

「自伝的」まなざしの交わる場所 ——ジャマイカ・キンケイド『川底に』試論——

三宅 由夏

はじめに

『川底に』(1983年)は、カリブ海のアンティグアに生まれ、ニューヨークで作家活動を開始したジャマイカ・キンケイド(1949年-)の処女作である。二作目以降、「自伝的」と言われるような作品を中心に展開されるキンケイドの作家活動(『アニー・ジョン』(1985年)、『ルーシー』(1990年)、『母の自伝』(1996年)など)に目を走らせるとき、この『川底に』という散文詩めいた作品の特異性がとりわけ際立ってみえる。

異彩に満ちたこの作品をキンケイドの著作群に「位置づけ」ようとするとき、二作目以降の作品に通底して現れてくる、「母と娘の関係」や、「カリブ海における旧宗主国イギリスの文化的支配力への批判」のテーマの萌芽を見て取るのは容易い。¹しかし、このテーマに固執してしまうと、カリブ海出身のノーベル賞作家デレク・ウォルコットに「妬みを起こさせるにはあまりに愛にむせかえり、あからさまな称賛を集めるにはあまりに謙虚で、それでもやはり驚きを逃れるにはあまりに衝撃的だ」²と称された『川底に』そのものの持つ夢想的で謎めいた魅力を捉えきることは出来ないだろう。

そもそも、二作目以降の「自伝的」作品の「自伝的」たるゆえんとは何だったか。このことに迫らない限り、『川底に』というテキストで起こっている出来事について語ることは難しい。というのも、本稿の結論から言ってしまうと、この作品において目まぐるしく展開される「声」の魔力は、それがとり憑く対象の主題論的な次元だけではなく、「声」そのものの移動、変形、分裂、統合によって模索される方法論的な次元において、限りなく「自伝的」であり、さらにはそれが、まったく新しい「自伝的」記述の試みであることに起因するからである。逆に言えば、この作品で起こっていることについて考えることは、テキストが「自伝的」であるとはどういうことなのか、この語法を取り巻く言説はどのような方向を向いているのか、さらにはどう向くべきか、踏み込んで考える一助になるはずである。本稿はそうした試みの一端となることを目指している。

自伝的であること

「自伝的」という言い方が、しばしば誤魔化しに満ち、曖昧なものであることは周知の事実である。しかし他方で、この言い方が何かを言い当てているように思われるのもまた事実だろう。「自伝」をひとつのジャンルとして、その形式面の分類と定義を試みたフィリップ・ルジュンヌは、自伝が自伝として成り立つ条件を、作者、作品内部の語り手、語りの対象となる主人公が同一であることを示す作者の「自伝契約」が存在し、読者がその「契約」に合意する場合だと考えた。ⁱⁱⁱルジュンヌの考えを敷衍すれば、作品について「これは自伝(的)作品なのか」と問うとき、読者はこの「契約」が成立しているのかどうか確かめたい衝動に駆られている、ということが出来るだろう。しかし、この問いはテキストの〈読み〉においては不毛な代物であることが多い。なぜなら「これは自伝(的)作品なのか」という問いの多くは、「作品に書かれた内容は、本当に作者の身に降りかかったことなのか」といった、作品と実人生の事実関係を照らし合わせにしかならず、そうした問いは質問者の窺視の欲望をあらわにするばかりで、作品の読みを深めはしないからである。同様に、批評家や研究者がある作品のことを「自伝的である」と結論づけるとき、その作品に描かれる人物や場所が、作者自身の「実際に」出逢った人や訪れた場所であることを指摘するためだけにこの言い方がされる場合、それは「虚構だと思われていたものが実は現実だった」と結論して満足し、「著者という人物をめぐる虚構と現実との境目が流動的であり、両者いずれもが虚構空間に成立している」ということを無視する態度にすぎない(広沢 64)。したがって、本論では以上のような、テキストの内容を作者自身(や作者自身にまつわる事物)に還元して説明出来ることを称するために使われる「自伝的」という言い方は、一旦括弧に入れて考えることにしたい。こうすることで初めて、「自伝的」という言葉の曖昧な側面がこの言葉を通してあらゆる言説へと連なり、または重なり合う、多義的な力のあり方に焦点をあてることができるようになるはずだ。

さて、「自伝的」という言い方が上記のように、作品をひとつの客観的事実へと限定してしまう、想像力に欠いた、非生産的なものではないとき、この言い方は何を指向しているのだろうか。第一に、ある作品を読みながら「自伝的」だと感じるとき、テキスト内部の「私」(や出来事)を作者(や作者の記憶)と同一視してしまう誘因が(作者の意図や事実関係の有無に関係なく)はたらいっているはずである。この意味で、ルジュンヌが定義した自伝の成立条件が、作者と読者の双方による「契約」として考えられている点は、「自伝」言説をめぐる問題に一步踏み込んでいるといえる。しかし一方でルジュンヌは、「自伝」の語り手を「一人称」に限定したり、文体を「散文」に限定したりするなど、定義を明確にしたいあまり、静的な定義によって「自伝」自体の可能性を狭めてしまったため、その定義は「自伝」について考える際、反面教師としても機能してしまう。「自伝的」と

という言い方そのもののもつ意味について掘り下げるためには、自伝的テキストの形式を分類／定義するのではなく、あくまでも読者がそのテキストを「自伝的」テキストとして読む誘惑に駆られるとき、そうした〈読み〉の内部で起こっていることについて柔軟に考える必要があるだろう。

実際、「自伝的」という言葉をめぐる〈読み〉の言説は、現代における主要な問題の多くをあらわにする。たとえば、中井亜佐子は著書『他者の自伝』の中で、この言説と「ポストコロニアル文学」と呼ばれるテキストの関係について以下のように述べている。

わたしたちは、「ポストコロニアル文学」という名で総称されるテキスト群の多くが契約違反をみずから促し、わたしたちを自伝的読解という誤読にいざなうテキストであることを、経験的に知っている。

こうした英語作家の小説を読むとき、どうしたわけか、テキストそれ自体が、その外側に横たわる作者の「特殊な」体験を執拗に指示対象としているかのように見えてしまうのである。「普遍性」が西洋白人中流男性主体の属性であるならば、彼／女らの文化アイデンティティの生は常に「特殊」で「私的」である。ただし、その特殊性には常に、彼／女らの文化アイデンティティの集団的特性が付与される——いったん抽出された「わたし」はたちまち「わたしたち」へと一般化されてしまう——のだけれども。(中井 5)

中井はここで、西洋白人男性作家の《個人—普遍性（公的）》に対する、被植民地出身作家の《集団—特殊性（私的）》という関係を描き出し、この状況が、「自伝契約」の有無に関係なく「ポストコロニアル文学」への「自伝的」読みを誘発してしまうことを指摘している。注意しなければならないのは、この図式自体、読み手が西洋白人男性作家の《個人—普遍性（公的）》の側に立っているという「錯覚」のもとに成り立っているということだ。では、このことはいったい何を意味しているのか。

たとえば、キンケイドの二作目『アニー・ジョン』はしばしば、平明な文体で書かれた「自伝的」作品だと言われる。中井の二分法に基づくならば、「わたし」による一貫した語りの中で、彼女を巻き込んでいく出来事が《個人—普遍性》側に立つ読者にとって限りなく「私的」（母との愛憎関係を中心に、少女が母から分離していく過程が描かれる）かつ「特殊」（カリブ海の島を舞台としている）に見えるために、そこへ必然的に作者と「わたし」を同一視してしまう引力がはたらき、「自伝的読解という誤読」を導くのだということになる。ところが、『アニー・ジョン』においてはその「特殊性（私的）」が「集団性」へと完全に還元されてしまうことはない。主人公の「わたし」は「特殊性（私的）」の中に「普遍性（公的）」をみる者であり、その語りは「集団性」に絡め取られることはなく、かといって「個人」という近代的普遍性に担保された概念に安住することもなく、両者の

間を止めどなく行き来するように見えるからである。彼女の目に映っていた光景は、語り手「わたし」によって年代順に振り返りながら記述されているにもかかわらず、均質で直線的な時間意識とはあきらかに異質なものとして描き出されている。それは、語り手「わたし」(＝すでに母の元を離れ、島から出たわたし)が、語りの対象(「わたし」自身の記憶)をすでに終わってしまった「過去」のものとして——つまり、語りつつある「わたし」と完全に切り離された事柄として——語ってはいないからだろう。

やがて母とわたしはそれぞれに、二つの顔を持つようになった。一つは父や世間のための顔、もう一つはわたしたちが二人きりである時の、わたしたちのための顔。父や世間に対して、わたしたちは礼儀正しく、親切で、好意をもち、笑いを絶やさなかった。わたしは母を昔の目で、つまり子どもの目で見だし、母もわたしをあの頃の目を見た。(中略)

ところが、扉の後ろや閉じられたドアの後ろで二人きりになるや否や、すべてが暗くなった。どうやってそれを説明したらいいのかわからない。名付けようのない何か、ただわたしたちに襲いかかって、突然わたしは、それほど誰かを愛したり憎んだりしたことなんて一度もないような、そんな状態になった。^{iv}

十五歳の「わたし」は、わけがわからないまま上記のような状況に置かれ、記述している「わたし」すらも「どうやってそれを説明したらいいのかわからない」。やがて、極度の緊張と混乱の渦中にある「わたし」は、原因不明の病にかかって赤ん坊のようにほとんど寝たきりの状態になり、ベッドの近くのテーブル上に並ぶ写真を眺めながら、それまでの母とのやり取りを思い出す。すると写真が膨れ上がったり縮んだりしながら上下運動を繰り返し、汗をかき、そのにおいに耐えられなくなった「わたし」は写真を水の入った洗面台まで持っていき、あらゆる裂け目に指を突っ込んで隈なく洗おうとする。

こうしたヴィジョンそのものの鮮烈さが、作者キンケイドと語り手「わたし」の同一性に限りない説得力を与えているようである。キンケイドの「自伝的」作品は《個人—普遍性(公的)》側の読み手による《集団—特殊性(私的)》という性質に還元してしまう「自伝的」読みには不可避的に巻き込まれる、という意味で「自伝的」なのではなく、両者の間を行き来する記述によって、更新されつづける「わたし」を記述するための独自の「自伝的」方法を実践している、という意味で真に「自伝的」なのである。^v

これは、『アニー・ジョン』以降の「自伝的」作品にも言えることだろう。とりわけ三作目の長編小説『母の自伝』は、タイトルに示されているように「自伝」という形式そのものに意識的になることで書かれた小説であり、キンケイド自身がその「自伝的な一人称の語り」を通して、「自伝」という文学形式自体を「手段＝主題」として展開している、という意味でとりわけ注目に値する。このことは、『母の自伝』という小説が一貫し

て娘の「わたし」による語りで構成されていることから明らかであり、三浦玲一が指摘したように、この小説は「マジック・リアリズム的もしくは寓話的」形式をとりながら、その物語によってはっきりと（フレデリック・ジェイムソンのいう意味での）「ナショナルアレゴリーになることを拒否」しているのである(三浦 107)。

「語り」以前の「まなざし」

ここまで見てきたように、キンケイドはポストコロニアル文学作家を《集団—特殊性(私的)》側に位置づけずにはいられない《個人—普遍(公的)》側の「自伝的読み」を内面化し、あえて「自伝的」形式を採ることによって、同じ寓話を反復するしかないポストコロニアリズム＝ポストモダニズムの閉塞した状況そのものを描出することのできる稀有な作家である。一方、彼女のもつ特異な「声」は「独特で優美な文体、単純な言葉の反復を多用した詩的スタイル」として、しばしばカリブ海地域の「土俗性」と関連付けられながら評価されてきた(三浦 89)。

しかし、「土俗性」とはそもそも何なのだろう。たとえばこの言い方が、テキストに現れる意味の飛躍や、聞いたことのない名称を説明するときの、苦し紛れの口実でしかないとき、おそらくそれは、今まで見てきたような《個人—普遍(公的)》側から「他者」の語りを《集団—特殊性(私的)》へと無意識に位置づけてしまうときの「自伝的」という語法と瓜二つの機能を果たしている。このことは「土俗性」に限らず、「カリブ的魔術性」などの言葉でキンケイドの文体やリズムの魅力を(意識的にせよ無意識的にせよ)「ポストモダニズム的」「脱構築的」といったものに対置した形で論じる場合にも、同じく言えることだろう。

ところがキンケイドの作品について考えるとき、「土俗性」「カリブ的魔術性」といった語法は、これまで論じてきた「自伝的」という語法同様、静止した構図には収まらない。それらは《個人—普遍(公的)》と《集団—特殊性(私的)》の間にただならぬ緊張感を生みながらも決してどちらかに収束/還元されることのない「語り」以前の「まなざし」に支えられており、そうした「まなざし」の卓越性が、「土俗性」「カリブ的魔術性」といった舌足らずな言葉によってかろうじて言語化されることを許しているだけなのである。

『川底に』には、「均質で直線的な時間意識とはあきらかに異質な空間」を移動/変形しながら行き交うこうした「まなざし」が、二作目以降の作品よりもはるかに全面的に現れている。しかし、この「まなざし」の性質を、統一的な言葉で言い当てることは難しい。十篇からなるこの短編集は、各篇ごとに形式を変え、一篇の中でさえこの「まなざし」が移動/変形し、しばしば文をまたいで断片化するからである。重要なのは、その「まなざし」

し」の移動や変形が、それ自体を目的とする類のものではなく、「どうやってそれを説明してよいのかわからない」出来事や事物に、あらゆる方法を尽くして迂回しながら近づこうとする切実さから要請されているようにみえることである。キンケイドのもつ「声」の独自性は、このような「語り」以前の「まなざし」の性質に根ざしているようなのだ。

一篇目「少女」は、母が身の回りのことやそれに応じたふるまいを娘に教えこむ、話し言葉の記述で成り立っている。ただし、母の畳み掛けるようなリズム、隙間なく、有無を言わせないあらゆることに対する指南には、娘の言葉が二回だけ差し挟まれる。一度目は、母が娘に対し何らかの確信をもって（その根拠はどこにも示されない）指摘した事実を「でもわたしは日曜日にベンナを歌ったりしないし、それも日曜学校で歌うことなんてけっしてしないわ、」^{vi}と否定する言葉によって。二度目は母の「パンを買うときには必ずそれが新しいものかどうか指で確かめなさい、」という教えに対する「でもパン屋さんがわたしにパンをさわらせてくれなかったら？」という問いによって。そして母は、一度目の否定を無視して次の教えへと移り、二度目の問いには「おまえは結局パン屋がパンのそばに近寄らせてもくれないような女に本気でなるつもりだっていうの？」と言り返して、娘の発した問いを猥雑なレベルへと貶めてしまう(5)。

ここで明らかに前景化されているのは、説明の不毛さ⇨理不尽さと、それに伴う問いの宙吊りである。二篇目以降においても、母との間に横たわる語りえない何かに近づこうとする度に、「わたし」はこの問題へと引き戻される。しかし、そうした問いが回帰する引き金となる「母」の像は、その問いを発する「わたし」同様、一定したイメージや統一的な主体を持たない。「母」と題された九篇目で、「わたし」が島を出て目的地の新しい島へたどり着いたとき、そこで見つけた「わたしとそっくりの足のかたちをした」女が「顔はわたしがよく知っていたのとはまったく違った」にもかかわらず、母なのだということがわかるくだりがある。それは以下のように続く。

そのときわたしには、何という平安が訪れたことでしょう。なぜならもうわたしには、どこで母が終わりわたしがはじまるのか、あるいはどこでわたしが終わり母がはじまるのか、わからなかったからです。(60)

地続きになっている「わたし」と「母」の像は、形式を目まぐるしく変え続ける「まなざし」によってとらえられ、あるときは身体の退化や進化（もはやその区別さえ意味をなさなくなるのだが）をともなって再現され、あるときは唐突な対話文によって挿入され、あるときは上記引用部のようにまったく別の対象＝女への投影というかたちであらわれる。その「まなざし」はほとんど誇大妄想に近い意識へと近づいたり遠のいたりするのだが、同時にそのようなとらえ方でしかありえないものとしての「母」の像が、「まなざし」

の厚みを生み出し続けているかのようでもある。どういふことなのか、以下で詳しく見ていきたい。

二重の「ずれ」

これまで見てきたように、語りえないものの語りえなさ、「母」の像と「わたし」の間に横たわる〈分離〉の不安と深い関係がある。「真夜中直前と真夜中ちょうどと真夜中直後の区別がない時」(6)という時間表現にもあらわれているように、「わたし」にとって「母」との〈分離〉は、これからなされるものであり、いまもなされつつあるものであり、すでに決定的になされてしまったものでもある。この〈分離〉の不安が生み出す時間の「ずれ」(とそれにとまなう可逆的性質)が、「直線的時間意識」や「個人」「主体」といった近代以降の限定的な意識のあり方の自明性を食い破る。と同時に、そうした「まなざし」の見出すヴィジョンこそが、「母」と「わたし」を繋ぐ唯一のへその緒ともなっている。しかし、そこにあらわれる「わたし」を「わたし」自身が書くとき、「直線的時間意識」や「近代的自我」が紛れ込むのは避けがたい。

内田樹は著書『女は何を欲望するか?』前半部において、ショシャナ・フェルマンの自伝的フェミニズム批評における議論を批判的に受け継ぎながら、「自伝」について以下のように考察している。

私たちが「自伝」を語るときの主体と言語の乖離は、この「私」と「私を視る視線、私を記憶する記憶」との乖離に似ている。「私はそのとき～をした」という言明において、「語っている私」と「語られている私」の間には、その瞬間にすでに乗り越え不能の隔離が生じている。

「私」が「私について」語るとき、「語る私」を基点にとれば、「語られた私」は「他者」であり、「語られた私」を基点にとれば、「語りつつある私」は「他者」である。

これが「根源的疎外」という人間的状況である。

精神分析的対話は、まさにこの「根源的疎外」という人間の宿命的なあり方を推力として進行する。(内田 121-22)

内田がここで示しているのは、「私」を語る装置としての「自伝」につきまとう時間意識の「ずれ」のことであり、同時にこの「ずれ」を推力として進められる装置としての「精神分析的対話」のことである。逆に、この「ずれ」が「(根源的疎外ぬきには)語りえないもの」としての「私」を存在させつつある当のものである、ということもできる。

だとすれば、キンケイドは二重の「ずれ」をもって『川底に』を書いていたということ

になるだろう。つまり、語り手「わたし」と「母」の間にある〈分離〉の不安が生み出す「ずれ」と、「わたし」を書くキンケイド自身と書かれた「わたし」の〈根源的疎外〉としての「ずれ」である。この二つの「ずれ」が重なり合う空間が膨張し、時間が無限に引きのばされたところへ、「母」の像がその圧倒的な存在感をもってあらわれる。「母」の像は、まぎれもなく「わたし」と「わたし」の間で生み出されつつあるものなのだ。この意味で、『川底に』は何にもまして「自伝的」作品だということができるだろう。^{vi}

内田はフェルマンの議論について、容易に単純化／複雑化されやすい「女性性」という問題圏とともにその明快かつスリリングな論旨によって「自伝」について語ろうとする姿勢に敬意を示しながらも、彼女の著書において〈呼びかけ〉の対象となる「自伝を書く者」が、レヴィナスやブランショにも通底するような意義深い定義によって描き出されているにもかかわらず、「女性である書き手」に限定しているように読めてしまう点を手際よく抽出し、対象をすべての人間へと置き換えることで修正を試みている。上記の引用文にも述べられているように、「自伝」にあらわれる「根源的疎外」とは「人間の宿命的な」あり方なのだ、という具合に。これは、反論の余地がないほど筋の通った論旨だろう。

しかし、すぐに別の疑問が頭をもたげてくる。「人間の宿命的な」あり方である「根源的疎外」において、なおも「私」を語ろうとするとき、そうした「自伝的」行為を可能にするものとは何であり、またそのようにして発せられた言葉が他者による「自伝的」読みを誘発し、「作者」と「読者」の双方によって「語りえない」ものへの接近を可能にするものとは何なのか。これは、アドリエヌ・リッチの詩やヴィタ・サックスヴィル＝ウェストの自伝に現れる強烈な問いを、フェルマンが自身のものとして引き継ぐように、くりかえし投げかけていたものだった。^{viii}

この問いに答えていくために、『川底に』の二篇目以降の展開を詳しく追うことにする。こうした「自伝的」読みにおいて重要なのは、記述された対象の持つ意味ではなく、記述方法そのもの（＝声）のあり方だということは、ここに至ってもはや確認するまでもないだろう。

まなざしの透過性

一篇目「少女」が母（と娘）の話し言葉で構成され、それがそのまま地の文として埋め込まれていたのに対し、二篇目「夜の中を」における語りは、そのまなざしが向けられる対象によって形を変えながら移動／浮遊している。七ページほどの短い作品であるにもかかわらず、全体は五つのパートに分かれていて、はじめのパートに目を落とすだけでも、まなざしはせわしなく「移動」する。「汚穢屋たち」の話、汚穢屋たちが目にする鳥（の

ような女)の描写、周囲の家々から聞こえてくる音の(音だけでは分かりえないほどの詳細な)描写、そして木の下に立っている(亡くなっているはずの)ギシャードさんの話、というように。まなざしは自在に空間を移動しながら対象を描き出すのだが、常に対象が何かを「隠している」という前提が浮き彫りにされるようなかたちで記述されるため、それだけまなざしに過度な全能性が与えられていることがわかる。語り手のまなざしがもつ過度な全能性、透過性、移動性は、その対象が夜の中で匿名性(「誰か」という呼び名の反復が、隣に並べられた花々のくわしい名称の反復とのコントラストによって際立っている)を与えられたときでさえ、見えないはずのものを見てしまう。

「夜の中を」で語られる母は「まだ若くて、まだ美しく、まだピンク色の唇をしている母」(8)であり、語り手自身が「まだ」という言い方をしていることからわかるように、そこにいる母は遠い夢に見るようないつかの母である。と同時に、「わたし」はその母に肩をゆすられて夢から目を覚ましつつある状態にあり、そのように書き手である「わたし」の過去と書かれつつある「わたし」の夢の次元が混同されていく(「夢の中でわたしは夜の中にいる。」(8))中で、まなざしは宙吊りのまま「わたし」と「母」の〈分離〉の記憶を忘れていくかのようである。しかし、無形のまなざしが「わたし」の形をとると、語りの内容に無理が生じてくる。語り手は「こんなことをわたしにいった人はいなかった、」(9)という否定形の前置きとともにしか父について語るができず、「いま、わたしは少女だが、いつかわたしはひとりの女と結婚する」(11)というように、少女のまなざしから現在形で語っているにもかかわらず、その内容が遠い未来(≒過去)のユートピアめいた話になってしまうのだ。

つづく三篇目「ついに」は「家」と「庭」の2つのパートに分かれていて、「家」においては母と娘の対話形式が回復されている。しかし、そこで母は「少女」に見られたような、娘がこれから身につけるべき事柄を指南するのではなく、「おまえはいま、何? 若い女。でもおまえは本当は何? 若い女。それがどんなに辛いことか、私は知っている。」(13)とおどろおどろしく畳み掛ける。母と娘は「家」の中にもいながらも、どこともわからない不安定な時間から過去を振り返るのである。そこには「私たちのあいだに、そのとき何が起こったのだろうか?」(14)と母が自問する場面すらあり、すでに起こってしまったかのような母と娘の〈分離〉について、なかば錯綜しながら、なかばその〈分離〉が忘却された状態で、したがって母の「私」と娘の「わたし」(の記憶)がふたたび重なり合う可能性(おそらくこの可能性こそが、何度も母の語りに挟まれる「光」の正体である)を孕みながら、対話が進行していく。しかし、母が夜にひとりで外海をわたった話をし、「私の名前——母が私にくれた名前ということだけ——は何だったのか、私はどこから来たのか?」と〈起源〉を問い、「私はここにあるすべての、リストを作ったわ。何から

何まで、計った。嘘はつかなかった。」と明かすと、当の母によって「光」は「はじけ散った」「死んだ」ものとされ、対話はそこで終わってしまう(17)。

まなざしが「庭」へ移ると、二人の語り手は姿を消し、子供たちが「何も測られることがない」空間で「光」のようにすばやく動き回っている。ここでは「光」が回復された代わりに、永久に繰り返される「光景」の中へと一気にまなざしが拡散したために、「でもついに、ついに、この光景は誰のものなのか？」(18)、「一匹の蠅とは何？ 一日とは何？ すべては死んで去っていったあと、いったい何？」(19)といった巨視的な問いが、対話相手のいないままにとり残されてしまう。

「人間の宿命的な」あり方である「根源的疎外」において、なおも「私」を語ろうとするとき、そうした「自伝的」行為を可能にするものとは何であり、またそのようにして発せられた言葉が他者による「自伝的」読みを誘発し、「作者」と「読者」の双方によって「語りえない」ものへの接近を可能にするものとは何なのか、という問いの核心に近づいていくことが、『川底に』の自伝的読みにおける課題だった。「少女」「夜の中を」「ついに」の三篇を仮に連続体としてみたとき、そこには強烈な「まなざし」の努力の痕跡がある。

「まなざし」はあらゆる形態やあらゆる時制をためしながらかつてひとつの「語り」の地位に落ち着くことはなく、あるときは話し言葉としてあらわれ、あるときはまなざしのまま浮遊し、あるときは「わたし」と一致し、あるときは家に閉じ込めり、あるときは庭へと解き放たれることで、「わたし」の語りえなさをこの上なく切実に物語る。この切実さが、「自伝的」行為を可能にし、「自伝的」読みを誘発し、語りえないものの地点を見抜くことを可能にするのだ、と言うこともできるだろう。しかし、だとすればこの「切実さ」が何に由来するのかを、テキストに対して問いつづける必要がある。そのためにはおそらく、「母」の像と「わたし」の間に横たわる〈分離〉の不安の性質を「まなざし」の観点からさらに追求すべきだろう。

母の像の不在と「わたし」

とはいえ、つづく三篇「翼なく」「休暇」「家からの手紙」には、「母」の像が出てこない。間接的に母を連想させる「女」や対話が挟まれてはいるものの、「母」の像そのものに直接むけられるまなざしは、明らかに退いているのである。このような状態におかれた三篇における「まなざし」は、何に向けられ、どのような形態をとっているのだろうか。

まず「翼なく」の最初のパートにおいて、そのまなざしは「子供たち」に向けられる。と同時に、まなざし自体も子供に同一化して（「子供たちはごろごろいて（わたしもその一人）」(21)）、母にとってのかけがえない娘という特権的位置を離れ、その時制に則

った「原始的で、翼がない」「わたし」として、世界＝母へのあらゆる問いを宙吊りにし、「できない」こと（「わたしはまだ背が高くなく、美しくなく、優雅でもなく、人にいうことを聞かせることはできない。」(22)）と「できる」こと（「いまわたしはまっすぐさしこむ光の中で泳ぎ、自分をはっきり見ることができる。」(22)）のコントラストを行き来しながら、「わたし」の置かれた状況を「見分け」ようとする。

別のパートに二回、母との対話（の再現？）のようなものが唐突に入り込んでいて、母らしき人物が娘を怖がらせ、「ああ、自分の顔を見てごらんよ。おまえは自分の顔が見られるといいのに。おまえには本当に笑ってしまう。」といった趣旨のことを口にする。(24, 26)こうした母の言葉は、「自分をすっかり、あらゆる角度から見ることができる」という「わたし」の自己認識との「ずれ」を過度なまでに残酷に突きつける。「わたしは何を恐れているのだろうか？」と自問する「わたし」の不安とは、この母との〈分離〉が「すでに」決定的になされてしまったものでもあり、「いま」なされつつあるものでもあり、「まだ」なされていないものでもある、という段階の不透明さによってもたらされるものだった。

「不安は願望の直接的な対立物であり、そして対立物同士は連想の中ではとくに近い関係をもち、(中略)無意識の世界では一致する」(フロイト 180)、といみじくも「不安」の性質を言い当てたのはフロイトであるが、この指摘はそのまま『川底に』におけるまなざしの性質にも当てはまるだろう。「不安」と「願望」が一致してしまう世界。子供の「わたし」は「母」の望みをさぐり、母に望まれることを望み、「比べようのない愛」を予感しながら度重なる「失望」に名札をつけていく(23)。不安も願望も、何かある仮想／空想が現実化されるまでの宙吊り状態のことである、という点で同じ性質をもっている。そのような性質へと「まなざし」が全面的に同一化することで、フィクションと現実の境目を行き交うことのできる「声」が生まれるのである。

「休暇」「家からの手紙」は、「翼なく」につづくこのような「まなざし」のバリエーションとして読むことができる。「休暇」では初めて、現在進行形の「わたし」がその「身体」をともなって「まなざし」と一致する。「わたしは感じ、わたしは感じ、わたしは感じる。わたしは自分がどんなふうを感じているのかについて、いま言葉をもたない。」(30)、「わたしは自分を見る。わたしには自分が見える。つまり、わたしにはわたしの胸、おなか、両脚、両腕が見える。わたしにはわたしの髪、耳、顔、あるいは鎖骨が見えない。手でさわることにはできるけど。」(31)といった「感覚」に関する言葉を反復することで、まなざしは「身体」という新しい形式に慣れようとしているかのようでもある。これまで全能性に溢れ、あらゆるものを透過していた「まなざし」とはまったく違う、身体を通したまなざしが、外界に焦点をあてようとしているのである。

「家からの手紙」はその主語が「わたしは牝牛たちの乳を絞り、」(37)と一人称から始ま

り、そのあと主語は動物(「猫はミャアと鳴き、(…)」)、物(「ドアはボタンとしまり、(…)」)、身体の部位(「わたしの心臓はドサッ! ドサッ! と大きな音をたてて鼓動し、」)、動き、何か、空間、時計、地球、地軸、谷、山々、海、陸地、蛇などの対応関係を迂回して、最後に「わたしはひとりの男を見、」(39)と一人称「わたし」へ返ってくる短編である。この男は屍衣を着てわたしを手招くが、わたしは「向きを変え、漕ぎ去」る。不安と願望の対立が一致する「連想」の世界において「死」の像はつねに隣り合わせである。

これら三篇における「母」の像の不在は、「わたし」の一人称性を際立たせる。それに応じて、「まなざし」だったものは「語り」へと限りなく近づいているようにも見える。しかし、まなざしが語りへと「覚醒し／微睡み」始めるとき、開かれた目に映るのは「変なところ」(34)である。そこでは「盲目の男」(33, 34)が散歩しており、置き忘れられたカメラの中でプリズムが壊れている。「大きな笑い声」がいくつも起きて、「何とはなしの不安」もない(35, 36)が、写真の被写体となって「紳士の格好」をしている二人の男の子(33)のように、親しみのあったものがいつの間にかレンズの向こう側へと移ってしまう。「わたし」は「語りえないもの」を語ろうとして、同時にその方法(子供に同化する／身体をもつ／主語を連想する)に足を掬われそうにもなっている。

「ずれ」が何かを明らかにする瞬間

『川底に』の「自伝的」記述が驚きと新鮮さに満ちているのは、そのまなざしのあり方の〈多様さ〉が、常に何かと何かの折り返し地点を指し示しているからだろう。つまり、「AとBの対立を止揚してCを得る」や「AがBを指向する」、というあり方の記述ではなく、「AとA'があり、それらは反転可能である」や「A'がAとの関係でA''を指向する」というあり方の記述が綿密に編み出されているのである。^{ix}これまでみてきた六篇も、その順番を文字通りに出来事の順番として読む必要はないだろう。起こっていることは「A→B→C→…」ではなく、「A→A'→A''→…」なのであり、これらは常にその「自伝的」読みの連想法によって、直線的意識とは異なった地点へと読み手を引き戻す／押し出す力に満ちている。この力が「母」の像(とその不在)を介して二種類の「ずれ」を交錯させるとき、微細ではあるが決定的に異なる方向性をもった何か、そこに生まれる。そうした出来事を「ずれ」そのものに語らせたのが、つづく二篇「わたしは最近どうしているか」と「黒さ」だろう。

「わたしは最近どうしているか」において、語り手の「わたし」は家からひとりで「距離がわからぬままに」(41)歩き続ける。道の途中で北の空に金星を、樹に一匹の猿を、目の前に大きな水の広がり、地面に空いた穴を見つけ、地平線に「母にちがいないと思っ

た」人影をみつける。「最近いったいどうしているの？」(43)と問うその(母に見えた)女に、それまでの道中のことを話す。しかしその内容は、それまで語り手が語っていた内容と細部が異なっていて、まなざしの方向性に少しずつ「ずれ」が加えられている。(読み手に)はじめに語った物語と(母に見えた女に)あとから語った物語の、どちらがオリジナルでどちらがコピーであるのかが問題とはならないところで、細部の「ずれ」そのものに鮮烈なイメージを語らせているのである。

「黒さ」は次のような印象的な出だしで始まる。「落ちてくる黒さはなんてやわらかいのだろう。それは沈黙のうちに落ちてきて、それなのに鼓膜が破れそうだ、なぜなら落ちてくる黒さ以外の音が何も聞こえないので。」(46)この「黒さ」の中で、「わたし」は「自分を指して「わたし」ということができない。」(47)しかし、それは語られる内容レベルの話であって、語り手はその事態を「わたしは」と語っている。ここにもやはり、語る「わたし」と語られる「わたし」の「ずれ」がある。しかし、その「ずれ」の残像とも言うべき「黒さ」を媒介にして、「わたし」は「沈黙の声」を聞くことができる。沈黙には「境界」がなく、「わたしを分裂させる謎めいた深みはない。憧憬をわたしのうちにかき立てるほどに遠いヴィジョンもない」(52)。ここにも、「ずれ」を親密なものとして身に纏って語るまなざしが見出せる。よって、中盤で語られる「わたしの娘」(49-51)の話における「わたし」が、これまでの「わたし」なのか、それとも母の一人称である「私」なのか、それとも集合的・神話的記憶のようなものとしての「わたし(たち)」なのかということは、もはや問題にならない。

まなざしの交わる場所

最後の二篇「母」と「川底に」では、これまでみてきたキンケイドの「自伝的」記述方法の多様さが、交わりながら立ち上がっていく様子を見ることが出来る。九篇目「母」は、「わたし」が母と別れて新しい島へと移動する前後で大きく二つのパートに分かれている。前半の、海底や洞窟や死んだ沼の両側の家に住むようになる「わたし」と「母」の話では「母」の像が変身したり、現れたり、消えたりする。「わたし」のまなざしが一貫して語られるだけに、このような「母」の像の目もくらむような変わり身の仕方は、〈分離〉の不安を最大限にまで高める。後半の「母なのだということがわか」った女との暮らし(60, 61)は、一見すると前半とのコントラストとしてリアリスティックかつ理想郷的に記述されているように見えるのだが、「部屋から部屋へと歩き抜けるたびに、わたしたちは入りまじり、離れ、入りまじり、離れます。すぐにわたしたちはわたしたちの進化の最終段階に入るでしょう」(60)といった言葉からは、「わたしは最近どうしているか」に見られたような、

語り直しの再現なのではないかという問いが浮かび上がってくる。つまり、船で海を渡る前と後の「母」との生活は、その語りの前後関係のまま、直線的に（＝歴史的に）読まれるものではなく、同じ出来事にむけられた別のまなざしとして（つまり A と B ではなく A と A' として）相補的に読むべきものなのではないかということである。そうした〈読み〉が可能になったとき、「わたし」と「母」の〈分離＝ずれ〉は、そのもののもつ可能性の力を保ちながら、同時に「わたし」と「母」の重なりをこの上なく示唆するものにもなるだろう。しかしそうだとすると、幸せなエンディングとは裏腹に、進化／退化とは何であり、「自然」とはどのような状態のことなのかという問いが、宙吊りのままになってしまう。

「川底に」は、上記の問いを引き継ぐかたちで読むことができるだろう。地形に沿った川の流れはそれを「まなざし」が追うはやさで時を刻む。もしくは、時の流れに沿って「まなざし」が川をなぞっている。これらを多かれ少なかれ意味づけながら生きるであろう「反対物の一致を想像することはできない」男(63)と、「ありふれたもののうちに美を見つめる」男(67)の前に広がっているのは、どちらの場合も「無」(64, 68)である。そのようにして「つかのま生きて、ついで、永遠に死ぬ」(68)しかない「無力」や死の「避けがたさ」に対し、「わたし」は「周囲の暗闇の中でかすかに光る小さな地点を除けば、存在の跡をまるで残さぬままに、姿を消してしま」った「小さな生き物」の「小さな地点」を見抜き、「自然なもの」となったその地点に記念碑として「埃でできた何か」を建てようとしている(71)。

この直後につづく「死とは自然なこと」とあなたはわたしにいった、ひどく平坦な、さも当然といった口調で、それからあなたは笑った(71)というフレーズは、『川底に』全編をとおして唯一「あなた」という呼びかけの人称が使われている箇所であり、「語り」の切実さが外へ（読み手へ）と向けられるとともに、「わたし」が作家キンケイドとびったり重なり合う場面だといえる。この「死とは自然なこと」という考えに取り込まれないために、キンケイドは「埃でできた何か」をつくりだそうとする。その行為を可能にするのは、いつも何かと何かの間、距離を測ることが不可能な場所においてである。河口の川底（陸と海の上）、草が終わり小石がはじまる線上、太陽と月が同時に輝く世界、まだ分割されず、踏査されず、数字を割り振られず、死んでいない世界。ここでは「すべてが光で照らし出され」、「それ自身であって何かの類似品や代理」(76)ではない。この場所にいる「わたし」は「まるでガラスごしに見ているように、自分をくっきりと見」(79)、「たくさんの面をもつ透明なプリズム」のように立ちつくして「自分がなってしまったものに対する名前」があまりに新しいものであったために、名前を持たない。その美しさは、何か別の表現に置き換えて指し示すことができない(80)。そこから「わたし」はふたたび、宙吊りにされたままの問いに戻ってくる。「わたしはたずねる、わたしもまた消滅してしまい、わたしの骨からさえ、わたしの痕跡が認められなくなる時は、いつやってくるので

しょうか？」(81)しかし、この問いかけは、「自分がいかに、人間の努力であるすべての、過ぎ去ったすべてとこれからやってくるすべて、いつかは失われ何の痕跡も残さないすべてに、解きがたくしばられているかを知」り、すべてを自分のものとしてひきうけることを誓ったとき、不毛さや理不尽さを吐露するためのものではなくなる。こうして、「わたしの名前が口をみたしていくのを感じる」(82)。

「母」と「川底に」には、それまでの八篇で試みられてきた「自伝的」記述が行われている〈時間／空間〉そのものへのまなざしが刻まれている。「母」との〈分離〉がもたらす、無限に反復しながら広がってゆく時間／空間（神話的次元）と、書く「わたし」と書かれる「わたし」の「根源的疎外」による遡及的／事後的につくりだされてゆく時間／空間（歴史的次元）である。こうしたふたつの「ずれ」の狭間を行き交い、時に両者の交わりに向けられる『川底に』の「まなざし」は、「自伝的」記述行為と「自伝的」読みの双方の性質をおそろしく多義的なものにしている。

《個人—普遍性（公的）》側に固定された「近代的自己」の成立条件は、この「神話的次元」と「歴史的次元」の区別をすることである。「歴史的次元」は「神話的次元」を土台にして成り立つものであり、そこにおいては「語る自己」という主体の幻想を得ることができる。それに対し、「神話的次元」に生きる者は神話によって「語られる自己」であり、そこでは「呼びかけに含まれる理不尽さを引き受けなければならない」。なぜなら「引き受けない場合には自己である資格を失うから」である(内海 126-129)。「川底に」の最後に「わたし」が引き受けたもの(=名前)とは、この「語られる自己」のことだろう。だからこそ、逆説的ではあるが、「まなざし」は「語り」以前の鮮烈な出来事として「わたし」によって記述されえたのだ。

「人間の宿命的な」あり方である「根源的疎外」において、なおも「私」を語ろうとすると、そうした「自伝的」行為を可能にするものとは何であり、またそのようにして発せられた言葉が他者による「自伝的」読みを誘発し、「作者」と「読者」の双方によって「語りえない」ものへの接近を可能にするものとは何なのか。ここにいたってようやくこの問いかけに、キンケイドの「自伝的」方法をもってこたえることができる。

注

ⁱ たしかに、ポストコロニアル文学としてキンケイドの作品を読むとき、圧倒的な存在感や恐怖感とともに描かれる「母」のイメージが、母国アンティガと重なったり、旧宗主国イギリスの権威と重なったりする、という読みには「実証的」という意味において説得力がある。(たとえば Moira Ferguson, *Jamaica Kincaid: Where the Land Meets the Body*——彼女は実際にキンケイドへのインタビューを数多く行ない、作品の分析にそれを敷衍させている。)しかし本論で改めて問題にした

いのは、そのような読みが、作品中のイメージがもつ動的な過程を「旧植民地」と「旧被植民地」というすでに広く共有されている図式の中へと還元してしまう危険のことである。

ii 管啓次郎「訳者あとがき」ジャマイカ・キンケイド『川底に』p. 162.

iii フィリップ・ルジュンヌ『フランスの自伝』p.21. 「自伝の場合、作者と語り手と主人公は同一人物と考えられている。つまり作品のなかの「わたし」は作者のことなのだ。しかし、テキストの内部にはそれを証明するようなものは何もなく、自伝というのは読者の信頼にもとづくジャンル、いわば「信託的」なジャンルなのである。その結果、自伝作家は作品の冒頭部で一種の「自伝契約」を結ぼうとする。」

iv Jamaica Kincaid, *Annie John*, pp.87-88. 拙訳。

v この点については、Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony* に詳しい。「主体を知ること」と題された章において、ギルモアはフォーコーの「人は自身がそうであるのとは別のものになるために書く」(103)という考えを出発点に据えながら、キンケイドの一連の自伝的作品を「書く主体」と「テキスト内の主体」というふたつの主体の構築過程を描き出す試みとして鋭く分析している。

vi Jamaica Kincaid, *At the Bottom of the River*, p. 4. 以下、本文中にページ数を記す。訳文は平凡社版、管啓次郎訳を用いる。

vii 書く「わたし」と書かれる「わたし」の間で生み出されつつある「母」の像、という点で、まったく別の記述方法を取りながらもテーマが一致しているのが、ロラン・バルトの『明るい部屋』。バルトはこの「写真論」という体裁をとった「自伝的エッセイ」において、直面した母の死への喪の作業を行なっている。そこでバルト自身の自伝的語りを引き出しつづけるのが、『温室の写真』と呼ばれるようになる、母が五歳だった時の写真である。対して『川底に』には直接的な「写真」への言及はほとんどないが、一方で「光」や「プリズム」など、視覚的なものとして定着するまでの過程（≡写真の現像過程）との類比をゆるす描写に満ち充ちている。今回は具体的に「写真」との関連で論じることはしなかったが、気になるテーマである。

viii ショシャナ・フェルマン『女が読むとき女が書くとき：自伝的新フェミニズム批評』p. 212. フェルマンはヴィタがその自伝において彼女自身の人生の過激な分離と分裂を語っているとして、その語りかけの対象がわからない（夫ハロルドなのか、自伝執筆中の愛人ヴァイオレットなのか、十年後に自伝を贈ることになるヴァージニア・ウルフなのか）ことから以下のように、その問いの核心に迫ろうとする。

人は誰のために書くのか？ 誰に読んでほしいと思っているのか？ 誰に読まれることを恐れているのか？ 自分の書いたものがどう読まれているかを知るには誰の見方を信じればよいのか？ 真実は我々の物語の中にあって語られるのを待ちかまえている。それなのに、我々はその本体をつかみとることが出来ないでいるとき、それを把握するのを助けてもらうのに、どんな人の助けを必要としているのか？ 我々の物語を語り終えてなお我々が生きのびるようにと手助けしてくれるのは誰なのか？ 我々の内部にあって証言する役をするのは誰なのか？ 我々の外部にあって証言するのは誰なのか？

我々のために自ら進んで証言してくれる人は誰なのか？ 本心とは裏腹に我知らず証言してしまうのは誰なのか？（ショシャナ・フェルマン『女が読むとき女が書くとき：自伝的新フェミニズム批評』p. 212.）

フェルマンのこの著作は内田の指摘するように、フロイトが打ち出した「女性性」という概念と実作者の性としての「女性」を混同しているように見えるところがあり、その点が弱いのだが（前半のバルザックの「アデュー」や「金色の眼の少女」に書き込まれた「女性性」や「両性性」の分析を、後半のヴィタやウルフやボーヴォワールやリッチの「自伝的テキスト」における語り手の「わたし」たるその実作者たちにもそのまま適用しているところが、そのような読みを誘う最大の原因

となっているようだ。もちろんフェルマン自身は純粹に「呼びかけ」の対象という切り口から、フロイトの残した難問「女性性（の抵抗）」に迫ろうとしたのであり、「自伝的テキスト」という不思議な書物自体の謎に迫ろうとしたのではなかった。しかし、結果的にはそのことに足を掬われたようである）、にもかかわらず上記の問いのもつ力は圧倒的である。おそらくそれは、これらの問いが書かれつつあるテキストや読まれつつあるテキストに強く共鳴するからだろう。

本論を執筆する際、このフェルマンの「自伝的」（＝語りえないものを語りしめる性質をもつもの）とも言える問いが、常に「書くこと」自体を見えないところから支えてくれていたことをここに記しておきたい。

^{ix} 梶原克教「海の詩学」松本昇・横田由理・稲木妙子（編）『木と水と空と——エスニックの地平から』p.87。梶原はここでウォルコットの詩「海は＜歴史＞です」における＜歴史＞について、「人類史的観点に立った歴史」と「自然史的立場に立った海としての歴史」を並べて以下のように論じている。「二つの歴史をAとBという形で対置させるというよりもむしろAとA'という形で襞のように折りたたんでいるのである。襞のようにといい波のようにといいほうがここでは適切かもしれない。「正」と「反」を弁証法的に衝突させるのではなく、ある視点と別な視点を折りたたむこと。」梶原がウォルコットに見出す姿勢を、おなじくキンケイドに見出すこともできるだろう。

参考文献

- Ahearn, Edward, J. *Visionary Fictions: Apocalyptic Writing from Blake to the Modern Age*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Ferguson, Moira, *Jamaica Kincaid: Where the Land Meets the Body*. Charlottesville and London: The University Press of Virginia, 1994.
- Gilmore, Leigh. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 2001.
- Kincaid, Jamaica. *Annie John*. 1985. New York: The Noonday Press, 1998.
- . *Lucy*. 1990. New York: Plume, 1991.
- . *The Autobiography of my Mother*. 1995. New York: Plume, 1997.
- . *A Small Place*. 1988. New York, NY: Penguin, c1988.
- . *At the Bottom of the River*. 1983. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.
- キンケイド、ジャマイカ『川底に』、管啓次郎訳、平凡社、1997。
- Ramone, Jenni, *Postcolonial Theories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- 石川美子『自伝の時間：なぜ人は自伝を書くのか』、中央公論社、1997。
- 内海健『さまよえる自己：ポストモダンの精神病理』、筑摩書房、2012。
- 内田樹『女は何を欲望するか？』、径書房、2002。
- 梶原克教「海の詩学」松本昇・横田由理・稲木妙子（編）『木と水と空と——エスニックの地平から』、金星堂、2007。
- カプラン、カレン『移動の時代：旅からディアスポラへ』、村山淳彦訳、未来社、2003。
- 川岸克哲『夢の分析：生成する「私」の根源』、講談社、2005。
- グリッサン、エドゥアール『＜関係＞の詩学』、管啓次郎訳、インスクリプト、2012。
- ジョンソン、バーバラ『差異の世界：脱構築・ディスクール・女性』、大橋洋一・青山恵子・利根川真紀訳、紀伊国屋書店、1990。
- チョウ、レイ『ディアスポラの知識人』、本橋哲也訳、青土社、1998。
- 中井亜佐子『他者の自伝：ポストコロニアル文学を読む』、研究社、2007。
- ド・マン、ポール『ロマン主義のレトリック』、山形和美・岩坪友子訳、法政大学出版局、1998。
- ハーシュ、マリアンヌ『母と娘の物語』、寺沢みずほ訳、紀伊国屋書店、1992。

- バルト、ロラン『明るい部屋: 写真についての覚書』、花輪光訳、みすず書房、1997。
- バシュラール、ガストン『水と夢: 物質的想像力試論』、及川馥訳、法政大学出版局、2008。
- 広沢絵里子「「自伝」と「自伝的」: 自伝研究理論における「著者」の問題について」『明治大学教養論集 通巻 356 号』、(2002) pp. 53-66.
- ビンスワンガー／フーコー『夢と実存』、荻野恒一・中村昇・小須田健訳、みすず書房、2001。
- フェルマン、ショシャナ『女が読むとき女が書くとき: 自伝的新フェミニズム批評』、下河辺美知子訳、勁草書房、1998。
- フロイト、ジークムント『精神分析入門 (正・続)』、懸田克躬、高橋義孝訳、人文書院 1971。
- 三浦玲一「自伝、もしくはアレゴリーではないもの: ジャマイカ・キンケイドの『私の母の自伝』」『言語社会 第三号』、(2009) pp. 88-109.
- ルジュンヌ、フィリップ『フランスの自伝』、小倉孝誠訳、法政大学出版局、1995。

The Place “Autobiographical” Eyes Meet: On *At the Bottom of the River* by Jamaica Kincaid

MIYAKE Yuka

Antigua-born author Jamaica Kincaid (1949-) is often mentioned as an autobiographical writer. True, most of Kincaid’s major works such as *Annie John* (1985), *Lucy* (1990), and *The Autobiography of My Mother* (1996) are seemingly written about herself by the narrator “I.” Kincaid, however, launched her career with *At the Bottom of the River* (1983), a collection of short stories some of which are a kind of prose poems. Compared with her other autobiographical work, *At the Bottom of the River* is highly enigmatic because the narrator in this work is much more complex.

This paper analyzes the enigmatic writing of *At the Bottom of the River* based on the supposition that Kincaid’s mysterious “voice” in this book is an attempt to write autobiography not only as a serious theme but also as a new method. At the same time, this thesis aims to illuminate what an autobiographical text is, what makes a series of texts autobiographical, and what enables us to express ourselves to others when we have no way to know who we are.

To answer these questions, I first inspect the discourses of so-called autobiographical texts, and then analyze *At the Bottom of the River* from the viewpoint of the double “differences”: one is the difference generated between the “I” and the image of the “mother” (the mythical dimension); the other is the difference between the “I” who writes and the “I” who is written (the historical dimension). These double differences reveal what occurs at each point in Kincaid’s text. Such process of reading leads us to a deeper perception of autobiographical texts, and of what happens when we read them.