

ISSN 0388-0176

中・四国

アメリカ文学研究

Chu-Shikoku Studies in American Literature

June, 2018

No. **54**



中・四国 アメリカ文学研究

Chu-Shikoku

Studies in American Literature

No. 54

June 2018

中・四国アメリカ文学会

The Chu-Shikoku American Literature Society

目 次

論文

電気仕掛けのプロメテウス

——アーネスト・ヘミングウェイの『日はまた昇る』における照明表象——

.....戸田(勝井) 慧 1

第46回大会シンポジウム報告

〈聖〉と〈俗〉——ユダヤ系文学の時空——

.....広 瀬 佳 司、鈴 木 久 博 11
杉 澤 伶 維 子、伊 達 雅 彦

書評

里見繁美・中村善雄・難波江仁美 編著

『ヘンリー・ジェイムズ、いま——歿後百年記念論集』

.....藤 吉 知 美 29

吉田美津 著

『「場所」のアジア系アメリカ文学——太平洋を往還する想像力』

.....渡 邊 真 理 香 31

伊藤詔子 著

『ディズマル・スワンプのアメリカン・ルネッサンス——ポーとダーク・キャノン』

.....池 末 陽 子 34

里内克己 著

『多文化アメリカの萌芽——19～20世紀転換期文学における人種・性・階級』

.....増 崎 恒 37

塩田 弘・松永 京子・浅井 千晶・伊藤 詔子・大野 美砂・上岡 克己・藤江 啓子 編

『エコクリティシズムの波を超えて——人新世の地球を生きる——』

.....藤 本 幸 伸 40

大地真介 著

『フォークナーのヨクナパトーフア小説——人種・階級・ジェンダーの境界のゆらぎ』

.....香ノ木 隆 臣 44

CONTENTS

Article

- Electric Prometheus: The Functions of “Lights” in *The Sun Also Rises*
.....TODA (KATSUI) Kei 1

Report of Symposium at the 46th Conference

- The Sacred and the Profane in Jewish American Literature
.....HIROSE Yoshiji, SUZUKI Hisahiro 11
SUGISAWA Reiko, DATE Masahiko

Book Reviews

-FUJIYOSHI Tomomi, WATANABE Marika 29
IKESUE Yoko, MASUZAKI Ko
FUJIMOTO Yukinobu, KONOKI Takaomi

電気仕掛けのプロメテウス

—アーネスト・ヘミングウェイの『日はまた昇る』における照明表象—

戸田(勝井) 慧

序

ギリシャ神話において人間は太陽の神から「火」を盗んだプロメテウスにより禁じられた神の力と知恵を手にし、みずからの文明を生み出したといわれる。暗闇を退け、熱を生み出す「炎」は近代化の中でしだいに「照明」という機能に特化され、紀元前から17世紀までの間に蠟燭やランプが誕生し、18世紀ヨーロッパでは産業革命によって増加する工場や産業施設を照らすため、より光量の高いガス灯が実用化されるようになる。しかし蠟燭やランプは黒い煤で部屋を汚し、ガス灯は室内で使用すると空気を汚染する欠点があった。1800年にイギリスのハンフリー・デーヴィ（Humphry Davy）が放電によって二本の炭素棒電極間に眩い光が出現することを発見すると、ガス灯よりさらに明るい電気照明であるアーク灯がヨーロッパの街路に立ち並んだ。そして19世紀末のアメリカでジョセフ・スワン（Joseph Swan）やトマス・エジソン（Thomas Edison）によって、煤や煙を出すこともなく、ガス爆発やガス中毒の危険性もない、健康的で清潔な白熱電球が発明される。1889年、20世紀の到来を記念して開催されたパリ万博では、白熱電球の装飾や光の噴水、エッフェル塔のサーチライトなどがパリの夜空を照らし出し、センセーションを巻き起こした（ウィリアムズ91-96、シヴェルブシュ139）。20世紀を照らす白熱電球を生み出したこれらの発明家たちは、神の光を再び盗み出した第二のプロメテウスであるといえるだろう。

その一方で電気照明のもたらす青白く冷たい色の光は蠟燭やランプ、あるいはガス灯の温かな黄色い焰と違い、一家団欒の憩いの空間を奪うという意見も多く出現した。特に19世紀末からヨーロッパで街灯として用いられたアーク灯がガス灯と比べあまりに眩かったため、『宝島』（*Treasure Island*, 1883）で知られるロバート・スティーヴンソン（Robert Stevenson）はアーク灯を“a new sort of urban star now shines out nightly, horrible, unearthly, obnoxious to the human eye.”（Stevenson148）と呼び、その眩しさを不健全であると見なし、電灯は犯罪者や精神異常者のみを照らすべきだと忌避している（Stevenson148-49）。

このように19世紀末から20世紀初頭は世紀の変わり目であると同時に、照明技術の変革期でもある。そして1899年に生まれ、1920年代にパリで作家としてのキャリアをスタートさせたアーネスト・ヘミングウェイ（Ernest Hemingway）はまさに照明技術の過渡期を生きた作家であるといえる。第一次世界大戦を経験したロスト・ジェネレーションを描いた『日はまた昇る』（*The Sun Also Rises*, 1926）において、初の機械化された戦争を境に人々の価値観が大きく変貌したことを論じた研究は以前からあるが、基本的に主人公ジェイクが暮らすパリの街を墮落した新時代の象徴とし、ジェイクが闘牛観戦を行うスペインの街を古き良き田園と解釈し、闘牛士ロメロを伝統

的規範を守る英雄、あるいは司祭としてみなす傾向は1980年代から2010年代まで共通しているといえる (Hays46-48, McCormick238, Stoneback149, Vernon13-34, Von Cannon57-71)。

しかし、『日はまた昇る』におけるスペインや闘牛士ロメロは単に戦争以前の汚れなき時代を懐古的に象徴するだけにとどまらない多面性を持っていると考えられる。そこで本稿では『日はまた昇る』において、これまでは牧歌的理想郷と見なされることが多かったスペインの新たな側面を、従来の研究で着目されることの少なかったランプ、ガス灯、アーク灯、電灯といった照明の描写の変化から明らかにしたい。

I パリの光

ここではまず、物語の前半のパリにおいて、主人公ジェイクが巡り歩くパリの街における照明と、彼の住むアパートの室内照明などに注目し、それぞれの照明がどのような意味を持つのかを考察する。世界で初めて戦車、機関銃、毒ガスが使用された第一次世界大戦を経験し、爆撃によって心身ともに傷を負った主人公ジェイクは、戦争によって伝統的価値観や宗教観を喪失したロスト・ジェネレーションとしてパリで記者として働きながら自堕落な生活を送っている。彼は夜な夜な友人たちとパリの酒場を巡り歩くが、その際、街を照らすさまざまな照明が描写される。ジェイクが娼婦と共に訪れた酒場では、後から店に入ってきた若者たちの姿が “I could see their hands and newly washed, wavy hair in the light from the door.” (SAR 16) と描かれ、若者たちの髪や手が「灯り」に照らされて浮かび上がる。しかしこの段階では、それが蠟燭なのかランプなのか、あるいはガス灯なのか電灯なのかの区別はされていない。また、ジェイクが友人の婚約者であり、彼が思いを寄せる女性であるブレットとタクシーで夜のパリを巡る場面でも、“The taxi went up the hill, passed the lighted square” (SAR 21) や “then turned onto the cobbles of the Rue Mouffetard. There were lighted bars and late open shops on each side of the street.” (SAR 21) というように、広場の「灯り」はただ “light” と表記されているのみである。ここで描かれるムフタル通りはパリで最も華やかな地区であるモンパルナスにほど近く、数多くの飲食店でにぎわう通りである。パリの繁華街や歓楽街に灯る電灯が夜の闇を照らす様は、狂乱の20年代のパリの輝きを象徴する描写であり (シヴェルブシュ158-59)、この場面で描かれる灯りもまた電灯であると推測できる。しかしながら、パリのきらめきと新しさを象徴するはずの照明の種類、すなわち「電灯」という言葉はこの場面では一切使用されない。

パリの場面で最初に種類が明示される照明は、二人を乗せたタクシーが工事現場の横を通り過ぎる際の “The street was torn up and men were working on the car-tracks by the light of acetylene flares. Brett’s face was white and the long line of her neck showed in the bright light of the flares. The street was dark again and I kissed her.” (SAR 21) という場面に登場する “acetylene flares” である。アセチレン・ランプは電気照明より長時間、強烈な赤い光を発する特徴があり (シヴェルブシュ43)、この光はブレットの顔と首筋を浮かび上がらせ、その灯りが遠ざかったときに訪れる「闇」の中で、ジェイクはブレットにキスをする。

アセチレン・ランプは電灯のように室内を穏やかに照らす照明ではなく、懐中電灯のように局所的に強い光で照らし出す物である (シヴェルブシュ43)。先ほど引用した場面でも、工事現場

に設置されたアセチレン・ランプがブレットの顔を照らした後、タクシーが移動したため再び暗闇が二人を包み込んでいる。強い光の後に訪れる闇の深さは、婚約者がいるブレットとジェイクの恋が、電灯が生み出す明るい光やほのかな影のもとで許されるものではなく、アセチレン・ランプの強い光で強調された闇の中で密やかに交わされるものであることを示唆している。

注目すべきは「誰が」そのように語っているかである。ブレットは婚約者がありながら多くの男性と気軽に肉体関係を持っており、狂乱の20年代を代表する性的に解放されたフラッパー的存在であるといえる。彼女の婚約者マイクもブレットに片思いしているロバート・コーンに“*What if Brett did sleep with you? She’s slept with lots of better people than you.*” (SAR 113) と言って、彼女が他の男性と肉体関係を持つことは珍しいことではない、と半ば公認していることから、ブレットがジェイクとの恋愛関係を秘め事と見なしているとは考えにくい。この場面で二人の関係を「闇」の中に隠すべきと捉えているのは、語り手のジェイクである。ジェイクは冒頭で娼婦と気軽に会話し、共に酒場を訪れることから、表面的にはブレットと同様に性的に解放された新しい価値観を有しているように見えるが、その一方で婚約者のあるブレットへの恋を、きらびやかな電灯の光の中ではなく、アセチレン・ランプの強い光が生み出すより深い「闇」の中に秘めるべき禁忌と見なす伝統的倫理観を有していることがうかがえるのである。このように、一見単なる情景描写のように見えるパリの街並みにおける照明の描写は、照明の特性や光の強さの違いによって明確に書き分けられており、ロスト・ジェネレーションの若者たちとの奔放な夜遊びの中に見え隠れする、古典的ともいえるジェイクの道徳観、倫理観の存在を間接的に浮かび上がらせる巧みな表現として機能しているのである。

パリの街路以上に丁寧に照明が書き分けられているのは、ジェイクが住むアパートメントの部屋である。ブレットと別れ、帰宅したジェイクは手紙を受け取り、“*I looked at them under the gas-light in the dining-room.*” (SAR 25) とあるように「ガス灯」の下で手紙を読む。ガス灯はランプや蠟燭に代わる照明として、19世紀ヨーロッパでもっとも主要な照明方法として普及し、フランスでも1840年代に室内照明および街灯として一般化する、いわば19世紀の灯りの代表なのである (シヴェルブシュ160)。

手紙を読み終わったジェイクはガス灯を消し、“*I lit the lamp beside the bed.*” (SAR 25) と、枕もとの「ランプ」をとめて寝るしなくては行かず。ランプはガス灯が登場する以前より、蠟燭と並んで家庭で用いられてきた伝統的な室内照明である。ランプの灯りの中で服を脱いだとき、第一次世界大戦で受けた体の傷が鏡に映り、これまで直接語ることのなかった戦場での出来事を回想し、“*My head started to work. The old grievance. Well, it was a rotten way to be wounded and flying on a joke front like the Italian . . . I was thinking about Brett and my mind stopped jumping around and started to go in sort of smooth waves. Then all of a sudden I started to cry.*” (SAR 26) というように、性器に傷を負ってしまったことを悔やみながらブレットとのことを考え始め、ついに泣き出してしまふ。電灯の光に照らされた街で享乐的な時間を過ごす間は戦争の記憶から逃れることができる一方、ガス灯に照らされた部屋に戻り、ほの暗いランプの灯りのもとで眠りにつくとき、目を背けようとしてきた自分の肉体と、心の傷を直視することになる。ランプの光が直接的にジェイクの記憶を呼び覚ましたという表現はなされていないが、電灯やアセチレン・ランプが灯る街から帰宅し、電灯より光量の劣る「ガス灯」、そしてさらにほの暗い「ランプ」へと次第

に暗さを増す照明は、外では忘れることができているジェイクの傷ついた内面を浮かび上がらせるという逆説的な役割を果たしているといえる。フランスの哲学者ガストン・バシュラール (Gaston Bachelard) がランプの灯りこそ、人間の想像力を掻き立て、過去の思い出を呼び覚ますものであると述べているように (バシュラール8)、ジェイクもまたランプの灯りの中で過去の出来事と向き合うことになるのである。

ジェイクの部屋がガス灯やランプといった19世紀的な古い照明によってほの暗く照らされている一方で、部屋の外、すなわち街路を照らす照明は「アーク灯」であると書かれている (SAR 28)。アーク灯は1870年代頃から街灯として用いられるようになり、19世紀に主流であったガス灯のかすかな光では照らしきれなかった夜道を隅々まで照らす強い光を放つ新しい照明としてヨーロッパやアメリカに広まることになる (乾65-66)。その一方でアーク灯はガス灯を上回るあまりのまぶしさのため、街路から部屋の奥深くまで浸透してくるとされ、批判される傾向にあったと言われている (シヴェルブシュ127)。

本作においても、アーク灯はジェイクの生活を侵略するものとして描かれる。ジェイクは戦争の記憶に苦しみつつも眠りにつくが、真夜中に突然ブレットが彼のアパートを訪れ、ミピポポラス伯爵と一緒に飲みに行こうと誘う。ジェイクは彼女の誘いを断るが、“I went back upstairs and from the open window watched Brett walking up the street to the big limousine drawn up to the curb under the arc-light.” (SAR 28) というように、窓からミピポポラス伯爵のリムジンに乗り込むブレットの姿が街路の「アーク灯」に映し出されるのを見つめている。彼女が去った後、ジェイクは再び暗闇の中に横たわるが、車に乗り込むブレットの姿が脳裏によみがえり、“I felt like hell again” (SAR 28) と感じている。真夜中にジェイクの部屋に上がり込み、彼の自分への恋慕を知りながら他の男性と飲みに出かけるという、狂乱の20年代を代表するようなブレットの強烈な存在感は、真夜中の「人工太陽」(シヴェルブシュ127) にたとえられたアーク灯の光のように、外界からジェイクの内面へと無遠慮に入り込み、その直視するに堪えない眩さで、ジェイクの部屋と彼の心の暗闇を一層際立たせる役割を果たしているといえよう。

また、パリを照らし出すアーク灯あるいは電灯は「新しさ」や「時代の変化」を示すものでもある。1800年代のパリの大通りはランプやガス灯によって照らされていたが、ガス灯の灯りは「焰による『古風』な光だった」(シヴェルブシュ160) とされ、蠟燭やランプと同質の暖かい火として人々になじみやすい照明であった。しかし、19世紀後半に発明され、20世紀前半にはヨーロッパおよびアメリカに普及した電気照明は、その白く眩く安定した光によって「もはやどのような点から見ても、過去を思い出させるところはなかった。20世紀の照明がはじまっていたのである」(シヴェルブシュ68) といわれ、新世紀を象徴する科学技術の代表として大都市を中心に広まっていくのである。前述したように、パリ万博では電気は清潔、無臭、安全かつ華やかな照明として賛美されたが、その一方で、白く冷たい電気の光を20世紀の科学の進歩がもたらす非人間性の象徴として恐れる風潮もあった。ジェイクがパリの街をそぞろ歩く時も、電気照明は古いパリの街と対照的な新しい時代の変化を暗示する要素として登場する。

ジェイクが友人のビルと共に食事に出かける場面では、これまで地元の人々しか知らなかったレストランに新しくやってきたアメリカ人の観光客が押し寄せており、二人はこれまでのようにくつろいで食事をするができない。店を出ると、“Across the river were the broken walls of

old houses that were being torn down” (SAR63) というように「新しい道」を作るために「古い家」が取り壊されている様子が描かれる。さらに二人はセヌ川沿いを歩き、“The river was dark and a bateau mouche went by, all bright with lights” (SAR63) という、きらびやかな電気照明に照らされた船やセヌ川を眺めるが、二人が “It’s pretty grand . . . God, I love to get back” (SAR64) と感嘆の声を上げるのは、“We . . . stopped on the bridge and looked down the river at Notre Dame. Standing on the bridge the island looked dark, the houses were high against the sky, and the trees were shadows” (SAR64) という場面から分かるように、何百年も前からそこに建ち続けているノートルダム寺院や川や家々が闇に沈んでゆく姿に対してである。しかし、川を離れ、広場に出ると、“The arc-light shone through the leaves of the trees in the square, and underneath the trees was an S bus ready to start” (SAR64) とあるように、そこには「アーク灯」が輝きバスが停車している。もはやガス灯や馬車の時代ではなく、電気とエンジンの時代が待ち受けているのである。

このように、ジェイクがきらびやかな電灯に彩られたパリの街を闊歩しながら、その一方で古い町並みを愛し、ガス灯とランプという前時代的な照明のともるアパートに住んでいることは、彼がロスト・ジェネレーションとして第一次世界大戦後の世界を生きながら、同時に戦前の古い世界観に愛着を持っていることを暗示する。戦争という経験によって隔てられた古き世界と新しい時代の狭間に立つジェイクにとって、電気照明に象徴される「新しさ」に侵食されつつあるパリを離れ、伝統的かつ宗教的なスペインの闘牛祭りをめぐる旅は、時代の流れの中で失われつつある古き物を再体験しようとする行為であるといえる。しかし、その闘牛祭りの中で、新しい照明である「電灯」が印象的に登場することとなる。

Ⅱ スペインの光

ここではスペインのパンプローナで行われる伝統の闘牛祭りを友人たちと観戦に訪れたジェイクが、スペインの伝統を堪能する一方で、電気照明がその伝統の崩壊を暗示する様を考察する。パンプローナのサン・フェルミン祭りはスペインでもっとも伝統ある闘牛祭りであり、街の守護聖人である聖フェルミンを称える宗教的儀式でもあり、カトリックの伝統を示す場面が多く描かれる。本作においてジェイクはカトリックを自認しており、スペインに行く前にも、また滞在中にも教会に入るが、ブレットが好奇心からジェイクの懺悔を見たいと言うのに対し、ジェイクはそんなことは “impossible” (SAR121) であり、スペイン語であるためブレットには理解できないなど、さまざまな理由をつけて断っている。このことから、ジェイクはブレットのように観光客的な好奇心からカトリックの教会を訪れているのではなく、むしろブレットのような軽薄な観光客からカトリックの伝統や神聖さを守ろうと腐心しているように見受けられる。

しかしそれと同時に、教会で行われるジェイクの祈りは友人たちへの祈りから、闘牛祭りや釣り、さらには金儲けなど世俗的な願いへと広がり、自分自身を “I was such a rotten Catholic” (SAR78) と卑下しているように、真心からの信仰心が沸き出ることはない。これまで多くの研究者が指摘しているように、ジェイクが信仰心を失った原因は第一次世界大戦にあると推測できる。戦車、機関銃、毒ガスといった、これまでの戦争とはまったく違う「新しい」武器による悲惨な殺戮の記憶は、秩序や救いをもたらすはずの神への信頼をジェイクから奪うものであった

と考えられる。ここで忘れてはならないのは、高野泰志や山本洋平が指摘するように、ジェイクが神や信仰への敬意を失ったわけではなく、神を求めつつ、それでもなお信じることができない、という葛藤の中にいるという点である（高野49-68、山本42）。真の信仰心から祈ることができないにもかかわらず、何度も教会を訪れるジェイクの行為は、失われた神への信頼を何とか取り戻そうとする試みであるといえる。

それではスペインの宗教的、かつ伝統的な闘牛祭は、ジェイクが神や伝統的価値観への信頼を取り戻すよすがとなるのだろうか。パリが戦後の新しく、そして墮落した時代を象徴するのに対し、スペインは戦争によっても変わることのない伝統と宗教の重さを体現するものであるという見解は、フレデリック・スヴォボダ (Frederic Svoboda) やリンダ・マーティン・ワグナー (Linda Martin Wagner) を始め、多くの研究者が共有する認識であるといえる (Grimes91, Stoneback154, Svoboda61, Wagner9)。しかしながら、スペインの街を照らす照明の描写に注目すると、単にスペイン=古き良き時代という図式だけでは収まらない、多様な要素が含まれていることが分かる。

ジェイクが友人たちとスペインのパンブローナに到着した時、“Out in the plaza they were stringing electric-light wires to light the plaza for the fiesta” (SAR 104) というように、街の広場が祭りにそなえて“electric light”で飾り付けがされていると描かれている。本作において、“electric light”という言葉が初めて登場するのがこのパンブローナであることは無視することができない点である。ホテルのオーナー、モントーヤに案内され、ジェイクたちが若き闘牛士のロメロの部屋を訪れる場面では、“It was a gloomy room with a little light coming in from the window on the narrow street . . . The electric light was on. The boy stood very straight and unsmiling in his bull-fighting clothes. His jacket hung over the back of a chair. They were just finishing winding his sash. His black hair shone under the electric light.” (SAR 130) というように、「電灯」という言葉が2度繰り返されている。

闘牛士の服を着て“straight” (SAR 130) に立つロメロの姿勢は、後の場面でロメロの闘牛を目にしたジェイクが、“Romero never made any contortions, always it was straight and pure and natural in line . . . Romero had the old thing, the holding of his purity of line though the maximus exposure.” (SAR 134) と言って、ロメロが体のひねりによる過剰な演出をせず、まっすぐに立つ「古い」闘牛スタイルと共通している。危険な牛に対し“straight”に対峙するロメロの姿は、戦争によって信仰や伝統への信頼を失い、さらに下腹部への負傷によって物理的にも男性性を喪失したジェイクにとって、自身が尊び、そして取り戻したいと願う伝統や男らしさの象徴であることは多くの批評家が指摘している。

しかし、ここで注目したいのはロメロの姿を照らす「電灯」の描写である。『日はまた昇る』の削除された初期の手書き原稿と比較すると、この場面において「電灯」が用いられていることが、単なる偶然ではないことが分かる。手書き原稿ではロメロに相当する若き闘牛士ニーニョ・デ・ラ・パルマが着替えをしている部屋は“a gloomy room with the two beds separated by monastic partitions.” (SAR 210) と書かれているだけであり、「電灯」に関する描写は一切ない。また、削除されたタイプ原稿では“It was half past three in the afternoon in a dark bedroom” (SAR 266) というように部屋の暗さが強調されているため“He stood under the electric light in the center of the

bed room and he seemed quite alone altho there were five people in the bedroom.” (SAR 266) というように、暗がりの中で電灯に照らされるロメロの姿がより際立つように描かれている。最終的には前述のように部屋の暗さは窓から入るわずかな光によってやわらげられるが、「電灯のともる部屋」と「ロメロの髪を照らす電灯」という要素は最後まで残される。これらの修正から、部屋の明暗と照明の種類はヘミングウェイにとって非常に重要な要素であったことがうかがえる。

それでは、“electric light”にはどのような意味があるのだろうか。ジェイクはスペインに滞在中、ホテルで寝つけぬ時、かつて自分は“for six months I never slept with the electric light off” (SAR 118) と、電灯をつけていなければ眠れなかったことがあると回想している。灯りを消さなかった理由は明確に説明されていないが、灯りをつけたままでないと眠ることができないという症状は、短編「身を横たえて」(“Now I Lay Me,” 1927)を始め、ヘミングウェイが描く第一次世界大戦のトラウマに苦しむ主人公たちに共通する特徴であることはよく知られている。また、「清潔で明るい場所」(“A Clean, Well-Lighted Place,” 1933)は軍人たちが通りを歩く戦時中のスペインを舞台とする作品であり、不穏な時勢の中、“the electric light” (CSS 288)に照らされたカフェが絶望から自殺を試みたとされる老人の心を癒す場所として描かれる。老人に共感する年長のウェイターは、理由は明記されないが不眠症に陥っており、自分も老人も同じ“all those who need a light for the night” (CSS 290)であると述べている。年長のウェイターもまたヘミングウェイ作品の多くの登場人物が共有する第一次世界大戦のトラウマによる不眠症に悩まされているのだとすれば、死の恐怖を予感させる暗闇をしりぞける電灯の光は一種の聖域であるといえる。ジェイクにとって、自身が戦争で失ってしまった古い価値観や伝統的な男らしさを体現するロメロが、ほの暗い部屋の中で電気の光に照らされている様子を描くことは、さながらカラヴァッジョ (Caravaggio) やレンブラント (Rembrandt)、ジョルジュ・ラトゥール (Georges de La Tour) が、暗闇の中に光に照らされて浮かび上がる聖人を描いたように、ロメロを死の恐怖から守られた聖域に浮かび上がる神聖な存在として登場させる効果を持つと考えることができる。

しかし通常、キリスト教の伝統において、聖人を照らすのは雲間から漏れる太陽の光や、闇を照らす蠟燭の光などが一般的である (宮下9-10)。本作において宗教的なスペインの祭りやロメロとの出会いの場面で用いられるのが、20世紀を象徴する電灯であることは、カトリックの伝統が息づいているはずのスペインに、すでに近代化の波が押し寄せていることを暗示する。それは単に新しい電化製品が普及していることを示すだけでなく、闘牛士の精神も新しい時代の中で変化を遂げつつあることを予感させるのである。

闘牛礼賛の旅としてのスペイン旅行は、ロメロがアメリカ大使から食事に招かれた時点から変化を見せ始める。ジェイクはロメロが金持ちのアメリカ人から悪い影響を受けないように、招待の件はロメロには伝えないほうがよい、とホテルのオーナーであるモントーヤに助言する。しかしその直後、ジェイクは自分のアメリカ人の友人たちがロメロを交えてホテルのレストランで飲んでいる場面に遭遇する。友人たちは次々と靴磨きを呼びつけては“The bootblack knelt down beside the one at work and started on Mike’s free shoe that shone already in the electric light” (SAR 138) というように、「電灯の光の下ですでに光っている」靴を磨かせ、その様子を笑うが、ジェイクはこの靴磨きの一件を“a little uncomfortable” (SAR 138)と感じている。ロメロをアメリカ

大使に紹介しないほうが良いと助言した直後に、自身の友人たちが靴磨きに金をばらまいて悪ふざけをしている様を目にしたジェイクは、アメリカ人が金銭によってスペイン人を墮落させている現実を目の当たりにしたといえる。ここで重要なのは、ジェイクがこの騒ぎの中からロメロを連れ出すことなく、一緒に酒を飲み続けているという点である (SAR 138)。実際、モントーヤはこの様子を見てジェイクたちに愛想をつかし、二度と声をかけなかったと書かれている (SAR 141)。

さらに、ブレットがロメロと二人きりになれるように手助けをしてほしいとジェイクに頼んだ時も、ジェイクは口では断るものの、実際には “When I came back and looked in the café, twenty minutes later, Brett and Pedro Romero were gone” (SAR 149) というように、ロメロとブレットをカフェに二人きりにして、彼らが駆け落ちするのを手助けすることになる。表面的には「電灯」に照らされたアメリカ人の友人たちの愚行として描かれているため、ジェイクの責任は回避されているものの、ジェイクは友人たちの行いを傍観することによって間接的に手助けしており、結果的に自らロメロという偶像を破壊したと見なすことができるのである。すなわち、第一次世界大戦という一度目の「神の死」を経験したジェイクが、伝統と宗教の回復を求めて訪れたスペインにおいて、宗教的闘牛祭りや伝統を重んじる闘牛士ロメロと出会うものの、「電飾」に彩られた街で行われる闘牛祭りや、「電灯」という後光に照らされた聖人であるロメロに対し、結局のところジェイクは生きる指針を見出すことができず、自らの手でロメロを墮落させるという、第二の神殺しを実行したといえるのではないだろうか。

結び

これまで見てきたように、本作においてランプ、ガス灯、アーク灯、そして電灯は第一次世界大戦後のパリとスペインを旅するジェイクの内面の葛藤や移りゆく時代の変化を表現するため、極めて意識的に描き分けられた要素であることがわかる。物語前半のパリの場面では、古い町並みが破壊され、新しい人々や建物が増えてゆくパリの街をアーク灯や電灯が照らし、19世紀後半から20世紀にかけて普及した電気照明の持つ華やかさと脅威が描かれる。ジェイクは暗闇に浮かぶノートルダム寺院や古い町並みを愛し、自室はガス灯とランプを灯すのみであるが、そんな彼の部屋に真夜中に上がり込むブレットは、彼女を照らすアーク灯の強烈な光と同様に、狂乱の20年代の眩さでジェイクの内面の傷を照らし出すのだ。

しかし、注目すべきは電気照明が普及しているはずのパリにおいて、電灯が用いられているはずの場所でも単に “light” と書かれるのみであり、初めて “electric light” という言葉が用いられるのが伝統と宗教が息づくスペインであるという点である。ある種の違和感をもたらす20世紀的な新しい照明と伝統的なスペインの古さは、闘牛士ロメロとの初めての出会いの場面で印象的に表現される。あたかも天の光に照らされる聖人のように登場するロメロは、その実、電気の光に照らされているのである。ジェイクは当初ロメロの伝統的で男性的な闘牛スタイルに魅了されるが、やがて “electric light” に照らされたレストランにおいて、アメリカ人の友人たちと共にロメロの墮落に手を貸すことになる。宗教や古い伝統への信頼を取り戻すためにスペインを訪れたジェイクにとって、清潔で明るい “electric light” に照らされたスペインは、戦争がもたらした

死と暗闇への恐怖から彼を守る聖なる土地であると言えるが、同時に「電灯」が象徴する「新しさ」がスペインにも浸透し、ジェイク自身を含めた全てが、戦争を経て取り返しようにもなく変化してしまったことを示すものでもある。神から人間が盗み出した第二のプロメテウスの焰ともいえる「電気」の光は、ヘミングウェイら20世紀初頭の作家にとって、暗闇を照らす神の威光を連想させると同時に、ランプやガス灯に象徴される古きものを消し去る、新世紀の無慈悲な進歩を体現するものであった。新しさと神聖さを併せ持つ電灯は、第一次世界大戦によって「神の死」を目の当たりにしたジェイクが神を探し求め、ついには自ら偶像を破壊するという葛藤に満ちたこの物語を照らし出す、極めて重要なモチーフであると結論づけることができるのではないだろうか。

《参考文献》

- Grimes, Larry E. *The Religious Design of Hemingway's Early Fiction*. UMI Research Press, 1985.
- Hays, Peter. "Hunting Ritual in *The Sun Also Rises*." *Hemingway Review* 8, 1989, pp. 46-48.
- Hemingway, Ernest. *The Sun Also Rises: The Hemingway Library Edition*. Scriber, 2014.
- . *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. Scribner, 2003.
- Stevenson, Robert Louis. *Virginibus Puerisque, and Other Papers*. Kenkyusya, 1922.
- Stoneback, H.R. "Hemingway and Faulkner on the Road of Roncevaux." *Hemingway: A Revaluation*. Troy, 1983, pp. 135-63.
- Svoboda, Frederic. *Hemingway & The Sun Also Rises: The Crafting of a Style*. UP of Kansas, 1983.
- McCormick, John. *The Complete Aficionado*. World, 1967.
- Vernon, Alex. "The Rites of War and Hemingway's *The Sun Also Rises*." *The Hemingway Review* 35, 2015, pp. 13-34.
- Von Cannon, Michael. "Traumatizing Arcadia: Postwar Pastoral in *The Sun Also Rises*." *Hemingway Review* 32, 2012, pp. 57-71.
- Wagner-Martin, Linda, *New Essays on The Sun Also Rises*. Cambridge UP, 1987.
- シヴェルプシュ, ヴォルフガング. 『闇をひらく光—19世紀における照明の歴史』小川さくえ訳, 法政大学出版局, 1988年.
- 高野泰志 『アーネスト・ヘミングウェイ、神との対話』松籟社, 2015年.
- バシュラール, ガストン. 『蠟燭の焰』澁澤孝輔訳, 現代思潮社, 1971年.
- 宮下規久朗 『フェルメールの光とラ・トゥールの焰—「闇」の西洋絵画史』小学館, 2011年.
- 山本洋平 『考えるジェイク—『日はまた昇る』のカトリシズム表象』『ヘミングウェイ研究』第15巻, 2014年, pp. 35-44.

Electric Prometheus: The Functions of “Lights”

in *The Sun Also Rises*

TODA (KATSUI) Kei

In Greek mythology, Prometheus stole fire from Olympus, and gave it to humankind. Due to the great thief of fire, human beings obtained the forbidden power and knowledge to escape from the control of gods and create their own civilization.

Fire, with its power to dispel darkness, gradually developed into the candle, the oil lamp, and the gas lamp. At the end of the 19th century, Joseph Swan and Thomas Edison invented the incandescent light-bulb that produced neither smoke nor soot. Swan and Edison and other inventors who created bright, clean, sun-like artificial light can be counted as the second Prometheus who stole the light of the gods again.

In 1889, at the Paris World’s Fair celebrating the coming of the 20th century, five thousand multi-colored incandescent lights on the Palace of Electricity and the electric searchlight on the Eiffel Tower created a sensation among Parisians. On the other hand, the dazzling brightness of the electric light was also criticized for having no elegance and for lacking the calm atmosphere of gaslight.

Ernest Hemingway, who was born at the end of the 19th and lived through the 20th century, depicted various aspects of “lights” in his works. In his first masterpiece, *The Sun Also Rises*, the gaslight, the arc light and the electric light have a function to illuminate the conflict between the tradition and modernity in the early 20th century.

The purpose of this paper is to examine the representations of lights in *The Sun Also Rises*, and spotlight the connection between the lights and Hemingway’s sense of value and religion.

中・四国アメリカ文学会第46回大会シンポジウム

〈聖〉と〈俗〉—ユダヤ系文学の時空

まえがき

広瀬佳司

ユダヤ文化とは何か？ ユダヤ系アメリカ文学の特徴は？ という疑問に答えることは意外に難しい。文化と宗教が表裏一体化しているせいであろう。多くのユダヤ系アメリカ作家は、あまり宗教的ではない。否、ユダヤ教を棄ててしまったという方が正しいかもしれない。「偶像を作ってはいけない、崇拜してもいけない」というモーセの十戒に文学営為が反するので、当然と言えば当然である。そうであるにも関わらず、或る次元に於いて、ユダヤ系文学の特徴はその宗教性にある。それはユダヤ人の伝統精神に基づくもので、ユダヤ系文学の随所に見られるその具体例が〈聖〉と〈俗〉の空間と時間の描き方にある。シナゴークという聖なる空間、ユダヤの神とその民の契約を再確認するための安息日、「出エジプト記」に起因する過越祭などの宗教儀式である聖なる時間、カシュルートという食べ物に関する食事法など、極めてユダヤ教的なモチーフを多くの作家が用いている。しかしながら、戒律を遵守する宗教上の議論という側面ではなく、ユダヤ人としてのアイデンティティを表現する文化的意味合いがそこには感じられる。つまり、イディッシュ語でいうところのイディッシュケイト（ユダヤ伝統）である。イディッシュケイトとは〈ユダヤの〉を意味する形容詞「イディッシュ」を名詞化した形である。またイディッシュ語ではイディッシュケイトと表記することもある。ケイトとは〈鎖〉を意味する。すなわち〈連綿とつながる文化的な精神伝統〉を意味する。そうした〈聖〉と〈俗〉の時空の設定にユダヤ系作家の一つの重要な特徴がみられる。

18世紀には、それまでの伝統的な律法学研究というラビ学を否定し、祈りの行為そのものを重視した一般大衆のためのハシド派（敬虔主義＝ハシディズム）が台頭した。ハシドとはヘブライ語・イディッシュ語で〈敬虔な人〉を意味する。18世紀後半にはユダヤ啓蒙主義（ハスカラー）が生まれ、19世紀には社会主義が、そして政治運動としてのシオニズムというユダヤ国家建設運動も起こってくる。その結果、ユダヤ人が全て伝統的な意味でのユダヤ教を失ったような印象さえ我々は抱く。ところが、20世紀、21世紀の新たなユダヤ系と言われるアメリカ作家たちは、今までとは違う仕方でユダヤ伝統に回帰している。

ユダヤ教を離れてしまった現代作家も新たな「聖なる空間」を再現することに自分たちのユダヤ系としてのアイデンティティを保持しようとする強い思いが感じられる。

シンシア・オジックはホロコーストという要素を考慮しながらも、〈聖〉と〈俗〉の調和した新たなユダヤ宗教空間を「異教のラビ」で展開し、スターンは、宗教空間とは異なる新たな〈聖〉

と〈俗〉が共存できるユダヤ伝承空間を再構築している。そこに現代アメリカ作家スターンの真骨頂が窺える。

鈴木久博がバーナード・マラマッドの文学を論じる。バーナード・マラマッドの作品では、主人公の行動の規範として、日々の生活における善の実践を何よりも重視するユダヤ教の倫理観が用いられていると言える。俗世間から隠遁し、宗教世界に埋没して生きることや、ユダヤ教の教義に従っていても自己中心的な者は俗物なのであり、逆に、必ずしもユダヤ教の規定を忠実に守らないとしても、日々の人々との関わりの中で、愛を実践し、自らの責任を全うすべく善に生きる者は聖者であると結論付ける。

杉澤伶維子が、フィリップ・ロスの『サバスの劇場』において、ユダヤ系アメリカ人二世の初老の男性が、家族が眠るユダヤ人墓地で行なった自らの埋葬準備と、愛人の墓地での冒瀆的行為に注目する。戦前のユダヤ系アメリカ人にとっての「聖なるもの」とは、ユダヤの家族とアメリカ建国の理念であったが、時間の経過とアメリカ社会の変容とともに変化してきたことを主人公の生涯を通して提示するとともに、「ユダヤ系・アメリカ人・男性・アーティスト」であることの意味を問い直している。

伊達雅彦がアメリカ映画の中で描かれるハシド派社会世界の内部に迫る。従来ハシド派には、厳格で排他的なコミュニティとしてのパブリック・イメージがある。宗教的な不可視の「壁」に囲まれ、その内側と外側が、それぞれ「聖」と「俗」に分かれる。確かにハシド派は超正統派と呼ばれ、規律や戒律が多い集団で、黒い服に黒い帽子を被り、髭やモミアゲを伸ばし視覚的にも異彩を放っている。だが、ハシド派の表象は、実際は多様であり単一のパブリック・イメージには収まらない真の姿を抉り出している。

〈聖〉と〈俗〉——シンガー兄弟、マラマッド、オジックの世界——

広瀬佳司

ユダヤ系の文学世界では、まず〈聖〉の空間と〈俗〉なる空間とが区別されて描かれることがある。ハシド派のラビの息子で、ユダヤ教正統派の教育を受けたアイザック・バシェヴィス・シンガー (Isaac Bashevis Singer 1904~91) やその兄であるイスラエル・ヨシユア・シンガー (Israel Joshua Singer 1893~1944) の作品では、ユダヤ教で規定された〈聖〉なる空間がしばしば描かれている。バシェヴィス (イディッシュ文学界ではこのミドルネームで呼ぶのが通例) 自身がその特別な空間を回想している。

宗教、すなわちユダヤ教が家中の空気となっていて、私たちはそのような空間で呼吸をした。そんな家で生まれ育った。我が家は代々ハシド派、ユダヤ神秘主義を信奉するラビの家系であった。(Telshikin 275)

バシェヴィス・シンガーが主張するように、失われた時間や空間を蘇らせることが文学の目的であるのなら、まさにシンガー兄弟が描く世界は〈聖〉なる空間を喚起する。ヨシユアもまた、短編「ヴィリー」(“Vili” 1936) の中で第二次世界大戦前の東欧世界の失われた〈聖〉なる空間をアメリカ社会で再び甦らせている。

主人公ヴィリーは父母をポーランドに残したまま、新世界アメリカへ移住してしまう。それ以降は一通の手紙も書かない親不孝な息子であった。もともと宗教に関心を持てなかったヴィリーは、非ユダヤ空間であるアメリカ農家の生活にすっかり同化していた。そんな折に、第2次世界大戦が勃発し、東欧でのユダヤ社会は風前の灯の状態に陥る。そのためにさすがのヴィリーも、父母をアメリカへ呼び寄せようと努力した。やっとの思いで呼び寄せた母親は、アメリカの生活を新世界の別空間として受け入れ、ユダヤ教で規定された宗教空間ではなく、世俗的な生活空間を受け入れようとした。対照的に、父親は〈俗〉化した息子の家という空間を嫌い、受け入れようとしない。そればかりか、今まで非宗教的なヴィリーの家の空間をにわかにユダヤ教に基づく儀式によって聖別し、ユダヤ宗教の〈聖〉なる空間に変容させてしまう。

同じような〈聖〉なる空間を扱うのがバシェヴィス・シンガーの描いた傑作『ルブリンの魔術師』(The Magician of Lublin 1960) である。主人公が数々の女性遍歴の後に、そのような欲望から自ら身を引こうと最後にたどり着くのが、自分一人しか入れない独房のような石室であった。主人公ヤシャはかつて有名な魔術師としてヨーロッパ中にその名を馳せていた。

ユダヤ教の伝統的な生活を墨守する妻エステルを故郷に残し、旅芸人としてポーランド中を巡回する生活続けるヤシャ。彼は愛人エミリアと深い関係になり、その派手な生活を支えようと金持ちの家に盗みに入るが、いつもであれば易々と開けてしまうような金庫の鍵がその夜に限っ

てどうしても開かず、失敗して逃れるが警察に追われ、身を隠すのがたまたまユダヤ教の中心空間であるシナゴグであった。〈俗〉なる空間から〈聖〉なる空間への飛翔である。この時にヤシャは神の意志を感じ、この後は故郷のエステルの許へ帰り、彼自身の欲望を抑えるために小さな石室を立て、その中に身を置くことで自らを束縛し、肉欲を抑えようとした。ところが、皮肉にも、その石室に閉じ籠もったヤシャは、ユダヤ人社会で聖者としてあがめられるようになる。つまり、ヤシャが出口のないレンガの石室で、一心に懺悔するその姿がヤシャを聖者に変容させてしまう。こうして、ヤシャの思惑とは対照的に彼自身が〈聖人〉と化して、即身成仏さながらの世界を確立してしまう。

エリアーデの言葉を借りれば、ユダヤ教を棄てたはずのシンガー兄弟もまた宗教的な人間であることが理解できよう。

宗教的人間は終始——近代的表現を以ってすれば——〈歴史的時間〉のなかにいきることを拒否し、或る観点からは〈永遠性〉と同一視されうる聖なる時間との結びつきを求めて努力する。(エリアーデ 61)

ユダヤ教にあっては〈聖〉と〈俗〉を区別することからユダヤ人としての生活が始まる。「逾越祭」や「新年祭」などを始めとする数々の祭儀、また毎週迎える「安息日」は重要な〈聖〉と〈俗〉を区別する祭日である。

金曜日の日没に「キドゥシュ」と呼ばれる祈りの儀式によって安息日という〈聖〉なる時空が始まり、土曜日の日没まで続く。こうして〈聖〉と〈俗〉を区別することで同じ空間が異空間と化し、伝統という時間——永遠性——が守られていくのだ。このように、時空観念からユダヤ系の文学を見ていくと、いかにユダヤ系作家が宗教的な時空を識別しながら作品空間を構築しているのが理解できる。その結果、シンガー兄弟が描いている宗教空間は永遠性を内包しているのだ。そのために、彼らの作品は明らかにユダヤ聖書（旧約聖書）の物語へと回帰していく印象を与えるのではないだろうか。

あくまでもシンガー兄弟のように、旧世界の宗教空間と時間を頑なに〈聖〉なるものとして区別する移民作家と比べると、アメリカ生まれの作家たちは根本的にユダヤ移民作家とは異質である。とはいうものの、ユダヤ系の作家はその「ユダヤ」の宗教的な時空から完全に自由になることはない。その例が、マラマッドの代表作『修理屋』(The Fixer 1966)に見られる。この作品ほど、マラマッドが〈聖〉と〈俗〉を対比させている作品は少ないだろう。

この作品では、マラマッドがユダヤ系の作家であり、ユダヤ的な意味での忌避の概念が実に鮮明になっている。主人公のヤーコフ・ボックは修理屋である。ユダヤ人でありながら、その事実を隠してロシア人として大都市キエフに移り住む。当時はユダヤ人が住むことを許されたペイル（ロシアにおいてユダヤ人が居住を許可された地区）の中心的な場所である。しかし、後にユダヤ人であることが判明し、クリスチャンの少年殺し（儀式殺人）の汚名を着せられ、ろくな裁判も受けることなく2年に渡り牢獄に収監されてしまう。これは、歴史的によく知られるベイリス事件（1911）をモデルにした小説である。世界のジャーナリズムから高い関心を持たれた事件であるために、ロシアといえども簡単にベイリスを処刑できなかった。ヤーコフも同じように長い

間牢獄で死の苦しみを味わうが、決してロシア帝国の暴挙に屈することはなかった。

『修理屋』は〈歴史的〉なペイリス事件が背景にあるためにロシア帝国の反ユダヤ主義、政治的テーマがクローズアップされがちである。しかしながら、〈聖〉と〈俗〉というユダヤ教精神伝統の視点から吟味すると実に面白い点に気付く。

旧約聖書のレビ記において女性の月経と性について次のように厳しく禁じている。

生理期間中の女と寝て、これを犯した者は、女の血の源をあらわにし、女は自分の血の源をあらわにしたのであって、両者共に民の中から絶たれる。(20章18節)

ヤーコフは、キエフでたまたま行き倒れの酒飲みロシア人を介抱することでそのロシア紳士に感謝され仕事を得る。その紳士の娘ジーナがヤーコフを気に入り、彼を寝室に誘う。彼女は生理中であったためユダヤ人であるヤーコフには触れることが許されない穢れの存在に映る。しかし、ロシア正教徒のジーナにはそのことが理解できない。ヤーコフが直面する最初の〈俗〉なるものとの交わりである。

「だって、こういう時が一番安全なことはあなたも知っているはずじゃないの？」とジーナは言った。

「それに、べつにじゃまにもならないのよ、始めるとすぐに止まるんだもの」

「すまないけれど、できる人間もいようが、わたしはだめだ」

彼は月経時やそのあとで入浴してくるまでのあいだの妻の慎み深さを思い出していたのだが、そんなことをジーナに話すわけにはいかなかった。(『修理屋』72)

レビ記では、さらに具体的に次のように月経の期間の女性が〈不浄〉であると規定している。

女性は生理が始まったならば、7日間は月経期間であり、この期間に彼女に触れた人はすべて夕方まで穢れている。生理期間中の女性が使った寝床や腰掛けはすべて穢れる。(レビ記 15章19～20節)

ヤーコフを残して別の男性と駆け落ちした不貞な妻ですら、ユダヤ教の律法を守っていた。しかし、ロシア正教徒のジーナにとってそのようなユダヤ教で規定する「聖と俗」は何の意味もなく、ヤーコフの拒否の意味がまったく理解できない。ヤーコフはユダヤ人社会を嫌いロシア正教社会というユダヤ教から見れば〈俗〉なる世界に侵入したものの、内面を支配する宗教上のユダヤ教時空の束縛から逃れられないことが理解できよう。そのことは、全体の作品構造にも見られる。『修理屋』の世界は、過越祭という伝統文化にすべて支配された時空に限定されている。そのことをもう少し詳しく見ていくことにしよう。

ヤーコフの許を逃げ出した不貞な妻の父親シムエルは、正統派ユダヤ教徒である。そのためにシムエルは義理の息子が何としてもユダヤ人社会を出て、反ユダヤ主義がはびこる大都市キエフへ移住するのを制止しようとするが上手くいかなかった。そこで、別れ際にヤーコフに、せ

めてユダヤの神を忘れないようにと、説得を試みる。義理の息子は、「神様がおれにしてくれたのは、頭をぶんなぐるか、顔に小便をひっかけるだけじゃないか」(『修理屋』27)と取り合わない。ヤーコフのユダヤ神への非難は、ホロコーストを経たユダヤ人たちの感情を代弁しているともとれよう。この作品が出版された1966年はホロコースト以降のことであるので、第2次世界大戦後のユダヤ人たちの神への絶望感も重層的に響いてくる。

エジプトで奴隷として労働を強いられていた古代イスラエル人は、モーセによって隷属の身分から解放され自由の身となる。ヤーコフはユダヤ人の出自を偽り、ロシア人に紛れていたが、皮肉にも、ユダヤ人の解放を祝う過越祭の時期に正体を暴かれユダヤ人としていわれのない罪で牢獄につながる。つまり、文字通り隷属の身となるのである。作家マラマッドが意図的に仕掛ける大きな人生の皮肉であろう。アメリカ生まれでアメリカ育ちのユダヤ系作家でありながらも、ユダヤ的な「聖と俗」という識別は否定しがたいものがあることが読み取れよう。

この作品はベイリス事件をもとに描かれたという事実があるために、ややもすれば、ロシア帝国内の政治・人種問題という観点からのみ読まれる傾向がある。しかし、述べてきたようにユダヤ教の「聖と俗」という時空から見ると、マラマッドの違った世界観が見えてくる。つまり、「聖と俗」を区別するところに彼のユダヤ人としてのアイデンティティが見て取れよう。

「聖なる空間」を再現することに自分たちのユダヤ系としてのアイデンティティを保持しようとする強い思いが感じられる。ヨシュア・シンガーやアイザック・シンガーが喚起する〈聖〉なる宗教空間、マラマッドが描いたヤーコフ・ボックと過越祭という〈聖〉なる時空間。アメリカに同化してはいるものの、多くのユダヤ人が希求した永遠のユダヤ的な〈聖〉なる時空なのである。

参考・引証文献

- Coen, Joel & Coen, Ethan. *A Serious Man*. 2009.
- Malamud, Bernard. *The Fixer*. 1966. New York: Penguin Books, 1987.
- Singer, Isaac Bashevis. *The Magician of Lublin*. New York: The Noonday Press, 1960.
- Singer, Israel Joshua. "Vilie" (Forverts, Apr.15-25, 1936). New York: Arbeter-ring mitel hul, 1948.
- Telushkin, Dvorah. *Master of Dreams: A Memoir of Isaac Bashevis Singer*. 1997. New York: Harper Perennial, 2004
- Goldberg, Nathan. *Passover Hagadah*. 1949. New York: Ktav Rublshing House, INC., 1973.
- エリアーデ、ミルチャ著『聖と俗』風間敏夫 訳、法政大学出版局、1969年。

ユダヤ文学に見る聖と俗—バーナード・マラマッドの文学—

鈴木久博

バーナード・マラマッドの作品はしばしばユダヤ的であると言われるが、これはどのような意味で言われているのだろうか。マラマッドはロシアからのユダヤ移民の二世としてニューヨークで生まれ育ち、旧世界において行われていたようなユダヤ教の伝統的教育を受けずに育ったと述懐している。そのような境遇を反映してなのか、概してマラマッドの作品の主人公は、ユダヤ人ではあるが、必ずしも神に帰依し、細かな戒律や規定に忠実であろうとする敬虔な人物とは言えない。その一方で、マラマッドは「ユダヤ人が倫理性に関心を持っていること」に関心があったと述べ (Leviant 50)、自らの描く人物は「神に取り憑かれている (God-haunted)」 (Leviant 50) と述べている。マラマッドの作品の主人公たちには何らかのユダヤ的特質や宗教性があると考えられるだろう。

本論では、主人公たちのその宗教性、すなわち聖なる面を、彼らが日常生活において人々との関わりの中で倫理的行動をとるべく、自己の壁を越えようと努力する姿に見られると捉えて論を進めたい。必ずしもこれは、伝統的なユダヤ教教育、戒律の遵守、神への敬虔な信仰を意味するのではない。一見すると宗教的には見えなくても、道徳的に生きる姿に宗教性を認めるということであり、それが彼の作品をユダヤ的にしていると捉えるのである。

実際、このような善なる行為の重視は、ユダヤ教の伝統精神と一致するものである。ユダヤ教における基本的精神は、一言で言えば、善の実践による世の中の善化である。例えば、思想家レオ・ベック (Leo Baeck 1873-1956) は、ユダヤ教で最も価値を置かれているものは「敬虔で善なる行為」 (*The Essence of Judaism* 14) であると指摘し、他人に対する善の実践が極めて重要であるがゆえに、「人の他人に対する義務は、神を知ること優先する」 (*The Essence of Judaism* 14) と述べた。さらにベックは、「宗教は、われわれ [ユダヤ教] の場合には……この世界とこの世界の義務から離れた救いを信じるのではなく……この世界を信じることであり……この世界の神聖化」だと説く (“Mystery and Commandment” 52-53)。つまり、この俗世界から隠遁するのではなく、そこに積極的に関わり、善を行い、地上世界を善なる世界にすることこそユダヤ教における聖なる行為であるというのだ。

ミルトン・スタインバーグ (Milton Steinberg 1903-50) も、ユダヤ教の特徴をその倫理性に見出し、「他の歴史上重要な宗教が教義を第一に考え、倫理を第二にしてきたのに対して、ユダヤ教はまさにその正反対を行ってきた」 (35) と述べている。さらに、ユダヤ教は「その非常な知性重視にもかかわらず、論理よりも道徳を、正しい思想を持つことよりも正義と慈悲の追及をより重視している」 (35) と指摘し、それゆえに、「真の信仰を持たない異教徒たちや、そのような信仰を理解できない無知な者たちも」正しく生き、善を行うならば、永遠の祝福を得るに値すると説く (35)。

さらに、哲学者ウォルター・カウフマン (Walter Kaufmann 1921-80) は、「地上の人生を価値あるものとしている美、善、偉大さは、苦しみと切り離して考えることはできない」(161) と、善の実践と苦難を関連づけている。そして、苦しみが不可避であるならば、そこに意義を見出すべきだと述べる。

もしも人生で苦しむのであれば、とるべき高潔な態度は、泣き言を言うことではなく、犠牲者だと感じることもなく、苦難が自分にとって何らかのためになったことを証明することである。(161)

つまり、「苦しみを通じて人間として大きくなる」ということであり、これは旧約聖書の最も重要な遺産の一つ」であると言われている(湯田291)。

以上のようなユダヤ教の倫理観に基づいて、マラマッドの短編「魔法の樽」(1954)と小説『修理屋』(1966)を取り上げ、そこに見られる聖と俗について考察を試みる。

「魔法の樽」の主人公は、イエシーヴァ大学の学生で、近々卒業し、ラビに叙任される予定の青年レオ・フィンクルである。その彼が花嫁探しを始めるのだが、その目的は、結婚している方が信者を集めるのに好都合ということに過ぎない。書物に埋もれ、人と関わらずに勉学に専心しているレオには、結婚においても、あらかじめ人を愛するという思想はない。

このような姿は、表面上はイエシーヴァ大学で聖なる学問を修め、神に献身していると言えるかもしれないが、ユダヤ教の精神である善の実践とはまったく相容れない。それどころか、ラビという立場のために花嫁を利用しようとしているのであり、彼は極めて利己的な俗人であると言わざるを得ない。

しかしレオは、彼が呼び寄せた結婚仲介業者ザルツマンの巧みな計略により、アイデンティティ・クライシスに直面する。彼は花嫁候補の一人、リリーと心ならずも会うことになり、それを通して自分が両親以外の誰も愛した経験がなく、また神をも本当は愛したことがなかったという衝撃的な事実を知る。また、トーラや注釈書の勉強をしてきたのに、自分の本当の姿を理解できなかったことから、それまでの勉強に疑念を抱く。そして、紆余曲折の末、結婚のためには実際に人を愛することが必要だと考えるに至るのである。

レオが人を愛する必要性を悟り始めた頃、ザルツマンが再び現れ、花嫁候補の写真の中に、娘ステラの写真が混在した封筒を置いてゆく。レオはステラに強く心を惹かれ、彼女を娶ろうと考えるが、彼女は実は売春婦であることを知らされ、非常に苦悩する。どう考えても売春婦はラビの花嫁に相応しくない。彼は、ラビとしての体面を保つためにステラを諦めるか、それとも自分の感情に素直に、売春婦ではあるがステラを花嫁とするかという二つの選択肢の間で激しく葛藤する。そして、最終的には、彼は愛を選択し、「彼女を善なる存在に変え、自分は神のようになる」(213) ことを決意する。

ユダヤ文化では伝統的に見合い結婚が尊重されていた。レオが、そのような見合い結婚よりも恋愛結婚を選択し、しかも、あろうことかその相手が売春婦だということは、表層的には聖なるラビとしての彼の死を意味しているように思われる。しかし、彼は、ステラを愛で救うという善なる行為や、それを通して自らも人間として成長する道を選択したのである。レオは、象牙の塔

に隠遁し、観念的な信仰と、利己的な理由でしか花嫁を求められなかったかつての俗物から、自らの体面を顧みることなく、人を実際に愛し救おうとする苦渋の決断を通して、聖なる存在に変わろうとしたと言える。このように、一見すると俗なるものに見える彼の行動も、ユダヤ教の基本精神に照らし合わせてみると、実はその精神に適う聖なるものであると言えるのである。

『修理屋』は、帝政ロシアのキエフを舞台にした小説である。主人公のヤーコフ・ボックは、ユダヤ人としてのアイデンティティを隠してキエフにやってくるが、当時のキエフは反ユダヤ主義の温床であり、結局彼はキリスト教徒の子供をユダヤ教の儀式のために殺害した無実の罪に問われ、投獄されてしまう。

ヤーコフは、敬虔な義父シムエルとは対照的に不信仰な者である。彼はユダヤ教の神に対して激しい敵愾心さえ抱いている。「おれが神にしてもらったのは、頭を殴られ、顔に小便をかけられることだけだ」(19)と言い、「おれたちは時計がせわしく時を刻む世界に生きているのに、神は時を超越した山の上でただ空間を見つめている。おれたちのことは見もしないし、気にもかけない。おれがパンがほしいのは天国に行ってからではなく、今なのだ」(19)と公然と神を非難する。

ヤーコフは、このような契約の神に対する不信感から、「神に自由意志も、創造も、また救済も認めようとしなさい」(工藤117)スピノザが唱える神に関心を持つ。苦難に喘ぐユダヤ民族を救おうとしなさいユダヤの神の人格や自由意志に疑念を抱くヤーコフが、このようなスピノザの思想に影響されるのは自然なことと言えるだろう。

だが、この段階でヤーコフが考えている自由は、現実離れしていて、人間の思考の中にしかない。彼は政治的に無関心であり、個人的次元での自由に関心がなく、当然その行動においても、自身のことしか眼中にない。ユダヤの神を不信しているだけでなく、ユダヤ教の基本精神である他者のために善を行う姿にも程遠い。牢獄で苦難を耐え忍びながらも、「俺は……自分以外の誰のためにも苦しんではいない」(217)という意識しか持てない。

しかしヤーコフは、次第に自分は孤立した存在ではなく、他人に影響を与えうる存在であることを悟り始める。そして、最終的には、ユダヤ人としての自らの責任と使命に目覚め、自分のためではなく、同胞ユダヤ人のために生きることを決心する。彼は政治的に覚醒し、ユダヤ人がいかに歴史に囚われており、現状のままでは自由になり得ないかを悟る。

いったんユダヤ人町を出たら、屋外に出たことになる。そこでは、雨が降り、雪が降る。歴史が雪のように降る。つまり、人に起こることは個人的次元を超えた出来事の網の中で始まるということである。もちろん人が到着する前に始まるのだ。我々は皆歴史の中にいる。それは確かだ。だが、ある者は他者よりも深く歴史の中に巻き込まれ、ユダヤ人は他者よりもより深く歴史に囚われているのだ。(281)

ヤーコフは自らのユダヤ人としての存在を、社会的、歴史的コンテキストの中で捉えられるようになったのである。そして、彼は自分がユダヤ人同胞のためになることができるのならば、苦痛をも厭わない。獄中で自殺して、苦痛から解放されたいと思っても、それがロシア側に有利に使われ、ポグロムの口実とされ、何の罪もない人々に害が及ぶ危険性があると悟ると、彼は思い

とどまる。

奴らがもしもおれの死を祝ってポグロムを扇動したら、おれの死のためにシュムエルまでも命を落とすかもしれない。もしそうなら、おれは死ぬことによって、苦痛からの解放以外に何を手にするというのだ。おれが死んだために一人のユダヤ人でも死んだとしたら、何を得たことになるのか。苦痛なしに生きることは大歓迎だし、苦しみなど味わいたくもないが、苦しまなければならないのなら、それを何かのために役立てたい。シュムエルのために役立てたい。(245)

彼は、自分のことだけを考えていた過去と決別し、同胞のために苦難を甘受する。それはユダヤ教の観点から見ると、最も価値を置かれている善行であり、聖なる行為であると言える。ヤーコフはまさに「苦しみを通じて人間として大きくなる」という思想を反映している。

ところで、ヤーコフは犠牲的に生きる聖なる者となったと言えるのだが、彼は敬虔な義父シュムエルのような信仰者とは一線を画しており、相変わらずユダヤの神を受け入れない。彼は、人間に無関心な神を頼りにするのではなく、自らの手で同胞を守ることを自分自身との契約とし、「もし神が人間ではないのなら、おれが高潔な人間にならなければならない」(246)と言って苦難に耐える。『修理屋』ではこのような、一見すると神を冒瀆するような不信仰者の信仰が描かれている。

このように、マラマッドの作品では、聖なる存在か俗なる存在かは、外面的な信仰で判断できるものではなく、その人物が善に生きるか否かによって決まると言える。そして、その基準から考えれば、俗世界を離れて「篤実な」信仰をしても無意味なのであり、逆に公然と神を非難する者ですら、聖者となり得るのである。

Works Cited

- Baeck, Leo. *The Essence of Judaism*. New York: Schocken Books, 1948.
- . “Mystery and Commandment.” *Jewish Perspectives on Christianity*. Ed. Fritz A. Rothschild. New York: The Continuum Publishing Company, 1996, 46–55.
- Kaufmann, Walter. *Existentialism, Religion, and Death: Thirteen Essays*. New York: New American Library, 1976.
- Leviant, Curt. “My Characters Are God-Haunted.” *Conversations with Bernard Malamud*. Ed. Lawrence Lasher. Jackson: UP of Mississippi, 1991, 47–53.
- Malamud, Bernard. *The Fixer*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1967.
- . “The Magic Barrel.” *The Magic Barrel*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1999, 193–214.
- Steinberg, Milton. *Basic Judaism*. San Diego and New York: Harcourt Brace, 1975.
- 工藤喜作『スピノザ 人と思想』東京：清水書院、1980。
- 湯田豊「ユダヤ教の本質 神、トーラ、およびイスラエル」『現代思想』1994年7月号、東京：青土社、267–301ページ。

墓地の道化

—フィリップ・ロスの『サバスの劇場』に見る聖と俗の攪乱

杉 澤 伶維子

1. はじめに—「サバス」が意味するもの

『サバスの劇場』が全米図書賞を受賞した際、フィリップ・ロスは、メルヴィルが『白鯨』を書き上げたあと、ホーソンに宛てた手紙の中で述べた一文「私は邪悪な本を書いたが、子羊のように穢れない気持ちである」(Weeks)を、全米図書協会に宛てた文書に引用した。

『サバスの劇場』は、戦後から1990年代にいたるアメリカ社会の、性に関する道徳規範を侵犯してきた主人公を描いた、という点において明らかに「邪悪な本」である。その一方で、作品では「神聖な」「聖なる」(sacred, holy)という言葉が再三使用されている。

作品を通して何度も描かれている、一般的な道徳規範からは汚らわしく、下品で、冒瀆的な行動は、実は自らの老いと病、そして愛する者との別離によって追い詰められていく、64歳の主人公ミッキー・サバスにとっては、何らかの救いを求める彼独自の宗教的行為である。

主人公の苗字「サバス」は、創世記2章3節、「この日に神はすべての創造の仕事を離れ、安息なさったので、第七の日を神は祝福し聖別された」という、神の「安息日」を意味するヘブライ語「シャバット」に由来する。レオ・ロステン『イディッシュ語の喜び』によると、イディッシュ語「シャベス」は、苦難の連続であったユダヤ人すべてが、日常の苦役から解放されて、全能の神との一体感や神の恩寵を感じ取ることができる奇跡的な時間である(318)。一方で、悪魔を讃える魔女たちの集会とされる「サバト」の語源は、ロッセル・ホープ・ロビンズの『悪魔学大全』によれば、第七の日を表すヘブライ語の単語から来たものである。「悪魔的な儀式の祝祭、淫らな狂宴への耽溺」をも意味する(415)という「サバト」のイメージを、主人公の名前に読み取ることも可能である。

したがって、「サバス」という主人公の名前そのものが、神の賛美と神の不在、聖なるものと悪魔的なものの混在であり、聖のアンビバレンス、あるいは聖と俗、聖と邪悪、聖と不浄の逆転の可能性を示している。

発表では、先ず、戦前のユダヤ系アメリカ人にとって聖なるものとは何であったのか、ロスの他の作品も視野に入れて考えた。そして作品中重要な役割を果たしている二つの墓地での主人公の行動、すなわち、家族が埋葬されているユダヤ墓地での自らの埋葬準備と、愛人が埋葬された墓地での冒瀆行為を分析することで、主人公にとって聖なるものが、時間の経過とともにどのように変化したのかを論じた。最後に、ユダヤ教の伝統から遠く隔たった時代と場所を生きながら、「ユダヤ系・アメリカ人・男性・アーティスト」としてのアイデンティティを、生涯追及してきた作者ロスにとっての聖なるものについても言及した。

2. ユダヤ系アメリカ人にとっての「聖」

かつて、日常の文化としてのユダヤと、アメリカ建国の理念は、ユダヤ系アメリカ人にとってともに神聖なものであった。戦前のユダヤ系アメリカ人家庭において、アメリカ建国の理念が神聖視されていたことは、ロスの自伝的作品『事実』に、「私たちのアパートでは、独立宣言の額縁入りレプリカが、廊下の電話台の上の壁に掛かっていた」(21)、と彼自身の家庭を振り返って書いていることにもうかがえる。と同時に、反ユダヤ主義が強かった戦前のアメリカでは、ユダヤの家族は「個人的孤立から異教徒たちの敵意にいたるあらゆる形の脅威に対して、侵されることのない避難所」であり、「家族は神」であった(14)。

サバスの家族もその例外ではない。安息日の準備をする母の姿の描写に見られるように、家族は母を中心に強い絆でまとまっていた。ところが1944年、第二次世界大戦に従軍していた5歳年長の兄が戦死したため、母の精神は瓦解し、サバスを息子として認識しなくなる。兄の戦死と母の精神異常は、サバスにとって同時にアメリカの裏切りとユダヤの喪失体験となる。裏切りへの怒り、喪失を癒すための新たな避難所の切望、それらはともに逸脱した性行為となって表現されている。

性はサバスにとってアメリカ社会への抗議の手段でもあった。「性の革命」を引き起こした60年代のカウンターカルチャーに先立ち、彼は時代の先頭に立って性によって権威に対抗し、既存の秩序を攪乱しようとする英雄、「高貴な野蛮人」であった。それがサバスのアート、すなわち「サバスの劇場」である。しかしながら、新たな思想が疑似宗教のようにその純粋さを主張して次々に登場、それに伴いアメリカ社会が変容していく。6年前には、大学キャンパスを席卷していた過激なフェミニズムによって、彼は大学教員の職を解雇された。

一方、年齢を経るにしたがい、老病死という現実が次々と襲いかかり、サバスは手指の関節炎のためパペティアとしての演技を断念、また、性行為も思うようにはできなくなる。さらに半年前、13年間愛人関係にあった女性ドレンカが、卵巣癌で亡くなったことは決定的な痛手となった。身体機能の低下、アーティストとしての活躍の場を失ったことによる自己愛的世界の崩壊、妻への経済的依存による自尊心の傷つき、愛情対象の喪失などを、相次いで経験することになったサバスは、高齢者特有の鬱状態に陥っていく。いつかは朽ちていく人間の身体に抗うための、道徳規範を逸脱する不道徳な性行為、皮肉なことにサバスにとってはこちらが聖なるものとなる。

以上のように、『サバスの劇場』は、戦前のユダヤ系アメリカ人にとって聖であったものを失った主人公が、性という独自の聖なるものを拠り所に歩んできた人生の軌跡を振り返る作品である。

3. ユダヤ墓地にて

物語の終盤、自殺を決意したサバスは自分の葬儀の準備のため、子供時代を過ごした、ニュージャージー州の海辺の町にあるユダヤ墓地を訪れる。サバス家の区画を探しながら、「ちょうど長い間病気だった人が、初めて自分の靴の中に足を踏み入れたかのように、ついに彼は自分が人

生の内側に入れた」(357)と感じる。17歳で故郷を離れて以来、ユダヤという出自を顧みることのなかったサバスが、64歳で死を覚悟して見出した居場所は、家族が埋葬されている墓地、すなわちユダヤ移民とその子孫たちが眠る墓地であった。

墓地という神聖な非日常空間を歩くことによって、しだいに子どもの頃のユダヤ人地区での思い出が蘇り、サバスは幼少期を過ごした地域を聖なる場所として思い起こす。エリアーデは、故郷や初恋の景色など特定の場所が、非宗教的な人間にとっても、ある特別な意味をもって、その人の個人的宇宙の聖地となることを述べている(16)。ユダヤ系アメリカ人二世のサバスにとって、聖なる信仰は、シナゴークにおいてユダヤの神を讃えるラビを中心とするユダヤ教ではなく、ディアスポラの地で肩を寄せ合うようにして生きてきた家族と、彼らを支えてきたユダヤ共同体であったことが、ユダヤ墓地訪問によって再認識される。

自分の埋葬の手配を行なったあと、サバスは親戚の家で兄の遺品を発見する。遺品には個人的な品物もあるものの、大半は兄がアメリカ兵として殉職したことを改めて認識させるものであった。「兄はユダヤ人だったから死んだのではない。アメリカ人であったため死んだ。アメリカで生まれたから殺されたのだ」(405)。アメリカ建国の高潔さを表していた神聖な星条旗は、サバスにとっては、聖なるユダヤの家庭を奪ったアメリカの裏切りの象徴となる。結局、故郷で見つけたのは、子供時代のユダヤ人地区での思い出と、兄が「アメリカ人」として戦死したという現実世界の実事である。彼は、遺品の中から取り出したユダヤのヤムルカ帽とアメリカ国旗を身に纏うことで、アメリカ国家を信じて死亡したユダヤ人の兄への弔いの意を表す。

4. 愛人の墓地にて

しかしそのあと、兄の遺品を保管しようとしたニューイングランドの彼の家が、妻とその同性愛の愛人によって奪われたことを知ったサバスは、愛人ドレンカが埋葬された墓地を深夜に訪れ、墓前に立って排尿を始める。最初、前立腺肥大の尿道からは排尿困難だったが、弱々しかった流れが徐々に強くなって勢いを増していく。しかも「乳母が授乳するごとく」(444)という表現が示すように、生命を育む力強さとイノセンスが感じとれる。排尿行為は彼にとって、「彼の宗派の僧衣を身に着けて」(413)行なうドレンカの死を悼む喪の儀式、すなわち「宗教的行為」(446)である。

今、手を挙げるように命じる警官の命令に対して、「墓石の間でワンマンショーを演じる墓地のスター、幽霊たちのためのボードビリアン、死者の隊列のための最前線のエンターテイナー」(447)であるかのように、サバスはパトカーのヘッドライトに照らし出されて、墓地は束の間「サバスの劇場」となる。

二日前の深夜には、ドレンカの墓前で身を投げ出して泣いたあと、サバスは自慰行為を行なっている。深夜の墓地での自慰行為や放尿を祭儀として、異形の「道化」サバスは、他者には狂気、穢れ、混沌としか思えないものから、彼にとっての聖なる時間を創造する。涙だけでなく精液と尿を墓前に放出することは、サバスにとって、水を供えるのに相当する死者への弔いの行為である。

5. おわりに——春の泥のぬかるみ

墓地での放尿後、手錠をかけられ、パトカーに乗せられて森の中に連れて行かれたサバスは、そこで射殺されるのを待つ。しかし、警官たちは手錠をはずし、彼を森の中に置き去りにしてしまう。

「馴染みのない内陸の森、雨を降らせる木々、雨に洗われた小石にただ圧倒されて、踝までつかる春の泥のぬかるみ」(451)に立ち尽くしているサバスの姿は、確かに絶望的である。しかしながら、警察という権力からも見捨てられた、生でも死でもないという混沌状態は、どちらへでも行く可能性を持っている。動植物に生命の息吹を与える春の雨に洗われた森は再生を表しており、先ほどの弱々しかった排尿が力強いものに変化していたことも考え合わせて、サバスの復活が予感できるのではないだろうか。踝まで泥につかっている姿は、浄められて復活するというより、汚れた部分をその足もとに持ったまま、いや、地についた足もとが汚れているからこそ復活できる、ということを暗示している。

一時期、精神科病棟に入院するほどの心身の危機にあった作者ロスは、『サバスの劇場』を執筆するという創造的行為によって、「ユダヤ系・アメリカ人・男性・アーティスト」であることのそれぞれの意味を問い直して、作家として復活した。老いを目前にしてロス自身が鬱状態を経験したからこそ、一旦立ち止まって、これまでのロスの人物造形にはなかった、アメリカ社会の主流から疎外され続けてきた、ユダヤ系アメリカ人二世という主人公を描くことができたのであろう。と同時に、今回の作品執筆は、周縁部の視点からアメリカ現代史を再評価する後の作品へと繋がっていくことにもなった。

『サバスの劇場』は、戦前のアメリカに生まれたユダヤ系にとっての聖なるものが、時間の経過とアメリカ社会の変容とともに変化してきたことを、「どこか他のところ」に生きてきた主人公の生涯を通して提示している。ロスは、ユダヤの家族と共同体に関する彼自身の幼少期の記憶を、詩神ミューズに捧げることによって、芸術の創造という彼にとっての聖なる儀式を遂行したのである。

Works Cited

- Robbins, Rossell Hope. *The Encyclopedia of Witchcraft & Demonology*. 1959. Girard & Stewart, 2015.
- Rosten, Leo. *The New Joys of Yiddish*. Ed. Lawrence Bush. New York: Crown, 2001.
- Roth, Philip. *The Facts. A Novelist's Autobiography*. London: Jonathan Cape, 1988.
- . *Sabbath's Theater*. New York: Vintage, 1995.
- Weeks, Linton. "Philip Roth Gets National Book Award." *The Washington Post*. 16 Nov. 1995. Web. 23. Oct. 2016.
- エリアーデ、ミルチャ 『聖と俗——宗教的なものの本質について』 風間敏夫訳、法政大学出版、1969年。
- 『聖書』(新共同訳) 日本聖書協会、1995年。

「聖」なる壁を越えて

—アメリカ映画に見るユダヤ系ハシド派社会

伊 達 雅 彦

1)

2014年3月、イスラエル国会はユダヤ教ハシド派にも2017年から段階的に兵役に就くことを義務化した。これまでハシド派の人々は、イエシーヴァ（ユダヤ教の神学校）での勉学に専念することを理由に兵役を免除されていたのである。この兵役免除の見直し案は、ハシド派の人々を激怒させる。まさにユダヤの「聖」が「俗」の部分に浸食されたかのように見える現実世界の出来事である。

「ハシド」（敬虔な人）の言葉通り敬虔主義で知られる彼らは、ユダヤ教の中でもウルトラ・オーソドックス、すなわち超正統派と呼ばれ信仰面では特別視される存在である。レオ・ロステン（Leo Rosten）によれば、このハシディズム（敬虔主義）の運動は、18世紀に東ヨーロッパや中央ヨーロッパのユダヤ人社会で興った。ヘブライ語で「良き導師」を意味するバール・シェム・トーヴ（Baal Shem Tov）の名で知られるイスラエル・ベン・エリエゼル（Israel ben Eliezer）が、その創始者と目されている。彼は巡回布教に従事した伝道師で神秘主義的詩人でもあり、「神の愛、トラーの愛、人類愛」という3種類の愛に立脚したその教えは、簡明平易な言葉で説かれ多くの人々を宗教的に開眼させた。加えて彼は信者たちに聖なる神に祈りを捧げながら、笑い、歌い、踊るよう諭して、素朴な信者たちの信仰心を捉えていった。これは伝統的なラビ学的アプローチを否定し、タルムード信奉者のペダントリーを嘲笑する大衆覚醒運動の側面をも持っていた。

いずれにせよ、ハシド派の人々は「あなた方の鬢の毛を切ってはならない。ひげの両端をそくなってはならない」という「レビ記19章27節」の教えを忠実に守り、ペオットと呼ばれるモミアゲを伸ばしている。さらに全身を黒い帽子や衣服で包んでいることから視覚的にもその存在感は独特で他に類を見ない。こうした彼らの厳格で篤い信仰心が「聖」なる人々というパブリック・イメージを彼らに与えてきたのは間違いないだろう。そしてその別格的存在感は、特殊性や他者性と容易に接続し、彼らの世界は「非ハシド派の人々」、つまり多くの人間にとってはそのまま異文化世界になる。

それ故、ハシド派社会は、（非宗教的な）一般社会と対比された時、異質な宗教空間として浮かび上り、ユダヤを巡る物語の舞台として、しばしば利用されてきた。本発表は、『刑事エデン／追跡者』（*A Stranger Among Us*）等を題材に、アメリカの映画やテレビドラマの中に表象されたハシド派社会を概観しながら、その「聖」なる側面、あるいは「俗」なる側面を確認し、彼らの特異性や異質性、そこから派生するいくつかの事象について考えていきたいと思う。

2)

1992年に公開されたシドニー・ルメット (Sidney Lumet) 監督作『刑事エデン／追跡者』では、殺人事件の背景として、ブルックリン、ボロパークのハシド派のコミュニティが使われている。メラニー・グリフィス演じる主人公エミリー・エデンは、ニューヨーク市警勤務の女性刑事である。非ユダヤ人の設定で、ハシド派の中にあっては全くの他者である。ルメットはポーランド系ユダヤ人を両親に持つユダヤ系アメリカ人であり、両親はイディッシュ劇場で働いていた演劇人だった。『刑事エデン／追跡者』のプロデューサーの一人であるハワード・ローゼマン (Howard Rosenman)、脚本を担当したロバート・アヴィレッチ (Robert J. Avrech) もユダヤ教正統派の教育を受けた映画人であり、この映画の場合、そうした制作サイドの人間たちのアイデンティティを無視することはできないだろう。

『刑事エデン／追跡者』では、エミリーは捜査のためこのハシド派社会という名の聖域を囲う不可視の「壁」の内部への侵入に挑む。もちろん、その「壁」は他者を拒み容易には突破できない。舞台は、90年代、ニューヨーク、ルメットは空撮によるクィーンズ地区の街並みをオープニング・シーンに使う。そして、それに続く冒頭部分はハシド派社会とエデンの暮らす一般社会 (=非ハシド派社会) を交互に映し出す。現代アメリカのニューヨークという同じ空間に全く異質な社会が表裏一体となって存在していることを示唆しているようである。宗教性の高いハシド派社会を「聖」なる世界とするのであれば、一般社会は「俗」なる世界とでも言えるだろう。物語はマンハッタンのダイヤモンド・ディストリクトで展開するが、当該地区は、周知のように47丁目 (別名ダイヤモンド・ジュエリー・ウェイ) の5番街と6番街の交差する付近のいわゆるマンハッタンのミッドタウンに位置する。

2016年5月18日、一粒のダイヤモンドがスイスのジュネーブで競売にかけられたニュースが世界中を巡った。ダイヤモンドの名前は「オッペンハイマー・ブルー」。世間を驚かせたのは、それが希少なブルーダイヤモンドであり、14.62カラットの大粒の逸品であることはもちろん、約5750万ドル、日本円にして約63億円という宝飾品としては史上最高の落札価格だったからである。このダイヤの名前にあるオッペンハイマーは、ダイヤモンド生産販売会社として世界的に有名なデビアスの経営に携わったフィリップ・オッペンハイマー (Philip Oppenheimer) が所有していたことからそう呼ばれているが、周知の通りオッペンハイマー一族はユダヤ系である。「オッペンハイマー・ブルー」のダイヤの名を耳にして改めてダイヤモンド産業とユダヤの関係を再認識した人も少なくないだろう。

ダイヤモンド産業とハシド派ユダヤ人は歴史的に深い関係があり、ダイヤモンド・ディストリクト近辺では黒い帽子を被り黒い服に身を包んだユダヤ人を見かけることは珍しいことではない。まさに「聖」と「俗」が渾然一体となった地区と言える。ダイヤモンドはユダヤ人にとっては、おそらく「聖」なる美しさ以上のものがあるのだろう。あるいは優雅どころか、換金のための「俗」なる石であり、それは苦難の歴史を刻んだ記憶の結晶としての宝石なのかもしれない。

このダイヤモンド・ディストリクトのとある宝石店で一人のハシド派ユダヤ人が殺害されエミリーが事件を担当する。しかし、通常の捜査とは違いハシド派コミュニティでの捜査は宗教的障壁が多く難航する。これを手助けしてくれるのが同じコミュニティのハシド派ユダヤ人兄妹のア

リエルとレアである。作品としては兄のアリエルとエミリーの「異人種間ラブストーリー」がベースとなり、二人を通してニューヨークにおける異文化社会の摩擦が浮き彫りになる。例えば、捜査のため初めてハシド派コミュニティを訪れたエミリーは長老的存在のレベの部屋に通される。エミリーは椅子に座るや無意識に足を組み、上着を脱ぐ。90年代の「普通」の社会規範では特に問題にはならないであろうこうした女性の態度や服装もハシド派的基準に照らせば問題であり、それらはレアによって是正される。具体的に言えば、組んだ足の上に布が掛けられ、肩にはショールを羽織らせられる。もちろん、映画を観る多くの人々はエミリー側に視点や価値基準があるためにハシド派の「普通」が厳格に（窮屈に）見えるはずである。その後も潜入捜査を行うためにアリエルとレアの兄妹の家で起居を共にするエミリーの目に映るのは特異なハシド派社会の見知らぬ生活習慣であり、宗教的あるいは文化的な「壁」である。

この特異性をエミリーがアリエルとレアという二人を経由して認識するのは、もちろん男性的視点と女性的視点の二方向から取り込むためであろうと思われる。本作の展開の基軸になっているのはエミリーとアリエルのラブストーリーであることは先に触れたが、これはもちろん「異文化の男性」との側面であって、「異文化の女性（同性）」の接点としてレアが配置されている。彼女との交流を通してエミリーは、ミルクと肉を別々の冷蔵庫に入れる習慣や食事の作法等の日常の細部にわたる問題から、フェミニズムを巡る問題まで、様々な位相の問題と対峙する。レアはエミリーが刑事という男性的職業に就いていることにやや否定的な興味と関心を寄せるが、エミリーにしても結婚・出産・育児が将来の夢と躊躇なく語るレアの女性性に違和感を隠せない。

一方、アリエルは自分自身がレベの地位にある父の後継者たるべき存在という自覚からハシド派の聖域（規範）を厳格に守ろうとする保守的な人物である。ゴイ・ガール（異教徒の女）のエミリーとの邂逅により、その世界観・価値観は揺らぐものの最終的にはエミリーという「別世界」への「同化」もしないし「統合」も目指さない。アリエルは物語の最後に同じユダヤ人女性との結婚を選択する。映画もその伝統を誇示するような盛大なハシド派の結婚式をひとり「離れて」眺めるエミリーの姿を映し出す。エミリーからもハシド派という聖なる世界へは歩み寄らない。聖なる「壁」は厳然としてそこに存在したまま物語は終わる。

出会いの当初、アリエルはエミリーに「僕たちは変わっても (quaint) いないし、別世界の (exotic) の人間でもない」と告げる。エミリーは実際に言葉としてアリエルたちを「変わっている」とか「別世界の人間」と差別的な表現したわけではない。しかし、アリエルが「お願いだからそんな目で見ないでくれ」と抗議するように、他者の言葉ではなく「視線」がアリエルを、つまりハシド派を「差別」していたのである。先述の通り、彼らは黒い服を着てペオットを伸ばしていることから一般社会からは奇異な目で見られがちである。彼ら自身もまたそうした外部からの視線を強く意識しているのであろう。特にハシド派の人々が集団にいる時はその存在感は圧倒的であり、注視の対象となるのは不可避と言っている。また黒い服を個人で着ることで、結果としてそれは制服化する。制服は、帰属意識を高め、その集団の結束を強固にする機能もあるが、同時にそれは排他的にもなる。差別の眼差しを自ら誘引し助長しているという可能性も否定できないだろう。

3)

言うまでもなく「聖」や「俗」の境界はどこまで行っても曖昧である。宗教によっても、民族によっても異なり、それぞれの時代や地域によっても微妙に違う。そのため、明確な定義づけや線引きは極めて難しいと言えるだろう。同時に「聖と俗」に「善と悪」という視点を重ね合わせる時、とかく「聖」は「善」と「俗」は「悪」との二項対立的な枠組みに入れてカテゴライズされ易い。「聖と俗」の基準も相対的であり、「善と悪」の基準も相対的である以上、その二組の二項対立的な枠組みも所詮は相対的なものにしかない。

いずれにせよハシド派コミュニティや、そこを取り巻く「壁」を外側と内側から複眼的・多角的に見ることで、その特殊な異文化世界の全体像がより一層正確に把握できる。ただし、ハシド派自体がそもそも統一された宗教的集団というわけではなく、単一のイメージに押し込めようとする態度に無理があることも常に意識しなければならないだろう。

アメリカ映画に表象されるハシド派は、アメリカという多民族社会の中にあって全体的に「聖」のパブリック・イメージに包まれている傾向にあると言える。だが、実はそうしたイメージは、一面的なイメージであり未知の部分も多いからこそ他者に対して幻想を抱かせる面もある。ハシド派を「聖」の前提で無条件に捉えることは、ある意味、危険かもしれない。アメリカのユダヤ系ハシド派は、ユダヤ人社会という限定的な枠の中では、依然として「聖」の対象として特権化されている。しかし、冒頭で述べたイスラエルのハシド派に対する兵役免除の取り消しと呼応するように、多くのユダヤ系映画人によって、そうした特権化に疑問を呈するような視線が向けられているのもまた事実なのである。

引用・参考文献

- Epstein, Lawrence J. *American Jewish Films. The Search for Identity*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2013.
- Erens, Patricia. *The Jew in American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Nadler, Allan. *The Faith of the Mithnagdim. Rabbinic Response to Hasidic Rapture*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Potok, Chaim. *The Chosen*. London: Penguin Books, 2003.
- Rosten, Leo. *The New Joys of Yiddish*. New York: Three Rivers Press, 2001.
- Schochet, Elijah Judah. *The Hasidic Movement and the Gaon of Vilna*. Northvale: Jason Aronson Inc., 1994.

里見繁美・中村善雄・難波江仁美 編著

『ヘンリー・ジェイムズ、いま—歿後百年記念論集』

（英宝社、2016年8月、xviii+411頁、本体3,800円+税）

藤吉知美

2011年に始まったヘンリー・ジェイムズ研究会のメンバーによる20の論考が、一冊にまとめられたのが本書である。内容は四部構成であり、ジェイムズが今、日本でどのように読まれているかが、多角的かつ精力的に検証されている。中村善雄氏が冒頭で述べているように、ジェイムズ作品の豊かさは、歿後百年を経てなお色褪せることはなく、その痕跡は、ジェイムズ研究の歴史を多様なものにしていく。ジェイムズ研究黎明期の礎を築いた行方昭夫氏による「ジェイムズ学事始」では、読書会での精読の様子が語られ、ジェイムズ作品の難解さとその魅力が伝えられている。行方氏のジェイムズに対する並々ならぬ愛着が、ジェイムズ研究の歴史と伝統を支えているのである。

第一部「人生と芸術」では、芸術や芸術家のテーマおよびジェイムズ家について考察されている。北原妙子氏の「実人生とフィクション—彫刻家トーマス・クロフォードと『ロデリック・ハドソン』—」では、本作品の主人公ロデリック・ハドソンのモデルを、アメリカの新古典主義彫刻家トーマス・クロフォードに見出す。芸術作品の中で、とりわけ「彫刻」はジェイムズにとってどのような位置づけであったのか、またリアルとフィクションとの境界の曖昧性について、興味深い指摘がなされている。中井誠一氏の「復讐を描く／画く—ジェイムズの小説と絵画の芸術的表現手段—」では、画家による「復讐」をテーマとした短編小説群を取り上げ、画家たちの「絵画による復讐」が、作品の「絵模様」として見え隠れする点を指摘する。これらの作品では、ジェイムズが意図した画家の「性格描写」をどれだけ読み込めるかが重要であり、それが絵画と小説の境界を越える鍵となっていると結ばれている。名本達也氏の「ジェイムズの劇作への挑戦と挫折をめぐって—『ガイ・ドンヴィル』を中心に—」では、戯曲『ガイ・ドンヴィル』初公演にまつわる出来事を丹念に追い、それらがジェイムズの創作活動に与えた影響の大きさを検証し、彼の文学的感性と、当時の一般大衆のそれとの間の隔たりの深さを明らかにする。中川優子氏の「ジェイムズ家のイギリス批判—『アリス・ジェイムズの日記』をめぐって—」では、妹アリスが日記に残したイギリス批判に焦点を当てながら、父シニアとジェイムズの見解の違いを精査し、ジェイムズ独自のイギリスへの姿勢と、彼のイギリス社会での成功の要因を精力的に探っている。水野尚之氏の「源流から河口まで—ジェイムズ家探訪—」では、アイルランドでの現地調査と、現在カーキッシュに住むジェイムズ家の子孫の話を通して、これまで表に出てこなかったジェイムズ家の細部に光を当てている。

第二部「揺れる主体」では、ジェイムズの語りの信憑性や、幽霊、オルター・エゴやセクシュアリティの問題を扱う。齊藤園子氏は、「ジェイムズの手記と幽霊—境界上の語りの戦略—」の

中で、幽霊物語における「語りの枠の役割」に着目し、ジェームズが執筆を続けた「中間領域」が、さらに21世紀的な「共同体」へとつながる可能性を示唆する。松井一馬氏の「見間違いの喜劇—『聖なる泉』の間主観的世界—」では、『聖なる泉』が、語り手が作り出す主観的な世界とは別に、間主観的世界を持つ作品であることを論証している。畑江里美氏の「〈今はもう向こう側〉—「密林の獣」におけるセクシュアリティの境界—」では、ジェームズの行ったかなり意識的な視点操作に着目しながら、セクシュアリティの境界を追求している。砂川典子氏の「分身というモンスター—「なつかしの街角」における自己イメージの問題—」では、主人公ブライドンが必要とする分身探求が、かえって、分身の二律背反性をもたらすジレンマに陥っていくことが指摘される。石塚則子氏の「ジェームズのホームカミング—expatriate から“dispatriate”へ—」では、「なつかしの街角」と『アメリカの風景』におけるニューヨークの建築物に焦点を当てつつ、変貌を遂げる街並みを背景に、「成熟したコスモポリタン」となったジェームズの姿を浮き彫りにする。

第三部「変わりゆく意識」では、ジェームズの生きた19世紀後半から20世紀初頭への時代の変遷をたどりながら、ジェームズが20世紀のモダニズムにつながる作家であることを再認識する。町田みどり氏の『『ポイントンの蒐集品』における〈もの〉とひとの関係』では、ジェームズが関心を寄せていた「もの」と人との関係が、「触覚」と「視覚」という知覚の相違に影響を受けていることを考察する。松浦恵美氏の「ストレザーの〈新しい倫理〉—アメリカ、グローバリゼーション、正義—」では、『使者たち』でストレザーが示した「新しい倫理」が、21世紀のグローバルな倫理への指針になっていると主張する。松浦氏は、本書の最後に収められた「日本におけるヘンリー・ジェームズ書誌」の作成にも貢献している。堤千佳子氏の「欲望の構図—『鳩の翼』に見る資本主義的対立—」では、主人公ミリーの「真珠」や「宮殿」といった顕示的消費における現実的要素と、彼女のアレゴリカルなロマンス的要素の双方に注目し、富と欲望がそれらを越境する手段となっていることを明らかにする。志水智子氏は、「新しい家庭構築の試み—アメリカン・ヒロインとしてのマギー—」で、マギーの指導者的役割、および父と娘の絆の強さに注目し、そこに当時のアメリカの変遷を重ねる。難波江仁美氏の「耳をすます子ども—『メイジーの知ったこと』に聴くモダンの風景—」は、従来着目されてきたメイジーの視覚よりも、彼女の聴覚に着目するという斬新な切り口により、メイジーが多様性を希求する存在であると主張する。

第四部「非時空間の世界」では、空間と時間の越境、そして19世紀から20世紀、現在へとつながるジェームズの今日性について、再考と吟味がなされている。中村善雄氏は、「ジェームズの眼差しの戦略と差延化する／されるアイデンティティ」で、ジェームズの作家姿勢が、現代社会におけるテロへの恐怖や緊張感を緩和する一助となる可能性を持つとし、『アメリカの風景』に描かれたニューヨークの高層建築群を手がかりにそれらを探求する。里見繁美氏は、「アメリカ民主主義の功罪—『アメリカの風景』の訴え—」で、ジェームズがすでに『アメリカの風景』において、21世紀的課題となっている環境保護への啓発を行っていたことに注目する。海老根静江氏は、「越境の先—二つの未完作品に見えるもの—」で、『過去の感覚』と『象牙の塔』の執筆過程で作られた「覚え書」を手がかりに、ジェームズの富への姿勢と、時間的、地理的越境の様子を丹念に考察する。福田敬子氏は、「見えない越境—ヘンリー・ジェームズと日本を結ぶ点と線—」において、19世紀後半の欧米における日本熱や、岡倉天心のボストン滞在などを背景に、

来日経験のないジェイムズにも日本の影響が確かにあったと指摘する。別府恵子氏の「ヘンリー・ジェイムズ、〈空間／時間の移動〉、〈リタラリー・ナショナリティ〉」では、「越境」が特別なものではなくなった21世紀において、「世界人」たるジェイムズの立ち位置を、「空間／時間の移動」という視点で再考する。

以上、各論文をかいつまんで紹介してきたが、刺激的で示唆に富んだ論考によって、ジェイムズの生きた時代と「いま」とが、様々な流れの中でつながっていると実感できる。それでもなお、里見氏があとがきにおいて「解明すべき点がまだまだ多く残されている難解な作家である」と述べるように、ジェイムズの奥深さは今後も我々を魅了してやまないであろう。本書は、ジェイムズ研究の「いま」を理解するために必要な書であり、これからのジェイムズ研究が向かうべき道筋を照らし出してくれる貴重な一冊であることに間違いはない。

吉田 美津 著

『「場所」のアジア系アメリカ文学—太平洋を往還する想像力』

(晃洋書房、2017年3月、v+246+23頁、本体2,900円+税)

渡 邊 真理香

アジア系のみならず広くアメリカ文学を研究する者にとって、知見を広げるのに有用な労作が出版された。『「場所」のアジア系アメリカ文学—太平洋を往還する想像力』は、著者・吉田美津のアジア系アメリカ文学研究会、多民族研究学会、エコクリティシズム研究学会等での活動を形にした論集である。アジア系アメリカ人と「場所」について思いを巡らせる時、チャイナタウンのような具体的な風景を思い出す人もいれば、有色人種が置かれてきた社会的周縁を考える人もいるだろう。各論の切り口となっている「場所」について吉田は、「具体的な場所であると同時に、描出される風景やそれらを捉えるアイデンティティのあり様とその視点の立ち位置をも含意するもの」(17)と述べる。作家の創作活動そのものもアイデンティティ表明の「場所」として機能していることを踏まえると、本書のタイトルに込められた複数の意味が見えてくるだろう。

「序」で著者は、アメリカの資本活動や外交政策に触れながらアメリカとアジア諸国の歴史を概観し、日系三世のジャニス・ミリキタニとローソン・フサオ・イナダの詩を引用する。ここでは、太平洋を横断しアメリカに渡ってきた人々が、世界の覇権を狙うアメリカによって、常に不安定で帰属場所のわからない存在たらしめられてきたことを再確認させられる。本書では、アジア系アメリカ人が、アイデンティティやコミュニティ形成の場所(空間)をどこに見出すのか、さまざまなタイプの作品を扱って論じている。かい摘む程度になってしまうが、『「場所」のアジア系アメリカ文学』をその構成に沿って紹介しよう。

第Ⅰ部 「アジア系アメリカ」の場所—マキシーン・ホン・キングストンのアメリカ

第一章「檀香山からシエラネヴァダ山脈へ—『アメリカの中国人』の移民と自然」では、中国系二世であるキングストンの『アメリカの中国人』（1980）を考察し、中国系移民のオアフ島やシエラネヴァダ山脈での自然体験がアメリカ的フロンティア精神やパストラルに飲み込まれないものであった、つまり、白人とは異なったアメリカの風景が彼らの前に提示されていたと吉田は述べる。キングストンの別の代表作『トリップマスター・モンキー』（1989）を議論するのは第二章「サンフランシスコ、一九六〇年代—『トリップマスター・モンキー』と「猿の大王」」である。変幻自在であらゆる境界に捉われぬ「猿の大王」孫悟空に自らを重ねる主人公は、アメリカとアジアの狭間で、白人と黒人の人種的二項対立の狭間で揺れ動き、自由なコミュニティの可能性を見出す場として劇空間を作り出す。キングストンが主人公に与えた攪乱的人格は吉田によって細かく分析され、読者に差し出される。第Ⅰ部で吉田は、キングストンの二作品を取り上げ、キングストンのアメリカ主流文化への批判的視線と意識的な混交による共同体志向を明らかにする。

第Ⅱ部 「チャイナタウンの地政学」

第三章「『オリエンタル』な物語空間—エイミ・タンの『ジョイ・ラック・クラブ』」で吉田は、移民一世の母親と二世の娘の関係を描く『ジョイ・ラック・クラブ』（1989）において、不十分にしか描かれないチャイナタウンが、娘たちが理解しきれない母親たちと重ね合わされていると述べる。母と娘の血の絆が前提のこの物語では、母親たちは完全な他者として排除されるのではなく、娘たちのアメリカ的主体形成の場に必要な他者として機能する。第四章「家族の地形図—フェイ・ミエン・インの『骨』」では、インの『骨』（1993）で描かれるチャイナタウンがヘテロトピアとして構築されていると指摘する。「ペーパー・サン」をめぐるこの物語には血縁に基づかない家族、嘘の上に作られた家族が登場する。チャイナタウンという雑多な都市空間はアメリカの歴史におけるガラクタではなく、起源を持ち合わせていない者にとっての寄るべき場所としても存在しているのである。第五章「失われた場所から思考する—マキシーン・ホン・キングストンの『チャイナタウンの女武者』」は、第Ⅰ部で取り上げたキングストンのもうひとつの代表作『チャイナタウンの女武者』（1976）を考察する。都市再開発で失われたチャイナタウンが意味するのは、場所（空間）の消失がコミュニティの終焉ではないということである。ここで吉田は、失われた場所を想像力と創作によって「再領土化」する主人公に注目し、特定の場所ではなく「地球に所属する」というより大規模なユートピア的コミュニティ志向を読み取る。このように、第Ⅱ部はチャイナタウンという都市空間が、中国系移民にとってさまざまな意味を持ち、アイデンティティとコミュニティを深く捉える上で欠かせない場所であることを強調する。

第Ⅲ部 「ヴェトナムからリトル・サイゴンへ—ヴェトナム系アメリカ人への道」

第Ⅲ部で頻出する「一・五世代」という用語は聞き慣れないものかも知れないが、本書では一世世代の親とともに十代から二十代の年齢でアメリカに渡ってきたヴェトナム系アメリカ人と定義されている。第六章「記憶の風景—難民ナラティヴの故郷」は一・五世代の回想録と旅行記を取り上げる。ジェイド・ゴック・コワン・フィン『南風』（1994）、グエン・クイー・ドック『死

者の眠る場所』(1994)、キエン・グエン『望まれぬ者』(2001)、アンドリュー・ファム『なまずとマンダラ』(1999)は本書で扱われている他の作品に比べると広く読まれているとは言えないが、一・五世代のヴェトナム系アメリカ人特有の自我意識を把握するには充分である。同じ世代で括られつつも、渡米当時の年齢やヴェトナムの状況、混血であるかどうか等で彼らの「故郷」の捉え方は驚くほど異なる。吉田は政治的に翻弄された彼らの自我意識を、描出された故郷の風景の中に探る。第七章「モデル・マイノリティのゆくえーレ・リ・ヘイスリップの『天と地』と『戦争の子供、平和の女』」は、ヘイスリップ自身のアメリカのナラティブに沿うモデル・マイノリティとしての主体形成をやや辛辣に見ている。ヘイスリップの主体形成は過剰なアジア性を対象化してアメリカに同化することによってなされる。ベストセラーとなったヘイスリップの回想録は彼女の主体形成の場として大きく機能し、それもまたヴェトナム系アメリカ人の掘り所探しのひとつなのであろう。第八章「一・五世代死者の声をきくーラン・カオの『モンキー・ブリッジ』」は、一・五世代の少女が主人公として描かれるラン・カオの小説『モンキー・ブリッジ』(1997)を論じる。十代前半でヴェトナムからアメリカへ渡った主人公マイは自身を帰属場所のない「仲介者」と見なし、母の言葉を通してヴェトナムを解釈する。吉田は、ヴェトナムにもアメリカにもリトル・サイゴンにも居場所を見出せないマイが、ヴェトナムの悲劇的な歴史を体現する母からの乖離を克服することの重要性を訴える。第Ⅲ部はこのように、ヴェトナム系アメリカ人のディアスポラ的アイデンティティがさまざまなジャンルでさまざまな様相を呈して語られてきたことを明らみに出す。

第Ⅳ部「日本、ブラジルそしてヘテロポリス・ロサンゼルスへーカレン・テイ・ヤマシタの現代の寓話」

吉田は、キングストンやヴェトナム系作家も希求する包括的コミュニティの在り方をヤマシタの創作にも見出し、その批判的ナラティブを紹介する。第九章「適応と生存のエコロジーー『熱帯雨林の彼方へ』の生物多様性と多民族社会」で考察されている近未来のブラジル熱帯雨林を舞台にした『熱帯雨林の彼方へ』(1990)は、日系アメリカ人三世カレン・テイ・ヤマシタの代表作のひとつである。環境汚染と生態系の破壊による地球の機能不全を目の当たりにした時、モノカルチュラルな価値観・生活様式は人類の生存を約束しない。この近未来小説をめぐって吉田が明らかにするのは、柔軟に異文化を受け入れ多様性を享受する社会の在り方を訴えるヤマシタの姿勢である。第十章「新たな都市空間の未来へー『オレンジ回帰線』のロサンゼルス」では、ブラジルからロサンゼルスに舞台が移るが、ヤマシタの主張は一貫している。人々の移動に影響を受け続けたヘテロポリス・ロサンゼルスは、『オレンジ回帰線』(1997)で解放の場所として描かれる。無限の文化混交の可能性を大いに示し、強い吸引力を持つロサンゼルスは、さまざまなラインによって複雑に繋がりつつも隔てられた今の人間社会を再考させる場としてであると吉田は見ると。以上のように、第Ⅳ部では吉田が大きな関心を寄せるエコクリティシズムあるいは環境批評を用いて、アジア系アメリカ人がアメリカ主流文化への抵抗として想像する場所について論じている。

それぞれの論で取り上げられている作家・作品は比較的良好に知られたものが多い。定番を扱う

ことで、著者も言う通り、アジア系アメリカ文学研究の射程の広がりを見無視するのではなく、通底を狙っているのである。「アジア系アメリカ人」と呼ばれる人々のアイデンティティとコミュニティ形成の場をめぐる本書の内容は、今後南アジア系アメリカ文学やアフガニスタン系アメリカ文学等を考察する際にも、必ず立ち返らなければならない「場所」となるであろう。

伊藤 詔子 著

『ディズマル・スワンプのアメリカン・ルネッサンス——ポーとダーク・キャンオン』

(音羽書房鶴見書店、2017年3月、xiv+324頁、本体3,200円+税)

池 末 陽 子

エドガー・アラン・ポーは「不運な作家」である。陰鬱な顔つきと数々の禁忌と噂話^{タブー}。「悪名高き伝記作家」ルーファス・グリズウォルドの手によって捏造されたアルコールと阿片に溺れた不品行な作家像とダークな作品イメージが、彼の「作家」としての品質を判断する読者の目を曇らせ続け、その結果彼は正当な評価を生前死後に渡り享受し損ねた。確かに不運な作家である。筆者はこの点について、多くの読者は「意図的無意識的記憶の混乱」に陥っており、そのことが後世のポー批評史のテーマともなってきたと洞察する。

本書『ディズマル・スワンプのアメリカン・ルネッサンス——ポーとダーク・キャンオン』の偉業は、マシーセン以降、アメリカン・ルネッサンスの異端児として、その範疇の外側あるいは周縁部に置かれてきたポーを、水のイメージを底流に持つ作家として俯瞰することにより、アメリカン・ルネッサンスの内側に見事に再定位させているところにある。イギリス・ロマン派研究に始まり、ポストモダニズム、ニュー・ヒストリズム研究を経て、今なお現代作家研究へと射程範囲を広げながら、30年以上に渡りポー研究を牽引してきた著者による本書は、微に入り細に入りまさに圧巻である。またアメリカン・アイコンとして切手の形で流通するポーのダゲレオタイプを、アンディー・ウォーホルを彷彿とさせるポストモダンなタペストリーとして織り上げ、アルンハイムから流れ出る小川の水底に敷き詰めたような、不思議な揺らぎを見せる表紙は、ポーが好んだ“singular”という形容詞に相応しい装丁になっている。ポー研究に関する前単著『アルンハイムへの道』(桐原書店、1986年)から28年、女王の帰還を思わせる待望の一冊である。

本書はポーの「遺髪」のエピソードを含む序章と「遺稿」をめぐる終章を除く5部12章で構成されており、各章は2006年から2016年までに発表された最新の論文をもとにしている。「テキストと時代の発する声」、「ポー自身のダークな原形質な声」に耳を傾けて、「ポー復活の意味」を追求する各章は、読者に甘えを許さない学術性を備えており、専門書であるがゆえの知的示唆に富む。そもそも本書はデイヴィッド・C・ミラー著『ダーク・エデン——アメリカ文化のなかの沼地』(彩流社、1989年)の沼地論から着想を得て、〈ポー＝水と死＝沼地＝南部奴隷制〉と繋がる

る物語を紡ぎだすことに成功しているのだが、筆者の沼地を巡る言説はそこに留まらず、「ポーのゴシック」を視覚的にポストモダンな世界観と結びつけ、さらにはエコクリティシズム研究の中でも比較的新しいポストヒューマン論と接続する流れを読み込む。そして死と美女の再生という観念的に語られてきたゴシック的なテーマでさえ、肉体そのものの再生／再使用というテクノロジーとの接ぎ木としてのエコクリティシズム論的なテーマへと転化していく。本書はポー研究の最先端であるのみならず、エコクリティシズムというジャンルにおける新しい展開を紹介しているという点でも刺激に満ち溢れた書なのである。

第一部「ポーと墓場詩と花嫁の逆襲」は、「[丘の上の都市]から[海の中の都市]へ」と「花嫁の幽閉と逆襲」の二章から成る。まず第一章では「ポー的な水と死の一体化」を中心テーマに据えて、最初期の詩「湖に」、「眠れる人」、「夢の国」から、中期傑作「海中の都市」へと「陰鬱な水」が拡大していく様を分析し、創作活動全体に渡る「沼地」の影響力を読み解く。そして第二章では、主体性なきまま墓石へと回収されるポーの美女たちを、エロスとジェンダーの観点から考察する。そしてポー自身の母たちや妻との関連性を「再考」し、「モレラ」「ライジーア」を中心に作品に現れる「ゴシック・マザー」という存在を明らかにする。

第二部「ゴシックネイチャー、キメラ、第二の自然」は「アルンハイムの地所」で言及された「第二の自然」をめぐる展開する。ポーの説明によれば、「第二の自然」とは「神でもなければ神から生じたものでもなく、人間と神の間を彷徨する天使のなせる業」という意味での「一種の自然と称すべきもの」を指す。第三章「ポーの不思議ないきものたち」で筆者は、「自然」でありながら「人工」でもある、中間領域を蠢くいきもの群に焦点をあて、トム・ヒラードの「もっぱら自然から驚異と恐怖を引き出す〈エコ恐怖〉が形成する自然表象」である「ゴシックネイチャー」という概念を引いて、彼らをそこに当てはめる。そして、彼らは社会的に構築された自然であり、そのキメラ性ゆえに「ポスト・ネイチャー」という予言的な存在として描かれているのだと結論付ける。第四章「自然表象の葛藤の海」では、中編小説『アーサー・ゴードン・ピム』がいきものカタログのような側面を持つ作品であり、前章同様キメラのないものに溢れていることに注目している。ここでは最後の生存者ダーク・ピータースをもその混交（ハイブリッド）性ゆえに、その身体を「黒人と白人の二つの人種」の「自己崩壊」の結果のキメラと捉え、ゴシックネイチャーすなわちキメラこそが生き残ると指摘する。第五章「[アルンハイムの領地]と[人生の航路]」では、トマス・コールの絵画を中心に、アメリカンサブライムの解体と〈第二の自然〉を考察しながら、ポスト・ネイチャー／ポストヒューマン論が展開されている。古典的なゴシック作品として読まれてきた「アッシャー館の崩壊」を、反アメリカンサブライムの風景を基礎として予言的「エコ・キャタストロフィー」を描いた作品として読み、ロデリックとマデラインを脱出する天使と捉えて、ポストヒューマン物語として見事に再構築している。

第三部「ディズマル・スワンプのアメリカン・ルネッサンス」は、第六章『『アメリカン・ルネッサンス再考』から『ブラック・ウォールデン』まで]、第七章「ウィルダネスの聖地、沼のポリティックス」、第八章「ストウとポーの沼地」の全三章の沼地論を含んでおり、ポーを巡る沼地の文化史として、ある意味本書の中核をなす。筆者は、「病の源」として開発の対象となった沼地を、アメリカン・ルネッサンス期の作家や作品群を実証的に横断することによって、南部奴隷制を基盤とする文学的想像力の源として読み直し、「ディズマル・スワンプをめぐるもう一つ

のアメリカン・ルネッサンス」の形成史を詳説している。

第四部「ポーとダーク・キャノン」は、ホーソーンとフォークナーを中心とする比較文学論である。第九章「ダゲレオタイプ、ポー、ホーソーン」では、ダゲレオタイプを「写真が人間ではなく自然そのものが主体となって描く技術である」ことから、「〈第二の自然〉概念に近い」と捉え、その技術がポーにおいては「新しい芸術」を意味し、ホーソーンにおいては「神慮にも似た作用」を帯びていると分析する。そして両者にとってダゲレオタイプとは「真実性とは裏腹の、第二の魔術的特性」を内在させたものであると述べる。「第十章「ポー、フォークナー、ゴシックの窓」は、前章でも言及のある「目」としての「窓」のゴシック性に着目している。そして目をくりぬかれた「うつろな眼窩」と、胸に斬首刑台の形をした白い毛をもつ黒猫の物語を、「色の差異にコード化された人種の言説が語り手を支配しているコード」が存在する物語として読み直している。そしてアッシャー館とサトペン屋敷はともに「沼地」という共通コード上に構築されており、この「ゴシック・スペース」で外から内だけでなく内から外を観察するという意味において「目と窓の同一化」が始まっていることを指摘し、「異界へとテキストを開く、力の通路」としての「ゴシックの窓」の重要性を力説する。

第五部「ポーとポストモダンの世界」は、ポー作品の可視化／血肉化を目論むポストモダン・ゴシックと、ポー作品の古典的テーマを最新テクノロジーへと接ぎ木するポストヒューマン・エコクリティシズムという二つの論点を扱っている。この連続する二章は、〈言語＝視覚＝技術〉が相まって、「ポーのゴシックがポストヒューマンと接続する流れ」を形成していることを論じている。第十一章「ポーを描く画家とオーツの語るポーの死後の運命」では、前半でルネ・マルグリットの絵画を中心に、ポーの「超現実的な空間と時間感覚」が「ポストモダン芸術の大なる源泉」となっていることを探求し、後半でルイス・キャロル・オーツがポーの作品をいかにポストモダン・ゴシック化し、メタ小説として完成させたかを分析する。そして、第十二章「ポーとポストヒューマン・エコクリティシズム」では、「ポーの言語テクノロジーのサイボーグ的ヴィジョン」がポストヒューマンを生成し、テキストは「その言説の戦場となった」と指摘する。そのうえで「死」をテーマとする多くの作品が「死者と生を最新テクノロジーで繋いで出来上がった境界線上に形成された「ポストヒューマン・ストーリー」であると筆者は洞察するのである。

現在に至るまで、多くの作家がポーに魅了されてオマージュ作品を書き続け、多くの芸術家がポー作品を視覚化／音楽化してきた。そして生誕二百年祭を機に再評価の波が押し寄せている。とはいえ、やはりポーは陽の当たる場^{キャノン}で本流作家仲間入りを許されたわけではない。筆者による長年のポー研究への貢献と「ポー産業」の復活を以ってしても、「暗流^{ダーク・キャノン}」というサブジャンル論を展開するという一連の手続きを経たうえでなければ、本流作家として認められることは難しいという現実を、本書はある意味苦々しくも読者に突き付けてくる。不気味に風に揺れるスパニッシュ・モスが鬱蒼と茂る沼地の風景は、ミラーが指摘するようにアメリカン・パストラルとも壮大な荒地のパノラマ的な風景とも異なる。「死」や「墓場」、十九世紀の負の歴史である「南部奴隷制」のイメージを喚起する。人気も後世への影響力も桁外れに大きいこの作家を文学史上でどう扱うべきなのか。筆者は一連の復興運動を、「ポー文学のアメリカ性を、主流文化の地で確立した事件」と位置づけ、「アメリカ文学そのものが、ポーと彼に連なるダーク・キャノンを加えることで、その全体像を修正することを迫られる」と鋭く切り込んでくる。「暗流」の影響

力が、文学的にも商業的にも、主流が無視できないほど大きな流れとなってきたことを大胆に指摘し、「アメリカ文学そのもの」の修正を促す姿勢は挑戦的でありながらも、確かに公正である。

本書について筆者は「単一のテーマを貫いたものではなく、研究の記録に過ぎない拙い本」と謙遜するが、1990年代以降筆者が日本において先駆けとなり、現在も継続中のエコクリティシズム研究が本書の各章を貫く不動の基盤テーマとなっていることは間違いない。確かに、イギリス・ロマン派作家群から、ストウ夫人、ソロー、ホーソーン、フォークナー、オーツ、オースターへと大胆に射程を広げ、^{トランスアトランティック}環大西洋的な視点でポストモダンな解釈に挑みながら全てを自家薬籠中のものとしていく筆致は、魔法の「トランク」をひっくり返したような魅力に溢れ、読者の目を眩ます効果を持つように思える。しかし沼地をキーワードとした作品解釈のダイナミズムを解き明かす堅実な読みの技法は、「環境」「自然」「人間」を軸に、エコクリティシズム研究に長らく関わってきた筆者ならではの独自の視点が存在する確かな証左である。そしてこの点こそが、様々な文学理論を援用し、「アッシャー館の崩壊」や「ユリイカ」の解釈的宇宙論を経由して、ポー作品解釈の無限の可能性を提示した前作とは大きく異なる。28年の間に筆者はソロー研究を極めて博士号を取得され（『よみがえるソロー——ネイチャーライティングとアメリカ社会』柏書房、1998年）、さらにエコクリティシズム研究においては国内外で精力的に活動を続け、現在に至る。まさに本書は沼地につけられた血に塗れた足跡のような結実の書である。そして「全体像の修正」という気の遠くなるような作業を前に、暗流に連なるスティーヴン・キングが描いた『ダーク・タワー』の螺旋様のスタート地点に立たされたような静謐かつ不思議な興奮を喚起する一冊でもある。

里内 克己 著

『多文化アメリカの萌芽—19～20世紀転換期文学における人種・性・階級』

（彩流社、2017年5月、477頁、本体4,800円＋税）

増 崎 恒

19世紀末から20世紀初頭に架かる時期を「世紀転換期」と称する。大方のアメリカ文学研究者の間で共通理解とされて来た。21世紀も20年目に近付く今日、本書の副題に「19～20世紀転換期」、と著者が注釈的に書き記す必要がある程、21世紀の幕開けを揺るがす大事件「9・11同時多発テロ」以降、日本をも巻き込み現在進行形でアメリカ（と世界）は着地点を求めて迷走を続けている。目を逸らし難い20世紀と21世紀の接続点、空間的かつ時間的により近い世紀転換期、に畢竟、我々の注意は向き易い。時代のこの趨勢に抗うごとく、本書は敢えて、1890年を「起点」とする19～20世紀の「世紀転換期」アメリカで紡がれた著作物（文学）（とその担い手

たる複数の書き手たち)を研究対象とし、書き手と書かれたもの双方に考察の光が当てられる。書き手たちの「多彩なバックグラウンド」、それらと相互に関係し合う、その時代のアメリカ(文学)が内包する、人種・性・階級の差異が生み出す「多様性」と「多文化性」、が「再発見」される。難解な学術用語や哲学的な論法で読み手の理解を煙に巻くことはない。引用は著者による日本語訳の提示を原則とする。主筋である文学研究的論議に読み手の意識を集中させる工夫に満ちている。意欲的な単著であり、著者の広い守備範囲は勿論、扱われる書き手たちの多様性を知らしめる秀逸な研究書にして、幅広い読者に開かれた、世紀転換期の実相を伝える〈ガイドブック〉でもある。

本書の序では、全体の「見取り図」として本書を読み進める際の留意点が列挙される。19世紀後半のアメリカ文学を、総じて「アングロ・サクソン」系の流れを汲む〈主流派〉の作家による〈リアリズム〉と見る伝統的な文学思潮を著者は是としない。傍証として、本書で取り上げられる著作物の多くが20~21世紀(の世紀転換期)にペンギン版、ノートン版の各シリーズに仲間入りを新たに果たしている事例が着目される。周縁に追いやられて来た書き手たちはリアリズムの枠を越えて再評価が進む。多様性・多文化性が再発見される。文学の伝統的な地勢図が書き換えられる。これは本書で展開される著者の考察の姿勢に通底する。研究のスタイルとしては、アメリカ文学研究で従来非主流派とされた(アジア、アフリカ、アメリカ先住民、北欧、ユダヤ系を含む)10人、最終章で取り上げられる主流作家マーク・トウェイン、計11名の書き手による、時代の特徴を強く反映している(と著者が考え厳選した)著作物(旧来的な〈文学〉の範疇を越えるルポルタージュや自伝等も議論の俎上に載せられるため、本書評中では括弧付きの文学で表記)に焦点を当て、各人の伝記的情報や制作背景に目を向けながら「出来る限り親密な対話を交わす」作品論的手法で考察が展開される。本論を成す全12章は互いに連関し、3つの章で1つのテーマを象る。順不同に読み進めても内容は十分に理解可能、と著者は述べているが、評者は著者の構成の妙と意図が十二分に発揮される、素直な読み、すなわち第1章からの順読を強く薦めたい。勿論、本書の俯瞰図となる序は内容理解に大いに役立つ。必読である。

続いて、各章の要点を評者の理解に即して紹介する。第I部を成す第1章(写真と言葉で描かれた都市—ジェイコブ・A・リース『向こう側にいる人々の暮らし』)では、写真ジャーナリストとして19世紀末のニューヨーク市中のスラム街と下層移民集団の生活実態を取材したジェイコブ・リースの1890年のルポルタージュ『向こう側にいる人々の暮らし』に埋め込まれた多文化性がひも解かれる。文章の合間に自ら撮影した写真を配する、視覚に訴えるメディア戦略をこの著作物は採用する。移民(=観察対象)を下位化するアングロ・サクソン系白人(=読者、観察者)の優越性を担保しながらも他方で、リース(=書き手、観察者)の文字と写真による複合テキストは雑多な移民集団の内側に留まり切らない、読者と移民の関係性から派生する多文化状況を暴き出す。第2章(豊かさの向こう側—スティーヴン・クレイン『街の女マギー』)では、リース的な多文化状況と照応させて、アメリカ文学における自然主義文学の先駆者スティーヴン・クレインの中編『街の女マギー』が分析される。そこで描出される、ニューヨーク市中のスラム街の下層移民たちの日常風景は移民集団のモラル意識の低さの単なる記録ではない、と看破される。リースとクレインの影響関係を議論の補助線として、読者と移民の間で交錯する倫理観、他者の文化を受容する素地が浮上する。第3章(〈車窓の社会学者〉)に抗して—W・E・B・デュボイス

『黒人のたましい』①では、アフリカ系思想家 W・E・B・デュボイスによる1903年発表の散文的テキスト『黒人のたましい』の中盤がクローズアップされる。〈黒人〉の目を通して〈他者〉としての黒人が発見される。アングロ・サクソン系白人の文化に対抗する黒人文化、移民集団の文化、の発現が模索される。南北戦争後のアメリカ社会における南部農村の黒人が直面する劣悪な環境の延長上に北部都市の移民問題が幻視される。都市と農村の連続性が導くリースとの親和性、同時にそこからの逸脱を孕むリース批判、をも射程に入れて、〈黒人問題〉を取り巻く政治の世界へ書き手が足を踏み入れて文化発信を行う分岐点としてこの著作物は読み直される。

第Ⅱ部を成す第4章（死の影の谷を抜けて—W・E・B・デュボイス『黒人のたましい』②）では、前章に引き続きデュボイスの『黒人のたましい』に対して異なる角度から考察が加えられる。ジャンルが目まぐるしく入れ替わる最後の数章に着目して自伝というジャンルにおける自己発現のありようが議論され、自画像の揺らぎが〈黒人救済者〉として一步を踏み出す書き手の決意表明として同定される。第5章（赤い鳥のビーズ細工—ジトカラ＝シャ『アメリカ・インディアンの物語』）では、デュボイス的なジャンル横断の手法を用いるアメリカ先住民系の女性作家ジトカラ＝シャによる作品集が分析される。19世紀末を生きるアメリカ先住民の実像に目を向ける連作『アメリカ・インディアンの物語』の持つ意味について吟味される。アメリカ先住民、女性、という〈二重の周縁性〉の枷を超えて発信される物語は公私の語りを横断し、デュボイスに繋がるメッセージ性と文化の多様性を現前化する。第6章（奇跡の人の文学—ヘレン・ケラー『私の人生の物語』）では、ヘレン・ケラーの1903年の自伝『私の人生の物語』が「文学」として読み直される。視覚障害者が教育を通じて啓蒙（目を開か）される奇跡（軌跡）を辿る自伝の内容越しに、世界に向けて〈目を開く〉ことの真の意味、自己表現、自己認知、文化の三者の関わり合いが呈示される。

第Ⅲ部を成す第7章（歴史のトラウマを書く—アリス・キャラハン『ワイネマー森の子供』）、第8章（融けきれない移民たち—エイブラハム・カーハン『イエクル』）、第9章（トランスパシフィックの物語学—スインファア「スプリング・フラグランソ夫人」その他の短編）では、〈異人種間の恋愛物語〉をめぐる文化の諸相と語りの関係について議論が展開される。ここでは特に、ユダヤ系アメリカ文学の父エイブラハム・カーハンを取り上げる第8章に着目する。カーハンの1896年の出世作『イエクル』は「ジェイク」と「イエクル」という名前の二重性を通してアメリカ性とユダヤ性の間で揺れる登場人物ジェイクを中心に据える。妻との関係性（夫婦関係）において〈正しい〉と彼が信じる態度に、同化主義、ジェンダー、言語、の問題系が透ける。リースやクレインに共通する感のあるステレオタイプ的な移民表象とは異なる、従来看過されて来た移民同化政策の過程に潜在する複雑に入り組んだ実相が移民集団の文化的特質の変容とともにユダヤ系作家の目を通して「語ら」れる。

第Ⅳ部を成す第10章（〈人種〉のメロドラマ—フランシス・E・W・ハーパー『アイオラ・リロイ』）、第11章（〈人種〉から〈人類〉へ—チャールズ・W・チェスナット『杉に隠れた家』）、第12章（アメリカの始まりに目を凝らして—マーク・トウェイン『それはどっちだったか』、「インディアンタウン」）では、第Ⅲ部で吟味された男女の恋愛テーマに重ねて光を当てつつ、19～20世紀の世紀転換期には〈過去〉のモノになっていた筈の「黒人奴隷制度」の問題を、その時代の書き手がどのように表現したかについて検討される。ここでは特に、本書において一際異彩を

放つ〈主流作家〉マーク・トウェインを論じる第12章（最終章）に着眼する。〈傍流〉の書き手から「多文化アメリカの萌芽」を「立体的」に「浮かび上が」らせる著者の試みに照らすならば、主流派の書き手の登壇に一寸違和感を覚えるが、昨今の批評の時流に追従して徹頭徹尾、周縁作家を偏重、では片手落ちと言わざるを得ない。その点、主流作家と横並びで同種の問題系を辿る議論の姿勢は実には的を射ており、かつユニークな試みである。世紀転換期に書かれ、長年埋もれていたトウェインの長編『それはどっちだったか』が短編「インディアンタウン」と相互接続されることで、補完し合う物語として再生される。「アメリカ先住民」を「黒人」に意図的に擬えることで、主流作家故に直接的な意見表明が叶わない逆説をトウェインは乗り越えようとする。その歯痒さが『それはどっちだったか』に投影される。「多人種・多民族」的な環境から醸成される多文化状況を作家は理解し、個人または特定の共同体が集う「家庭内(ドメスティック)」空間からアメリカ全体を網羅する「国内(ドメスティック)」空間まで、リースが見透かす「向こう側にいる人々」(the other half)、彼我の間で「線引きされた他者」、との間に聳える壁を撤廃し相互交流を達成する方策が迫及される。この可能性の彼方、「豊かさ」と「多様性」の両立、に著者が見据える、多様性を排除し分断化へと突き進む世界が直面する軋みという21世紀の今日の諸問題を揺り崩す胎動が、2つの世紀転換期を繋ぐ〈多(他)文化〉の共振の内に垣間見える。

十全には未だ書き尽せない。字数の関係上、遺漏部分は本書をこれから手に取る読者の慧眼に委ねる。各作品(を構成するテキスト)の丁寧な読みに裏打ちされた堅実な解釈作業と相俟って、「多様性」の拾い上げに勤しむ著者の真摯な姿勢が本書の要諦と絡み随所に見受けられる。2001年～15年の長期間に跨り発表された個別の研究論文が本書の各章に合致する。統一テーマを設定して大幅に加筆修正し、適宜順序を入れ替え、小テーマ(第I～IV部)ごとに結語が付加される。全体から見た際の各部の立ち位置が明示される。著者の抜群の平衡感覚の賜物である。無いものねだりになるが、世紀転換期の「多文化アメリカの萌芽」を特定の一作家(及びその著作物群)に絞り込んで辿る著者の企みの実現、についても是非に待望する。本書が平成28年度の「福原賞」の出版助成部門に選ばれていることを紹介して評者の締めとする。本書の先見性と仕事の良質さを重ねて強調したい。

塩田 弘・松永 京子

浅井 千晶・伊藤 詔子・大野 美砂・上岡 克己・藤江 啓子 編

『エコクリティシズムの波を超えて—一人新世の地球を生きる—』

(音羽書房鶴見書店、2017年5月、本体 xxii + 436頁、価格3,800円+税)

藤 本 幸 伸

『エコクリティシズムの波を超えて—一人新世の地球を生きる—』は、エコクリティシズムを牽引してきたスコット・スロヴィック氏の序章「第四の波のかなた—エコクリティシズムの新た

なる歴史編纂的比喩を求めて」と、アメリカの自然保護運動とご自身の祖父との隠れた繋がりを解き明かす巽孝之氏の終章「聖樹伝説—ヨセミテの杜、熊野の杜」が、25編の論文を挟むように構成されている。アメリカ、イギリス、カナダそして日本と国境を超えた作家の問題意識を取り上げる25編の論文は、さらに「エコクリティシズムの源泉—風景の解体と喪失」、「エコクリティシズムの現代的展開—語り始めた周縁」、「SFとポストヒューマン—境界のかなたへ」、「核時代の文学—アポカリプス、サバイバンス、アイデンティティ」という4つの領域に分けられる。近代的主体性の見直し、サイボーグ、あるいは核といった鋭角的視点から切り込む各々の力作論文については、編者の一人である松永京子氏が「はじめに」で簡潔な説明をしているので、ここでは各領域から選択的に論文を紹介しておく。

まず、エコクリティシズムとは、「人間と環境の関係を見直す試みであると同時に、地球環境を破壊してきた人間活動や思想に対して「警告」を促す文学批評の一形態」(x)であることを確認しておきたい。この実践的批評行為であるエコクリティシズムの25編の論文すべてが、「人類が未来に残す形で地球環境を変えているといわれる時代において、文学はどのような役割を担ってきたのだろうか。文学は何を伝えようとし、あるいは、どのように生き延びてきたのだろうか」という問題意識を共有し、「人間と環境との関わりを文化的・歴史的・社会的視座から多角的に」(xi)読み解いていく。言語が紡ぎ出すテキストという虚構世界にもっぱらこだわる新批評・デコンストラクションなどと違い、エコクリティシズムは、テキストと現実社会との関わりにより強い関心を持つ「実践的」批評行為である。松永氏が言うようにエコクリティシズムが、人間と環境の関係だけでなく、地球環境が危機に瀕している時代における文学の役割も「見直す試み」であろうとするならば、その批評行為は現代を生きる読者の関心領域と何らかの接点を持っているはずである。以下、書評者の限定された関心領域から、優れた25編の論文の数編を紹介しておきたい。

第I部の「メルヴィルの複眼的自然観—野生消滅への嘆きから自然の猛威の受容へ」で、大島由起子氏は、「人間がこの世を統べていることすら必ずしも所与のことではない」(39)と体験的に知っていたメルヴィルにとって、「自然は得体が知れず、人間に無関心でさえある」(42)と言う。白人文明による開拓が自然を活かすと信じたハドソン川画派は、開拓民を移住させるために「パファローと先住民が駆逐された大草原」を「愛国的崇高美」にまで昇華し、白人アメリカ人による北アメリカ大陸の所有を正当化する〈明白な天命〉に一般アメリカ人は驚喜する。この愛国的な自然の所有に対して、メルヴィルは「人と土地との間の深い関係が消える」(41)と嘆くのだが、晩年に、「得体が知れず、人間には特別な意味を与えることもなく無関心でさえある」自然の脅威を「所与のものひとつの相として笑って受容する」(48)至ったと、メルヴィルの自然観の新たな側面を大島氏は剔出する。

メルヴィルの〈明白な天命〉批判を論じるとき、おそらく、大島氏はメルヴィルの反ナショナリズムを前提としていると思われる。自然と人間との関係を問い直す作業では、ナショナリズムの問題を無視することはできない。巽氏は、フレデリック・ジャクソン・ターナーが「アメリカ精神の基本を西漸運動において原生自然と格闘し馴致する開拓者精神」として語る1893年の時点で、「すでにフロンティアは事実上、1890年に消滅」(403)していたと言う。フロンティアの消滅とともに先住民が駆逐された1890年は、ヨセミテ国立公園が設立され自然保護運動が開始され

る「ひとつの劇的な歴史的臨界点」(402)であった。また、この「歴史的臨界点」は、「世界初の民主主義の実験場」で「まぎれもなく世界初のポスト植民地主義国家であった」アメリカが、「かつてスペイン帝国が領有していたキューバやプエルト・リコ、フィリピンを分捕り、ハワイを併合する」「新たな帝国主義国家としての相貌を露呈していく」(404)時点とも重なる。エコクリティシズムが人間と自然の関係を問う知の営みであるかぎり、民主主義とナショナリズムそして帝国主義の問題を等閑視できないであろう。このナショナリズムを地図製作の視点から論じるのが、第Ⅱ部の塩田弘氏の「地図製作者が描く幸福—ソローとリック・バスの挑戦と実践」である。

ソローが引きつけられた「西部の「原生自然地帯」が発する磁力」(146)を引き継ぐバスは、創作活動を「土地と人間とをつなげる地図製作」(149)になぞらえる。通常、地図を書くことは、各国がナショナリズムの欲望から自然の上に人工的に線引きして囲った土地にその主権を主張する政治的行為の一つである。これに対し、バスの地図製作は「人間が場所に馴染んで一体となるための橋渡しであり、場所そのものを体現する」(149)のだと塩田氏は言う。「地中の奥深くでしっかりと根付いて人間が場所に生きる」(150)ための橋渡しを引き受けるバスにとって、幸福の地図を書く行為は、「ソローの「新しい、普遍的でより自由な法則」を打ち立てる、と表現した「高次の存在」」(151)の構築と重なる。土地と人間の新しい関係の構築であるバスの幸福の地図製作は、自国利益を優先するナショナリズムの排他的な政治性を回避した新たな幸福の見取り図を提示する、と塩田氏は解釈する。

だが、ソローやバスが目指す「高次の次元」構築は、自然との関わりを個人主義に極小化していく危険性もある。トクヴィルが、行き過ぎた個人主義は他者への無関心を招き専制政治を誘発しかねないと警告したように、ナショナリズムが孕む厄介さと向き合うことも実践的批評としてのエコクリティシズムの役目の一つである。第Ⅳ部の牧野理英氏の「ジュリエット・コーノ『暗愁』における有罪性—エスニック文学の新しいナラティブをめぐる」は、エコクリティシズムのナショナリズムとの向き合い方を探る試みと読めるのだが、その紹介の前にもう一つの重要な今日的課題であるポストヒューマンの問題を確認しておきたい。

第Ⅲ部の中村善雄氏「ナサニエル・ホーソーンはポストヒューマンの夢を見るか」は、自然科学に強い関心を持っていたホーソーンの「痣」と「ラパチャーニの娘」をポストヒューマンの観点から再解釈する試みである。そもそもポストヒューマンは、「人間の完全性を目指すもの」で、「薬理学やバイオテクノロジーや生物工学の進展による人間の能力向上や寿命の延長」(220)を目的とする。この概念の根底には、第Ⅰ部の「ポーとポストヒューマンな言説の戦場—「使い果たされた男—先のブガブー族とキカブー族との激戦の話」」で伊藤詔子氏が説明するように、「人間の精神性と卓越性を存在の頂点」とする「霊肉二元論に立つヒューマニズムに対し、身体と精神の一体性を生きもの全体に拡大し、人間の自然支配を批判し、ヒューマニズムの限界を突破」(110)する意図がある。その延長線上で、自然／文明、有機体／機械、男／女というデカルト的の二元論を揺さぶり、「一体機械とは何なのか、人間・生物とは何なのか」(227)という根本的な問い直しを行う。ラパチャーニが人工的に作り出した植物の強い毒性に耐性を持つサイボーグの娘ベアトリスは、自らの毒性故に「恋人ジョバンニとの接吻や身体的接触はおろか接近」(223)することも叶わないというポストヒューマン的な物語をホーソーンは作り出した。中村氏は、ポ

ストヒューマン概念を援用することで、「ホーソン作品と現代・近未来の問題を接合させ、そこから新たな解釈の地平を産み出す可能性が垣間見れる」(228)と言う。

だが、デカルト的二元論への批判としての人間の完全性が、「神が完全であるように、あなた方も完全でありなさい」というキリスト教の完全主義 (Perfectionism) と同期すれば、サイボーグ的人間の製造に倫理的承認はしやすい。また、『完全な人間を目指さなくてもよい理由—遺伝子操作とエンハンスメントの倫理』のマイケル・サンデルや『24/7：眠らない社会』のジョナサン・クレーリーが批判するように、サイボーグ的人間が社会的軍事的に非人間的に利用される現実性も増す。とは言え、エコクリティシズムがポストヒューマンという分析概念を手に入れ、現代科学の倫理性に関心を持つ読者との接点を切り拓いていくことは、文学 (的感性) の生き残りの意味でも、大変重要であるにちがいない。

最後に、牧野氏の論文から、エコクリティシズムのナショナリズムとの向き合い方の方向性を確認しておきたい。主人公の日系ハワイ人ヒミコは、ハワイから移ってきた東京でアメリカ軍の空襲に遭い、京都で恋愛に破れ、祖父を頼りに広島に移りそこで被爆する。ジェンダーの問題に加えて、原爆を投下した加害国アメリカと被爆国日本という構図にヒミコのアメリカ国籍というナショナリズムが絡み合う。ヒミコは、戦後も日本にとどまり、被爆したアメリカ人であろうとする。「被爆者としての自分の立場を捨て、最終的には原爆したアメリカを背負うことで、迫害の歴史に帰属する人間の被害性を攪乱する存在」(381)になっていく。このような「戦争における被害や加害の言説に取り込まれないことを望む」(371) 姿勢として、牧野氏は「この世の悪や支配を耐え抜き、それを打ち負かし、被害性を拒絶する」(372) サバイバンス (survivance) という概念を導入して、戦後日本で被爆アメリカ人として生きていくヒミコに、アメリカ文学の新しいナラティブの可能性を読み取っている。確かにヒミコの新しいナラティブは「エスニック文学におけるプロテストのスタイルからは逸脱」できるが、その契機をヒミコの個人的な「有責性」(382) に求めると、新しいナラティブは、結局、社会ではなく、自らの「有責性」に自覚的な個人に頼ることになりはしないだろうか。

地球のほぼすべての地表が、各国家が排他的な統治権をふるう領有地に分割されている。今日の国際社会で発生している紛争は、その多くが各国のナショナリズムに根源がある。国籍・人種を超えた普遍的な個人の有責性にどこまで頼ることができるのか、など課題は多い。ナショナリズムによって紛争が起きている現代との向き合い方を多角的に思考実験してみせるエコクリティシズムの存在感は、益々無視できないであろう。その意味で、本論文集の意義は、大きいと言える。

香ノ木 隆 臣

大地 真介 著

『フォークナーのヨクナパトーフア小説—人種・階級・ジェンダーの境界のゆらぎ』

(彩流社、2017年9月、236頁、本体2,600円+税)

香ノ木 隆 臣

大地真介氏の『フォークナーのヨクナパトーフア小説—人種・階級・ジェンダーの境界のゆらぎ—』は、ウィリアム・フォークナーの数多い作品群のなかでもとりわけ峻厳な山脈を形成する『響きと怒り』『八月の光』『アブサロム・アブサロム!』『行け、モーセ』を論じる第Ⅰ部と、現代アメリカの作家や映画作家、横溝正史と大橋健三郎という日本の作家や研究者とフォークナーとを比較検討する第Ⅱ部から成る。こうした構成から容易に推測できるように、本書は、大地氏の卓見が随所にちりばめられた、縦横にひろがりのある快著である。特筆すべきは、「序」で「本書で筆者は、文学を特別視する立場からフォークナーの小説を考察する」(10)という怯みなき宣言に象徴される、著者の真摯な決意と批評的態度をおいてほかにない。さらに読者の胸を打つのが、「芸術は時代と国を超える最たるものだといえる」(11)という信念を包み隠さず提示していることに明らかな、著者の実直さと勇氣である。このように正々堂々と書かれた序章は、読者を清々しい気持ちにするばかりでなく、著者が正攻法でフォークナー文学を読みとく視点を明示している。それは、作品の「技法と歴史的要素が直結している」(16)大前提で「〈貴族階級の白人男性層という旧南部社会の基盤の解体〉」(16)の様相を第Ⅰ部で先の4作品に探り、その知見を第Ⅱ部での論に応用する全体の構成に、具体化されている。作品の背後に隠れた意味を剔抉するだけでなく、それを現在において意味づけしようとする困難を、著者は正面から受けとめ、私たちに新たな読みの地平を開こうとしているといえるだろう。

第1章「虚飾からの覚醒—『響きと怒り』」で、白人男性層の貴族階級制度が解体される主題が、作品の時間と空間の秩序が解体される技法と連動している様相が検証される。『響きと怒り』を『土埃にまみれた旗』と、人種・階級・ジェンダーの視点から比較して、前者の圧倒的優位が例証される。単に両者を対比するだけでなく、その重みの違いが生じた原因を伝記的事実によって裏づけているため、有無を言わせぬ説得力が生まれている。たとえば、フォークナー家を神話化しようという虚栄心によって書いた私小説風の『土埃にまみれた旗』の失敗が、没落貴族の末裔としての自身を濃厚に投影した『響きと怒り』の構想へと至ったと指摘し、「フォークナー家は既にあからさまにサートリス家のモデルになっていたのでフォークナー家が没落貴族コンプソン家と結びつけられる危険が少なかった」(37)ためであると説く、作品と伝記的事実とを丹念に辿らなければ到達しえない指摘が、その好例である。

第2章「旧南部への直視—『八月の光』」で、『死の床に横たわりて』や『サンクチュアリ』に比して、『八月の光』ではストーリーの時空が基礎から突き崩されている様相が提示される。リーナが「未婚の母である貧乏白人として社会の底辺にいながらも不動性と忍耐性を持つ」(57)点

において、旧南部的価値観である白人男性としてのアイデンティティにとらわれ自滅するハイタワーやジョーと対蹠的關係にあることを示し、こうした執筆の過程でフォークナーは、自身の曾祖父の存在の重要性を改めて認識し、さらには「曾祖父の真の姿、問題点」(59)を直視する契機を掴んだことに、『八月の光』の意義があると強調される。このように、フォークナーは父権性の問題に本格的に立ち向かうことが了解されるのである。

父権的価値観が『アブサロム、アブサロム!』において根底から解体される様相が、第3章「南部貴族の起源—『アブサロム、アブサロム!』」で、ほぼ同時期に書かれた『征服されざる人びと』と対比されて、分析の対象となる。この複雑極まる長篇小説では、ストーリーの時間と空間が解体される技法と、人種・階級・ジェンダーの境界が旧南部において既にゆらいでいた事実が、緻密な読みによって論証される。この章での議論は、第2章で紹介された、フォークナーの曾祖父の過去をめぐる問題への言及により、なまなましい現実感がある。サトペンのモデルともなった彼の「黒人奴隷への性的搾取、おのれの社会的成功のためには手段を選ばないこと、自分にとって都合の悪い人物を断固として排除することに通底する．．．『傲慢さ』」(79)を察知したフォークナーは、自身と重なるクエンティンの内的分裂にその苦悩を投影し、『征服されざる人びと』と『アブサロム、アブサロム!』とに具現化して「南部貴族の脱神話化」(82)へと前進するに至る軌跡が、濃みなく論じられる。

「南部貴族の重罪—『行け、モーセ』」と題する第4章が本書の核となっていると著者が「あとがき」で述べているように、この章での著者の筆致は冴えわたる。また、フォークナーの想像力の衰えも容赦なく指摘され、著者の冷徹な視点も特筆に値する。ここで比較されるのは、『行け、モーセ』と『墓地への侵入者』であり、技法とテーマの両者間での著しい懸隔が、論の対象となっている。フォークナーは、『行け、モーセ』で『アブサロム、アブサロム!』で扱ったテーマを再解釈し深化させたのとは対照的に、『墓地への侵入者』ではそうした「自己批判的視座を失った」(92)ゆえに、前者の優位が示される。つまり、後者では旧南部的価値観の解体というテーマが脱落していると著者は厳しく批判する。一方、『行け、モーセ』が優れている理由は、「アイクと大原生林ワイルダネスの母性」というセクションで詳細に解明されている。白人男性は、父性と母性を併せ持つ大原生林ワイルダネスを奴隷であるかのように搾取の対象としたために、結局は彼ら自身を破壊するに至る皮肉な帰結を論じるに際し、『行け、モーセ』がフォークナーの「黒人乳母ニグロでかつて奴隷だったキャロライン・バー」(107)に献じられている設定に読者の注意を促す著者の慧眼には、感服するほかはない。

本書の第二部「フォークナー文学と現在／日本」では、現代アメリカ南部作家と現代映画作家、そして日本の横溝正史と大橋健三郎が、それぞれ独立した章で検討されている。第一部ではフォークナーの代表的作品群が綿密な読みに基づいて微視的に分析されたが、第二部では、比較文学研究的視点が打ち出されるのが特徴である。第5章「フォークナーと現代アメリカ南部作家—コーマック・マッカーシー」で、『老人の住む国にあらざ』を『サンクチュアリ』と比較して、著者は「〈父〉の不在」という共通点から両者を結びつけ、マッカーシーの後期の作品にもうかがわれるフォークナーの明らかな影響を見出している。さらに、まさに同時代に投げかけられた重い問いとしての「国境」が、『老人の住む国にあらざ』では劇的なゆらぎをみせるゆえに、人種・階級・ジェンダーのゆらぎの次段階として「一層複雑化した南部を描いている」(129)と

いうこの小説の意義が提示され、第一部での分析の中核をなしていた視点が、現代において拡大していきさまが描き出される。

「フォークナーと現代映画作家」と題する第6章では、クエンティン・タランティーノ、アレハンドロ・ゴンサレス・イニャリトゥ、ギジェルモ・アリアガという3人の映画作家の作品について、技法とテーマの相互作用の観点から、類似点と相違点が畳みかけるように述べられてゆく。「フォークナーの『響きと怒り』に由来する名前を持つタランティーノ」(139)の作品は、「父権の劇的なゆらぎ」(138)をテーマとしており、そのゆらぎは「〈ストーリー〉の基盤を劇的にゆるがす技法によって強化されている」(139)様子がタランティーノの作品群について検証されたあと、イニャリトゥとアリアガがそれぞれ、タランティーノ的手法を批判的に継承して、「人種差別の問題を扱うなど〈ストーリー〉の内容も重く複雑なものに」(154)深めてゆく軌跡が示され、大地氏の幅広い関心を読者は容易にうかがい知ることができるのである。

第7章「アメリカ南部と日本のジレンマ—横溝正史」は、フォークナーと横溝との意外な共通点が次々に明らかにされ、読者は、謎解きを楽しみつつも啓発的評言の数々に圧倒されるだろう。「横溝が描いた日本社会とフォークナーが描いたアメリカ南部社会が非常によく似ている」(177)のは、「家族主義の旧南部と旧日本は、個人主義の〈アメリカ〉との戦争に敗れ、大きなダメージを受けた」(178)からにはほかならないと、両者を結びつける紐帯を、大地氏は喝破する。

第8章「日本におけるアメリカ文学研究の確立—大橋健三郎」は、旧南部と旧日本との類似性という前章の流れに沿って論が展開する。「フォークナーと同じく大橋先生も、自分を没落した旧家の跡取りという境遇に追いやった〈アメリカ〉に逆に惹かれて板挟みの状態にあった」(192)心理的境遇が大橋氏のアメリカ文学研究の原点にあり、かつその後も変わらぬ危機感としてその批評の背後にあったことが指摘される。そうした精神が過去のものではないのは、昨今の安全保障をめぐる状況に対して真剣な危機意識を隠さない大地氏の、「国内外で数えきれないほどの悲劇が生じたことに懲りて〔日本人は〕平和憲法を守り続けるべき」(196)であり、「残念ながら、政治的に日本は、程度の差こそあれ実質的にアメリカ占領下の時代と変わっていないといえる」(196)という痛切な訴えに明らかである。さまざまな価値観がゆらぐ現在にあるがゆえに、歴史を見据えてアメリカ文学研究にあたる必要を、ここまで本書を読み進めてきた読者は深く感得することができるだろう。

『フォークナーとヨクナパトーフア小説』は、深い問題意識に裏打ちされた鋭い批評的視点に貫かれており、その明快な論旨が読者に爽快感すらおぼえさせる、素晴らしく啓蒙的な研究書である。フォークナーをめぐる研究書はまさに汗牛充棟の感があるが、本書は絶えず参照されるべき著作として、そのなかに確固とした位置を占めることは間違いない。大地氏の篤実な読みに支えられたきわめて説得的な解釈によって、今後のフォークナー研究の方向性が明示されたことを、一読者として素直に喜びたい。

編 集 後 記

『中・四国アメリカ文学研究』（第54号）をお届けします。今回は2名の論文投稿希望者があり、2篇の論文を受理しました。厳正な審査の結果、1篇の採用となりました。今号の執筆者の氏名と所属機関は以下のとおりです。

戸田(勝井) 慧 (広島女学院大学)
広 瀬 佳 司 (ノートルダム清心女子大学)
鈴 木 久 博 (沼津工業高等専門学校)
杉 澤 伶 維 子 (関西外国語大学)
伊 達 雅 彦 (尚美学園大学)
藤 吉 知 美 (鳥根県立大学短期大学部)
渡 邊 真理香 (高知工業高等専門学校)
池 末 陽 子 (関西外国語大学)
増 崎 恒 (追手門学院大学)
藤 本 幸 伸 (山口大学)
香ノ木 隆 臣 (岡山理科大学)

今年度の編集委員は次のとおりです。

大 野 瀬 津 子 (九州工業大学)
栗 原 武 士 (県立広島大学)
高 橋 愛 (岩手大学)
三重野 佳 子 (別府大学)

次号は2019年6月に発行の予定です。会員の皆様からの多数のご投稿をお願いします。投稿希望は e-mail でも受け付けております。編集責任者 (mieno@nm.beppu-u.ac.jp) または事務局までご連絡ください。また、過去一年間に会員が関わって出版された研究書等のなかで、優れたものの「書評」を掲載しますので、事務局または編集責任者までご献本をお願いします。

44号以降の会誌の内容はすべて PDF 化し、ホームページで公開しています。43号までの会誌については、目次のみ公開しています。ご活用ください。

会員が所属される機関等で、会誌に掲載された論文等を公開される場合（個人のホームページ等を含む）、必ず PDF 化した会誌あるいは抜き刷りの紙面を用い、当該論文等が掲載された会誌の号数を明示してください。公開に際して、事務局への連絡は不要です。なお、著作権は執筆者本人と中・四国アメリカ文学会に帰属するものとします。

投稿規定

1. 資格：過去1年以上、本学会会員であること。
2. 内容：アメリカ文学全般に関する、未公開の研究論文。
3. 制限：投稿原稿は、完成原稿とし、一人につき1篇とする。
4. 体裁：
 - 1) 執筆に際してはワープロ・ソフトを使用し、和文・英文とも、仕上がりがページの書式（A4判で、1ページ43字×38行、文字のポイントは11）に設定すること。
 - 2) 和文の場合は、注および引用文献を含む9枚以内の本体（ただし、9枚目は5行分の余白を残すこと）に、英文のシノプシス1枚を付すこと。
 - 3) 英文の場合は、注および引用文献を含む11枚以内。英文のシノプシスは不要。
 - 4) 和文の場合は、外国語の固有名詞（人名・地名）および作品名は日本語で示し、初出の箇所での原綴りを丸括弧内に表記すること。ただし、よく知られている場合は省略してよい。
 - 5) 本文中の引用の仕方、注及び引用文献の表記の仕方、英文原稿（英文シノプシスを含む）のスタイル等に関しては、*MLA Handbook for Writers of Research Papers* または『MLA 英語論文の手引き』（北星堂）の最新版に従うこと（Works Cited方式とする）。
 - 6) 投稿論文には、氏名、謝辞、口頭発表の仔細などは記載せず、表題のみを記すこと。
 - 7) 投稿論文には、通し番号を付すこと。
5. 提出：
 - 1) 打ち出し原稿2部を編集責任者の許へ送付すると共に、MSワードで作成した添付ファイルをメールで送ること。
 - 2) 中・四国アメリカ文学会のホームページにある「投稿チェックシート」をダウンロードし、必要事項を書き込み、打ち出し原稿と共に編集責任者の許へ送付すること。
6. 締切：
 - 1) 投稿希望の場合は、毎年10月末日までに、(1)論文の表題、(2)和文・英文の別、(3)予定枚数、(4)氏名、(5)所属、(6)住所・電話番号・メールアドレスを、葉書あるいはメールで編集責任者または事務局へ連絡すること。
 - 2) 投稿の締切は、毎年1月10日とする。期限厳守。
7. 宛先：〒874-8501 別府市北石垣82 別府大学 三重野佳子研究室 mieno@nm.beppu-u.ac.jp
8. その他：投稿原稿は返却しない。

「シンポジウム報告」および「書評」の執筆要領は、ホーム・ページをご覧ください。

ISSN 0388-0176

中・四国アメリカ文学研究 第54号

2018年6月1日 発行

編集兼発行者 中・四国アメリカ文学会
発行責任者 前田 一平
編集責任者 『中・四国アメリカ文学研究』編集委員会
事務局 高知県立大学文化学部 山口善成研究室
〒780-8515 高知市永国寺町2番22号
Tel : 088-821-7170

e-mail : yoshiyam@cc.u-kochi.ac.jp

URL : <http://www.chushi-als.org>

印 刷 佐伯印刷株式会社
〒870-0844 大分市古国府1155-1
Tel : 097-543-1211 Fax : 097-554-4028

Chu-Shikoku Studies in American Literature, No. 54

Edited, published, and distributed by

The Chu-Shikoku American Literature Society

Executive Office : Faculty of Cultural Studies

(c/o Assoc. Prof. Yamaguchi)

University of Kochi, 2-22 Eikokujicho, Kochi 780-8515 Japan

Tel : 088-821-7170

e-mail : yoshiyam@cc.u-kochi.ac.jp

URL : <http://www.chushi-als.org>

