

Daughters of the House における「母」の回復

平林 美都子

Restoration of “Mother” in *Daughters of the House*

HIRABAYASHI Mitoko

姉妹の対立と母との関係

ミシェル・ロバーツ (Michèle Roberts) の第6作目『家の娘たち』(*Daughters of the House*, 1992) はブッカー賞のショートリストに残り、W・H スミス文学賞を受賞した彼女の代表作品である。小説に付記された著者ノートには、この作品の執筆動機として、幼きイエスの聖テレーズ (Thérèse Martin, 1873-97) の『ある魂の物語』を下敷きにしたことが記されている¹。『家の娘たち』のヒロインの一人テレーズも、霊的なものを求めて若くして修道院生活に入った。しかし実在した聖テレーズと異なり、小説のテレーズは聖母マリアのヴィジョンを見たという虚言を抱えて生きていた。もう一人のヒロイン、レオニー (Leonie) は、ロバーツ自身の出自でもあるフランス系と英国系という二つの国、文化、言語の狭間で生き、自分のアイデンティティの不安に付きまといわれている。『家の娘たち』は三部構成の172頁という短い作品ながら、二人のヒロインの抱える問題を実験的な短い50章でまとめた意欲作である。二人の主人公それぞれの視点から物語は進む。20年ぶりの二人の再会場面となる一部の8章分と三部の5章分は、子ども時代の夏休みを回想する中間の37章分を挟み込んでいる。

『家の娘たち』は20年ぶりに修道院から戻ってきたテレーズを従姉妹レオニー (後に双子とわかる) が迎えるところから始まる。作品冒頭のレオニーの悪夢が象徴しているように、彼女にとりテレーズの帰宅はまさにゴシック的な「抑圧されたものの回帰」を意味した。ヴァルダイン・クレメンス (Valdine Clemens) は「抑圧されたものの回帰、すなわち意識によって以前拒絶されてきたものの再現は、ゴシック小説の基本的な仕組みである」(6) と説明している。現在レオニーが住んでいる家は、かつてはテレーズ一家が住んでいた。その家には、「地下ワイン貯蔵室」や「二階の寝室」という秘密めいた部屋がある。それらの部屋にまつわる戦時中の出来事について、大人たちは口を閉ざし続けている。子どもたちに明かされない秘密には、彼女たちの出生に直接関わるショッキングな真実や、間接的ながらアイデンティティを揺るがす恐怖が付きまといつたのである。彼女たちがそれぞれ探求する「謎」は違っているように見えながら、いずれも母の身体に関わるものである。その探究の過程で彼女たちは対立し、反発し、敵対心まで抱くようになる。ヘレナ・ミチー (Helena Michie) は親しい女性同士や姉妹間の対立を“sororophobia”と名付け、母との折り合いという問題から説明している (Michie 9)。示唆に富むこの概念を利用するならば、テレ

ーズとレオニーの長年の対立や反発は、母との関係から説明できるだろう。

本稿では、まず『家の娘たち』のゴシック的側面を見ていきたい。その上で主人公二人の対立を考察しながら、それぞれが探究する「母」なるものが何かを明らかにしていく。さらに、本作品に散見できる他国民、異人種を他者として蔑視するナショナリズムや人種差別の問題が、母の身体との折り合いにどのような意味を持っているのかも考えたい。

家父長制ゴシックにおける母の家

まずは物語の大筋をみておこう。レオニーは毎年夏休みになると母マデライン (Madeline) とともに母の姉アントワネット (Antoinette) 一家が住むノルマンディーの屋敷へ出かけた。イギリス人ジャーナリストだったマデラインの夫は戦死し、レオニーに父の記憶はない。フランス人とイギリス人の混血だと信じている彼女は、いずれの国にも帰属していないというアイデンティティの不安を感じていた。夏の休暇中、テレーズとレオニーの他愛もない遊びは次第に性への目覚めのきっかけとなり、同時に二人の好奇心は大人が隠し続ける秘密の核心に迫っていく。地下ワイン貯蔵室で見つけたアントワネットの片方だけの赤いハイヒール、森の空き地にある積石の祭壇下から出てきた複数の人骨、カルメル会修道女となった長姉にアントワネットが書き綴った手紙の束——。これらの因果関係の謎が解き明かされるにつれ、二人の出生の秘密が明かされていく。その過程でテレーズとレオニーは宗教心と性への関心を武器に、それぞれが優位に立とうとし、互いに嫉妬心や敵対心を抱くようになる。20年後の二人の再会は、緊張に満ちた子ども時代を回想するきっかけとなり、彼女たちがそれぞれ封印してきた問題と直面していく。

謎が潜む部屋、抑圧された過去の秘密の回帰、出生にまつわる謎などの物語の設定から、『家の娘たち』がゴシック的な物語であることは明白である。パトリシア・プラマー (Patricia Plummer) はこの小説の冒頭部分に着目し、家を身体としてとらえる奇怪さをエドガー・アラン・ポー (Edgar Allan Poe) の「アッシャー家の崩壊」 (“The Fall of the House of Usher”, 1839) と結び付けている (Plummer 65-66)²。

It was a changeable house. Sometimes it felt safe as a church, and sometimes it shivered then cracked apart.

A sloping blue slate roof held it down. Turrets at the four corners wore pointed blue hats. The many eyes of the house were blinded by white shutters.

What bounded the house was skin. A wall of gristle a soldier could tear open with his bare hands. Antoinette laughed. She was buried in

the cellar under a heap of sand. Her mouth was stuffed full of torn-up letters and broken glass but she was tunneling her way out like a mole. Her mouth bled from the corners. She laughed a guttural laugh, a Nazi laugh. (1)

ポーの作品の悪夢のような現実ではマデライン嬢が墓から逃げ出し、ロバーツの作品のレオニーの悪夢の中ではマデラインの姉アントワネットが地下室から逃げ出す。両作品には類似性とともな違いもある。ポーの家は主人公ロ德里ックの理性・精神の崩壊を暗示していた男性の身体であったのに対し、ロバーツの「変化しやすい家」は、「兵士の素手」で壁ならぬ「皮膚」を引き裂くような女の身体として描かれている (Plummer 70)。すなわち、『家の娘たち』の家は女のジェンダーを帯びているのである。

通常のゴシック小説の家は青髭的な家、すなわち、世襲的父権を担う場である。父の名という権威はまさに家が象徴している。ところが、先に引用した家の描写のように、『家の娘たち』における家は必ずしも男性・父と結びついていない。物語にはそもそも父の存在が希薄である。レオニーの父モーリス (Maurice) は戦死し、作品の中では語られるだけの存在である。テレーズの父ルイ (Louis) は貧しい農家の息子で姉妹の所有する農場の世話をし、その後アントワネットと結婚したと説明されている。彼は周りから“lord” “master”と呼ばれているが、父権的権威も実質的な権力もない。レオニーの場合も結婚相手バプティスト (Baptiste) は使用人ローズ (Rose) の息子である。物語後半になると、アントワネットが戦時中にドイツ兵にレイプされ、その結果生まれた双子がテレーズとレオニーだということがほのめかされている。つまり、ルイもモーリスも二人の生物学的父親ではなかったということである。それに対し、家の中の女たちの存在は大きい。二人の母親は屋敷の継承者である。ヴィクトリン (Victorine) とローズは使用人であるが、実質的に家を切り盛りしている。家は代々、娘たちに継承されてきた。レオニー夫婦には三人の娘がいるから、次世代も女の家となることは容易に予想されるだろう。

しかし、いくら女性性を帯びているとはいえ、この家が家父長制度の文脈に置かれているのは確かである。レオニーが作成中の家財目録は、親から子に移譲される経済的価値を持った物のリストであり、その意味で彼女の家は、家父長制社会における財産制度を継承したものなのである。すなわち『家の娘たち』の家は、家父長制度における価値観を内在化した家だったのである。

作品中、父の権威を担っているのは父親ではなく主任司祭である。西洋における家父長制度が一神教であるキリスト教を基にしていることは自明である。司祭は赴任以来、いくつかの場面で教会の権威を誇示してきた。森の空き地に

は村人たちの民間宗教の場として、石積みの祭壇に聖女の石像が祀られていた。しかし新しい司祭が赴任するやいなや、彼はそれを異教信仰だとみなし、祭壇や聖女像を取り壊してしまった。その後、村人たちが森でこっそりと行っていた異教的収穫祭が発覚し、司祭は清めの儀式を執り行った。『家の娘たち』の最後に見られる教会の焼失シーンは、確かに女性作家たちによる家父長的家の焼失シーンと同類の意味を持っているのである³。

母の女性性と姉妹の対立

ゴシック小説のフェミニスト的読みを展開するクレア・カハーン (Claire Kahane) によると、小説中のヒロインの体験は女性が女性であるが故の体験だとして、そこに母と娘の問題を読み取っていく。カハーンは、母との鏡像関係の葛藤こそヒロインが立ち向かう女性性という問題だと言うのである。

This ongoing battle with a mirror image who is both self and other is what I find at the center of the Gothic structure, which allows me to confront the confusion between mother and daughter and the intricate web of psychic relations that constitute their bond. (Kahane 337)

家父長制社会という構造に幽閉されている現代のヒロインは、女性性そのものに不安を持つ。自分に対するこうした不安は、母の身体において顕在化する (Moers, 107)。いいかえれば、社会での抑圧を内在化した女性は、母と同じ身体を持つことに不安と恐怖を感じるのである。

テレーズとレオニーが探求する場所は、入ることを禁じられた地下ワイン貯蔵室である。この秘密の地下室で二人は片方だけの赤いハイヒールを見つけた。そのハイヒールを見たときのアントワネットの狼狽と怒りから、二人は大人の秘密を感じ取る。物語の後半では、地下室が二人のプライマル・シーンであること、さらに二人が双子であるという出生の秘密を知ることになるのである。

母の女性性に直接反発するのはテレーズだった。彼女は自らの女性性を嫌悪し、思春期になって変化してくる自分の身体を嫌った。膨らんでくる胸を「醜い太った乳牛」(73)と呼び、胸や臀部を切り取ってしまいたいとさえ願望する。女性性への嫌悪は性そのものへの嫌悪となる。テレーズの嫌悪の矛先はまずマデラインに向かった。母アントワネットの死後、司祭や父ルイに対して気を惹くようなポーズや服装をするマデラインに「女」の気配を感じ取り、反発を覚えたからである。

... her [Madeline's] skirt was too short. When she crossed her legs you could almost see her stocking-tops. (128)

Madeline was wearing a dress Therese hadn't seen before. Yellow pique with little cap sleeves. Wedge-heeled white sandals completed her outfit. She'd painted her toenails red. (130)

マデラインの女性性に「腹立ちを覚え」たテレーズは、母にも思いを馳せる。彼女は「アントワネットは清らか」で「決してそんなふるまいはしない」(132)と信じたかったし、母が性を持つ存在であることを認めたくなかったのである。彼女は、女性を「女」(イヴ)と「母」(マリア)に二分するキリスト教的な女性観、いいかえれば、父権的価値観を内面化していたのである。その意味でテレーズは「父の娘」だったといえよう。

女性性に対するテレーズの嫌悪感は、レオニーへの対抗意識を強めていく。闘技場の殉教者ごっこ遊びでは、殉教者役のテレーズとライオン役のレオニーが戦った。プラマーが指摘するように、この遊びはキリスト教と異教との争いを再現していると言える(Plummer 72)が、さらに二人の違いを象徴しているとも言えよう。つまり、(父権的)キリスト教に傾倒するテレーズと(母権的)異教に惹かれるレオニーの立場の違いである。遊びの戦いに疲れた二人が、「決して語ってはいけない小さなバッグ」(65)と表現されている互いの女性性器に触れ合ったとき、テレーズは死ぬような衝撃を、レオニーは生の快感を覚えた。この違いも二人の関係性の緊張感を表している。

テレーズが「青いドレスの聖母マリア」を見たとき主張したのは、レオニーが「赤い金色の聖女」という異教的ヴィジョンを見たことに対抗意識を持ったからである。彼女はレオニーが自分よりも霊的感受性があることを許せなかったし、同時に、キリスト教への不従順さも我慢できなかったのである。アントワネットの手紙から自分たちの出生の秘密を知ったとき、レオニーへの対抗意識はいっそう強まった。手紙によって母の女性性を知ることになり、また性的な関心を持つレオニーと姉妹関係であることも知り、鏡像イメージへの反発と嫌悪が強まったのであろう。レオニーが描写しているような女性性を体現した赤いドレスの聖女像ではなく、性を持たない母、すなわち清純な母像を存在させなければならなかったのである。テレーズは自らの宗教的感化力を司祭や司教に示し、青いドレスの聖母像と聖堂を建立するように頼みこんだ(139)。青い聖母はテレーズの代理の母となり、そこに彼女は鏡像イメージを見ようとしたのである。とはいえ、自分の虚言の上に作られた聖母と自画像が偽りであることを、テレーズが知らないわけはなかった。

雑種化の不安と歴史的責任

レオニーの不安や恐怖心もまた母と関係している。すでに述べてきたように『家の娘たち』は大人になったレオニーの悪夢から始まっている。すなわち女の身体を暗示する家の地下室に、アントワネットが埋められている夢である。破れた手紙やガラスの破片が詰まった彼女の血だらけの口や、死人の肉片で一杯の赤いハンドバックは、女の生殖器を暗示している。レオニーは子ども時代にも、アントワネットに関する同様の夢に苦しめられていた。

Antoinette's suitcase was bound in scarlet cloth. She was weighed down by it. She dragged it across the Customs Hall Red and dangerous, that suitcase. The Customs men knew it. They'd tipped off. A bomb inside it, timed to explode and tear them all to shreds. Red shreds of flesh. Antoinette began to run. Watched by Nazi soldiers through plate-glass doors. (52).

レオニーの恐怖心は、テレーズのように母の性に対してではなく、その暴力性に向けられている。小説冒頭の夢のアントワネットの「耳障りな笑い」は「ナチスの笑い」(1) だと言い直されている。第二の子ども時代の夢では、アントワネットの爆弾テロ行為を見届けようとするナチスの兵士の姿がある。いずれの夢でも赤と暴力性が強調され、アントワネットはナチスの加担者として登場している。

アントワネットとドイツ軍（ナチス）との関係は、二人の娘に異なった影響を与えているようである。テレーズは性的な存在としての母を嫌悪した。他方、レオニーにとっての恐怖の場は二階の寝室であり、「叔母の赤い狂気じみたにやにや笑い」(52) を恐れていた。戦時中、その寝室に、ユダヤ人家族とその家族を匿ったバプティストの父親アンリ（Henri）が一晩閉じ込められた。翌日、彼らは森の空き地で虐殺され、空き地の石の祭壇の下に埋葬された。レオニーはその寝室で寝起きする間、幻覚や悪夢に苦しめられるようになった。しかし「死んだ人たちがやってきてしゃべり出す」(52) と訴えても誰にもわかってもらえず、毎夜、「泣き叫び、詠唱し、嘆く」声を怯えながら聞いていたのである。

テレーズが戻ってくることになった20年後、レオニーは再び悪夢を見た。その部屋に今なお恐怖を感じるのは、ユダヤ人の嘆きがレオニーと全く無縁ではなかったからであろう。アントワネットが想起させる死と暴力、すなわちレオニー自身の内なる「死のような状態と悪臭と臭い」(1) は、被抑圧者が内面化した抑圧の構造と言えるだろう⁴。ユダヤ人の声に彼女が耳を塞いだことは、彼女もまたユダヤ人を集合体として葬り去ることに對し、受動的ながら加担者となったことを意味する。

ナチスのユダヤ人迫害は優生学的問題であり、ユダヤ人の血が混じることを

禁じるための迫害だった。混血の不安は戦時中のナチスに限ったことではない。ナショナリズムや人種差別はいつの時代、どんな場所にも存在する。『家の娘たち』にもその例は散見できる。ヴィクトリンはフランスの食事は世界一だと言う(46)。レオニーはイギリスに住んでいる頃、アラブ人やイタリア人が“wog”“wop”と侮蔑語で呼ばれているのを聞いたことがあった。20年ぶりに故郷へ戻ってきたテレーズも、アルジェリアの「黒人」に(6-7)よそ者扱いの眼を向ける。優生学的問題は階級差別と連動するものだ。マデラインは異なる階級同士が混じり合うべきではないと考え、レオニーがバプティストと遊ぶことを反対する。それを聞いたレオニーは、階級が混じり合って生まれくる子供は「アナグマのような黒と白の縞模様」(118)になるのだろうかと思いを想像してしまうのである。

レオニーの不安の根源は、彼女がフランス人とイギリス人の混血だと信じこまされた生い立ちにあった。彼女は幼いころからフランスにいてもイギリスにいても「半分しか属していない」という違和感を覚えていた。フランスに向かう船旅の途中、“English Channel”が“La Manche”と呼ばれるようになる所に来ると、イギリスからフランスに移行したことが分かる。しかし、どこにも帰属していないという不安を抱くレオニーは、そうした移行地点に、国や言語の分断がなく互いに包含し合う理想的な境界地域を夢想するのである。

... in the Channel, precisely equidistant from both shores, the walls of water and of words met, embraced wetly and closely, became each other, composed of each other's sounds. Independent of separated words, as whole as water, it bore her along as a part of itself, a gold current that connected everything, a secret river running underground, the deep well, the source of life, a flood driving through her, salty breaker on her own beach, streams of words and non-words, voices calling out which were staccato, echoing, which promised bliss. (36)

しかし現実のレオニーは、イギリスではフランス人との混血であることで“Froggy”(35)と呼ばれ、テレーズからは“half-English”(59)と侮蔑されていた。どこかに帰属したいという願望は彼女に人種差別を容認することになる。キリストを十字架に張り付けにしたユダヤ人は「共産主義同様間違っていた」(48)とテレーズが言うのを聞いた彼女は、小学校の頃ユダヤ人の友達の家で食事をしたことを思い出し、すぐさま、その記憶をなかったことにしようと考えてしまうのである⁵。

一方で、混血の劣等感や不安はユダヤ人家族らの嘆きの声の恐怖を増加させ

ていく。父の骨がユダヤ人と一緒に埋められて骨が混じり合ってしまったことを悔しがるバプティストが「ユダヤ人」と連呼していることに対し、「ユダヤ人、ユダヤ人って。あの人たちに名前はないの？」(137)と苛立ちを覚えた。

Leonie frowned. Something was wrong with this rattled-off speech. Too much of it, perhaps. A pile of leftover words. Scraps of words, old bones of words. Like the sawed bloodied pieces of shin and gristle in the butcher's, shoved into a sacking bag and taken home to feed the dogs. That's what a grave was: a dump for torn flesh, broken bones. The Jews were back in the ground again. Mixed up more than ever before. (137)

不気味な肉片や骨片のイメージは、名前が象徴する個人のアイデンティティの喪失を表している。レオニー自身、地下室の扉が閉まり、完全な闇に取り残されてしまったとき、「もはやレオニーではなかった。彼女はかび臭い空気の中に溶解してしまう」(51)と、個が消滅する恐怖を味わった。自分のアイデンティティが無くなる恐怖の体験とは、直接的には母との原初的な関係を指し、またアナログカルなレベルで言えば、レオニーは個を消滅したユダヤ人たちの「代理の生存者」ともいえよう⁶。

実はアントワネットの葬式の二日後、抑圧/被抑圧に分断されていない「母」と折り合う機会がレオニーに訪れていた。彼女が赤く黄金のドレスの聖女のヴィジョンを見た直後のことである。

Something outside her, mysterious and huge, put out a kindly exploring hand and touched her. Something was restored to her A language she once knew but had forgotten about, forgotten ever hearing, forgotten she could speak. Deeper than English or French; not foreign: her own....The secret language ... that joined her back to what she had lost, to something she had once intimately know... (86)

しかしながら、黒髪と黒い目をした白人ではない浅黒い聖女のイメージは、ヴィクトリンとテレーズに一笑に付される。さらなる人種差別に直面したレオニーは、聖女について口を閉ざしことを決める。かつて知っていて忘れてしまった「秘密の言語」へ通じる道は、再び閉ざされてしまったのである。

レオニーはこうしてユダヤ人家族や断片化したまま放置する。「自分 [レオニー] は混血だが、半分フランス人というだけでユダヤ人ではない」(138)とし

て、断片化や個の消滅の不安と恐怖をユダヤ人という「他者」に収斂させることで、彼女がアントワネットとドイツ兵の子どもであるという出生を否認し、自らを安全地帯に置こうとしたのである。後にレオニーはその寝室を納戸として使用した。「父から受け継いだイギリス的なものすべてをここに閉じ込めた」(171)のである。さらにはフランス人のバプティストと結婚して、「完全なフランス人」になろうとした。しかし彼女の行為は、イギリス的なものの封印ではなく、彼女の出生の否認であり、母アントワネットを否認することであった。章のタイトルにもなっている家財の目録作りに精を出すのは、彼女が家父長制的価値にのみ自分の帰属する場所、自分の存在を見出しているからである。その意味で、レオニーもまた「父の娘」なのである。

「母」の回復

再会後、テレーズとレオニーは互いを「偽善者」(159)と呼び合い、対抗意識は再燃する。しかし、それをきっかけに二人はそれぞれ「母」と折り合っていくことになるのである。

テレーズはアントワネットの死後、初めて母の夢を見た。

She and her sisters from the convent, clad in their brown habits, their white coifs and black veils, stood about the table on which Antoinette's body had been put. They were preparing her for burial. They stitched up the torn skin, moulded the features of the face back in to position, set the broken bones, then coaxed the limbs to lie straight. The body having been made whole again, they washed and dried it, then wrapped it in a linen sheet. (160)

夢の中でアントワネットがばらばらになっているのは、テレーズが母の「女性性」に目を閉じてきたためである。彼女は母を「繕うこと」(161)で、総体としてのアントワネットを取り戻そうと考え、地下室に向かう。地下室は赤いハイヒールが見つかった場所、「女」としての母が存在した場所である。その場所でテレーズは砂に埋もれた聖女の石像の各部位を掘り起こした。主任司祭が取り壊した後、アントワネットがばらばらになった聖女像をこっそり持ち帰り、地下室に隠していたのである。宗教心の篤い母が教会に一度だけ反抗したことを、テレーズははじめて知った。さらに、その聖女が「色黒で黄金の顔」(162)をしていることも知った。母が守ろうとした聖女像が聖母像と違う異教の像であったことは重要である。テレーズは母の女性性に向き合い、それまで理想としていたキリスト教の聖母像が自分自身を欺いていたことによりやく気が付いたのである。

次にテレーズは教会に向かった。そこには、20数年前自分が描写した通りの聖母像が祀られてあった。それは緑がかった青いドレスをまとった青い目の金髪をしていて、「完璧な、神の母、清純な処女、怒りも性も感じず、どこかに行ってしまうこともない神聖な人形」(165)だった。これこそ家父長的キリスト教が教えてきた女性性否認のシンボルだった。テレーズはその欺瞞の一翼を担ったのである。聖母に火をつけたとき、テレーズは性を持つ「母」を受け入れる準備ができていた。そして、彼女は初めて「赤く黄金の聖女」を見た。炎に包まれたその像に、自分の方へ手を差し伸べて異教的収穫祭のダンスへと誘う「母」の姿を見た瞬間——彼女の死の瞬間——テレーズはようやく「母の娘」になったのである。

同じ頃、レオニーも「母」と和解が進んでいく。テレーズと口論した後、レオニーはふと「内側」と「外側」に同時的に存在していたことを思い出す。

She was inside what happened, and also outside. Her edges were of warm flesh, arms that held, contained. The world bent forwards, over her and into her, and she seized the world and leapt into it. Sweetness was her and it, her two hands grasping, her mouth demanding and receiving the lively flow. She was in a good place.... The name of Leonie was the name of bliss. (168)

「内」と「外」という融合と分離の狭間の感覚は、クリステヴァが「名付け得ぬもの」と「絶対的なもの」との両端に接触すると説明したオブジェクトの両義的構造そのものである⁷。レオニーは、言語によって完全に自他が分離して象徴界へ移行する時期と母との至福の時間との狭間を想起したのである。アントワネットでもマデラインでもなく、ローズを「母」として想起したのは、レオニーが自己を消滅せずに「母なるもの」へ帰属しているという感覚を回復した証であろう。

レオニーが次に向かったのは例の寝室である。耳を塞いできたユダヤ人の嘆きの声に彼女は対峙する決心をしたのである。ローズに名前を呼ばれて自分の存在を確認しえたように、アンリの骨と混じり合ったユダヤ人一家にそれぞれの名前を与え、いまだ「葬られていない人々」「死んでいない人々」(170)を個人として回復する手助けをしようと決める。嘆きの声には彼らを死に追いやった密告者名(主任司祭の名)も含まれていた。司祭の告発を言葉にするというレオニーの行為は、父権主義、キリスト教文化に対する抵抗であり、彼女もまた「母の娘」になろうとしているのである⁸。

注

1. 本稿では *Daughters of the House* からの引用はこの版に拠り、引用の後の（ ）内に頁を記す。
2. Bernhard Reitz も Poe との類似性に触れている (Reitz 57-58)。
3. Emma Parker によると、女性作家はヒロインに満足な家庭を提供しない家父長的な家を焼失させるのを好んでいると言う (153)。パーカーは Charlotte Brontë の *Jane Eyre* (1847)、Elizabeth Barrett Browning の *Aurora Leigh* (1857)、Daphne du Maurier の *Rebecca* (1938)、Jean Rhys の *The Wide Sargasso Sea* (1966)、Angela Carter の *The Magic Toyshop* (1967)、Fey Weldon の *The Life and Loves of a Sea-Devil* (1983)などを例にあげている (Parker 171-72)。
4. パーカーはクリステヴァのアブジェクト論 (象徴界の秩序を確実なものにするためにアブジェクトを駆逐しなければならない) に依拠し、「レオニーが立ち向かうことを拒絶する恐怖は、抑圧されていたものが戻る無意識の悪夢という形で噴出する」と説明している (Parker 167)。
5. Sarah Sceats は『家の娘たち』の食事に着眼し、食事を通して民族やコミュニティへの所属意識を考察している。ユダヤ人の友人宅での食べ物のリストはレオニーの喜びを示しているが、彼女はイギリスや嫌われている民族との関係を否定した (Sceats 139-40)。
6. Steven Bruhm 273.
7. クリステヴァ 107。
8. この場面を Clare Hanson は「レオニーは父と霊と言語の重要性を認識するようになった」と言い、テレーズとレオニーは最終的に女性的なものとのバランスをとるようになると説明している (241)。しかし本稿では、レオニーもテレーズとは異なった経路で母とのつながりを求めていたと解釈して論じた。

引用文献

- Bruhm, Steven. "The Contemporary Gothic: Why we need it." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 259-276. Print.
- Clemens, Valdine. *The Return of the Repressed: Gothic Horror from The Castle of Otranto to Alien*. New York: State U. of New York P, 1999. Print.
- Hanson, Clare. "During Mother's Absence: the Fiction of Michèle Roberts." Welock, A. ed. *British Women Writing Fiction*. Tuscaloosa, Alabama: The U. of Alabama P, 2000. 229-47. Print.

- Kahane, Claire. "The Gothic Mirror." *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Eds. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane, Madelon Sprengnether. Ithaca: Cornell UP, 1985. 334-351. Print.
- Michie, Helena. *Sororophobia: Differences among Women in Literature and Culture*. New York: Oxford UP, 1992. Print.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. New York: Oxford UP, 1963. Print.
- Parker, Emma. "From House to Home: A Kristevan Reading of Michele Roberts's *Daughters of the House*." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 41:2 (2000): 153-73. Print.
- Plummer, Patricia. "Re-Writing the House of Fiction: Michele Roberts's *Daughters of the House*." *Engendering Realism and Postmodernism: Contemporary Women Writers in Britain*. Ed. Beate Neumeier. Amsterdam: Rodopi, 1994. 63-85. Print.
- Reits, Bernhard. "Virgins in the Frying-Pan: Peepholes and Perspectives in Michele Roberts's *Daughters of the House*." *Engendering Realism and Postmodernism: Contemporary Women Writers in Britain*. Ed. Beate Neumeier. Amsterdam: Rodopi, 1994. 53-61. Print.
- Roberts, Michèle. *Daughters of the House*. London: Virago, 1999. Print.
- Sceats, Sarah. *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2000. Print.
- クリステヴァ、ジュリア『恐怖の権力<オブジェクション>試論』枝川昌雄訳、法政大学出版、1994年。