

Title	藝文学会1996年度シンポジウム エキゾティシズム：帝国と文学
Sub Title	Symposium : Exoticism : Empire and literature
Author	
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1997
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.72, (1997. 6) ,p.104(185)- 166(123)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00720001-0166">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00720001-0166</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# 藝文学会1996年度シンポジウム エキゾティシズム——帝国と文学

日時：1996年12月6日（金）

会場：慶應義塾大学三田校舎・北新館ホール

司会：巽 孝之（慶應義塾大学文学部教授）

講師：富山太佳夫（成城大学文芸学部教授）

朝吹 亮二（慶應義塾大学法学部助教授）

松村 友視（慶應義塾大学文学部助教授）

司会者序説：巽孝之氏

昨年にはエドワード・サイードが来日しまして、オリエンタリズムに対しての読み直しが昨今盛んになってきていますが、その一方でオクシデンタリズムを探究する研究も少なからず登場し、その根本にひそむエキゾティシズムの視点そのものが前景化してきた気がします。そこで、司会者の側から、まず見取図的なイントロダクションをつけさせていただきたいと思います。

ふつう異国趣味または異国情緒と訳されるエキゾティシズム (exoticism) という概念は、少なくとも文学批評理論の枠内における限り、オリエンタリズムほどには普遍化しておらず、むしろかなりの部分、オリエンタリズムという準拠枠によって代替されてきたように見えます。今回のシンポジウムのために、百科事典のたぐいを引いてみましたところ、『エンサイクロペディア・ブリタニカ』や『エンサイクロペディア・アメリカーナ』では、オリエンタリズムの項目はあっても、エキゾティシズムがきちんと定義づけられていませんでした。いちばん身近なレファランクスとしては、かろうじて平凡社の『大百科事典』がエキゾティシズムの項目をわずかなスペースで割いているにすぎません。

こころみにそこにおける記述を参照してみますと、西欧近代の側では、17、18世紀にトルコとの接触によって始まったオリエンタリズムが、やがて19世紀における絵画や文学のエキゾティズムに導入されてロマンティズムの勃興を促し、世紀転換期にはポール・ゴーギャンのプリミティヴィズムやプッチーニの1904年のオペラ『蝶々夫人』に結実していく過程が要約されています。一方、日本においては室町末期から安土桃山期にかけて技術的先進性を持つ西欧諸国への素朴な芸術的関心が情緒的関心へ転じていわゆる南蛮趣味をもたらしたことが、また大正時代になると、急速な近代化の行き詰まりに対応するかのようには芥川龍之介らの耽美的な南蛮趣味が開発されたことが説明されています。

このように平凡社版は、辞典項目としては必要最小限のかたちできれいにまとめられていると思いますが、残念ながらこの辞典の項目には、本日のパネリストである朝吹先生や松村先生のご専門であるシュルレアリスムとの関連や、泉鏡花の問題などは言及されていません。両先生にはのちほど、このあたりを補っていただきたいと思います。

ところで、OEDにおける多様な例から浮上してくるもっとも顕著な特質は、エキゾティズムがむろん語源的にはギリシア語のエクソティコス (Exotikos) から派生しながらも、20世紀中葉のアメリカ英語の文脈では、特にストリップティーズすなわちナイトクラブのストリップ・ダンサー特有の性質を指すという意味作用が生じてしまっていることではないでしょうか。アトム・エゴイヤン監督の1994年の映画『エキゾティカ』は、ずばり少女ストリップ・ダンサーをめぐる物語です。すなわち、今日、エキゾティズムはエロティズムに直結する意味作用を発揮してしまう。その意味で、たとえばポストコロニアリズム時代の今日では、ジョージ・モッセからアンドリュー・パーカーらに至る理論的展開でも明らかにされたように、ナショナリティの問題とセクシュアリティの問題がきわめて複合的な絡み合いを見せる局面でこそ、エキゾティズムは再定義されなくてはいけないのかもしれませんが。

それでは今日、なぜエキゾティズムを軸に、帝国と文学の関係を問い

直さなくてはならないかといえば、先ほども言及しましたエドワード・サイードが1978年に出版した『オリエンタリズム』以来、西欧近代の帝国主義的視線がいかにか非西欧文化を支配しやすいように類型化してきたかという問題が様々に再検討されてきた過程において、これはおそらく富山先生がご説明して下さると思いますけれども、すでにオリエンタリズムの言説的準拠枠ではおさまりきらないような諸問題が浮上してきたからではなかったでしょうか。そのことは、少なくとも90年代に入って、たとえば日系アメリカ人研究者ステファン・タナカ1993年の『日本内部の東洋』や、ジェームス・キャリア1994年の『オクシデンタリズム』、マリリン・アイヴィ1995年の『消えゆくものの言説』などが相次いで出版され、サイード以後のオリエンタリズムを根本的に読み換えようという動きが顕在化していることからわかります。そして、わが国でもあるていどその波を受けた業績が登場してきている。

こうした経緯をふまえて、最初に便宜上、オリエンタリズム概念の理論的再吟味という視点から、エキゾティシズムの問題を一応三つの段階に分けて図式化しておきましょう。

第一に、サイード的オリエンタリズムの名によって西欧近代植民地主義を代表させ、セクシュアリティとナショナリティの類推を發展させて、ダナ・ハラウェイのようにオリエンタリズムを人類学から霊長類学にまでおよぶ帝国主義的視点全体へ敷衍していくこと。

第二に、そうしたオリエンタリズム批判とは裏腹に、そもそも西欧近代国家のみならず、日本を含む東洋国家において西欧化・近代化・脱亜入欧のために積極的なオクシデンタリズムが培われ、その傾向は何よりも東洋国家内部でオクシデンタリズム的言説を半ば必要悪、半ば通過儀礼として反復することでのみ助長されるという逆説的な論理があること。つまり、ここで日本内部のオリエンタリズムは、結果的には近代国家の地政学に参入するための通過儀礼ということになります。

第三には、まさしくそのように東洋国家内部でオクシデンタリズムと識別不能になったオリエンタリズムの地平に対し、現在のポストモダン英語

圏作家が、そもそも洋の東西を問わず、異質なるものへの反発と憧憬がいったいどうして生まれてくるのかを文学的テーマにし始め、新しいエキゾティシズムの展開が見られることです。

## 1. オリエンタリズムのエロティクス

まず第一点に関係するコロニアリズムの文脈から始めれば、もともとオリエンタリズムといえますと、今日ではいわゆる欧米からいわゆる東洋を凝視する態度のように受けとめられていますが、しかし大航海時代には、ヨーロッパの彼方に横たわるアメリカそのものがオリエンタリズムの対象になっていました。アメリカというのが16世紀においてどのように表象されていたかをしめすのが、ハンドアウト左上の図です。スペイン系ヨーロッパという「男」に支配されることを待ち望むアメリカという名の「女」が裸で——すなわち現代アメリカ英語の用法ではまさしくエキゾティックなすがたで——横たわっているのだというのが、アメリカもオリエンタリズムの対象であったことの根拠です。これは、すでにピーター・ヒュームらによって引用されることが多いため、単なるたとえなしのように聞こえるかもしれませんが、前述したように、あらゆる帝国主義的言説空間においてはナショナリティの問題とセクシュアリティの問題がきわめて複合的に絡み合うんですね。つまり、植民地主義者から見れば、異民族はいわゆる不気味な他者であるけれども、しかしまったく同時にそれを女性的存在として割り切り性的商品化（エロティサイズ）してしまえば、そうした対象なら強姦し支配しても構わないという論理が成り立つ。これは当然、たとえ強姦というかたちであっても、ヘテロセクシュアリティの枠内で考える限り性的再生産が国家的再生産をもたらすという前提が控えていたからですね。

今日、たとえばピューリタン植民地時代のウィリアム・ブラットフォードの歴史書『プリマス・プランテーション 1620～1647年』（1856年刊行）をひもといてみますと、このテキストは実はさまざまな性犯罪のエンサイクロペディアになっているのがわかるのですが、当時は女性の強姦以上に

同性愛や獣姦の罪が重かった。しかも、同性愛以上に獣姦のほうが怖れられ重罪とみなされたのは、同性愛とブラットフォードの共同体理論である男同士の連帯とは内的に関連していた一方、獣の背後には確実にアメリカ・インディアンをはじめとする異民族への恐怖が潜んでいたためです。仮にアメリカがエロティックな女性として表象されたにせよ、その彼女をいったん強引に支配してしまうと、ひょっとしたらこんどは植民者側が復讐される虐殺されるかもしれないという恐怖があらかじめ胚胎していました。ハンドアウトに載せました裸の女性像であるアメリカは、男の首を手にはぶら下げています。つまりこれは復讐の絵なんですね。植民者側に支配されてしまったアメリカがいつか復讐してくるかもしれない、という恐怖を表しています。しかし、いったん異民族との交わりが生物学的にも宗教的にもピューリタン共同体のむしろ拡張を表すことがわかってくると、この異民族恐怖と異民族憧憬は極めてアンビバレントな論理を構成するようになる。異民族をまったくの他者（エイリアン）として恐怖をふるう視線と、異民族を性的商品（エロス）として見てその魅力に取り憑かれていく視線とが、やがて限りなく弁別不能になってくる。こうした逆説にこそ、エキゾティシズムの基本的構造があると思います。今日問題なのは、それがオリエンタリズムとオキシデンタリズムのあいだでずいぶん錯綜した関係を示し始めたことでしょう。

とりわけ、エキゾティシズムの言説空間において私たちに興味があるのは日本そのものとの関わりだと思いますが、たとえばアメリカにおけるジャポニズムということを見てみましょう。世紀転換期のアメリカは、ボストン文壇の大御所ウィリアム・ワズワース・ロングフェローの息子チャールズ・ロングフェローの1870年代以来の日本趣味に助長されて、いわゆるジャポニズムが勃興期を迎えますけれども、それに伴うキモノ・ブームが1912年におけるブロードウェイでの『蝶々夫人』上演で決定的になるいきさつを、児玉実英氏は説明しています。（『アメリカにおけるジャポニズム』中央公論社、1995年）。ここで私の方で注釈をつけておきたいのは、この世紀転換期におけるジャポニズムの背後には日清・日露両戦争によつ

て培われた黄色人差別、いわゆる黄禍論（イエロー・ペリル）の形成期がまったく同時期にあったということです。じっさい、ちょうどこのころ、マーク・トウェインなどは黄色人種やロシア人への恐怖を真っ向から謳った作品「蠅とロシア人」（1904年）や「黄色い恐怖に関するたとえなし」（1905年）を発表しているほどです。ただしもう一方では、まさしく世紀初頭から活躍するエズラ・パウンドのように、唐詩や能への興味を自作にも応用していくモダニズムの側面も忘れてはなりません。すなわち、異質なるものが不気味であればあるほど、その魅惑のほうもますます増大する、あるいは異質なるものにあこがれながらもまさにその対象を心から憎悪してやまない——これがエキゾティシズムを広く貫く二律背反論理ではなかったでしょうか。

このことは、とりわけ世紀転換期において、主流文学と通俗文学とを問わず顕在化してくる構図です。それはアンソニー・イーストホープもいうように、ジョゼフ・コンラッド1899年の『闇の奥』とエドガー・ライス・バローズ1912年の『類人猿ターザン』というふたつの同時代テキストが、ともに「マッチョなアフリカ冒険譚にしてヨーロッパ植民地主義的／ダーウィニズム的イデオロギーの物語」であったことから判明します（*Literary into Cultural Studies*, 1991）。『闇の奥』に関しては松村先生や富山先生から後ほどお話をさせていただくことになるかと思いますが、そこで提起された問題が戦後さらにフランシスコ・コッポラの1979年の『地獄の黙示録』というかたちで映像化される。ヴェトナム戦争のみならずそもそもエキゾティシズムの構造自体がミイラ捕りをミイラにしてしまう泥沼であるというアレゴリーが表現されていくわけですね。

こうした文脈と同時に、先ほども述べましたジャポニズムとの関連では、最近にいたるまでひじょうに面白い現象がありました、『蝶々夫人』が一種のシンдрームをなしており、様々なかたちで読み換えられています。今世紀初頭における『蝶々夫人』のオリエンタリズムが、世紀末にさしかかり中国系アメリカ人監督ディヴィッド・ヘンリー・ウォンの手で究極の捻りを加えられ、1986年には中国人スパイとフランス人政府高官の謀略

的ロマンスを扱う『M・バタフライ』というクシア演劇に結実したこと、さらに、それと限りなく類関するかたちでヴェトナム系女性映画監督トリン・T・ミンハが95年に『愛のお話』を公開し、家族のために自分の純潔を犠牲にし娼婦となった神話的女性キュウのすがたを国家の運命、ディアスポラの問題へと重ね合わせたことと合わせて考えると興味深いものがあります。トリン・T・ミンハの映画の中では、自分自身を性的商品化しているヴェトナム人の娘が、モデルとして写真を撮られているシーンがありますが、ここで面白いのは写真を撮っているのが黒人とも見える有色人男性だということです。つまり、これらポスト蝶々夫人とでも呼ぶべき症候群においては、西欧男性中心主義のオリエンタリズムから見れば、当初こそ忌避されるか性的商品化されるかの側だったアジア系の主体が、こんどは従来の西欧近代オリエンタリズム戦略を徹底的に学習し模倣したうえで内部から絶妙にズラしていくという、いわばホミ・バーバ流の擬態戦略であると同時にもうひとつのオクシデンタリズムでもあるような構造を露呈させながら、エキゾティシズムへの本質へと迫っていくのです。

## 2. オクシデンタリズムのパラドクス

先にエキゾティシズムの特徴第二点に挙げました日本内部のオリエンタリズムの必然性について、ふれてみることにしましょう。たとえば世紀末アメリカにおいて、ギリシャ系アイルランド人移民作家ラフカディオ・ハーンが、1870年には人種間結婚の禁止されているオハイオ州で黒人女性マッティーとの疑似結婚生活に破れながらも、黒人文化にエキゾティシズムを感じ、1877年にニュー・オーリンズへ行きヴードゥー教ゾンビの取材をし、まさにそのあと1890年には日本へ赴いて収集した『怪談』(1904年)を中心とする民間伝承の類いが、いまや我が国では誰でも知っている古典と化しています。つまり、奇しくも前掲トウェインの人種差別的寓話と同時期に形成されたであろうラフカディオ・ハーン＝小泉八雲のオリエンタリズムがなかったら、ヴードゥー的ゾンビと日本的幽霊がほとんど切り離せないほどに結びつくことは困難だったでしょうし、まさしくそうした先

駆者をもっていなかったとしたら、のちに柳田國男1910年の『遠野物語』を代表とする民俗学は成立しなかったでしょう。じっさい小泉八雲の随想「日本人の微笑」(1894年)に対応するかたちで、柳田は『笑いの本願』(1946年)を書いている。いかえれば、小泉八雲のオリエンタリズムを徹底して学習し過剰に擬態した結果、今日のわたしたちが日本人の心の核心に迫る体系として信じる柳田國男的民俗学はもたらされているのです。

ポストコロニアリズムの現在では、『遠野物語』は単純に柳田の東北民間伝承への関心を表すのみならず、むしろ日韓併合の同時代における植民地主義への加担にほかならないとして批判する方向もありますが、しかし前述したように、もともと小泉八雲的なオリエンタリズムから日本の民俗学(ネイティヴィスト・エスノロジー)が出発しているとすれば、それが国家近代化の通過儀礼の一環として、日本内部におけるもうひとつのオリエンタリズムを形成しなくてはならなかったのは、むしろ当然のように感じられます。そして、ふりかえってみれば、ステファン・タナカや姜尚<sup>カンサン</sup>中<sup>ジュン</sup>もいうように、今日わたしたちが「東洋」として認識している概念は、あとで村松先生からお話があるかと思いますが、じっさいには1880年代に活躍した徳富蘇峰や白鳥庫吉といった植民地主義者が、西欧型近代国家をめざす日本的主体が日本以外のアジア諸国を、とりわけ中国に象徴される過去の歴史を攻略するために編み出した準提梓に他なりませんでした。この水準においてわたしたちは、これを事実上日本内部のオリエンタリズムと呼び続けていいものかどうか、はなはだ判定しにくくなってくるのです。ステファン・タナカの本は、日本内部のオリエンタリズムを語っているわけですが、オリエンタリズムという枠組すら西欧的近代化の一環として位置づける言説体系は、逆説的ながら真正銘のオクシデンタリズムにほかなりません。和魂洋才といえば聞こえがよくても、一方で名誉白人とも侮蔑的に呼び慣わされる主体が日本内部に形成されていたゆえんは、まさにこのような事情に求められるでしょう。

### 3. エキゾティシズムのアンビヴァレンス

では、このように錯綜した日本的エキゾティシズムの構造を物語化するとしたら、ポストモダン文学はどのような戦略を選ぶのでしょうか。ここで先ほどエキゾティシズムの第三点の特徴としましたエキゾティシズム自体の問題へと入ります。このようにオリエンタリズムの問題とオクシデンタリズムの問題が内部でひじょうに分かちがたくからんでくるとすると、今日のエキゾティシズムはどんなかたちになるのか。高度資本主義時代におけるオリエンタリズムとオクシデンタリズムの積極的な相互交渉に関してご説明し、私のイントロダクションを終えたいと存じます。

もともと19世紀の広告文化において、とりわけ特許医薬品のエキゾティシズムは大きな役割を果たしていました。エキゾチックなイメージを持つ身体によく効く薬というのが爆発的に売れたのですが、今日の日本における広告産業でその等価物を探るとすれば、やはりJRが電通とタイアップして大々的に行った70年代のキャンペーン「ディスカバー・ジャパン」(1970年)に引き続き、80年代にはもうひとつのキャンペーン「エキゾチック・ジャパン」(1984年)が広く浸透したことは見逃せません。じつをいえば、これはちょうど東北新幹線が開通する頃で、遠野地方の観光ブームも、82年の野村鐵太郎による映画化『遠野物語』とそれに引き続く「エキゾチック・ジャパン」にその多くを負っています。マリリン・アイヴィは「消えゆくもの言説」(1995)の中で、かつて「ディスカバー・ジャパン」の70年代には安保闘争以後の影響で日本の主体を再発見しようとする方向が強かったのが、80年代を迎えると、アメリカ文化があまりにもあたりまえであるような世代にとっては、かえって日本こそが最大の異国に映る状況が生まれてしまったという経緯を洞察してみせました。今世紀初頭を彷彿とさせる主体の危機を迎えた現在、高度資本主義の日本が『遠野物語』の幽霊たちに体評される「消えゆくもの」へのノスタルジアを覚えるのは当然ではないかと主張する彼女の議論の説得力は、おそらくレスリー・フィードラーがアメリカ・インディアンを「消えゆくものたち」とみなした構図とのアナロジーから来ているのでしょう。

しかし、そのようなアイヴィの見解をふまえながらも私はこんなモデル

を考えています。かつて19世紀末の日本近代化論者は西欧に学ぶあまり日本以外のアジア諸国に対して日本内部のオリエンタリズムをふるったわけですが、20世紀末の高度資本主義者は欧米を脅かすとともに大都市以外の日本内部諸地方に対してオリエンタリズムをあてはめようとするようになったのではないかと。こうした発想が「エキゾチック・ジャパン」という広告キャンペーンの根本にあったような気がします。つまり、ここで問題としたいのは日本内部のオリエンタリズムが生まれてくる素地というのが、オクシデンタリズムの必要条件としてあらかじめ課されていたということです。

さらに興味深いのは、日本を最大の異国だと見る視線があるなら、アメリカを根本的に日本化して見る視線もありうることです。ここでは、1950年生まれのアメリア新人作家アラン・ブラウンが1996年初頭に発表したデビュー長編『オードリー・ヘプバーンのうなじ』が参考になるかもしれません。この作品は読んでたいへん面白かったので、今年私はあちこちで話題にしてきました。著者アラン・ブラウンは日本に造詣の深い人で、一時慶應でも教えていたそうなのですが、『オードリー・ヘプバーンのうなじ』がたいへん高い評価を得て、ウェイン・ワン監督によって来年は映画化もされるといいます。

舞台は1988年の東京で、本書の主人公である1968年北海道生まれの日本人青年オカモト・トシユキはマンガ家の卵。本書はそんな彼の恋愛遍歴を物語るものですが、ただし彼の性的趣味は異国趣味と切っても切り離せない。そして、その中で日本人内部のオクシデンタリズムともいべきものが鋭くえぐり取られています。というのも、トシは9歳のとき、映画『ローマの休日』を観て以来、オードリー・ヘプバーンのうなじに魅了されてしまったからです。その結果、彼は白人女性としか恋愛できないという精神形成を遂げる。日本人の女性には眼がいかない。したがって、ニューヨーク出身で30歳になる美しいアメリカ人女性英会話教師ジェインとも自然に肉体関係を結びます。ところが彼女は彼女で対照的に、15歳のとき、黒澤映画の『羅生門』に映る三船敏郎の太股に魅了されてこのかた、アジア系

男性の肌にしか性的魅力を感じません。さらにトシの友人として、かつて恋人をエイズで亡くしたポールが登場しますが、彼も彼で、むかし三島由紀夫のふんどし姿の写真を見たことが忘れられず日本人男性専門になってしまったゲイ青年です。これもすでにオリエンタリズムだといってしまえばそれまでなのですが、ただ、オクシデンタリズムとオリエンタリズムの問題が絡み合っている、少なくとも作者アラン・ブラウンは何とかして絡み合わせようとしている、ここが肝心なんですね。

作者は、一方でブシヤマ=ゲイシャ=スシ=ハラキリに代表されるオリエンタリズムが、もう一方では必ずケネディ=ウェスタン=『風と共に去りぬ』や『赤毛のアン』に象徴されるというオクシデンタリズムがあるという対立を、エロティシズムのさまざまなかたちの中で巧みに再利用してみせています。こうしたことを考えていくと、単純にオリエンタリズム・オクシデンタリズム以後という言い方をするよりは、やはりエキゾティックなものがどのようにして生まれるのかという、異質なものに対して反発を感じながらも蠱惑を感じてしまう現在のメンタリティを洋の東西からなんとか切り取ろうとしている小説だったのではないかと思います。主人公の最初のロマンスは、このジェーンという白人女性が逆上して、彼のアパートへ放火まで行うという悲劇で終わるのですが、さらに物語は、折しも郷里で父が亡くなり、悲しみに沈む母が、長らく隠し続けてきた生涯の秘密、すなわち彼女は日本人でなく韓国人で、従軍慰安婦という虐待された過去をもつという秘密を明かして大団円を迎えます。

概略からだけでも、本書がいわゆるジャパネスク小説と一味異なる現代小説であることが了解されるでしょう。そもそも、日本人は『ティファニーで朝食を』ではとんでもない差別的扱いを受けているというのに、どうしてオードリー・ヘプバーンが好きなのでしょうか。ふりかえてみると、1954年の日本で『ローマの休日』が初公開されたとき以来、日本人観客は、豊満でエロティックなマリリン・モンローと並んで、まったく対照的に華奢でファッショナブルな魅力をもつオードリー・ヘプバーンをも熱愛してきました。そのゆえんは、吉村英夫氏の詳細な研究『麗しのオード

リー』によれば、『ローマの休日』の脚本家で当初は名前を伏せられていたダルトン・トランボは赤狩りマッカーシイズムの時代にあつて札付きの危険人物であつたけれども、そうした暗い世相に不満を感じていたアイリアム・ワイラー監督は、あえてトランボの脚本を採用し、明るくさわやかなコメディを制作するべく決心したところにあります。もともとベルギー生まれのオードリー・ヘプバーン自身がファシズム思想をもつ父親に捨てられ、反ファシズム思想を貫徹する母親と密着してくらしてきたという経歴の持ち主でした。平和と民主主義を求める反ファシズム＝反マッカーシイズムのイデオロギーが、王女アンが東の間の自由を求めるという『ローマの休日』の銀幕の陰に潜んでいたのは疑いようありません。

いっぽう、この映画が日本で初公開される1954年といえば、造船疑惑が発覚し、自衛隊が発足し、マグロ漁船第五福竜丸がビキニ沖でアメリカの水爆実験に遭遇するという暗い事件が相次いだ年でした。そうした暗澹たる世相を背景にして、『ローマの休日』がアメリカ人以上に日本人観客を惹きつけたのは、再び吉村英夫氏によれば、アン女王が手にするたった一日の自由、いわば「ほどほどの自由」という進歩と保守両方を満足させる絶妙のバランス感覚が主たる要因ではないかといひます。王女という地位を振り切り、何とかして別人になろうとするオードリーの姿は、まさしく戦後日本における「ほどほどの自由への意志」へアピールしたのです。いってしまえば、肉感的なモンローに比べて、たえずジヴァンシーなどのドレスをまとっているオードリーのほうが、日本人女性との類推を打ち立てやすく、日本化つまりジャパナイズしやすかったのかもしれない。そうした日本の受容をふまえたうえでアラン・ブラウンの小説を読むならば、オードリー・ヘプバーンが表象する「ほどほどの自由」とファッションとも一体化した「ほどほどのセクシュアリティ」とが、日本的主体内部に確実に典型的な戦後オキシデンタリズムをも培っていったことを忘れるわけにはいかないでしょう。

すなわち「オードリー・ヘプバーンのうなじ」という記号が、すでにトシが子供の頃から抱いてきた紋切り型オキシデンタリズムの限界をはみ出

して、父や母の故郷とも折り重なる「どこか別の世界」を意味するかたちで組み直されるのです。ミリー・クレイトンは95年の論文で、日本の広告産業が駆使する外人女性モデルの性的表象を克明に分析し、そうしたアングロフィリアないしオクシデンタリズムの裏には、白人女性を魅力的に思う気持ちと同時に、西欧的他者の異国情緒を強調することにより外国の侵入という心理的恐怖を制御したいという気持ちがあるのではないかと鋭く洞察しました（ジェイムズ・キャリア編『オクシデンタリズム』所収）。19世紀末日本では、日本内部にオリエンタリズムを培って初めて日本的オクシデンタリズムが完成しましたが、他方、20世紀末アメリカでは、日本的オリエンタリズムについて深く思索してこそ新しいエキゾティズムが成り立つような物語が、これまでにないリアリティを醸し出しているように思われます。

ちょっと長いイントロダクションになってしまいましたが、オリエンタリズムとオクシデンタリズム、そしてそれらを経由したうえでのエキゾティズムということで、一応ガイドラインを引いてみたうえで、こんどはフランス・日本・イギリスというそれぞれのケース・スタディからもう一度この問題を伺ってみたいとおもいます。それでは朝吹先生からよろしくお願いします。

## 朝吹亮二氏

私は主にフランス文学から見たエキゾティズムというお話をします。今の巽さんのお話の中にもありましたけれども、オリエンタリズムとエキゾティズムというのはかなり密接な関係があるし、両方重なっている領域というのがあると思います。現代のジャポニズムというのか日本研究というのは、ロラン・バルトの『表象の帝国』以後、フランスではすごくはやったわけですが、私はここではエキゾティズムということに限ってお話ししようと思っています。ただ、話す前にいいわけがましいことをいいますと、実はエキゾティズムというのは私の中では問題意識としてあまりなくて、皆さんのお話と果たしてうまく噛み合うかちょっと不安なのですが。しか

し、まずいくつか文学史的な事実を確認するところから話を始めていきたいと思います。

エキゾティスムというという言葉は比較的新しいもので、これは一九世紀の半ば、辞書によると一八四五年にできたとされています。おそらく広まったのはゴンクール兄弟が一八六〇年に発表した日記あたりでしょう。『ゴンクールの日記』のなかでエキゾティスムという言葉が使われていて、そのあたりから世間一般に認識されていったのだらうと思います。ただ、もちろんエキゾティックという形容詞は、先ほど巽さんの話にも出てきましたけれども、ギリシャ・ラテンを語源にもっています。ラブレーは16世紀の半ばに、すでにエキゾティックという言葉を使っています。ただし、その時代のエキゾティックという言葉は、「異国の・外国の」という程度の形容詞であって、現在われわれが使っている「エキソチック」や「エキゾチスム」のような異国趣味というか異国情緒という意味あいにはないわけですね。

それで、このエキゾティックな外国が文学に出てくるというのは山のようでありまして、いちいち取り上げていくときりがありません。そこでその外国をオリアン、つまり東洋に限ってみてみると、特にフランスでは18世紀の初頭にガランという人によって『アラビアン・ナイト』が翻訳されるわけですが、これがすごくはやりまして、一八世紀の初頭からオリエントへの趣味が高まることになるんですね。もちろん当時の「オリエント」は主に中近東なのですが。一七世紀の古典主義にも外国が舞台になります。実際ちょっと意外なんですけど、われわれの印象からすると、フランスの古典主義というといかにもフランスのことばかり出てきそうなイメージがありますけれども、実はコルネイユにしてもラシーヌにしても古典主義悲劇の題材というのは、とにかく現代を扱ってはいけないという約束事があることもあって、ギリシャとかローマが舞台になったりしています。あるいはラシーヌに『バシヤゼ』という悲劇がありますが、これは例外的に現代（といっても当時の現代ですが）を扱っているんですけど、トルコを舞台に話しが始まっていきます。このように古典主義時代、つまり一七世紀から外国

を舞台にする文学というのはごく当たり前のようでありまして、ことさら取り上げて話題にするようなものでもない。ラブレーというのは異質で、私はすごく好きなのですが、彼の場合は完全に空想の、架空の世界なんです。けれども古典主義以降はむしろ題材をギリシャあるいは中近東に求めてはいても、結局それは当時のフランス人の心理描写であるとか感情を描こうとしただけで、衣裳だけ借りてきて当時のフランス人の恋愛関係とか心理描写を描くのが主だったわけです。

ですから、実際にいわゆる今日の意味でエキゾティズムという言葉が使われるのは、やはりロマン主義以降になるんだらうと思います。フランス文学でいうと、多少先駆的なのはベルナルダン・ド・サン＝ピエールが『ポールとヴィルジニ』(1787)という小説を書いています。かれは実際に子供のころマルチニック諸島に旅しているということがあって、南方への憧れは幼児期から持っていた人ですが、『ポールとヴィルジニ』はモーリシャス島を舞台にした牧歌的な恋愛小説です。おそらく大々的に異国情緒をメインに取り上げたフランス文学は、これが最初になるんだらうと思います。これ以降ロマン主義の小説なり詩には、叙情的あるいは牧歌的な外国像がたくさん出てくることになります。ちょうどロマン主義にはシャトーブリアンという作家がおりまして、彼は自分で新大陸アメリカに行っていたこともあって、『アタラ』や『ルネ』といった作品においてアメリカ・インディアンが登場する小説を書いています。ただ、ご承知のように、この『アタラ』という小説は「キリスト教精髓」という連作ものの一編でして、結局主題は西欧伝統であるカトリシズムを当てはめて小説を作っていることになっています。このシャトーブリアン以降、東方つまりオリエントを主題にした文学作品はひじょうに多く書かれまして、名前を挙げるにとどめますが、例えば詩の領域でいいますとヴィクトル・ユーゴーが『東方詩集』を一八二九年に出し、そのあとやはりロマン派の詩人ミュッセが「東方物語」という副題をもつ『ナムナ』(1832)という詩を書いています。あるいはラマルティーヌが詩集『東方旅行』を一八三五年に出す。このように一九世紀の一八二十年代、三〇年代にたて続けるようにし

て、東方を主題にした詩集・小説が書かれていく。私が面白いと思うのは、ヴィクトル・ユーゴーの『東方詩集』なのですけれども、たとえばシャトブリアンがアメリカに行ったり、サン＝ピエールがマルチニック島に行ったような経験が、ユーゴーという人には実はないのですね。ユーゴーはオリエントに旅していない、少なくともこの詩集を出している時期には全く知らなくて、ただ書物的な事実と本人の空想というか想像力で書き上げている。これはなかなか面白い事実なのではないかと思います。

ロマン主義以降はエキゾティズムを主題にした文学作品はフランス文学で多くなっていきます。ただ私自身がエキゾティズムということにふだん全く関心がないわけですから、エキゾティズムといわれたときに頭に思い浮かんだのは、すごく情けないのですが、ピエール・ロティの『お菊さん』で、これくらいしか頭に思い浮かばなかった。この『お菊さん』という小説が書かれたのは一九世紀末になりますが、いわゆる典型的なエキゾティズムということを考えるとどうもこのあたりの作品をおぼろげながら思い浮かべることになるのではないかと思います。

さて、ピエール・ロティは実際に海軍士官として日本に来ておりました。数カ月夏に滞在しただけでしたが、最初に日本に来たときお菊さんという女性をひと夏だけお妾さんにして、日本滞在の期間が過ぎると自分はフランスに帰っていきます。その日本滞在日記というかたちが『お菊さん』という作品です。その序文で、ロティは主人公はお菊さんではなくて、むしろ「私と日本と及び此の国が私の上に及ぼした効果」（強調原文）だといっています。この序文はなかなか面白くて、非常に鋭いことを言うんだなあと感じて読んだんですね。異国が作家に及ぼした効果というのが作品化されるのだとしたら、興味深いエクリチュールになるのではないかと期待したのですが、残念ながらそれは裏切られました。冒頭近くの場面では、次のような一節があります。「僕はね、私は云った、ついたら直ぐに結婚するんだよ」。この結婚というのはいわゆるお妾さんを囲うということで実際は全然「結婚」なんてしないわけです。ようするに結婚と妾を囲うことが同義語になっていて、取り繕うというか、結婚という言葉

で妾を囲うことを奇麗事しているわけです。当然のこのように「結婚するんだよ」と言うと、友人であるイヴも「へえ！」と当たり前のように答える。そうすると「私」は「皮膚の黄いろい、髪の黒い、猫のような目をした女の子をさがすんだ」というと、イヴは答えて「可愛らしいのでなくちゃいかん。人形よりあまり大きくないやつでね。君に部屋を貸してあげよう。青い花園の中の、植え込みのこんもりした、紙の家だよ」。ここらへんの日本のイメージですね、畳と障子でできた紙の家に住んで、人形のような小さな女の子を——女の「子」じゃないかもしれませんが——女の人を妾として囲うという。「帝国と文学」というテーマからいくとこのあたりがひじょうに面白い。典型的な海軍軍人の発想なわけですね。

そして同じく小説の冒頭部分で船が長崎港に入っていきますが、その描写は次のようになっています。「何という緑と陰の国だろう、日本は！何という思いも寄らぬ楽園（エデン）だろう！」。遠くから見える長崎はすごく綺麗なんですね、おぼろげに見える町並みがすばらしくて、ああ、日本はなんて美しい楽園なんだろうという感じで「私」は船を下りていきます。ところが数ページ後には、次のような印象を持つわけです。「それにしても、まあ、此の人間たちはいかに醜く、怪奇（グロテスク）なことだろう！ 私は折角結婚の計画まで立てたけれども、だんだん考え込んで興ざめてきた」。実際に日本に降りて上陸してみると、町並みは汚いし、自分が思い描き空想していたエキゾチックな情景とは違う。遠くから見ていると綺麗に見えるんですね、なんとすごい楽園だろうという感じだったんです。ところが実際に降りてみると、なんだか汚れていて、人間もみんな小さくて黄色くて醜くて、とてもこんなところで可愛いプーベ、つまり人形のようなお妻さんを囲うなんて出来そうにない、とすごく落胆するんですね。この話では、でも実際はお菊さんというお妻さんを見つけて、ひと夏日本で過ごして帰っていく。最後のところが、これもなかなか面白い。「私」というほぼ作者と均等と思われる主人公は、ずっと日本に対して失望したまま暮らしていきました。お菊さんとは仲良く暮らすわけですが、最後にお手当をあげて帰るといふときになって「私」が別れの言葉を

言いに行こうと思うと、お菊さんが一生懸命銀貨を数えているのを見せまう。それでもますます興ざめしてしまうんですね。要するに醜い日本人は結局欲深く、お金には目がない人種だとして、かなり絶望した感じでこの小説が終わっているんです。

この「帝国と文学」というテーマで考えると『お菊さん』はとても面白いんですが、結局ただそれだけの話です。私は言うまでもなくこの話の道徳的・倫理的な部分を非難しているわけではありません。一番最初に序文に書いてある「私と日本と及び此の国が私の上に及ぼした効果」、私はもうすこし面白い効果が出て来るんだろうと思って期待してたんですけど、ただ単に日本の現実に失望したということで終わるわけ。未知の世界に触れて未知の効果が書かれるというわけではないところが大いに不満なわけです。

ただ、エキゾティズムというのを考えてみると、ほとんどの作家が失望感というのを表明しています。たとえばネルヴァルという詩人がおります。『東方紀行』というすぐれた作品を書いておりますが、ネルヴァルがテオフィール・ゴーティエに宛てた書簡では、やはりエジプトに行って現実を目の当たりにして失望しているということが言われています。ただし、ネルヴァルというのは、『東方紀行』の中でオリエント（この場合は中近東なわけですが）の神話や民話などを題材にした傑作を書いています。たとえばロティは現実の日本に接してそこで失望を味わって、話はそこで終わってしまうんです。ところがネルヴァルは実際にエジプトに行って現実のエジプトを見て失望するんですが、彼はその失望がバネになってと言いましょか、先ほど巽さんの話にも「消えゆくものへのノスタルジー」というのがありましたけれども、現在にはない失われたオリエントを小説のなかで書いていくわけですね。つまり裏切られたことによって、自分のなかの想像力をむしろかき立てて失われたオリエントを自分の作品のなかで書いていく。もちろんネルヴァルのほうがロティよりも時代的には先の人なんですけれども、同じオリエントに出会って失望したあとの作品の書き方が全く違います。ロティのほうは日記という形式もあることか

ら、ただ自分は失望した、日本人は結局醜かったというところで話は終わってしまうのですが、ネルヴァルはその絶望感や失望感の向こうに自分の想像力のオリエントを築こうとする。結局のところ、これはもうエキゾティスムという話ではなくなると私は思うんですが、文学の根元的な問題である想像力をいかに作品化するかという問題です。

ボードレールの『悪の華』のなかに「旅」という詩がありますが、ここでも同じことが言われています。実はボードレールは不良高校生でして、かれは高校を退学させられるんですけど、義父が心配してというか怒って、彼を旅に出してしまいます。パリにおいておくと不良の文学仲間とつきあってろくでもないことになりそうだということで、インドに向けて旅に出したんですが、でも結局ボードレールは途中で帰ってきてしまう。これが後の彼のエキゾティスムを生む契機になるんですけども、実際は彼はインドに着いていない。この「旅」という詩のなかに「未知なるものの奥に新たなものを見つけないのだ！」という詩句がありますように、旅というものは現実の東洋であるとかインドであるとかを見るものではなくて、未知のものへの旅なんだということなんですね。要するに新たなもの、ヌーヴォーなるものへの旅だと、結局ボードレールは云うことになります。ボードレールはもちろん他にも例の有名な「旅への誘い」という詩も書いておりますし、またそれこそタイトルそのものですけども「エキゾチックなパルファン」という美しい詩も書いております。彼にとってのエキゾティスムというのは単に郷愁をかきたてる、異国情緒をかきたてるものだけではなくて、その向こう側に未知なるものを見ることなのだと思います。その点ネルヴァルとボードレールは同じようにエキゾティスムに対して反応しているということが出来ると思います。

そしてもうひとり、エキゾティスムとってどうしても避けられないのは、ヴィクトール・セガレンという詩人です。この人は医者でもあり考古学者でもあり、長年実際に中国に住んでいました。ところがこのセガレンも全く同様に現実の、つまり今世紀初頭の中国には失望してしまうわけです。薄汚い街だとして、現実の中国にはまったく失望していた。ただし、

現実の中国に失望するかわりに今度はチベットという（彼はとうとう自分では行けなかったのですけれども）、彼にとっては架空の東洋に憧れて詩を書いていく。セガレンは「エキゾティスムについてのノート」というのを残しておりまして、「エキゾティスムの能力というのは、別なものを別なものとして認識する能力である」と言っているんですね。つまり別な見方でものを認識する、西洋カトリック的なもの見方ではなく、全く別な体系でものごとを認識する、それがエキゾティスムなんだとセガレンは言っています。また「エキゾティスムについてのノート」の別のところで、「エキゾティスムの感覚は異なるものの観念、多様性の知覚なのだ」とも述べています。きわめて現代的な文章です。セガレンはほぼピエール・ロティや日本大使として日本にいたクロードルと同時代の人ですが、およそ彼らが考えるエキゾティスムとは違って、ボードレールからネルヴァル、そしてセガレンへとつながる新しい認識法としてのエキゾティスム、つまり西洋カトリック的なもの見方の体系からズレた異質なもの見方を獲得しようという姿勢が見られるわけです。私としてはもちろんボードレールやネルヴァル、そしてセガレンのエキゾティスムに対する考え方に、非常に興味を惹かれています。

最後に、ふたつほど多少関係のあるお話をしたと思います。レイモン・ルーセルという作家がおりまして、彼は金持ちのお坊っちゃんですが趣味的にずっと劇作をしていた人です。ですから彼は一種のアマチュアなんですけれども、後にシュールレアリスムのアンドレ・ブルトンたちに再評価された人で、今日では非常に重要な劇作家のひとりとされています。この人の代表作に『アフリカの印象』というのがありまして、アフリカを舞台にした長い小説ですが、これも荒唐無稽なラブレーに近い話なんですね。ルーセルは死後出版された『私はいかにして自分の著作を書いたか』という一種の創作の秘密を知らせるような手記を書いておりまして、そのなかに二行のフランス語についての話が載っています。最初の行は“Les Lettres du blanc sur les bandes du vieux billard” もう一行は“Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard” というものです。この二行は最

後の一語“billard”と“pillard”のbとpが異なっているだけです。子音をただ変えただけですが、最初の方は「古いビリヤード台の帯のところに白墨で書かれた文字」と読むことができます。次の行は「古い盗賊団についての白人の手紙」と読むことができます。実はこのたった一文字を変えただけのふたつの文章を思いついて、あの長大な『アフリカの印象』という小説を書くに至り、まったく架空のアフリカで話を展開していく。さっきルーセルという人も、実はお坊っちゃんであるという話をしましたが、母親に連れられて子供のときに豪華ヨットに乗ってインド旅行をしています。まあ、今世紀はじめに豪華ヨットでインド旅行というのはなかなか凄いことだと思いますが、とにかくインドに行ったんですね。そこでもやはり面白い証言が残っておりまして、インドに着いて沖からインドの港を見たとき、「ああ、これがインドか。もう帰ろうよ」と言ったという話が残っております。さっきのボードレールやネルヴァルと同様インドに対する失望感というか、ルーセルの場合は現実も見えていないで「なんだ、こんなものか」ということで帰ってくる。ルーセルには、アフリカなどを舞台にした戯曲が多いわけですが、ほとんど実際のアフリカというものは問題になっていませんで、むしろここで問題なのは言葉の一字の変換だけでbillard（ビリヤード）がpillard（盗賊）になるという、それだけの違いから長編小説を書いてしまうという想像力のあり方で、おそらく非常に現代的な想像力の働き方なんだろうと思います。

最後にアンドレ・ブルトンという詩人のある文章について触れます。“Mais où sont les neiges de demain?” という一行です。これはいうまでもなく“Mais où sont les neiges d’antan”「さあれ去年の雪今いずこにありや」というヴィヨンの有名な詩句のもじりです。センチメンタルでノスタルジックな詩を、アンドレ・ブルトンというシュルレアリスムの詩人が *Il y aura une fois* という詩論のなかで「さあれ明日の雪今いずこにありや」とパロディで書いているものです。実はこのタイトルが面白くて、*Il y aura une fois* というのはちょっと訳しようがないわけです。動詞を半過去形にして *Il y avait une fois* とすると、これは決まり文句で、「むかし

むかしあるところに」という意味になり、昔話を始めるときの常套句なわけです。フランス語で半過去形というのは現在と切り離された過去をあらわす時制なんですけど、その半過去形を未来形にして「いつかどこかで何かが起こるだろう」という意味に変えています。プルトンには想像力は過去に向かうものではなくて、むしろこれから起こりつつあるものを引き寄せるものだと言っています。たとえばレイモン・ルーセルの作品執筆法を考えると、このプルトンの詩論へつながっていくひとつの新しい文学の想像力が向かう方向が見えてくるのではないかと思います。

実は私は個人的には、失われていくものに対するノスタルジー、たとえばプルーストであれば『失われた時をもとめて』という小説を書きますが、そういうものに対する愛着もありまして、失われてしまったものへのノスタルジーによって作品が書かれるというのも好きなのです。しかし、そういう作品があると同時に、失われたことによって逆に自分の想像力を働かせ、新しい未知の世界を創っていくということもある。想像力が向う方向としてはこのふたつの流れがあると思います。いずれにせよ、単に異国的なるものの衣裳を借りただけの作品というのは読んでいて面白くない。異国的なるものとの出会いから未知の想像力の世界へ踏み込んでいく作品により強く惹かれるわけです。直接エキゾティズムと関係のない話になってしまいました、以上で私の話を終わりにいたします。

巽：

どうもありがとうございました。エキゾティシズムとかオリエンタリズムに対してよく出てくる批判として一番単純なのは、それは一種の壮大な誤解の体系であって、それ自体が紋切り型というかいんちきな表現で捏造されたイメージなのだというのがあります。しかし、今の朝吹先生のお話を伺っていると誤解や歪曲されたイメージによって、かえってオリエンタリズム的な表現とかイメージネーションが掻き立てられる主体もあることがわかりました。現実には異国を訪れて失望するという点が今のお話のひじょうに面白いところだったと思います。

それでは松村先生のお話に移っていただきたいと思います。

## 松村友視氏

松村です。巽さんから先ほどちょっとご紹介がありましたが、私は泉鏡花とその周辺をかなりこじんまりと研究している者です。最初にこの話をうかがったときは「オリエンタリズム」というタイトルだったんですが、私には相応しくないのではないかということをお願いしたような気がします。しかし役目上引き受けなければならないということで、泉鏡花でいいですよというお話をいただいて何とか考えたんですが、泉鏡花とはどうしても結びつかないんですね。そのうちいつのまにかタイトルが「エキゾティシズム」に変わっていて、さらに副題に「帝国と文学」とついているとなると、これはもう泉鏡花とは無縁な世界のような気がするんです。しかし意地にも泉鏡花で始めて泉鏡花で終わろうという粋取りを試してみたのですが、かなりズレたお話になるかもしれません。

日本に対するエキゾティシズムという話が先ほどから出ていますけれども、日本におけるエキゾティシズムあるいはオリエンタリズムを考える場合、やはり東洋と西洋という二元論ではなかなかうまくいかないのではないかと、つまり、東洋と西洋と日本という三元論で見えないといけないのではないのでしょうか。ここではひとつの視座として、南洋（もちろんこれは西洋の植民地の対象でもあるわけですが）に対する眼差しというところでひとまず括ってみることから始めたいと思います。

最初に、19世紀末のイギリスと日本で、一年を隔てて発表されたふたつの作品の比較からみていくことにします。最初のジョセフ・コンラッドの『闇の奥』（1899）は、コンラッドの作品ではお馴染みのマーロウという主人公が語る物語ですが、語りスタイルといいますが、一種の異界訪問譚のスタイルという点で、ちょうど一年をはさんで翌年に出た泉鏡花の『高野聖』（1900）とかなりよく似ています。単に話型の類似ということだけではなくて、地図という小道具が使われているという点でもかなり似ていますが、まず『闇の奥』からの引用を一部読んでみたいと思います。

僕は子供の時分から、大変な地図気狂いだった。何時間も何時間も、

よく我を忘れて南米や、アフリカや、豪州の地図に見入りながら、あの数々の探検隊の偉業を恍惚として空想したものだった。その頃はまだこの地球上に、空白がいくらでもあった。(中略) その中に一つ、地図にも著しく、一段と目に立つ大きな河があった。たとえていえば、とぐろを解いた大蛇にも似て、頭は深く海に入り、胴体は遠く広大な陸地に曲線を描いて横たわっている。そして尻尾は遥かに奥地の底に姿を消しているのだ。(中野好夫訳)

この地図というのはコンゴ川流域の地図を指します。その地図に魅せられたマーロウがフランスの会社に入って、コンゴ川の奥地で象牙を採っている奥地支所員であるクルツという人物と接触していくという話になっています。

マーロウ自身は作品中において近代文明や植民地主義に対してある種の批判も示しているんですが、彼のコンゴ河奥地への旅自体が、比喩的にいえばまさに地図と蒸気船と植民地主義の上に成立していることに彼はほとんど無自覚であるといっている。彼が接触することになるクルツという人物は、母親が混血のイギリス人で父親が混血のフランス人という、「いわばヨーロッパ全体が集って彼を作り上げ」た人物です。ヨーロッパ的論理を体現した天才的知性としてアフリカに送り込まれた人物なんですけれども、その彼が原住民を使い、時には虐殺などして、象牙を搾取している。その一種の狂気あるいは人間性の荒廃というのが、実は、ヨーロッパのひとりの作家にとっての「原始」の姿だったといえます。しかもクルツは象牙をフランスに送り込んでくる非常に有能な現地の支所員でもあるというところに、この小説のもつ構造が典型的に現れているのではないかと思います。

話が少し横道に逸れますが、ご承知の通りこの作品をもとにしてフランス・フォード・ Coppola が『地獄の黙示録』という、舞台をベトナム戦争に置き換えた映画を撮っています。なぜベトナムにこれが置き換えられるのかという問題も一方にありますし、また例えばマーチン・シーン演じる主人公が川を遡っていくとジャングルから槍が飛んできたりする場面な

どは、アメリカ西部劇のインディアンとの戦闘シーンとさして変わらないスタイルになっている。つまり、ベトナム戦争に対するある種の批判を持ちつつ、その映画が『闇の奥』とほとんど同じことを模倣しているといえます。これは石川好氏が指摘していたことですが、コッポラはこの映画をフィリピンでロケしたとき、フィリピンのジャングルを切り開いて西欧的・アメリカ的生活パターンを持ち込んでこの映画を撮っていたわけです。彼は途中で二千万ドルの失敗作だといひ、今は自殺を考えているというんですが、この二千万ドルというのは、実は1898年にアメリカがスペインからフィリピンの領有権を買い取ったときの額でもある。その意味でもかなり皮肉めいたものを感じます。

さて、話をもとに戻しますと、このコンラッドの物語と比較したとき、泉鏡花の『高野聖』はかなり異質なものとして見えてくるような気がします。『高野聖』の冒頭部分は次のように始まります。

参謀本部編纂の地図を又繰開いて見るでもなからう、と思つたけれども、余りの道ぢやから、手を触るさへ暑くるしい、旅の法衣ころもの袖をかゝげて、表紙を付けた折本になつてるのを引張り出した。(中略)  
固もとより歴れつきとした図面というて、描いてある道は唯栗の毬の上へ紅い筋が引張つてあるばかり。難儀さも、蛇も、毛虫も、鳥の卵も、草いきれも、記してあるはずはないのぢやから、薩張と畳んで懐に入れて、うむとこの乳の下へ念仏を唱へ込んで立ち直つたは可いが……(後略)

ここでも同じように地図が出てきます。これはひとりの旅僧が修行の途中に飛驒の山中にある原生林に迷い込んだ末に一軒家にたどり着くといういわゆる異界訪問譚の典型的なパターンのひとつになっていますが、その道程も蛇のメタファーで語られています。そういう意味ではコンラッドとよく似ているわけですが、しかし決定的に違うのは、少なくとも地図について違うのは、『高野聖』では「参謀本部編纂の地図」という当時もっとも正確な地図が一切役に立たない領域に旅僧が入り込んでいくという点だろうと思います。つまり、マーロウが地図に従いつつコンゴ河流域に入っ

ていったのとは対照的に、地図的視線の通用しない深層の領域に旅僧は入り込んでいくのです。

やや唐突ですがここでサイドを引き合いに出しますと、地理的モデルについて彼は『オリエンタリズム』（1978）でこう述べています。

地理学とは本質的に、オリエントに関する知識を支えている基盤であった。オリエントの潜在的で不動の諸特徴は皆、オリエントの地理学にもとづいて組み立てられ、そこに根をおろしているのであった。したがって、一方では地理学上のオリエントこそがオリエントの住民を育て、その特徴を保証し、その特性を規定したのだったし、他方では、まさに「東は東、西は西」という形で——体系化された知識に見られる逆説の一つとして——地理学上のオリエントが西洋の注意を惹起したのだった。（中略）西洋世界と他の世界との関係は、むき出しの欲望によって結ばれていたからである。しかも、地理学的な欲望は、発見し、現場に降り立ち、暴露しようとする認識論上の衝動に特有な倫理的中立性をおびることができた——ちょうど『闇の奥』のマーローが地図に対する情熱について告白している時にもそうであったように（今沢紀子訳）。

地理学という、分節と命名と差異化の行為が西欧的オリエンタリズムのひとつの基盤にあるのだらうと思いますが、ただ、サイドはその後のインタビューで、こうした地理学的な眼差しとは異なる関係性を模索しています。インタビュー自体が1992年のものなので、今ではこれもすでに古いのかもかもしれませんが、サイドは次のように語っています。

地理的モデルは、例えば、ポール・カーターの『ボタニー湾への道』で記述されたようなものを生み出します。彼がその中で描き出したのは、名前を付ける行為と地理的に区切る行為とによって、あらゆる存在が形成される過程です。彼はキャプテン・クックとオーストラリアの例をあげています。そのような行為は、まさに植民地主義の歴史の大部分を構成しているのです。（中略）私たちは地理的なモデルを越えて、超国家的な別の共同体を目指さなければなりません。その基盤

は、世俗的解釈と世俗的作業という理念にあるのです。(中略) 世俗的生活のかなり密接に絡み合った構造に、相応の注意を向けなければならぬと思うのです(「インタビュー」1992, 大下誠訳)。

つまり、サイドはオリエンタリズムを越える視線として「世俗的解釈」という、「現実には生きている人間存在を基盤とし」た関係性を目指しているようです。そしてこれが最近の知識人論と結びついていくようなんですけれども、私はこの辺は素人なのでむしろ富山さんや巽さんにうかがいたいところです。

このような観点に立つと、世界認識のスタイルとして地図と小説というのはかなり重なる部分があるのではないかと思います。三浦雅士氏の『小説という植民地』(1991)に、インカ帝国がなぜわずかな人数によって滅ぼされたのかを説明している一節があります。三浦氏は、インカ帝国には個人という考え方が成立していなかったからだと説明した上で、それを前提にして次のように言っています。

小説はヨーロッパの産物である。ミラン・クンデラは『小説とヨーロッパ』のなかでそう述べている。もしもヨーロッパが全体主義によって覆い尽くされるならば、小説は消滅するほかない、と。確かにその通りだろう。それはまた、ルカーチが言い、サイドが指摘することだ。小説は近代的個人、ブルジョワ的個人の所産である。だが、しかし、その個人こそがインカ帝国を破滅させ、新大陸の原住民のほとんどを抹殺してしまったのだとすれば、こうも言えるのではないだろうか。即ち、小説は植民地の産物である、と。小説は帝国主義の産物である、と。個人の魂などという神話は、その血塗れの歴史を隠蔽しているにすぎないのだ、と。

かなり強引な論理ではありますが、三浦氏自身「荒唐無稽」な論理という言い方をしながら、しかし同時に「きわめて魅力的な仮説」であるとも述べています。そのことを、植民地主義の視線に注目して、「帝国と文学」という副題の要請に沿うかたちで、もう少し概観してみたいと思います。

これは三浦氏も引用している部分ですが、ゴールディングの『蠅の王』

(1954)の一節を資料に掲げておきました。戦争での疎開の途中に飛行機が攻撃されて無人島に不時着した少年達の物語ですが、『宝島』『燕とアマゾン』あるいは『珊瑚島』といった先行する冒険小説をめぐる会話があるように、明らかに冒険小説的なスタイルをとりながら、しかもそれがかなり苦いものにズラされていきます。少年たちのなかで指導者的役割を果たすラーフ少年はこう語ります。「ぼくの父さんは海軍なんだ。未知の島なんかもう一つもない、とぼくにいったことがある。女王様のところにある大きな部屋には、地図がいっぱいあって、世界中の島がその地図にのっている、と、父さんはいった。だから、女王様はこの島の地図ももってらっしゃるはずだ」(平井正穂訳)。だからいつか軍艦が迎えに来てくれるというんですね。つまり、彼らの冒険自体が、西洋的な眼差しのなかに保証されているといったらいいでしょうか。これをひとまずの導入として、日本の例をあげてみたいと思います。

先ほど巽さんのご説明にもありましたけれども、明治初期において、日本の近代化、あるいは西洋に限りなく近づくことによって西洋の眼差しやオリエンタリズムを自らのものとしていく過程というのが典型的に現れてきます。福沢諭吉の『脱亜論』(1885)をあげるまでもないのですが、福沢はそこで「我国は隣国の開明を待て共に亜細亜を興すの猶予ある可らず、寧ろ其伍を脱して西洋の文明国と進退を共にし、其支那朝鮮に接するの法も、隣国なるが故にとて特別の会釈に及ばず、正に西洋人が之に接するの風に従て処分す可きのみ。」と述べています。つまり、自らが限りなく西洋に近づくことによって西洋の植民地主義から逃れようとし、それに成功したとき、まさに日本は西洋の眼差しを自らの眼差しとして獲得する、あるいはそれ以外のものを失っていくという典型的な構図がそこにあります。ジラール風に言えば、西洋の欲望を欲望するということになるのかもしれない。

さらにその文学的な発露として現れてくるのが「南進論」です。明治10年代には当時盛んだった自由民権運動を背景にして政治小説がたくさん出るわけですが、それがひとまず終息したあと、20年代になると「国権小

説」と呼ばれる日本の国権拡張を謳う政治小説がどっと出てきます。その中に南進論を謳う政治小説がたくさんあるんですね。その典型的な例として『浮城物語』（1890）を取り上げてみたいと思います。この作品の作者は矢野龍溪という人で、慶應義塾の卒業生つまり福沢門下であり、郵便報知新聞の社長で、改進黨のブレインをつとめた人です。話の内容は、作良義文と立花勝武、要するに「さくら」と「たちばな」、「文」と「武」という日本の文武両道を体現しているふたりの人物が主人公になっています。ヨーロッパで建造された巡洋艦が中国に譲り渡されるときに、中国人の海賊によって奪われてしまうのですが、それを作良と立花らがさらに奪い取って「浮城」つまり floating castle と名付けて、これを足がかりにアジアで活躍するという話です。森鷗外が序文を書いておりまして、ジュール・ヴェルヌや、ダニエル・デフォーの『ロビンソン・クルーソー』と比せられています。

主人公の作良が部下たちに自分たちのこれからの目論見を語る次のような一節があります。

諸君は、僅々三百余騎のコッサック兵を以て亜細亜全州に半ばするシベリヤを略有し之を露帝に献ぜし英雄あるを知れりや、又た微々たる一商会を以て印度の大半を略有せし人物あるを知れりや、又僅々二百余人を以てメキシコの帝国を覆せし豪傑あるを知れりや、又六十余の兵を以て白露の王国を侵略せし英雄、ピザロウ、あるを知れりや、今我々一行は総員多きにあらざるも尚ほ百名の上に出づ。計画苟も宜きを得ば何ぞ大業を成すに難からん、

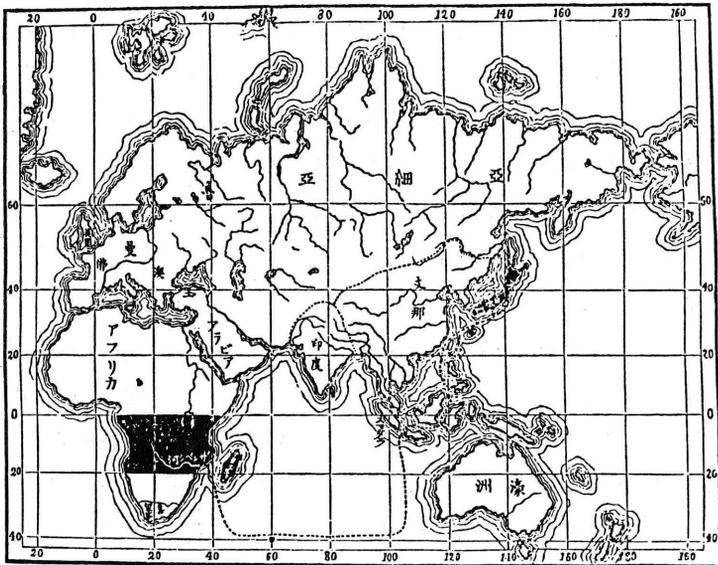
「白露」はペルーを指すらしいのですが、いずれにしても、ピザロウをはじめとして、少人数で他国を占領することを、ひとつの英雄的行為と彼らは認識しているんですね。またさらに「我々今將きに全地球を蹂躪して無人の地を席卷し日本に幾十倍するの大版図を拓いて以て之を陛下に献じ我々請て其地を鎮めんとす、若し不幸にして日本の国力之を所有するに勝へずんば、我々諸君と与に自ら其地に王たらん」とあります。天皇に献ずるという言葉もありますが、むしろ「自ら其地に王たらん」というある種

の夢が『浮城物語』の中心になっているとっていいと思います。

では、どこを占領するのか。主人公は、諸君は南洋諸島がいいというかもれないが、南洋諸島はすでに所有権が決まっているのだと述べたあと、「独り中央亜非利加の地、尚ほ蒙昧に属す、我々の驢足を伸ぶべきもの実に此地に在り。(中略) 其中間廿度より赤道に至るの間、三百万平方里に余る国土（日本に幾十倍するの国土）は未だ定主のあることなし。是れ天の我々に賜ふ所にあらずや」と言っ、自分たちが占領すべき場所はアフリカ大陸の赤道から南緯二十度の領域だとして地図を示します。(図1参照)。マーロウが向かったコンゴ川流域は、まさにこの範囲に入っています。ただ、このすぐ後にはベルギー、フランス領になるはずの場所ではありませんが、当時はまだ空白地帯であったわけです。

また彼ら自身、南洋のいわゆる「土人」に対する差別を様々なかたちで示していくことになるのですが、その一方で、日本人の身体的コンプレックスの裏返しともいえるべきことを述べてもいます。たとえば、体格のよいパタゴニア人をたくさん捕まえて、500人ほど訓練して自分の近衛

図1



兵とする、そして天皇の名代としてヨーロッパに外交談判に行くときに彼らを連れていくのはどうだ、と言うんです。さらにもう一方で、世界で一番美しいとされているトルコ領アルメニアの女たちを美人市場で買ってくる、そうすれば、やがて日本人は、少なくとも彼らが名付けた海王島という島とマダガスカル島における日本人種の子孫は「世界第一の容姿端麗なるものなりとの評判を後世に残さんはまたよからずや」と言うんですね。

一方、福沢諭吉と明らかに違うのは、福沢が宗教まで西洋化すべしという持論をもっていたのに対して、『浮城物語』では、オランダと戦って、オランダの植民下にある王国を復活させようという発想を示している点です。物語中、ジャワで戦いが行われるんですが（もちろん実際にあった戦いではありませんが）、作良たちに指揮された王国軍がかろうじてオランダに勝ちます。もっともそれを現地の人々への共感と理解するのは誤りで、「我々今より横軽太（ジャワ）の地方に赴き、二王を助けて蘭人を東印度諸島より放逐し、二王をして正統の位に復せしめん、然る後ち此地を我々の保護の下に置き我が新版図の一附庸となさんも亦快ならずや」と、オランダに代って領有権を主張していこうという発想なんです。たとえば作良の部下である語り手に近い視点人物は仲間から「果たして然らば子は此国の神武天皇と為る積りなる乎」と訊かれて、「然り、余は大日本の文明を此国に輸入せし始祖なるが故に、後世我を諡して文明天皇となすべき旨を遺言せんとす」と、半ば冗談ではありますがこんなことを言うんですね。

南洋において「王たらんとす」ることが、少なくともこの『浮城物語』における夢のひとつのスタイルであったわけです。このことを示す一枚の挿絵があります（図2参照）。これはオランダとの戦いに勝利して王国が復活し、そこに日本人が凱旋してくるようすを描いたものですが、ライオンが先導するという異様な風景で、しかも象のうえに衣冠束帯姿の作良が乗っています。この章には「象に乗る天満宮」というタイトルがつけられています。天神様のスタイルが天皇のイメージを持つことは明らかでしょう。南洋に対する眼差しが、ひとつの夢としてそういう形で現れてきて

図 2



いるとっていいだろうと思います。

資料に著者矢野龍溪の伝記（『龍溪矢野文雄君伝』小栗又一編，1930）の一節をあげておきました。「八，九歳の頃，父から『ロビンソン漂流記』を聴いて，子供心にどんなに魅惑されたか知れなかつた。」また，世界地図を見せられて，世界に雄飛すべきだということを繰り返し説かれたということが書かれています。このように，西洋におけるロマンティシズムやエキゾティシズムを引用するかたちで南洋に対する眼差しが語られていくという構図は，かなり典型的に日本人の眼差しのありようを示しているのではないかと思います。

また『浮城物語』には西洋の近代科学に関するペダンティックな記述がたくさん出てきます。「ダイカ」という人喰人種のことなどについても触れられているんですが，それにはちゃんと「ロベルト氏の風俗誌中のもの」というように，依拠している西洋の文献名が挙げられています。つまり『浮城物語』における南洋への視線というのは，西洋における南洋への視線を借りることによって成立している。しかも同時にその西洋を乗り越えよう，取って代わろうとする意志をそこに仮託していくという構造もっているわけです。

ほぼ同じ時代に東京府知事の意を受けて「南島商会」を設立しようとした田口鼎軒（田口卯吉）という、経済学者であると同時に文学者でもあった人物がおりますが、彼の伝記『鼎軒田口先生伝』（塩島仁吉編、1912）のなかに鼎軒自作の「南征歌」というのがありまして、「おもへば桃源の夢 破られざるにひとし…輿地の図をひらき見よ 心細きは日の本／異邦人はとくに 地を拓き民を植う…いざすゝみて往かん 南のうみのはてに／うつくしき島ぞある 我が民を移せよ」というわけです。南島経営ということへの意志を示しているわけですが、ここで注目したいのは「おもへば桃源の夢 破られざるにひとし」という一行です。ちょっと意味が取りにくいんですが、すくなくとも南島が「桃源」というある種の幻想的な領域と結びついている、という点に注目したいと思います。

南島に関しては矢野暢氏の『「南進」の系譜』（1975）がありますが、ここでは明治時代の南進論は一種のロマンティシズムであったということが語られています。矢野氏は、明治の南進論は「いわゆる国権的なアジア主義思想とは遠く離れた地平で唱えられていた」と述べていますが、先ほども述べましたように、明治20年代に多くの国権小説が書かれているということを見ると、この評価はちょっと甘いかもしれません。ただ同時に、大正期になって実際に南島を占領していく国家レベルの南進とは違う、ある種のロマンティシズムがそこにはあっただろうと思います。巽さんがさきほど触れておられましたが、柳田國男・折口信夫の民俗学の問題、つまり彼らが南島、特に沖縄に日本人のルーツを求めていくという問題ともつながります。村井紀氏の『南島イデオロギーの発生』（1995）は、日韓併合などの問題に関わるかたちで柳田が沖縄を発見していく、あるいはその問題を隠蔽するかたちで発見していくということへの批判を展開しています。それはそれとして、やはり南島に対するある種のロマンティシズムがあったからこそ、そうした民俗学的な視点が出てきたということはいえるだろうと思います。

その後、太平洋戦争の前後に急激に南洋がクローズ・アップされていったのですが、こうした南洋への言説について川村湊氏が『南洋・樺太の文

学』(1994)のなかで論じています。川村氏はそこで南洋への眼差しのひとつの典型として『冒険ダン吉』をあげていまして、そこに作者・島田敬三の託した夢を読みとっていくわけですが、島田敬三もやはり南洋で王になるという夢を語っています。川村氏はそれを一種のオリエンタリズムとして捉えているのですが、そこまで拡大解釈しなくてもいいかもしれません。とにかく、無人島で王様になりたいという夢をそこで語っているんですね。これもすでに指摘されていることですが、『冒険ダン吉』はつねに時計をはめていました。南洋で裸でいるのに必ず時計を身につけている姿を作者は描き込んでいて、この点は川村氏も指摘しています。そのあたりに日本人の南洋における位置づけがみえるのではないのでしょうか。

こうしてみえていくと、ふたつの〈東洋〉があるような気がします。それはたとえば、現実の東洋、つまり西洋的な植民地主義や南進論を引用するかたちでの南洋への視線と、それとは次元を異にする一種の夢としての南洋という二重性がみてとれるわけですね。その現実と幻想の落差という問題に関わって、南洋に関するものではありませんが、夏目漱石の『倫敦消息』(1901)の一節を資料にあげておきました。これは漱石がロンドンに留学中に正岡子規に送った手紙を雑誌に載せたものですけれども、自分の背の低さや黄色人種としての身体的・人種の劣等感が語られています。まさに、巽さんが先ほど仰った黄禍論とかかわる時期でもあるわけです。その一方で漱石には『満韓とところどころ』(1909)という作品がありまして、これは満鉄総裁の中村是公に誘われて満州・朝鮮を觀てまわったときの記録です。ここでは、クーリーが非常に汚いとか、鳴動連という人力車の一団を見て「何れも鳴動流に汚いものばかりであつた。ことに馬車に至つては、其昔日露戦争の当時、露助が大連を引上る際に、此俣日本人に引渡すのは残念だと云ふので、御叩寧に穴を堀つて、土の中に埋めて行つたのを、チャンが土の臭を嗅いで歩いて、とうとう嗅ぎ中て、一つ掘つては鳴動させ、二つ掘つては鳴動させ、とうとう大連を縦横十字に鳴動させる迄に掘り尽したと云ふ評判のある(中略)泥だらけの馬車である」というわけです。これは先ほどのピエール・ロティの失望の問題とどこかでパ

ラレルになるのかもしれませんが、西欧人に見られるという自己認識があらわれた『倫敦消息』と、東洋を見る『滿韓ところどころ』の眼差しとの間に、漱石がさまざまに語っている中国の南画や漢詩文の世界への憧れが挟まっていくとすれば、漱石にとって中国や東洋とはいったい何だったのかという問題がでてきます。むしろそこに漱石のオリエンタリズムが見えてくるのかもしれないと思います。

このあとに、日本の中で析出されてくる幻想の東洋という問題があるのですが、ひとまずこのあたりで終わらせていただきたいと思います。

巽：

ありがとうございました。松村さんのお話は、ふたつの東洋、現実の東洋と夢としての南島というものの対立を設定されて、いわゆる東と西という単純な二項対立では立ちゆかなくなっていることを、泉鏡花から夏目漱石まで引用されてひじょうに面白くご説明されたと思います。

それでは、富山太佳夫先生に移っていただきたいとおもいます。宜しくお願いします。

## 富山太佳夫

今年のいつでしたか巽さんから電話がありまして、それで、資料もきちんとそろえた話をしてみますと申しましたら、それはよけいですが、細かい話はしないでもいい、大きな話のほうがいいと言われまして、大風呂敷を広げるんですかと訊いたら、「大風呂敷よりも、パラシュートぐらいのほうがいい」という要請がありました。ですから、今日お話しするのは、資料をあげて何かのテーゼを明瞭に論証するというやり方ではなくて、これから資料を読み、データを分析していく際に役に立つような枠組みを提示するという作業になるかと思います。そのなかで、エキゾティックなものかどのようにイギリスと絡んで浮上してくるのか、という問題を考えてみようと思います。

エキゾティックという言葉は英語の場合でも非常に意味がはっきりしていきまして、最初に「外国のもの、外国から来るもの」という意味を持って

います。たいへん珍しいもの、人をびっくりさせるもの、いわゆる異国情緒と訳されるようなものが、この意味の周辺に集まっていきます。そういう意味で、エキゾティックなものとは、驚異を引き起こすもの、あるいは驚きを与えるもの、ロシア・フォルマリスト流に言えば非日常化を引き起こすものという言い方もできると思います。そこからひとつの方法として、たとえばエキゾティックなもの自体は、フロイトの言った「不気味なもの」と似ているのではないかという議論ができるだろうと思いますし、あるいは思いきり新しい方に話を持ってきて、クリステヴァが『恐怖の権力』のなかで言ったアブジェクションというものと、ある部分重なるところを持っているのではないかという議論もできるでしょう。これについては、うまい具合に先ほどの松村さんの話とも重なりますが、コンラッドの『闇の奥』を使って、こういう部分ではないかということの説明したいと思います。あるいはもう少し遡るといふか、話を拡大して、比較宗教学で使います「聖なるもの sacred」という概念に眼を向けることもできます。この概念を使うことによって、エキゾティックなものが持っている魅力とある種の嫌悪感というのを説明することもできるだろうとは思いますが。しかし、今日取り上げるのは、エキゾティックなもの何らかの心理学ではなくて、だいたい1880年代から1910年ぐらい、つまり明治10年代の末から20年代以降の2～30年間のイギリスにとって、エキゾティックなものとはどういうものだったのか、そしてそのエキゾティックなものをイギリスの人々はどのようにして自分たちの日常のなかへ取り込んでいったのか、つまりエキゾティックなものを日常化するメカニズムとはどんなものだったのかという点です。今風にいえば、エキゾティックなものを日常化するディスコースとは何であったかという部分に話を絞ってみたいと思います。

それだけのことを前置きとしまして、本題に入ります。まず1880年代以降、だいたい明治10年代から20年代以降のイギリスの問題を考える場合に、最初に念頭に置かなければならないのが、ハンドアウト一枚目の地図です。われわれの地図感覚を念頭におくとすぐわかりますが、イギリスの

人々はイギリスを世界地図の中心に持って来るんです。ちょうどわれわれ日本人が唐辛子のような日本を真ん中において、右側に太平洋があって、その右側にアメリカがある、そして左に行くとアジア大陸があって、ヨーロッパがあるとすると同じです。われわれにとってはチリなんてとてつもなく遠い国で、オーストラリアは近い国なんですね。ところがヨーロッパの国の人々にしてみれば、世界地図の中心はヨーロッパであるわけです。イギリスから見ますと、カリブ海つまり西インド諸島と東インドはほぼ等距離にあります。アルゼンチンのほうで何かことがあると、例えばフォークランド島にイギリスが出かけていく。意外と距離的に近いんです。もし私が19世紀のイギリスの裁判官で、犯罪者を流刑にするという仕事に絡んでいましたら、地図を見て、必ずオーストラリアかニュージーランドに送りますね。一番遠いんですから。この地図で見ると日本が極東、Far East と呼ばれる理由も一目瞭然でしょう。まずこの地図を基本に置かないと、ヨーロッパのエキゾティシズムというのは論じられないだろうということをおしあげておきます。

イギリス人、具体的に言えばイングランドのロンドン周辺の人たちが一番エキゾティックなものを感じやすいというのは、最初の段階では外国人に対してでしょう。その外国人と接触する機会が、イギリスの外に出ないとなかったかどうか。この点にひとつ触れておく必要があります。たとえば19世紀の小説家であり、ロンドンの歴史も書いているウォルター・ベザントが、ちょうどコンラッドの『闇の奥』が出たのと同じ年、1899年に『イースト・ロンドン』という作品を発表しています。ロンドンのイースト・エンドとはテムズ川下流でドックなどがある場所、つまりドックがありますから船員というかたちで世界中から外国人が来る場所ですね。この作品から、そこに「ロシア人、ポーランド人、ドイツ人、オランダ人、ノルウェー人、スウェーデン人、デンマーク人、ベルギー人、フランス人、オーストリア人、ハンガリー人、イタリア人、スイス人」など、これだけの人種が入っていることがわかります。

その一世紀前のワーズワースの『序曲』という自伝的な長編詩の第七巻

に、彼のロンドン体験を描いた一節があります。この詩集の出版は1850年になっていますが、書かれているのは18世紀から19世紀のちょうど転換期あたりのロンドンです。ベザントからほぼ一世紀前のロンドンには、“all specimen of man, all the colours”が見られるなどと描かれているように、すでに人種の坩堝に近い状態があったわけです。論理的に考えてみますと、他人種との接触によってエキゾチックなものを感じずためには、別に国外に行かなくてもよかったという状態が、すでにイングランドには存在したということです。このことを念頭において、次に進みたいと思います。

的を絞りたいと思いますが、日本でもときどき言及されますけれども、1885年にロンドンで『ミカド』というギルバート＝サリヴァンのコミック・オペラが上演されまして、大変な人気を呼びました。これが、イギリスのジャポニズムというのがひょいひょいに明瞭なかたちで浮上してくるきっかけとなります。このオペラはサヴォイ劇場で公演されまして、そのポスターをハンドアウトに載せておきました。また後の研究者レズリー・ベイリーの本には、日本に絡んでいればとにかく何でも不思議で、ロマンティックで、好奇心を刺激し、わくわくさせるものだったと、日本のものに対して典型的な異国情緒を感じたということが述べられています。また『ミカド』が上演された1885年に、ロンドンでジャパニーズ・エキシビションというのがナイツブリッジで開かれまして、これが大評判になった。それならというので、ギルバート＝サリバンが目をつけて、『ミカド』という劇をつくったのです。しかし中身はイギリスの官僚制度に対する批判ですから、日本の帝がでてるわけではありません。イギリス



## OUR JAPANNERIES. No. 14.

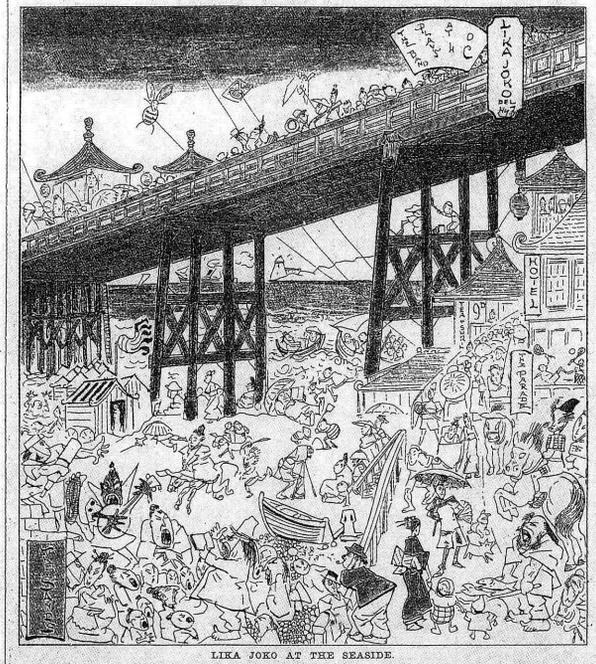


図  
2

人に日本風の衣装を着せたり、日本風の態度を取らせたりするというのが大変受けました。これは図版を見ていただくと一番わかりやすいのですが、なんでまたこうも長い刀を持つのか、衣がどうしてこうなるのか、また金太郎じゃないんだから鉞を担がないでほしい、という格好をしているわけですね（図1）。エキゾチックなものといったときにこういうイメージが最も強く出てくるということです。これは非常にわかりやすい例ですが、つまりエキゾチックなものがイギリスに入ってきた場合、イギリスのなかの様々な品物あるいはイデオロギーと、外から入ってくる様々なもの（イデオロギーというよりは日本的なモノ）が交差するところにエキゾチックなものが成立しているわけです。ただ外国のものを持って来ればすむということではないんです。イギリスの枠のなかに、日本的なものを埋め込むこと、ないしはクロス・オーバーさせることによってエキゾ

OUR JAPANNERIES. No. 10.



A ROW IN THE HOUSE DURING "TIMES v. CRIMES" DEBATE IN COMMITTEE.

3

OUR JAPANNERIES. No. 15.



CROSSING THE CHANNEL.

4

ティックなものを出現させているんです。少し言い方をかえれば、エキゾティックなものを飼い慣らすような作業が、それを感じとる作業と併行して、すでに行われているのです。

『ミカド』があまりにも流行ったものですから、その3年後の1888年に『パンチ』という大変有名な雑誌がほぼ20回にわたって“*Our Japanneries*”という変なタイトルで、日本のエキゾティックな風物を紹介するというシリーズを連載しました。ところ



図 5

ろが見ていただきますと、これがまた純粋に日本ではなくて、両方の混淆です。たとえば海水浴場を描いた絵（図2）では、日本的な橋桁などがありますが、日本ではまず絶対に見られないものがあります。たとえば絵のなかに Parade とありますが、これはイギリスの海水浴場に必ずついている散歩のための遊歩道のことです。それから極端なものでは、草鞋をはいている顔の黒い人物がいますが、これは当時のイギリスの海水浴場でみられた minstrel band のパロディです。またその上のほうに箱がありますが、これは水浴機械といまして、車輪がついています。これは女性の海水浴用のもので、当時女性は肌を見せるわけにはいきませんから、このなかに女性が入って、そのまま深いところまで引っ張ってもらい、それから海に入って、少し泳いで、上がってくるためのものです。もちろんイギリスは変わった国ですから、当時でも裸で泳ぐ人はいるわけですが、イギリスの癖として、裸で泳ぐことは「フランス的風習」と呼んだりしています。どうもこの国には、悪いことはすべてフランスに持っていく悪い癖があります。さて、この絵は構図的には、たとえば橋などは日本的です

が、しかし当時のイギリスの海水浴場のピア（遊歩栈橋）を念頭に置いて  
いるんです。これは日本的なものといギリスのものが完全にクロスしてい  
る例ということになるでしょう。

また狩りの情景を描いた絵では、遠景は明らかに日本の風景ですが、狩  
りの様子は明らかにイギリスのハンターたちの風俗を模したものです。さ  
らにスギリスの国会で与党と野党のあいだで大乱闘が起こった場面を相撲  
で表わしている絵（図3）があります。しかも相撲取りはまわしではな  
く、なんとも言いようのない衣装をつけています。膝のところにふさのつ  
いたインディアン衣装のようですね。この絵には「下院でおこなわれた  
タイムズ対クライムズ」というキャプションがついています。これはアイ  
ルランドの過激派と言いますか、独立党を率いたパーネルの手紙を偽造し  
たものが『タイムズ』紙にのるとい事件がありまして、その調査が行わ  
れているときのものです。実は、日本に関する特集のうちの何枚かは、こ  
のパーネル事件をめぐる国会での論争を扱っているんです。そうします  
と、日本の小物・風俗を使いながら、取り上げられているのはアイルラ  
ンドのパーネルの手紙偽造事件だったということになりますね。つまり、  
パーネルが過激派と連動していたということを示す手紙が『タイムズ』に  
発表され、パーネルが決定的なダメージを受けるのですが、それが実は偽造  
であったということを審議する国会の論戦というか、乱戦の様子を、日本  
の風俗を使って表わしている。この絵はひとつひとつ見ていくと面白いの  
ですが、刀が異様に長いということは、先ほどの『ミカド』の写真とも類  
似しています。ある部分がひじょうに極端に強調され、デフォルメされる  
ということですよ。

「ドーバー海峡を横切る」という絵（図4）では、上のほうにロンドンの  
ヴィクトリア駅がありまして、下の方にはフランスのカレーがあります。  
途中船を風神が思いきり吹きあげています。これもよくわけがわからない  
絵ですね。ここまでくるともう、エキゾチックなものを感じるしかない。  
この『パンチ』の挿し絵は一貫してリカ・ジョコという人が描いてい  
ます。この人の経歴はまだきちんと調べていませんが、日本特集が売れた

ので「リカ・ジョコのパントマイム」という次の連続のシリーズが出ます。これもまた日本のことを描いているのですが、その中に「妖精の女王の館」(図5)というのがあります。背景は日本ですが、女性つまり妖精がたくさん群になって描かれるというのは、ヴィクトリア朝にひじょうに好まれた図柄です。真ん中に描かれた女王が、着物をきて、裸足でバレエを踊っていて、右下には蝶々の羽のついたドレスを着て踊っている女性もいる。こういうかたちで日本のものが、ヴィクトリア朝の人々の頭にあった妖精の風景とクロスさせられているんですね。今見てきたのは、エキゾティックなものがイギリス国内に引き込まれて、二つの国の文化が交差し、そのなかでエキゾティックなものを出現させながら、ある意味で中和していくという発想ですが、今度は極端に反対のものを見ていきたいと思えます。

その極端に反対なものとは、イギリスの外へ出て、そこで、イギリスのなかでは全くあり得ないような事態に遭遇していくことです。しかも遭遇したものを、言葉でうまく規定できないような事態。この典型的な状況、極端な状況を描いたのがコンラッドの『闇の奥』という作品ということになるでしょう。作品中に出てくる言葉を見てみましょう。たとえばマーロウの船がアフリカの川（コンゴ川ですが）を遡ってゆくと、「泥沼」のようなところがありまして、「森」がある、それから「ひじょうに野蛮なもの」がある。しかもその「野蛮なもの」は“the savagery”とあっていまして、具体的に「野蛮な何か」ではないのです。“The savagery”が彼を取りまくというような言葉でしか表わせられないような事態にマーロウは直面するわけです。また他には、「ジャングルのなかで蠢いている何か神秘的な野性の力」という表現を使っていますし、さらに“in the hearts of wild men”という表現があります。ここでは、野蛮人というニュアンスの他に、ヨーロッパの中世からある“wild man”という連想がここに出てきてしまうんです。こうした状況全体を、つまりマーロウが船でコンゴ川を遡っていくなかで出会う異様な状況をこのように説明し、その本質を「おぞましいものが持つ魅力」と表現しています。たぶん『闇の奥』という作品

の核心にあるものは、この一語で要約できる。そして、この言葉は、たとえばクリステヴァのアブジェクションという概念と比較的近い場所にあるはずです。つまりここでコンラッドが接しているものは、言葉を越える、あるいは表象を越える何かでありまして、同じエキゾティックなものとの出会いでありながら、先ほど見てきました『パンチ』の挿し絵とは全く違った世界があるということです。

この両極端の中間に、様々な出会いのかたちがあるだろうし、それを様々なかたちで分類することができるだろうと思います。たとえばイギリスの女性で、イザベラ・バードというひとがこの時期日本に来ていて、アイヌの世界にまで入っています。そのイザベラ・バードの日本旅行記のなかに入っている挿し絵を見ていただくとすぐ解りますが、富士山の挿し絵が富士山ではなくて実はほとんどアルプスのマッターホルンかなにかの形に描かれているんです。それから風景を描くとなりますと、富士山を描いたもう一枚の挿し絵では、前景に2本の木があります。そして中景の藁葺きの家がありまして、遠景に富士山がある。ロマン主義の時代の英文学を研究している方にはすぐわかると思いますが、これはピクチャレスクの典型的な図柄なんですね。つまりイザベラ・バードは日本に来ているけれども、日本に来なかった挿し絵画家がバードの文章を基にして風景を描くときに、富士山をみる枠がほとんど自動的にピクチャレスクの枠になってしまっているんです。これはひじょうに大きな問題に展開する可能性があります。実は、漱石が描いている水墨画のなかに、これに近いものがあるんですね。前景に木が2本、中景に家があって、後ろには水墨画の風景が描かれている。この構図はどうみてもピクチャレスクなんです。さらにつけ加えて申しあげますと、ワーズワス以降のロマン派の詩人たちの自然を見る目というのは、実は自然を見ていないんですね。ピクチャレスクという枠で自然を見ています。自然をうたった詩というのは、実はピクチャレスクという枠を通して見られた特殊な自然だったんですね。だとすると、ロマン主義の自然描写とはいったい何なんだという問題がおこりますし、それを模倣した日本側の作家たちの思い描いた自然とはいったい

何だったのかという、ひじょうに大きな問題に展開する可能性があるんです。このように話を展開していきますと、エキゾチックなものからロマン主義の域へ一気に遡ってしまいますので、話を戻します。

いずれにしても、たとえば『ミカド』の広告のポスター、あるいは『パンチ』の挿し絵の横に、こんどはイザベラ・バードの本の挿し絵を置く。さらにコンラッドを置く。こうした作業を積み重ねていきますと、実証性のかなり高いレベルの仕事がすぐに見えてくるだろうと思います。これについてはいくらか資料を呈示することができるでしょうし、図版の分析もできるでしょうし、面白いことはあるんですが、単純といえば単純ですから、その話はこれくらいにして、今日の本題にはいります。

今日の本題と申しますか、今、私自身一番関心があるのは、こうしたエキゾチックなものに触れたとき、それを中和するメカニズムなんです。いったいどういふかたちでイギリスの人々はこれを中和していったのか。そのひとつの方法は、先ほど申しましたように、外国にあるものをイギリス国内に持ち込んで来て、ふたつの文化をクロスさせる方法でした。もうひとつ典型的なものとして考えられるのが、実は冒険小説なんです。1870、80年代からさかんにイギリスで出始めた冒険小説というのは夥しい量にのぼります。しかも子供向けの雑誌がたくさんありますから、その数はとても確認できるものではありません。1860年代だったと思いますが、『オールド・ジャック』という水兵の物語がありまして、作者は W. H. G. キングストンという人です。キングストンという作家はだいたい百冊以上書いていますが、そのほとんどが海洋冒険小説で、舞台は世界中に及んでいます。こうした作品がつぎつぎに書かれていくわけです。『オールド・ジャック』はたいへんよく売れた小説ですが、この作品では南太平洋に出かけた捕鯨船に乗っているという設定です。英米文学を研究していると、ここですぐに思い浮かぶのがメルヴィルでして、彼も『タイピー』とか『オムー』という作品でタヒチ島あたりを扱っておりまして、そこでタヒチの社会に対してヨーロッパ人の典型的なユートピア幻想を投射する。そして主人公たちがその社会をさんざんにかき乱して逃げるという作品を

書いていますけれども、イギリス側でもこうした作品が書かれていたのです。キングストンのこの作品のあらすじを詳しくお話しませんが、一応こうした作品があることを念頭において下さい。

代表作をひとつひとつ説明するよりも、量でいくほうが早いかと思いついて、以下にちょっと変わった本のリストをあげておきました。これは「植民地の前哨地点で書かれた物語」というシリーズなんですが、じつはこれは『ブラックウッズ・マガジン』という、19世紀イギリスでは最も重要な総合文芸雑誌に載った冒険小説、あるいはさまざまな地域の冒険のエッセイを集めたシリーズです。全部で12冊あるんですが、1930年代に出ておりまして、19世紀の末から『ブラックウッズ』に載った作品を集めたものです。第1巻が「大英帝国のフロンティア」、第2巻が「大英帝国で行われた戦争」、第3巻が「国境線の物語」、第4巻が「パイオニア」、第5巻が「果たすべき義務」、第6巻が「海の物語」、第7巻が「戦士の物語」、第8巻が「ジャングルの物語」、第9巻が「アフリカの物語」……とこのように続いています。なぜこのリストを持ってきたかと申しますと、実は『闇の奥』という作品が1899年にこの『ブラックウッズ』に発表されているからです。『闇の奥』という作品の前後には、大英帝国のフロンティアにまつわる面白おかしい話とか、とにかくイギリスの人間が勝利を収める話とかがたくさん並んでいるんです。単純に申しますと、コンラッドが書いた『闇の奥』には笑える場所は一カ所もありませんが、実はこういう海洋物語のパロディとしても機能しているんです。従来我が国の研究のなかでは、これはヨーロッパの学者も同じですけども、コンラッドの『闇の奥』のみを取り出して扱ってきました。しかし、こういうコンテクストのなかでコンラッドの作品が初めて雑誌に載ったということは、かりにコンラッドのパロディの意図がうまく出ていなくても、編集者は当然知っているわけですね。そして『ブラックウッズ』に載せているわけです。そのなかで『闇の奥』という作品がいかに異様なものとして、それにもかかわらず冒険小説として読まれたかが、理解していただけたらと思います。

また、1880年代から20世紀のはじめのイギリスの本では、しばしば本の

最後にその出版社の広告が載っています。そもそも子供向けの冒険小説になりますと、ビブリオは完備していませんし、その実体がうまくつかめません。だいたい1900年のイギリスの一年間の新刊図書の刊行点数はほぼ1万点です。そういう書籍組合のリストを調べた研究がありますが、そのなかで児童向けの文学はかなり大きな比率を占めているわけです。といっても、これは単行本だけの数です。今も申しあげた通り、その全体像はとも確認できないんですが、いくつかリストは見ることができます。そのひとつがアクティヴ・サーヴィスと呼ばれるもので、これはネルソンというたいへん有名な出版社が出しているものです。そのなかには『トラファルガーの海戦』、『水兵の自伝』それから『ライフル旅団の冒険』や『ロマンスと交易の話』などがあり、見ているだけでどれだけ夥しい量の冒険小説があったか、すぐに見当がつくと思います。

ほかに G. A. ヘンティという作家のリストがあります。この作家も今では読まれません、1880年代から出はじめまして、一番新しいテキストで私が確認しているのは1950年代のもので、去年私は1年間エディンバラにいまして、できるだけ地元の人にインタビューしていたんですが、だいたい60代の人になりますと、2冊か3冊はヘンティの作品を呼んでいるんです。けれどもヘンティが85冊も書いていることは知らなかったと言っていました。いままでに私が集めたのは76冊なんです。あと9冊に執念を燃やしていまして、エキゾティシズムなんてどうでもいいわけで、今はさし当たりその9冊をどうやって手に入れるかが大変なところです。

ヘンティの著作は、ヘンティの本だけで装丁が決まっています、それでシリーズが出ておりました。キングストンもキングストン・ライブラリーというかたちでシリーズが出ています。このふたりは親交がありました。ヘンティの本のタイトルをいくつか見ていきましょう。まず最初は『ワーテルローの戦い』の話です。その次が『古代エジプトの話』、『インド帝国の出发点』、そして『ロシアのニヒリストの話』があります。これは1890年代の作品です。ということは、冒険つまり子供向けの作品の著者にロシアのニヒリストを扱った作品があり、従って当然それに関する情報

がイギリスにあったということです。実際にオスカー・ワイルドの最初の芝居の『ヴェラ』は、ロシアのニヒリストを扱った作品でした。ちなみにオスカー・ワイルドの友人であったステプニャークはニヒリストのひとりです。その次は例のウェリントンが出てくる『ウェリントンの命令』、それから『ハンニバルの冒険』と、もう手あたり次第なんですね。次に『ネーデルランドの戦い』、『ヴェニスの話』、『スコットランドとイングランドの戦い』、『カリフォルニアのゴールドラッシュの話』、『イギリスの復興期の話』、また『ワット・タイラーの反乱』、インカ帝国を扱った『ペルーの冒険の話』、それから『ロバーツとともにプレトリアへ』という小説はボーア戦争の一部をあつかったものなんです。つまり世界中をまたにかけて、しかも歴史をまたにかけて85冊書いたんです。またヘンティに関して作品数がはっきり確認できないのは、短篇がかなりありまして、特にクリスマスに出るギフト用の本などに作品を書いているほか、自分で編集した本もあるからです。そうした本も一応集めてはいるんですが、なかなか詳しいことは確認ができません。

このようにひじょうに多くの冒険小説が書かれているわけですが、もう少し具体的にその一部を見ていただこうと思います。ヘンティの『シーク戦争』という作品がありまして、作品中にはだいたい13枚の挿し絵が入っています。この作品の序文は、“My Dear Lads”で始まっていて、つまり少年向けのものであることがわかります。そしてこの文のなかにかくに多くの「戦い」という言葉とか、「征服」という言葉が出てくるかということに注目していただきたいのです。一貫してこのように書かれていくわけです。また『ロバーツとともにプレトリアへ』という作品では、ロバーツはイギリスの軍人で、プレトリアとは南アフリカの一部ですが、序文では「戦争に絡む話」と述べられており、戦争の歴史的事実が少し説明されています。戦争の最後の段階では「この戦争は最後にボーア兵のいどむゲリラ戦へと墮落していった」と書かれています。つまり戦争が「墮落」すると。こんな表現があるのかと思いますが、実際このように書いているのです。余計なことですが、このボーア戦争は1899年から始まりましたが、

20世紀の戦争史上もっとも重要な意味を持つてくる理由は、ここで初めてゲリラ戦が行われたからです。ポーア軍側がゲリラ戦を行ったんですね。それに対抗するためにイギリス側がポーアの女性・子供・老人を強制収容所に閉じこめました。つまり強制収容所を最初に発明したのはイギリス軍というわけです。こういうところを語る作品をブリティッシュ・ボーイズに読ませたいというのが、ヘンティの願いでした。

『ロバーツとともにプレトリアへ』の冒頭では牧師の子供が出てきまして、銀行に貯金していたんだけれども、銀行が破産したというところから話が始まっています。最近日本でも似たことが起こりますから、いやな感じがしますね。その子供はラグビー校——典型的なイメージです——に通っているが、もう学校に戻してやることができない。この事態に対してどのように対処するかというと、「雄々しく対処しなければならない」と、こういう発想で一貫しています。この他の作家として、松村さんのプリントを利用させていただいて、ヘンティやキングストンと並んで最大の冒険作家といえば『珊瑚の島』を書いたバランタインがいて、この人も100冊ちょっと書いています。それからアーサー・ランサムに関して言えば、宝探しのパロディ小説まで書いている人です。一番有名なのはもちろんスティーヴンスンの『宝島』ということになります。日本では『宝島』や『ピーター・パン』はよく知られていますけれども、その背景にはまだ日本の英文学者が手を付けていない、またイギリス・アメリカの学者もほとんど手を付けていないこの分野の膨大な量の作品があるということがわかります。これを見ていかないと、もちろん大英帝国とイデオロギーといった問題の実際の場面はわからない。が、今回はその話はしません。

さて、冒険小説のなかに何が書かれているかということ、もちろん戦闘の場面です。特によく出てくるのが原住民と海賊なんです。原住民と戦う、海賊と戦う。そこで何を描くのかということ、勇気と男らしさと犠牲の精神です。ひじょうに単純です。もちろん女性は排除されます。こういう冒険小説のなかに、強い者が生き延びるのだという社会ダーウィン主義の発想が入っていることは間違いありませんし、あるいはクリスチャンであり

ながら同時に身体も強くなければならないというマスキュリン・クリスチヤニティ、これはちょっと茶化して「筋肉キリスト教」と訳していますけれども、こうした発想も入っているんですね。同時にこの冒険小説のために選ばれる舞台が大英帝国の全領域に広がっている。そこで冒険小説の主人公たちが接触するものは、ある意味でエキゾティックなものなんです。もちろん風景の描写がでできますし、動物も出てきます。そのなかで勇気を持って戦いに勝つ。こうしてエキゾティックなものを大英帝国のなかに組み込んでいくという発想なんです。このようにエキゾティックなものを解体していくという方向が、冒険小説に内在するイデオロギーとしてあったというのも、ひとつの面白いポイントになると思います。

エキゾティックなものを解体し中和するひとつの方法が冒険小説だったとしますと、もうひとつの方法は地図を作るという作業です。もちろん地図を作るためには現地に行かなければならない。また地図に空白がたくさんある場合はひじょうに魅力的になりますし、エキゾティックなニュアンスも持ってきます。しかし同時に地図を作ることによって、その土地の詳しい形状、あるいは都市や村落のあり方、そして生活のある部分がみえてくると、ある意味でエキゾティックな部分が消えて行くわけです。地図はそうした両面性を持っていると思いますが、これも全く偶然ですけども、松村さんと同じく地図の話を用意しておきました。つまり、地図を作ることによって未知の空間を既知のものにする傾向があったであろうということを論証するために、いくつかの例をあげてみます。まずスティヴンスンの『宝島』です。これは岩波文庫に入っていますが、その序文を見てみましょう。その中でスティヴンスンは完全に地図にこだわっていて、『宝島』そのものの主要部分は地図であると述べています。また先ほど松村さんが引用されたコンラッドの『闇の奥』からの例と同じ部分、「僕は子供の自分から、大変な地図気狂いだった」をあげておきます。つまりスティヴンスンとコンラッドが、地図に関する情熱を共有しているわけですね。またトマス・リチャーズというアメリカの若い研究者の書いたたいへん面白い本がありまして、帝国主義というのは情報帝国であるという主旨

のものです（『帝国のアーカイヴ』、1995年）。ヴィクトリア時代のイギリスには猛烈な量の情報があって、その情報集積の代表が『オックスフォード英語辞典』なんです。さまざま事項をふくむ百科事典もあるし、政府の調査記録もある。国勢調査の記録や統計記録を分類するというシステムの象徴となったのが、たぶん大英博物館であろうということです。もちろん大英博物館もものを集めすぎて、コントロールができなくなってきますが、こういう点を指摘したたいへんおもしろい本です。このなかでリチャーズがこだわっているのが、実は地図化の作業なんですね。地図を作ることによってその土地の形状を知り、そのことが政治的な視野へつながっていく。その代表的な作品としてキップリングの『キム』という作品があるでしょうと論じていくわけです。それはその通りだと思います。

地図に必要な「測る」という作業、数量化するという作業は、未知なものを既知なものにするためのもっとも手軽な手段ですが、こうしたことを念頭に置いて『闇の奥』の一節を見てみましょう。マーロウ船長が船会社に行きますと、そこでまず医者が出て来るんですね。何をするかというと、いきなり頭を測るわけです。頭を測る定規を持ち出して頭のあちこちを測り、ノートを取る。最後に頭蓋骨を測るんですね。これは骨相学のやり方と同じです。同時にロンブローゾに代表される犯罪人類学と同じやり方でもあります。頭を測って、その形状・大きさによって人の性格を決めていくというのは、実は地図作りと同じ手続きです。このふたつの作業をコンラッドは『闇の奥』に書き込んでいるわけです。さらに言いますと、コンラッドはロンブローゾをよく知っていました。実際に『密偵』という作品の最後の部分では、ロンブローゾの名前がはっきりと出てきます。コンラッドとロンブローゾの関係は研究史上ではもう常識であり、定説になっています。「測る」ことによって既知のものにしていく作業が、地図だけでなく頭を測る作業にも出てくる。こうした作業によっても捉えられない部分にのめり込んでいったのが、クルツという男です。そして彼はアフリカという闇の中に飲み込まれていくのです。

さらにこうしたことを説明するために、またさらに別のポイントを指摘

する必要がありますので、もうひとつ別の例をあげます。これまでのところでは、エキゾティシズムを中和するメカニズムの例を冒険小説と地図化に求めました。もちろん『宝島』のように、冒険小説のなかに地図が入っている場合もありますが、ともかく冒険小説と地図化のふたつのポイントをあげました。これからお話しします点は、ちょっと意外かも知れませんが、実は1880年代から第一次世界対戦くらいのイギリスの文学史を見ても、極めて特徴的なことがあります。それは何かといいますと、農村文学がひじょうに多く書かれるようになるということです。イングランドの農村の風俗とか習慣を描いたり、あるいは農村を旅するという作品がひじょうにたくさん書かれはじめるんです。もちろん農村はそれ以前からあったわけですが、農村を旅するとか、農村の風俗を書き込むということが、ひとつのジャンルとして成立するようになるのは、たぶんヴィクトリア時代の後期からだろうと思います。そのことが念頭にありますと、ハーディの『テス』という作品のなかで、農村を旅するアレックという男性が出てきたり、村のお祭りの様子が描かれているのがひじょうによくわかる。こうした農村文学の関心のポイントは、故郷、ホームです。ハウスではありません、「ホーム」なんですね。そしてホームを与えてくれる村（ヴィレッジ）、さらにハウスではなく、コテッジという言葉で表わされるもの。ヴィレッジとコテッジ、ホームというものを並べてみると、これに関する強烈な欲望が浮上してくるのが、実は冒険小説が成立し流布しはじめた時代と同時期だということがわかります。

その典型的な例をふたつあげます。ひとつは唯美派の批評家として文学史に名を留めているウォルター・ペイターの自伝である「家の中の子供」のなかの文章です。ペイターはフローリアンという主人公に次のように言わせています。「さまざまの彷徨を重ねた後、私は、イングランドの人間にとってはサリーとケントのある部分こそ当然ながら真の風景であり、真の故郷の土地であるのだと思うようになったのだが、その理由には、ひとつには、ハリエシダの茂みの下の黄色い砂のもつある種のぬくもりと、雨のあと丘陵の谷あいにかかる、疲れた眼に心地よい、それより南では見

られない淡いブルーの霧にあるだろう」とありますが、ここにでてくる「イングランド」は絶対にイギリスとは訳せません。つまり村落形態でもイングランドの北、つまりワーズワスが住んでいたカンバーランドのあたりと、ロンドンの南側ではまったく違うんです。イングランドの人にとって神話の対象になった「村」というのは、ロンドンの南なんです。決して北の方ではない。ましてやスコットランドの村ではないんですね。

次に戯曲『ピーター・パン』の第四幕冒頭の説明を見てみます。ここに「地下のホーム」というのが出てきます。その前はネヴァーランドで、これは所詮空想的な話だから、空飛ぶ家の次は地下に行くだろうと想像できるわけですが、ただ時代から考えてみると、この「ホーム」はそう簡単には読みとれない。しかも『ピーター・パン』は象徴的な解釈を許す作品です。「子供だけが集まる地下のホームがあって、インディアンたちがそれを守っています。」何から守っているかという、パイレーツつまり海賊からなんです。そこに入るためには穴のあいた木をくぐっていかなければいけない。これもまたヴィレッジ、コテージ、ホームへの強烈な欲望の子供版空想的変型と思えるのです。

こうした記述に共通した特徴は何かということ、戦いが無いということ、そしてエキゾチックなものが一切無いということです。戦いが一切拒否されているのです。その意味ではちょうど冒険小説の裏返しになっています。実際にシャーロック・ホームズものを見ましても、この時期は海外でお金を設けた人が田舎に屋敷を買って帰るといった話がいくつも出てくるわけです。そのときの大きなモチーフになるのが、もう経済的な戦いをしなくてもいい、現地の人間と戦いをしなくてすむ、安らかに憩うことができる、優しい自然がある、ということです。そうしますと、このような世紀末の田舎への関心をロンドンの中流階級の単なる願望とは片づけられないだろうという気がします。しかもこの同じ時期にイギリスではフォーク・ソング、つまり民謡の採集が始まります。それからナショナル・トラストという環境保護の運動も始まる。同時に古い建築を保存するという運動がおこる。つまり冒険小説のモチーフが「征服」であるのに対して、田園を

描いた作品の特徴は「保存」なんです。既知のものを保存するという欲望が強烈に出てくるのです。

冒険小説と農村文学の表裏一体の関係を見ないと、1880年代から第一次世界大戦までのイギリスの文学は見えていけないのではないかと思います。従来1920年前後、つまり第一次世界大戦前後は、イギリスではジョイスが出る、エリオットが出るという具合にモダニズムの時期とされてきました。そしてモダニズムは都市文学であるという言い方がされました。その一方で、たとえばカルチュラル・スタディーズの元祖と言われ、現在たいへん高い評価を受けているレイモンド・ウィリアムズの仕事のなかで、『田舎と都会』という本があります。そのなかでは田舎と都会、つまりロンドンの南の田舎とロンドンのような大都市をコントラストさせるという枠で議論がおこなわれています。しかし、それだけでは世紀の末から世紀のはじめにかけての文学状況はわからないのではないかと。むしろ大英帝国という枠をかけてみないと、イギリスの文学は理解できないのではないかと。もともとエリオットはアメリカから来た作家で、ニューオーリンズで育ったわけです。エリオットが育った当時のニューオーリンズは、町のなかにインディアンが平気で入ってきたような時代です。この場合はネイティブ・アメリカンとは呼ばずに、当時の言葉で「インディアン」と言ったほうがいいでしょう。またパウンドにしても、アメリカの田舎から来た人です。イエイツはアイルランドのド田舎から来た人です。こう考えると都市と田舎という関係の他に、もうひとつイギリス以外の場所、それがたとえばアメリカであれ、当時は植民地であったアイルランドであれ、あるいは大英帝国の他の土地であれ、そういうものを大きな枠としてかけていかないと、文学の実体が見えないのではないかと。そしてこういう部分は、イギリスの学者にはたぶん見えないだろう、あるいは見たくないだろうと思います。もしこれに気がつくとなると、ポスト・コロニアルの視点を持っている学者、たとえばインドの学者であり、アフリカの学者であり、あるいはオーストラリア、ニュージーランドの学者ではないでしょうか。

こうした視点を持ったとき、サイドのオリエンタリズムという発想は

やはり弱すぎる。サイドはイギリスと外の世界という視点を持っています。しかしサイドにはイギリスの田舎という視点はありません。このアイデアがどこまで通用するかは自信がありません——本当はあるんですけども、データを出さずに「自信がある」っていうのは凶々しい文芸批評家のやることですから、今日のところは自信がないと言っておきますが、いろんな方にデータで検証して頂ければ、様々な問題が出てくるのではないかと思います。

そういうことで、前のおふたりの先生、朝吹先生と松村先生のお話に対して直接のコメントはしませんでした。私が最後ですから、話を結びつけるようにとさっき巽さんから命令がありました。ピエール・ロティについてはたとえばゴーギャンの話を持ち出すことができますし、サマセット・モームの『月と六ペンス』もからんでくるでしょう。またスティブンスが南太平洋に行っていますし、メルヴィルの『タイピー』や『オムー』の話はすでにつけ加えておきました。ついでに申しますと、バランタインとスティヴンスとバリーはいずれもスコットランドの人です。スコットランドの人間はイギリスを外から見るという視点を持っています。もっと正確にいうならば、イングランドを外から見るという視点を持っているわけです。このように並べていきますと、結構いろんな話が出てくると思いますが、一応これで私の話を終わりにしたいと思います。

巽：

ありがとうございました。

ただいま富山先生が簡潔明瞭なまとめをして下さいましたが、ひとまず一巡しましたので、まずパネリストの方に何かつけ加えるべきコメントがあるかどうかお聞きしてから、フロアの方のご質問に移りたいと思います。朝吹さん、何かございますでしょうか。

朝吹：

そうですね、私は特につけ加えることもないんですけども、エキゾティズムと想像力の関係でひとつだけ現代に話を移すとですね、一九六〇年末から七〇年代にかけて「テル・ケル」というグループがありました。さ

つきクリステヴァの話ができましたけれども、一緒に活躍していたソレルスとかブレネとかドゥニ・ロシュという詩人がおまして、彼らは一時期、漢字や中国語を使って作品を書くということをやっていたわけなんです。これは明らかに一種のエキゾティスムでありまして、彼らは当時は毛沢東主義にかなり染まっておりました。その影響もあるわけですが、この時代になってまでなお、一種の学問の衣裳をかぶりながらも、その衣を一枚剥ぐとノスタルジーやエキゾティスムとあんまり変わらないような事態が延々と起こっている。必ずしも僕は悪口で言っているわけではなくて、作品としてはなかなか面白いのですが、現代にまでそういうかたちでエキゾティスムが引きずられているのは面白い、と思ったことをつけ加えておきます。

巽：

松村さんはいかがですか。

松村：

つけ加えることがたくさんあって困っています。富山さんの最後の話がたいへん興味深かったのですが、冒険小説の裏返しとしてのヴェレッジ、コテージ、ホームへの欲望、そして1870～80年代の農村文学の登場ということと何か重なるようなかたちで、海洋冒険小説といってもいい『浮城物語』と同じ年に宮崎湖処子の『帰省』（1890）という小説が出版されています。これは湖処子が父親の一周忌に北九州の山中の田舎に帰った折の体験をほぼ忠実に描いたもので、当時のベストセラーになりました。主人公自身は東京に住んでいるわけですがけれども、故郷の人々に東京はどういうところかと訊かれて、繰り返して東京の全否定をするんです。外側ばかりが飾られていて中が腐っている墓のようなものだというようなことを言って、様々な例をあげながら東京を否定します。その一方で故郷を一種の樂園としてユートピア化していくということがあるんです。さらにその故郷から一層山中に入り込んだところにある母親の古里である佐田村という所を訪れていく場面があります。この場面を描く章の最初に陶淵明の『桃花源記』が引かれています。つまり桃源郷としてのイメージを母なる故郷は

もっているんです。彼自身の故郷である三奈木村というのも、ある種の桃源郷のイメージをもちますが、さらにその母親の故郷、「母なる故郷」というところへ行きます。陶淵明、さらに老荘思想といった中国の道教的な世界、また「太古の村」という言い方もありますように、古代的な世界へ遡行していくスタイルをとるわけです。しかしここで重要なのは、(そしてこのあたりがイギリス文学の場合とどう違うのか同じなのかが興味深いところですが) 次の一節です。

帝国憲法は発布せられぬ、然れども渠等は明年の代議院が、此の不如意の世界を如意の時世に変らしむことを想はざるなり。(中略) 斯かる平和の郷の外、山静如太古とは何れの国ぞ、如何なれば我此郷を出て、再び帰る能はざる乎、吾舟は如何なれば逆櫓なる乎。悲しき哉我既に知恵の果を食ひぬ。今は唯此郷の、埃田エデンならで埃田に近きが如く、我も亦屢故郷に遊びて、幼き我ぞ追懐せんのみ。

この「知恵の果」というのは、当然、近代文明に触れたということでもあるし、近代的自意識ということでもいいんですが、それに目覚めてしまった人間は自分の故郷であってもそこには二度と帰れないわけです。帰れない故郷、失って初めて発見しユートピア化されていく故郷という構造がここにあります。失う前にはそれは存在しておらず、失って初めて存在する。いわば目覚めて初めて発見される夢のようなかたちで故郷が見えてくるわけです。同時代の紀行文などにも同じようなことが言えますし、国木田独歩や幸田露伴のいくつかの作品にも共通してみられる風景と言えます。あるいは柳田国男の民俗学にもそうした側面がある。

それと直接重ねるわけではないんですが、南米の作家であるカルペンティエールに『失われた足跡』(1953)という、主人公がインディオの世界に入っていく物語があります。ニューヨークで作曲家をしている人物が、古代インカの失われた楽器を探索しにインディオの村に向かいます。オリノコ川の上流が想定されているらしいんですけども、そこでロサリオという女性と出会い愛し合います。彼にはニューヨークに妻がいます。やがて彼はその村に行き着いて楽器を発見するのですが、そこにしばらく滞在

して作曲を始めると、紙とペンが無くて困るんですね。たまたまそこに彼を捜しに飛行機が来ると、ロサリオの冷たい眼差しを振り切って紙とペンを取りにニューヨークに戻ります。そしてもう一度インディオの村に戻ろうとするのですが、そのときには川が増水していて村に入り込む入口が見あたらなかったという、『桃花源記』と同じ構造をもつ典型的な異界遊行譚です。その中で、主人公がロサリオと出会ったときのことが次のように語られています。

彼女とわたしの間にそびえていたのは、酒瓶だけではなかった。それは私が読んだ、そして彼女は何も知らない千冊に及ぶ本であった。  
(中略) そのひずみと禁忌を伴ったある文化の全体が、地球は丸いという概念も持たず、世界地図上の図の配置に対するイメージさえ持たない女から、わたしを引き離していたのだ(牛島信明訳)。

また、もはや村に行き着けないことを知ったときに主人公は「書くということが何の役にもたたないあそこで、来る日も来る日も熱っぽく書いていたわたしに向けられた彼女の不思議そうな眼差しが思い出された。新しい世界は、分析される前に、まず住まなければならない」と思うんですね。ここでも、西洋的知性によって古代的領域が発見されると同時に、西洋的知性それ自体がそこから排除され疎外されていくという共通項を見いだすことができるかもしれません。

ここでようやく泉鏡花にたどり着くんですけども、先ほど、地図の無効な世界に入り込んでいった旅僧の物語として『高野聖』をあげましたが、これも非常によく似た異界訪問譚ではあるわけです。しかし、カルペンティエールや宮崎湖処子と明らかに違うのは、ひと言で言ってしまうと、泉鏡花はいわゆる近代知識人ではないという点だろうと思います。つまり知識によってある種の世界から排除されているという構造が、鏡花の場合は見られない。たとえば『高野聖』のなかに、この世の始まりである同時にこの世の終わりでもあるような幻想の光景を飛驒山中で見ると、それを一種のイニシエーションとして旅僧が山中の異界に入っていく場面があります。その異界にやはりひとりの女がいます。カルペンティエールでい

えばロサリオにあたる女がいて、この女は人間を動物に変えるという魔力をもった魔女なんですね。その女から谷川の水を浴びせられているうちに旅僧は陶然となります。前田愛氏はこれを胎内幻想、つまり母親の胎内の幻想だといっています。そしてその夜、女の寝所の周囲に無数の動物たちが集まってくる。要するにこれは、個体発生の時間を遡る物語であると同時に、系統発生の進化の過程を遡る物語でもあるといえます。つまり『高野聖』の山中他界というのは、人間と動物の境界が無化されてしまうような領域なんですね。この領域は一見、宮崎湖処子のいう、失われたアダムとイブの遺風を残すような、あるいは原始のときに近い故郷の領域、あるいはカルペンティエールのインディオの領域と近いようではあるけれども、カルペンティエールや宮崎湖処子が西洋の知性を背景として発見していったものとは何か違うものが、そこにはあるような気がします。

鏡花が、人間と自然がほとんど差異化されない領域をひとつの世界像としてもっていたということもありますし、また鏡花は『たそがれの味』というエッセイで、自分は一種の境界領域を描きたいんだということを言っています。そこでサイドに結びつけるのはあまりにも強引なのですが、サイドが、地理的な発想、つまり分節・差異化というようなやり方とは違う、世俗的概念とかたちで言っていたものは、サイドのなかでは知識人と結びつくもののものですけれども、そうではない、つまり非知識人としての泉鏡花的な世界像がもう一方にあるのではないかという気がします。これは私自身の今の所の関心で、鏡花の通俗小説と幻想小説はどのように結びつき得るのか、その間をつなぐ論理がどこかにあるのではないかということを考えています。その問題に結びつけすぎたかもしれませんが、西洋的オリエンタリズムとは異質なところで見いだされていくもうひとつの風景として、鏡花の作品を、いわば差異として最後に掲げておきたいと思えます。

巽：

富山さん、何かございますでしょうか。

富山：

鏡花に近い作家は、この時期イギリスにはもちろんいないと思いますが、エキゾチックなもの一番極の場所に女性的なものがあって、それを探求する旅あるいは冒険ということに設定できるわけで、それを描いたのがライダー・ハガートの『岩窟の女王』という作品です。ここでライダー・ハガートの名前をあげましたのは、ハガートは『ソロモン王の洞窟』など典型的な冒険小説を書いて有名なのですが、彼はのちにサーの称号をもらいます。つまり、ナイトになるわけですが、そのきっかけとなったのは冒険小説を書いたからではなくて、二巻本の大きな農村の探訪記を書いたことが理由になっています。アフリカを舞台にして冒険小説を書いたライダー・ハガートは、のちに世紀の末から20世紀はじめのイギリスの農村風景のルポルタージュをすることになるのです。このライダー・ハガートの動きを見ていますと、さきほど申し上げた仮説が必ずしも素っ頓狂なものではないことを理解して頂けると思います。

もうひとつつけ加えたいのは、さきほどヴィレッジ、コテージ、ホームと、それに関する神話があると申し上げました。これはいわゆる田園回帰というのではなくて、イギリスの場合むしろ「ホームの発見」と言った方がいいと思います。しかし、このままで終わるとあまりにもうまく神話が成立しますので、もうひとつ申し上げておきますと、実はこの時期に実際には農村が崩壊していくわけです。実際問題として、歴史の事実として、この時期の農村は疲弊を窮めるわけです。つまり1870年代以降、経済的にドイツ、アメリカに追いつかれますし、たとえば肉などが冷凍船によってオーストラリアから入ってきたりするようになりますので、イギリスの農村は壊滅的なダメージを受けていた。現実の農村は大きく変貌していくのです。そうしたことについてのルポルタージュはたくさんあります。そと名前をあげますと、この時期にはジョゼフ・アーチという人物がありますが、彼は農業労働者、つまり日雇いの労働者だった人です。刈り入れの時期にはある農場で働いて、終わるとまた別の農場に働きに行く、という農業労働者たちの労働組合は極めて作りにくいんですね。それを初めて組織したのがこのジョゼフ・アーチで、後に国会議員になります。彼のよう

な人物の存在と活躍を調べてみると分かってくるのですが、農村は経済的にたいへんな危機に瀕していた。その時期にヴィレッジ、コテージ、ホームという神話が発見されるわけです。そのことを考えていくと、エキゾチックなものを中和化するメカニズムとしてのホームというもの事態が、ある種のディスプレイメントを受けるところまで話を引っ張っていけるだろうと思います。

巽：

たいへん面白い結末になったと思いますが、フロアの皆様からご質問、コメントなどございましたらいただきたいと思います。

## 安東伸介

昨年のシンポジウムと同様に私もずいぶん勉強させていただきました。ですからコメントというよりも一言お礼を申したいという気持ちで立った次第です。

福澤諭吉の『世界国尽』という初期の極めて啓蒙的な著作があります。これには世界の風俗、土地、建築物、人物などの木版画がのっております。多分ヨーロッパで出た銅版画が参考になっていると思います。かなり正確に写そうとしたのですが、これがどうも日本的になっているんですね。さきほどお話に出た『ミカド』など、向こうの人が描くとおおよそ日本とは思われないような絵が出来上るという話がありましたが、あれほどではありませんけれども、やはり微妙に日本化されている。人間の顔もジャパナイズされているという印象です。ところが、この本の絵はその当時の年少の読者にとっては——おそらく女性も読んでいたでしょうけれども——ひじょうにエキゾチックなものだっただろうと思うんです。あの時代——幕末・明治初期の時代ですから。

ところが福澤という人物には、まったくエキゾチックな趣味はありませんね。ですからエキゾチックというのは思想の問題というよりも、先ず感性の問題である。無論、エキゾティシズムは感性だけの問題で、思想とは無関係だなどと言うのではありませんが、先ず趣味的なところや衣食

住の世界に現れると思うんです。ですから福澤というひとはヨーロッパのものを紹介しましたがけれども、思想家として焦眉の急の問題であるヨーロッパの文明を考えた人で、およそエキゾティックな趣味のなかった人だと思えます。ところが福澤先生のお子さん方は、エキゾティックな趣味の方が多いようですね。趣味、感性、生活の形態においてそういう人たちが多く。これはお弟子たちもそうでしたね。朝吹さんの御祖父様などは極めてエキゾティックな方だったと思えますし、池田成彬さんのお住まいなんか見てもそうですね。とうていいま時の「洋風」などとはスケールが違います。慶應義塾の赤煉瓦の建物は、旧図書館のほかにもうひとつ戦災で焼けましたが、今の西校舎のところに大ホールというのがありました。この赤煉瓦建築というのは西欧の19世紀のゴシック・リヴァイヴァルの趣味を模した見本のようなものです。ゴシック・リヴァイヴァルは、一面においてやはりエキゾティックな趣味に通じるものなのですが、これは異国のものではなくて自分の世界の歴史的な懐古であって、歴史的或いは時間的エキゾティシズムというべきものかもしれません。エキゾティシズムは空間的だけではなく時間的にも働くものですから。塾の旧図書館は、いわば空間的・時間的な二種類のエキゾティシズム合体の象徴です。たまたま私は明日は学会で京都に参りますけれども、京都に参りますと上賀茂の「成田」という漬物屋に行ったり、祇園に必ず生きます。あれは紛れもなく日本の、過去の世界です。私にとっては自分のアイデンティティを取り戻すための、ほとんどエキゾティックな経験なんです。エキゾティシズムの根本には常にロマンティックな衝動というものがあります。固定した思想や情念の枠組を破って個人のアイデンティティを取り戻そうとするわけです。先ほどお話のあったイギリスのコテッジもそうですね。昔の日本の豪農の屋敷なども今ではもうほとんどエキゾティックな感じがします。

私がお子供の時分にエキゾティックなものは何であったか考えてみますと、もう文学では西欧のものがエキゾティックに感じられるということはありませんでした。それは鴉外の時代でしたら、ヨーロッパの文学が翻訳されて日本に紹介されますと、おそらくエキゾティックなものとして読ま

れることもあったかもしれませんが。しかし大正末期や昭和になると、なにが西洋なのか、なにが日本なのかがほとんどわからなくなってしまった。これは小林秀雄さんが『故郷を失った文学』で指摘されていることです。けれども衣食住のなかではエキゾチックな感じのものはまだありました。例えば私の子供時代、今思えばあれがエキゾチックな経験だったんだと思うのは、川上澄生さんの版画ですね。これは南蛮趣味からきておりますから。芹沢俊介さんの版画もそうですね。こういった人たちの版画を子供のときに見て、今その時の印象を表現するなら、やはりエキゾチックな経験だったと言ってよいと思います。

ところが、日本人がヨーロッパを写しますと微妙に日本化する。逆に西欧人が日本を写すと微妙に西欧化するということがあります。けれどもそれがひじょうにうまく融合して、新しい世界を作った例というのは、私がイギリスと日本の例で知る限り、陶器の世界だけです。バーナード・リーチと柳宗悦とそのスクールのひとたちが作った世界です。リーチはイギリスに帰るとイギリス的になり、日本に来ると日本的になりました。浜田庄司さんなどの陶工の人たちも随分イギリス的なものを造りましたけれども、最終的にはエキゾチックという趣味上・感性上の問題を越えたひとつのユニークな美学を創り出したのではないかなどということをお話をうかがいながら考えた次第です。いろいろ教えていただいて、ありがとうございました。

巽：

安東先生、ありがとうございました。かなり長丁場になってしまいましたが、これで「エキゾティシズム——帝国と文学」のシンポジウムを終わらせていただきます。皆様ご静聴ありがとうございました。