



Title	『キング・ヘドリー2世』に注がれる「血」：オーガスト・ウィルソンのアフリカン・アメリカン
Author(s)	天野, 貴史
Citation	大阪外国語大学英米研究. 2007, 31, p. 69-82
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/99313
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

『キング・ヘドリー 2 世』に注がれる「血」

ーオーガスト・ウィルソンのアフリカン・アメリカンー

大阪外国語大学大学院 天 野 貴 史

1. ハリー・エラムのキング・ヘドリー 2 世

アフリカン・アメリカンの20世紀を全10作で描き出すサイクル劇プロジェクトにおいて、オーガスト・ウィルソン (August Wilson) はエスターおばさん (Aunt Ester) なる老婆をたびたび登場させている。『2本の列車が走る』(*Two Trains Running*, 1992) と『キング・ヘドリー 2 世』(*King Hedley II*, 2000) において、不老不死の賢人と言及されたエスターおばさんは劇中人物が行う人生の選択に決定的な影響を与える。ただし、エスターおばさんは劇外の人物として登場するのであり、その姿ー「かなり古びた衣装、老いてはいるものの、重厚な感じの身体」(原 154) ーを舞台に現すには『大洋の宝石』(*Gem of the Ocean*, 2003) まで待たなければならない。そして、この『大洋の宝石』の続編がサイクル劇の最後を飾る『ラジオ・ゴルフ』(*Radio Golf*, 2005) である。都市再開発事業により老婆の生家は取り壊しの危機にあり、このことが前編に登場した人物の末裔を葛藤に陥れる。

2000年の春、サイクル劇の完成まで「ブックエンド」(“bookends”) の2作となったところで、ウィルソンはエッセイ “Sailing the Stream of Black Culture” を発表している。そのなかでウィルソンは、“Aunt Ester has emerged for me as the most significant persona of the cycle. The characters, after all, are her children.” (1) とエスターおばさんへの特別な関心を記している。のちにウィルソンが「ブックエンド」(“bookends”) ー『大洋の宝石』と

『キング・ヘドリー2世』に注がれる「血」

『ラジオ・ゴルフ』一で試みたのも、それまでに登場した人物すべてをエスターおばさんの「子供たち」として再配置することであり、それによってサイクル劇が描いてきた20世紀をエスターおばさんの世紀として書き直すことだった¹。

したがって、サイクル劇第8作『キング・ヘドリー2世』におけるエスターおばさんの死と再生にはこれまで数多くの劇評家・批評家の関心が注がれてきた。なかでもハリー・エラム (Harry J. Elam, Jr.) が提示するのは、その代表的な解釈である。

The highly ritualistic concluding moments of *King Hedley II*, that follow the death of King, serve as both an ending and beginning as the sacrificial death of King leads to the potential rebirth of Aunt Ester and thus a renewal of hope for African American future. (“Getting” xx)

エスターおばさん復活の儀式は作品のクライマックスであり、そこでは黒人青年キング (King) が「アフリカン・アメリカンの未来の希望」を蘇らせるためいけにえとして捧げられる。妥当な解釈である。それでは次に、エラムがキングについて述べているところを見てみよう。

King is now the chosen one who is sacrificed in order to prepare the way for the regeneration of the greater community, for the good of those who live on. His death is a repetition and revision of the sacrifice of the Christian messiah on the cross, [...] As a ritualized act presided over by Stool Pigeon, King's sacrifice serves as a beacon of hope promising a new tomorrow against the bleak background of tragic loss and unfulfilled promise. (*Past* 87)

やはり作品のもつ儀式性に重きを置くエラムは、「選ばれしもの」「救世主」

「新しい明日を約束する希望の灯火」という語句を用いることで、キングにある種の聖性を与えている。

ところが、上に挙げた一節に先立つところに目を向けると、エラムは““King” the title character is placed in a world that is decidedly unkingly. Wilson creates an ironic portrait of royalty and a kingdom steeped in the depressed circumstances of the 1980s urban milieu, where black poverty, despair, and cultural devastation are the norm. Sadly, King represents a generation of black children unable to thrive in their kingdoms in the self-destructive 1980s.” (*Past*, 82) とも述べており、キングがウィルソン劇における「前科者／犯罪者」の系譜に属する人物であることを指摘している²。もちろん、キングが複数の役割を作品のなかで演じていても構わないのだが、少なくとも「選ばれしもの」と「前科者／犯罪者」がどのような関係にあるのかを示す必要がエラムにはある。

そこで本稿では、キングの主体形成をより詳細に検討することでエラムの読みを補足・修正するとともに、キングの死をさらにもう一段大きな枠組み－サイクル劇そのもの－から考えていきたい。

2. 「前科者／犯罪者」のサイクル

『キング・ヘドリー 2 世』はキングが庭に種を蒔く場面からはじまる。

Ruby: [...] What you got there? What you doing?

King: These some seeds. I'm gonna grow Tonya some flowers.

Ruby: You need some good dirt. Them seeds ain't gonna grow in that dirt.

King: Ain't nothing wrong with this dirt.

Ruby: Get you some good dirt and put them seeds in it if you want them to grow. Your daddy knew what dirt was. He'd tell you you need some good dirt.

King: This the only dirt I got. This is me right here. (10)

妻トーニャ (Tonya) のために花を咲かせようとするキングだが、そこは草木が一本も生えない荒れ果てた土地であり、母ルービィ (Ruby) は息子の愚かさに呆れかえる。だがキングの決意はけっして揺るがず、彼は地面に穴を掘り、種を蒔く。

この一節が端的に示しているように、「少しはましな土」からはほど遠い、花すら咲かない庭に作品の世界が凝縮されている。重要な舞台装置である崩壊したアパートにも表れているが、そこは犯罪の絶えない貧民窟である。走行中の車から少年が射殺されたり、些細な口論から撃ち合いが始まったりと、殺人沙汰が日々新聞をにぎわしており、暴行や白昼強盗、放火などは日常茶飯事で、葬儀屋は休む暇もないほど忙しく走り回っている。キング自身もレンタルビデオ店の開業資金を稼ぐため、母や妻の再三の警告にもかかわらず、幼なじみのミスター (Mister) と盗難品の販売や宝石強盗を繰り返している。いうまでもなく、犯罪の中心を担うのはキングやミスターといった若い黒人層であり、迷走する彼らを待ち受けるのは監獄もしくは墓場にほかならず、銃を片手に街中を練り歩くキングにしても、それは時間の問題にすぎない。

エスターおばさんが「早すぎる」死を迎えたのは、黒人街における暴力のサイクルがもはや制御不能なところまで進んできたということを意味している。豊かな愛情の象徴である老婆は「子供たち」の死にあって深い悲しみの淵に沈み、ついには苦悶の声を抑えるようにして亡くなったことが語られる。また、かつては生きる道に迷った黒人たちが老婆の叡智を求めて足繁く通ったものだが、老婆の家に野放図に生い茂る雑草が物語るように、人々の足が遠ざかるようになって久しい。老婆を思い出す者はもはや限られた人々だけになってしまった³。

おそらく、トーニャが墮胎の意志を宣言するのはエスターおばさんの死とけっして無関係ではない。トーニャの悲痛な訴えは、無為な殺戮が日常化した黒人社会において母親が置かれた立場を鮮烈に浮き彫りにする。

Tonya: [...] I ain't raising no kid to have somebody shoot him. To have

his friend shoot him. To have the police shoot him. Why I want to bring another life into this world that don't respect life? I don't want to raise no more babies when you got to fight to keep them alive. [...] I ain't going through that. I ain't having this baby...and I ain't got to explain it to nobody. (39-40)

このトーニャの叫びは様々な劇評に於いて、80年代の黒人社会を的確に描いたものとして高く評価されている⁴。だが、キングは妻に理解を示そうとせず、加えて、無限の包容力を備えたエスターおばさんがこの世を去った今、トーニャは精神的な拠り所をどこにも見いだせないでいる。

そしてまた、歴史さえも暴力のサイクルのなかで失われていく。年老いたスツール・ピジョン (Stool Pigeon) を襲撃した若者たちは、彼が収集してきた膨大な量の新聞を無惨にも焼き払ってしまう。

Stool Pigeon: This my papers. What's left of them. What them kids gonna do now? They burned up their history. They ain't gonna know what happened. They ain't gonna know how they got from tit to tat. You got to know that. They ain't gonna know nothing. (69)

暴力の渦のなかで自己を見失った若い世代は「自分たちの歴史を焼いちゃった」のであるが、だからといって歴史的・文化的な帰属意識の欠如を嘆くわけでもない。

それにしても、なんと不毛な「土壌」だろう。スツール・ピジョンが口癖のように “We in trouble now.” (19) “Soon he gonna come with the fire.” (26) と繰り返すのも当然と言えよう。ところが、キングはこのような「土壌」を「いい土だ」と言い張るのであり、それを守るためなら「第三次世界大戦」を始めることも厭わない。

『キング・ヘドリー2世』に注がれる「血」

King: [...] It's good dirt! Everybody better back the fuck off me! See...
'cause people don't know. I got some announcements to make too. [...]
When you see me coming, that's who you better see. Now they done
had World War I...and World War II...the next motherfucker that fucks
with me it's gonna be World War III. (58)

ここで前面に打ち出されているのは、いうまでもなく自己創造への強烈な意志である（たとえそれが不毛な「土壌」に根ざしたものであろうとも）。だが見逃してはならないのは、キングは「前科者／犯罪者」というサイクル劇においてすでに定められた役割を反復しているにすぎないということである。

3. 『キング・ヘドリー2世』に注がれる「血」

『キング・ヘドリー2世』の第2幕はエスターおばさん復活の儀式ではじまる。黒い猫の死体を片手に現れたスツール・ピジョンは、これは老婆が生前に飼っていた雌猫で、老婆のあとを追うようにして道端で死んでいたと述べる。彼はキングが蒔いた種のすぐ隣に猫を埋葬し、その上から灰になった新聞（若い黒人たちが彼を襲ったついでに燃やしたもの）を降りかける。

Stool Pigeon: [...] (He takes some ashes out of the bag and sprinkles them
on the grave of the cat) [...] If she coming back that'll help her. All
you need now is some blood. Blood is life. You sprinkle some blood
on there and if she ain't used up her nine lives Aunt Ester's coming
back. (69)

「血は生命である」－あとは庭に血を蒔けばエスターおばさんが生き返る、というわけである。だがここで作品に一貫してみられる、荒れた庭土（“dirt”）への自己同一化というキングのパラノイアを思い起こすならば－“This is me right here”; “This is good dirt! Look at that! This is good dirt! A seed

supposed to grow in dirt! Look at this! Look at that! That's good dirt!” (58) 一はたして庭に血を蒔くという行為を批評家エラムのように「儀式的な行い」(“a ritualized act”)と理解するだけで十分なのだろうか。「血は生命である」と高らかに謳い上げられる「血」を作品はどのようなものとして提示しているのだろうか。あるいはまた、「血」を注がれることによって「庭土」(“dirt”)は何らかの変容をみせるのだろうか。こうした問題に答えるため、本作品が『7本のギター』の続編であることから、前編にひきついて登場する人物—スツール・ピジョン、エルモア (Elmore)、ルービイーに着目し、彼らがキングとの関係でどのような役割を担っているのかを詳しくみていくことにする⁵。

前編ではケインウェル (Canewell) という名だったスツール・ピジョンは、キングの父ヘドリー (King Hedley) と夜を徹して聖書談義を交わす間柄で、彼のよき理解者だった。本作品ではグリオ (語り部) の風格を漂わせる人物にもかかわらず、彼は「密告者」(stool pigeon) という不本意な名で呼ばれている。絶対的に「真実の語り手」(“a Truth Sayer” [62]) であろうとする彼は、黒人の秘密をも白人に語ってしまうがゆえに人々を戸惑わせてきたからである。

スツール・ピジョンは錆び付いたなたをキングに授け、それにまつわる真実を語り伝える。かつてフロイド・バートン (Floyd Barton) という黒人街を代表するジャズシンガーがいた (彼は『7本のギター』の主人公である)。銀行強盗を犯した彼は、手に入れた現金を庭に埋めていたところをヘドリーに目撃されてしまう。しかし、ヘドリーはフロイドが土を掘り起こしているのだと、つまりそれまでどこにあるのかわからなかった父の遺産をフロイドが発見し奪おうとしているのだと思い違いする。自らの遺産を守るためヘドリーはなたを取り出し、“This time, Buddy...you give me the money” (SG 104) と言ってフロイドの喉を躊躇なく搔っ切る。同胞への凌辱という恥ずべき出来事ゆえに人々は口を閉ざし、ヘドリーの犯行は不問に伏された。事件の記憶は忘却に伏され、キングが手にする血で錆びたなたが物語るようにいまや

すっかり風化してしまっている。だが、父ヘドリーが「犯罪者」だったという真実をスツール・ピジョンはキングに明らかにする。

エルモアはキングの母ルービィのかつての恋人であり、前編ではその存在が言及されるにとどまっていたが、本作品では彼女に求婚するため姿を現す。注目すべきは彼が老獪な賭博師・詐欺師だということであり、キングが激しい利己主義に陥っていることを感じ取った彼は、詐欺師の才能を生かして、見える現実には隠れた見えない真実の存在をキングに教えるという導師の役割を果たす。

エルモアがキングに語り聞かせるのは若き日に犯した罪の記憶である。端的にいうと、アラバマ州に暮らしていた彼は賭博のいざこざからリロイ・スレーター (Leroy Slater) という男を殺してしまったのだが、話はそこで終わらない。エルモアはルービィの制止を振り切ってキングに真実を語るーリロイはキングの本当の父親だった。

この真実を隠しておきたかったルービィはエルモアを激しく責める。なぜなら、それを知ったキングが父リロイの復讐に走ることを母は恐れていたからである。ゆえに母は虚偽の出生物語を息子に教え込んできた。リロイではなくヘドリーが父親であり、フロイドがヘドリーの財産を奪おうとしたのだとすることで、母は息子が「犯罪者」の系譜に加わることをのらないように願ったのである。

ここで、トニ・モリスン (Toni Morrison) が『ベラヴド』 (*Beloved*, 1987) を閉じるにあたって用いたリフレインが思い出される。

It was not a story to pass on. [...] It was not a story to pass on. [...]

This is not a story to pass on. (Morrison 275)

巻末に付された吉田迪子の解説によれば、モリスンは「伝える」と「忘れる」という相反する意味をもつ “pass on” という言葉を用いて、あの言語を絶する中間航路と奴隷制の記憶を「忘れてしまいたい」と願う作中人物の

心理を表現する一方で、その悲しみと汚辱の過去を「語らなければならない」という作者の気持ちを読者に伝えている（吉田 521-22）。こうした語ることと沈黙することの間の緊張は、『キング・ヘドリー 2 世』においてもエルモアとルービィ、そしてキングをも巻き込んだコールとレスポンスによって舞台空間に響き渡る。

Elmore: Tell him! He need to know.

King: What? Tell me what?

Ruby: No! No!

Elmore: That was your daddy. Leroy was your daddy.

Ruby: Why you wanna do that?

King: Tell me. Tell me.

Ruby: I was gonna carry that to my grave. You didn't need to know that.

(97)

『ビラウド』と『キング・ヘドリー 2 世』には奴隷制の地獄と黒人社会内部の犯罪という主題の違いが認められることはいうまでもない。だがしかし両作品とも、人種の記憶／物語が黒い血にまみれている、もしくは黒い血そのものであることを物語っている。「キング・ヘドリー 2 世」（劇中人物としての、さらには作品としての）に注がれる「血」とはすなわち、「忘れてしまいたい」と同時に「語らなければならない」人種の歴史にほかならない。

4. 2 世に「なる」キング・ヘドリー

『キング・ヘドリー 2 世』における 2 世と 1 世の関係を論じたエッセイのなかで、マイケル・ファインゴールドは “[...] the roman numera “II” in the title is the play's bitterest tragic gesture: This is the second verse, which ought not to have been the same as the first, but is.” (75) と述べている。たしかに、「残念ながら、これは前章の焼き直しにすぎない」というのは、おそら

『キング・ヘドリー2世』に注がれる「血」

くその通りである。ファインゴールドのいう通り、キングが荒れた「土壌」のなかに自己を見出す限り、彼はやはり「前科者／犯罪者」のサイクルを反復してしまっているからである。

だがこの考え方は、最終的には大きな矛盾につき当たらざるを得ない。作品の最終章におけるさいころ賭博の場面はそのことを教えてくれる。

King: You switched the dice !

Tonya: King ! No ! No ! No !

Mister: Blood for blood! You got him. Blood for blood !

Tonya: King! No !

(Unable to harm Elmore, King turns and sticks the machete into the ground)

King: There now...you a dead man twice.

Stool Pigeon: The Key to the Mountain ! (101)

エルモアのいかさまを見抜いたキングはヘドリーのなたを手にする。友人のミスターは「殺せ！殺せ！」とキングを煽る。だが、キングはかつてのヘドリーのように、エルモアの喉を躊躇なく搔っ切るようなことができない。自己防衛のためなら「第三次世界大戦」をも厭わないキングにしてみれば、これは大きな変化といわねばならない。いったいキングになにがあったのか。

この少し前の場面で、錆び付いたなたをキングに授けたスツール・ピジョンはつぎのように締めくくる。

Stool Pigeon: [...] I give that machete to you, and me and Hedley come full circle. That's yours. You can do with it what you want. If you find a way to wash that blood off you can go sit on top of the mountain. You be on top of the world. [...] I forgive. That's the Key to the mountain. God taught me how to do that. God can teach you a lot

of things. He don't give you nothing you can't handle. God's a bad motherfucker. (62)

記憶を正しく継承するためには語るだけでは十分ではなく、記憶そのものを「赦す」(forgive) ことが求められる。フロイドの命を奪ったヘドリーの記憶を語るスツール・ピジョンは、すでにヘドリーに赦しを与えている。そして父の世代の記憶を語り聞いたキングもスツール・ピジョンの教えに従う。キングはリロイ・スレーター・ジュニアとしてエルモアに復讐するのではなく、むしろリロイが自らの過ちによって殺害されたことを認める。また、改めて“My name is King Hedley II” (99) と名乗るキングは、ヘドリーの記憶とともに彼の犯した罪をも引き受ける2世になることを主体的に選択する。したがって、さいころ賭博におけるキングの変容は記憶に対する姿勢の変化の現れであり、それを見届けたからこそスツール・ピジョンは「山への鍵だ!」とキングを讃えるのである。

それにまた、“King Hedley II” という歴史的・文化的アイデンティティを備えたアフリカン・アメリカンに変貌したキングとは対照的に描かれているのが、彼の友人ミスターである。ミスターは『7本のギター』に登場するレッド・カーター (Red Carter) の息子だが、本作品において彼に記憶を語り伝える人物は登場せず、彼は最後まで不毛な「土壌」で倒錯的に生きる「前科者／犯罪者」でありつづける。そして、終幕のさいころ賭博のクライマックスにおいて、スツール・ピジョンのコール (“The Key to the Mountain!”) がミスターのコール (“Blood for blood!”) と拮抗し、ついにはミスターを沈黙へ追いやる状況はこの批判のきわめてアフリカン・アメリカン的な表現である。

5. む す び

以上、いくつかの主要場面を通して、キングの自己変革を読み取ってきた。作品の前半において不毛な「土壌」に自分の似姿を見出す前科者／犯罪者で

しかなかったキングは、スツール・ピジョンやエルモア、ルービィから「血」一忘れてしまいたいと同時に語らなければならない人種の記憶・物語一を注がれることで、やがて歴史的・文化的アイデンティティを備えたアフリカン・アメリカンへと変貌を遂げたのである。

こうした動きのなかに主人公の成長を読み取ろうとする考え方もあるだろうが、作品の比重はむしろ「血」の継承に置かれているように思える。

さいころ賭博でいかさまをしたエルモアに赦しを与えたキングだが、まもなく母の誤射により命を落とす。舞台が騒然とするなか、キングの体から流れ出した血が庭土に染みこんでいくのを見たスツール・ピジョンは歓喜の声を挙げる。“We give our Glory.” (103) と彼は祈りを捧げ、やがて舞台には猫の鳴き声 (“the sound of a cat's meow” [104]) が漂ってくる。

むろん、猫の鳴き声はエスターおばさんの復活を暗示するものだが、老婆がコミュニティの人々にとっての魂の拠り所であったことを思い起こすと、それはキング「3世」の誕生を約束するものである。トーニャと同じく中絶を決めていたルービィを出産へと導いたのもエスターおばさんだった (41)。この意味において、キングの死は「新しい明日を約束する希望の灯火」だと言えるのである。

本稿は、日本英文学会第78回全国大会 (2006年5月21日、於中京大学) における口頭発表原稿に加筆修正を施したものである。

注

- 1 「ブックエンド」によるサイクル劇の書き直しについてはさらなる議論がなされる必要があるが、ここでは『アメリカン・シアター』誌のウィルソン追悼号 (2005年11月) にて、先ほどのエッセイが “Aunt Ester's Children: A Century on Stage” と改題されて掲載されたことを指摘するに留める。なお、ウィルソンは、2005年10月2日、肝臓ガンのため60歳で逝去。『英語青年』2006年1月号には、有泉学宙氏と桑原文子氏による追悼記事が掲載されている。
- 2 ウィルソン演劇における「前科者／犯罪者」を、人種とジェンダーの観点から明

快に読み解いているのが、貴志雅之「アフリカ系アメリカ人の人種、ジェンダー、歴史—オーガスト・ウィルソンの20世紀サイクル—」である。『ジェンダーとアメリカ文学—人種と歴史の表象』（原恵理子編、勁草書房、2002年）に所収。なお、作品のト書きにはキングが前科者であることが明記されている。“KING (KING HEDLEY II), has a vicious scar running down the left side of his face. Spent seven years in prison. Strives to live by his own moral code.” (KH 5)

- 3 ハーレムにある教会のようにエスターおばさんがコミュニティの人々にとつての魂の拠り所であったことは、『2本の列車が走る』の登場人物たちが異口同音に語る場所である。この作品に登場する生きる道に迷ったものたち—奴隷のメンタリティに異常な愛着を示す父に憎悪と殺意を抱くホロウェイ (Holloway)、白人の襲撃に遭い追放された南部への帰郷の夢の実現に踏み出せないでいるメンフィス (Memphis)、服役を終えたものの職を得られず “Black is beautiful” を叫ぶしかなないスターリング (Sterling) —は、それぞれに349歳になる老婆を訪れる。老婆は彼らの頭に手を置き、彼らを迷いから解き放つことに成功する (“Holloway: [...] Aunt Ester gives you more than money. She make you right with yourself.” [TTR 22])。『キング・ヘドリー 2 世』のルービィも、中絶を心に決めていたにもかかわらずエスターおばさんに触れられたことで気持ちが落ち着き、迷いなくキングを出産したことを打ち明ける (KH 41)。
- 4 たとえばマイケル・ファインゴールド (Michael Feingold) は、劇評 “The Sorrow and the City” において、“Wilson has supplied her with a devastating speech about the futility of bearing children in a child-destroying ghetto.” (75) と述べている。
- 5 サイクル劇においてウィルソンが続編を発表したのは『キング・ヘドリー 2 世』が初めてである。『キング・ヘドリー 2 世』は『7本のギター』の40年後を描いている。

引用・参考文献

- Elam, Harry J., Jr. “Getting the Spirit.” *The Fire This Time: African American Plays for the 21st Century*. Eds. Harry J. Elam, Jr. and Robert Alexander. New York: Theatre Communications Group, 2004. xi-xxvi.
- _____. *The Past as Present in the Drama of August Wilson*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2004.
- Feingold, Michael. “The Sorrow and the City.” *The Village Voice*. 15 May 2001. 75.
- Morrison, Toni. 1987. *Beloved*. New York: Plume, 1988.
- Wilson, August. “Aunt Ester's Children: A Century on Stage.” *American Theatre*. 22. 9 (November 2005): 26-31.

『キング・ヘドリー2世』に注がれる「血」

- _____. *King Hedley II. (KH.)* New York: Theatre Communications Group, 2005.
- _____. "Sailing the Stream of Black Culture." *New York Times*. 23 April 2000. 1.
- _____. *Seven Guitars. (SG.)* New York: Plume, 1996.
- _____. *Two Trains Running. (TTR.)* New York: Plume, 1992.
- 貴志雅之「アフリカ系アメリカ人の人種、ジェンダー、歴史—オーガスト・ウィルソンの20世紀サイクル—」『ジェンダーとアメリカ文学—人種と歴史の表象』原恵理子編、勁草書房、2002年、117-159頁。
- 原恵理子「Gem of the Ocean—Aunt Ester と歴史表象」『英語青年』第151巻第3号（2005年6月）、26頁。
- 吉田迪子「訳者あとがき」『ビラヴド』トニ・モリスン、集英社、1988年、519-527頁。