

ヒロミ・ゴトー作品における規範解体

——『コーラス・オブ・マッシュルーム』(1994)のキノコ表象をめぐって——

岸野英美

It [Art] comes not as a flower, but - to complete the metaphor - as a mushroom: the fruiting body of the buried threads of mycelia that run widely through the soil, in intricately married to the root hairs of all the trees. (Gary Snyder, 32)

はじめに

これまでのヒロミ・ゴトー(Hiromi Goto, 1966-)のデビュー作『コーラス・オブ・マッシュルーム』(*Chorus of Mushrooms*, 1994 以下『コーラス』と表記)の評価、またはゴトーの初期作品についての考察では、日系カナダ人作家ヒロミ・ゴトーをディアスポラ作家として位置づけようとするものが多く見られる。例えば、ガイ・ボーリガード(Guy Beauregard)は『コーラス』(*Chorus of Mushrooms*, 1994)におけるゴトーの文化的同質性への疑問視は、レイ・チョウ(Rey Chow)がかつてチャップリンの作品を用いて分析を行った「自動化された他者」(the automatized *other*)を含む「ライティング・ディアスポラ」論に結びつくと言及した(47)。またエヴァ・ピッチ・ポンス(Eva Pich Ponce)は『コーラス』で使用される言語(主に英語と日本語)に着目して、ゴトーの描く日系人たちの文化的アイデンティティ獲得の過程と、ゴトーのカナダにおける日系人に対するステレオタイプの解体について議論してきた。

確かに『コーラス』という作品は、新日系カナダ人¹⁾であるゴトー自身の出自と深く関わっている。ゴトーは1966年12月31日千葉県柏市に生まれ、家族でキノコ農園を営むため、1969年、3歳の頃に両親や姉とともにカナダのブリティッシュコロンビア州サレーへ、その後、アルバータ州ナントンへと移り住んだ。日本生まれのゴトーが白人中心の文化が浸透するカナダ社会において深く根を下ろすことができない現実や、自らの民族的アイデンティティ探求に強い拘りを持っている点は、ディアスポラ作家特有の傾向の一つと見なすこともできる。故に、本作品をディアスポラ文学と位置づけることは可能であろう。しかし、『コーラス』に描かれるのはそれだけではない。ゴトーの作品には一貫して既存の規範、すなわち社会的規範、文化的規範、あるいはジェンダー規範への抵抗が描かれており、『コーラス』は、ゴトーの規範解体への挑戦のはじまりを示す作品と捉えることができる。例えば作品の中で、主人公ミュリエル(Muriel)の祖母ナオエ(Naoe)は、荘子の「胡蝶の夢」について言及している。ある中国人哲学者(荘子)が蝶になった夢を見て、目を覚ましたら自分が人間であるか蝶であるかわからなかったと

いう故事であるが、これに対してナオエはどうして蝶か人間か区別する必要があるのかと疑問視する(44)。このように、本作でゴトーは二元論的な既存の認識や価値観から逸脱しようとするナオエという人物を登場させている。規範と言っても、社会的、文化的、性的、感覚的と様々なものがあるが、作品のタイトルにもあるキノコ(mushroom)とナオエとの関わりに着目すると、様々な規範に対する抵抗や解体をゴトーがどう描き出そうとしているかが読み取れるのではないかと思われる。そこで本稿では、ゴトーの処女作である『コーラス』の中で、象徴的な意味合いを持たされているキノコないしキノコの栽培小屋という空間に着目し、ゴトーがこれらの表象を通じて、いかに主流文化と支流文化、白人と非白人(アジア系)、男性と女性、同性愛と異性愛、有と無を分断する境界を脱構築し、従来の規範的意識を解体しようとしているのか検証していきたい。

1 キノコの象徴性

歴史的に見るならば、欧米ではキノコは人々にあまり好まれる存在ではなかったと言える。14世紀には「トードストゥール(toadstool)」という単語が現在の「キノコ(mushroom)」を指すものとして文献に登場したが、「トード(toad)」とは「ヒキガエル」、転じて「嫌な奴」の意味、「ストゥール」は「腰掛け」という意味を持ち、見た目が悪い食べ物として定着していた(バーテルセン17)。その後ケルト人のブリテン諸島進出によって、自然の恵みへの感謝を表し、自然の力に頼る魔術が発展するにつれて、キノコも魔術と関係を持つようになったという(18)。英語では、土壌にキノコが輪状に広がる様子を「妖精の輪」(fairy ringまたはelf circle)」と表現されるのも関係があるとみられる。また、キノコには免疫力を高める効果があるとされ、医療目的で使われることもあった。一方で、マジック・マッシュルームのようなある種幻覚を引き起こす毒性のあるキノコ類は宗教的、神秘的な目的で利用されてきた(12)。そこから不思議なもの、超自然的なもののイメージが生まれ、キノコを食すと体に変化するというイメージともなった。例えば、ルイス・キャロル(Lewis Carroll)の『不思議の国のアリス』(*Alice's Adventure in Wonderland*, 1865)では、「ばかばかしいお茶会」の章の中で、キノコを食べた主人公アリスの身体が小さくなっていく様子が描かれており、ジョン・テイン(John Taine)の「究極触媒」("The Ultimate Catalyst," 1939)では、肉の味がするキノコを食した元独裁者がキノコへと変貌していく過程が描かれる。いずれのキノコも人間の能力を超越した不思議な力を人に付与する食物として登場している。

一方日本では、古来よりキノコは食文化の一部を形成し、重要な象徴的意味合いを持っていた。『日本書紀』では、奈良時代には中国の影響で不老長寿の働きがある食物と見なされ、王が良い政治を行ったときに現れるめでたいもの、あるいは幸をもたらすものとして大切に扱わ

れてきたと記されている（岡村 10-11）。また『今昔物語』では、尼たちが幻覚成分のあるキノコを食して踊りだしたとあり（岡村 33-36）、また室町時代にはキノコ狩りが盛んとなり、マツタケを題材とした狂言も生まれている（95-98）。このように昔から日本人は食文化を支える身近な食べ物の一つとしてキノコを重宝し、尊び、親しみを持ってきた。故に多くの文学作品でキノコがしばしば取り上げられてきたことのだと言える。

2 主流文化と支流文化の融合

「キノコの合唱」という意味のタイトルを持つゴトーの処女作『コーラス』もまた、キノコが女性登場人物たちの文化や性を象徴するために印象的に用いられている作品である。同作は、太平洋戦争後に渡加した新しい日系移民としてカナダの大地で生きる主人公ミュリエルと母ケイコ（Keiko）、祖母ナオエの三世代の女たちの物語である。主にミュリエルと祖母ナオエの視点を通して、同じ家に住みながらもそれぞれの生き方や価値観の違いや摩擦が語られる。例えば、ナオエにとって、祖国日本を離れ、異国カナダで生活することは意に沿わないものであったため、家庭内でも日本語を話し続け、日本の物を食べ続ける。一方、ケイコはカナダの白人基準の主流文化に溶け込もうと躍起になる。ケイコはナオエとは異なり、家庭内でも英語を話し、日本食は一切口にしない。ケイコは娘のミュリエルが祖母のナオエからの悪い影響を受けるのはと時おり心配するが、祖母が大好きなミュリエルは、ナオエを通して日本文化を知り、閉鎖的なアルバータの田舎町で唯一の日系人家族の一人として生きていくため、自己のアイデンティティを模索していく。

このようにゴトーは、『コーラス』を通して同じ日系人でも世代によって価値観が異なることを描いているのだが、同時に作品の中でケイコとナオエを描きながら、主流文化へ同化しようとする日系移民と、支流文化である日本文化を固持する日系移民を対比させている。例えば、カナダに移住する時、ケイコは自分たちにとって新しい国であるカナダを「自分の故郷」（189）とすることに決める。また、ケイコはそこで成長する娘のミュリエルを周囲に受け入れやすくするために、カナダ人、すなわち主流文化を背景に持つ人々と自分たち家族が同じ生活を送る必要があると考える（189）。故に、ケイコは日本文化を避け、スーパーで「ハクサイ（*hakusai*）」や「シイタケ（*shitake*）」、「ダイコン（*daikon*）」など日本を象徴する野菜を決して買おうとしない（91）。唯一ケイコが購入する日本を連想させる食べ物は、家族が通う教会が購入する「ジャップ・オレンジ（*Jap orange*）」である。これはケイコが、神聖な教会が購入するオレンジをミュリエルが食べても汚染されるはずがないと考えたためである（91）。しかしある年のクリスマスにミュリエルはこのオレンジを食べ過ぎてしまう。ミュリエルの皮膚の色がどんどん黄色くなるように見えたケイコは、蛇口のお湯を全開にして、ミュリエルの手に洗剤を掛

けて SOS パッドと呼ばれるスチールウールでこすり始める (92)。ケイコにとって日本や東洋を象徴するものは汚れたものであり、ケイコはそれを清浄しようとするのである。これは、移民として遠くカナダへやってきた日本人や東洋人が、自分たちが非白人であることを受け入れることができず、自国の文化を切り離し、どうにか白人至上主義の社会に同化したいと願うが叶わぬ姿と捉えることができる。しかし別の場面でも、ケイコは無意識のうちに自分が日本人あるいは東洋人であることを晒してしまう。ある時、ミュリエルの友人で白人のパトリシア (Patricia) が、ミュリエルの家から足のようなおいがすると言う (61)。驚いたミュリエルは原因を突き止めようとするがわからない。しかし、洗濯室にある父親の作業着を見つけ、以下のような気づきに至る。

I was horrified. Something so insidious tattooed into the walls of our home, the upholstery in our car, the very pores in our skin. We had been contaminated without ever knowing. For all that Mom had done to cover up our Oriental tracks, she'd overlooked the one thing that people always unconsciously register in any encounter. We had been betrayed by what smelled like. We had been betrayed by what we grew. (62, 下線は筆者)

ここでミュリエルはキノコのおいを「オリエンタルな跡」と表現しているが、父親の作業着に染み付いたキノコのおいと東洋人を重ねながら、いくら自国の文化から離脱し、主流文化に溶け込もうとしても、移民たちが自分たちの受け継いだ文化や身体的特性を全て隠そうとしても限界があることに気づくのである。ミュリエルと同様に、カナダで白人中心的文化に触れ、教育を受けてきたゴトーは、幼い頃から日系人と白人との差異や二つの文化のギャップを感じながら育ってきた。作中でも、イエス・キリストは赤や黄色や黒や白などの肌の色とは関係なく、誰でも愛しているのだという日曜学校の教えに対して、「イエスは目が不自由に違いない (Jesus must be pretty blind)」とか、「みんな同じではない、全く違う (Because they weren't. They weren't at all)」 (59) とミュリエルに語らせている。また、ミュリエルは一番嫌いなイベントとしてバレンタイン・デーを挙げる。友人からいつももらうのは、「東洋人風の女の子のカードだ。いかさまの着物を着て、木製のサンダルを後ろ向きに履いて、前髪をまっすぐに切った紙が箸でお団子に作られている。そしてそれは目が細い」 (62) ものだった。ミュリエルはそのカードを受け取ることで「自分がどこか違う」ことに気づく。そして「腹の中で何かがねじれ曲がるのを感じる」が、それを友人に伝えることはせず、家に帰ってカードを燃やす (62)。ミュリエルは、母ケイコの計らいによってカナダの主流文化を自然に受容しながら育つのだが、この友人の行為によって、東洋をルーツとする自分と白人住民との差異を感じ始める。この場面は、カナダで生まれ、または育った日系人や他のマイノリティが白人中

心の主流文化に完全に同化していく際に生じる差異と、それを埋める難しさ、同時にマジョリティである白人たちが自文化中心的な視点によって、マイノリティの文化をステレオタイプ化する傾向にある現実が存在することを示している。しかし文化的ステレオタイプ化を完全に排除することは難しい。そのためミュリエルは友人からもらうバレンタインのカードが気に入らなくても、友人に突き返すことなく、笑顔で感謝の気持ちを述べて受け取るのである (62)。

一方、従容として主流文化を受け入れるだけでなく、このような多文化社会カナダにおいて、日系人として生き延びる別のすべや知恵が、ミュリエルの祖母ナオエを通じて描かれているとも考えられる。日本の文化を一切否定しようとするケイコが、日本で一般的に食べられるお米や大根の代わりに、カナダで好まれるウィンナーや豆、ローストビーフやスモークハムを信望することに対し、ナオエは「アイデンティティを捨てた娘」(13)と非難する。またケイコが英語で話しかけても、ナオエは「ワカリマセン。ニホンゴ デ ハナシテ クダサイ (Wakarimsen. Nihongo de hanashite kudasai.)」(13)と頑なに日本語で答えようとする。時折自分の部屋にやってくる孫ミュリエルと、日本の伝統食品であるスルメイカやセンベイ、梅干を食べながら昔話を語ることが、ナオエにとって唯一の楽しみであった。異文化に囲まれながら日本文化を死守しようとするナオエは、一歩も外へ出ようとしなない。家の敷地内にあり、ミュリエルの両親やポート・ピープルとしてカナダにやってきたベトナム人たちが働くキノコの栽培小屋にすら、立ち寄ることもしない。

しかし、家庭内での文化の衝突や疎外感をぬぐいきれなかったナオエは、物語の後半で遂に家を出る決意をする。家を出る前にナオエは、「フシギなにおい (*fushigi smell*)」(82)に引き寄せられて、家族の職場であるキノコの栽培小屋を訪れる。小屋に入ったナオエは、一人称でも二人称でも、また「ナオエ」という三人称でも語られない。この場面では、ナオエは全て「彼女」(83)として描かれる。「彼女」は小屋の広い空間から「鯨の濡れた洞窟」(84)を思い出す。鯨についての言及はこの部分のみとなっているが、これは信濃地方に伝わるある民話を彷彿とさせる。海で凶暴なシャチに追われた雄鯨と身ごもった雌鯨は、子どもを守るために、夫婦で信濃川を遡ったところにあるされる平和な小海を目指す。しかし旅の途中で小海は村の名前であったことを知った鯨の夫婦は元の家へ帰る²⁾。海の洞窟で雌鯨は体を休め、雄の鯨がシャチを撃退して、雌鯨は無事に出産するという話である。キノコの小屋の温かさ、充満する不思議なおいや身体を包み込むような湿気から、このキノコ小屋全体には子宮のイメージが付与されており、物語は突如この子宮めいた小屋で老女であったナオエが再生し、新たな若い身体を手に入れ、外界へ飛び出すという幻想的な展開を見せる。

このキノコの栽培小屋での不思議な体験によって若返った「彼女」は自由を手に入れる。家を出て最初に出会った白人男性に、「彼女」は「ナオエ」ではなく、「パープル (Purple)」と

名乗る。「パープル」とは、ナオエがミュリエルを呼ぶときの名前「ムラサキ」の英訳である。英語もカナダの主流文化も否定し続けたナオエが外界でパープルと名乗ることは、キノコの栽培小屋での神聖な儀式を経た彼女が、支流文化の狭い領域を越えて、支流文化を背景に持ちつつも主流文化の中で生きていき、二つの文化の妥協点を探ろうという決意に至ったことを示唆しているようにも思われる。それはパープルが、物語の最後に「カリガリー・スタンピード（ロデオ競技の一種）」で気性の荒い雄牛に騎乗する場面にも表れる。相方ではなく敵でもない雄牛は主流文化を象徴し、それと一体になるために、支流文化を背景に持つパープルは、飛び乗った雄牛の背中に「心地よい、安全な場所」、「浮かぶことができる場所」（218）を探ろうとする。そしてパープルは、二つの文化の折り合いをつける地点として、雄牛と自分自身が「音のように軽くて純粋な存在になる場所」（219）を見事に捜し当てるのである。

一方母ナオエが行方不明となり、途方にくれるケイコにも変化が訪れる。ナオエがいなくなりすっかり元気がなくなったケイコは神経衰弱になってしまう。そこで娘のミュリエルは、ナオエが残していった日本のパジャマである「ネマキ (*nemaki*)」（128）を取り出し、ケイコに着てほしいと頼む。ナオエと暮らしていた頃は、ケイコはナオエとは対照的に英語を話し、主流文化の食事しか認めなかった。しかし、日本のネマキを見て「オーケー」（128）と呟いたケイコは、忌避していた日本的なものを身にまとうことを承諾し、これを受け入れるのである。またミュリエルは、伝統的な日本料理である「トンカツ (*Tonkatsu*)」を作り、千切りキャベツを添えてケイコに食べさせる（150）。テーブルの上にはトンカツソースや海苔の佃煮も並べられる。父はフォークとナイフでトンカツを切り分け、スイス・アーミーナイフを使って枝を削って箸を作る。こうして父、母、ミュリエルの三人は美味しそうにトンカツを食べる（153）。こうしてミュリエルの努力と父の協力によってケイコは少しずつ回復していく。この様子は、一度は強く自身の文化的ルーツを否定したマイノリティ移住者が、徐々に自分のルーツを見直し、再度受容していく一般的な過程を反映していると考えられよう。

一方家出をしたパープル（＝ナオエ）は、旅の途中で、赤ら顔で大きな鼻が付いた白人男性に出会う。彼は以前、日本に住んだことがあり、日本の子どもたちから「テング (*Tengu*)」と名付けられ、この名前を気に入っていた。この男はもともと比較文化の研究者を目指しており、かつて日本の演歌と北米のカントリーソングの比較考察を行っていた（111）。この「テング」と呼ばれる白人男性の設定にも、主流文化と支流文化の混淆の試みが垣間見える。

以上のような物語の展開を見ていくと、キノコの栽培小屋とナオエの一連の行動は、日本文化に固執していたナオエが外界に出て、主流文化に抵抗し続けるのではなく、支流文化を受け継ぎながらも支流文化と主流文化が混じりあった新たな融合文化を受け入れる必要性を示すために、準備された場所と儀式であることがわかる。つまり、キノコの栽培小屋は支流文化と主

流文化または内界と外界を繋ぐ聖なる場所であり、ナオエの小屋での一連の行動は、その受容のための儀式とも捉えられる。一方で、カナダの主流文化を形成する一員として、一日も早く人々に認められたいと願うマイノリティの努力とその限界は、ナオエの娘であるケイコを通して描かれている。しかしたとえ支流文化出身の両親の間に生まれた子どもが主流文化の中で育てられても、その子どもは、物心がついた時に自分の背景にある支流文化と主流文化の差異に気づき、違和感を持つこともあることが、孫であるミュリエルの姿を通して伝えられる。『コーラス』には、一見して典型的とも捉えられる三世代の祖母・母・孫の関係性に、移民による主流／支流文化の相克や煩雑性と、白人によって構築された価値観や標準に対して感じる移民の差異や不一致が見事に織り込まれているのだ。さらに英米における人に幻覚を見させ変身する力を与えるとされる魔術的なキノコのイメージと、日本人にとって昔から貴重な食べ物として親しまれ、ナオエの家族にとっては財産ともいえるキノコとが結びつけられ、主流文化と支流文化の垣根を越えた象徴性を持たされていると見ることもできるだろう。こうしてゴトーは自分のルーツとなる日本の文化を受け継ぎつつも、主流文化に融合して生きていくことの大切さを読者に伝えようとしているのではないだろうか。

3 男性と女性、支配と抑圧からの脱却

一方本作では、支配する男性と抑圧される女性という対立を示す境界の脱構築の試みも描かれている。ゴトーと同じく日本にルーツを持つ1956年生まれの作家ルース・L・オゼキ (Ruth L. Ozeki) は、デビュー作『イヤー・オブ・ミート』(*My Year of Meat*, 1998) において、アメリカにおける食肉と社会問題との関連性や女性の身体との結びつきを描きながら、この構図を炙り出し、疑問を呈した。またオゼキと同じ年に生まれた日系三世作家シンシア・カドハタ (Cynthia Kadohata) は、デビュー作『七つの月』(*The Floating World*, 1989) において、1960年代のアメリカ社会で家父長的支配から生まれた性的規範や役割を打破しようとする三世代の女性たちを描いた。このように、従来の支配する男性と抑圧される女性という二元論的な意識を解体しようとすることは、特に太平洋戦争後に生まれた日系女性作家にとっては大きな関心事の一つであり、それぞれの最初の作品に描いてきたという共通点が見られる。

この背景には、1960年代から1980年代の北米において、第二波フェミニズムの流れを受けて、「個人的なことは政治的なこと」をスローガンに掲げ、声を上げたジョージア・オキーフ (Georgia O'Keeffe) やオノ・ヨーコ (Yoko Ono) を中心とする女性芸術家の一連の活動³⁾ がある。彼女たちの積極的な活動は、従来抑圧されてきた女性やマイノリティに平等な機会を与え、1980年代以降も続く女性の芸術活動に影響を与えた。やがてこの流れは90年前後にゴトーやオゼキ、カドハタなどのような日系女性作家たちにも浸透し、これまでの日系作家による戦

中の強制収容体験といった歴史的視点で語られた物語や、伝統的な日系移民像が、彼女たちによって大きく変容していったのである。

『コーラス』の中で、ゴトーもまた強い女性性の肯定を描いている。最も明確なのは、桧原美恵、平林美都子や山口知子ら多くの日本人研究者も指摘しているように⁴⁾、ナオエが孫のミュリエルに語る日本の民話の語り直しである。例えば「姥捨て山」は、ナオエによると、主人公の老女が家族によって間もなく山に捨てられることを恐れるのではなく、むしろ捨てられることで自由を手に入れることができると喜び、出かける前にパーマをかけ、タバコを吸うなど大胆な行動に出たと語り直される(67)。また「一寸法師」では、打ち出の小槌で大きくなった一寸法師が姫と結婚し、しばらく幸せに暮らしていたものの、次第に羽目を外し、助けてもらった姫への恩も忘れ、他の女性と関係を持ち、姫に対しては暴力を振るう。これに怒った姫が打ち出の小槌で一寸法師を元の大きさに戻し、踏みつぶしてしまうという、女性による復讐譚へと変えられている(70-73)。「イザナミとイザナギ」についても、強い女性像が提示されている。もともと『古事記』や『日本書紀』では、誕生した十一柱または十二柱の二柱がイザナギとイザナミの兄妹あるいは夫婦の始まりとされている。しかし、ナオエが語る物語では、イザナギとイザナミの関係は弟と姉と逆転しており、姉のイザナミが常に主導権を握っている存在として物語られる(29-32)。このように、ゴトーはオゼキやカドハタとは異なり、ナオエに日本の民話を語り直させることで、従来男性と女性=支配と抑圧の関係性を覆し、民話に出てくる女性たちをゴトーが理想とする強い女性像へと書き換えていく。

『コーラス』における支配と抑圧の構図解体はこれだけに留まらない。50年も前に当時の日本では珍しかった離婚を経験したナオエは、時おり昔の生活を思い出す。夫の浮気は現在では一般的な離婚原因であるが、ナオエは当時の夫の心情を冷静に分析し、もともと自分が望んだ結婚ではなかったと結論付ける(24)。夫に対してナオエは「弱くて愚かだった」(38)と当時は性生活も楽しめなかったと振り返る一方で、カナダの大地で暮らす85歳になったナオエは、「バカみたいかもしれないけど、私は頑固だ。このままでいるよ」(4)と今の自分自身を受け入れ、強い意志を持って生きている。

さらにナオエは、想像上だけではなく実際の上でも、女性の性の解放を示す存在として描かれている。ケイコがキノコの栽培小屋での作業を終えて家に帰った時、ナオエはケイコが脱いだ服、すなわちキノコの土と湿気のおいにする服に顔をうずめ、おいをかぐ。それは採れたてのキノコのおいで、ナオエは「温かい精子のおいがする」(37)と述べる。また常に家の中に閉じこもっているナオエの楽しみは、娘のケイコに髪を洗ってもらうことであった。ケイコは唯一ナオエの身体に深く触れる人物であり、ナオエは「誰かの指が髪の中にある快感を味わい」、それによって「肉に溺れることかできる」(41)と言う。ケイコによる洗髪をナオ

エは「私の喜び」(44)と表現し、ケイコの指がナオエの頭皮を刺激すると、まるでオーガズムに達したかのように「昇天する」(42)。しかしナオエはこれだけでは満足しない。夜中に「盛りがついた猫」(39)のように発情したナオエは、「私の股間の鋭い渴きは止まらない。この年でも性欲があるなんて、私には似合わない」(39)と、年をとっても性欲が衰えることがないことを明かす。ナオエは家族が寝静まった後、木綿のパンツに手を入れマスターベーションをする(39-40)。以上のように、ゴトーはナオエを通して、苦労を重ねながらも逞しく生きる女性が自身の性的欲求を満たすことを肯定的に生き生きと描いている。そして女性のマスターベーションを赤裸々に描写することで、女性として生きることの誇りや身体的な喜びを表現し、男性による性的搾取からの女性の性的自立を称揚しているとも考えられる。つまり『コーラス』においては、文化的にはハイブリッドで、性的に自立し、男性と対等な女性が新しい時代の理想的女性像として提示されているのである。また本作でナオエのマスターベーションが赤裸々に描かれていることが如実に示しているのは、従来、性的・文化的に抑圧されてきた女性たちを、男性優位の社会から解放し、男性と女性＝支配と服従の二項対立構図の脱却の強化が目指されていると考えられる。カナダの大地で、日系の女性たちが逞しく自由に生き抜いていく可能性と期待が、ゴトーのこの処女作において、文化的ルーツに固執する老女として登場しつつも、キノコの魔術的力によって変貌し、年齢や伝統的文化やジェンダーなど様々な規範から解放されていくナオエという登場人物に仮託されていると言えるのではないだろうか。

4 自然と女性の交差

ヤマンバという日本の昔話によく出てくる存在⁵⁾もまた、本作では新たな意味が付与され、力強い変貌を見せている。ナオエがミュリエルに語り直すヤマンバの物語の中では、ヤマンバは自然界と人間界の境界を逸脱していく存在として登場する。ナオエ流のヤマンバの物語とは、以下のようなものである。

深い森の中で一人のヤマンバが住んでいた。ヤマンバは心が狭くて面倒な人間が好きではなかった。自然の中を飛び回る小鳥を眺め、森のキノコを収穫することを好んだ。ある時、山を降りていくと、木々が病気なのが目についた。虫たちの騒がしい鳴き声も聞こえず、小川は殆ど流れておらず詰まっており、悪臭がした。見渡す限り、音のない死の世界が広がっていた。大地は破壊され、叫ぶ力もなかった。ヤマンバが足元を見ると、ウジ虫が蠢いている。ヤマンバが、この地で何が起きたのか、草や水、そよ風はどこへいったのかを尋ねても、ウジ虫たちにはわからない。食べるものがないウジ虫たちはヤマンバの口の中に入り込んで、下へ下へと喉の奥に進む。ウジ虫たちは死にかけている大地から逃れるように、ヤマンバの口に入っていく。体中にウジ虫が入り込んだヤマンバは立ち上がり、乳を搾る。すると乳首からウジ虫たち

が飛び出す。彼らは瞬く間に大きくなり、健康な人間となる。一方でヤマンバは小川にしゃがみ込む。ひどい悪臭にかかわらず全ての水を吸い込む。汚い水を飲み込むと、今度は川底にしゃがみ込み、下半身から水を出す。その水は甘くてきれいな水だった。回復した小川の周りでは次々と花や木キノコが育ち、ヤマンバと自然の生き物たちは大地を取り戻していく（115-119）

これまでにテリー・テンペスト・ウィリアムス（Terry Tempest Williams）や前述したルース・オゼキなどの女性環境作家も、ゴトーと同様、作品の中で自然と女性との繋がりを描いてきた。二人の作家はいずれもフェミニストであることを明言しており、男性による女性支配と人間による自然支配の共犯関係からこの構造を解消するためには、女性同士の繋がりと女性と自然との連結が必要であるとするエコフェミニズム的な考えにも共感している。ゴトー自身は、エコフェミニストであると宣言したことはなく、この二人の作家のように強い環境思想を示しているわけではない。しかし、『コーラス』の中で女性性の強い肯定を描くゴトーが、キノコを常食とするヤマンバを通して、自然と女性の身体を一体化させていることは、ゴトーのエコフェミニズムへの親近性を示しているとも捉えることができる。ウジ虫は汚れた心と体を持ち見た目も醜くなってしまった人間として捉えることができ、ヤマンバの身体を通して彼らは浄化され、健全な人間として生まれ変わる。ウジ虫のように汚れた存在も、自然によって浄化されうる可能性が示唆されている。

本作では、ヤマンバ以外にも、自然が女性同士のつながりに介在していることが暗示されている物語がある。それは「雪女」の昔話の語り直しである。ナオエが家出をする晩に雪が降る。久しぶりに雪を目にしたナオエは、雪を「ユキオンナ」と捉える。

Yuki-Onna. Woman of the snow. Locked in your story of beauty and death. Let me release you. Press your icy lips to mine, there, and death will flee from my mouth of fresh ginger.(82)

ナオエが雪を女性としてみることは、ヤマンバの物語同様、女性の精神や身体を自然として捉える傾向にあることを示している。また、日本に伝わるユキオンナと日本人のナオエが口づけを交わすことは、女性たちの連携を重視するだけでなく、グレッタ・ガード（Greta Gaard）がクイアと女性たちと非白人と自然の関連性を指摘したクイア・エコフェミニズム⁶⁾の思想を連想させる。実際に、私生活においてゴトーは『コーラス』を出版した頃、香川県出身の日本人男性タモツ・トングと結婚し、その後二人の子どもを産む。当時は結婚生活もうまくいき、順風満帆な時期であったとみられるが、7年後に離婚する。のちにゴトーは自ら「クイア・フェミニスト」と公表していく。この事実から、ゴトーは『コーラス』を執筆している頃から、女性同士の繋がりと自然とのかかわりに関心を持っていた可能性がある。

さらに、ナオエはキノコの栽培小屋で娘婿が収穫した珍しいキノコについて、以下のように語る。

“I brought you something, Grandma. Thought you might like it.”

It is a mushroom. Bigger, than my two fists held together and rich with the scent of soil. But this mushroom, somewhere, somehow, two spores must have melded together, because there is a huge bulge on the main body of the stem, a two-headed mushroom with two possible umbrellas filled with gills of tiny spores. I hold the mushroom in my crack-lined palms and breathe in deep, the smell of growing.

“*Utsukushii*,” I sigh, look up to my daughter’s husband. “*Arigato*.”

“Glad you like it,” he says and wanders down the hallway to the shower. When he is gone, I raise the mushroom to my mouth to take a giant bite. The flesh so firm, so juicy. I munch and munch. (74)

ナオエは奇形のキノコを賛美するが、このようなナオエのキノコへの称賛は、雌雄の別のないキノコについて言及し、その多様性を肯定した音楽家ジョン・ケージ (John Cage)⁷⁾ を彷彿させる。ケージとダニエル・シャルル (Daniel Charles) の対談をまとめた『ジョン・ケージ 小鳥たちのために』 (*Pour les oiseaux : Entretiens avec Daniel Charles*) で、キノコの多様性を肯定したジョン・ケージの思想と、ナオエのキノコへの賛美は深い親和性を示しているように思われる。ケージは自身も設立に関わったアメリカの菌類学会のある例会について以下のように述べたことがあった。

私が主催したある月例講演会は茸の性に関するものでした。茸の性を研究するために一種類の茸、ヒトヨタケ、を大量に栽培している、コチネカット州に住む専門家を招待したのです。彼は講演で、茸の性は人間の性とそれほど違わないが、人間の性のほうが研究しやすいことを教えてくれました。たった一種類の茸に約八十タイプの雌と約百八十タイプの雄が存在しており、いくつかの組み合わせでは繁殖が可能だが、他の組み合わせでは不可能だということでした。たとえば雌の四十二番は雄の百十一番とかけあわせても決して殖えないのですが、他のいくつかの番号の雄となら繁殖する、といった具合に。この話から、私達の雌雄の概念は、本来遥かに複雑な人間の状態を超単純化したものではないか、と考えるようになりました。(ケージ 190)

比較的若いうちに自分がゲイと認識しつつ、1935年23歳の頃に一般女性と結婚し、10年後に離婚したケージにとって、このキノコの専門家の話は実に刺激的であり、彼はキノコの多様性と自身の複雑なセクシュアリティとを重ね、性について深く思考することとなる。

『コーラス』のこの奇形のキノコについての言及は、ケージ同様、ゴトー自身のキノコの多様性への関心と、異性愛から同性愛への移行の兆候を示しているとも考えられる。また、ナオエがキノコに性的なイメージを持っていることが暗示され、実際に性を思わせる描写が多数み

られることから、本作でキノコが人のセクシャリティや官能性と結びつけて表象されていることは明確である。キノコには人間のように固定した雌雄の区別はないと断言したケージが、キノコの多種多様な性から人間の雌雄の概念を根底から問い直そうとしたように、ゴトーもこの頃から、自身の家族が栽培し、幼いころから親しんでいたキノコという植物を通して、自然や人間の多様性を問い直そうとしていたのではないだろうか。『コーラス』以降に発表された作品、例えば、同性愛の関係性を彷彿とさせる『カッパ・チャイルド』(*Kappa Child*, 2001)やレズビアンの人や若者が登場する『ハーフ・ワールド』(*Half World*, 2009)、あるいは続編『ダーkest・ライト』(*Darkest Light*, 2014)においてその傾向はより顕著になっていくと考えられる。

5 キノコの音楽性と感覚規範の崩壊

ゴトーがケージの思想に通じる点がもう一つある。既存の音楽的常識、すなわち音楽は必ず音が生じるあるいは音を鳴らすものという意識の枠を超えて、あらゆるものに音もしくは音楽性を探ることだ。ケージは、ハーヴァード大学の音がするはずのない無響室で、一つは高く、もう一つは低い、二つの音を聴く。不思議に思い担当のエンジニアに伝えると、エンジニアは高い方は体内の神経が働く音で、低い方は血液循環の音であると教えてくれた。それから、ケージは音というのは、人間が意図しようとしまいと起こるもので、音のない世界はないと考える。しかしこの音を探求するためには人間性に属する全てを放棄し、自然界とのつながりを意識して耳を傾けることが必要であると語る(『サイレンス』25-26)⁸⁾。ケージはそこからさらに踏み込んで、有と無の二元論を否定し、無の中に有を見出すことも可能であるとする禅仏教の思想へと傾いていく。

ゴトーはケージとは時代背景も文化背景も異なり、音楽家ではなく、ケージから直接影響を受けたという言及もないが、『コーラス』において、キノコの湿気によってナオエに「身体が満ちていくのが聞こえてくる。筋肉と骨がさざ波のようにさらさらと囁くのが聞こえてくる」(84)のは、意図的に音を鳴らさなくとも、耳に入れば何でも音楽に成り得るというケージの思想との類似性が見られる。さらに、作品のタイトルにもなっている「キノコの合唱(コーラス・オブ・マッシュルーム)」が示すように、あるいは、ナオエがキノコの栽培小屋の入り口で「閉ざされたドアの向こうでキノコが口ずさんでいるのが聞こえてきそうだった」(84)と述べ、「ミズゴケとキノコの息吹を含んだたっぷりの湿気」(84)が体に入っていくのを感じたりすることからも、キノコと合唱、つまり一般的には音が生じないと考えられがちなものにも注目し、音楽性を見出そうとする点もケージに通じる。作中でそのようにキノコが合唱する場面は、老女であったナオエの若返りの儀式の場面に見られ、次のように描かれる。

She [Naoe] strode down the dim hallway, the floor shaking beneath her feet...She stood before a door marked Number 9.Stretched out a hand and push it inward on noiseless hinges. Heard the timeless murmur of mushrooms hush...

Welcome, Welcome, into this world of moist. She walked between the long rows of beds, through puddles warm as blood and stood naked in the center of the room. The fungal silence as thick as the moisture around her. And she lay down, spread her arm, her legs wide and peat water soaking, lay down, in puddles warm and glowing... Her hands smoothed down, down, swell of belly, curving to her pleasure. Softly, softly, her hands, her fingers, the moisture, her ache, peat warm as blood, the moisture seeping into hair, skin, parchment softening elastic stretch of muscles gleaming a filament of light. Murmur, murmur forming humming earth tipping under body swelling growing resound and the SLAM of breath knocked from lung, beyond the painful register of human sound, the unheard chorus of mushrooms. (85-86)

ベートーベンの『交響曲第9番』を想起させるドアの前に立ったナオエは、静かにキノコが育てられている部屋に入っていく。「戸を内側に開ける」ことはキノコの世界を自分たちのいる人間の世界に開くのではなく、ナオエ自身が人のいない世界に引き寄せられるように入っていくことを示す。すなわち、人間が主体となった能動的動作というよりは、植物の側に立ち、あるがままに身を任せようとするナオエの姿勢がそこには窺われる。また、「沈黙のマッシュルームの永遠のささやき」と言った表現にみられるように、そこでは相反する二つの要素、すなわち、沈黙とささやき、マッシュルームの限られた生命と永遠とが一つの文に並置される。さらに「血のように温かい水たまり」(85)や「血のように温かい泥炭」(86)といった表現が多用され、「血」という一般的には死と恐怖といった否定的なものを想像させる言葉に、女性的なぬくもりや神秘的な肯定的イメージが付与されている。そこには、自身は無宗教者であるものの、ケージと同じように有と無の二元論的な思想を解体し、何も無いと思われるところから有るものを見つけようとするゴトーの環境音楽や禅の思想とも共鳴する姿勢が、キノコの多弁な豊饒性に接したナオエを描く場面を通して窺える。このような豊かなキノコの湿気と泥水がナオエの身体を十分に満たし、若返りが完了した時、ナオエは初めてキノコの歌声を聞くことができるのである。

おわりに

以上のように、ゴトーのデビュー作である『コーラス』では、登場人物とキノコとの官能性に満ちた豊かな接触や、キノコの栽培小屋における神秘的変容が描かれることで、主流文化と支流文化、白人と非白人（アジア系）、男性と女性、支配と抑圧、同性愛と異性愛、有と無を分断する境界を脱構築しようとする試みが描かれていると考えられる。キノコにおいては時として東洋の象徴として描かれるが、それはまた、主流文化に溶け込もうとする日本や東洋から

の移民たちの限界の隠喩でもある。しかし一方でこの作品では、支流文化を捉え直し、主流文化の中で堂々と逞しく生きていく日系移民たちの姿もまた描かれている。また本作品には、文化的な越境や融合の試みという側面だけでなく、作者であるゴトーのジェンダー意識や後のセクシュアル・アイデンティティに結びつく手がかりもいくつか見られる。ゴトーのセクシュアリティは自然とも深く関わっており、女性だけでなく自然の多様性を尊重することの重要性や、自然の音に耳を傾けることによって無から有を生み出す可能性もまた、示唆されているのである。

このようなゴトーの規範解体への挑戦はその後の作品に繋がっていくこととなる。例えば、本稿で取り上げた文化やジェンダーの規範解体の試みは、次作である『カップ・チャイルド』における女性たちの連携や異性愛を重視する社会や文化へのゴトーの抵抗へ、一般的に知覚される感覚の解体は、短編集『ホープフル・モンスターズ』(*Hopeful Monsters*, 2004) 中の「臭い少女」(“Stinky girl”)に見られるにおいの象徴性とゴトーの不浄と悪の境界侵犯へ、また男性中心的文化への疑問は同じく『ホープフル・モンスターズ』の「キャンプ・アメリカナ」(“Camp Americana”)の家父長制への批判へと繋がっていく。マジック・リアリズム的な大人向け小説から、不思議な肌触りの多い短編集、あるいはファンタジー風のヤングアダルト小説まで、多様性に満ちたゴトー作品全体に通底するテーマは、このような規範解体への挑戦にあると考えられるのではないだろうか。

*本稿は JSPS 科学研究費 (科研費番号: 16K16797) の助成の一部を受けた研究成果の一部である。

註

- 1) 第二次世界大戦後にカナダへ渡った日本人永住者とその子孫の総称。
- 2) 瀬川拓男、松谷みよ子編『新版日本の民話1信濃の民話』(2015年、未来社)の「鯨の夫婦」を参照されたし。
- 3) オキーフは夫の死後ニューメキシコに移住し、荒野に転がる牛の骨や、花をモチーフに絵を描いた。作品の一つ『レッドカンナ』(*Red Canna*)は女性性器を表象されていると評価され、オキーフは女性たちの自立を願う作品を多く発表した。一方でオノ・ヨーコは、パフォーマンスを通して自身のジェンダー・アイデンティティを確立しようとした。聴衆参加型のパフォーマンス『カット・ピース』(*Cut Piece*, 1964)は、ヨーコ自身が裸になるまで、聴衆が服を切り続けるという前衛的作品であり、東京、パリ、ロンドンで上演された。
- 4) 松原美恵は、例えば、民話を語り直すことでナオエは主体となって語る視点を見つけ、徐々に主体を獲得していくと述べている。平林美都子は、『コーラス』の民話やナオエやミュリエルが使用

する日本語に着目し、カナダと日本の両文化的背景を持つハイブリッドで逞しい女性像をゴトーが探求していることを論じている。また山口知子氏は『コーラス』を「ポスト・リドレス」の潮流に乗った作品として位置づけ、新しい日系作家であるゴトーの方向性を模索する。

- 5) 高島葉子は『山姥とハッグ妖精の比較研究——日本とブリテン諸島における民間信仰の女神とその源流——』（大阪市立大学大学院文学研究科博士論文、2014年）の中で、山姥は恐ろしいイメージだけでなく、女神的な性質をも持ち合わせていることを日本各地の民話を挙げながら検証している。
- 6) ガードは著書「クエア・エコフェミニズムに向けて」（“Toward a Queer Ecofeminism” *New Perspectives on Environmental Justice*. Ed. Rachel Stein. New Jersey: Rutgers UP, 2004, 21–44.）において、従来のエコフェミニズムは文化＝男性と自然＝女性の対立構図を作り上げたものとして評価できるが、その単純化と固定化に問題があるとする。ガードはそこにクエアの視点を入れ、白人、非白人、異性愛者、同性愛者、バイセクシュアルといった全ての女性と自然との関連性を議論し、女性たちの解放を目指す（39）。
- 7) ケージはキノコに興味を持った理由として、辞書で music を引いた際、その前に mushroom があったためと音楽と深く関わりがあると感じたとして述べている。
- 8) のちにケージは代表作『4分33秒』（1952年）を発表する。またケージは『小鳥たちのために』や『サイレンス』の中で、インド哲学や宗教学者の鈴木大拙による禅の教え、1920年代に絶頂期を迎えたダダイズムからも影響を受けたことを述べている。

参考文献

- Beauregard, Guy. “Hiromi Goto’s *Chorus of Mushrooms* and the Politics of Writing Diaspora.” *West Coast Line: A Journal of Contemporary Writing and Criticism*, 1996.
- Bertelsen, Cynthia D. *Mushroom: A Global History*, Reaktion Books, 2013. (シンシア・D・バーテルセン『キノコの歴史』関根光宏訳、原書房、2014年)
- Cage, John. *Pour les oiseaux : Entretiens avec Daniel Charles*, L’Herne, 1976. (邦訳『ジョン・ケージ——小鳥たちのために』青山マミ訳、青土社、1982年。
- , *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, 1961. (邦訳『サイレンス』柿沼敏江訳、水声社、1996年)
- Goto, Hiromi. *Chorus of Mushrooms*, NeWest Press, 1994.
- , *Hopeful Monsters*. Vancouver: Arsenal Pulp, 2004.
- , *The Kappa Child*. Calgary, Red Deer, 2001.
- , “Multiplicities: Representations in *Chorus of Mushrooms*.” *Japanese Review of Canadian Literature* 23(2015): 15–28.
- Oliver, Stephanie. “The Scents of Diasporic Settlement: Cultivation and Indigenization in Hiromi Goto’s *Chorus of Mushrooms*, and *The Kappa Child*.” *Diffuse Connections: Making Sense of Smell in Canadian Diasporic Women’s Writing*, Western University (2014), 155–236.
- Ponce, Eva Pich. “Memory and language in Hiromi Goto’s *Chorus of Mushrooms*.” *Language Value*,

岸野英美

Vol. 4, No.2, December, (2012) 70-88.

Snyder, Gary. *Back on the Fire: Essays, counterpoint*, 2008.

岡村捻久『日本人ときのご』山と溪谷社、2017年。

桧原美恵「「他者」の主体獲得—ヒロミ・ゴトウの『キノコの合唱』における「現代の民話」—」鴨川卓博・伊藤貞基共編『身体、ジェンダー、エスニシティ—21世紀転換期アメリカ文学における主体—』英宝社、2003年。

平林美都子「移民とジェンダー——ヒロミ・ゴトウ『マッシュルームのコーラス』における女の物語」愛知淑徳大学ジェンダー・女性学研究所編『ジェンダーの交差点——横断研究の試み』彩流社、2009年。

山口知子「イデオロギーから神話へ——差異化と同一化の分岐点——Hiromi Gotoの *Chorus of Mushrooms* をめぐって—」『人文論究』50 (2/3) 2000年、152-64頁。

Deviating from Norms in Hiromi Goto's Books —Representation of Mushrooms in *Chorus of Mushrooms* (1994) —

KISHINO Hidemi

Until now, reviews of Hiromi Goto's (1966 -) debut work *Chorus of Mushrooms* (1994, below "*Chorus*") and studies on her early works often attempt to position the Japanese-Canadian author as a diaspora writer. For example, Guy Beauregard pointed out that Goto's doubtful view of cultural homogeneity in *Chorus* is connected with "writing diaspora" theory including "the automatized *other*" that Rey Chow once analyzed using the works of Chaplin. Eva Rich Ponce focused on the languages used in *Chorus* (primarily English and Japanese), and discussed the process of Japanese-descent people finding a cultural identity as depicted by Goto, and Goto's deconstruction of Canadian stereotypes of Japanese-descent people.

Chorus is deeply concerned with Goto's own origins as someone born in Chiba, Japan and moved to Canada at the age of three. Japan-born Goto has a strong fixation on the reality of being unable to create strong roots in a Canadian society permeated by a culture centered on white people, and on her own pursuit of an ethnic identity. It is possible to consider these aspects as tending toward the characteristics of diaspora writers and, as such, it is possible to position this book among diaspora literature. However, that is not all of what is depicted in *Chorus*. In this work, Goto consistently resists existing norms, namely, social norms, cultural norms, and even gender norms; we can perceive this work as demonstrating the beginning of Goto's daring attempt to deconstruct norms. For example, Naoe, the grandmother of the protagonist Muriel, alludes to Zhuang Zhou's "Dream of the Butterfly." A Chinese philosopher (Zhuang Zhou) dreams that he became a butterfly, and when he woke up, he was not sure if he was a butterfly or a human, but Naoe wonders why it is necessary to make a distinction between a butterfly and a human (44). In this way, Goto tries to deviate from existing dualistic perceptions and value systems through Naoe. Regarding norms, there are many types, including social, cultural, sexual, and sensual norms, but if we look at "mushrooms" as seen in the book's title, this is also related to Goto's resistance to and deconstruction of all kinds of norms. Accordingly, this paper focuses on mushrooms and the mushroom cultivation shed, which have symbolic implications in *Chorus*,

KISHINO Hidemi

and examines how Goto depicted these while deconstructing existing normative awareness and tearing down the boundaries that divide mainstream culture and subculture, whites and non-whites, men and women, and homosexuality and heterosexuality.