

## アンジェラ・カーターの日本体験

榎本義子

フェミニズムの視点と現実と非現実が不思議に交錯する「マジック・リアリズム」の手法で知られる英国の女性作家アンジェラ・カーター (Angela Carter 1940—1992) は、一九七〇年から二年間日本に滞在した。彼女の日本体験は、直接的には随筆集「東洋のロマンス—日本」(“Oriental Romances—Japan” 1982)と短編集『花火』(Fireworks 1974)の中で、また間接的にはその大半が日本滞在中に書かれたというSF風大作『ホフマン博士の地獄の欲望装置』(The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman 1972)の中で語られている。カーター自身は日本を「訪れた動機を「現在も過去にも一度もユダヤ・キリスト教文化になったことのない文化の中でしばらくの間暮らし、それがどのようなものであるか見てみたかった」ためであるとし、また日本滞在の影響については「日本で私は女であることがどういうことであるかわかり、急進的になった」と語っているが、<sup>(1)</sup>彼女は日本文化をどのように見、彼女の日本体験は彼女の作品にどのような影響を与えているだろうか。

日本を題材とした四つの作品を含む九作品を収めた短編集には、『花火』という題名が付けられている。花火の場面は第一話「日本の思い出」(“A Souvenir of Japan”)の中でしか描かれていないが、幻想的で形が定まらず「見か

け」がすべてを表わす花火は、カーターにとっての日本のイメージを象徴しているように思われる。

花火が表わす第一の概念は、カーターの異文化体験の根底にある非日常性、非現実感であろう。日本の印象と日本人男性との恋をエッセイ風に綴った「日本の思い出」は、夏の代表的な風物詩である花火で始まる。主人公の「私」が同棲している若い日本人男性の帰りを待って外に出てみると、子供達が角の空地で花火をして遊んでいる。その情景は、「私」に「彼」と一緒に川面に打ち上げられる花火を見に行った夜のことを思い出させる。新宿から電車で一時間の川岸は、大勢の家族連れなどにぎわっている。カーターは昔懐しい夏祭りの情景を描写していく。白とピンクの浴衣を着て、「綿あめ」のようなふわふわの帯をしめ、金、銀のひもで髪を二つに束ねた女の子。トウモロコシやイカを焼く夜店の若者達。金魚や兎の耳の大きな風船を売る屋台。頭上には花火が「色とりどりのパラソル」のように、「溶けていくイアリング」のように夜空に広がる。「あらゆるものがゆったりと祭に相応しく」、パトロールの警官までが、懐中電灯のかわりに色提燈をさげている。大勢の人々が花火に向って歩いているのだが、皆とても静かな声で話をしているので、その話し声は「分ち合った幸せの快い響」に聞こえ、「夜は無言の、小市民的だが、本物の魔法」<sup>(2)</sup>で包まれる。

主人公の「私」は花火の夜の夏祭の雰囲気「本物の魔法」を感じとるが、日本で暮らす「私」が非現実感を味わうのは、特別な祭の日だけではない。日々の暮らしの中でも、「私」は夢の中にいるように感じる。「日本の思い出」と同じように「私」を主人公とする第六話「肉体と鏡」(“Flesh and the Mirror”)では、異文化の中で暮らす「私」が感じる非現実感が次のように語られている。

都市、世界で一番大きな都市、私のヨーロッパ的期待には合わないように造られている都市、この街の暮らしは、外国人にとって夢の謎の透明さ、読み解くことのできない透明さを持つように思われる。そして、それは自分ではみることができないような夢である。よそから来た者、外国人は、自分を掌握していると思っている。だが、実際

は誰かほかの人の夢の中に投げ込まれているのだ。(62)

こうした街で暮らす「私」は、「そこで暮らすしていても、街はいつも自分からはるか遠くにあるように思われ」、「外界と自分の間にはまるでガラスがあるように」(63)思われる。歩いていても、食事をしていても、恋をしていても、それをしてるのはガラスの向こう側にいる操り人形で、自分はその繰り糸を引いているように感じられる。

「私」が奇妙な非現実感を味わうのは、一つには、異国を旅する者が誰でも感じる周囲との違和感と非日常性によるであろう。「日本の思い出」の中では、「ピンクの頬、青い目、けばけばしい黄色の髪」の「私」は、「頭は皆黒で、目は茶色、膚は単色の」日本人社会のオーケストラの中では、自分は「異なる音階を奏でる楽器」(7)のように思われる、と語っている。また、「肉体と鏡」の中では、久しぶりに戻った日本で恋人と会えなかった「私」は、「彼」を探して夜の繁華街を彷徨い歩くが、その時「私」は、自分が大海の中を歩いていて、周囲の人々は「たくさん目のある波」のように「乾いた陸地の住人」の正反対の「鏡の像」のように不確かに感じられる。こうした状態を、カーターは「日常生活の中にあいている穴」「存在の間隙」(67)に自分は落ち込んだのだと表現し、異国では思わぬ出来事が起りやすく、このような不安定さのために「私」は旅をするのだ、と書いている。

「私」が奇妙な非現実感を味わうもう一つの原因は、固定しない絶えず形を変えていくものに取り巻かれているためではないだろうか。「私」を語り手とする「日本の思い出」「肉体と鏡」それに第四話「冬の微笑」(“The Smile of Winter”)の中では、“moving image”(定まらないイメージ)という言葉が数回使われている。夏の夜空に打ち上げられ、一瞬のうちに消えてしまう花火はその代表的なものであるが、その他にも、「非常にはやくしぼんでしまうために日本人が大切にする」(5)朝顔の花が「日本の思い出」の中に何度か登場する。「私」は東京のいたる所に、老人と子供の多い彼女の住む地区にも、「彼」と一緒にラブホテルを探して歩きまわる薄暗い路地にも、朝顔の花を見つける。

実際、一九七〇年代の高度経済成長期の東京の街自体が、絶えず形を変えていくのである。「私」にとって、東京の街は「見かけが絶えず変る廊下が絶え間なく増殖されていく冷たい鏡の間」(9)のように思われる。この街では、堅固であると思っていた建物でさえ一夜のうちに消えてしまう。「私」はある朝起きてみると、隣の家が取り壊されて、跡にはごみ収集に出すための棒切れの山と、きちんと束ねられた新聞紙の山しか残っていなかったという体験もする。

こうした形の定まらないもののイメージを、カーターは男女関係の不確かさ、他人を理解することのむずかしさを表わすためにも用いている。「日本の思い出」の主人公の「私」にとって、同棲する「彼」は、時々日本の昔話の中の人間に化けて人を騙し、消えてしまうキツネのように思われる。「彼」は自分に「魔法」をかけているように思われ、二人の仲がうまくいっている「最良の時でさえ、高い頬骨のために、彼の顔は(キツネの)一面のように」(6)見える。

男女関係の不確かさを表わすキツネのイメージは、その大半が日本滞在に書かれたという『ホフマン博士の地獄の欲望装置』の中でも使われている。夢の中に何度も現われて自分を夢中にさせたホフマン博士の美しい娘アルバティーナをはじめて直接に出会った時、主人公のデシデリオは彼女を抱きしめて、キスをするが、その瞬間、アルバティーナは「雪女」のように融けて、「単なる自分の憧れから生れた幻」のように消えてしまう。その時デシデリオは、美しい女性に化け、手品師のように男を騙し、ひとたび腕の中に誘い込んでしまうと、本性をあらわして笑いながら消えてしまう日本のキツネのことを思い出し、「アルバティーナの顔が人を裏切る珍しく貴重な黒キツネの顔」(3)のように思われる。

このような相手の実体を把握できない不確かな恋は、終わりを迎えざるを得ない。『ホフマン博士の地獄の欲望装置』の最後では、デシデリオはアルバティーナが自分自身の隠れた半身であることをはっきり認識し、彼女を殺す。

また、「日本の思い出」は次のように結ばれている。

…というのは、私達は花火や朝顔や老人や子供など移ろいやすい定まらないイメージに囲まれたからである。しかし、こうしたイメージの中で最も定まらないのは、見かけに捧げられた街で、私達が互いの目の中に見る実体のない自分自身の映像、見かけ以外の何ものでもないものの映像であった。そして、どんなに他人である互いの実体をつかもうと努力しても失敗したであろう。(11)

カーターは東京を「見かけに捧げられた街」とか「謎の万華鏡」と呼んでいるが、日本においては、確固とした不動の実体がなく、「見かけ」が重要な意味を持つことに彼女は注目している。事物の表わす象徴的な意味に興味を持つ彼女は、特に言葉の不自由な日本では、目で見ることによってあらゆることを理解しようとした。その結果、「この国では考える必要はなく、ただ見さえすればよい。そうすれば、あらゆることを理解できると思う」(41)という結論に達したようである。

「見かけ」と「実体」の区別がつきにくく、「見かけ」のほうが本質を表わすのは、「抑圧文化」である日本文化にも起因する、とカーターは考えている。日本では、「実体」(本音)が抑圧され、「見かけ」(建前)に洗練された形が与えられるために「しばしば真髄は見かけである」<sup>(4)</sup>ということになる。カーターはこれを「この国は偽善を最高の様式まで高めた」(10)という言葉で表現している。「侍」は実際は「殺人者」であり、「芸者」は「売春婦」であることは見てもわからない。それは「最高の様式まで高められた偽善」が「実体」を覆い隠してしまうからである。

「日本の思い出」の中で主人公の「私」の住む地区は、本当は「貧民街」なのだが、「見かけ」は「閑静で調和のとれた」住宅街である。そして、「語るも不思議なことには」、「見かけ」が「実体」になってしまふ。それは、「人々がとても行儀よく振舞い、あらゆるものを清潔に保ち、厳しいほど礼儀正しく暮らしているためである」(10)と「私」は考える。「東京牧歌」(“Tokyo Pastoral”)というエッセイでは、「実体」は「売春宿」であるラブ・ホテルまでが、

「上品で、清潔で、気持のよい」「見かけ」を保っていることにカーターは驚嘆している。

「見かけ」がしばしば「実体」になってしまう日本においては、人々はものの「見かけ」を映す鏡に対して、恐れにも似た「深い敬意の念」を懐いていることに、カーターは注目する。「日本の思い出」の中で、「私」は古い日本旅館で鏡に布の覆いがかけてあることに興味を持ち、日本人の「彼」に訳を尋ねると、「鏡は部屋を居心地悪くする」(9)ためであるという返事が返ってくる。

さらに「肉体と鏡」では、「私」は鏡に映る「見かけ」が、自分が意識する以上の自分の「実体」を示すという、貴重なしかし「居心地の悪い」体験をする。三カ月ぶりにイギリスから日本に戻って来た「私」は、迎えに来るはずの「彼」に会えず、夜の街で出会った行きずりの男とラブ・ホテルに入る。ホテルの天井は一面鏡になっていて、二人の抱き合う姿を映し出す。自分が自分ではなく、「幻」になったような気持で、見知らぬ男と抱き合ったのに、天井の鏡に映る像は、そんな自己認識よりも遥かに現実感のあるもので、「魔法の鏡」はそれまで考えたこともなかったような自分自身の見方を教えてくれる。鏡は「私」の「見かけ」を映すが、それまで自分と鏡は「共謀関係」にあつて、見たくない行動は映さないようにしてきた。しかし、この鏡は「私」と共謀することを拒否し、「その下の抱擁をなんの策略もなくありのままに映し出した」(65)のである。その光景に居心地が悪くなり、「私」は鏡を避けるために、ベッドから降りる。

翌朝はやく「私」は恋人に会うが、すぐにけんかをしてしまう。そして、「私」は「彼」の「実体」を知らないこと、自分の頭の中で作った像を「彼」の上に見て、恋をしていると思っていたこと、行きずりの男との交わりに喜びを感じ、その時は罪の意識さえ覚えなかったことを認める。また、「こうしたことすべてが(ホテルの)鏡を見ていた時すでに起っていた」(68)ということを知る。

鏡はカーターの好きなイメージで、様々な象徴的な意味合いを持って、彼女の作品の中に繰り返して使われている。

自己認識の媒体としての鏡は、『ホフマン博士の地獄の欲望装置』や、短編集『血だらけの部屋』(*The Bloody Chamber and Other Stories* 1979)の中に収められている「狼アリス」(*“Wolf-Alice”*)などにも登場するが、その根底には、「見かけ」が本質を表わすことが多い日本での彼女の体験があるのかもしれない。

ユダヤ・キリスト教文化に基盤を置く、善か悪か、白か黒かの固定した二分法が支配する西欧社会で育ったカーターにとって、「見かけ」と「実体」の区別がつきにくい、移ろいやすい、形の定まらないイメージにあふれた日本文化は、新鮮な驚きをもたらし、また同時に非現実感を彼女に与えたのであろう。

短編集『花火』には、日本を題材とした四作品の他に、一見日本とは関係のない、テーマも舞台も異なる五作品が収められている。架空の高原地方を舞台にして、兄妹、親子の近親姦を扱った「死刑執行人の美しい娘」(*“The Executioner’s Beautiful Daughter”*)。エデンの園のような森の奥に探険にかけた双子の兄妹が男と女に目覚めていく「森の奥まで達して」(*“Penetrating to the Heart of the Forest”*)。アマゾンの奥地を舞台にして、「フライデー」と名付けた原地の若い女性に残虐の限りを尽した英国人が、最後には彼女に殺されてしまう「主人」(*“Master”*)。森の中で普通とは反対の渦巻き貝の殻を拾った男が、銃を持った少女に拉致され、鏡の中の世界で彼女にレイプされるといふ男女の立場が逆転する物語「映像」(*“Reflections”*)。そして、内戦没発直前のロンドンで、主義のために殺人、リンチを繰り返すテロリスト集団の物語「フリーランスに捧げる挽歌」(*“Elegy for a Freelance”*)。こうした作品に共通するものは、『花火』という題名が示唆するように、謎めいた非現実的な世界である。従って、こうした作品もカーターの日本体験によって生み出されたと言えるのではないだろうか。

さて、日本滞在で「女であることがどういふことであるかわかり、急進的になった」という言葉を残しているフェミニスト、カーターは、日本の女性をどのように見ていたのだろうか。「日本は男性の国である」と言い切っているように、日本に関するエッセイ集「東洋のロマンス——日本」では、彼女は日本女性の地位の低さ、みじめさを強調し

ている。しかし、それは「抑圧文化」の一部であり、そのはけ口でもある男性文化を通して見た女性像である。

正当文化よりも卑俗だと言われる大衆文化に興味を持つカーターにとって、「アダルト・コミック」は日本の男女関係を知る格好のしかし歪曲された材料を提供したようである。頭のおかしいセックス狂か、シニールリアリスト向けかと思われるほど過激なセックスと暴力が支配する漫画が、駅の売店などで売られ、「優しく、控えめで、親切で、罵りの言葉一つはかずに日常生活をおくる」「きちんと背広を着た平均的男性」によって読まれていることに、カーターは驚きを示している。そして、こうした漫画の中では、女性は皆悪女でなければ、「絞り機にかけられ」、「苦しむために作られた」「被虐的な対象」<sup>(5)</sup>であり、「奴隷」である、と彼女は分析している。

銀座のバーのホステス体験を通して見た男女関係についても、同じことが言える。男達は多額の金を払ってホステスに話を聞いてもらい、幼児のように振舞い、くつろいで、日頃の抑圧からの解放感を味わう。こうした客の相手をする「夜の蝶」は、決して口答えせず、よく笑う「コンピューター化された遊び友達」であり、「大人の玩具」である。このような男性文化の中では、「真の女らしさは表現されず、一般に女性は奴隷か玩具になるしか選択肢がない」<sup>(6)</sup>とカーターは「哀れな蝶」(“Poor Butterfly”)の中で述べている。

しかし、カーターが小説の中で描いているのは、こうした「抑圧文化」の中で男性の願望によって生み出された女性像ではなく、現実に根をおろし、逞しく生きる女達である。日本女性が登場するのは『花火』の第四話「冬の微笑」である。「冬の微笑」では、「日本の思い出」と同じように、語り手の「私」によって日本の印象が綴られている。男達が海に漁に出て不在の村の海岸で、魚を干して煮干を作る「筋骨たくましい、威圧感を与える」ような女達は、「私」の孤独感に呼応したそれは助長するような冬のもの寂しい漁村の風物の一つとして描かれている。外国人の「私」を敵意の混じったあからさまな好奇の目で見る「一八世紀のプロボクサーのような頑丈な手」をした女達は、「私か彼女達のどちらかが女らしさに欠けていて、ほとんどが背中に赤ん坊を負っている」ので、私のほうがそうに



ちがいない」(44)と「私」に感じさせる。

ここでは、ゴム長靴や地下足袋を履き、もんぺと綿入れの上着の上から真白な割烹着をかけた、働く女達の服装が細かく描写されている。

みんな足首のくくれた黒っぽい、くすんだ色のズボンを身につけ、足には短いゴム長靴か地下足袋を履いている。彼女達は何数ものセーターとゆったりとした綿入れの木綿の上着を重着しているために、ずんぐりと上部が重そうで、まるで押しても倒れずに、ただ危なげに前後に揺れるだけであるように思われる。上着の上には粗いレースで縁どりした短かい真白なエプロンをかけ、頭には白い三角ずきんをかぶり、時には、修道女のベールのようなものを耳から喉に巻いている。(44)

この逞しい日本女性は、『ホフマン博士の地獄の欲望装置』の中で「川の民」の女家長として再登場する。ホフマン博士暗殺の密命を帯びた主人公デシデリオを旅の途中で助けるナオクライの母「ママ」の服装は、日本の漁村の女達のそれにぴったりと一致する。

ママはゆるく頭にかむり首筋で結んだ色物のスカーフで、黒い巻毛を覆い隠していた。彼女はいつも足首を緑か赤のひもでくくったゆったりとしたズボンを身につけ、足にはひもつきのサンダルを履けるように、つま先の割れた黒い木綿のソックスを穿き、市松模様か花柄のブラウスを着ていた。そしてブラウスを汚さないように、上半身をほとんど完全に覆ってしまうような、袖つきで、首の後ろと腰のところで結んだ、短い清潔で真白なのりのきいたエプロンをかけていた。……ママの服装は女性の間では一般的であった。その服装のために、女達は上部が重そうで、まるで押しても倒れずに、前後に揺れるだけであるように思われた。(72)冬には男も女も綿入れの木綿の上着を着た。(73)

母系制度を取る「川の民」であるナオクライの家族は、働き者で、母性愛にあふれた、いつもかすかに魚の臭いの

する「ママ」が家長となり、平和で充足した生活を送っている。魚を常食する「川の民」は、相手に対してへりくだった態度をとることが好きであるとか、暗黙の了解をするなど、いくつかの点で日本人を思わせるが、その社会の一員となったデシデリオは、生れてはじめてやすらぎと幸福感を感じ、「孤独も倦怠も愛の欠如も恐れる必要はない。人生は住んでいるこの川のように流れていくだろう」(80)と思う。

カーターが「男の国」日本で、漁村の子供を負ぶって働く女達の中に新鮮な「女らしさ」を見出し、SF風の小説の中の母系社会の家長「ママ」の中に投射したことは興味深い。彼女が日本の象徴でもある太陽神天照大神が女性であることを知っていたかどうかは定かではないが、日本が「抑圧文化」になる以前の古代の女神を連想させるような、土着的で生命力に溢れた女達は、その作品を通して西欧文化の中の「女らしさの神話」を突き崩そうとしたカーター目に、新鮮に映ったのであろう。

「抑圧文化」の中で男性の願望によって生み出された「夜の蝶」も、逞しい漁村の「おかみさん」も日本の女性なのである。彼女達は共に、カーターが日本文化に対して感じる「定まらないイメージ」を造型化していると言えるかもしれない。

カーターが日本で観察したり、感じたりしたこと——非現実感、抑圧文化とそこに生み出された女性像、そしてフェミニズムの視点——を備えているように思われるのは、文楽を題材とした『花火』の第三話「紫の上の情事」(『The Loves of Lady Purple』)である。カーターは日本文化を「抑圧文化」として捉えているが、その激しい一面にも注目している。日頃抑えていたものが一気に爆発することがあり、「抑圧の間隙に奇妙な美しさが花咲く」とし、その一例として「世界で一番激しい演劇」である文楽をあげている。人間と等身大の人形が人形遣の手により、まるで生きていくかのように、踊ったり、笑ったり、泣いたり、恋をしたりして、最後には西洋流の「ハッピー・エンド」ではなく、情死で終る幻想的な文楽の世界は、花火と共にカーターの心を捕えたようである。「紫の上の情事」の主人

公の名前は、文楽の「情死の血の色である紫」(26)から取られている。

「アジア人教授」という名の人形遣は、耳の聞こえない甥の助手と口のきけない三味線引きの少女を連れて、「紫の上の情事」という劇を上演して、世界各地をまわっている。彼は貧しい旅芸人にすぎないが、大切にしている人形「紫の上」の糸に触れると、ただの木にすぎない人形は「魔法の活力」に満ち溢れ、美しい「エロチシズムの化身」となる。

「紫の上」は「アダルト・コミック」の中の「苦しむ清純な女」の対極にいる性的残虐さに身を灼く悪女である。彼女は自分の美しさを武器に悪業の限りをつくす。劇中捨て子である彼女は、まず十二歳で養父を誘惑し、彼とその妻を殺害して金品を奮い、家に火を放って、町で一番大きな遊女屋の遊女となる。「サドの女王」として名をはせた「紫の上」は、やがて遊女屋の経営者となり、男達を「金も夢も希望」もしぼり取って捨てる。間もなく彼女は、言い寄る男達を殺害し、その骨で笛を作って、次の恋人に吹かせるといった行為までとり始める。

しかし、「花火のように華々しい紫の上の生涯」は「実際まるで花火のように、灰と寂しさと沈黙」(32)で終る。醜く老いた彼女は、海岸に打ち上げられた水死体から遊女のかつら用の髪の毛を取ること、やっと生計をたてる身となる。死体をあさる彼女の動作は機械的になり、人間性を失なって、まさに繰り人形になってしまう。

こうした役を何度となく演じてきた人形は、ある夜年老いた人形遣が、その美しさに思わずキスをしたことにより、彼の肺から息を、喉から血を全部吸い取って、人間となる。しかし、同じ行為を繰り返し演じてきた彼女は、本当の自律性を持った存在にはなれない。人間を「風刺的に模倣してきた」彼女は、人間となった今は、「繰り人形として自分が演じてきたこと」を模倣するしかない。「紫の上」は人形遣の死体の横たわる芝居小屋に火を放ち、その街で唯一の売春宿に行つて、売春婦となるのである。

ホラー・ファンタジーのこの皮肉な結末は、私達が繰り返し行っている習慣や社会通念に無意識のうちにいかに縛

られているかを示し、こうしたものから解き放たなければ、真の女性の自立はありえないというカーターのメッセージを伝えていると言えよう。

カーターの初期の作品が一九六〇年代の都会を舞台にして、イギリスの伝統的なリアリズム小説の要素が見られるのに対して、日本滞在以後の作品は極めて幻想的な傾向が強くなっている。また、彼女は作品を通して、実体に見えるものの不確実性を突き、西欧社会の既存の道徳や社会通念からの解放を説いているが、「見かけ」と「実体」の区別がつきにくい、「定まらないイメージ」の溢れた日本文化の中で、絶対的とか、普遍的とか言われるものも、見方しだいで変わってくるという意識を強めたのではないだろうか。彼女が日本滞在以後、フェミニニストとしての立場を一層明確にしていることは言うまでもない。こうした点から見て、二年間の日本における異文化体験は、カーターにとって一つの大きな転機をもたらしたと言えよう。

## (注)

- (1) Angela Carter, "Oriental Romances—Japan," *Nothing Sacred* (London: Virago Press, 1992) 28.
- (2) Angela Carter, *Fireworks* (London: Virago Press, 1992) 2. 本文中のページ数はこのテキストからのものである。
- (3) Angela Carter, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (London: Penguin Books, 1982) 140. 本文中のページ数はこのテキストからのものである。
- (4) Carter, *Nothing Sacred* 36.
- (5) Carter, *Nothing Sacred* 42.
- (6) Carter, *Nothing Sacred* 45.
- (7) Carter, *Nothing Sacred* 33.

## (追記)

本稿は日本比較文学会東京支部第三十一回支部大会(一九九三年十月十六日、日本大学国際関係学部)において口頭発表した草稿に補筆したものである。