



# 筑紫女学園大学リポジット

「グラフィック・ノベル」という文学形式の可能性  
についての試論 (1) : Fun HomeとThe Catcher in  
the Rye

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2014-02-13 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大城, 房美, OGI, Fusami メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://chikushi-u.repo.nii.ac.jp/records/107">https://chikushi-u.repo.nii.ac.jp/records/107</a>

# 「グラフィック・ノベル」という文学形式の可能性についての試論<sup>(1)</sup>

*Fun Home* と *The Catcher in the Rye*

大 城 房 美

## Is *Fun Home* Another *Catcher in the Rye*? - the “Graphic Novel” as a New Literary Genre (1)

Fusami OGI

自分が自分について語るという自伝的手法をとり、第一人称の語り手を持つという共通点がある *Fun Home* と *The Catcher in the Rye*。 *Fun Home* の語り手 Alison は、父親の死をきっかけに父と自分のアイデンティティの問題について考える。この作品では、自分と自己表現としての「文字」との関係は、「文学」作品を通じて父に導かれてきたものである。 *Catcher* でも大人は子供を導く存在であり、Holden は激しく反発するが、アリソンが到達するのは、“catcher”となって自分を受け止めてくれる父親のイメージである。伝統的な「文学」との齟齬を抱えるそれぞれの作品と、現代の自己表現のあり方について考察する。

### 1. アメリカの “Literary Fast Food”

アメリカにおいてコミックスは、1938年の「スーパーマン」登場以来、アメリカ文化として重要な役割を演じ、大人・子供、そして少女・少年といった多様な読者やアーティストを引きつけるジャンルとして1950年代には黄金期に達した。その反響は国内にとどまらず、例えば日本の漫画家手塚治虫も大きく影響されている。しかし1954年に大きな変化が起こる。その年の春、上院の未成年犯罪小委員会が、コミックブック産業に3日にわたるヒアリングを行った。その後コミックブック産業は、それまでのランク付けをやめる。10月には新たに Comics Magazine Association of America が設立され、映画界の Hay’s Code ほどに強化された自主規制コードが採用され、当時のほとんどの出版社が参加した<sup>1</sup>。この規制は、コミックスにおいて行き過ぎた性・暴力表現を禁じただけでなく、警察官や政治家を悪者にしてはいけない、恐怖という言葉 (horror or terror) をタイトルに使用してはならない、離婚を望ましいものとして描いてはならない、ラブ・ロマンスは、家庭の価値や結婚の神聖さを助長するものであるべきなど、人間社会の自然な営みにおける負の部分を描くことをも好ましくないものとして、コミックス表現に干渉した。結果として、商業コミックスは「スーパーヒーロー」を中心とした世界に限定されるようになり、少年・子供文化の立場に長くとどまることになる<sup>2</sup>。

しかし一方で、1978年に“A Graphic Novel”とカバーに明記し発表された Will Eisner の *A Contract With God* をはじめとして、1986年の *Watchmen* や *Batman :The Dark Knight Returns* といった大人の

読者から高い評価を得る作品がコミックスの分野から創造され、1980年代には、猫をナチス、ねずみをユダヤ人と動物を擬人化設定したコミックス *Maus: A Survivor's Tale* が RAW に連載された。サブタイトルに示されているように、ホロコーストを体験した父親へのインタビュー取材をベースとした作品である。

1992年に *Maus* がピューリッツア賞を受賞したことは、コミックスが大学や図書館で保存し研究対象とするに値するものであることへの認知に大きく貢献した。さらに *Maus* が著者 Art Spiegelman 自身の視点から父や自分自身について描くという「自伝」でもあったことから研究者が興味深い分析対象として着目したこと、その後 Marjane Satrapi による *Persepolis* (2000) や本論で取り上げる Alison Bechdel の *Fun Home* (2006) といった評価の高い自伝コミックスが輩出したことなどにより、より多くの研究者がコミックスというジャンルに関心を寄せはじめた。子供のためのものというイメージ故に“fiction”と結びつきやすい“comics”以外のラベルとして、“autobifictionalography” “autographyics” “graphic memoirs” “graphic narratives” などさまざまな呼び名が考案された<sup>3</sup>。現在では文学の一ジャンルとしての「小説」的表現に当たるものとして注目されるようになり、“graphic novel”というラベルが定着しつつあるようだ。しかし、北米では市場用語として単行本で出版されたコミックスを“graphic novel”とする背景もあり、この用語に関してはさまざまな意見や定義がまだ混在しているのが現状である。

紙とペンがあれば成立するコミックスは、多くの文化圏に見られる身近な表現であるが、ここ10年で日本も含めて研究対象としての認知がようやく進んだという意味では、学問的にはかなり新しい分野である。いいかえれば、それまではほとんどの文化圏でコミックスは、公共の研究機関においてアーカイヴを作るまでもない使い捨て文化としてしか見なされていなかった。英語圏では、テンプル大学教授 John A. Lent を編集主幹として1999年に初めてのコミックス研究学術専門誌である *The International Journal of Comic Art* が創刊された。このジャーナルは図書館や研究機関に常備され、現在に至るまで、多くの投稿者を得てコミックス研究に貢献している。アートカレッジに加え、現在より多くの大学で歴史学、伝記学、文学、コミュニケーションアートのコースがコミックスをリーディングリストに加えるようになり、コミックスを独立して扱うコースや講座も続々登場している<sup>4</sup>。さらに2009年には、英語による言語・文学研究でもっとも多くの研究者が参加する北米最大の学会の一つである Modern Language Association (MLA) で“comics and graphic narratives”がディスカッショングループとして創設され、より多くの研究者に改めてコミックス研究の価値が認知された。

近年よく使用されるようになった“graphic novel”というラベルは、「文学」という分野において研究可能な、あるいは研究すべき表現としてコミックスを扱う可能性を提示し、「使い捨て文化」としてしか存在しなかった一つのジャンルの保存と重要性の認識に貢献しようとしている。

昨年 MLA から出版された“graphic novel”の教授指南書 *Teaching the Graphic Novel of MLA* の編集を担当した Stephen E. Tabachnick は、“graphic novel”を同書において以下のように定義している：

[1] It is quite recently, as many critics admit, when the term [graphic novel] became casually suggesting an

extended comic book that treats nonfictional as well as fictional plots and themes with the depth and subtlety that we have come to expect of traditional novels and extended nonfictional texts.”<sup>5</sup> (2, underline is mine)

ここで“graphic novel”というラベルは、伝統的な小説に期待される深遠さと繊細さを備えたプロットやテーマを扱うものとして見なされている。問題となるのは、コミックスが「伝統的小説」に比肩するジャンルとして認められようとしているということではなく、それと「伝統的」とされるものとの関係であろう。ここで指摘されている「伝統」とはいかなるものであろうか。

コミックスアーティストとして、また研究者として活躍し、その名をコミックス賞 Eisner 賞に留める Will Eisner (1917 - 2005) は、“Literary Fast Food”<sup>6</sup>としか見なされてこなかったコミックスという媒体を“literature”として認知し、アメリカ文化の重要な一つの側面として見なすことを主張してきた一人である。果たして「文学」として認知させることが、コミックスの「正しい研究方法」あるいは「正しいジャンル」につながるのかは別問題としても、一表現形式としてコミックスを認知してこなかった文学の歴史において、コミックスという表現方法があるべき場所には奇異な空白が作り出されていることは認識されるべきであろう。

「アメリカ文学史」の教科書やアンソロジーをひもといてみると、それは一目瞭然である。例えば Benjamin Franklin については、「アメリカ文学史」ではほとんどの教科書が言及している。アメリカの理想“self-made man”の典型と見なされる彼の経歴に関しては、「文学者」のそれだけではなく、マルチタレントを持った彼の「文学」以外の業績が多く取り上げられている。1729年に *Pennsylvania Gazette* を買収し、新聞の発行に携わったこと、科学者として避雷針やフランクリンストーブを発明したこと、アメリカの独立に際して外交上で重要な役割を果たしたことなど、それは多岐に渡る。しかし、彼の新聞が政治漫画を掲載したこと、そして1754年5月9日に掲載された彼自身による“JOIN, or DIE”<sup>7</sup>が、アメリカでもっとも著名で古い政治風刺漫画の一つであることには触れられていない。一匹の蛇が八つに分断されたその風刺絵は、統一性のないイギリス植民地についてのフランクリン自身の社説とともに掲載された。この新聞は、ニュースをカトーンを使って視覚的に解説したアメリカで最初の出版物であり、このフランクリンの風刺絵は、アメリカ最初のものとして見なされている<sup>8</sup>。つまり「文学史」のテキストにとっては、アメリカでもっとも古い政治風刺絵をフランクリンが描き、より分かりやすい報道を試みたことよりも、彼が避雷針を発明したことの方が重要なのである。いや、漫画家としてのフランクリンは言及すらされていないのであるから、比較することも出来ない状況にあるという方が適切なかもしれない。

## 2. 「父」に反抗する、ということ 「伝統」との齟齬

「伝統」を形成してきた流れを考察する上で、フロイト・ラカンの精神分析理論における「父」という概念は重要な鍵となる。産業革命以降、19世紀の父親と母親の分業が定着した家庭モデルを基本とし、父・母・子供のトライアングルを社会構成の基本単位と想定する家族モデルにおいて、

フロイトの「ペニス」、ラカンの「ファルス」というそれぞれの「父」を表象する概念は、社会における権力関係において「父」が優位を占めていることに対するメタファーである。そして人間社会の規範を、その社会の未来を担ってゆく子供に教える役割が「父」というポジションである。つまり、先の「アメリカ文学史」の例からいえば、キャンノンとして、時代を代表する作品として「文学史」に記録される「文学作品」とは、そのような「父」の言説に認知され重要性を認められた言語表現という意味で「伝統」を担っているということも出来よう。

例えばノーベル文学賞受賞作家であり20世紀アメリカ文学を代表する作家 Ernest Hemingway の次の指摘は、Mark Twain の *Adventures of Huckleberry Finn* (1885) をアメリカ文学が生んだ最初の近代文学作品として位置づけるために、しばしば引用される。

All modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn*. . . . [I]t's the best book we've had. All American writing comes from that. There was nothing before. There has been nothing as good since.<sup>9</sup>

しかしこの代表的な作品が、作品が上梓された当時のいわゆる「父」の言説、つまり「伝統的」と見なされうる文学の形式を踏襲し、表現するものであったのかということ、全く逆の反応が見られたことは改めて注目に値するのではないだろうか。この小説が出版された当初スラングを多く含む作品を子供たちのために図書館に置くべきか、禁書にすべきかという議論が起こっている。

The question, “Should *Huckleberry Finn* be banned?” was first posed in 1885—the year the book about an interracial friendship was first published—when official committee members of the Public Library (sic) of Concord, Massachusetts said, “rough, coarse and inelegant, dealing with a series of experiences not elevating, the whole book being more suited to the slums than to intelligent, respectable people” (*Boston Evening Transcript* March 17, 1885 p.6).<sup>10</sup>

またこのような反応がすでに予測済みであったのか、作品の序文には早速、地方主義・リアリスティックな手法をとっていること自体が当時の伝統的な読みや表現に対しては全く反抗的な産物であることが、ユーモラスに、しかし些か暴力的にインプットされているのである。

#### NOTICE

Persons attempting to find a motive in this narrative will be prosecuted; persons attempting to find a moral in it will be banished; persons attempting to find a plot in it will be shot.

BY ORDER OF THE AUTHOR  
PER G.G., CHIEF OF ORDNANCE.<sup>11</sup>

この作品では、あまり教育を受けていない Huck という少年が、文法を間違えながらスラングを

交えた普段の言葉遣いをするという設定でナレーションを担っている。作品が出版された1885年よりも40から50年前と設定されている社会の中では一制度として存在していた奴隷制に従わないことを「地獄に落ちること」と認識しながら選択するハックは、自分が属する社会の規範よりも、自分が人間として正しいと信じるところへ向かってゆく。このように解釈すれば、「文法的に正しくない」未成熟な少年ハックの語りには、既に「父」に対する反抗がその文体・スタイルに含まれており、設定済みでもあるといえよう。

「父への反抗」が、文字通り「父親」への反抗でもあり、また社会制度への反抗としても解釈できる設定を持ち、しばしば *Adventures of Huckleberry Finn* とともに「アメリカ文学史」の流れの中に記憶されるのが、1951年に発表され、現在もなお読者を魅了し続けている J. D. Salinger の *The Catcher in the Rye* である。また、その言葉遣い故になかなかキャンオンとして受け入れられないことも含め、この2作品は同じような社会的非難を経験しているといえよう。しかし、*Adventures of Huckleberry Finn* はアメリカ文学作品の代表的なアンソロジーである *The Norton Anthology of American Literature*, *The Heath Anthology of American Literature*, *The Harper American Literature* に収録されているのに対し、*The Catcher in the Rye* はそこに所収されていない。

この二作品は、少年が一人称で自分自身について物語るという共通点を持ち、リアリスト的な手法からそれぞれの少年たちが日常使っている話し言葉でありのままの姿の自分をそのまま語っている。すなわち少年という未成熟な視点を含む“unreliable narrator”としての不安定な語りが体现されている。両作品とも、始まりから良く似ている。どちらも、「自分」について読者が知らないという前提で、自分は何者かということについてまず読者の興味をそそろうとするのである。しかし、そこには微妙な違いが存在する。

Huck の出だしは以下の通りである。

You don't know about me, without you have read a book by the name of "The Adventures of Tom Sawyer," but that ain't no matter. That book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth mainly. There was things which he stretched, but mainly he told the truth. That is nothing. (28-29)

ここで、ハックはトムソーヤの冒険を読んだことがない人は自分を知らないということが当たり前で、それはなんの問題にもならない、とおおらかに読者の自分に対する無知を受け入れている。

一方、Holden の出だしは以下の通りである。

IF YOU REALLY WANT TO HEAR about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth.<sup>12</sup>

読者に対してまず自分自身について興味をかき立てようとする切り口はハックの出だしと似ている

が、このナレーションには、読者に対して開放的なハックと違い、読者に対して内面を見せることを閉じる傾向が見られる。本当に知りたいなら、という出だしは、ナレーターの自分を知って欲しいという願望を読者に伝える。しかし彼の言葉には、「本当には」知ることはできないことと「本当に知ろうとする行為」の空虚さが続く。大人の社会の“phoniness”が見える一方で、自分から信じていることが出来る存在を見つけることが出来ないホールデンは、ハックのようにまっすぐ自分の信念に基づく行為を決めることは出来ない。

しかし、それは決して自分と人の関係をあきらめたということではない。自分を知らせたいという願望は、始めからホールデンにある。だが、そのような個人的なことを人に告げてほしくない、つまりその行為を最も受けつけない人間が「父」であることが明記されるのである。

[M]y parents would have about two hemorrhages apiece if I told anything pretty personal about them. They're quite touchy about anything like that, especially my father. (3)

この作品は、17歳になった主人公ホールデンが、一年前に自分の身に起こった出来事を思い出しながら語るというフラッシュバックの方法で構成されている。第一人称のナレーターであるホールデンの直接の言葉で構成されたこの物語において“you”と“I”の関係を構成する読者とナレーターは、大変近い距離にあるといえる。そこで自分を“liar”「うそつき」と告白しながらも、性体験を含め個人的なことも語ろうとするホールデンの姿は、まさに16才の子供でも大人でもない多感なティーンエイジャーの葛藤を体現している。読者はそういった成長過程にある大人になりきれないが子供にも戻れない主人公の、決して特別ではない日常的なもがきや苦しみに、自分も同世代に経験したかもしれないこととして共感しながら読み進む。彼が、両親、特に父親に反抗的な意識を自分のアイデンティティの問題として強く感じていることは、語りの最初から彼自身によって述べられている。プレップスクールの落ちこぼれで、ニューヨークという大都会をうろつくしか行き場のないホールデンと、アイビーリーグを評価し、息子にYaleかPrincetonに行ってほしがっているホールデンが語る裕福な弁護士父との間に、ホールデンの言葉だけでは読者は積極的な接点を見いだすことは出来ない。

しかもホールデンは「父」と直接対決しないどころか、顔もあわさない。ホールデンと父をつなぐのは、この物語においては、ホールデンが“phoniness”を感じていないキャラクター、妹のPhoebeである。フィービーのホールデンと会ったときの口癖は“Daddy's going to kill you”である。ホールデンの視点から共感できる純粋なキャラクターである彼女の口から発せられるこの言葉は、父親自身の言葉をそのまま反映しているというよりも、ホールデンに共感し、彼の父へのこだわり故に、彼女もまた父に対して敏感になっているという共感関係のつながりとして見ることはできないだろうか。つまり、フィービーの繰り返しに反映されているのは、いかにホールデンが父に受け止めて欲しいか、ということと、父親もまたホールデンを大いに気にかけ続けている、という事実なのである。

フィービーとの問答で、ホールデンが本当に信じられるもの“anything really”を考えるシーンが

ある。現実にあるもの、という限定を示すフィービーに、現実に真実を見いだすことが出来ないホールデンは、彼女を満足させる答えを見つけることが出来ない。そこで、ホールデンはこの作品のタイトルともなっている“catcher”になる夢を語る。しかしまずフィービーが指摘するのは、ホールデンが覚えていた詩の文句“If a body catch a body coming through the rye”が間違いで、正しくは“catch”ではなく“meet”であることである。ここでフィービーはホールデンの妹というよりも、「父親」の代弁者の役割を担っている。彼女は夢を語るホールデンに、“Daddy’s going to kill you”を繰り返す。

このシーンでホールデンの“catcher”という概念は、「誤ったところ」に形成された自己意識が欲している願望であり夢であることに着目したい。「父」に取り込まれたくないというホールデンの願望は、既にあるものではなく、将来なるものに対する願望である。つまり、子供を導こうとして子供の行き場をなくしてしまったホールデンの父親のあり方ではなく、子供自身の意思を尊重し子供がそれによって足を踏み外しそうになったときにこそ落ちてしまわないようにキャッチするという役割を想像し望むホールデンの行為は、まさに彼にとって存在しない「父」に対する彼の願望とその想像を象徴しているのである。

ホールデンは、自分からキャッチャーになりたいといっている言葉を証明するかのよう、子供に対しては、肯定的なトーンの共感を示す。しかし、ホールデンが語るこの物語には、ホールデンが望むようなキャッチャーは存在しない。ホールデンがもしそうなるとしても、それはこの語りの未来という延長線上にある。この物語でのキャッチャーは、将来の主人公自身にあることで、境界線上で揺れ動くどっちつかずの状況にある。ホールデンが守ろうとしているのは、まさにそのどっちつかずの状況にあるキャッチャーとしての可能性なのではないだろうか。「父」の文法に自己を実現できないホールデンは、自分の語りを“madman stuff”と認識しながらも、語り、読者を得、そこに居続ける自分を確認することで、かろうじて自己実現の可能性を死守するのである。

### 3 . 二重に周縁化された *Fun Home* クローゼットに隠れきれない父と娘

「女性」というキーワードから、アメリカのコミックス文化を考察すると、その偏向はより明らかとなる。アメリカにおいて、コミックスは少年／男性文化を意味し、「女性はコミックスを読まない」という神話も存在してきた。さらにいえば、それはメインストリームとオルタナティブ双方において周縁化された存在であった。先に見たように、コミックス自体がアカデミックな研究対象から長らく除外され続けてきたことを考えれば、「女性」コミックス文化は学術的文化研究とコミックスの分野から二重に周縁化されてきた分野といえるのである。

アメリカにおいては近年主に三つの流れにより女性によるコミックスの存在が認知され始めている。一つは Trina Robbins によるアメリカ女性コミックスの発掘である。Trina Robbins は、*Great Women Cartoonists* (2001) などの著書で、コミックスの歴史から女性作家／読者が排除されてきたことを指摘し、アメリカの女性作家やその作品の存在を掘り起こし、女性不在とされていた欧米のコミックスに画期的な研究的視点を提供した。彼女が1980年代当時男性一色だったコミックスの世



界で女性・少女を発掘するようになったことには、二つのきっかけがあったという。一つは、日本には少女向けの漫画のジャンルがあるということを知ったこと。そしてもう一つは、少女向けのジャンルをメインストリームで発信しようとして試みた際に市場を形成するまでに至らなかったのは、コミックブックストアなどが男性のための空間でしかなく、少女にコミックスを届ける手段がなかったことも大きな要因であったのに、出版社から「アメリカ女性はコミックスを読まない」からと理由づけられたことに強い疑念を感じたことである。

そして、二つめの主要な流れは、21世紀以降の日本の・少女・女性向け漫画の海外への大量の流出である。より多くの日本漫画の流出は、女性読者とアーティストの増加を後押ししたとトリナ・ロビンスは評価する。三つめは先に挙げたように、自伝的 narrative を描く“graphic novel”と名づけられ始めた形式に、女性による優れた作品が輩出したことである。

男性偏向のジャンルであったコミックスは、このように、現在ジェンダーに関して大きな転機を迎えている。女性コミックスのあり方に関しては、Jane Tolmie が指摘するように、次の二つの規範化が行われてきたことに着目する必要がある。一つはコミックスの世界自体が男性的な特性によって決定されてきたという認識が有り、それは一見問題にもならないし、問題化されていないということ、もう一つは、男性的特性を自然のものとしてとらえてしまうために、見えなくしてしまう男性中心の言語の展開があり、そのため女性アーティストやライターを規範に対する例外として周縁化するという避けがたい結果が生じるのである<sup>13</sup>。

そのような女性コミックスのスタンスを考えると、*Fun Home* における「父」への反抗とその関係は非常に興味深い。つまり、Tolmie の指摘するこの二点を問題化する形で物語が展開するのである。*Fun Home* は、先に挙げた二作品 *Adventures of Huckleberry Finn* と *The Catcher in the Rye* と同じく、子供にとっての「父」への反抗がテーマである。特に *The Catcher in the Rye* に関しては、最後の締めくくりはそのイメージが現れるなど、明らかに意識した引用がなされており、異なったジャンルから発信されたに関わらず、50年という時代を超えた、興味深い接点が見られるのである。

*Fun Home* は著者である Alison が20才になる間際に自殺を思わせるような亡くなり方をした父親 Bruce との少女時代からの回想を、現在の著者の視点から描く自伝的“graphic novel”である。レズビアンであることを両親に手紙で告白した直後に父が亡くなったことで、アリソンは自分がその死の原因となったのではと思い悩んでいる。アリソンが両親に自分がレズビアンであることを告白する手紙を出したのは、父の死の四ヶ月前のことだった。この手紙による告白は、自分自身のカミングアウトであったとともに、自分の両親、特に父親に対する見方を大きく変えてしまう転機となる。その手紙を受けて母がアリソンに「あなたの父親は男性と関係を持っていたのよ」と告白するのである。アリソンは、カミングアウトにより両親からの解放を得るはずだった自分が、逆に彼らに巻き込まれてしまったことを痛感する。

父ブルース本人ではなく、母の告白による父のカミングアウトから、アリソンの父親像再考が始まる。一人で一軒家のリフォームを完成させてしまう「父」は、幼い頃からアリソンには、異常なまでの情熱家のように思っていた。しかしその情熱は、家を建てるときも、家族にではなく、専ら自分の方にしか向けられない。「父にとって私たちは、自分の体の延長、精密なロボットの手足の

ようなものだった」(13)<sup>14</sup>と、アリソンは言う。父と母の馴れ初めも知らない家族は愛に溢れた場ではなく、良き父親とは言い難い父親像が刻み込まれていた。ブルースは常に本を読んでいる読書家である。ブルースの傍らには多くの文学作品が描かれる。最初のページでは、幼いアリソンが、父親に飛行機をしてくれとねだるシーンがある。仰向けになって、娘に飛行機をして遊んでやるブルースの傍らには、閉じられたままの *Anna Karenina* がある。それは、家庭によって本を読む時間を奪われている「父」を象徴しているようにも見える。少なくともこの最初のシーンには、相容れない娘と父親がイメージされている。父は娘とは違うところを見つめているのである。

しかしアリソンにとって、偶然にも同性愛者としてのカミングアウトを伴った父の死は、父とのそれまでの関係を再考するきっかけとなる。父親が押しつけてくるものに反発していた自分。しかしそれは、父が強要したピンクの壁紙や髪留めへの反発であり、女の子らしいものが好きだった父親と男性的な要素を感じていた自分と父は反発しあったのではなく、互いを補完しあっていたというのではないかとアリソンは考え始める。

Not only we were invert, we were inversions of one another.

While I was trying to compensate for something unmanly in him. . . .

. . . he was attempting to express something feminine through me. (98)

そして、父親の死が父の嘘の終わりであるとするならば、同時にそれはその死の直前にカミングアウトした自分の真実の始まりでもあるのかもしれない、とアリソンは認識する。

And in a way, you could say that my father's end was my beginning. Or more precisely, that the end of his lie coincided with the beginning of my truth. Because I'd been lying too, for a long time. Since I was four or five. (117, emphasis added)

同性愛というアイデンティティを共有していたことを介して、父との共感をアリソンは、一つずつ見つけてゆく。アリソンは読書家の父と本の嗜好を共有しており、父は娘が読むべき本に関してアドバイスをしていた。しかし英語教師である「父」が「娘」に与えた作家は、著名な男性作家によるものばかりであり、一見「父」が自分の嗜好を娘に押しつけて、「男性によるコード」に巻き込もうとしているのではないかという印象を受ける。それだけに、ブルースの選書の中に *Earthy Paradise: Collette's Autobiography* があったことは、印象的な出来事としてアリソンだけでなく、読者にも記憶される。当時アイデンティティの問題を感じ同性愛の本を読みあさっていたアリソンにとって、同性愛者でもあった Collette の自伝は、一つの指標ともなる。その本がブルースからアリソンへ手渡されたのは、アリソンがまだ両親にカミングアウトしていない頃であり、父が伝えた読むべき理由はパリの20年代について知っておくべきと思うということで、彼女の性愛の傾向には触れていない。父と娘の偶然の心の繋がりが示唆されるエピソードである。

Collette の本をなぜ薦めたのかと父にアリソンが直接尋ねるシーンは、アリソンのカミングアウト

トの手紙が両親に届いた後の部分、作品の最後あたりに挿入されている。「私にコレットの本をくれたときに自分が何をしているのかわかっていたのかどうかと思って」というアリソンに対して、ブルースがかなり緊張を感じていることが、“Oh” “What?” “I didn’t, really”というごく短い彼の台詞やアリソンの「私はじっとしていた、まるで彼がすばらしい鹿で、それを驚かせたくないと思っているかのように」というナレーションから伺える。ブルースは、“I guess there was some kind of . . . identification”と答える。一コマの沈黙の後、ブルースは自分の性癖について一気に語り始める。

My first experience was when I was fourteen. Norris Johnson. He helped out at the farm and the Fun Home. He was real well-built, with black, wavy hair. It was . . . nice.

Then there was a boy my senior year of college. (220-221)

以上の台詞を言い切った後、一コマの沈黙をおいて、「幼い頃本当に女の子になりたかったんだ。女の子の服を着たかったんだよ」とブルースが続けると、すかさずアリソンは、「私は男の子になりたかった、男の子の服を着たかったんだ、覚えてる？」と、父に話しかける。この会話は、見開き二ページに渡って続いており、一ページがそれぞれ同じ大きさのほぼ正方形に分割された12コマの連続で構成されている。他のページが、4から6コマで構成されていることを考えると、このページの構成は狭い車をイメージさせるとともに、父親と娘が急速に共感してゆく瞬間を、視覚的に読者へとより効果的に伝えようと言えよう。

しかし、娘アリソンとのやりとりで、父ブルースの言葉数は極端に少ない。ダルダノスのように家を建てた彼だったが、言葉をうまく操っているとは言い難い。例えばアリソンは、“I am a lesbian”とだけタイプして両親に送るが、娘のカミングアウトに対するブルースの反応は、その時のアリソンには奇妙としか思えない。ブルースはアリソンの手紙を受け取った直後、アリソンへ電話を入れ、いきなり“At least you’re human”(210)といい、さらに、“Do you have to put a label on yourself?”(211)と続けた。それは母から父が同性愛者であったことを知らされる3週間前のことであり、アリソンは父も同性愛者であったことを知らない時の出来事だった。

ブルースが言語を操ることを不得意にしていることは、会話だけでなく、彼が読むのを得意としている書き言葉である手紙にも現れる。電話の翌日届いた手紙には、自分が英雄ではなかったこと、(従って、自分は自分自身を定義しなかったこと)が書かれていた。

Of course, it seems like a cop out. But then, who are cop outs for? Taking sides is rather heroic, and I am not a hero. What is really worth it? (211)

アリソンがいうように、もし同性愛者であったと父が言ってくれていれば理解できた文面も、その時には奇妙としか写らない。しかしそこには、父として娘を導こうとする願望とともに、同性愛者としてカミングアウトをすどころか、自分を語る言葉すら知らなかった自分自身の葛藤と、うまく生きられなかった自分へのもどかしさの告白が、タイプライターの打ち間違いやミススペルを

含む不器用な文章で書かれていたのである。後に、この文面の“I am not a hero”が *Ulysses* からの引用であったことも明らかになる。

さらに父の手紙は、今キャンパスで現れていることの多くが、1950年代にはオプションとしてすら考えられておらず、フロリダの酒場で、黒人と白人と一緒に酒を飲んでいるなどは考えられなかった、と続く。この父の手紙は、父自身が同性愛者であることを私が知っていたと彼が考えて書いたものだ、とアリソンは語っている。

つまり、幼い頃は家庭の暴君だった父は、アリソンの手紙に答えることで、かつてアリソンが感じていた「父」とは別の「父」に変化する。あるいは、少なくともアリソンに見えていなかった別の「父」が見えてくるのである。そのアリソンとブルースの関係は、*The Catcher in the Rye* の図式で言い換えれば、「ホールデン」とホールデンの「父親」ではなく、「ホールデン」と「ホールデンがなろうとした父」に相当する。ブルースは“I am a lesbian”と自分にラベルを貼ろうとする娘アリソンに、50年代自分のアイデンティティに違和感を感じていた一方で、本当の自分を示す言葉を持たなかった自分のことを伝える。それは、雄弁に話しているようで自分の気持ちを本当に伝えることが出来ない自分を常に感じている「ホールデン」のような自分の存在を、娘に伝える行為でもある。

さらにこのアリソンに送られた父からの手紙が、コミックスという表現を使って、他のメディアには伝えることが出来ない効果を利用していることは注目に値する。父の手紙を表すコマは、単に言葉のみを表したものではない。アリソンが実際に目にした手紙が再現されている。間違いや打ち間違いを伴うブルースの文章は、彼の人間的な弱さや過ちも含んでいる。父が必死でタイプした手紙 過ちや後悔を含めて真摯に伝えようとする娘への自分のアイデンティティについての思いが、そのままアリソンの表現、つまりコミックスにより再現されているのである。

父ブルースはクローゼットに隠れたまま母と結婚し、母や家族に対する暴君的な一面を持つ家長であった。しかし、アリソンが父との関係を捉え直すにつれ、父はクローゼットの中の自分を外に漏らしてしまっており、必ずしも権威を以て生きてきたヒーローではなかったことが、どうしようもなく暴露されてゆく。父ブルースが若い頃から好きだった作家の一人が、ホールデンも夢中になったという *The Great Gatsby* の作者 Scott Fitzgerald であったのも、偶然ではないかもしれない。フィッツジェラルドが44歳でなくなり、父もまた44歳でなくなったという事実をアリソンがわざわざ指摘するように、そこにはブルースの自殺が仄めかされているのかもしれない。同じ数の月、同じ数の週を生きた二人だったが、フィッツジェラルドの方が、父より3日だけ長生きした、とページ半ばで指摘するアリソンは、辛うじて自分の手紙と父の自殺は無関係と言うことしかできない。しかしながら最後には、自分をしっかりと“catch”してくれようとしている父親を描き出す。

父の死という悲劇とそれに自分が関わっているのではないかという暗い疑惑は、“fun home”つまり“funeral house”を営み、常時死と対面し続けてきた父を再認識することで解消されてゆく。読者にとってまさにそれは、最初の献辞に付された短い文章 “We did have a lot of fun, in spite of everything” にある “fun” とタイトルが結びついてゆく謎解きのプロセスでもある。それは、父親の自筆と、著者の自筆の日記や手紙を通して視覚的に進行してゆく。*Fun Home* のコミックス表現は、著

者が目を通す本や辞書の文字までも、著者の手書きで再現する。すなわちそれは、読者が見て読んでいるのは、「私」が見て「私」の中で認識され解釈された言葉である、という著者の視覚に込められた意識がそのまま読者に伝わる手法である。娘の回想によって、父親像は理想化されることはなく、しかし、彼女とのアイデンティティの接点を取り戻しながら再生されるのである。

ラストシーンでは、父の好きだった本と彼女のコミックス表現が融合する。家族に対して必ずしも良い「父親」ではなく、自分を完全に導いてくれるような父ではなかった。しかし、*The Catcher in the Rye* のホールデンがそうありたいと願ったように、子供が足を踏み外しかけたときには、いつもそこにいてくれる「父」であろうとしてくれたことを、自分が飛ぼうとしたときにはいつも父が自分を“catch”してくれようとそこにいたことを、アリソンが信じる事が出来たかのように、作品は締めくくられている。

## おわりに

自己を活かすためにハックは「父」から逃げ、社会制度から外れることを選択し、ホールデンは「父」の手のひらの中でさまよっただけの自分を感じながらも、あくまで自分の言葉で自分を語り続け、自分の願望しか自分の視線の中に入れることを許さず、しかし自分の行為をあきらめていないことをその夢として伝える。*Fun Home* では、ブルースが「父」としての権威を押しつけていたその姿はごく一面に過ぎないことが、「娘」アリソンの視点を通して認識されてゆく。アリソンは、ブルースが言葉によって娘を導こうとしただけでなく、アイデンティティと直面してきた自分の人生の不器用な部分も含め真摯に娘に伝えようとしたことを追認してゆく。そしてアリソンは自分の表現“graphic narrative”として、父の言葉のみならず、それに付随する彼の行為をも含めて父との関係を織り直し、父の姿をまっすぐに見据えてきた少女としての自分を取り戻す。

三つの作品は、アメリカにおいて生み出されたという意味では「アメリカ文学」の流れに属するものであるが、本論の中で記述したように、それぞれが創作されたジャンルと「伝統」あるいはいわゆるアカデミズム的なジャンルとの齟齬を経験してきた表現でもある。ジャンルという定義は作品を私たち文化の一部として認識し、分析するという必要性において、必ずしも考慮しなければならないものなのだろうか。コミックスという分野は、なかなかアカデミズムに認識されなかったという歴史を持つが、それは今後の作品分析にとっても必要な視点、あるいは定義なのだろうか。Jane Tolmie の“The last thing academics need to worry about is the end of category”<sup>15</sup> という指摘こそ有効ではないだろうか。何を以て「アメリカ文学史」と定義するか自体にも、様々な立場があるだろう。先述したように、*Adventures of Huckleberry Finn* はアメリカ文学作品の代表的アンソロジーに収録されているのに対し、*The Catcher in the Rye* はそこに所収されていない。しかし、アンソロジーの中ではおそらく最も権威ある *The Norton Anthology of American Literature* の最新版である第7版には、*Maus* が所収されたのである。この事実は“graphic novel”としての *Maus*、あるいはこれ以降生み出されるであろう「アメリカ文学」の一連の作品群、あるいはこれ以前に評価されなかった“graphic novel”というジャンルの価値に大きな変化をもたらすだろう。しかし、私たちの文化とし

ての作品自体に関してはどうか。ブルースがアリソンにした “Do you have to put a label on yourself?” と同じ問いが、多様な形式・複数の文化・ハイブリッドな表現の可能性と私たちの関係に対して、投げかけられる必要があるのではないだろうか。

- 
- <sup>1</sup> Amy Kiste Nyberg (1998), *Seal of Approval: The History of Comics Code* (Jackson: University Press of Mississippi); Randy Duncan and Matthew J. Smith (2009), *The Power of Comics History, Form, and Culture* (New York: Continuum) 39-40.
- <sup>2</sup> Lawrence C. Rubin (2008), “Big Heroes on the Small Screen: Naruto and the Struggle Within,” *Popular Culture in Counseling, Psychotherapy, and Play-Based Interventions* (NY: Spring Publishing Company, LLC) 229-230.
- <sup>3</sup> Nancy K. Miller (2007), “The Entangled Self: Genre Bondage in the Age of the Memoir,” *PMLA* March 2007 Volume 122 Number 2, 537-548.
- <sup>4</sup> Kent Worcester (2010), “The Academy Embraces Comics,” online <<http://www.comixology.com/news/43/The-Academy-Embraces-Comics>>.
- <sup>5</sup> Stephen E. Tabachnick, ed. (2009), *Teaching the Graphic Novel* (New York: MLA).
- <sup>6</sup> Will Eisner (2003), Foreword, Stephen Weiner, *Faster Than a Speeding Bullet: The Rise of the Graphic Novel* (NY: NBM) ix.
- <sup>7</sup> アメリカ国立議会図書館 <<http://www.loc.gov/pictures/item/2002695523/>>.
- <sup>8</sup> The BBC, “‘Join, or Die’-the Political Cartoon by Benjamin Franklin,” online <[http://www.bbc.co.uk/dna/h\\_2\\_g\\_2/A\\_1091369](http://www.bbc.co.uk/dna/h_2_g_2/A_1091369)>.
- <sup>9</sup> Ernest Hemingway (1935), *Green Hills of Africa* (New York: Collier Books, 1963) 22.
- <sup>10</sup> Mary M. Atwood (2001), “Mark Twain’s Huckleberry Finn: A History of Censorship for the Banned American Literature Classic,” *Canadian Tourism*, online <[http://www.suite101.com/article.cfm/canadian\\_tourism/49239](http://www.suite101.com/article.cfm/canadian_tourism/49239)>.
- <sup>11</sup> Samuel L. Clemens (Mark Twain), “Adventures of Huckleberry Finn,” *The Norton Anthology of American Literature*, Fifth Edition, Volume 2 (New York: Norton, 1998) 28.
- <sup>12</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* (New York: Back Bay Books / Little, Brown and Company, 2001) 3.
- <sup>13</sup> Jane Tolmie, “Modernism, Memory and Desire: Queer Cultural Production in Alison Bechdel’s *Fun Home*,” *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies* 22, 77-95.
- <sup>14</sup> Alison Bechdel (2006), *Fun Home: A Family Tragicomic* (New York: A Mariner Book) . このテキストからの翻訳は著者によるものである。
- <sup>15</sup> Tolmie 93.

(おおぎ ふさみ : 英語学科 准教授)