

Abstract

Native American writers have been rewriting stories written by Euro-American writers. In an attempt to challenge Native American images shown by Euro-Americans, Native American writers rewrite stories from their own perspective. Sherman Alexie (1966-) is one such writer. What is unique about him is that he rewrites his own works. His short fiction, “This Is What It Means to Say Phoenix, Arizona” (1993), was made into a movie, *Smoke Signals* (1998). As Alexie himself says, *Flight* (2007) was written to deal with the problems he found in *Indian Killer* (1996). *The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian* (2007) was recently reissued adding with the chapters which were previously unpublished. Alexie’s works seem to be endlessly retold like Native American oral stories. Not only does he rewrite stories on a structural level, he also changes narratives in one story by using the same materials and incidents in different contexts, as found in “Do not Go Gentle” (2003), *Smoke Signals* and so on. It can be said that the layers of rewriting including refiguration, renarrativization, and revision create Alexie’s stories.

It is after the September 11 attacks that a remarkable change was found in Alexie’s works. Though many critics pointed out the change, conclusive research about it has not yet been done. This dissertation takes 9.11 as the trigger of the drastic change in Alexie’s works. It examines his works written before and after September 11, and demonstrates how the change occurred, focusing on the idea of the reservation and the tribe, because Alexie revealed that he had been meditating on it after the 9.11 incident, and it seems likely that the change in his attitudes brought about the change in his works.

Chapter One surveys the history of Native American literature and positions Alexie in it, analyzing his literary futures.

Native American stories were orally told. It is in the 19th century that they started writing stories instead of telling. The language they chose was English. However, those stories were not received as literature. It is *House Made of Dawn*

(1968) that opened the door of acceptance for Native American writers. When the work received the Pulitzer Prize in 1969, the watershed years of Native American literature began and the movement was called the Native American Renaissance.

According to Paul Gunn Allen, Native American literature is divided into three waves. Alexie is categorized as a third wave writer. His works are pop culture-oriented rather than adhering to Native American tradition. He also engages himself in a postmodern way of storytelling. These aspects make him unique among Native American writers; however, what makes him stand out is his way of treating the reservation. In the works of his predecessors, reservations are the places to return to recover the lost Native American identities, as pointed out by William Bevis, but in Alexie's works, reservations are the places to leave. In his works, reservations are understood as prisons which require the residents to respect communal values rather than individual ones and are intolerant towards new ideas. Alexie keeps this understanding about the reservations and rewrites his stories by changing the meaning of it in the different contexts. As a result of that, the change pointed out by critics appears.

Chapter 2 examines *Reservation Blues* (1995) and discusses what encountering a different way of story telling makes the protagonist, Thomas Build the Fire, realize, and how it leads to his decision to leave his reservation.

There is no distinct Native American way of searching for identity, nor a Euro-American one in the present day because they have been influenced by each other since Euro-Americans started to invade Native American lands. Both Euro-Americans and Native Americans who were forced to believe in the Western way of thinking are now in doubt about previously held beliefs, such as the firm belief in the existence of subjects and identity, and both groups look for new ways of thinking about the self and new identities. The new Native American identities are sought through stories written in English. Considering that the novel and the language were not familiar to them, this hybridity reminds us of the process of the invention of the blues. In *Reservation Blues*, the sudden appearance of the famous blues man, Robert Johnson, influences the protagonist's way of seeking his identity. Thomas is a storyteller in the reservation but

nobody listens to his stories. The blues expresses the painful memories of Native Americans historically silenced and accumulated in the reservation; however, the residents of the reservation reject it and alienate the protagonist because they midjudge him as a traitor who respects a different culture more than his own. What is valued in the reservation are the tribal unity and the same old stories. In Alexie's works, surviving is telling stories. Since it is not allowed to sing the blues (to tell stories), the protagonist decides to leave the reservation, looking for another place to tell stories. The identity search in Alexie's stories is not possible in the reservation but it may be in the city where cultures are crossed and diverse, and the voices are hybridized.

Chapter 3 examines *Indian Killer* in terms of its "reverse captivity narrative." The focus is on what captivates and silences the protagonist, John Smith, and why he kills himself.

The Indian captivity narrative is considered one of the primary American narratives. Puritans who were captured by Native Americans during the colonial era wrote their captivity experiences after they were released. In *Indian Killer*, the captors are changed to the city environment and the stories about Native Americans told by Euro-Americans. It is hoped that the city will be the place where plural voices are heard in *Reservation Blues* but the city in *Indian Killer* is depicted as the opposite. Native American subjectivity of story telling is denied by Euro-Americans there and captives are never free or tell their experiences as Euro-American captives did.

Currently, more than 70 % of Native Americans live in the cities. The Termination Policy, the Relocation Policy, and the Indian Adoption Project are the causes of such high Native American populations in the cities. These policies and the project were originally designed to help Native Americans to escape from the poverty in the reservations and to allow them to become American citizens, but the real plan of the government was to assimilate and integrate them into the norms of Euro-American society. The government expected Native Americans' metaphorical death. What it brought to Native Americans was not help but the poverty and loneliness of the cities.

John is depicted as one of the 'lost birds' who are victims of the Indian Adoption Project. Most of the lost birds struggle with identity conflicts. They often become

alcoholic or kill themselves. Though John looked like a Native American, he grew up under Euro-American circumstances. His adoptive parents were both Whites and he went to Catholic school. This made him confused about his identity and had him desperately choose to be a Native American. Though he identified himself based on the race, what he knew about Native Americans was from books and it was far from reality. This difference made him suffer more. He tried to define himself by telling stories about himself, but no word came out from him because Euro-American voices about Native Americans disturbed him, thus he was never able to comprehend himself. John turned his irritation and anger toward a white writer, Jack Wilson, who wrote stories about Native Americans and tried to eliminate his words by killing him. However, it was John who died. He killed himself just like other lost birds.

According to Richard Vanderbeets, the protagonists follow the process of “Separation (abduction), Transformation (ordeal, accommodation, and adoption), and Return (escape, release, or redemption)” in captivity novels (562). It is the protagonist him/herself who tells his/her captivity stories. On the other hand, what Alexie’s protagonist faces is the process of “Separation, Confusion, and Death” and the story is told in the third person. Silenced Native American voices represented by John Smith in *Indian Killer* show that the necessity of Native American story telling voices and importance of the ways of searching for identities are not based on race.

Chapter 4 discusses *ATD*. This novel has some similarity with *Reservation Blues*, but the impression it gives is quite different. This chapter examines where the difference comes from and how it influences the protagonist’s identity search.

ATD again writes about Native Americans in the reservation as *Reservation Blues* and most of Alexie’s early works do. Junior, the protagonist, comes and goes between the reservation and the outside of the reservation and decides to leave the reservation like Thomas does in *Reservation Blues*. Though *Reservation Blues* is a highly acclaimed novel, Native American critics aggressively criticize it. They believe that the novel omits the core of the tribal community and there is no tribal culture or tradition to be seen. They say the novel only depicts despair in the reservations and it does not represent the tribal reality or seem to protect the reservations as homelands

for Native Americans. In short, they criticized the novel for being far from respecting tribal sovereignty. The circumstance of the reservation in *ATD* has not changed from the one in *Reservation Blues*. However, in *ATD* Alexie openly criticizes those Native American critics mentioned above as sick people who are obsessed with nostalgia for long lost old good times. He declares that the reservation is the prison which holds captive any individualistic residents and forces them to be tribal, even though the tribe has not been functioning as the tribe anymore. Alexie makes it clear that he is against tribal sovereignty by writing Junior's cross-cultural communication in a positive light.

The difference between *ATD* and *Reservation Blues* is the perception of the reservation and the tribe. In both *ATD* and *Reservation Blues*, the reservation is depicted as the prison, but in *ATD* the reservation becomes a universal metaphor which represents any captive situations. In *Reservation Blues*, the reservation is a place where Native Americans live tribally and communally. The reservation is a term only applicable to Native Americans. In *ATD*, its applicability expands to the hard situation of any people, no matter their ethnicity. Junior's coming and going between the reservation and the outside world brings him such understanding. Both Native Americans and Whites are metaphorically imprisoned in their own ways. Junior also realizes that not only are Native Americans in pain but so are Euro-Americans. In Alexie's early works, pain identifies who is Native American and who is not. Pain is a certificate only Native Americans can have. However, this idea is completely reversed in *ATD*. Whites, too, are in pain. They too are captive in their own reservations and struggling to escape.

In addition to the reservation, the meaning of the tribe changes in *ATD*. The tribe in *Reservation Blues* is conservative and intolerant of any new and individualistic opinions. It requires members to respect communal values, and any members who disrespect these are punished. In *ATD*, the tribe expands its meaning to varieties of communities. The newly understood tribe does not push anybody to do anything and every member can come and go anytime. It is a free community, and the race and the tribe are not relevant anymore.

Changing and expanding the meaning of things that are supposed to mean a

certain group makes people transcend boundaries and brings mutual respect and compassion. Thus Junior gets new connections and becomes empowered, and eventually identifies himself not as a Spokane, but as a part-timer who belongs to any metaphorical tribes.

Chapter 5 discusses the way in which *Flight* is a response to *Indian Killer*. Alexie says that he wrote *Flight* to answer for the problems found in *Indian Killer*. He also says that he tried to answer questions his sons asked him while watching news about the wars in Iraq and Afghanistan while writing the novel. They asked him why the wars never end. This chapter analyzes the time travel experience of the protagonist, Zits, and examines what he finds through the experience and how he identifies himself.

Zits is a lonely orphan living in the city like John Smith in *Indian Killer*. He feels himself nothing as John does. However, Zits never tries to be either a Native American or a White as John did. It is Justice who gives Zits such an either/or choice. He is a smart White boy Zits met in a jail. Like Jack Wilson in *Indian Killer*, Justice speaks for Native Americans. He says that the pain Native Americans carry was brought by Whites and Junior should avenge all the Native Americans who suffer. Urged by Justice, Zits goes to a bank to kill people. His act of terrorism reminds us of the 9.11 attack. After he shoots a bank guard, he begins to travel in time just like Billy Pilgrim in *Slaughterhouse-Five*. What he encounters during his travels are wars and conflicts. This represents doubts about the nationalistic idea that the 9.11 attack is the one and only war and can never be compared. There are wars anytime and anywhere.

Zits transforms into five bodies during the travel. What he witnesses from the first four bodies are the wars. What he realizes is that every war happens between groups and man is quick to violence in the name of justice once he belongs to a group. However, the individuals who do not belong to any groups act differently. They never use force for the sake of identity. What Zits learns from his experience is that people who could essentially love each other can easily be violent for the sake of nations, religions, races or tribes, and any other institutions.

The last destination of Zits' time travel is his long lost father's body. This transformation conclusively represents one of the main themes of Alexie's works, that

is, the problems carried between fathers and sons. Zits witnesses traumas carried through three generations on his father's side. His grandfather, father, and himself lack feelings of self-respect. They all victimize themselves and are full of anger. Zits' feeling of nothingness comes from the accumulated traumas; thus he only identifies himself as Zits, a representation of shame and loneliness. Both Zits and his father are tormented with traumas caused by their own fathers but they direct their anger toward the Whites. This shows that there is historically deposited pain that Native Americans suffered in the background of their personal anger.

After Zits gets back from the last destination on his time travels, he starts to talk about his personal trauma and leaves the bank without shooting anybody. He has never confessed his trauma before but the experience he had during the travel opens him up to talk. Research on the trauma shows the importance of talking for healing the traumas, and Zits' talking implies that he has taken one step forward for curing his mental wounds. After the confession, Zits asks Officer Dave to take his guns from him and break the violent chain inherited from his father. Then he accepts adoption by White parents once he is released from jail. The act of his new mother putting the medicine on his zits symbolizes that both his zits and himself may be healed. He decides to reveal his true name, and asks his mother to call him Michael. The name was given by his birth mother. She gave that name to her mixed blood son, whose skin was brown and eyes were green. Identifying himself as Michael means accepting a hybrid self. Thinking that he had never given his true name to his previous adoptive parents, this confession implies that he loosens up and accepts his new parents as his own.

Alexie rewrote *Indian Killer* as *Flight* because he hated *Indian Killer*'s racism and nihilism. The idea that a person should be one thing or the other made John suffer and brought him to death. He was silent till the end, except the word of begging. He begged Wilson to let Native Americans have their own pain. In *Flight* Zits tells his own story and survives, accepting his racial hybridity. The message Alexie gives through *Flight* is an affirmation of hybridity, emphasizing the importance of talking.

The last chapter summarizes Alexie's art of rewriting, examining *Smoke Signals*.

It is a movie version of “This Is What It Means to Say Phoenix, Arizona.” Alexie says that the people to whom he wants to deliver his stories the most are the poor children on reservations and in the third world. Since he is conscious about accessibility, he chooses a medium which is able to deliver his messages more effectively. Alexie knows from his experience that poor children rarely have a chance to read books, but TVs are always on in the reservation, so changing the medium from books to movies was a necessary thing to do. Besides that, Alexie is also conscious about the effect of pop culture. Since the road movie is a popular genre and well accepted, he rewrites it in *Smoke Signals* from a Native American point of view. He intends to deliver accurate Native American images as his predecessors did; however, this time he uses the most influential ways of story telling.

In addition to the structural changes, he also changes the meanings of items and incidents in the movie, using them in different contexts. The same items and incidents appear twice in the movie. When they appear for the first time, the images they give are negative; however, the images change to be more positive when they appear for the second time. The negativity attaches to the protagonist’s father’s experience; however, his son, Victor, faces the traumas his father suffered and experiences what his father underwent using the same items and incidents his father used, and that gives positive images in the story. This can be understood as Victor rewriting his father’s story to live his and his father’s lives better.

At the end of the movie, Thomas, Victor’s traveling partner and a storyteller, reads a poem by Dick Lourie, “Forgiving Our Fathers.” Every sentence forms a question about a father and the subject is “we.” The problems between fathers and sons are the main theme of *Flight* and some of Alexie’s other stories. They are depicted as one of Native Americans’ traumas, carried through generations. When one rewrites stories, there must be problems to be faced. This poem suggests the possibility of new stories. Listening to questions that “we” ask, audiences of *Smoke Signals*, especially poor children may ask those questions together and think about their own problems. Hopefully, they will not be silenced and kill themselves as John Smith did, but rather answer the questions by telling stories, and survive. Rewriting in Alexie’s stories is an

act of facing problems and trying to search for a way to live better by telling stories.

In conclusion, the change in Alexie's works after the 9.11 attacks appeared as a result of Alexie's rewriting. It is done by writing "the reservations" and "the tribes" in different contexts and changing their meanings. Both the reservations and the tribes are subjects on which Alexie meditates. Since he read a line, "I'm in the reservation of my mind" in Adrian Louis' poem "Elegy for Forgotten Mobiles," the line has been the base of his writing as he said in an interview with *The Atlantic*. After the 9.11 attacks, he meditated on the line again. On the process of rewriting, the meaning of the line turned into something new and the change appeared in his works. The line used to make him think of being from the reservation and being tribal. The reservation was a place that he could not leave and it did not matter where he was or what he did. With this perception of the reservation, the protagonist in his early work said, "Indians can reside in the city, but they can never live there" (187). However, the 9.11 attacks made Alexie realize that he is also a fundamentalist. No matter how he writes stories Native American tribalists criticize, he was a fundamentalist like them. In his early works, Native American identity was thought to be racially based and this was similar to the tribalistic ideas those critics held. However, Alexie has never been a tribalist. His fundamentalism was that he thought the line of the poem was applicable only to Native Americans. In such thought, the reservation only meant an already existing Native American reservation and the tribe was only a category grounded on the blood and the culture. However, once those words are taken as metaphors, their meanings are expanded and become available for anybody. Alexie could not imagine this before the 9.11 attacks. In the same interview with *the Atlantic*, Alexie said that "I'm in the reservation of my mind" now means "I'm in the suburb of my mind," "I'm in the farm town of my mind," and "I'm in the childhood bedroom of my mind." This change in his perception of the line appears as Junior's understanding of the reservation and the tribe in *ATD*. This realization that any plights do not concern races or tribes, but that all human beings are equally happy or unhappy in their own ways can be seen in *Flight*, too.

Now Alexie says, "We're all cursed to haunt and revisit the people and places

that confine us. But when you can pick and choose the terms of that confinement, you, and not your prison, hold the power” (*The Atlantic*). What Alexie does by rewriting stories is the proof of this statement. To break the confinements such as the conception of tribes and reservations, he tells stories. And when the stories he tells become confinements, he retells new stories. He rewrites to survive better and be freer just like his protagonists, and hopefully his readers. The identity his Native American characters look for now is one as human; not as a member of some groups.

Works Cited

- Alexie, Sherman. *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven*. New York : Grove P, 2005. Print.
- Fassler, Joe. “ The Poem That Made Sherman Alexie Want to ‘Drop Everything and Be a Poet’.” *The Atlantic*, 16 Oct 2013. Web.
- Vanderbeets, Richard. “The Indian Captivity Narrative as Ritual.” *American Literature* 43 (1972): 549-62. Print.

目次

序論 (12)

第1章 アメリカ先住民文学における Sherman Alexie (18)

第2章 保留地に失われた物語—*Reservation Blues* において探求される先住民の語り
(33)

第3章 都市に失われる物語—Sherman Alexie の描く先住民捕囚物語 (46)

第4章 僕が保留地を出るとのこと—*The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian* に
おける先住民少年の自己同定 (61)

第5章 Zits から Michael へ—*Flight* における *Indian Killer* への回答 (72)

第6章 Alexie 作品の進化と「語りなおし」 (85)

結論 (96)

註 (105)

参考文献 (113)

序論

Sherman Alexie (1966-) は語りなおす作家である。*The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven* (1993) に編まれた短編小説、“This Is What It Means to Say Phoenix, Alizona” は *Smoke Signals* (1998) として映画化され、Alexie 自身が述べるように、*Flight* (2007) は *Indian Killer* (1996) の問題点への回答として語りなおされた。最近では、*The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian* (2007 以下 ATD と表記) が新たに未発表の章を追加される形で再出版されている。彼の作品に最終的な完成は無く、物語は、彼がそう例えられることを嫌う先住民の口承文学のように、語られるたびに変容し続けるようである。Alexie は作品間の語りなおしのみならず、*Indian Killer* のように既存する先住民捕囚物語を先住民の目線で書き替えたり、*Smoke Signals* のように、主人公は主に白人男性であるロード・ナラティヴを、先住民青年を主人公に据え替えて語りなおしてもいる。さらには、一つの作品の中で作中に登場する道具を異なる文脈で用いることでその持つ意味を変奏し、物語の印象を変えたりもする。Alexie の語りなおしは、媒体を変える、文脈を変える、観点を変え修正する等、多義的なものであり、この、Alexie 文学の基盤とでもいうべき「語りなおし」は、2001年9月11日のアメリカ同時多発テロ事件 (以下 9.11 と表記) を境に、作風の変化という形でより顕著となる。そして、この場合の語りなおしは、先に挙げた幾種もの語りなおしを総動員して行われている。

9.11 の後、アメリカに限らず世界各地の作家たちが文学を通してそのあまりにも衝撃的な事件と向き合おうと試みた。¹ 9.11 以降に書かれた Alexie の作品には、明らかに 9.11 を思わせるような描写が見受けられる。² 9.11 をきっかけとするように、Alexie 作品の作風が変化したことについては様々なところで指摘され、本人もそのことを認めているのだが、作風がいったいどのように変化しているのかを、彼の作品を統合的に分析した上で「語りなおし」として具体的に論じた論文は、論者の知る限り見当たらない。³ これまでの Alexie の文学研究は、作品のポストモダンの特徴について考察するもの、ユーモアについて論じるもの、父と息子の関係や保留地の問題に焦点を当てて先住民の抱えるトラウマについて論じるもの、また記号論的分析を施すものなど多岐にわたる。本論文は、Alexie の作風に大きな変化をもたらした 9.11 を分水嶺として、彼の「語りなおし」を総合的に検証する。「語りなおし」が 9.11 前後の作品間で行われているかに着目し検証することで、指摘される作風の変化の詳細を明

らかにし、彼の文学がどのような方向に向かおうとしているのかを提示する。

Alexie は先住民系作家であり、現在はシアトルの高級黒人住宅地に暮らし、地元紙 *The Stranger* に定期的に寄稿する著名人である。彼は母親の回想録、*You Don't Have to Say You Love Me* (2017) の中で、日差しの無いシアトルに 20 年以上も暮らし、肌の色は褐色からわずかに日焼けしている程度に変わったと述べているが (448-49)、都市での生活の長さを反映するように、今や彼の作品のほとんどは都市の（先）住民を描くものである。

しかしながら、保留地を舞台とする初期の代表作、*The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven* に編まれている表題作の中で、Alexie を思わせる主人公の先住民詩人は、“Indians can reside in the city, but they can never live there.” (187) と述べている。この、先住民にとって都市は仮住まい的な場所であり、彼らが暮らす場所はいくまで保留地なのだとはいいたげな台詞を、当時の Alexie は信じていたようである (Campbell 117)。しかし、2008 年に行われた *The Guardian* のインタビューでは、保留地は、部族を救いはしても個人を殺す場所だと述べており、2013 年の *The Atlantic* のインタビューでは、保留地という制度はアメリカ軍によって作られたものであり、先住民の子どもたちにはできるだけ早く保留地を出るよう推奨しているのだと述べている。これらの発言に窺えるのは、「保留地」に関する Alexie の認識の決定的な変化である。

9.11 後のインタビューで、Alexie は、*The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven* を書いた頃の自分を原理主義的であったと認めている (Campbell 117)。先住民が保留地にしか住めないという考えは、その顕著な表れであろう。9.11、特にその後のアメリカの報復戦が Alexie に考えさせたのは、アメリカという国家はまるで一つの部族共同体のようであり、報復行為は共同体全員の意思で行われているかのようだということがあった。彼は、戦争は全て「部族」という概念に基づいているということに気づいたのである (Harris 129)。Alexie は保留地を出て都市で執筆を続ける作家だが、彼は執筆当初から、保留地の「部族」共同体が、共同体と同質的であろうとしない個人に対していかに排他的であり、また新しい考えに対して偏狭であるかを描き続けている。そして、彼が批判するのは「部族」主権を支持することこそ先住民が取るべき正しい態度だと主張する先住民批評家たちである。Alexie にとって、特定の部族意識に基づいて行動することはそれ以外を認めぬことと同義であり、多様なアイデンティティの可能性を否定することなのである。9.11 後の彼は、“I am now desperately trying to let go of the

idea of being right, the idea of making decisions based on imaginary tribes.... I am increasingly suspicious of the word 'tradition,' whether in political or literary term.” (Campbell 117) と述べている。この言葉にわかるのは、彼がそれまで以上に部族や伝統というものに対して猜疑心を抱いているということであろう。テロリストは自分たちの正しさを盾にあのような大惨事を起こした。そして、アメリカは自らの正しさの証明として報復戦を行い、彼らを支持するものは正義、彼らを支持しないものは不正義として世界を分断した。しかし、Alexie が、“We are making these decisions [to fly planes into the buildings and to react to it with force] not based on any moral or ethical choice, but simply on the basis of power and money and ancient traditions that are full of shit....” (Campbell 117) と述べていることからわかるように、戦争に際して下される決断は利害が基盤にあり、彼にとってはそのようなものから導き出される正しさはでたらめに過ぎない。9.11 とその後の報復戦が Alexie に想起させたのは、彼がかねがね考え続けてきた部族という共同体、そして部族共同体の所在地である保留地についてである。テロリストの集団またアメリカという国家は部族（先住民族）として、またそれらの所在地は保留地として比較され得るものだったのである。このことは、Alexie を保留地や共同体といったものを通してみえる「先住民とは何か」という主題に一層真剣に取り組ませることとなった。

Alexie が 9.11 を意識することで起こった変化を顕著に表しているのは *Flight* である。アメリカが報復戦を繰り広げる渦中に彼が書いたのは、他者を理解しようとする姿勢と他者への共感に溢れる物語である。白人を敵として描く傾向の強かった初期の作品の戦闘的なモードは極度に親和的なそれにとって代わられている。しかし、Alexie の変化は 9.11 を機に突然生じたものでは無い。異種（生物学的な意味だけではなく文化や宗教的なものも含め）との混淆や親和性、共感といったコスモポリタンの要素は、*Reservation Blues* (1995) で既に描かれている。⁴ つまり彼が 9.11 以降に前面的に描き出す親和的なモードの萌芽は、初期から見受けられたのである。彼の作風の変化は赤が突然補色である緑に変わるというようなものではなく、曲折を経ながら赤と共に存在していた緑という色味が次第に赤を覆い深みを帯びていくというような変化の経緯を辿るものなのである。

Matthew Herman は *Politics and Aesthetics in Contemporary Native American Literature: Across Every Border* の中で、Gloria Bird と Elizabeth Cook-Lynn の批判をもとに、Alexie

の描く「コスモポリタン」な先住民像と先住民社会がどのようなものであるのかを端的かつ的確にまとめている。⁵ Herman のまとめからわかるのは、彼女たちが、*Reservation Blues* に見受けられる異種との混濁や共感といったコスモポリタンな特徴を批判しているということである。コスモポリタンであることが、Bird と Cook-Lynn が固執して止まない「部族主権 (Tribal Sovereignty)」に反するものとして捉えられたと述べても過言ではない。彼女たちが先住民文学たりえるものとして重要視するのは「部族的 (先住民的)」であることを重要視しているか、また「部族的 (先住民的)」なものに対して擁護的であるか否かであった。⁶ 彼女たちにとって Alexie は部族的であることを重要視も擁護もしておらず、白人的な価値観をやすやすと受け入れた“apple” (外見が先住民であるだけで中身は白人) として非難されるべき先住民系作家なのである。⁷ 彼が用いるハイブリッドな技巧と彼が描く異種との混濁や親和性、また共感は権威への迎合に過ぎず、先住民であるならば当然尊重すべきであるはずの「部族的」なものに貢献するどころか、それを破壊するものでしかないのである。David Treuer が指摘するように、Alexie の作品は、文芸的というよりも政治的な観点から批判されているのである。⁸

Alexie が *The Atlantic* のインタビューで明かすように、彼の作品には通奏低音として常に、Adrian Louis の詩、“Elegy for the Forgotten Oldsmobile” からの一行、“Oh, Uncle Adrian, I’m in the reservation of my mind.” が流れている。彼にとってその一行は、“sense of being tribal, being from a reservation” を見事に捉えたものであり、どこで何をしようと自分は常に保留地にいるのだと強く感じさせるものだった。Alexie が抱いたこの感情は、先に挙げた “Indians can reside in the city, but they can never live there.” という見解に容易に結びつく。

Alexie はデビュー当初から「部族」という単語をキーワードに先住民の批評家から痛烈に批判されてきたわけであるが、今は Louis の一行について深く考え直しているのだと言う。彼を捕えて止まない保留地、彼に部族的であることを意識させる保留地について、Alexie は再考しているのである。この再考を反映するかのよう、Alexie は彼を批判してきた Cook-Lynn ら先住民批評家を、*Face* (2009) や *War Dances* (2009) 等の作品を介し、原理主義者として批判し始めており、また、作風もそれに連動するかのように変化している。本論文は、Alexie が「部族」と「保留地」に関する文脈を書き替えることで、それらに対する認識が変化し、結果として作風が変化したと仮定し

た上で、彼の「語りなおし」の特徴に着目し、変奏の過程を以下の手順で分析していく。

第1章は、先住民文学の系譜の中で Alexie がどのように位置付けられ、どのような作品を書くが故に特異であり、また先住民系の作家としては前例を見ないまでに読者を獲得するに至ったのかについて考察する。そして、Alexie 作品の基軸である保留地が一体どのような場所であるのかを、その歴史的背景を踏まえながら概観した上で、Alexie が保留地をどのような場所として認識しているのかについて考察する。

第2章と第3章では、「語りなおし」以前の作品として、それぞれ *Reservation Blues* と *Indian Killer* を、「語り」をキーワードに考察する。第2章では、突如保留地に現れたブルースマン、Robert Johnson に影響を受けた主人公が、どのような語りを先住民に必要なものとして模索し、その過程で保留地をどのような場所だと認識するに至るのかを、「場所」との「語り」の観点から考察する。第3章では、都市と先住民の歴史に言及した上で、都市を舞台として描く先住民側から見た捕囚物語において、先住民の語りが一体何によって不可能なものとなっているのか、また、Alexie が物語ることによって何を可視化したかったのかを、再度場所と語りの観点から分析する。

第4章と第5章は、第2章と第3章で検討した *Reservation Blues* と *Indian Killer* の「語りなおし」後の作品として、それぞれ *The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian* と *Flight* を考察する。*ATD* は *Reservation Blues* と、また *Flight* は *Indian Killer* と舞台の設定や主人公の特徴を同じくする。第4章の *ATD* では、物語がどのような文脈において「保留地」や「部族」の意味を *Reservation Blues* での意味から変奏しているのかを明らかにする。第5章の *Flight* では、Alexie 自身も嫌悪すると述べている *Indian Killer* のレイシストでニヒリストな語りが、語りなおされることによって、どのようにレイシストでもニヒリストでもない作品へと変化しているのかを、主人公による歴史的事件の目撃と秘密の告白などを中心に考察する。

第6章では、Alexie の語りなおしの特徴が集約された複数のメディアにまたがる *Smoke Signals* を題材に、どのような語りなおしが重層的に織りなされているかを分析し、Alexie にとって「語りなおすこと」はどういうことであるのかを検討する。

第1章から第6章までの Alexie の「語りなおし」に焦点を当てた議論を通して、最終的に本論文は、Alexie が「保留地」と「部族」をキーワードに、執筆当初から問い続けてきた先住民とは何かという問題にどのように向き合い、暫定的なものであれ、

今現在どのような答えを提示するに至っているのかを解明するとともに、Alexie 文学の持つ普遍性がこの問題を通してどのように発展しているのかを検証する。

第1章 アメリカ先住民文学における Sherman Alexie

1. アメリカ先住民文学の系譜

先住民系作家個人の名前が知られるようになるのは、1960年代以降のことである。さらに、アメリカ文学史上、先住民系の作家によって英語で書かれた作品が先住民文学として認識されるようになったのは、N. Scott Momaday (1934-) の *House Made of Dawn* (1968) がピューリッツァー賞を受賞して以後のことであるが、すでに19世紀中頃には、先住民によって英語で書かれた小説が出版されている。*Handbook of Native American Literature* や、*The Cambridge Companion to Native American Literature* のような、「先住民」の文学について編纂された書物は、John Rollin Ridge や S. Alice Callahan 等様々な先住民系作家の名前を挙げてそのことを示している。しかし、*The Norton Anthology of American Literature* のように近年編まれたアメリカ文学に関するアンソロジーは、依然として Gertrude Simmons Bonnin (Zitkála-Šá) 一人を自然主義リアリズムの作家として紹介するに留まる。⁹ Momaday 以前の先住民系作家の作品は、文学として広く認知されるには至っていないのが現状である。¹⁰

David Treuer は、*Native American Fiction : A User's Manual* の中で、これまでの過去30年間、先住民小説というのはもっぱら先住民によって書かれた文学だと定義されてきたと述べている。そして、先住民文学は作家の民族性によって定義されるべきだとする批評家や作者の意見は、文学と言うよりは寧ろ政治やアイデンティティに関するものだと、その認識には政治的な力が働いていることを指摘している (3-4)。先住民文学と政治性という Treuer の指摘は、現在一般的に知られている先住民文学が政治的動向と不可分であることを示唆するものとして考えられるだろう。なぜ Momaday 以降の文学作品がアメリカ文学において先住民文学というジャンルを与えられ、先住民系作家の活躍がネイティブ・アメリカン・ルネッサンスと呼ばれているのか。これらの現象は、1960年代末から70年代初めにかけての社会の動きと合わせて考えなければならない。

50年代末から60年代初めのアメリカは、カウンター・カルチャーの全盛期であった。対抗文化の考え方は、人々の目をあらゆるマイノリティに向けるよう促した。また、黒人の市民権運動は社会正義の問題を喚起し、彼らに考えさせた。既存社会のシステムが抱える問題を俎上に上げ、疑問を投げかけ抗議する気運が渦巻く中で、白人が到

来する以前からアメリカの大地に住んでいたにもかかわらずマイノリティとされ、辛酸を舐めさせられ続けてきた先住民にも、次第に光が当たることになる。漁業権闘争のフィッシュ・インやアルカトラズ島占拠、ウンデッド・ニー占拠等のアメリカン・インディアン・ムーブメント (AIM) の様子がテレビで放映されたことは、ますます世間の注目を先住民に集めることとなった。また、文学との関わりでは、文芸誌や小規模の出版社への公的基金の投入が、先住民系作家を文壇にデビューさせる手助けとなっている (Ruppert 174)。先住民の文学は 19 世紀に初めて英語で書かれ始めて以来、決して社会的・政治的な問題とは切り離して考えることのできないものであったが、このような先住民文学の土壌に根を張る形で起こったのが、ネイティヴ・アメリカン・ルネッサンスなのである。この、ネイティヴ・アメリカン・ルネッサンスという呼称は、先住民批評家である Kenneth Lincoln が自著の表題に用いたものである。本著は、それが出された 1983 年当時から遡って 20 年弱の内に出版された、伝統的な口承の物語を西洋の文学様式で翻訳した (西洋の文学様式である小説として語りなおした) 先住民文学について論じたものであり、彼は、それら文学を “Converging in American literature, hundreds of tribal voices now facet a Native American renaissance: one pluralistic body of diverse peoples newly voiced in contemporary history. These peoples are ‘sending a voice’ with the ‘power to move us.’” (14) と表している。この発言を考慮すれば、ネイティヴ・アメリカン・ルネッサンスは語りなおしによる先住民の文芸復興であったと言えるだろう。14 世紀から 16 世紀にかけてイタリアで興ったルネッサンスは、社会が既存の価値観に疑問を抱き新しい価値の創造を目指すものであったが、既存の価値観が問われ新しい価値が求められた激動の時代に興った文芸の復興という意味では、60 年代から 70 年代にかけてのアメリカの先住民文学の状況は 14~16 世紀のイタリアのそれと重なるのである。

さて、これまで 1960 年代以降に先住民文学と呼ばれるジャンルが突如現れたかのような現象の背景について述べてきたが、ここからは、英語で書かれた先住民文学の変遷についての概要を確認していきたい。 *Song of the Turtle: American Indian Literature 1974-1994* における Paula Gunn Allen の分析を参考にすれば、先住民文学は 3 つの波に分けられる。第 1 波は 20 世紀初頭からの 70 年間に当たる。この時期の作品は、長い戦争とそれに続く保留地への強制移住の時代に生じた傷からの回復とアイデンティティの問題を主に扱っている。しかし、内容は伝統的で「真正な (authentic)」先住民性

に重点を置いたものではなく、アメリカやヨーロッパで主流であったテーマを土台としている (7-8)。この時期には、同化政策の一環として、先住民作家がヨーロッパ諸国やイギリス、またアメリカ東部やサンフランシスコを訪ねるといふ、いわゆる先住民作家の西欧世界を巡る旅が慣例となっており、彼らの中にはオックスフォード大学で教育を受けたものもいる。彼らの作品に西欧の影響が見受けられるのは、当時彼らが置かれたそのような環境を反映しているからだと考えられる (8)。

第2波はおおよそ1974年から90年代初期にかけての時期である。Allenは、この時期の作品の特徴は、深い怒りと共に先住民アイデンティティの回復と希望の兆しを主張することと、作品の構造と内容に先住民に伝統的な儀式的要素を取り込むことだと述べる (8)。物語の中心となるのは主人公やコミュニティが直面する文化間の闘争であり、主人公はしばしば混血で、白人と先住民の二つの文化に属している (9)。先住民の生活がエキゾチックで異質なものとして、さらには彼らが真にスピリチュアルな犠牲者として描かれる点に関しては、この時期の先住民小説が白人によって書かれるか編集された作品を土台とし、彼らが先住民に期待するイメージを反映させたためである (9)。鳥の羽やバックスキンを身に纏い、バッファローやコヨーテのような動物たちが特別な力を持つと信じる先住民こそが本物であり、キリスト教を信仰し共和党を支持する先住民は先住民としては偽物の“apple”とするような、真正性に基づく先住民二分論が生じるのも、白人たちが書いてきた先住民像が第2波作家の作品の鋳型になっているからである。しかし、白人文化と先住民文化の狭間で苦しむ混血の主人公たちは、白人側のクリシェに倣いながらも、先住民に伝統的な儀式を通じて独占的な白人文化に対抗し、苦境を乗り越えようとする (10)。この時期の作家は、非先住民社会の期待に共鳴する真正な先住民の姿を描く一方で、彼ら独自の伝統的儀式に帰することに拠って、彼らにとって正しい先住民のナラティブを探求していたといえよう。

次に第3波であるが、Allenに拠れば、この時期の作家の焦点は、従来の白人の文化に対抗するものとしての歴史や伝統文化から、より包括的でグローバルな観点へと移行している (14)。第2波の作家が、歴史や伝統文化を一貫して独占的で西洋的なものに対抗するものとして用いたのに対し、第3波の作品では先住民的なもの対西洋的なものという二項対立の構図は崩れ、先住民のアイデンティティはより俯瞰的な見方を通して模索されていくのである。¹¹

先に述べたように、1990年代以前、特に第2波の作品は、「先住民」としてのアイデ

ンティティを模索するあまりに、都市と保留地、白人と先住民、中央と周縁を交換不可能なものとする、モダニズム的二項対立のパラダイムの中で描かれている感が否めない。James Ruppert が指摘するように、多くの主人公は現代社会のコミュニティ、また自分自身という、モダニズム の概念からすれば主体として当然存在するとされたものから疎外されたと感じることによって苦悩する (187)。帰属意識を持つことができぬために先住民のアイデンティティは崩壊し、バランスを取るための唯一の手段として彼らは保留地へ戻り、儀式や伝統と結びつこうとするというのが第 2 波の作品の特徴であった。

Ruppert は、1990 年以降の先住民作家は、モダニズムの二項対立との折り合いを試みていると指摘しており (187) 、その点に関しては Allen も同様の見解を示している。彼らが口承の語りを用いるのは社会的・文化的に疎外された状況に対抗する手段であって、必ずしも先住民性を打ち出し伝統を維持するためではない。また、所属するコミュニティは必ずしも人種や文化に拠って決められるものではない。特に都市において、コミュニティは人種というよりも経済状況に応じて分かれている節がある。¹² 自己同定の確認も、民族や伝統文化に属することによってのみ為し得るものではない。保留地のように部族としてのアイデンティティが少なくとも意識できる場所であればまだしも、あらゆる民族が混在する都市部においては自分の民族的また文化的所在は確認し難く思われる。

Allen は、“The questions of identity and of the boundaries of consciousness and race permeate all First Nations texts, relating them securely both to the tribal tradition from which they spring, and to the larger American world in which they exist” (16) と述べ、先住民のアイデンティティの探求が、先住民の伝統と、彼らが現在生活しているアメリカ社会の双方を意識した形で行われるものであることを指摘している。この指摘は、Louis Owens の “the Native American novel is the quintessential postmodern frontier text, and the problem of identity at the center of virtually every Native American novel is the problem of internalized transculturation.” (46) と、交雑を志向するという点において共通するものだろう。Owens は、植民者白人の観点から見た場合、フロンティア (辺境) は先住民を特定のイメージに固定化し他者化する空間であるが (44)、先住民側から見た場合には、辺境は異種が相互に入り混じり対話が多方向的に行われる、流動的で越境的な空間であることを指摘している (25-28, 46)。彼は、“mixedbloods who embody the frontier,

transcultural experience” (46) と、混血性を異種の混交するフロンティアおよび越境的体験を表すものとして捉えており、先住民文学を混血テキストだと認識しているが (40)、Allen の先の指摘は、Owens が言う先住民文学の混淆性を表してはいまいか。

さらに Allen は、“Fluidity of identity implies fluidity of every kind of boundary, an attractive notion for Americans” (16) と述べており、先住民のアイデンティティ観が流動的なものであることが、あらゆる境界に関しても流動的であることを示唆するものであることを指摘している。この指摘は、Owens が述べた先住民文学の越境性を思わせるものであり、また、先に述べた、先住民の伝統とアメリカ社会の双方を意識した形で行われる先住民のアイデンティティ探求が、流動的であることの現れではないかと考えさせるものである。アイデンティティの問題はアメリカ文学における普遍的な主題であり、多くの先住民作品にもその問題が描かれてきた。そして、分かっているのは、Allen が“In this country [America] the rigid sense of self demanded by Anglo-European values is difficult to achieve” (16) というように、白人の価値観によって求められる確固たる自己とは獲得困難なものであるということである。それゆえ、先住民の流動的で交雑したアイデンティティ観は、人種の枠を超えてアイデンティティの探求に新しい視座を与え、熟考を促すものだと考えられるのである。

皮肉や流動性を特徴とする現代先住民系文学の特徴は、ポストモダニズムの作品の特徴とも重なるものであり、先住民文学は民族性を保ちつつもアメリカ文学の潮流にしっかりと同乗したものとなっている。¹³ むしろ、文学ジャンルそのものにも疑問を差し挟み、文学的なハイブリディティの問題を提起してすらいると考えられる。¹⁴ そもそもポストモダニズム自体が理性や合理性を土台とする近代を見直すものとして生じたものである。先住民の価値観は、しばしば白人のそれと対照的なものとして比較されるが、西洋白人男性中心主義的考えと相反するという点において、ポストモダニズムと先住民思想の間に何かしらの共通点があったとしても不思議ではなからう。第3波の先住民の文学は、これまでそうであったように単に先住民としてのアイデンティティと帰属先を模索するのではなく、先住民の枠をも超えたところで、より現代に適用し得ると考えられるアイデンティティの有り様を模索するという、実にハイブリッドなものなのである。

2. アメリカ先住民文学における Alexie の位置と作品の特徴

さて、本論文が取り組む Sherman Alexie は、1990 年代に登場した作家であり、その時代のみを考えれば、彼は第 3 波に属することになる。前述の Allen は Alexie を Martin Cruz Smith や Louise Erdrich 等とともに第 3 波の作家と分類している。しかし、Ruppert によれば (173-88)、Erdrich と Alexie は時代的にはそれぞれ 80 年代、90 年代の代表的先住民系作家であり、さらに異なるものとして分類されている。つまり、時代的分類は便宜的なものであり、文学に関しては明確な線引きをすることが不可能であることを念頭に置いておく必要がある。¹⁵

The Cambridge Companion to Native American Literature の中で、David L. Moore は Alexie の作風についてこのように述べる。

He [Alexie] shares with many American Indian writers a central motif reaffirming Native lives and Native nationhood, although his direct comedic style and ironic attitude set him apart from the earnest lyricism of the now canonized elder Native writers such as N. Scott Momaday, Leslie Marmon Silko, and Louise Erdrich, and from many of his peers. Unlike many, Alexie rarely points toward the redemptive power of Native community as a direction for his protagonists' struggles. Instead, his bold, sometimes campy, style tends to affirm a more individual agency unique to Native identities, by a distinct artistic pattern of personal affirmation and reconnection. (297)

Moore の分析が示すのは、Alexie の文学が彼に先行する作家のそれと共通点を持ちながらも異なっているということである。そして特筆すべきことは、Alexie が従来作家のように先住民の共同体を主人公の苦悩を癒す先としては描かず、むしろ個人としてのアイデンティティを尊重していることである。Moore の指摘をこれまでの先住民文学史に加えると、Alexie と第 1 波、第 2 波の作家との共通点は、主として白人が描くことの無かった現実の先住民の姿を描き、先住民の生活やインディアン・ネーションを肯定するということであろう。第 2 波の作家は、これまでのアメリカの歴史を先住民にとって正しいものへと書き替えることに意識的であったが、この点において Alexie は先住民文学の伝統を継承していると言える。しかし、Alexie と前代の作家作品の間には顕著な違いがある。第 2 派作家の作品に描かれる主人公たちは、土地と文化を喪失したことに困り帰属先がなくなり、アイデンティティの問題に苦しむ。しか

し、保留地へ帰り先住民の伝統文化に触れることで、先住民として自己を同定する。これに対して、Alexie は保留地を舞台とした作品を描いてはいるものの、先住民のコミュニティに救済を求めてはいない。むしろ、コミュニティを集団内の異端に不寛容で個人を捕囚するものとして描くことで、Alexie はコミュニティの利益よりも個人の主体性をより尊重するのである。そして、この特徴は第 3 波作家の作品に共有されるというのではなく、Alexie に限定的なものだと考えられるのである。

また、Alexie の作品には Crazy Horse や Geronimo のような英雄たちの名前が登場し、ウンデッド・ニーの戦いのような歴史的出来事やゴースト・ダンスのような宗教運動についてもしばしば言及されている。しかし、それらは汎インディアン的な意味で用いられているのであって、英雄を賛美するのでもなければ当時の伝統や儀式への憧憬や回帰を意図するものでもない。Alexie は、自身の作品は先住民の日常を描いたものでありたいと述べるが (Frazer 83)、彼の作品においては、儀式や伝統が「現代」の先住民のアイデンティティの源としてはみなされていないのである。それどころか、現代先住民系作家のほとんどが保留地の外で教育を受け、その後保留地に戻ってもいないにも関わらず、先住民の伝統を描くことについて強い懸念を抱いている—“this adherence to the expected idea, the bear and all this imagery. I think it is dangerous, and detrimental.” (Purdy 43)。総じて Alexie の伝統の捉え方は特異であると言えるであろう。

先住民系の作家や批評家たちは、Alexie のコミュニティおよび伝統に関する認識を批判したが、それは同時に先住民文学における彼の異質性を際立たせている。例えば、Gloria Bird は *Reservation Blues* をこのように批判する—“it [*Reservation Blues*] omits the core of native community, and exists solely in the marginal realms of its characters who are all misfits: social and cultural anomalies. It is a partial portrait of a community wherein there is no evidence of Spokane culture or traditions, or anything uniquely Spokane.” (193)。彼女と同様のことを Elizabeth Cook-Lynn も “American Indian Intellectualism and the New Indian Story”において指摘している (68)。¹⁶ 彼女たちは共に Momaday や Leslie Marmon Silko のような第 2 波の作家が描く伝統や、保留地を先住民にとっての基盤とする考えを善きものとして捉えており、Alexie の作品のようにコミュニティの核が無く、自身が帰属しているはずのスポケーン部族の文化も伝統も見当たらないようなものは、先住民系作家が書くものとしては決して肯定されるものではないとする。しかし、このように批判される Alexie の作品が持つ特徴こそが、ポストモダンの文学、さ

らには藤井光が『ターミナルから荒地へ—「アメリカ」なき時代のアメリカ文学』で取り上げるような9.11後の「アメリカ」文学と共鳴させるものであり、¹⁷ 先住民が現代に生き延びる鍵を提示するものだと考えられる。

さらに Alexie に特徴的なのはポップカルチャーの利用である。これまで、先住民はケーブルネットワークが広がるアメリカで、白人が独占するポップカルチャーの影響を受けてきた。Alexie はテレビを現代のグーテンベルグ印刷機と (Frazer 92)、そしてポップカルチャーを共通言語だと捉えているが (Dennis and Joan M. West 69)、彼は、白人が描く先住民の姿は嘘であると否定しながらも、自身を含めた多くの先住民が白人のポップカルチャーにどっぷりと浸かっていることを十分に理解している。そこで、ポップカルチャーが持つアクセシビリティに目を付け、自分の言葉をより多くの読者に伝えるための道具として積極的に利用している。ポップカルチャーが共通言語である限りは、ネイティブ、ノンネイティブの境を越えたあらゆる読者に共感をもたらすことは可能であろう。もちろん、ポップカルチャーを享受するに当たっての文脈は人種また個人間で異なるために、受け取り方は一様ではない。しかし、Alexie の“I have a huge Native audience in a way that other Native writers don’t because my subject matter is very pop culture oriented and sort of middle-class, lower-class based. So I think that’s probably the appeal” (Allam 158) という発言にわかるように、共有する道具を用いればそうでない場合よりも声は届きやすい。ポップカルチャーの利用は、Alexie が人種を問わず多くの読者を獲得した所以でもあるのである。

また、現代性と伝統性のハイブリッドということに関しては、彼が都市型先住民を描くという点が挙げられる。彼は、“Something like 70 percent Native Americans live in urban areas, and the urban Native life has not been written about at all—very few books deal exclusively with an urban life—so that’s where I’m focusing now” (Allam 159) と、都市型インディアンが先住民の過半数を占めているにも関わらず、これまでの先住民作家はその姿を描いてこなかったことを指摘する。自分が知る世界のことを書くという Alexie の信条を考えれば、シアトル在住の彼が都市型インディアンの姿を描くことは当然のことであろう。これは、作品に伝統や儀式を持ち出さないという彼の姿勢とも重なるものである。都市は保留地とは違い、人種も社会階級も異なる様々な人間が共存する混沌とした空間である。重要な点は、Alexie による都市描写が変化していることである。そしてそれは特に、2011年9月11日のアメリカ同時多発テロに大きく関連

している。

Alexie が都市の先住民の姿を集中的に描いたのは、*Indian Killer* が最初である。その後出された作品の舞台の殆どは都市であるが、作風は 9.11 を境に変化している。そしてその変化は、民族性に固執することは原理主義と変わらないということに Alexie が気付いたためにもたらされた (Campbell 117)。“I am now desperately trying to let go of the idea of being right, the idea of making decisions based on imaginary tribes” の発言に分かるように (Campbell 117)、Alexie は理想的な部族を「想像上のもの」と捉えており、それを土台とした「正しさ」は決して社会改善には結びつかないと考えているのである。まず、作品の舞台を先住民ばかりの保留地から多民族が集まる都市部へ移すことは、自分の知る世界を描くということが理由だったかもしれない。しかし、9.11 以降の変化には、Alexie の政治的信条が加わっていると考えられる。上の Alexie の発言は、何も彼が先住民意識を失ったことを意味しない。むしろ、Nancy J. Peterson が “Alexie has chosen to situate his contemporary Indians in a time and place where they can attempt to carve out their own twenty-first-century ways of living indigenously” (xiii) と指摘するように、Alexie は 21 世紀に先住民がアイデンティティを持って生きるべき場所を舞台に作品を書いているだけのことである。Alexie は、今や先住民の 70%以上が都市在住である事実を考慮するのである。

ただ、ここで注意しなければならないのは、Alexie は先住民だけに焦点を当てているのではないということ、さらには、保留地に居住する先住民を忘れてしまっているわけではないということ、である。例えば、*Flight* では、先住民と白人との混血である主人公は時空を超えて移動し、人種を問わずに他人の体に入り込む。*ATD* の舞台は保留地であり、保留地の外に住む個性豊かな白人たちと保留地に暮らす主人公が互いに触発し合う様子が描かれる。*The Toughest Indian in the World* (2000) や *Ten Little Indians* においても、先住民の白人との関わりが題材として扱われており、*War Dances* の作品のいくつかの作品では登場人物が先住民であるのかどうかすら不明である。つまり、Alexie は、より多角的な視点から、多民族の内の一例として先住民の姿を描き、彼らが現代社会で生き延びる術を見出そうとしているのである。Peterson が言うように、Alexie は、“one can be a member of many different tribes, not all of them racially or ethnically based” (xiii) ということの認識を、読者に促そうとしているのかもしれない。そのことは、9.11 に対して語る、Alexie の以下の言葉により明らかであろう。

I talk about poor people; I talk about disadvantaged people, and that sort of covers everything I need to cover. It becomes not about race, region, or country, but about a particular group of people sharing the same circumstances. I talk about the universal condition of the poor, and thinking and talking about it that way helps eliminate the negativity of tribalism. That's been my response: to see people by their power or lack thereof, rather than the color of their skin. (Harris 130)

9.11 は Alexie の考える姿勢、ものの見方全体に影響を与えた。今や彼は人種や地域また国のような既存の区分で分けられた集団ではなく、同じ状況を共有する集団に関心を抱き、アメリカ先住民という民族的マイノリティからあらゆる社会において弱者とされてきた者たち、つまり広義のマイノリティに目を向けようとしているのである。Alexie は、従来の先住民系作家との共通点を持ちながらもポストモダンな感受性を持ち合わせ、アイデンティティに関して流動的な姿勢を持ち、絶えず変容し続けているのである。そして、その成果が彼の作品に「語りなおし」という形で現れていると考えられるのである。

3. Alexie と保留地

以上、先住民文学の系譜を概観した上で、先住民文学における Alexie の位置をその作品の特徴に照らし合わせながら確かめた。ここからは、「語りなおし」がどのようなものであるのかを考察する際に必要な「保留地」について考えてみたい。それというのも、Alexie は 9.11 をきっかけとして「部族」性に固執することはある種の原理主義だと気づいたのだが、保留地は部族共同体が暮らし、祖先の魂が眠る、極めて「部族的な場所だからである。

Alexie は Adrian Louis の詩、“Elegy for the Forgotten Oldsmobile” を読んだことをきっかけに詩作を始めている。詩の中にある “Oh, Uncle Adrian, I'm in the reservation of my mind.” という一行との出会いの衝撃は、彼にはまるで原子爆弾が落とされたかのようであり、詩を書く以外の全てを諦めさせるほどであった。2013 年 10 月 16 日の *The Atlantic* のインタビューで、Alexie は、この一行は “sense of being tribal, being from a reservation” を捕えるものであったと述べている。当時彼は大学生で、保留地の先住民

からすれば白人だらけの保留地の外の世界に暮らしていたが、彼は部族を裏切ったという気持ちと同時に、“some large part of me would always be there, on the reservation.” という気持ちを抱えていた。彼のこの気持ちを Louis の詩の一行は見事に表しており、Alexie は初めて文学作品の中に自分の姿を見出したのである。そして、以後その一行は彼の創作の基軸となった。しかし、今彼は “What does it [the line] mean for me now?” と自問しているのだと述べる。彼にかつて衝撃を与えた一行は、どうやら彼の中で意味を変えているようなのである。Alexie の作品に語りなおしの形跡が見受けられるのは、彼がこの問いに答えようと試みているからだとは考えられないだろうか。彼の心の中の保留地とはかつてどのような場所であり、今どのような場所になろうとしているのか、そしてそのことがどのように作風の変化として現れているのかを探るためには、まずは保留地という場所がどのような場所であるのかを知る必要があるだろう。

西欧的な歴史の解釈によれば、新大陸は 1492 年にコロンブスによって「発見」されたとされている。アメリカと後に呼ばれるようになるその地には、以降西欧の列強諸国がそれぞれの目的のために訪れるが、彼らは多部族からなる先住民を「インディアン」と一括りの、しかも誤った名称で呼んだ。Joy Porter は、“1492 began the long and hotly resisted history of attempts to translate Indian lands into non-Indian property and Indian cultures and expression into forms that met the needs of non-Indians.” (45) と述べるが、先住民にインディアンという誤称が与えられたことは、先住民とは何かが西欧の価値観によって強引に規定されていくという歴史の開始を告げる、象徴的な出来事だったと言える。¹⁸

西欧の視点から見れば、先住民は「野蛮」であった。彼らは「高貴な野蛮人 (noble savage)」と「血に飢えた野蛮人 (blood-thirsty savage)」とに分けられたが、どちらも「野蛮人 (savage)」であることに変わりはなく、文明化された西欧人に対する非文明人、つまり、文明化されるべき存在として捉えられた。この認識は、先住民の言語と土地そして文化を奪うことを正当化し、結果として先住民たちは従来暮らしを手放して行った。

アメリカを植民地支配した国は、スペイン、フランス、オランダ、ロシア、イギリス等様々であるが、最終的な独占権を得たイギリスが先住民との間に交わした契約は先住民政策の土台となっていた。中でも、ピューリタンが先住民の部族を解体させ、キリスト教徒に改宗させるために築いた「プランテーション」と呼ばれる区画は、保

留地の始まりとなるものであった (Porter 48)。独立後、文明化という名目での植民地拡大がさらに進むにつれ、先住民はそれまで暮らしてきた土地から合衆国連邦が用意した保留地へと強制的に住居を移される。合衆国側のご都合主義の画策であるから先住民への配慮などあるはずはなく、彼らにあてがわれた土地は作物の育たぬ不毛な場所である場合がほとんどであった。狩猟をして生活をしてきた部族が突如農耕をしなければならなくなったり、言語も文化も異なる部族と一緒に住まわされたりするなど、先住民はこれまでの生活形態及び文化の変容に直面した。Donald L. Fixico の“Confined to certain areas, Indians became prisoners on their own lands.” (*Indian Resilience and Rebuilding* 20 下線は論者) という言葉は、彼らの置かれた状況がいかなるものであったのかを端的に説明していると言えるだろう。先住民は、実質上保留地という監獄に追放され、囚人として捕えられたのである。

現在の保留地には、内務省インディアン局の出張所が置かれている。一方、部族政府や部族運営の警察、裁判所、刑務所、学校、病院、消防署などを備えてもおり、独自の自治共同体を形成している (内田 20)。しかし、その内情は Alexie が作品に描く保留地の状況そのもので、失業率は平均 33%以上に及び、寿命は全国平均に近づいてはいるものの (平均 72 歳) 健康状態は悪く、結核、アルコール依存症による肝臓病、自動車事故、糖尿病の割合は全国平均の数倍に登っており (内田 21)、共同体全体で破滅に向かっているかのようである。先住民は保留地に囲い込まれた後も、連邦管理集結政策や、土地と繋がる彼らの暮らしのあり方を無視して実行されたウラニウム鉱山の開発やダム建設など、連邦政府の止むことを知らぬ先住民の生活の無理解と彼らの生命根絶の欲望によって更なる苦境に追い込まれた。¹⁹ 彼らが絶滅を願われた存在であったことを考えれば、今現在の保留地の惨憺たる状況は彼らの消滅を想起させるものであろう。しかし、保留地は存続し、先住民は今なお続く過酷な状況の中でもがき続けている。

D'arcy McNickle は *Native American Tribalism: Indian Survivals and Renewals* において、先住民が過酷な環境の中で生き延びることを可能にしてきた「部族」共同体について、以下のように述べている—“Indians take their cues from their group.... They may seek greater economic security and proper recognition of their political rights, but they pursue these ends in order that their own societies may endure.” (13)。これは、共同体においては個人よりも共同体の利益を優先するという価値観が尊ばれるという点において、

“communalism is a sine qua non predicated on the belief that group emphasis is more important than individuality.” (*Indian Resilience and Rebuilding* 21-22) という Fixico の見解と結びつく。保留地を含めたありとあらゆる先住民同化政策は、民族性を喪失させ支配者白人の価値観を刷り込むという意味において先住民の消滅を意図したものであった。しかし、どのような政策を取っても、先住民が完全に同化されることなく生き残っているのは、彼らが個人の利益追求という西欧的な価値観ではなく部族に帰属し、共同体を重視する姿勢を保ってきたからなのである。Jace Weaver が、“Not to be committed to Native American community, affirming the tribes, the people, the values, is tantamount of psychic suicide. It is to lose the self in the dominant mass humanity, either ceasing to be or persisting merely as another ethnic minority, drifting with no place, no relations, no real people.” (43)と、共同体をないがしろにすることが精神的自殺に等しく、支配的多数の中に先住民としての自己を見失うことだとまで述べていることからわかるように、共同体は先住民のアイデンティティの基盤となっている。保留地の過酷な状況下でも先住民が生き延びていることの背景には、以上のような共同体優先の価値観があると考えられるのである。Alexie の場合はどうであろうか。

Alexie は 1966 年 10 月 7 日、ワシントン州のスポケーン先住民保留地で、スポケーン族の母親とクールダレーヌ 族の父親との間に生まれ、大学に進学するまでその保留地で暮らしている。スポケーン族は鮭と密接に関わる部族であり、宗教、文化、舞踏、歌唱全てが鮭と関係がある。彼の祖母が彼に語って聞かせる物語にも鮭が登場する。Alexie がインタビューの中で、“When she [Alexi’s grandmother] was a little girl, the salmon in the Spokane River swam so thick that you could walk across the river from shore to shore on their back” (Taters 55) と語り、また彼の作品においてもしばしば言及されるように、かつてスポケーンの保留地は鮭の宝庫であった。しかし、グランド・クーリー・ダム の建設をきっかけに、その姿はほとんど消えてしまっている (Grassian 1)。部族の物語に密接なつながりを持つ存在が、失われてしまったのである。現在のスポケーン先住民保留地の収入源はカジノであり、貧困が深刻な問題である状況をカジノによって打開しようとするという点、そして資本主義の止むなき欲求によって環境が破壊されているという点においては、スポケーン保留地の状況は他の保留地のそれと変わらない。

このようなスポケーン保留地で、Alexie は一般的な先住民とは異なった経歴をたどる。彼は水頭症を抱えて生まれ、生後 6 ヶ月で手術を受けているが、後遺症の発作や

夜尿症に悩まされ、学校では肥大した頭を「地球儀」と呼ばれ、からかわれている。そして、“Humor is self-defense on the rez. You make people laugh and you disarm them. You sort of sneak up on them. You can say controversial or rowdy things and they’ll listen or laugh” (Grassian 2) という発言に明らかなように、苦境に対抗するためにユーモアが有効であることを、この時期に学んでいる。Alexie は保留地で、大人になってからも苛まれるような酷いじめにあっているが、彼にとって保留地は、ユーモアを学ばねば生きていくことができない場所だったのである。また、Alexie は幼少の頃から読書家で、小学校 5 年生になるまでには保留地の図書館の本全てを読んでいる (Blewster 77)。本と言っても、保留地にある本は Alexie が愛する詩や小説ではなく、実用書の類である。彼は *ATD* の主人公と同じように、8 学年までは保留地の部族学校に通っているが、保留地で受けることのできる教育に限りがあることを身をもって知るにつれ、その後はドイツ系の裕福な白人ばかりの Reardan 高校へと編入し、白人と同様の教育を受けている。成績は優秀で、バスケットボールの選手としても活躍した Alexie は、保留地の学校では得ることのできなかつた評価をそこで初めて得ることとなる。保留地 Alexie は当時の自身のことを、“a good white Indian” (Marx 18) であったと述べているが、この発言は彼の作品を読み解く上で留意すべきものであろう。なぜならば、彼の作品は初期の数作以外は舞台を白人が多く暮らす保留地の外、都市部へと移しており、白人大多数の世界の中で生きる先住民の姿を、自伝的要素を取り入れながら描いているからである。彼は、高校を出た後はスポケーン市内にあるイエズス会系の大学、ゴンザガ大学へと進んでいるが、多くの先住民がそうであるようにアルコール依存症となり、中退している。しかし、強盗に遭ったことをきっかけに目を覚まし、ワシントン州立大学に入り直している。そこで医者を目指していた Alexie であるが、Alex Kuo の詩作のワークショップを受講したことが、彼の詩人・小説家としての道を決定する。彼はもともと多読家であったが、そこで *Songs from This Earth on Turtle’s Back* を読み、初めて先住民系作家の作品に触れるのである。中でも前述した Adrian Louis の詩に共感を覚え、筆を取るに至るのである。

以上に見てきた Alexie の生い立ちと保留地の関係からわかるのは、彼にとっての保留地は 1)部族の民話が残る、愛する家族が暮らす場所 2)貧困が蔓延り希望も夢も抱けない場所 3)部族に同質的であることを求める排他的な場所 4)教育環境が悪く個人の可能性を制限する場所 5)脱出しなければ生き延びることのできない牢獄であったと

ということである。そして、これらは Alexie が Louis の詩の一行に出会った時点での彼の心の中の保留地の状況を示していると言えよう。彼が保留地の外に出て作家となっ
てから数十年の時経つが、これらの保留地はどのようにその意味を変奏されている
のだろうか。次章からは保留地の描かれ方に留意しながら、Alexie の語りについて具
体的に考察していく。

第2章 保留地に失われた物語—*Reservation Blues* において探求される先住民の語り

Reservation Blues は、Sherman Alexie 初の長編小説である。自身が数々のインタビューで述べるように、Alexie は詩作を好む作家であり (Bellante 4, Purdy 49, Thiel 135-40)、*Reservation Blues* が発表されるまで彼が書いてきたのは主に詩と短編小説であった。内容は様々であるが、その多くはポップカルチャーの要素をふんだんに取り入れながら、それまで語られることのなかった保留地の現実とそこに生活する先住民が抱える問題を描写し、伝えるものである。しかし、*Reservation Blues* は、そのような作品と多くの類似性を持ちながらも、一つの特徴において決定的に異なっている。それは、主人公たちの眼差しが保留地の外にまで向けられているということである。それまでの作品も保留地を舞台としているが、*Reservation Blues* では保留地を拠点としながらも、主な登場人物が問題を打開するために保留地と外部の都市との間を行き来し、そして最終的には保留地の外に出るという選択をすることによって、保留地に限定されてきた、先住民の居場所の固定化を打ち破っているのである。

Alexie は保留地について “Every theme, every story, every tragedy that exists in literature takes place in my little community.... I’m never going to run out of stories.” (qtd. in Grassian 6) と語る。そして、詩や短編ではなく長編を書くことについては、“They [Alexie’s fictional characters] began to demand more space than a poem could provide. So it was natural to move on to short stories and now to a novel.” (Bellante 4) と述べている。保留地は、物語を書くに必要な題材に事欠かない、文学的に満たされた場所でありながら、それでもなお保留地の外に Alexie が目を向ける理由は、彼の描く先住民の要望と関係があると考えられる。そして、Alexie が、全ての文学はアイデンティティの探求を描くものだとして述べていることを考慮すれば (Chapel 99)、*Reservation Blues* において示唆される保留地から都市へという舞台の場所の変化の兆しは、Alexie が考える現代の先住民と彼らのアイデンティティの問題を考察するに当たって決して見落としてはならない重要なポイントだと言えるだろう。

本章では、*Reservation Blues* において、保留地に生活する先住民の主人公が、なぜ保留地ではなく都市で生活することを選択するのかを、異文化との接触と語りの観点から考察する。そしてその選択が、現代の先住民のアイデンティティの問題に関する Alexie の主張をどのように反映するものであるのかを明らかにする。

1. 現代先住民とアイデンティティ

「移民の国」とはアメリカを説明する際によく使われる表現である。新国アメリカの建国の主な担い手であり、今なおアメリカで力を持つイギリス系の移民に始まり、北西ヨーロッパ系移民、アイルランド系移民、南東ヨーロッパ系移民、アジア系移民、そして、中南米やアフリカ、イスラム圏からの難民や不法移民に至るまで、アメリカには断続的に移民たちが流れ込んでいるが、彼らが移民となるに至る背景は実に様々であり、彼らの自己認識は世代間で異なる。さらに、奴隷として強制的に連れて来られ、数々の闘いの末にようやく市民権を獲得した黒人たちの存在もある。アメリカに暮らすものたちの状況を十把一絡げに一般化はできないものの、概して移民について言えるのは、故国での政治経済的また宗教的困難を原因としながらも、自らが自分の意志で新地へ移住することを選んでいくということである。²⁰ 一方、「移民の国」という言葉の陰に隠されているのが土着の民である先住民である。彼らは後に白人によってアメリカと名付けられることになる土地に先に暮らしていながら、移民による侵略によって勝手に作られた国家に暴力的に従属させられた。新地でアメリカ人になろうとする移民と、それまで住んでいた土地を奪われ、追いやられた先に無理やり住むよう強いられアメリカナイズされる先住民とでは、アメリカという国に対する帰属意識に差があることは明らかであろう。しかし、共に未知と遭遇する新しい環境下にあったことを考えれば、アイデンティティの模索は双方にとって必須の課題であり、一方は支配もう一方は被支配という関係性によりその程度にこそ差はあれ、互いに影響を与え合うものであったと考えられる。特に、二項対立的なモダニズムの概念に疑問が差し挟まれ、多様性や多義性の重要さが謳われるようになり、グローバル化によって、経済面のみならず教育や文化を含めたあらゆる局面で国家や地域といった境界が不確かなものになり始めてからは、アイデンティティの問題はそう単純に移民か先住民かで区別して考えられ得るものではなくなっている。

先住民のアイデンティティ探求に特徴的なのは、彼らの置かれている状況が黒人のそれと比較されたり (Grassian 80-81)、Alexie 自身が先住民の苦しみをユダヤ人のそれに例えることから考えられるように (Nygren 147)、それが個のみならず集団のサバイバルのために必要不可欠なものであるということである。第 1 章で述べたように、保留地は先住民の部族共同体が暮らす極めて「部族的な」場所であるが、先住民のアイ

アイデンティティの模索が共同体を意識して為される様子は、先住民作家による保留地の描き方に象徴的に現れており、これは、部族の歴史を蓄積し先住民の精神と身体双方の帰属先であるホームの認識の在り方と重ねて考えられる。William Bevis は “Native American Novels: Homing In” の中で、“In Native American novels, coming home, staying put, contraction, even what we call ‘regressing’ to a place, a past, where one has been before, is not only the primary story, it is a primary mode of knowledge and primary good.” (582) と述べて、“homing in”することが主たる物語であるだけでなく、先住民にとって重要な知のモードであり善きことでもあることを指摘する。さらに、*House Made of Dawn*, *Ceremony* (1977), *Winter in the Blood* (1974)等、保留地の外の白人の世界に出るも保留地に戻る先住民の姿を描く作品を例に挙げ、“Indian ‘homing’ is presented as the opposite of competitive individualism” (585)、続けて、“these ‘homing’ plots all present tribal past as a gravity field stronger than individual will.” (585) と、保留地へ戻ることがいかに西欧的個人主義に相対する行為であり、また部族的なことであるかを述べる。そして、“Tribalism is respected, even though it is inseparable from a kind of future.” (585) と、先住民世界における部族主義の重要性に言及した上で、“‘identity,’ for a Native American, is not a matter of finding ‘one’s self,’ but of finding a ‘self’ that is transpersonal and includes a society, a past, and a place. To be separated from that transpersonal time and space is to lose identity.” (585) と、先住民世界では個人より共同体が優先され、共同体を考慮しないアイデンティティの模索は先住民にとってアイデンティティの喪失であることを指摘している。彼が検討しているのは、第1章で参考にした Paula Gunn Allen の分類の主に第2波の作家の作品であるが、彼らの作品においては共同体の利益が優先され、模索されるアイデンティティは共同体に属する先住民としてのものである。そして、アイデンティティ探求の土台には、保留地・先住民・communalism、そして都市・白人・individualism という二項が対立する構造が存在する。

しかし、Owens の以下の指摘にわかるのは、先住民のアイデンティティ探求が二項対立した形で行われ、共同体を優先するものではあっても、彼らの語りの探求はハイブリッドなものだということである。

The real problem is that we do not have the luxury of simply opting out because, whether or not we are heard by Said, Sollors, or others, we already function

within the dominant discourse. To think otherwise is naïve at best, for the choice was made for all of us generations ago. Half a millennium of Euramerican attempts to both eliminate and reimagine the Indian has resulted in a hybridized, multicultural reality clearly recognized in fiction as long as the 1920s and '30s.... The very act of appropriating the colonizer's discourse and making it one's own is obviously collaborative and conjunctural. (52 下線は論者)

Owens が指摘するのは、先住民の語りは支配者である白人の語りとの合作であるということであり、白人と先住民それぞれに独立した独自の語りは存在し得ないということである。彼らは、自らが異種、殊、英語という未知の言語を取り込むことで、価値観や文化が混淆した新しい声を戦略的に模索してきたのである。

しかし、Catharine Rainwater は、ピューリッツァー賞を受賞し、先住民作家の活躍を促した、N. Scott Momaday の *House Made of Dawn* が、ある程度先住民文学に慣れ親しんだ読者にとっても理解困難な作品であることを指摘している (11-12)。²¹ Alexie もまた、先住民作家また理論家として名高い Gerald Vizenor の作品を、言葉遊びであり言葉による自慰行為を行なっているだけで何ももたらさないと批判した (Purdy 42)。Alexie は自身の保留地での経験から、保留地は読書ができるような環境ではないが、テレビ放送はどの家庭でも流れていることを知っている。前述したような作品が、先住民が書いた作品でありながら、新しい声を模索する際に過度に知的であることによって、一般的な先住民読者に対して門戸を開き切れてはいないという問題を考慮するからこそ、Alexie は、彼がグーテンベルク印刷機と述べるテレビの影響 (Frazer 92) でますますハイブリッド化していく社会に生きる先住民の物語を、彼が共通言語だと捉えるポップカルチャー (West 69) を先住民目線でふんだんに取り入れることで刷新する。全ての文学はアイデンティティの探求を描くものだとする Alexie が、彼のアイデンティティ探求物語を書くに当たって取る手段は、極めてハイブリッドなものであり、それは人種だけではなく、生活環境や教育の程度等の条件に左右されることなく声を届けるといふ使命を持った、読者受容をより意識したものとなっているのである。ならば、*Reservation Blues* において探求されるアイデンティティに関してはどうなのだろうか。

Reservation Blues では、現代先住民が置かれており、また自ら作り出している上記の文化的状況に、黒人奴隷がブルースという声を獲得していく過程が重ねられた形で

物語が展開する。LeRoi Jones は、*Blues People* の中で奴隷たちの文化変容の状況を “The African cultures, the retention of some parts of these cultures in America, and the weight of the stepculture produced the American Negro. A new race.” (7) と述べる。そして彼が “the development and transmutation of African music to American Negro music (a new music) represents to me this whole process in microcosm.” (8) と述べるように、アフリカの音楽の発展と変容、つまりブルースが誕生するまでの経緯は、上記した、アメリカにおいて維持されたアフリカ文化とアメリカ文化の重みとが合わさることでアメリカの黒人文化が生まれたというプロセス全体の縮図を示している。*Reservation Blues* においては、黒人音楽であるブルースが先住民が生き延びるために必要な物語として取り込まれ、その取り込みの過程が示すハイブリッドな方向性は、彼らが探求するアイデンティティにも反映されるように思われる。その具体的経緯を以下に考察する。

2. ブルースと語り、そしてアイデンティティ

先住民は、白人の入植開始以来それまで暮らしていた場所を追われ、白人によって居場所として定められた保留地に強制的に住まわされたという歴史を持つ。保留地は概して白人たちの住む世界からは隔離された場所にあり、スポケーン保留地も同様である。ところが *Reservation Blues* において、設立以来 111 年もの間誰も訪れたことが無いスポケーン保留地に、ある日ギターを背負った黒人、Robert Johnson が訪れる。この出来事が象徴するのは、異なるものとの接触であり、本作におけるアイデンティティ探求の鍵だと考えられる。彼が訪れることによって、保留地にブルースという先住民にとって異種の音楽が持ち込まれるのである。Johnson は保留地の交差点 (crossroads) に現れ、Thomas Builds-the-Fire (以下 Thomas と表記) に自分がどこに居るのか分かっているのかと尋ねられた際には、交差点だと答えているが (4)、二つの異なるものが交わる点である交差点において黒人の歌による語り手 Johnson と先住民の語り部 Thomas が言葉を交わすことは、物語るということに関して異種が交雑することを予感させるものだと言えるだろう。

Reservation Blues で、音楽は物語と同等のものとして描かれている。²² Johnson が来るまで保留地には Thomas の語る物語しかなかった。保留地の先住民たちは、彼が目を閉じて語る伝統的な物語を不快に感じこそすれ、決してそれを好ましいとも必要だとも思っていない。結果として、聴衆を持たぬ Thomas は、松の木々と物語を共有するこ

としかできない (28)。しかし、Johnson が持ち込んだブルースという語りは、“The reservation arched its back, opened its mouth, and drank deep because the music tasted so familiar.” (24) とあるように保留地そのものに飲み込まれる。先住民系作家の作品において、保留地はしばしば先住民性の象徴となる場所として描かれる。その象徴的な場所が長いこと飢餓状態にあったかのように Johnson のブルースを飲み込むということは、保留地にはブルースが潜在してはいるもののそれらがこれまでに言語化されることは無く、よって先住民たちは集合的に “familiar” な語りを欠いたままの状態に陥って久しいことを示していると言えるだろう。ここでいう “familiar” な語りを欠いた状態とは、長岡真吾が「夢の記憶、記憶の歌—シャーマン・アレクシー『リザヴェーション・ブルース』試論」で、先住民主人公たちが見る夢について指摘する、「誰もが観ているのだが誰とも語り合わないままで共有している」状態と同様のものだと考えられる。保留地に物語は潜在しており、その物語を保留地の先住民は共有しているのにもかかわらず、語ってはこなかったのである。徳永紀美子は「トライバリズムの向こうへ—*The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian* における tribe の意味」の第2節において、保留地が “home” と “death camp” の両方の意味を持つ場所であることを示し、その根拠を明確に説明しているが (87)、*Reservation Blues* における保留地の語りの飢餓状態は、保留地の “death camp” 的側面を示していると言えるだろう。なぜならば、これまで先住民系作家たちが示し続けてきたように、先住民にとって生き延びることは物語ることであり、物語が欠乏しているということは生き延びる力が欠乏していることと同じだからである。²³ そのような保留地の状況にあって、外から持ち込まれたブルースの語りは、111年間外の世界から隔離された状況にあった “death camp” としての保留地の救済に必要とされているものなのである。

ブルースは黒人奴隷が生み出した歌である。Angela Davis は、Gertrude “Ma” Rainey や Bessie Smith、そして Billie Holiday の歌 (ブルース) がどのように危急の社会問題を表し黒人意識の集合的なモードを形作ったのかを考察したいと、*Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday* の序章において述べている (xiv)。さらに彼女は、現代における黒人音楽の受容、またその視野や歴史的に見て広範な文化的関わりについて、“the audience for this music [blues and jazz] resides not only within but far beyond the borders of black culture ... the scope of black music and its historically broad cultural implications can no longer be confined to African-American

communities.” (xviii) と、ブルースが黒人の枠を超えたものであることを指摘している。

²⁴ Alexie は *Reservation Blues* において、Robert Johnson だけではなく、Janis Joplin や Jimi Hendrix、白人のカントリーシンガーである Hank Williams 等をブルースシンガーと同等のものとして登場させるが、それは、彼が考えるブルースが、音楽のジャンルというよりも歌の内容、つまり語りによって決定されているからであろう。Daniel Grassian が “*Reservation Blues* straddles the line between ethnicities, cultures, time frames, religions, gender perspectives and literary genres.” (78-79) と、また Douglas Ford が “the blues constitute more than an expression of catastrophe rooted in African American experience; they also act as a trope for an entire process in which rhetorical forms shape and inform one another.” (169) と述べて、ブルースが、相互に作用し合いながら表現様式を形成していく行程の比喩として機能するものであることを示しているように、*Reservation Blues* においてブルースは、人種や文化、宗教や性など、あらゆる境界を越えて異種が交雑し合う語りである。保留地が言語化されることを求める物語は、ハイブリッドなものである。しかし、なぜ Alexie は数あるブルースシンガーの中から Johnson を選ばなければならなかったのだろうか。

Robert Johnson は有名なブルースマンである。彼の音楽をよく知らずとも、彼がギターの腕と引き換えに悪魔に魂を売ったという伝説を知っている人は多いのではないだろうか。彼にはそれ以外にも様々な伝説が纏わりついており、話題に事欠かないブルースマンだが、なかでも、Johnson には録音されなかった幻の歌があるのだという P. Jane Hafen が指摘する伝説は (65)、Alexie が Johnson を選んだ大きな理由として推測できる。彼は *Reservation Blues* のアクノリッジメントで、²⁵ Johnson の失われた歌を探す少年の物語を描いた映画 *Crossroads* (1986) に強く影響を受けたと述べているが、語りを模索し続ける先住民の姿が描かれた *Reservation Blues* を考察するに当たって、この発言は、上記の推測を補強するものだと言える。また、Johnson が交差点を意味する “Cross Road Blues” ²⁶ を歌っていること、さらに、*The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven* に編まれた “Because My Father Always Said He Was the Only Indian Who Saw Jimi Hendrix Play ‘The Star-Spangled Banner’ at Woodstock” において Victor が言うように、Johnson の歌が先住民の気持ちを理解したものであると捉えられていることも (35)、Alexie が彼を *Reservation Blues* に登場させた理由として考えられるだろう。

Alexie の作品には、同じ登場人物やエピソードがしばしば登場するが、Johnson が登

場するのは *Reservation Blues* が初めてではない。彼は、上記の “Because My Father Always Said He Was the Only Indian Who Saw Jimi Hendrix Play ‘The Star-Spangled Banner’ at Woodstock” だけでなく、*Old Shirts & New Skins* (1993) の “Red Blues” にも登場している。この詩には番号が振ってあるのだが、その中の 13, 14 番目に、以下に示す注目すべき言葉が綴られている。

13.

Robert Johnson, Robert Johnson, where is that missing song? Someone told me it was hidden at Sand Creek. Someone told me it was buried near Wounded Knee. Someone told me Crazy Horse never died; he just picked up a slide guitar. Here I am, in the reservation of my mind and I don't have a drum.

14.

If you listen close, if you listen tight, you can hear drums 24 hours a day. Someone told me once that a drum means *I love you*; someone told me later it means *Tradition is repetition*. Late at night, I take inventory of what I have lost, make plans for the future, but there's only so much I know about survival. The television is white noise and the midnight movie is just another western where the Indians lose. Nothing changes. So, I keep counting, *one little, two little, three little Indians*, all the way up to ten little Indian boys, stop, then start again, until I count the entire world. These small measurements are all I have as defense against inertia. Believe me, I can never call the reservation home. I don't have keys to any doors here; *I never learned to dance*. Listen, sweetheart. Can you hear that music? Then, more music? It's just me and my blues. (87 下線は論者)

この詩から推察できるのは、Alexie がどのようなものをブルースと捉えているか、そして、Johnson の失われた歌に保留地の現状の何を象徴させているかということである。

詩の 13 番で、Johnson の失われた歌は、サンド・クリークの戦いやウンデッド・ニーの戦いのような、アメリカの先住民史上忘れることのできない戦いが行われた場所にあるのだと語られる。そして詩は、Crazy Horse は死んでおらず、スライド・ギター

を手にしたのだと続いている。Crazy Horse は先住民の戦士であり、Alexie の作品の中ではしばしば男性登場人物が憧れる、白人に屈せず戦い抜いた英雄として登場するが、詩の中で彼が手にしているのはもはや武器ではなく、ギターである。白人に抵抗する手段は武力から奏でる（語る）力へと変化しており、その手段は伝統とは異なるものである。そして、語り手の「私」はドラムを持っていない。詩の 14 番に、しっかりと耳を澄ませばドラムの音は 24 時間響いているのだと語られているのに、である。この、「私」がいる状況は、*Reservation Blues* における Thomas と同じである。

この詩が示唆しているのは、先住民にとってのブルースとは、歴史的に蓄積された、聞こうとすれば聞こえてくるのに語ることを忘れられた物語であるということであろう。Johnson の失われた歌はそれらを象徴しているのである。この詩の状況は *Reservation Blues* においても同じである。保留地全体に耳を澄ませば声は響いているのに、“Everybody heard those voices, but nobody liked to talk about them.” (46-47) と、誰も決してその声について語ろうとはしない。そして、13 番の詩のドラムを持たない「私」と同じように、Thomas も保留地に潜在する物語を、保留地が求めるように語る術を持ち合わせていない。松本一裕は、物語ることは必然的に記憶の操作、記憶のポリティックスを孕むと指摘する (3)。さらに、アメリカの物語は処女地に「歴史なき国家」を創設するために過去の歴史の忘却を強制したと続ける (3-4)。その、社会的強者によって忘却を余儀なくされた歴史の一つが先住民の歴史なのである (4)。サンド・クリークやウンデッド・ニー、そしてスポケーン保留地に鳴り響く声とは、松本の言う忘却を強制された先住民の記憶だと考えられるのである。

失われた物語を取り戻すには、再び物語を語るしか術は無い。*Reservation Blues* において、最も悲しい末路を辿るのは Junior である。彼は、生き延びることについてこう語っている—“And if you do survive the impact, survive the flames and the toxic smoke, then you will hear music. A cedar flute perhaps. Follow that music. Even though you don't deserve it. Follow that thin music.” (253 斜体原文)。Junior は、ニューヨークで失敗に終わったレコーディングからの帰りの機上で、飛行機が墜落した場合のことを考える。そして、微かな音であっても、音楽について行きさえすれば、つまり物語のある方向へ向かいさえすれば、生き延びることができるかもしれないと感じている。しかし、彼に音楽が聞こえることはない。そして、彼は保留地に帰り着くなり自殺する。彼が自殺した理由は以下である—“Because when I closed my eyes like Thomas, I didn't see a damn thing.

Nothing. Zilch. No stories, no songs. Nothing.” (290)。彼は、先住民としての記憶、すなわち物語を忘却させられた先住民を象徴していると言えるだろう。²⁷ そして、これは Junior に限ったことではない Johnson がスポケーンの保留地でブルースを歌った時、スポケーン先住民たちの反応は以下のように語られる。

Those blues created memories for the Spokanes, but they refused to claim them.
Those blues lit up a new road, but the Spokanes pulled out their old maps. Those blues churned up generations of anger and pain: car wrecks, suicides, murders.
Those blues were ancient, aboriginal, indigenous ... Thomas listened closely, but the other Spokanes slowly stretched their arms and legs, walked outside, and would not speak about any of it. (174-75 下線は論者)

彼らは歌が聞こえないのではなく、ブルースが彼らの失われた記憶の物語を奏でているという事実を受け入れることを拒否しているのである。この失われた記憶とは、白人に忘却することを強制された歴史的記憶であるだけでなく、“They have come into the sweatlodge to steal from us. We have to keep our songs private and hidden. There is somebody in here now who would steal from us. I can smell him.”(178) という、教会での Thomas の独白に示されている、これまで白人に盗まれ、いまだに盗まれている先住民の物語のことでもあろう。この独白は、先住民が語りの主体性を白人に奪われ、彼らの物語が白人によって語られていることを示唆するものだと考えられる。ブルースの語りの内容が、いかにスポケーン族の民族の歴史や記憶を創りなおすものであり、これが彼らにとっての新しい道を示すものであっても、彼らは「古い地図」にしがみつくだけなのである。この「古い地図」とは、スポケーン保留地が設立以来 111 年もの間外部からの来訪者のない閉鎖空間であったことと、ブルースが何世代にも渡る先住民の怒りと痛みを呼び起こす、彼らにとって古くて新しい物語であることを考えれば、過去の忘却と沈黙を強制し続けてきた白人によるアメリカの物語とも、またブルースが移動や交雑という性質を持つものであることを踏まえれば、部族主権と白人が来る以前の古き良き時代の伝統に固執し交雑を嫌う先住民の部族主義的思考のことだとも解釈できるだろう。「古い地図」を参照して記憶を忘却し、語りの主体を奪われたままにする限り、先住民の記憶が言語化されることは無く、彼らは集団的な孤独に陥った

まま沈黙を続けるしかない。²⁸

Junior を含めた保留地の先住民が、「古い地図」を前に自分たちの物語を語るができない原因については、Alexie が描く保留地の伝統的で排他的な保守性についても考えねばなるまい。彼にとって保留地は保守的な場所であり、彼はそのことについて様々なインダヴィューで言及しているが、*You Don't Have to Say You Love Me: A Memoir* においては具体的に例を挙げて語っている。彼は母親から、彼女がレイプの末に生まれたという事実を告げられるのだが、彼は、レイプは保留地では何ら珍しいことではなく、滅多に話し合われることもなければましてや訴えられることはないのだと述べる。そして、その原因を、以下のように述べる。

I would guess it has something to do with the strict social rules of a tribe. White folks love to think that Native American culture is liberal. But it is actually repressive. Indians are quick to socially judge one another. And even quicker to publicly condemn and ostracize. I wouldn't realize it until I read more widely in college, but living on an Indian reservation was like living inside an Edith Wharton novel. Disruption was not tolerated. And I think I know the source of intolerance. For thousands of years, we Spokane had endured and enjoyed subsistence lives. We'd lived communally. Every member of the tribe had a job. And each job was vital. So, inside a subsistence culture, a socially disruptive tribal member would have been mortally dangerous to everybody else. (326)

この Alexie の見解にわかるのは、保留地における共同体優先の価値観は先住民一人一人を束縛するものであり、保留地の社会は部族員が共同体の規範から外れることを弾劾する監視社会であるということである。現に *Reservation Blues* において、Thomas たちはブルースという異物を部族共同体の中に持ち込み攪乱する危険人物として疎外され、事実上軟禁された状態に置かれている。保留地においては、新しい物語を語ることなど断じて許されるものではないのである。地図が「古い」ことにわかるように、このような保留地の状態は常態化して久しい。「新しい地図」を作るためには、先住民たちはこのような保留地の状況から脱しなければならない。そして、脱する術は、長岡も示唆するように(321)、滞った記憶に声を与えることであろう。*Reservation Blues*

において声を与えるのは、物語を通しての語り部である Thomas である。声となる前に夢として観られる彼の歌は以下のようなものである。

In a dream, Chess, Checkers, and Thomas sat at the drum with Big Mom during the powwow. All the Spokane Indians crowded around the drum, too. They all pounded the drum and sang. Big Mom taught them a new song, the shadow horses' song, the slaughtered horses' song, the screaming horses' song, a song of mourning that would become a song of celebration: we have survived, we have survived. They would sing and sing, until Big Mom pulled out that flute build of the bones of the most beautiful horse who ever lived. She'd play a note, then two, three, then nine hundred. One for each of the dead horses. Then she'd keep playing, nine hundred, nen thousand, nine million, one note for each of the dead Indians. (306 下線は論者)

この歌が夢に観られるのは、Thomas が Chess、Checkers 姉妹と共に保留地を出て都市へと向かう車の中である。この夢に分かるのは、馬が先住民であるということであり、彼らは死んだ先住民を携える形で、実際に声に出して歌い始める—“In the blue van, Thomas, Chess, and Checkers sang together. They were alive; they'd keep living. They sang together with the shadow horses: we are alive, we'll keep living.” (306)。彼らが死んだ先住民を携えて歌うことからわかるように、彼らの歌は新しいと同時に古いものである。そして、彼らの歌は生きることの賛歌でありまた生き延びるという誓いでもある。このことは、先の引用下線部が示すように、嘆きの歌が祝いの歌となることを予感させる。忘却された怒りと悲しみの記憶は、再び呼び覚まされそして対峙され、さらに声に出して歌いなおされる（語りなおされる）ことで、先住民が生き延びることを祝う歌へと変わるのである。Thomas たちは、Bevis が挙げた Alexie に先行する先住民系作家が描く先住民のように“homing in”するのではなく、それとは逆に“homing out”することを選ぶ。彼らにとって保留地は、かつての先住民系文学に描かれるように、先住民としてのアイデンティティを安定させ、癒しを与える場所ではないのである。彼らが「生き続けるのだ」と歌いながら向かう都市では、歌（物語）が彼らを待っている (305)。都市が彼らの孤独を癒し、アイデンティティを安定させる場所であるかは不明

である。しかし、彼らは多文化の交雑する都市を語りの場にしたのであり、全ての文学はアイデンティティの探求を描くものだとする Alexie の発言を考慮すれば、彼らが歌を通してアイデンティティを探求するであろうことは予感される。

以上の考察でわかったことは、*Reservation Blues* が生き延びるための語りを探求する物語であるということである。彼らが探し求めた物語は、忘却されていた怒りと悲しみの記憶を歌に乗せ語りなおしたものであり、白人側の記憶の操作と保留地の保守性に抵抗して発される、“ancient, aboriginal, indigenous” (174) なブルースである。黒人たちのブルースが、アフリカの文化を維持しながらアメリカの文化的重みと合わさることで生み出されたアメリカの黒人の歌であるように、Thomas たち先住民のブルースは、先住民性を維持しながら都市の多文化と混じり合い、古くて新しい先住民の歌となりゆくことが期待される。Thomas たちの選択を通して Alexie が突きつける問いは、まず、語りの場所を都市に求めるということはどういうことなのかということであり、そして、現代の先住民にとって対峙することが不可欠な課題であるアイデンティティの探求が、都市においてどのように行われるのかということである。*Reservation Blues* 以降、Alexie の作品は舞台を都市へと移してゆく。多文化が共生する現代社会にあって彼の作品を都市との関わりにおいて考察することは、先住民とアイデンティティという問題に向き合う上での極めて重要な課題であると言えるだろう。次章では、都市における先住民の語りについての考察を促す *Indian Killer* を題材とし、引き続き現代先住民の語りの探求について分析を進める。

第3章 都市に失われる物語—Sherman Alexie の描く現代の先住民捕囚物語

Sherman Alexie 2 作目の長編小説、*Indian Killer* の主人公は、John Smith という名の 27 歳の先住民である。彼は生まれて直ぐに中産階級の白人夫婦のもとへと養子に出されており、物語は、彼のアイデンティティ探求に纏わる苦悩と、白人を対象とした連続殺人事件を軸として展開し、犯人は不明のままに終わる。

Alexie の初期の作品は概ね保留地を舞台としているが、*Reservation Blues* では、保留地と都市を行き来した後に都市への移住を決断する先住民の姿が描かれており、本作では舞台は完全に都市へと移行している。Alexie 作品において、以上のような物語の舞台の変化があることを考慮した舞台の設定、彼の作品を読み解くにあたって注目すべき事柄だと考えられる。

さらに注目すべきだと考えられるのは、物語の形式である。本作がミステリー小説であることは歴然としており、本作に関する研究は犯人探しに終始する傾向にある。²⁹ そのためであろうか、本作が、先住民が白人に捕囚されるという、Meredith James が言うところの逆捕囚物語 (reverse captivity narrative) となっているにも関わらず、そのことを指摘し論じた研究はほとんど見当たらない。従来捕囚物語は、入植者である白人が先住民に身柄を捕らえられ、解放された後にその際の体験を綴ったものである。しかし、本作においては、先住民の少年がインディアン養子プロジェクト (The Indian Adoption Project) をきっかけとして、心身ともに白人社会に捕らえられる様子が描かれているのである。逆捕囚物語を書いた先住民系作家は何も Alexie が初めてではない。20 世紀の初頭に Gertrude Simmons Bonnin (Zitkála-Šá) は *American Indian Stories* (1921) において、また Louise Erdrich は *Love Medicine* (1984) の中の “Saint Marie (1934)” において、インディアン寄宿学校を先住民の子どもを捕囚するものとした逆捕囚物語を描いている。Alexie の逆捕囚物語の新しいところは、先住民を捕囚するものが、インディアン寄宿学校という先住民史においては比較的知られたものから、インディアン養子プロジェクトおよび都市の白人社会へと変化したことによって、先住民についてほとんど知られていなかった事実を明るみに出している点にある。

本章では、先住民にとって都市がいかなるものであるのかを、歴史的な背景を踏まえながら考察する。そして、ミステリー小説であるという側面に集中するあまりに見落とされてきた本作の逆捕囚物語としての側面に焦点を当てることで、John のアイデ

ンティティ探求の悲しい結末が一体何に拠ってもたらされているのかを明らかにする。

1. 先住民と都市

Indian Killer の舞台はシアトルである。現在、先住民の 70%以上は都市在住であるが、19 世紀に行われた強制移住とリザヴェーション制度の導入の結果、彼らの多くは保留地と呼ばれる自治区に生活すると考えられており、都市に暮らす先住民の存在はあまり認識されていない。つまり、都市型先住民は社会的に見えない存在であるということなのだが、³⁰ それにしても、なぜ過半数の先住民が都市へと流入する事態が生じたのだろうか。

20 世紀の先住民の大移動は、19 世紀のように辺境地に用意された保留地へ向かうのではなく、都市の方向へと向かうものであった。それは、1940 年代に始まった連邦管理終結政策 (The Termination Policy) と先住民都市転住政策 (The Relocation Policy) を主な原因としている。連邦管理終結政策は、Donald L. Fixico が “With so many Native men and women participating in the armed services, the government realized that they could be integrated into society.” (*Indian Resilience and Rebuilding* 97 下線は論者) と述べることから分かるように、第二次世界大戦を通して先住民は白人主流の社会に順応できると解釈され、これまでの保護政策を打ち切っても大丈夫だろうと施行された。³¹ 名目上は、連邦の管理から先住民を解放して、名実共に国民 (アメリカ人) に昇格させるというものであったが、実際のところは先住民を国民にすることで先住民問題を一挙に解決したいという思惑によるものであった。³² 引用下線部から推測できるように、先住民を国民にするという政府の目論見は、先住民を主流社会に取り込み均一化する、つまり同化することだったのである。その結果、連邦の援助が終結することによって多くの指定保留地での生活は不可能となり、先住民が都市へ移住せざるを得ない状況が生まれた。

一方の先住民都市転住政策であるが、こちらは連邦管理終結政策を補強する形で施行された。連邦管理終結政策の施行理由と同様に、³³ 白人支配社会に順応することが、第二次世界大戦中の先住民のアメリカ社会への貢献だと考えられ、仕事の無い貧しい保留地から都市へと転住することが政策として進められたのである。しかし、その実は、批評家たちが “relocation would dump Indians in cities and that then the Bureau would abandon them” (*Urban Indian Experience* 9) と予測した通りの事態を招くものであった。

10 万人以上の先住民が 1951 年から 1973 年までの間に都市部へと移住したが (*Native Diasporas* 483)、保留地での貧困と引き換えに仕事を求めて都市へと転住したものの、保留地の生活とは全く異なる都市の生活に適応しなければならないという問題が仕事以前に大きな壁として立ちはだかった。政府の謳い文句通りであるならば、先住民は都市へ行きさえすれば職を得ることができるはずであったが、現実には就労に必要な技術が無いままに都市へ出て来ても、そう簡単にありつけるような仕事は無かった。職業訓練校の助けにより、仕事に就くことのできる先住民の数は増えたが、就業率は保留地と比べればましというだけのことであり、アメリカ全体の平均的な就業率には程遠く、彼らが貧しいことには変わりはなかった。さらに、あてがわれた住居は低所得者層が暮らす区画にあり、治安は決してよくなかった。都市へ移動して来た先住民たちは、経済的な問題にぶつかっただけではなく、保留地とは異なる社会において生活の仕方が分からないことから感じさせられる不安と孤独、そして深刻な人種差別に日々晒されることによって、精神的にも苦しむこととなったのである。

さて、*Indian Killer* の時代設定は 1990 年代後半である。物語に登場する先住民は John のように裕福な白人の養子となった者を除いては、Marie のように進学のために保留地から出て来た貧しい大学生か、職を得るために都市へ出て来たもののホームレスとなった者たちである。都市転住政策が謳ったように定職を得て白人と同質の生活を送る先住民の姿はどこにも描かれていない。³⁴ 本作における都市の描写は以下のようなものである。

Like most American cities, Seattle was a city of distinct and divided neighborhoods, and though it had a reputation for cultural diversity, there was actually a very small minority population, consisting primarily of Asian- and African-Americans. And the minority populations mostly lived, by choice and by economic circumstance.... Where water had once been a natural boundary, it now existed as an economic barrier. (112)

この描写に顕著なのは、経済状況によって差別化された居住状況である。シアトルはマイクロソフトやアマゾン、またスターバックスのようなグローバル企業が集中する大産業都市であり、そのような都市における経済格差は著しい。大方の都市先住民は

学歴が無く低賃金労働をする立場にある。上の都市の描写には、人種と経済状況が関連していることがはっきりと示されている。都市においても先住民はいまだに広義においてのコロニアルな状態におかれているのである。このような状況下で、先住民は保留地とは異なる都市特有の問題にぶつかることとなる。

2. 都市における見えない孤独

前節に引用した都市の描写で分かるのは、シアトルには人種的マイノリティの人口が少ないことである。その少ないマイノリティの殆どを占めるのが主にアジア系およびアフリカ系アメリカ人であるというのであるから、先住民はまさにマイノリティの中のマイノリティである。彼らが直面する差別や経済的な困難以外の深刻な問題の一つには、Fixico が “Being Indian is always finding one’s self outnumbered by the majority of society and frequently feeling lonely and surrounded. The Native person feels more like the Lone Ranger than Tonto.” (*Native Diasporas* 474)と述べることからわかるように、「孤独」があると考えられる。

本作には様々な先住民が登場するが、彼らは皆それぞれに孤独である。その中でも孤独な先住民の象徴となっているのは John Smith である。彼は生まれて直ぐに白人夫婦の養子とされているため、保留地との関わりはなく、自分がどの部族出身であるのかを知らない。しかし、多くの先住民が直面しなければならない貧困の問題とは無縁であり、養父母からは愛情を注がれてもいる。端から見れば、彼は白人社会で何不自由無く暮らしている先住民である。それでも、先住民の外見をしながら部族の文化とは切り離された白人社会の中で生活するということは、彼に様々な困難を強いる。養父母、特に養母は先住民文化を理解しようと努めており、様々な媒介物を通して John に先住民文化を学ぶ機会を与えている。しかし、教育を通してもたらされる John の先住民意識は、様々な部族の装飾が施された彼の部屋が象徴するように、白人が先住民に対して抱くステレオタイプなイメージの寄せ集めでしかない (316-17)。現に、父親の Daniel に先住民バスケットボールの試合に連れて行かれた時は、自分が本から学んだ先住民と現実の先住民の様子が異なることに圧倒され、裏切られたと感じている (22)。³⁵ また、白人ばかりのカトリックの高校では、マイノリティの生徒であるということで特別扱いを受けることに違和感を覚えている (19-20)。さらに、ガールフレンドの家族からは先住民であるという理由でボーイフレンドには相応しくないと差別を

受け、傷ついてもいる (17-18)。これらの出来事は、John を白人でもなければ先住民でもない、つまり「本物」で無いのだと認識させるに至る (17, 19)。この、どちらでもないという曖昧さは彼にいかなる帰属先も与えず、次第に彼は一人の世界に籠ることとなる。

都市において先住民でも白人でも無いと感じざるを得ないという状況下でアイデンティティを確立するためには、長岡真吾が「基本的に二つの方向から選択することを迫られる。ひとつは伝統的な部族インディアンとして生きることを選ぶことであり、もう一つは白人社会に同化していくことを選ぶ方向性である」(70) と言うように、自らをどちらかに帰属させることが必要とされる。³⁶ しかし、John は先住民のコミュニティと関わりの無い生活をしているため、彼に部族文化を教えてくれるような先住民の導き手はいない。白人の親を持ち白人社会で教育を受け仕事をしてはいるが、そこで感じさせられるのは疎外感ばかりである。よって、John は伝統的なインディアンになることも、白人社会の一員となることもできず、孤独に陥るしかないのである。しかし、そもそも John はなぜこのような状況に置かれなければならないのだろうか。この原因は、まず John がどのようにして都市先住民となるに至ったのか、その経緯を辿らなければなるまい。

Alexie は本作を執筆したきっかけについて幾つか述べているが、³⁷ 最も重要な動機は、彼が “I’ve met a lot of people like him [John]—“lost birds”—Indians adopted out by non-Indian families—we call them lost birds. One of my cousins was adopted out. I wanted to write a book about a character like that to get this out into the public.” (Highway 28) と述べる通りだと考えられる。インディアン養子プロジェクトは、John が養子に出されたのと同じ 1960 年代に同化政策の一環として出されたプロジェクトだが、これに拠って「ロスト・バーズ (迷い鳥)」と呼ばれる子どもたちが多数存在することとなった。John が生まれたのは 1968～69 年の間であり、彼が生まれるとすぐに養子へ出されていることを考えれば、彼はこの養子プロジェクトによって誕生したロスト・バーズの一人であることは明らかである。

Fixico によれば、1969 年のミネソタでは、700 件以上の先住民の子供を対象とした養子縁組が行われたが、親が先住民であったのはたったの 2 件である。1974 年の調査では、ワシントン州において先住民の子ども 159 人中 114 人が非先住民家庭で養子とされたことが明らかにされており、同年のミネソタでは 4 人に 1 人の先住民の子ども

が実の親もとから離れ養家や寄宿学校で暮らしている。このような生活をする先住民の子どもの割合は非先住民の子どもと比べるとモンタナでは 13 倍、サウス・ダコタでは 16 倍、そしてワシントン州では 19 倍となっている (*Urban Indian Experience* 181)。インディアン寄宿学校の時同様、インディアン養子プロジェクトにおいても先住民の子どもは強制的に先住民文化から切り離され、主流文化へ同化するよう求められたのである。しかし、その結果彼らにもたらされた苦しみは、Alexie が “The social problems and dysfunctions of these Indians adopted out are tremendous. Their suicide rates are off the chart, their drug and alcohol abuse rates are off the chart.” (Highway 28) と述べるように想像を絶するものであり、このような状況は打開されなければならぬとして 1978 年にインディアン児童福祉法が施行された。John の孤独な苦悩の背後には、このような史実が存在しているのである。

John が養子へと出されていく様子は、17 世紀のインディアン捕囚物語において、入植者の子どもが先住民の手によって母親から略奪される光景を髣髴とさせるものである。白いジャンプスーツを着た男が保留地の病院に突如現れ、看護師から John を受け取るや否や泣きわめく彼を抱えヘリコプターに乗り込む。この場面では白人の医者や看護婦を描写する際に、過剰なまでに “white” という単語が用いられているが、ジャンプスーツの男を描く際も、スーツやヘルメットが「白色」であることが強調されている。このような描写でわかるのは、John の養子縁組が明らかに白人による捕囚であるということの示唆であろう。つまり、本作は先住民である John が白人によって捕囚される逆捕囚物語の形式を取っていることが色彩を通して示されているのである。³⁸そして、何より重要なことは、この先住民奪取の描写が John 自身の想像であるということである。彼は、自身を白人によって強奪された孤児だと認識しているのである。

本作の形式に関して James は以下のような指摘をしている—“Alexie plays with the concept of captivity narratives because his Native characters are trapped in an urban wilderness, dealing with the perils of modern, urban life.” (171)。従来の捕囚物語において白人入植者が捕われるのは未開の荒野であったが、彼女は本作を、先住民の登場人物たちが都市という荒野において捕囚される、白人と先住民の立場が入れ替わった逆捕囚物語であると解釈するのである。そして、*Indian Killer* という現代の捕囚物語について、“Alexie uses this theme of captivity to make a statement about America’s policies of termination and relocation, which included seizing Indian children and adopting them out to

white couples so the children would have a better chance at assimilation.” (176) と指摘する。都市における先住民の捕囚は、同化を意図されたものなのである。

アメリカにおける捕囚物語は、16世紀半ばにはスペイン人やポルトガル人によって書かれたものがあるものの、概ね17世紀後半以降、植民地時代に先住民の捕虜となった白人が、救済された後にその時のことを体験記として綴ったものである。先陣を切った作品として有名なのは、ヴァージニアにおける Captain John Smith の捕囚、そしてニューイングランドにおける Mary Rowlandson の捕囚体験をもとにした物語であろう。James が “The early captivity narratives of the colonists often served as justification for eradicating Indian cultures and securing the frontier by grabbing land and resources from Indian people.” (176) というように、初期の捕囚物語は白人植民者の略奪行為を正当化するために用いられた。また Rowlandson の捕囚物語のように大衆の人気を博したものに関して言えば、それらは家庭小説同様に道徳書としての役割を担うものであった。捕囚されるのは主にピューリタンの白人女性や子どもであり、³⁹ 先住民は彼らを捕囚する野蛮人として描かれるのが常であった。女性は信仰の在り方に問題があるために野蛮な先住民に捕囚されるが、正しく信仰すれば捕囚から解放されるというのがおおよその筋である。

しかし、20世紀の初頭、ヤンクトン・スー族の Bonnin は、捕囚する側とされる側を逆転させる。従来の捕囚物語を先住民の視点から捉え直した逆捕囚物語を描くのである。彼女が考える捕囚とは、James が “Gertrude Simmons Bonnin ... expressed to a largely white audience the alienation and suffering she had to endure as a child captive in the Carlisle Indian School.” (176) と述べるように、19世紀後半から20世紀にかけて行われた、インディアン寄宿学校への先住民の子どもたちの強制連行と同化教育である。本作において、Alexie は Bonnin と同じく、先住民の子どもを捕囚の対象とした逆捕囚物語を描くが、今回先住民の子どもを捕囚するのは、インディアン養子プロジェクトであり、また捕囚先となる都市の環境である。

Alexie の作品の中で捕囚が描かれるのは本作が初めてではない。彼の詩集、*First Indian On the Moon* (1993) には、“Captivity” と題された詩が編纂されている。そして、興味深いことに、Louise Erdrich が捕囚について描いた詩 “Captivity” の冒頭で引用されたものと全く同じ文章が、⁴⁰ Alexie の詩においても引用されているのである。その内容とは以下の通りである。

He (my captor) gave me a biscuit, which I put in my pocket, and not daring to eat it, buried it under a log, fearing he had put something in it to make me love him.

—from the narrative of Mrs. Mary Rowlandson, who was taken captive when the Wampanoag destroyed Lancaster, Massachusetts, in 1676. (98)

この引用は、Erdrich の “Captivity” について論じる際に高尾直知が指摘している通り、Rowlandson の有名な捕囚物語、*The Sovereignty and Goodness of God, Together with the Faithfulness of His Promises Displayed, Being a Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson* (1682)から引用されたものではない。John Gyles の捕囚物語からのものである (20)。Erdrich は、ピューリタンである Gyles のフランス人会士に対する嫌悪と恐怖感を、Rowlandson が先住民の捕囚者に対して抱いたものとして、意図的に誤引用しているのである。高尾は、「このすりかえによって、『インディアンにむりやり連れ去られ虜となった人々の、大概是自伝的な物語』(Vaughan and Clark [3] p.2) と単純に定義づけられてきた《インディアン捕囚物語》という文学形式が、種々の文化的な誤引用によって満ちあふれていることを、アードリックは示そうとしているのだ」(20) と述べるが、Alexie も Erdrich 同様に捕囚物語が誤引用に満ちたものであることを示そうとしているのではないか。また、高尾が述べるとおり、捕囚物語の中で真に虜になり蹂躪されてきたのは当のインディアンたち自身だったと捉えるからこそ (21)、Rowlandson の捕囚物語ではないものを誤引用しているのではないか。このことを踏まえて、本作では先住民が捕囚されているという実態を可視化しようとして、Bonnin 同様に逆捕囚物語の形式を用いているのだとは考えられないだろうか。

Rowlandson の捕囚物語は、James が “Captivity stories have roots deep in the American consciousness.” (176) というように、Bonnin が逆捕囚物語を描くまでにはアメリカ人の意識に深く根付いていた。⁴¹ 白人による捕囚物語が人気を博し、多くの読者の中に「捕らえる者としての先住民」、「捕われる者としての白人」、という構図が植え付けられた後に、全く立場が逆転した物語が登場するというのは衝撃であったことであろう。読者は、慣れた形式を介して、全く異なる内容を突きつけられるのである。⁴² James は、Bonnin を “cleverly brought the genre back in different form (176)” として評価するが、それは先住民について見えなくされてきた事実を可視化する術においてであろう。そし

て、Bonnin から約 1 世紀の時を経て、今度は Alexie がロスト・バースのように社会的に見えない先住民の姿を逆捕囚物語の形式を用いて現代の筋書きの中に描き出すのである。彼らは共に、白人によって一つのジャンルとして根付かされた捕囚物語の形式を逆転して用いることで、本当に捕囚されているのは誰なのかを読者に考えさせ、被捕囚者としての先住民の存在を可視化しようとしているのである。

3. 都市に充満するホワイト・ノイズ

養子プロジェクト以外に、本作では見落としとしてはならない、先住民を捕囚するものとしての都市の属性が描写されている。物語の終わりで Reggie がヒッチハイクでシアトルを出る際の描写なのだが、彼が行き先を示す様子はこのように描かれる—“Reggie pointed up the highway, pointed north or south, east or west, pointed toward a new city, though he knew every city was a city of white men.” (409)。Reggie は、どこへ向かったところで都市は白人の場所だと認識しているのである。都市が白人の場所である限り、先住民は都市において白人の文化や言説に晒されることとなる。

アメリカにおいて都市を象徴するのは、なんといっても摩天楼であろう。本作で John が働いているのも摩天楼の建設現場である。建築家レム・コールハースは、摩天楼が乱立する都市であるマンハッタンの誕生と成立そして発展の過程を記した著書、『錯乱のニューヨーク』の中で、「マンハッタンは進歩という名の演劇である」 (18) と述べる。劇の主役は「ますます力を強めながら決して止まることのない絶滅の原理」であり、その筋は「洗練に屈服する野蛮」である (18)。当然、劇の主役とは入植者である白人が生み出す文化や文明であり、屈服する野蛮とは、その白人の原理によって絶滅へと向かうもののことである。進歩という名の演劇はまさに文明化であり、マンハッタンはその象徴なのである。つまり、都市は西漸運動と同様、先住民の屈服のもとに白人によって建設されているということなのである。都市には Reggie が白人の場所だと認識するに十分な、歴史的な人種の力関係が存在するのである。

本作は三部構成となっているが、第一部と第三部に “The Last Skyscrapers in Seattle” という同タイトルの章が登場する。一部では John が働く摩天楼の建設現場で彼に初めて白人に対する殺意が芽生える様子が描かれており、三部では John が彼及び彼と同じような境遇にある先住民の苦しみの責任は Jack Wilson にあるとして、Wilson を殺そうと屋上でナイフ片手に彼と対面する様子が描かれている。Wilson は自称先住民の血を

引く白人作家であり、彼の作品で先住民の姿は「高貴な野蛮人」としてステレオタイプ化されたものとして描かれる。⁴³ 文明化を象徴する摩天楼を舞台として描かれるのは、白人 Wilson 対先住民 John という人種的二項が対立する、辺境的な状況なのである。

John は摩天楼が多くの先住民建設労働者の命を犠牲として建てられたことを知っている (132-33)。彼が、白人の創造物である摩天楼の上で白人に殺意を抱くきっかけを得、後に同じ場所で白人に挑みかかるということは、彼が白人および白人が作り出したものに囚われているということ象徴的に示しているとは考えられないだろうか。そして、John が向かう相手が先住民になりたがる白人であり、先住民を描いた物語を世に送り出している作家であることを考えれば、彼が滅ぼしたいのが、白人が作り出す「ステレオタイプとしての先住民の声」、つまり白人が作り出す先住民の言説であると考えすることはできないだろうか。James H. Cox の “The Indian characters in *Indian Killer* are imprisoned and have their voices muffled by urban noise.” (184) という指摘は、この仮説を補強するものだと思われる。先住民の声は、都市という白人の場所における騒音に掻き消されるだけでなく、声を発する主体性すら白人によって奪われているのである。

John の声を掻き消す白人の騒音がいかなるものであるのかを、Cox はこう説明する—“The white noise is, literally, the oppressive noise of white mass-produced culture, the loud demand to abandon all that is Indian and conform to the dictates of the invader's cultural belief system and storytelling traditions or be destroyed.” (155)。通常ホワイト・ノイズとは白色雑音のことであるが、Cox はホワイト・ノイズを白人が出す抑圧的な雑音だと捉えている。Cox のこの考えは、第 2 章で言及した、松本の言うところの「アメリカの物語」に通じる。ホワイト・ノイズ、すなわちアメリカの物語は、先住民的なものを全て棄捨させ、代わりに白人の信念体系や物語の伝統を強要するものである。先住民系の作家がしばしば批判するように、白人が描く先住民の姿は、白人が先住民にそうあってほしいと願う理想の反映であり、現実の先住民に即したものではない。そこにあるのは先住民についての白人の信念体系であり、白人による先住民についての物語の伝統である。このような白人による支配的な言説構築下において、先住民部族の現実を描かれようもない。白人の言説に登場する先住民は、白人側の都合のよい発明品に過ぎず、真正性を纏ってはいいても、その姿は偽物である。John は、恒常的に支配者側の偽りの言説に晒されているのである。⁴⁴

しかし、本作に充満しているのはホワイト・ノイズだけではない。John が白人に対して怒りを覚える時には、それとは別種のノイズが発生しており、それは Father Duncan と結びつく形で生じている (23, 74, 75, 132, 145, 279, 308, 362, 377)。Duncan は John に洗礼を施した先住民の牧師である。彼の様子は “He ate bread and soup at every meal... He talked to himself, laughed at inappropriate moments, sometimes read books backward, staring with the last page and working toward the beginning. An irony, an Indian in black robes...” (13) と描かれるが、この様子は精神に異常をきたしているという点、そして先住民でありながら白人の文化に浸った生活をしているという点で John と酷似している。彼は John が 7 歳の時に発狂し砂漠で行方不明となるが、ノイズの発生と共に John に浮かぶのは、彼が砂漠で彷徨うイメージである。キリスト教は砂漠で生まれた宗教である。先住民の同化はキリスト教を介して行われ、先住民にとってキリスト教は白人を象徴するものである。Duncan が砂漠というキリスト教において象徴的な場所を彷徨う姿は、都市という白人の場所を彷徨う John のそれと重なる。Duncan のイメージは、一体何を表しているのだろうか。

John に強烈に刻まれている Duncan との記憶は、白人宣教師が先住民に殺される姿が描かれたステンドグラスを見せられた時のことである。その時 Duncan が John に掛ける言葉は、“It’s what is happening inside me right now.” (15) である。その後雨が降り始めるが、その時の描写は重要であろう—“Rain began to beat against the windows, creating an illusion of movement on the stained faces of the murderous Indians and martyred Jesuits, and on young John’s face. And on Duncan’s.” (16)。ここで分かるのは、Duncan は共に白人と先住民の 2 つの文化を備えているが、彼の中の先住民性が白人性を殺そうとしているということである。John は、そのような Duncan の心情を描き出したかのようなステンドグラスに激しい雨が打ちつける様子をガラスの下から眺めているが、このことは John と Duncan の心境の重なりを予感させる。Esther Fritsch と Marion Gymnich は John にとって Duncan は “mainly deracination and being a part of a culture that is or at least was extremely hostile to one’s culture by birth.” (215) を表す存在であると指摘する。そしてステンドグラスは “a reminder of the dilemma both Father Duncan and John find themselves in, the dilemma of being part of the culture of the perpetrators and of the victims at the same time” (215) であり、“mixed ethnic identity is shown to be a potential source of strength, but more often an obstacle to achieving a coherent sense of self.” (215-16) と指摘する。John を

苛むノイズが Duncan のイメージと共に現れるのは、彼がステンドグラスに象徴されるような、対抗する2つの異なるものを備えた、John と同じ苦しみを抱えた存在だからであり、白人に対する怒りが生じるときにノイズが聞こえるのは、異なる2つのものが自分の中で摩擦するからだと考えられる。彼らに関しては、異種を内包することが、先の引用にあるような“a potential source of strength”にはなっておらず、また、第1章で引用した Louis Owens の指摘にあるような強みにもなっていない。ただ、精神を錯乱させ疲弊させるだけなのである。この状況は、*Indian Killer* と *Bonnin* の捕囚物語の語りの違いと重ねて考えることができるだろう。

Indian Killer と *Bonnin* の捕囚物語とでは大きく異なる点がある。それは、*Bonnin* の物語は実体験に基づいた体験記であり、語り手は被囚者である *Bonnin* 自身であるが、一方の *Indian Killer* において語り手は第三者であり、さらに被囚者の John は極端に寡黙で何も語ってはいないということである。*Bonnin* は自身が白人に捕囚されていたのだ、白人と先住民の関係において捕囚されているのは先住民なのだと声に出して見えない史実を可視化することができたが、John は先住民でありながら白人の養子とされ都市に暮らすことによって生じる葛藤を自分の声で語るができない。三人称の語り手に物語る行為を託すだけである。Visenor が “You can’t understand the world without telling a story. There isn’t any center to the world but a story.” (qtd. in Coltelli 156) というように、語ることなしに物事を理解するということはあり得ない。“He [John] wanted to tell her [Marie] everything. He wanted to get on his knees before her and confess all of his sins.... He wanted to tell her about the desert.” (377) とあるように、John には語りたいという願望も物語もある。しかし、実際には語るができないために物語は言語化されぬまま蓄積し、彼は葛藤し続ける。つまり、John はノイズに悩み続けるしかないのであり、そのために、白人でありながら先住民のことについてまことしやかに語る Wilson を許すことができず、彼による白人のノイズを消そうと、彼を殺そうとするのではないだろうか。

John は結局彼を殺さず、代わりにナイフで傷を付ける。その際、傷は “mark (印)” と描写され、John は “No matter where you go, people will know you by that mark. They’ll know what you did.” (411) という台詞を残している。Alexie は本作のニヒリストでレイシストな側面を問題だと捉え、それに対する回答として *Flight* を書いているが (Peterson xv, Johnson 224)、⁴⁵ *Flight* の書き出しを *Moby Dick; or, The Whale* (1851) を衍

佛とさせる “Call me Zits.” (1) という主人公の台詞で始めている。そして、Dave Weich とのインタビューにおいて、Zits のニキビを Captain Ahab にとっての Moby Dick と例えた上で、このような出だしにしたことを “to show how much his [Zits’] scars affected him and how much they changed his outlook on the world.” (170) と述べている。Alexie はニキビを “Physically marked.” (Weich 170) つまり身体的に刻まれた印であると捉えており、それは生涯無くなるものではなく、“a way of talking about identity” (Weich 170) であると認識している。Wilson に刻まれた傷は “mark” として生涯残ることで、彼のアイデンティティは先住民の語りの主体性を奪い彼らを苦しめた罪人となり、またこの受けた傷によって Wilson のこれまでの世界観は変えられるであろうことが期待されるのである。Wilson を傷つけた後に John が最期に発する言葉は、“Let me, let us have our own pain.” (411) である。Alexie がおそらく痛みだけが唯一先住民であることを確認させるものであろうと述べていることを考慮すれば (Nygren 147)、⁴⁶ この John の台詞は、彼のような先住民にとって必要な語りがどのようなものであるかを示唆する遺言となっているとは言えないだろうか。たった一文でしかないが、先住民の痛みや苦しみについて主体的に語るのは白人の Wilson では無く、先住民であると主張する、John の「声」だとは言えないだろうか。

以上の考察から分かったことは、都市は文明化された白人のテリトリーであり、先住民の声は白人の声（ホワイト・ノイズ）によって主体性を奪われ抑圧されているということである。さらに、先住民はこれまで指摘されてきたインディアン寄宿学校のみならずインディアン養子プロジェクトによっても捕囚されてきており、この非情な政策の被害を被った子どもたちは、語ることを通して苦境を理解することができずに、孤独な苦しみの果てに自死を選ぶという現実があるということである。ミステリーの形式の中に現代の先住民たちが置かれた幾重にも重なる捕囚状況を描いた逆捕囚物語、それが *Indian Killer* なのである。そして、先住民の John Smith が、従来の先住民捕囚物語において被 捕 囚 者 が 辿 る、“Separation (abduction), Transformation (ordeal, accommodation, and adoption), and Return (escape, release, or redemption).” (Vanderbeets 562) の行程を辿ることはない。Alexie の逆捕囚物語において先住民被 捕 囚 者 が 辿 るのは、“Separation, Confusion, Death” という、悲しき行程である。

John がつけた傷によって、Wilson の世界観は変えられているかもしれないにしても、John が死に Wilson が生き延びることで、先住民の語りの主体が依然として白人側にあ

るという可能性を残したという意味では、確かに Alexie は先住民にとって希望の見出し難い物語を描いたのかもしれない。また、「痛み」を先住民のアイデンティティに不可欠なものとして、先住民だけの専売特許的に認識することは、同時にアイデンティティを人種に依拠するものだと認識することであり、Alexie が後に反省せざるを得なかった原理主義的思考と考えられるものであろう。David Treuer が “he [Alexie] believes that one must experience pain and despair and happiness in order to recreate it on the page. And, significantly, in order to represent or discuss Indian life one needs to be Indian.” (164) と指摘するように、Alexie は先住民文学の真正性を「痛み」をキーワードに人種に求めていたとも考えられる。しかし、*Indian Killer* は絶望的なだけの物語ではない。なぜなら、あれほど寡黙であった John は死の直前に願いを、“Let me, let us have our own pain.” (411) と「声」に出しており、Alexie は語ることでできない先住民を死なせることで、生き延びるために必要な語りとはどのようなものであるのか、先住民は何をどう語るべきなのかということ、読者に考えさせ、先住民の「声」の可能性を示しているからである。Leslie Mamon Silko は、“The act of stating what is, inevitably reminds us of what is not. Language forces meaning into existence.” (qtd. in Weaver 3) と述べるが、Alexie は John を介してその逆もまた然りであることを示していると言えるだろう。沈黙の向こうに存在する物語は見えていない（言語化されていない）。そのような物語を拾い言葉で語るからこそ、Alexie が作家として自身に突きつけている課題なのではないだろうか。白人の物語の捕囚から逃れるには、苦しみを抱える先住民自身が自らの言葉で見えない物語を語り続け、可視化するしかないのである。

さて、第 2 章と第 3 章を通して、Alexie の初期の作品を考察してきた。そうして浮かび上がったのは、語るができない現代先住民たちの姿である。保留地も都市も、共に白人によって作られたものであり、そこには先住民たちが歴史的に蓄積してきた悲しい物語が沈黙している。そして、どちらにおいても参照されているのは白人による彼らの物語、つまり、「古い地図」である。*Reservation Blues* では、語り得るかもしれない先住民の語りを封じるのは、「古い地図」にしがみつき、異種に不寛容で共同体を挙げて同質的であることを求める先住民たちであった。そのために Thomas 等語り手たちは多様な声が混じり合うと期待する都市へと向かう。その都市において John が死ぬのは、自らが語るができないからだということはもちろん、先住民によって先住民の物語が語られていないからである。もし、Thomas たちのような先住民の語り手

が彼らのブルースを奏でることができ、John が彼らの語りに耳を傾けることができているならば、彼は自分を何者でもないと思いつくことなく、彼自身の声を発し、生き延びることができていたかもしれない。

Reservation Blues そして *Indian Killer* という、先住民が語りを求めて苦悩する物語は三人称で書かれている。しかし、*Indian Killer* 以後発表される長編、*The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian* と *Flight* では、先住民が語る一人称の物語となっている。語りの方法の変化は、内容の変化とどのように対応しているのだろうか。次章では、*ATD* を分析する。

第4章 僕が保留地を出るとのこと—*The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian* における先住民少年の自己同定

Sherman Alexie は *Indian Killer* で作品の舞台を都市へ移して以降、都市に暮らす先住民の姿を積極的に描いている。しかし、*Indian Killer* 以来初の長編小説となる *The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian* の舞台は再び保留地であり、その内容は、14歳の先住民少年が保留地とその外の世界を行き来した結果、保留地を出る決意をするというものである。ATD は、なぜまた保留地を舞台とし、なぜ主人公は再び同じ動線を辿るのだろうか。本章では、ATD が *Reservation Blues* と異なる点を分析し、その点が主人公の自己同定にどのように影響し、結果としてどのような物語へと語りなおされているのかを考察する。

1. *Reservation Blues* の批判から窺える Alexie の保留地観

Reservation Blues は、好評を博しつつも先住民系の作家また批評家からは辛辣な批判を受けた。Alexie と同じくスポケーン族の Gloria Bird は “The Exaggeration of Despair in Sherman Alexie’s *Reservation Blues*” において、本作の登場人物は先住民文化を食べ物にして利用していると述べている (192)。そして、*Reservation Blues* は先住民コミュニティの核を描かずにもっぱら外れ者だけが暮らす周辺領域を描くのであって、スポケーン文化や伝統、とにかくスポケーンに特有であるもの、また部族の年長者の姿は皆目見当たらないと指摘している (193)。彼女は N. Scott Momaday の *House Made of Dawn* や Leslie Marmon Silko の *Ceremony* (1977) を賞賛しているが、⁴⁷ 彼女にとっては、これらの作品に描写される叙情性豊かな土地こそが、先住民文学が描く保留地の姿として正しいようである (50)。彼女の批判の根幹にあるのは、先住民文学には中心となる共同体の存在が不可欠であり、部族の伝統や文化が描かれるべきだ、という部族主義的な考えである。さらに、Alexie の論敵でもある Elizabeth Cook-Lynn は、“American Indian Intellectualism and the New Indian Story” において、Alexie や彼に影響を与えた Adrian Louis の作品には、条約によって保護された保留地を先住民のホームランドとして擁護しようとする姿勢は殆ど無いと述べている (68)。さらに、Bird と同じように Momaday や Silko を “tribal realism” を描く作家として称えた上で、彼らと比較しての Alexie や Louis の先住民系作家としての資質の欠落を非難している (68)。彼女の批判

の土台にあるのは、部族共同体の住まう保留地こそが先住民の帰属先でありまた故郷であるとする見解であり、また先住民文学には部族共同体の現実が描写されるべきだという認識である。Bird と Cook-Lynn の批判に共通して窺えるのは先住民を保留地という土地また部族中心の共同体に括り付ける部族主義的傾向である。そして、彼女たちが共に先住民系作家として賞賛するのは、Momaday と Silko のような、William Bevis の言うところの“homing in”する先住民の姿を描く、第1章で述べた、「第2波」の作家である。既に述べたとおり“home”とは保留地のことであり、部族の伝統や文化が変容しながらも維持されている故郷である。保留地にいれば、先住民としてのアイデンティティは安定する。彼女たちが Alexie の作品を批判するということは、彼が、彼女たちが先住民系作家に求める部族主義的世界とは異なる世界を描くからであろう。

Alexie は、Bird、Robert Warrior、そして Cook-Lynn を古い見方にしがみついて先住民文学を批評する批評家であると批判する (Purdy 41)。彼は、植民者による抑圧や強制移住によって、先住民のアイデンティティは既に粉々になっており、そのために、先住民文学においては純粋な先住民アイデンティティに対するノスタルジアが強いのだと述べる。ここで言うノスタルジアとは、先住民のアイデンティティが確かで、皆が共存して良い暮らしをしていた頃を懐かしむという無い物ねだりのことであり、Alexie によればそれは病的なことである (Nygren 145)。上記した先住民批評家たちの善き先住民文学に関する見解は、Alexie からすれば、まさにノスタルジアであろう。Alexie は、自身の作品の中で、彼女たちのような古い見方に固執し、またそれを文学に要請する批評家たちを批判する。*War Dances* に編まれた表題作の中に、Cook-Lynn と思しき先住民批評家が登場するが、主人公は彼女に関して“she was dying of nostalgia. She had taken nostalgia as her false idol—her thin blanket—and it was murdering her.” (36-37)と述べる。作中の先住民批評家が主張するのは“Indian sovereignty”であるが、それは、Cook-Lynn が“The American Indian Fiction Writer: “Cosmopolitan, Nationalism, the Third World, and First Nation Sovereignty”において訴えているものである。さらに、Alexie は詩集 *Face* に編纂されている“Tuxedo with Eagle Feathers”の中で、彼女を名指しで批判し、主権に関して彼女とは異なる主張をしている—“My sobriety does give me sovereignty. Most Indian use ‘sovereignty’ to refer to the collective and tribal desire for political, cultural and economic independence. But I am using it here to mean ‘the individual Indian artist’s basic right to be an eccentric bastard.’” (79 下線は論者)。彼女が主権という

言葉の前に付ける「先住民の/部族の」という形容詞は、Alexie にとっては集団を押し付け、個人を束縛する枷でしかない。彼は、「主権」という言葉が個人に配慮することなく、集団としての自立を主張するものだと捉えるからこそ、個人的自由や自立を保証しない「主権」は「主権」ではないと、先住民作家個人としての主権を断固として主張するのである。⁴⁸

War Dances も *Face* も、共に Alexie の作風が変わったと指摘されて以降の作品である。しかし、第 2 章で明らかにしたことであるが、*Reservation Blues* の時点で Alexie は保留地を個人を束縛するものとして描いている。語り部である主人公 Thomas は、「古い地図（物語）」にしがみつく保留地の部族集団によって生き延びるための語りを抑圧され、結果として“homing out”する決意をする。Alexie が、Bird が批判する部族の外れもの (misfits) を描くのは、部族という集団よりもその集団にいて違和感を覚える個人の声に耳を傾けるからであろう。第 1 章で述べたように、保留地は先住民の部族共同体が暮らし、先住民としてのアイデンティティを安定させる場所である。そして、過酷な状況下でも先住民が生き延びてきた背景には、先住民の共同体優先の価値観がある。それでも主人公が保留地を出る決断をするのは、*Reservation Blues* 執筆の時点から既に、Alexie が共同体重視のあり方に関しては批判的であったからであろう。彼にとって、保留地の前には常に「先住民の/部族の」という形容詞が付いており、そのような保留地は異種に対して排他的で、“home”であるよりもむしろ個人に集団の価値を押し付け同質的であることを求める“death camp”としての意味合いが強い場所なのである。12年の時を経て、再び保留地を舞台とする作品、*ATD*において、保留地に対する Alexie の見解は *Reservation Blues* の時からどのように変化しているのだろうか。

2. *The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian* における保留地

ATD の主人公 Junior は、保留地の外れ者として登場する。水頭症で生まれたことによる身体的な特徴や手術後の後遺症は彼を特異な存在として際立たせており、Junior は同じ共同体に暮らす部族員から日常的にからかわれている。彼にとって保留地で安心できる場所は家だけであり、保留地における彼の自己認識は部族員でも何者でも無い、“I am a zero on the rez.” (16) でしかない。また、彼が漫画を描くのは “I want the world to pay attention to me.” (6) だからであるし、“[drawing] might be my only real chance to escape the reservation.” (6) と感じるからである。彼にとって保留地は、先住民としてのアイデ

ンティティを安定させるどころか自分を何者でもないと感じさせぬ、逃げ出したくて仕方がない場所なのである。

前述のように、先住民系文学において保留地は先住民の“home”として描かれ、William Bevis が指摘するように、苦境にある先住民たちはしばしば“homing in”することによって救済される傾向にある。“home”は先に述べた共同体の特徴を持つものであり、*ATD*において、家族や友人は苦難の中にも Junior に愛を注ぐ。また、彼を変わり者扱いし虐める者はいても、外の白人の世界に出ない限り彼は共同体の一員としては認められ続ける。しかし、*Reservation Blues* 同様 *ATD* においても保留地は“home”であると同時に、飲酒を原因とした暴力や死が蔓延し (217)、教育に無関心な“death camp”としての側面を提示する (217)。この側面は Junior にはあまりに耐え難いものであり、彼は部族員としての安定性を反故にしてまで保留地の外の Reardan 高校に通うという決断をする。

Junior に保留地脱出を促したのは、Mr. P という白人の数学教師である。彼の授業の際に配布されたテキストに母親の名前が記されているのに気がついた Junior は、保留地の学校では 30 年以上も同じテキストが使用されているという事実で愕然とする (31)。そのショックは“that old, old, old, decrepit geometry book hit my heart with the force of a nuclear bomb. My hopes and dreams floated up in a mushroom cloud.” (31 斜体原文) と凄まじいものである。Jan Johnson は *ATD* をトラウマ・ナラティブとして作品を分析しており、Nancy Van Styvendale は先住民が抱えるトラウマを“cumulative, collective, intergenerational, and intersubjective” (344) であると指摘しているが、Alexie の作品において保留地は、先住民が被ってきたトラウマが蓄積した場所として描かれ、⁴⁹ 本作も例外ではない。このようなトラウマの蓄積を象徴するのが保留地で用いられているテキストであり、Junior にとって何より衝撃的だったのは、30 年にも渡ってそれが用いられ、いまだに用いられることで蓄積が増大しているという事実であった。彼にとってテキストは、歴史的に白人が先住民の子どもたちに強いてきた教育がいかなるものであったのかを想起させるものであったために、⁵⁰ 彼は咄嗟にテキストを投げつけ、Mr. P の鼻を骨折させてしまうのである。

後日、謹慎中の Junior を訪ねた Mr. P が明かすのは、保留地の学校が、先住民の文化を破壊することでそのアイデンティティを崩し、最終的には白人と同化させるために作られたということである (35)。保留地の子供たちがそこで唯一教えられることは

いかに人生を諦めるかであり (42)、その結果が “All these kids have given up, ... All your friends. All the bullies. And their mothers and fathers have given up, too. And their grandparents gave up and their grandparents before them. And me and every other teacher here. We’re all defeated.” (42) という現在の保留地の有様である。テキストを介して感じた保留地に続くトラウマの連鎖が事実であることを、Junior はこの時はっきりと知らされるのである。Mr. P がトラウマを先住民のみが抱えるものと限定しておらず、怪我をさせられたにも関わらず、Junior を許し、論している点は、後の Junior の体験とそこからの気づきへの伏線となっており、重要である。Mr. P は、Junior が彼にテキストを投げつけたのは、彼が人生を諦め切ってはいないからであり、だからこそ保留地からできるだけ遠く離れて希望の持てる場所へ行くよう伝える (43)。斯くして Junior は、漫画を描くことによってだけでなく、Reardan 高校へ転校することによって実際に保留地を出るのである。彼は、保留地のトラウマが連鎖する状況に気づき、それに苛まれる一人となることを拒否するからこそ外へ出る決意をするのであるが、トラウマとそれからの回復に関して、Judith Herman は “The core experiences of psychological trauma are disempowerment and disconnection from others. Recovery, therefore, is based upon the empowerment of the survivor and the creation of new connections.” (133) と述べている。トラウマが無気力感や孤独感を抱かせるものであることは、ATD の保留地に漂う、諦めきって無気力な雰囲気の原因にトラウマがあることを示すものであろう。Junior はそのような保留地で自分を何者でもないと感じられておらず、孤独感を抱いており、彼にもトラウマの兆しは忍び寄っている。彼は、保留地を脱出し Reardan へ向かうことによって、トラウマの回復に必要な “empowerment” と “new connection” を得、それまで持つことのできなかつた希望を抱くことはできるのだろうか。

3. 保留地と白人世界との往復が Junior にもたらすもの

Emily Nagin は “Irredeemable Stories?: Native American Children’s Literature and the Radical Potential of Commercial Literary Forms” の中で、20 世紀代の先住民系ヤング・アダルト小説として、La Flesche の *The Middle Five* (1900) と Natachee Scott Momaday の *Owl in the Cedar Tree* (1992)、そして本作を挙げて論じている。彼女は、前 2 作が共に主人公の学校と家との間の移動、そして彼らが相いれない規範の中を掻い潜り進みゆく様子を描いていると指摘するが (10)、本作もそのような先住民系ヤング・アダルト

小説の特徴を踏襲し、主人公 Junior が Reardan 高校と自宅の間を往来する様とその経験から学ぶ様子を描く。Reardan 高校は、田舎の裕福な白人の子供たちが集まる場所であり、Junior の目に Reardan の学生たちは白さという身体的特徴が際立って映る (56)。一方学生たちは Junior をまるでビッグフットか UFO であるかのようにジロジロと眺める (56)。先住民は自分の他にはウォーボンネットを被った赤ら顔のマスコットだけという Reardan 高校の中で Junior と白人学生たちは互いに他者であり、赤対白の二項が対立する状況が出来上がるのである。一人の少年の姿を、右半分を WHITE (白)、そして左半分を INDIAN (赤) に縦に分け、物質的な差異を詳細に描きこんだ Ellen Forney のイラストレーションは (57)、このことを視覚的にわかりやすく説明していると言えるだろう。⁵¹ しかし、Junior と白人学生たちが互いに抱く他者意識は様々な出来事を通して次第に変化していく。それは「尊重」と「共感 (共有)」の二つのキーワードと共に展開しており、⁵² *Reservation Blues* での保留地とその外との往来の過程においては見受けられなかったことである。

まず、「尊重」についてであるが、保留地において Junior は、家族と一部の親しい人間以外からは尊重されていると感じられず、それ故に漫画を描くことで現実から逃れていた。Reardan での初日、Junior は学校の人気者である Roger に彼のこれまでの人生の中で聞いたことも無いほどの人種差別的な言葉でからかわれる (64)。彼はあまりの許し難さから Roger を殴り倒してしまうのだが、Junior の保留地の法則で考えれば、彼は当然殴り返されるはずであった。しかし、Roger は彼を殴り返すこともしなければ、後日集団で彼を待ち伏せしてやり返すこともしない。この出来事以来、Roger は学内で Junior を見かけたら挨拶程度ではあるが声をかけ、彼の存在を認める。祖母は状況を飲み込めずにいる Junior に対し、それは Roger が彼を尊重しているからなのだと伝える (68)。また、Junior の祖母や姉が亡くなった時は、学内の皆が彼を抱擁したり肩を叩いたり小突いたりして、彼の悲しみを認め心配する。Junior は Reardan に出て初めて、保留地では“zero”でしかなかった自分が“matter” (212) な存在であることを知るのがある。

さらに「共感 (共有)」に関してであるが、Junior はある時、彼が恋心を抱く Penelope が拒食症であることを知る。美人で賢く人気者の彼女は皆に完璧だと思われており、そのため、彼女は孤独に怯えていても、それを表にあらわすことができないでいる (107)。Junior は自分が拒食症であることについて開き直って言い訳をする Penelope を

見ながら、彼女の姿を酒に走る自分の父親に重ねる。そして、彼女は痛みを抱えており、彼女が吐くのは父親が痛みを取り除くために酒を煽るのと同じであることに気がつく。Alexie の作品において、痛みは先住民の専売特許であった。彼は Åse Nygren とのインタビューで、痛みについて、“you cannot separate our identity from our pain. At some point it becomes primarily our identity.” (147) と発言しており、また、*Indian Killer* においては、John Smith が先住民のアイデンティティを確実にするものとして死守しようとしたものが、痛みであった。本作では、これまでの作品において先住民を先住民たらしめてきた「痛み」という要素が、白人もまた同様に持つものとして解釈し直されるのである。

またある時、Penelope は Junior に彼女が抱く Reardan への思いを “I hate this little town. It’s so small, too small. Everything about it is small. The people here have small ideas. Small dreams.” (111) と語る。そして、自分の夢が建築家になることであることを打ち明け、その理由を “I want to be remembered.” (112) だと伝える。これは、Junior が漫画を描く理由が “I want the world to pay attention to me.” (6) であることと、自分という存在を尊重して欲しいと願う点で同じであろう。Penelope の言葉を聞いて、Junior は “Indian boys weren’t supposed to dream like that [to be an architect]. And white girls from small towns weren’t supposed to dream big either./ We were supposed to be happy with our limitations.” (112) と考える。彼は、先住民の部族共同体が暮らす場所であるはずの保留地を、個人が夢を抱くことを阻む小さな共同体という人種関係なく普遍的に存在するものとして、より広範なものへと捉え直すのである。

保留地が部族共同体の住まう場所である限り、その意味が既存のものから書き替えられれば当然部族の意味も別のものへと替えられているはずである。Junior は保留地と Reardan との間を行き来する間で、“between the little white town and the reservation, I always felt like a stranger./ I was half Indian in one place and half white in the other./ It was like being Indian was my job, but it was only a part-time job.” (118) と、先住民であることが彼自身であることの自明の条件では無いということに気づき始める。そしてその気づきは、大好きな祖母や父親の友人 Eugene そして姉をアルコールが原因の事故で亡くす度に、その悲しみを保留地の人間だけではなく Reardan の人間と共有することを通して、以下の認識へと発展する。

I realized that I might be a lonely Indian boy, but I was not alone in my loneliness. There were millions of other Americans who had left their birthplaces in search of a dream./ I realized that, sure, I was a Spokane Indian. I belonged to that tribe. But I also belonged to the tribe of American immigrants. And to the tribe of basket players. And to the tribe of book worms./ It was a huge realization. And that's when I knew that I was going to be okay. (217)

この Junior の言葉にわかるのは、彼が自分と同じような仲間が保留地の外にいることを知ることで、自分がスポケーン族だけではなく、広義の部族に所属しているのだと気づいたということである。彼の中で、「部族」という概念は「仲間」という概念にとってかわれたのである。この気づきが、彼にもう大丈夫だと感じさせていることを考慮すれば、ここに垣間見えるのは、Junior の “empowerment” と “new connections” そして “hope” の兆しであろう。部族は様々な共通項を持つもの同士の共同体へとその意味を広げ、彼は自分が Spokane 族にとどまらず様々な部族の一員であること、つまり、部族間を行き来するパートタイマーであることに気がつく。そしてそれこそが彼の現時点における自己同定なのである。Alexie は本作と同年に出版した *Flight* に関するインタビューの中で、“Native American kids’ problem is not being a hybrid—not being two things at the same time—I think the problem is when people tell them they have to be one thing or the other.” (Mellis 180) と述べており、また別のインタビューの際には、“Ever since 9/11, I have worked hard to be very public about my multi-tribal identity. I think fundamentalism is the mistaken belief that one belongs to only one tribe; I am the opposite of that.” (Davis and Stevenson 190) と語っているが、Junior の何ものにも限定されない柔軟な自己同定のあり方は、これらの発言の中で Alexie が問題だと捉えていることに対する答えであると言えるだろう。

Junior が確認した、何ものにも限定されることのない自己同定のあり方は、物語最後に保留地での彼の親友である Rowdy によって認められる。“I always knew you were going to leave. I always knew you were going to leave us behind and travel the world. I had this dream about you a few months ago. You were standing on the Great Wall of China. You looked happy. And I was happy for you.” (229)。これは、保留地を出た Junior に裏切られたと怒り悲しんでいた Rowdy が、Junior を許し、その決断を尊重し、そして Junior の

夢を共有することを表明していると捉えられるであろう。その証拠に、*ATD* において赤対白の二項対立構造を象徴的に示すものとして登場し、Junior と Rowdy を敵対させ競わせてきたバスケットボールは、競技から点数のつけられることのない親友同士の戯れへと変わる。Matthew Herman は、先住民にとってバスケットボールは “like Native American literature, is a complicated cultural practice at once particularist and universalist.” (90) だと述べる。“particularist” というのは、“it [basketball] functions on many social and cultural levels as a mechanism for self-esteem building, group cohesion, cultural pride, and even political expression—all key elements of nationalist belonging and the assertion of peoplehood.” (90) という特徴を持つナショナル・スポーツとしての側面であり、⁵³ “universalist” というのは、サッカーやクリケットのように “interaction and mutual influence,” “cross-cultural intelligibility,” そして “unity-in-difference” のための広場として機能するワールド・スポーツとしての側面である。Herman は、このワールド・スポーツとしての特徴は、Arnold Krupat が言うところの “cosmopolitanism” であると指摘する(90)。そして、この “cosmopolitanism”こそが、Cook-Lynn や Bird のような先住民批評家たちが批判するものだといえるであろう。Junior と Rowdy は同じ部族員同士であるから、Krupat の考えを参考にする Herman の見解を全くそのまま適用することは難しい。しかし、彼らのバスケットボールにあるのは、部族という集団の中にある個別性、集団の中の差異を認め合うという意味での “unity-in-difference” だと考えることは可能だろう。*ATD* の最後に示されるのは個々の違いの肯定であり、違う中にも保ち得る友情という、人間間の繋がり強さなのである。

これまでの Alexie の創作の原動力は、彼が作り出した定式 “Survival(Poetry)=Anger×Imagination” に明らかであるように、怒りでありまた痛みであった。保留地は先住民の部族共同体が暮らす場所であるために、保留地の外は彼らを過酷な状況へ陥れた白人たちの世界として対照的に配置された。保留地が赤対白の二項対立的発想の起点となっていたのである。本作において先住民に限らず個人を幽閉し同じ価値の共有を強要する共同体が暮らす場所へと書き替えられ、部族（共同体）は血や種に関係なく様々な共通項を持つもの同士が集う多様な集合体であり仲間と解釈し直される。自分だけを閉じ込めていたはずのものの意味を広義に書き替え共有することが、人種を超えた互いの尊重と共感へ、さらには Junior の “empowerment” と “new connection” の獲得と柔軟な自己定位へと繋がったのである。

Alexie は前出した “Tuxedo with Eagle Feathers” の中で、Cook-Lynn が先住民は自伝を書くべきではないと述べていること、また「部族主権」は先住民が持つべき精神であると述べていることについて真っ向から批判している。なぜならば、部族こそが Alexie を殺そうとした相手だからである。この詩の中で Alexie は、部族に属する先住民でありながら部族に反抗する。ちょうど、Ralph Ellison が *Shadow and Act* において “For true jazz is an art of individual assertion within and against the group. Each true jazz moment ... springs from a contest in which each artist challenges the rest...” (234) と述べたように、彼を批判する先住民集団の中にいながら彼らに対抗し、個人的な主張をするのである。彼は、自分が他の多くの先住民と異なり死なずに生きているのは、教養を身につけたからだと言う。また、彼が部族社会によって抹殺されることを免れたのは、自分を闘士に育ててくれた今は亡き白人作家たちのおかげだと断言する。さらに彼は、“I wasn’t saved by the separateon of cultures; I was *reborn* inside the collision of cultures.” (80) と主張し、“Instead of insulting Cook-Lynn’s ugly fundamentalism, why don’t I celebrate beauty?” (80 下線は論者) と続ける。彼の言う “beauty” とは、ファッションデザイナー Dorothy Grant の作り出すデザインを指している。彼女は 21 世紀と伝統的な部族の象徴やイメージとを混ぜ合わせたハイブリッドなファッションを創出している。Alexie にとっての美しさとは、そのようにハイブリッドなものなのである。第 2 章で考察したブルースも一種のハイブリッドであるが、Ellison はブルースに関して “the blues is an autobiographical chronicle of personal catastrophe expressed lyrically.” (78-79) と述べている。つまり、Alexie の半自伝的物語である *ATD* は、Junior と Alexie のブルースだと考えられるのである。自分が原理主義的であったことに気づいた後に書かれた本作は、自伝というブルースを奏でることを通して、部族主義も含めた広義の原理主義に対抗する物語なのではないだろうか。

そして、この *ATD* という物語は先住民に限定して共有また共感される類のものではない。なぜなら、本作において自己定位したのはおそらく Junior だけでは無いと推測され得るからである。彼が転入してくることで Reardan はある種の辺境と化しており、そのような場所では “discourse is multidirectional and hybridized” (Owens 26) であるし、現に Junior の自己定位は、先住民以外を巻き込む形で相互的に行われている。Alexie は “Why the Best Kids’ Books Are Written in Blood” の中で、本作の狙いを、“to give teens ‘weapons’—in the form of words and ideas—that will help them fight their monsters.” と、そ

して James Mellis とのインタビューにおいて、“In this book [*ATD*], specifically, I’m really hoping it reaches a lot of native kids certainly, but also poor kids of any variety who feel trapped by circumstance, by culture, by low expectations, I’m hoping it helps them get out.” (183) と語っている。Alexie 自身が今は亡き白人作家たちによって闘うための武器（物語ること）を与えられた貧しい少年であった。保留地に捕らえられ、言葉を発せず苦しみに喘いでいたその少年は作家となり、今や数々のブルースを歌っている。そして、*ATD* は Alexie の予想を超えて広く受容されている (Nelson 40)。本作を手にした子どもたちが、かつて Alexie がそうであったように物語を通して希望を見出し、Junior のように何者であることにも縛られることの無い、彼ら自身のブルースを奏でることを Alexie は願って止まないのではないだろうか。

第5章 Zits から Michael へ—*Flight* における *Indian Killer* への回答

Flight は Sherman Alexie 4 作目の小説である。これまでの小説が一般向けに書かれたものであるのに対し、本作は読者を思春期の若者に想定したヤング・アダルト小説とみなされている。⁵⁴ そして重要なことに、本作は *Indian Killer* の問題点に答える作品となっている。Alexie は *Indian Killer* を駄作としつつも、自分自身理解するのに悩み苦しんだ作品であり、唯一読み直すことを明言している (Weich 173, Campbell 116)。この *Indian Killer* に対して *Flight* が果たしている役割を、Nancy J. Peterson は “Alexie expressed his ongoing dissatisfactions with *Indian Killer*, going so far as to call it ‘racist’ and suggesting that he wrote *Flight* as an ‘answer’ to that novel.” (xv 下線は論者) と、Jan Johnson は “Alexie has said that he sees *Flight* as his answer to *Indian Killer*’s nihilist vision.” (224 下線は論者) と述べている。総括すると *Flight* は、*Indian Killer* におけるレイシスト的あるいはニヒリスト的な姿勢について、Alexie が再考した結果の「回答」として捉えることができる。また、Alexie は National Public Radio のインタビューでは、イラク戦争が本作を書かせたのだと述べており、彼の当時 9 歳と 7 歳であった息子たちに何が起きているのか、なぜ戦争が続いているのかと問われ続け、それらの問いに答えようと試みたのが本作であることを明かしている。

Flight は、Alexie がアメリカ同時多発テロ事件を機に自身がそれまで原理主義的であったことに気づき、作風に変化が現れ始めてから執筆された作品である。彼は報復戦の最中に本作を書いているのだが、様々なメディアを通して戦争のニュースが断続的に流される状況下で、Alexie は *Indian Killer* の具体的にどのような点を問題と看做し、再び都会暮らしの孤児を主人公に *Flight* として語りなおすに至ったのだろうか。本作の先行研究は、本作がいかに 9.11 に対する国家規模の単一的な反応を批判するものになっているのかを、ユーモアやトラウマまた記号論的観点から論じたものや、本作を多文化主義を肯定するものとして批判するものである。その殆どは *Flight* を単体で論じており、本作が *Indian Killer* の回答として書きなおされている点を考慮したものではない。⁵⁵ 本章は、Alexie の作風の変化の詳細を探る意味でも、本作が *Indian Killer* の回答として書き直されている点に着目し、一体どのような点で回答となっているのかを *Indian Killer* との比較を通して分析する。また、15 歳の主人公 Zits の時空の旅での気づきがどのようなものであり、その気づきによって彼がどのように自己同定するに

至るのかを明らかにする。

1. “Call me Zits.”—旅する前の自己同定

Flight の主人公 Zits は、Alexie 作品の主人公としては珍しく混血で、母親がアイランド人、父親が先住民の 15 歳の孤児である。アメリカ先住民文学において、混血の問題は先住民とは何なのかという問題と合わせてこれまで考えられて来た。先住民の認定の条件は部族によって異なるが、アメリカの先住民総務局 (BIA) の定義によれば、先住民とは連邦政府が承認した部族の正員で、さらに四分の一以上の純血値を有するものである。しかし、認定のあるなしに関わらず先住民を自認する人々にとって重要なのは、帰属意識をもつ部族社会があるかどうかであり、Jace Weaver が、“Despite a growing pan-Indian discourse, a Native person’s primary self-identification remains that of his or her own tribe.” (xiii) と述べるように、先住民にとって、部族員であることは先住民として自己同定するための最も重要な要素である。⁵⁶ Zits の父親が不在であるということは、彼には先住民として自己同定するための要素が欠けているということだが、Zits はそのような状況に在る自分をどのように認識しているのだろうか。

物語の終わりになって分かるのだが、彼の本名は Michael である。しかし、彼は自分のことを Michael ではなく Zits だと称する。*ATD* において、⁵⁷ 主人公 Junior は孤独になると鼻先に大きなニキビを作り (83)、この上なく孤独な時の自分を “nothing. Zero. Zilchi. Nada.” (83) と表すが、Zits の場合の自己認識も Junior と同様であろう。“I wonder if loneliness causes acne.” (4) と、彼もニキビを「孤独」と関係するものとして捉えており、“Call me Zits.” (1) と読者に呼びかけることは、彼が身体的な特徴においてしか自己を確認し得ない「何者でもない (nothing)」存在であることを宣言するようなものだからである。さらに、Zits はニキビを死にたくなるほどの「恥」として捉えている。Alexie は Dave Weich との会話の中で、“for teenagers the state of their complexion is at least as important as Moby Dick is to Ahab.... that's what I was trying to do: to show how much his scars affected him and how much they changed his outlook on the world.” (170) と述べているが、Alexie の中でニキビは傷跡として認識されており、その影響力たるや、エイハブ船長を復讐に駆り立てる白鯨のように、人生観を激変させてしまうほどのものである。*Indian Killer* の中に、主人公の孤児 John Smith が白人でありながら先住民のことを我が物顔で物語る Jack Wilson の顔に刃物で傷をつけるという場面があるが、その際、

傷は Wilson が先住民に対して罪を犯した罪人であることを今後示し続ける印として描かれる。また、回想録、*You Don't Have to Say You Love Me* の中では、Alexie がいかにニキビに怯え、ニキビの跡に囚われてきたかが明かされている。⁵⁸ 彼は、前述の会話の中で、“Physically marked. It was a way of talking about identity without going on and on about the damn Indian thing again.” (170) と述べているが、Alexie にとってニキビという思春期の象徴が持つ影響力は、出自を凌ぐものなのである。

ニキビというフィルター越しに眺められる Zits の自己認識は以下の通りである—“Yes, I am Irish and Indian, which would be the coolest blend in the world if my parents were around to teach me how to be Irish and Indian. But they're not here and haven't been for years, so I'm not really Irish *or* Indian. I'm a blank sky, a human solar eclipse.” (5)。本来、彼はクールこの上ないはずであるのに、どのようにアイルランド人で先住民であればよいのかを教えてくれる親がいない孤独な状況は、彼に自身を何者でも無い空っぽの見えない存在としてしか認識させない。ニキビだらけの外見であるということと既に感じさせられている、自分が何者でもない存在であるということの自覚は、孤児であることによってさらに深刻化するのである。Alexie は Zits のこの発言に関して、以下のように述べる。

Well, I don't think that Zits has a problem with either identity; I think he has a problem with having no identity. Like he says, being Indian and Irish would be the coolest thing in the world. I think he has a problem with nobody teaching him how to value either culture, so I think that Native American kids' problem is not being hybrid—not being two things at the same time—I think the problem is when people tell them they have to be one thing or the other. (Mellis 180)

この Alexie の発言は、Zits の抱える問題と問題解決の糸口を同時に示唆するものだと考えられる。自分が抱えているはずの2つの文化についてどのように尊重すべきか教えてくれる大人がいないということは問題である。しかし、彼は特定の何かでなければならぬと強いられてもいない。彼の問題は、何よりもアイデンティティが不明であるが故に何者かわからない自分を肯定出来ないことなのであって、逆に Zits にはこれから特定の何かに縛られすぎない自己を同定する可能性が残されているのである。

この点が、*Flight* と *Indian Killer* との最も大きな違いであると言えるだろう。

Indian Killer の主人公 John Smith は、孤児で養家を自分の居場所だと感じる事ができずにいる点では Zits と同じである。しかし、Zits が養家をたらい回しにされているのに対し、John は中産階級白人の養父母に大事に育てられている。彼らは John の出自に関して意識的で、彼を白人ばかりの学校に通わせながらも (17)、先住民の文化的な行事に参加させたり (20)、先住民の神父に洗礼を施させたりと (13)、先住民であることを否応にも意識させる生活環境に彼を置いている。そのような環境で成長する過程で John は分裂症的な症状を発症し、自分が何者であるかがわからないが故のその不安定な状況に決着をつけるべく、自身に先住民か白人（白人に同化した先住民）かの二者択一的な選択を迫り、自己を先住民と同定する。そして、神父にイエズス会の修道士が先住民に殺される光景が描かれたステンドグラスを見せられた影響もあるのだろう (13-14)、先住民である自分の苦しみの原因は白人にあると決めつけ、彼らに憎しみを抱く。John が何者かであるために先住民か白人かのどちらかになることを選択しなければならないのは、どちらかでなければ無でしかない、彼がアイデンティティを人種に依拠するものとして捉えているからであろう。しかし、彼が選んだ先住民というアイデンティティが、彼を虚無感から解放することはなく、結局彼は自死を遂げる。Zits も怒りを抱き、何者でも無いと感じている点では John と同じである。しかし、彼が John と同じ道を辿らないのは、彼が時空の旅を経てあることに気がつくからである。そして、そのあることこそが、Alexie が *Indian Killer* の問題だと捉えた、レイシストまたニヒリスト的見方に対する回答であり、さらには戦争がなぜ続くのかという彼の息子たちの問いへの答えであるとも考えられるのである。

2. 時空を旅して気づくこと

思春期の少年少女を主人公とした小説に頻繁に見受けられるのは主人公の旅であり、比喩的なものを含め、旅することが彼らのイニシエーションのきっかけとして描かれる傾向があるが、本作も例外ではない。Zits は自分では人種に依る憎しみを抱いていないと思っている少年である (27)。しかし、少年刑務所で彼に同情的な白人少年 Justice と知り合い、彼の孤独や怒り、また暴力的言動の原因が白人にあると論される。Zits の怒りは人種と結び付けられた形で言語化されることで、白人に対する憎しみへと変えられるのである。Justice は先住民の怒りを代弁する白人であり、白人でありながら

先住民的価値観を持つ人間としての言動を見せる点で、*Indian Killer* の Wilson と重なる。彼らは共に特定の文化に価値を置き、それ以外の良さを認めず悪しきものとみなす。彼らにあるのは屈折した二者択一という選択肢のみである。彼らの発する “my people,” “your people”(*Indian Killer* 160, *Flight* 25) という言葉は、その顕著な現れであろう。このような二項対立的価値基準をもとに、Zits は植民者白人の犠牲者として彼らに怒りを抱く先住民というアイデンティティを与えられるのである。Justice は、Alexie が問題だと考える、人は何か一つのものでなければならないという要請を、Zits に対して行うのである。自分を何者でも無いとしか認識できぬ Zits が求めるのは、他者による肯定である (7)。彼にとって Justice は、彼を孤独から救い得る存在に思われるがために、Zits は Justice の提案する恐ろしい計画に疑問を抱きながらも彼の名前そのままの正義として受け入れ、実行者となる。その計画とは、ゴースト・ダンスを現在に再現すること、⁵⁹ つまり、銀行に押し入り無差別に人を銃殺するという、暴力による復讐行為である。しかし、ここで疑問が生じる。Zits が白人の犠牲者であるならば、復讐の対象は白人であるはずである。けれども、彼の復讐対象は無差別である。このことに Zits が疑問を抱けないのは、彼が Justice を盲信し、これまでに蓄積されてきた怒りと犠牲者意識のみに突き動かされているからであろう。このことについては、9.11 以後のテロまた戦争の多くについても言えることである。Zits はこの復讐の現場から、突如として *Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death* (1969) の Billy Pilgrim さながらに時空を巡り、人種を問わず様々な他人に転生する旅を始める。

本作は、Kurt Vonnegut の *Slaughterhouse-Five* に影響を受けた作品であり、エピグラフにはそこからの引用文が載せられている。Joseph L. Coulombe は、*Flight* が 9.11 を未曾有の出来事であったとする国家規模の単純すぎる反応に疑問を呈し、そうではないことを知らしめる作品となっていると解釈している。Alexie は 9.11 のトラウマと同じくらい深刻なトラウマを残したアメリカ側からの攻撃の数々を描くことで、9.11 が唯一無二の大惨事などでは無いことを読者に気づかせようとしており、そのための手段が、Zits (一人称で書くことにより読者も) を歴史上の出来事 (戦争) の現場に送り込むことなのだと指摘しているのだが (133)、⁶⁰ Alexie がアメリカで起きた暴力的出来事の数々を描くにあたり、それらを繋ぎ合わせる術として着想を得たのが *Slaughterhouse-Five* だったのである。9.11 のテロリストを想起させる Zits の銀行襲撃は、9.11 が決して他に例

のない惨事などではないことを知らしめるための伏線となっている。*Slaughterhouse-Five*は第二次世界大戦、中でも戦争終盤のドレスデン爆撃に焦点を当てた作品であり、主人公が様々な時空を訪れ、彼の個人的な視点から旅先の模様が語られるのが特徴であるが、本作はその特徴を引き継ぐ。ただし、*Slaughterhouse-Five*の旅が50を過ぎた男の追体験であるのに対し、本作の旅は15歳の少年が他人の身体を介して未知の出来事を体験するものである。本作を、思春期の少年少女が語り手であるというヤング・アダルト小説の特徴そのままに (Cadden 146)、少年を主人公の小説にしなければならなかった理由は、Alexieが子どもたちの問いに答えることを意識していたということと、*Indian Killer*のニヒリストでレイシストな希望なき世界を書き替えるには、ヤング・アダルト小説は過去の歴史の例証以上に希望と可能性を持ち合わせた前向きなものでなければならないという (Vogel 106)、ヤング・アダルト小説が持つ未来志向な特性が必要であったからだと考えられる。⁶¹

さて、Zitsは白人FBI警官、白人兵に声帯を傷つけられた先住民少年、先住民追跡名人である白人老兵士、テロリストに飛行機の操縦方法を教えた白人パイロット、そしてホームレスとなった自身の父という、計5人に転生する。最後の転生先である父以外の経験は全て戦争及びそれに類似するものである。Zitsが父以外の転生先で目撃するのは、個人が集団から成る組織に帰属した場合に、それが掲げる正義の名のもとに暴力を振るう姿である。どの戦争も、どちらか一方が是でありそうでないものは非であるとする二者択一的な基準をもとに起こっており、彼は自分が目撃するものに違和感を覚えるたびに、自身の起こした銀行での銃撃事件がいかなるものであったかを振り返る。そして、目の前で繰り広げられる歴史上の暴力を自身の暴力と繋げながら、何にも属さぬ場合の個人の姿がいかに集団に取り込まれた個人のそれとは異なるものであるかいうことに気がつく。さらに、彼は復讐が暴力行為の目的となっていることにも気がつく。時空を超えて誰かに転生するたびに必ず何かしらの戦争があるのは、戦争が復讐のために起こるからである。そして、戦場での行いの残酷さには人種も敵も味方も関係無い。⁶² Zitsは、時空を旅し他者を体験することを通して、集団の正義のための戦争の中にも、リトル・ビッグホーンにおけるCrazy Horse⁶³や先住民少年を救おうとする白人兵のように集団の正義に加担せず、個人としての正義を貫く人間がいるということ、また、個人的には愛し合える人々が、国家、宗教、民族、その他組織的な集団に取り込まれると排他的になり、各々の正義を盾に互いに残酷になり得てしまう

という、戦争という暴力についての学びを得るのである。

しかし、Zits が最後に転生した先は、これまでと少し様子が異なる。彼は、Alexie が戦争の他に連鎖するものとして考える、父と息子の問題に直面するのである。その父親は、自分を捨てた父親になるのだが、彼は怒りに満ち、自尊心を失い、都市でホームレスとなって酒に溺れている。ここには、戦争も集団と個人の問題も描かれていない。描かれているのは、現在の Zits の父親の姿と、その父親が忘れることができずになおも抱え続けている祖父との記憶である。これまでの Zits の旅が歴史上の暴力との対峙であるとすれば、今回の旅は個人的なそれだと言える。父親として機能しない父親及び父と息子の問題は、Alexie がこれまで対峙し続けている主題のひとつであり、先住民間に連鎖するトラウマとして描き続けてきたものである。

3. 父親たちの問題を越えて

Zits は孤児であり、彼の記憶にあるのは 6 歳まで育ててくれた母親の姿のみで、父は彼の人生が始まって以来常に不在である。父親の不在といえば、1980 年代のアメリカ文学に関して頻繁に指摘される特徴であり、それは父権の喪失として捉えられている。アメリカの 80 年代は、ヴェトナム戦争敗戦後の暗い気運が漂う中で、強いアメリカを標榜する Ronald Reagan が大統領に当選し、権威者である父と家庭の天使である母そして子供から成る 50 年代の家族の価値観が理想とされた非常に保守的な時代である。そのような時代においては、父が一家の稼ぎ手で、母は専業主婦という家族形態が主流派である。しかし、社会的に下層にある者たちがそのような理想を現実のものとし得ることは難しく、当然、父としての責任を果たせずに打ちひしがれる者が出てくる。千石英世は Raymond Carver と Richard Brautigan を、父なきアメリカを描いた作家だと指摘するが (184)、威厳と経済力に欠け、家庭を統括する力もない父親は、いてもいない同然だったのである。Alexie の描く先住民家庭の多くで、家庭を支える者があるとすればそれは母親であり、父親ではない。父親は大体いないか酒に溺れているかであり、Carver の描くブルーカラーの白人家庭を彷彿とさせる。先住民は、白人の入植以来、土地のみならず独自の言語と文化を奪われ、白人の言語とキリスト教を価値の土台とした文化を強要されてきたわけであるから、Alexie の描く父の不在と 80 年代に指摘された父の不在には共通する要因があろうことは推測するに易い。しかし、先住民の場合はその以前から常に困窮しており、政府依存型の生活が常態として長く続いて

いる。先住民の父親の尊厳の喪失は、何も 80 年代に始まったわけではないのである。先住民の父の不在と 80 年代のアメリカ文学における父の不在を同質のものだと言い切ってしまうのは、あまりに安易なことであろう。*Flight* での父の不在は、その背景に白人の入植が始まって以来の先住民の歴史があることを想起させるものである。

Zits が父親に転生してまず感じるのは、ホームレスである父の怒りは自分の怒りよりも遥かに強いということである (136)。彼は先住民の不幸の原因は白人にあると信じて疑わず (136)、啞血して倒れた彼を助けようとする白人の旅行者に対しても下品で挑発的な言葉しか吐くことができない。そのような状態の彼が繰り返し叫び続けるのは、“I want some respect.” (141, 42, 43) という「尊重」を求める言葉である。その後 Zits は父親の記憶に入り込むのだが、記憶の中の父親は Zits の出産に立ち会うことができず、病院の前を右往左往している。その父が思い出すのは自身が 8 歳の頃の祖父との記憶であり、Zits はその記憶を父の記憶の目を通して目撃する。酔っぱらって呂律の回らない祖父は父の眠る寝室に入ってくると、幼い彼に容赦のない罵声を浴びせ、彼を否定する—“What good are you? What kind of man are you? ... You’re just a pussy boy. I can’t believe you are part of me. I wish you’d just go away.” (155)、 “I want you to know what I know ... You ain’t worth shit now. And you ain’t ever gonna be worth shit.” (155)。そして、父親に “I ain’t worth shit.” (155) という言葉を何度も大きな声で反復させる。この記憶はそのまま Zits が今にも生まれようとする病院での記憶に繋がる。彼の父親は、「自分は全く価値のない人間だ」という強い自己否定の言葉を引きずりながら、我が子の出産を待っているのである。彼は自分を父たり得る人間と認めることができず、Zits を目にする事無くその場を去る。祖父が父に吐き掛ける言葉は彼の存在を徹底的に否定するものである。彼がいかに取るに足りない人間であるかを捲し立てた上で彼にもそう自認する言葉を反復させることは、まさに彼の自尊感情をむしり取るようなものであろう。結果として、Zits の父親は自分の存在意義を見出せない大人となり、父となることを放棄し街のホームレスとなるのである。

ホームレスとなった現在の父親の口癖 “I want some respect.” は、Zits の “I want everybody to pay attention to me.” (7) と結びつく。また、自分をニキビとしてしか認識していないことを示す “Call me Zits.” という Zits の言葉は、父親が祖父に唱えさせられた “I ain’t worth shit.” と同等の自己否定の言葉である。さらに、二人は共に怒りに満ちている点でも同じである。祖父がアルコール中毒者であり、子どもという弱い存

在に言葉の暴力を振るうこと、そしてその際の非難が存在を徹底的に否定するものになっていることを考えれば、祖父自身もまた怒りに満ち自尊感情を持たない人間であろうことが推測できる。そして、自尊感情を失い怒りに満たされた人間が抱くと考えられるのは、犠牲者意識である。ホームレスの父親が自分の不幸を白人のせいにするのも、Zits が先住民の不幸の原因は白人にあるとする Justice の言葉に簡単に操作されてしまうのも、彼らが共に自身を犠牲者であると認識しているからであろう。さらに、怒りの矛先が各々の父親ではなく白人に向かっていることは、先住民の父親たちが抱く怒りと犠牲者意識、そして自尊感情の欠落が、白人の入植以来先住民が被ってきた暴力に端を発することを示唆するものだと考えられる。Zits が時空の旅の最後に気づかされるのは、何者でも無いというアイデンティティ不在の状態が、祖父の代からずっと続いて来た、怒りと自尊感情の欠落、そして犠牲者意識に依るものだという事であり、この一見個人的なものに思われる感情は暴力をキーワードにアメリカという国の歴史と結びついているということなのである。

4. “Call me Michael.”—旅した僕の自己同定

Zits はそれまでの転生を通して、戦争が、一方が正しいという二者択一的な正義を基準にして起こり、止むことを知らぬ怒りと復讐のために続くということを知った。父親への転生を通して彼が知るのは、ネグレクトも含めた子どもへの暴力が、怒りと自尊感情の欠如また犠牲者意識によって生じ、これも戦争同様に続くということである。そして、個人的な暴力は国家規模の暴力と根幹では繋がっており、犠牲者意識と怒りが復讐へと転化する限りは無くならない。Zits は 5 つの転生の旅を経ると、銃撃を行ったはずの銀行で我に返る。そこで彼は以下のような考えを抱く—“I think all the people in this bank are better than I am. They have better lives than I do. Or maybe they don't. Maybe we're all lonely. Maybe some of them also hurtle through time and see war, war, war. Maybe we're all in this together.” (158)。彼は自分が抱えていた怒りと孤独を、彼だけでなく皆が共有するものとして理解し、殺人を犯すことなく銀行を後にする。そして、これまで誰にも語らずに秘密にしてきたトラウマであり、彼にとって最も汚らわしい恥の記憶を読者に語り始める。Zits は、母親の死後に預けられた叔母宅で、彼女のボーイフレンドから性的な嫌がらせを受けていた。誰も彼の訴えに耳を貸さない状況で、Zits は内に籠り、まだ 6 歳にして自分では無い誰かとなり感情を失くす術を身につけ

る—“I learned how to stop crying. I learned how to hide inside of myself. I learned how to be somebody else. I learned how to be cold and numb.” (161)。彼は、父が祖父によって自己肯定の感情を剥奪されたのと同じことを叔母と彼女のボーイフレンドによって為されたため、自分であることを拒否するに至るのである。彼が自身を Zits と名付けるのは、その表れだったである。Zits は沈黙を破り秘密を吐き出した後、通りで出くわした Officer Dave に怒りと暴力の象徴である銃を自分から取り除いてくれと頼む。彼は、語りと象徴的行動とによって、自分に備わる怒りと暴力の連鎖の可能性を断ち切ろうとするのである。

Zits が明かした秘密は、彼にトラウマとして残ることとなった暴力の記憶である。本作は Zits を語り手にした一人称の物語であるが、彼が母親を亡くして以来大人の男たちによって受けた性的虐待の記憶は、物語を通して散見される。物語ることがトラウマからの回復に重要であることは、ヴェトナム戦争以降特に活発なトラウマ研究において指摘されている。下河辺美知子は『歴史とトラウマ—記憶と忘却のメカニズム』の中で、この指摘に関して特に明記されなければならぬことは、物語が「声によって発話されなければならない」ことだと述べる (137)。彼女によれば、その理由は二つあり、一つは「心の中に一人で抱え込んでいた思いを、言葉として音声に変換することで、分析者という聞き手に受け取ってもらうことができる」点であり、このことによって発話者は自分の体験を共有してくれる他者を、少なくとも一人は獲得できたという実感からくる安心感を得られ、「(トラウマ記憶の) 解放」を推進していけるのだという。もう一つの理由は、「心の緊張の解消は、身体の運動と連動してこそ達成出来る」からである。⁶⁴

心の内側で固まってしまっているトラウマの記憶は、息の中に混ぜ合わせ声に乗せて外に出すとき解放される。そのためには、呼吸筋を十分に稼働させて息を自由に吸わなければならない。息を声に変換させるには、声帯をつかさどる神経や、舌や唇を動かす筋肉を、言語音を作るためにフル稼働させなければならない。こうして出てきた言語の一つひとつが積み重ねられ、一つの文章となり、一つの物語となっていく。物語を語りながら、患者は初めて自分についての歴史を手に入れることができるのである。

(138)

この、物語ることによって自分の歴史を手に入れるという下河辺の指摘は、深い悲しみについて書くことについての Joyce Carol Oates と Meghan O'Rourke の対談で Oats が述べている内容、“the act of writing is an act of attempted comprehension, and, in a childlike way, control; ... we want to imagine that giving words to the unspeakable will make it somehow our own.” と、根本的には同じことであろう。物語ることは、把握できないために一人抱え込んでいた気持ちを、外部の聞き手（あるいは読み手）に伝えることを通して自身のものとして理解しようとする統合的な試みなのである。Zits は、性的な虐待を受けたという彼のトラウマを読者相手に語るわけだが、*Flight* 全体が、彼が Michael として生きようと決意するまでの苦悩の歴史であることを考慮すれば、本作が一人称で語られなければならない理由は、この物語そのものが Zits のトラウマからの回復を期待する治療となっているからだと言えるだろう。三人称で書かれた *Indian Killer* において、John が果たし得なかった発話という行為を Zits は実行するのである。

Herman は、心的トラウマの核にあるのは無力感と孤立感であり、トラウマからの回復に不可欠なのは有力化と再統合だと述べているが (197)、彼女の言葉を参考にすれば、旅を経る前の Zits の無力で孤立した状態はトラウマを抱えたもののそれであったと言える。しかし、彼は語り出したことで、何者でも無かった自分を再統合しようとする回復のプロセスを辿り始めている。その Zits が警察から釈放された後に向かった先は、Officer Dave の弟夫婦の家である。Zits は彼らの養子とされるのだが、新しい家族は、養父が消防士で養母が看護師という、Zits が表すところの “the civil service hall of fame” (174) であり、まるで安心を絵に描いたようなものである。Herman は “A secure sense of connection with caring people is the foundation of personality development.” (52) とも指摘しているが、Zits の新しい家族は彼に安心を感じさせる新たな繋がりであり、何者でもないと思えなかった彼を認知することで彼に生きる力を与え、彼が何者かとしての人格を形成することを可能とする基盤となるのではないかと期待させる。現に、恥と孤独の象徴である Zits (ニキビ) は、養母 Mary が用意した薬によって治療され始める。ニキビが治癒の方向へ向かうということは、もはや彼がトラウマに苛まれ恥に覆われた孤独な少年 Zits では無くなるであろうことを象徴的に示唆していると言えるだろう。その証拠に、Mary の優しさに抱かれながら、Zits はもはや孤独では無くなりかけており、ほぼ本物の家族を得たのだと感じ始める (180)。そして、こう言うのである

—“My real name is Michael. Please, call me Michael.” (181)。この発言が示すのは、Zits が白人の養父母を家族として受け入れようとしているということであり、また Zits という偽名を名乗ることで自分ではない誰かであることを止め、本来の自分を肯定し受け入れようとしているということであろう。旅する前の彼は、養家に引き取られ声をかけられても “Whatever.” (13,14) と言うだけで、決して自分の名前を名乗ろうとはしなかった。彼は、ここにきて初めて本名を明かすのである。Michael という名前は、アイルランド人の母親が、彼女が死ぬまで想い続けた先住民の夫との間にもうけた息子に与えた名前である。肌は褐色で瞳は緑色の混血というハイブリッドな存在に与えられた名前が Michael なのである。この名前を、自分を表すものとして受け入れようとするということは、自身をハイブリッドな存在として同定しようとするということではないだろうか。Alexie が先住民の子どものアイデンティティに関して、特定の何かでなければならないと強いられることが問題であると考えていることは先に述べたが、この何かでなければならないという要請は *Indian Killer* で John を悩ませ死に追いやった原因でもあった。彼は、良心的な白人の養父母を最後まで受け入れることができず、トラウマからの回復に必要な繋がりを築くことは無かった。*Flight* における Zits の名前と新しい家族を受け入れようとする姿勢は、*Indian Killer* の本質主義的な排他主義に異議を唱えるものであり、先住民とは何かという問題に関してハイブリッドな可能性を提示するものではなかろうか。

本作が提示する *Indian Killer* への、そして Alexie の息子たちの問いへの「回答」は、Zits が時空の旅を通して学んだことと、何より彼が語ることを通してトラウマからの回復の一步を踏み出し、さらには Michael というハイブリッドな自分自身を受け入れ始めたことである。Alexie にとって *Indian Killer* のレイシストでニヒリストな見方は問題であり、だからこそ彼はその問題への答えとして本作を書いた。Zits が時空の旅で学んだことは、自己は人種や組織のような特定の集団を選択することを通してのみ同定されるものではないこと、また自分が帰属する集団以外の存在を許さず、暴力を介して復讐をしても、復讐は連鎖するだけで終わりが無いということであり、苦しみの連鎖を断ち切るのは、自己を尊重することができた上で集団を前に個人として物事を考え行動する力だということである。そして、痛みを語るということは自分を把握し直し再統合するという自己肯定的な行為であり、また他者と繋がるということである。Zits が最終的に銃撃をせずに暴力の象徴である武器を捨て、自分の痛みを語ることは、

彼が旅を通して学んだこと、つまり、他者も自分も受け入れるということの実践なのである。本作の終わりで、Zits はこう述べる—“Maybe you’re not supposed to kill. No matter who tells you to do it. No matter how good or bad the reason. Maybe you’re supposed to believe that all life is sacred.” (162-63)。このセリフは、レイシストとニヒリスト、このふたつに対抗するものだとは言えないだろうか。*Flight* というタイトルが示すのは、時空の旅もさることながら、存在を否定することから肯定することへの飛翔なのかもしれない。

Johnson は、Alexie の作品は読者に対し、読んでいる内容に対しての道徳的責任を持つよう求めるものだと指摘する (237)。そして、読者が彼の作品を私的な出会いに留めるのではなく、それらが反映する公の歴史に目を向ければ、謝罪、許し、和解、そして賠償の有効性と限界に関するより広い議論が始まり得るのだと述べる (237)。このことは、Zits が他者に転生することを通してハイブリッドな自己を肯定するために必要な学びを得たように、ヤング・アダルトたちが読書を通してテキストの中の他者の世界を共有することで自身の生との接点を見出し、さらにはテキストに反映された先住民の歴史について考え議論していく中で問題解決の糸口を見出すであろう可能性を示唆してはいないだろうか。*Indian Killer* という先の見えない物語の後に Alexie が回答として提示する物語は、若者の学びとそこからの広がりには希望を託すものなのである。

第4章と第5章を通して、それぞれ *Reservation Blues* と *Indian Killer* の抱える問題点がどのように対峙され、どのように語りなおされているかについて論じてきた。次章では Alexie の語りなおしの特徴が凝縮された *Smoke Signals* を考察し、語りなおしそのものについての分析を深める。

第6章 Alexie 作品の進化と「語りなおし」

独自に文字を発明したチェロキー族のような例外はあるが、先住民は基本的に文字を持たず、口承で物語ってきた民族である。しかし、1772年には Samson Occom が英語と部族語で書かれた説教を、1854年には John Rollin Ridge が英語で書かれた先住民初の小説 *The Life and Adventures of Joaquín Murieta* を出版しており、さらには S. Alice Callahan、20世紀に入ると Charles Eastman や本論文第3章で言及した Gertrude Simmons Bonnin (Zitkála-Šá)、Mourning Dove、D'Arcy McNickle、John Joseph Mathews 等の作家が続く。そして、1969年に N. Scott Momaday の *House Made of Dawn* がピューリッツァー賞を受賞後は、先住民の発声の動向はルネッサンスと形容されるまでに至り今に続いている。先住民系の作家たちは、これまで白人が語ってきた先住民の姿を先住民の視点から語りなおし、また彼らとは異なる世界観を提示し続けてきたのである。その点で先住民文学はそもそもが語りなおしの文学であり、Alexie も例に漏れず語りなおす。ただし、彼の場合はさらに自身の作品を積極的に語りなおす傾向がある。それは、CDアルバム版の *Reservation Blues* (1995)、また映画版の *Business of Fancydancing* (2002) や本章で扱う *Smoke Signals* のように語りの媒体を変えて行われる場合もあれば、同じく *Smoke Signals* や *Ten Little Indians* に納められた短編 “Do Not Go Gentle” のように作中で印象的な出来事や道具を異なる文脈で登場させ、それらの持つ意味を変える場合もある。さらに、これまでの章での考察からわかるように、Alexie の作品全体を統合的に眺めると、過去に扱われた作品の内容が別の作品において見直され、語りなおされている。つまり、Alexie の作品は語りなおしの層が幾重にも重なり合って築かれているのである。本章は、「語りなおす」という Alexie の文学的特徴が顕著に見受けられる *Smoke Signals* を分析する。そして、語りなおすことが Alexie の作品においてどのように作用するものであるのかを明らかにする。

Smoke Signals は、Alexie が脚本を、Chris Eyre が監督を担当して作られた映画である。アメリカ映画史上、先住民が登場する映画は数知れずあるが、それらの制作者のほとんどは非先住民であり、彼らが描く先住民像はアメリカ大陸における白人の入植が始まって以来彼らが先住民に植え付けてきた、「血に飢えた野蛮人」また「高貴な野蛮人」という相対立する紋切り型のイメージを踏襲するものである。映像の世界においても、先住民は文明化された白人に対する非文明的野蛮人として描かれ続けてきたのである。

しかし、本作は監督・脚本ともに先住民とすることで、先住民イコール野蛮人というイメージを繰り返し刷り込む因習的なハリウッドのナラティブを書き替える映画となっており、そのことについてはたびたび批評家が指摘している (Cox 75, Lawson 96, West 59)。本作の原作は、*The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven* (1994) に編まれた短編、“This Is What It Means to Say Phoenix, Arizona” である。作品の基軸となるのは、主人公の Victor Joseph が Thomas Build the Fire と共に父の遺灰を受け取りに保留地の外へ出ることをきっかけとして、これまで不在であるが故に父としては認めなかった Arnold と、彼に息子のように可愛がられていたが故に憎んでいた Thomas を、最終的にはそれぞれ父また友人として受け入れるという、父と息子そして友情の物語である。⁶⁵

本作の最終場面は、父の遺灰を保留地の滝に流して叫ぶ Victor の声と Thomas が Dick Lourie の “Forgiving Our Fathers” という詩を朗詠する声が重なって終わるというオープンエンディングとなっている。この詩は、タイトルのみならず詩全体が疑問文で成り立っており、そのために、解釈は読者に委ねられたものとなっているのだが、読み手は Victor が立ち直るのではないかと期待する方向に導かれる (Cox 90)。それは、本作に現れる火事や断髪、故障しがちなトラックといった印象的な道具の用いられ方と、それらの道具が用いられる際の文脈の違いに起因していると考えられる。それら道具は登場する場面の文脈に応じて意味を変え、異なるイメージを生み出しており、どれも物語の前半と後半で象徴的に登場する。しかし、それらが想起させるイメージは、物語の前半と後半とでは異なっている。物語前半に登場する火事、断髪、トラックは、Victor の苦悩の原因となる過去の記憶と結びつくものとして描かれ、与える印象は陰鬱である。しかし、それらが後半に登場するのは、Victor が過去と対峙した後でのことであり、希望的意味合いを付与され未来に開かれた印象を与える。つまり、物語の前半と後半とでは、同一の道具であるにもかかわらず、使われる文脈に応じてそれらの持つ意味が変わり、読者が喚起させられるイメージも、それによって変化しているのである。

さらに、見落としてはならないのは、作品の構造部における2つの変更であり、それは作中の意味の変化をより効果的にしている。一つ目は、“This Is What It Means to Say Phoenix, Arizona” という文字で書かれた物語を、*Smoke Signals* という映画に変えて語りなおすという、表現手段の変更である。そして二つ目は、“the buddy and road-trip film” という大衆になじみの深い映画のジャンルを用いながら、その中で、白人製作者がこ

れまで行ってきた先住民の描き方を覆すという、ハリウッド映画における先住民についてのナラティブの語りなおしである。二つは共に、作品の親近性と受容に関わるものである。

本章では、脚本を参照しながら映画を主な対象として作品分析を試みる。そして、前述した二つの変更を前提として、同じ道具が異なる場面で異なる意味を成すことの効果について考察する。

1. Alexie の戦略

まず、文字から映像へという、表現手段の変更であるが、John Purdy が行ったインタビューの中での、Alexie の以下のセリフに注目したい—“what does Indian literature mean? If Indian literature can't be read by the average twelve-year-old kid living on the reservation, what the hell good is it? ... I've been struggling with this myself with finding a way to be much more accessible to Indian people.” (42)。Alexie の作品は、彼がしばしばインタビューで述べるように、教養のある白人女性に広く受け入れられている。しかし、上の言葉で分かるのは、彼が本当に声を届けたい相手は保留地に暮らす 12 才の子どもであり、Alexie はそのための手段が何であるのかを考え続けてきたということである。⁶⁶ 先住民ミュージシャンである Jim Boyd は “he [Alexie] does everything—he writes novels and songs and poems and he's a comedian—he's an inspiration, especially for kids.” (Campbell 116) と述べ、Alexie が子どもたちにとってどのような存在であるのかを指摘しているように、Alexie は受容者を意識するが故に様々な媒体を通して表現する。先住民が書いた文学は何より、保留地の子どもたちに理解されなければ意味がないのである。Alexie は保留地を第三世界に例えるが (*The Atlantic*)、子どもはその世界の弱き存在である。彼の声は最も貧しく弱き者に届く必要があるのである。*The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian* に関する、Alexie の “In this book [ATD], specifically, I'm really hoping it reaches a lot of native kids certainly, but also poor kids of any variety who feel trapped by circumstance, by culture, by low expectations, I'm hoping it helps them get out.” (183) という発言は、先の信条を補強するものである。

Alexie にとって、作品が子どもに受容されるための鍵は映像とポップカルチャーである。Alexie 自身の経験に拠れば、映像が文字よりも受容される機会が多いと考えることは自然であるのかもしれない。彼は幼少期からかなりの読書家であったにもかかわらず

ならず、彼が先住民作家の作品と出会ったのはワシントンの大学に入ってからのことである。10 数年もの間読書をし続けていたというのに、先住民の描いた作品に接することはなかったのである。Alexie はテレビを現代のグーテンベルグ印刷機と捉え (Grassian 6)、さらに“Indians are poor so our culture is poor American culture—television and *National Enquirer* and movies.” (Campbell 114) と述べるが、経済的にも文化的にも貧しい保留地の子どもの状況を念頭に置けば、彼が *Smoke Signals* において文字テキストからよりアクセスしやすい映像へと手段を変えたのは、もともと映画製作に関心があったからだけではなく、彼が伝えたい言葉を最も伝えたい相手に届けやすくするための、必然的な選択であったと考えられる。

また、Alexie の作品にはポップカルチャー的な要素が多分に登場する。“In order for the Indian kid to read me, pop culture is where I should be” (Grassian 194)と述べているように、Alexie は、ポップカルチャーが大衆に対して持つ力を自身の経験から強く認識している。彼は、“I think a lot of Indian artists like to pretend that they’re not influenced by pop culture or Western culture, but I am, and I’m happy to admit it.... It [pop culture]’s a cultural currency.” (West 69) と述べ、自身が受けたポップカルチャーの恩恵を認めている。さらには、ポップカルチャーは異文化間の架け橋でありまた共有語だとも述べている (West 69)。Alexie にとってポップカルチャーは文化的な通貨でもあり、先住民とそれ以外の人との間にある文化間の隔たりに橋をかけるために必要なものなのである。しかし、西洋的な枠組みの中で描かれる先住民の姿は現実とは程遠く、アメリカ映画の中に登場する先住民と言え、西部劇に出てくるカウボーイを襲撃する野蛮人か、*Dances with Wolves* (1990) に描かれるような、神秘性を纏った高貴な野蛮人である。James H. Cox が “Images and stories of archetypal Tontos⁶⁷ colonize the reservation and the imaginations of its residents. Those residents who are dominated by these images and stories have great difficulty imagining and then creating a world different from the one where they live.” (76) と述べるように、先住民とそれ以外の人双方にポップカルチャーは先住民のイメージを焼き付ける。Alexie はこれを逆手に取り、アメリカ映画の中でも男同士のロードムービーという既に大衆に馴染んでいるジャンルを用いることで、より多くの聴衆を獲得しようとする。その上で、馴染んでいるはずのナラティブを先住民にとっての現実に即した形にして語りなおすことで、従来誤ってしか伝えられてこなかった先住民の本当の姿を伝えるのである。

Alexie は数々のインタビューの中でも語っているが、声を聴衆により届けやすくするために、物語の映像化、つまり構造部における変更を戦略的に行っているということである。そうすることによって、作中における道具の意味の変化により生じるイメージの変化の持つ効果が、保留地の 12 才の子どもたちを含めた大衆により広く、そして先住民にとってより正しい形で伝えられると考えているのである。果たして、Alexie が大衆に届けたいと願う *Smoke Signals* とはどのような物語なのであろうか。そして、道具が与えるイメージの変化は作品にどのような効果をもたらしているのだろうか。

2. 個人の、そして集団の苦しみの連鎖

Smoke Signals の物語は、1976 年のアメリカ独立記念日に始まる。Victor の父親 Arnold は独立記念パーティーで泥酔し、遊び半分に花火を投げてしまう。その花火が原因で Builds-the-Fire 家は火事となる。Arnold は Thomas を救出するが、彼の両親は焼死する。焼け落ちた家を前に、Thomas の祖母の Grandma は Thomas を救出した Arnold に対して、ひとつよいことをしたのだと言うが (7)、Arnold は “I didn’t mean to.” (7) と頑に否定する。Arnold にとっての独立記念日は、Thomas の両親を殺してしまったという記憶に悩まされる、苦しみの始まりの日となった。

アメリカの独立記念日は 1776 年の 7 月 4 日だが、*Smoke Signals* における、1976 年という年の設定は Alexie による意図的なものであろう。1776 年に、アメリカはイギリスから独立するが、このことは、先住民たちには全く無関係の出来事である (Cox 86)。先住民は、白人のアメリカ大陸到着以来、開拓に邪魔な他者として、土地のみならず言語や文化までを奪われ、抵抗すれば暴力による制裁を加えられていくのである。Alexie は、Åse Nygren との会話の中で、先住民のコミュニティには集団的トラウマ (collective trauma) や血の記憶 (blood memory) があることを認めている (147)。彼が、“it is true that pain is carried in the DNA. And because it is carried in the DNA, pain can mutate through generations.” (148) と述べることにわかるように、先住民の民族的な痛みは DNA に刻まれており、それは代々形を変えて伝わっていく。迫害の記憶が刷り込まれた先住民にとって、独立記念日とは、アメリカという国家によってもたらされた、集団的な苦悩開始の日であると考えられる。そして Arnold の個人的な苦しみは、1976 年という年に時代が設定されることに拠って、先住民が経てきた悲史と彼らがトラウマとして抱える血生臭い記憶までも観衆に想像させるのである。

Arnold が抱える痛みは、息子の Victor にも形を変えて繋がってゆく。自分の息子と同じ年の Thomas の両親を殺してしまったという罪悪感ゆえに、Arnold は以前にも増して酒に溺れ、時に家族に対して暴力を振るうようになる。そして、拳銃の果てに、彼は家族を残してクールダレーヌの保留地から失踪する。このことは、Victor に自分は父親に捨てられたのだという父親喪失の悲しみを残すことになる。Thomas がしばしば Arnold との良き思い出を Victor に物語仕立てにして語ることも、彼に、Arnold が父であったのは自分にとってではなくむしろ Thomas にとってだったのではないかと疑わせ、彼は、自分は捨てられたのだという思いを強化していく。Arnold は恐らく無職で昼日中から酒を飲み、酒を買う金が無くなれば妻に暴力を振るって金を奪う。コミュニティにも家族にも貢献しているようには見えない。そして Angelica Lawson が “Victor does not make a positive contribution to the community because he has selfishly focused on his losses and is emotionally absent. He especially does not contribute to the most ‘essential unit of the communal,’ his family” (103) と指摘するように、Arnold 同様に Victor もまた保留地のコミュニティにも家庭にも居場所を見つけることができず、自分の存在を確認できていない。この、帰属先喪失の問題は、Victor と Arnold のみに限られたものではない。ここまでの章で考察してきた物語における主人公のアイデンティティ探求は、帰属先の喪失感に端を発していたし、Alexie の他の作品、また他の先住民系作家の作品においても、帰属先の問題はしばしば主題として扱われる。Alexie は、*Smoke Signals* において、父と息子の個人的な問題を例にとり、先住民全体が抱える歴史的問題を敷衍しているのである。

ならば、Victor は父親から繋がる自分の苦しみに、どのように対処するのだろうか。苦しみは、これからも連鎖し続けるしかないのであろうか。Alexie はこの問題に、象徴的な道具をうまく扱うことで取り組んでいる。

3. 道具の持つ意味の変換

Smoke Signals における苦しみの連鎖の行方について考察するに当たり重要となってくるのが、同一の小道具の異なる場面における利用である。まず、物語の冒頭に火事のシーンが登場する。この場合の火事は、Arnold に帰属先を失わせ、自暴自棄に走らせるという意味で、負の意味合いを孕んだ記憶を残すものである。しかし、物語の終わり、アリゾナの Arnold のトレーラー・ハウスが燃やされるシーンでの火事から始

まる一連の出来事は、そのような負の意味合いを持つものではない。むしろ、負の意味合いを昇華するものとして描かれる。

Victor は、父親の遺灰とトラックを引き取りに行った先フェニックスで、父と親しくしていた先住民系の女性、Suzy Song と出会う。彼は、Arnold のことを父親のようだったと言う彼女に対し (89)、Thomas の時と同じように苛立ちを覚えるだけで、素直に向き合うことができない。しかし、父親に捨てられたとばかり思っていた Victor は、彼女から、1976 年の独立記念日のパーティーの際、Arnold は彼を救うために火事の現場へ戻ったのだと告げられることによって (98)、その思い込みが誤りであることに気づく。そのことをきっかけとして、彼はなかなか立ち入ることのできなかった Arnold のトレーラー・ハウスに入り、父の生活の形跡を知り、彼の遺品と対面する。そこで、Victor はある写真を見つける。そこには、Arnold と Victor の母親の Arlene、そして赤ん坊の Victor が写っており、裏には Arnold の字で “HOME” と書かれていた。写真を見つけた際の Victor の様子は以下のように描かれる—“He cannot begin to understand the complex swirl of emotions inside himself. But he knows he is in the mourning for his dead father. He knows his father kept some small memento of their life together. Victor has found evidence of himself in his father’s house. Victor is ready to break.” (101)。彼は、父親の死を悲しむ自分に気づき、父親にとって彼は息子であり愛されていたことを知る。そして、捉えようのない感情の渦に戸惑いながらも、これまでの心を閉ざした状況を打開できそうに感じている。その後、父のポケットナイフで髪を切り、父との思い出のあるバスケットボールを抱え、父のトラックに乗り込み、Thomas と共にクールダレーヌの保留地へと向かうのである。

しかし、この時点では、Victor は火事の真相と自分が捨てられたわけではなかったという事実を知ったに過ぎず、彼の苦しみは解消されるまでには至っていない。実際彼は、Thomas が帰路で Arnold の話を持ち出すとそれまでと変わらず激昂し、激しく口論する。だが、口論の最中に遭遇した交通事故が、父親を受け入れるきっかけを与えることとなる。

Victor は、事故の現場で酷い怪我を負い、助けを必要としている女性を見つける。そこで、彼は以下のように感じる—“He has never sacrificed himself for anything. He has never been a hero.” (118)。この、誰かの為に自分を犠牲にしたことがないという言葉は、Victor を助ける為に身を挺して火事の現場に戻った Arnold の姿を想起させるものであ

ろう。Victor は助けを呼びに走る決意をし、一晩中走り続ける。極限に至り、足がもつれながらも走り続ける彼の姿と共に重ねられる映像は、独立記念日の火事の際に Arnold が焼け落ちる家の窓から投げ出された Thomas を受け止めようと、手を伸ばし走る姿である。誰かの為に自分を犠牲にして走る Victor と Arnold の姿が重ねられるのである。いよいよ道路に倒れこんだ Victor の前に現れるのは、スポケーン滝の前に立ち、助けの手を差し伸べる父の姿である。これは、Victor が父と同じ行為をすることによって父親を取り込んだだけでなく、自分を捨てた父の姿が自分を助ける父の姿へと彼の中で書き替えられたことを示すものであろう。実際に Victor に助けの手を差し伸べるのは工事現場で働く白人の男性である。しかし、この際に Victor が目にするのは、父の姿であり、彼が父の差し出した手を取ることは (122)、彼が Arnold を父として受け入れたことを象徴的に示していると言えるだろう。

さらに、Suzy が Arnold の最後の遺品であるトレーラー・ハウスに火を放つこと、その際彼女が優しい微笑みを浮かべていることは、苦しみの記憶を抱え続けてきた Arnold を解き放つこと、そして Victor の中にあった痛みの解消を象徴的に示すものだと考えられるだろう。それというのも、Suzy がトレーラー・ハウスに火を放つのは、Victor が助けを呼びに走った後に運び込まれた病院で、父の遺灰が入った缶を訝しく思った保安官に対し、“That’s my father” (129) と堂々と宣言した後のことであり、彼と Thomas が父親の遺灰とともに保留地へ向けてトラックに乗り込む時だからである。Arnold のトレーラー・ハウスがある場所が、不死鳥を意味するフェニックスであることは、ただの偶然ではないのである。Arnold は Victor の中で再び父として蘇るのである。

Alexie の “A bad fire destroyed Arnold’s life. A good fire redeems him.” (167) という言葉は、一つ目の火事は Arnold を自暴自棄に走らせたが、二つ目の火事は、過去の記憶に苛まれ帰属先不明の放浪の人と化していた Arnold が、⁶⁸ 息子と共に本来の居場所である保留地へと飛翔する火の鳥と化したことを象徴するものであると理解することができる。最初の火事の際、焼け落ちた家を眺めながら Grandma は Victor の名前が勝利を意味することに言及するが、彼の名前は二度目の火事を経てようやく意味を為すであろう兆しを見せるのである。それは、Victor が父を父として認めることができずにいた自分を克服し、父を故郷 (HOME) に連れ帰ることで、これから父の分まで生きるかもしれないという兆しである。

さて、持つ意味が変化しているのは、火事だけではない。断髪と故障しがちなトラックという、先住民と保留地を象徴する道具もまた、火事同様に異なる場面で用いられている。断髪は、Alexie が指摘するように、ステレオタイプ化された、先住民が喪に服するための行為である (154)。しかし、Alexie は、断髪行為は先住民に特有というわけではなく、あらゆる文化に存在する死者を悼む行為であり、個人的で精神的な選択なのだと述べる (154)。このことを考慮すれば、*Smoke Signals* における Arnold と Victor の二つの断髪は、先住民独自の文化的な意味合いというよりは、個人的で精神的な意味を持つ行為であろう。物語の冒頭で、Arnold は自分が死なせてしまった Thomas の両親の喪に服するために髪を切る。彼は、その後髪を伸ばさないのだが、このことは、彼がずっと罪悪感に苛まれていることを表している。しかし、物語の終わりでの、Arnold の遺品と対面した後の Victor の断髪は、父との対峙を果たした上で喪に服す、つまり、父親を父親として尊重した上でその死を悼むという肯定的な意味合いが付与されている。彼の断髪の後、Thomas は、“After Victor butchered his hair, he thought the ceremony was over, so he tore me from sleep at sunrise and we left Phoenix without telling Suzy good bye.” (165) と述べる。この言葉は、Victor にとって苦しみの原因であった父との対峙という儀式の終了を示すものだと言えるだろう。Victor の断髪は Arnold のように罪悪感に満ちたものではなく、不在であるがゆえに不信感を抱いていた父に対峙したという点では前進を意味するものだと考えられるのである。Alexie が述べるように、断髪をして喪に服するという父と同じ行為をすることは、誰かの為に自己を犠牲にして助けを求め走った際と同様に、Arnold と Victor の父と子としての繋がりを強調するものであるだけでなく (154)、父の苦しみをも息子が受け入れ、昇華させることを示しているのである。

次に故障しがちなトラックであるが、物語の冒頭で、Arnold はそのトラックに乗って保留地を出る。しかし、物語の終わりでは、Victor が同じトラックに乗って保留地に帰る。Victor は Arnold の遺品を受け取りに出かける際、Velma と Lucy の、後ろにしか進めない車に乗っている。つまり、後方に向かう車に乗って、Victor は父というトラウマ、すなわち過去へと向かう。そこで痛みでしかなかったはずの父と対峙し、受け入れ、遺品であるトラックを運転して帰宅する。物語の前半で Arnold が保留地を出るために使ったトラックを、物語の後半では、息子の Victor が保留地へ戻るために用いるのである。このことは、Suzy の行為によって火事の意味が変化したことで、痛み

を抱えた父子がフェニックスから飛び立ったように、トラックが持つ意味が変わったこと、すなわち、トラックが、保留地からの逃避の道具から保留地へと帰還し向き合うための道具へと正反対のものに変わったことを示している。

以上の考察で明らかになったのは、火事と断髪、そして故障しがちなトラックという作中小道具は、同じものでありながら登場する場面の文脈に応じて意味を変えているということである。Victor は父親と同じ道具・出来事を異なる文脈において用いることで、つまり、父の物語において用いられた道具を自分の物語の中で用いることによって、それらの道具や出来事の持つ意味を変奏させるのである。意味の変化によって示されるのは、Victor の成長であり、彼の心の痛みの緩和である。父の苦しみの象徴となる道具の意味を息子が別の意味で用いることによって、息子は自分の苦しみと共に父の苦しみを昇華し、“HOME” でありながら逃避するしかなかった保留地へと父を連れ戻すことができるのである。そして、トラックの向きの変化になぞらえれば、Victor たちはこれから Arnold のような苦しめる父たちを生み出す保留地の抱える問題に向き合うのではないかと考えられるのである。保留地に帰った Victor は、スポケーン滝に父の遺灰を撒くと、大声を出して叫ぶ。彼の発声開始の瞬間である。Victor は Thomas と異なり、不平不満を述べる以外は寡黙である。その彼が初めて自ら発声するのである。発声の重要性は第 5 章において述べたが、彼の発声もまたトラウマからの回復の一步として期待できるものである。

さて、Victor と共に帰宅した Thomas に対して Grandma は、“Tell me what happened, Thomas. Tell me what’s going to happen” (146) と言う。物語の最後で Thomas が朗詠する“Forgiving Our Fathers” という詩は、父親を許すということに関しての問いばかりを連ねたもので、何らかの答えを提供するものではない。そして、ここでの詩の語り手の主語は“we”である。Thomas は詩を朗詠することを通して、その問う主体に観客をも巻き込み彼らの問題として考えさせる。これまでの章をとおして語りなおしについて考察してきたが、語りなおすという行為の前には語りなおす対象に対する問いが生じている。そして、問いの後に新たな物語が語りなおされている。本作の終わりにおけるこの詩が示唆するのは、Thomas と共に父について問うた観客の数だけの新しい物語の誕生の可能性であろう。語りの主体は何万、何千もの Thomas たち、また Victor たちであり、彼らが問いの後に語りなおす物語こそが、Grandma の問いへの答えなのである。問い、問題に向き合い、語りなおす限り、物語は絶えることなく生き延び続けるので

ある。

結論

以上、第1章から第6章にかけて、Alexieの「語りなおし」について議論してきた。指摘されながら具体的には論じられて来なかった彼の作風の変化の詳細を明らかにすべく、本論文は、Alexieの語りなおしに着目して、9.11を挟んで前後の作品の比較分析を試みたものである。章ごとの議論をまとめると以下ようになる。

第1章では、アメリカ先住民文学の系譜を概観した上で、Alexieがその系譜の中でどのように位置づけられ、どのような点において特異な存在であるのか、また彼の作品において鍵となる保留地がどのような場所であるのかについて論じた。基本的に文字を持たない先住民にとって、物語は口承で伝えられるものであった。19世紀になって彼らは英語を用いて物語を書き始めるが、先住民の書いた物語が文学として認知され始めるのは、1960年台後半の先住民ルネッサンス以降のことであり、背景には、アメリカン・インディアン・ムーブメント等の反体制的な政治運動があった。

本章が参考にしたPaula Gunn Allenの分析によれば、先住民文学は3つの波に分けられ、Alexieは第3波の作家に当たる。伝統よりもポップカルチャーまたポストモダン的な要素を積極的に取り入れるというのが彼の作品の技巧的な特徴であるが、先住民文学において彼を特異な存在として際立たせているのは、彼の保留地の認識の仕方であった。従来の先住民文学において、保留地は「帰る」故郷であり、先住民としてのアイデンティティを確かにする場所である。しかし、Alexieにとって保留地は「出る」場所であり、忘れられない故郷でありながら同時に個人を幽閉する牢獄であった。彼はこの認識を維持したまま、異なる文脈において保留地を語りなおしその意味を変奏する。彼の作風の変化は語りなおしによってもたらされると考えられる。

第2章は*Reservation Blues*を題材に、保留地に生活する先住民の若者が、アイデンティティ探求の過程において、なぜ都市での生活を選択するに至るのかを考察し、異文化との接触による「語り」の再考を通してAlexieが現代先住民のアイデンティティに関して何を言おうとしているのかについて議論した。

グローバル化する現代において、アイデンティティ探求を人種に依拠することは難しい。先住民は白人の入植以来、西洋の価値観を強要された。しかし、彼らはそのような影響下で先住民としてのアイデンティティを模索し、白人もまた程度の差はあろうが先住民側からの影響を受けている。支配、被支配の関係性の違いはあれ、彼らは

互いに影響を与え合っており、両者のアイデンティティの探求には独自性と共に共通性があると考えられる。アイデンティティ探求に必須な先住民の「語り」は、征服者の言語である英語に抛らざるを得ないという意味でハイブリッドなものである。このような先住民の「語り」に関して想起されるのが、黒人奴隷がブルースという声を獲得していく過程である。*Reservation Blues* においても保留地の語り手は、突然の来訪者 Robert Johnson がもたらしたブルースを通して、生き延びるための新たな物語を模索する。ブルースは、保留地において歴史的に忘れられながらも蓄積し続けた先住民の悲しみの物語を語るものであるのだが、保留地の先住民はその事実を受け入れることを拒否し、ブルースを通してアイデンティティを模索する主人公を、共同体の調和を乱す者として疎外する。保留地は共同体の同質性を重要視するあまりに、異端に排他的であり、個人の声で語ることを許さぬ場所なのである。*Reservation Blues* の主人公は物語ることのできる場所を求め、保留地を出る。このようにして Alexie の描く先住民のアイデンティティ探求先は、保留地ではなく多様な声が交雑する都市に求められることとなる。

第3章では、都市を舞台として描かれる *Indian Killer* が、先住民側がら見た捕囚物語、つまり逆捕囚物語となっていることに着目し、主人公 John Smith は何に捕囚され、自死という彼のアイデンティティ探求の悲しい結末が一体何によってもたらされているのかを明らかにしようと試みた。

捕囚物語はアメリカン・ナラティブの一つであり、入植の過程で先住民に捕らわれたピューリタンの白人が、解放された後に記した体験記である。逆捕囚物語において先住民を捕囚するのは都市であり、そこに蔓延する白人による先住民の物語である。*Reservation Blues* において多様な物語が交雑する場所とされた都市にあるのは、白人に声の主体性を奪われた先住民についての物語なのである。現在、都市在住の先住民の人口は 70%以上に達しているが、このような状況の背景には、連邦管理終結政策と先住民都市転住政策、そしてインディアン養子プロジェクトという連邦政府が行った政策がある。どれも名目は先住民救済であるが、根本的な狙いは先住民を白人社会に取り込み同化することにあった。結果的に先住民にもたらされたのは救済ではなく、都市における貧困と孤独である。主人公の John はインディアン養子プロジェクトの犠牲者であるロスト・バードの一人として描かれる。先住民の姿をしていながら白人ばかりの環境で過ごさねばならない状況下で、彼はロスト・バードの例に漏れずアイデン

ティティの問題を抱え込み、白人ではなく先住民になろうとする。しかし、彼が持つ先住民についての知識は白人が先住民について語った書物から得られたものであり、現実の先住民像とは異なるものである。Johnはこの齟齬に葛藤するも、彼自身が自分の言葉で先住民としての物語を語ることはできない。彼は白人の声に邪魔され発声できない怒りと苦しみを、白人でありながら先住民についての物語を描く Jack Wilson を殺害することで解消しようとするが、その試みが遂行されることはなく、自死を遂げる。都市はその成り立ちから白人の場所であり、そのような場所で先住民の声は主体性を奪われ抑圧される。都市において先住民は幾重にも重なる捕囚状況に置かれているのである。捕囚物語は “Separation (abduction), Transformation (ordeal, accommodation, and adoption), and Return (escape, release, or redemption).” の行程を辿るが、Alexie の逆捕囚物語が辿るのは “Separation, Confusion, and Death” という悲しいものである。Indian Killer が提示するのは、先住民の主体的な語りと、人種に依拠しないアイデンティティ探求の必要性である。

第4章では *The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian* を *Reservation Blues* を語りなおした作品として捉え、*ATD* と *Reservation Blues* がどういう点で異なっているのかを、主人公 Arnold Spirit Jr. の体験を分析することを通して明らかにし、その違いが主人公の自己同定にどのように影響しているのかについて検討した。

ATD は再び保留地を舞台とし、Junior は *Reservation Blues* の Thomas 同様、保留地とその外の世界を往来することを経て、将来的には保留地の外に出る決意をする。主人公の年齢は異なるものの、彼が移動する際の動線と保留地に対する方向性は *Reservation Blues* と同じである。*Reservation Blues* は好評を博しながらも先住民系の批評家から痛烈に批判を受けた作品であり、その批判の理由は先住民の共同体の核が不在で、部族の文化や伝統が描かれておらず、保留地の絶望を描くだけで、それを先住民のホームランドとして保護しようとする様子が見受けられないことであった。つまりは部族主義的では無いことを批判されたのだが、*ATD* の保留地の描かれ方も基本的に変わらない。Alexie は彼を批判した批評家たちを、ノスタルジアに取り憑かれた病的な人たちと捉えており、*ATD* においては保留地を個人を捕囚する牢獄と断言し、白人世界との交流を肯定的に描くことで、批評家たちの部族主義を間接的に批判している。

ATD が *Reservation Blues* と明らかに異なる点は、Junior が白人世界の Reardan 高校に

通学することで、保留地を先住民だけに限定されることのない、普遍的なメタファーとして捉えるようになったことである。彼が白人の友人たちとの関わりを通して気づくのは、先住民だけではなく白人もまた痛みを抱えているのだということと、白人たちもそれぞれの場所また共同体に捕囚され、脱出を夢見ているのだということである。*Reservation Blues* において、共同体の利益を優先するあまりに個人を束縛し、生き延びるための語りを抑圧する場所であった「保留地」は、先住民だけではなくあらゆる人間を幽閉し、同じ価値を共有することを強要する閉鎖的な場所へと意味を変える。さらに、「部族」は血や種に関係なく様々な共通項を持つもの同士が集う多様な共同体へと意味を変えるのである。自分だけを閉じ込めていたはずのものの意味を広義に捉え直し共有することが、人種を超えた互いの尊重と共感へと繋がり、Junior の新しい繋がりとして生きる力の獲得をもたらす。さらに、多様な共同体に属するものとしての自己同定に至るのである。

第 5 章は *Flight* について論じた。本作は *Indian Killer* のレイシストでニヒリストな見解に対する回答である。また、9.11 の報復戦に関して彼の子どもたちから受けた、戦争はなぜ続いているのかという問いに答えようと試みたものである。本章は、15 歳の主人公 Zits の時空の旅において、彼がどのような体験をして何に気づくのかを分析した。そして、その気づきとその気づきから辿り着く自己同定がどういう点で *Indian Killer* に対する回答となっており、また Alexie の子供たちの問いへの答えとなっているのかを明らかにしようと試みた。

Zits は John Smith 同様に都市に暮らす孤児であり、彼と同じように孤独である。さらに、何者でもないものない存在だと感じている点でも両者は同じである。しかし、Zits は John のように白人か先住民かのどちらかになろうとはしない。彼に二者択一的な選択肢を与えるのは、彼が少年刑務所で出会った Justice という白人少年である。彼は、*Indian Killer* の Jack Wilson 同様に、先住民の言葉を代弁する。そして、その代弁された言葉は、先住民の不幸は白人が原因であり、白人に復讐すべきだというものである。その結果、Zits は銀行で 9.11 を想起させるテロ行為におよぶ。その直後、*Slaughterhouse-Five* の Billy Pilgrim さながらの、Zits の時空の旅が始まるのだが、彼が旅するたびに出くわすのはアメリカで起きた何かしらの争いである。このことは、9.11 を歴史上、未曾有の出来事とする国家規模の単一的な反応に疑問を呈するものである。Zits は旅の過程で合計 5 回転生するのだが、彼が最初の 4 回で目撃するのは戦争であ

り、個人が組織に属した場合に、それが掲げる正義の名のもとに暴力を振るう姿である。そして彼が気づくのは、戦争が、一方が是ならもう一方は非という二者択一的な価値基準で起こるものであり、何にも属さぬ場合の個人の姿が集団に取り込まれた個人のそれと異なるということ、そして、戦争が復讐のために起こるということである。Zits は、個人的には愛し合える人々が、国家、宗教、民族、その他組織的な集団に取り込まれると、各々の正義を盾に互いに残酷になり得てしまうという、戦争という暴力についての学びを得るのである。

Zits の最後の転生先は彼を捨てて失踪した父親であるが、この転生が扱うのは、Alexie 作品の主題の一つである父と息子の問題である。Zits は父への転生を通し、自分も含め父方 3 世代の男たちの抱えるトラウマの存在を知る。祖父、父は彼同様に自尊心を欠落しており、怒りと犠牲者意識に満ちている。Zits の何者でもないというアイデンティティ不在の状態は、祖父の代から続いてきたものなのである。彼らの怒りが苦しみの原因を与えた父親ではなく白人に向けられていることは、一見個人的なもののように思われる彼らの感情の背景に、白人の入植以来、先住民が被ってきた暴力の歴史があることを示唆している。

Zits は時空の旅を終えると、彼が銃撃をしたはずの銀行を後にし、自分がこれまで沈黙し隠してきたトラウマを読者に対して語る。語ることはがトラウマの回復に必要であることは、トラウマ研究において指摘されているが、Zits は自身のトラウマを吐き終えると Officer Dave に銃を取り除いてくれるよう懇願し、自分に備わる暴力の連鎖の可能性を断ち切る。警察から釈放された後、Zits は Officer Dave の弟夫婦の養子となり、養母が塗布する薬によって、彼の恥と孤独の象徴であったニキビは治療され始める。さらに、彼は自分の名前が Michael であることを養母に告げる。Michael という名前は、褐色の肌と緑色の瞳をした混血の彼に母親が与えた名前である。自己を Michael だと名乗ることは、混血性を受け入れるということである。さらに、これまでの養家では決して自己紹介をしなかったことを考えれば、彼が養母に名前を告げるということは、白人の家族を自身の新しい家族として受け入れたということを示唆する。特定の何かに属し他を認めないことが John Smith の怒りの原因であり、また、特定の何かでなければならないという要求が彼を苦しめたものであった。レイシストでニヒリストな *Indian Killer* への回答として *Flight* が示すのは、Zits による人種の異なる家族の受容に象徴される、人種の混淆の肯定なのである。また、John が沈黙のまま自死するの

に対し、Zits がトラウマを語ることは、今後語りの声の主体が取り戻される兆しを感じさせる。

第 6 章は、*Smoke Signals* の考察を通して、Alexie 作品における語りなおしの効果を、本作の構造的な語りなおしと作中内の道具の持つ意味の書き直しの分析を通して明らかにしたものである。

Smoke Signals は、まず表現手段において、映像を使うという工夫をしている。“This Is What It Means to Say Phoenix, Arizona” という短編小説の映画化されたものが本作なのだが、この媒体を変えて語りなおすということの根底には、受容者への意識が働いている。Alexie は声を届けたい相手が保留地に暮らす 12 才の子どもであると述べており、彼らに声を届けるためのふさわしい手段がなんであるのかを考え続けてきた。最近では声を伝えたい対象はあらゆる貧しい子どもたちへと広がっており、彼の意識には常に苦境にある子どもたちが存在している。Alexie は自身の経験から、文学作品を通して貧しい環境にある子どもたちにまで声を届けることが難しいことを知っている。テレビを現代のグーテンベルグ印刷機と捉える彼が、伝達手段を映像に変えることは必然的な選択であったと考えられる。また、白人のポップカルチャーを先住民の視点で書き換えて応用していることも、Alexie が大衆に対してポップカルチャーが持つ力に意識的であるからだと考えられる。*Smoke Signals* には「先住民にとって正しい先住民像」をより多くの人に伝える意図があるのである。

さらに、作中の道具や出来事の持つ意味の変奏が作品の特徴となっている。*Smoke Signals* には作品の前半と後半でそれぞれ同じ小道具が登場する。前半では負の意味合いを持っていたものが後半では前向きなものへとその意味を変えるのである。道具や出来事に負の意味合いを持たせるのは主人公 Victor の父親の物語である。Victor は父との間に抱えたトラウマと対峙することをきっかけとして、異なる文脈において同じ道具の意味を再解釈する。負の意味合いの強かった父の過去の物語は、息子が生き延びる兆しを帯びた物語へと変わるのである。

映画の最後に、Victor の旅の伴侶であり、保留地の語り手 Thomas が Dick Lourie の“Forgiving Our Fathers” という詩を朗詠する。この詩の主語は“we”であり、すべてが父を許すことに関する問いかけである。父と息子の問題は、*Flight* においても対峙された Alexie 文学の主題であり、先住民のトラウマとして考えられるべきものである。何かを語りなおす時は、語りなおす対象に対しての問いがあるはずである。この詩が

想像させるのは、問いの後に生まれるであろう物語の可能性である。“we”と朗詠される詩を聴きながら、*Smoke Signals*の観客たち、特に常にAlexieの念頭にある保留地の子どもたちは、父親とのことを問うであろう。そして、願わくばJohn Smithのように沈黙して死ぬことを選ばず、問いの答えを物語ることを通して生き延びようとするであろう。Alexie文学における語りなおしは問いへ答えようとする試みであり、生き延びるために繰り返される、終わりなき行為だと考えられる。

Alexieの作品を「語りなおし」の観点から考察してみても、結果として言えることは、彼の中で「保留地」と「部族（共同体）」というのは彼を捕えて止まない、つまり常に彼に熟考を促す課題であったということである。そのような状態の中で、彼を初期からずっと捕えて止まなかった“I’m in the reservation of my mind”というAdrian Louisの詩の一行が、9.11をきっかけに彼の中で省察する対象となったのである。物語を語りなおす過程でその一行は意味を変奏し始め、それが彼の作風の変化として現れたということである。「序」にも述べたことだが、この一行はAlexieに、保留地出身であるということ、部族的であるということ意識させるものであった。保留地を出てどこで何をしたとしても離れることができない場所、彼の意識を捕囚する場所、それが彼にとっての保留地であった。このような保留地観をもとに作品中に描き出された彼の先住民は、“The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven”において、“Indians can reside in the city, but they can never live there.”という言葉を発表する。しかし、9.11がAlexieに自分が原理主義的であったことに気づかせる。いかに伝統主義の批評家から批判されるような作品を書いていたと、9.11後のAlexieからみれば彼自身もまた原理主義者だったのである。アイデンティティを人種に依拠するものとして捉えていた点では、彼はCook-Lynn等部族主権を訴える先住民と同じである。しかし、彼は部族主義的では無い点で彼らとは根本的に異なる。彼の語りなおしから推察すれば、彼が自身を原理主義だったと省みるのは、Louisの詩の一行を、先住民にしか適用され得ない限定的なものとしてしか捉えていなかったためである。そのような限定的な解釈の中では、保留地は先住民が暮らす場所しか意味せず、部族は血や文化をもとにした特定の範疇でしかない。メタファーとして敷衍的に捉えた場合にその一行、またそれらの単語が持ちうる意味の多様性を、Alexieは想像し得ていなかったのである。9.11の後の彼は*The Atlantic*のインタビューで、“I’m in the reservation of my mind.”は、“I’m in the suburb of my mind.”であり、“I’m in the farm town of my mind.”であり、“I’m in the childhood

bedroom of my mind.”でもあり得るのだと述べる。そして、この認識の変化は、*ATD*の語り手 *Junior* のそれに見事に反映されている。この、苦境に人種は関係なく、人は皆等しく同じであるという認識は、*Flight* の *Zits* にも通じるものである。

Louis の “Elegy for the Forgotten Oldsmobile” に描かれるのは、頹廢感漂う希望の見えない世界である。語りの場所は都市であり、語り手は怒りとやるせなさ、そして被害者意識を抱えている。彼は辛い記憶に満ちた保留地を想い、肝硬変で死んだ叔父の *Adrian* に声を掛ける。Alexie がこの詩に出会ったのは、彼がワシントン州立大学に在学中であった頃のことであり、彼にとっての保留地がどのようなものであるかを考慮すれば、彼がこの詩に自分のことが描かれていると感じるのは当然であっただろう。保留地を出て、周りが白人だらけの環境に暮らす孤独を、唯一その詩の語り手だけが理解しているかのように感じられたのである。そのような状況で、“I’m in the reservation of my mind.” は、保留地を逃れて、都市でひとり孤独に生き延びようとする先住民にのみ意味を持ち得た。しかし、9.11 は Alexie に再びその一行について再考を促したのである。

Alexie は、先のインタビューで、かつて “I’m in the reservation of my mind.” は個人的な意味しか持たなかったが、今では哲学なのだと述べている。その一行は、今では彼に、“I could start a church with that line.”とまで思わせるものであるらしい。教会の教義は、フルートも言葉を話す動物も無しだということと、保留地に居住する人間をその外に出すよう尽力することだという。フルートと言葉を話す動物というのは、伝統的な先住民文学に登場し、またポップカルチャーに流布するステレオタイプな先住民のイメージであるが、Alexie の教会の教義が示唆するのは、教会を特定の民族に限定しないということである。そして、保留地は *ATD* で *Junior* が理解した意味での保留地、つまり、先住民に限らずあらゆる個人に共同体と同質的であることを求め抑圧するメタフォリカルな監獄を意味しているのであろう。彼の教会は、個人的であることを否定される環境にいななければならないような人間を生み出すことを決して許しはしないのである。

さて、そのような教会のシンボルは十字架でもなければダビデの星でもない。壊れた輪である。Paula Gunn Allen の *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Tradition* にあるように、先住民の世界で、輪は調和のシンボルである (54-75)。そのシンボルが意味するのは、個々は単独に存在するのではなく、互いに関係し合う

一つの家族 (共同体) だということである。しかし、Alexie は自身の経験から、共同体の輪は頑強な鎖の輪であり、個人を拘束し可能性を制限するものでもあり得ることを知っている。何ものも封じ込めない往来自由なもの、それが壊れた輪なのである。Alexie は、“We’re all cursed to haunt and revisit the people and places that confine us. But when you can pick and choose the terms of that confinement, you, and not your prison, hold the power.” (下線は論者) と述べる。9.11 後の Alexie にとって、保留地は今や人種問わずあらゆる個人を捕囚する状況を意味するメタフォリカルなものであることは既に述べた。捕囚するのは場所かもしれないし人かもしれない。そして、捕囚される限りその環境は牢獄である。しかし、その牢獄となった状況でも、主体的に語るができるようになれば、力を持つのは牢獄では無く、「私」という個人的な主体だと Alexie は述べているのである。これは、作品を通して Alexie が実行してきたことだとは言えまいか。執筆当初には、先住民が声を発することが叶わない保留地や都市の状況に、そして 9.11 を経てからは、人種を問わず個人を抑圧し幽閉する共同体やトラウマに、彼は作品という形で言葉を与えてきたのではないだろうか。そして、作品は書かれるごとに、主人公が何者として生きていくかというテーマが変奏されていく。9.11 の後、初期の白人か先住民かという either/or の二者択一はなりを潜め、人は様々な部族の一員なのだと理解される。

You Don't Have To Say You Love Me の最終章で、主人公 (Alexie) は、窓ガラスに体を強打し、死んだように動けなくなっていた鳥が、羽をパタパタと揺すり、円を描くように歩き回ったかと思うと、再び空へと飛び立ったことを彼のセラピストに話す。彼女は、Alexie が見たのは痛みとトラウマを振り払い、再び鳥として生き延びようとするための鳥の儀式であると告げる。そんなに単純なものかと疑いつつも、Alexie はその夜鳥が儀式を行った同じ場所で、同じように体を揺すり、円を描いて歩き回る。この時の描写は以下のように表される—“And as I continued to shake, I felt/ A sparrow-sized pain rise/ From my body and—wait, wait, wait./ Listen. I don't know how or when/ My grieving will end, but I'm always/ Relearning how to be human again.” (454 下線は論者)。彼は、どうすれば何人でも何族でもない、Sherman Alexie という「人間」でいられるのかを常に学び直しているのである。「人間」として書かれた Alexie の物語は、これまで以上に読者を限定することなく、より多くの人々に共有されまた共感されるものとなることであろう。

¹ *The Guardian* は 9.11 の 10 年後に 9.11 に関する書籍のベスト 20 を、2014 年には 9.11 を描いた小説トップ 10 を掲載している。インターネット上を検索すれば、どれだけ多くの 9.11 に関する文学作品が書かれているかは歴然としており、作者の国籍は様々である。

² Alexie は National Public Radio (以下 NPR と表記) のインタビューでイラク戦争が *Flight* を書かせたと述べている。また、*Ten Little Indians* (2004) に編まれている “Flight Pattern” には、エチオピア人ムスリムのタクシー運転手をテロリストではないかと疑ってしまう主人公が登場し、“Can I Get a Witness” では実際にテロが起き、外国語を話す色黒で小柄な男が実行犯として描かれる。

³ 長岡真吾は「シャーマン・アレクシーにおける文化共有と交雑性」において、Alexie の文化交雑性の特徴を明らかにする過程で、9.11 後の彼の作品が、それまでの「怒り」から「笑い」へと変質していることを指摘している。

⁴ 「コスモポリタン」という言葉は多義的であり、コスモポリタニズムに関してはナショナリズムと共に複雑な議論が繰り広げられている。Kwame Anthony Appiah の著名な論考、*Comopolitanism: Ethics in a World of Strangers* によれば、コスモポリタニズムの語源は紀元前 4 世紀に遡り、全ての市民は特定の共同体に属するものだとする因習的な考えの拒否を意味するものであった (xii)。Arnold Krupat は長年コスモポリタニズムに関して議論し続けている先住民文学批評家だが、本論文で Alexie 作品を表すために用いるコスモポリタンという言葉は、Matthew Herman が指摘する Krupat のコスモポリタニズムの特徴の一つ、“[cosmopolitanism] opposes essentialism and other restrictions placed on the cross-cultural production of knowledge.” (17) と同義である。

⁵ Herman は Cook-Lynn 等が指摘する *Reservation Blues* におけるコスモポリタンな特徴を、以下に挙げる 16 個に端的にまとめている。1. emphasizing despair, or what Cook-Lynn calls “the deficit model of reservation life”/ 2. privileging pop culture references over tribal cultural elements to describing native life/ 3. positing “Pan-Indianism as the axiom for Indianness”/ 4. reproducing stereotypes of native peoples and communities/ 5. exploiting native culture/ 6. omitting, or giving only a partial picture of, the core of tribal community/ 7. presenting native life as “vanishing”/ 8. showing little or no responsiveness to the native culture(s) being represented/ 9. privileging the novel or novelistic discourse to the exclusion of tribal literary traditions and elements/ 10. treating colonialism but not in any strident way/ 11. espousing the ideals, values, and standards of ruling class aesthetics/ 12. privileging the present “I” over the past “They” and the present pastness of “We” / 13. privileging aesthetics (what Cook-Lynn calls “art for art’s sake”) over politics/ 14. opting for the “marvelous” over the “real” / 15. adopting an aesthetic that is “pathetic” or “cynical”/ 16. treating tribal governments and the idea of tribal sovereignty with disparagement

⁶ Cook-Lynn は “The American Indian Fiction Writer: Cosmopolitanism, Nationalism, the Third World, and First Nation Sovereignty” の結論で、今日の先住民文学批評が先進国による思考の支配と個人主義に貢献するばかりで、主権や部族主義を探求し損なっていることを強く批判している。論文に散見されるのは、「先住民の (Indian)」「部族の (Tribal)」「主権 (Sovereignty)」「愛国主義的部族主義 (nationalistic/tribal)」という、ナショナリズムと親近性を持つような言葉である。彼女は主語に ‘American Indians’ という民族名を用いるが、あたかも自身の主張はアメリカ先住民全体の主張としているかのようである。

⁷ *You Don’t Have to Say You Love Me* の中で、Alexie は「白人」と呼ばれ侮辱されていたことを明かしている。先住民の世界で「白人」は彼らを苦しめてきた敵を意味する最大の侮辱語である。彼は、今でも先住民による学術的な書評を眺めれば、彼の「白さ」を非難するものに出くわし、その度に保留地で白人呼ばわりされていた時のことが思い出され

傷つくだと述べている (426-27)。

⁸ Treuer は、過去 30 年間 (ネイティブ・アメリカン・ルネッサンス以後を指しているであろう) 先住民文学は先住民によって書かれたものでなければならないとされてきたことに言及しながら、先住民文学は作者の民族性によって定義されなければならないとするような感情的な意見は、文学そのものに関するものというよりも政治的なものだとして述べている (4)。

⁹ Steven Salaita は、Wai Chee Dimock が、アメリカ文学とは単に登録の結果に過ぎないと指摘する *Shades of the Planet* を価値ある文学研究書としてその包括性を認めながらも、アメリカ文学という範疇とは複雑な関係にある先住民文学に関しては説明仕切れていないと述べる (23)。先住民はアメリカ文学なる範疇が生まれる以前からアメリカに暮らしているため、アメリカ文学を補足しもすれば複雑にもし得る存在である。先住民文学批評においては、先住民文学をアメリカ文学という範疇から取り出そうと試みる部族主権的考えを支持する批評家もあり、文学的帰属の問題は議論の渦中にある (23)。

¹⁰ Joseph Bruchac は “Contemporary Native American Writing: An Overview” の中で、*House Made of Dawn* を現代先住民文学の始まりとすることは否定しようのないことだと述べながらも、ネイティブ・アメリカン・ルネッサンスの始まりはそれ以前に遡ることを指摘する (311)。しかし、Momaday がピュリッツァー賞を受賞したからこそ、他の先住民作家の作品が世に出る門戸が開かれたのであり、また、新しい先住民作家のコミュニティ形成がされた (312)。今ある先住民学の道筋を切り開いたという意味では、*House Made of Dawn* は先住民文学を語る上で特筆に値する作品なのである。

¹¹ Allen が “In various ways, every third wave work responds to old traditions by employing devices and themes drawn from them—like the trickster or war—and marrying them to devices and images drawn from modern American life.” (14) というように、第 3 波の作品は伝統のみに固執するのではなく、それを現代アメリカ生活と融合させることでより幅広い視座を与えようとしている。

¹² *Indian Killer* においてシアトルは、“Where water had once been a natural boundary, it now existed as an economic barrier.” (112) と描写される。また、*Flight* において、主人公の Zits は裕福な先住民は嫌うが、彼の話に耳を傾けるホームレスの先住民には仲間意識を抱く。コミュニティや仲間意識は経済状態に基づく形で築かれている。

¹³ Louis Owens は、英語で書かれた先住民文学が白人アメリカ文学と同様に長い変遷の時を経ていることを指摘する—“Since 1854 [when the first Native American novel, John Rollin Ridge’s *Joaquin Murietta* has published], the so-called Native American novel has come a very long way, like its canonical cousins in the American mainstream having to traverse the quagmire of romanticism, the minefields of realism and naturalism, and the maze of modernism to arrive relatively healthy if a bit fragmented in the labyrinth of the postmodern age.” (57)

¹⁴ ハイブリディティもコスモポリタニズム同様に複雑で多義的である。Peter Burke はハイブリディティの概念が、明らかに対立的なものに対し、文化的また社会的差異を無視する形で調和的なイメージのみを与えてきたことが批判されていることを指摘する。その上で、人間集団同士の長期にわたる遭遇が、対立をはらんできたのは明らかであり、そのような社会的衝突とその結果としての文化の混合や相互浸透また混淆化を区別することは有用だろうと述べている (7)。また、ハイブリディティには多様な対象があり、彼は大きめに制作物 (artifacts)、習慣 (practice)、人間 (people) に関するものの三種に分けている (13)。本論文におけるハイブリディティはこの三種全てに関するものであり、異種が接触する際に新しく生まれる交雑種を指す。Homi Bhabha は植民者と被植民者の間の相互依存や主体性の相互構築に重点をおいてハイブリディティについて論じているが、彼によれば、全ての文化的声明また仕組みは、彼が “Third space of enunciation” と呼ぶ空間において構築され (37)、この空間で階級的に純粋な文化が生じることは不可能である。彼は、“It is significant that the productive capacities of this Third Space have a colonial or postcolonial provenance. For a willingness to descend into that alien territory ... may

open the way to conceptualizing an *international culture*, based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture's *hybridity*.” (38 斜体原文) と述べているが、彼の言うハイブリディティは先の Owens の辺境における混濁性と同様の概念であると考えられる。

¹⁵ Allen の分類に従えば、Momaday は時代だけ見れば第 1 波、*House Made of Dawn* の特徴を考慮すれば第 2 波の作家だということになるはずである。しかし Allen は、彼は多くの点で第 3 波最初の作家だと述べている (11)。分類は便宜的なものであり、おおよその特徴を示すものではあるが、決して断定するものではないので安易に依存するのは危険である。個々の作家また作品に関しては、個別の精察が必要である。

¹⁶ Cook-Lynn の批判は次のようなものである—“Several new works in fiction that catalogue the deficit model of Indian reservation life, such as *Skins* by Adrian Louis ... and *Reservation Blues* by Sherman Alexie ... have been published in this decade. These are significant because they reflect little or no defense of treaty-protected reservation land bases as homelands to the indigenes, nor do they suggest a responsibility of art as an ethical endeavor or the artist as responsible social critic, a marked departure from the early renaissance works of such luminaries as N. Scott Momaday and Leslie Marmon Silko.” (68)

¹⁷ 藤井は、9.11 後のアメリカ文学の特徴を、「ターミナル」と「荒地地」という言葉で表す。従来の文学では帰属先や居場所といった固定的なものが模索されたが、21 世紀の文学においてはグローバル化した社会を反映するように人々は移動の途上にある。帰属先は限定されず、無国籍あるいは多国籍である。アメリカという土地や主題から離れた場所で創作された文学は、あらゆる文脈での解釈が可能であり、使用される英語という言語は特定の国家の公用語を超えた「ターミナル言語」である。一方、荒地地が指すのはグローバル社会のテクノロジーや移動が生み出す世界と同時に進行していく不毛化する世界のことである。ターミナルが世界のあちこちにあるように、荒地地もまた場所を限定することなく存在する。特定の何かに限定することなく、境遇を超えた共感や洞察の力を生み出すような文学、それが藤井のいう「ターミナル+荒地地」の文学であるようなのだが、この特徴は部族主権とは程遠く、先住民に限定しない読みを可能とする近年の Alexie の作品にも見受けられ、むしろ前景化されているものである。

¹⁸ Porter が、“Non-Indians understood Indians in antithesis to themselves: because they thought themselves civilized, dynamic, and *in history* they judged Indians to be culturally static and somehow *outside of history*.” (45) と述べるように、先住民史なるものはあれど、それは西欧の視点から綴られたものであり、先住民の歴史は先住民不在の歴史と解釈され得るものである。Gerald Visenor は ‘Indian’ という呼称を “a commemoration of an absence” (*Fugitive Poses* 15) と述べているが、先住民は 1492 年を機に歴史と名前の双方において「不在」の刻印を押されているのである。

¹⁹ ドーズ法は最たるもので、土地を所有する概念を持たぬ先住民個人に保留地を解体して自作農地を割り当てた。被土地割り当て者にアメリカ市民権を付与し、同時に余剰地を白人に開放することで白人社会の土地要求を満たすというプランであった。当初は割り当て地を 25 年間は合衆国の信託下において売却・譲渡を禁じ、先住民の土地を保護する規定も備えはしたが、相次ぐ修正法によって割り当て地の賃貸制度が導入され、先住民は零細地主となる。何より、部族中心の共同体単位で生活を営んできた先住民個人に土地を所有物として与えることは、部族解体を意図する企てであり、先住民の窮乏化はこの法によって極致に達するのである。Alexie は、ウラニウム鉱山やダムが与えた甚大な被害を、*You Don't Have to Say You Love Me* において具体的に明かしている (29)。

²⁰ しかし、『ターミナルから荒地地へ—「アメリカ」なき時代のアメリカ文学』で取り上げられているミレニアムの新しい移民作家は、アメリカに移民しようとしてアメリカに来たのではなく、たまたま来たのがアメリカだったという場合が多い。

²¹ Thomas King は *House Made of Dawn* は確かにピューリッツァー賞を受賞した作品ではあるけれども、“I'm not sure many Native people actually read *House Made of Dawn*.” (139) と述べている。

22 これについては、Karen Jorgensen が、ブルースマンである Johnson を Alexie の作品の中で語り手としての役割を担っている Thomas と比較して、“they are both creators, storytellers with words and music, who have an inherent need to tell their stories.” (20) と述べていることに明らかである。

23 Alexie にとって詩は物語と同じであり (Ballante 4)、彼は Survival = Anger × Imagination, Poetry = Anger × Imagination という二つの定式を作っている。このことは、先住民にとって物語ることが生き延びることと同じであることを示している。

24 Douglas Ford は “Sherman Alexie’s Indigenous Blues” の中で、“the blues exceed distinct, rigid cultural boundaries” (169) と述べている。

25 Alexie はアクリリジメントでこのように述べている—“I want to especially acknowledge the influence of the Columbia Pictures film *Crossroads*, directed by Walter Hill and written by John Fusco, which was released to a very quiet reception in 1985.” (ページ記載無し)

26 *Reservation Blues* において Johnson は交差点 (crossroads) に現れる (3-4)。

27 “This Is What It Means to Say Phoenix, Arizona” においても “no stories came to him, no words or music ... let his dreams tell his stories for him.” (65) と、主人公は語るができない。

28 言語化されない夢、つまり忘却された記憶の中のみ、Philip Henry Sheridan や George Wright 将軍のような先住民淘汰に尽力した実在の白人軍人が登場することは、「古い地図」を手放すことができないのはスポケーン保留地の先住民に限られたものではなく、汎インディアン的な現象であることを示唆している。

29 Daniel Grassian は Alexie 作品についての総括的な研究書、*Understanding Sherman Alexie* の著者であるが、彼の *Indian Killer* 考察は犯人探しに焦点を置くものである。*Sleuthing Ethnicity: The Detective in Multiethnic Crime Fiction* における *Indian Killer* についての論考も、タイトルに明らかなように犯人探しに重点を置く。長岡真吾は「ミステリー小説の中に消えていく子ども—『インディアン・キラー』の受容とアレクシー作品の虚構構造」において、*Indian Killer* に関する研究がいかに「インディアン・キラーとは誰か」という問題を重要視しているかを指摘し、そのような一辺倒な研究姿勢を問題視している。

30 Thomas King は先住民には Dead Indians, Live Indians, Legal Indians の三種類が存在し、Dead Indians は “dignified, noble, silent, suitably garbed. And dead.” (66)、Legal Indians は “recognized as being Indians by the Canadian and U.S. governments.” (68) であり、Live Indians は “invisible, unruly, disappointing. And breathing.” (66) だと述べている。つまり、現存する先住民は概して見えない存在なのだが、都市の先住民は中でも最も見えない存在である。

31 戦争をきっかけとして社会参画が許されるというのは、女性や他のマイノリティと同じである。

32 “The policy [the Termination Policy] deliberately intended to abrogate the “trust” protection guaranteed by 374 U.S.-Indian ratified treaties in exchange for Indian ceding 98 percent of the land in the country to the U.S. government” (*Native Diasporas* 482). “Bureaucrats tried to present termination to Indians as a liberation of trust restrictions that kept them from having full control of their business affairs” (*Native Diasporas* 483).

33 Donald L. Fixico は施行理由を “The wartime experience of Indians serving in various parts of the armed services and of almost fifty thousand Indian men and women working in the war industries convinced bureaucrats that the Native American populace was ready to leave the reservation.” (*Urban Indian Experience* 9) と述べている。

34 実際には、都市へ転住したことによって低収入ながらも職を得て、先住民であるという

ことを否定することによって都市の生活に同化し、経済的な安定を手に入れた先住民がいる(Jackson 189-206)。しかし、Alexieは本作においてそのような都市先住民の姿を描かない。このことは、彼が先住民の何を周知したいのかという政治的意図と大いに関係があると言えるだろう。

³⁵ Johnが教育から学んだ先住民の姿は、Kingが言うところの“Real Indians”である。つまり、白人が理想化する“Dead Indians”であり、彼らはエデンの園に暮らし“Pure, Noble, Innocent. Perfectly authentic.”(64-65)である。しかし、Johnがバスケットボールの試合で目にしたのは、白人にとっての“Live Indians”つまり“fallen Indians”であり、“modern, contemporary copies, not authentic Indians at all, Indians by biological association only.”(65)である。彼は、白人にとっての「本物」の先住民、の姿を「本物」として信じてきているために、白人にとって同様、彼にとっても実在する生きた先住民は「見えない存在」だったのである。

³⁶ Alexieの短編“The Search Engine”には、Johnと同じようにシアトルの白人夫婦の養子となり、詩人となったHarlan Atwaterが登場する。“Even though my poems were just my imagination ... just my dreams and ideas about what it would’ve been like to grow up Indian, these white people, they thought my poems were real.... They wanted me to be a certain kind of Indian, and when I acted like that kind of Indian, like the Indian in my poems, those white people loved me.”(42)と述べることからわかるように、彼は“Live Indians”のことを知らずとも、白人にとっての“real”で“authentic”な“Dead Indian”、つまり伝統的な部族インディアンを演じることで、白人読者に先住民詩人として受け入れられる。

³⁷ Alexieは*Indian Killer*の執筆動機についてこのようにも述べている—“I wrote this [*Indian Killer*] first and foremost because people—critics and audiences—kept talking about the *Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven* and *Reservation Blues* as if they were dark, depressing, Kafka-ish, cockroach-nightmare-crawling-across-the-floor kind of books. Actually they’re very funny. I think they have happy endings. I thought, “Okay, you want dark and depressing? Here you go. Here’s *Indian Killer*. You’re going to look back with fondness at the whimsical *Reservation Blues*, the lighthearted *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven*.” I abandoned my trademark humor and went for the full thriller, murder mystery” (Highway 28).

³⁸ Kingは、インディアン寄宿学校で教育された先住民の子どもたちが入学前と入学後に写真を撮られていることに関して、写真を撮る目的は、“to track the change in the children’s skin color, from dark to light, from savagism to civilization.”であったと指摘している(62-63)。彼は、白人たちの手で教育を施されることで、先住民の子どもたちは“white and delightful.”(63)になると信じられていたとの述べており、白人の手による文明化が白という色に象徴されていたことがわかる。Johnが白人の養子になるという現代の捕囚物語は、Bonninのインディアン寄宿学校を舞台とした捕囚物語を踏襲するものとなっていることが色彩の描写にも窺える。

³⁹ 連れ去られるのが女性や子どもであることが多かった原因について、白井は「白人の成人男子の場合、戦闘時に殺されてしまうか、生き残っても、反抗したり逃げようとして殺されることが多かったため、実際に村に連れて行かれた捕虜の大半は女性と子どもだった。」(233)と説明している。

⁴⁰ *Original Fire: Selected and New Poems* (2003)を参照。

⁴¹ 『物語のゆらめき—アメリカン・ナラティブの意識史』において、捕囚物語(体験記)はアメリカン・ナラティブの一つと捉えられているが、このことも、いかに捕囚物語がアメリカ人の間に浸透した物語であることを示すものであろう(15)。

⁴² 馴染みの形式やジャンルまたステレオタイプなイメージを、異なる文脈の中で用いることによって、意味を全く別のものへと変装するのは、Alexieに特徴的な戦略である。

⁴³ 従来白人に描かれてきた先住民の姿は「血に飢えた野蛮人」か「高貴な野蛮人」である。

44 本作には “How He Imagines His life on the Reservation” と題された節が 2 回挟まれているが、John が想像する保留地は、いかにも先住民の暮らしに憧れる白人が描くような、先住民のよき伝統のみが維持されて白人文化の影響の見当たらない世界である。また、彼はビッグフットが存在すると信じ、それを探しにフパ保留地へと出かけているし (125-34)、本物の先住民であれば風を起こすことができると信じている (24)。

45 Nancy J. Peterson は “Alexie expressed his ongoing dissatisfactions with *Indian Killer*, going so far as to call it ‘racist’ and suggesting that he wrote *Flight* as an ‘answer’ to that novel.” (xv) と、また Jan Johnson は “Alexie has said that he sees *Flight* as his answer to *Indian Killer*’s nihilist vision.” (224) と述べている。

46 Alexie は Åse Nygren とのインタビューで “The whole idea of authenticity—‘How Indian are you?’—is the most direct result of the fact that we don’t know what an American Indian identity is. There is no measure anymore. There is no way of knowing, except perhaps through our pain.” (147) と述べている。

47 Bird はそれらの作品において評価し得る描写を引用している。*House Made of Dawn* からは “The canyon is a ladder to the plain” であり、*Ceremony* からは “He stood on the edge of the rimrock and looked down below: the canyons and valleys were thick powdery black; their variations of height and depth were marked by a thinner black color.... He took a deep breath of cold mountain air: there were no boundaries; the world below and the sand paintings inside became the same that night. The mountains from all the directions had been gathered there that night.” を引用しているが、どちらも先住民が暮らす土地に関する叙情的なものである。

48 Cook-Lynn は、先住民とはこのようなものだと言い切るような物言いをする。例えば、“The American Indian Fiction Writer: Cosmopolitanism, Nationalism, the Third World, and First Nation Sovereignty” に “American Indians couldn’t agree more.” (31) という発言があるが、このような言い回しは、集団とは異なる考えを抱く個人を無視し、彼/彼女を一方向的に集団に入れ込み、あなたもそうだと同一思考を強要するものである。

49 論者が「語るための場所を探して—*Reservation Blues*における先住民アイデンティティの探求」において論じているが、*Reservation Blues* (1992) において、保留地に響く声は、言語化されない悲しい記憶また、先住民が抱えるトラウマを表している。

50 Mr. P を最初の先住民寄宿学校であるカーライル・インディアン工業高校の創始者である、Richard Pratt の風刺版だと指摘する論文があるが (Kertzner 60)、カーライル・インディアン工業高校は、Pratt の有名なセリフ、“Kill the Indian in him, and save the man” を信条に設立された学校である。Thomas King によれば、先住民の子どもを教育しようという考えは、Pratt によって始まったのではなく、もっと前から教会によって行われていた (109)。何れにしても、先住民の子どもたちを彼らの文化から切り離し、「野蛮人」ではなく「人間」にするという同化が目的である。“The children were taught to read and write English, encouraged to join a Protestant Christian denomination, and given vocational training in such matters as farming, baking, printing, housekeeping, cooking, and shoemaking. License plates.” (King 111) ということからわかるように、彼らが受けた教育は、教育というよりも職業訓練であり、施設内での体罰は残酷極まりないものであった (Nabokov 220)。

51 本作には、“Red Versus White” と題された章もある。

52 尊重を表す言葉としては、“concern” (127), “care” (144), “respect” (68) が用いられている。共感に関しては “compassion” 等の明確な言葉は用いられてはいないが、Junior が白人の友人たちの苦悩を自分のそれと重ねて理解することは、「共感」以外の何ものでもないだろう。

53 ここでいうナショナルとは国家的なという意味ではなく、Indian Nation 的 (部族的) なという意味である。

54 Mark Vogel は “Half Child/Half Adult: Sherman Alexie’s Hybrid Young Adult

Fiction”において *Flight* をヤング・アダルト小説とみなしており (106)、Jan Johnson は “Healing the Soul Wound in *Flight* and *The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian*” において、*The Village Voice* に掲載された Anderson Tepper の *Flight* 考を引用しながら、本作が批評家によってはヤング・アダルト小説と見なされるものであることに言及している (225)。

⁵⁵ Joseph L. Coulombe と Lydia R. Cooper は共に、*Flight* が 9.11 に対する国家規模の単一的反応を批判するものになっていることを指摘し、Coulombe はユーモアの観点から、また Cooper はトラウマと記号論の観点から論じている。Kerry Boland と Steven Salaita は本作が多文化主義を肯定する小説となっていることを批判しており、Salaita は彼の造語である “liberal Orientalism” を適用しながら作中のイスラム表象を分析している。

⁵⁶ *Indian Killer* において、先住民間のアイデンティティの確認は所属部族を問うことによって行われる (31)。部族不明の John は、本物の先住民であるためには部族に所属していることが不可欠だと認識しているために、先住民でありながら自身を偽物だと感じている (35)。

⁵⁷ Alexie は同じ NPR のインタビューにおいて、先に書き始めたのは *ATD* であり、その執筆中に *Flight* に取り掛かったと述べている。

⁵⁸ 回想録の 75 章のタイトルは “Skin” であり、章の全てがニキビについての内容となっている。Alexie にとってニキビは彼を奇形とまで感じさせるほどのものであったため、彼は息子たちの肌の状態を尋常無きほどに案じ、彼らが思春期に入るとすぐにニキビ予防のスキンケア用品を買い与えている (209)。また、彼は背中の子の跡を恥じるあまり、24 年連れ添った妻にも触れさせることなく隠し続けていたことを明かしている (211, 422)。

⁵⁹ 救世主を名乗るパイユート族の Wovoka によって提唱されたダンスで、これを踊ればキリストが先住民となって復活し、白人たちは死に絶え彼らに殺された先住民やバッファロー等の動物が蘇るとされた (Takaki 214)。

⁶⁰ Cooper も Coulombe と同様の見解を示している—“the novel contextualizes the terrorist attacks of September 11, 2001 within a condensed history of acts of domestic terror on U.S. soil, primarily focusing on acts committed by European Americans against Indigenous Americans.” (Cooper 123)。

⁶¹ もちろん、ヤング・アダルト小説は未来志向的のもので、旅はイニシエーションでありアイデンティティ回復のきっかけであると単純化することはできない。そのようなクリシエから外れた作品も書かれている。しかし、先住民のみならずあらゆる捕囚状況にある貧しい子どもたちの脱出の手助けになればと書かれた *ATD* と同年に (Mellis 183)、やはり子どもを意識して書かれたのが *Flight* であることを考慮すれば、質の問題は残るとしても、未来志向的で希望を持たせるような作品にする必要があったことは否めないだろう。

⁶² Alexie は NPR のインタビューで、従来とは異なる戦争の語りを模索したと述べている。彼は、Little Bighorn の戦いは先住民が勝利した戦いとして語られるが、勝利後の白人兵士に対する先住民の残酷な行いについては語られていないことを指摘しており、本作にはその残酷な行いを詳しく描き入れている。

⁶³ Crazy Horse は Alexie 作品の中でヒーローとしてしばしば登場する。本作において彼の肌の色は “very pale, almost white-skinned” (67) と、そして髪の毛のそれは “light brown, and some strands of it [hair] are almost blond” (67) と表されており、彼が混血であることが示唆されている。Alexie は、“it's quite probable that one of the great heroes in Native American history was part white, so that I think it renders the whole notion of ... you know, it makes all of us look like fundamentalists.” (Mellis 181) と述べるが、Crazy Horse を混血として登場させることは、Alexie がアメリカ同時多発テロ事件後に気づいたことと関係があると考えられる。それは、戦争が部族意識に基づいて起こることと (Harris 129)、Alexie 自身が先住民であることに拘る原理主義者であったということである (Nygren 156)。ヒーローを混血として描くことは、この気づきに対する Alexie

の答えであると言えるだろう。

⁶⁴ Judith Herman は *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence from Domestic Abuse to Political Terror* の中で、“A narrative that does not include the traumatic imagery and bodily sensations is barren and incomplete.” (177) と、身体感覚を伴わないトラウマの治療が不毛であることを指摘している。

⁶⁵ Alexie の作品に登場するのは決まって彼の故郷であるスポケーン保留地であるが、本作では彼の父方の故郷であるクールダレーヌの保留地が作品の舞台となっている。このことは、本作が父と息子の問題を主題としていることを物語るものであろう。

⁶⁶ Alexie は映画版の *Winter in the Blood* (2013) に役者として登場しているが、映画に関するインタビューで、映画撮影時に子役の先住民少年たちから *ATD* を読んで感動したことを告げられ、大変感激したと明かしている。

⁶⁷ Tonto はアメリカで人気のある西部劇 *The Lone Ranger* に登場する先住民である。

⁶⁸ フェニックスでの Arnold の住まいがトレイラー・ハウスであることは、彼の放浪性とフェニックスが彼の定住先では無いことを象徴的に示していると考えられる。

参考文献

- Alexie, Sherman. *The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian*. London: Andersen P, 2008. Print.
- . *Face*. New York: Hanging Loose P, 2009. Print.
- . *First Indian On the Moon*. New York: Hanging Loose P, 1993. Print.
- . *Flight*. New York: Black Cat, 2007. Print.
- . *Indian Killer*. New York: Grove P, 1996. Print.
- . *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven*. New York : Grove P, 2005. Print.
- . *Old Shirts & New Skins*. Los Angeles : U of California P, 1996. Print.
- . *Reservation Blues*. New York : Grove P, 1995. Print.
- . "The Search Engine." *Ten Little Indians*. New York: Grove P, 2003. 1-52. Print.
- . *Smoke Signals: A Screenplay*. New York: Hyperion, 1998. Print.
- . "War Dances." *War Dances*. New York: Grove p, 2009. 27-64. Print.
- . "Why the Best Kids' Books Are Written in Blood." *Speakeasy Rss. Wall Street Journal*, 9 June 2011. Web.
- . *You Don't Have to Say I Love You: A Memoir*. New York : Little Brown, 2017. Print.
- Allam, Lorena. "Reservation to Riches: A Conversation with Sherman Alexie." Peterson 157-68. Print.
- Allen, Paula Gunn. *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston: Beacon P, 1992. Print.
- . *Song of the Turtle*. New York: Ballantine Books, 1996. Print.
- Appiah, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. London: Penguin, 2006. Print.
- "Author Sherman Alexie Talks 'Flight'." *Talk of the Nation*. NPR. 11 April. 2007. Radio.
- Barry Lewis. "Postmodernism and Literature." *The Routledge Companion to Postmodernism*, ed. Stuart Sim. London: Routledge, 2002. 121-33. Print.
- Bellante, John and Carl. "Literary Revel." Peterson 3-15. Print.
- Bergland, Jeff, and Jan Roush, eds. *Sherman Alexie: A Collection of Critical Essays*. Salt Lake

- City: U of Utah P, 2010. Print.
- Bevis, William. "Native American Novel: Homing In." *Recovering the Word: Essays on Native American Literature*, eds. Brian Swann and Arnold Krupat. Berkley: U of California P, 1987. 580-620. Print.
- Bhabha, Homi K.. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. Print.
- Bird, Gloria. "The Exaggeration of Despair in Sherman Alexie." Lewis 189-201. Print.
- Blewster, Kelley. "Tribal Visions." Peterson 71-82. Print.
- Boland, Kerry. "We're All the Same People"? : The (A)Politics of the Body in Sherman Alexie's *Flight*." *Studies in American Indian Literatures* 27.1 (2015): 70-95. *Project Muse*. Web. 29 March 2016.
- Bruchac, Joseph. "Contemporary Native American Writing: An Overview." *Handbook of Native American Literature*, ed. Andrew Wiget. New York: Garland, 1996. 311-27. Print.
- Burke, Peter. *Cultural Hybridity*. Cambridge: Polity, 2014. Print.
- Cadden, Mike. "The Irony of Narration in the Young Adult Novel." *Children's Literature Association Quarterly* 25.3 (2000): 146-54. *Project Muse*. Web. 15 April 2017.
- Campbell, Duncan. "Voices of the New Tribes." Peterson 113-20. Print.
- Chapel, Jessica. "American Literature: Interview with Sherman Alexie." Peterson 96-99. Print.
- Coltelli, Laura. *Winged Words: American Indian Writers Speak*. Lincoln: U of Nebraska P, 1990. Print.
- Cook-Lynn, Elizabeth. "The American Indian Fiction Writers: Nationalism, Cosmopolitanism, the Third World, and First Nation Sovereignty." *Wicazo Sa Review* 9.2 (1993): 26-36. *JSTOR*. Web. 15 December 2016.
- . "American Indian Intellectualism and the New Indian Story." *American Indian Quarterly* 20, no.1 (winter 1886): 57-76. *JSTOR*. Web. 14 January 2017.
- Cooper, Lydia R. "Beyond 9/11: Trauma and the Limits of Empathy in Sherman Alexie's *Flight*." *Studies in American Fiction* 42.1 (2015): 123-44. *Project Muse*. Web. 29 March 2016.

- Coulombe, J. L. "The Efficacy of Humor in Sherman Alexie's Flight: Violence, Vulnerability, and the Post-9/11 World." *MELUS: Multi-Ethnic Literature of the United States* 39.1 (2013): 130-48. *Project Muse*. Web. 4 September 2016.
- Cox, James H. *Muting White Noise: Native American and European American Novel Traditions*. Norman: U of Oklahoma P, 2006. Print.
- . "This Is What It Means to Say Reservation Cinema: Making Cinematic Indians in Smoke Signals." *Sherman Alexie: A Collection of Critical Essays*. Eds. Berglund, Jeff and Jan Roush. Salt Lake City: U of Utah P, 2010. 74-94.
- Davis, Angela Y. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Vintage, 1998. Print.
- Davis, Tanita and Sarah Stevenson. "Sherman Alexie." Peterson 187-91. Print.
- Ellison, Ralph. *Shadow and Act*. New York: Vintage, 1995. Print.
- Erdrich, Louise. *Love Medicine*. New York: Harper Perennial, 2005. Print.
- . *Original Fire: Selected and New Poems*. New York: Harper Perennial, 2003. Print.
- Eyre, Chris, dir. *Smoke Signals*. Miramax Home Entertainment, 2000. Film.
- Fassler, Joe. "The Poem That Made Sherman Alexie Want to 'Drop Everything and Be a Poet'." *The Atlantic*, 16 Oct. 2013. Web.
- Fixico, Donald L.. *Indian Resilience and Rebuilding: Indigenous Nations in the Modern American West*. Tucson: U of Arizona P, 2013. Print.
- . *The Urban Indian Experience in America*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2000. Print.
- . "From Tribal to Indian: American Indian Identity in the Twentieth Century." *Native Diasporas: Indigenous Identities and Settler Colonialism in the Americas*, ed. Gregory D. Smithers and Brooke N. Newman. Lincoln: U of Nebraska P, 2014. 473-95. Print.
- Ford, Douglas. "Sherman Alexie's Indigenous Blues." Lewis 161-88. Print.
- Fraser, Joelle. "An Interview with Sherman Alexie." Peterson 83-95. Print.
- Fritsch, Esther and Marion Gymnich. "'Crime Spirit': The Significance of Dreams and Ghosts in Three Contemporary Native American Crime Novels." *Sleuthing Ethnicity: The Detective in Multiethnic Crime Fiction*, eds. Dorothea Fischer-Hornung, and Monika Mueller. Cranbury: Fairleigh Dickinson UP, 2003. Print.

- Grassian, Daniel. *Understanding Sherman Alexie*. South Carolina: U of South Carolina P, 2011. Print.
- Hafen, P. Jane. "Rock and Roll, Redskins, and Blues in Sherman Alexie's Work." Berglund 62-73. Print.
- Harris, Timothy. "Seriously Sherman: Seattle's Favorite Pissed Off Poet Talks about Truth, Terror, Tradition, and What's So Great about America Anyway?." Peterson 128-34. Print.
- Herman, Judith. *Trauma and Recovery: the Aftermath of Violence, from Domestic Abuse to Political Terror*. New York, Basic Books, a Member of the Perseus Books Group, 1992. Print.
- Herman, Matthew. *Politics and Aesthetics in Contemporary Native American Literature: Across Every Border*. New York, Routledge, 2014. Print.
- Highway Tomson. "Spokane Words: Tomson Highway Raps with Sherman Alexie." Peterson 21-31. Print.
- Jackson, Deborah Davis. "'This Hole in Our Heart': The Urban-Raised Generation and the Legacy of Silence." *American Indians and the Urban Experience*, eds. Susan Lobo & Kurt Peters. Walnut Creek: Altamira P, 2001. 189-206. Print.
- Jaggi, Maya. "All Rage and Heart." *The Guardian*, 3 May 2008. Web.
- James, Meredith. "Indians Do Not Live in Cities, They Only Reside There." Berglund 171-85. Print.
- Johnson, Jan. "Healing the Soul Wound in Flight and The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian." Berglund 224-40. Print.
- Jones, Leroi. *Blues People : Negro Music in White America*. New York: Perennial, 2002. Print.
- Jorgensen, Karen. "White Shadows: The Use of Doppelgangers in Sherman Alexie's Reservation Blues." *Studies in American Indian Literature* 9, no. 4 (Winter 1997): 19-25. JSTOR. Web. 18 August 2014.
- Khakpour, Porochista. "The Top 10 Novels about 9/11." *The Guardian*. 17 Dec. 2014. Web.
- King Thomas, *The Inconvenient Indian: A Curious Account of Native People in North*

- America*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2012. Print.
- Krupat, Arnold. *The Voice in the Margin: Native American Literature and the Canon*. Berkeley: U of California P, 1989. Print.
- Lawson, Angelica. "Native Sensibility and the Significance of Women in *Smoke Signals*." Berglund. 95-106. Print.
- Lewis, Leon, ed. *Critical Insights: Sherman Alexie*. Pasadena: Salem P, 2012. Print.
- Loncoln, Kenneth. *Native American Renaissance*. Berkeley: U of California P, 1985. Print.
- Marx, Dough. "Sherman Alexie: A Reservation of the Mind." Peterson 16-20. Print.
- McNickle, D'arcy. *Native American Tribalism: Indian Survivals and Renewals*. 1973. New York: Oxford UP, 1993. Print.
- Mellis, James. "Interview with Sherman Alexie." Peterson 180-86. Print.
- Mishra, Pankaj. "The 20 Best 9/11 Books." *The Guardian*. 2 Sep. 2011. Web.
- Moore, David. "Sherman Alexie: irony, intimacy, and agency." Porter 297-310. Print.
- Nagin, Emily. "Irredeemable Stories?: Native American Children's Literature and the Radical Potential of Commercial Literary Forms." *Studies in American Indian Literatures* 28.4 (Winter 2016): 1-24. Print.
- Nygren, Åse. "A World of Story-Smoke: A Conversation with Sherman Alexie." Peterson 141-56. Print.
- Oats, Joyce Carol and Meghan O'Rourke, "Why We Write About Grief." *Week in Review*. New York Times, 26 Feb. 2011. Web.
- Owens, Louis. *Mixedblood Messages: Literature, Film, Family, Place*. Norman: U of Oklahoma P, 1998. Print.
- Peterson, Nancy J., ed. *Conversation with Sherman Alexie*. Jackson: U of Mississippi, 2009. Print.
- Porter, Joy, and Kenneth M. Roemer, eds. *The Cambridge Companion to Native American Literature*. New York: Cambridge UP, 2007. Print.
- Purdy, John. "Crossroads: A Conversation with Sherman Alexie." Peterson 36-52. Print.
- Rainwater, Catherine. *Dreams of Fiery Star: The Transformations of Native American Fiction*. U of Pennsylvania P, 1999. Print.

- Ruppert, James. "Fiction: 1968 to the present." Porter 173-88. Print.
- Salaita, Steven. "Concocting Terrorism off the Reservation: Liberal Orientalism in Sherman Alexie's Post-9/11 Fiction." *Studies in American Indian Literatures* (22.2) 2010: 22-41. Print.
- Styvendale, Nancy Van. "The Trans/historicity of Trauma in Jeannette Armstrong's *Slash* and Sherman Alexie's *Indian Killer*." Lewis 340-69. Print.
- Takaki, Ronald. *A Different Mirror: A History of Multicultural America*. New York: Little Brown, 2008. Print.
- Taters, Charlene. "Sherman Alexie: Poet, Novelist, Filmmaker." Peterson 53-58. Print.
- Thiel, Diane. "A Conversation with Sherman Alexie by Diane Thiel." Peterson 135-40. Print.
- Treuer, David. *Native American Fiction: User's Manual*. Saint Paul: Graywolf P, 2006. Print.
- Vanderbeets, Richard. "The Indian Captivity Narrative as Ritual." *American Literature* 43 (1972): 549-62. Print.
- Visenor, Gerald. *Fugitive Poses: Native American Indian Scenes of Absence and Presence*. Lincoln: U of Nebraska P, 2000. Print.
- Vogel, Mark. "Half Child/ Half Adult: Sherman Alexie's Hybrid Young Adult Fiction." Lewis 106-25. Print.
- Weaver, Jace. *That the People Might Live: Native American Literatures and Native American Community*. New York: Oxford UP, 1997. Print.
- Weich, Dave. "Revising Sherman Alexie." Peterson 169-79. Print.
- West, Dennis and Joan M. West. "Sending Cinematic Smoke Signals: An Interview with Sherman Alexie." Peterson 59-70. Print.
- winterinthebloodfilm. "Sherman Alexie Talks 'Winter in the Blood'." *YouTube*, YouTube, 4 Mar. 2014, www.youtube.com/watch?v=8J0phviFfxM.
- Zitkala-Ša. *American Indian Stories*. Lincoln: U of Nebraska, 1985. Print.
- 内田綾子 『アメリカ先住民の現代史—歴史的記憶と文化継承』 名古屋：名古屋大学出版会、2008年。
- 千石英世 「パシフィック・ノースウェストの風-死／父／土地の気配」 『ユリイカ』 1990年6月号、180-91頁。

- 下河辺美知子 『歴史とトラウマ—記憶と忘却のメカニズム』 東京：作品社、2006年。
- 白井洋子 『インディアンに囚われた白人女性の物語』 東京：刀水書房、1996年。
- 高尾直知 「捕囚という名の《異文化理解》—インディアン捕囚物語の意味するもの」
『ネイティブ・アメリカンの文学—先住民文化の変容』 西村頼男・喜納育江編著 京都：ミネルヴァ書房、2002年、19-38頁。
- 巽孝之 「アメリカン・ナラティブの独立革命」『物語の揺らめき—アメリカン・ナラティブの意識史』 巽孝之・渡部桃子編著 東京：南雲堂、1998年、9-25頁。
- 徳永紀美子 「トライバリズムの向こうへ—*The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian* における *tribe* の意味」『TINKER BELL』58号 2013年、85-98頁。
- 長岡真吾 「怒りの都市、沈黙の森—シャーマン・アレクシー『インディアン・キラ—』における都市インディアンの不可視性」 『木と水と空と—エスニックの地平から』 松本昇・横田由理・稲木妙子編著 東京：金星堂、2007年、60-76頁。
- 「シャーマン・アレクシーにおける文化共有と交雑性」『アメリカ文学評論』25号 2017年、116-27頁。
- 「夢の記憶、記憶の歌—シャーマン・アレクシー『リザヴェーション・ブルース』試論」松本 301-25頁。
- 藤井光 『ターミナルから荒地へ—「アメリカ」なき時代のアメリカ文学』 東京：中央公論新社、2016年。
- 松本昇・松本一裕・行方均編著 『記憶のポリティック—アメリカ文学における忘却と想起』 東京：南雲堂フェニックス、2001年。
- 松本一裕 「序—忘れているということ、忘れていたのではありませんか？」松本 3-9頁。
- レム・コールハース 『錯乱のニューヨーク』 東京：ちくま学芸文庫、2011年。