

## トニ・モリスンの作品に描かれる母親

石川 和代

### The Mothers Depicted in Toni Morrison's Works

Kazuyo ISHIKAWA

#### I

アメリカの黒人女性作家Toni Morrisonは、*Beloved* (1987)、*Sula* (1973)、*Song of Solomon* (1977) においては、子供を育て、護るという母親としての役割を果たすために、大変な苦勞をする母親を描いたが、この3作品については昨年扱ったので<sup>1</sup>、本年度は別の作品を扱うことにする。*The Bluest Eye* (1970) には、我が子を愛情で包み込む母親Mrs. MacTeerのほかに、我が子よりも勤め先の白人の娘を愛する母親Paulineが登場する。*Tar Baby* (1981) に登場するMargaretは、息子を愛しているが、幼い息子に虐待を行う。*Jazz* (1992) のVioletは、自殺した自分の母親を理解できず、母親になりたくない<sup>2</sup>と心に決めるが、結婚して、流産を繰り返した後に、子供に憧れるようになる。自分の子供を持つことはないが<sup>3</sup>、作品の最後には、自殺した自分の母親のことを理解できるようになる。

*The Bluest Eye*の語り手Claudiaの母親がMrs. MacTeerであり、幼い頃のClaudiaが病気になった時の場面に、彼女の我が子に対する愛情が巧みに描かれている。Mrs. MacTeerは、Claudiaの同級生であるPecolaが滞在している間に初潮を迎えた時には、母親のように親切に世話をしてくれる優しい人である。Pecolaの母親のPaulineは、自分自身黒人でありながら、映画の世界に魅了され、白人中心の美しさの基準に支配される。我が子Pecolaを醜いと考え、自分の家庭をないがしろにし、使用人として裕福な白人の家庭の管理をすることに生き甲斐を感じ、その家庭の娘を可愛いと思う。*Tar Baby*の舞台は、カリブ海の島で、そこには、かつてキャンディー工場を経営していた白人のValerian Streetが隠遁生活をしている十字架館がある。Valerian Streetの妻が白人のMargaretで、彼女は美人であり、かつての「ミス・メイン州」である。夫妻にはMichaelという息子がおり、Margaretにとって彼は心の支えであるが、Michaelが幼い頃、Margaretが息子に対して幼児虐待を行ったことが、使用人のOndineによって明かされる。*Jazz*は、50歳の黒人の化粧品セールスマンJoe Traceとその妻で同じく50歳の黒人Violetを中心とした物語である。Violetが子供の頃に母親が井戸に身を投げて自殺し、祖母が世話をしてくれるのだが、彼女は決して子供は持つまいと心に決める。Joeと結婚し、流産を3回経験した後、40歳になったVioletは子供に憧れるようになるが、自分の子供を持つ機会には恵まれない。Joeが殺した若い娘Docasの叔母であるAlice Manfredと親しくなり、会話を重ねるうちに、Violetは、自殺した自分の母親のことを理解できるようになる。

この小論では、我が子を愛情で包み込むMrs. MacTeer、我が子よりも勤め先の白人の娘を

愛するPauline、息子を愛するものの、幼い息子に虐待を行うMargaret、自殺した自分の母親を理解できず、母親になりたくないと思心に決めるが、最後には、自殺した自分の母親のことを理解することになるVioletについて考えてみたいと思う。

## II

まず最初に、*Bluest Eye*のMrs. MacTeerについて見ていきたい。Claudiaが病気になった時、Mrs. MacTeerは大きく荒れた手でClaudiaの胸に軟膏をすり込み、人差し指に軟膏を少しすくいにとってClaudiaの口に押し込み、飲むように言うが、その時のことをClaudiaは次のように言う。

Her hands are large and rough, and when she rubs the Vicks salve on my chest, I am rigid with pain. She takes two fingers' full of it at a time, and massages my chest until I am faint. Just when I think I will tip over into a scream, she scoops out a little of the salve on her forefinger and puts it in my mouth, telling me to swallow. A hot flannel is wrapped about my neck and chest. I am covered up with heavy quilts and ordered to sweat, which I do—promptly.<sup>2</sup>

この後でClaudiaが吐くと、Mrs. MacTeerは、“What did you puke on the bed clothes for? Don't you have sense enough to hold your head out the bed?” (6) と言って娘を叱るのであるが、その後の場面について、次のように描かれている。

My mother's voice drones on. She is not talking to me. She is talking to the puke, but she is calling it my name: Claudia. She wipes it up as best she can and puts a scratchy towel over the large wet place. I lie down again. The rags have fallen from the window crack, and the air is cold. I dare not call her back and am reluctant to leave my warmth. My mother's anger humiliates me; her words chafe my cheeks, and I am crying. I do not know that she is not angry at me, but at my sickness. I believe she despises my weakness for letting the sickness “take holt.” By and by I will not get sick; I will refuse to. But for now I am crying. I know I am making more snot, but I can't stop. (6-7)

この箇所について、Andrea O'Reillyは、“However, from the perspective of Morrison's theory of motherwork and her emphasis upon the importance of preservation, the droning voice and scratchy towel are to be seen as real and legitimate gestures of maternal love;”<sup>3</sup>と述べているが、Claudia自身、大人になってから、子供の頃に自分が病気になった時の母の愛情について次のように語っている。

But was it really like that? As painful as I remember? Only mildly. Or rather, it was a productive and fructifying pain. Love, thick and dark as Alaga syrup, eased up into that cracked window. I could smell it—taste it—sweet, musty, with an edge of wintergreen in its base—everywhere in that house. It stuck, along with my tongue, to the frosted windowpanes. It coated my chest, along with the salve, and when the flannel came undone in my sleep, the clear, sharp curves of air outlined its presence on my throat. And in the midnight, when coughing was dry and tough, feet padded into the room, hands repinned the flannel, readjusted the quilt, and rested a moment on my

forehead. So when I think of autumn, I think of somebody with hands who does not want me to die. (7)

Mrs. MacTeerの大きくて荒れた手、もの憂げな声、ちくちくするタオル、そしてMrs. MacTeerの行為のすべてが、病気になった子供のためを思う、彼女の母親としての愛情を表していると言える。また、先にも述べたが、Mrs. MacTeerは、Claudiaの同級生であるPecolaが滞在している間に初潮を迎えた時には、母親のように親切に世話をする。

Mama looked at Frieda for verification. Frieda nodded. "She's ministratin'. We was just helping."

Mama released Pecola and stood looking at her. Then she pulled both of them toward her, their heads against her stomach. Her eyes were sorry. "All right, all right. Now, stop crying. I didn't know. Come on, now. Get on in the house. Go on home, Rosemary. The show is over."

We trooped in, Frieda sobbing quietly, Pecola carrying a white tail, me carrying the little-girl-gone-to-woman pants.

Mama led us to the bathroom. She prodded Pecola inside and taking the underwear from me, told us to stay out.

We could hear water running into the bathtub.

"You think she's going to drown her?"

"Oh, Claudia. You so dumb. She's just going to wash her clothes and all." (22-23)

Mrs. MacTeerは、親切に、他人の子供であるPecolaの世話をする優しい人である。

続いてPaulineについて見てみたい。Paulineは、Pecolaを妊娠した後、映画を見に行くようになり、"There in the dark her memory was refreshed, and she succumbed to her earlier dreams. Along with the idea of romantic love, she was introduced to another—physical beauty." (95) とあるように、彼女は映画を通して肉体の美しさを教えこまれる。その結果、"She was never able, after her education in the movies, to look at a face and not assign it some category in the scale of absolute beauty, and the scale was one she absorbed in full from the silver screen." (95) のように、彼女は映画から吸収した美しさの尺度で人の顔を見るようになる。彼女が頻繁に見た映画は、白人の女優が演ずるものであり、彼女が映画から吸収した美しさの尺度は、白人中心の美しさの基準であると考えられるのである。

Pecolaが生まれるまでは、Paulineは生まれてくる赤ん坊に対して優しい気持ちを抱いている。

*When I had the second one, a girl, I 'member I said I'd love it no matter what it looked like. She looked like a black ball of hair. I don't recollect trying to get pregnant that first time. But that second time, I actually tried to get pregnant Maybe 'cause I'd had one already and wasn't scairt to do it. Anyway, I felt good, and wasn't thinking on the carrying, just the baby itself. I used to talk to it whilst it be still in the womb. Like good friends we was. You know. I be hanging wash and I knowed lifting weren't good for it. I'd say to it holt on now I gone hang up these few rags, don't get froggy; it be over soon. It wouldn't leap or nothing. Or I be mixing something in a bowl for the other chile and I'd talk to it then too. You know, just friendly talk. On up til the end I felt good about that baby. (96)*

このように生まれてくる赤ん坊に対して優しい気持ちを抱くPaulineであるが<sup>3</sup>、"Anyways, the baby come. Big old healthy thing. She looked different from what I thought. Reckon I talked to it so

*much before I conjured up a mind's eye view of it.*" (97) と語っているように、生まれたPecolaの容貌はPaulineが考えていたのとは違っている。そのため、Paulineは、Pecolaのことを利口な赤ん坊だと思おう一方で、醜いと思う。

*But Pecola look like she knowed right off what to do. A right smart baby she was. I used to like to watch her. You know they makes them greedy sounds. Eyes all soft and wet. A cross between a puppy and a dying man. But I knowed she was ugly. Head full of pretty hair, but Lord she was ugly.* (97-98)

このことについて、Andrea O'Reillyは、“Since Pauline spent much of her pregnancy in movie houses, the text suggests her “mind’s eye view” of the unborn child was formed in terms of white definitions of beauty and acceptability.”<sup>4</sup>と指摘している。Pecolaが生まれた時、白人中心の美しさの基準でPecolaを見るため、Paulineは我が子であるPecolaを醜いと思うと言える。

先に述べたように、Paulineは妊娠してからよく映画を見に行くようになったのであるが、彼女は自分が幸せだった唯一の時は映画を見に行った時のような気がすると語る。

*The onliest time I be happy seem like was in the picture show. Every time I got, I went. I'd go early, before the show started. They'd cut off the lights, and everything be black. Then the screen would light up, and I'd move right on in them pictures. White men taking such good care of they women, and they all dressed up in big clean houses with the bathtubs right in the same room with the toilet. Them pictures gave me a lot of pleasure, but it made coming home hard, and looking at Cholly hard. I don't know.* (95-96)

Paulineが映画で見る白人の家は、大きなきれいな家であり、黒人の彼女自身が暮らしているみすばらしい家とは大違いであると言える。それだから、映画を見ると、家に帰るのがつらくなるのである。

Paulineは白人の裕福な家庭に永久的な仕事を見つけ、そこで彼女は理想的な使用人になり、その家のあらゆるものを愛する。

It was her good fortune to find a permanent job in the home of a well-to-do family whose members were affectionate, appreciative, and generous. She looked at their houses, smelled their linen, touched their silk draperies, and loved all of it. The child's pink nightie, the stacks of white pillow slips with embroidery, the sheets with top hems picked out with blue cornflowers. She became what is known as an ideal servant, for such a role filled practically all of her needs. When she bathed the little Fisher girl, it was in a porcelain tub with silvery taps running infinite quantities of hot, clear water. She dried her in fluffy white towels and put her cuddly night clothes. Then she brushed the yellow hair, enjoying the roll and slip of it between her fingers. No zinc tub, no buckets of stove-heated water, no flaky, stiff, grayish towels washed in a kitchen sink, dried in a dusty backyard, no tangled black puffs of rough wool to comb. (98-99)

Paulineが使用人として働くことになったこの家は、彼女が映画の世界で見て憧れたような、大きなきれいな家である。白人の可愛い娘の世話をすることはPaulineにとって楽しいことであり、彼女は、その方が自分の貧しい不便な家で、自分の子供の世話をするよりもいいと感じたと思われる。Paulineは自分の家、自分の子供、自分の夫をないがしろにするようになり、Paulineにとって、彼らは“the dark edges that made the daily life with the Fishers lighter,

more delicate, more lovely” (99) のようなものとなる。Paulineは、勤め先での生活の中で、“beauty, order, cleanliness, and praise” (99) を見つけ、“Power, praise, and luxury were hers in this household.” (99) なのである。

そして、Paulineは、その勤め先の生活の中で見つけた秩序と美しさで、自分だけの世界を作り上げ、それを自分の子供のもとへ持ち込むことはない。

Pauline kept this order, this beauty, for herself, a private world, and never introduced it into her storefront, or to her children. Them she bent toward respectability, and in so doing taught them fear: fear of being clumsy, fear of being like their father, fear of being loved by God, fear of madness like Cholly's mother's. Into her son she beat a lowd desire to run away, and into her daughter she beat a fear of growing up, fear of other people, fear of life. (100)

Paulineは自分の子供たちには様々な恐怖を教え込んだのである。これに続く箇所にも、“All the meaningfulness of her life was in her work.” (100) とあるように、彼女の人生で意味のあるものはすべて、この勤め先での仕事の中にあるのである。それゆえ、ClaudiaとPecolaがその台所を訪れ、Pecolaがこけもものパイの入った平鍋をひっくり返して、足に火傷をした時、Paulineは、Pecolaを床に倒し平手打ちを食わせて、口汚くののしる。そして、勤め先の小さな白人の女の子が泣き出すと、“Hush, baby, hush. Come here. Oh, Lord, look at your dress. Don't cry no more. Polly will change it.” (85) となぐさめ、ClaudiaとPecolaに対しては、“Pick up that wash and get on out of here, so I can get this mess cleaned up.” (85) と、どなる。勤め先の床を汚されたことに対する怒りは理解できるとしても、Pecolaは火傷をしたのであるから、母親であるPaulineは、少しくらい優しい言葉をかけてもよさそうなものである。Paulineは、醜い我が子Pecolaよりも、勤め先の可愛い白人の女の子に愛情を持っているように思われるのである。白人の女の子が、ClaudiaとPecolaのことを“Who were they, Polly?” (85) と問いかけた時、Paulineは“Hush. Don't worry none,” (85) とささやくが、“the honey in her words complemented the sundown spilling on the lake” (85) とあるように、Paulineの言葉には蜜のような甘さが含まれており、それはその子に対するPaulineの愛情を象徴していると言えるであろう。

次に*Tar Baby*のMargaretについて考えてみたい。Margaretは、かつてキャンディー工場を経営していた白人のValerian Streetの白人の妻であり、美人で、かつての「ミス・メイン州」である。彼女が子供の頃、両親が彼女を放っておくようになる。

Joe and Leonora left her alone after the Buffalo aunts went home. Maybe her beauty scared them a little; maybe they just felt, well, at least she has that. She won't have to worry. And they stepped back and let her be. They gave her care, but they withdrew attention. Their strength they gave to the others who were not beautiful; their knowledge, what information they had they did not give to his single beautiful one.<sup>5</sup>

両親が彼女に対してこのような態度を取ったため、Margaretは孤立感を感じるが、それについては次のように描かれている。

But Margaret always loved the trailer best for there the separateness she felt had less room to grow in. In the hand-built house, and later in the big brick house on Chester Street, after her father and uncles bought two trucks and began Lordi Brothers, the loneliness was only partially the look in the eyes of the uncles and the

nuns. Much of it was the inaccessibility of the minds (not the hearts) of Leonora and Joseph Lordi. So when she got married eight months out of high school, she did not have to leave home, she was already gone; she did not have to leave them; they had already left her. And other than money gifts to them and brief telephone calls, she was still gone. It was always like that: she was gone and other people were where they belonged. She was going up or down stairs; other people seemed to be settled somewhere. (57)

Margaretは、両親にとって自分はいないも同然と感じたのであり、その寂しさ、孤立感は大変に深いものであったと思われる。子供の頃に母親から気にかけてもらえなかった経験は、Margaret自身が母親になる過程で、影響を与えたと考えられる。

息子のMichaelが成長してからは、MargaretにとってMichaelは心の支えであり、そのことは次のような箇所に表れている。

Now that Michael was an adult, of all the people she knew in the world, he seemed to her the best. The smartest and the nicest. She liked his company, to talk to him, to be around him. Not because he is my son, she told herself, my only child, but because he is interesting and he thinks I am interesting too. I am special to him. Not as a mother, but as a person. Just as he is to me. (60)

このようにMichaelはMargaretにとってかけがえのない存在であるが、Michaelが幼い頃、Margaretが彼に対して幼児虐待を行った事実を、十字架館の使用人である黒人のOndineが、Margaretの夫Valerianの目の前で明かす場面がある。

Held tightly in the arms of Son, Ondine was shouting wildly, "You white freak! You baby killer! I saw you! I saw you! You think I don't know what that apple pie shit is for?"

Jadine had a hard time holding back Margaret, who was shouting, "Shut up! Shut up! You nigger! You nigger bitch! Shut your big mouth, I'll kill you!"

"You cut him up. You cut your baby up. Made him bleed for you. For fun you did it. Made him scream, you, you freak. You crazy white freak. She did," Ondine addressed the others, still shouting. "She stuck pins in his behind. Burned him with cigarettes. Yes, she did, I saw her; I saw his little behind. She burned him." (209)

Ondineによれば、Margaretは、幼い息子のMichaelのお尻に針を刺したり、煙草で火傷させたりしたというのであるが、この幼児虐待が始まった状況について彼女が夫に話す場面では、次のように描写されている。

It started on a day like that. Just once she did it, a slip, and then once more, and it became the thing to look forward to, to resist, to succumb to, to plan, to be horrified by, to forget, because out of the doing of it came the reason. And she was outraged by that infant needfulness. There were times when she absolutely had to limit its *being there*; stop its implicit and explicit demand for her best and constant self. She could not describe her loathing of its prodigious appetite for security—the criminal arrogance of an infant's conviction that while slept, someone is there; that when he is hungry, food will somehow magically be provided. So she told him that part was palatable: that she could not control herself—which was true, for when she felt hostage to that massive

insolence, that stupid trust, she could not help piercing it. (236)

ここで、Margaretは、赤ん坊の様々なひっきりなしの欲望に我慢ができず、虐待を行わないではいられなかったということを説明している。“When he was an infant he seemed to want everything of her, and she didn't know what to give. She loved him even then.” (60) という箇所からは、子供の要求に振り回されていたときも、Margaretが子供を愛していたことがわかる。Margaret自身が子供の頃に母親から気にかけてもらえなかったために、彼女は我が子のどんな欲望にも対応することのできる母親になることができなかつたと推測できる。それゆえ、Andrea O'Reillyの“Margaret is not a nurtured child. She lacked an attentive mother who would foster her developing female self.”<sup>6</sup>という指摘は、的を得ていると言わざるを得ない。

続いて、*Jazz*のVioletについて考えてみたい。Violetが子供の頃に、母親のRose Dearが井戸に身を投げて自殺するが、VioletはRose Dearを自殺に追い込んだ状況を理解できず、母親のようにはなりたくないの、自分は決して子供は持たないと決心する。Violetについて考えるために、まず、Violetの母親Rose Dearの自殺につながったと思われる出来事について見ておきたい。Violetの父親が借金をして返せなくなり、男たちが家財道具のすべてを取りにきた時のRose Dearの様子は次のように描かれている。

Then they came inside the house and all of us children put one foot on the other and watched. When they got to the table where our mother sat nursing an empty cup, they took the table out from under her and then, while she sat there alone, and all by herself like, cup in hand, they came back and tipped the chair she sat in. She didn't jump up right away, so they shook it a bit and since she still stayed seated—looking ahead at nobody—they just tipped her out of it like the way you get the cat off the seat if you don't want to touch it or pick it up in your arms. You tip it forward and it lands on the floor. No harm done if it's a cat because it has four legs. But a person, a woman, might fall forward and just stay there minute looking at the cup, stronger than she is, unbroken at least and lying a bit beyond her hand. Just out of reach.<sup>7</sup>

男たちは、まるで猫を椅子からどかす時のように、Rose Dearが空のカップを慈しみながら座っていた椅子を前に傾け、彼女を放り出し、その様子を見ているのである。

Violetは、大人になってから、Rose Dearのことを思い出し、自分は母親のようにはなりたくないと思う。

Sitting in the thin sharp light of the drugstore playing with a long spoon in a tall glass made her think of another woman occupying herself at a table pretending to drink from a cup. Her mother. She didn't want to be like that. Oh never like that. To sit at the table, alone in the moonlight, sipping boiled coffee from a white china cup as long as it was there, and pretending to sip it when it was gone . . . (97)

このようなVioletについて、J. Brooks Bousonは、“Violet, who determines never to be like her mother, recalls Rose Dear's paralyzed response to the repossession of the family's goods and property.”<sup>8</sup>と述べている。

家財道具のすべてを取られたRose Dearと子供たちのために、隣人たちは食べ物や道具などいろいろなものを持ってきてくれ、“Don't let this whip you, Rose. You got us, Rose Dear. Think of the young ones, Rose. He ain't give you nothing you can't bear, Rose.” (98-99) と

Rose Dearに忠告する。生活に必要なものが何もない状況で、5人の子供を養っていかなければならないのは、Rose Dearにとっては、大変な重荷であったと思われる。Rose Dearの母親True Belleが知らせを聞いてやって来て、子供たちの世話や、家事を引き受けて、4年間でほぼ万事を立てなおす。その後でRose Dearは井戸に身を投げて自殺するのであるが、語り手は、Rose Dearの自殺について、次のように語る。

Did she fall on the floor and lie there deciding right then that she would do it. Someday. Delaying it for four years while True Belle came and took over but remembering the floorboards as a door, closed and locked. Seeing bleak truth in an unbearable china cup? Biding her time until the moment returned—with all its mewling hurt or overboard rage—and she could turn away from the door, the cup to step toward the limitlessness beckoning from the well. What could it have been, I wonder? (101)

語り手は、ここで、Rose Dearは男たちに椅子を取られて床に投げ出された時に、自殺することを心に決めたのであろうかと推測している。また、Rose Dearはそのときの床板を、閉ざされて錠のおろされたドアとして覚えていたのだろうかと言っている。もしそうだとすれば、Rose Dearはその時、自分が閉じ込められていると感じていたと言える。語り手は、さらに次のように推測する。

Maybe it was that: knowing her daughters were in good hands, better hands than her own, at last, and Rose Dear was free of time that no longer flowed, but stood stock-still when they tipped her from her kitchen chair. So she dropped herself down the well and missed all the fun. (102)

Rose Dearは、自分より有能なTrue Belleが子供たちの世話をしてくれるようになり、それまで流れが止まっていた時間から解放され、井戸に身を投げたというのである。これは語り手の推測であり、Rose Dearがなぜ自殺したのか、本当のことはわからない。

Violetは、“Violet never forgot Rose Dear or the place she had thrown herself into—a place so narrow, so dark it was pure, breathing relief to see her stretched in a wooden box.” (100-101) とあるように、自分の母親が身を投げた井戸のことを決して忘れることはできない。また、彼女は決して子供は持たないと決心する。

The important thing, the biggest thing Violet got out of that was to never have children. Whatever happened, no small dark foot would rest on another while a hungry mouth said, Mama?

As she grew older, Violet could neither stay where she was nor go away. The well sucked her sleep, but the notion of leaving frightened her. It was True Belle who forced it. (102)

Violetは、True Belleにすすめられて綿花の収穫の仕事のある土地へ行き、そこでJoe Traceに出会って結婚することになる。Joeと結婚してからは、“Never again would she wake struggling against the pull of a narrow well. Or watch first light with the sadness left over from finding Rose Dear in the morning twisted into water much too small.” (104) とあるように、Rose Dearが自殺した井戸のイメージで悩まされることもなくなる。

子供は持たないと決心したVioletであり、“Joe didn't want babies either so all those miscarriages—two in the field, only one in her bed—were more inconvenience than loss.



And citylife would be so much better without them.” (107) とあるように、結婚相手のJoeも子供が欲しくなかったので、3回の流産は、喪失感というより不都合という感じであった。ただ、JoeとVioletは2人とも子供が好きで、愛しさえしたが、厄介事は欲しくなかった。しかし、“Years later, however, when Violet was forty, she was already staring at infants, hesitating in front of toys displayed at Christmas.” (107) のように、何年も後になって、40歳になるとVioletは子供に憧れるようになる。そして、Violetの子供への憧れは、どうにもならない切望になっていく。

By and by longing became heavier than sex: a panting, unmanageable craving. She was limp in its thrall or rigid in an effort to dismiss it. That was when she bought herself a present; hid it under the bed to take out in secret when it couldn't be helped. She began to imagine how old that last miscarried child would be now. A girl, probably. Certainly a girl. (108)

ここで、Violetは最後に流産した子供が生きていれば今いくつだろうと想像し始め、多分女の子だと思う。Violetは、JoeがDocasという18歳の少女を射殺した時には、棺の中の少女の顔にナイフで切りつけるが、Docasのことが知りたくて、Docasの叔母のAlice Manfredを訪問して話をするうちに、Aliceと親しくなると、Docasを自分が流産した娘だと想像する。

Who lay there asleep in that coffin? Who posed there awake in the photograph? The scheming bitch who had not considered Violet's feelings 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? Washed away on a tide of soap, salt and castor oil. Terrified, perhaps, of so violent a home. Unaware that, had it failed, had she braved mammymade poisons mammy's urgent fists, she could have had the best-dressed hair in the City. (109)

子供に強い憧れを抱くようになったVioletが、通りでちょっと見ていて欲しいと言われて、よその赤ん坊を抱いた時、快く感じた場面は、次のように描かれている。

When the baby was in her arms, she inched its blanket up around the cheeks against the threat of wind too cool for its honey-sweet, butter-colored face. It's big-eyed noncommittal stare made her smile. Comfort settled itself in her stomach and a kind of skipping, running light traveled her veins. (19)

自分の子供を持っていないVioletであるが、子供への憧れ、赤ん坊を抱いた時の快感などから、彼女が少しは母親というものについて理解し始めたと言えるかもしれない。

VioletがAlice Manfredと会話をしている時に、Aliceが「ママ」という言葉を口にした時のことが次のように描かれている。

“Oh, Mama.” Alice Manfred blurted it out and then covered her mouth.

Violet had the same thought: Mama. Mama? Is this where you got to and couldn't do it no more? The place of shade without trees where you know you are not and never again will be loved by anybody who can choose to do it? Where everything is over but the talking? (110)

この場面について、Andrea O'Reillyは、“At this critical moment Violet identifies with her mother and is at last able to understand her mother's life.”<sup>9</sup>と述べ、この時にVioletがRose Dearの生活を理解することになったと指摘している。VioletがRose Dearの生活を理解できる

ようになったことは、次のようなVioletとAliceの会話の場面にも表れている。

Eating starch, choosing when to tackle the yoke, sewing, picking, cooking, chopping. Violet thought about it all and sighed. "I thought it would be bigger than this. I knew it wouldn't last, but I did think it'd be bigger."

Alice refolded the cloth around the handle of the pressing iron. "He'll do it again, you know. And again and again and again."

"In that case I'd better throw him out now."

"Then what?"

Violet shook her head. "Watch the floorboards, I guess."

"You want a real thing?" asked Alice. "I'll tell you a real one. You got anything left to you to love, anything at all, do it."

Violet raised her head. "And when he does it again? Don't mind what people think?"  
"Mind what's left to you." (112-113)

この会話の中で、もしJoeを放り出したら、どうするのとAliceから問われて、Violetは床板を眺めていると答えている。Rose Dearが椅子を取られて床に放り出された時に見たのが床板であったことを考えると、VioletはRose Dearのことを理解することができるようになったため、このように答えることができると思われる。

これまで見てきた母親たちについて考えてみると、Ms. MacTeerは、我が子に対する優しい愛情にあふれた母親である。Paulineは、映画の世界から吸収した、白人中心の美しさの基準に支配され、勤め先の可愛い白人の娘に対する愛情はあるが、我が子に対しては本当の愛情を持つことのできない母親である。Margaretは、息子のMichaelを愛してはいるが、自分が母親に気にかけてもらった経験がないために、子供のどんな欲望にも対応できる母親になることができず、幼いMichaelに対して幼児虐待を行ったのである。我が子を心から愛する母親になるためには、自分自身が母親に心から愛された経験が必要であると言える。Violetは、3階の流産を経験し、子供を持つ機会に恵まれなかったが、子供に対する憧れ、切望を経験しており、母親としてとらえることができる。Violetは、子供の時に、自分の母親が自殺し、その後は祖母に育てられたため、生活に必要なものがない状況で5人の子供を養わなくてはならないという、大変な重荷に耐えることができず、自殺してしまった母親のことを、最初は理解することができない。Violetは、夫のJoeがDocasという18歳の少女を射殺するという事件が起こり、Rose Dearとは別の形で苦労を経験した後に、Alice Manfredと親しくなり、会話を重ねるうちに、自分の母親Rose Dearの生活を理解することができるようになったのである。Violetが苦労を経験したがゆえに、Rose Dearを理解することができたと言える。また、Aliceと親しくなり、様々な会話ができたことは、Violetにとっては、いやしになったと思われる。  
"Jazz offers healing to those who survive the violent confrontation with the repressed past. Spring comes to the city with fresh life. With help from Alice Manfred, Violet is no longer dissociated from herself; . . ."<sup>10</sup>というGurleen Grewalの意見は、的を得ていると言える。

注

- <sup>1</sup> 石川和代「トニ・モリスンの3作品における母親」『名古屋女子大学紀要』、59、(2013年)、303-313頁。
- <sup>2</sup> Toni Morrison, *The Bluest Eye* (London: Vintage, 1999) 6. 以後、この作品からの引用はこの版によるものとし、引用箇所後の括弧内に、その頁を記す。
- <sup>3</sup> Andrea O'Reilly, *Toni Morrison and Motherhood: A Politics of the Heart* (Albany: State University of New York Press, 2004) 121.
- <sup>4</sup> Andrea O'Reilly, 53.
- <sup>5</sup> Toni Morrison, *Tar Baby* (New York: Alfred A. Knopf, 1981) 56-57. 以後、この作品からの引用はこの版によるものとし、引用箇所後の括弧内に、その頁を記す。
- <sup>6</sup> Andrea O'Reilly, 145.
- <sup>7</sup> Toni Morrison, *Jazz* (New York: Alfred A. Knopf, 1992) 98. 以後、この作品からの引用はこの版によるものとし、引用箇所後の括弧内に、その頁を記す。
- <sup>8</sup> J. Brooks Bouson, *Quiet as It's Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison* (Albany: State University of New York Press, 2000) 169.
- <sup>9</sup> Andrea O'Reilly, 157.
- <sup>10</sup> Gurleen Grewal, *Circles of Sorrow, Lines of Struggle: The Novels of Toni Morrison* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1998) 134.

