

黒いトリックスター： ユードラ・ウェルティの「パワーハウス」

志水光子

はじめに

南部の代表的女性作家であるユードラ・ウェルティ (Eudora Welty, 1909–2001) は、短編「パワーハウス」(“Powerhouse” 1941)において、南部社会の人種差別という欺瞞を訴えるための効果的な手段として、パワーハウス (Powerhouse) というジャズピアニストをトリックスター的存在に仕立て上げ、1930年代のアメリカ南部の現実を描いている。ここでウェルティは、表面的には、黒人ミュージシャンが白人観衆を魅了するジャズステージを通して黒人と白人が融合し黒人文化の素晴らしさを分かち合うさまを描いている。しかしながら、彼女の真の意図は、当時の南部社会における黒人に対する不当な扱いと白人の娯楽ビジネスのあり方を批判することであると思われる。ジャズはアメリカが世界に誇る音楽ではあるが、白人が創り出したものではない。彼らは、黒人の労働力だけではなく才能と文化をも搾取しているのである。現在のアメリカ経済の繁栄が黒人奴隷たちの犠牲の上に成り立つように、音楽もまた、黒人たちの創り出した音楽の上に成り立っている。同時に、黒人コミュニティの中ではサクセスヒーローであるにもかかわらず、南部の白人中心社会で否定されたアイデンティティーを押し付けられながらも生き延びた黒人ミュージシャンたちの処世が、いかに厳しいものであったかを、ウェルティは描いている。

本稿では、ウェルティの描く1930年代の社会の現実を抜き出し、それをトリックスターのパワーハウスがどのように言葉の力で対処するのかを

示すことによって、ウェルティが作品中で暗示する真の意図を明らかにしたい。

I. 越境する語り手

「パワーハウス」の主人公であるパワーハウスは、ウェルティの他の小説に見られる登場人物たちのような詳しい人物観察の結果の産物ではなく、インスピレーションから生まれたものだという。黒人ジャズピアニストのファッツ・ウォラー (Fats Waller, 1904–43) の大ファンであるウェルティは、彼のコンサート後に、彼をモデルにしたこの作品を一気に書き上げたというインタビューで語っている (Prenshaw 25)。スーザン・マース (Suzanne Marrs) によると、ウォラーのステージに魅了されたウェルティは、同行した友人と共にステージの端に行き、他の白人観衆とは文字通り「離れて」、後半の演奏を楽しんだという (10)。感受性が強く綿密な観察者であるウェルティは、彼のステージから音楽の素晴らしさと情熱以外の何か張りつめたもの一人種と階級の軋轢から生ずる緊張一を感じたに違いない。マースはその時のウェルティの心境を次のように述べている。“Waller’s performance had enhanced her understanding of the plight of African Americans in the segregated South, and Welty created her own work of art to express that understanding” (5–6)。ウェルティは、その印象を元に想像力を駆使して、彼女にとっては数少ない黒人が主人公となる物語を創り上げたのだと思われる。

物語の語り手は、パワーハウスやサイドマンたちとは明らかに違う人種、つまり白人と想定される。それは以下の引用から推測出来る。

There is no one in the world like him. You can’t tell what he is. “Negro man”? — he looks more Asiatic, monkey, Jewish, Babylonian, Peruvian, fanatic, devil. He has pale gray eyes, heavy lids, maybe horny like lizard’s, but big glowing eyes when they’re open. He has African feet of the greatest size, stomping, both together, on each side of the pedals. (131)

ウェルティは、“monkey”や“devil”など、人間を描写するには軽蔑的な言葉や、また、“Asiatic”、“Jewish”、“Babylonian”、“Peruvian”など、特に人種を示す場合には侮蔑的になる語を列挙して、パワーハウスがあたかも囚われの身か追放者であるかのような印象を与えているだけではなく、アメリカでの特権階級であるアングロサクソンとは大きな隔たりがあるように位置付けている。また、パワーハウスのサイドマンたちも、“Powerhouse and His Tasmanian” (131) と語り手に紹介されており、その語には文明とはほど遠い原始的な響きがある。つまり、この白人の語り手は、黒人ミュージシャンたちが自分の民族とは異質なものであるということを読者に印象付け、自分たちの社会から黒人を排除しようとしているのである。

さらに、語り手が白人であるということの証拠の一つとして、当時の白人観衆が黒人ミュージシャンに向ける冷淡な態度が挙げられる。

Everybody just stands around the band and watches Powerhouse. Sometimes they steal glances at one another, as if to say, Of course, you know how it is with them — Negroes — band leaders — they would play the same way, giving all they’ve got, for an audience of one. . . . When somebody, no matter who, gives everything, it makes people feel ashamed for him. (133)

パワーハウスの“giving all they’ve got, for an audience of one” (133) という姿勢は、白人経営のダンスホールが理不尽な扱いを受ける場所であるにもかかわらず、全力を尽くして演奏しているという点で、プロの音楽家として白人の音楽家と同様に評価されるべきであると思われるが、白人優越主義が当たり前とされる社会で生きる白人が彼らを正当に評価することはない。それは、“feel ashamed” (133) という語に表れている。

このような黒人ミュージシャンへの扱いに対し、ケネス・ビアデン (Kenneth Bearden) は次のように述べている。

Waller like most early blues and jazz performers who were black, had to

contend with financial concerns. Racial attitudes often prevented them from gaining recognition for their work, and many of their songs were 'sold' to white artists who then claimed them as their own. (69)

この引用から判断すると、“giving all they've got” (133) という表現には、黒人ミュージシャンが搾取されていることを暗示していることにも気付く。ここで、'sold' と強調されているのは、白人のエンターテインメントビジネスが正当な報酬を払わずに、黒人音楽を模倣し、盗み、使用していることを皮肉を込めて示していると思われる。黒人ミュージシャンはこのような社会で生き延びるために、自分の民族の才能を売らざるを得なかったのであるが、それに値する報酬を得ることは出来なかったのである。要するに、ウェルティは、支配階級である白人が黒人ミュージシャンの犠牲の上に成り立つ芸術を正当な報酬も払わずに消費しているという 1930 年代の南部社会の現実を、白人の語り手に語らせている。黒人社会ではエリートであると思われる黒人ミュージシャンでさえも、当時の資本主義社会では労働者でしかなかったのである。

以上のことから、「パワーハウス」は、白人優越主義を思想の礎に据える民族である白人によって語られていると言うことが出来る。黒人ミュージシャンたちが、類まれな才能と人気をもちながらも、アメリカの南部社会が、いかに彼らに否定的なアイデンティティーを押し付け、彼らを自分たちの場所から排除しようとしているかが、語り手を注目するだけでも読み取れる。

アフリカ系アメリカ人の思想家 W・E・B・デュボイス (W.E.B. DuBois, 1868–1963) は、『黒人のたましい』 (*The Souls of Black Folk*, 1903) の中で、黒人には黒人としての意識以外に、アメリカ社会の主流である白人の視点を通して否定的にしか自分を見られないという意識があることを「二重意識」 (double-consciousness) と呼んでいる (2)。デュボイスは、黒人である自己と白人の目を通しての自己、この異なる二つの自己を黒人は感じていると主張しているが、白人経営のダンスホールでの語り手の視点は、まさ

にこの後者に当てはまる。デュボイスは、この後者の白人の目を通しての自己を「アメリカ人であること」と言及している。「アメリカ人であること」と同時に「黒人であること」ということは、他民族が文化的にも経済的にも支配している社会で不当な扱いを余儀なくされることであるとウェルティは訴えたいのかもしれない。要するに、これは作者ウェルティの真の意図であり、「パワーハウス」では作者の視点と語り手の視点は異なるものであると言える。

したがって、ウェルティは、黒人登場人物を白人や白人の文化から遠い所に置き、語り手と黒人ミュージシャンとの人種と階級の違いを明確に示している。これは、肌の色ですべてが決定されるという当時の南部社会に対するウェルティの隠された非難と読むことが出来よう。

しかしながら、白人観衆の一人であると想定されるこの語り手は、トリックスターさながらの変身を場面の変わり目に見せる。やがて休憩の時間となると、パワーハウスとサイドマンたちは、白人経営のダンスホールでは飲食を許されぬため、黒人街の安酒場へ行く。言い換えれば、彼らは今までいた白人の世界から黒人の世界へと越境したのである。すると、語り手もまた、彼らと共に人種の境界を越えるかのように視点をシフトする。ここでの語り手は、パワーハウスたちとは異質であるとのめかす別人種の語り手ではもはやなくなっている。以前の彼(彼女)は、あたかも奇妙な怪物をみるように、高く離れた所から俯瞰しているかのような語りをしていたが、ここでは、同じ高さの所に立ち、まるで同胞を暖かく見守るかのような語りをしている。つまり、この語り手は、白人が上で黒人が下に位置するという肌の色で厳密に決められている社会の秩序を曖昧にする役割を包含しているのである。

ルイス・ハイド(Lewis Hyde)は、“[T]rickster is a boundary-crosser” (7). と主張し、次のように説明している。

Every group has its edge, its sense of in and out, and trickster is always there, at the gate of the city and the gates of life, making sure there is

commerce. He also attends the internal boundaries by which groups articulate their social life. We constantly distinguish — right and wrong, sacred and profane, clean and dirty, male and female, young and old, living and dead — and in every case trickster will cross the line and confuse the distinction. . . . Trickster is the mythic embodiment of ambiguity and ambivalence, doubleness and duplicity, contradiction and paradox.
(7)

つまり、ハイドによると、トリックスターは二項対立しているものの間を行き来し、その境界を曖昧にする両義的な存在であるという。その観点からみると、語り手は、ダンスホールのことを語る時はあたかも白人観衆の一人になりすまし、ワールドカフェの様子を語る時は黒人ミュージシャンの同胞の一人であるかのような口調で語るという、言わば一人二役のトリックスターの特徴を内包している存在である。したがって、この語り手は、抑圧された人たちの厳しい現実を語るだけではなく、自ら越境して彼らに自分たちの場所を与え、読者には社会の変化の可能性を暗示する重要な役割を演じている。このように、周縁と中心を行き来する語り手は、まさにトリックスターと言えるべき存在なのである。

II. パワーハウスの言葉遊び

ウェルティは作品に込めた真の意図を暗示的に読者に伝えるために、主人公にトリックスター的要素を付加している。それは、パワーハウスとサイドマンたちが、ステージ上で自分たちだけに通じる即興の言葉遊びを通して白人に抵抗するという巧妙なトリックを密に行っている点に表れている。このような言葉の力による攻撃、相手に悟られぬように言葉の力で復讐し溜飲を下げるというやり方は、黒人文学研究の第一人者であるヘンリー・ルイス・ゲイツ・ジュニア (Henry Louis Gates, Jr., 1950-) の提唱する文学理論『シグニファイング・モンキー』(*The Signifying Monkey*, 1988) に登場する黒人民話のトリックスターを想起させる。

ゲイツによると、Signifyin(g)とは、黒人文化に特有の話し言葉の言語形態である言葉遊びであるという。

By supplanting the received term's associated concept, the black vernacular tradition created a homonymic pun of the profoundest sort, thereby marking its sense of difference from the rest of the English community of speakers. Their complex act of language Signifies upon both formal language use and its conventions, conventions established, at least officially, by middle-class white people. (46-47)

つまり、それは同音異義語に隠された婉曲表現や暗示、隠喩やパロディなどによって、既存の意味を転覆させる修辞法なのである。パワーハウスはこの修辞法を、仲間との即興の言葉遊びに巧みに取り入れ、肌の色でマイナスのアイデンティティーを押し付ける不平等な社会に抵抗していると解釈出来る。

ゲイツの理論に登場する猿の民話は多数あるが、その主なものは、ライオンを倒したいという目的を抱く言葉遊びの得意な猿が、象がライオンの悪口を言っていたと嘘をつき、そのライオンに象のところへ行くように唆し、象にライオンを攻撃させるというエピソードである。つまり、この民話は、まともに戦ったら勝ち目があるはずもない相手を言葉の力で打ち負かす猿の知恵と、言葉の意味を文字通りにしか理解出来ないライオンの愚かさを示している。

ウェルティが黒人民話やゲイツの理論を意識してこの作品を書いたのかは定かではないが、確かに、パワーハウスの外見には「猿」を思わせる要素が織り込まれている。語り手による彼の外見の描写には、“monkey” (131) が二度出てくるし、“He has African feet of the greatest size, stomping both together, on each side of the pedals” (131) というようにゴリラを想起させる表現もある。そして何よりの証拠として、パワーハウスの言葉は多義性に富み、幾通りもの暗示を我々読者に投げかけている。また、ピアキンが、“[I]t is highly probable that Welty ran across this African American

trickster legend while working with the WPA in black communities” (71) と推測していることも、ウェルティと「シグニファイイング・モンキー」との関連性を深める根拠の一つとなるであろう。

次に、テキストの中の具体例を引用して論を進める。物語の中心的モチーフは、パワーハウスが演奏中即興で語り始める電報の話である。この電報は、パワーハウスの妻の自殺をほのめかす内容であるが、その中に、トリックスターの行うダズンズ (黒人が行う戦略としての悪口) と思われる暗示がいくつか潜んでいる。

まず第一に、電報の差出人 Uranus Knockwood という名前のスペリングに対する次のような考察がある。

The narrator leaves the specific spelling of “Uranus” to our imagination. How about “urinous,” “your anus,” “ewe anus,” or “you’re an ass”? With such puns on the first name in mind, we might even venture to play with “Knockwood,” not in the sense of fear of Nemesis’s vengeance — “Knock on wood” — but rather of anal sex, with one’s “wood” knocking at another’s “backdoor.” Powerhouse’s men are playing on the sound of the words in their lingo. (Thornton 22)

つまり、“Uranus Knockwood”とは、当時の男性に対する最たる蔑称であり、トリックスターであるパワーハウスとそのサイドマンたちが、自分たちにだけ通じる言葉遊びを通して、自分たちの住む不平等な社会を支配している白人男性を卑しめているのかもしれないと解釈出来る。

さらに辞書を使用して語源をたどると、そこに人種に関わる暗示も見えてくる。OEDによると、“wood”は黒人の俗語では「白人」という意味もあり、南部の貧乏白人を意味するスラングの“peckerwood”の略語でもある。つまり、“knockwood”とは白人をやっつけるという意味にもとれるのである。この二点を総合し、歴史的背景と、女性作家がまだ思うように発言が出来なかったという当時の文壇状況を考慮に入れると、このネーミングにウェルティの白人男性に対する女性作家としての不満が込められてい

るとも解釈出来よう。また、貧乏白人という意味をもつという点から、当時の黒人とプアホワイトと呼ばれる人たちとの関係も浮上してくる。肌の色で社会の底辺に押し込められた黒人は、プアホワイトを自分たちより下に位置づけ、自らの不満をごまかしていたのである。ウェルティは、表面に表れぬように黒人サイドにこっそりと立ち、白人男性を攻撃することで、白人中心の社会に抵抗し、女性であることや黒人であるというマイノリティの不満を解消しようと試みていたのではないかと思われる。

さらに、この名前には他の暗示も含む可能性がある。“Uranus”という名は、ギリシア神話に登場する擬人化された天空ウラノスと同名であることも、論拠の一つとなり得る。ウェルティが自らの小説に神話のモチーフを織り込むことが少なくないことは周知の事実なので、ウェルティが“Uranus”という名前をギリシア神話から借用したという可能性は決して低くはない。ギリシア神話のウラノスは、母親であり妻であるガイア (Gaea) との間に 18 人もの神をもうけるが、奇妙な姿であるという理由でこれらの子を嫌い、地下の最深部に閉じ込めてしまう。この身勝手に残酷な行為は、奴隷制時代の南部の農園主人の奴隷に対する仕打ちや、家長が絶対的権力をもつ家父長制の理不尽さと通じるものがあるのではないだろうか。このように考えると、南部に深い愛着をもっているウェルティが、このようなウラノスを南部社会の欺瞞に見立ててトリックスターの蔑む材料にしたとする解釈も成り立つであろう。パワーハウスとサイドマンたちは、何度もこの名を口にしてこの名を弄び嘲笑っているのである。

次に、ウェルティが電報に込めた多義的な暗示の一つとして、自殺したとされるパワーハウスの妻ジプシー (Gypsy) の名前が挙げられる。“Gypsy”という名前は、黒人たちの創り出した音楽であるジャズを意味しているという考察がある。

Powerhouse’s identification of Uranus Knockwood with a song stealer as well as a wife stealer — “He takes our wives when we gone” — indicates that Gypsy is not merely Powerhouse’s wife. Rather, Gypsy symbolizes

his music — or, more exactly, African Americans’ hard-won beloved treasure, jazz. (Thornton 18)

確かに、パワーハウスたちのダズンズが黒人の音楽を盗んだ白人エンターテインメントビジネスへの告発であるという文脈から考えると、このような解釈が最も適切であると言える。しかしながら、パワーハウスたちの言葉がゲイツの Signifyin(g) 論的特徴を有するという仮説を立てると次の解釈もあり得る。

辞書によると Gypsy は “a member of traveling people with dark skin and hair, traditionally living by itinerant trade and fortune telling” (OED) と定義されている。この語は定住の住居を持たない財産の無い放浪者のイメージを読者に与え、“with dark skin” というフレーズは黒人を思い起こさせる。さらに、第二義を調べてみると、その語の起源は Egyptian の略語である gipcyan という語であるという。エジプト人とは、白人にとっては異なる文明をもつ人種であるだけでなく、はるか遠い異国の地を想起させることは言うまでもない。

さらに、注目すべきことは、エジプト文明にも奴隷制度が存在していたという歴史的事実である。聖書には次のような記述がある。“The Egyptians put slave drivers over them [Israelites] to crush their spirits with hard labor. . . They made them work on their building projects and in their fields, and they had no pity on them” (Exod. 1: 11–14). つまり、エジプトにもアメリカと同様に奴隷制度があり、彼らにもまた奴隷の労働力を搾取していたという歴史がある。“[Y]our wife [Gypsy] is dead” (133) という電報には、奴隷制度の歴史をもつ国は死んだ、つまり消滅したという暗示が込められており、奴隷制度を記憶から消し去りたいというパワーハウスの願い、あるいは残酷な歴史を押し付けた民族への復讐と解釈することも可能ではないかと思われる。

また、パワーハウスが語るジプシーの自殺の描写には、“Her brains all

over the world” (137) や “Brains and insides everywhere” (137) など残酷で生々しいものがあるが、これもまた、残酷で生々しい歴史を背負った民族が大西洋を渡らされアメリカ大陸の各地に散らばったという史実を象徴しているのではないかと思われる。その証拠に、これを聞いたワールドカフェにいる黒人のとりまきたちは、“All the watching Negroes stir in their delight” (137) と、この残酷な言葉に沸き立ち、強い結束と連帯感を感じているのである。以上のことから、パワーハウスとそのサイドマンたちは、多義性あふれる暗示を自分たちの即興に組み入れることにより、不平等な南部社会への告発を行っており、これがゲイツの提唱する「シグニファイイング・モンキー」の言葉遊びに通じるものであると言える。

それに加えて、パワーハウスたちは白人文化に内密に抵抗するために、言葉以外のトリックも使っている。彼らは白人のリクエストには “Pagan Love Song” というワルツしか応じないし、またその演奏は、ワルツの3拍子にブルースの4拍子を重ねるというものである。白人が舞踏会で楽しむ円舞曲の上に、こっそりと自らの民族の音楽を重ねるという抵抗の方法は、まさに、「シグニファイイング・モンキー」の巧妙なトリックなのである。

それに対して、一度黒人のコミュニティへ越境すると、パワーハウスたちの正の側面が提示され、作品全体に救いもたらされているような場面もある。休憩のため訪れるワールドカフェでは、白人の経営するダンスホールで飲食出来ぬパワーハウスたちと、そのダンスホールに入店すら許されぬ黒人ファンたちが、自らの伝統音楽を楽しみ、強い連帯感を認識し合うさまが描かれている。天候は悪しくも “drenching rain” (135) であるが、“a hundred dark, ragged, silent” (135) という貧しく惨めな形容の付いた地元の黒人ファンたちが、パワーハウスたちの行くところにぞろぞろとついて行く光景が描かれる。ここで注目したいことは、“delighted” という語が何度も使用されていることである。ここは、肌の色で分類され不当な扱いを受けねばならない社会においての彼らのオアシスであり、押し付けられた負のアイデンティティーの枷を外す場所なのである。パワーハウスは、こ

こで地元の黒人たちと連帯することによって、白人主流の社会から排除された疎外感に決着をつけるのである。

さらに、ウェルティは最後の場面で、ウェルティの願いとも言える人種の融合の可能性を提示して作品を終えている。それは次の描写に表れている。

“Somebody loves me! Somebody loves me, I wonder who!” His mouth gets to be nothing but a volcano. “I wonder who!” “Maybe . . .” . . . “Maybe . . .” He pulls back his spread fingers, and looks out upon the place where he is. A vast, impersonal and yet furious grimace transfigures his wet face. “Maybe it’s you!” (141)

当時、異人種間の交流は社会的にタブーであり、肌の色で区別された境界が曖昧になるという見通し及び願いを表明することは、危険なことであった。しかしながら、ウェルティは作品の中で、“I wonder who”と疑問を投げかけ、“Maybe . . .”とその可能性を二度繰り返し、最後に“Maybe it’s you”と締めくくっている。その時のパワーハウスの表情は、“furious grimace”だけれども、確かに、“transfigure”という語が、厳しい社会への怒りに歪むパワーハウスの顔に変化が訪れることを告げている。

パワーハウスの演奏するジャズが、やがて時代と共に発展して、今や若者文化の一つと言えるラップ・ミュージックになろうとは、ウェルティの予期せぬことであつたらう。また、この作品の発表された約70年後に、初のアフリカ系アメリカ人大統領が誕生する時代が到来するとは、ウェルティの想像の域を超えることであつたであろう。しかしながら、南部を深く愛するウェルティの、時代の移り変わりと人種関係における変化の予感は、確かにこの作品に込められていたと思われる。以上のことから、ウェルティは、表面的に表せない意図を作品に込めるために、ゲイツの提唱する「シグニファイイング・モンキー」的特徴を備えたトリックスターを使用したと言える。

終わりに

パワーハウスは、デュボイスの憂慮した「カラーライン」のボーダーを
行き来している。一つの世界では、社会の底辺で搾取され正当な報酬を受
けることもない労働者として、また、もう一つの世界では、多くの同胞の
人気を集める文化的英雄として、「20世紀の問題であるカラーライン」を
越境している。それは、他民族が政治的にも経済的にも支配している社会
で生き延びるための抵抗の一つの方法なのであろう。武器も知恵も持たぬ
奴隷であった人たちが劣悪な環境に順応し過酷な労働に耐えるために口遊
さむ歌から生まれた音楽が、白人の支配する社会で不当に消費される矛盾
を目の当たりにしたウェルティは、それを、トリックスターのユーモラス
な語りに隠して表現したのであろう。

このような社会から受けるウェルティのストレスを、ディーン・フラワー
(Dean Flower) は次のように述べている。

While Mississippi politics enraged and sickened her, so did New Yorkers
who assumed all Southerners were racists. As her fame increased so did
the expectation that she represent the South. Clearly she hated the poli-
tics of that, but the deeper pressures were social and they required loyalty
to her place. (332)

つまり、ウェルティもまた、彼女に政治性のある作品を期待する風潮や与
えられた規範から開放されたいと望んでいたと思われる。パワーハウスを、
巧みに言語を操る黒いトリックスターとするならば、客観性のマスクの下
で南部社会に対する怒りの声を発信するウェルティもまた、真のトリック
スターと言えるのではないだろうか。

注

“Powerhouse”からの引用は、括弧内に頁数のみで表記。

引用文献

Bearden, Kenneth. “Monkeying Around: Welty’s ‘Powerhouse,’ Blues-Jazz, and the
Signifying Connection.” *Southern Literary Journal* 31, 2 (Spring 1999): 65–79.

- DuBois, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. New York: Dover Publications, 1903.
- Flower, Dean. "Eudora Welty and Racism." *The Hudson Review* 60, 2 (Summer 2007): 325–332.
- Gates, Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford UP, 1988.
- Hyde, Lewis. *Trickster Makes This World*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- Marrs, Suzanne. "Eudora Welty: The Liberal Imagination and Mississippi Politics." *The Mississippi Quarterly* (April 2009): 5–11.
- Prenshaw, Peggy Whitman, ed. *Conversation with Eudora Welty*. Jackson: University Press of Mississippi, 1984.
- Thornton, Naoko Fuwa. *Strange Felicity: Eudora Welty's Subtexts on Fiction and Society*. Westport, CT: Praeger, 2003.
- Welty, Eudora. "Powerhouse." *Collected Stories of Eudora Welty*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.