

Toni Morrison, *Jazz* における愛と女性主体

宮 本 敬 子

To love is to survive paternal meaning.
Julia Kristeva, *Desire in Language* (1980)

I

Toni Morrison (1931-) が、ある少女の写真との出会いに触発されて *Jazz* (1992) を執筆したことは良く知られている。それは、Harlem の著名な写真家 James Van Der Zee の *The Harlem Book of the Dead* (1978) という写真集にあるもので、Harlem に住む人々が棺に納められた姿を特集したものだ。Owen Dodson の神秘的な詩が添えられた Van Der Zee の写真は、ほとんどは遺族によって依頼されたものであるが、死者に敬意をはらい、記憶にとどめておくことの文化的重要性を示すものである。その写真集のなかで特に Morrison の関心をひいたのが、ある少女の写真とその死にまつわる物語である。少女はパーティ会場で銃弾に倒れたが、自分を撃った元恋人を逃がすため、その名前を明かさずに亡くなったと言う (Taylor-Guthrie 207-208)。

Morrison はこの少女の行為を、自己犠牲的な愛の行為ととらえ、女性特有のものと感じとっている。さらに、少女の死にまつわる短い物語と *Beloved* (1987) 執筆の萌芽となった Margaret Garner 事件とを結びつけ、二つの物語は「自己よりも他者に価値をおいた結果を反映しているようだ」と次のように述べている。

Now what made those stories [of Margaret Garner and the dead girl in the picture] connect I can't explain, but I do know that, in both instances, something seemed clear to me. A woman loved something other than herself so much. She had placed all of the value of her life in something outside herself. . . . And that this woman had loved a man or had such affection for a man that she would postpone her own medical care or go ahead and die to give him time to get away so that, more valuable than her life, was not just his life but something else connected with his life. . . . It's peculiar to women. And I thought, it's interesting because the best thing that is in us is also the thing that makes us sabotage ourselves, sabotage in the sense that our life is not as worthy, or our perception of the best part of ourselves. (Taylor-Guthrie 207-208)

Morrison の *Jazz* 執筆の動機は、彼女が愛と女性との関係についてより広い関心を持っていたことを示している。Van Der Zee の写真の少女の場合のように、他者への愛（「私たちの中にある最良のもの認識」）は、なぜ同時に自己犠牲的なもの（「自分の命より大切なもの」）になるのだろうか。自分の命より大切な「彼女の恋人の命と結びつけられた何か」とは何であろうか。さらには、そのような自己犠牲的な愛がなぜ女性特有のものと言えるのだろうか。言い換えるならば、「自己の外部にある何か」を愛する能力とは、どのように女性と結びついているのだろうか。¹⁾ このしばしば引用されるエピソードは、*Beloved* および *Jazz* 執筆時における Morrison の関心が、愛と女性の主体のあり方に向けられていたことを示している。が、その意義については十分に解明されているとは言い難い。²⁾

Jazz はナルシシスティックな愛についての小説である。それは、この小説が主人公である Joe Trace の若い恋人に対する愛と暴力を中心に展開するだけでなく、Joe が「母の喪失」によってもたらされた心の空虚を埋めようとして恋に落ちるからである。精神的に言うならば、すべての愛は<原初ナル

シシズム> (primary narcissism) の置換であり、恋愛は<失われた母>に対する欲望の再演にすぎない。このことを強調するかのように、*Jazz* に登場する3人の中心人物は「母の喪失」を深い心の傷として抱えている。Van Der Zee の写真の少女は、18歳の Dorcas Manfred となり、53歳の既婚者である Joe Trace と恋に落ちる。Dorcas が親子ほども年の違う Joe に惹かれる背景には、1917年の East Saint Louis 人種暴動において両親を殺され、とりわけ彼女の母親が目前で焼け死んだということがある。Joe の妻 Violet は、人種差別や貧困との闘いに疲れ果て井戸に身投げした母親をもつ。自殺者の母をもつことに苦しみ、母になることを恐れて子供をもたなかった Violet は、50歳になって突然激しい「母になりたいという欲望」(“mother hunger”) に襲われ、心に「亀裂」(“crack”) が入り奇矯な行動をとるようになる。そして Joe 自身は、生まれたときに母に拒まれて孤児となり、「心の中の無」(“the inside nothingness”) を抱えて生きている。Joe の母親は Wild と呼ばれる伝説の野生の女で、猟師をしていた彼の目前に決して姿を見せることはなかった。が、Dorcas の頬の傷に母の面影を見いだした Joe は恋に落ちる。Dorcas を求めて街を彷徨う Joe の姿は、母の認知をもとめて Virginia の山野を彷徨う過去の姿と重なっている。新しい恋人と踊る Dorcas を見つけたとき、Dorcas の拒絶は母の拒絶となり、彼女を射殺してしまうのである。舞台は1926年の Harlem であり、Dorcas の唯一の身内である伯母は「役立たずの弁護士や笑っている警官にお金をばらまくことを嫌い」³⁾ また事件後「昼夜、大声で泣き続けた」Joe を罪に問う者もいない。Violet は Dorcas の葬儀に行き、少女の死に顔をナイフで斬りつけようとする。が、やがて奇妙なことに、Violet は居間の暖炉の上に少女の顔写真を飾る。精神分析的言説を呼び起こすかのように、Morrison は Violet, Dorcas, Joe の間にエディプスの三角関係を示唆する。Dorcas に対する複雑な感情に思いを馳せながら、Violet は自問する。“Who lay there asleep in that coffin? . . . The scheming bitch who had not considered Violet’s feeling one tiniest bit, who came into a life, took what she wanted and damn the consequences? Or mama’s dumpling girl? Was she the woman who took the man, or the daughter who fled her womb?”

(109). Dorcas は Violet の生むことのなかった娘となり、父 (Joe) の愛情を求めて、母 (Violet) のライバルとなるのだ。さらに Violet は、恋人が死んだ悲しみに取り憑かれている夫を見て、自分もまた Dorcas に恋しているのではないかとさえ感じるようになる。“... not only is she losing Joe to a dead girl, but she wonders if she isn’t falling in love with her too. When she isn’t trying to humiliate Joe, she is admiring the dead girl’s hair; when she isn’t cursing Joe with brand-new cuss words, she is having whispered conversations with the corpse in her head. . .”(15). ここで、Dorcas と恋に落ちる Violet を描きながら、Morrison はエディプスの三角関係を、前エディプスの母と娘の関係へと変化させている。Sigmund Freud のエディプス・コンプレックスが、男性の主体構築についての父一息子中心の理論であったことを考えると、この場面のさりげない変更は、この小説のテーマが、前エディプスの母-娘の関係、つまり女性の主体構築であることを暗示するものとなっている。⁴⁾

Morrison のこのような書き換えは、精神分析フェミニズム批評が、Freud や Jacques Lacan の理論に見られる家父長制イデオロギーを歴史化/批判しつつ、それを援用し、母子あるいは母娘関係を前面に出した理論を構築してきた成果を反映している。したがって、*Jazz* における母と娘の関係は、Violet と Dorcas の伯母 Alice との交流を中心に、互いの中に失われた前エディプスの母と娘の関係を回復することで、自己再生する姿が多く論じられてきた。⁵⁾ *Jazz* が Joe-Violet-Dorcas という家族の三角関係 (family triangle) に始まり、Joe-Violet-Felice という疑似家族的三角関係に終わるように、Morrison が Freud のエディプス理論の書き換えを意識していたことは明らかである。また、娘との三角関係であるという点では、Morrison の関心が、すでに述べたように愛と女性の主体構築にあったことを示しているといえるだろう。だがそれは、*Beloved* に見られるような前エディプスの母と娘の関係を、女性の主体再構築として前景化することに収斂してはいないようである。というのは、*Jazz* の中心的事件は Joe の Dorcas/Wild/母殺しであり、それはエディプスの男性の主体構築の暗喩でもあるからだ。また、その母殺しには、Golden

Gray の父の探求というエディプスの物語が深く関わっているのである。

以上のような観点から、本稿では *Jazz* において、Joe Trace と Golden Gray という二人の男性登場人物に焦点をあわせ、彼らのエディプスの主体構築がどのように書き換えられているのかを考察していきたい。このことは、精神分析フェミニズムの成果が、*Jazz* における父子関係あるいは男性の主体構築に、どのように応用されているかを見ることであり、したがってエディプスの主体構築がどのように非エディプス化、または前エディプス化しているかを明らかにすることでもある。

一方、精神分析フェミニズムは、それまで依拠してきた「母」「女」あるいは「母の身体」などのカテゴリーが、「産む性」としての「女」や「母」を本質化する家父長制イデオロギーを再生産していると批判されてきた。とりわけ自然や身体はすべて文化的に構築されていると主張する Judith Butler に代表されるような、構築主義的立場による批判は良く知られている。本稿もそのような批判を自覚しつつ、〈象徴界〉という言語的、文化的システムに従属する主体 (subject) として、精神分析の概念に依拠せざるを得ないことをお断りしておく。本稿は、精神分析フェミニズムの成果を意識的/無意識的に取り入れてきた⁶⁾と考えられる Morrison が、そのような問題にどのように取り組んでいるのか、という点も視野に入れるものである。

Morrison は冒頭場面が示すように、エディプスシナリオを書き換えようとする。このエディプスシナリオの書き換えという観点からテキストを眺めるならば、最も重要となるのは Golden Gray の物語であろう。というのは、テキスト後半に差し挟まれた Golden Gray の物語は、Morrison の Faulkner 的エディプスシナリオの修正として解釈されてきたからだ。Golden Gray の物語はまた、*Jazz* の語りの形態の重要な転換点とも考えられている。このことは、エディプス・コンプレックスが、Lacan の言う〈想像界〉から〈象徴界〉への参入であり、言語の象徴体系に参入する契機でもあることを考えると興味深い。⁷⁾ さらに〈象徴界〉への参入が「性差」に直面する契機でもある⁸⁾ことを考えると、Morrison の愛と女性主体についての疑問も、このエディプスシナリオの書き換えという観点から考察できるのではないだろうか。

本稿では、Julia Kristeva や Joan Copjec など、いわゆるラカン派フェミニスト精神分析学の洞察に依拠しながら、*Jazz* における Golden Gray の物語の意義を考察する。第 II 章では、Morrison の Faulkner 的エディプスシナリオが、どのようにして書き換えられているのか、また、Golden Gray と Wild の結びつきが女性の主体形成とどのようにつながり、それが Morrison の人種、歴史の概念とどのように関わっているのかを明らかにする。第 III 章では、第 II 章での考察をもとに、Joe Trace の不在の母探求や Dorcas 殺しに込められた意義を探ってみたい。さらに第 IV 章では、最終場面での疑似家族がどのように形成され、〈語り手〉の変化が、愛と女性主体のテーマとどのようにつながっていくのかを考察していく。

II

Golden Gray の物語は、Morrison のモダニスト文学の修正、とりわけ William Faulkner (1897-1962) の *Absalom, Absalom!* (1936) の書き換え (Rubenstein 153, Burton 186) として批評的関心を集めてきた。Golden Gray の父探しは、*Absalom, Absalom!* の Charles Bon の父探しと間テクスト的に共鳴しているというのが、大方の批評的合意である。例えば、Philip M. Weinstein は、Morrison が *Absalom, Absalom!* のエディプスの主題をどのように書き換えているのかを分析し、「Morrison の描く人種のダイナミクス、とりわけ白人と黒人の異人種混交の取り扱いが、Faulkner の物語のそれとは異なっている」(145) ことを明らかにしている。同様に、Roberta Rubenstein は、Morrison が「モダニストとポストモダニストの語りの戦略を混和する独特の方法」(153) を詳細に検討している。Golden Gray の物語に注目しつつ、Rubenstein は、*Jazz* における「即興的語りの構造」と、「限界のある全知全能の語り手の形成」において、Morrison は Faulkner のモダニスト的語りから袂を分かっている (161) と論じている。さらに、John N. Duvall は黒人と白人の混血である Golden Gray についての不確かな過去を物語る〈語り手〉

に注目し、Morrison が Faulkner のスタイル、主題、プロットをパスティーシュする手法を詳細に論じている。Duvall は、Golden Gray と Charles Bon の息子 Etienne を比較し、Golden Gray の物語は「Charles Bon の欲望を再生産したところから始まっているが、おそらく Etienne Bon の選択を書き換えることによって終わっている」(138) と主張する。Duvall によると、Golden Gray の物語は Faulkner の悲劇の修正であり、父と息子の認識に希望を残す終わり方をしているのである(139-141)。

以上のような研究は、Morrison がポストモダニズム時代のアフリカ系アメリカ人の作家として、どのように Faulkner の悲劇を書き換えているのかを明らかにするものである。このような読みは、Golden Gray の物語が、小説全体のプロット、主題、語りの構造に関して、いかに重要であるかを示すものでもある。しかしながら、Morrison の語りの戦略を Faulkner の適用と修正として説明することは、Morrison が Faulkner という文学的遺産にいかによくを負っているのかを強調し、Morrison が書き換えようとしている伝統そのものを再確認することでもある。とりわけ以上のような読みは、Morrison が白人父権的イデオロギーを女性の視点からいかに修正しているのかを十分には解明していないのではないだろうか。さらには、*Jazz* の語りの構造やその自己言及的なく語り手>を、ポストモダンの特徴として強調することによって、Morrison の人種や歴史の概念をポストモダニズムと結びつける傾向がある。アフリカ系アメリカ人の歴史を再構築しようとする Morrison の歴史観はポストモダンのと言えるのだろうか。また、愛とアイデンティティ探求を描いて来た Morrison は、人種の概念をどのようにとらえているのだろうか。この章では、Golden Gray の物語を通して、Morrison が人種や歴史の概念を女性主体の視点から（特に Lacan のいう「すべてではない」[“not-all”] 女性主体の立場から）いかに修正しているのかを明らかにするものである。とりわけ、Golden Gray の物語に登場する黒人女性 Wild に注目することにより、Morrison が Faulkner の描くエディプス的テーマをいかに前エディプス的テーマに変容させているか、そしてその書き換えが、Morrison の人種や歴史の概念とどのように関わっているのかを明らかにしていきたい。

Golden Gray は、南部大地主の娘 Vera Louise Gray と Hunters Hunter と呼ばれる元黒人奴隷 Henry Lestory/LesTroy の間に生まれた私生児である。黒人奴隷の子供を身籠ったことで家族から勘当された Vera Louise は、黒人乳母と莫大な財産とともに故郷を追放され、東部の Baltimore に移住する。そこで、外見的には白人と見まがう男児を出産した Vera Louise は、孤児院に入れることにしていた子供を Golden と名付け、白人として育てることにする。やがて 18 歳の青年となった Golden は父親が「黒い肌をしたニガー」(143) であることを知らされる。白人紳士として育てられた Golden は、自らのアイデンティティを確かめるため、白人の母と不法な関係をもった黒人の父を殺す (“patricide”) (145) という名目で、父親探しの旅に出発する。Baltimore から Virginia に向かう旅の途中、Golden Gray は後に Wild と呼ばれることになる黒人女性と遭遇する。エディプス的シナリオの書き換えに、大きな役割を果たすのがこの Wild である。というのは、<語り手>によると、Golden Gray が「父を殺さなかった」あるいは最初に意図したように「父の頭を吹き飛ばさなかった」のは、「その少女が彼の心を変えた」(173) からである。後に、Golden Gray は Wild とともに洞窟に住んでいることが暗示される(183)。

Wild は Faulkner の黒人女性表象、つまり Etienne Bon が結婚することになる「真っ黒で猿のような」(*Absalom*, 166) 女性の書き換えとして解釈されている (Weinstein 155, Duvall 141)。Wild は決して言葉を話さず、共同体の人々からは狂人 (175) と見なされている。彼女を自分の母親ではないかと疑う息子 Joe Trace でさえ、Wild のことを「無作法で、ものも言わず、物陰にひそむ狂人」(179) と見なしている。しかしながら、Weinstein も指摘するように、Wild は「*Absalom, Absalom!* における白黒混血の家系の家父長的ドラマにおける、単なる屈辱的な取るに足らない人物」(155) ではない。Morrison は Wild という女性表象を通し、Golden Gray の Virginia 州 Vienna (Freud の Vienna ではないが) でのエディプス的探求を非エディプス化しているのである。

Golden Gray の父探しの旅には、母/女性の身体を暗示する雨、血、裸体、

出産などのイメージがつきまとう。それは、Kristeva の言う「おぞましきもの」〈オブジェクト〉(abject), そして〈不気味〉(uncanny) なものイメージに満ちているのだ。父の居場所に向かう Golden Gray は大雨に悩まされ、母性/女性性を暗示する水のイメージを想起させる雨はまるで彼を「追跡しているかのよう」(146) である。雨の中、彼が遭遇するのが「ブラックベリーのように黒い裸の女」であり、その顔は泥に覆われて、その腹部は大きく膨らんでいる(144)。逃げようとした Wild は木に衝突し気絶してしまう。倒れている Wild を調べる Golden は、その姿に吐き気を覚え、「感染か汚臭か何か。自分に触れ浸透しようとする何かに対して」(144) 息を止める。さらに、Wild の大きな腹部に「波立つような動きを、何かが彼女のなかで動いている」(145) のに気づく。Golden Gray の Wild に対する反応は Kristeva のいう〈オブジェクション〉の過程として一母親/女性の身体に対する嫌悪と魅惑—として説明することができる。⁹⁾ Wild は Golden Gray の中に、〈オブジェクション〉を、つまり主体の原初的形態—〈母の身体〉に対する、原初的な恐怖と魅惑—を呼び起こす。Kristeva によると、幼児は〈母の身体〉へ依存していることに恐怖を感じるによって乳離れをする。〈オブジェクション〉の過程を経験する幼児のように、Golden Gray は Wild の身体を〈オブジェクト〉—“an armful of black, liquid female” (145), “awful-looking thing”(149)—と感じている。

Golden Gray は、最初は自分が見た「おぞましいもの」と係りを持たずに立ち去ろうとする。が、彼女を助けることにしたのは、彼の白人アイデンティティが揺らいでいるからだ。黒人とはいえ傷ついた妊婦を置き去りにしようとしている自分自身に対して、Golden Gray は白人紳士としての恥辱を感じる(145)。同時に、汚らしい Wild を大胆にも馬車に乗せ、父の家にまで運んだ理由は次のようにも説明される。“... there is something about where he has come from and why, where he is going and why that encourages in him an insistent, deliberate recklessness. The scene becomes an anecdote, an action that would unnerve Vera Louise and defend him against patricide”(145). つまり、彼は Wild の他者性 (“the awful-looking thing lying in wet weeds

was everything he was not”)(149) を、生みの母親を傷つけるために利用しようとする。その母親は、彼女が自分の所有者なのか母親なのか、親切な隣人なのかということも含めて、自分に関するあらゆることに嘘をついたのだから。同時に Wild を助ける行為は、自分を父殺しの責めから守るものとして、さらには自分と黒人の父親を仲介するものとしても利用できるのである (“a proper protection against and anodyne to what he believed his father to be, and therefore. . . himself”)(149)。

Kristeva の〈オブジェクション〉の概念は、究極的には〈母の身体〉と同一化される (*Powers of Horror* 13) が、Wild もまた Golden Gray にとって〈母の身体〉として立ち現れてくる。最初は恐ろしい「幻」(“vision”) (144) のように見えた Wild の外見は、やがて Golden Gray に黒人乳母の True Belle を思い起こさせる。True Belle は Golden Gray の「最初の主な愛の対象」であり、彼女の「生い茂った髪」や「不可解な肌」を「快楽を覚えるほど心地よい我が家」と感じ、「その肌と髪がないことは考えられなかった」(150) ことを思い起こす。それゆえ彼は、Wild に対する「身震いを克服」(150) するのだ。幼児の〈母の身体〉への魅惑は、やがて女性の身体のエロス化の段階へと導かれるように (*Powers of Horror* 14), 黒い〈母の身体〉に対する Golden Gray の魅惑は、Wild の身体のエロス化へと向かう。彼は Wild のあからさまな性を意識し、彼女の陰部のヘアが密集している (“what he could see of her private parts, the shock of knowing the hair there, once it was dry, was thick enough to part with”) (152) のを知って衝撃を受ける。「汚らしい女」に対する彼の最初の嫌悪は、あるいは Wild と距離を置くことによって彼の貴族的衣装 (白人アイデンティティの象徴) が汚れないようにしようとする試み (145, 151) は、やがて Wild に対する性的欲望へと転じていく。“Everything about her is violent . . . because she is exposed under that long coat, and there is nothing to prevent Golden Gray from believing that an exposed woman will explode in his arms, or worse, that he will, in hers” (153).

Kristeva は、発達段階的説明の仕方で、〈オブジェクション〉を「原初

不気味なるもの」(“primary uncanny”)であり、「去勢恐怖」(“horror of castration”)に先立つものと位置づけている (*Powers of Horror* 15)。このことは、彼女の<オブジェクション>の概念が、よく指摘されるように Mary Douglas の *Purity and Danger* (1969) に依拠しているだけでなく、Freud の「不気味なるもの」(“Uncanny”) (1919) の概念にも基づいていることを示している。さらに Krieteva/Lacan 理論における前エディプス/エディプス期が、発達段階であるというよりは、すでに構築された主体を構成する心的構造であるという観点から言うと、¹⁰⁾ <オブジェクション>と<不気味なるもの>の現象も一もしそれを区別しようとするならば一すでに構築された主体のなかでは、同時に存在しうることになる。Morrison も、Golden Gray の<オブジェクション>と<不気味なるもの>の経験を同時に描いている。Golden Gray の<不気味なるもの>の経験とは、一つは、Wild のもつ「鹿の眼」(“deer eyes”)に対する彼の恐怖と魅惑によって示されている。Wild の描写において、Morrison は彼女の「鹿の眼」を身体的特徴として繰り返し強調している (144,152-6, 160, 166)。Golden Gray が最初に Wild を見つけたとき、その「大きく恐ろしい」(144)「鹿の眼」が彼に釘付けになっている。“... he had seen the deer eyes that fixed on him through the rain, fixed on him as she backed away, fixed on him as her body began to turn for flight” (152)。また、気絶した Wild を観察する彼は、彼女の「鹿の眼」が閉じられ、血で塞がれていることに気づく。“... she [Wild] is there and he looks into the shadow to find her face, and her deer eyes, too, if he has to. The deer eyes are closed, and thank God will not open easily, for they are sealed with blood. A lip of skin hangs from her forehead and the blood from it has covered here eyes...” (153-54)。Freud が「盲目の眼」を<不気味なるもの>の顕現として特権化したように、¹¹⁾ Wild の血で塞がれた眼は Golden Gray の<不気味なるもの>の経験を強調している。あるいは、Lacan の言葉を借りるならば、Wild の血で塞がれた眼は<まなざし> (“the gaze”)¹²⁾を示すものであり、Golden Gray の不安 (anxiety) を、彼の主体が揺らいでいることを示唆している。

Wild を父の家に運んだ Golden Gray は、自分の白人アイデンティティを空虚なものと感じ、ベッドの上に置かれ片袖が畳まれたままの自分の衣装 (“his clothes lying on the bed, looks like an empty man with one arm folded under”)を見て泣き始める (158)。片袖の衣装は、彼が父の存在を知ったときの苦しみを思い起こさせる。Golden Gray は、その苦悩を、手足を引きちぎられる肉体的苦痛に、あるいは切断手術後も存在するかのように感じられる「幻の (“phantom”) 腕」の疼痛に例えている。腕が切断されるとき「骨のくだける音」「切り取られた肉、切開された血管」「出血の衝撃と神経の攪乱」などの表現は、肉体的苦痛や恐怖を想起させる<オブジェクション>を顕示する。

Only now, he thought, now that I know I have a father, do I feel his absence: the place where he should have been and was not. Before, I thought everybody was one-armed, like me. Now I feel the surgery. The crunch of bone when it is sundered, the sliced flesh and the tubes of blood cut through, shocking the bloodrun and disturbing the nerves. They dangle and writhe. Singing pain. Waking me with the sound of itself, thrumming when I sleep so deeply it strangles my dreams away I am not going to be healed, or to find the arm that was removed from me, I am going to freshen the pain, point it, so we both know what it is for. (158)

父の存在を知った Golden Gray は自分が片腕であると感じているが、それは彼が欠如を認識したということだ。この欠如の認識によって、彼は黒人の父を「自己の失われた一部分」として切望している。それは、切断手術後もあたかも存在するかのように感じる「幻の腕」として語られ、<不気味なるもの>の顕著な表象となっている。

And no, I am not angry. I don't need the arm. But I do need to know what it could have been like to have had it. It's a phantom I

have to behold and be held by, in whatever crevices it lies, under whatever branch. Or maybe it stalks treeless and open places, lit with an oily sun. This part of me that does not know me, has never touched me or lingered at my side.

. . . . What do I care what the color of his skin is, or his contact with my mother? When I see him, or what is left of him, I will tell him all about the missing part of me and listen for his crying shame. I will exchange them; let him have mine and take his as my own and we will both be free, arm-tangled and whole. (158-159)

Angela Burton は、この場面の Golden Gray が「人種的偏見を乗り越え」、黒人の父親を「自分自身の重要な一部分」(183)と感じていると解釈している。しかしながら、この不気味な主体の再構築は、何を暗示しているのだろうか。不気味な幻の腕／父に対する Golden Gray の切望とは何を示しているのだろうか。Golden Gray は父親を「自分を知らない自分の一部分」(“a part of [him] which does not know [him]”)であり、その「不在」(“absence”)は彼が「完全」(“whole”)になるのを妨げていると述べている。この幻の腕／父の表現に、Lacan のいう <対象 a> (“object a”)の概念の反響を、「私たちの失われた部分として現れ、この部分が失われているために、私たちを完全な統一体にするのを妨げているもの」(“. . . appears as a lost part of ourselves, whose absence prevents us from becoming whole”) (Italics mine) (Copjec, *Read My Desire* 129) を聞き取ることにはさほど難しいことではないだろう。言い換えるならば、幻の腕／父を求めている Golden Gray は、実は「原初の完全さ」すなわち前エディプス的<母の身体>とのつながりを求めているのである。

このように、Wild の呼び起こす<アブジェクション>と<不気味なるもの>は、白人アイデンティティの危機にさらされた Golden Gray の主体をさらに揺るがすものである。Wild の閉じられた眼や幻の腕／父は、それらの意味するものが、「去勢恐怖」であろうと「原初の完全さ」の希求であろうと、

Golden Gray の主体が前エディプス的狀態、あるいは<想像界>にあることを示している。つまり、彼のエディプス的父の探求は、<母の身体>との前エディプス的遭遇と、<原初の完全さ>への希求へと変容しており、この変容こそ、Golden Gray の主体を揺るがすと同時に再構築の契機を与えるものとなるのである。¹³⁾

このことを示すかのように、Golden Gray と父との対面には、Wild の出産という、<アブジェクション>の典型的表象が介在することになる。Golden Gray が息子としての正体を明らかにした直後、Wild は陣痛の苦しみに満ちた叫び声をあげ、Hunters Hunter は出産の手助けをする。Wild の体が Vera Louise の緑のドレスで覆われることによって暗示されるように、この出産は Golden Gray に自分の出生を思い起こさせ、母の身体に遭遇させるものとなっている。ここで Hunters Hunter は、Kristeva の言う<想像界の父>¹⁴⁾のように、主体の再構築を促す<愛する父>のように、Wild が抱くことも授乳することも拒んだ生まれたばかりの赤ん坊の世話を始める。Wild の出産によって、自分が父となっていたことの衝撃を新たにした Hunters Hunter は、息子に対して、Vera Louise の妊娠を知らなかったこと、たとえ知っていたとしても、黒人奴隷の身ではどうすることもできなかったことを説明する。また、Golden Gray が黒人となることを選ぶならば、息子として受け入れようと申し出る。“Look here. What you want? I mean now; what you want now? Want to stay here? You welcome. Want to chastise me? Throw it out your mind. . . . Get a hold of yourself. A son ain’t what a woman say. A son is what a man do. You want to act like you mine, then do it, else get the devil out my house!” (172). しかしながら、Golden Gray は「自由なニガー」ではなく、「自由な人間」(173)になりたいのだと主張する。それに対して Hunters Hunter は、“Be what you want—white or black. Choose. But if you choose black, you got to act black, meaning draw your manhood up—quicklike, and don’t bring me no whiteboy sass.” (173) と答えている。Hunters Hunter の言葉は、「黒人であること」と「大人の男であること」を同列に置き、「白人の少年」のように自分のことを哀れむのをやめるようにと

忠告している。しかしながら、この黒人の父との対面の後、Golden Gray は姿を消し、Wild と洞窟の中で暮らしていることが暗示される。そして多くの批評家も指摘するように、この洞窟は母の胎内の空間として描かれているのである。

Golden Gray と Hunters Hunter のやりとりは、Morrison の Faulkner 的シナリオの書き換えとして解釈されてきた。多くの批評家が、Faulkner においては白黒の異人種混交は死に終わるのに対して、Morrison では父と子の相互認識が描かれていると指摘している。Faulkner 的パステーションを詳述する Duvall は、*Absalom, Absalom!* において Etienne Bon が黒人女性と結婚するのは「人種的自己憎悪」であり、「自分を育てる助けをしてくれた白人女性に対する反抗」であり、「白人文化に対する復讐の行為」であるが、Golden Gray が Wild と暮らすことは、彼が「黒人であることを選択したこと」を示す「愛の行為」である (141) と解釈している。確かに、Golden Gray の最初の「黒く、どろどろとした女性的なもの」(“black, liquid female”) に対する嫌悪—これも Duvall によると Joe Christmas の女性に対する恐怖と嫌悪を呼び起こす Faulkner 的パステーションであるが—は、より人間的な認識へ、さらに「血だらけの顔をした、輝く眼と心をかき乱す唇をもつ少女」(155) への欲望へと変化している。また、Vienna の人々が二人の姿を目撃しているように、Golden Gray と Wild が互いに惹かれあっているのは間違いのないことだ。“To see the two of them together was a regular jolt: the young man’s head of yellow hair long as a dog’s tail next to her skein of black wool” (167); “They remembered when she came, what she looked like, why she stayed and that queer boy she set so much store by” (168). しかしながら、Golden Gray は Duvall の指摘するように「黒人の父親との同一化を通して、黒人であることを受け入れた」(141) と言えるのだろうか。あるいは、「黒人男性の息子としての新しいアイデンティティを認識し」(Burton 184), Hunters Hunter が勧めるように「自由な黒人」となることを選択したのだろうか。さらには、Wild の洞窟にある Golden Gray の所持品—多くの批評家が指摘する二人の同居の証拠—は、Golden Gray が黒人アイデンティティを選んだこと

を意味しているのだろうか。Golden Gray の貴族的な衣装と所持品 (“a set of silver brushes and a silver cigar case. . . . a pair of man’s trousers with buttons of bone. Carefully folded, a silk shirt, faded pale and creamy”) (184) は、彼の白人アイデンティティを表象するものでもあった。この白さの象徴的仮面は、13年後、Joe Trace が Wild の洞窟で見つけたときにもきちんと保持されていたのである。

Golden Gray は、Hunters Hunter の白人か黒人かを選ぶようにという挑戦と、黒人であることと大人の男であることを同等とする忠告の、両方を退けたと考えることはできないだろうか。Golden Gray が共に住むことにしたのは、黒人の父ではなく、黒人の野蛮 (wild) な女/母である。〈語り手〉は彼らが共にいることを暗示しているが、Golden Gray の人種アイデンティティの選択については曖昧なままである。もちろん、当時の厳格に人種が区別化される南部社会においては、Wild と共にいることは、Golden Gray の白人アイデンティティにとっては自殺行為であり、白人としての多くの社会的、文化的、経済的特権を放棄することを意味している。しかしながら、彼が黒人アイデンティティを、さらには、黒人文化に加わること (“black-identified cultural affiliation”) を選んだ (Burton 178) とまで言えるだろうか。Wild は黒人共同体においても周縁化された存在であると同時に、彼女の洞窟の描写—その洞窟は丘の中腹の「根がさかさまに生えている木」のそばにある—において暗示されているように、転覆や逆転のイメージと結びつけられている。

. . . the tree. . . whose roots grew backward as though, having gone obediently into earth and found it barren, retreating to the trunk for what was needed. Defiant and against logic its roots climbed. Toward leaves, light, wind. Below that tree was the river whites called Treason where fish raced to the line, and swimming among them could be riotous or serene. But to get there you risked treachery by the very ground you walked on. The slopes and low hills that fell gently toward the river only appeared and welcoming;

underneath vines, carpet grass, wild grape, hibiscus and wood sorrel, the ground was as porous as a sieve. A step could swallow your foot or your whole self. (182)

洞窟の下を流れるのは“Treason”すなわち「反逆」あるいは「裏切り」と呼ばれる河である。Burton も指摘するように、＜オブジェクト＞としての Wild が、＜境界＞の攪乱や、＜白／黒＞、＜文化／自然＞などの二項対立の転覆を象徴する存在であるならば (184), Wild と共にいる Golden Gray もまた、そのような＜境界＞を攪乱し＜二項対立＞の外側で生きることを選んだのではないだろうか。Wild と Golden Gray の謎に満ちた結びつきには、二項対立的思考に基づいた人種カテゴリーそのものへの Morrison の批判を読み取ることが可能であろう。

Wild と Golden Gray の関係、あるいは Golden Gray の Wild に対する「愛」の曖昧な描写は、Morrison がもうひとつの文学ジャンル、すなわち南部ロマンスの書き換えを行っていることにも起因している。すでに指摘されているように、Morrison は南部の過去を描写するにあたって、意図的に南部ロマンスの物語り形式を模倣している。¹⁵⁾ Golden Gray の物語において、旧南部に与えられた神話的価値—騎士道、母の愛、ロマンス—¹⁶⁾などはすべてパロディ化されている。Golden Gray は女性化された白人の南部紳士として描かれ、皮肉にも「黒い野蛮人」(160)である Wild と Hunters Hunter に会うことによって、「男らしさ」と「騎士道」に目覚めている。黒人奴隷の子を身籠った Vera Louise も「伝統的に純潔と慎み深さというイデオロギーによって規定されている」(Robert 5) 南部淑女 (southern lady) の明らかなパロディである。反逆心に満ちた Vera Louise は、家父長的父親の勘当をものともせず、Baltimore 移住後も、夫探しの必要性を感じることもなく、豊かな未婚の母として「読書、パンフレット書き、孤児 (ということになっている我が子) をかわいがることに完全に夢中になって」(139) 生活している。もちろん、Vera Louise が自立した未婚の母として生活できるのは、忠実な召し使いであり黒人乳母である True Belle の献身的な働きのおかげである。さらに、旧南

部の黒人乳母の類型という観点から見ると、True Belle にもまた複雑な人物造形が施されている。賢く思慮深い True Belle は、女主人のためだけではなく、自分自身の家族が生き延びるためにも大きな役割を果たす魅力的な人物として描かれているが、¹⁷⁾ 彼女は根本的に本質主義的な人種観の持ち主であり、¹⁸⁾ その名前—真の美女—が皮肉にも暗示するように、白人優越主義的な美意識を内面化した人物である。暇乞いをして家族のもとに戻った後も、True Belle は Golden Gray の物語を語るにより、クリーム色の肌と黄色い髪を賞賛し続け、幼い孫娘の Violet の心に同じような美意識を植え付けてしまうのである。

Morrison は、南部ロマンスの中心的なモチーフのひとつである＜愛＞を理想化したりロマン化したりすることに対しても警戒心を怠らない。とりわけ母の愛は皮肉を込めて描かれている。Vera Louise の妊娠がわかったとき、娘と全く口をきこうとせず「最終的に関係を絶った」(141) のは彼女の母親であった。“... the look she gave Vera Louise. . . was so full of repulsion the daughter could taste the sour saliva gathering under her mother's tongue. . . No word, then or ever, passed between them” (141). Vera Louise もまた、私生児である Golden Gray を「白人の娘が屈辱を捨てにいくカソリックの孤児院に送る」(148) かわりに孤児の養子として育てることにする。彼女が息子に「ウェールズ皇太子のような服装をさせ、生き生きとした物語を読み聞かせる」(140) のは、ひとえに、彼が見事な「金色の肌」と「太陽の光のような髪」をもっていたからである。

Hunters Hunter と Vera Louise の異人種間の愛もまた皮肉で曖昧に描かれている。彼らの関係は、白人奴隷所有者が黒人女性奴隷を、誘惑というよりも強姦に近い状況で支配するという、白人と黒人の異人種混交 (miscegenation) 物語の慣習を破るもの (Burton 179) である。黒人男性奴隷である Hunters Hunter が、白人淑女である Vera Louise に誘惑され、彼らの関係は互いの合意のもとで結ばれている。Vera Louise は子供の父親の名を決して明かさず、Hunters Hunter は二人の逢瀬の際、草の上でその姿が見えにくいようにと彼女が身につけた緑のドレスを 18 年間も手元に残している。このように黒人奴

隸と白人淑女が性的に惹かれ合っていたことを前景化しつつも、Morrison はそれ以上のことは描かず、曖昧なままにしている。すでに見たように、Golden Gray と Wild の関係も同様である。Golden Gray は Wild に性的に惹かれ、また Wild も「彼の金色の髪を渴望している」(167) という。二人が共にいるところが目撃され、共に生活していることが暗示されはするが、それ以上のことは何も語られないのである。

このように、Golden Gray の物語における Faulkner 的悲劇や南部ロマンスの書き換えは、南部再建の時代からモダニズムへ、さらにはそれ以降のポストモダニズムに至る文学的伝統と、Morrison が意識的に取り組んでいることを示している。この文学的伝統の書き換えは、多くの批評家によってポストモダニズムという範疇で説明されている。さらに自己言及的<語り手>に注目する批評家達は、Morrison の歴史の概念をポストモダニズム的歴史の虚構性と、あるいは歴史の不決定性と結びつけようとする。確かに、<語り手>による南部の過去の再構築、とりわけ Golden Gray の父の探求の物語は、Morrison 自身の歴史記述探究とも重なっているといえるだろう。多くの批評家が指摘するように、Golden Gray の物語は、語りの重要な転換点となっている。Golden Gray の物語を語りながら、<語り手>はやがて、語りの形態を全知全能を演じることから、不確かなものへと転換していくのだ。

What was I thinking of? How could I have imagined him so poorly? Not noticed the hurt that was not linked to the color of his skin, or the blood that beat beneath it. But to some other thing that longed for authenticity, for a right to be in this place, effortlessly without needing to acquire a false face, a laughless grin, a talking posture. I have been careless and stupid and it infuriates me to discover (again) how unreliable I am. (160)

<語り手>が信頼できないことに注目する批評家達は、Golden Gray の物語を、「語りの知識の還元不可能な暫定性あるいは虚構性」(Rubenstein 158)、

あるいは「歴史の物語的虚構的側面」(Peterson 215)を強調するものと解釈している。そのような批評家は、Morrison のテキストを Linda Hutcheon の定義するポストモダンの「歴史記述的メタフィクション」(“historiographic metafiction”)と位置づけている (Peterson 215)。確かに、Faulkner 的悲劇や南部ロマンスを書き換えることによって、Golden Gray の物語は、白人父権的イデオロギーにそって構築された歴史物語を問題化している。しかしながら、<語り手>が信頼できないことを明らかにしながら、Morrison の歴史記述は、別の物語を—おそらくは Hunters Hunter の苗字である Lestory (*Le story*) が暗示するように、もう一つの物語を—提示することで終わっているのだろうか。

語りの転換点となる Golden Gray の物語が、テキストの構造上重要な意義をもつにもかかわらず、Golden Gray と Wild の結びつきの意義についてはほとんど説明されていない。すでに考察してきたように、Morrison は Golden Gray のエディプスの父の探求を前エディプスの母との遭遇で終わらせている。このエディプスのシナリオの書き換えこそ、Morrison の歴史概念を歴史主義的なものからも、ポストモダニズム的なものからも区別するものである。

多くの批評家達、そして Morrison 自身も指摘しているように、Wild は *Beloved* と結びつけられている。¹⁹⁾ ブラックベリーの黒い裸の妊婦として登場した Wild の姿は、*Beloved* が小説の結末近くで、森の中に消えた姿を想起させる。*Beloved* 同様、Wild は最初「幻」のように登場し、「低い、幼女のような笑い声」(37)をたてて、サトウキビ畑—*Beloved* の甘いものに対する飽くなき欲望を想起させる—に出現する (Bouson 176, Cutter 68)。*Beloved* 同様に Wild は、森やサトウキビ畑、そしてカウンティー帯に、自分の痕跡 (“traces”) だけを残している (176, 178)。しかし最も重要なことは、Wild が *Beloved* 同様、歴史のなかの「語り得ぬもの」、「名指されぬもの」、あるいは Lacan の言う歴史の<現実なるもの> (the real) の具現化であるということだ。Wild の不在の存在、「あらゆるところにいてどこにもいない」(“everywhere and nowhere”) (179) 存在は、Lacan の<現実なるもの>—言語の象徴体系によって外界を認識するとき、一種の残余として認識の外部にとどまり

続けるもの—に比喩的に呼応するものである。〈現実なるもの〉は、Copjec の表現を借りるならば、「言いたいことを文字通りに指し示すことのできない言語 (“fails to designate literally what it wants to say”) によって生み出されるもの」であり、「シニフィアンの失敗を示し、象徴界に何か過剰なものを、ある意味を超えた、あるいはシニフィアンが指示するものを超えた剰余の存在をしるすもの」 (“... the real marks the failure of the signifier... that allows the symbolic to grasp hold of some excess, some surplus existence over sense, over what it signifies.”) である。さらに重要なことは、この〈現実なるもの〉こそ「歴史の外側が出現することを禁じるもの」 (“forbids the emergence of an outside of history”) であり、「歴史の有限のプロセスから何ものをも逃れないように保証する」 (“guarantees that nothing escapes the finite process of history”) ものである (Copjec, *Imagine* 96-97)。ならば Golden Gray と Wild の結びつきは、彼が歴史の「語り得ぬもの」、「名指されぬもの」とともにあることを選んだことを示しているのではないか。言い換えるならば、Golden Gray の父の探求、すなわち〈象徴界〉への参入は、「歴史から何ものをも逃れないことを保証する」〈現実なるもの〉に出会うことで終わっている。Morrison は歴史を掘り起こし、名もないアフリカ系アメリカ人の人々の生活や過去の出来事を回復しながらも、それを単にシニフィアンを別のシニフィアンで置き換えることに終わらせてはいない。Morrison は、*Beloved* 同様 *Jazz* においても、「語りえぬもの」「歴史から何ものをも逃れないことを保証するもの」を表象しているのである。

さらに、Golden Gray のエディプス的探求が前エディプス的なものに変えられていること、すなわち〈想像界〉から〈象徴界〉への参入の過程において、彼が Wild/〈現実なるもの〉とともにあることを選んだことは、「すべてではない」ということばで示される女性主体の位置とも呼応する。Lacan 精神分析学の性差の規範は、女性の主体構築が男性のそれとは違うことを明らかにしている。(もちろんこの場合の男性、女性は生物学的な性別と合致するとは限らない。) 主体が取る性位置とは、主体が〈象徴界〉に参入するときの「言語に対する失敗の仕方に二通りある」ということであり、男性主体は閉鎖集的、

女性主体は開放集合的な位置をとり、これは思考形態の差異ととらえることもできる (Copjec, *Read* 201-236)。²⁰⁾ 精神分析学の性差は〈現実界〉に属するものであり、「自然でも文化でもない」という表現でしか指し示すことのできないものだが、誤解を恐れずに言うと存在論的差異 (ontological difference) ととらえてもよいだろう。Copjec は Lacan の性差の規範を、より経験主義的に男女の主体構築の違いとして、母親との関係における男児と女児の違いとしても説明している。男児の主体構築は外部や外的限界を形成することによってなされる。男児にとっての分離は「限界を超えたところにいる母親、天国のような彼方にいる母親の成立と同時に」 (“for him[the boy] separation is simultaneous with an installation of the mother on the other side of a limit, in paradisiacal beyond”) おこり、「母親を手の届かない彼方に置くこと、理想化するという動きによって成し遂げられる」 (“separation is achieved through an idealization that puts the mother out of reach, on a pedestal”) (*Imagine* 101)。一方女児の場合、母親からの分離は、外的限界を形成する理想化をとまなっていない。女児の分離、つまり主体構築は「母親から分離した部分対象 (〈対象>a)」 (“a part object that detaches itself from her [mother]”) (*Imagine* 102) にともなわれる。したがって女性主体は「彼女の存在の全体、あるいは一つなるものを形成することを妨げる」〈現実なるもの〉の具現化である「部分対象」(〈対象>a) にともなわれている。

Woman is haunted by such a surplus, empty object—a breast, say—that forms as a result of her definitive, her radical giving up of the mother. The being of the woman is multiple not because she is doubled by another one, the mother, but because she is decompleted by the addition of a surplus object that interrupts or blocks the formation of a whole, the One, of her being. The being of the woman is multiple because she is split from herself. (*Imagine* 102)

女性主体は、〈現実なるもの〉の具現化である「過剰な対象 (〈対象>a)」

によって「全体を構成しないもの」(“decompleted”)とされ、女性存在は「多重的」(“multiple”)なものとなる。これが「すべてではない」(“not-all”)という女性の主体位置である。²¹⁾そしてこの「<現実なるもの>あるいは内的限界」こそ「メタディメンションを認めることを拒否し」、すなわち歴史の外側が出現することを禁じ、「歴史現象を内側から分裂させるもの」(“the real or internal limit that refuses to admit a metadimension and thus splits historical phenomena from within”) (*Imagine* 101)であった。Golden Gray と Wild の結びつきは、そのような女性の主体位置、あるいは思考形態の隠喩でもあり、そのような位置から、Morrison は人種カテゴリーを攪乱するのみならず、「何ものをも逃れない」あるいは「(全体を指定しないという意味での)あらゆるものを含む歴史」というラディカルな概念をも暗示しているのである。

したがって、Golden Gray の物語において、<語り手>が自信に満ちた全知の声から、不確かな声へと語りの形態を変えたのは偶然ではない。<語り手>の形態の変化は、女性主体の位置から語ることへの、女性主体の思考形態への変更として説明することができるからだ。意義深いことに、自身の不確かさ、あるいはすべてを知らないこと—正確には、「すべてではない」ことを知っていること—を明らかにした後、<語り手>は Golden Gray のそばにいたいという気持ちをあらわにする。

Not hating him is not enough; liking, loving him is not useful. I have to alter things. Have to be a shadow who wishes him well, like the smiles of the dead left over from their lives. I want to dream a nice dream for him, and another of him. Lie down next to him, a wrinkle in the sheet, and contemplate his pain and by doing so ease it, diminish it. I want to be the language that wishes him well, speaks his name, wakes him when his eyes need to be open. (161)

ここで、「死者の微笑みのような影」が Beloved と Seth の母親の微笑みを想起させるように、²²⁾ <語り手>は Wild/Beloved のように Golden Gray の側に

いることを望んでいる。<語り手>はまた、「彼のためにすばらしい夢を見たり、彼の側に横たわったり、彼の苦痛に思いを馳せて、それを和らげたい」と願っている。同時に、<語り手>は「彼の幸せを願い、彼の名を呼び、彼の眼が開かれる必要が有るときに彼を起こす」「言語」になりたいとも言う。言い換えるならば、<語り手>の Golden Gray の側にいたいという願いは、「言語」と「語り得ぬもの」の両者でありたい、すなわち「語り得ぬもの」を語る「言語」でありたいという願いなのではないだろうか。

Morrison は小説 *Beloved* を、Beloved の名を呼ぶことで、すなわち「語り得ぬもの」<現実なるもの>に呼びかけることで終えているように、*Jazz* における Golden Gray と Wild/<現実なるもの>との共生は *Beloved* の主題を引き継ぐものである。批評家が述べるように、Golden Gray が Wild を愛しているとすれば、彼の愛は、*Beloved* における Baby Suggs の“Call”におけるメッセージ—“flesh” (象徴化されえないもの) を愛しなさいという教え—を実践することになる。²³⁾ *Beloved* においては、Baby Suggs の教えは、黒人の主体再構築に重要なものであった。それでは *Jazz* において Golden Gray と Wild の結びつきは、他の登場人物の愛と主体再構築にどのように関わっているのだろうか。次章では、テキストの中心的出来事である Joe Trace の Dorcas 殺しと Joe の不在の母探求に焦点を合わせ、彼の主体再構築が Golden Gray の物語とどのように関わっているのかを明らかにしていきたい。

III

Golden Gray の父の探求が母なるものとの遭遇に終わるのに対して、Joe Trace の不在の母探求は悲劇に終わってしまう。テキストの中心的出来事である Durcas 殺しへと Joe を駆り立てたのは、彼の不在の母 Wild への渴望に他ならない。

生まれたときに母に拒まれて孤児となった Joe は、両親が「痕跡を残さずに消えた」(“disappeared without a trace”) (124) ということを知ったとき、

自分の苗字を Trace と名付けている。Philip Page によると、Joe の苗字 Trace が暗示するものは、Derrida 的痕跡、あらゆる表象システムの中核にある「還元不可能な不在」(“irreducible absence”) (Derrida, *Grammatology* 47), あるいは、Rodolphe Gasché の説明する「常に不在の存在を表す記号」(“the sign which always stands for an absent presence”) (*Invention* 46) である。この Trace としてのアイデンティティが暗示するように、Joe は、息子を認識することができない母親の「不在の存在」によって生み出された「心の中の無」(“the inside nothing”) (37) を抱えて生きている。14 歳のとき、彼は藪のなかの Wild を探し求め、彼女が本当の母親であるかどうか確かめようとする。Joe が言葉を話さない Wild に求めたのは「しるし」(“sign”) だった。“[H]e didn’t need words or even want them because he knew how they could lie. . . . All she had to do was give him a sign, her hand thrust through the leaves. . . .” (37). どうしても「しるし」が欲しい Joe は、曖昧な答え (“some kind of yes, even if it was no”) (37) でもかまわないとさえ思うが、その願いは叶えられない。

Joe の “just a sign” を求めるささやかな願いは、Lacan の有名な “need, demand, desire” の定義に照らし合わせるならば、<要求> (demand) に相当する。²⁰ 子供の<欲求> (need) は、ミルクや食物のような生物学的な必要性、子供が求める対象物を指示するのに対し、子供の<要求> (demand) は、求めている対象物そのものを手に入れても完全に満足させられることはない。むしろ<要求>は、子供の他者/母親 ([m]other) との関係性につながっている。子供が母親に何かを<要求>する時、求められた対象物そのものは比較的重要ではない。なぜならば、それは何かそれ以上のもの (“something more”), すなわち最終的には母の存在によって確認される<母の愛>のしるし (“sign”) として受け取られるからだ。Joe が「しるし」を求め、たとえ「確認されることが彼に恥辱をもたらすとしても、Virginia 中で一番幸せな少年になっただろう」(36) と感じるのはそのためである。Joe の「しるし」を求める願い (“Yes. No. Either. But not this nothing.”) (37) に何の応答もないとき、母の不在はトラウマ的拒絶となり、<母の愛>の喪失として経験さ

れる (Evans 118)。<要求>レベルで拒絶された Joe は、その先にあるもの、すなわち<母の欲望>に遭遇することができないでいる。この<母の欲望>、「母の求めるものの謎」(“the enigma of what the mother wants”) との同一化こそが、子供の主体形成を促し、母から分離させ、愛の<要求>の先の段階に進ませるものである (Sheperdson, *Vital Signs* 192-195)。言い換えるならば、Joe の主体は<母の愛>の<要求>の段階にとらわれたままなのであり、それ以来、母の不在によってもたらされた「心の中の無」(“the inside nothing”) とともに生きていくことになる。

しかしながら、<要求>段階での、<母の愛>「何かそれ以上のもの」とは何であろうか。Copjec によると、「何かそれ以上のものとは、存在の決定されない部分 (Lacan の言う<対象 a>) であり、他者/主体の存在の一部ではあるが、所有してはいないもの、それゆえ与えることのできないもの」(“The something more is the indeterminate part of its being [in Lacanian terms the object a], which the Other [or subject] is but does not have, and therefore cannot give.”) (*Read* 148) である。すなわち、有名な Lacan の公式を引用するならば、「愛とは持たざるものを与えること」(“Love is giving what one does not have.”) になる。Wild の不在の存在—それは、彼女の声、笑い、歌、そして誰もいない洞窟などのような痕跡によってのみ示される—は、この意味で <要求> 段階での<母の愛>のあるいは<対象 a>のメタファーと言えるだろう。おそらくこのために、Joe の「心の中の無」は父/象徴界との同一化によって満たされることはない。Andrea O’Reilly も指摘するように、Joe は父親が誰であるかについては悩まないし、実の父親を求めてもいない。また、テキストにも Joe の実の父親についての記述はない (162)。それどころかテキストは、Joe が父親的存在に恵まれている²⁵ —「岩のようにがっしりとしていて、子供達を決してえこひいきしない」養父である Frank Williams, Joe を「選んで男にした」つまり猟師として訓練し自立させてくれた Hunters Hunter (125)—ことを示している。しかしながら、父親的存在、あるいは<象徴界>での同一化は、Joe の「心の中の無」を満たしてくれることはないのである。

「心の中の無」を抱えた不安定な主体を基盤とする Joe の自己アイデンティティは、1870 年代から 1920 年代にかけての社会的・経済的抑圧の中で翻弄されることになる。黒人男性として生き延びるため、Joe は「7 度生まれ変わらなければならなかった」(123) というが、そのほとんどが人種差別、暴力、搾取のトラウマ的経験となっている。Joe が最初に変わったのは、自らの名前を Joe Williams から Joe Trace へと変えたときである。2 度目は、Hunters Hunter に選ばれて「男」になるため一自立し自分で食べていくことができる猟師になるため一訓練された (“trained to be a man”) ときである。Joe の 3 度目の変化は 1893 年、故郷の町 Vienna が白人によって焼き払われたときである。“Red fire doing fast what white sheets took too long to finish: canceling every deed; vacating each and every field; emptying us out of our places so fast we went running from one part of the county to another—or nowhere” (126). 故郷を失った Joe は季節労働者となり Violet と出会って結婚する。再建時代以降の南部で生き延びるため、二人はその地方で最悪の土地の小作人となり、借金を払うために 5 年間働き続ける。1901 年に鉄道を敷く仕事につき、「Booker T. Washington が大統領の家でサンドイッチを食べた」(126) と聞いたとき、Joe は励まされて土地を買う。が、白人達は彼が見たこともない書類を見せて二人を追い出してしまう。Joe の 4 度目の変化は、1906 年に New York に移住し、二人であらゆる仕事をして生き延びたときである。Joe の 5 度目の変化は、アップタウンに移住し、Joe はホテルで働きながら化粧品のセールスマンを始め、Violet が美容師となったときである。二人はさらに 140 丁目、Lenox Avenue にある広いアパートへと転居したが、そこでは彼らを締め出そうとする肌の色の薄い黒人達との戦い (127) があった。人種暴動に巻き込まれ、白人に鉄パイプで殴られて「ほとんど殺されそうになった」1917 年の夏、Joe は 6 度目に「全く新しく」生まれ変わる。そして 1919 年、第一次世界大戦に参加した黒人部隊 369 連隊が通りを行進したとき、その誇らしさのあまり Joe は 7 度目に変化したという (129)。Joe の置かれた状況は、奴隷制度のもと家族の絆を奪われ、アイデンティティの変遷を余儀なくされたアフリカ系アメリカ人の経験の縮図となっている。Joe が思い起こして

いるように、黒人として生き延びるためには、文字通り毎日生まれ変わりつつ、同じでいなければならなかったのだ。“... back then, back there, if you was or claimed to be colored, you had to be new and stay the same everyday the sun rose and every night it dropped. And let me tell you. . . in those days it was more than a state of mind” (135).

ハーレム・ルネッサンスの 1925 年、Alain Locke が提唱した “New Negro” の概念を皮肉にも反響しながら、²⁶⁾ Joe はこれまでの人生において「ずっと新しいニグロだった」(129) と語っているが、猟師として独り立ちしたときも、より良い仕事を手にアップタウンの Harlem に移住したときも、Joe の「新しいニグロ」としてのアイデンティティは「心の中の無」を満たしてくれるものではなかった。Dorcas に会うまで、Joe は母の不在に取り憑かれたままだったのである。Dorcas との恋愛を “I didn’t fall in love, I rose in it.” (135) と表現しているように、Joe の母への渴望はふさわしい愛の対象を見いだし、新しい主体構築へと「立ち上がる」契機を得たのである。

Dorcas は明らかに、Joe の不在の母 Wild と結びついている。Joe が Dorcas に惹かれたのは、サトウキビ畑を徘徊する Wild を思い起こさせるからだ。Dorcas の「甘い物で痛んだ肌—ほお骨の下に群がった小さな半月のような、かすかな蹄の跡のようなしるし」(130) は、Joe が Wild を追跡しようとした Virginia での狩猟時代を呼び起こすものだ。

“She had long hair and bad skin. A quart of water twice a day would have cleared it right up, her skin, but I didn’t suggest it because I liked it like that. . . . Take my little hoof marks away? Leave me with no tracks at all? In this world the best thing, the only thing, is to find the trail and stick to it. I tracked my mother in Virginia and it led me right to her” (130)

Dorcas の中に Joe は知られざる母を追い求めている。Dorcas を愛することによって、Joe は母に愛されることを求めている。Joe が Dorcas に求めている

るのは、決して与えられることのなかった＜母の愛＞なのである。しかし、若い Dorcas が自立を求め、同世代の青年 Acton と交際を始めると、Joe は彼女を 5 日間追跡し、最終的にはパーティ会場で Dorcas を撃ってしまう。Joe の Dorcas 追跡は、Virginia 時代 Wild を追跡した日々と重なり合う。シティを彷徨い Dorcas を追い求める Joe は、Wild に銃口を向けようとしたときの Hunters Hunter の警告を思い出す。“She is female. And she is not prey” (180). あたかも過去が現在に蘇るかのようになり、Joe の Dorcas 追跡は、母の追跡の場面と重なっていく。Joe の Dorcas への言葉、“She don’t have to explain. She don’t have to say a word.” (183) は、14 歳の Joe の母に対する思い “She wouldn’t have to say anything.” (37) を反響する。また Joe は Wild がそうであったように、「女性を犬のように洞窟に住ませたりはしない」 (182) と主張する。また彼は、Dorcas は一人であって、別の男と「隠れたり」 (“hole up with”) していないはずだと信じている。Joe が最後に Wild の洞窟を調べたとき、Golden Gray の衣装は Wild の物と一緒に (“all mixed up with hers”) なっていたが、Dorcas は一人であるはずなのだ。“Not her. Not Dorcas. She’ll be alone. Hardheaded. Wild, even” (182). ここで、Wild と Dorcas はほぼ同一化しているが、Joe の主張にもかかわらず、Dorcas は Acton と体を寄せ合って踊っていた (191)。Joe が Dorcas を撃つ時、彼の銃は Wild に差し出した彼の腕 (“my hand I wanted to touch you with”) (131) となり、Dorcas の周囲の人々は、Wild の居場所を知らせる「ワキアカツグミの群」 (“the flock of redwings) (130)²⁷⁾ のように見える。後に＜語り手＞は、Joe が Dorcas だけを追跡していると考えていたのは間違いだったと告白する。“To this moment I’m not sure what his tears were really for, but I do know they were for more than Dorcas. All the while he was running through the streets in bad weather I thought he was looking for her, not Wild’s chamber of gold” (221).

過去と現在の場面を重ね合わせながら、Morrison は Joe の Dorcas 殺しが、子供時代のトラウマの再現であることを示している。傷ついた自己は破滅的になり、「それなしでは生きていけない心臓」(131)までをも撃ってしまう。多く

の批評家が論じているように、Joe の銃撃は母の拒絶にたいする応答であり、トラウマとなった場面を再演することによって、Joe は再び母/恋人を失っているように思われる。Jan Furnam や Linden Peach など、Joe に同情的な批評家は、彼の不幸な過去やトラウマの経験を強調する。一方、Joe の暴力の恐ろしさや、Dorcas の犠牲化に困惑を覚える批評家もいる (Gray, McDowell, Weinstein)²⁸⁾ Joe は逮捕され罰されることもなく、Dorcas は沈黙させられ、男性の暴力による無抵抗な犠牲者となったのだ。確かに Morrison は、Joe の殺人行為 (shooting) と、彼を「男にする訓練」(125)でもあった猟師という仕事とを結びつけることによって、ジェンダーの観点から Joe の暴力を問題化しているようにも思える。もちろん、Morrison は暴力を男性に本質的なものと見なしているわけではない。すでに見たように、Hunters Hunter は Joe に、「男性は女性を餌食としてはならない」と忠告し、その言葉は Dorcas 追跡の場面でも繰り返されている (180)。同時に Morrison は、棺のなかの Dorcas を斬りつけて Violet が “Violent” と呼ばれるようになったことや (75, 79)、当時の黒人女性達が、身に降りかかる暴力に対して「武装した女」 (“armed women”) にならざるをえなかったこと (77-78)、さらには Dorcas の伯母 Alice Manfred が夫を奪った女性に対して殺意を抱き続けていたこと (86) などについても描写しているのである。²⁹⁾

しかしながら、Joe はなぜ、恋人を奪った Acton ではなく、愛する Dorcas を撃ったのだろうか。なぜ、Morrison は Joe を罰することなく、Dorcas を犠牲者として沈黙させたのだろうか。すでに見てきたように、Joe の Dorcas 殺しは、母殺しでもある。また、Joe の猟師としての射撃の腕前が、大人の男性の世界へのイニシエーションと関連していることは否定できない。Joe の不在の母探求が、彼の自己アイデンティティすなわち「心の中の無」の問題と切り離せないように、これらの質問は、Joe の暴力を男性の主体形成と関連づけることによって答えられないだろうか。

Morrison は Joe の Dorcas 追跡を、Joe が最後に Wild を探した場面と交互に描いている。最後の探求で Joe は、Wild の洞窟に「金色の部屋」を見つける。Joe が洞窟に入ろうとする場面は、あたかも Joe が母の胎内に戻ってい

るかのように、出産の過程を逆に辿っているかのように描かれている。

Crawling, squirming through a space low enough to graze his hair. Just as he decided to back out of there, the dirt under his hands became stone and light hit him so hard he flinched. . . . Unable to turn around inside, he pulled himself all the way out to reenter head first. Immediately he was in open air the domestic smell intensified. Cooking oil reeked under stabbing sunlight. Then he saw the crevice. He went into it on his behind until a floor stopped his slide. It was like falling into the sun. Noon light followed him like lava into a stone room where somebody cooked in oil. (183)

「太陽の中に落ちていくようだ」という描写に明らかなように、Wildの洞窟の母の胎内の空間は闇ではなく光と関連づけられている。光は新たな主体の出現を暗示するものである。O'Reilyが「Platoの洞窟の闇を逆転させた」と評するこの場面は、闇は光であり、母の胎内である洞窟は主体が出現する場所である。JoeのDorcas/Wild探求を描写しながら、MorrisonはJoeを比喩的にエディプス期以前の母的空間に戻している。そこでJoeが見た物は、Golden Grayの衣装であり、それはWildの他者への欲望を示すものである。すなわちJoeの最後の洞窟探索は、＜母の欲望の謎＞に出会うことで終わっているのである。

JoeはDorcas/Wildを嫉妬に眼が眩んで撃っているようであるが、彼の暴力の引き金になったのは、明らかにエディプス的葛藤である。Actonへの嫉妬から引き金を引いたJoeであるが、その場面がWildの洞窟の思い出(182)と重なっているように、その嫉妬はWildの欲望の知られざる対象であるGolden Grayへの嫉妬と重なっている。Golden GrayがJoeの義父の立場にあると考えるならば、³⁰⁾彼のGolden Grayへの対抗心、あるいはエディプス的三角関係が、彼の暴力の直接の原因である。さらには、エディプス・コンプレックスが、＜想像界＞から＜象徴界＞への参入の契機であるとすれば、Joeの母

(Dorcas/Wild)殺しは男性の主体構築の過程と比喩的に合致する。つまり、Joeは母を排除することによって、再び＜象徴界＞に参入しようとするのである。Lacan精神分析学が明らかにするように、男児は母を排除することによって、外的限界あるいは外部を形成する。すでに見たように、男児の分離は「母を限界の外側へ、天国のような彼方へ置くことでもある。あるいは、分離は母を手の届かないところへ置く理想化によって達成される」(“. . . separation is simultaneous with an installation of the mother on the other side of a limit, in a paradisiacal beyond. Or: separation is achieved through an idealization that puts the mother out of reach, on a pedestal.”) (Copjec, *Imagine* 101)。母(Dorcas/Wild)を殺すことによって、Joeは彼女を手の届かない高みへと、限界の向こう側へと置こうとしている。JoeのDorcas/Wild殺しは、エディプス期における男性の主体構築のメタファーであり、MorrisonがJoeの暴力を通して問題化しているのは、母の排除に基づく男性の主体構築なのである。

母殺しの後、Joeはアパートの窓辺にすわり、何日も赤ん坊のように泣き続ける。JoeはDorcasの写真に取り憑かれたようになり、その写真だけが家の中で生きているかのような(11-12)。死んだ少女の「生きた存在」は彼らの家に取り憑き、その少女の思い出は「家のなかの病気—あらゆるところにあり、どこにもないもの」(28)のようだという。“everywhere and nowhere”という言葉が暗示するように、DorcasはWild/＜現実なるもの＞となり、Dorcasの顔写真はLacanのいう＜まなざし＞として機能している。³¹⁾Dorcas/Wildの顔に魅了されているJoeは、前エディプス的心性に留まったままのようである。Golden Grayのエディプス的父の探求がWild/母なるものとの遭遇に終わったように、Joeのエディプス的葛藤も、母の＜まなざし＞との遭遇に終わっているのである。

IV

Kristevaによると、前エディプス期から主体が出現するには、あるいは既に構築された主体が原初ナルシズム心性の体験を経て再生するためには、

<母の欲望>を言語によって、第三者に向けられた言語によって知る必要がある (*Tales of Love* 33-35)。Joe の主体再構築は、三ヶ月後、Dorcas の友人である Felice が彼の元を訪れ、Dorcas の最後の言葉を伝えることによって促される。Joe の苦しみを和らげるため、Felice は Dorcas が誰にも救急車を呼ばせずに「自ら死んだ」(209) 事実を伝える。また、Dorcas の最後の言葉が Joe に向けられたものであったこと告げる。“There’s only one apple Just one. Tell Joe” (213)。Dorcas の最後の言葉は、二人の関係を Adam と Eve に例えた Joe との会話 (133,213) を想起させるものだ。Joe にとって、Dorcas の言葉は、Wild の洞窟で遭遇した<母の欲望の謎>への答えとして作用する。

Morrison は最後の場面で、登場人物達が母に再びつながることで、あるいは<母の欲望>を知ることによって、自己再生する姿を描いている。Felice が Joe と Violet のもとにやってきたのは、母の指輪を取り戻すためである。Felice は Dorcas が死んだ日、彼女に貸したオパールの指輪を探していた。この指輪は、人種差別的な社会規範に対する、彼女の母の挑戦を象徴するものである。彼女の母親は Tiffany の店員によって、盗みを働くのではないかという疑いをかけられたとき、故意にその指輪を盗んで娘に与えてしまったのである。Felice は Joe がその指輪を持っているのではないかと訪ねてきたのだ。Felice の母は病気になり、娘がその指輪を確かに持っているかどうか尋ね続けている。Felice は盗みを働くことが母にとって、どんなに重い意味をもつのかを理解している。なぜならば彼女の母は「人に笑われ」たり、「頭がおかしいのではないかと疑われるほど」正直な人間だったからだ。Joe や Violet との会話を通して、Felice は指輪ではなく、母の人種差別的な社会に対する抵抗の意味を理解することが重要なのだと気づいている。“I know. . . . [h]ow proud she was of breaking her rules for once. But I’ll tell her. . . that it’s what she did, not the ring, that I really love” (215).³²⁾

多くの批評家が指摘するように、Violet は Dorcas の伯母 Alice Manfred との関係において母と娘の関係を回復し、自己再生に向かう。しかし、Violet の主体再構築がさらに確かなものとされるのは、Felice との会話において、

“the woman [her] mother didn’t stay around long enough to see” (208) になりたいと宣言するときである。幼いときに True Belle より聞かされた小さなブロンドの少年 (Golden Gray) の物語について語りながら、Violet は彼女がいかにして白人優越主義的美意識から自由になったのかを説明する。彼女はまず自分の心の中のブロンドの少年を殺し、次にその少年を殺した自己也殺したという。“Who’s left?” という Felice の問いかけに Violet は あたかも初めてその言葉を聞いたかのように “Me” と答えるのである。

3人が親しくなるにつれて、Felice は Joe と Violet の娘のような立場となり、Felice という名に象徴されるような幸せな疑似家族を形成する。<語り手>の自信に満ちた予測—“I was sure one would kill the other. I waited for it so I could describe it. I was so sure it would happen.” (220)—にもかかわらず、最後の場面での3人家族は母が排除されるエディプスのシナリオを通してではなく、母と再びつながることによって形成されている。さらには、Golden Gray の探求が Wild/<現実なるもの>との共生に終わったように、Joe と Violet は再び夫婦として結びついただけでなく、Wild/Dorcas の影のような存在とともに生き続けている。“When [Joe] gets to the apartment. . . . He calls loudly to [Violet] . . . [a]s though it might be another, as though. . . a young ghost with bad skin might be there instead” (223)。そして最後の場面で共にいる二人も、やはり母のことを考えている。

Lying next to her, his head turned toward the window, he sees through the glass darkness taking the shape of a shoulder with a thin line of blood. Slowly, slowly it forms itself into a bird with a blade of red on the wing. Meanwhile, Violet rests her head on his chest as though it were the sunlit rim of a well and down there somebody is gathering gifts (224-25)

「暗闇が細い血の線をつけた肩の形を取り. . . 翼に赤い刃の入った鳥の形を取る」という表現が Dorcas/Wild を暗示し、「陽光に照らされた井戸の縁」が

Rose Dear を暗示するように、Joe と Violet は母の影のような存在とともに眠りにについている。Morrison は母の影のような存在が最後まで二人の意識のなかにあることを描いているのである。

<語り手>は、Golden Gray の物語において不確かな声をあらわにしたが、さらにテキストの結末においては、自分の間違いを認め、自分の判断に疑いもなく自信をもってしたことや、人間の行動について思い込みをもってしたことについて反省している。

I saw the three of them, Felice, Joe and Violet, and they looked to me like a mirror image of Dorcas, Joe, and Violet. I believed I saw everything important they did, and based on what I saw I could imagine what I didn't: how exotic they were, how driven, like dangerous children. That's what I wanted to believe. It never occurred to me that they were thinking other thoughts, feeling other feelings, putting their lives together in ways I never dreamed of. (221)

さらに Wild の「金色の部屋」(“Wild's chamber of gold”)に思いを巡らすことによって、<語り手>は Wild の洞窟の中に入りたいと願う。Golden Gray のように、<語り手>は Wild の側にいて、Joe が受け取ることでできなかったものを受け取るのである。

I'd love to close myself in the peace left by the woman who lived there and scared everybody. Unseen because she knows better than to be seen. After all, who would see her, a playful woman who lived in a rock? Who could, without fright? Of her looking eyes looking back? I wouldn't mind. Why should I? She has seen me and is not afraid of me. She hugs me. Understands me. Has given me her hand. I am touched by her. Released in secret.

Now I know. (221)

<語り手>は、母の胎内のような洞窟で、Wild に抱きしめられ、理解され、触れられることによって、母なるものと結びついている。³³⁾ また、Golden Gray 同様、<語り手>は Wild/<現実なるもの>とともにあって、女性の主体位置を取っている。

多くの批評家は、謎に満ちた<語り手>は、女性であるか女性の声だと考えているが、<語り手>の性アイデンティティについては中立的、あるいは決定できないと解釈する批評家もいる。³⁴⁾ 例えば、<語り手>をジャズ音楽そのものと見なす Eckard は、<語り手>が「二重のジェンダー、二つの声を持ち、人間的な声で話す、人間の姿はもたない」(13-15)と解釈する。Henry Louis Gates, Jr. は<語り手>の決定不可能性が性の問題にも当てはまると主張し、「女性でも男性でもなく、両方でありどちらでもない」(“Jazz” 54)と述べている。<語り手>の性の二重性あるいは決定不可能性は、冒頭の<語り手>の全知全能的語り、つまり全体を措定する男性主体的思考形態から、結末の女性主体的思考形態への移行と関係していると言えるだろう。<語り手>の性アイデンティティが何であろうと、<語り手>は女性の主体位置をとることが可能である。なぜなら、「すべてではない」という女性主体の位置は、あるいは女性的思考形態は、Lacan が明らかにしているように、「あなたが男性であっても...すべてではない側に自らを置くことは可能」(“when you are male... [y]ou can also put yourself on the side of not-all”) (Lacan, *Feminine Sexuality* 147) なのだから。³⁵⁾

この女性主体の位置は<語り手>に、言語あるいは語りから何かが失われていることに気づかせている。

I started out believing that life was made just so the world would have some way to think about itself, but that it had gone awry with humans because flesh, pinioned by misery, hangs on to it with pleasure. Hangs on to wells and a boy's golden hair; would just as

soon inhale sweet fire caused by a burning girl as hold a maybe-yes maybe-no hand. I don't believe that anymore. Something is missing there. Something rogue. Something else you have to figure in before you can figure it out. (228)

ここで〈語り手〉は、語り始めたときの人生観、世界観について、肉体(“flesh”)は「惨めさに羽交い締めにされると喜んでそれにしがみつくと述べている。その惨めさを Rose Dear や Golden Gray, Dorcas や Wild などと結びつけていたことを示し、そのような“flesh”についての否定的な考え方をもう信じないとしている。そのような考え方には「何か欠けているもの」(“something rouge”)が、「答えを出す前に加えなければならない何か」(“Something else you have to figure in before you can figure it out.”)があると気づいている。

〈語り手〉が Wild に抱擁された後、Morrison は結末にもう一つの抱擁を用意している。〈語り手〉が読者に直接語りかけるとき、Morrison は言語を解き放ち、ページの上に印刷された言葉を超えて、読者との抱擁を試みようとするのだ。

That I have loved only you, surrendered my whole self reckless to you and nobody else. That I want you to love me back and show it to me. That I love the way you hold me, how close you let me be to you. I like your fingers on and on, lifting, turning. I have watched your face for a long time now, and missed your eyes when you went away from me. Talking to you and hearing you answer—that's the kick. (Italics original)

But I can't say that aloud; I can't tell anyone that I have been waiting for this all my life and that being chosen to wait is the reason I can. If I were able I'd say it. Say make me, remake me. You are free to do it and I am free to let you because look, look. Look

where your hands are.

Now. (229)

Duvall は *Jazz* という小説が「読者を女性として位置づけているようだ」(137) と述べているが、その直感にあたっていると言えるだろう。〈語り手〉の官能的な呼びかけを通して、小説の結末は読者を〈語り手〉との愛の抱擁に、すなわち女性主体の位置へと誘うのである。³⁶⁾

註

- 1) この問いに対するひとつの答えは、Joan Copjec が Cindy Sherman の *Untitled Film Stills* の分析を通して示した、ナルシシズムと昇華と女性主体の関係についての考察の中に見出すことができる。Copjec は次のように説明している。“... in love there are not two ones, but a One and an Other, or One plus a we must understand the One to be not the lover, but the beloved object. . . . The lover, on the contrary, is locatable only in the object a, the partial object or indivisible remainder of the act of love. . . . genuine love is never self-less—nor for that matter, is sublimation” (*Imagine* 80).
- 2) 例えば、Furman は Morrison の最初の執筆動機を “By the time she wrote *Jazz* . . . Morrison's focus had changed.” (85) として簡単に退けている。
- 3) Morrison, *Jazz* (4). これ以降の引用は本版により、ページ数は括弧内に示す。なお日本語訳に関してはおおむね筆者のものであるが、大社淑子氏の訳(『ジャズ』早川書房、1994年)を参照させていただいた。
- 4) 意義深いことに、Morrison は Violet と Dorcas がトラウマ的母の喪失という共通の問題を抱えていることを明らかにしている。両者とも人種差別と暴力により、母親を失っている。両者にとって、「人形」は母と娘の絆の喪失を象徴するものだ。Dorcas の家が放火された時、彼女は人形と母を求めて次のように叫んでいる。“There was no getting in that house where her clothespin dolls lay in a row. . . . she ran to get them, and yelled to her mother that the box of dolls, the box of dolls was up there on the dresser can we get them? Mama?” (38). Violet もまた故郷を離れて New York へ移住するが、やがて母への渴望(“mother hunger”)にとらわれ、人形とともに眠り始める。
- 5) O'Reilly, Jones, Cannon 参照。

- 6) *Jazz* 以前の作品分析に精神分析フェミニズム理論を援用した Rigney, Hirsh 参照。
- 7) Lacan にとってのエディプスコンプレックスは〈想像界〉から〈象徴界〉への参入である。“... the passage from the imaginary order to the symbolic order, ... is the conquest of the symbolic relation as such” (“On Primordial Signifiers and the Lack of One” S3, 199).
- 8) Charles Sheperdson によると、性差の規範に直面することなしに、〈想像界〉から〈象徴界〉に参入することはできない。*Vital Signs* 参照。
- 9) Golden Gray と Wild の関係を解釈する上で、Kristeva の“abjection”の概念を用いている批評家に Angela Burton がいるが、Golden Gray の主体再構築 (re-subjectification) や、恐怖であり魅惑である母の身体からの分離は十分に説明されていない。Burton は Henry Louis Gates, Jr. の “Signifyin(g)” の概念と Kristeva の “abjection” の概念を援用しつつ、Morrison が *Jazz* において “abjection” を “Signifyin(g)” していると解釈している。また、Morrison の混血表象である Golden Gray 自身を、“abjection” の “trope” として読んでいる。Burton は、Wild が Gray に ひきおこした “abjection” とその両義性 (ambivalence) が Gray に人種偏見を克服させたのだと分析しており、これが “abjection” を “Signifyin(g)” したことになることを説明する。本論の読みは、“abjection” の過程が、Golden Gray が〈母の身体〉より分離しつつ、女性の主体位置を取ることのメタファーとなっている点を強調している。とりわけ、Golden Gray の人種アイデンティティについて “Wild evokes the abjection in Golden Gray and the collapse of white ideology offers Gray the chance to ... realize his new identity as a black man’s son.” (184) と主張する Burton の読みは、父権的イデオロギーが要請する父-息子中心主義の二項対立的枠組みにとらわれたままである。O’Reily と Cornell も Wild が “abject” あるいは “semiotic” として機能していると簡単に言及している。
- 10) Sheperdson, “Image, Mother, Woman: Lacan and Kristeva” 参照。
- 11) Freud, “Uncanny” (*SE17*, 219-256) 参照。
- 12) <まなざし>の概念については、Copjec (*Read* 30-36) 参照。
- 13) Kristeva の主体再構築の場としての前エディプス空間については、“Freud and Love” (*Tales of Love* 21-53) 参照。
- 14) 〈想像界の父〉(Imaginary Father) の概念については、“Freud and Love” (*Tales of Love* 21-53) 参照。
- 15) Linden Peach によると、Golden Gray の物語における南部ロマンスのパロディは、19世紀後半の黒人女性作家達によって書かれた作品、とりわけ Anna Julia Cooper の *Voices from the South: By a Black Woman of the South* (1882) を想起させると指摘している。Peach はまた “The Southern romance formula is undermined primarily ... by intertwining the realistic nature of Joe and Violet’s story with the folklorish, generic elements of Golden Gray’s story.” (151) と論じている。

- 16) Michael Kreyling によると、南部ロマンスは、南部再建の時代に大量に出版されたが、南北戦争以降 “One Nation” としてのイデオロギー的国家構築を強固にするため、南部の神話的、ロマン的な解釈が北部出版社、編集者の圧力によって奨励されたという。
- 17) True Belle は家族が極貧に喘いでいるところ、Baltimore から戻るのが、その悲惨さを笑い飛ばすことによって、生き延びる力を家族に与えている。
- 18) True Belle の白人中心主義、本質主義は彼女の警え話 (“the irrevocable nature of the rattler”) (155) にも示されている。
- 19) Morrison 自身、Wild が Beloved である可能性を次のように示唆している。“Wild is a kind of Beloved. ... You see a pregnant black woman naked at the end of Beloved. It’s at the same time. ... back in the Golden Gray section of *Jazz*, there is a crazy woman out in the woods. The woman they call Wild. ... could be Sethe’s daughter, Beloved. When you see Beloved towards the end [of *Beloved*], you don’t know; she’s either a ghost who has been exorcised or she’s a real person who is pregnant by Paul D, who runs away, ending up in Virginia, which is right next to Ohio” (Carabi 43). Morrison のこの言葉を受けて、多くの批評家が Wild を Beloved と解釈している。特に Cutter および Bouson を参照。Bouson はさらに、Wild が Golden Gray を見て恐怖を抱いたのは、Beloved の白人男性への恐怖を再演するもの、つまりトラウマの反復であると説明している (176-7)。
- 20) Copjec は “Sex and the Euthanasia of Reason” (*Read* 201-237) において Lacan 理論における非対称な性差の規範について詳述している。その中で構築主義の盲点を指摘し、Butler を批判しているが、Butler は未だその批判に答えていない。
- 21) したがって、Lacan にとって「女(というカテゴリー)は存在しない」のである。
- 22) Beloved ののど元の傷は “smile” として描写されている。“the little curved shadow of a smile in the knnotchy-koochy-coo place” (*Beloved* 239); “the smile under her jaw” (*Beloved* 243). この “smile” としての傷によって、Sethe は Beloved が、彼女の犠牲となった赤ん坊であることを知る。さらに、Beloved の “smile” は Sethe の母親の “smile” とも重なりあうが、奴隷である母親は、口につけられていた「はみ」 (“the bit”) のせいで笑っているように見えるのであった。
- 23) 拙論 “Call of More: On Toni Morrison’s *Beloved*” 参照。
- 24) Sheperdson (*Vital Signs* 192-195) 参照。
- 25) Fitzgerald と Page を参照。Fitzgerald は Joe がたくさんの父をもっていることを “his identity is overdetermined” (390) と述べている。
- 26) Arnold Rampersad は、Harlem Renaissance 期の “New Negro” という言葉について次のように説明している。“The term used from time to time in the late 1890s. ... quickly became the term of choice to describe the spirit of the 1920s among many black Americans” (xi).

- 27) 「ワキアカツグミ」(“red-wings, those blue-black birds with the bolt of red on their wings”) (176) は Hunters Hunter が Wild の痕跡として信じていたものである。
- 28) 例えば, McDowell は “. . . in the process of ‘enlarging’ herself, Morrison’s narrator has reduced Dorcas to the dimensions of a snapshot—a motionless image, fixed, aestheticized, frozen.” (254) と述べている。
- 29) ト라우マのために暴力的になった女達については Knadler 参照。
- 30) Page は次のように指摘している。“Golden Gray becomes in a sense Joe’s absent stepfather through his union with Wild” (58). また, Jones は Golden Gray と Wild の物語は “the myth of the primordial parents which Joe and Violet share” (481) と指摘している。
- 31) 女性の顔がくまなざし>として機能することの分析については, Copjec (*Imagine* 74-76) を参照。
- 32) Jazz 音楽を “a polar pulling . . . between knowing the rules well and breaking them” (Monston 291) として, Fitzgerald は “Jazz’s parallel is Felice’s mother. Felice responds to the political subversion of the act, thereby depriving the object of its commodified glamour” (396) と論じている。同様に Babbit は, “She stole it in defiance of his judgment about her moral status as well as the moral system that rationalizes his judgment.” (297) と述べている。
- 33) Duvall は Wild の最後のイメージを “the timeless goddess figure’s mother—Wild as the ancestor of Thunder” (135) と述べている。Matus は “Morrison rewrites the savage wild woman in Southern legend and mythology into a more positive, playful and rebellious figure.” (136) と指摘している。
- 34) Duvall も “. . . the narrator is both male and female, if not always simultaneously so, then alternately.” (132) と述べている。多くの批評家は<語り手>のアイデンティティについて論じているが, とりわけその性アイデンティティについては女性であると見なしている。<語り手>のより中立的で抽象的な存在については, 言語, 声, さらに “talking book” とするものがある。自己言及的な<語り手>の役割とアイデンティティについては, 例えば, “personification of the impersonal authorial voice” (Furman 100), “multiplicity of voice, both garrulous and censorious, fascinated and penetrating” (Harding 168) など様々な解釈がある。Katherine J. Mayberry によると, Morrison のすべての作品における語りの機能は曖昧であり, それは口語的でオープンエンディングなアフリカ系アメリカの様式からきているというよりは, 語りを取り込み, ヘゲモニックな価値を書き込むという支配的文化の力のためだという。Mayberry は<語り手>が自分の知識の不可能性に自意識的に注意を惹くとき, *Jazz* は語り手の権威という概念そのものを批判していると解釈する。Morrison 自身は語り手について “. . . without sex, gender, or age. . . I

- deliberately restricted myself to using an ‘I’ that was only connected to the artifact of the book as an active participant in the invention of the story of the book, as though the book were talking, writing itself, in a sense.” (Carabi 41-42) と述べている。
- 35) ここでは Jacqueline Rose の英訳を用いている。Bruce Fink の *Encore* の新英訳では次のようになっている。“. . . one is not obliged, when one is male, to situate oneself on the side of [phallic function]. One can also situate oneself to the side of the not-whole. There are men who are just as good as women” (S20, 76).
- 36) おそらく, タイトルである jazz 音楽も女性の声を特権化していると言える。Angela Y. Davis によると, 1920年代から1930年代にかけてのアフリカ系アメリカ人のブルース歌詞は, 同時代に確立されたミュージカル文化と比較すると, その挑発的で性的な(ホモセクシュアルも含めた)イメージが充満していた点において異彩を放っていたと指摘し, 次のように述べている。“While the popular song formulas of the period demanded idealized nonsexual depictions of heterosexual love relationships, the aspects of lived love relationships that were not compatible with the dominant, etherealized ideology of love—such as extramarital relationships domestic violence, and the ephemerality of many sexual partnerships—. . . were the very themes pervade the blues. What is most striking is the fact that initially the professional performers of this music—the most widely heard individual purveyors of the blues—were women” (3-4).

参考文献

- Abel, Elizabeth, Barbara Christian and Helene Moglen, eds. *Female Subjects in Black and White: Race, Psychoanalysis, Feminism*. Berkeley: U of California P, 1997.
- Andrews, William L. *To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography, 1776-1865*. Urbana: U of Illinois P, 1979.
- Babbit, Susan E. “Political Philosophy and the Challenge of the Personal: From Narcissism to Radical Critique.” *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* 77. 2-3 (1995): 293-318.
- Badiou, Alain. “What Is Love?” *Umbr(a)* I (1996): 37-53.
- Bassin, Donna, Margaret Honey, and Meryle Mahrer Kaplan, eds. *Representations of Motherhood*. New Haven: Yale UP, 1994.
- Bouson, J. Brooks. *Quiet as It’s Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison*. New York: State U of New York P, 2000.

- Burton, Angela. "Signifying(g) Abjection: Narrative Strategies in Toni Morrison's *Jazz*." Peach, *New Casebooks* 170-193.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- . *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993.
- Cannon, Elizabeth M. "Following the Traces of Female Desire in Toni Morrison's *Jazz*." *African American Review* 31.2 (1997): 235-247.
- Carabi, Angels. "Toni Morrison." (Interview) *Belle Letters: Review of Books by Women* 10.2 (Spring 1995): 40-43.
- Chanter, Tina. "Kristeva's Politics of Change: Tracking Essentialism with the Help of a Sex/Gender Map." *Ethics, Politics, and Difference in Julia Kristeva's Writing*. Ed. Kelly Oliver. Bloomington: Indiana UP, 1992. 179-195.
- Copjec, Joan. *Read My Desire: Lacan against the Historicists*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- . *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Cornell, Drucilla. "The Wild Woman and All That Jazz." *Feminism beside Itself*. Eds. Diane Elam and Robyn Wiegman. New York: Routledge, 1995. 313-21.
- Cutter, Martha J. "The Story Must Go On and On: The Fantastic, Narration, and Intertextuality in Toni Morrison's *Beloved* and *Jazz*." *African American Review* 34.1 (2000):61-75.
- Davis, Angela Y. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Pantheon, 1998.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. G. C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.
- Duvall, John N. *The Identifying Fictions of Toni Morrison: Modernist Authenticity And Postmodern Blackness*. New York: Palgrave, 2000.
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1996.
- Eckard, Paula Gallant. "The Interplay of Music, Language, and Narrative in Toni Morrison's *Jazz*." *CLA Journal* 38 (1994): 11-19.
- Faulkner, William. *Absalom, Absalom!* 1936. New York: Vintage International, 1990.
- . *Light in August*. 1932. New York: Vintage International, 1990.
- Fitzgerald, Jennifer. "Signifyin(g) on Determinism: Commodity, Romance and Bricolage in Toni Morrison's *Jazz*." *Liz:Literature Interpretation Theory*

- 12.4:381-409.
- Freud, Sigmund. *An Infantile Neuroses and Other Works 1917-1919, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XVII.
- . *The Ego and the Id and Other Works 1923-1925, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XIX.
- . *On Narcissism: An Introduction*. 1914, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. and trans. James Strachey. Vol. 14. London: Hogarth, 1953-1974. 24 vols.
- Furman, Jan. *Toni Morrison's Fiction*. Understanding Contemporary American Literature. Columbia: U of South Carolina P, 1996.
- Gasché, Rodolphe. *Inventions of Difference: On Jacques Derrida*. Cambridge: Harvard UP, 1984.
- Gates, Henry Lewis, Jr. "Jazz (1992)." Gates and Appiah, 52-55.
- . *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford UP, 1988.
- Gates, Henry Lewis, Jr., and K. A. Appiah, eds. *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present*. New York: Amistad, 1993.
- Gray, Paul. "Riffs on Violence." Rev. of *Jazz*. *Time* 139.17 (April 27, 1992): 70.
- Harding, Wendy and Jacky Martin. *A World of Difference: An Inter-Cultural Study of Toni Morrison's Novels*. Westport: Greenwood, 1994.
- Hirsh, Marriane. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1988.
- Jones, Carolyn M. "Traces and Cracks: Identity and Narrative in Toni Morrison's *Jazz*." *African American Review* 31.3 (1997): 481-495.
- Knadler, Stephen. "Domestic Violence in the Harlem Renaissance: Remaking the Record from Nella Larsen's *Passing* to Toni Morrison's *Jazz*." *African American Review* 38.1 (2004): 99-118.
- Kolmerten, Carol A., Steven M. Ross and Judith Bryant Wittenberg. *Unflinching Gaze: Morrison and Faulkner Re-Envisioned*. Jackson: UP of Mississippi, 1997.
- Kreyling, Michael. "After the War: Romance and the Reconstruction of Southern Literature." *Southern Literature in Transition: Heritage and Promise*. Eds. Philip Castille and William Osborne. Memphis: Memphis State UP, 1983. 111-125.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. Trans. by Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1980.

- . *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982.
- . "Freud and Love: Treatment and its Discontents." *Moi* 238-71.
- . *Black Sun: Depression and Melancholia*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1989.
- Kubitschek, Missy Dehn. *Toni Morrison: A Critical Companion*. Westport, Conn.: Greenwood P, 1998.
- Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.
- . *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1978.
- . *The Seminar of Jacques Lacan, Book III: The Psychosis 1955-66*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Russell Grigg. New York: Norton, 1993.
- . *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959-60*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Dennis Porter. New York: Norton, 1992.
- . *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, Encore: On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Bruce Fink. New York: Norton, 1998.
- Lane, Christopher, ed. *The Psychoanalysis of Race*. New York: Columbia UP, 1998.
- Locke, Alain, ed. *The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance*. 1925. New York: Atheneum/Macmillan, 1992.
- Matus, Jill. *Toni Morrison*. Manchester: Manchester UP, 1998.
- Mayberry, Katherine J. "The Problem of Narrative in Toni Morrison's *Jazz*." *Middleton* 297-309.
- McDowell, Deborah. "Harlem Nocturne." *Women's Review of Books* 9.9 (June 1992): 1, 3-5.
- Middleton, David, ed. *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. New York: Garland, 2000.
- Miyamoto, Keiko. "Call of More: On Toni Morrison's *Beloved*." *Studies in English Language and Literature*. 42-3. (March 2002): 125-156.
- Moi, Toril, ed. *The Kristeva Reader*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1986.
- Monson, Ingrid. "Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology." *Critical Inquiry* 20 (1994): 283-313.
- Morrison, Toni. *Beloved*. New York: Alfred A. Knopf, 1987.
- . *Jazz*. New York: Alfred A. Knopf, 1992.
- O'Reilly, Andrea. *Toni Morrison and Motherhood: A Politics of the Heart*. Albany:

- State University of New York P, 2004.
- Page, Philip. *Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels*. Jackson: UP of Mississippi, 1995.
- Paquet-Deyris, Anne-Marie. "Toni Morrison's *Jazz* and the City." *African American Review* 35.2 (2001): 219-231.
- Peach, Linden, ed. *New Casebooks: Toni Morrison*. New York: St. Martin's P, 1998.
- . *Toni Morrison*. 2nd ed. New York: St. Martin's P, 2000.
- Peterson, Nancy, ed. *Toni Morrison: Critical and Theoretical Approaches*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997.
- Pérez-Torres, Rafael. "Between Presence and Absence: *Beloved*, Postmodernism, and Blackness." Andrews, *Toni Morrison's Beloved* 179-201.
- Rampersad, Arnold. "Introduction." Locke ix-xxiii.
- Rigney, Barbara Hill. *The Voices of Toni Morrison*. Columbus: Ohio State UP, 1991.
- Roberts, Diane. *The Myth of Aunt Jemina: Representations of Race and Region*. New York: Routledge, 1994.
- Rubenstein, Roberta. "History and Story, Sign and Design: Faulknerian and Postmodern Voices in *Jazz*." *Kolmerten* 152-164.
- Seshadri-Crooks, Kalpana. *Desiring Whiteness: A Lacanian Analysis of Race*. New York: Routledge, 2000.
- Shepherdson, Charles. *Vital Signs: Nature, Culture, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 2000.
- . "Image, Mother, Woman: Lacan and Kristeva." *Research in Phenomenology*. 1993.
- Spillers, Hortense J. "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book." *Diacritics* 17.2 (Summer 1987): 65-81.
- . "'All the Things You Could Be by Now, If Sigmund Freud's Wife Was Your Mother': Psychoanalysis and Race." *Abel* 135-158.
- Tally, Justine. "Reality and Discourse in Toni Morrison's Trilogy: Testing the Limits." *Literature and Ethnicity in the Cultural Borderlands*. Eds. Jesus Benito and Ana Maria Manzananas. Amsterdam: Rodopi, 2002. 35-49.
- Tate, Claudia. "Allegories of Black Female Desire: or, Rereading Nineteenth-Century Sentimental Narrative of Black Female Authority." *Changing Our Own Words*. Ed. Cheryl A. Wall. New Brunswick: Rutgers UP, 1989. 98-126.
- Taylor, Carole Anne. *The Tragedy and Comedy of Resistance: Reading Modernity Through Black Women's Fiction*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2000.
- Taylor-Guthrie, Danille, ed. *Conversations with Toni Morrison*. Jackson, Mississippi: UP of Mississippi, 1994.

- Van Der Zee, James. *The Harlem Book of the Dead*. Dobbs Ferry: Morgan & Morgan, 1978.
- Weinstein, Philip M. *What Else But Love?: The Ordeal of Race in Faulkner and Morrison*. New York: Columbia UP, 1996.
- Wright, Elizabeth, ed. *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*. Cambridge: Blackwell, 1992.
- Ziarek, Ewa. "At the Limits of Discourse: Heterogeneity, Alterity, and the Maternal Body in Kristeva's Thought." *Hypatia* 7.2 (1992): 91-108.
- , *An Ethics of Dissensus: Postmodernity, Feminism, and the Politics of Radical Democracy*. Stanford: Stanford UP, 2001.