

Title	トニ・モリスンの『ジャズ』における「ジャズ」について
Author(s)	阪口, 瑞穂
Citation	Osaka Literary Review. 34 P.85-P.97
Issue Date	1995-12-20
Text Version	publisher
URL	https://doi.org/10.18910/25365
DOI	10.18910/25365
rights	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/>

トニ・モリスンの『ジャズ』における 「ジャズ」について

阪口 瑞穂

トニ・モリソン (Toni Morrison, 1931-) は、1970年に第一作目の小説を発表して以来、92年までの20数年の間に6つの小説と1冊のエッセイ集を刊行している。このことからすると、彼女は比較的寡作な作家であると言える。しかしながら、どの作品も、文章は磨かれ、表現に工夫が凝らされていて、高い芸術性を示している。1993年度のノーベル文学賞を受賞したが、新聞によると、受賞理由は、「幻想的かつ詩的手法を駆使し、黒人社会を通して見た米国の現実をえぐる素晴らしい業績をあげた。独自の言葉で黒人文化を表現できる第一級の芸術家」¹⁾ とのことであるが、これは、モリスンの作品世界を簡潔に表現した言葉であろう。

モリソンは、つねに新しいものを書きたいという、創作に対する強い意欲と野心を持っており、これは小説技法の新しさに反映されている。一作ごとに異なる手法を用いて、異なる世界を構築しており、『ジャズ』(Jazz, 1992)では、メタフィクションの実験を試みている。ハインズは、この小説はメタフィクション的なフィクションであると述べ、さらに、ナレーターの役割について次のように言及している。

... she creates *Jazz* a metafictional fiction that commits the supreme transgression — it calls into question the very authority of authorship. She effects this with the use of a narrator as enigmatic and ghostly as *Beloved* ...²⁾

この小説は一人のナレーターによって語られる。ナレーターの姿は他の登

場人物からは見えない。そしてナレーターはあらゆる出来事、あらゆる人々のことを見ていて、人々が何を考えているのかを予測することができるという。ナレーターは客観的に出来事を叙述しているように見えながら、突然コメントをさしはさむ。たとえば、ある男性の過去の物語を述べたあと、その男性のことを「嘘つきだ、偽善者だ。」とコメントし、さらに、もう一度別の視点から同じ物語を語り始める。また、あるときは、自分のことを「信頼できない」(“unreliable”)と言い、「誤解」をしてしまったと後悔する。つまり、この小説は、ナレーターによって話が紡ぎだされているにもかかわらず、作者は、小説の中で、時々読者にナレーターを全面的に信じてはいけないと注意を促すのである。ナレーターが作者にきわめて近い存在であると考ええるならば、ここではナレーターすなわち作者の権威が揺らいでいると言えるであろう。

さて、この実験的な作品を理解する鍵はタイトルにあるように思われる。なぜこの小説には「ジャズ」というタイトルがつけられているのであろうか。そこで、本論ではこの小説において、ジャズの形式がどのように小説技法に取り入れられているのか、またジャズの形式を借りることによってどのような効果が生み出されるのかを考察して、この作品の主題を明らかにしていきたい。

I

まず、小説の冒頭を考察する。「私はあの女を知っている」という、ナレーターの秘密めいたささやき声で幕が開く。

Sth, I know that woman. She used to live with a flock of birds on Lenox Avenue. Know her husband, too. He fell for an eighteen-year-old girl with one of those deepdown, spooky loves that made him so sad and happy he shot her just to keep the feeling going. When the woman, her name is Violet, went to the funeral

to see the girl and to cut her dead face they threw her to the floor and out of the church.³⁾

舞台は1926年のニューヨークのハーレム。「あの女」とは美容師をしている50歳のヴァイオレット・トレシー。この冒頭の数行でこの小説の核となる事件が語られている。つまり、化粧品のセールスをしている50歳になるジョー・トレシーという男が18歳の愛人ドーカス・マンフレッドを射殺する。その葬式の日、ジョーの妻のヴァイオレットは死者の顔をナイフで切り裂こうとするが取り押さえられる。この事件を中心にして、ジャズの即興演奏を思わせるように、主題が何度も繰り返される。ナレーターは、時間の流れを無視して、この主題に関するさまざまな登場人物の物語を断片的に語る。

さて、この小説がジャズの形式を借りて成立しているとするならば、まず、ジャズを構成している基本的な要素を理解する必要がある。ベルはジャズの特徴として、コール・アンド・レスポンスと即興演奏を挙げている。

Like the blues, for example, jazz uses the call-and-response pattern with the antiphonal relationship occurring between two solo instruments or between solo and ensemble. And in jazz as in blues a traditional melody or harmonic framework serves as the base or point of takeoff for improvisational flights — either solo or collective.⁴⁾

ジャズの重要な特質はコール・アンド・レスポンスと即興演奏であるが、これらは小説の技法に生かされている。冒頭での事件をめぐって、この小説の3人の主要な登場人物——ヴァイオレット、ジョー、ドーカス——が、コール・アンド・レスポンスのように、それぞれの立場を、即興演奏のようなモノローグで表している。コール・アンド・レスポンスと即興演奏は、アフリカの音楽の伝統的な特徴であり、最も基本的な形式である。⁵⁾ とりわけ即興演奏は、黒人の自己表現の手段としてきわめて重要である。⁶⁾

まず、ヴァイオレットのモノローグについて。ヴァイオレットは夫ジョー

が浮気したことに關して、その怒りのほこさきを愛人ドーカスに向ける。彼女の怒りは、ジャズに特有の弱強、弱強のシンコペーションのリズムによって、ドラムの音がどんどん大きくなるかのように、激しさを増し、クライマックスへと向かう。シンコペーションは、強い拍子から弱い拍子へと普通のリズムの強調を移すことで、そのオフ・ビートにアクセントをおき、聴き手が手をたたいたり、踊りだしたくなるような効果をもたらす。⁷⁾ シンコペーションは、ジャズの基本的な要素で、アフリカの音楽にその起源をもつ。⁸⁾

ヴァイオレットは夫とドーカスがレストランで音楽を聴きながらお酒を飲んでいる場面を想像する。ドーカスの手がテーブルの下に滑り込みジョーの大腿に触れるのを想像すると、ヴァイオレットの嫉妬の炎は燃え上がる。(“... her hand, the one that wasn't holding the glass shaped like a flower, was under the table drumming out the rhythm on the inside of his thigh, his thigh, his thigh, thigh, thigh...” [95]) “his thigh, his thigh, his thigh, thigh, thigh” のフレーズでは、“thigh” に強勢がおかれるから弱強、弱強、弱強、強強となり、弱強のリズムはシンコペーションをなしている。最後の強拍の連続はクレッシェンドのように次第に強さが増し、ヴァイオレットの嫉妬心が高まっていくのと呼応する。

ヴァイオレットは資格を持たない美容師であるので注文に応じてお客の家に向きそこで仕事をするのである。寒さに震えながらお客の家を回って仕事をしているのに、二人は昼間から逢引しているのだ。“cold” という言葉が強調され、強勢がおかれ、繰り返され、愛を失った孤独さが示されている。(“Wherever it was, it was cold and I was cold... because it got that cold sometimes it did...” [95])

たたみかけるようなヴァイオレットのモノローグはさらに続く。夫の愛人への嫉妬心、怒り、愛を失った寂しさ、このような感情が入り交じって、死んだ女の顔を切りつけようと思ったのだ、と小説の冒頭の事件のいきさつを説明する。(“... maybe that is why the butcher knife struck the neckline just by the earlobe.” [95]) 自分が「選んだ」(“chose”)、

自分のものであった夫を奪った女が許せないのだ、と胸の内を吐露する。(“That’s why. And that’s why it took so much wrestling to get me down, keep me down and out of that coffin where she was the heifer who took what was mine, what I chose, picked out and determined to have and hold on to, NO!” [95]) 動機を述べる “That’s why” 以下の文では、順に、“wrestling”、“down”、“down”、“coffin”、“heifer”、“mine”、“chose”、“out”、“have”、“on”、“NO”に強勢がおかれ、シンコペーションのリズムをなしている。さらに終わりの “determined to have and hold on to, NO!” では、弱拍と強拍の間隔が少しずつ狭まり、つまりクレッシェンドのように音量が増し、最後の一語 “NO” で怒りが爆発する。

ヴァイオレットのモノローグに呼応するようにジョーのモノローグが始められる。ジョーはドーカスに対する深い愛を情熱的に告白する。彼は、ドーカスの望むものは何でも与えようと、熱っぽく語り出す。

Just for you. Anything just for you. To bite down hard, chew up the core and have the taste of red apple skin to carry around for the rest of my life. In Malvonne’s nephew’s room with the iceman’s sign in the window. Your first time. And mine, in a manner of speaking. For which, and I will say it again, I would strut out the Garden, strut! as long as you held on to my hand, girl. Dorcas, girl, your first time and mine. I chose you. (134-35)

「選んだ」 (“chose”) という言葉は、ヴァイオレットのモノローグにもあったが、この両者の言葉は、妻と夫が互いに互いを選んでいない、二人のすれちがいを際立たせている。また、ジョーは、「りんご」 (“apple”) や「楽園」 (“Garden”) という言葉を使っているが、彼にとってドーカスは禁断の木の実のようなもので、それを食べて罪を犯したからには、「楽園」を自ら出ていくと言う。

「りんご」、「楽園」という言葉はさらに別のイメージと結びつく。最初にジョーとドーカスが出会った場所は美しい花が咲き乱れる森の中であって、その森は「楽園」にたとえられている。さらに、その森はニューヨークにあるのだが、それは故郷のヴァージニアの森をジョーに思い起こさせる。1920年代には何万人もの黒人が南部からハーレムへと移住し、ジョーもその一人であるが、彼は故郷ヴァージニアすなわち「楽園」への思いを断ち切ることができない。故郷の光景を思い出すとき、そこにはやはり「りんご」の木が現れる。ナレーターは、都会に出てきたら、やがてあの故郷の小川や「りんご」の木を忘れてしまうだろうと危惧する。（“In no time at all he forgets little pebbly creeks and apple trees . . . ” [34]）ジョーが愛してやまない南部も、黒人にとっては決して住みやすいところではない。多くの黒人は希望を胸に抱いて北部へと移住するのだ。第一次世界大戦が終わって数年たち、ハーレムの街は活気に満ちている。（“Here comes the new. Look out. There goes the sad stuff. The bad stuff. The things-nobody-could-help stuff.” [7]）この小説では北部と南部、あるいは都市と田舎の対比がつけねになされており、それぞれの生活が過去から現在にいたるまで黒人にどのような影響を与えているかを一つのテーマとして取り上げている。

3番目に取り上げるのは、ジャズの即興演奏のような、一人称で語られるドーカスのモノログである。ジャズの基本要素の一つにリフ（おそらくリフレインの略語）という短い旋律の繰り返しがあるが、ドーカスのモノログにはリフのような同じフレーズの繰り返しが見られる。ダンス・パーティーで、ドーカスは、彼女に別れを告げられたジョーがきっと彼女を探しにやってくると確信して、新しい若い恋人の腕に抱かれて踊る。彼女の語りは叙情的で哀調を帯びており、“he is coming for me” というフレーズが悲しく響きわたる。

ドーカスのモノログは、「彼は私のところに来る。」という文で始まる。（“He is coming for me. I know he is because I know how flat his

eyes went when I told him not to. And how they raced afterward.’” [189]) ジョーに別れる理由を聞かれたときに彼女がどう答えたかという過去の出来事が語られたのち、モノローグはダンスをしている物語の現在に戻る。時間が現在に戻った指標として、“he is coming for me” の2度目のリフが現れる。(“‘But he’s coming for me. I know it. He’s been looking for me all over. Maybe tomorrow he’ll find me. Maybe tonight. Way out here; all the way out here.’” [190]) 3度目のリフがさしはさまれ、4度目のリフは悲劇の前兆となる。新しい恋人の腕に抱かれていてもなお、ドーカスの心はジョーに向けられており、彼が自分の姿を見て嫉妬に狂う様子を想像する。(“‘He is coming for me. And when he does he will see I’m not his anymore. I’m Acton’s and it’s Acton I want to please.’” [191]) このリフの直後に、ドーカスの予想どおりジョーは現れ、別の男と一緒にいるドーカスを見て、彼女を射殺したことが暗示される。彼女のモノローグから、冒頭の事件でなぜジョーが愛人を射殺したかが明らかになる。また、“he is coming for me” というフレーズのリフによって、悲劇の瞬間が刻一刻と迫ってくる様子が、臨場感を生みながら劇的に表現されている。

II

リフは単にフレーズのレヴェルにとどまらない。冒頭の事件でヴァイオレットの「狂気」が示されるが、ヴァイオレットの母親もジョーの母親も「狂人」であり、小説の中で「狂気」の旋律が繰り返し奏でられる。ヴァイオレットの「狂気」は“craziness”あるいは“crack”という言葉で表されている。(“Joe never learned of Violet’s public crazinesses. . . . Her private cracks, however, were known to him.” [22]) 死人の顔を切り裂くという異常な行動をおこしたり、“I love you”と言うオウムにだけ話しかけ、誰とも口をきかないヴァイオレット。また、夫が留守のとき5人の子供を残

して井戸に飛び込み自殺をするヴァイオレットの母親。そしてジョーの母親は“Wild”と呼ばれ、獣のように森の奥深くに住み、言葉を話さず、子供を育てる能力がなくて息子を産んで捨ててしまう。

これらの女性を「狂気」へと追い詰めたのは何であるのか。モリスンは簡単に答えを提示してはくれない。モリスンは、断片的に示したいいくつかのエピソードから読者が必要と思われる情報を選んでつなぎあわせ、物語を再構築することを要求しているように思われる。この小説では、さまざまなエピソードが時間の流れを無視して断片的に並べられているが、ジャズのリフのような技法は、エピソードとエピソードをつなぎあわせる手掛かりを読者に与えてくれる。

例えば、「狂気」のリフに関連して「沈黙」のリフがある。ヴァイオレットは始めから無口であったわけではない。ハーレムに住んで何年かたって変わってしまう。つまり彼女の「狂気」は夫の浮気以前に始まっているのだ。妻が夫に口をきかなくなることが夫を別の女性へと向かわせることになる。（“Over time her silences annoy her husband, then puzzle him and finally depress him.” [24]）ヴァイオレットの「沈黙」は、ジョーに彼の母親の「沈黙」を思い起こさせる。ジョーは、自分の両親が「跡形もなく消えた」（“they disappeared without a trace” [124]）と育ての親から聞かされたのでジョー・トレースと名乗ることに決める。彼は両親の手掛かりを捜し求める、つまり“trace”するために旅に出る。やっとのことで森の中で息をひそめて隠れ住んでいる母親らしき姿を見つける。ところが母親は息子の呼びかけに答えず「沈黙」を保っている。（“She wouldn’t even have to say the word ‘mother.’ Nothing like that. All she had to do was give him a sign, her hand thrust through the leaves . . .” [37]）母親のこのような態度は14歳の少年の胸に深い傷痕を残す。だからこそ、言葉を発しないヴァイオレットは母親のイメージと重なり、ジョーは彼女を愛することができなくなってしまうのだ。このように一見すると無関係なエピソードも、リフによって、密接な関わりがあることを読者は気づかされるのであ

る。

ジャズの技法はリフの他にも使われている。例えば、スライドの技法が小説の章と章のつなぎ目に用いられている。スライドは、ある楽節の最後の音が装飾的に強調されて、次の楽節の最初の音になることである。⁹⁾ この小説は全部で10の章に分かれているが、それぞれの章には番号もついていないし、タイトルもない。章と章の間にはあたかもジャズのブレイクのように空白の1ページがさしはさまれている。ブレイクは、歌の旋律の楽句と楽句を橋渡しする、器楽の短い合の手で、リズム・セクションのパートの完全休止のことである。¹⁰⁾ 章から章へ移行するとき、ブレイクをはさんでスライドが行われる。つまり、章の終わりの単語が次の章にスライドして、引き継がれている。例えば、8番目の章の最後の文は、“I know the words by heart.” (193) であり、“heart”という言葉で終わっているが、これがスライドして、次の9番目の章は、“Sweetheart.” (195) で始まっている。同じ“heart”という語が使われているが、この語の響きを残しつつ、意味は変えられている。スライドによって、前とのつながりが示され、かつ、新しいテーマが語られることが示唆されている。

III

ヴァイオレット、ヴァイオレットの母、ワイルドが「狂気」に陥るにはそれなりの理由があるはずである。ハンターズ・ハンターがジョーの母親のことを「狂人にも理はある。」(“She got reasons. Even if she crazy. Crazy people got reasons.” [175]) と論ずるが、この言葉はおそらくこの作品のテーマの一つであろう。モリスンは、どの小説においても社会の規範から逸脱する人物——その多くは女性であるが——を登場させている。前作『ピラヴド』にも子殺しの母親が登場する。そしてモリスンは狂気にいたる過程をいつも独自の手法で読者に理解させようとしてつとめている。さらにこの「狂人」が社会に受け入れられることが彼女の願いなのである。

『ジャズ』において、ヴァイオレットという「狂人」が社会に受け入れられる可能性は小説の終わりの方で暗示されている。ドーカスの友人フェリスはトレース夫妻を訪ね、ドーカスが射殺されたときの様子を説明する。彼女はヴァイオレットを観察して、「ヴァイオレットは気が狂っている」という噂は間違っていると判断する。（“‘They’re wrong about her. I went to look for my ring and there is nothing crazy about her at all.’” [202]）「気が狂っている」という判断は誰が下すのか。フェリスという少女の目にはヴァイオレットは少しもおかしくないように映る。それどころかフェリスはヴァイオレットやジョーに親しみを感じ、今度ヴァイオレットの夕食の誘いに応じて、彼女の言うとおりに髪を切ってもらおうという気になる。フェリスが話をしているあいだ、ヴァイオレットの美容師としての腕を頼って不意に客がやって来る。このことはヴァイオレットが社会に受け入れられつつあることを示唆するものであろう。この作品は1920年代にハーレムに生きる黒人の精神的な葛藤を描いているが、小説の終わりでは明るい要素も描いている。これは陰鬱なメロディーを奏でつつも聴く者を何かしら幸福な気持ちにさせるジャズの特徴と一致する。

小説の冒頭で描かれる一つの事件を中心にして断片と断片がつながり、一つのタペストリーが完成しようとする瞬間、ナレーターは突然、実は登場人物全員を「知らない」と告白する。¹¹ 登場人物はナレーターが想像したのとは違う考えや感情をもち、違う人生を生きていた、と語り出す。（“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]）つまり、この話ではでっち上げかもしれないと言い出すのである。ここでは語りの手法が極限にまで押し進められ、試されている。さらに語り手は読者に向かって「あなた」と話しかけ、そして語り手「私」はテキストそのものに同化する。

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.

But I can't say that aloud. . . . 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)

イタリックの部分では「私」は「あなた」を愛しているから「あなた」も「私」を愛してくれと言う。そして「私」が「あなた」に話しかけ、「あなた」が「私」に答えてくれることが最高の喜びであると続けている。テキストと読者が語り合う一種のダイアログはまさにジャズにおける演奏者と観客のコール・アンド・レスポンスの関係に相応する。ジャズを聴く観客は単なる聴き手ではなく、曲のリズムに反応し、演奏者の呼びかけに応え、音楽そのものに参加する。

モリスンはジャズを聴く観客のようにテキストを読む読者がテキストの読みそのものに参加することを望んでいるようである。ではどのような形で参加をするのか。モリスンは“make me” “remake me”¹²⁾と語りかけ、読者に断片的な情報をつなぎあわせ、修正し、欠落部分を補い、テキストを再構築することを要求している。¹³⁾「自由に作り変えることができる」と述べられているが、読者に完全な自由が与えられているとは考えにくい。作者は冒頭で一つの事件、一つの主題を提示し、あらゆる出来事はここに収斂することを示して、読者の読みをコントロールしているのである。

なぜモリスンはこのように読者がテキストの読みに積極的に参加することを望んだのであろうか。モリスンは『ピラヴド』においては超自然的な枠組みの中で独自の語りの手法を用いて読者が奴隷の苦難を追体験できるようにした。『ジャズ』では、モリスンは1920年代のハーレムを舞台としたテクス

トを題材にして読者自身がテーマを設定し、それについて考え、その人なりの解釈をし、別のテキストを作ることを期待しているのではないだろうか。モリスンはテキスト作りにおいて作者の完全な優位性を否定している。

テキストはつねに作り変えられる——ジャズについても同じことが言える。ジャズの起源は1900年頃にさかのぼるが、以来現在にいたるまでジャズは新しい要素を時代にに応じて取り込み変化していつている。また、ジャズは即興演奏からなるという性質上、きちんと楽譜にかきとめられることは少なく、演奏するたびごとにいくらか違う音楽に変わっていく。モリスンはこの小説もジャズのように作り変えられることを願っているのかもしれない。

注

本稿は、黒人研究の会12月例会（1994年12月17日、於立命館大学）における発表原稿に加筆修正したものである。

- 1) 朝日新聞、1993年10月8日
- 2) Denise Heinze, *The Dilemma of "Double-Consciousness": Toni Morrison's Novels* (Athens: The University of Georgia Press, 1993), p. 181.
- 3) Toni Morrison, *Jazz* (New York: Alfred A. Knopf, 1992), p. 3. 以下この作品からの引用はこの版によりページ数のみを記す。
- 4) Bernard W. Bell, *The Afro-American Novel and Its Tradition* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1987), p. 27.
- 5) フランシス・ニュートン（山田進一訳）『抗議としてのジャズ』（合同出版、1968）, pp. 54-55.
- 6) エドワード・リー（小木曾俊夫訳）『ジャズ入門』（音楽之友社、1986）, p. 40.
- 7) ラングストン・ヒューズ（木島始訳）『ジャズ』（飯塚書店、1960）, p. 76.
- 8) フランク・ティロー（中嶋恒雄訳）『ジャズの歴史』（音楽之友社、1993）, p. 58.
- 9) 風呂本惇子『アメリカ黒人文学とフォークロア』（山口書店、1986）, p. 96.
- 10) ティロー, p. 459, リー, p. 242.
- 11) Eusebio L. Rodriguesによると、ナレーターは他の登場人物のように、物語を語るにつれ、次第に変化し、成長する。（“A strange narrator this, this female immanence of the divine, perplexing, full of contradictions, a narrator that changes as her story moves on.”）“Experiencing Jazz,” *Modern Fiction Studies* Vol. 39 (Fall/Winter 1993), p. 749.

- 12) この引用した一節は、“I like your fingers on and on, lifting, turning.”
や、“make me” という表現から、sexual な読み方もすることができる。ジャズの最初の意味は興奮や熱狂であり、1900年頃の南部の黒人のあいだでは“sex”を表す言葉であった（リロイ・ジョーンズ〔上林澄雄訳〕『ブルースの魂』〔音楽之友社, 1965〕, p. 101.）ので、このような読み方も可能であろう。
- 13) Doreatha Drummond Mbalia も、読者は、事実を集め、整理し、分析して、自分で真実を学ばなければならないと述べている。（“The reader must learn the truth for herself by gathering, marshaling, and analyzing the facts.”）“Women Who Run with Wild: The Need for Sisterhoods in Jazz,” *Modern Fiction Studies* Vol. 39 (Fall/Winter 1993), p. 635.