

## 鏡に映る母の顔

——A Mercy における鏡の作用——

齋藤 幸恵

トニ・モリスン (Toni Morrison (1931-)) は1993年にアフリカ系アメリカ人女性として初めてノーベル賞を受賞した作家であり、現代アメリカ文学の中核を担う一人である。1970年に *The Bluest Eye* を発表して以来合計9作の長編小説を出版し、2012年には10作目となる最新作 *Home* を出版したが、その作品はどれも西洋的な要素とアフリカ的な要素が美しく融合していること、前衛的な手法を用いて独特の世界観を作り出していることで知られている。アメリカが奴隷制という過去を背負っていることに鑑みれば、アフリカ系アメリカ人の物語を作り出す時に文化的に融合が進んだ新しいものが描かれるというのは当然のことであるかもしれない。その結果、モリスンはアフリカ系アメリカ人たちが奴隷制で受けた苦しみを描いているだけでなく、その中で培ってきた文化や日常の生活を描くことで歴史上無視されてきた彼らの声を回復させていると言われている。さらにモリスンの作品は実験的手法や様々な仕掛けを用いて常に新しい形の物語を目指しているという点で読者に大変な苦勞を強いることになるが、この難解さが作品を豊かなものにしている。

2008年に出版された *A Mercy* もまた、アメリカ建国以前の歴史を語りなおす秀作として多くの読者に温かく迎えられた。この作品は天涯孤独の男ジェイコブ・ヴァーク (Jacob Vaark) がアメリカでささやかな財を築き、信頼できる妻と奴隷、使用人たちのみで暮らす様子を描いている。ジェイコブやその妻レベッカ (Rebekka) に加え、3人の奴隷、ネイティヴ・アメリカンのリナ (Lina)、過去は謎に包まれたままのソロー (Sorrow)、母に捨てられた黒人の少女フロレンス (Florens) は皆孤独な身の上であるが、立場を越えてお互いを思いやり、自分たちは一つの家族なのだと考えていた。しかし人身売買を嫌うジェイコブが富を追求し、砂糖の売買で間接的に奴隷の使役に加担するようになり、財力を誇示するためだけに必要のない豪華な屋敷を建てようと鍛冶屋の自由黒人を雇った時から家族の結束は揺らぎ出す。ジェイコブが天然痘を患って死ぬと残された女性たちは白人男性の庇護を失

い、奴隷制の確立へと向かう大きな波に巻き込まれていく。

この作品の最も注目すべき点は、17世紀のアメリカ大陸という奴隷制以前の、差別と人種の関係が結びついていなかった時代の社会的弱者たちを描いているということ、さらに特権階級の白人男性の視点から語られてきたアメリカの歴史を女性の黒人やネイティヴ・アメリカンといった人種およびジェンダーの視点、さらに奴隷、年季奉公人といった立場で生きる弱者の視点から構成しなおしているというところにある。特に黒人奴隷の少女フロレンスに識字能力が与えられている点は興味深い。奴隷が読み書きを習得することは禁じられていたはずだが、フロレンスは幼い頃にカトリックの神父から読み書きを教えられている。モリスンはインタビューの中でフロレンスは英語の他にポルトガル語を話すだけでなく、ラテン語も知っているということを述べ、*“So I just put all her language together and gave her an individual voice that was ‘I’ – first person – and very visual. But also, once I realized that I could make her speak only in the present tense, it gave the narrative an immediacy, it made me disciplined in revealing what she thought, and it gave her a kind of innocence and, at the same time, a kind of sophistication.”* と明かしている (Smallwood, 2)。フロレンスは自分の物語を実際の歴史の中で白人がしてきたように書き残すことができるのだ。フロレンスによって語られる部分では黒人であるという意識の芽生えや、奴隷であるという環境が少女の自己や人の愛し方に与えた影響が生き生きと描かれている。ヴァレリー・バブ (Valerie Babb) が指摘しているように、モリスンは「周遍的な地位に追いやられた人々の声を使い、それをアメリカの起源に関する語りの中に組み込む」ということに成功していると言えるだろう (Babb, 149-50)。

フロレンスの語りを見ても分かるように、モリスンの作品は語りの構成が凝っており多様な解釈を可能にする謎や魅力的な小道具が散りばめられている。語りに関して言えば、*A Mercy* では各章ごとに異なる人物

の視点に切り替わるだけでなく、フロレンスの章は一人称と現在形、その他の人物は三人称と過去形を用いており、現在形で語られる章と過去形で語られる章が交互になるように構成されている。さらに各章によって語られる時代が異なるため、一読しただけで作品の全容を掴むのは難しい。作品における謎に関してはソローの親友であるツイン (Twin) の存在がすぐに思い浮かぶだろう。さらに、この作品では鏡が重要な役割を与えられていることも忘れてはいけない。最も印象に残るのは夢の中でフロレンスが湖を覗き込む場面であるが、レベッカも死に直面した時に手鏡を欲しがり、ソローもまたリナの目を盗んでは川へ行き、水面を覗き込んでいる。彼女たちが鏡を覗き込むと、そこには当然反射した自分の顔が映っているのだが、彼女たちが見出すのは単なる自分の反射像ではない。鏡に映る顔にはこの作品を読み解く鍵が隠されているのである。

*A Mercy* における鏡の場面を分析する前に、一般的に、そして *A Mercy* 以前のモリスンの作品の中で、鏡がどのようなイメージを持った道具であるのかを考えてみたい。サビーヌ・メルシオール＝ボネ (Sabine Melchior-Bonnet) は自分を知ることと鏡の関係について次のように述べている。

おのれ自身を知るとは、ふつうの鏡で知覚しうる外見——像、見かけ、影、あるいは幻——から出発して、おのれの魂まで遡ることである。人間は、その本質を成す自分の魂をたいせつにしなければならない、とプラトンは語っている。ところで魂が認識されるためには、それが映し出された像が必要である。というのも魂は目と同様に、おのれ自身をみることができないからである。(メルシオール＝ボネ, 119)

メルシオール＝ボネの言葉からは鏡が遥か昔から自己と向き合うのに欠かせない道具であったことが伺えるが、今日においても鏡はアイデンティティの形成と深く結び付いた有益な道具であると言える。また、自己という概念を鏡を用いて説明するものにはジャック・ラカン (Jacques Lacan) の鏡像段階がある。新宮一成はラカンの鏡像段階の第一段階は赤ん坊の神経系がまだ未成熟であり、「内面的な統一的自己像」が形成されていないうちに「視覚像によって、自己の統一性が実現されてしまう」こと、つまり「自己の統一性は、内面から支えられるより先に見えによって先取りされる」ということだと述べている (新宮, 171)。さらに「こうして人間は、鏡像を通じて、見えの次元のうち

に設立された自己像に愛着するようになり、それは内面の自己固有覚が完成したのちも続く。自己が存在するという感情も、鏡の中に己の統一性を見出したときのこの歓喜に端を発している」と言う (新宮, 172)。われわれ人間にとって「鏡に映る私」は自分の存在を確認できる唯一のものであり、鏡は不安を和らげてくれる道具なのである。

その一方で、ルイス・ヴィンジ (Louise Vinge) が書いているように、泉に映る自分の姿に心酔したあげくエコーの声を無視し、水仙の花になったというオウイディウスが書いたエピソードの他に、自殺した、溺れ死んだなどと複数のヴァージョンが存在するナルキッソスの悲劇は現在でも広く知られ、鏡が持つ非常に強いイメージの一つとして根付いている (Vinge, Chapter I)。この場合の鏡は有益であるどころか危険な道具であり、人を死に至らしめる可能性があるものとして示唆されている。さらに過去においては当然のことながら、今日においても女性の外見は男性のそれに比べて重要視される傾向にあると言って良いだろう。女性にとっての鏡は美しさという他者によって定義される優劣の基準を映し出すものでもあり得る。

鏡はモリスンの作品に頻繁に登場する道具であり、*A Mercy* 以外の作品でも重要な場面で使われている。木内徹と森あおいはEメール対談の中でモリスンの仕掛けの一つが鏡であり、作品の中で重要な役割をしていると述べている (木内, 109-12)。確かに *The Bluest Eye* では主人公のピコーラ (Picolá) が青い眼になった自分を確認するために鏡を覗き込んでいるし (*The Bluest Eye*, 153), *Sula* ではネル (Nel) が鏡を見て “I’m me, [. . .].” という印象的な場面がある (*Sula*, 28)。 *Song of Solomon* ではヘイガー (Hagar) が鏡に映った自分の姿に失望したことをきっかけに死に向かい (*Song of Solomon*, 308), *Beloved* の冒頭ではいきなり鏡が割れている (*Beloved*, 3)。

鏡に注目しているのはこの二人だけではない。藤平育子は *The Bluest Eye* に登場する醜い黒人の少女ピコーラについて「手掛かりは、鏡である。この作品において、鏡は二度ピコーラを映す。一度めは『醜さ』を、二度めは世界で最も青い眼を。こうして、ピコーラの悲劇は彼女が鏡に入りこみ、鏡の映像の幻影から解放されなかったために起きたのだ」と主張している (藤平, 23-24)。さらにバーバラ・リグニー (Barbara Rigney) は *Song of Solomon* についてミルクマン (Milkman) にふられたヘイガーが鏡を見て、自分が酷い顔をしているから彼が去ってしまったのだと考える場面を取り

上げており “Mirrors are dangerous objects in Morrison’s fictions. [. . .] the mirror lies in telling her [Hagar] that she is not beautiful, for mirrors represent only white standards of beauty; but the greater lie is that illusion of unified selfhood which mirrors also perpetrate, for the ‘self’ in Morrison’s fiction is always multiple, contradictory, and ambiguous—if, in fact, a self can be said to exist at all.” と述べている (Rigney, 52)。 *The Bluest Eye* に対する藤平の意見と同様、ここでも鏡は見つめすぎると良くないものとして解釈されているのが分かる。

リグニーの意見に代表されるように、モリスンの作品における鏡はマイナスの面が強調されていると捉えられることが多いが、それは作者であるモリスンが自己というものを外見で表されるような統一された、確固たるものではなく、曖昧で多面的な捉えにくいものとして描いていることに起因している。しかし、モリスンの作品における鏡の多くがナルキッソスの鏡のように悲劇的であるという解釈は、モリスンの意図した多面的な解釈の一つの面だけを捉えているのではないだろうか。作者の意見を考慮するのであれば、これまでも白人中心の文学の伝統に新しい風を吹き込んできたモリスンであるからして、彼女の描く鏡もまた多面的であると解釈するのがふさわしいと言えるだろう。本論では3人の女性、つまり、白人で農場の女主人であるレベッカ、人種不明の奴隷ソロー、黒人奴隷のプロレンスが鏡を覗き込んでいる場面に注目し、それぞれが鏡の中に見たものによって大きな変化を遂げる過程を見ていく。さらに、モリスンの描く鏡のなかでも特に *A Mercy* の鏡は「母」を意識させるものであり、登場人物たちは母が暗示される鏡を覗き込むことで自分の反射像を見るということ以上の経験をしているということを述べ、作品における「母」と鏡の関係に言及し、鏡が果たす様々な役割を明らかにしたい。

まずはレベッカの鏡から見ていきたい。ジェイコブの死後、同じく天然痘にかかり寝込んでいるレベッカは、夢うつつに過去のことを思い返している。その中で、息子が生きていた頃、幸せをかみしめながら、母は今どんな顔をしているだろうと考えた事を思い出す。そしてレベッカは “‘And me? How do I look? What lies in my eyes now? Skull and crossbones? Rage? Surrender?’ all at once she wanted it—the mirror Jacob had given her which she had silently rewrapped and tucked in her press.” と考える (95)。信仰だけに熱意を燃やす、決して魅力的ではなかった母の顔を思い出すと、レベッ

カは頼みの綱であったジェイコブに死なれた自分が一体どんな顔をしているのかと気になり始めるのだ。レベッカがリナに鏡を持って来て貰い覗き込むと、そこには天然痘でぼろぼろになった自分の顔が映っており、ショックを隠しきれない。 “‘Sorry,’ she [Rebekka] murmured. ‘I’m so sorry.’ Her eyebrows were a memory, the pale rose of her cheeks collected now into buds of flame red. She traveled her face slowly, gently apologizing. [. . .] Lina, unable to pry the mirror away, was pleading with her. ‘Miss. Enough. Enough.’ Rebekka refused and clung to the mirror.” (95–96)

これに関してジェニジョイ・ラ・ベル (Jenijoy La Belle) は女性と鏡の関係について “It is perhaps a commonplace that the culture in which women find their identities, or have those identities imposed on them, is dominated by patriarchal structures and powers. That dominance extends to the mirror.” と述べている (Belle, 26)。家父長制社会において、女性は優位に立つ男性によってその価値を決定される存在であった。そしてその価値の基準の殆どは外見であり、美しいかどうかであったということは明らかだ。ラ・ベルは女性が男性によってどう見られているかという点からアイデンティティを形成する傾向があり、どう見えるかということによって内面まで左右されてしまうことがあると主張している。そこまで極端ではないにしろ、引用で鏡を覗いたレベッカにも同じような現象が起きていると言える。レベッカが覗く手鏡は夫のジェイコブからプレゼントされたものであり、ここでは死んだジェイコブの目の代わりを果たしている。結婚するためにイギリスから単身アメリカへ渡り、町や教会にも属さず夫だけを頼って生きてきたレベッカにとって、ジェイコブは自分を反射する唯一の男性の視線であったからだ。そしてジェイコブがアメリカに上陸したレベッカの姿を見るまでは “He had been willing to accept a bag of bones or an ugly maiden—in fact expected one, since a pretty one would have had several local opportunities to wed.” と考えていたように、彼にとってのレベッカの価値は第一に美しさで測られるものであった (20)。これまでの健康的で美しいレベッカの顔はジェイコブに見せるための顔であり、ジェイコブに属する顔でもあったのだ。レベッカが自分の顔に対して “I’m so sorry” とつぶやくのは単に病気で美を失った自分を憐れんでいるのではなく、ジェイコブを失った自分には何も残っていないという事実を悔やんでいるからだと言えるだろう。

その後、鍛冶屋の治療が功を奏してレベッカは一命を取り留めるが、以前のような優しい働き者ではなく、信仰深く、奴隷に厳しい、冷たい女主人に変わってしまう。レベッカは病中で鏡に映った自分の顔を見てジェイコブによって作られていた顔を失ってしまったことを知り、その代わりに教会という新しい主人の下で新しい顔を作ったのだと考えられる。鏡は天然痘におかされた顔だけではなく、レベッカの頼るものがない現状と孤立したままで迎える未来を映したのだ。これに加えてこの鏡の場が母の思い出と繋がっているということは興味深い。ラ・ベルは女性が鏡を見て母親の顔と出会うという現象についても言及しており、鏡の中の像について“there is a double image, the echo and re-echo, the reflection of the self and the ghostly unseen presence of the parent. The woman undergoes a twofold testing of identity, proved both by that cold objective glass and by the overlay of the image of the mother. And that real reflection can make adjustments both in the woman’s self-conception and in her conception of her mother.”と主張している (Belle, 80)。確かに娘の多くは将来のどこかの時点において母になるのであるから、過去における母の姿が現在の、あるいは未来の自分の姿と重なるということもあるだろう。鏡を見る娘は過去を覗き込み、成長した自分の目でもって再び母を観察しているのである。未来を変えるために大嫌いだった母親と同じように強い信仰を持つことを選んだことから、レベッカもまた自分の母の姿を意識していると分かる。その選択が正しかったのかどうか判断することはできないが、少なくともレベッカは鏡を通して母と繋がり、母に対する思いを改めたと言えるかもしれない。ここでの鏡は美しさを失うことで引き起こされる悲劇的なアイデンティティの変化ではなく、幼い頃には理解できずに嫌っていた母を年老いた娘が理解できるようになるという意味において、レベッカの成長を表しているといえることができるのである。

続いてソローの鏡にうつりたい。彼女の鏡はレベッカのものとは違い、単なる鏡ではない。ソローが覗き込むのは水鏡、つまり水に映る自分の姿なのである。水鏡といえばナルキッソスのことが真っ先に思い浮かぶだろう。モリスンの作品において鏡を過度に覗き込むことは危険であるという解釈があることを前述したが、水鏡はその危険に加え、文字通りの意味で鏡に溺れるという、より実際の死の危険と結びついていると言える。柴田元幸はメルヴィルの『白鯨』について論を展開する中で、「鏡としての水のもうひとつの特

異さは、それが現実の深さをもつが故に、人が現実には鏡の中の世界に入っていくことができるという点にある。そしていうまでもなく人間にとってそれは死の世界である」と表現している (柴田, 8)。柴田の意見はもっともであるが、その一方で本田和子は「水に漂う亡骸は、静謐にして荘厳、あるいは華麗にして凄惨な、『死』以外の何ものでもないのだが、しかし同時に、水に回帰し、水の母性に全身をゆだねた安らかな生誕をも示唆する」と述べ、水は死の世界であるだけでなく生に繋がる母の世界であると主張していることも見逃せない (本田, 24-25)。水は生命の源であり命を繋ぐ母であるため、その世界は死の世界であっても、恐ろしく危険なだけではないと考えられる。

またモリスンが影響を受けていると言われるアフリカの宗教観においても水は死者と繋がりがあがるが、それは必ずしも危険なものとは言えない。ラ・ヴィニア・デロイス・ジェニングス (La Vinia Delois Jennings) はコンゴに伝わる人間の一生を表すエンブレムを用いて、アフリカの部族の中には水の中は死者の世界であるという考えを持つ人々がいることを紹介し、それがアフリカ系アメリカ人の中にも受け継がれていると主張している。それによると、人間の一生は四つの時期に分けられ、それが太陽が昇り、頂点を通って沈んでいく様子に例えられている。人間は生まれた時はまさに朝日が昇る瞬間であり、そこから若者へと成長していく過程は日が昇っていく軌道と重なる。さらに、やがて日が傾いて日没を迎えるように、人間も壮年期を過ぎると徐々に老い始め、死へと向かって下降していく。ジェニングスはこのエンブレムにおいて誕生と死は日の出と日の入りに表されるように同じ水平線上に位置しており、“The horizontal Kalunga Line divides the world or mountain of the living on earth (ntoto) from the world or mountain of the dead [...]. God is imagined at the top, the dead at the bottom and water [...].”と説明している (Jennings, 19)。“Kalunga”という言葉が死者と生者の世界を分ける川を意味しており、ジェニングスはこれを理由にモリスンの描く死者は生きている人を導いてくれる存在であり、会話ができるくらい生きている人の近くにいるものだと主張している。

これらの水鏡に関する視点を踏まえ、ソローの水鏡を見ていこう。リナは工作中、ソローの姿が見えなくなると“she decided to look for Sorrow down by the river where she often went to talk to her dead baby”とあるように川へ向かう (63)。この“dead baby”はソローがジェイコブの農場に貰われて来てから父親の

分らない子を妊娠し、死産してしまった時の赤ん坊のことを指している。リナが赤ん坊の死体は川に流したと伝えたのでソローは度々川を覗き込むのだが、彼女は死んだ赤ん坊に話しかけるという行動によって、川という死に通じる場所で喪失した母としての自分を取り戻そうとしているのだと考えることもできる。ソローが覗く水面には母になるはずだった自分の顔が映っているのである。ソローはその後再び父親の分からない子供を妊娠するが、今度は年季奉公人のウィラードとスカリに助けられ、川べりで無事出産することができた。ここでの川の水は鏡としては機能していないが、本田の主張する生と死の世界を暗に示している。この出産によりソローは自分が完璧になったのだと感じ、自らを“Complete”と名付けるが、ここまでの議論だけで水鏡がソローを破滅するものではなく、コンプリートへと成長させたのだと断言することは難しいだろう(134)。結果的にソローは失った母としての自分を取り戻すことができたが、もし取り戻せなかったら水鏡は赤ん坊のいる死への誘惑となり、水へと飛び込んでいたのではないかと考えることは十分に可能だ。しかしソローにはその危険から自分を守ってくれるもう一つの鏡があったのである。

元々ソローは船長である父と一緒に船で暮らしていたが、ある日彼女が外科手術のための麻酔から目覚めると船は掠奪されて沈みかかっており、誰も残っていなかった。ただ一人残されて途方に暮れるソローの前に、突然ツインが現れる。“When she [Sorrow] came to, eyes, the shape and color of her own, greeted her. [...] ‘I’m here,’ said the girl with a face matching her own exactly. ‘I’m always here.’” (126) 断言はできないがツインはソローにだけ見える存在のようで、他の登場人物たちはツインと話す彼女を独り言が多い女だと思っているように見受けられる。「双子」という意味の名を持つように、ソローと瓜二つのツインの存在はそれだけでソローの反射像を連想させるが、生と死の境界線である水の上で現れたことからツインはただの鏡像ではなく、水鏡に映る鏡像が発展した姿だと考えられる。マクシン・L・モンゴメリ (Maxine L. Montgomery) はツインを解釈する際に “the second self or alter ego Sorrow forms refigures the oppositional tension underlying a socially constructed identity in ways that herald the creation of an entirely new persona not dependent upon a split between self and other.” と表している (Montgomery, 632)。一見したところ、ソローは取り残された恐怖のあまり狂ってしまったのであり、

ツインの登場は自己が分裂した危険な状態を示しているように見えるのだが、ツインはソローが陸に上がって生き延びる手段として機能している。ツインはソローが死なないための防衛機能として存在しているのである。

何とか海を泳ぎ、陸に打ち上げられたソローは、樵の一家に助けられる。樵の家で目を覚ました時もツインがまだ一緒にいる。“When they asked her name, Twin whispered NO, so she shrugged her shoulders and found that a convenient gesture for the other information she could not or pretended not to remember.” (118)

ツインの命令で偽名で通すようになったソローは、どんな酷い目にあっても真の自分を隠しておけるようになる。樵の兄弟に凌辱され、その母に虐げられ、その結果厄介者扱いをされてジェイコブに売られることになっても、本当の名前はソローとツインだけのものがあり、海で生活した思い出と共に精神的支えとして守っていくことができるのである。ソロー自身も自分の名前について “She did not mind when they called her Sorrow so long as Twin kept using her real name.” と思っており、さらに “Having two names was convenient [...]” と述べている (116)。ジェシカ・ウェルズ・カンティエロ (Jessica Wells Cantiello) は、ソローがフロレンスと同じ奴隷という搾取される立場にありながらも自分のアイデンティティを確立させることができた理由について、“While this decision marks her successful labor and her new identity of mother, it also gestures toward her position in the narrative, as Morrison insists that she has crafted a complete character, in spite of and perhaps because of her ambiguous and complicated racial and slave location.” と主張している (Cantiello, 174)。カンティエロはソローがコンプリートへと成長できたのは他人によって定義されない曖昧さを保持できたからであると言うが、この成長は本来の自分をツインによって守られていたからこそ可能になったのだとも言えるだろう。ソローにとって水鏡は死への誘惑ではなく、生き延びる手段であったのだ。

最後にフロレンスの鏡を見ていく。彼女の覗き込む鏡もまた、水鏡である。フロレンスは元々ジェイコブが金を貸していたタバコ農園で母と弟と一緒に奴隷として暮らしていたが、ある日母が強く申し出たために借金のかたとしてジェイコブに貰われていくことになった。その出来事についてフロレンスは母が弟を選び、自分は捨てられたのだという思いを忘れられず、成長してからも母が何か自分に大事なことを言おうとして

いるという夢を頻繁に見るものの、母の言いたいことは一向に理解できないままである。フロレンスは幼い頃から着飾ることに興味を示し、母に靴をねだっては“Only bad women wear high heels. I [Florens] am dangerous [...]”と怒られるような子供であった(4)。その結果が、リナの指摘する“my feet [Florens’ feet] are useless, will always be too tender for life and never have the strong soles, tougher than leather, that life requires.”という事実だったのである(4)。母がハイヒールのような装飾品を危険だと言ったのは、悪い男の気をひくからというだけではなく、ナルキッソスのように外見の虜になる危険を示唆しているかのようだ。さらに、成長したフロレンスが母に捨てられた過去を埋め合わせるかのように自由黒人の鍛冶屋に恋をしていることを踏まえると、靴を必要とするフロレンスの足は彼女の精神がまだ母親のように守ってくれる存在を必要としていることを表していると言える。リナが言うように彼女のかかと(soles)は“too tender for life”であるが、彼女の魂(soul)もまた生きていくには柔らか過ぎるのである。

そのようなフロレンスがレベッカの命を救うため、鍛冶屋の下へ独りで旅をすることになる。旅の途中、黒人が独りで歩いているということから逃亡奴隷の疑いをかけられそうになったり、その黒さゆえに悪魔の使いではないかと疑ったりする人々の目にさらされるが、ツインのようにフロレンスを守ってくれるものはない。“I walk alone except for the eyes that join me on my journey. Eyes that do not recognize me, eyes that examine me for a tail, an extra teat, a man’s whip between my legs. [...] Inside I am shrinking. I climb the streambed under watching trees and know I am not the same. I am losing something with every step I take. I can feel the drain. Something precious is leaving me.”(115)フロレンスは好奇の目にさらされ、“Inside I am shrinking”というように自分が貶められていくのを感じている。ジェイコブの農場にいた時は、奴隷であれ独りの人間としてさらには「家族」として認められていたフロレンスだが、見られることによって「黒さ」だけで認識されるようになってしまうのである。ソローの場合はツインによって「本当の自分」が守られていたが、フロレンスはそれが流れ出してしまっていると感じている。母に捨てられたという劣等感が大きく影響しているのは明らかだ。誰よりも自分を認めてくれるはずの親に捨てられたという経験がフロレンスの自己概念に深い傷を残しているのである。

レベッカのように、年老いた自分の姿から母を連想するという形以外にも、鏡と母には深い関わりがある。鏡を用いた理論の代表格としてラカンの鏡像段階があることは既に述べたが、齋藤環は著書の中で鏡像段階を簡潔に説明する際に赤ん坊が鏡のイメージを自分の姿だと認識するためには「鏡に映った自分の姿に関心と喜びを示しているわが子に対して、母親が『そう、それはお前だよ』と保証してあげること」が重要だとしている(齋藤, 84)。小此木啓吾もまた鏡像段階に関して「鏡像として投影されるのは、理想的な(自己愛をみたくするような)自己像であり、それは、母—子の間で、是認し、ほれこめるような、そんな自己像である。たとえば、そこに映し出される鏡像が、このような、母と子の自己愛を傷つける自己象であるとすれば、その鏡像に対するほれこみはおこらず、その鏡像と自己の同一視もおこらないであろう」と述べている(小此木, 150)。フロレンスが靴を欲しがって母に叱られる場面からも分かるように、フロレンスの反射像は母に認めてもらえるようなものではない。フロレンスの鍛冶屋への献身は「それがお前だ」と保証してくれる者を求めているかのようだ。アンドレア・オライリー(Andrea O’Reilly)はモリスンが描く母親の愛を“motherlove”と呼んでいる(O’Reilly, 33)。それは自分には価値があり、愛されるべき存在なのだということの子供に教えることによって、人種差別がはびこる世界で子供を肉体的、精神的に確実に生きながらえさせるということを目的とした愛である。フロレンスの母が娘を愛していなかったとは言えないが、娘の自己愛を育むことには失敗したと言っていいだろう。フロレンスが鍛冶屋の愛を求めるのは母との繋がりを取り戻し、自己を確立したいという切望が基になっているのである。

無事に鍛冶屋のもとへ到着したフロレンスは、鍛冶屋が面倒をみているらしいマライク(Malaik)という幼い少年と留守番をすることになる。フロレンスは少年から自分の弟を連想し、母がしたように鍛冶屋が自分を捨て、この少年を選ぶのではないかと不安を抱く。捨てられる不安を抱え、不安定な精神状態で眠りについたフロレンスは夢の中で湖を覗き込む。

“I notice I am at the edge of a lake. [...] I make me go nearer, lean over, clutching the grass for balance. Grass that is glossy, long and wet. Right away I take fright when I see my face is not there. Where my face should be is nothing. I put a finger in and watch the water circle. I put my mouth close enough to

drink or kiss but I am not even a shadow there. Where is it hiding? Why is it? Soon Daughter Jane is kneeling next to me. She too looks in the water. Oh, Precious, don't fret, she is saying, you will find it. Where I ask, where is my face, but she is no more beside me. When I wake a minha mae [my mother] is standing by your cot and this time her baby boy is Malaik. He is holding her hand. She is moving her lips at me but she is holding Malaik's hand in her own. I hide my head in your [black smith's] blanket." (138)

“Right away I take fright when I see my face is not there. Where my face should be is nothing.”とあるように、フロレンスがいくら見つめても湖には自分の顔が映らない。これは何を意味しているのだろうか。たとえ男性によって作られた美しさであっても、レベッカの場合は自分だと言える顔を持っており、病気で変わり果てた顔もまた自分として受け入れることができた。ツインはソローとそっくりな外見を持っているだけでなく、本当のソローを知り、映し出す他者として存在することで、ソローの自己を守る役割を果たしていた。そしてレベッカの場合もソローの場合も、鏡を見て自分を変えるために必要だったのは母の顔を意識することであったと言える。しかしフロレンスの場合、母に捨てられたという頑なな思いの故に無意識のうちに母の顔を拒絶し、結果として自分の顔をも隠してしまっているのではないだろうか。フロレンスの顔と母の顔が繋がっていることは、引用の最後で彼女が弟の手を握って立っている母の姿を見ないようにブランケットを被ることからも分かる。母の顔を直視できないようにならない限り、フロレンスが顔を取り戻すことはないだろう。ガストン・バシュラール (Gaston Bachelard) は様々な水について考察する中で、水のイメージは乳へと拡がり、母を求める行為に繋がると主張している (バシュラール, 169-71)。フロレンスは母を求めて水面に身をかがめるものの、水鏡のなかに母の顔を見ることによって捨てられた自分を思い出すことを恐れ、何も映らない鏡を見つめているのである。引用の後半では旅の途中でフロレンスを助けてくれた少女ジェーンが登場するが、彼女が “Oh, Precious, don't fret, you will find it.” とフロレンスを励ましているように、この時点ではまだフロレンスが顔を取り戻す可能性が残されている。自分の中に母を見出し、母が自分を愛していたという可能性に気づくことができたなら、フロレンスの顔は自己を支えるものとして戻って来るはず

なのだ。

しかし、フロレンスは鏡を使わずに新しい自分を手に入れることを選ぶ。マライクに怪我をさせてしまい、鍛冶屋に捨てられそうになると、フロレンスは彼をハンマーで殴ってレベッカの家へと帰る。そしてジェイコブが建てた豪邸に忍び込み、部屋の壁に鍛冶屋に宛てた手紙を綴っていき、次のように決心する。“I am become wilderness but I am also Florens. In full. Unforgiven. Unforgiving. No ruth, my love. None. Hear me? Slave. Free. I last. [. . .] Mae [mother], you can have pleasure now because the soles of my feet are hard as cypress.” (161) この直後にフロレンスの母の独白があり、ジェイコブに娘を託した理由が語られる。母は農園主が大きくなってきた娘を性的搾取の対象として狙っていることに気づき、それよりは良い扱いをしてくれそうなジェイコブに娘を託したのだと告白し、人身売買を嫌う男が借金の返済代りにフロレンスを受け取ったのは奇跡ではなく、憐みの行為 (a mercy) であったと言う。その結果フロレンスはより安全な場所で生き延びることができたのであるから、その点では確かに “a mercy” と呼ぶに相応しい出来事であったと言えるだろう。しかし、母がジェイコブに言った “Take the girl, [...] my daughter, [...]” という言葉の真意が娘には伝わらず、フロレンスは母に捨てられたと思ひこみ、他人に言われるがまま黒さだけの存在になったり、野生になったりしてしまう (7)。フロレンスは固くなったかかとを母が喜んでくれると考えているが、肝心の魂の方は柔らかく、母と別れた幼い頃のままであり、母がどのような思いで娘を送り出したのかも理解できないままである。一見したところ、この物語はジェイコブという白人がもつ豊かな人間性が奇跡を起こしたかのような印象を与えるが、まだ奴隷制が確立されない建国前のアメリカにおいてさえ、黒人のアイデンティティの崩壊を示唆する暗い影が差していたと言える。

奴隷でも自由のまま生き抜くと決めたフロレンスは、手紙を書くという行為を通して新しい自分を作りあげようとしている。しかし、この点を捉えてフロレンスが強く成長したと考えるのは誤りである。彼女が自由と結びつけている未来は、鍛冶屋のような他人に顔を所有される心配がない反面、鏡に映る母の顔のように支えとなる過去がない状態、絶対的な孤独の状態に他ならないからだ。血縁や思想による繋がりを持たない孤独について、リナは次のように語っている。

“Lina relished her place in this small, tight family,

but now saw its folly. Sir and Mistress believed they could have honest free-thinking lives, yet without heirs, all their work meant less than a swallow's nest. Their drift away from others produced a selfish privacy and they had lost the refuge and the consolation of a clan. Baptists, Presbyterians, tribe, army, family, some encircling outside thing was needed. Pride, she thought. Pride alone made them think that they needed only themselves, could shape life that way, like Adam and Eve, like gods from nowhere beholden to nothing except their own creations. She should have warned them, but her devotion cautioned against impertinence. As long as Sir was alive it easy to veil the truth; that they were not a family—not even a like-minded group. They were orphans, each and all.” (58-59)

リナは自分たちがこれまでコミュニティとの関わりを持たず、自分たちの農場の中だけでやってきたことについて、それは自由ではなく孤独という悪しき状態だったのだと語る。自由というものは良いイメージを持って人々に受け入れられることが多いが、モリスンの作品においては人や世界から切り離された危険なものとして捉えられる。例えばオライリーは *Sula* について、自由奔放に好きなことをし、人生を謳歌する女のように見える主人公スーラ (Sula) のことを “self-made orphan” と表現している (O'Reily, 63)。スーラは一見したところフェミニズム的で新しい時代の女性の象徴のように見えるが、母のハンナ (Hannah) がいつも娘を愛せるわけではないと言うのを聞いてしまったことで、母から受け継がれる自己愛や文化を否定するようになり、そのために孤独な大人になってしまっているという。そのような観点に立って *A Mercy* を見てみると、ジーン・ワイアット (Jean Wyatt) が指摘しているようにフロレンスが現在形でしか語っていないという点は興味深い (Wyatt, 140)。フロレンスにとっては文字通りすべての出来事が現在であり、母に捨てられたという過去を過去として自分の糧にできずに傷つき続けているかのようではないか。“Without her mother to teach her essential lessons, Florens cannot learn; she can only repeat.” というワイアットの言葉通り、フロレンスは母の言葉の意味が分からない限り、野生の動物のように荒々しく自分の身を守りながら、孤独を抱えて生きていかなければならないのである (Wyatt, 146)。

ここまで *A Mercy* における鏡がいかにかに母と繋がり、

3人の女性の転機となり得たかということについて述べてきた。最後に *A Mercy* という作品自体が鏡のような働きをしていることについて考えてみたい。ジェニーヴァ・カブ・ムーア (Geneva Cobb Moore) は “As demonic parody, *A mercy* mirrors the world the slaveholders made, politically and economically, especially in Virginia and Maryland, places of early English settlement and the terrible transformation of slavery.” と主張している (Moore, 4)。モリスンがこれまでは白人男性の視点から主に語られてきたアメリカの起源に関する語りの新たな側面を作りあげていると評価しているわけだが、*A Mercy* はその語りを鏡に映したように少々違った形で見せてくれている、あるいは鏡を使わなければ見えないような背中の側、物語の裏側を見せてくれていると言えるかもしれない。さらに、*A Mercy* は過去と未来を映す鏡でもある。過去と未来を映す鏡について、多田智満子は興味深い体験をしている。多田は車の運転中、真っすぐに伸びる一本道で対向車とすれ違い、次のように考える。「そして、おもしろいことに、バックミラーの中の白い道は、私にとっては過去にすぎないが、対向車にとっては未来そのものなのだ。私の眼にはただ過去へ過去へとあとずさりして消えてゆくと見えるその車の運転者は、じっさいには現在の私と同様、未来に向かって猛然と突進しつつあるのであって、彼の眼にはこの私が過去の奥深く後退し埋没してゆくものと見えているにちがいないのだ」(多田, 114)

*A Mercy* についてもまた、過去の物語でありながら未来の物語のようにも見えてくるという指摘がなされている。カンティエロは *A Mercy* が Pre-racial の物語であるが、Post-Racial の現在、あるいは未来について考えさせる内容になっていると述べている (Cantiello, 165)。*A Mercy* はバラク・オバマが大統領選で当選する一週間前に出版されたこともあり、出版直後はアメリカ初の黒人大統領の誕生と、奴隷制以前を舞台にした *A Mercy* を関連付ける書評が多く見られた。読者は *A Mercy* という Pre-Racial の物語を読みながら、自分が生きる Post-Racial の世界に何が映るのか、一心に見つめていたということになるのではないだろうか。読者が考える余地を多分に残し、未来への可能性を感じさせる作品を数多く作り出してきたモリスンである。湖を覗き込むフロレンスに対してジェーンがかけた “Oh, Precious, don't fret, you will find it.” という言葉もまた、Post-Racial の時代の読者に向けたモリスンからのメッセージなのかもしれない。

## 参考文献

- Babb, Valerie. "E Pluribus Unum? The American Origins Narrative in Toni Morrison's *A Mercy*," *MELUS*, Vol. 36, No. 2. 2011. 147-64.
- Cantiello, Jessica Wells. "From Pre-Racial to Post-Racial? Reading and Reviewing *A Mercy* in the Age of Obama." *MELUS*, Vol. 36, No. 2. 2011. 165-83.
- Jennings, La Vinia Delois. *Toni Morrison and the Idea of Africa*. New York: Cambridge UP: 2008.
- La Belle, Jenijoy. *HESELF BEHELD*. New York: Cornell UP: 1988
- Montgomery, L. Maxine. "Got on My Traveling Shoes: Migration, Exile, and Home in Toni Morrison's *A Mercy*," *Journal of Black Studies*, vol. 42 (4), 2011. 627-37.
- Moore, Geneva Cobb. "A Demonic Parody: Toni Morrison's *A Mercy*," *The Southern Literary Journal*, Vol. XLIV, No. 1, 2011. 1-18.
- Morrison, Toni. *A Mercy*, New York: Alfred, A. Knopf, 2008.
- . *The Bluest Eye*, 1970. New York: Vintage Books, 1999.
- . *Sula*. 1973. New York: Vintage Books, 2004.
- . *Song of Solomon*. 1977. New York: Vintage Books, 2004.
- . *Beloved*. 1987. New York: Vintage Books, 2004.
- O'Reilly, Andrea. *Toni Morrison and Motherhood: a politics of the heart*. Albany: State U of New York P, 2004.
- Rigney, Barbara. "Hagar's Mirror: Self and Identity in Morrison's Fiction," *Toni Morrison* edited by Linden Peach. New York: St. Martin's Press, 1998.
- Smallwood, Christine. "Back Talk: Toni Morrison," *The Nation*. Nov 19, 2008.  
<<http://www.thenation.com/print/article/back-talk-toni-morrison>>
- Vinge, Louise. *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*. Lund: Skånska Centraltryckeriet, 1967.
- Wyatt, Jean. "Failed Messages, Maternal Loss, and Narrative Form in Toni Morrison's *A Mercy*," *Modern Fiction Studies*, Vol. 58, No. 1, 2012. 128-51.
- 木内徹, 森あおい編. 『現代作家ガイド4 トニ・モリスン』. 彩流社, 2000年.
- 小此木啓吾. 「ナルシズムと鏡像」, 『エピステーメー』. 朝日出版社, 1976年.
- 齋藤環. 『生き延びるためのラカン』. バジリコ株式会社, 2006年.
- 柴田元幸. 『アメリカン・ナルシス メルヴィルからミルハウザーまで』. 東京大学出版会, 2005年.
- 新宮一成. 『ラカンの精神分析』. 講談社, 1995年.
- 多田智満子. 『鏡のテオリア』. 大和書房, 1977年.
- 藤平育子. 『カーニバル色のパッチワークキルト』. 學藝書林, 1996年.
- 本田和子. 『オフィーリアの系譜 あるいは、死と乙女の戯れ』. 弘文堂, 1989年.
- バシュラール, ガストン. 『水と夢——物質の想像力についての試論』. 国文社, 1989年.
- メルシオール＝ボネ, サビーヌ. 『鏡の文化史』. 竹中のぞみ訳, 法政大学出版局, 2003年.