

# 黒人女性表象のゆくえ

—— bell hooks と Kara Walker の視覚芸術 \* ——

宮 本 敬 子

## I. はじめに

ベル・フックス (bell hooks, 1952-) の *Ain't I A Woman: Black Women and Feminism* (1981) は、アメリカ合衆国における人種差別と性差別が、奴隷制時代から 1980 年代にいたるまで人間集団にいかん作用してきたか、とりわけアメリカ黒人女性にいかなる影響を与えてきたかを考察したものである。現代アメリカを代表する思想家、社会・文化批評家フックスの原点であり、フェミニズム批評史における記念碑的著作でもある本書は、白人中心的・中産階級的フェミニズムに対し、女性の人種的・民族的そして階級的多様性に注目するよう促し、1980 年代アメリカにおけるフェミニズムの方向を転換させるという大きな役割を果たした。その結果、多くのフェミニストが抑圧され排除された立場、すなわち「周縁」から語ることによって支配的文化やイデオロギーを批判することが可能なことを学び、さらには、人種・民族・階級・性的志向などを超えて女性の団結が必要なことを学んだのである。

しかしその後続くフックスの仕事、とりわけ人種、ジェンダー、セクシュアリティに関わる抑圧的規範や体制を批判的に検証する著作——*Feminist Theory: From Margin to Center* (1984), *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* (1989), *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics* (1990), *Black Looks: Race and Representation* (1992), *Killing Rage: Ending Racism* (1995) ——を見ると、「周縁」から語ることは出発点にすぎなかったことがわかる。「周縁」から主流文化やイデオロギーを批判することは意義のあ

ることだが、「周縁」や「少数派」として認知されることによって主流文化に取り込まれ、その過程において、周縁性はしばしばステレオタイプと結びつけられ、「周縁」として主流文化に「占有」(appropriate) されてしまう危険性があるからだ。*Ain't I A Woman* は、あたかもこの「周縁」から語ることのジレンマとステレオタイプの執拗さをすでに予知していたかのように、怒りに満ちたテキストとなっている。

*Ain't I A Woman* は、ミッシェル・ウォレス (Michele Wallace) の有名な言葉を借りるならば、黒人女性が歴史的にいかに「他者のなかの他者」(“other of the other”) (248) とされてきたかを詳述し、黒人女性を蔑む固定観念や神話がいかに形成され、アメリカ社会や文化に浸透していったのかを考察している。フックスの分析するアメリカ黒人女性のおかれている状況は、その後今日に至るまで、多くのブラック・フェミニストによって証言されてきた。たとえば、*Ain't I A Woman* 出版の翌年、トゥルーディア・ハリス (Trudier Harris) は、アメリカ黒人女性の他者化について次のように述べている。

Called Matriarch, Emasculator, and Hot Momma. Sometimes Sister, Pretty Baby, Auntie, Mammy and Girl. Called Unwed Mother, Welfare Recipient, and Inner City Consumer. The Black American Woman has had to admit that while nobody knew the troubles she saw, everybody, his brother and his dog, felt qualified to explain her, even to herself. (5)

フックスやハリス同様、ブラック・フェミニズムを理論的に牽引してきたホーテンス・スピラーズ (Hortens Spillers) もまた、その最も著名な論文 “Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book” (1987) の冒頭部分において次のように記している。

Let’s face it. I am a marked woman, but not everybody knows my name. “Peaches” and “Brown Sugar,” “Sapphire” and “Earth Mother,” “Aunty,” “Granny,” God’s “Holy Fool,” a “Miss Ebony First,” or “Black

Woman at the Podium”: I describe a locus of confounded identities, a meeting ground of investments and privations in the national treasury of rhetorical wealth. My country needs me, and if I were not here, I would have to be invented. (203)

スピラーズはアメリカ黒人女性の他者化が国家的スケールにおいてなされてきたことを示唆している。黒人女性の存在は、「混乱したアイデンティティの場」を示すものであり、「その豊かなレトリックを納めた国庫において、授与と剥奪が行われる共通の関心領域」であるという。黒人女性に投影された否定的アイデンティティは、経済的、政治的、情緒的、性的利益のために白人中心主義のアメリカによって利用されてきた。スピラーズの指摘するように、「黒人女性は神話的先入観があまりにもずっしりと詰めこまれた符号」であり、「その下に埋もれた行偽主体が本当のことを明らかにするのは容易なことではない」(“they are markers so loaded with mythical prepossession that there is no easy way for the agents buried beneath them to come clean”) (203) のである。<sup>1)</sup>

*Ain't I A Woman* の出版から 30 年あまりを経た現在、フックスの論考が正鵠を射ていたことは、アメリカの政治学者にして社会・文化批評家であるメリッサ・V・ハリス・ペリー (Melissa V. Harris-Perry) の *Sister Citizen: Shame, Stereotypes, and Black Women in America* (2011) においても証明されている。ハリス・ペリーは、現代のアメリカ合衆国に流布する黒人女性のステレオタイプがアメリカ社会や人々に与える影響を分析しているが、黒人女性が日々繰り返し遭遇するステレオタイプは、黒人女性に「ゆがんだ鏡のはりめぐらされた仮想空間 (a virtual crooked room) を進んで行かせるようなもので、彼女らに屈辱を与え、市民としての黒人女性の経験を形成している」のである (28-50)。

パトリア・ヒル・コリンズ (Patricia Hill Collins) も指摘するように、黒人女性をステレオタイプ化することは、黒人女性抑圧の正当化に役立ってきた (69)。黒人女性に関する固定観念や神話はなぜ執拗なまでに続いているのだろうか。21 世紀に活躍する黒人女性芸術家は、この問題にどのように取り組んで

いるのだろうか。本稿ではまず第二章において、フックスの *Ain't I A Woman* に述べられた黒人女性に関する固定観念や神話形成の歴史を概観する。第三章では、そのような黒人女性の他者化に対して、フックスがどのように批判的介入をおこなってきたのかを考察する。1980年代後半から1990年代における社会・文化批評家としてのフックスの著作——*Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics* (1990), *Black Looks: Race and Representation* (1992), *Outlaw Culture* (1994), *Killing Rage: Ending Racism* (1995) ——を手がかりに、フックスの戦略を明らかにしたい。さらに第四章では、現代アメリカにおいて最も注目される黒人女性芸術家であり、人種と性にまつわるステレオタイプの問題に果敢に取り組むと同時に論議を呼んできたキャラ・ウォーカー (Kara Walker, 1969-) に焦点を合わせる。フックスの詳述するようなステレオタイプ的な人種・性表象を題材にしたウォーカーの作品を、フックスの提唱する戦略の実践という観点から検証し、黒人女性表象のゆくえを考察してみたい。

## II. 黒人女性を蔑む固定観念と神話

*Ain't I A Woman* は、黒人女性に関する固定観念や神話形成を必ずしも歴史的に記述しているわけではないが、フックスはその多くの起源を奴隷制時代に見いだしている。ここではフックスの主張に沿うかたちで、それらを時系列に概観しておきたい。<sup>2)</sup>

フックスは、奴隷制時代の女性奴隷が受けた抑圧と迫害は、男性奴隷よりも過酷なものであったと主張している (第一章)。奴隷制度は一般的に信じられているように「黒人男性の男性性を奪った」というよりは、黒人女性を「男性化する」と同時に性的虐待の犠牲者としたからである。男性奴隷は、実際に白人家父長制が与える男性的な仕事のみが与えられていたのに対し、黒人女性は男性と同様の重労働や制裁 (鞭打ち) を課され家畜のように働かされたうえ、家つきの奴隷ともなれば白人主人の性的搾取や女主人の虐待にも耐えねばならなかった。なによりも黒人女性は、家父長制度下における白人男性主人による組

織的・制度的強姦——白人奴隷所有者は黒人女性奴隷を相手に性的快楽を得ると同時に、生まれてきた子どもを自分の奴隷として動産を増やし、白人女性は夫の女性奴隷に対する性的搾取に無関心を装うか、あるいは受け入れることによって、結局はそれを支えた——の犠牲者であった。同時に、奴隷制度下においてアフリカの伝統的家族生活の形態を保持することが困難であった（あるいはもともと男尊女卑の傾向があった）黒人男性奴隷も、この白人父権制度のもとで、黒人女性にジェンダー的服従を強制した。このような状況は、黒人女性を白人の奴隷所有者と黒人男性（夫）の二人の主人に仕えねばならない、まさに「この世の驃馬」<sup>3)</sup>とするものであった。

フックスをはじめ多くの研究者が明らかにしているように、黒人を蔑む固定観念や神話の多くは、奴隷解放後、所有財産ではなくなった黒人に対するヘゲモニーを回復しようとする白人によって、さらに強化され流布された。例えば、アンジェラ・デイヴィス (Angela Davis) の研究が明らかにしているように、白人男性による強姦を正当化するイデオロギーが、「性的にだらしなくふしだらな黒人女性」というステレオタイプを生み出し、黒人男性に対するリンチを正当化するために「強姦者としての黒人男性」というイメージが作りだされ、それがかつて南部で毎年数百万の黒人男性を殺すという歴史につながった。黒人男女を性的・獸的存在とする人種イメージは、彼らに対する白人の迫害と暴力を正当化し、彼らに脅威を与えることによって支配し、その労働力を搾取し続けるために利用されたのである。

フックスは黒人女性奴隷への迫害——男性化と性的搾取——が、奴隷解放後も黒人女性をおとしめる動きとしていかに続き、黒人女性を蔑む固定観念や神話を生み出していったかを詳しく論じている (第二章)。フックスによると、白人家父長にとって黒人女性奴隷がいわゆる「男性向きの」仕事をこなせることは、自らが信奉する女性は身体能力が低く男性に劣るとする性差別的な道理に矛盾した。そのため白人は、黒人女性を「本物」の女性ではなく、「オス化した人間以下の生き物」であると主張し、それが後に横暴でオス化した「アマゾンのような黒人女性」という神話へとつながっていった (81-82)。本書のタイトル「わたしは、女ではないのか」(“Ain't I a Woman”) は、奴隷廃止論者にして

女性参政権運動家の黒人女性ソジャーナ・トゥルース (Sojourner Truth) の有名な演説から取られたものだが、トゥルースの問いかけはまさにこのような人種差別・性差別的固定観念や神話への抗議として発せられているのである(160)。<sup>4)</sup>

一方、奴隷制度下における性的搾取を正当化するために生まれた「性的にふしだらな黒人女性」(Jezebel) という神話は、「墮落した女、淫らな女、売春婦」という否定的なイメージや言説としてさまざまなメディアに氾濫し、黒人女性像をおとしめることになった。この性にまつわるイメージを払しょくするために、多くの黒人女性は、「献身的な母親」であることを強調した。20世紀初頭のアメリカで最盛期を迎えた「真の女らしさの崇拜」(Cult of True Womanhood) に連なって家庭に根ざした女性であることを強調し、自分の価値を証明しようとしたが、家族のために献身的に働く黒人女性は「ジェマイマおばさん (Aunt Jemima)、サファイラ (Sapphire)、アマゾン (Amazon)」<sup>5)</sup> と呼ばれ揶揄された。

さらにフックスは黒人女性の困難な状況が、白人主流社会はもとより黒人共同体における性差別にも深く根ざしていたことへと分け入っている(第三章)。再建時代にアメリカ文化に同化し、社会的地位向上を目指そうとした多くの黒人の人々は、白人主流社会の家父長制度、すなわち男性が支配する核家族モデルが最も望ましいものという支配的価値観を受け入れ維持し続けた。グウェンドリン・デュボイス・ショウ (Gwendolyn Dubois Shaw) によると、このモデルは、20世紀になっても『クライシス』(Crisis) のようなアフリカン・アメリカンの雑誌によって支持され、「大衆文化のなかで何世代にもわたって永続化したアフリカン・アメリカンのセクシュアリティを愚弄する神話に対抗するために選択された」(120) という。すなわち白人主流社会が生み出した黒人男女を蔑む固定観念や神話に対抗するために、黒人共同体(家族)は、家父長制に基づく黒人中産階級化を目指したのである。人種差別に社会の目が注がれるあまり、黒人男性による性差別は見過ごされ、また黒人共同体や家族をよりどころとして人種差別社会を生き延びてきた黒人女性にとっても、男性中心主義による性差別の場として家族や共同体を批判することは困難であった。フックスに

よると、多くの黒人女性は、公民権運動において性差別よりも人種差別の撤廃が優先されることを受け入れることによって、家父長制の維持に加担せざるを得なかった。また黒人女性は単なる犠牲者ではなく、「収入を得て、家族を養う家長になってこそ男である」といった、資本主義社会における家父長的規範を男性に期待することによって「共犯者」ともなった。家計を支えるために、低賃金労働に従事することが常であった多くの黒人女性にとって、主婦として家庭内に留まることは、夫の収入のみで生計を立てることができるといった経済的地位向上を意味したからだ。したがって黒人女性が、「働くことこそ自立である」と主張した白人中産階級女性を中心としたフェミニズム運動に共感できなかったことはもっともなことである。フックスが詳細に論じているように、当時のフェミニズム運動は、黒人女性の人生や経験に無関心という人種差別を孕むものであり、黒人女性に活動の場を提供することはなかった。公民権運動やフェミニズム運動も、黒人女性を「他者のなかの他者」であることから解放することはなかったのである。

1960年代半ば、ダニエル・モイニハン (Daniel Moynihan) が、黒人家族に関する悪名高い研究報告において、黒人女性に「家母長」(matriarch) というレッテルをはり、性差別と人種差別にまみれた黒人女性像—「強い黒人女性」—という神話を流布したのもこの頃のことである。モイニハンの報告は、アメリカ黒人社会の「母権制」が黒人男性を去勢しているとして、黒人男性が家長として家族を養うことができず社会の底辺に留まっている原因は「強い黒人女性」にあるとするものだった。フックスはモイニハン報告を批判し、1) 黒人社会に多いとされる単親家族の母親は、自分の家族のなかの男性 (父や兄等) の父権のもとにある、2) 黒人社会に母権制なるものが存在したことはなく、アメリカ社会は母権を可能にする経済力や社会的地位を黒人女性に与えていない、3) モイニハン報告は、黒人男性を苦しめる人種差別社会の責任を黒人女性に転嫁している、と反論している (179-181)。フックスが繰り返し主張しているように、「強い黒人女性」が多いとすれば、それは過酷な人種・性差別社会を生き伸びるために、強くならざるを得なかったからなのだ。

フックスは、この「黒人女性家母長説ほど黒人の意識に有害な影響を与えた

ものはない」(182)と主張する。それは黒人男性に働く黒人女性を非難する絶好の口実を与えた一方、「家母長=強い黒人女性」が、「乳母、あばずれ、淫乱女」に比べればはるかに肯定的な響きをもっていたため、喜んで内面化し誇りに思う黒人女性も多かったからだ。前述したハリス-ペリーの研究によると、今日のアメリカにおける様々な黒人女性のステレオタイプのなかでも、最も執拗で広く流布しているのが「強い黒人女性」である。ハリス-ペリーは、そのような神話が、個々の黒人女性の生き方のみならず、社会制度とりわけ社会福祉政策に影響を与えて、黒人女性の市民権を制限していることを明らかにしているのである。

以上、黒人女性を蔑む固定観念や神話の形成という観点から、*Ain't I A Woman* におけるフックスの主張を概観してみた。黒人女性のステレオタイプや神話は、歴史的・社会的に構築されたフィクションであって現実を反映したものではない。しかし、マスメディアをはじめとする様々な言説や視覚的イメージに影響を与えることによって、現実社会のなかで力を発揮している。フックスやハリス-ペリーの研究が示すように、それは白人の黒人観を形成するだけでなく、黒人男性の黒人女性観や黒人男女の関係、さらには政治や社会制度にまで影響を及ぼしているのである。<sup>6)</sup>

### Ⅲ. 抵抗／変容の場としての周縁性

フックスは *Ain't I A Woman* において、黒人女性を蔑む固定観念や神話が、歴史的、社会的に構築されたものであることを論じることによって、黒人女性の他者化に批判的介入を行った。しかしながら、ステレオタイプを歴史的・社会的文脈に位置づけ、その構築性を明らかにするだけでは十分ではない。黒人女性のステレオタイプを解体することには、しばしば黒人女性性の再定義が伴い、さらには黒人主体やアイデンティティの問題へとつながっていくからである。ここでは、主として1990年代以降の社会・文化批評家としてのフックスの著作を通して、黒人女性の他者化に対するフックスの戦略を考察してみたい。



黒人女性の他者化が批判されるとき、黒人女性は「犠牲者」としてとらえられがちであるが、単なる「犠牲者」と再定義するだけでは十分ではないとフックスは主張する。なぜならば、加害者（白人）／犠牲者（黒人）という二項対立的枠組みでとらえる限り、黒人女性は白人の欲望の犠牲者、すなわち受動的対象（object）のままであるからだ。黒人女性を「欲望の主体」とするためには、ステレオタイプを批判的に解体すると同時に、そこに新たな黒人女性性を再構築することも必要である。エッセイ“Revolutionary Black Women: Making Ourselves Subject”において、フックスはあるブラック・フェミニズムの学会で、黒人共同体における女性の経験が一樣に「犠牲者」の立場から語られることに違和感を覚え、次のように反論した経験を語っている。

... I had been raised in a segregated rural black community that was very supportive. Our segregated church and schools were places where we were affirmed. I was continually told that I was “special” in those settings, that I would be “somebody” someday and do important work to “uplift” the race. I felt loved and cared about in the segregated black community of my growing up. It gave me the grounding in a positive experience of blackness that sustained me when I left that community to enter racially integrated settings, where racism informed most social interactions. (*Black Looks* 44)

フックスの言葉は「他の女性の苦しみを消し去るもの」として、その場にいた著名な黒人女性フェミニストに否定されたという。フックスは、黒人女性を「犠牲者」として一面的にのみとらえることを、ブラック・フェミニズムの「本質主義」(essentialism) であるとして批判している (45)。

しかしながら、フックスは黒人女性性を「ポジティブ」に再定義するべきだと主張しているわけではない。*Ain't I A Woman* においては、奴隷制度下における「犠牲者」としての黒人女性の体験と同時に、公民権運動時代においては、黒人女性が黒人共同体の保守化に加担し、家父長としての黒人男性性形成の「共

犯者」となったことも記されている。フックスは二項対立的な枠組みにおいて黒人女性性を再定義することを批判している。それはやがて、黒人アイデンティティ／主体／行為主体を重層的で多様なものとしてとらえようとする、フックスの「ポストモダン・ブラックネス」という考えにつながっていくのである。

フックスは“Postmodern Blackness”において、ポストモダニズムが、本質主義的人種概念に解決をもたらすと同時に、人種差別と闘う人々に問題をもたらしたことを認めている。ポストモダニズムはアイデンティティの概念そのものに挑戦することによって、本質主義的人種概念を批判することができたが、その提示の仕方は問題をはらむものであった。

The postmodern critique of “identity,” though relevant for a renewed black liberation struggle, is often posed in ways that are problematic. Given a pervasive politics of white supremacy which seeks to prevent the formation of radical black subjectivity, we cannot cavalierly dismiss a concern with identity politics. Any critic exploring the radical potential of postmodernism as it relates to racial difference and racial domination would need to consider the implication of a critique of identity for oppressed groups. (*Yearning* 26)

すなわちフックスは、ポストモダニズムが白人男性中心的なアカデミックな言説として流布しているゆえに、抑圧された人々の「アイデンティティの政治」を考慮に入れることができていると批判する。人種差別が黒人から主体を奪ったように、「ポストモダニズムは黒人が主体として認められようとしているときに、主体やアイデンティティそのものの概念を無効にしようとしている」という恐れはもっともなことだからだ。

Considering that it is as subject one comes to voice, then the postmodernist focus on the critique of identity appears at first glance to threaten and close down the possibility that this discourse and practice

will allow those who have suffered the crippling effects of colonization and domination to gain or regain a hearing. Even if this sense of threat and the fear it evokes are based on a misunderstanding of the postmodernist political project, they nevertheless shape responses. It never surprises me when black folks respond to the critique of essentialism, especially, when it denies the validity of identity politics by saying, “Yeah, it’s easy to give up identity, when you have one.” (*Yearning* 28)

しかしながらフックスは、ポストモダニズムの理論は、理論とは関係のない具体的な経験に生きる人々にとってはほとんど価値がない、という考え方にも警鐘をならす。なぜならば黒人性を具体的な体験にのみ結びつけ、抽象的な思考や批評理論とは無関係とし、黒人の体験は美学や文化とは何の関係もない、とする考えは、人種差別を支える考えだからだ。

[R]acism is perpetuated when blackness is associated solely with concrete gut level experience conceived as either opposing or having no connection to abstract thinking and the production of critical theory. The idea that there is no meaningful connection between black experience and critical thinking about aesthetics or culture must be continually interrogated. (*Yearning* 23)

かくしてフックスは、ポストモダニズムの問題を認識しつつも、その「本質主義批判が、大衆文化や大衆意識の中の普遍や静的で固定したアイデンティティという概念に挑戦し、自己の構築や行為主体の言明に新たな可能性を開く」(*Yearning* 28) ことを評価する。フックスにとって、ポストモダニズムの魅力は、静的な主体概念に基づいた本質主義的「本物の、生得的で自然な黒人性」を批判して、より流動的で重層的な黒人主体と多様な黒人経験を主張できるところにあるといえるだろう。

そのような黒人主体を、フックスは「ラディカルな黒人主体」(“radical black subjectivity”)と呼んでいる。“The Politics of Radical Black Subjectivity”と題されたエッセイにおいてフックスの示唆する「ラディカルな黒人主体」は、白人性に対抗して構築された二項対立的なものではない。白人主流社会によって押し付けられた「非人間化」やネガティブなイメージを断固として拒絶するというよりも、そのような周縁化された他者性を「抵抗の場」とみなす黒人主体である (*Yearning* 15)。フックスによると「おそらく最も魅力的な黒人主体の構築やそれに関する批判的思考は、さまざまな真剣な試みにおいて周縁に位置する作家、文化批評家、そして芸術家から生まれる」という (*Yearning* 19)。そのような「アヴァンギャルド」のグループは「さまざまな認識論、存在の習慣、具体的な階級の立場、そしてラディカルな政治的責任が会合するところから自己を形成する」(*Yearning* 19)。彼らが力をつけるならば、「周縁化された他者」であることは、白人主流社会においてむしろ自由に話し行動できることを意味する。フックスは「選択された周縁性と抑圧構造のなかで押しつけられた周縁性」の区別を強調しつつ、どんなに抑圧された者でも「激しい憤りや怒りのため抑圧に応答し、抵抗する瞬間はある」という。「自己の内なる抵抗のスペースを理解すること」、つまり自分の心の中に抵抗が残されていることを知ると、それは「批判的思考や意識」へとつながり、その人を「自己を定義する創造力」へと導く (*Yearning* 22)。すなわち、そのようにしてできたスペースは、より創造的な自己実現の場、すなわち「変容の場」(site of transformation) となるのである (*Yearning* 22)。他者性あるいは周縁性を「変容の場」と名付けることによって、フックスはより自由な黒人主体が現れる空間を切り開こうとするのである。

多くのポストモダンの主体概念と同様、フックスの「ラディカルな黒人主体」も、曖昧でとらえ難いところがあると指摘されているが、<sup>7)</sup> その実現が容易ではないことはフックス自身も認め、さまざまところで説明を試みている。「ラディカルな黒人主体」は「アイデンティティが構築、創造、変化できるものとして常に認識される」(*Outlaw Culture* 247) ときにはじめて可能になる。そのような「流動的な黒人主体を受容するためには、アフリカ系アメリカ人の統一

された自己という概念に対する執着は断ち切らなければならない。アフリカ系アメリカ人はディアスポラの黒人アイデンティティという進歩的で政治的な考えを受け入れなければならない」(*Killing Rage* 248-249) という。またその「流動性」(fluidity) については次のように説明している。

Fluidity means that our black identities are constantly changing as we respond to circumstances in our families and communities of origin, and as we interact with a larger world. Only by privileging the reality of that changing black identity will we be able to engage a prophetic discourse about subjectivity that will be liberatory and transformative. (*Killing Rage* 250)

フックスのいう「流動性」はポストモダンの抽象的概念ではなく、「家族や、共同体や、より広い世界に応答して常に変化すること」であり、そのような変化し続ける黒人アイデンティティの現実を優先することによってのみ、より解放的、変容的な主体が可能になるのである。

アーノルド・ファー (Arnold Farr) は、フックスのいう変化し続けるアイデンティティ／主体を、歴史との関係において説明している。ファーによると「ポストモダンのアイデンティティは私たちの現前に可能性として立ち現われてくる地平である」がその可能性には社会的・歴史的状况というものがあるので、本質主義に陥ることなく、黒人のアイデンティティについて語ることは可能になるという。

Simply put, black identity, although not universal or fixed, is shaped by its social/historical context. To be black in America situates one within a social/historical narrative that includes the slave trade, slavery, and Jim Crow segregation. What binds together blacks in America is not some black essence that is imparted to us by nature, but rather, a history, a history of resistance and affirmation of ourselves as human

beings. There are many ways to respond to this history, many forms of resistance, and therefore, many different ways of being black. (161)

付け加えるならば、フックスの主張する「周縁化された他者の場」にとどまるということは、アメリカ黒人にとって歴史との関係において自己をとらえ続けるということでもある。アメリカ黒人を結びつけるものは「抵抗と人間としての自己肯定の歴史」であるが、それに応答する方法や抵抗の形は無数にあるため、黒人アイデンティティ／主体を歴史との関係において、流動的で重層的で多様なものとしてとらえることが可能なのであろう。

#### IV. Kara Walker の黒人女性表象

フックスは *Art on My Mind : Visual Politics* (1995) において、アリソン・サール (Alison Saar)、キャリー・メイ・ウィームス (Carrie May Weems)、ローナ・シンプソン (Lorna Simpson)、エマ・エイモス (Emma Amos) など、数多くの黒人女性芸術家を論じているが、筆者の知る限り、フックスがウォーカーの視覚芸術を直接論じたものは出版されていない。ウォーカーの美術批評においても、フックスの名前が言及されることはあるが、フックスの思想とウォーカーの視覚芸術との比較研究は未だなされていないようである。さまざまな作家や思想家を研究して創作するウォーカーであるから、フックスを意識していることは十分に考えられるが、ここではウォーカーのシルエット・アートを中心に、フックスの思想の反映や実践と考えられる三点、1) ステレオタイプの歴史的・社会的文脈化、2) ステレオタイプの解体／書き換えと黒人女性主体の多様性、3) 抵抗／変容の場としての他者性／周縁性、について考察してみたい。<sup>8)</sup>

##### 1) ステレオタイプの歴史的・社会的文脈化

アメリカにおいて現在最も注目される黒人芸術家のひとりであるウォーカー

は、きわめて多才なアーティストであり、絵画、写真、切り絵、映画、インスタレーション、ビデオ、ライトプロジェクションなど、実に多様なメディアを用いて創作活動をしている。彼女の芸術を際立たせ、同時代の他のアーティストとは一線を画する顕著な特徴となったのは、ギャラリーの白い壁に、人の姿をした黒い紙の切り絵 (cut paper) を貼り付けるという手法である。ウォーカーの切り絵は、黒い紙で作られた、等身大かそれよりも大きい人物のタブロー (tableau) で、そこに描かれる人や物や風景は、輪郭だけで表現されている影絵 (シルエット) といってもよく、白いギャラリーの壁と黒い紙とのコントラストにより、19世紀の影絵館のような雰囲気醸し出している。彼女が自らの作品を「プランテーション・ファミリー・ロマンス」と呼ぶように、そこに描かれる場面は主として南北戦争以前の南部の物語の断片である。人の姿はみな等しく黒い形象だが、見る者はその姿のステレオタイプ化された輪郭、横顔、衣装、立ち居振る舞いなどから、物語レベルにおいて黒人と白人とを区別することができるようになっていく。そこに繰り広げられる奴隷制度における「語りえぬもの」の視覚化、すなわち性的・暴力的タブーに満ちたおぞましい光景は、見る者を圧倒すると同時に、魅惑と嫌悪に満ちたアブジェクトな体験をもたらす。

ウォーカーのシルエット・アートは、フックスが *Ain't I A Woman* で詳述したような黒人女性のステレオタイプがおびただしく登場するが、切り絵という手法を用いることによって、ステレオタイプをその歴史的・社会的文脈に置くことに成功している。切り絵は、18世紀から19世紀にヨーロッパおよびアメリカで流行したフォークアートであり、とりわけアメリカ南部の中流家庭で「淑女の」芸術として人気が高まった。それは、写真が発明される以前の時代、愛する人の姿を記録しておく安価で手軽な方法だったので、ファミリー・ポートレートとしても広まった。ウォーカーの切り絵は、南北戦争以前の南部を、その時代に生きていた人々が知っていたようなイメージのなかで思い起こさせるという効果をもたらす。しかも「淑女の」アートとされた切り絵によって、性的・人種的タブーを大胆に描くという手法には、痛烈なアイロニーが込められているのである。

注目すべきは、切り絵のプロフィールが奴隷の「売り渡し証」に用いられていたという記録があることだ。Flora という 19 歳の女性奴隷の売渡証に 3 種類の名前、日付、場所、取引金額などが書かれたものが残っており、逃亡したときの顔写真、人相書として使われていたという。プロフィールは、「人種人類学」の始まりともいえる、18 世紀ドイツの人相学者ヨハン・カスパー・ラバター (Johann Casper Lavater) の理論、顔の特徴 (額、鼻の形などのプロフィールと、肌の色) は、その人の持つて生まれた性質や、国民性、道徳性などを表す、としたあたりが起源とされる (Shaw 20-23)。ウォーカーは、切り絵という手法を用いたシルエット・アートによって、黒人 (女性) のステレオタイプが奴隷制度下のアメリカ南部において構築されたことを示し、さらには人種差別とステレオタイプの歴史的・社会的文脈を、アメリカよりもはるか過去にまでさかのぼって探究しているのである。

## 2) ステレオタイプの解体／書き換えと黒人女性主体の多様性

ステレオタイプを歴史的・社会的文脈におくことは、その構築性を明らかにし、ステレオタイプの書き換えあるいは解体へとつながる。ウォーカーのシルエット・アートは、ステレオタイプの身体が、断片化、融合、デフォルメ等を過激に繰り返しており、その形象を読み取り、解釈しようとする鑑賞者は、自らの人種的偏見や大衆的な想像力の中で固定化されてきた人種主義的・性差別主義的ステレオタイプを読み取ることになる。

描かれる黒人女性たちは、あからさまなステレオタイプを指し示しつつもラディカルに崩壊した形象であったり、ステレオタイプの枠に収まらない曖昧な形象のものであったり、多種多様である。奴隷制度の残虐さの犠牲となるアブジェクトな姿が延々と描かれる一方、白人に抵抗し、攻撃を加える姿も数多く登場する。「乳母」たちはほっそりと美しく、白人の子どもにはなくお互いに授乳しあっている。立ったまま出産をする若い娘のシルエットもある。ジェゼベルは性的搾取の犠牲者であるだけでなく、ある者は白人に攻撃を加え、またある者は、白人男性の妄想を過剰に表現するかのようになり、白人に対する性的欲望の「快樂の主体」となってさえいる。サファイラやアマゾンと思しき女性た



ちの攻撃性はパロディックに誇張され、白人の身体を断片化したり燃やしたりしている。あるいは白人優越主義を内面化し、白人のようになろうとする黒人女性のシルエットもある。さらにファミリー・ポートレートとしての切り絵の手法を用いることによって、南北戦争以前の南部における白人と黒人の関係を、主人と奴隷としてではなく、「拡大家族」あるいは「機能不全に陥った家族」(dysfunctional family) (Keizer) としてラディカルに表現しているシルエットがあるが、そこでは、子どもである奴隷が親である白人にリンチを加えているのである。

### 3) 抵抗／変容の場としての他者性／周縁性

このようなウォーカーのシルエット・アートは既存の芸術制度から数多くの栄誉を与えられると同時に、そのステレオタイプの用い方を巡って激しい議論を呼んだ。その激しさは、周縁性を抵抗／変容の場に変えて、そこに新たな「ラディカルな黒人主体」を立ち上げることの困難さを物語っている。

ベティ・ザール (Betye Saar) やハワーディナ・ピンデル (Howardena Pindell) といった一世代上の黒人女性芸術家が、彼女の作品を公に激しく非難したことは有名である。彼女の作品は、「南部再建期以降のリンチが激しかった時代に生まれたアフリカ系アメリカ人を貶めるようなステレオタイプを用いている」という。すなわち、「ピッカニー、サンボ、マミー、マンディング、混血奴隷の愛人」(Hanza Walker) などが、「サド・マゾキズム、野蛮、子供の性的虐待、幼児殺し、奇妙な生殖行為」(Juliett B. Harris) などの、「暴力的で放蕩的な行為を平然と行っている」と非難されたのだ。彼女は彼女の属する人種を、とりわけ南北戦争以前の南部の黒人奴隷を（とくに女性や子供を）ステレオタイプによってゆがめ、誤り伝えることによって、裏切っているとみなされた。一方、彼女を支持する批評家たちは、彼女が侮蔑的なステレオタイプを大胆に用いたことは、抑圧された無意識の闇を探求し、そこに光をあてることであると主張した。とりわけヘンリー・ルイス・ゲイツ・ジュニア (Henry Louis Gates, Jr.) はウォーカーのイメージをステレオタイプだと糾弾する人はポストモダン芸術を理解できないのだとして、「ウォーカーのイメージは、リアリスティック



**Kara Walker**

*The Means to an End—A Shadow Drama in Five Acts*, 1995

Aquatint and etching on light cream Somerset Satin wove paper

Set of 5 prints: 34.875 × 23.375 inches, 88.6 × 59.4 cm

Copyright Kara Walker; Courtesy of Sikkema Jenkins & Co., New York



**Kara Walker**

*A Work on Progress*, 1998

Cut paper on wall, 69 × 80 inches, 175.3 × 203.2 cm, Installation view.

*Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, Walker Art Center,

2007, Photo: Gene Pittman

Artwork copyright Kara Walker; Courtesy of Sikkema Jenkins & Co., New York



**Kara Walker**

*Gone, An Historical Romance of a Civil War as it Occurred between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart*, 1994

Cut paper on wall, 15 × 50 feet, 4 × 15 meters

Installation view: *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, Hammer Museum, Los Angeles, 2008, Photo: Joshua White

Artwork copyright Kara Walker; Courtesy of Sikkema Jenkins & Co., New York



**Kara Walker**

*Camptown Ladies*, 1998

Cut paper on wall, 9 × 50 feet, 2.7 × 15.2 meters

Installation view: Wooster Gardens/Brent Sikkema Gallery, 1998

Copyright Kara Walker; Courtesy of Sikkema Jenkins & Co., New York



**Kara Walker**

*Excavated from the Black Heart of a Negress* [detail], 2002

Cut paper on wall, 13 × 99 feet, 4 × 30.2 meters

Copyright Kara Walker; Courtesy of Sikkema Jenkins & Co., New York



**Kara Walker**

*The Rich Soil Down There* [detail], 2002

Cut paper and paint on wall, 15 × 33 feet, 4.5 × 10 meters

Copyright Kara Walker; Courtesy of Sikkema Jenkins & Co., New York

な描写ではなくポストモダンの批判であり、それは、人種差別主義者のオリジナルではなくて、ポストモダンで、シグニファイイングで、反人種差別主義的なパロディであり、芸術表現の一つのジャンルである」と述べ、ウォーカーの作品を「芸術的悪魔払いの深遠な行為」(“a profound act of artistic exorcism”)と賞賛した。

今日に至るまで、ウォーカーの作品は世界中の主要な美術館で展示され、注目を集め、そのたびに論議を呼び起こしてきた。ウォーカーに対する非難が、多くは黒人批評家や芸術家から出ていることからわかるように、その論争の背景には、黒人共同体のタブーの問題、黒人を性的・身体的存在として表象することへの抵抗と嫌悪がある。それは、まさに白人中心主義的に人種・ジェンダー化された世界において、白人主流社会が黒人を他者化するために用いてきた手法を、とりわけ黒人女性が身体的・性的存在として刻印されてきたことを思い起こさせることなのだ。ウォーカーの芸術に関する論争が、ややもすると、感情的な反応を呼び起こすのは、そのような黒人表象が黒人共同体のトラウマとなっていることを示しているといえるだろう。ショウは、1970年代になって黒人ステレオタイプを再利用するアーティストが増えたことを示し、W.E.B. デュボイスの遺産、すなわち芸術と民族の向上を結びつけたハーレム・ルネッサンス期の遺産に対する反発から生じている、と述べている (29-31)。ウォーカーの作品に対する検閲と受容は、ハーレム・ルネッサンス期の遺産が今日も続いていることを示しているのである。またアーリン・カイザー (Arlene R. Keizer) は、奴隷制度において語りえぬものだった白人所有者による黒人女性奴隷のレイプや、白人と性的関係をもった黒人女性奴隷の内面の問題に注目し、白人奴隷所有者と黒人女性奴隷の関係における、「快樂の主体」としての黒人女性の問題を追及することは、これまでに最も語りえなかったことであり、黒人共同体における「最後のタブー」を犯すこととして、ウォーカーの芸術に関する論争の根幹をなす問題であると指摘している (1665)。

フックスの指摘した白人主流社会の強迫観念である黒人の性的神話にチャレンジするかのように、ウォーカーは性的ステレオタイプをパロディックに繰り返

返し使い続けている。フックスが、公民権運動の時代の黒人共同体が中産階級化し保守化したことを批判しているように、ウォーカーもまた、黒人共同体のいわゆるお上品さ (respectability) や家父長制度における異性愛中心主義 (heteronormality) に挑戦している。ウォーカーのシルエット・アートはまさに、黒人女性の他者化に対抗するためにフックスが提唱した戦略——他者性／周縁性を抵抗／変容の場とすること——を実践しているといえるだろう。

しかし、ウォーカーのシルエット・アートをめぐる論争は、「ラディカルな黒人主体」を表現し実践することに伴う困難をも物語っている。すでに見たように、フックスはウォーカーのようなアヴァンギャルドの芸術家が力をつけるならば、「周縁化された他者」であることは、白人主流社会においてむしろ自由に発言し行動できることを意味すると述べ、そこから「ラディカルな黒人主体」が立ち現れてくることを期待した。それを実践するかのように、ウォーカーは、黒人アーティストのおかれている厳しい状況をよく認識し、白人主流社会における可視性を貪欲なまでに探究し、市場への欲望をはっきりと持っているアーティストである。彼女が音楽、映像、パフォーマンスなど、多種多様なメディアにより活動し続けているのもそのためであろう。

ウォーカーは、2011年4月21日から6月11日まで、ニューヨークのシッケマ・ジェンキンス・ギャラリーにおいて個展 *Dust Jackets for the Niggerati - and Supporting Dissertations, Drawings submitted ruefully by Dr. Kara E. Walker* (『ニジェラティのためのダスト・ジャケット——キャラ・E・ウォーカー博士によって悲しげに提出された裏付けとなる論述と素描』) を開催した。個展につけられている19世紀風の長いサブタイトルが示すように、素描とテキスト (drawings and text) というウォーカーのパワフルな2つの手法を用いて制作した47作品 (30枚の黒鉛で描かれた素描と17枚の文字版画) から構成されている。それまで奴隷制度下のアメリカ南部を好んで取り上げてきたウォーカーだが、今回はより現代に近づいて、南北戦争後の南部再建期、アフリカ系アメリカ人の南部から北部への大移住、そして1920年代のジャズ・エイジとハーレム・ルネサンスを題材としている。さらにいくつかの作品は現代、とりわけオバマ大統領の時代にも言及している。筆者は2011年の個展を見る機会に

恵まれたが、大（約 240 × 183 cm）から小（約 57 × 76 cm）にいたる様々なサイズの作品が、ギャラリーの床から天井まで観客を取り囲むように展示されており、これまでのウォーカーのシルエット・アート同様、見る者を圧倒し衝撃を与える迫力があつた。『ニジェラティのためのダスト・ジャケット』は、怒りに満ちた作品群であり、その怒りは再びフックスの *Ain't I A Woman*に通じるものがある。フックスは怒りを「自己の内なる抵抗のスペース」として、それを「変容の場」とする原動力とみなしていたが（*Yearning* 22）、ウォーカーの怒りはその原動力を示すと同時に、「力を持ちつつも周縁化された他者」である「アヴァンギャルドの芸術家」であることの困難さを示しているのだろう。

\* 本稿は、日本学術振興会科学研究費補助金基盤研究 C「アフリカ系アメリカ文学と視覚芸術における歴史的トラウマ表象の変遷」（課題番号 26370349）の研究成果の一部である。

## 註

- 1) さらに 1990 年代に入ると、フックスが「周縁」から語るジレンマと危険性を懸念したように、「他者としての黒人女性」が研究の対象として、学問の世界においても「占有」されるようになる。そのような現象について、Ann du Cille は次のように問いかけている。

Why are black women always already Other? I wonder. To myself, of course, I am not Other; to me it is the white women and men so intent on theorizing my difference who are the Other. Why are they so interested in me and people who look like me (metaphorically speaking)? Why have we—black women—become the subjected subjects of so much contemporary scholarly investigation? (212)

- 2) 本書における『私は女ではないのか』からの引用は大類久恵、柳沢圭子訳『アメリカ黒人女性とフェミニズム—ベル・フックスの「私は女ではないの」』を参照したが、文脈の必要に応じて筆者が手を加えている。また、本論において、アフリカ系アメリカ人、あるいはアフリカン・アメリカンという表現を使わず「黒人」という語を使うのは、植民地主義と人種差別の歴史の中で、支配者が被支配者集団を指すのに作ったカテゴリーの暴力性と、そのカテゴリーを逆に再占有することによって、連



帯と誇りの拠り所としてきたアフリカ系アメリカ人の闘いを示すためである。

- 3) Zora Neal Hurston の小説 *Their Eyes Were Watching God* において、奴隷制度を生き延びたばあや (Nanny) が主人公 Janie に語った、黒人女性がこの世で最下層にいることを表した有名な言葉。
- 4) フックスが第5章で詳しく述べているように、それは1851年オハイオ州アクロンで女権拡張運動の第2次年次総会のときであった。ソジャーナ・トゥルースが演説しようとして聴衆の前に立つと、黒人女性が発言することに反対する白人女性たちから「しゃべらせるな!しゃべらせるな!しゃべらせるな!」(248) という声が上がった。さらにある白人男性が発言し「女性に平等な権利を与えるべきでない、とする根拠を、女性が肉体労働をこなすにはか弱すぎる、つまり生まれつき男性より劣ることに求めた。」この白人男性を論駁するため発言を許されたトルースは、白人女性たちの抗議のものともせず「私は女じゃないんですか?見てください、この私を!」(249) と聴衆に語りかけ、自分の胸をさらしたのだ。19世紀の奴隷制度の時代、黒人奴隷は単なる動産であり、動物であると見なされていた。そうした境遇のなかでソジャーナ・トゥルースは自由の身になり、勇敢に生きて、白人女性たちの目を「黒人女性の境遇に向けさせた革命的なフェミニスト」(248) になったのである。
- 5) サファイラ (Sapphire) とは、魅力がなく不愉快な、愛すべからざる黒人女。男性を去勢する (だめにする) 怒れる黒人女。ラジオドラマ“Amos and Andy”に登場する「がみがみ女」Sapphire に由来する。ジェゼベル、ジェマイマ、サファイラ、アマゾン はハリス - ベリーによっても、黒人女性を貶める根強いステレオタイプとして考察されている。
- 6) ハリス - ベリーは、ミッシェル・オバマが黒人女性につきまとうマミーやジェゼベル、サファイラなどのあらゆるステレオタイプ化にさらされたこと、そしてそれに屈することなく人気を獲得し、アメリカで最初の黒人ファースト・レディーになったことを分析している (269-300)。とりわけ、ホワイトハウスの反対にもかかわらず、ノースリーブの黒いドレスを身にまとい、第3代大統領トーマス・ジェファソンの肖像画を背景に、公式写真を撮ったことを高く評価している。言うまでもなく、ジェファソンは黒人奴隷で妻の異母姉妹でもある10代のサリー・ヘミングスに子どもを産ませ、自分の子どもを奴隷にしたことで知られている。ジェファソンの肖像画は多くの黒人女性の経験した奴隷制度の暴力と残酷さを思い起こさせる。しかし、その前景に立つミッシェルの自信に満ちあふれた姿は、そのような歴史を乗り越え、見る者を挑発するかのよう、ノースリーブのドレスから筋肉質の長くしなやかな腕を見せている。ハリス - ベリーは、ミッシェルの公式写真に、自尊心と示すと同時に、自らの性的身体をも自分のものにして新しい黒人女性像を見出している (280)。しかしこの公式写真で評価すべきは、写真の中のミッシェルが、自身が女性表象のアイコンとして、資本主義社会において商品化され、流通し、消費されることをも自己言及的に示していることであろう。ミッシェルが身につけているドレスは、ジャクリン・ケネディ／オナシスの写真を彷彿とさせるからである。
- 7) 例えば、Maria Del Guadalupe Davidson は、“While hooks’s overall corpus is for the most part strikingly clear, her conception of radical black subjectivity remain



elusive. Like painting which evokes but does not give its meaning, hooks's use of this concept fascinates but evades the reader.” (127) と述べている。

- 8) ウォーカーのシルエット・アートおよびその受容に関しては、トニ・モリスンとウォーカーの影響関係を論じた拙論 “Toni Morrison and Kara Walker: The Interaction of Their Imaginations” と重複する部分があることを断っておく必要があるが、ここではより詳しく論じている。シルエット・アートの歴史については、Rutherford に詳しい。またウォーカーのシルエットの手法については、Shaw および Wagner を参照した。

### 参考文献

- Brown, Caroline A. *The Black Female Body in American Literature and Art: Performing Identity*. New York: Routledge, 2012.
- Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 1991.
- Davidson, Maria del Guadalupe, and Gorge Yancy, eds. *Critical Perspectives on bell hooks*. New York: Routledge, 2009.
- Davis, Angela. *Women, Race and Class*. New York: Vintage Books, 1983.
- Farr, Arnold. “The Specter of Race: bell hooks, Deconstruction, and Revolutionary Blackness.” Davidson and Yancy 156-164.
- Géré, Vanina. trans. L-S Torgoff. “Kara Walker.” *Artpress*, 381, 26.
- Harris, Juliet Bowles. “*Extreme Times Call for Extreme Heroes*,” *International Review of African American Art* 14, no.3 (1997):3-16.
- Harris, Trudier. *From Mammies to Militants: Domesticity in Black American Literature*. Philadelphia: Temple UP, 1982.
- Harris-Perry, Melissa V. *Sister Citizen: Shame, Stereotypes, and Black Women in America*. New Haven: Yale UP, 2011.
- hooks, bell. *Ain't I A Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End P, 1981.
- . *Art on My Mind: Visual Politics*. New York: The New P, 1995.
- . *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End P, 1992.
- . *Killing Rage: Ending Racism*. New Youk: Henry Holt & Co., 1995.
- . *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End P, 1990.
- Keizer, Arlene R. “Gone Astray in the Flesh: Kara Walker, Black Women Writers, and African American Postmemory.” *PMLA*, October 2008: 1647-1670.
- Rutherford, Emma. *Silhouette: The Art of the Shadow*. New York: Rizzoli, 2009.
- Salts, Jerry. “Kara Walker, Ill-Will and Desire,” *Flash Art International*, no. 191 (Nov./Dec. 1996): 84.

- . "Drawing From Nightmares." *New York* (May 30, 2011), 60-61.
- Shaw, Gwendolyn Dubois. *Seeing the Unspeakable: The Art of Kara Walker*. Durham: Duke UP, 2004.
- Spillers, Hortense J. *Black, White, and in Color: Essays on American Literature and Culture*. Chicago: The U of Chicago P, 2003.
- Wagner, Anne M. "Kara Walker: The Black-White Relation," *Kara Walker: Narratives of a Negress*, ed. Ian Berry, Darby English, Vivian Patterson, and Mark Reinhardt. New York: Rizzoli, 2007.
- Wallace, Michele. "Variations on Negation and the Heresy of Black Feminist Creativity." *Heresies* 6, no.2 (1989): 74
- . "Black Macho and 'Multicultural Blues' *Dark Designs and Visual Culture*. Durham, N.C: Duke UP, 2004.
- フックス、ベル (大類久恵、柳沢圭子訳) 『アメリカ黒人女性とフェミニズムーベル・フックスの「私は女ではないの」』 明石書店、2010年。
- 萩原弘子 「黒人男性性—黒人フェミニストの視点」 『現代思想 特集—ブラック・カルチャー』 (第25巻第11号) 青土社、1997年10月、214-225。
- . 「『違い』の論じ方—『ジェンダーと階級と人種』という問題」 『現代思想 特集—一女とは誰か』 (第25巻第13号) 青土社、1997年12月、50-58。