

[論文]

## ユカタン現代マヤ文学における男性作家の女性表象

吉田栄人 (Shigeto YOSHIDA)  
東北大学大学院国際文化研究科

### はじめに

メキシコの先住民文学において女性作家の近年の活躍には目を瞠るものがある。しかし、1980年代に始まる先住民文学の「ルネッサンス」(Craveri 2011a, Pigott 2020, 吉田 2017a)を起こしたのは主に男性作家であった。その中で先住民言語及び先住民文化の復権という社会的使命を自らに課した男性の先住民作家<sup>1</sup>たちは、先住民が個人レベルで抱える問題や心理的葛藤よりも、伝統的な先住民文化を規範的かつオーセンティックな形で描くことに傾注してきた。家父長制的な価値観に基づく伝統文化に関するその語りの中で、女性は伝統文化を構成する一部として、あるいは男が愛を語る対象として常にも言わぬ存在であった。作家アナ・パトリシア・マルチネス・フチンに言わせれば、男性作家の文学において女性は笑いものとしてしか描かれてこなかったのである (De los Santos

2018: 37)。女性作家たちが男性作家の描く家父長制的な先住民文化に関する言説に修正を加えるような文学を生み出していくであろうことは想像に難くない。

ハンナ・パルマーはユカタンの先住民文学を扱った博士論文 (2019) において、男性作家の作品と女性作家の作品を対比しながら、女性作家たちが男性作家の家父長制的な言説に対してどのような対抗的なテキストを生み出しているかを論じている。だが、彼女は女性作家の作品を男性作家の家父長制的な文学キャンオンへのアンチテーゼという観点から捉えるがあまり、検討の対象とする作品の選択は恣意的かつ限定的である。パルマーは女性作家が行うインターテクスチュアルな文学的創作、すなわち男性作家のテキストの模倣と改変の一面しか議論しておらず、女性作家たちのテキストが持つフェミニズムの性格と語りの戦略の多様性を平板化してしまっている。女性作家のインターテクスチュアルな創作を理解するためには、女性作家の登場以前に、あるいはそれと並行して、男性作家たちがどのようなテキストを作り上げてきたのか、特に女性作家たちが書き換えることになる女性の姿およびジェンダー役割をどのように描

<sup>1</sup> 先住民作家 (escritores indígenas) とは先住民文化を語る際に自らを先住民の文化を継承する者とみなす作家のことであるが、それは彼らが社会的・文化的なレベルにおいて先住民文化を日常的に実践していることを必ずしも意味するものではない。むしろメキシコでは、先住民言語で執筆された文学作品が先住民文学としてカテゴライズされるため、それを書いた作家で、先住民の血を引く者が先住民作家とみなされる。つまり、先住民作家は必ずしも特定の先住民共同体に帰属する訳ではない。

いてきたのかをまずは明らかにしなければならない。

しかし、アリシア・マリー・サリナス(2018)年が指摘するように「男性作家は国家による先住民のフォークロア化が作り上げてきたレガシーの内部でマヤの女性を描く傾向にある」(Salinas 2018: 34)。つまり、男性作家のテキストも実は国家が提示する文化モデルを参照したインターテキストualなものだった。だとすれば、先住民の男性作家たちが先住民の女性およびそのジェンダー役割をどのように表象してきたのかについて論じるにあたっては、先住民に関する文学的表象が付置される歴史的コンテクストを念頭に置いて考えてみる必要があるだろう。

そこで本稿では、ホルヘ・ミゲル・ココム・ペッチ、ウィルデルナイン・ビジェガス、イサク・エサウ・カリージョ・カンという、ユカタン半島(本稿は地理的空間よりも文化的範囲を議論の対象としているので、以後は「半島」を付けずにユカタンと呼ぶ)の先住民文学すなわち現代マヤ文学<sup>2</sup>において大きな存在感を放っ

<sup>2</sup>本稿では議論をユカタンだけに限定しているため、先住民文学はマヤ文学と同義である。ユカタンの先住民文学に関する研究ではメキシコ国内外を問わず、マヤ先住民が書いた文学作品は *literatura indígena* ではなく、*literatura maya* と呼ぶのが一般的である。ユカタンの先住民の言語の自称はマヤ語(*maya*)であるため、そのマヤ語で書かれた文学をマヤ文学と呼ぶのは、先住民に対する一つのインターカルチュラルな敬意の表わし方である。考古学者や言語学者らは *maya yucateco/yucatec maya* と呼ぶことが多いが、それに倣うならば、ユカタン・マヤ文学ということになる。だが、グアテマラではマヤ系先住民の文学は、スペイン語だけで書かれたものもあるため、まとめてマヤ文学と呼ばれる。この論理に従えば、ユカタン・マヤ文学はやはりマヤ文学ということになる。ちなみにメキシコ国内では、ツォツィル語などのマヤ系言語で書かれた文学をマヤ文学と呼ぶことはほとんどない。本稿ではコンテクストに応じて「ユカタンの先住民文学」「ユカタン・マヤ(の)文学」「マヤ文学」などを使い分けるが指し示すものはすべて同一である。

また、文学批評においては文学を支える言語と文化的側面だけが注目される。しかし、当然のことながら、ユカタンの先住民は全員がマヤ語話者であるわけではないし、また全員がマヤという民族的アイデンティティを表明するわけではない。マヤ文学とはマヤという先住民性を希求する(文学を通じてマヤ語とマヤ文化を復興しようとする)作

ている<sup>3</sup>三人の男性作家の作品を取り上げ、ユカタンの先住民作家は女性をどのように表象してきたのかについて検討してみよう。また、ユカタンの口頭伝承において重要なモチーフである、男を誘惑する女妖怪シュ・タバイに関する語りについても併せて検討しておきたい。女性作家たちは女性を描くに当たってしばしばこのシュ・タバイのモチーフを利用しており<sup>4</sup>、それがいかなる意味において男性作家のテキストに対抗的なものになっているかを知る上で、シュ・タバイに関する語りの一般的な構造を理解しておくことは不可欠だからである。

## 1 男性作家による女性表象

### (i) 男がテキスト内の語り手である場合

現代のマヤ文学も先住民文学の例に漏れず、失われつつあるマヤの文化的伝統を活性化すると同時に、現代に残るその文化的伝統とメキシコという国家の形成にとって重要な文化的遺産として喧伝されてきた古代文明とを架橋することで、先住民としての民族的文化的復権を図ろうとしてきた。それゆえ初期(1980年代)の先住民作家<sup>5</sup>たちはできるだけ古い昔の伝統を

家らによって書かれた文学であり、必ずしもユカタンの先住民全員が同一の文化を共有することによって自動的に生みだされる文学ではない。むしろ、マヤという民族の下に人々を統合しようとする手段である。これはなにもユカタン・マヤの先住民文学だけに限った話ではない。全ての文学に共通であるはずだ。

<sup>3</sup>ホルヘ・ミゲル・ココム・ペッチは2018年に南北アメリカ先住民文学賞(Premio de Literaturas Indígenas de América)を授与されている。『おじいさんの秘密』は彼の代表作である。また、ウィルデルナイン・ビジェガスの『民族の歌』とイサク・エサウ・カリージョ・カン『夜の舞』はいずれもメキシコの先住民文学を対象としたネサワルコヨトル賞(Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas)の受賞作である。

<sup>4</sup>たとえば、ソル・ケー・モオは *Tabita y otros cuentos mayas* (2013) でイノセンタ・クシン、またアナ・パトリシア・マルティネス・フチンは *U yóol xkaambal jaw xíiw / Contrayerba* (2013) でシュ・サータ・オーオルといったシュ・タバイを連想させる女性を描いている。

<sup>5</sup>この段階の「先住民作家」(*escritores indígenas*)は共同体の口承伝統を記録しているだけであり、必ずしも個人的

記憶している年長者の語りを記録し文字化しようとした。それはやがて「おじいさん」から孫世代の子供への伝統の継承という先住民文学にとって規範的な語りスタイルを生み出していく(吉田 2020)。マヤの語り部になるためのイニシエーションをおじいさんから受ける様子を、自叙伝風に描いたホルヘ・ミゲル・ココム・ペッチの『おじいさんの秘密』<sup>6</sup>はまさにその典型例であり、現代マヤ文学を代表する作品の一つでもある。

この作品は主としておじいさんのグレゴリオと主人公の「ぼく」との間でのやり取りを描いており、その他の人物が意志を持って発言したり行動したりすることはほとんどない。わずかに言及されるだけの女性たちの中であって、「風の秘密」と題された章の最後に「ぼく」が夢の中で見る儀式に登場する女性は「ぼく」が学べべきマヤの伝統における女性の位置づけを明確に示している。それはある処女をめぐる男たちの争いを模した踊りのシーンだ。男たちの闘いが終わると、長老が女に杖を手渡し、女はそれを闘いに勝ち残った男に渡す。『グレゴリオおじいさんはマヤの賢人』に改題された版では男は勝ち名乗りを上げて女を抱きしめるところで夢は終わるのだが、初版の『おじいさんの秘密』の方では「男は女の体の前に跪き、女の恥部に唇を押し付けた。男の温もりを感じた女は、そ

な文学的創作としてテキストを生み出しているわけではない。ここではマヤ語によるテキストの作成者という意味で便宜上「作家」と呼んでおくことにする。ただ、彼らはそうした口承伝統の語り直しにおける語りの水準を変化させることで、物語外部の視点を持った語り手となり、テキストの創作へと移行していく。

<sup>6</sup>この作品にはいくつもの版が存在する。2001年に UNAM から出版された時、書名は『おじいさんの秘密』(*Mukult'an in nool/ Secretos del Abuelo*)だったが、2012年に少し修正を加えたものが CONACULTA から出版された際には『グレゴリオおじいさんはマヤの賢人』(*J-nool Gregorioe', juntúul miats'il maya/ El abuelo Gregorio, un sabio maya*)に変更されている。なお日本語訳『言葉の守り人』は2012年版からの翻訳である。

の後で自分の聖なる部分に男が突き刺すであろうものを予感し身震いした。」というテキストが続く。「ぼく」が語り部になるためのイニシエーションを終えると同時に、性的にも成長したことを暗示するこの一節は、ホルヘ・ミゲル・ココム・ペッチの語るマヤ文化における男と女の関係をも表している(Del Valle 2014: 58)。女は男の欲望の単なる対象であるに留まらず、男たちが物事を決めるプロセスには介入せず、最後は彼らの決定に従うことで彼らの行動に正当性を付与する社会的な役割を引き受けるのである。「ぼく」の性的成長はそうしたジェンダー関係を理解し、男として振る舞うための社会的作法を修得することに他ならない。「ぼく」が見るこの夢はマヤ社会の家父長制的な伝統を再現しているだけでなく、おじいさんから男の孫に知恵を伝授するという男系の知の継承をクローズアップするために女性の存在を意図的に最小化している語りを通して、男性中心の家父長制的な価値観を表現しているのだ(Del Valle 2014: 59)。

現代マヤ文学において「おじいさん」は作家たちがマヤ文化について語るときに、その真正性を担保するために用いる欠かせない記号である。自らが古代マヤ人の築いた偉大な文明を受け継ぐ存在であることを謳いあげたビジェガスの詩集『民族の歌』も次のように「おじいさん」への呼びかけから始まる。

おじいさん、

この記憶を受粉する花粉

眠ったままの夜明け

あなたのお墓には大きな鹿が休んでいる

(Villegas 2009: 21, 97)

この作品の「おじいさん」は語り手にとっての二親等のおじいさんではなく、系譜を辿れば

自分も辿り着けるはずの、マヤ民族を生み出した始祖である。ビジェガスはその「おじいさん」についての「記憶」を通じて古代マヤ世界を現代に再生しようとする。その民族再生の儀式を歌った全 22 篇の詩の中で、明らかに女性について言及したものが三篇だけある。「最初の湿り」(Primigena humedad)、*「イシュ・チュール」*(Ix chéel)、*「イシュ・ターバイ」*(Ix Táabay)だ。「最初の湿り」では女性の身体的特徴を用いて、マヤ世界と人間(男)との関係が次のように描かれる。

夜が立ち上がり、月が吊るされると  
君の体は樹々と星で一杯になる  
天高く聳える君の乳房は星へ連なる神殿だ  
時折開く君のバギナは、私を外に締め出してしまう  
女よ、降り注ぐトウモロコシの音よ  
君が毎晩立てるささやき声を聞くと、私は君が欲しくてたまらなくなる (41, 116)

女の身体の一部である乳房とバギナは、人間(男)と自然世界とを繋ぐ宇宙論的な結節点となる。「神殿」と「トウモロコシの音」は彼女の身体的な広がりとして描かれる大地がマヤ民族の暮らす世界であることの象徴だ。そして、この女を欲しがることによって「私」はこの宇宙論的なマヤ世界の住人として定位されるのである。『民族の歌』に序文を寄せたイタリア人のマヤ文学研究者ミケラ・クラヴェリはこの人間と自然を結び付ける詩学の目的を次のように解説する。ビジェガスは男から個々人の具体性を剥ぎ取り、自然の一部にすることで、代わりに民族としての再生力、さらには人間としての普遍的な価値を付与する。また女性に関しては、自然と一体化させることで、個としての役割を越えて、永遠に続く民族再生のサイクルの一部と

して男に愛を提供する存在に仕立て上げている(Michela 2009: 15)。実際、男である「私」と女である「君」の二人だけが登場する「イシュ・チュール」と「イシュ・ターバイ」、しかも歴史を超越したマヤ民族の宇宙論的構造を謳いあげる詩において、男と女は、具体性が剥ぎ取られ、個を超越したカテゴリーとならざるを得ないのだ。

夫と妻との間でのやり取りの形式を取る「イシュ・チュール」では男の性的欲望こそが民族の根源であることが歌われる。夫は妻に対して「イシュ・チュール、君は私が明日という水を飲む水瓶だ」と言えば、妻は「イシュ・チュール、それは私の股間から射す光。それはあなたが民族の歌を囁くための眼差し」だと応える。女の股間から射す光は民族の未来の象徴であり、男は民族の歌を歌い続けるためにそれを見つめねばならないのだ。ビジェガスがそのことを女自身に語らせていることはマヤ民族におけるこのジェンダー役割が単なる男の欲望だけではないことを示そうとするものだろう。「イシュ・チュール」に続く「イシュ・ターバイ」(シュ・ターバイ)では、男が発動しなければならぬこの「欲望」を受動的かつ無制限に受け入れる存在として女が描かれる。シュ・ターバイは次節で詳説するように男を誘惑する女の妖怪であるが、ビジェガスは女による「誘惑」を、男の欲望を無償で無制限に受け入れる行為に読み替えている。ビジェガスが描くシュ・ターバイは男がもはや性的不能者かと思えるほどに欲望を飲み込む女だ。女の尽きることのない誘惑を前にしてビジェガスはこう歌う。「私が不能になっても君はまだ開いたままだ。君はこんなにも近くにいるのに、私はもう体を寄せられない。君の声はこんなに近くで響くのに、その言葉は遠くに聞こえる。君が私のそばにいればいるほど、私は千々の沈黙

となって朽ちていく。イシュ・タバイよ、太陽がハンモックに沈み眠りにつく時、私は君への想いを打ち砕こう。君なしでいられるようにしなければならぬ時間なのだ。君の妖艶な背中ばかりを見つめているわけにはいかないのだ」(Villegas 64-65, 140-141)。本来のシュ・タバイ伝説ではシュ・タバイの誘惑に抗しきれない男は死を迎える。だが民族の歌を歌い続けねばならない男はシュ・タバイの誘惑を断ち切らねばならない。ビジェガスが発動するこの理性は、それが無意識的なものであるにせよ、本能的な欲望に従う行動しかとれない女に対して、それをコントロールする理性的な行動の取れる男という図式を通じて、女に対する男の社会的優位性を構築するものだ。

## (ii) 女がテキスト内の語り手である場合

前節では男性が語り手であるテキストを取り上げた。ここで言う語り手とはテキストの作成者としての作家自身であるだけでなく、テキストの中であって物語を語る声の主体をも指す。現代のマヤ文学では女性の作家が登場するまで、テキストの中における主要な語り手が女性であるケースはほとんどなかったのだが、イサアク・エサウ・カリージョ・カンの『夜の舞』(2011)はテキスト内の語り手を女性に設定した男性作家の手によるおそらく唯一の作品である。しかもこの作品は女性の作家がすでに多数登場した後に書かれたものであり、女性作家たちの家父長制に対する批判をある程度は踏まえたものであることが予想される。いずれにせよ、女性を語り手とすることで、男性の欲望を客観視したり、男性の欲望に基づかない女性の姿を描いたりする必要が出てくる。その際マヤ文化はどのように描かれることになるのかという観点から作品に現れるジェンダー関係に注目してみよう。

『夜の舞』は主人公フロールが自分の一生について一人称で語る回顧談である。13歳になったある日、母から用事を頼まれて出かけている間に、生まれたばかりの弟がハンモックから落ちて死んでしまい、そのことで父親から酷い体罰を受けたフロールは、自分には別の産みの親がいたことを村の産婆のドニャ・マキンから教えられ、本当の父親を探しに住み慣れた家を出る。本当の父親と運よく巡り合うことができ、その父親と暮らすようになったフロールは、小さい頃から体の中に感じていた踊り手としての母の記憶を舞踊グループの当日だった父の下で開花させ、父の死後はその舞踊グループを引き継ぐことになるまでの顛末が語られていく。最初の章「夜の囁き」と二番目の「旅立ち」ではフロールが家を出ることになる事の次第と同時に、村の中でのフロールの日常生活が描かれる。フロールは兄弟の中で唯一の女であることから母の家事手伝いと小さい弟たちの面倒を見させられる。村での生活は後にフロールが父親の住む町で目にする生活と対照的に描かれる。たとえば、町でしばらくの期間ある家に身を寄せていた際に、その家の娘が受けた罰にフロールは村のやり方との違いを意識する。その家のおばさんは、言いつけを守らなかった娘を罰するために、トウモロコシの入った升と豆の入った升を庭でひっくり返し、混じりあったトウモロコシと豆をそれぞれ元の升に戻すように命じた。親が子供を罰する際には必ず叩くものだと思っていたフロールは、この罰し方に驚く。これは村と町の間には存在する文明的な落差としてステレオタイプ的に描かれたシーンである。また、赤ん坊がハンモックから落ちて重傷を負った際にフロールを叱り、葛で打ちつけた育ての父親はまさに非文明的な存在として、町に暮らす実の父親とは対照的に描かれている。しかも、非

文明的な側面を持つ村の生活は家父長制的な伝統が支配する領域でもある。たとえば、フロールが洗って干そうとしているおしめが汚れたままであることに気づいた母は次のように言ってフロールを叱りつける。「お前は結婚して旦那さんを持った時に、旦那さんのパンツを汚れたまま干すつもりかい？ 全く。お前はそのパンツで顔をゴシゴシされるよ」(Carrillo 2011: 128, 129)。この言葉には家父長制的なジェンダー役割が凝縮されていると言ってもいい。妻は家で家事をしなければならないし、夫の言うことには従わねばならない。従わなければ、夫から罰を受けるのだ。家の中で絶対的な決定権を握る夫という存在を引き合いに出すことで、母はフロールに対する自分の要求には反論の余地がないことを示そうとしたのである。

村を離れたフロールは文明的な実の父親のもとで家父長制的なジェンダー役割に囚われない踊り手として成長し、やがて結婚し子供を生み育てもする。こうしたストーリーだけを追えば、フロールは家父長制的な伝統から解放される女性を象徴している。だが、彼女が踊り手として成長していく過程で、産みの母である小夜や実の父から受ける様々な教え(教訓)は男女に関する支配的な役割分担を追認もしくは補強しようとするものだ。フロールが町でたまたま目にしたプフィの舞という舞踏劇も、勝ち残った男が女を手に入れることで秩序が生まれるというストーリーを持っているという点で、ココム・ペッチが『おじいさんの秘密』の最後に書いた処女をめぐり男たちの闘いによく似ている。違うのは杖を渡す長老がいないこと、そしてその代りに男たちの闘いは交尾をするための相手を探す蛍の舞として演出されている点だ。小夜はフロールに対して、メスの蛍は卵を産むためにはオスが来るのをじっと待っていなければならない

いのだと教える。プフィの舞はこの小夜の教えが舞台化されたものである。そこでは権威の象徴としての家父長こそ消去されているが、むしろ男女の関係を、性をめぐる自然界の掟として、しかもメスはオスが来るのを待っていなければならないというイデオロギーとして提示している。これは『おじいさんの秘密』の中で「ぼく」が見る夢の中の処女の立ち位置と全く同じであるし、ビジェガスのイシュ・チェールやイシュ・ターバイの夫に対するスタンスとも共通だ。

そもそも『夜の舞』はフロールが少女時代に、女が妊娠することに対して抱いた疑問を語りの起点にしている。何故女が子供を生むのか、フロールからその理由を問われた育ての母は「お前にもいつの日か誰かがやってくるんだよ。その日が来たら、空は三、四回赤く染まるんだ。命の贈り物を受け取れるよう、布をきちんと洗わなきゃならなくなるんだ」(Ibid: 24, 25)と答える。フロールはこの言葉を聞いた時にはその意味がよく理解できないが、二十歳で運命の人と出会って、「毎月命が女にくれる贈り物を受け取ることを理解」(Ibid: 146, 147)する。結局のところ、女は次世代を生み出していくという社会的な役割を担っているのだという基本的なテーゼを持っている点において、『夜の舞』は他の男性作家の作品と何ら変わるところはない。女のジェンダー役割は、家父長というシンボリックな記号の代わりに導入された自然の摂理という原理によってメスという性的な機能の次元に固定される。だが『夜の舞』では、メスの持つその性的機能を再び社会的な次元へと引き上げる。自分の死を予感した実の父はフロールに対して次のような言葉を贈る。

私はお前に舞の大いなる種を預けた。お前は  
この世でそれを増やすんだ。[中略] 私たちは

命を送り出す種なんだ。種は地中に埋めてやらないといけない。そして、死の舞を舞ってやらねばならない。生き残った種が地上に芽を出すんだ。(Carrillo 2011: 160, 161)

父の言葉にある「種」は単なる生物学的な遺伝子ではない。それは舞という社会的文化的な行為を生み出す精神のメタファーでもある。母が語るところのメスを呼ぶ蛍の舞に示される子供を生み育てるという性的な機能は、父が言う死の舞によって社会的なものへと完全に読み替えられるのである。父の死後、フロールは死の舞と名付けた舞を作り、以後ずっとそれを踊るようになる。死の舞は女をめぐる男同士の闘いであり、女からすればそれは男を受け入れるための儀式である。一旦家父長制から解放されたフロールは、この舞を舞うことで再び家父長制に統合されていく。つまり、『夜の舞』は伝統的な家父長制からの女の単純な解放を描いたものではない。むしろ、子供を生み育てるという性的な機能をベースとした女の社会的役割の再構築を描いたものとしての読みを要求する。

養女としてフロールが暮らしていた家族は全員がひとつの部屋にハンモックを吊るして寝なければならぬような貧しい家庭だ。出自的にも社会的にも薄幸の主人公である少女フロールが、最後は町の裕福な名士であった実の父の元に戻り、幸せな生活を送ることになるというストーリー展開を考えれば、『夜の舞』は18世紀末から19世紀初頭にかけてイギリスで人気を博した「女流ゴシック」の作品のようだ。「女流ゴシック」とは「男性の餌食となって地下牢に幽閉されたり、その手から逃れようと城や修道院の出口のない地下迷路を逃げ惑ったりするうちに、恐怖の余り狂気に陥」(神崎 2009: 26)っていく女性を描くことが常套手段だったゴシッ

ク小説を女性自身が書いた一群のゴシック小説である。ホーヴェラーはそうした「女流ゴシック」の特徴として主人公の女性がか弱さを演じつつ、最後は様々な苦難を乗り越えて幸せになるメロドラマ的な特徴に注目し、その女性の演技をゴシック・フェミニズムと呼んでいる(ホーヴェラー 2007)。『夜の舞』の主人公フロールは養父から暴力を受け、それから逃れ、実の父親を探す旅の途中にも様々な危険に遭遇する。そして、最後は家父長制の野蛮から救い出され、めでたく結婚してしまうというストーリー展開だけを見れば、『夜の舞』は家父長制に囚われた女性たちがそれからの一時的な解放の夢を主人公に託すゴシック・フェミニズムの物語そのものである<sup>7</sup>。

だが、『夜の舞』は曲がりなりにも男性作家が書いた作品である。読者にとってはゴシック・フェミニズムと同じ効果を持つものではあっても、作者の意図は本来別のところにあるはずだ。家父長制を象徴する養父から逃れることに成功したフロールが家父長制を破壊するのではなく、むしろそれを温存するためのイデオロギーを内包した死の舞を人々のために演じることになることを考えれば、作者がテキストに込めた真のメッセージを知る手掛かりは、フロールの父親探しの旅の途中で小夜(シュ・アーカブ)がフロールに語って聞かせる様々な教訓や実の父がフロールに伝授する教えにこそあるのだと言えよう。人間が生きていく上でつきまとう様々

<sup>7</sup>先住民文学の解釈に突如イギリス文学を引き合いに出すことに対して違和感を感じる読者も多いだろう。だが、ショウォールター(1993)が指摘しているように、サブカルチャーとしての女性文学、特にフェミニズムすなわち家父長制に対する対抗言説の誕生という観点から見た時には、社会や文化を超えた共通のパターンが見られる。なお、ゴシック・フェミニズムはショウォールターが女性文学展開の第一フェーズに位置づけた、選挙権の獲得を目指したフェミニズムの登場以前の<女性的な(feminine)>の段階における一つの文学的特徴である。

な困難を乗り越えるための教えを学ぶことがフロールの人間としての成長であり、その教えを次世代に伝えることが彼女の義務として描かれる。執筆過程に立ち返るならば、次世代に伝えるべきそれらの教えを探ることがカリージョの目的だったのだと言えよう。文化人類学者のロドリゴ・ジャネス・サラサーは『ユカタン日報』に掲載されたカリージョへの追悼文において、『夜の舞』は「昼間の世界から夢の世界への移動であり、現在から過去への旅である。その旅を通して先スペイン期の昔の舞踊や演劇が演じられる。イサアクは“古いもの”に取りつかれていたのだ」(Llanes 2017)と記している。先住民作家であるカリージョにとってフロールの父親探しの旅はカリージョ自身が本当のマヤ文化とは何か、マヤ人にとっての男と女とは何かを考える旅でもあったのだ。であるがゆえに、フロールはマヤの女性として家父長制的なジェンダー関係に絡めとられ、その中でのみ幸せを享受することを許される。そして、そのジェンダー関係を規定する物語の舞を踊らされるのである。

## 2 シュ・タバイ伝説

### (i) ファム・ファタルとしてのシュ・タバイ

マヤ先住民の口頭伝承であるシュ・タバイ (X-Tabay) 伝説はこれまで多くの作家によって幾度となく語りなおされてきたし、また現代のマヤ文学でもマヤの女性を描く際に頻繁に利用されるモチーフでもある。筆者は以前、シュ・タバイ伝説をフェミニズム的な視点からの読み直しが行われていることについて報告した(吉田 2017b)。本稿ではシュ・タバイ伝説が元来どのように語られてきたのかを、その起源を少しばかり遡って再検討してみたい。シュ・タバイ伝説は元々はマヤの人々の間に伝承されてきたものであっ

たとしても、19世紀末から20世紀前半にかけて都市部の非先住民知識人がマヤの伝説としてスペイン語でテキスト化したものが、のちにユカタンを代表する国民文学として人口に膾炙したものである (Vásquez 1981, Craveri 2011b)。たとえばアントニオ・メディス・ボリオの『雉と鹿の大地』やルイス・ロサド・ベガの『マヤブの神秘なる魂』はその代表例である。今日マヤ先住民の間に広く伝承されているシュ・タバイ伝説は明らかにそれらの語り直しである。つまり、マヤ(語)文学と言えども、実はそこにはメスティソ(非先住民)の文学的伝統が多分に取り込まれていることを認識しておく必要がある。

今日一般に語られるシュ・タバイ伝説は次のようなストーリーを持っている。夜間に男が酔っ払って村外れを一人で歩いていると、美しい先住民の女性が現れて男を誘惑し、どこかへ連れて行く。その女に抱きついた男は翌日サボテンのトゲが体いっぱい刺さった状態で目が覚める。シュ・タバイの誘惑に屈した男は、場合によっては病気になり、死んでしまう。アドルフォ・バスケスによると、この物語構造を持ったシュ・タバイ伝説を語るマヤ人たちは、過度の飲酒を戒める教訓として、自分自身、あるいは自分の家族や友人の経験に重ね合わせたエピソードとして語ることが多い (Vásquez 1981: 65-66)。つまり、シュ・タバイ伝説は社会的秩序を乱すことに対する一つの社会的な制裁として機能している(詳細は吉田 2017b を参照)。ところが、シュ・タバイ伝説は常にこうした物語構造で語られてきたわけでない。

シュ・タバイという名称にはシュ(x)という女性性を表す接頭辞が付いているが、20世紀初頭に行われた民族学的調査では男のタバイもいることが報告されている (Gann 1919; Thompson 1930; Tozzer 1907)。トンプソンによると、タバ



イは森に棲む精霊の中でも人間に危害を加える最も恐ろしいものである。タバイを見ただけで人は気絶してしまい、病気になる、と報告している (Thompson 1930: 65)。タバイが森に棲み人間に危害を加えると考えられているのは、タバイが森と文化との領域を画する存在であり、文化的規範からの逸脱者を罰する機能を帯びているからだ、とクラベリは主張する (Craveri 2011b: 179)。ユカタン・マヤの人々は森の守護者と契約を交わすことによって、森の使用を許されると考える。人間が森の守護者と契約をしない時、また契約内容を逸脱した時、森の守護者は病気や怪我などの不幸を送ることで人間に契約の遵守を迫るのだ (Redfield and Villa Rojas 1931)。マヤの人々がこうした世界観・病因 (災厄) 論を持っていることを考えれば、クラベリのようにタバイは人間に文化的領域 (規範) から逸脱しないように警告を発する記号と見なすことは十分に可能だ。そうであるにせよ、タバイは未知なるものに対して人間が抱く恐怖の表現でもあるはずだ。人間は日常的な因果関係では説明のつかない現象に遭遇した時、その説明のつかないものを既知の意味の体系に組み込むことで不安や恐怖の原因を取り除こうとする。そこに意味論的な危機を無効化する文化的装置としての記号が生まれる。日本ではそうした記号は妖怪と呼ばれてきた (香川 2013: 16)。タバイもまさにそうした人間が未知なるものに対して抱く恐怖の表れとしての妖怪という観点から理解する方が、その本質に迫れるのではないだろうか。

タバイがもっぱらシュ・タバイという女の妖怪として語られるようになるのは 20 世紀になってからのことである (Craveri 2011b)。特にインディヘニスモの作家たちがシュ・タバイを美しい女の妖怪として描いた。今日先住民社会に広まっているシュ・タバイのイメージは彼らの作

品の中で描かれたシュ・タバイと同じであり、その影響を無視することはできない。先住民社会が元々持っていたであろうタバイに関する語りの多くはインディヘニスモ文学が作り出したシュ・タバイ伝説によって上書きされたのである。少なくとも、髪が長く魅惑的な容姿を持ったシュ・タバイの定番イメージはインディヘニスモ作家たちが描いたシュ・タバイのものである。

シュ・タバイに関する文学作品を比較検討したアドルフォ・バスケスは、シュ・タバイに関する最も古い記述として文芸誌『ユカタン記録簿』(Registro Yucateco) 第 3 号 (1847 年) に掲載された "El xtabay" というタイトルの記事をあげている。タイトルには定冠詞の男性単数形が付けられているが、これは「シュタバイというもの」という意味合いであり、特にシュ・タバイが男であることを意味しない。実際、記事の中ではシュ・タバイが女であることを表すために女性の定冠詞が使われている。そして、このシュ・タバイはハンカチのようなものを振って呼び寄せようとする白い人影 (bulto blanco) として書かれているだけで、特に具体的な容姿には触れられていない。また、同年発行の第 4 号に掲載された「幽霊」(Fantasmas) ではシュ・タバイという名前而言及こそされないものの「シュタバイの櫛という名の木の実を使って綺麗な髪の毛を梳かす、メスティソの衣装を身につけた女」について述べられている。その女は自分の方に来るように合図を送り、誘いに応じてやって来た男が抱きつくと、鳥の足のような細い足の生えた棘だらけの塊に姿を変えてしまう。男は恐怖のあまり、失神し、熱にうなされることになる (Vásquez 1981: 44-45)。この頃には、シュ・タバイは男を誘惑する女であるという一般的な認識はすでに存在したが<sup>8</sup>、その女がいかなる理由

<sup>8</sup> 1883 年、米国の学術誌『フォークロア・ジャーナル』

で男を誘惑しているのかという点に関する言説はまだ確立していなかった。ところが20世紀に入ると、西洋の文学的伝統に通じたインディヘニスモの作家たちによってシュ・タバイには様々な解釈が付け加えられていく。

アドルフ・バスケスが確認できた20世紀最初のシュ・タバイに関する語り(テキスト)はマヌエル・レホン・ガルシアの『マヤの迷信と伝説』(1905年)に記載されたN司祭と農場の管理人レヒミオ・チャベスとのやりとりの中に出てくる。農場の中にシュ・タバイが現れたことで農場で働く者たちの間に不安が広がっているというチャベスの話を、キリスト教の教義に関する調べごとをしながら聞いていたN司祭の口から咄嗟に“De erroribus nocturnis atque diabolorum. De incubos et succubos”(夜の過ちと邪悪な者の過ち。インキュバスとサキュバス)というラテン語が漏れる。カトリックの司祭にとって男を誘惑するシュ・タバイは、キリスト教の教義において悪魔の一形態とみなされる、男の夢の中に現れて自らとの性交渉を迫るサキュバス(女淫魔)に他ならないのだ。キリスト教の教義において女性は、「男」に従わなかったリスや「男」を唆かしたイヴのように、神の意志に反く存在としての人間の原罪を生み出す悪を表象してきた。その意味ではレホン・ガルシアのテキストに書かれた、シュ・タバイをサキュバスに喩える考え方は20世紀になって突然生まれたものではないだろう。むしろ、我々はこのテキストが書かれた時代背景に注目しなければならない。19世紀末から20世紀初頭にかけてのヨーロッパではファム・ファタル(宿命の女)が文学や絵画など文芸世界にとって重要なテーマ

となっていた。例えば、古代イスラエルのヘロデ王を誘惑しヨハネの首を刎せたサロメを、オスカー・ワイルドが戯曲にしたのは1893年、また敵将フルフェルネスを誘惑した後、寝首を掻いたベトリアの英雄ユーディトを、グスタフ・クリムトがファム・ファタルとして描いたのが1901年のことだ。大西洋を隔てたユカタンの地に暮らす人たちとは言え、ましてや知識人である作家たちが、西洋のこうした文芸世界における流行を知らぬわけがない。19世紀後半のユカタン半島は緑色の黄金(oro verde)とまで呼ばれたエネケン(サイザル麻)の輸出で潤っていた。その潤沢な資金を用いて、フランスの街並みに似せたモンテホ大通り(Paseo de Montejo, 1888年竣工、1904年完成)まで建設されているのだから、ファム・ファタルの思想がユカタン半島にも届いていたと考えることは決して無謀な推論ではない。クラベリは時代をもう少し遡り、西洋の誘惑する女というシュ・タバイのイメージの形成は19世紀のロマンティシズム文学の影響を受けたものだという(Craveri 2011b: 181)。いずれにせよ、マヤ先住民の口頭伝承が文字としてテキストされる過程で、シュ・タバイはメスティソの作家が持つ女性あるいは妖婦のイメージのフィルターを通過しなければならなかった。レホン・ガルシアのシュ・タバイ伝説は聖職者というテキスト内語り手の制約を受けるがために、キリスト教の教義によって完全に包まれてしまっているが、当時の読者はそれをファム・ファタルの物語として読んだであろうし、レホン・ガルシアも当然作者としてそうした読みを期待していたはずだ。クラベリの言葉を借りれば、作家たちによるシュ・タバイ伝説の読み直しの行為、すなわち語りの構造の再構築こそがシュ・タバイ伝説を西洋的な意味での文学というジャンルに組み込んでいったの

で「ユカタンのフォークロア」について論じたダニエル・ブリトンはシュ・タバイを「惑わす女」(engañadora)と呼び、西洋のセイレンやローレライに引き比べている。

だ (Craveri 2011b: 181)。文学的な創作の意図がない場合であっても、シュ・タバイが本来持っていたであろうマヤの世界観はキリスト教の教義による再解釈を免れない。シュ・タバイ伝説が「男を誘惑する女」の物語として語られる時、それはもはや西洋の女性観、特に 19 世紀末の近代ヨーロッパで生まれたファム・ファタルのイメージが組み込まれたシンクレティックな語りなのである (Rosado y Rosado 1999)。

ヨーロッパでは 19 世紀以前にも女性の中に妖婦の姿を見出す思想は存在した。しかし、19 世紀のファム・ファタルは資本主義経済と自由主義の思想の下で誕生した、家父長制的な社会制度と価値観を打ち破る新しい女たちの生き方に男が抱く恐怖と反感を反映したものだ。日中は危険な女を欲しがる男の心理を次のように説明する。「ファム・ファタルは〈(男性側の)自意識の危機の鏡像的な表現〉であり、そうしたものとしてのファム・ファタルが〈滅ぼされる男の滅びへの選択意思〉と深く関わる」(日中 2017: 23)。つまり、危険な存在であることを承知していても、男は欲望に突き動かされ、一時的な快楽のために女を求める。その女への「愛」によって自らが滅ぶ時、男はもはやそれを運命として受け入れる以外に残された道はないのだ。その意味で、男を滅ぼす女の罠をエロティックに誇張して表現したファム・ファタルは、恐怖と欲望が二律背反する男の語りである。そうした観点から見ると、白い塊であったり、動物のような特徴を帯びるなど、抗しがたほどの性的な魅力を備えているわけではない 20 世紀以前のシュ・タバイは、せいぜいキリスト教の教義内部における禁欲の表現に止まっている。

ところが、アントニオ・メディス・ボリオは『雉と鹿の大地』(1922)においてシュ・タバイを、目にしたが最後、男はそれから絶対に逃れ

ないファム・ファタルとして描いた。シュ・タバイの具体的な姿に関しては「全身白い服に覆われ、光り輝いている。髪は長く、ツヤツヤしている」(Mediz 1979: 187)と記しているだけで、彼のテキストから妖艶な魅力に包まれた女の姿は必ずしも浮かび上がらない。むしろ、メディスはテキストの語りを通して、シュ・タバイが男にとってのファム・ファタルであることを説明する。

哀れな人よ。シュ・タバイは今までにあなたがあつたこともないお望みの女だ。その女があなたの目の前に現れるのだ。

[中略]

シュ・タバイを見ることで、あなたは生まれてきてよかったと思うだろう。哀れな人よ。

[中略]

不幸な人よ。あなたを見つめる彼女の瞳は決して抜くことのできない二本の矢だ。[...] 不運な人よ。その矢にあなたは恐怖も痛みも感じない。むしろ、狂わんばかりの幸せを手に入れる。自分が望むものを見てしまったのだ。

[中略]

彼女に触れるために命を差し出せと言われれば、あなたは 70 回でさえも捧げるだろう。哀れな人よ。(Ibid: 187-190)

また、シュ・タバイに誘われるがままに彼女を追いかけて行く男は、彼女の住むセイバの木が根を張る地下深くに閉じ込められている何百万人という男たちの仲間入りをするのだ、という一節 (Ibid: 192) は、ギュスターヴ・アドルフ・モッサがリリスをモチーフに描いた、積み上げられた血塗れの男たちの死体の上に艶やかな姿で座り、見る者を大きな瞳で見つめる『彼女』(1905)を彷彿とさせる。シュ・タバイに関する

メディスの語りは妖婦に共通の特徴である妖艶さや残酷さよりも、妖婦を自分の意思の下に受け入れざるを得ない男の悲哀を描いたものだろう。段落が変わるたびに「哀れな人よ」(¡Pobre de ti!) というフレーズを挿入するメディスのテキストは、彼のシュ・タバイ伝説が男に向けられた語りであることの何よりの証だ。だが、メディスのシュ・タバイ伝説は恐怖を引き起こすようなおどろおどろしい言葉を散りばめたゴシック調の語りではない。嘆きに満ち溢れているとは言え、軽やかに跳ねるかのような口調と相まって、その意味するところは反語的だ。実際、彼の語りは次の一節で閉じられる。

だが、不幸なるあなたよ、道でその女に遭遇し、彼女が煙の如く消えようものなら、風のように追いかけるのだ。その女はあなたを捕まえにセイバの木の幹から出てきたと思うかもしれないが、実はあなた自身の心の奥底から出てくるものなのだ。(Ibid: 193)

この一節は、シュ・タバイは男が追い求める理想的な運命の女である以上、いかなる犠牲にも値する。だから、シュ・タバイに遭遇するチャンスに恵まれたら、絶対に無駄にするなど男をけしかけているような響きを持っている。メディスのシュ・タバイ伝説はユカタンの男性が女性に対して持つべき情熱を表現したものであるという解釈すら可能だろう。であるが故に、シュ・タバイという妖怪そのものは一方で恐れられつつも、シュ・タバイ伝説はユカタンの人々の魂を詠った文学として人口に膾炙し、また内容を様々に変えて語り継がれてきたのだと言えよう。特に1939年から1955年までマヤ語の普及を目的として発行された文芸雑誌『イカル・マヤ・タン』には登場人物や展開の異なる数多くのシュ・タバイ伝説が掲載された。男を誘惑するシュ・

タバイさえ登場させればいいのだから、語り方は無限大である。

ここでユカタンの男性と記したが、これはあくまで作者(語り手)が想定する読者の視点からの解釈であることに注意しなければならない。『ユカタン記録簿』から『イカル・マヤ・タン』に至るまでの、テキスト化されたあらゆるシュ・タバイ伝説において、その語り手および読者はマヤ先住民というよりは白人やメスティソである。それらの文芸雑誌はユカタンという地域を特徴づける文化的なリソースとしてマヤ先住民の文化的伝統を取り上げていた。シュ・タバイ伝説の語り手たちは決してマヤ先住民の語りをそのままにテキスト化していたわけではなく、ロマンティシズムやインディヘニスムという文学的潮流の中で自分たちの想像力を掻き立てるマヤ先住民の文化としてシュ・タバイを描いていたのである。『雉と鹿の大地』に寄せた序文でアルフォンソ・レジェスは、メディスが彼に書き送った手紙の中で「自分はインディオたちがいまだに持っている考え方をマヤの魂として様式化しようとした」(IV) ことを紹介している。しかもその手紙の中には、メディスは同書をスペイン語で書いたが、「インディオの一詩人」としてマヤ語で考えたのだ、と綴られていた。つまり、19世紀半ばから20世紀半ばにかけて文学のテキストとして流通したシュ・タバイ伝説は支配者層の人々にとって野蛮な先住民の迷信でしかないものを、白人やメスティソの知的エリートたちが帝国主義的ノスタルジーの視点から偉大なる「マヤの魂」として語り直したものだのだ。

ルイス・ロサド・ベガがユカタン歴史考古学博物館の館長としてユカタン半島の各地を視察して回る中で記録した先住民の口頭伝承集『マヤの神秘なる魂』(1934)は、まさに帝国主義

的ノスタルジーに包まれた、もう一つの典型的なテキストだ。今日妖婦シュ・タバイ誕生の謎を説明するものとして必ず引用される「女シュ・タバイの起源」と題したテキストを、ロサードは次の一節から書き起こす。

明晰な思考に基づいた知識あるインディオは言う。人間の美德は行為ではなく心の中にこそある。心を美德で満たしさえすれば、死んだときに、高く伸び、葉で厚く覆われたセイバの下でいつまでも幸せでいられる場所に行くことだろう。天国は良き行いを行った人間たちを迎え入れる場所なのだ。

これは生と死について考えるとき、必ず知っておかねばならない、賢明なる者の言葉だ。さあ、聞け。その理由が分かるだろう。(Rosado 1934: 59)

ロサードは何のためらいもなく、マヤ先住民を帝国主義すなわち植民地主義的支配の対象である「インディオ」と呼び、その一方で彼らの中から「明晰な思考に基づいた知識」を救い出し、全ての人間に有効な言葉として提示する。よく聞かねばならない人間(生と死)についての真理の言葉だとロサードが呼ぶものは、美貌に恵まれながらもナルシストで男を一切受け入れず、また弱者に極めて冷淡だった「清き女」(Utzcolet)が生前に満たされることのなかった性的欲望を取り戻そうとするかのように男を誘惑するシュ・タバイに生まれ変わる伝説のことである。ロサードの「清き女」はシュ・タバイ誕生の理由を説明する中で、ファム・ファタルを必要とする男を物語の構造から脱中心化し、その代わりに、性に関しては非道徳的なところがありながらも、経済的に困っている人たちに対しては心優しいもう一人の美しい女性「罪深き女」(Xkeban/pecadora)を登場させる。だが、男と

の非道徳的な関係を持ち続けた「罪深き女」は自らの性的欲望に従順(por impulso natural)であった(Ibid: 65)だけで、その欲望は男を滅ぼすほどに過剰なものではなかった。村人から蔑まれ、孤独のうちに亡くなった彼女の体は得も言われぬ芳香を放った。そしてその体は甘く香しい匂いを放つシュタバントゥンの花となった。それに対して、処女のまま死んだ「清き女」の体からは耐え難い程の異臭が漂った。彼女の体は棘だらけのツァカムというサボテンになった。そして「罪深き女」の遺体と死後に彼女が姿を変えた花が芳香を放つのは彼女が追い求めた愛欲のせいに違いない、と考えた(Ibid: 65)。「清き女」は、性的対象としての男を求めて彷徨い歩くシュ・タバイになるのである。シュ・タバイ誕生に関するこの伝説は、男の欲望ではなく女の欲望の観点から、男と女の間に生まれる悲劇を描いている。ファム・ファタルを欲する男が自らの命を投げ出してまで破滅への道を歩むのと同じように、「罪深き女」は自らの体が欲するままに自らの体を男に預け続ける。その結果として「罪深き女」は村の中での社会的信頼を失う。彼女が全てを投げ出すのは、自然に湧いてくる「愛」に彼女が従っているからだ、とこの伝説は説明する。「罪深き女」は女として持っていて当たり前な性的欲望を抑圧しないだけだ。だがその「愛」によって誰かを破滅させるわけではない。男の側からすれば、彼女は頼めばその「愛」を分け与えてくれる高貴な娼婦なのだ。その意味でこの伝説は、男に都合のいい、男のための性愛論だ。しかも、彼女が村の男たちの性欲を引き受ける数が多ければ多いほど、他の女たちが夫婦関係以外に「愛」を求め不倫の機会は減る。つまり、「罪深き女」は貞淑という名の下に女たちを家事と育児のために家に留めておく家長制的な社会道徳の一部

でもある。また、生前魂においても肉体においても男を愛したことのなかった「清き女」が、死んだ後に肉体的な愛だけのために男を求めるシュ・タバイになるという物語の展開そのものも愛は魂のレベルにおいてこそ語られるべきものであるという男に都合のいい言い訳であると同時に、女が過剰なる肉体愛を婚姻関係の外に求めることを禁止しようとする家父長制的な論理であると言えよう。

ロサードはこのシュ・タバイ誕生の伝説に次のような解説文を挿入している。

「罪深き女」は性愛をこよなく愛したが、それは誰かに害を及ぼすものではなかった。むしろ彼女は真の意味で貞淑な女性だった。「清き女」は身体こそ汚れてはいなかったが、実際には悪女だった。なぜなら、インディオが言うように、貞節とは心の中にあるものであって、人間の行いによって決まるものではないからだ (Ibid: 64)。

これがまさに彼の言うところの賢明なる「インディオ」の言葉の中身だ。性に対する禁欲(奔放/抑圧)と他者愛(慈悲/冷酷)をパラメータとして考えれば、「罪深き女」は性に関して奔放で人への慈悲の心を持つのに対し、「清き女」は性において抑圧的で他人には冷酷だ。この二人の関係は、性において奔放であると同時に他者に対して冷酷なファミ・ファタルと、性には禁欲的で人への慈悲に満ちた聖母マリアとの関係をねじったものである。そうであるがゆえに、両者は死ぬことによって、「清き女」はファミ・ファタルとしてのシュ・タバイ(ツァカム)に、「罪深き女」は芳しい匂いを放つシュタベントゥンに転生する。なぜなら、死ぬことによって肉体は失われるが、魂は変わらずにそのまま生き続けるからだ。カトリックの価値観

からすれば矛盾した二人の美しい女は実はその心において聖母マリアとファミ・ファタルであることを、ロサードはシュ・タバイをめぐる「インディオ」の野生の思考の中に見出すのである。だが、ファミ・ファタルは西洋の男たちが女に対して抱く「愛」という欲望の化身だ。ロサードはそのファミ・ファタルについての男の語りを「インディオ」という賢者の名を用いて正当化するのである。

今日シュ・タバイ伝説として人々が語るのは、ロサードのシュ・タバイ伝説が語るころのシュ・タバイが誕生した後の出来事である。シュ・タバイはかつてはサキュバスのような人間の欲望のメタファーにすぎなかったが、今やシュ・タバイは現実世界に存在する、男性にとって危険な存在としての女性を示す記号として使われるようになったのである。19世紀末のヨーロッパにおけるファミ・ファタルのディスコースは男にとって欲望の対象である女が制御不能に陥った時に誕生した。では、ユカタンの先住民社会の男たちにとってシュ・タバイは西洋と同じ意味で、危険な存在であり続けているのだろうか。今日のユカタンの先住民社会にも19世紀末のヨーロッパと同じように家父長的な社会制度に縛られない女性が存在しないわけではないだろう。だが、今日先住民社会一般に語られるシュ・タバイ伝説ではほとんどの場合、酔っ払った男性が夜道を一人で歩いている時にシュ・タバイに遭遇するとされている。インディヘニスモ文学が作り上げたファミ・ファタルとしてのシュ・タバイと今日の先住民社会で語られるシュ・タバイとの間には大きな乖離が存在するのだ。

そもそもかつてのシュ・タバイ伝説においてシュ・タバイに会う男は酔っ払っていたという描写はなかった。男は狩りから帰る途中であったり、単に人里から離れた場所を夜間に一人で

歩いているだけだった。「ユカタン記録簿」などメスティソが書いたテキストでは単に女好きな男(enamorado)であるとされる。シュ・タバイを運命の女として描いた『雉と鹿の大地』でも「彼女は、意志が強く、肉欲に溢れる青年が一人で歩いている時に姿を現わす」(Ibid: 192)と書いている。酔っ払ってなどいたら、自分を呼ぶ女が運命の女であることなどには気が付かないだろう。

バスケスが検証したシュ・タバイ伝説の中で、飲酒をおおむね描写が出てくるのはリカルド・ミメンサ・カスティージョが1923年に「大地」という雑誌に書いたものが最初だ(Vásquez 1981: 50)。そこでは祭りで酒をたくさん飲んだことと関係があると書かれている。また、ポルフィリオ・ネグロン・ペレス(1942年)は、バルチェ酒を飲み過ぎたためにシュ・タバイに襲われる悪夢を見るのだという説を提出している(Vásquez 1981: 60)。インディヘニスモ文学の中で、シュ・タバイが酔っ払った男の前に現れることを示す描写はこれらの他には見当たらない。ところが、1974年にバスケスがマヤ農民たちから蒐集した語りではほとんどと言っていいほどに、シュ・タバイと遭遇する男たちは酒を飲んで酔っ払っている(Vásquez 1981)。「シュ・タバイは酔っ払った奴にだけ見える。しらふでいれば、シュ・タバイなんか見えやしない」と解説する農夫さえいたと言う(Vásquez 1981: 65-66)。これは飲酒によるアルコール依存症がユカタンの農村社会において極めて重要な社会問題となったことと無関係ではない。特にメキシコ政府が農民に対して様々な補助金を出したことで、アルコール依存症になる者がさらに増えたと言われる。禁酒を教義の中に持つエホバの証人やプレスビテリアン教会、モルモン教などプロテスタントの諸宗派による布教活動はユカタンの農村における

アルコール依存者数を大きく減らしてきた。だが、飲酒の慣習そのものがなくなったわけではない。酒は依然として男が求める麻薬のひとつである。であるが故に、酒を飲みたいという男の欲望を抑制するためのロジックとしてシュ・タバイ伝説が語られるようになってきたのだと言えよう。

インディヘニスモ文学によってファム・ファタルへと成形されたシュ・タバイと今日の先住民社会における語りとの間に存在する乖離は、西洋的な文学としてのシュ・タバイが口頭伝承として再び先住民社会に取り込まれ、その機能を変容させたことを示すものだろう。だが、その変化によってシュ・タバイは男の欲望が作り上げた幻想であるという事実が忘れ去られ、シュ・タバイは過剰な性欲を持った女の成れの果てであるという伝説だけが残されることになる。先住民作家たちは先住民社会において口頭伝承化した、このシュ・タバイ伝説を再度文学の世界に持ち込むことになる。その場合、男性作家と女性作家とではシュ・タバイの描き方が同一であるとは限らない。男性作家は男を誘惑する危険な存在としてシュ・タバイを描きがちであることはビジェガスの『民族の歌』にも表れていた通りである。それに対して女性作家たちは女が性的欲望を持ち、それを自由に行使することを禁じようとする家父長制的な文化コードとしてのシュ・タバイのイメージを書き直すことになるのである。

## (ii) フェミニストとしてのシュ・タバイ

第15回ユカタン自治大学文学コンクール(2019年)のマヤ語部門で最優秀賞を受賞した「僕のお母さんはシュ・タバイ」において、男性作家のペドロ・ウクは女性作家とは異なる視点でシュ・タバイの脱構築を図っている。フェ

ミニストである女性作家たちは自らをシュ・タバイに重ねることで、シュ・タバイの持つ意味を書き換えようとするのに対し、ウクはシュ・タバイ伝説形成の歴史的背景に光を当てることで、シュ・タバイをマヤの伝統的コスモロジーに回収しようとするのである。

カスタ戦争のリーダーの一人セシリオ・チーが言及されているので、彼の作品の舞台は19世紀後半先住民が奴隷同然に農園に縛られていた時代のことだ。シュ・ヤアト(X-Yáat)という農園に暮らす子供オリッチことオレガリオは母アナスタシアの言い付けで毎日、ミルパで働く父たちのために昼食を届けに行く。家とミルパとのちょうど中間地点に大きな木があって、体がひ弱なオレガリオは帰り道必ずそこで一休みすることにしていた。子供の帰りがあまりに遅いので母はいつも息子を叱り飛ばす。アナスタシアはいつも怒ったような顔をして休みなく働く男勝りの怖い女性だ。そんな怖いお母さんに怒られても、鞭で叩かれても、観念したオレガリオの帰宅は一向に早まらない。するとある日、母は遅くに帰宅した息子を捕まえて、叱るのではなく、何故自分がオレガリオの帰宅が遅くなるのをそんなに叱るのか、その理由の説明を始める。

母曰く、あの大きな木のところにはシュ・タバイがいる。家で虐待を受けたり、大事にされていない子がいると、シュ・タバイはその子と一緒に遊んでやり、おいしいものを食べさせてやる。場合によっては、そのままどこかへ連れて行ってしまふ。一人息子の大事なオレガリオがシュ・タバイに連れ去られたりでもしたら大変だから、そんな危ないところに長居してはだめだと言うのだ。そして、シュ・タバイのことをよく知らないオレガリオに、アナスタシアはそれが何かを説明してやる。

長老たちが言ってることだけど、風の主はいろんな方法で人間に話しかけるんだ。〔中略〕話しかけているのに人間が気が付かない時は、大人に姿を変えることもあれば、女になって現れることもある。シュ・タバイという女になる風の主だっている。〔中略〕白人たちは悪魔だって言うけど、あいつらは私たちマヤ人の知恵が怖いだけなんだ。(Uc: 22)

アナスタシアはシュ・タバイをマヤのコスモロジーの中の一神格(風の主)に位置付けた上で、シュ・タバイの持つ機能を次のように説明する。

シュ・タバイは大人のたたちと話をするために出てくることもある。その大人というのはよくない生活をしている人たちなんだ。奥さんや子供を叩くような人たちなんだ。だから、風の主はそんなことをする人たちがいたら、シュ・タバイに姿を変えて、説教をするためにどこかへ連れて行くんだ。酔っ払って帰って奥さんや子供を叩くような男はその女の美しさに釣られて付いて行っちゃうんだ。翌朝、酔いが醒めて気が付いた時には、サボテンの中に寝っ転がってる。帽子はなくなってるし、服だっけずたずた。真っ裸のことだっけある。恥ずかしいったら、ありゃしないよね。家に帰っても、そんな恰好じゃ何も言えない。恥ずかしいに決まってる。理由は誰にだってすぐわかるさ。だから、そんな目に遭った人は二度と奥さんや子供を叩いたりしないし、飲み過ぎたりしない。まっとうな人間になるんだ。農園主はシュ・タバイを悪魔だとか言うけど、家でいつも暴力を受けているあたしたちマヤの女にしてみれば、女がまともな生活ができるようにしてくれる風の主なんだよ。(Uc: 23)



作者のウクは飲酒問題を、酒を飲む個人の問題としてではなく、酔っ払った男たちが酒の力を借りて自分の妻や子供に暴力を振るう点をクローズアップしている。それは明らかに暴力を振るわれる女性の立場からのシュ・タバイ伝説の語り直しである。ただ、その語り直しは女性であるアナスタシアの言葉を介したものではあるが、アナスタシアは作品全体の語りの一部でしかない。語り手はあくまでテキスト外に位置する作者のウクである。作者であるウクはシュ・タバイを肯定する女性の立場そのものを相対化する権利を留保している。「ぼくのお母さんはシュ・タバイ」というタイトルが如実に示しているように、この物語はアナスタシアの息子の「ぼく」の視点から語られている。シュ・タバイのようなお母さんの語りを息子のオレガリオの視点から語り直したものだと言ってもよい。同作品におけるウクの目的はシュ・タバイの語り直し、つまりアナスタシアの語りを、フェミニズムをめぐる社会評価のコンテキストで読み解こうとするものである。テキスト上ではシュ・タバイのような母アナスタシアがシュ・タバイについて自己言及的に語り、その語りを息子のオレガリオが母から聞く話として作者であるウクが物語る。視点を息子のオレガリオに置くことによって、自己言及的なシュ・タバイの語り直しを相対化しているのだと言えよう。

養父のミルパでの一年間の無償労働のかたに好きでもない男と結婚させられ、白人の農園で半奴隷のような生活を強いられているアナスタシアは、いつも怒ったような表情をしている。村人たちは、フスタンの端を摘み上げ、仁王立ちになって他人を威嚇する彼女の姿に恐れをなしている。村人を怖がらせるほどの気性と行動力を持つアナスタシアは、オレガリオにシュ・タバイの話をする際に次のような弁明から始める。

シュ・タバイのことを悪く言う連中はたくさんいる。軽口を叩く連中だけど、いろんなことをでっちあげるもんさ。売女だとか、放浪癖があるとか、尻軽女だとか、言い放題。〔中略〕風の主は殺されようとしてるんだ。汚い言葉を投げかけられ、酷い考えて傷つけられ、嫌な目で見られる。根絶やしにしようとするんだ。だけど、おばあさんたちが言うにゃ、今私たちが見てるようなシュ・タバイはいずれいなくなる日が来る。それは人間みんなに同じように光が当たる時なんだ。洞穴が全部塞がれ、セイバの木が全部切り倒され、闇という闇が全部追いつかれた時、風の主は別の姿で現れる。そして、女の言葉が力を持つ、女だけの組織や集まりに住みつく。自分の信条に純粹で、闘うことをおそれない、筋骨隆々とした腕の持ち主なんだ。町で暮らすシュ・タバイになるんだ。法に基づいて、世界中の女がみんなまともに暮らせるように闘う人たちなんだ。でもやっぱり、マヤ文化を見下す連中からはバカにされるだろうね。今、シュ・タバイがバカにされているように、やれレズビアンだ、やれ売女だ、やれホモだ、やれ尻軽女だって。その立派な女の人たちはシュ・タバイの心を持ってるんだから、そうならざるを得ないんだ。(Uc: 23-24)

全世界の女のために闘う町のシュ・タバイがフェミニズムの運動家たちを指していることは明らかだ。そのフェミニストが人々からバカにされるというのは、彼（女）らをフェミナチと呼んで嫌悪する家父長制的な思想を持った人たちが多く存在するユカタンの現状を表わしたものである。だが、作者がどちらの立場にいるのかまでは、テキストは明らかにしない。アナスタシアと同様、「これまでずっと考えてきた心

の内をさらけだした」(Uc: 24) だけなのだ。だが注目しておくべきことはむしろ、ウクが町のフェミニストをマヤ文化の実践者とみなしている点だろう。現代のフェミニストの話をするアナスタシア自身がシュ・タバイのような女として描かれているという点では、アナスタシアの言葉を介して描写されるフェミニストは自己言及的である。つまり、おばあさんたちの予言として述べられる町のフェミニストはアナスタシアの願望を投影したものである。それゆえに、町のフェミニストはテキスト上ではマヤ文化の実践者であり続けるのだ。

フェミニストを、マヤの伝統文化を批判する女性としてではなく、弱者を虐げる悪しき習慣に対して声を上げるマヤの女性として描くこの作品は、女性の視点からのシュ・タバイの単なる語り直しであるというよりは、むしろフェミニスト的な視点を持つ女性作家たちが生み出すマヤの伝統文化に対する批判を回避し、フェミニスト的な女性作家の文学を先住民文学という脱植民地主義的な語りのコンテキストに回収しようとする意図を持った作品なのだとさえ言えよう。少なくとも、従来の男性中心的な文学に対する女性作家たちの批判的な眼差しへの、男性作家の側からのひとつの対応であることは間違いない。

## おわりに

小論ではユカタン半島において先住民の男性作家たちは女性およびそのジェンダー役割をどのように表象してきたかを、後に女性作家たちが紡ぎ出す対抗的なテキストを念頭に起きつつ、検討してきた。第1節の前半ではホルヘ・ミゲル・ココム・ペッチとウィルデルナイン・ビジュガスのテキストを取り上げた。彼らのテキストは、男性を中心とする家父長制的な世界観で語られるため、女性がそもそも不在であること、言

及される場合であっても、男性の欲望の対象として描かれ、また男性の権威を正当化するために用いられることが大きな特徴である。また、第1節の後半ではイサアク・エサウ・カリージョ・カンの『夜の舞』を検討した。主人公の女性が一人称で語るこの作品では、家父長制的な伝統が非文明的なものとして描かれるが、主人公は自らが魂としての人間の再生産を担うシステムの一部であるという認識を得ることによって家父長制的な抑圧からの解消を図る。その意味ではイギリスのいわゆるゴシック・フェミニズム小説と同様に、家父長制的な社会の中で生き延びる賢い女あるいは恵まれた女を描いたものである。

第2節では対抗的なテキストを書く女性作家がよく利用するシュ・タバイを取り上げ、シュ・タバイは従来男性によってどのように語られてきたのかを検討した。前半部において、西洋の文学的影響を受けていたであろう先住民ではないインディヘニスタの作家たちによって、シュ・タバイは男を誘惑するファム・ファタルとして描かれてきたこと、そしてインディヘニスタたちが作り上げたそのシュ・タバイ伝説が再度先住民社会に取り込まれる際に、飲酒を諫める物語へと変換されていることを明らかにした。後半では、その飲酒を諫める物語としてのシュ・タバイ伝説を先住民作家がどのように語り直しているか、その一つの例としてペドロ・ウクの「ぼくのお母さんはシュ・タバイ」を取り上げた。ウクはシュ・タバイを女が「まともな生活ができるように」闘う「風の主」として描いている。つまり、彼のテキストにおいてシュ・タバイは家父長制的な行動を取る男を罰する女である。女の権利を主張する現代のフェミニストたちもシュ・タバイだという論理展開は先住民文学の世界にもそうした女性作家がすでに多数

存在することを示している。

ユカタンの先住民文学に関するこれまでの研究では、女性作家のテキストは家父長制を批判するフェミニズムという平板な図式だけで議論されてきた。家父長制を批判し脱構築することで、新しい女性を描くことが自動的に可能になり、それによって女性はエンパワーされるのだと考えられてきた。あるいは女性の視点から描くだけで、家父長制を脱構築することに繋がるのださえと考えられてきた。だが、フェミニズムのスタンスを取る女性作家でさえ、男性作家が描いてきた伝統的なマヤ文化像を完全に脱構築できているとは言えないのが現状である。むしろそれに強く依存している上、女性作家のテキストはフェミニズムのあり方において多様である。だが、男性作家と女性作家の間に二項対立的な価値観の違いを見るだけでは女性作家のテキストに見られるこの多様性は見落とされがちだ。彼らは先住民文学という共通の枠の中でマヤの人びとを描いているのであり、その語りは対抗的であると同時に重層的でもあることを忘れてはならない。

## 参考文献

- Arias, Arturo. 2012. "¿Tradición versus modernidad en las novelas yukatekas contemporáneas? Yuxtaponiendo X-Teya, u puksi'ik'al ko'olel y U yóok'otilo'ob áak'ab," *Cuadernos de literatura*, 32: 208-235.
- . 2016. "New Indigenous Literatures in the Making: A Contribution to Decoloniality," in J. G. Ramos and T. Daly (eds.), *Decolonial Approaches to Latin American Literatures and Cultures*, New York: Palgrave Macmillan, pp. 77-95.
- Carrillo Can, Isaac Esau. 2011. *U yóok'otilo'ob áak'ab/ Danzas de la noche*, México: CONACULTA. 日本語訳「夜の舞」『夜の舞・解毒草』(吉田栄人訳、国書刊行会、2020年)に所収。
- Ceh Moo, Sol. 2013. *Tabita y otros cuentos mayas*, Mérida: Maldonado Editores del Mayab. 日本語訳『穢れなき太陽』(吉田栄人訳、水声社、2018年)に所収。
- Cocom Pech, Jorge Miguel. 2001. *Mukult'an in nool/ Secretos del Abuelo*, México: UNAM.
- . 2012. *J-nool Gregorioe', juntúul miats'il maya/ El abuelo Gregorio, un sabio maya*, México: CONACULTA. 日本語訳『言葉の守り人』(吉田栄人訳、国書刊行会、2020年)。
- Craveri, Michela. 2009. "Presentación," en Wildernain Villegas. *U k'aay ch'i'ibal/ El canto de la estirpe*, México: CONACULTA, pp.11-17.
- . 2011a. "La literatura maya hoy y la construcción de las identidades. Procesos constantes de afirmación y de revitalización," *Revista de literaturas populares*, Año XI, Núm. 2, pp. 392-409.
- . 2011b. "La Xtáabay, el doble y la naturaleza," en Katarzyna Mikulska Dabrowska y José Contel (coord.) *De dioses y hombres: Creencias y rituales mesoamericanos y sus supervivencias*. Varsovia, Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco, pp. 169-191.
- De los Santos Alamilla, Jimena Guadalupe. 2018. *Transitar nuevos caminos: voces de mujeres mayas en textos de Ana Patricia Martínez Huchim y Marisol Ceh Moo*. Tesis de maestra en estudios de género. El Colegio de México.

- Del Valle E., Emilio. 2014. "The Maya World Through Its Literature," in Robert Warrior (ed.). *The World of Indigenous North America*, New York: Routledge, pp. 27-50.
- Gann, T. 1919. *The Maya Indians of Southern Yucatan and Northern British Honduras*, Bureau of American Ethnology, Bulletin No. 64.
- ホーヴェラー、ダイアン・ロング. 2007. 『ゴシック・フェミニズム—職業化するジェンダーシャーロット・スミスからブロンテ姉妹まで』千葉麗／村尾純子／上岡サト子訳、あぼろん社.
- 香川雅信. 2013. 『江戸の妖怪革命』角川文庫.
- 神崎ゆかり. 2009. 「アメリカ女性ゴシック小説における狂気—「家庭の天使」による呪縛」『大阪産業大学人間環境論集』8号、25-37頁.
- Ligorred Perramon, Francesc. 1997. *U mayathanoob ti dzib: Las voces de la escritura*, Mérida: Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán.
- Llanes Salazar, Rodrigo. 2017. "Última danza de Isaac," *Diario de Yucatán*, 27 de noviembre de 2017.
- Martínez Huchim, Ana Patricia. 2013. *U yóol xkaambal jaw xiiw / Contrayerba*, Mérida: CDI. 日本語訳「解毒草」『夜の舞・解毒草』（吉田栄人訳、国書刊行会、2020年）に所収。
- Máas Collí, Hilaria (recop.). 2011 (1993). *Leyendas Yucatecas*, Mérida: Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán.
- Mediz Bolio, Antonio. 1979 (1922). *La tierra del faisán y del venado*, México: Costa-Amic Editores.
- Michel Boccara. 2004. *X-tabay, madre cósmica, mitología del amor*. Enciclopedia de la mitología yucateca. Tomo 3. Paris: EDITIONS DUCTUS & "Psychanalyse et pratiques sociales".
- Miranda Marínez, Lorely Itzel. 2002. *La Xtabay más allá del cuento: Una aproximación al estudio del relato como metáfora*. Tesis de maestría (Ciencias antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatan).
- Ortega Arango, Oscar. 2013. "El laberinto literario de las poetisas mayas yucatecas contemporáneas," *Estudios de cultura maya*, 42: 145-167.
- Pigott, Charles M. 2020. *Writing the Land, Writing Humanity: The Maya Literary Renaissance*, New York: Routledge.
- Preuss, Mary H. 2004. "Un bosquejo de la violencia en la literatura maya-yucateca," *Scripta Ethnologica* 26: 67-76.
- Redfield, Robert, & Villa Rojas, Alfonso. 1934. *Chan kom: A Maya village*, CIW Pub. 448. Washington.
- Rejón García, Manuel. 1905. *Supersticiones y leyendas mayas*, Imprenta "La Revista de Mérida".
- Reyes-Foster, Beatriz M. and Rachael Kangas. 2016. "Unraveling Ix Tab: Revisiting the 'Suicide Goddess' in Maya Archaeology," *Ethnohistory* 63 (1), pp. 1-27.
- Rosado Avilés, Celia Esperanza y Oscar Ortega Arango. 2001. "Los labios del silencio: La literatura femenina maya actual," en Georgina Rosado Rosado (coord), *Mujer maya: siglos tejiendo una identidad*, Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, pp. 111-186.
- Rosado Avilés, Cecilia y Georgina Rosado Rosado. "La Xtabay. Mujer, sensualidad y poder en un mito maya. un acercamiento a los arquetipos femeninos." <http://www.mayas.com>

- uady.mx/articulos/art\_02.html (2021年4月5日最終アクセス)
- Rosado Vega, Luis. 1934. *El alma misteriosa del Mayab*, México, Ediciones Botas.
- Palmer, Hannah. 2019. *Writing Maya Women: Representations of Gender in Contemporary Yucatec Maya Literatures*. Ph.D. Dissertation (Chapel Hill: University of North Carolina).
- Salinas, Alicia Marie. 2018. *Tu táan yich in kaajal [On the Face of My People]: Contemporary Maya-Spanish Bilingual Literature and Cultural Production from the Yucatan Peninsula*. Ph.D. Dissertation (University of Virginia).
- ショウォールター、E. 1993. 『女性自身の文学—ブロンテからレッシングまで』川本静子・岡村直美・鷺見八重子・窪田憲子訳、みすず書房。
- Thompson, J. Eric. 1930. *Ethnology of the Mayas of Southern and Central British Honduras*, FMNH Pub. 274. Chicago: Field Museum Press.
- Tozzer, Alfred M. 1907. *A Comparative Study of the Mayas and the Lacandonas*, New York: Archaeological Institute of America.
- Uc, Pedro. n. d. “X Táabay-íik’ in na’/ Mi madre es una xtáabay,” manuscrito. <https://drive.google.com/file/d/1CC7Cggv4gIgPwG0c8GriBUeXJxkO7qc9/view?fbclid=IwAR2unmyb-R1s85YYwOYX5wVmDJuim3zoYJr8kP0-KYMUIG6d6lHvuhtOwiQ> (2021年3月2日最終アクセス).
- Vásquez, Juan Adolfo. 1981. “La Xtabay en el Folklore y la Literatura de Yucatán.” *Revista de la Universidad de Yucatán* 23 (137/138), pp. 43–72.
- Villegas, Wildernain. 2009. *U K’aay Ch’i’ibal/ El canto de la estirpe*, México: CONACULTA.
- 吉田栄人. 2017a. 「メキシコにおける先住民文学ルネッサンス」『国際文化研究科論集』25号、29-40頁。
- . 2017b. 「シュ・タバイ伝説の変容—民俗社会の説話から新しいモードの語りへ」『ラテンアメリカ・カリブ研究』24号、1-20頁。
- . 2018. 「現代マヤ文学の誕生—原風景としての伝統的なマヤ村の発見」『国際文化研究科論集』26号、15-27頁。
- . 2020. 「ユカタン・マヤ先住民文学における語りの文学的技法とその展開」『国際文化研究科論集』28号、1-15頁。 ■