

トニ・モリスン文学における身体的欠落の「暴力」

寄稿

荒このみ

1.

スーザン・コリーはトニ・モリスンの『ビラヴド』（一九八七）を分析しながら、この作品におけるグロテスク性に注目している。モリスンが「グロテスクなもの」を描き入れるのは、「読者をなじみのない現実に対峙させる」ためであり、それを可能にするには、「不快で不安なもの」を創造する必要があるからだという（コリー、31）。

モリスン文学の特徴の一つは、「不快で不安なもの」によって読者が戸惑い、一時停止を要請され、ときには思考中断を余儀なくされる、その読みのテンポが崩されるところにある。それが伝統的なアメリカ文学のなかで、モリスン文学を際立たせるもつとも大きな差異、特質であると言ってもかまわないだろう。モリスン自身が、しばしば表明しているように、「語られないことが、語られてこなかった」アメリカ文学への挑戦の姿勢がそこにはある。「語られえないこと」を語るためには、読者を立ち止まらせ、たやすく読者を物語性の流れに乗せない文体の工夫が求められる。その一つの方法が「不快で不安なもの」を描き込むことであった。

またもう一つは、命名の行為であり、あるいは匿名性にして

おく行為である。文学活動の早い時期からモリスンは、意志的な命名の行為を自覚していることを語っている。ロバート・ステプトとのインタヴューで次のように答えている。

「命名ということ、それは今、私が書いている本ではとても、とても深いテーマになっています。名前がまったく与えられないこと、奇妙な名前、奴隷の名前、すべてが。匿名であるときの気持ち、孤児の気持ち」（ステプト、25）。その新しい小説とは、インタヴューが行われた同年の秋に出版される『ソロモンの歌』を指し、インタヴューの最後にその題名を問われて、その時点では『ミルクマン・デッド』だと答えている。第三作目のこの小説から、モリスンの作品には奇妙な名前が頻出するようになり、『ビラヴド』においてももつとも強調され、匿名性の問題を含めて作者の深く強い意図が認められる。モリスンの命名の行為、あるいは匿名性への志向が、「アメリカの黒人」を描くための必然として自覚的になっていく。

モリスンはまた別のインタヴューで、小説言語について以下のように語る。「言語を浄化しようと努力しています。言葉にももとの意味を与えようと。使い慣れて破壊されてしまった言葉ではなく。「略」そのような言葉を入れて文章を構築するように努力するのです。奇妙な言葉を使ったり、大仰な言葉を

使うということではありません。大きな言葉はたいてい正確ではありませんから。不正確だから有用なときもありますけれど。注意して努力すれば、平凡な言葉を浄化し、磨きなおし、比喩的な言葉に息を吹き返させることができるのです」（テイト、165）。

モリスン文学は難解であるという批判や嘆きが聞こえるが、モリスンの文体や言葉の選択、物語構成は、「語られないこと」が、語られてこなかった」アメリカの現状への反論であり、「語られないこと」を勇敢に語らねばならない作者の、苦悩の果てに生まれてきたものである。それは作者の強い憤怒と歓喜の感情の噴出であると言えるが、さらにそれらを越えた、「アメリカの黒人」であるモリスンの本能的な業の働きが背後にある。三つの業、身（身体）・口（言語）・意（心）の行為を全体的に表現しようとする結果である。

2.

モリスン作品の物語構成や内容に加えて、読者を立ち止まらせるのは登場人物の特異性である。重要人物の多くが、身体的に異常な状態に置かれている。最初の六作品のすべてに、身体的欠落を抱える者や具体的な身体的デフォルメを抱えるものが登場する。心理的デフォルメは当然のことながら納得できるが、身体的デフォルメによってモリスンはいったい何を表現しようとしているのか。モリスンの作品の読者が、登場人物の身体的異常性に強い印象を刻まれないことはない。それほどまで

に強調するモリスンの意図とその効果は何なのか。

モリスンはまた「あなたの女の登場人物は、みなスーパーウーマンですね」という批判があるというインタヴューの問いかけに、次のように答えている。自分の祖母や祖先が成し遂げてきたことにはまったくびつくりする。生命を脅かす状況を乗り越えてかれらは生き延びてきた。そしてさらに大きな夢、人生で成就すべきことを胸に抱きながらかれらは生きていく。「じつさいより大きな、スーパーではない人間は、死んでいるのですよ」（マクラスキー、41）とモリスンは断言する。このインタヴューの文脈では、そのスーパー性は肯定的な能力を指示しているが、否定的に見える登場人物造型にも敷衍してよいのではないか。身体的欠落の強調は、それによって表面的な意味づけと理解を越えた人生の真実を伝えようとする手段である。「なじみのない現実」を描き出そうとするときの一つの技法である。

それでは身体的欠落、デフォルメは作品の中でどのように表現されているのか。

第一作の『青い目がほしい』（一九七〇）に登場するピコーラの母親は、片方の足が短いために家族から愛されていないと考えている。子供時代の劣等感が、大人になり結婚してからも身体的醜さと結びつき、それが白人社会のアメリカにおける黒人の醜さ、劣等感と結びついてくる。第二作『スーラ』（一九七三）では、主人公スーラの瞼の上にばらのようなあざがあり、スーラの祖母エヴァは、あるとき片足を切断されて町に戻ってくる。第三作『ソロモンの歌』（一九七七）では、パイラトに臍がなく、村はずれに一人孤立して住んでいる。第四作『ター

ル・ベイビー』(一九八一)の白人の母親は幼児虐待で、息子を身体的に傷つけ、その秘密は「押し入れの中の骸骨」のように使用人の黒人女との間で保たれている。第五作『ビラヴド』(一九八七)の主人公セサの背中には、鞭打たれた跡が木のようになんて生えており、セサの母親の乳房の下には十字架のような焼印があり、ポールDの首には鉄の首枷の跡が残り、セサの乳母役だったナンには片腕がない。『ジャズ』(一九九二)では死体の少女の顔を切りつけるヴァイオレットが登場する。『パラダイス』(一九九八)は、身体的欠落ではないが、女のみを殺す襲撃の場面から物語が始まり、死体の隠蔽、喪失と非現実的な廻りで物語が終わる。

これだけ羅列してみると、モリスン作品の特徴が目立つてくる。内容に立ち入るまでもなく、その登場人物を簡単に描写しただけでグロテスクなほどに身体的デフォルメが施されていることがわかる。おぞましい身体的欠落を突きつけられた読者は、モリスンの描き出す、このようなグロテスクな人物造型に意識的にならざるをえない。

3.

スーザン・コリーは、バフチンらを援用しながらグロテスクを定義し、「誇張・歪曲・矛盾・無秩序・衝撃の美学的原理であり、常態感覚を粉碎し、新しい意味・絆を発見するように刺激する」(コリー、32)としている。たしかにモリスンの登場人物たちは、「常態」の中に漬かりながら、「常態」を破壊しよう

とするエネルギーに満ち溢れている。デフォルメされたかれらが、「常態」であるアメリカ社会とその価値観に左右されていないのではないが、その「常態」に激しく疑問を呈している。

一五世紀後半に発見された洞窟の壁絵を指して生まれたグロテスクという用語は、その薄暗い洞窟の中の「芸術作品」に備わる、怪奇的で恐怖心をそそる美的力を意味している。だがグロテスクとは「恐怖」ばかりでなく、ジョン・ラスキンの言葉とされる「恐怖との戯れ」を含む、感情の高揚を意味するようになったとスーザン・コリーは紹介する。そしてグロテスク性の二つの側面を強調したのが、二〇世紀のヴォルフガング・カイザーとミハイル・バフチンであり、カイザーはその否定的な「恐怖」の側面を、バフチンは、肯定的で「滑稽」な側面を見出したのだとコリーは言う。

トニ・モリスンはそのグロテスク性の両面を含み込むことによつて、「新たな可能性を切り開いた」というのがコリーの主張である。「否定的な、あるいは『薄気味悪い』様式として、また肯定的で、あるいは『滑稽な』様式としてグロテスク性を用い、作品の中における意味作成の道具として存分に役立たせている」(コリー、33)という。そして肯定的側面には、変容と再生の機能が含まれている。

ラスキンのグロテスク性の定義である「恐怖との戯れ」による感情の高揚は、たしかにモリスン作品において認められるところであり、明らかにモリスンは意図的に描き入れている。だがコリーの主張するように、グロテスク性の肯定的側面である「回復の可能性」(コリー、33)を作品の中に認めることができののだろうか。たとえばコリーは、『ビラヴド』のセサの背中

に刻まれた鞭の跡を「再生の可能性」を表していると捉える。セサがポールDに、自分には見えない背中の奴隷制度の名残を伝えながら、セサの産婆になって命を助けてくれた白人の娘が、「采振木（ザイフリボク）」のようだと喩えたこと、幹も枝も葉もあり、もうすぐ花まで咲きそうだと言ったことをその例に挙げる。木のように広がる背中のみみずばれを、花咲く未来の再生を予測すると捉え、「この傷は肯定的グロテスク性をあらわし、身体の自然のサイクルによる再生の可能性を示唆している」（コリー、35）とコリーは、モリスンのグロテスク性に備わる両面性を強調する。

だがそのように花咲く背中の木を解釈することは可能なのだろうか。背中の木には幹も枝も葉もあり、やがては花まで咲きそうなほどに広がっている。その描写によって奴隷制度の名残が強調されるばかりではないのか。アレグザンダー・クラメル（一八一九―一九八）は、「南部の黒人女性」という題目の演説で、奴隷制度が廃止されたからといって、その名残がたやすく消え去るものではないことを強調した。「怪物のようにおぞましい邪悪行為、構造的に機能する制度の邪悪行為は、その制度じたいが消滅してからも長らく生き延びるのです」（クラメル、75）と述べ、ヨーロッパの封建制度の名残が、当時まだ見られること、死んだはずのその制度の果実がまだ生き続けていることを指摘する。奴隷制度もまたしかりであると。

奴隷制度が廃止されてすでに十数年経った、『ビラヴド』の物語の現在においてさえ、セサの背中の鞭の跡が消滅することはない。消滅するどころか、制度の名残、その果実はさらに成育を続けている。法律による制度の廃止が何も変化をもたらさ

ないとしたら、変化を阻止する抵抗のありかたこそグロテスクである。南北戦争以前のアメリカ社会の「常態」が変わらないこと、それがまさにグロテスクな現象である。

グロテスクであることの両面的特質を認めないのではない。だがモリスン作品におけるグロテスク性を分析するときに、その肯定的作用を分析し、再生の可能性に焦点を当てるのではなく、身体的欠落のグロテスク性、身体的デフォルメのグロテスク性に焦点を当て、モリスン作品における身体性の問題を分析せねばならない。それはコリーの主張するグロテスクの両面性を強調することではなく、モリスンの登場人物に見られる「常態」を離れた否定性が、かれらの存在理由を決定していることを見ることである。モリスンの作品におけるグロテスク性は奴隷制度に関わって政治性を帯びるがゆえに、暴力的であり否定的になる。

4.

すでに列挙した身体的欠落が強調されている登場人物たちのなかでも、特に『スーラ』のエヴァと『ソロモンの歌』のパイラトは、身体的欠落が物語の作用因になっている重要なグロテスク的人物である。この二つの作品を二人を中心に置いて分析する。

『スーラ』は無題の序文で始まり、その後、「1919年」という題名がつけられた章が続いている。第一次世界大戦に参

加した若者シャドドラックが、戦争後遺症に罹り故郷の町へ戻ってくる。「大きな戦争」と言われた第一次世界大戦の悲惨な状況は、前世紀の武勇を誇った戦争とは比べられず、アメリカのみならずヨーロッパの多くの若者たちを戦争後遺症に陥らせた。アメリカでは名門大学出身の若者たちが理想主義に燃え、ヨーロッパ戦線へ赴いたが、じつさいに体験した戦争は、理念の理想主義を打ち壊す「人殺し」という現実だった。

その若者たちの体験をマルカム・カウリーは、『亡命者帰る』（二九三四）で自分自身の体験として描き出している。一九一六年から一七七年にかけての冬、知識人たちは愛国心と「世界の民主主義と小国の自決権」（カウリー、36）を唱えはじめ、大学生たちの中にはヨーロッパへ旅行できるチャンスとばかりに救急奉仕隊に志願した者がいた。「生涯に一度の西部戦線という見世物」（カウリー、41）を楽しみ、賜暇休暇にはパリに出て外国語で愛をささやくことができると興奮した若者たちもいた。一九一七年、救急車や軍用トラックの運転手としてヨーロッパ戦線に参加した作家の名前をカウリーが挙げている。その中には、ドス・パソス、ヘミングウェイ、ジュリアン・グリーン、E・E・カミングズ、ダシエル・ハメットなどがいた。カウリーは、救急隊やフランス軍のトラック運転手になって戦争に参加したアメリカの若者に、この体験は大学の課外授業のようだったと述べ、そして「だがいったい何を教えたのだろうか」（カウリー、38）と疑問を呈している。

高校を卒業し、「戦争に憧れて」赤十字の運搬車両の担当になった、ヘミングウェイの伝記的事実からもわかるように、初めて「人殺し」の戦争を体験した若者にとって、それは生涯を

決定するトラウマになっていった。『スーラ』のシャドドラックは、ほうほうののりで戦線から戻ってきた。ところが軍人病院ではシャドドラックの対処に困り、軍隊から追い出されるようにして故郷へ帰ってくる。シャドドラックの精神は、前線で死に直面したことにより、もはや安定を保つことができない。愛国主義も理想主義も、「世界にとって民主主義が安全であるように」というウイルソン大統領の参戦の大義名分も、現実の殺戮の場面では意味をなさず、空虚に響くスローガンでしかなかった。

5.

『スーラ』の始まり部分でシャドドラックの戦争体験を書き入れる作者は、すでに出だしから身体破壊の暴力を記し、そのグロテスクな現実を明らかにする。戦場で砲火を浴びながら駆け巡るシャドドラックの視界に入ってきたのは、すぐそばにいた兵士の顔が吹き飛ぶ光景だった。

スーパボウルが逆さになった、ヘルメットの下顔全体が消えてしまった。ところが頭のない兵士の胴体は、脳から指令を受けずに頑固に走りつづけ、「略」脳髓が背中に滴り流れ落ちるのをまったく無視していた（『スーラ』、8）。

「頭のない兵士」というグロテスクで醜悪な光景が、戦場では日常茶飯事の「常態」だったことが叙述されるのみならず、頭をなくした人間の胴体がそれでも走り続けるグロテスクな

状況を、まだ生きている兵士が目撃する。一瞬前まで人間だったすぐそばにいた兵士が、人間ではなくなり胴体になる。「死」はもはや理想主義のために命を賭けるといふような美しい抽象的思考を離れて、身体と直結した現実になって兵士たちに迫っている。脳から指令を受けてもいないのに、胴体のみが慣性によつて「頑固に」動きを続ける、その身体的慣性の現実は、生きている兵士にとつて驚愕の源だった。理性を離れた人間の身体の「意志」が強調される。

略した部分は、頭の吹っ飛んだ兵士の胴体以下が走るそのさまを形容して、「勢いよく、いさぎよく優雅(グレイス)に」(『スーラ』、8)と表現されているところである。脳からの指令を受けていないのに、「勢いよく」身体は動きを継続する。しかも優雅さを備えているというのは、人間ではなくなつた胴体(身体)に根源的に備わる、人間の領域を越えた神的な精神性があると、モリスンは表現しようとしているのだろうか。胴体(身体)それ自身に備わる崇高な力である。

戦場におけるヘルメットは、軍隊の力・ユニフォーミティの象徴であり、集団となつて敵を圧倒する力を具現する。ヘルメットに隠蔽されているのは、戦闘指令を発する知能の終結した身体部分であり、軍隊という組織の活動を成立させる要因である。ヘミングウェイは『武器よさらば』において、そのヘルメットをきわめて印象的に描き出す。

第一次世界大戦に志願したフレデリック・ヘンリー中尉(主人公)は、イタリア軍に属していた。カポレット(スロヴェニア西部のコバリド)敗退の場面になる第三〇章で、仲間のイタリア兵はドイツ兵のヘルメットを目撃する。それはドイツ軍の

自転車部隊だったが、ヘンリー中尉やイタリア兵に見えたのは石橋を渡るかれらのヘルメットのみであり、ジープに乗る将校たちのヘルメットの動きだった。「石造りの橋の上方をドイツ人のヘルメットが動いているのが見えた。前かがみになり滑らかに、超自然的といえるほどの動きだった」(ヘミングウェイ、164)とヘルメットが強調される。この場面のヘルメットの超自然的な動きと、シャドラックの体験したヘルメットが分離した胴体の崇高な動きをいかに比べたらよいのか。暴力的に頭脳をなくした後で、胴体は軍隊の指令を守ったまま運動を止めない。ヘミングウェイがヘルメットの動きを「滑らか」であると同時に「超自然的」だったと記すとき、その超自然性に、軍隊あるいは戦争の究極的暴力を読み取ることができないのではない。常態の人間の行進ではない。常態の人間の意志ではない。画一的なヘルメットに凝縮された常態を越えた力が、戦闘状態に入った人間の行動に漲っている。

ヘルメットが吹き飛んだシャドラックの戦場の体験から、戦争後遺症に罹って病院に収容されたシャドラックが、病院食を前にしながら自分の手で食べるということができないという場面へ導かれていく。寝台に横になりながら、自分の胴体の脇にある両腕を布団から出し、スプーンを取ろうとするその手が巨大化してしまう。「ジャックと豆の木のように、自分の指が食器盆と寝台を覆うように四方八方へ伸びていった」(『スーラ』、9)。するとシャドラックは、あわてて自分の手を隠す。ところが看護士に強引に手を引っ張り出されそうになると、感情を抑えられなくなり、精神が混乱してくる。自分の手がふたたび大きく伸びていき、巨大化するのではないかという不安と恐怖がつ

のってくる。

吹っ飛んでしまった兵士の顔のように、自分の手は巨大化すると、いったいどうなってしまうのか。靴紐を結ぼうとすれば、指と紐がこんがらがって果てしない混沌状態に陥る。兵士の分離した顔のように、巨大化した指が自分の意志を越えて、脳からの指令を受けずに勝手に動き出すのではないか。シャドラックの手と身体が十分につながり、身体が全体性を回復するのは、故郷へ戻り、トイレの水の中に映る自分の顔を認めたときである。

「トイレの水の中に心配そうな黒い顔があった。はつきりした黒い顔、くつきりしたその顔にシャドラックはわれながら驚いた」(『スーラ』、13)のだが、そのときようやくシャドラックは、自分の指がそこに動かしがたく存在しているのを知り安心する。身体が自分から分離するのではないか、自分が現実には存在しないのではないかという恐怖を克服することができたのである。それは「はつきりした黒い顔」の存在を認めたときで、シャドラックにとり、「アメリカの黒人」にとり、黒さは自己の存在理由を根源的に保証する要件だった。

戦争体験は、理念と人間の身体の断絶を認識させる究極の試練である。若者たちは、シャドラックのように、「空っぽの頭に、女の子の口紅の味を思い出しながら」(『スーラ』、7)、気楽に戦争へ参加したのだが、戦争が身体的暴力そのものであることをすぐに悟ることになる。集中砲火をくぐり、これこそまさに「そのもの(イット)」(『スーラ』、7)なのだとなりながら、シャドラックは「ふさわしい感情を、そのもの(イット)をもたらず感情を呼び起こすことができなかった」(『スーラ』、7)ので

ある。戦争体験は、特にそれが「民主主義のために」という大義名分で語られるときには、精神の高揚感をもたらすはずであった。「何かとても強い感情」(『スーラ』、7)を抱くに違いないと期待していたシャドラックが、じつさいに感じたのは、吐く息が白く見える寒さのなかで駆け巡りながら、軍靴に当たる自分の足の爪の痛みだけだった。身体的感覚のみが現実だった。

『USA』三部作に含まれる『1919年』を書いたドス・パソスは、五人の主要人物の一人、カンザス出身の自動車工フレッド・サマーズに、次のように吐かせている。「おめえらよ、これは戦争なんかじゃあねえよ。くそつたらしい女郎屋だよ」(ドス・パソス、419)。パリに出て外国語で愛を囁くというロマンチックな空想は、金目当ての娼婦との付き合いでしかなかった。「女の子と話すのは好きだよ、だけどみんな金で動いているんだ。吐き気がするね」(ドス・パソス、420)とディック・サヴェッジは言う。戦争の現実について、ディックはまた次のように感じ始めている。

もはやキリスト教など信じられない、キリスト教の立場からこの戦争を肯定することなど無理で、戦争に若者を駆り立てている人々は、それまで抱いていた信念や理想を傷つけているのだ、この戦争はいかさまの気の狂った精神病院だ、政府や政治家が自分たちの利己的な関心から引き起こした、金塊に見せかけたレンガのような汚らしいいかさまゲームなんだ、最初から最後まで詐欺だ(ドス・パソス、501)。

「大きな戦争」を体験した世代は、後に「失われた世代」とガートルード・スタインに呼ばれるが、かれらは伝統的な価値観の崩壊の中で、精神的根拠とすべき宗教や思想を見出せず、情緒不安定になっていた。

戦争によって失ったものは何だったのか。「失われた世代」などという気取った形容句ではなく、その真実はもはや「故郷」に戻れない若者たちの精神状況であったと、マルカム・カウリーは言う。絶対的価値観に支えられ、保証されていた子供時代をかれらは懐かしんだ。現実の不安を逃れ、記憶の中にある子供時代の確かさの中へ戻りたいと願った。「パリやパンプローナで、小説を書きながら、飲んだくれながら、闘牛見物をしたり、恋を囁いたりしながら、かれらはケンタッキーの丘に立つ小屋やアイオワや Wisconsin の農家、ミシガンの森や青いジュニアタ川を想い続け、トマス・ウルフがよく口にした『失われてしまった、ああ、失われてしまったのだ』と嘆いた故郷を想っていた。もはや戻ることのできない故郷を」(カウリー、9)。

「少年時代の故郷はもはやない。そのうえ他のどこにもつながつていない」(カウリー、46)という帰属感の欠落が、戦争を体験した若者たちに絶望的な「失われた」感覚を抱かせていた。その「失われた」感覚は、理想に向かって闘っているという精神性と、じつさいに負傷し、身体が切断される現実との断絶から生じてくる。軍靴に当たる自分の足の爪の痛みという身体的感覚だけが現実になる。「失われた」感覚は、その不均衡から生まれてくるのだ。

バーバラ・ジョンソンは、切断された頭と勝手に走る足を、

フロイトの言う「薄気味悪いもの uncanny」の典型であると述べ、モリスンは、そのイメージを前もってさらに強化している」と主張する。フロイトは「薄気味悪いもの」というエッセイで、「薄気味悪いもの」を *unheimlich* という単語で表現しているが、あえて直訳するとそれは「非・故郷」という意味になる。親しく馴染みのある故郷を否定することによって、常態ではない状況が生まれる。

『身体作品』（一九九三）で身体表現と芸術作品の関係性を、特に「性（セクシュアリティ）」への関心から論じたピーター・ブルックスは、フロイトの *unheimlich* を引用して、男の視線に女の生殖器官が「薄気味悪いもの uncanny」として映るとしたら、それは「あまりにも馴染みのあるもの、あまりにも故郷的な (*heimisch*) ものだからである。結局、それは男の最初の故郷、あるいは *Heimat* である」（ブルックス、121）と論じている。そしてフロイトによれば、*unheimlich* の *un* は、「あまりにも馴染みのあるものを抑圧する印」（ブルックス、121）であるという。シャドドラックの目撃したのは、身近な仲間の兵士の身体切断であり、それはあまりにも馴染みのある身体部位であったために、自分の身体部位と重なって衝撃が記憶される。戦争後遺症に罹ったシャドドラックは自分の手足を統御し、機能させることが困難になってしまう。モリスンは、「あまりにも馴染みのあるものを抑圧する印」を援用して、読者を立ち止まらせ、衝撃の深さを記す。

戦争に期待していた「そのもの（イット）」を感じることができないシャドドラックは、「感情の解離」（『スーラ』、7）状態になっているが、それが兵士の頭の切断の前段階として描かれ

ることによって、「感情の不連続性」（『スーラ』、7）が強調されているとバーバラ・ジョンソンは言う。ジョンソンによれば、『スーラ』には、「心理的不連続」（『スーラ』、7）が、すなわち感情と出来事の「解離」が強調して書き込まれており、そのもう一つの例としてネルが夫とスーラの関係を知ったときの反応を挙げる。そのような「感情の解離」がモリスンの文学的技巧であるとジョンソンは主張する。

ここでジョンソンが挙げているネルの「感情の解離」の例では、その感情の奔出に「七〇頁を要し、ジュードよりスーラの喪失を悼む自分に気づいたときだった」（『スーラ』、7）、という時間的解離を理由にしている。だがそのようなネルの感情の時間的解離を、「感情の解離」の例として、「そのもの（イット）」を感じなかったシャドドラックと同列に論じることができない。ここではモリスンが、「そのもの（イット）」を感じることができず、感情の高揚感がないことを不思議に思うシャドドラックを描いたその直後に、頭を吹っ飛ばされた兵士と胴体の勝手な動きを叙述していることに注目せねばならない。ここで強調されるのは、あくまでも感情の時間的解離ではなく、「気のふれたマッドハウス」のような状況や期待していた戦争の高揚感がない中で、集中砲火を浴びながら身体は勝手に走りまわらねばならないという、両者の断絶状況である。

モリスンが、『スーラ』の物語展開とは中心的な関わりをもたないように見える人物シャドドラックを、最初に登場させた意図はそこにあつたのではないか。シャドドラックが体験した戦争の、精神的、身体的断絶に備わる暴力性をモリスンは描き込みたかった。身体的極限状況にいるときの人間は、理想主義がも

たらず精神的高揚感を抱くことはできない。戦争が「人殺し」でしかないことを知らずにいた若者は、初めて戦争の意味を認識する。理性による認識ではなく、頭のない胴体が戦争行動を取り続けるという現実の、視覚的状况によつて感得するのである。その身体的現実が、戦争の意義に対する感情をゼロにする。感じないこと、人間を不感にさせる暴力性が戦争には潜んでいる。

シャドラックの戦争体験が物語の始まりに置かれることにより、それがこれから始まる物語の伏線、作品の骨組みを決定することになるだろう。モリスン自身が説明しているように、『スーラ』は、「壊れた鏡で、その粉々になった断片を独立したものとして見ながら、繋ぎ合わせなければならない」（ルクレア、127）物語である。『スーラ』の主題を一つとみなし、単一の読みかたをするのではない。シャドラックの戦争体験を骨組みにした物語として読むと、どのようなテーマが浮かび上がってくるのか。断片的前触れとしてのシャドラックとエヴァはいかに結びつくのか。

6.

「1921年」の章で、主人公スーラ・ピースの住まいが紹介され、エヴァ・ピースはその住まいに君臨する人物として登場する。

エヴァは増築を重ねた複雑怪奇な構造の家の三階に陣取っている。「足車」に座りながら、自分の子供たち、友人、迷

子、下宿人の暮らしを統率している。「足車」に座っている理由、すなわちエヴァの片脚が切断された理由は明らかにされていない。両足があつた頃のエヴァを知っている者は、町に九人とおらず、長女のハナですら知らないという注釈的説明がなされ、すでに長い年月、エヴァは「足車」生活をしていることがわかる。

エヴァの片脚切断の背景は、エヴァ自身が話さないかぎり、だれも話題にしない。エヴァはときおりその気分になると、特に小さな子供たちを相手に片脚切断の理由を話すことがあり、その話にはいくつかの異型があつた。

その一つは、「ある日、片脚がひとりで起き上がったの、勝手に歩いていってしまったのだよ。よろよろと追いかけたのだがね、とつても速くつてね」（『スーラ』、30）という恐ろしい物語であり、また、「足の指に魚の目ができてしまつてね。それがどんどん、どんどん大きくなって、とうとう足首ぜんたいが魚の目になってしまったよ。それから魚の目はまた、どんどん、どんどん大きくなって、脚を伝つて上へ上へと這い登り、それでとうとう赤い布を巻いたのだがね、もうそのときは膝まで魚の目になってしまつていたのだよ」（『スーラ』、30-31）という話だつた。

エヴァの説明の、片脚が分離して、自分の意志とはお構いなく勝手に行動するのは、シャドラックが経験した、頭を吹き飛ばされた兵士の胴体の行動の型と同じであり、魚の目がグロテスクに巨大化する話は、シャドラックの巨大化する指と重なってくる。エヴァの登場以前にシャドラックの戦争体験を描き出し、エヴァの片脚切断の行為が、より強調されて読者に印象づ

けられることになる。モリスンはこのような意志と身体の行動の型の一致と分離に焦点を合わせてくる。

エヴァの片脚がない理由は、噂として次のようにも説明される。

「ある人が言うには、エヴァは列車の下に脚を突っ込み、会社に賠償金を支払わせたということだ。また別の人は、一万ドルで病院に売ったのだと言っていた」(『スーラ』、31)。

エヴァは夫に捨てられ、一八ヶ月間、町から姿を消す。そして戻ってきたときには片脚をなくしていたが、新しい黒いハンドバッグと三人の子供たちを養う経済力を持って帰ってきた。誰もその真実を知らず、エヴァ自身も子供相手のおとぎばなし以外に、何も語ろうとはしない。ただ鉄道事故の話であれ病院の話であれ、大人たちの噂話には説得力があり、金と引き換えにエヴァは自分の身体を切断したのだろう、と読者は納得させられる。

それが生き延びるための方法であつたとしても、通常の収入手段が乏しい黒人の女は、身体切断というグロテスクな決断をせねばならなかつた。鉄道事故に見せかける話や、病院へ治療用に売り込んだ話はどちらも、当時の「アメリカの黒人」の状況であればありそうなことである。一九三〇年代に、アラバマ州のタスキーギ・インスティテュートを中心に展開された梅毒の実験のために、南部の貧しい黒人が少額のお金で買われた「悪い血(バッド・ブラッド)」の歴史的事実は、今日ではよく知られた話である。

エヴァが自分の脚を切断し、病院へ一万ドルで売ったという噂話を町の人間がすると、その話を聞いた相手は、「ニガアの

むすめつこの脚が一本で一万ドルだつて」と聞き返す。両脚で一万ドルならまだしも、たった一本で、という驚きと疑問は、黒人の女の社会的位置の劣悪なことを示唆する。生き延びるために自分の身体の一部を切断するという、暴力的な決意をエヴァはせざるをえなかつた。それは自分が生き延びるためだけでなく、三人の幼子を養うためだった。それでもエヴァは、身体切断をおおごととは見なさず、一本の脚がなくなつても日常生活の不都合を認めない。精神的に落ち込むこともない。身体部位の切断という暴力的行為がこのように、静かに語られるのはなぜなのか。

モリスンは、ベティ・ジーン・パーカーのインタヴューに答えて、「エヴァは片脚だろうが、そうでなからうが、勝ち誇つた人物なのです」(パーカー、65)と答えている。そして神のように振るまい、「人を傷つけますが、また重要な言葉を伝達する人でもあるのです」(パーカー、65)とエヴァ像を説明している。自分を捨てた夫ボーイボーイが、都会の女を連れて戻ってきた場面で、エヴァの振るまいは感情のないものだった。どのようを感じたらよいのかわからなかつた、という表現が繰り返されている。ボーイボーイは頭のでっぺんからつま先まで、都会風に決めたいでたちで、「にわか成金と怠惰のにおいをふんぷんと撒き散らし」(『スーラ』、36)ながら、踊るような足取りで階段を降りていったが、その輝きの下に、エヴァはボーイボーイの敗北を感じ取っている。「ボーイボーイの首の下に敗北を、両肩の妙なこわばりをエヴァは認めていた」(『スーラ』、36)と、それはさりげなく語られる。

「にわか成金と怠惰のにおい」がもたらす危うげな経済的基

盤より、片脚切断と引き換えに獲得した確実な金を基盤に、下宿屋を営みながら生計を立てている自分のほうが、はるかに生存能力があるという自信をエヴァは抱いている。男に対する自信を持つエヴァだが、ボーイボーイが連れの女に何かをささやき、女がのけぞって大笑いした姿を見たとき初めて、エヴァは何を感じればよいのか諒解し、「憎悪がすじになって胸を流れた」(『スーラ』、36)のであった。

エヴァはここで初めて、おそらく嫉妬からくる男への憎悪を感じている。ところが逆説的なモリスンの筆致は、その憎悪を否定的な力とは見なさない。暴力的身体切断が肯定的生存を導き、人生の未来を約束したように、憎悪が「心地よい期待感」(『スーラ』36)をエヴァにもたらす。その「心地よい期待感」は、恋におちいり、しあわせなことが起きるのではないかと期待するあの感情に似ており、「ボーイボーイへの憎しみが自分を生きさせ、しあわせにしている」(『スーラ』、37)とまでエヴァは感じた、とモリスンは書き込む。

その結果、幸せにもエヴァは、自分自身を家の三階の「神の座」に押し上げ、ほとんど下へは降りて来なくなる。その神の座から飛び降りるのは、娘のハナが庭の焚き火で火だるまになった瞬間だった。その描写は、エヴァの切断されたグロテスクな脚をふたたび読者に記憶させる瞬間である。

「エヴァはちゃんとしたほうの脚で立ち、重い体を持ち上げ、握ったこぶしで窓ガラスを割った。窓枠に切り株のような脚を乗せ、それを軸に、いいほうの脚をテコに外へ体を投げ出した」(『スーラ』、75―76)という、これだけの描写ですでにグロテスクなエヴァの動作が想像される。そのうえに、「炎に包まれ踊っ

ている姿」のハナをめがけて、空を切り、爪で引っかき、血を流しながら、飛んでいくのだが、ハナから一二フィートも離れた場所にぐしゃりと落ちてしまう。エヴァはそれでもハナのもとへ体を引きずって擦り寄ろうとするが、ハナはびっくり箱から飛び出した人形のように、跳ねたり踊ったりしながら通りへ跳んで行く。そしてハナは焼死する。

三階の「神の座」から飛び降り、自分の最初の子供を救おうとする母親エヴァの努力は、みずからの命を賭けた真剣な必死の行為である。ところがエヴァとハナのこの場面は、死という最大の悲劇的場面であるにもかかわらず、読者にグロテスクで滑稽な印象しか残さない。身体的欠落を抱えた母親が、それまでほとんど動こうとしなかった、三階の高みから娘の危機を目撃して、一人で救い出そうと空を飛び、自分も負傷する。そのような悲劇を描写するモリスンは、静かに事実を書き入れるだけで、感情表現をいっさい排除する。

娘の悲劇的な焼死は、跳ねたり踊ったりした結果、炎は消えるどころか燃えあがったためである。母親の滑稽な負傷は、身体的欠落を抱えながら、空を飛んで行ったためである。そのように悲劇の中のグロテスクな笑いを表面に出して強調しながら、いっぽう作者は、最後にこの場面をじっと目撃していた、冷徹な視線があったことを、エヴァにさらりと語らせる。

地べたに倒れて横になっているときに、「裏口のポーチに立ち、じつと見つめているスーラ」(『スーラ』、78)が、エヴァの視界に入ってくる。母親の死の状況に衝撃を受け、身体麻痺状態に陥ってしまったのだと、隣人たちは解釈したが、エヴァの考えは違っていた。スーラは自分の母親が焼け死ぬ状況に、「呆然としたか

らではなく、興味があつたからだつた」(『スーラ』、78)と、「自分の子供たちの欠点を隠さず暴露する」(『スーラ』、78)エヴァは考えている。

バーバラ・ジョンソンは、「興味があること、関心を抱くこと」には、「分離と距離」が包含されていると述べている(ジョンソン、9)。「じつと見つめる(ウォッチ)」行為は、「見えること(シー)」とは違って、「関わり」を持たないことであるという。いささか逆説的に響くが、前者には見つめる距離があり、後者は自然と目の中へ入り込んでくる、距離のゼロ化を意味するということだろう。スーラは自分の母親の死を距離を持って見つめ、関わって救済しようとは思わない。焼死の悲劇よりも、母親へ抱いているその距離感の悲劇を、エヴァは強く認識したのである。

エヴァはスーラの死後、養老施設を訪ねてきたスーラの親友ネルに、チキン・リトルの死について詰問し、スーラが手を離れたためにチキン・リトルは川に放り出され、溺死したのは事実だが、それをネルは「見つめていた(ウォッチ)」と言つて非難する。このように「見つめる」行為が繰り返し問題にされると、非情な人間性を表す営みとして、作者はエヴァに批判させているという解釈が容易に成り立つ。エヴァが養老施設に入れたことできえ、新世代のスーラの価値観はともかく、非情な人間性を表す行為であつた。エヴァとスーラの世代間の断絶は、この作品の大きな骨組みになっている、黒人社会と共同体意識の変化とともに、それはモリスンの他作品においても追求され続けている課題である。

バーバラ・ジョンソンはさらに、この文脈で「美的価値観(エセティック)と共感関係(ラポール)」という言葉の問題にする。大学教育を受けたスーラとネルとの会話で、大学生が使う日常言語「美的価値観(エセティック)と共感関係(ラポール)」を、ネルにわざわざ語らせている箇所である。ジョンソンは、「この小説は、多くの点でまさに美的価値観(エセティック)と共感関係(ラポール)との間のかかりについて描いている」(ジョンソン、9)作品だと分析している。たしかにネルがこの二つの難解な単語に心を奪われ、「意味がわからないけれど、すきだつた」(『スーラ』、105)という理由は明瞭ではない。ネルがなぜ二つの単語を取り上げるのか不可解であり、唐突にすら感じられる二つの単語の羅列であるがために、作者は意図的であつたと推測される。

「見つめる」行為を非難するエヴァと、非難されるスーラの違いが表現されていたように、ジョンソンが、「ラポール」を「連続性のダイナミクス」と説明するとき、「美的価値観(エセティック)と共感関係(ラポール)」の二つの単語は、エヴァとスーラの人物像の差異を考へるうえで、分析のヒントを与えてくれるだろう。エヴァは、社会性のない幼児化した自分の息子を焼き殺しもするのだが、「分離と距離」を保ち、「見つめる」だけの共同体の構成員ではなく、「連続性のダイナミクス」の人間関係を保ち、共同体の中における自分の場所を確立している。いつぼうスーラは、友人の夫と関係を持ち、共同体から叱責されると姿を隠し、分離しながら距離を保つ。

エヴァは「勝ち誇つた人物」であると、モリスンはインタヴューで答えていた。だが、エヴァは自分の家の三階の、「神

の座」のような領域に君臨しながら、全知全能で無謬の神を表象しているのではない。あるいは共同体の代表的な母親、期待される黒人女性像マミーの権化になって、「連続性のダイナミクス」を表象しているのではさらさらない。身体的切斷が、身体の欠落、断片化であったように、全体性を指示する人物として造型されてはいない。それでもエヴァを「勝ち誇った人物」と説明するモリスンの言葉を、どのように理解したらよいのだろうか。

『スーラ』の最後は、ネルの語りになっている。死の床のスーラを見舞い、その死後、年老いたエヴァを養老施設に訪ね、スーラの墓を訪ねる。その帰りに、ネルはシャドトラックに出会い、二人が反対方向へ歩いていくところで物語は終わる。スーラの死を町の誰もが悼まず、死のニュースを聞いて小躍りする中で、白人の葬祭会社の職員に混じってネル一人が埋葬に立ちあっている。

スーラの苗字はピース（平和）だった。この町の黒人社会の習慣で、結婚しても旧姓で埋葬される。スーラの墓のまわりには、母親ハナ、叔父プラム、叔母パールが埋葬され、ピース（生没年）、ピース（生没年）というように、ピースという言葉が並んで刻まれている。それを見ながらネルは、「かれらは死んでいなかった。かれらは言葉だった。いや言葉でさえない。願望、熱望だった」（『スーラ』、171）と感じている。まもなくエヴァ・ピースもこの家族の墓場で、もう一つの「ピース（平和）」を付け加えるのだろうか。エヴァを訪問したネルは、スーラが語っていたように、「エヴァはたしかに意地悪だった」（『スーラ』、171）と思いつつ、それでも、「エヴァは自分のしていること

がよくわかっていた。いつもそうだったのだ」（『スーラ』、171）と諒解するのである。

「ピース、ピース」とまるで祈りの文句のように聞こえてくる結びになって初めて、ネルは自分が求めていたものが、夫のジュードではなく、少女時代一緒だったスーラだったことを悟る。自分にとってスーラとエヴァの欠落が意味するところを初めて理解する。

エヴァは「勝ち誇った人物」であると作者が語るとき、華々しい存在や英雄的存在、道徳的に完璧な人物を想定しているのではない。身体的にも欠陥のあるエヴァの、「ピース」への願望、熱望は、決して「美しく」描かれるのではなく、人間社会における淀みをとまなつて表象される。エヴァが「勝ち誇った人物」であるのは、年老いて半ば思考能力が疑われるようになって、それでも強い自己主張と自己認識を失わないからであり、自分の世界のみならず、共同体の他者たちと「共感関係（ラポール）」を、「連続性のダイナミクス」を持つていたからである。そのエヴァの器用とはいえない、直接的な表現方法に傷つく隣人も多かったが、それでもエヴァの存在を世間は強く認識している。身体的には全体（ホールネス）を表しているのではないが、その欠落を伴う人間性の全体をあらわしていると理解することができる。エヴァはその意味で「勝ち誇った人物」である。そしてモリスンは、エヴァのような人物を他作品でも造型している。身体的欠落を伴い、なおかつ「勝ち誇った人物」エヴァが自宅の三階の「神の座」に引きこもりつつ支配したように、町外れにいなながら、「共感関係（ラポール）」を、「連続性のダイナミクス」を表象する「勝ち誇った人物」である。『ソロモ

ンの歌』のパイラトは、そのような登場人物のなかでもとりわけ重要な存在である。

7.

パイラトは、『ソロモンの歌』の主人公であるミルクマン・デッドの叔母にあたる。不動産を所有し、黒人社会を経済的に支配している兄メイコン・デッドの妹だが、成人してから二人の付き合いはない。

パイラトには臍へそがなかった。産褥のときに死を迎えた母親は、パイラトを産み落とす前に死んでしまう。だれもが死産すると予測したのだが、パイラトは、「自分の臍の緒と後産を引きずりながら」(『ソロモンの歌』、28)頭から出てくる。「筋肉の収縮や羊水の圧力によって助けられ押し出されることもなく、パイラトは、もがきながら自分で出てきた」(『ソロモンの歌』、27-28)ために臍がなく、「お腹は背中のようになめらかなで頑丈だった」(『ソロモンの歌』、28)と描かれている。そのような誕生をしたパイラトを、「名譽あるアメリカ人の典型であり、すなわち自己創造的人物」(ブーソン、86)だとJ・ブルックス・ブーソンは言う。

名前のパイラトは、文字が読めなかった父親が聖書の頁をめくりながら、「強くて格好のよい」(『ソロモンの歌』、18)文字列を選んでつけたものである。「大きな文字が木のように映り、その下の小さな木々を覆うように守るように」(『ソロモンの歌』、18)見える文字列というのが、選択の理由だった。字の書けな

い父親がかるうじて字体をなぞり、なぞった紙切れを産婆に見せると、「イエス殺しの男の名前」(『ソロモンの歌』、19)だから女の赤ん坊にはふさわしくないと強く抗議される。それにもかかわらず父親はパイラトと命名し、後にパイラトはその紙切れを小さな真鍮の箱に入れ、紐を通して左の耳からイヤリングのようにぶら下げている。

エヴァとは異なり、パイラトは意志的に自分の身体部位の切断をしたのではない。だが、死んだ母親の子宮から自分の意志で出てきたために、臍が欠落したと説明されている。母親の子宮は、「静止し沈黙する無関心の身体的洞穴」(『ソロモンの歌』、28)と形容され、パイラトの誕生はあたかも祖先との分断を象徴しているようである。母親の「無関心の身体的洞穴」は、「共感関係(ラポール)」ではなく、そこに「連続性のダイナミクス」は見られない。誕生のその瞬間から母親との絆の象徴である、臍の緒の痕跡を喪失したパイラトは、いわば女の「原人アダム」であり、「アメリカのアダム」という象徴的孤児であり、生まれたときからの自立を運命づけられた存在である。

子供時代は父親と兄メイコン・デッドに養われ育まれたが、その後は、密造酒造りと販売で生計を立て、父親のいない娘を産み、その娘もまた父親のいない娘を産む。ブラック・ブルジョワ階級に属するようになった兄メイコンとは正反対の下層に属す、いわば町の「はぐれ者」である。パイラトの孫娘ヘイガーとミルクマンが、いとこ同士で恋愛関係になり、やがて破綻する物語はこの作品のまた一つのテーマである。

パイラト・デッドとメイコン・デッドの兄妹は、二人ともに生と死をあらわしている。その苗字が「デッド(死)」となっ

たいきさつについては、奴隷解放後に政府の役人が「父親は？」とたずね「死んだ(デッド)」と答えたためにつけられたと説明されている。解放奴隷の苗字など当局にとっては何でもよく、空欄を埋める文字がありさえすれば構わなかった。そのように生の中で死(デッド)を引きずりながら生きている、「アメリカの黒人」一般に、普遍的な皮肉を込めた名前の持ち主である。

成人した二人が体現するのは、かたや秩序整った白人のアメリカ社会であり、かたや無秩序、無法の黒人社会である。パイラトが私生児を産み、その娘が私生児を産んでいることは無秩序の典型であり、その風貌や身なりもまた無秩序の典型である。パイラトは、「靴紐を結ばず、毛糸の帽子を目深に被り、馬鹿げた耳飾りをぶらさげ、むかつく臭いをふんぷんとさせて」(『ソロモンの歌』、19―20)、天下の公道で歌をうたう。「わけのわからない奇態な格好、最悪なのはもじやもじやの髪の毛」(『ソロモンの歌』、20)で、「品のない街の女だ！」(『ソロモンの歌』、20)と兄のメイコンにとっては耐えがたく許し難い妹の存在である。

白人の価値観に支配された秩序ある社会に暮らし、それが最高で唯一の生きかたであると考えているメイコンは、豊かな暮らしを追求するアメリカ的物質主義の権化である。

ノット・ドクター・ストリート(無医通り)に大きな家を構え、金銭的に豊かな暮らしを営んでいるが、人間的な愛情豊かな家庭を築いていてのではない。メイコンがそれこそ生だと思なすものが、実は死であり、死とみなすものが、実は生なのである。メイコンは資本主義社会を体現し、パイラトはその落ちこぼれ

である。

このように両者は対照的な存在として登場してくるが、一日のある時間帯にメイコンは、一瞬、自分の立場に疑問を抱くときがある。それはたそがれどきである。

自分が所有する家屋の連なりが、頭巾を被り目だけを出した幽霊のように映る、この時間帯がメイコンは嫌いだった。誇りに思っている所有物が、まるで白頭巾を被ったクー・クラックス・クランのように映るのだろうか。昼間には自分の存在を確立してくれるものが、夕方になると違う様相を呈してくれる。自分の所有する家作が連帯して自分を「アウトサイダー」(『ソロモンの歌』、27)のように感じさせ、孤独感をつのらせる。そのようなときメイコンが向かうのは、妹パイラトの家だった。ダーリング・ストリート(愛しい者通り)にあるパイラトの平屋の小さな家は、電気も水道もなく、四本の大きな松に囲まれている。そつと近づきながらメイコンは、三人の女たちが歌うメロデーを聞く。

自分の家庭には歌がない。家族との対話は命令か批判の言葉にかぎられている。メイコンはその欠落を感じる時があり、それを補ってくれるのは、日頃、自分が批判し排除している妹の存在である。「パイラトの力強いコントラルト、それを強調するリーバの鋭いソプラノ、ヘイガーの穏やかな声」(『ソロモンの歌』、29)を聞いて、気づかれぬように外から静かに見つめているメイコンは、「記憶と音楽」(『ソロモンの歌』、30)によって、心がほぐれていく。歌っているパイラトの顔は、「仮面のようにだった。感情や苦難がすべて表情から消え去り、その声の中に入っていた」(『ソロモンの歌』、30)と形容される。身体的

な顔は意味を持たなくなり、人間のすべての感情が「声」に凝縮される。

この場面は、メイコン・デッドの隠れた心情が表れた箇所である。アメリカの資本主義社会で成功しようと努力し、黒人相手の不動産で冷徹な資本家になっているメイコンが、秩序・ブルジョワ的価値観・物質的繁栄では心が満たされないことを告白している場面である。そしてその欠落を補ってくれるのが、パイラトとその歌である。この作品の題名が『ソロモンの歌』であるように、また結びの場面でも歌が意味を持つてくるのだが、メイコン・デッドが昼間の日常を離れたときに懇望するのは、無秩序で街の女のような妹パイラトの歌だった。

パイラトは、このように治癒の力を備えている人物である。にもかかわらず、メイコン・デッドは息子ミルクマンに、パイラトの家に近づくなと命令する。その理由として、パイラトは蛇だからだという。「蛇のようにお前を魅惑する力がある。だが蛇に変わりはないんだ」（『ソロモンの歌』、54）と言いながら、メイコンは蛇の逸話を息子に語る。

小さな蛇が傷を負い血を流しているのを見て、家に連れ戻り、自分と同じ食事を与え、介抱してやった男は、大きく成長した毒蛇に噛まれて死んでしまう話である。お前の命を助けてやったのに俺を噛むとは、と問う男に向かって蛇は、「だって私が蛇だということは知っていたでしょう」（『ソロモンの歌』、55）と答える。

ミルクマンには父親の喩え話が理解できない。

聖書の樂園喪失の蛇のように、パイラトは純粹無垢な人間を誘惑するものでしかないとおそらくメイコンは信じている。パ

イラトの存在は、その魅惑的な歌のように、そこに入り込めばアメリカ社会の脱落者になってしまう磁力を備えている。蛇と人間はいくら親しくなっても、そもそも種が違うのであり、蛇に人間性を期待してはいけない。パイラトはパイラトであり、いくら親しくなり、面倒を見てやってもその生きかたを変えるわけではない。魅惑的であつても、家の外から歌を聞くだけにとどめ、その中へ入ってはいけない。おそらくメイコンは蛇の話をこのように解釈しているのだろう。人生は白人のアメリカ社会での成功であり、世間に認識されることであるとメイコンは固く信じている。

だがいつぼうで蛇の話は、人間の傲慢さを語っているのではないか。蛇の本性を抹殺し、友人関係になろうと願うのは人間の傲慢さでしかない。命の恩人であつても、蛇は十分に力を備えるようになれば、毒性を發揮するのが本能である。それが蛇としての生きかたである。個人の特質を否定し、統一された価値観で縛ろうとするメイコンの人生は、メイコンにとつてはなじむものでも、なじまない人間がいることをメイコンは理解していない。秩序と成功を人生の目標とするメイコンは、「物を所有すること。そして所有した物にまた別の物を所有させること」（『ソロモンの歌』、55）という資本主義の「極意」を息子に教え込もうとするが、息子は父親のように反応することはできない。

一四歳になったミルクマンは、自分の片足が半インチ、一方より短いことに気づく。「完璧な」自分の父親とは違って、パイラトと同じようにミルクマンも身体的欠落を抱えている。いわばパイラトと「共感関係（ラポール）」にあり、メイコンの

秩序とパイラトの無秩序の両方の要素を内包する人物である。

パイラトは町外れに暮らし、世間で認知されない密造酒造りに精を出し、社会的礼儀作法の欠落した人物ではあるが、作者はパイラトを無関心や非情の人間には描いていない。それどころか、「パイラトは大地（アース）です」（ケーネン、76）と、アンネ・ケーネンとのインタヴューでモリスンは説明している。臍のないパイラトを「大地」そのものに喩えるモリスンは、神話に登場する豊穡の女神とはまったく異なる身体的特徴を与えながら、なおその身体的欠落を、しかも臍がないという根源的欠落を抱えるパイラトを、「大地」の表象にする。

結びにおけるパイラトの死についてネリー・マッケイに質問されたモリスンは、「パイラトは生を超越している存在であり、その意味では決して死なないのです。とにかくパイラトは産み出されたのではないのですから。自分で生まれたのです。ですからパイラトの生死は重要ではありません」（マッケイ、146）と答えている。パイラトは誕生したのではなく、すでに「存在していた」のであり、周縁に住むがゆえにそのような存在であることが許され可能になっている。生死に関わらず、常に現在形で存在している。モリスンは、パイラトを「世界中でもっとも年老いた黒人の女で、母親の中の母親」（『メモリー』、387）であるとも書いている。

臍がないために男たちとの性的関係を十分に保つことができなかつたパイラトだが、それもまた性差を越えて「存在している」と解釈することができるだろう。パイラトは、男からも女からも生まれてこなかつたのであり、人間のこの世を越えて「大地」を表し、「母親の中の母親」という神話的存在になつて

いる。マーク・コナーは、パイラトの超越性を、「ある状態から別の状態へ、人間領域から人間外領域へ闊を越えて変容を促す文学的媒体」（コナー、62）であると論じている。

一般的な豊穡の女神であれば、多数の乳房に表象されるアルテミスのように、身体的欠落ではなく身体部位の増殖・多数化が強調される。ところがパイラトは、人々を保護し養う存在でありながら、かえって身体的欠陥を抱え込んでいる。作者のその意図はどこにあるのか。パイラトが時間的に超越した「存在あること」であり、『ソロモンの歌』の主人公ミルクマン・デッドの成長と精神形成に、最後まで深く関わることを記憶しながら、パイラトの意味を広い視点から捉えたい。

「大きな黒い木」（『ソロモンの歌』、38）に喩えられるパイラトは、「母親の中の母親」であり、黒人社会の黒い命の木象徴である。その名前の最初の文字が大木のように、小さな木々を保護しているように見えたという、文盲の父親の名前の選択理由とも一致して、いわばパイラトは、黒人の命の木系図をひとりで担っていると見なすことができるだろう。J・ブルックス・ブロンソンは、パイラトの身体的欠落をパイラトの誕生に関わるトラウマ、母親不在のトラウマと見なし、それは「黒人の生き延びる闘い」（ブロンソン、86）を連想させる「ひそかな政治的ステートメント」（ブロンソン、86）であると言う。ブロンソンは、パイラトが最終的には勝利し、「解放され、力を身につける」（ブロンソン、87）とも付け加えている。

パイラトはそもそも臍のないことを何とも感じていなかった。男たちから指摘されるまで、また畑仕事の仲間の中から、

問い詰められ、お腹を見せろと言われても、それでもパイラト自身に恥の感覚は生じなかった。「あんたのお臍はどこにあるの」と聞かれても、「お臍って何さ?」（『ソロモンの歌』、143）、「何のためにあんの?」（『ソロモンの歌』、144）と聞き返すほど、一五歳のパイラトは「自己創造的」人間だったのである。ここで強調されるのはパイラトの恥の意識ではなく、周囲の人間が身体的欠落を持った人間へ抱く違和感であり、居心地の悪さである。今日かぎりパイラトに立ち去ってほしいと願う、畑仕事の仲間たちのほうが恥の意識を抱き、目を伏せる。

この出来事があってから、たしかにパイラトは男と関係を持つても、臍の不在が発見されないように努める。結婚の申し出があり、女にとつて結婚申し込みほど誇らしいことはない、と信じている世間が不思議がつても、一生隠すことはできないと考え、決して申し出を受け入れない。それは悲しみであったのだろうが、パイラトの身体的欠落を恥じる気持ちが、パイラトを「反抗的恥知らず」（ブーソン、86）にしたのだというブーソンの主張は首肯しがたい。自己創造的パイラトは、結婚を女性の人生の最上の出来事と見なす、社会の規範や身体的完全性を超越した精神の持ち主である。英語の「aloof（超然とした）」という形容詞がふさわしい存在である。自分が生きること、自分の命に対して責任は持つが、他人の価値観によって自分の生活行動が左右されることはない。何かに標的を定めた「反抗」をしているのではない。パイラトはそもそも自己創造的に生まれてきたのであり、モリスンはパイラトにとり生死は重要ではないと語っている（テイラー＝ガスリー、146―147）。

臍の欠落は普通の人間を超越して、「アルーフ」でいること

であり、神の存在に近いところへパイラトを置く。それは「ひそかな政治的ステートメント」であるというブーソンの主張は、恥の視点から解釈するブーソンとは異なる文脈において同意することができるとは、すなわち特異な人間を創造することによって、作者モリスンは、特異な政治的制度について批判的に語り出そうとしている。奴隷制度に対する政治的ステートメントである。

8.

ルネサンスがヒューマニティの復権を求めた時代であったとすれば、近代の歴史において、その人間性復興に逆行する制度である奴隷制度が、一九世紀半ばまでアメリカ合衆国で施行されていたことは、重要な意味を持つ歴史的現実である。とりわけアメリカ合衆国が近代において築かれ、自由と民主主義を標榜して成立した国家であることを考えると、その意味は大きい。

アレグザンダー・クラメルは、奴隷制度を「怪物的でおぞましい邪悪行為」と呼び、そのような制度は廃止されてからも長らく生き延びると語った。今日の作家トニ・モリスンが、創造活動の中で追い求めているのは、決して化石にはならない奴隷制度、死滅したように見えながら、なお「アメリカの黒人」の歴史的集合的意識の中から消えない奴隷制度を語り続けることである。奴隷制度という暴力を、それによる精神的・身体的苦痛を、描かねばならない。

その一つの方法としてモリスンは、登場人物の身体的欠落を描き込む。イレイン・スカーリーは『痛みと身体』（一九八五）で拷問の意味を論じ、「拷問する人間の目的は、身体を破壊すること、断固として圧倒的壊滅的に身体を現在させ、もう一方のものである声を、それを破壊することによって不在にさせることである」（スカーリー、49）と述べている。欠落は逆説的な存在であり、身体的欠落（mutilation || 文書毀損）は、欠落によって記憶を呼び起こす効果がある。エヴァの片脚切断は、常に経済制度・資本主義制度の歪みを暗示し、エヴァが生きているかぎり、忘却されることはない。「ピース」が訪れるのは墓場の場面のみである。セサの背中の木は、花開くのではなく、奴隷制度という一方的暴力を記憶する身体の傷である。パイラトの臍の欠落は、父祖の地から切り離され、ひとり生き延びる術を身につけねばならなかった、奴隷の宿命を象徴的に物語る。

身体的欠落がないように映る若い女が出現する『ビラヴド』は、「新しい肌は皺もなくなめらか」（『ビラヴド』、50）だったと、若い女の肌が赤ん坊のように完璧なことが強調される。ところが一頁あとには、「その肌には欠陥がなかったが、ただ額に縦三本の引っかき傷があった」（『ビラヴド』、51）と記され、それがあまりにも細くかすかなので、まるで赤ん坊の産毛のようだったと形容される。「やがて繁茂して黒い紡ぎ糸のかたまりになる」（『ビラヴド』、51）赤ん坊の産毛と喩えられる箇所は、見逃してしまうほどさりげない記述である。だがそれは赤ん坊の産毛ではなく傷であり、「やがて繁茂して黒い紡ぎ糸のかたまりになる」傷であるという物語の展開を暗示し、見逃すこと

のできないきわめて重要な描写である。身体的な傷こそ、この作品の重要なテーマである。『ビラヴド』における身体的欠落に関しては、別に論じる必要があるが、この論考では「新しい肌」と「産毛のような傷」という描写の象徴を指摘しておくにとどめる。

それでは奴隷制度による傷、その苦痛を、いわば「サバルタン」であるアフリカン・アメリカンはいかに語ることができるとのか。

奴隷制度という人間性を認めない究極的暴力を語り尽くすことはできない。具体的な痛みである身体的苦痛でさえ、常に痛みそのものではなく、痛みを別の何かで表現するよりほかかない。痛みとは、「たとえば」、「のような」という表現しかできない。「采振木」のような形象のみみずればは、その喩えによって想像するしかない。モリスンは、身体的欠落による痛みを言葉で描き出さない。身体的欠落という具体的事実を淡々と述べるのみである。そしてそれは第一作の『青い目がほしい』の、「ねえ、ねえ、秘密のことなんだけれどね（そっとしておいたのだけれど）」（『青い目がほしい』、9）とマリゴールドの花が咲かなかったことを打ち明ける、印象的な出だしの文句によっても象徴される。

奴隷制度という暴力による痛みは、言語の可能性に挑戦する。トニ・モリスンはそれをよく理解していたのではないか。言語の可能性に挑戦し、慣習的な言葉や表現形態を積極的に破壊し、そのうえで「アメリカの黒人」の歴史的苦痛を表そうとする。名称の特異性、ハイフンでつながれた累積的形容詞、独

創的で難解な隠喩など、モリスンの文体に見られる特質は、すべて言語の破壊であると同時に、新たな構築であり、それは人類史上、特異な体験をしてきた「アメリカの黒人」を描き出す手段の一つである。

言語への挑戦は、アミリ・バラカが、戯曲『奴隷船——歴史の見世物』（一九六七）で試みている。アフリカ大陸から新世界アメリカへ運搬される奴隷船の中で聞こえるのは、明瞭な言葉にならない呻き声である。

舞台はアフリカ大陸の沿岸、奴隷船の中である。「声1」が発する、「オーケー、出発！積荷は満載。西へ向かうぞ！西へ。（大きな笑い声が続く）西へ黒い黄金だ。船は満杯！」という言葉が聞こえて来る。「声1」と「声2」のやり取りで、アフリカで捕獲した黒人をこれからアメリカへ運搬しようとしていることがわかる。アフリカの太鼓が響く薄暗い舞台では、ささやき声が聞こえるのみ。「神様、俺たち、いつたいどこにいるんだろう」（バラカ、133）。男たちの声は言葉になっているが、女や子供たちの声は言葉にならない呻きである。

「オーオーオーオー、オバタラ！」「シャンゴ！」「オーオーオー、オバタラ！」「アーアーアーアーアーアーアー、」と女たちは神に向かって詠唱し、呻いている。捕獲されたアフリカ人は、船底に自分の「場所」を見出そうと転げながら呻き続ける。そして「叫び声、唸り声、甲高い声、歌など」の音を通して、それぞれの「意志」が表現されると、バラカはト書きに記している（バラカ、134）。

中間航路と呼ばれたアフリカと新世界を結ぶ奴隷船の軌跡

は、アフリカ人が奴隷に変容する航海だった。バラカは、かれら奴隷たちの、身体的・精神的苦痛を具体的な言葉で表すことはしない。それよりも「呻き声」によって衝動的に、また抽象的に表そうとする。人間の口から発せられる意味不明の音のつらなりこそ、言葉の具体性への挑戦であり、究極的な苦痛の表現になる。

もう一つの例を挙げよう。

奴隷にされたアフリカ人の、言葉ではなく声の子孫へ伝達され、強い自己意識を呼び起こす場面が登場するのは、チャールズ・ジョンソンの『中間航路』（一九九〇）である。

主人公ラザフォード・カルフーンは自由民になったばかりの黒人男だったが、女から逃れるために密航する。ところがあろうことか奴隷船にまぎれ込んでしまう。奴隷船の積荷の中には奇妙な箱があつたが、そこから出てきたのは、逃亡して射殺された自分の父親そっくりの、アフリカの部族アルムセリの神像だった。アルムセリの神は千変万化する危険な神で、父親の似姿になって物語の結び近くで現れてくる。

奴隷だった父親は白人の農場から馬に乗って逃亡を企てたが、遠出をしたことのなかつた父親は、すぐに道に迷い、捕まってしまう。一発の弾丸が左目から右耳に抜けて、二八歳だった父親は即死する。その死にぎわに父親は声を振り絞り、その声が横風に乗って成長した息子の耳に届いてくる。「何千もの静かな声を乗せた風になって、じゃらじゃらと騒々しい俺の感覚を吹き上げ、おやじの最後の弱々しい一語だったものが、多数の声のなかでモザイク模様を織りなす声になっていった。一つの声がもう一つの声に入り込み、

どれもおやじの声ではないが、奇妙なことにどれもおやじの声になつてくる」(ジョンソン、171)という父親の声の偏在は、射殺された逃亡奴隷が残す子孫への遺産である。その叫び声は言葉にならないアメリカの黒人奴隷の悲しみを伝える。そして父親の強い意志は、息も絶え絶えになりながら「叫び」を残す。ラザフォードは、「おやじがいたるところにいるようだった。おやじとそのほか数えきれないほどの人々」(ジョンソン、171)がいるのを感じている。

中間航路という距離的空間は、アフリカ人を「アメリカ化したアフリカ人」にしていく航路だった。すなわちアフリカ人の人間性を剥奪し、奴隷へ変身させる過程で、言葉はいつたん失われてしまう。「アメリカ化」奴隷化」とは言葉の剥奪であり、言葉の代わりに身体欠落が表現形態になつていく。キャロル・E・ヘンダースンは、ドラム・ハバードを引用して、「黒人の表現は身体とともに始まり終わる。「略」あらゆるものが剥奪された後、アフリカン・アメリカンは自分の身体そのものが主要な芸術的道具になつていく」(ヘンダースン、69)と身体がとりわけ「アメリカの黒人」に持つ意味を指摘した。

9.

前述したピーター・ブルックスは、身体を「文化的構築物であるとともにその他者であり、言語が骨を折って印づけるとともに形体化されようとする言語外のもの」(ブルックス、xiii)であると定義している。『共和国を癒すこと——一九世紀アメリカ

カにおける健康用語とナシヨナリズムの文化』(一九九四)を書いたジョアン・バービックは、身体部位の中で「脳・心臓・神経・目」が特権化されると、特定の社会的価値観が生まれるという主張のもとに、一九世紀のアメリカ文学・文化を分析している。詳細を述べるのはこの論考の目的ではないが、その第六章で詩人ホイットマンの『草の葉』を分析し、『草の葉』におけるバイオ・デモクラシー(生・民主主義)という章題がつけられた部分は、モリスンの身体部位欠落の暴力という視点から興味を引くところである。

国民的詩人とうたわれ、アメリカ・ナシヨナリズムの旗手であったホイットマンは、「健康用語(ヘルス言語)」を「身体のエロテイクス」へ変換し、「当時の社会習慣を超越して、肉体の自由を新たに宣言した」(バービック、115)、そしてバイオ・デモクラシーは、権威への従順ではなく自由を与え、一般男女の「才能」と制度・規範の権威を同等化した、とバービックは言う。ホイットマンはその詩集や散文で、男女の自由と平等を訴え、身体を大らかに称え、「脳」||制度・規範・権威の首位を転覆させ、アメリカの民主主義を高らかにうたった。

だがここでバービックは、南北戦争の体験によつて生まれた「太鼓の音」の詩編に注目する。

看護兵として南北戦争に参加したホイットマンは、戦場の現実には否応なく直面させられた。そこで目撃したのは、これまで楽観的に歌ってきたアメリカの明るい未来ではなかった。そこで聞いたのは戦闘により傷ついた兵士の苦悶の声であり、目にしたのは壊疽を阻むために残酷に切断される身体の部位であった。野戦病院や戦場で行なわれる当時の外科手術が、麻酔

も使わない残酷な手術であったことは、しばしば指摘されている。戦場の兵士たちの群れは、健康的な身体讚美とはほど遠い現実の人間の姿であった。健康的な身体はアメリカの理想の姿、「アメリカの政治的ユートピア」（バービック、129）だったが、切断された身体は悪臭を放ち、「政治的現実」（バービック、129）を見せつけたとバービックは言う。

バービックによると、ホイットマンは「太鼓の音」より以前の詩編では、病体には生命力と健康性の特殊な感覚があり、それを積極的に受け入れる姿勢を示していたが、戦争体験の後では、「病体は自由の共和国にとっては直接的脅威」（バービック、129）になったという。切断された身体という現実、再生力を感じさせるにはあまりにも死に近かった。壊滅的な印象すら抱いたのだろう。

国民的詩人であり、男女の平等、さまざまな人種を羅列しカタログ化し平等化しているように見えるホイットマンの詩文から、実は、目の前の奴隷制度が敷かれているアメリカ社会で、身体的欠落を強いられた奴隷は除かれていた。かれらは健康的なアメリカ社会の建設に参加する人間群としては描かれなかった。だからこそ、二〇世紀のアフリカン・アメリカンの詩人ラングストン・ヒューズが、ホイットマンを意識しながら、「俺だって、アメリカを歌う」という短いが、力強い詩を書いて、「アメリカの黒人」の存在を主張したのだった。

ホイットマンの描こうとした「アメリカの政治的ユートピア」は、身体強健、身体的部位の欠落の見られない状況で可能になるユートピアであった。いっぽう「政治的現実」は、戦場の負傷した兵士たち、農場で鞭打たれ、手枷足枷をはめら

れ、身体的束縛や欠落を強いられた奴隷を含むアメリカ社会であった。

ナシヨナリズムの詩人ホイットマンに歌われなかった、身体的欠落の暴力にさらされた「アメリカの黒人」を含むアメリカ社会を描き出すのがモリスンである。空疎で無力な「政治的ユートピア」ではなく、力強い「政治的現実」を描き出す。「ホルネス（健全・全体）」を享受しているときではなく、身体的欠落状態になったときにこそ、より強力で印象を刻む表現力が備わってくる。ヘンダーソンの言葉を援用すれば、その身体的欠落がより豊かに「物語るテキスト」（バービック、155）になるのである。「身体的苦痛は常に死を模倣し、身体的苦痛を受けることは常に擬似処刑である」（バービック、31）というイレイン・スカーリーとは違って、モリスンの身体的苦痛、身体的欠落は死に近づくのではなく、死と隣り合わせにありながら生き延びる力を生み出す。身体的欠落（mutilated body）は発声に頼らずして沈黙（muteness）を打ち負かし、無言のままに饒舌に語るのである。

『暴力論』を著わしたジョルジュ・ソレルは、P・ド・ルジエのアメリカ人論を次のように引用している。「アメリカ人になり、アメリカ人であり続けるためにはその生活を快樂としてではなく闘争としてとらえ、「略」勝利をめざす努力、精力的で効果的な行動を求めなくてはならない。「略」アメリカ人を成功させ、そのタイプを作り上げるのは「原著略」道徳的活力、人格的活力、積極的に打って出る活力、創造的活力である」（ソレル、168）。

社会の刷新のためには暴力が必要であること、革命的プロレタリアートの誠実な暴力を論じたソレルの引用は牽強附会かもしれないが、その「暴力」を「アメリカの黒人」の社会刷新の誠実な力と見なすことはできるだろう。トニ・モリスン文学における身体的欠落という「暴力」エネルギー・生命力は、奴隷制度という消えない過去を抱え込んだ、「アメリカの黒人」の創造的活力を内包している。「傷つけられることは、世界へ開かれることである」(スラッター、13)と『傷ついた身体——肉体の刻印を記憶する』(二〇〇〇)を書いたゼニス・パトリック・スラッターは言っている。「身体健全」な現実性の世界から、不確かな両義性の世界へ目を開くことである。あるいは直線的な行程ではなく、曲がりくねった道をたどり、「見えないもの、予測できないもの」(スラッター、13)の領域へ投げ込まれることである。

トニ・モリスンの「政治的現実」を凝視する目は、その登場人物たちをグロテスクにデフォルメしながら、身体的欠落によるエネルギーの表出を可能にしている。

引用文献

- シヨルジュ・ソレル『暴力論(下)』岩波書店、二〇〇七年、今村仁司・塚原史訳
- Baraka, Amiri. *The Motion of History & Other Plays*, New York: William Morrow and Company, Inc., 1978.
- Bouson, J. Brooks. *Quiet As It's Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of*

- Toni Morrison*, Albany: State U of NY, 2000. 277.
- Brooks, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Mass: Harvard UP, 1993.
- Burbick, Joan. *Healing the Republic: The Language of Health and the Culture of Nationalism in Nineteenth-Century America*, New York: Cambridge UP, 1994.
- Conner, Marc C. "From the Sublime to the Beautiful: The Aesthetic Progression of Toni Morrison," in *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable*, Ed. Marc C. Conner, Jackson: UP of Miss., 2000. 49-76. 153.
- Corey, Susan. "Toward the Limits of Mystery: The Grotesque In Toni Morrison's *Beloved*," in *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable*, Ed. Marc C. Conner, Jackson: UP of Miss., 2000. 31-48. 153.
- Cowley, Malcolm. *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s*, New York: The Viking Press, 1973.
- Crummell, Alexander. "The Black Woman of the South: Her Neglects and Her Needs," in Daley, James Ed. *Great Speeches by Africa Americans*, Mineola, NY: Dover Publications, Inc., 2006. 73-80, 150.
- Dos Passos, John. *1919 in U.S.A.*, New York: Penguin, 1973.
- Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms*, London: Penguin Books, 1971.
- Johnson, Barbara. "'Aesthetic' and 'Rapport'" in Toni Morrison's *Sula*," in *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable*, Ed. Marc C. Conner, Jackson: UP of Miss., 2000. 3-11. 153.
- Johnson, Charles. *Middle Passage: A Novel*, New York: Atheneum, 1990.
- Koenen, Anne. "The Out of Sequence," in *Conversation with Toni Morrison*, Ed. Daniele Taylor-Guthrie, Jackson: UP of Miss., 1994. 67-83. 293.
- LeClair, Thomas. "The Language Must Not Sweat: A Conversation with Toni Morrison," in *Conversation with Toni Morrison*, Ed. Daniele Taylor-Guthrie.

- Jackson: UP of Miss., 1994. 119-128. 293.
- McCluskey, Audrey T. "A Conversation with Toni Morrison," in *Toni Morrison: Conversations*. Ed. Carolyn C. Denard 38-43. 265.
- McKay, Nellie. "An Interview with Toni Morrison," in *Conversation with Toni Morrison*, Ed. Daniele Taylor-Guthrie. Jackson: UP of Miss., 1994. 138-155. 293.
- Morrison, Toni. *The Bluest Eye*, New York: Washington Square Press, 1970.
- _____. *Beloved*, New York: Alfred A. Knopf, 1987.
- _____. "Memory, Creation, and Writing." *Thought* 59(1984): 385-390. Quoted in Wehner, David Z. "To Live This Life Intensely and Well: The Rebirth of Milkman Dead in Toni Morrison's *Song of Solomon*," in Stave, Shirley A. ed. *Toni Morrison and the Bible: Contested Intertextualities*, New York: Peter Lang, 2006. 79, 258.
- _____. *Song of Solomon*, New York: New American Library, 1977.
- _____. *Sula*, New York: New American Library, 1973.
- Parker, Betty Jean "Complexity: Toni Morrison's Women," in *Conversation with Toni Morrison*, Ed. Daniele Taylor-Guthrie. Jackson: UP of Miss., 1994. 60-66. 293.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, New York: Oxford UP, 1985.
- Slattery, Dennis Patrick. *The Wounded Body: Remembering the Markings of Flesh*, Albany: SUNY, 2000.
- Stepto, Robert. "Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison," in *Conversation with Toni Morrison*, Ed. Daniele Taylor-Guthrie. Jackson: UP of Miss., 1994. 10-29. 293.
- Tate, Claudia. "Toni Morrison," in *Conversation with Toni Morrison*, Ed. Daniele

Taylor-Guthrie. Jackson: UP of Miss., 1994. 56-170. 293.