

中・四国

# アメリカ文学研究

Chu-Shikoku Studies in American Literature

June, 2021



No. 57



# 中・四国 アメリカ文学研究

*Chu-Shikoku*

*Studies in American Literature*

No. 57

June 2021

中・四国アメリカ文学会

The Chu-Shikoku American Literature Society

# 目 次

## 巻頭言

埋もれた歴史と封じられた口

..... 会長 前 田 一 平 1

## 論文

『緋文字』における演技とパフォーマンス —— 3つの晒し台の場面を中心に ——

..... 川 下 剛 4

追体験する主体 —— もう一人の娘から読む *Beloved* ——

..... 西 光 希 翔 15

## 研究ノート

レイモンド・カーヴァー研究を概観する

..... 栗 原 武 士 27

## 書評

伊藤詔子 編訳著 エドガー・アラン・ポー 著

『【新編 エドガー・アラン・ポー評論集】ゴッサムの街と人々他  
+ 【論説】コロナ時代にニューヨーク作家ポーを読む』

..... 城 戸 光 世 30

マーク・トウェイン 著 里内 克巳 訳

『〈連載版〉マーク・トウェイン自伝』

..... 山 口 善 成 33

広瀬佳司・伊藤雅彦 編

『ジュエッシュ・コミュニティ —— ユダヤ系文学の源泉と空間 —— 』

..... 上 杉 裕 子 36

# CONTENTS

## Foreword

Buried History and Silenced Voice .....	MAEDA Kazuhira, President	1
--------------------------------------------	---------------------------	---

## Article

Acting and Performance in <i>The Scarlet Letter</i> : Three Scaffold Scenes .....	KAWASHITA Takeshi	4
The Agent of Rememory: The Other Daughter in <i>Beloved</i> .....	NISHIMITSU Kisho	15

## Research Note

A Brief History of Raymond Carver Studies .....	KURIHARA Takeshi	27
----------------------------------------------------	------------------	----

## Book Reviews

.....	KIDO Mitsuyo	30
	YAMAGUCHI Yoshinari	
	UESUGI Yuko	

## 巻頭言

### 埋もれた歴史と封じられた口

会長 前田 一平

私の勤務大学がある徳島県鳴門市は自然、文化、歴史遺産に富む地でありながら、発信力が弱い  
ためか、あまり知名度は高くない。淡路島に挟まれた鳴門海峡には渦が巻き、身の引き締まっ  
た鳴門鯛や歯ごたえのよいワカメが育つ。四国八十八カ所は鳴門に始まり、一番札所「りょうぜんじ霊山寺」  
と二番札所「極楽寺」は春とともにお遍路さんでにぎわう。砂地に育つ鳴門金時はサツマイモの  
主力ブランドである。しかし、いかんせん、いずれも全国的な知名度に劣る。世界の漫画ファン  
の知る「ナルト」は、どうも「鳴門」ではないらしい。

### 板東俘虜収容所

話題に出すのはばかられるが、世界に蔓延した新型コロナウイルスは思わぬところに光を当  
て、人間の愚行や無神経あるいは不謹慎を浮き彫りにしてくれた。しかし、悪いことばかりでは  
ない。このウイルスはわが鳴門の埋もれた歴史にも光を当ててくれた。それは、映画『バルトの  
がくえん楽園』で多少は知られることになった板東俘虜収容所（板東とは現在の鳴門市大麻町）とスเปน  
風邪にまつわる歴史である。板東俘虜収容所には、第一次大戦中、ドイツの租借地であった中  
国の青島で日本軍の捕虜となったドイツ兵約1000人が収容されていた（ちなみに、中・四国では  
松山と広島の似島にも俘虜収容所があった）。板東の収容所は1917年に開設され、1920年まで続  
いた。およそ100年前の話である。所長の松江豊寿は捕虜たちを人道的に扱い、自主的な生活を  
認めた。その結果、収容所内ではパンやウイスキーが作られ、地元住民との交流もおこなわれた。  
中でも捕虜たちは音楽活動を盛んにおこない、ベートーベンの「第九」全楽章を演奏した。よっ  
て、鳴門は日本で「第九」初演の地とされる。現在、その歴史を伝える資料館としてドイツ館が  
ある。収容所跡地周辺はドイツ村公園と呼ばれ、捕虜たちが残したドイツ橋や収容所で亡くなっ  
た捕虜の慰霊碑もある——と、その程度までは私も知っていた。

### 俘虜収容所と感染対策

ところが、100年を経た今日、新型コロナウイルスが板東俘虜収容所にまつわる埋もれた歴史  
を照らしてくれた。私には思いも及ばなかった史実である。100年という年数に意味があるのか  
わからないが、第一次大戦末期の1918年から1920年にかけて、インフルエンザが世界的に流行し  
てパンデミックとなり、スเปน風邪と呼ばれた。板東俘虜収容所もスเปน風邪の猛威を免れ  
ず、捕虜のおよそ3分の2にあたる678人が感染し、3人が亡くなっている（出典：「読売新聞」

2021年2月21日付の記事「スペイン風邪 捕虜の闘い 鳴門・ドイツ館で企画展」)。しかし、捕虜たちは約一ヶ月で感染を収束させた。その原因として、収容所常駐の軍医も陽性となり不在であったにもかかわらず、みずから対策に乗り出した捕虜たちが「過マンガン酸カリウムを用いたうがい」を徹底したこと、「収容所外への出入りを最小限に制限」したこと、「運動場の閉鎖」と「音楽活動の自粛」等が挙げられる（出典：佐藤実芳「板東俘虜収容所におけるドイツ兵の“生き抜く力”」愛知淑徳大学教育学研究科論集 第10号 22頁）。ドイツ兵たちが発行したドイツ語新聞「板東日刊電報通信」（1918年11月12日付）には「予防手段はうがいだ。各個人の義務である」と書かれてある（出典：「読売新聞」上掲記事）。

翻って、新型コロナウイルスの感染予防に私たちが励行を求められているのは、手指のアルコール消毒、三密の回避、ステイホーム。うがいこそ、大阪府知事がイソジンなるうがい薬を奨励して以来、あまり言われぬが、ウイルス感染に関して私たち現代人が講じる対策は100年前の板東俘虜収容所の捕虜たちとあまり変わらないことがわかる。100年の埃をかぶって忘れられていた捕虜たちのウイルス感染にまつわる歴史が、皮肉にも新型コロナウイルスによって光を当てられたわけである。照らし出された歴史は、100年を偶然とするにはあまりにも鮮やかで、ほほえましくさえある。ドイツ館では「百年前のパンデミックとドイツ兵捕虜—スペイン風邪と板東俘虜収容所—」と題した企画展示を実施し、地元紙は「うがい励行で身を守る」と書き立てる。新型コロナウイルスがなかったら、ドイツ兵捕虜たちによる徹底した感染対策の努力は一般には埋もれたままであったかもしれない。

## ヘミングウェイとスペイン風邪

いささか脱線するが、新型コロナウイルスは私のヘミングウェイ研究にも新たな光を当ててくれた。コロナウイルスから連想されるスペイン風邪に触発されて、私は日本ヘミングウェイ協会のニューズレターに「ヘミングウェイは人生の応援歌を書かない」と題する記事を寄稿した。その一節をここに再掲させていただく——「第一次大戦中のイタリアにいたヘミングウェイはスペイン風邪の猛威を目の当たりにしたし、銃後のアメリカの家族も同様であった。ヘミングウェイはこのインフルエンザを直接に描くことはなかったが、当時の等身大の自己を語り手に据えた作品には、インフルエンザの暗い影が忍び込む。“A Natural History of the Dead”に“In Another Country”。しかし、これらの作品でクローズアップされるのは醜悪なる人間の死体、回復不能な喪失と絶望。実は、“A Very Short Story”もウイルス感染作品。戦後、看護師ルズは病院開設のためにイタリアに残ると言う。戦争が終わったのに、いったい何のための新病院開設か。モデルたるアグネス・フォン・クロスキーも、休戦後のヨーロッパに残って看護師の仕事が続けた。いったい、なぜ？彼女は戦時中、赤十字病院からフィレンツェとパドヴァにあるインフルエンザ患者対応病院に送られていた。アグネスもルズもスペイン風邪と闘う医療従事者だったのだ」。そうすると、ヘミングウェイが描く第一次大戦の戦争小説にも新しい風景が見えてくる。



## もうひとつの「埋もれた歴史」—原爆と台風—

実はもうひとつ、私の研究の延長線上にみえてきた埋もれた歴史がある。記録によると、被爆直後の9月17日、枕崎台風が広島地方を襲い、広島市を中心に大災害をもたらし、県下の死者は2000人を超えた。たまたま翻訳中のアメリカ小説で出会ったこの史実を私は知らず、調査に没頭した。まず中国新聞社に当時の記事の有無について問い合わせた。回答によると、同新聞社は原爆で本社が破壊され、新聞発行が不能であった。ただ、大阪、九州、松江の新聞社に打電して代行印刷をしてもらっていた。枕崎台風のとくも同様であった、とのこと。『中國新聞百年史』には、驚くべきことに被爆から3日後の8月9日に、朝日新聞大阪本社、毎日新聞西部本社、松江の島根新聞社による代行印刷紙の配布が開始され、8月31日には温品村（現東区）<sup>ぬくしな</sup>工場<sup>ぬくしな</sup>で自社印刷に切り替わったことが報告されている。しかし、枕崎台風で再び自社発行が不能になり、再度、朝日新聞大阪本社と毎日新聞西部本社による代行印刷となった由。台風襲来の翌日9月18日付温品版最終号の紙面には「橋は落ち、道路は湖 颶風廣島縣下を襲う」と題する記事が掲載され、その論調は原爆と台風の災禍、すなわち火と水の試練を重ねる。原爆で壊滅状態であった広島に京都大学研究調査班が救援と調査に来ていて、大野陸軍病院を活動拠点にしていた。しかし、枕崎台風で大野陸軍病院が山くずれにあい、<sup>ましも</sup>真下俊一教授（内科）ら11人が犠牲となる。「埋もれた歴史」に光を当てたのは柳田邦男著のノンフィクション『空白の天気図』である。原爆と枕崎台風で壊滅状態の広島にあって、懸命に観測と調査を継続した広島気象台の奮闘を詳細に描く。埋もれた歴史に光を当てるのは、並はずれた労力と資料調査、それに何よりも情熱を必要とする。

## 封じられた口

時に埋もれた歴史は口をふさがれたことに起因する。人為的であれ自然災害であれ、いずれの暴力も長い歴史の中で、あるいは一瞬のうちに、犠牲者から言葉を奪ってしまう。その犠牲者たちの成仏できない魂が100年経っても75年経っても、いまだこの世をさまよっているような気がしてならない。少なくとも私にとって文学とは、さまよえる魂を成仏させる儀式である、と考えている。様々な意味とレベルにおける弱者やマイノリティが対象であることが多い。それは意外と自分自身であるかもしれない。しかし、声なき人々の声に耳を傾ける立場にある者が、時として他者の口をふさぐということがありやしないか。私も受けた覚えがある封殺という暴力である。そのような行為が国家レベルでも個人レベルでも顕著な時世であるからこそ、よけいにそう思う。この点、紙面も尽きたので、別の機会に譲ることにする。

この一年、学会は軒並み中止やオンライン実施を余儀なくされています。中・四国アメリカ文学会の会員諸氏におかれましては、コロナ禍を乗り切り、リモート対応によるフラストレーションや自粛による孤独を忍び、表現することと他者の表現に耳を傾けることを旨とする学会活動が再び通常へと回復するべく、今しばらくのご辛抱とご協力をお願いいたします。

## 『緋文字』における演技とパフォーマンス

## —— 3つの晒し台の場面を中心に ——

川 下 剛

## 1. はじめに

ナサニエル・ホーソーン (Nathaniel Hawthorne) の『緋文字』 (*The Scarlet Letter*, 1850) は17世紀ボストン (Boston) を舞台とした姦通劇であり、主要人物はみな秘密を隠している。牧師アーサー・ディムズデル (Arthur Dimmesdale) は姦通を犯した罪人であることを、その相手ヘスター・プリン (Hester Prynne) は牧師との姦通を神聖なものと感じていることを、ヘスターの夫ロジャー・チリングワース (Roger Chillingworth) は名前を偽り、自らの身元を隠している。彼らは隠しごとをするがゆえに本来の自分を偽り、異なる別の何かを演じている。

語り手はこの物語が “the drama of guilt and sorrow” であり、主要人物はみな “actors” であるという (253)。それゆえ先行研究でも『緋文字』の舞台性、演劇性はよく指摘されている。例えば1950年代、マルコム・カウリー (Malcolm Cowley) が『緋文字』の演劇性を明らかにし、物語を5幕8場という演劇の形式に落とし込むと、60年代にはリチャード・ハーター・フォグ (Richard Harter Fogle) が、劇的アイロニーがこの物語に緊張感を生み出していると評価している。80年代にはジェフリー・H・リチャーズ (Jeffrey H. Richards) が博士論文でホーソーン文学の演劇性に関する批評をまとめ、短編から長編へと通底する劇場の隠喩について詳細に論じている。さらに近年では、ジェラルド・マゲラ・カファロ (Geraldo Magela Cáfaró) が、ホーソーンの長編の序章における演劇的表現が19世紀イギリス文学の流れを汲むものであることを明らかにし (267-71)、伊藤淑子が晒し台の舞台性や登場人物の役者性に言及するなど、<sup>1</sup>『緋文字』の舞台性、演劇性に対する再評価が行われている。

これらの批評を見ると、『緋文字』の舞台性、演劇性については十分議論が尽くされているかに見えるが、これまであまり指摘されてこなかった点がある。それは、役者として描写される登場人物たちの行為、すなわちそのパフォーマンスである。社会学者アーヴィング・ゴッフマン (Erving Goffman) によれば、人は日常生活において社会的役割を演じる存在であり、パフォーマンスとは、一定の社会的空間において演じる者が見る者に対して、何らかの影響を及ぼす行為であると定義している (15-16)。さらにパフォーマンスの研究者リチャード・シェクナー (Richard Schechner) によれば、パフォーマンスとは「私」とは別の何かを演じるものであるため「私」は重層的な存在になるという (10)。パフォーマンスとは、そのような「私」が他者を意識したあらゆる行為を見る者に提示することであるとシェクナーは指摘した (4)。つまりパフォーマンスとは、言語による介在があるかないかに関わらず、「私」ではない別の何かを演じて見せる行為であり、その意味は見る者と見られる者との間に生じるのである。<sup>2</sup>言い換えれば、パフォー



パフォーマンスの意味はパフォーマーと観客の関係性によって変化するのだといえよう。『緋文字』の主要人物であるディムズデル、ヘスター、チリングワースは秘密を抱えるがゆえに、他者の視線に晒される際には、「私」ではない別の何かを演じている。そして役者としての彼らは台詞を語るだけではなく、時に身振りや手振りなど、行為それ自体で自らの情動を表現する。晒し台に立つ、胸を押さえる、指をさす。彼らはこれらの行為を提示するだけではあるが、それを見る者に対して、あるいは読者に対して、何らかの意味を伝え、時に議論を巻き起こす。つまり、行為によって見る者に何らかの影響を与える彼らは、この物語世界を舞台に、パフォーマンスを行っているのだといえよう。

小説を執筆する際、登場人物の行為を描写することが重要であると指摘したのは、ホーソーンが敬愛するウォルター・スコット (Walter Scott) である。彼は『小説家の生涯』 (*The Lives of the Novelists*, 1821-1824) の中で、戯曲家と同じく小説家は、登場人物が発する台詞を語るだけでなく、“the tone, the look, the gesture” など、劇中であれば役者が舞台上で表現する範囲のものすべてを言葉で語らなければならないと指摘している (Scott 5-6)。<sup>3</sup>演劇学の研究者であったシェクナーは、役者の台詞を解釈する従来の演劇研究を刷新するため、研究の焦点を役者の台詞から彼らのパフォーマンスへと移すことで演劇研究の革新を図ったが、ホーソーン文学の研究もまた、シェクナーのこのパフォーマンス観を共有することで、作品の解釈に新たな読みの可能性を開くことができるのではないだろうか。

そこで本論では、『緋文字』の舞台性、演劇性に注目した先行研究を踏まえながら、シェクナーのパフォーマンス研究の知見を援用しつつ、メインの舞台となる晒し台の3つの場面における舞台性、演劇性に新たな光を当ててみたい。

## 2. バルコニーのある舞台

物語の冒頭、17世紀植民地時代のボストンを背景に、姦通を犯した罪人ヘスターは、その罪の証である赤子パール (Pearl) を胸に抱き、獄舎から晒し台へと向かう。夏の朝、晒し台の周囲には、これから始まる慣例の儀式を見るために、町の人々が集まり、女たちは口々に互いの感想を述べあう。リチャーズは “in a colony without a traditional theatre, institutional rituals offers an equivalent experience.” (179) と指摘している。つまりアメリカの植民地時代、刑罰が行われる晒し台は、罪を犯した人間が罪人という恥辱的な役割を演じる舞台として機能していたのである。そしてその舞台を町の人々が観客として眺めるという社会的空間は、当時、演劇が行われる劇場と同じような空間を構築していた。語り手によれば、このような劇場的空間において、刑罰という “the spectacle of guilt and shame” (56) が厳粛に行われることは、為政者たちにとって、“the infliction of a legal sentence would have an earnest and effectual meaning” (56) と推測できた。そしてこの植民地では、“religion and law were almost identical” (50) であり、法を順守することはピューリタンとして宗教に従うことを意味していた。従って晒し台とは、宗教的社会的秩序を支えるための見世物が行われる舞台であり、当然、為政者たちはその演出や舞台効果も計算していたのだといえるだろう。常山菜穂子によれば、植民地時代、「牧師は説教を行う役者でもあり、罪人に演技指導を与える演出家でもあった」(常山 85)。それゆえ晒し台における刑罰は、為政者の演

出意図が観客に伝わるよう配慮された植民地時代の見世物／演劇だったのだといえよう。

ところが『緋文字』では、罪人がそのような為政者の思惑や演出を逸脱する。晒し台でヘスターが観衆に見せるのは、姦通を犯した罪人の姿だけでなく、貴婦人や聖母マリアを思わせる重層的な姿である。“the attitude of her spirit” (53) を表現する彼女の衣装の中で、特にAの文字は“the dames of a court” (81) が好むような、“the sumptuary regulations of the colony” (53) をはるかに超えて華やかなものだった。語り手は“never had Hester Prynne appeared more lady-like...than as she issued from the prison.” (53) と述べる。そしてもしカトリック教徒が晒し台のヘスターを見たなら、“the image of Divine Maternity” (56) を思わせただろうと語り手は指摘する。この場面でのヘスターは、人々の視線を集める中、獄舎から晒し台へと向かい、その舞台へと立つ。この時、彼女の内面を映し出す衣装は、ヘスターが植民地の社会規範を受け入れず、旧世界の貴族趣味を好んでいることを露わにしている。そしてヘスターの立ち居振る舞いは、罪人のものではなく聖母マリア像のようにも見える貴婦人めいたものである。それゆえこの場面でのヘスターは、順守すべき植民地規範に対して意図的な抵抗を示しているのであり、それを衣装や態度で観衆に表現しているのだといえよう。Aの意匠に彼女の主張がないのであれば、わざわざ派手に飾る必要性がない。実際、この場面から7年の歳月を重ねる間にヘスターは、清廉な生活を送るとともに奉仕活動を行い、いつからか緋文字は“adultery” から“Able” (161) を意味するようになる。このような緋文字の意味の変化についてニナ・ベイム (Nina Baym) は、“By making the letter beautiful, Hester is denying its literal meaning and thereby subverting the intention of the magistrates who condemn her to wear it.” (132) と指摘している。そしてそれを言葉ではなく、沈黙によって示した行為についてリーランド・S・パーソン・ジュニア (Leland S. Person, Jr.) は、“Her [Hester’s] silence...does have one tangible, essentially political effect” (472) と述べている。つまりAの文字を美しく飾り立て、それを人々に提示するという無言の行為は、為政者の思惑を転覆させる意図的な行為なのである。それゆえこの晒し台の場面でのヘスターは、刑罰という儀式における役割を果たしながらも、罪人には見合わない豪華な刺繍や貴婦人のような振る舞いを見せることで、為政者が期待する罪人の役割を逸脱する重層的な演技を見せているのだといえよう。そして語り手は、舞台上のヘスターが与える印象を、観衆と彼女との関係性によって変化させることで、そのような演技の重層性を読者に仄めかすという演出を行っている。この晒し台という舞台では、ヘスターが自ら訴えたい心の内は行為によって観衆に提示される一方で、それを見ている人々はその行為の意味を彼女との関係性によって読み解いている。従って、ヘスターはパフォーマンスを行っているのだといえよう。マイケル・T・ギルモア (Michael T. Gilmore) が、“The principal actors [Dimmesdale, Hester and Chillingworth] take to expressing themselves through gesture, as though language were inadequate as well as inadvisable” (77) というように、『緋文字』では言葉よりも行為の方が雄弁なのである。

ヘスターが演じる舞台の隣には、バルコニーの付いた教会がある。そこでは植民地の総督が椅子に座り、その周りを4人の警護隊が囲む。その他の為政者や牧師たちにも席が用意され、ディムズデル牧師の姿もそこにある。そして舞台である晒し台はバルコニーから見下ろす位置にある。この舞台描写についてリチャーズは、“the stage to the actors’ balcony in Elizabethan theatres” (179) のようだと指摘している。つまり『緋文字』では、為政者や牧師が観衆に語りかける教会

もまた舞台として機能し、劇場的空間を作り上げているのである。このバルコニーから、植民地の社会的秩序が保たれていることを観衆に示したい為政者たちは、まず長老格のジョン・ウィルソン (John Wilson) 牧師がヘスターに姦通相手の名を尋ねる。しかし、彼女は頑なにその告白を拒む。そこで次にディムズデールが、ヘスターに相手の名を明かすよう説諭する。本来ヘスターとともに罪人として晒し台に立つべき彼は、彼女との関係を人々に告白する勇気をもてなかったために、バルコニーに立っているのである。ディムズデールの声については、“sweet, rich, deep”と形容されるが、その前には“tremulously”という副詞が置かれている(67)。ヘスターとの姦通を罪として認める彼は、観衆の前で牧師という役柄を演じることに緊張や恐怖を感じて声が震えてしまうのだろう。しかし罪人という素の自分を隠すためには、穢れのない聖職者という役柄を演じざるをえない。結局、ディムズデールが言葉を重ねてもヘスターは姦通相手の名を告白しなかったため、今度はウィルソン牧師が1時間以上に渡り、様々な罪の分野とヘスターの緋文字の意味について聴衆に語りかける。その間、彼の言葉は人々の想像力に新たな恐怖を植え付け、緋文字は“the flames of the infernal pit”(69)に由来するかのようになる。つまり町の人々の抱く緋文字の恐ろしさは、ウィルソン牧師の台詞が観客の想像力に影響を及ぼした結果なのである。

このように冒頭の場面を読むと、晒し台とバルコニーでは2種類の演技が対置されている。ヘスターは、衣装を調べ、貴婦人のように獄舎から晒し台まで歩き、観客の前に立つというパフォーマンスを行っている。それゆえヘスターと見る者の関係性しだいで、彼女の姿は罪人にも聖母マリア像のようにも見える。ヘスターの演技は、彼女が重層的な役柄を演じていることを示している。一方、バルコニーの牧師たちは、宗教的社会的秩序を支える見世物としての刑罰を演出するために、言葉を尽くし、罪そのものや緋文字の意味を観客に押し付けている。役者としての彼らは為政者の演出意図が観客に伝わるよう配慮を重ね、台詞を通して晒し台における見世物の意味を観客に伝えている。行為を提示するだけの表現と言葉を重ねる表現、この2種類の演技を目の当たりにしたディムズデールは、晒し台の上で自分がどのように罪の告白を行うべきか、この冒頭の場面から7年をかけて悩むことになる。

### 3. 罪の告白のリハーサル

罪の告白を行う前に、ディムズデールはヘスターとパールを伴い、当日の舞台の演出を確認している。彼はジョン・ウィンスロップ (John Winthrop) が亡くなった夜、偶然近くを通りかかったヘスターとパールを呼び寄せ、3人で晒し台へと上る。これは、どのように罪の告白を行うべきか苦悩するディムズデールが、7年前のヘスターの刑罰を思い出しながら、もし自分があの時、告白をしていればこうなっていたらという想像上の姿を、あるいは自分が行うべき願望の世界を行為によって再現しているのだといえよう。つまりこの場面では、ディムズデールが罪の告白をどのように行うべきか、観衆に対してその罪の告白を公開する本番に向けての準備を行っていることを示しているのである。

晒し台に上ったディムズデールとパールのやりとりは重要である。パールは“Wilt thou stand here with mother and me, to-morrow noontide?”と尋ね、牧師は“Nay; not so, my little Pearl!...Not so, my child. I shall, indeed, stand with thy mother and thee one other day, but not to-morrow!”と答えてい

る(153)。この会話は非常に示唆的である。ここでパールがディムズデールに求めているのは、公衆の面前で3人の関係性を暴露する具体的な言葉ではなく、ただ昼間に晒し台の上に立つという行為である。しかしディムズデールにとっては、その行為自体が自分の秘密を世間に知らしめることに繋がると考えている。つまりこの会話では、言葉ではなく、行為そのものが見ている人々に真実を伝える媒体となりうる事が示唆されているのである。それゆえ3人の関係性を公にしたいパールにとってこの行為は、人々の前に提示しなければならない。彼らの行為はそれを見る人が存在してこそ意味が生じる。言い換えれば、舞台上での行為、すなわちパフォーマンスの意味は演者と観客の間に生成されるということが示唆されているのである。従って、観客のいない舞台はリハーサルにすぎない。

ディムズデールがこのように罪の告白を行う具体的なイメージを構築していく過程において、彼には2つの顔があると指摘した語り手の言及は重要である。ディムズデールは森でヘスターに再会した際、パールを含めた3人で、イギリスの都市ブリストルへと渡る約束を交わす。語り手はこの時のディムズデールについて、“No man, for any considerable period, can wear one face to himself, and another to the multitude, without finally getting bewildered as to which may be the true.”(216)と述べている。罪を犯してから7年の間、ディムズデールは独りになると罪の意識に苦しむ素の自分を露わにするが、人目のあるところでは共同体のみなみに崇敬される牧師という役柄を演じていた。そしてそれを日常的に繰り返すうちに、どちらが本当の自分なのか分からなくなってしまったのである。だが、罪の告白を行う際に、ディムズデールが世間に見せなければならない顔は、過去の罪から逃げ惑う哀れな顔でも、人々に愛される敬虔な牧師の顔でもない。彼は過去に犯した罪を悔い改める罪人として、それらとは別の新たな顔を舞台で見せなければならない。それこそが社会的秩序を支える見世物としての刑罰を演出する牧師として、彼が演出すべき舞台なのである。それを理解しているがゆえに、過去の罪からの逃亡を企てたディムズデールは森からの帰り道、“Am I mad? or am I given over utterly to the fiend? Did I make a contract with him in the forest, and sign it with my blood?”(220)と想像し、自らの罪を衆人環視のもとで認めることから逃げ出すこと、すなわち公開告白の忌避が、悪魔の誘惑に堕したに等しいものとも考える。罪の告白を行う役柄をどのように演じるべきか苦しむディムズデールについて語り手は、“Another man had returned out of the forest”(223)と指摘している。そしてこの日の夜、新総督就任の祝賀説教の原稿を書いている最中、ディムズデールは“an impulsive flow of thought and emotion”(225)に襲われ、靈感に触発される。この時ようやくディムズデールは舞台本番のイメージが降りてきて、演じるべき役柄とその演出法を見出したのだといえよう。

実際、罪の告白の当日、行列をなして教会へ向かうディムズデールは、ヘスターの目にもパールの目にも、森で会った人とは別人のように映る。彼は素の顔でも牧師の顔でもない、別の顔を見せていたのである。森の中でヘスターは彼に対して“*What we did had a consecration of its own.*”(195)と述べているように、彼女にとって姦通は神聖な行為である。それゆえヘスターには姦通を罪として悔い改め、公の舞台で告白をしようと決意した彼を受け入れられなかったのではないだろうか。つまりディムズデールは、罪の告白を行う役どころの演出に悩みながらも、このようにして自らが演じるべき役柄に入ったのである。



#### 4. ディムズデールの演技とパフォーマンス

ディムズデールは町の人々に罪の告白を行うにあたり、教会の説教壇と広場の晒し台、2つの舞台を利用している。先に指摘したように、『緋文字』では教会の説教壇は為政者や牧師たちが観衆に語りかける舞台であり、晒し台は宗教的社会的秩序を支えるための見世物が行われる舞台であった。特に後者では、為政者たちの演出意図が観客に伝わるよう配慮されていた。

説教壇におけるディムズデールがどのような言葉を聴衆に語りかけたのか、具体的な内容は明らかにされていないが、サクヴァン・バーコヴィッチ (Saevan Bercovitch) は歴史的な文脈からその内容を推論している。時代設定に関しては、ディムズデールがリハーサルを行った夜、ジョン・ウインスロップが亡くなったことで物語に参照点が打たれている。史実によれば、ウインスロップの死去は1649年3月、時代はスチュアート朝からピューリタンの革命政権へと移行している。植民地はそのあり方を問われた時代である。<sup>4</sup>そしてこの日のディムズデールの説教の主題は、“the relation between the Deity and the communities of mankind, with a special reference to the New England which they were here planting in the wilderness” (249) である。ウインスロップの死後、このようにニューイングランドの荒野への使命を問い直したのはサミュエル・ダンフォース (Samuel Danforth) であるため、ホーソンは1670年に行われた彼の選挙日の説教をモデルにしたのではないかとバーコヴィッチは論じている (63)。このダンフォースの説教で繰り返し問われるのは、なぜ豊かなイギリスでの生活を捨ててまで荒涼としたニューイングランドへやってきたのかというピューリタンとしての使命である (Delbanco 12-17)。それはヘスターが身につける緋文字のように植民地の奢侈禁止令の限度を超えるような華やかな装飾が表象する旧世界の貴族趣味を見せびらかすためではない。彼らが荒野を目指したのは、ピューリタンの弾圧が進むテューダー朝のイギリスでは叶えられなかった信仰の自由を求めたからである。それゆえ教会におけるディムズデールの説教は、植民地における社会規範の緩み、あるいは法整備の未熟さに触れ、祝祭気分には浮かれる人々を戒めるものであったことが考えられる。<sup>5</sup>従ってこの場面では、ディムズデールは牧師としての社会的役割を演じながら、冒頭の場面のウィルソン牧師のように言葉を尽くしつつ、植民地時代の説教を再現していることが仄めかされている。そしてその言葉は、姦通を罪として認めないどころか、法の適切な執行に抵抗を見せつけたヘスターのパフォーマンスを暗に批判するものだともいえよう。

ただし、説教壇におけるディムズデールの言葉とその「声音」が伝える意味は異なる。スコットが主張したように小説家は「声音、見た目、身振り」など、役者が舞台上で表現する範囲のものすべてを言葉で語らなければならない。それゆえ教会におけるディムズデールの「声音」もまた彼の演技の一部として読める。そしてゴッフマンが指摘するように、他者を意識しながら「演じる者が見る者に対して、何らかの影響を及ぼす行為」はパフォーマンスと呼べる。では彼の「声音」はどのように解釈できるだろうか。

ディムズデールの「声音」は教会の外に立つヘスターにも届いている。教会の壁に隔てられてはいたが、彼の発する「声音」の音楽的な響きによって、ヘスターはディムズデールの深い心の苦しみを耳にする。

Muffled as the sound was by its passage through the church-walls, Hester Prynne listened with such

intentness, and sympathized so intimately, that the sermon had throughout a meaning for her, entirely apart from its indistinguishable words. These, perhaps, if more distinctly heard, might have been only a grosser medium, and have clogged the spiritual sense. (243)

ここでのヘスターは、言葉の意味とは無関係にディムズデールの伝えたい思いを理解している。また、教会にいた聴衆の中にも、“a listener, comprehending nothing of the language in which the preacher [Dimmesdale] spoke, might still have been swayed to and fro by the mere tone and cadence.” (243) と描写されているように、ディムズデールの内面に秘められた思いは、物理的な音として聴衆にも共有され、その身体にも影響を与えている。それゆえ、ここでは「声音」の音楽的な響きが共鳴や共感を生み出すことで、彼の思いが聴衆に受け取られているのだといえる。語り手は、言葉自体はその響きよりも“a grosser medium”であるがゆえに“the spiritual sense”を伝えそこなうのだと指摘している(243)。そしてこのようにして伝わるディムズデールの心情については、罪を犯した人間の心が、大いなる人類の心に対して、同情と許しを求めて行った申し立てであるといい、“never in vain” (243-44) と結んでいる。つまり説教壇という舞台に立ったディムズデールの心の声は、その言葉の音楽的な響きにのせられ、パフォーマンスとして聴衆に示されたのであり、彼らは身体的な共鳴、あるいは共感をもってそれを受け入れたのだといえよう。このように彼の心の声が前景化される説教について藤吉清次郎は、「理性、知性、論理」が後景化されたために「言葉がその本来の機能」を失っていると指摘しているが(7)、この場面では、言葉の意味と音が重層的に表象されているのだとも読めないだろうか。つまり、ディムズデールの言葉は植民地におけるピューリタンの使命を語っている一方で、その音は罪を犯した人間の心が、大いなる人類の心に対して同情と許しを求めていたのだ、と。説教壇でのディムズデールは、冒頭におけるヘスターとは異なり、牧師の仮面をかぶりながらも、抑えきれない次の舞台／晒し台での告白に向けての情動が、「声音」として観客に溢れ出るという重層的な演技になってしまったのではないだろうか。だが、『緋文字』における説教壇は、牧師たちが言葉を重ねて聴衆に語り聞かせる場であり、刑罰という見世物は晒し台の上で演じられなければならない。

教会での説教を終えたディムズデールは人々が見守る中、軍楽隊の奏でる演奏に包まれながら儀仗兵や植民地の高官、牧師たちと行列をなし、町の公会堂での祝宴へと向かうかに見えた。しかし、晒し台の前にたどり着いたディムズデールはヘスターとパールを呼び寄せ、晒し台へと上る。ここでディムズデールが繰り返し口にするのは神の意志である。晒し台での彼は、罪の告白をしないよう翻意を促すチリングワースに対し、“Thanks be to Him who hath led me hither!” (253) というと、ヘスターに対しては、“For thee and Pearl, be it as God shall order...and God is merciful! Let me now do the will which he hath made plain before my sight. For, Hester, I am a dying man. So let me make haste to take my shame upon me.” (254) と諭す。そしてディムズデールは“the bar of Eternal Justice” (254) で自分の罪を申し立てるかのよう、広場に集まった人々の前で罪の告白を行う。つまりディムズデールは晒し台を「神の法廷」に見立て、過去の罪を悔悛する男の役柄を演じようというのである。そして“Is not this better...than what we dreamed of in the forest?” (254) と彼が呟いているように、その演技は広場に集まった群衆、すなわち“silent and inactive spectators of the judgment which Providence seemed about to work” (253) だけでなく、共演者として舞台に立つヘスターにも見せる演技なのである。



力の尽きかかったディムズデールは、ヘスターの肩にもたれかかり、パールの手を握りしめながら晒し台へと上ると、7年前に自分が立つべきだった場所に立っていることを人々に告白する。そしてヘスターの緋文字は自分の胸に刻まれた緋文字の“the shadow”に過ぎず、その“red stigma”でさえ心の奥底を焼き焦がしたものの“the type”に過ぎないという(255)。そして牧師の衣装を引きちぎり、胸を晒しながら自ら緋文字を白日の下に露呈する。舞台上のディムズデールは、言葉を絞りながら、牧師という役柄を表象する衣装を破り捨てるという劇的なパフォーマンスを行っている。そして臆病な本来の自分を押さえつけ、過去の罪を悔悛する男を演じているのである。そして“God’s eye beheld it [the scarlet letter]! The angels were for ever pointing at it!”と嘆じているように、晒し台でのディムズデールは、人間の目だけでなく「神」や「天使」の目を意識しながら、言葉の意味と内奥の声を同調させるパフォーマンスを行っている。ディムズデールが群衆とヘスターに見せた演技は、罪を認め、人間と神の目の前で心から悔悛するという言行の一致した罪人のあるべき姿だったのだといえよう。素のままの彼は、晒し台に立つ寸前までふるえ(368)、ヘスターの助けを借りなければ舞台上に上れないような弱い人間なのである。しかしディムズデールは最後の勇気を振り絞り、7年前に演じるべきだった罪人の姿を彼女に示したのである。

## 5. おわりに

ディムズデールの告白をめぐっては、一般の人々には真実として受け止められるが、地位の高い為政者や牧師には真実として受け止められていない。後者の中には、ディムズデールの胸に緋文字はなく、ヘスターとの関係にしても彼は認めなかったし、仄めかすこともなかったと証言する者もいた。この点について語り手は、“Mr. Dimmesdale’s story as only an instance of that stubborn fidelity with which a man’s friends—and especially a clergyman’s—will sometimes uphold his character; when proofs, clear as the mid-day sunshine on the scarlet letter, establish him a false and sin-stained creature of the dust.”(259)と嘆息している。ウインスロップの日記を読むと、1630年代、40年代の植民地では、牧師や総督、高級軍人は姦通罪が確定しても貴族階級の特別免除によってほぼ不問に処されている(入子 283)。つまりこの場面でディムズデールが言葉だけによって罪の告白を行ったとしても、植民地における彼の重要性を考慮して権力者はその言葉をうやむやにしてしまう可能性を語り手は示唆しているのである。それゆえホーソーンは言葉だけに頼る罪の告白を描くのではなく、その舞台における登場人物のパフォーマンスを描くことで、彼らの演技に重層性をもたせ、真実性を表現したのではないだろうか。

パフォーマンスとは、他者の視線を意識しながら行為を提示するだけであり、その意味を読み解くのは見る者しだいである。それゆえパフォーマンスの意味は見る者と見られる者の間に生成される。そしてパフォーマンスの織りなす意味は、それが行われた空間、文化的歴史的な文脈、あるいは両者の関係性によって多様な解釈が可能になる。ホーソーンは晒し台におけるヘスターとディムズデールの演技に「声音、見た目、身振り」というパフォーマンスを描くことで演技の重層性を担保しているが、自らの作品／パフォーマンスでも、作家と読者の関係性を念頭に、そのような読みの重層性を提示しているのではないだろうか。そのために、確かにこの物語が読者に

提示する手がかりの意味は曖昧かもしれない。しかしこのようにパフォーマンスの観点から読むと、この物語における登場人物たちが、秘密を抱えるがゆえに本来の自分とは別の何かを演じざるをえない境遇に追い込まれた苦悩や葛藤をパフォーマンスとして表現していることは明らかである。そしてホーソーンはパフォーマンスを通して、そのような人物／パフォーマーたちの心の機微を繊細に、絶妙に描いたのではないだろうか。

## 注

- \* 本稿は、2019年10月26日に開催された日本英文学会中国四国支部第72回大会（於徳島大学）で行った口頭発表の原稿に大幅な加筆・修正を施したものである。
1. 本論は、『緋文字』における晒し台や説教壇を舞台とみなし、その舞台上でデイズデールやヘスターが演技を行っているという点では伊藤と読みの解釈を共有する。しかし本論では、登場人物たちの言葉よりも雄弁な行為に注目することで、伊藤とは異なる読みの可能性を提示する。
  2. シェクナーは、演劇や儀式など、身体的行為を伴うものをパフォーマンス「である」といい、身体的行為を伴わないものはパフォーマンス「として」研究可能であると述べている（12）。文学、特にホーソーン文学におけるパフォーマンス研究援用の可能性については、川下17-29を参照。
  3. Marion L. Kesselringの*Hawthorne's Reading*によれば、ホーソーンはこの評伝が収められた*The Miscellaneous Prose Works of Sir Walter Scott, Bart*を作家修業時代の1833年に読んでいる。
  4. ローラ・ドイル（Laura Doyle）によれば、チャールズ1世が統治した1640年代のイギリスでは、中流階級の男性だけでなく女性もまた、社会的不正義に対して請願書を書き、会議を開き、抗議活動を行っていたので、イギリスの内戦は階級的、宗教的、人種的権力闘争だけでなく、ジェンダー的な政治闘争をめぐる歴史的事件でもあった（249）。
  5. この場面における社会規範の緩み、法整備の未熟さについては、入子 282-88を参照。

## 引用文献

- Baym, Nina. *The Shape of Hawthorne's Career*. Cornell UP, 1976.
- Bercovitch, Sacvan. *The Office of The Scarlet Letter*. The Johns Hopkins UP, 1991.
- Cáfaró, Geraldo Magela. "The Preface as Stage : The Theatrical Trope and the Performance of Authorial Identities in the Nineteenth Century." *Ilha do Desterro*, vol. 70, no. 1, 2017, pp. 265-74.
- Cowley, Malcolm. "Five Acts of *The Scarlet Letter*." *College English*, vol. 19, no. 1, October 1957, pp. 11-16.
- Delbanco, Andrew. *Writing New England: An Anthology from the Puritans to the Present*. The Belknap P of Harvard UP, 2001.
- Doyle, Laura. "'A' for Atlantic: The Colonizing Force of Hawthorne's *The Scarlet Letter*." *American Literature*, vol. 79, no. 2, 2007, pp. 243-73.

- Gilmore, Michael T. *American Romanticism and the Marketplace*. The U of Chicago P, 1985.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday, 1959.
- Fogle, Richard Harter. *Hawthorne's Fiction: the Light & the Dark*. The U of Oklahoma P, 1964.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. vol. I, edited by William Charvat et al., Ohio State UP, 1962.
- Kesselring, Marion L. *Hawthorne's Reading 1828-1850 — A Transcription and Identification of Titles Recorded in the Charge-Books of the Salem Athenaeum*. The New York Public Library, 1949.
- Person Jr., Leland S. "Hester's Revenge: The Power of Silence in *The Scarlet Letter*." *Nineteenth-Century Literature*, vol. 43, no. 4, March 1989, pp. 465-83.
- Richards, Jeffrey H. *Hawthorne and the Metaphor of Theatre*. U of North Carolina at Chapel Hill, 1981.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 4th ed., Routledge, 2020.
- Scott, Walter. *Lives of the Novelists*. Henry Frowde, 1906.
- 伊藤淑子. 「『緋文字』におけるヘスターの演技と緋文字」『大正大學研究紀要』第102号, 2017, pp. 231-44.
- 入子文子. 『ホーソー・《緋文字》・タペストリー』南雲堂, 2004.
- 川下剛. 「世界劇場からパフォーマンスへ——ホーソー文学はパフォーマンス研究として考察できるのか」『広島修大論集』第61巻, 第1号, 2020, pp. 17-29.
- 常山菜穂子. 『アメリカン・シェイクスピア』国書刊行会, 2003.
- 藤吉清次郎. 「海賊、デイズデールの声、Aの文字——*The Scarlet Letter*論」『中・四国アメリカ文学研究』第56号, 2020, pp. 1-13.

## Acting and Performance in *The Scarlet Letter*: Three Scaffold Scenes

KAWASHITA Takeshi

At the end of *The Scarlet Letter* (1850), Nathaniel Hawthorne refers to this romance as “the drama of guilt and sorrow,” and regards all the characters as “actors.” Numerous attempts have been devoted to the study of the theatricality or the use of theatrical tropes in the work. But little attention has been given to what the characters’ performances mean or what meanings arise between “actors” and the audience. Therefore, the purpose of this paper is to explore the meanings from the perspective of the concept identified by the term “performance.”

According to Erving Goffman, “performance” is defined as all activity which serves to influence other people in any way. Also, Richard Schechner says that “performance” is me behaving as if I were someone else, who is separate from “me.” And “performance” is “showing doing” with awareness of others. I will use the term “performance” in these senses.

In *The Scarlet Letter*, there are three scenes featuring a scaffold which could be considered as a main stage. These are described as the “primal scene,” “rehearsal,” and “real stage” of confessions of the sin of adultery. At the beginning of the story, Madam Hester Prynne, holding her baby Pearl, stands with all eyes upon her on the scaffold situated in the marketplace of Boston in the 17th century. Although having committed adultery with the Reverend Arthur Dimmesdale, she couldn’t confess his name in public. Obviously, her figure is portrayed as a sinner, but the narrator says that if there is a Papist among the Puritans, it reminds him of “the image of Divine Maternity.” It could be said the two images of Hester are completely different. The reason is, the former is the image labeled by societal norms or men of power, and the latter is a character Hester performs. She thinks their deed is not a sin but something sacred. Therefore, on the first scaffold, Hester acts not only as a sinner but also as a holy woman.

In daily life, Dimmesdale has two faces: one is his true self, and the other is a minister. But appearing in the third scaffold scene, he is another person. In other words, he has gotten into a character who should confess his own sin. On the New England holiday, since he is supposed to preach an election sermon to the congregation, he goes to a church. Sacvan Bercovitch points out that Hawthorne modeled Dimmesdale’s sermon on Samuel Danforth’s in 1670, which had asserted “New England’s errand into the wilderness.” The words indirectly blame Hester for her performance on the first scaffold. However, there is a wide difference between the meaning of Dimmesdale’s words and their sound. Because some people comprehend his emotional pain through his tone and cadence. While preaching, his feeling of guilt keeps on overflowing. After that, he makes his way to the scaffold with Hester and Pearl. This time, Dimmesdale shows the people a figure whom he should have shown 7 years ago. On the scaffold, he tears off his minister’s attire, shows off his scarlet letter on the bosom, and confesses to God and the people. Unlike Hester, he heartily acts as a sinner with awareness of others and God, who repents of his past crime and sin.

## 追体験する主体

——もう一人の娘から読む *Beloved* ——

西 光 希 翔

## はじめに

トニ・モリスン（Toni Morrison）の代表作『ビラヴド』（*Beloved*）は子殺しを犯した逃亡奴隷セサ（Sethe）に焦点を当て、奴隷制の悲惨さを描く。本作の鍵となるのが、“rememory”である。セサは娘デンヴァー（Denver）に次のように語る。

“Can other people see it [rememory]?” asked Denver.

“Oh, yes. Oh, yes, yes, yes. Someday you be walking down the road and you hear something or see something going on. So clear. And you think it’s you thinking it up. A thought picture. But no. It’s when you bump into a rememory that belongs to somebody else. [...]” (43)

他者に属する“rememory”との遭遇は、その他者の追体験を生じさせる。この追体験は、“The picture is still there and what’s more, if you go there — you who never was there — if you go there and stand in the place where it was, it will happen again; it will be there for you, waiting for you” (43-44) というセサの言葉を鑑みると、不可避で、受動的なものだと言えるだろう。

本作における“rememory”と追体験は、セサと幽霊ビラヴド（*Beloved*）を軸に議論されてきた。例えばキャロライン・ローディ（Caroline Rody）は“rememory”の特質について、“‘Rememory’ transforms memory into a property of consciousness with the heightened imaginative power sufficient to the ethnic historical novel’s claim to represent the past”と述べ、“For Sethe as for her author, then, to ‘rememory’ is to use one’s imagination power to realize a latent, abiding connection to the past” (101-102) と指摘している。また、セサの人生の追体験を強く要求していることから、ビラヴドが追体験への欲求の化身としての一面を有していると述べる指摘もある（平石 169）。だが一方で、本作品はデンヴァーが追体験を通し、過去を知っていく物語でもある。“In the end, though, *Beloved* is not the most important character in Morrison’s revisionist strategy. That character is Denver, the other daughter” と指摘したアシュラフ・H・A・ラシュディ（Ashraf H. A. Rushdy）は、彼女を“the daughter of history”と位置付けている（41）。デンヴァーは“the agent of this battered family’s recuperation and regeneration”（Sale 48）として重要な役割を担っていることは間違いない。

奴隷制を直接的に体験しておらず、また過去を知ることを避けてきたデンヴァーは、“the sustenance of memory, the reconstruction of the past”を必要としている（Pillow 160）。他者の追体験を促す“rememory”は、デンヴァーにとって過去との繋がりを構築する媒介となる。例えば、ある批評家が“The dark shed becomes the ship’s hold as *Beloved* forces Denver to re-live the experience of panic, suffocation and thick darkness (with cracks of daylight) where the self is reduced to nothing”

(Rodrigues 157) と述べている通り、デンヴァーは家の敷地内にある薄暗い小屋で奴隷船の中の奴隷を追体験する — “It is hard to breathe and even if there were light she [Denver] wouldn’t be able to see anything because she is crying” (145)。

デンヴァーこそ、歴史を知り、他者の体験を自己の体験の一部とする、追体験する主体なのではないだろうか。だがこれまでのところ、デンヴァーに焦点を当てた議論は決して多くない。<sup>1</sup> その中で、前述のラシュディの論考はデンヴァーを中心に据えたものとして注目に値するだろう。ラシュディはデンヴァーがどのように過去と向き合っているのかを丁寧に分析している。特に、デンヴァーの「聞く」という行為に着目した考察は卓見である。印象深い “it [a story] is passed on through the ear” (55) という指摘に見られる通り、また “Like other novels in the tradition of African-American letters, Morrison criticizes the ideological imperative of print media in order to establish the value of oral historical relations” (57) と明言している通り、ラシュディの議論の軸は本作品における口頭伝承の力学にある。

歴史、また物語が “pass on” されていくこと、それを担っているのがデンヴァーであることに異論はない。本論はラシュディの議論と同様に、「聞く」ことの重要性に立脚している。しかし、デンヴァーを軸に本作品を読むならば、彼女が「聞く」だけでなく、語っていることも重要だ。さらに、デンヴァーが文字文化と密接に繋がっている点も鑑みる必要があるだろう。後述するが、彼女が大学で教育を受け、文字文化の中で生きていく未来を作品は示している。長らく奴隷に禁じられてきた書き言葉を用いて過去を “pass on” していく可能性を持ち得ること、それが “the other daughter” としてデンヴァーが有する存在意義なのではないだろうか。そして、その中で追体験が重要な役割を果たしている。デンヴァーはセサが語ったような受動的な追体験だけでなく、他者の体験を語り直し、自身の体験とする、言わば、主体的な追体験をしているように思われるのだ。

本論の目的は、本作におけるデンヴァーの役割を再考しつつ、奴隷制を体験したことがない者が、いかにそれを追体験するのかを考察することである。本論はまず、デンヴァーの耳についての考察から議論を始め、「聞く」という行為の重要性を確認する。その上で、デンヴァーが耳を傾ける中で他者に大きな影響を与えていることを指摘する。また、彼女が語りという行為の中で想像力を発揮し、過去を追体験していることを示す。さらに、デンヴァーと文字文化の関係を念頭に置きつつ、過去の追体験を可能にする彼女の想像力の源泉を突き止めたい。またデンヴァーとの関係性においてピラヴドが果たす役割についても言及していく。最終的に本論は、奴隷制の悲惨さを描く本作品の中で、これまで積極的に省みられてこなかった、ある声なき奴隷制の犠牲者に光を当てることが目指す。

## 1. 無知からの脱却

ピラヴドはセサの娘の幽霊であり、奴隷制の歴史が具現化された存在でもある (Spaulding 73-74)。つまりピラヴドを忘れることは、過去を忘れることを意味している。彼女が実体を有し、124番地へ戻ってくる直前にはセサとデンヴァーがポール・D (Paul D) と共にサーカスで楽しい時間を過ごし、未来へと歩み始める。だがここで考えるべきは、そもそも過去を知らないデン



ヴァーの存在だ。デンヴァーはセサの事件が発生したときは生後間もなく、当時のことはほとんど覚えていない。過去についての知識が欠けているデンヴァーは、過去を知ることが求められ、それは聞くことによって始まる。デンヴァーを中心に物語を読むとき、耳が重要な鍵となる。またピラヴドはその中で大きな役割を担っている。

デンヴァーの耳と言えば、想起されるのは聴力の喪失だろう。デンヴァーは幼い頃に同じ塾に通っていた少年ネルソン・ロード (Nelson Lord) からある質問をされる。それはセサの子殺しが事実なのか、そして、デンヴァーも一緒に牢屋に入ったのか、というものであった。デンヴァーはセサに真相を尋ねるが、答えを聞く前に耳の機能が失われる (121)。デンヴァーが恐れたのは自分の過去とセサについて聞いてしまうことだろう。彼女はネルソン・ロードの質問について、兄弟にも尋ねなかった。それは彼女自身がセサに対して“*certain odd and terrifying feelings*”を抱いていたからである (121)。誰かに聞いてしまえば、その感情の正体を知ることになるだろう。聴力の喪失は知ることへの恐怖を表していると考えてよい。

だが失われたデンヴァーの聴力は124番地の幽霊が立てる音によって回復する (122)。あたかも幽霊が彼女に耳を傾け、過去を知ることが求めているかのようだ。しかし、デンヴァーは聴力が戻っても過去を知ろうとはしない。過去を知ることが痛みを伴うことを、デンヴァーはネルソン・ロードとの一件で痛感したのだろうか。自分の家族の過去についても、彼女は積極的に知ろうとしない。

その状況に変化をもたらすのが、実体を持って124番地へ戻ってきた幽霊ピラヴドだ。ピラヴドはデンヴァーがいるところで、セサに過去を語ることを求める。その要求に応え、セサは語り始める。その場に居合わせるデンヴァーは二人の会話に耳を傾け、これまで知らなかった母の過去を聞くことになる。語りたくないセサと聞きたくないデンヴァーを繋ぐ役割を、ピラヴドが果たしていると言ってよい。

デンヴァーが知ること避けてきた最も大きなものが、セサの子殺しの動機である。デンヴァーは一人称の語りの中でセサに対しての恐怖を明かす。デンヴァーはセサに子殺しへと駆り立てたものが再び庭へ入ってくることを恐れている。しかしそれが何なのか、誰なのかは知らない。自身で語っている通り、知る必要があるとは思いつつ、それを避けてきた (242)。ここで再び、ピラヴドが重要な役割を担う。またもやセサに過去を語らせるのである。セサはピラヴドを自分が殺めた娘だと理解し、その世話に没頭する。セサとピラヴドの間にデンヴァーの居場所はなく、二人はデンヴァーを無視する (282)。次第にセサとピラヴドは口論を始めるが、孤立したデンヴァーは二人のやりとりに耳を傾けることしかできない。

セサは自分がどれだけ子供たちのために戦ってきたのかを説明するが、ピラヴドは興味を示さない (284)。次の箇所は三人称の語り語るセクションに組み込まれているのだが、語りが一人名の語りへと変化し、“you”へ語りかけ始める — “That anybody white could take your whole self for anything that came to mind. Not just work, kill, or maim you, but dirty you. Dirty you so bad you couldn’t like yourself anymore. Dirty you so bad you forgot who you were and couldn’t think it up” (295)。これはセサがピラヴドに語った言葉であると同時に、デンヴァーが聞いた言葉でもある。さらにデンヴァーはセサとピラヴドのやりとりに聞き続ける。“This and much more Denver heard her [Sethe] say from her corner chair, trying to persuade Beloved, the one and only person she felt she

had to convince, that what she had done was right because it came from true love” (296) とある通り、ここでデンヴァーは長年に亘り避け続けてきた、セサの子殺しの動機を聞くことになる。庭に入ってきたのが白人であり、我が子に自分と同じような目に合わせたくないという母の愛ゆえにセサが犯行に及んだことを知るのである。

デンヴァーはセサがずっと語らなかつた、また彼女自身、知ろうとしなかつた物語をピラヴドの存在を介して知る。具体的には、デンヴァーは子殺しへと駆り立てたものをセサ自身の口から聞いているのだ。マリアン・ハーシュ (Marianne Hirsch) が述べた通り、本作品はセサに自分の人生を語らせ、他者からは理解し難い行動を説明させようとしている (6)。ハーシュは説明されている対象をピラヴドとしているが、実はセサの言葉はデンヴァーへの説明にもなっている。ピラヴドはデンヴァーの記憶の空白を埋めるための橋渡しとして機能していると言ってよい。こうしてデンヴァーは自分の家族の歴史の一端にふれていくのである。

## 2. 耳を傾ける者

本作品は共同体の女性たちがセサとデンヴァーが住む124番地を訪れる場面でクライマックスを迎える。ここで過去の物語が反復されながら、新たな物語へと変わっていく。その中でデンヴァーが果たす役割を見ていこう。

セサはピラヴドを娘だと解釈し、世話にかまけ、仕事を休み始める。いよいよ食糧が底をついたとき、デンヴァーは助けを求めるために124番地から足を踏み出し、共同体の人々と接触する。ここで重要なのはデンヴァーと共同体との間で “a small conversation” (293) が生じている点だろう。この会話の中でデンヴァーは124番地の過去を知る。

All of them knew her grandmother and some had even danced with her in the Clearing. Others remembered the days when 124 was a way station, the place they assembled to catch news, taste oxtail soup, leave their children, cut out a skirt. One remembered the tonic mixed there that cured a relative. One showed her the border of a pillowslip, the stamens of its pale blue flowers French-knotted in Baby Suggs' kitchen by the light of an oil lamp while arguing the Settlement Fee. They remembered the party with twelve turkeys and tubs of strawberry smash. One said she wrapped Denver when she was a single day old and cut shoes to fit her mother's blasted feet. (293下線部筆者)

ある者は具体的な記憶を語り、またある者は物を見せながらデンヴァーに過去を語る。共同体との接触の中で、デンヴァーの記憶が語り直され、再構築されていくのだ。ジェニファー・リー・ジョーダン・ハイナート (Jennifer Lee Jordan Heinert) が “The voice of the past, Denver's story, tells her that she does not have to solve the problems of history or the potential problems in her future, she just has to 'know' them” (86) と述べている通り、知ることは重要だ。だが本論は、知る過程の中でデンヴァーが他者に対して大きな影響を与えていることに注目したい。

共同体の人々との “a small conversation” の中でデンヴァーは過去を知っていくのだが、これは共同体の側にとっても有意な体験である。共同体はデンヴァーに語ることによって過去からの解放へと歩みを進めるのだ。ヴァレリー・スミス (Valerie Smith) は語り得ぬ物語を語ることを、

“To speak what is necessarily and essentially and inescapably unspoken is not to speak the unspoken; it is rather only to speak a narrative or speakable version of that event or thing” (349) と指摘している。だが共同体にとって枢要なのは、誰に語るのかという点ではなかろうか。過去を知らないデンヴァーだからこそ、彼らは語ることができたのだ。前章で挙げたセサがピラヴドに過去を語る場面において、“*Beloved’s distance from the events itself*” (69) がセサに語らせることを可能にしていることをここで想起してもよい。

語る中で、共同体の人々は過去の自分たちの振舞いを回顧したはずだ。上に挙げた、デンヴァーと共同体の“*a small conversation*” に注目すると、124番地で開催された盛大な宴を覚えている主語が“*One*”ではなく“*They*”となっており、この宴が共同体共通の記憶であることがわかる。彼らは宴の翌日、セサを追うスクールティーチャー (*Schoolteacher*) たちの接近を告げなかったことも覚えているはずだ。デンヴァーは共同体の物語に耳を傾けることで、彼らの眼差しを過去に向けさせる。下河辺美知子の言葉を借りるならば、デンヴァーは「〈トラウマ記憶〉を〈物語記憶〉へ語り直すという作業」(27) を促しているのだ。

124番地において、セサと共同体の人々は過去の過ちを反復しながら、それを償うことになる。セサは白人エドワード (*Edward*) に襲い掛かり、殺すことでしか愛する娘を守ることでできなかった過去を償う。共同体の女性たちはセサの襲撃を止めることで、124番地を更なる孤立から救う。反奴隷制の活動家で“*bleached nigger*” (306) とまで呼ばれていたエドワードに傷をつけていたとすれば、セサと共同体との溝は修復不可能なものになっていたはずだ。共同体の人々はベイビー・サグズ (*Baby Suggs*) が催した豪勢な宴に嫉妬し、追跡者たちの接近を告げなかった過去を償っているかのようにも見える。これはセサがデンヴァーに語った“*rememory*”のさらに先にあるものだ。言わば、過去の過ちを受け止めた上で、追体験しながら償い、生き直すような営みである。セサと共同体の対峙の場面を論じたD・スコット・ヒンソン (*D. Scot Hinson*) は、過去の反復からの脱却は“*narrative and communal sacrifice*” によってのみ可能となると述べている (160)。だが本論は、デンヴァーがこの変化を起こしていることを強調したい。124番地から足を踏み出した、もう一人の娘デンヴァーによって事件の当事者たちが過去の呪縛から解放される兆しが与えられる。そして124番地の過去のトラウマ記憶が新たな物語へと変化していく。過去を反復しているセサと共同体の物語の中にデンヴァーも参加する。共同体と共にセサの襲撃を止めるのだ。デンヴァーは124番地に宿る過去を追体験しつつ、自身のものとなる新たな物語を獲得していくのである。

### 3. 語りが齎す追体験

前章でも確認した通り、共同体はデンヴァーに語っている。語ることは過去の共有を可能にし、過去の呪縛からの解放へと向かう契機となる。デンヴァーにとっても語りは重要なものだ。しかし、彼女の語りは他の者の語りとは異なった性質を有している。デンヴァーにとって語ることは“*oppoortunity [sic] to perform the regenerative act, to pass on her mother’s story and, in the process, to make the story truly her own to give*” (*Bjork* 154) だと言ってよい。そして、それは追体験を齎す。

デンヴァーが一番大切にしている物語が、セサと彼女が逃亡の過程で出会った白人少女エイミー・デンヴァー (Amy Denver) に纏わるものだ。これまで幾度となくこの物語を聞いてきたからだろう、デンヴァーはその世界の中へ簡単に入っていくことができる。

Easily she stepped into the told story that lay before her eyes on the path she followed away from the window. [ . . . ] And to get to the part of the story she liked best, she had to start way back: hear the birds in the thick woods, the crunch of leaves underfoot; see her mother making her way up into the hills where no houses were likely to be. (36下線部筆者)

ここには過去の母の姿をその目で見て、ある種の追体験をしているデンヴァーが描かれている。

デンヴァーはこの物語をピラヴドに語り伝えることになる。ピラヴドにせがまれ、デンヴァーは語り始める。セサがどこへ向かい、なぜ逃亡を企てたのかを説明した後、デンヴァーは物語の核心へ迫っていく。次の引用を上記のものと比較すると、語りという行為が齎す追体験の本質が浮き彫りになる。

Denver began to see what she was saying and not just to hear it: there is this nineteen-year-old slave girl —a year older than herself—walking through the dark woods to get to her children who are far away. She is tired, scared maybe, and maybe even lost. Most of all she is by herself and inside her is another baby she has to think about too. Behind her dogs, perhaps; guns probably; and certainly mossy teeth. (91下線部筆者)

上記の引用のいずれの場合も、デンヴァーが物語を自分の目で見て、追体験している点は共通している。しかし、ピラヴドに語る中でデンヴァーはよりセサへと接近する。デンヴァーは自分の母としてのセサではなく、当時19歳の奴隷少女だったセサを追体験しているのだ。ここでは語り が現在形へと変化し、推量を意味する副詞が繰り返され、デンヴァーが意識の中で暗い森の道を急ぐ、自分とほとんど同年代の少女セサを想像しながら、追体験している様子が鮮明に表現されている。

さらに注目すべきは、セサが語らなかった物語の細部をデンヴァーが自身の想像で埋めていくことである。

Denver spoke, Beloved listened, and the two did the best they could to create what really happened, how it really was, something only Sethe knew because she alone had the mind for it and the time afterward to shape it: the quality of Amy's voice, her breath like burning wood. The quick-change weather up in those hills —cool at night, hot in the day, sudden fog. (92下線部筆者)

エイミーの声の調子や天候の変化など、セサだけが知ることをデンヴァーとピラヴドは創り上げる。デンヴァーが語る物語はセサから聞いたものではなく、彼女自身が想像した物語となっているのだ。

語ることはデンヴァーに追体験を促す。デンヴァーにとって追体験とは、セサが語ったような、繰り返される悲劇的な過去の映像との接触だけを意味するのではない。それは想像力でもって語り直し、追体験しつつ、自分の物語とすることなのだ。デンヴァーは語ることで、体験していない過去を自分の物語としていく。物語を語るという主体的な行為、もっと言えば主体的な追体験の中で、デンヴァーは語り継ぐ者という役割を果たしていくのである。また、それを促したのがピラヴドであることを、ここで指摘しておきたい。

#### 4. 父の不在——想像力の源泉

モリスンは本作において “a new way of knowing and of telling the story of slavery, a way of telling that empowers the powerless” (Fuston-White 463) を創造しようとしている。ここで思い出すのは、ビラヴドについて語ったホミ・バーバ (Homi Bhaba) の指摘である。バーバはビラヴドを “the stressed, dislocatory absence that is crucial for the rememoration of the narrative of slavery” (254) と位置付ける。確かに、本作ではビラヴドの存在に込められた声なき奴隷制の犠牲者たちの声が再構築され、物語となり、“pass on” されていく可能性が提示されている。

だが本作をそのような物語として読むならば、読者はセサの夫ハリー (Halle) を思い出さなければならない。彼が声なき奴隷制の犠牲者であることは間違いない。セサが白人達から凌辱されているのを目撃したハリーは発狂し、作品の中から忽然と姿を消す。ハリーの発狂を聞かされたセサは彼の死を確信し、代わりにポール・Dと生きていくことを選ぶ。作品はセサとポール・Dが手を取り合い、新しい明日へと向かっていく姿を示し、ある種の解放を示して幕を閉じる。そのためか、ハリーは省みられる機会が少ない人物だと言える。<sup>2</sup> 一面において、ポール・Dはハリーの空白を埋めていると言えるかもしれない。だがそれはセサを軸に読む中で機能する。デンヴァーの側から本作を読むとき、ポール・Dがハリーの空白を埋めているとは言えない。

ではハリーの空白はどのように埋まっているのか。結論から言えば、デンヴァーの中にあるハリーの不在は埋まらない。デンヴァーのところへ彼が到着することはないし、ハリーの発狂について彼女は知らない(246)。セサやポール・Dはハリーのことをデンヴァーに語りはしないだろう。彼らは彼女が何を待っているのか理解していない (50)。デンヴァー自身が “He [Halle] was coming and it was a secret” (245) と語っている通り、彼女は父を待っていることを秘密にしているのだから。そして今もデンヴァーは彼を待ち続けている — “even now I bet he’s trying to get here” (246)。

作中、デンヴァーがハリーについて十分な知識を得ることはない。だが、読者は比較的簡単に彼らの間に繋がりを見出すことはできる。それは識字という点においてだ。デンヴァーはレイディ・ジョーンズ (Lady Jones) の塾で算数と文字を学んだ。その理由は彼女自身が語っている通り、ハリーの影響である (245)。そして、この識字という能力が結果的に、この後、果たしていくであろう重要な役割を彼女に担わせることになる。

作品はデンヴァーが教育を受けていく未来を提示している。白人から教育を受け、オーバーリン大学 (Oberlin) で学ぶ可能性が示唆される (314)。地下鉄道組織の重要な拠点であったオーバーリンでは白人と黒人が同じ教室で授業を受けていた。またオーバーリン大学は1835年以来、肌の色に関係なく入学を認めている。北部で学んだ黒人が南部で教師を務めることは珍しくなかった (Du Bois 67)。ならば大学で、しかも白人と同じ教育を受けたデンヴァーは、リンダ・クラムホルツ (Linda Krumholz) が述べたように、“the teacher, the historian, and the author” (121) としての使命を持つことが予想される。<sup>3</sup>

ハリーが文字を学習していなければ、デンヴァーが文字を学び、高等教育を受ける可能性や、教える者としての役割を担う可能性もなかっただろう。またハリーは、デンヴァーが想像力を強めた要因でもある。デンヴァーは家の裏にある森の中に、自分だけの秘密の場所を作り、そこで



空想することで孤独を紛らわせていた。デンヴァーはこの時にハリーのことを空想していた。既に言及した通り、デンヴァーは聴力の喪失を経験する。だが“the quiet let me dream my daddy better”とデンヴァー自身が語っている(244)。ハリーの不在はデンヴァーに想像力を発揮させる空白を提供する。ある意味でハリーは、バーバが言った“the stressed, dislocatory absence that is crucial for the rememoration of the narrative of slavery”(254)なのだと言えるかもしれない。父の不在によって獲得した想像力が、前章で指摘した、語りの中でセサを追体験することを可能にしていると言えよう。<sup>4</sup>

先程、「デンヴァーの中にあるハリーの不在は埋まらない」と述べた。事実、デンヴァーは作中、ハリーと対面しない。しかし、読者はデンヴァーの姿にハリーの物語が隠されていることに気づくだろう。124番地から出ていく決意をするデンヴァーの姿はハリーと重ねられている(296)。またピラヴドが姿を消した後、ポール・Dと出会うデンヴァーは“she looked more like Halle than ever”(313)と描写される。遡れば、作品序盤、デンヴァーはポール・Dから“Got her daddy’s sweet face”と言われている(15)。デンヴァーは外面的にも内面的にも、ハリーの性質を引き継いでいる。藤平育子の言葉を借りれば、彼女は「母の娘」である以上に、「父の娘」なのである(202)。さらに言えば、彼女は物語におけるハリーの不在を埋める存在としても機能しているのだ。つまり、モリスンは父の不在をデンヴァー自身に埋めさせている。

デンヴァーは、ハリーがもし124番地にいたならば体験していた物語を演じていると言ってよい。しかし、デンヴァーは自身が父の姿と重なっているという事実を知ることにはない。それを明らかにできるのは読者だけだ。モリスン作品は読者に参加を促すと言われている(藤平 17-18)。読者は想像力を発揮し、テキストの空白を再構築することで作品に参加するのだ。ならば、ピラヴドがセサとデンヴァーを繋いだように、あるいはデンヴァーがセサと共同体を繋いだように、デンヴァーとハリーの間に空白を埋めることこそ、本作の読者が担う重要な役割なのではないだろうか。そのように読む時、本作の献辞に捧げられた、声なき奴隷制の犠牲者たちの物語の一つが再構築される。そして同時に我々読者は、奴隷制という歴史の一部をまた一つ、デンヴァーと共に追体験するのである。

## 結びに

ピラヴドは124番地を去ったが、この後もデンヴァーは様々なこと — 例えば自分を妊娠したことで、セサたちの逃亡計画が変更を強いられたこと。共同体が嫉妬した豪勢な宴がもともと、自分への祝いとして始まったこと — を知っていくだろう。それは自分が何者なのかを知ることに繋がる。そして家族の過去を知り、共同体の過去を知ること、アメリカ黒人奴隷の歴史を知ること、過去を知り、追体験し、想像し、そして語る中で、デンヴァーは奴隷制の歴史を“pass on”する者として立ち現れてくるのだ。その時、文字が彼女にとって大きな力となるだろう。

本作品においてモリスンは体験したことのない者がどのように奴隷制を語り継ぐことができるのか、という問題に対峙している。このように考えると、実はモリスン自身が最も投影されているのはデンヴァーなのではないかと思えてくる。奴隷制についてモリスンが答えた次の言葉は、



その考えが少なくとも間違いではないことを証明してくれる。“I had this terrible reluctance about dwelling on that era. Then I realized I didn’t know anything about it, really” (Taylor-Guthrie 256) と、モリスンは奴隷制について何も知らない自分に気付いたと言う。その後、拷問器具や地下鉄道組織などについて調べたモリスンは、それに自身の想像力を加え、本作品を書き上げた。つまり『ピラヴド』は、奴隷制への無知、知ること、そして想像力によって生まれた物語であり、モリスンはそれを文字で書き記し、小説として残したのである。

デンヴァーの姿にモリスン自身が重なって見えてくることは、あるいは自然なことなのかもしれない。本作品は先程挙げた問題に対しての、モリスンなりの答えなのだ。モリスンはその答えをデンヴァーの物語に描いている。また、この作品は過去の歴史を追体験するモリスンの体験を描いているようにも思われる。とまれ、本作は過去を語り継ぐことの困難さと、その中で体験したことの無い者と、彼らが語る物語がどのような役割を果たしうるのか、我々読者に語りかけているのではないだろうか。

## 注

1. デンヴァーを軸に据えた議論は決して多くないが、彼女の役割については幾つか言及されている。アメリカ黒人女性文学の代表的な論客バーバラ・クリスチャン (Barbara Christian) は “Denver is pivotal not only in terms of the trajectory of the future, but also in Morrison’s unremitting analysis of freedom and ownership” (46) と、デンヴァーの重要性について言及している。ローディは “Denver the survivor and story-inheritor becomes a proto-Morrison, bearer of the family exodus sage into literate American culture” (103) と、モリスンとデンヴァーの関係性について慧眼な指摘をしている。
2. 例えば、本作における父親像を考察した “‘Nobody Could Make It Alone’: Fathers and Boundaries in Toni Morrison’s *Beloved*” という論文では、パイパー・サッグスがハリーの代役を務めているとの指摘があるが (Fowler 24)、ハリーについてそれ以上の詳しい言及はなされていない。ハリーが看過されてきた要因については、キャスリン・ブローガン (Kathleen Brogan) の指摘が有効な視座を与えてくれる。ブローガンは本作品において、“the haunting is not completely dispelled but is redefined through the novel’s performance of funereal ritual” (67) と述べた上で、“Organized as a ritual reburial of the dead, the novel positions its readers as mourners who gather around the grave of American history” (91) と指摘している。ここで使われる “dead” と “mourn” という言葉に注目したい。確かにハリーの死の可能性は仄めかされている。パイパー・サッグスにとって、ハリーは “a son, deeply mourned” (15) である。また読者はセサの意識を通じて、彼の死を想像する (83)。だが実際のところハリーは死去しているのか、生存しているのか定かではない。セサはハリーを弔いに、かつてパイパー・サッグスが説教をしていた開拓地に行くが、ハリーへの慕情よりも、ポール・Dを求める気持ちが強くなっている自分に気づく (116)。ここでハリーはセサから悼まれるのではなく、忘れられるのである。セサと同調するかのよう、読者は — 死者であるピラヴドには強い関心を喚起されるのだが — ハリーに注意を向けなくなるのではなからうか。

3. クラムホルツが挙げたデンヴァーの役割はモリスン自身と重なり合う。モリスンはかつて大学で教員として勤めていた。また編集者としてアメリカ黒人の歴史を記録する資料を収録した『ブラック・ブック』(*The Black Book*)の制作にも携わっている。
4. ラファエル・ペレス・トーレス (Rafael Pérez-Torres) は “the interplay between presence and absence” が作品に頻出していると述べ、“Absence thus comprises the past and the present of the character’s lives in *Beloved*” と指摘している (181-82)。この論考では、例としてベイビー・サッグスが挙げられている。しかし、デンヴァーを中心に置いて読むとき、この指摘が符号するのはやはりハリーであろう。作中、“absence” あるいは “absent” という言葉は計11回用いられているが、そのうちの5回がハリーに対して、しかもデンヴァーと関係がある文脈で使用されている。例えば作品の序盤、セサとポール・Dが彼の話をしているのを聞いたデンヴァーは “her own father’s absence was not hers” と感じ、“Only those who knew him (“knew him well”) could claim his absence for themselves” (15) という感覚を抱く。確かに、彼女のハリーについての知識はベイビー・サッグスやセサから聞いた、言わば、間接的な情報に基づいている。だが、よく知らないという状態にあるからこそ、想像力でその空白を埋めることが可能になるのである。

### Works Cited

- Bhaba, Homi. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
- Bjork, Patrick Bryce. *The Novels of Toni Morrison: The Search for Self and Place within the Community*. Peter Lang, 1992.
- Brogan, Kathleen. *Cultural Haunting: Ghosts and Ethnicity in Recent American Literature*. UP of Virginia, 1998.
- Christian, Barbara. “Beloved, She’s Ours.” *Narrative*, vol. 5, no. 1, 1997, pp. 36-49.
- Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. 1903, edited by Henry Louis Gates, Jr., and Terri Hume Oliver. Norton, 1999.
- Fowler, Doreen. “‘Nobody Could Make It Alone’: Fathers and Boundaries in Toni Morrison’s *Beloved*.” *MELUS*, vol. 36, no. 2, 2011, pp. 13-33.
- Fuston-White, Jeanna. “‘From the Seen to the Told’: The Construction of Subjectivity in Toni Morrison’s *Beloved*.” *African American Review*, vol. 36, no. 3, 2002, pp. 461-73.
- Heinert, Jennifer Lee Jordan. *Narrative Conventions and Race in the Novels of Toni Morrison*. Routledge, 2009.
- Hinson, D. Scot. “Narrative and Community Crisis in *Beloved*.” *MELUS*, vol. 26, no.4, 2001, pp. 147-67.
- Hirsch Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Indiana UP, 1989.
- Krumholz, Linda. “The Ghost of Slavery: Historical Recovery in Toni Morrison’s *Beloved*.” *Toni Morrison’s Beloved*, edited by William L. Andrews and Nellie Y. McKay. Oxford UP, 1999, pp. 107-25.
- Morrison, Toni. *Beloved*. 1987. Vintage, 2004.
- Pérez-Torres, Rafael. “Between Presence and Absence: *Beloved*, Postmodernism, and Blackness.” *Toni Morrison’s Beloved*, edited by William L. Andrews and Nellie Y. McKay. Oxford UP, 1999, pp. 179-201.

- Pillow, Gloria Thomas. *Motherlove in Shades of Black: The Maternal Psyche in the Novels of African American Women*. McFarland, 2010.
- Rodrigues, Eusebio L. "The Telling of *Beloved*." *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*, edited by Barbara H. Solomon, G. K. Hall & Co., 1998, pp. 148-65.
- Rody, Caroline. "Toni Morrison's *Beloved*: History, 'Rememory,' and a 'Clamor for a Kiss'." *American Literary History*, vol. 7, no. 1, 1995, pp. 92-119.
- Rushdy, Ashraf H. A. "Daughters Signifyin (g) History: The Example of Toni Morrison's *Beloved*." *Toni Morrison's Beloved*, edited by William L. Andrews and Nellie Y. McKay. Oxford UP, 1999, pp. 37-66.
- Sale, Maggie. "Call and Response as Critical Method: African-American Oral Tradition and *Beloved*." *African American Review*, vol. 26, no. 1, 1992, pp. 41-50.
- Smith, Valerie. "'Circling the Subject': History and Narrative in *Beloved*." *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present*, edited by Henry Louis Gates, Jr. and K. A. Appiah, 1993, pp. 342-55.
- Spaulding, A. Timothy. *Re-forming the Past: History, the Fantastic, and the Postmodern Slave Narrative*. Ohio State UP, 2005.
- Taylor-Guthrie, Danille, editor. *Conversations with Toni Morrison*. UP of Mississippi, 1994.
- 下河辺美知子. 『トラウマの声を聞く — 共同体の記憶と歴史の未来』. みすず書房, 2006.
- 平石貴樹. 『小説における作者のふるまい — フォークナー的方法の研究』. 松柏社, 2003.
- 藤平育子. 『カーニヴァル色のパッチワーク・キルト — トニ・モリスンの文学』. 學藝書林, 1996.

## The Agent of Rememory: The Other Daughter in *Beloved*

NISHIMITSU Kisho

Morrison's masterpiece *Beloved* describes the misery of slavery, focusing on Sethe, an ex-slave woman who commits infanticide. This novel reconstructs the voices of the voiceless victims of slavery. The key to the story is "rememory." According to Sethe, memories remain in the place where they occurred, and visitors re-experience them involuntarily.

Critical discussion of "rememory" has centered on Sethe and Beloved, the ghost. At the same time, however, this novel is a story of Denver's coming to know the past, making it part of her experience, through "rememory," which is crucial for her. She does not passively relive the past as described by Sethe, but actively re-experiences it. She is the agent of "rememory."

Although not many discussions have focused on Denver, some scholars have noticed her function as a listener. I acknowledge the importance of this listening. However, Denver's acts of speaking are as significant as her listening. We also need to take into account her literacy. The novel suggests a future in which she receives a college education. The possibility of passing on the past through writing, which was long forbidden to slaves, is the main significance of Denver's role as the other daughter.

This paper aims to reconsider Denver's role and to examine how those who have never experienced slavery can re-experience it. The discussion begins with Denver's acts of listening and how they have a great impact on others; she confronts them with the past. Furthermore, we see that in storytelling, she demonstrates her imagination, reliving the past. Additionally, considering Denver's literacy, I explore the source of her imagination, which enables "rememory." I also touch on the role of Beloved as it affects Denver. Lastly, I aim to shed light on a certain voiceless victim of slavery who has rarely been discussed.

## レイモンド・カーヴァー研究を概観する

栗原 武士

レイモンド・カーヴァー（Raymond Carver, 1938-88）の没後30年以上が経過し、その間アメリカのみならず世界各国で多種多様な研究がなされてきた。本稿ではそれらの中から書籍として出版されたものを中心に、カーヴァー研究の大まかな流れを概観したい。

カーヴァー研究は2000年頃を境にして、時代区分として大まかに二つに分けられる。「ダーティ・リアリズム」や「Kマート・リアリズム」「ヤッピー・ポストモダニズム」など、彼の作品へのタグ付けが盛んになされた初期のカーヴァー研究では、当時「ミニマリズム」の代表的作家とみなされていた彼の新規性をアメリカ文学史の中に位置づける試みが多く見られ、その傾向は例えばシンシア・ハレット（Cynthia Hallet）の『ミニマリズムと短編』（*Minimalism and the Short Story*, 1999）に端的にあらわれている。カーヴァー作品を既存のカテゴリー（たとえばリアリズムやポストモダニズムなど）との関連性において批評しようとするこのような試みは、その後のカーヴァー研究においてそれほど大きなインパクトを残すことはなかったが、カーヴァー作品と、彼に影響を受けた一連の短編小説のブームを後押しすることにつながった。

同時期の研究でより注目すべきは、作品集ごとの傾向と主題を包括的に考察し、カーヴァー研究の地ならしを行った一連の研究書である。代表的なものにユイニング・キャンベル（Ewing Campbell）の『レイモンド・カーヴァーの短編研究』（*Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*, 1985）や、アーサー・ソルツマン（Arthur Saltzman）の『レイモンド・カーヴァーを理解する』（*Understanding Raymond Carver*, 1988）、ランドルフ・ラニアン（Randolph Runyon）の『レイモンド・カーヴァーを読む』（*Reading Raymond Carver*, 1992）がある。これらの研究はいわゆる「リッシュ・スキャンダル」（初期のカーヴァー作品の編集者ゴードン・リッシュ [Gordon Lish] が作品を過剰に編集していた問題）以前に出版されたため、キャリアの前期と後期の作風の違いについて作家論的に考察した部分についてはその妥当性を慎重に吟味する必要があるものの、それぞれの作品集で繰り返し現れるモチーフの考察（キャンベル、ソルツマン）や作品の間テクスト的分析（ラニアン）を通して、カーヴァー作品の全体的な特徴を大まかに定義づけた。

このような初期のカーヴァー研究の集大成といえるのが、アーサー・F・ベシア（Arthur F. Bethea）の『レイモンド・カーヴァーの短編と詩における技巧と感性』（*Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver*, 2001）である。本書はリッシュ・スキャンダルを踏まえたうえで、それまでの作品解釈、文体論や宗教的モチーフの分析、リアリズム / モダニズム / ポストモダニズム論、間テクスト性の分析、ミニマリズムの定義などに目配りし、従来のカーヴァー研究を総括する一冊となっている。また、それまでではほとんど研究がなされてこなかったカーヴァーの詩人としての側面にも着目し、詩の体系的な分析に取り組んだ点もカーヴァー研究における本書の大きな功績である。



あえて大雑把に述べるならば、先行する文学作品との影響関係においてカーヴァーの新規性を定義づける試みが、本書で一段落したと言える。カーヴァーのポストモダン性を指摘する従来の研究の多くは、曖昧さを残したまま結末を迎えるカーヴァー作品の特徴に依拠していたように思われるが、ベシアはそのような「ポストモダン」的なカーヴァー観に対して、作品群を総体として見た場合、カーヴァーの多くの作品はモダニスト的な構造と統一性を有していると指摘する。彼のこの指摘はリッシュと袂を分かった後のいわゆる後期カーヴァー作品を念頭になされたものだった。しかし、後に短編集『ビギナーズ』(*Beginners*, 2009)として出版された、リッシュの編集を受ける前のカーヴァーのオリジナル原稿を見てみると、ベシアのいう作品としてのオーソドックスな構造と統一性を志向するカーヴァーの傾向が前期の作品においても裏付けられ、彼の研究は20年後の現在からみても一定の妥当性を有している。

2000年以降に発表された一連の研究が、カーヴァー研究における2つ目のグループを形成している。1999年、ニューヨークタイムズ・ブックレビュー誌に掲載されたマックス(D. T. Max)の記事(“The Carver Chronicles”)によって明るみに出たリッシュ・スキャンダルを経て、カーヴァー研究においても、作品をテキストの外部へと開く学際的な論考が次第に多く見られるようになった。まず挙げられるのが、ラインズベリ(G.P. Lainsbury)の『カーヴァー・クロノトープ: カーヴァー作品における生世界』(*The Carver Chronotope: Inside the Life-World of Raymond Carver's Fiction*, 2004)である。序文にもあるように、本書はカーヴァー作品を非政治的テキストととらえがちだった従来の批評的傾向に対する反論である。カーヴァー作品における身体表象や資本主義的生産の基本単位としての家族像を考察する本書は、後期資本主義社会アメリカを描き出すカーヴァー作品がいかなる現代的な政治性を持ちうるかを丹念に検証するものであり、文学作品としての内在的価値に重きをおいた従来のカーヴァー作品研究とは一線を画している。本書は2000年代以降の新しいカーヴァー研究のモードを一冊の研究書としてのインパクトとともに導入したといえるだろう。

『レイモンド・カーヴァーへの新しい小径』(*New Paths to Raymond Carver: Critical Essays on His Life, Fiction and Poetry*, 2008)は、2005年に設立された国際レイモンド・カーヴァー学会(International Raymond Carver Society)の主要メンバーであるサンドラ・リー・クレッペ(Sandra Lee Kleppe)とロバート・ミルナー(Robert Miltner)によって編集されたカーヴァー論集である。本論集でもカーヴァーの詩に相当の紙数が割かれており、また同一の詩を複数の寄稿者が批評するなど、より多角的な考察がなされている。短編批評のパートでは精神分析やメディア論に依拠したものや、冷戦構造の政治的文脈にカーヴァーの作品を位置づけるものなど、こちらも多様な切り口からカーヴァーの作品を再評価する試みがなされている。同様の論集として、2013年の『クリティカル・インサイト』(*Critical Insights: Raymond Carver*)があり、本書もリッシュ・スキャンダル以降の重要なカーヴァー論集である。特筆すべきは、クレア・ファールブ(Claire Fabre)の論考(“Feminist Perspectives on the Works of Raymond Carver”)であろう。ファールブは、白人男性の主人公が多いカーヴァー作品における女性表象、とりわけ女性の語り手に着目し、規範的なジェンダーの境界線を攪乱するようなカーヴァー作品の新たな政治性を指摘している。本論考は国際レイモンド・カーヴァー学会の会誌である『レイモンド・カーヴァー・レビュー』(*Raymond Carver Review*)第2号の特集「カーヴァーとフェミニズム」と連動している。同誌はインターネット

上で無料公開されており、同学会が毎年主催しているALAでのパネルディスカッションとともに、国際的なカーヴァー研究のハブとしての役割を果たしている。

日本では英語文学作品を英語学習と結びつける試みがなされることが多いが、この点についてはカーヴァー作品を様々な教育現場で活用するケース・スタディーをまとめたポール・グラント (Paul Benedict Grant) らによる『教育現場におけるカーヴァー：カーヴァー作品への学際的アプローチ』(*Carver Across the Curriculum: Interdisciplinary Approaches to Teaching the Fiction and Poetry of Raymond Carver*, 2011) が興味深い。日本の研究者にとって特に有益なのは、第二言語教育活動としてカーヴァーの作品を翻訳したキャサリン・アシュレー (Katherine Ashley) と、短編や詩を演劇に落とし込むことで言語と文化のより深い理解につなげる試みを記したクレッペの論考だろう。また、日本ではこれまでカーヴァーの詩の研究がほとんどなされてこなかったことを考えると、クレッペによる『レイモンド・カーヴァーの詩』(*The Poetry of Raymond Carver: Against the Current*, 2014) は、カーヴァーの詩を専門に分析した初の研究書として重要である。クレッペは本書でカーヴァーの詩における間テキスト性を中心に考察しており、その分析方法は短編批評におけるラニアンの手法と重なり合う。本書は今後カーヴァーの詩の研究における準拠枠となるだろう。

以上、カーヴァー研究における二つの時代区分を大まかに概観してきた。これらと並行して、常にカーヴァー研究で重要な位置を占めてきたのが伝記研究である。カーヴァーの作品がアメリカ社会に住まう声なき市井の人々に関心を集めたように、カーヴァーの伝記研究で明らかになる作家自身の波乱万丈な人生もまた、カーヴァー読者のみならず一般の読書家たちの（幾分窃視的な）興味を今なお惹き続けている。この領域における初期の資料としてはカーヴァーの知人からのインタビューやエッセイを集めた『レイ追想：レイモンド・カーヴァー伝記集』(*Remembering Ray: A Composite Biography of Raymond Carver*, 1993) と、『レイモンド・カーヴァー口承伝記集』(*Raymond Carver: An Oral Biography*, 1995) がある。カーヴァーの二人の妻であるメリアン・バーク・カーヴァー (Maryann Burk Carver) とテス・ギャラガー (Tess Gallagher) もそれぞれ追想録 (*What It Used to Be Like: A Portrait of My Marriage to Raymond Carver* [メリアン, 2006] と、*Soul Barnacles: Ten More Years with Ray* [テス, 2000]) を出版している。いずれも興味深い内容を含んでいるが、やはりこの分野で特筆すべきは、キャロル・スクレナカ (Carol Sklenicka) の『レイモンド・カーヴァー：作家としての人生』(*Raymond Carver: A Writer's Life*, 2009) であろう。星野真里訳の日本語版が中央公論新社より2013年に出版されている。家族や知人への聞き取りや詳細な資料分析に基づく本書は、それまで断片的にしか明らかにならなかったカーヴァーの伝記的背景の全容を初めて世に示し、本書を抜きにしては作品を作家の実人生と結びつける批評手法は成り立たないほどのインパクトをカーヴァー研究に与えた。

今後もカーヴァー研究は、国際レイモンド・カーヴァー学会と、会誌『レイモンド・カーヴァー・レビュー』を中心に活発に続けられることが予想される。本稿では紙数の都合上参考文献リストを割愛させていただいた。同学会のHPには最新のビブリオが掲載されているので、各資料の詳細はそちらを参照していただければ幸いです。

伊藤詔子（編訳著者） エドガー・アラン・ポー（著者）

『【新編 エドガー・アラン・ポー評論集】

ゴッサムの街と人々他+ [論説] コロナ時代にニューヨーク作家ポーを読む』

（小鳥遊書房、2020年12月、200頁、本体2000円+税）

城戸光世

本書は、伊藤氏のポー研究の出発点ともいえる『アルンハイムへの道——エドガー・アラン・ポーの文学』（桐原書店、1986）と、その後約30年間のアメリカン・ルネサンス研究の成果をまとめた近著『ディズマル・スワンプのアメリカン・ルネサンス——ポーとダーク・キャノン』（音羽書房鶴見書店、2017）に続く、単著としてのポー関連図書第3弾である。マンハッタン南端の地図を裏地に、銀と黒と赤と白だけで構成された、サイズも字体も様々な文字群が躍るような表紙をもつ本書は、憂鬱と高揚、生真面目さと諧謔、合理と非合理など、一見対極にあるものすべてを大きな渦の中にとともに飲み込んでいくような、ポー文学の底なしの奥深さと、過剰なほどの演出を体現したような佇まいであり、ある意味非常に「ポー的」だと言えるだろう。

本書で訳者と編集者と著者という3つの役割を担う伊藤氏の、その国内外を問わない八面六臂の活躍は、本支部ではすでにお馴染みのものである。そのエネルギッシュな研究活動とそれを支える強靱な精神力と知性で、伊藤氏は環境文学批評から、ポーとソローを両軸としたアメリカ・ルネサンス研究、さらには原爆文学やポストモダン作家まで、幅広い分野で常に最前線を走ってきた。昨年も氏が中心となって編まれたエコクリティシズム研究書が刊行されたばかりであるが、2020年、コロナウイルスが世界中で猛威を振るい、移動も外出すらも制限され、日常も崩れ研究どころではなくなった昨年においてすら、氏はこのコロナ時代に相応しい新たなポーの翻訳批評書を私たちに届けてくれた。それが本書である。

本書は大きく2つの部分に分けられる。ポー自身の作品の翻訳を前半に、それらの作品に対する論説が後半に置かれており、日本で影響力も人気も高いポーの作家としての一面だけではなく、これまで日本で紹介が遅れてきたポーのマガジニストやナチュラリストとしての側面に焦点が当てられ、その意義や重要性が紹介される。ポーの翻訳としては、評論『ゴッサムの街と人々——「コロンビア・スパイ」への七つの手紙』から、短編「スフィンクス——謎の雀蛾」（1846）まで、1840年代前後にポーがフィラデルフィアとニューヨークで作家・編集者・詩人として活躍していた時期の6つの作品が訳出されており、本書後半では、訳者である伊藤氏による3篇の論説が置かれ、巻末には写真も豊富に添えられた「エドガー・アラン・ポー作品年譜と関連年表」が収録されている。

まず本書前半のポー翻訳部分の冒頭は、1844年5月14日から6月25日まで、『コロンビア・スパイ』というペンシルヴァニア州コロンビアにあったほとんど無名の新聞にポーがニューヨークから送った7本の記事で始まる。その前に、「訳者による序文」として、「幻のニューヨーク論『ゴッ

サムの街と人々』他ポー評論集の背景について」と題された概説が置かれ、本書全体の見取り図が提供されている。現在ペンシルヴァニア州コロンビア郡となっている同地は、同州最大都市フィラデルフィアよりはやや内陸寄りに位置する。ボルティモアのポー協会サイトは、この『コロンビア・スパイ』という紙名にある「スパイ」とは、南部から北部へと逃亡する奴隷たちを助けたいわゆる「地下鉄道」の「駅」の一つと見なされていたコロンビアの、強い反奴隷制傾向に関連してつけられたものだったのではないかと推測している。そのように奴隷制廃止運動に関わりの深い場所で刊行されていた新聞に、南部作家と目されてきたポーが北部の都市ニューヨークの紹介記事を送るという点も興味深い。

またニューヨークを、ポーが「ゴッサム」と呼んでいる点も興味を惹く。本書刊行にちなんで、『週刊読書人』（2021年1月29日付）で組まれた特集「短剣を手に、世界の終末を生き残る」で、伊藤氏の対談相手である西山智則氏も指摘するように、映画・コミックとして人気の「バットマン」シリーズの舞台、犯罪と貧困に覆われた、ニューヨークの暗黒面を彷彿とさせる架空の街ゴッサム・シティを、現代の読者は否応なく思い出させられる。「ゴッサム」は現在ニューヨーク市の通称として知られているが、元々はワシントン・アーヴィングがニューヨーク文化を強く風刺する自身の創刊した週刊紙『雑録、あるいはラウンスロット・ラングスタッフ殿の気まぐれや見解その他』（*Salmagundi; or The Whim-whams and Opinions of Launcelot Langstaff, Esq. & Others*）1807年11月11日号で用いた例が初出だと言われており、その後19世紀に流通していったニューヨークを指す名称である。しかしそもそも「ゴッサム」は、中世のアングロ＝サクソン語で「ヤギの町（Goat's Town）」という意であり、イングランドに実際にある寒村につけられていた名前だという。アーヴィングは「ゴッサムの賢人たち」と呼ばれる民話からインスピレーションを受けたと考えられているが、この民話は、ゴッサム村の住民たちが、イングランド王が自分たちの地域を通ると噂で聞き、その訪問が村にもたらす無秩序を恐れ、当時感染すると考えられていた狂気を装うことに決め、狂気に満ちた様々な行動を行うことで、無事王に別ルートを取らせることに成功した、という話である。アーヴィングは自身の雑誌で何度もニューヨークを「ゴッサム」と呼ぶことで、ニューヨークの文化と住民たちの無秩序ぶりを風刺したのであるが、ポーも同じく「ゴッサム」という言葉を自身のニューヨーク評のタイトルに用いることで、この街のニュースやゴシップを、風刺や皮肉を込めた冷静な観察者の視点で紹介する。ポーのこの貴重なニューヨーク紹介文に、ポーのマガジニストとしての本質が表れているとみなす伊藤氏は、本書の後半に所収されている「論説1 ニューヨークとマガジニスト・ポーの生成」において、「ポーはアウトサイダーとしてフィラデルフィアに向かって書き、旅人視線がゴシップを語る際の面白さを引き出すことに着目したのはポーの慧眼であった」（140）と指摘し、いわゆるニューヨーク・ジャーナリズムというジャンルの起源にマガジニスト・ポーを位置づけている。あくまで「よそ者」である旅行者の視点からニューヨークの街の喧騒や景観や人々の活動を伝えるポーのこのニューヨーク評は、150年以上前の同市の姿を生き生きと描き出した歴史的資料としても、マガジニスト・ポーの文学的特質を知る上でも、貴重な文献だと言えるだろう。

ポーの評論として2番目に翻訳紹介されているのは、ポーが社主兼編集者となった『ブロードウェイ・ジャーナル』掲載の「雑誌社という牢獄秘話」で、「当時のポーのようなマガジニスト文人が置かれていた劣悪な労働環境が如実に窺えるのみならず、ニューヨークでの次第に悪化し



ていく妻ヴァージニアの病状やポー自身の肉体的衰弱、文壇事情等が窺える貴重な作品」(14)である。3つ目には、ポーの代表的短編の1つである「黒猫」の序文と見なされる「直覚対理性」(1840)の翻訳が置かれている。短編とこの序文は、別々に発表されたこともあり、従来関連が薄いと考えられてきたものの、伊藤氏はそれが「実に重要な「黒猫」への序文的エッセイ」(15)であると断じ、「論説II 超傑作「黒猫」の秘密」において、この2作の関係性の深さを緻密に論証している。ポーの短編「黒猫」は、「世界のゴシック小説の基盤となる多くのモチーフを内包した作品」(149)であり、これまで様々な意味が読み込まれてきたが、ここに訳出された序文エッセイは、「一見そうした怖さや情緒とは無縁にも思われる冷静な生き物の分析的叙述にみえる。しかしよく読むと、怖さの淵源にあるポーの生きものに対する深い洞察を語っていることが窺える」(149)と伊藤氏は指摘し、人間が他の動物より優れているというヒューマンイズムの思想からいかにポーが脱却していたかが論じられている。そのポーの生きものや生物全体についての「エコロジカルな先見性」(16)と博物学的知識の深さを示すのが、メルヴィルの『白鯨』の鯨学にも匹敵すると評されている本書5番目に訳出された「貝類学手引書——序文」である。その前には、同じく同時代の科学的知見へのポーの精通が伺える「ダグレオタイプ論」(1～3)も訳出されている。

一方最後におかれた短編「スフィンクス——謎の雀蛾」は、1832年にニューヨークを襲ったコレラを素材とした作品で、伊藤氏は、「赤死病の仮面」等ポーの終末論的疫病譚は、庭園譚と並ぶ一大ジャンルであり、この作品はパンデミックものの最後に当たる」(16)と紹介する。同作は、「ニューヨークでコレラ禍が猖獗を極めていく間」(123)、語り手がハドソン川岸辺のコテージに引きこもっている際のあるエピソードが語られている。「南からの空気そのものが、私たちを死に追い立てているように思えた。実際そのすべてを麻痺させる思いが私の魂を完全に占領してしまい、私は話すことも考えることも夢見ることもできなくなってしまった」(123)と語る、不可視のウィルスとそれがもたらす死への恐怖で神経過敏となっている語り手と、対照的にその「豊かな哲学的知性は、恐怖の実体に対しては十分に敏感だったものの、非現実に影響されることはなく、その影におびえたりすることはまったくなかった」(123)と紹介される語り手の友人が登場し、大きな土着の蛾を巨大な怪物と誤認して恐怖を増大させていく語り手と、その語り手の恐怖生成の誤りを冷静に指摘する友人の姿が描かれる。「誤測定によって対象の重要性を過小評価したり過大評価したりする点」(127)がすべての人間の調査の誤りだと本作では語られるのであるが、その指摘はまた、21世紀の今再び見えないウィルスの恐怖への対応に右往左往する私たち読者への警告のようにも響く。伊藤氏は、「死の予兆の髑髏と陰鬱な音への顕微鏡的な拡大図、いわば虫瞰図ともいうべきものは、心理的リアリティそのものである。語り手によるいわば遠近法の消去による遠景と至近景の並置、混同、歪んだ空間の想像図こそ語り手のリアリティである」(174-75)と論じる。ポーの人生には、「病と死とそして疫病による近親者の死はたえず付きまっていた」(161)という。「世界中でもっとも恐怖について思いを巡らせた」(『読書人』)作家ポーの作品を、ウィズコロナの時代に生きる私たちが今読み直すことは、恐怖の在り方、その心理的リアリティの切実さや自身のうちに潜む闇について理解を深めることに役立つとともに、自身や他者の恐怖に冷静に向き合う術をも反面教師的に教えられるという点で、非常に大きな意味を持つと言えるだろう。本書はまさに時機に叶った貴重な1冊である。



マーク・トウェイン 著、里内 克巳 訳

『〈連載版〉マーク・トウェイン自伝』

(彩流社、2020年5月、468 + viii頁、本体4,500円 + 税)

山 口 善 成

本書は晩年のマーク・トウェインが1906年9月から1907年12月にかけて雑誌『北米評論』(*North American Review*)に連載した自伝エッセイ・シリーズ、『我が自伝からの抜粋』(*Chapters from My Autobiography*)の全訳である。口述筆記による全25回は、「自伝」と聞いて一般的に想起されるような時系列順のライフ・ヒストリーではなく、70歳を超えたトウェインが記憶と連想に導かれて気ままに語った回顧録の性質が強い。語り手の生の感情が直に伝わってくるような親密さは、それゆえ、本書を読む際の醍醐味の1つである。すべてを語り終えたのち、トウェインは(おそらくはいかにも彼らしく)戯けたくちぶりで「さてと、以上が私のお話。真実もいくぶんかが入っている」(419)とうそぶいてみせるが、家族に対する思いや死生観がにじみ出た文章の数々は、彼の人となりを感じさせる挿話として読者に印象づけられるはずである。

口述筆記の方法に至った経緯や本書以外の版を含めた『マーク・トウェイン自伝』編集史については、巻末に置かれた里内克巳氏の「訳者解説」を参照されたい。また、自伝本文中、トウェイン作品のモデルになったとおぼしき人物やエピソードには里内氏による丁寧な注釈が付され、本書はトウェイン研究者のみならず、これから読み始める人にとってもうってつけの手引きになることだろう。ここでは、勝手ながら、しばらくトウェイン作品にご無沙汰していた一読者の素朴な感想と感動を述べ、評に代えさせていただきたい。

本書を読む人の多くは、マーク・トウェインと彼の家族の物語に心打たれるにちがいない。優しく清らかな心の持ち主である妻オリヴィアの前では必死で汚い言葉づかいを隠そうとする(でも、ある日気を抜いた隙にばれてしまう)様子や(第5回)、妻が「検閲」する原稿にわざと下品な表現を混ぜて、それを削除する妻と残してほしいと懇願する子どもたちの間で起こる一騒動(第5回、第19回)など、睦まじいクレメンズ家の風景は実に微笑ましい。自伝中盤に描かれる兄オーリオン・クレメンズの実直だが成功とまるで縁のない人生もまた、じれったさとともに、そのあまりに人間臭い凡庸さゆえ我々の共感を誘う(第10回～12回)。そして、最も特筆すべきは本書のもう1人の主人公、長女スージーであろう。彼女が13歳の頃から書き始めたという父マーク・トウェインの伝記は、連載第4回から随所で抜粋が引用され、トウェインの意識を過去の情景へといざなう合図の役割を果たしている。父と娘によるいわば対位的な共演は、本書の一番の読みどころである。

人一倍感受性が強かったというスージーの不思議な魅力は、トウェインの描写の端々からじんわりと伝わってくる。「平均的な子供とは違って、彼女は時として自身の中に引きこもり、深遠な事どもの隠れた意味合いを探り当てようとする傾向があった。そうした深遠なるものは、人間

の生の謎や悲哀をつくりあげ、どんな時代であっても探求者を途方に暮れさせ、嘲り笑ってきた。まだ小さな子供だった七歳の頃から彼女は、私たち人間という種族がこの世にかりそめの滞在をするときに、お定まりの事が頭にくるほど何度も繰り返されることに、憂鬱になり、また困惑もしていた」(48)。人が生まれ、何かを求めて生きつつも何も果たすことなくこの世を去り、そして忘れられていく——このむなしく頼りない生の反復の意味に悩み、スージーはこう問うたという、「ママ、これはいったい何のためなの？」(49)。幼い少女の問いかけとしては憂いに過ぎるように響くだろうか、あるいは子どもならではの素直さがなせる業にも感じられるかもしれない。いずれにしてもトウェインにとって、スージーのこの問いは己の人生を振り返り、それまでに出会いそして別れた人々を思う際の中心命題になっていたようである。自伝終盤、連載第23回で少年時代の学校仲間たちのことを1人ずつ描きつつ、彼らがすでにこの世にいないことを思うとき、彼の脳裏に浮かぶのは同じ問い、人の生き死ににまつわる謎だった。「いつも変わらぬ成り行きだ。スージーが言ったとおり、『これはいったい何のためなの?』」(369)。

トウェインが見送った人々の中には若くして亡くなったスージーも含まれる。彼女の短い人生を追懐しながら、その問いに対する答えをトウェインはどのように思いめぐらせていただろうか。家族でシャボン玉を吹いて遊ぶ様子をスージーによる伝記から引用し、それに続けて彼はこう書いている。

それは人間の命のようだ。私たちはこの世界でぷつと吹かれて生まれてくる。私たちはほんのしばらくの間、夏の大気に軽やかに浮かんで漂う。自分の優雅な形や、上品で虹のように変化する色を、得意になってひけらかしながら。それから私たちは、小さな音を立てて消えてしまう。後に残るものといえば、ただ記憶のみ——時にはそれすらもないのだ。〈中略〉若々しい魅力を何重にも帯び、虹の色のように変化する心を持ったスージーには、あの日に私たちがつくったシャボン玉のどれにも劣らない愛らしさがあった——そして、はかなさについても同じことが言える。シャボン玉が無くなるように、若く美しいうちに彼女は逝った。彼女について後に残るものと言え、胸が裂けるほどの悲しみと記憶だけだ。(260)

情景のまばゆいばかりの美しさゆえ、悲しみはトウェインの心にいつそう深く影を落としているようだ。そして、生のはかなさや死に対する意識は、とりわけ自伝後半に至るにつれますます高まっているように思われる。連載第21回の終わりは、「連想から生まれた」という長いながい葬列の夢の描写で締めくくられている(339)。直接的には合衆国における鉄道事故の犠牲者統計を見たことによって触発された夢と説明されているが、ここまで読んできた読者は、始まりも終わりも見えない生と死の繰り返しに対するスージーの問いが、再び父の(無)意識に作用していることを感じるはずである。

本書の「前口上」において、トウェインは自伝執筆における記憶と連想の働きを特に強調していた。彼の自伝の方法は「過去と現在が絶えず顔を合わせ、それによって、鉄と火打ち石が接触するように、その対照が新たな興味の花火を放ち続けるたぐいのものだ」(6)という。言い換えれば、ふとしたきっかけで思い出した過去の記憶が引き金となり、時間と場所を越えた連想の梢が広がっていくような手法である。とりわけ、スージーの文章は老齢に達したトウェインにとっ

て最良の連想の触媒だったことだろう。連想はまた別の思い出を呼び起こし、「カビ臭くなって死んでいた記憶を、連想の力が墓場から蘇らせて歩かせ」(103)る。このように考えると、彼の自伝執筆は長く忘れていた記憶の沼から、連想の釣り糸で懐かしいエピソードを1つずつたぐり寄せる作業だったのかもしれない。たとえ引き上げられた記憶がしばしば辛さや痛みを伴うものであったとしても。自伝を書きながら彼が気づいたのは、現在(生者)と過去(死者)は連想の作用によって常に絡み合い、決して切り離すことはできないということだった。「眠っていても起きていても、夢見てもしゃべっていても、私たちの頭に入ってくる数多くの考えには、ほとんど常時、ほとんど絶え間なく、私たちの過去の出来事やエピソードの思い出が同じくらい数多く付随している、ということだ。この連想の取引がどれくらい大規模に行なわれているのか、そのことは自伝を書くことに着手するまで知ることができない。それから分かってくるのは、ある思考が生まれてくると人はほとんど常に、自分の過去の経験における大小さまざまな出来事をたちどころに思い出す、ということだ」(336)。これがスージーの問いへの答えになっていたのかどうか、つい私は想像してみたくるのである。

私の性格的な理由でどうも暗い話ばかり取り上げてしまったが、もちろんトウェインが自伝の中で回想しているのは、愉快でわくわくするようなエピソード——旅、貧乏生活、決闘、賭け事——も盛りだくさんに含まれている。多くの方に読んでいただき、またさらに多くの人に勧めていただきたい1冊である。

広瀬佳司・伊藤雅彦 編

『ジューイッシュ・コミュニティ——ユダヤ系文学の源泉と空間——』

(彩流社、2020年11月、224+ix頁、本体2400円+税)

上 杉 裕 子

広瀬佳司、伊藤雅彦編による『ジューイッシュ・コミュニティ——ユダヤ系文学の源泉と空間——』は、決して一般化できない多種多様な「ユダヤ人共同体（ジューイッシュ・コミュニティ）」という今までになかった新たな角度から、ユダヤ系アメリカ文学だけでなく映像作品にも光を当てた論集である。執筆者らが彩流社から出版する研究書としては5冊目となる本書は、ジューイッシュ・コミュニティに的を絞った構成となっている。

冒頭において編者である広瀬佳司は、本書のテーマ、目的、独自性について明確にする。新たな視点から読むユダヤ系文学世界は、読者にこれまでにない新鮮なインスピレーションを与える。編者はこれまでニューヨークをはじめとして数々のジューイッシュ・コミュニティを講演旅行で訪れ、ユダヤ人とイディッシュ語で交流する中で、コミュニティの生の生活<sup>なま</sup>を肌で感じてきた。この実体験で培われた感性により、アメリカのジューイッシュ・コミュニティは「目に見える街並みだけでなく、内面の「聖と俗」意識によって成立している」（6）と定義づける。「目には見えない宗教的な空間が、一人ひとりのユダヤ系アメリカ人の特殊な心という空間を形成している」（7）。本書のテーマはそのような「多岐にわたるジューイッシュ・コミュニティの感覚が、具体的にいかなる文学作品や映画で、いかにその機能を発揮しているのかを探る」（8）ことである。本書では新進気鋭のユダヤ文学研究者9名がそれぞれ読み応えのある色彩豊かな論を展開しているが、全体をジューイッシュ・コミュニティという一本の糸が貫き、非常にまとまりのある論集となっている。ごく一部ではあるが、各章で注目すべきと思われる論点やあらすじを以下に挙げる。

第1章「アンジア・イーギアスカの描くジューイッシュ・コミュニティ——「開いた鳥かご」を中心に——」では、江原雅江が移民街を鳥かごと喩え、感覚としての不快感、美のひねり出しという虚構のレトリック、醜さや貧困から美を見出す点を指摘する。「アウトサイダーとインサイダーのどちらでもあり、どちらでもないという根無し草のような存在もまた、開いた鳥かごは包括する。」(36) イーギスカは「ゲッターに身体的には戻れない現実を罪悪感や虚無感から救い、現実を置き換える執筆・創造」(37)を試みたのである。自己肯定感の弱い作家だったからこそ、ジューイッシュ・コミュニティに心理的に寄り添いながらも、創作の中に自己の解放を求めたのかもしれない。

第2章「アイザック・バシェヴィス・シンガー『奴隷』——ジューイッシュ・コミュニティの理想を求めて——」では、今井真樹子がポーランド人とユダヤ人のコミュニティを比較した。それらは偽善的で墜落したコミュニティ、人間の醜さ、愚かさ、悲しみを露わにしながらもその中に一筋の光を包含している。自然は驚くほど生き生きと描かれ、奴隷となった主人公の苦しみや

葛藤を包み込み、慰めや希望を与える存在である。異宗教間結婚については「聖書の教えや物語に対する人間の解釈の無謬性」(48)を問題視する。生と死の出会うところはシンガーの最も美しい世界のひとつであり、天上のコミュニティでこれら2つのコミュニティは融合するのである。「世俗のイデオロギーや既存の宗教に解決を見出し得なかったシンガーは、この世とは違う次元に救いを見出したのである。」(60-61)

第3章「アイザック・シンガー：『メシュガー』に復活する失われた世界——「イディッシュ語コミュニティ感覚」——」では、広瀬佳司が「狂気」をキーワードに論展開する。シンガーは死後の世界にも思いを馳せながら、「今は無き過去を蘇らせるために小説創作をイディッシュ語で続けた」(78)。映画『シンドラーのリスト』を取り上げ、ジューイッシュ・コミュニティにしかない特殊なユダヤ教の空間が垣間見える場面を指摘する。コミュニティでの使用言語が、ヘブライ語、イディッシュ語、英語へと変遷する中で、彼らのコミュニティ感覚がいかに変化するかを探る。帰属すべき精神的ジューイッシュ・コミュニティの喪失感こそが、シンガーにイディッシュ語で創作させるエネルギー源となっていたのだ。

第4章「精神的な絆としての「ジューイッシュ・コミュニティ」感覚——マラマッドの「最後のモヒカン族」と「引き出しの中の男」を中心に——」では、鈴木久博がマラマッドに描かれるジューイッシュ・コミュニティの特徴として、価値観を共にしようと努める共同体感覚の強さ、世界に離散するユダヤ人の精神的絆を挙げる。マラマッドは「異邦の文化や価値観に直面し、葛藤を感じながらも、ユダヤ人としてのアイデンティティを保ちつつ生きようとする人々の姿」(90)を描く。マラマッドが描く非ユダヤ社会に生きるユダヤ人にとっても伝統的な共同体感覚や連帯意識が重要なテーマであり、それはより広く人間としての共同体感覚の比喩、さらには異民族間における同じ人間としての共同体感覚でもある。

第5章「「黒衣」を引き裂く「白い」コミュニティ——フィリップ・ロスの「狂信者イーライ」——」では、杉澤伶維子がまず作品に表れたホロコースト生存者に対する非寛容な姿勢を指摘する。時代背景や作品内に表れた日付にも注目し、ユダヤの歴史が再認識されていく主人公の心の変容を追跡する。興味をそそられるのは白と黒の対照に着目した作品分析である。明るさ＝白を象徴するウッデントンの町に、突如ホロコースト生存者が廃墟を全寮制のイエシヴァーに改造して住み始める。イエシヴァーは異質で暗いもの＝黒を象徴している。異質なものの侵入には排除の精神が働く。「正常性」(Normal)を維持するには法律と精神分析が必要だ。結果的に「黒衣」を着ているせいで「狂信者」とされた主人公イーライが、「白衣」を着たインターンによって精神を抑え込まれてしまうのである。最後に「黒衣」の意味を考察し、現代アメリカ社会におけるマイノリティの無色脱色化・同化について触れ、本作品を「同化と排除の歴史の一例として読むことができる」(131)と結論づける。

第6章「鉄の箱より生まれたコミュニティ——ヘレン・エプスタインの『ホロコーストの子供たち』——」では、佐川和茂がまずコミュニティそのものを定義する。「人は、根本的に、似た者同士で集まることを好むのであり、それが血縁、思想、宗教など、何らかの共通項を持つコミュニティへと発展するのだ」(133)。ユダヤ人にとって「長い差別と迫害の歴史を生き抜くためにも、相互援助を基盤としたコミュニティの存在が不可欠であった」(134)。20世紀に生み出されたホロコーストの子供たちは、ホロコーストの幻影につき纏われ、絶え間ない不安と葛藤を抱え、辛



い記憶の断片を心の内側にある「鉄の箱」に閉じ込める。「鉄の箱」というのは「頑丈な箱でなければ抑圧できないほど強烈な心理状態」(136)を比喩している。エプスタインは子供たちの心をトラウマから解放するため、「鉄の箱」を抱えたホロコーストの子供たちを探し出し、語り合いを求め、本作品を生み出した。共通の心理状況を持った子供たちがいかにコミュニティを形成し、拡大させたのか。他の作品も取り上げながら、すべてはホロコーストの悲劇を二度と繰り返さないための創作と結論づける。

第7章「ポール・オースターの『ブルックリン・フォリーズ』における遺産の継承——「引用」と「対話」が紡ぐジュエイッシュ・コミュニティ——」では、内山加奈枝がヴァルター・ベンヤミンの全体主義的な歴史観を参照しながら、同時多発テロの危機迫るニューヨークにおいて、世界に離散したユダヤ人が新たなコミュニティを形成する過程を明らかにする。そこには理想の共同体（ユートピア）を夢見るオースターの願いが込められている。アメリカ史を題材に他者への暴力を描いてきたオースターは「他者との「対話」を継続しようとする」(152)作家であり、ユダヤ人の祖国は「書物」としての先行する「書物」と対話することで新たなテキストを書く。そのテキストは未来の読者に開かれ、対話は継続する。オースター文学の主要テーマは「他者からの遺産の継承」(152)と言える。

第8章「抑圧としてのコミュニティと抗う女性たち——映画『しあわせ色のルビー』と『ロニートとエステー——彼女たちの選択』——」では、中村善雄が女性たちのコミュニティに焦点を当てる。同時多発テロの起きた時期を「新しいエルサレム」の始まり・転換点として、それを境に映画2作品に焦点を当てる。『しあわせ色のルビー』には反コミュニティ的で男性優位と女性蔑視の考えに異議を唱え、既存秩序や宗教的抑圧に抗い、ジェンダーロールの枠組みを錯乱する女性主人公が登場する。それには超正統派ユダヤ人がボイコット運動を起こしたほどだ。しかしそれは皮肉にも超正統派内の様相を反映している。「ユダヤ社会、特に超正統派社会は男性優位の社会」(179)なのだ。超正統派コミュニティを脱した女性の可能性、ユダヤ女性の自立意識の高まりが印象深い。『ロニートとエステー——彼女たちの選択』では超正統派社会におけるレズビアン生き様を描いている。2作品の弱点を指摘した後、作品が「個人とコミュニティの望ましい相互変容の第一歩」(192)であると結論づける。

第9章「『わが心のボルチモア』と『リバティ・ハイツ』——バリー・レヴィンソンの描くジュエイッシュ・コミュニティ——」では伊達雅彦が、ボルチモア・テトラロジーの中から映画2作品を取り上げ、ユダヤ系アメリカ人としてのアイデンティティについて論じる。『わが心のボルチモア』は主人公がアメリカン・ドリームを実現し、アメリカ社会に同化していくプロセスを描いているが、ユダヤ系家族だけでなく移民家族全般を巡る物語・崩壊劇でもある。「ユダヤ性の表出が微妙にコントロールされ、顕在化していない」(204)が、対照的に『リバティ・ハイツ』にはユダヤ性が顕在化している。レヴィンソンはアメリカ社会の内部からの視点で、ユダヤ性のテーマに強弱をつけ、コミュニティを自由に演出した。自らのユダヤ性ではなく、ボルチモアという要素を中心部に置いて映画を製作した。

「あとがき」で、編者は「都市や田舎に共通して存在するものとして「ユダヤ人共同体（ジュエイッシュ・コミュニティ）」という対象を論じることにした」(220)経緯を振り返る。本書に映し出される鮮明な作品背景は、読者と作品を近づけてくれる。そして読者は作品を読み返し、映画

## 書 評

をまた観たくなる。そんな知的好奇心をそそる名著である。最後に、コロナ禍においても研究を深化させ、本書を出版した執筆者らの熱い研究魂に敬意を表したい。

## 編 集 後 記

『中・四国アメリカ文学研究』（第57号）をお届けします。恒例の「大会シンポジウム報告」がないのは、新型コロナウイルス感染拡大防止のために大会が中止されたからです。大会中止を残念に思われた方も多いことでしょう。しかし、シンポジウム空白の寂しさを振り払い会員を鼓舞するごとく、前田会長が「巻頭言」をお寄せ下さいました。また、広く会員の研究に資するため、新たな試みとして「研究ノート」の項目を設けました。

一方、会長の激励に応えるかのように、会員の研究活動は活発に行われ、今号には6篇の論文が投稿されました。厳正な審査の結果として、2篇の採用となりましたが、不採用になった論文には、今後期待できる研究の萌芽があったことを、ここに報告しておきたいと思います。次号から新人優秀論文賞を設けることになりましたし、今後も様々な切り口から、本機関誌が会員のみなさんの研究活性化の一助となるよう努力していきます。

今号の執筆者の氏名と所属機関は以下のとおりです。

上 杉 裕 子（叡啓大学）  
川 下 剛（京都産業大学）  
城 戸 光 世（広島大学）  
栗 原 武 士（県立広島大学）  
西 光 希 翔（広島修道大学）  
前 田 一 平（鳴門教育大学）  
山 口 善 成（金沢大学）

今年度の編集委員は以下の4名です。

大 野 瀬津子（九州工業大学）  
重 迫 和 美（比治山大学）  
戸 田 慧（広島女学院大学）  
本 岡 亜沙子（広島経済大学）

次号は2022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期待してします。投稿希望はe-mailでも受け付けております。最新の投稿方法や投稿規定はホームページでご確認ください。また、過去1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、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。

なお、中・四国アメリカ文学会は、本機関誌『中・四国アメリカ文学研究』（*Chu-Shikoku Studies in American Literature*）に掲載された論文の著作権を保持し、印刷媒体・電子媒体でこれを公開する権利を有しています。会員が所属される機関等で、会誌に掲載された論文を公開される場合（個人のホームページ等を含む）、「中・四国アメリカ文学会著作権ポリシー」に従ってください。「中・四国アメリカ文学会著作権ポリシー」の詳細はホームページでご確認ください。

支部編集委員長 重迫和美

#### 投稿規定

1. 資格：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、仕上がりページの書式（A4版で、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、初出の箇所のでそ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、注およ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*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部を提出すると共に、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：投稿希望および投稿論文原稿等の宛先については、学会ホームページで確認すること。
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57号

---

2021年6月20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 広島大学 城戸光世研究室  
〒739-8521 東広島市鏡山1-7-1  
Tel: 082-424-6423

email: kido@hiroshima-u.ac.jp  
URL : <http://www.chushi-als.org>  
印刷 株式会社 タカトープリントメディア  
〒730-0052 広島市中区千田町3丁目2-30  
Tel : 082-244-1110 Fax : 082-244-1199

---

*Chu-Shikoku Studies in American Literature*, No. 57

Edited, published, and distributed by

The Chu-Shikoku American Literature Society

Executive Office : Prof. Mitsuyo Kido

Hiroshima University

Kagamiyama 1-7-1, Higashi-hiroshima City 739-8521 Japan

Tel: +81-82-424-6423

email: kido@hiroshima-u.ac.jp



**2021**

**The Chu-Shikoku  
American  
Literature Society**