

ダニー・ラフェリエールと芭蕉  
——『吾輩は日本作家である』における  
日本のイメージをめぐる考察——

Danny Laferrière et Bashô :  
réflexions sur les images du Japon dans le roman  
*Je suis un écrivain japonais*

西川 葉澄  
NISHIKAWA Hasumi

Résumé

Dans les œuvres de Dany Laferrière, on trouve divers éléments qui évoquent la culture japonaise : des références à des écrivains célèbres, à des œuvres littéraires, ou encore à des personnages japonais. Si cette tendance était déjà présente dans son premier roman, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (1985), elle est encore plus prononcée dans *Je suis un écrivain japonais* (2008) : une œuvre mystérieuse où plusieurs histoires se déroulent simultanément, tout à la fois réflexion sur l'écriture et sur la lecture, critique du processus de classement des écrivains et de leurs œuvres dans des catégories existantes, et questionnement sur la culture et les stéréotypes. Le titre, élément emblématique pour Laferrière, semble être une parodie de *Je suis un chat* de Natsume Soseki. Le remplacement de « un chat » par « un écrivain japonais » a une nuance parodique qui suggère l'idée que la catégorisation des écrivains est un processus stérile en littérature, d'où la question que pose le narrateur / auteur / personnage : « c'est quoi, un écrivain japonais ? ».

La relation de Laferrière avec le Japon s'est essentiellement nouée au travers d'influences littéraires, de Mishima et Tanizaki entre autres ; l'auteur mentionne aussi l'influence des haïkus et du style de Bashô. Dans *Je suis un écrivain japonais*, c'est en suivant les méandres de la métafiction, qui raconte le lent processus du roman à écrire, que le protagoniste revit le voyage de Bashô, en lisant le recueil de ce dernier,

*Le Chemin étroit vers les contrées du Nord*. Cela devient aussi un exercice de style que s'impose l'auteur, une écriture à la manière de Bashô.

キーワード：ダニー・ラフェリエール、『吾輩は日本作家である』、文学史と分類、芭蕉

Mots-clés : Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*, classification littéraire, Bashô

## はじめに

ダニー・ラフェリエール (Dany Laferrière) の諸作品には、日本の作家や日本文学作品への言及、または日本人とされる登場人物など日本文化を喚起させる様々な要素が散見される。そのような傾向は第1作『ニグロと疲れないでセックスする方法』(*Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, 1985) からすでに見られるものであるが、『吾輩は日本作家である』(*Je suis un écrivain japonais*, 2008) においてはそれがより一層徹底的なものとして現れている。夏目漱石の『吾輩は猫である』を想起させる題名はもとより、主軸となる物語においては主人公以外の登場人物の多くが日本人であり、彼らと主人公とのナンセンスなやりとりが描かれる。主人公は物語の中で松尾芭蕉の『奥の細道』を読み進めるが、この読書行為の中で芭蕉の俳句が繰り返し引用され、芭蕉が辿っていく『奥の細道』の旅のエピソードが随所で挿入される。本論では、『吾輩は日本作家である』に現れる芭蕉に関する記述に着目し、この作品に登場する日本的な要素がどのような意味を持つのかについて考察を試みる。

## 1. 『吾輩は日本作家である』：作品の概要

『吾輩は日本作家である』(Laferrière, 2008) はダニー・ラフェリエールの15番目の作品である。この作品の邦訳者の立花英裕は「訳者解説」においてラフェリエールの創作活動を3つの時期に分類し、その第3期を開始した作品として本作を位置付けている(立花, 2014, p.278)。ラフェリエールは、第1作の成功により1985年に一躍ベストセラー作家として時代の寵児となり、ケベック文学界に大きな衝撃を与えたという。作品は映画化され、彼はケベック州のテレビでレギュラー番組なども持つ有名人になった。そのようなモンレアル時代(第1期)の後に、フロリダに移住して「アメリカ的自伝

(Une autobiographie américaine)」と自ら分類する 10 作品からなる自伝的作品群を完成した時代が 2001 年まで続き (第 2 期)、その後数年の断筆期を経験している。2008 年の『吾輩は日本作家である』発表の翌年には、『帰還の謎』(L'Énigme du retour) が出版され、メディシス賞、モンレアル書籍大賞等を受賞している。

『吾輩は日本作家である』は 57 の章で構成される。これは、多くの短い章からなるラフェリエールの他の作品と同様の構成である。冒頭に印象的なエピグラフが配置されるという形式も、彼の他の作品と同様である。この作品には、松尾芭蕉の『奥の細道』から「風流の初やおくの田植うた」の句が 3 行に分けて示されている<sup>1</sup>。題名の「日本作家」という言葉に畳み掛けるかのような、日本趣味を惜しげもなく吐露するエピグラフに続き、「自分ではない／別の誰かになりたい／すべての者たちへ」と読者へ向けられた献辞が配置される<sup>2</sup>。

作品の文体は、主人公の一人称による語りが基調となるが、そこに会話文が多く挿入されてフィクションを形成するものである。物語らしい起承転結はないが、部分的に重なり合いながら同時進行する複数の物語で構成されている。登場人物たちは、主人公と他の数名を除いて、ほとんどがモンレアルやその近隣の都市に暮らす日本人たちである。内容を簡潔にまとめるなら、主人公の作家が『吾輩は日本作家である』という題名だけで執筆契約した未執筆の著作をめぐる荒唐無稽な話、となるだろう。この本の噂を聞きつけた日本領事館のムッシュー・ミシマとムッシュー・タニザキ、その話をドキュメンタリー番組にするために参入してきた日本のテレビ局のダザイ、彼の女性アシスタントのケロ、主人公の旧友のハイチ人フランソワとその日本人妻のショーナゴンなどが次々と登場し、主人公とのやり取りの中で日本文化やしきたりの奇異さが強調される。作中の未完の著書である『吾輩は日本作家である』は、インターネットの情報を介して日本人の間で話題となり、主人公は本書を書かずして日本で有名になる。しかし、問題の小説は 1 行も書かれないまま最後のページに至る。その騒動と並行して、アイスランド出身の世界的に有名な歌姫であるビョーク (Bjork) と対比されるスターとして描かれる日本人カリスマアーティストのミドリ (Midori) と彼女の取り巻きの 7 人の若者たち (Eiko, Fumi, Hideko, Noriko, Tomo, Haruki, Takashi) の群像劇がスピノフのように展開し、主人公との交流を通して、彼の視点から現代日本の若者たちの姿が描かれる。さらに、それらの物語と同時進行で、もう一

つの物語が背後に流れている。それは主人公が松尾芭蕉の『奥の細道』をモンレアルの街中で読み進める、芭蕉の旅を追う主人公の読書の物語である。主人公が『奥の細道』を読み進めるに従って芭蕉の旅が進み、読者も主人公の読書により時空を超えた旅の道連れとなる。

前述のように、主人公は作者のラフェリエールを彷彿とさせる人物設定である。この主人公の一人称の語りで物語が進むため、読者の多くはおそらく作者のラフェリエールと主人公が同一人物で、この作品が自伝的な作品、あるいは小説家が自分を主人公として紡ぐ自伝的なフィクションであり、筋立ては虚構ではあるが、主人公の言動や思惑は作者と同一のものだろうかという期待を持ちながらこの作品と接するだろう。物語の舞台は現代のモンレアルであり、主人公である作家の「私」と彼の編集者とのやり取りから始まる。主人公は以前から編集者に新たな作品を書く約束をしており、催促を受けている。この設定は、ラフェリエールが「アメリカ的自伝」完成後に創作を休止していた時期と呼応しており、作者の実生活による自伝的要素がフィクションに巧みに交差される<sup>3</sup>。主人公は、編集者との打ち合わせで新しい作品の題名(『吾輩は日本作家である』)を告げ、1万ユーロの契約を結ぶ。彼は良い題名を素早く着想することについて自負があり、カート・ヴォネガットが自分に対してタイトルを「早撃ちで」つける男と呼んだというエピソードを彼の妻から聞いたという件がここで語られる。この冒頭の章に登場する題名は、実際読者が読みすすめている小説とまさに同一の題名であり、本作は作品を書こうとする小説家の話を書くという、メタ小説の様相を冒頭から提示している。これは第1作の『ニグロと疲れしないでセックスする方法』において、主人公がその作品を世に問うことで人生を大逆転させる「不滅の新作」となるであろう小説『すけこましニグロのパラダイス』(*Paradis du Dragueur Nègre*)を書きながら物語が進むのと同じ構図であることから、自己パロディの要素を含んでもいる。パロディといえ、その題名からすでに、夏目漱石の『吾輩は猫である』のフランス語定訳である *Je suis un chat* を万人に想起させるあからさまな間テクスト性を示している。

作品の主題としては、書くことをめぐる省察、そして作者の帰属がその出自のような外的要因によって自動的に分類されることへの批判などが挙げられるだろう。ラフェリエールの他の作品にも当てはまることだが、多くの固有名詞と引用により織りなされる間テクスト性も特徴的である。

このように『吾輩は日本作家である』は、書くこと、作家の帰属と文学を

分類する不毛さへの批判、ステレオタイプと文化などをめぐって複数の物語が同時進行し、読みやすいとは言えない、重層性を持つミステリアスな作品である。

## 2. ラフェリエールと日本

『吾輩は日本作家である』において、作家である主人公は一度も来日経験がないのに日本について語るために、女性雑誌で紹介されるクリシェ（神話と写真）のみを利用しており、膨大なデータ（窓のそばに積み上げられた雑誌群）を所有していることを主人公に語らせる（J243）。本作品が描かれた時期において、日本に行ったことがないという記述は作者のラフェリエールの経験と重なるものである。彼が訪日するのは本作品出版の3年後を待たなくてはならない。『吾輩は日本作家である』に限らず、第1作から日本趣味への傾倒<sup>4</sup>を明示的に表明しているラフェリエールの日本体験について以下に整理しておきたい。

彼が初めて来日したのは2011年である。ラフェリエールは2010年1月にハイチのポルトープランスで開催予定だった文学フェスティバル「驚嘆の旅人たち」（Étonnants Voyageurs）に招待されてモンレアルから帰郷した折にハイチ大地震に遭遇し、当時の記録を『ハイチ震災日記』（Laferrière, 2011a）として出版したことはよく知られているが、その翌年、彼は東日本大震災の報に接し、2011年3月17日付の*Libération*に長い詩を寄稿し、日本への連帯の意を表した（Laferrière, 2011b）<sup>5</sup>。立花による『ハイチ震災日記』の邦訳は、小倉和子による『帰還の謎』の邦訳と共に、2011年9月に藤原書店より出版された。ラフェリエールはこの年の9月下旬から10月上旬まで日本に滞在し、その間にいくつかの対談、講演を行なった<sup>6</sup>。彼はこの来日に関して、2019年に出版された『書くこと生きること』（*J'écris comme je vis*, 2010）邦訳版の冒頭に付された日本の読者へ宛てられた序文において、その経緯を説明しているが、詳細は後述する。

2度目の来日は、2019年10月6日の日本ケバック学会の全国大会に招聘されてのことである。2011年以来、ラフェリエールの作品は立花と小倉によって精力的に翻訳されてきたが、この2人の翻訳者のうち小倉が司会・通訳を、立花が対談の相手をつとめて、「書くこと 旅すること *Entretien : J'écris comme je voyage*」と題した招聘対談が実施された（ラフェリエール・立花、2020）。翌10月7日には、早稲田大学現代フランス研究所、在日フラ

ンス大使館などの主催により日仏会館でリービ英雄と「和歌と俳句、そして今書くということ」と題された講演と対話を行なった。ラフェリエールの講演のタイトルは「世界の旅人、芭蕉への挨拶」である。以上がラフェリエールと日本の直接的なつながりである。

一方、ラフェリエールの作品において日本はどのような形で表されてきただろうか。彼の作品中に現れる日本とはどのようなものだろうか。2012年の『ニグロと疲れないでセックスする方法』の邦訳出版にあたり、ラフェリエールは「日本の読者へ」と題された序文を寄せているが、彼が親しんできた日本文学が自分の作品に影響を及ぼしていることに関して自覚的であることが次のように語られる。

どういうわけか、私の書き物には処女作から日本が見え隠れする。奇妙と言えば奇妙だが、当時、私には知り合いの日本人など一人もいなかった。作家は別である。まず三島由紀夫がいる。三島は子供の頃から読んでいた。次に川端康成。そして私のお気に入りの谷崎潤一郎。それから忘れるわけにいかない、古き師としての芭蕉。(ラフェリエール、2012、p.1)

ラフェリエール自身も認めるように、彼の諸作品には日本的要素が散見される。上記の序文が付された『ニグロと疲れないでセックスする方法』、そこから派生した作品であり、登場人物が日本人である『エロシマ』(Éroshima, 1991)、エピグラフが立花北枝<sup>7</sup>の俳句である『甘い漂流』(Laferrière, 2012a)<sup>8</sup>、本論文で検討する『吾輩は日本作家である』、および文体が俳文の影響を受けていると思われる『帰還の謎』を参照して、どのような種類の日本的要素が表れているかを概観して分類すると概ね次のようになる<sup>9</sup>。1. 三島由紀夫、谷崎潤一郎、川端康成などの固有名詞の頻出から示される近代日本文学への偏愛、2. 芭蕉、一茶、蕪村などの俳句の引用、3. 日本人や日系人など日本と関わりのある登場人物と彼らが体現する日本文化や日本風俗への言及、4. 俳文を思わせるような文体、の4つである。そして『吾輩は日本作家である』においては、これら全ての要素が含まれている。

俳文とは、『日本大百科全書』の定義によれば「俳人によって書かれた俳諧的な味わいのある文章。(中略)多くは短文で、文章に俳句が挿入されることもある」とされる。「俳文」の語は元禄3年(1690年)と推定される松尾芭蕉の書簡において初めて使用され、芭蕉やその門下の俳人たちによって

確立されたという<sup>10</sup>。ラフェリエールの作品においては、『帰還の謎』に見られる散文と短い行に分けて書かれた俳句のようにも見える自由詩の組み合わせ、および余白の多い構成などに、俳文の文体的な影響を見ることができただろう。この作品に先立って出版された『吾輩は日本作家である』においても、俳文的な文体が認められる。まずは、主人公が読み進める芭蕉の『奥の細道』は、主人公により伝聞的に読者に共有される。すなわち、芭蕉たちの旅についての描写や解説が地の文よりも若干小さいポイントで記されて、作品中に挿入されるが、こうした文体の試みにより、散文の中への詩的なものの侵食、つまり俳文的な文体の萌芽を見ることができるといえる。そして、「地下鉄で芭蕉を読む」という章においては、主人公がモンレアルの地下鉄で移動する場面を描いた地の文の中に、地下鉄で読まれる『奥の細道』の中で描かれる芭蕉の旅が、俳文の文体を模倣した形で挿入され、文体練習のようなものを形成している。芭蕉の旅を、俳文の文体で書き直す試みは「人間機械」、「田舎の日曜日」、「浴槽の中で」、「小さな死」の章において同様に繰り返される。

なお、1994年に出版された『甘い漂流』初版の文体は全体を通して、1行がそれぞれ俳句のように短い自由詩から構成されていた。この作品の邦訳者の小倉によれば、これは「日々の出来事を一日一句、俳句を読むように書いたもので、366篇（この年は閏年）の断章から成って」いるからだ（小倉、2014、p.323）。『甘い漂流』はラフェリエールがモンレアルに到着してからの1年間の体験をもとにした書かれたものである。亡命中の父がニューヨークで客死したことをきっかけに33年ぶりに故郷のハイチに帰還する様を描いた『帰還の謎』と対になる作品として位置付けられるようになり、2012年に大幅な増補改訂版が刊行された（小倉、2014、p. 314）。この新版において、『帰還の謎』と文体を揃えるように、俳文的な文体、すなわち散文と自由詩の混在する文体が採用されていることで、ラフェリエールのこうした俳文的な文体への傾向は、これが気まぐれな文体の揺れではなく、文体の追究の末に採用されたものだといえるだろう。

### 3. なぜ「日本作家」なのか

『吾輩は日本作家である』では、冒頭の章から作品における題名の重要性が述べられる。題名が悪いために多くの本が手に取られず、書店では本についてのコメントの大部分が題名についてであり、読者からよく聞かれる質問も作品の題名の来歴についてであると説明される。「作品の最も大きな部分」

(J16) だと明記される題名であるが、ラフェリエールはなぜこの重要な題名と小説のテーマを『吾輩は日本作家である』としたのだろうか。つまり、なぜ日本なのだろうか。

独創的な題名を着想する制作過程は以下のように明かされている。題名は「じっと座っていると、ふと浮かんでくる」のであり、それはまるで「街角で私を待ち受けていた」かのようなものである。それは生き物のように作者の「喉元に飛びついてくるんで、その文字を白い紙の上書き写すだけ」(J13; J訳 11) だという。良い題名を得るには、作者はしばらく熟考したのちに頭に突然浮かび上がってくるものを素早く捕まえずにはならない。果たして、『吾輩は日本作家である』という題名もそのように着想されたものであり、奇抜な題名のインパクトによって読者の関心を早撃ちの如く刺激するようなものなのだろうか。そして、題名が内容に先立つ形で作品の内容を決定し、題名からの必然性により作者は日本領事館の職員や日本の若者たちなどを紙上に登場させ、生き生きと動かしてみせたのだろうか。

この作品では、主人公が『吾輩は日本作家である』という題名だけが決定した小説をどのように書いていくかという小説執筆の秘密と、結局は何も書かれないまま最後のページに至るまでの顛末が描かれる。主人公によって明かされる制作のプロセスは、上記の推測の通りようだ。『書くこと生きること』においても、同様のことが語られている (Laferrière, 2010, p.73)。最初の章(「早撃ち男」)でタイトルが決定され、次の章(「魚屋で」)では題名から内容へ、すなわち何を書くかについてのイメージがどう醸成されていくかが描かれる。内容を思案する過程が描かれるこの章においては主語に不特定多数の人々を示す *on* が使われており、タイトル着想の過程での主語が *je* であるのと対照的である。アイデアを感情に変容させる過程に時間をかける重要性が語られ、本の内容について思索しながら街を歩く主人公の語りの主語が *on* になることで、彼は集合的な無意識と同一化を図るかのようである。雑踏の中で人々の話し声に耳を傾けるが、他人が自分に話しかけていることを集中して聴くことはできない。ここに示される「別の人間になら、誰にでもなるつもりだ」(J17; J訳 15) という記述は、献辞で示された「自分ではない／別の誰かになりたい／すべての者たちへ」と呼応する。魚屋では、ギリシャ人の店主から2作目の執筆の進捗について声をかけられる。魚屋にとって、この20年来の常連客が実は14もの著作をすでに出版している作家だということは意識されず、第1作のスキャンダラスな題名で世間の耳目を

集めた人という認識のままである。魚屋の無関心（と偏見）を刺激するために、主人公はこれから書く小説の題名（『私は日本作家である』）を彼にそのまま告げる。魚屋が困惑すると、それが新しい作品の題名だと告げるが、魚屋には小説を虚構として理解することができず、これを文字通り小説家自身が「日本作家である」と宣言したと誤解し、現実に関籍を変えることを話題にし始める。次の章（「煩悶する鮭」）では、主人公は購入した鮭を自宅で調理しながら、理由のない不安に襲われる。彼は自分の悩みが新しい小説を書くことについてなのか、自分が日本作家になることについてなのかを見極めようと試みるが、それは「根本的な問い」すなわち、「日本作家とは何か」という問いに発展する。

根本的な問いがそこから立ち昇ってくる。日本作家とは一体なんだろう？ 日本に生活し、日本でもものを書いている者のことか。それとも日本に生まれたが、にもかかわらず、ものを書いている者のことか（文字を知らなくたって幸福な民族が存在するのだから）。それとも、日本に生まれたわけでもないのに、それに、日本語を知りもしないくせに、やにわに日本作家になる決意した者のことか。私は最後のケースだ。よく頭の中にたたき込んでおこう。吾輩は日本作家である。（J21-22；J訳19-20）

この「私は日本作家である」という命題は最初の章からすでに表れている。提案した題名が編集者によって吟味され、彼によりカフェのテーブルクロスの上に書かれた時、主人公はすでにこのような確信に至っている。

（このタイトルは）よく見れば、凡庸ではある。「日本」という語だけが違うのだ。だが、ふざけているつもりはないよ。私は、心底、日本作家だと思っているのだ。（J15；J訳13）

自分が日本作家か否かという命題は、作家の帰属についての議論へと発展し、5番目の章（「背筋を伸ばした人生」）までこの問いが続けられる。作家である主人公の出自により、彼の作品がどこに分類されるかという問題へと繋がっていく。この問いは繰り返され、作品の主要なテーマを形成する。「背筋を伸ばした人生」の章では、主人公と三島由紀夫の小説との出会いが語られる。少年時代に読み耽った三島の『午後の曳航』はたまたま家の古い家具

の中からラムの瓶と共に見つけたものであり、それが日本の作家の本だと知ったのは随分後のことだったという回想が続く。三島は彼にとっては「隣人」であり、彼が少年期に手当たり次第読んだ作家名（フロベール、ゲーテ、シェークスピア、セルバンテス、エメ・セゼール等）が列挙されるが、ラフェリエールにとって彼らもまた同じ村に住む人々となる。こうした読書体験を経た主人公は「作家の出身地がさも大事なことであるかのように語られる」ことに関して驚きを禁じ得ない。

カリブ海に生まれたからというので、私は自動的にカリブ海作家にされる。本屋も、図書館も大学も我先にと私にそんなレッテルを張り付ける。作家で、かつカリブ海の間人だからといって、私はカリブ海作家だということにはならない。なんでも一緒にしたがるのはどうしてだろう。(J27; J訳 26)

何年も経って、私自身が作家になると、よく質問を受けた——「あなたはハイチの作家ですか。カリブ海の作家ですか。それともフランス語圏の作家ですか」。私は、読者の国籍が私の国籍だと答えた。ようするに、読んでくれる人が日本人なら、私はたちまち日本作家になるのだ。(J29; J訳 29)

『書くこと生きること』のエピグラフにも、同内容の会話が示される。ハイチの作家か、ケベックの、カナダの、カリブの、アメリカの、それともフランスの作家なのか、という対談相手のマニエの問いに対し、ラフェリエールは「私は自分の読者の国の出身で、日本人が自分の作品を読むなら、日本の作家になるのだ」と答える (Laferrière, 2010, p.9; 小倉訳, 2019, 14)。同書には、「吾輩は日本作家だ」と題される章があり、作家という肩書きに国籍や地域の名前、移民、黒人、亡命、ポストコロニアルなど様々な言葉を足してレッテルを貼られることや、出自による単純な分類への嫌悪が語られる (Laferrière, 2010, pp.106-111)<sup>11</sup>。

このように、作家の出自によってその帰属が安易で自動的な分類により決定され、作家にラベル付けがなされることに対し、ラフェリエールは一貫して拒否を示す。ラフェリエールにとって三島が隣人であるように、彼にとって作家の出生地や国籍による分類は意味がなく、書物は作者と読者とが時空を超えて出会う場所であり村として表される共同体である。作家や読者の越境は地理的なものでなくても、書物の中ですでに成就されている。ラフェリ

エールの持つ他者から規定されるようなあらゆる特徴、つまりカリブ海の島であるハイチ出身の黒人であり、亡命、移民という経験、そして南北を含めたアメリカ大陸、および亡命先のカナダのケベック州という属性から遠く離れた「何か」を名乗ることで、作家を出自で分類する行為の無意味さを批判する目的を持つのではないか。立花（2013、2014）が指摘するように、「黒人」と「日本」の両方が、西洋が作り出した非常に強い類型的イメージおよび文化的なクリシェによって規定されているため、あえて「黒人」というクリシェに「日本」というクリシェを重ねる設定により、上記に関する批判が強度を持つのであろう。日本とハイチの持つ文化的紋切り型のイメージが正反対であるだけに、そのコントラストがインパクトを持ち、自己を反対の属性によって定義することで得られる衝撃の強さが効果的な題名を作っている。この作品の冒頭に描かれるように、『吾輩は日本作家である』という強烈な題名がまずあり、その題名がどのような衝撃を与えうるかについて戦略を練ってきた作者によって、メタフィクションが描かれたのがこの作品なのではないだろうか。

しかし、日本という属性が選ばれた理由は、おそらくそれだけではない。『書くこと生きること』において、ラフェリエールは彼の創作の秘密を詳らかにしているが、邦訳版の冒頭に付された「芭蕉のくにで——日本の読者へ」と題された序文もまた、ラフェリエールと日本の関係を雄弁に明らかにするものである。初めての来日の経緯が、彼の小説の邦訳が藤原書店から出版されることで実現したと語られる中、来日の理由は愛読する旅日記の作者である芭蕉のため、つまり「彼の足跡を辿る巡礼の旅をさせてもらえることになっていた」と記される。曾良になって芭蕉と旅がしたかったという願望が綴られ、以下のように締めくくられる。

もしわたしが芭蕉の旅の道連れだったら？ とにかくわたしは一篇の小説を書いた。そのタイトルは『吾輩は日本作家である』。(ラフェリエール、2019、p.4)

つまり『吾輩は日本作家である』において同時に進行する複数の物語の中で最も表面的に展開される、小説家が自分を日本作家だと標榜しつつも結局は『吾輩は日本作家である』という作品を書かないという小説をめぐるメタフィクション以上に、この小説がラフェリエール自身と芭蕉との旅を描いた作品

だということなのだろうか。

#### 4. 「私はある日本作家の後を追う」：芭蕉との旅

日本の読者に向けられた序文に書かれたことを信用すれば、『吾輩は日本作家である』は主人公が『奥の細道』を読み進めることにより、主人公と読者が芭蕉と共に奥の細道を旅する作品でもあり、このプロットにおいては、主人公はフィクショナルな「私」ではなく、作者のラフェリエール自身と考えられる。「私は日本作家である」という題名をめぐる、登場人物たちの中で交わされるアイデンティティについての考察や漱石の『吾輩は猫である』のフランス語定訳 (*Je suis un chat*) などにより題名に対する読者の認識が固定されていたが、この題名には作者が用意した二重の意味が込められた言葉遊びが隠されているのではないだろうか。日本語に翻訳する過程で意味が一つに固定されると見えにくくなるが、フランス語においては「Je suis + 名詞」という構文の中の *suis* が動詞 *être* として「私は～である」を意味する場合と、同じ *suis* が動詞 *suivre* として「私は～を追う」を意味する場合がある。動詞 *être* と解釈して「私は～である」とする場合、通常は名詞が形容詞扱いになって冠詞がつかないが、その名詞に形容詞（ここでは *japonais*）が付くことによって名詞が具体化され *un* という不定冠詞がついている。動詞 *suivre* と解釈して「私は～を追う」という意味ととらえるなら初出の目的語に不定冠詞がつくのはごく自然である。つまり、アンドレ・ブルトンが『ナジャ』 (*Nadja*, 1928) の冒頭に示したあの有名な *Qui suis-je?*<sup>12</sup> のように、この題名にある *suis* は *être* と *suivre* の両方を意味している可能性があり、*Je suis un écrivain japonais* を「私はある日本作家の後を追う」の意味ととらえるなら、その日本作家とはまさしく芭蕉のことに違いない。

それでは作者＝主人公がどのように芭蕉の後を追っていくかという視点から、ラフェリエールと芭蕉の関係をこの作品に見ていきたい。主人公は出版をめぐる話と並行して、『奥の細道』を読み進め、芭蕉の旅の逸話と俳句が挿入される。彼の読書は全体で57の章のうち6番目の章（「地下鉄で芭蕉を読む」）から始まり、20番目の章（「小さな死」）で読了される。つまり前半の15の章において主人公の読書体験による芭蕉の旅が読者に追体験されている。この作品は主人公にとっても、読者にとっても、芭蕉との旅の様相を呈する。

芭蕉の名が初出するのは巻頭のエピグラフ「風流の言い初めは／北の農民

の／田植え歌にあり（風流の初やおくの田植うた）」においてである。次に4番目の章（「ポケット版アジア」）において、主人公がモンレアルのサン＝ルイ公園（le Square Saint-Louis）近くの書店に注文しておいた『奥の細道』を取りに行くことが示され、6番目の章（「地下鉄で芭蕉を読む」）において主人公はモンレアルの地下鉄の中で『奥の細道』を読み出す。主人公が初めて芭蕉の俳句を見たのは、米が包まれていた新聞紙であり、それ以来芭蕉の本を探していたと説明される。彼が携えるのは「芭蕉の本（ニコラ・ブーヴィエ訳『奥の細道』）」と訳者の名前までもが明記され、主人公が芭蕉の本を開く前に、数年前トロントで会ったブーヴィエとのエピソードが記される<sup>13</sup>。ブーヴィエとの翻訳による再会がページ上で行なわれた上で、『奥の細道』の読書が始まるが、それは徒歩の旅と地下鉄の中、旅を進める者とその足取りを追う者、という対比の中で以下のように描写される。

詩人は東北へ向かう徒歩の旅を語っている。地下鉄の中で読む。白河の関所を求めて行き暮れる芭蕉の足どりを、モンリオールの揺れ動く地下鉄の中で私は辿っていく。なにもかもが動いている。（J32；J訳31）

前述したように、この章において、ラフェリエールは『奥の細道』の俳文を模倣した文体で2箇所芭蕉の旅を描写している。最初の俳文的文体練習は「モンリオールの地下鉄で松尾宗房、またの名を芭蕉という男の足跡を辿っていく（« Je suis dans le métro de Montréal en train de suivre les traces d'un certain Matsuo Munefusa, dit Basho. », J33；J訳32）」と始まるが、これ以降の文体練習において、主題が芭蕉の旅の描写になるため、主語が『奥の細道』のようにjeではなく「芭蕉」や弟子を含めた「彼ら」と三人称に変更される。また、芭蕉の足跡を「辿っていく suivre」という表現が使われるが、主人公は常に『奥の細道』を携えており、モンレアルの街にいながら、主人公は芭蕉に従い旅を続ける。『吾輩は日本作家である』の文中には、芭蕉の出発から、那須の沼沢地帯（les marais de Nasu）、白河の関（la barrière de Shirakawa）、阿武隈川（la rivière Abukuma）、会津（le pays d'Aizu）、松島（Matsushima）、雄島の磯（la plage d'Ojima）、最上川（la Mogami）等の固有名詞が挙げられ、それまでの行程が一気に進み、地下鉄の中で本を読む主人公が芭蕉の旅の世界に文字通り没入するさまが描かれる（« Je replonge dans la lecture », J32）。次章以降においても、偶然入ったカフェのトイレで見たミ

ドリのポスター（水中で写した顔の写真）と芭蕉の句（古池や蛙飛び込む水の音）がリンクし、モンレアルのサン＝ロラン通りのみずばらしいレストラン（「芭蕉の本を手に、奥の席に座る。あの時以来、肌身離さず読んでいる」J72；J訳70）や自宅での入浴中も、主人公は行く先々で『奥の細道』を読み続ける。芭蕉の旅の過程が、酒田、「親しらず子しらず・犬もどり」（J74；J訳72）、敦賀、大垣等を経て<sup>14</sup>、終点の伊勢へと至り、「小さな死」の章において主人公の読書は終わる。読書という旅の終わりに主人公は芭蕉が旅した場所は自分の内部だったことを悟る。「私の内面風景が、放浪の詩人によってことごとく記述されているのだ。私の情感の詩脈が彼の辿る孤独な細道になっている」（J90；J訳89）。小説の後半では、このような芭蕉との穏やかな旅は『吾輩は日本作家である』を書くことをめぐる騒動などによってかわり、時折この詩人が主人公の視界に入ることはあるが（「芭蕉は、時間から外れた脇道を歩いているように見える」（J151；J訳154））、芭蕉との旅という側面はいったん停止する。最後の2つの章（「風景」、「最後の旅」）において、芭蕉は再び主人公の意識の中に戻ってくる。

この芭蕉についての記述の中で重要な点は、『奥の細道』で描かれる芭蕉の旅が文学をめぐる旅だということである。俳人で芭蕉研究でも知られる長谷川權（2006、pp.32-53）は、芭蕉が旅に出た理由を以下のように論じている。『奥の細道』の有名な冒頭には、抑えられない漂泊の思いと、東北への旅の願望から芭蕉が旅に出たと書かれているが、芭蕉はむしろ蕉風開眼の句と言われる有名な「古池や／蛙飛び込む／水の音」の詩作以来、句の切れによる「間」を重視することにより、現実の中に心の世界を開くような句を作るに至った詩法を歌枕の宝庫であるみちのくで試したい、という気持ちに駆られて旅に出た。みちのくは東北地方を指すが、文字通り「道の奥」であり、この世の道が行き着く最果てを示している。みちのくはこうした地理的条件により、歌枕の宝庫となったという。歌枕の最大の例が「松島」と言われるように、歌枕とは都から遠く離れた土地の微かな消息によって「想像力によって作り上げられた名所」のことである。歴代の歌人たちを含め多くの人々が歌枕を題材にして、想像力により歌を詠んできたのである。長谷川は、『奥の細道』が大きな関所ごとに四つの部分に分けて構想されたもので、みちのくの歌枕を訪ねる旅が前半部分にあたるとしている。長谷川によれば、白河の関から平泉に至るまでの部分が『奥の細道』の主要部分だという。ラフェリエールは、「地下鉄で芭蕉を読む」の章において、白河の関という語を、

最初は地の文で、2回目は芭蕉の旅を描写する俳文的文体において、2度繰り返す。

詩人は東北へ向かう徒歩の旅を語っている。地下鉄の中で読む。白河の関所 *barrière de Shirakawa* を求めて行き暮れる芭蕉の足取りを、モンリオールの揺れ動く地下鉄の中で私は辿っていく。(J32 ; J 訳 31)

芭蕉と曾良は名高い白河の関所に着いたことを、感動とともに描いている。(J33 ; J 訳 32)

白河の関は、『奥の細道』の冒頭に「白河の関越えんと、そぞろ神のものにつきて心を狂わせ」と記される、みちのくの入り口である。小澤 (2021、p.42) の現代語訳によれば「白河の関を越えようと、人の心を浮きたたせ誘惑する神が、ものにとりついて、心を狂わせて」と解釈される。白河の関は重要な歌枕であり、芭蕉も俳文においてこの地で詠まれた名歌を巧みに引用しながら白河の関を超えた感慨を記しているという (小澤、2021、p.43)。芭蕉が白河を歌枕にした句はないが、白河の関を越えた翌日に須賀川において相楽等窮から白河の関を越えた感想を問われ、返答した句がまさに冒頭のエピソードにあげられた句 (風流の初やおくの田植え歌) である。小澤によれば、句意は「陸奥に入つての最初の風流、こころを動かされたものは奥州の鄙びた田植え歌である」となる (小澤、2021、p.44)。句が読まれた背景は、芭蕉の俳文には須賀川に到着するや否や白河の関の感想を聞かれ、咄嗟に詠んだものと書かれるが、等窮の家の田植えが芭蕉の訪問の2日後に予定され、準備により多忙なのではと気遣った芭蕉が、田植えを句にすることで等窮への挨拶となったという。このように非常にコンテクスト性が高い俳諧の世界であるが、以下に引用するブーヴィエによるフランス語訳 (Bashô, 2006) を、立花訳よりもさらに直訳的に日本語に変換したものを右に並置する。

Première leçon de style	最初の文体練習は
les chants de repiquage	北の農民たちの
des paysans du nord.	田植え歌

芭蕉は農民が歌う田植え歌に感動し、風流な俳句を詠むための気づきを得

たところだろうか。ラフェリエールは『吾輩は日本作家である』の最後の2つの章において、再び芭蕉について語るが、そこでは芭蕉が風景を見る術と自然との調和について述べられる。

芭蕉が認める師匠は、農民だけである。彼自身農民なのだが、それを知らないようだ。彼は自然と調和しているように見える。自然は私を退屈にさせる。農民は風景に溶け込むのだ。その歌は文体の教えでもある。(J262 ; J 訳 271)

これはエピローグの句への言及と考えられるが、東北で田植え歌を歌いながら働く農民のイメージは、彼がハイチの稲作地帯を訪れた際、脱輪したジープを農民たちが車を押して救助してくれながらも絶えず歌っていたというハイチでの記憶をラフェリエールに呼び起こす。ハイチでは歌はヴォドゥと関係する神聖なものであり、「一つの世界を別の世界と分け隔てているカーテンの役割をしている」(J262 ; J 訳 271) と語られる<sup>15</sup>。ラフェリエールは人々の行動の普遍性を感じ、芭蕉が「そのような信心深い人々の秘密に通じる道を求めている。そこに詩の起源があると信じているのだ」(J263 ; J 訳 272) とエピグラフの句を深く理解する。

芭蕉の旅を追跡するラフェリエールにとって、芭蕉は詩作の師でもある。追体験される旅の中で、芭蕉の詩人としての人となりがこのように示される。

いつでも居場所を書きとめ、他の詩人たちが同じ道を辿れるように心を砕く芭蕉がいる。いにしえから綿々と続いている、ともに興じる、大いなる心がそこにある。芭蕉が伝えようとしていることは、詩人は幾多といえども一つであり、同じ一つの息吹に生かされているということだ。この道は、誰にも同じ道であり、詩人がそれぞれのやり方で、自分の時の中で歩む道なのだ。(J35 ; J 訳 33-34)

芭蕉の旅は古来より詩の題材となってきた歌枕を訪ねるという間テクスト性を強く持つ和歌の文化を継承するものだが、彼はその旅の記録を『奥の細道』として後世に残した。『吾輩は日本作家である』においては、ラフェリエールが文学の旅である『奥の細道』を読む行為により、その道程を追うことで芭蕉の示すひとつの詩人の道を彼もまた歩もうとしていることが示されるだろう。ここで表される詩人が同じ道をいくというイメージは、作家を

その帰属により分類することへの批判の根底にあるだろう。

『吾輩は日本作家である』の最終章「最後の旅」においては、芭蕉が白河の関を越えたように、冬のモンレアルの雑踏の中で、彼もまた自分の旅の関所を、すなわち関所を超えて新しい文体や心を動かす新しい詩作を、見出そうとしていることが示される。

私は雑踏を横断する。大きなボタン雪が降っている。夜闇が静かに降りてくる。車の後尾の照明が生き生きとしてきた。(中略) 芭蕉が、東北へ向かう狭くて難儀な道を求めて越さなくてはならなかった関所、それを、私は私なりに車列の間に探し求めているのだ。(J264；J訳 273)

主人公は芭蕉に倣って創作の険しい道を進み、関所を探す。つまりそれは主人公が新しい作品ではなく、心を動かす作品を作るための新しい文体を探る旅であるだろう。

#### おわりに

ダニー・ラフェリエールの『吾輩は日本作家である』は、表題の本をめぐるメタフィクションの形式をとるものだが、同時にラフェリエールが創作の師とする松尾芭蕉の『奥の細道』を追体験する旅でもあった。みちのくに古来より詠われた有名な歌枕を訪ねる芭蕉の旅を、それをフランス語に翻訳することによってニコラ・ブーヴィエが辿り、さらにラフェリエールが主人公に現代のモンレアルで読ませることによって、『吾輩は日本作家である』の読者も芭蕉の旅を追う、という入れ子式の構造を持つ。それはまた、複数の物語が重層的に絡まり合う中で、作家の帰属とその分類の無意味さに対する批判が根底にあり、同時に芭蕉の旅を芭蕉風の俳文で描写する文体的冒険でもあっただろう。

(にしかわ はすみ 慶應義塾大学)

#### 注

- 1 このエピグラフにはニコラ・ブーヴィエによるフランス語訳 (Bashô, 2006, p.27) が使用されているが、3行目が以下のように改変されている: des paysans du Nord! (ブーヴィエ訳); des paysans du nord. (『吾輩は日本作家である』エピ

- グラフ)。
- 2 『吾輩は日本作家である』は間テキスト性が顕著に見られる作品であり、言葉遊びなども多く、日本語での理解の統一を図るために引用文中の訳文については立花英裕訳(藤原書店、2014年)を参照した。章のタイトル、登場人物名等も全て上記の翻訳を参照した。同書への参照は、原書の場合は「J」、邦訳の場合は「J訳」の後に頁数のみ示す。文脈によっては拙訳を試みた箇所もある。
  - 3 16世紀から現代に至るケベック文学史を網羅して論じた Biron *et al.* (2007) に1980年代以降の文学について扱う第5部の中に「自己についてのフィクション」(Les fictions du soi) という項目があるが、ラフェリエールの自伝的作品をこの流れと関連付けて論じることもできるだろう。
  - 4 Desorbay (2020) はこの日本文化に対する傾倒を *nipponitude* という新語で表している。
  - 5 Dany Laferrière, « Le Japon dans ma chambre », *Libération*. le 17 mars 2011. この詩は『ハイチ震災日記』邦訳版の冒頭にも収録されている。
  - 6 東京日仏学院において実施されたミカエル・フェリエによるインタビューは雑誌 *NRF* (Laferrière, 2012b) に、立教大学で行なわれた講演「ハイチとケベックのあいだで書くこと」の記録は『立教大学フランス文学』(Laferrière, 2012c) に収録されている。
  - 7 立花北枝は芭蕉の弟子の中でも特に優れた「蕉門十哲」と呼ばれるうちの一人である。『奥の細道』では金沢から芭蕉に随行し、芭蕉の教えを『山中問答』等において筆録した。
  - 8 初版1994、増補改訂版2012。
  - 9 Mathis-Moser (2011)、Selaio (2013) 等『吾輩は日本作家である』に関する先行研究において、その多くが『エロシマ』と『吾輩は日本作家である』の対比においてラフェリエールの作品にあらわれる日本のイメージに関して論じているが、ラフェリエール作品における日本に関するイメージは『エロシマ』に限定されるものではない。
  - 10 俳文の定義は『日本大百科全書(ニッポニカ)』(小学館、ジャパナレッジ版)による。
  - 11 その章にも *Je suis un écrivain japonais* という題名で本を書くのが夢だと語られるくだりがある。
  - 12 ナジャと名乗る不思議な女性とのシュルレアリスム的な出合いを描くブルトンの小説『ナジャ』(Breton, 1988) は *Qui suis-je?* という主人公の疑問から始まるが、これは「私は誰なのか?」とも、「私は誰を追いかけているのか?」とも解釈することができる曖昧な文として知られている。

- 13 『吾輩は日本作家である』においてはこの題名が *La Route étroite vers les districts du nord* とブーヴィエの1976年の翻訳に付された題名で記される。ブーヴィエの訳はその後1989年版において *Le Chemin étroit vers les contrées du Nord* と改訂された。
- 14 『吾輩は日本作家である』において描かれる芭蕉の旅は江戸を出発し、終着地の伊勢に至るまでが網羅される。『奥の細道』にあらわれる地名を示す多くの固有名詞が引用されるが、本質的な問題ではないにせよ、地名に関する誤解が散見される。「大垣」を *Osaki* とした誤記（邦訳では「大垣」とされている：J81；J訳79）の他に、「犬もどり」（« *le Chien fait demi-tour* », J74）とだけ記された箇所は、新潟県糸魚川市の親不知との関連を示すための補足と思われるが邦訳者の立花は「親しらず子しらず・犬もどり」（訳J72）と訳出している。
- 15 Hanania (2005) は『エロシマ』で引用される俳句に関する分析において、有季定型詩である俳句が、季節を示す自然の様子を描きつつ詩人の心象を同時に描くことで、詩人の内部と外部を同時に示す橋を形成しているという興味深い指摘をしているが、ラフェリエールが俳句とハイチの農民の歌の中に見る関係性については稿を改めたい。

#### 参考文献

- BASHÔ (2006) *Le Chemin étroit vers les contrées du Nord*, précédé par huit haïku, traduction française de Nicolas Bouvier, Présentation d'Alexandre Chollier. Éditions Héros-Limite.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007) *Histoire de la littérature québécoise*, Boréal.
- BRETON, André (1988) *Œuvres complètes I*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, p.647.
- DESORBAY, Bernadette (2020) *Dany Laferrière, la vie à l'œuvre : suivi d'un entretien avec l'auteur*, P.I.E. Peter Lang SA, Éditions scientifiques internationales.
- HANANIA, Cécile (2005), « De Hiroshima à Éroshima : une érotique de la bombe atomique en forme de haïku selon Dany Laferrière », *Voix et Images*, vol. 31, n° 1, pp. 75-87.
- 長谷川權 (2006) 『『奥の細道』を読む』ちくま新書。
- LAFERRIÈRE, Dany (2008) *Je suis un écrivain japonais*, Grasset. [立花英裕訳 (2014) 『吾輩は日本作家である』藤原書店]
- LAFERRIÈRE, Dany (2010) *J'écris comme je vis*, Boréal. [小倉和子訳 (2019) 『書くことと生きること』藤原書店]
- LAFERRIÈRE, Dany (2011a) *Tout bouge autour de moi*, Grasset. [立花英裕訳 (2011)]

- 『ハイチ震災日記——私のまわりのすべてが揺れる』藤原書店]
- LAFERRIÈRE, Dany (2011b), « Le Japon dans ma chambre », *Libération*, le 17 mars 2011.
- LAFERRIÈRE, Dany (2012a) *Chronique de la dérive douce*, nouvelle édition, Grasset. Édition originale : VLB Éditeur, 1994. [小倉和子訳 (2014) 『甘い漂流』藤原書店]
- LAFERRIÈRE, Dany (2012b) « Je suis un écrivain japonais (entretien réalisé par Michaël Ferrier) », *Nouvelle Revue Française*, 599, pp.56-64.
- LAFERRIÈRE, Dany (2012c) « Écrire entre Haïti et le Québec (Conférence-entretien de Dany Laferrière, tenue le 3 octobre 2011 à l'Université Rikkyo ) 』立教大学フランス文学』第41号、149～169頁。
- ラフェリエール、ダニー (2012) 「日本の読者へ」[立花英裕訳『ニグロと疲れないでセックスする方法』藤原書店]、1～2頁。
- ラフェリエール、ダニー (2019) 「芭蕉のくにで——日本の読者へ」[小倉和子訳『書くこと生きること』藤原書店]、1～4頁。
- ラフェリエール、ダニー・立花英裕 (2020) 「対談：書くこと、旅すること (司会・通訳：小倉和子)」(AJEQ2019年度全国大会)、『ケベック研究』第12号、21～30頁。
- MATHIS-MOSER, Ursula (2011) « Les Japonais à la conquête d'une littérature-monde » *Voix et images*, Vol. 36, n° 2, pp. 69-79.
- 小倉和子 (2014) 「訳者解説」ダニー・ラフェリエール『甘い漂流』藤原書店、313～325頁。
- 小澤實 (2021) 『芭蕉の風景 (下巻)』ウエッジ。
- SELAO, Ching (2013) « Des clichés orientalistes de Dany Laferrière : D'Éroshima à *Je suis un écrivain japonais* », dans Janusz PRZYCHODZEN (dir.) *Écritures québécoises, inspiration orientales*. Presses de l'Université Laval, pp. 105-121.
- 立花英裕 (2013) 「ダニー・ラフェリエールと日本」『人文論集』第51号、57～68頁。
- 立花英裕 (2014) 「訳者解説」ダニー・ラフェリエール『吾輩は日本作家である』藤原書店、174～285頁。