

ジョン・ホークス『もうひとつの肌』

—「ホルスト・ヴェッセルの歌」の誘惑—

馬場 聡

はじめに

ジョン・ホークス (John Hawkes, 1925-1997) の『もうひとつの肌』 (*Second Skin*, 1964) は、南太平洋に浮かぶ「地図にも定められず、時の流れの中にもない」(46) 島の統治者であるスキッパー (Skipper) によって、極めて恣意的に語られる「人工授精家の手記」(50) の体裁をとっている。物語は時間的に隔たった挿話が連なる形で進行するが、時間軸上に並べ直すと、スキッパーが合衆国海軍士官として勤務していた時期、北大西洋上の孤島にいた時期、そして彼が手記を書く南太平洋上の熱帯の島での時期、の三つの期間に分けられる。時間的に前後して並べられた挿話ではあるが、しかしその順序には首尾一貫したパターンを見い出すことができる。つまり、死のイメージが色濃い殺伐とした「過去」の想起と、生のイメージに満ちた「現在」についての語りが繰り返されるという、「生/死」、「現在/過去」のパターンの反復によって各々の挿話が続けている。

これまで『もうひとつの肌』は、トニー・タナー (Tony Tanner)、リタ・フェラーリ (Rita Ferrari)、レスリー・マークス (Lesley Marx) などの研究に代表されるように、一人称の語り手によって語られる「至福の樂園創造の物語」として活発な議論がなされてきた。しかし、語り手兼主人公であるスキッパーが成就させたユートピア的な王国が、植民地主義とファシズムの性質を色濃く帯びていることに言及した研究は皆無に等しい。先行研究を踏まえた上で、本稿は『もうひとつの肌』を、ファシズムへの憧れを抱くスキッパーによる「植民地主義的王国樹立幻想の物語」として読み直しを行なう。作品において展開される性差間の覇権争いのプロセスに着目し、性差のポリティクスがファシズム的言説を生産する過程を解明することが本論の最終的な目的となる。なお、考察にあたって、本作品がウィリアム・シェイクスピア (William Shakespeare) の戯曲『テンペスト (*Tempest*)』(1611-2) の改作であること¹、そして、主人公がナチス党歌「ホルスト・ヴェッセルの歌」に対する憧憬を抱いている事実に着目する。以下、物語の梗概を簡単に確認してお

く。

第二次大戦中、合衆国海軍士官であったスキッパーは、部下トレムロウ (Tremlow) の反乱後、娘カッサンドラ (Cassandra) と共にアメリカを離れ、大西洋上の孤島(第一の島)へと移り住むが、その島はミランダ (Miranda) という魔術を駆使する強大な力を持つ女性によって支配されていた。スキッパーはこの第一の島において、『テンペスト』のプロスペロのように魔法を駆使することのできる権力者ミランダから凄惨な攻撃を受け続けることになる。カッサンドラの死後、スキッパーはミランダが牛耳る第一の島からの脱出に成功し、第二の島である南太平洋上の「さ迷える島」(162)へ漂着する。この島で、スキッパーはプランテーション (牛の人工受精業者として) を保有し、現地の有色人たちを従えた島の統治者として安らかな生活を送る。物語は、スキッパーと有色人女性カタリーナ・ケイト (Catalina Kate) との間にできた新生児の誕生を祝う場面で終わる。

I. ブラームスと「父権の欠落」

作品を概観すると、ファシズム的言説生産過程において、性差間の権力争いが複雑に絡んでいることは明らかである。そこで、本節ではスキッパーに割り当てられた、性差の観点から見た特質を検討する。

太平洋上の島の領主である主人公兼語り手のスキッパーは、自分の生涯を物語る契機として、父親のピストル自殺を挙げている。幼少の頃、スキッパーは父親が洗面所で自殺しようとする現場に居合わせる。彼は父の死を止めようと、(滑稽とも思える行動であるが) チェロを弾き、「父のためにブラームスを演奏」(160)したのであるが、結局父は自殺を遂行してしまう。スキッパーは、父の自殺に立ち会った自分を「父の死の目撃者にして、ある意味では幼き共犯者」(7)と形容する。結局、ブラームスの旋律は彼にとって「父親喪失」を象徴するメロディーとなった。スキッパーによって語られる父親の凄惨な自殺の顛末は、本作品が内包する「父権の不在」という問題の出発点になっている。

戦時下のアメリカを娘カッサンドラと共に後にしたスキッパーだが、両者の「父／娘」の関係は複雑な様相を呈している。ジョン・クール (John Kuehl) は、スキッパーは「娘の父親であることを過剰に強調している」(69)と指摘するが、事実、スキッパーは、父親としての役目を果たせないでいるにも拘わらず、過度なまでに自分が「父親」であることを訴える言葉を発する。

Now she held before me the promise of her serious duplicity, watching and

gauging me, *the big soft flower of fatherhood* — until I heard myself saying, “Anything, anything, the bus doesn’t leave for another hour and a half, Cassandra, and no one will ever say I faltered even one cumbersome step in loving you.” (14) [イタリック体は筆者]

この引用からも分かるように、スキッパーは、自分が父性の溢れる父親であることを強調し続けるが、実際には娘カッサンドラとの関係からは、彼が誇示しようとする父親らしい行動のかけらすら窺えない。逆にカッサンドラは、スキッパーの保護者的な態度に対して、「子供みたいなこと言わないで」(15)と頻りにたしなめさせる。カッサンドラが父親である自分を、「私のボーイフレンド」(16)と呼ぶことに憤慨し、「お父さんだよ、カッサンドラ、お父さんと呼びなさい」(16)といさめても、結局カッサンドラは、一貫して父親と呼ぶことを拒絶し続ける。父としての威厳を誇示しようとするスキッパーと、それを打ち砕くかのような態度を取り続けるカッサンドラのせめぎあいは続く。

スキッパーが持つ過剰な父性のアピールの所以を探る手がかりとして、先に述べた、父親の自殺が挙げられよう。「父の死の目撃者にして、ある意味では幼き共犯者」と彼自身が語っているように、彼はソフォクレスのエディプス王のごとく「父殺し」を遂行し、父親の自殺幫助という罪の意識が原因となって、去勢された状態にあると言える。精神的に去勢されたスキッパーは、当然、父親としての役目を果たせず、また後に考察するが、性的にも不能でマスキュリニティを剥奪された状態におかれている。彼がカッサンドラに対して見せる過剰なまでの父性の誇示は、自分自身の父性とマスキュリニティの欠如を隠蔽するためであることは明らかである。スキッパーが父権を喪失する発端となった「ブラームスの旋律」は、物語の進展と共に重要な意味合いを帯びていく。

II. 母権的共同体

トニー・タナーやジョン・クールが指摘するように、本作品のプロットには、少なからず『テンペスト』からの影響を見出すことができ、スキッパーはプロスペロ的な役回りを担うはずであるが、娘カッサンドラを連れて辿り着いた大西洋上の第一の島において、彼はいわば無力な道化である。それに対して、島の支配者ミランダは、プロスペロのように魔術を使い圧倒的な権力を有する。即ち、権力構造は「男性／女性」という二つの性差を軸として『テンペスト』とは対称の関係にあり、プロスペロによる「父権制の島」はミランダ主導の「母権制の島」に転倒している。

スキッパーはミランダを以下のように表現する。

I hear the name —Miranda, Miranda !— and once again quicken to its false suggestiveness, feel its rhapsody of sound, the several throbs of the vowels, the very music of charity, innocence, obedience, love. For a moment I seem to see both magic island and imaginary girl. But Miranda was the widow's name out of what perversity, what improbable desire I am at a loss to say and no one could have given a more ugly denial to that heartbreaking and softly fluted name than the tall and treacherous woman. ...Rawboned and handsome woman, unconventional and persistent widow, old antagonist on a black Atlantic island, there she was—my monster, my Miranda, final challenge of our sad society and worthy of all the temperance and courage I could muster. (5)

この箇所、スキッパーは明らかに『テンペスト』におけるプロスペロの従順な娘ミランダを意識している。プロスペロの従順な娘とは極めて対照的な、孤島の支配者ミランダは、スキッパーによって「大西洋上の島の仇敵」、「悲しい社会の究極的な課題」と表現される。他方、海原に浮かぶ孤島に辿り着くスキッパーの姿は、『テンペスト』のプロスペロの姿に重ねられている。スキッパーは海軍士官であったのだが、ミランダが頭のない女性のマネキン人形に彼の純白の軍服を着せ、その軍服をケチャップで汚すシーン(67)で、彼の父権的な威信は完全に崩れ去る。スキッパーの誇りであり父権の象徴でもある海軍の制服を、ミランダが「女性の」マネキン人形に着せていることは興味深い。つまり、ミランダは、スキッパーの父権的な威信を徹底的に打ち砕き、スキッパーが隠蔽しているマスキュリニティの欠如を暴露しているのだ。

スキッパーの父権の欠如は、彼の性的能力の欠如によっても象徴されている。ミランダが車の中で肌を晒しスキッパーを誘惑する場面において、彼はミランダの裸体に欲望を感じながらも、結局逃げ出してしまう。マイケル・ウェラン (Micheale Whelan) は、「彼はミランダに欲望を感じながらも、彼女のセクシャリティによって脅かされている」(31)と述べて、スキッパーの性能力を完全に否定してはいないが、ミランダの性的な誘惑に対して怯える彼の姿を鋭く指摘している。

本稿では詳細な分析は行わないが、ウェランも指摘するように、スキッパーの最大の性的欲望の対象は娘カッサンドラであり(31-32)、事実、作品中に父娘の間の愛情を越えた近親相姦的な欲望が窺える箇所が散見できる。このように、スキッパーのセクシャリティは無力かつ複雑だが、その非男性的なセクシャリティは、次

に彼が漂着する南太平洋上の島において、大きな変貌を遂げることになる。

プロスペロに象徴される植民地開拓とパラレルをなす、父権主義的なスキッパーの王国構築の夢は、強力なミランダの支配する第一の島においては無残にも潰されたままである。『テンペスト』が暗示した新大陸、緑なす「素晴らしき新世界 (brave new world)」は、歴史の経過の中で、アメリカ国家の疲弊を象徴するエントロピックな「どんよりした茶色に朽ち果てた世界 (dead brown rotten world)」(53)へとその姿を変えていたのである。スキッパーは、「歴史とは、あらかじめ夢見られた上で破壊された夢なのだ」(45)と呟くが、新大陸植民とともに始まった父権主義的なアメリカ帝国主義の夢の終焉を象徴するこの島では、スキッパーの王国構築の夢は成就する筈もない。

Ⅲ. 「ブラムス」から「ホルスト・ヴェッセルの歌」へ

第一の島で女性支配者ミランダから凄惨な攻撃を受け続けたスキッパーは、新たな太平洋上の熱帯の島では、自らがファシスト的統治者となり、有色人種である島の住民を従えている。ジョン・クールは、スキッパーが統治する島が「プロスペロの島を連想させる」(34)と述べ、その島の植民地的性質に言及している。確かに、スキッパーは「プランテーション・ハウス」(50)に住み、非白人先住民たちを「奴隷」(99)として従えている。スキッパーと非白人先住民の関係からは、「植民地支配者／被植民者」の構図が容易に見て取れる。また、新大陸との関係が濃厚な『テンペスト』において、島の支配者プロスペロが先住民キャリバンを抑圧する構図は、スキッパーと彼の黒人従者サニー (Sonny) との関係に認めることができる。黒人の召使いサニーは、作品の中で「陽気な人食い人種 (happy cannibal)」(21)と形容されているが、『テンペスト』における召使い役の先住民キャリバン (Caliban) が、人食い人種 “Cannibal” の字位転換であることから類推すれば、サニーにキャリバンの姿を見出すことは容易である。キャリバンがプロスペロの食料供給源であったように、サニーはスキッパーに食事を提供し、身の回りの世話を引き受ける。さらに、サニーがスキッパーを「魔法にかけられたように待ち続ける」(163)シーンも同様に、魔術師プロスペロとキャリバンの関係を想起させる。サニーとの関係に象徴されるように、第二の島におけるスキッパーには、独裁者的な植民地支配者としての性格が色濃く織り込まれているのだ。

物語の流れから考えると、プロスペロの似姿としてのスキッパーは、第一の島において、プロスペロの従順な娘の名を持つミランダから抑圧され、結果的に逃走したが、第二の島では、『じゃじゃ馬ならし (*The Taming of the Shrew*)』(1623)の従

順な女性カタリーナ (Katherina) を連想させる名を持つカタリーナ (Catalina) を従えることによって、父権的、ファシズム的な「自分の王国」(50) を結実させた。女性主導の第一の島から男性主導の第二の島へ移る過程で、性差を軸とした権力のシフトが明らかに観察されるが、この男性支配の成就是スキッパーの夢の結実にほかならない。

このようにスキッパーの王国はコロニアリズム的特徴に満ちている。この島の植民地的性質の詳細、あるいは独裁者としてのスキッパーの人物造型については既に述べた通りであるが、本節で筆者が特に着目するのは、スキッパーが権威を回復し王国を建設するための重要な布石となっている一つの「歌」の持つ意味である。この歌が、性差間の権力のシフトのメカニズムを解明する上で、重要な役目を果たしているからである。

本作品の先行研究においては看過されてきたが、スキッパーが、第一の島のミランダの家でナチス突撃隊の隊歌である「ホルスト・ヴェッセルの歌 (*Horst Wessel lied*)」を耳にするシーンは、彼の目論む王国建設の重要な契機となっている。

The *Horst Wessel lied*. I could hear the waves of praise, the smacking of the drums, the maudlin fervor, the terrible toneless racketing of the military snares, could see the muscles of the open mouths, the moody eyes locked front, could feel the rise of their preposterous love and bravery, feel the stamping feet.... And I was drawn to it, drawn to it. With scowl and frown and hot wet palms, was nonetheless drawn to the impossible intensity of that barbaric unity, found myself leaving the wreck of my efforts for Pixie in the kitchen and walking toward the sound, the incredible military mass of that captured phonograph record. (61-62)

上記引用は、スキッパーがドイツへ派兵されたミランダの恋人が戦利品として送ってきたナチス突撃隊の隊歌「ホルスト・ヴェッセルの歌」の調べを聴き、強く心動かされている場面である。民主主義を標榜するアメリカ合衆国海軍士官であったスキッパーが、「民主主義 vs. ファシズム」という第二次大戦中のヨーロッパ戦線の構図の中で、ナチス・ドイツのプロパガンダとして広く政治的に用いられたこの党歌に魅了され共鳴していることには注意する必要がある。ここでは、「ホルスト・ヴェッセルの歌」がドイツの大衆をファシズムに駆り立てたそのメカニズムを探ることを通して、ファシズムのプロパガンダ歌に並々ならぬ憧憬を示すスキッパーが、ミランダが支配する島を脱出後、新たな島に移住し、島の有色人種住民たちを

「忠実な部下」(166)として従え、絶対的な支配者として君臨するプロセスを解明したい。

隊旗を高く揚げ、隊伍をしっかり組んで
突撃隊は進む 落ち着いてしっかりした足取りで。
赤色戦線と反動に撃ち殺された同士が、
魂となってわれわれの隊列の中を一緒に進む。
(中略)
われらはみな戦う準備を整えた！
やがてヒトラーの旗があらゆる街頭にひるがえる。²

批評家平井玄は、平凡なドイツ人が「ホルスト・ヴェッセルの歌」を唱和することで、歌詞に描かれた共産主義者との戦いで命を落とした同志に共感し、『「ファシストになる」仮想体験』(229)を経験すると述べている。平井は、この歌を聴き唱和する側に「現存する社会秩序への怒りとその中での自分の地位への不満が充溢していなければならない」(229)ことを強調する。つまり、「現状破壊的なエネルギーをファシストの権威主義的で攻撃的な政治へ導いていく心的な通路」(229)が存在した上で、「ホルスト・ヴェッセルの歌」は、平凡なドイツ人をファシズムへ駆り立てるプロパガンダ歌に成りえたということである。では、「ホルスト・ヴェッセルの歌」に強く惹かれ、第二の島において、ファシズム的性質が色濃い王国の独裁者としての地位を獲得したスキッパーのメンタリティとは如何なるものであったのか。

ナチス党歌がスキッパーをファシズムへ導くには、その歌を聴取するスキッパーの側に、平井の言うファシズムへの「心的通路」が存在することが前提となる。先に言及したように、スキッパーは父親として、また、海軍士官としての権威を完全に剥奪された状態におかれていた。父として娘から認められず、海軍士官としては、部下のトレムロウが引き起こした反乱によって完全に権威を貶められた。庄野進は、音楽とファシズム的心性の関係を巡る考察において、テオドル・アドルノ(Theodor Adorno)の言うルサンチマン型の聴取者が、「最も顕在的にファシズム的心性を体現」(241)するとの見解を示す。ファシズム政権のプロパガンダ歌が、ルサンチマン的な心性をもつスキッパーをファシズムへと導く布石は、女性支配者ミランダによる抑圧によってより強固に固められたと言える。「ホルスト・ヴェッセルの歌」の集団熱狂的な響きは、父権が欠落した元合衆国海軍士官に、ファシズムによる父権の再構築への道を提示したのである。ここで、本作品をファシズムとの関連で考察するに当たって、先述した「ブラームスの旋律」の持つ重要性が再び浮

かびあがってくる。即ち、「ホルスト・ヴェッセルの歌」が「父権構築」の象徴歌であるならば、父との別れの旋律であったブラームスは「父権喪失」のテーマ曲であったのである。

「ホルスト・ヴェッセルの歌」がファシズム称揚歌としてドイツ国民に広まった要因は、ナチス宣伝大臣ヨーゼフ・ゲッベルス（Joseph Paul Goebbels）の卓越したプロパガンダ戦略にある。ヒトラーの下でゲッベルスは、多数の芸術家たちをナチスのプロパガンダ戦略に組み入れた。ナチス政権が疲弊しつつあった1945年1月28日、ウィーン楽友協会大ホールは興奮に包まれ、その時、楽団を指揮したのが、ゲッベルスによってナチスに取り込まれた芸術家の1人であったヴィルヘルム・フェルトヴェングラーであった。彼は翌朝スイス行きの列車に乗り、その後ナチス政権下に戻ることはなかったが、ナチス支配下での彼の最後の演奏となった曲こそ、ブラームスの「交響曲第2番」であり、ワーグナーと並んでドイツの国民的作曲家であるブラームスの作品が、これもまた（歪んだ形ではあったが）真のドイツたろうとしたナチス政権との訣別の歌となったのである。指揮者フェルトヴェングラーのナチス政権への加担と転向の顛末は、広く知られるところであるが、プロパガンダ芸術家のファシズムとの訣別の象徴としてのブラームスの交響曲が、本作品においては父権の喪失を象徴し、「ホルスト・ヴェッセルの歌」がファシズムへの志向と父権の再構築を象徴していることは興味深い。

このように、「ブラームス」から「ホルスト・ヴェッセルの歌」への変化は、性差のポリティクスが、ファシズム的で父権主義的な植民地主義言説を生成するプロセスと切り離せない関係にある。ドイツの大衆が「ホルスト・ヴェッセルの歌」を聴取し歌った時に、ドイツ第三帝国がそのレジームを完成させたように、スキッパーがファシズム称揚歌に魅かれた瞬間こそが、彼の父権主義的王国建設の原点となったのだ。

Ⅳ. 新生児の父親はだれか

ミランダを棄却し、第二の島で父権制植民地を成就させたスキッパーであったが、テキストは、彼の植民地支配に微妙な揺さぶりをかけている。物語は、スキッパーとカタリーナ、そして二人の間にできた新生児、召使いのサニーの四人で、万聖節の夜に新生児の誕生を墓地で祝う場面で終わる。子供の誕生を祝う場としては、墓地は奇妙な設定であり、さらに、次の箇所は、スキッパーの植民地支配に関して、読者に疑問を抱かせる。

And then I asked Kate for a look at the baby, and there it was, the new face about half the size of her breast and *three times as black* and squeezed shut in a lovely little grimace of deep sleep.

“Who do you think it looks like, Kate? Sonny or me?”

And smiling down, tangling her shank of hair into the muslin and studying the small candlelit sheen of her first child: “*Yes, sir. Him look like the fella in the grave.*” (209) [イタリック体は筆者]

まず、スキッパーが語る新生児の容姿は、母親であるカタリーナよりも「三倍も黒い」肌の色であり、白人であるスキッパーと「茄子とピンクの薔薇を合わせた淡い色合い」(49)のカタリーナとの間の子供であることに大きな疑問が生じる。ついで、スキッパーがカタリーナに対して、「この子は誰に似ていると思う、サニーかい、それとも私かい」と問いかけていることも意味深長である。レスリー・マークスは、「サニーとケイトは性交渉を持っているように思える」(59)と指摘するが、サニーとカタリーナ・ケイトの関係は、以下の引用に暗示されている。

...and in my half-sleep I heard the animals and through a warm speckled film saw Kate kneeling and rising out Sonny’s drawers in the spring, then standing in shadow and turning, reaching, as I seemed to see the very shape of the earth-bound child, and hanging Sonny’s white drawers on a dead limb to dry. (169)

場面はサニー、カタリーナ、スキッパーが昼寝をしているシーンである。スキッパーはまどろみの中で、カタリーナがサニーの下着を洗っているのを目撃し、「これから生を受ける子供の容姿が見えたような気がしたという。この場面から、マークスが示唆するサニーとカタリーナの間関係を推測することができよう。しかし、可能性としては十分に考えられるが、このことから新生児の父親がサニーであると即座に断言することはできないだろう。

新生児の父親を推測するにあたって、メアリー・ロバートソン(Mary Robertson)は、別の可能性を指摘する。ロバートソンは、カタリーナが新生児を「墓の中の人に似ている」(209)と言っていることを重視して、子供の父親を今は亡き「ケイトの先住民の恋人の誰か」(428)である可能性を指摘し、スキッパーの王国が、「ケイトの先住民の恋人を暴力的に罷免」した後に成立した可能性を指摘する。つまり、ロバートソンは、スキッパーが王国成立に際して島の先住民たちを殺害し、その中にカタリーナの新生児の父親がいると推測しているのだ。万聖節という死者を弔う

日に、墓地で新生児の誕生を祝うという奇妙な設定は、ロバートソンの解釈に基づけば、先住民の国を滅ぼしたスキッパーが、自らの王国完成を祝うために、滅ぼした先住民たちの弔いも兼ねて、誕生祝いを墓地において執り行なったということになるろう。

新生児の父親が、サニーであるか島の先住民の誰かであるかは明確ではないが、いずれにせよ、スキッパーに隷属する有色人男性が父親である可能性が高い。あるいは、スキッパーが父親である可能性も考えられるが、「赤ん坊は誰に似ていると思う、サニーかい、それとも私かい」とカタリーナに問いかけるスキッパーの言葉には、植民地支配者が有色人男性に性的に出し抜かれることへの怖れが表れていると言える。ポスト植民地主義批評家であるアーニャ・ルンバは、「非ヨーロッパ人、特に女性は、過剰な肉欲を持つ、性的に放埒な存在だとされた」(194)と指摘するが、カタリーナがサニーの下着を洗うのを見てサニーと密通しているのではないかと考える場面に、白人植民者が持つ被植民者男性に対する性的略取への畏れに加えて、非ヨーロッパ人女性への性的不信を見ることもできよう。

作品から新生児の父親を特定することは不可能で、またさほど意味があるとは思えないが、重要なことは、子供の父親を巡っての一抹の不安は、ファシスト的な植民地支配者スキッパーが、自らの権威に対してかすかな不安を抱いていることを示唆するという事実である。レスリー・マークスは、この点に関して、「彼の権威のアイロニックな減退」(58)であると述べているが、スキッパーが成就させた父権的植民地にも、被抑圧者の側からの転覆の危険が潜んでいるのである。

むすび

本論がこれまでに明らかにしてきたことは、性差を軸にした権力の奪取／奪回という作品の構図の中で、ナチス党歌「ホルスト・ヴェッセルの歌」を介してファシストへと変貌を遂げた主人公が、父権制植民地を成就させるプロセスであった。言い換えれば、スキッパーは崩壊した父権主義を再構築するに際してファシズムを要請し、父権の再構築に成功したといえる。

しかしながら、ここで語り手としてのスキッパーについて改めて考えてみると、「人工授精家の手記」という体裁の下に成立している本作品は、スキッパーが言葉(ロゴス)を用いて恣意的に作り上げた物語にすぎなかった。つまり、ホークスは、意図的にスキッパーを「信頼できない語り手 (unreliable narrator)」として設定し、彼の語りの揺らぎや矛盾を読者に意識させ、その結果、スキッパー自らが語る言葉そのものが彼の強力な武器となっていることを読者に気付かせようとしているので

ある。マイケル・ウェランは、スキッパーは「誓くことを父親になること」(36)と捉えていると述べているが、『もうひとつの肌』は、ロゴスを用いた父権の再構築、つまり、「父権の植民地構築幻想の物語」であった。

「茶色に朽ち果てた世界」とスキッパーが形容したミランダ牛耳る第一の島は、レオ・マークス (Leo Marx) が新大陸アメリカの「文化的象徴」(4)として捉えた「パストラリズム」(49)の終焉を暗示した。しかし、この第一の島を脱して、第二の島で緑の草原が広がる風景を眺めて悦に入っているスキッパーは、アメリカ植民当時の「緑なす楽園」を再び手に入れたように見える。トニー・タナーは、第二の島は「究極的な避難所であり勝利なのだ」(225)と述べ、スキッパーの王国を、「アメリカの夢」が成就した「素晴らしき新世界」であると肯定的に解釈している。タナーの作品解釈に倣うように、先行研究の多くは本作品を、死に彩られた世界からの脱出と「楽園の夢」の結実の物語として捉えてきた。しかし、本論がこれまで分析してきた通り、スキッパーの王国はファシズムと帝国主義／植民地主義的な性質を内包している。カタリーナ・ケイトの子供の父親を巡る疑惑に象徴されるように、また、黒人従者サニーがスキッパーの「プランテーション・ハウス」に小便を引っかけているように(164)、スキッパーの父権制植民地が確固たる安定を保っているとは言えない。それは、作品の最初から最後まで一貫して死のイメージが付き纏っていることから推測できる。このように、サニーやカタリーナのような被支配者たちが、支配者スキッパーを「出し抜く」可能性が暗示されていることは、本作品がネオ・コロニアリズム、あるいはファシズム批判としての性質を帯びていることを示しているのである。

注

- 1 『テンベスト』との関係についてはトニー・タナーやジョン・クール (John Kuehl) によって指摘されているが、彼らは作品に『テンベスト』のイメージが織り込まれていることを指摘するにとどまる。
- 2 「ホルスト・ヴェッセルの歌」の日本語訳は、平井正著『ゲッベルス—メディア時代の政治宣伝』における平井訳に従った。

引用文献

英語文献

Ferrari, Rita. *Innocence, Power and the Novels of John Hawkes*. Philadelphia: U of Pennsylvania Press, 1966.

- Hawkes, John. *Second Skin*. New York: New Directions, 1964.
- Kuehl, John. *John Hawkes and the Craft of Conflict*. New Jersey: Rutgers UP, 1975.
- Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. London: Oxford UP, 1964.
- Marx, Lesley. *Crystals out of Chaos: John Hawkes and the Shapes of Apocalypse*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 1997.
- Robertson, Mary. "The 'Crisis in Comedy' as a Problem of the Sign: The Example of Hawkes's *Second Skin*" *Texas Studies in Literature and Language* 26 (Winter, 1984) : 425-54.
- Tanner, Tony. *City of Words: American Fiction 1950-1970*. New York: Harper & Low, 1971.
- Whelan, Michael. *Navigating the Minefield: Hawkes's Narrative of Perversion*. New York: Peter Lang, 1998.

邦語文献

- アーニャ・ルンバ『ポストコロニアル理論入門』吉原ゆかり訳 松柏社、2001年。
- 庄野進「音楽・ファシズム・アドルノー聴取のポリティークに向けて」『現代思想』第16巻3号（1988年）、234-42。
- 平井玄『暴力と音—その政治的思考へ』人文書院、2001年。
- 平井正『ゲッペルス—メディア時代の政治宣伝』中央公論社、1991年。