

メランコリーから喪へ：  
*The House on Mango Street* における  
アイデンティティと母なる超自我

森 有 礼

Sandra Cisneros の *The House on Mango Street* (1984; 以下 *Mango Street* と略記) は、シカゴのバリオ (barrio) に暮らす 12 歳のチカーナの少女 Esperanza が語る、彼女の家族や友人達の寸描からなる連作短編小説である。物語は Esperanza が家族と共にバリオの一角に越してきた時点から始まる。マンゴー通り (Mango street) に立つ新しい自宅のみすぼらしさに落胆する彼女は、それでもまもなく近隣の子供達と友達になる。このバリオでの一年余りの生活を通じて、彼女は精神的にも肉体的にも大きな成長を遂げると共に、父方の祖父と叔母 Lupe の二人の死、そして性的に放埒な親友 Sally の裏切りが齎す性的暴力を経験する。その後、彼女がいつか「自分自身の家 ("A House of My Own")」<sup>1</sup> を手に入れ、マンゴー通りから出てゆこうと考える場面でこの小説は終わる。

本論は、*Mango Street* に描かれたスペイン系アメリカ人共同体に通底する、特に女性に対する家父長制イデオロギーの圧力と母性的抑圧との共謀関係を指摘すると共に、Esperanza の語りの過程をメランコリーから喪の行為への移行の実践と捉え、そこにこうした抑圧を潜り抜けて再構築される女性主体の様子を確認することを目的とする。具体的には、フロイト (Sigmund Freud) の "Mourning and Melancholia" (1917) に基づいて本作に登場するメランコリックな女性のモチーフを検証し、それが男性登場人物の持つ喪失の不安と関連していることを確認する。併せて女性が本作において要求されている性役割の恣意性についても言及すると共に、それらが単に物語の舞台であるバリオの共同体の男性側からのみならず、ヒスパニック系社会の母性的主体による束縛でもあることを、本作結末部の Esperanza の独白の分析を通じて論証する。

## 1. メランコリックな女達 (含 Esperanza)

一言で言えば、*Mango Street* は主人公で語り手でもある Esperanza が、冒頭の "The House on Mango Street" の章で、賃貸の部屋から越してきたマンゴー通りから離れて、「自分だけの家」を手に入れようと決意する物語であり、その主題は彼女が望むような「自分だけの家」の不在である。冒頭の章で、Esperanza はかつて両親がいつか住むことを夢見ていた「広い庭と、柵のない芝生の広い庭のある、木々に囲まれた白い

("white with trees around it, a great big yard and grass growing without a fence")」(4) 「本当の家。指差して他人にそれと言えるような (A real house. One I can point to.)」(5) と、彼女が家族と共に実際に移り住んだ家のギャップについてこう語る。

But the house on Mango street is not the way they [Esperanza's parents] told it at all. It's a small and red with tight steps in front and windows so small you'd think they were holding their breath. Bricks are crumbling in places, and the front door is so swollen you have to push hard to get on. There is no front yard, only four little elms the city planted by the curb. Out back is a small garage for the car we don't own yet and a small yard that looks smaller between the two buildings on either side. There are stairs in our house, but they're ordinary hallway stairs, and the house has only one washroom. Everybody has to share a bedroom – Mama and Papa, Carlos and Kiki, me and Nenny. (4)

それは彼女の一家がそれまで暮らしていた Loomis の家の三階のフラットほどみずばらしくはないものの、彼女が意味するところの家ではない。彼女に慰めの言葉をかける両親をよそに、「マンゴー通りの家はそれ [本当の家] ではない ("The house on Mango Street isn't it")」(5) と呪詛のように呟く Esperanza からは、自分の居場所となるべき家の不在に対する大きな失望が感じられる。

こうした Esperanza の家に対する執着には、この物語に登場する他の女性達と一脈通ずるものがある。Mango Street には、Esperanza と同じ名を持つ午年生まれの彼女の曾祖母を筆頭として、「窓際の女達」とでも呼ぶべきモチーフが窺えるが、彼女達は皆「家」に閉じこもり、外を眺めながら日々を過ごしているのである。このモチーフは本作を通じて繰り返し Esperanza によって言及される。例えば Esperanza の曾祖母は、彼女の夫である Esperanza の「曾祖父がかつて頭から袋を被せて、彼女をさらって行くまでは、余りに気性が余りに荒く、自分が結婚するつもりはなかった ("so wild she wouldn't marry. Until [Esperanza's] great-grandfather threw a sack over her head and carried her off")」ものの、それ以降「多くの女性が片肘を付いて悲しみを座らせるように、彼女は生涯窓から外を見ていた "She looked put the window her whole life, the way so many women sit their sadness on an elbow")」(11)。だが、窓辺に座って人生を過ごしているのは彼女に限らない。同じく「片肘を付いて窓から身体を乗り出し、自分の髪がラプンツェルのようだと夢見ている ("Rafaela leans out the window and leans on her elbow and dreams her hair is like Rapunzel's")」(79) Rafaela も、このバリオで暮らす夫に呼ばれて赤ん坊と共に母国から越してきた、若く、美しく太ってはいるが英語の離せない Mamacita も、独り窓際に座っている。14歳にならずしてマシュマロのセールスマンと結婚した Esperanza の学友 Sally は、電話をかけることも、友人を夫がいる時間に自宅に招くことも、更には窓から外を見ることすら夫に禁じられて、一人部屋の中で座って、リノリウム張りの床にプリントされたバラの模様を眺めて一日を過ごしている。

断言すれば、彼女達が窓の向こうに見ているのは失われた自分達の居場所である。そ

これは *Rafaella* や *Sally* にとっては、自分がどこかに求めながら未だ手に入れられない不可知の理想世界であり、また *Esperanza* の曾祖母や *Mamacita* にとっては、もう二度と取り返すことも、そこに戻ることもできない失われた我が家であり、彼女達は窓から外を眺めながら、かつて自分がいた場所を失ったことを嘆いている。こうした喪失が最も明確な形で示されるのが、*Mamacita* の哀切を描く "No Speak English" の章である。恐らくはメキシコから夫の部屋にやってきた彼女は、*Esperanza* が思うには「英語を話すのが怖い ("she is afraid to speak English")」ために、部屋に閉じ籠って、「窓際で日がない一日スペイン語のラジオショーを流しながら、鷗のような声で故国のことを歌ったホームシックな歌を歌う ("She sits all day by the window and plays the Spanish radio shows and sings all the homesick songs about her country in a voice like a seagull.")」(77) と共に、テレビのコマーシャルソングを真似て英語を話し始めた息子に「英語だめ ("No Speak English")」(78) と繰り返す。

彼女にとって、「家庭とは、写真の中の家、はっとするような光を浴びたタチアオイのような桃色の家 ("Home is a house in a photograph, a pink house, pink as hollyhocks with lots of startling light")」(77) であって、夫が彼女のために用意したこのバリオのフラットはそうした場所ではない。「彼女はその桃色の家を思って溜息を付き、そして…泣く ("She still sighs for her pink house, and then ... cries")」(77)。失われた「家」に戻る日を「いつなの? (*¿Cuándo, cuándo, cuándo?*)」とスペイン語で訴える、「この場所になじめない彼女 ("*Mamacita, who does not belong*")」に対して、夫は「俺達は家にいるんだ。ここが家なんだ。俺はここにいて、ここに住むんだ。英語を話せ。英語を話してくれ、畜生! ("We are home. This is home. Here I am and here I stay. Speak English. Speak English. Christ!")」(78) と返すしかない。

*Mamacita* が感じる疎外感と孤独は、明らかに故郷喪失者が抱く類のものであるが、それは単なる喪失感に止まらない。彼女が陥っているのは、フロイトがメランコリーとして定義したより複雑な心的状態である。"Mourning and Melancholia" で、フロイトは喪の行為との対比において、メランコリーを次のように定義している。即ち、喪の行為が対象の喪失と共に齎される外界への今興味の欠如に始まり、緩やかな現実回復の過程をへてこの失われた対象との分離と、新たな対象へのリビドー備給の段階に到ることで終了するのに対し、メランコリーは、自我感情の著しい低下を伴って、失われた対象に対する固着と自己卑下や自己非難（フロイトは慧眼にもそれが享楽を伴った対象批判の形を採った自己愛的退行であることを見抜いている）が継続する状況である（Freud 252-62）。

ここで特に注目すべきは、フロイトがメランコリー患者の特徴を指摘した以下の一節である。

[M]elancholia too may be the reaction to the loss of a loved object .... The object has not perhaps actually, died, but has been lost as an object of love (e. g. in the case of a betrothed girl who has been jilted). In yet other cases one feels justified in maintaining the

belief that a loss of this kind has occurred, but one cannot see clearly what it is that has been lost, and, it is all the more reasonable to suppose that the patient cannot consciously perceive what he has lost either. This, indeed, might be so even if the patient is aware of the loss which has given rise to his melancholia, but only in the sense that he knows whom he has lost but not what he has lost in him. This would suggest that melancholia is in some way related to an object-loss which is withdrawn from consciousness, in contradistinction to mourning, in which there is nothing about the loss that is unconscious. (Freud 253-54, 下線は論者)

ここでフロイトが強調するのは、メランコリー患者にとっては「誰を失ったかは自明であるが、その喪失が自分にとって何を失ったことを意味するのかは分からない」という点である。Mamacita の例を見れば、夫と子供に囲まれてなお故郷の家を想って泣く彼女にとって、夫の言う「家庭 (home)」ではなく、去ってきた故郷の「桃色の家 (her pink house)」だけが、彼女にとって家と呼ぶにふさわしい場所である。だがそれは既に、夫と子供の存在を以てしてもどうにも取り返しようがないほど決定的に失われているのだ。

Mamacita にとって、生まれ故郷の桃色の家は単なる「かつての自分達の家」を超えて、喪失そのものを表す記号である。その意味で、彼女の故郷の家が写真の中にしか存在しないのは象徴的である。それは失われた家そのものの代理/表象であり、正にそれ故にこの「家」の根本的な不在を表している。それはこの喪失が徹底的なものであると同時に、本質的に回復不可能であることを意味する。そしてこの回復不能性は、それが他のいかなるものによっても代替不能である限りにおいて、また喪失それ自体が何を表しているのかを、当事者である Mamacita にとって把握できない限りにおいて、彼女のメランコリーの核を成していると言える<sup>2</sup>。

こうした喪失の空虚さは、上述した他の窓際の女性達に共通する。Esperanza の曾祖母は、略奪婚を行った自分の「夫のことを決して許しはしなかった ("she never forgave him")」(11) が、その理由について Esperanza 自身は「彼女はなりたいたいのには何もなれなくて残念に思っただろうか ("was she sorry because she couldn't be all the things she wanted to be")」(11) と思いを巡らせる。だが、その「なりたかったもの」は曾祖母が夫との結婚によって失った空虚な可能性の総和に過ぎない。夫が街でミノ遊びに興じる火曜の夜に、自宅に閉じ込められて窓からココナツジュースやパイアジュースを買い求める Rafaela は、「空っぽの部屋のような苦々しいものでなく、もっと甘美な飲み物があったら ([Rafaela] "wishes there were sweeter drinks, not bitter like an empty room")」(80) と願っているが、それが何なのかは彼女には分かる訳もない。Esperanza の友人 Marin はプエルト・リコにすむボーイフレンドと結婚することを望みながら、日々を無為に過ごしているが、彼女が本当に待っているのは「彼女の人生を変えてくれる誰か ("someone to change her life")」(27) であるが、物語の最後までその存在が彼女の元に現れることはない。

より痛ましいのは、14歳になる前に結婚した Sally の軟禁同然の結婚生活であろう。両親と離れて別の州で夫と二人暮らす彼女は「夫からお金を貰って自分のものを買えるから、結婚はいいわ ("I like being married because now she gets to buy her own things when her husband gives her money.")」(101) と言うが、その代償として彼女は夫の言うままに、一日中たった一人部屋で座っていなければならない。わずかな経済的自由と、暴力的な父から「逃亡する (escape)」(101) のために彼女が失ったものは計り知れないが、それは彼女が結婚を選んだ際に消え去った「空疎な可能性」に過ぎない。

彼女達の経験する喪失は、具体的な実体を決定的に欠いている。それは形象としては Mamacita や Esperanza の曾祖母のような、「失われた過去の家庭/生活」であることもあれば、Rafaela や Marin、Sally の場合のように、何かを代替するものである場合もある。だがいずれも、その失われたものの本質は、当事者である窓際の女性達にとっては分からない。或いは、仮にそれが何らかの実定的な価値を持つとすれば、皮肉なことにそれは実現しなかった幻想の可能性という否定的なものの総体として、つまり実際に実現することなく終わった可能性でしかないのだ。

更に言えば、そのようなメランコリックな喪失が、彼女達が視線を向ける窓と関連している点について特に指摘しておく必要があるだろう。フロイトはメランコリー症者の不眠症について説明する以下の一節で、メランコリーに基づくリビドーの「逆備給」の機能について次のように語っている。

The sleeplessness in melancholia testifies to the ... impossibility of effecting the general drawing – in of cathexes necessary for sleep. The complex of melancholia behaves like an open wound, drawing to itself cathectic energies – which in the transference neurosis we have called 'antheathexes' – from all directions, and emptying the ego until it is totally impoverished. It can easily prove resistant to the ego's wish to sleep. (262)

「逆備給」の概念はリビドーを「排出」する「開放創」に例えられる。それは言わば自我に空いた穴である。こうした穴として「窓際の女性達」をその場に留める役割を果たすのが、家の内部から外界に向けて開かれた窓であることは象徴的である。彼女達にとって、この穴はその視線が向けられる場であると共に、彼女達がメランコリックな喪失感に憑かれたままとされている原因でもあるのだ。

ここで我々は、語り手 Esperanza が作中で経験する様々な喪失についても見ておく必要があるだろう。彼女は一年余りのマンゴー通りでの生活の中で多くのものを失う。それは *Mango Street* 冒頭での、マンゴー通りの赤い家の惨めな現実を目にして失った「理想の家」の幻想を初めとして、男性との接触を通じて描かれる彼女自身の少女時代の無垢の喪失（彼女は町の不良少年 Sire に淡い恋慕の情を抱いているがそれは実らない。一方で、年齢を偽って始めた写真現像所でのアルバイト初日に、店を訪れた年長いた東洋系の男に無理やりキスされる）、祖父や Lupe 叔母の死、更には物語後半部での、自身の処女性と親友の Sally との間の友情の喪失を通じて、様々な形で反復される。だが、こうした喪失によって彼女が自身の何を失ったのかということについては、他の女

性登場人物同様、Esperanza 本人にとってもまた把握し得ない謎である。例えば冒頭の "The House on Mango Street" で、自分達が間借りしていた Loomis のフラットのみすぼらしさに恥じ入りながら、彼女は「その時分かった。自分には家が必要だ。本当の家が ("I knew then I had to have a house. A real house.")」(5) と言うが、なぜ家が必要なのかという理由が彼女の口から語られることはない。また、自分に詩を書くことを奨めた Lupe の死に際しても、身体の不自由な Lupe の仕草を友人と共にからかったことを悔やみ、「恐らく自分は地獄に行くだろう ("Most likely I will go to hell")」(58) とは思うものの、叔母を失うことが彼女にとってどんな意味を持つのかについて明言しない。それは恐らく、それが言葉にし難い微妙な感覚であるからではなく、寧ろ自分が体験した喪失が自身に齎す効果について、Esperanza 自身も分からないからであろう。

このような喪失の意味の把握不可能性が最も重要な役割を果たすのは、彼女にとって予期せぬ処女性喪失の体験を扱った "Red Clowns" の章である。Esperanza の美しい同級生 Sally は、父親に虐待同然の扱いを受けながらも、彼の眼を盗んでは近所の少年達と密やかな性的遊戯に耽っており、Esperanza は彼女に半ば導かれるようにして、性的イニシエーションを（但し、己の意思に反する形で）経験することとなる。ある日 Sally は Esperanza を赤い道化像の傍に置き去りにするが、そこで Esperanza は少年達によって初めての性的経験としての暴行を受ける。その際の彼女の衝撃と動揺の大きさは、この短い章の冒頭の数文で、Esperanza が Sally を詰る以下の一節と、最後の段落とを比較すれば明らかである。最初の段落は以下のような Esperanza の内的独白で始まる。

Sally, you lied. It wasn't what you said at all. What he did. Where he touched me. I didn't want it, Sally. The way they said it, the way it's supposed to be, all the storybooks and movies, why did you lie to me?

I was waiting by the red clowns. I was standing by the tilt-a-whirl where you said. And anyway I don't like carnivals. I went to be with you because you laugh on the tilt-a-whirl, you throw your head back and laugh. I hold your change, wave, count how many times you go by. Those boys that look at you because you're pretty. (99)

ここでは Esperanza の内的独白は主観的回想の形を採ってはいるが、まだ一定の具体性を伴っている。だが自分が Sally に置き去りにされ、少年達による暴行を受ける場面に到ると、Esperanza の記憶は激しい動揺と混乱に陥る。

Sally Sally a hundred times. Why didn't you hear me when I called? Why didn't you tell them to leave me alone? The one who grabbed me by the arm, he wouldn't let me go. He said I love you, Spanish girl, I love you and pressed his sour mouth to mine.

Sally, make him stop. I couldn't make them go away. I couldn't do anything but cry. I don't remember. It was dark. I don't remember. I don't remember. Please don't make me tell it all .... Only his dirty fingernails against my skin, only his sour smell again. The moon that watched. The tilt-a-whirl. The red clowns laughing their thick-tongue

laugh.

Then the colors began to whirl. Sky tipped. Their high black gym shoes ran. Sally, you lied. You lied. He wouldn't let me go. He said I love you, I love you, Spanish girl. (100)

ここでは、Esperanza の語りは描出話法的な内的独白と回想的なそれとが混在し、更には自分の経験の（再）言語化そのものが不可能なまでに混乱し、断片化するに到る。こうした彼女の語りが、文字通り自身の体験の表象/再現不能性を表しているとは指摘するのはた易いが、ここで注目したいのは、Esperanza が「サリーが言ったのとも、本に書いてあったこととも違う」と述べている、実際の性的体験に対する違和感であり、彼女が想像していたそれとのずれである。この想像上の幻想の体験と実際の「現実」とのずれは、Esperanza に激しい失望を齎すが、それはあのマンゴー通りの家が彼女に齎すものと同種である。両者のいずれに対しても、彼女が抱くのは「それはこれではない」、或いは「想像していたのはこんなものではなかった」という深い失望と落胆の念である。

先述した窓際の女性達と Esperanza は、この失望と落胆を共有する。彼女達に共通しているのは、この種の「喪失感（それは Esperanza の曾祖母や Mamacita が感じているような、夫によって言わば「奪われた」選択肢であるという認識のものであれ、Rafaela や Sally のように、殆ど無自覚なまま陥ったアパシーのような幻想であれ）」であり、同時にこの喪失感を裏打ちする具体的な対象の欠如である。つまり、彼女達の幻想を裏切る実際の現実——体験の「身も蓋も無さ」の具体性に対応するような、幻想の側の確固たる具体性の不在（要するに、「何かを失ったのは分かるが、それが自分にとって実際にどんな価値を持つかが分からない」という気持ちの納まりの悪さ）が、彼女達をメランコリックな状態に留めているのである。

或いは、Esperanza 達が各々の喪失を通じて/として経験するこの失われた対象は、そもそも最初からそれ自体としては不在だったと言うべきかも知れない。初めての「現実の」性的体験が Esperanza に齎したのが、彼女の幻想の解体であったのと同様に、本作における「家」——それは Esperanza や彼女の曾祖母、そして Mamacita にとっては失われた、或いは裏切られた理想の空間であり、Rafaela や Sally にとってはせいぜい仮初のサンクチュアリに過ぎない——とは、客観的な生活空間としては存在するものの、彼女達の主観的な認識に於いては「失われたもの」として認識されるしかない、不在の幻想空間なのだ。

ならば、こうした「意味の不在」を抱えた「窓際の女性達」がメランコリーに悩まされているのも納得が行く。物語の最後でマンゴー通りに対する喪の行為に向けて決意を固める Esperanza を一の例外として、彼女達は皆このメランコリーの呪縛に捕らえられ、且つそれを享楽しているのだから。

## 2. 男達のメランコリー

無論こうしたメランコリーは、*Mango Street* に於いては女性に限って見られるものではない。本作の女性達の多くが喪失を実際に経験し、それが彼女達のメランコリーを引き起こしているとすれば、男性達はこの喪失そのものの不安のためにメランコリックな心境に陥っている。そのような「男たちのメランコリー」は、「窓際の女性達」の夫達に顕著に窺える。例えば **Rafaela** の夫が、夜一人で外出する毎に彼女を「鍵をかけて閉じ込める ("Rafaela ...gets locked indoors")」のは、「彼女の夫が、彼女があまりに綺麗なので逃げ出さないかと心配している ("because her husband is afraid Rafaela will run away since she is too beautiful to look at")」(79) からであるし、**Sally** は「幸せ。夫がたまに彼女に腹を立てる…時以外は。それから彼が彼女に電話で喋らせないこと以外は。それと、窓の外を見させないようにすること。それに、彼は彼女の友達が好きなので、彼が働きに出ている時でなくては誰も彼女を訪ねてこないこと以外は。… ("She is happy, except sometimes her husband gets angry . . . Except he won't let her talk on the telephone. And he doesn't let her look out the window. And he doesn't like her friends, so nobody gets to visit her unless he is working.")」(101-02) と **Esperanza** は語るが、その後続く以下の一節を読んだ読者には、それは殆ど性質の悪い冗談か、底意地の悪い皮肉にしか聞こえない。

She sits at home because she is afraid to go outside without his permission. She looks at all the things they own: the towels and the toaster, the alarm clock and the drapes. She likes looking at the walls, at how neatly their corners meet, the linoleum roses on the floor, the ceiling smooth as wedding cake. (102)

こうした夫は、そのまま妻である女性のメランコリーの一因ともなり得る。例えば、二人の子供を育てながら詩を書いている **Mineriva** の最大の悩みは、「家を出て行ったままの夫 ("the big one is her husband who left and keeps leaving.")」(85) のことである。時折夫が帰ってきて、家の中に入ろうとして **Minerva** と悶着を起こすが、結局は「夫が謝ると、彼女は玄関の扉を開けてしまう。いつも同じ (Then he is sorry and she opens the door again. Same story.)」(85) ことの繰り返しは、彼女が、それ故「いつも家が火事になったみたいに悲しんでいる — いつも何か問題を抱えている ("She is always sad like a house on fire--always something wrong.")」(84) のだ。

男達のメランコリーは、妻にだけ向けられている訳ではない。寧ろ、娘に対する父の不安こそが、*Mango Street* に於ける重大な問題である。例えば、「若くて聡明 ("young and smart")」な **Alicia** が電車とバスを乗り継いで大学に通っているのは、「一生を工場や麵棒を扱いながら過ごしたくはないから ("because she doesn't want to spend her whole life in a factory or behind a rolling pin")」(31-32) なのだが、彼女の父親は、亡くなった彼女の母親の代わりに、彼女に家事の一切をさせて譲らない。彼女にはそうした父が



「鼠 ("the mice")」にしか見えないのだが、この「四本足の毛むくじゃらの動物。そして父親達 ("four-legged fur. And fathers")」(33)こそが、彼女が唯一恐れるものだ。

こうした夫/父のメランコリーは、Esperanza が語る Sally の父に最も明白に確認できる。美しい瞳と黒髪の子供に対し、「彼はこれほど美しいと問題の元だ、と言う ("her father says to be this beautiful is trouble.")」(81)。彼は宗教的にも厳格で、Sally を厳しく管理し束縛しようとしているため、「彼女は外出もままならない ("Then she can't go out.")」(81)。更には、"What Sally Said" の章で明らかになるように、父が彼女を殴るため Sally にはいつも生傷が絶えず、時には「顔中を殴られて青痣だらけになる ("her pretty face all beaten and black")」(92) ことすらある。そのため Sally も一度は Esperanza の家へと家出を試みるのだが、その日「暗くなってから、父親が目を泣き腫らして扉をノックして、お願いだから戻ってくれ、これで最後だ。と言うと、お父さん、といて彼女は家に帰ってしまう ("when the dark came her father, whose eyes were little from crying, knocked the door and said please come back, this is the last time. And she said Daddy and went home.")」(93)。だがその後間もなく、Sally が男の子に話しかけているのを見た父親は、「怒りのあまり、一瞬で自分が彼女の父親であることを忘れ ("he just went crazy, he just forgot he was her father between the buckle and the belt.")」、Sally を殴りつけると、「お前なんか俺の娘じゃない、お前なんか俺の娘じゃないと言って、手に顔をうずめてわっと泣き出した ("You're not my daughter, you're not my daughter. And then he broke into his hands.")」(93)。その後まもなくマシュマロ売りの男と結婚した理由について Esperanza は、「サリーは好きだから、と言ったけど、きっと逃げ出したかったからだと思う ("She say she is in love, but I think she did it to escape.")」(101) と推測するが、その読みは恐らく正しい。

ここで確認しておくべきは、Sally の父を筆頭とするこの夫/父の不安の原因である。一言で言えば、それは妻や娘の性的墮落であり、それが齎す彼女達の遁走＝喪失である。それを防ぐために、このヒスパニック・カソリック系のバリオの社会に於いて、こうした夫/父は、殆ど暴力的なまでに妻や娘を家庭に（文字通り）監禁し、そして伝統的な女性の性役割に縛り付けている。その意味で、過剰なまでに妻や娘を束縛し、彼女達に干渉する夫や父の様子は、彼らの不安を如実に表していると共に、こうした「窓際の女性達＝男に監禁された女性達」は、男性側のこの喪失の不安の象徴であり、また彼らが潜在的に抱えている欠如＝喪失の症候である<sup>3</sup>。だがこうした男達の必死の試みにも関わらず、結局彼女達は彼らの元を離れてゆくこととなる。

その典型例は言うまでもなく、父の暴力を逃れて逃げるように結婚した Sally とその父親との関係であるが、この二人の関係にはどこか単なる親子関係を逸脱するほどの執着を感じる。前述のように、Sally の父は娘を厳格な管理下に置いており、特に異性との交際には異常なまでの拒否を示す。それは Sally に対する家庭内暴力の形を採ることが語られているが、彼がこれ程過激な態度を娘に採る原因は、彼と彼の姉妹との関係にあることが示唆される。本作で Sally が初めて読者に紹介される "Sally" の章で、

Esperanza は「彼は自分の姉妹達のことを思い出しては悲しくなる。だからあの子は外出できないの。あの子っていうのはサリーのこと ("He [Sally's father] remembers his sisters and is sad. Then she can't go out. Sally I mean.")」(81) と述べているが、この後 "What Sally Said" の章で彼が示した、娘の「不品行」に対する過剰なまでに暴力的な対応と、「お前なんか俺の娘じゃない」という台詞を鑑みれば、そこには何かしら近親相姦的な雰囲気すら漂う。

Sally と彼女の父との関係は、ある意味極めて特異な密接さを示す。例えば、彼ら親子の和解の様子は、Minerva とその夫との喧嘩後の和解の様子に滑稽な程似ている。先に見たように、Esperanza の家までやって来て、家に戻るよう娘に懇願する Sally の父親の姿は、Minerva に家から追い出されて、窓ガラスに大きな石を投げ込んで一頻り暴れた後で「謝って」みせる彼女の夫の様子に重なる。一方で、Sally を厳しく監視し、彼女の外出や男友達とのデートに怒りを顕わにしつつも彼女が家を出てしまうことを畏れている Sally の父の態度は、妻を家の中に軟禁しようとする Rafaela や Sally の夫のそれと何ら変わらない。

こうしてみると、この作品における夫と父、そして妻と娘の間の境界はさほど明瞭なものではなく、寧ろ、両者の役割は相互に交換可能ですらあるようだ。更に言えば、Sally 父娘に限らず、この作品に出てくる父娘や夫婦の多くについて、彼らが築く妻と夫、娘と父の関係は同時にそのいずれでもあると共に、殆ど母と息子とのそれにすら思えてくる。典型的なのは、Alicia と、彼女に家事全般を依存しながらそれを女性として当然の性役割と考える彼女の父親との関係であるが、実は父娘が母と息子の関係へと転倒する例は、Esperanza 自身についても当て嵌まる。

物語中盤の "Papa Who Wakes Up Tired in the Dark" では、Esperanza は自身を一種のピエタ像として提示する。祖国に住む Esperanza の祖父 (つまり Esperanza の父の父) 死去の報せを聞いて、その葬儀に出席するため早朝に出発の準備をしている父の様子を Esperanza が語るが、その章は「そしてもしパパが死んでしまったらどうしよう考える。私はパパを腕の中に抱き締める。ぎゅっと、ぎゅっと抱き締める ("And I think if my own Papa died what would I do. I hold my Papa in my arms. I hold and hold and hold him.)」(57) という Esperanza の言葉で終わる。

ここで Esperanza が、父に「しがみつく (cling to) のではなく、自分の腕に彼を「抱く (hold)」といているのは興味深い。物語の背景に、スパニク系社会のマリア信仰があることを念頭に置いてこの一節を読むならば、父の死の予感に怯えたまだ幼い娘が父にしがみつくのではなく、死せるキリストを抱く嘆きの聖母のイコンをここに見ることはた易い。

このように考えると、*Mango Street* の男性達は、典型的な父権制社会の家父長像とは必ずしも一致しない。彼らは強権的な態度で妻や娘に接し、暴力的に彼女らを監視し束縛する一方で、未成熟で脆弱な子供の一面をも併せ持つ。彼らの性役割は曖昧であるかもしくは分裂しており、それは同時に女性、特に妻や娘に対して、妻であると同時に母

としての、また娘であると共に妻/母としての役割を要請する結果にも繋がっている。そして、こうした男性側の性役割の分裂もしくは輻輳と、それに伴う女性の性役割の多重化が、本作における性役割の恣意性を裏打ちしているのである。

断言すれば、本作における妻や娘の抑圧は、男性から女性へと一方的に課せられるのではなく、寧ろ両者がこの社会において共謀する形で継承し維持してきたのシステムによるものであり、そのシステムの機能する場がこの物語に於ける家庭 (home) である。Mamacita を初めとする「窓際の女達」が夫を持ち、家庭を築きながら、家 (house) の不在を嘆いているのは興味深い。彼女達は皆、現実の家庭の中で暮らしながら、不在の「私自身の家」を (しばしば徒に) 求めて生きている。この作品において両者は厳密に区別され、全く別のものを意味するのだ。

### 3. 「私だけの家」を求めて：母なる超自我と喪の遂行

曾祖母と同じ名を持つことが暗示するように、Esperanza 自身も「窓際の女性達」の候補の一人である。だが、彼女は最終的にマンゴー通りの両親の家を出て「自分自身の家」を持つ決意を固める。自宅に対する幻滅と、自分自身の家への切望から始まった彼女の物語は、再び自分の家を求める彼女の願望で終わりを迎える。しかし彼女が望むのは、窓際の女性達が夫と暮らしている類のものではない。以下に引用するのは "A House of My Own" の全文である。

Not a flat. Not an apartment in back. Not a man's house. Not a daddy's. A house of my own. With my porch and my pillow, my pretty purple petunias. My books and my stories. My two shoes waiting beside the bed. Nobody to shake a stick at. Nobody's garbage to pick up after.

Only a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem.  
(108)

Esperanza が求める、自分の他に誰もいない、一人だけであることができる自分の家は、夫も経済力に依存している Sally の (そして恐らく他の多くの妻や娘の) 住む家とは対照的である。そこは彼女にとって自足的なプライバシーを保持できる空間である。また生前の Lupe 叔母は、Esperanza の作った詩を褒め、「書き続けなければいけませんよ。そうすれば自由でいられるから ("You must keep writing. It will keep you free")」(61) と彼女に勧めてくれたが、ここはそうした詩的創作のための場所でもある。冒頭の "The House on Mango Street" では「お風呂に入る時には皆にそう言わなくてもいいように、少なくとも三つのバスルーム ("at least three washrooms so when we took a bath we wouldn't have to tell everybody")」(4) がある家を望みながら、実際には一つしかない家に幻滅する Esperanza の様子が描かれるが、そこに窺える、マンゴー通りの家におけるプライバシーの欠如は、"A House of My Own" はプライバシーと自由を渴望する彼女の様子をより直截的に描いている。

だがここで注意すべきは、彼女が当然存在する筈のこの家の窓に一言も触れていない点である。先述したように、窓から外を眺めて失われた（或いは幻の）家への想いに耽る「窓際の女性達」にとって、窓がそのメランコリーの原因であることを思い起こせば、*Esperanza* が窓について触れないことは、こうしたメランコリーとの決別を示すとも言える。この点で、「自分だけの部屋」を求める今の彼女は、終わりのないメランコリーの虜となっている他の「窓際の女性達」とは既に一線を画す。

物語の最終章で、*Esperanza* はいつかマンゴー通りを出て行くことを想像しながら、彼女自身の物語を書いている。それは「[マンゴー通りの] 人間になりたくなかった少女の物語 ("a story about a girl who didn't want to belong.")」(109) であり、マンゴー通りの「私が住んでいるけど暮らしてはいない家 ("the house I belong but do not belong")」(110) の物語である。彼女が「紙にそれを書くと、その亡霊はもう余り疼かない。それを書くと、マンゴー通りは時々さよならと言う。彼女は両腕で私を抱き締めはしない。彼女は私を解放してくれる ("I put it down on paper and then the ghost does not ache so much. I write it down and Mango says goodbye sometimes. *She* does not hold me with both arms. *She* sets me free.")」(110、強調は論者による)。

ここで、*Esperanza* がマンゴー通りを「亡霊」と呼び、またそれを「彼女」という代名詞で受けていることに注意したい。日常の経験を現在時制の内的独白の形式で語る *Esperanza* の語りの中で、章全体を通じて過去の回想が過去時制で語られる "The Three Sisters" を除けば、この "Mango Says Goodbye Sometimes" の上記引用部だけが、彼女の語りの現在と、語られている経験との時間的差異が明確に窺える部分である。そしてこの差異は、同時に彼女とマンゴー通りとの乖離をも示唆する。今や *Esperanza* にとって、マンゴー通りは彼女に取り憑く死せる亡霊であると同時に、書く行為を通じて少しずつ彼女から離れ行きつつある。この意味において、*Esperanza* にとって、物語を書くことはマンゴー通りのメランコリックな呪縛から離れる「喪の行為」であり、同時にそれは *Lupe* 叔母が言うように、彼女をメランコリーの呪縛から「自由なままにしてくれる ("It will keep you free")」ために是非とも必要な手続きである。

更に、*Esperanza* が一年余りの年月を過ごしたこのマンゴー通り亡霊が「女性」であることを鑑みれば、こうした彼女の自立を阻むのは家父長的な男性の抑圧だけでないことは明白であろう。窓際の女性達を生み出すメランコリーについて言うなら、寧ろ彼女を取り囲む様々な母性的な抑圧が問題である。この作品において、娘達はいずれこのバリオの中で母となり、再び娘を産み育てることが殆ど前提となっており、そこから逃れようとする女性は、家父長的な男性の束縛に苦しむが、一方で娘達は自分が女性であることによって自身の性役割に取り憑かれているようにも思える。*Mango Street* には、自身の女性性による束縛が確実に存在する。こうした一種の囲い込みが娘達を「母の苦境」に留めることとなる。

こうした自身の女性性による束縛は、*Esperanza* 自身の経験として語られる。「パンのような匂いのする ("that smells like bread")」(7) 髪を持つ彼女の母は、オペラを歌

い、二ヶ国語を話す、一人では地下鉄にも乗れず、これまでシカゴから離れることもなかった。彼女は、口癖のように「私だって昔はお利口さんだったのよ ("I was a smart cookie then")」(91) と語る。

I could've been somebody, you know? Esperanza, you go to school. Study hard. That Madamu Butterfly was a fool. She stirs the oatmeal. Look at my *comadres*. She means Izaura whose husband left and Yolanda whose husband is dead. Got to take care all your own, she says shaking her head.

Then out of nowhere:

Shame is a bad thing, you know. It keeps you down. You want t know why I quit school? Because I didn't have nice clothes. No clothes, but I had brains. (91)

娘の Esperanza に「学校に行け、結局は自分で全部面倒を見なければならないのだから」と諭す彼女が、自らの人生を見本として娘の人生の幸福を考えていない筈はない。だが、彼女自身の昔語りから透けて見える彼女の人生もまた、Esperanza の曾祖母や Mamacita 同様、手に入れることなく失ったものの総体からなる空虚な可能性に過ぎず、貧しい Esperanza 一家の生計でどのようにして学校への進学が果たされるかについても保証はない。彼女の言葉は Lupe 叔母のような説得力を持つこともなく、それ故 Esperanza は母の傍の居心地のよさ以外のものを彼女に期待することは出来ない。

更に言えば、Esperanza 自身が最も当惑を覚えると共に魅惑されるのは、成長と共に徐々に明らかになってゆく自分の女性性である。物語中盤の "The Family of Little Feet" 及び "Chanclas" では、彼女は自分の素足の美しさに魅了されているし、"Hips" においては、膨らみ始めた腰周りに対する彼女自身の当惑が窺える。それは、彼女自身を特徴付ける要素であると共に、彼女を他の女性達の立場に近づけて行く「現実」である。

ここでもう一度確認しておくべきは、マンゴー通りの「亡霊」が「彼女」という代名詞で受けられている点である。この亡霊はそれ故明確に女性であり、従って Esperanza を育み、且つこの通りに束縛しようとするこの亡霊は母なる超自我を意味する。この超自我の命令は詰まるところ「娘の幸せ」ではあるが、それは彼女に娘として、女性として、そして母としての役割を密かに期待するものでもあり得る。だがそうした超自我の命令に従ってマンゴー通りへの帰属感を齎すこともなく、またそこに何らかの自己解放への糸口を見出すこともない Esperanza にとっては、その唯一の機能は、結果的に彼女をこのマンゴー通りに引き止めるメランコリックな「腕」でしかなく、彼女をこの街の「他者」に留めておくことに過ぎないのである。

こうした超自我的束縛からの切離は、Esperanza がかつて考えていたような「美しく残酷 ("Beautiful and Cruel")」(88) な自己を獲得し、「男のように ("like a man")」(89) 振舞うことによってではなく、彼女自身が、自ら語る物語を通じて「マンゴー通りにさよならを言う ("I will say goodbye to Mango.")」ことの出来る存在、「マンゴー通りが永遠に手元に留めておくには強すぎる ("I am too strong for her to keep me here forever.")」(110) 存在になることによってしか成されない。その意味で、母親との原

初の全能的一体感を捨て、更にはマンゴー通りの自分の家と家族からも離れた、完全に自足的なプライバシーを求めて、Esperanza が物語を語ることには大きな意味がある。それは超自我的な母の命令が彼女に齎す切離の不安と、父権制に強要された社会化の双方をくぐり抜け、詩を書くことも物語を綴ることも出来ずメランコリーの呪縛に捉われた「窓際の女達」でないアイデンティティを模索するための、恐らくは唯一の手段である。

それ故、Esperanza は物語の最後で「戻ってくるために出て行く。ここに残してきた人のために。ここから出て行けない人の為に ("I have gone away to come back. For the ones I left behind. For the ones who cannot out.")」(110) と語る。それは英語を喋れない Mamacita に、夫を恨み続けた曾祖母に、逃げ出す場所を持たない Rafaela や Marin に、或いは逃げ出したまま戻る場所を持たない Sally に代わって、母になること、母の人生を踏襲することを求める母性的な超自我の要請に対する一人の女性としての抵抗である。メランコリーに捉われた「ここから出てゆけない」マンゴー通りの窓際の女性達の元へ立ち戻るその瞬間が、Esperanza の遂行する喪の行為の完成する時なのだから。

※ 本論文は、平成 16 年度中京大学特定研究助成による研究成果である。

#### 註

1. "The House of My Own" というフレーズは本作の最終章一つ前の章のタイトルでもあり、そこで Esperanza はいずれ「男のものでもない。父のものでもない。丸ごと私だけの家 ("Not a man's. Not a daddy's. A house all my own)" (108) を持つ決意を固めている。
2. 但し、フロイトによるメランコリーの説明を援用すれば、Mamacita の絶え間ない悲哀は、異郷の地に「連れて来た」夫に対する暗示的な非難であることは明白である。例えばこう言う対象の転倒した非難について、フロイトは次のような例を挙げている。

The woman who loudly pities her husband for being tied to such an incapable wife as herself is really accusing her *husband* of being incapable, what ever sense she may mean this. There is no need to be greatly surprised that a few genuine self-reproached are scattered among those that have been transposed back. These are allowed to obtrude themselves, since they help to mask the others and make recognition of the true state of affairs impossible. Moreover, they derive from the *pros* and *cons* of the conflict of love that has led to the loss of love .... The complaints are really 'Plaints' in the old sense of the world. (Freud 257)

更にフロイトは同論文の別の箇所、メランコリーが自己愛的享樂の体験であり、従って失われた愛の対象の代替物 — Mamacita にとっては、最愛である筈の夫と、英語を話し始めた息子 — に対するサディスティックな固着であることを明言している。

If the love for the object — a love which cannot be given up though the object itself is given up — takes refuges in narcissistic identification, then the hate comes into operation on this substitutive object, abusing it, debasing it, making it suffer and deriving sadistic satisfaction from its suffering. (Freud 260)

- 3 ついでに言えば、その意味で Mamacita のヒステリックな悲嘆の様子や、Sally や Rafaela の無感覚にも似た様子は、「ヒステリー者の欲望は他者の欲望である」というラカン (Jacques Lacan) のテーゼを忠実に反映していると言えよう。

#### 参考文献

- Cisneros, Sandra. *The House on Mango Street*. 1984. New York: Vintage, 1991.
- Frango, Dean. *Ethnic American Literature: Comparing Chicano, Jewish, and African American Writing*. Charlottesville: U of Virginia P, 2006.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." Trans. Joan Rivoere. 1917. *On Metapsychology: the Theory of Psychoanalysis*. The Penguin Freud Library vol. 11. 1957. New York: Penguin, 1957. Rpt. 1991. 245-68.
- The House on Mango Street*. Sparknotes Ser. New York: Spark Educational, 2005.
- Eliás, Eduardo F. "Sandra Cisneros." *Chicano Writers second Ser. Dictionary of Literary Biography*. vol. 121. Francisco A.Lomeli, and Carl R. Shirley, eds. Detroit: Gale, 1989-99.
- Thornburg, Mary Oatterson. *The House on Mango Street and "Woman Hollering Creek" and Other Stories*. CliffsNotes Ser. Hoboken: Wilkey, 2001.