

デイストピアと宗教

——マーガレット・アトウッドの『侍女の物語』と
フィリップ・K・ディック『高い城の男』のドラマ化をめぐる

高村 峰 生

1 デイストピア・ブームと宗教の回帰

ドナルド・トランプ政権が誕生するに至った二〇一六年の米国大統領選挙期間中から現在に至るまで、デイストピア小説は非常によく読まれ、またテレビドラマや映画に翻案されるようになった。二〇一七年の初め、私は雑誌『ユリイカ』のアメリカ文化特集号で、シンクレア・ルイスの『ここではそんなことは起こりえない』[*It Can't Happen Here*]という一九三五年のデイストピア小説がアメリカ合衆国の選挙期間中に突如としてベストセラーになったことについて書いた¹。全体主義や恐怖政治への危惧と作品の内容が現実と呼応しあっている、この小説が読まれるようになったということがたしかにあるのではないかと思う。より有名なジョージ・オーウェルの『1984』も突如

としてアメリカでベストセラーになった。ハヤカウェイ文庫版の帯には、「トランプ政権誕生で再びベストセラー！ 世界の『今』を予言した傑作古典」とある。同様にリバイバル・ブームとなった、マーガレット・アトウッドの『侍女の物語』の帯は「トランプ政権の未来がここにある」となっている。このように、日本の翻訳業界も海外におけるデイストピア小説の流行と現アメリカ政権の関係性を示唆している。ジョージ・オーウェルの専門家から寄稿を集めた雑誌『ガーディアン』の「デイストピアへようこそ」と題された特集記事で、寄稿者の一人ジーン・シートンは『1984』が現代に持つリアリティについて次のように言っている。

Reading George Orwell's *Nineteen Eighty-Four* again,

now, hurts. And I'm not the only one to be revisiting it: sales of the book have soared in the past week. What you had previously thought you read at a cool, intellectual distance (a great book about "over there," somewhere in the past or future) now feels intimate, bitter and shocking. Orwell is writing of now when he writes, "Every year fewer and fewer words, and the range of consciousness always a little smaller."²

どこか遠くのよその世界の話だと思っていたことが、いまでは「なじみ深く、苦々しく、シヨッキンクに感じられる」ようになったと、彼女は指摘している。ここで引用されているオーウェルの言葉は印象的である。「毎年言葉がより少なくなり、意識の領域は常に狭くなる。」オーウェルの小説において言葉がどのように使用されているかということが政治的な重要性を持つのは、主人公ウィンストンの勤める「真理省記録局」や、「ニユースピーク」と呼ばれるフィクション内の言語の使用において明らかだが、このことと現在「ポスト・トゥルース」という言葉で呼ばれている現象には響き合うものがある。二〇一六年から二〇一七年にかけて、反知性主義的な大統領の誕生に前後して、全体主義や恐怖政治を描いた過去の文学作品を参照した記事が急激に増えたことは徴候的である。「ポスト・トゥルース」や「オルタナティブ・ファクト」によって現実が権力の利

益によって構築される時代に対処するために、人々のあいだには事実だけではなく、可能なる現実として絶望的世界を描いたフィクションを再読する切実な動機が生じたのかもしれない。

もともと、ディストピア小説が流行っているのはランプ政権以後に限られたことではないし、アメリカに固有の現象でもない。絶望的な状況の中で主人公たちがサバイバルをしていくという物語設定は、二一世紀になってから非常に増えてきた。そしてそのような例は、シリウス・ノヴェルよりは大衆文学やテレビゲームの中により多く見出すことが出来る。たとえば十二歳から十八歳の二四人の男女が、テレビ中継される中で最後の一人が残るまで殺し合いを強制される『ハンガーゲーム』三部作は原作が二〇〇八年から二〇一〇年、映画が二〇一二年から二〇一五年に作られ大ブームとなった。もちろん、いわゆるシリウス・ノヴェルの範疇においてもディストピア的な物語設定は流行しており、カズオ・イシグロやミシェル・ウエルベック、日本でも多和田葉子や村田紗耶香がディストピア小説を発表している。これらの小説において、国家が全体主義的な権威を持つて人間の生命を動かしているということは共通するところである。とくに生殖やセクシュアリティを国家が管理するという物語設定が非常に多い。生命をもてあそぶ絶対的な権力というものに、国境を越えて世界の現代の読者が惹かれるのはどうしてなのか。実際に生政治によって個人の生命が情報化され、操作されているからだ、という直観的な答えも真実の一部

は捉えているだろう。おそらくディストピア小説の流行の背景にはファシズム的な権力がいかに人を魅惑するかという目を背けることのできない問題があるだろうし、フロイトが指摘していたような人間のなかの根源的マゾキズムの問題も考えなければならぬ。

このような流行はただ、フィクションの中だけのものではない。トランプが人種的・文化的排外主義や女性差別的発言にも関わらず多数の支持を得て当選したということには、集合的な暴力性が確実に潜んでいる。人々がディストピア小説だけでなく、本当にディストピアを望み希求することもあり得るのだということに我々はもっと敏感にならないといけない。近年ハンナ・アーレントが盛んに読み返されていることも、全体主義やホロコーストを再考することの知的なアクチュアリティの高まりと考えることが出来る。そしてヘイト・クライムのような形をとって噴出する集合的な暴力性の背後には、ユルゲン・ハーバマスやウルリヒ・ベックの二一世紀に入ってから著作において指摘されているような「ポスト世俗社会」や「宗教の回復現象」があることが指摘されなくてはならない。二〇世紀のはじめにマックス・ウェーバーが整理したように、近代化は脱宗教化の過程であったわけだが、ハーバマスやベックは二一世紀のグローバル社会における「再宗教化」の傾向を強調している。法によって個人の自由が奪われ、生がもてあそばれる社会を描いたディストピアの流行と、制度によっては規定すること

のできない宗教的なものへの信の強まりは、分かりやすい善と悪、敵と味方を求める傾向とあいまって、時代精神（という言葉をあえて使うが）を反映した説話的対立軸を提供していると思われる。

ここでは、近年ドラマ化された二つのディストピア小説において宗教的なものがどう扱われているかを考えてみたい。一つはマーガレット・アトウッドの『侍女の物語』、もう一つはフイリッパ・K・ディックの『高い城の男』である。メディア的な特徴から言えば、両者はテレビではなくビデオ・オンラインのストリーミングサービスを経由して流通している。前者は二〇一七年よりHuluで制作・配信されており、現在シーズン二、総計二三話まで配信が終わっている。後者はAmazonビデオで二〇一五年の終わりから制作・配信されており、現在シーズン三、総計三〇話まで配信が終わっている。どちらも原作の枠を超えて続編が制作され続けており、物語は完結していない。したがって、本論は二〇一九年一月までに公開された部分に基づいた、必然的に暫定的な議論に留まるということであらかじめ断っておきたい。

本論は原作とドラマの両者における全体主義と宗教的なものの関わりを考察の中心とするが、ドラマを論じる時には原作には存在しない場面を中心に引き上げ、原作が書かれた時期にはなかったような現代の社会状況と何らかの関係を持っているかを見ていきたい。ドラマ作品においては、言論が完全に統制さ

れた世界のなかで、絶対的な権力を逃れる抵抗の基盤として宗教的な要素がより強調されている。このような宗教の使われ方はすでに述べたようにハーバ马斯の指摘した「宗教の回帰現象」を反映しているが、フィクションの潮流という点で言えば、ポストモダン以降の一部で *New Sincerity* と呼ばれるような旧来的な価値の見直しの契機に関わっている¹⁾。特にドラマ版『高い城の男』において顕著であるが、原作にはあつたような輻晦やふざけ、アイロニーといったものがドラマ版ではほとんどなくなっており、ひたすら過酷な世界とそれに立ち向かう人々の真剣勝負が書かれている。これは絶対的な真実の言葉が存在するはずであるという原理主義的な信念の近年における高まりとも関わっている。「ポスト・トゥルース」や「オルタナティブ・ファクト」といった現象は一見するとポストモダンの見えるかもしれないが、実は価値を相対化するよりは、フィクションとしての「絶対」を真の「絶対的真実」として受け止めてしまうという点で、きわめて言語を原理主義的なものとする働きがある。こうしたアダプテーションにおいて、すべてが管理されている自己の存在や世界の中で唯一不動の原理を示す「絶対」として、全体主義に対抗する宗教的なものが浮上するのは、実は「ポスト・トゥルース」や「オルタナティブ・ファクト」という現象と矛盾するものではなく、むしろ調和するものではないか。このような点に注意しながら、二作品を検討してみたい。

2 『侍女の物語』における権威としての聖書

アトウッドの『侍女の物語』では、舞台となっている北米はキリスト教原理主義勢力によるグレアデ共和国と呼ばれる宗教国家が支配しており、環境汚染や原発事故などで非常に出生率が低下したため、健康な女性の子供を産むための道具として「侍女」になり、支配者層である「司令官」に仕えている。「侍女」たちは本名ではなく、「司令官」の名に「オブ」を冠した「オブフレッド」「オブグレン」などというような名前と呼ばれており、完全に自由を奪われている。「司令官」と「侍女」の性行為は何の喜びもない義務的なもので、「儀式」と呼ばれ、そこには「司令官」の妻も立ち会う。ここでは恐怖政治が支配しており、行動を規制する様々な法に違反したものは容易に処罰されるし、拷問も行われている。また、「侍女」を束ねて「教育」しているのがアント・リディアという権力の犬のような中年女性で、この女性がディストピア的な異常な世界の秩序を形成するのに非常に大きな役割を果たしている。物語は「侍女」の一人オブフレッドによって語られ、時折、彼女が侍女になる前に夫と娘と共に暮らしていた時のことがフラッシュバックのようにして挿入される構造を取っている。

アトウッドは創作にあたって、アメリカで全体主義が実現するとしたらこのような形になるだろうと想像して小説を書いたと語っている。この社会においては聖書の言葉は支配の道具で

あり、支配者たちはその制度をキリスト教によって權威づけている。たとえば、右に言及した性交の「儀式」は、小説のエピグラフとして引かれている『創世記』のラケルとヤコブの対話を参照している。子供ができないラケルがヤコブに子供を「与えてくださなければ、わたしは死にます」と言うのに対して、ヤコブが自分は神ではないから子供を授けることはできないと答えると、ラケルは自分の仕え女のビルハと交わり、その子供を自分に与えよと言う⁵。少子化対策として「侍女」のシステムを導入するにあたって、ギレアデ共和国はこの聖書の言葉に權威を借り、原理主義的に現実にあてはめているのである。

侍女たちはふたり一組で町に買い物に行くが、その二人が出会うときには決められた挨拶——一人が“Blessed be the fruit”⁶と言い、もう一人が“May the Lord open”と返す——をする⁷。これは『申命記』のうちに神への従順によってもたらされる恵みを記述した二八章への言及であり、fruitという言葉は“The fruit of your womb will be blessed”⁸とふうフレーズから取られていて、つまりは胎児のことを指している。返答の方の“May the Lord open”の元になっているのは“The LORD will open the heavens, His abundant storehouse, to send rain to your land in season and to bless all the work of your hands.”⁹とふう一節で、「恵みの雨のために天を開く」という意味から来ている。両者を突き合せば侍女たちが日常的にかかわす挨拶のうちには、「神の恵みによって子供を授かり

ますように」といった意味が含まれていることになる。が、おそらく侍女たちは自分たちの言葉が何を意味しているかに気付いておらず、自分たちが聖書に言及しているということにも、それらが自分たちの「産む機械」としての役割に言及した言葉であることにも無自覚である。彼女たちはただ挨拶の言葉として記憶させられた言葉を機械的に繰り返しているのだ。実際、侍女たちは法律によって文字を見ることがすら禁じられている。そしてだからこそオブフレッドが「司令官」とブレイするボードゲーム、「スクラブル」が背徳となりうるわけである。

とはいえ、キリスト教的な言葉は主人公オブフレッドの中に断片として存在する。原作の小説には、彼女が心の中で「アメージング・グレイス」を歌うシーンがある。

Sometimes I sing to myself, in my head; something
lugubrious, mournful, presbyterian:
Amazing grace, how sweet the sound
Could save a wretch like me,
Who once was lost, but now am found,
Was bound, but now am free.
I don't know if the words are right. I can't remember.
Such songs are not sung any more in public, especially
the ones that use words like free. They are considered
too dangerous.⁷

引用文中で主人公が不安に思っているように、この歌詞は四行目で間違っている。オリジナルの歌詞は、“Was blind, but now I see”なのだ。もともと奴隷貿易船の船乗りであったジョン・ニュートンがのちに牧師となり、過去の行いを悔いて作ったこの歌詞には、過去には盲目であった自分が今では奴隷制度の残酷さを見ることができるといふ彼自身の変化が刻印されている。この第四節の代わりにオブフレッドが心の中で歌う一行“Was bound, but now am free”は、自由を奪われた囚われの身である彼女の立場を代弁したものとなっており、その時、オブフレッドは奴隷制度のもとにあった黒人たちと自分の状況を結び付けている。これは支配する側によって書かれた言語の支配される側からの書き直しとも言える翻案である。「アメージング・グレイス」は実際に黒人霊歌やインディアン之歌へとして虐げられた人々によって歌われた歴史を持っている。たとえば、ハリエット・ビーチャー・ストウのきわめてキリスト教色の強い抗議小説である『アンクル・トムの小屋』において、残虐な主人レグリーの奴隷となったトムは「アメージング・グレイス」の別の箇所を歌う。横暴な主人のもとで虐げられたトムは歌のうちに神への信仰を保持し、それによって自らを支えようとする。歌を声に出して歌うことができるトムに対し、「自由」という言葉を口に出す自由すら奪われているオブフレッドにとって「アメージング・グレイス」は精神的なやすがいはならない。彼女は続けてエルヴィス・プレスリーの「ハート

ブレイクホテル」の一節（寂しくてたまらない／寂しくてたまらない／寂しくて死にそうなんだ）を思い出し、これもまた禁じられた歌だと思う。侍女には神の恩寵（アメージング・グレイス）が与えられないだけでなく、「寂しさ」を表明することすら許されていないのである。そのようにして侍女たちは苦しみを嘆く内面性さえ奪い取られていく。このように『侍女の物語』の原作においては、権力者側と侍女たちの側では宗教的な言葉へのアクセスにおいて大きな格差が生じており、それは修正されることがない。

Huluによって制作されたドラマ版『ハンドメイド・テイル／侍女の物語』において、キリスト教は単に支配者たちの言語を構成するだけではなく、抵抗の言語でもある。ここでは、主人公オブフレッドが、仲間の侍女であるオブグレンという人物について尋問を受ける、原作には存在しない場面に注目したい。先ほど述べたように侍女は外出する際は二人組になりお互いに言動を監視させることになっているが、オブフレッドとオブグレンはこの外出時の「パートナー」である。小説ではほとんど終わり近くになって、オブグレンは「メイデー」というレジスタンス運動への関与を当局に知られて自殺をしたという話をオブフレッドは耳にする。ドラマ版においてもオブグレンは抵抗集団に属しているが、ここでは彼女はレスビアンという設定になっており、「侍女」になる前にはそのことで大学の教授職を追われている。「侍女」になった後では、オブグレンは自分が



Figs.1 and 2. 「期待」『ハンドメイド・テイル／侍女の物語』シーズン1、エピソード3

割り当てられた家に住み込みで召使仕事をしている「マーサ」と呼ばれる人物と同性愛関係になるが、その関係はシーズン1のエピソード三というかなり早い時点において明るみに出る。⁹「ローマ人への手紙一章二六節を犯したジェンダー上の背信によって」有罪とされたオブグレンは、この「マーサ」が絞首刑を宣告され、クレーンで吊り上げられるのを見させられる。¹⁰この絞首刑のシーンに先立って、オブフレッドはオブグレンの同性愛を知らなげ報告しなかったのかと、問い詰められ

る。そのような場面において、二人は次のような言葉を交わす。

Aunt Lydia: "Remember your scripture, 'Blessed are the meek:'"

Offred: And Blessed are those who suffer for the cause of righteousness,... for theirs is the kingdom of Heaven.

ここで二人が引用しているのは、マタイ五章に現れる「山上の垂訓」とされる箇所である。¹¹権力側のアント・リディアは聖書の中で自分に都合のいい部分だけを切り取って、それを権威的な後ろ盾とする。日本語では「柔和な人たちは幸いである」と訳される箇所だが、英語だと *meek* という単語なので「従順な」という意味が生じるところで、実際、アント・リディアはドラマ中で何度もこの言葉を繰り返し、侍女たちを自分に従わせる。全体主義的な管理のために聖なる言葉の持つ権威を利用しているのだ。これに対して、オブフレッドは機転を利かせて「苦しんでいる」自分たちの状況を聖書が描き出しているかのように、同じ「山上の垂訓」から別の一節「義のために迫害されてきた人たちは、幸いである、天国は彼らのものである」を引用することで、「義」がアント・リディアの側ではなく、自分たち侍女の側にあることを暗示する。アント・リディアはこれに対して激高し、帯電した棒をオブフレッドに押し当てる。

ここではつきりしているのは、ドラマ版においては聖書の言葉は支配者たちの権威を強化するものであるだけでなく、抵抗する側の言葉でもあるということである。これは原作にはなかった特徴である。

このように原作において聖書は支配を正当化するものであり、支配される側は言葉へのアクセスを厳しく禁じられているのに対し、ドラマ版では権力者だけでなく、権力に抵抗する側も聖書を創造的に引用することができている。原作においては「侍女」から奪われていた「内面」は、このように聖書という他者の言葉を介して存在し始める。しかしそのようにして引用された聖書は善用されようが悪用されようが、歴史や伝統から切り離された便宜性や有用性を有している。この小説において聖書は単に歴史的な文書であるわけではなく、人々の言動に意味や意義を与える参照枠として機能しており、その意味で権力側も抵抗する側も非常に原理主義的であると言えるだろう。

3 『高い城の男』におけるユダヤ主義とナシヨナリズム

『高い城の男』は、第二次世界大戦で枢軸側が勝利し、日本とドイツが北米を分割した世界の一九六二年を舞台としている。日本は太平洋岸側を領土としており、ロッキーマウン脈は緩衝地帯、そしてそれ以外の東の部分がドイツの領土となっている。小説とドラマで共有されているのはこの設定といくつかの物語の断

片くらいで、両者はかなり根本的に異なっている。原作の小説では、『イナゴ身重く横たわる』という第二次世界大戦においてアメリカが日本とドイツに勝利した世界を描いた作品が禁書として扱われ、それに興味を抱いた登場人物のジュリアナがその本の著者である『高い城の男』に会いに行くという物語である。それに対して、ドラマのほうでは、原作の書物に当たるものがフィルムリールとなっており、主人公のジュリアナはレジスタンス運動に関わっていた妹が当局に襲撃されて死ぬ直前にこのフィルムを委託される。このフィルムは米国がドイツや日本に勝った世界を映したものであり、彼女は日本やドイツの組織から終始付け狙われることになる。ドラマ版では小説版より日本やドイツの恐怖政治が強調されており、主人公の活躍を通じて「自由の国アメリカを取り戻す」という愛国的メッセージがかなり強調されている。

このことは冒頭の主題歌が流れる場面において象徴的に現れている。セルロイドのフィルムリールを投影するときの「カタカタ」という音の後で、様々な象徴的イメージがゆっくりとしたテンポで映し出されていく。図のようにロッキーマウン脈を挟んで東側を大ナチス帝国、西側を日本太平洋合衆国によって分割された地図に続いて、落下傘部隊の影が映るラシモア山、撃墜されて墜落していく戦闘機と共に写る自由の女神像などが写るとき、それはアメリカ合衆国の敗北を物語るだろう。しかし、後半ではジャンヌダルク像が写り、これは明らかに主人公ジュ



Fig3. 『高い城の男』オープニングテーマ

リアナのレジスタンス運動を想起させるものになっている。もちろん、ジャンスダルクはフランスのナショナリズムと結びついた固有名である。しかし、このドラマでは、以下に例を通じて見るように、このような愛国的な記号の流用がかなり自由になされているのである。

これらの扇情的イメージが背景に流れる中、アレنجジされ、女性によってかすれたような声で歌われるのは「エーデルワイス」である。「エーデルワイス」は、ミュージカル映画『サウンド・オブ・ミュージック』（一九六五）の中でトラップ大佐が、ドイツに併合され消えゆく祖国オーストリアを想い、オーストリアの象徴である花のエーデルワイスを愛でて歌われる曲として有名であるが、これはもともと一九四〇―五〇年代のハリウッドにおけるミュージカルの黄金時代を支えたユダヤ人作曲家ロジャース&ハマースタインによって、一九五九年の同名のブロードウェイ・ミュージカルのために作曲されたものである。つまり、第二次世界大戦中のオーストリアのナショナリズムが戦後のブロードウェイ文化の中で遡行的に構築されたということになる。一九三八年にナチス・ドイツに併合される直前のオーストリアは、クルト・シュシュニツクによるオーストロファシズムと呼ばれる独裁政治が敷かれており、戦後の価値観からすると決して美化されるような国家状況ではなかった。また、オーストリアがナチス・ドイツと敵対しながらも最終的には交戦することなく併合されることに甘んじたのには、ドイツとオ

ーストリアの民族的な近さやドイツ語という共通言語によるところが大きかった。しかし、ドイツとオーストリアの差異は映画『サウンド・オブ・ミュージック』において強調されているだけでなく、物語を動機づけてさえいる。映画冒頭のクレジットタイトルの末尾には、「オーストリア、ザルツブルク、30年代の最後の黄金の日々」という字幕が掲げられるのである。

しかし、これは単にミュージカルや映画のナショナリズムにとどまらない問題である。实在のマリア・フォン・トラップによる自伝を読むならば、一九三〇年代後半の政治的動揺の中で家族楽団として人気を獲得していたトラップ一家はオーストリアとドイツという二つの国家の間で政治的な選択を迫られていたのである。彼女と子供たちによるトラップファミリー聖歌隊はザルツブルク音楽祭の大衆歌手コンテストにおいて優勝し、その後に彼女たちの合唱をたまたまラジオで聞いたクルト・シユシュニツクにウィーンに招かれて、この独裁者の前でその歌声を披露している¹²。他方で、ナチスによるオーストリア併合の後、一九三八年にヒトラーの誕生会に招かれたトラップ一家はこれを断り、それが同年の家族のアメリカ亡命へとつながっていくのである¹³。このようにはじめから愛国的な意図をもつて活動していたわけではない家族聖歌隊は、有名になることによって反ナチス的な「古きよきオーストリア」の象徴として機能することになった。「エーデルワイス」は戦後冷戦期アメリカのプロードウエイ文化の中で、この象徴的な愛国主義に当て

はめるようにして作曲されたのだ¹⁴。

ドラマ版の『高い城の男』のなかで、「エーデルワイス」によって喚起されるナチスに抵抗しながらもそれに屈したオーストリアは第二次世界大戦で敗れたアメリカと重ね合わせられていると考えられるだろう。消えた（あるいは、消えゆく）国家だから理想化され、ノスタルジックな対象となる。歌詞を見てもう。

Edelweiss, Edelweiss

(Every morning you greet me)

Small and white, clean and bright

(You look happy to meet me.)

Blossom of snow, may you bloom and grow

Bloom and grow forever

Edelweiss, Edelweiss

Bless my homeland forever. (下線は引用者)

このオープニングテーマが流れる背景に、アメリカの象徴であるところの自由の女神やマウント・ラシユモアの前を軍用機が横切っていく。右に引用した元の歌詞のカッコの部分は歌われていないが、そのことによってパースナルな気持ちを歌った部分は消え、愛国的なメッセージはより強くなっている。歌詞の

中で“Bless my homeland forever”という部分が愛国的なのは明らかとして、“small and white, clean and bright”はどう考えればいだろうか。もちろん「エーデルワイス」という花を形容しているわけだが、ナチスの思想とも親和的な白人による全体主義国家の美学を連想させる。全体がかすれた、囁くような調子で歌われ、それが白黒の画面とあいまってノスタルジックな雰囲気を感じさせる。

ノスタルジアは作中においても重要なテーマである。原作でもドラマでもアメリカの古物商ロバート・チルダンが主要な登場人物として現れるが、彼は過去のアメリカにおいて使われていたものおよびその偽造品を商品として売っている。つまり、ここでは「アメリカ」とは好事家の収集物に付せられたノスタルジックな符牒のようなものである。さらには、ドラマにおいてはアメリカ的なものが残されているドイツと日本の領土の間のロッキーマウンテン周辺地域に広がる「中立地帯」は、西部劇に現れるような「アメリカ」のイメージに沿って作られた街が描かれる。そのような街は現実の一九六二年の頃のアメリカの街の風景とも重なるところはあるだろうが、より強く「ハリウッド」によって形成されたワイルド・ウエストのイメージによって形成されたものであり、当然西部劇に慣れ親しんだ視聴者のノスタルジアに訴えかける¹⁵。そのような仮構された「真にアメリカ的なもの」が日本やドイツによって辺境に追いやりられてしまっているという設定は、アメリカの視聴者の愛国心にも

触れるものであるだろう。

『高い城の男』のドラマ版は原作と比べると、日本とドイツのファシズム的な傾向はかなり強調して描かれている。ドイツ側の地域では障害を持った人間は国家の利益に反するということで処分されるし、反体制的な勢力は容赦のない拷問にあう。主人公のジュリアナ・クレインも、彼女のボーイフレンドである（原作では夫の）フリンク・フランクも、レジスタンス運動に深くコミットしており、作品名ともなっている『高い城の男』であるホーソーン・アベンゼンはアメリカが勝利したヴァージョンを含む多くのフィルムリール（原作においてはこれが「書物」である）を持っているが、これはSFによってしばしば使われる「並行世界」のアイディアを国家転覆のシナリオと結びつけていると言えるだろう。原作においてはほとんど強調されていないが、ドラマ版においては反ファシズム的なものの核となる「人間的」な精神性を担うのがフランクのユダヤ性である。このドラマにおいて、ユダヤ人はヨーロッパにおいては完全に殲滅され、アメリカにおけるドイツ領側でも大虐殺が起きている。わずかに中立地帯と日本の領土で、その信仰を隠しつつ生き延びている。このユダヤ性をめぐる主題が、物語にどのような導入されるかを見ておきたい。

実は、ドラマの初期においてはフランクは祖父の一人がユダヤ人であるというだけで、ユダヤ的なものとそれほど強い関わりがあるわけではない。しかし、ジュリアナ・クレインが当局

の危険視するフィルムリールを妹から受け取って中立地帯に行ってしまったがために、同居していた彼はユダヤ人であるということを政治的に利用され、ドイツとの同盟関係を理由に日本の「憲兵隊」に拷問され（ここで彼が「割礼」をしていないことが明らかに）、彼の妹とその子供たちは殺されてしまう。このように自らのユダヤ性に対して曖昧な関係しか持っていなかった فرانクは、ユダヤ人であることを理由にした暴力を受けることで反権力的なユダヤ人となる。後のシーンで、彼はユダヤ人の友人、マーク・サンプソンに出会う。このサンプソンとのかかわりがやがてはフランクのユダヤ教への帰依へと結びついていく。サンプソンはボストンの出身だが、戦後のナチス・ドイツからのユダヤ人への迫害を生き延びてサンフランシスコにやって来ていて、今では家庭を持ち、きわめて正統的なユダヤ人としての伝統な暮らしを守っている¹⁶。フランクは妹の家族を失った後で、サンプソンの家に行き、そこでユダヤの哀悼の祈りであるカディツシュに加わる。この一連の部分は複雑なシヨットの組み合わせになっていて、この祈りのシーンに加えて二つの異なるシーンが入れ代わり立ち代わり現れる。そのうち一つは主人公ジュリアナが問題のフィルムについての情報を手にするシーン、つまり抵抗勢力の命運がかかったシーンと言えるが、そこでもカディツシュの祈りの声がヴォイス・オーバーされている。このことによって、帝国への抵抗としてのユダヤの祈りが空間を超えて響いているかのような効果が生

まれているのである。

はじめは戸惑いながらカディツシュの祈りに加わったフランクは、感極まって涙を流すにいたる。一九八四年版の『高い城の男』の日本語訳者である浅倉久志の言うように、原作においては「いろいろなかたちで、ディック作品の中心テーマである

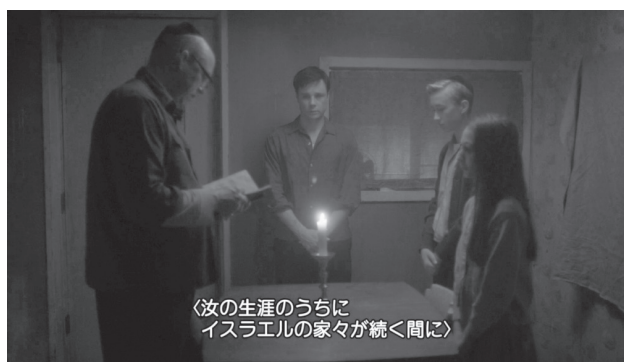


Fig. 4 「3匹の狼」『高い城の男』シーズン1、エピソード6

本物とまがいものの問題が徹底的に考察されている」¹⁷。だが、ドラマ版では原書にはあつた韜晦や悪ふざけがほとんど姿を消し、この祈りのシーンに代表されるように留保のない真摯さが強調されているのである。

「高い城の男」ことホーソーン・アベンゼンが生み出す「偽史」の原作とドラマにおける位置づけの違いもこれと似た文脈でとらえることが

できる。原作における書物もドラマにおけるフィルムリールも、『イナゴ身重く横たわる』が第二次世界大戦でアメリカが勝った世界を描いているという点で「虚構の中の虚構」が現実の歴史と重なってくるところや、それが日本からもドイツからも危険視され、厳しい検閲の対象となっているところは同じである。しかし、原書においては権力者であるサンフランシスコ駐在のドイツ帝国領事、フーゴー・ライス男爵が仕事の合間にこの禁書を盗み読むのであり、読者は彼の目を通じて『イナゴ身重く横たわる』の内容を知ることになる。そして、この書物は反帝国主義的な想像力を刺激する「危険な書物」だとしてもあくまで「偽史」のレベルに留まっており、作品の最後で登場人物の一人田上氏がアメリカの勝利した「もう一つの世界」に行って帰ってくることが示唆されるにとどまる。これに対し、ドラマ版においてはフィルムリールのなかに映し出されている世界は、主人公たちのいる世界と同等の資格で並び立っている「並行世界」であり、しかも幾人かの登場人物はこの複数の世界を行き来し、それによって現実世界に影響を与えるのだ。したがって、フィルムリールによって示された「もう一つの歴史」は、「この現実」の世界の危機を救うためのカギとなる。つまり原書とドラマ版では世界の構造が根源的に違うのであり、原書では「偽史」は基本的には「ありえたかもしれない」仮想的なものであるのに対し、ドラマにおいては「現実」がすでに複数的であって個人が内在しているのはそのうちの一つなのである¹⁸。

フランクの宗教的熱狂に戻るならば、ここで失われた祖国を取り戻すというシオニズムが作品の中における失われたアメリカへの思いと重ねられていることは明らかである。この論考を執筆している二〇一九年一月時点での最新のシーズン三においては、ユダヤ教の隠れコミュニンが日独両帝国に対する抵抗の場として描かれており、フランクはそこでユダヤの成人式であるバル・ミツワーを行う。原作から大きく逸脱して、ドラマにおけるユダヤ的なもの、シオニズム的なものの主題的中心性は強まる一方である。このことは、イスラエルの首都をエルサレムと見なすという二〇一七年のトランプ大統領の発言から翌二〇一八年のイスラエル米国外交館の移転、さらには現職の米国外大統領として初めての「嘆きの壁」訪問といった一連の出来事に見られる現政権のユダヤとの近しさと確実に響きあっている。「壁」と言えば、トランプは不法移民を防ぐ目的でイスラエル南部国境に作られた「壁」を、二〇一八年二月一日の会見で「成功例」として引き合いに出している。「If you really want to find out how effective a wall is, just ask Israel—99.9 percent effective. And our wall will be every bit as good as that if not better. So we have done a lot of work on the wall.¹⁹」のように、トランプ大統領のなかでは、イスラエルの「壁」はアメリカが見習うべき先行例であり、両国は「壁」を媒介として繋がっているのだ。このように歴史・空間的な文脈の異なる二つの地域における「壁」だけを抽



Fig.5 2018年5月14日 イスラエル米国大使館開所式典

出してその「有効性」を訴えるやり方は、「エーデルワイス」や「ジャンヌダルク像」のように「愛国主義」的表象を他国から借りてきてしまう『高い城の男』の手法と世界観の抽象性において重なりあってくる。もちろん、アメリカとイスラエルという国家のつながりはこれまでも深いものであったが、トランプ政権以降に両国の接近が目立つものとなったのもまた間違いがない事実である²⁰。“Make America Great Again”という言葉は失われたものを回復するというイメージであり、シオニズム的なものとも、このドラマ版『高い城の男』で強調されている「失われたアメリカ」の抵抗の主題とも調和的である。

4 まとめ

本論では、近年のアメリカのディストピア小説を翻案したドラマ『ハンドメイド・テイル／侍女の物語』と『高い城の男』に現れる宗教的な主題を検討してきた。どちらの物語も原作と比べると、全体主義的でディストピア的な状況に対する「抵抗」の要素が強調され、その「抵抗」の核に宗教的なものが関わっている。『ハンドメイド・テイル』においては「山上の垂訓」の権力側の解釈を抵抗する側が読み換えるという、聖書の解釈をめぐるマイノリティの戦略が描かれている。『高い城の男』においては、宗教的なものは全体主義国家を支えておらず、抵抗者たちの連帯を可能にするものとして描かれている。いずれに

せよ、宗教的なものは強権的な帝国主義が支配するディストピア世界において「人間的なもの」を代表し、抵抗の想像的基盤となっている。

この宗教性をどう見るかということについては論を改めて検討する必要があるだろう。ここでは『高い城の男』においてユダヤ教がアメリカ国家の精神性と結びつけられていたように、宗教的なオーセンティシティですら借りることができるという状況を強調しておきたい。「大きな物語」が終焉し、記号の象徴的交換が前景化し、価値が相対化したのがポストモダンだとすれば、ここでは明らかにそれは逆行するような事態が起きている。「大きな物語」は、ファシズム側のイデオロギーとしても抵抗する側の希望の原理としても存在し、人間同士の利害を超えたつながりが強調されている。しかしながら、それは「大きな物語」が伝統的な一貫性を持つて過去から現在へと引き継がれてきたということを意味しない。むしろ、価値相対的な世界の中から「伝統」を借りる形で超越性が生じていると考えるべきである。

借り物の超越性など、語義矛盾のように感じられるかもしれない。権威的なもの、絶対的なもの、精神的なものは、普通は固有の価値と空間的一貫性、さらには長い伝統や永遠性に結びついていると考えられるからだ。しかしその恣意性にもかかわらず、近年のドラマ化作品において宗教が描かれるとき、人生を超えた長い時間と結びついた、抵抗の原理的な根拠として提

示される。粗雑な議論になることを恐れずに言うならば、ポストモダン以降の世界において、主体の超越性との関わりに物語性や一貫性が欠落していることは決定的な問題にはならない。むしろ、そのような関わりがランダムに生じてしまうというところの方が、固有なものの価値が平準化されるグローバル社会の中では象徴的なものの超越性が得られやすいのだ。ウルリヒ・ベックは晩年、二一世紀における宗教の回帰現象について『私だけの神』のなかで、「聖なる場所、権威、宗教組織などから距離をとり、模索、選択、組み合わせからなる新たなスピリチュアリティに向かう傾向」を指摘している²¹。また同書の中で引用されているステイヴン・M・コーエンとアーノルド・M・アイゼンのアメリカのユダヤ人についての書物によるならば、近年の「ユダヤ人の根本的権威とは……何ものにも服さぬ自己である」ということになる。この「自分独自の自我」を彼らは「ユダヤ的、非ユダヤ的象徴の貯蔵庫から取り出した要素を自分で組み合わせることによって」創出する²²。つまり、近年のユダヤ教はユダヤ教としての純粋性などということは全く問題にならない、個々人の人生を支えるためにアレンジされた内面的なものなのだ。こうした「使い勝手のいい」宗教は二一世紀における信仰の回帰を支えており、これらのドラマの中でも描かれている。このような歴史的な宗教的な権威は実際には非歴史的に、「自分のために」構成されているがゆえに、伝統的な超越性との関わりの中では生じるような象徴的な「父」と

の葛藤がこれらのドラマには描かれていないのだし、登場人物たちの類型的な「成長」もないのである。歴史的な連続性のうちに自らが位置付けられていないからこそ、ランダムに与えられた超越的なものの権威を躊躇なく自己の理想と同一視できるのである。「オルタナティブ・ファクト」と呼ばれる、客観的な事実とはかけ離れた主観的に都合の良い事実性のプレゼンスの高まりはこうした状況と連動している。

『高い城の男』の場合は、このような超越性への信は、ドラマ内で複数世界がたしかに存在し、それらを行き来する人物が存在しているということと関わっているだろう。このような世界は端的に理知的な理解を超えているからだ。『高い城の男』はキッチュなものな超越性で満ちている。「エーデルワイス」によって偽造されたオーストリアのナシヨナリズムも、愛国主義としての象徴としてのジャンヌダルクも、虐げられし人々の代表としてのユダヤ教徒たちもこの上なく俗悪であり、かつ崇高なのだ。借りてきた崇高さではあるが、崇高さとして機能するのである。

これらのドラマにおいて全体主義もそれに抵抗する側も極めて原理主義的であり、これが現在のディストピア・ブームの一端を担っている「時代精神」である。トランプの時代に読むべき書物としてディストピア小説が取り上げられるとき、それは全体主義的なものへの不安を示唆するものとして語られることが多い。ところが、本論で見てきたように、抵抗する側の「失

われたものを回復する」という動機は、トランプ的なものと反発しあうどころか共鳴し合っている。このようにして考えるならば、トランプ的なものに対する不安からディストピア・ブームが生じたとするよりも、ディストピア的なもののうちにトランプ政権の誕生があった方が適切なものかもしれない。

註

1 高村峰生「忘れられた人々」が思い出されるとき——トランプ時代に読まれるシンクレア・ルイス「ユリイカ・特集アメリカ文化を読む」二〇一七年一月号、青土社、一六四—一七一頁。

2 Jean Seaton, "The Seeds were Sown during the George W Bush Era," *The Guardian*, 25 Jan 2017, <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/jan/25/george-orwell-donald-trump-kellyanne-conway-1984>>.

3 ユルゲン・ハーバマスは一九八〇年代においては遅れてきた近代主義者とも呼ばれ、すでに「ポストモダン」的な言説の優勢な時代において近代が永遠に「未完のプロジェクト」にあるという立場に立っていたわけだが、二一世紀に入った頃から宗教的なものの回帰についての論考を発表し、「ポスト世俗社会」という現在の宗教的なものの復興を語るうえで欠かせない概念を提唱した。ローマ教皇となったキリスト教神学者ヨーゼフ・ラッツィンガーとの対話をまとめた次の書

物が重要である。ユルゲン・ハーバマス、ヨーゼフ・ラッ
ツィンガー著、フロリアン・シュラー編、三島憲一訳『ボス
ト世俗化時代の哲学と宗教』岩波書店、二〇〇七年。ウルリ
ヒ・ベックはこのハーバマスの議論を引き継ぎつつ、社会学
者の立場から宗教の回帰の特徴とグローバリズムなどの社会
的条件について論じている。ウルリヒ・ベック『私』だけの
神——平和と暴力のはざまにある宗教』鈴木直訳、岩波書店、
二〇一一年。

- 4 ウォレスは二〇〇五年にケニヨン・カレッジで行った卒業式典講演において、「何も崇拜しないということではできない。誰もが崇拜している。我々が持っている選択肢は、「何を」崇拜するかどうかというだけなんだ」と述べている。David Foster Wallace, *This is Water: Some Thoughts Delivered on a Significant Occasion, about Lying a Compassionate Life*, Little: New York, 2009, pp.99-101. New Sincerity におけるウォレスの中心性、および他の作家との影響関係については次の論文を参照。Adam Kelly "David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction," in David Hering Ed. *Consider David Foster Wallace*, Los Angeles: Sideshow Media Group Press, 2010, pp. 135-146.

- 5 「創世記」三〇章一節—二節。Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, London: Vintage, 1996, p.9.
6 Atwood, *The Handmaid's Tale*, p.29.
7 Atwood, *The Handmaid's Tale*, p.64.
8 Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, Ed. Mary R. Reichardt, San Francisco: Ignatius P, 2009, p.503.
9 「期待」「ハンドメイド・テイル／侍女の物語」シーズン1

エピソード3、Hulu、二〇一七年四月二六日。この「マーサ(Martha)」という名前は、「新約聖書においてキリストが訪問した家で、忙しく家事を行うベタニヤのマルタから来ていることが推測される。

- 10 「ローマ人への手紙」一章二六節—三二節。同性愛が「恥ずべき情欲」と名指されている箇所。しかし聖書にはさらに厳しい言葉で同性愛を禁じている箇所がある。「女と寝るように男と寝る者は、ふたりとも憎むべき事をしたので、必ず殺されなければならない。その血は彼らに帰するであろう。」(レビ記二〇章十三節)

- 11 「メタイ福音書」五章五節および五章一〇節。
12 Maria Augusta Trapp, *The Story of the Trapp Family Singers*, New York: Harper, 1990, pp.108-109.

- 13 ヒトラーからの招待を受けた家族会議で、「ハイル・ヒトラー」と言わされることやステージで新しい国家を歌わされることへの懸念に加えて、「ナチスは聖職者を好きじゃない」ということも、この招待を断る理由として挙げられている。「サウンド・オブ・ミュージック」の冒頭でも描かれるように、マリア・フォン・トラップは元々修道女であった。本論で扱った映像作品と同様、宗教的なものが全体主義と対置されて語られていることは興味深い。Maria Augusta Trapp, *The Story of the Trapp Family Singers*, p.124.

- 14 「サウンド・オブ・ミュージック」においてオーストリアがナチス・ドイツと峻別され対置されていることは、冷戦時代のアメリカの保守的な政治戦略と関係があるという指摘は以下の論考でなされている。Jacqueline Vansant, "Robert Wise's *The Sound of Music*: The 'Denazification'

- of Austria in American Cinema," *World War to Waldeheim: Politics and Culture in Austria and the United States*. Ed. David Good and Ruth Wodak, New York: Berghahn, 1999, pp. 165-86.
- 15 実際に、最初に「中立地帯」に主人公が向かうバスのなかで一緒になった白人女性に「中立地帯」はどんな場所かと聞くと、「西部劇にそっくりだ」という答えが返ってくる。「新世界」「高い城の男」シーズン1、エピソード1、Amazonビデオ、二〇一六年十二月十三日。
- 16 「真実」「高い城の男」シーズン1、エピソード7、Amazonビデオ、二〇一六年十二月十三日。
- 17 朝倉久志「訳者あとがき」フィリップ・K・ディック『高い城の男』、朝倉久志訳、早川書房、一九八四年、四二五頁。
- 18 『高い城の男』はしばしば「歴史改編小説」の代表的SF作品として紹介されるが、ドラマ版の提示する世界の複数性は、ライブニッツ以来の可能世界論を實在論的に発展させたデヴィッド・ルイスの『世界の複数性について』や、量子的なマルチバース理論と響きあい、その意味で二一世紀における固有のアクチュアリティを備えていると言えるだろう。デヴィッド・ルイス『世界の複数性について』出口康夫監訳、名古屋大学出版会、二〇一六年。
- 19 Melanie Arter, "Trump to Schumer: 'I Am Proud to Shut Down the Government for Border Security'," *CNSNews.com*, Media Research Center, 11 Dec. 2018, <<https://www.cnsnews.com/news/article/melanie-arter/trump-i-am-proud-shut-down-government-border-security>>.
- 20 たとえば親トランプ的な立場からトランプとユダヤのつながりについて記述したもののとして、David Rubin, *Trump and the Jews*, Sufien NY: Shilo Israel P, 2018. があ^る。
- 21 ウルリヒ・ベック『〈私〉だけの神——平和と暴力のはなは^たにある宗教』、五〇頁。
- 22 ウルリヒ・ベック『〈私〉だけの神——平和と暴力のはな^はまにある宗教』、四四頁。