

甲南英文学

NO.4 春 1989

甲南英文学会

編集委員

(五十音順, *印は編集委員長)

青山義孝 井勢健三 中島信夫 折矢好弘 松平勝 *渡邊孔二

目次

二つの <i>Hyperion</i> における光と影	中濱千代子	1
<i>The Scarlet Letter</i> における悲劇	村上 朋子	16
<i>The Adventures of Tom Sawyer</i> —— 遊びと <i>Huckleberry Finn</i> ——	和栗 了	31
<i>In Search of Esther Greenwood</i>	Tadao Kunishiro	49

二つの *Hyperion* における光と影

中濱千代子

SYNOPSIS

Alternating phases of light and darkness are characteristic in Keats's two *Hyperions*. The Titans' fall from the bright heaven into the dusky vale corresponds to Keats's comparison of human life to the Chambers; from "the second Chamber of Maiden-Thought" to the "dark passages." Keats interweaves a history of his poetic soul with the story of gods. In *Hyperion*, he tries to overlap Apollo's struggle against "vile oblivion" and search for "knowledge" with his own, and in *The Fall of Hyperion*, the poet takes over Apollo's role. Though the poet sees another world of light beyond the "dark passages," it is a "deceiving" illusion which his wish for death has produced. Finally he decides to remain in the dusky vale, the "vale of Soul-making," i. e., the "dark passages."

John Keats の二つの *Hyperion*, すなわち *Hyperion* と *The Fall of Hyperion* は、ギリシア神話に題材をとって光輝く天を追われ暗い谷間へと没落するタイタン族を描いており、他のどの作品よりも光と影のイメージが色濃く表されている。輝く王国を去る太陽の神 *Hyperion*, 暗い谷間で焦躁しきった様子の *Saturn*, 暗い森をさまよった後に不滅の神になるべく天上の光のなかに変貌していく *Apollo* など、光と影が交錯している。

タイタン族の光の世界から闇の世界への没落という構図は、Keats の「処女思想の部屋」を思い起こさせる。彼は人生を幾つかの部屋 ("chambers") にたとえて、「幼児の部屋、または無思想の部屋」 ("the infant or thoughtless Chamber") から「処女思想の部屋」 ("the Chamber of Maiden-Thought"), そして、第三の部屋へ通じる「暗い通路」 ("dark passages") へと、三つの段階を示している。第二の「処女思想の部屋」では、光の洪水に恍惚となり、「驚異」 ("wonder") しか目に入らない。しかし、自由に

空想と戯れることのできる、光輝く第二の部屋は次第に暗くなり、開かれた多くのドアはすべて「暗い通路」へと続く。Keats はさらに、“Now if we live, and go on thinking, we too shall explore them [dark passages]” と述べている。彼の詩的過程そのものが、まさに、第三の部屋を求めて「暗い通路」を模索する、ある種の旅だったともいえるのである。「暗い通路」で感じられる「神秘の重荷」(“burden of the Mystery”)² に耐え切れず、詩人は繰り返し白昼夢にひたるが、それは所詮彼の想像力の産物以外の何物でもない。忘却からの覚醒を経験するたびに、彼は、自分自身の夢想だけに身を焦がす夢想家 (“a fever of thyself”)³ としての自己認識を深めていった。

Keats が *The Fall of Hyperion* において、神々の物語に自らの詩魂の歴史を織り交ぜていることは注目すべき点である。また、*Hyperion* の執筆開始と *The Fall of Hyperion* の中断時期は、ちょうどいわゆる「驚異の年」の始まりと終わりの時期にあたる。タイタン族の光から影への没落という同じ主題で取り組み、しかも両作品とも未完で中断することになるのである。二つの *Hyperion* における「知識」(“knowledge”) や「邪悪な忘却」(“vile oblivion”) をめぐる葛藤は、ほかならぬ詩人自身の葛藤である。敗れたタイタン族のいる暗い谷間のイメージは、「魂形成の谷間」(“The vale of Soul-making” *Letters*, p. 249) を喚起させるが、Keats にとっての「魂形成」とは、理想の詩人像への成長ということになるだろう。二つの *Hyperion* における光と影の交錯のなかに、詩人 Keats の模索と成長をうかがうことができる。

I

Hyperion の最初に登場するのは、敗北したタイタン族の頭、Saturn である。彼は太陽の光も星の輝きも届かぬ「谷間の陰深い悲しみに深く沈んで」おり、頭上には薄暗い森が重なっている。このような谷間の暗さは冒頭から強調されており、それは、彼が光の世界ともいべき天の王座から没落してきただけに、なお一層強調されている。Saturn の住む暗い谷間は「憂鬱と悲しみ」が支配しているが、この谷間のイメージは「魂形成の谷間」を喚起させる。

The common cognomen of this world among the misguided and

superstitious is “a vale of tears” from which we are to be redeemed by a certain arbitrary interposition of God and taken to Heaven—What a little circumscribe(d) straightened notion! Call the world if you please “The vale of Soul-making.” . . . (*Letters*, p. 249)

暗い谷間で悲しみと憂鬱にくれる Saturn は、まさに「涙の谷間」(“a vale of tears”) にいるのだ。しかし Keats は、光の世界を失うことにまつわるさまざまな苦悩は「魂形成」のために不可欠な要素として受容し、暗い谷間を「魂形成」の場としてとらえようとしている。暗い谷間は、*Endymion* に出てくる「静穏の洞窟」(“Cave of Quietude”) と同様に、「魂形成」の場である。⁴

没落の理由をもとめて焦躁のなかにいる Saturn に、Oceanus が「思索と瞑想」によって得た一つの道を示す。それは、彼らは「自然の法則」(“Nature’s law”) によって滅びるのであり、「あるがままの真実に耐え、事物を正視すること」こそ、「最高の主権」をもつことだ、ということである。「自然の法則」とは、言い換えれば、変化、進歩の法則でもある。没落の理由を求めて徒にいらだつのではなく、冷静に受容するように説いている。Jack Stillinger は、Keats の詩の基本的主題を“the mutability inherent in nature and human life”⁵としているが、Oceanus の没落に対する受容の哲学は、人生の可変性に対する詩人の認識の深化を示している。象徴的に解釈すれば、Saturn と Oceanus には、詩人の相反し分離した自己が見受けられるといえる。つまり、過ぎ去った光の世界を嘆く Saturn は、自己の夢想の世界から脱しきれない Keats 自身の姿であり、Oceanus の、哲学的ともいえる声には、より客観的、思索的であろうとする詩人の思いが反映されているのである。

太陽の神 Hyperion は、最後のタイタン族としてまだ天におり、オリンパスの神々から再び王座を取り戻すことを皆から期待されている。しかし、彼の輝く王国は影が忍び寄り、もはやそこにとどまることができないことを知る。

It is left

Deserted, void, nor any haunt of mine.

The blaze, the splendor, and the symmetry,

I cannot see—but darkness, death and darkness. (1, 239-42)

Hyperionにとって、これは明らかに光輝く「第二の部屋」との決別であり、「平和と眠気を誘う静寂の日々は過ぎ去った」ことを認めなければならぬ。Hyperionの妻 Thea が無邪気な「幼児の世界」(“the infant world”)の女神であったということからも、Hyperionの輝く王国と「処女思想の部屋」との対応をみることができる。光の王国を去って暗闇の世界へ向かう前に、彼は雲の中に横たわり、夜空の輝く星を名残惜しそうに見つめる。彼が行こうとしているのは、光のまったく届かぬ暗黒の洞窟(“a den where no insulting light/Could glimmer on their tears”)であり、敗れたタイタン族たちの「嘆きの巣」(“nest of woe”)である。第二巻で描かれる「嘆きの巣」では、何十もの神々がさまざまに苦悩しているが、彼らの苦悩は、光の世界を失い「神秘の重荷」を感じているという点で同じ属性をもつ。

詩人 Keats にとっての「第二の部屋」とは、初期の作品 *Sleep and Poetry* にある「花神フローラと老いた牧神の王国」(“the realm of Flora and old Pan”)に相当する。それは、一時的に現実から逃避し、忘却することのできる、時間のないまったくの空想の世界である。花が咲き乱れる緑深いあずまやで、詩人はネクターを飲み、まどろみ、忘却の世界にしばしひたる。彼の詩的過程は、「心は軽く、喜びは空想に沸き立って」⁶という夢想家として始まった。しかし、いつまでも空想の王国にとどまることはできないのであり、やがて、苦悩に満ちた世界(“the agonies, the strife/Of human hearts”)へと過ぎて行かねばならない。*In drear-nighted December* においては、目覚めた魂を氷のような忘却の世界へ閉じ込めて、苦しみを感ぜない「麻痺した感覚」(“numbed sense”)を歓迎している。つまり、忘却とは、「暗い通路」で感じられる「神秘の重荷」から逃避して、一時的に無感覚になる状態を意味する。

Hyperion に登場する神々のなかで、Keats に最も近い存在は「邪悪な忘却」と闘う Apollo である。なぜ、Keats が「邪悪な忘却」と呼んでいるかを探るには、他の作品を読む必要がある。たとえば“*What can I do to drive away*”においては、人間を破滅へと追いやる「あの最も忌まわしい国」(“that most hateful land”),「あの邪悪な浜辺」(“that wicked strand”)についての思いを追い払うにはどうしたらよいのか、という詩人の叫びが聞こえる。これは、*Endymion* における「驚異のもつれた岸辺」,「幻の海の

恐ろしい荒波」, および *Ode to a Nightingale* の第七スタンザに出てくる, 「荒れ狂う海の水泡の上に開かれたあやしい窓辺」のある「もの寂しい妖精の国」, つまり, 空想の国を指している。孤火を追うごとき空想に身をまかせるとすれば, 「死の破滅」 (“a deadly bane”)⁷ に至ることに詩人は気づいている。

Ode to a Nightingale で, 詩人の意識はけだるさと眠気とともに「忘却の川」 (“*Lethe*”) へと沈んでゆく。彼はこの世の「疲労と熱の病と焦躁」, すなわち「神秘の重荷」から逃避し, 安らかに死ぬことで永久的な忘却を得ることを望む。Keats の忘却への願いは, しばしば死への願望へとつながっている。⁸ しかし, 恍惚のさなかに, 死は単なる「土くれ」 (“a sod”), 無感覚の状態にほかならないことに気づき, 死への願望は一転して嫌悪に変わる。最終的に彼は, 空想の産物であるナイチンゲールを「欺く妖精」 (“*deceiving elf*”) と呼ぶ。つまり, 彼を忘却の世界に逃避させ無感覚な死へと至らしめる空想は, 夢想する詩人にとって “*deceiving*” であるからこそ「邪悪」なのである。

II

Hyperion の第三巻において, 新しい神 Apollo を誕生させようとする Keats の試みが明らかになる。Apollo は暗い森をさまよった後, 記憶の女神 Mnemosyne⁹ に導かれ, 新しい不滅の神へと変貌をとげようとしている。

For me, dark, dark,
And painful vile oblivion seals my eyes:
I strive to search wherefore I am so sad,
Until a melancholy numbs my limbs ; (3, 86-89)

Apollo はまだ「無知」 (“*aching ignorance*”) の状態にあり, 彼の目をふさいでしまう「邪悪な忘却」を捨てようとする。Apollo が Mnemosyne の顔に見た「不思議な教訓」とは何なのか。それは, 「膨大な知識が私を神にする」 (“*Knowledge enormous makes a God of me*”) の一行が示すように, 不滅の神になるためには, 創造と破壊, 喜びと悲しみ, 光と影といった, 世界にまつわるあらゆる「知識」が必要なのだ。Apollo はタイタン族の没

落を凝視してきた Mnemosyne の顔を見つめて、「未知のもの」を教えてくれるように叫ぶ。

Keats は本来、Apollo をこの作品の主人公にするつもりであったことから、自己の変貌への願いを Apollo の上に重ねあわせていることが想像できる。詩人 Keats にとっての「知識」とは、*The Fall of Hyperion* で「この世の悲惨」(“miseries of the world”)と呼んでいる人間世界のさまざまな現実を知ることである。なぜなら、詩人というのは、“the idea of doing some good for the world”(Letters, p. 88)をもち、万人の心を癒しなぐさめる「医者」(“physician to all men”)であるべきだと考えるからである。空想と眠りに導くネクターの杯を飲み干すことが、Keats の詩の源泉であった(“That full draught is parent of my theme”)。しかし、彼は「知識」の杯(“continual drinking of Knowledge,” Letters, p. 88)の必要を感じているのだ。1818年春頃の彼の手紙には、「知識」に言及している箇所が多くみられる。

The difference of high Sensations with and without knowledge appears to me this—in the latter case we are falling continually ten thousand fathoms deep and being blown up again without wings and with all [the] horror of a bare shoulderd Creature—in the former case, our shoulders are fledge, and we go thro’ the same air and space without fear. (Letters, p. 92)

ここで Keats は、詩的想像と「知識」の融合の必要性について述べている。「知識」のない“Sensations”の飛翔は、あてどもなく、恐怖とともに虚空に落ちてゆき、孤火を追うごとく空しさをあとに残す。一方、「知識」を得た詩的想像力は、もはや自分自身の夢想だけに身を焦がすことなく、より客観的な視点をもつことを詩人に可能にする。詩人は「無知の苦しみと知識への渴望」(Letters, p. 230)のただ中であって、「知識」の獲得を Apollo に実現しようとしているのだ。

しかしながら、「邪悪な忘却」と闘う Apollo を描き始めるやいなや、Keats は突如として作品を中断し、新しい神 Apollo の誕生の賛歌は永久に聞かれることはなくなった。Apollo の手足が「天上の」(“Celestial”)光のなかに溶け、死を通して新しい生命を得ようとする、まさにその瞬間に

作品は途切れている。Mnemosyne の顔を見つめながら不滅の神に生まれ変わるといふ Apollo 変貌は、D. G. James の指摘するように“too mysterious”であり、Oceanus の哲学的、洞察的な言葉さえも、不確かな感じは免れない。¹⁰ Apollo に自己の変貌を重ね合わせようとした詩人の試みは、早急すぎたといわねばならないだろう。O thou whose face hath felt で繰り返されている“O fret not after knowledge”という一節が、そのことを表している。Keats が求めた「知識」について理解する上で、J. M. Murry の指摘は有益である。

Memory is not knowledge. This knowledge is essentially self-generated ; it is the self's creation of itself out of experience ; it is a shaping of the soul by a true contact with reality. . . .¹¹

「知識」は記憶量を意味せず、あせり求めるものではなく、実際の経験を通して、「魂形成」の過程でおのずから生み出されるものである。第三巻で Apollo の変貌を描き始めたものの、詩人は描き終えることはできなかった。*Hyperion* は1819年4月に中断され、「暗い通路」はさらに続くのである。

III

数か月後に再開した *The Fall of Hyperion* は、より Keats らしい「夢」の形式をとり、神々の物語に加えて彼自身の詩魂の歴史を織り交ぜている。Canto 1 で詩人は、楽園ともいえるあずまやでこころゆくまで空想と戯れる。この世のものではない甘い香りのする花が咲き乱れ、夏の果実を楽しみ、ネクターの入った杯を飲みほす。やがて、“cloudy swoon”が彼をおそい眠りにおちるが、目覚めてみると空想の楽園は消え失せている (“the fair trees were gone, / The mossy mound and arbour were no more”)。彼が目覚めたのは、冷やかで陰鬱な Saturn の神殿である。過去の栄光を表す建造物は今や朽ち果てており、東側の黒い扉は閉められて、永久に太陽の光から遮断されている。空想、眠りから目覚めた後の冷たさは、夢から覚めた詩人の心象を物語っている。たとえば、*La Belle Dame sans Merci* の騎士は、夢から覚めてみると晩秋の冷たい丘の中腹にいる (“And I woke and found me here, / On the cold hill's side”)。 *The Fall of Hyperion* に

おける、空想の楽園から冷やかな神殿への移行は、より暗い世界への移行であり、Stuart M. Sperryの指摘するように「花神フローラと老いた牧神パンの王国」から苦悩に満ちた人間世界への移行と符号しており、¹² Keatsの詩的過程の縮図ともいえる。

詩人の前には、祭壇に続く無数の階段が連なっており、ひとり取り残された記憶の女神 Moneta が現れる。Moneta は最初、「ベールに覆われた影」(“veiled shadow”) と呼ばれる。Moneta は *Hyperion* における Mnemosyne と同一であり、また、「知識」を求めて変貌していく Apollo の役割を、詩人である「私」が引き継いでいる。女神は、詩人を真の詩人に必要な「知識」へと導く役割を担い、「この世の悲惨」から逃避することなく、自らの苦しみとして共に感じることのできるものだけが、その祭壇の高みにのぼれると教える。

Thou art a dreaming thing

A fever of thyself—think of the Earth; (1, 168-69)

「地上のことを思いなさい」という Moneta の言葉は、Keats が自分自身に投げかけているのだ。この祭壇の高みは、*Ode on Melancholy* の第三スタンザに登場する祭壇と極めて類似している。

Ay, in the very temple of delight

Veil'd Melancholy has her sovran shrine,

Though seen of none save him whose strenuous tongue

Can burst Joy's grape against his palate fine;

His soul shall taste the sadness of her might,

And be among her cloudy trophies hung.

(*Ode on Melancholy*, 25-30)

「消えなければならぬ美」にまつわる喜びと悲しみは共にあり、その両面を自覚めた意識で味わい知る者だけが、祭壇をのぼり、「ベールに覆われたメランコリー」を見ることが出来る。第一、二スタンザで、この「ベールに覆われたメランコリー」が女性であることが暗示されているが、そのイメージは、*The Fall of Hyperion* において Moneta の姿として具体化されて

いるのであり、忘却、無感覚に対立する目覚め、知識の象徴として詩人を導く役割を担う。「ペールに覆われたメランコリー」に至る祭壇の高みこそが、今、詩人がのぼろうとしている高みなのである。

It [poetical character] has no character—it enjoys light and shade . . . It does no harm from its relish of the dark side of things any more than from its taste for the bright one ; because they both end in speculation. (*Letters*, p. 157)

幻の消滅に伴うメランコリーに襲われて忘却にひたるならば、意識は麻痺し無感覚に陥る。Keats にとって詩人とは、光と影、美とそのはかなさ、喜びと悲しみといった事物の両面を目覚めた意識で見据えて、想像力を生み出す存在である。階段をのぼるためには、彼は、徒に自己の夢想に陶醉するのではなく、自己を滅却し、光と影の両面を見据えることのできる詩人でなければならないのだ。詩人は、襲ってくる無感覚への誘惑と闘いながら、祭壇に続く階段をのぼり始める。

I strove hard to escape
The numbness ; strove hard to gain the lowest step.
Slow, heavy, deadly was my pace : the cold
Grew stifling, suffocating, at the heart ; (1, 127-30)

Ode on Melancholy に登場した「ペールに覆われたメランコリー」は、まだ詩人には手の届かない高い祭壇に祭られていた。今や彼は、無感覚、忘却を払いのけて、階段をのぼりつめることにより、ペールに包まれて見えなかったメランコリー、すなわち女神の顔を見るのである。

Then saw I a wan face,
Not pin'd by human sorrows, but bright-branch'd
By an immortal sickness which kills not ;
It works a constant change, which happy death
Can put no end to ; deathwards progressing
To no death was that visage ; it had past

The lilly and the snow ; (1, 256-62)

Sperry は、Moneta の顔の描写を「最も重要な一節」としている。¹³ Moneta の悲しみは「人間の悲しみ」ではなく、不死の者のかかる「永却不滅の病」によるものである。「この世の悲惨」を見据える彼女のまなざしは、「あらゆる外界物を見ておらず」、また、「私をみてはいなかった」。その目は“divine,” “moon,” “planetary”といった、人間界を越えた宇宙的な言葉で形容されており、「慈愛の光」(“a benignant light”) さえ浮かべている。タイタン族の栄華と、その光から闇への没落を凝視し続けた女神は、「はかりしれない視力」(“enormous ken”) を得た。詩人は、Moneta の頭のなかでどんな「高尚な悲劇」(“high tragedy”) がひそんでいるのか、と思う。Moneta が、ベールを取り払って (“Parted the veils”) 詩人と対面するということは、「ベールに覆われたメランコリー」と女神の同一性を意味している。個人的な苦悩を越えて非個人的、没個人的な視点を得、世界についてのあらゆる「知識」の凝縮された女神の顔は「ベールに覆われたメランコリー」の正体であり、また、Keats が終生求め続けてきた詩人の理想像なのである。

IV

しかしながら、常に忘却と覚醒、「知識」の間を揺れ動いていた若い詩人は、再び「重荷」に耐えられず、暗い谷間から出たいと望む。

Without stay or prop,

But my own weak mortality, I bore

The load of this eternal quietude,

The unchanging gloom,

...

Oftentimes I pray'd

Intense, that Death would take me from the Vale

And all is burthens — (1, 388-98)

闇のなかで、「永遠につづく静けさの重荷」が詩人を襲う。暗い谷間が現世のシンボルとなっており、彼は死が暗い谷間から救い出してくれるように

望む。忘却から受容への移行は、決して直線的な移行ではなく、詩人の忘却との決別の困難さを物語っている。Canto 2 ではついに、死への願望にとりつかれて光の世界に入る。

Now in clear light I stood,
Reliev'd from the dusk vale. (2, 49-50)

詩人は、谷間でのすべての重荷から解放され、光の輪で飾られたあずまや (“bow’rs of fragrant enwreathed light”) にいる。彼のみならず、Mnemosyne (=Moneta) や Hyperion さえも、暗い谷間からぬけだして、光のなかにいる。*Hyperion* では、天の王国を追われることになった Hyperion が輝く (“On he flared”)。「暗い通路」の向こうに、詩人は一瞬光の世界を見いだしている。しかしながら、光のあずまやを描き始めるやいなや、この作品もやはり中断される。

Canto 1 の終わりをみてみよう。

As ye may read who can unwearied pass
Onward from the Antichamber of this dream,
Where even at the open doors awhile
I must delay, and glean my memory
Of her high phrase:—perhaps no further dare. (1, 464-68)

詩人は「暗い通路」を歩いて来て、第三の部屋と思われる扉の前までやってきた。Canto 2 の光の世界は、すなわち「控えの間」 (“Antichamber”) から続く第三の部屋の展開であり、死への願望が彼に垣間見せた幻想にほかならないのである。次の手紙は、Keats がいかに死への願望と嫌悪の間を揺れ動いていたかを如実に表している。

I wish for death every day and night to deliver me from these pains,
and then I wish death away, for death would destroy even those
pains which are better than nothing. (*Letters*, p. 394)

光の世界を描いてみたものの、死とは光の世界に入るのではなく、無感

覚な「土くれ」、暗黒の世界にほかならない、という成熟した認識が、彼を暗い谷間にとどませる。

神殿、無数に続く階段、暗い谷間と光の世界などの設定によって、*The Fall of Hyperion* の宗教的雰囲気は濃いものになっている。「慈愛の光」をその目にうかべ、青ざめた顔で「この世の悲惨」を凝視する Moneta の姿は、“Christ taking on himself the sins of the world”¹⁴に通じるものがある。しかし、Keats はそれらを宗教的目的のために描いたのではない。詩人が無数の階段をのぼるのは、“God or supernatural truth”¹⁵を発見するためでもない。先に挙げた「魂形成の谷間」についての手紙が示すように、Keats にとって暗い谷間は、キリスト教的救いを求める「涙の谷間」ではないからである。もし仮にそうであるならば、Canto 2 の光のあずまやを目の前にして、Canto 1 の終わりで「もう遠くまでは進めまい」と立ち止まる必然性はないのである。「暗い通路」の果てに見た光の世界が“deceiving”な空想であると気づいたからこそ、詩人は、詩人としての魂を形成するべく「暗い谷間」にとどまるのだ。

V

最初の *Hyperion* と同様に *The Fall of Hyperion* も中断した理由について、Keats 自身は“too Miltonic”である点を述べている (*Letters*, p. 292)。しかし、二つの作品の中断をまったく同じ理由でとらえることはできないだろう。前者が、神々の物語を叙事詩として第三人称で語られているのに対して、後者は、より Keats らしい「夢」の形式をとり、Keats 自身と思われる「私」が、Moneta との問答を通して詩人論を展開する。また、「邪悪な忘却」と闘う Apollo が後者の作品ではほとんど登場せずに、その役割は詩人自らが演じている。つまり、*The Fall of Hyperion* は、詩人としての自己の真価を厳しく問うているのであり、それが未完に終わったということは、詩人自身の内部の限らない矛盾と葛藤を表してはいないだろうか。

John Gorell は、この作品の中断の原因として“remote”な点を挙げている。¹⁶ また、Keats 自身も、この作品を“a very abstr[act] Poem” (*Letters*, p. 271)と呼んでいる。A Dream (「夢」)という副題からもわかるように、Canto 2 で暗い谷間から光の世界にでると、Keats の現実からはますます遠くかけはなれて、「夢のなかの夢」(“Dream within Dream”)¹⁷ となり、彼の手から離れて行かざるをえなかったと思われる。ただし、作品の

“remote”な感じは、単に古代の神々を扱った題材や、詩人がみる夢を語るという複雑な構成のためだけではない。二つの *Hyperion* を通して追及した、「この世の悲惨」をわがものとできる、「知識」と詩的想像力を融合させた詩人になることの険しさを、Keats 自身が感じていることが想像される。

... the knowledge of contrast, feeling for light and shade, all that information (primitive sense) necessary for a poem are great enemies to the recovery of the stomach. (*Letters*, p. 398)

1820年11月30日付の手紙は、光と影の両面を凝視することを詩人の理想とした Keats の信念を、実現し持続することの困難さを物語っている。Moneta の顔にひそむ「高尚な悲劇」を、人間である彼は探ることはできないし、考えるべきではないと言う (“beyond these/I must not think now”)。また、Moneta の「慈愛の光」に満ちたまなざしがなければ、彼は Moneta のもとを立ち去っていただろう。Keats の初期の手紙にある「自己を浄化してある種の崇高な悲惨を体験すること」 (“to be self spiritualized into a kind of sublime Misery”) とは、まさに、祭壇に祭られた「ペールに覆われたメランコリー」の正体、Moneta の顔を見ることである。しかし、これに続けて Keats は、この体験はほんの一瞬でしかない (“alas! 't is but for an Hour,” *Letters*, p. 30) ことを述べているのだ。

Byron の、「知識は悲しみなり」 (“Knowledge is sorrow”) という言葉に続けて、Keats は「悲しみは知恵なり」 (“Sorrow is wisdom”) と書いているが、さらに、一転して「知恵は愚かなり」 (“Wisdom is folly”) と言っているほどである (*Letters*, p. 93)。二つの *Hyperion* を執筆中に、弟をなくし、自らも病に苦しむことになる彼に、どんな広い知識も、果たして「友人の死や (人間の肉体に固有の) 病に対してどれだけ慰めとなるのか」 (*Letters*, p. 92) という疑念がつきまわっていても不思議ではない。Keats が終生求め続けた、詩的想像力と「知識」の融合、目覚めた意識で光と影を凝視するという詩人の理想は、没个性的な Moneta の顔に具体化されているものの、詩人自身の内部の矛盾や葛藤は消えることはなかったと言わねばならない。彼にとってそれは、永遠の課題であった。

しかしながら、非個人性 (impersonality)¹⁸ の象徴である Moneta 像を

描いたことにより、Keatsは *To Autumn* において新しい境地を開くことになる。*The Fall of Hyperion* の中断とほぼ同じ時期に書かれた *To Autumn* は、自己を滅却し、個人的空想を超越した視点から、闇の世界に暮れてゆく秋の日を静かに眺めている。二つの *Hyperion* における「邪悪な忘却」との決別の試み、そして、“deceiving”な空想がつくりだした光の世界に入ることを拒否して、「魂形成」のために「暗い通路」にとどまる決意が、詩人に、自然世界の可変性、光と影の交錯を観照的に眺めることを可能にしたのである。

注

- * 本稿は、甲南英文学会第4回研究発表会（昭和63年6月25日、於甲南大学）における発表草稿に加筆訂正したものである。
- 1 *Letters of John Keats*, ed. Robert Gittings (London: Oxford UP, 1970), p. 95. Keatsの書簡の引用はすべてこの版による。以後、*Letters* と略し、本文に頁数を記す。
- 2 *Letters*, p. 95. 出典は William Wordsworth, *Tintern Abbey*, 38. “the heavy and the weary weight / Of all this unintelligible world” (39-40).
- 3 *The Poetical Works of John Keats*, ed. H. W. Garrod (London: Oxford UP, 1970), *The Fall of Hyperion*, 1, 169. 以下、Keatsの詩の引用はすべてこの版による。
- 4 “Made for the soul to wander in and trace / Its own existence” (*Endymion*, 4, 515-16). *Endymion* は、幻想に別れを告げて霊化 (“Be spiritualiz'd,” 4, 993)される前に、「静穏の洞窟」で過ごす。
- 5 Jack Stillinger, *The Hoodwinking of Madeline and Other Essays on Keats's Poems* (Urbana: Illinois UP, 1971), p. 100.
- 6 *I stood tiptoe*, 25-26. “I was light-hearted, / And many pleasures to my vision started.” 初期の作品。
- 7 *Endymion*, 2, 960.
- 8 E. C. Pettet は *Ode to a Nightingale* について、“a work of a poet, who, at least when he composed it, was much obsessed with death”と呼んでいる。*On the Poetry of John Keats* (Cambridge: Cambridge UP, 1957), p. 281.
- 9 “The word Mnemosyne signifies memory” *Lempriere's Classical Dictionary* (London: Routledge & Kegan Paul, 1984), p. 388.
- 10 D. G. James, “The Two Hyperions,” in *Keats: A Collection of Critical Essays*, ed. Walter Jackson Bate (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1964), p. 161.
- 11 John Middleton Murry, *Keats and Shakespeare* (London: Oxford UP, 1926), p. 63.

- 12 Stuart M. Sperry, *Keats the Poet* (Princeton: Princeton UP, 1973), p. 321.
- 13 Sperry, p. 329.
- 14 W. Jackson Bate, *John Keats* (Cambridge: Harvard UP, 1963), p. 600.
- 15 Jacob Wigod, *The Darkening Chamber* (Salzburg: Salzburg UP, 1972), p. 192.
- 16 “ [the Titans] are altogether too remote, in spite of all Keats’s skill, from the realities of the modern world to make the reader sad with them—indeed, it is for that very reason that the poem was abandoned.” John Gorell, *John Keats: The Principle of Beauty* (New York: Haskel House, 1970), p. 85.
- 17 *Endymion*, I, 633.
- 18 F. R. Leavis は、*To Autumn* にみられる客観的視点と、Moneta の非個人性との関連を次のように指摘している。
“Its [“To Autumn’s”] easy objectivity can now be seen to be related to the tragic impersonality of the Moneta passage. The mortal and spiritual discipline in the background make possible this serenity” F. R. Leavis, *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry* (London: Chatto and Windus, 1969), p. 272.

The Scarlet Letter における悲劇

村上 朋子

SYNOPSIS

In *The Scarlet Letter*, Hawthorne shows us the various types of a sin of adultery. Despite Dimmesdale's torture of repentance for his sin, fear of losing his position keeps him from making a public confession. He comes eventually to be a hypocrite. Hester endures the ignomy of wearing an "A" on her breast, but not because she repents. It is her desire to be with Dimmesdale that makes her endure her shame. Chillingworth becomes fiendlike as he seeks his revenge. It is ironic that a man who is supposed to lead others is turned to do works of evil and commits "The Unpardonable Sin."

Through the thoughts and acts of characters who are lost in a maze of evil, Hawthorne tells us how mighty and inescapable the effect of one sin is. As Dimmesdale assents to Hester's persuasion to escape from the place, he is deprived. After that, he at last exposes his sin in public. Here, we notice that the different desires of Dimmesdale and Hester show them the way to their glorious goal. It is a tragedy that Dimmesdale and Hester, from first to last, affected by the effect of their sin, must undergo tortures in dissimilar ways.

Hawthorne は *The Scarlet Letter* において、ひとつの罪だけでなく、そこから派生する他の罪を取り扱うことによって、人間の心理を実に深く描いている。Hester と Dimmesdale が犯した姦通罪によって、Chillingworth は人の心を侵すという罪を犯し、Hester も Dimmesdale も自分たちが犯した罪のために、それぞれ異なった精神的苦悩を味わわなければならない。三人の犯した罪は何が原因となっているか、またそれらの罪がどのような結末を彼らにもたらすかを熟考してみると、人間がいかに弱くも

ろい存在であれかを知ることができる。罪のしるしである“A”を胸につけて生活しなければならない苦境の状態のもとで、自己を支えながら生きる Hester の強さは、逆境の中でも人間は強く生き抜くことができることを示している。さらに、Dimmesdale が、自分が犯した罪をこころの中でしか認めることができず悩み苦しむ過程は、罪への悔悟と、欲望と、自尊心が絡み合う人間の内面を露呈している。

Hester と Dimmesdale は共同でひとつの罪を犯したのだが、その後の彼らの社会的立場も考え方も、行動も異なっている。その相違に焦点をあてて、Pearl や Chillingworth の役割を考察しながら、*The Scarlet Letter* における悲劇性について論じることにする。

I

Hester と Dimmesdale は同じ罪を犯してその重荷を背負っているにもかかわらず、第3章で描かれている二人の状況は、天と地ほどの隔たりがある。Hester は処刑台の上に立ち公衆のさらしものになっている一方、Dimmesdale は処刑台の真上にある教会に付属するバルコニーで、Hester を説得して相手の名前を告白させる義務がある牧師として、彼女を見下ろしているのである。罪の共犯者であるという事実を隠して、職務を果たさなければならない牧師の表情について語り手は、“...there was an air about this young minister—an apprehensive, a startled, a half-frightened look—as of a being who felt himself quite astray, and at a loss in the pathway of human existence...” (48)¹ と述べている。Dimmesdale は、本当は、Hester と同じように処刑台上で罰を受けなければならない存在であるのだ。世間に自分の本当の姿を偽ることにより、自分の存在が不確かなものに思えるのは当たり前のもので、歩むべき人生の道に迷う Dimmesdale の表情は、彼の心理の表れである。第3章は“The Recognition”という題であるが、ここでは一般の人びとは Hester が姦通を犯した罪人であることを知り、Hester は自分が罪を犯した事実を認識するとともに、罪人として見られることの恥辱を知る。Chillingworth は妻の不義を知り、Dimmesdale は犯した罪を人びとに対して隠す辛さを知るのだ。各々がひとつの場所で、それぞれ異なった衝撃を受けるこの場面は、ひとつの事実の個人に与える影響の多様性を示している。

Dimmesdale は犯した罪に対する悔悟と、他の人に罪を告白できないと

いう苦悩にさいなまれ健康を失うほどになる。頬は青ざめ、声は衰弱を告げるかのように沈み込み、身体は痩せて、生命の光が消え入りそうになる(83)。語り手が Dimmesdale について初めて語った時(48)から何度も“young”という形容詞を使用していることを考えると、この衰弱よりは甚だしい。精神的な病が彼の身体を蝕んでいるのだ。しかし、何が原因となって苦悩にさいなまれるのかを Dimmesdale は十分わかっているため、彼はどうすることもできない。つまり、神に仕える牧師として職務を遂行している自分が、神の掟に背く大罪を犯している邪悪な存在であると承知しているため、信者からいかに厚い信奉を受けようとも心の平静を得ることができないのだ。人から尊敬されればされるほど実際の自分と、人がもつ彼の人物像との距離が離れてゆくので、その分、苦しみが倍増することになる。

Hawthorne は *The Scarlet Letter* において17世紀のニューイングランドを背景にして、罪の問題に関連ある職業的地位にある人間に、罪を犯させるという設定をすることによって、罪を心ならずも犯してしまった人間の苦悩を、まざまざと描写してみせているわけだ。17世紀、人びとは荒地に植民地を形成し、「厳格な宗教的規律の下に社会生活を営み、政治と宗教が表裏一体した神聖政治を行っていた」²が、牧師という職業は、ピューリタンが生活のすべての行為において、神の栄光を見いだすよう指導する、地位の高い職業であった。Dimmesdale はその高い地位を得ているだけでなく、知性があり、牧師という職にふさわしい風格があるとともに、信仰心も厚く、信仰の道を力強く歩む、真に牧師職に適する人物である。しかも、熱心に彼を敬う信者たちからは、以下のように、考えられていたほどである。

The young divine, whose scholar-like renown still lived in Oxford, was considered by his more fervent admirers as little less than a heaven-ordained apostle, destined, should he live and labor for the ordinary term of life, to do as great deeds for the now feeble New England Church, as the early Fathers had achieved for the infancy of the Christian. (83)

初期のキリスト教時代の祖父たちが成し遂げた偉業を行う運命にあるとま

で、考えられていた Dimmesdale に罪を犯させる筋書きを Hawthorne が設けている理由は、どんなに優れているようにみえる人間でも、悪の誘惑に負けて罪を犯してしまう危険性があるということを示したかったからではないだろうか。Hawthorne は Dimmesdale の姿を通して、人間が不完全な、悪に陥りやすい、もろい存在であることを示しているのである。

語り手が、“It [the burden] kept him down, on a level with the lowest . . .” (98) と述べているように、ひとつの罪を犯したことによって、Dimmesdale はその罪の重荷のために墮落することになる。説教壇に立ち、“. . . I, your pastor, whom you so reverence and trust, am utterly a pollution and a lie!” (99) と言い、本心を述べるのだが、Dimmesdale の告白は人びとが真相を把握することができないような、中途半端なものでしかない。語り手が、“The minister well knew—subtle, but remorseful hypocrite that he was!” (99) と断言している通り、Dimmesdale は公衆の前では、実際の本性を明らかにしない偽善者になり果てる。Nina Baym が詳説しているように³ Dimmesdale は元来、“truth”を愛し、“lie”を忌み嫌う性質である (99) にもかかわらずすべてを明白に告げないので、結果的に、彼の善良さを失うことになる。つまり、次第に、新たな「偽善」という罪の繰り返しを彼をますます墮落へとおとしめているわけだ。

当然のことながら、Dimmesdale のみが自分が罪の悔悟に苦しみ、偽善者である惨めさを認めることができた。“Therefore, above all things else, he loathed his miserable self!” (99) とあるように、彼は虚偽の行為が重なる生活において自分自身を忌み嫌う。では彼にとって何が本当のことであるのだろうか。それはまさしく“the anguish in his inmost soul” (101) であり、“the undissembled expression of it in his aspect” (101) であった。処刑台で Hester がさらしものになっている時見せていた、不安げな、生きる道の途上で迷っているような表情は、その後の偽りの生活の中で、苦悩の表情へと変化していることに注目したい。17世紀のピューリタンにとって、「罪は恐ろしい実在であり」⁴ Dimmesdale の苦悩は並たいていの苦悩ではない。“Adultery”という罪を犯した悔悟の苦悶だけでなく、自己を喪失してしまっているかのような「偽善」行為に対する嫌悪感からくる苦悩なのだ。

しかしながら、実は、Dimmesdale の悔悟は無駄であった。彼は、罪が二重にも三重にもなるのを知り、苦悩のうちに身も心も磨り減らすうちに、

身体を消めるつもりでくる夜もくる夜も厳しく苦行を行う。血に染まった鞭で肩を打つのだ (100)。Dennis Foster が“Dimmesdale’s penance effectively functions as a repetition of the sin he would transcend.”と指摘しているが、⁵ 付け加えていうと、Dimmesdale の自虐的行為は、自己満足に過ぎない印象を与える。なぜなら、真暗闇の中で苦行を行うとき、彼は鏡に顔を写しながら鞭をあてるからである。苦しみに耐える様相を見ながら懺悔をする行為は、真夜中に処刑台の上に立つ行為 (101) と同じく無駄な行為である。

Dimmesdale が少しの間でも安らぎを得ようとして、夜中に処刑台の上に立つ。語り手がそのことを“vain show of expiation” (102) といっている通り、真の罪滅ぼしの行為になっていない。John E. Becker は、“The Puritan world sleeps. The ritual is empty because it is secret, and a ritual must be social to be at all.”⁶ と言って、Dimmesdale の罪滅ぼしの行為が無駄である理由を明確にしている。一人だけでひっそりと罪滅ぼしをやってみても、その効果はないのは、Dimmesdale の罪の意識は人びとを偽っているという気持ちから起こっているので、一人だけの苦行は究極の解決に繋がらないのだ。

では、Dimmesdale はなぜ、秘密においてでしか罪の告白をできないのだろうか。他人に真相が知れるのが怖いからである。その恐怖心が、際だって表れている部分有三箇所ある。第12章で、Dimmesdale は、人々が寝静まっている時、処刑台の上に立つが、宇宙が彼の心臓の真上にある“a scarlet token” (102) を凝視しているような恐怖に圧倒されてしまい、叫び声をあげる。その直後の Dimmesdale の言葉は“*It is done? The whole town will awake, and hurry forth, and find me here!*” (102) であった。顔を手で覆って呟く彼の姿は、臆病な弱々しい姿である。「ここでみつかってしまう!」という言葉は、彼が罪人であることを知られたくない気持ちの強い表れで、語り手は、Dimmesdale の心にあるこの臆病さについて、次のように語っている。

He had been driven hither by the impulse of that Remorse which dogged him everywhere, and whose own sister and closely linked companion was that Cowardice which invariable drew him back, with her tremulous gripe, just when the other impulse had hurried

him to the verge of a disclosure. Poor, miserable man! (101)

Dimmesdale の臆病さは何に対する臆病さかという、彼を牧師として敬い慕う人々に真相が知れることに対する臆病さであり、もし知れたらどうなるかという恐怖から生じている。

Dimmesdale の恐怖が同じように表れているのが、処刑台の上で Pearl の手を握った後の箇所においてである。Pearl の手を握った瞬間、Dimmesdale には新しい生命力が注ぎ込まれ、彼と Pearl, Hester 三人は“an electric chain” (105) で繋がれているような一体感を、Dimmesdale は経験する。しかし、Pearl が、あくる日の昼間に処刑台に立ってくるかと尋ねると、Dimmesdale の胸には、人びとに暴露することへの恐怖の気持ちがよみがえったのである。娘の手によって注ぎ込まれた生命力は奔流のように Dimmesdale の血管を駆け巡るが、よみがえってきた恐怖心を打ち負かすことはできない。それほど、真相告白に対する恐れは強く、語り手が述べているように、まさにその恐れは、Dimmesdale の苦しみそのものでもあった。

さらに、Dimmesdale は Hester には、人びとに知れることへの恐怖心を伝える。森の中で Pearl が近寄ってくる姿を見て、不安そうに微笑みを浮かべながら、“... Methought—O Hester, what a thought is that, and how terrible to dread it!—that my own features were partly repeated in her face, and so strikingly that the world might see them...” (140) と言う。Pearl の顔に Dimmesdale の特徴が表れていることを普通の親なら喜ぶべきことなのだが、悲壮なことに、彼には喜ぶ気持ちより先に、怯える気持ちが先行してしまう。ここで問題にしたいのは、子供の顔が親の顔立ちに似ている事実を、Dimmesdale は心から素直に喜べないような状況にあるという悲劇的な結果である。Dimmesdale の心理的不安や、とまどい、悔恨の気持ちなどを通して、Hawthorne は、ひとつの罪が波及する様々な暗い結末を、たとえ些細なことであろうと、私たちに伝えている。Hawthorne は *The Scarlet Letter* において、“adultery”を取り扱っているのも、その波及がさらに複雑になっている。Hester の夫、Chillingworth の復讐や、Hester の孤独な生きざま、Dimmesdale の職業的立場上の葛藤や苦悩などがその例である。登場人物の各々の個性や信条や立場が絡んで、場合によっては、強い葛藤が個々の胸の内に生じる。——Jack Tharp が *The*

Scarlet Letter の story について, “The story is somehow timeless yet not because adultery is everywhere a crime but because the conflict of such forces as are represented in *The Scarlet Letter* would be active anywhere.”⁸ と指摘しているように, *The Scarlet Letter* は, 単に“adultery”という罪だけを問題としているのではなく, そこから生じる様々な苦悩, 葛藤, 悪, 美德を問題にしているのである。Dimmesdale に目を向けてきたが, 次に, Hester の苦しみや考え方をみることによって, それらの諸問題を明らかにしていこう。

II

Hester は背が高く, 完璧な優雅さをたたえた美しい女性である。ふさふさした黒い髪は生命力に溢れている印象を, 潤沢な顔色は知識が豊富である印象を与えている。語り手は Hester のたたずまいについて, 次のように述べている。

She was lady-like, too, after, the manner of the feminine gentility of those days: characterized by a certain state and dignity, rather than by the delicate, evanescent, and indescribable grace, which is now recognized as its indication. (39)

Hester のもつ“a certain state and dignity”はこの作品を通じて, 彼女の行動の源を説明する特徴であるし, 悲劇の主人公になりうる特徴である。ピューリタンが初めて彼女を目にしたとき, 頭に描いていた暗い姿と, 光り輝く実際の姿との相違に驚くのは, 彼女がある種の威厳を備えていたからなのだ。

この威厳をさらに強める効果をもつのが, Hester の胸についている“A”である。彼女を知っている者までが, “A”をつけた彼女を見て, 彼女を初めて目にするかのような印象を受ける (40) ほど, “A”が与える効果は大きい。その具体的な効果は, 彼女が大罪を犯した女であるという観念を人々に与える効果であり, 艶やかな知覚的效果である。Hester が自分の手で念入りに金糸で刺繍をほどこしているのだが, 語り手が“... which was of a splendor in accordance with the taste of the age, but greatly beyond what was allowed by the sumptuary regulations of the colony.” (39)

と述べるとき、ひとつの疑問が生じる。儉約質素な生活を行うピューリタン社会で、限度を越えるほど贅沢な装飾を、Hester が A の文字にほどこすのはなぜだろうか。Nina Baym は、Hester が“an artist”であることを指摘して、“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.”と言っている⁹ ように、社会の強制的規範を打破しようとする意志が、“A”に表れていると考えられる。しかし、Hester が森の中で Dimmesdale に囁く言葉、“What we did had a consecration of its own...” (133) を重視すると、Hester の“A”は自分が犯した罪に対する考えの表れであるのだ。また、7年ぶりに打ち解けて Dimmesdale と話をしようとするとき、Hester は“Arthur Dimmesdale”と二度も呼びかけている (129) のに注目すると、Hester の“A”の美しさは、Dimmesdale への尊敬の念の表れであり、愛情のしるしでもある。Pearl を慈しむ気持ちから、華麗な衣装を着せるのと同様に、Hester は彼女の手で“A”を創りあげているというわけだ。

しかし、いくら美しく刺繍をほどこして“A”に彼女の一種の誇りのような感情を投じて、ピューリタンには伝わらず、彼らの目には“adultery”の A、恥辱のしるしとして映る。その視覚的影響度は、Hester を予想以上に苦しめることになる。皮肉にも、Pearl が生まれて初めて気づいたものは、母親の微笑みではなく、母親の胸についた“the scarlet letter”であった (67)。その衝撃的事実が、計り知れない苦悩を Hester に与えた様子を、語り手は以下のように語っている。

One day, as her mother stooped over the cradle, the infant's eyes had been caught by the glimmering of the gold embroidery about the letter; and putting up her little hand, she grasped at it, smiling, not doubtfully, but with a decided gleam that gave her face the look of much older child. Then, gasping for breath, did Hester Prynne clutch the fatal token, instinctively endeavouring to tear it away; so infinite was the torture inflicted by the intelligent touch of Pearl's baby-hand. (67)

Pearl の存在そのものが、Hester の罪の証しであるのに、まだ赤ん坊の

Pearl が光る“A”の文字に興味をもち手を触れようとする。Hester にとっては、他の人々が“A”に対してもつ好奇心以上に、「罪」という拒絶することのできない事実を突きつけられることになるのだ。ここで喚起されることは、Hester にとっては、Pearl の存在と、“the scarlet letter”の二つが現実であったという事実である。(… she turned her eyes downward at the scarlet letter, and even touched it with her finger, to assure herself the infant and the shame were real. Yes!—these were her realities…) (43) Dimmesdale の苦しみは、罪を犯したことに対する悔悟の念と、人に知られたくない恐怖から生じた偽善の罪に対する苦しみである一方、Hester の苦しみは、罪の証しである二つの存在から逃れられない苦しみである。Hawthorne は、両者の苦悩を通して、罪を犯すことの善悪についてを問題にしているというよりは、罪を犯した事実が及ぼす絶対的影響力がいかに強いものかを私たちに語っているのだ。

Hester の苦悩は、処刑台の上で人びとのさらしものになった時から始まるが、その後の生活はさらに厳しい苦悩を彼女に負わせる。なぜなら、Hester には悲しみを越えることのできる将来はないからである。(The days of the far-off future would toil onward, still with the same burden for her to take up, and bear along with her, but never to fling down ; for the accumulating days and added years, would pile up their misery upon the heap of shame (55).)このような、時の経過が恥辱を重ねるだけの効力しかもたない悲惨な状況のもとでも、Hester は実に忍耐強く生きる努力をする。苦悩の結果聖人のような清らかさが、自分に備わるだろうことを信じて、針仕事に従事して人びとに奉仕するのである(57)。Hester の“the scarlet letter”に、彼女が手先が器用であることが表されているが、針仕事をするという姿は、ただ単に彼女が生まれつきもつ美しいものを好む性質や(59)、針を扱う上での手際の良さという才だけを強調するのではない。一針一針縫う作業は根気が必要であり、精神的集中力も要る。何か他のことをしながらできることではないし、目を絶えず一箇所に向けなければならない。先の尖った細い針を扱うには、手の器用さも必要であるが、何よりもその作業を好まなければならない。Hester が針仕事を好み、人里離れた家で一針一針縫うことに時間をかける姿を思うと、彼女の言うに言われぬ胸の内の苦悩を知ることができるのではないだろうか。と同時に、彼女の独創性や特徴を唯一表現できるものは、針仕事から仕上がる作品なのだ。

語り手が、“To Hester Prynne, it might have been a mode of expressing, and therefore soothing, the passion of her life,” (59) と言うとき、Hesterの胸のうちに秘められた情熱を知ることができ、情熱を沈めようとするHesterに悲哀を感じざるを得ない。また、花嫁衣装の白いヴェールを刺繍するのにHesterの技術が求められなかったという記録は(58)、彼女が罪人として容赦なく罰せられている状況を説明している。白いヴェールに自分の芸術性を生かすことができなるとは、女性として生まれたHesterにとってやはり辛いことである。この事柄を通して、語り手は社会の規制の厳しさを語っているが(59)、Hawthorneは“adultery”という罪がもつ汚れたイメージを言及している。

しかし、Hesterの生活を通してHawthorneが重要としていることは、罪を犯した人間を襲う悪魔のような誘惑と闘う苦悩である。Hesterは、“the scarlet letter”のために他人の胸に潜む隠れた罪を知ることのできる新たな感覚が与えられたような気がしてぞっとする。

She was terror—stricken by the revelations that were thus made. What were they? Could they be other than the insidious whispers of bad angel, who would fain have persuaded the struggling woman, as yet only half his victim, that the outward guise of purity was but a lie, and that, if truth were everywhere to be shown, a scarlet letter would blaze forth on many a bosom besides Hester Prynne's? (61)

Hesterはこのような自分の内側から起こる誘惑と闘わなければならない。他からくる誘惑、例えばMistress Hibbinsの言葉などよりもHesterにとって恐ろしい誘惑である。なぜなら、それは心理的な葛藤であるからだ。“... Hester Prynne yet struggled to believe that no fellow-mortal was guilty like herself.” (61) とあるように、Hesterは忍び寄る悪魔の誘惑に勝つよう奮闘する。他人への疑いを排除しようとするHesterの強さは、彼女が完全に墮落してしまうことを防いでいる。ここで注目すべきことは、罪を犯した人間をさらにおとしめる危険性の存在を、Hawthorneは伝えているということだ。Hesterは自分が罪を犯したからこそ、ますます他の人びとの胸にも表に明らかにされていない罪があるのではないかという感覚

に襲われるのだ。

III

Dimmesdale と Hester の苦悩の過程において共通して言えることは、彼らが個々の信条を阻むような攻撃を受けたときに発揮できる強さをもっていることだ。Dimmesdale は、悩むあまりに健康を失うが、Ernest Sandeen が指摘しているように強い個性をもつ人間だ。¹⁰ Dimmesdale は普段は穏やかな気質であるが、Chillingworth が“soul”までも診断しようとする、激しく拒絶して叫ぶ。

Not to thee! But, if it be the soul's disease, then do I commit myself to the one Physician of the soul! He, if it stand with his good pleasure, can cure; or he can kill. . . . But who art thou, that meddlest in this matter?—that dares thrust himself between the sufferer and his God? (94)

Dimmesdale の断固たる言葉には、神が唯一人間の魂の病みを治す力を持ち、人間は神の加護のもとに存在するという信仰に満ちている。Chillingworth のように執拗に魂までも侵入する行為は、Dimmesdale にとっては神を冒とくする行為であり、許すことはできないのだ。Dimmesdale は、森の中で Hester と話をするまでこの力強い信仰心を保持することによって、迷路の中をさまようように悩みながらも自己を支えているわけである。

Hester の強さは、彼女にとって唯一の宝である Pearl が引き離されそうになったとき、叫ぶ言葉、“God gave me the child! . . . She is my happiness! —she is my torture, none the less! . . . Ye shall not take her! I will die first.”(78) に見い出される。Hester はすべての代償として、Pearl を得たので、Pearl を奪われたら生きる望みなどなくなるのだ。大切な Pearl と生きることを死守するために、Hester は罪人という身でありながら、役人に訴える。Hester の強さは、子供に対する愛情の深さから生じている。“She is my torture!”には、Pearl の存在は“A”よりも Hester にとって罪を犯したことへの苦しみを与えるという気持ちが入められているだろう。

Hester が愛情をもつのは、Pearl に対してだけではなく、Dimmesdale

に対してもそうである。Hester は、Dimmesdale が神経的にすっかり不健康になっているのを目にして Chillingworth の復讐を止めさせようと説得するが、その内容は、暗い迷路を Dimmesdale, Chillingworth, そして自分がさまよっていることを知った Hester が何とかしようと思う気持ちからほとぼしりである感情そのものである。

Forgive! and leave his further retribution to the Power that claims it! I said, but now, that there could be no good event for him, or thee, or me, who are wandering together in this gloomy maze of evil, and stumbling, at every step, over the guilt wherewith we have strewn our path. (119)

Hester は自分が裏切った相手に向かって、許すことを頼んでいるのだ。この Hester の言葉には、Hawthorne がこれまでに何度か示唆してきた罪の強大な影響力の結果が明瞭に言い表されている。「陰鬱な悪から成る迷宮」の中で、一步ごとに躓きながらさまよう悲劇が *The Scarlet Letter* における悲劇のうちの一つなのである。

復讐に燃える Chillingworth は、“Let the black flower blossom as it may!” (119) と言って Hester の見解にとりあわない。Hester に裏切られ、復讐相手を人形のように操り、苦しめることのみで職業を行使する彼の言葉は、悪魔を思わせる。Chillingworth の眼からきらめき出る一筋の光が、地獄の戸口¹¹ から発する火のきらめきのようである (89) ことに注目すれば、Chillingworth は復讐を決意したときから、地獄に落ちた悪魔となってしまったのだ。しかしながら、Chillingworth を“The Unpardonable Sin”を犯した極悪の人物としてとらえるよりも、ここでは、偉業に動かしみ長年研究に尽くしてきた人間が、その研究成果と経験を、復讐手段のみに利用する人間に墮落してしまった人物としてとらえたい。なぜなら、罪が生み出す絶大な影響力を悲惨に被った人物だからである。Hester と Dimmesdale が犯した罪が、皮肉にも Chillingworth の“warm affections” (89) が欠落した人間性と結びついたことによって、復讐の悪魔さながらの人物を生み出してしまったと悲しい結果は *The Scarlet Letter* における悲劇性をより高めている。

Hester は Chillingworth に突き放された後、森の中で Dimmesdale と会

う。二人が手をしっかり握り合って座る様子を、語り手は以下のように語る。

Life had never brought them a gloomier hour ; it was the point whither their pathway had so long been tending, and darken ever, as it stole along ; —and yet it inclosed a charm that made them linger upon it, and claim another, and another, and, after all, another moment. (133)

二人を包む雰囲気は、まさに悲劇の主人公にふさわしい暗い背景をかもしだしている。“a charm”にしがみつき離れられない二人は、7年前も同じであったろう。お互いの魅力に引かれ、魔力にかかり二人は罪を犯したのである。少しの瞬間でも長く一緒にいたいという情熱が、悪の誘惑に負けてしまったと想像すると、*The Scarlet Letter* の悲劇は、“story”が始まる以前に始まっていたことになる。愛し合いながらも、尋常な恋愛過程を歩めないという悲劇である。しかし、その悲劇は *The Scarlet Letter* における真の悲劇ではない。真の悲劇は最後の Dimmesdale の英雄的告白から生じる悲劇なのだ。

Dimmesdale が最後に人びとに告白する行為について、Randall Stewart は「Hawthorne にとって公理ともいうべきは葛藤と苦悶のないところに徳性はないということである。ただ大きな苦悶のみが牧師の偉大な英雄的行為を説明できるのであり、この闘いの偉大さは彼ぎりぎりの絶望から生じてきたのだ」と述べている¹² ように、Dimmesdale は何度も罪を犯しながらも結果的には堂々と人びとに告白をする。その告白は、彼が悩み、本当に自分の罪を認めたからできたのであり、聖人のように思われている印象を消したくないという“pride”から生じる恐怖に打ち勝つことができたからこその告白である。

しかし、Dimmesdale がその偉大な行為を発揮できたのは、死の直前である。彼は Hester と森の中で会う時は、神が与えた自分の場所を去りたくないと言いながらも (135) 結局は Hester と共に土地を逃げ出すことを決心してしまう。Hester と会うまでに信仰を貫き通す確信とその偉大さを信じることはできなかったのである。彼は、死ぬ寸前に Hester に “Is not this better... than what we dreamed of in the forest?” (171) と呟くが、7

年もの間恥辱を忍びながらも Dimmesdale との永遠の愛を望みながら生きてきた Hester にはその時は Dimmesdale の言葉にある真実を理解することができない。“I know not!... Better? Yea; so we may both die, and little Pearl die with us!” (171) という Hester の言葉に対して Dimmesdale は自分たちが犯した罪だけのことを考えるように返事をするが、二人の望みとその結果の思考がこのようにまったく相違があり、地上においてはお互いに明瞭に同意し合う時間がなかった。Dimmesdale が真の信仰に目覚めるには、Hester と共に逃げ出すことを決心するという墮落を経験しなければならなかったのだが、その墮落の影響力は、これまで述べてきた罪が生み出す影響力の中でも最も強固で恐ろしいものである。The Scarlet Letter が、“a tale of human frailty and sorrow” (36) であることに重点をおくと、最後の最後まで Dimmesdale と Hester は違った苦悩の過程を孤独に歩まねばならないが、Dimmesdale が最終的に信仰を貫くことができたのは Hester の思惑とは違った行為があったからこそであったということに The Scarlet Letter の悲劇性があるのである。Hester は Dimmesdale の罪までを一手に背負うかのように“A”とともに生き抜くが、Dimmesdale が処刑台の上で告白して初めて、真に罪への懺悔をしながら生きることができる。二人が長年苦悩の果てに到達した地点は、栄光にあふれるものの、“adultery”という罪が及ぼす影響力は凄まじいので、Hester の墓標 (178) にまで、その陰翳さは響いているのである。

注

- 1 テキストには、Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, ed. Seymour Gross, Sculley Brandley, Richmond Croom Beaty, and Hudson Long, 3rd ed. (New York: Norton, 1988) を使用した。以下、*The Scarlet Letter* からの引用はすべてこの版により、本文に頁数を記す。
- 2 柳生望, 『英米文学にみる現代人の意識の変容』(ヨルダン出版社, 1985), 44。
- 3 Nina Baym は *The Scarlet Letter: A Reading* (Boston: Twayne, 1986) において以下のように述べている。

He does confess publicly time after time, but always in a symbolic language that he knows will be misunderstood. On each such occasion he enjoys the combined relief of venting the truth while staving off an irreversible self-estimate... The hypocrisy in which he is involved, however, alienates him from his own goodness. (69)

4 ロバート E. スピラー, 『アメリカ文学の展開』, 吉武好孝, 待鳥又喜訳 (北星堂書店, 1963), 94。

5 *The Scarlet Letter*, 427. Dennis Foster は Dimmesdale の苦行について, 以下のよう
に述べている。

His employment of a "bloody scourge" in the fashion of Catholics does not chasten his flesh (the ritual does not have its proper significance to a non-Catholic) but merely draws his attention to his body in guilty pleasure, and fasting makes his knees shake, mimicking the palsy of passion.

6 John E. Becker, *Hawthorne's Historical Allegory: An Examination of The American Conscience* (New York: Kennikat, 1971), 118.

7 "Nay; not so, my little Pearl!" answered the minister; for, with the new énergy of the moment, all the dread of public exposure, that had so long been the anguish of his life, had returned upon him. . . . (105)

8 Jack Tharp, *Nathaniel Hawthorne: Identity and Knowledge* (Carbondale: Southern Illinois UP, 1967), 108.

9 Nina Baym, *The Shape of Hawthorne's Career* (London: Cornell UP, 1976), 131-132.

10 *The Scarlet Letter*, 353.

Ernest Sandeen は Dimmesdale の個性の強さについて以下のように指摘している。

Yet despite his physical frailty the impression he conveys throughout the novel is that of a man of exceptionally powerful character and personality.

11 語り手が, "Bunyan's awful door-way in the hill-side" (89) と言うのは John Bunyan の *The Pilgrim's Progress* の以下の文章によって「地獄への戸口」を指す。

They looken in therefore, and saw that within it was very dark, and smoky; they also thought that they heard there a lumbring noise as of fire, and a cry of sometormented, and that they smelt the scent of Brimstone. . . . This is a By-way to Hell. . . . (John Bunyan, *Grace Abounding to the Chief of Sinners and The Pilgrim's Progress from this World to that which is to come*, ed. Roger Sharrock (London: Oxford UP, 1966), 237-38.)

12 ランダル・スチュアート, 『アメリカ文学とキリスト教』, 刈田元司訳 (北星堂書店, 1958)。

The Adventures of Tom Sawyer

— 遊びと Huckleberry Finn —

和 栗 了

SYNOPSIS

When we consider *The Adventures of Tom Sawyer* as a play-world in which Tom and his gang play according to rules, Tom is the center of the world. He makes rules for whitewashing, and turns it into play. He, as the center of the play-world, follows the rules and makes the other boys obey them. On the other hand, Huckleberry Finn is ignorant of the playing rules and his ignorance prevents Huck Finn from participating in Tom's play-world. Furthermore, Huck Finn poses a question to Tom's play-world in the Jackson's Island episode, and convulses Tom's world. In this respect, Huck Finn is a spoilsport in Tom's play-world. Mark Twain discovers Huck's role as a spoilsport in the middle of this novel, and his discovery leads to *The Adventures of Huckleberry Finn*.

Henry Smyth は *The Adventures of Tom Sawyer* (以下 *Tom*) における Huckleberry Finn のもつ意味に関して、Mark Twain が Huck の存在の重要性に気づいたのはこの小説の終り近くになってからだと言っている。Huck は *Tom* の第29章で Injun Joe の the Widow Douglas 襲撃計画を知り、それを Mr. Jones に知らせに行くが、Smyth はこれを“his [Huck's] first significant act”と見なしている。¹ そしてこの時点で Mark Twain は Huck の言動と働きの重要性に気がついたという。確かにこの時の Huck の行動はそれまでの彼の行動からは理解しにくい面をもっている。例えば、Huck は自分から行動を起こす性格の少年ではなく、しかも彼が今までに他人の役に立つようなことを一度もしなかったのが、第29章での彼の突然とも思える自主的行動は納得しがたいものであろう。しかしそれにしても、Huck の存在の重要性に Mark Twain が気がついたのが第29章というの

はあまりにも遅すぎるのではないだろうか。加えて Smyth にはこの小説を大人対子供という対立関係の点から Huck の存在の意味を解こうとする意図がある。勿論この小説が大人の世界と少年の世界とが対立するものだという議論はすでに Smyth を含めて何人かが指摘している。だが Huck はあくまで子供なのであり、Tom を中心とした子供たちの世界の中の人物として描かれている。ここで我われはもう一度 Huck を少年の世界に戻して、Huck が少年たちの中でどのような役割をしているかを再考してみる必要がある。それによって Huck の存在の重要性がこの小説のどの時点で Mark Twain に意識されだしたかが明らかになるであろう。

ところで、Mark Twain は初期の旅行記の中で物事の本質を見抜く視点を提示している。例えば、*The Innocents Abroad* では、普通の旅行記には書かれていない新しい視点を示している。² Twain はヨーロッパやエジプトの文化と人びとを諷刺し、同時に旧大陸のあらゆるものをありがたがって受け入れようとするアメリカ人をも諷刺する。³ 彼の諷刺は、物事の上辺だけしか見ない人びとに対する諷刺であり、諷刺という手段によって物事の本質を明らかにしている。飛弾知法氏は、*The Innocents Abroad* での Mark Twain の視点を「物の本質を見極めようとする」眼だと述べている。⁴ それを伝える手段が諷刺であろうと、あるいはより攻撃的な方法であろうとも、Mark Twain は物事の上辺だけを見て満足するのではなく、その本質を明らかにする視点を示している。⁵ *The Innocents Abroad* において示された物事の本質を明らかにする視点は、*Tom* においてはどのように受け継がれ、提示されているのであろうか。この問題もこの小説での Huck Finn の果す役割を考察することで明らかになるであろう。

一方、James Cox は *Tom* のもとになった作品と言われている“A Boy’s Manuscript”が劇の形式を取っていることを指摘した上で、*Tom* の基本的な構造を劇であると見なしている。彼は、“Tom Sawyer and his gang, on the other hand, are children at play—their world is a play world in which adult rituals of love, death, war, and justice are reenacted in essentially harmless patterns.”と主張している。⁶ ここで彼の議論を別の視点から見てみよう。“play”という言葉が演劇の意味をもつと同時に、遊びという意味をもつことから、さらに遊びに関して深い洞察を示しているホイジンガーとカイヨウとが共に演劇を遊びの一種として捉えていることから、この小説を遊びという観点から考察してみることが可能である。⁷ ま

た、遊びという観点を前面に打ち出していなくとも、Cynthia Griffin Wolff は *Tom* の中での遊びと遊びのルールとについて考察をしている。⁸ Cox が提示した演劇としてのこの小説を読み解くことよりも、演劇をも含めた遊びという観点からの方がこの小説の中で子供たちが繰り広げることをより正しく解釈できるであろう。事実 *Tom* を中心とした子供たちの世界を最も特徴づけているのは、遊びである。*Tom* は少年たちを中心にした小説であり、少年を主人公としている以上、この小説は少年たちの遊びを無視しては考えられない。実際にこの小説には、子供たちの遊ぶ場面が何回もあり、宝さがしや、洞穴の探検なども子供たちの遊びとして捉えるならば、この小説はほとんどが子供たちの遊びを語っていると考えられる。Huck Finn の存在の重要性に作者がどの段階で気づいたかを議論する場合、まず Huck を子供の世界の中で考察すべきであり、ついでこの小説の子供の世界は遊びの世界であるのだから、Huck を子供の遊びの世界の中で捉えなければならない。そうすることによって、Smyth の議論に対する疑問も解決するであろう。

I

この小説を書く時に、Mark Twain は大人の世界と子供の世界とを対比させて書こうとしたと言われている。事実、この小説を大人の世界と子供の世界との対立関係と見なしている批評家が多い。例えば、Everette Emerson は、*Tom* の中心テーマを大人の世界と子供の世界との対比と考えて、“In many ways the book thus suggests the superiority of boyhood to adulthood.”と述べている。⁹ また、Lewis Leary も同様の観点から、“This notion of the excellence of simple innocence, imaginative and irrepressible, and superior to adult methods of confronting the world, was one to which Mark Twain would often return.”と主張している。¹⁰

大人と子供の世界を対比させて、子供の世界の方が大人の世界に優ることを示す例としては、Aunt Polly が無実の *Tom* を殴る場面が最も良い例である。Aunt Polly は Sid が落とした砂糖入れを *Tom* が落としたものと勘違いして *Tom* を殴る。そして Sid が犯人だと判っても Aunt Polly は *Tom* に謝ろうともせず、“Umf! Well, you didn't get a lick amiss, I reckon. You been into some other owdacious mischief when I wasn't around, like enough.”(22)と言う。¹¹ この場面は大人の世界の不合理さと

その犠牲になる無実の子供とを典型的に示している。そして Aunt Polly は自分が間違っていることをわかっていながらも、それを口に出せない。一方、Tom は、“He knew that in her heart his aunt was on her knees to him, and he was morosely gratified by the consciousness of it.”(22)と語られているとおり、Aunt Polly の心の中までをも見抜いている。このように、不合理なことをする大人と、その犠牲になりながらも、大人の世界を厳しい目で見る子供とが対比されている。このようなことから、作者自身の初期の意図も大人の世界に子供の世界を対比させることによって、子供の世界を鮮明に、しかも子供の世界の方が大人の世界に優るものとして描こうとしたものである。

この小説の初期の段階では、大人対子供という抽象的な対比概念ではなく、より具体的な仕事対遊びという対比概念を語り手は提示している。学校を休んででも川に泳ぎに行き、友だちと戦争ごっこや冒険をしたい Tom と、彼に仕事という罰を与える Aunt Polly との対比である。Tom が塀塗りをさせられる場面では、Tom は泳ぎに行った罰として塀塗りをさせられている。つまり仕事をさせられている。ここに最初にやって来る Ben Rogers は、蒸気船の Big Missouri 号の物真似をしながら Tom の前に現れる。何かの物真似をすることはそれ自体で一つの遊びであり、Ben Rogers が Tom など少年たちの憧れの的である蒸気船の真似をすることは、子供たちの中で最も楽しい遊びの一つと考えられる。そして Ben Rogers が“Hi-yi! You're up a stump, ain't you!... Hello, old chap, you got to work, hey?”(13)と Tom に聞く時、他の少年たちが皆遊びに行く土曜日の午後に仕事をさせられている Tom の惨めさと、自由に遊びに行ける Ben Rogers とが鮮明に対比されている。

ところで、仕事と遊びとの対比関係は、大人の世界と子供の世界との対比関係と密接に関係している。子供にとっての仕事あるいはしなければならないことは、すべて大人が決めたものである。これに対して、この小説の中の遊びに大人が参加することはない。大人はあくまで、子供たちが繰り広げることを傍観するだけである。大人によって秩序立てられた世界を日常世界とするならば、子供たちの遊びの世界は日常世界とはまったく独立した世界である。この時、仕事対遊びという対比関係は大人の世界対子供の世界の対比としての意味をもつ。仕事と遊びとの対比は大人の世界と子供の世界との対比を別の観点から見たものと考えられる。

しかし全体を通して見た時、この小説は大人の世界と子供の世界とを対比させて描いたというよりは子供の遊びを描いたと見なす方が正しい。その第一の理由としては、仕事対遊びという対比関係を明示した塀塗りの場面が結果的に大人の世界と子供の世界を対立させる効果がなかったことが挙げられる。語り手はこの場面で仕事と遊びとを対比させて、両者の違いを明示したかったのであろう。だが、語り手は仕事と遊びとを対比するだけでなく、Ben Rogersの物真似ぶりを次のように克明に描いている。

“Stop her, sir! Ting-a-ling-ling!” The headway ran almost out and he drew up slowly toward the side-walk.

“Ship up to back! Ting-a-ling-ling!” His arms straightened and stiffened down his sides.

“Set her back on the stabboard! Ting-a-ling-ling! Chow! ch-chow-wow! Chow!” His right hand, meantime, describing stately circles,—for it was representing a forty-foot wheel.(13)

これほど生き生きと語り手がBen Rogersの真似るBig Missouri号を描く背景としては、Mark Twain自身の水先案内人としての経験が基礎になっていることは間違いない。そしてMark Twainが郷愁を込めてBen RogersによるBig Missouri号を描写した時、この小説の一つのテーマである仕事対遊びという対比関係はぼやけてしまったと言わざるをえない。TomとBen Rogersとを対比させることによって、言い換えれば、罰として仕事をさせられる少年と遊んでいる少年とを対比させることによって、大人の支配する日常の世界と子供の遊びの世界とを対比させようとした。しかし結果的には見事な物真似、すなわち子供の遊びの情景を描くことになった。

さらに、Tomは塀塗りを巧く免れた後で、仕事を遊びに変える“law”を発見する。これにより遊びに対比されるべきものがなくなってしまい、Tomは子供の遊びの世界を描いた小説となった。語り手はTomが遊びと人間に関して次のような“law”を見出したと述べている。¹² Tomが発見した“law”とは、まず遊びは人が手に入れにくい、あるいは達成しにくいものでなければならない。しかも遊びはしなくてもよいことから成る、という。これに対して仕事は人がしなければならないことから成るという。

ここで語り手は、Tom がこの小説の中で果している役割を明らかにしている。Tom は仕事を遊びに変える能力を持つ少年として描かれている。彼は仕事から義務を取り除き、その代わりに目の前にある物事について遊び方を設定することで仕事を遊びに変えてしまう。この能力は日常世界にあるものを遊びの世界に引き込む能力である。そして Tom は仕事を遊びに変えるだけでなく、日曜学校での聖書の暗唱をも、学校の授業をも遊びに変えてしまう。さらに、彼は Injun Joe による Dr. Robinson 殺害事件をも冒険という遊びに変えてしまう。彼は Huck と共に誓約書を作って、まるで探偵小説さながらに Injun Joe に代表される悪の世界と戦う。Tom は、塀塗りという仕事を遊びに変えたように、日常世界の出来事を日常世界から独立した遊びの世界のものへと変える能力を持っている。つまりこの小説の初期の段階では大人対子供の対比関係を、遊びたいのに仕事をさせられる少年として描こうとした。しかし Tom という少年の機知によって仕事が遊びに変えられ、大人の世界の秩序の脆さが暴かれ、それと同時に大人対子供という対比関係も崩壊してしまっている。言い換えれば、Tom という視点を用いて、大人対子供の対比関係を明らかにすることが語り手の初期の意図であったのだが、Tom という少年に仕事を遊びに変える能力を与えた時、語り手の初期の意図は頓挫してしまった。いわば機知に富んだ Tom が大人対子供という対比関係を抜け出して、勝手に冒険を繰り広げたのがこの小説だと考えられる。

この小説が大人と少年とを対比したのではなく、子供の遊びを中心に描いた小説である理由の第三番目には、大人の世界と子供の世界とを対比した描写がこの小説の初期に集中していることがある。例えば、Aunt Polly が示したような大人の不合理さを示す出来事はその後ない。確かに、Becky の代わりに無実の Tom が Mr. Dobbins に鞭打たれる場面が第20章にある。しかしこれは Becky の代わりに打たれるという Tom のヒロイズムを示すためのものであり、大人の犠牲になる無実の子供を強調するのが目的ではない。

もう一つ大人の世界と子供の世界とを対比した描写がこの小説の初期に集中している例として、良い子供と悪い子供との対比も小説の初期に集中している。¹³ 良い子供と悪い子供との対比関係も、大人対子供の対比関係というテーマに含まれるものである。まずこの対立は、“the model boy”としての Willie Mufferson が登場することによって明示されている。これが

第5章。実際にはそうではないのだが良い子供のふりをしている Sid が印象深く描かれているのが、第3章である。さらに本当の意味で良い子供である Mary が登場するのが第3章。そしてこれらの人物と正反対に、町中の大人たちから悪い少年と思われている Huck が登場するのが第6章である。Willie も Sid も Mary も、大人によって子供に課せられたことをしている。例えば、日曜学校での聖書の暗唱や、きちんとした服装をすること、母親を大切にすることや、ついでに大人に告げ口もする。彼らはいずれも大人がしなければならないと考えていることをしている子供である。このような良い子供に関する記述はこの小説の初期に集中している。

これに加えて、Wolff も *Tom* が子供の物語であるとして、“Since this is a boy's story, it is only fair to ask what a boy in such a world might make of himself.”と述べている。¹⁴ Wolff が指摘しているように、この小説に登場する大人たちは名前が明らかにならない場合が多い。この理由を Wolff は、この小説が女性の世界と子供の世界とを対照して描かれていることに求めているが、むしろこの小説の中に描かれた物事があまりに子供の世界に偏りすぎており、しかも子供の遊びを中心としているために何人もの大人の名前が明らかにならなかったと考える方が正しい。加えて、Emerson にせよ、Leary にせよ *Tom* において大人の世界と子供の世界とが対比され、子供の世界の方が大人の世界に優っていると述べているのであって、この小説で子供の世界が中心になっていないと述べているのではない。以上のことから Mark Twain はこの作品の初期の段階では大人の世界と子供の世界とを対比させて描くことを一つのテーマとしており、大人の世界を *Tom* という少年の視点を通して描こうとしたが、その後この目的が頓挫してしまった。勿論、だからと言ってこの小説の価値が下がるというのではなく、この小説の真価は子供の遊びの世界を中心に描いたところにあるのだ。

II

この小説は、子供たちの遊びと大人たちの日常生活とを対比しながらも、子供たちの遊びを主に描いていた。*Tom* が子供たちの遊びの中心であることには疑いの余地はないが、では *Tom* は少年たちの遊びの中でどのような役割を担っているのであろうか。まず *Tom* と遊びとの関係について考察してみよう。

Tom の中で最も注目しなければならない遊びは、Robin Hood の真似をする遊びである。この遊びを「Robin Hood 遊び」と呼ぶことにすると、「Robin Hood 遊び」が注目されねばならない理由が二つある。¹⁵ 一つはこの遊びが *Tom* の中で唯一、二回繰り返されていることである。この小説の中では、例えばダニと遊ぶ場面も、宝探しも、さらに Jackson's Island の冒険も一回しかない。もしも同じ話を二回も繰り返せば、読者が何かを読み取ると語り手は考えたのではないだろうか。もう一つは、二回の「Robin Hood 遊び」の持つ意味が異なっていることだ。まず、それぞれの「Robin Hood 遊び」の参加者が異なっている。一方は Tom と Joe Harper とが参加者であり、他方は Tom と Huck Finn とが参加する。そして、*Tom* を Leary に従って三つの部分から成るとすれば、一方は最初の部分に、他方は三番目の部分にある。¹⁶ これだけからも二つの「Robin Hood 遊び」に違いがあることは想像できる。では「Robin Hood 遊び」について詳しく考察してみよう。

Tom と Joe Harper とが「Robin Hood 遊び」をする場合、すなわち一回目の「Robin Hood 遊び」をする場合にはこの遊びは順調に遊ばれている。まず Joe はもともと Tom の“bosom friend” (57) と言われる少年であり、Tom と同じように学校に通い、同じように冒険好きな少年である。しかも Tom も Joe も、「Robin Hood 遊び」がどういう話か知っている。従って Tom は Joe の吹くトランペットの音を聞いただけですべてがわかり、二人が「Robin Hood 遊び」をする時には次のようにうまく遊んでいる。

Just here the blast of a toy tin trumpet came faintly down the green aisles of the forest. Tom flung off his jacket and trousers, turned a suspender into a belt, raked away some brush behind the rotten log, disclosing a rude bow and arrow, a lath sword and a tin trumpet and in a moment had seized these things and bounded away, bare-legged, with fluttering shirt. He presently halted under a great elm, blew an answering blast, and then began to tip-toe and look warily out, this way and that. (66)

このように Joe が吹く玩具のトランペットの音を聞いただけで、Tom は「Robin Hood 遊び」のための服装に変装する。彼らの間ではこの遊びを

する時にはどのような格好をするかだけでなく、どのようにして遊ぶかも決っている。そして語り手は、彼らの遊びを、詳細にしかも生き生きと描写した後で、“They said they would rather be outlaws a year in Sherwood Forest than President of the United States forever.”(69)と言う。

これに対して Tom と Huck とが「Robin Hood 遊び」をする時には、Huck はこれがどういう遊びなのか知らないので二人は巧く遊べない。少なくとも語り手は彼ら二人の「Robin Hood 遊び」を Tom と Joe Harper とのそれのように描けなかった。Tom と Huck の場合には、次のように Tom がいきなり Robin Hood のことを Huck に尋ねることから始まる。

“... We'll drop this thing for to-day, and play. Do you know Robin Hood, Huck?”

“No. Who's Hobin Hood?”

“Why he was one of the greatest men that was ever in England—and the best. He was a robber.... But we'll play Robin Hood—it's noble fun. I'll learn you.”(185)

Tom が Huck と「Robin Hood 遊び」をするためには、Huck にすべて教えてやらねばならない。つまり Tom と Joe Harper はこの遊びのためのルールを知っているのに対して、Huck はそれを知らない。そして遊びのルールを知らない限り、Huck は少年たちの仲間に入ることはできない。

この二つの「Robin Hood 遊び」からまず言えることとして、Tom が遊びのルールを破ることはない。Tom が遊びの世界の中心である以上、彼がそのルールを破ることはない。Tom は Huck が「Robin Hood 遊び」を知らないからと言ってこの遊びを変えたり、別の遊びをすることはしない。あくまで Huck にルールを教えこんで「Robin Hood 遊び」をする。また、「Robin Hood 遊び」以外でも、Tom と Joe Harper とが戦争ごっこをする場面があるが、これもルールによって限定された遊びである。それぞれの軍の大將は Tom と Joe, 相互に戦う場所、すなわち遊びの空間を事前に決めて、射たれたら死んだふりをして、捕虜を数えて、最後に次の戦争のことを取り決めてから解散するというように、まったくルールによって成り立っている遊びである。そして Tom は、いずれの場合でも少年たちの遊びの中心になりたがる性格であるので、彼が遊びのルールを破ることはな

い。

二番目に言えることとしては、この二つの「Robin Hood 遊び」を、これまででは便宜上どちらも遊びと呼んできたが、一方は確かに遊びであるが、他方は遊びとは言えない。Tom と Joe との「Robin Hood 遊び」が遊びとしての属性を具えていることに関しては、異論はないであろう。しかし Tom と Huck との「Robin Hood 遊び」は、必ずしも遊びとは言えない。というのは、遊びはルールを知り、遊び方がわかってから遊びと言え、そこに至る段階は遊びとは考えられない。二回目の「Robin Hood 遊び」の場面では、Tom が Huck に対して一方的に教えることになり、Huck としては一方的に学ばされることになる。少なくとも Huck にとって、これは遊びとは言えない。それだからこそ、語り手は Tom と Joe Harper との「Robin Hood 遊び」とは対照的に、Tom と Huck との「Robin Hood 遊び」について、“So they played Robin Hood all the afternoon...”(186) と述べるのみである。むしろ語り手はこれ以上この二人の「Robin Hood 遊び」を語れば、少年たちの遊びの中で Huck がもつ遊び以外のものを語らせざるを得ないことがわかっていたのであろう。ということは、Huck は遊びの中に在りながら、遊びを遊び以外のものにする役目を担わされていると考えられる。

「Robin Hood 遊び」に関して、三番目に注目すべきことは、二つの「Robin Hood 遊び」の位置の違いである。先に述べたように、Leary によれば、Tom は三つの部分からなり、それぞれの部分で語りの調子も冒険の種類も異なるという。一方、Emerson は Tom の成立について、1874年の夏に Mark Twain が原稿の400ページを過ぎたところで執筆を中断した理由を、Tom と Joe Harper, Huck Finn の三人を Jackson's Island から St. Petersburg に帰らせるかどうか迷ったことに求めている。¹⁷ 彼の議論に従えば、少なくとも、Tom は第16章を中心として二つの部分に分けることができる。Leary の説に従うにしても、Emerson に賛成するにしても、二つの「Robin Hood 遊び」は、それぞれ異なった語りの調子の中にあり、二つの「Robin Hood 遊び」のもつ意味が異なるのは、この小説の全体的な流れの点からも明らかである。

また二つの「Robin Hood 遊び」のもつ意味の違いは、それぞれの「Robin Hood 遊び」に加わる少年たちの違い、すなわち Joe と Huck との違いと必然的に一致する。Tom の“bosom friend”である Joe Harper が Tom の遊

びの相手役を務めるのは第16章以前であって、それ以降はほとんど遊びの世界の前面には出て来ない。これに対して Huck Finn は、第10章で Injun Joe による Dr. Robinson 殺害事件を Tom と共に目撃してから、Jackson's Island での冒険に参加する。そしてこの後 Tom の相手役を務めるのはまったく Huck である。このように、Tom の遊びの相手役が Joe Harper から Huck Finn に交替することは、必然的に二つの「Robin Hood 遊び」に異なった意味をもたせることになった。

Tom が子供の遊びの世界の中で果している役割は明らかである。彼は遊びの中心であり、遊びのルールを守らせる。Tom が本に書いてあることにこだわるのも、Huck に Injun Joe が Dr. Robinson を殺したことを言わないようにと誓約書を書かせるのも、戦争ごっこですべてを取り決めるのも、彼が遊びの中心であり、従って彼が遊びのルールを他の少年たちに守らせる役目をしているからである。だからこそ「Robin Hood 遊び」でも彼は Huck に対して遊びのルールを教え込む。そして、塀塗りの場面で明らかになったように、彼は仕事を遊びに変える能力をもっている。彼は遊びを創り出し、それを少年たちに広め、同時に遊びの世界を守る役目を担っている。

これに対して Huck は遊びの世界で微妙な立場にいる。そのことを象徴的に示すのが、誓約書に彼が書く印である。Tom が秘密を漏らさないための誓約書を作り、彼らの冒険という遊びを作り上げて行く時、Huck は辛うじてその誓約書にイニシャルを書く。¹⁸この誓約書を Tom の遊びの世界を象徴するものとして捉える時、Huck はなんとかその世界に留まっている。また、Huck は遊びのルールを知らないがゆえに少年たちの仲間に入らない場合がある。例えば彼はルールによって限定された遊びである戦争ごっこには加わっていないし、「Robin Hood 遊び」は彼がルールを知らないがゆえに巧く遊べない典型的な遊びである。逆にルールが明確でない遊び、例えば宝探しや冒険には Huck でも参加できる。Huck が遊びに参加しない場合があるということは、彼が Tom を中心とした少年たちの遊びの世界に対して疑問を投げかけているとも考えられる。このような例を挙げるだけで、Huck と遊びとの関係が、Tom と遊びとの関係のように単純でないことがわかる。次には Huck が遊びの世界に対して明確な疑問を投げかけている場合を考察してみよう。

III

最後にもう一つ遊びの世界での Tom と Huck との相違を明確にしている遊びの例を見てみよう。自分たちの英雄について知っていることも、子供社会では一種の遊びと考えられる。自分が子供社会の英雄的存在に関して他の少年より知っていれば、少年たちの前で“show off”できる。自分がいかに知っているかを披露することは、競技としての性格をもち、遊びとしての属性をもつ。例えば Tom と Joe Harper, Huck の三人が Jackson's Island で海賊について話をしている時に、Tom と Joe がいかに自分たちの英雄について知っているかわかる。彼ら二人は次のように自分が知っていることを述べることによって、競争をして、遊んでいるのだ。

Presently Huck said :

“What does pirates have to do ?”

Tom said :

“Oh they have just a bully time—take ships, and burn them, and get the money and bury it in awful places in their island where there's ghosts and things to watch it, and kill everybody in the ships—make 'em walk a plank.”

“And they carry the women to the island,” said Joe ; “they don't kill the women.”

“No,” assented Tom, “they don't kill the women—they're too noble. And the women's always beautiful, too.”

“And don't they wear the bulliest clothes ! Oh, no ! All gold and silver and di'monds,” said Joe, with enthusiasm.(104)

Tom と Joe は海賊とは、船を襲って金は取っても女性は殺さないものとか、女性を島に連れて帰り、しかも女性はいつも美しいものとか、海賊はきらびやかな服装をしているものとか、お互いに知識を競い合いながら話をしている。海賊についてのこれらの話はたぶん他の人から聞いたか、あるいは本で読んだものであろう。いずれにせよ、彼ら二人がもっている知識は現実の世界からは掛け離れた知識であり、彼ら二人は現実世界を離れた知識の領域で競い合い、遊んでいるのだ。

ところで、この遊びの中には Huck の存在はほとんど見当らない。というのは Huck は海賊の服装も知らないし、海賊の活躍についても知らない。そもそも彼は海賊とはどういう行為をするのかさえ知らない。従って Huck はこの遊びに参加していない。

しかし Huck がこの小説の中で果している役割という点から考えると、この部分での Huck はとても大切な役割を演じている。それは遊びの世界に警告を与える役目である。この場面では、Tom と Joe Harper とが遊びの世界に没入している。だが、Huck Finn だけはこの子供たちの世界に参加していない。それだけに限らず、彼は Tom と Joe との空想的な話に疑問を投げかけている。例えば Tom が、“And a hermit’s got to sleep on the hardest place he can find, and put sack-cloth and ashes on his head. . . .” (103) と言えば、Huck は、“What does he [a hermit] put sack-cloth and ashes on his head for?” (103) と言って、Tom に疑問を投げかける。そして、彼は隠者の生活が Tom が言うようなものであればそういう生活から逃げ出したいと言うことで、はっきりと Tom の空想的な話を拒否している。さらに、Joe が海賊はきらびやかな服装をしているものだとした後で、Huck は、“I reckon I ain’t dressed fitten for a pirate. . . but I ain’t got none but these.” (104) と言っている。この言葉も Tom と Joe との話をもまったく拒否した発言である。Huck はここで Tom らが示す空想的な遊びの世界を明確に否定し、彼らの空想を無に帰している。

ヨハン・ホイジンガは、遊びに積極的に参加せず、あるいは参加したとしても遊びの規則を無視するか規則を破る者を遊び破り（ドイツ語では Spielverderber, 英語では spoilsport）と呼んでいる。彼によれば、遊び破りは日常世界とはまったく独立した遊びという世界に揺さぶりをかけ、その世界を破壊する者だとして、“Er [Spielverderber] nimmt dem Spiel die Illusion, die *inlusip*, buchstäblich. . . er bedroht die Spielgemeinschaft in ihrem Bestand.”¹⁹ 遊びには一定のルールがある。そのルールを破ったり、無視したりするのが遊び破りである。そしてこの役割を担う者は、日常世界から時間と空間に関して独立した遊びという世界から幻想を奪い去って、遊びの世界の脆さを暴きだすという。

Huckleberry Finn という少年は、遊び破り（spoilsport）である。彼は、その遊びのルールを知らないことにより、「Robin Hood 遊び」を遊びでないものに変えた。また、遊びのルールを知らないので少年たちの遊び

に参加しない場合があった。たぶん彼は明確なルールをもつ戦争ごっこについても遊び方を知らなかったであろう。もしも彼が少年たちの遊びのすべてに加わっていたら、「Robin Hood 遊び」を遊びでないものにしたように、少年たちの遊びの世界を破壊していたであろう。さらに Huck Finn は、Jackson's Island で少年たちの話し合いの場面で明らかになったように、Tom と Joe の空想という遊びの世界に疑問を投げかけ、遊びの世界の幻想を奪い去っている。ということは、Huck は Tom を中心とした少年たちの遊びの世界に揺さぶりをかけ、遊びを遊びでないものに変え、あるいは遊びの世界を破壊する遊び破りなのである。

Mark Twain は Huck のもつ遊び破りとしての重要な意味にすでに第16章で気づいており、そのためにこの小説の執筆を一時中断せねばならなかった。Emerson は、Mark Twain が1874年に Tom の執筆を中断した理由を、Tom, Joe, Huck の三人の少年たちを Jackson's Island から St. Petersburg に帰すかどうか迷ったからだ、と述べている。しかしこの小説を少年たちの遊びを中心に描いた小説として読み解く時、Jackson's Island での冒険には、少年たちを地理的にどこへ移動させるかという問題以上の重要な問題がある。すなわち、少年たちの遊びの世界が存続するかどうか、少年たちの冒険が続けられるかどうかという重大な問題である。Mark Twain 自身この問題に気づいていたからこそ、「Robin Hood 遊び」をもう一度使って、二つの「Robin Hood 遊び」のもつ異なる意味を通して、Huck Finn の重要性を読者に示そうとした。したがって、Smyth が主張する第29章で Mark Twain が Huck の重要性に気づいたというのは誤りである。Mark Twain は第16章ですでに Huck の重要性に気づいていたのだ。

一方、Mark Twain が初期の旅行記でのテーマとした、物事の本質に迫る視点の提示という点から考えると、Twain は第16章で Tom に代る新たな視点を見つけた。この小説は最初の段階では、大人の世界を Tom という少年の視点を通して描こうとした。そしてこの意図は、Tom と Aunt Polly とが和解する時までにはすでに頓挫してしまった。それが、今度は、Tom の遊びの世界の空想性を奪い、その非現実性を暴くことによって、遊びの世界の本質を見抜く Huckleberry Finn の視点が第16章で明示されることになった。Tom が何の疑いをももっていない遊びの世界に対して、Huck がその本質に迫る視点に向けていることから、Tom の視点よりも Huck

の視点のほうが物事の本質により深く迫っていると言える。

Tomを中心とした遊びの世界の本質に迫る Huck の視点は、*Adventures of Huckleberry Finn* (以下 *Huck Finn*) の冒頭へと継承されている。*Huck Finn* の初めで、Huck Finn は Tom Sawyer's Gang について “We played robber now and then about a month, and then I resigned. . . I couldn't see no profit in it.” と言う。²⁰ さらに、Huck が “So then I judged that all that stuff was only just one of Tom Sawyer's lies. I reckoned he believed in the A-rabs and elephants, but as for me I think different.” と言って Tom とのはっきりとした意見の違いを明らかにする。²¹ 遊びの世界の空想性と非現実性を見破り、本質を見抜く Huck の視点が *Huck Finn* の冒頭へと継承されていることから、Mark Twain がいかにこの問題を重要視していたかわかる。

Tom は、最初から遊びを大きなテーマとして書かれた小説である。Mark Twain は、初期の段階では仕事と遊びを対比させることによって大人の世界と子供の世界との対比関係を描こうとした。言い換えれば Tom という視点を通して大人の世界を描こうとした。しかしこの意図は途中で頓挫し、この時からこの小説の中では遊びが中心となった。勿論遊びの世界の中心は Tom にほかならない。そして Huck Finn も Tom を中心とした遊びの世界に部分的に加わっている。しかしこの二人の少年は、遊びという点から決定的に違う性格を持っている。Tom は遊びを創り上げて、その世界を守る立場にいる。これに対して Huck は、日常世界とは独立した遊びの世界に揺さぶりをかけ、遊びの世界の空想性を奪ってしまう遊び破りなのである。Twain はこの作品の中ほど第16章でこれに気づいた。だからこそ二回目の「Robin Hood 遊び」で Tom や Joe Harper と Huck との違いを明示した。遊び破りとしての Huck の視点は *Huck Finn* の中にも示されており、その最初に描かれている Tom を初めとする少年たちと Huck との間の不協和音は、Tom の中で遊びの世界を守ろうとする Tom とそれを破壊しようとする Huck との対立の延長線上にある。Mark Twain は物事の本質に迫る視点を作品の中で示そうとする作家であった。Tom では、大人の世界の不合理性を暴くために Tom という視点を用意した。しかし、大人の世界に対比されている Tom を中心とした子供の世界に対しても、その本質を見抜こうという視点は向けられている。それが *Huckleberry Finn* の視点である。Huck Finn は Tom の中で大人が支配す

る日常世界には最後まで馴染めなかった。そればかりか、遊びに代表される子供の世界にも自らの位置を見つけれなかった。そして子供の遊びの世界が、非現実的で、空想の世界でしかないことを Huck は見抜いている。ということは、Mark Twain は *Tom* の中で子供でもなく、大人でもない、新しい視点を発見したのだ。

注

※ 本稿は、甲南英文学会第4回研究発表会（昭和63年6月25日、於甲南大学）で発表した草稿に加筆訂正したものである。

1 Henry Nash Smith, *Mark Twain: The Development of a Writer* (Cambridge Massachusetts: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1962), p. 91.

2 Mark Twain は *The Innocents Abroad* の前文で次のように、この旅行記が提示する視点について述べている。

"Yet notwithstanding it [*The Innocents Abroad*] is only a record of a picnic, it has a purpose, which is, to suggest to the reader how *he* would be likely to see Europe and the East if he looked at them with his own eyes instead of the eyes of those who traveled in those countries before him. I make small pretense of showing any one how he *ought* to look at objects of interest beyond the sea—other books do that, and therefore, even if I were competent to do it, there is no need." Mark Twain, *The Innocents Abroad* (1922; rpt. Tokyo: Hon-no-Tomoshia, 1988), I, xxi.

3 Charles Neider は *The Innocents Abroad* での Twain の諷刺を次のように述べている。

"Clemens's fellow excursionists had much to do with the creation of the book [*The Innocents Abroad*]. They constituted a microcosm of American humanity on European and Asiatic and African soil and gave the author a chance to satirize traveling Americans while he was satirizing such time-encrusted cultures as those of Italy and Egypt." Charles Neider, *Mark Twain* (New York: Horizon Press, 1957), p. 59.

4 飛弾知法, 「*Huckleberry Finn* とアメリカの神話」『言語文化研究』, 第4巻, 第1・2号(1985), p. 3。

5 廣瀬典生氏は、*The Innocents Abroad* での Twain の視点を「冷静でまた攻撃的」であると述べ、*Roughing It* に関しては、「西部の理想と現実のずれを見きわめるトウエインの目は、やはり冷めた大人の旅人の目」だと述べている。「マーク・トウエインとミシシッピ河——そのGenius Lociとは何か——」『論叢』, 第35巻(1985), p. 88。

- 6 James M. Cox, *Mark Twain: The Fate of Humor* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1966), p. 131.
- 7 遊びに関しては, Johan Huizinga, *Homo Ludens* (Hamburg: Rowohlt Verlag, 1956), 日本語訳は, 高橋英夫訳, 『ホモ・ルーデンス』(中央公論社, 1973) と Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes: Le Masque et le Verige* (Paris: Gallimard, 1958), 日本語訳は, 清水幾太郎, 霧生和夫訳, 『遊びと人間』(岩波書店, 1970) とを主に参考にした。
- 8 Cynthia Griffin Wolff は遊びのルールに関して次のように述べている。"The real import of these rules—this rigid regimentation of boyish fantasy—becomes clear several times in the novel as the children play." Cynthia Griffin Wolff, "The Adventures of Tom Sawyer: A Nightmare Vision of American Boyhood," in *Mark Twain*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House Publishers, 1986), p. 100.
- 9 Everette Emerson, *The Authentic Mark Twain: A Literary Biography of Samuel L. Clemens* (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1985), p. 82.
- 10 Lewis Leary, *Mark Twain* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1960), p. 24.
- 11 テキストとしては, Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer* (Berkeley: University of California Press, 1982) を使用した。このテキストからの引用は, 本文中に括弧で頁数を示した。
- 12 "He [Tom] had discovered a great law of human action, without knowing it—namely, that in order to make a man or a boy covet a thing, it is only necessary to make the thing difficult to attain. If he had been a great and wise philosopher, like the writer of this book, he would now have comprehended that Work consists of whatever a body is *obliged* to do and that Play consists of whatever a body is not obliged to do." Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer*, p. 16.
- 13 Emerson は, Twain が *The Adventures of Tom Sawyer* を書く時にもともと関心を持っていたとして, 次の三点を挙げている。

"First, he was still fascinated by the concept of innocence. . . . Second, he was now aware that he could write, without notes or reminders, fiction based on his own childhood. . . . Third, he was still entertained by the ideas of his early sketches about good boys and bad boys preserved in *Sketches New and old* (1875)." E. Emerson, p. 80.
- 14 C. G. Wolff, p. 96.
- 15 上野美子氏によれば, 18世紀から次第に衰えつつあったイギリスの Robin Hood broadside ballad は, 18世紀から19世紀にかけてアメリカで再創造されたという。そしてアメリカでは19世紀半ばに最も流布したという。やがてアメリカでも, 急激な工

業化と機械化が進む19世紀末から20世紀にかけて Robin Hood ballad は廃れていったという。『ロビン・フッド伝説』(研究社, 1988), pp. 185-94。Mark Twain が *Tom* を執筆していた1874年頃は、アメリカで Robin Hood の人気が失われつつある時であり、一方で、この小説の舞台となった1830年代は Robin Hood の人気が高まりつつある時期であった。このように Twain が Robin Hood をめぐって時代の移り変わりを捉えるとともに、Twain が Robin Hood のことを回顧的に *Tom* のなかで描いたと考えられる。

- 16 L. Leary は、*Tom* が三部から構成されているとして、次のように言っている。

"The story is divided into three almost exactly equal parts. There are ten chapters in the first part, ten in the second, and thirteen in the climactic third. The first part is separated from the second and the second from the third, each by an interchapter. Within each of the three parts events are detailed carefully, time moves slowly, incident by incident, day by day. In the interchapters time is accelerated, and weeks go by within a few pages. Each of the parts is different from the others in tone, in the kind of adventures in which Tom involves himself, and in the relationship of these adventures to the unifying theme of the whole." L. Leary, *Mark Twain*, p. 23.

- 17 E. Emerson は、Twain が中断した理由について次のように述べている。

"Perhaps a better reason for his inability to continue was that he had to solve a problem concerning Tom's future. When Tom leaves Joe Harper and Huck Finn on Jackson's Island at the end of chapter 15, he prepares a note for Joe. With it he leaves 'certain school-boy treasures of almost inestimable value.' Thereby the author hinted that Tom was about to leave St. Petersburg for greater adventures. But he was uncertain. On the manuscript itself at this point Mark Twain wrote a series of notes about how the story might be continued; they reflect this uncertainty." E. Emerson, p. 79.

- 18 "In time, after many squeezes, Tom managed to sign his initials, using the ball of his finger for a pen. Then he showed Huckleberry how to make an H and F, and the oath was complete." Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer*, pp. 80-81.

- 19 J. Huizinga, p. 19.

- 20 Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn* (Berkeley: University of California Press, 1985), p. 14.

- 21 Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*, p. 17.

In Search of Esther Greenwood

Tadao Kunishiro

SYNOPSIS

Esther Greenwood is a career-minded girl who hates men's sexual hypocrisy and the idea of serving men, and she fears that marriage will destroy her intellectual freedom. At the same time Esther betrays her craving for sexual power over men and a satisfying family identity. Although she discovers the inadequacy of her brilliant academic career for the first time in her life in the more competitive world in New York, Esther hopes to emulate men by developing her creative powers.

After Esther's artistic ambition has been shattered, her mind goes into total disarray, an indication of her great reluctance to face her feeling of insufficiency. Esther finds some kind of security by means of ECT, but the therapy does not in fact make a new person of her. Still, during her hospitalization, at least Esther is forced to gain emotional compromise through which she can develop her creative energies and find a way forward.

The Bell Jar, Sylvia Plath's partly autobiographical novel, was published under the pseudonym of Victoria Lucas in January 1963, the month before the poet's death. When this adolescent crisis novel appeared, in his review of the book, Robert Taubman called it "the first feminine novel in a Salinger mood."¹ With her place in contemporary literature firmly established as a poet, the novel has stood as a cult book among American youth. Although there is a general tendency to regard the poet's only novel as an immature work compared with the artistic breakthrough of *Ariel*, her poetry and the novel have much in common in language and imagery. As Mason Harris finds, "the poems dredge a

private sickness which seems to arise only from the personal past while the novel throws open the social dimension of madness, indicating the culture in which the heroine has grown up, or rather which prevents her from doing so."² The novel is set in the fifties and in the novel, Esther Greenwood, the heroine and narrator, whose experiences are shared with those of Plath herself, goes through existential and social insecurity and suffers deeply in the process of finding herself. The title stands for the spiritual morass in which the heroine is foundering. In the latter part of the story, Esther says to herself: "... wherever I sat—on the deck of a ship or at a street café in Paris or Bangkok—I would be sitting under the same glass bell jar, stewing in my own sour air" (196).³ It is the aim of this paper to explore the factors leading up to this emotional breakdown and the emergence of the self-deprecation and disgust which seems to be symbolized by the claustrophobic bell jar image.

Esther Greenwood is an academically brilliant student with straight A's at a big eastern women's college. When the novel opens, she is in New York for her summer job with a leading fashion magazine, *Ladies' Day*. She is one of twelve lucky girls who won a contest in which the prize is a guest editorship of the magazine in New York for a month. It is her first trip to New York and her "first big chance" (4). She is supposed to be having the time of her life. For all that, she feels something is wrong with her that summer. It is partly because whereas Esther wants to be a poet, "she finds herself in the world of American commercial journalism, and media promotion."⁴ Unlike Esther, most of the other girls are not career-minded even in the world of commercial journalism. They think of their education as a step on the road to getting married to "some career man or other" (4). Esther finds it impossible to be compatible with them; they seem boring to her.

Besides, in New York Esther discovers the inadequacy of her brilliant academic career for the first time in her life. At first, for all the successes heaped on her at college, she vaguely feels that she is dropping out of the race to gain "good marks and prizes and grants of one

sort and another" (30). One day she is asked by her boss Jay Cee what she has in mind for her future. What Esther really has in mind is to be a brilliant professor or editor, but because she is losing her previous energy and confidence in her talent, she hears herself answer, "I don't really know" (34). Jay Cee's reaction is unsympathetic. She says: "You'll never get anywhere like that" (34). Although this is difficult for Esther to swallow at first, she comes to feel that Jay Cee may have a point. Maybe she won't "get anywhere," maybe she is just a "run-of-the-mill person" (35) among all the brilliant people in the big city. Maybe she has set her sights too high all these years. So when Esther meets the UN simultaneous interpreters, her sense of personal inadequacy and insecurity is increased. She has an irrational jealousy of their professional ability and castigates herself for lacking similar proficiency in any foreign language. She even has the feeling of wanting to crawl into a female Russian interpreter and spend the rest of her life "barking out one idiom after another" (78). Confronted by their fluency in foreign languages, Esther thinks herself dreadfully inferior. She even feels her prospects for any kind of successful career dwindling out of reach:

The one thing I was good at was winning scholarships and prizes, and that era was coming to an end.

I felt like a racehorse in a world without race-tracks or a champion college footballer suddenly confronted by Wall Street and a business suit, his days of glory shrunk to a little gold cup on his mantel with a date engraved on it like the date on a tombstone.
(80)

Esther's compulsion to distinguish herself among brilliant people contributes to this absurd self-criticism. Just to possess a long list of good marks and scholarships is not enough for her. We note that Esther's strong feeling of inadequacy comes from the internal psychological pressures she imposes upon herself to excel others and be original.

Furthermore, Esther's anxiety is not provoked utterly by new experiences in New York. In the big city Esther remembers the sexual hypocrisy of her boyfriend Buddy Willard, a Yale medical student and "a magnificent specimen of the male ideal of the 'Fifties.'" Esther is supposed to marry him and is repeatedly told by her family that he is "the kind of person a girl should stay fine and clean for" (71) because he is "a fine, clean boy" from "a fine, clean family" (70-71). And she finds Buddy's mother "a real fanatic about virginity for men and women both" (74). Also, she receives the *Reader's Digest* article "In Defense of Chastity" from her mother when she lives in her college dormitory. She is more than half persuaded that such idealism will lead to a deep and meaningful relationship with a man.

Yet Esther discovers that the ideal of sexual chastity is not all that it seems. One day she asks Buddy if he has had an affair with anyone. Although she expects the answer of "No, I have been saving myself for when I get married to somebody pure and a virgin like you" (72), in fact he confesses to more than thirty encounters with "some slutty waitress" (73). Esther's craving for a deep relationship with a man is shattered and she is deeply hurt by the "hypocrisy of American suburban life"⁶: "I couldn't stand the idea of a woman having to have a single pure life and a man being able to have a double life, one pure and one not" (85).

In New York, partly as a challenge to Buddy's sexual hypocrisy and the social and family pressure to be sexually decent, and partly to catch up with him in terms of sexual experience, Esther proposes to have new sexual relationships. Once she tries to get seduced by a simultaneous interpreter called Constantin, only to fail. Then she takes to Doreen, a flamboyant, sexually sophisticated girl with wise, witty cynicism from a fashion-conscious college and strings along with her. But in the face of Doreen's strong sexual power over a famous disk jockey named Lenny, Esther feels herself "shrinking to a small black dot" and "a hole in the ground" (17). Lastly she meets a Peruvian boy called Marco, who throws her in the mud, spits in her face, and tries to violate her. Thus in the big city Esther finds that she is also inadequate in another way,

namely in sexual matters. And the following account which Esther gives after she has failed to sleep with Constantin is notable :

I thought if only I had a keen, shapely bone-structure to my face or could discuss politics shrewdly or was a famous writer Constantin might find me interesting enough to sleep with. (86)

Here we see that Esther is convinced that her sexual immaturity is inseparably bound up with her academic and professional failings.

Next, even though Esther lacks the confidence to develop a successful academic career ("that era was coming to an end"), she fears that marriage will impose serious constraints on her intellectual freedom. Esther thinks the housewifely servitude of marriage is "a dreary and wasted life for a girl with fifteen years of straight A's" (88). Esther's conviction is that

... in spite of all the roses and kisses and restaurant dinners a man showered on a woman before he married her, what he secretly wanted when the wedding service ended was for her to flatten out underneath his feet like Mrs Willard's kitchen mat. (88-89)

Of course Esther cannot accept the idea of Mrs. Willard's submissive domestic maxim : "What a man is is an arrow into the future and what a woman is is the place the arrow shoots off from" (74). She wants "to shoot off in all directions myself, like the coloured arrows from a Fourth of July rocket" (87).

However, the idea of becoming a wife and mother is not foreign to Esther. She sometimes toys with the idea of getting married :

It would be nice, living by the sea with piles of little kids and pigs and chickens, wearing what my grandmother called wash dresses, and sitting about in some kitchen with bright linoleum and fat arms, drinking pots of coffee. (158-59)

These words, which express Esther's longing for the simple and secure identity of housewife, have much to do with her escape from the pressure of having to be professionally successful and a highly autonomous and independent individual. But this is not an "instance of Esther's confusion" as has been claimed by Lynda K. Bundtzen.⁷ It is simply that she cannot accept "the idea of serving men" (79). In fact it would not be going too far to say that Esther's account above reveals her yearning to have a positive family identity. This view is lent support by the following extract in which Esther says she wishes to journey from one identity to another :

I saw my life branching out before me like the green fig-tree in the story.

From the tip of every branch, like a fat purple fig, a wonderful future beckoned and winked. One fig was a husband and a happy home and children, and another fig was a famous poet and another fig was a brilliant professor, and another fig was Ee Gee, the amazing editor. . . . (80)

In my view, these words express not only Esther's disorientation but her feeling that she could succeed in any and all of these roles even though some are mutually exclusive.

In spite of Esther's eagerness for a brilliant profession, she does not in fact identify with the career women around her. This seems to be because whereas Esther believes that professional success may bring her a meaningful, sexual relationship with a man, these women do not have any sexual power. For example, she is not completely satisfied with her boss Jay Cee, who has "plug-ugly looks" (6). Esther admires her because she has brains. But she does not oppose Doreen's carping remarks against Jay Cee: "I bet that old husband of hers turns out all the lights before he gets near her or he'd puke otherwise" (6). Also she hates the famous woman poet at her college who lives with another career woman, "a stump old Classical scholar with a cropped Dutch

cut" (232). Esther even calls them "weird old women" (232) and wishes to be different from them.

By thus making an examination of the story, we can see that Esther has a craving for a successful career as well as a fruitful relationship with a man and a satisfying family identity, from both of which she feels disqualified.

Equally important, among her brilliant achievements at college, Esther especially has a strong artistic ambition with which she hopes to distinguish herself among brilliant people. Yet Esther remembers Buddy Willard's discouraging words about her artistic aspirations. To Buddy, compared with his medical knowledge, a poem is no more than "A piece of dust" (58) and he also says that marriage will demoralize her creative passion. Besides, Esther feels deeply inferior to Buddy when she attends the birth of a child with him. In Buddy's ward, Esther sees that women's privileged creation (giving birth) is controlled by men with "all sorts of instruments" (67) and "the sort of drug a man would invent" (68). As Bundtzen says, Esther gets the impression that "they [the male doctors] have deprived the woman of her consciousness of both the pain and pleasure of birth. . . . The woman and her baby are their opus, their engineering feat."⁸ Esther even feels that the delivery table the woman lies on looks like "some awful torture table" (67). We must keep in mind this picture because the woman's great passivity under the dominance of the male doctors foreshadows Esther's similar passivity with which she will meet the assault on her personal identity launched by psychiatrists in the name of therapy.

Nevertheless in New York, to overcome her feeling of inferiority to Buddy, Esther invents an answer to Buddy's belittling words to her artistic ambition :

Now, lying on my back in bed, I imagined Buddy saying, "Do you know what a poem is, Esther?"

"No, what?" I would say.

"A piece of dust."

Then just as he was smiling and starting to look proud, I would say, "So are the cadavers you cut up. So are the people you think you're curing. They're dust as dust as dust. I reckon a good poem lasts a whole lot longer than a hundred of those people put together.'

And of course Buddy wouldn't have any answer to that, because what I said was true. (58-59)

This account is filled with Esther's anger and hostility to Buddy's indifference about her creative identity. Esther hopes to emulate men by developing her creative powers. Yet unknown to Esther, in the big city a great blow will be dealt to her artistic aspirations.

To develop her creative energies, Esther applies for "a summer course with a famous writer" (108) so that she can work after the month on the magazine. When she returns home from New York, however, she knows she cannot make the writing course. Although she decides to spend the summer writing a novel for herself, she becomes aware that she is too inexperienced to write: "How could I write about life when I'd never had a love affair or a baby or seen anybody die?" (128). This outburst of self-doubt is reminiscent of Esther's feeling after she has failed to get seduced by Constantin. Here Esther feels that her artistic inadequacy is associated with her sexual immaturity.

After her artistic aspirations have been shattered, Esther's mind goes into total disarray. She grows increasingly neurotic and suffers awful insomnia. And then she meets a psychiatrist, Doctor Gordon. Yet Esther feels that despite his apparent professional interest, he is in fact totally unsympathetic to her psychological problems and sense of isolation. Indeed he is so physically attractive that when he hints at his own personal happiness by showing his family photograph, she finds herself thinking: "... how could this Doctor Gordon help me anyway, with a beautiful wife and beautiful children and a beautiful dog haloing him like the angels on a Christmas card?" (137). Eventually Doctor Gordon prescribes her electric shock treatment but mishandles it. The

therapy disturbs her :

I shut my eyes.

There was a brief silence, like an indrawn breath.

Then something bent down and took hold of me and shook me like the end of the world. Whee-ee-ee-ee-ee, it shrilled, through an air crackling with blue light, and with each flash a great jolt drubbed me till I thought my bones would break and the sap fly out of me like a split plant.

I wondered what terrible thing it was that I had done. (151-52)

As a result of this dreadful treatment, Esther's mental state seems to deteriorate further. For instance, in the depths of emotional despair, she hears Jay Cee's sharp warning, "*You'll never get anywhere like that*" (155) ring again and again in her ears. She even repeats a series of mock suicides. Then ashamed of her indecision, she finally makes a choice and takes as many as fifty sleeping pills, to fall into the darkness: "The silence drew off, baring the pebbles and shells and all the tatty wreckage of my life. Then, at the rim of vision, it gathered itself, and in one sweeping tide, rushed me to sleep" (179).

Esther's suicidal frame of mind and hospitalization shows her great reluctance to face the insufficiency of her creative identity. Clearly, the experience of ECT is dramatized as a punishment for this reluctance. And the longing to regress in her suicide attempt is, in Harris' words, "the result of the apparent impossibility of further development."⁹ So Esther's struggle with mental illness is in a very real sense a struggle which betrays her reluctance to come to terms with her feeling of inadequacy.

What is more, Esther's experience of ECT brings us back to the opening of the novel in which she mentions the electrocution of the Rosenbergs :

It was a queer, sultry summer, the summer they electrocuted the

Rosenbergs, and I didn't know what I was doing in New York. . . . The idea of being electrocuted makes me sick. . . . It had nothing to do with me, but I couldn't help wondering what it would be like, being burned alive all along your nerves.

I thought it must be the worst thing in the world. (1)

"It had nothing to do with me" is seen with hindsight to be deeply ironical. We remember that earlier in the story, Esther's preoccupation with the Rosenbergs is intensified when Esther's sympathetic words toward them, "Isn't it awful about the Rosenbergs?" (105) bring the following detached response from another guest editor named Hilda: "It's awful such people should be alive. . . . I'm so glad they're going to die" (105). Here the extent to which Esther feels punished by the psychiatrist is graphically revealed by the implied comparison with the experience of the Rosenbergs. It is true that Esther sees ECT not as therapy but as "a punishment for some terrible, unknown crime," to borrow Bundtzen's words.¹⁰ But as I have claimed above, the author Plath dramatizes Esther's case as a punishment for her great reluctance to reconcile herself to what she actually is.

In the next episode, Esther meets a female psychiatrist, Doctor Nolan, who applies shock treatment properly. She feels that she is made to regress by electrical power: ". . . darkness wiped me out like chalk on a blackboard" (226). Curiously, the same electrical power which destroyed Esther in Doctor Gordon's private hospital now restores her to life; after the treatment Esther finds some kind of emotional security:

All the heat and fear had purged itself. I felt surprisingly at peace. The bell jar hung, suspended, a few feet above my head. I was open to the circulating air. (227)

We find here that the reference to the electrocution of the Rosenbergs associates Esther's experience of ECT with a strong image of death and

rebirth. Although Esther had shared the experience of "the worst thing in the world" with the Rosenbergs in Doctor Gordon's hospital, for the time being, unlike the Rosenbergs, she is subsequently restored to life by electricity.

The death-and-rebirth pattern, however, does not fill us with much optimism. The problem of this novel is that how Esther's perception of ECT moves from a fearful to a favorable one is not explained clearly. We see that although Esther opens her heart to Doctor Nolan to some extent, she is not entirely satisfied with her. Like Doctor Gordon, she is also basically indifferent to Esther's existential anxieties. Esther even feels betrayed by her when Doctor Nolan tries to apply ECT to her without previously warning her, which she had specifically promised not to do. And what Esther is most aware of in the mental hospitals is the great sluggishness and docility of the patients. In Doctor Gordon's hospital, Esther finds that his patients look like "shop dummies" (149) without any facial expressions, gestures or movements. And in the asylum where she meets Doctor Nolan, Esther is surprised to come across a lobotomized patient named Valerie, who is deprived of rebelliousness and anger. It does not take much imagination for us to see why Esther is forced to pretend to be all right. Esther is let out of the hospital after subsequent treatments. Yet it is clear that ECT does not in fact make a new person of her. And Esther herself has serious doubts about the effectiveness of the cure: "How did I know that someday—at college, in Europe, somewhere, anywhere—the bell jar, with its stifling distortions, wouldn't descend again?" (254)

An examination of the symbol of the bell jar will be helpful to understand Esther's mental state. A bell jar is a bell-shaped glass to cover instruments or contain gas in a laboratory. First, since it shuts out the air, the image of a person in the bell jar gives us the association of suffocation. Esther's obsession with herself in the bell jar goes a long way to express her stifled development and isolation. To exaggerate Esther's strangled development and her unsuccessful and reluctant entry into the adult world, Plath introduces an extraordinarily gro-

tesque image. Earlier in the story, Esther attends Buddy's ward and sees some dead fetuses in big glass bottles. Later Esther identifies herself with a dead fetus in the flask : "To the person in the bell jar, blank and stopped as a dead baby, the world itself is the bad dream" (250).

Second, the idea of being in a bell jar is deeply associated with a sense of great passivity. Scientists put bell jars on objects for their own purposes, not particularly for the benefit of those objects. Accordingly the symbol of the bell jar represents social oppression, especially male domination in this book. Esther's forced docility and passivity is particularly expressed by her supine posture during the ECT treatment. In fact, the psychiatric ward where she is depersonalised is another implied example of the bell jar. Finally Esther is allowed to leave the hospital. Yet we note that until the end of the story, she remains disoriented and fragile in her relationship with society. The bell jar hangs just a few feet above her head. And like the Sword of Damocles, if it falls again, she may be decapitated.

Still, it is notable that after the suicide attempt and the ECT by Doctor Nolan in which Esther enjoyed the feeling of self-regression, Esther gives up the idea of forgetfulness :

I remembered everything.

I remembered the cadavers and Doreen and the story of the fig-tree and Marco's diamond and the sailor on the Common and Doctor Gordon's wall-eyed nurse and the broken thermometers and the negro with his two kinds of beans and the twenty pounds I gained on insulin and the rock that bulged between sky and sea like a grey skull.

Maybe forgetfulness, like a kind snow, should numb and cover them.

But they were part of me. They were my landscape. (250)

It seems that paradoxically, Esther learns some kind of patience over

her insufficiency as she is made to regress. Through hospitalization, at least Esther is forced to gain emotional compromise through which she can develop her creative energies and find a way forward. Yet the road to the existential security is to be hard for her. For the special therapy she receives only brings her back to the point where she was when she suffered the breakdown. To Esther, her fight with mental illness is no more than one step of many that she has to take through the weary season.

Notes

- 1 Robert Taubman, rev. of *The Bell Jar*, by Victoria Lucas, *The New Statesman* vol. 65, 25 Jan. 1963: 128.
- 2 Mason Harris, "The Bell Jar," *Critical Essays on Sylvia Plath*, ed. Linda W. Wagner (Boston: G. K. Hall & Company, 1984) 34-35.
- 3 Sylvia Plath, *The Bell Jar* (London: Faber & Faber, 1966) 196. All page references in the text are to this edition.
- 4 David Holbrook, *Sylvia Plath: Poetry and Existence* (London: The Athlone Press, 1976) 69.
- 5 Harris "The Bell Jar" 36.
- 6 Holbrook 74.
- 7 Lynda K. Bundtzen, *Plath's Incarnation* (Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 1983) 129.
- 8 Bundtzen 124.
- 9 Harris 35.
- 10 Bundzen 127.

甲南英文学会規約

- 第1条 名称 本会は、甲南英文学会と称し、事務局は、甲南大学文学部英文学科に置く。
- 第2条 目的 本会は、会員のイギリス文学・アメリカ文学・英語学の研究を促進し、会員間の親睦を計ることをその目的とする。
- 第3条 事業 本会は、その目的を達成するために次の事業を行う。
1. 研究発表会および講演会
 2. 機関誌「甲南英文学」の発行
 3. 役員会が必要としたその他の事業
- 第4条 組織 本会は、つぎの会員を以て組織する。
1. 一般会員
 - イ. 甲南大学大学院人文科学研究科（英文学専攻）の修士課程の在籍者、学位取得者、および博士課程・博士後期課程の在籍者、学位取得者または単位修得者
 - ロ. 甲南大学大学院人文科学研究科（英文学専攻）および甲南大学文学部英文学科の専任教員
 - ハ. 上記イ、ロ以外の者で、本会の会員の推薦により、役員会の承認を受けた者
 2. 名譽会員 甲南大学大学院人文科学研究科（英文学専攻）を担当して、退職した者
 3. 賛助会員
- 第5条 役員 本会に次の役員を置く。会長1名、副会長1名、評議員若干名、会計2名、会計監査2名、編集委員長1名、幹事2名
2. 役員任期は、それぞれ、2年とし、重任は妨げない。
 3. 会長、副会長は、役員会の推薦を経て、総会の承認によって、これを決定する。
 4. 評議員は、第4条第1項イ、ロによって定められた会員の互選によってこれを選出する。
 5. 会計、会計監査、編集委員長、幹事は、会長の推薦を経て、総会の承認によってこれを決定する。
 6. 会長は、本会を代表し、会務を統括する。
 7. 副会長は、会長を補佐し、会長に事故ある場合、会長の職務を代行する。
 8. 評議員は、会員の意志を代表する。

9. 会計は、本会の財務を執行する。
10. 会計監査は、財務執行状況を監査する。
11. 編集委員長は、編集委員会を代表する。
12. 幹事は、本会の会務を執行する。

第6条 会計 会計年度は4月1日から翌年3月31日までとする。なお、会計報告は、総会の承認を得るものとする。

2. 会費は、一般会員について年間6,000円とする。

第7条 総会 総会は、少なくとも年1回これを開催し、本会の重要事項を協議、決定する。

2. 総会は、一般会員の過半数以上を以て成立し、その決議には出席者の過半数以上の賛成を要する。
3. 規約の改訂は、総会出席者の2/3以上の賛成に基づき、承認される。

第8条 役員会 第5条第1項に定められた役員で構成し、本会の運営を円滑にするために協議する。

第9条 編集委員会 第3条に定められた事業を企画し実施する。

2. 編集委員は、編集委員長の推薦を経て会長がこれを委嘱する。定員は、イギリス文学・アメリカ文学・英語学各2名とする。編集委員長は、特別に専門委員を委嘱することができる。

第10条 顧問 本会に顧問を置くことができる。

本規約は、昭和59年12月9日より実施する。

この規約は、昭和62年5月30日に改定。

【甲南英文学】投稿規定

1. 投稿論文は未発表のものに限る。ただし、口頭で発表したものは、その旨明記してあればこの限りでない。
2. 論文は3部（コピー可）提出し、和文、英文いずれの論文にも英文のシノプシス3部を添付する。ただし、シノプシスはA4判タイプ用紙65ストローク×15行（ダブルスペース）以内とする。
3. 長さは次の通りとする。
 - イ. 和文：横書A4判400字詰め原稿用紙30枚程度
 - ロ. 和文：ワードプロセッサまたはタイプライターでA4判15枚程度（1枚40字×20行）
 - ハ. 英文：タイプライター（ダブルスペース）でA4判25枚程度（1枚65ストローク×25行）
4. 書式上の注意
 - イ. 注は原稿の末尾に付ける。
 - ロ. 引用文には、原則として、訳文はつけない。
 - ハ. 人名、地名、書名等は、少なくとも初出の個所で原語名を書くことを原則とする。
 - ニ. その他については、イギリス文学、アメリカ文学の場合、*MLA Handbook*（『MLA新英語論文の手引き』北星堂、1981）または *The MLA Style Manual*（New York：MLA、1985）に、英語学の場合、*Linguistic Inquiry Style Sheet*（*Linguistic Inquiry* vol.1）に従うものとする。
5. 校正は、初枚に限り、執筆者が行うこととするが、この際の訂正加筆は、必ず植字上の誤りに関するもののみとし、内容に関する訂正加筆は認めない。
6. 締切は11月30日とする。
7. 投稿者は、投稿料を負担する場合もある。

甲南英文学会研究発表規定

1. 発表者は、甲南英文学会の会員であること。
2. 発表希望者は、発表要旨をA4判400字詰め原稿用紙3枚（英文の場合は、A4判タイプ用紙ダブルスペースで2枚）程度にまとめて、3部（コピー可）提出すること。
3. 詮衡および研究発表の割りふりは、「甲南英文学」編集委員会が行い、詮衡結果は、ただちに応募者に通知する。
4. 発表時間は、一人30分以内（質疑応答は10分）とする。

甲 南 英 文 学

No. 4

平成元年6月20日 印刷

—非売品—

平成元年6月30日 発行

編集兼発行者 甲 南 英 文 学 会
〒658 神戸市東灘区岡本8-9-1
甲南大学文学部英文学科気付

印刷所 大村印刷株式会社
〒747 山口県防府市大字仁井令1505
電話 防 府 (0835) 22-2555
