



ラフカディオ・ハーンの再話文学—西洋との葛藤の縮図として

木田, 悟史

(Degree)

博士 (学術)

(Date of Degree)

2013-03-25

(Date of Publication)

2013-12-16

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲5737

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1005737>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



博士論文

平成 24 年 12 月 10 日

ラフカディオ・ハーンの再話文学
—西洋との葛藤の縮図として

神戸大学大学院人文学研究科博士課程
後期課程文化構造専攻

木田悟史

目次

序論	1
第 I 部 再話の成立条件として「収集」と「移動」	
— ラフカディオ・ハーンと西洋帝国主義	17
第 I 部の目的	18
第 1 章 アメリカにおけるラフカディオ・ハーンの収集活動	20
第 2 章 日本におけるラフカディオ・ハーンの収集活動	31
第 3 章 ラフカディオ・ハーンの移動の仕方	
— ラドヤード・キプリングとの比較から	38
第 II 部 再話への助走段階	
— ラフカディオ・ハーンの世界にみる西洋中心主義の相対化	49
第 II 部の目的	50
第 4 章 ラフカディオ・ハーン『チータ』におけるクレオールと辺境について	
— ジョージ・ワシントン・ケイブルとの比較から	51
第 5 章 ラフカディオ・ハーン『ユーマ』における黒いキリスト像について	
— ジョージ・ワシントン・ケイブルとの比較から	64
第 6 章 再話への旅—ラフカディオ・ハーンの世界旅行記について	74
第 III 部 再話する／されるラフカディオ・ハーン	84
第 III 部の目的	85
第 7 章 ラフカディオ・ハーンの世界観とその実践としての再話	87
第 8 章 ラフカディオ・ハーンの世界再話手法	
— 「破られた約束」「耳なし芳一の話」を例に	97
第 9 章 再話されるラフカディオ・ハーン—「生神様」を例に	112
結論	126

注	136
参考文献	141

序論

ラフカディオ・ハーンの再話文学

ラフカディオ・ハーン (Lafcadio Hearn) は、日本の怪談や奇談を英語で書きかえ、それを自らの作品とした。その手法は再話と呼ばれている。しかし、ハーンの再話は、単なる既存の物語の脚色にとどまるものではなかった。

ハーンが日本にやって来るまでには、生まれ故郷であるギリシャからの長距離の移動があった。作品の制作に取りかかる前に、そのもとになる物語を集めなければならなかった。集めた物語は、当の日本人でさえあまり目を向けることのない古びたものだった。そして、それを英語という外国語で書きかえた。書きかえの際には、妻である小泉セツに原話を口述させた。さらに、先行作品を書きかえることで生まれたハーンの再話作品も、後世の人間によって書きかえられた。

本論の目的は、このいくつかの興味深い要素からなるラフカディオ・ハーンの再話文学の内に、彼と西洋との葛藤を読み取ることである。以降、本論で使う再話という言葉は、基本的にはすべて、このハーン独自の再話文学のことを指している。

再話へ至る足跡

日本時代の活動に比べるとあまり知られていないが、ハーンは日本にやって来るまでに、いくつかの国や地域を旅しており、その間に数多くの作品を残した。本論は、ハーンが日本で行った再話文学に焦点を当てているが、彼の再話は来日以前の活動を無視して語ることはできない。後の議論の理解を助けるためにも、まずはギリシャに始まり日本に終わるハーンの足跡を振り返っておきたい。

ラフカディオ・ハーン、本名パトリック・ラフカディオ・ハーン (Patrick Lafcadio Hearn) は 1850 年、ギリシャのイオニア諸島のひとつ、レフカダ島に生まれた。父のチャールズ・ブッシュ・ハーン (Charles Bush Hearn) はアイルランド人で、イギリス軍の軍医として、ハーンが生まれる数年前からギリシャに赴任していた。母のローザ・アントニア・カシマチ (Rosa Antonia Cassimati) は、同じくイオニア諸島のひとつであるキシラ島の生まれだった。

2 歳のとき、軍務で不在だった父を残して、ハーンは母ローザとともにダブリンに移

る。しかし、ギリシャ正教を信仰するローザは、英国国教会に属するハーン家になじむことができなかった。また、夫の愛情が冷めてきたことにも気づき、精神的に不安定な状態に陥ってしまう。

アイルランドに移住してから二年後、ローザは懐妊し、出産のために故郷のキシラ島へ帰る。父チャールズも、軍務で再びダブリンを出てゆくことになった。両親と離れたハーンは、大叔母の家で育てられる。この時期を境に、チャールズとローザの仲はもはや修復不可能となり、1857年、ハーンが7歳のときに二人は離婚した。結局ローザは出産のために帰国したギリシャから一度も戻らず、チャールズもまもなく再婚相手を見つけて出て行った。

一人残されたハーンは、熱心なカトリック教徒であった大叔母のもと、厳格な宗教教育を受けながら育てられてゆく。13歳のときから通い始めたイギリスの学校では、遊戯の時間に起こった事故が原因で左目を失明してしまう。後に見るように、これら少年期の不幸な記憶と、キリスト教に対する反発は、ハーンの商品に最後まで影響を及ぼしていたといわれている。1867年に大叔母が破産したことをきっかけに、ハーンは単身渡米、いよいよ作家として活動を始めることになる。

1869年、移民船でニューヨークに渡ったハーンは、オハイオ州のシンシナティに向かう。そこに住む親戚に頼らずに一人で生きてゆくことを決めたハーンは、日雇い仕事で生計を立てながら、地元の新聞社に投稿を始める。その甲斐あって、24歳のときに、同市に拠点を置く新聞社の正社員となった。

シンシナティには1877年まで暮らし、殺人事件を生々しく伝える記事やフランス文学の翻訳などで名を上げた。私生活では、1875年に混血女性のマティ・フォリー(Mattie Foley)と結婚した。白人と黒人との結婚が州法で禁じられていたことなど、さまざまな問題があり、すぐに離婚してしまうが、これは「西洋世界からの逃亡者」、「越境者」としてのハーンを考察するうえで興味深い出来事であるといえる。

シンシナティを離れたハーンが次に向かったのは、南部の中心都市ニューオーリンズだった。そこでハーンは、新聞記者から専業の作家へと活動の中心を移してゆく。ニューオーリンズのクレオール文化を熱心に研究し、クレオール料理のレシピ集や、ことわざ辞典を編んだ。また、メキシコ湾内の島を訪れ、そこでの調査をもとに、初めての小説となる『チータ』(Chita, 1889)を書いた。

1887年からは、合計で約2年間に渡って西インド諸島に滞在し、クレオールの研究を深めた。その成果は、『ユーマ』(Youma, 1890)という小説と、『フランス領西インド諸島の2年間』(Two Years in the French West Indies, 1890)という旅行記となつてあらわれる。これらの作品については、本文中で詳しく論じている。

ハーンが日本にやって来たのは1890年のことである。カナダから横浜に到着したハーンは、イギリス出身の日本学者であり、東京帝国大学教授の職にあったバジル・ホール・チェンバレン(Basil Hall Chamberlain)らの力添えもあり、島根県松江市の尋常中学校および師範学校で英語教師の職を得る。さらに、松江では後に妻となる小泉セツとの出会いもあった。

1891年に松江を出たあとも、ハーンは国内を広く渡り歩いた。松江の次に住んだ熊本では第五高等中学校で英語教師を、その次の神戸では新聞記者を、最後の東京では東京帝国大学の英文学の講師をそれぞれつとめた。その間、1896年には日本に帰化し、小泉八雲という名前を得た。これら日本時代の活動についても詳しいことは本文中で論じている。

現在でも広く読まれている再話作品集『怪談』(Kwaidan, 1904)や、旅行記『見知らぬ日本の面影』(Glimpses of Unfamiliar Japna, 1894)など、日本に関する著作を10冊以上も残したハーンは、1904年、東京の自宅で54歳で没した。

ラフカディオ・ハーンを受容と再話文学の研究

広範な地域に足跡を残したハーンは、包括的に論じることが難しい作家である。それでも没後まもなく、欧米と日本の研究者たちによって、その全貌を明らかにするための取り組みが開始された。

1906年には、ハーンのアメリカ時代の知人であるエリザベス・ビスランド(Elizabeth Bisland)が伝記と書簡集『ラフカディオ・ハーンの生涯と手紙』(Life and Letters of Lafcadio Hearn)を執筆、編集した。1911年には、ハーンの異母妹と日本の家族にも取材して書かれたニーナ・ケナード(Nina H. Kennard)の伝記『ラフカディオ・ハーン』(Lafcadio Hearn)が刊行された。日本人では、東京帝国大学でハーンに直接教えを受けた田部隆次が、1914年に伝記『小泉八雲』を著し、日本でのハーン受容に拍車をかけた。この他にも、各時代の知人が、ハーンとの思い出を語った文章を残している。

伝記的資料以外にも、1922年には、『ラフカディオ・ハーン全集』（*The Writings of Lafcadio Hearn*）が刊行された。日本では1926年に、東京帝国大学時代の教え子たちの訳による『小泉八雲全集』が出版された。

このようにハーンの数奇な生涯と多彩な作品群は、日欧問わず、研究者や一般読者の関心を集めてきた。しかし、本格的な作家研究や作品研究となると、最も進んでいるのは日本である。その理由としては、一番広く読まれているのが日本時代の作品であるということに加えて、小泉セツとの結婚や帰化など、ハーンにとって公私ともに人生の大きな転機を迎えたのが日本であったということが考えられる。そして、その日本におけるラフカディオ・ハーン／小泉八雲研究の中で、もっとも強い関心が寄せられているのが、再話研究である。

英文学・比較文学者の森亮は、早くも1950年からハーンに関する論考を発表し始めている。なかでも「ラフカディオ・ハーンの再話文学」（1969）は、現在まで続く再話研究の嚆矢となった重要な論文である。再話者にとって原話とは、あくまでも創作欲を満たすための素材であるため、基本的には短くて簡素な物語が選ばれる。さらに、再話である以上、原作をそれと判別できなくなるまで改変することはできない。自ら提案したこの命題をもとに、森は、再話が短篇小説の長さにおいて最も成功するものであるということを指摘した。そして、必須という訳ではないが、優れた短篇小説に求められる要素として次の4点をあげている。

それは、「印象の統一を図るための注意深い努力と優美な又は力に満ちた仕上げである」こと、「作品の印象統一に最後の仕上げをするような見事な結び、鮮やかな結末」を備えていること、「短篇小説が近代の産物であるのにふさわしく realistic な表現」で書かれていること、最後に、短篇小説は文体が目立ちやすい形式であるので、「すぐれた、魅力ある文体を持つこと」である（『小泉八雲の文学』43）。

この4つの観点から、森は、必ずしも技術的に洗練しているとは言えない日本の通俗的な説話や教訓話を、ハーンがいかに近代的な短篇小説に仕立て直したかということ、実例を挙げて明らかにした。

森の後、さらに幅広い比較文学的な研究への道を開いたのが、1981年に刊行された平川祐弘『小泉八雲 西洋脱出の夢』である。西洋文明が世界の中心だった時代にありながら、ハーンは西洋以外の異国・異人種の文化を共感と同情をもって描くことができ

た。平川は、ハーンのその先進性を、ピエール・ロティ (Pierre Loti) やマーク・トウェイン (Mark Twain) など国を越えた幅広い作家との比較を通して浮き彫りにしている。

同著の中で最も紙幅が割かれているのも、ハーンの再話文学の分析である。平川は、ハーンが原話に施した脚色を丹念に拾い上げ、その変容の内にハーンのパーソナリティ——家族を捨てた父親に対する拭い難い憎悪や、生き別れた母親に対する思慕、孤児同然だった幼年時代の孤独——を読み取った。森は主にハーンの再話の技術面を分析したが、平川の研究は、再話研究がハーンの人間性を理解するうえでも不可欠であるということを示し、後のハーン研究にひとつの方向性を与えた。

牧野陽子『〈時〉をつなぐ言葉 ラフカディオ・ハーンの再話文学』(2011) に収められている一連の論考も、ハーンのアメリカ時代の著作や、他の作家の作品との綿密な比較を通してハーンの再話テキストを分析し、そこに投影された彼の内面世界を浮き彫りにした。¹

ハーンが残した有名な怪談のひとつである「むじな」(“MUJINA,” 1904) を分析した論考「〈顔〉の恐怖、〈背中〉の感触——「むじな」「因果話」」では、同作が与える恐怖の源泉が、物語の舞台である暗く細長い坂道が象徴する「悪夢のような、この永久に逃れられぬ無限反復の空間感覚」(113) にあることを指摘している。そして、原話にはないその恐怖感が、かつて幼いハーンがゴシック教会に対して抱いた畏怖——その不気味な建物がひたすら上を目指して伸び続けるかのような「恐ろしい動きの恐怖」——に起因するものであることを明らかにした。

「茶碗の中」(“In a Cup of Tea,” 1902) という作品に対しては、ハーンが傾倒していた作家であるエドガー・アラン・ポー (Edgar Allan Poe) や、テオフィル・ゴーチエ (Théophile Gautier) の作品との比較を交えながら、それを 19 世紀の欧米文学に数多く登場したドッペルゲンガーの物語、分身の物語として読み解き、作中で主人公の侍を悩ませる謎の幽霊を、不幸で孤独だったアイルランド時代のハーンの分身として解釈するという新たな読み方を提示した (142 - 150)。

「雪女」(“YUKI-ONNA,” 1904) はハーンが残した怪談の中で最もよく知られている作品のひとつである。牧野は、この作品も上記の論考と同様、過去との対峙というテーマを扱った作品として読み直した。

かつて吹雪の夜に遭遇した雪女をそれとは知らず妻に迎えた巳之吉が送る理想的な家庭生活には、幼くして両親と生き別れ、孤独な少年時代を過ごしたハーンの憧れが表れている。牧野は、その巳之吉の家庭生活が、結局は破滅に終わってしまうことに注意を向ける。

雪女と出会った若き日の巳之吉は、そのことを誰にも口外しないという約束を彼女と交わした。しかし、妻子と幸せに暮らす中で、巳之吉は妻のお雪に対してうっかりその体験を漏らしてしまう。それを聞いたお雪は、雪女としての正体を現し、怒りと哀しみの言葉を残して巳之吉の前から姿を消す。牧野はその結末に、過去あるいは記憶というものに対するハーンの葛藤を読み取る。

そして「茶碗の中」とおなじく、「雪女」もまた、過去なる時間の処理をめぐるハーンの心のさまざまな思索の道程の結果、その答えのひとつが投影された作品であるといえよう。

その「雪女」のなかで、過去はタブーとされている。ここには、過去を問いつつもじかに直面することへのハーンのためらいと恐れ、記憶というもののもつ、甘美さと同時に、心をむしばむ虚しさ、恐ろしさの認識が働いているのではないか。(182)

平川やそれに続く牧野の研究が明らかにしてみせたように、ハーンにとって再話とは、単に日本の物語を欧米に紹介するための手段というにとどまらず、「ハーン自身の内面を写し出す鏡」（『〈時〉をつなぐ言葉 ラフカディオ・ハーンの再話文学』126）でもあったのである。

ハーンの再話研究に加えて、現在では、ハーンの再話作品がさらに再話されてゆく過程も研究されている。その最新の成果といえるのが、遠田勝『〈転生〉する物語 小泉八雲「怪談」の世界』（2011）に収められている「小泉八雲と日本の民話―「雪女」を中心に」という論考である。

ハーンの再話作品の出典は現在そのほとんどが明らかにされている。しかし、「雪女」の原話は文字として残っておらず、ハーン自身も『怪談』の序文で、この作品が知り合いの農夫に教えてもらった物語に依拠したものであると注記していることから、「雪女」は、ハーンが口碑を記録してそれに脚色を施したものであると考えられてきた。

しかし、遠田は、ハーンが依拠したとされていた長野県と富山県にまたがる白馬岳の雪女伝説こそがハーン「雪女」に由来し、さらに白馬岳以外の地方に伝わる類話も、その大部分がハーンから出たものであるという事実を明らかにした。

遠田によると、その内容のほとんどがハーン「雪女」の創作である「雪女」を、口碑伝説と偽って書物に採録した民話採集者が初めにおり、それに続く民話研究者や作家も、その採録された「雪女」を本物の口碑と信じこみ、それぞれ独自の書きかえを行いながら自身が編んだ民話集に収録していったということである。

このようにして各地に拡散した雪女伝説は、日本の民話のひとつの定番となり、その結果、白馬岳の伝説をハーン「雪女」の原拠であるとする逆転現象が生じたのである。遠田はその「雪女」の変遷を次のようにまとめている。

これまで多くの「雪女」の変容と再話を眺めてきたが、それらは基本的にはすべて、時代への適合であり、個人の趣味や興味への最適化であった。ハーン「雪女」は、口承で土地に伝わる伝説であると出自を偽装されたうえで、山の「情話」として、戦時体制下の教訓物語として、そして子供向けの読み書かせ童話として、仕立て直されてきた。(『〈転生〉する物語 小泉八雲「怪談」の世界』128)

さらに驚くべきことに、ハーン「雪女」は、岩手県遠野市の昔話の語り部であった鈴木サツ(1911-1996)という女性によって、「雪女(ゆきおなご)の話」という名前で、遠野の口承文芸としても語られていた。全国的に民話が人気を博していた1970年代に、いずれかの民話集を読んで雪女伝説を知ったサツのかかりつけの医者が、サツにそれを教えた。サツは、ハーン「雪女」に基づくその物語を、最初から最後まで遠野の方言で語りなおした。

遠田によると、医者がサツにハーン型の雪女伝説を教える以前に、遠野に同型の口碑が存在したという記録はない。鈴木サツという語り部を通して、ハーン「雪女」はついに遠野の口碑にまでなったのである(『〈転生〉する物語 小泉八雲「怪談」の世界』129)。

再話の研究は、ハーン「雪女」の全体像に迫ることのできる重要な研究であるといえる。それ

を通して、ハーンの作家としての技量を分析することもできれば、彼のパーソナリティーに触れることもできる。さらには、現在にまで至るその作品の受容のされ方—再話されることによって読み継がれる—まで知ることができる。

本論の再話研究も、ここに並べた先行研究に多くを負っている。そのうえでの本論の狙いは、アメリカに始まり日本に終わるハーンの作家活動のすべてを晩年の再話文学とのつながりで捉え直し、冒頭でも述べたように、その中にハーンと西洋世界とのせめぎ合いを読み取ることである。

西洋との葛藤の縮図としてのラフカディオ・ハーンの再話文学

西洋に対するハーンの批判的な態度は作品の端々に窺える。例えば、「日本の庭で」(“In a Japanese Garden,” 1894) という随筆の中では、日本の生け花の美しさに触れた結果、西洋の花束や庭園が低俗に見えるようになったということを書いている。

.... and therefore I cannot think now of what we Occidentals call a ‘banquet’ as anything but a vulgar murdering of flowers, an outrage upon the colour-sense, an abomination. Somewhat in the same way, and for similar reasons, after having learned what an old Japanese garden is, I can remember our costliest gardens at home only as ignorant display of what wealth can accomplish in the creation of incongruities that violate nature. (*Glimpses of Unfamiliar Japan, Second Series* 2)

花束は花に対する殺戮であり、残虐で醜悪な行為であると述べ、西洋人 (we Occidentals) の美的感覚を痛烈に批判している。

作品以外でも、ハーンは西洋に対する嫌悪を露わにしている。以下に引用するのは、神戸から友人に送った手紙の一節である。

Carpets—pianos—windows—curtains—brass-bands! How I hate them! And white shirts! —and yofuku! [Western clothes] Would I had been savage; the curse of civilized cities is on me... (*The Writings of Lafcadio Hearn: Life and Letters II*)

カーペットや洋服など、文明社会の産物を呪い、未開 (savage) に生まれたかったとまで言うハーン言葉には、批判を越えて個人的な憎悪さえ感じられる。

ハーンは、西洋を思い出させるものをことごとく遠ざけた。松江では古きよき日本を見出して歓喜したが、その後移り住んだ神戸や東京に対しては失望を隠さなかった。両都市とも、近代化・西洋化が進んでいたからである。住居は和風の木造建築にこだわり、正月になると、紋付き袴で挨拶周りをしたこともあった。自分が日本人に侮辱されたにも関わらず、西洋人に物怖じしない相手の気骨を喜んだという逸話まである。

前述の田部隆次は、同じ著書の中で、ハーンは「白人以外に何等の人道や文化を認めない欧米人に、それと同等もしくはそれよりも優れた文化のある事を教えるのを天職と考えた」(『小泉八雲』210)、ハーンが「偶然日本に来たのは日本にとって天祐だった」(同上210)、ハーンは「忠君愛国の主義の主張者であった」(同上212)と評価している。

このようにハーンを称えるのは、田部がハーンの直弟子であったことを考えると仕方のないことである。また、ハーンが日本文化や日本人を称賛し続けたのは事実である。しかし、このハーン像には、誤った自文化優越主義や愛国主義につながる危険性もあった。たとえば、『「稲むらの火」の文化史』(1999)において国語教科書におけるハーン作品の受容を探った府川源一郎は、日本文化の特殊性を訴えるハーン作品が、太平洋戦争を前に台頭した偏狭なナショナリズムや国家主義との関連で高く評価されていたことを指摘している(65)。

本論の目的は、そのような安易なハーン礼賛に流されず、西洋中心的な思考様式や振る舞いに囚われていたハーンの限界も見据えたうえで、彼にとっての再話文学の重要性を明らかにすることにある。

日本時代に限らず、ハーンが作家としての生涯をかけて行ったことは、近代化の波にのまれて滅びゆく運命にある文化を称えることにより、西洋中心的な思考や振る舞いを批判、相対化することであった。そして何より、彼自身そこから逃れることだった。しかし、上に挙げた平川の書名にある「西洋脱出の夢」という言葉が示唆するように、それは決して容易に成し遂げられることではなかった。

冒頭でも触れたように、ハーンが日本で行った再話は、ただ書物として手元にある物

語を書きかえたのではなかった。西洋に比べてあまり文明の発展していない異国に足を踏み入れ、その地の伝統的な物語を収集し、さらにそれを一方的に書きかえるということは、ともすれば、非常に支配的な、19世紀後半の文脈で言えば、帝国主義的な行為になってしまう。事実、ハーンもその危険性と無縁ではなかった。しかし、彼の真価は、同時にその再話によって、「西洋脱出」のひとつのあり方を示してみせた点にある。

西洋とのせめぎ合いの中でハーンが陥った危機も、そこからの「脱出」の試みも、日本で取り組んだ再話文学を分析することで最もよく見えてくる。再話文学とは、ハーンと西洋との葛藤の縮図である。これが、本論の全体を通した主張である。

本論の構成と研究方法

以下、本論を構成する3つの部と9つの章の概要を示しておく。

第I部「再話の成立条件としての「収集」と「移動」—ラフカディオ・ハーンと西洋帝国主義」に収めた3つの章の目的は、ラフカディオ・ハーンの再話文学の前提にある「移動」と「収集」という行為の意味について考察することにより、ハーンと西洋世界との結びつき方を確認しておくことである。

第1章「アメリカにおけるラフカディオ・ハーンの収集活動」では、ハーンの来日以前の収集活動に焦点を絞る。アメリカ南部の都市ニューオーリンズで本格的に作家活動を始めたときから、ハーン作品は収集に支えられていた。これはつまり、日本で再話作品のもととなる物語を集めるまでに、ハーンは収集のエキスパートになっていたということである。

ニューオーリンズでは、その地域に特有のクレオール文化を集めた。その対象は、音楽や料理、ことわざなど、多岐に渡っていた。ニューオーリンズを離れた後は、西インド諸島を訪れ、島の混血人の文化を研究した。そこで集めた服飾や口承文芸に関する知識は、小説『ユーマ』の執筆にそのまま利用された。以上、第1章では、ハーンの収集家としての徹底ぶりを、同時代のアメリカ南部作家との比較を通して論じる。

第2章「日本におけるラフカディオ・ハーンの収集活動」では、日本時代に焦点を移し、引き続きハーンの収集活動を追う。日本でのハーンは、日本人女性の名前や昆虫の名称など、先達の日本研究者がとりこぼしたものを精力的に集めてまわった。さらに、ハーンの再話作品は、少数の例外を除いて、書物に原拠を持っていた。その書物は同時

代に出版されたものがほとんどだった。日本でのハーンは、マイノリティの文化だけでなく、大量生産される書物という近代の産物まで集めていた。

アメリカ時代から日本時代まで、ハーンは作家としての生涯を通して収集という行為を続けていた。その目的は、近代化という強大な力にのまれて姿を消そうとしていた文化を保護することだった。しかし、一方的な知識の収集とは、帝国主義諸国が他者を支配する際に依拠した行為でもあった。本論では、収集のこの一面—知識の獲得と植民地支配とのつながり—を、エドワード・サイード (Edward W. Said) のオリエンタリズムの理論や、万国博覧会における異文化の収集と展示の役割についての研究などを援用して論証する。

近代西洋に背を向け、それを批判するために帝国主義者的に振る舞わざるを得なかった。第1章と第2章では、再話の成立要件である「収集」について考察することで、ハーンと西洋とのこの複雑なつながり方を明らかにすることを目指す。

第3章「ラフカディオ・ハーンの移動の仕方—ラドヤード・キプリングとの比較から」では、ハーンの再話のもうひとつの成立要件である「移動」という行為について考察することにより、同じくハーンと西洋とのつながり方を論じる。ハーンは日本にやって来るまでに、広範な地域を動きまわった。これはすなわち、「移動」がなければ、日本での再話文学は生まれなかったということでもある。

ハーンの移動は西洋からの逃亡、「辺境」への移動だった。その目的は、近代化によって失われつつあった多彩な文化を描くこと、そして、それを通して西洋文明の画一性を批判することだった。そのためにハーンは、世界規模での交通機関の発展を最大限に利用した。しかし、その発展は、他ならぬ西洋文明によってもたらされたものだった。第3章も、先行する2つの章と同じ論法でハーンが陥った危機を指摘する。

さらに、「辺境への志向」そのものも、西洋帝国主義と無縁ではなかった。帝国主義の時代とは、新たな市場を獲得する、あるいは地図の空白を埋めるために、西洋の側から次々と探検が行われた時代だった。辺境への移動が自己目的化していたともいえるハーンは、それだけ強くこの帝国主義的な衝動に囚われていたと考えられる。

訪れた地でハーンがしたことは、そこの伝統的な文化を、ときには過度の美化も恐れず描き、それを駆逐する西洋文明を批判することだった。そのため、ハーンのまなざしは、過去へ向けられることが多くなった。同章で取り上げる「蓬萊」(“Hōrai,” 1904)

という作品では、在りし日の日本に強い哀惜を寄せている。しかし、ハーンは、世界規模での交通網の発展を利用し尽くしていたという点では帝国主義の最先端に位置するような人間、すなわち、古きよき日本が消滅するきっかけを作った側の人間であったといえる。

以上の論点から、第3章では、帝国の「中心」を目指した作家ラドヤード・キプリング (Rudyard Kipling) との比較を導入し、西洋に背を向け、そこから離れようとすればするほど西洋帝国主義者的に振る舞ってしまうというハーンのアジリ、そして、辺境でいくらノスタルジアを募らせても、結局は、文化人類学者のレナート・ロサルド (Renato Rosaldo) が提唱した「帝国主義的ノスタルジア」に回収されてしまうという苦境を浮き彫りにする。

以上、第I部の3つの章では、ハーンが西洋とのせめぎ合いの過程で陥った危機を浮き彫りにすることを目指す。

ハーンの話話文学の目的は、西洋中心の思考様式では十分に捉えきれない価値観や美の存在を示すことだった。しかし、この西洋中心主義を相対化しようとする試みは、日本での話話によってのみ行われたのではなく、ハーンが作家としての生涯をかけて取り組んでいたことだった。日本での話話は、いわばその集大成なのである。第II部「話話への助走段階—ラフカディオ・ハーンの話話にみる西洋中心主義の相対化」では、このことを論証するために、3つの章を設けて論じる。

まず第4章「ラフカディオ・ハーン『チータ』におけるクレオールと辺境について—ジョージ・ワシントン・ケイブルとの比較から」では、ハーンが初めて書いた小説である『チータ』の分析を行う。具体的には、アメリカ南部ローカル・カラー文学を代表する作家であったジョージ・ワシントン・ケイブル (George Washington Cable) と比較することにより、『チータ』(Chita, 1889) に描き込まれた「クレオール」と「辺境」の意味を考察し、ハーンがそれらを、近代社会で損なわれた人間性を回復させてくれる存在として描いていたということを指摘する。

第5章「ラフカディオ・ハーン『ユーマ』における黒いキリスト像について—ジョージ・ワシントン・ケイブルとの比較から」でも、ケイブルの作品を換骨奪胎して書かれた小説として『ユーマ』(Youma, 1890) を読み直す。

ケイブルは、代表作となる小説『グランディシム一族』(The Grandissimes, 1880)

の主人公として、上流階級の白人クレオールを選んだ。一方、ハーンは『ユーマ』の主人公として、混血奴隷の乳母を選んだ。この点で、『ユーマ』は『グランディスム一族』を反転させた作品だった。この「反転」という視点をもとに、第5章では、『ユーマ』における黒いキリスト像の意味を捉え直す。ハーンは、白い十字架を背負った黒いキリスト像という白黒の大胆な反転により、ケイブルよりもさらに先鋭的に、奴隷制に対する白人の罪意識を浮かび上がらせているというのがこの章の主張である。

第6章「再話への旅—ラフカディオ・ハーンの旅行記」では、主に旅行記の分析を行い、ハーンが自分自身の内にある西洋中心的な思考様式を相対化している様子に目を向ける。

島根県の隠岐諸島を旅行したとき、ハーンはそれまでの自分の評価軸を一度捨て去り、その地の歴史や文化との関わりで風景を捉えるという新しい風景の見方に気づく。第6章では、西洋の人間が植民地を描いた旅行記を分析したメアリー・ルイーズ・プラット (Mary Louise Pratt) の理論を援用して、その先進性を論じる。

旅行記作家としてのハーンのもうひとつの重要な特徴として、対象を綿密に観察すると同時に、訪れた先の日本人から逆に観察される自分を執拗に描いたという点も挙げる。この章では、ハーンとよく似た体験を描いた作家であるジョセフ・コンラッドとの比較も交えて、ハーンが西洋から突然やってきて旅行者、観察者としての自分の立場を曖昧にし、揺さぶっていたことを指摘する。

先ほども述べたように、ハーンのこの自己相対化の姿勢が最も鮮明になるのが晩年の再話文学であるというのが本論の主張である。第II部に収めた3つの章では、アメリカ時代と日本時代の作品を並べて論じ、それらを再話の助走段階として捉える。

第III部「再話する／されるラフカディオ・ハーン」に収めた3つの章ではこれまでの議論を踏まえて、再話をハーンの「西洋脱出」の最も大胆な試みとして論じる。

まず第7章「ラフカディオ・ハーンの文学観とその実践としての再話」では、ハーンの翻訳論や口承文芸に対する認識、そして東京帝国大学で行った講義について考察することにより、日本時代の再話が結果として彼の文学観の実践になっていたということ、そしてそれが、西洋中心主義とそれに囚われた自己を相対化するための試みでもあったということを示唆する。

ハーンの再話の最も特筆すべき点は、妻の小泉セツに原話を口述させたことだった。

そして、ハーンはそれをさらに書きかえた。ハーンの再話は、無からの創造や唯一不変であることを重視する近代西欧的な文学観とは無縁の、口承文芸の流動的で柔軟なあり方を文字の世界で模倣していたといえる。

また、ハーンが小泉セツという一人の日本人女性を参加させたことには、もうひとつ大きな意味がある。ハーンは日本人女性を社会の底辺に位置する、抑圧された存在として認識していた。ハーンはその女性に自身の創作の重要な一部を委ねた。本論では、ハーンのこの行為を、自身の内に潜む西洋中心的な論理や価値観にのみ基づいて日本の物語を書きかえてしまうことを避けようとした試みと捉えて評価する。

第8章「ラフカディオ・ハーンの再話手法―「破られた約束」「耳なし芳一の話」を例に」では、19世紀後半の英米のゴースト・ストーリーとの比較も交えながら、ハーンの再話手法と、書きかえがもたらした効果について探る。

ハーンは、日本の怪談の中に、当時の西洋中心的な論理や倫理観では理解しがたい要素を見出した。そして、その異質性を自作の中に取り込むことにより、英米のゴースト・ストーリーの規範や、西洋中心的な価値観を揺さぶっていた。第8章では、表題の二作を例に、このことを検証する。参考文献としては、欧米のゴースト・ストーリー研究の嚆矢であるドロシー・スカボロー (Dorothy Scarborough) の『現代英米文学における超自然』(*The Supernatural in Modern English Fiction*, 1917) や、ハーンと同時代のアメリカ人作家であるアンブローズ・ビアス (Ambrose Bierce) の作品などを利用する。

ハーンは、原作者の意図に構わず日本の物語を自由に書きかえた。その彼の作品も、後世の人間―とりわけ日本人―によって書きかえられた。その結果、ハーンの商品と、それをさらに再話した作品が併存することになった。

最後の第9章「再話されるラフカディオ・ハーン―「生神様」を例に」では、このユニークな受容のされ方の一端をたどることにより、「西洋脱出」を試み続けたハーンにとって再話されることの意味を考察する。

ハーンの再話を考える際に常に問題となるのは、「声」の力に魅了されていたハーンが、最後に物語を「書きとめた」ということ、「文字」として固定してしまったということである。まず第9章では、一見口承文芸の本質を真っ向から否定してしまっているように思えるハーンのこの振る舞いについて、それを彼の矛盾や限界として退けるので

はく、より前向きに評価することを目指す。

印刷技術が発展した近代社会において「書きかえられる」ことによって読み継がれてきたハーンの再話文学は、文字の特性を最大限に利用していたといえる。第9章では、「話される言葉（声）」と「書かれる言葉（文字）」との間にある階層秩序を指摘したポスト構造主義の理論も援用しながら、このことを指摘する。

再話されるハーンの一例としては、「生神様」（“A Living God,” 1897）という作品の変遷をたどる。もともとハーンの「生神様」の主眼は、神道における汎神論的な信仰や、西洋とは異なる日本独自の精神文化を伝えることにあった。ところが、その具体例として作中に挿入された濱口五兵衛の逸話の部分だけが、後に第三者に書きかえられ、一人歩きし始めるようになった。このような受容のされ方は、必ずしもハーンが意図したことではなかった。しかし、本論では、それらの書きかえを、原作者であるハーンの意図をないがしろにする行為として非難することはしない。

ハーンが生涯をかけて取り組んできたことは、近代西洋という、唯一絶対で確固とした立場を揺さぶること、西洋とそれ以外の辺境の文化にあると考えられていた価値の序列を無効にすること、そして、西洋的な振る舞いや思考に囚われていた自分自身を相対化することだった。

第9章では、ハーンのこの姿勢を、その受容のあり方—それぞれ独自の価値を備えた多様な再話作品が生まれることにより、原典としての彼の作品の権威が相対化されてゆく—に重ねる。再話され類話が増えるということは、ハーンの再話文学の本質である開放性と多元性が促進されるということであり、彼にとって望ましい受容のされ方であるというのが第9章の主張である。

ハーンが西洋以外の異国の文化に共感と同情をもって接することができたのは事実である。しかし、それは容易に成し遂げられたわけではなかった。ハーンと、彼が背を向けた西洋とは分かち難く結びついていた。

本論では、まず「西洋人」としてのハーンを、彼の再話の成立要件である「収集」と「移動」という行為に潜む帝国主義性を解き明かすことで浮き彫りにする。しかし、重要なのは、その西洋的・帝国主義的な側面を持つ再話が、ハーンにとっては「西洋脱出」のための最も大胆で効果的な試みにもなっていたということである。

以上の議論を通し、本論では、ラフカディオ・ハーンの再話とは単なる物語の書きか

えや、異国の文化の紹介に終わるものではなく、彼と西洋とのせめぎ合いの縮図でもあったということ、そしてそれが最終的に、西洋文明の絶対性に対して批判的であり続け、常に「もう一つ」の価値観を模索し続けたハーン、**Lafcadio Hearn** と小泉八雲という複数の名前を持つに至った彼にとって、ふさわしい文学のあり方であったということをも明らかにする。

第I部. 再話の成立条件として「収集」と「移動」
—ラフカディオ・ハーンと西洋帝国主義—

第 I 部の目的

第 I 部の目的は、ラフカディオ・ハーンの再話文学の前提にある「収集」と「移動」という行為の意味を論じることにより、ハーンと西洋世界との結びつき方を確認しておくことである。これは、後続の部でとりあげる日本での体験、とりわけそこでの再話文学との出会いがハーンにとっていかに大きな意味を持っていたかということを理解するためにも欠かせない作業である。

「収集」は、ハーンの再話を論じるうえで無視することのできない行為である。ハーン作品は収集に支えられていたといっても過言ではない。ニューオーリンズでは、クレオールのことわざや音楽、料理のレシピなどを大量に集め、それらをもとにクレオールのことわざ辞典やクレオール料理のレシピ集を編んだ。西インド諸島に渡ってからも民話や伝承、その他、地域に特有の文化を採集・記録し、その成果をもとに小説『ユーマ』(Youma, 1890)を書いた。

日本に来てからもハーンの収集に対する意欲が衰えることはなかった。ハーンが来日した時にはすでに何人もの欧米の研究者によって優れた日本研究が行われていた。後発者であるハーンに残された道は、それら先達の研究者がとりこぼしたものを補完することであった。その分、収集活動もより徹底したものになってゆく。晩年になって再話に取りかかるまでに、ハーンはいわば収集のエキスパートになっていたといえる。アメリカでも西インド諸島でも日本でも、ハーンの収集活動の目的は、消滅寸前の文化を記録し保存すること、そしてそれによって、西洋文明の奢りを批判することだった。

「収集」に加えて、「移動」もハーンの再話の成立条件として欠かせない。序論で見たように、ハーンは日本にやって来るまでに、当時の西洋にとって辺境であった国や地域を旅し続けた。そして行く先々で、近代化・西洋化によりその地の伝統文化が失われてゆくことを嘆き、西洋文明を画一的で無機質なものとして批判した。ハーンは辺境への移動を創作の原動力にしていた作家であり、それがなければ、日本までやって来て再話をすることもなかった。

ハーンと西洋世界との関わり方を論じるうえで見過ごしてはならないのは、ここに挙げた収集も移動(とりわけ辺境への)も西洋帝国主義者に特徴的な心情や振る舞いであ

ったということである。

まず帝国主義の時代とは、アフリカ内陸部の探検などに代表されるように、新たな市場を獲得する、あるいは地図の空白を埋めるという目的のもとに、西洋の側から次々と探検が行われた時代であった。ハーンの辺境への志向は強烈である。自分以外の西洋人が誰も行ったことがないからというただそれだけの理由で、さまざまな離島や奥地に赴いた。ハーンの旅はそれが自己目的化しているという点で、西洋帝国主義者の心情ともいえる辺境への志向の極端なあらわれだったのである。

またハーンが没頭した異文化の収集も、西洋列強による支配の拡大と不可分な関係にあった。この点に関しては、知識の獲得と植民地支配との深いつながりを指摘したエドワード・サイード (Edward W. Said) の『オリエンタリズム』 (*Orientalism*, 1978) や、19 世紀後半に誕生した万国博覧会における異文化の収集と展示の役割なども参照しながら論証してゆく。

以上の点からいえることは、ハーンと西洋との関係とは、そこから逃れようとすればするほど、それを批判しようとするほど、西洋帝国主義者的に振る舞ってしまうという複雑な関わり方であったということである。

第1章 アメリカにおけるラフカディオ・ハーンの収集活動

はじめに一知識の収集と支配

ラフカディオ・ハーン(Lafcadio Hearn)は収集という行為に依存していた作家である。作家として世に出たアメリカ時代から晩年の日本時代に至るまで、有形無形の区別無くあらゆるものを集めて回り、それらを作品の題材とした。ハーンが収集の産物であったということは作品名にもよく表れている。

例えば、『仏の畑の落穂』(*Gleanings in Buddha-Fields*, 1897) の *gleaning* には集録や拾遺といった意味があり、『日本雑録』(*A Japanese Miscellany*, 1901) の *miscellany* は寄せ集めという意味である。『骨董』(*Kotto*, 1902) には、*Being Japanese Curious, with Sundry Cobwebs* という副題が付されているが、その中の *sundry* という言葉にも、種々雑多なものの寄せ集めといった意味がある。

またハーンは、作品の誕生に直結する素材だけを集めていたのではなく、趣味としても様々なものを集めていた。セツ夫人の回想録には、「あの長い煙管が好きでありまして、百本程もあります。一番古いのが日本に参りました年ので、それから積もり積もったのです」(「思い出の記」『小泉八雲』173)とあり、ハーンが熱心な収集家であったことが窺える。煙管の他にも、日本の護符を集めて回り、そのうちの何枚かは、友人の日本学者バジル・ホール・チェンバレン (Basil Hall Chamberlain) を介して、イギリスの博物館へ寄贈された。

「神々の国の首都」(“The Chief City of the Province of the Gods,” 1894) という作品の中の一節には、収集家としてのハーンの性格がよく表れている。

I perceived that upon the sliding doors, or immediately above the principal entrance of nearly every house, are pasted oblong white papers bearing ideographic inscriptions; and over hanging every threshold I see the sacred emblem of Shinto, the little rice-straw rope with its long fringe of pendent stalks. The white papers at once interest me; for they are ofuda, or holy texts and charms, of which I am a devout collector. (*Glimpses of Unfamiliar Japan, First Series* 84)

ここで描かれているのは、松江の民家の玄関先にぶら下がっている神道の護符である。
‘The white papers at once interest me’ とあるが、その理由はそれらがただの紙切れで
はなく神聖な護符だからであり、さらに自分はその熱烈な収集家 ‘a devout collector’
であるからだという。

ハーンは日本の奥地や離島など、当時の西洋にとって未知の世界に分け入り、その地
の文化を収集した。そして作品という形でその結果を西洋の読者に報告した。ハーンが
生涯を通して収集に没頭したのは、「熱烈な収集家」という言葉にも表れているように、
その行為が半ば自己目的化していたからでもあった。

ハーンが行く先々で収集に励んだもうひとつの理由は、その時すぐ集めなければ永久
に失われてしまうという危機感があったからである。「日本のわらべ歌」(“Songs of
Japanese Children,” 1901) という作品でハーンはこう言っている。

When I first came to Japan the children were singing the old songs which they
had been taught by their grandfathers and grandmothers — the home-teaching
being usually left to the grandparents. But to-day the little folk, at play in the
streets or in the temple-courts, are singing new songs learned in the class-room —
songs set to music written according to the Western scale; — and the far more
interesting pre-Meiji songs are now but seldom heard. (*The Writings of Lafcadio
Hearn X282*)

ここでハーンは近代教育の普及により伝統的なわらべ歌が消滅しつつあることを憂え
ている。それらを保存するために、ハーンは数多くのわらべ歌を収集し作品の中で紹介
した。こうした作業のおかげで、本来ならば失われていたかもしれない民衆文化が後世
にまで伝えられることになった。

ハーンの教え子であった田部隆次の手になる伝記『小泉八雲』(1914) に序文を寄せ
た坪内逍遙は、ハーンは「我が特殊なる風俗の紹介者、解釈者、回護者」(『小泉八雲』
vii) であったとその功績を讃えている。そして最後にハーンを評して、「西洋最近文明
の利己的、功利的、機械的、繁文縟礼的の所謂物質文明の大圧迫にえ堪えずして暫し東

洋に隠れ家を求めた最も多感な最も多想像なファン・ド・シエークルの一天才」(同上 ix)であったとしている。この言葉には現在にまで通用するハーン像が集約されているといえるだろう。

しかし、それがあくまでもハーンの一面しか捉えていないというのも事実である。では逍遙が捉え損ねたハーン像とはどのようなものであったのだろうか。それはハーンが没頭した収集という行為について考えることで見えてくる。

ハーンが生きた 19 世紀において、異文化の収集とは支配と結びついた行為であった。そのことは、例えば当時の万国博覧会を見ればよく分かる。1851 年にロンドンで開催されたのを皮切りに、万博はとりわけ帝国主義諸国の間で一種のブームとなった。² それは万博が単なる娯楽施設としてではなく、自国の発展を内外に喧伝する場として機能していたからである。

ここで重要なのは、出品物が国内だけでなく、各国の植民地からも集められたということである。例えば、ロンドン万博ではインドの展示物が注目を集め、1889 年のパリ万博では、フランスの主要な植民地であったアルジェリアやチュニジアのパピリオンが設けられた。会場には、鉱物資源や農作物といった産物から、原住民が使う日用品までが一堂に集められた。その収集は徹底したものであり、1889 年のパリ万博では、原住民自身が連れて来られ、展示品のひとつとしてパピリオン内の集落で生活させられた。これら膨大な数の収集品を通して、支配者側は植民地と原住民に関する知識を充実させていった。

帝国主義諸国にとって、収集とは被支配者のことを熟知し、より効率的に支配する上で欠かせない手段だったのである。そして人間までが連れて来られたということからも分かるように、それは一方的な支配力を伴った行為であった。

知識の獲得と植民地支配が不可分であったことは、エドワード・サイード(Edward W. Said)が『オリエンタリズム』(*Orientalism*, 1978)で指摘したことでもある。サイードは、イギリスがそのオリエン特支配を正当化する根拠を対象に関する豊富な知識に求めていたことを明らかにしたうえで、オリエンタリズムとは「オリエン特的事物を、詮索、研究、判決、訓練、統治の対象として、教室、法廷、監獄、図鑑のなかに配置するようなオリエン特知識のことなのである」と定義している(『オリエンタリズム上』101)。

近代化によって弱者の文化が駆逐されてしまうことを危惧したハーンは、それらを懸

命に集め続けた。後に詳しく見るが、それは質量ともに徹底したものだ。しかし上で述べたように、当時において知識の収集とは西洋帝国主義諸国に代表される支配者側の行為でもあった。そうした意味では、イギリス人として異文化の収集に励んだハーンも帝国主義者と同じ振る舞いをしていたということになる。

しかし、ここで注意しなければならないのは、先ほどの引用文にあった「熱烈な収集家」という発言の率直さを見る限り、ハーンがそれに自覚的だったとは思えないということである。それどころか徹底して近代西洋を批判し、最終的には日本人に帰化、つまりイギリス国籍を捨てることまでした。

第1章および第2章のテーマである収集という行為を通して見えてくるのは、そのように知らず知らずのうちに、あるいは不承不承、帝国主義者的振る舞いをしていたハーンの姿である。

収集家としての出発点

ハーンの名が広く知られるようになったのは、日本時代の著作によるところが大きい。先にも述べたように、作家として世に出たのは来日以前、とくにニューオーリンズ時代であった。

当時のニューオーリンズはフランス植民地時代を偲ばせるクレオール文化が残る地であった。植民地生まれのヨーロッパ人、あるいは彼らと黒人奴隷との間に生まれた混血人であるクレオールに強い関心を示したハーンは、伝承や音楽、ことわざ、料理など、あらゆるクレオール文化を集めてまわった。そしてそれらをもとにことわざ集やレシピ集を編んで、アメリカ北部の読者に向けてそのエキゾチックな文化を紹介した。ニューオーリンズだけでは飽き足らなかったハーンは、クレオール文化がより色濃く残る西インド諸島まで赴き、そこでの経験を基に旅行記や小説を書いた。

いずれの作品にも、ハーン自身が集めたクレオールの民話や音楽、ことわざなどが散りばめられており、ここにおいても収集という行為が作品を成り立たせるうえで重要な役割を担っていたことが分かる。

以上のように、クレオール文化への傾倒がきっかけとなり、ハーンは本格的に収集活動に没頭するようになったのであるが、当時のアメリカ南部にはハーンの他にも収集に従事する作家がいた。ジョエル・チャンドラー・ハリス (Joel Chandler Harris) であ

る。

1848年、ジョージア州のイートントンに生まれたハリスは、ハーンと同時代の作家だった。二人が深く関わることはなかったが、実際に顔を合わせたことはあったという。アトランタの新聞社に勤めていたハリスは、1880年、それまで書きためたコラムをもとにして、作家としてのデビュー作となる『アンクル・リーマス』(*Uncle Remus: His Songs and His Sayings*)を書き上げる。

黒人の民話やことわざを題材にしたこの作品も収集によって成り立っていたと言える。『アンクル・リーマス』には、兎や狐といった動物を主人公にした黒人民話34篇に加えて、黒人の諺や格言が数多く収録されている。そのほとんどはハリスが直接黒人から聴き集めたものや、読者などから人づてに教えてもらったものである。同作で成功をおさめた後も、ハリスはジョージアを中心に民話の収集を続け、シリーズ第二作目には70話もの民話がおさめられた。

ハリスやジョージ・ワシントン・ケイブル(*George Washington Cable*)といった南部作家と身近に接し、ハーンも彼らと同じようにフォークロアへの関心を深めてゆく。ニューオーリンズのクレオール文化に魅せられたハーンは、文献を渉猟するだけでなく、クレオールたちに直接インタビューし、ことわざや俗語を集めた。

その成果は、ハーンが当時勤めていた新聞紙上で披露された。例えば、「クレオールのことわざ」(*"The Creole Patois,"* 1885)では、乳母からクレオール語を覚えた白人の子どもが、成長するにつれて、フランス語を話すように躰けられる習慣が紹介されている。この他にも、街の物売りの声を書き写した「夜明けの声」(*"Voices of Dawn,"* 1881)や、フランスの作家ドーデ(*Alphonse Daudet*)が小説の中で引用したというクレオールの小唄の出所を探る「クレオールの恋の歌」(*"Some Little Creole Love Songs,"* 1878)などがある。

1885年、こうした収集活動のひとつの成果として、ハーンは二冊の本を出版する。『クレオール料理集』(*La Cuisine Creole*)と『ゴンボ・ゼーブ』(*Gombo Zhèbe*)がそれである。前者はその名の通り、クレオール料理のレシピを集めたものである。後者は、クレオール語のことわざや格言を集めたものである。ハーン自身の序文によると、この辞典を編むためにハーンは合計500語近くのことわざを集めた。そのほとんどは、クレオール語の辞典や文法書などから採ったものである。出版に際しては、そこから約

350 句を厳選し、それぞれに仏訳と英訳を並べ、注釈も添えた。さらに『ゴンボ・ゼーブ』には 470 項目に及ぶ索引も付されており、ハーンが単に集めるだけでなく、集めたものを体系的に分類していたことも分かる。

では具体的にどのような姿勢でハーンはクレオール文化の収集に臨んでいたのだろうか。ハーンの収集の目的は消滅の危機にある文化を保存すること、そしてそれらを通してその文化を知ることだった。前述の「クレオールのことわざ」の中で、ハーンはクレオール語を早急に収集し保存することの必要性を訴えているが、ここで注目すべきは、クレオール語が混血女性に例えられていることである。まずは混血女性の美しさについて書いた部分を見てみよう。

Daughters of luxury, artificial human growths, never organized to enter the iron struggle for life unassisted and unprotected, they vanished forever with the social system which made them a place apart as for splendid plants reared within a conservatory. With the fall of American feudalism the dainty glass house was dashed to pieces; the spices it contained have perished utterly; and whatever morality may have gained, one can not help thinking that art has lost something by their extinction. What figures for designs in bronze! What tints for canvas!
(*Hearn: American Writings* 746)

ハーンがここで言及している混血女性とは、奴隷制時代のルイジアナで主人の寵愛を受けていた女性たちである。彼女たちは豪華な生活の産物であり、保護者なしでは過酷な現実世界を生きていくことはできないとハーンは言う。そして奴隷制という社会制度の崩壊とともに、温室の植物のように育てられてきた彼女たちの美しさも失われてしまったことを嘆いている。

この直後の文章では、クレオール語に対しても同じ見方が当てはめられる。

It is for similar reasons that the creole tongue must die in Louisiana; the great social change will eventually render it extinct. But there is yet time for the philologist to rescue some of its dying legends and curious lyrics, to collect and

preserve them, like pressed blossoms, between the leaves of enduring books.

(*Hearn: American Writings* 746-747)

言語学者が収集し保存しなければ、無力な混血女性たちと同じようにクレオール語も社会の急激な変化に耐えられずに滅んでしまうとハーンは訴えている。

このようにクレオール語を無力な女性に喩えるというのは非常にパターンナリストティックな見方であるが、そこにはクレオール語を残したいというハーンの強い気持ちが表れている。

真正性 (authenticity) へのこだわり

ハーンはことわざや音楽だけでなく、民話や伝承の類も集めていた。そしてそれらを紹介するにあたっては、潤色を施すことを極力避け、語られたまを忠実に再現しようとしていた。

西インド諸島に伝わる民話を紹介した「イエ」(“Yé,” 1890) という作品の冒頭で、ハーンはその苦勞を以下のように語っている。

To obtain them in all their original simplicity and naïve humor of detail, one should be able to write them down in short-hand as fast as they are related: they lose greatly in the slow process of dictation. The simple mind of the native story teller, child or adult, is seriously tried by the inevitable interruptions and restrains of the dictation method; —the reciter loses spirit, becomes soon weary, and purposely shortens the narrative to finish the task as soon as possible.

(*Hearn: American Writings* 514)

ここでハーンは、原話を持つ素朴な味わいをそのまま伝えるには速記が必要であり、語りを中断してしまうような口述筆記では不十分だと指摘している。こうした態度からは、ハーンが原話を正確に記録することに強くこだわっていたということが伝わってくる。

興味深いことに、同じような態度はハリスにも認められる。ハリスの伝記を書いた R・ブルース・ビックレイ・ジュニア (R. Bruce Bickley, Jr.) によると、ハリスは自分

から直接黒人に聞くだけでなく、知人や読者からも黒人民話を収集し、それらを互いに照らし合わせることにより、自分の物語の真正性 (authenticity) を強化していた。作品として発表された物語も本物の黒人民話と確信が持てたものに限られていたという。シリーズ第一作の序文で、ハリスは自身の創作態度を以下のように述べている。

With respect to the Folk-Lore series, my purpose has been to preserve the legends themselves in their original simplicity, and to wed them permanently to the quaint dialect —if, indeed, it can be called a dialect —through the medium of which they have become a part of the domestic history of every Southern family; and I have endeavored to give to the whole a genuine flavor of the old plantation. (*Uncle Remus: His Songs and His Sayings* 39)

ハーンと同じように、ハリスが目指していたことも原話を忠実に再現することだった。そうした原話の味わいを “their original simplicity” という、ハーンと同じ言葉を使って表していることから、両者が関心と同じくしていたということが分かる。しかし民話を採録するために速記術の必要性まで考えていたという点では、ハーンの方が記録者としてより徹底していたといえるだろう。これから見てゆくように、知識の記録や収集に対するハーンのこの貪欲さは小説にまで表われている。

収集の産物としての『ユーマ』

これまで見たように、ハーンはニューオーリンズでの活動を通じて、フォークロアの知識を充実させていった。さらにその間、二度にわたり西インド諸島を訪れ、同じく島の混血人たちの生活や文化を研究した。その成果は『ユーマ』 (*Youma*, 1890) という作品となってあらわれる。『ユーマ』は主家のために命をすてる混血の乳母ユーマの悲劇を描いた小説であるが、そこにはハーンがそれまでに集めた知識や情報がつめこまれている。

ここではその一例として、衣服についての解説を見てみよう。『フランス領西インド諸島の2年間』 (*Two Years in the French West Indies*, 1890) という旅行記に収められた「有色人の娘」 (“La Fille de Couleur”) というルポルタージュの中で、ハーンは

島の混血女性が着る衣服の鮮やかさについて詳しく紹介している。

A full costume, —including violet or crimson “petticoat” of silk or satin; chemise with half sleeves, and much embroidery and lace; “trembling-pins” of gold (*zépingue tremblant*) to attach the folds of the brilliant Madras turban; the great necklace of three or four strings of gold beads bigger than peas (*collier-choux*); the ear-rings, immense but light as egg-shells (*zanneaux-à-clous* or *zanneaux-chenilles*); the bracelets (*portes-bonheur*); the studs (*boutons-à-clous*); the brooches, not only for the turban, but for the chemise, below the folds of the showy silken foulard or shoulder-scarf, would sometimes represent over five francs expenditure. (*Hearn: American Writings* 436)

このようにハーンは、衣服やアクセサリーを現地の言葉まで添えて過剰なまでに羅列している。

これにつづく文章では、聖体拝領など家族の特別な行事の時にそれらの衣服に着飾った乳母の美しさが説明されているが、このパターンは『ユーマ』でも繰り返されている。

On particular occasions, such as the first communion of Aimée, the *fête* of madame, a ball, a wedding to which the family were invited, Youma’s costume was magnificent. With her trailing *jupe* of orange satin attached just below the bosom, and exposing above it the laced and embroidered chemise, with half-sleeves leaving the braceleted arms bare, and fastened at the elbow with gold clasps (*boutons-à-clous*); —her neck-kerchief (*mouchouè-en-lai*) of canary yellow striped with green and blue; —her triple necklace of graven gold beads (*collier-chou*); —her flashing ear-pendants (*zanneaux-à-clou*), each a packet of thick gold cylinders interjoined; —her yellow banded Madras turban, dazzling with jewelry, — “trembling-pins,” chainlets, quivering acorns of gold (*broches-à-gland*), —she might have posed to a painter for the Queen of Sheba. (*Hearn: American Writings* 550)

ここではまず、聖体拝領や主人であるペロンネット夫人の誕生日といった特別な日に乳母のユーマが豪華な衣装を身につける慣わしが解説されている。そして、それに続く文章を見ると、衣装のきらびやかな様子が「有色人の娘」での服飾の紹介とほぼ同じ言葉を用いて描かれていることが分かる。

口承文芸もハーンが熱心に集めたもののひとつである。『ユーマ』の別の個所を見れば、その土地の口承文芸に対するハーンの造詣の深さが分かる。以下に引用するのは、ユーマの得意とする民話のレパートリーを並べた箇所である。

The story *Montala*, of the wizard orange-tree which grew to heaven; —the story *Mazin-lin-guin*, of the proud girl who married goblin; —the story of the Zombi-bird whose feathers were colored “with the colors of other days,” —the bird that sang in the stomachs of those who ate it, and then made itself whole again; —the story of La Belle, whose godmother was the Virgin; —the story of Pié-Chique-à, who learned to play the fiddle after the devil’s manner; —the story of Colibri, the Humming-Bird, who once owned the only drum there was in the world, and would not lend it when the Bon-Dié wanted to make a road, although the negroes said they could not work without a drum; —the story of Nanie Rosette, the greedy child, who sat down upon the Devil’s Rock and could not get up again, so that her mother had to hire fifty carpenters to built a house over her before midnight; —the wonderful story of Yé, who found an old blind devil roasting snails in the woods, and stole the food out of the old devil’s calabash, but was caught by him, and obliged to carry him home and feed him for ever so long. (*Hearn: American Writings* 560)

このような過剰な知識の羅列以外にも、前に挙げた「イエ」という物語が、ユーマがマイヨットに語る民話のひとつとして紹介されていたり、クレオールのことわざがユーマと彼女の恋人であるガブリエルとの会話に効果的に織り込まれたりしている。『ユーマ』は、ハーンがそれまでに集めた民俗学的知識の集成であったといえるだろう。

しかしその過剰さのために小説としての完成度が損なわれているのも確かである。ハーンの翻訳者である平井呈一はこの作品について以下のように評している。

全体としては奴隷の暴動の経緯なども書き足りませんし、ユーマとガブリエルの恋も、心理の委細が書かれていないので、ただの挿話に終わっていますし、したがって大詰めの盛り上がりも弱いものになってしまっております。(中略) どうもハーンという人は、小説というものの要素にアンバランスな感覚をもっているのではないかと、一というよりも、かれは小説の要素でないものに多く興味をもっているのではないかと思われるくらい、小説的効果を見捨て、小説的効果のないヴィジョンに力瘤を入れる性癖があるように思われます。(「八雲の小説」『仏領西インドの二年間 下』445)

平井が問題にしている構成面の不備だけでなく、登場人物の描き方にも問題はある。先ほども指摘したが、作品の冒頭部でハーンは主人に忠実な乳母をステレオタイプに描いている。そして物語の最後では、それを証拠立てるかのように、主人公のユーマは白人の主人とともに死ぬことを選ぶ。こうした描き方は、奴隷制を美化するものとしての批判を招きかねない。

このようにユーマは内容面でいくつかの問題点を抱えており、ハーンの代表作とするのは難しい作品であるが、フォークロアを題材にしたその手法は積極的に評価すべきである。ハーンの時代にはまだ人類学や民俗学は体系的に確立されていなかったが、その時代にあつてフォークロアに目を向け、それを作品の題材にしたという点にこそ、ハーンの先進性があつたといえるだろう。³

ニューオーリンズと西インド諸島での活動を通して、ハーンは消滅の危機にあるクレオール文化を熱心に収集・記録した。そしてそれを材料に、小説というかたちで在りし日の文化を再構成した。

しかし、何度も述べるように、一方的な知識の収集とは帝国主義諸国が他者を支配する際に依拠した行為でもあつた。ハーンは知らず知らずのうちに、西洋文明を批判しようとするほど、西洋帝国主義者的に振る舞ってしまうという危機に陥っていたのである。

第2章 日本におけるラフカディオ・ハーンの収集活動

はじめに

本章では、日本時代に焦点を当て、引き続きハーンの収集活動を追う。日本でのハーンは、日本人女性の名前や昆虫の名称など、先達の日本研究者がとりこぼしたものを精力的に集めてまわった。地元の日本人さえめったに訪れることのない被差別部落の芸能を採録しにいったこともあった。

ハーンの再話作品は、少数の例外を除いて、書物に原拠を持っていた。その書物は同時代に出版されたものがほとんどだった。日本でのハーンは、マイノリティの文化だけでなく、大量生産される書物という近代の産物まで集めていたのである。

アメリカ時代から日本時代まで、ハーンは作家としての生涯を通して収集という行為を続けていた。その目的は、近代化という支配的な力にのまれて姿を消そうとしていた文化を保護することだった。しかし、第1章でも確認したように、一方的な知識の収集とは、帝国主義諸国が他者を支配する際に依拠した行為でもあった。

近代西洋に背を向け、それを批判するために帝国主義者的に振る舞わざるを得なかった。第1章に続き本章でも、再話の成立要件である「収集」について考察することで、ハーンと西洋とのこの複雑なつながり方を明らかにする。

日本での収集

ケイブルやハリスとの交流を通して育まれた収集への情熱は、その後の日本研究にも受け継がれてゆく。ハーンが活動の場を日本に移した頃、欧米人による日本研究はすでに一通りの成果を上げていた。そこで中心的な役割を果たしていたのが、ハーンとも関係の深いバジル・ホール・チェンバレンであった。チェンバレンは日本におけるハーンの活動を具体的に知るうえで欠かせない人物である。

チェンバレンはハーンと同じ1850年生まれのイギリス人であるが、日本学者としては先輩であった。1873年に来日し、東京帝国大学で言語学を講じる傍ら、『古事記』の英訳や琉球語の研究で業績を残した。1890年に第一版が出版された『日本事物誌』(*Things Japanese*)は、社会制度から風俗習慣まで、日本に関する知識を網羅した辞典である。

ハーンとは親交が深く、島根県での教職を幹旋したり、書簡で互いの研究について意見を交したりした。ハーンも自著の中で幾度かチェンバレンの名に言及しており、日本研究者として強く意識していた。

両者がともに関心を向けたもののひとつに日本人の名前がある。『日本事物誌』中の「名前」(“Names”)の項目で、チェンバレンは本名に加えて、雅号や戒名など、日本人の名前を11種類に分類している。

これに対しハーンは「日本女性の名前」(“Japanese Female Names,” 1901) という作品で女性の名前に特化した研究を行った。まずハーンは日本人による先行研究や学校の名簿を利用して数百種に及ぶ女性の名前を収集し、次にそれらを平民、華族、芸者の3種に分けた。さらに平民の名前については、「鳥や魚その他動物に由来する名」や「時節に由来する名」など、合計15のカテゴリーに分類している。

名前の研究だけでなく、随筆や再話作品でもハーンはたびたび日本人女性を取り上げたが、その理由は次の手紙から推察される。

But how sweet the Japanese woman is! —all the possibilities of the race for goodness seem to be concentrated in her. It shakes one’s faith in some Occidental doctrines. If this be the result of suppression and oppression —then these are not altogether bad. (*The Writings of Lafcadio Hearn XIV: Life and Letters* 137)

ここでハーンが日本人女性を抑圧された存在として捉えていることは重要である。なぜならば、ハーンの作業を全体として見た場合、その主眼は女性に限らず社会の周縁で埋もれている存在を掘り起こすことにあったからである。女性に目を向けた動機も、このより広い文脈の中にあっただといえるだろう。

女性の名前だけでなく、ハーンは先達の日本研究者があまり目を向けなかったものまで徹底的に集めた。「虫の音楽家」(“Insect-Musicians,” 1898) は、鈴虫や松虫など日本人が愛好する虫を調べ上げ、挿絵付きで紹介したものである。虫を扱った作品には他にも「セミ」(“Sémi,” 1900) や「トンボ」(“Dragon-Flies,” 1901) がある。「セミ」では、日本の代表的なセミを一通り紹介した上で、セミを詠んだ俳句を数十句掲載している。「トンボ」も同じようなつくりの作品である。まず、アカトンボやオニヤンマな

ど、合計 50 種のトンボについて簡単な解説をしたあと、トンボを詠んだ詩歌を 70 首近く列挙している。どちらの作品も、教え子の手を借りて集めた資料に基づいたものである。

「小さな詩」(“Bits of Poetry,” 1899) では、これも教え子の助力を得て、市井の人々が詠んだ短歌俳句を採集した。「日本の仏教俚諺」(“Japanese Buddhist Proverbs,” 1899) には仏教の教えを反映したことわざが 100 句収録されており、『ゴンボ・ゼーブ』の日本版とでも呼べる作品となっている。

「動植物の仏教的名称」(“Buddhist Names of Plants and Animals,” 1901) も収集の産物である。ハーンはこの作品を書くために、仏の座や彼岸花、撞木鮫といった仏教と関係の深い動植物の名前を数多く収集した。作品中では集めた名前がその由来とともにリストアップされている。

こうして並べると、一見瑣末なものばかり集めているように思えるかもしれないが、ハーンにとってはそのどれもが日本を知るための重要な手がかりであった。例えば、「小さな詩」を書いた動機をこのように明かしている。

Recently while looking over a manuscript collection of verses,— mostly short poems of an emotional or descriptive character,— it occurred to me that a selection from them might serve to illustrate certain Japanese qualities of sentiment, as well as some little-known Japanese theories of artistic expression,—and I ventured forthwith upon this essay. (*In Ghostly Japan* 152)

日本人が書いた小唄や詩が、日本的な情緒の一面や、日本人の芸術観を知るきっかけになるのではないかとハーンは書いている。なお、ここに挙げた作品は研究として書かれたことが一目で分かるものばかりだが、集めた素材を通して日本を知ろうとする姿勢は最晩年の物語作品に至るまで変わらなかった。⁴

1891 年の春、ハーンは松江のはずれの山あいにも暮らす被差別民のもとを訪れた。その時の体験を書いた「俗謡三篇」(“Three Popular Ballads,” 1896) は、日本研究に対するハーンの姿勢と収集家としての徹底ぶりをよく表した作品である。まず注目すべきは、ハーンが差別に目を向けているということである。作品の冒頭部を見てみよう。

Few Japanese of the better classes have ever visited such a village; and even the poorest of the common people shun the place as they would shun a centre of contagion; for the idea of defilement, both moral and physical, is still attached to the very name of its inhabitants. Thus, although the settlement is within half an hour's walk from the heart of the city, probably not half a dozen of the thirty-six thousand residents of Matsué have visited it. (*Kokoro* 327)

ここでハーンは、最下層の平民からも差別される人々がいることを伝えている。‘the poorest of the common people shun the place as they would shun a centre of contagion’という一文が示すように、両者の間には偏見による越えがたい壁があることも指摘している。

松江の住人でさえめったに足を運ぶことのないこの集落の様子をハーンは詳細に記録してゆく。さらに平民と被差別民との関係についても、西インド諸島における農園主と奴隷との関係になぞらえて具体的に説明している。そして、かつてその島で口承の民話を集めた時と同じように、大黒舞という芸能を事細かに採録するのである。

ハーン自身の説明によると、大黒舞とは上流階級をもてなすための歌舞であり、伝統芸として代々伝えられてきた。さらに、差別により十分な教育を受けることのできない彼らが、この ‘oral literature’ (*Kokoro* 330) を今日まで保存し得たのは驚くべきことだと書いている。

日本の歌舞については、すでにチェンバレンが『日本事物誌』中で取り上げていたが、そこで紹介されているのは雅楽や神楽、盆踊りといった比較的ポピュラーなものが中心である。チェンバレンがすくい損ねたこの民衆芸能をハーンは克明に伝えている。

The old woman rubbed her little sticks together, and from the throats of the Daikoku band there rang out a clear, sweet burst of song, quite different from anything I had heard before in Japan, while the tapping of the castanets kept exact time to the syllabification of the words, which were very rapidly uttered. When the first three girls had sung a certain number of lines, the voices of the

other three joined in, producing a very pleasant though untrained harmony; and all sang the burden together. Then the Daikoku party began another verse; and, after a certain interval, the chorus was again sung. In the meanwhile the old woman was dancing a very fantastic dance which provoked laughter from the crowd, occasionally chanting a few comic words. (*Kokoro* 333)

このように「俗謡三篇」におけるハーンの筆致が観察的であるのは、この作品が日本アジア協会 (Asiatic Society of Japan) に提出されたということと無関係ではない。⁵ この協会は欧米の日本研究者が中心となって組織された学会である。チェンバレンによると、日本アジア協会は「1872年〔明治5年〕、「日本および他のアジア諸国に関する題目について知識の収集と調査」を目的として設立された」(『日本事物史 1』56)。⁶ そして、「日本に関する題目で、『アジア協会誌』の中で学問的に論議されていないものはほとんどない」という(同上56)。

欧米による日本研究という枠組みで捉えたとき、後発者であったハーンに残された道は、先行研究が見落とししたものを補完することだった。これまで見てきたように、ハーンはマイノリティの文化まで徹底して収集したが、それは日本研究者として生き残る上で避けては通れないことだったのである。近代西洋に背を向けながらも、一方では西洋の知の充実に加担せざるを得なかった。ここにハーンの抱えた矛盾があった。

東京で口承文芸を集める

松江を離れたハーンは、熊本、神戸、東京と次第に周縁から中心へと移動して行く。東京に移ってからは、東京帝国大学講師という地位を得て経済的に安定したものの、今までのように自由に各地を旅して回ることは難しくなった。しかしそれでも収集することは止めなかった。

東京に来たハーンが集め出したのは物語であった。そしてそれらを英語で書き換えた。『骨董』や『怪談』(*Kwaidan*, 1904)といった作品集がその代表であり、それらは一般に再話物語と呼ばれている。

ここで見落としとしてはならないのは、ハーンの再話物語が少数の例外を除いて書物に原拠を持つということである。つまりハーンはまず本のかたちで物語を集めたのである。

地方に比べて本を入手しやすいということが、ハーンにとって東京に暮らす数少ない利点のひとつだったといえるだろう。セツ夫人も回想録で「私は古本屋をそれからそれへと大分探しました」（「思い出の記」『小泉八雲』156）と、その収集の様子を語っている。

さらに注目すべきは、ハーンが原拠とした書物には同時代に出版されたものが少なくないということである。⁷ 例えば、『怪談』に収められた「お貞の話」（“The Story of O-Tei,” 1904）と「鏡と鐘」（“Of a Mirror and a Bell,” 1904）は『夜窓鬼談』中の物語に原拠を持つことが明らかにされている。『怪談』の序文で、ハーンは『古今著聞集』などと共に、『夜窓鬼談』を日本の古い書物として紹介しているが、同著が出版されたのは上巻が1889年、下巻が1894年であった。作者の石川鴻斎もハーンと同時代の人物である。

当時最大の出版社に博文館があった。ハーンも同社発行の本を数多く所有しており、その内の数冊を実際に作品の原拠として用いている。

例えば『文芸倶楽部』は1895年に創刊された博文館の看板雑誌のひとつであるが、ハーンはそこに掲載されていた「幽霊滝」をもとに「幽霊滝の伝説」（“The Legend of Yurei-Daki,” 1902）を、「十六日桜」をもとに「十六桜」（“Jiu-Roku-Zakura,” 1904）を、「姥桜」をもとに同名の作品“Ubazakura”（1904）を書いている。さらに「安芸介の夢」（“The Dream of Akinosukè,” 1904）は、同社刊行の帝国文庫シリーズ中の『馬琴傑作集』に原拠を持つ作品である。

田村哲三によると、1893年に刊行が開始された『帝国文庫』は源平盛衰記、平家物語、太閤記、太平記、里見八犬伝、道中膝栗毛、浮世風呂、浮世床など、古来の軍書や小説、西鶴、近松、脚本、赤本など千種にもおよぶ数を全100巻に収めたもので、その内容から一般大衆への浸透も早く、爆発的な売れ行きを示した」という（『近代出版を切り開いた出版王国の光と影—博文館興亡六十年』32）。

先述の大黒舞に代表されるマイノリティの文化に加え、東京に来たハーンは大量生産される書物という近代の産物まで集めた。ハーンの世界の物語の収集を考えるにあたって重要なことは、それがセツ夫人を介して行われたということである。

ハーンは日本語が十分に読めなかったので、物語の内容を理解するためには、夫人から片言の英語で説明してもらった必要があった。といってもそれは逐語訳のようなもので

はなかった。まず夫人に物語を自分のものにさせ、それから目の前で語らせたのである。この手法に対するハーンのこだわりは強く、セツ夫人は物語を「自分の物にしてしまっていないかなりませんか、夢にまで見るようになって参りました」と回想している（「思い出の記」『小泉八雲』159）。

つまりハーンは活字として集めた物語を口承文芸に変換した上でもう一度集め直したのである。これまでも指摘したように、口承文芸への傾倒は来日以前に端を発するものであった。東京に来てからもそれら非文字の文学にこだわり続けたという点で、ハーンは最後まで反近代という姿勢を貫き通したといえるだろう。

ハーンは作家としての生涯を通して収集という行為を続けた。その目的は近代化という支配的な力に飲まれて姿を消そうとしている文化を保護すること、そして集めたものを通して他者を理解することだった。しかし一方的な知識の収集とは、帝国主義諸国が他者を支配する際に依拠した行為でもあった。ハーンと帝国主義との繋がりに目を向けるということは、ハーンが知らず知らずのうちに陥ったこのジレンマに目を向けることにもなるのである。

第3章 ラフカディオ・ハーンの移動の仕方 —ラドヤード・キプリングとの比較から

はじめに

本章では、「収集」に加えて、ハーンの再話のもうひとつの成立要件である「移動」という行為について考察することにより、同じくハーンと西洋とのつながり方を論じる。

ギリシャ、アイルランド、イギリス、アメリカ合衆国、西インド諸島と、ハーンは日本にやって来るまでに、広範な地域を動きまわった。これはつまり、「移動」がなければ、日本での再話文学は生まれなかったということでもある。

ハーンの移動は西洋からの逃亡、すなわち「辺境」への移動だった。その目的は、近代化によって失われつつあった多彩な文化を描くこと、そして、それを通して西洋文明の画一性を批判することだった。そのためにハーンは、世界規模での交通機関の発展を最大限に利用した。しかし、その発展は、他ならぬ西洋文明によってもたらされたものだった。本章でも、これまでの章と同じ論法で、ハーンが陥ったこの危機を指摘する。

さらに、「辺境への志向」そのものも、西洋帝国主義と無縁ではなかった。帝国主義の時代とは、新たな市場を獲得する、あるいは地図の空白を埋めるために、西洋の側から次々と探検が行われた時代だった。辺境への移動が自己目的化していたともいえるハーンは、それだけ強くこの帝国主義的な衝動に囚われていたのである。

訪れた地でハーンがしたことは、そこの伝統的な文化を、ときには過度の美化も恐れず描き、それを駆逐する西洋文明を批判することだった。そのため、ハーンのまなざしは、過去へ向けられることが多くなった。本章で取り上げる「蓬萊」(“Hōrai,” 1904)という作品では、在りし日の日本に強い哀惜を寄せている。そしてそれを奪った西洋文明を「邪悪な風邪」と表現している。

しかし、ハーンは、世界規模での交通網の発展を利用し尽くしていたという点では帝国主義の最先端に位置するような人間、すなわち、古きよき日本が消滅するきっかけを作った側の人間であったといえる。ハーンがいくらノスタルジアを抱いてみせても、それは、どうしても、文化人類学者のレナート・ロサルドが提唱した「帝国主義的ノスタルジア」—殺人者が自ら殺害した犠牲者の死を悼むような矛盾した感情—の様相を帯びてしまうことになった。

以上の論点から、本章では、帝国の「中心」を目指した作家ラドヤード・キプリング (Rudyard Kipling) との比較を導入し、西洋に背を向け、そこから離れようとすればするほど西洋帝国主義者的に振る舞ってしまうというハーンのアジレンマ、そして、辺境でいくらノスタルジアを表現しても、最後には「帝国主義的ノスタルジア」に回収されてしまうという苦境を浮き彫りにすることを目指す。

ラフカディオ・ハーンとラドヤード・キプリング

ハーンは同時代の作家としてキプリングを非常に高く評価し、その動向に常に強い関心を寄せていた。日本の大学生たちに向けて行った英文学史の講義では、キプリングをイギリスきっての短篇小説の名手と紹介している。そして、インドにルーツを持つその経歴から、インドの風俗習慣を描く際の確かな手腕、そして彼が影響を受けたと思われる作家についても丁寧に解説している。公の場だけでなく、友人に宛てた個人的な手紙の中でも、キプリングの文章、とくにその散文の素晴らしさを称賛している。遠く離れた日本からキプリングに直接手紙を送ることまでした。

だがハーンの一方向的な心酔もむなしく、両者が交流を持つことはなかった。事実、二人の間には作家として大きな開きがあった。キプリングが、少なくとも表面的には進んで帝国の中心に身を投じ、結果として、大英帝国の寵児とも言える作家にまで上りつめたのに対し、ハーンは西洋化・近代化の波に飲まれて姿を消しつつあった日本文化を描き続け、当時では珍しく、日本に帰化までし、小泉八雲と名乗った。

二人に与えられる評価にしても、キプリングがときに帝国主義者、白人中心主義者、軍国主義者などの否定的なレッテルを貼られ、厳しい非難を受けることがあるのに対し、ハーンの方は、異文化や異人種にも共鳴することのできた非西洋中心主義的な作家としてとらえられることが多い。⁸

こうした事情から、これまでのハーン研究では、キプリングとの関連でハーンをとらえるという試み、とくに両者の類似点をもとにハーンと帝国主義との関係について論じるということはあまりなされてこなかった。しかし、伝記的な事実だけを見ても明らかのように、二人が作家としてたどった過程は非常に似通っていた。

まずはその点について、エリザベス・スティーブソン (Elizabeth Stevenson) によるハーン伝記『評伝ラフカディオ・ハーン』 (*Lafcadio Hean*, 1961) と、ハリー・

リケット (Harry Ricketts) によるキプリングの伝記『ラドヤード・キプリングの生涯』(*Rudyard Kipling: A Life*, 1999) を参考に確認しておきたい。

帝国主義の産物としての世界旅行

ハーンもキプリングも、ともに世界を広く移動した作家であった。ハーンは 1850 年にイギリスの保護下にあったギリシャのレフカダ島に生まれ、キプリングは 1865 年、イギリスにとって最も重要な植民地のひとつであったインドに生まれた。いずれも帝国の前線で生まれ、そこから移動を続けることで作家になったのである。

ギリシャに生まれてから間もなく、ハーンは両親とともに父の故郷であるアイルランドへ移り、ダブリンとロンドンで幼少期を過ごした。しかしやがて両親の離婚により孤児同然となってしまい、19 歳のときに親戚を頼って単身ニューヨークへ渡る。ここからハーンの移動続きの生涯が始まる。

ニューヨークからシンシナティへ移ったハーンは、そこで初めて新聞記者の職を得る。1887 年にシンシナティをあとにすると、今度は南部の中心都市ニューオーリンズへと向かい、記者から専業の作家へと、徐々に活動の中心を移してゆく。ニューオーリンズに居を定めてからも、メキシコ湾の島であるグランド島まで足をのばし、そこを舞台にした小説『チータ』(*Chita*, 1889) を書いた。1887 年にニューオーリンズを離れると、二度にわたって西インド諸島を探訪し、島での体験をもとに旅行記『フランス領西インド諸島での 2 年間』(*Two Years in the French West Indies*, 1890) や小説『ユーマ』(*Youma*, 1890) を著した。

日本にやって来たのは 1890 年、きっかけはアメリカの雑誌社からの依頼であった。しかし、すぐに契約を破棄して独自に日本国内を旅し始め、その経験は、代表作となる旅行記『見知らぬ日本の面影』(*Glimpses of Unfamiliar Japan*, 1894) や『怪談』(*Kwaidan*, 1904) など、数多くの旅行記やエッセイ、物語集に結実した。このようにハーンの生涯は移動の繰り返しであり、移動をすることが作品を生み出す原動力となっていた。

キプリングも、ハーンと同じく、世界を広く移動した作家であり、その旅は彼が作家として成功するうえで重要な意味を持っていた。1865 年ボンベイに生まれたキプリングは、イギリスのパブリックスクールで教育を受けたあと再びインドに戻り、『シビル

『アンドミリタリーガゼット』(the *Civil and Military Gazette*) と『パイオニア』(the *Pioneer*) という新聞社で働き始める。記者の仕事としては、当時の藩王国であったインド北西部のラージプターナ(現在のラジャスターン) やタール砂漠、タージマハルなどを訪れ、シンシナティやニューオーリンズでのハーンと同じように、探訪記事を書いたりしていたが、同時にインドを題材にした詩や小説も書き始め、1888年に立て続けに作品集を発表する。

キプリングのキャリアに初めて大きな転機が訪れるのはこの時期である。インドで一定の成功をおさめたキプリングは、当時の文学の中心地ロンドンに進出したいという思いを強くし、日々の激務で疲弊していた心身の療養もかねて、インドからロンドンへと向かう世界旅行に出発する。旅行会社トマス・クックが計画したこの旅行は、1889年3月にインドを発ち、シンガポール、香港、日本、カナダ、アメリカ合衆国を経て、同年10月にロンドンに至るという大掛かりなものだった。

ロンドンに到着したキプリングは、インドで書いた作品をさらにイギリスでも出版するために、『マクミラン』(the *Macmillan's Magazine*) や『セントジェームズガゼット』(the *St. James Gazette*) といった雑誌と積極的に交渉を持った。その甲斐もあって、ほどなくディケンズにも比されるほどの人気作家となった。

キプリングにとって、生まれ故郷のインドから文学と帝国の中心であったロンドンへ向かうということは大きな意味を持った行為だったといえるだろう。

このように、ハーンもキプリングも、当時の交通機関の飛躍的な発展に強く依存した作家だったのだが、ここで見落としてはならないのは、この世界規模での交通網の整備というものが、帝国主義の主要な産物のひとつだったということである。

いくつか例を挙げると、インドでは早くも1849年に東インド鉄道会社が設立され、20世紀の初頭には鉄道網が半島中に広がった。アメリカ合衆国でも、ハーンが初めてイギリスから渡ってきた1869年に大陸横断鉄道が開通した。さらに、ハーンとキプリングは、ともに旅の途中でカナダを横断しているが、その際に二人が利用したカナダ太平洋鉄道は、バンクーバーからモントリオールを結ぶカナダ初の大陸横断鉄道であり、1881年に創業されたばかりであった。海路の方では、アメリカ大陸横断鉄道が完成したのと同じ1869年にスエズ運河が開通、1875年にはイギリスが買収した。

このように、世界規模の交通網は、西洋列強による覇権の拡大と軌を一にして発展し

たのであるが、さらに重要なのは、この飛躍的な移動手段の充実によって、世界旅行が安価になり大衆化したということである。

その代表といえるのが、キプリングも利用した旅行会社トマス・クックである。同社は、1872年9月にリバプールを発ち、アメリカ、日本、中国、インドを巡って、7ヵ月後に再びリバプールに戻ってくるという世界一周旅行を成し遂げた。帝国主義の産物としての世界旅行の大衆化、それを最大限に活用していたという点で、ハーンもキプリングも、ともに「帝国主義者」であった。

日本に対するハーンとキプリングのまなざし

二人の共通点はそれぞれの作品の中にも見て取れる。ここでは、考察の対象を二人が日本について書いた旅行記やエッセイに絞り、両者を比較することにより、ハーンとキプリングの共通点、およびキプリングとは異なったハーンと帝国主義との関わり方を探ってみよう。

キプリングはハーンより一足先の1889年に初めて日本を訪れた。長崎、神戸、大阪、京都、横浜、日光、東京といった日本の有名な都市をまわり、その旅の様子をインドの新聞社に書き送った。それらは後に、『海から海へ』(*From Sea to Sea*, 1899) という一冊の本にまとめられた。

ハーンの方は、1890年に来日してから1904年に没するまでの間に、断続的に旅行記や日本に関するエッセイを発表した。興味深いのは、二人が同じ言葉を使って日本を語っているということである。

まずはハーンの方から見てみよう。初めて横浜に上陸した日の体験を描いた「東洋での第一日目」(“My First Day in the Orient,” 1894) という作品には、見ず知らずの日本人に微笑みかけられたときの感動が以下のように綴られている。

And the ultimate consequence of all these kindly curious looks and smiles is that the stranger finds himself thinking of fairy-land. Hackneyed to the degree of provocation this statement no doubt is: everybody describing the sensations of his first Japanese day talks of the land as fairyland, and of its people as fairy folk. Yet there is a natural reason for this unanimity in choice of terms to describe what is

almost impossible to describe more accurately at the first essay. (*The Writings of Lafcadio Hearn V9-10*)

この短い文章の中で、ハーンは3回も‘fairy’という形容詞を使っているが、その回数よりもさらに重要なのは、日本を妖精の国、お伽の国と見るその見方が、ハーン個人のものとしてではなく、‘everybody’という主語や、‘talks’という現在時制の動詞が示しているように、一般化された見方として提示されていることである。

これと同じ姿勢はキプリングにも指摘できる。作中で日本旅行の仕方について解説する際、キプリングは、‘the interior of this Fairyland’ (*Kipling’s Japan* 53) という言葉をごく自然に差しはさんでいる。それはつまり、お伽の国としての日本像が、読者である西洋人たちに広く共有されているということを、キプリングが当然の事実として認識していたということである。

日本を、「お伽の国」という単一の分かりやすいイメージに落とし込めてしまうという二人のこうした思考様式は、エドワード・サイード (Edward W. Said) が定義したオリエンタリズムの典型であるといえる。サイードによると、西洋は、その自己像—理性的で、道徳的で、成熟した主体—を確立し、それを揺るぎないものとするために、オリエントおよびその世界の人々を、自らとは正反対の、感情的で、放埒で、幼稚なる他者として同定した。そして、優劣と主従の階層秩序を内包するこれらの二項対立は、西洋がオリエントを征服し、植民地として統治することを正当化する拠り所となった。

このように、ハーンもキプリングも、ともに西洋帝国主義者の思考様式とまなざしを持って初めての日本を体験した。しかし、それ以後たどった道は、実に対照的であった。

キプリング—中心への志向、パターナリズム

先ほども述べたように、キプリングの旅の最終目標はロンドンに到達することだった。ロンドンで人気作家として名を成すと、1893年にはアルフレッド・テニソン (Alfred Tennyson) 亡き後の桂冠詩人に推され、さらに1897年には、ヴィクトリア女王即位60周年祝典のために詩を書くほどの地位にまで登りつめた。つまり、キプリングにとって、日本とは、最終目的地であるロンドンにたどり着くまでの、数ある通過点の一つに過ぎなかったのである。したがって、キプリングの意識には、帝国の中心であり西洋

文明の到達点であるロンドンに対し、その追従者、被従属者としての日本という構図が多少とも描き込まれていたと考えられる。

このことは、彼が日本について書いた文章中に、パターンリズムというかたちで表れている。東京で初対面の日本人に、イギリス軍などたいしたことはないと言われて腹を立てたキプリングは、東京見物を描いた章の半分近くを日本陸軍の分析にあてている。とくに騎兵隊に対しては厳しく、ヨーロッパの軍隊と比較した時のその未熟さをこのように書いている。

There was a patient, pathetic wonder on the faces of the men that made me long to take one of them in my arms and try to explain things to him — bridles, for instance, and the futility of hanging on by the spurs.” (*Kipling's Japan* 168)

日本人の騎兵を両腕に抱いて馬の操り方を教えてやりたいという言葉には、東洋という未熟な他者に進歩の階梯を上らせてやるための導き手としての西洋という、まさにオリエンタリズムそのものといってよい思考様式が認められる。⁹

ハーン—辺境への志向、ノスタルジア

キプリングとは反対に、ハーンは西回りで日本にやって来た。結果としてではあるが、そこが彼の旅の終着点となった。キプリングの旅が周縁からロンドンという帝国の中心へと向かう旅であったのに対し、ハーンの旅は、その中心に背を向け、ひたすらそこから遠ざかろうとした旅であったと言える。自身の辺境への志向について、ハーンは次のように述べている。

I resolved to go to Oki. Not even a missionary had ever been to Oki, and its shores had never been seen by European eyes, except on those rare occasions when men-of-war steamed by them, cruising about the Japanese Sea. This alone would have been a sufficient reason for going there; but a stronger one was furnished for me by the ignorance of the Japanese themselves about Oki. Excepting the far-away Riu-Kiu, or Loo-Choo Islands, inhabited by a somewhat different race

with a different language, the least portion of the Japanese Empire is perhaps Oki. (*The Writings of Lafcadio Hearn VI* 242)

ここに引用したのは、「伯耆から隠岐へ」(“From Hoki to Oki,” 1894) という作品の書き出しである。この旅行記は、1892年の夏に島根県の隠岐諸島を訪れたときのことを書いたものである。

ハーンによると、隠岐とは、たまに日本海を通る軍艦を除けば西洋人の目にほとんど触れたことのない地であり、宣教師でさえもそこに足を踏み入れたことはない。‘This alone would have been a sufficient reason for going there;’ という一文からも伝わってくるように、ハーンが辺境を目指すのは、そこがまさしく辺境だからである。ハーンにおいては辺境への旅が自己目的化していたのである。それほどにハーンは西洋という中心を嫌悪し、そこから逃れることに懸命であったといえるだろう。

キプリングがロンドンで国民的人気を博していたのとほぼ同じ頃、ハーンは日本に帰化し、小泉八雲を名乗った。帰化とはつまり、イギリス人であることを止めたということでもあり、ハーンの辺境への志向の最も強烈な現れとして捉えることもできる。

たどり着いた辺境でハーンがしたことは、西洋文明に駆逐されつつあるその土地固有の文化を描くことによって、西洋人の驕りや傲慢さを批判することだった。その成り行き上、ハーンのまなざしは、現在よりも過去、その文化の在りし日の姿に向けられることとなる。

その最も極端なあらわれとして、ここでは「蓬莱」(“Hōrai,” 1904) を取り上げる。この作品は散文詩のような文章が特徴的なエッセイで、そこでハーンは、日本人の暮らしを中国の神仙思想において不老不死の理想郷と信じられている蓬莱に見立てて描いている。

Because in Hōrai there is no knowledge of great evil, the hearts of the people never grow old. And, by reason of being always young in heart, the people of Hōrai smile from birth until death—except when the Gods send sorrow among them; and faces then are veiled until the sorrow goes away. All folk in Hōrai love and trust each other, as if all were members of a single household... In Hōrai nothing

is hidden but grief, because there is no reason for shame;—and nothing is locked away, because there could not be any theft;—and by night as well as by day all doors remain unbarred, because there is no reason for fear. (*The Writings of Lafcadio Hearn XI* 266)

Evil winds from the West are blowing over Hōrai; and the magical atmosphere, alas! is shrinking away before them. (*The Writings of Lafcadio Hearn XI* 266)

Remember that Hōrai is also called Shinkirō, which signifies Mirage — the Vision of the Intangible. And the Vision is fading — never again to appear save in pictures and poems and dreams. . . . (*The Writings of Lafcadio Hearn XI* 267)

日本という蓬莱に暮らす人々の心は決して歳をとることはない。彼らは生まれたときから死ぬときまで笑顔を絶やさず、家族のように他人を愛し、信頼している。盗みに怯える必要がないので、昼でも夜でも家の戸に鍵がかけられることはない。しかし、この悪を知らない蓬莱の国に、西から邪悪な風が吹きつけており、その風を前にして、蓬莱の魔法のような空気は消滅しつつある、とハーンは書いている。そして、蓬莱そのものも、その異名である蜃気楼のように姿を消しつつあり、今後は絵や詩や夢の中でしか出会うことができないうだろうという、強いノスタルジアを湛えた文章で作品を締めくくっている。

これまで指摘した点を見る限り、ハーンはキプリングと対照的な作家、すなわち、帝国国の中心から、当時の西洋にとっての辺境の地へと逃避を繰り返すことにより、帝国主義の思考様式から自由になった作家、異文化への共感に満ちたまなざしを獲得した作家であったと定義することができるだろう。しかし、ハーンが絶えず露わにした辺境への志向や、失われてゆく異文化への哀惜という心性そのものについて考えてみると、上の定義よりもさらに複雑なハーン像が立ち現われてくるのである。

まず辺境への志向についてであるが、この心性は、帝国主義の時代に特徴的な心性のひとつであったといえる。なぜなら、帝国主義の時代とは、アフリカ内陸部の探検などに代表されるように、新たな市場を獲得する、あるいは地図の空白を埋めるという目的

のもとに、西洋の側から数々の探検が行われた時代であったからだ。

先程も述べたように、ハーンの辺境への志向はかなり強烈なものであった。自分以外の西洋人が誰も行ったことがないからという、ただそれだけの理由で、日本の離島や奥地に赴いた。ハーンの旅はそれが自己目的化しているという点で、帝国主義者の心性ともいえる辺境への志向のもっとも極端なあらわれでもあったのである。

つづいて、ハーンの文章の魅力をなす重要な特徴である、ノスタルジアについて見てみよう。上述したように、ハーンは、日本特有の美風を、西洋化・近代化によって失われてしまったものとして感傷的な筆致で描いたが、この異文化の喪失に向けられた西洋人のノスタルジアというのも、帝国主義的な心性の一つだった。

このことは、レナート・ロサルド (Renato Rosaldo) が、その著書『文化と真実』 (*Culture and Truth*, 1989) の中で詳しく分析している。ロサルドは、植民者たちが植民地における伝統文化の喪失に対して抱く哀惜や思慕に着目し、それを「帝国主義的ノスタルジア」 (imperialist nostalgia) と名づけた。ロサルドによると、この帝国主義的ノスタルジアとは強烈な矛盾を孕んだ感情である。なぜならそれは、殺人者が自ら殺害した犠牲者の死を悼むようなものだからだ ('Imperialist nostalgia revolves around a paradox: A person kills somebody, and then mourns the victim.' *Culture and Truth* 69)。

もちろんハーンは一介の作家であり、ロサルドが考察の対象としたような帝国主義の直接の執行者であるとは言い難い。しかし、先に述べた通り、世界規模での交通機関の発展を最大限に利用したという点では、帝国主義の最先端に位置するような人物であり、実際に帝国主義的な思考様式を垣間見せることもあった。そのハーンが、西洋化・近代化と引き換えに伝統文化を失ってゆく日本を悼むということに、少なからず違和感を覚えるのは否定できないだろう。

一般にハーンは、辺境への志向とノスタルジアというその特徴によって、西洋帝国主義とは無縁の作家と考えられてきた。だが、ここで指摘したように、実際はまさにその二点によって、帝国主義と深い繋がりを持っていたのである。よって、キプリングとの比較で重要なのも、ハーンがキプリングに比べて如何に非西洋中心的であり非帝国主義的であったかということではなく、ハーンもキプリングと同じく「帝国主義者」であると認めた上での、その関わり方の違いにある。

キプリングは、その移動の軌跡にも表われている中心への志向と、作中に窺えるパターンリズムが示すように、少なくとも表面的には、帝国主義の中心に真正面から身を投じ続けた作家であった。

それに対してハーンは、キプリングとは別種の、帝国主義との関わり方のもう一つの極を示していたといえる。これまでに述べたその辺境への志向が示すように、ハーンの帝国主義との関わり方は、そこから逃れようとするほど、帝国主義的に振る舞ってしまうという逆説的な関わり方だったからである。

さらにハーンにとって不運なことには、西洋化・近代化を嫌悪し、失われてゆく辺境の文化にノスタルジアを募らせれば募らせるほど、「帝国主義的ノスタルジア」としてその矛盾を露呈することになる。帝国主義という観点からのキプリングとの比較は、従来のハーン像に新たな光を当て、ハーンが帝国主義から逃れようとする過程で陥った、この危機に目を向けるきっかけになるのである。

第 II 部. 再話への助走段階

—ラフカディオ・ハーンの世界における西洋中心主義の相対化

第 II 部の目的

第 I 部では、「収集」と「移動」という行為に着目し、ハーンの内認められる西洋中心思考様式や振る舞いを指摘した。しかし、ハーンの真に評価すべき点は、西洋中心思考方—彼も決してそこから自由ではいられなかった—では捉えきれない美や価値観が存在するということを訴え続けたことにある。それは、最晩年の再話に至るまで、ハーンが作家としての生涯をかけて行っていたことである。第 II 部では、作品の分析を通してその実際を確認する。

来日以前のハーンが身を置いていた 19 世紀後半のアメリカ文学界では、「ローカル・カラー」(local color) と呼ばれる、各地方固有の風俗習慣や文化を題材にした文学作品が人気を集めていた。まだ近代化しきっていない地方を描くというその性質上、ローカル・カラーの作家の目は、程度の差こそあれ、辺境へ向けられることが多くなるが、ハーンは小説『チータ』(*Chita*, 1898) で、白人社会と隔絶した辺境を、孤児になった主人公が生きる活力を獲得してゆく場所として肯定的に描き出している。

『ユーマ』(*Youma*, 1890) も来日以前に書かれた重要な作品のひとつである。この作品は、白人の主人への忠義心と黒人奴隷への恋心との間で苦悩する混血の乳母の悲劇を描いた小説である。本論では、作中に登場する白い十字架を背負った黒いキリスト像の分析を重点的に行うことにより、ハーンが乳母の死を通して白人中心の価値体系を転倒させようとしていることを明らかにする。

初めての東洋である日本を訪れたハーンは、まだ十分に近代化されていない離島や奥地でそれまでにない強烈な異文化体験をする。第 II 部の最後では、その様子を描いた旅行記を分析することで、ハーンが西洋人としての自分自身をも相対化してゆく姿を浮き彫りにする。そして、彼のこの試みは、第 III 部で本格的に論じる日本の物語の再話において最も強力に行われることになる。

第4章 ラフカディオ・ハーン『チータ』におけるクレオールと辺境について —ジョージ・ワシントン・ケイブルとの比較から

はじめに

本章では、ハーンが初めて書いた小説である『チータ』の分析を行う。ハーンはその出自から、ヨーロッパ文学との関係で論じられることが多い。それに対し、本章は、アメリカ南部ローカル・カラー文学を代表する作家であったジョージ・ワシントン・ケイブル (George Washington Cable) と比較することにより、『チータ』に描き込まれた「クレオール」と「辺境」の意味を考察する。

ジョージ・ワシントン・ケイブルは、『オールド・クレオール・デイズ』 (*Old Creole Days*, 1879) や『グランディシム一族』 (*The Grandissimes*, 1880) といった一連の作品でニューオーリンズに暮らすクレオールのイメージを作り上げた作家である。本文中で詳しく見るように、ハーンは、そのクレオール像を換骨奪胎して『チータ』を書いた。

まだ近代化しきっていない地方を描くというその性質上、ローカル・カラー文学の作家の目は、程度の差こそあれ、辺境へ向かうことになるが、『チータ』の主人公である少女チータの成長には、辺境を肯定的に捉えるハーン的心情が描き込まれている。

嵐で両親を一度に失ってしまった白人の少女チータは、白人社会から隔たった辺境の島で漁師をしている夫婦に引き取られる。そこでチータは、かつての華奢な少女から野性的な魅力を湛えた褐色の娘へと変貌する。チータはいわば、擬似的に「クレオール化」することで生命力を取り戻したのである。

本章では、同時代の作家ジョージ・ワシントン・ケイブルとの比較を通して、『チータ』における「クレオール」と「辺境」の特別な意味を明らかにし、ハーンがそれらを、近代社会で損なわれた人間性を回復させてくれる存在として描いていたということを指摘する。

ラフカディオ・ハーンとアメリカ文学とのつながり —ジョージ・ワシントン・ケイブルを媒介に

ラフカディオ・ハーンは、とりわけ日本との関係で論じられることが多い。確かに、日本はハーンにとって特別な地である。そこで彼は小泉八雲となり、代表作である『怪

談』(Kwaidan, 1904)を書いた。

しかし、ハーンが作家として世に出たのが来日以前、すなわち彼のアメリカ時代であったということも忘れてはならない。若くしてアメリカに移住したハーンは、そこで20年という長い歳月を過ごした。つまり、ハーンは作家としてある程度成熟してから来日したのである。従って、ハーンのアメリカ時代というのは、彼の作家としての全体像を明らかにするうえでも、綿密な考察をするに値する。

ハーンのアメリカ時代については、近年、日本だけでなくアメリカの研究者たちからも注目を集めている。『ニューオーリンズの発明者』(*Inventing New Orleans*, 2001)を編んだフレデリック・スター(S. Frederick Starr)は、その序文で、ニューオーリンズ時代のハーン作品を、小説やノンフィクション、新聞記事など8つのカテゴリーに分類し、そうした膨大な数の作品群によって、ハーンが文学的イメージとしてのニューオーリンズを「発明」したのだと述べている(xv-xvii)。

また、ハーンがニューオーリンズの新報に書いた記事を集成した『ラフカディオ・ハーンのニューオーリンズ』(*The New Orleans of Lafcadio Hearn*, 2007)の編者デリア・ラバッレ(Delia Labarre)は、ハーンが記事を書くに当たって意識していたと思われるヨーロッパの絵入り新聞を明らかにし、ジャーナリスト・諷刺家としてのハーンのルーツをヨーロッパに求めている(xxxi)。

本章で取り上げる小説『チータ』(*Chita*, 1889)も、2003年に新たに単行本が刊行された。序文を寄せたジェファーソン・ハンフリーズ(Jefferson Humphries)はハーンが同時代のフランス人作家ピエール・ロティ(Pierre Loti)に傾倒していたことを考慮に入れ、『チータ』の華美で装飾的な文章にその影響を認めている(xxvi)。

このようにアメリカ時代のハーンに関しては、主にヨーロッパ文学との関係に目が向けられてきた。これは、ハーンがアイルランドとイギリスで幼少期を過ごしたことや、フランスで教育を受けた経験があることなどを考えれば、当然の傾向であるともいえる。

しかし、それと同時に、ハーンが当時のアメリカの作家からも大きな影響を受けていたことも確かである。とくにニューオーリンズの作家ジョージ・ワシントン・ケイブルとは深い関係にあり、ともに作品の素材を求めてニューオーリンズの街を歩き回っていた。さらに、彼の仲介で北部の有名雑誌に寄稿する機会も得た。

こうした事実を踏まえて、本論ではハーンが如何に深く当時のアメリカ文学と関係を

もっていたか、そしてその中でのハーンの独自性とは何か、ということについて探ってゆきたい。

「ローカル・カラー」文学の隆盛

1869年、イギリスから単身アメリカへ渡ったハーンは、オハイオ州シンシナティの新聞社で記者としての職を得た。街の暗部に取材したセンセーショナルな記事により大きな成功を収めると、1877年、今度は活動の場を南部の中心都市ニューオーリンズに移す。フランスやスペインの植民地として栄えてきた同市にはヨーロッパの文化が色濃く残っており、アメリカでもひとときエキゾティシズムに溢れる場所であった。この街でハーンはケイブルやハリスと知り合いになり、南部作家の一人として本格的に活動を始めようになる。

ではハーンが身を置いていた19世紀後半のアメリカの文学界とは具体的にどのようなものだったのだろうか。文学史によると、当時のアメリカでは、地方色 (local color)、あるいは地方主義 (regionalism) とよばれる文学が隆盛していた。

地方色文学とは、南部なら南部、西部なら西部独自の自然や文化や生活習慣を主な題材にした文学作品のことである。南部を拠点に活動する作家の一人として、ハーンもその文学的潮流に乗った作品を数多く発表していた。その中には、本章で取り上げる『チータ』のように、アメリカ時代の彼の代表作といえる作品も含まれている。

地方色作家としてのハーンを考えるうえで無視できない人物がいる。それが、これまでも少し触れたジョージ・ワシントン・ケイブルである。ケイブルは、生まれも育ちもニューオーリンズであり、南軍の騎兵として南北戦争に従軍した経験まであった。

1870年代から本格的に作家として活動し始めたケイブルは、短篇小説集『オールド・クレオール・デイズ』(*Old Creole Days*, 1879) や長篇小説『グランディシム一族』(*The Grandissimes*, 1880) といったニューオーリンズを舞台にした作品により、南部だけでなく、北部の読者の間でも人気を獲得するようになった。

ケイブルの熱心な読者でもあったハーンは、ニューオーリンズに来てすぐに彼と知り合いになった。二人の人間関係については、ハーンとケイブル双方の研究者によっていくらか明らかにされている。しかし、両者が地方色作家として具体的にどのような影響関係にあったのかという点についてはそれほど詳しく論じられていない。そこで本章で

は、まずクレオールを描き方という点から二人の作家を比較し、そこから地方色作家としてのハーンの姿を浮き彫りにしたい。

ケイブルの描くクレオール

作品の比較に入る前に、まずは南部地方色文学の先達であるケイブルの経歴と、その作品の特徴について確認しておきたい。

ジョージ・ワシントン・ケイブルは1844年にニューオーリンズで生まれた。早くに父が亡くなったため、ケイブルは13歳にして地元の税関で下働きを始めた。1863年からは南北戦争に従軍、騎兵として各地を転戦した。戦争終了後は、ニューオーリンズで綿花工場の会計係を務める傍ら、1870年から地元の新聞『ピカユーン』(the *Picayune*)にコラムの連載を始めた。ニューオーリンズの歴史や文化、政治や教育、黒人問題などを幅広く取り上げ、南部地方色作家としての土台を築いた。

転機が訪れたのは1873年、『スクリブナーズ・マンスリー』(the *Scribner's Monthly*)のエドワード・キング (Edward King) という人物がニューオーリンズを訪れた時である。ニューヨークを拠点とする同紙は、再建期の南部を北部の読者に紹介するため、「大いなる南部」(“The Great South”)という連載記事を企画しているところだった。立案者であるキングは企画にふさわしい作家を求めてニューオーリンズにやって来たのだが、そんな彼の目にケイブルの作品がとまったのである。

キングの熱烈な推薦の甲斐もあり、1873年10月号でケイブルはついに本格的に作家としてのデビューを果たすこととなった。その時の短編小説が好評をもって迎えられると、それを皮切りに、1876年までに計6本の短編小説が同誌に掲載された。これらの作品が後にまとめられて、短編集『オールド・クレオール・デイズ』となる。

このように、ニューオーリンズに特有のクレオール文化を描くことにより、ケイブルは北部の読者の間にも知られるようになったのだが、クレオールを題材にした彼の作品として、最も有名なものが、先ほども名前を挙げた長篇小説『グランディシム一族』である。

ともにクレオールの名家であるが過去の遺恨のために長らく反目しているグランディシム家とド・グラピオン家の男女の間に繰り広げられるロマンスを描いたこの作品は、『オールド・クレオール・デイズ』を上回る高い評価を受け、作者の最高傑作とみなさ

れるようになった。

作中には、クレオールに特有の思考様式や振る舞いを定義づける文章が数多く見られ、この小説によってケイブルは、文学的イメージとしてのクレオールを確立したといえる。例えば、次の一節を見てみよう。

Did you ever hear of a more perfect specimen of Creole pride? That is the way with all of them. Show me any Creole or any number of Creoles, in any sort of contest, and right down at the foundation of it all, I will find you this same preposterous, apathetic, fantastic, suicidal pride. It is as lethargic and ferocious, as an alligator. (*The Grandissimes* 32)

ここで、ケイブルは登場人物の口を借りて、クレオールの自尊心の高さを誇張して描き出している。

次に、フィラデルフィアからニューオーリンズに移住してきたジョセフ・フロウエンフェルドという青年がド・グラピオン家の未亡人オーロラと、クレオールの性格について意見を交わす場面では、ケイブルは二人に次のような会話をさせている。

“the bane of all Creole art-effort, so far as I have seen it, is amateurism.”

“That is to say,” said Frowenfeld, apologizing for the homeliness of his further explanation by a smile, “a kind of ambitious indolence that lays very large eggs, but can neither see the necessity for building a nest beforehand, nor command the patience to hatch the eggs afterward.”

“Of coze,” said Aurora. (*The Grandissimes* 141)

クレオールの芸術に対する取り組み方 (art-effort) は ‘amateurism’ にすぎないとフロウエンフェルドは言い、その無計画性を指摘しているのであるが、彼の発言に対し、オーロラが ‘Of coze’ と、言わば当事者のお墨つきを与えることにより、この一般化はより強化されている。

メリル・マグワイヤ・スカッグズ (Merrill Maguire Skaggs) は、著書『南部小説の

人々』(*The Folk of Southern Fiction*, 1972)において、こうした描き方の例をいくつも挙げ、ケイブルこそがクレオールを類型化し、フィクションのキャラクターとして定着させた第一人者であると評価している(154-155)。スカッグズはケイブルの作品に登場するクレオールたちの特徴を事細かに分類しているが、ここではその中の主要なものをいくつか挙げておく。

まずは、自らの血筋に対する誇りが高いこと。これは家族の強固な結びつきの基にもなっている。次に、貴族主義的であるがゆえに、地道な労働などをあまり高く評価しないこと。この態度は主に上流階級のクレオールに当てはまる。生き方は享楽主義的である。特に男性のクレオールは、ギャンブルや飲酒や舞踏会を好む傾向が強い。誇り高い性格であるため、外から押しつけられた法や制度に対しては反発するところもある。その結果、場合によっては密輸入人や海賊といった無法者が英雄扱いされる。この他にも、享乐的・楽観的であるがゆえに、自分に都合の悪い現実からは目を背けがちであること、超自然的な現象や迷信に敏感であることなどが挙げられている。

このようにケイブルの作品に登場するクレ奥ールの特徴を分類したうえで、スカッグズはさらに進んで、その影響を受けたと思われる作家を探っていく。そこにはハーンの名前も挙がっている。ハーンがアメリカ文学の枠組の中で取り上げられることは少ないので、これは貴重な研究であるといえる。そこで次節では、スカッグズの著書も参考にしながら、ケイブルとハーンのクレ奥ールの描き方について、さらに詳しく見てゆきたい。

ハーンの描くクレオール

スカッグズは、ハーンがニューオーリンズについて書いた記事を取り上げて、そこにケイブルと共通のクレオール像を見出している。その記事でハーンはクレ奥ールの特徴として、気性の激しさや、フランス植民地時代に対する愛着の強さを紹介しているが、スカッグズによると、それらはすべてケイブルが描くクレオール像に通じているという(*The Folk of Southern Fiction* 175)。

スカッグズは一篇しか指摘していないが、その他のハーン作品にもケイブルと通じるクレ奥ールの描き方を認めることができる。『クレ奥ールの特徴』(“The Creole Character,” 1879)はクレオールの大工について書いたものであるが、ハーンは彼らの

働きぶり次のように書いている。

It was not a difficult job to put up a wooden awning about the corner grocery—two stout Irishmen would have done it in twenty-four hours; but the corner grocery man was a Creole, and he hired four Creole carpenters. So they took three weeks to do it, and they have not done it yet.and they did not propose to work themselves to death. Life was too short. (*Inventing New Orleans* 131)

「人生は短すぎる」という最後の一文に、クレオールの大工たちの享乐的で刹那的な生き方が集約されているといえるだろう。

もうひとつ、『クレオールの庭』(“A Creole Courtyard,” 1879) は、かつて裕福なクレオールのプランターが暮らしていた家の庭について書いた記事である。庭の景観を色彩豊かに描いた後で、ハーンはその庭と外界の喧騒とを対照的に描き出している。

Without, cotton-floats might rumble, and streetcars vulgarly jingle their bells; but these were mere echoes of the harsh outer world which disturbed not the delicious quiet within—where sat, in old fashioned chairs, good old-fashioned people who spoke the tongue of other times, and observed many quaint and knightly courtesies forgotten in this material era. (*Inventing New Orleans* 147)

ここには、物質的な現実世界に煩わされることのない上流階級のクレオールの姿が描かれているが、これはケイブルの作品に登場する貴族主義的なクレオール像に通じるものがあるといえる。

ケイブルと同じように文学的素材としてクレオールを扱ったハーンは、独学で彼らの言葉や音楽、伝承などについて学び始める。さらに、クレオールたちに直接インタビューし、俗謡やことわざを採集することとした。ケイブルと共同でクレオールの音楽を集めたこともあった。こうした調査の成果は、ハーンが当時記事を書いていた新聞紙上で主に披露された。

ハーンはクレオールに関するあらゆる知識の習得にはげみ、その成果を新聞や雑誌で文

章にするというかたちで、作家としての地歩を固めていったのだった。そしてこうしたプロセスを繰り返すことによりクレオール文化に習熟したハーンは、1889年、自身初の小説作品となる『チータ』を発表する。

この小説はメキシコ湾の島を舞台にしており、その点、先に述べた地方色の作品に数えることができる。登場人物が話す言語にしても、クレオールなまりのフランス語はもちろんのこと、スペイン語やイタリア語まで登場し、エキゾティシズム溢れる仕上がりとなっている。

ハーン自身がアメリカ文学史の中で大きく取り上げられることは少ないが、『チータ』に限って言えば、しばしば地方色文学の枠の中で言及されることがある。例えば『コロンビア米文学史』(*Columbia Literary History of the United States*, 1988)では、以下のように評されている。

Lafcadio Hearn's beautifully evocative Gulf Coast novel *Chita* (1889) all combine regional materials with artistic craft. Hearn's New Orleans and Caribbean sketches, along with his several important volumes of tales based on the folk stories of Japan, show the merging of fin-de-siecle aestheticism with local colors' precise observation. ("Realism and Regionalism" *Columbia Literary History of the United States* 514)

さらに、ハーンの伝記作者であるエリザベス・スティーブソン(Elizabeth Stevenson)も自然描写に着目し、'It was a spontaneous, fervent emotional prayers to the wilderness of sea, sky, sand, and marsh of the first land the writer had loved since he was a boy in Ireland.' (*Lafcadio Hean* 153) と述べている。

このように、両者ともに自然の精緻な、あるいは華美な描写という観点から『チータ』を評価しているが、本論では、クレオールの描き方に焦点を当て、そこから地方色作家としてのハーンについて考えたい。というのも、同作品に登場するクレオールたちが、ケイブルの一連の作品によって普及したクレオールのイメージをうまく利用して描かれているからである。まずは物語のあらすじを見ておこう。

メキシコ湾岸に浮かぶラスト島は上流階級のクレオールたちの避暑地として賑わっ

ていた。だが 1856 年、その島を未曾有の嵐が直撃する。隣島に住むスペイン系の漁師であるフェリウとその妻カルメンは、漂流物にしがみついているクレオールの子を救い出す。母はすでに亡くなっていたが、かろうじて一命をとりとめた少女は、夫妻からチータという名を与えられ、そのまま養子として育てられることとなった。

一方、チータの父ジュリアンは、九死に一生を得て無事ニューオーリンズに帰り着くが、そこで妻子が死んだことを知らされる。悲嘆にくれたジュリアンは、自身も死人のような心境で日々を送るが、それでも医者としてかろうじて生計を立ててゆく。

それから約十年後の 1867 年、ニューオーリンズの街を黄熱病が襲う。富裕な人々は街を逃れて、近隣の島へと避難をはじめ。ラスト島の漁師フェリウの家でも、そのような客を一人迎えることとなった。しかし、その客もすぐに病に倒れてしまったため、ニューオーリンズから医師を呼ぶことになる。その医師こそがジュリアンである。娘のチータがそこで美しい少女に成長していることなど彼には知るよしもなかった。

フェリウの家に到着したとき、患者はすでに亡くなっていたが、日々の激務により疲れ果てていたジュリアンはそのまま一泊してゆくことにする。だが翌朝目覚めると、激しい頭痛に襲われる。出発を延ばして体を休めても回復する気配はない。自身も黄熱病に感染してしまったのである。

やがてジュリアンは看病にきたチータと対面を果たす。その瞬間、彼はチータを自分の娘だと直感する。死んだ妻に生き写しであることに加えて、自分の娘と同じ位置に痣があったからだ。熱で朦朧となりながらも、カルメンに尋ねてみようとするが、それも叶わぬまま、ついにジュリアンはうわごとを口にしながら息絶える。父と娘は劇的な再会を果たしながらも、お互いを確認できないまま今度こそ本当に死に別れてしまったのである。

ここからは本題であるハーンのクレオールの描き方について、具体例を挙げながら見てゆきたい。まずは物語の冒頭部、裕福なクレオールたちが集う華やかな舞踏会の様子が詳細に描かれる。

So the music and the mirth went on: they made joy for themselves—those elegant guests;—they jested and sipped rich wines;—they pledged, and hoped, and loved, and promised, with never a thought of the morrow, on the night of the tenth of

August, eighteen hundred and fifty-six. Observant parents were there, planning for the future bliss of their nearest and dearest;—mothers and fathers of handsome lads, lithe and elegant as young pines, and fresh from the polish of foreign university training;—mothers and fathers of splendid girls whose simplest attitudes were witcheries. Young cheeks flushed, young hearts fluttered with an emotion more puissant than the excitement of the dance—young eyes betrayed the happy secret discreet lips would have preserved. (*Chita* 25-26)

ここでハーンは舞踏会の描写に合わせて、上流のクレオールの上流のしきたりや風俗習慣をかなり詳しく紹介している。名家の青年たちが外国の大学で教育を受けることや、舞踏会が両親公認の男女の出会いの場となっていることなどがそれである。さらに、嵐の最中にあっても、「明日のことは一顧だにせず」 ‘with never a thought of the morrow’ 踊りに打ち興じるクレオールたちの姿には、彼らの楽観的・享樂的な性格がよく表れているといえるだろう。

次に引く箇所では、貧苦にあえいでいてもそれを周りには漏らさないクレオールの気位の高さが紹介されている。

—the princely misery that never doffed its smiling mask, though living in secret, from week to week, on bread and orange-leaf tea;—the misery that affected condescension in accepting an invitation to dine,—staring at the face of a watch (refused by the Mont-de-Piètà) with eyes half blinded by starvation;—the misery which could afford but one robe for three marriageable daughters,—one plain dress to be worn in turn by each of them, on visiting days;—the pretty misery— young, brave, sweet,—asking for a “treat” of cakes too jocosely to have its asking answered,—laughing and coquetting with its well-fed wooers, and crying for hunger after they were gone. (*Chita* 92)

これはスカッグズが指摘していることであるが、グランディシム家に登場するド・グラピオン家の女性たちも貧窮のどん底にありながら、絶対に淑女としての体面を汚すよう

なことはしない (*The Folk of Southern Fiction* 160)。クレオール気位の高さを描くという点においても、ケイブルとの共通性が認められる。

つづいて、主な登場人物について見てみよう。チータの父ジュリアンは、男盛りで財産にも恵まれ、安楽華美な暮らしに慣れていた (*Chita* 63)。そんな彼の生い立ちは以下のように語られている。

And the Paris; and the university, with its wild under-life,—some debts, some follies;[...].

What a rejoicing there was at his return!—how radiant and level the long Road of the Future seemed to open before him!—every where friends, prospects, and felicitations. Then his first serious love;—and the night of the ball at St. Martinsvilles,—the vision of light! Gracile as a palm, and robed at once so simply, so exquisitely in white, she had seemed to him the supreme realization of all possible dreams of beauty....And his passionate jealousy; and the slap from Laroussel; and the humiliating two-minute duel with rapiers in which he learned that he had found his master. (*Chita* 67)

学生時代はパリで放蕩の限りをつくし、ニューオーリンズに帰ってきてからは舞踏会に出入りを繰り返す。そこで美しい女性とめぐり合い恋に落ちる。そして彼女を巡って、友人のラロッセルと決闘騒ぎまでおこした。クレオールの名家の子弟にふさわしい、華やかでロマンに満ちた生い立ちだといえるだろう。

このように、ハーンはケイブルによって確立されたクレオール像を十分に利用することで、『チータ』を地方色文学の市場に受け入れられる作品に仕立て上げたと考えられる。

「クレオール化」する少女、回復の場としての辺境

では、ケイブルと比べたときの、ハーンの独自性はどこにあるのだろうか。本章では、その答えを、ハーンが絶えず抱き続けた「辺境への志向」に見出したい。

まだ近代化しきっていない地方を描くというその性質上、地方色文学の作家の目は、

程度の差こそあれ、必然的に辺境へ向かうこととなるが、ハーンはこの辺境への志向をケイブルよりもずっと強烈に体現した作家であった。これは、ギリシャに始まり日本で終わるその生涯を見ても明らかだが、ここで重要なのは、辺境を好むハーン的心情が、『チータ』の主人公である少女チータにも描き込まれているということである。

それは具体的にはチータの成長を通して表現されている。チータは本名をユーラリーといい、白人クレオール裕福な家庭で何不自由なく育てられた。だがそんな幸せも東の間、先ほども述べたように、嵐で両親を一度に失ってしまう。それでも少女はチータという新しい名前を与えられ、漁師の夫婦に見守られながら、過酷な自然の中でたくましく成長してゆく。彼女の成長を描くにあたって、ハーンはまず都会の子供たちが受ける束縛を次のように列挙する。

—obligation to remain very still with every nimble nerve quivering in dumb revolt;—the injustice of being found troublesome and being sent to bed early for the comfort of her elders;—the cruel necessity of straining her pretty eyes, for many long hours at a time, over grimy desks in gloomy school-rooms, though birds might twitter and bright winds flutter in the trees without; (*Chita* 79)

家庭の躰や社会の規律に縛られた街の子供たちとは対照的に、チータは「野生の鳥と同じ時に寝て、同じ時に目覚めた」。そして、「彼女の綺麗な足が靴で締めつけられることがなかったのと同じように、彼女の生活は規則によって縛られることはなかった」(*Chita* 79)。このような開放的な環境のもとで育つことによってチータが身につけた美しさは、以下のように描かれている。

Her delicate constitution changed;—the soft, pale fresh became firm and brown, the meagre limbs rounded into robust symmetry, the thin cheeks grew peachy with richer life; for the strength of the sea had entered into her; the sharp breath of the sea had renewed and brightened her young blood.... (*Chita* 86)

この一節から分かることは、海という自然の大きな力によって、チータが華奢な白人の

少女から、天真爛漫で野性的な魅力を備えた若い娘に成長したということである。

ここで注目すべきは、その魅力がエキゾティシズムを湛えているということである、クレオールという言葉は、植民地生まれの白人だけでなく、彼らと植民地の黒人との間に生まれた混血人のことも指して使われる。従って、そうした混血の人々や彼らの混交的な文化が醸し出すエキゾティシズムは、クレオールを描いた作品の魅力のひとつだといえる。

上の引用文中に、**‘the soft, pale fresh became firm and brown,’** とあるように、チータも褐色の肌をしたエキゾティックな娘へと姿を変えてゆく。つまり、チータの成長とは、同時に彼女の白人世界からの離脱をも意味していたのである。実の父親と奇跡的に再会しながらも、お互いを認識できぬまま死別してしまう最後の場面は、それをより象徴的に表しているといえるだろう。

しかし、それは決して悲しむべきことではなかった。上で述べたように擬似的に「クレオール化」することによって、少女は生きる活力を獲得したのである。地方色文学の特色とされている自然や風景の描写だけでなく、ケイブルとの比較で浮き彫りになる「クレオール」や「辺境」に焦点を絞ることで見えてくるのは、それらを単にエキゾティックに描くのではなく、近代社会で失われてしまった人間性を回復させてくれる存在としてそこに希望を託していたハーンの姿である。

第5章 ラフカディオ・ハーン『ユーマ』における黒いキリスト像について

—ジョージ・ワシントン・ケイブルとの比較から—

はじめに

第4章に続き本章でも、ジョージ・ワシントン・ケイブルの作品を換骨奪胎して書かれた小説として『ユーマ』(Youma, 1890)を読み直す。ケイブルは、代表作となる小説『グランディシム一族』の主人公として、上流階級の白人クレオールを選んだ。一方、ハーンは『ユーマ』の主人公として、混血奴隷の乳母を選んだ。この点で、『ユーマ』は『グランディシム一族』を反転させた作品だった。この「反転」という視点をもとに、本章では、『ユーマ』における黒いキリスト像の意味を捉え直す。

物語の終盤、奴隷の反乱に巻き込まれたユーマは、大切に育ててきた白人の少女と火中に身を投じる。ハーンは、そのユーマの姿を、白い十字架を背負った黒いキリスト像と重ねて描いた。

ケイブルの『グランディシム一族』が差別を受けてきた黒人や混血人に対する白人の贖罪をテーマのひとつにしていたことは、これまでの研究ですでに指摘されている。同様のことは、ハーンの『ユーマ』にも言えるというのが本論の主張である。むしろハーンは、白い十字架を背負った黒いキリストという白黒の大胆な反転により、ケイブルよりもさらに先鋭的に白人の罪の意識を浮かび上がらせていたのである。

本章では、小説としての構成の不備などを理由にこれまであまり注目されることなかった『ユーマ』のこの新たな一面を明らかにする。

『グランディシム一族』の「反転」としての『ユーマ』

ラフカディオ・ハーン(Lafcadio Hearn)の名が広く知られるようになったのは、『怪談』(Kwaidan, 1904)など日本時代の作品によるところが大きい。これまでにも述べたように、彼が作家として世に出たのは、アメリカ南部の都市ニューオーリンズに暮らしていた時である。さらにその間、作品の題材を得るため、二度にわたり西インド諸島を訪れた。

ハーンが残した数少ない小説のひとつである『ユーマ』(Youma, 1890)は、それら二つの地域で得たクレオール文化に関する知識をもとにして書かれている。クレオール

とは、植民地生まれのヨーロッパ人、あるいは彼らと黒人奴隷との間に生まれた混血人を指して使われる言葉である。第1章で分析したように、『ユーマ』には民話や音楽、ことわざ、服飾など、当時のハーンが熱心に研究した様々なクレオール文化がふんだんに描き込まれていた。だが同時に、その過剰さが作品の弱点にもなっていた。

伝記作者エリザベス・スティーヴンソン (Elizabeth Stevenson) は、ハーンのもうひとつの小説『チータ』 (*Chita*, 1889) と比較した上で、このように述べている。‘It [*Youma*] had many digressions, curious and interesting though they were. It came to life too late.’ (*Lafcadio Hearn* 176) こうしたスティーヴンソンの指摘には一理ある。たとえば、作中に差しはさまれる風俗習慣の解説や自然描写などにしても、それらが詳細に過ぎるため物語の進行に支障をきたしている場合が少なくない。

本章の目的は、その技巧的な未熟さ故にこれまであまり顧みられることがなかったこの小説の新たな読みを試みることである。そこで重要となってくるのが、作家ジョージ・ワシントン・ケイブル (George Washington Cable) との比較である。

ケイブルは北部の読者に向けてクレオール文化の魅力を伝えただけでなく、小説『グランディシム一族』 (*The Grandissimes*, 1880) ではニューオーリンズが抱える人種問題にも向き合った。また、ハーンの『ユーマ』も、奴隷を主人公としていることから分かるように、作者の人種観が強く反映された内容となっている。人種差別という、19世紀末の南部社会にとってデリケートな問題に対して強い関心を寄せていたという点でも二人は共通している。だがそのアプローチの方法は対照的であった。

これから詳しく見てゆくように、ケイブルが『グランディシム一族』の主人公として上流階級の白人クレオールを選んだのに対し、ハーンは『ユーマ』の主人公として奴隷の乳母を選んだのである。この点、『ユーマ』は『グランディシム一族』を反転させた物語であったといえるだろう。

さらに、この反転という視点は、本作品における黒いキリスト像の意味を読み解くうえでも重要である。『ユーマ』では物語のクライマックスにおいて、白い十字架を背負った黒いキリスト像が描かれているが、その強い存在感にも関わらず、これまで評価の対象となることは少なかった。¹⁰

本章では、ケイブルとの比較からこの黒いキリスト像に注目し、『ユーマ』が奴隷制に対する白人の意識に迫った作品であったということを明らかにしたい。

オノレとユーマ

『ユーマ』の全体を通して描かれているのは、相反する二つの世界の間で揺れ動く主人公ユーマの姿である。これは『グランディシム一族』と比較する上で重要な点である。なぜならば、同作に登場する白人オノレも葛藤する主人公だからである。まずは『グランディシム一族』の方から見てゆこう。

『グランディシム一族』は1880年に発表されたケイブル初の長編小説である。物語の舞台は1803年、アメリカ合衆国によるルイジアナ購入直後のニューオーリンズに設定されている。ともに白人クレオール名家である、グランディシム家とド・グラピオン家が反目から和解へと至る過程を描いたこの作品は、出版と同時に好評をもって迎えられ、作者の最高傑作と見なされるようになった。

作品の特徴としてまず挙げられるのは、人種や社会的地位を異にする人物が数多く登場し、互いに錯綜した関係を結んでいることである。その中で中心的な役割を果たす人物が、グランディシム家の若き白人当主オノレ・グランディシムである。人格者であるだけでなく商才にも恵まれたオノレは、一族からの期待と信頼を一身に集めている。

オノレには同姓同名で混血の異母兄がいる。しかし彼は白人オノレとは対照的に、黒人の血が混じっているという理由で一族の者から爪弾きにされている。白人オノレの叔父にあたるアグリコラ・フィジリエは、白人クレオールの伝統を重んじる昔気質の老人として描かれている。

一方のド・グラピオン家は零落の一途を辿っており、今や一族の末裔は、若き未亡人のオーロラとその娘クロチルドを残すのみとなった。二人はつましい借家暮らしではあるものの、名家の女性としての体面だけは汚さぬようにつとめている。

オーロラの夫は、アグリコラ・フィジリエとの決闘で命を落とした。この決闘により、ド・グラピオン家は一族にとって大きな収入源であったカンヌ・ブリュレ農園をグランディシム家に譲り渡すこととなる。これが両家の対立の始まりである。この他にも、フィラデルフィアから移住してきた白人の青年ジョセフ・フラウエンフェルドや、両家に仕える黒人奴隷たちが数多く登場する。中でもフラウエンフェルドは旧態依然としたクレオール社会の批判者として重要な役割を果たしている。物語は、白人オノレとオーロラが、フラウエンフェルドとクロチルドがそれぞれ結婚することによって幕を閉じる。

白人オノレの悩みの種は、正当性の疑わしい決闘によってド・グラピオン家から手に入れたカンヌ・ブリュレ農園である。オノレは、オーロラ親子の貧窮ぶりに胸を痛めており、個人的には彼女たちに農園を返したいと思っている。しかし、農園は今のグランディシム一族にとっても大きな収入源であり、一族の将来のことを考えると、簡単に手放すわけにはいかない。『グランディシム一族』の読み所のひとつは、一族の指導者であるオノレが、オーロラへの個人的感情と身内への責任との間で板ばさみになるところにある。

結局オノレは一族の反対を押し切って農園をオーロラに返還するが、その結果としての経済的不安は二人の結婚により無事解消されてしまう。つまり、『グランディシム一族』では白人カップルの誕生によりすべてが丸く収まるようになっているのであるが、ここで見落としてはならないのは、作中には非白人同士のカップルも登場すること、そしてさらに重要なのは、彼らが物語の蚊帳の外に置かれているということである。

一組目は、黒人奴隷ブラ・クペーと混血奴隷パルミールの二人である。ブラ・クペーはアフリカのある部族の王子であったが、奴隷としてニューオーリンズに連れてこられ、グランディシム一族に買い取られることとなった。やがて彼は、ド・グラピオン一族の奴隷であるパルミールに片思いをし、強引に結婚まで漕ぎ着ける。ところが、結婚式の席上、酒に酔ったブラ・クペーは自分を罵った主人を殴り倒してしまう。その後しばらく一人で逃亡生活を続けるものの、まもなく捕えられ、残虐な刑の末に命を落とすこととなる。物語の現在である 1803 年から数えて約 8 年前の出来事である。

ブラ・クペーの事件から 8 年後、今度はグランディシム一族の混血オノレがパルミールに恋をする。‘whatever is not pure white is to all intents and purposes pure black.’

(*The Grandissimes* 59) とまで言い切る白人至上主義者のアグリコラを憎むパルミールは、ヴードゥー教の秘術で彼を呪い続けている。そしてついにある夜のこと、隙をついてアグリコラの脇腹を短剣で突き刺す。幸いこの時は大事に至らなかったが、今度は物語の終盤、礼儀の悪さを注意されて逆上した混血オノレにナイフで刺され、アグリコラは命を落としてしまう。老人を殺したあと、二人はフランスへと国外逃亡するが、思うようにならぬ恋に絶望したオノレは、パルミールを残して入水自殺をする。ブラ・クペー事件の時と同様、この二人の恋も最後まで報われることはない。

ブラ・クペー、パルミール、混血オノレの三者に共通して言えることは、彼らが皆、

白人クレオール社会の秩序を脅かす存在であったということである。ブラ・クペーは白人の主人に暴行をはたらき、パルミールとオノレはアグリコラを死に追いやった。このような三人にケイブルは幸せな結末を用意しなかった。結婚により物語を締めくくる二組の白人カップルとは実に対照的である。

アグリコラが北部から来たフラウエンフェルドに向かって口にする、“H-my young friend, when we say ‘we people,’ we *always* mean we white people.”（*The Grandissimes* 59）という言葉が表しているように、『グランディシム一族』において非白人は物語の後景に追いやられているといえるだろう。

支配者の立場にある白人の葛藤を描きだしたケイブルとは反対に、ハーンが『ユーマ』において前面に押し出したのは、被支配者が抱え込んだ葛藤であった。『ユーマ』の舞台は19世紀半ばのマルティニク島サン・ピエール市である。

同市の名家ペロンネット家に仕える乳母ユーマは奴隷の身分でありながら、ペロンネット夫人の寵愛を受け、同家の娘エメーとともに、実の娘のように育てられた。やがてエメーは資産家のデリヴィエール氏と結婚し、マイヨットという娘をもうけるが、まもなく病死してしまう。

エメーの遺言により、ユーマは残されたマイヨットの乳母となる。その献身的な態度によって他の奴隷たちから大きな賞賛を得たユーマは、ガブリエルという黒人奴隷と恋仲になる。そして彼から逃亡して二人で暮らさないかと持ちかけられる。しかしユーマは主家に対する忠義心からその申し出を断る。

1848年、マルティニク島で奴隷の反乱が起こる。ユーマが仕えるデリヴィエール家も暴徒と化した奴隷たちに襲われる。屋敷に火が放たれ、白人たちは次々と殺されてゆく。そんな中、ユーマのもとに再びガブリエルが姿を現し、屋敷を出ようと説得する。しかし、ユーマはマイヨットも一緒になければならないと言ってきかない。結局最後まで屋敷を離れようとしなかったユーマは、マイヨットとともに炎に包まれて死んでしまう。

作中でユーマは乳母という立場に由来するジレンマに苦しめられることとなる。作品の冒頭で、ハーンはマルティニクの乳母について詳しく解説しているが、ユーマが抱く葛藤の性質を理解するためにも、まずはその要点をまとめておきたい。

マルティニクの乳母には、肌色の濃い混血女性が多選ばれることが多い。彼女たちは、

実の母親になり代わり、献身的に白人の子供の世話をするので、奴隷の身分でありながら、まるで家族の一員であるかのように大切に扱われている。ここが一般的な奴隷との大きな違いである。ハーンによると、乳母が子供の気持ちを知悉しているのは、彼女自身が子供の心を持っており、子供のなだめ方や喜ばせ方を本能的に理解しているからである。子供が成長し、乳母と過ごす時間が少なくなっても、幼い頃に芽生えた乳母への愛情は決して衰えることはない。乳母の方も主家に対する愛着が強いため、自ら進んで自由を求めることはめったにないという。

ユーマもこうした乳母の典型として登場する。前述したように、ペロンネット夫人は、ユーマを奴隷というよりも、娘エメーの友人として大切に扱っていた。エメーの聖餐式や自身の誕生日といった特別な行事のある日には、華麗な衣装でユーマを着飾ってやり、新年になると宝石をプレゼントするのが決まりである。

ユーマも夫人とエメーを強く慕っており、奴隷という立場に不満を抱くことはなかった。しかし、彼女が上で述べた一般的な乳母と決定的に違っているところは、物語が進むにつれて、一見何不自由のない自分の境遇に対し懐疑的になってゆくという点にある。この変化は黒人奴隷ガブリエルとの出会いによってもたらされる。

デリヴィエール氏所有の農園で奴隷頭をつとめるガブリエルは、ユーマと相思相愛の仲にあり、結婚も考えている。ある日のこと、ガブリエルは思い切ってその旨をデリヴィエール氏に打ち明けるが、氏から相談を受けたペロンネット夫人は断固反対し、二人を引き離す手はずを整える。黒人奴隷のガブリエルではユーマの夫として相応しくないと考えたのである。

事の次第を知ったユーマは、自分が無力な奴隷に過ぎないことを痛感し、主人たちに対して初めて憎しみを覚える。

In that instance she almost hated her godmother, hated M. Desrivières, hated everybody. . . . except Gabriel. At his advent into her life, something long held in subjection within her, —something like a darker passionate second soul, full of strange impulses and mysterious emotions, —had risen to meet him, bursting its bonds, and winning mastery at last: the nature of the savage race whose blood dominated in her veins. (*Hearn: American Writings* 574-575)

突如としてユーマの内に芽生えた憎しみと反逆心の強さは、‘a darker passionate second soul’ や ‘the nature of the savage race whose blood in her veins’ という言葉に表れている。しかし、ユーマはこの衝動に身をゆだねてしまうのではなく、ガブリエルと逃亡することが本当に正しい選択なのかどうかもう一度冷静になって考え始める。

ペロンネット夫人が自分を家族のように大事にしてくれたのは事実である。そして何より、エメーの遺児であるマイヨットは自分のことを実の母のように信頼してくれている。ガブリエルと逃亡すれば、そんな彼女たちの思いを裏切ることになるのではないか、とユーマは自問する。ここで注目すべきは、ユーマのこの思考過程が、‘just reflection’ (*Hearn: American Writings* 579) と表現されていることである。先ほど引用した白人への憎しみに対しては、‘the nature of the savage race’ という否定的な言葉が当てられていた。こうした対照的な言葉を用いることにより、ハーンは二つの世界の間でさまようユーマの姿をくっきりと描き出している。¹¹

黒いキリスト像

結局、ユーマは主人たちに背を向けることはできなかった。物語のクライマックス、今にも焼け落ちそうな屋敷の窓辺で、ユーマはガブリエルから最後の救いの手を差し伸べられる。しかし、彼女は申し出を断り、マイヨットや他の白人たちとともに焼け死ぬことを選ぶ。そして窓の下で白人 (békés) を罵倒する暴徒に向かって最後にこう言い放つ。

“You were with the békés yesterday, the day before yesterday, and always, —every one of you. The békés gave you to eat, —the békés gave you to drink, —the békés cared for you when you were sick. . . . The békés gave you freedom, O you traitor mulatoo! . . .” (*Hearn: American Writings* 609)

このような白人を弁護する言葉から分かるのは、『ユーマ』もケイブルの作品と同様の限界を抱えていたということである。前述のごとく、ケイブルは白人カップルの幸せな結婚により『グランディシム一族』を締めくくった。そしてそれとは対照的に、黒人

カップルにはいずれも破局への道を歩ませた。

ここに 19 世紀南部作家としてのケイブルの限界を見てとった杉山直人は著書『トウェインとケイブルのアメリカ南部—近代化と解放民のゆくえ』(2007) の中で、白人に暴力をふるった黒人カップルについて、「『勸善懲悪』の結末をオノレやパルミールに準備することで、ケイブルは時代の文化風土を反映した一般受けしやすい道徳姿勢を守ったのである」と指摘している (130)。

『ユーマ』は西インド諸島を舞台にしているが、出版されたのはアメリカであった。従って、ハーンもケイブルの作品を規定していた時代の要請から完全に自由でいることはできなかった。白人の温情を弁護するユーマの言葉は、本作を作品として世に出すうえで、必要不可欠な措置であったと考えられる。

しかし物語はここで終わりではない。マイヨットを抱いたユーマが炎に包まれる最後の場面を見れば、この作品が、そうした限界を抱えながらも、単に主従の絆を美化して描いただけのものではないということが分かる。

Then a sudden light flared up behind her, and brightened. Against it her tall figure appeared, as in the Chapel of the Anchorage Gabriel had seen, against a background of gold, the figure of *Notre Dame du Bon Port*. . . . Still her smooth features expressed no emotion. Her eyes were bent upon the blond head hiding against her breast; —her lips moved; —she was speaking to the child. . . . Little Mayotte looked up one moment into the dark and beautiful face, —and joined her slender hands, as if to pray. (*Hearn: American Writings* 611)

炎に囲まれて動転する白人たちとは対照的に、ユーマは目前に迫った死の恐怖を乗り越えてしまったかのように穏やかである。

ここで注目すべきは、彼女のその姿が神々しさをもって描かれていることである。ガブリエルの目には、炎を背にしたユーマが、「良き港の守りの聖母」(the figure of *Notre Dame du Bon Port*) のように映ったとある。¹² さらにマイヨットは、最後の最後まで自分を守り抜いてくれた乳母に対し、「祈るように」(as if to pray) か細い両手を合わせる。このマイヨットのしぐさは重要である。なぜならそれは、支配者である白人が奴

隷に祈りを捧げているという見方を誘うからである。この祈りの意味は最後のページでさらに具体的なかたちをとってあらわれる。

The wooded mornes towered about the city in weird illumination, —seeming loftier than by day, —blanching and shadowing alternately with the soaring and sinking of the fire; —and at each huge pulsing of the glow, the white cross of their central summit stood revealed with the strange passion of its black Christ.

(*Hearn: American Writings* 612)

周囲に広がった屋敷の炎が照らし出すのは、丘の頂上に立つ、白い十字架を背負った黒いキリスト像である。『グランディシム一族』においてケイブルが触れている白人の贖罪意識という問題を考慮に入れるとき、この黒いキリスト像は重要な意味を帯びてくる。『グランディシム一族』の白人オノレは、フランスへ国外逃亡したパルミールに宛てて、長年にわたり援助金を送り続けた。その行為の内に、白人クレオール社会で苦しみ抜いたパルミールと、彼女の恋人であり、自分の兄でもある混血オノレに向けた白人オノレの贖罪の気持ちが表れているのは明らかである。この白人の罪意識は『ユーマ』の黒いキリスト像にも読み取ることができる。

なぜならその像は、田所光男が指摘するように、「劣っているはずの黒人が、正しいはずの白人という重荷を背負っている」（『講座小泉八雲 II ハーンの文学世界』208）という転倒を示唆するからである。杉山は『グランディシム一族』の先進性を論じたことで、その作品が「黒人やミューラトウ（mulatto）が耐えねばならなかった苦しみに対する白人側の償いという、一九二〇年代に花開く南部ルネッサンスの中核テーマのひとつ」（『トウェインとケイブルのアメリカ南部—近代化と解放民のゆくえ』133）を先取りしていると述べているが、上で指摘した黒いキリスト像の意味を視野に入れば、同じことは『ユーマ』についてもいえる。それどころか、ハーンは、白い十字架を背負った黒いキリストという白黒の大胆な反転により、ケイブルよりもさらに先鋭的に白人の罪意識を浮かび上がらせているのである。ケイブルは白人指導者の葛藤を描いたが、ハーンはそれを反転させて、被支配者である奴隷の葛藤を描いた。そしてこの反転は、物語の最後で強い存在感を放つ黒いキリスト像に収斂する。

『ユーマ』はその内容から、主人公の高邁な忠義心や自己犠牲の美しさがひととき目立つ作品である。¹³ しかし、ケイブルとの比較により浮き彫りになった黒いキリスト像の意味に目を向けると、この作品が奴隷制に対する白人の罪意識にまで深く踏み込んでいたということが分かるのである。

第6章 再話への旅—ラフカディオ・ハーンの旅行記について

はじめに

直前の二つの論考では、『チータ』と『ユーマ』という小説を取り上げ、ハーンが白人社会から隔絶した島や混血奴隷といった周縁的なものを描くことを通して、近代化の負の側面を浮き彫りにしたり、白人中心の価値観に揺さぶりをかけたりしていたということを指摘した。本章では、主に旅行記の分析を通して、ハーンが西洋中心的な価値観に囚われた自分自身を相対化する様子に目を向ける。

第3章でも指摘したように、ハーンは当時の交通機関の発展に深く依存していた作家だった。その点、彼の一般的なイメージである「放浪者」というよりは、西洋からやってきた「最先端の旅行者」であった。実際、ハーンは近代西欧のパースペクティブで対象を観察していた。これは、アメリカでも日本でも同じだった。しかし、本章では、日本時代の旅行記を例に、ハーンがそのような自分を相対化しようとしていたことも明らかにする。

島根県の隠岐諸島を旅行したときには、それまでの自分の評価軸を一度捨て去り、その地の歴史や文化との関わりで風景を捉えるという新しい風景の見方に気づいた。本章では、ハーンとその先進性を、西洋の人間が植民地を描いた旅行記を分析したメアリー・ルイズ・プラットの理論を援用して論じる。

旅行記作家としてのハーンのもうひとつの重要な特徴は、対象を綿密に観察すると同時に、訪れた先の日本人から逆に観察される自分を執拗に描いたことである。これまで比較の対象となることはなかったが、ジョセフ・コンラッドもその作品中で、ハーンと同じく、闖入者としての西洋人が現地の人間に一斉に見つめられるという体験を描いていた。本章では、そのコンラッドの作品との比較も交えて、ハーンが西洋から突然やって来た旅行者、観察者としての自分の立場を曖昧にし、揺さぶっていたことを指摘する。

辺境探訪

ギリシャに生まれ、幼少時代をアイルランドとイギリスで過ごしたハーンは、これまでも見てきたように、19歳の時に単身渡米、シンシナティとニューオーリンズで新聞記者兼作家として活動を始めた。西インド諸島での滞在を挟んで1890年来日、後に

帰化して小泉八雲となった。このようにハーンの生涯は移動の繰り返しであった。そしてその移動距離に見合ういくつもの旅行記を残した。本章では、その中から、主要な作品をいくつか取り上げて論じる。

初めに見るのは「サン・マロ」 (“Saint Malo,” 1883) という作品である。まずはハーンがこれを書くに至ったいきさつを確認しておこう。

ハーンが親しくしていた作家にジョージ・ワシントン・ケイブル (George Washington Cable) がいる。ケイブルは、ニューオーリンズに暮らすクレオールたちを描いた作品でよく知られており、当時の南部文学を代表する人物でもあった。

ハーンが「サン・マロ」を書くことになったのは、ケイブルが北部の雑誌『ハーパーズ・ウィークリー』 (the *Harper's Weekly*) に紹介してくれたからである。これをきっかけに、ハーンは北部の出版界に足場を得るようになった。「サン・マロ」はハーンが本格的に作家としてのキャリアをスタートさせた作品として注目に値する作品である。

「サン・マロ」はルイジアナのボーンユ湖の沖にあるマレー人漁師の村を訪れた時のことを書いた探訪記である。ハーンによると、その村は地図にも載っておらず、郵便制度も届いていない辺境の地である。ニューオーリンズの住人も近くに住んでいながら村のことについては何も知らないに等しい。

文明圏からやって来た観察者として、ハーンは村の自然や村人の暮らしぶりを事細かに記してゆく。その観察の目は村人たち自身にも向けられる。

Most of them are cinnamon-colored men; a few are glossily yellow, like that bronze into which a small proportion of gold is worked by the moulder. Their features are irregular without being actually repulsive; some have the cheek-bones very prominent, and the eyes of several are set slightly aslant. The hair is generally intensely black and straight, but with some individuals it is curly and browner. (*Hearn: American Writings* 735)

ハーンは淡々とした筆致で、村人の肌の色や顔の形、瞳や頭髪といった身体的特徴を記述している。このような書き方は、アメリカ時代の小説によく見られる意匠をこらした文章とは対照的であり、冷静な観察者としてのハーンの姿が伝わってくる。

「サン・マロ」以降もハーパー社との関係は続き、1887年には同社との契約で西インド諸島へと渡る。そこでの経験をもとにして書かれたのが『フランス領西インド諸島での2年間』 (*Two Years in the French West Indies*, 1890) という旅行記である。

ここでもハーンはその観察力を発揮している。以下に引用するのは、島に暮らす混血の黒人について書いた文章である。

[. . .] the heel does *not* protrude; —the foot is *not* flat, but finely arched; —the extremities are not large; —all the limbs taper, all the muscles are developed; —and prognathism has become so rare that months of research may not yield a single striking case of it. . . . No: this is a special race, peculiar to the island as are the shapes of its peaks, —a mountain; an mountain race are comely. . . . Compare it with the population of black Barbadoes, where the apish grossness of African coast types has been perpetuated unchanged ; —and the contrast may well astonish! . . . (*Hearn: American Writings* 250)

ここで *not* が強調されているのは、「アフリカの黒人とは違って」という意味である。ハーンは島の混血人種を端整 (*comely*) であると称賛し、その一方で、バルバドスの黒人は類人猿的で粗野 (*the apish grossness*) であると書く。そして、両者を比べてみよと読者に促す。進化論に傾倒していたハーンには、このように人種を序列化する一面があった。この点、ハーンも近代西欧のパーспекティブに深く囚われた作家であったといえる。

最先端の旅行者として

『フランス領西インド諸島での2年間』で好評を得たハーンは、いよいよ日本へ向かうこととなる。ハーンの日本文行に際して重要な役割を果たした人物の一人に、ウィリアム・ヴァン・ホーン (*William Van Horne*) がいる。

当時ヴァン・ホーンは、バンクーバーとモントリオールを結ぶ大陸横断鉄道を運営するカナダ太平洋鉄道の社長であった。ハーパー社の美術主任パットンを紹介してハーンのことを耳にしたヴァン・ホーンは、日本行きの計画に賛同し、鉄道と汽船の往復切符だけでなく、日本での滞在費までも提供した。当時のハーンが経済的に逼迫していたことを思うと、ヴァン・ホーンの援助がなければ、来日はかなり難しいものになっていたであろう。一方、ハーンは返礼として、モントリオールから横浜へと至る道中を旅行記に書いた。

だがそもそもなぜ、ヴァン・ホーンは見ず知らずの、しかもそれほど名が知られているわけでもない作家を援助する気になったのか。これまであまり明らかにされてこなかったこの点について、ヴァン・ホーンの伝記『電信係からタイタンへ』（*From Telegrapher to Titan*, 2004）を参考にして探してみたい。

ハーンとの関係で見過ごせないのは、ヴァン・ホーンがかなりの日本通であったということである。鉄道の成功により巨万の富を得たヴァン・ホーンは、趣味として古今東西の美術品を集めていた。そのコレクションには日本製の陶磁器も多数含まれていた。大森貝塚の発掘で有名なモースや、日本人の骨董商とも交流があり、その鑑識眼も確かだった。

1891年にカナダ太平洋鉄道がアジアへの定期航路を開通させると、ヴァン・ホーンの日本美術のコレクションもますます充実していった。ハーンが日本へ渡るのは、その前年の1890年のことである。ヴァン・ホーンの日本に対する関心はかなり高まっていた時期だったと考えられる。ハーンは絶好のタイミングでヴァン・ホーンと出会ったのである。

ハーンについては、近代に背を向けた放浪者、あるいは漂白者などのイメージで語られることが少なくないが、巨大鉄道会社の後押しを受け、大陸横断鉄道と太平洋航路という近代化を象徴するような交通機関を利用して日本にやって来たという点では、まさしく最先端のツーリストだったのである。

新しい風景の見方

以上のように当時最新のルートを利用して来日したハーンであるが、日本でもそれまでと同じように各地を旅してまわった。そしてその多くが、地元の日本人でもあまり足を踏み入れたことがないような場所だった。

例えば 1891 年の春には、第 1 章でも取り上げたように、松江近郊の山あいにある被差別部落を訪れた。

Few Japanese of the better classes have ever visited such a village; and even the poorest of the common people shun the place as they would shun a centre of contagion; for the idea of defilement, both moral and physical, is still attached to the very name of its inhabitants. Thus, although the settlement is within half an hour's walk from the heart of the city, probably not half a dozen of the thirty-six thousand residents of Matsué have visited it. (*Kokoro* 327)

引用文にあるように、上流階級の日本人でその村を訪れた者はほとんどおらず、最も貧しい平民でさえ、その村に近寄ることを避けていた。そして、松江市民約三万六千人のうち、村を訪れたことのある者は数えるほどしかいないという。これは先ほどの「サン・マロ」にも通じる書き方である。そして村に到着したハーンは、マニラ人漁師に対してそうしたように、村人たちにも観察の目を向けている。

しかしそのように対象を思いのままに記述してゆく一方で、ハーンが西洋人としての自分の価値観を相対化してみせたり、観察者としての安定した立場を自ら揺さぶったりしていたということも見逃してはならない。その一例として、「伯耆から隠岐へ」(“From Hoki to Oki,” 1894) という作品を見てみよう。この旅行記は、1892 年の夏にセツ夫人とともに隠岐諸島を訪れたときのことを書いたものである。

ハーンは町から町へと移動しながら、数々の名物や名所について記述してゆく。ここではその中から、津井の池(さいのいけ)という小さな池を訪れたときのことを取り上げる。その池は美しい鉱石が採れることから、村人たちの信仰の対象となっていた。

初めて池を目にしたときの印象をハーンはこう書いている。

[. . .] but after that one has only about twenty yards to walk, and the Sai-no-ike appears, surrounded on sides by wooded hills. It is little more than a large freshwater pool, perhaps fifty yards wide, not in any way wonderful. (*Glimpses of Unfamiliar Japan, Second Series* 164-165)

ここで注目すべきは、ハーンが景観に落胆しているということ、つまり、そこに描くに値する美や崇高さを見出だせなかったということである。事実、ハーンは池の対岸まで泳ごうとし、その罰当たりな振る舞いを同行の村人に咎められてしまう。

しかしさらに重要なのは、このすぐ後の文章である。

The interest attaching to the vast majority of kembutsu depends altogether upon the exercise of imagination; and the ability to exercise such imagination again depends upon one's acquaintance with the history and mythology of the country. Knolls, rocks, stumps of trees, have been for hundreds of years objects of reverence for the peasantry, solely because of local traditions relating to them. Broken iron kettles, bronze mirrors covered with verdigris, rusty pieces of sword blades, fragments of red earthenware, have drawn generations of pilgrims to the shrines in which they are preserved. (*Glimpses of Unfamiliar Japan, Second Series* 165)

ここで示されているのは、ハーンが新しい景色の見方を発見したということ、すなわち、ある風景に価値を与えるのは、その背後に潜む歴史や伝説なのだと気づいたということである。

ここでハーンが風景と歴史、そしてその間に介在する人間を結びつけたことは注目に値する。メアリー・ルイーズ・プラット (Mary Louise Pratt) は、著者『帝国主義の目』 (*Imperial eyes*, 1992) において、ヨーロッパ人の探検家や植民者たちが、植民地であるアフリカや南米をどのように描いたかということ进行分析した。

I have spoken repeatedly in this book of how European discourse of landscape deterritorializes indigenous people, separating them off from territories they may once have dominated, and in which they continue to make their lives [. . .]. Those whom colonizers see as “remnants of indigenous hordes” are unlikely to see themselves as such, however. What colonizers kill off as archeology often lives among the colonized as self knowledge and historical consciousness, two principal ingredients of anti-colonial resistance movements. (*Imperial eyes*, 132)

プラットは、ヨーロッパ人が風景と現地の人々とを切り離して描く傾向があることに着目し、その結果、現地の人々が風景に付与していた歴史性が失われることになってしまうと指摘している。しかし、プラットによると、西洋の植民者たちが単なる過去の遺物と見なした風景も、その土地の人々にとっては、植民地化される以前から連綿とつづく歴史や伝説を刻んだものである。そして、そのようにして共有された歴史や神話が、後の独立運動の土台を形成したのである。

日本では、うす汚れた茶釜や、どこにでも転がっていきそうな石が神聖な存在として崇められていた。それを目の当たりにしたハーンは、風景と歴史、そしてその二つを結びつける人間が不可分であるということをもっと学んだといえるだろう。

その地に暮らす人々によって共有された歴史や神話との繋がりで風景をとらえる。それができたという点で、ハーンは西欧中心的・帝国主義的な価値観を相対化するまなざしを持ち得た作家だったのである。

旅する者と旅される者との境界—ジョセフ・コンラッドとの比較から

「伯耆から隠岐へ」の中で、ハーンが西洋からの闖入者、一方的な観察者としての自分自身を相対化している場面がもうひとつある。それは、隠岐諸島の浦郷という町の人々が外国人を一目見ようとハーンが泊っている宿に押し寄せたときのことである。マレー人漁師の村を訪れたときでも、松江の山奥の村に足を運んだときでも、作中のハーンは一方的に対象を見つめ、記述する存在であった。しかし、これから論じるように、「伯耆から隠岐へ」で描かれているのは、逆に無数の目に見つめられ、観察される彼の姿である。

興味深いことに、ハーンと同時代の作家であるジョセフ・コンラッド (Joseph Conrad) も「青春」 (“Youth,” 1898) という短篇小説で同様の体験を描いている。ハーンの旅行記の特色をより明らかにするためにも、ここで少し二人の描き方を比較してみたい。

コンラッドの「青春」は、1898年に書かれた作者の半自伝的小説である。作品の構成は、船乗りのチャールズ・マーロウが、語り手に向かって自身の若き日について話すというかたちになっている。マーロウが語るのは、20歳の時に航海士としてバンコクへ向かう船に乗ったときのことである。航海の途中、マーロウの乗った船は嵐や火災など数々の困難に見舞われる。ついに船は沈んでしまい、一行はボートでジャワ島に避難する。

以下に引用するのは、栈橋に横づけしたボートの上で一夜を明かしたマーロウが、朝目覚めてみると、大勢の島民にじっと見つめられていたという場面である。

And then I saw the men of the East — they were looking at me. The whole length of the jetty was full of people. I saw brown, bronze, yellow faces, the black eyes, the glitter, the colour of an Eastern crowd. And all these beings stared without a murmur, without a sigh, without a movement. (*Heart of Darkness and Other Tales* 98)

コンラッドもハーンと同じく、よそ者としての西洋人が一斉に見つめられるという状況を描いている。コンラッドの描き方の特徴として、静寂が強調されているということが挙げられる。これは、‘without a murmur, without a sigh, without a movement’ という箇所にはっきりとあらわれている。

音を発しないのは人間だけではない。次の引用文が示すように、周りの自然も動きがなく、静まりかえっている。

The fronds of palms stood still against the sky. Not a branch stirred along the shore, and the brown roofs of hidden houses peered through the green foliage, through the big leaves that hung shining and still like leaves forged of heavy

metal [. . .]. The East looked at them without a sound. (*Heart of Darkness and Other Tales* 98)

そしてこの一節の最後は、‘The East looked at them without a sound.’と締めくくられており、東洋そのものの静寂と沈黙が描かれている。

さらにここで注目すべきは、マーロウ以外の船乗りたちが皆、疲れのために眠り込んでいるということである。つまり、ここでの船乗りたちは、一方的に観察される対象として存在しており、そこに双方向的なコミュニケーションは認められない。上で指摘した不気味なまでの静けさとこの没交渉性により、コンラッドは若きマーロウが体験した異郷との出会いを印象的に描き出している。

次に隠岐でのハーンの体験を見てみよう。以下に引用するのは、隠岐諸島の浦郷という町の宿で休憩したときのことを描いた文章である。先ほども少し触れたように、外国人を一目見ようと、町の人間が次々とハーンのもとを訪れてくる。

The hotel was unfortunately situated on a corner, so that it was soon besieged on two sides. I was shown to a large back room on the second floor; and I had no sooner squatted down on my mat, than the people began to come upstairs quite noiselessly, all leaving their sandals at the foot of the steps. They were too polite to enter the room; but four or five would put their heads through the doorway at once, and bow, and smile, and look, and retire to make way for those who filled the stairway behind them [. . .]. Meanwhile, not only had the upper rooms of the houses across the way become packed with gazers, but all the roofs— north, east, and south— which commanded a view of my apartment had been occupied by men and boys in multitude. (*Glimpses of Unfamiliar Japan, Second Series* 178)

ハーンもコンラッドと同じように、群れをなす村人たちの様子の子細に観察している。そして一方の村人たちは、部屋が二階にあるにも関わらず、村にやって来た初めての外国人であるハーンを覗き見することで好奇心を満たしている。

コンラッドとの対比で興味深いのは、ハーンが積極的にこの村人たちとの無言のコミュニケーションを維持しようと努めていることである。上に続く文章を見てみよう。

The policeman begged me to excuse the people, who had never seen a foreigner before; and asked me if I wished him to clear the street. He could have done that by merely lifting his finger; but as the scene amused me, I begged him not to order the people away, but only to tell the boys not to climb upon the awnings, some of which they had already damaged. (*Glimpses of Unfamiliar Japan, Second Series* 178)

村人たちを追い払って欲しいかと警官に尋ねられたハーンは、おもしろいのでその必要はないと断っている。つまり、観察対象に逆に観察されるという状況を楽しんでいるのである。

これまで取り上げた作品とは違い、「隠岐から伯耆へ」でのハーンは意図的に村人たちと共犯関係を結ぶことにより、観察する者と観察される者、記述する者と記述される者、旅する者と旅される者との区別が曖昧になる場面を積極的に描こうとしているのである。ハーンにおけるこの自己の主体性の相対化は、次の部で論じる再話の場において、もっとも強力に行われることになる。

第 III 部. 再話する／されるラフカディオ・ハーン

第 III 部の目的

ラフカディオ・ハーンは数多くの日本の物語を英語で語りなおした。それらは再話文学と呼ばれている。既存の作品を下敷きにする再話という行為は、普通ならば、一人の作家が独自の作品を生み出すまでの文学的訓練として実践されるはずである。ところがハーンは、それとは逆の過程をたどった。

これまで見てきたように、ハーンはアメリカ時代に『チータ』と『ユーマ』という小説を書いたが、技術的な面で、二作とも他の作品にくらべて高い評価が与えられているとは言い難い。例えば、ハーンの主な翻訳者の一人である平井呈一は、『チータ』が抱える三つの欠陥を指摘している。すなわち、「第一に筋の薄弱、第二に人物が曖昧で類型的であること、第三に筋の発展がすべて暗示によって行われていること」である（「八雲の小説」『仏領西インド諸島の二年間 下』444）。そしてこの三点は、「おたがいに迫持になりながら、いよいよ失敗の効果を深めているよう」であると述べている（同上444）。

こうした評価を見ると、ハーンが再話に向かったのは、自分一人の力で優れた小説を書くことができなかったからだと考えてしまう。しかし本論の目的は、ハーンが晩年になって再話に打ちこんだという事実を重視し、それを彼の集大成として高く評価することにある。

原話を直接書きかえるのではなく、小泉セツという第三者を介して行われたという点にハーンの再話の独自性がある。ところが、それに関して本人はほぼ何も語っていない。そこで第 III 部の冒頭では、ハーンの翻訳論や口承文芸に対する認識、そして東京帝国大学で行った講義を分析することにより、日本時代の再話が結果として彼の理想の文学観の実践になっていたということ、そして、それが、彼の生涯を通しての課題であった西洋中心主義からの逃亡のための最も大胆な試みでもあったということを指摘する。それに続く箇所では、同時代のゴースト・ストーリーの枠組みの中で捉えることにより、ハーンが原話に施した脚色や、反対に原話から得たものについて考察する。

ハーンの再話文学の最大の特徴は、第三者による書きかえに対して開かれているということである。先行作品に依拠することをよしとするハーンの再話が提示しているのは、作家であるならば他人の真似をせずに無から独自の作品を生み出すべきであるとい

う、魅力的ではあるが一面では息苦しくもある理想に囚われない、より開放的な文学のあり方である。

ハーンは原作者の意図に構わず日本の物語を自由に書きかえたが、さらに重要なのは、その彼の作品も第三者によって書きかえられているということである。ハーン自身は書きかえられることを想定して再話を行っていた訳ではないが、第 III 部の最後では、書きかえられることによって読み継がれてきたというユニークな受容のされ方に着目し、本論が問題としている西洋とのせめぎ合いという文脈の中で、ハーンにとって再話されることの重要性を論じる。

第7章 ラフカディオ・ハーンの文学観とその実践としての再話

はじめに

再話文学は先行作品に依拠することによって初めて成立する。従って、場合によっては、ハーンが再話を行ったのは、一から作品を生み出す想像力に欠けていたからだと結論して終わってしまう危険性がある。また、積極的に評価されることがあっても、その目は脚色の技術にばかり向けられてしまう。その面の研究については、序論で触れた森亮の論考が示しているように、すでに一定の成果が上げられていた。

それに対し、本章では、ハーンは翻訳論や口承文芸に対する認識、そして東京帝国大学で行った講義について考察することにより、日本時代の再話が結果として彼の文学観の実践になっていたということ、そしてそれが、西洋中心主義とそれに囚われた自己を相対化するための試みでもあったということを指摘する。

アメリカで翻訳者をしていたときのハーンは、原典というオリジナルに対してできる限り忠実であろうとした。原典を勝手に書きかえるなどもってのほかだと考えていた。しかし、日本の物語に対しては、主に言葉が十分に理解できないという理由で、その姿勢を維持することができなくなる。

本章は、ハーンを再話に向かわせたひとつの要因としてこの変化を重視し、原話を柔軟に書きかえるハーンの再話文学の背後に、彼がアメリカ時代に熱心に研究した口承文芸の影響を見てとる。

ハーンの再話の最も特筆すべき点は、妻の小泉セツに原話を口述させたことである。セツ夫人は原典となる物語を読み込み、それを日本語力が不十分なハーンに噛み砕いて説明した。それに対してハーンも質問を繰り返した。その様子をつづった夫人の回想録には、「私はこう思います、あなたはどうぞ、などと本に全くない事までいろいろと相談致します」（「思い出の記」『小泉八雲』159）と書かれている。

しかし、いくら時間をかけてやりとりしても、言葉が十分に通じない者同士である以上、そこには多かれ少なかれ、コミュニケーション不全が生じていたはずである。つまり、ハーンの再話とは、彼にはどうすることもできない他者の解釈や誤読を、それを不純物として排除しようとするのではなく、進んで取り込むことによって生まれたといえる。その点、ハーンの再話とは、唯一不変であることや無からの創造を重視する近代西

欧的な文学観とは無縁の、口承文芸の流動的で柔軟なあり方を文字の世界で模倣した文学だったのである。

また、ハーンが小泉セツという一人の日本人女性を参加させたことには、もうひとつ大きな意味があった。第1章で見た通り、ハーンは日本人女性を社会の底辺に位置する、抑圧された存在として認識していた。ハーンはその女性に自身の創作の重要な一部を委ねた。

本章では、原典という「オリジナル」に対するハーンの態度の変遷をアメリカ時代からたどるとともに、小泉セツという他者に創作の重要な部分を任せてしまうハーンの再話文学を、西洋中心主義、あるいはそれに囚われた自己の相対化の最も大胆な試みとして評価することを目指す。

原典への忠誠—翻訳論を手がかりに

来日以前、アメリカのシンシナティとニューオーリンズで新聞記者をしていたハーンは、記事を書くかたわらゴーチエ (Théophile Gautier) やフローベール (Gustave Flaubert) といった同時代のフランス人作家の作品の英訳にも積極的に取り組んでいた。翻訳を高度な文学的営みと考えていたハーンは、翻訳作法について強いこだわりを持っており、翻訳論のような文章もいくつか残している。その中の「二五ドルの代金で」と題された記事は、ハーンの翻訳に向かう姿勢がもっとも明確かつ詳細に述べられた文章である。

フランス人の大作家の原文に忠実で、立派な翻訳をするのに必要な労力を公正に評価しようとしてみると、一日あたり五、六頁以上も翻訳できるとはとても思えない (一八ポイント活字、インテルはさみ、一六折で)。というのは、文章のおよその意味を再現するだけでは決して十分ではないからだ。—各語にぴったりの同義語、効果、あや、形式などの点で、ぴったりのものを見つけるのが同じく重要である。—さらに、できるかぎり、成句、言い回しの元の構造、レトリックの特色、文体の調べを保持しなくてはならない。優れた文体は、常にある調べを持っている。すべての文章に、韻律の整った言葉の流れがある。頭韻があり、リズムがある。擬声語、言葉の色調、音声の感じ、光沢、共鳴がある。ある句のなかの一語一語は、それ自身が研究課題であ

る。また、その句のなかに他の語との関連が考察されねばならない。句と文の関係、文と段落の関係、段落と他の段落との関係を考慮しなければならない。正確に掴むだけでなく、語順の調和、他の語調との関連、それらの相互関係が全体的構想の調べに及ぼす効果を理解しなくてはならない。最も労苦に満ちた、注意深く、巧妙さを要するデリケートで柔軟な仕事である。

(『ラフカディオ・ハーンのアメリカ時代』 138) ¹⁴

ここでハーンが優秀な翻訳者に求めていることを要約すると次のようになる。まずは、細心の注意を払って一語一語にふさわしい訳語—意味のうえでも響きのうえでも—を選び出すこと、つづいて、その一語一語が組み合わさって生まれる句、文、パラグラフが互いに調和していること、そして最後に、それらが作品の「全体的構想の調べ」として如何なる効果を生み出しているかを把握することである。

ハーンが自らの翻訳作品に対してどの程度までこの理論を実践できていたのかということについてはベンチョン・ユーによる研究が参考になる。ユーは著書『神々の猿』(*An Ape of Gods*, 1964)において、ハーンが訳したフローベールの作品を原文と照らし合わせて詳細に分析したうえで、ハーンのをこう評価している。「ハーンを批判すべき点があるとすれば、翻訳が原文に及ばないということではなく、ほとんど不自然に聞こえるほど原文に忠実であるということであろう。(中略)疑うべくもなく、ハーンが確信していたことは、純粋な翻訳とは、文字面の翻訳を越えることによつてのみ可能だということであった。たんに色や形や音でなく、原作に見出される感覚や感情や思想をも訳出すべきである、と」(『神々の猿』31-32)。¹⁵ この分析からも分かるように、ハーンが目指していたことは、直訳であれ意識であれ、とにかく忠実に原文を再現することであった。

ハーンにとって、文学作品とは文字通り作者の血と汗の結晶であり、語学力や読解力に乏しい翻訳者が理解のおよばない箇所を恣意的に書きかえたり勝手な解釈を付け足したりするなどもつてのほかだった。それは原作の美を台無しにすることだった。ここに挙げた「二五ドルの代金で」の他にも、ハーンは当時のアメリカの出版社によるフランス文学の粗悪な翻訳を糾弾する記事を書いているが、それは語学力や読解力に乏しい翻訳者が自身の理解の及ばない箇所を恣意的に書きかえる、あるいは自説を書き加える

などして、原作の美を台無しにしていたからである。ハーンに言わせると、それらは「骨がぼろぼろにくずれた骸骨」にすぎず、そんな骸骨を眺めても「かつてその骨が支えていた暖かい血の通う美しい肉体」が思い浮かぶことはないのである（「翻訳と骨抜き」『ラフカディオ・ハーン著作集第3巻』206-207）。¹⁶ この比喩にも、芸術作品の唯一性に対するハーンのこだわりが表われているといえる。

「二五ドルの代金で」の一節をハーンはこう締めくくっている。「何年もの労苦を費やしたこのような作品、神経の苦悩、倒れんばかりの疲労、言いようのない脳の激労を経た血と涙の仕事、その一行一行に作者の生命が震えているような作品を、二五ドルで一週間内に翻訳する契約をとった俗っぽい三文作家が、バーのテーブルに腰を下ろしてひねくるのである」（『ラフカディオ・ハーンのアメ리카時代』189）。

翻訳者としてのハーンを通して見えてくるのは、この「一行一行に作者の生命が震えている」という言葉からも分かるように、原文、つまりオリジナルが持つ独創性や重みを最大限に尊重しようとする姿勢である。

ハーンの再話に見る口承文芸性

ハーンのこの姿勢はフォークロアの採録に臨んでも変わらなかった。これはすでに第I部で触れたことである。「イエ」という作品の冒頭に見られた、‘in all their original simplicity’という言葉に端的に表われていたように、そこでもハーンを目指していたことは、翻訳の場合と同様、原話の個性をできるだけ損なわずに記録することであった。

ここで興味深いのは、ハーンが原話を正確に写しとることを重視していた一方で、口承文芸の世界では一つの物語が絶え間ない変化のうちに生きているということも理解していたことである。先ほど引用した「イエ」の冒頭部でこう述べている。

By patience, however, I succeeded in obtaining many curiosities of oral literature, —representing a group of stories which, whatever their primal origin, have been so changed by local thought and coloring as to form a distinctively Martinique folk-tale circle. Among them are several especially popular with the children of my neighborhood; and I noticed that almost every narrator embellishes the original plot with details of his own, which he varies at pleasure. (*Hearn:*

ハーンの理解によると、口承文芸とは語られる場や聴衆の種類に応じて柔軟にその内容を変化させてゆくものであり、その改変はその時々語り手の裁量に委ねられている。これはハーン独自の見解という訳ではなく、ロシア民話の研究で有名なウラジーミル・プロップが「口承文芸の特徴」という論文で述べていることでもある。

口承文芸の聴き手はすべて潜在的な未来の伝承者であり、この次は意識的にか無意識的にか、その作品に新しい変化を付け加える。これらの変化は偶然にではなく、一定の法則に則って起きる。時代、体制、新しい気分、新しい好み、新しい思想に合わないものはすべて切り捨てられる。何が切り捨てられるかということだけでなく、何が作り変えられ、何が付け加えられるかといったところにそうした好みが見られる。決定的とは言わないまでも、少なからぬ役割を果たすのは語り手の個性、個人的な好み、人生観、才能、創作能力である。このように、口承文芸作品はたえまない運動と変化の中で生きている。(『魔法昔話の研究』 256)

二人の発言からも分かる通り、口承文芸における語り手と聴き手との距離は、文字に書かれた文学における作者と読者との距離に比べてずっと近い。この近さとは、物理的な近さはもちろんのこと、語り手と聴き手が容易に入れ替わってしまうという意味での近さでもある。したがって口承文芸では、物語は一定の形に留まることがなく、その時々語り手の個性に加え、語り手が生きる時代の思潮、社会的・文化的背景までも取り込みながら絶えず姿を変えてゆく。

重要なことに、ハーンは晩年にいたるまでこの口承文芸の流動性・柔軟性を文学の理想のあり方のひとつと考えていた。ハーンが自身の文学観を率直に述べた文章として「創作論」がある。これは、ハーンが 1896 年から 1902 年の間に、東京帝国大学の英文科学生を前にして行った講義を、後に彼の教え子や友人たちが整理・編纂したものである。

そこでハーンが強調していることをまとめると次ようになる。ひとつめは、いくら教育を受けたり、書物を読んで文学理論に習熟したりしても、優れた文学作品を書ける

ようになるとは限らないということである。ハーンは学生たちに向けて、「創作について読んでも、創作方法は学べない。[中略]実習によってのみ習得されるという意味で、文学はまさに手仕事」なのであると説いている（『ラフカディオ・ハーン著作集第9巻』51）。¹⁷ その証拠として、ホメロスの叙事詩など偉大な文学作品が、教科書や書物が普及するはるか以前に成立していたことを指摘している。ここにも、口承文芸に対すハーンの関心の深さがあらわれている。

ハーンの「創作論」のもうひとつの特徴は、文学作品を生み出すうえで推敲がいかに大切であるかということをしつこく訴えている点である。ハーンによると、文学の役目は、作家がある事物や出来事にたいして覚えたのと同量の感動を読者のうちにも引き起こすことにある。そしてそれが可能なレベルにまで文章を持っていくには、何度も何度も書きなおすことが必要であると説いている。

さて、ここで新しく書いたものを通読してみると、諸君はこれによつては感情が甦っていないことがわかる。感情は完全に消えてしまい、諸君が書いたものは、まったくありふれたもののように思われる。そして、三度目に書いたものは、言葉も考え方も、ともに良くなっていることはわかるだろうが、感情は甦ってこない。四度、五度、と書いていくうちに、驚くほど多くの箇所が変わってしまうだろう。なぜなら、この退屈な仕事をしている間に、きっと諸君はすでに書いたものの多くが必要ないこと、また、残っている最も重要なものが、少しも展開されていないことに気づくであろうから。諸君がこの仕事にもう一度取り組んでいる間に、新しい考えが浮かんでくる。いっさいが形を変え、より簡潔で、力強く、単純なものとなりはじめる。そして、ついに喜ぶべきことには、感情が甦る。しかも、もっと強烈に、しかも新しい心理的なつながりによって豊かにされて甦るのである。（『ラフカディオ・ハーン著作集第9巻』61-62）

ハーンはこの後、その文章をさらに1か月ほど寝かせてから再び書きなおすことを勧めている。しかし、文学作品の創作において推敲が重要なことは誰もが理解していることであり、改めてハーンの指摘を待つまでもない。

ハーンの創作論のユニークなところは、その書きかえが作者以外の手によってなされ

る場合があるということも示唆している点にある。同じ講義の別の箇所でもこう述べている。

私は諸君に、本や文法ができる以前に作られた太古の文学作品について話したが、それらの作品は、過去においても、今も、未来においても、比類ない文学作品として存在しつづけるであろう。しかし、その作品が何度も何度も訂正されたり、書き変えられたり、作り直されたりはしなかったと考えられるだろうか。もちろん、それが変えられたことは確実である。一人の人間によってではなく、それを暗誦した何千何万という人々によって訂正されたのである。あらゆる世代が少しずつ改めた。そして、最後に書き留めることになったとき、それは何百年もの努力によって磨かれ、完成されていたのである。(『ラフカディオ・ハーン著作集第9巻』54)

ハーンが理想とする文学作品とは、一人の作家が書きあげて完結するものではなく、世代を越えた無数の人々によって共有され、その度ごとに更新されてゆくべきものである。上の引用文中の「暗誦」という言葉が示しているように、この文学観が口承文芸をモデルにしていることは明らかである。そして、これから見てゆくように、ハーンの再話とはこの理想の実践でもあったのである。

「共同作業」の意味

この章の冒頭で指摘したように、アメリカ時代のハーンは原典にできるだけ忠実であろうとした。それに対して、日本時代のハーンは原典となる物語を自由に書きかえた。まず指摘しておかねばならないのは、この相違が半ば偶然にもたらされたということである。

その第一の原因は、言葉の壁にあった。ハーンは1904年に没するまでの約14年間を日本で過ごしたが、日本語を十分に操れるようにはならなかった。日常的なコミュニケーションをとる分には支障はなかったが、書物を読み解いたり日本語で文章を書いたりすることは難しかった。ところがハーンの再話作品の大部分は書物に原拠を持っている。ではどのようにしてハーンは日本の物語にアプローチしていたのだろうか。

ハーンの再話について語るうえで、妻である小泉セツが果たした役割を無視すること

はできない。まず、再話をするためには素材となる物語を集めることから始めねばならないが、セツ夫人が回想録で「私は古本屋をそれからそれへと大分探しました」（「思い出の記」『小泉八雲』156）と書いているように、ハーンはその収集の多くを夫人に頼っていた。また、実際に再話をする段階になっても、セツ夫人の助力は欠かせなかった。ハーンは彼女から読み聞かせてもらうことにより日本の物語を理解していたのである。

このようにハーンと原話との間には幾重もの隔りがあった。原話の選定はあくまでもセツ夫人が集めてきた物語の範囲内で行わねばならなかったし、原話の内容を把握するためにもセツ夫人という第三者を介さねばならなかった。

来日以前、翻訳者・口承文芸採集者としてのハーンは常にオリジナルに忠実であろうとしていた。だが日本ではそれが不可能になってしまった。忠実でありたくとも、ここで述べた事情がそれを許さなかったのである。しかしそうした制約があったからこそ、ハーンは、日本古来の説話や伝承を聞き書きにより語りなおすという独自の手法を獲得できたのである。その具体的な内容についてはセツ夫人が前述の回想録で次のように語っている。

私が昔話をヘルン[ハーン]に致します時には、いつも始めにその話の筋を大体申します。面白いとなると、その筋を書いて置きます。それから委しく話せと申します。それから幾度となく話させます。私が本を読みながら話しますと「本を見る、いけません。ただあなたの話、あなたの言葉、あなたの考えでなければ、いけません」と申します故、自分の物にしてしまっていなければなりませんから、夢にまで見るようになって参りました。（「思い出の記」『小泉八雲』159）

これはハーンの再話作品の入り組んだ生成過程を明らかにする上で重要な証言である。整理すると、まず一次資料としてセツ夫人が調達してきた書物に収められた原話がある。日本語力が不十分なハーンにはそれを直接素材とすることはできないので、夫人に仲介を頼むこととなる。

ここで一つの疑問が生じる。それは、引用文中の「ただあなたの話、あなたの言葉、あなたの考えでなければ、いけません」という言葉が示すように、オリジナリティを求める対象が一次資料からセツ夫人という二次資料に移っただけで、対象のオリジナリテ

ィを損なわないことを最優先にしているという点ではアメリカ時代と何ら変わっていないのではないか、ということである。

この問題に答えるためには、そこから先のプロセスを見なければならない。来日以前の翻訳者・口承文芸採集者としてのハーンならば、セツ夫人が語る物語を正確に書き取ることこだわっていたかもしれないが、日本でのハーンは夫人が自分なりの解釈を施して語った物語をさらに独自に書きかえたのである。

セツ夫人が語った物語が記録として残っていない以上、夫人による改変とハーンによる改変とを見分けることは不可能なのであるが、夫人が回想録の中で、一人黙々と再話作品の推敲にいそむハーンの姿に言及していることから、ハーンが夫人から聞いた物語に大幅に手を加えていたということは間違いない。

ハーンが出会った口承文芸の世界では、物語は絶え間ない変化のうちに生きていた。そして、その分、進化の機会にも恵まれていた。セツ夫人が独自の解釈を施して語った物語をさらに書きかえたハーンの再話は、口承文芸の流動的で柔軟なあり方を文字の世界で模倣していたのであり、それは唯一不変であることや無からの創造に価値を置く近代西洋の価値観とは離れたところにある。牧野陽子はその点を評価して次のように述べている。

最後の作品集『怪談』において集大成されたハーンの“再話文学”とは、従来の文学概念を覆すものだといえる。それは、著者の個性を重視し、創作としての独自性と新しさこそが価値であるとみなす近代西欧の文学観とはまったく異なる作品のあり方を示している。（『〈時〉をつなぐ言葉 ラフカディオ・ハーンの再話文学』16）

また、ハーンの生涯のテーマであった、西洋中心主義からの解放との関係でも、小泉セツという一人の日本人女性を創作に参加させたことには大きな意味があった。第2章でも指摘したように、ハーンは日本人女性を社会の底辺に位置する、抑圧された存在として認識していた。ハーンがセツ夫人もそうした女性の一人と見なしていたかどうかは定かではない。しかし、西洋人の男性である自分にとって周縁的な存在であることに変わりはない日本人女性を取り込んだハーンの再話とは、自身の内に潜む西洋中心的な論理や価値観にのみ基づいて日本の物語を書きかえてしまうという危険性を回避しよう

とした行為として考えることもできるのではないだろうか。

第7章 ラフカディオ・ハーンの再話手法 — 「破られた約束」「耳なし芳一の話」を例に

はじめに

本章では、表題の二つの作品を例に、同時代の英米のゴースト・ストーリーとの比較も交えながら、ハーンの再話手法の分析を行う。

ラフカディオ・ハーンは日本の怪談を独自に書きかえ自身の作品としたが、重要なことに、当時は欧米でもゴースト・ストーリーが人気を博していた。とくにヴィクトリア朝期のイギリスでは、多種多様な作品が有名無名を問わず数々の作家によって書かれていた。

ハーンは、日本の怪談の中に、当時の西洋中心的な論理や倫理観では理解しがたい要素を見出した。そして、欧米のゴースト・ストーリーの手法を用いて日本語の原話を洗練したと同時に、その異質性を自作の中に取り込むことにより、ゴースト・ストーリーの規範や、西洋中心的な価値観を揺さぶっていた。本章では、「破られた約束」(“Of a Promise Broken,” 1901) と「耳なし芳一の話」(“The Story of Mimi-Nashi-Höichi,” 1904) を例に、そのことを検証する。

「破られた約束」は、ある侍の後妻となった娘が、何の理由もなく前妻の亡霊に惨殺されるという怪談である。物語の最後、ハーンは西洋人と思われる「私」にその結末に対する疑問を口にさせ、さらにそれを日本人の登場人物に論破させることにより、西洋の論理と倫理を相対化している。

ハーンは、「破られた約束」に描かれていたような亡霊による暴力を、日本の怪談一般に特有のものと認識していた。本章は、ハーンがそのような怪談に共鳴できた理由を、彼のアメリカ時代の経験—新聞記者として、センセーショナルな殺人事件などを取材していたとき—に求める。

そのうえで本章では、欧米のゴースト・ストーリー研究の嚆矢であるドロシー・スカボロー (Dorothy Scarborough) の『現代英米文学における超自然』(*The Supernatural in Modern English Fiction*, 1917) を参考に、ハーンと同時代のアメリカ人作家であるアンブローズ・ビアスの作品との比較を試み、ハーンの怪談に描かれた恐怖のかたちについて論じる。それは、ひとことで言うと、亡霊が人間に物理的・肉体的に暴力をふる

うという、言葉を尽くした説明を必要としない、直接的で生々しい恐怖の表現である。

ハーンはそれを再話によって獲得した。「破られた約束」でも、「耳なし芳一の話」でも、ハーンは日本の怪談の「異質性」を取り込み、際立たせることで、西洋的な論理やゴースト・ストーリーの枠組みを揺さぶっていたのである。

ゴースト・ストーリーの隆盛

来日後のハーン作品はまずアメリカの雑誌に掲載され、その後主にアメリカとイギリスで単行本として出版されるという経路で読者のもとに届いていた。先ほど、口承文芸の語り手は聴衆のタイプによって物語を柔軟に書きかえるということを見たが、ハーンにとっては欧米の読者がその聴衆に当たっていたといえるだろう。

ハーンの再話作品では、物語の背景や日本の風俗習慣の解説に紙幅を費やすあまり、物語の自然な流れが阻害されている場合が少なくない。つまり、それだけ欧米の読者の理解ということに気をつけていたのである。たとえば、「鏡と鐘」(“Of a Mirror and a Bell,” 1904) という作品では、作中で重要な意味を持つ「なぞらえる」という独特の日本語について丁寧に説明している。

物語の理解に必要な基礎知識の解説以外にも、ハーンは原話に積極的に手を加えている。「耳なし芳一の話」(“The Story of Mimi-Nashi-Hōichi,” 1904) を例に見てみよう。まずタイトルであるが、平川祐弘編訳『怪談・奇談』に収録されている原話を見ると、題名は漢文であり、それを書き下すと「琵琶の秘曲幽霊を泣かしむ」となる。¹⁸ ハーンはそれを“The Story of Mimi-Nashi-Hōichi”と改めた。

その狙いについて本人の証言はないが、これは読者の興味を引くための小さな工夫であるといえる。このタイトルの中で、一般的な欧米の読者が理解できるのは、“The Story of” までだと考えられる。そこに一つの謎が生まれ、読者は残りの ‘Mimi-Nashi-Hōichi’ の意味を知るためにも物語を読み進めてゆくことになる。

ここでさらに注目すべきことは、ハーンが日本の怪談や奇談を英語で語りなおしていた時期は、彼の作品発表の場であったイギリスやアメリカでも盛んにゴースト・ストーリーが読まれていたということである。そこで本論では、ハーンの書きかえの基準のひとつとして、同時代の欧米のゴースト・ストーリーを取りあげたい。

イギリスでは 19 世紀の半ばに雑誌の流通量が増大すると、主に一般読者の娯楽とし

て、短編のゴースト・ストーリーに対する需要が高まった。その結果、ゴースト・ストーリーを専門に書く作家も登場し、ジャンルは成熟していった。

1936年には、モンタギュー・サマーズ (Montague Summers) によって、この分野のアンソロジーの先駆けとなる、『ヴィクトリアン・ゴースト・ストーリーズ』(*Victorian Ghost Stories*) が編まれた。そこに収められている作品は、1838年から1900年にかけて書かれたものであり、ヴィクトリア朝期をほぼカバーしている。この時期をゴースト・ストーリーの最盛期とする見方は、後の編者の間でも一致している。

1991年にマイケル・コックス (Michael Cox) と R. A. ギルバート (R. A. Gilbert) が編んだ『オクスフォード版ヴィクトリアン・ゴースト・ストーリーズ』(*The Oxford Book of Victorian Ghost Stories*) には、1852年から1908年の間に書かれたゴースト・ストーリーが収録されている。コックスらもサマーズと同じく、ゴースト・ストーリーの隆盛という点でヴィクトリア朝に並ぶ時代はないと述べたうえで、それらが大英帝国の栄光と同じように、当時のイギリスを彩っていたと評価している (x)。

2010年にアメリカ人作家も加えて編まれた『ペンギン版ゴースト・ストーリーズ—エリザベス・ギヤスケルからアンブローズ・ビアスまで』(*The Penguin Book of Ghost Stories From Elizabeth Gaskell to Ambrose Bierce*) の序論で、編者のマイケル・ニュートン (Michel Newton) は、ゴースト・ストーリーは1820年に芽を出し、50年代に一大発展、そして80年代から第一次世界大戦勃発までの間にかけて人気の頂点を迎えたと見ている (xvi)。

ハーンの創作活動の中心が、それまでの旅行記や随筆から、日本の怪談・奇談の再話に移行し始めるのは、1899年の『霊の日本』(*In Ghostly Japan*) からである。その後、単行本一冊に占める再話作品の割合は増え続け、1904年の『怪談』(*Kwaidan*) では収録作品全21編のうち14編が再話作品となった。この『霊の日本』から『怪談』に至る期間は、ちょうど上で見たゴースト・ストーリーの絶頂期にあたっている。

ハーンの「ゴースト・ストーリー」

ハーンが作家としての地歩を固めたのはアメリカに居た時であったので、日本時代の作品もまずはアメリカで出版された。しかし、パーキンズ (P. D. and Ione Perkins) がまとめた『ラフカディオ・ハーン書誌』(*Lafcadio Hearn: A Bibliography of His*

Writings) によると、『怪談』など代表的な作品はイギリスでも同時に出版されていたことが分かっている。

近年の欧米のアンソロジストたちから注目を集めているハーン作品がある。1900年に発表された『影』(*Shadowings*) に収められている「ナイトメア・タッチ」(“Nightmare-Touch”)である。この作品は前述したペンギンブックスの作品集に加え、2006年に出版されたヒュー・ラム (Hugh Lamb) 編の『ガス灯の下の恐怖』(*Gaslit Horror*) にも収録されている。

「ナイトメア・タッチ」は、なぜ人は幽霊を恐れるのかということについて書いたエッセイであり、アンソロジーに収録されたのも、その論のユニークさが評価されたためだと思われるが、本論との関係でより興味深いのは、作品の途中で語られる作者自身の恐怖体験の方である。

再話作品の分析に入るまえに、まずはその部分を少し詳しく見ておきたい。なぜなら、そのエピソードというのが日本の物語の再話ではない、ハーンひとりの手になるゴースト・ストーリーとして読むことが可能であり、欧米的なゴースト・ストーリーの書き手としてのハーンを垣間見ることができるからである。

5歳のとき、ハーンは灯りひとつない真っ暗な部屋にいつもひとりで寝かされていた。扉には外から錠が下ろされ、怖くなったハーンがいくら泣き声をあげても、家のものは誰も相手にしてくれなかった。それは暗闇を怖がるハーンのために家族が考えた一種のショック療法であったのだ。ちなみにこの家族とは、両親に捨てられたハーンが一時身を寄せていたダブリンの親戚のことである。家の中では単に ‘the Child’ (*The Writings of Lafcadio Hearn X 165*) としか呼んでもらえず、幼いハーンは強い孤独を感じていた。¹⁹ このように、ゴシック小説を思わせる状況でエピソードは展開してゆく。

恐怖の中眠りにつくと、決まって悪夢に襲われる。夢の中でハーンは広くて真っ暗な部屋にたった一人である。となりの部屋からはにぎやかな話し声が聞こえてくるのに、なぜか自分は全く声を出すことができない。外へと通じる扉が目の前にあるのに、体がいうことをきかない。そこへ得体の知れない何者かが、一步一步、不気味な足音を響かせながら、部屋へ通じる階段を上ってくる。やがて鍵がかかっているはずの扉がひとりでに開き、その何者かは部屋の中にゆっくりと足を踏み入れる。そしてついにその両手でハーンの体に触れると、そのまま抱え上げ、真っ暗な天井めがけて何度も放り投げる

のである。

そのクライマックスを描いた文章を見てみよう。

I could hear the step—booming like the sound of a muffled drum—and I wondered why nobody else heard it. A long, long time the haunter would take to come—malevolently pausing after each ghastly footfall. Then, without a creak, the bolted door would open—slowly, slowly,—and the thing would enter, gibbering soundlessly—and put out hands—and clutch me—toss me to the black ceiling—and catch me descending to toss me up again, and again, and again.... (169)

はじめはくぐもったドラムのような音だけであったものが、徐々に正体を現し、最後にはその手で触れてくる。そのじわりじわりと迫りくる恐怖は、‘A long, long time’ や ‘malevolently pausing’、そして ‘slowly, slowly’ という言葉によって強められている。

19 世紀後半のゴースト・ストーリーの研究書として、ドロシー・スカボロー (Dorothy Scarborough) の『現代イギリス文学における超自然』 (*The Supernatural in Modern English Fiction*, 1917) がある。1917 年という早い時期に刊行されていることから、この分野の包括的な研究の嚆矢であるといえる。前述のペンギンブックスのアンソロジーの序論でも引用されている。

スカボローは、18 世紀後半に流行したイギリスのゴシック小説から説き起こし、そこから 20 世紀初頭にいたるまでの、イギリス、アメリカ両国におけるジャンルの発展をたどっている。その中の亡霊の現れ方を分析した箇所によると、亡霊の出現に不気味な音や音楽が伴うのはゴースト・ストーリーに定番の手法であり、ゴシック小説の時代からさまざまな工夫が凝らされてきた。

Later ghostly fiction introduces few of the clankings of chains and lugubrious groans that made the Gothic romance mournful, and the modern specters are less wailful than the earlier, but more articulate in their expression. There are definite ghostly sounds that recur in various stories, such as the death-rap above the bed of the dying, the oft-mentioned mocking laughter in empty places, the cry

of the banshee which is the presage of death not only of the body but of the soul, as well. (*The Supernatural in Modern English Fiction* 99)

音を効果的に用いて恐怖を盛り上げてゆく手法はハーンの好むところだったようで、日本の怪談を再話する際にも何度か用いている。その好例として、ここでは「破られた約束 (“Of a Promise Broken,” 1901) と「耳なし芳一の話」をとりあげたい。

まず「破られた約束」は、ある侍の後妻となった娘が前妻の亡霊に惨殺されるという怪談である。以下に引用するのは、夫が家を空けたある夜の事、ひとり床についた後妻の耳に不気味な巡礼の鈴の音が聞こえてくるという場面である。

That ringing was certainly in the garden. . . . She tried to get up to waken a servant. But she found that she could not rise—could not move—could not call And near, and still more nearer, came the clang of the bell;—and oh! how the dogs howled! . . . Then, lightly as a shadow steals, there glided into the room a Woman—though every door stood fast, and every screen unmoved—a Woman robed in a grave-robe, and carrying a pilgrim’s bell. (*The Writings of Lafcadio Hearn X* 202) ²⁰

鈴の音はゆっくりと、だが着実に後妻の寝室へ近づいてくる。不安になった彼女は使用人たちを起こすために床を出ようとするが、なぜか起き上がることができない。その間も鈴の音はどんどん近づいてくる。やがてその音とともに、謎の女が寝室に入り込んでくる。襖はすべて閉ざしたはずであるのに、目の前には死装束の女が片手に鈴を持って立っていた。

この謎の女こそが死んだ前妻の亡霊なのであるが、一読して分かるように、ここでも「ナイトメア・タッチ」の場合と同じく、亡霊の登場という見せ場に向けて次第に恐怖を盛り上げてゆく書き方がなされている。

次に見る「耳なし芳一の話」は「破られた約束」と違い、原典が文章として残っているので、ハーンがどのように脚色を加えたかということを知ることができる。また、主人公が盲目であることから、「耳なし芳一」は音で恐怖を表現しようとした

作品であるといえる。

保護者である和尚が法務で寺を空けた夜、芳一はひとり縁側に腰を下ろして琵琶の練習をしている。そこに初めて平家の落武者の亡霊が姿を現す。

But the atmosphere was still too warm for comfort within doors; and Hōichi remained outside. At last he heard steps approaching from the back gate. Somebody crossed the garden, advanced to the verandah, and halted directly in front of him—but it was not the priest. (*The Writings of Lafcadio Hearn XI* 163-164) ²¹

裏門から縁側へと順に近づいてくる足音によって、芳一の感情の移り変わり—和尚の帰りを喜ぶ気持ちと、その足音が和尚のものではないと分かったときの失望、そしてそれと同時にわき上がってくる不安と恐怖—が巧みに描き出されている。原文の方は、「夜深更に及んで門外人あり内に入りて縁下に立ち」(361)と一行で簡潔にすましてあり、これを見ても、ハーンがこの場面の演出に気を使っていたということが分かる。

ハーンの「耳なし芳一の話」でさらに注目すべきは、この手法が最後にふたたび亡霊が訪れる際にも繰り返し使われているということである。平家の亡霊から命を守るため、和尚の手により全身に経文を書き込まれた芳一は、前回と同じくひとり縁側に座って足音が聞こえてくるのを待っている。前と違っているのは、やって来るのが亡霊だと分かっていること、そして何があっても声を出してはいけない、声を出したが最後、命を奪われてしまうということである。

ついに亡霊が登場という場面、原文は「深更に至って例のごとく」(363)と省略しているのに対し、ハーンの方は、‘Then from the roadway, he heard the steps coming. They passed the gate, crossed the garden, approached the verandah, stopped—directly in front of him.’ (173)と先ほどとほぼ同じ形の文章を使い、試練のときに向けて高まる緊張感と恐怖を描き出している。

また、直接恐怖を演出する以外にも、ハーンは「耳なし芳一」において音を際立たせるための書きかえをしている。「耳なし芳一の話」の重要な特徴として、主人公が盲目であるために全体的に色のない世界となっているということが挙げられる。

平家の亡霊に手を引かれた芳一は、琵琶の演奏を披露するために謎の貴人のもとを訪れる。その屋敷の豪壮さは、‘a woman’s hand guided him along interminable reaches of polished planking, and round pillared angles too many to remember, and over widths amazing of matted floor, —into the middle of some vast apartment.’ (165-166) というように、視覚によってではなく、芳一の足の裏の触覚 (polished planking) や、移動による時間の経過などを通して表されている。原文にも、「官女とおぼしく多く立出手を取て」(362) と同様の記述はあるが、ここに足の裏の触覚まで持ち込んだところにハーンの工夫がよく表れている。

屋敷の中では、数多くの身分の高い男女が芳一を取り囲んで座っているが、大変きらびやかと思われる彼らの衣装も視覚的に描写されることはなく、‘the sound of the rustling of silk was like the sound of leaves in a forest.’ (166) や ‘the speech was the speech of courts.’ (166) など、芳一が耳にした音や声から推察させる書き方をしている。原話には、「高貴の御座所」(362) とだけあり、ハーンのような音の描写まではない。

ただ一言、色を直接的に表す言葉が使われているが、それは真夜中、和尚の命令で芳一の捜索に出た寺男たちが、安徳天皇の墓前でひとり琵琶をかき鳴らしている芳一の姿を発見する場面で使われる、‘all was blackness in the direction’ (170) という一文の ‘blackness’ だけである。原話では「淋しき夜」(362) と書かれているだけであるが、そこに黒という言葉を使ったことにより、かえって原話よりも、物語のモノトーンの世界とそこから生まれる独特の静けさや寂しさが強調される結果となっている。

このようにハーンの「耳なし芳一の話」とは、基本的に色彩に乏しい物語である。しかしだからこそ物語のクライマックス、芳一が亡霊に両耳を引き裂かれる場面で流される血の赤が際立ち、それが原話にはない ‘clammy’ (174) という形容詞が持つ生々しさと相まって、読む者に強烈な印象を残すことになるのである。「耳なし芳一の話」の他にも、ハーンは節子夫人から聞かせてもらった物語にさらに手を加えた。こうした口承文芸を模倣したような原話とのダイナミックな関わり方はそれまでのハーンには見られなかったことである。

「破られた約束」に見る西洋的論理の相対化

このようにハーンは欧米のゴースト・ストーリーの要素も取り入れながら、原話を大胆に脚色したのであるが、ここで忘れてはならないのは、再話である以上、原文をそれと判別できなくなるまで改変することはできないということである。あくまでもその原話の核を成す部分を残さなければならない。「破られた約束」の場合、それは何も知らない後妻が理不尽にも前妻の亡霊に虐殺されるということであり、「耳なし芳一の話」の場合は盲目の芳一が両耳まで奪われてしまうということである。

できあがった作品を見ると、ハーンがそれぞれの核心部に十分気を使って再話していたことが分かる。まずは「破られた約束」のクライマックス、夜が明けて夫が後妻の死体を発見する場面を見てみよう。

Entering his bridal-chamber at dawn, the samurai beheld, by the light of a dying lamp, the headless body of his young wife, lying in a pool of blood. (206)

The head was nowhere to be seen;—and the hideous wound showed that it had not been cut off, but *torn off*. (206)

この凄惨な状況を書いた文章の中でもとりわけ目を引くのは、最後の一行である。「首は切断されたのではなく、体から引き裂かれた」(*it had not been cut off, but *torn off*.*) とわざわざ言い換えることにより、その恐ろしい殺され方が強調されている。

血痕をたどって庭へ出た夫は、さらに壮絶な光景を目の当たりにする。死んだはずの前妻が右手に後妻の首をつかんで、自分の墓の前に立っていたのである。経を唱えるとその亡霊は瓦礫のように崩れてしまうが、残った右手はなおうごめき、最後まで血に濡れた首を離すことはなかった。

ここで見過ごしてはならないのは、ハーンが自分で書いておきながらこの残酷な結末に抵抗を感じていたということ、そして、自分のその価値観を相対化しているということである。本編終了後に付されている、ハーンと思われる人物と、この怪談を語った日本人との会話を見てみよう。

“That is a wicked story,” I said to the friend who had related it. “The vengeance of the dead — if taken at all — should have been taken upon the man.”

“Men think so,” he made answer. “But that is not the way that a woman feels....”

He was right. (207)

ハーンは、「これはひどい話だ」(“That is a wicked story,”)、「死者の復讐は夫になされるべきであった」(“The vengeance of the dead—if taken at all—should have been taken upon the man.”)と違和感を表明している。この声は、「西洋社会の倫理と論理」を代弁していると捉えることができる。²²それが、日本人の語り手の「しかし、女性はそういう風には考えない」(“But that is not the way that a woman feels....”)という反論によって否定される。それに対し、「私」は素直に「その通り」(He was right.)と答える。このように、ハーンは、大胆に西洋の男性としての「私」の価値観を相対化しているのである。

日本の怪談への共鳴

ここで興味深いのは、ハーンが、「破られた約束」に描かれたような亡霊による暴力を日本の怪談一般に特有のものとして認識していたということである。このことは、「ナイトメア・タッチ」の注釈を見れば分かる。そこでハーンは、「日本の伝承や詩に出てくる幽霊には人間の首を引き裂く力がある」(in many old Japanese legends and ballads, ghost are represented as having power to *pull off* people’s heads. 164)と書いている。

「破られた約束」や、落ち武者の亡霊に耳をちぎられる「耳なし芳一の話」は、ハーンにとって欧米のそれとは異質の、それだけに一層日本的なゴースト・ストーリーとして映ったのではないだろうか。

ここで気になるのは、どうしてハーンが凄惨な暴力描写を特徴とする日本の怪談を悪趣味なものとして斥けてしまうのではなく、積極的に自らの作品として採用することができたのかということである。本論ではその理由の一端をハーンの来日前の時代に求める。

日本にやって来る前のハーンは、アメリカのシンシナティとニューオーリンズで新聞

記者をしていた。記者としてのハーンの名を有名にしたひとつの事件がある。それは1874年、シンシナティのとある革製品製造工場で起きた殺人事件である。被害者は干し草用の熊手で頭を殴られた後、工場の焼却炉で生きたまま焼かれるという、きわめて残酷な方法で殺された。

当時勤めていた新聞社の記者として現場にかけつけたハーンは、すぐさまその殺人の詳細を記事にした。被害者の毛髪が絡みついた血まみれの凶器や、焦げた肉片がこびりついた頭蓋骨など、その記事はセンセーショナルな記述に溢れている。圧巻は焼け残った脳の状態を描いた文章である。

The brain had all boiled away, save a small wasted lump at the base of the skull about the size of a lemon. It was crisped and still warm to touch. On pushing the finger through the crisp, the interior felt about the consistency of banana fruit, and the yellow fibers seemed to writhe like worms in the Coroner's hands. (『『怪談』以前の怪談』265)

焼け残った脳のグロテスクな様子が、「レモンほどの大きさ」(about the size of a lemon) や「バナナのような弾力性」(the consistency of banana fruit)、「芋虫がうごめいているようだった」(the yellow fibers seemed to writhe like worms) という比喻によって生々しく伝えられている。

この記事は好評を博し、ハーンは一躍人気記者として名をはせるようになった。この他にもハーンはセンセーショナルな記事を数多く残している。ある時は、死んだ馬が石鹼や革製品に加工されるまでを取材し、またある時は、検死所を訪れ、死体が解剖されてゆく過程を観察した。

このように、センセーショナリズムはハーンの記事に欠かせない要素だったのであるが、これまで触れた再話作品とのつながりという点から見ると、それらを単に悪趣味なものとして非難することはできない。再話をするためには、まずその対象となる原話を選ぶことから始めなければならない。再話とは、再話者が原話に共鳴することができて初めて成り立つ行為であるといえる。裏通りの記者として、普通ならば目を背けたいような凄惨なもの、グロテスクなものを描き続けたハーンであったからこそ、ときに

強烈な暴力描写を含む日本の怪談を受け入れることができ、それを自身の作品とすることができたのではないだろうか。

ハーンの怪談の恐怖のかたち

もちろん、ハーン以外にも亡霊による暴力を描いた作家はいる。先ほど参照した『現代イギリス文学における超自然』において、著者のスカボローはゴースト・ストーリーに描かれた恐怖のかたちを分類した箇所、このようにまとめている。

But it is through the sense of touch that the worst form of haunting comes. Seeing a supernatural visitant is terrible, hearing him is direful, smelling him is loathsome, but having him touch you is the climax of horror. This element comes in much in recent stories. The earlier ghosts seemed to be more reserved, to know their spectral place better, were not so ready to presume on unwelcome familiarities as those in later fiction, but spooks have doubtless followed the fashion of mortals in this easy, relaxed age and have become a shade too free in their manners. (*The Supernatural in Modern English Fiction* 101)

亡霊の出現を目撃することは恐ろしく、亡霊の立てる音を耳にすることは不吉であり、亡霊の匂いを嗅ぐことはおぞましいが、最も恐ろしいのは、亡霊に触れられることである。そして、この恐怖のかたちは、とくに近年のゴースト・ストーリーに顕著であるとスカボローは分析している。

ここで言う「触れられる」とは、広い意味で人間と亡霊とが肉体的接触をもつことである。そのような作品の代表としてスカボローが挙げているのが、アムブローズ・ビアス (Ambrose Bierce) の「呪われしもの」(“The Damned Thing,” 1898) という短編である。

ひとりの男が目に見えない凶暴な何かに襲われて命を落とすというように、ビアスのこの作品も亡霊による暴力を恐怖の源のひとつとしている。スカボローが「言葉では言い表せないほど醜悪な」(‘disfigured beyond words to describe,’ *The Supernatural in Modern English Fiction* 102) と形容する死体の状態を見てみよう。

It had, however, broad maculations of bluish-black, obviously caused by extravasated blood from contusions. The chest and sides looked as if they had been beaten with a bludgen. There were dreadful lacerations; the skin was torn in strips and shreds. (*Terror by Night* 103-104)

ここで視点は検死官に定められている。そうすることでbiasは被害者が受けた謎の暴力の跡をつぶさに伝えている。

一方、ハーンの怪談で描かれる暴力は、biasのそれと比べると、もっとシンプルで直接的である。だがそれだけに生々しくもある。「耳なし芳一の話」はその好例である。暴力の凄惨さという点では、前述の「破られた約束」が抜きんでているが、そこに描かれていたのは暴力の痕跡であった。読者が目にするのは後妻の死体であって、彼女が命を奪われる瞬間ではなかった。

それに対し、「耳なし芳一の話」は芳一が落武者の亡霊に耳をもぎとられる瞬間をありのままに描いている。

At that instant Hōichi felt his ears gripped by fingers of iron, and torn off!! Great as the pain was, he gave no cry. (174)

From either side of his head, the blind man felt a thick warm trickling; (174)

このように、力まかせに両耳を引きちぎられる芳一の痛みがシンプルな文章で伝えられている。またそれだけに、最後の「どろりとした生あたたかいしたたり」(a thick warm trickling) という言葉が効果的に働き、傷の生々しさを強く印象づけている。

もうひとつ、寺に帰ってきた和尚が事の顛末を知らされる場面を見てみよう。

Before sunrise the priest came back. He hastened at once to the verandah in the rear, stepped and slipped upon something clammy, and a cry of horror; for he saw, by the light of his lantern, that the clamminess was blood. (174)

まだ夜の明けきらない薄暗がりの中、縁側の血だまりに突然足を取られた和尚はその瞬間、芳一の身にただならぬことが起きたことを悟るのだが、ハーンはその血の感触を、先ほども取り上げた ‘clammy’ という実に的確な一語で言い表している。

ここで注目すべきは、上記のいずれも原文の翻訳ではなく、ハーンが独自に書き加えたものであるということだ。まず両耳を失う場面、原文には「両の耳朶に諸手をかけ何気なく引きちぎり」(363) とのみあり、流血は描かれていない。もうひとつ、和尚が惨状を目の当たりにする縁側の場面であるが、原文にも「縁上をミレバ血流れて板を染む」(364) と血の描写はあるが、和尚が足の裏で感じるその感触までは伝えていない。これら二つの箇所を必要最小限の言葉で書きかえることにより、ハーンは原話が秘めていた暴力の鮮烈さをよりくっきりと浮き彫りにしてみせたのである。「耳なし芳一の話」に認められる恐怖の要素は、冒頭で論じた再話によらないゴースト・ストーリーである。「ナイトメア・タッチ」には見られないものである。部屋に侵入してきた亡霊に触れられた時の感覚をハーンはこのように書いている。

It was a sensation that has no name in the language of the living. For every touch brought a shock of something infinitely worse than pain— something that thrilled into the innermost secret being of me— a sort of abominable electricity, discovering unimagined capacities of suffering in totally unfamiliar regions of sentiency. . . . (169)

人間の言葉では名づけることのできない感覚だったという冒頭の一文、それにつづく something の繰り返し、そして最後の二行における ‘a sort of’ や ‘unimagined’、‘unfamiliar’ といった言葉から分かるのは、ハーンが味わった感覚が実に不気味で、何より不可解なものであったということである。ハーンはその感覚を、‘that thrilled into the innermost being of me’ や ‘abominable electricity’ という独特の言い回しで言葉に置き換えようとしている。

先ほど指摘したように、亡霊が人間に肉体的暴力をふるうというのが、ハーンが見出した日本の怪談の特徴であった。それは、この「ナイトメア・タッチ」のように言葉を

尽くした説明を必要としない、もっと直接的な恐怖の表現であるといえる。「耳なし芳一の話」を読んで感じる暴力の生々しさや痛みは、スカボローがビアスを例に挙げて研究したゴースト・ストーリーには類を見ないものであった。重要なのは、ハーンがそれを再話を通して獲得したということである。

「破られた約束」や「耳なし芳一の話」を例に考察したように、ハーンは日本の怪談の「異質性」を排除してしまうのではなく、それを際立たせることにより、西洋的な論理やゴースト・ストーリーの枠組みを揺さぶるような作品を書いていたのである。

第9章 再話されるラフカディオ・ハーン―「生神様」を例に

はじめに

第7章では、ハーンの再話が口承文芸の流動性・可変性を模倣しているということを指摘した。それに対し第8章では、欧米のゴースト・ストーリーの枠組みの中で、ハーンを書きかえの実際を見た。

このハーンの再話を考える際に常に問題となるのは、「声」の力に魅了されていたハーンが、最後に物語を「書きとめた」ということ、「文字」として固定してしまったということである。そこでまず本章では、一見口承文芸の本質を真っ向から否定してしまっているように思えるハーンのこの振る舞いについて、それを彼の矛盾や限界として退けるのではなく、より前向きに評価することを目指す。

「話される言葉（声）」と「書かれる言葉（文字）」との間にある階層秩序を指摘したポスト構造主義の理論によると、物質的存在である「文字」、「書かれる言葉」は、書き手の意図とは無関係に不特定多数の人間の目にさらされ続け、その結果、もとの書き手のオリジナルなメッセージは、絶えず誤解され歪曲されてゆく。印刷技術が発展した近代社会において書きかえらえることによって読み継がれてきたハーンの再話文学は、このポスト構造主義が指摘した文字の特性を最大限に利用していたのである。

その一例として、「生神様」という作品の変遷をたどる。もともとハーンの「生神様」の主眼は、神道における汎神論的な信仰や、西洋とは異なる日本独自の精神文化を伝えることにあった。ところが、その具体例として作中に挿入された濱口五兵衛の逸話の部分だけが、後に第三者に書きかえられ、一人歩きし始めるようになった。

一人目の「再話者」である中井常蔵は1937年、それを「稲むらの火」と題して、小学校の教科書向けに書きなおした。その際、作品の主眼は、五兵衛の英雄的行為や自己犠牲の精神をたたえることに移った。

さらに、「生神様」／「稲むらの火」は、津波防災の観点からも書きなおされ、読み継がれている。その一例として、高村忠範『津波！！命を救った稲むらの火』という作品を挙げる。同作は、年少者への防災意識の啓蒙という目的により特化して書きかえられている。高村の作品の他にも、ハーンの「生神様」、あるいは「稲むらの火」は、紙芝居や人形劇など表現媒体を変えながらも、防災教材として役立てられている。

このような受容のされ方は、必ずしもハーンが意図したことではない。しかし、本章では、それらの書きかえを、原作者であるハーンの意図をないがしろにする行為として非難することはしない。

ハーンから分化した作品は、彼のアイデンティティを残しながらも一原作者としてラフカディオ・ハーン、あるいは小泉八雲の名を記しながらも一中井常蔵の「稲むらの火」が示しているように、それぞれが独自の魅力を備えたひとつの作品として存在している。その結果、複数の微妙に異なるラフカディオ・ハーン／小泉八雲の作品が併存することになった。それはつまり、原話としての権威や独創性が相対化されるということでもある。

しかし、これは、ハーンの文学にとって必ずしも否定すべき事態ではない。これまで何度も述べてきたように、ハーンが生涯をかけて取り組んできたことは、近代西洋という、唯一絶対で確固とした立場を揺さぶること、西洋とそれ以外の辺境の文化にあると考えられていた価値の序列を無効にすること、そして、西洋的な振る舞いや思考に囚われていた自分自身を相対化することだった。

本章では、ハーンのこの姿勢を、その受容のあり方—それぞれ独自の価値を備えた多様な再話作品が生まれることにより、原典としての彼の作品の権威が相対化されてゆく—に重ねる。再話され類話が増えるということは、ハーンの再話文学の本質である開放性と多元性が促進されるということであり、彼にとって望ましい受容のされ方であるというのが本章の主張である。

ハーンの再話文学における「文字」の意義

第7章では、ハーンの再話が口承文芸の流動性・可変性を模倣しているということ述べた。続く第8章では、ハーンの「書きかえ」の実際を見た。ここでひとつ考えるべき問題がある。それは、「声」の力に魅了されていたハーンが、最後に物語を書きとめたということ、ふたたび「文字」として固定してしまったということである。これは一見、口承文芸の本領を真っ向から否定してしまっているように思える。本章ではまず、ハーンのこの振る舞いについて、それを彼の矛盾や限界として退けるのではなく、前向きに評価することを目指す。

第三者に改変されることを是とするハーンの再話の開放性・寛容性は、本章が問題と

している彼の文字への回帰によってさらに強められることになったと見ることができる。この声と文字の関係、すなわち「話される言葉」と「書かれる言葉」との関係は、ポスト構造主義の文学理論においてしばしば言及される問題でもあるので、そちらも参考にしながら考察を進めてゆきたい。

哲学者のジャック・デリダ (Jacques Derrida) を代表とするポスト構造主義の理論は、ジョナサン・カラー (Jonathan Culler) や、テリー・イーグルトン (Terry Eagleton) などによって文学研究の領域にも紹介されてきた。それらによると、プラトンの対話篇『パイドロス』を起源とする西洋の伝統的な言語観では、書かれる言葉は、話される言葉に対して二次的・派生的な立場におとしまられてきた。²³ その特性については、イーグルトンが『文学とは何か』 (*Literary Theory: An Introduction*, 1983) で簡潔にまとめられているので、そちらを参照しておこう。

[中略]言葉を書くときには、私の言わんとする意味が、いかにも私の手からすり抜けてしまいそうな不安におそわれる。私は自分の考えを、印刷物という非人称的な媒体にたくす。そして、印刷されたテキストは、すぐに消えることなく人目にふれつづける物質的存在だから、それは、私には予測もできなければ思いもよらぬやり方で、回覧され、再生産され、引用され、使用されうる。書くことは、私から、私の存在を奪うかに思われる。書くことは、コミュニケーションの二次的様態であり、発話行為の、色あせた機械的転写にほかならず、したがって、私の意識からはいつも一步隔たったところにある。まさにそうした理由で、プラトンからレヴィ＝ストロースにいたる西欧哲学の伝統では、書くことは、生命を欠く疎外された表現形式にほかならぬものとしてつねにおとしまられてきたし、逆に、生きた声の力は、倦むことなく顕彰されつづけた。(『文学とは何か—現代批評理論への招待』 202) ²⁴

生きた声で語られる言葉は常に発話者の意識とともにあり、透明な媒体として発話者の言わんとすることを過不足なく伝えることができる。その一方で、物質的存在である書かれる言葉は、書き手の意図とは無関係に不特定多数の人間の目にさらされ続け、その結果、もとの書き手のオリジナルなメッセージは絶えず誤解され歪曲されてゆくことになるのである。

『ディコンストラクション』（*On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, 1982）において文学理論としてポスト構造主義を解説したジョナサン・カラーも、書かれる言葉の特性を、「距離」、「不在」、「誤解」、「不誠実」、「曖昧さ」という言葉で説明している（『ディコンストラクション I』159）。²⁵ 書くということは誤読と歪曲の可能性に否応なく自らをさらすことであるといえるだろう。

しかし、少なくとも文学作品の言葉に関する限り、言葉がそれを生み出した人間の手を離れて一人歩きし始めるという事態は、必ずしも否定すべきことではない。ハーンも指摘しているように、それによって物語がさらに磨かれる、あるいは、意外な文脈で新たな光を当てられるということが起こり得るからである。

もちろん、これと同じことは話される言葉でも可能である。ハーンが観察したように、口承文芸の語り手たちは、聞かされた物語を食欲に改変した。つまり意図的に誤読し歪曲したともいえる。しかし印刷技術が発達し、それと同時に、口承文芸を育てていた伝統的な共同体が成立しにくくなった近代社会では、拡散され改変される可能性は書かれる言葉の方がはるかに高い。さらにそこでは語り手が不在であるため、聴き手が語り手に対して質問を繰り返すこともできなければ、語り手が聴き手の誤解を正すこともできないのである。

「生神様」の主眼

一般的に文学作品とは、それが置かれた時代や場所が変わるたびに新しい観点から読みなおされるものである。ハーン作品の興味深いところは、読みかえられるだけでなく、新たなコンテキストに合わせて「書きなおされている」ということである。そのもっとも分かりやすい例として、「生神様」（“A Living God,” 1897）を挙げることができる。この作品の主眼は、神道における汎神論的な信仰や、西洋とは異なる日本独自の精神文化を伝えることにある。これは作品の構成からも明らかである。

まず第一節、ハーンは神道の社殿の構造や御神体、それらに対して土地の人々が抱く敬意や親しみを描くことから始める。そして最後に、神道の重要な特徴として、人間を神として祀る慣わしを指摘する。

昔、なにか格別に偉大な事、立派な事、賢明な事、勇敢な事をしとげた人は、生前ど

のように卑賤な身分の者であれ、誰でも死後、神と呼ばれた。それと同様、非常な不正や過酷な目にあった善良な人々は死後神格化されることがあった。[中略]しかしそれとは違った、もっと驚くべき神格化も行われてきた。ある種の人々は、存命中から、その人の魂のために神社が建立され、神様として遇されたのである。国の神としてはなかったかもしれないが、それより下の神として、守り神として、あるいは村の神として。その例として紀州の有田郡の百姓であった濱口五兵衛の例をあげることができる。濱口は死ぬ前に神様にされたのである。そして事実それにふさわしい人だったと私は考えている。(『日本の心』218)²⁶

ハーンはごく普通の人間であっても、生前に偉大な功績を残す、あるいは非業の死を遂げるなどした場合は死後に神として祀られる習慣があることや、さらに驚くべきことに、人によっては生きながらにして神になる者がいることを強調している。そして最後に、その証拠というかたちで、濱口五兵衛という一人の日本人にまつわる逸話を持ち出している。

ハーンを受容を考える上で、作中に差しはさまれるこの逸話は非常に重要である。というのも、「生神様」全体ではなく、濱口の逸話の部分だけが第三者の書きかえによって一人歩きし始め、その結果作品が新たな観点から読み直され、書きかえられるようになったからである。

ハーンの濱口五兵衛の話は、1854年12月23日と24日(旧暦では安政元年11月4日と5日)に連続して発生した安政東南海地震によって大きな被害を受けた紀伊国広村(現在の和歌山県広川町)での出来事を題材にして書かれたといわれている。²⁷後に指摘する史実との異同や、ハーンの「生神様」を書きかえて生まれた作品との関連を理解しやすくするためにも、まずはハーンが描く五兵衛の人物像を確認しておく。

濱口は彼の名を有名にしたこの天変地異が起きたときはもう老人であった。そしてその村の中ではいちばん影響力のある人であった。長年村長であったから、尊敬もされ、好かれてもいた。村民は普通濱口を「おじいさん」と呼びならわしていた。しかし村で一番豊かな人でもあったから、時々あらたまつたおりには「長者」という名でも呼ばれた。濱口は小百姓たちになにかと為になるよう助言をし、喧嘩や口論の仲裁

を勤め、時には必要な金を貸してやり、百姓たちに一番利益のあるように米を売捌いたりしてやった。(222)

入江まで見渡すことができる高台に暮らす五兵衛老人は、ある秋の日のこと、長くゆっくりした地震の揺れを感じたあと、海水が急速に沖に退いてゆくのを目撃し、津波の襲来を悟る。しかし眼下の村人たちは、稲の豊作を氏神に感謝するための祭りの準備に夢中で地震には気づいていない。

五兵衛は村人たちの注意を引こうと、孫の忠に用意させた松明で自家の稲むら(刈り取った稲を積み上げたもの)に火をつける。その火を見た村人たちは、敬愛する老人の家が火事になったと思い、続々と高台を登ってくる。全員が集まってから間もなく、津波が下の村を飲み込む。五兵衛が稲むらに火をつけた理由を知った村人たちは、その尊い行いを称えて老人のために神社をつくり、後世まで祀りつづけたということである。

先ほど指摘した「生神様」の主眼を考えた場合、この逸話の中でもっとも重要なのは、五兵衛がその英雄的行為によって存命中にもかかわらず神として祀られたということである。事実、ハーンはこの部分をとくに詳しく書いている。

村人には五兵衛の内なる御霊は神ながらのものに思えたのである。それで村人たちはその後五兵衛を「濱口大明神」と呼ぶようになった。これ以上の名誉を老人に与えることはできないと思ったからだった。[中略]村の再建がなった時、村人はその御霊のために神社を建て、その正面の上に「濱口大明神」と漢字を金文字で記した額を掲げた。そして皆そこでお供物を捧げ、お祈りを唱えて濱口五兵衛を崇め尊んだのである。本人がそのことをどう感じたか私にはわからない。わかっていることといえば、老人はその後も丘の上の古い藁葺の家に、子供たちや、その子供たちと一緒に、以前と同じように心ゆるやかに質素な生活を送ったということだけである。下の部落に建った神社では村人たちはその御霊にお詣りしていたのだが。(232)

以上が濱口五兵衛の逸話の概略であるが、ここで注意しなければならないのは、このエピソードが史実に基づいてはいるものの、大胆に脚色されているということである。それらの異同はこれまでの研究でもしばしば指摘されてきた。ここでは戸石四郎『津波

とたたかった人―浜口梧陵伝』(2005)と桜井信夫『もえよ稲むらの火』(1987)を参考に、そのうちの主なものをまとめておく。

まず主人公の年齢についてであるが、津波が発生した当時、五兵衛老人のモデルとなった七代目濱口儀兵衛は三十代なかばで働き盛りの商人だった(濱口家は千葉県の銚子で代々しょうゆ醸造業を営んでいた)。当然、孫もいなかった。

また、儀兵衛の家は高台ではなく平地にあり、彼自身も波にのまれ命を落としかけた。そして稲むらに火をつけたのも、津波が襲来する前ではなくその後であり、その目的は暗闇の中を避難する村人たちの目印とすることだった。物語の最後、五兵衛がその功績によって濱口大明神として生きながら祀られたというのも、完全にハーンの創作である。

しかし、ハーンの「生神様」をめぐる現象でさらに重要だと思われるのは、これらの異同そのものよりも、中井常蔵という一人の日本人が、そのフィクションの部分を受け継いだまま「生神様」を日本語に語りなおし、それによってこの物語がさらに広く知られるようになったということである。

「生神様」から「稲むらの火」へ

作品の舞台となった広川町のとなりの湯浅町出身であり、儀兵衛が創設した中学校にも通っていた中井は、故郷の偉人として実在の儀兵衛のことを知っていた。したがって、中井はハーンの「生神様」を語りなおすにあたって、史実よりもそのフィクションとしての面白さを優先したと考えられる。

教師をしていた中井は、1934年、文部省により国語教材の公募が行われた際、師範学校時代に読んで感銘を受けたハーンの「生神様」から五兵衛のエピソードの部分だけ抜粋し、それを児童向けに書きなおして応募した。これがそのまま採用され、1937年から「稲むらの火」という題名で尋常小学校5年生用の国定教科書に掲載され、全国的に読まれるようになったのである。津波を予期した五兵衛の「これは、ただ事ではない」というつぶやきで突然に始まる「稲むらの火」は、そのとぎれることのない緊張感と無駄のない文章が今でも高く評されている。

児童向けというその条件から、中井の書きかえは基本的には簡略化の方向へ進められている。一例として、五兵衛が津波の襲来を悟る場面を比べてみよう。まずはハーンの記事から引用する。

その揺れがおさまった時、濱口の老練のするどい眼は心配気に村の上へ注がれた。ある一点なり一物なりを注視すると、自分で自覚して見定めているのではないなものかを感じて突然注意力がそちらへ引かれることがある。自分の明瞭な視野の外の、空漠とした知覚の外域になにか見慣れぬものがある、というそれだけの定かならぬ感じによって注意力が拡散してしまう。そしてまさにその通り、濱口は沖合になにかただならぬ事が起こったことに気づいたのだった。濱口はたちあがって海を見た。突然不意に沖合が暗くなり、海面の模様がおかしくなった。なにか海水が風に逆らって動いているらしい。海が陸地から沖へ沖へ走るように引いてゆく。(224)

「見慣れぬもの」や「定かならぬ感じ」が実は急激な引き潮であったというように、五兵衛が徐々に海の異変に気づいてゆく様子には、強い緊迫感とリアリティが感じられる。また、村人に目を向けていた五兵衛が、正体不明の大きな力の存在を予感することによって否応なしに海に注意を向けさせられるという描写からは、海の異変の凄まじさが伝わってくる。

続いて、同じ場面を描いた中井の文章を見てみよう。

五兵衛は、自分の家の庭から、心配げに下の村を見下ろした。村では、豊年を祝うよい祭の支度に心を取られて、さっきの地震には一向気がつかないものようである。

村から海へ移した五兵衛の目は、忽ちそこへ吸付けられてしまった。風とは反対に波が沖へ沖へと動いて、見る見る海岸には、広い砂原や黒い岩底が現れて来た。

「大変だ。津波がやって来るに違いない。」と、五兵衛は思った。此のままにしておいたら、四百の命が、村もろ共一のみにやられてしまう。もう一刻も猶予は出来ない。

「よし。」と叫んで、家に向け込んだ五兵衛は、大きな松明を持って飛び出して来た。

(『「稲むらの火」の文化史』8) ²⁸

ハーンとは違い、中井の五兵衛は自ら海に目を移し、即座に津波の襲来を悟る。そしてそこから村人を救うために稲むらに火を放つまでが、無駄のない文章で一息に描かれている。

この速さはハーンの「生神様」とは対照的である。ハーンの五兵衛は、稲むらへの着火を決意するまでに、村へ遣いを走らせる、あるいは寺の住職に鐘を鳴らしてもらうなど、より常識的な伝達手段を検討する。

五兵衛には海がこれから何をしようとするのかももうわかっていた。下の村へ使をやるのにはどれだけ時間がかかるだろう。丘の上の寺の坊さんに頼んで大鐘をついてもらうには……だがその短い時間に五兵衛が考えた事を口に出して言うとしたら、もっとずっと長い時間がかかるにちがいない。五兵衛は孫息子に声をかけた、
「忠や、急ぎの用だ、大至急、松明に火を点けてくれ」(225)

ここには中井の文章ほどの勢いは感じられない。しかし、この逡巡があるからこそ、米が百姓にとって宝に等しいものであることや、村人を救うためとはいえその宝に自ら火をつけるという五兵衛の行為の尊さがより際立つことになっている。

以上の比較から言えることは、中井の「稲むらの火」は「生神様」を簡潔に書きなおしたものではあるが、それは単なる縮約版ではなく、原作とはまた別の魅力を備えたひとつの作品として読めるということである。しかし同時に、ハーンの文章をそのまま引き継いでいる箇所があるということも見逃せない。その傾向は比喩表現において顕著である。以下に引用するのは、高台をのぼってくる村人を見守る五兵衛の心情を書いたハーンの文章である。

村人は稲むらの火を見、鐘の鳴るのを聞いて、みな急ぎだした。濱口が見ていると人々は潮の引いた砂浜や海岸から、下の部落から、まるで蟻の群れのように急いでやって来る。しかし気が気でない濱口の眼には村人の歩みはまるで実際の蟻の歩みのように遅々と感じられた。(226)

これと同じ状況を描くにあたって、中井も、「高台から見下ろしている五兵衛の目には、それが蟻の歩みのように、もどかしく思われた」(9)と書き、村人が列をなして坂道をのぼってくる光景と、その到着を待ちわびる五兵衛の心情を巧みに言い表したハーンの比喩をそのまま採用している。

もうひとつ、村を襲う津波の描き方を見てみよう。まずハーンはこのように書いている。

盛り上がった巨大な波が、轟然たる力をふるって海岸にぶち当たったが、そのために岡という岡を震えが走ったように感ぜられた。そして稲妻が一瞬、雲全体を白く照し出すように、白いしぶきが幕状に立ちのぼった。その次の一瞬は、斜面を雲が湧くように昇ってくる荒れ狂った水沫以外は何ものも見えなかった。(229)

中井も「雲のように山手へ突進して来た水煙の外は、一時何者も見えなかった」(10)と書き、雲の比喻を踏襲している。

津波がたてる轟音を見ても、ハーンが「しかし、人々の叫びも、音も、またその音を聴く力も、すべて百雷よりも重い、なんとも名伏しがたい衝撃でもって打ち消された」(229)と書いているのになら、中井も、津波が「百雷の一時に落ちたようなとどろきを以て、陸にぶつかった」(10)と表現している。

先ほども述べたように、ハーンが「生神様」書いた第一の目的は、日本人の信仰のあり方を浮き彫りにすることにあつた。五兵衛が濱口大明神になったという後日譚がそれを端的に示している。それに対し、中井の「稲むらの火」には、少なくとも作品だけを見た場合、そうした意図は弱められている。物語の最後も、「始めて我にかえった村人は、此の火によって救われたのだと気がつく、無言のまま五兵衛の前にひざまづいてしまった」(10)という一文で締めくくられている。「稲むらの火」の主眼は、ハーンの記事の特徴を受け継ぎながらも、あくまでも五兵衛の英雄的行為や自己犠牲の精神をたえることにあつたと考えられる。

「稲むらの火」の後

「生神様」と「稲むらの火」をめぐる現象でさらに興味深いのは、それが現在では、防災という観点からも読み直されているということである。そうした作品のひとつとして、ここでは高村忠範『津波！！命を救った稲むらの火』(2005)という絵本を取り上げる。

本の表紙には、作品の原作者として小泉八雲の名前が記されているが、内容的には、「稲むらの火」を踏襲しているといえる。濱口大明神の逸話も書かれておらず、「稲む

らの火」と同じように、村人が五兵衛の前にひざまずいて感謝の気持ちを表すところで物語は終わっている。主人公は五兵衛老人のままであり、さらに中井と同じく、蟻の歩みや百雷の比喻をハーンの記事から受け継いでいる。

以上の共通点を持ちながらも、この作品が「稲むらの火」に比べて、防災教育ということを第一に意識して書かれていることは、巻末に付された作者自身の解説に表れている。そこで高村は、実在の濱口儀兵衛が震災後に私財を投じて広村に防波堤を築いたこと、そしてその防波堤のおかげで、1946年に発生した昭和の南海地震の津波による被害が最小限に食い止められたことを伝えている。

防災への意識は作品中にも読みとることができる。次に引用するのは、長時間のゆったりとした揺れを感じたあと、高台から引き潮を目撃したときの五兵衛について書いた文章である。

それらは、これまで一度も見たことのない風景でした。五兵衛はそのとき、あることを思い出しました。それは、自分のおじいさんから子どもころ聞いた話でした。おじいさんから聞いた海にまつわるできごとのなかで、五兵衛はひとつ気になることを思い出したのです。(『津波！！命を救った稲むらの火』)²⁹

これはハーン「生神様」の記述を踏襲したものである。ここではこのように書かれている。「濱口五兵衛もこうした事を前に見たことはなかった。しかし五兵衛は子供の時に父親の父親から聞かされたことをおぼえていた。そしてこの地方の海岸にまつわる言伝えはことごとく聞き知っていたのである」(225)。

ここで五兵衛が思い出したのは、地震のあとに起こる急激な引き潮は津波の前兆の可能性があるということだが、重要なのは、彼がその知識を祖父から教わっていたということである。もしそうしたことがなかったら、彼も村びとたちと同じように津波の発生を警戒することができず、その結果、広村はより大きな被害をこうむっていたはずである。中井「稲むらの火」にこれと同様の記述はないが、防災意識を喚起するという役割を考えたとき、過去の経験を語り伝えることの大切さを示唆するこの一節は非常に重要であるといえるだろう。

史実によると、津波で壊滅した村を目の当たりにした儀兵衛は、将来の災害に備える

ために、商売で得た私財を投じて防波堤の建設にとりかかった（1858年に完成）。高村は『津波！！稲むらの火』の続編となる『津波！！稲むらの火その後』（2011）でその偉業も絵本にしている。すでに述べたように、広村は1854年12月23日と24日の2日間にわたって津波に襲われたが、先ほど挙げた戸石と桜井の伝記を参考にすると、とくに被害が大きかったのは2日目の安政南海地震のときだった。儀兵衛が村の稲むらに火をつけて避難のための道標としたのもこの日のことである。

しかし、ハーンの「生神様」も、それをもとにして書かれた中井の「稲むらの火」も、作中の地震と津波がどちらの日のものであるのかということまでは明らかにしていない。それに対して高村は、五兵衛が高台にある自家の稲むらに火をつけて村人たちを救ったのを23日の出来事として、そして五兵衛が村人たちの先頭にたって復興に乗り出すのを24日以降のこととして設定し、地震に打ちひしがれていた村人たちが、五兵衛の事業に関わることで生きる気力を取り戻し、村の復興に乗り出してゆく姿を描いている。

ここで取り上げた高村の作品以外にも、人々の防災意識を高めるために「稲むらの火」が役立てられている例はいくつかある。伊藤和明『津波防災を考える―「稲むらの火」が語るもの』によると、2005年に発生したスマトラ沖地震がきっかけとなり、1942年に製作された「稲むらの火」の紙芝居が復刻されたり、同じく防災教育の一環として、人形劇が演じられたりしているとのことである。

分化し併存する物語

以上、「生神様」と、それをもとにして生まれた「稲むらの火」に焦点を当て、ハーンの受容の一端を探ってきた。そもそも、ハーンの「生神様」は日本人の精神文化を浮き彫りにすることに重点を置いて書かれた作品であった。しかし、中井常蔵の手により、その重点は五兵衛の献身や自己犠牲という道德面の方へ移された。さらにそれが現在では、防災教材としての性格を強める方向で新たに書きかえられている。

この部の冒頭で引用した「創作論」に書いてあったように、物語が変化と進化をつづけられるのは、それが声でできている時だけであるとハーンは考えていた。そして書きとめることはその物語を完成させること、つまり、変化と進化に終止符を打つことだった。しかし、彼自身の作品が証明してみせているように、文字として固定された後も一

むしろかたちのある文字であるからこそ一物語は不特定多数の書き手によって語りなおされつづけるのである。

このような受容のされ方は、ハーンにとって思いもよらないことであつたに違いない。しかし、本章では、それらの書きかえを、原作者であるハーンの意図をないがしろにする行為として批判することはしない。彼が第三者による書きかえを肯定的に捉えていたことを考えると、それはむしろ歓迎すべき結果であるといえるのではないだろうか。

ウォルター・J・オング (Walter J. Ong) は、声の文化から文字の文化への移行がそれを利用する人間の思考様式に与えた影響について論じた著書『声の文化と文字の文化』(*Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, 1982) において、こう述べている。「硬直して視覚的な凝固物となったテキストが、耐久性を手に入れ、その結果、潜在的には無数の生きた読者の手で、数かぎりない生きたコンテキストのなかによみがえるための力を手に入れる」(172)。³⁰

オングは、書かれる言葉が他ならぬその硬直性のゆえに新たな文脈で生まれかわることができるという逆説を指摘しているのであるが、ハーンも書きとめることによって近代社会における書かれる言葉の特性を最大限に利用することによって一図らずも自身が理想とする文学のあり方を実現することになったのである。

さらに重要なのは、改変されたからといって、ハーンが作品が消滅するわけではないということである。当然のことながら、それは自身から分化した作品たちと共存してゆく。そして、その分化した作品は、ハーンのアイデンティティを継承しながらも一原作者としてラフカディオ・ハーン、あるいは小泉八雲の名を記しながらも一中井常蔵の「稲むらの火」が示していたように、それぞれが独自の魅力を備えたひとつの作品として存在している。

その結果、複数の微妙に異なるラフカディオ・ハーン／小泉八雲の作品が存在することになる。そこでは、極端な場合には、序論で取り上げた遠田勝による「雪女」の伝播研究が示していたように、どれがハーン作品で、どれがその再話なのは、区別がつかなくなることさえある。つまり、原典としての権威が相対化されてしまうのである。

しかし、これは、ハーンの文学にとって必ずしも否定すべき事態ではない。これまで繰り返し指摘してきたように、ハーンが作家としての生涯をかけて取り組んできたことは、近代西洋という、唯一絶対で確固とした(と思われていた)立場を揺さぶること、

西洋とそれ以外の辺境の文化にあると考えられていた価値の序列を崩すこと、そして、西洋中心の一元的な思考様式に囚われていた自分自身を相対化することだった。

これは、それぞれ独自の価値を備えた再話作品が生まれることによって原典としてのハーン作品の権威が相対化されてゆくという、ここで論じた受容のあり方と重なっているといえる。この多元的なあり方こそが、ハーン再話文学の魅力なのである。そして、再話されるということは、その多元性、相対性が促進されるということであり、それは、ハーンにとって望ましい受容のされ方であるといえるだろう。

結論

ラフカディオ・ハーンが日本で行った再話文学は、単なる既存の物語の脚色にとどまるものではなかった。まず、日本にやって来るまでには、ギリシャからの長距離の移動があった。日本で収集した物語は、当の日本人でさえ、あまり目を向けることのない古びた物語だった。そして、それを英語という外国語で書きかえた。その際には、妻の小泉セツに原話を口述させた。

近代文明の恩恵を最大限に利用した西洋人が、まだ文明の発達していない辺境を訪れ、その地の伝統文化を収集し、さらにそれを一方的に書きかえるというのは、非常に支配的な行為になってしまう危険性があった。しかし、ハーンはその再話によって、彼なりの「西洋脱出」のあり方を示していた。本論は、ハーンの再話のこの二面性に目を向け、そこに彼と西洋とのせめぎ合いを読み取った。

まず、第1章「アメリカにおけるラフカディオ・ハーンの収集活動」と第2章「日本におけるラフカディオ・ハーンの収集活動」では、ハーンの再話の成立要件である「収集」という行為について考察することで、ハーンの内には潜む西洋帝国主義者的な振る舞いや思考様式を指摘した。

アメリカ南部の都市ニューオーリンズで本格的に作家活動を始めたときから、ハーン作品は収集に支えられていた。別の言い方をすれば、日本で再話作品のもととなる物語を集めるまでに、ハーンは収集のエキスパートになっていた。ニューオーリンズでは、その地域に特有のクレオール文化を集めた。その対象は、音楽や料理、ことわざなど、多岐に渡っていた。収集の成果は、自身が記事を書いていた新聞や作品を通じて発表された。ニューオーリンズを離れた後は、西インド諸島を訪れ、島の混血人の文化を研究した。そこで集めた服飾や口承文芸に関する知識は、小説『ユーマ』の執筆にそのまま利用された。ハーンは、収集によって小説までも作ってしまったのだ。第1章では、このハーンの収集家としての徹底ぶりを、同時代のアメリカ南部作家との比較を通して明らかにした。

第2章では、日本時代に焦点を当て、引き続きハーンの収集活動を追った。ハーンが日本に移り住んだ頃、欧米人による日本研究はすでに一通りの成果を上げていた。その分、ハーンの収集活動はより徹底したものになっていった。日本人女性の名前や昆虫の名称など、先達の日本研究者がとりこぼしたものを精力的に集めてまわった。地元の日

本人さえめったに訪れることのない被差別部落の芸能を採録しにいったこともあった。

ハーンの再話作品は、少数の例外を除いて、書物に原拠を持っていた。その書物は同時代に出版されたものがほとんどだった。日本でのハーンは、マイノリティの文化だけでなく、大量生産される書物という近代の産物まで集めていた。

アメリカ時代から日本時代まで、ハーンは作家としての生涯を通して収集という行為を続けていた。その目的は、近代化という支配的な力にのまれて姿を消そうとしていた文化を保護することだった。しかし、一方的な知識の収集とは、帝国主義諸国が他者を支配する際に依拠した行為でもあった。本論では、収集のこの一面—知識の獲得と植民地支配とのつながり—を、エドワード・サイードのオリエンタリズムの理論や、万国博覧会における異文化の収集と展示の役割についての研究などを援用して論証した。

近代西洋に背を向け、それを批判するために帝国主義的に振る舞わざるを得なかった。第1章と第2章では、再話の成立要件である「収集」について考察することで、ハーンと西洋とのこの複雑なつながり方を明らかにした。

続く第3章「ラフカディオ・ハーンの「移動」の仕方—ラドヤード・キプリングとの比較から」では、ハーンの再話のもうひとつの成立要件である「移動」という行為について考察することにより、同じくハーンと西洋とのつながり方を論じた。ギリシャ、アイルランド、イギリス、アメリカ合衆国、西インド諸島と、ハーンは日本にやって来るまでに、広範な地域を動きまわった。「移動」がなければ、日本での再話文学は生まれなかった。

ハーンの移動は西洋からの逃亡、すなわち「辺境」への移動だった。その目的は、近代化によって失われつつあった多彩な文化を描くこと、そして、それを通して西洋文明の画一性を批判することだった。そのためにハーンは、世界規模での交通機関の発展を最大限に利用した。しかし、その発展は、他ならぬ西洋文明によってもたらされたものだった。第3章では、その点にハーンが抱えた矛盾のひとつを指摘した。

さらに、「辺境への志向」そのものも、西洋帝国主義と無縁ではなかった。帝国主義の時代とは、新たな市場を獲得する、あるいは地図の空白を埋めるために、西洋の側から次々と探検が行われた時代だった。辺境への移動が自己目的化していたともいえるハーンは、それだけ強くこの帝国主義的な衝動に囚われていた。

訪れた地でハーンがしたことは、その伝統的な文化を、ときには過度の美化も恐れ

ず描き、それを駆逐する西洋文明を批判することだった。そのため、ハーンのまなざしは、過去へ向けられることが多くなった。第3章で取り上げた「蓬萊」という作品では、在りし日の日本に強い哀惜を寄せた。そしてそれを奪った西洋文明を「邪悪な風」と表現した。

しかし、ハーンは、世界規模での交通網の発展を利用し尽くしていたという点では帝国主義の最先端に位置するような人間、すなわち、古きよき日本が消滅するきっかけを作った側の人間であった。ハーンがいくらノスタルジアを抱いてみせても、それは、どうしても、文化人類学者のレナート・ロサルドが提唱した「帝国主義的ノスタルジア」—殺人者が自ら殺害した犠牲者の死を悼むような矛盾した感情—の様相を帯びてしまうことになった。

以上の点から、第3章では、帝国の「中心」を目指した作家ラドヤード・キプリングとの比較を導入し、西洋に背を向け、そこから離れようとするほど西洋帝国主義者的に振る舞ってしまうというハーンのジレンマ、そして、辺境でいくらノスタルジアを表現しても、最後には「帝国主義的ノスタルジア」に回収されてしまうという苦境を浮き彫りにした。

以上、第I部の第1章から第3章では、ハーンが西洋とのせめぎ合いの過程で陥った危機を明らかにした。

ハーンの再話文学の目的は、西洋中心の思考様式では十分に捉えきれない価値観や美の存在を示すことだった。しかし、この西洋中心主義を相対化しようとする試みは、日本での再話によってのみ行われたのではなく、ハーンが作家としての生涯をかけて取り組んでいたことだった。日本での再話は、いわばその集大成だった。第II部では、このことを論証するために、3つの章を設けて論じた。

まず第4章「ラフカディオ・ハーン『チータ』におけるクレオールと辺境について—ジョージ・ワシントン・ケイブルとの比較から」では、ハーンが初めて書いた小説である『チータ』の分析を行った。

ハーンはその出自から、ヨーロッパ文学との関係で論じられることが多かった。それに対し、本論では、アメリカ南部ローカル・カラー文学を代表する作家であったジョージ・ワシントン・ケイブルと比較することにより、『チータ』に描き込まれた「クレオール」と「辺境」の意味を考察した。ケイブルは、『オールド・クレオール・デイズ』

や『グランディシム一族』といった一連の作品でニューオーリンズに暮らすクレオールのイメージを作り上げた作家だった。ハーンは、そのクレオール像を換骨奪胎して『チータ』を書いた。

まだ近代化しきっていない地方を描くというその性質上、ローカル・カラー文学の作家の目は、程度の差こそあれ、辺境へ向かうことになるが、『チータ』の主人公である少女チータの成長には、辺境を肯定的に捉えるハーン的心情が描き込まれていた。

嵐で両親を一度に失ってしまった白人の少女チータは、白人社会から隔たった辺境の島で漁師をしている夫婦に引き取られる。そこでチータは、かつての華奢な少女から野性的な魅力を湛えた褐色の娘へと変貌した。チータはいわば、擬似的に「クレオール化」することで生命力を取り戻したのだった。

以上、第4章では、同時代の作家ジョージ・ワシントン・ケイブルとの比較を通して、『チータ』における「クレオール」と「辺境」の特別な意味を明らかにし、ハーンがそれらを、近代社会で損なわれた人間性を回復させてくれる存在として描いていたということを描いた。

続く第5章「ラフカディオ・ハーン『ユーマ』における黒いキリスト像について—ジョージ・ワシントン・ケイブルとの比較から」でも、ケイブルの作品を換骨奪胎して書かれた小説として『ユーマ』を読み直した。

ケイブルは、小説『グランディシム一族』でクレオールの暮らしや文化を魅力的に描いただけでなく、ニューオーリンズが抱えた人種問題にも目を向けていた。混血奴隷の乳母を主人公にした『ユーマ』にも、作者であるハーンの人種観が強く反映されていた。

ケイブルは、『グランディシム一族』の主人公として、上流階級の白人クレオールを選んだ。一方、ハーンは『ユーマ』の主人公として、混血奴隷の乳母を選んだ。この点で、『ユーマ』は『グランディシム一族』を反転させた作品だった。この「反転」という視点をもとに、第5章では、『ユーマ』における黒いキリスト像の意味を捉え直した。

物語の終盤、奴隷の反乱に巻き込まれたユーマは、大切に育ててきた白人の少女と火中に身を投じる。ハーンは、そのユーマの姿を、白い十字架を背負った黒いキリスト像と重ねて描いた。ケイブルの『グランディシム一族』が差別を受けてきた黒人や混血人に対する白人の贖罪をテーマのひとつにしていたことは、これまでの研究ですでに指摘されていた。同様のことは、ハーンの『ユーマ』にも言えるというのが本論の主張だっ

た。むしろハーンは、白い十字架を背負った黒いキリストという白黒の大胆な反転により、ケイブルよりもさらに先鋭的に白人の罪の意識を浮かび上がらせていたのだった。第5章では、小説としての構成の不備などを理由にこれまであまり注目されることなかった『ユーマ』のこの新たな一面を明らかにした。

ハーンは、『チータ』では辺境のクレオールを肯定的に描くことにより、『ユーマ』では白い十字架を背負った黒いキリスト像という大胆な反転を行うことにより、西洋中心主義的な価値観や論理を揺さぶろうとしていた。

第II部の最後に置いた第6章「再話に向かう旅—ラフカディオ・ハーンの旅行記」では、主に旅行記の分析を通して、ハーンが今度はその試みを自分自身に向けてゆく過程をたどった。

第3章でも指摘したように、ハーンは当時の交通機関の発展に深く依存していた作家だった。その点、彼の一般的なイメージである「放浪者」というよりは、西洋からやってきた「最先端の旅行者」であった。実際、ハーンは近代西欧のパースペクティブで対象を観察していた。これは、アメリカでも日本でも同じだった。しかし、第6章では、日本時代の旅行記を例に、ハーンが、そのような自分を相対化しようとしていたことも明らかにした。

島根県の隠岐諸島を旅行したときには、それまでの自分の評価軸を一度捨て去り、その地の歴史や文化との関わりで風景を捉えるという新しい風景の見方に気づいた。第6章では、西洋の人間が植民地を描いた旅行記を分析したメアリー・ルイズ・プラットの理論を援用して、ハーンのその先進性を論じた。

本論が重視した旅行記作家としてのハーンのもうひとつの特徴は、対象を綿密に観察すると同時に、訪れた先の日本人から逆に観察される自分を執拗に描いたことだった。これまで比較の対象となることはなかったが、ジョセフ・コンラッドもその作品中で、ハーンと同じく、闖入者としての西洋人が現地の人間に一斉に見つめられるという体験を描いていた。第6章では、そのコンラッドの作品との比較も交えて、ハーンが西洋から突然やって来た旅行者、観察者としての自分の立場を曖昧にし、揺さぶっていたことを指摘した。ハーンのこの自己相対化の姿勢が最も鮮明になるのが晩年の再話文学であるというのが本論の主張だった。第II部に収めた3つの章では、アメリカ時代と日本時代の作品を並べて論じ、それらを再話の準備段階として捉えた。

再話文学は先行作品に依拠することによって初めて成立する。従って、場合によっては、ハーンが再話を行ったのは、一から作品を生み出す想像力に欠けていたからだと結論して終わってしまう危険性がある。また、積極的に評価されることがあっても、その目は、脚色の技術にばかり向けられてしまう。その面の研究については、序論で触れた森亮の論考が示しているように、すでに一定の成果が上げられていた。それに対して、本論の第 III 部に収めた 3 つの章ではこれまでの議論を踏まえて、再話をハーンの「西洋脱出」の最も大胆な試みとして論じた。

まず第 7 章「ラフカディオ・ハーンの文学観とその実践としての再話」では、ハーンの翻訳論や口承文芸に対する認識、そして東京帝国大学で行った講義について考察することにより、日本時代の再話が結果として彼の文学観の実践になっていたということ、そしてそれが、西洋中心主義とそれに囚われた自己を相対化するための試みでもあったということを描いた。

アメリカで翻訳者をしてきたときのハーンは、原典というオリジナルに対してできる限り忠実であろうとした。原典を勝手に書きかえるなどもってのほかだと考えていた。しかし、日本の物語に対しては、主に言葉が十分に理解できないという理由で、その姿勢を維持することができなくなった。第 7 章では、ハーンを再話に向かわせたひとつの要因としてこの変化を重視し、原話を柔軟に書きかえるハーンの再話文学の背後に、彼がアメリカ時代に熱心に研究した口承文芸の影響を見てとった。

ハーンの再話の最も特筆すべき点は、妻の小泉セツに原話を口述させたことだった。そして、ハーンはそれをさらに書きかえた。ハーンの再話は、無からの創造や唯一不変であることを重視する近代西欧的な文学観とは無縁の、口承文芸の流動的で柔軟なあり方を文字の世界で模倣していたのだった。

また、ハーンが小泉セツという一人の日本人女性を参加させたことには、もうひとつ大きな意味があった。第 1 章で見た通り、ハーンは日本人女性を社会の底辺に位置する、抑圧された存在として認識していた。ハーンはその女性に自身の創作の重要な一部を委ねた。本論では、ハーンのこの行為を、自身の内に潜む西洋中心的な論理や価値観にのみ基づいて日本の物語を書きかえてしまうことを避けようとした試みと捉えて評価した。

続く第 8 章「ラフカディオ・ハーンの再話手法—「破られた約束」と「耳なし芳一の

話を例に」では、19世紀後半の英米のゴースト・ストーリーとの比較も交えながら、ハーンの再話手法の分析を行った。

ハーンは、日本の怪談の中に、当時の西洋中心的な論理や倫理観では理解しがたい要素を見出した。そして、欧米のゴースト・ストーリーの手法を用いて日本語の原話を洗練したと同時に、その異質性を自作の中に取り込むことにより、ゴースト・ストーリーの規範や、西洋中心的な価値観を揺さぶっていた。第8章では、「破られた約束」と「耳なし芳一の話」を例に、そのことを検証した。

「破られた約束」は、ある侍の後妻となった娘が、何の理由もなく前妻の亡霊に惨殺されるという怪談だった。物語の最後、ハーンは西洋人と思われる「私」にその結末に対する疑問を口にさせ、さらにそれを日本人の登場人物に論破させることにより、西洋の論理と倫理を相対化していた。

ハーンは、「破られた約束」に描かれていたような亡霊による暴力を、日本の怪談一般に特有のものと認識していた。第8章では、ハーンがそのような怪談に共鳴できた理由を、彼のアメリカ時代の経験—新聞記者として、センセーショナルな殺人事件などを取材していたとき—に求めた。

そのうえで同章では、欧米のゴースト・ストーリー研究の嚆矢といえるドロシー・スカボローの『現代英米文学における超自然』を参考に、ハーンと同時代のアメリカ人作家であるアンブローズ・ビアスの作品との比較を試み、ハーンの怪談に描かれた恐怖のかたちについて論じた。それは、亡霊が人間に物理的・肉体的に暴力をふるうという、言葉を尽くした説明を必要としない、直接的で生々しい恐怖の表現だった。ハーンはそれを再話によって獲得した。「破られた約束」でも、「耳なし芳一の話」でも、ハーンは日本の怪談の「異質性」を取り込み、際立たせることで、西洋的な論理やゴースト・ストーリーの枠組みを揺さぶっていた。

ハーンは、原作者の意図に構わず日本の物語を自由に書きかえた。その彼の作品も、後世の人間—とりわけ日本人—によって書きかえられた。その結果、ハーンの商品と、それをさらに再話した作品が併存することになった。

最後の第9章「再話されるラフカディオ・ハーン—「生神様」を例に」では、このユニークな受容のされ方の一端をたどることにより、「西洋脱出」を試み続けたハーンにとって再話されることの意味を考察した。第7章では、ハーンの再話が口承文芸の流動

性・可変性を模倣しているということを指摘し、それに対し第8章では、欧米のゴースト・ストーリーの枠組みの中でハーンの書きかえの実際を見た。このハーンの再話を考える際に常に問題となるのは、「声」の力に魅了されていたハーンが、最後に物語を「書きとめた」ということ、「文字」として固定してしまったということだった。第9章では、一見口承文芸の本質を真っ向から否定してしまっているように思えるハーンのこの振る舞いについて、それを彼の矛盾や限界として退けるのではなく、より前向きに評価することを目指した。

「話される言葉（声）」と「書かれる言葉（文字）」との間にある階層秩序を指摘したポスト構造主義の理論によると、物質的存在である「文字」、「書かれる言葉」は、書き手の意図とは無関係に不特定多数の人間の目にさらされ続け、その結果、もとの書き手のオリジナルなメッセージは、絶えず誤解され歪曲されてゆく。印刷技術が発展した近代社会において書きかえらえることによって読み継がれてきたハーンの再話文学は、このポスト構造主義が指摘した文字の特性を最大限に利用していた。

その一例として、「生神様」という作品の変遷をたどった。もともとハーンの「生神様」の主眼は、神道における汎神論的な信仰や、西洋とは異なる日本独自の精神文化を伝えることにあった。ところが、その具体例として作中に挿入された濱口五兵衛の逸話の部分だけが、後に第三者の書きかえられ、一人歩きし始めるようになった。

一人目の「再話者」である中井常蔵は1937年、それを「稲むらの火」と題して、小学校の教科書向けに書きなおした。その際、作品の主眼は、五兵衛の英雄的行為や自己犠牲の精神をたたえることに移った。

さらに、「生神様」／「稲むらの火」は、津波防災の観点からも書きなおされ、読み継がれていた。その一例として、高村忠範『津波！！命を救った稲むらの火』という作品を挙げた。同作は、年少者への防災意識の啓蒙という目的により特化して書きかえられていた。高村の作品の他にも、ハーンの「生神様」、あるいは「稲むらの火」は、紙芝居や人形劇など表現媒体を変えながらも、防災教材として役立てられていた。このような受容のされ方は、必ずしもハーンが意図したことではなかった。しかし、本論では、それらの書きかえを、原作者であるハーンの意図をないがしろにする行為として非難することはしなかった。

ハーンから分化した作品は、彼のアイデンティティを残しながらも一原作者としてラ

フカディオ・ハーン、あるいは小泉八雲の名を記しながらも一中井常蔵の「稲むらの火」が示していたように、それぞれが独自の魅力を備えたひとつの作品として存在していた。その結果、複数の微妙に異なるフカディオ・ハーン／小泉八雲の作品が併存することになった。それは、原話としての権威や独創性が相対化されるということでもあった。

しかし、これは、ハーンの文学にとって必ずしも否定すべき事態ではなかった。これまで何度も述べてきたように、ハーンが生涯をかけて取り組んできたことは、近代西洋という、唯一絶対で確固とした立場を揺さぶること、西洋とそれ以外の辺境の文化にあると考えられていた価値の序列を無効にすること、そして、西洋的な振る舞いや思考に囚われていた自分自身を相対化することだった。

第9章では、ハーンのこの姿勢を、その受容のあり方—それぞれ独自の価値を備えた多様な再話作品が生まれることにより、原典としての彼の作品の権威が相対化されてゆく—に重ねた。再話され類話が増えるということは、ハーンの再話文学の本質である開放性と多元性が促進されるということであり、彼にとって望ましい受容のされ方であった。

以上、本論では、西洋からの逃亡を試み続けたフカディオ・ハーンにとって、再話すること、そして再話されることの意味を考察してきた。

本文中でもたびたび言及したように、ハーンは厳しい言葉で西洋文明の無機質性や画一性を批判し続けた。その中には、批判と呼ぶにはあまりに感情的で、彼の個人的な恨みを感じさせるものさえあった。移動の終着点となった日本でも、東京や神戸といった近代的な都市や、身近なものでは洋室や洋装など、西洋を思い出させるものに対しては、ことごとく嫌悪感を示した。そしてそれと同じぐらい強い気持ちで、日本の伝統文化を讃えた。これは、アメリカのニューオーリンズや西インド諸島でも変わらないハーンの一貫した姿勢だった。以上の特徴から、ハーンは、初めから西洋中心の価値観や偏見とは無縁の作家だと思われてきた。日本への帰化はその印象をより強めている。

ハーンが西洋以外の異国の文化に共感と同情をもって接することができたのは事実である。しかし、それは容易に成し遂げられたわけではなかった。ハーンと、彼が背を向けた西洋とは分ち難く結びついていった。本論では、この葛藤を、彼の再話の成立要件である「収集」と「移動」という行為に潜む帝国主義性について考察することで浮き彫りにした。しかし、その西洋的・帝国主義的な側面を持つ再話が、ハーンにとっては

「西洋脱出」のための最も大胆で効果的な試みにもなっていた。

ハーンの再話は、彼が辺境の地で出会った口承文芸を模倣していた。それは、無からの創造や唯一不変であることに重きを置く近代西洋の価値観に縛られない芸術のあり方だった。そして、その創作には、小泉セツという日本人女性が深く関わっていた。ハーンの再話とは、ひとりの西洋人が一方的に異国の物語を書きかえたものではなかった。

さらに、ハーンの再話作品は、後世の日本人によってそれぞれ独自の観点から再話されていた。その開放性と価値の多様性は、西洋文明の絶対性に対して批判的であり続け、常に「もう一つ」の価値観を模索し続けたハーン、**Lafcadio Hearn** と小泉八雲という複数の名前を持つに至った彼にとって、ふさわしい文学のあり方であったといえるだろう。本論がたどってきたラフカディオ・ハーンの再話とは、単なる物語の書きかえや、異国の文化の紹介に終わるものではなく、彼と西洋とのせめぎ合いの縮図でもあったのである。

注

序論

1 ここで取り上げた牧野の論文の初出年は、「〈顔〉の恐怖、〈背中〉の感触—「むじな」因果話」が 1985 年、「茶碗の中」を論じた「水鏡の中の〈顔〉—「茶碗の中」」が 1988 年、「雪女」を論じた「世紀末〈宿命の女〉の変容—雪女」が 1989 年である。ここでの引用はすべて、『〈時〉をつなぐ言葉 ラフカディオ・ハーンの再話文学』に再録された版による。

第 1 章

※本章は、日本英文学会第 5 回関西大会（平成 22 年 12 月）での口頭発表原稿「収集家ラフカディオ・ハーン—クレオール文化の収集を中心に」に加筆・修正を行ったものである。

2 帝国主義と万国博覧会との関係については、吉見俊哉『博覧会の政治学—まなざしの近代』に詳しい。

3 平川祐弘は『ユーマ』の特色として、舞台となっているマルティニクの社会的背景やクレオール文化の詳細な記述を挙げ、この作品の民俗学的研究としての側面を評価している（『カリブの女』解説 270）。

第 2 章

※本章は、神戸英米学会『神戸英米論叢』第 24 号（神戸英米学会、平成 23 年 2 月）に掲載された「ラフカディオ・ハーンと帝国主義—「収集」を通して」に加筆・修正を行ったものである。

4 例えば 1902 年に刊行された『骨董』（*Kotto*, 1902）の序文では、同作の目的が収録された物語を通して日本の思想を明らかにすることであると述べられている。

5 「俗謡三篇」は、まず 1891 年 6 月に英字新聞の『ジャパン・メール』（the Japan Mail）に掲載された。アジア協会に提出されたのは 1894 年のことである。なお、本論で使用したのは、1896 年出版の『心』（*Kokoro*）に付録として収録された版である。

6 日本語訳は、高梨健吉訳『日本事物誌 I』を使用した。

7 各作品の原拠は、平川祐弘編『怪談・奇談』を参照した。

第3章

※本章は、日本英文学会 6 回関西大会（平成 23 年 12 月）での口頭発表原稿「Lafcadio Hearn と帝国主義—Rudyard Kipling との比較から」に加筆・修正を行ったものである。

8 本章の目的は、ハーンと比べたときの、キプリングと帝国主義との結びつきの見えやすさを一逆にいうと、ハーンと帝国主義との結びつきの見えにくさを一示すことにあるため、帝国主義者としてのキプリングについて踏み込んで論じたり、糾弾したりすることはしない。

9 エドワード・サイードは第一章でも参照した『オリエンタリズム』において、「東洋は西洋のために存在していた。少なくとも、あまたのオリエンタリストたちにとっては、そのように思われたのだった。彼らが対象にのぞむ態度は、父の子に対するごときものか、またはあからさまに恩着せがましいものであった」と述べ、西洋人の東洋に対する高圧的なパターンリズムを指摘している。（板垣雄三・杉田英明監修 今沢紀子訳『オリエンタリズム下』18-19）

第4章

※本章は、日本アメリカ文学会関西支部例会（平成 22 年 9 月）での口頭発表原稿「アメリカ時代の Lafcadio Hearn—「ローカル・カラー」文学の観点から」に加筆・修正を行ったものである。

第5章

※本章は、神戸英米学会『神戸英米論叢』第 25 号（平成 24 年 2 月）に掲載した「ラフカディオ・ハーン『ユーマ』における黒いキリスト像について—ジョージ・ワシントン・ケイブルとの比較から」に加筆・修正を行ったものである。

10 『ユーマ』における黒いキリスト像の意味に焦点を当てた研究としては、田所光雄「ユーマ、黒いキリスト」が第一に挙げられる。田所は、『黒い皮膚・白い仮面』におけるフランツ・ファノンの批判を踏まえたうえで、「黒人というこの世の重荷、罪びと

を背負う白人の犠牲こそが正則の受難」であるはずが、『ユーマ』の黒いキリスト像では、それが正反対に配置されていることを指摘している（『講座小泉八雲Ⅱハーンの文学世界』208）。さらに、この黒いキリスト像の意味については、それは「自由を求めて反乱を起こした黒人たちの導き手」ではなく、「決して無実とは言えない主人を一度は憎みながらも、あえてその主人に殉じる道を選択し、自分に託された幼いマイヨットを最後まで守り続けたユーマの生と死の象徴」と見なしている（同上 208）。この点で、ケイブルとの比較から黒いキリスト像を白人の罪意識の表れと捉える本論とは異なっている。

11 ユーマの帰属の不安定さについては、牧野陽子「民話を語る母—ラフカディオ・ハーン『ユーマ』について」でも指摘されている。牧野は、乳母であるユーマはマイヨットに対して、母であって母でないという微妙な立場にあること、そして奴隷でありながら白人の中で育てられたことに着目し、彼女が「本来帰属すべき社会から外れて」いると述べている（『講座小泉八雲Ⅱハーンの文学世界』92）。さらに、彼女のこの不確かなアイデンティティは、ギリシャ人の母に捨てられ、アイルランドで育てられたハーン自身が抱く「帰属の不安定感」に由来するものと見ている（同上 92）。

12 日本語訳は、平川祐弘訳『カリブの女』（261）による。

13 たとえば、田部隆次はその伝記『小泉八雲』において、『ユーマ』はハーンの全作品中で「もっとも道義的調子の高いものである」（『小泉八雲』225）と述べ、主人公の道徳性に着目している。

第6章

※本章は、日本比較文学会 2010 年度関西大会（平成 22 年 11 月）での口頭発表原稿「Lafcadio Hearn の旅—視ることから聴くことへ」に加筆・修正を行ったものである。

第7章

※本章は、『テキスト研究』第 8 号（テキスト研究学会、平成 24 年 2 月）に掲載した「Lafcadio Hearn の再話テキストをめぐって—その逆説的オリジナリティ」に加筆・修正を行ったものである。

14 日本語訳は、エドワード・ラロクティンカー著・木村勝造訳『ラフカディオ・ハー

ンのアメリカ時代』に掲載されている同記事の抜粋による。

15 日本語訳は、池田雅之監訳『神々の猿—ラフカディオ・ハーンの芸術と思想』による。

16 日本語訳は、森亮他訳『ラフカディオ・ハーン著作集第3巻』による。

17 以下、「創作論」からの引用は、池田雅之編訳『ラフカディオ・ハーン著作集第9巻』による。

第8章

※本章は、日本比較文学会第73回全国大会（平成23年6月）での口頭発表原稿「ラフカディオ・ハーンのゴースト—ヴィクトリア朝期ゴースト・ストーリーとの比較を通して」に加筆・修正を行ったものである。

18 以下、本章における日本語原典からの引用はすべて、平川祐弘編『怪談・奇談』に収録されたものによる。

19 以下、「ナイトメア・タッチ」（“Nightmare-Touch”）からの引用はすべて、*The Writings of Lafcadio Hearn X*による。

20 以下、本章における「破られた約束（“Of a Promise Broken,” 1901）からの引用は、すべて *The Writings of Lafcadio Hearn X*による。

21 以下、本章における「耳なし芳一の話」（“The Story of Mimi-Nashi-Hōichi,”）からの引用は、すべて *The Writings of Lafcadio Hearn XI*による。

22 遠田勝は論文「傷ましい仲裁の物語—「破られた約束」「お貞の話」「和解」を読む」において、ここに挙げた「西洋社会の倫理と論理」だけでなく、ジェンダー、異文化、生者と死者など、いくつもの境界を数行で飛び越えさせるハーンの技巧を高く評価している（『文学7・8月号・2009年』25）

第9章

※本章は、テキスト研究学会2012年度全国大会（平成24年8月）での口頭発表原稿「Lafcadio Hearnの再話テキストをめぐって—その拡散力と書き換えへの開放性」に加筆・修正を行ったものである。

23 『パイドロス』の一節では、書かれる言葉についてこのように述べられている。「言

葉というものは、ひとたび書きものにされると、どんな言葉でも、それを理解する人々のところであろうと、ぜんぜん不適當な人びとのところであろうとおかまいなしに、転々とめぐり歩く。そして、ぜひ話しかけなければならない人々にだけ話しかけ、そうでない人々には黙っているということができない。あやまって取りあつかわれたり、不当にののしられたりしたときには、いつでも、父親である書いた本人の助けを必要とする。自分だけの力では、身をまもることも自分をたすけることもできないのだから」(藤沢令夫訳『パイドロス』167)。

24 日本語訳は、大橋洋一訳『文学とは何か—現代批評理論への招待』による。

25 日本語訳は、富山太佳夫・折島正司訳『新版ディコンストラクション I』による。

26 以下、本章における「生神様」(“A Living God,” 1897)からの引用は、日本人によるその再話作品との相違や共通点を分かり易くするためにも、すべて日本語訳で行う。訳はすべて、平川祐弘編『日本の心』による。

27 ハーンが「生神様」の出典を知ったいきさつについては、まだ明らかになっていない部分が多いが、府川源一郎が著書『「稲むらの火」の文化史』で提示した説が最も有力であると思われる。府川は、これまでの平川祐弘らによる調査を参考にしながら、「生き神」の主な出典のひとつとして1896年6月21日付けの『大阪毎日新聞』に掲載された記事を挙げている。この記事は、同年6月15日に発生した明治三陸地震津波を受けて書かれたものであり、府川が実際にその一節を引用しているように、かつての広村における濱口儀兵衛の活躍も、数行ではあるが紹介されている(ハーンは自力で日本語の新聞を読むことはできなかったが、セツ夫人の助けを借りれば要点をつかむことはできた)。

28 本章における「稲むらの火」からの引用はすべて、府川源一郎『「稲むらの火」の文化史』に全文掲載されたテキストによる。

29 高村忠範『津波!!命を救った稲むらの火』にはページ数が記載されていないため、本論でも同様にした。

30 日本語訳は桜井直文・林正寛・糟谷啓介訳『声の文化と文字の文化』による。

参考文献

- Bickley, Jr. R. Bruce. *Joel Chandler Harris: A Biography and Critical Study*. Georgia: The University of Georgia Press, 1978.
- Bierce, Ambrose. *Terror by Night*. Ed. David Stuart Davis. Hertfordshire: Wordsworth, 2006.
- Cable, G. W..
- . *Old Creole Days*. Louisiana: Pelican Publishing Company, 2001.
- . *The Granddissimes*. New York: Penguin Books, 1988.
- Chamberlain, Basil Hall. *Things Japanese*. California: Stone Bridge Press, 2007.
- Cox, Michael. Gilbert, R. A. Introduction. *The Oxford Book of Victorian Ghost Stories*. Ed. Michael Cox and R. A. Gilbert. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Harris, Joel Chandler. *Uncle Remus: His Songs and His Sayings*. Ed. Robert Hemenway. New York: Penguin Books, 1982.
- Hearn, Lafcadio.
- . *Chita*. Ed. Delia LaBarre. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2003.
- . *Glimpses of Unfamiliar Japan, First Series*. Middlesex: The Echo Library, 2006.
- . *Glimpses of Unfamiliar Japan, Second Series*. Gloucester: Dodo Press, 2007.
- . *Hearn: American Writings*. Ed. Christopher Benfey. New York: Literary Classics of the United States, Inc., 2009.
- . *In Ghostly Japan*. Vermont: Tuttle Publishing, 1971.
- . *Inventing New Orleans: Writings of Lafcadio Hearn*. Ed. S. Frederick Starr. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2001.
- . *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life*. Boston and New York: Tuttle Publishing, 1972.
- . *The Writings of Lafcadio Hearn V*. Boston and New York: Houghton, 1922.
- . *The Writings of Lafcadio Hearn X*. Boston: Houghton Mifflin, 1922.
- . *The Writings of Lafcadio Hearn XI*. Boston and New York: Houghton Mifflin, 1922.

- . *The Writings of Lafcadio Hearn: Life and Letters I*. Ed. Elizabeth Bisland. Boston and New York: Houghton Mifflin, 1922.
- . *The Writings of Lafcadio Hearn: Life and Letters II*. Ed. Elizabeth Bisland. Boston and New York: Houghton Mifflin, 1922.
- Humphries, Jefferson. Introduction. 2003. *Chita*. By Lafcadio Hearn. Ed. Delia LaBarre. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2003.
- Kennard, Nina H.. *Lafcadio Hearn*. Honolulu: University Press of the Pacific, 2004. Reprinted from 1912 edition.
- Kipling, Rudyard. *Kipling's Japan: Collected Writings*. Ed. Cortazzi, Hugh. Webb, George. London: The Athlone Press, 1988.
- Knowles, Valerie. *From Telegrapher to Titan: the Life of William C. Van Horne*. Toronto: the Dundurn Press, 2004.
- Labarre, Delia. Introduction. 2007. *The New Orleans of Lafcadio Hearn: Illustrated Sketches from the Daily City Item*. By Lafcadio Hearn. Ed. Delia Labarre. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2007.
- Lamb, Hugh. Ed. *Gaslit Horror*. New York: Dover Publications, 2008.
- Newton, Michael. Introduction. *The Penguin Book of Ghost Stories: From Elizabeth Gaskell to Ambrose Bierce*. Ed. Michael Newton. New York: Penguin, 2010.
- Perkins, Ione and P. D.. *Lafcadio Hearn: A Bibliography of His Writings*. Tokyo: The Hokuseido Press, 1934.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation Second Edition*. New York: Routledge, 2008.
- Ricketts, Harry. *Rudyard Kipling: A Life*. New York: Carroll & Graf Publishers, 1999.
- Rosaldo, Renato. *Culture and Truth*. Boston: Beacon Press, 1989.
- Said, Edward W. *Orientalism: A Western Conceptions of the Orient*. 1978. London: Penguin, 1995.
- Scarborough, Dorothy. *The Supernatural in Modern English Fiction*. New York: The Knickerbocker Press, 1917; reprint, Biblio Life, 2009.

- Skaggs, Merrill Maguire. *The Folk of Southern Fiction*. Georgia: The University of Georgia Press, 1972.
- Stevenson, Elizabeth. *Lafcadio Hearn*. New York: Macmillan. 1961.
- Summers, Montague. Ed. *Victorian Ghost Stories*. London: Simpkin Marshall, 1936; reprint, McIntosh Press, 2011.
- Sundquist, Eric J.. “Realism and Regionalism.” *Columbia Literary History of the United States*. Ed. Emory Elliot. New York: Columbia University Press, 1988.
- Turner, Arlin. *George W. Cable*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1966.
- イーグルトン, T. 『文学とは何か—現代批評理論への招待』. 大橋洋一訳. 岩波書店, 1985
- オング, W・J. 『声の文化と文字の文化』. 桜井直文・林正寛・糟谷啓介訳. 藤原書店, 1991.
- カラー, J. 『新版ディコンストラクション I』. 富山太佳夫・折島正司訳. 岩波書店, 2009
- 伊藤和明『津波防災を考える—「稲むらの火」が語るもの』. 岩波書店, 2005.
- 小泉一雄「父「八雲」を憶う」『小泉八雲』. 東京: 恒文社, 1991.
- 小泉節子「思い出の記」. 『小泉八雲』. 田部隆次編著. 東京: 北星堂書店, 1980.
- 小泉八雲『怪談・奇談』. 平川祐弘編. 講談社, 1990.
- 一. 『日本の心』. 平川祐弘編. 講談社, 1990.
- サイード, エドワード・W. 『オリエンタリズム』. 板垣雄三・杉田英明監修. 今沢紀子訳. 平凡社, 1993年.
- 桜井信夫『もえよ稲むらの火』. 高田三郎・絵. PHP 研究所, 1987.
- 杉山直人『トウェインとケイブルのアメリカ南部—近代化と解放民のゆくえ』. 彩流社, 2007
- スティーヴンスン, E. 『評伝ラフカディオ・ハーン』. 遠田勝訳. 東京: 恒文社, 1984.
- 高村忠範『津波!! 命を救った稲むらの火』. 汐文社, 2005.
- 一. 『津波!! 稲むらの火 その後』. 汐文社, 2011.
- 田所光男「ユーマ、黒いキリスト」. 『講座小泉八雲 II ハーンの文学世界』. 平川祐弘・

- 牧野陽子編. 新曜社, 2009.
- 田村哲三『近代出版文化を切り開いた出版王国の光と影—博文館興亡六十年』. 法学書院, 2007.
- 戸石四郎『津波とたたかった人—浜口梧陵伝』. 新日本出版社, 2005.
- 遠田勝「傷ましい仲裁の物語—「破られた約束」「お貞の話」「和解」を読む」. 『文学 7・8月号・2009年』. 岩波書店, 2009.
- 一. 『〈転生〉する物語 小泉八雲「怪談」の世界』. 新曜社, 2011.
- チェンバレン, B・H. 『日本事物誌 1』 高梨健吉訳. 平凡社, 1969.
- 坪内逍遙「故小泉八雲氏の著作につきて」. 『小泉八雲』. 田部隆次編著. pp. vii-ix 北星堂書店, 1980年.
- ハーン, ラフカディオ『『怪談』以前の怪談 小泉八雲こと、ラフカディオ・ハーンの原稿選集』. キャメロン・マクワーター, オウエン・フィンセン編. 高橋経訳. 同時代社, 2004.
- 一. 『カリブの女』. 平川祐弘訳. 河出書房新社, 1999.
- 一. 『ラフカディオ・ハーン著作集第1巻』. 恒文社, 1980.
- 一. 『ラフカディオ・ハーン著作集第3巻』. 森亮他訳. 恒文社, 1991.
- 一. 『ラフカディオ・ハーン著作集第9巻』. 池田雅之編訳. 恒文社, 1988.
- 平井呈一「八雲の小説」. 『仏領西インド諸島の二年間 下』. 小泉八雲著. 平井呈一訳. 恒文社, 1976.
- 平川祐弘『小泉八雲 西洋脱出の夢』. 講談社, 1994.
- プラトン『パイドロス』. 藤沢令夫訳. 岩波書店, 1967.
- 府川源一郎『「稲むらの火」の文化史』. 久山社, 1999.
- フロスト, O・W. 『若き日のラフカディオ・ハーン』. 西村六郎訳. みすず書房, 2003.
- プロップ, ウラジーミル『魔法昔話の研究』. 齋藤君子訳. 講談社, 2009.
- 牧野陽子『〈時〉をつなぐ言葉 ラフカディオ・ハーンの再話文学』. 新曜社, 2011.
- 一. 「民話を語る母—ラフカディオ・ハーン『ユーマ』について」. 『講座小泉八雲 II ハーンの文学世界』. 平川祐弘・牧野陽子編. 新曜社, 2009.
- 森亮『小泉八雲の文学』. 恒文社, 1980.
- 吉見俊哉『博覧会の政治学—まなざしの近代』 中央公論社, 1992.

ユー, ベンチョン『神々の猿—ラフカディオ・ハーンの芸術と思想』. 池田雅之監訳.
恒文社, 1992.

ラロクティンカー, エドワード『ラフカディオ・ハーンのアメリカ時代』. 木村勝造訳.
ミネルヴァ書房, 2004.