



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	「呼びかけと応答」：日系カナダ人アーティスト、シンディ・モチズキのアート・アニメーションにおける「記憶」の表現
Author(s)	西村，龍一；西村，美幸
Citation	国際広報メディア・観光学ジャーナル，19，3-20
Issue Date	2014-09-26
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/57028
Type	departmental bulletin paper
File Information	Jimcts19_01_Nishimura.pdf



「呼びかけと応答」

—日系カナダ人アーティスト、シンディ・モチズキ
のアート・アニメーションにおける「記憶」の表現

国際広報メディア・観光学院准教授／国際広報メディア・観光学院博士課程
西村 龍一・西村 美幸

“A Call and Response”: Expression of Memory in the Art Animations of Japanese Canadian Artist Cindy Mochizuki

NISHIMURA Ryuichi, NISHIMURA Miyuki

abstract

This paper examines two art animations of Japanese Canadian artist Cindy Mochizuki, *The Oblivion and The Blind* and *Shiro Yagi*, as typical postmodern autoethnographies. A Japanese Canadian subject of memory which the artist sets up in these works manifests a perspective of inherent others which has been internalized as a result of the history and reality of Canadian society. The subject recalls Japan's past through its roots, but this perspective of inherent others disturbs the correspondence of the representations of memories to the represented and gives rise to noises in the expressed memories. The subject responds through these noises to the one and same call of its ethnicity from the past of Japan.

From the methodological point of view of its expressions, *Shiro Yagi* is characterized by its unique use of rotoscope. In this case, the photographic images which are rotoscoped are regarded as documents through which the past of the photographed people call, and the rotoscopes are responses to this call, thus they are memories. But the movement of the animated rotoscopes or of the cutout pictures of them is very primitive and disturbs the representation of the natural movement. Thus rotoscoping of this work functions as visual noises in the memories and so expresses the inherent others.

1 はじめに

本論が考察の主な対象とする、日系カナダ人シンディ・モチズキのアート・アニメーション *Shiro Yagi* (2013)¹は、次のような特徴において興味深い。第一に、作者が日本からカナダに移住してきた自身の母方のルーツを、インタビューや記録によって再構成するという作品構成は、典型的なオート・エスノグラフィー (autoethnography) の作品、すなわち「自己の集団のエスノグラフィー」あるいは「エスノグラフィー的関心を持った自伝的著述」²と見なしう。かつこの作品には、『アジア系カナダ的に書くこと—オート・エスノグラフィーを超えて』という論文集の序で、編者たちが新世代のオート・エスノグラフィーの特徴だと言う「多様性と実験性」が強く現れている。そうした新世代の「マイノリティ作者たちは、支配的な文化に抗しつつ、彼らのエスニックなあるいは人種的な背景と単純に同一化しているのではない。多くの作者たちは、意識的にエスニックなアイデンティティと文学的生産との結合を疑問視し問題化するが、他方では依然として彼らが書くことの人種化されたコンテクストを再認しているのである」³。 *Shiro Yagi*には、そうした新世代のアジア系カナダ人表現者の、表現欲求やアイデンティティ意識がよく現れていると考えられる。

第二にこの作品は、アニメーションにおける「実験性」として見ても興味深い。モチズキはその映像作品のなかで、実写映像をトレースするアニメーション技法であるロトスコープを頻繁に用いてきたが、この作品はそこに紙板古 (紙で組み立てられるジオラマ。江戸時代後期から明治にかけて歌舞伎の名場面等を再現して庶民の間で流行した)、紙芝居的な画面の運動、墨絵風のタッチといった日本的・アジア的な要素、さらには実写映像や写真を組み合わせることで、きわめて複雑な映像作品になっている。加えて音声としての英語と日本語の併用も、アニメーションとしては実験的である。にもかかわらずその全体はけっして観念的なものに陥らず、むしろ一種の素朴さをもって、見る者の感性に直截に訴えてくるのである。

*Shiro Yagi*におけるオート・エスノグラフィーと映像作品としての実験性、さらにはその複雑さと素朴さを架橋する視点として、本論は「記憶」という視点を選ぶ。ただしこの「記憶」とはきわめて広くまた特殊な意味での記憶、作品のもっとも決定的と思われる言葉で言えば「呼びかけと応答 (a call and response)」としての記憶である。なぜなら記憶を「呼びかけと応答」として捉えるとき、エスニシティ、過去、表象、そして政治が、記憶の問題に一挙に収斂してくるように思われるからだ。あらかじめ要約してしまえばこの作品が行っているのは、表象に紛れ込むノイズをその方法論とする、エスニシティの記憶の表現である。そのことでまたこの作品は、先の編者たちが「ポストモダンなオート・エスノグラフィー」⁴と呼んでいる表現行為の、実例のひとつだと考えられる。

▶1 Cindy Mochizuki, *Shiro Yagi* Video Out Distribution (2013) なおこの作品は現在<http://www.videoout.ca/catalog/shiro-yagi>で入手可能である。

▶2 Eleanor Ty, Christl Verduyn ed. *Asian Canadian Writing Beyond Autoethnography* Wilfrid Laurier University Press (2008), 3

▶3 Ibid., 3

▶4 Ibid., 3

2 モチズキの経歴とパウエル祭

モチズキのアーティストとしてのこれまでの経歴を「記憶」という観点から振り返るなら、そこでは二種類の記憶がテーマにされてきたことがわかる。まずは彼女のエスニシティのルーツとしての、「日本」あるいは「アジア」の記憶に関する作品がある。*Submerge: Kami No Yu* (2003)⁵は日系カナダ人の日本での銭湯の記憶をめぐる映像作品、*Yokai & Other Spirits* (2011) は、「アジア映画、文学、大衆文化によく出る」「超自然的な存在」としての妖怪に焦点を当てつつ、80年代の香港娯楽特撮映画*Happy Ghost III*における幽霊の電話という中心要素を、アニメーション、音楽、そして電話のインスタレーションによって再構成した作品⁶。また*Night Stories (Kanashibari)* (2013) は、作者自身の金縛り経験を反映するという「生き物たちや幽霊たちの夢」を表した一連のドローイングである。付言すれば日本やアジアの文化的記憶に関するモチズキの関心は、超自然的な存在や現象への関心としばしば混じり合っている。

もうひとつの記憶は、日系カナダ人というエスニックグループが、カナダという国家におけるマイノリティとして体験してきた歴史の記憶であって、この記憶の中心には当然のように第二次大戦中の強制移動の記憶がある。イギリス連邦に属するカナダは、1941年の日本軍のパールハーバー奇襲後、直ちに日本に対して宣戦布告すると同時に、翌1942年には敵性外国人としての日系カナダ人の、財産没収を伴う西海岸から内地地への強制移動を行った。対象者は2万人を超えられている。モチズキの*Panorama Series I* (2012) は、この強制移動の記憶を直接のテーマとしている。また「パウエル・ストリートの非線形的でグラフィックな記憶を語る」「16の永続する歴史的パネル」である*Open Doors Project* (2011) は、バンクーバーの中心部に近い、第二次大戦前に日本人街があったパウエル・ストリートに設置され、そのブロックにはかつてどのような日本人経営の商店があったか等を、「伝統的な花札の美学を利用して」視覚的に物語るものである。

ここでしかし、パウエル・ストリートという固有名こそが、日系カナダ人にとってルーツの記憶とマイノリティの記憶が交錯する特別な場所であることに言及しておかなければならない。戦前に日本人街として賑わったパウエル・ストリートだったが、強制移動によって日系人の家屋は没収され、戦後もここに日系人が戻り住むことはなかった。しかし1977年、このストリートの公園で日系移民百年祭が開かれたのをきっかけに、パウエル祭が組織され、現在に至るまで継続されることになる。またこのフェスティバルをひとつの契機に、強制移動への謝罪と補償を求めるリドレス運動が日系人の間で起こり、1988年には合衆国での日系アメリカ人に続いて、カナダ国家から一定の謝罪と補償を勝ち取ることに成功した。その後2002年にパウエル祭は政府支援による運営に切り替えられ、それに伴って運営方針もアジア系カナダ人全

▶5 <https://www.nfb.ca/film/37> (最終アクセス日2014.4.22.) 参照

▶6 Cindy Mochizuki, <http://www.cindymochizuki.com/> (最終アクセス日2014.4.22.) 参照。以下この章でのモチズキの作品に関する引用と記述は、すべてこの彼女のホームページ上の記述に基づく。

般に開かれたもののヘシフトした。多文化主義を国是とするカナダ国家の、その多文化性のひとつのデモンストレーションの場という意義づけをされたのだといえる。いずれにせよモチズキの二つの記憶を交錯させるアーティスト活動は、たとえばその日本に限定されないアジアへの関心も含めて、どこかしらパウエル祭の歴史と現在と重なっている。

3 *The Oblivion and The Blind* (『忘却と盲人』)

モチズキの2007年のアニメーション*The Oblivion and The Blind*⁷は、記憶という観点から見られるとき、Shiro Yagiの先駆をなす作品として重要である。耳なし芳一伝説に啓示された⁸というこの作品の冒頭、画面の中央には耳と耳穴のドローイングが大写しされ、耳穴からいくつかの黒い輪が現れては画面の上端に消えていく。やがて耳の背景には、殴り書きのようなひらがなと漢字のカリグラフィーがフェイドインしてくる一方で、耳穴からは一本の糸が現れ、これを親指と人差し指がつまんで耳穴から引き出していく。耳はやがて画面の左端に見えなくなっていくが、画面を横切って引き延ばされた糸の上を、やがて耳が消えた左からひとりの若い着物姿の女性が現れ、いわば糸を渡って画面中央に大きく見えてくる。彼女は顔を伏せ、足下まで届く長い黒髪を梳っている。狐や天狗の面を被った少年たちの横顔が、彼女とすれ違うように糸の上を右から左へ流れていく。他方で背景は英語表記の地図に変わり、いくつもの記号のような目のドローイングがフェイドインし瞬いている。

指が耳穴から引き出す糸は、記憶の糸に他ならないだろう。糸は最後にはひとつの地図の上空に張られ、女は糸を渡ることによって地図上を移動していく。だがこの地図は、日系カナダ人の強制移動の地図であって、着物姿の女性は、バンクーバーから内陸の強制収容所へと移動していくのだ。この2分弱の作品の根幹は、作者のルーツとしての「日本」の記憶と、マイノリティとしての日系カナダ人の歴史の記憶を、オーバーラップさせることで構成されている。背景では、耳なし芳一伝説の記憶、その身体に刻まれたという呪術的なカリグラフィーの記憶が、英語表記の地図が呼び起こす強制移動の記憶に重なってくる。またこの背景の上では、着物姿の黒髪の女性、天狗や狐の面といった日本の記憶が交錯する。

だがこの作品がそうして呼び出す「日本」の記憶は、日本社会で自明のもののように伝承され共有されるだろう記憶、その記憶の遠近感とでもいうべきものとは、どこかしら微妙にずれている。第一にそれは過剰な記憶である。すでに挙げた耳なし芳一伝説等の要素に加えて、後半では葛飾北斎の『群盲象を撫ず』の図まで登場する。第二にこの記憶には、思わず誤認ではないかと言いたくなりそうなものも含まれている。背景のカリグラフィーが、芳一伝説と関係して呼び出されているとすれば、なぜそこにひらがなが混じるの

- ▶7 Cindy Mochizuki, *The Oblivion and The Blind*, Video Out Distribution (2007) Shiro Yagiと同じサイトで入手可能。
- ▶8 Mochizuki, <http://www.cindymochizuki.com>

か。芳一の身体に刻まれたカリグラフィーが、魔よけとしての経であるとき、それが漢字以外で書かれたはずがないのは、日本で伝承される集合的で社会的な記憶にとっては自明のことがらではないのか。

一見したところこのずれは簡単に説明が付きそうにも思われる。要するにここで「日本」を見ている視線は、文化的他者の関心の視線、たとえば西欧人の視線なのだ。そうした視線が日本の文化的過去から、彼らの関心にあわせて芳一伝説におけるカリグラフィーの呪術性に着目し、ひらがな－漢字－象形文字のミメシス性（「目」はその起源において「め」を描いた象形文字だった）を強調する一方で、ひらがなと漢字の伝承された使用のコンテクストを無視しているのだ。またそうした視線が、天狗や着物・黒髪の日本女性から北斎までを、2分弱の時間に詰め込んで平然としているのだ。

こうした批判は、たとえば同じ日本のカリグラフィーの呪術性をグロテスクなまでに誇張した、ピーター・グリーナウェイの映画『枕草子*The Pillow Book*』には当てはまりそうだが、モチズキの作品においては、まさしくその「記憶」の原理、エスニック・マイノリティの二つの記憶の交錯という原理が、作品をそうしたオリエンタリズムから区別しているように思われる。「日本」はここでは文化的に異質なものの、異質であるがゆえに自己を刺激し、拡張させると同時に実は再確認もさせるような他者としてではなく、あくまでも自己もまたそこに帰属するような過去として、すなわち自己が共有するある集合的な記憶として扱われる。だがそうして想起される日本は、文化的他者がいなくであろう日本への関心と無関係なのではない。なぜなら想起する主体、日系カナダ人という主体が、カナダ人として、そうした文化的他者の視線を自己の視線の中に内在化しているからだ。かつそうした内在化は、この主体が、同じ文化的他者の視線によって、カナダ社会の中で他者化された経験の記憶と不可分のものだろうからだ。内在化されたそうした他者性によって、想起する主体は日本社会においては自明な記憶、その伝承される記憶の遠近法から切断され、その外部に立たされてしまう。あたかもその反動のようにして、この主体には、記憶として「日本」を共有することが、「日本」の過去を総体として想起する不可能な課題のようにして現れているのではないか。そしてこの過剰で無差別な想起には、文化的他者によって他者化された経験の極限、すなわち国家権力によって他者化され差別された強制移動の記憶が混入し、重ね合わされる。

北斎の『群盲象を撫ず』を模した映像は、そうした過剰で無差別な想起のアレゴリーとして解釈できる。「日本」の過去の総体というあり得ない巨象を、大人たちはその足を、子どもたちは背中にはりついてというように撫でまわす、日系カナダ人の諸世代。彼らは記憶の遠近法から切断されているという意味においては盲目なのだが、べつだん盲人として描かれているわけではない。彼らはむしろそのことを、日常生活のひとつまともでもいったふうに、楽しんでいるようにさえ見える。「日本」の記憶にかかわるモチズキの映像作品やドローイングには、どこかしら平静な淡々とした感じが流れているのだが、それは多文化主義的なカナダ社会の現状において、エスニシティの記憶がむしろ積極的に承認されていることの反映なのかもしれない。いずれにせよこ

の日常性と平静さは、オリエンタリズム的な視線とは微妙に異なることはたしかだ。内在化された他者の視線は、自己を他者化する者の視線を模すことで、日本社会の記憶の文脈、その文化的・社会的な記憶の遠近感から解放されると同時に、オリエンタリズムのいわば一步先で、「日本」の過去のより小さなもの、目立たないもの、日常的なものに無差別に分け入り、それらを日系カナダ人の記憶の紐帯として表象する。耳穴から引き出された記憶の糸のアニメーションはもつれ、そのことで北斎の象、「日本」の過去の総体というありえない象は、日系カナダ人たちの日常風景のただ中に出現する。それは過去を遠近法的に〈見る〉ことによってではなく、〈撫でる〉ことによってでなければ感じることはできない、記憶の中の象である。

4 「呼びかけと応答」としての記憶

モチズキのホームページの記載によれば、*Shiro Yagi*のインスピレーションになったのは、母方の祖父Sueo Moriが1927年に作った楽曲と詩だったという。だが「この物語は部分的に事実でありまた虚構である」⁹。そうした事実的なものとして、作品には多くのドキュメントの映像が挿入されている。Sueo Moriとその二人の娘とおぼしき家族の写真、「森須江夫」の署名がある楽譜『宵之春』、横浜の森家宛の古い年賀状等々。したがって作品は、次のようなオート・エスノグラフィーとして成立しているように見える。まずCindy Mochizukiが祖父Sueo Moriの遺した楽譜を発見し、これをきつかに母方の家系に関するドキュメントを収集し、また母Tazuko Mochizukiから祖父の記憶、および彼女自身がカナダに渡った前後の記憶を聞き取る。不足する部分、たとえばSueo Moriの独白のような部分は、ドキュメントから想像したもので補う。モチズキは自身の作品全般について「彼女の作品は、フィクショナルなものとドキュメンタリーとの間の空間を踏査するのだが、その際に史料とインタビューを統合し、その作品の中の共通の導きの糸として用いるのである」¹⁰と述べるのだが、*Shiro Yagi*は現時点でその集大成だと言っていいだろう。だがここでの「フィクショナルなものとドキュメンタリーとの間の空間」とは、実はそんなに簡単な空間ではない。

ここにSueo Moriが遺した楽曲がある。「彼は歌によって自分の娘にひとつの手紙を書く」と言われる。これに対応するように後に一人の女の顔がアニメーションでアップになり「もしあなたの手紙の重要性を知っていたなら」と嘆く。この嘆きが、女にSueo Moriを想起すること、彼の「記憶」を忘却から救い出すことを促したように見える。だがこの女、Sueo Moriの思い出を語る女は誰なのか。それは現実のSueo Moriの娘で、Cindy Mochizukiの母親であるTazuko Mochizukiであって、しかもそうではない。この女は、仮構されたHarueという名前の女、「眠りの国」にいる二児の母親である。だが他方でHarueの顔は、現実のTazuko Mochizukiの実写から作られたロトスコープの画

►9 Ibid.

►10 Ibid.

である。またHarueとして語っている声は、そのまま「森田津子・志津子」宛ての巨大なハガキの前に立っている少女の声に移行する。要するにShiro Yagiの種々のドキュメントが指し示す現実の娘の名は森田津子、カナダに渡って結婚してTazuko Mochizukiなのだが、虚構としての物語でSueo Moriの記録と記憶をたどっている女はHarueなのである。

なぜ後者の名前はHarueなのか。その由来は明白だ。1927年作のSueo Moriの楽曲『宵之春』は、実はその時点ではまだ存在しなかった娘（このことは作中の他のナレーションから導き出せる）に宛てた手紙なのであり、だとすればそれは「春へ」宛てた手紙だからこそ、この想像上の娘はHarueと名付けられたのだ。ということはしかし、Sueo Moriの思い出を語るHarueとは、『宵之春』を自分に宛てた手紙として受け取り、この「手紙」を書いた人物に関する「記憶」を種々の史料やインタビューから再構成しようとしている人物、すなわちTazuko MochizukiというよりはCindy Mochizukiその人でもあるのである。この構成を通じて、Harueの語るSueo Moriの記憶には、Tazukoの記憶を重ねてCindy自身の「記憶」が二重に焼き付けられていくのだと言ってよい。「呼びかけと応答」としての記憶は、何よりもまず作品のこうしたフィクションの基底を決定づけている。森須江夫が遺した楽曲『宵之春』は、それが作曲された1927年にはまだ存在しなかった娘に宛てられた手紙として「呼びかけ」なのであり、フィクションであるHarueを通じて構成される作品Shiro Yagi全体が、この呼びかけへの現在のCindyの「応答」として、その記憶の表現なのだ。

「呼びかけと応答」というモチーフは、そもそも作品のタイトルがそこから引かれている「やぎさんゆうびん」の歌詞を初め、「秘密の恋人たちがたがいにメッセージをやりとりする手段」としての短歌、あるいはTazukoが死期の迫ったSueo Moriの代筆をした年賀状のエピソード等で変奏されるのだが、作品冒頭部の「蛾」についての母と子の会話は、このモチーフがルーツの記憶として持つ意味を、ひとつの寓話によって言い表している。「やぎさんゆうびん」が英語で紹介された後、『宵之春』とおぼしき楽曲が尺八で流れ、音楽と重なってバタバタというノイズが聞こえる。子は「なぜ部屋に蛾がいるの。こんなに暗いのにな」と尋ね、母は「彼らは窓へ行こうとしているの、月の光が見えるから。彼らは光へ旅をしているのよ」と答える。

ここで「蛾」は、エスニック・マイノリティとしての日系カナダ人の比喩であり、また彼らの「記憶」の比喩でもあるだろう。彼らに呼びかける月の光とは、ルーツとしての「日本」なのであり、これに対応して背後で流れる楽曲は子にとって「おじいちゃんの歌」、すなわち日本における自己のルーツを象徴する歌である。だとすればルーツの呼びかけ、「日本」という過去の呼びかけに対する彼らの応答はきわめて単純なのだ。呼びかけるもののところへ行くこと、行けるはずのないところへ行くこと、周囲の何も目に入らないほど過剰にそこに行こうとすること。あるいはその記憶が光と一致すること、他者の視線の混じらない完全な遠近感を回復すること。けれども彼らの行く手はいつも何者かに阻まれている、彼らはいつまでも暗い部屋の中にいて、かつ永遠に「旅」をしている。ルーツの呼びかけへ応答する彼らの想起には、

呼びかけるものに連なり一致しようとする単純な情熱と不可分に、いつもノイズが紛れ込む。

5 『宵之春』のメッセージ

だが「呼びかけと応答 (a call and response)」という言葉そのものは、この作品の決定的な場所に、しかも奇妙なしかたで登場する。作品の半ば過ぎで「もしあなたの手紙の重要性を知っていたなら」と嘆いたHarueは、そのまま眠りの国の索漠とした風景の中へ飲み込まれていく。画面は突然、仮に「砂丘のダンス」とでも呼んでおく一連のシークエンスに切り替わる。このシークエンスでは、画面の端に「宵之春」という手書き文字が表示され続けていて、かつこの箇所のナレーションは日系男性のものとおぼしき英語で語られる。つまりこの場面だけは、Sueo Moriの声で語られる楽曲『宵之春』のメッセージであり、その映像化のように受け取られる。

声が言葉として語るメッセージは、表面上は1927年の北丹後地震の記憶とその教訓のようなものだ。“I see a cloud, Tango, Tango, yes that one”.「空を通じて進んでいくこの黒蛇の雲」と地震との関係が“something much like a call and response”なのだ。蛇の尻尾の先端は震央を指し示し、雲のサイズは「断層周囲の圧力を反映することで、我々に来たるべき危険のマグニチュードを教えることができる」。要するにこれは、日本で地震雲と呼ばれるものであり、その科学を装った迷信にすぎないように聞こえる。声はあたかも地震雲の日本的な迷信性、あるいは文化性を強調するかのように最後に言う。「この雲の最初の出現から四十九日後に、我々は地震への途上にある (we are bound for quake)」。

作品構成からしても映像の迫力からしても、このシークエンスが作品全体のクライマックスを成すことは疑いようがない。だがそれとは裏腹に、声が語るメッセージの表面的な内容はあまりにも乏しい。いったい1927年に作曲された『宵之春』にこめられたSueo Moriのメッセージとは、森須江夫が1927年に経験したとおぼしき北丹後地震と、そこから引き出された地震雲に関する迷信的な教訓に過ぎないのか。

そもそもこの声は、現実の森須江夫を再現するための声なのか。だとしたらなぜそれは日本語ではなく、日系男性の英語で語っているのか。同じことは映像についても言える。このシークエンスの映像は、砂丘のような開けた場所に立つ子供や若者たちの集団を映すショットと、同じとおぼしき場所で体を揺る奇妙な緩やかなダンスを踊る年配者たちのショットとの切り替えで成り立っている。ロトスコープの子供や若者たちは、その服装と容貌からして、1927年の日本人ではなく現代の日系カナダ人であるように見える（推測するにモチズキ本人さえ混じっている）。彼らの視線は何者かの、おそらくは地震雲の到来を見ているかのように、おしなべて上空に向けられているの

だが、神秘的でどこか不吉な印象を与えるエコーのかかった効果音と対照的に、その表情は無表情か笑みを浮かべている。年配者たちはより簡略化された線で描かれ、髪型も衣装も没個性的である。二つのグループの位置関係ははっきりしない。一瞬だが、年配者たちの集団が画面を横に歩み去るショットでは、左端に年少者グループが一人一人立っていた台座の一端が巨大な柱のように写る。もしそうなら年配者たちは、非現実的なこびとたちだったことになる。他のショットでは彼らは沸き立つ雲の中に浮かび、その揺れる線はほとんど雲の中に溶解してしまう。

これは1927年の日本での出来事に関する記憶とその教訓なのか？ 大胆に解釈すればこの夢幻的な不吉さはむしろ、1942年のカナダで日系人にふりかかった出来事の記憶とその教訓ではないのか。“we are bound for quake”とは、地震を対象に言うには奇妙な表現だ。「我々」がそこに向かうひとつの巨大な災厄、あるいはそこに向かうように「縛られている」、権力によってそうすることを「義務化されている」災厄の本当の名前は、地震ではなく強制収容所であるように思われる。空に現れる地震雲を見つめている、しかもそれとして認識しているのかどうか不明な日系カナダ人の新しい世代の映像と交錯するのは、記憶の中でこびとになり今にも溶解してしまいそうな、強制移動を経験したかつての日系カナダ人の残像であるように思われる。

先に述べたように、『宵之春』に込められたメッセージを思い出そうとしているのは、森田津子ではなく虚構の人物Harueであり、つまりは母親Tazuko Mochizukiの記憶と彼女の所有する記録から、この作品を紡ぎ出しているCindy Mochizukiである。一方で作品のドキュメンタ的な層をたどれば、森田津子は日系カナダ人男性が見合い結婚で日本から花嫁を呼び寄せるというよく見られたパターンで、Mochizuki姓の男性と結婚してカナダでの生活を選択したと推測される。ということは母方のルーツをHarueの記憶としてCindyが再現しようとするとき、過去への「応答」としてのその記憶には、父方に由来する強制移動の記憶が重ね合わされる必然性が、作品構成として仕組まれていると言っている。これは*The Oblivion and The Blind*での記憶の重ね合わせをより洗練したものだが、その意味合いは同じである。日系カナダ人というエスニック・マイノリティが、自己のルーツを「記憶」として想起するとき、そうした過去への応答には、応答する主体がこのカナダ社会で他者化された経験の記憶が、内在化された他者の視線と共にノイズのように混入してくるのだ。その極限の象徴的でトラウマ的な記憶が、カナダ国家によって他者化され社会の一員である権利を剥奪された経験の記憶、すなわち1942年の強制移動の記憶なのである。だがこの記憶は「地震雲」と二重写しにされることで、どのようにいわば教訓化されているのか。

6 「日本に人種的起源を有するすべての者」

地震雲の教訓が語るのは、「呼びかけと応答」の、雲と地震との迷信的で不条理な照応である。1942年の強制移動の経緯にも、そうした不条理な照応がある。

パールハーバーは日系カナダ人にとって空に現れた黒雲、「日本」からの不吉な呼びかけのようなものであったろう、と想像してみる。彼らはおそらくはその帰結として自らにふりかかるだろう不条理な災厄をかなり正確に予想できたろう¹¹。この「呼びかけ」に対する彼ら自身の「応答」として、たとえば日系カナダ人が時のカナダ首相に対して日本と戦うカナダ軍への入隊を懇請した手紙が研究者によって言及されている¹²。だがそれはカナダ国家の速やかで正式な「応答」としては、当然のように何の力も待たない些細なノイズとして無視されてしまう。12月16日には市民権の有無にかかわらず「日本に人種的起源を有するすべての者」¹³の敵性外国人登録。そして1942年2月の強制移動発令¹⁴。最後に1943年1月には、この強制移動の費用に充てるという不条理な口実のもとでの、全財産の強制処分。

カナダ政府の一連の「応答」の不条理さは何に由来し、何によって正当化されているのか。日系カナダ人は、彼らがその一員であるカナダ社会において、国家によって完全に他者化され、他者であることによって社会の成員に自明のこととして承認されていた権利を剥奪される。このことはとりわけ二世にとっては、彼らがその「自己」を形成したカナダ社会において、唐突にこの「自己」を否定され他者化されることを意味しているだろう。だがその根拠は、形成された彼らの自己そのものにも、この自己の具体的な社会的なふるまいにもない。彼らを完全に他者化し、自身には社会的に認められている権利を、同じ社会の中でこの他者から奪い平然としているまなざし、すなわち差別するまなざしにとっては、彼らの現存はひとつのドキュメントであり、このドキュメントからは彼らの「過去」が呼びかけてくる。まなざしは自身の「記憶」を探り、この呼びかけに応答する。呼びかけと応答は、差別される者の現存が示すあらゆる差異の具体性を排して、否定的かつ絶対的に一致する。〈彼らは他者以外の何者でもない〉。「日本に人種的起源を有するすべての者 (all persons of Japanese racial origin)」―敵性外国人を規定するこの法的表現は、他者を否定的に他者化する特異な記憶、そのことで呼びかけと応答が不条理かつ絶対的に一致する特異な記憶に訴えかけているように思われる。そうした記憶の中で、「日本」とは否定的に他者化された場所、「起源」とは差別される者の現存が具体的に想起させる個別的な「過去」を、等し並みにこの他者化された場所に帰属させるための概念装置として働いている。差別される者たちの現存からは、ひとつの同じ「過去」がその「起源」として呼びかけ、この呼びかけが彼らを否定的に他者化し想起することを正当化するのである。だがそうした想起は、彼らの「起源」の呼びかけに絶対的か

▶11 マリカ・オマツによれば、当時19歳のフランツ・モリツグは、パールハーバーのラジオ・ニュースを聞いて、「バンクーバーのこのちっぽけな日系カナダ人の世界が『これでおしまいだ。もう決してもとには戻らないのだ』と理解した」という。マリカ・オマツ『ほろ苦い勝利―戦後日系カナダ人リドレス運動』田中祐介・田中デアドリ訳、現代書館、103

▶12 Ann Gomer Sunahara, *The Politics of Racism: The Uprooting of Japanese Canadians During the Second World War*, Lorimer (1981) のChapter2 第10パラグラフ参照。現在<http://www.japanesecanadianhistory.ca/index.html>で読むことができる。

▶13 1941年12月16日内閣令 (Order-in-council P.C. 9760)

▶14 「日本に人種的起源を有するすべての者」を西海岸から100マイル内陸までの「防衛地域」から移動させることを認可した法令。この法令に基づく日系カナダ人の実質的な強制収容は、リドレス関係の文献において一般に強制移動と呼ばれている。

つ同語反復的に一致すると同時に、この一致の中に差別する側の記憶の具体性、彼らが他者であることに関する具体的な記憶のすべてを、溶解させひとつにする表象、あるいはそれを可能にする表象の形式をしばしば立てようとする。すなわち「人種起源」。「人種」という表象の抽象性と具体性。過去の呼びかけとそれへの応答とが、他者を「人種」として他者化し差別するときに、絶対的に一致するものとして想起されるという不条理な記憶のメカニズム。この意味でカナダ政府がパールハーバーに聞くものは、日系カナダ人の「起源」の呼びかけだったのであり、その記憶がこれに照応するものとして正当化した応答とは、彼らを「人種」としてこの社会の中で完全に他者化し、強制収容所に追放することだったのだといえる。もちろんこの照応の正当性は、ただ差別する側の記憶の中にしかないのであって、日系カナダ人の側の記憶の中にも、その社会的な行為の中にもない。最初の照応の自己の側での自明さと社会的な不条理さを取り繕うとするかのように、後付けでこの照応は、日系人の側に押しつけられる。財産の強制処分が、強制移動の費用に充てられるという照応がそれだ。

「宵之春」の地震雲の教訓を、1942年の経験の教訓と解釈してよいとすれば、「日本」という過去は、日系カナダ人を否定的に他者化する記憶のまなざしによって、呼びかけと応答がそこで絶対的に一致する「人種起源」として彼らに刻印され、彼らの自己を自己自身の社会の中で他者化し分裂させた。ルーツの記憶を辿るShiro Yagiのオート・エスノグラフィーは、一見したところまるで「日本に人種起源を有する者」という他者化の規定を、忠実になぞっているように見えるかもしれない。だがそれはまったく別の記憶の運動、いわば逆向きの運動なのだ。ルーツの線はむしろ、日本の過去そのものの中に引かれていることに留意するべきだろう。この線はその具体的な個別性において、否定的に他者化された「日本」という過去を、具体的な「自己」の記憶として奪還するためにまず引かれるのだ。だがShiro Yagiにおける記憶の主体は、そうした過去の個別的な呼びかけにかぶさるように、同じひとつの過剰な呼びかけを、そのエスニシティの呼びかけを聞く。あたかもあの「人種起源」からの呼びかけがもたらした他者化のトラウマは、このエスニシティの呼びかけに応答しそれを自己の記憶とすることで、ようやく癒えるのだとでもいうように。エスニシティの記憶はしかし、前者とはちがってこの過剰な呼びかけに一致する応答を、どんな起源の表象にも求めはしない。逆に記憶の中の表象は、そこで表象されているはずの個別的な過去とは一貫して微妙にずれ続けるのであり、このずれがもたらすノイズにおいて記憶の主体は、ひとつの同じエスニシティの呼びかけに応答し、これを「自己」の記憶としようとするのである。

7 ロトスコープドキュメントとその知覚

これは当然予想されることだが、ポール・ワードは「現実模倣」としてのロトスコープは、アニメーションの歴史の中で常に論争を呼んできたと指摘している。「一方でそれは技術的・美学的な進歩とみなされる。自然主義的なアニメーションを驚くような水準で作りだすことを可能にするからだ。他方、ロトスコープはアニメーションではないという人たちがいる。実写映像を『単にトレースするだけ』という理由で」¹⁵。ロトスコープのこの論争性は、土居伸彰が言うアニメーション・ドキュメンタリーの「隆盛」とそのアウトサイダー性とも深く関連しているように思われる。「アニメーション・ドキュメンタリーがどういう題材を取り上げるかといえば、たとえば自閉症の人間の内的な風景など、社会的にはアウトサイダーとなってしまう人々の内的真実のようなものです」¹⁶。日本でも劇場公開された作品で言えば、疑いない傑作である『ウェイキング・ライフ』（2001）、あるいは『戦場でワルツを』（2008）が、そうしたアウトサイダーの「内的真実」のロトスコープによる映像化にあたる。

この文脈ではモチズキの作品のロトスコープは、エスニック・マイノリティというアウトサイダーの「内的真実」を、そのフィクショナルな「記憶」として映像化するためのものだと言えそうである。だがその技法の用いられかたは、いま挙げた2作品のそれとは大きく異なっている。彼女の「現実模倣」は、被写体の形態に制限されていて（これと関連してほとんどがモノクロである）、その運動と運動の空間性に関しては、実写のものでも商業セルアニメのものでもない、一種のプリミティブさが強調されているからだ。

過去はその諸々のドキュメントを通して現在に呼びかけ、現在はこれへの応答において過去を記憶化する。呼びかけと応答としての記憶のこの連関に照らすならば、Shiro Yagiはトレースされる実写をドキュメントして、ロトスコープをこれへの応答として、すなわち記憶として扱いたいのだと言っている。たとえば回想するHarueの顔が、現実のTazuko Mochizukiをモデルにしたロトスコープによって画面に大写しにされる。それは商業セルアニメではついぞ見たことがないようなリアルな日本人の顔、むしろできれば見ずにすませたかったようなリアルに〈醤油くさい〉老女の顔だ。現実のTazukoの実写は、彼女のエスニシティのひとつのドキュメントである。だがそのロトスコープは、実写のたんなる不完全な再現なのではない。実写をもとにロトスコープを描いている目と手、たとえばその頬の中に、彼女の顔の〈醤油くさい〉を印象づける一本の線を発見し共感しそして引くのは、シンディ・モチズキその人以外ではなく、ゆえにTazukoというドキュメントへのCindyの応答としてCindyの記憶であり、記憶の中で構成されるエスニシティなのである。それは内在化された他者の視線によって、自己のエスニシティを見ている者が想起し発見する一本の線なのだ。この表現技法は、HarueはTazukoのドキュメ

▶15 ポール・ワード「ロトショップの文脈―コンピュータによるロトスコーピングとアニメーション美学」土居伸彰訳、『表象07』月曜社（2013）、79

▶16 「交わらぬはずの視線が変わるとき」、『表象07』月曜社（2013）、48。ユーリー・ノルシュテインへのインタビューにおける土居伸彰の発言。

ントに基づきながら、しかもフィクショナルな存在であるという作品全体の構成と符合している。

一方でモチヅキのロトスコープは、多くの場面で切り絵のように扱われていて、それがShiro Yagiに立板古や紙芝居に比することができる鄙びた味わいを与えている。たとえばラジオに日がな一日耳を傾けて過ごす、初老のHarueの室内が紙板古のように再現される。床に膝を抱えて座った彼女の横からの切り絵だけはロトスコープだが、他の要素は手前のラジオの切り絵を含めて素朴なタッチの墨絵のような画である。やがてHarueの回想の進行と共に、この室内には雪山、雪を被った木々、SONYの看板を含む無数のビル、実際にカラー映像（戦後まもない日本のものと推測される）が流れているテレビモニター、広大な日本家屋、そして最後にうねる波の群れが、すべて切り絵として、左右から紙芝居のようにスライドしてなだれ込みまた引っ込められる。横向きのHarueの切り絵は波の群れの中にひっくり返って消えたかと思うと、次の瞬間には同じ切り絵は小舟に乗ってより深い記憶の旅にこぎ出していく。

要約すればこの作品でのロトスコープは、他のドキュメント（ハガキや写真や実写映像）や自由なドローイングと同様に、切り絵としていわば平準化され、この平準化において一種独特な均一な事物性を強調されている。一般に映像の均一な質じたいが意識化されるとき、とりわけそれが同じ映画の中で差異化されるとき、この差異は映像が直接に表象するものの、現実性の相違を表徴するために用いられる。たとえばカラー映像からモノクロへの切り替わりは、しばしば後者が表象するものが記憶であることを示す。Shiro Yagiの映像の平準化された均一な事物性も、第一義的には記憶の表徴である。だがShiro Yagiの表現技法の特質は、これらのドキュメントでありながらまた切り絵でもあるものが、互いに配列され運動するその事物性において、逆にそれらが単独で表象するもの、さらにはその配列と総和とが表象するものを裏切ってしまうときに、もっとも明確に現れてくる。Harueの切り絵が波間に沈み、次の瞬間には同じ切り絵が船のそれに乗せられ浮上するとき、この一連の運動の事物としてのプリミティブさは、Harueが実際に船に乗ったと表象することを逆に妨げる。あるいは少女のTazukoの小さな全身像の切り絵が、クローズアップされた切り絵的事物であるハガキ上の「森田津子」の宛名の前でたたずむとき、それはHarueと信じられた少女が実はTazukoという名前であったことを示すという意図以上に、背景の何枚かのハガキはまるで岩の渓谷のように左右に重なり合い、その前を波か雲か判然としない切り絵がスライドしていく。もっとも皮肉な裏切りの例は、Sueo Moriの横浜の家の写真だろう。彼は地震に備えて、耐震性に優れたもう一つの家を、元からの家の隣に建てたとHarueは回想する。だがそのドキュメントして提示される二つの写真は、同じひとつの家の写真の、ポジとネガでしかないのである。

こうした映像において、記憶として知覚されるものは、映像がナレーション等をともなって表象するものとは微妙にずれつつけるのであり、このずれにおいてドキュメントやドローイング等の事物性、そのプリミティブな空間関係や運動性は、表象に対するノイズとして働くのである。知覚が表象からずれつづけ、ノイズを生み出し続けること。そこに作品Shiro Yagiの、現実の

透明な再現前を否定するたくらみや実験性という意味での、ポストモダン性は認められていい。だがこれが「ポストモダンなオート・エスノグラフィ」であるとき、そのオート・エスノグラフィ性は他方でまた実に直裁で生真面目なものでもあるのだ。表象されうるのはいわば個別化された過去であり、そうした過去の呼びかけへの応答としての記憶である。だがエスニック・マイノリティが問題としている呼びかけ、そこに帰ってこいという呼びかけとは、そうした個別化されたすべての過去から共通して聞こえてくるように信じられる、ある過剰なひとつの同じ呼びかけなのだ。そうしたひとつの同じ呼びかけの象徴として『宵之春』の旋律は流れ、作曲したSueo Moriの声、だが実際には日系男性の英語の声は「私はそれを前にどこで聴いただろう」と自問するのである。自己のルーツ、自己のエスニシティへのこの過剰な信と固執において、Shiro Yagiはその形象の切り絵的な事物性に固執する。作品の表象を支える知覚は、その事物性において均一でありひとつなのだが、それがひとつであることは、たとえば商業セルアニメに典型的な、表象することの自然さや自由さに対して、プリミティブであること、ノイズであることにおいてしか表現されない。諸々の過去から同じひとつのエスニシティが呼びかけるとき、このエスニシティそれ自身の記憶は、個々の想起がもたらす具体的な表象の中にはない。逆にエスニシティの記憶は、想起に紛れ込む絶え間ないゆがみ、表象に紛れ込む絶え間ない知覚のノイズにおいて、自己の呼びかけに応答しそれと一致する、あるいはそこに行こうとしているのだ。

作品のタイトルが取られている「やぎさんゆうびん」¹⁷は、作品のこうした構成原理の寓話、そのノイズにおいてのみ過去からの呼びかけと一致する記憶の寓話ではないだろうか。しろやぎからの手紙をくろやぎは読まずに食べてしまう。なぜなら問題となっているのは、過去からの個別的な呼びかけではなく、その個別性にとっては過剰なものである同じひとつの呼びかけなのであり、これへの固執が、手紙の具体的なメッセージ以前にその物質性への固執へ転化されてしまうからである。くろやぎは物としての手紙を食べ、過去からの呼びかけが具体的に何だったのか知ることができない。彼は「さっきのがみのごようじなあに」という返事をしろやぎに出す。しろやぎもまたその手紙を食べ、まったく同じ返答をよこす。両者が手紙を食べるノイズだけが増殖し、このノイズの中で呼びかけと応答は、最初のもはやそれが何だったのか知ることができない呼びかけを除いて、実は一致してしまう。だが当のやぎたちはそのことを知ることができない。そして手紙の往還は続くのである。

▶17 まど・みちお作詞、團伊玖磨作曲で1952年に発表された。作詞者のまど・みちおが本年2月に逝去したことは記憶に新しい。

8 | 1927、1942、そして1988

「1927。重要な年。フリッツ・ラングの『メトロポリス』の封切り。1000名のアメリカ海兵隊が、アメリカ市民の財産の保護のために中国に上陸する。

バイエルンはヒトラーの演説の禁令を解く」。Shiro Yagiの第三の声、英語ラジオ放送の男性アナウンサーの声、グローバルで無機質で全知の声は、『宵之春』が作曲された1927年をそう要約する。1927年を「重要な年 (a significant year)」とする列挙された出来事は、明らかに任意のものだろう。1927年は、たんにCindyのルーツであるSueo Moriが、ある楽曲を作曲した年だからこそ、彼女のエスニシティの記憶にとって「重要な年」なのである。だとすれば別の日系カナダ人にとっては、そのルーツの別の理由によって、たとえば1928年もまた「重要な年 (a significant year)」であってなんら不思議ではない。要するに任意の年が、偶然の巡り合わせによって、日系カナダ人のエスニシティの「記憶」にとって重要な年でありうるのだ。この任意性において、Shiro Yagiで想起されるエスニシティの記憶は、*The Oblivion and The Blind*と同様に、日本社会で伝承される記憶の遠近感、典型的にはネーションの記憶とでも言えそうなものとは最初から異質である。それは後者に異を唱えたり、例外を認めさせたりして自己の距離感をはかるのではなく、たんにこれを見無視しすり抜ける。エスニシティの記憶は、ネーションの伝承とは無関係に、私的なルーツのドキュメントが提示する過去の任意の点から想起される。したがってネーションの記憶と化した1923年の関東大震災はたんに無視され、1927年の北丹後地震によって地震雲の教訓は語られるのだ。他方でこの記憶はネーションの記憶を見無視しているからこそ、ネーションがもはや忘却しているような日本の過去を、内在化した他者の視線の一步先で拾い集め、自己の記憶として応答することが可能になるのである。たとえば立板古はその一例だろう。

「日本」の具体的なあらゆる過去の呼びかけは、ひとつの同じエスニシティの呼びかけであり、私的なルーツの任意の点は、この呼びかけが聞こえるときに等しく「重要な年」でありうる。だが「宵之春」という銘の中での「砂丘のダンス」が示すのは、もはやそのようにして1927を起点に想起される、あの北斎の象を撫でまわすようにして想起される、エスニシティの個々の表象なのではない。それはそうした想起の根源にある歴史的経験の年、真に重要な唯一の年、すなわち日系カナダ人の1942を、もはやどんな表象によってでもなくただその静かに荒れ狂う力において知覚させるのだ。エスニシティの記憶は、それが内在化された他者の視線によって記憶化されるかぎり、そのあらゆる年の呼びかけは、潜在的には他者化のトラウマの象徴としての1942を経由して想起する者に届くのだから。

「砂丘のダンス」が映像としてもたらず夢魔的な印象は、形象を浮き上がらせるその光が、記憶の屈折点としての1942、それ自身はもはや見られもせず語られもしないひとつの屈折点によって、激しく曲げられ散乱させられているように感じられるからではないか。その地震雲の真のメッセージが、他者を他者化する記憶と表象の暴力、呼びかけと応答のノイズを排除する不条理なその一致、これと連動する国家の暴力を警告するものだとすれば、しかしその地震雲という比喩自身が、他者化された日本のエスニシティ、その地理的な異質性や迷信性といったものにいわば汚染されている。そのことを語る語り手の英語は、ともすればまるで他者の言語で語ることを強制されてい

るかのように聞こえる。実写への応答としてのロトスコープ、想起としてのロトスコープは、ここでは通常のアニメーションとして被写体を自然主義的に追おうとする。しかしその線は激しくちらつき、砂丘を吹く風のようにかぼそくなり、解体してゆく。「黒蛇の雲」のような影が、輪郭線を見捨ててすべての形態を汚染してゆく。それは依然として墨絵のようなタッチではあるが、墨はしかし形態そのものを忘却の淵に飲みこもうとしているかのようだ。内在化した他者の視線は、あらゆる制御を失った映像の直接的なノイズとして荒れ騒ぐ。

ところで1942年は、自己がその社会の中で他者化された経験の象徴、それゆえに内在化された他者の視線の根源として、エスニシティの記憶の特異点だけではない。過去の呼びかけとこれへの応答としての記憶という、本論がここまでエスニシティの記憶に即して追ってきた原理は、むしろ別の型の記憶に適用されるのが普通であるように思われる。それは過去になされた深刻な不正の記憶、それが深刻であるがゆえに、この過去の呼びかけ、〈私を正せ〉という呼びかけに、どんな応答もけっして満足に答えられないであろう出来事の記憶だ。事後の謝罪や補償が、けっしてその不正の深刻さと一致することがなければならないほど、そうした出来事は永続的に記憶され想起されることを要求するのではないか。アウシュビッツを持ち出さなくても、たとえば第二次大戦中の朝鮮人強制労働者の遺骨。北海道フォーラムが進めているような遺骨の発掘や返還が¹⁸、「記憶」の問題と深く結びつくのは、そうした遺骨が、応答されなかったゆえに（現在でも謝罪や補償は行われていない）応答を求めている、返還や埋葬という形式で現在の応答を求めている過去の、具体的な象徴だからであるように思われる。

日系カナダ人の強制移動に関して言えば、その謝罪と補償を求めるリドレス運動は、1988年にアメリカに続いて一応の成功を収めて終わった。時の首相マルルーニの議会での謝罪演説はよく知られている。

議長、戦時中、日系カナダ人に課せられた処遇は、道徳的にも法律的にも不当なものであったのみならず、わたくしたちの国、カナダの国本来の姿にも反しているのです。わたくしたちの社会は、多元社会なのです。個々人が隣人の言語や意見や信仰を互いに尊重しあい、言語的二元性や文化的多様性を賛えあっているのです。わたくしたちは、この国の力が地域の集団の活力にあることを承知しています。わたくしたちは、富裕の地で自由に生活する寛容な人々なのです。それが、わたくしたちの先祖のカナダなのです。それが、わたくしたちの先祖が築こうとしたカナダなのです。それが、権利および自由に関するカナダ憲章、新公用語法そしてカナダ多文化法をわれわれの子供たちに残したいと願う国家像なのです。常にそしてどんな状況の元でも、国内外で人種差別の撤廃に全力を尽くすカナダという国なのです。¹⁹

1971年のいわゆる多文化主義宣言以来、多文化主義はカナダの国是となった。マルルーニは言う、それはカナダという国の本来の姿なのだ。そして彼

▶18 北海道フォーラムの活動についてはLukasz Zablonksi, Philip Seaton *The Hokkaido Summit as a Springboard for Grassroots Initiatives: The "Peace, Reconciliation and Civil Society" Symposium*, *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, <http://www.japanfocus.org/-Lukasz-Zablonksi/2973> (2008) 参照

▶19 ロイ・ミキ、カサンドラ・コバヤシ『正された歴史—日系カナダ人への謝罪と補償—』監修・解説 佐々木淳二、下村雄紀・和泉真澄訳、タロンブック・全カナダ日系人協会、1991、152。英文はJennifer Henderson, Pauline Wakeham ed. *RECONCILING CANADA Critical Perspectives on the Culture of Redress*, University of Toronto Press (2013) 436-7に依る。なお邦文は英文で確認の上、a pluralistic societyを「多元社会」、the Canadian Multiculturalism Actを「カナダ多文化主義法」と、この2語だけ現在定着している訳語に変えた。

▶20 マルルーニが「わたくしたちの先祖」の記憶に訴えるトーンは、ジョアン・ナーゲルが言う「移民世代の文化へのノスタルジックな忠誠によって特徴付けられる象徴的エスニシティ」の一例かもしれない (Joane Nagel *Constructing Ethnicity: Creating and Recreating Ethnic Identity and Culture*, Social Problems, Vol.41, No.1, Februar 1994, 152)。これに関連して、なゼリベラルと目されていたトルドー前首相が、日系カナダ人のリドレス運動を拒否し、保守のマルルーニがこれを取り上げ解決したのかを、「記憶」と政治的イデオロギーの関係の観点から捉えるのも、一考に値するかもしれない。トルドーがリドレスを拒否した時に持ち出した観点は、戦争当時の法的正当性だった。これをリベラルにとって、正当性は「記憶」とは無関係に手続き的な形式性に求められると解釈するなら、逆に保守にとって正当性は「記憶」にこそ担保されるのであり、もし過去の過ちを過ちとして認めることがむしろ「記憶」の中で保守される自己像を強化する契機になるのなら、これに積極的になることもありうるのだと解釈できる。日系アメリカ人のリドレスも、レーガンの保守政権で実現した。

は「わたくしたち」が持つカナダの記憶に訴えかける。「わたくしたちの先祖のカナダ」がすでにそうだったのだと。「わたくしたちの先祖のカナダ」？だがそれは誰が作った誰のためのカナダだったのか。イギリスとフランスからの植民者のためのカナダ、その植民地闘争の歴史から派生する「言語的二元性」、いわゆる「白いカナダ」。マルルーニが訴えかける記憶の中で、マジョリティのエスニシティの起源と、多文化主義カナダのネーションの起源は、同じひとつのもののように想起されるのである。だがそれは他ならない多文化主義そのものに反する記憶ではないだろうか。「わたくしたちの先祖」は、エスニシティましてや人種とは別の表象に置き換えられなければならない。「富裕の地で自由に生活する寛容な人々」と。

だがこれは元来が日系カナダ人に対して、戦時中の人種差別的な政府の施策を謝罪する演説である。皮肉に言えば、富裕の地で暮らすそれほど寛容でなかった人々が、あまり富裕でない人々から「人種起源」を理由にその全財産と居住の自由を奪った行為を謝罪する演説である。マルルーニは続けて言う。「カナダとは、過去の過ちに臆せず立ち向かうことができる国であり、そうすることで将来の難題に立ち向かうべく備えるのです」。だが彼は「臆せず立ち向かう」その力をどこから引き出すのか？ カナダのあらゆる過去から、共通して呼びかけてくるように思われるひとつの呼びかけに応答し、これを自己の起源として表象することによって。この表象のうちに、個々の呼びかけの具体性を抽象し、場合によってはノイズとして排除することによって。すなわち「わたくしたちの国、カナダ本来の姿 (the very nature of our country, of Canada)」を「富裕の地に自由に暮らす寛容な人々」だった「わたくしたちの先祖」において想起し表象することで。だとすれば日系カナダ人の強制移動を通して呼びかけてくる過去の記憶は、そうした「本来の姿」の記憶に反するノイズ、ノイズとして認められ、謝罪され、そのことでまた他者化され排除されるべきノイズなのである。強制移動を命じたカナダ、それは法的関係がどうであれ、「わたくしたち」の記憶の中ではカナダではなかったのだ。ちょうど強制収容所に追放された日系カナダ人が、カナダ人のふりをした日本人でしかなかったように。日系カナダ人はこの演説において、一貫して「わたくしたち」ではないのである。

1942の呼びかけに応答しようとするマルルーニの1988の演説において、多文化主義国家カナダは、自己の過去をその記憶の中で自己化する。特定のエスニシティの記憶に即しつつ²⁰、1942の出来事を他者化し、カナダの「本来の姿」に反する記憶のノイズとして排除することで。この少し前に同じ首相の手によって、カナダ多文化主義法は成立し、現在にいたる多元社会カナダの上からの器は完成した。首相の演説に潜在するイデオロギーによって、この器そのものの成否を判断するべきではないだろう。重要なのはこの器に、その器にふさわしい内実を下から注入することではないだろうか。その総和が「カナダ本来の姿」という起源を頂点に収斂する多文化ではなく、そのノイズのざわめきによってそうした収斂を逃れ去るエスニシティの記憶を。にもかかわらずカナダ社会で自己を形成することでその記憶に産み落とされた、そうしたノイズによる諸々のエスニシティの連帯を。モチズキの作品は、

そうしたノイズの表現の見事な一例であるだろうし、またアジア系カナダ人の祝祭に「パウエル」の名前が残り続けているのも、そうした連帯の精神を暗示するものであるように思われる。「なぜ部屋に蛾がいるの。こんなに暗いの」「彼らは窓へ行こうとしているの、月の光が見えるから。彼らは光へ旅をしているのよ」。

付記

執筆に当たっては、日系カナダ人およびアジア系カナダ人研究における歴史資料と先行研究の収集と整理、シンディ・モチズキ氏からの資料提供の交渉とインタビューの設定、北米でのエスニシティ概念に関する先行研究の分析を西村美幸が行い、全体の構想と執筆は西村龍一が行った。

なおシンディ・モチズキ氏には、2012年秋にバンクーバーでインタビューに応じていただいた際に、当時の最新作であった*Shiro Yagi*のDVDを提供していただいたのみならず、後には求めに応じて作品のスク립トまで送っていただいた。彼女の協力なしには本論はそもそも構想されることはなかっただろう。ここに深く感謝したい。

(平成26年4月23日受理、平成26年7月18日採択)