

Toni Morrison, *Paradise* における トラウマの母性／女性表象*

宮 本 敬 子

I. トラウマ表象のジェンダー化

本稿はまず、トラウマ的体験¹⁾の表象としての母性／女性表象を、精神分析フェミニズムの観点から考察する。クレア・カヘイン (Clair Kahane) は、近年のホロコースト文学研究において、トラウマ的喪失体験の表象として「苦しむ母と無力な子供」が遍在していることを指摘している。ホロコースト生存者による目撃証言において、母親から引き離される子供、子供から引き裂かれる母親、また子供と離れることを命がけて拒む母親の姿などが、記憶されたイメージとしてしばしば前景化されているという。ホロコーストの恐怖を描く文学テキストにおいても、母と子が暴力的に引き裂かれる苦痛に満ちた光景は中心的位置を占めている。ウィリアム・スタイロン (William Styron) の『ソフィーの選択』(*Sophie's Choice*, 1981) では、ヒロインの母親が2人の子供のうちどちらをガス室に送るかという究極の「選択」を強いられる。バービーヤールの虐殺を描いた D. M. トーマス (D. M. Thomas) の『白いホテル』(*The White Hotel*, 1981) においては、死を覚悟した母親と息子が、互いの手をしっかりと握りしめている。シンシア・オジック (Cynthia Ozick) の「ショール」("The Shawl," 1980) における身の毛もよだつクライマックスでは、我が子が惨殺される姿を目の前に、子供を包んでいたショールを口に詰め、叫び声を押し殺さざるを得ない母の姿が描かれている。

母と子が引き裂かれる光景は、強制収容所における厳然たる事実、残忍で冷酷な日常であったことは言うまでもない。また、戦闘の只中で死に瀕する兵士達が、しばしば母を呼び求めることは広く知られている。しかしカヘインは、

トラウマ的体験における母子／母性表象の中心性と遍在性を、精神分析学の立場から心理的メカニズムとして説明したうえで、次のような懸念を表明する。

If we understand the first trauma of infantile life to be the trauma of maternal loss, the use of traumatic breach in the mother-child relation to figure the unrepresentable historical trauma has a logical inevitability as well as a universal affective power. . . . Moreover, if as Lacanian-oriented psychoanalysts claim, the mother-child relation, the first object relation that attaches the child to the world, is itself a shelter from an unrepresentable Real into which we are born, a protective psychic envelope that shields the neonate from the assaults of a surround of impulse, doesn't the focus on that relation in traumatic narratives itself become a kind of screen, a cover-up for the terror of confronting the nihilistic implications of the Holocaust? ("Dark Mirrors" 164)

すなわち、我々人間に共通した原初のトラウマは、幼児期における母親喪失のトラウマである。それゆえ、表象不可能なトラウマを表象しようとするとき、母子関係という原初のトラウマの裂け目が呼び起こされ反復されるのは、論理的必然なのだ。しかも、この母親喪失の表象は、誰もが皆等しく経験するゆえに「広く情動に訴える力」を有しているのである。カヘインは、母子／母性表象が共同体のトラウマ表象となったとき、この「広く情動に訴える力」に懸念を示す。母と子が引き裂かれる苦悩に、読者を感情的に同一化させるため、母子の親密さや一体感という慣習的なイメージを利用すること、あるいは、ホロコーストという、現代史において文字通り言語を絶する出来事を語るために、情動に訴える母子表象に頼ることは、あまりにも安易ではないのか。しかも、ラカン派精神分析学が主張するように、「母子関係、すなわち子供を世界に結びつける最初の対象関係そのものが、我々が生まれ落ちる表象不可能な現実界>からのシェルターであり、周囲の衝撃から新生児を保護する心理的防御膜」

であるならば、母子表象そのものが、ホロコーストに潜在する〈虚無〉に直面する恐怖を覆い隠す、一種の遮断膜となってしまうのではないだろうか、というのだ。

もちろん、トラウマ体験の母子／母性表象化の問題は、ホロコースト文学だけに特有の現象ではない。奴隷制度という歴史的トラウマを抱えるアメリカにおいても、奴隷廃止論者の政治的言説やスレイヴ・ナラティブが、白人読者を獲得しその感情に訴えるため、トラウマの母子／母性表象を広く用いてきた。ハリエット・ビーチャー・ストウ (Harriet Beecher Stowe) が『アンクル・トムの小屋』(*Uncle Tom's Cabin*, 1852) において、奴隷廃止論の大義を公に訴えるため、奴隷の母と子が引き離されるという表象のもつ「感傷の力」を巧みに利用したことは良く知られている。黒人女性の立場から奴隷体験記を記したハリエット・ジェイコブズ (Harriet Jacobs) は、『奴隷少女の人生における出来事』(*Incidents in the Life of a Slave Girl*, 1861) において、奴隷所有者の性的虐待から自由を希求しつつも、奴隷の母親として子供と離ればなれになることへの苦悩と恐怖を物語っている。19世紀の感傷小説の流行とあいまって、スレイヴ・ナラティブもまた、奴隷制度のトラウマを描くため、母子／母性表象を前景化してきたといえるだろう。

さらにジェンダーの観点から、トラウマの母性表象を、より広く女性表象としてとらえているのが、19世紀アイルランドの飢餓文学 (famine literature) を研究するマーガレット・ケレハー (Margaret Kelleher) である。ケレハーによると、飢餓文学において、「トラウマの出来事を伝えようとする人々の重要な戦略は、トラウマの影響／結果を女性化すること (feminization) である」(6) という。飢餓という共同体の歴史的トラウマを語る時、詳細に描写される犠牲者は典型的に女性であり、苦しむ女性のイメージは読者の情動に訴え、犠牲者との同一化をより確かなものにする。ケレハーは「トラウマは女性としてジェンダー化されてきた」(6) と主張し、そこに潜む問題を〈不可知の女性表象〉の問題と結び付けて考察している。

ケレハーや他のフェミニズム批評家達も指摘しているように、不可知なもの、語り得ぬものは、しばしば女性 (的なもの) として特徴づけられてきた。フェ

ミニズム批評理論の流れにおいて、この〈不可知の女性表象〉の問題を概観すると、まず思い浮かぶのは、フランス男性思想家のテキストが象徴的レベルにおいて分裂や不可知を女性的なものと概念化していることを明らかにしたアリス・A・ジャーディーン (Alice A. Jardine) であろう。ジャーディーンは、ジャック・ラカン (Jacques Lacan)、ジャック・デリダ (Jacques Derrida)、ジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze) などのポスト構造主義思想が、モダニティによって、あるいは〈真理〉、〈アイデンティティ〉、〈歴史〉といった伝統的概念のラディカルな問い直しによって生み出された危機的状況を、〈女性〉という概念に依拠することによって解決しようとする過程を〈ガイネーシス〉 (Gynesis) (Gyne=「女性」を意味するギリシャ語に、-sis=「過程、プロセス」を示す英語を加えた造語) と名付けた。またラカン派精神分析学のフェミニスト、ジャクリーン・ローズ (Jacqueline Rose) も、社会体制や政治権力、あるいは表象そのものなど、あらゆるシステムの崩壊や危機の瞬間を表象するために女性のイメージが用いられてきたことを分析し「差異や不可能性の地点でシステムが閉じる限りにおいて、その場に設定されるものは、本質的に女性のイメージである」(“... in so far as the system closes over that moment of difference or impossibility, what gets set up in its place is essentially an image of the woman.”) (219) と指摘した。

ジャーディーンも考察しているように、〈ガイネーシス〉はフェミニズム的なものとも、反フェミニズム的なものとも結びつく。女性のイメージと表象の危機を結びつけることは、相反した二重の結果をもたらす。それは女性的なものの中に、〈モダニティ〉のもたらした危機に対処するオルタナティブなヴィジョンを模索し「女性的なものの高い価値付け」を行う。しかし一方では、歴史的階級としての女性の経験ではなく、抽象的な〈女〉 (Woman) という概念を持ち出し、女性を受け身で沈黙したものと見る伝統的女性観に依拠する傾向がある。一方で、それは慣習的な表現の外側に「女性の空間」、すなわちエレン・ショーウォルター (Ellen Showalter) が「荒野の地帯」 (Wild zone) と呼んだ領域、あるいはエレヌ・シクスー (Hélène Cixous) の提唱した「エクリチュール・フェミニン」 (écriture féminine) があることを示し、女

性作家達にとってインスピレーションの源となってきた。しかしながらまた一方では、それは本質主義的な女性性の概念を喚起し、女性の身体を他者の言説が形象化される場／トポスとみなし、「意味を作り出すものではなく、意味を担うもの」(“bearer of meaning, not maker of meaning”) (Mulvey 6) として位置づけてしまうのである。

以上のような問題を踏まえると、トラウマの母性／女性表象に対するカヘインやケレハーの懸念は次のようにまとめられるであろう。1) トラウマ的体験を母性／女性表象を前景化することによって描くことは、女性の体験に光をあてる一方、読者の情動に広く訴えるという感傷の力を利用することによって、むしろトラウマを隠蔽してしまう危険性をはらむのではないか、2) またトラウマ的体験が共同体のトラウマ、つまり歴史的トラウマとなると、その表象の女性化は、父権制ジェンダーシステムにおける文化表象を補強するものになるのではないか、という問題である。

ここで付け加えるならば、日本においても歴史的トラウマの母性／女性表象化は身近な現象である。若桑みどりは、『戦争が作る女性像—第二次世界大戦下の日本女性動員の視覚的プロパガンダ』(1999)において、女性達を戦争に全面協力させるために、文学、映画、絵画などの文化表象を利用してどのような心理政策がとられたのかを分析しているが、大量の死者を出さなければならなかった戦時下において最も普遍的な力を持つ図像として、「幼い(男子の)遺児を抱いて、靖国に参る若い母親の絵」をあげている。また、戦後日本の出発の象徴となった「天皇とマッカーサーとの会見写真」を分析した北原恵は、戦争責任と戦後責任を忘却させる装置として、昭和天皇が女性化／母性化されたことを明らかにしている。²⁾第二次世界大戦から60年を超える年月を経た現在においても、歴史的トラウマの母性／女性表象化は相変わらず反復されている。最近の例をあげるならば、日中戦争から第二次世界大戦にかけて、時代の体制に翻弄される庶民の姿を描いた山田洋次監督の映画『母べえ』(2007)もまた、戦争という歴史的トラウマを「日本の母」という母性表象によって覆い隠してしまった格好の例といえるだろう。³⁾

II. ルービーにおけるトラウマの母性／女性表象化

アメリカ南部の奴隷制度におけるトラウマ的体験を描いたトニ・モリスン(Toni Morrison)の『ビラヴド』(*Beloved*, 1987)も、そのような母子表象を前景化した一すなわち、逃亡奴隷である母親が、我が子を奴隷にされる前に自らの手で殺したという歴史的事件を基にした一作品であるが、モリスンは奴隷制度という歴史的トラウマを、母子表象として前景化することの危険性を十分に認識していた。なぜならばそれは、前述したように、白人読者を獲得しその感情に訴えるため、白人奴隷廃止論者の政治的言説や、スレイヴ・ナラティヴが伝統的に用いてきた手法だったからである。またモリスンは、<不可知の女性表象>のもつ二重性の問題についてもきわめて意識的である。『ビラヴド』は奴隷制度における「語り得ぬもの」に光をあて、それをしばしば黒人女性の体験と結びつけて描いているが、一方で、語る必要があり、思い出され、再び語り直されねばならない「語り得ぬもの」を、母性／女性表象が覆い隠してしまう可能性をも明らかにしている。主人公セサ(Sethe)が子殺しの正当性を訴え、奴隷廃止論者の言説のように「母の愛」を主張するとき、亡霊としてこの世に戻ってきた殺された娘ビラヴドは、そのような主張に決して納得することはなく、小説の結末で妊婦姿のまま水辺に消えていくのである。

1920年代、ハーレムルネッサンス期のニューヨークを舞台に、再建時代の南部を生き抜き、北部へと移住したアフリカ系アメリカ人の体験を描いた次作『ジャズ』(*Jazz*, 1992)においても、トラウマの母性／女性表象は反復される。ビラヴドは野生の女ワイルド(Wild)となって『ジャズ』に再登場し、⁴⁾ジョー・トレイス(Joe Trace)を産み落とす。出生と同時に捨てられたジョーにとって、不在の母ワイルドは文字通りトラウマの母性表象である。小説の中心的事件であるジョーのドーカス(Dorcus)殺害は、不在の母ワイルドとの関係の反復として描かれており、ここでもまた母子表象と女性の犠牲化がテキストの中核をなしているのである。

『ビラヴド』、『ジャズ』に続き、いわゆる「愛の三部作」(Love Trilogy)を完結させる『パラダイス』(*Paradise*, 1998)では、再建時代の荒廃を生き

延びた解放奴隷の西進運動と、黒人だけの共同体であるブラック・タウン建設の夢が描かれる。町の男達が修道院の女達を襲撃する場面で始まるこの小説もまた、女性の犠牲化が前景化されている。「愛の三部作」が、奴隷制度および解放後100年のアメリカ黒人のトラウマに満ちた歴史の再構築をテーマとしていることを考えると、トラウマの母性／女性表象が繰り返し現れることは必然といえるのかもしれない。とりわけ、人種差別というトラウマ的体験によって構築された黒人共同体の問題を描いた『パラダイス』では、共同体のトラウマ表象がジェンダー化される過程に光が当てられている。トラウマ的体験が共同体のトラウマ、つまり歴史的トラウマとなるときの、母性／女性表象化の問題が取り上げられているのである。

舞台となるオクラホマ州の町ルービー (Ruby) は、解放奴隷とその子孫によって建設された黒人だけの共同体である。1890年、西進運動のもと、オクラホマ・テリトリーに約束の土地を求めて、9組の大家族を中心とした総勢158人の解放奴隷はルイジアナ州とミシシッピ州を出発したが、肌の色の黒さと貧しさゆえに、あらゆる町で受け入れを拒否される。白人はもとより、肌の色の薄い黒人同胞の町からも拒絶されるという、人種的・経済的差別に深く傷ついた人々は、この屈辱的体験を「拒絶」(“Disallowing”)と名づけ記憶する。彼らが最初に建設した町の名ヘイヴン (Haven) は、彼らが差別や抑圧という暴力の届かない文字通りの「避難所」を求めたことを示している。しかし世界から孤立したかのような町は第二次世界大戦以降、経済的に衰退し、次第にゴーストタウン化する。残った人々は再び新しい土地を求め、ヘイヴンより「西へ240マイル」⁵⁾ 移住し、黒人だけの町ルービーを建設する。

モリスンはなぜ、黒人共同体建設の歴史を、ヘイヴンとルービーという反復によって物語っているのだろうか。ひとつには、彼らの共同体が「拒絶」というトラウマ的体験によって構築されていることを強調するためである。最初のヘイヴンという町の名が、「拒絶」の届かない「避難所、安息所」を意味するとすれば、ルービーという町の名は、彼らの新たな「拒絶」体験の犠牲者を直接指し示している。ルービーは、ヘイヴン創設以来、町の指導者的立場にあるモーガン (Morgan) 一族の女性である。彼女はヘイヴンから新しい土地へと

移住する旅の途中で病気になるが、その後容態が悪化し「重要な医療的援助が要ることがわかったとき」他の町の大きな病院へと運ばれる。しかし、人種分離政策のため白人の病院での診察を拒否され、「看護婦が診てくれる医者を探そうとして... 獣医に電話をかけている」間に、待合室のベンチの上で亡くなったのである (113)。

もうひとつの理由は、第二の町がルービーと命名されるいきさつを語ることによって、彼らの「拒絶」体験が戦争と分ち難く結びついており、彼らのトラウマ的体験が、母性／女性の犠牲化として表象されたことを示すためではないだろうか。そもそも、彼らが新しい町を建設することに決めたのはルービーが亡くなる以前、第二次世界大戦後の町の衰退のためである。その中心的役割を果たしたのが第二次世界大戦の退役軍人 (veteran) 達だったように、ルービー建設には戦争が色濃く影を落としている。

Those who survived that particular war came right back home, saw what had become of Haven, heard about the missing testicles of other colored soldiers; about medals being torn off by gangs of rednecks and Sons of the Confederacy—and recognized the Disallowing, Part Two. It would have been like watching a parade banner that said WAR-WEARY SOLDIERS! NOT WELCOME HOME! So they did it again. And just as the original wayfarers never sought another colored townsite after being cold-shouldered at the first, this generation joined no organization, fought no civil battle. They consolidated the eight-rock blood and, haughty as ever, moved farther west. (194)

ここでは、戦争から帰還した黒人兵達が、国のために戦ったにもかかわらず戦後の恩恵を受けられず、差別と暴力にさらされた経験が語られている。彼らはこの経験を「第二の拒絶」と受け止め、さらなる移住を決意する。しかし、ヘイヴンの町で長い間孤立していたにも関わらず、戦争によって外の世界に出て

いった男達にとって、第二の「拒絶」は、実は第二次世界大戦そのものでもあったはずだ。ルービーの男達の戦争体験はほとんど語られていないが、「第二次世界大戦においても、軍隊は人種隔離されており、戦場でも、黒人男性の男らしさの主張に対して、人種差別主義者達が激しく抵抗した」（兼子 206）という。モーガン家の男達が、1890年の最初の「拒絶」体験を「脳髄に打ち込まれた弾丸のように持ち歩いていた」（109）とあるように「拒絶」と「戦争」のアナロジーは随所に見られる。戦争は、かつてのトラウマ的体験と分ち難く結びついているのである。

第二の町は3年間、大部分の人々にニュー・ヘイヴン（New Haven）と呼ばれていたが正式には決められず、町の名前についての議論が続いていた。退役軍人達が、新しい町に自分達の赴いたそれぞれの戦地—グアムや、インチョンや、その他ヨーロッパの戦地—の名をつけたがった（17）ことも、戦争というトラウマ的体験と、新しい町建設がつながっていることを暗示している。しかし、ルービーという若い母親が亡くなり、町で最初の葬儀が行われたとき、彼女の名を町の名とすることで人々は一致する。また、ルービーの兄達は、町に彼女の名がついたことで、妹の死を悼むだけでなく、義弟である戦死した夫への名誉となることを喜んでいるように、ルービーはいわゆる戦争未亡人でもある。若桑みどりは「戦争行為は、不可欠の象徴として『母』を必要とする。第一にそれは、戦争という血と大量殺戮の心理的補完物として不可欠であった」（260）と述べているが、これは、戦争というトラウマは母性／女性表象を呼び起こす、と言い換えることもできるだろう。

ルービーは「拒絶」／戦争の犠牲者であると同時に、若い母親でもあった。町に犠牲となった女性／母親の名をつけるということは、共同体レベルにおいて「拒絶」というトラウマ的体験が母性／女性表象化されたことを示している。ルービーが町で初めて亡くなった母親であるにも関わらず、「ルービーでは誰も死なない」という神話がまことしやかに語り継がれていくのも、人々が「拒絶」体験や戦争において経験した「死」と「破壊」を補完するものとして、「生」や「生命」をイメージする必要があったからであろう。ルービーの住人ソーン（Soan）が二人の息子をベトナム戦争で失うまで「アメリカ合衆国の

どの町より戦争のほうが安全だ」（116）と信じていたように、モリスンは、奴隷制度から解放後の100年間も、アメリカ黒人の置かれている状況がいつに戦争状態であったことを示している。モリスンがこの小説を元々『戦争』（*War*）と題していたのは、そのことを描くためだったのだ。⁶⁾戦争状態に置かれた者の心理的荒廃から人々を救い、ひとつの母なる「血」に結びつける統合の記号として、血の色を暗示するルービーという母の名は、きわめてふさわしいものである。彼らの共同体は、「八岩層」と呼ばれる漆黒の肌をもつ者を頂点とするヒエラルキーのもと「血の純潔」を守ることによって成り立っているのだから。

「血の純潔」がルービー共同体においていかに重要であるかは、「血を汚した」者（すなわちルービー生まれでない者と関係した人物）が、たとえヘイヴン創設時の一族であろうとも、共同体の歴史から削除されていることにも示されている。ルービーでは、ヘイヴン誕生の物語が、町のキリスト降誕劇に組み込まれている。そこでは、ヘイヴン創設時の9家族が肌の色の薄い黒人に「拒絶」された体験が、マリアとヨセフの宿泊を断られた物語に重ねられているが、劇中の聖家族はいつのまにか7家族に減っているのである。彼らの拒絶体験は、杖をついた少年とベビー dollを抱えた少女の7組の聖家族と、黄色や白の仮面をつけた「拒絶」者によって上演されている。

The masks turn toward each other, then back to the supplicant, then back to each other, after which they roar, shaking their heads like angry lions. “Get on way from here! Get! There’s no room for you!”
“But our wives are pregnant!” Lorcas points with the stuff.
“Our children going to die of thirst!” Pure Cary holds a doll loft.
The masked ones wag their heads and roar. (210)

彼らの拒絶体験は、身重の女性や飢え渴いている子供への拒絶として、しかも複数の母子表象として演出されている。そして会衆はこのクリスマス劇に再演されたヘイヴン誕生の物語に「涙を流すほど深い喜びを覚えて」（214）いる。彼らのトラウマ体験は母子表象化され、会衆の情動に訴えているのである。こ

うして彼らの「拒絶」物語は、儀式化、神聖化され、共同体の歴史的トラウマとして記憶され継承されているのである(211)。

この共同体のトラウマ体験がジェンダー化する現象は、ヘイヴン建設時にすでに表われていた。それは、オーヴン(Oven)と呼ばれる町のシンボルである。ヘイヴン建設の父祖達が、「拒絶」というトラウマ体験の後に最初に作ったものが、(必要に迫られたとはいえ)共同体の台所という母性的空間だったことは偶然ではない。オーヴンは、人々が食物と滋養を分かち合う交流の場となり、共同体の命を育む空間として機能する。しかしやがてオーヴンは、建国の記念碑となり、家父長的共同体の一致団結のシンボルとなっていく。「頭のように丸く、欲望のように深い」(6)と男達によって称されるオーヴンは、父祖達が白人を出し抜いた英知と、そうすることによって自分達が欲望の主体となったことの象徴である。男達が、「ルービーの女達が決して白人の台所で料理をすることはない証」(99)として、オーヴンを誇らしく思うように、それは彼らが女性を守っていることの証左でもある。女性の子宮のような形をしたオーヴンは、家父長的共同体にとって、まぎれもない女性保護のシンボルとなっているのである。

しかしながら、モリスンはトラウマの母性表象であるオーヴンを、町の家父長的構造を揺るがすものとして書き換えている。ルービーの女達は、「道具が神殿になった」(103)としてオーヴンを密かに嫌悪し、また、世代間の対立が、オーヴンに刻まれた不完全な碑文(モットー)についての論争となって噴出する。「神の額のしわに気をつけよ」(Beware the furrow of His Brow)か「神の額のしわとなれ」(Be the furrow of His Brow)かという、このモットーをめぐる論争は、その本来の意味がなんであれ、両世代ともルービーが神と契約を結んだ共同体であることを前提とし、祖先のモットーによって共同体アイデンティティを構築しようとしていることを表す。最初の意味の曖昧さは、彼らのアイデンティティの起源のみならず、「出エジプト」の神話に基づいた共同体の歴史そのものをも揺るがすものとなるのだ。⁷⁾

この曖昧なモットーによってモリスンが問題化しているのは、ルービーの歴史が言語に基づいているという前提である。カトリーン・ダルスガード

(Katrine Dalsgard)は、オーヴンの口元の鉄の唇に書かれた碑文は、口承性(orality)を象徴する位置にあり、書かれた文字を最終的な意味と信じる共同体の信念を危うくしていると解釈する(240)。しかし、モリスンはもう一步踏み込んで、ルービーの歴史の口承性も揺るがしている。皮肉なことに、長老達の権威あるヴァージョンは、年老いた女性の「指の記憶」に基づいていたことが明らかにされる。エステル・モーガン(Esther Morgan)が、まだ幼くて字も読めなかった頃、指で触れた文字の記憶に基づいているというのだ(83)。つまりモリスンは、言語(獲得)以前の語り得ぬ記憶の存在を、家父長達の主張の背後にある言語化不可能な歴史、すなわち歴史的トラウマの存在を暗示しているのである。

その不完全なモットーによって、オーヴンはルービー共同体の歴史とアイデンティティを危うくするだけでなく、語り得ぬ記憶をどのようにして語るかということ問いかけながら、歴史の概念そのものをも問題化している。言い換えるならば、モリスンは、歴史的トラウマの母性／女性表象を、共同体を統一する力を失ったものとして、語り得ぬ記憶の存在を指し示すものとして描いているのである。

III. 修道院におけるトラウマの母性／女性表象の書き換え

以上見てきたように、モリスンは黒人共同体建設の物語において、トラウマが母性／女性表象化する過程を批判的に描いている。それでは修道院における女達の物語を、トラウマの母性／女性表象の書き換えという観点から考察できるのではないだろうか。修道院に集う女達は、社会から周縁化され他者化された女性達であり、それぞれが、ジュディス・L・ハーマン(Judith L. Herman)の名著『心的外傷と回復』(*Trauma and Recovery*, 1992)の症例に出てくるようなトラウマを抱えている。モリスンはそのような女達がトラウマから解放される過程を描いているが、それがトラウマの母性／女性表象の書き換えとパラレルをなしていることを明らかにしてみたい。

「血の純潔」を重んじるルービーの男達は、町の秩序を守るため、あるいはそのほころびや崩壊を食い止めるために修道院の女達を襲撃する。男達にとって修道院が「魔女の巣窟」(coven) (276) であるように、修道院の女達には、女性なるものに付与されるあらゆる他者性が投影されている。コンソラータ (Consolata) は、修道院の「偉大なる母」の地位を受け継ぐ<聖なる母>であると同時に、ディーコン・モーガン (Deacon Morgan) と不倫関係になった<娼婦>でもある。彼女は、薬草を調合し蘇生術を行う<魔女>であり、あるいは太陽の光を避けて修道院の地下室に眠る<ドラキュラ>でもある。メイヴィス (Mavis) は育児放棄をした<子を殺す／捨てる母>であり、ジジ (Gigi) は男を誘惑し破滅させる<妖婦>だ。性的虐待を受け自傷癖のあるセネカ (Seneca) は自己犠牲型の娘であり、離婚した両親の愛に飢えているパラス (Pallas) は、ファッションと恋愛に孤独を紛らす娘である。このような類型的な女性像は、1970年代のフェミニズム批評以降、家父長制社会における女性の抑圧と結びつけて論じられてきた。モリスンはステレオタイプのイメージを利用しつつも、その仮装を次第に剥ぎ取り、それぞれの女性の名を題する各章において、一人一人の内面に深く分け入っていく。

多様な背景を持った女達に共通するのは、性差別・人種差別的な社会における犠牲者としてのイメージが与えられていること、そして母と子の絆が損なわれたり断たれたりしていることである。すなわち修道院の女達は、性差別・人種差別的な社会におけるトラウマの女性表象といえるだろう。1968年、最初に修道院に現れる27歳のメイヴィスは、暴力的な夫との生活に疲れ、双子の赤ん坊を誤って窒息死させてしまう。事故であるにもかかわらず子殺しの疑いをかけられた彼女は、娘のサリー (Sally) にも命を狙われているという妄想に取り憑かれ、カリフォルニアに逃亡する途中、修道院に辿り着く。60年代の自由な女を自認するジジは、カリフォルニア州オークランドで公民権運動のデモに参加していたが、目のまえで黒人の少年が撃たれ血を吐く光景が頭から離れない。父親は死刑囚、母親は行方不明で、人種暴動で投獄されたボーイフレンドにも裏切られた彼女は、ミシシッピ州アルコンに住む祖父を訪ねようとするうちに、修道院にやってくる。20歳のセネカは5歳のときに母親に捨てられ

るが、14歳で自分を生んだ母を姉と信じており、養家を転々としながら性的虐待を受け続けた過去をもつ。女達の中で唯一裕福な家庭に育ったパラス (Pallas) もまた、母親に捨てられた性的虐待の犠牲者である。彼女は3歳のときに父親と離婚した母親を13年ぶりに訪ねるが、その母親に恋人を奪われる。ショックを受け逃げ出した彼女は、見知らぬ男達に強姦され、修道院に避難してきた。そして、4人にとって母親的存在となる修道院の住人コンソラータ (Connie/Consolata) もまた、南米のスラム街でカトリックの修道女に「誘拐」同然に拾われ (223)、オクラホマへと連れて来られている。修道院の女達に見られる母と娘の関係の欠如、あるいは娘の母否定は、フェミニズム批評が、女性同士の絆と連帯を阻んできたものとして、また家父長制イデオロギーの産物として明らかにしてきたものである。モリスンは、性差別的・人種差別的な家父長制社会における犠牲者である女達を修道院に集め、母と娘の、あるいは女性同士の新しい肯定的な関係を模索しているのである。

女達にとって、修道院が食べ物と休息を与えてくれる母性的な空間として機能していることは、その大きな台所や豊穡な食物、あるいは女性の身体を喚起するメタファーによって示されている。また修道院内で女達が互いを「ベイビー」と呼び合ったり、逆にそれぞれの母親の名前で呼んだりすることによって強調されている (47,73,138,181)。批評家は修道院の描写にゴシック文学の影響を指摘しているが、⁸⁾ 修道院の特徴—母親の体のメタファーとしての建物、超自然現象、祖先の罪の場所、身体に対する魅惑と嫌悪を呼び起こすイメージ—は、とりわけフィーメールゴシック (Female Gothic) の伝統を思い起こさせるものだ。フィーメールゴシックは、若く、しばしば孤児である女性が、古い祖先の屋敷で、死んだ／死んでいない母、または母親の代理に遭遇することによって、女性のアイデンティティを探求するというプロットをもつ (Kahane, *Mother-Tongue* 334, 343)。言うまでもなく、エレン・モアズ (Ellen Moers) がフィーメールゴシックの概念を女性のセクシュアリティについての不安を表現するジャンルとして発展させて以来、批評家達は、フィーメールゴシックが女性の主体探求に関わる物語であり、家父長制ジェンダーシステムによって構築された女性性や異性愛主義のパラダイムを問い直し、その境界に挑戦するも

のであることを明らかにしてきた。モリスンは、このフィメールゴシックの伝統を呼び起こしながら、性差別・人種差別的な社会の中で他者化された女性達が、母と娘のあるいは女同士の絆を回復し、自己再構築する過程を描いている。

女性主体の探求は、ゴシック構造の中心である「女性の母親に対する二律背反的關係」を通して探求される (Kahane, *Mother-Tongue* 337)。女達にとって修道院は、自分を保護し食べ物を与えてくれる場所であると同時に、対立と葛藤を経験する場所でもある。女達は皆、「理想的な親、友人、傷つけない仲間」(262) である母親的なコンソラータに惹かれている。一方で修道院での生活は、メイヴィスとジジの諍いに代表されるように、決して調和に満ちたものではない。「3年間というもの彼女達は言い争い、喧嘩をし、コニーのためにどうにか人殺しだけは避けてきた」(259) が、二人の絶え間ない争いは、やがて掴み合い殴り合う身体的暴力へとエスカレートする。しかし「土埃をあげ、草を押しつぶして地面を転げ回る二人の女の肉体」は、それを見つめるパラスに母と恋人が愛し合う姿を思い起こさせる (168)。またジジが放浪中に探し求めていた「愛しあう岩」の姿を、とりわけ「泥の中で愛し合っている二人の女」(63) の姿をも暗示する。このひどい格闘の後、ジジはセネカに対するレスビアンの欲望を自覚する (171)。女性同士の、また母と娘のエロティックな絆をも暗示しながら、修道院の物語は家父長制シナリオにおける異性愛パラダイムに挑戦するのである。

ジョアン・コブチェク (Joan Copjec) は、ラカン派フェミニストの立場からフィメールゴシックの理論が、母への相反する感情や、母親から離れられないことを強調するだけならば、それらが批判しようとするエディプスのシナリオを確認しているにすぎないと指摘している。すなわち「女性が主体となる過程は、決して適切なものではない、あるいは非常に困難をとまなっている。女性の主体は、母親との結びつきを切断することができないために、危険にさらされ、自立したアイデンティティを構築することができない」(101) と認めることになるという。コブチェクは、ゴシック小説において、女性が取り憑かれている〈不気味なるもの〉、女性が分離できないものは、「放棄されていない母親」なのではなく、「母親から分離した〈部分対象〉 (object a)」であり、

この〈部分対象〉からの非分離こそ女性の主体を「すべてではないもの」として構成しているという (102-3)。

Woman is haunted by such a surplus, empty object—a breast, say—that forms as a result of her definitive, her radical giving up of the mother. The being of the woman is multiple not because she is doubled by another one, the mother, but because she is decompleted by the addition of a surplus object that interrupts or blocks the formation of a whole the One, of her being. The being of the woman is multiple because she is split from herself. (102)

すなわち「女性は母親を完全に放棄した結果形成される、過剰な、空虚な〈部分対象〉—例えば乳房—に取り憑かれて」いる。女という存在が多重的なのは、女がもう一人の女である母親によって二重化されるからではなく、「女という〈一なるもの〉、〈全体〉の形成を中断ないし妨害する過剰な〈部分対象〉を付加されることによって、女は完全なものになるから」である。「女性は自分自身から分裂している、それゆえに女という存在は多重的なのだ。」モリスンは、コブチェクのいう女性主体のあり方を、修道院の女達の物語を通して描いている。〈部分対象〉とは、主体が構築される時、すなわち私達が言語のなかに生まれ落ちてくるというトラウマに、必然的にもなう〈残余〉であり、母親の身体から切り離された〈対象〉—まなざし、声、乳房など—のイメージである。修道院は、この〈部分対象〉の不気味なイメージにあふれた空間であり、女達はそのような〈対象〉に繰り返し遭遇する。修道院の屋敷内部は母／女性の体を暗示する性器をかたどった装飾、あるいはその痕跡—女性の胴体のキャンドル立て、乳を与えるケルビム、乳首のかたちをしたドアノブ、ヌードのヴィーナス、ヴァギナの形をした大理石の灰皿 (73) —にあふれている。とりわけ、自分の乳房をデザートのように皿に乗せて差し出している「シエナの聖キャサリン」の絵はジジを困惑させる。ジジはこの「私をあきらめた女」の〈乳房〉に取り憑かれ、メイヴィスは死んだ双子の赤ん坊の〈声〉を聞き続け

ている。さらに、女性達が繰り返し出会うのは、コンソラータの「盲目の目」(70,241,248,249,262)であり、それはフロイトが<不気味なるもの>の表象として特権化しているように、<まなざし>のもっとも適切な表象である。コブチェクは、この<不気味なるもの>との出会い、言い換えるならば「自分自身の起源との出会い」を通して促される行動は、「新しいものを生み出す行動、あるいは主体再構築をもたらす」(104)と指摘しているが、修道院の女達もコンソラータの「盲目の眼差し」(262)によって始められる儀式を通して、自己再構築へと向かうのである。

コンソラータの儀式は、子宮を思わせるような地下室の床に、女達を裸で横たわせ、体の輪郭を型取るところから始まる。

In flattering light under Consolata's soft vision they did as they were told. . . . They tried arms at the sides, outstretched above the head, crossed over breasts or stomach. Seneca lay on her stomach at first, then changed to her back, hands clasping her shoulders. Pallas lay on her side, knees drawn up. Gigi flung her legs and arms apart, while Mavis struck a floater's pose, arms angled, knees pointing in. When each found the position she could tolerate on the cold, uncompromising floor, Consolata walked around her and painted the body's silhouette. Once the outlines were complete, each was instructed to remain there. Unspeaking. Naked in candlelight. (263)

コンソラータの儀式において、女達は主体の原初のレベルに戻り、「大声の夢想」(“loud dreaming”)や、「叫び声とかわらない独白」(“monologue. . . no different from a shriek”) (264)を通して、自己と他者との境界線を超え、お互いの言葉にすることのできない出来事を分かち合い、集団で苦痛に満ちたプロセスを再体験する。こうしておぞましい体験に声を与えると、それはやがてシルエットの内側にイメージとして描かれ、やがてお互いが夢に見たもの、描かれたものについて語り合う談話療法 (Talking Cure) へとつながっていく。

Life, real and intense, shifted to down there in limited pools of light, in air smoky from kerosene lamps and candle wax. The templates drew them like magnets. It was Pallas who insisted they shop for tubes of paint, sticks of colored chalk. Paint thinner and chamois cloth. They understood and began to begin. First with natural features: breasts and pudenda, toes, ears and head hair. Seneca duplicated in robin's egg blue one of her more elegant scars, one drop of red at its tip. Later on, when she had the hunger to slice her inner thigh, she chose instead to mark the open body lying on the cellar floor. They spoke to each other about what had been dreamed and what had been drawn. (264-265)

やがて彼女達は、自分達がそれまで身につけていた<象徴的身体>、すなわち文化的に構築された身体から解放される。そしてその下にある「生きている体があまにも魅惑的だった」ので、「自分達が身につけている動く身体を思い出させてもらわなければならない」(265)。もはや「何にも取り憑かれていない」(266) 女達の自己再構築は、「熱く甘美な雨」のなかの、エロティックで陶酔的なダンスとなってクライマックスを迎える。

It[Rain] was like lotion on their fingers so they entered it and let it pour like balm on their shaved heads and upturned faces. Consolata started it; the rest were quick to join her. There are great rivers in the world and on their banks and the edges of oceans children thrill to water. In places where rain is light the thrill is almost erotic. But those sensations bow to the rapture of holy women dancing in hot sweet rain. They would have laughed, had enchantment not been so deep Consolata, fully housed by the god who sought her out in the garden was the most furious dancer, Mavis the most elegant. Seneca and Grace danced together, then parted to skip through fresh

mud. Pallas, smoothing raindrops from her baby's head, swayed like
a frond. (283; underline mine)

モリスンは女性達の主体再構築を複数の女達の官能的なダンスとして、享樂的 (*jouissance*) なつながりとして描いている。そこには、家父長制の強制する異性愛中心主義的パラダイムにおいて、母と娘の間で、女性同士の間でトラウマ的に忘れ去られていた官能的な絆⁹⁾が暗示されている。モリスンはそれを家父長制に対する抵抗や挑戦として描いているだけではなく、修道院の女達の型取りの儀式と雨の中のダンスによって、女性の主体再構築に必要なものとして描いている。彼女達の主体は、コプチェクの言う女性主体－複数で、流動的で、ひとつではないもの－として表象されているのである。

IV. モリスンの母性／女性表象とキャラ・ウォーカーのシルエット

修道院の女達の物語に人種、歴史、共同体のオルタナティブなヴィジョンを見いだそうとする批評家達は、ポストモダンの思想や政治理論を援用しながら、女達が再構築した主体に、「マルチプルで、ノマディック (nomadic) な主体のあり方」(Krumholz 22), 「中心をもち、多重の声をもち、常に過程のなかにある行為体」である「主体位置のアンサンブル」(Michael 647)などをさまざまに読み取っている。だがここで、修道院という母性的な空間で複数の女達の官能的なつながりを描いたモリスンの女性表象が、トラウマの母性／女性表象をどのように書き換えているのか、また<人種アイデンティティ><歴史><共同体>といった概念とどのようにかかわっているのかを確認するために、モリスンと同じように奴隷制度という歴史的トラウマを題材として、母性／女性表象を書き換えているキャラ・ウォーカー (Kara Walker) の絵 (シルエット) との類似性を指摘しておきたい。

現代アメリカを代表する黒人女性芸術家であるウォーカーは、ギャラリーの白い壁に等身大よりも大きい人の姿をした黒い紙の切り絵を貼付けるという手

法で知られている。彼女は、南北戦争以前の南部の過去を題材とすることによって、そのような過去と、現在に成功した芸術家として生きる自分とを隔てる溝を意識しつつ、奴隷制度という異質な過去が、彼女自身の過去を形成しているといえるのは、いかなる意味においてなのか、ということを探求しつづけている芸術家である。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、衣装などから、黒人と白人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光景は、見る者を圧倒すると同時に、魅惑と嫌悪に満ちたオブジェクトな体験をもたらす。

ウォーカーのシルエットとモリスンの母性／女性表象との類似性は数多くあるが、¹⁰⁾ここでは特に『アンクル・トムの終わりと、天国のエヴァの大寓意画』(*The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*, 1995) (図1)のなかにある印象的なヴィネット「お互いに乳を吸い合う4人の女性」(図2)について考察したい。グウェンドリン・デュボイス・ショウ (Gwendolyn Dubois Shaw) によると、このシルエットに見られる女達のセクシュアルな自己反復は、奴隷制度のもと白人によって奪われた母乳に対する渴望を視覚化したものとして、また奴隷制度が強制してきた「母への渴望」(mother hunger)として読むことができる。このテーマは直ちに『ピラヴド』においてセサが母乳を奪われたことを繰り返し訴えたこと、また、『ジャズ』においてヴァイオレット (Violet) がまさに“mother hunger”に取り憑かれたことを思い起こさせる。また、ウォーカーがシルエットの女達を「歴史のメタファーであり、<黒人の大乳母>によって表象される、永遠につきることのない母乳である歴史を表象している」(Armstrong 108)と説明しているように、それはどっしりと肥満したステレオタイプの黒人乳母の書き換えでもある。女性の養育的役割より、自らのセクシュアリティを強調している女達は、赤ん坊に母乳を与えるという奴隷としての義務を無視して、お互いに母乳を与え合っている。赤ん坊はなんとか乳首に手を伸ばそうとしているが、エロティッ



図1 *The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven* (detail) 1995, Collection Jefferey Deitch, New York



図2 *The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*(detail) 1995, Collection Jefferey Deitch, New York

クな行為に夢中な女達は、赤ん坊を満足させることを忘れていた。ステレオタイプの黒人乳母とは違って、女達は自分の外側へ、白人の他者へと関心をむける代わりに、お互いに関心を向け合っている。この性的・ジェンダー的境界侵犯を表象する女達の体は、子供であろうと、男性であろうと、他者に利用されることはなく、自己とその延長戦上にある同性の体を飲み尽くすことによって、自らに欲望の対象を見いだしているかのようである (Shaw 43-49)。

コブチェクは、ウォーカーが通俗的想像力にはびこる〈豊穡なる母〉という紋切り型から身を引いて、そうしたイメージとは逆に〈黒人の大乳母〉を「空虚」として、「くぼみ」として概念化していると指摘している。ここで歴史は「決して現前することのないトラウマ的な出来事を抱えている母親」であり、〈黒人の大乳母〉は、決して現前することのない〈人種の起源〉を構成する〈裂け目〉として表象されているのだ。また乳を吸う女の反復は、女が歴史の乳を吸うことによって、そこにある〈裂け目〉、トラウマに遭遇すると同時に、その〈裂け目〉を指し示す〈部分対象〉である乳房によって他者とつながっていることを示している。コブチェクはこのシルエットを、自らの起源にある〈裂け目〉を知っている主体の表象として、また「人種アイデンティティを回復した自己差異化としてとらえる可能性を示している表象」として評価する。ウォーカーは、「彼女が黒人という人種に属する他のメンバーと共有しているのは、多くのありふれた経験ではなく、彼らに常に自己分裂させるこの経験不可能なできごとだ」ということを表現することによって、反復される自己差異化として人種アイデンティティを捉える可能性を、また自己差異化によってつながる共同体を暗示しているのである (Copjec 103-104)。

ウォーカーのシルエットは、白人によって作られた黒人を侮蔑するステレオタイプを再利用しているということで、議論を呼んできた。¹¹⁾ ウォーカーは、トラウマに満ちた歴史をもつ黒人共同体が抑圧してきたものを視覚化しようとしているが、それは『パラダイス』における学校教師パトリシア (Patricia) ができなかったことだと言えるのかも知れない。パトリシアは歴史家として町のオフィシャルストーリーを記録しようと調査を始めるが、町の人々の無言の抵抗を感じ、またそこに近親相姦的な関係や白い肌に対する抑圧を見出して断

念してしまう。一方、修道院の女達が個々のトラウマから解放されるために行った型取りの儀式は、ウォーカーのシルエットを思わせるものである。修道院の地下室の床に描かれた彼女達の絵は、町の男達の目には、おぞましいポルノグラフィックとして映るが、それはウォーカーが受けた非難と共通するものでもある。コブチェクはウォーカーのシルエットを「戦闘状態にある大勢の様々な人物を単に表象しているのではなく、他の身体に寄生された身体が、自己の隷属状態から嬉々として自由になろうとする様子を表象して」おり、むしろ、「それらは、ステレオタイプを官能的に解体するもの、つまり、ステレオタイプのかび臭さと重荷から逃れるための生気に満ちた格闘である」と評価している (106-107)。モリスンも、性差別・人種差別化された社会のなかで、他者化された女達を、修道院という母性的空間に集め、異質な者同士が日々葛藤する姿を描くことで、そして母と娘の、女性同士のつながりを通して自己の起源にある〈裂け目〉に遭遇し、自己再構築する姿を描くことによって、ステレオタイプを官能的に解体する女達を描いているといえるだろう。

女達の自己を官能的に再生させた雨が、トラウマの母性表象であるオーヴンの土台を掘り崩したとき (287)、男達は修道院を襲撃する。殺されたにもかかわらず女達は姿を消すが、幻のようにそれぞれの家族の前に姿を現したのち、おそらくはパラダイスへと旅立っていく。デュヴァルは、そのような女達を「多数のピラヴド」(146)と呼んでいるが、ピラヴドやワイルドが奴隷制度から再建時代におけるトラウマの女性表象であるとすれば、修道院の女達は公民権運動以降も続いた激しい暴力と人種・性差別というトラウマの女性表象であるといえるかもしれない。だが一人で消えていったピラヴドとは異なり、修道院の女達は、トラウマから解放され自己再構築したはずだ。その生死を曖昧にしたモリスンは、女性主体を立てることの本質主義的傾向と、女性主体を相対化することの政治的危険性の両方に気づいていたのかもしれない。トラウマの母性／女性表象という観点から見れば、モリスンが最終場面で描く女達の姿も、家父長制イデオロギーの要請するトラウマの母性／女性表象を書き換えたものである。ジジをはじめとする女達の刈り上げ頭に戦闘服の姿は女性兵士を想起させ、また母親のもとに現われたパラスは、その名のごとく戦術の女神

パラス・アテナ (Pallas Athena) のように、刀のようなものを手にしている。またルービーを出た娘ビリー・デリア (Billy Delia) が想像する女達の姿も、まさにアマゾネス的戦士の姿 (345) である。これは女達にとって戦いが終わっていないことを示すと同時に、兵士の姿をした女達をパラダイスへと向かわせることによって、女性の犠牲化を回避しているのかもしれない。また海辺のパラダイスでのピエダーデ (Piedade) とコンソラータの〈聖母子〉を思わせる姿も、戦時下というトラウマ的状况において要請される女性表象だが、批評家達が指摘するように、それはピエタ (「悲しみの聖母」) 像のフェミニスト的書き換えともなっている (Menard 82)。しかし、コンソラータが語るパラダイスの情景がファンタジーに彩られていたように、そのような女達の姿もすべてファンタジーなのではないだろうか。モリスンは最終場面における女達の姿をあくまでもファンタジーとして描くことによって、家父長制イデオロギーが要請するトラウマの母性／女性表象を回避しているのである。

註

* 本稿の一部は、日本アメリカ文学会第 46 回全国大会 (広島経済大学, 2007 年 10 月 13 日) での発表原稿に加筆修正を加えたものである。

1) もともと「肉体に受けたひどい傷」の意味で使われていたトラウマは、今日では「心的外傷」あるいは「心の傷」として一般的な用語となっている。本稿で取り上げるトラウマ概念は、フロイトが精神病理学の用語として用いたところを出発点としているが、個人の症状であると同時に共同体にもあてはまる症状として、個人が時間のなかに位置づけられない断片的な〈トラウマ記憶〉を、言語化し直線的な〈物語記憶〉として解放する試みを、共同体が公共の記憶としての歴史を作っていくプロセスにあてはめている。とりわけ、人種差別的、性差別的な社会体制を広義のトラウマをもたらすものとして位置づけている。下河辺『歴史とトラウマ』、『トラウマの声を聞く』参照。

2) 「戦後、日本人の大半は天皇の戦争責任を不問にしたばかりか、日本の戦争責任と自らの加害を問おうとしなかったが、彼らにとって『自己犠牲の母性』像をまとった天皇は、まさに望むところであった。戦後の出発の象徴ともなったマッカーサーと天

皇との会見写真は、その意味において、戦争責任と戦後責任を忘却するための装置として、また、占領期における昭和天皇の政治的役割から目を逸らせる装置として働いてきたともいえよう。女性化され去勢されたかのように見える天皇は、軍隊の最高の統率者としてではなく、無防備に敵に我が身を投げ出した『母性』として、日本国民のあいだで受容されてきた。かつての『赤子 (せきし)』は、戦後も『赤子』であり続けることを選択したのである」(北原 115-16)。

3) 萩原弘子もまた、『母べえ』に「ひたすらに人々の被害の体験としての戦争」が描かれている点、「母という位置に限っての女性礼賛に終始している」点を指摘して、「他国に戦争を仕掛けた時代の日本を、日本だけの閉じた情緒的な輪のなかで」描いていると批判している。

4) モリスン自身、ワイルドがピラヴドである可能性を指摘している。Carabi 参照。

5) Morrison, *Paradise* (6). これ以降の引用は本版により、ページ数はカッコ内に示す。なお、日本語訳についてはおおむね筆者のものであるが、大社淑子訳 (『パラダイス』早川書房, 1999) を参照させていただいた。

6) Mulrine 参照。

7) 詳しくは拙論 *Thinking through Sexual Difference* (91-137) 参照。

なお、本論と前述の拙論は観点が異なるものの、部分的に重複する内容があることをお断りしておく。

8) 例えば Peach は、「コンソラータ」の章にブラム・ストーカーの『ドラキュラ』(1897) への暗喩があることを指摘し、ヴィクトリア朝時代の性病や娼婦に対する不安、および女性の身体を管理することへの必要性を反映するヴァンパイア・ナラティブの慣習を、モリスンがいかに転覆させているかを論じている。

9) 竹村「あなたを忘れない」『愛について』(130-206) 参照。

10) この点については、2008 年 10 月 25 日に開催された日本英文学会九州支部第 61 回大会シンポジウムにおいて「キャラ・ウォーカーとトニ・モリスン—歴史再構築における人種・ジェンダー表象」として発表した。稿を改めて論じたい。

11) Gilman 参照。

参考文献

- Armstrong, Liz. *No Place (Like Home)*. Minneapolis: Walker Art Center, 1997.
- Bouson, J. Brooks. *Quiet as It's Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison*. New York: State U of New York P, 2000.
- Carabi, Angels. "Toni Morrison." (Interview) *Belle Letters: Review of Books by Women* 10.2. (Spring 1995): 40-43.
- Copjec, Joan. *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*. Cambridge: MIT

- Press, 2002.
- Dalsgard, Katrine. “‘The One All-Black Town Worth the Pain’: (African) American Exceptionalism, Historical Narration, and the Critique of Nationhood in Toni Morrison’s *Paradise*.” *African American Review* 35.2 (2001): 233-48.
- Dixon, Annette, ed. *Kara Walker: Pictures from Another Time*. New York: DAP, 2002.
- Duvall, John N. *The Identifying Fictions of Toni Morrison: Modernist Authenticity And Postmodern Blackness*. New York: Palgrave, 2000.
- Freud, Sigmund. *Moses and Monotheism: An Outline of Psycho-Analysis and Other Works 1937-1939, Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XXIII.
- Gilman, Sander L. “Confessions of an Academic Pornographer.” *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*. Ed. Michelle Puranio. Minneapolis: Walker Art Center, 2007. 26-35.
- Herman, Judith L. *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books, 1992.
- Jardine, Alice A. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. New York: Cornell UP, 1985.
- Kahane, Claire. “Dark Mirrors: A Feminist Reflection on Holocaust Narrative and the Maternal Metaphor.” *Feminist Consequences: Theory for the New Century*. Ed. Elizabeth Bronfen and Misha Kavka. New York: Columbia UP, 2001. 161-188.
- , “The Gothic Mirror.” *The Mother Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Eds. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane, Madelon Sprengnether. Ithaca: Cornell UP, 1985. 334-351.
- Kakutani Michiko. “Worthy Women, Unredeemable Men.” *The New York Times* 6 January 1998:8.
- Kelleher, Margaret. *The Feminization of Famine: Expressions of the Inexpressible?* Durham: Duke UP, 1997.
- Krumholz, Linda. “Reading and Insight in Toni Morrison’s *Paradise*.” *African American Review* 36.1 (2002): 21-34.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1978.
- Menard, Louis. “The War Between Men and Women.” Review of *Paradise*. *The New Yorker* 73.42 (12 January 1998): 78-82.
- Michael, Magali Cornier. “Re-Imagining Agency: Toni Morrison’s *Paradise*.” *African American Review* 36.4 (2002): 643-661.
- Miyamoto, Keiko. *Thinking through Sexual Difference: Toni Morrison’s Love Trilogy*. Ann Arbor, Michigan: UMI, 2006.

- Morrison, Toni. *Beloved*. New York: Alfred A. Knopf, 1987.
- , *Jazz*. New York: Alfred A. Knopf, 1992.
- , *Paradise*. New York: Alfred A. Knopf, 1998.
- , “Recitatif.” *Confirmation: An Anthology of African American Women*. Eds. Amiri Baraka (LeRoi Jones) and Amina Baraka. New York: William Morrow, 1983. 243-261.
- Mulrine, Anna. “This Side of ‘Paradise’.” *US News and World Report* (19 January 1998).
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision*. New York: Verso, 1986.
- Salts, Jerry. “Kara Walker, Ill-Will and Desire.” *Flash Art International* 191 (Nov./Dec.1996).
- Shaw, Gwendolyn Dubois. *Seeing the Unspeakable: The Art of Kara Walker*. Durham: Duke UP, 2004.
- 兼子 歩「戦争とジェンダー」紀平英作・油井大三郎編『グローバリゼーションと帝国』シリーズアメリカ研究の越境第5巻 ミネルバ書房, 2006. 191-212.
- 北原 恵「表象の“トラウマ”—天皇／マッカーサー会見写真の図像学」森茂起編『トラウマの表象と主体』新曜社, 2003. 93-119.
- 下河辺美知子『歴史とトラウマ—記憶と忘却のメカニズム』作品社, 2000.
- , 『トラウマの声を聞く—共同体の記憶と歴史の未来』みすず書房, 2006.
- 竹村和子『愛について—アイデンティティと欲望の政治学』岩波書店, 2002.
- 萩原弘子「閉じた情緒のなかの「日本の母」—『母べえ』(山田洋二監督)』『いこる』15. 2008. (働く女性の人権センター) 24.
- 藤平育子「踊る女たち/撃つ男たち—トニ・モリスン『パラダイス』の戦争と平和」原川恭一, 並木信明編『文学的アメリカの闘い—多文化主義のポリティクス』松柏社, 2000. 39-62.
- 若桑みどり『戦争がつくる女性像—第二次世界大戦下の日本女性動員の視覚的プロパガンダ』筑摩書房, 2000.