

アメリカ文学におけるジェンダーと エスニシティ

1996年度科学研究費補助金一般研究(c)研究成果報告書
課題番号 07610456

1997年3月

研究代表者 杉山 直子
(埼玉大学教養学部助教授)

はしがき

本報告書は、1995、96年度の文部省科学研究費補助金による研究の成果をまとめ、学会誌に発表したもの、発表準備中のものに若干の加筆変更をくわえたものである。さまざまなエスニシティを縦断する母娘関係に関する言説の共通点をさぐる、という目標はある程度果たせたが、思いの外大きなテーマであり、今後も引き続き研究していきたいと思う。本研究は、個人研究であるが、成果をとりまとめるまでに多くの方のお世話になった。いちいちお名前をあげることは差し控えるが、この場をかりて感謝の意を表することとしたい。

研究組織

研究代表者： 杉山 直子 （埼玉大学教養学部助教授）

研究経費

1995年度	1400（千円）
1996年度	600（千円）
計	2000（千円）



研究発表

学会誌等

杉山 直子 "Issei Mothers' Silence, Nisei Daughters' Stories: The Short Fiction of Hisaye Yamamoto." Comparative Literature Studies.

杉山 直子 「一世の母と二世の娘ーヒサエ・ヤマモトの短編における沈黙と母娘関係」 『アメリカ研究』30号 (1996)

杉山 直子「Belovedにおけるセクシュアリティ、『母性』、語り」 『アメリカン・スタディーズ』

杉山 直子 「カーソン・マッカーズにおける少女のセクシュアリティ」 『アメリカ文学』

口頭発表

杉山 直子 「アメリカ文学の青い性：カーソン・マッカーズにおける思春期の少女の性」 日本アメリカ文学会 東京支部会 (6月16日)

杉山 直子 「Belovedにおける『母性』とセクシュアリティ」 日本アメリカ学会全国大会 (6月29日)

目次

* 一世の母と二世の娘ーヒサエ・ヤマモトの短編における沈黙と母娘関係

* Belovedにおける「母性」、セクシュアリティ、語り

* カーソン・マッカーズにおける少女のセクシュアリティ

* Issei Mothers' Silence, Nissei Daughters' Stories: Hisaye Yamamoto's
Short Fiction

一世の母と二世の娘

ヒサエ・ヤマモトの短編における沈黙と母娘関係

従来、英米の文学批評において、沈黙はしばしば女性の抑圧の証拠とみなされてきた。たとえばティリー・オルセンの『沈黙』では女性が家族の世話をする母、妻、娘などの役割を引き受けざるを得ず、毎日の生活に忙殺されて「不自然な」沈黙を強いられる様子が記述されているし、またサンドラ・ギルバートとスーザン・クーパーは、『屋根裏部屋の狂女』において、ペンがペニスのメタファーである文化、つまり書くことが男性的な行為とされている文化の中において、女性作家が創作すること自体に困難があり、女性は作家としての不安 (anxiety of authorship) を持つ、と主張している。さらにマイノリティの女性となると、マイノリティとして、また女性として、「二重の沈黙」を強いられてきた現実がある。たとえば黒人女性作家のアリス・ウォーカーはエッセイ「母たちの庭を探して」の中で、黒人女性は女性として、黒人として二重に抑圧され、沈黙を強いられてきたと論じ、17世紀の黒人女性詩人 フィリス・ホイートリーを例にとって、「私たちの祖母の時代に黒人女性が芸術家であるということは何を意味しただろうか？ 曾祖母の時代には？

これは、その答えの残酷さに血の流れもとまる類の質問である」と、性差別と人種差別の、作家の創造力への破壊的な影響力を告発している。

女性の抑圧のしるしとしての沈黙は、特に母親という立場の女性において顕著なものとなる。アドリエヌ・リッチが『女から生まれる』で指摘するように、父権制のもとで、母親が発言することには大変な困難が付きまとう。母親となり、夫や子供につくすことのみが女性の本分だとするような男性中心的な家族観が社会に浸透し、女性自身にも内面化されているとき、母として自己の感情を自由に表現することは、特にその感情が家族に対しての憎しみや怒りなどの否定的なものであるときにはタブー視されがちとなる。リッチのことばを借りれば、「母親の愛とは、どんな状況にあっても途絶えることはない。愛と怒りは同時に存在することができない」とされ、子供に対する愛情や自己犠牲的な献身のみが表現を許される。まして望まない妊娠や人工妊娠中絶は、実際の行為だけでなく、それについて語ることもタブーとされてきた。

さらに、母親が母娘関係の中における自己を表現することには、特有のむずかしさがある。近年のフェミニズム精神分析学は、母と娘の間の強いアンヴィヴァレントな感情を指摘する。母親は、同性の子供である娘に、息子に対するよりも強い自己同一性を感じるが、

それは「強さではなく弱さをつうじて」のものである。娘の立場からすれば、同性の親である母親との強い自己同一化と、個人として自立したいという相矛盾する二つの欲求があり、それが娘の心理にも、母娘関係にも強い緊張をもたらしがちとなる。

しかし沈黙はかならずしも抑圧の結果でないこともある。語る機会を奪われた結果としての沈黙、語りをはじめのために必要な語り手としての自我、自信が持てないための沈黙、そのような沈黙以外にも、それ自体、表現の一手段であるような沈黙の存在する。沈黙はさまざまな状況のもとで、さまざまな内容を表しうる。アメリカの女性作家の作品に例をとれば、スーザン・グラスベルの短編“Jury of Her Peers”では、夫殺しの嫌疑をかけられた女性の家を二人の女性が訪れ、そこで発見した証拠について口をつぐむことによって、その女性への同情と理解を表現する。二人の沈黙は彼女が殺人罪で起訴されることを妨げ、男性中心の司法システムへの密やかな反逆となる。二人は沈黙を守ることによって、被告に無罪を宣言する陪審員の役目をはたしているのである。

パトリシア・ウェルツェルの論文「『無力な』コミュニケーション戦略は、日本語の規範か？」は、アメリカ社会のコンテクストでは「弱い」、したがって「女性的」とみなされている表現（たとえば話者が「～ですね」と相手の同意を求める表現を多用するなど）が、日本語においては男女を問わず望ましい規範であることを例証し、沈黙が話者の性別やエスニシティによって異なった意味あいを持ちうることを示唆している。日本人並びに日系人主体の状況に置いては、沈黙はつつましき、忍耐力、自己抑制のあらわれとして高く評価かされ得るし、日本文学においては、短歌や俳句などをはじめとして、すべてを雄弁に表現しつくさない抑制や沈黙による余韻が積極的に評価される。ストイックな抑制や沈黙の美学は、日本文学の特徴のひとつとされるが、アメリカ合衆国における日系人や、それ以外の芸術家にも強い影響を及ぼしてきたことは、ここであらためて言うまでもない。

もちろん、だからといって沈黙のもつ表現力を過大評価することはできないだろう。沈黙は積極的というよりは、受け身の抵抗や不快感の表現であることが多いということは、とくに女性の場合強調しておく必要がある。寿岳章子の『女とことば』や、イヴリン・ナカノ・グレンの日系人女性研究『一世、二世、戦争花嫁』をはじめとするさまざまな研究によって、女性の沈黙が日本や日系社会において、男性による女性の抑圧の証拠と見なされる事例は数多く報告されている。しかし、その一方で、特にさまざまな文化の混在する状況において、沈黙が持ちうる多様で複雑な意味に注目するべきであろう。

日系二世の作家ヒサエ・ヤマモトは、単行本としては短編集『セブンティーン・シラブ

ルズ、その他の短編』一冊のみという寡作な短編作家であるが、その短編は高く評価され、日系作家の中で独自の位置を占めている。収容所体験をもとに書かれた「ササガワラ嬢の伝説」をはじめとして、ヤマモトの作品は自伝的要素が強く、同時代の日系人社会の文化を反映している。彼女の作品にはさまざまな意味を持つ沈黙が効果的に使われているものが多いが、その抑圧されたユーモアと切り詰めた語り口に、日本文化、日系社会の文化の影響があると考える批評家は多い。

キン・コウ・チェンが『はっきりした沈黙：ヒサエ・ヤマモト、マキシ・ホン・キングストン、ジョイ・コガワ』で述べているように、ヤマモトの短編では、沈黙は重要な役割を果たしている。その多くは二世の娘の視点から、一世の母親の強いられた沈黙を物語る。中でも「セブンティーン・シラブルズ」と「ヨネコの地震」という2つの短編では、母娘関係を中心に描き、沈黙による語りというパラドクシカルな手法に成功している。

「セブンティーン・シラブルズ」では語り手である十代の少女ロージーの視点から、母親トメの俳句詩人としての挫折をきっかけにあかされる過去の物語が語られる。「ヨネコの地震」では、十歳の少女ヨネコの視点から、母親と若い使用人マーポの情事と別れ、母親の妊娠と中絶といった出来事が語られる。

いずれの物語においても、語り手も登場人物たちもおおよそ饒舌というにはほど遠く、読者は彼らのなにげないほのめかしや動作、あるいは沈黙そのものから彼らの内面やプロットを読みとるよう求められる。「セブンティーン・シラブルズ」では、ロージーの両親は怒りや不機嫌などの感情を、黙り込むことによって表現する。また「ヨネコの地震」では、ヨネコの母、ホソウメ夫人の物語そのものが、一見恣意的なエピソードの羅列に隠れて、効果的に用いられた沈黙によって明らかにされていく。ホソウメ夫人がマーポと性的関係を持っているのではないかと読者に思わせるのは、まず彼女がヨネコに指輪をやり、その指輪を誰からもらったか明かさず、「どこで指輪を手に入れたかお父さんに聞かれたら、道でひろったと言いなさい。」と、ヨネコにも沈黙を強いている場面である。明らかに、指輪をホソウメ夫人に贈ったのは夫以外の誰かであり、しかもそのことを夫には隠しておかなければならないからである。ホソウメ一家が日系の病院に、しかも平日の午後でかけて行くという「いつもはありえないこと」が起こったときにも、両親は子供たちに理由を説明せず、しかも他人には秘密にしておくようにと言い付ける。またホソウメ夫人が病院から出てきた時に、明らかに苦しそうな様子であるのに、「すこし具合が悪くて、医者に収斂性の治療をしてもらった」というあいまいな説明以外、読者もヨネコと同様なんの具

体的な説明も与えられない。両親の沈黙、そして両親が子供たちに強いる沈黙によって、読者はホソウメ夫人が妊娠中絶手術を受けたことを知る。また、ふだんから子供たちと仲が良く、一家にとって必要な人物となっていたマーポが「さようならも言わずに」だまっ姿を消すことも、この推測を裏付ける。

このような「沈黙による語り」の手法にヤマモトの日系作家としての長をみることできる。しかし、これらの作品においては、沈黙が第二次世界大戦以前の日系コミュニティにおける父権的な社会を反映しており、またそれと同時に、母親の心理、特に母娘関係における母親の心理の表現でもある。作中の沈黙は、隠された物語の存在をほのめかすことによって作品世界に奥行きを与えると同時に、日系アメリカ人女性が抑圧を逆手にとるかたちで自らを表現し、自らの物語を次世代に伝える手段となっているのである。

「セブンティーン・シラブルズ」と「ヨネコの地震」に登場する母親たちは、移民第一世代ということもあって、苦しい生活の中で、沈黙を強いられている。母親たちは、畑での重労働と家事におわれ、時間もゆとりもとほしい上に、実家や縁者とも遠くはなれ、気安く話せる友人もない。英語がろくに話せないので、人間関係は日系社会の中に限られるうえ、日系人同士も、生活の厳しさやお互いの家が遠いことなどから、それほどしばしば行き来ができないでいる。「セブンティーン・シラブルズ」のハヤシー家にも訪問客はまれであるし、「ヨネコの地震」のホソウメ一家は「そのあたり一帯で唯一の日本人」である。英語を第一言語とする子供たちともコミュニケーションがむずかしい。「セブンティーン・シラブルズ」の冒頭で、母親が娘ロージーと俳句について話し合おうとするエピソードは、日本生まれの母親と、アメリカで生まれ育って英語を第一言語とし、「きちんとした日本語は断片的に知っているだけ」程度の娘とが、ことばの壁と文化の相違をこえて分かり合おうとする、苦痛に満ちた努力とその挫折の瞬間をとらえている。

一世の女性たちは、日系社会の父権制によっても沈黙を強いられている。ヤマモトの作品のなかであからさまに男性支配が指摘されることはないが、女性が夫たちとの関係のなかで沈黙を強いられているということは読者に読み取れる。「セブンティーン・シラブルズ」では、語り手の父が、妻トメが農作業や一家団らんをおろそかにして俳句作りに熱中することにいらだつ様子が描写されている。やがて彼は、トメが俳句コンテストで一位になった記念にもらった浮世絵の額を叩き壊し、燃やしてしまうことによって、妻の詩人としてのキャリアに終止符を打つ。トメはこの夫の行為に抗議したり、不平を言ったりせず、

「たいそう落ち着いて・・・消えかけた火を、庭に面した窓から眺めている」だけである。

彼女の沈黙は、夫だけでなく、日本、そして日系社会の規範によってもたらされたものでもある。トメと娘のロージーが、浮世絵の残骸を焼く火を眺めているとき、トメはロージーに、自分と「村の金持ちの家の長男」との禁じられた恋愛の秘密を初めて打ち明ける。トメは妊娠し、子供を死産して、家にも村にもいられなくなり、「自殺するかわりに」アメリカへ来て今の夫と結婚したのである。トメの語りのよどみのなさに、ロージーは、母が同じ話を誰にも話すことなく、心のなかだけで何度も何度も繰り返していたに違いない、と悟る。トメのこの物語は、なぜ彼女が夫の横暴に我慢しているのか、という口に出されない問いに対する答えとして語られている。トメは、女性の婚外セックスを恥とする規範を自ら受け入れてしまっているために、沈黙を守っていたのだ。彼女は自分を罰する社会への怒りを表現することも、自分の中の詩人を殺した夫への怒りを表現することもしない。彼女の怒りは、はじめての恋愛を体験中の娘ロージーへと向けられる。自分と同じ過ちを今にも繰り返さんばかりに見えるロージーへの怒りは、トメの自分に対する怒りにほかならない。しかしその怒りですら言葉ではなく、「目とゆがんだ口元」、それにロージーの手首を握り締めるトメの手の力の強さによって表現されるのみである。

男性支配によって強いられたこのような沈黙はまた、「セブンティーン・シラブルズ」に登場するもうひとりの日系一世である、四人の子供を持つハヤノ夫人にも課されている。「一晩中ゆり椅子にすわり、できるかぎりじっと、めだたないようにしている」ハヤノ夫人は、最初の出産以来明らかに肉体にも精神にも異常をきたしている。夫ハヤノ氏は「ハンサムで、背が高く、強そう」なのに、妻が「この同じ状態で、さらに三人の子供を妊娠し、出産したのだ」、というロージーの皮肉な観察には、子産みマシンと化したハヤノ夫人の荒涼たる人生がうかがえるとともに、彼女にそのような人生を強いる社会的規範への批判が感じ取れる。

トメはウメ・ハナゾノというペンネームを使い、しばらくの間、芸術家としてある程度の独立をはたすのだが、彼女の俳句による自己表現それ自体にもあらかじめ限界があると言えよう。アメリカにおいて俳句という表現形式を選んだことそれ自体が、すでに日系人社会とそれが持つ規範に自らを限定せざるを得ないことの現れである。一日の重労働のあとで、さらに「夕食の皿洗いがおわってから」やっと時間がとれるという条件で創作できる、という理由で、俳句という短い形式が選ばれたかもしれないことに留意する必要があるだろう。日本語で書かれた俳句という形式は読者を大きく制限する。17音節という短い、

しかもさまざまな制約のある形式は、抑制や余韻の美学だけでなく、あきらかに抑圧をも象徴している。17という数字は、トメが私生児を死産してからたった年数と同じであり、日本および日系人社会の中でトメが受けてきた制約の厳しさを表す数字でもある。「ヨネコの地震」のホソウメ夫人もまた、夫の暴力により沈黙を強いられている。1933年のロングビーチ地震により、夫のホソウメ氏は負傷して以後健康がすぐれず、おそらく性的にも不能であることがほのめかされる。農場は妻のホソウメ夫人と、フィリピン系の若い使用人マーポの二人に任される。ホソウメ氏は自分の無力さにいらだち、妻、マーポ、子供たちが全員彼を見くぶり、生意気になったと腹を立てている。ホソウメ氏はヨネコがマニキュアを塗っていることを咎め、ホソウメ夫人は娘をかばうが、その際にも夫は妻に「英語の“insolent”よりもおそろしい」「ナマイキ」ということばを浴びせ、顔を平手打ちにする。

ホソウメ夫人はマーポとの情事により妊娠するが、ホソウメ氏は妻を日本人用の病院に連れて行って中絶手術を受けさせ、それと同時にマーポの姿も農場から消える。中絶もマーポの突然の解雇も、ホソウメ氏の意味によると考えられる。ホソウメ夫人は中絶のあと5歳になる息子セイゴを盲腸で亡くし、キリスト教に夢中になって、「神様とセイゴ以外の話題には興味をしめさなくなる」。

ホソウメ夫人とマーポとの情事は、トメにとっての俳句のように、それ自体に限界がある。夫を家長とする家族という規範からの逸脱ではあっても、実際上は夫からもう一人の男へと、ホソウメ夫人を支配する男性が入れ替わったにすぎないのである。スタン・ヨギが指摘するように、地震をきっかけにマーポはホソウメ氏が占めていた地位を占めるようになる。ホソウメ夫妻の言い争いがあったとき、ホソウメ夫人がアイロンがけをしている横で、マーポは「たまたま腰をおろして新聞を読んでいた」し、ホソウメ氏が妻を平手打ちした時、マーポはホソウメ夫人のなげかけた視線にこたえて家長のようにふるまい、「子供たちの前ですよ」とホソウメ氏をたしなめる。これは、ヨギが指摘するように、ホソウメ夫妻の前ではおとなしく、引っ込み思案だった若い使用人というマーポの性質からの大きな変化と言える。妊娠中絶の後のホソウメ夫人は、日本人教会に象徴される日系社会の規範に完全に身を委ねる。妻が精神的にも肉体的にも弱った後、ホソウメ氏はふたたび一家の長としての地位を取り戻し、妻にも「たいへんやさしく」ふるまうことができるようになる。こうした出来事が起こっているあいだ、ホソウメ夫人はセイゴの死に対する悲しみ以外に自分の感情を表現せず、またヨネコに何が起こったのか説明することもない。

トメとホソウメ夫人の沈黙の中核をなすのは、禁じられたテーマ、つまり望まない妊娠と、子供の喪失—トメの場合は死産、ホソウメ夫人の場合は中絶—である。ジュディス・ウィルトが『中絶、選択、現代小説』で述べているように、特に人工妊娠中絶は、女性にとってはタブーの話題であり続けてきた。またバーバラ・ジョンソンは「頓呼法、生命化、妊娠中絶」の中で、女性の意識の中で中絶と子供の死は必ずしも明確に区別されていないとのべ、「子供の死はどのような原因であっても、母親による犯罪だと考えられてしまう」し、また「女性が子供の死を、純粋な喪失として以外の形で話すときには、強力なタブーが破られているのである」と述べている。さらにジョンソンはジャック・ラカンを援用して「赤ん坊はまず母親への呼びかけから言語能力を発達させ・・・そこからすべての言語世界がつくりだされていく」のであるから、母親が母親の立場から語る主体となるのは難しく、さらに子供を亡くしていればなおさらであると論じる。母親が、そもそも話しかけられる「他者」と定義されるのであれば、子供を亡くした母親や、人工妊娠中絶という行為によって、母親となる可能性を自ら抹消した女性は、罪の意識も加わって、何重にも沈黙を強いられているということになる。トメの死産の物語は、彼女の俳句のように、きびしく切り詰められた形でのみ語られる。その語りはロージーによって「暴力的行為」と感じられるのだが、それはタブーを破るという暴力であり、そして、そのタブーが破られた時にも、制限された形でしか行い得ない。

ホソウメ夫人の沈黙は、トメよりもさらに徹底している。彼女が沈黙を破るのは、ヨネコを「奇妙にまじまじと」見るまなざしと、「ヨネコ、決して人を殺してはいけないよ。もし殺せば、神様があなたの愛する人を奪ってしまうんだから」という短くて謎めいたコメントだけである。このせりふが示唆するように、ホソウメ夫人は中絶を「人を殺す」とと考えており、その罪の意識も手伝って、抗議も怒りも表現せず、沈黙のなかに埋もれていく。

このように、一世の女性は日系社会における母親の沈黙を体現している。男女にかかわらず沈黙を美德とする日系社会の伝統、女性に対する男性支配、そしてリッチのいう「社会体制としての母性」によって、トメとホソウメ夫人は何重にも沈黙を強いられているのである。ヤマモトは沈黙それ自体に意味を持たせ、一世の母親たちの隠された感情が、沈黙を通して浮上する瞬間を表現することに成功している。

すでに述べたように、ヤマモトのこれらの短編は、二世の娘の視点から書かれている。語り手がまだ子供であって理解能力が低いことと、周囲よりも自分自身に感心が集中する

子供特有の意識のあり方のせいもあって、語り手たちは、母親に起こっていることを正確に理解しておらず、ましてや正確に表現する能力もない。したがって母親の物語は大部分、はっきりと書かれるのではなく、ほのめかしの形をとる。不完全な語り手の視点から書くという文学的な技法と、全てを雄弁に語り尽くすよりも、余韻やほのめかしといった沈黙の効果を評価する日本文学の伝統の影響のほかに、ヤマモトが、まだ子供である二世の娘の視点を選んだ理由があるだろうか。この問いを考えると、二短編におけるもう一つの沈黙、つまり、一世の母親の秘密よりもさらに深く埋められた、語られない母娘関係の物語について考える必要が出てくるだろう。

「セブンティーン・シラブルズ」と「ヨネコの地震」ではいずれも娘の母親に対するアンビヴァレントな感情が表現されている。ロージーとヨネコはどちらも母親に同情し、母親を抑圧する父親に反発するのだが、それと同時に、母親にも反発し、罪の意識を感じつつも母親から距離を置こうとする。ナンシー・チョドロウの『母親業の再生産』など、近年のフェミニスト精神分析によれば、母娘関係において、娘は同性の親である母親との強い一体感と自己同一性を体験し、それと同時に、独立した個人になろうとして、母親からの分離の必要も感じる。リッチが指摘するように、家父長制のもとでは、娘は母親を自分の将来の姿のモデルとしても、自分に社会的役割を教える教師の役目を持つ者としても、無力さや劣等性を押しつけてくることに怒りを感じることになりがちとなる。

ロージーもヨネコもこのようなアンビヴァレンスに直面する。ヤマモトの切り詰めた表現形式は、娘たちがこのようなアンビヴァレンス、特に怒りや母からの分離の欲求を言い表すことの不可能さを表現しているのである。

「セブンティーン・シラブルズ」では、ロージーのアンビヴァレンスは俳句についての母とのやりとりの場面に見ることができる。トメが自作の俳句についてロージーに話するとき、ロージーの感じるのはたったの17音節で「子猫の愛らしさと、三毛猫を飼うのは縁起がいいという迷信についてのコメント」の両方を表現できる俳句詩人である母への賞賛の気持ちである。さらにロージーは、俳句について母と意志を通じ合わせたいという願いを持っていて、雑誌でみつけた俳句について母に話す場面を想像する。

・・・ ロージーの心の中にあったのはこういうことだった。——お母さん、 ゆうべ日本からあなたあてに届いた雑誌を見ていたら、うしろのほうに英語 の俳句があ

って、わたしにはそれがとてもおもしろかったのです・・・

It is morning, and lo !

I lie awake, comme il faut,

Sighing for some dough.

ロージーのみつけたのは英語、フランス語、そして日本の形式（17音節が3つにわかれている、しかし字余り）の混合体である俳句のパロディであり、母親がよりどころとする文化伝統への欲求と同時に、そこから分離しようとする欲望の現れでもある。この俳句のパロディを思い浮かべることによって、ロージーは「たったの17音節が、5音節、7音節、5音節の3行にわかれている」厳密な形式と、俳句に対する母のあまりにも真剣なアプローチの両方を批判的に見ている。母とは違った自分自身の声を模索中のロージーにとっては、まずなによりも「なんの苦もなく話せる」英語が「探し、確かめ、そうしてもなお、おずおずと口にしなければならぬ（そしてたぶん笑われてしまう）」日本語よりも望ましい媒体であるのは当然のことである。しかし、母から分離しようとするこのような努力には罪の意識が付きまとう。ロージーにおいて、その罪の意識は「母国語／母のことば」がすらすら話せないことへの罪の意識というかたちをとって現れる。母に伝えたい話の中身が複雑すぎ、日本語では表現できないという事実がこの罪の意識が加わって、ロージーは、自分の俳句が理解できるかという母の問いに、おざなりな「イエス、イエス」という返答で逃げてしまう。

トメが俳句に夢中になりすぎたことを夫に謝るとき、ロージーは父に対して「母を否定している」ことで憎しみを感じるが、同時に「卑屈にあやまる」母にも同じように憎しみを感じる。両親に対して同時に憎しみを感じるこの瞬間は、ロージーが母親との自己同一化と母親からの分離の欲求を同時に感じている場面であり、娘の母に対する怒りが「母のために感じる怒りと悲しみと混然一体となる」瞬間なのである。この怒りはロージーの両親に対する憎悪だけでなく、自分自身に対する自己破壊的な要素もはらんでおり、ロージーは両親だけではなく自分自身の死をも「3つのねじれた、血を流している死体、そのうちのひとつは彼女自身」という無惨な自動車事故死体として想像してしまうことになる。日本語新聞の俳句欄担当者であるクロダ氏がトメにコンテストの記念品である浮世絵を持って訪れると、トメは彼を家に招き入れ、茶をふるまう。トメの夫は農作業の遅れを気にして不機嫌になり、ロージーに母を呼びにいくようにと言う。ロージーは「のろのろと」歩い

ていくので、彼女が受け身ながら母の味方をし、父の不寛容に対して反発していることがわかる。しかし「クロダ氏のことばを話し」、クロダ氏の俳句の理論に聞きほれて、ロージーを押し退ける母からもロージーは拒絶されていると感じる。

母の告白を聞いたときにもロージーは強いアンビヴァレンスを感じる。最初の反応は、ショッキングな物語から遠ざかろうとする衝動である。彼女は密かに「今は話さないで・・あしたでもいいし、来週でもいい、今日は話さないで」と願う。私生児の死産という悲惨な結末で終わる母の物語を聞いたあと、ロージーは不器用ながら、「お兄さんがいたらよかったのに」と言うことによって、母への理解と同情を表現する。しかしこのせりふはまた、母親が男女の性関係に対して持っている否定的な感情に対する反駁でもあり、「今までは単になぞめていたたり、きらびやかですらあった、闇の世界を照らそうとする光を向こうへ押しやろうとする試み」でもある。トメはロージーに、「絶対に結婚しないと約束して」といい、女性のセクシュアリティがもたらす悲劇からロージーを救おうと試みるのだが、ちょうどハヤシ家の手伝いをしているメキシコ人の青年ジーザスとの初恋を体験中のロージーには、この母のメッセージは受け入れられない。ロージーは自分の手首を堅く握りしめる母親の手をふりはらい、「おなじみの、おざなりなイエス」の返事をすることで、母のメッセージを受け入れることを拒否する。

「ヨネコの地震」のヨネコはロージーよりも幼いので、母に対する感情はより肯定的であり、母との一体感も強い。「おかあさんがあまりきれいなので、ひざをついておかあさんの足を両腕でだきしめた」という幼いころの思い出を大切にしていたりもする。しかしこの思い出では、「そのたびに、母親は『まあ、あなたはなんて甘えん坊なんでしょう。もっと自立しなければいけませんよ』と歩いていってしまっていたので、ヨネコは自分の感情をコントロールするようになった」という、母からの拒絶の思い出を伴っている。ヨネコ母はの美しさを賞賛し、母が子供時代に花の汁で爪をピンクに染めた思い出を聞いて、子供のころの母はどんなにかわいかったらうと考える。また母に何が起こっているかわからないままであるが、母の苦しみや悲しみには全面的に同情し、弟のセイゴの死後、自分はキリスト教を信じていないにもかかわらず、毎週日曜日には母と一緒に教会に行く。しかし神についてさまざまに想像したり質問したりする内容から、ヨネコにも母から分離しようという要求が芽生えていることがわかる。日系人の教会や、そこで歌われる賛美歌に象徴される日系人社会の規範をおとなしく受け入れている母とはちがって、ヨネコは自分自身の神のイメージを創りだそうとしているからである。

ヨネコが母との分離を体験するのは、母が「ヨネコ、人を殺してはいけないよ、もし殺せば、神様があなたの愛する人を奪ってしまうんだから」と言うときで、ヨネコはすばやく「わたしはそんなことは信じていないの。神様を信じていないの」と反応する（56）。ヨネコは母とマーボの関係について知らされないままであるが、この母のせりふを聞いて、母からもらった指輪のことをすぐに連想する。ばくぜんとだが母親とマーボのつながりを感じ取っているということであろう。ヨネコもかた、ロージーとおなじように母の物語を拒絶しようとする。ヨネコは別離、死、罪悪感におわる異性愛の物語を拒絶しようとすると同時に、母が従う男権的な「神」の権威に服従することも拒否する。一方、ロージーの場合のように、母親からの分離はヨネコに罪悪感をもたらす。ヨネコの中で、この罪悪感は、母からもらった指輪をなくしてしまったということについての罪悪感に重ねあわせられている。

どちらの短編においても、母親から分離したいという娘の欲望、あるいは母親と自己を同一視したい欲望は、いずれも言葉に出して、はっきりと語られてはいない。リッチが述べているように、父権的な社会において、娘が母親に対する感情を正確に言い表すことは難しいのである。「セブンティーン・シラブルズ」でも「ヨネコの地震」でも、娘の年齢が低く設定されたことによって、母娘関係における、娘の母に対するアンビヴァレントな感情のたかまんだ瞬間と、その瞬間の沈黙の緊張感が効果的に表現されている。

チャールズ・クロウが指摘するように、ヤマモトの短編は、二世の娘たちが何重にもなった沈黙を破って、表現者として自らの物語を語り出す可能性を示している（36）。ロージーは母親の文学的な感受性を受け継いでおり、俳句の雑誌を拾い読みしたり、英語で書かれた俳句のパロディを楽しんだりする。また彼女はさまざまな映画俳優のまねをして友人を楽しませる特技も持っている。ヨネコもまた、自分自身の声を見つけようとする意志をもっている。彼女はマーボの影響で、いったんはキリスト教に改宗するのだが、その時も、マーボにさまざまな質問をして、自分なりの神のイメージを構築しようとする。

神様は、どの映画スターが好きだとマーボは思う？それから、イエス様の笑い声はどんな声かしら？（きっと音楽のうな声にちがいない、とヨネコは考え深げに付け加えて、自分の答えに満足してうなずいた。）それからマーボは、神様にはユーモアのセンスがあって、今日学校でおぼえてきたこんなすてきな歌を面白がってくれると思う？

There ain't no bugs on us,

*There ain't no bugs on us,
There may be bugs on the rest of your mugs,
But there ain't no bugs on us (49,50)*

ヨネコはことば遊びや歌をつくることを好むが、弟セイゴの死のあと「セイゴのことが頭に浮かぶたび、彼女はすぐに新しい歌をつくりにかかった。これはとてもうまくいった」(56)というように、それは彼女にとって、単なる遊びというだけではなく、悲しみをのりこえていきる手段でもある。このように二世の娘たちは英語によるさまざまな表現の方法と手段、そしてより広い範囲の読者に自らの物語を語る可能性を持っている。彼女たちは、沈黙にもかかわらず、また動じに沈黙によって、母親の物語を学び、それをはっきりと言語化して、読者に伝える。彼女たちは、クロウが指摘するように沈黙を破って表現の手段を手に入れるのだが、それだけではなく、さらに沈黙をさまざまに使いこなすことによっても表現が可能であることも学ぶのである。ヤマモトは二世の少女の視点を通じて、娘が母の物語を語る可能性を示している。ヤマモト自身が二世であり、これらの短編は、フィクションであるとはいえ、ヤマモトが自分の母親の沈黙をことばにしているともとれる。ヤマモトは少女の視点を用いることで、母親自身の沈黙に語らせながら、二世の娘の現実、母に対する怒りや母との自己同一化の欲求などを表現することに成功している。

「女性は女性にとってタブーとされている。性的対象としてだけではなく、同志として、創造のパートナーとして、お互いの魂に呼びかけるものとして。このタブーをこわすことにより、わたしたちは自分の母親と再びひとつになる。母親とひとつになることにより、わたしたちはこのタブーをこわす」とリッチは述べている。ヤマモトは一世の母親の体験と動じに、二世の娘の視点も表現する。切りつめた表現と、沈黙の効果的な利用によって、娘の物語を語るだけでなく、母親の沈黙にもそれ地震の物語を語らせる。母親と娘は、お互いの感情や体験を自由に語り合うことは今はまだできなくても、そこにさまざまな感情の存在を認め、「母と娘のあいだのこのカテクシス」の存在を認めることで、女性の現実を表現することに一步近づいていることになるだろう。一世の母親の物語を忘却から救い、沈黙を通して語らせることによって、ヤマモトは二世の娘にとって、そしてそれをわかちあいたいと願う読者にとって、役に立つ過去を創造しているのである。

註

1) Tillie Olsen, Silences (New York: Laurel, 1978), p.24.

2)

Sandra Gilbert and Susan Gubar, The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination (New Haven: Yale UP, 1979).

3) 例えば Roberta Rubenstein, Boundaries of the Self: Gender, Culture, Fiction (Urbana: U. of Illinois P, 1987), p.8 などを参照のこと。

4) Alice Walker, In Search of Our Mothers' Gardens (San Diego :Harcourt, Brace Jovanovich, 1983), p.233.

5) Adrienne Rich, Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution (New York: Norton, 1976) p.46.

6) Rich, 前掲書、p.244.

7) Susan Glaspell, "A Jury of Her Peers," Lifted Masks and Other Stories (Ann Arbor: U. of Michigan P, 1993), pp. 279-306.

8) Patricia J. Wetzel, "Are 'Powerless' Communication Strategies the Japanese Norm?" Language in Society 17.4, 1988, pp.555-64.

9) 寿岳章子『女とことば』（東京：岩波書店、1989）。Evelyn Nakano Glenn, Issei, Nisei, War Bride: Three Generations of Japanese American Women in Domestic Service (Philadelphia: Temple UP, 1986).

10) 例えば King-Kok Cheung は Articulate Silences: Hisaye Yamamoto, Maxine Hong Kingston, Joy Kogawa (Ithaca: Cornell UP, 1993) のなかで、「ヤマモトの作品における沈黙の重要性に日本文化の影響を見、ヤマモト自身の次のようなことばを引用している。

"Since I was brought up like most Nisei, with Japanese ideas of gaman and enryo, and that whole etiquette structure I imagine my writing has been influenced by such behaviour patterns--it would be strange if it wasn't." (p.31) なお Articulate Silences は、アジア系女性作家の作品における沈黙の多重的な意味を分析するという、本稿にとって大いに示唆的な資料であったが、本稿は母娘関係を中心に女性の沈黙の意味を考えるとこの点を特に強調しているところが Cheung と異なる。

11) Hisaye Yamamoto, Seventeen Syllables and Other Stories (Catham, NY: Kitchen

Table, 1988), p.52.文中のテキストからの引用はすべてこの版を用い、頁数は文中のカッコ内に示した。

12) 俳句が上品で「女性向き」の形式であると考えられ勝ちであったことも指摘しておきたい。日系作家ミツエ・ヤマダも、母親が「男なら川柳でもよいが、女には俳句でなければならぬ」と言うのを聞いたと述べている。Helen Jaskoski, "A MELUS Interview: Mitsuye Yamada," MELUS 15.1, 1988, pp.99, 100.

13) ホソウメ夫妻が二人ともホソウメ夫人の妊娠がマーポによるものと考えていることから、夫妻の間にはすでに性的関係がないと想像できる。

14) Stan Yogi, "Legacies Revealed: Uncovering Buried Plots in the Stories of Hisaye Yamamoto," Studies in American Fiction 17.2, 1989, p.175.

15) Yogi, 前掲書 p.177.

16) Wilt, 前掲書、p.15.

17) Barbara Johnson, "Apostrophe, Animation, and Abortion," Femisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism, Eds. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. (New Brunswick: Rutgers UP, 1991), p.641.

18) Johnson, 前掲書、p.641.

19) 例えばKing-Kok Cheungは、作中人物の視点というモダニズムの手法の影響を挙げている(p.278)。Charles Crowは、ヤマモトについての論文2編のなかで、ヘンリー・ジェイムズの「メイジーの知ったこと」との比較を行っている。

Charles L. Crow, "Home and Transcendence in Los Angeles Fiction," Los Angeles in Fiction: A Collection of Original Essays, ed David Fine, (Albuquerque: U. of New Mexico P), 1984, pp. 189-205. "The Issei Father in the Fiction of Hisaye Yamamoto," Opening Up Literary Criticism: Essays on American Prose and Poetry, ed. Lo Truchlar, Salzburg (Aus.: Gerlag Wolfgang Bugebauer, 1986), pp.34-40 .

20) Nancy Chodorow, The Reproduction of Motehring: Psychoanalysis and the Sociology of Gender (Berkeley: U of California P, 1978).

21) Rich, 前掲書、p.224.

22) Rich, 前掲書、p.221.

23) Crow, "The Issei Father," p.36.

24) ヤマモトは、手紙のなかで、「セブンティーン・シラブルズ」は、細部は実際に起こっ

たことではないが、自分の母親の物語である、と述べている。Susan Koppelman, ed., Between Mothers and Daughters: Stories across a Generation, (Old Wesbury, NY: Feminist P, 1985), p.162.

25) Rich, 前掲書p.225.

26) Rich, 前掲書p.225.またヤマモト自身も、母娘関係の難しさについてインタビューで語っている。Charles Crow, "A MELUS Interview: Hisaye Yamamoto," MELUS 14.1 (1987), p.80.

Belovedにおけるセクシュアリティ、「母性」、語り

女性が書くこと、女性として書くことにまつわる困難は、フェミニスト批評の重要なテーマの一つであり続けている。さまざまな事例を元に、母、妻役割や家事負担に打ちひしがれ、想像性を開花させることができなかつた、作家でありえた女性たちの沈黙の歴史をたどったティリー・オルセンのSilencesや、書くこと＝男性の性的エネルギーの放出というメタファーの支配する英文学の伝統の中で、女性作家の持つ「影響の不安」ならぬ「作者としての不安」を論じたギルバートとグーバーのThe Madwoman in the Atticなどがその代表的なものとされているが、近年ではアリス・ウォーカー、グロリア・アンザルデュア、トリン・ミンナーら、マイノリティの女性作家たちが、往々にして貧しいマイノリティの女性として書くことの困難さについても語りはじめてきている。

またマリアン・ハーシュは、このような困難を克服してきた女性作家たちの伝統をふまえた上で、女性が母として語ることの困難さについて、The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminismで論じ、フェミニスト批評自体においても、母娘関係は娘の視点からのみ捉えられがちで、「母親」に対する敵意、あるいはアンビヴァレンスの存在があることを指摘している。さらにバーバラ・ジョンソンは論文“Apostrophe, Animation, Abortion”でラカンの言語理論を援用して、母親の立場から語ることの困難さを指摘し、特に子どもが死んでしまった場合、その原因が何であれ母親が罪意識にさいなまれがちであることを指摘し、またそもそも「幼児の言語獲得は、母親に対して発せられた要求から始まるので、母親の立場から書かれた詩には、主体の分裂や、呼びかける者と呼びかけられる者の渾然一体状態が見られる」としている。

女性として語ること、黒人女性として語ること。それに加えて母親の立場から語ること。トニ・モリソンの『ピラブド』の主人公セッサには、沈黙を強いるさまざまな要因があらかじめ用意されている。さらに彼女は性的搾取もふくめたさまざまな搾取を体験した元奴隷であり、しかも子どもの死をみずからもたらした母親でもある。このように、ほとんど語る主体ではなく語られる対象物でしかありえないような人物による語りとはどのような意味を持つであろうか。『ピラブド』が母親の語りを中心にした作品であることは、ハーシュを含めさまざまな批評家によって指摘されているが、語る主体をこのように何重にも沈黙を強いられた「他者」とみなされる立場に設定することによって、セクシュアリティと母性に関する言説の、黒人女性が語る主体となる場合の役割を考え、またセッサの語りにくさを通じて、語るこ

とそれ自体の問題と、セクシュアリティ、母性との関わりについて考察していきたいと思う。

『ピラブド』の中心となるのは、元奴隷の母親セッサが、奴隷になるよりは、と4人の我が子を全員殺そうとし、その中で1歳になる娘だけを殺しおおせる、という事件である。この事件をめぐる物語が展開するのであるが、その展開の仕方はたいそうまどろっこしい。セッサによる語りは、次の例に見られるように、事件のその部分だけがとばされた、いわば中抜き空洞状態で何度も繰り返されていく。

…And when the schoolteacher found us and came busting in here with the law and a shotgun--”

”Schoolteacher found you?”

”Took a while, but he did. Finally.”

”And he didn’t take you back?”

”Oh, no. I wasn’t going back there. I don’t care who found who. Any life but not that one. I went to jail instead. Denver was just a baby so she went right along with me. Rats bit everuthing in there but her.”

Paul D turned away. He wanted to know more about it, but jail talk put him back in Alfred, Georgia. (42)

セッサの恋人ポールDが、隣人スタンプ・ペイドから子殺し事件のことを明かされる部分でも、事件そのものについては一切言及されず、スタンプ・ペイドがポールDに新聞の切り抜きを見せた、と書かれているだけである。読者は何が起こったのかを次第に推察していくしかないのだが、セッサが子供たちを殺そうとし、その中の一人を実際に殺してしまった事件そのものについてはっきり書かれているのは、小説全体のなかばも過ぎたあたりであり、しかもセッサのせりふとしては決して書かれない(183)。

なぜ子殺し事件はセッサによって口に出して語られないのか。その理由は、まず事件自体が悲惨すぎることに、女性が性的な体験を語ることのタブーがあげられよう。セッサが子殺しを決断する理由は、せつかく逃亡し、手にした自由を、元の主人に奪われ、奴隷の身分に戻されることよりも死を選ぶからであるが、セッサの奴隷体験の悲惨さを語ろうとすると、元の主人「学校教師」の二人の甥による強姦について語らなければならなくなるからである。

また、子殺しをした母親というセッサの立場はきわめて重要である。『ピラブド』は女性による奴隷体験記、たとえばハリエット・ジェイコブスの『奴隷娘の身に起こった出来事』や、ハリエット・ビーチャー・ストウの『アンクル・トムの小

屋』などと同じく文学の二つのジャンル、つまり奴隷制の悲惨さを訴える奴隷体験記と、19世紀に流行した、いわゆるカルト・オブ・ドメスティシティにもとづくセンチメンタルな女性むき小説をふまえたものである。『奴隷娘』と『アングル・トム』はいずれも「女性らしさ」を賛美するカルト・オブ・ドメスティシティ、その中でもとりわけ女性の貞淑さと母と子の絆の神聖さを訴え、奴隷制の下では黒人女性の純潔が踏みにじられ、母と子が引き離される、という二点を強調している。

『ピラブド』ではこのような「子どもに対する母親の愛」というジェンダー化されたフォーマットに基づいた設定があえて選ばれている。その上でそのフォーマットをくつがえす「我が子殺し」という事件を中心とし、黒人の女性、しかも子殺しをした女性に、しかもその子殺しの行為について語らせることにより、ハーシュやジョンソンの主張するような、母親が母親として語ることの困難さが、最も極端な形で表現されているのである。

さて主体である語り手セッサには、このようにあらかじめ語り手としての困難さが仕掛けられているわけであるが、セッサを語られる他者ではなく語る主体とし、また読者にもそれを納得させる仕掛けとして、作品全体が、黒人の母系家族の歴史を中心とする、聖書の書き換えとなっていることに簡単に言及しておきたい。まずセッサ (Sethe) という名前は、父親の名をもらって母親がつけたもの、ということになっているが、これはアダムの三番めの息子であり、人類の祖先であるセツ (Seth) の名を取ったものであろう。セッサやポールDの元の所有者であるガーナー夫妻、シンシナチで逃亡奴隷を助けているボドウィン兄妹、「学校教師」とその甥たちなど、白人の登場人物にはいずれも子どもがなく、その家系が途絶えていくにも関わらず、セッサの家族は数が増え、世に出ていく、という対比があって、アダムの女系の子孫が世に満ちていくという聖書の書き換えの観を呈している。この印象は、聖書の語句やイメージからの頻繁な引用、それも”In the beginning there were no words”のような、書き換えられた引用によって強化されている

(318)。またセッサを始めとする黒人の人物たちに、受難するキリストのイメージが繰り返し重ねられることにも注目したい。特にセッサの背中につけられた傷痕が木にたとえられることは、十字架にかけられたキリストを想起させるだけでなく、しばしばエサイの背中から生える形で図像化される「生命の木」を思わせる。セッサの背中の傷痕、セッサの母親の胸に押された焼き印、ピラビッドの首と額の傷痕がすべて、受難のしるしであり、かつその傷によって本人をそれと見分ける聖痕を思わせる。

セッサを語る主体と位置づける、もう一つの要素は、セッサが自分を「性的他者」と見なすことを断固として拒むということである。黒人女性がアメリカ文化の中で、「他者」、とくに白人男性にとっての「性的他者」とされてきたことは、ここでくわしく言及するまでもないことであるが、セッサは自分の体験を自分の視点から定

義し、そのことによって、「他者」の位置に甘んじることをあくまでも拒否する。自分と同じ奴隷のハーレと結ばれる際にも、結婚式をしたいと願い、「特別なドレスを完成させるまでは結婚しない」とウエディング・ドレスにこだわって、ハーレとの結婚に単なる奴隷同士の性的結合以上の意味を持たせようとする(74)。また逃亡の直前に行われる2人の白人青年による強姦を、「強姦」ではなく「母乳を盗むこと」と定義し、その定義に固執する。

"They used cowhide on you?"

"And they took my milk."

"They beat you and you was pregnant?"

"And they took my milk!" (17)

二人の白人青年がセッサの「母乳を盗んだ」とき、実際には何があったのか、と読者はいらだちをおぼえるかもしれない。この事件に関してセッサはそれだけしか口外しないからである。実のところ、それは二人の男がセッサを押しえつけて乳を吸っただけでなく、それ以上のことがあったのかどうか、ということであろう。セッサがそれについて語らないというのは、性的陵辱について女性が語ることのタブーとも考えられる。しかしセッサにとって、もっとも重要だったのは性器の挿入の有無ではなく、母乳を吸われたということなのであるとも解釈できる。つまりセッサは母親の立場から「強姦」を定義し直しているとも言えるのである。自分を性的他者とする白人男性の定義を拒むことへの態度は、事件そのもの以上に、自分の特徴が動物的な特徴と人間的な特徴に分類され、ノートに記録されることにセッサが最も拒否反応を示す、ということも端的に現れている。

このようなセッサの態度は、実はセッサの母親から受け継がれたものでもある。セッサの母親は、白人に強姦されてできた子どもは捨ててしまい、セッサの父親となった男とは合意の上のセックスであったことが、セッサに母親について話して聞かせる黒人女性によって、"Without names, she threw them [babies]. You she gave the name of the black man. She put her arms around him. The others she did not put her arms around. Never. Never."と強調されている(78)。

セッサの隣人エラでもこのパターンは繰り返されており、白人に強姦されたエラは生まれた子どもに授乳せず、わざと死なせてしまうのである(318)。「性的他者」となることを拒むこの姿勢はセッサが語る主体となるために必要なことであるが、しかし同時に新たな問題、つまり、自らが主体となりえない強姦、性的搾取などの体験については語れない、という自体を引き起こしてしまう。強姦について語ろうとすると、語る主体としての自己が保てず、自己を保とうとすると強姦について語れない、というジレンマが生まれる。その結果セッサの語りは、またひいては『ピラブド』全体が、性的行為に関する記述がきわめてストイックである。あから

さまざまな性行為に関する記述は、父と息子による黒人女性の「共有」と強姦、二人の白人青年によるセッサの強姦、黒人の囚人にフェラチオをさせる白人看守など、白人の暴力的で逸脱した性行為に偏っている。「セクシュアリティ」という語がもともと逸脱した性を示す言葉であったことを考え合わせると、これも偶然ではなく、『ピラブド』においては黒人女性＝性的他者、というステロタイプの図式は、「性的他者」が白人男性であるという図式に意図的に書き換えられていると考えられる。

さて、セッサの物語の中心となる子殺しであるが、「子どもが主人に連れ戻され、再び奴隷にされるぐらいなら、自分の手で殺したほうがよい」というセッサの論理にはそれなりに説得力があり、「何か他の方法があったはずだ」というポールDの非難が理不尽なものと感じられるのだが、それでも実の母親による子殺しがショッキングな出来事であるいは違いない。また子を思うあまりの母の愛の行為、というには、子殺しの場面の描写はあまりにも陰惨である(149)。自分も死ぬつもりだったとはいえ、セッサが結局は生き残ってしまっていることも、この子殺しをさらにショッキングなものとしている。実際、生き残った子どもたち3人、特にデンバーは、自分たちもいつか母に殺されるのではないかという考えを抱えている。とはいえセッサの行為はひたすら美化もされないかわりに、「子どもの人生をコントロールする母」「子どもを食い尽くす母」というような形での批判、断罪も、グロテスクな神話化もされていない。

子殺し事件の中核にいたる長い逡巡をへた語りは、セッサの行為に選択の余地はなかったのだと感じさせる。しかしこの語りの困難さは、さきほどあげたようないくつかの理由、つまり話の内容が悲惨すぎる、また「奴隷の悲惨さ」を語ろうとすれば、自らが受けた性的陵辱について語らなければならないということがあり、また理由はどうあれ母親が我が子を殺す、というできごとそのもののタブー性もある。さらにハーシュやジョンソンが指摘するような、母親が語る主体となること自体の困難さがそこに具現されている。この困難さは、語り手としてのセッサが持つ自己イメージなど、さまざまな形をとって表現されている。

タイトルの『ピラブド』とは、セッサが殺した赤ん坊の蘇りと思しき若い女性の名なのだが、この娘が消えてしまった後、セッサは“*She was my best thing*”と彼女を失った喪失感を訴える。ポールDはそれに“*You your best thing, Sethe*”と答えるのだが(335)、この「自分の中の最良の部分が、自分の中ではなく自分の子ども、つまり他者である」、自分のアイデンティティが自分の中ではなくどこか外にある、という内部の奇妙な空洞状態が、語る主体としての困難さ、および、先ほど言及した語りの中抜き状態に対応している。これはまた同時に、母親と娘が分離していない、一体化した状態に対応している。事実、セッサとピラビッドは次第に相互依存を深め、どちらが誰ともつかない渾然一体状態へと陥っていく。

実はセッサとビラビッドのこの一体化状態には、娘としてのセッサと母親との一体化状態が組み込まれている。失われた娘の幽霊ビラビッドは、セッサにもう一人の失われた女、つまりセッサの母親を必然的に思い出させる。ビラビッドを失った記憶は、セッサの中で自分が母親を失った記憶とだぶっている。セッサの母親はおそらく逃亡を試み、捕まって殺されたのだが、「母親が自分を置いて逃げたのかもしれない」「母親が自分を後にのこして死んだ」という非難まじりの喪失感が、ビラビッドのセッサに対する感情とだぶっていくのである。つまり母親と娘の分離は、母親の側からすると子どもを手放す悲しみと同時に、子どもとしての自分の悲しみを追体験し、かつ子どもの非難の対象としての自分を意識する、という、母—自分—娘の三位一体状態を逆説的に引き起こす。この三世代の一体化は実は真ん中の「自分」のところだけ空洞となっている。『ビラブド』のテキストではこの葉は娘の未分離状態は、ポールDが去った後、仕事も止めて外界から孤立したセッサ、ビラブド、デンバーの三人が、124番地の家に閉じこもる場面でクライマックスに達する。I、you、she、weといった主語の区別はあいまいとなり、全員の自意識がYou are mineという乳児のような、あるいは乳児の母親のような執拗で強烈な所有欲へと収斂していく。

自分のアイデンティティの核をたどるとそれが自分の中にはない、どこかよそにある、というこの状態は、文字どおりの空洞イメージとして何度も現れる。最も視覚的にあからさまなのは、ビラビッドが姿を現す前に現れる白いドレスの幽霊である。セッサのもうひとりの娘デンバーによって目撃される、ドレスだけで中身のない姿は、「セッサにそっくり」とされる(44)。ドレスだけで中身のない姿、というイメージは、初めて現れたビラビッドの描写、「顔に日があたっていたせいで、黒いドレスと靴だけしか見えなかった」、という姿で繰り返されている(63)。

またセッサが逃亡中に出産する場面でも、彼女は自分のことを三人称で、「このお腹の赤ん坊の母親」(38)「妊娠6ヶ月の、這って歩く墓場」(43)というように考える。またその後の自己イメージも、「子供たち全員が入れるほど広い」(199)という愛情豊かなものであったり、「墓穴」(5)のような暗いものであったり、いずれにしても、「穴、空洞」というイメージで表現する。真ん中が空洞になっているイメージは強固な自我の持ち主に見えるベビー・サグズといえど免れてはおらず、デンバーが彼女を呼ぶ名“Grandma Baby”はまさに「祖母」と「ベビー」で成り立ち、その間が抜けた名前として象徴的である(5)。作中セッサの回想の中のみ登場する母親も、帽子だけで顔の見えない姿として描写されている。そもそも「ビラビッド」というのも赤ん坊の幽霊の名前ではあるが、それは葬儀の際の牧師による呼びかけにすぎず、しかも「愛される」という受け身の形であることにも注目すべきであろう。(死んだ娘は一歳を過ぎていたのだから名前がないはずはないのだが、その「本当の名前」はついに言及されることはない。)

真ん中が空っぽの母—自分—娘の三位一体の不安定さは、3という数字が特権化さ

れては崩されるということにも現れている。ハーシュが論文“Maternity and Rememory: Toni Morrison’s *Beloved*”で指摘しているように、冒頭の語124は、3に必ずもう一つのなにかが介入し、均衡が破られることを象徴している。つまり、まずセッサ、デンバー、ベイビー・サグズの3人暮らしへの幽霊の登場、次にセッサ、デンバー、幽霊の三人になったところへのポールDの出現、ポールDが幽霊を追い払った後の、ビラブドの出現。そしてポールDが出て行き、セッサ、ビラブド、デンバーの3人になると、母娘密着からはじき出されたデンバーが外部に助けを求めることで、やはり均衡が破られる(“Maternity” 99)。この最後の3人には、妊娠したビラブドのお腹の子どもが加わる、と考えることもできよう。セッサを救うため集まった女性たちの前に、ビラビッドは臨月の姿であらわれ、突然姿を消してしまうのだが、ビラビッドの出産とともに3人の均衡が破られたと考えることもできるし、そのとき失われたのは母娘が分離する以前の、胎児のアイデンティティとも考えられるのである。

さてセッサはポールDに“You your best thing”と自己の大切さを教えられるが、その彼女の自己とは依然としてクエスチョン・マークつきの“Me? Me?”で、しかも主格ではなく目的格である(335)。ハーシュは“Maternity and Rememory”で、セッサの到達したこのクエスチョン・マークつきの一人称“Me? Me?”こそが、一人称で語りつつ、他者との関係性を含み込む母親のサブジェクティビティであり、エディプスをモデルとした独立した個人という一人称に替わりうるものだとしている(108)。しかしこのような主体のありかたというのは、実は母親だけに限らないものであることも、また『ビラブド』では明らかにされていく。たとえばポールDは「男」というアイデンティティを重要なものと考えているが、「男」としての自己は「母親」としての自己と同様、時にはそれ以上問題含みであることが露呈されていく。「男」のアイデンティティにはやはり「女」や「子ども」が必要なので、たとえば彼はセッサが逃亡中出産したことを聞くと、「自分も夫も必要とせず、セッサがひとりでやってのけたこと」に不快感を抱く(10)。セッサ、デンバー、ビラブド、自分という4人の中で、自分が一家の長でないことも不愉快に思っているようである(163)。そもそも彼が「男」としての自覚を持ったことは、かつての主人ガーナーが、自分の奴隷を一人前の男として育て、扱ったことに由来する。ポールDはそのことに気づき、自分の、あるいは自分が真の男として尊敬していた奴隷仲間のシクソやハーレの「男」としてのアイデンティティは、結局白人の男に作られたものだったのではないか、ポールDのアイデンティティの核は、白人の男を全能の家長とする、家父長制的奴隷制度そのものなのではないか、と悩む。

...Everything rested on Garner being alive. Without his life each of theirs fell to pieces. Now ain't that slavery or what is ...Garner

called and announced them [his slaves] men—but only on Sweet Home, and by his leave. Was he naming what he saw or creating what he did not?...Did a whiteman saying it make it so? Suppose Garner woke up one morning and changed his mind? Took the word away.

(220, 221)

彼の名前も、全員ポールという名前の3人兄弟に、お互いの区別をつけるためにA、D、Fという記号をつけただけ、というしろものである。つまり、彼自身の名前といえるものは、Dの部分だけなのだ。（そのことに最初から気づいているのはデンバーだけで、彼女は初対面の彼を“Mr. D”と呼ぶ。それに対してポールDが、「自分はポールD・ガーナーだ」と答えているが（14）、最後にはMr. Dという呼び方を受け入れていることも意味深長である。）やがてポールDは、「男」としての自分の存在には、自分を男として見てくれる女性が必要なのだという結論に達し、かつてシクソが自分の恋人について言っていた、「彼女は魂の友人だ。ばらばらになった俺を集め、俺にかえてくれるんだ」という言葉を思い出す（272）。ポールDの語りも一人では形をなさず、「ばらばらの破片を集めて自分に返してくれる」魂の友人が必要なのである。

先に言及したように、バーバラ・ジョンソンはラカンの言語理論を用い、言語獲得期の幼児にとって母親はよびかける対象、究極の「他者」であることから、母親が語る主体になることの困難さを説明するが、しかし彼女の（また恐らくはラカンの）言説においては、「他者」だけではなく「母親」という概念もまた象徴的なものと捉えるべきであろう。語る主体としての「母親」モデルは、生物学的に母親の立場にある者の語りにくさを説明してはいるが、そうではない者の語りにくさもまたある程度説明してしまっている、ということが『ピラブド』を読むうちに見えてくるのである。語るという行為において、語る主体というのは所詮は語りかける相手を必要とする。その意味において、語り手としての自己の核を求めていくとそれはやはり他所へとすり抜けてしまう。逆にいえば、語る主体であるということは、常に他者を必要とするわけで、最後にピラブドとの悪夢のような一体感にほとんど人格が崩壊したセッサを救うのは、母娘一体化から疎外されたもう一人の娘デンバーと、黒人女性の集団であるし、またセッサの元に戻ってきたポールDは、二人は別々のストーリーを持っており、そのストーリーを隣同士に並べたい、と考える。二つの語る自己は一つに統一されることはなく、また二つのストーリーが一つに撚り合わされることもなく、お互いが語りかける相手を必要としているのだ(273)。

『ピラブド』では子殺しの場面を始め、さまざまなエピソードは決してストレートには語られない。円の周囲をまわるように逡巡を重ね、他のエピソードに寄り道し

たあげく、やっとなぎれとなぎれの形で明かされる、という形をとる。読者の労力を要求するスタイルであるが、この読む側の労力が、それ自体、『ビラブド』における語る主体のセクシュアリティと母性のありようを表現していると同時に、語りそのものに内在する困難さの一つのモデルとなりおおせている。性的な主体でありえず、かつ母親という立場にある黒人女性という「他者」の中の「他者」とされてきた人物を語り手にすることにより、モリソンはむしろ、普遍的な語りの困難さを表現することに成功しているのではないかと思われる。

註

1) たとえば Alice Walker In Search of Our Mothers' Gardens (San Diego: Harvest, 1983), Trinh Minh-ha Women, Native, Other: Writing Post-coloniality and Feminism (Bloomington: Indiana UP, 1989), Gloria Anzaldua "Speaking in Tongues: A Letter to Third World Women Writers" (This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color, eds. Cherrie Moraga and Gloria Anzaldua, New York: Kitchen Table, 1983, 161-174) など。

2) タイトルは、翻訳に準じて『ビラブド』と表記した。引用頁数はすべて参考文献に記載のSignet版による。

3) 黒人女性の性的な「他者性」については、たとえばバーバラ・クリスチャンの Black Women Novelists The Development of a Tradition, 1892-1976 (Westport, Conn: Greenwood P, 1980) やパトリシア・ヒル・コリンズの Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment (1990, New York: Routledge, 1991)を参照のこと。

参考文献

- Anzaldua, Gloria. "Speaking in Tongues: A Letter to Third World Women Writers." This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color. Eds. Cherrie Moraga and Gloria Anzaldua. New York: Kitchen Table. 1983. 161-174.
- Christian, Barbara. Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892-1976. Westport, Conn.: Greenwood P, 1980.
- Collins, Patricia Hill. Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment. 1990. New York: Routledge. 1991.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale UP. 1979.
- Hirsch, Marianne. The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism. Bloomington: Indiana UP. 1989.
- . "Maternity and Rememory: Toni Morrison's *Beloved*." Representations of Motherhood. Eds. Donna Bassin, Margaret Honey, and Meryle Mahrer Kaplan. New Haven: Yale UP. 1994. 92-110.
- Johnson, Barbara. "Apostrophe, Animation, and Abortion." Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism. Eds. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers UP. 1991. 630-643.
- Morrison, Toni. Beloved. 1987. New York: Signet. 1991.
(『ピラブド』上、下、吉田迪子訳、集英社、1990。)
- Olsen, Tillie. Silences. 1979. New York: Laurel. 1983.
- Trin, T. Minh-ha. Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism. Bloomington: Indiana UP.
- Walker, Alice. In Search of Our Mothers' Gardens. San Diego: Harvest. 1983.

カーソン・マッカラーズにおける少女のセクシュアリティ

Carson McCullersの諸作品は、「人間の孤独」、「自分の居場所を見つけたいという欲望」、そして「愛の不毛」などのテーマを持つと考えられている。彼女自身“Author’s Outline of ‘The Mute’ (The Heart Is a Lonely Hunter)”やインタビュー等でこれらのテーマを強調し、The Ballad of the Sad Cafeでも、愛する者は愛することによっていっそう孤独になり、苦しむようになる、また愛される者は、自分を愛する者を密かに憎むようになる、とも述べている(33)。

このようなテーマが、若き日の作者の分身とおぼしきローティーン少女を主人公に書かれている作品が、The Heart Is a Lonely Hunter と The Member of the Wedding ということになるわけだが、この2作はそれと同時に、少女が大人になる、という成長物語でもあって、Richard Cookは批評書 Carson McCullers の中で、『結婚式のメンバー』を論じて、主人公フランキーはハックルベリー・フィンやホールデン・コールフィールドとならび、若さ故の孤独、アイデンティティの不確かさ、愚かさをもった人物、と評価している (61)。

この読みに対し、Barbara Whiteは、論文 “Loss of Self in The Member of the Wedding” で異議をとなえ、フランキーが少年ではなく少女であることに着目し、大人になること＝社会の押しつける女役割を受け入れる、という逆イニシエーションの物語、とフェミニスト的な読みを提唱している。女性のテキストが、しばしばあぶりだしのように、2重の声で書かれていることは、Elain Showalterを初めとするフェミニスト批評家たちによって指摘されているが、『心は孤独な狩人』も『結婚式のメンバー』も、思春期の少女の状況や心理にことよせて、「人間の孤独」、「アイデンティティの追求」、「愛の不毛」といった、ジェンダー・ニュートラルなテーマの下に、ホワイトの指摘するような、フェミニスト的な物語が隠されていることを読みとることは十分可能である。しかし、マッカラーズの著作にそのような少女の逆イニシエーション物語を読みとるとしても、「愛の不毛」、特に異性愛の成就に対するかたくなな拒否の説明には足りない。例えば先にあげた「悲しい酒場の歌」における、愛の一方向性についての述懐にしろ、なぜそうした一般化にいたったのか、という理由は述べられていないのである。Joanna Russ は To Write Like a Woman で、Willa Cather, May Sarton、そしてマッカラーズの作品に見られる愛の不可能性の原因を彼女たちのレズビアニズムに求め、「社会的なコンテクスト、正直になれるかどうかの可能性、性的パートナーが得られるかどうか」が決め手となって、愛の成就是不ばらしいが空想的なもの、現実にはありえないものとして描かれるとする(156)。マッカラーズの伝記 The Lonely Hunter: A Biography of Carson McCullers には、マッカラーズのレズビアニズムがかなり明白な事実として書かれているとともに、マッカラーズ自身がレズビアン・セクシュアリティを受け入れることに困難を感じていたらしいこともうかがえる。このような観点からマッ

カラーズの作品における、少女たちの性に対する反応に隠蔽されたレズビアニズムを読みとり、新たな読みを試みることは可能と思われる。

また同時に重要なのは、どちらの作品にも「孤独」や「愛の不毛」を体現する人物として、黒人が登場することである。Toni Morrison が Playing in the Dark で指摘するような、黒人の登場人物に投影された、隠された白人の欲望の物語が、ここには読みとれるのではないだろうか。より具体的には、マッカーズの描く思春期の少女のたゆたいやフラストレーションは、ヘテロセクシズム (Adrienne Rich の用語を使えば、強制的異性愛) によって禁じられたレズビアン・セクシュアリティと、そのフラストレーションを体現していると仮定して、『心は孤独な狩人』と『結婚式のメンバー』を読んでみよう。そして前者においてはレズビアニズムが「人間はすべて孤独である」という大テーマと、才能のある少女の挫折、というフェミニスト的な物語によって二重に隠蔽されていること、後者においては、レズビアン的な欲望が、黒人の女中との疑似母娘関係によって隠蔽されていることをたどり、また両作品に共通する点として、ヘテロセクシュアルな関係に対する拒否が、思春期の少女の心のゆれ、として正当化されていること、それと同時に抑圧された欲望が、黒人の登場人物に投影されていること、を論じていきたい。

さて、マッカーズ自身の「アウトライン」によれば、『心は孤独な狩人』は聾啞の青年ジョン・シンガーを中心に、マルクス主義者ブラウント、パブの主人ブランノン、黒人医師コーブランド、音楽家をめざす少女ミックが、それぞれの孤独を生きるという、車輪のような構造になっている (137)。しかし、例えば Louisa May Alcott の Little Women が、4人姉妹の成長物語とみえて実はジョー・マーチの物語として読むことがもはや定説になっているのと同様、『心は孤独な狩人』はこの5人の孤独を描くと見えて、実はミック・ケリーの成長と挫折の物語として読むことができる。それはミックを扱った章の分量が一番多く、文体も一人称に近い、というようなことだけでなく、『結婚式のメンバー』の主人公フランキー・アダムズとミック・ケリーが、どちらも作者の分身といってよい、大変似たキャラクターであることによっても裏付けられている。『結婚式のメンバー』は、『心は孤独な狩人』のミックの部分の改め書き直した作品、とすら言える面がある。

さて、『心は孤独な狩人』をミックの物語として読むと、人間の普遍的な孤独、という一般化では説明しきれない、大人になること＝夢の挫折、という女性の逆イニシエーション物語が浮かび上がってくる。ミックは作曲家になりたい、世界を旅行したい、と夢見る才能豊かな少女である。ミックの夢には、ピアニストになりたかったマッカーズ自身の体験が反映され、子どもっぽい空想というよりは、自分の才能をのびしたいという欲求、と素直に読みとれる。彼女のこの夢は、しかし、大人になりたい、という望みと両立しない。というよりは、ミックにとって大人になることとはすなわち、夢をあきらめ、将来に向かって開かれたクリエイティブな

世界から閉め出されていくことなのである。

そしてこの逆イニシエーションは、不況のさなかのケリー一家の貧困にも原因があるとはいえ、それよりも、ミックが少年ではなく少女であることが原因であることが、暗に、また時にはかなりあからさまに描かれる。大人の女性となることは、『心は孤独な狩人』では、ヘテロセクシュアルな女性としての成長と母性とに代表されるが、どちらもきわめてネガティブな結果をもたらすものとして描かれている。

まずミックのヘテロセクシュアルな恋愛の体験は、ミックの主催するプロム・パーティと友人ハリーとの初めての性交渉を通して描かれる。姉のドレスやハイヒールで着飾ったミックは、ぎこちないながら男女ペアになるパーティを成功させようとするが、招待されなかった年下の子どもたちの乱入で、フォーマルなプロムはめっちゃめっちゃになり、いつのまにかミックも子どもたちと一緒に大騒ぎを楽しんでしまう。そして騒ぎのただ中に、ミックはハイヒールのせいで転び、頭を打つ。

She started for it [the ditch] first. Down a block they had put in new pipes under the street and dug a swell deep ditch. The flambeaux around the edge were bright and red in the dark. She wouldn't wait to climb down. She ran until she reached the little wavy flames and then she jumped.

With her tennis shoes she would have landed like a ca.--but the hight pumps made her slip and her stomach hit this pipe. Her breath was stopped. She lay quiet with her eyes closed. (98)

子どもたちの乱入は、大人になることを拒否したいミック自身の無意識の願望が投影されていると考えられるし、ハイヒールで転んでしまうことには、女性として成長することで、行動力が制限され、無力化されていくことを象徴している。

つぎに友人ハリーとの性体験だが、ミックは将来の夢を語り合う友人としてハリーに好感を持っており、異性としても魅力を感じている。しかし、そのハリーとの初体験はミックにとって頭と身体が切り離されたような「その場かぎりのあやまちにすぎず、恋愛に発展するどころか、ミックは友人としての彼も失ってしまううえ、今までとは違って夜を恐れるようになり、作曲にも集中できなくなる。

またミックの周囲にも、ミックがヘテロセクシュアルな恋愛のモデルとしうるようなカップルはみあたらない。パブの主人ビフ・ブラノンと妻アリスはブラノンの性的不能もあって家庭内別居状態であるし、アリスの妹ルシールは、夫に暴力をふるわれたあげくに捨てられ、もう男はこりごりだと断言している。このルシールの娘、ベイビーは、ミックのオルター・エゴ的なキャラクターであることも指摘しておきたい。ベイビーは4歳にして映画スターを目指す野心家で、母親のルシールはベイビーにレッスンをうけさせたり、かわいく着飾らせたりと、娘の天才を信じてステージママをめざしている。マッカラーズの天才を信じてはげました母親と、

マッカラーズ自身の関係を投影していると思われる母娘なのである。しかしミックがクラシック音楽の作曲家にあこがれるのに比べ、映画スターになりたいベビーは、すでに「女」のコケットリーを武器にするすべを知っている。やがて彼女はミックの弟ババーをおもわせぶりのテクニックでじらしたあげく、子供達がいたずらでもちだしていた銃でババーに撃たれ、大怪我をする。性的陵辱を思わせる、傷ついたベビーの描写は、やはり「女」のセクシュアリティに対する拒否感を表現しているように思われる。

[Baby] lay crumpled down on the dirty sidewalk. Her skirt was over her head, showing her pink panties and her little white legs. Her hands were open... There was bold all over her hair ribbon and the top of her yellow curls. She was shot in the head and her face was turned down toward the ground. (142)

ウールワースへの就職は、ミックの女性としての成長が、人間としての逆イニシエーションとなる仕上げのステップである。ミックは「男の子には、学校を続けながらできるアルバイトがいくらでもあるのに、女の子にはない。金を稼ごうとすると、学校をやめるしかない」と言い、経済的に困っている家族に貢献し、一人前と認められたい、という欲求と、音楽の勉強を続けたいという欲求が対立する、状況の不公平さがあからさまに描かれている(210)。ミックは給料をためて、ラジオやピアノを買いたい、と願い、音楽家になる夢にしがみつこうとするが、やがて仕事で疲れ、音楽に対する熱意も保てなくなって、余った金でアクセサリーやストッキングを買い、ビールを飲むだけが楽しみの生活に流されていく。

「母性」のイメージも、やはりネガティブなものばかりである。マッカラーズの全作品を通して、出産で命を落とす女性がやたらに多い。具体的には『結婚式のメンバー』のフランキーの母親、Clock without Handsの主要な登場人物である二人の青年である、ジェスターとシャーマンの、それぞれの母親、「悲しい酒場の歌」のアーミアの母親などが、出産で命を落としている。また出産のイメージは、生命や豊饒さではなく、病気や死と直結しており、たとえばミックの姉エッタは「子宮を摘出しなければならぬ病気」になって一家をさらに経済的に苦境に陥れ(227)、またブランンの妻アリスは、急病であつげなく死ぬのだが、その手術の様子は、ほとんど出産のグロテスクな戯画となっている。

...in the afternoon of the eighth of October there was a sudden cry of pain from the room where they slept... Within an hour they had taken Alice to the hospital and the doctor had removed from her a tumor almost the size of a newborn child. And then within another hour Alice was dead.

またミックの母親は、せりふもほとんどない存在感の希薄な登場人物であるが、彼女が唯一積極的に話すシーンは、ミックがウールワースに就職するように、一家全員で説得しているときである。ミックは学校をやめれば、音楽家になる夢が消えることを自覚しつつ、「一週間10ドルもらえれば、ラジオが買える。ピアノだっていつかは買えるかもしれない」と必死で音楽とのつながりを保とうとするが、母親は、「10ドルは家計を助けるためだ」と釘をさす(271, 2)。

このように、『心は孤独な狩人』では、ヘテロセクシュアルな女としての成長と母性は、いずれもネガティブに書かれ、特にヘテロセクシュアルな女の身体性にたいする拒否と嫌悪が露呈しているのだが、これは単に大人になる前の、思春期にありがちなためらいや恐れというだけでは説明できない。そこには「女として大人になる」時に直面する、社会的な不公正をあばくフェミニスト的物語が読み取れる。またそれと同時に、この拒否や嫌悪、そしてミックのしじゅう感じるいらだちにはレズビアン・セクシュアリティを抑圧することのフラストレーションが隠蔽されていると考えられないだろうか。ミックと非常によく似た、『結婚式のメンバー』の主人公フランキーのいらだちの意味を考えることによって、ミックの物語の隠された意味を逆照射することができるのではないだろうか。

『結婚式のメンバー』のフランキー・アダムズは髪をショートカットにし、少年のような服装をしていること、男の子のような名前を使っていること、少女にしては背が高く、そのことを気にしていることなど、様々な点で、ミックと似ている。またミックのように、世界中を旅したい、軍人になって戦闘機に乗りたい、などというあこがれを持っている(30, 31)。

しかしフランキーはミックのように、音楽家になりたい、というような特定の野心を持っているわけではない。フランキーの夢、特に戦闘機乗りになることなどは、確かに当時の女性にはできないことであって、やはり「女性役割」への反発を読みとることができる。とはいえ、12歳で軍隊に入るのは男の子であろうとむりな話で、夢というよりは、むしろ子供っぽい空想というのに近い。つまり、フランキーには、ミックほど、社会的な意味で「女になる」ことを拒否する理由は、とりあえずはない。彼女はむしろ、「大人の女」というアイデンティティを得るべく、積極的に努力し始めている。たとえば、年齢不相応に大人っぽいドレスと靴を買い、短い髪をなんとか伸ばしたりカールさせようとするし、年上の少女たちがつくっているクラブに入りたいと願う。ミックがこのようなクラブに興味を示さず、姉たちの会話にも加わりたがらず、兄の仲間になりたがったり、男子のワーククラスを選択したりするのと対照的である。背が高すぎることについても、「モデルや女優も背が高い」という事実で自分をなぐさめる(42)。つまりフランキーは、思春期前の少女

によくあるおてんばなトムボーイで、それも成長するにしたがって娘らしくなる、とりあえず普通の女の子、したがって、彼女の「閉じこめられたような感じ」と表現されるフラストレーションは、大人の世界を前にしたためらい、あるいは「女性役割」への漠然とした拒否感、というように一見描かれている。しかし、少女フランキーの、異性愛についての断固とした無知と嫌悪感は、年齢のわりに子どもっぽい印象を受ける。男の子のような服装や髪型を好むことは、彼女の12歳という年齢のために、「おてんば」という正常なカテゴリーにおさまっているが、フランキーの異性間の性行為に対するかたくなな拒否反応は12歳という年齢を考えてもいささか子どもじみすぎている。(フランキーは黒人女中ベレニスの4人の夫の話に熱心に耳を傾けるので、この矛盾はより明白になる)。年長の少女たちから聞いた性知識を「結婚した人たちについてのいやらしい嘘」と表現するし(18)、間借り人の夫婦の性行為を目撃して「発作」と思いこむ(50)。自分の性的体験を、ひたすら「人に言えない禁断の罪」と感じ、相手の少年を憎悪し、殺してやりたいと考える(33)。また自分を娼婦と勘違いした兵隊の頭を水差しで殴りつける、という一見ユーモラスでもその実破壊的な衝動を実行にうつしている。

子供っぽいといえば、兄夫婦のハネムーンについて行けると思いこみ、いよいよ二人が出発する間際に車のハンドルにしがみついて「連れてって」と泣きわめく、という思いこみぶりも、思春期のとぼ口にたゆたう少女にしてはいささか子どもじみすぎている。フランキーの徹底したヘテロセクシュアリティの拒否ぶりは、もちろん「女」役割への反抗ともとれるが、ミックのような社会的な必然性が薄いだけに、その不自然な子どもっぽさがより異様なのである。このことが示唆するのは、「思春期の少女の不安定な心理」という、一見わかりやすい図式で隠蔽されたレズビアニズムである。

フランキーはサーカスの見せ物で見た、半分男で半分女の人間と自分を同一視し、自分も「フリーク」「怪物」なのではないか、と悩んで自己のレズビアン・セクシュアリティの自覚に危険なまでに近づく(26,27)。しかし彼女は次の瞬間、それを12歳の少女にしては背が高すぎる、というありふれた悩みと、女としての魅力がないのではないか、というこれも思春期にありふれた不安とにすり替えて、自分もベレニスも納得させる。ハネムーンという露骨に性的なシチュエーションに自分も加わりたいという、あまりにも子どもっぽい願望も、子どもっぽさにかこつけたバイセクシュアルな欲望の表現とも考えられる。

『心は孤独な狩人』も『結婚式のメンバー』も思春期の揺れの下に隠されたレズビアニズムという点で共通する、と言ったが、さらにその隠ぺいの手続きにも共通点がある。

一つは先述した母親の不在である。『心は孤独な狩人』では母親を存在感の希薄な人物に設定し、『結婚式のメンバー』ではあらかじめ母親は死んでいる(しかも出産で死んでいる)という設定にすることにより、ミックもフランキーも、男性と

の恋愛、セックス、結婚、出産というヘテロセクシュアルな女性の再生産モデルを身近に持つことを免れている。マッカーズの作品で幾度も繰り返される母親殺しは、社会が押しつける女性役割への反発でもあるかもしれないが、出産で死ぬという設定は、ヘテロセクシュアリティそのものの拒否の表現とも考えられる。

もう一つの隠蔽の手続きは、黒人の登場人物の利用である。どちらの作品でも、主人公の少女に愛情と支えを供給してくれる女性は、黒人の女中、つまり『心は孤独な狩人』のポーシャと、『結婚式のメンバー』のベレニスである。本当の母親を異性愛モデルの拒絶の身ぶりとして消してしまったあと、黒人の女中という存在は、主人公に支配や要求をすることのない、愛情と献身だけを期待できる「代理母」となる。ポーシャもベレニスも、黒人女性のステロタイプとはいえない、リアルな、しかも愛すべきキャラクターではあるが、黒人の女中という立場が自動的に、主人公の白人少女に代理母を供給してくれる都合のいいものであることにはちががなく、事実、ポーシャはおそらくまだ20代の若い女性であるにもかかわらず、「アウトライン」によれば「母性本能の権化のような女」という設定になっている(149)。また、ミックにもその弟のババーやラルフにも、「あの子たちは自分が育てたような気がする」と言って愛着を持ち、週給3ドルの使用人の立場をあきらかに越えた、自己犠牲的な献身ぶりである(71)。

またベレニスはフランキーの身の回りの世話だけではなく、精神的な面でも気をつかってやる、事実上フランキーの母親がわりである。フランキーは叔父夫婦と隣り合わせに住んでいるのだから、叔母がフランキーの母親がわりになってもよさそうなものであるが、この叔母もまた作中ほとんど登場しない、影のうすい人物である。逆に彼女の実の息子ジョン・ヘンリーがフランキーの家に入り浸り、ベレニスが彼のことも母親のように世話をやいてやっている。『結婚式のメンバー』のクライマックスは、自分にも理解できないいらいらと興奮をもてあますフランキーを、ベレニスが膝の上にのせて抱擁する場面である(結婚式そのものは、リアルタイムで描写されない)(140)。この女同士の抱擁は、ベレニスが「代理母」であること、ベレニスが自分を徹底したヘテロセクシュアルな女であると、事あるごとに強調していることの2点で、レズビアニズムから遠ざけられている。つまり、黒人女性は、母親の持つ支配力や異性愛モデルの脅威ぬきで、白人の少女に肉体的、精神的な親密さを与え、かつレズビアン的な欲望を隠蔽するという役割をになっている。

また、彼女たちは、それぞれの作品中唯一、幸福なヘテロセクシュアルな関係を持っている女性でもある。ポーシャにはハイボーイという夫がいるし、またベレニスにはT. T. ウィリアムズというボーイフレンドがいる。しかしこの二組の黒人カップルは、カップルとしてではなく、常にポーシャ、ハイボーイ、ポーシャの弟ウィリーの3人組、ベレニス、T. T. ウィリアムズ、ベレニスの弟ハニー・ブラウンという3人組であり、かつどちらのカップルにも子どもがないことは重要である。いわゆる「正常」なヘテロセクシュアルな唯一のカップルは、人種の壁によって主

人公からへだてられ、またフランキーの夢見る兄夫婦と自分の3人組さながらの3人組として、バイセクシュアルな関係をほのめかしつつ、そのうちの二人が兄弟姉妹であることによって、セクシュアリティを骨抜き状態にしている。

さらに、どちらの作品においても、主人公の分身というべき、黒人のキャラクターが存在することを指摘しておきたい。両作品とも、主人公のいらだちや閉塞感は、黒人が人種差別のために感じるいらだちや閉塞感と同じ性質のものとされている。ミックは、黒人の向上に奔走するコーブランド医師と似ている、と言われるし(42)、ベレニスは、フランキーがフランキーという立場に捕まっているのは、ベレニスも黒人という立場につかまっているのと同じだ、と言う(141)。しかし、ミックとフランキーの時に暴力的ないらだちを体現しているのは、むしろ、若い黒人男性である。具体的には、ベレニスの弟ハニー・ブラウンで、フランキーは彼の人種差別的な社会に閉じこめられたいらだちに同情し、自己を彼にかさねあわせている。また、自分の、世界を旅行したい、という欲望をハニーに投影し、「人種差別のないキューバかメキシコへ行ったらどうか」と進めたりもする(155)。ハニーはやがて黒人の閉息的な状況へのフラストレーションから、自己破壊的な犯罪を犯し、投獄されてしまう。『心は孤独な狩人』においては白人を敵とみなす、過激な若者ランシー・デイビスがこれにあたる。彼は自分を去勢しようとする行為によって、自己のセクシュアリティに対する嫌悪、あるいは拒否感を、ミックと共有している人物なのだが、最後には黒人と白人の乱闘に巻き込まれて死ぬ。ハニー・ブラウンも黒人の閉塞的な状況にがまんできず、自己破滅的な犯罪を犯し、逮捕される。ミックやフランキーの感じるフラストレーションの比喩としての、差別される「黒人」という立場には、よりあからさまに暴力的で、自己破壊的な運命が与えられている。

『結婚式のメンバー』においては、抑圧されたセクシュアリティ、特にホモセクシュアリティはよりあからさまに黒人と結びつけられている。フランキーが、兄夫婦とハネムーンに行きたいという願いを聞いたベレニスは、「人間はおかしなものに惚れる」という連想をし、そこから男を恋したあげく本当に女になってしまった、黒人男性リリー・メイ・ジェンキンズのことを思い出している(96)。「アウトライン」によれば、リリー・メイ・ジェンキンズは、『心は孤独な狩人』に脇役として登場する予定の人物であり、このことも、二つの作品の連続性を傍証している(151)。またフランキーが、兄と婚約者のカップルを見たと思うと、それが実は二人の黒人の男だった、という場面があるが(89)、このエピソードも、ベレニスによって、ただちに、彼女自身の恋愛と結婚のエピソードに結びつけられている。フランキーの、どこかに属し、孤独から解放されたい、という欲求の下に隠された性的欲望が、黒人のホモセクシュアリティに投影されている場面として重要と思われる。

こうしてみると、実は、『結婚式のメンバー』はフランキーとベレニスの、そしてあるいは『心は孤独な狩人』もミックとポーシャの、レズビアニズムとはいかな

いまでも、女性同士の親密さを軸にした物語でもよかったはずである。しかし、ポーシャもベレニスも、「母親的な黒人女中」というわき役として、主人公の愛の対象とはなりえない。フランキーは、ベレニスとのつながりを過小評価し、それどころか「私が『私たち』って言ったとき、あんた、私とあんたとジョン・ヘンリー・ウェストのことだと思ったのね。・・・こんなおかしい話って聞いたことがない」、といささかヒステリックに打ち消そうとする(113)。また物語の最後で、フランキーはメアリー・リトルジョンという少女と親友になる。メアリーの訪れを迎えるフランキーの描写は、やはり恋人をむかえるようなエクスタチックなものではあるが(190)、ベレニスへの愛情は、より安全な、少女どうしの友情、という枠組みに移しかえられる。マッカラーズは、白人の少女と黒人女性との親密な愛情に深入りすることで、レズビアニズムがあからさまになることを、意識的あるいは無意識的におそれたかもしれない。フランキーが警察につかまったり、牢屋に入れられたりすることを恐れる場面は多く、牢屋は解放されないセクシュアリティの比喻とも考えられるが、牢屋に囚人を運ぶ「護送車」は、「ブラック・マリア」と呼ばれ作中たびたび登場する。「黒人の母親」に捕まる、というイメージが、『心は孤独な狩人』よりもレズビアニズム表象にちかづいた『結婚式のメンバー』で繰り返し現れることは示唆的で、安心して押し込めると見えたセクシュアリティが、実は母親的な黒人女性との親密さの表現に、むしろあからさまに見えてきてしまうという恐怖をあらわしているように思われる。

『心は孤独な狩人』における「個人の孤独」や女性役割への反抗、『結婚式のメンバー』における思春期の少女の孤独やアイデンティティの探求、というテーマが、単なるかくれみのにすぎないというわけではない。マッカラーズの少女を主人公とした2作品が、二重の声を持つ女性の書く作品として読んでみることにより、「思春期の少女」という一見分かりやすいテーマで説明できない深い奥行きが感じられ、また作品の持つ面白さがよりよく理解できるのではないかと思われるし、さらに、ヘテロセクシズムに抑圧された第三の物語を読みとる可能性も開かれる。そしてその第三の物語とは、女性同士のインティマシーの物語、リッチが言うような、創造力の源泉としてのレズビアニズムでありうるかもしれないのだ。

註

1) 「強制的異性愛」 (compulsory heterosexuality)の語はアドリエヌ・リッチのエッセイ"Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence"による。

"Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence," Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985 (New York: Norton, 1986) 23-75.

2) "It Is the Lesbian in Us..." On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978 (New York: Norton, 1979) 201, 202.

参考文献

- Carr, Virginia Spencer. The Lonely Hunter: A Biography of Carson McCullers. Garden City, NY: Anchor. 1976.
- Cook, Richard. Carson McCullers. New York: Frederick Ungar. 1975.
- McCullers, Carson. "Author's Outline of 'The Mute' (The Heart Is a Lonely Hunter)." The Mortgaged Heart. 1972. London: Penguin. 1975. 136-159.
- .The Ballad of the Sad Cafe. 1953. London:Penguin. 1963.
- . The Heart Is a Lonley Hunter. 1940. New York: Bantam. 1953.
- . The Member of the Wedding. 1946. London: Penguin. 1962.
- . Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985. New York: Norton. 1986. 23-75.
- . It Is the Lesbian in Us..." On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978. New York: Norton. 1979. 199-202.
- Russ, Joanna. To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction. Bloomington: Indiana UP. 1995.
- White, Barbara. "Loss of Self in The Member of the Wedding." Harold Bloom, ed. Carson McCullers. New York: Chelsea House. 1986. 125-142.

Issei Mothers' Silence, Nissei Daughters' Stories: The Short
Fiction of Hisaye Yamamoto

Silence has often been seen as evidence of women's oppressed position in society. Tillie Olsen, in her book Silences, describes how the creative talents of women have been forced into "unnatural" silences by the constant demands of daily life which allow them no existence other than that of mothers, wives, daughters, and nurturers. Women of ethnic minorities in particular have been often "doubly muted," as Roberta Rubenstein points out in Boundaries of the Self (8). For example, Alice Walker, along with other African-American women authors, argues in her essay "In Search of Our Mothers' Gardens" that black women have been doubly oppressed into silence by their gender and race. Lamenting the distorted and short life of Phillis Wheatley, Walker argues that women with creative talents must have been driven into silent insanity by the harsh reality of slavery and racism as well as sexism¹.

Moreover, women have been silenced on certain issues in particular. As Adrienne Rich points out in Of Woman Born, it is difficult to articulate one's feelings as a mother under a patriarchal family structure. Rich argues that motherhood "as defined and restricted under patriarchy," deeply rooted in our society and internalized by many women, forbids women to express their feelings as mothers, especially when the feelings are negative (13). Mothers are taught to express only self-effacing affection toward their children. As Rich explains, "Mother-love is supposed to be continuous, unconditional. Love and anger cannot coexist" (46). Unwanted pregnancies and abortions have been

the greatest of tabooed topics and practices. In addition, many women have difficulty expressing their feelings especially in a mother-daughter relationship. Mothers and daughters feel ambivalent toward each other because of women's powerlessness in the society, since, as Rich explains, a mother "identifies intensely with her daughter, but through weakness, not through strength" (244). Daughters, in their psychological development as an individual, feel that they need to distance themselves from their mothers while keeping strong attachment to them, a struggle that also creates tensions.

However, silence is not necessarily caused by oppression; it does not always mean lack of opportunity to speak, nor the lack of self-assertion which is necessary to speak up. It may instead be a paradoxical mode of expression. Silence may have different meanings in different contexts. For example, in the often-quoted short story of Susan Glaspell, "A Jury of Her Peers," two women express their understanding and support of the woman accused of her husband's murder by keeping quiet about the evidence they have found. Their silence subverts the judicial system represented by men and saves the accused woman from being persecuted as a murderer. The women, by being silent, function as a women's jury which declares the accused not guilty. Also as Patricia Wetzel argues in her essay "Are 'Powerless' Communication Strategies the Japanese Norm?," silence may have different cultural meanings according to one's gender and ethnicity. In a Japanese and Japanese American context, silence can be a highly esteemed sign of modesty, fortitude, and self-control. Moreover, Japanese literature has a tradition of poetry of short forms, namely *haiku* and *tanka*, which are supposed to express deep feelings and philosophies or describe landscapes, in just seventeen and thirty one syllables. This stoically minimalist aesthetic has existed throughout Japanese literary

history, influencing not only Japanese American artists but also to American modernist poets in the early twentieth century².

Yet we should be careful not to overestimate the power of silence in discourse because it is often a form of passive resistance or resentment rather than positive self-assertion, especially in the cases of women. Various works such as Onna To Kotoba, Akiko Jugaku's linguistic study, as well as Issei, Nisei, War Bride, Evelyn Nakano Glenn's historical research on Japanese American women, show that women's silence can and has served as evidence of male domination in Japanese and Japanese American settings (Jugaku 38, 39, Glen 207). However, we should be aware of the complex and multi-layered nature of silences, especially in multi-cultural contexts.

Hisaye Yamamoto, a nisei (second generation) Japanese American female writer, uses multi-layered silences in her short stories, drawing from both her Japanese American heritage and broader American cultural experiences. As King-Kok Cheung emphasizes in Articulate Silences: Hisaye Yamamoto, Maxine Hong Kingston, Joy Kogawa, silences play important parts in Yamamoto's multi-cultural stories. Yamamoto's stories, most of which are written from a young nisei daughter's point of view, often show issei (first generation) mothers pathetically silenced into a life of drudgery and isolation on the farm and at home. Yamamoto, while being sympathetic to the fate of mothers, expresses the emotional complexity of both mothers and daughters toward each other, and at the same time pays tribute to her own Japanese American cultural tradition by skillfully making silences tell stories. In two of her stories which focus on issei mother/nisei daughter relationships, "Seventeen Syllables" and "Yoneko's Earthquake," Yamamoto achieves this seemingly paradoxical task of making use of silences in order to tell stories. She describes silences of

women as a form of oppression in a patriarchal social context of pre-World War II Japanese American society and also in a psychological context of mothers in general and of mother/daughter relationships in particular. In addition, Yamamoto's careful description of the silences, as well as the minimalist technique which charges these two short stories with hidden meanings, proves that silence, usually a negative sign of powerlessness and oppression, can be used in a subversive way for Japanese American women to find their voices and to pass on their stories.

In "Seventeen Syllables" and "Yoneko's Earthquake," issei mothers are forced into silence by their difficult living situations as first generation immigrants. Mothers in both stories are portrayed as isolated figures. Hard daily toil on the farm as well as at home and their rural location prevent the issei women from having any substantial relationship with other women. While the Hayashi family in "Seventeen Syllables" has occasional visitors, the Hosoumes in "Yoneko's Earthquake" are "the only Japanese thereabouts" (46). They are of course cut off from their own families by the Pacific Ocean. Their poor ability to understand English also prevents them from communicating even with their own daughters, let alone women of other ethnic backgrounds. The beginning episode of "Seventeen Syllables," in which the mother and the teenage daughter try to communicate with each other about *haiku*, shows us how limited language skills and cultural differences block mothers from communicating with their American-born daughters who are fluent in English but know "formal Japanese by fits and starts" only (8).

Patriarchal social norms also silence issei women in Japanese American society. Although male dominance is not explicitly described in these

stories, we can see how it forces women into silence in their relationship with their husbands. In "Seventeen Syllables," Mr. Hayashi is irritated by his wife Tome's absorption in writing and discussing poetry, which distract her from working on the farm and from keeping him company. Finally, he terminates her career as a poet by smashing and burning a woodprint she won at a *haiku* contest. Tome does not protest or even lament verbally; she stands "at the back window watching the dying fire" (18).

Her silence is not enforced by her husband alone, but by Japanese and Japanese American social norms. When Tome and her daughter Rosie watch the fire that burns Tome's prize woodprint, Tome tells Rosie the secret story of forbidden love between her and "the first son of one of the well-to-do families in her village" (18). Her pregnancy and the birth of a stillborn son disgrace her as well as her family and she escapes to the United States and marries her husband "as an alternative to suicide" (18). The flawlessness of her story makes Rosie realize that her mother has been repeating the story to herself over and over again throughout the ensuing years without being able to tell anyone else, let alone her husband. She tells this secret life story of hers to Rosie as an explanation of why she tolerates her husband's dominance over her. Thus, Tome has accepted the social norms that punish her for premarital sexual behavior and shame her into silence. She cannot articulate her anger toward the institution which shames her into silence nor her anger toward the husband who kills the poet in her. Her rage, aimed at Rosie, who is just beginning to be romantically involved with a young Mexican man and is apparently ready to repeat Tome's foolish mistakes, is in fact her anger at herself in thin disguise. But even this anger, however fierce, is never put into words but only shown by "her eyes and her twisted mouth" and the

tightness of her grip holding Rosie's wrists (19).

This silence enforced by male control is underlined also by Rosie's observation of the silence of Mrs. Hayano, another issei woman who "sat all evening in the rocker, as motionless and unobtrusive as it was possible for her to be" (10). Mrs. Hayano's feeble condition caused by her first childbirth makes her mentally, as well as physically, disturbed, while her husband remains "handsome, tall, and strong"(10). The grim picture of Mrs. Hayano's fate under a patriarchal system which reduces her to a child-bearing machine is ironically stated: "this woman, in this same condition, had carried and given issue to three babies" (10).

Even Tome's attempt to have a creative voice as a *haiku* poet has a limit. Although Tome achieves a certain degree of autonomy as Ume Hanazono, her poetic pseudonym, *haiku* poetry itself confines her within Japanese American cultural norms. We should bear in mind that *haiku* is probably the only form of art allowed to Tome, because of its brevity, since she can compose only after "the dinner dishes [are] done" (9)³. *Haiku's* Japanese language limits her audience, and its brevity and rigid form prevents Ume/Tome from expressing herself freely. The number seventeen which signifies the number of syllables in *haiku* corresponds to the seventeen years since she gave birth to a stillborn son, years in which Tome has been silenced, and which symbolize the rigidity in which she is confined by the Japanese cultural tradition.

Mrs. Hosoume also is silenced by her husband's physical brutality in "Yoneko's Earthquake." Because of an accident during the Long Beach earthquake of 1933, Mr. Hosoume is physically too weak to do the farm work and probably sexually impotent, while his wife and the young Filipino farmhand Marpo practically run the farm together⁴. Irritated by his own powerlessness,

he complains that his wife, Marpo, and the children are disrespectful and impudent toward him. When Mr. Hosoume criticizes Yoneko for wearing nail polish and Mrs. Hosoume defends her, Mr. Hosoume calls his wife "nama-iki" ("which is a shade more revolting than being merely insolent") and then slaps her in the face (53). When Mrs. Hosoume has an affair with Marpo and becomes pregnant, Mr. Hosoume drives her to a Japanese hospital for an abortion and Marpo disappears from the farm on the same day. Although we are not explicitly told, we can assume that both the abortion and Marpo's discharge take place under Mr. Hosoume's command. Mrs. Hosoume, overwhelmed by the abortion and the following sudden death of her five-year-old son Seigo, probably by appendicitis, retreats into Christian faith and "[does] not seem interested in discussing anything but God and Seigo" (55).

Her affair with Marpo, like Tome's *haiku*, is limited in itself. While it is a deviation from the conventional norms which sustain the patriarchal family structure, Mrs. Hosoume is in fact just replacing one dominant male figure with another. As Stan Yogi points out in "Legacies Revealed: Uncovering Plots in the Stories of Hisaye Yamamoto," after the earthquake which invalidates Mr. Hosoume and stimulates the affair, Marpo practically replaces Mr. Hosoume (175). We are told that Marpo "happened to be in the room reading a newspaper" while Mrs. Hosoume stands ironing (53). When Mr. Hosoume hits his wife, Marpo responds to Mrs. Hosoume's glance toward him and behaves as a protective patriarch by holding back Mr. Hosoume and saying "The children are here" (53). This, as Yogi points out, is a startling change in his character because he used to be shy and meek in front of Mr. and Mrs. Hosoume (177). After the abortion, Mrs. Hosoume totally surrenders to the Japanese social order symbolized by the Japanese American church which she now

frequents. Her feebleness resurrects Mr. Hosoume back into his original authoritative position, and he can now afford to be "very gentle" toward his wife (55). Mrs. Hosoume never expresses her feelings nor explains to Yoneko, who is only ten years old, what actually has happened.

Finally, at a core of their silences Tome and Mrs. Hosoume share the forbidden topic--the unwanted pregnancy and lost babies, stillborn in Tome's case and aborted in Mrs. Hosoume's. As Judith Wilt points out in Abortion, Choice, and Contemporary Fiction, abortion especially is a topic on which women were historically silenced (10). Barbara Johnson, in her essay "Apostrophe, Animation, and Abortion," examines the indistinguishability of abortion and other forms of the loss of a child in women's consciousness, arguing that "any death of a child is perceived as a crime committed by the mother" (641). Going further, Johnson cites Jacque Lacan's linguistic theory to explain how it is difficult for a woman to speak as a subject from a mother's viewpoint, especially when her child is lost, since "the verbal development of an infant... begins as a demand addressed to the mother, out of which the entire verbal universe is spun" and therefore "the mother" is "a personification...of Otherness itself" (641). Thus, doubly silenced by guilt and psycho-linguistic otherness, Tome can speak of her stillborn son but only in a tightly condensed manner, not unlike her *haiku*, as Yamamoto's narrative suggests. Tome's telling the story, which is perceived as a form of "violence" by Rosie, is in fact a violent act of breaking a taboo, and therefore can be expressed only in a very restricted way. As Johnson points out, "when a woman speaks about the death of children in any sense other than that of pure loss, a powerful taboo is being violated" (641). Mrs. Hosoume remains even more silent than Tome. Her only outlet is her "peculiarly intent

eyes" gazing at Yoneko and her short and enigmatic comment "Never kill a person, Yoneko, because if you do, God will take from you someone you love" (56). As the comment suggests, Mrs. Hosoume regards abortion as killing of "a person," and therefore is overwhelmed by guilt and surrenders into silence without a word of protest or anger.

Thus, Yamamoto's issei women exemplify the silence of mothers, who go through marriage, pregnancy, child rearing, in pre-World War II Japanese and Japanese American communities. Along with Japanese cultural traditions which honor silence in both women and men as a sign of fortitude and selflessness and the issei women's silence forced by male dominance, both Tome and Mrs. Hosoume are further silenced as mothers by what Rich calls "motherhood as institution." Yamamoto's technique, which charges silences with meanings, shows the moments in which issei mothers' repressed feelings emerge through their silences.

As I have already stated, Yamamoto uses nisei daughters' point of view in these stories. Their immature ages and their preoccupation with themselves, which is typical of their developmental stages, prevent them from understanding, much less articulating, what is really happening to their mothers. Therefore, much of the important part of the mothers' stories has to be guessed rather than be explicitly told. Besides her conscious use of this technique of the limited point of view, as well as the influence of Japanese tradition which values subtlety and silence rather than eloquence, why does Yamamoto choose the immature daughters' point of view ⁵? This question leads us to another silence in the stories, the untold story of mother-daughter relationships, buried even under the secret stories of issei mothers.

In "Seventeen Syllables" and "Yoneko's Earthquake," the daughters have ambivalent feelings toward their mothers. Both Rosie and Yoneko admire and sympathize their mothers and resent the fathers who oppress their wives. At the same time, however, they resent and distance themselves from their mothers, though with a sense of guilt. Recent feminist psychoanalytic studies such as Nancy Chodorow's The Reproduction of Mothering argue that a daughter has strong attachment to, and identification with, her mother, and she also feels a strong need to distance herself from the mother in order to have a sense of separate individuality. Also as Rich suggests, daughters feel anger toward their mothers who, as role models as well as socializing agents, perpetuate male dominance in the family structure and pass on powerlessness and a sense of inferiority to them (243,4).

The daughters in these stories confront this ambivalence when its tension is most heightened. Yamamoto captures the intense moments of the daughters' ambivalence toward their mothers in the economy of minimalist language and illustrates the sense of impossibility for the daughters to express this ambivalence, especially anger and the need to separate themselves from their own mothers.

In "Seventeen Syllables," we can see Rosie's ambivalence in her response to her mother on the subject of *haiku*. When Tome first talks to Rosie about the *haiku* which she just composed, we can sense Rosie's respect for her mother as a *haiku* poet who can express in just seventeen syllables "the charm of a kitten, as well as comment on the superstition that owning a cat of three colors meant good luck" (8). Moreover, we can see her desire to communicate with her mother in imagining herself talking to her about her own version of *haiku* which she found in her mother's magazine:

...This was what was in [Rosie's] mind to say: I was looking through one of your magazines from Japan last night, Mother, and towards the back I found some *haiku* in English that delighted me...

It is morning, and lo!

I lie awake, comme il faut,

Sighing for some dough. (8)

However, her non-sensical *haiku* parody which is a hybrid of English, French, and a Japanese form with one excessive syllable can be seen as both respect for her mother's literary tradition and an effort to break away from it. By bringing up this *haiku* parody, Rosie is distancing herself from her mother by critiquing the rigid form of "seventeen syllables only which [are] divided into three lines of five, seven, and five syllables" (8) and her mother's seriousness toward the subject of *haiku*. She is searching for her own voice, apart from her mother's, preferring English which is "ready on the tongue" to Japanese "which [has] to be searched for and examined, and even then put forth tentatively (probably to meet with laughter)" (8). This effort for separation is accompanied with a sense of guilt, which, in Rosie's case, is guilt for not being fluent in her "mother tongue." Rosie, unable to express her feeling toward her mother because of its complexity as well as her sense of guilt, retreats into a glib "yes, yes, I understand" (8).

When Tome apologizes to her husband about her absorption in *haiku* and he only grunts, Rosie hates her father for "denying her mother" but at the same time she hates her mother as well "for begging" (12). We can see here the moment in which, as Rich explains, a daughter's anger at her mother "dissolves into grief and anger for her" (224). This anger at her mother, coupled with anger for her, is both Rosie's identification with her mother as well as her

distancing herself from her mother, leading her not only to imagining in her mind both of her parents dead but also to a self-destructive image of "three contorted, bleeding bodies, one of them hers" (12). When Mr. Kuroda, the *haiku* editor of the Japanese newspaper, visits Tome to distribute the first prize woodprint and Tome invites him into the house for a cup of tea, her husband becomes impatient because of the time lost from the farm work. We see that Rosie sympathizes with her mother rather than her father, because when her father tells her to go and remind her mother of the tomatoes, she goes "slowly," which can be interpreted as a passive support for her mother's involvement with *haiku* and a silent protest against her father's intolerance (17). But when she finds her mother listening to Mr. Kuroda's *haiku* theory, we can sense that she also feels alienated from her mother who pushes her away while "speaking in the language of Mr. Kuroda" (17).

During their last confrontation Rosie feels strong ambivalence about her mother's life story. Rosie's first reaction is to shy away from the shocking story. She secretly wishes, "Don't tell me now... tell me tomorrow, tell me next week, don't tell me today" (18). After listening to her mother's love story, which resulted in the birth of a stillborn son, Rosie shows her understanding and sympathy, though in a clumsy way, by saying "I would have liked a brother" (19). At the same time, this comment can be seen as Rosie's effort to deny her mother's totally negative feeling toward heterosexual relationships and to "[push] back the illumination which [threatens] all that darkness that had hitherto been merely mysterious or even glamorous" (19).

Her mother's command never to marry, a desperate attempt to save Rosie from the tragedy of female sexuality, does not reach Rosie who is too preoccupied with her newly found sexuality awakened by Jesus, a young Mexican who works

for the Hayashi farm. She tries to break away from her mother's hands holding her wrists, and answers her only with "the familiar glib agreement" again (19).

In "Yoneko's Earthquake," Yoneko's feeling toward her mother is, because of her younger age, more of a pure admiration and close attachment than Rosie. Yoneko cherishes the memory of her mother when she was younger: "She had at times been so struck with her mother's appearance that she had dropped to her knees and mutely clasped her mother's legs in her arms" (53). However, this memory is accompanied with the memory of rejection. She "learned to control her feelings because at such times her mother had usually walked away, saying 'My, what a clinging child you are. You've got to learn to be a little more independent'" (53). She still admires her mother's beauty and when her mother talks about the elaborate process she used to go through in order to dye her nails with ground flower petals when she was a child in Japan, she is fascinated and imagines that her mother must have been a beautiful child. Though Yoneko does not know what happened, she is totally sympathetic when her mother is in pain and in sorrow. She accompanies her mother to the Japanese church on Sundays after Seigo's death even though she herself does not believe in God. However, the various questions which Yoneko asks about God's character imply her distancing from Mrs. Hosoume's passive acceptance of the Japanese American values in which she is silently confined, and which are symbolized by the Japanese language version of "Let Us Gather at the River" which they sing at the Japanese Christian church.

Yoneko's moment of detachment from her mother comes when, toward the end of the story, her mother tells her, "Never kill a person, Yoneko, because if you do, God will take from you someone you love," to which Yoneko quickly

responds "I don't believe in that, I don't believe in God" (56). Although Yoneko is never told her mother's secret relationship with Marpo, she somehow senses that there is a connection between her mother's comment and the ring which Marpo gave Mrs. Hosoume, and her reaction is to shy away from the subject. Thus Yoneko is unconsciously rejecting her mother's negative representation of heterosexual relationships in separation, death, and guilt, and she is also refusing the male-centered social order represented by "God" to whom her mother surrenders. As in Rosie's case, this distancing is accompanied with a sense of guilt on Yoneko's side, symbolized by her guilt over the secret ring, which she already lost.

In both stories, daughters do not verbally express either their desire to identify with, or their detachment from, the mothers. As Rich explains, it is difficult for a daughter to articulate her feelings towards her mother in a patriarchal society (221)⁶. Yamamoto, by making the daughters adolescent, captures the heightened tensions and dramatizes the silent, though intense, ambivalence on the part of daughters.

While the silences of these stories show women's oppressed status in Japanese American culture, there are other kinds of silences, which are modes of expression rather than the result of female oppression. In "Seventeen Syllables," Mr. Hayashi's silence shows his irritation and anger rather than oppression. When the Hayashis visit the Hayano family, Mr. Hayashi reads a *Life* magazine while his wife and Mr. Hayano discuss *haiku*, and then abruptly leaves the house "saying nothing" (11). When Tome apologizes to her husband by saying "You know how I get when it's haiku...I forget what time it is," he only "grunts," and Rosie aptly senses that her father is "denying her mother"

(12). Also Tome's calm silence when she watches her prize woodprint burning expresses her deep despair and loneliness, though in a passive way.

In "Yoneko's Earthquake," the story of Mrs. Hosoume, hidden behind the seemingly sporadic episodes, is told not explicitly by words, but by silences. We start suspecting Mrs. Hosoume of having an affair with Marpo when she gives a ring to Yoneko and tells her, "If your father asks where you got it, say you found it on the street" without explaining to her where it is actually from (52). Obviously someone other than her husband gave her the ring, and she has to keep it secret from him. When the Hosoume family take the trip to the city on a weekday afternoon to a Japanese hospital, which is the "most unusual" thing to do, the parents do not explain the nature of the trip to the children, and the father demands that the children tell no one about the visit (54). Besides the brief description of Mrs. Hosoume's state of pain when she comes out of the hospital and the vague explanation that "she was feeling a little under the weather and that the doctor had administered some necessarily astringent treatment," we, as well as Yoneko, are given no details (54). It is because of this silence of the parents and the silence forced on the children, that we assume that Mrs. Hosoume had an abortion. Also the silence of Marpo, when he disappears from the farm without even saying good-bye to Yoneko and Seigo, confirms our suspicion. His silence strikes us as strange because Yoneko and Seigo were quite attached to him and he has become indispensable for the family. Thus, these two stories not only illustrate the oppression of silenced women but go further and tell their life stories by the use of different kinds of silences.

As Charles Crow points out in "The Issei Father in the Fiction of Hisaye Yamamoto," the stories show possibilities that the daughters break through

the multi-layered silences and obtain their own voices for expressing themselves as artists (36). Rosie obviously inherits her mother's sensitivity toward language, reads haiku magazines and cherishes the haiku parody written in English. She also skillfully imitates various movie stars to entertain her friends at school. Yoneko also shows the will to search for her own voice. When she is converted to Christianity, she tries to create her own version of God's image by asking Marpo questions:

Who did Marpo suppose was God's favorite movies star? Or, what sound did Jesus' laughter have (it must be like music, she added, nodding sagely, answering herself to her own satisfaction), and did Marpo suppose that God's sense of humor would have appreciated the delicious chant she had learned from friends at school today:

*There ain't no bugs on us,
 There ain't no bugs on us,
 There may be bugs on the rest of you mugs,
 But there ain't no bugs on us?*

(49, 50)

She enjoys word play and composes songs as a means of survival as well as for fun. After Seigo dies, "Whenever the thought of Seigo crossed her mind, she instantly began composing a new song, and this worked very well" (56). By having access to various forms of expression and skills in English, the daughters have more freedom to tell stories and a potentially bigger audience. They learn their mothers' stories in spite of, and by way of, their silences, and tell the stories articulately for larger audience. I would push Crow's

point further and argue that Yamamoto's daughters gain creativity not only by breaking through the silences but also by making use of the silences. It is important, therefore, that these stories are written in the form of retrospective of the daughters told with a grown-up consciousness. Yamamoto, by using young nisei daughters' viewpoints, suggests the future possibility of daughters finally telling their mothers stories. As a matter of fact, these stories themselves are Yamamoto's own achievement as a nisei daughter giving voice to her mother's silences, though in a fictional form⁷. By using young daughters' points of view, Yamamoto succeeds in representing mothers without appropriating their voices and expresses the reality of the nisei daughters, their irritation, detachment, anger, and identification with issei mothers.

Rich argues "women are made taboo to women--not just sexually, but as comrades, cocreators, conspirators. In breaking this taboo, we are reuniting with our mothers; in reuniting with our mothers, we are breaking this taboo" (255).

Yamamoto recaptures issei mothers' experiences as well as nisei daughters' visions. By using minimalist technique, and making use of silences, she not only succeeds in telling daughters' stories but also in making the mothers' silence tell their own stories. While mothers and daughters can never openly talk to each other about their experiences and feelings, recognition of these feelings, acknowledgement of the very existence of "this cathexis between mother and daughter," as Rich describes it, is a way to articulate women's reality (225). By recovering issei mothers stories, giving them voice through silences, Yamamoto recreates a usable past for nisei daughters and every one of us willing to share it.

1. On interpretation and evaluation of women's silences, see the introduction of King-Kog Cheung's Articulate Silences: Hisaye Yamamoto, Maxine Hong Kingston, Joy Kogawa (1-26). While owing much to Cheung's study of multi-cultural silences, my article focuses on the meanings of silences in mother-daughter relationships in multi-cultural settings.

2. Masao Miyoshi, in his Accomplices of Silence, explaining the characteristics of modern Japanese literature, states:

Perhaps more important than any other factor in this whole problem of language and style [of modern Japanese fiction] is the typical Japanese dislike of the verbal. It might be said that the culture is primarily visual, not verbal, in orientation, and social decorum provides that reticence, not eloquence, is rewarded. Similarly, in art it is not articulation but the subtle art of silence that is valued. Haiku is the most perfect embodiment of this spirit but it is visible elsewhere as well... this passion for silence is in evidence in the narrator's attitude toward the story. Often, the scene of the Japanese novel is set by suggestion and evocation rather than description. (xv.)

3. Also it might be relevant that *haiku* is often considered to be respectable and therefore a suitable form for women. Mitsuye Yamada, in "A MELUS Interview," recalls her mother making distinction that "Senryu ["A lower type of poetry than haiku" and "a grass roots form" according to Yamada] is alright for men, but women should be writing haiku" (99, 100).

4. Although there is no explicit reference to the matter, I would argue that we can assume that he is sexually impotent because Mrs. Hosoume's abortion shows that both Mr. and Mrs. Hosoume believe that she became pregnant by Marpo.

5. Many critics who discuss Yamamoto's short fiction, such as King-Kok Cheung, refer to the influence of modernist technique of limited point of view (278). Charles Crow more specifically mentions Henry James' What Maisie Knew in his two essays.

6. Yamamoto, in "A MELUS Interview," acknowledges the difficulty in mother-daughter communication in general (80).

7. Yamamoto, in her letter quoted by Susan Koppelman, writes that "Seventeen Syllables" is her mother's story though the details are not true.

Works Cited

Cheung, King-Kok. Articulate Silences: Hisaye Yamamoto, Maxine Hong Kingston, Joy Kogawa. Ithaca: Cornell UP, 1993.

Chodorow, Nancy. The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender. Berkeley: U of California P, 1978.

Crow, Charles L. "Home and Transcendence in Los Angeles Fiction." Los Angeles in Fiction: A Collection of Original Essays. Ed. David Fine.

Albuquerque: U of New Mexico P, 1984. 189-205.

---. "The Issei Father in the Fiction of Hisaye Yamamoto."

Opening Up Literary Criticism: Essays on American Prose and Poetry. Ed. Lo Truchlar. Salzburg, Aus.: Verlag Wolfgang Nugebauer, 1986. 34-40.

---. "A MELUS Interview: Hisaye Yamamoto." MELUS 14.1 (1987): 73-84.

Glaspell, Susan. "A Jury of Her Peers." Lifted Masks and Other Stories. Ann Arbor: U of Michigan P, 1993. 279-306.

Glenn, Evelyn Nakano. Issei, Nisei, War Bride: Three Generations of Japanese American Women in Domestic Service. Philadelphia: Temple UP, 1986.

Hirsch, Marianne. The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism. Bloomington: Indiana UP, 1989.

Jaskoski, Helen. "A MELUS Interview: Mitsuye Yamada." MELUS 15.1 (1988):97-107.

Johnson, Barbara. "Apostrophe, Animation, and Abortion." Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism. Eds. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers UP, 1991.

- Jugaku, Akiko. Onna to Kotoba (Women and Language). Tokyo: Iwanami Shoten, 1989.
- Koppelman, Susan, ed. Between Mothers and Daughters: Stories across a Generation. Old Westbury, NY: Feminist P, 1985.
- Miyoshi, Masao. Accomplices of Silence: The Modern Japanese Novel. Berkeley: U of California P, 1974.
- Olsen, Tillie. Silences. New York: Delacorte, 1978.
- Rich, Adrienne. Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution. New York: Norton. 1976.
- Rubenstein, Roberta. Boundaries of the Self: Gender, Culture, Fiction. Urbana: U. of Illinois P. 1987.
- Walker, Alice. In Search of Our Mothers' Gardens. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- Wetzel, Patricia J. "Are 'Powerless' Communication Strategies the Japanese Norm?" Language in Society 17.4 (1988): 555-64.
- Wilt, Judith. Abortion, Choice, and Contemporary Fiction. Chicago:U of Chicago P, 1990.
- Yamamoto, Hisaye. Seventeen Syllables and Other Stories. Catham, NY: Kitchen Table, 1988.
- Yogi, Stan. "Legacies Revealed: Uncovering Buried Plots in the Stories of Hisaye Yamamoto." Studies in American Fiction 17.2 (1989): 169-81.