

## 表象システムの暴力を超えて

— 『ジャズ』におけるモリスンの二重の語りの戦略と黒い母の再定位—

和 泉 邦 子

### 第一節 鳥の言語—表象の暴力を逃れて

#### (1) グリオの語りと「生存の文化」

抑圧的な言語は、暴力を表象するだけではないのです。それ自身が暴力なのです。知の限定を表象するだけではなく、知を限定していくものなのです<sup>1</sup>。(以下、本文および注の傍点は筆者。)

モリソンは、ノーベル文学賞受賞記念講演において、人種差別、性差別などの抑圧構造を内包する表象システムを超えて生き延びる物語を伝えようとする作家としての葛藤を、忍耐強さに欠ける子供たちをなだめるグリオの語りにたとえて説明した。西アフリカからの奴隷の娘で、盲目ではあるが賢いという老女の噂に半信半疑な若者たちは、ある日、彼女のもとを訪れ、彼らの手の中の鳥は生きてるか死んでいるかという質問をする。盲目ゆえにその質問に答えることのできない老女が知っていることは「それが彼らの手の中にある」ということである。この寓話におけるグリオの知は、奴隷制という歴史の原暴力を生き抜くすべを熟知した「なまの記憶」の宝庫であるが、同時に、そのような知は扱いかた次第でいとも簡単に死んでしまう「手の中の鳥」にたとえられる形式に伝達の可能性を負っている。

ジュディス・バトラーは、「表象の暴力」についてのモリスンのスピーチを、発話の行為遂行性とその政治的責任のありかを論ずるために例証している<sup>2</sup>。語ることが即時的効果を生産する「発話内行為」において、「侮辱・脅し」などの抑圧的言語は従属的位置にいる者（黒人や女など）を執拗に貶め、侮蔑的位置を強化、再生産する。発話が行為として機能するのは、それを成り立たせる儀式的慣習があるからで、発話の瞬間に凝縮された歴史性が介入して過去や未来へと拡大する効果をもつ。侮蔑的な名称で呼ぶことは、発話のたびに「凝縮された歴史」を想起させ、再強化し、新しい知や概念を相互的に交換することを許そうとせず、そのような抑圧的言語は「国家統制主義者の言語のように検閲され検閲していく(13)」暴力的な力さえもつ。他方、発話は、予期しなかった反応を呼び込むものであり、意図せずにつくりだしてしまった抵抗に出会う場でもある。発話の受け手を恐怖で凍りつかせることによって応答の可能性を粉砕してしまうかわりに、べつのパフォーマンス

ティヴな行為—脅しの二重の行動（発話のなかで意図的かつ無意図的に演じられるもの）を活用した行為—に、脅し自身が逆襲され、その結果、発話のなかに内部矛盾を引きおこして、脅しのパフォーマンス力を混乱させることもありうる」と発話がはらむ二重の契機が行為遂行性のジェスチャーとして論じられている。

モリスンの寓話で示される「鳥の言語」は、結果をとまなう行為として「なまもの」のように死にやすい言語であり、その扱い「手」が生かすも殺すも責任を負っている。老女が答えられないような質問をして茶化す忍耐力のない子供たちは、奴隷制とその遺制の影響が、制度としては廃止された後も、引き続き文化的、経済的条件をネガティブに生み出しているポストコロニアルな状況にあって「歴史を終わらせる」ことに性急な次世代の反応を指し示しているとも考えられる。次世代は往々にして、主人の言語に構造化された価値観を模倣するだけになり、ピラミッド状に階層化されたヘゲモニーの内部に温存された差別の構造を反復してしまう。

「鳥の言語」は、西欧が非西欧と出会った近代の物語において、奴隷制という原-暴力にもかかわらず、完全には破壊されずに、「主人の言説を行う何者かになることを避けようとする<sup>3</sup>」グリオの語り手の生存の知恵によって伝搬されてきたコミュニケーションの比喩である。『ピラヴィド』や『ソロモンの歌』にも「言語以前の何か」であるような表象システムを超えたものを表現しようとするモリスンの格闘があるが<sup>4</sup>、第六作の『ジャズ』は、既に多くの批評家も分析しているように<sup>5</sup>、言語（文学）と音（楽）の関係の叙情性をパフォーマンスティヴな二重の機能にのせて運ぼうとする特徴が際立った作品である。奴隷制に対する一つの反応として生み出され、文字どおり地下鉄で暗号として使われ、逃亡への熱い思いに対する表現手段であった音楽は、「生存の文化」の形式として、ソロ・パートとバンドが「コール・アンド・レスポンス」の形式で自由自在に役割を変化させていく「即興性」を旨とし、そのパフォーマンスティヴな演奏に凝縮された歴史性をはらむ。モリスンは、そのアフリカン・アメリカン文学の伝統に女の立場、母の立場を重ね書きし、歴史（過去）の原暴力と同時に、表象システムが繰り返し執拗に貶め、監視し、現在形で行使し続ける暴力からも逃れようとする「ウーマニスト・ディスコース<sup>6</sup>」の具現を試みている。『ジャズ』の冒頭には“I love you.”と繰り返す鳥かごの中の「オウム」が描かれているが、このオウムは、主人の言語を模倣するだけになったフライディの口の比喩であり、ポストコロニアル状況におけるアフリカン・アメリカン・ディスコースの新たな危機を象徴するものである。その危機からの回避をめざすべく、『ジャズ』の二重の語りの戦略は、過去と未来の両方向に拡大していく「歴史からの旋回点」でもある二重の契機を促すパフォーマンスティヴィティの政治性を女の立場、母の立場から問い直している<sup>7</sup>。

## (2) 終わらない歴史--ブラック・ナショナリズムの陥いん

『ジャズ』は、1926年に黒人男女の三角関係のもつれから起きたハーレムでの流血事件を描いた作品である。1926年といえば、黒人文化がハーレム・ルネサンスとして華やかに開化したピークの年であるが、モリスンによるハーレム・ルネサンスの書き換えは、黒人文化を築き上げた偉大な名前に何の言及もしない。『ジャズ』を書評したゲイツはこの「予期しない扱い<sup>8</sup>」にいささか拍子抜けしたように、モリスンの作品に欠如しているラングストン・ヒューズ、デューク・エリントン、アラン・ロックなどの黒人リーダーの名前をあわてて列挙している。このような省略が指し示していることは、モリスンの関心が黒人男性の主体性を確立する男性欲求が前面化されるハーレム・ルネサンスという時代風潮にあって、再度、不可視になっていく女性の位置、母の位置を問題化することに注がれているということであろう<sup>9</sup>。「新しい黒人」の形成を指導したデュボイスや「アフリカへ帰れ」というスローガンを唱えたガーベエイ運動は、奴隷制を共有する想像的過去として黒人たちに人種の忠誠を促し、ブラック・ナショナリズムの統一化言説を形成していく傾向にあった。ルビアーノは、黒人コミュニティの内部基盤を強化する言説の形成プロセスにおいて、西欧的権力モードが模倣され、家父長制が強化されていく共犯関係を指摘している<sup>10</sup>。第二級の市民に貶められてきた歴史の克己への欲求は、容易に素朴な民族主義と強い黒人家父長制の確立欲求言説へと結びつき、差異を不寛容に排除していく黒人版の暴力になりがちであった。

1917年7月にアメリカ各地で起こった人種暴動と五番街での抗議デモ行進に溢れていた怒りに満ちた音楽は、「派手な見せびらかしと露骨な誘惑のふりをしている何か敵意ある偽りの幸福、偽りの歓迎」であると表現される。アメリカの国旗のもとに第一次大戦を戦った退役軍人たちの、祖国での扱いへの不満が引き金となったという人種暴動は、モリスンのセクシュアルな翻訳において、「黙って見つめている(暴動によって親をなくした)子供」と「狂っていて、焦点がぼけている捉えがたい言葉(65)」との埋めがたい距離を露にする出来事である。法と軍隊・警察による暴力手段を外と内に行使しながら繰り返される男性版の戦争の混乱において、黒い女のジェンダー／セクシュアリティ、母の身体が新たな戦場と化されていく。自由や性の解放が未だ達成されていない欲望として「歴史を終える」性急な欲求にすり替わっていくのである。

「さあ、新しいものが来た。ごらんなさい。悲しいことや、悪いこと、だれにもどうにもできないことは過ぎ去った。そのとき、そこでの、みんなのありさま。忘れておしまい。歴史は終わった。あなた方みんな。ついに、すべてがよくなるだろう。(12)」

しかし、モリスンは直ちに、注意深く、シティの眩い光は「錯覚」を引き起こす「形と光

と動きのトリック(40)」であり、シティに移り住んだ人々が「愛」ではなく「欲望を汲み出す(39)」仕組みに巻き込まれていくことに警告を発する。欲望の都市の偽りと人工的な眩い光に幻惑された人々は、「小石の多い小川や(40)」「イロクオイ族のインディアンと同じほど美しい空(41)」に気づかなくなってしまう。ジョーのドーカスへの「自由であるが不倫の愛(41)」は、派手に着飾って踊るダンスホールのスリルにみちた不経済な街灯の明かりの下で、「星明かり」を不適切なものとして忘却させるシティの価値観と平行に描かれる。「週の人工的なリズム(58)」の中で「木曜日の男」になったジョーは、二人の逢引きの場所を二十五セント銀貨二枚で買う。プレゼントによってつなぎ留められる愛は、だまし取ったお金でアクトンにプレゼントをするドーカスの「きな臭い」愛の形を反復する。このような欲望の都市の不倫愛は、「身振りがすべての市場(206)」原理に支配され「自分たちのものでない血管から噴き出る赤い液体は、光り方が専売特許になっているメイクアップ化粧品(206)」のように、表層をなぞっていくジェスチャーを繰り返すばかりで、「内部の空洞(37)」を埋めることに失敗する。この「内部の空洞」は、「ブルーバード社のレコード針が溝を回転するように、彼を引き寄せ、街中をぐるぐる歩き回らせる。その人にシティのしたいことをさせ、設計された道路が命じるところへ行かせ(135)」、表面の溝に沿って水平に回るレコードの針のように自動化された装置にはめていく。

### (3) 「痕跡」あるいは「擬態」としてのジョー・トレイス

1873年ヴァージニア州で生まれ、リンチ事件など奴隷制度廃止後も引き続き人種差別の厳しい南部社会を生き抜いたジョー・トレイスは、「欠乏と暴力から逃げだす(38)」北部移住の大波と合流していくことになる。やがてニューヨークにたどり着くジョーの経済的自立と自由とよりよい暮らしを求める闘いは、「新しい黒人」を確立しようとした黒人の歴史体験と平行して描かれる。しかし、その七回にわたる「生まれ変わり」にもかかわらず、彼の新しいアイデンティティ確立の試みは失敗に終わっている。「痕跡(トレイス)」の名前は、主人の言語が強要される歴史を運命づけられた文化的孤児としてのジョーの位置を象徴し、蛇の脱皮のジェスチャーに示唆されるように表層レベルが交換しただけで、「内部の空虚」さは埋められないままである。エデンの園を出ていく黒人版の「失樂園」は、「二人の白人がすわっていた岩に、ぼくらのイニシアルを刻みつけた。DとJ。(148)」というジェスチャーに暗示され、常に既に白人の表象システムによって刻印されてしまった遅れた近代として、その擬態の跡づけを生み出すにすぎない。黒人たちにとっての近代参入の歴史は、交換価値という貨幣経済によって労働者の労働力を一元的に計っていくシステムに取り込まれていくことであり、人種向上への願望は、西欧近代主体を一枚岩的に計測する価値観に同化され吸収されていく。

ドーカスとの不倫愛がたどり着く扇情的な三角関係への水平的動き(レコードの表層の

動き、七回の脱皮)の対極に位置しているのは、ジョーの三回にわたる母探しの物語が示す垂直な縦の時間軸への動きである。しかし、母の記号(手)は解読されないまま、「人種の向上」を目指す流れに合流する動きの消失点となっていく。

#### (4) ヴァイオレットとは誰の名前か？

「声をなくし、主人の言語を模倣するだけのかごに入ったオウム」は、靴を履き慣れると皮が軟弱化するように都市の生活に順応したヴァイオレットの姿にも象徴されている。そのヴァイオレットは、田舎では「どの男にも負けずに薪を割る強い皮膚を持っていた」あのヴァイオレット(*that Violet*)をなくしてしまっている。ジョーとヴァイオレットの二人が携わっている「美容師」の仕事は、『青い目が欲しい』で白人の美の基準を内面化したペコーラのように、ゴールデン・グレイの髪の色を美しいと賞賛する心や、ドーカスのようにクリーム色の顔をもちたいと憧れる心とのパラレルな関係を示唆する。ジョーの「七回の生まれ変わり」と同様に、子供を持つことは「厄介事(p.120)」であるとするヴァイオレットの意識は、金が全ての物差しとなる交換価値のシステムに取り込まれていくことを反映している。こうして、黒人たちの近代的価値観への同化物語は、ファンキネスの喪失の物語となっていくのである。「黒人であり女である」スーラが、「自分を創り出す」物語において、「育児の面倒さ(77)」を立ち聞きし、母になることを拒否するように、ローズが自殺した「井戸」は、犠牲を生きる母の位置を示している。都市の生活に順応したヴァイオレットが「けっして子供はもつまいという決心(113)」をする態度が示していることは、犠牲を生きる母の位置を反復することへの拒否反応なのである。

しかしながら、母になることの拒絶は、ヴァイオレットの自己像の空虚さの中心を占めることになる。「お母さんの作った毒や、お母ちゃんの切羽つまったこぶし(121)」によって試みられる墮胎のイメージは、暴力的な家におじ気づいた赤ん坊を子宮から追い出す「母の暴力」という心象風景と重なっていく。『ジャズ』には犠牲になり続ける母親が何人も登場する。ヴァイオレットの母親のローズ・ディアは、「毎日が誕生日のように」いつも不在の夫と四人の子どもたちの世話をしあぐねて沈黙のまま、井戸に飛び込んで自殺をしてしまった犠牲を生きた母の典型である。ドーカスの母も人種暴動の混乱の中でまるで人形のように燃え落ちてしまい、その燃えかすが口に入った娘は母を語る言葉を失う。ヴァイオレットの母親が飛び込んだ井戸は、奪われた発話と犠牲になった子宮を象徴する。この奪われた発話の場所としての母の身体を拒絶することで、ヴァイオレット自身もコミュニケーション能力を失う。ここで想起したいことは、白人フェミニストの言説において顕著であった母性嫌悪が、黒人女性の身ぶりにおいて、反復されていないかという疑念である。いずれ、賃金労働者として貨幣価値に還元されていく資本主義システム原理とそのような交換価値と相いれない養育する価値観の齟齬から生じている問題である。

ヴァイオレットがヴァイオレント（暴力）という名前と呼ばれることになる事件がおきた1926年を、モリソンは、黒人というカテゴリー自体が分裂していく危機として位置づけ、「黒人の女は危険で、持ち金が少なければ少ないほど、彼女たちが選ぶ武器は殺生力の強いものになった(86)」ときと描写する。分裂の一因は黒人ブルジョア層の台頭である。「家を買ひ、自分を保護し、保護を買う手段として金を貯えた人々」の経済的優位性は、自らを下層階級と差別化しようとする態度を出現させていった。しかしあらゆるカテゴリー化の最下層にあつて保護されるものを何もたず「その他の武器をもっていない黒人の女は、黙っているか、狂っているか、死んでいた。(87)」のが、ハーレム・ルネサンスの裏面史なのである。様々な形に変容していく特権を多少とも持つ側は、「わたし＝I」の側に属して、暴力を他者の資質として振り分けていく「主人の自己防衛機制メカニズム」を反復させる。

「警官は女の顔をこぶしで殴り、そのため、女のあごといっしょに夫の精神も崩壊させたか？男たちは（彼女を知っている者も、自動車に乗ったよそ者も）彼女たちの生涯の毎日毎日、本名以外の名前で呼んだか。ええ。でも、神の目と彼女たちの目からすると、忌まわしい言葉と身振りの一つ一つが、自分自身の汚を求める獣の欲望だった。(87)」

「獣」という名前は、自らの獣性を「黒さ」に投影して自らを「正義、純粹」の側に置く白人性の構築において他者に賦与された間違つた名前である。モリソンは、ここで白人性こそが「獣の欲望」であると名づけ直す。棄却された否定的カテゴリーは、人種、階級、ジェンダーの二項対立の図式にあつて、表象権力システムの「暴力」を順送りに反転させ、それぞれのヘゲモニー関係において最下層におかれる「黒く貧しい女」を「ヴァイオレント」と本名以外の名前で呼んでいく。

##### (5) 犠牲になり続ける母親／その拒絶としての暴力の矛先を旋回させる

ドーカスが「クリーム色の顔」と同時に「ほお骨の下とひたいの蹄の痕(143)＝ワイルドの位置」も合わせ持つことに込められた「母の記号」のダブルメッセージは、「誰が誰を撃つたのか」という事件の関係性を旋回させる仕掛けの一つである。ヴァイオレットがドーカスの顔を切り裂いた暴力は、「クリーム色」を賞賛する自らの心に象徴される白人化された内面を追い出す身振りへと変容する。犠牲を生きる母親性からの旋回の契機は、最終的に自らの子宮から胎児を追い出す内向きに振りおろされる暴力にではなく、犠牲を作り続ける表象システムの暴力の外側へと生まれ変わるよう、エネルギーを振り向けていくことにあるはずである。その契機は、ドーカスをライバルではなく、自分の娘のように思い直すことに既に始まっており、中産階級的道徳観をもつアリス・マンフレッドは最下層のヴ

アイレットとともに家庭的な空間の意味を再定義しながら、ナイフをアイロンに持ち変えて対話的關係を築いていく。ここで、シスターフッドを形成していく家庭的空間は、白人フェミニストが男性との関係で規定したジェンダー概念の閉域とは異なり、構造化された暴力からのシェルターであり、危険な武器をより創造的なアートに変容させるのに必要な時間と空間を紡ぎ出す共闘のための場所である。

都市の生活に順応するプロセスにおいて、ヴァイレットが男並みの仕事をいつもこなしてきた「あのヴァイレット」を喪失し、「白人。淡い肌。もう一度若くなる(224)」ことへの憧れが自己像の中心に居座ってしまったとすれば、その空虚さからの回復のためにヴァイレットは二度、内向きの殺しをしなければならない。一度は、支配者の言語を模倣するオウムのように檻に閉じこめられた自己を殺し、自らを閉じ込めている檻から解放すること。「それから、彼女（ドーカス）を殺したわたしも殺す(225)」こと。この二重のジェスチャーによって、脱白人化と脱（表象）暴力が目指されているのである。その二重のプロセスは、ワイルドの「蹄の跡」を再定位し、ドーカスの写真が占めていた位置を内的植民地化された自画像として（「内を向いた顔--その顔が見るものは何であれ、自分自身だ(17)」）正しく見直すことで可能になる。そこに暗示されているのは、ポール・ギルロイが「変容の政治」‘politics of transfiguration’と呼んだ見る位置のユートピア的転位によって<sup>11</sup>、究極的には「母の記号=母を犠牲者という位置に貶めてしまった近代核家族における制度としての母性」から解放するヴィジョンを提示することではあるまいか。ベル・フックスは、「黒人が犠牲者というアイデンティティを未来に向けて投射し続けることは人種差別的支配の構造との共犯関係を演じていることになり、行為体が不在の支配構造に投資してしまう。自らを犠牲者と名づけることは行為体を否定することである<sup>12</sup>」と述べた。犠牲者であることを不変のアイデンティティにしてしまわず、そのカテゴリーの固定化を向かえ撃ちつつ、ずらしていく重要性を説いたのである。「現状の世界ではなく、好きなように世界を作り変えることができるわたし(me)(223)」と描写されているように（犠牲者という）アイデンティティが構築されていく場に孕まれる政治性を問い直すことによって、歴史に対して変化を演じていく「わたし」が出現しうるのである。

## 第二節 黒人とは誰か？—「選択」としてのアイデンティティ

### (1) ゴールデン・グレイとは誰か？—ハイブリディティとしての起源

近代啓蒙プロジェクトにおいて、「大文字の人間の物語」が「普遍的人間」の歴史として書き込まれていったとすれば、ヘンリ・レストリーは大文字の人間の歴史からは排除された物語（小さな物語）の喩である<sup>13</sup>。白人優位主義的家父長制は、『一滴の法』‘One-drop rule’<sup>14</sup>にみられるように「純粋な人種」を維持しようとした。白人人種の純血を保持するために白人女性のセクシュアリティを純潔、貞節の鏡として閉じ込め、黒人男性が白人女

性を誘惑する物語は、いわゆるレイピスト神話として歴史舞台に仰々しく晒された。それらの脅威は神経質なまでに禁じられた。にもかかわらず、「純粋な人種」の維持は、幻想であって、現実には異人種間混交を完全に禁止できたわけではない。白人女性が誘惑して生まれたムラトの物語は、南部の奴隷制プランテーションの「大邸宅」からひっそりと追い出され、意味の戦場と化した歴史舞台から消失する。周囲からは白人に見え、父方の血筋を知らされずに、黒人乳母であるトルーベルから美しい髪の色を賞賛されて育ったゴールデン・グレイは、フォークナーの『アブサロム、アブサロム』に登場するチャールズ・ボンのように、「パッシング」して生きていくこともできる。実際、歴史的にも「ニューピープル」と呼ばれるグループを形成していった原型でもある<sup>15</sup>。しかし、モリスンの書き換えでは、「白さ（ヴェラ・ルイズ）／黒さ（ヘンリ・レストロイ）」の人種混交である「ゴールデン・グレイ」が、父の出自を知らずに「パッシング」して甘やかされて生きてきた十八年は、優雅な衣装ばかりを気にする「からっぽの男」を構築してきた年月として描かれる。歴史が消そうとしたムラトの物語は、「白人、黒人を問わず、森の住人や、この地方の人たちが(183)」「自由に入ることができ」「必要なものをもっていき、できるものを残していけばいい」「通過地点」あるいは「避難所」としての「差し掛け小屋」で、ハンターズ・ハンターと呼ばれる男との出会いにおいて忘却されたものが戻ってくる痛みを血肉化する。「わたしであること」を形作るために自己の外部に棄却された「わたしでないもの」は、父親殺しのプロットを企てた「灰色の身体」への痛みとして回帰してくるのである。

いまになって、と彼は考えた。自分に父親がいるとわかったので、ぼくは彼の不在を感じなければならぬのだろうか。父がいるべきだったのに、いなかった場所。以前ぼくは、だれも彼も、ぼくのように一本腕だと考えていた。いまは外科手術を感じる。骨が切り離されたときの、ガリガリいう音。薄切りにされた肉、切開された血管。血液の循環に与える衝撃、神経の攪乱。神経は垂れ下がり、よじれる。ずきずきする痛み。痛みのために打つべき手はなく、自分のいない場所から、かつていた場所、今後行くかもしれない場所に行くことしかできない。垂れ下がり、よじれた神経に、失われたものを見させ、かつていた場所、今後行くかもしれない場所に行くことしかできない。(172)

モリスンは、ヘンリ・レストロイ（黒い父）とグレイ（混血の息子）との出会いの場面を、グレイのアイデンティティの半分を形作っている「黒い父」の血の身体的回帰として描いている。遺棄すべき他者として自己の外部に放逐しようとしたものは、グレイのアイデンティティの分裂をもたらすものに他ならない。内部の亀裂として「グレイ」の「アイデンティティ危機」は、「白さ／黒さ」を二極化して支配する人種のカテゴリーの恣意性を内部から照らし出しているのである。

モリスンの白いテキストへの修正は、黒さとは何かをグレイに迫るにとどまらず、さらに他者の他者として自ら語る言葉を奪われているワイルドに遭遇させることで「性／ジェンダー」の仕掛けに対しても訂正を差し挟もうとしている。当初、グレイは「道に迷った騎士が、怪物の心臓から槍を引き抜き、火を吐く鼻に生命を再び吹き込んでやったときの、自分の冷静さを自慢するように(168)」、旅のみやげ話を語るつもりであった。「白人」に同一化してきた騎士のまなざしからは、真っ黒なワイルドは未開人、あるいは人間にもならない「怪物」であり、そのような視線においては、「自己」は他者とは厳然とした境界によって区別され、安定しているはずであった。しかし、(白人に見える)グレイの姿に驚き、逃げようとして傷を負った黒い裸の女の泥にまみれて開かれた口と両足は、「嘔吐感(157)」を呼び起こす。女が呼び起こした嘔吐感は、実は自己の外部に放逐されていた否定的で、おぞましき「黒さ」が回帰してきたもので、グレイは「黒くて、裸で、濡れて光っている馬」に対して感じた「誇り」との間で分裂感覚を持つ。その分裂感覚は、トルーベルやヘンリ・レストロイ、ワイルドのような「黒くて無に等しいもの」だけではなく、グレイのような混血もニガーであることを思い知らせる。人種カテゴリーの二分法的「認識」という人為性とその危うさが裸で横たわる黒い女の身体を見つめるグレイに「黒人」とは誰なのかという問いを突きつけている。

## (2) ワイルドとは誰か？—征服されることを待つ未開？

モリスンは、『ピラヴィド』の結末部分でポールDによって妊娠した裸の黒い女が『ジャズ』においてワイルドと呼ばれる女になって帰ってくることを想定していたと説明している。アメリカの文法が「父の名」と名づけられた象徴秩序によって語彙を与えられているとすれば、そのような記号によって表象しえないワイルドは、「ものを言わずに、行儀も知らず、物陰にひそむ狂人(194)」として人々から恐れられている。このような表象システムにおいては、ワイルドは性的虐待を受けて妊娠した犠牲者かもしれない。あるいは、妊娠した身体を保護される基本的人権も奪われた犠牲者かもしれない。と思いつく人は誰もいない。妊娠した体を守るすべもなく雨風に裸体を晒して泥まみれになり、赤ん坊を抱きもしなければ見ようともせず、生みっぱなしで野山を母なし子でいっぱいにしてしまう。このような、ワイルドの母親性は、黒人コミュニティにおいてすら理解されず、「魔女」と呼ばれる。自らを語る口を持たないワイルドは、征服されることを待つ未開のように、人々の目には、「ただの(文明化されていない)身体」にすぎないものと映るのである。しかし、実際はワイルドとは負った傷で動くことも眼を開けることもできず無防備に裸で横たわる少女にすぎない。荒野に消えていったピラヴィドと荒野を徘徊するワイルドが歴史的に繋がれるものであるとすれば、ともに母という記号に賦与された文化的意味作用によって、「いたるところにいて、どこにもいない(194)」理解されない黒い母のあまりにもおぞまし

く恐ろしい現実と表象の関係を示唆しているのかもしれない。そのような母は、家父長制と異性愛婚姻制度によってある意味では保護されていた白人女性に賦与された母性愛イデオロギーによる刷り込みとも無縁である。「ワイルドはまだ、砂糖きびの刈り手が鎌の刃の下にその首を思い描いた、昔むかしの狂った娘の話にはなっていない。彼女はまだ外の、そこにいた。そして現実の存在だった。(180)」囃まれたことで「ワイルド」と名付けたハンターズ・ハンターの意識からも、彼女の現実はすり抜けていくことになる。

### (3) 融合としての出会い—ゴールデン・グレイとワイルドの出会い／ジョーとワイルド＝ドーカスの出会い

ゴールデン・グレイの父殺しのプロットは、ワイルドとの出会いによって、自己と区別して外部に棄却していたものが回帰し、修正を余儀なくされる。「そこへ行けと言う蹄(175)」に導かれたグレイが、気を失っているワイルドを隣にすわらせて進む馬車でかい間見る「まぼろし」は、修正された歴史から「あるべき」未来へ向ける方向性を指し示している。「偽善者(167)」の仮面をかぶっていたのグレイの「人種的アイデンティティ」は、白人にみえる外観に保護されて「パッシング」し続けるのか、それとも外観の殻を剥ぎ落とした誠実さにより「黒人を選び、黒人の振る舞いをするのか。(187)」いずれにせよ、自らの極めて高い政治的「選択」によるものであり、その決断の責任を個別と同様に集団的に引き受けていくものである。グレイのような「ニューピープル」の「偽りの顔や、笑いのないにたにた顔」を嫌う語り手は、「彼に幸運を祈り、彼の名を語り、彼が目を開かねばならないときには彼を起こす、言葉になりたい。木立のないところに掘られた井戸の隣に立ってもらいたい。(175)」との願望を吐露している。特権を持つ側に同化するのではなく、最下層の側に立って「歴史」を「修正」するヴィジョンを選択することこそが、「あるべき」未来への責任を引き受ける主体に生まれ変わることの真の意味であると説いているのである。

「グレイとワイルドの出会い／ジョーとワイルド＝ドーカスの出会い」は、重層的に配置された物語構成において、関連が断片化しているように見えるが、「蹄」に導かれたグレイの父探しのプロットと「痕跡」に導かれていたジョーの母探しのプロットが「ドーカスの額の蹄の跡＝ワイルド」を融合することによって、それぞれのプロットに欠如を構築していた部分を補完し合っている。三度目のジョーの母探しは「歩いている当の地面に裏切られて(198)」、フラッシュをたい映像のようにシティとワイルドの居場所が現在と過去の間で反転を繰り返し、彼女という代名詞は、ワイルドとドーカスの両者を指し示すように融合されて、母への愛と不倫愛の区別がつかなくなっていく。ジョーとドーカスが共有していた空虚さは、この融合に示された「はざま」において過去とのつながりを取り戻しているのである。

オーレイリーは、「ワイルドは、象徴秩序を分裂させる表象しえない抑圧されたセミオティックなものを表象する」<sup>16</sup>と説明したが、ジョーの母探しが、繰り返し「あんなの手だけ見せてくれ(193)」「両手を差し伸べ(200)」と、言葉を越えた伝達を暗示する「手」のジェスチャーに置き換えられていることを想起させる。ジョーの意識において「母の記号」は解釈されず、その結果、空白を埋める欲求がピストルで「撃つ」暴力に置き換わってしまっている。しかし、『ジャズ』の物語の結末部において、ワイルドの居場所を示すワキアカツグミは、シティでキルトにくるまれながら、いたわり合うジョーとヴァイオレットの窓越しに戻ってくる。

グレイがワイルドに遭遇する際に織り込まれた出産場面は、クリーム色の身体として欲望に供されるドーカスとともに、「白いまなざし(とその模倣のまなざし)に閉じこめられた自己イメージ(意味されたもの)」が「意味する装置としてのワイルド=鹿のつめ跡を額にもったドーカスの写真」の眼に見つめ返されることによって、ずらされていく契機となる。自らの欲望を映し出す鏡の役割を提供していて<sup>17</sup>、「わたし」は、どこから来てどこに向かおうとしている「われわれ」なのかを、問いかけて反射し合う媒介になっている。死にゆく身体の奥深くから響く声のように「明日言う」とのメッセージを残していくドーカスは、ワイルドの身体とともに、犠牲に供せられる場所から反射鏡のように読者を見つめ返している。「変容をいっしょに創り出しましょう」と無言で呼びかけているかのよう。

### 第三節 記憶・トラウマ・リメモリー

#### (1) 旋回への結節点としてのワイルドの位置

女の書きものは「有機的な書きもの」「育てる書きもの」(nourricriture)[訳注：フランス語の「養育する」(nouriture)と「書く」(écriture)の合成語]となって、別々に分けられることに抵抗する。それは「意味を生み出していく素材」、「自らをこねるパン生地」、「言語の肉体」となる。それは水のイメージから、有機物の流動性を引き出してくる一源泉から流れだす水、子宮のなかに滴りおちる深い地底の水、蛇行する川、命の流れ、頁から溢れだし、あるいはゆっくりと頁にしみ込む言葉の流れ<sup>18</sup>。

ミンハはポストコロニアリズムとフェミニズムが交差する有色女性の書き物に関する考察の最終章を「おばあちゃんの物語」と名づけたが、モリスンの代弁者である老婆＝グリオの位置と類似している。近代が母の身体を傷つけ、典型的な犠牲者にし続けてきたとすれば、そのように低い母の位置は、近代家父長制度によって、女の産む能力がコントロールされて取り込まれてきたからである。西欧が非西欧に出会う以前の、例えばインディアンたちの世界では、女の産む能力は尊敬され、次世代をいかに養育するかという役割は、西欧の家父長制度において生産と切り離されて重要度を失った「家庭領域」に限定された

ものとは異なっていた。女の役割は、決して男との関係だけに還元されない積極的な意味があった。西欧近代の核家族モデルが一元的価値観を持つかのように模倣されていったプロセスにおいて、女の役割も母の役割も重要度を失っていったとすれば、対抗近代の価値観は近代言説への同化とともに喪失した忘却の場をリメモリーすることであろう。

モリスンのワイルドが隠れている岩穴のそばを流れる川は「反逆」と名づけられており、「自分自身であることを熱望する背教者の口(24)」は、近代言説に対抗するような価値観を作りあげていく結節点を暗示している。傷ついて血が凝固したために眼を開けることもできないでいたワイルドが、「鹿の眼(177)」を開いたら、汚いものを見たかのように、眼をそらさないで欲しい。「嘔吐感」を引き起こす否定的なカテゴリーとして排除するまなざしを克服し、そのように構造化された物言わぬ他者を、まっすぐに見て、その正体を見極めて欲しい。そうすることによって、近代価値を反転させていくよう呼びかけ、その呼びかけに応答する読者からの愛を待っているのである。ワイルドが潜む場所は、地図に印された地名や標示が何の物差しにもならず、世界を標準時間で計測する時計の針も指標とならない荒野で、ワキアカツグミだけが知っている。母のサインを読み損なう、三度にわたるジョーの母探しは、その壊れやすく微妙な音とともに子宮的な空間に戻るジェスチャーによって示される。

「最初は流れる水と梢をわたる風の組み合わせのように思われた音を聞いた。世界が奏でる音楽。猟師や羊飼いは親しいものだが、森の住民もそれを聞く。...やがて、その音に一、二の言葉がすべりこむような気がした。世界が奏でる音楽には言葉が入らないことを知っていたので、ジョーはじっと立ちつくし、周囲をすかしてみた。...歌の切れ切れは、女ののどから出てくるものだった。...彼は岩の上に登ってから、その口へすべり下りなければならない。(191-192)」

都市の喧騒の中の人種の音楽が暴力を再生産させる危険に満ちているとすれば、「女ののどから出る切れ切れの歌」は、意味作用の戦場という表象システムの暴力を訂正することを促すリメモリーの場所である。近代的知のシステムが、人種・性/ジェンダーなどのカテゴリーによって他者を排除し、大文字の他者に位置づけられた者の口を奪い、身体を痛めつけてきたとすれば、そのような痛みの記憶の場である。それは都市における眩い光と対照的な「イロクオイ族のインディアンの青空」として描写されていたものであり、近代の暴力にもかかわらず、「別の知」が生き延びている場所なのだ。

ベル・フックスは、インディアン、黒人、黒いインディアンを「革命的背教者たち」と呼んで、「自然、生命、祖先への敬意」など、二つのグループが共有する存在論的世界観に対抗的近代の歴史観が構築されなすすべき可能性を説明している。

異なるグループが葛藤と権力闘争に従事するのは「当然」であるとした白人植民者の帝国主義的主張とは反対に、アフリカ人とネイティブ・アメリカ人の最初の出会いは、対抗的な見方を提供する。その対抗的な見方とは、相互性とコミュニティを重視する姿勢が確認される文化横断的な接触という見方であり、我々ではない他者と出会う場には、征服と支配の意志しか作用しないと見なさないのである<sup>19</sup>。

対抗的近代を形成しようとする「背教者」の口は、ジェンダー・人種・階級・セクシュアリティの複相化したカテゴリーの究極的他者の位置として「ものを言わずに、行儀も知らず、物陰にひそむ狂人」のように性化された身体に閉じこめられたワイルドの位置を再定位することを第一義的プロセスとする。表象システムの暴力によって歪められ、混乱して把握されている現在の謎を解き (figure out)、記憶を抵抗の場とするためには、ヘゲモニー構造の最下層にあって黒人コミュニティからも「魔女」「ヴァイオレット」と間違った名前と呼ばれる黒人女の欠如の位置、あるいは黒い母の窮状を象徴する井戸の場所を歴史に付け加える (figure in) 手続きが取られなければならない。現在が近代的物差しによって歪められてきた歴史観によって構築されてきたのであれば、リメモリーするプロセスは、現在流通している真理や正義のモードと闘争する「対抗記憶」によって、近代的価値観から脱植民地していく歴史観へと変容させる実践である<sup>20</sup>。

## (2) 語り得ないものを歌う—対抗近代が生き延びる場所

ポール・ギルロイは、クリステヴァの文化における「シニフィエとシニフィアンとのギャップ」を横断、ルートとして再配置し、この動きの中心的なイメージを「船」にキーとなる形式を「音楽」に求めている<sup>21</sup>。

ワイルドの秘密の隠れ家への回帰のイメージは、ジョー・トレイスが母の子宮に戻るようなジェスチャーによって示唆されると同時に、その空間は決して一人の母親の閉じた子宮なのではなく、小さな川の流れが合流して広く中間航路に連なっていくことを喚起するものでもある。セサがビラヴィドを見た瞬間にとめどなく流れた尿が中間航路の「深海」を想起させるように<sup>22</sup>、死ぬ際に見るスーラの「水のやさしさ」の夢が「川のほとりにつどわん」という狂人シャドロックの子守歌を響かせていたように<sup>23</sup>、ワイルドのいる洞穴に気づくことは、近代の歴史の流れに逆らって流れている「反逆」の川に合流して、強奪されたトラウマ記憶を辿る道筋 (ルート) を再記憶することである。その時、(黒い) 母の身体は物象化された表象システムの限界を超え、いつか朽ち果てる肉体を持った一個人のタイムスパンを超えて織り紡ぎ、伝承されるおばあちゃんの物語の空間的メタファーへと変容する。暴力に対抗して暴力的に振る舞ったヴァイオレットと「降参するほうを選び、ドーカスを自分の戦争捕虜にした(86)」アリス・マンフレッドの女性版の戦争は、いずれ

人間の肉体を朽ち果てさせ、「歯」や「頭蓋骨」へ変容させていく悠久の時間で括り直されることによって、スキャンダラスな不倫愛を無効化する。「ヨークに煙を上げている黒い船の焦げ跡(127)」に中間航路をわたった船のルートが暗示されて、憎しみを笑いに、武器をアイロンに持ち変える女同志の対話的關係が育まれていく。「残された何かを愛する(126)」という生存の知恵をリメモリーすることによって「突然、世界がさかさまになる。(128)」ような女のスペースが再構築されているのである。

「撃った」人の名前を「ママは言わないだろう」と死んでいくドーカスの犠牲に供せられる身体は、「歌っているあの女はだれか知らないけど、わたしは歌詞をハートでそらんじている(208)」と聞こえてくる歌を伝承する媒介になっている。若者の世代として死にゆくドーカスとそのダブルとしてのフェリスは、「投射的過去」として歴史を修正しつつ、未来に向けてずらしていく二重のメッセージを体現する。奴隷制とその遺制による犠牲者としてのピラヴィドが「見過ごせない話」と「伝えるべき話」を背負いつつ、過去の重さに押しつぶれた「セサ／ピラヴィド／デンバー」の三角形を修正するために、未来に向けての役割をデンバーに担わせたように、自分で死ぬことを選んだドーカスは、次世代へ引継ぐ役割を「二音節(231)」で発話されるフェリスに託している。フェリスの母親がオパールの指輪を盗んだ話は、マスターナラティヴとスレイヴナラティヴの悪しき二項対立の反復的な構図を寓話化したものであるが、「ドーカス(の死)とともに埋められた指輪(227)」は、支配者の論理(の反復)から抜け出すことによって、犠牲者から旋回する空間へと生まれ変わる契機になる。「ドーカス／ジョー／ヴァイオレット」のスキャンダラスな三角関係は、歴史から欠如していたものを思い出すことを通して、オケレコードを手にした「フェリス／ジョー／ヴァイオレット」の新しい関係性が提示されていく。「過去と推測の間で捉えられて」注意深く耳を傾けている人には聞こえる「指を鳴らす音(243)」は、「一度も見たことのない港から船出する汽船によって繋がれ、結び合わされている。(245)」この船は、アフリカから「ブラック・ディアスポラ」としての記憶を運んできた入れ物であり、主人の言語で語り得ないものを歌という形式に変容させて生き残ってきた文化伝搬の象徴である。

### (3) どのような飛翔か？

アンソニ・ギデンズは、近代世界に生きるイメージを「ジャガノートと通称される超大型長距離トラック—人類が団結してある程度まで乗りこなすことはできるが、同時に突然操縦が効かなくなる恐れもあり、みずからバラバラに解体しかねない、そうした巨大出力エンジンを装備して疾走する車<sup>24</sup>」に例えた。この「巨大出力エンジンを装備して疾走する車」のイメージは、ベンヤミンが「歴史の天使」に吹きつける「強風」にたとえた「進歩」の歴史観に似て「廢墟の上に廢墟を積み重ね<sup>25</sup>」立ちほだかるものを押しつぶしてい

く。システムが存続するかぎり統制できないこのペースは『ソロモンの歌』の冒頭に置かれているロバート・スミスの飛翔（落下）と、スピードとテクノロジーの金字塔たるリンドバーグの大西洋横断飛行とを対峙させつつ、近代価値を問い直そうとするモリスン文学の主要なイメージとなっている。「どんどん速度を速めていき、ブレーキがかからない汽車<sup>26</sup>」が物語の構造を決定したと説明しているミルクマンのブルジョア思考は、パイロットに導かれたルートを辿ることによって近代の反証となる価値観のトポスが示されていく。飛んで故郷に帰るソロモン伝説において、「ライナの峡谷(295)」にこだまするすすり泣く女の声が、近代価値を追求するプロセスで犠牲になる母親と子供の位置を指し示しているとすれば、そのような黒人版家父長制物語には疑義が差し挟まれねばならない。近代への懐疑的スタンスは女性性についても同様で、母になることを拒絶したスーラのメダリオンへの帰還は、「死んで落ちてくるコマツグミの群(107)」とともに描写される。『ジャズ』においても、若者たちの演奏ぶりは「樹齡四百年の木々からたたきだし、幹を伝って滴らせ、空費する。それを受けるバケツもなければ、バケツをほしがってもいないからだ(210)」と批判的に描写される。母の子宮を示唆するバケツが、個と土壌の関係、個と歴史的ルーツとの関わりの隠喩となって、母の位置が軽視されてきたことへの警鐘となっている。受け皿を持たない飛びかたで樹木の汁を無駄にするイメージは、母親性を犠牲にして個が飛び立とうとしても、そのような飛翔の仕方ではコミュニティは育たないことの警告でもあろう。個人主義的な価値観に還元される飛翔の仕方は男女を問わず懐疑的に描かれ、「おいで、悪いことをしなさい」と誘いかけるシティの「公の秘密のように漂う飛行船(75)」にたとえられるドーカスの身体とその飛翔の仕方は、「陽光に照らされた井戸の縁であるかのように」「ゆっくり、ゆっくり、翼に赤い刀の入った鳥の形をとって(241)」訂正されていき、ジョーとヴァイオレットの再生を暗示する愛し方とパラレルになっている。キルトに包まれたスペースは、傷つき犠牲にされる母の子宮が都市において、別の価値観によって括り直される変容の政治の場として生まれ変わる。「二人は夜眠るのをやめ、その時間の無駄をいつでもからだに要求するときに摂る短い眠りと取り換え(239)」、ヴァイオレットの母親が飛び込んだ井戸の場所のように近代の価値観が不可視にしてきた消去点から、ヴァイオレットと呼ばれるような押しつけられた名前を修正していく。ワイルドの秘密の洞穴であり水につながるイメージの場所でもある記憶を覇権的文化への抵抗の場として「挑戦的に、論理に逆らって、木の根は上に登っていく。(198)」それは、帝国主義的計画によって世界化されてきた近代の歴史観に逆らって、逆転とずらしの視点を取り入れた空間を切り開いていき、歴史に呪縛された位置を再定位していく転覆的なプロセスである。ミルクマンの自己探求が近代の利器をすべて脱ぎ去った「地図にも描かれていない」洞穴に導かれていき、「筆記用具もメモ帳もないので」暗記するしかない子守歌に記憶を辿っていく道程であるように、どこに向かって「飛ぶ」のかは現実の地理上のアフリカに戻るとい

ことではない。そこは、すでに帝国主義的計画によって書き込まれてしまっているのだから。

#### (4) リメモリーと責任ある行為体

書くという作業は、ジェンダー化され、性別化され、すっかり人種化されてしまった世界の中で、アフリカ系アメリカ人女性作家としてのわたしがいかに自由になれるか考えることを要求する。それは作品を創造するという目的のために、何かになることである<sup>27</sup>。

ジェンダー化され、性別化され、人種化された世界化によって刻印された「わたし」から、歴史の主体を切り開いていくためには、その表象システムによって閉じこめられた「わたし」が解放され「何かになること」が必要である。自身の場所を作っていく行為体となるために、『ジャズ』の語り手は「痛みに対する偏愛」を持った「わたし」という固定的な場所から離脱しようとしている。しかし、どこからどこへ離脱するのかという方向性は、政治的責任が無化されるような「でたらめ」なものではなく、既存のシステムを「反復して再強化」するものではない。モリスンが目指すウーマニスト・ディスコースは、「過去と推測との間で捉えられて」「轟音を立てる汽車が停車駅に入り、機関車が休むとき、注意深く耳を傾けている人にはその音が聞こえる」ような新しい言語を文節化していくこと。そして、象徴秩序の裂け目から共振する音を具現させることである。それは、「誇りにしたり、だれかに見せたり、そこにいたくなるような場所ではない」「ワイルドの金の部屋(p.237)」に住まって、身体と精神の両方が傷ついてきた自ら語る口をもたない「トラウマを背負った過去の物語」から、あらゆる表象システムの暴力を超えた未来を開示する方向性を示す。それが責任ある行為体となることを読者に向かって呼びかける『ジャズ』のテキストの愛である。このグリオの語り手とテキストの関係は「危険な自由」の空間に無鉄砲に飛翔して、「進歩」という「強風」にあらがう術もなく、浪費された死骸の山を再び積み上げていくような「愛」ではない。「凝縮された歴史性」の瞬間としてのパフォーマンスの現在に、責任ある「行為体」を選択し、「強風」を折り曲げる結節点を形成していくような読者の応答を求める「愛」なのである。そのような呼びかけに愛と責任が喚起されて応答していく「われわれ」が形成される限りにおいて、「鳥の言語」は、世代から世代に手渡されて「生き延びて」いくのである。

#### (注)

1. Toni Morrison, *The Nobel Lecture in Literature* (London: Chatto & Windus, 1994)
2. Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (New York &

- London: Routledge, 1997), 邦訳、竹村和子「触発する言葉：パフォーマンスの政治性」『現代思想』No.892. (1998)
3. Gayatri Chakravorty Spivak, *The Post-Colonial Critic*, 邦訳、清水和子／崎谷若菜『ポスト植民地主義の思想』（彩流社）p.19.
  4. エラを中心とする三十人ほどの女たちによるセサの救出劇の場面の、「祈るのをやめて、一步さがって原初に還った。初めに言葉はなかった。初めにあったのは、音だった。『ピラヴィド』、(下、240)」及び、ミルクマンの金塊探しの旅で出会う「いや、言葉ではない。言葉以前に存在していたものだ。文字以前のものだ。人間と動物がおたがいに話し合った当時の、人間が猿と一緒に座って両者が会話をし、虎と人間が同じ木の中に憩って、おたがいを理解し合い、人間が狼から逃げようとしたり、追いかけてりするのではなく、狼と一緒に走った当時の言葉なのだ。『ソロモンの歌』（300）」の記述等を参照。
  5. Craig Werner, "Jazz: Morrison and the Music of Tradition," in *Approaches to Teaching the Novels of Toni Morrison*, (Eds.) Nellie Y. McKay and Kathryn Earle, (New York: The Modern Language Association of America, 1997), Furman, Jan. *Toni Morrison's Fiction* (South Carolina: U. Of South Carolina P., 1996), p.101, Middleton, David L. (ed) *Toni Morrison's Fiction : Contemporary Criticism* (New York and London: Garland Publishing, 1997), p.273. 等を参照。
  6. ウーマニストという用語は、Alice Walker が *In Search of Our Mother's Gardens* (Harcourt Brace Jovanovich Publishing, 1983) において、白人フェミニストと差異化するために用いたもので、Aoi Mori, *Toni Morrison and Womanist Discourse* (New York: Peter Lang Publishing, 1999) や、岩本裕子『アメリカ黒人女性の歴史--二〇世紀初頭にみる「ウーマニスト」への軌跡』としてタイトルに使われるなどして既に定着している。他に、ウーマニズムという用語も使われている。Chickwenye Okonjo Ogunyemi, "Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English," in *Signs* (1985) vol.11, no.1. pp.63-80.
  7. Philip Pageは、『ジャズ』の語り手が女性に思えるが、モリソンの慣習を崩す技法ゆえに明確ではないとし、「男性であると同時に女性でもある」というEckardの解釈と「両者であり、両者でもない」とするGatesを紹介している。*Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels* (Jackson: U. P. of Mississippi, 1995)の注8. p.206. 参照。それに対して筆者の解釈は、語り手が過去へのパースペクティブをもつ限りグリオの老女を代弁しており、その意味でジェンダー化され、性別化され、人種化されることで従属的位置にいる者の「痛み」を熟知する老女の声である。と同時に未来に拡大していく発話の現在をパフォーマンスに演じていく場という意味ではいずれ

の 카테고리にも属さない、過去と未来の二方向に解釈の旋回点を切り開いていると考える。しかし、ジェンダー化、性別化、人種化の 카테고리によって貶められた歴史性を超越する政治責任を問いかける場として、「信憑性のない語り手」として伝統文学の語りの技法で説明されるものとは性質を異にすると解釈したい。

8. Henry Louis Gates, Jr, *Toni Morrison : Critical Perspectives Past and Present* , P.53. Peterson, Nancy J., *Toni Morrison : Critical and Theoretical Approaches* (Baltimore and London: The Johns Hopkins U. P., 1997), p.201.
9. Elizabeth M. Cannon, "Following the Traces of Female Desire in Toni Morrison's *Jazz*" in *African American Review*, vol.31, no.2, 1997, p.238.
10. Wahneema Lubiano, "Black Nationalism and Black Common Sense: Policing Ourselves and Others," in *The House that Race Built* (New York: Vintage Books, 1998) p.234. 他に、Angela Y. Davis, *Blues Legacies and Black Feminism* (New York: Vintage Books, 1998), p.122.
11. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge: Harvard U. P., 1993) p.37. ギルロイは、白人抑圧者の監視をかいくぐって、言語で言い得ないものを音楽で聞こえるようにする抵抗のための団結を促す様式と説明している。
12. bell hooks, *Killing Rage : Ending Racism* (Penguin Books, 1995), p.58.
13. Philip Page, p.164.
14. Kathy Russell, Midge Wilson & Ronald Hall, *The Color Complex* (Anchor Books, 1992), p.14.
15. Joel Williamson, *New People : Miscegenation and Mulattoes in the United States* (Baton Rouge and London : Louisiana State U. P., 1995) 及び、F. James Davis, *Who is Black ? : One Nation's Definition* (Pennsylvania: The Pennsylvania State U. P., 1991) を参考。アメリカにおけるマイノリティー集団は、歴史により、州により、異なった法的規制によって、「黒人」「先住民」「アジア系」「ヒスパニックあるいはラティノ」などを定義された。「黒人」グループは、奴隷制時代は「一滴の法」によって最も厳格な規定をされたが、その定義も4分の1以上で黒人、16分の1以上で黒人などと（例えば、同じヴァージニア州でも）歴史的に変遷している。このような血の量による上からの（国家や州法による）「有色人種」の定義の恣意性は、逆に、自らのアイデンティティを「黒人」として積極的に選択するという下からの（民衆による）再定義化と対をなすものではないか？モリスンが *Jazz* において、グレイのような「混血」グループに促していることは、「白人」になりすまして、その特権を行使する側に立つのか、それともそのような特権を持たない側に立つのかという意識変革であると思われる。

16. O'Reilly, Andrea. "In Search of My Mother's Garden, I Found My Own: Mother-Love, Healing, and Identity in Toni Morrison's *Jazz*" in *African American Review*, vol.30, no.3, 1996. p.377.
17. Carolyn M. Jones, "Traces and Cracks : Identity and Narrative in Toni Morrison's *Jazz*" in *African American Review*, vol.31, no.3.,1997, p.484.
18. Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other : Writing Postcoloniality and Feminism* (Bloomington & Indianapolis : Indiana U. P.,1989. 邦訳、竹村和子『女性・ネイティヴ・他者 : ポストコロニアリズムとフェミニズム』(岩波書店) p.59.
19. bell hooks, *Black Look : Race and Representation* (Boston: South End Press,1992), p.181.
20. bell hooks, "Representing Whiteness in the Black Imagination", in *Cultural Studies* eds. Lawrence Grossberg, Cary Nelson & Paula Treichler, (New York & London : Routledge, 1992), p.344.
21. Saadi A. Simawe (ed.)*Black Orpheus : Music in African American Fiction From the Harlem Renaissance to Toni Morrison* (New York & London: Garland Publishing, Inc., 2000), p.11.
22. 拙論、和泉邦子、「言語、血、ミルク--*Beloved*におけるエクリチュールと身体性(II)」『金沢大学文学部論集』第18号(1998), p.9.
23. 拙論、和泉邦子、「母のディスクール／娘のディスクール--*Sula* における欠如としての「近代」空間、時間」『金沢大学文学部論集』第19号(1999), p.29.
24. アンソニー・ギデنز、『近代とはいかなる時代か?』(而立書房) p.173.
25. ウォルター・ベンヤミン、『歴史哲学テーゼ』
26. Elissa Schappell, "Toni Morrison: The Art of Fiction, CXXXIV." *Paris Review* 35 (Fall 1993), 82-125.
27. Toni Morrison, *Playing in the Dark : Whiteness and the Literary Imagination* (Picador, 1990) 邦訳、大社淑子、『白さと想像力 : アメリカ文学の黒人像』(朝日新聞社) p.22-23.