的な物語と平行して、21世紀に入り、翻訳可能性を組み込んだ戦争の物語が登場しつつある<sup>6)</sup>。

地平線の彼方まで伸びる一本道から、無数のクロスロードへ。それがどこまで深くアメリカ文学のパラダイムを変えることになるのかは未確定である。一つ確かであるのは、現在もアメリカをめぐる「交点」は次々に生み出され、そのつどアメリカは別の姿をあらわにしているということである。そうした交点を有機的に連結していく先には、また新たなアメリカの地図があるだろう。多和田に引きつけて言えば、それはあらゆる言語と身体感覚が変容に投げ込まれる場であるかもしれない。パワーズ=村上にならうならば、それは揺らぎに満ちた「もう一つの世界」に自己が出会う場であるかもしれない。アメリカという物語から翻訳へと接近しつつ、その領域は拡大を続けている。

## 注

<sup>1</sup> 本論文は、2012年6月にトゥールーズ大学で行われた国際学会 Crossroads/Carrefours International Conference における研究報告をもとに、大幅に加筆修正を加えたものである。

<sup>2</sup> 柴田元幸、『アメリカン・ナルシス メルヴィルからミルハウザーまで』、東京大学出版会、2005年、91頁。

<sup>3</sup> アメリカ文化において、十字路という主題につきまとう異質性を最も端的に示しているのは、ブルース創成期の最重要人物であるロバート・ジョンソンが十字路で悪魔に魂を売ってギターの才能を身につけたという伝説になるだろう。その伝説を引き継ぐようにして書かれたシャーマン・アレクシー (Sherman Alexie) による小説『リザベーション・ブルース』 (*Reservation Blues*, 1995) は、ジョンソンから伝説のギターを渡された先住民の若者たちによるブルース・ロック・バンドの結成と苦闘を描く物語であり、やはりここでも「ロード」に対抗する物語が目指されている。その他、「十字路」という場が重要となる、同じく非アメリカ的な物語としては、テア・オブレヒト (Téa Obrecht) のデビュー作『タイガーズ・ワイフ』 (*The Tiger's Wife*, 2011) が挙げられる。

<sup>4</sup> Peter Boxall, *Twenty-First-Century Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 7.

<sup>5</sup> 論者の能力的な限界により、ここでは「アメリカ的なもの」の側が経験するある種の変容を検討する以上のことを試みることはできない。ただし、「クロスロード」の性質を、双方に変容を生じさせるものとして定義するからには、多和田葉子、あるいは村上春樹にとっての「アメリカ」、そして英語との交錯が、それぞれの作家の歩みにどう関わるのか、もまた考察されるべきだろう。

<sup>6</sup> 多和田葉子、『アメリカ 非道の大陸』、青土社、2006年、7頁。

<sup>7</sup> 多和田に頻出する二人称「あなた」の使用が果たす役割について、岩川ありさは、「テキストの運

動は、自分のことではないとわかっていながらも、呼びかけを続ける『あなた』という二人称代名詞の力に引きずりこまれるかたちで、描かれている対象である『あなた』への同一化の過程を経験する」（「境界の乗り越え方 多和田葉子『容疑者の夜行列車』をめぐって」、『論叢クイア』5号（2012年）、89頁）と述べている。「呼びかけ」としての機能も明確に持つこの人称により、読者もまた、ある種の境界領域に引き込まれると言えるかもしれない。

<sup>8</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、14頁。

<sup>9</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、45頁。

<sup>10</sup> 多和田葉子、『エクソフォニー 母語の外へ出る旅』、岩波書店、2003年、114-115頁。

<sup>11</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、20頁。

<sup>12</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、20頁。

<sup>13</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、24頁。

<sup>14</sup> 波戸岡景太、『オープンスペース・アメリカ 荒野から始まる環境表象文化論』、左右社、2009年、125頁。

<sup>15</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、26頁。

<sup>16</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、27頁。

<sup>17</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、27頁。

<sup>18</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、31頁。

<sup>19</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、106頁。

<sup>20</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、64頁。

<sup>21</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、150頁。

<sup>22</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、176頁。

<sup>23</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、177頁。

<sup>24</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、180頁。

<sup>25</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、180-181頁。

<sup>26</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、181頁。

<sup>27</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、181頁。

<sup>28</sup> Marjorie Perloff, "Language in Migration: Multilingualism and Exophonic Writing in the New Poetics," *Textual Practice* 24.4 (2010): 745.

<sup>29</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、185-186頁。

<sup>30</sup> 渡久山幸功、「フリーウェイの果てに見るもの——陶酔と狂気のはざままで」、『〈移動〉のアメリカ文化学』山里勝己編、ミネルヴァ書房、2011年、133頁。

<sup>31</sup> 多和田における映画という主題の重要性は、この点にあるのかもしれない。移動という行為から主体性が消え去ったとき、そこには、ただ移動していく風景という映画的な世界が『人間の世界』をその意味と体系と組織のゼロ度に一挙に還元してしまう」（丹生谷貴志、『〈真理〉への勇氣 現代作家たちの闘いの轟き』青土社、2011年、143頁）ような風景が開かれるからである。そうした非人称的瞬間は、『アメリカ 非道の大陸』において、見渡すかぎり車がないなかをドライブしていくときの、「まわりに車が見えないと、自分たちも車の中にいるという実感が薄れてくる。景色が動いていくのは映画を見ているからなのだという気がしてくる」（多和田、『アメリカ 非道の大陸』、145頁）という感覚に通じている。

<sup>32</sup> 多和田、『アメリカ 非道の大陸』、187頁。

<sup>33</sup> Richard Powers, *Operation Wandering Soul*, (New York: HarperCollins, 1993), 246.

<sup>34</sup> Richard Powers, "The Global Distributed Self-Mirroring Subterranean Neurological Soul-Sharing Picture Show," in *A Wild Haruki Chase: Reading Murakami Around the World* (Berkeley: Stone Bridge Press), 2008, 40. なお、ここでの引用は、日本語版『世界は村上春樹をどう読むか』における柴田元幸訳を使用している。

<sup>35</sup> Powers, "The Global Distributed Self-Mirroring Subterranean Neurological Soul-Sharing Picture Show," 45.

<sup>36</sup> Powers, "The Global Distributed Self-Mirroring Subterranean Neurological Soul-Sharing Picture Show,"

- 45.
- <sup>37</sup> Powers, "The Global Distributed Self-Mirroring Subterranean Neurological Soul-Sharing Picture Show," 53.
- <sup>38</sup> 柴田、『アメリカン・ナルシス』、138頁。
- <sup>39</sup> Richard Powers, *The Echo Maker* (New York: FSG, 2006), 355.
- <sup>40</sup> Powers, *The Echo Maker*, 55.
- <sup>41</sup> チャールズ・B・ハリス (Charles B. Harris) は *The Echo Maker* を「脳神経学的リアリズムを最初に達成した小説」("The Story of the Self: *The Echo Maker* and Neurological Realism," in *Intersections: Essays on Richard Powers*, Stephen J Burn and Peter Dempsey, eds., Champaign: Dalkey Archive, 2008, 243)と定義しつつ、一見して安定した物語のプロット構造の底流として、自己の不確定性や流動性が常に保持されていることを指摘している。そのハリスの洞察を引き継ぎつつ「ロード」という主題に接続することにより、自己論と「アメリカ」の交錯を探る作業が、次の課題となると言えるだろう。
- <sup>42</sup> 物語の統合という力学は、パワーズにおいてより重要な意味を持つ。彼のみならず、「アメリカとは何か」という問いを抱え込んできた作家たちにおいては、来るべきアメリカと現実との和解という統合原理が、アメリカが自身を語り続けるような自己言及回路を形成しうる可能性を常に孕んでいるからである。家族にせよアイデンティティにせよ、過去と現在にせよ、その分裂から再統合へと進行する物語は、その過程で「他なるもの」を排除する危険と隣り合わせである。
- <sup>43</sup> カブグラ症候群を主題として、この点を詳述している論文としては、Luc Herman and Bart Vervaeck, "Capturing Capgrass: *The Echo Maker* by Richard Powers," *Style* 43.4 (2009)が挙げられる。
- <sup>44</sup> Powers, *The Echo Maker*, 17.
- <sup>45</sup> Powers, *The Echo Maker*, 134.
- <sup>46</sup> Powers, *The Echo Maker*, 363.
- <sup>47</sup> Powers, *The Echo Maker*, 382.
- <sup>48</sup> Powers, *The Echo Maker*, 443.
- <sup>49</sup> Laura Bieger, "Belonging and Transnational American Studies: Reflection on a Critical Approach and a Reading of Richard Powers's *The Echo Maker*," in *Re-Framing the Transnational Turn in American Studies*, Winfried Fluck, Donald E. Pease, and John Carlos Rowe, eds. (Hanover: Dartmouth College Press, 2011), 237.
- <sup>50</sup> Powers, *The Echo Maker*, 430.
- <sup>51</sup> Powers, *The Echo Maker*, 432.
- <sup>52</sup> Powers, *The Echo Maker*, 433.
- <sup>53</sup> Powers, *The Echo Maker*, 438.
- <sup>54</sup> もしも、物語の可変性とアイデンティティの柔軟性が描かれている、という結論のみを導くのであれば、この小説は至って陳腐な物語に見えてしまうかもしれない。それとは異なり、パワーズの非凡さは、その背後にある揺らぎの領域そのものを物語として実践し、姉弟のアイデンティティの回復を、揺らぎが生み出しうる無数の結果の一つとして提示している点にある。その領域から物語を取り出す手つきにおいて、村上とパワーズは再び交錯している。
- <sup>55</sup> Powers, *The Echo Maker*, 447.
- <sup>56</sup> Powers, *The Echo Maker*, 450.
- <sup>57</sup> Powers, *The Echo Maker*, 450.
- <sup>58</sup> こうした、アメリカ的自己を次第に揺るがせていく物語は、2002年という、対テロ戦争の開始を背景として展開されている。戦争による「アメリカ」の自己定義の強化を考慮に入れるとき、自己の基盤となる脳の揺らぎを最大限に増幅させようとしているこの物語における政治的な側面が際立つことにもなるだろう。ビーガーが「帰属とはまず何よりも、物語化という実践である」(Bieger, "Belonging and Transnational American Studies," 219)と述べるとき、その視点はこの社会的文脈においてより有効になると思われる。
- <sup>59</sup> もちろんこれは、翻訳が「オリジナル」に従属する単なる「コピー」なのではなく、二つの言語

が変容的関係を結ぶような、「あいだ」における現象であるとみなすときに成立する視点である。この点に関しては、2013年3月に東京大学で行われた国際研究集会「グローバル化時代の世界文学と日本文学―新たなカノンを求めて」における、管啓次郎と松永美穂の発表に多くを教えられた。

<sup>60</sup> それとはまた別の「交錯」のあり方として、アメリカ的物語をまた別の文脈に翻案するというスタイルがありうることを、ブルガリア出身であり、アメリカで活動するミロ斯拉ヴ・ペンコヴ (Miroslav Penkov) の短篇「西洋の東」(“East of the West,” in *East of the West: A Country in Stories*, New York: FSG, 2011) は教えてくれる。ブルガリア西部の国境沿いの村を舞台としたその物語は、西に向かう行為が未知なる新生活への移動である点において、西への直線的移動によって形成されてきたアメリカの物語を異なる設定で変奏させてみせている。

<sup>61</sup> 例えば、ダニエル・アラルコン (Daniel Alarcón) による小説『ロスト・シティ・レディオ』 (*Lost City Radio*, 2007) は、ペルーを明らかなモデルとしながら、都市名も年代も匿名とすることにより、あらかじめ他の土地・時代との接続が可能となるように構想されている。そうした翻訳的な戦争文学と、アメリカ的な物語の対話の例としては、アレクサンダル・ヘモン (Aleksandar Hemon) の『ラザラス計画』 (*The Lazarus Project*, 2008) を挙げることができる。



## America at a Crossroads

### Transformations of the Road Narrative in Yoko Tawada and Richard Powers

FUJII Hikaru

A single road stretching toward the horizon, one of the fundamental landscapes in American literary imagination, has gradually been replaced by the motif of a “crossroads,” namely the interaction between American obsession and its other, since the turn of the twenty-first century. Recent examples of this development in fiction can be found in Yoko Tawada’s writing on a travel through America and Richard Powers’s novel, *The Echo Maker*, both published in 2006.

Tawada’s second-person narrative, in its descriptions of a nameless traveler in the U.S., explores the protagonist’s encounter with the American road from outside; the intersection causes the “road” to mutate itself, and the stranger’s travel eventually leads her to a landscape of the “non-road” in America, which is deprived of any subjectivity or sense of destination.

Powers, a typical American writer in his obsession with the question of “What is America?”, also explores a different landscape inherent in the motif of the road. Through the story of a Capgras syndrome caused by a car accident in the middle of an American road, Powers’s narrative arrives at an insight that the realm of identity, whether it is national or personal, is but a tiny island floating on the vast sea of uncertain possibilities of becoming-other. The motif of the crossroad plays a central role in revealing the “outside” of American identity.

The two writers’ attempts are not alone; “fabulist” narrative mode in the new generation of American writers points to its possibility of being detached from the original context to be connected to others. The general condition of American writing is shifting closer to the ever-growing domain of translation.