

# 甲南英文学

NO.1 春 1986

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 有村兼彬 谷真継 谷本泰三 柴田好弘 松村昌家

目 次

T. S. Eliot の *Ash Wednesday*

における「白い帆」	中 村 敏 志	7
<i>Ship of Fools</i> 試論	小 林 田 鶴 子	14
<i>Lolita</i> における色彩形象	和 葉 了	26
助動詞縮約の挿語分析とそれらの諸問題	高 橋 勝 忠	40
書評: John W. Aldridge: <i>The American</i> <i>Novel and the Way We Live Now</i>	大 森 義 彦	58

## T. S. Eliot の *Ash-Wednesday* における「白い帆」\*

中 村 敦 志

In the final poem of *Ash-Wednesday*, the “white sails” flying seaward out of the window apparently represent the narrator’s distracted attention to the outside landscape from his praying to God for the blessed garden. The narrator seems to regard the attractive world outside the window as an obstacle to the garden. The description of the white sails as a whole, however, suggests the continuity between the outside world and the garden. Out of the open door the resurrected white eagle, conducted by divine wind, flies away from the desert towards the overflowing fountains in the eternal garden. The temptation of the landscape is the divine examination.

### 1

楽園への到達を願う語り手が、結局この悲願を果たせないまま、*Ash-Wednesday* (1930) は終わっている。この結末を物語る第VI部において、語り手が最終的に辿り着く岩場が、楽園とどのような位置関係にあるのか、という点をめぐって、批評家の意見が分かれている。その争点になっているのは、永遠なる楽園への到達を切望しながらも、現世への未練を断ち切れない語り手の葛藤が、依然として続いているのか、あるいは解決されつつあるのかどうか、という問題である。

語り手の葛藤に終わりはなく、楽園から程遠い位置にいる、とする立場がある。たとえば、Elizabeth Drew は、

The final poem brings another temporary resolution [than the fourth poem], but at the same time a reminder that there is no end to conflict in the way the poet has chosen.... The poet ‘among these

rocks' is far from Paradise, and his prayer is still for patience and humility.<sup>1</sup>

と述べている。また、B. Rajan は、語り手が辿り着いたのは、“a garden, a precarious state of enlightenment”に過ぎず、今後も、“constant struggle against the persistent downward pull of the flesh”が続くと指摘している。<sup>2</sup>さらに、Nancy K. Gish は、語り手のこの葛藤を強調し、

Not until 'Little Gidding'[1942]does Eliot find a reconciliation of time and eternity. Here they are utterly opposed, and the low dream of human joy must be as utterly rejected if the earthly paradise is to be attained.... The narrator's passion is in the world, his peace in the timeless vision....<sup>3</sup>

と主張している。

これとは逆に、Nancy D. Hargrove は、“The last section summarizes with poignant intensity the final conflict of flesh and spirit and suggests the ultimate victory of spirit.”<sup>4</sup>と葛藤の終わりが近づきつつあることを示唆している。また、E. E. Duncan Jones は、第VI部における語り手の葛藤を第I部の場合と比較して、“Conflict continues, and it is perhaps a sharper conflict than in the first poem: but it is also more fully resolved.”<sup>5</sup>と述べているし、さらに、Thomas R. Rees は、“... he is now spiritually reborn as a result of his penitential suffering... the poet now feels closer to the state of spiritual salvation...”<sup>6</sup>と言い切っている。

そして、後者の立場に立つ批評家が、その論拠として重視しているのが、語り手が最終的に辿り着いた岩場から眺める風景である。たとえば、Hargrove は、

Eliot here, I think, is attempting to show the earth as its most beautiful, as something extremely difficult to give up. Its renunciation must be seen as anguishing to attest to the even greater beauty of that for which it is being renounced. As lovely as the earth is, Paradise is infinitely more beautiful.<sup>7</sup>

と語り手が魅了されながらも拒絶しようとしている世界の美に、楽園の美に類似する肯定的価値を見出ししている。そして、Theodore Morrison は、“Now that it [the speaker's soul] has found access to the divine, it stiffens and rejoices; in discovering heaven it has rediscovered earth.”<sup>8</sup>と主張している。

しかしながら、“The protagonist is aware that his actual need can in no way be satisfied by the phenomena of the earth....”<sup>9</sup>という否定的な声が聞かれるのも、また事実である。その根拠として、自分が見とれているこの風景のことを、語り手自身が、楽園に至るには未熟な自分の“blind eye” (VI, 17)<sup>10</sup>が作り出す“empty forms” (VI, 18)だとみなし、この風景から目をそらそうとしている、という指摘がよくされる。たとえば、Grover Smith は、“The joy he feels is that of a ‘lost heart’ [VI, 11] for a phantasm.”<sup>11</sup>と述べ、また、Ann P. Brandy は、この風景は、“the good things of the real world—the lost Eden which the speaker does not feel worthy of repossessing”だと指摘している。<sup>12</sup>このように、語り手が眺めている風景の持つ両義性が、この作品の解釈の多様性を引き起こしているといえよう。

ところで、語り手がこの風景を眺めている時、「白い帆」が海へ向かって飛んで行くが、この時の語り手の反応を T. S. Eliot は次のように書いている。

(Bless me father) though I do not wish to wish these things  
 From the wide window towards the granite shore  
*The white sails* still fly seaward, seaward flying  
 Unbroken wings (VI, 7-10, イタリックは筆者)

語り手の願いに反して窓の外へと飛んで行く白い帆は、窓の外に見える風景に心ならずも魅了される語り手の心理を表すといえよう。しかし主眼を白い帆に対する語り手の反応にではなく、白い帆の描写自体においてみると、窓の外の世界に対する Eliot の主張が、ここの描写には暗示されている、と筆者には思えるのである。つまり、白い「帆」が「窓から外へと「飛んで行く」と書かれており、Eliot は、窓から外へと吹き抜ける風をこの描写によって暗示している、とみるのが自然な読みだからである。窓の内側にあるといえる岩場で、語り手は櫟の葉擦れの音を起こす風が吹くのを待

っている。しかし、窓の外とは対照的に、窓の内側では風が生じていない。窓によって仕切られた内と外の世界は、風によって対比されている。しかし、窓から外へと、風に乗って飛んで行く白い帆は、窓の内側の世界から外側への連続性を暗示している、と筆者には思えるのである。

ここで、筆者の立場を明らかにしなければならないが、筆者は、白い帆が、この作品の結末を解く鍵になっているとみなす。筆者には、従来の *Ash-Wednesday* 解釈は、窓の外の世界に対する語り手の反応に捕われすぎあまり、Eliot が、白い帆を用いて、語り手を楽園へと導く神の啓示を、暗示的にはあるがはっきり描いている、という重大な点を見落としていると思われる。本稿は、窓の外へ飛んで行く白い帆が、神聖なる風に導かれていることを明らかにした上で、語り手が自分を眩惑するとして、見捨てようとする窓の外の世界には、実は、楽園への道が隠されている、と解釈しようとする試みである。

## 2

最終的に辿り着いた岩場で、語り手が、櫟の木の葉擦れの音が生じるのを、待ち望んでいることに、まず注目したい。この葉擦れの音は、“...when the voices shaken from the yew-tree drift away / Let the other yew be shaken and reply.”(VI, 23-24)と彼が願っているように、風に「揺さぶられる」(shaken)二本の櫟の木から生じる“voices”である。この葉擦れの音はまだ生じておらず、従って、櫟の木を揺さぶる風はまだ吹いていないといえよう。一方、窓の外では、白い帆を窓の外へと運ぶ風が吹いている。Eliot は、白い帆の描写によって、窓の内と外との対比を暗示している、と筆者には思えるのである。

この櫟の葉擦れの音を語り手が望み始めるきっかけとなるのが第IV部での神秘的体験である。そこでの語り手は、まだ閉こえぬ葉擦れの音に「沈黙の」(silent[IV, 22])“Lady”(II, 1)が語る言葉を予期するのである。Ladyの導きに従えば「楽園」(the Garden[II, 33])へ至れると彼は信じている。<sup>13</sup>だがLadyは、彼の前にほとんど姿を現さない。たとえ現れても、「ベールをかぶって」(veiled[IV, 22])、櫟の木の間で、おぼろげに姿を現すのみである。そして、“[She] spoke no word”(IV, 24)と、口を閉ざしたままである。しかしその時、語り手は、Ladyが送る無言の合図に気付く。その合図とは、

But the fountain sprang up and the bird sang down  
 Redeem the time, redeem the dream  
*The token of the word unheard, unspoken*

*Till the wind shake a thousand whispers from the yew*

(IV, 25-28, イタリックは筆者)

と語り手が述べているように、突然に泉が湧き出し、頭上で鳥が歌い始めるという現象である。この水音と歌声に、沈黙のLadyが発する無言の言葉の「兆候」(The token of the word unheard, unspoken)を、語り手は直感するのである。そして、この兆候が実現するのは、風が樫の木を揺さぶり、葉擦れの音が、“a thousand whispers”となって聞こえる時だ、と語り手は予感する。Ladyは、人間の言葉では語らない(Speech without word and / Word of no speech [II, 43-44])。しかし、二本の樫の木の間に姿を現すLady (IV, 23 : V, 29-30)は、自らの息で風を送り、この樫の木を拡声器代わりにして振幅させ、“a thousand whispers”を発する。Ladyは、人間の言葉ではなく、神秘的な自然現象によって、人間に語りかけるのである。

風に揺さぶられる樫の木から生じる葉擦れの音とは、究極的には、神の言葉である。語り手がLadyに求めている言葉(the word unheard, unspoken [IV, 27])とは、ロゴス(the Word unheard, / The Word without a word [V, 4-5])であるからだ。すでに指摘されているように、Ladyは、神と人間とを仲介しているのである。<sup>14</sup>神は人間の言葉では語らず、従って神の言葉は、人間の耳に直接には届かない。風に揺さぶられる樫の木の葉擦れの音によって、天上の言葉は地上に暗示される、とLadyは語り手に悟らせるのである。

しかし、自然現象を通して間接的に暗示される神の言葉を識別できる者は限られている。すでに指摘があるように、静寂なる神の言葉を聞くには、聞き手の物静かな心が要求される。<sup>15</sup>だが、

Where shall the word be found, where will the word  
 Resound? Not here, *there is not enough silence*

(V, 11-12, イタリックは筆者)

と語り手が嘆くように、神の声を求めずに黙々しく生活している人間(those who walk among noise and deny the voice [V, 19] イタリックは筆者)の住む世界には静寂はなく、従って神の言葉は聞こえない。ただ懇願して待つだけでなく、聞くことのできる境地に聞き手自らが達するように努めなければならない。無言の神の言葉を聞くには、身も心も神に捧げ、何事にも惑わされない静寂な境地に達しなければならない。そのためには、第III部で象徴される浄罪の階段を登り続けねばならない。汚れた肉を減らし、精神的に生まれ変わらねばならないのだ。それゆえ、聞き手側にこの条件が備わって初めて、神の言葉は、樅の木から聞こえる。まさに、“As the churchyard tree the yew must first suggest death: but it perhaps is the churchyard tree because its long life symbolizes immortality....”<sup>16</sup>といえよう。

神の言葉を聞くための条件を理解した語り手は、最終的に辿り着いた岩場で、この条件を満たそうと努めている。しかし、関心が窓の外にそれてしまい、心の平静を保てない。従って彼には、神の言葉が聞こえない。神と人間を仲介する Lady が風を送って生じさせる、樅の木の葉擦れの音は、語り手には聞こえない。ほとんどの批評家は、Lady のこの沈黙を強調して、*Ash-Wednesday* ではロゴスがまだ聞かれぬと解釈している。たとえば、Jones は、“...the face of the figure representing the new order of things is not seen, nor her voice heard...”と述べている。<sup>17</sup>だが、語り手が自分を眩惑するとみなす風景の見える窓では、白い帆を海に向かって運ぶ風が吹いている。第II部において、神と白骨とが対話する超現実的な場面があるが、その時、神は白骨に向かって、“Prophecy to the wind, to the wind only for only / The wind will listen.”(II, 22-23, イタリックは筆者)と諭している。*Ash-Wednesday* における風は、神の意志を伝える唯一の媒体なのである。

白い帆の描写には、この神聖なる風が、語り手には気付かれずに、彼のすぐ傍らで吹いている、と暗示されている。しかも、彼が見捨てようとする窓の外の世界でこの風は吹いている。従って、この風を暗示する白い帆の描写は、この作品の結末を解釈するにあたって、きわめて重要な位置をしめてくるのである。



## 3

広い窓から海の方へと飛んで行く白い帆のことを, Eliot は次行で, “Unbroken wings”(VI, 10) と言い換えている。帆の意味を持つ“wings”<sup>18</sup>を用いたこの言い換えは, 二つのイメージを一点で重ね合わせるという効果をねらったものであろう。一つは, 白い帆が広い窓から海の方へ吹く風にはためくイメージである。<sup>19</sup> もう一つは, 白い鳥が無傷の翼で羽ばたきながら広い窓から海の方へ飛んで行くイメージである。ここで注目したいのは, 後者の鳥のイメージである。Eliot が白い帆の描写によって, 神聖なる風を暗示したいだけなら, 帆がはためく (sails flutter), と書くだけで十分なはずである。だが Eliot は, 帆の色を「白」と形容し, この帆が「飛ぶ」と書いているのである。このことは, Eliot が白い帆の描写によって, 無傷の翼を持った白い鳥が窓から飛んで行くという後者のイメージを強調したかったからだ, と筆者には思えるのである。

白い帆の描写によって暗示される白い鳥には, 「老鷲」との対比がある。第 I 部における語り手は, 自分の心境を老鷲にたとえて,

(Why should the aged eagle stretch its wings?)

Why should I mourn

The vanished power of the usual reign?

(I, 6-8)

と嘆いている。同一構造文の並置により, 語り手の心境と老鷲の状態が相互に補足説明されている。かつて語り手は, 世俗的な世界での影響力 (power of the usual reign) を持っていた。どの程度の力であったかの詳細は明記されていない。だが諸鳥の王である鷲に自分をたとえて, かつての実力を強調している。過去に比べて現在は, 年老いて力を失っている。従って, 若かりし頃, 大空を羽ばたいていた鷲の翼は, かつて語り手に備わっていた力を意味する。しかし, 今や年老いた鷲の翼は, もはや羽ばたく機能を果たさない (these wings are no longer wings to fly / But merely vans to beat the air [I, 34-35])。老鷲の翼は, 羽ばたいても飛び上がれず, ただばたつかせて, 扇のように風を送ることしかできない“vans”<sup>20</sup>にすぎない。このような老鷲と対照的に, 結末に暗示される白い鳥は, “Unbroken wings”を羽ばたかせて, 空に飛び立つのである。

結末部において、窓の内側の岩場にいる語り手は、窓の外へと飛んで行く鳥を見ている。従って、老鷲のような自分とは違って、空を飛べる白い鳥を語り手は羨んでいるとする解釈がある。<sup>21</sup>この解釈は、白い鳥を見ている語り手の心理に主眼をおいたものである。だが、この白い鳥の描写には、Eliotが意図する別の意味が暗示されている。すでに、一部の批評家によって言及されているように、<sup>22</sup>この白い鳥には、老鷲の復活が暗示されていると筆者には思える。鷲は復活の象徴として、伝統的に用いられてきた。中世からの言い伝えでは、鷲は十年ごとに地球より最も遠い火炎圏へ舞い上がり、そこからまっしぐらに海中へ降下して、羽換えをされるといわれているからだ。<sup>23</sup>窓の外へと飛んで行く鳥が白いのは、老鷲が白く羽換えをしていることを表す。そして、この作品で使われる白は浄罪を象徴する。<sup>24</sup>しかも、楽園に至るには、すでに指摘したように、浄罪の階段を登り続けなければならない。従って、肉体の汚れを浄めることにより、語り手が精神的に生まれ代わりうることを、Eliotは、飛翔力を回復した鷲のイメージを用いて、暗示しているのである。

## 4

神聖なる風に導かれて窓の外に飛んで行く白い帆は、“The white sails still fly seaward, seaward flying” (VI, 9, イタリックは筆者)と強調されているように、海へと向かっている。この海は、語り手の探す泉との関連性がある。永遠なる泉の湧き出る楽園を求めて砂漠をさまよった結果、語り手は、海を眺められる岩場に辿り着いているからだ。つまり、まず語り手は、“...I cannot drink / There, where trees flower, and springs flow, for there is nothing again” (I, 14-15)と泉を喪失したことを告白する。そして、この詩の後半において、“...[she] made strong the fountains and made fresh the springs” (IV, 8)と泉がLadyの力によって蘇る可能性があることを知り、その直後、泉が一瞬だけ湧き出す(the fountain sprang up [IV, 25])。その後、泉が再び湧き出すことのないままこの時は終わっている。しかし第VI部では、水を湛えているという点で、永遠なる泉に類似する海についての記述がある。

この海と泉との間に関連性のあることが結末の祈願文からうかがえる。そこでは、Lady、聖母、庭園の「精」(spirit [VI, 25])と共に、泉の精、川の精、海の精が同等に、祈願の対象となっている。まず語り手は、

Blessèd sister, holy mother, spirit of the fountain, spirit of the  
garden,  
Suffer us not to mock ourselves with falsehood (VI, 25-26)

と窓の外に見える偽りの楽園風景によって、人間を欺かないようにと、Lady, 聖母, 泉の精それに楽園の精に祈願する。そして, “us”(VI, 26)と一般化することで抑制していた自分の感情を今度は表面に出して,

Sister, mother  
And *spirit of the river, spirit of the sea,*  
Suffer *me* not to be separated (VI, 32-34, イタリックは筆者)

とせめて自分だけは, Lady, 聖母, それに, 川の精, 海の精から引き離されないことを祈願する。ここでは, 川の精と海の精も祈願の対象になっている。語り手は, 岩場から眺めている海に精霊の存在を感じ, そして海へと注ぐ川にも精霊がやどることを感じとっている。しかし, 窓の外に見える海に神秘性を感じながらも, 語り手はこの景色を“empty forms”(VI, 18)とみなしている。一方, Eliot は, 神聖なる風に導かれて飛んで行く白い帆が海へ向かっていることを強調しており, この海が虚像ではなく, 神聖な海であることを肯定しているといえよう。つまり, 聖母の特質をも兼ね備える Lady によって,<sup>25</sup> 泉が湧きだし, 砂漠が潤って楽園となり, 泉から溢れ出た水が流れ出して, やがて海に注ぎ込むという連続性が, Lady, 泉, 楽園, 川, そして海にはある。従って, 白い帆は, 永遠なる泉に源を発する海へと向かって飛んでいるのである。

この海の色についての明示はないが, その色は青だと考えられる。この海の源泉を蘇らせるのは, 「聖母の色である青」(blue of Mary's colour[IV, 10])の衣装を着た Lady だからである。この湧き出た水によって, 砂漠にある灼熱の岩は冷まされ([She]Made cool the dry rock[IV, 9]), やがて Lady の衣装の色に染まって, “blue rocks”(V, 33)となる。泉の水の色も, Lady の衣装の色を映して, 青く染まっているといえよう。Lady の恩恵を受ける物は, 第II部の白豹や白骨のように, Lady の衣装の色を帯びるのである。従って, 永遠なる泉が湧き出せば, その水は青く染まり, この泉の水が注ぎ込む海も, 聖母の色である青みを帯びることになる。

白い帆の描写によって暗示される白い鳥は、この宵を暗示する海を目指して、飛び立つ。この描写は、白から宵への変化を暗示しているのである。浄罪の階段を語り手が登るにつれて、Ladyの衣装の色は変化する。第II部では白であったLadyの衣装の色は、第IV部では白と背になり、特に背が強調されている。従って、第VI部で青い海を目指す白い鳥の飛行には、浄化した語り手の魂が砂漠を脱し、永遠なる泉へと向かうことが暗示されている。

## 5

第VI部で語り手を魅了する窓の外の風景に類似する風景が第III部にもある。それは、“devil of the stairs”(Ⅲ, 5)が作り出した幻の風景である。第III部の舞台である浄罪の階段を語り手が登り続け、「第三の階段の最初の曲がり角」(the first turning of the third stair[Ⅲ, 12])に差し掛かった時、突然目の前に“a pasture scene”(Ⅲ, 14)が広がる。第VI部と同様、ここでも花が咲き乱れる。語り手は、山杓子やライラックに魅了される。それまで暗闇の階段(the stair was dark[Ⅲ, 9])を登っていた語り手は、この風景を見て、一瞬、楽園に到達したものと錯覚する。しかし、この風景は、狡猾にもLadyに変装した悪魔が語り手を誘惑して、浄罪の階段を登る足を踏み外させようとして作った偽りの楽園風景であることを語り手は見破る。このように、幻影風景にかつて迷わされた経験を持つ語り手は、第VI部で窓の外の風景に魅了されても、容易に心を開こうとはしない。

だが両者の風景には、違いがある。第III部の風景が、“a slotted window”(Ⅲ, 13)を通して見えたのに対して、第VI部の風景は、“the wide window”(Ⅵ, 8)を通して見える。しかも、この広い窓からは、神聖なる風が外へ向かって吹き、この風に乗って、復活した白い鷺が楽園の泉を目指して飛び立つのである。語り手が目を背けようとしている窓の外の世界には、楽園への道が隠されている。つまり、第VI部の窓は、内界と外界を仕切っている壁ではない。それは、砂漠を脱出して、楽園に入る者のために開かれている入口なのだ。

窓の外の世界は、地上にある現実の世界である。窓の外の世界に語り手は郷愁を感じている。忘れ去っていたライラックや海の声(the lost lilac and the lost sea voices[Ⅵ, 12])が窓の外から彼を呼び寄せる。窓の外では、ウズラが鳴き、チドリが舞う(The cry of quail and the whirling plover

[VI, 16]。また、ライラックや「アキノキリンソウ」(golden-rod [VI, 14]) があり、その向こうには海がみえる。作品の冒頭で、“I do not hope to turn / Desiring this man's gift and that man's scope” (I, 3-4) と語り手が述べているように、彼はこれまで、砂漠のような現実社会の生活に埋もれてきた。そのために忘れ去っていた自然界の風景を見て、彼の心は喜びを感じるのである。楽園は現実の世界に存在し( The desert in the garden the garden in the desert [V, 34]), しかも人里離れた自然界 (The place of solitude [VI, 21])の中に、存在するのである。神の言葉は、櫟の葉擦れの音という自然現象に暗示される。この葉擦れの音を聞くには、人里離れた自然界の中で聞き手が静寂なる境地に達することが要求されるのである。

語り手の葛藤は、依然として続いている。見捨てようとする現世の風景に、心ならずも魅了されるのである。しかし、Eliot は、白い帆の描写によって、語り手の葛藤が終わる可能性のあることを暗示している。目の前に見えている自然界の美を拒絶するのではなく、受け入れさえすれば楽園への道が開けるのである。語り手は今、“blue rocks” (VI, 22) の間に立っている。この青い岩の間とは、楽園に入ろうとする者に、神が課する最後の試練の場 (the last desert between the last blue rocks [V, 33])である。語り手は、窓の外の風景は、楽園への到達を阻む障害だとみなしている。だが、彼の心を引きつける自然界の魅力には、Lady による楽園への導きが暗示されているのだ。この導きに気付きさえすれば、神聖なる風によって櫟の葉擦れの音が生じる。その瞬間、浄化された語り手の魂が、復活した白鷺となって、神聖なる風に導かれながら、永遠なる泉を目指して飛び立つことになるのである。

## 注

\* 本稿は、甲南英文学会第1回研究発表会(昭和60年6月1日、於甲南大学)並びに日本アメリカ文学会関西支部例会(昭和60年11月16日、於神戸市外国語大学)で発表したものに加筆したものである。

1 Elizabeth Drew, *T. S. Eliot: The Design of His Poetry* (London: Eyre & Spottiswoode, 1950), pp. 146, 148.

2 B. Rajan, *The Overwhelming Question: A Study of the Poetry of T. S. Eliot* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1976), p. 13.

- 3 Nancy K. Gish, *Time in the Poetry of T. S. Eliot: A Study in Structure and Theme* (London: Macmillan, 1981), pp. 86-87.
- 4 Nancy D. Hargrove, *Landscape as Symbol in the Poetry of T. S. Eliot* (Jackson: Univ. Press of Mississippi, 1978), p. 96.
- 5 E. E. Duncan Jones, "Ash-Wednesday," in *T. S. Eliot: A Study of His Writings by Several Hands*, ed. B. Rajan (London: Dennis Dobson, 1947), p. 55.
- 6 Thomas R. Rees, *The Technique of T. S. Eliot: A Study of the Orchestration of Meaning in Eliot's Poetry* (The Hague, the Netherlands: Mouton, 1974), pp. 277, 278.
- 7 Hargrove, p. 104.
- 8 Theodore Morrison, "Ash-Wednesday: A Religious History," *The New England Quarterly*, 11 (June, 1938), p. 280.
- 9 Leonard Unger, *T. S. Eliot: Moments and Patterns* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1956), p. 66.
- 10 T. S. Eliot, *Ash-Wednesday*, in *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, ed. Valerie Eliot (London: Faber, 1969), p. 98. 以下、*Ash-Wednesday* からの引用は同書により、引用箇所を引用文の後の括弧内に示すことにする。
- 11 Grover Smith, *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*, 2nd ed. (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1974), p. 155.
- 12 Ann Patrick Brady, *Lyricism in the Poetry of T. S. Eliot* (Port Washington, N.Y.: Kennikat, 1978), p. 54
- 13 cf. Drew, p. 148.
- 14 Smith, p. 137.
- 15 福田陸太郎・森山泰夫「T.S.エリオット「灰の水曜日」研究」(東京, 文化評論, 1972年), 89頁。
- 16 Jones, p. 52.
- 17 Jones, p. 56.
- 18 wing は詩語として sail の意味を持ち、一方、sail は詩語として wing の意味を持つ (O. E. D.).
- 19 fly には、flutter の意味もある (O. E. D.).
- 20 van は、古語あるいは詩語として、wing の意味を持ち、また fan を語源とする。
- 21 F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry: A Study of the Contemporary Situation*, new ed. (London: Chatto & Windus, 1950), p. 129.

- 22 Cf. Rees, p. 277.
- 23 土居光知他『英語歳時記』, 普及版 (東京, 研究社, 1978年), 1076頁。
- 24 *Ash-Wednesday* で使われる白は, “white sails”(VI, 9) の場合を省いて, すべて第II部に集中して現れる。第II部では, 白豹, 白骨, それに白い衣装を着た Lady が, 相互に関連して, 浄罪のモチーフを織り成している。“white leopards”(II, 1) に肉を食われ, 後に残った白骨は, “a white gown”(II, 17) を着た Lady の「有徳」(goodness [II, 8])により, 光り輝く (We[The bones]shine with brightness [II, 11])。肉体を滅ぼされた後に残った白骨は, 朽ち果てるのではなく, Lady の有徳を感じ取って光り輝く。なぜなら, 白骨が肉体の死によって過去の罪を償うことを願い(Let the whiteness of bones atone to forgetfulness. [II, 18]), 精神的に生まれ変わろうとしているからである。一心に聖母を礼拝する Lady (She honours the Virgin in meditation [II, 10])の色である白は, 完全なる信仰を表す。Lady に導かれて浄罪を願う骨は, Lady のこの色を受けて, 白く輝くのである。ゆえに, この作品における白は, 完全なる信仰に近づくための浄罪を表す色なのである。
- 25 Lady の特質は絶えず変化し, 最終的には, 聖母にきわめて近い存在となる(Cf. Rees, p. 262)。

## Ship of Fools 試論

小林 田鶴子

The setting of *Ship of Fools* is a German ship sailing from Veracruz, Mexico, to Bremerhaven, Germany in 1931. K.A. Porter took this title from a moral allegory by Sebastian Brant (1458?-1521), *Stultifera Navis* and took for her own novel the image of the ship of this world sailing for happiness, too. Her *Ship of Fools* might be called a moral allegory in our time. The word 'fool' suggests man's foolishness compared with God's wisdom.

Man seeks for happiness, and though he often becomes hopeless, he finds hope again and continues to struggle.

Porter views man as a pathetic creature that is not to be condemned for his foolish behavior but to be pitied. Her attitude toward man is based on her understanding of the imperfection of man, the sympathy for frailty of man.

アメリカ南部出身で一流女流作家の一人と目される Katherine Anne Porter (1890-1980)は、1962年に、かねてから予告していた長編 *Ship of Fools* を出版した。72歳のときであった。執筆に20年近くを要したものであり、これまでの彼女の短編または中編の集大成といえるものである。Porterは専作作家ではあるがその作品の芸術性は高く評価されていた。*Flowering Judas and Other Stories* (1935)と、*Pale Horse, Pale Rider: Three Short Stories* (1939)をそれぞれ短編集の形で出版し、*The Leaning Tower and Other Stories* (1944)までには文学的名声が非常に高まっていた。

*Ship of Fools* は出版後数週間でベストセラーになり、彼女の生涯ではじめて商業的成功をおさめた作品でもある。批評家たちの評価は絶賛をきわめ、特に omniscient な視点から巧みに詳細に人物を描いた客観的態度が賞賛された。しかし酷評がなかったわけではない。Theodore Solotaroff によ



れば、船上の一人の人物であるユダヤ人の行商人 Löwenthal の描き方には、Porter が “a towering arrogance, contempt and disgust”<sup>1</sup> をもって人生を見おろそうとしているのがうかがえるというのである。しかしこの批評は Porter の全作品を通じて考えるとき、見当はずれもはなはだしい。彼女の作品の根底に常にあるのは、幸せを願うゆえにあがき、愚行をくり返す、欠点だらけの哀れな人間への深い sympathy である。それは決して高みから傲慢な態度で愚かな者を哀れむ姿勢ではない。ましてや軽蔑や嫌悪感からはほど遠いものであり、*Ship of Fools* においても当然同じ考え方が貫かれている。この試論では、人間の営みに対する作者のそのような考え方がいかに示されているかを見てゆきたい。

## 1

Porter は 1931 年 Guggenheim Foundation の研究員の資格を得て、メキシコからヨーロッパへ船で渡った。そのとき船内で見聞きした事柄を毎日のように手紙で友人に書き送り、帰国後それを返してもらってこの作品の題材にしたと自ら語っている。それは一見ドキュメンタリー風であるが決してドキュメントではなく、その折の経験が他のさまざまなものと混ざりあって、その後の長い年月彼女の中で発酵し、芸術作品となったものである。つまり彼女のいう、彼女独自の創作態度 “exercise of memory” によって生み出されたものである。

作品の舞台は彼女が旅をしたのと同じ 1931 年夏、メキシコの Veracruz からドイツの Bremerhaven の間を約ひと月で航海するドイツの老朽化した貨客船上である。そこに乗り合わせた千人近い乗客が Vera 号 (真実号) の船上で真実の姿をさらけだすさまが描かれていて、それはさながら人間存在の縮図になっている。

表題の *Ship of Fools* は Porter 自身が書いているように Sebastian Brant (1458?-1521) による moral allegory のラテン語の題名 *Stultifera Navis* のドイツ語訳 *Das Narrenschiff* の翻訳である。また Brant の作品における、人生航路を永遠に向かって航海する船にみたてた素朴で普遍的なイメージを取り入れて、幸せを求めずにはいられない人間の姿を描いた。

どの乗客も例外なく、船の行き着く先に幸福を求めているわけであるから、Ray B. West, Jr. が指摘しているように航海中の事件は、Dante の *The Divine Comedy* になぞらえることができ、船上で展開される人間模様は、

まさに Dante が用いたのと同じ高度な意味での今日的な喜劇になっている。<sup>2</sup>そして fool とは、神の叡智と比較した人間の愚かさを意味しているのであろう。

## 2

物語は三つの部分に分けられていて、第一部は乗船、第二部は大海原、第三部は港である。第一部は全体の五分の一ほどであるが、その冒頭では Veracruz の倦怠感が漂う不穏な町の様子や、旅人が税関手続にとまどいと不安をみせる場面が描かれていて、これから始められる旅の穏やかならざること、至福を求める困難さを作者は暗示している。しかも第一部のはじめには、Baudelaire の詩の“Quand partons-nous vers le bonheur?”が引用されており、我われはいつになったら幸せへ船出ができるのかという皮肉が見事に効を奏している。

この第一部では登場人物のほとんどが紹介され、各人の境遇が大体わかるようになっている。中心人物といえるものは特になく、第二部、第三部で彼らの身边に何か事件が起きたときに何度かくり返し紹介され、次第に人物像が明確になっていく。船上の人物は実に雑多である。政治的に好ましからぬ人物としてキューバからカナリア諸島へ追放される伯爵夫人、夫の棺と共に失意のうちに帰郷するドイツ夫人、メキシコ法廷で三つの重要な裁判に敗訴して酒におぼれる弁護士とその家族、無規律、無節操な数人の男女と子供たちから成るスペイン舞踏団、三等船室にはキューバでの砂糖栽培に失敗して追放される九百人ほどのスペイン人の大群もいる。

## 3

第二部はこの作品の大半を占め、Havana を出てからカナリア諸島の Santa Cruz de Tenerife までの大西洋上であるが、ここで大切な二つの事件がひときわ読者の注意をひく。

一つは Herr Freytag というメキシコの石油会社に勤めるドイツ人に関する事件であり、ドイツ人のユダヤ人に対する強い嫌悪を描くものである。作者はドイツ人を例にとることによって人間同士の愚劣きわまる憎みあい、人種間の滑稽この上ない思いあがりを鋭く指摘して、この世をまさに“a place of foulness and fools”<sup>3</sup>として描いている。

この若いドイツ人 Freytag の妻がユダヤ人であることから事件が起こっ

た。彼は堅実なルーテル派の家庭に生まれながら世間の良識にそむいてユダヤ人と結婚した。それ以来キリスト教徒の中にあっては、ユダヤ人をめとったことを非難されるし、ユダヤ人の中では異教徒であるというわけで見られる。手遅れにならないうちに不穏な空気のドイツから脱出してメキシコに安住の地を求め、住みついたところを祖国と考えることにした。しかし、たとえメキシコにいてもドイツ系の会社では妻のことが知れるのは時間の問題であるから、やがて退職しなければならない。故郷をなくした根なし草の二人の人生航路には、永遠の安全な港を見い出せない。第二部の冒頭の Brahms の歌曲からの引用句 “Kein Haus, Keine Heimat....” は、家も故郷もない彼らの境遇にまさに符合する。

この Herr Freytag は乗船後の何日間かは船長と同じテーブルで他のドイツ人客と共に食事をするのが許されていたのだが、ある日、彼の妻がユダヤ人であることが知れると、この船旅に妻を同伴していないにもかかわらず、ドイツ人たちは彼との同席を拒否した。そこでドイツ人船長は客の訴えを聞いて、Freytag を船上で唯一のユダヤ人行商人と合い席にさせた。皆は船長のとったこの処置とお互いの行動に満足し、“they set an example of how superior persons conduct themselves towards each other.”<sup>4</sup> と考えた。またドイツ人たちがユダヤ人たちから自己を防衛するためには、彼らに厳しい態度を示してやる必要があるという意見に対して船長は、

To put people in their proper places and keep them there cannot be called severity, nor defense. It is merely observing and carrying out the natural order of things.<sup>5</sup>

といて、自分のとった処置に得々としているありさまである。

物語の他の場面でもドイツ人たちに居丈高な暴言を吐かせて、作者は、人間がどこまで醜悪な言動をするものかを冷静に分析している。たとえば、ベルリンで婦人服業界誌を出版しているドイツ人 Herr Rieber は、三等船室に乗りこんできた貧しいスペイン人労働者たちの大群をみて、“I would put them all in a big oven and turn on the gas.”<sup>6</sup> という乱暴な発言をし、その後まもなく母国において台頭する Nazism における心的態度の無気味な予兆を感じさせている。

また Herr Rieber は、婦人服店を経営するドイツ女性 Spöckenkieker 嬢

と意見が一致し、ドイツからユダヤ人を追放できたら国家の偉大さが維持でき、自由な世界が確保できると考える。さらに Spöckenkieker 娘の賛意を得て調子にのった Rieber は、老人や障害者や病弱の役立たずを無痛の方法で皆殺しにする手段を考え、弱者が、才能に恵まれた前途有望な人間の負担にならないようにしなければならないという暴言を吐く。これは船の甲板で彼らの目前にいるくる病の男や、車椅子に乗って甥の世話になっている老人をみての発言である。しかし Rieber が、いま船上でもっとも嫌っている喧嘩相手の若いスウェーデン人は、たくましく健やかで有用な人間であって、残念ながら皆殺しにしてしまえる人たちの中に加えることができないことに彼はうかつにも気づいていなかった、と作者はコメントして、このドイツ人たちの思いあがりの愚劣さを巧みに描いている。そして作者は船上の一人の未亡人を次のような感慨にふけらせることによって、人間の愚かさを嘆き神に許しを乞うている。

She had always believed so deeply that human beings wished only to be quiet and happy, each in his own way: but there was a spirit of evil in them that could not let each other be in peace. One man's desire must always crowd out another's, one must always take his own good at another's expense. Or so it seemed. God forgive us all.<sup>7</sup>

Porter は一部のドイツ人のこのような危険をとまなう思いあがった態度に終始注目をしていたようである。1944 年に出た短編“The Leaning Tower”は、1930 年代初期のベルリンを舞台にしたもので、混乱したドイツ社会の、Nazism 台頭前の不穏な空気を描いている点では *Ship of Fools* の序曲といえる作品であるが、ここでもドイツ人に対する主人公アメリカ人の厳しい批判をうかがうことができ、作者の心的態度があらわれている。

また Porter は、ある対談で *Ship of Fools* のことを

...the story of the criminal collusion of good people—people who are harmless—with evil.... It happens through inertia, lack of seeing what is going on before their eyes.<sup>8</sup>

だと語っており、人は身近に起こった、危険をはらんだ微妙な情勢の変化を敏感に感じとる努力をすべきである。その努力の怠慢がいつの時代にも人を苦境におとし入れるのであると語っている。

もう一つの事件は、Hutten 夫妻の飼い犬 Bébé にまつわるものである。Herr Hutten はメキシコでの幸せな教員生活の後、名誉ある引退の日を迎え、いま帰郷するところである。妻には夫への絶対服従を強要し、妻も献身的によくつかえ、理想的な結婚生活の維持に努力してきた。ところが残念ながら夫妻には子供がなく、ブルドッグ犬を9年間わが子同然にかわいがっている。Bébé はある日船内をうろついていたところを、いたずらばかりしているスペイン人舞踏団の双子に捕えられ海へ投げこまれる。(この双子の手におえない悪童ぶりは“The Circus”の中で、板張りの客席の下から女の子のスカートを見上げて笑っていた男の子たちと同様、子供の中にひそむ悪を具現化している。)ところがその直後、その犬を助けるべく三等船室の乗客の一人が海に飛びこみ、犬は助けられたが、Etchegaray というその男は溺死した。

この溺死事件に対する Hutten 夫妻の反応は実に滑稽である。夫人はピエタの像さながらに犬の上にかがみこみ、犬のために死んだ人がいることなど知らず、船医の Schumann からそのことを聞かされると“Who could be such a fool?”<sup>9</sup> といった反応を示す。そしてその男には身寄りがなく償いのでやりようがないとわかったとき、Hutten 夫妻の顔に安堵感が漂う。またその男の行為は、謝礼ほしさか、英雄的になりたかったか、良心の呵責なしに自殺する方法だったかのいずれかだろうと解釈する。さらに夫妻は、三等船室の貧困に苦しむ大勢の人たちを尻目に、ぜいたくな肉汁を犬に与えて介抱にはげむ。そしてその後、妻が今回の事件の原因である夫への不注意を認めて夫にわびると、夫の胸には寛大なキリスト者の愛がわきおこり、二人は激しく抱きあい、彼らの結婚生活は新婚当時のように修復される。その後、たびたび夫の愛撫を受ける妻はすっかり自信をとりもどし、鏡をのぞきこんでは若さを保とうと努め、ドイツでの新生活に夢を描く。

作者は Hutten 夫妻の滑稽としかいいようのない自己中心的な生き方を、このように容赦なくあばいている。しかしそこには夫妻の生き方への非難は感じられない。飼い犬に異常なまでの愛情をそそぎ、二人が力を合わせ

て介抱したことにより二人の間に微妙に存在していたしこりが溶けて、明日へのかすかな希望がよみがえる。彼らは久しぶりに帰郷する故国の変貌ぶりに大いに不安をいだいている。しかしなんとか新生活に夢をたくして生きていこうとしている。彼らのこのひたむきな真剣さを、作者は愛憎をもって描いているのがうかがえる。

批評家 Harry J. Mooney, Jr.は、この作品にはいかなる種類の希望も暗示されていないため、荒涼とした感じをいだかせる<sup>10</sup>と述べているが必ずしもそうではない。たとえば、この Hutten 夫妻の場合、故国に帰れば夫の教員生活を支え、深い愛憎をささげようという夫人の決意が語られているし、ユダヤ人妻をめとった Freytag の場合も、各地を流浪する運命ではあっても、夫妻の愛の絆は強いということを感じさせる。何かに希望をみつけて生きる人間の可能性は十分に描かれている。

前出の Etchegaray という男は、ブルドッグを助けるために自らの命を犠牲にした。しかし誰からもかえりみられない。この男の行為に、人類を救うために自らの生命をささげたキリストのそれを見るのは多くの批評家の指摘するところであるが、作者は彼の行動の真意について何もあきらかにしていない。だからここでそういう解釈は必ずしも必要ではないと思う。犬一匹を救うために海へ飛びこむなんて生命の軽視もはなはだしい、という神父の意見や、遺体がひとりぼっちで放っておかれては淋しいだろうという若いアメリカ女性の言葉に対して、死んだ人間には何もわからないのだから放っておいてもいいだろう、というまったく無関心なスイス女性などを描いて、人は他人の死にかくもさまざまな自己本位な反応を示すものであることをいいたかったのであろう。

## 4

第三部においても年齢や孤独の要因が男女の関係とからみあって多様な場面をつくりだす。しかし作者は終始一貫彼らの人間としての不完全さ、弱さを理解し、彼らの苦悩に対して sympathy をもって描いているため、読者に強く訴えるものがある。特に伯爵夫人と船医 Schumann との関係は興味深い。第三部のはじめに船はカナリア諸島の Tenerife に着く。ここで三等船室の難民と伯爵夫人が下船する。伯爵夫人は、学徒暴動に関与したため Tenerife 島へ一人追放される 50 歳位の政治犯である。高価な服や装飾品を身につけているが、極度の精神疲労のため麻薬常用者になっている。

Schumann はしばしば夫人を診察するが、子供とも別れ一人で島流しにあう孤独な女には、下船するまでの一か月ほど、船医の愛にすがりつきたい欲望が強い。Schumann は年がいもなく彼女に恋心をいだくが、自らの立場を考えてその感情を否定する。しかしそのために、彼とのつかのまの愛にすがって孤独を慰める以外何の生きがいも残されていない伯爵夫人に、人間としての喜びを与えてやれないことに医師は悩み、ただ睡眠薬の処方をするだけで、本気で彼女を助けようとしていないことに苦悩する。可能な唯一の処置をとったと信じこもうとする医師に、愛を求める伯爵夫人は、人間らしい感情をなくしたのか、となじる。Schumann は知性とやさしさを兼ねそなえ、船上の大多数の人たちよりはるかに優れた人物として描かれている。しかし伯爵夫人の存在は衝動的な誘惑であり、どの患者にも私的感情を交えず理性的に対処してきた彼の心は大きく動揺する。伯爵夫人を下船させた後、依然自分のとった処置に疑問をいだく船医は、今後彼女が十分な生活保護と医療を受けられるよう配慮する旨の手紙をこつづけ、せめて良心の呵責を軽減しようとするが、伯爵夫人からの返事はないままに終わり、ここで一人下船した夫人との間の糸は切れる。ただ読者にとって唯一の救いは、伯爵夫人のいった、このようなみじめな生活からは必ず脱出してみせるという下船間際の言葉であり、強く生きていくであろう可能性が描かれていることである。

ドイツ人 Herr Baumgartner 一家の深刻な危機が詳しく描かれているのはこの第三部においてである。Herr Baumgartner は希望に燃えて渡った新天地メキシコでの弁護士業も重要な裁判に三度も敗訴し、心身の痛みを酒でまぎらし廃人のようになってメキシコを逃げだし、故郷へ帰るところである。妻は、夫の失敗の原因が自分にあるのではないかと悩み、夫婦は憎みあい、あたかも生き地獄をみる思いの日常である。そして8歳の息子は両親の板ばさみになって苦しんでいる。絶望した夫は投身自殺を決意し、妻の目前で甲板から身をのり出すが、妻は夫を引きとめようともせず船室へ引きあげる。妻に諄々と諭してもらうことを予期していた夫は死にきれず、船室へもどってはげしい夫婦げんかをする。しかし両親の不和に傷つく息子を見て、妻は夫に許しを乞い二人は和解する。その直後、夜の狭い船室内でまだ目覚めている息子とカーテン一枚を隔てただけで夫婦ははげしい肉欲に身をまかせ“Are you happy?”という夫の問いに、“Oh, yes, yes, yes.”と答えて彼らの一日は終わる。

あくる朝までの、つかの間の鎮痛剤を与えられた Baumgartner 一家が次の朝船室から出てきたときの表情を、作者は隣室の Mrs. Treadwell に目撃させ感想を述べさせている。息子はおどおどし、夫は気がとがめるかのような打ちのめされた表情をし、妻はいつもの悲しげな様子に少し恥じらいを秘めていた。昨夜夫婦の間に何か shabby incident を経験したのであろう。あの Herr Baumgartner が自分たちの船室を出る際、芝居がかった動作で妻のためにドアを開けて一礼したのは、子供とお互いに対して恥ずかしい行為をした後で、自分たちはそれほど卑しい人間ではないことを証明するためだったのだろう、と Mrs. Treadwell は考える。

そしてさらに彼女は彼ら夫婦の心の中の叫びはきっと次のようなものだろうと推察する。(作者はこの部分を特にイタリックにしている。)

*Love me, love me in spite of all! Whether or not I love you, whether I am fit to love, whether you are able to love, even if there is no such thing as love, love me!*<sup>11</sup>

この Mrs. Treadwell に解釈させた Baumgartner 夫妻のなり振りかまわず愛を求める姿は作者がもっとも力をこめて描いている点である。なぜなら生きる支えとしての愛の希求こそ、登場人物全員の願いなのだから。それがおぼつかないものであるがゆえに一層求めるのであろう。

Mrs. Treadwell とてその例外ではない。隣室の夫婦をみてこのように激しい愛の渴望に思いをはせていると、彼女は軽い目まいに似た自己嫌悪をおぼえ、過去に経験した愛の挫折や希望の崩壊を思い出す。彼女は 46 歳の誕生日を船上でむかえるアメリカ夫人である。10 年前に離婚して以来、各地を転々とするわびしい生活をし、いまは倦怠と人への無関心の中に生きている。過去に受けた傷のためになげやりに生きる姿は、短編 "Theft" の主人公を我われに思い出させる。この作品の主人公の場合は、なげやりに生き方のせいで、自分が次第に心貧しい人間になってしまっていることに、はたと気づくのである。この Mrs. Treadwell も人への無関心のゆえに Herr Freytag の妻がユダヤ人だと告げ口をして彼を傷つけ、彼から戒められる。しかし彼女の場合は自分の心の貧しさに気づかず反省がない。ただ死への長い道程があるだけだと嘆く彼女だが、作者は最後に彼女に、以前楽しく暮らしたバリーに何らかの心のよりどころを見つけようという希望をいだけ



せて、Boulogne 港で下船させる。決して突き放してしまわず、愛をこめて描いているのがうかがえるといえよう。

もう一人の愛を求めるドイツ女性 Rittersdorf 嬢のけなげな姿も読者の注意をひく。第一次大戦中に男盛りの夫を失い、この船旅の間中、夫の言葉 “Good health is necessary to good morality.” を信じて、毎日甲板を九回も散歩する律義さをもっている。靴屋を営んでいた貧しい生家からの脱出、家庭教師をしつつイギリスで独学をした苦しさなどを思い出し、故郷ドイツへ帰ったら祖国の人たちの中で良い人を見つけて幸せになろうと心に決める。そして好ましい男がドイツの港に花をもって出迎えてくれることを夢みつつ、可能性のありそうな男たちに宛ててせつせと手紙を書くありさまである。幸せになりたい一心のこの女の行為を作者はしかし、愚かしいこととして一笑に付してしまわず、嘲笑も軽蔑も示さず描いている。

一か月近くの航海を終えて Vera 号が Bremerhaven 港に錨をおろすと、乗客たちは船中での親密さを忘れたかのように各々の前途にくりひろげられる生活にのみ気をとられ、急ぎ足に下船する。

そしてこの物語の最終場面は非常に印象的である。皆が下船した際、Vera 号歓迎の吹奏楽を演奏した人たちの中で一人の少年がクローズアップされる。彼はやせてひよろひよろとして、お腹いっぱい物を食べたこともなく、人からやさしい言葉をかけてもらったこともないような様子で、うつろな目で、トランペットのツバを振りおとしながら、“as if the town were a human being, a good and dear trusted friend who had come a long way to welcome him.”<sup>12</sup> かりうじて聞きとれる声で “Grüss Gott, Grüss Gott.” と挨拶をくり返していた。

群衆の中からクローズアップされたこの哀れな少年が、人との確かな愛の絆を切望するかのようになり、いま彼の幻想にすぎない対象に向かって “Grüss Gott” と挨拶をくり返す姿は意味深い。これはあらたな出発を心に期して Vera 号を下船した人たち全員が不変の愛を切望しているが、それが非常におぼつかないものであることを象徴している。万人が eternity を求めているが、それこそが happiness なのであろうが、そのようなものを求めることの空しさを描いている。この last scene は、人生のありようを戯画的にみる作者の心的態度がうかがわれる場面ではないかと思う。

Porter も Sebastian Brant と同様、*Ship of Fools* をひとつの allegory にしている。そのことは、第一部のはじめに Baudelaire の詩の“Quand partons-nous vers le bonheur?”を、第二部では Brahms の歌曲から“Kein Haus, Keine Heimat...”を、第三部では Saint Paul の聖句からの前半の否定的な部分“*For here have we no continuing city....*”<sup>13</sup>を引用していることからうかがえる。すなわち人間は、幸せを求めて船出はしてみたが、どこにも安全な港などなく、eternity などないと言っている。つまり、中編 *Pale Horse, Pale Rider* で主人公 Miranda が、戦争のもたらす悪を知り、好むと好まざるとにかかわらず人を巻きこんでしまうという意味で戦争悪と対応するインフルエンザに苦しんだ後、受苦を通して認識に至ったように、そして last scene で恋人の死によってひどい裏切りを感じながらもしっかりと現実をみつめ、戦時下とは違って“*Now there would be time for everything.*”<sup>14</sup>と考えて、わずかな希望にすがりついたように、人はそのように空しいあがきをくり返しつつ死に向かって進んでいくしか方法がないというのである。

そしてここでいえることは、*Ship of Fools* で作者が描いたどの人物も、欠点だらけの実に愚かしい人間ではあるが、彼らを決して非難されるべき存在として描かず、哀れまれるべき存在として描いているということである。そして作者のこの姿勢は彼女の中・短編にもみられ、その意味で *Ship of Fools* は、これまでの彼女の作品の集大成であるといえる。たとえば、*Noon Wine* で、スウェーデン人の労働者を通りいっぺんの社会通念からかばいたいばかりに殺人を犯し、あげくに自殺する主人公 Thompson の弱さに対する作者の sympathy や、“*Holiday*”で作者とおぼしき語り手が、身体の不自由な娘に向かって、我われ二人も同じく“*the fools of life*”<sup>15</sup>なのだから、せめて今、生命のあることを喜びあおうではないか、と心底おもうところなど、その好例であろう。

## 注

1 *Commentary* (October, 1962), in E.H. Lopez, *Conversations with Katherine Anne Porter: Refugee from Indian Creek* (Little, Brown and Company : Boston

and Toronto, 1981), p. 293.

- 2 Ray B. West, Jr., "Katherine Anne Porter," in *Seven American Women Writers of the Twentieth Century*, ed. Maureen Howard (University of Minnesota Press, 1977), p. 150.
- 3 *Time* (April 6, 1962), in Lopez, p. 289.
- 4 Katherine Anne Porter, *Ship of Fools* (An Atlantic Monthly Press Book Little, Brown and Company : Boston and Toronto, 1962), p. 247.
- 5 *Ibid.*, p. 248.
- 6 *Ibid.*, p. 59.
- 7 *Ibid.*, p. 152.
- 8 Lopez, p. 290.
- 9 Porter, *Ships*, p. 320.
- 10 Harry J. Mooney, Jr., *The Fiction and Criticism of Katherine Anne Porter* (University of Pittsburgh Press, 1957), p. 58.
- 11 Porter, *Ships*, p. 480.
- 12 *Ibid.*, p. 497.
- 13 Hebrews 13 : 14.
- 14 Katherine Anne Porter, *The Collected Stories of Katherine Anne Porter* (Harcourt Brace Jovanovich : New York and London, 1979), p. 317.
- 15 *Ibid.*, p. 435.

## Lolita における色彩形象

和 栗 了

*Lolita* abounds in color imagery, and Humbert uses numerous color adjectives to depict characters, objects, and scenes. In the first place, we can find examples throughout the novel to demonstrate how variously Humbert employs color words. In addition to using a wide range of colors, Humbert uses certain colors with such frequency and uniformity of symbolism that we may call them his favorite colors, for example, "auburn" and "russet". In the second place, by looking closely at the descriptions of characters, especially those of Lolita and Eva Rosen, we can see that these depictions have certain bearings upon Humbert's memory. Humbert wants to revive his memory of Lolita by reproducing his colorful impressions of her. His mind holds a momentary image of her similar to a line drawing, and he develops, even "colors", this image in his imaginary world, "Humberland". Humbert, the self-admitted poet, create through his writing a world of colorful images of Lolita, which is the only world that he and Lolita may share.

この小論は *Lolita* における色彩表現の特徴とそれの Humbert Humbert の記憶との関係を議論する。<sup>1</sup> まず初めに彼の用いる色彩語の豊富さ、華麗さについて論究し、その使われ方の特徴を示す。<sup>2</sup> すなわち Humbert には好んで用いる語があり、さらにそれらは描く対象によって繊細に使分けられている。次に彼が色彩語を用いて描いた形象、特に人物に関する色彩表現の特徴に注目し、それらが彼の記憶と密接な関係を持つことを述べる。彼が描いた人物はいずれもある一定の形姿か、一連の形象を持つ。そしてそれらには各々基本となる一瞬の形姿があり、それを Humbert は記憶の中で展開することによって、あるいは自らの想像力の世界で自由に解放することによって彼は記憶を回復しようと試みる。各々の形姿や形象が華麗な

色彩表現を与えられる時、語り手である Humbert は自らの記憶の回復を実現し、現実には存在しない Lolita と言語による芸術世界を共有する。それが“Humberland”であり、彼の手記としての *Lolita* なのだ。<sup>3</sup>従って *Lolita* は人物や事物、なにかなく *Lolita* の形象の豊穡な色彩絵巻である。

## 1

*Lolita* は色彩に富んだ作品である。例えば“black”, “blue”, “brown”, “gray”, “white”などの単純な形容詞だけでも相当数使われている。さらに“pale-blue”, “pearl-gray”, “watered-milk-white”などの複合語, “auburn”, “russet”, “maroon”などのより繊細な意味を持つ修飾語もある。これらすべてを合計すると色彩に関する表現は 1000 回を越える。そして *Lolita* における色彩表現は単に多いばかりではなく、微妙に使い分けられている。もちろんおよそ色彩語に関心を持ち、それを多用する作家なら誰でもそこに何らかの区分を持っているのは当然である。*Lolita* においても一定の色がある種のコンヴェンショナルなイメージを喚起するために用いられていることもあり得る。<sup>4</sup>それでここではそれらを除いて *Lolita* で特に際立った色彩表現の特徴について論ずる。

*Lolita* で最も顕著な色彩語句は“brown”に類するものである。語の使用回数という点のみから見れば, “white”, “black”, “blue”の方が目立つ。<sup>5</sup>しかしこれの関連語句が *Lolita* を修飾する場合の多いこと、そして彼女が日焼けした少女であること、さらに何よりもこれに類する色彩語句が最も種類の豊富なことから“brown”に類する色彩表現が最も目立つと言える。具体的にそれらを網羅すれば、まず複合語としては“amber-brown”, “bright-brown”, “bronze-brown”, “chocolate-brown”, “country-brown”, “dark-brown”, “deep golden brown”, “glossy-brown”, “golden-brown”, “honey-brown”, “nut-brown”, “orange-brown”, “sunny-brown”がある。より繊細な意味を持つ語としては“almond”, “amber”, “auburn”, “Botticelli’s russet”, “chestnut”, “copper”, “drab”, “dun”, “ebony”, “fawn”, “khaki”, “mahogany”, “maroon”, “rufous”, “russet”, “sepia”, “sienna”, “sunburnt”, “tan”, “tanned”, “tawny”, “umber”が挙げられる。これだけを見ても *Lolita* がいかに豊富な、そしてどれだけ繊細な色彩表現を持つ作品であるか明らかである。

次に Humbert がこれらの語をどのように使い分けしているかを考察する。

まず初めに彼の好んで用いる色彩語がある。先に述べた“blue”, “brown”, “gray”, “white”などの単純でかつ非常に多く使用されている語は別として, “auburn”と“russet”は彼の好む語である。“auburn”は7回使われているが, “nymphets”を修飾する1回を例外として, 残りはすべて Lolita を形容している。例えば, “her [Lolita’s] hair is auburn” (p. 46)とか, あるいは“the most auburn and russet, the mythopoeic nymphet” (p. 184)などである。また“russet”は8回使われている中で, 5回は Lolita を修飾し, 2回は“nymphets”のために用いられている。例えば“her [Lolita’s] warm upturned russet face” (p. 46)のように。以上のことから“auburn”と“russet”とは Humbert が Lolita を中心とした“nymphets”のために好んで用いる語だと言える。

同じ観点から“chestnut”も Humbert の好みの語である。彼は初めて Lolita に出会った時に彼女を“the same silky supple bare back, the same chestnut head of hair” (p. 41)と言う。さらに実質的に Lolita に逃げられた時には, 彼女のベッドの上で彼は“I lay on her bed that smelled of chestnuts and roses” (p. 243)と言うのだから。ついでながら, 後に述べることではあるが, Lolita に出会った時も別れた時もどちらも“chestnut”という語を使っていることも注目される。

“Botticelli”風の色が2回使われている。<sup>6</sup>ひとつは“Botticellian pink”であり, 今ひとつは“Botticelli’s russet”である。この二つの色も Humbert の好む色である。というのは前者は“that tinge of Botticellian pink” (p. 66)のように Lolita の泣き顔を修飾し, 後者は Humbert が Lolita と再会した時に彼女が“Botticelli’s russet Venus” (p. 272)と見えたと言うのに使われているのだから。後者の引用には, 先に Humbert が好んで用いる色として述べた“russet”が使われていることからこれらの二つの色が Humbert 的色彩であることがわかる。そしてこれらの“Botticelli”風の色は我われに Sandro Botticelli (1445-1510)の絵画を思い起こさせるばかりではなく, Lolita と絵画的形象との関連をも連想させる。<sup>7</sup>さらに言えば, Botticelli による絵画的形象を通して, 12歳の Lolita と17歳の妊婦となった Lolita とが Humbert の世界の中では連続した一定の形象としてとらえられていることがわかる。もちろんそれはあくまでも Humbert の願望でしかないのだけれど。

Humbert は色彩の対照をしばしば用いる。最も顕著な対照は“black”と“white”とによるものである。Lolita においては“My Love’s striped, black-

and-white, cotton frock” (p. 210)や, “a voluminous black and white muffler around my neck” (p. 191),あるいは“those very black, very whitewalled tires for sale” (p. 213)など, 15例を数える。この対照は色彩的意味だけでなく, チェスと関係があると考えられる。Nabokovはチェスの名手であり, 実際にある雑誌にチェスの問題を出題している。<sup>8</sup>さらにHumbertとGaston Godinとがチェスをする場面もある。このようなことから“black”と“white”との対照はチェス盤の黒と白の碁盤模様を連想させる。

Humbertは色彩語に関して同音異義語を上手に使う。例えば, Richard F. Schillerの家で, LolitaとDickの寝室兼居間は“the drab parlour-bedroom” (p. 272)と描かれる。“drab”は“dull yellowish brown”の意味を持つと同時に“prostitute”の意味も持つ。この語が貧民街に住む妊婦のLolitaの寝室を修飾するだけにその意味は深い。

“jet-black”も同音異義語として効果的に用いられている。“deep glossy brown”の意味であるが, これが“Breathing violently through jet-black tense nostrils” (p. 104)と使われる時, Charlotteを縊き殺したFredericが鼻でジェット流のように呼吸しながら興奮しているのを表現するのに効果がある。

一種の言葉の遊びもある。“umber”は1回しか使われていない。それは“*She had entered my world, umber and black Humberland*” (p. 168)である。ここで我われは“umber”のつづりが“Humberland”, “H-umber-land”の中に隠されているのを見抜かねばならない。また“Vivian Darkbloom”はVladimir Nabokovの名前のアナグラムであり, それ自体言葉の遊びであるのに加えて, この名前にも“dark”が隠されている。

Humbertの描く世界は“blue”, “brown”, “gray”, “white”などの簡単な色彩語だけではなく, “golden-brown”, “pale-gray”, “jet-black”などの複合語, さらに“auburn”, “russet”などのより繊細な意味を持つ語などによって華麗な色彩語に富む世界となっている。それに加えてHumbertはそれらを使い分けて, 自らの好む色, あるいは言葉遊びなども織り混ぜる。以上のことはNabokovが洗練された色彩感覚と, それを十分に表現できるだけの英語の能力を持つことを示すに足りる。

*Speak, Memory*によればNabokovと彼の弟Sergeyはロシア語よりも先に英語の読み書きを覚えたという。<sup>9</sup>また色彩感覚については, “My mother

did everything to encourage the general sensitiveness I had to visual stimulation.” (p. 30) と母親に刺激を受けたことを述べている。さらに同書の中で “In the drawing room of our country house, before going to bed, I would often be read to in English by my mother.” (p. 64) と彼が言う時、我われは彼を単なる多言語作家と見なすことはできない。Nabokov にとっては英語で表現すること自体が大きな問題なのだ。なぜなら英語という言葉が彼のロシアでの幼い頃の思い出と深く関わり合っているのだから。言い換えれば英語で表現することは一方では母国語であるロシア語を使えないということであり、もう一方ではロシア語と同じくらいに幼年時から慣れ親しんだ英語で書くことを意味する。英語を使うことがすなわち故国ロシアでの生活へのノスタルジアだとは断言できない。しかしながらこの問題の重大さと複雑さは次のような Nabokov の言葉によく表れている。

My private tragedy, which cannot, and indeed should not, be anybody's concern, is that I had to abandon my natural idiom, my untrammelled, rich, and infinitely docile Russian tongue for a second-rate brand of English, devoid of any of those apparatuses—the baffling mirror, the black velvet backdrop, the implied associations and traditions—which the native illusionist, frac-tails flying, can magically use to transcend the heritage in his own way.

(pp. 318-319)

*Lolita* で見事な文体を築き上げた Nabokov のこのような言葉を完全に信用してよいかどうか議論の残るところである。だが、いずれにせよ Nabokov が表現すること自体に重大な関心を持っていたことは明らかであり、それが Humbert の色彩表現に十分に示されている。以上のことを基本として次には *Lolita* における描写、主に人物描写における色彩語の特徴について論ずる。

## 2

Humbert は登場人物や事物を色彩豊かに描く。彼は初めて会う人物には、その人の何らかの色彩的特徴に必ず言及する。目や髪の色、あるいは服の色などさまざまであるが、それによりその人物の形象が鮮明に読者に



印象づけられる。また家や山、ネオンサインなども色彩的に描かれる。そしてそれらの人物や場面は Humbert にとって強い印象を与えたからこそ色彩豊かに表現されると考えられる。そこでここでは彼が色彩語を用いて描く形象、特に人物についての色彩表現の特徴に注目し、それが彼の記憶と密接な関係のあること、すなわち色彩豊かに表現された人物形象は Humbert の記憶の再現であることを議論する。

*Lolita* の中で最も色彩の点から印象深く描かれるのは“nymphets”であり、なканずく *Lolita* その人である。それは *Lolita* 全編にわたって繰り広げられるのだが、次のような著しい例もある。Humbert が Camp Q へ *Lolita* を迎えに行った時に、“this wan-looking though sun-colored little orphan” (p. 113) は次のように描かれる。

I let my hand rest on her warm auburn head and took up her bag. She was all rose and honey, dressed in her brightest gingham, with a pattern of little red apples, and her arms and legs were of a deep golden brown, with scratches like tiny dotted lines of coagulated rubies, and the ribbed cuffs of her white socks were turned down at the remembered level, and because of her childish gait, or because I had memorised her as always wearing heeless shoes, her saddle oxfords looked somehow too large and too high-heeled for her.

(p. 113)

この場面は Humbert が *Lolita* に初めて出会った Charlotte Haze の家の庭ではない。彼はその場面ではむしろあまり色彩語を使っていない。しかしこの時にはまだ *Lolita* は母親の死について何も知らされておらず、一方の Humbert はこれから彼女を自由に愛撫できるという期待を伴った再会である。この点においてこの再会が彼女との出会いの時以上に Humbert にとって印象深かったとしても不思議ではない。だからこそ彼女の様子を頭から足に至るまで、まるで色彩語で愛撫するかのように克明に描くのだ。

この場面の *Lolita* と同程度に色彩語を用いて描かれる人物がいる。それは“some of the basic elements of nymphet charm” (p. 192) を持つ *Eva Rosen* である。Humbert は彼女を次のように描く。

Her glossy copper hair had Lolita's silkiness, and the features of her delicate milky-white face with pink lips and silverfish eyelashes were less foxy than those of her likes—the great clan of intra-racial redheads; nor did she sport their green uniform but wore, as I remember her, a lot of black or cherry dark—a very smart black pullover, for instance, and high-heeled black shoes, and garnet-red fingernail polish. (p. 192)

Eva Rosen についてのこの描写は注目すべき点がある。その第一点は Eva は *Lolita* の物語の展開にほとんど関係がなく、この部分以外に彼女に関する言及はない。それにもかかわらず、上のように描かれることである。もう一点は引用文中にある“I remember her”という語句である。つまり Humbert はたぶん一回か二回彼女に会ったか、あるいは彼女の姿を見かけたことがあるに違いない。その時の彼女の印象深い形象を彼は記憶の中に大切にしまっておき、それが何らかの刺激によってこのように思い出されるのだ。彼は自らの記憶に深く刻み込まれた形象をこのように色彩語を豊富に用いて描くのだ。そして *Lolita* を書いている Humbert は今、刑務所の中にいて言葉によってしか“nymphets”を愛することができないという状況に従えば、この「告白録」の中で豊穡な色彩語を用いて表現された形象は彼の印象深い記憶を細部にわたって再現しようとする試みなのだ。

“nymphets”以外の人物も色彩語を用いて描かれる。Humbert が Charlotte に初めて会った時に彼女が階段を降りてくる様子は次のように描かれる。

Presently, the lady herself—sandals, maroon slacks, yellow silk blouse, squarish face, in that order—came down the steps, her index finger still tapping upon her cigarette. (p. 39)

この部分は視点を効果的に使って Charlotte の動きを見事に表現している点でも注目すべきである。階下にいる Humbert には、Charlotte の家が階下から二階にいる人の全身を見られるほど大きな家ではないために、彼女の足から順に見えてくる。そして彼女の動きをそのままこの文章は映し取っている。また同時に“maroon”と“yellow”とによって彼女の服装を描いていることにも注目される。

主要人物だけが色彩語を用いて描かれるのではない。例えば Richard F. Schiller は“Arctic blue eyes, black hair, ruddy cheeks, unshaven chin.” (p. 275) の青年であり、Charlie Holmes は“a green-shirted, redheaded impish lad” (p.112) と描かれる。また Humbert は車の中から“blue-eyed little brunettes in blue shorts, copperheads in green boleros, and blurred boyish blondes in faded slacks” (p.163) のような少女たちが目の前を通り過ぎるのを見て体をひきつらせる。さらに人物だけでなく事物や風景も同じように表現される。“Dream pink, frosted aqua, glans mauve, tulip red, oolala black.” (p.109) とはある服屋の店内に飾りつけられた水着のことである。

このように *Lolita* に描かれた形象は何らかの色彩語を伴っている。特に人物の様子を描写する時にそれは著しい。Humbert が初めてその人物に出会った時にそのように描かれるのがほとんどである。この例外は *Lolita* にしか適用されない。いずれの場合でも彼の色彩表現は各々の人物の形象を鮮明に、しかも微細に描き出すのに効果的である。それによって各々の人物がある一定の形象をもって読者に迫って来る。*Lolita* であれば“auburn and russet”色の髪と“golden-brown”の腕と“white socks”であり、Charlotte であれば“yellow blouse”と“maroon slacks” というように。そして前にも述べたように Humbert はこれらの色彩形象によって自らの記憶を回復しようと試みるのだ。この人物における一定の形象と色彩表現による記憶の回復という二点から次のように推論される。それは、それぞれの人物の色彩豊かに描かれた一定の印象的な形姿はその人物の一連の形象の基本となっている、ということである。具体的に言えば、各々の人物には基本となる一枚の絵のような形姿があり、それを Humbert は自らの想像力の世界で時間も空間も関係なく展開することでその人物全体の形象を創り上げている。そして中心となる一枚の絵のような形姿を印象的に表現するために色彩語が用いられている。次にこの観点から *Lolita* を考案する。

### 3

まず人物の一定の形姿と色彩表現との関係をもう少し詳細に見ると、各々の人物に関して提示された印象的な色彩形象は“Humberland”では変えられないことがないと言える。これを *Lolita* について Humbert の側から見ると、彼女の形姿が変化してゆくことを強く拒み、彼女の変わることのない

形象を追い求めることとして表されている。

Lolita は“nymphets”の典型であり、Annabel Leigh と Humbert との幼い愛の記憶を再現するものであり、さらに Annabel は Lolita の“precursor”であるとされる。しかしこれはあくまでも表面上のことにしかすぎない。Humbert が追い求めたものは Annabel にそっくりの少女でもなく、アメリカに住んでいるある“nymphet”でもなかった。彼が本当に追い求めたものは形象としての Lolita であった。かつて彼の目の前に露にされて彼の記憶にしかりと刻印を残した Lolita の形象であり、変わることもない彼女の絵姿であった。彼は Lolita の形象を不変にし、永久のものとせんがためにかえって“nymphets”という少女の類型を厳格に定義する。<sup>10</sup> またし Annabel と瓜二つの少女を探すことだけが Humbert の目的であるとするなら Lolita に執着する必要はない。

そもそも“nymphets”と名づけられた少女たちは特殊な炯眼によって選ばれた者とされる。しかも彼女たちはその厳格な定義に従えば9歳から14歳までに限定される。この間の5年間は、Miss Opposite などの老人の5年間との比較を待つまでもなく、急速な成長期にあたる。同時にそれは必然的に形象の変化を伴う。あえてこの時期の少女たちに“nymphets”の類型を求めるのは、Humbert の少女たちの形象を変えたくないとする欲望の裏返しにほかならない。少女たちの容姿が変わりやすいからこそ、彼はそれを変えたくないのだ。彼が何気なく口にする“You should also watch your diet. The tour of your thigh, you know, should not exceed seventeen and a half inches. More might be fatal.” (p.211) との言葉に、Lolita の形象を変えたくない、彼女を今のままにしておきたいという Humbert の欲望が感じられる。さらに、Humbert は Charlotte が書き残した Lolita の身体測定の数値に従って服を買って行ったけれども、彼女にはどれもお小さくて着られなかったという挿話にも、いかに彼女が急速に成長するかが暗に示されている。

Lolita の形象を変えたくないとする欲望は同時に彼女の“nymphet”としての形象を永久に残しておきたいという願望となる。Humbert がテニスをする彼女について次のように述べる通りである。

Despite her advanced age, she was more of a nymphet than ever, with her apricot-colored limbs, in her sub-teen tennis togs !....

the white wide little-boy shorts, the slender waist, the apricot midriff, the white breast-kerchief whose ribbons went up and encircled her neck to end behind in a dangling knot leaving bare her gaspingly young and adorable apricot shoulder blades with that pubescence and those lovely gentle bones, and the smooth, downward-tapering back. Her cap had a white peak. Her racket had cost me a small fortune. Idiot, triple idiot! I could have filmed her! I would have had her now with me, before my eyes, in the projection room of my pain and despair! (pp. 232-33)

Humbertが言語でなく映画を使ってでも残したいと願ったのは Lolita の形象である。だが読者はこの部分の描写がいかにも優れているかを読み取る。詩人たることを自認する Humbert には言葉しか与えられていないのだし、この箇所を読めばフィルムで彼女の形象を再生する必要のないことも自明である。そして彼はこのように彼女の姿を鮮明に表現することで記憶を回復し、同時に喜びを感じているのだ。このような形で表現された彼女の形象こそ永遠であり、Humbert が Lolita と共有できる唯一の世界だからである。<sup>11</sup>

ここで見方を変えて Humbert の愛し方を考察したい。彼が愛した者は先の“nymphets”の定義により明らかなように形象の変わりやすいものである。そのために彼は愛する者の形象を彼自身の想像力の世界、つまり“Humberland”で自由に遊ばせるという方法によって愛する。Lolita を愛する時にそれは次のように述べられる。

What I had madly possessed was not she, but my own creation, another, fanciful Lolita—perhaps, more real than Lolita; overlapping, encasing her; floating between me and her, and having no will, no consciousness—indeed, no life of her own. (p. 64)

この“my creation”こそ Humbert の想像力の世界での Lolita の形象にはかならない。一瞬の彼女の姿、“nymphet”としての形象を奪い、記憶に焼きつけ、自らの想像力の世界にそれを解き放って愛する方法である。記憶の中の一枚の絵のような形姿を中心に展開された彼女の一連の形象を Humbert

は所有し、それを豊穡な言語表現によって愛撫するのだ。そしてこの方法は Lolita だけに限らず、“nymphets”すべてに関して言える。彼は少女たちの姿を垣間見るために公園へも出かけるし、女学校の前に車を止めて少女たちが通り過ぎるのを見ようとする。想像力の優れた Humbert にとってはほんの一瞬彼女たちの形姿を盗み見るだけで恍惚としてしまう。彼が少女を愛するためには一瞬の形姿で十分であり、彼はそれを想像力の世界で展開し、培養して愛する。Eva Rosen のようにほんのちよっとその姿を見ただけでも先の引用のような鮮明な形象が描かれるのは、Humbert が彼女の瞬の姿を自らの中に所有しているからにほかならない。

妊婦となった Lolita にはもはや“nymphet”の面影は感じられない。17歳の彼女は妊娠7ヶ月で、どう見ても“nymphet”ではない。それにもかかわらず Humbert は次のように言う。

I insist the world know how much I loved my Lolita, *this* Lolita, pale and polluted, and big with another's child, but still gray-eyed, still sooty-lashed, still auburn and almond, still Carmencita, still mine....  
(p.280)

Humbert がかつての Lolita の肌や髪の色に執拗にこだわり、同じものを現在の Lolita に捜し求めていることがわかる。しかし彼女は不健康そうに蒼白い顔をした場末の裏町の若い妊婦でしかない。それでも彼は“still auburn and almond”と言い張り、“Botticelli's russet Venus”だと主張する。これには先に述べた通り、妊婦としての Lolita も彼にとっては一連の彼女の形象の延長線上にあることを意味する。Humbert にとっては12歳の“nymphet”としての Lolita も17歳の妊婦の Lolita もたった一つの形象に集約される。そこに成長し変化しつつある Lolita と、Humbert の想像力の中での架空の Lolita との間に亀裂が生ずる。この時点で“Humberland”は必然的に崩壊に向かわざるを得ない。

最後に“nymphets”以外の人物について言えば、彼らもまた各々一連の不変の形姿を持つ。Charlotte の代表的な形姿は“yellow blouse”と“maroon slacks”であると先に述べた。彼女の服装についてはこれと水着楽しか言及されていない。そして彼女が轢死する時の服装が“the yellow blouse and maroon slacks she had on when I first met her” (p.97)なのだ。このよう

に出会った時の服装のままで彼女が死亡することにより、彼女の形象はこれ以上変わりようがない。

また Miss Opposite も形象の変わらない例として挙げられる。彼女は、Humbert が初めて彼女を見た時には“an invalid, feebly but rhythmically waved from her vined veranda” (p.68) と描かれる。彼女はしばしば庭で日光浴をするのだが、Haze 家に何か異変が起る時には必ず庭に座っている。彼女は何よりも Charlotte が死亡した時の目撃者である。そして Humbert が 5 年後に Ramsdale を再訪してすべて変わったと思った時に、彼女は、

Quietly resurrected, Miss Opposite was being wheeled out by her nieces, onto her porch, as if it were a stage and I the star performer.  
(p.291)

と再登場する。彼女が Haze 家の観察者の役目をはたしているかどうか議論の残るところだが、彼女だけが 5 年の間にまったく変わった様子を見せていない。Miss Opposite は庭で体をゆすりながら日光浴をしているという一定の形象ができて上がっている。それは Charlotte の黄色いブラウスと葡萄茶色のスラックスを身につけた形象と同程度に一定のものである。Charlie Holmes, Valeria, Jean Farlow, Maximovich などの人物も印象深い。それは彼らに関する描写が鮮やかであること、すなわち Humbert の観察力と表現力との優秀さとに加えて、読者にそっと知らされる彼らの死の効果、死による形象の不変化のためである。このように各々の登場人物は Humbert の記憶の中である一定の形象のまま存在している。

Humbert は自らの想像の世界で各々の人物の一連の形象を展開する。それら一連の形象には基本となる一瞬の形姿があり、彼はそれを記憶として所有している。つまり Humbert は記憶の中に各々の人物の一枚の絵のような形姿を持ち、それを時間を超越した想像力の世界、“Humberland”で自由に解放する。色彩表現を考察することによって各々の人物の形象がどういふものであるか明らかになった。これが Humbert による *Lolita* という告白の中心となっている。“auburn”, “russet”などの色彩語で飾られた Lolita がその中央にある。そして詩人であることを自認し、刑務所の中で言葉と記憶と想像力しか与えられていない Humbert にとって、色彩豊かに描写された Lolita の形象そのものが彼女への愛なのだ。逆に言えば Lolita の絵姿が

見事な言語表現となる時、Humbertは鮮明な芸術空間を創造し、Lolitaとその世界を共有できるのだ。そして彼はLolitaの華麗な色彩絵巻によって記憶の回復を試みるのだ。

## 注

- 1 テキストとしては Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, ed. Alfred Appel, Jr., (New York: McGraw-Hill Book Company, 1970)を用いた。本文中特にことわりのない引用はこの版による。また *Lolita* (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1980)も参照した。
- 2 Alfred Appel, Jr.は Nabokov の *Speak, Memory* に関して色彩語の多いことを指摘している。“Remembering Nabokov,” in *Vladimir Nabokov, A Tribute*, ed. Peter Quennell (New York: William Morrow and Company, INC., 1984) p. 14.
- 3 Vladimir Nabokov は John Ray, Jr.なる人物を登場させて Humbert による「告白録」があたかも実在したかのように見せかける。さらに Nabokov と Humbert との類似点、例えば両者ともヨーロッパからアメリカへ移住して来たこと、大学教授であることなどのために Humbert の告白と Nabokov の経験とを混同してしまいがちである。そのような過ちを犯さないためにこの小論では *Lolita* は Humbert による「告白録」であることにあえて固執する。
- 4 コンヴェンショナルな色彩の使い方としては“raven”が挙げられる。Humbert はエスキモーの少女の髪の色を“hideous raven hair” (p.35)と言い、エスキモーの少女たちは決して彼の欲望を喚起しない。またある州境の山の中で彼が Lolita を愛撫しているところを盗み見していた“a stout lady”の髪は“a raven-black bob” (p.171)である。どちらの人物も彼に好まれていない。よって“raven”は彼にとって好ましくないものとされている。
- 5 Alfred Appel, Jr.はもともと前掲書において脊系統の色彩語の多いことを指摘している。参考までに *Lolita* で使われている脊系統の語を列挙する。複合語としては“arctic blue”, “bright blue”, “cornflower blue”, “crest blue”, “dominion blue”, “dream blue”, “glossy-blue”, “hazy blue”, “horizon blue”, “inky blue”, “neon-blue”, “pale-blue”, “sapphire-blue”, “turquoise blue”, “violet-blue”が使われている。また“aquamarine”, “azure”, “frosted aqua”, “indigo”, “livid”, “sapphire”もある。“white”, “black”, “blue”, “brown”の *Lolita* での使用回数はそれぞれ、90, 74, 60, 51回である。



- 6 Alfred Appel, Jr.は *The Annotated Lolita* の注で次のように言っている。  
Sandro Botticelli (1444 or 1445-1510), master of the early Italian Renaissance, known for his tender renderings of sensual but melancholy femininity. That pink is most manifest in the vision of the three graces in his painting "Primavera," while the "wet, matted eyelashes" suggest his famous "The Birth of Venus".... (p.364)
- 7 Nabokov は *Laughter in the Dark* (Harmondsworth : Penguin Books Ltd., 1963) の中で, "coloured animated drawings" (p.5)として絵画の中の人物が動き出すという幻想を提示している。
- 8 *Poems and Problems* (Toronto, New York: McGraw-Hill Book Company, 1970) 参照。
- 9 Nabokov は *Speak, Memory* (Harmondsworth : Penguin Books Ltd., 1969)で"my brother and I could read and write English but not Russian (except KAKAO and MAMA)" (p.24)と言っている。以下の *Speak, Memory* からの引用はこの版による。
- 10 Humbert は"nymphets"を次のように定義する。

Now I wish to introduce the following idea. Between the age limits of nine and fourteen there occur maidens who, to certain bewitched travelers, twice or many times older than they, reveal their true nature which is not human, but nymphic (that is, demoniac); and these chosen creatures I propose to designate as "nymphets". (p. 18)

- 11 *Lolita* の最後は次のような冒葉で終る。

I am thinking of aurochs and angels, the secret of durable pigments, prophetic sonnets, the refuge of art. And this is the only immortality you and I may share, my Lolita. (p.311)

*Lolita* の冒頭の部分はしばしば引用されて注目を集めているが、同じように最後も注目されるべきである。*Lolita* は物語という点からこの部分から John Ray, Jr.の"Foreword"へとつながり、言語による芸術空間という点から有名な冒頭の部分へとつながる円環的作品なのだから。

## 助動詞縮約の統語分析とそれらの諸問題\*

高橋 勝 忠

This paper is an attempt to investigate what conditions govern the occurrence and non-occurrence of Auxiliary Reduction(AR) from a syntactic standpoint.

In section 1, I will introduce the five former analyses concerning AR, i.e. 1) King(1970), Lakoff(1970), 2) Bresnan(1971), 3) Wood(1979), 4) Zagana(1982), and 5) Kaisse(1983a). In sections 2.1-2.7, I will examine the adequacy of each analysis and point out certain deficiencies, checking whether each syntactic condition correctly predicts the occurrence and non-occurrence of AR with the seven constructions relevant to AR, i.e. constructions after VP Deletion, Wh Movement, Complex NP Shift, Distributed Nominalization, Parenthetical Formation, Comparative Deletion, and Pseudo-Cleft.

In section 3, I will describe what possibilities remain for explaining the occurrence and non-occurrence of AR.

0. 英語には、次の斜字体にみられる助動詞縮約 (Auxiliary Reduction, 以下, AR と略す) という現象がある。<sup>1</sup>

- (1) a. Eli has gone to lunch.  
b. Eli's gone to lunch.
- (2) a. Fred is the man for the job.  
b. Fred's the man for the job.

従来, AR に関して, King(1970), Lakoff(1970), Zwicky(1970), Baker(1971), Bresnan(1971), Selkirk(1972), Wood(1979), Zagana(1982), Kaisse(1983a, b), Sells(1983), Whitney(1984), Kaisse(1985)などで統語的・

音韻的観点から活発な論議が交わされてきた。例えば、King(1970), Lakoff(1970), Zwicky(1970)は、ARを左右する要因として、助動詞の後続要素に残される消去の位置(deletion site)<sup>2</sup>を問題にし、Selkirk(1972), Zagona(1982)では、その消去の位置を痕跡(t)や空範罫(e)と解釈して分析する。一方、Kaisse(1983a, 1985), Sells(1983)は、ARを左右する要因として、後続要素に加え、助動詞の先行要素にも制約を課す<sup>3</sup>。しかし、本稿においては、Kaisse(1983b)が指摘するように、先行要素のARの容認性に揺れが生じるという事実から、<sup>4</sup> ARの先行条件は後続条件と性質が異なるものと考えたい。従って、本稿では主として後続条件だけを考察の対象にする。このような前提で、第1章では、まず、従来のARに関する統語分析を紹介する。第2章では、ARの生起条件に密接に関係する7種類の構造とARの共起関係を見ながら、従来の統語分析の妥当性を比較検討する。その結果、従来の分析には何らかの不備が見られることを指摘する。第3章では、AR分析の今後の課題として、第2章に残されたARの問題をどのような方向で解決するのがよいか、その可能性を探ってみたい。

1. 最初に、従来のARの分析にはどのようなものがあるか見てみよう。助動詞の後続要素に制約を課してARの生起条件を統語的観点から規定するものに、次の5つの分析がある。

1) King(1970), Lakoff(1970)の分析：ある文において、助動詞の後続要素が移動や消去変形によって削除されると、ARが阻止される。(助動詞のあとの\_\_\_は消去の位置を示す。)

- ex. a. I wonder where Gerald {is/\*'s} \_\_\_ today.  
 b. You are leaving and he {is/\*'s} \_\_\_ too.

2) Bresnan(1971)の分析：ARは各サイクルのすべての変形操作のあとで適用される後接語(proclitic word)として分析される。(助動詞のあとの $\phi$ は今後、(比較)削除変形が適用されたことを示す。)

- ex. a. Sam is richer than Bill {is/\*'s}  $\phi$  these days.  
 b. [<sub>S<sub>2</sub></sub> Sam is [<sub>AP</sub> richer [<sub>S<sub>1</sub></sub> than Bill is rich these days]]]  
 c. [<sub>S<sub>2</sub></sub> Sam is [<sub>AP</sub> richer [<sub>S<sub>1</sub></sub> than Bill ['s rich] these days]]]

例えば、(a)のARは、その基底構造(b)のS<sub>1</sub>サイクル内でのARの適用が(c)のようにisを後接語化するため、そのあとS<sub>2</sub>サイクル内での比較削除変形が同一性条件(Identity Condition)を満たさない結果、非文と判断される。

3) Wood(1979)の分析: ARは動詞句内の要素が空(empty)になると適用されない。すなわち、空動詞句制約(Empty Verb Phrase Constraint)が働く。

ex. I wonder where Sam {is/\*'s/'s at}.

4) Zagona(1982)の分析: 助動詞の完全形(full form)は空範疇の統率子(governor)となるが、縮約形(clitics)はその統率子になれない。<sup>5</sup> すなわち、空範疇の原則(Empty Category Principle)<sup>6</sup>が働く。

ex. I wonder where Bill {is/\*'s} e.

5) Kaisse(1983a)の分析: 助動詞の後続要素が名詞句構造(NP-Structure)<sup>7</sup>における後続要素と同一でないなら ARが阻止される。

ex. He {is/\*'s}, I should think, a bit tired after his journey.

この場合、名詞句構造の段階では、助動詞のあとに *a bit* 以下の要素が続くと考えられる。従って、上例のような挿入節形成後の構造と助動詞の後続要素が異なる。その結果、上記の制約に抵触し ARが阻止される。

2. 以上, ARに関する5つの統語分析を見てきた。本節においてこれらの分析を7種類の構造に照らし合わせ、それぞれの妥当性を比較検討してみることとする。

### 2.1 動詞句削除(VP Deletion)

動詞句削除というのは、(1a)-(1d)にみられるように、右側のSの等位項の動詞句が左側のSの等位項の動詞句と同一のもとで削除される規則をいう。

(1) a. \*Maurice's going to be in the play, and Leslie's  $\phi$  too.

b. \*Either John's left or Bill's  $\phi$ .

c. Herb's going and Jerome is  $\phi$  too.

d. John's very nice and August is  $\phi$ , too.

d': [<sub>s</sub> [<sub>s</sub> John is very nice] and [<sub>s</sub> August is very nice, too]]

動詞句削除とARが共起しないことは、前述した1), 3), 4), 5)の各分析から正しく捉えられる。問題は2)のBresnan(1971)の分析にある。例えば、問題となる(1d)の文を考えてみよう。(1d)の基底構造(1d')において、左側のSの等位項にARが適用されると['s very]のようにisは後接語となり、右側のSの等位項の動詞句と同一ではなくなる。従って、もし動詞句削除が右側のSの等位項の中で適用されるなら、同一性条件を破り、非文を予測する。しかし、(1d)の右側のSの等位項からは *August is* の派生が許され、

その予測に反する。(1c)についても同じ問題が指摘される。(詳細は, Selkirk (1972), Wood(1979), Bissantz(1983)を参照。)

## 2.2 wh(句)移動(Wh Movement)

wh(句)移動というのは、関係詞節や疑問文などを形成する場合に、基底構造の中で wh という標識のついている要素を移動する規則である。痕跡理論のもとでは、(2a)-(2d)にみられるように wh(句)移動の背後に痕跡(*t*)が残される。

- (2) a. \*I wonder what John's *t*.  
 b. Who do you think *t*'s coming to town?  
 c. How tall's John *t*?  
 d. Where's the party *t* tonight?  
 d': [<sub>s</sub> [<sub>COMP<sup>WH</sup></sub>] [<sub>s</sub> the party is *where* tonight]]

(2a)-(2d)の AR の派生について、1), 4)の分析からは問題は起こらない。しかし、2), 3), 5)の分析では、(2a)と(2b)は正しく予測されるものの、(2c)と(2d)の AR の派生に関しては問題が生じる。

まず、2)の Bresnan(1971)の問題を見てみよう。仮に(2d)の文を例にとると、その基底構造(2d')の S サイクルでは、AR は適用されない。なぜなら、もし AR がそこで適用されると *is* は [<sub>s</sub> *where*] となり、wh 移動が適用できない構造となるからである。<sup>8</sup>従って、AR は適用されないまま、wh の要素は COMP の中に移動される。そのあと、S' サイクルにおいて主語・助動詞倒置(Subject-Auxiliary Inversion)が適用されるが、AR は [<sub>s</sub> [<sub>s</sub> [<sub>is</sub>] [<sub>the party</sub>]…]]のように S サイクル内で適用されることになる。これは、Chomsky(1973)で提案された厳密サイクルの条件(Strict Cycle Condition)<sup>9</sup>に違反することになる。この問題は、(2c)に関しても同様に指摘される。

次に、3)の Wood(1979)の問題を考えてみよう。Wood は動詞句内の要素が空(empty)になるとき AR が適用できないと仮定する。しかし、この分析によれば、(2c)と(2d)の動詞句内は、wh 要素が COMP に移動したあと空の状態になっているので、AR が適用できないと予測されるはずである。しかし、(2c)と(2d)の AR は容認可能である。

最後に、5)の Kaisse(1983a)の分析から生じる問題を指摘しよう。(2c)と(2d)の文はそれぞれ名詞句構造の段階で、John is very tall. / The party is somewhere tonight.となる。従って、助動詞の後続要素には、(2c)や(2d)の wh(句)移動後の構造と異なる要素がくる。その結果、5)の立場の主旨から

AR が阻止されると予測されるにもかかわらず、(2c), (2d)は正しいものと判断される。<sup>10</sup>

### 2.3 複合名詞句転移(Complex NP Shift)

複合名詞句転移というのは、(3a)-(3d)にみられる斜字体の複合名詞句の要素を e の位置から文末に移動する規則である。

- (3) a. \*John's (e) to Mary *the best friend in the world*.  
 b. \*Mary's (e) after Jane *the best athlete in the team*.  
 c. Jack's giving (e) to Mary *the nicest present imaginable*.  
 d. Jack's been (e) to Mary *the dearest friend imaginable*.

これは、Ross(1967)で最初に言及された変形規則であるが、Fiengo(1974)のように変形規則ではないという立場もあるので、両者の立場から AR を検討することにする。

まず、変形規則であると考えたら、複合名詞句移動の痕跡として空範疇や消去の位置を残す(以後、両者を含めてギャップと記す)。従って、1), 4)の分析からはこのギャップによって(3a)と(3b)の AR の非文性は正しく捉えられる。また、5)の Kaisse(1983a)の分析では、複合名詞句転移を文体規則(Stylistic Rule)<sup>11</sup>と仮定するので、名詞句構造と文体規則後の構造間にある助動詞後統要素の相違によって(3a), (3b)の AR の非文性は正しく予測される。しかし、2), 3)の分析からは問題が生じる。まず、2)の Bresnan(1971)の問題を考えてみよう。もし、(3a), (3b)の AR の適用後、複合名詞句が文末に移動すると仮定すれば、(3a), (3b)の AR の非文性は変形に関する一般制約(注8参照)によって説明可能である。しかし、これは、「AR が各サイクルのすべての変形操作のあとで適用される」という Bresnan の主旨に反する。<sup>12</sup>次に、3)の Wood(1979)の問題を考えてみよう。Wood の分析は、「動詞句内が空(empty)である」という制約によって AR が阻止されるが、(3a), (3b)においては *to Mary* や *after Jane* が動詞句内に残され、(3a), (3b)の AR を誤って派生させることになる。

今度は、複合名詞句転移のような変形規則はないと仮定した場合、AR の事実がどのように捉えられるのかを見てみよう。複合名詞句が移動された証拠がないなら、当然、助動詞の後部にギャップは生じない。従って、1)と4)の分析では(3a)と(3b)の AR の非文性を正しく予測できない。また、2)の分析では、基底生成による(3a), (3b)の構造にARが適用され、[ 's to ] や [ 's after ] を形成し、AR が誤って派生されるという問題が生じる。3)の分

析では、変形で導入する場合と同じ問題がここでも生じる。名詞句構造とその後の構造間にある助動詞後続要素の相違によって AR の事実を説明する 5) の分析では、(3a) と (3b) が基底生成されることによって、名詞句構造と文体規則後の構造間にその相違が見られなくなり、(3a) と (3b) の AR を誤って許すことになる。

#### 2.4 分配名詞化(Distributed Nominalization)

名詞化というのは、もともと文の形であるものが変形規則によって名詞表現になることをいうが、分配名詞化はその名詞表現になった一部の要素が主語から補語の位置に、あるいは補語から主語の位置に分配されることをいう。

- (4) a. \*The decision's to go ahead with it.  
 b. \*Mary's picture's of John and Shirley in Mahopac.  
 c. \*The plan's to eat as soon as we get there.  
 d. \*The prospect's for early success.

この派生に関しては、Chomsky(1970)や Culicover(1977)のように変形で導入する立場と、Sells(1983)や Higgins(1979)のように基底で生成する立場がある。

まず、前者の変形で導入する立場と AR の関係を考えてみよう。例えば、Culicover(1977)の分析に従うと、(4a)は $NP[NP[The\ decision]]\ VP[to\ go\ ahead\ with\ it]]\ is[e]_{NP}$ の基底構造から、主語 NP の補文である VP を $[e]_{NP}$ の補語の位置に外置して派生される。その結果、*is*の後部にはギャップが残されない。従って、1), 4)の分析では(4a)の AR の事実は説明できない。<sup>13</sup> 2)の分析では、主語 NP の補文である VP が $[e]_{NP}$ の位置に外置されたあと、*is*は $[s\ to]$ のように後接語となるので誤って(4a)の AR の派生を許す。3)の分析では、主語 NP の補文である VP が外置後、動詞句内にとどまるので(4a)の AR を誤って派生する。以下、(4b), (4c), (4d)に関しても 1), 2), 3), 4)の各分析について同じ問題が生じる。一方、5)の分析では、(4a)の基底構造の段階を名詞句構造と仮定し、主語 NP の補文である VP が $[e]_{NP}$ の位置に移動する外置変形を文体規則と仮定するので、名詞句構造と文体規則後の構造間にある助動詞後続要素の相違によって、AR の事実は説明できる。

次に、基底生成で(4a)-(4d)の構造を導入する立場と AR の関係を見てみよう。基底生成によると助動詞の後部にギャップを残さないで 1), 4)の分析

では(4a)-(4d)のARの事実は説明できない。2)の分析では、*is*が後続要素の後接語となり、(4a)-(4d)のARを誤って派生する。さらに、3)の分析では、主語NPの補文であるVPの要素が動詞句内に生成されるので、(4a)-(4d)のARがなぜ容認されないか説明できない。また、5)の分析では、名詞句構造とその後の構造を区別できないので、(4a)-(4d)のARを予測できない。

## 2.5 挿入節形成(Parenthetical Formation)

挿入節というのは(5a)-(5d)の斜字体の部分を用いる。

- (5) a. \*John's, *I think*, eaten dinner already.  
 b. \*John's, *Bill said*, an excellent writer.  
 c. \*John's, *they say*, a bastard.  
 d. John, *they say*, 's a bastard.

挿入節形成に関して今まで三つの派生方法が提案されている。一つは、Okada(1977)のように基底で生成する方法、それから Emonds(1979)のように動詞句の右方向移動(Rightward Movement of VP)によって派生する方法、さらに Kaisse(1983a)のように挿入(Insertion)によって派生する方法である。ARの派生を考える場合、これら三つの挿入節派生との相関関係を調べなくてはならない。

まず、基底生成の立場とARの関係を見てみよう。挿入節が基底で生成されるなら助動詞の後続要素に挿入節が直接生成され、ギャップは生じない。従って、1)、4)の分析では(5a)-(5c)のARを誤って派生する。3)の分析では、動詞句内の要素によって、(5a)-(5c)のARの説明ができない。5)の分析では、名詞句構造とその後の構造が区別できないので、(5a)-(5c)のARが誤って派生されることになる。一方、2)の分析では、助動詞がBresnan(1971)の仮定する統語的に依存する(syntactically dependent)<sup>14</sup>要素ではないので、(5a)-(5c)のARの非文性を正しく予測する。

次に、挿入節が動詞句の右方向移動によって派生する場合とARの関係を見てみよう。この派生では、VPの移動後、助動詞の後部にギャップが生じるので1)、4)の分析では(5a)-(5c)のARの非文性が説明できる。また、5)の分析では、もし動詞句の右方向移動を文体規則と仮定するなら、名詞句構造と文体規則後の構造間にある助動詞後続要素の相違によって、(5a)-(5c)のARの非文性が正しく予測できる。一方、2)の分析では、ARを動詞句の右方向移動より先に適用するなら(5a)-(5c)のARの非文性は説明できるが、これは「ARは各サイクルのすべての変形操作のあとで適用する」という



Bresnanの主旨に反する。だが、この問題は、動詞句の右方向移動後にARが適用されるとしても、助動詞の右側に挿入節が入るので、その助動詞は統語的に依存できない要素(注14参照)となり、自然に解決されるようだ。3)の分析に関しては、挿入節が基底で生成される場合と同じ問題が生じる。

最後に、挿入節が挿入によって派生する場合とARの関係を見てみよう。この挿入による派生と上記の動詞句の右方向移動による派生との大きな違いは、前者は後者のようにある要素(VP)を移動するのではなく、ある要素(挿入節)を挿入するので、助動詞の後部にギャップを残さないという点である。従って、1), 4)の分析からは(5a)-(5c)のARの非文性は説明できない。3)の分析では、挿入節が基底で生成される場合と同じ問題がここでも指摘できる。一方、2)の分析では、挿入節が挿入される前にARが適用すると仮定した場合、変形に関する一般制約(注8参照)によって(5a)-(5c)のARの非文性が説明される。また、挿入節が挿入後ARが適用すると仮定した場合、助動詞は統語的に依存できない要素(注14参照)となるから、(5a)-(5c)のARの非文性は正しく予測される。5)の分析では、名詞句構造と挿入後の構造における助動詞の後続要素は異なるので、(5a)-(5c)のARの非文性が正しく捉えられる。

## 2.6 比較削除(Comparative Deletion)

比較削除というのは、(6a)-(6d)にみられるようにthan節、as節のある要素が主節の要素と同一性のもとで削除される規則をいう。

- (6) a. \*They are more researcher than they're  $\phi$  teachers.  
 b. \*The table's longer than it's  $\phi$  wide.  
 c. \*Joan's taken more from you than Bill's  $\phi$  from me.  
 d. \*Herman's as fond of peanuts as Gloria's  $\phi$  of almonds.

従来、比較構造の生成に関して、Bresnan(1973, 1975)のように比較削除変形による立場と、Chomsky(1977)のようにwh(句)移動変形による立場の両者が論争を繰り返してきた。ARの派生を考える場合、いずれの立場を取っても助動詞の後部にはギャップが残される。従って、1), 4)の分析は(6a)-(6d)のARの非文性を正しく予測する。2)の分析では、(6a)は、同一性条件を満たさない比較削除変形によって、また、(6b)-(6d)は、変形に関する一般制約(注8参照)によって、ARの非文性が説明できる。3)の分析ではギャップの存在にかかわらず、(6a)-(6d)のthan節、as節の動詞句内に要素が残るので、ARの非文性は予測できない。<sup>15</sup> 5)の分析では、名詞句構造と比較削除後

の構造における助動詞後続要素の相違によって、(6a)-(6d)のARの非文性が説明できる。

## 2.7 擬似分裂文(Pseudo-Cleft)

擬似分裂文というのは(7a)-(7c)のような文をいい、(7d)の自由関係詞(Free Relative)の文と区別される。

- (7) a. \*What I wonder's (e) whether we'll win.  
 b. \*What I want's (e) to go.  
 c. \*What I want's (e) an avocado.  
 d. What I eat's none of your business.

その根拠は、自由関係詞の文はARと共に起できるのに対し、擬似分裂文はARと共に起できないところにある。Kaisse(1983a)は、主語・助動詞倒置が(7d)の自由関係詞構造にのみ適用されるという事実から自由関係詞構造における'sの先行要素はNPを形成し、一方(7a)-(7c)の擬似分裂文における'sの先行要素はSを形成すると主張する。<sup>16</sup>(両者の構造上の相違に関しては、Hankamer(1974), Gundell(1977), Kuno(1977)を参照。)

擬似分裂文の派生は、Chomsky(1970)とPeters and Bach(1968)で提示されている。結論から言うと、ARの派生がうまく扱えるのは、後者の分析である。例えば、(7c)の派生を考えてみよう。Chomsky(1970)では、その基底構造、it [I want an avocado] is  $\Delta$ において、斜字体の要素が $\Delta$ の中に移動されて派生される。一方、Peters and Bach(1968)では、(7c)の基底構造、the thing [I want something] is *I want* an avocadoにおいて、斜字体の要素が消去されて派生される。従って、ARの派生を考える場合、Peters and Bach(1968)のようにisの後部にギャップが残される方がARの事実を捉えるのに都合が良い。そこで、以下Peters and Bach(1968)の分析に従いARとの関係を見ることにする。

Peters and Bach(1968)の分析に従うなら助動詞後部のギャップによって1), 4)の分析は(7a)-(7c)のARの非文性を予測する。5)の分析では、もし上記の(7c)の基底構造を名詞句構造の段階とし、そのあと*I want*の要素が消去される段階があると仮定するなら、両段階における助動詞の後続要素が異なり、その結果、(7a)-(7c)のARの非文性が正しく予測される。一方、2)の分析では、*I want*の要素が消去されたあと、助動詞isは['s an]のように後接語となるので、(7a)-(7c)のARを誤って派生する。3)の分析ではギャップの存在に関係なく動詞句内に要素が残るので(7a)-(7c)のARの非文性は

予測できない。

以上、2.1から2.7において、それぞれの構造とARとの共起関係が第1章で見た5通りの統語分析によってどのように予測されるか、また、どの点が予測されないかを比較検討してきた。最後に、これらの結果を表にまとめてみよう。

		1)の分析	2)の分析	3)の分析	4)の分析	5)の分析
動詞句削除	(1a)	○	○	○	○	○
	(1b)	○	○	○	○	○
	(1c)	○	×	○	○	○
	(1d)	○	×	○	○	○
wh (句) 移動	(2a)	○	○	○	○	○
	(2b)	○	○	○	○	○
	(2c)	○	×	×	○	×
	(2d)	○	×	×	○	×
複合名詞句転移 A. Ross (1967) B. Fiengo (1974)	(3a)	A B ○ ×	A B × ×	A B × ×	A B ○ ×	A B ○ ×
	(3b)	○ ×	× ×	× ×	○ ×	○ ×
	(3c)	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○
	(3d)	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○
分配名詞化 A. Chomsky (1970) Culicover (1977) B. Higgins (1979) Sells (1983)	(4a)	A B × ×	A B × ×	A B × ×	A B × ×	A B ○ ×
	(4b)	× ×	× ×	× ×	× ×	○ ×
	(4c)	× ×	× ×	× ×	× ×	○ ×
	(4d)	× ×	× ×	× ×	× ×	○ ×
挿入節形成 A. Okada (1977) B. Emonds (1979) C. Kaisse (1983a)	(5a)	A B C × ○ ×	A B C ○ ○ ○	A B C × × ×	A B C × ○ ×	A B C × ○ ○
	(5b)	× ○ ×	○ ○ ○	× × ×	× ○ ×	× ○ ○
	(5c)	× ○ ×	○ ○ ○	× × ×	× ○ ×	× ○ ○
	(5d)	○ ○ ○	○ ○ ○	○ ○ ○	○ ○ ○	○ ○ ○
比較削除	(6a)	○	○	×	○	○
	(6b)	○	○	×	○	○
	(6c)	○	○	×	○	○
	(6d)	○	○	×	○	○
擬似分裂文	(7a)	○	×	×	○	○
	(7b)	○	×	×	○	○
	(7c)	○	×	×	○	○

(表における○はARの事実を捉えられることを意味し、×はそれが捉えられないことを意味する。)

3. 第1章で示した5つのARの統語分析は、最後の表にみられるように何らかの不備を残している。もちろん、空範罫を使う使わないといった分析上の相違があるので統一的に各分析の妥当性は測れないが、言えることはARの生起条件を完全に捉えられる統語分析はなかったということである。しかし、すぐにその統語分析の記述的妥当性が問われるということにはならないように思われる。というのは、ARには、統語的要因以外に音韻的・談話的要因が働くからである。例えば、ARの音韻的要因としてSells(1983)は助動詞の前後にある離接(disjuncture)の数がARの生起に関連することを指摘し、Kuno(1977)は助動詞(be)が分配名詞化のような構文において、A=Bのような同一的(identificational)な意味として使われる場合に助動詞の後にポーズ(pause)が生じるためARが阻止されると説明している。また、談話的要因として考えられることは、ARの後続要素に焦点(focus)を担う要素がくればARの生起を許し、逆に焦点を担わない要素がくればARを阻止しやすいという事実である。例えば、*It's your honesty that Mary likes.*のような分裂文や、*Mary's an idiot and so's Paul.*のような構文においては、斜字体部分に焦点があるといわれている。それとは反対に、*\*He's unfortunately.* (cf. *He's unfortunately here.*)や、*\*Peter's, I believe, serious.*における文副詞や挿入節は焦点を担えない要素である。こういった事実は、ARと焦点とが密接に関連していることを示唆しているように思われる。焦点というのは、文強勢(sentence stress)と大いにかかわりがあるので、この談話的要因を音韻的要因との相関関係において調べる必要があるだろう。いずれにしても、ARには、統語的・音韻的・談話的要因が複雑に絡み合っているのですから、それらを踏まえてその生起条件が決定されなければならないものと思われる。

## 注

\* 本稿は、第38回日本英文学会九州支部大会(昭和60年10月5日、於福岡教育大学)において口頭発表した一部を修正・加筆したものである。本稿の骨子は第1回甲南英文学会で発表し、その際、荒木一雄、樹矢好弘、岩田良治の各先生から有意義な御意見をいただいた。また、本稿をまとめるにあたって、編集委員の樹矢好弘、有村兼彬の両先生から貴重な助言と示唆をいただいた。ここに記して感謝したい。

1 (1)は Kaisse(1983a: 95), (2)は Sells(1983: 78)の例。なお、本稿においては、(1)と(2)のような *has, is* の助動詞の縮約を考察の対象にし、*will, am, had* などの助動詞の縮約については旨及しない。その根拠に関しては、Kaisse(1983a: 97-98, 120)を参照。また、縮約形(contracted form)と弱化形(reduced form)を区別し、いわゆる、助動詞の縮約は前者の縮約形を指して使うことにする。その根拠に関しては、Takahashi(1984b), Suiko(1985)を参照。

2 この用語は、Lakoff(1970)のもので、移動や消去変形によって抽出(extraction)された要素の背後に残されるものを指す。

3 例えば、Kaisse(1983a)は AR の先行条件として次の二つを仮定する。

(i) 名詞句ホスト条件(NP host condition): 助動詞は名詞句(NP)に対してのみ縮約できる。

(ii) 非語彙項目条件(Non-lexical item condition): 助動詞の先行要素が単音節(monosyllabic)の非語彙項目(例えば、wh 語、限定詞、代用形など)であれば AR は適用できる。

これら(i), (ii)の条件の問題に関しては、Takahashi(1985)を参照。

4 Kaisse(1983b)は、次の AR の容認性が方言により微妙に異なることを指摘する((i)から(vii)の括弧は筆者による)。

(i) '() Not even in New York's Sandy considered laid back.

(ii) '() Looking on's the Mariner left-hander.

(iii) '() More important's the fact that you arrived.

(iv) '() On the wall's hanging an original Vermeer.

(v) % Which man's she the fondest of?

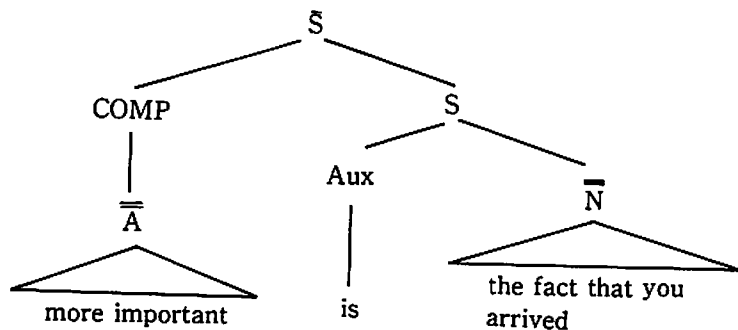
(vi) % What composer's that?

(vii) % What book's he reading?

すなわち、最も厳しい AR の制約をもつ第 1 グループは(i)-(vii)のすべての文を排除し、第 1 グループよりも少し AR の制約が緩められる第 2 グループは(i)-(iv)を非文にするが(v)-(vii)の文を容認し、また、AR の制約が一番緩いと考えられる第 3 グループは(i)-(vii)のすべての文を容認する。Kaisse は、これら三つのグループにみられる AR の容認性の違いを、縮約形(clitics)が先行要素のどこに付くかによって説明しようとする。例えば、(iii)の文の AR が適用される前の構造を次のように仮定して Kaisse の分析を見てみよう。

この構造で *is* は S の COMP 要素に隣接しているが、S の最初の語(first word)に隣接していない。(この場合、*is* 自体が S の最初の語になっている。)そこで、AR が適用

(iii)



されると *is* の縮約形 *'s* は次の(viii)の位置に現われるが(ix)の位置には現われないことになる。

(viii)……[ $\bar{s}$  [COMP clitics] [ $s$  first word in S]…]

(ix)……[ $\bar{s}$  [COMP] [ $s$  first word in S clitics]…]

Kaisse は、縮約形が(viii)のように  $\bar{S}$  の COMP 要素に前接する場合、それは  $\bar{S}$  の中で COMP 要素の隣りの二番目の位置 (second position) を占めるので  $\bar{S}$  の 2PC(second position condition) を満たし、また縮約形が(ix)のように  $\bar{S}$  の最初の語に前接する場合、それは  $\bar{S}$  の中で二番目の位置を占めるので  $\bar{S}$  の 2PC を満たすと説明する。そこで、この二つの条件を仮定すると最も厳しい AR の制約を持つ第 1 グループは(ix)の構造に現われる縮約形、すなわち  $\bar{S}$  の 2PC によって、また、最も緩やかな AR の制約を持つ第 3 グループは(viii)の構造、すなわち  $\bar{S}$  の 2PC によって、そして(v)-(vii)の文だけを許容する第 2 グループは  $\bar{S}$  の 2PC と Kaisse(1983a)で仮定された名詞句ホスト条件 (注 3 参照) によって(i)-(vii)の AR の容認性の違いが正しく捉えられる。

5 Zagona(1982)によると、縮約形が例外的に統率子になれる場合として次の諸例を挙げている。

(i) What's John *e*?

(ii) When's dinner *e*?

空範疇の原則に従うなら、縮約形(*'s*)は空範疇(*e*)の語彙的先行詞 (lexical antecedent) になれないから縮約形は空範疇を適正に統率できず、(i), (ii)を誤って非文にする。そこで、Zagona(1982: 164-167)は上記の諸例と次の(iii)-(v)の諸例を区別するために縮約形が(i), (ii)のように主語以外のところから移動した *wh* 語の前接語となる場合は例外的に空範疇を統率できるとしている。

(iii) 'Which man's [<sub>VP</sub> *e*]?

(iv) 'No, I can't imagine which company's [<sub>VP</sub> e]

(v) 'Who's [<sub>VP</sub> e]?

- 6 これは, Chomsky(1981)で最初に提案されたもので, 「空範疇は適正に統率されなければならない」という原則である。Whitney(1984)は, 基本的には Stowell(1981)の方法を取り入れる Zagana(1982)の分析に使うが, Iwakura(1977)の *be* の繰り上げ(*be-raising*)の考え方を導入して, Zagana(1982)の不備を補っている(詳細は, Whitney(1984: 97-104)を参照)。
- 7 この構造を最初に仮定したのは Riemsdijk and Williams(1981)においてである。Kaisse(1983a)は, この構造と其後の構造間にある助動詞後統要素の相違によって AR の事実を説明しようとするが全体性(*globability*)の問題がある(詳細は, Takahashi(1985)を参照)。
- 8 Bresnan(1971)は, *is* が [*'s where*] のように後接語化されると一つの単語を形成するので, その中から *wh* 要素を取り出したり, あるいは削除したりできず, またその中に何らかの要素を挿入することもできないと説明する。これは変形に関する一般制約(*general constraint*)として規定されている。
- 9 この条件は, 「サイクル節点 A の支配領域を適用範囲とする規則があるとき, その規則の作用を, A の真下位領域(*proper subdomain*)で, 同じくサイクル節点である節点 B の支配する領域のみに及ぼすことはできない」というものである。
- 10 Kaisse(1983a)は(2d)の AR の派生を可能にするため, 助動詞の先行要素が単音節の *wh* 語であれば AR が適用される非語彙項目条件(*Non-lexical item condition*)を用いる。しかし, (2c)の *How tall* は単音節でない *wh* 語句になるのでこの条件を使っても AR の派生は説明できない。
- 11 Kaisse(1983a)は文体規則によって派生される構造として, 複合名詞句転移の他に否定構成素前置, 分詞句前置などの, いわゆるルート変形によって派生されるものを含める。
- 12 もし複合名詞句転移が Whitney(1984)のように  $\bar{A}$  移動( $\bar{A}$ -movement)と仮定されるならこの問題は避けられるように思われる。Whitney(1984:27-28)は複合名詞句転移が  $\bar{A}$  移動である証拠として, 文副詞(斜字体)が複合名詞句のあとに生じにくいことを挙げる。

(i) I explained to Mary *in the car* my plans for the future.

(ii) ?\*I explained to Mary my plans for the future *in the car*.

Whitney は  $\bar{A}$  移動によって残される変項(*variables*)が Double-ing フィルターを阻止したり, 寄生空所(*parasitic gap*)の解釈を可能にするという共通性をもつことから,  $\bar{A}$

移動に属するものとして、複合名詞句転移の他に wh (句) 移動、話題化、挿入節形式などを含めている。

- 13 Zagona(1982:156)は分配名詞化が上昇変形(Raising)によって派生されると考え、例えば(4a)のS構造の段階では下記(i)のように小節(small clause)に主語のNPの痕跡が残され、その痕跡を縮約形('s)が適正に統率しないとすることによって(4a)のARの非文性を説明しようとする。

(i) [<sub>NP</sub> The decision<sub>i</sub>] [<sub>INFL</sub>'s] [<sub>SE</sub> to go ahead with it]

もし、このような上昇変形が仮定されるなら1), 4)の分析でもARの事実は正しく捉えられる。

- 14 Bresnan(1971: 7)は母音弱化(vowel reduction)が起こる要素とは、その要素が統語的に依存する要素でなければならないとし、統語的に依存する要素とは「ある終端節点(terminal node)Aが、Aより他の節点(B)を支配する節点(C)によって、直接支配される(immediately dominated)ようなAの要素」であると説明する。
- 15 Kuno(1981)は、x-much(many) Quantifier Raising という変形によって比較構文の動詞句内のある要素がS節点に上位付加(Chomsky adjunction)されることを示す。この分析が正しいなら、(6a)-(6d)における that 節、as 節に残された動詞句内の要素がS節点に移動され、動詞句内は空となる。従って、3)の分析でも(6a)-(6d)のARの非文性が正しく予測できることになる。
- 16 従って、(7a)-(7c)のARは Kaisse(1983a)で仮定された名詞句ホスト条件(注3参照)に抵触して排除される。

#### 参考文献

- Baker, C.L. 1971. "Stress Level and Auxiliary Behavior in English." *LI* 2.167-181.
- Bissantz, A. 1983. "The Syntactic Conditions on *be* Reduction in GPSG." *Papers from the Parasession on the Interplay of Phonology, Morphology and Syntax*, *CLS*.28-37.
- Bresnan, J. 1971. *Contraction and the Transformational Cycle in English*. IULC.
- \_\_\_\_\_. 1973. "Syntax of the Comparative Clause Construction in English." *LI* 4. 275-343.
- \_\_\_\_\_. 1975. "Comparative Deletion and Constraints on Transformations." *LA* 1. 25-74.
- Chomsky, N. 1970. "Remarks on Nominalization." in R.A. Jacobs and P.S. Rosen-



- baum, eds., *Readings in English Transformational Grammar*. Waltham: Ginn.
- \_\_\_\_\_. 1973. "Conditions on Transformations." in S.R. Anderson and P. Kiparsky, eds., *A Festschrift to Morris Halle*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- \_\_\_\_\_. 1977. "On Wh-movement." in P. Culicover *et al.*, eds., *Formal Syntax*. 71-132. New York: Academic Press.
- \_\_\_\_\_. 1981. *Lectures on Government and Binding*. Dordrecht : Foris.
- Chomsky, N. and H. Lasnik. 1977. "Filters and Control." *LI* 8.425-504.
- Culicover, P.W. 1977. "Some Observations concerning Pseudo-Clefts." *LA* 3.347-375.
- Emonds, J. 1977. "Appositive Relatives Have No Properties." *LI* 10. 211-244.
- Fiengo, R.W. 1974. *Semantic Conditions on Surface Structure*. Ph.D. dissertation, MIT.
- Gundell, J.K. 1977. "Where Do Cleft Sentences Come from?" *Lg*. 53.543-559.
- Hankamer, J. 1974. "On the Non-Cyclic Nature of WH-Clefting." *CLS* 10.221-233.
- Hendrick, R. 1982. "Reduced Questions and their Theoretical Implications." *Lg*. 58, 800-819.
- Higgins, F.R. 1979. *The Pseudo-Cleft Construction in English*. New York: Garland.
- Iwakura, K. 1977. "The Auxiliary System in English." *LA* 3.101-136.
- Jackendoff, R. 1977. *X Syntax: A Study of Phrase Structure*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kaisse, E. 1979. "Auxiliary Reduction and the Derivation of Pseudoclefts." *LI* 10. 707-710.
- \_\_\_\_\_. 1983a. "The Syntax of Auxiliary Reduction in English" *Lg*. 59.93-122.
- \_\_\_\_\_. 1983b. "The English Auxiliaries as Sentential Clitics." *Papers from the Parasession on the Interplay of Phonology, Morphology and Syntax, CLS*. 96-102.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Connected Speech: The Interaction of Syntax and Phonology*. Orlando: Academic Press.
- King, H. 1970. "On Blocking the Rules for Contraction in English." *LI* 1.134-136.
- Kuno, S. 1977. "WH-Cleft and It-Cleft Sentences." *SEL* 5.88-117.
- \_\_\_\_\_. 1981. "The Syntax of Comparative Clauses." *CLS* 17.136-155.
- Lakoff, G. 1970. "Global Rules." *Lg*.46.627-639.
- Okada, N. 1977. "On Parenthetical Clauses." *SEL* 5.154-162.
- Peters, S. and E. Bach. 1968. "Pseudo-Cleft Sentences." unpublished manuscript.

- Riemsdijk, H. van and E. Williams. 1981. "NP-Structure." *LR* 1.171-217.
- Ross, J.R. 1967. *Constraints on Variables in Syntax*. Ph.D. dissertation, MIT.
- Selkirk, E. 1972. *The Phrase Phonology of English and French*. Ph.D. dissertation, MIT.
- Sells, P. 1983. "Juncture and the Phonology of Auxiliary Reduction in English." *U/ Mass* 8.76-105.
- Stowell, T. 1981. *Origins of Phrase Structure*. Ph.D. dissertation, MIT.
- Suiko, M. 1985. 『文法と発音』新英文法選書第1巻, 大修館.
- Takahashi, K. 1981. 「英語における時制縮約と Not 縮約の一考察」『福大人文論叢』13. 329-337.
- \_\_\_\_\_. 1984a. "Comments on 'Cliticization vs. inflection: English *n't*' by Zwicky and Pullum(1983)." *Fukuoka University Review of Literature & Humanities* 15. 1475-1478.
- \_\_\_\_\_. 1984b. 「AUX(*have, has*)に関する reduced form と contracted form の統語的な違い」『福大人文論叢』16.731-740.
- \_\_\_\_\_. 1985. 「最近の助動詞縮約に関する現状と批判——E. Kaisse(1983)の分析について——」『福大人文論叢』17.577-589.
- \_\_\_\_\_. (to appear) 「助動詞縮約の生起要因」『英語青年』研究社.
- Whitney, R. 1984. *The Syntax and Interpretation of  $\bar{A}$ -Adjunctions*. Ph.D. dissertation, University of Washington.
- Wood, W. 1979. "Auxiliary Reduction in English: A Unified Account." *CLS* 15. 366-377.
- Zagona, K. 1982. *Government and Proper Government of Verbal Projections*. Ph.D. dissertation, University of Washington.
- Zwicky, A. 1970. "Auxiliary Reduction in English." *LI* 1.323-336.
- Zwicky, A. and G. Pullum. 1983. "Cliticization vs. inflection: English *n't*." *Lg.* 59. 502-513.

## [書評]

John W. Aldridge

*The American Novel and the Way We Live Now*

Oxford University Press, 1983. viii + 166pp.

大森義彦

1960年代半ば以降70年代を通じてのアメリカ小説の一つの際立つ特徴は、その前衛的、実験的性格にあったと言ってもよいであろう。そのような特徴は、もちろん、60年代の社会的、感性的大変動の反映と見なすことができるし、その意味でアメリカ小説は、少なくとも70年代末までは、60年代の余波の中にいたと言える。60年代の感性がすべての確立された制度、権威、秩序に疑惑と反逆の姿勢を取ったように、多くの作家たちが示した実験的作風の根底にあった文学意識も、小説の方法として確立され公認されていた手法、すなわち言語による現実の再現というリアリズム、あるいはミメシスの方法に対する疑惑に彩られていた。このような文学意識を個々の作品において様々な形で示しているのが John Barth, Donald Barthelme, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, Joseph Heller, William Gass, John Hawkes, Robert Coover, Ronald Sukenik などである。リアリズムを基盤とした伝統的手法からの脱皮、認識の方法としての小説と言語についての強烈的な意識を共通の特徴としてもつこれらの作家の作品は、しばしば難解である (Vonnegut は例外)。アバンギャルドが難解であるのは小説に限らず芸術一般の常であるが、そのような難解な小説が innovative fiction と呼ばれて批評家・研究者から称賛されてきたのが、この20年ほどのアメリカ小説の動きであった。批評家や、時には実作者自らが「新しい小説」に名前を与えようとした。いわく、“metafiction”, “surfiction”, “transfiction”, “superfiction”, “parafiction” 等々である。高度にソフィスティケートされた作家・作品群が続々登場し、アバンギャルドがアメリカ小説の本流となりそうな観さえ呈していた。

しかし、本流となったアバンギャルドなど語義矛盾に等しい。研究者の間では fashionable trend ではあっても、一般読者の間にくいこむところまではいっていなかったようである。そのことが70年代後半からのここ数年

間で明らかになってきた。伝統的手法の回復を公言する John Irving の爆発的人気などはそのよい例である。研究者の側からも、実験的作風の小説がアメリカ文学を席卷しつつあるかのような現状に苛立ちと不満を表明するものが増えてきた。Gerald Graff の *Literature Against Itself* (1979) などはその代表例である。また、実作者の立場から実験小説の批判を展開した John Gardner の *On Moral Fiction* (1978) も記憶に新しい。これら二者共に、実験的作風の作家たちに共通して見られる過度の方法意識と自意識、ニヒリズムとシニシズムを槍玉にあげて激しく非難していた。またもっと最近で評者が目にしたものでは、Joseph Epstein の “The Literary Life Today” (*Plausible Prejudice*, 1985) というエッセイがある。齒に衣きせぬ口調の見本とも言うべき語り口で Epstein は、 “the English Department Novel” とでも呼ぶべきような小説が横行し、 “the usurpation of contemporary literature by the university” が進行しつつあると嘆いてみせる。要するに Epstein は、現在のアメリカの小説が一種の elitism におちいり、文学を愛好する一般読者に背を向けていること、そして小説が第一義的にアカデミックな「研究」の対象になってしまったことに憤慨しているのである。アメリカ人ならざる評者としては、Epstein の憤慨を自分のものとすることはもちろんできるわけもない。しかし、「文学が専門家のものになったらおしまいだ」と漠然とながらも考えたりすることもある評者にとっては、Epstein の憤慨は理解できぬものではなかった。いずれにせよ、反リアリズムをその際立つ特徴とする実験小説の評価をめぐる、ここ数年アメリカの文壇では論争が続いてきた。

さて、ここに取りあげる John Aldridge の *The American Novel and the Way We Live Now* は、著者の六冊目の批評書である。研究書というよりも文芸評論集といった趣きの本書は、もともとこの10年ほどの間に *Harper's* や *Commentary* などの雑誌に発表されたエッセイや書評に加筆、修正をほどこし、さらにいくつかの書き下ろしの文章を加えて、全体で11章の構成となっている。扱われている作家は、70年代に頭角を表わしてきた者から50年代60年代にすでに文壇的地位を確立していた者まで16人にのぼるが、いずれの作家の場合にも70年代半ば以降に発表された作品を中心に論評が加えられており、通説して innovation と experiment の時代であった70年代の literary climate に対する概観と論評を読者は受け取ることになる。

また、本書の題名からも容易に察せられるように、そして Aldridge 自身序文で明らかにしている通り、本書は社会評論、もしくは文化評論的性格も持っていて、70年代の literary climate と cultural climate の間の相関を読み取ろうとする姿勢が一貫している。そのような姿勢は、文学を社会的、歴史的な文脈において考察するという性向 (tendency) に根ざしたものであり、たとえそのような姿勢が現在どれほど “unfashionable” と見なされようとも、己れの性向に従うまでである、と著者は述べている。さらに加えて、そのような性向に従って書かれた本書は “highly subjective” であり、“a thorough and systematic study” を意図したものではない、とも断わっている。自己の姿勢を “unfashionable” と表現したところに、アメリカの大学で文学を講じる者として、小説ばかりか批評の世界においても目のあたりにしている「様々な意匠」の乱舞に、著者がどのような視線を向けているかがうかがわれよう。

いずれにせよ、そういうわけで、本書は何らかの fashionable な文芸理論で武装したものではない。息の長いセンテンスの連続で決して読みやすいとは言えないが、個々の小説を論評する時の Aldridge の評価の基準はいたって明快である。思い切って単純化して言えば、それぞれの作品が広義のリアリズムの原則にいかにか忠実であるか、ということに落ち着くだろう。広義のリアリズムとは、たとえば Faulkner、あるいは場合によっては Joyce まで包含するものであり、要するに、いかに表現の実際のプロセスで現実を変形しようとも、あるいは忠実に模写しようとも、とにかく現実をどう把握してどう表現するかという基本的テーマ、現実の認識を追求するという課題をどこまでひきうけているか、そしてどの程度までその課題を果たしているか、ということなのである。もちろん、「現実」(reality) の「表現」(representation) の不可能性と無効性を主張し、その事実の作品化にこそ意義を見出しているかに見える、70年代のアバンギャルドの中でも最も先鋭的な作家たち (Sukenic, Coover, Federman, etc.) や、そのスポークスマンの役目をひきうけているかに見える批評家たち (Jerome Klinkowitz, Larry McCaffery) から見れば、上に述べたような Aldridge の作品評価の基準はあまりにも素朴なものに映るであろうし、先に挙げた Gardner や Graff に対してそうしたように、“conservative” あるいは “reactionary” のレッテルを貼り付けて無視し去ることになるのであろう。議論の荒っぽさには気付きながらも、その基本的趣旨にはかなりの共感を覚えて Gardner の *On*

*Moral Fiction* を読んでしまった“conservative”な読者たる評者などには、本書での Aldridge の論旨の展開は説得力を持つ場合が多かった。

基本的には Aldridge も Graff の立場とそう遠いところにはない。しかし“a thorough and systematic study”を意図したと思われる Graff の論評が、ややもするとアバンギャルドの文学に対する憎悪にも似た感情的反発が前面に出過ぎて、筆の運びを妨げるうらみが感じられたのに比べて、Aldridge の筆致には冷静さと落ち着きが感じられるし、その分析は公平な観察眼に基づいているように思われる。そのことはたとえば、Aldridge が本書で高く評価している作家の中に Joseph Heller や William Gaddis がはいつていることでもわかるであろう。二人とも型にはまったりリアリズム作家ではない。リアリズムの枠内で小説を発表し続けている作家に関しても Aldridge の評価は一様ではない。肯定的な評価が与えられているのは Mailer, Bellow などで、Roth, Styron, Baldwin などについてはかなり手厳しい評価が下されている。たとえば、*Portonoy's Complaint* 以後の Roth については“*What he is up to is a form of literary onanism*”, Styron の *Sophie's Choice* は“*clearly a phony book*”, Baldwin は“*deteriorating as a novelist and becoming increasingly a victim of the vice of sentimentality*”といった具合である。

さて、本書で取りあげられている 16 人の作家についての論評を一つ一つ紹介していく余裕はもちろんないので、このあとは 70 年代の文化状況とそれに運動して生じた文学状況を分析したいくつかの章、そして 70 年代の文学的模式とムードを最もよく表わしていたと考えられる作家たち (Barth, Barthelme, Sukenik, Coover) を扱った章を中心に紹介しておくにとどめたい。70 年代の文化状況と文学状況をどのように Aldridge が受けとめているかは、それぞれの章のタイトルを並べて見ただけでも容易に察せられる。すなわち、“*The Novel and the Imperial Self*”, “*The Novel as Narcissus*”, “*Living and Partly Living*”, “*Commonplaces of the Wasteland*” 等々である。

Aldridge はまずこの 20 年さまざまな議論を呼んだ「小説の死」、アメリカにおける小説の衰退の問題から議論を説き起こしている。著者によれば、もしアメリカで小説が衰退しているとするなら、それは小説がかつてもっていた、一般人の意識を形成した反映するという手段・方法としての“*authority*”を保持し得なくなったことと深い関連がある。Hemingway や Fitzgerald

に与えられていた“intellectual and imaginative leadership”を現代の読者は小説家に求めたりはしない。現代の小説家を評価する際の基準は、もっぱらその（専門家が認めるところの）“artistry”であり、一般人の想像力をかき立て、現実の理解の深化を助けるという小説の役割は弱められてしまった。さらに、小説の豊かさを保証する“vital materials”がほぼ消費し尽されたという事情もある。ユダヤ人、黒人、南部、あるいは同性愛者といった、いわば“subcultures”の出現が未知の領域として小説の“vital materials”となり得た時代は過去のものとなってしまった。小説の“vital materials”として今日なお有効性を保持している“subcultural experience”は「女性」ぐらいのようである、と著者は言う。

さらに Aldridge は、Cooper 以来のアメリカ小説の特徴であった“dialectics”，すなわち理念あるいは幻想と、現実あるいは経験との緊張関係を現代の小説に見出すことはむずかしくなってきたと説く。かつてのアメリカ小説は“a strong mythologizing dimension”を持ち、アメリカ人の共同幻想と価値観の形成に一役買う一方で、神話的理想やロマンティックな夢を風刺し批評するという相対立する機能、すなわち“demythologizing dimension”をも保持していた。“mythologizing”と“demythologizing”の“dialectical balance”がアメリカ小説の dynamism を保証していたというわけである。しかし、Aldridge の観察によれば、現代アメリカ小説はモダニストたちから受け継いだ“demythologizing”あるいは“demythifying”の機能にもっぱら意義を見出しているかのようであり、否定への衝動がその顕著な特徴である。人間、人生、世界についての“dark vision”を提示する作品には事欠かないし、現代小説のキーワードは“entropy”であり“apocalypse”である。問題は、“demythify”しようとする傾向が単に小説の世界で“majority”を形成し、あるいは“orthodoxy”となり、文学的“cliché”に墮してしまって新鮮さを失ったことにとどまらない。社会そのものがそれ自身を“demythify”する度合をますます強めてきているのである。あらゆるものの“demythification”が急速に進行し、“dark vision”が“highly orthodox mode of vision”となった社会において、なおかつ“negativist view”に固執して小説を書き続けることにどれほどの意義があるのか。文学のみならず文化的状況においても、“negativist view”はもはや異端ではあり得ず、かつてのような“adversary function”，“heretical corrective”の役割を持ち得ない。それは常に“institutionalize”される危険にさらされているのだ。要するに

Aldridge は、“dark vision”であれ“negativist view”であれ、それを提示することが何らかの緊張関係、あるいは conflict の中に身を置く覚悟を要求しなくなった状況、いわゆる「高度消費社会」の中で、社会に亀裂を入れようとするどのような vision も view も「体制」に取り込まれ商品として「消費」されてしまう状況について語っているわけであり、何やら我われの置かれた状況についての分析を聞かされているという気がしてこないでもない。

それはともかく、Aldridge も小説が自らに引き受けるべき役割の一つとして、その“adversary function”を軽視するものではない。ただ、現在のよように“adversariness”の概念が捉え難いものになってきた状況においては、作家は批判・攻撃の対象をしっかりと見定める透徹した観察眼と分析力を持つことがますます強く要求されるようになってきているということである。そしてその上で、その批判・攻撃の対象を作品的に十分に昇華させて提示しなければ、“adversary function”は有効性を保持し得ず、攻撃目標を見失った攻撃として空転してしまう。Barthelme, Sukenik, Coover などの作家に Aldridge が否定的評価しか与えないのは、まず第一には、彼がそれらの作家にこの空転を見るからである。彼らが一様に示す“negativist responses”そのものにも Aldridge は不快感を隠そうとしないが、それと同時に彼が問題にするのは、

...the problem is that although the responses may be powerfully rendered, the concrete events and specific social circumstances that induced them are seldom identified or objectified....

ということなのである。続けて同趣旨のことを Aldridge は、

Some of their stories very effectively dramatize the sensations of being shat upon and generally despoiled that accompany so much of the daily experience of contemporary life. Yet, they do not dramatize the cultural, political, or historical circumstances that *give rise* to these sensations, nor do they end in a satirical or even a specific thematic formulation. (イタリックは原文のまま)



と述べている。このような見解から、Barthelme などへの Aldridge の最終的評価が

... they have left the contemporary world so far behind that they can no longer conceive it imaginatively.... So much of their work tends to have the quality of an unfocused raging against an empty landscape or a mirror held up in anger to a void.

という判断に行き着くのは当然のことである。

さて、一時期新しい文学意識を代表するかに見えた Barth に対しても、Aldridge の評価は手厳しい。“demythify”された社会とはすべてが相対化された社会にはかならないわけで、究極的 reality あるいは truth などといったものの追求が無効となった社会である。すべてが虚構(fiction)として意識されてしまった社会と言ってもよい。そのような社会にあっては、唯一の reality らしきものは self だけということになる。Christopher Lash の例の *Culture of Narcissism* を思わせるようなアメリカ社会の病理の分析を一通り行なったあとで（実際本書には *Culture of Narcissism* からの引用がある）、Aldridge はそのようなナルシズムの典型的な表われを Barth の作品に見ている。Barth の初期の作品が比較的リアリズムに近い手法で書かれていたことは周知の事実だが、そこで表白されていた認識は非常に虚無的であった。すなわち、すべてが相対的だということ、絶対的 truth も reality もなく、あるのはそれらの“versions”だけだということであった。根底にそのような認識を持ち、そこから一步も出ようとしない Barth が、やがてその虚無的“relativism”の泥沼に落ち込み、リアリズムの無効性の意識から“fiction-making process”そのものをテーマとする、“self-contained fiction”を書くようになったのは論理的必然であったと Aldridge は言う。すべてが“versions”すなわち fiction であるという認識を繰り返し作品化しようとしている Barth の小説は、自意識の意識についての小説になってしまい、当然ながら彼の作品においては、作品の世界と作品外の世界との連関を見出すことは不可能になってしまっている。もちろん、Barth 自身の狙いがそこにあるわけであろうが、Aldridge から見ればそれは、外部世界の複雑さに対峙するという作家の責務の放棄、あるいは逃避としかうつらない。Aldridge が Barth を判断するときの論点は、たとえ小説家の描き出す世界が結局は

外部世界の“fictive version”に過ぎないとしても、それでもやはり外部世界こそが小説家の出発点であるということ、外部世界と何らかの形で切り結ぶことのない“version”はもはや“version”でさえもない、ということのようである。

Barthに限らず、一連の“innovative writers”のあまり熱心な読者とは言えない評者としては、彼らに対する Aldridge の評価を論評する資格を持たない。ただ、彼らのいくつかの作品や創作理念を表明したエッセイなどを読んだ時に感じたものは一種の背くささであった、と言えあまりに傲慢な物言いになるであろうか。たとえば Barth の処女作 *Floating Opera* の、すべてが相対的でありどのような行為も絶対的根拠を持たないという認識から、主人公が自殺（という行為）の中止に至るというストーリーの展開は、青年期の心理的プロセスをそのまま小説にしたようなものであり、作者がそのような認識を何かの「発見」と思い込んでいる限り、読者は背くささと陳腐さを感じてしまう。しかしもちろん、*Floating Opera* 執筆当時 Barth は 24 才の青年だったわけで、背くささを理由に彼の処女作を裁断するのは不当というものであろう。24 才の青年が書いた小説が背くさくなかったら、それは胡散くさいと言うべきである。しかしその後も Barth は、この彼にとっての「発見」を、手をかえ品をかえ、さまざまな実験的手法を駆使して作品化しているように思える。Barth と並んで実験作家の教祖的存在と目されている John Hawkes は、当の Barth との対談 (*Anything Can Happen*, 1983 所収) で、Barth 文学の魅力について語り、

For me John Barth's fiction has the enormous power partly because it is always positing nothingness, because it is so “created” that it also insists on that which is vacant... you [Barth] always make us aware of what we are most afraid of, which is nothingness. Out of the nothingness that is our context you create the fabulous.

と述べている。Hawkes の言葉はおそらく的確なものと言えらるだろうし、ある意味では Aldridge の Barth 批判を無効にするような内容も含んでいる。たしかに Barth の作品に一貫して見られる際立つ人工性は意図的なものであり、創作課程 (“fiction-making process” ということはすなわち “version-making process”) に読者の注意を向けさせることで、いかに人

間がそれぞれの相対的な、人工的な“version”をつくりあげ、その中に住んでいるかを示そうとしていることはわかる。またそのような作業が、かつてのリアリストたちが仮定していた reality の代わりに、Hawkes の言うように、“nothingness”を仮定していることも。しかし、それでも評者などには、Barth の仮定している「無」( nothingness )は、あくまでも「有」の存在を、あるいはその喪失を前提とした「無」であるように感じられる。「有」を仮定した「無」とも言えばよいであろうか。似たような感想を、他の前衛作家たちの次のような声高な主張にも感じてしまう。いわく、

Reality doesn't exist, time doesn't exist, personality doesn't exist.... Reality is, simply, our experience, and objectivity is, of course, an illusion [Sukenik] ...the only fiction that still means something today....is SURFICTION. However, not because it imitates reality, but because it expresses the fictionality of reality [Federman] ....

といった具合である。このような言葉に思わず「何を今さら……」とつぶやいてしまい、背くささのようなものを感じるとしたら、評者の属する文化の型とでも言うべきものがそう感じさせるのであろうか。彼らにとっては「今さら」ではないのかも知れないのである。

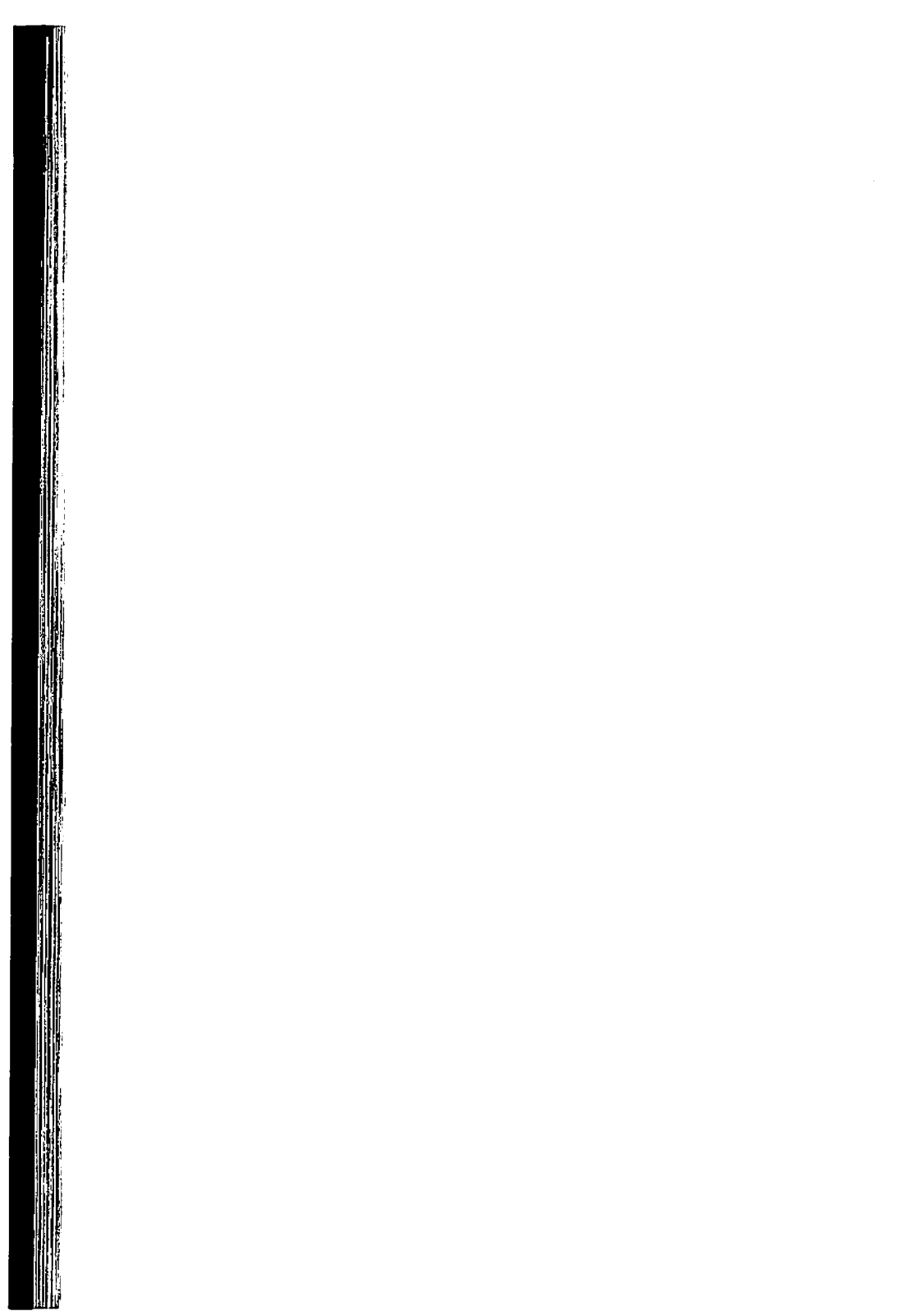
metafiction という呼称に市民権を与えた literary climate と、たとえば deconstruction などという言葉が fashionable なものにした intellectual climate とは、その本質において同根であろう。metafiction といい deconstruction といい、それらの接頭辞(meta-, de-)が表わしているものは、結局のところ、すべてを意識化し対象化しようとする心の働きである。虚構を虚構として、構築を構築として意識化し相対化し、そこから「脱」け出すこと、すなわち「脱(虚)構築」、これが deconstruction なり metafiction なりの根底にある欲求であろう。しかしもちろん、そのような欲求は「脱」け出さるべき、あるいは「解体」すべき虚構、構築の存在とその呪縛力を前提としている。宗教的であれ形而上学的であれ、普遍的世界像を提示しようとする壮大な構築、虚構を西欧世界は持ってきたわけで、壮大さのゆえにその虚構は reality を持ち得たし、また reality そのものでさえもあつたはずである。reality を持った壮大な虚構が西欧世界の統一と identity を保証

してもきた。その reality を彼ら西欧人自らが躍起になって否定・解体しようとしている。これは一種のマゾヒズムではないか。彼らの虚構の外にいて、彼らのそれとその壮大さにおいて見合うような、reality と見紛うような虚構も構築も持たないわれわれが、彼らが解体の行為を通じて得ているはずの痛みと快感を共有できようか。「すべてが虚構だ」という彼らにとっての「発見」の感覚を共有できようか。彼らの解体への情熱とその作業の手さばきを見ていて、「西欧的な、あまりに西欧的な」とつぶやくのみである。

metafiction を擁護する批評家の一人 Larry McCaffery は、“metasensibility”とでも呼ぶべき感覚が、文学をはじめとする芸術一般に限らず、一般人の間にも浸透してきていると指摘している(*The Metafictional Muse*, 1982)。そこに時代精神を反映するものとしての metafiction が成立する根拠と必然性があると McCaffery は言いたいわけなのだが、“metasensibility”の一般人への浸透という指摘そのものはおそらく間違っていないであろう。問題はそれを肯定的に捉えるか否定的に捉えるかである。すでに述べたが、結局のところ“metasensibility”とは、すべてを意識化しようとする心の働きであり、平たく言えば一体化しないこと、醒めること、熱くならないことであり、ある意味ではしらけることである。identity を求めようとしないことと言いかえてもよい。Aldridge にしても“metasensibility”の浸透を見抜いていないわけがない。しかし彼はそれを“demythification”という言葉で表現せずにはおれない。現状認識においては一致しながら、その現状に対する反応において McCaffery と Aldridge は分かれるのだ。Aldridge の文章は、myth が myth として意識されてしまった社会、つまりは myth が失われた社会に対する慨嘆と苛立ちと不安とに彩られている。すでに様々な形で進行している“systematic demythification”に加担している metafiction は、Aldridge から見れば時代の流れに乗っているだけの、批評精神を欠いた文学に過ぎないのであろう。すべてが相対的であり、あるのは“versions”だけだという認識が蔓延している時代であればこそ、その虚無的認識に自足するのではなく、“the version”とでも呼ぶべきものの成立の可能性を模索すること、それが現代の文学が己れに引き受けるべき課題だと Aldridge は考えているのではなかろうか。だとするなら、内からも外からも西欧的価値の解体がこれほどまでに進んでしまった現在、アメリカ作家の追求する“the version”も、かつての虚構、あるいは myth への「回帰」

という形を取るわけにはいかないだろうし、われわれをも包み込むものでなければならぬだろう。もしかしたら、そのような“the version”の成立のためには、自らの手による西欧の解体作業は彼らにとって必要な手続きなのかも知れない。

以上、書評とも紹介ともつかない、まとまりのない駄文を長々と書き連ねてしまった。前衛作家についての感想を述べるのに何度となく「背くさい」という言葉を使ってしまったが、そのような言葉を用いることの危険を評者は十分承知している。ある意味では「背くささ」はアメリカ文学の伝統の一部でもあるし、魅力でもあったはずだからである。それに、反リアリズムを共通の特徴として持つ前衛的作品の多くが、いわゆるアメリカ的「ロマンス」の系譜に連なるものであることも否定できない。しかし、本書で Aldridge が見せている姿勢と反応もまた、アメリカ人が示すある種の典型だということも我われは覚えておくべきだろう。現代小説の流れに抗する論旨を展開しようとする時の Aldridge には、ある種の頑固さのようなものさえ感じられる。そしてその頑固さを共有する勢力はアメリカ文壇にあっては意外に根強い。そのような勢力の存在と、最近のいわゆるニューリアリズムの台頭とはどのようにつながっているのか、あるいはつながっていないのか。それは、sophistication の極に達したかに見える現代小説に対する単なる反動としての意味しかもたないのかどうか。これらは今後の判断を待たなければならない問題であろう。



## 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. 名誉会員 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、前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以上の賛成を要する。

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。

本規定は、昭和59年12月9日より実施する。



### 「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版タイプ用紙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版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版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版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. その他の書式については、イギリス文学、アメリカ文学の場合、*The MLA Style Sheet*（邦訳『MLA 英語論文の手引』（北星堂））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、初校に限り、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9月末日とする。
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版400字詰め原稿用紙3枚（英文の場合は、A4版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. 査閲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、査閲結果は、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. 1

昭和61年3月25日 印刷

—非 売 品—

昭和61年3月31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

---

---