

1.5世代から2世代へ — ヴェトナム系アメリカ文化の現在¹

麻 生 享 志

From the 1.5 Generation to the 2nd Generation:
Vietnamese American Culture in the Early Twenty-First Century

Takashi ASO

Abstract

More than forty years have passed since the end of the Vietnam War. Today we are witnessing the active formation of Vietnamese American communities, or the “Little Saigons,” all over the United States. These new communities have been largely built by the first generation refugees with the assistance of the so-called 1.5 generation Vietnamese Americans, younger refugees stuck between their parents generation and their American-born siblings and, thus, making a cultural bridge between these two different generations of Vietnamese Americans, as well as between the refugee community and American one. For the last twenty years or so, not a few artists and writers have been born out of the 1.5 generation: they articulate not only hardships and sufferings of Vietnamese Americans but also their commitment to and possible futures in American society. Counted among the 1.5 generation artists and writers are Lan Cao (1961-), Monique Truong (1968-), and Dinh Q. Lê (1968-). And then recently even younger artists and writers are getting active: born in the United States after the end of the war, they are trying to fill gaps, not only cultural and linguistic but also political and ideological, between their parents and themselves. Most typically, working on his parents’ story of exodus from Vietnam to the United States, GB Tran (1976-) writes a graphic novel *Vietnamerica* in 2011. Also, Aimee Phan (1977-), another second-generation writer born and grown up in the United States, expands her perspective to include Vietnamese people who have fled to France and writes *The Reeducation of Cherry Truong* (2012), a novel about the separation

and reunion of a large Vietnamese family divided by the war. In this paper, I would argue that recently born Vietnamese American culture and literature are already in the process of transition where the second-generation artists are quickly catching up with those of the 1.5 generation.

ヴェトナム戦争終結から40年以上を経て、アメリカではヴェトナム系移民らによる文化・コミュニティ形成が盛んに進む（最大規模のカリフォルニア、オレンジ郡を中心とするリトルサイゴンや、規模は小さいものの他の民族グループとの融合も見られるボストン市内のフィールズコーナー他）。こうした展開が彼らの経済・教育等に影響を及ぼすことは言うまでもないが、文化の展開においても重要な役割を果たしている。なかでも1.5世代と呼ばれる中間世代の活躍は著しい。

1.5世代移民とは、スツチェン・チャン (Sucheng Chang) が『ヴェトナム系アメリカ人1.5世代』 (*The Vietnamese American 1.5 Generation*, 2006) で広めた用語だが、言語・文化といった「祖国の文化的模範」をある程度維持しつつ移民し、アメリカで高等教育を受けた結果、「アメリカの価値感とヴェトナム的価値観」を仲介する役割を担う世代を指す。彼らが仲介するのは、祖国文化とアメリカ文化だけでなく、ヴェトナム生まれの親世代とアメリカ生まれの2世でもある。政治的には1.5世代移民の多くは強い反共産主義思想を持つと同時に、新たな人生を歩み出す機会を得たアメリカへの強い忠誠心を抱いていることが多い。ただし、アメリカに対してまったく無批判なわけではなく、ある種のアンビバレントな感情に苛まれている。この点については本稿で触れていきたい。

その1.5世代に属する作家・芸術家だが、1990年代に登場し、今やヴェトナム系文化を牽引するラン・カオ (Lan Cao, 1961-)、モニク・トゥルン (Monique Truong, 1968-)、ディン・Q・レ (Dinh Q. Le, 1968-) らが代表格である。その一方で、近年はアメリカ生まれの2世たちもヴェトナム系アメリカ文化の一翼を担うまでに成長してきた。アート・スピーゲルマン (Art Spiegelman, 1948-) の『マウス』 (*Maus*, 1986, 1991) を彷彿させるグラフィックノベルで衝撃的なデビューを果たしたGB・トラン (GB. Tran, 1976-) や、『チェリー・トゥルンの再教育』 (*The Reeducation of Cherry Truong*, 2012) でアメリカ、フランスへと離散したヴェトナム人大家族の物語を描いたエイミー・ファン (Aimee Phan, 1977-)

ら、同化と差異の狭間で新たな展開を模索しはじめたのが2世文化・文学である。本論では1.5世代から2世代へと軸足を移し始めたヴェトナム系アメリカ文化の現在を概観しつつ、その展開の共通項や違いに注目し、戦争終結から40年を経たヴェトナム系アメリカ文化の現在を示したい。

1. 異なる視点

1.5世代移民がアメリカ文化にもたらした最大の功績とはいえば、ヴェトナム戦争に対する視点を多様化させた点にある。かつてアメリカ文化におけるヴェトナム、ヴェトナム人、あるいはヴェトナム戦争の表象はいわゆる「白人男性」的な視点から描かれたものであり、そこで展開される戦争への批判も、アメリカの視点から見た問題提起が中心であった。

その典型が1970年代後半から1980年代にかけて数多く撮られた「ヴェトナム戦争」映画である。マイケル・チミノ (Michael Cimino, 1939-) の『ディアハンター』 (*The Deer Hunter*, 1978), フランシス・F・コッポラ (Francis F. Coppola, 1939-) の『地獄の黙示録』 (*Apocalypse Now*, 1979), オリバー・ストーン (Oliver Stone, 1946-) の『プラatoon』 (*Platoon*, 1986), 『7月4日に生まれて』 (*Born on the Fourth of July*, 1989) などが代表的な作品だ。ケンブリッジ版『アメリカ文学史』 (*The Cambridge History of American Literature vol. 7: Prose Writing 1940-1990*, 1999) においてモリス・ディックスタイン (Morris Dickstein) が指摘したように、これらの映画はどれも「戦争が持つ悪夢のような状況や、この世のものとは思えない地獄のような現実」を伝えることで、アメリカ人の「戦争観」を固定化する役目を果たしてきた (131, 132)。

こうした状況を経て1990年代初頭、ストーンの目に留まり映画化されることになったのが、ヴェトナム系移民一世レ・リ・ヘイスリップ (Le Ly Hayslip, 1949-) の自伝『天と地 (ヴェトナム編・アメリカ編)』 (*When Heaven and Earth Changed Place*, 1989; *Child of War, Woman of Peace*, 1993) だ。ダナンの南、キラというヴェトナム中央部の農村に生まれ育ったヘイスリップは、波乱の人生を生き抜いた女性である。ベトコン協力者として政府に拘束されながらも、サイゴン (現・

ホーチミンシティー) で出会ったアメリカ人エド・ムンロと結婚し、1970年にアメリカへ渡る。しかし、夫家族の住むサンディエゴで暮らすヘイスリップが経験したのは、ヴェトナム人への強い偏見と、戦争への無理解だった。当時を振り返り、ヘイスリップは次のように記す。

家を訪れる友人たちには軍関係者がいて、わたしの存在が気に入らないようだった。テレビニュースで戦争犠牲者の報道でもあるものなら、ヴェトナムでの戦闘がわたしの責任であるかのように振る舞った。ヴェトナム兵に対し酷い言葉を浴びせることもあった。遺体袋の映像を見れば、「ヴェトナムに行って奴ら [gooks] を皆殺しにしてやる」という者。ベトコンを殺してさっさと戦争を終わらせてやる、と繰り返す者もいた。(178-79)

その後、夫エドが病死。デニス・ヘイスリップと再婚するが、アルコールに溺れるデニスとの生活は決して幸せなものではなかった。やがてデニスも駐車していた車のなかで死んでいるのが発見される。こうした苦難を経て執筆した自伝がストーンの目に留まり、映画化の運びとなった。その大胆な内容に、当初アメリカの映画会社は配給をためらっていたが、ついにはワーナーブラザーズが引き受け手となった。この『天と地』(*Heaven & Earth*, 1993) について、「ヴェトナム人から見たヴェトナム戦争」の映画であると、ヘイスリップは絶賛する。

あの悲劇的な時期に生きた女性の経験を通じて、この映画は重要なメッセージを送る。熱帯の楽園に住む人々はアメリカともフランスとも誰とも戦うことを望んでいなかった。人々は平和と自由を欲していたが、よそ者のせいで大きな代償を払わされることになった。映画に描かれるように、戦争がヴェトナムの人々から住み慣れた村や祖先の家を奪ったのだ。仲が良いヴェトナム人を敵味方に分け、静かな共同体を引き裂き、憎しみと暴力、復讐の連続へと貶めた。ハリウッドがこんな話を映画にしたくなかったのは無理もない。ヴェトナム人から見た戦争は見るに堪えないものなのだから。(178)

移民一世として苦難の末にアメリカ社会に受け入れられたヘイスリップにとって、ストーンへの感謝の気持ちは純粋なものだろう。その一方で、ストーンの熱意とワーナーブラザースの英断でつくられた『天と地』の興行収入は586万4,949ドルと振るわず、製作費3,300万ドルの二割にも満たなかった（cf. “Heaven and Earth”）。ヴェトナム系移民とアメリカ社会の間には、まだまだ乗り越えていかなければならない大きな隔たりがあったといえる。

また、ヘイスリップは絶賛したものの、この映画にヴェトナム系アメリカ人が一様に好意的であったかといえは、決してそうではない。なかでも厳しい評価を下したのが、後に小説『モンキーブリッジ』（*Monkey Bridge*, 1997）でデビューし、1.5世代文化・文学の礎を築くことになるラン・カオだった。『ニューヨーク・タイムズ』紙に寄せた映画評で、カオはストーンの世界を強く批判した。

ストーンは大胆な一歩を踏み出した。ヴェトナムをアメリカ的な隠喩とは異なるものとして示したのだ。しかし、『天と地』は表面的にはその光景を変えてはいるけれど、ヴェトナムを国内問題とは無関係なものとして捉えようというどうにもごまかしようがないアメリカ的衝動までを変えるに至っていない。実際、映画は相も変わらぬ同じアメリカ的自己満足の一部なのだ。とてつもない力の行使と、その後続く悲しみ、怒り、自責の念がその中身である。（“The Details” 13）

カオが指摘するように、ヘイスリップの原作をもとにストーンが脚本を書き指揮したこの映画におけるヴェトナムの姿は、真にヴェトナム的というよりはアメリカ的多文化主義により脚色されたものであり、ドラマの多くは戦争のスペクタクルから構成されている。ストーンが「大胆な一歩を踏み出し」、ハリウッドに衝撃を走らせたことは否定できないが、正確な意味でヴェトナム的視点を作品に取り込むことができたとは言いがたい。カオは、ほぼ同時期に封切られたフランス系ヴェトナム人映画監督ラン・アン・ユン（Tran Anh Hung, 1962-）の『青いパパイヤの香り』（*The Scent of Green Papaya*, 1993）を引き合いに出し、ヴェトナムを戦場ではなく日常の舞台として描くことの重要性を訴える。アメリカの介入

による戦争は、長いヴェトナムの歴史のなかのほんの一部にすぎないということ
を、カオは次のように指摘する。

戦争は悲劇的ではあったものの、それがヴェトナムの終幕であったわけではない。ヴェトナム人はこの世をもっと長い時間軸で捉える。多くの爆弾が投下されようと、多くの地雷が仕掛けられ自然が荒らされようと、アメリカが顔を出すのはヴェトナム史のなかのごく一部である。ヴェトナムは中国に長くに渡り支配され、一世紀に渡るフランスの植民地支配を受けてきた。アメリカ的な誇張を別にすれば、ヴェトナムの顔は戦争により壊れた顔ではない。1963年から1975年までのアメリカによる介入は、ジン・ギス・カーンの侵攻がそうであったように、二千年に及ぶヴェトナムの歴史のなかでは一瞬の出来事に過ぎない。(13)

アメリカ文化におけるヴェトナム戦争の受容に注目する1.5世代移民芸術家には、映像芸術家のディン・Q・レ (Dinh Q. Le, 1968-) もいる。ヴェトナム南部ハーティエンで生まれたレは、1978年に家族とともにアメリカへ移住し、カリフォルニア大学サンタバーバラ校、ニューヨーク視覚芸術学校にて写真美術を学んだ。アメリカ各地はもとよりドイツ、シンガポール、韓国と各国で展覧会を開いてきたレは、2016年7月にアジアでは初となる大規模な個展を東京・森美術館で開いている。1.5世代芸術家のなかでも最も注目度の高いレの作品の特徴は、映画、写真といった大衆メディアをリサイクルしつつ、独特の加工や表現を駆使する点にある。現在はホーチミンシティーに戻り活動を続けるレにとって、ヴェトナム戦争はつねに作品の中心的テーマである。

それにもかかわらず、レが作品に描く戦争の記憶は必ずしもリアルなものとは言えない。1968年生まれのレにとって、戦場体験がないことがその一因なのかもしれない。2000年代初頭に発表された *Persistence of Memory* (2000-2001) をはじめ *From Vietnam to Hollywood* (2003) と題された作品群では、戦争そのものではなく、アメリカの戦争映画や報道写真から選ばれたイメージがその「記憶」の中心を占める。ヴェトナム系アメリカ人にとって何よりもリアルであるはずの戦争の記憶

が、映画や写真という媒体を介して解釈、再解釈、さらには再構築されるとはどのようなことなのか。『ロシアンルーレット』(*Russian Roulette*, 2002) という作品を例に考察したい。

1968年2月1日、テト攻勢に苦しむ南ヴェトナムの首都サイゴンで、ヴェトナム共和国陸軍士官グエン・ゴク・ロアン (*Nguyen Ngoc Loan*) は、拘束したベトコン兵を銃殺した。その殺害の瞬間を撮影したAP通信のエディー・アダムズ (*Eddie Adams*) の報道写真『サイゴンでの処刑』(*General Nguyen Ngoc Loan Executing a Viet Cong Prisoner in Saigon*) は、瞬く間に全世界へ配信された。アダムズはこの写真で、1969年度ピューリッツァー賞 (ニュース速報写真部門) を受賞し、『サイゴンでの処刑』はアダムズ本人の意図に反して、反戦のシンボルになった。

このアダムズのあまりにリアルな画像と、マイケル・チミノ監督による映画『ディアハンター』のこれまた有名なロシアンルーレットの連続スティル画像を合成したのが、レの『ロシアンルーレット』である。そこでは、アダムズの白黒写真が捉えた死を目前にするベトコン兵の苦悶の表情が、チミノが描くベトコン兵に拘束されたアメリカ人捕虜の恐怖の姿と折り重なり、一つのテキスト空間を構成する。その結果、二つの画像のどちらが前景でどちらが背景かを判断することは、極めて困難になる。より大きく、そしてリアルであるはずの『サイゴンでの処刑』と、『ディアハンター』からの細かな連続画像の間に存在すべき階層関係が失われ、両者が等価なものとして合成されているからだ。

この一瞬にして見る者の関心を引きつける作品について、15世代ヴェトナム系批評家ヴェト・グエン (*Viet Thanh Nguyen*, 1971-) は、次のように述べる。

『ロシアンルーレット』からわかることは、アダムズの写真がチミノの映画に影響を与えただけでなく、その反対もまた真実だということだ。チミノの映画はアダムズの写真に関するわたしたちの記憶を混乱させる。しかし、この混乱はアダムズの写真が記録する処刑が与える混乱と同じ類いのものだ。処刑を目撃したのはごく少数の人々だったのだから、この出来事を憶えているほぼすべての人たちは、実際にはアダムズの写真しか記憶していない。レ

の作品が言わんとしていることは、純粋な記憶など存在しないということだ。というのも写真がわたしたちの記憶を記録した後は、写真こそが記憶となるからだ。その結果、無限に借用や盗用が繰り返されることになる。（“Impossible to Forget” 23）

こうした記憶としてのイメージの氾濫は、グエン曰く「アメリカの軍産複合体ならぬ映画産業複合体（“America’s great cinema-industrial complex”）」(20)の成せる技である。『サイゴンでの処刑』がその典型例であるように、戦争の記憶はつねにイメージによって置き換えられ、その置き換えられたイメージが増幅しながら発信され、人々の脳裏に刻み込まれる。それは戦争を最も身近で体験したヴェトナム人をもってしてそうなのであり、幼い頃に脱越を余儀なくされた1.5世代移民にとっては、尚更そうなのである。

事実こうした感覚は、レやグエンだけでなく他の1.5世代移民によっても共有される。例えば、1972年生まれの芸術家レ・ティ・ディエム・トゥイ (le thi diem thuy) は、1.5世代移民の関心事は「実際に何が起きたかということよりも、どんなことをいかに思い出すのか」ということにあると言う (Garvey 78)。また『ブック・オブ・ソルト』(*The Book of Salt*, 2003) を著したモニク・トゥルンは、主人公であるヴェトナム人シェフに「わたしにとって、祖国たるヴェトナムはもはや記憶のひとつにすぎなかった」と語らせる (258)。つまりは時空間を横断的に交差する史実と虚構の融合が、「記憶」という名の下にイメージとして移民たちの脳裏に刻印される。そしてこのような越境感覚は、戦争表現だけではなくジェンダーやセクシュアリティをテーマにする1.5世代移民芸術家の作品のなかにも、はっきり見て取れる。

2. 二つの空間の狭間で

その代表格といえるのが、ピポ・グエン＝ズイ (Pipo Nguyen-duy, 1962-) とヴェト・レ (Viet Le) という二人の映像芸術家だろう。写真や映像を表現の中心に、彼らはヴェトナム系移民を巡るジェンダーやセクシュアリティの問題を

提起する。その手法をピポは“Assimilation”と呼ぶ。

“Assimilation”とは、「同化」を意味する“assimilation”と「模倣」を意味する“simulation”を組み合わせた造語で、人種、セックス、ジェンダーの問題を「文化的同化」の問題と結びつけ、「悲喜劇」的に表現する試みである。ピポはこれを、次のように解説する。

“Assimilation”とは、ある特定の文化の映像言語を用い、それとは異なる文化の映像言語を模倣することだ。つまり文化的同化における模倣を、芸術的に実践することが“Assimilation”である。しかし、これは自意識的かつ人工的な技術であるがために、同化のプロセスに内在する不自然さだけが強調されることになる。よって“Assimilation”とは、文化的な「中間」地帯を認める作業といえる。人々は二つの異なる文化に同時に属しつつも、実はそのどちらにも属していないことに気づかされる。（“Pipo Nguyen-duy”）

実際にピポの作品を見れば、この“Assimilation”なるプロセスの目的と意味が良くわかる。『もう一人の西洋人』（*An Other Westerner Series*, 1998-2004）という連作では、ピポ本人が19世紀後半の典型的なアメリカ白人男性の姿を意図的に模倣、あるいは偽装することで、20世紀後半のアジア系移民男性であるピポ自身の人種・民族性が文化的差異として、この作品を見る者に不自然な違和感を与える。また16世紀後半のフランス、フォンテンブロー派の名画『ガブリエル・デストレとビヤール侯爵夫人』を想起させる「匿名の4」（“Anonymous Four”）という作品では、西洋文化と東洋文化の差異を前景化するだけでなく、白人女性に代わりピポ本人が芸術的対象を演じることで、人種的テーマに加えトランスジェンダーの問題を意識させる。

これらの作品では、自らの異なる身体を意識するアーティストの自己愛的ともいえるこだわりと、人種的差異、および性的差異への強い関心が示される。よってディン・Q・レの場合とは異なり、ピポの作品では戦争のテーマが直接扱われることはなく、ヴェトナム系固有の民族意識よりもアジア系全体に関する人種・文化的差異、さらにはセクシュアリティの問題に視点が向けられている印

象が強い。ただし、ピポ自身が自らの作品に通底する主題を「死とアイデンティティー」の関係だと見なしていることから、「ヴェトナム戦争によって引き起こされた暴力と混乱の記憶」を探求することこそ、彼の撮るセルフポートレート作品に隠された真の主題と考えるべきなのかもしれない（“Pipo Nguyen-duy”）。

こうした傾向は、ヴェト・レの映像作品にも共通する。レの場合には、ジェンダーやセクシュアリティにより特化した映像表現が多く、いわゆるライス・クイーンと呼ばれる白人男性とアジア系男性のクイアな関係に主たる関心が注がれる作品もあれば、アジア系男性間の同性愛による関係を描く作品もある。また、「ラブ・バン！」（“Love Bang!” 2012）という音楽ビデオ作品から派生した「チャーリーズ・エンジェル 2012-2013」（“Charlie’s Angels 2012-2013”）というスタイル画像に見られるように、アメリカ的ストリート文化と汎アジア的ともいえるヴェトナム大衆文化の融合を目指すのも、レの芸術的特徴の一つである。

3. 第二世代

冒頭で触れたように、チャンは1.5世代移民を2世移民と明確に区別して論じているが、その理由は2世移民にはヴェトナム語やヴェトナム文化の素養が欠けているからだと推察される。事実、この違いは両者の芸術表現に強く影響している。すなわち1.5世代芸術家にとっては、ヴェトナムという文化、あるいは南ヴェトナムという国家体制が失われた過去、もしくは楽園としてノスタルジアの対象として表現されるのに対し、2世芸術家にとっては、それらが欠如として表される。つまり描くべき対象としてのヴェトナムを持っていない2世にとっては、親子二世に渡る記憶の継承がより重要な問題として創作の過程に影響を及ぼす。

もちろんその多くがまだ若くして脱越した1.5世代移民にとっても、記憶の問題は避けては通ることのできない難問となりえる。前出のレ・ティ・ディエム・トゥイはマレーシアの難民キャンプを経てアメリカに到着したとき、まだ6歳だった。当然のことながら、彼女のヴェトナムの記憶はごく限られたものであり、よって戯曲『赤い炎のような夏』（*Mua He Do Lua/Red Fiery Summer* 1994）においては、「生まれる頃には戦争も終わり、その記憶を持っていないのでは」と

いぶかる周囲の人々に対して、「[戦争のことを] 母に繰り返し尋ねながら育ってきた」ことを強調する若い1.5世代移民を描き、自ら舞台上でその役を演じている（“From *Mua He Do Lua*” 387-8）。その意味では、ヴェト・グエンが指摘するように、1.5世代移民の記憶のあり方はマリアンス・ハーシュ（Marianne Hirsch）が論じる「ポストメモリー」という概念に相通じる。

ハーシュによれば、「ポストメモリー」とは直接的な体験にもとづく「記憶」を持たない者が、語りなどの追体験を通じて得る擬似的記憶のことである。例えばハーシュが例に用いるホロコースト生存者の子どもたちは、親世代が身をもって体験したことを「語り」などの二次的表象物によって追体験し、擬似的「記憶」、すなわち「ポストメモリー」を持つ。そのことで親世代の原体験が世代や民族を超えて共有され、文化・歴史的遺産として伝え残される可能性が生まれる。

この視点から見れば、1.5世代移民の記憶のあり方と2世移民の記憶のあり方にはそれほど大きな差異はないということになるのだが、実際に脱越を体験した1.5世代移民の多くがその経験を身体的記憶として保持する一方で、アメリカ生まれの2世移民にはそのような身体的記憶の裏付けがない。よって2世移民の作品では、「脱越」をヴァーチャルな体験としか認識できない彼らならではの苦悩やこだわりが描かれる。ここに二世芸術家全般に見られる一つの共通項が生じる。それは「家族」の表象である。これは1.5世代芸術家にとっては、「家族」が重要な問題でなかったという意味ではない。ラン・カオのように自らの親子関係を土台に繰り返し作品を描く1.5世代作家も存在する。しかしながら1.5世代芸術家の作品では、共産主義イデオロギーに対する観念論的問題等がむしろより重要な意味を持つ。例えば家族関係を描きながらも、カオの小説ではその背後に潜むベトコンの存在がヴェトナム戦争における政治・社会的問題として前景化されてきたし、デイン・Q・レの場合には、文化表象における戦争の存在が主題である。それに対して祖国ヴェトナムや戦争の存在が単なる欠如としてしか認識できない2世芸術家の場合には、家族のなかに彼らの出自にまつわる根源的な記憶や記録を求めていかざるを得ない。GB・トラン、エイミー・ファン、トリン・マイ（Trinh Mai, 1978-）らの作品には、家族というフィルターを通してしか見る

ことができないヴェトナムとの距離感に苦しむ2世たちの姿と、彼らならではの家族へのこだわりやアンビバレントな感情が示される。

ここでまずはGB・トランの『ヴェトナムアメリカ』を取り上げよう。出版と同時に全国ネットのABCニュースで報じられたこの作品は、トランの自伝的物語であり、アート・スピーゲルマンの『マウス』によって今やすっかり定着したグラフィックノベルの形式で描かれる。そして何よりもアメリカ生まれの2世として移民家族に生まれたトランの文学的テーマは、スピーゲルマン同様に家族の歴史とその記憶の継承にある。ヴェトナム語を話さずヴェトナム文化を理解しない2世にとって、自らのヴェトナム的アイデンティティーの証明、あるいは確立は大きな問題であり、その唯一の拠り所となるのが家族の存在である。もちろん、すべての2世が家族の過去に興味を示すわけではなく、事実若いGBにとっても過去は単なる重荷でしかなかった。ところが、両親に連れられ母方の祖母の葬式に出席するために訪れたヴェトナムで、彼の意識に大きな変化が起きる。作品では、新天地アメリカで生じた世代間のギャップをあらゆる文化的モザイクの問題と、今もまだ有機的につながり得る祖国ヴェトナムに残された家族との絆が対照的に示される。

同様に1978年ペンシルヴェニアに生まれ、西海岸で育ったトリン・マイもまた、家族の歴史やつながりに強い関心を寄せる2世画家である。トリンにとって芸術とは「家族の歴史を記録する手段」であり、大叔母が残したという祈祷書に挟まれた家族写真を糧に、これまで多くの作品を描いてきた。脱越のように重大な政治・社会的出来事や、生死に関わる個人の運命といった事象が重要なことは確かだが、2世芸術家にとっては「日々の記憶」の発掘と保存も大切な主題になる。古い家族写真を用いた『家族の木』(*Family Tree*, 2011)という連作では、トリン本人が経験しえなかった家族の記憶や体験が間接的に再現される。

こうした家族の記憶を文学の世界で再現・保存しようというのが、エイミー・ファンの『チェリー・トゥルンの再教育』である。この作品ではフランスとアメリカへ別れて移民することになった大家族の離合集散が、ヴェトナム系アメリカ移民2世のチェリーが読む離散家族が残した書簡を通じて再表される。つまりこの作品においても、記憶の継承が重要な主題となる。ただし読者という受け身の

立ち場にありながらも、チェリーはもはや誰もが正確に把握することができない大家族の歴史を間接的に再構築するという能動的な役割も担う。2世による家族の歴史への積極的な働きかけが、今後のヴェトナム系文化にとってはより重要な意味をもつことを示唆する小説といえる。

実際、本書の執筆にあたりファンは、「多角的な視点」から語られる家族の物語に興味を抱き、「同じ事を話していても、決して一致することがない」家族の歴史をできる限り再現しようと努めたという(Q&A)。このことは、仮にそれぞれの視点の違いを明確化し掘り下げていったとしても、真の「歴史」には誰も決して到達しえないということを暗示する。ファンのような2世作家にとっては、「過去」を探求することで得られる複層的な「歴史」の厚みを意識することや、知り得ることができない「過去」の存在を改めて認識することが何よりも重要といえる。1.5世代移民にとってのポストメモリーに通じつつも、ヴェトナムという根源的不在を抱え込む2世移民ならではの苦悩が、彼らの歴史認識には刻み込まれている。

4. 結 語

2015年4月30日、サンフランシスコを拠点とする公共放送KQEDで、ラジオ番組「サイゴン陥落から40年 — ヴェトナム系アメリカ作家が語る戦争と移住」(“40 Years After Fall of Saigon, Vietnamese-American Writers Discuss War, Emigration”)が放送された。ホスト役のマイケル・クラスニー (Michael Krasny) の下、1.5世代を代表するエッセイスト、アンドリュー・ラム (Andrew Lam, 1964-) に加えヴェト・グエン、エイミー・ファンらが聴取者の意見を交え、それぞれの視点から戦争の記憶について語った。

1964年、軍高官の家庭に生まれ育ったラムは、サイゴン陥落の最中ヴェトナムを脱出した典型的な1.5世代移民である。この日のゲストのなかで当時のことを最も鮮明に覚えているラムは、ノスタルジアに押し流されることなく脱越の記憶を冷静に振り返る。一方、若い1.5世代移民のグエンには、幼かった当時の記憶はない。そこで、周囲の人々から繰り返し聞かされた物語が、「ポストメモリー」とし

て彼の身体に刻まれてきたことを明らかにする。そしてカリフォルニア生まれのヴェトナム系2世ファンは、「家族」の存在が彼女にとって戦争の記憶を形作る唯一の契機であったと述べる。また聴取者のなかには、当時を振り返り思わず泣き出す者もあり、移民にとって戦争がもつ重要性が再認識された番組であった。

ところで、アメリカに住むヴェトナム系移民はサイゴンが陥落した4月の最終週を「ブラック・エイプリル」と呼び、カリフォルニア州オレンジ郡をはじめ全米のヴェトナム系コミュニティでは毎年記念式典が催される。とくに戦争終結から40年にあつた2015年には、西海岸に住む移民たちの多くが当初の生活を強いられたサンディエゴのキャンプ・ペンドルトンで式典を開催する可能性が模索された。しかし、旧南ヴェトナムの国旗を掲揚しようという主催者側と、存在しない国の旗を掲げることに難色を示す軍関係筋との間で折り合いがつかず、例年通りのリトルサイゴンでの開催に落ち着いた。そのリトルサイゴンではアメリカ国旗に並び南ヴェトナム国旗が掲揚されたのはもちろんのこと、旧南ヴェトナム軍の軍服に身を包んだ多くの人々がもはや存在しない祖国に忠誠を誓った。

こうしたイベントが今でも多くの人々を惹きつける一方で、それが旧南ヴェトナムへの愛国主義を焚きつけると同時に反共精神を煽っていると、違和感を感じる移民も少なくない。その一人であるヴェト・グエンは、『ニューヨーク・タイムズ』紙に寄稿した論考「わたしたちのヴェトナム戦争は終わっていない」(“Our Vietnam War Never Ended,” April 24, 2015)において、ブラック・エイプリルが「戦争の物語を振り返る良い機会」であることを認める一方、戦争がラオスやカンボジアといった隣国をも巻き添えにしたことや、米比戦争(1899-1913)、朝鮮戦争(1950-53)といった他の戦争でも多くの人々が難民として祖国を離れざるを得なかった点に触れ、より大きな視点からヴェトナム戦争の意味を再考すべきだと論じる。戦争終結から半世紀を向かえる今後、政治的イデオロギーや歴史解釈をめぐる活発な議論や反省が、ヴェトナム系コミュニティのなかで起きてくることは間違いないだろう。この記事をグエンは次のように締めくくる。

戦争の原因や責任のあり方について、わたしたちは議論することができる。

史実としての戦争には始まりがあり、終わりがある。ここアメリカでは一般

市民が戦争を支持した。そして自ら戦争を扇動したあげく、祖国を逃れた難民が押し寄せてきた。こうした話をするには、あるいは家族の物語を戦争の物語として読み、見たり聞いたりすることは、無秩序に機能する軍産複合体について議論する重要な一歩となる。というのも軍産複合体というのは、戦争は恐ろしいものだという考えに屈するどころか、むしろそういう考えに巣くっているのだから。(par 12)

¹ 本論はアメリカ学会第49回年次大会（於・国際基督教大学、2015年6月7日）にて口頭発表した論考を加筆・発展させたものである。また、本稿は日本学術振興会科学研究費基盤C（課題番号：15K02362）による研究成果の一部である。

Works Cited:

- Cao, Lan. "The Details Are Vietnamese, the Vision, Guilty American." Review of *Heaven and Earth*, directed by Oliver Stone. *New York Times* (1994) Jan. 23: B 13, 22. Print.
- Chang, Sucheng. *The Vietnamese American 1.5 Generation: Stories of War, Revolution, Flight, and New Beginnings*. Philadelphia: Temple UP, 2006.
- De Tran et al. ed. *Once Upon A dream: The Vietnamese-American Experience*. Kansas City: Andrews and McMeel, 1995. Print.
- Dickstein, Morris. "Fiction and Society, 1940-1970." Ed. Sacvan Bercovitch. *The Cambridge History of American Literature vol. 7: Prose Writing 1940-1990*. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 101-310. Print.
- "40 Years After Fall of Saigon, Vietnamese-American Writers Discuss War, Emigration." *Forum with Michael Krasny*. KQED. San Francisco. 30 Apr. 2015. Radio.
- Garvey, Hugh. "Writers on the Verge: lê thi diem thúy." *Voice Literary Supplement* 43.22 (1998): 78. Print.
- Hayslip, Le Ly. "Heaven and Earth." Ed. Robert Brent Toplin. *Oliver Stone's USA: Film, History, and Controversy*. Lawrence: U of Kansas UP, 2000. 178-87. Print.
- "Heaven and Earth." *Box Office Mojo*. N.d. May 16, 2015. Web.
- Hirsch, Marianne. "Family Pictures: *Maus*, Mourning, and Post-Memory." *Discourse* 15.2 (1992-3): 3-29. Print.
- . "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory." Ed. Barbie Zelizer. *Visual Culture and the Holocaust*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2000. 214-46. Print.
- Kossoff, Mirinda. "Visiting Law Professor Lan Cao's Vietnam Memories Turned into Praised Work of Fiction." *Duke Law* 17.1 (1999): 32-34. Print.
- lê thi diem thúy. "From *Mua He Do Lua/Red Fiery Summer*." Ed. Rajini Srikanth and Esther Y. Iwanaga. *Bold Words: A Century of Asian American Writing*. New Brunswick: Rutgers UP, 2001. 387-94.

- Le, Viet, dir. "LOVE BANG! SEXperimental MV." 9 Jun. 2012. *You Tube*. Web. 8 Jun. 2013.
- Nguyen, Viet Thanh. "Impossible to Forget, Difficult to Remember: Vietnam and the Art of Dinh Q. Le." *A Tapestry of Memories: The Art of Dinh Q. Le*. N.p.: Bellevue Museum, 2007. 19-29. Print.
- . "Our Vietnam War Never Ended." *New York Times*. 24 Apr. 2015. Web. 18 May 2015.
- "Pipo Nguyen-duy." N.A. Apr. 3, 2009. *In the Gallery—Uncommon Traits: Re/Locating Asia*. Web.
- "Q&A on *The Education of Cherry Truong*." *Aimee Phan*. Web. 28 Jun. 2014.
- Trinh Mai*. N.A. May 6, 2015. Web.
- Truong, Monique. *The Book of Salt*. New York: Houghton Mifflin, 2003.