

南部女性作家ユードラ・ウェルティの誕生 ——『緑のカーテン』にみる「南部」・「女性」の発見

遠藤 郁子

はじめに

代表的な「南部女性作家」のひとりであるにもかかわらず、ユードラ・ウェルティの作品に描かれる「南部」性や「女性」性について語ることはそう簡単ではなかった。それはひとつには彼女がインタビューやエッセイのなかで、「南部女性作家」という立場が強調されるのを繰り返し拒絶してきたからである。これに加え、自伝『ある作家の始まり』（1984）によって浮かび上がってきた彼女の“a ‘sheltered’ and demure southern lady” (Johnston 7) としてのイメージが、いささか逆説的なことに、その作品における「南部」／「女性」／「南部女性」性を論じることを一種のタブーとし、ルース・M・ヴァンデ・キフトが“Eudora Welty and the Right to Privacy”で読者に“We have much to learn from Eudora Welty: her tact, courtesy, dignity, humility, tolerance, social flexibility, her humanity and lively comic sense, her deep inner freedom and independence of spirit” (Vande Kieft 484) と呼びかけたように、愛すべき、敬うべき作家として彼女を守ってきたからでもある。こうした事情によって、ユードラ・ウェルティの作品研究はそこに見られる神話のモチーフに注目するか、ロバート・ペン・ウォレンの有名なエッセイ“The Love and the Separateness in Miss Welty”に倣い、「愛」や「孤独」といった曖昧な言葉でその作品を論じる方法が主流だった。

こうした研究はある程度の成果をあげてきたものの、マイケル・ホーバマンの“myth criticism tends to limit a text by imposing relatively insignificant (and often obscure) canonical archetypes and motifs upon it” (Hoberman 33) という主張や、キャロル・アン・ジョンストンの“the critic must also move with those terms [such as ‘loving,’ ‘separateness,’ and ‘daring’] beyond the demarcations that she [Welty] provides for them” (Johnston 12) という主張が示すように、とりわけ90年代以降の研究者たちは従来の研究方法のもつ限界を意識するようになった。そして彼女自身がいくらそれを否定したとはいえ、ウェルティが南部で生まれ育った女性作家である以上、その作品にみられる「南部」性や「女性」性から目をそむけ続けているのは有益な結果をもたらさないという認識を抱くようになったといえる。

ウェルティの研究者たちによる近年のこうした問題意識は、おもに彼女の後期作品で

ある『負け戦』（1970）と『楽天家の娘』（1972）の研究に反映されている。たとえば優れた論文集である *The Late Novels of Eudora Welty* に収められたエッセイにおいて、ペギー・ホイットマン・プレンショーは、これまでウェルティ作品を論じる際にキーワードとなってきた「場所」とは、結局のところウェルティにとっての「南部」であり、さらに南部とは彼女の作品においては「女性」のメタファなのだと述べ、そうした視点から彼女の作品を読み直す必要性を説く（Prenshaw 186）。たしかにこれら後期作品は、ウェルティの作品が初めて高い評価を得た『黄金のりんご』（1949）以前の作品に比べると洗練されていて、「南部」や「女性」といったテーマがよりわかりやすく描かれているため、ウェルティがいかに「南部女性作家」であったのかを論じやすい。

その一方で、“Welty Studies at the Millennium” においてアクセル・ニッセンが、“there is not and probably never has been any imbalance in favor of Welty’s ‘early novels,’ whichever ones we may consider those to be, as even a cursory examination of the MLA bibliography will show” (Nissen 321) と指摘するように、ウェルティの初期作品に対する研究は、後期作品に対するそれに比べておくれをとっているといわざるを得ない。なるほどウェルティの初期作品、とりわけ初期の短編小説は、それぞれの作品の主題にも完成度にもばらつきがある。とくにデビュー作『緑のカーテン・他』（1941）は、ウェルティが約6年にわたって書いた17の作品を収めているため、約2年で書いた8つの作品を収める『広い網・他』（1943）に比べてよりいっそう統一感を欠き、そこに「南部」や「女性」といったテーマを見つけるのは難しい。

『緑のカーテン』に「女性」というテーマをみてとるのが困難なのは、この短編集に収められた作品に登場する人物の幅の広さとも無関係ではないだろう。短編小説を集めた『ユードラ・ウェルティ選集』（1980）の序文において、ウェルティは次のようにいう。

What I do in writing of any character is to try to enter into the mind, heart, and skin of a human being who is not myself. Whether this happens to be a man or a woman, old or young, with skin black or white, the primary challenge lies in making the jump itself. It is the act of a writer’s imagination that I set most high. (xi)

『デルタの結婚式』（1946）以降のほとんどの作品で中心となる登場人物が南部に生きる白人女性であることを考えれば、上の引用がもっともよく当てはまるのは『緑のカーテン』と『広い網』であるといえる。『緑のカーテン』に含まれる17の作品の主要登場人物たちには白人女性が多くいるものの、その数は黒人女性や白人／黒人男性を主人公とする作品を合わせたものと同数であり、登場人物の性別や人種における偏りは多くの読者にとって気になるほどのものではないだろう。ウェルティの中期以降の作品に親しんでいる読者であれば、『緑のカーテン』の主要登場人物における白人女性の割合

は少ないという印象さえ受けるかも知れない。上の引用にあるように、『緑のカーテン』の諸作品を書くにあたってウェルティが性別や人種に関係なく、「自分自身ではない人間」に入りこもうとしていたのであれば、そこにはのちの彼女の作品に色濃くあらわれる「女性」というテーマがみえにくいのは当然ともいえるだろう。

『緑のカーテン』に収められた作品では、「女性」だけでなく「南部」という主題もまたその中心になってはいないように思われる。それらの作品には、たとえば同じミシシッピ州の出身で同時代に活躍したウィリアム・フォークナーが描くような南部イデオロギーなるものはあまり感じられない。南北戦争によって男たちを亡くして以来、女たちが強い力を持つようになった一家を描いた『デルタの結婚式』やミシシッピ州のプア・ホワイトの一家を描いた『負け戦』が、いかにも南部でしか起こり得ない物語であることを考えると、この時期のウェルティは一見するとまだ南部に強い関心を寄せてはいないようにもみえる。マリアンヌ・ハウザーが“The background of most of the stories is a small town in Mississippi, the author’s native State. However, there is nothing particularly regional about them. They could in a way happen anywhere, though certainly not to any one” (Hauser 5) というように、その舞台設定にもかかわらず、『緑のカーテン』の諸作品が描き出すのは「南部」に特有の、というよりはむしろ、どの共同体でも起こり得るような物語であるといえるだろう。

こうした理由により、『緑のカーテン』の研究は、ウェルティの作品研究で主流だったように曖昧な言葉を用いて作品を論じる方法か、あるいはキャサリン・アン・ポーターによる有名な序文——“As painters of the grotesque make only detailed reports of actual living types observed more keenly than the average eye is capable of observing, so Miss Welty’s little human monsters are not really caricatures at all, but individuals exactly and clearly presented” (Porter xxi)——による影響をいまだに抜け出していないように思われる。ポーターがいうように、『緑のカーテン』の人物たちは「グロテスク」である。これについてはのちにウェルティ自身が“In those early stories I’m sure I needed the device of what you call the ‘grotesque.’ That is, I hoped to differentiate characters by their physical qualities as a way of showing what they were like inside—it seemed to me then the most direct way to do it” (CWEW 84) と述べている。だがしかし、『緑のカーテン』の執筆のなかで果たしてウェルティが目指したのは、ポーターやこれまでの批評が指摘してきたように登場人物を「グロテスクな」ものとして観察することだったのだろうか。むしろそこには、のちの彼女の作品にあらわれる「南部」や「女性」といった問題に対する関心の萌芽がみられるのであり、その結果として人物が「グロテスクな」様相を帯びているのではないだろうか。

本稿は、『緑のカーテン』をウェルティによる「南部」や「女性」というテーマの発見以前の作品としてではなく、その発見のプロセスそのものとして捉えようとするものであり、『緑のカーテン』執筆によってウェルティがどのように「南部」や「女性」と

いった問題に近づいていったのかを論じる。その際に、それぞれの作品のなかでステレオタイプの「南部」性や「女性」性がどのようにあらわれているのか、ではなく、ウェルティが独自に「南部」性や「女性」性を探った過程に目を向けるよう注意したい。すなわち、ウェルティがいかに『緑のカーテン』において「南部女性作家」であったか、ではなく、いかにしてそれになったかを明らかにすることを本稿の目的とする。その手掛かりとして、『緑のカーテン』にみられる主要登場人物と「他者」との出会いに着目したい。というのも、個々の作品で登場人物たちが出会う他者とは、結局のところ、ウェルティにとっての「南部」／「女性」／「南部女性」であると考えられるからだ。

『緑のカーテン』内の17の作品は多様に富んでおり、それらを十把一絡げにして論じるのは難しいし、適切でもないだろう。それでも、それら諸作品の多くが他者なるものとの出会いを扱っていて、作品の多様性を他者なるものとの遭遇の多様性として読むことは可能である。さらに、『緑のカーテン』に描かれるさまざまな他者との出会いを眺めてみると、登場する人物たちの性別・人種における差異が、彼ら／彼女らと他者との遭遇のあり方にも差異をもたらしていることに気付く。すなわち、白人男性たちにとって他者とは、文字どおり馴染みのない女である一方で、白人女性たちにとってそれは何らかのかたちで自己に関係のある女なのである。そして白人男性／女性がそうした出会いによってある程度の（ときには命を失うほどの）衝撃を受ける一方で、黒人男性／女性は他者と出会うことなく、彼らの存在そのものがその他の登場人物や読み手に対して他者として提示されるのだ。

本稿の第1セクションでは、白人男性と他者との出会いをみていく。白人男性と他者なる女との出会いは、ウェルティが作家としてのデビューを果たす前にジャーナリストとしてミシシッピ中をまわった経験による影響が大きいと考えられる。この経験によって自身の「南部」性／「女性」性に気付いたウェルティが、小説を書くなかで白人男性の視点から「南部」／「女性」という存在に向き合った可能性を明らかにしたい。第2・3セクションでは、白人女性と他者との出会いを分析する。白人女性たちの見つける他者とは、彼女らの分身あるいは彼女らが相容れないながらも親和性を抱いてしまう白人女性であり、それには2つの理由が考えられる。第2セクションではその理由を、第1セクションで論じたジャーナリスト時代の経験による影響の延長線上に考える。白人男性の視点からだけでなく、白人女性の視点からも「南部」／「女性」を捉え直そうとするウェルティの姿勢があらわれる作品を分析したい。その一方で白人女性と他者との出会いはウェルティより前の南部女性文学に対する彼女のアンビヴァレンスにも起因するといえるだろう。そこで第3セクションでは「南部女性作家」になりつつあったウェルティが先達の残した南部ロマンスと自身の作品との差異化を図ろうとしていた可能性について論じる。最後に第4セクションにおいて、他者に出会わない登場人物である黒人男性／女性に言及し、そうした人物を描くという行為もまた、ウェルティが「南部女性作家」になる過程で重要な役割を果たしたことを示して論を閉じたい。

1. 「女」をみつける白人男性たち——「キーラ、捨てられたインディアン娘」、「鍵」、 「ヒッチハイカーたち」、「巡回セールスマンの死」、「マージョリーへの花束」

「キーラ、捨てられたインディアン娘」に登場する白人男性スティーヴは、フリークショーのチケット売り場で働いていた際に、作品タイトルと同じ名前の見世物になっていたインディアンの女が、じつは身体を赤く塗った黒人の男だったと知って衝撃を受ける。スティーヴがあとになってもこの黒人男を追いかけるほどにその出来事を忘れられずにいるのは、自分が3カ月間もショーで働き、「インディアン娘」を見ていたにもかかわらず、客の1人が暴くまでその正体にまったく気付かなかったからである——
 “‘Seemed like that man just studied it out an’ knowed it was somethin’ wrong,’ he said presently, his voice coming more remotely than ever. ‘But I didn’t know. I can’t look at nothin’ an’ be sure what it is. Then afterwards I know. Then I see how it was’” (54)。インディアン娘に扮した黒人男という「グロテスクな」他者の存在だけでなく、自分がその正体に気付いていなかったという事実がその他者の発見後もなおスティーヴを揺るがし続ける。スティーヴが働くフリークショーの支配下にあるはずの「インディアン娘」がついていた嘘は、自分のいる世界に対する彼の信頼を挫くのである。

『緑のカーテン』に登場する白人男性たちが会おう他者たちは多様性に富むものの、そこには何らかの形で女性に関係するというひとつの共通点がある。本セクションで扱う白人男性たちはみな、「女」という他者に出会いうろたえる。それは彼らにとってその「女」が、彼らのいる時や場所の外なるものとしてあらわれる、理解不可能なおぞましいものであるからだ。ウェルティが『緑のカーテン』の白人男性にこのような他者と出会させたのは、彼女がジャーナリストとしてミシシッピをまわったときの経験と関係があるといえるだろう。この経験によって「南部」／「女性」という概念に向き合わされたウェルティは、自身の描く白人男性人物の視点を通してそれらを見つめ直したのである。

『緑のカーテン』を出版するよりも前に、ジャーナリストであったウェルティはカメラを持ってミシシッピ中を取材した。この経験は彼女が取材中に道端で耳にした噂話をもとに「キーラ」を書いたように (CWEW 178-79)、若きウェルティに物語をつくる素材を与えたに留まらない。彼女自身がのちに“eye-opener” (CWEW 155) だったと振り返るジャーナリスト時代の経験は、彼女の目を「南部」／「女性」へと向けさせたのである。裕福な家に生まれ育ち、十分な教育を受け、『ある作家の始まり』の巻末で自らの人生を“sheltered life” (948) と顧みるウェルティは、ミシシッピの貧困や人種の問題といった自分には馴染みのなかった現実を目の当たりにし、衝撃を受けたのだろう。彼女がこの時期に撮った写真を収めた写真集『ある時、ある場所』(1971)に映る人びとはそのほとんどが黒人か貧しい白人であり、ウェルティ自身のように裕福な白人は極端に少ない。この写真集の冒頭で彼女は次のようにいう。

I came from a stable, sheltered, relatively happy home that by the time of the Depression and the early death of my father . . . had become comfortably enough off by small-town Southern standards and according to our own quiet way of life. . . . I was bright in my studies, and when at the age of twenty-one I returned home from the Columbia Graduate School of Business—prepared, I thought, to earn my living—of the ways of life in the world I knew absolutely nothing at all. I didn't even know this. *My complete innocence* was the last thing I would have suspected of myself. Anyway, I was fit to be amazed. (6-7; emphasis added)

Columbia Graduate School of Business を卒業し、生計をたてる用意ができたと思気込むウェルティが直面したのは、“sheltered life” を送ってきた彼女自身の“complete innocence” だったのだ。

箱入り娘のウェルティは、馴染みのないものを目の前にして然るべき瞬間にシャッターを下ろす技術を身につけ、それから小説のなかに他者を描き出すという作業を学んでいた。

I learned quickly enough when to click the shutter, but what I was becoming aware of more slowly was a story-writer's truth: the thing to wait on, to reach there in time for, is the moment in which people reveal themselves. You have to be ready, in yourself; you have to know the moment when you see it. (OTOP 7-8)

“The camera was a hand-held auxiliary of wanting-to-know” (OWB 928) というウェルティは、他者の存在に圧倒される白人男性の登場人物にカメラを持った彼女自身を重ね合わせ、彼らの視点から作品を書いたのだろう。そうであるから、こうした白人男性の中には、ミシシッピのあちこちを巡ったウェルティのように、ひとつの場所に留まらない人物が多いのは偶然ではないはずだ。フリークショーで働いていた「キーラ」のステイーヴと、「鍵」で駅の待合室にいる赤い髪の男はともにその出自は語られず、放浪者のイメージを与えられているのだし、「ヒッチハイカーたち」のトム・ハリスやウェルティが “In writing the story, I approached and went inside with my traveling salesman” (OWB 930) とのちに述べている「巡回セールスマンの死」の主人公ポーマンは巡回セールスマンである。

「鍵」のアルバート・モーガンは妻のエリーと旅行をするために駅の待合室にいる。彼らが聾啞であると知り、そしてそれにもかかわらず指を使ってかなり流暢に会話をしている姿を目の当たりにした者たちは困惑する——“They were embarrassed,

vaguely aware of some crisis and vaguely affronted, but unable to interfere; it was as though they were the deaf-mutes and he [Morgan] the speaker” (40)。待合室にいた赤い髪の男が持っていた鍵を床に落としてしまうと、彼のものだと知らずにアルバートはそれを拾い、その鍵を幸運の印と看做してエリーとともに興奮する。こうしている間に彼らは乗るはずだった列車を逃してしまい、彼らが旅を続けられる見込みはなくなるのだが、幸運の鍵を手にしたアルバートはそれを気にしていないようだ。モーガン夫妻がまわりの人びとを打ちのめすのは、彼らが聾啞でありながらもあまりにも完璧に意思伝達をしているようにみえるからである。だが、彼らに鍵をとられた赤髪の男は、完璧にみえる夫婦関係の裏に夫の隠れた欲望を読みとる。彼は夫婦が偶然手にしたその鍵が、アルバートにとっては2人の幸運ではなく、自分ひとりの幸運を意味するとわかるのだ——“Perhaps he [Morgan] had even decided that it was a symbol not of happiness with Ellie, but of something else—something which he could have alone, for only himself, in peace, something strange and unlooked for which would come to him” (47)。赤い髪の男にとって「グロテスクな」他者とは、何の疑いもなしに夫との幸運を信じる妻のエリーである。2人がひとつの鍵——ひとつの幸運——を共有してはいないと気付いた男は思わず、彼の持っていたもうひとつの鍵である、自分が泊るホテルの部屋の鍵をエリーに渡してしまう。

いつものように車で移動をしていた「巡回セールスマンの死」の主人公ポーマンは、病み上がりのために体調が悪く、近くにあった民家に助けを求める。作品半ばまでは彼についての描写は見る動作 (“see”、“look”、“stare”) のあとに、見たものに対して何かを思ったり考えたりする動作 (“know”、“aware”、“think”、“wonder”) が続くのだが、作品中盤になって体調がいよいよ悪くなると、彼はものを見るのが難しくなる。そして作品後半になってふと現実に目を向けたポーマンは、自分がそれをいかに見間違えていたのかに気付く。彼は自分の看護をしてくれている男女が夫婦の関係にあるとは気付かず、その女の方に自分の死んだ祖母のイメージを重ね合わせ、好意を抱いていたのである。

Bowman had just happened to be looking at her. He set his cup back on the table in unbelieving protest. A pain pressed at his eyes. He saw that she was not an old woman. She was young, still young. . . .

Bowman could not speak. He was shocked with knowing what was really in this house. A marriage, a fruitful marriage. That simple thing. Anyone could have had that. (155)

作品は “He covered his heart with both hands to keep anyone from hearing the noise it made. But nobody heard it” (157) で終わる。現実を受け入れたポーマンは、自らの心臓の音だけを聞きながら、穏やかな死を迎えるのだ。ポーマンを死に至らせる

ほどの衝撃を与えたのは、彼の亡き祖母を髣髴とさせるその女がソニーという男の妻であり、さらに彼女がいまは妊娠中であるという事実だ。彼女は彼の記憶の中にある、彼の慣れ親しんだ祖母などではなく、他の男に所有されその男の子どもを孕んでいる女なのだ。

以上にみたように、『緑のカーテン』の白人男性たちの多くは女という他者との出会いを果たした際にうろたえる。彼らにとって他者としてあらわれる女とは、彼らが慣れ親しんでいない、そしておそらくこれからもそうできないであろう存在である。他者なる女との出会いが『緑のカーテン』に登場する南部の白人男性の存在を揺るがすのは、その他者が彼らのいる時間や場所の外なるものとしてあらわれるためであろう。そうした他者なる女の存在は、白人男性たちが無意識にも自分の時間と場所で女をみてきたことを意味するのだ。スティーヴは自分の働くフリークショーという時間と場所で「インディアン娘」を、ボーマンは自分の記憶のなかにソニーの妻をみている。「マージョリーへの花束」のハワードは失業中で家計を支えることができないでいる。ある日ハワードは、ふとした瞬間に自分の男としての不完全性とは対照的な、マージョリーと彼女の腹の中にいる子どもの完全性に気付き、それに耐えられなくなる。彼は自分の生きている時間と場所の外にあらわれる、マージョリーの体現する“the natural and organic order” (Pingatore 128) を忌避し、それを自らの手で壊すためにマージョリーと胎児を殺してしまう。

自分たちの時間や場所で女たちをみてきた白人男性がよりわかりやすく、図式的に描かれるようになるのが『緑のカーテン』の次の短編小説集『広い網』である。『広い網』の男性登場人物たちは、土地や建物といった具体的な場所を有している一方で、女たちは家の中にしか居場所を持たず、その家でさえも男たちに支配されている。たとえば、「船着き場にて」における船着き場とは男たちの社会を象徴し、「アスフォデル」ではひとりの男が没落した貴族の屋敷アスフォデルにその女主人の死後もひっそりと住み続け、「初恋」は歴史上の人物アロン・バーとハーマン・ブレナーハセットのミシシッピ逗留を描く。そして男たちは自分たちが所有する場所で男たちだけの時間を過ごす。「静寂の瞬間」というタイトルが示すその瞬間は3人の男たちによって同時に迎えられるのだし、「広い網」では共同体の男たちが皆でウィリアム・ウォーレンス・ジェーミソンの妻ヘーゼルの救出劇に興じ、「初恋」では聾啞の少年がアロン・バーらとともに時間を過ごすことによって初めて人間らしい感情を手にする。だがその一方で、「リヴィー」や「船着き場にて」のヒロインは男によって家に拘束され、「広い網」のヘーゼルは家出を仄めかしつつも家から出られない。彼女らは孤独であり、誰とも時間を共有できない。

『広い網』は「紫色の帽子」を除くすべての作品でミシシッピ州のThe Natchez Traceを舞台とし、そこには南部にいた歴史上の人物も多く登場する。こうした作品集がセクシュアリティ／ジェンダーを重要なテーマとしているという事実が示すように、ウェルティにとって場所（「南部」）とセクシュアリティ／ジェンダー（「女性」）とは分

かちがたく結びついている。『広い網』に登場する男たちは女とは分かち合えない、自分たちの時間と場所を持っていて、そのなかで女というものを解釈しようとするのだが、彼らにはそれができない。また時間と場所を与えられない女たちは、現実の世界ではなくしばしば空想や幻想の世界へと迷い込む。『広い網』の男たちにとって女とは、自分たちが無意識にもつくりあげてきた「虚構」であり、女たちは男たちによって「虚構」として生きるのを余儀なくされていることに気付かずに生きているのだ。『緑のカーテン』において他者なる女を目の前にうろたえる白人男性たちは、すでに『広い網』に描かれるような、時間や場所を女と共有できない男たちの様相を呈し始めているといえるだろう。

ジャーナリストの経験を経たウェルティが『緑のカーテン』に描く白人男性と女——おぞましい女、自分のいる時間や場所の外なるものとして立ちあらわれる女——との出会いは、たとえウェルティ自身がそれに対して無意識的であったとしても、結果としては極めて「南部」的なものであったといえる。W・J・キャッシュは *The Mind of the South* において「南部という体系は必然的に自己満足と幻想によってつくられてきた」(Cash 424) という。また、アン・フィラー・スコットは、*The Southern Lady* のなかで、「優しく、穏やかで、美しく、内気で、慎み深い、家庭的な女性」である「南部女性」とは、「ある特定の文化、ある種の環境の産物であり、結局のところ、女たちは男の期待する模範にしたがっていたのだ」(Scott 67) と述べている。*The Southern Lady* の出版よりも30年近く早い時期に、そして奇しくも *The Mind of the South* の出版年と同じ1941年に出版された『緑のカーテン』において、ウェルティの描く南部／女性とは、キャッシュやスコットが示すように、男性が作り出す虚構としての「南部」、虚構としての「南部女性」という概念にかなりの程度近いものだったと考えられる。

『緑のカーテン』の白人男性たちは、自分の認識する世界とは違うところに立ちあらわれる女を発見し、その認識を揺るがされる。なかでも彼らに強い衝撃を与えている他者は、ポーマンを死に至らせたソニーの妻と、ハワードに殺人を犯させた妻マージョリーであり、その両者がともに白人でこれから母親になる人物、すなわち典型的な「南部女性」になるはずの人物であるのは、ウェルティが「南部」あるいは「南部女性」の虚構性に気付いている（気付き始めている）ことを示しているといえるだろう。ポーマンやハワードが、自分の認めてきたものではない「女」に出会った際に狼狽してしまうのは、その存在が「南部女性」という虚構をつくらずにはいられなかった自分たちの弱さを暴き得るからである。他者なる女の存在は、のちに『デルタの結婚式』や『黄金のりんご』のおもなテーマとなるように、そうした虚構をつくりあげなければならなかった、南部父権制社会の脆弱さを露わにしてしまうのだ。

本セクションで扱った白人男性を主人公とした作品には、ジャーナリスト時代のウェルティの経験による影響が大きいとはすでに述べた。当時の女性としては珍しいほどに恵まれた教育を受け、ジャーナリストという仕事を得たときに覚えず自らの“complete

innocence”に気が付いたウェルティは、カメラを持った記者としての視点を白人男性の登場人物に重ね合わせてこれらの作品に取り組んだ。そうして南部に生きる白人男性の視点から他者なる「女」を見つめた結果として、その「女」というものが「南部」性を帯びることとなったのだろう。

2. 自己を見つける女たち——

「私が郵便局に住むわけ」、「ひとつの新聞記事」、「緑のカーテン」、「クライティ」

『緑のカーテン』に登場する白人男性の主人公たちにとって、彼らを怯えさせる「グロテスクな」他者とは、自分とは場所や時間を共有しない女である。その一方で、興味深いことに、『緑のカーテン』の白人女性のヒロインたちが出会う他者とは、自分が姿を変えた女や自分に親和性を抱かせる女なのだ。本セクションが扱うのは自分が姿を変えたものとしての他者と出会う女たちである。第1セクションで扱ったような、自分たちの場所と時間の外にある女を発見してうろたえる男たちを描くかわらで、ウェルティは白人男性のつくりあげた虚構ではない、もうひとつのあり得る／あり得たはずの自己と出会う白人女性をも描き出す。ミシシッピの中を移動する白人男性の目を通して、彼らにとって理解不可能な、「グロテスクな」女という他者を発見したウェルティは、そうした男たちとは対照的に行き場所のない女たちを描き、彼女たちにあり得る／あり得たはずの自己としての女と出会わせるのである。こうした女たちは、カメラを覗いて自分の無知を知ったウェルティのごとく、自分たちが無意識にもそこに閉じこめられてきた「南部女性」という「虚構」としての自分の姿を見つけるのだ。

「私が郵便局に住むわけ」のヒロインかつ1人称の語り手は、家族にシスターと呼ばれ、物語の最後までその名前は明らかにされない。彼女にとっての他者は、元はシスターの恋人であったホイットィカー氏と結婚し、彼と別れて（シスター曰く彼に捨てられて）シャーリー＝ティーという名の奇妙な娘を連れて家へ帰ってきた妹のステラ＝ロンドである。家族からもまったく違う扱いを受け、家での居場所も階下と階上に分かれているこの姉妹は、対照的な存在である。だがシスターという呼び名がステラ＝ロンドなしにはあり得ないという事実が示すように、同じ男性を取りあつた彼女らは互いの分身のイメージを与えられているのであり、自由奔放なステラ＝ロンドは保守的なシスターのもうひとつのあり得る姿を体現しているともいえる。だからこそシスターは妹を忌み嫌い、彼女から逃れるべく郵便局に住み始めたのである。

「ひとつの新聞記事」では、夫によって閉鎖的な生活を強いられるルビー・フィッシャーが、ある日の新聞で、自分と同じ名前の女性が夫に足を撃たれるという記事を見つけて同姓同名のその悲劇のヒロインに自己を重ね合わせ、ロマンティックな気分に耽る。このときにルビーは現在の結婚生活を送る自分とは違う、どこか他の場所にある自分の姿を思い描いているのだ。『緑のカーテン』に登場する白人女性たちは、ミシシッピを自由に動く白人男性たちとは対照的に、共同体の外へ出られない。家族に苛められて家

にいられなくなったシスターは、ひとりで郵便局に住む他ない。彼女は共同体の外には出られず、その代わりにその辺りにひとつしかない、共同体の人びとと外の社会を繋ぐ中枢とも呼べる場所に閉じこもるのである。ルビーは夫によって家の中に拘束され、「石になった男」では美容室という場が女たちにとっての「聖域」と化している。南部の父権制社会に生きていた『緑のカーテン』の白人男性たちが、自分とは時間や場所を共有し得ない女との邂逅を果たす一方で、白人女性たちの多くはまた、こうした社会によってつくられた、行き場のない自分とは別の新たな自己を他者として再発見するのである。

「私が郵便局に住むわけ」や「ひとつの新聞記事」では、ヒロインたちは他者のなかにあり得る／あり得たはずの自己を見出すのだが、『緑のカーテン』には自分自身を他者として発見する白人女性たちもいる。短編集のタイトルにもなっている「緑のカーテン」のラーキン夫人は、夫を突然の事故で亡くしたあと、「壁のように高い垣根」(130)に囲まれた庭にこもり、1日中そこで仕事をしている。近所の人びとの目には、彼女の姿とその庭は不気味なものとして映る——“It was impossible to enjoy looking at such a place. To the neighbors gazing down from their upstairs windows it had the appearance of a sort of jungle, in which the slight, heedless form of its owner daily lost itself” (131-32)。Larkin's Hillと名付けられたこの共同体はラーキン夫人の夫の家系が開いたものであり、彼女は夫の生前は共同体の中でかなり強い力を持っていたと考えられる。そして彼女は夫が居なくなって初めて自分は共同体における夫の立場を引き継ぐことなどできず、共同体から孤立していると気付いたのだ(Schmidt 25)。

ある日いつものように庭で仕事をしていると、ラーキン夫人はふとした瞬間に自分の庭にいる黒人の召使ジェイミーを目にする。

The head of Jamey, bent there below her, seemed witless, terrifying, wonderful, almost inaccessible to her, and yet in its explicit nearness meant surely for destruction, with its clustered hot woolly hair, its intricate, glistening ears, its small brown branching streams of sweat, the bowed head holding so obviously and so deafly its ridiculous dream. (134)

ある批評家がこの場面で使われる技法を“a specific cinematic rhythm used to heighten a profound moment of (subjective) revelation” (Kaplansky 583) と述べているように、この場面は“subjective revelation”を描いているといえるだろう。ラーキン夫人が感じているのはジェイミーの他者性ではなく、それを見つけた自分自身という存在である。

ラーキン夫人はジェイミーを見ているうちに、大木が一瞬にして夫を殺したように、自分も簡単にこの黒人少年を殺せると気付く。そしてその瞬間に彼女は、ただ他者を見

つけて驚くばかりの多くの（おもに白人男性の）登場人物たちとは異なり、真剣に考えるという行為をする——“Life and death, she thought, gripping the heavy hoe, life and death, which now meant nothing to her but which she was compelled continually to wield with both her hands, ceaselessly asking, Was it not possible to compensate? to punish? to protest?” (134)。このときに「生と死」に思いを巡らす彼女は、夫の存在によって生かされていた、夫そのものであった自分とは違う、新たな自己を見つけるのだ。だが彼女の思考は何の解答も伴わない。彼女の抱く疑問は疑問のままにされ、それを超越してしまうような美しく平和な瞬間が、突然の雨とともに訪れる。その瞬間に彼女は「見る」ことも「考える」こともやめ、「雨が落ちていることしか感じない」(135)。

It has come, she thought senselessly, her head lifting and her eyes looking without understanding at the sky which had begun to move, to fold nearer in softening, dissolving clouds. . . . The day's work would be over in the garden. She would lie in bed, her arms tired at her sides and in motionless peace: against that which was inexhaustible, there was no defense. (135)

ラーキン夫人ともうひとりの自分、「本当の」自分との出会いはまさにわか雨のごとく東の間の出来事である。やがて1日が終わり穏やかに眠りにつくのだろうと感じる彼女は、それでも自分は緑のカーテンで周りから隔てられた空間で、共同体の人びとの視線を感じながらこれまで通りに生きていくのだと知っている。もうひとりの自分との邂逅という「夢」のなかにいるラーキン夫人を「現実」へと連れ戻すのが黒人の少年ジェイミーである——“He bent down and in a horrified, piteous, beseeching voice he began to call her name until she stirred. ‘Miss Lark! Miss Lark!’” (136)。こう叫んだあとにラーキン夫人の庭から駆け出していくジェイミーは、これから先も庭の外と内を繋ぐただひとりの人物であり続けるのだろう。ラーキン夫人はジェイミーを殺すことも、もうひとりの自分として生きることもできず、ただこれまでのようにジェイミーだけを自分と外の世界との媒介として暮らすことが示唆されて作品は終わる。

「クライティ」のヒロインであるクライティもまた、ラーキン夫人のように他者としての自分自身に出会うが、彼女の物語は悲惨な結末を迎える。没落した貴族ファー家のオールド・ミスであるクライティは、精神的に参ってしまい利己的になった家族と、一家を冷ややかに観察する Farr's Gin (Larkin's Hill がラーキン一族のものであったように、この共同体もまたクライティの祖先が開いたものである) の人びとに耐えられず、最後には樽に入った水に映るもうひとりの自分を求めて溺死してしまう——“It was the face she had been looking for, and from which she had been separated” (110)。そして彼女はその他者として生きるという選択をし、自らの命を絶つのだ。クライティ

が水のなかに見つける、それまでずっと探してきたもうひとりの自分とは、頭のおかしくなった落ちぶれた貴族を支えるオールド・ミスという共同体の目に映る自分ではなく、「本当の」彼女そのひとである。だが「本当の」自分として生きるということは、現実の世界の彼女の死を意味する。水に映る自分になった彼女は、そこに溺れ死ぬのである。

ちょうど「緑のカーテン」にはラーキン夫人と外の世界との媒介役となる黒人少年のジェイミーがいるように、「クライティ」にはクライティの父親の散髪にやってくる床屋のボボ氏がいる。おそらく彼女の父親は失った過去の栄光に耐えきれず部屋に閉じこもるのだが、共同体でその部屋への出入りが許されるただひとりの人物がボボ氏である。あるときいつものようにボボ氏が週に1度の散髪にやって来ると、クライティは彼の「憐れみを誘う、なにかを切望するような、小さな顔」(109)を目にし、思わず彼に触れてしまう。

Clytie came up to the barber and stopped. Instead of telling him that he might go in and shave her father, she put out her hand and with breath-taking gentleness touched the side of his face.

For an instant afterward, she stood looking at him inquiringly, and he stood like a statue, like the statue of Hermes.

Then both of them uttered a despairing cry. Mr Bobo turned and fled, waving his razor around in a circle, down the stairs and out the front door; and Clytie, pale as a ghost, stumbled against the railing. (109)

クライティとボボ氏は互いに拒絶しあう。彼はジェイミーがラーキン夫人にそうしたようにクライティと外の世界を結び付けてはくれない。クライティは彼女を現実の世界へと呼びもどす存在がないために、「本当の」自分のいる世界へと逃げてしまうのである。これはジェイミーが黒人でありボボ氏が白人であるのとも関係しているのだろう。第1セクションで述べたように、白人男性の登場人物たちは自分たちがつくり出したのではない白人女性という他者と出会い、衝撃を受ける。クライティがそれまでもずっと南部社会の産物ではない「本当の」自分を探し求めていることを考えると、そうした彼女をボボ氏が怖れていても無理はないし、また第4セクションで詳述するように、『緑のカーテン』の黒人には他者なるものがないことを考えると、ラーキン夫人に必死に呼びかけるジェイミーの行為にも頷ける。

ラーキン夫人とクライティはともに、『緑のカーテン』に登場する他のどのヒロインよりも南部に生きる女性という立場に苦しんでいる。そうしておそらくそれゆえに、彼女たちは他のヒロインたち、たとえば新聞の中で自分と同姓同名の女性に出会うルビー・フィッシャーや憎むべき自分の妹というもうひとりの自分に出会うシスターに比べて、「本当の」自分により近づくことに成功する。だが「本当の」自分への接近は、必

ずしも幸福を意味しない。というよりも、『緑のカーテン』の白人女性のヒロインが「本当の」自分として生きるのは不可能なのだ。彼女たちにとって「本当の」自分の発見とはすなわち、南部社会の生んだ「虚構」としての自分の発見でもある。自分が南部社会の生み出した虚構であったという秘密を握る者は、南部社会に生きることを許されない。南部社会の幻想として生きてきた『緑のカーテン』の白人女性たちは、それ以外のものとしては生きていけないのだ。

自分が南部社会の生み出した虚構であったという秘密を握ってしまった／握ってしまいそうになるヒロインたちのように、ウェルティもまた、ジャーナリストを経て初めて自らの無知がその「南部」性／「女性」性に起因するという秘密を知ったのだろう。そしておそらくウェルティにとっても、その秘密を知ることは痛みを伴わないわけではなかったはずだ。それは『緑のカーテン』の女性ヒロインたちが物語る。たとえば彼女のヒロインがもうひとりの自分、すなわち南部社会の生んだ「虚構」ではない自分を目の当たりにするさまが「ひとつの新聞記事」や「私が郵便局に住むわけ」、「石になった男」のように多くの場合コミカルに描かれ得るのは、むしろそうした事態に対するウェルティの「笑えなさ」を逆照射しているといえるだろう。また次章で扱う「リリー・ドーと3人の淑女たち」に登場するリリーが、自分を取り巻く人びとや「本当の」自分について考えるのとは無縁な人物であるのは彼女が精神薄弱だからである。本稿の最終セクションで触れる「くたびれた道」のフィーニックス・ジャクソンに『緑のカーテン』の全作品中でおそらくもっとも強い自我をウェルティが与えられたのは、彼女が黒人女性だからだろう。そして何より、ウェルティは「本当の」自分を見つけ、その者として生きる選択をするクライティの自己発見後を描くことができず、彼女を殺さなくてはならないのだ。

「本当の」自分として生きようとしたクライティだけを殺さざるを得なかったウェルティは、同時に『緑のカーテン』のヒロインたちのうち、彼女の名前だけを作品のタイトルとして残した。ウェルティが「本当の」自分を発見する「普通の」白人女性を描くのは、4年後に出版される『黄金のりんご』のヴァージー・レイニーとミス・エクハートの登場を待たなくてはならない。さらに、それまでに書いた短編小説を1冊の本にするとき、ウェルティは「緑のカーテン」をそのタイトルとして選んだ。ラーキン夫人というひとりの南部女性——南部社会の生んだ虚構ではない「本当の」自分自身を見つけるやいなや、にわか雨のように美しく幻想的な瞬間にそれを閉じ込め、現実を生きるしかないと悟る——をヒロインにしたこの作品を短編集全体のタイトルにするのもまた、南部性／女性性に起因するであろう自らの無知と向き合いながら小説を書き始めたウェルティに似つかわしい振る舞いだったといえるだろう。南部社会における自分の立場を理解しそれを受け入れて生きようとするラーキン夫人は、「南部」／「女性」とは何かという問題と向き合いながら「南部女性作家」となっていくウェルティの姿を暗に示しているように思われるのだ。

3. 南部ロマンスのヒロインには出会えない女たち

——「石になった男」、「ある記憶」、「リリー・ドーと3人の淑女たち」

ジャーナリストを辞めて小説家になろうと決めた頃にはすでに、ウェルティは自分が南部で育った女であるということに意識的であったのだろう。だからこそ彼女は白人男性と白人女性の両方の視点から「南部女性」を捉え直そうとし、その創作の過程で「女」と「南部」へと同時に近づいていったのだ。第2セクションでは『緑のカーテン』の白人女性と他者との出会いのうち、その他者が彼女らの分身としての女である場合について論じた。この第3セクションで扱うのは、自分自身ではない、けれどもその者に対して親和性を感じることを禁じ得ない他者との出会いである。これにはジャーナリストとしての彼女の経験に加えて、もうひとつの見逃すべきでない理由があると考えられる。それは、執筆によって「南部」／「女性」へと接近していったウェルティが、自身が「南部女性作家」にならんとしているという意識を少なからず抱いていたということである。

非常な読書家として知られるウェルティは、その作家が国内／外の出身であるか否か、男性／女性であるかにかかわらず、優れた文学作品を生み出す作家を好んだ。彼女の気に入りの作家はアントン・チェーホフやヴァージニア・ウルフ、ウィリアム・フォークナーなどの世界的に著名な作家がほとんどだが、彼女がそうした作家の作品ばかりを読んで育ったとは考えにくい。幼い頃に地元の図書館に通い詰めたというウェルティが、南部女性作家の作品を読んでいなかったはずはないだろう。むしろ彼女はそうした作品を読み、その文学的な限界に気付いていたからこそ、自身が「南部女性作家」として括られることを嫌っていたと考えるのが妥当である。

アン・グッドウィン・ジョーンズは *Tomorrow is Another Day: The Women Writer in the South, 1850-1936* において、オーガスタ・ジェーン・エヴァンズ、グレース・キング、ケイト・ショパン、メアリー・ジョンソン、エレン・グラスゴー、フランシス・ニューマン、マーガレット・ミッチェルといった、ウェルティよりも少し前の時代の南部女性作家を研究し、その研究がウェルティを中心とする南部女性作家について考える際にも重要な役割を果たすことを示唆している。そしてジョーンズに続くように、ピーター・シュミットは *The Heart of the Story* において、それ以前の南部女性作家への反応としてウェルティの短編小説群を捉え直した。

Welty would no doubt protest against a reader raising her literary heritage as an issue in this way by saying that she is interested in exemplary artists regardless of their gender or nationality. But the fact that with a few crucial exceptions such role models for her have *not* been southern women suggests that she has found their example to be not especially empowering, that instead of criticizing their tradition directly

she has gently steered her readers toward other authors with whom she feels she is more appropriately compared. (Schmidt 9)

シュミットはウェルティの短編小説を「喜劇」と「悲劇」とに分け、それらが南部の伝統的なロマンスに対抗して書かれたものだと言及的に論じる。彼女の研究はウェルティの短編小説だけでなく中・長編小説を読み解く手掛かりを我われに与える。シュミットが主張するように、ウェルティの作品には自分は南部ロマンスの後継者ではないという彼女の作家としての強い自意識があらわれているように思われる。彼女の作品、とりわけ中・長編小説には、孤児や女教師といった、南部ロマンスによくみられる人物が、彼女らが南部ロマンスで担うのとは違う役割を与えられてたびたび登場するのである。

ウェルティが『緑のカーテン』執筆時からすでに南部のロマンスをつよく意識していたことを示すシュミットの論は、『緑のカーテン』にみられるウェルティ独自の「南部」性／「女性」性を追っていく本稿においても有効である。ジャーナリストとしての経験による「南部」／「女性」の発見だけではなく、その経験を経て「南部女性作家」になっていったウェルティが先人たちに抱いたアンビヴァレントな感情もまた、白人女性の主人公たちと他者なる女との出会いを描く作品を生み出したと考えられるからだ。ウェルティは『緑のカーテン』に続く『大泥棒と結婚すれば』（1942）において南部の歴史と西欧のおとぎ話を接続させただけでなく、「土着の娘」（“**simply a Rodney girl**” (TEOTS 305)）と彼女が呼ぶロザモンドをおとぎ話のヒロインとし、彼女を面白おかしく描くことで南部のロマンスをパロディ化しているといえる。また、これにつづく『広い網』が収める作品にも、結婚／恋愛の成就をゴールとし、それに向かってヒロインが様々な試練に立ち向かう様子を描くのが主であった従来の南部ロマンスを歪めたかのような作品がいくつかある。たとえば、「船着き場にて」の作品の最後の場面で、ヒロインのジェニーは恋するフロイドの居場所を探す途中に男たちに輪姦されてしまい、しかもその時にどういうわけか「喜びともとられるような」“**human sounds**”を発するのだし（312）、名前が作品のタイトルになっているリヴィーはかなり年上の男ソロモンに無理やり結婚させられるものの彼らが結婚してしばらくすると夫は寝たきりの老人になってしまう。また、淡いロマンスを想起させるタイトルの「初恋」は、少なくとも表面上は、聾啞の少年ジョエルによる、歴史上の人物アーロン・バーとハーマン・ブレナーハセットへのホモエロティックな思慕の念を描いたものである。

上に挙げた作品ほど巧みではないにせよ、『緑のカーテン』における白人女性を主人公とした作品もまた、それが典型的な南部のロマンスに対するアンチテーゼとなっているとはいえるだろう。「私が郵便局に住むわけ」や「ひとつの新聞記事」にもあらわれているように、『緑のカーテン』内におさめられた白人女性を主人公とする作品において結婚とはゴールではなく、物語の始まりであり、その場合の結婚とはけっして「ロマンティックな」ものではない。「石になった男」では、美容室という自分たちの「聖域」で女たちが夫や他の女の噂話をする。レオータとフレッチャー夫人の会話は彼女たちが

親しい仲であることを思わせると同時に、何か不穏なものを感じさせる。作品の冒頭でフレッチャー夫人の髪を梳いていたレオータは、彼女の抜け毛が多いと指摘し、フレッチャー夫人はそれを隠していても、まわりの女たちの間では彼女の妊娠が噂されているのだという。「マージョリーへの花束」や「巡回セールスマンの死」において白人男性の主人公が妊娠した女に完全性を見出す一方で、「石になった男」の美容室にいる女たちにとって妊娠とは彼女らの若さと美を損ねてしまう元凶に過ぎない。子どものいないレオータがフレッチャー夫人の妊娠を指摘した瞬間、2人の女は鏡越しに見つめ合う—**“There was a pause. The women stared at each other in the mirror” (23)**。鏡に映る彼女らの姿は、フレッチャー夫人の妊娠という「不幸」を嗤うレオータもまた、いずれは彼女と同じ身になることを暗示する。

自分たちの美を損ねてしまう妊娠を忌避する女たちは、自分と夫との関係をいまだロマンティックな恋愛関係として他の女に印象付けようとする。レオータの新しい友人であるパイク夫妻が話題にのぼり、彼らが汽車のなかで知り合ったと聞きだしたフレッチャー夫人は「誇らしげに」**“I met Mr Fletcher, or rather he met me, in a rental library” (29)** という。それに対してレオータは**“Honey, me an’ Fred, we met in a rumble seat eight months ago and we was practically on what you might call the way to the alter inside of a half an hour” (29)** とこたえる。夫とのロマンティックな恋愛関係や自らの美しさを誇示しようとする彼女たちの欲望は、しかしながら、その結婚がもたらした現実が彼女たちの予期したものは異なるという事態を如実に物語る。そうであるから、レオータとフレッチャー夫人は子どもを持ちながらも**“a lovely girl” (26)** であり続け、働いて無職の夫を支え、幸せな結婚生活など続かないと言っているパイク夫人に対して畏怖の念を抱くのだ。やがて女たちが繰り広げる会話の話題は、美容師のレオータが夫とパイク夫妻とともに行ったフリークショーで見た「石になった男」へと変わる。ショーを見た後日に4人がレオータの家に集まっていると、レオータの雑誌を見ていたパイク夫人は、そこに載っている多額の懸賞金をかけられたレイプ犯がフリークショーの「石になった男」と同一人物だと気づく。レオータは自分とともにショーへ行き、パイク夫人より先に雑誌を手にしていたにもかかわらず、そのレイプ犯が「石になった男」だったとは気付かなかったことに憤る。

「石になった男」というタイトルのこの作品において、美容室にいる女たちにとっての「他者」とは「石になった男」そのひとではなく、彼の正体を見破ったパイク夫人である。作中で最後まで女たちの聖域である美容室のなかで美貌の衰えや妊娠、夫とのロマンスの破たんから目を背けるフレッチャー夫人やレオータとは対照的に、最後まで美容室を訪れず、読者のまえに姿を見せないパイク夫人は「目のみえる」人物であり、だからこそ彼女はレイプ犯としての「石になった男」が見えたのである。作品の最後はパイク夫人の幼い息子がレオータに**“If you’re so smart, why ain’t you rich?” (36)** と問うというコミカルな場面で終わるのだが、これはレオータや彼女とともに噂話に興ずる女たちのもの見えなさを皮肉に物語る。この作品において、他者（パイク夫人）とは

「石になった男」のようにまったく馴染みのない、「グロテスクな」存在ではなく、自らに親和性を抱かせる、現在の自分がなり得る／なり得たであろう存在であり、それはロマンティックな結婚とは程遠い現実なのだ。

白人女性を主人公とする作品では、夫婦や結婚とはたとえば「鍵」の赤い髪の男や「巡回セールスマンの死」のポーマンが漠然と感じたような幸福のイメージを伴いはしない。むしろそれらはロマンティックな恋愛をする自分、若く美しい自分という白人女性の理想とは異なる現実を突きつけるのであり、それは南部のロマンスに描かれてきたような美しい結婚／恋愛には反するものである。『緑のカーテン』の白人女性たちは、親和性を抱いてしまう他者としての女との出会いによって、そうした現実に向き合わされるのだ。「ある記憶」の主人公である少女「わたし」は、ある夏の日公園の小さな湖のほとりに座って湖畔で遊ぶ一家の太った身体や低俗な遊びを終始見つけ、嫌気がさし、彼らが死んでしまえば良いのにとと思う——“I wished that they all were dead” (96)。彼女が何より耐えられないのは、夫と思われる男によって身体に砂を盛られて身動きがとれないでいる、「重く垂れさがり、水着のなかで梨のように広がった」乳房をもつ女 (95) であり、この女こそが「わたし」にとっての他者だといえるだろう。

「すべてのモノを見るために」 (92) 両手の指でフレームをつくり、それを覗きこむ「わたし」の姿は、カメラの先にある他者と対峙するウェルティを思わせもするのだが、この少女はそこに映る人びとに自分と親和性を持たせないために、指で作ったフレームの中の世界に彼らを閉じ込め他者化しているといえる。一家を観察するうちに、彼女は突如として初恋の男の子との「夢」の世界へと入り込んでいく。腕が偶然触れ合ったという理由でこの少年を恋するようになった少女にとって、夢の世界とは甘美な、穢れない世界である。彼女は現実を醜いものとして眺め、失望しながらもそれを夢の世界から排除するのであり、彼女がそうしなければならないのは、自分は醜い現実の世界の一部である／になるという事実気付きつつあるからである。さらには、大人になってからこの話を語っている「わたし」は、結婚がもたらす現実をすでに知っているといえるのだし、大人になった彼女にとって、記憶のなかの醜い女はもはや他者ではなくなりつつあるのだろう。

ウェルティは、自分の作品が南部ロマンスに典型的な恋愛の成就や結婚をゴールにした物語になるのを避け、そのヒロインと他者との出会いを通じて、結婚を醜いもの、醜くなる可能性を秘めたものとして描きだす。*Tomorrow is Another Day* でジョーンズが論じるところによると、ウェルティ以前の南部の女性作家が描くロマンスは、たとえそれが作品の所々では「小説」として優れたものである——人物の心情の変化やプロットの展開が複雑でよく練られている——としても、最終的にはそれぞれの作家の「南部女性」性なるものが顔を出し、そのヒロインに共同体の規範に背かない、「幸せな」恋愛や結婚をさせる。そうした作品においてヒロインは必然的に何らかの「肯定的な」変化を遂げること、「成長する」ことに成功する（成功してしまう）。これはウェルティが、長編小説を完成させてもなお、生涯を通じて自分は短編作家であり、長編小説は短編小

説を書こうとしたら偶然に出来あがったものに過ぎないといひ続けた（たとえば *CWEW* 86, 132, 172, 272, 308-09, *MCWEW* 58, 59, 77）という事実と無関係ではないだろう。長編小説と短編小説の違いについて、彼女は次のようにいう。

In the case of the short story, you can't ever let the tautness of line relax. It has to be all strung very tight upon its single thread usually, and everything is subordinated to the theme of the story: characters and mood and place and time; and none of those things are as important as the development itself. Whereas in a novel you have time to shade a character, allow him his growth, in a short story a character hardly changes from beginning to end. (*CWEW* 45)

先人達のようにヒロインの成長や「幸せな」恋愛／結婚を書くことをウェルティは避けようとしたのだろう。そして自身は成長しない、美しくない存在としてヒロインを、幸せをもたらさずはしないものとして恋愛／結婚を描こうとしたのであり、短編小説という形式はそうするために都合が良かったのだと思われる。

ウェルティが『緑のカーテン』で描く女たちの共同体は、ヒロインに共同体の規範に背かない、「幸せな」恋愛や結婚を強いる力を持たない。というのも、ウェルティの描く共同体は女たちに「幸せな」結婚をもたらすものではなく、南部女性作家たちにそうした結婚を描かせた原因となるものであるからだ。彼女はそれ以前の作家たちが捕らわれていた南部共同体を、『緑のカーテン』の執筆によって捉え直したといえるだろう。「リリー・ドーと3人の淑女たち」に登場する3人の白人女性であるワッツ夫人、カーソン夫人、エイミー・スローカムは、あまり珍しくはないそれぞれの名前が示すように、貞節を重んじる保守的な典型的「南部女性」である。彼女たちは家族を亡くした少女リリー・ドーを淑女として育てようとしてきたのだが、精神薄弱である（と彼女たちが看做している）リリーは、「歳のわりにはやや成熟しすぎている」（6）ため、彼女たちはリリーがレイプされてしまうのを恐れ、精神薄弱者のための施設（*The Ellisville Institute for the Feeble Minded of Mississippi*）に送ろうとしている。3人の女たちにとって、貞節を守れなくなるのは精神病院に行くよりもさらに悪いのだ。彼女たちがリリーにその話をする、彼女はその前日に巡業の楽団でシロフォンを弾いていた男（リリーは彼と性交したことをにおわせる）と結婚するのだと言い、エリスヴィル行きを拒む。だが、作品が進むにつれ、精神病院行きと結婚との境界線は次第に曖昧になっていく。たとえばリリーをエリスヴィルに送るために淑女たちが彼女に与える装飾品や生活用品はリリーにとっては嫁入り道具（“*hope chest*” (11)）の一部となるし、作品の終盤になると彼女たちはリリーをエリスヴィルに行かせるのではなく結婚させようとする。最終的にリリーはそのどちらでもなく、ただ共同体から姿を消すことを選ぶ。3人の女たちにとって他者とは “*the stranger*” (13) としてあらわれるシロフォン奏者で

はなく、淑女になり得る（“she can be a lady she can be” (6)）にもかかわらず、精神病院行き／結婚を拒んで共同体からいなくなったりりである。

リリーは『緑のカーテン』の白人女性のなかでただひとりその共同体から抜け出すことができる。それは彼女が精神薄弱と看做され、おそらくは結婚前に男と肉体経験を持ち、最後には共同体の認める結婚にも逆らうような、南部ロマンスのヒロインにはまるでふさわしくない少女だからである。ウェルティが共同体から抜け出す精神薄弱ではない白人女性を描くには数年後に出版される『黄金のりんご』の最後の場面、ヴァージー・レイニーの旅立ちまで待たねばならないが、そのヴァージーもまた幼い頃から共同体によってかなりの変わり者と看做されている。リリーの逃亡は、彼女の貞節を守ろうとする3人の女たちのそれとは好対照をなすリリー・ドー（Lily Daw）という寓意的な名前が示すように、共同体の要請する結婚／精神病院行きという選択を無効にしてしまう力を持つ。ウェルティは「幸せな」結婚を生み出す南部共同体、さらにはそうした結婚を彼女の先達である南部女性作家たちに書かせた南部の共同体そのものを描き直そうとしていたのである。

本セクションでは『緑のカーテン』の白人女性たちの経験する、自分自身ではないがその者に対して親和性を感じてしまう他者との出会いをみてきた。これには第2セクションで論じたように白人男性の虚構ではない「南部女性」を見つけようとする意識に加え、「南部女性作家」にならんとしていた当時のウェルティが抱いていた既存の「南部女性文学」に対抗する意識があらわれている。ただしここで注意しておきたいのは、第2・3セクションで論じたウェルティによる2つの意識は相反するものでも互いに独立するものでもなく、それが同時にあったという点である。たとえば第2セクションで例に挙げた「私が郵便局に住むわけ」や「ひとつの新聞記事」を「幸せな」結婚を描く南部ロマンスの破綻として読むことも可能であるし、第3セクションで扱った「石になった男」でレオータが出会うパイク夫人は、白人男性の幻想が生み出した「南部女性」としての自分をレオータらに突きつけたともいえる。そもそも「南部」／「女性」／「南部女性」が白人男性を中心とする南部社会の生産物であるのならば、「南部女性文学」もまたそうした環境によってこそ生じたのであり、ウェルティが「南部」／「女性」を見つけようとする意識と自分は「南部女性作家」の遺産を引き継ぐまいという意志とを同時に抱いたのはある意味では必然だったといえるだろう。

4. おわりに：他者に出会わない黒人たち——「パワーハウス」、「くたびれた道」

最後に、白人男性のつくりあげた南部社会に対するウェルティの関心が、黒人を主人公にした2つの作品にもあらわれていることを示して本論を閉じたい。「パワーハウス」は黒人の若い男パワーハウスを、「くたびれた道」は黒人の老女フィーニックス・ジャクソンを主人公とした物語である。これらの作品で興味深いのは、主人公にとっての他者が誰なのかということがほとんど問題になっていないという点である。というよりも、

この2人の他者性こそが他の登場人物たちや読者を圧倒しているのだ。ジャズ奏者パワーハウスが受け取る、彼の妻の死を知らせる電報を打ったらしいユラヌス・ノックウッドと名乗る男や、あるいは死んだとされる彼の妻は、彼にとっておぞましい他者であるとはいえないだろう。彼は電報にこれといった反応を示さず、そもそもこの電報自体がパワーハウスの自作自演である可能性さえも否定できそうにない。そんな電報などお構いなしにその日のパフォーマンスをかなり派手にこなす彼は、観客たちに強烈な印象を与える。この作品が読者に訴えるのは“**There’s no one in the world like him. You can’t tell what he is. ‘Nigger man’?—he looks more Asiatic, monkey, Jewish, Babylonian, Peruvian, fanatic, devil**” (158) と語られるパワーハウスの存在感であり、彼は見知らぬ他者との出会いに辟易してしまう白人の登場人物よりも、その名のごとく、はるかに力強いのである。

だがパワーハウスよりもさらに強い力を与えられたのがフィーニックス・ジャクソンだ。彼女は、病気の孫（彼はすでに死んでしまっていることを仄めかす描写がいくつかある）の薬をもらいに病院へ行くために、何日もかけて長い道のりを歩く。“**She was very old and small and she walked slowly in the dark pine shadows, moving a little from side to side in her steps**” (171) と語られる彼女は、黒人であり老女であるというかなり弱い立場にあるにもかかわらず、愛する孫のために一心不乱に前へと進む。道中で出会う白人たちは彼女にとって他者となり得るはずなのだが、彼ら／彼女らに出会ってもこの老女は身じろぎもせず、白人男性の金を盗み、白人女性に自分の靴ひもを結ばせ、看護師に孫のための薬を求める。そのただひたすらに歩き続ける姿は、パワーハウスの演奏する姿と同様に、それを見るもの／読むものを圧倒するのであり、彼女こそが作品における他者なのだといえる。

ウェルティは、かつてインタビューでフィーニックス・ジャクソンをなぜ黒人女性にしたのかと問われると、“**It’s not a deliberate thing, like, ‘I am now going to write about the black race.’ I write about all people. I think my characters are about half and half black and white**” (CWEW 299) と答えている。だが、実際に『緑のカーテン』で主人公になっている黒人女性はフィーニックス・ジャクソンだけであり、さらに彼女がどの白人男性／女性よりも強い意志をもった人間であるかのように描かれているのは偶然ではないだろう。『緑のカーテン』の黒人たちは、その妻や孫が死んでいのかどうかまわりの者や読者には伝わらないほど強いかのように見えるのだが、彼らはそのじつ、そうした現実をもものともせず演奏／徒歩の旅を続けてしまうほどに強いのではなく、それらの行為を続ける他には何もできないのだ。彼らは現実を目の前にして嘆いたりうろたえたりすることさえ許されない。ウェルティが白人男性＞白人女性＞黒人男性＞黒人女性という力関係のうえに成り立つ南部社会に生きる個々人を描くとき、白人男性はその社会的な力の強さゆえの弱さを、黒人たちはその社会的な力の弱さゆえの強さを露わにする。

『緑のカーテン』の白人男性たちは、自分たちがつくり上げてきた女とは違う、自分

たちの場所と時間に属さない他者としての女に出会い狼狽する。そして白人女性たちは南部父権制社会でつくられた自分ではないもうひとつのあり得る自己に出会うが、誰もその「本当の」自分として生きることはできない。そうしたなかで黒人たちだけは他者に出会わず、彼ら自身がそれを見るものにとって他者となるのだ。不死鳥（Phoenix）という単語を名にもつフィーニックス・ジャクソンは、『緑のカーテン』においては、共同体の内外での移動を繰り返すただひとりの女性である。彼女の夫や子どもが描かれず、病気の孫についてだけ言及されることも相俟って、彼女は女性というよりもより男性に近く、かつ男性登場人物よりも力強いイメージを与えられている。こうした強い人間を描き、さらには彼女にジャクソン（Jackson）というウェルティの生まれ育った場所の名前を与えるのは、この人物が黒人女性だからこそ可能だったのだろう。南部に生きる白人たちを描くなかで、ウェルティは彼ら／彼女らが自分たちで作り上げてきた幻想に捕らわれていると気付いたからこそ、彼らよりも社会的には弱く、だがそれゆえに強い自己を持った人物として黒人を描き得たのだと考えられる。

6年間にわたって書いた17の作品を1冊に纏めるとき、ウェルティは南部の名士であった夫が自分の居場所だけでなく自分という存在そのものを作っていたのだという現実と向き合う未亡人を描いた作品を短編集のタイトルにする。そしてそれを「リリー・ドーと3人の淑女たち」・「ひとつの新聞記事」という、白人女性が主人公となる作品で始め、「パワーハウス」・「くたびれた道」という黒人が主人公となる2作で終わらせ、その間に白人男性たちと他者なる女との出会いを描いた作品を包みこんだ。さらにいえば、精神薄弱でもない限りそこからは逃れられない南部共同体の女たちを描いた「リリー・ドーと3人の淑女たち」が最初の作品であり、そもそも現実が何かもわからず、共同体に居場所など持たないからこそ力強くその内外を往き来する黒人女性を描いた「くたびれた道」で作品を終えている。こうしたウェルティの振る舞いは、『緑のカーテン』の創作過程において彼女が独自の方法で「女」とは、「南部」とはといった問題に真摯に向き合っていたことを示唆する。

「くたびれた道」について、ウェルティは次のようにいう。

In the matter of function, old Phoenix's way might even do as a sort of parallel to your way of work if you are a writer of stories. The way to get there is the all-important, all-absorbing problem, and this problem is your reason for undertaking the story. Your only guide, too, is your sureness about your subject, about what this subject is. *Like Phoenix, you work all your life to find your way, through all the obstructions and the false appearances and the upsets you may have brought on yourself, to reach a meaning*—using inventions of your imagination, perhaps helped out by your dreams and bits of good luck. (*Stories* 817-18; emphasis added)

『緑のカーテン』において、白人男性がつくり上げてきた幻想の外に生きる他者なる女との出会いを果たす白人男性／女性を描きながら、ウェルティは自身が「南部女性作家」になりつつあると意識したのであり、そのなかで彼女はフィーニックス・ジャクソンのように力強く「自分の道を見つける」ことに成功したのだ。そしてこの「くたびれた道」で『緑のカーテン』を締めくくったウェルティは、続く『大泥棒と結婚すれば』で南部の歴史を徹底的に調べてそれをパロディ化し、さらにその次の作品『広い網』では『大泥棒』と同様に（「紫色の帽子」を除いて）すべての作品の舞台をThe Old Natchez Traceに設定し、『大泥棒』の主人公クレメントが最後に残した問い“**What is the place and time?**” (68) にこたえるかのような作品を書く。こうした初期作品は次第にセクシュアリティ／ジェンダーというテーマを前面に出してくるのであり、ウェルティは初期作品群の執筆を通して、ゆっくりと、だが確実に「南部」／「女性」へと近づいていったのだといえる。

『緑のカーテン』の根底には、白人男性と白人女性双方の視点から「南部」／「女性」を（再）発見しようとする意識と、それまでの南部ロマンスに描かれていたものではない「南部」／「女性」を（再）発見しようとする意識の、ひとりの作家による二重の意識があるといえる。それらが混ざり合って、一見すると様々な主人公による雑多な作品を寄せ集めた短編集であるかのように思われるのだが、事態はまるで逆で、『緑のカーテン』には「南部」の「女性」として小説を書くことに対するウェルティの誇りや緊張感、意気込みがあらわれている。『緑のカーテン』は、カメラをペンへと持ちかえて「南部」／「女性」を捉え直すという意志、既存の「南部ロマンス」を捉え直そうとする意志の双方をもった若き日のウェルティだからこそ生み出せた作品である。ユードラ・ウェルティは『緑のカーテン』の執筆を通して、「南部女性作家」になったのだ。

引用文献

- Cash, W. J. *The Mind of the South*. 1941. New York: Vintage, 1991.
- Hauser, Marianne. “‘A Curtain of Green’ and Other New Works of Fiction.” Rev. of *A Curtain of Green and Other Stories*, by Eudora Welty. *New York Times Book Review* 16 Nov. 1941: 6.
- Hoberman, Michael. “Demythologizing Myth Criticism: Folklife and Modernity in Eudora Welty’s ‘Death of a Traveling Salesman.’” *Southern Quarterly* 30. 1 (1991): 24-34.
- Johnston, Carol Ann. *Eudora Welty: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne, 1997.
- Jones, Anne Goodwyn. *Tomorrow is Another Day: The Women Writer in the South, 1850-1936*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1981.

- Kaplansky, Leslie A. "Cinematic Rhythms in the Short Fiction of Eudora Welty." *Studies in Short Fiction* 33.4 (1996): 579-89.
- Nissen, Axel. "Welty Studies at the Millennium." *Mississippi Quarterly* 53.2 (2000): 317-23.
- Pingatore, Diana R. *A Reader's Guide to the Short Stories of Eudora Welty*. New York: G. K. Hall, 1996.
- Porter, Katherine Anne. Introduction. *Selected stories of Eudora Welty: Containing All of A Curtain of Green and Other Stories and The Wide Net and Other Stories*. By Eudora Welty. New York: Modern Library, 1954. ix-xxiii.
- Prenshaw, Peggy Whitman. "The Construction of Confluence: The Female South and Eudora Welty's Art." *The Late Novels of Eudora Welty*. Ed. Jan Nordby Gretlund and Karl-Heinz Westarp. Columbia: U of South Carolina, 1991. 176-94.
- Schmidt, Peter. *The Heart of the Story: Eudora Welty's Short Fiction*. Jackson: UP of MS, 1991.
- Scott, Ann Firor. *The Southern Lady: From Pedestal to Politics 1830-1930*. Chicago: U of Chicago P, 1970.
- Vande Kieft, Ruth M. "Eudora Welty and the Right to Privacy." *Mississippi Quarterly* 43.4 (1990): 475-84.
- Warren, Robert Penn. "Love and Separateness in Eudora Welty." *Eudora Welty*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1986. 19-28. Rpt. of "The Love and the Separateness in Miss Welty." *Selected Essays*. Robert Penn Warren. New York: Random House, 1958. 156-69.
- Welty, Eudora. *The Collected Stories of Eudora Welty*. New York: Harcourt, 1982.
- . *Conversations with Eudora Welty*. (CWEW.) Ed. Peggy Whitman Prenshaw. Jackson: UP of MS, 1984.
- . *The Curtain of Green and Other Stories*. 1941. Ford and Kreyling 1-179.
- . *The Eye of the Story: Selected Essays and Reviews*. (TEOTS.) London: Virago, 1987.
- . *More Conversations with Eudora Welty*. (MCWEW.) Ed. Peggy Whitman Prenshaw. Jackson: UP of MS, 1996.
- . *One Time, One Place*. (OTOP.) New York: Random House, 1971.
- . *One Writer's Beginning*. (OWB.) 1984. Ford and Kreyling 831-948.
- . *Stories, Essays, and Memoir*. Ed. Richard Ford and Michael Kreyling. New York: Library of America, 1998.
- . *The Wide Net and Other Stories*. 1943. Ford and Kreyling 181-312.