

愛知學院大學

語研紀要

第39卷 第1号（通卷40号）

論文

- | | | |
|---|------|------|
| ベケット、明日なき真実 | 堀田敏幸 | (3) |
| 『デイヴィッド・コパフィールド』における
ウィルキンズ・ミコーバーの視線 | 近藤浩 | (25) |
| 寺山修司とW.シェイクスピアと
ガルシア・マルケスの映像表現 | 清水義和 | (45) |
| 英語イントネーションとリズムの連動性
に関する一考察 | 都築正喜 | (83) |

Pattern Acquisition: Linear Sequences

- in Dancing, Music, and Language R. Jeffrey BLAIR (99)
Validating Tests of English
for Academic Purposes Daniel DUNKLEY (117)
Beauty and the Beast: Hayao Miyazaki
and the Illustrated Fairytale Jane A. LIGHTBURN (131)

翻訳

- Musical "Love and Barefaced Lies"
by Kanome Yuki Translated by Yoshikazu SHIMIZU (147)
テス・ギャラガーの詩
——翻訳と最新インタビュー—— 橋本博美 (185)
平和運動の発展
クリスチャニアのシュトルティングにあるノーベル委員会で
1906年4月8日に行われたベルタ・フォン・ズットナーの講演
..... 糸井川修 (213)
中村実生
北朝鮮における言語政策
——金正日の「第4次談話」・『主体文学論』
5章6節の翻訳 文嬉眞 (225)

2014年1月

愛知学院大学語学研究所

目 次

論 文

- ベケット、明日なき真実 堀 田 敏 幸 (3)
『デイヴィッド・コパフィールド』における
 ウィルキンズ・ミコーバーの視線 近 藤 浩 (25)
寺山修司と W. シェイクスピアと
 ガルシア・マルケスの映像表現 清 水 義 和 (45)
英語イントネーションとリズムの運動性
 に関する一考察 都 築 正 喜 (83)
 神 谷 厚 徳
- Pattern Acquisition: Linear Sequences
 in Dancing, Music, and Language R. Jeffrey BLAIR (99)
Validating Tests of English
 for Academic Purposes Daniel DUNKLEY (117)
Beauty and the Beast: Hayao Miyazaki
 and the Illustrated Fairytale Jane A. LIGHTBURN (131)

翻 訳

- Musical “Love and Barefaced Lies”
 by Kanome Yuki Translated by Yoshikazu SHIMIZU (147)
テス・ギャラガーの詩
 ——翻訳と最新インタビュー—— 橋 本 博 美 (185)
平和運動の発展
 クリストニアのシュトルティングにあるノーベル委員会で
 1906年4月8日に行われたベルタ・フォン・ズットナーの講演
 糸井川 修 (213)
 中村 実生
- 北朝鮮における言語政策
 ——金正日の「第4次談話」・『主体文学論』
 5章6節の翻訳 文 嬉 真 (225)

ベケット、明日なき真実

堀 田 敏 幸

一、ゴドーとは誰か

ベケットの戯曲『ゴドーを待ちながら』（一九五二年）は、ゴドーという人物が来るのを二人の浮浪者が待つという、極めて簡明な構成を取っている。しかし、その中心となるゴドーが舞台上に姿を現わさないために、この作品は謎めいた雰囲気を随所に作り出している。ゴドーとは一体、何者であるのか。勿論、人間であることは確かなのであろう。ウラジミールは田舎道の木が一本立っている場所へ、彼がやって来ることになっていると言う。ただし、そう言う彼にとっても、ゴドーが本当に来ると約束したのかどうかとなると、「確かにやって来ると言ったわけじゃ⁽¹⁾ない」とばかりに確信が持てなくなる。それでは、ウラジミールはゴドーなる人物に実際に会って、何か言葉を交わしたのだろうか。来る約束はしなかったとしても、ゴドーがその場所へ来る予定があるというような話を聞き出したのであろうか。またそもそも、ウラジミールはゴドーなる人物と会っていたのであろうか。ゴドーの外見や言動といったものは、ウラジミールからは語られていないのである。

「ゴドーさんが今晚は来られないけれど、明日はきっと行くと伝える
ように⁽²⁾って」と言いに来たのは、ゴドーのところで働いている少年であ

る。ウラジミールはこの少年から、彼が山羊の番をしていて兄と一緒に働いていること、主人が食べ物を沢山くれ、この少年には優しいことなどを聞きだす。そして次の日にも少年がやって来て、ゴドーは来られないと告げる。しかし、この少年は昨日の人物ではなく、伝言に来たのは初めてだと言う。この別の少年から、ウラジミールはゴドーが仕事は何もせず、白髪であることを聞きだす。これだけの情報からすると、ゴドーなる人物が人間であることは間違いないように考えられる。そして、二日目もやって来ないゴドーに対して、ウラジミールとエストラゴンはまた明日も彼を待つべきかどうか思案する。

エストラゴン： それじゃあ、すっぽかしてやつたらどうだろう。す
っぽかしてやつたら。

ウラジミール： あとで、ひどい目に合わされる。⁽³⁾

二人は昨日も今日もやって来なかつたゴドーに対し、三日目は自分たちの方から来るのを中止したらどうかと考える。これに対し、ウラジミールの方はゴドーから復讐されるのではないかと恐れる。なぜ二人は、二日間来なかつたゴドーを恐れる必要があるのだろうか。彼らはゴドーに対し明確な約束をした訳でもなければ、また何らかの債務なり恩義を彼に負っている訳でもない。二人の方から進んでゴドーに会いに来る必然性は、何もない。しかし、彼らは自分たちの方からゴドーを迎えるのが、道理だと考えている。一体何ゆえに、ウラジミールとエストラゴンはゴドーに会う必要があるのか。この会話のあと、舞台背景としてある一本の木で首をつることに考えが及ぶ。なぜゴドーに二日間会えなかつただけで、自殺まで思案してしまうのか。本当にゴドーというのは実在の人間であるのか。これが恋人同士であるなら、逢瀬おうせがままならぬために死を考えるというのはよく聞く話である。ところが、この二

人にとってゴドーとは、ウラジミールによれば、今までに一度会ったという程度の人物にすぎない。そういう人物に再会できないという理由だけで、自殺へと追い込まれる必要はないであろう。

ゴドーとは確かに人間であるのかもしれない。ただし、ウラジミールとエストラゴンが自殺を考えようとするのは、ゴドーが原因であると判断できる根拠は何もない。エストラゴンはかつて川に身投げをしたことがあると言うし、この劇が始まって早々に、二人は首をつる話に興じる。体重の軽い人間が首をつれば、木の枝は折れず死を迎える。一方、重い人間が行えば、枝は折れて自殺は失敗に終わり生き延びる。このような道化めいた会話であるが、この『ゴドーを待ちながら』の作中では、絶えず自殺への誘惑が二人に起こってくる。従って、ゴドーがやって来るかどうかの如何に関わらず、二人は自殺への機会をうかがっている。ゴドーの来訪がないことは彼らにとって自殺への一つの切っ掛けにすぎず、来訪が叶ったとして、彼らが絶対に自殺しないという根拠は見出せないのである。

二人の方から来訪を中止した場合、なぜ彼らは「ひどい目」に合うのか。それは彼らがゴドーの来訪を待つことによって、彼らの自殺を延期させているという暗黙の思念が働いているからであろう。彼らの自殺という悲劇に対して、ゴドーの来訪は一時的にもせよ希望として作用している。どんな事柄にせよ期待があるところには、希望が輝いて見えるものだ。従って、彼ら自身が来訪するのを中止した場合、ゴドーに対する希望が消滅することを意味する。希望を失った人間は、彼らの悲劇的目標である自殺へと駆り立てられることになるであろう。そうなれば、彼らの願うところとはいえ、自殺がゴドーからの復讐として決行されたことを結果的に意味する。この死は罰であるに違いない。彼らは来訪を拒絶することによって、死の罰を受けることになる。

これまで彼らは何度も自殺を試み、その都度、失敗を繰り返した。た

とえ今回もこの罰が失敗に終わるとしても、別の復讐が待ち構えているかもしれない。それはウラジミールとエストラゴンに対する直接的な罰として劇中で描かれるのではなく、ポゾーとラッキーという二人の通りがかりの人物を通して語られる。ポゾーは主人として、召使いのラッキーをまるで牛馬のように扱う。主人は手に鞭を持ち、召使いは重いトランクを持たされ、首に綱を掛けられている。こうした状況の二人連れは、姿を見せないゴドーとは対照的に、一日目もそして二日目もウラジミールとエストラゴンの前に現れる。ところが、二日目は二人の状態が変化していて、ポゾーは盲に、ラッキーは啞になっている。なぜこのような病状になったのか、その理由は語られない。理由の明示のないところが、当人だけの原因によるのではないことを暗示しているであろう。通りがかりの通行人が、理由もなく大きな不幸を背負う。これは、この劇作品の主人公たちにも通用する不運であることを示唆する。それは主人公の二人が、自分たちの方からゴドーを迎えて来なかつた場合に受けることになる罰を告げている。ウラジミールもエストラゴンも、通行人の二人と同様に盲になり啞になるのだと。

待ち人ゴドーは現れない。待つ身の二人は待つことを中止しようと思ははするが、罰を恐れて実行できない。待ち人が來訪しないことは、彼らの自殺への願望が延期されることをまた意味する。彼らは待つという空白化した時間の中で、自分たちの状況をいろいろと空想する。

ウラジミール： でも、靴なしの裸足はだしじゃ歩けないだろう。

エストラゴン： キリストはそうしたさ。

ウラジミール： キリスト！ そりや、どういうつもりなんだい。いくらなんでも、自分をキリストとおんなじように考へているんじゃないだろうね。

エストラゴン： 俺は一生、自分をキリストとおんなじように考へて

きたさ。

ウラジミール： だが、そりや、暑い国のことだぜ、暖かい国の！

エストラゴン： そうだな、それからじきと磔にされたんだ。⁽⁴⁾

エストラゴンの靴は小さすぎて、履けば痛くなるため裸足で歩くと言う。この裸足のことからキリストへと話が飛躍する訳だが、彼は裸足で歩くことがキリストと同じだという状況を更に飛び越えて、「自分をキリストとおんなじように考える」と言う。ウラジミールの方は単に裸足の状態を問題にしているのに対し、エストラゴンの方はキリストの生涯と自分を比較しようとしている。キリストの殉教の生き方と彼の自殺への意志とが、同一であることを訴えている。エストラゴンは、かつて川への投身自殺を図ったことがあった。そして現在にあっても、後ろに生えている木で縊死しようという誘惑に駆られる。なぜ、彼は自ら死の道を選ぼうとするのか。その直接的理由は語られない。しかし、彼は生存に対して絶望的なまでに不安に捕えられている。彼の生きがいは何なのか。地獄へと墮ちないことなのか。でもその前に死なないことには、天国への道も地獄への道も定まらない。勿論、死ぬ前に善行を積むことによって、天国への道も開かれる。しかし、善行以上に彼は生の不安に捕えられ、今や希望の光、ゴドーの来訪を待っている。

ゴドーはキリストであるのか、それとも死自体であるのか。キリストであるなら、エストラゴンは待つことによっていずれ救われるであろう。なぜなら、彼はキリストと同じように殉教の道を選ぼうとしているし、この聖者の来訪しないことに不安をかかえ、苦悶の中に置かれているからである。「神は苦しむものをその苦しみによって救い、苦痛によって耳を開かれる」と、『旧約聖書』の「ヨブの書」は言う。だが、エストラゴンは救われる程に十分に苦しんだであろうか。それは分からない。なぜなら、苦しみはその分量や時間によって判断される訳ではないから

である。彼は自分の考えとしては、キリストにも匹敵する程の苦痛の中にあって自ら命を絶つことも辞さないし、死への誘惑にも駆られている。靴を履かない裸足の彼は、殉教へと進むキリストに続く者と思える。しかし、彼にはそれに相応しい死は訪れない。彼は機縁が熟すのを待たなければならない。彼の待つゴドーとはキリストであるのか神であるのか、それとも神へと通じる死であるのか。苦しみの中にあって、彼の待機にはその完了する時を見出せない。

二、明日なき真実

ゴドーは姿を現わさない。來ることを使者の伝言により予告するだけである。現れるはずの者が現れない。これは小説『ワット』(一九五三年)の登場人物、ノット氏に似たところがある。彼は一人で大きな屋敷に住んでいる。そこには彼の世話ををする召使いが二人雇われている。ところが、主人のノット氏は自分の召使いに対しても、姿をあからさまに見せようとしない。毎日のように態度も声も匂いも髪型も違っていて、ある日には背が高くて青白い顔付きかと思うと、別の日には背が低く赤ら顔というように、離れた位置からは見えたりする。話したり笑ったりする声もまともに聞いたことがないと、召使いのワットは言う。ノット氏は自分の家にいながら、空虚な沈黙と闇の気配の中で生活している。そして、ワットはノット氏が何も必要とはしないが、その「⁽⁶⁾何も必要としていないことの証明となるものを必要」としていると考える。何も必要としない者は、その存在を他人に見せようとしている。ただ影のような存在として生存していることを他人に認知してもらえば、それで十分である。ノット氏はその存在感を徐々に消去していくだろう、最後にはノットという名前だけが他人の記憶に残る存在として。

名前だけの存在、それはつまりゴドーのことではないのか。彼は自分のところで働いている少年に、今日は来れないと伝えさせる。彼は仕事をせず白髪だということを、少年は打ち明ける。しかしそれ以上には、ゴドーが何者なのかは分からぬ。ウラジミールとエストラゴンがなぜ二日も続けて彼を待たなければならないのか、その理由は何も知らされない。ゴドーは、ノット氏以上に秘密にされた謎の人物である。もしノット氏が家にも住まず少量の食事も取らず、ただ召使いの話の中にだけ登場する人物であれば、十分に彼はゴドーの代役に成り得るかもしれない。名前だけの存在であれば、ゴドーがウラジミールとエストラゴンにとって希望と恐怖の対象となっているように、ノット氏もワットの理想像として幻影化されるであろう。名前だけの存在とは、不在者に最も相応しい全能の存在様式であるに違いない。

戯曲『ゴドーを待ちながら』には、不在者ゴドーと仙人のようなノット氏の類似以上に、小説『ワット』とよく似た価値観が語られる箇所がある。

ウラジミール： 私は眠ってたんだろうか、他人が苦しんでるあいだ？ 今も眠ってるんだろうか？ 明日、目が覚めたとき、今日のことを何と思うだろう？ 友だちのエストラゴンと、この場所で日の暮れるまで、ゴドーを待ったって？ ポゾーがお供を連れて通りすぎた、そして我々に話しかけたって？ 多分、そうだろう。⁽⁷⁾しかし、その中にどれ程の真実があるんだ？

「ゴドーを待った、ポゾーが話しかけてきた、その中にどれ程の真実があるんだ？」と、ウラジミールは問いかける。ゴドーを待つ、これはウラジミールとエストラゴンにとって、自分たちの救世主となるべき人

物と出会うことではないのか。そのために、彼らは二日続けて待っている。ポゾーが召使いのラッキーと通りかかった。主人は思いついたことを勝手にわめき立てるラッキーを、鞭を持って牛馬のように扱う。主人のポゾーは言う、「いいかね、私があいつの立場に、そしてあいつが私の立場になっていたかもしれない。めぐり合わせが反対になっていたらね。⁽⁸⁾ それぞれの運命でな」。主人と召使いの境遇は「めぐり合わせ」でそうなっているだけであり、ラッキーへの冷遇はポゾーの所為ではないと、主人のポゾーは訴える。こうした過去の言動に対して、ウラジミールは「どれ程の真実がある？」と自問する。

なぜ、過去の事実が「真実」でなくなってしまうのだろうか。過去の行為は確かに実行された。しかし、その過去の事実が現在の状態において、何らかの有意味をになっていないのである。ウラジミールはエストラゴンと一緒にゴドーを待った。しかし、待つという行為は、当の目的の人物が来訪しないことには意味を持たない。無駄に帰した待機は、かえって待つ身の人物を憂鬱と不安の中へ落し入れる。待機が未来の幸運をもたらさなかった以上、それは何の価値も生み出さず、ひいては待機自体の価値が疑問に付されることになる。待機には何の真実もなく、ただの徒労であったと。一方、通りかかったポゾーとラッキーも、ウラジミールにとっては肝心の待ち人ではなかった。エストラゴンがひょっとしたらポゾーがそのゴドーではないかと思いつくが、ウラジミールは確信をもって否定する。ポゾーは単に通りかかっただけの人物であり、彼らは去っていき、ウラジミールとエストラゴンは孤独の中に残される。ポゾーが話しかけてきたことは、二人の待機にとって何の進展も為さなかった。それらは単に待つ時間の空白を、わずかに人間の言動で塗りつぶしただけの暇つぶしに終わった。一体ゴドーを待つことに対して、これらの行為が何の意味を持つというのであろうか。ゴドーに会うことが真実を意味するなら、それを待ち続け暇つぶしをすることは、その真実

への失望の証となる。

過去の事実が無に帰する。これは待つ間の言動を無駄に浪費する、『ゴードーを待ちながら』の主人公たちに該当するだけではない。先に小説『ワット』の中の副人物ノット氏は、その無為な生活と存在の不可解さのために、姿を見せないゴードーと類似する人物であることを述べたが、主人公のワットの方はウラジミールと共に通する部分を多分に持っている。ワットはノット氏の屋敷に召使いとして雇用された。ここで彼は着任して間もなく、ピアノ調律師のゴール親子を迎える。調律師はピアノが老朽化していることを伝えながら、そこでの調律作業を難なく終える。ところが、ワットは彼らが帰ったあと、この親子の存在をよく思い出すことが出来ない。ワットは彼らがピアノの調律をしたことも、何か職業や家族のことを話していたことも忘れ去って、物体と光、運動と静止、音と沈黙といったものの対話をあったことだけを記憶に留めていた。ドアがノックされたのではないノックの音とか、閉じるが実際のところ閉じてはいないドアという奇妙な光景が、ワットの意識に絶えず到来する。彼はこれらの現象に対し、「ゴール親子の一件は、二人の男がピアノの調律にやって来たという最低限の意味さえたちまち失った」と言う。

ピアノの調律に対する人間の言動は忘れ去られて、物の音や動きだけが記憶の中で反響する。なぜ人間とその行為は、消失してしまうのであろうか。ワットはこの一件以外にも、ノット氏のことではこうした意味の剥落^{はくらく}が頻繁に起こると言う。勿論、その場でピアノの調律やノット氏の行動が、理解できないという訳ではない。後になって、それらの言動が何のために為されたのか、行為の目的が彼には理解できることになる。ピアノがあり、二人の人間がおり、何かの行動をする。ところが、誰のために、何の目的でそのような動作をするのかが、ワットの頭の中からは消え去ってしまう。人が行為をすることの意味が、彼には理解不能なのである。なぜ、そのようになるのか。彼はノット氏のもとへ来る

前は、町で住所不定の浮浪者のような生活をしていた。彼には人間の社会性の観念が欠如している。彼は社会の慣習や義務に拘束されないで、しかも出来れば労働もしないで、自由に生きたいと願っている。彼は社会秩序の中で理性を働かせながら、自我を犠牲にして生活を送ることに嫌悪を覚える。このような人間にとって、社会生活の意味など何の役にも立たないことになる。彼が自分の自由な意志にのっとって生きたいと望む以上、彼の中では人間の社会的に生存する意味が徐々に崩壊へ突き進む。

ウラジミールは、ゴドーがやって来ないので虚しく待ったところで、そこには何の「真実」もないと言う。ゴドーとはウラジミールやエストラゴンにとって、絶対的な救世主なのであろうか。ウラジミールは多分、ゴドーに一度出会っただけなのであろう。そのゴドーと確かな約束をした訳でもないのに、ゴドーが自分のところへ来訪すると考えている。ゴドーとはどんな人物なのかを、彼らが分かっているかどうかは疑問である。エストラゴンが自分をキリストと同一視しようとしたように、ゴドーとはキリストと呼ぶに相応しいような有徳の人物なのであろう。それ故に、浮浪者となって生存の意義を見出せないでいる彼らには、人生の知恵と生きる理由を授けてくれる人物こそが、ゴドーという名に値する存在なのであろう。だから、彼らは地上のどんな行為もゴドーの居ないところでは、真実性を欠いた無意味な事実としてしか受け取れないのである。

地上の真実はどこにあるのか。ゴドーの出現しない世界では、全ての行為が無意味に見える。またワットにおいては、社会的義務の中で生きることに強い拒否反応を示し、人間の生存の意味が彼の理性から崩落していく。彼らはこの地上にあって、どこに生きることの価値を見出せるのであろうか。ゴドーを待つ一日目、エストラゴンは昨晚はどこで眠ったのか聞かれて、「堀の中」だと答える。そして二日目、また同じ質問

に答える。

エストラゴン： ゆうべは、俺たちはここに居なかつたって言つてゐる
だろう。悪い夢でも見たんだ。

ウラジミール： すると、ゆうべはどこに居たとお前は言つたんだ？

エストラゴン： 知らないさ。他のところだ。どこか他の世界さ。⁽¹⁰⁾ な
にしろ空き地はどこにでもあるからな。

エストラゴンとウラジミールは昼間、木の一本生えている場所へとゴ
ドーに会いにやって来るが、夜になると、友人とはいひ別々の場所へ眠
りに行く。浮浪者なので定まった宿泊地を持たないとはいひ、なぜ彼ら
は夜も一緒に過ごさないのか不思議に思えるけれども、それは兎も角と
して、エストラゴンは二日目の宿泊場所を明言することを避けようとする。
それは「どこか他の世界」だと言う。勿論、地上のどこかであろう
が、彼が宿泊地を答えようとしないのは、地上のどこで眠ろうと、彼に
とっては重要なことではないことを意味している。なぜなら、ゴドーに
会うこと以外には、この地上に真実はないのであるから。ゴドーに会う
ために虚しく待つことになったこと自体にさえ、彼は意義を見出せない
でいる。そうであれば、ゴドーと何の結びつきもない夜の眠りは、地上
のどこであろうと彼の関心を引き起こさない。ゴドーが出現しなかつた
時点で、彼の一日はすべて終了してしまっていて、その後の時間は空白
の時間として放置されるのである。

浮浪者にとって眠る場所がありさえすれば、それはどこでも構わない。
眠れば、人は時々夢を見るであろう。それが悪夢である場合も少なくない
んだろうが、反対に救いの使者が突然出現することも稀ではない。この
ゴドーの戯曲の中で夢の話はあまり出てこないが、目を閉じた話なら見
つけ出すことができる。その一番衝撃的なものは、富豪のポゾーが二日

目に現れたとき、彼がいきなり盲人になっているという話である。なぜ彼が盲人になったのか、その理由は語られない。

ポゾー： あなた方は誰ですかね？

ウラジミール： 覚えてないんですか？

ポゾー： わしは盲だからね。

エストラゴン： その代わり、未来がお見通しかもしれないね？⁽¹⁾

ポゾーは目が見えない。エストラゴンはこの不幸に対して言うだろう、「その代わり、未来がお見通しかもしれないね」。目が見えないとはこの現実世界の事物が見えないということであって、人の心の中や未来の出来事に対しては想像力で見ることができる。目が見えないことによって人は物事の本質的な部分、つまり肉体の目からは隠されている部分を推察することが可能となる。だから、ポゾーが盲になったことは、ウラジミールがゴドーの出迎えを中止した場合に、「ひどい目に合わされる」という罰としての意味合いを象徴してもいるであろうが、一方で、一つの不幸が別の幸運を引き出すという逆説性をも含んでいる。ベケットはこの戯曲の最初の方で、キリストと一緒に磔刑たつけいにあった二人の泥棒の話を、ウラジミールに語らせている。一人の泥棒は地獄行きとなり、もう一人は救われたと、四人の福音者のうちの一人だけが伝えていると言う。福音者に話の重点は置かれているが、それは兎も角として、悪事を働いた人間でも半分の確率で救われることがあると説いている。この論理は恐らくポゾーが盲人になったという不運が、かえって彼の洞察力を高めるという逆説に結びついていることを意味する。

半分は不運だが、半分は未来への予見である。ポゾーの盲は見えない世界を見るための恩寵である。盲人であることは神へと結ばれる縊である。目を閉じよという指示は、別のもう一箇所のところでも発せられる。

エストラゴンとウラジミールは暇つぶしに木の真似をして、片足で立ち両手を広げてみる。このとき突然に、エストラゴンは神について言及する。

エストラゴン： 神様は俺見てると思うかい？

ウラジミール： 目をつぶらなくちゃいけない。⁽¹²⁾

自分を見ている神様を見るためには目をつぶらなければならないという訳で、肉体の目は現実のものを見るには適しているが、精神界の無形の存在を見るためには、目を閉じて心の目で見なければならない。心はその姿を明らかにしない神の言葉を聞くであろう。その言葉の背後には神が宿っている。だから、肉体の目でこれを見ようとすれば、ちょうど事物を逆光から見るようなもので、目がくらんで何も見えなくなる。『新約聖書』の「ローマ人への手紙」は言う、「神の不可見性すなわちその永遠の力と神性は、世の創造の時以来、⁽¹³⁾ そのみ業について考える人にとって見えるものである」。「神の不可見性」、つまり神とは見えざるものであって、神のみ業を考える時の各自の精神の中に捉えることができる。しかも、「ヨブの書」が説く通り、神は人の「苦しみによって救われる」のであるから、安易な瞑想にひたるだけでは何も見えてこない。苦難の果てに目を閉じて神に救いを請う、この時にこそ神の姿が現出するのであろう。

エストラゴンとウラジミールの二人は確かに苦しんでいる。彼らは直接的な理由は明らかにしないまま、なぜか自殺願望に取り付かれている。二人はゴドーというよく知らない人物を待つ。ゴドーは彼らにとって救世主となる存在なのであろうか。それは二人にとっても分からない。彼らはゴドーと名のる人物に、自分たちの救いの道が開かれないかと微かな期待を抱いているだけである。彼らはそのために木のある場所へとやって来るのだが、一日目も二日目もゴドーなる人物は現れない。彼らの

待つ行為は徒労と化すのであろうか。待つことは聖書に言う苦しみを積む行為に値するのだろうか。それに対する確かな答えはない。彼らはゴドーを待つことに意義を見出せなくなる。待つことに「真実がある」のかどうかと、問わざるをえない。

待つことは真実を呼び寄せる、そう信じることが可能なら、エストラゴンとウラジミールは後悔しないで、明日もゴドーを待つことができよう。ところが、ゴドーとは神なのかキリストなのか、それとも死なのか、はたまた単なる羊飼いなのか、それを彼らは見極めることができない。恩寵にも等しい機運に向かって期待を高めることは可能だが、果たしてそれは本当に実現するのか。それを知ることは、地上の人間には秘密の中に隠されているのである。彼らには待つことが真実を呼び寄せることであり、待つことによって生存の苦しみを体験し、少しでも人間の真の救済へと近づくことを祈願するしか方法はない。しかし、一日ごとの徒労に終わる期待は、彼らを不安へと駆り立てる。この不安に対処する方法は何か。自分の物語を書こうとするモロイなら、こう言うことも出来よう。

というのも、何も知らないことは何でもないことだからだ、何も知りたいと思わないことも同じことだ、しかし、何も知り得ないこと、何も知り得ないと知っていること、そこからあまり好奇心を持たない探索者の魂の中に、⁽¹⁴⁾平和が訪れるのだ。

「何も知り得ないと知っていることで、魂に平和が訪れる」、確かに何も知り得ないという不可知論に到達できるなら、安心立命の境地に立つことも可能である。モロイのように一時は自分の名前さえ忘れてしまい、そして今は過去を振り返って物語を書き留めようと追憶にひたる人物であるなら、何も知り得ぬという全面的な否定にいたる思考も許されよう。

ところが、地上の生存に不安を覚え、名前だけのゴドーという存在に救世主の到来を待望する人物にとって、無私無欲の仙人のような生活が実現できるであろうか。エストラゴンとウラジミールはまだ地上において救済を願い、それを虚しく待っている。待つ行為に疲労し、絶望へと向かおうとしている。待機に真実を見出せない人間に、またしても明日ともなれば不安が訪れる。苦しみを重ねれば、真実が見出せるのだろうか。「この途方もない混沌の中で唯一の明らかなこと、それは我々がゴドー⁽¹⁵⁾の来るのを待っているということだ」と、言うけれど。

三、死の願望

ウラジミールとエストラゴンの二人はゴドーを待ちながら、取り留めのない会話で時間をつぶす。エストラゴンの履いている靴は彼の足には小さすぎて、痛みをもたらす。彼はそれを脱いだりして、その痛みを相手のウラジミールに訴えようとする。このとき彼はウラジミールのズボンの前のボタンが外れていることに気付き、「お前ときたら、いつも最後の瞬間まで我慢しているんだから」と言う。この言葉を受けて、ウラジミールは「最後の瞬間……。それは長くかかる、しかし、きっと素晴らしい」と応じる。⁽¹⁶⁾彼らの会話は一人が話した何気ない言葉にもう一人が反応して、別の話題についての意味内容へと飛躍する。この場合も、トイレを最後まで我慢している話を、ウラジミールは死による最後の瞬間へと転換する。言葉の意味内容の転換は、後者の人間がそのことに潜在的に興味を抱いていることを示唆する。彼は前の意味内容を切斷して、突発的に新しい意味を付与するのであるから、新しく捉えられた意味は、彼の意識の中で強い関心の的となっていることになる。

死による最後の瞬間、これに二人は強い願望を抱いている。川で投身

自殺を図ったことや、木の枝で縊死^{いし}を試みたら枝が折れて重い人間は助かり、軽い人間は死へと到るという推論を行ったように、自殺への誘惑は彼らに付きまとう。この「最後の瞬間」の話のあと、会話は聖書の中で泥棒二人のうちの一人は救われたという話になり、こう続く。

ウラジミール： 悔い改めることにしたら、どうかな？

エストラゴン： 何を？

ウラジミール： そうだな……。そんな込みいった話はどうでもよからう。

エストラゴン： 生まれたことをか？⁽¹⁷⁾

死を願望する人間は、生の根本に帰ることへと思いをはせる。つまり、誕生自体をくい止めることが出来ていたなら、死ぬことを願う必要もなかったという結論へと到る。しかし、この世に生まれてしまったことを、どう悔い改められると言うのであろう。人間として誕生したことは本人の責任ではない。自分の責任でないことを改悛することなど不可能であると考えられるが、なぜか人の思念の中では誕生したという事実を悔い改めて、生存に到る前の段階へと回帰することが可能であるように思える。そして、人間として生まれた現在の罪ある自分を捨象して、罪なき清心なる人間へと生まれ変わると考えるのである。だから、生まれたことを悔い改めようとする人間は、単に誕生以前に帰ろうとするだけではなく、今の苦しみを取り払った新しい生へと復帰することを願っている。死を通して新しい生へと再び誕生することを、希求しているのである。

生まれたことを悔い改めることはできる。しかし、それは死ぬことではない。改悛しようとする人間は死を選ぶことによってではなく、新たな生を獲得することによってそれを叶えようとする。死へと到るなら、わざわざ改悛してみる必要などないであろう。改悛とは肉体でするもの

ではなく、人の精神の中で行うものである。精神的に死を選び取って、新しい人間として復活する。ここにこそ改悛という精神的な行為の意義がある。改悛は精神の中で生き直すことを教えるであろう。ところが、ウラジミールとエストラゴンの二人がこのように「生まれたことを悔い改める」と言葉にして言ってみたところで、彼らが改悛への積極的な行動を実行できる訳ではない。改悛への思いはあっても、彼らが出来ることは過去の怠惰な生活への反省程度であろう。彼らはどんな善行を積んだのか。どんな神への祈りを捧げたのか。二人は特別に信仰が厚かった訳ではない。彼らは聖書を軽く読んだ程度であり、反省するとはいっても、人生に生きる目的を持てない生存者の不安に突き当たるだけである。二人は木の葉のそよぎを聞いて、こう話す。

ウラジミール： それは何を言ってるのかな？

エストラゴン：自分たちの一生を話している。

ウラジミール： 生きたというだけでは十分じゃない。

エストラゴン： 生きたことを話さなければ。

ウラジミール：死んだだけでは十分じゃない。

エストラゴン： ああ足りない。⁽¹⁸⁾

ますウフンミールか、「生きたというだけでは十分じゃない」と言う。それに対するエストラゴンの返事は、「生きたことを話さなければ」となる。なぜ、生きたことを言葉にして話す必要があるのか。これは第一に二人の会話が木のざわめきを話題にしているので、その葉音を「話す」と例えた訳である。しかし、これを人間に置き換えて解釈すると、人生を言葉で語ってみることは重要だとなる。人間は日常生活の中で生きている。そこには欲望があり満足がある。また、挫折があり後悔がある。人生の経験を言葉にすることは、それらを客観的に考察することで

ある。言葉による二度目の経験は、人間に生きたことの意味付けを与えるであろう。それが真に生きる価値のあったものなのか、また反対に、地獄に墮ちるに相応しい悪徳まみれの人生であったのか。だから、人生に救いを求めようと願う人間は、言葉によってそれが証明されることを願う。モロイは言うだろう、「私はいつもしゃべり過ぎるか、しゃべり足りないかで、私みたいに⁽¹⁹⁾眞実に取りつかれた者には辛いことなのだ」。「眞実に取りつかれた」人間は、自分の人生が生きるに値したものなのかどうか判断するために、自分の経験を言葉に置き換えて評価の対象とする。その時、実際の経験と言葉が正しく整合しているかどうかの判断は困難を伴う。しかし、多少の誤差があるとしても、人生評価の判断を仰ぐ以上、言葉以外の手段に頼ることは考えられない。

人は生きただけでは十分でない。言葉によって、それが眞実に値することの証をする必要がある。それでは、「死んだだけでは十分じゃない」のはどういう理由によるのか。これに対する返事を、エストラゴンは持ち合わせない。なぜ返事が返せないのか。勿論、死んで更にどうすべきなのか分からぬからである。人はいつかは寿命が来て死ぬ。また病気や事故で若くして死ぬこともある。そして外的な理由によるだけでなく、自らの意志で自死することもある。エストラゴンとウラジミールは、自殺への誘惑に取りつかれている。自ら選んだ死であれば、死として十分に納得のいくものになるのであろうか。それは自然死よりは死について真剣に考えた結果であるかもしれないが、その自死も病気や経済的理由、また人間関係を苦にした外的の理由による場合も少なくない。こうした外的の理由でなく、死の世界を理想とする死に方であれば、満足のいくものであるのだろうか。モロイは言う。

そして、私個人に関する限り、私はいつも死よりは、というより死刑よりは奴隸である方を選んだ。というのも、死は私が満足に思い描

けない条件であって、善惡の貸借対照表に正式に加えられないものだからである。⁽²⁾

人は死の誘惑に駆られる。しかし、死が一体どのようなものなのか、正しく思い描くことは出来ない。他人の死であれば、その死の瞬間に立ち会うことができる。しかし、その死と化した人物を目の前に目撃するとしても、肉体とは別の死の世界とは何であるのか、十分な確証を持つには到らない。死の世界では生前の現実世界で経験した苦痛や不安は消滅して、心の安らぎをもたらす絶対的な至福が存在しているのか。それとも、生前の罪に対する厳しい地獄の世界が広がっているのか。それらを自らの思慮で判断することには躊躇が伴う。だから、自分の死が十全な死に値するような死であるのか、誰も自らの生前の生き様だけで判断することには確信が持てないのである。例え臨終に際し自らの罪を懺悔するとしても、死の世界において何が待ち構えているのか、人の不安を鎮めることは容易ではなかろう。

ベケットと同時代の実存主義作家アルベール・カミュは『シジフォスの神話』の中で、哲学にとっての根本問題は自殺について問うことであると言う。

不条理は死を命じるが、この問題こそ、無関心な精神のあらゆる思考方法と気晴らしから離れて、他の問題よりもまず先に考察しなければならないことである。[……] 自殺についての考察は、私にとって関心のある唯一の問題を提示する機会を与えてくれる。すなわち、死にまでいたる論理は存在するか、ということだ。⁽²⁾

人間の条件を拒否して生きようとする人間は、自らの生存に関して問い合わせを発する、人生は生きるに値するか否か。自らの生を問うことは、自

分の曖昧にしてきた人生を明るみに持ち出して審判を行うことであるから、悪の部分が判明する。彼は人生は生きるに値しないとして、否定の論理を強化するであろう。そして、神の救いさえも拒否して人間の条件に反抗することが、かえって彼の生を意義あるものだとする判断へと進む。しかし、否定の精神はいずれ限界に達し、今度は自分の命を自ら進んで絶つという自殺への誘惑にさらされる。しかし、反抗の最終的な手段として自殺を選ぶとしても、真に「死にまでいたる論理」が成立するのであろうか。キリスト教は神から授かった命を、人間が自由に放棄することを禁じた。この規律に対抗することは、彼の生存を意義あるものにするのか。死を自ら選択することは個人を崇高な精神へと導くが、果たして死を選ぶという不条理は、人間にとって論理的に正義であるのか、カミュは問おうとする。

ベケットはたとえ自ら選んだ自殺であるとしても、「死んだだけでは十分じゃない」と言う。「ヨブの書」が言うように、死を前にしての彼の苦悩が十分でないために、エストラゴンとウラジミールの二人も、死による神の救いを得られないと考えるのであろうか。彼らはゴドーという救いを待っている。その者が本当に救世主であるのかどうかは分からない。ただ彼らは、人生において生きることの意義を見出せないのでいる。今いる地上の世界は彼らに安らぎをもたらさない。彼らは夜に眠る家屋も所有せず、この地上にありながら、その地上ではない別世界に眠りの場所を確保しようとする。浮浪者とは何ゆえに生活の規範となる労働を拒否して、不安定な放浪に身を置くのか。彼らの地上における無為は、救世主を迎えるための精神的準備であるのだろう。生活を支える労働に拘束されていては、人間が生存することの意味を十全に考えることは出来ない。労働から自由になってこそ、精神はその本来あるべき真実の姿を捉えられるであろう。救い主をひたすら無為に待つところにこそ、「最後の瞬間」^{かいこう}への邂逅が約束されている。

死は人生に決着を付けることではない。死は人に肉体上の消滅をもたらすが、精神までも滅びさせはしないであろう。死ぬことは、それで全てが無に帰すことではない。キリスト教徒なら土に帰って、再び復活することを期待するであろう。一度死に身をさらした人間はキリストが復活を果たしたように、不死身となってよみがえるであろう。ベケットの主人公マロウンは自分の物語を語りながら、こう言う。「こんな言い方をしてよければ、私は死の中へ生まれようとしているところだ。そんなふうに思える」。⁽²⁾死を迎えるながらも、そこで新たな生へと転身する。この新生は何を意味しているのか。マロウンはキリストのように神の国を目指して、人類愛への教えを説こうとする訳ではない。彼には精神的自由の中で、真実と思える生を生きられれば十分である。そのために彼は、自分の死の中に生きようと思うのである。エストラゴンやウラジミールなら、死によって何を望むと言うのであろうか。死は人に訪れる。自殺によってそれを自ら達成することもできる。しかし、死が肉体的な消滅に終わってしまったのでは、人間の真実はどこで達成されるのか。

エストラゴンとウラジミールは、生まれたことを悔い改めたらどうかと問う。生まれてしまった事実を、どうやって悔い改めると言うのであろう。生まれたことを誕生以前に戻すことは出来ない。生まれたことを反省して有意義な人生を送ろうとしても、きっと改悛の一つではあろう。それまでの不安で生きがいのない生活を捨てて、希望の持てる真の人生を送るのである。しかし、この真の人生とは一体何なのかと問おうとすると、答えは見つからない。生活のために働くことではない。それなら、神のために働くことなのか。それは教会の聖職者になることなのか。それも一つの方法ではあろう。しかし、人間の全てがそれを望める訳ではない。俗世に住む人間は、どうしたら真の生活を持てるのか。ゴドーを待つことが真実への道から外れているとすれば、それは人間にとて苦しみがまだ不十分ということなのか。「明日には首をつろう。

ゴドーが来ない限り」と、二人は言う。しかし、明日になれば、明日とは今日に変わってしまう。明日とは彼らにとって、永遠に完結しない一日である。ゴドーが来ない、それは死への導きではなく、死の真実を待つことへの確証なのである。⁽²³⁾

注

- (1) サミュエル・ベケット、『ゴドーを待ちながら』、Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 17
- (2) 前掲書、p. 71
- (3) 前掲書、p. 132
- (4) 前掲書、p. 73
- (5) 「ヨブの書」、「旧約聖書」、「聖書」、フェデリコ・バルバロ訳、講談社、1980年、901頁
- (6) 『ワット』、Beckett, *Watt*, Les Éditions de Minuit, 1968, p. 210
- (7) 『ゴドーを待ちながら』、*En attendant Godot*, p. 128
- (8) 前掲書、p. 43
- (9) 『ワット』、*Watt*, p. 74
- (10) 『ゴドーを待ちながら』、*En attendant Godot*, p. 92
- (11) 前掲書、p. 119
- (12) 前掲書、p. 108
- (13) 「ローマ人への手紙」、「新約聖書」、「聖書」、233頁
- (14) 『モロイ』、Beckett, *Molloy*, Les Éditions de Minuit, 1951, p. 96
- (15) 『ゴドーを待ちながら』、*En attendant Godot*, p. 112
- (16) 前掲書、pp. 11–12
- (17) 前掲書、p. 13
- (18) 前掲書、p. 88
- (19) 『モロイ』、*Molloy*, p. 50
- (20) 前掲書、p. 103
- (21) アルベール・カミュ、『シジフォスの神話』、Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2006, p. 225
- (22) 『マロウンは死ぬ』、Beckett, *Malone meurt*, Les Éditions de Minuit, 1951, p. 183
- (23) 『ゴドーを待ちながら』、*En attendant Godot*, p. 133

『デイヴィッド・コパフィールド』における ウィルキンズ・ミコーバーの視線

近 藤 浩

序

小説『デイヴィッド・コパフィールド』(*David Copperfield*, 1849–50)は、作者チャールズ・ディケンズ (Charles Dickens, 1812–70) 自身の半生を素材とする作品である。執筆当時のディケンズの年齢は37~38歳である。一方、主人公であり語り手でもあるデイヴィッド・コパフィールド (*David Copperfield*) は35歳ほどである。小説家として成功したデイヴィッドは、自分の誕生からその年齢に至るまでの人生を読者に語る。そしてその語りの中に、ディケンズは未発表のまま執筆を中断した自伝を利用している。それゆえにディケンズのデイヴィッドに対する思い入れは強く、デイヴィッドのことばには、ディケンズ自身の考えが色濃く含まれていることが期待できるのである。

アンガス・ウィルソンは、小説中のデイヴィッドが現実のディケンズと同一人物でなく、デイヴィッドにディケンズ自身になることを強要することは、伝記的背景に関する知識を架空の作品に押し付けることであるということを前提とした上で、「……それでも、ひとりの作家の誕生を語る本の中には、勤勉によって天性の能力が磨かれたのだという主張よりも、もっと意味の深い兆候を求めることができると思う……。」

(Wilson, 174) と述べている。

上の意見に力を得つつ、デイヴィッドの内にあるディケンズ自身のことばを読み取っていきたい。そこで本小論のタイトルであるが、これは次の引用部分を読んだときと思いついたものである。この部分は、植民地オーストラリアから一時帰国したダニエル・ペゴティ (Daniel Peggotty) が持参した現地の新聞に掲載されている文章で、ウィルキンズ・ミコーバー (Wilkins Micawber) が本国の高名な作家である主人公に宛てて書いた手紙である。

「歩みを止めることなかれ！　この地において貴兄の名が知られていないわけではございませんぞ、貴兄が正当な評価を受けられないということもございません。「遠く離れて」おりますが、我々は「寄る辺ない」とも「もの悲しい」とも感じておりません、(こう付け加えてもよろしければ)「時勢に遅れている」ということもございませんぞ。進み続けられよ、鷹の飛ぶがごとく。ポート・ミドルベイ住民一同、喜びと歓待と導きの心をもって、貴兄の歩みを見つめることを切に望んでおるしだい！」

「この地球の片隅から貴兄を見上げる目の中に、いつも見つかることでしょう、それに光と命が宿るかぎり、

「あの

「目が、

「治安判事たる

「ウィルキンズ・ミコーバーの

「あの目が。」(872)

ミコーバーが「目 (Eye)」という語を強調していることに興味を引かれるのである。ミコーバーのモデルがディケンズの父親ジョン (John

Dickens, 1785–1851) であることは周知の事実である。父親の陽気さ、修辞の効いた文章を書く技、経済力の低さなどが、ミコーバーの特徴となっている。そして彼は好人物であり、主人公と深い絆を持つことになる。その彼がなぜ最後に遠く離れた植民地から主人公へ視線を送り続けることを宣言することに至るのか。本小論では、その点について考察してみたい。

1

まず、本作品において視線はどのような価値を持っているのだろうか。第2章の見出しへ「私は観察する (*I Observe*)」(13) である。この章の中心は、若く美しい未亡人である母との結婚をもくろむエドワード・マードストン (Edward Murdstone) の話である。そしてデイヴィッドは、幼い自分が見たこの敵と、言い寄られて心が結婚に傾いていく母の姿を詳細に物語る。つまり、この章は見出しの通り、何ひとつ見逃しはしないという宣言を実践する場所となっているのであり、語り手が視線あるいは見つめるという行為に対して強いこだわりを持っていることが確定される。

見ることを重視するのであれば、見られることも意識することになる。この点は寄宿学校セイラム・ハウスでの出来事によって確認できる。入学当時「8歳と9歳の間」(68) であるデイヴィッドは、6歳年上のジェイムズ・スティアフォース (James Steerforth) に出会う。デイヴィッドは、生徒らのボスであるこの少年から、『ロデリック・ランダム』など自分が記憶している小説の内容を彼と他の生徒たちに語り聞かせるように命じられるのだが、デイヴィッドがこの命を遂行するのは、ただスティアフォースからの視線をつなぎとめるためである。そして、次の引

用から判断できるように、この語りという営みは、デイヴィッドに、視線が自分自身の活力になることに気づかせることにもなる。

……私の部屋で一種の玩具のようにかわいがられることや、この私の技能が少年たちの間で評判になったため、そこでは最年少であったにもかかわらず、自分に大変な注目が集まっているという意識を持ったことが、私を刺激し努力させたのである。(94)

さらに、注目の的になるという喜びは、デイヴィッドにとって、母の死という悲しみを乗り越える手助けにもなっていく。次の引用は、語り手デイヴィッドが、母の死を知らされた後、学校の校庭を歩く自分を思い出しているときのものである。

私は、他の少年たちの中にあって自分にある種の威厳が備わった気がしたことや、苦しみの中で自分が重要人物になっていると感じたことを知っている。

もし偽りのない悲しみに打たれている子供がいるとすれば、当時の私がそうであった。しかし私は、少年たちが授業を受けていたあの午後に運動場を歩いたとき、この重要な立場が私にとってある種の満足感を与えたことを覚えている。少年たちが、授業に向かう途中、窓から私に視線を送っているのを見たとき、私は特別な人になっていると感じて、一層憂いに沈んだ様子になり、よりゆっくりと歩いたのだった。(124)

ここでは明らかに視線の力が彼を突き動かしている。母親の死亡時、デイヴィッドは9歳であるが、この時に、他者の視線が自分にとっての利益となり、周囲の期待に応えるように自分を仕向ける力になることを悟

るのである。

視線は、物語を通して、デイヴィッドの行動に影響を与えるものとして扱われる。その一例を、マードストン・グリンビー商会在籍時のデイヴィッドの態度に見出すことができる。

母の死後、デイヴィッドは継父マードストンによってロンドンにあるマードストン・グリンビー商会に送られる。デイヴィッドは、本来なら周囲から紳士扱いを受けるべき家庭に生まれながら、弱冠10歳で肉体労働者に身を落とし、週給6～7シリングを稼いで自活しなければならなくなるが、そのような屈辱の中にあっても、決して自ら「わが魂の密かな苦悶」(155) を仲間に見せない。「もし他の誰とも同じくらい上手に仕事ができなければ、軽く見られたり軽蔑されたりすることから逃れられなくなることを、私は初めからわかっていたのである」(162) と述べて、確実に仕事をこなしていく。弱い自分を見せないという意識、また蔑視を受けることを拒否する態度が、彼の精神を支えるのである。また、彼は、労働者仲間である子供たちから一線を画すことによっても、アイデンティティを保とうとする。彼は「彼らとはすっかり親しくなったが、私の行動や態度は、彼らのものとは異なっていて、彼らと私の間に距離を置いて隔てるのに十分なほどであった。」(162) と述べて、特別扱いされることに何の異議も表明しない。彼は特別視されることを求めているのである。これに関連して、彼が仕事仲間から「小さな紳士」(162) とか「サフォークの若旦那」(162) と呼ばれている（仮にも商会オーナーの義理の息子だからであろう）という話を付け加えたい。彼がそのように呼ばれることについては、次の研究者の意見がある。「最小限ではあっても、それで彼は自尊心に満足を覚えているのであり、それを失うまいとする意地こそ、彼における成功への野心の原動力にほかなりなかったのである。」(松村, 130) この意見に全面的に賛成である。商会にいる間は、このささやかな特別視も、彼にとっては栄養源となる

のである。

商会在籍時以後の人生においても、視線がデイヴィッドを行動させる。彼は商会を密かに抜け出して、大伯母ベツツィー・トロットウッド (Betsey Trotwood) が住むドーヴァーに向かうが、その行動の最後のきっかけとなるのは、「あまりにもお互いに親しんでいるため、困難なときにはあっても離れられない」(166) ミコーバー一家との別れである。大都会で唯一自分を見つめてくれる視線を失った直後に、彼は旅立つのである。そしてこの旅は、所持金が乏しく、身に着けている服を売って食料を買い、野宿しながらの徒歩旅行である。苦しい旅の途中で、彼は亡き母の若いころの姿を思いだし、それに「支えられ導かれ」(188) る。母が注いでくれた視線を励みにしていることは疑いない。またこの旅においては、彼がそれ以外の視線も想定していることが推測できる。母の死後、継父のもとで全くの孤独感を味わっているころ、彼が「物語の主人公のように、立身出世を求めてどこかへ行くこと」(134) を真剣に考えていたことに注意したい。主人公は読者の視線を一身に集める存在である。まさに冒険と言えるドーヴァーへの旅において、デイヴィッドは自らを物語の主人公に仕立て、想像上の読者の視線を感じているのに違いないのである。そのようにしてたどり着いたドーヴァーで、彼は大伯母の庇護を獲得し、カンタベリーにあるストロング博士 (Dr. Strong) の学校に通うことになるが、そこで彼の向上心に火をつけるのも、また視線である。育ちの良い同じ年頃の仲間の中にあって、彼は「彼らが決して知ることがないであろう場面を通り抜けてきたことをあまりにも意識していたので、普通の小さな生徒としてそこに来るのは詐欺行為なのだと半ば信じていた」(228) と言う。彼には、肉体労働者としての経験が自分の立ち居振る舞いに表れてしまい、その経験が露見するのではないかという恐怖感がある。彼は勉学に励み、やがて首席の地位を占めるまでになるが、そうした努力の引き金になったのは、普通の中産階級の

子供として見られたいという思いなのである。やがて彼は教養を身に着け、17歳で学校を離れ、ロンドンの法律事務所に勤め、議会速記者となり、21歳で著述業に手を付けて初めての作品を雑誌に投稿し、以後着々と作家としての名声を築いていく。自分の作品が人気を博しても、彼が最も心がけるのは、彼の読者たちからの彼への視線を保つということである。これは次の引用を見ればわかるであろう。

私が人間性を観察してきたところによれば常に、自分を信じるに十分な理由を持つ男は、他の人々に自分を信じてもらうために、決して彼らの面前で自分をひけらかさないものなのだ。この理由により、私は自尊心の中に謙遜を保ち、賞賛を得れば得るほど、ますますそれを受けるに値するように努めた。(690)

彼は、読者が作品だけでなく作家本人にも注目していることに気づいているから、謙遜の心を失うまいとする。その心を持っていることを読者に伝えるには、読者の声に耳に傾け、彼らの期待に応える作品を書かなければならない。彼はそうすることを最重視しているのだ。それゆえに、彼の作品の内容は紹介されないのだが、彼は難解な作品を書くタイプの作家にはなりえない。読者が彼を見上げる目こそ、彼にとっての賞賛であるから、彼は常に彼らの視線に敏感な作家にならざるをえない。

デイヴィッドの人生は、好意の視線を求めるためのそれであるが、彼は物語の終盤に最も必要とする視線を我が物とすることになる。それは、ほぼ同い年のアグネス・ウィックフィールド (Agnes Wickfield) の視線である。アグネスはデイヴィッドが認めるように、彼の「カウンセラー兼友人」(268) である。彼女を自分の導き手として見てしまうために、彼は自分に対する彼女の密かな恋心に気づかない。それどころか、恋の盲目によってドーラ・スペンロウ (Dora Spenlow) を溺愛し、この娘と

結婚するときも、彼はアグネスの助力を求めてしまうのである。結婚後、ドーラが家計を切り盛りする能力に欠けた「幼な妻」(643)であることが判明する。観察を得意とする彼も、女性を見る目はなかったわけである。しかし、ドーラの死への悲しみ、スティアフォースの死への悼み、ミコーバー家及び漁師のペゴティ一家との別れの寂しさ、そして3年間の海外生活における省察を経て、デイヴィッドは、アグネスを愛する気持ちと、彼女という存在の貴重さに気づく。そして人間として成長した彼に、彼女の愛が与えられるのである。以下の引用は、彼が彼女の思いに気づき、愛を打ち明けた後の場面のものである。

「僕がドーラを愛したとき—かわいくてたまらなくてね、アグネス、きみも知っているように—」

「知っているわ！」と、彼女は真剣に叫んだ。「それを知っていることが、私は嬉しいのよ！」

「僕が彼女を愛したとき—あの時だって、僕の愛は、きみの賛成がなかったら、不完全なものだったろう。きみの賛同を得て、僕の愛は完全なものになったんだ。そして彼女を失ったとき、今でも、もし自分がいなかったら僕はどうなっていたんだろうって、思うんだ！」

より強く私の腕に抱かれ、さらに私の心臓の近くに顔を寄せ、震える手を私の肩に置き、涙の奥で輝く彼女の優しい目が、私の目に映っていた！（862）

最後の部分では、ことばの並び順から考えると、彼女の目が最も強調されている。かつてデイヴィッドは、アグネスを「教会のステンドグラス」(223)に例えていた。ステンドグラスは聖書に載っている話を信者に伝えるものであり、崇めるように見上げるものだ。上の場面は、そのような高みにあると思っていた彼女の視線が、見つめるだけだった彼女の目

が、今や彼に注がれることになったことを伝えている。彼女の視線は、自分への注目を求めてきた彼にとって、それまでの人生で最高の報償であると言えよう。

視線は報酬になる一方で、苦痛になることもある。デイヴィッドはマードストンからネグレクトを受けたときに、無視される苦痛は十分味わっている。また先ほど触れたように、彼は、ストロング博士の学校に入学したとき、他の生徒たちからの視線に怯えた経験がある。そして卒業後、彼は、スティアフォースの召使リティマー（Littimer）の前にいると、「自分が他の誰よりも青くて経験の足りない人間に思えた」(301)と言い、立ち居振る舞いが完璧に見える男から蔑視を受けていると感じ、自らの若さ（威厳のなさ）に悩んでしまう。さらに、彼は肉体的ハンディキャップをかかえた女性モウチャー（Mowcher）からするどい視線を浴びつつ、「……もし私が普通のサイズの女だったら、あなたは私を信用しないこともないでしょう。あなたにはそれがわかっているんだわ！」(464)と言われ、自分が好奇な物を見る目で彼女を見ていたこと、そして、その視線が彼女を傷つけていたことに気づかされて恥ずかしく思う。これらの経験を持つデイヴィッドは、視線がもたらす負の効果を十分に理解していると言える。

2

視線のもたらす正負の効果を知るデイヴィッドは、はたして意識的に視線をコントロールしようとするだろうか。

その可能性を感じさせてくれるのが、漁師ペゴティの姪エミリー（Em'ly）を誘惑して彼女と駆け落ちしたスティアフォースに対する、デイヴィッドの思いである。彼は「私の中にあって自然なものは、他の多

くの人たちの中にあっても自然だと思うから、私は、自分をスティアフォースに縛り付ける紺が切れてしまったときほど、彼を愛したこととはなかったと書くことを恐れはしない」(455) と言い、さらに「彼が持っている私についての思い出がどのようなものであったのか、これについては私には知る機会がなかった—おそらくその思い出は軽いもので、容易に忘れ去れるものであったろう—が、彼についての私の思い出は、亡くしてしまった大切な友人についてのそれであった。」(455) と述べる。彼は、ペゴティの家庭を破壊したスティアフォースを、もはや直接に非難することが不可能な死人として見つめることによって、自分の心の中にこの親友に対する憎しみの視線が発生することを防いでいるのである。これは視線のすり替えであると言えるだろう。

また、捨てられ、ロンドンの貧民街にいたエミリーを、ペゴティが救い出す場面においても、デイヴィッドは視線をコントロールしているようと思われる。マーサ (Martha) からエミリーを発見して貧民街に匿っているとの知らせを受けたデイヴィッドが彼女のいる部屋に駆けつけると、そこではスティアフォースを愛するローザ・ダートル (Rosa Dartle) がエミリーを激しく非難し、彼女にどこまでも追い詰めてやるという内容の言葉を浴びせかけている。デイヴィッドは彼女たちから自分の姿が見えない位置に隠れて、その二人の女性のやりとりを聞いているのだが、彼はそこへ急いでいるだろうペゴティの到着を待つばかりで、行動を起こさない。以下の引用は、語り手デイヴィッドがその場面に添えた自分の心中についての解説である。

私はどうすればよいかわからなかったのだ。この会見を終わらせたいと強く願いはしたが、私には自分が姿を現す権利がないと、彼女の姿を見て彼女を取り戻せるのはペゴティさんただ一人だと感じたのだ。彼が来ることはないとどうか？ 私は待ち遠しさを感じつつ、そう

考えた。(718)

この場面に関連して、ジョン・ルーカスの次の意見を引用しておきたい。

『デイヴィッド・コパフィールド』に対する一人称の語りの採用は、ディケンズが確実に彼自身を主人公の中にいさせるための方法の一つにすぎない。この方法が、いくつかの大変ぎごちない瞬間一例としてはローザ・ダートルとエミリーの間のきわめて重要な場面が挙げられる。我々がその場面を知りたいと願うならデイヴィッドはその内容を立ち聞きしていなければならぬわけだが、彼としてはその場面を防がなければならないはずだ—を創り出しているのは疑いない。しかし大部分に関しては、一人称の語りは十分うまく機能しているように思える。(ルーカス, 168)

確かにデイヴィッドが現場に最初にはせ参じていながらエミリーを助けないこの場面は、「ぎごちない」かもしれない。読者がまさに主人公の勇敢な活躍を期待したい場面である。しかし先のデイヴィッドのことばにあるように、彼はエミリーの前に姿を現す権利がないと感じている。その第一の理由は、数年間彼女を探し歩いたペゴティこそ救い主として適格だからということであろう。第二の父として彼女を育てたペゴティにはそうなる資格が十分ある。しかし、それだけでは、デイヴィッドがかつて愛した女性の窮地を長々と傍観している理由として不十分である。エミリーはスティアフォースと駆け落ちすることで相手と同じ地位まで引き上げてもらいたかったのだが、デイヴィッドはスティアフォースと同じ階級に属する人間である。しかもエミリーはデイヴィッドがスティアフォースの友であることを知っている。そんな立場にあるデイヴィッドの姿は、彼女の救いにはなりえない。デイヴィッドは階級の違い

を意識する人間だけに、その点を理解している。それゆえ、彼は彼女の気持ちを考え、彼女の視界に入らないという選択をしたのだと言える。後に、彼女の元婚約者で、ペゴティの甥であるハムから、彼女に会うつもりはあるかと問われたとき、デイヴィッドは「それはおそらく彼女にとってあまりにも辛いだろう……」(737) と述べて、彼女に会わないという意志を貫く。このことからも、彼が意識的に見る・見られるという行為をコントロールしていることがわかる。

他者の視線をコントロールした例としては、デイヴィッドがハムとスティアフォースの死を、移民のための渡航を目前に控えたペゴティらに伝えないと決意したことが挙げられよう。嵐の中、ヤーマスの海でハムとスティアフォースは出会い、共に波に飲み滅ぼされ死を迎える。しかし、デイヴィッドは、ペゴティやエミリーが心置きなく旅立てるよう、彼らの目をその事件から逸らす努力をし、それに成功するのである。

3

デイヴィッドが視線の正負の効果を知り、視線をコントロールすることはわかった。もちろんディケンズがデイヴィッドにそうさせているのである。そんなデイヴィッドは実の父親とミコーバーにどのような視線を向けるだろうか。

幼いころ、デイヴィッドの目には父の墓が彼と母親のいる暖かい居間から寂しそうに閉め出されているように見え、彼はそのことに「なんとも言いようのない哀れみ」(2) を感じたのであるから、目にしたことのない父に対する同情の念は持っている。彼にとっては、父は少なくとも家族の一員として同じ居間にいてよい存在なのだ。

となれば、物語の中のところどころで、デイヴィッドが父親に思いを

寄せる場面があってもよさそうなものだ。しかし、第1章以降、登場人物としてのデイヴィッドは、父親への関心をほとんど示さない。彼は、葬儀屋オーマー（Omer）が父親と長い間の知り合いだと言ったとき（9章）も、医師チリップ（Chillip）から父親とそっくりだと言われたとき（59章）も、決して彼らに父親の詳しい情報を求めないのである。意識的に父親の話題を避けているとしか思えない。

しかし、そうだからといって、デイヴィッドが父親のことを忘れているわけでもない。彼が、彼を引き取ろうとするマードストン姉弟の眼前で、大伯母トロットウッド（デイヴィッドは彼女に話しかける際、伯母という呼称を用いる）に庇護を求める際、次の引用のように言ったと述べているからだ。「……私は伯母に一今ではどんなことばを使ったのか忘れてしまったが、当時は自分の言葉に感動したことは覚えている——どうか父のために私の友人になり、私を守ってほしいとひたすら懇願した。」（212）実際、このことばで大伯母の庇護を獲得するわけであるから、彼は父親から大きな援助を受けたことになる。しかし、他のことは実際によく記憶している彼が、父親について言ったことばだけは忘れているのは、いかにも奇妙である。父が彼に遺してくれた蔵書（彼の孤独を癒し、彼の想像力を豊かにした何冊かの物語）にしてもそうだが、彼は亡き父から得られる恩恵だけを受け取って利用し、亡き父親への思いは自分だけの胸に秘めておくのである。

デイヴィッドが亡き父親に送る視線に負の感情は込められていない。むしろ彼は父親を、天国から彼を見つめ、間接的サポートをくれた人と見ているだろう。彼が物語の冒頭で次のように語っているからだ。「今でも、父は私を一度も見たことがないのだなあと考えると、私は奇妙な感じを覚える……。」（2）この奇妙さは意外さに等しい。彼の心の中に、自分が現在に至るまでの道のりを父親がどこから見守っていてくれたのだという意識があるからこそ、上のことばが出てくるのだ。

結局、ディケンズがデイヴィッドに許可したのは、父親が存在したことと意識しつつ、ある程度の敬意と感謝を込めて父親を見続けることだ、ということになる。これには、ディケンズ自身の父親への思いが影響していると考えられる。この点を確認するために、まずはディケンズが書きかけて中断した自叙伝の一部を見てみたい。引用したのは、両親から靴墨工場へ働きに行かされていたころのディケンズの思いが書き記された箇所である。

「どうやつたらあのような年齢の私をあんなにもあっさりと置き去りにできたのか、私には不思議でならない。私たち一家がロンドンに出てきてから、私はあくせく働く哀れな小僧に成り下がってしまったのだが、そうなった後でさえ、私一まれに見る才能を備えた子供で、物覚えがよく、熱意があり、繊細で、体も心も傷つきやすかった一に十分同情してくれ、やろうと思えば確かにできたのだから、何か節約できるものは節約して、どんな二流の学校でもいいからそこへ私を入れてやれば良かったろうに、と言ってくれる人が誰もいなかつたことが、私には不思議に思えるのだ。私たち一家の友人たちは疲れ切っていたのだと思う。誰もそんなそぶりを見せなかつた。父も母もすっかり満足していた。もし私が20歳で、グラマー・スクールで抜群の成績を取り、ケンブリッジに行くことになったとしても、両親はあれ以上には満足することはなかつただろう。」（フォースター、I、21）

この部分は形を変えて『デイヴィッド』の11章冒頭に組み込まれている。デイヴィッドがマードストン・グリンビー商会で味わっていたのと同じ社会的転落の屈辱を、ディケンズは12歳のとき（1824年）に靴墨工場で感じていたのである。そして彼をこのような境遇に落とした原因は、一家の大黒柱であるべき彼の父親の経済力のなさにあった。父親は、短

い期間（1824年の数か月間）だがマーシャルシー債務者監獄に拘留され、囚人になったこともある。こうした子供時代の辛い経験は、ディケンズの中で深い心の傷となって残った。ディケンズは優しくて寛大な父親を深く愛していたし、労働の辛さを父親に告白することもなかった。しかし、彼が息子である自分の心痛に気づきもしない父親に密かに怒りを感じていたことも否定できない。愛しているが面と向かえば憎しみも感じる相手に対する有効な措置のひとつは、その相手と距離を置いて接することである。デイヴィッドと会うことのない父親の間に、この距離を見出すことができる。ディケンズは、デイヴィッドに、父親を愛と敬意だけを抱いて見つめられる距離を保たせているのである。

自伝断片に登場するディケンズの父親は、『デイヴィッド』ではミコーバーに姿を変えている。陽気で楽天的でお人好いで家族思いだがいつもお金に困って借金しているという点で、ミコーバーはディケンズの父親の分身である。そしてデイヴィッドはディケンズの分身である。これらふたりの作中人物が血縁関係抜きで家族的な交流をするというところにも、ディケンズが設けた距離を感じることができる。

ただし、デイヴィッド自身がミコーバーと距離を置くようになるのは、デイヴィッドがマードストン・グリンビー商会を逃げ出して、大伯母のもとへ行った後のことである。商会に勤めているときは、この小論の1章で触れたように、デイヴィッドにとって、ミコーバー夫妻は彼に家族同然の視線を注いでくれる貴重な存在である。デイヴィッドはミコーバーの窮乏ぶりに心を痛め、ミコーバーが負債を払えずキングズ・ベンチ監獄に入れられたときには、その監獄に通い、悲しみを共有する。デイヴィッドはその時の様子を「ミコーバー氏は門の内側で私を待っていてくれた。それから私たちは彼の部屋（上から2番目の階にあった）へ行き、二人して大いに泣いた。」（165）と語る。ディケンズと彼の父親がマーシャルシー監獄で経験したことが、デイヴィッドとミコーバーの間

で再現されるのであり、この二人の間には父子の間に交わされるものに近い視線が存在している。

ところがカンタベリーで学校に通いだすと、デイヴィッドのミコーバーに対する視線は少し変化する。デイヴィッドがユライア・ヒープ (Uriah Heep) の住処に招かれてお茶を飲んでいるとき、ロンドンへ帰る途中にこの町に立ち寄ったミコーバーがヒープの住処の入り口を通りかかり、デイヴィッドに気づいて家の中に入ってくる場面がある。この瞬間にについてデイヴィッドは「私は、そこでミコーバー氏と会って嬉しかったとは言えない—本当にそう言えないのだが、彼に会えて嬉しいという気持ちもあったので、心を込めて彼と握手をし、奥さんはいかがですかと尋ねた。」(257) と、複雑な心境を読者に打ち明ける。これは、デイヴィッドが自分の過去をミコーバーによってヒープの前で話されるのを望まないからである。デイヴィッドは、ミコーバーがよりもよってこんな間の悪い訪問をしてくれなくとも良いのにと願ったことであろう。ミコーバーへの親愛の情に変わりはないものの、デイヴィッドはミコーバー一家が宿泊している旅館を離れてロンドンへ向かっていくのを自分の目で確かめると、「こんな風にして、重荷が私の心から降ろされ、私は学校への一番の近道である裏通りへと曲がった。そして私は、今もなお彼らのことは大好きだったにもかかわらず、概して、彼らが行ってしまったことに安堵を覚えた。」(264) と言うのである。さらに、17歳になったデイヴィッドは、ロンドンの下宿でミコーバー夫妻と友人トミー・トラドルズ (Tommy Traddles) と一緒に焼き肉パーティーをして楽しんだ後、その夫妻の家に下宿しているトラドルズに「……ミコーバーさんには何の悪気もないんだ、あの気の毒な人にはね。でも、もし僕が君だったら、あの人には何も貸さないがねえ。」(423) と、賢しらな助言をしている。もはや、デイヴィッドにとって、ミコーバーは愛すべき厄介者とでも呼ぶべき存在になっていり、デイヴィッドは、年齢を重ね

るにつれ、ミコーバーに対して一定の距離を置くようになるのである。

一方、ミコーバーは、デイヴィッドを近しい存在と思い続け、二人の関係に何の修正も必要とは感じない。ミコーバーにとって、デイヴィッドは「わが青春時代の友にして、過ぎ去りし日々を共に過ごした仲間」(407) であり続けるし、デイヴィッドからも（そしてディケンズからも）関係の修正は求められない。

ミコーバーについて確認しておきたいことがもうひとつある。それは彼がデイヴィッドに対し何らかの支援をしているか、ということだ。この点については、ミコーバーのヒープへの挑戦を見てみればいい。

ミコーバーはヒープに雇われる。ヒープはウィックフィールドの経営する法律事務所の書生であったが、健康を損ない思考力の鈍ったウィックフィールドを騙し、事務所の共同経営者に成り上がる。ヒープは、ウィックフィールドが運用の失敗によって顧客から預かった資金を失ったという事実をでっちあげ、自分の助けがなければ仕事が立ち行かないとウィックフィールドに信じ込ませ、その地位を得たのである。そしてヒープはウィックフィールドの財産のすべてを奪い、彼の娘アグネスをも手中に収めよう画策する。これに対し、主人公デイヴィッドは何もできない。デイヴィッドは、アグネスを狙っていることをほのめかす策士ヒープを前にして、「こいつには敵わないという突然の感覚」(379) に襲われたことがある。また、ストロング博士の妻>Annie Strong) はアグネスと親しくしているのだが、ヒープは>Annie が自分を快く思っていないと知り、彼女をアグネスに会わせないようにするために、博士とウィックフィールドの前で、>Annie と彼女の従妹のジャック・モールドン (Jack Maldon) の仲が怪しいという疑惑を示す。ヒープは、娘を溺愛するウィックフィールドが、この疑惑のゆえにアグネスを>Annie から遠ざけるだろうと読んでいるのだ。そしてヒープはこの疑惑を確立するために>Annie とモールドンに関するデイヴィッドの証言も利用するので

ある。これに対してデイヴィッドができた唯一の反撃はユライアの頬を叩くということだけである。デイヴィッドはまったくユライアに歯が立たない。この無力なデイヴィッドに代わって、ヒープと戦うのがミコーバーなのである。ミコーバーは膨大な精力を注ぎ、帳簿や書類を精査してヒープの不正を調べ上げ、弁護士トラドルズの助力を得て、ヒープの悪行を白日の下に曝すことに成功する。デイヴィッドは、これでアグネスが救われたことを思い、「……私をミコーバー氏に知り合わせてくれた若き日の苦難に心から感謝した」(761)と語る。ミコーバーの努力によって、デイヴィッドの将来の、そして生涯の伴侶となるアグネスが救われたのだから、ミコーバーは間接的にデイヴィッドの人生に対して最大の貢献をしていることになるのである。

こうしてみると、デイヴィッドは実の父親とミコーバーに対して、同じ内容の心の声を発していることがわかる。それは、親しみ（愛情）を感じており、間接的にもせよ援助をくれたことに感謝しているが、距離を置いて自分を見守ってほしい、というものである。そして、これは、ディケンズが完全には許すことのできない自分の父親に対して発しているメッセージとも解釈できる。

結論

ミコーバーは、デイヴィッドの第二の父にはなれないが、デイヴィッドに強い親しみを抱き、彼の人生に貢献する。それにもかかわらず、ミコーバーは家族と共にオーストラリアへ移民し、再び本国に戻ることはない。彼の妻は、いつの日か海外で成功して帰国したいという願いを夫にもデイヴィッドにも熱を込めて伝えている(57章)が、彼女の願いはかなえられない。デイヴィッドの心の声に応じるように、ミコーバー

ははるか彼方からデイヴィッドを見つめることを許されるだけなのである。序論で引用したミコーバーからの手紙について、ジェフリー・サーリーはその手紙から聞こえる声の中に「ことばで説明できない悲しみ」(サーリー, 171) があると言う。確かに、ミコーバーがデイヴィッドから遠く離れ、もはや思い出の中だけの存在になってしまうと考えると、一抹の寂しさを感じる。しかし、ミコーバーはこの手紙で、常に自分の目がデイヴィッドを見つめていることを、デイヴィッドに意識させる。視線から活力を得るデイヴィッドが、期待を込めて自分を眺める目の存在を忘れる事はない。この二人は距離を置き、見る・見られるというだけの関係になることによって、親しみと喜びだけを与え合う間柄になるのである。ミコーバーとデイヴィッドは、ディケンズから見れば、父と自分の分身である。それゆえディケンズは、ミコーバーとデイヴィッドは視線を送り合うだけの関係が最良であることを示すことによって、愛憎交錯する父と息子の関係への処方箋を提示していると思われるのである。

引用・参考文献

- Dickens, Charles. *The Oxford Illustrated Dickens: David Copperfield*. Oxford: Oxford UP, 1948.
- Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. 1872–4. Ed. A. J. Hoppe. 2 vols. London: J. M. Dent & Sons, 1966.
- Lucas, John. *The Melancholy Man*. 1970. Sussex: The Harvester Press, 1980.
- 松村昌家. 『ディケンズとロンドン』. 東京：研究社. 1981.
- Thurley, Geoffrey. *The Dickens Myth: Its Genesis and Structure*. New York: St. Martin's Press. 1976.
- Wilson, Angus. *The World of Charles Dickens*. 1970. London: Panther Books, 1983.

寺山修司と W. シェイクスピアと ガルシア・マルケスの映像表現

清水 義和

01. はじめに

寺山修司の遺作となった映画『さらば箱舟』(=『百年の孤独』)は、映像作家の安藤紘平氏が撮った実験映画『AIN SHUTAIN』は黄昏の向こうからやってくる』の映像を通して考察していくと、時空を超えた宇宙空間に、W. シェイクスピアの『マクベス』(*Macbeth*) やガルシア・マルケス (Gabriel García Márquez) の『百年の孤独』(*One Hundred Years of Solitude*) が表象する異空間と類似した映像表現や斬新な映像コンセプトを提示してくれる。

先ず、第一に、寺山修司がシェイクスピアの『マクベス』に関心が強かったことは、様々な文献で認証できる。⁽¹⁾ その原点は、寺山が高校三年生のときに、執筆した青森高校生徒会誌掲載の評論「林檎のために開いた窓—現代の紀行ノート—」にある。寺山は、この評論の中で中村草田男について『マクベス』の魔女の言葉を引用している。⁽²⁾ 寺山は、単に、中村草田男の俳句を批評しているばかりでなく、中村草田男の俳句の創作方法を解読した。つまり、一つの句から、複数の類似した句を作るという手法を読み取っていた。これは、後に、寺山自身の俳句、短歌、劇、映画の中で、一つの言葉や句に、複数の解釈を取り込むという手法の萌

芽を見る事が出来る。また、中村草田男の手法は、松尾芭蕉の創作方法にも共通して見られる創作法でもあった。

更に、寺山修司は、同論文で、『マクベス』の魔女が言う台詞を引用している。

“Fair is foul, foul is fair”⁽³⁾

この魔女の呪術的な言葉は、両義的な意味があり、二枚舌を表し、つまるところ、嘘を表白しているようなのだ。そして、この魔女の呪文は、寺山を読み解く重要なキー・ワードになっている。たとえば、寺山修司は、『われに五月を』で「僕は五月に誕生した」と歌ったり、生年月日を「12月10日」としたり、「戸籍は、1月10日が生誕」であったりする摩訶不思議な存在であった。興味深いことには、寺山は、『不思議図書館』の中で、『マクベス』の魔女たちが髭をたくわえている件を引いて、両棲類的な存在について注目すべき論述をした。⁽⁴⁾

久慈きみ代氏は、青森大学主宰の寺山修司忌開催に長年に亘り心血を注いできた。久慈氏は、寺山が、青森高校時代迄に新聞『東奥日報』『青校新聞』や雑誌『生徒会誌』『ガラスの髪』や句集『牧羊神』などに投稿した俳句・短歌・詩歌・小説・評論を評して「寺山修司は、高校生のときに、既に、後の寺山文学となる骨格を完成していた」と述べている。

さて、筆者は、2005年8月8日に、片平会で、「寺山修司と海外演劇」と題して研究発表をしたことがあった。その際、資料として、高校時代の寺山修司の評論を披露した。会場からは、田中幸穂氏により「寺山修司は自分の文学を、高校時代に、すっかり確立していた」との批評があった。また、福尾芳昭氏からは「寺山が、シェイクスピアの『マクベス』を、とても高校生とは思えぬ筆致で論じており、既に、高校時代に、後の演劇活動の土台を築いていた」との評価もあった。

ところで、寺山修司が著した『身毒丸』の中で、しんとくは、継母親に向かって「お母さん！ もういちど、ぼくをにんしんしてください」⁽⁵⁾

という場面がある。この場合、しんとくは、生きたくて、そう言ったのか、或いは、いっそ死んでしまいたくて、そう言ったのか、曖昧なところがある。

さて、しんとくは「お母さん！ もういちど、ぼくをにんしんしてください」と曖昧な台詞を言ってから、継母にすがる。すると、忽ち、継母は老婆に化し、同時に、しんとくは、突如現れた無数の母親たちに食い殺されてしまう。この場面は、「生（妊娠）」と「死（供儀）」が並存しているようにみえる。従って、ここでは、しんとくが、ハムレットの独白「生か、死か、それが、問題だ」を言い換えて、「お母さん！ もういちど、ぼくをにんしんしてください」と言っているようにも思われるところもある。

因みに、亡き子を主題にした文学の系譜がある。例えば、この台詞は、シェイクスピアの『ハムレット』(Hamlet) やジェイムス・ジョイス (James Joyce) の『ユリシーズ』(Ulysses) と繋がりがあるよう思える。というのは、シェイクスピアは、息子のハムネットの死を悼んで『ハムレット』を書いたといわれる。また、ジョイスの『ユリシーズ』の中に出でてくる夫婦も息子を失ったことで苦悩する。更にまた、オリジナルのオデッセイとアリアドネの物語も息子テセウスを巡る物語である。そこで、寺山修司が、しんとくに「お母さん、もう一度、ぼくを、にんしんしてください」と語らせたのは、寺山の両親と子供との関係、或いは、寺山夫婦と子供との円環的な時間軸が、無意識のうちにしんとくの言葉となって表れているのではないか。さて、ハムレットが次のように独白する場面がある。

(6)
“To be or not to be that is the question”

先ず、第一に、この独白はハムレットが生きたくて、そう述べたのか、或いは、死にたくて、そう語ったのか曖昧である。第二に、“To be or not to be” 「生きるか、生きるべきでないか」 の表現は、マクベスの魔女

の予言“Fair is foul, and foul is fair”「いいは悪いで、悪いはいい」と同じように、本当はどちらの気持ちが本心なのか、曖昧なところがあり、そこのところが互いに似通っている。

寺山修司は、シェイクスピアやジェイムス・ジョイスにコミットした詩人であり劇作家であった。ところで、フォークナー（William Faulkner）も、小説『響きと光』（*The Sound and the Fury*）や戯曲『尼層の鎮魂歌』（*Requiem for a Nun*）で、シェイクスピアの『マクベス』や、マクベスの台詞の一節を引用し、アメリカ南部の混沌とした世界を描写した。因みに、マクベスは次のように独白している。

And all our yesterdays have lighted fools
(7)
 The way to dusty death. Out, out, brief candle,

更にまた、マルケスはといえば、フォークナーの小説に影響を受けて長編小説を執筆した。マルケスの『百年の孤独』（*Cien Anos De Soledad*, 1967）は、アメリカ南部の世界を、南米に舞台を移した小説である。或いは、マルケスやボルヘス（J. L. Borges）らの南米の作家は、フォークナーの影響を少なからず受けている。殊に、マルケスの『百年の孤独』は、フォークナーを経由して、シェイクスピアの『マクベス』と繋がっているといわれる。

また、寺山は、ちょうどサルトル（Jean-Paul Sartre）やカミュ（Albert Camus）が、フォークナーやヘミングウェイ（Ernest Hemingway）から影響を受けたように、アメリカ文学を摂取した。殊に、寺山は、既に青森高校時代に、シェイクスピアの『マクベス』の両義的な世界に触れた。更に、寺山は、アルトー（Antonin Artaud）やボルヘス（J. L. Borges）の論じる呪術に刺激を受けていたから、マルケスの『百年の孤独』の呪術に共感しやすかった筈だ。寺山は、『百年の孤独』の南米の世界を、ドラマ『百年の孤独』から映画『さらば箱舟』（=『百年の孤独』）に改作していく。そのうえ、更に、寺山はフォークナーのアメリカ南部を、日

本の青森へと移していった。その源にあるのは、寺山が青森高校時代に書いた評論にあるマクベスであったと思われる。因みに、マクベスは、英國の北方に位置するスコットランドの人である。

02. 時空を超えたドラマ『百年の孤独』

寺山修司のドラマ『百年の孤独』はガルシア・マルケスの小説『百年の孤独』のコンセプトを、脚色した作品である。寺山は、マルケスの小説『百年の孤独』を、最初ドラマ化し、次いで、シナリオ台本に書き改め、更に、何度も書き直して映画化した。

さて、劇作の『百年の孤独』は、5つの舞台が、5箇所で同時進行する。というのは、寺山がマルケスの原作の2次元世界を5次元世界の舞台に脱構築したからである。このアイデアには、2次元の世界の小説では表すことの出来ない劇空間を形作ることになった。従って、5次元の舞台空間を無視して、寺山の台本とマルケスの小説を比べることは危険といわねばならない。その理由は、いうまでもなく、寺山の5つの舞台は5次元の空間から構成されているが、書かれた台本は、2次元の平面に閉じ込められているからだ。

『百年の孤独』の舞台構造は、中世の道徳劇『堅忍の城』(The Castle of Perseverance)の舞台構成となっている天国・現世・地獄と比べると、コンセプトから見てもかなり異なっている。⁽⁸⁾ だが、単に、舞台の景観だけから比較して見ると幾分か似ている。つまり、マルケスの『百年の孤独』を、中世の道徳劇に似た概念に置き換えて舞台化すると、マルケスの小説の神話が具体的に現われるので、この5次元の舞台装置は、極めて重要な思われる。しかし、観客が観客席から5次元の世界を俯瞰して見ることはかなり限定される。

寺山が、1981年7月にマルケスの小説『百年の孤独』を、5次元の世界に舞台化した後、次いで、1982年に『百年の孤独』を映画化した。しかし、映画『百年の孤独』（『さらば箱舟』）は、2次元というスクリーンの世界に退行したのではないかという疑問が生じた。とはいえ、カメラ・アイから、神話の世界を、時空を超えて俯瞰して見ると、何故、寺山が『百年の孤独』（＝『さらば箱舟』）をフィルム製作したのか、その意図が見えてくる。

けれども、フィルム『さらば箱舟』（＝『百年の孤独』）を小説『百年の孤独』と比べてみると、寺山の映画『さらば箱舟』は、マルケスの小説の世界に比べてあまり原作に密着していないのではないかという疑問が生じる。

実際、マルケスの小説『百年の孤独』を読み終えるには何日も要する。しかも、小説の『百年の孤独』を理解するには、中身を詳細に読み返さなければ、マルケスの斬新な神話の世界に肉薄することは出来ない。

にもかかわらず、寺山は、マルケスの小説『百年の孤独』を先ず5次元の世界にドラマ化したのであり、次いで、小説の最良の部分を省略して、最も、神話的な部分だけを映画化したのである。しかしながら、寺山は、小説『百年の孤独』の大部分を大胆に省略したおかげで、かえって、独自性のある映像を浮き彫りにすることになった。このような観点から寺山の映画『さらば箱舟』を観ていると、寺山の映画とマルケスの小説との解釈の差異を如実に読み取る事が出来るようになる。

或いは、寺山が、マルケスの小説『百年の孤独』のどの箇所に焦点をあわせてドラマ化し、更に、フィルム化していったかも理解できる。殊に、寺山が、小説『百年の孤独』のうち90%以上を省略した理由が明確に見えてくるのである。

先ず、マルケスの小説『百年の孤独』と寺山の舞台台本『百年の孤独』とを比べてみると、寺山が、最初、ドラマの中に、マルケスの小説全体

を、できる限り、限なく描こうとした事が分かる。そのことは、更に、2種類の舞台台本と2種類の映画台本の計4種類のテキストを読み比べてみると、その推敲課程で、寺山が、マルケスの小説『百年の孤独』のどの部分に焦点を擰っていったか読み取る事が出来る。

ところで、マルケスの小説『百年の孤独』と寺山の舞台『百年の孤独』と映画『百年の孤独』(=『さらば箱舟』)を交互に読み比べて分かるのは、実は、当初、寺山は小説全体を俯瞰できる手法を考案したが、結局、網羅的に、小説全体を表わすことは不可能だと考えるようになったようである。その結果、寺山は5次元の舞台装置を大幅に縮小してしまった。つまり、映画シナリオだけに限って分析してみると、意外なことに、寺山は小説の最良の部分を含めて90%以上を省略してシナリオを書きあげたのである。

ひるがえってみると、シェイクスピアの戯曲を読んで感じることであるが、シェイクスピアは、プルタークの『英雄伝』(*Plutarch's Lives*)に描かれたシーザー(Julius Caesar)や、ホリンshed(Holinshed)の『年代記』(Chronicles)に描かれたマクベスの中で、二人の英雄的な部分を省き、むしろ、思いもよらぬ、箇所に焦点を当てて、膨らませていく。つまり、シェイクスピアは、特にシーザーやマクベスの長所よりも短所を劇化した事が分かってくる。

マルケスの小説『百年の孤独』の場合、一般的に見ると、主要な部分は、ドン・キホーテ的なアウレリヤノ大佐の英雄伝や、ジェンダーの問題を孕んだウルスラの孤独な人生などにある。⁽⁹⁾だが、寺山は、映画シナリオ『さらば箱舟』で、冒頭のウルスラとホセ・アルカディオの新婚時代を描き、神話的なエピソードに焦点をあてて、ウルスラやアウレリアノ大佐の孤独な老後生活を省いてしまった。明らかに、寺山の『百年の孤独』(=『さらば箱舟』)は、小説の主題と外れた瑣末なサブプロットを劇化したような様相を帯びてくるのである。

寺山修司が、『さらば箱舟』（＝『百年の孤独』）を脚色するときに、何故、小説からウルスラとホセ・アルカディオの新婚時代の神話的なエピソードを抽出したかを探っていくと、実は、この物語全体を産み出す種子が、このエピソードに含まれている事が分かってくる。

寺山は、『百年の孤独』の中心的人物と思われるアウレリアーノ・ブエンディーア大佐の冒険談や老ウルスラの失明の物語には直接触れなかった。むしろ、冒頭にあるウルスラとホセ・アルカディオ夫婦の新婚生活を中心に据えた。その理由は、そのエピソードの中で、奇怪な不眠症現象が現れるからだ。つまり、殆どの人間は、誰でも不眠に陥ると、奇妙な現象に襲われる。或いは、ウルスラとホセ・アルカディオ夫婦たちが、不眠によって引き起こされる物忘れや幽霊との遭遇は、心理学的に考察すれば、小説の意図は、もっと明瞭に解読できるはずである。

さて、不眠は、マコンド村の住民全員を襲う一種のペストのようである。だが、寺山は、自分自身が脚色した舞台台本では、村民の不眠について、箱書きやト書で触れているけれども、映画台本では、特に、村民の不眠によって、物忘れや幽霊の出現が付帯的に生ずる経緯については、あまり詳しく述べていない。むしろ、寺山はペストの代わりに、ペストではなくて、奇形児が生まれる現象に書き変えた。⁽¹⁰⁾

また、小説『百年の孤独』の中心をなすウルスラの孤独の原因は、盲目であり、それによって、彼女には「心にさそりがすんでいる」と譬える。というのは、さそりは、この小説の中で、毒物を象徴しており、不毛を暗示しているからである。更にマルケスは「心靈術師のアルナウ・デ・ピラノーバは幼い時分にさそりに噛まれてインポテになった」⁽¹¹⁾を引用している。まさに、さそりは、ウルスラとホセ・アルカディオ夫婦生活の挫折にも繋がっているのだ。マルケスは、さそりを、暗喩として用いているが、半ばヒューモラスに使っている。だが、寺山は、『百年の孤独』の脚色で、あえて、さそりを、使わず、さそりが産み出す心の苦

しみだけに焦点を当てているようだ。

確かに、寺山は、ドラマ『百年の孤独』では、「箱書き」のト書の中で、「不眠」に触れたが、シナリオ『百年の孤独』（『さらば箱舟』）の中では、「不眠」や、或いは、「心にさそりが住んでいる」のエピソードを引用しなかった。そのために、寺山の映画『さらば箱舟』（＝『百年の孤独』）から、孤独を解説するのが困難である。とにかく、寺山は、『さらば箱舟』に限らず、他の作品の中でも、病について、あまり詳細に、言及しなかった。その理由は、寺山が、人間の狭い心理だけを専ら描写することによって、ドラマツルギーを退行させてしまうのを好まなかったからであろう。

マルケスの小説『百年の孤独』の中で、女性の祖に相当するウルスラは、寺山の劇『百年の孤独』では、名前がハタケに変り、更に、映画『さらば箱舟』では、スエに変っている。ところで、映画の中で、スエが、夫の捨吉の後を追って自殺を遂げる場面がある。

「人間は、中途半端な死体として生まれてきて完全な死体になるんだ」⁽¹³⁾

「中途半端な死体」とは半分死にかかった身体であり、つまり、不治の病に犯された身体のことを指すのであろう。寺山は、不治の病を謎めいているが、シニカルな暗喩で映画に挿入して見せた。

さて、寺山はドラマ『百年の孤独』を1981年東京国際見本市協会B館で上演した。舞台は5箇所あり、しかも劇は同時に進行して行われる。考えてみると、元々複数の出来事を一箇所に限定して進行すること自体が不合理である。だから、寺山は芝居が持つ不合理性を解放して、あえて不可能な芝居を上演してみせたのであろう。

また、寺山は、最初から、近代劇の舞台で使うプロセニアムアーチを取り除いた。次いで、ドラマ『百年の孤独』の29シーンを5つの舞台で同時に展開した。つまり、5次元の舞台装置では、広い空間を5箇所に区切り、舞台1荒地、舞台2ア巴拉屋、舞台3空家、舞台4教会、舞

台5穴のまわり「負の穴」に別けて構築したのである。次に、台本は、箱書きになっていて、個々の枠に、それぞれの事件が5つ並列して書いてあり、Stage 1, Stage 2, Stage 3, Stage 4, Stage 5の場所で事件が起きる。次に、2次元の世界に閉じ込められたシナリオが続いていく。

天井桟敷の関係者によると、「東京晴海にある東京国際見本市協会B館は、会場が広かった。だから、寺山さんは、広い空間を生かすために、5つの舞台を考案したのであって、最初から、『堅忍の城』の5次元の舞台や、道徳劇のコンセプトはなかったのではないか」と語っている。

寺山の劇『百年の孤独』では、先ず、「はたおり唄」が始まり、「噂のケチャ」へと続く。続いて、各場では、同時多発的に、事件が起こって進行する。

エピソード1. 「トラホームの月」が、場面2に相当し、Stage 1で、事件が発生する。

エピソード2-6. 「自動ピアノを擊て」が、場面2に相当し、Stage 3で、事件が生じる。

エピソード3-5. 「はじまらない婚礼」が、場面2に相当し、Stage 4で、事件が起り進行する。

エピソード4. 「三メートルの輪」が、場面2に相当し、Stage 中央で、事件が突發する。

エピソード7. 「旅路の果て」が、場面4に相当し、Stage 2で、事件が発生する。

エピソード8-9. 「ズンムの予言」が、場面4に相当し、Stage 1とStage 中央で、事件が生じる。

エピソード10-11. 「謎の電報」が場面4と5に相当し、Stage 4とStage 中央でその事件が起こる。

エピソード12. 「少女テマリの素性」が、場面5に相当し、Stage 1で、

事件が発生する。

エピソード12.1「木の葉の音がきこえる」が、場面5に相当し、Stage 2で、事件が同時に生じる。

エピソード13.「新発明」が、場面5に相当し、Stage中央で、事件が発生する。

次いで、「村全体を襲う不眠の伝染」の場面が、各場を横断して「人間さまの唄」となって始まる。200歳の人間が、5 Stagesに跨る回廊を、手製楽器をかき鳴らしながら、歌を歌って通り過ぎる。すると、忽ち、登場人物たちは皆不眠に襲われる。

エピソード14-18.「金のエナメルの靴」が、場面6に相当し、Stage中央で、事件が起こる。

エピソード15.「記憶のフォークロア」が、場面6に相当し、Stage 3で、事件が生じる。

エピソード16.「遺品配達人」が、場面6に相当し、Stage 2で、事件が発生する。

エピソード17.「姪み月」が、場面6に相当し、Stage 1で、事件が起こって進行する。

エピソード19.「文字」が、場面6に相当し、Stage 3で、事件が突発する。

エピソード20-22.「テマリの人形変」が、場面7に相当し、Stage 1とStage 4で、事件が起こる。

エピソード21.「点鬼簿」が、場面7に相当し、Stage 3で、事件が発生する。

エピソード23.「とけたダイヤモンド」が、場面7に相当し、Stage 1で、事件が起こる。

エピソード24.「お粥の鍋の蓋が……」が、場面7に相当し、Stage 2で、事件が発生する。

エピソード25.「チョコレートの空中浮上術」が、場面7に相当し、

Stage 3で、事件が起こる。

続いて、「穴の呪」の唄が、各場を、横断して始まる。

エピソード26.「動物園のような淫売屋」が、場面8に相当し、Stage 2で、事件が起こる。

エピソード27.「ローソクは、どれ？」が、場面8に相当し、Stage 3で、事件が生まれる。

エピソード31.「あの人的一生は小止みのない雨の日」が場面8に相当し、Stage 2で事件が生じる。

エピソード28.「テマリ昇天」が、場面8に相当し、Stage 4で、事件が起こる。

エピソード30.「物が本来あるべき場所」が、場面8に相当し、Stage 3で、事件が発生する。

エピソード29.「中途半端な死体」が、場面8に相当し、Stage 中央で、事件が起こる。

ラストのエピソード「冥土からの返事」が、場面9に相当し、Stage 中央で、事件が突発する。

「村全体に交響する祭の覚醒」の場面では、各場を横断して、暗黒の中の和太鼓と松明による魂の呼びかわしが生じる。

次いで、「あの祭り」の唄が各場を横断して始まる。空地では写真機を組み立て、村人たちを呼び集めて記念写真を撮る。こうして、記憶は一枚の写真に記録され、百年は一瞬にして煙と化す。

因みに、寺山のドラマ・シナリオ『百年の孤独』(=『さらば箱舟』)の中心部分を成しているのは、マルケスの小説『百年の孤独』の中で、ホセ・アルカディオとウルスラ夫婦中心の挿話2箇所にすぎない。⁽¹⁴⁾つまり、このドラマ・シナリオ『百年の孤独』(=『さらば箱舟』)の部分は、小説『百年の孤独』の総頁数307頁から見ると、およそ1/30のみに相当するにすぎない。

ところで、寺山のドラマ『百年の孤独』では、ホセ・アルカディオとウルスラ夫婦の名前が変り、タネとハタケ夫婦となる。また、タネとハタケに関する場面は、1、8、9、15、19、21、25、27、29の9場面がある。全体（29シーン）から見ると、タネとハタケに関する場面は、およそ1/3に相当する。

なお、寺山のシナリオ『百年の孤独』（『GAKU』、1982.4.15）では、タネとハタケ夫婦の名前が、また、変わり、捨吉とスエになる。捨吉とスエに関する場面はおよそ76場面である。全体（215シーン）から見ると、およそ1/3を占める。

また、寺山のシナリオ『さらば箱舟』（『百年の孤独』、1982）（フィルムアート社、1993）では、捨吉とスエ夫婦の名前は変わっていない。捨吉とスエ夫婦に関する場面は、合計48シーンある。全体の184シーンから見ると、およそ1/2を占めている。

更に、寺山のシナリオ『さらば箱舟』（新書館、1984.8.25）でも、捨吉とスエ夫婦の名前は変わっていない。捨吉とスエ夫婦に関する場面は56場面である。全体の137シーンから見ると、およそ1/2に相当する。

寺山の3本のシナリオ『さらば箱舟』（＝『百年の孤独』）を全体からみると、最終版に近い新書館版（1984.8.25）のシナリオでは、捨吉とスエ夫婦に関する場面は、20シーン減少している。だが、最初のシナリオ『百年の孤独』（『GAKU』、1982.4.15）と、新書館版のシナリオ『さらば箱舟』（『百年の孤独』）とを個々に比較してみると、シーン全体が、78シーン減少しているのに対して、捨吉とスエ夫婦に関する場面は20シーン減少しているに過ぎない。従って、個々の場面の数の増減を比較してみると分かってくることがある。つまり、むしろ、逆に、捨吉とスエ夫婦の関係を表す場面の数が増えたことになり、次第に、この二人に焦点が集まってきていくことが分かってくる。

いま一度、寺山のシナリオ『さらば箱舟』（＝『百年の孤独』）と、マ

ルケスの小説『百年の孤独』を比べてみると分かることがある。それは、寺山が小説を脚色する際に、全体の90%以上をカットし、そして、冒頭部分のホセ・アルカディオとウルスラ夫婦の新婚時代だけの描写を本体にし、それに、僅かに小説の結末部分を、フィルムのエピローグとして付け加えたにすぎない。つまり、小説の結末部分を、寺山は、シナリオ『百年の孤独』(=『さらば箱舟』)の結末に、字幕で「百年後」と付け加えているだけなのである。また、結末部分に限ってみると、小説『百年の孤独』と、シナリオ『百年の孤独』(=『さらば箱舟』)を比較すると、次のような変遷が見られる。

「百年の孤独を運命づけられた家系は二度と地上に出現する機会を持ちえぬため、そこに記載されていることの一切は、過去と未来を問わず、永遠に反復の可能性はないことが予想されたからであった。」(マルケス
⁽¹⁵⁾
『百年の孤独』)

いっぽう、雑誌『GAKU』所収のシナリオ『百年の孤独』の結末は以下のようにになっている。

「銀板写真機に灼きつけられて、次第に色あせて、ゆっくりと脱色し、消えてゆく死んだ人たち……彼らは皆、現代人の服装をしているのだった。」シナリオ『百年の孤独』(『GAKU』)
⁽¹⁶⁾

他方、フィルムアート社の『寺山修司のシナリオ』所収のシナリオ『百年の孤独』の結末は以下くなっている。

「彼らは皆、現代人の服装をして死を生きているのである。」(シナリオ
⁽¹⁷⁾
『百年の孤独』 フィルムアート社)

しかしながら、新書館のシナリオ『さらば箱舟(寺山修司のシナリオ)』所収のシナリオの結末は以下くなっている。

「彼らの微笑みは、永遠の百年の中の死を生きてゆくのである。」(シナリオ
⁽¹⁸⁾
『百年の孤独』 新書館)

マルケスの小説『百年の孤独』では、物語を記してある羊皮紙が、被

写体になっている。だが、寺山のシナリオ『さらば箱舟』(=『百年の孤独』)では、台詞とナレーションによる写真が、被写体に変っている。つまり、寺山は映像詩人として、文字を映像化したのである。ちょうど、演出家のトレバー・ナン (Trevor Nunn) が映画『十二夜』(*Twelfth Night*) で、シェイクスピアが書いたヴァイオラの言葉（詩）を映像化したようにである。

VIOLA I'll do my best

To woo your lady. [Aside] Yet a barful strife!
Whoe'er I woo, myself would be his wife.

トレバー・ナンは、映画でシェイクスピアが書いた極めて重要な対句 (couplet) を省略してしまい、ヴァイオラにその対句を語らせず、問題の対句を映像で表したのである。舞台演出家でもあるトレバー・ナンが、映画では、言葉を映像化して、演劇と映画とが異なる芸術であることを証明した。だが、多くの映画監督は、シェイクスピアの額縁舞台を撮り、役者に台詞を語らせているだけであり、結局のところ時空を超えた映画を撮っていないのである。

寺山も、『百年の孤独』の最も重要な最終場面を、カメラで撮ってスクリーンの中で、写真機で村人を記念撮影している。つまり、カメラで撮っている映画を、更にそのシーンを写真機で重ねて撮ることによって、寺山が拘ったアントナン・アルトーの「ダブル」の解釈を応用したわけであり、両義的な意味で曖昧にしたのである。

マルケスの小説では、メルキアデスが、ホセ・アルカディオとウルスラ一族の百年後の歴史を予言して羊皮紙に書いた。また、メルキアデスは銀板写真機の開発に努力を傾ける決心をしたといわれる。けれども、メルキアデスが実際に銀板写真を使って、消える運命にあった羊皮紙の文字を撮影したかどうか分からない。一方、寺山は、写真機を使って、小説の最後では消えた記録を、映画の最後の場面で、写真に留めたので

ある。

03. 映画『さらば箱舟』(=『百年の孤独』)

寺山修司のシナリオ『さらば箱舟』の中で、村には、本家に時計がひとつしかない。この時計は、父親支配を象徴している。ところが、本家の大吉が、分家の捨吉に刺されて死ぬので、父親支配は終わり、それ以後、村では時計が幾つも増えて勝手に時を刻む。時計が、もはや、ひとつでなく幾つもあることは、父親の不在、つまり、父権支配の死を表している。

因みに、寺山の父・八郎は、大戦後、セレベス島で、戦病死した。もともと、父・八郎には、文才があった。しかも、寺山は、父親の文才を意識していたようだ。^㉑ 寺山が、1954年、『短歌研究』特選に応募した歌集『父還せ』は、中井英夫の忠告で、『チェホフ祭』に改められた。だが、歌集のタイトルは変っても、中身に変りはなく、寺山が、幼少から、亡き父の思いが強くあった。^㉒

寺山のシナリオ『さらば箱舟』で、大吉と捨吉は、アントナン・アルトーの〈ドゥーブル〉、ダブルのコンセプトから生まれた。従って、大吉と捨吉は、互いに分身としてオータナティヴな関係にある。また、大吉が死んだ後、息子のダイが、急に大人に成長する。しかも、大吉とダイは極似していて、スエは、ダイを、大吉の幽霊だと間違える。ところで、ダイは、音が、“die”（死）と似ている。ダイは、大吉と捨吉が死んだ後、亡霊のように動き回るフリークスのようである。それに、大吉、捨吉、ダイのうち、特に「ダイ」音は、父親の「大吉」のうちの頭の部分「ダイ」の音は息子の「ダイ」の音と重なって聞こえてくる。つまり、父と子の名前の類似は、マルケスの円環的な時間軸を連想させる。^㉓

前に述べたように、シェイクスピアは亡き子ハムネットをモデルにしてハムレットを創ったといわれる。同時に、ハムレットは先王で父親であった亡靈ハムレット王と繋がっている。更に、ハムレットはシェイクスピアの息子ハムネットのように、また父親ハムレットのようにも、死を免れる事が出来ないでいる。つまり、マルケスばかりでなく、シェイクスピアもまた『ハムレット』の中で、円環的な時間軸を捉える視点が既にあったように思われる。

あるいは、シナリオ『さらば箱舟』は、寺山が、円環的な時間軸を使った例でもある。日本では、愛称として、「キチさん」「ダイさん」と呼ぶ慣習がある。そうだとすれば、大吉、捨て吉、ダイは、お互いに、螺旋状に連環しあっていることになる。

前に述べたように、大作の息子ダイは、捨て吉の死後、スエの貞操を襲う。ところが、ダイは大作に似ているので、スエは、ダイを大作の幽靈だと勘違いする。いっぽう、マルケスの小説『百年の孤独』では、ホセ・アルカディオの長男アルカディオが母のウルスラと近親相姦する。マルケスは同じ名前アルカディオを反復して使い、円環的な時間軸の流れの中で、神話として新しい意味を引き出した。だが、寺山は、映画『さらば箱舟』のなかで、捨て吉とスエ夫婦にとって、敵である大作の子供ダイの名前を反復することにより、また、同じ敵を作るという円環的な時間軸から神話を繰り返して作り出したのであろう。

ところで、寺山の『さらば箱舟』に出てくる大作の幽靈は、『マクベス』に登場するバンコオーに似ている。魔女の予言では、次のようにいう。

(24)
Your children shall be kings.

実際、捨て吉は、村人に襲われ殺害される。また、スエは、大作の子供ダイに襲われ貞操を奪われる。だが、スエは、ダイを受け入れる。こうして、マクベスが亡靈のバンコオーに逆襲されたように、捨て吉は、大吉の亡靈に逆襲され、更に、大吉の息子ダイにスエの操を奪われてしまう

のである。

更に、捨吉が、大吉を殺害した後で、彼の家を捨てて旅する。だが、巡り巡って、元の自分の家に戻ってくる。これは、悪霊の祟りが働いているからである。ちょうど、黒澤明が『マクベス』を翻案した映画『蜘蛛の巣城』で、マクベスに相当する鷺津武時が、悪霊に囚われ、同じ場所を堂々巡りするのと似ている。

マルケスの小説『百年の孤独』では、ホセ・アルカディオ・ブエンディーアが敵を殺害して、夫婦そろって、山奥の部落の家を捨てる。そして、旅に出て、3年4ヵ月後、辿り着いた場所で、彼が夢で見たマコンドを建設することになる。ところで、マルケスは、小説の7頁のところで、ホセ・アルカディオが「東へ、東へと航海すれば必ず出発点に帰りつくはずだ、⁽⁴⁾と説いた」と書いている。寺山は、捨吉とスエの旅で、新天地ではなく、元の自分の家にたどり着くという着想をえるが、それは、悪霊の仕業ばかりでなく、ホセ・アルカディオのコンセプトからも想を得たかもしれない。

また、寺山の映画『さらば箱舟』で、郵便配達夫が、冥界へ出入りする巨大な穴がある。この穴は、映画『田園に死す』では、少年が、恐山で、亡き父の靈を降ろすと靈場と重なっている。また、シェイクスピアの『マクベス』では、マクベスが、彼の未来を占ってもらう為に、魔女たちの住む冥界に行く場面とも似ている。

そこで、『マクベス』の魔女は、マクベスに「いいは悪いで、悪いはいい」(Fair is foul, and foul is fair) と言って二枚舌を使い、両義性を發揮する。魔女の両義性は、『さらば箱舟』では、大作が、生者と死者の二人に分裂したり、更に、円環的な時間軸に沿って、親と子に分裂したりして、親子が同じ女性を愛するという一種のオータナティヴな存在となる。つまり、大作は死ぬことによって、二面的になり、両義性を發揮するのである。

或いは、寺山の映画『さらば箱舟』の中で、捨吉が生きている間不能であるのは、子孫が生まれないことを暗示している。そして、捨吉が死ぬと、この魔術が解ける。この魔術は、『マクベス』では、魔女が予言して、バンコオーラの子孫が繁栄し、マクベスの子孫が繁栄しないという予言と繋がりがあるようだ。つまり、マクベス夫婦も、捨吉・スエ夫婦も共に滅びてしまい子孫は残らないのである。

ところで、『さらば箱舟』で、スエの貞操帯は、スエが、「豚の尻尾を持った子」を妊娠しないための魔よけであった。だが、捨吉が、死ぬと、魔法のように、スエの貞操帯ははずれてしまう。つまり、これは、貞操帯に呪いがかかっていたことを示している。いっぽう、マルケスの小説『百年の孤独』では、夫のホセ・アルカディオは、妻のウルスラに命令して、貞操帯を解かせる。つまり、ウルスラの貞操帯には魔術が働いていなかったのである。こうして、ウルスラは妊娠して、正常な子供を出産する。かくして、ウルスラの心配は杞憂にすぎない事が分かる。だが、結局、一族は、百年後に全て跡形もなく消え失せてしまう。ということは、やはり、ウルスラの貞操帯にも、魔術がかかっていたことになる。他方、寺山の映画『さらば箱舟』では、百年後の世界が現われ、不思議なことに、スエと捨吉夫婦に子供がいる。

寺山は、映画『さらば箱舟』で、百年後の出来事を描いたが、実際には、大吉も捨吉もスエも死んでしまったのだから、結局、百年前に3人の生活は中断し断絶していたはずである。ともかく、映画では、スエは「百年たてば、その意味わかる！　百年たったら、帰っておいで！」と謎めいた予言を残して投身自殺したのであった。つまり、ここにも、寺山の曖昧性や、両義的な解釈を見る事が出来る。

更に、寺山はシナリオの字幕「百年後」のところで、映画のエピローグを付け加え、村人の百年後の暮らしの様子を垣間見せる。そこでは、死んだはずの大吉も捨吉もスエも平和に生活している。しかし、人々、

大吉も捨吉もスエも存在しないので、百年後の姿もあるはずがない。けれども、寺山のコンセプトには、「起こった事も、起らなかったことも歴史のうち」だとする次のような独特の持論があった。

記憶したものを再生し、その痕跡の変容の中に「私」のアリバイを求めるのではなく、実際に起らなかったことまで記憶し、あるいは記憶しなかったものまで再生し、個の記憶を合成し、編集し、その総合された結果として「私」をとらえ直す。^④

元来、寺山のコンセプトには、既に、寺山が、俳人や短歌詩人の時代から、現実と虚構とが入り混じっていた。けれども、映画『さらば箱舟』では、結局、近代文明の象徴として写真機が現われて、魔術を働かせ、被写体に写っている百年後の村人の命を全部吸い取ってしまう。そこで、村人たちは、再び、百年前の姿に返って、その姿を被写体に残すのである。

ところで、映画『さらば箱舟』で、スエが、投身自殺を遂げるときに語る最後の言葉は、寺山自身の遺言ともなった。つまり、寺山は、『さらば箱舟』を、彼の遺書として映画に遺したのである。言い換えれば、寺山は、彼の遺書を、映像化したといつていいくかもしれない。^⑤

また、「半分死体となって生まれ、完全な死体となって死ぬ」は、両義的な意味、つまり「生」と「死」を合わせ持っている。また、この言葉は、パラドキシカルに、「生」とは何か、或いは、「生まれる」とは何かを考えさせる。同時に、この呪術的な言葉は、観客を睡眠状態から、覚醒させもする。それは、ブレヒトの教育的意味での異化作用ではなく、呪術的な意味での異化効果がある。なぜなら、死体は「ボデー」(body)であり、「ボデー」は肉体であり、その「ボデー」が生きているのは、靈、つまり、「スピリット」(spirit)が、肉体に宿っているからである。靈は、降神術によって天から降りてくるが、再び、靈が、肉体から離れるとき、「完全な死体」となって、「死ぬ」のである。

話は変わるが、青森の春は、遅く訪れる。映画の中で、スエが、大きな穴に向かって投身自殺する直前にふりしきる黄色い花びらは、やっと5月になって咲いて散る桜吹雪に似ている。寺山は、『われに五月を』の中で「ぼくは5月に誕生した」と歌った。⁽³⁰⁾ 寺山は、青森の桜の花びらを、映画の最後で再生を現す象徴として使ったかもしれない。

或いは、シェイクスピアの『マクベス』では、マクベスはダンカン王を暗殺した後で次のように言う。

⁽³¹⁾
Sleep no more: Macbeth does murder sleep

魔女が、マクベスの眠りを奪ってしまったのだろうか。一方、マルケスの小説『百年の孤独』では、ウルスラの長男の伴侣であるレベーカの目に、ある「病気の兆候」⁽³²⁾が発生する。「それは、悪質な伝染性の不眠症であった。」⁽³³⁾ そして、「この不治の病はどんなことをしても世界の果てまで追ってくる」⁽³⁴⁾のであり、「この不眠症のもっとも恐ろしい点は眠れないということではない—一体はまったく疲労を感じないのだから—、恐ろしいのは、物忘れという、より危険な症状へと容赦なく進行していくことだった。」⁽³⁵⁾ つまり、マクベスの不眠は、マコンド村住民全てを襲う不眠と同じなのである。

ある晩ホセ・アルカディオ・ブエンディーアは寝つかれなくてベッドの上で輾転反側している自分に気がつく。同じように目をさましていたウルスラにどうしたのかと聞かれて答えた。「プルデンシオ・アギラルのことを考えていたところさ、久しぶりに」という。結局彼らは一睡もしなかったのである。

プルデンシオ・アギラルは、ホセ・アルカディオが殺害した男である。そこで、ホセ・アルカディオとウルセラが、プルデンシオ・アギラルの呪いから逃れるために、村を離れ、マコンド村に移住した。しかし、プルデンシオ・アギラルの亡靈が現われ、ホセ・アルカディオの眠りを、ちょうど、亡靈のバンコーがマクベスの眠りを圧殺するように、殺し

てしまったのである。こうして、再び、不眠が、コレラの如く、マコンド村を襲ってきて、ホセ・アルカディオとウルセラは、プルデンシオ・アギラルの祟りに脅かされたのだった。

けれども、寺山は、映画『さらば箱舟』では、捨吉が大作を殺した後、大作の亡靈が現れて、ただ捨吉だけを苦しめるようにした。この亡靈は、妻のスエには見えない。ちょうど、マクベスにはバンコオーの幽靈が見えても、マクベス夫人や他の誰にもバンコオーが見えないのと同じである。

ひるがえってみると、マルケスの小説『百年の孤独』では、ホセ・アルカディオ・ブエンディーアとウルスラ夫婦の両人には、プルデンシオ・アギラルの亡靈が見えるのである。しかも、不眠によって、村中では、物忘れが生じたので、ホセ・アルカディオは皆に紙に物の名前を書くようにと、次のように命じた。

墨をふくませた刷毛で〈机〉〈椅子〉〈時計〉〈扉〉〈壁〉〈寝台〉〈平鍋〉^⑦という具合に、物にいちいち名前を書いていった。(『百年の孤独』)

いっぽう、寺山の映画『さらば箱舟』では、不眠は、村人を襲うのであるが、物忘れは、捨吉だけに生ずる。しかも、捨吉は、次第に、次のようにして、狂気じみてゆく。

部屋の中のあちこちに、捨吉によって書かれた備忘のための名前が貼られている。例えば、「亀」「戸口」「床」「柱」「鍋」「桶」「葉」「水」「豚」^⑧「暦」。それらに埋もれるようにして、捨て吉が眠りこけている。(『さらば箱舟』新書館)

更に、寺山は、ドラマ『レミング——世界の涯まで連れてって』や『疫病流行紀』などで、眠りや夢について独特の解釈を展開している。マルケスも小説『百年の孤独』で、固有の眠りについて以下のように解釈をする。

みんなは眠れるどころか、一日じゅう目をさましたまま夢を見つづけ

た。彼らは自分自身の夢にあらわれる幻を見ていただけではない。ある者は、他人の夢にあらわれた幻まで見ていた。⁽³⁹⁾

マルケスが、小説『百年の孤独』の中で、この不眠症という「町全体が疫病に冒されたこと」と書いたのは、夢が、人生であり、歴史（＝物語）であることを暗示している。この不眠症で苦しむ村人を救ったのはメルキアデスである。マルケスによると「彼（メルキアデス）は死の世界にいたのだが、孤独に耐えきれなくてこの世に舞い戻ったのだ。」⁽⁴⁰⁾という。

このメルキアデスは、ホセ・アルカディオ一族の歴史について、既に、百年前に羊皮紙に書いていた。しかも、この歴史の記録は、この小説『百年の孤独』が終わると共に一瞬にして消え去るのである。

さて、寺山は、映画『さらば箱舟』で、メルキアデスらしき人物を暗示して描いているようだが、劇の鍵を握る人物として描いていない。或いは、また、寺山は、『さらば箱舟』以外のいずれの劇作品でも、メルキアデスが作ったような覚醒薬を使って魔術を解かない。もしかしたら、寺山にとって、悪の魔術師は、詩的であっても、メルキアデスのような善の魔術師は、散文的だと考えたのではないだろうか。

また、寺山は、映画『さらば箱舟』の中で、夢のように消えてしまう歴史を、つまり、捨吉とスエの夫婦生活を映像としてとどめるためのように、メルキアデスが写真機を開発しようとした。そして、メルキアデスが写真機を使い、捨吉とスエ夫婦の生活を記録として残そうとした。さて、この寺山のアイデアは、次に示すメルキアデスの銀板写真にあつたと思われる。

「彼（メルキアデス）は、銀板写真術の開発に努力を傾ける決心を固めていた。」⁽⁴¹⁾

いっぽう、マルケスの小説『百年の孤独』では、メルキアデス以外の人物は皆、次のように写真を魔術のように恐れていた。

「ホセ・アルカディオ・ブエンディーアはすっかり怖気ついていた。金属板に姿が移されるにつれて、人間は少しずつすりへっていくのではないか、と疑ったからだ」⁽⁴²⁾

いわば、マルケスが小説『百年の孤独』で、描いたマコンド村は、魔術の箱そのものであった。こうして、寺山は、映画『さらば箱舟』の最後で、メルキアデスの銀板写真機になり代わって、写真を撮る。或いは、言い換えれば、この場面で、寺山が、メルキアデスになり代わって、写真を撮ったと考える事も出来る。

ところで、シェイクスピアの『マクベス』では、魔女が、マクベスに、次のように予言する。

The power of man, for none of woman born Shall harm Macbeth⁽⁴³⁾

つまり、マクベスは、まるで、ウルスラが産むような怪物でなければ負けないと予言されるのだ。或いは、また、魔女は次のように予言する。

Macbeth shall never vanquished be until Great Birnam Wood to high
Dunsinane hill Shall come against him⁽⁴⁴⁾

前述のように、マクベスは、ちょうど、マルケスの小説『百年の孤独』で、メルキアデスが引き起こすような超自然的な能力に出くわさない限り、不死身だというのである。

或いは、また、シェイクスピアは、マクベスに次のように語らせる。

Macbeth Out, out, brief candle,
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing.⁽⁴⁵⁾

前述の台詞には、孤独なマクベスが、消えうてしまいたい気持ちが表れている。ともかく、マクベスは敗残者なのだ。

ところが、マルケスの小説『百年の孤独』の中では、ホセ・アルカディオとウルスラ一族は敗残者ではない。けれども、彼らは、孤独だという。メルキアデスですら、死の世界にいて、遂に、孤独に耐えきれなくてこの世に舞い戻ってきたという。孤独とは何か？ 実はこの小説『百年の孤独』の中で、解けない謎となって最後まで残る。この問題に答えるのは、ウルスラである。

「畜生！」思わず大きな声を出した。トランクに服を詰めかけていたアマランタはびっくりし、さそりにでも刺されたのだと思って聞いた。

「どこ？」

「どこって、何が？」

「さそりよ！」とアマランタははっきり言った。すると、ウルスラは自分の胸を指さして答えた。

「そいつなら、⁽⁴⁶⁾ここだよ」

他方、シェイクスピアは『マクベス』の中で、マクベスが、バンコオー暗殺を考えているうちに懊惱する心境を劇化した。

O, full of scorpions is my mind ⁽⁴⁷⁾

ところで、寺山の映画『さらば箱舟』では、捨吉は、大作を殺害した後、大作の幽霊を夢に見る。やがて、以下のように、捨吉は悪夢に悩まされ、気が狂い、遂に村人に殺害されてしまう。

捨吉「ダバシャ！ シナキローッ！」

スエが「あんた！」と制止するのもきかず草刈り鎌をふりまわすので、村人たちも、手に手に持った棍棒や鍬で応じる。「こんにゃろーッ！」「ぶっ殺せ！」といった言葉が行き交い、柱時計は叩き割られ、捨吉は脳天に一撃、二撃とくらって血だらけになって倒れる。動かなくなった捨吉を見て、

六「(びっくりして) 逃げろーッ！」と飛び出す。

スエ「あんたッ！」と駆け寄るが、捨吉はもう死んでいる。⁽⁴⁸⁾（フィルムアート社）

ところで、マルケスの『百年の孤独』や、寺山の『さらば箱舟』や、シェイクスピアの『マクベス』との間で共通してあらわれる孤独とは、毒である。毒が人間の心を苦しめるのである。人間はこの病に犯されて不治の病を得るのだ。また、寺山の毒は、不能とも結びついている。直接的には、『さらば箱舟』の中で捨吉が不能なのは、マルケスの小説『百年の孤独』にも描かれていた。

これは心霊術師のアルナウ・デ・ピラノーバの不能から暗示を受けたと思われる。アルナウ・デ・ピラノーバは、さそりの毒で不能になった。或いは、また、遠因として、監督の羽仁進と脚本の寺山修司が描いた『初恋・地獄変』(1968) に登場する主人公シュンにも、既に、不能の兆候が見られた。明らかに、『さらば箱舟』の中の捨吉の毒は、寺山が、生涯、ネフローゼ治療の薬害で苦しんできた暗喩としての猛毒が、さそりに変わった瞬間でもあった。そうだとすれば、シュンの不能も、ナイーヴな少年の気持ちから生まれたのではなく、不治の病として死に直結した毒薬だった⁽⁴⁹⁾のである。

寺山は、青森高校時代に、シェイクスピアの『マクベス』から引用した評論を著した。その引用は、マクベスを騙した魔女の呪文「いいは悪いで、悪いはいい」であった。魔女の呪文は、二枚舌で、両義性があり、結局、後年、寺山の「ダブル」の考えに繋がっていく。それ以来、寺山は、ときどき、シェイクスピアについて、殊にマクベスに拘りを持って論評した。確かに、寺山は『さらば箱舟』(=『百年の孤独』) の中で、マクベスという言葉を使わなかった。しかし、寺山は、ドラマ『百年の孤独』で、『マクベス』を暗示する場面を描いている。

たとえば、寺山のドラマ『百年の孤独』には、27、「ローソクは、どれ？」がある。そこでは、夫のタネが狂死した後、妻のハタケが次第に狂って

いく場面で次のように語られる。

あたりを見まわしても、タネがあらわれる気配がない。ハタケ、火のとぼったローソクをもって、ふらふらと家の外へ、夢遊病のようになってゆく。

(50)

ハタケ あんた……！ あんた！（ドラマ『百年の孤独』）

前述した27番目の場面は、シェイクスピアの『マクベス』の中で、マクベス夫人が、狂って、燭台を手にして、夜中に独り言を言う場面と似ている。

(51)

Out, damned spot! Out, I say!

シェイクスピアは、『マクベス』の中で、マクベス夫人が先に狂死して、後に、マクベスが死ぬ設定をしている。しかも、マクベスのもとに最後まで従っているのは、シートンである。ところで、シートンの名前は、悪魔サイタン（Saton）と、音が、似ている。

いっぽう、寺山のドラマ『百年の孤独』では、タネの最後を看取るのは、ハタケたちであるが、神父が立ち会う。やがて、タネが息を引き取ると、神父は、ちょうど、イエスの磔刑の後、身包みを剥いでいく兵士のように、奪った壺や金時計を小脇に抱えて逃げてゆく。けれども、寺山は、映画シナリオ『さらば箱舟』で、この場面を省略した。そして、その代わりに、大作の息子のダイが、スエの操を襲う場面に変えた。

寺山の映画『さらば箱舟』には、上映台本『百年の孤独』（1982）と『寺山修司全シナリオ』II（1993出版）所収の『さらば箱舟』（1982発表）と、新書館（1984.8.25発表）の『さらば箱舟』とがある。他に、楽叢書『GAKU』（1982発表）収集の『百年の孤独』がある。楽叢書収集の『百年の孤独』は、他のシナリオ『さらば箱舟』とは、タイトルが異なっている。だが、中身は、ほぼ同じ内容のものである。発行年月日と内容から見ると、上映台本『百年の孤独』（1982）と楽叢書『GAKU』（1982.4.15）収集の『百年の孤独』が古く、それを、改定したものが、『寺山修司全シナリオ』

II（1993出版）所収の『さらば箱舟』（1982発行）である。そして、新書館（1984発行）の『さらば箱舟』が一番新しいシナリオに近いようである。

そこで、次に、『寺山修司全シナリオ』II（1993出版）所収の『さらば箱舟』を中心にして、先ず、楽叢書『GAKU』所収の『百年の孤独』と比較して、続いて、新書館（1984発行）所収の『さらば箱舟』と比較したい。というのは、シーンの数が、新しいシナリオになるに従って、少なくなり、描写が詳細になっていく事が分かるからである。

- ① ドラマ『百年の孤独』（『GAKU』1982.4.15発行）215シーン（各頁、3段組、43頁）
- ② シナリオ『さらば箱舟』（フィルムアート社、1982発行）184シーン（各頁、2段組、45頁）
- ③ シナリオ『さらば箱舟』（新書館、1982.8.25発行）137シーン（各頁、1段組、164頁）

次いで、②のシナリオ『さらば箱舟』（フィルムアート社）を中心にして、②のシナリオを①と③のシナリオと比較してみる。②のシナリオ『さらば箱舟』（フィルムアート社）の各場面は、次の通りである。

1 海の見える丘、2 村の遠景、3 本家の正面、4 その裏庭、5 本家・台所、6 柱時計、7 本家・仏間、8 分家・捨吉の家、9 賭け、10 村の道、11 鍛冶屋、12 分家・裏庭、13 鍛冶屋・表口、14 鍛冶屋・土間、15 分家・裏庭、16 水呑み場、17 分家・土間、18 村の空き地、19・20 村の道、21 本家・仏間、22 本家・入り口、23 本家仏間、24 本家裏口、25 本家・仏間、26 本家・裏口、27 本家・仏間、28 本家・裏口、29 分家・裏庭、30 本家・仏間、31 森、32 分家・土間、33 森、34 分家・土間、35 村の道、36 本家一家畜小屋、37 村の空き地、38 村の道、39 村の空き地、40 村の空き地、41 子育て地蔵、42 酒場、43 酒場の外、44 村の道の遠景、45 本家・物置、46 本家・台所、47 本家・仏間、48 家畜小屋、49 夜の森、50 村の空き地、

51村の広場、52眩惑する様な白日の輝き！ 53村の広場、54分家・裏庭、
55分家・土間、56村の丘、57村の丘、58一軒家、59一軒家、60村の俯瞰、
61村の空き地、62村で一番の老木、63本家、64柱時計のすぐ下に掲げ
られている大作の遺影、65本家・物置、66日に陽光の矢を射かけてく
る日輪の目くるめく輝き！ 67分家・台所、68分家・裏庭、69分家・
台所、70分家（夜）、71森の入り口、72森の奥、73森の大木の陰、74分
家・板の間、75森の大木の陰、76小学校の教室、77森の木陰、78分家・
板の間、79分家・板の間、80分家・裏庭、81交番、82分家・板の間、
83鍛冶屋・台所、84村の田、85大木の幹、86青空、87分家・板の間、
88丘の上、89村の広場、90分家・土間、91分家・戸口、92村の広場、
93鍛冶屋・台所、94分家・台所、95村の空き地、96分家・土間、97家
畜小屋、98本家・板の間、99家畜小屋、100本家・台所、101本家台所、
102分家・裏庭、103森の入り口、104森の中、105森の入り口、106森の
中、107木陰、108分家（裏庭）、109村の道、110本家・仏間、111本家・
表口、112本家・仏間、113本家・廊下、114本家・仏間、115村の空き地、
116本家・台所、117分家・裏庭、118分家・裏庭、119分家・裏庭、120
本家・仏間、121本家・板の間、122分家・台所、123分家・裏庭、124
本家・板の間、125村の空き地、126本家・裏庭、127本家・台所、128
本家・裏庭、129本家・板の間、130本家・裏庭、131分家、132教会、
133分家、134村の空き地、135・136分家、137通夜の月、138分家（夜）、
139村の酒場（夜）、140分家・裏庭、141分家（夜）、142砂丘（夜）、
143本家（朝）、144子育て地蔵堂、145森の中、146墓地（月夜）、147分
家・戸口、148分家・台所、149分家・台所、150林、151本家・庭、152
馬小屋、153本家・台所、154本家・台所、155本家・板の間、156本家・
仏間、157村の道、158本家・表口、159分家、160村の道、161村の道を
走る自動車の後部座席、162分家・台所、163村の広場、164本家・台所、
165本家・便所、166本家・台所、167本家・物置、168本家・土間（同

じ夜)、169本家・裏庭、170本家・板の間、171本家・板の間、172村の道、173本家・板の間、174村、175子育て地蔵、176広場、177分家・板の間、178曇天、179村の空き地、180村の全景、181時計屋、182かつて〈村の空き地〉だったところ、183町の大通り、184村の空き地。

先ず、寺山のシナリオ『さらば箱舟』で、主だった場面となるのは、大まかに見て、本家(50シーン)と分家(40シーン)の場面に分かれる。つまり、全体の184シーンのうち、およそ1/2近くの場面が、本家と分家が占める。いいかえれば、本家の大作の支配が、分家の捨吉におよび、二人の間の権力争いの構図が浮かび上がってくる。ところで、マルケスの小説『百年の孤独』には、本家や分家の概念は出てこない。

但し、マルケスの小説『百年の孤独』では、捨吉が殺した男、大作に相当するブルデンシオ・アギラルが亡靈となって出てくる。いっぽう、寺山のドラマ『百年の孤独』では、ブルデンシオ・アギラルは、名前が、二番星に変わっている。小説のブルデンシオ・アギラルと異なって、二番星は、タネを苦しめ、遂に、呪い殺す。更に、二番星は、寺山の映画『さらば箱舟』では、また名前が変って、大作に変わっている。

更にまた、映画『さらば箱舟』では、大作の子供にダイと名前が付く。しかも、ダイは、悪魔性を発揮する。そして、ダイは、スエが身につけていた貞操帯から呪いが解けてはずれると、スエと交わる。いっぽう、マルケスの小説『百年の孤独』では、ダイに相当する人物は存在しない。しかし、スエに相当するウルスラが、長男と交わる近親相姦の場面がある。けれども、このウルスラ母子のエピソードは、神話や創世記や文明などの黎明期に生ずる古代文化の残像、エディップス・コンプレックスを想起させるにとどまっている。

次いで、寺山がシナリオ『さらば箱舟』(フィルアート社)から、シナリオ『百年の孤独』(『GAKU』)のシーンをカットした箇所をあげてみる。8裏の川、17小学校(放課後)、18墓地(日ざかり)、20本家・

物置、43村（朝）、49鍛冶屋・土間、50村の道、51青空、63本家・板間、64村の丘（夕暮れ）、74本家・仏壇、82砂丘、83分家、93村の田、94蠅燭屋、97酒場の裏の空地、115本家・台所、135砂丘、144月、145夜の森、146分家、146分家、151楡の木の下、152分家、160分家（夜）、162鍛冶屋、164小学校、170砂丘（月夜）、178砂丘（真昼）、180村の空地、181青白い裸電球！ 182本家・板間（夜）、185村の空地、189教会、191本家・物置、202本家・台所、205本家（遠景）、206分家・土間に及ぶ。（全体では、38シーンが省略されている。）

因みに、寺山がシナリオ『さらば箱舟』（フィルムアート社）に、新たに付け加えたシーンは、16水呑み場、99家畜小屋、101本家・台所、105森の入り口、106森の中、111本家・表口、134村の空地、135分家に及ぶ。（全体では、8シーンを追加している。）

さて、ここで場面の増減を計算してみると、全体で、30シーン減少していることが分かる。こうして、映画台本は、捨吉とスエの物語に収斂していく、同時に、ファンタジックで表現主義的な場面が省略されて、叙述的でリアリスティックな場面が残されていくようと思われる。

更に、寺山が『さらば箱舟』（新書館、1984.8.25）から『さらば箱舟』（フィルムアート社、1982制作）のシーンをカットした部分をあげてみる。カット場面は、2シーンの村の遠景から始まって、4～7シーン、9・10シーン、12・13シーン、16・20・26・30シーン、33～35シーン、38～40シーン、43シーン、46・47シーン、49・50シーン、54・56・60シーン、62～70シーン、73・76シーン、80シーン、84～90シーン、92・93シーン、98～100シーン、103シーン、105～107シーン、114・115シーン、119～121シーン、125・127シーン、134・136シーン、140～142シーン、144シーン、146～149シーン、153・156・158シーン、161～170シーン、175・176シーン、180シーンに及ぶ。（全体では、85シーンを省略している。）

寺山が、映画『さらば箱舟』（新書館）からカットした場面を見ていく

くと、捨吉とスエ夫婦と大吉との権力争いに直接関係のない場面（161～170、175、176、180）や、重複場面（136）等である事が分かる。また、映画『さらば箱舟』は、映像を主体にしているので、殆ど童歌だけの場面（134）は省略している。

また、寺山が、シナリオ『さらば箱舟』（新書館）に、新たに加えたシーンは、24森、25分家・土間、29森、33森、42本家、43村の丘・夕暮、48分家・台所、49分家・台所、50分家・板間、62森の大木の下、64森の中、65村の空地、67本家・板間、68分家・土間、76本家・仏間、77本家・家畜小屋、86本家・台所、87本家・土間、89村の空地、93渚、96本家・仏間、100本家・縁側、109夜、110火祭り、114分家・新屋、118本家・便所、119本家・台所、120分家・新屋、121広場、123真昼の砂丘に及ぶ。（全体で、30シーンを追加している。）

寺山が、追加した場面を見ていくと、スエや捨吉の心理描写（24、25）事物・現象（貞操帯・柱時計・火・幽霊）の説明（29、30、42、48、60）を新しく付け加えている事が分かる。

ところで、寺山は幽霊が出てくる場面で、眠りの場面（65）を多用している。いっぽう、マルケスは、小説『百年の孤独』の中で、不眠に悩まされた村人たちが、夢に、幽霊を見る状況を描いているが、夢の解釈が、寺山の夢の解釈と少なからず異なっている。つまり、寺山のシナリオ『さらば箱舟』では、ドラマ『百年の孤独』と同じように、不眠が引き起こす、物忘れの場面（67）（68）は、幽霊の復讐のように思われる。また、マルケスの小説『百年の孤独』にも、虫の発生や異変が状況の変化と結びついた場面がある。更に、状況の急変は、マルケスの小説『百年の孤独』でも、寺山のシナリオ『さらば箱舟』の（86）（87）（96）（110）の場面でも、一種のフリークスの世界と結びついている。

寺山修司のドラマ『百年の孤独』では、タネが狂い死にし、その後で、ハタケが狂って、最後に穴に向かって投身自殺する。ハタケが狂う場面

は、シェイクスピアの『マクベス』でマクベス夫人が狂うところと似ている。だが、『マクベス』では、順序は逆で、マクベス夫人が先に狂って死に、その後で、マクベスが死ぬ。ところで、シェイクスピアは、妻が先に死に、夫が後で死ぬドラマ『ジュリアス・シーザー』(*Julius Caesar*)『リチャード三世』(*Richard III*)『ハムレット』『オセロ』(*Othello*)などを多く書いている。それに対して、寺山は、父が先に死に、妻が後で死ぬドラマを多く書いている。これは、寺山が、若くして、父・八郎を失ったことと関係してくるようだ。例えば、寺山の映画『さらば箱舟』では、捨吉が狂い、そして、死ぬ。その後、スエは、大作の子供ダイに、彼女の操を奪われる。ついに、スエは捨吉を追って後追い自殺をする。つまり、寺山のシナリオ『さらば箱舟』(=『百年の孤独』)を、順を追って見ていくと、シナリオのファイナル・バージョンに近づくと、俄然、父親の問題が主要なテーマへと変わる。

04. むすび

寺山修司の考え方には、マルケスの考え方によっているところがある。だから、寺山はマルケスの原作『百年の孤独』を脚色したわけである。だが、寺山は、結局『百年の孤独』を脚色するときに原作をなぞるだけの単なる模倣にはしたくなかった。そこで、寺山は、最初、紙（マルケスの小説）という2次元に対して、5次元の舞台、つまり、5箇所で5つの芝居が同時進行する劇を作つてマルケスに挑戦した。更に、寺山は、マルケスの『百年の孤独』の中へシェイクスピアの『マクベス』のコンセプトを混入してシェイクスピアにも挑戦した。というのは、作家ならばシェイクスピアを超えたと考えているわけであるからだ。実際に、寺山のドラマ『百年の孤独』には、マクベスを思わせるシチュエーション

ンが頻繁に出てくる。

いっぽうマルケスにしても、また、小説『百年の孤独』で、豊穣な南米庶民に棲息する神話を産み出し、シェイクスピアの『マクベス』を乗り越えたいという意欲を表わしていたかもしれない。だから、自然、寺山もシナリオ『さらば箱舟』で、あくまで慎ましい市井の人の立場にたちながら、シェイクスピアが描いた『マクベス』の貴族に対抗して、挑戦的な意識を露にしたのかもしれない。

結局、寺山は映画『さらば箱舟』で「父還せ」のテーマに帰っていったようと思える。そして、また映画『さらば箱舟』のラストシーンで、花びらがしきりに舞うシーンでは、寺山が青森の桜吹雪を思い出し、「ぼくは5月に誕生した」という思いを、花びらにたくしていたものと思われる。寺山は『さらば箱舟』で、転生を映像詩として歌っていたのかもしれない。

安藤紘平氏の実験映画『aignシュタインは黄昏の向こうからやってくる』では、プラットホームで子供達が全員揃って記念撮影をする場面がある。次の瞬間、子供たちの前を電車が通り過ぎる。すると、電車が通り過ぎた後に、記念写真の被写体には100年前の子供たちではなくて、お爺さんお婆さんの子供時代の顔が映っている。翻ってみると、100年前の子供達も100年後の子供達も宇宙の進行から見ればほんの束の間の出来事である。だけれども、実に、驚くべきことには、よく見ると、100年前に撮った写真の子供達は100年の間、永遠の死を生き続けていたのである。

さて、マルケスもシェイクスピアも寺山が表したようにこの死の死から「不死」を明示して永遠に生き続ける映像を考えたことはなかったようと思われる。言うまでもなく、安藤紘平氏にこのアイデイアを無意識に与えたのは寺山が撮った遺作『さらば箱舟』のラストシーンであり、記念撮影するシーンであった。まさに、この場面で、100年前の村人は

永遠の死を生き続けていたのだ。

注

- (1) (参考)『寺山修司演劇論集』(国文社、2000)、50–52頁。『身体を読む寺山修司対談集』(国文社、1983)、113頁。『寺山修司演劇論集 臓器交換序説』(日本ブリタニカ株式会社、1982)、307頁。『寺山修司戯曲集2—実験劇篇』(劇書房、1981)、231頁。『寺山修司対談集 密室から市街へ』(フィルムアート社、1976)、77頁。
- (2) 寺山修司「林檎のために開いた窓—現代の紀行ノート—」(『生徒会誌』青森県立青森高等学校、1953)、29–31頁。
- (3) Shakespeare, William, *Macbeth* (Cambridge, U.P., 2001), p. 229.
- (4) 寺山修司『不思議図書館』(角川文庫、1993)、61頁。「マクベスに出てくる魔女」
- (5) 寺山修司『身毒丸』(『寺山修司の戯曲』第6巻、思潮社、1986)、46頁。
- (6) Shakespeare, William, *Hamlet* (大修館, 2001), p. 214.
- (7) 注(3)と同じ。
- (8) 『堅忍の城』(『イギリス道徳劇集』、リーベル出版、1992)、33–37頁。
- (9) ガルシア・マルケス『百年の孤独』鼓直訳(新潮社、1972)、311–313頁。
- (10) 寺山修司『さらば箱舟』(新書館、1984)、16頁。
- (11) ガルシア・マルケス、前掲書、193頁。
- (12) 同書、296頁。
- (13) 寺山修司『さらば箱舟』(新書館、1984)、152頁。(フィルムアート社、1993)、338頁。
- (14) ガルシア・マルケス、前掲書、19–48頁。
- (15) 同書、307頁。
- (16) 寺山修司『百年の孤独』(GAKU)、233頁。
- (17) 寺山修司『さらば箱舟』(フィルムアート社、1993)、340頁。
- (18) 寺山修司『さらば箱舟』(新書館、1984)、164頁。
- (19) *Twelfth Night* Edited by Elizabeth Story Donno (Cambridge U.P., 2000), p. 57.
Cf. Kenneth S. Rothwell, *A History of Shakespeare on Screen* (Cambridge U.P., 2001), pp. 238–40.
- (20) 寺山八郎「人生と宗教」(北奥気圏、2005)、14–15頁。

- (21) 中井英夫「眠れゴーレム」(『寺山修司』、河出書房新社、1993)、51頁。
- (22) Cf. Artaud, Antonin, *Autour du Théâtre et son double (Oeubles Compètes d'Antonin Artaud Tome V* nrf GALLIMARD, 1964), pp. 14–47.
- (23) ガルシア・マルケス、前掲書、312頁。
- (24) Shakespeare, William, *Macbeth* (Cambridge, U.P., 2001), p. 114.
- (25) ガルシア・マルケス、前掲書、7頁。
- (26) 寺山修司『さらば箱舟』(フィルムアート社、1993)、338頁。(参考)
ガルシア・マルケス『百年の孤独』鼓直訳(新潮社、1972)、144頁。
- (27) 『寺山修司演劇論集』(国文社、2000)、227頁。
- (28) 注(26)と同じ。
- (29) 寺山修司『演劇論集』(国文社、2000)、37–40頁。
- (30) 寺山修司「五月の詩・序詩」『寺山修司全詩歌句』(思潮社、1986)、12頁。
「ぼくは5月に誕生した」
- (31) Shakespeare, William, *Macbeth* (Cambridge, U.P., 2001), p. 144. 「マクベスに
眠りはない」
- (32)～(36) ガルシア・マルケス、前掲書、36–37頁。
- (37) 同書、39頁。
- (38) 寺山修司『さらば箱舟』(新書館、1984)、84頁。
- (39) ガルシア・マルケス、前掲書、37頁。
- (40)～(42) 同書、41頁。
- (43) Shakespeare, William, *Macbeth* (Cambridge, U.P., 2001), p. 195.
- (44) Ibid., p. 195.
- (45) Ibid., p. 229.
- (46) ガルシア・マルケス、前掲書、192–193頁。
- (47) Shakespeare, William, *Macbeth* (Cambridge, U.P., 2001), p. 171. 「俺の心はさ
そりでいっぱいだ」
- (48) 寺山修司『さらば箱舟』(フィルムアート社、1993)、327–328頁。
- (49) ガルシア・マルケス、前掲書、296頁。『寺山修司全シナリオ II』(フィ
ルムアート社、1993)、146, 173, 353頁。
- (50) 寺山修司『百年の孤独』ドラマ、107頁。
- (51) Shakespeare, William, *Macbeth* (Cambridge, U.P., 2001), p. 218. マクベス夫
人「消えてしまえ、しみよ、」

参考文献

- Marquez, Gabriel Garcia, *Cien anos de soledad* (Catedra, 2004)
- Marquez, Gabriel Garcia, *One Hundred of Solitude* (Perennial Classics, 1998)
- Friederike Von Schwerin-High, *Shakespeare, Reception and Translation* (Continuum, 2004)
- Tetsuo Kishi, Graham Bradshaw, *Shakespeare in Japan* (Continuum, 2005)
- 寺山修司『不思議図書館』(角川文庫、1993)
- マルケス、G・ガルシア『百年の孤独』鼓直訳(新潮社、1999)
- マルケス、G・ガルシア『百年の孤独』鼓直訳(新潮社、1972)
- 『フォークナー全集』5, 19, 27巻(富山房、1995)
- 『草田男の森』(宮脇白夜著作集 I、本阿弥書店、2002)

英語イントネーションとリズムの運動性 に関する一考察

都筑正喜・神谷厚徳

0. はじめに

英語のイントネーションとリズムは強勢やアクセントなどと合わせて、プロソディと呼ばれ、コミュニケーションの場においては個々の単語の発音以上に重要視されることもある。もちろんイントネーションとリズムとは密接な関係があり、いずれかのみを習得するというものではなく、イントネーションもリズムも更に強勢も同じ過程で習得すべきものである。しかし、発音・音声関係のテキストを開くと、イントネーションとリズムがそれぞれ別項目として扱われており、学習者にとってそれぞれ独立して習得すべき項目のように感じられるのである。

また、英語音声の研究に目を向けると、イントネーションもしくはリズム（等時性）の研究は数多く見受けられるが、イントネーションとリズムの関連について検証した研究は非常に少ないようである。

本稿では、下降調のイントネーションと上昇調のイントネーションのようにイントネーションが異なると（もしくは音調核の種類が異なると）、リズムも異なってくるのか（等時性が崩れるのか）音響的な立場から考察し、イントネーションとリズムの関係について検証する。

なお、英語のイントネーションには様々な学派があるが、本稿では最

も広く研究現場で引用され、視覚的に理解がしやすいと思われるロンドン学派の英語イントネーションを採用する。また、英語イントネーションは音調核を中心に説明されることが一般的なので、本稿でも O'Connor & Arnold (1973) が提唱する音調核について詳述する。

1. イントネーションの構造

英語のイントネーション型は、音調核の型を中心に決定される。⁽¹⁾ 例えば、ある発話において、下降上昇型の音調核  が用いられると、それに先行する音調パターンは下降頭部  であり、発話全体のイントネーション型は  の様に決定される (O'Connor & Arnold, 1973)。つまり音調核の型が、話者の意図に沿って決まれば、前後に付随する音調パターンはおのずと決定されていくのである。このように発話ごとにイントネーションの型が決定されるわけであるが、この発話のまとめりは語群と呼ばれ、O'Connor & Arnold (1973) の言葉を借りれば、語群は文法上関係のある言葉の塊である。英語母語話者は、イントネーション（厳密には音調核）を使い分けることで、一つの文をいくつかの語群に分け、それぞれの語群に付加的な情報を与えている。このようなイントネーションの役割は、書き言葉における句読点に相当すると考えられる。下記の例文では、(1)では 3 つの語群に、(2)では 2 つの語群に分けることで、My sister の意味（含み）が異なってくる。(1)では、My sister が 1 人であることを意味し、(2)では、My sister が数人いるであろうことを示唆しているのである。

なお、本稿も O'Connor & Arnold (1973) に沿い、文法的に密接な関連をもつ語群を隔てるのに単縦線 [|]、語群の完全な区切りである文の終わりには複縦線 [||] を用いている。

- (1) My sister, | who lives in Edinburgh, | has just had twins. ||
「私の唯一の姉が、たまたまエдинバラに住んでいて、双子を授かった。」
- (2) My sister who lives in Edinburgh | has just had twins. ||
「私の数人の姉のうちエдинバラに住んでいる一人の姉が、双子を授かった。
(O'Connor & Arnold, 1973, p. 3)

次に、語群の構成部分について考えると、それぞれの語群は、前頭部、頭部、音調核、尾部に分割可能である (O'Connor & Arnold, 1973)。この4要素は音調核を中心として関連付けられており、構造上、前頭部、頭部、尾部が現れない語群は考えられるが、音調核が現れないことはありえない。よって、一つの語群は以下のいずれかの形となる。

音調核

音調核 + [尾部]

[前頭部] + 音調核

[頭部] + 音調核

[前頭部] + 音調核 + [尾部]

[前頭部] + [頭部] + 音調核

[頭部] + 音調核 + [尾部]

[前頭部] + [頭部] + 音調核 + [尾部]

1.1. イントネーションの表記法

既に前節でも採用しているが、本稿では、イントネーションを表記する上で二種類の音調符号を用いている。即ち、.....•••↖.. のような Tone note (音符式符号) と My ¹ mother ⁰ came from `London. のよう

な文字に直接付ける Diacritical mark (文字補助符号) である。

⟨Tone note⟩

音調核 ; ˘ ˙ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

尾部を伴う音調核、あるいは強く発音する音節 ;

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

弱く発音する音節 ; ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

⟨Diacritical mark⟩

音調核 ; [˘] [˙] [˘] [ˊ] [ˇ] [^] [˃]

頭部、あるいは前頭部、尾部で強く発音する音節；

[՚] [՚] [°] [◦] [↗] [ˇ]

弱く発音する音節；無符号

前頭部で高く発音する音節；[˥]

⟨Tone note⟩ と ⟨Diacritical mark⟩ の対応例

He was a 'good `driv-er, | I ,think. ||

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

| ① | ② | ③ | ④ || ① | ③ |

① 前頭部（文の導入部分である。通常、低く、短く、速く読まれる。）

② 頭部（文の重要な部分であり、音調核への道標となる。）

③ 音調核（文における最重要音節である。強く、しっかりと発音される。）

④ 尾部（音調核に後続する全ての音節を指す。尾部の形は音調核に左右される。）

1.2. 強勢、アクセント、トニシティ

強勢、アクセント、トニシティは、英語イントネーションを扱う上で

非常に重要な用語であるが、学派・学者によりその定義は様々である。以下では、ロンドン学派の定義に沿ってそれぞれ概説する。

1.2.1. 強勢

ある語群において、一つの音節が隣り合う音節より相対的に強く・長く発話される時、その音節には強勢があると言う。一般的に強勢は内容語（名詞、動詞、形容詞、副詞等）に置かれ、機能語（前置詞、接続詞、冠詞、関係詞等）には置かれない。次章で詳述するが、英語では、時間的に等間隔に強勢音節が現れることでリズムが構成される。

以下において、強勢音節は太字で表記されている。

I **wrote** a **let-ter** to **Mar-y** **yes-ter-day.**

1.2.2. アクセント

ある語群において、意味上重要な単語の強勢音節にピッチ変化を与えられた時、その音節にはアクセントがあると言う。つまりアクセントとは、強勢+ピッチ変化であり、たとえ、ある音節に強勢が置かれていても、それが意味上重要でなければ、その音節にはピッチ変化が無く、アクセントを受けることはないのである (O'Connor & Arnold, 1973)。

以下では、アクセントを受けた強勢音節はイタリック体で表記した。

I *'wrote* a *°let-ter* to *`Mar-y* *◦yes-ter-day.* ||
 ━ ━ ━ ━ ━ ━ ━ ━ ━ ━ ━

1.2.3. トニシティ

ある語群において、最後にアクセントを受けた強勢音節を音調核といい、語群において、どの強勢音節に音調核を置くべきかを決定すること

をトニシティと言う。トニシティは話者の意図、強調、対照等により異なるが、英語母語話者は意味上最も重要な単語の強勢音節に音調核を与える。一方、神谷（2002）等によると、日本人英語学習者は、常に音調核を最後の単語の強勢音節に置く傾向がある。

(例) 財布を忘れたことを強調する場合

英国人 : I 'left my `wal-let in the otrain.||
 █ █ █ █ █ █ █

日本人 : I 'left my °wal-let in the `train.||
 █ █ █ █ █ █ █

上記をまとめると以下のように表すことが可能である。

I	'wrote	a	°let-ter	to	`Mar-y	oyes-ter-day.	
S		S		S	S	S	S = 強勢
A				A			A = アクセント
				N			N = 音調核

2. 英語のリズム

英語のリズムについてはイントネーションのように様々な学派が存在するわけではなく「等時性」という概念をもとに説明されることが多い。そのため、本稿でもこの伝統的な概念に沿って述べていく。

英語は強勢拍リズム言語に属し、強く発音する強勢音節と、弱く発音する弱音節が存在する。英語母語話者の発話を観察すると、強勢音節(►)

と弱音節（►）が混在するにもかかわらず、各強勢間の時間的な距離が一定に近づく傾向がみられる。この現象が、「等時性」と呼ばれ、英語のリズムを生み出していると考えられているのである。下記の2つの例文では、単語数は異なるが、強勢音節（►）の数は同じである。従って(1)と(2)はほぼ同じ長さで発話されることになる。そのためには、例えば(1)の drink と(2)の drinking their が同じ長さで発話されることになり、drink はしっかりと長く、drinking their は素早く短めに発話されることになる。また、(2)の drinking their のみについて考えてみると、これは3つの音節 (drink, ing, their) から構成されていることが分かる。しかしこれら3つの音節はそれぞれ同じ長さで発話されるのではなく、強勢音節 (drink)⁽²⁾ が弱音節 (ing, their) よりもしっかりと長く発話される傾向がある。

(1) Girls drink tea.

| ► | ► | ► |
フット フット フット

(2) The girls are drinking their tea.

► | ► | ► | ► ► | ► |
フット フット フット

上記のように、強勢音節から次の強勢音節に至るまでの単位は「フット」と呼ばれ、フットは1つの強勢音節とそれに後続する弱音節から構成されている。⁽³⁾ フットは強勢音節で始まるため、(2)の The はフットからはみ出してしまう。このはみ出した The の扱いには2つの考え方がある。まず1つはこのはみ出した部分が意味的に重要ではなく他の弱音節以上に速く発話されることから、これを余剰部 (anacrusis) としてフットの概念から除外する考え方であり、本稿ではこの考え方へ沿ってい

る。もう1つの考え方は、下記の(3)のように、Theの前に無音強勢 (.) が先行するというものである。この考え方を導入すると、文頭のTheもフットの一部となり、文全体ではフットが1つ増すことになる。

- (3) The girls are drinking their tea.
- | . ▶ | ▶ ▶ | ▶ ▶ ▶ | ▶ |
フット フット フット フット

2.1. 内容語と機能語

既に述べたように、フットとは強勢音節から次の強勢音節に至るまでとして説明される。ここでいう強勢とは、単語レベルの強勢（語強勢）のことではなく、文レベルの強勢（文強勢）のことである。全ての単語は潜在的に強勢を受けるが、単語が結びつき文となると、強勢を受ける語と強勢を受けない語に分けられる。強勢を受ける語は、文の意味内容を理解する上でその語自体が重要であるため「内容語」と呼ばれ、強勢を受けない語は、意味上重要ではなく語彙をつなぐ文法的機能を果たすため「機能語」と呼ばれている。内容語には名詞、動詞、形容詞、副詞、疑問詞、数詞、指示詞、間投詞などが挙げられ、機能語には前置詞、接続詞、冠詞、人称代名詞、be動詞、助動詞、関係詞などが挙げられる。従って、例えば My father will buy a Japanese car. の文に強勢を与えると(1)のようになる。

- (1) My father will buy a Japanese car.
▶ | ▶ ▶ ▶ | ▶ ▶ ▶ ▶ | ▶ | ▶ |
- (2) My father will buy a Japanese car.
▶ | ▶ ▶ ▶ | ▶ ▶ | ▶ ▶ ▶ | ▶ |

もし(1)の文において、My（人称代名詞）やwill（助動詞）に強勢を与えて発話すると、強調や対比といった特別な意味が生じてしまう恐れがある。また(1)の文は、Japaneseとcarの強勢が衝突(stress clash)しているため、(2)のようにJapaneseの強勢を前方の第二強勢へと移動(stress shift)させることも頻繁にみられる。(2)のように強勢移動が生じた場合は、結果として等時性が得やすい強勢配置となることが原則である。強勢移動は必ずしも生じるというものではないが、英語のリズムや等時性を考える上では、非常に重要な現象である。

3. イントネーションとリズムの関連性について

Kamiya (2010) が実施した音声実験によると、音調核がどの位置に現れようと、音調核が置かれたフットは常に伸長する (Kamiya, 2010)。このことは、音調核が発話時間に影響を与えており、英語のイントネーションとリズムには密接な関係があることを示唆している。

本章では、これまでの先行研究を踏まえ、英語母語話者の発話をイントネーションとリズムの観点から音響実験を行い、イントネーションとリズムの関連性について、音調核の置かれたフットの伸長率と音調核の種類について検証していく。

なお、本実験では、音調核の種類によってフットの伸長率が異なるのか否かについて分析し、その結果を基に英語イントネーションとリズムの関係について考察を行うため、Betty stayed in Leeds last year. という同一文を材料に、文脈により音調核の種類が異なっても、常にLeedsに音調核が置かれる発話環境を設定し、Leedsの発話時間を測定する。

3.1. 音調核の種類

これまで、多くの音声学者によって音調核の種類や記述方法が考案されてきた (Armstrong & Ward, 1931; Palmer, 1933; Pike, 1945; Bolinger, 1951; Trager & Smith, 1951; Jassem, 1952; Kingdom, 1958a; Halliday, 1970; O'Connor & Arnold, 1973; Brazil, 1975; Pierrehumbert, 1980)。しかしながら依然として一定の見解は得られていないのが現状である。本実験では、多くの音声学者が採用している音調核の種類を基準に、4種類の音調核(上昇調、下降調、下降上昇調、上昇下降調)を採用することにした。音調核の記述方法は、強勢音節、弱音節、ピッチ方向を視覚的に把握し易いという理由から、既に本稿でも採用している O'Connor & Arnold (1973) に沿った。

3.2. 実験方法

英文 : Betty stayed in Leeds last year. を材料に、常に Leeds に音調核が置かれる発話環境の下、音調核の種類によって Leeds の伸長率が異なるか否かについて分析を行った。対象とした音調核は上昇調、下降調、下降上昇調、上昇下降調の 4種類である。まず、英文 : Betty stayed in Leeds last year. が文脈上適切な位置に現れ、実験対象とした 4種類の音調核が常に Leeds に置かれる会話文をそれぞれ設定した (以下の実験材料を参照)。次に、適切な音調核を用いて発話してもらう為、O'Connor & Arnold (1973) の音調符号を Leeds に置き、視覚的な情報も与えた。実験方法、実験目的の説明後、被験者に、英文 : Betty stayed in Leeds last year. のみを発話してもらい、音調核が置かれた Leeds の発話時間を測定した。尚、被験者は 8名の英語母語話者であり、得られた音声を SUGI Speech Analyzer という音声分析可視化ソフトを用いて分析した。

実験材料

(Question)

A: I met Betty in London last week.

B: Betty stayed in Leeds last year?



A: Yes, she returned to London already.

(Declaration)

A: Where did Betty stay last year?

B: Betty stayed in Leeds last year.



A: Really? I thought she was in London.

(Connotation)

A: My mother lived in Leeds.

B: Oh, well, Betty stayed in Leeds last year, (but...)



A: Where is she now?

(Irritation)

A: Betty moves quite often.

B: I know. Betty stayed in Leeds last year.



A: Where is she moving next?

3.3. 実験結果

以下は、各被験者の実験結果を表にまとめたものである。表1は文全

体及び Leeds の発話時間を msec. で表したものであり、表 2 は文全体に占める Leeds の発話時間を割合で示したものである。被験者が最も長く発話した箇所を網掛けで示した。

表 1 発話時間

Leeds/ 文 (msec. 表示)

	カナダ人	カナダ人	イギリス人	アメリカ人	アメリカ人	アメリカ人	アメリカ人	ニュージーランド人
上昇調	<i>411/1842</i>	258/1466	268/1385	<i>343/1578</i>	405/1752	<i>458/1812</i>	441/2143	466/1611
下降調	268/1478	287/1673	<i>373/1440</i>	327/1472	<i>503/2048</i>	316/1327	573/2208	360/1853
下降上昇調	380/1742	<i>317/1723</i>	317/1538	322/1639	435/1809	368/1516	589/2010	<i>471/1883</i>
上昇下降調	351/1529	251/1532	250/1394	334/1461	496/1900	330/1379	<i>659/2265</i>	411/1697

表 2 発話比率

Leeds (% 表示)

	カナダ人	カナダ人	イギリス人	アメリカ人	アメリカ人	アメリカ人	アメリカ人	ニュージーランド人
上昇調	22.30%	17.60%	19.40%	21.70%	23.10%	<i>25.28%</i>	20.60%	28.90%
下降調	18.10%	17.15%	<i>25.90%</i>	22.20%	24.60%	23.81%	26.00%	19.40%
下降上昇調	21.80%	<i>18.40%</i>	20.60%	19.70%	24.10%	24.27%	<i>29.30%</i>	25.00%
上昇下降調	23.00%	16.38%	17.90%	22.90%	<i>26.10%</i>	23.93%	29.10%	24.20%

3.4. 考察

下降上昇調、上昇下降調の音調核は 2 つのピッチ変化を伴う為、発話時間も必然的に長くなると予想していたが、表 1、表 2 からも分かるように、本実験において音調核の種類とフットの伸長率に相関性はみられなかった。この理由は、O'Connor & Arnold (1973) の理論を用いることで説明可能である。それは、音調核 (Nucleus) に尾部 (Tail) が後続する発話においては、下降上昇調、上昇下降調のピッチ変化は、音調核内ではなく、音調核と尾部を通して完了するということである。結果、この実験から言えることは、音調核の種類が英語のリズムに影響を与えることはないということである。

4. 結 論

本稿では、英語のイントネーションとリズムの関連性について、英語母語話者を被験者とした音声実験を通して考察してきた。代表的な4種類の音調核が置かれたフットの発話時間それぞれを比較した結果、音調核の種類が発話時間すなわちリズムに影響を与えることはないことが明らかになった。本稿では、この理由を O'Connor & Arnold (1973) の理論で説明を試みた。

ところで、前述のように現在に至るまで絶対的な英語イントネーションの理論は確立されていない。このことは、逆説的に、英語イントネーションを理論化することが、いかに困難であるかを示している。したがって、本稿では O'Connor & Arnold (1973) の理論に基づいて議論を進めてきたが、この結果が絶対的なものだと結論付けるべきではないだろう。本実験で得られた結果を他のイントネーション理論を当て嵌めて検証することで、異なった結果、もしくは新たな傾向を見出すことが可能かもしれない。この点はリズムについても当て嵌まる。本稿では、リズムに関する限りかなりの紙面を費やして説明を試みた。しかしこのリズムの規則も「等時性」を大前提としたものであり、実は、「等時性」に真っ向から反対している研究者も多数いるのである (Shen & Peterson, 1962; Bolinger, 1965; O'Connor, 1965; Lea, 1974; Nakatani, O'Connor & Aston, 1981)。

一方で、序論で触れたように、英語イントネーションやリズムそれに関する研究は盛んであるが、イントネーションとリズムの関連について検証した研究はまだ十分とは言えない。そのような状況を鑑みると、本研究の価値は少なからず見出すことができると思われる。

注

- (1) イントネーションは語群全体の発話型と定義できる。一方で、本論でも述べるが、語群の中で中心的な役割を果たすのは音調核である。イントネーションと音調核が同じように、時には同義に扱われることが多いのはこのためである。
- (2) 強勢を受けた母音は、強勢を受けない母音よりも約50%長くなるという研究報告がある (Lehiste, 1970)。これは強勢音節の方が弱音節よりも約50%長くなるとほぼ同様の意味である。
- (3) フットを構成する音節数については様々な所見があり、最大で6つという研究者 (Halliday, 1985) から音節数が4つになると等時性は観察されなくなるという研究者 (Uldall, 1971) までいる。
- (4) 数名の被験者は、音調核を適切に使い分けておらず、特に上昇下降調の音調核を用いて発話することに難色を示した。この結果は、上昇下降調の音調核はあまり多用されないことを示唆している。しかし、本実験の目的は、音調核の種類と伸長率を把握することである為、適切な音調核を用いて発話できなかった被験者には、*Intonation of Colloquial English* (O'Connor, J. D. & Arnold, G. F. 1973) 付属のカセットテープを聞かせ、音調パターンを事前に把握させ、再度、同一実験を行った。

参考文献

- Abercrombie, D. (1964). Syllable quantity and enclitics in English, In D. Abercrombie, D. B. Fry, P. A. D. MacCarthy, N. C. Scott, and J. L. M. Trim (eds.) *In Honour of Daniel Jones: Papers Contributed on the Occasion of His Eightieth Birthday 12 September 1961*, (pp. 216–222) London: Longman.
- Armstrong, L. E. & Ward, I. C. (1931). *Handbook of English Intonation*, 2nd ed. Cambridge: Heffer.
- Bolinger, D. L. (1951). Intonation: levels vs. configurations. *Word* 7, 199–210. Reprinted in Abe, I. & Kanekiyo, T. (eds.), *Forms of English: Accent, Morpheme, Order*. Tokyo: Hakuousha.
- _____. (1965). Pitch accent and sentence rhythm. In Abe, I. & Kanekiyo, T. (eds.), *Forms of English: Accent, Morpheme, Order*. Tokyo: Hakuousha.
- Brazil, D. (1975). *Discourse Intonation*. Discourse Analysis Monograph 1.

- Birmingham: University of Birmingham.
- Gimson, A. C. (2001). *Gimson's Pronunciation of English*. Revised by Alan Cruttenden, London: Edward Arnold.
- Halliday, M. A. K. (1970). *A Course in Spoken English*. London: Oxford Univ. Press.
- . (1985). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- Jassem, W. (1952). *Intonation of conversational English*. Wroclaw: Wroclawskiego Towarzystwa Naukowego.
- Kamiya, A. (2010). *An Acoustic Study of Isochronal Feet in English Speech*. Doctoral dissertation, Kwansei Gakuin University.
- Kingdon, R. (1958a). *The Groundwork of English Intonation*. London: Longman.
- Lea, W. A. (1974). Prosodic aids to speech recognition: A general strategy for prosodically-guided speech understanding. *Univac Report No. PX10791*. St. Paul, Minn.: Sperry Univac, DSD.
- Lehiste, I. (1970). *Suprasegmentals*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Nakatani, L. H., O'Connor, K. D. & Aston, C. H. (1981). Prosodic aspects of American English speech rhythm. *Phonetica*, 38, 84–106.
- O'Connor, J. D. & Arnold, G. F. (1973). *Intonation of Colloquial English*, 2nd ed. London: Longman.
- O'Connor, J. D. (1965). The perception of time intervals. *Progress Report*, 2, Phonetics Laboratory, University College, London, 11–15.
- Palmer, H. E. (1933). *A New Classification of English Tones*. Tokyo: Kaitakusha.
- Pierrehumbert, J. B. (1980). *The Phonology and Phonetics of English Intonation*. Ph. D. dissertation, MIT.
- Pike, K. L. (1945). *The intonation of American English*. Ann Arbor, Mich.: Univ. of Michigan Pr.
- Roach, P. J. (2000). *English Phonetics and Phonology: A Practical Course*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Shen, Y. & Peterson, G. G. (1962). Isochronism in English. *Studies in Linguistics, Occasional papers*, 9, 1–36. Dept. of Anthropology and Linguistics, Univ. of Buffalo, Buffalo, NY.
- Trager, G. L. & Smith, H. L. Jr. (1951). An Outline of English Structure. *Studies in Linguistics, Occasional papers*, 3. Norman, Okla.: Battenberg.
- Uldall, E. T. (1971). Isochronous Stresses in R.P. Hammerich-Jakobson-Zwirner, 205–210.

- Wells, J. C. (2006). *English Intonation*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- 神谷厚徳 (2002). 「音響分析による日本人英語学習者のイントネーション特徴」『英語音声学』第5号, pp. 469–482.
- 都築正喜 (2002). 「英語のイントネーション構造とアンティシペイションの作用」『英語音声学』第5号, pp. 359–377.

(共著論文につき、本人担当個所明記不可。)

Pattern Acquisition: Linear Sequences in Dancing, Music, and Language

R. Jeffrey BLAIR

Abstract

Dancing, music, and language have much in common. They consist of linear sequences generated by the human brain to express feelings and emotion. This paper explores their commonalities and the implications that they raise for language teaching in the hopes that a more artistic approach may increase student motivation.

Preface

It is often said that life is a marathon. I have never run a full marathon (42.195 km), or even a half marathon, but I was a long-distance runner (3.2 km) for one season in high school. What I learned was that you must pace yourself at the beginning of the race, but as you approach the finish line, you should run as hard as you can. Thus with about 8 years left until retirement, I have decided to work as hard as I can to get my Japanese students to actually communicate in English—not just fill-in blanks, choose between four possible answers, or memorize short dialogs that will soon be forgotten. I am determined to get my students to express *their own thoughts, feelings, and knowledge* in English—their own English, at their own level.

A couple of years ago, in order to underscore this determination, I gave the *conversation practice* in my oral classes a new title: *English Only Time*. My goal became to keep my students communicating in English for 30 minutes. I have yet to reach that goal. Their determination breaks down within a week or two. Why? Well, they say that English is difficult. Even after six years of lectures and intensive grammar practice in high school and junior high, the overwhelming majority can only form simple sentences, very slowly and painfully. Their approach to language seems extremely *mechanical*, based on a hodge-podge of rules that they cannot quite remember.

I believe that a more flexible approach to language patterns, with emphasis on the *basic* ones and a program that progresses *step-by-step*—with extensive practice at each step along the way may remedy this situation. Students need to start talking right from the beginning. Communication is not a science, to be studied and reduced to a set of mechanical rules; it is an art that needs to be practiced—like music or dancing. In this paper I would like to expound upon these two metaphors.

Dance, music, and language—all three are made up of *linear sequences*. Dancers move their feet, hands, shoulders, and hips in sequence usually to a count of four or eight beats. During each such cycle a single “*step*” is completed. A piece of music consists *at a macro level* of a sequence of *chords*, while *at a micro level* the melody—and possibly one or more lines of harmony—are produced as a sequence of *single notes*. Linguists analyze languages at multiple levels: phonemes make up syllables, which in turn form *words*, that are put into noun *phrases* and verb clusters (my term for combinations of verbs and their modals), which make up *sentences*. At each level the constituents come out of the mouth one by one in well-ordered *sequences*.

Order is fundamental to any linear sequence. Sometimes it is preserved in written notation or committed to memory. Dancers will spend vast amounts of time learning dances *by heart* so they can perform them in front of large audiences. Classical musicians learn to *read* musical notation so that they can practice songs and play them at concerts exactly the way they were written. Politicians read speeches from teleprompters in front of TV cameras. Some of the most famous and moving speeches and scripts will then be *memorized* and *recited* by students and actors. These are *performances*, meant for an audience.

Show dancers and social dancers

Real-life conversations, however, are not *scripted, rehearsed* performances. They are *spontaneous social interactions*. They cannot be memorized and perfected, like the routines of *show* dancers. Normal communication involves partners, not audiences. The skills of conversation must, therefore, be learned like *social* dancing. Dance students start dancing on their very first day with some basic steps, which their teacher talks them through. Each step is broken down into smaller parts usually corresponding to four or eight beats. They soon move on to short routines with the teacher calling out the steps. Explanations are kept short and simple. The music is a little slow. The beat is kept simple and clear.

Lessons are typically followed by a free dance party ... free, because there is no extra charge for people who have taken the lesson and because the dancers are on their own, without anyone to guide them through the steps. Some people at the party have taken that day's lesson, some have not. Some may not have taken any recent lessons or have taken lessons some place else. New dancers must *interact* with all these people, so that their movements will be in *harmony*.

On the dance floor they are free to use dance steps in any *order* they want and with whatever *variations* they choose to use. They have *choices* to make, freely, choices which they must communicate to their partners.

Free dance time can be scary for new dancers, but is essential to their progress and for them to retain what they have learned in lessons. In theory, the men *lead*. They select the steps, string them together in unique, unpredictable combinations, and non-verbally communicate each step along the way to their partners. Women need to develop *sensitivity* and *quick reactions* in order to follow these leads. All this is done in time to music which is typically faster than the music used during lessons and has a more complex rhythm that disguises the beat. Despite the pressures that independence and real social interaction bring, however, even novice dancers can manage to relax and have fun.

Many students at Japanese universities seem to have adopted a *show dance* attitude towards English. To them English is a performance that needs to be memorized, performed, and forgotten when the show is over. A large number of students feel like they are being interrogated by their teachers and scrutinized by their peers (see McVeigh, 2002, 106–111 and 180–187). As a result they often clam up or avoid expressing any thought that is original and might be considered “incorrect”. A *social dance* attitude—emphasizing *freedom, interaction, and fun*—could increase the motivation of demoralized students that have lost all interest in foreign languages and help them relax. They have been *studying* English for six years. It is high time they started *speaking* English. On the first day of class I call on individuals and ask them to *say something*, anything, in English. Some produce *single words*—step one. There is not much communication involved at first. One can not do much more with isolated words than point at physical objects or drawings and say their names. Next I ask students to *tell me something*. That usually requires a

verb in a full sentence. *Isolated, vague sentences* represent the next step, step two. Step three—I ask them to produce *connected sentences*. They might all start telling me what they *like* or what they *have*. I call this a happyo-kai (発表会), where everyone goes around in a circle giving short answers to the same question: what do you like? OR what do you have with you? There is very little elaboration and no change of direction in the topic.

With continued prodding these short sentences can be expanded into conversations: I like strawberries. (... How do you like to eat them? I put condensed milk on them. It's delicious.) I don't like studying English. (... How did you study English? We had lots of lectures about grammar rules. Oh, yuck.). Teachers need to demonstrate and students need to learn to take over responsibility for the prodding that will lead to real conversations. As early as possible, teachers should move them away from fixed routines (show dancing) to spontaneous personal interaction (social dancing).

Dance steps are invariably broken down into sequences of *four or eight beats*. This makes the explanations of dance patterns easy to understand. Grammatical explanations of English can also be simplified by breaking sentences down into sequences of *four parts*. Simple explanations, however, are not sufficient. Declarative knowledge needs to be activated in order to achieve linguistic skill. Let me demonstrate with the metaphor of musical theory and training.

Reading music and improvisation

Music is another fine art with similarities to language and its acquisition. From the fourth grade of elementary school through high school I played the trumpet. I was supposed to practice thirty minutes a day at home alone. It was *boring* and *mechanical* and hardly ever lasted more than five minutes.

I was never able to just sit down and play along with my favorite records. I could only try with a great amount of effort to follow the notes written in the musical scores in my textbook, mechanically pressing down the corresponding combination of valves: 1–2, 1–3, open, 1–3, 1–2 three times, 1–3 three times, 1–2, open twice.

It was not until I began to play the guitar that I could understand musical patterns and learned to improvise. Although music has a *dual system* of patterns, trumpets can only play *single notes*—elements of the *micro pattern* of music—Furthermore the change in pitch is not visually obvious. Different pitches are produced by pressing down on three valves, which add one, two, and three units of length to the trumpet’s tubing. There is no physical sense of skipping over Eb (valves 2–3), for example, when a trumpet goes from D (valves 1–3) to E (valves 1–2). On a trombone the player would pull the slide from position 5 back to position 3 and be quite aware that they were moving through position 4. A piano player moves up the keyboard, and a guitarist moves up the fret board or from one string to a string of higher pitch.

C	C	G	C
EDCD	EEE-	DDD-	EGG-
C	C	G	C
EDCD	EEEE	DDED	C—

Figure 1. The dual system of music: chords above, singles notes below.

Guitars and pianos, unlike trumpets and most other musical instruments, are able to play musical triads, known as major and minor chords—elements of the *macro pattern* of music—as well as single notes. Whereas a song’s melody is invariably a long and complex sequence of single notes, the chord pattern is much simpler, often just three or four chords. Take, for instance, a common first song like “*Mary Had a Little Lamb*” (see Figure 1). All measures except the last

one have three or four notes, often going up and down among the four pitches used. The two chords, on the other hand, are simply alternated. The strumming pattern is relatively free. The guitarist can strum once, twice, or four times during each measure *or* just hit various strings of the chord in an appropriate rhythm. In many popular songs there are only a few chords—three or four—and their relationship to each other is quite predictable.

This dual system of musical patterns—(1) the pattern of single notes that make up major scales and (2) the pattern of chords that make up a circular array (see Wales et all., 2013 for the closely related array of major and minor scales) called the Circle of Fifths—dominates Western music. With a practical knowledge of these two patterns and a guitar that is in tune, you can play along by ear with many of the songs you listen to. Step one is to figure out what key (the target key) the song is in, because only seven of the twelve possible pitches fit into a major scale.

The pattern of intervals between ascending notes is the same for any key. The key of C makes a good example, because the piano keyboard was designed to highlight notes in that particular key. The seven long, wide white keys (A through G) are *in* the key of C. The five short, narrow black keys (sharps and flats) are *out*. One black key lies between five of the seven intervals between the white keys. A guitarist skips these notes as he goes up or down the fret board. Violinists, who do not have frets, call these “wide intervals” (D. Dunkley, personal communication, December 2013). The two remaining “close intervals” are easy to spot on pianos—two white keys lie next to each other. Thus “sweet notes” (if there is such a term) and sour notes alternate within each octave, except for these two spots, where two adjacent notes fit the scale.

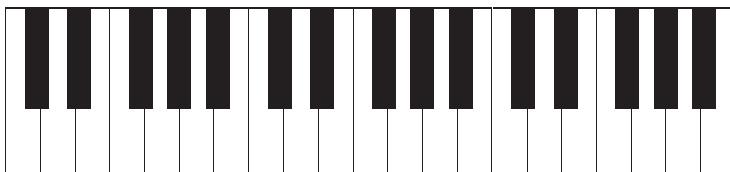


Figure 2. The piano keyboard illustrates the pattern of major scales. The white keys represent notes in the scale, while five black keys in each octave represent notes that are skipped over, because they fall outside the scale.

Such a pair of adjacent sweet notes can be used to identify the key of any song a guitarist may wish to play. The higher note provides a candidate for the root note of the target key. A guitarist can simply try playing one of the two candidate scales on the three top (high pitch) strings of their guitar. With the index finger placed on the G string at the candidate root note (assigned as fret 1), the fret patterns in ascending pitch are 1–3 on the G string, then 1–2–4 on the B string, and finally 1–3–4 on the high E string. If this pattern fits they have a winner. If not, they can try the other candidate scale.

Once they know the key, they are ready to predict the three or four chords most likely to be used in the song that they want to play along with. Major and minor chords are combinations of three notes—triads—repeated across octaves. (Guitars have six strings with a range of two octaves across the strings.) We can use a C chord as an example of a major chord. A triad of the first (C), third (E), and fifth (G) notes of the C scale make up a C chord. There are two wide intervals between the C and the E notes ($2+2=4$), but one wide and one close interval ($2+1=3$) between the E and the G. On the piano keyboard a C chord appears as three alternate white keys—C (no D), E (no F), and G.

Now let's take a look at what happens when we move this pattern of white keys (first, third, and fifth) to the right. If we go two keys to the right, we will get a triad that begins on E and also has G, but the C note has been replaced by a B. Notice that the pattern has changed from the major chord pattern. The

first interval (between E and G) is 3 (one wide and one close, as described above), while the second interval is 4 (two wide intervals). This is the minor chord pattern. Since the chord starts on E, it is called E minor (Em). If we move the 3-key pattern two white keys to the right again, the next chord is a major chord—G.

The Em chord shares two notes with the C chord and two with the G chord. This is important to keep in mind, because we might find that G (or C) works pretty well in the song, but still does not sound quite right. Then we should try a chord which is close to it, like Em. If we move the 3-key pattern to the left from the C chord, we get Am, F, and Dm. The major chords can be arranged in a circular array (called the Circle of Fifths)—a pattern that indicates the relationships of chords to each other. The minor chords can be placed between the major chords as shown in Figure 3. Notice that the sequence of minor chords is simply a displaced version of the major chords.

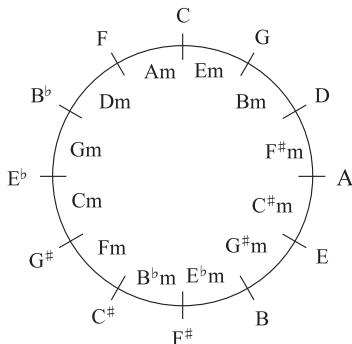


Figure 3. This enhanced Circle of Fifths illustrates the pattern of both major and minor chords and their relationship to each other. Three adjacent major chords are commonly used in three-chord songs. Four-chord songs usually add the minor chord to the left (counter clockwise) of the middle major chord.

The sequence of minor chords is simply a displaced version of the major chords. Interestingly, this enhanced diagram actually shows the single notes that

make up each of the twelve major and twelve minor chords. Starting on any chord and ignoring the “m” of the minor chords, the chord itself and the next two in a clockwise direction are the names of the triad of notes that produce that chord. The overlap in adjacent chords explains why they sound so much alike⁽¹⁾.

With the Circle of Fifths we can explain which chords are most likely to appear in any key. Again we will use the key of C as an example. The C chord is almost certain to occur. In 3-chord songs the major chords on either side—F and G—will, with great certainty, appear with the C chord. The fourth chord in a 4-chord song will most likely be Am.

At the micro-level of music, an A minor scale contains the exact same notes as the C major scale, but begins on A rather than C. Therefore, when you determine a song to be in the key of C, it may actually be in the key of Am. The chord that is certain to appear in a 3-chord song in the key of Am will be Am chord (the relative minor of C major) instead of C, and the last note of the song is most likely to be an A note rather than a C.

A great majority of songs are made up of combinations of three adjacent major chords and the relative minor chord. Full songs or isolated chord progressions can easily be transposed from one key into another simply by displacement on the Circle of Fifths.

You may wonder why I have given such a detailed description of musical theory. I have several reasons: (1) like sentence structure in many languages, musical structure is best described as a *dual system* of patterns, (2) the basic musical patterns can be explained quite simply in just a few pages, and (3) the road to mastering a musical instrument, a language, or dancing is the same. It takes more than a simple understanding of the patterns. It requires *practice in tandem with continued attention* to those patterns. Guitarists need to *continue* listening to music (getting musical input) and strumming their guitars (practicing) to improve their skill. By mastering the macro and micro patterns

of music, they can play along to most any song they hear. Using these patterns they are able to improvise and their music fits in smoothly. Notice that there is no attempt here or anywhere at a complete scientific description of all possible music, nothing comparable to the heroic attempt to describe all possible sentences in the English language using a few phrase structure rules and some basic transformations (see Jannedy, Poletto, and Weldon, 1994, 170–175, 192–201, and 204–207).

Let us turn our attention now to linguistic communication. It is not governed by unbreakable rules, like the laws of physics (Blair, 2013). Rules are products of the human mind, not its driving force⁽²⁾. The brain uses patterns. Patterns are made to be bent and broken. People break them out of sheer boredom or just for the fun of it. Perhaps that is why grammar rules always seem to have exceptions ... because they are NOT rules at all, they are patterns. Artists consciously change the patterns they employ and their art evolves. Languages evolve, too.

Language, somewhat analogous to music, seems to have patterns at two distinct levels: micro and macro patterns. English sentences can be broken down at the *macro-level* into a pattern of four zones—S, V, O, and A. Japanese sentences have a similar pattern—S, A, O, and V—with the zones in a different order. Within the three noun zones (S, A, and O) reside noun phrases⁽³⁾, which can be further broken down at the *micro-level* into four parts.

Musical scales begin with *do-re-mi*. English noun phrases can be broken down into *I–2–3* and a fourth part, four zones (区). We utilize two kinds of adjectives⁽⁴⁾ to describe the objects (or metaphorical objects) that we call nouns⁽⁵⁾. Here are a few examples:

1 区	2 区	3 区	4 区
my		brother	(whose name is) Bob
some	delicious	sushi	
	two	friends	from high school
a	small	restaurant	near our house

Framework 1. English noun phrases in a micro frame.

Like dance steps there is a fourth part⁽⁶⁾—embedded noun phrases (and clauses) that function as adjectives. This kind of embedding has no analog in dancing or music.

Noun phrases attach at the macro level to a verb to form sentences—
independent clauses, which can also be embedded, as dependent clauses, into
other sentences or even into noun phrases. Here is a sample English sentence,
with noun phrases (in italics) embedded into other noun phrases:

S 区	V 区	O 区	A 区
My brother Bob	ate	some delicious sushi	with two friends <i>from high school</i> at a small restaurant <i>near our house.</i>

Framework 2. English sentence in a macro frame.

Japanese sentences can also be analyzed at these two distinct levels. First the noun phrases (simplified to exclude embedded noun phrases):

1区	2区	3区
		兄
	美味しい	寿司
	二人の	友達
	小さな	restaurant

(7)

Framework 3. Japanese noun phrases in a micro frame. There is no system of articles, and determiners do not appear so often. Embedded noun phrases and clauses (not shown here) come in front of the modified noun.

When these are attached to the verb in the Japanese phrase order, the same principle of dual patterning is clearly exhibited:

S区	A区	O区	V区
兄が	二人の友達と 小さな restaurant で	美味しい寿司を	食べた。

(8)

Framework 4. Japanese sentence in a macro frame.

Conclusions

Learning to speak a language is like learning to *improvise* on a musical instrument. It's *NOT* about *memorizing* the right words in a fixed order. Speakers have to be able to manipulate a *few basic patterns* in the target language spontaneously. Nor is a large vocabulary required. Like guitar players, who manage to play dozens of songs using only 4 chords, language learners should use the words *already in their vocabulary* and incorporate new words as they find them to be useful.

Repetition is an essential part of the practice. It allows slow, mechanical

delivery to become smooth, quick, automatic, and expressive. Changing chords on the guitar is painfully slow at the beginning. Only when it becomes automatic can the student begin to focus on the larger pattern of chord progressions. Language learners need to become fluent with the phrases they use in order to concentrate on the larger meaning of sentences.

Pattern acquisition in dancing, music, language, and a host of other skills consists of direct *observation*, a little explicit *instruction* to accelerate the process, and a large amount of *practice*. The brain needs constant input and output to acquire and retain these skills.

Lectures are not a suitable format for language classes. Grammatical knowledge is not the goal, communication is. Yet communication without any grammar is impossible. *Word order* and the *grouping* of words into phrases is an essential ingredient of communication. If a speaker simply strings words together in some random sequence, it is unlikely that their message will be clearly understood.

An explicit *framework* of slots at two different levels can be used to break down word order and grouping within sentences, making the structure visually clear and easy to understand. Written practice becomes quite simple. Students just fold their paper in half and again in half—basic origami. Dividing both Japanese and English sentences into four parts forces students to reflect on the macro patterns of the two languages—to notice the *great similarity in structure* and the *slight difference in phrase order*.

Acknowledgments

I wish to express sincere thanks to my colleagues at Aichi Gakuin University—Daniel Dunkley, Jane Lightburn, Paul Mason, and Tsuneo Ueda—for valuable critical comments on earlier drafts and encouragement. Not all of the advice received was necessarily heeded, however, and I retain full responsibility for the final product.

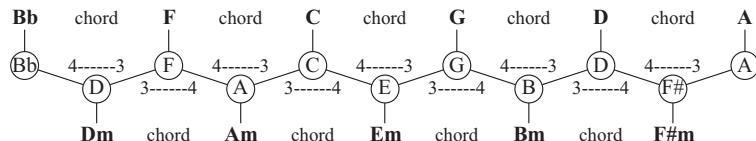
This paper is dedicated to the people (the songs I identify them with in parenthesis) who shared their interest in playing guitar with me, thus putting me on that path and inspiring me to continue to this day: Freddy Lutz (House of the Rising Sun), Jay Miracle (In the Early Morning Rain), and Shane Hurley (The Ballad of Jeff and Yoko). I would also like to express my appreciation for the people who put up with my albeit short practice sessions on the trumpet: my brothers Mick, Russ, and Greg and my parents Rita and Robert Blair. Trumpets are loud and I like to blare.

Points of Contact

Any comments on this article will be welcomed and should be mailed to the author at Aichi Gakuin University, General Education Division, 12 Araike, Iwasaki-cho, Nisshin, Japan 470-0195 or e-mailed to him. Some previous papers may be accessed at <http://www3.agu.ac.jp/~jeffreyb/research/index.html>.

Notes

- (1) A closer look at a segment of the Enhanced Circle of Fifths reveals how the reversed intervals allow the major and minor chords to fit together in this alternating pattern.



- (2) Actually, at a basic level the laws of physics drive the entire universe, but at the level of complexity of the human brain they are unable to make any useful predictions.

Music, too, at a fundamental level is based on precise mathematical ratios. This can be demonstrated with a guitar string (low E works best). Gently touching your finger exactly in the middle of the string makes it vibrate with a node at that point. The string vibrates at exactly twice the frequency, producing a pitch one octave above the pitch of the full string (the root note in a chord, do). Touch the string one fifth and then one third of the way down the length of the string. The string

vibrates five times and three times the frequency, producing the other two pitches of the major chord (mi and so respectively). Touching the string one fourth of the way down produces the root note (do), two octaves above the full string.

Adjacent major chords in the Circle of Fifths express related ratios. Starting with an open chord, (E, for example) move up (in pitch) the fret board. Press down, forming a barred chord, at the fifth ($\frac{3}{4}$ of each string's full length), and then the seventh fret ($\frac{2}{3}$ of each full length). Factors of two in the ratios can be ignored, because they produce the same note, just in different octaves. First you get at A chord, then a B chord. The remaining factors are $\frac{1}{3}$ and 3, going in opposite directions around the Circle of Fifths.

The mathematical paradox of the Circle of Fifths is that twelve moves—all involving factors of three—bring you back to the same note or octave equivalent—which, mathematically, must be some power of two. I guess, the mathematics breaks down at some point and gives way to *art*.

- (3) In English, subjects, objects, and complements have no connecting particles (prepositions). With few exceptions, all other (shall we call them miscellaneous?) nouns require prepositions to mark their relationship to the verb. In Japanese, with few exceptions, all nouns except complements require particles (joshi=助詞). In class I use the symbol “+” to emphasize the presence of these connecting words and the fact that they are dependent on, but distinct from their noun partners. Thus the zones in Japanese sentences become S+, A+, O+/C (complements reside in the same zone as objects); in English sentences the equivalent zones are then S, O/C, and +A.
- (4) The class of adjectives in zone one [1区] is a closed set of adjectives, often called *determiners*. Only one can go in this position. They include the articles (a, an, some, the), possession pronouns (my, your, his, her, its, our, their), and a few other words (this, that, these, those).
- (5) The noun is located in zone three [3区].
- (6) Embedded noun phrases and clauses can function as adjectives. They are located in zone four [4区] along with their connecting words.
- (7) Ani = my older brother. Oishii sushi = delicious sushi. Futari no tomodachi = two friends. Chiisa na restaurant = small restaurant. (I have used the English

spelling for “restaurant”, in place of katakana and in place of the Romanized spelling that reflects the katakana form of foreign loan words.)

- (8) Ani ga futari no tomodachi to chiisa na restaurant de oishii sushi wo tabeta. = My older brother ate delicious sushi with two friends at small restaurant. (I have omitted articles that would appear in native-speaker English. As above, I have used the English spelling for “restaurant”.)

References

- Blair, R. Jeffrey (2013). Rules, Rules, Rules: Why do students hate grammar? *Foreign Languages & Literature*. 38: 1, 123–141.
- Jannedy, S., R. Poletto, and T. Weldon (Eds., 1994). *Language Files: Materials for an Introduction to Language & Linguistics*, 6th edition, Colubus, OH: Ohio State University Press.
- McVeigh, Brian J. (2002). *Japanese Higher Education as Myth*. Armonk, New York: M.E. Sharpe.
- Wales, J. et al. (Eds., 2013). Circle of fifths. *Wikipedia*. Posted at http://en.wikipedia.org/wiki/Circle_of_fifths.

Validating Tests of English for Academic Purposes

Daniel DUNKLEY

Abstract

This paper introduces English Language for Academic Purposes Tests, which are a type of test of English for specific purposes, and investigates the process of validation. After providing a definition of and rationale for this type of test, we examine how they could be proved to be meaningful tests to satisfy all the stakeholders. One test validation project is described in detail and concluding recommendations are presented.

01. LSP test fundamentals

A Language for Special Purposes (LSP) test is one which assesses a candidate's ability to use language in a particular context, narrower than normal daily life. It is usually associated with professional activity. Thus for example the Occupational English Test, used in Australia, is for health care workers.

Why are LSP tests needed? The answer is that many workers are not native speakers of the language of the country in which they are working. They may be in the country temporarily, as, for example retirement home assistants in Japan who come from south-east Asian countries such as Malaysia or the Philippines, or long-term immigrants, as are most foreign-born workers in the U.S.A. To a greater or lesser degree all of these workers need to speak and understand the

working language of the country in which they are working.

The lack of language skills can be simply an irritant, as in the case of manual workers, who are slowed down in their learning of tasks. On the other hand, insufficient local language knowledge can be a matter of life and death in some professions. Thus, for example a case occurred in England in 2010 (Daily Telegraph 2010) of a doctor whose incorrect prescription led to the death of a patient. One cause of the mistake was that the doctor was not a native speaker and had in fact failed an English language test. The correct checks both of his linguistic and professional competence might have avoided the accident. Similarly, miscommunication due to insufficient English language skill has been noted as a contributory factor in some fatal aircraft accidents (Cookson 2009).

This leads us to consider who uses ESP tests. Naturally it is those organizations which are responsible for overseeing the professions. In the case of the Occupational English Test it is the health care administration boards in each state in Australia which need to regulate the profession. At a more local level, individual hospitals demand to see an applicant's OET certificate as proof of linguistic competence when hiring workers. In addition, people wishing to immigrate to Australia need to have professional skills which are in demand, but in addition to professional qualifications specific language competence certification such as the OED is required by the immigration authorities.

Historically speaking, LSP tests appeared much later than general purpose language tests. In the UK for example, the international test of English known as the English Language Test Battery, the predecessor of IELTS, was created in the early 1960s and used by the British Council around the world from 1965 to 1980. On the other hand, one of the first ESP tests, the English language test for medical practitioners known as the Temporary Registration Assessment Board (TRAB) examination was only introduced by the General Medical Council in

1975. This date is when a growing number of medical staff were arriving in the UK from countries where English was not spoken, or where English was a common language of public and business life but not of home life.

How specific is a specific purpose test, one might well ask. Surely there is a vast overlap between the English needed in general life and that needed in a specific profession. However, in spite of this overlap, the special knowledge seems to take priority and determine the outcome of an ESP test. In this connection, a seminal study by Clapham suggested that background knowledge was very important in Business English tests. “Subject area familiarity made a significant contribution to test scores” (1996, 193). Thus, even though the boundaries of a topic, such as business or medicine, are ill-defined, there is a clear body of language which is unquestionably in the topic area, and an equal body of language outside. Candidates with knowledge of the target language (known as the target language domain) are favored, while laymen will score poorly. Accordingly we notice a salient feature of ESP tests: whereas on a general language test specific knowledge of the topic is simply a matter of luck, in an ESP test the specific knowledge requirement is desirable and fair.

02. English for Academic Purposes (EAP) tests

First we present a word of justification for this type of test. It might seem at first sight strange to suggest an English for Academic Purposes (EAP) test. Surely academic English is just advanced general English. No-one would disagree that a native speaker at age 10 and one age 18 are both competent in their language, although of course this competence is very different in many respects. One might suggest that academic language by extension is simply that which one naturally speaks at age 21 or 25. However, in practical terms

English language universities have found that a general qualification in English does not equip students who are not native speakers to deal with the demands of university life. As the number of international students in English-speaking universities has grown, this requirement has become more acute.

What does an Academic English Test look like? Two essential features of ESP tests are, firstly, that the type of processing of the question should mirror that from the target domain which the test replicates, and secondly, that the text or recording with which the candidate is confronted is similar to that occurring in real life. The first is sometimes called interactional authenticity and the second contextual authenticity. Thus for example, in an airline pilots' ESP test processing especially of spoken language is vital, because real-time decisions based on language heard over the radio in the cockpit involving accurate comprehension, fast judgment and precise expression are essential. Equally, an example of context authenticity is that the language in a ESP medical test must be up to date medical jargon, and not just what a non-medical item writer imagines is medical language. Weir (2005) calls the degree of authenticity of the processing "cognitive validity" and the accuracy of the language "context validity".

Naturally all tests, while using natural authentic or real-life language and relevant cognitive tasks, are severely limited. In only a short time the test is trying to collect evidence to judge how well the candidate will deal with a particular language use situation in the future. To take the example of reading questions, in an EAP test the passage will be far shorter than even one chapter of a real text book. Equally, the questions must try, quite artificially, to prompt a variety of different types of processing in a short space of time.

Faced with these constraints on authenticity of both language and processing, to what extent can we construct a worthwhile EAP test? It has been suggested (Fulcher 1999) that because of the social baggage which authentic texts bring,

artificial but fair texts should be employed. In effect authenticity is a mirage. Thus, ironically, we will test candidates' ability to read real text books by creating fake book passages. We are aiming to achieve two goals here, namely both construct validity and content validity. The position is that we must motivate the candidates to take the test seriously, so we must create in their minds the "perception of authenticity" (Bachmann and Palmer 1996, 23–4). In effect we create pseudo authentic texts to increase the test's face validity (or "response validity" (Henning 1987, 92)). Fulcher (1999, 234) argues for an approach in which "content relevance ... can be considered in the light of construct validity." In other words, to ignore the construct we are assessing, namely academic English ability, in favor of the content would be to reduce the effectiveness of the test.

03. Academic Language

If we are going to select or create academic texts (to be read or heard by the candidates), then the first requirement is an understanding of the characteristics of academic language. This has several aspects, of which vocabulary, grammar and rhetorical structure are the most basic.

In the field of vocabulary, there are several useful academic word lists to guide both test writers and test takers. A practical example of an academic vocabulary resource is Coxhead's Academic Word List (Coxhead 2000).

Thanks to computer technology, counting vocabulary frequency has become quite manageable. An academic English text corpus of 3,500,000 words from books, course workbooks and other texts in both arts and sciences was used, and to give an equal weight to each subject area and topic, each area was divided into seven subject areas. For example the Science subject area contains the

topics biology, chemistry, computer science, geography, geology, mathematics and physics. Nearly all (94%) of the list's words occur in 20 of the 24 subject areas, and as a consequence whatever university subject is to be studied, the AWL words are useful for all students. On the other hand, the only words to be excluded are the 2000 most frequent words in West's 1953 General Service List. This seems a rather arbitrary boundary, but in practical terms a precise cut-off point must be agreed.

In addition to this computer-generated word list, there are other methods of comparing and grading texts. Several projects from the field of computational linguistics have resulted in software tools which can both assess student essays and distinguish between authentic and specially written examination texts. These have greatly helped to improve our understanding of text difficulty. Indeed, previous readability formulae such as the Flesch-Kincaid Grade Level, which were objected to because they could not accurately show the complexity of a text, have been superseded by new readability formulae based on a wider range of criteria, such as that of Crossley et al. (Crossley Greenfield Mc Namara 2008).

Using these tools and word lists it is possible to answer the question "Is this text really academic?" or more precisely "Is it like a current textbook?" We are aiming to provide evidence to prove that the text is representative, in its form, content and style, of the academic texts which students will encounter on their future academic courses.

Academic vocabulary is one obvious characteristic of academic texts, but there are several others. In the last 20 years several researchers have analyzed academic texts and produced lists of characteristics. These have two functions: one is to orient the text writer to real academic style, and the other is to express both qualitatively and quantitatively what underlies text difficulty. For example, a set of criteria specifically designed to help examination writers to accurately

create test text passages at different proficiency levels was developed for the Cambridge ESOL examining organization by Khalifa and Weir (2009).

Let us present the broad outline of this taxonomy. The first feature of an academic text is that it is long. A university student must read many lengthy texts in a short time, and weakness in this skill hampers a student's progress. Not surprisingly this is one feature of a text that unfortunately cannot be replicated in an examination. Secondly the vocabulary and grammar of EAP tests is specific. Academic word lists have been produced, as noted above, to list and prioritize academic vocabulary. Additionally, academic grammar is special, and in fact grammatical knowledge has been shown to be as important as vocabulary knowledge in success on EAP tests (Shiotsu and Weir 2007). Thus at a low level of proficiency (Common European Framework of Reference (CEFR) level A2) only simple sentences appear in texts, whereas many complex sentences are a typical feature of high proficiency level tests (CEFR levels C1 C2). The third feature which helps testers to classify texts is cohesion, indicated by the use of transitional phrases such as "on the other hand" or "by contrast". Enright (1991) has shown that when the frequency of these devices increases, candidates' scores increase, and inversely, when asked to read a text in which they are rarer, scores decrease. Fourthly genre, defined as the communicative purpose of a text, plays a role. In academic texts we expect to meet genres such as classification, process description or arguments, rather than narrative or exhortation.

A fifth feature which relates to text difficulty is that of subject and cultural background. A neutral observer might well ask why, in the TOEFL and IELTS tests all academic disciplines are put together. If we have an English for Nurses test and a separate English for social workers test, why should aspiring university students not have a test tailored to their discipline, be it, for example, engineering or medicine? Is this concentration into one exam just a matter

of ease of administration and economy of test production, or does it serve a useful purpose? A glance at the history of the IELTS test is worthwhile at this point (see Davies, 2008). When the IELTS test was first produced in the 1980s there were subject specific modules, but they were abandoned in favor of a unified academic module after only 6 years of operation in 1995. The reason for this reversal of policy seems to be based on both practical considerations and research. On the research side, a series of studies described in Clapham (1996) found that subject knowledge had little effect on scores compared with linguistic ability. However, this remains a topic of debate, since several researchers have come to diametrically opposite conclusions, such as Khalifa (1997).

Though there is uncertainty about the exact role of subject knowledge in text difficulty, the role of cultural knowledge is clearer. Cultural knowledge, such as knowledge of traditions, religions and festivals or of local social behavior, has been shown to affect text comprehension markedly, as in Sasaki (2000). As a result of these considerations, current IELTS writers are instructed to avoid texts which assume knowledge of particular topic areas or cultures. However, this paradoxically makes the text less authentic, since most text books are written and used in one cultural situation, with scant regard to readers from other cultures.

The sixth and final feature affecting reading difficulty is abstractness. As with native language learning, the early and easy parts of the language deal with concrete things, while the more difficult parts the language are reserved for abstract ideas. Indeed, academic discourse is largely concerned with theorizing, and accordingly EAP tests should be expected to contain preponderantly abstract and thus difficult language.

04. The process of validation

To satisfy the stakeholders' demand that a test is valid, the test maker needs to prove both that the language is typical of that in the target use domain, and also that the tasks demanded of the examinee are typical of those of people operating in that domain. Let us focus on the texts. Is it really possible to produce evidence sufficient to convince the test takers and stakeholders that the texts used are a fair reflection of real-life academic texts? This is vitally important to the standing of the examination. At present there are two main EAP tests, TOEFL, used by US universities, and IELTS (Academic Module) used by UK and Commonwealth institutions. They are publicized with bold claims of authenticity. For example, IELTS states the reading question texts are "based on authentic texts..designed to present the test taker with material similar to those which they might need to read on a university course." (IELTS 2007, 1)

A recent research project (Green, Unaldi, Weir 2010) set out to examine this claim by comparing IELTS exam texts with real academic texts. The researchers compared 42 passages from 14 undergraduate textbooks with 42 sample test reading passages. All passages were of the same length, that is to say about 900 words. Texts were analyzed in two very different ways: firstly by using software tools, and secondly by having them reviewed by a panel of expert judges. The results were statistically analyzed to compare the two sets of texts. The software tools gave many details of vocabulary, such as word length, lexical density (number of content words relative to grammatical words) and word frequency. In addition the grammatical complexity was measured by software, giving data such as the logical operator incidence. This is the number of words such as *and* and *or* relative to other words, a feature which has been shown to cause difficulty in reading. In addition readability statistics such as the

Flesch Reading Ease were collected.

The next area to be investigated was that of cohesion, meaning the use of words that guide the reader. This was quantified by the anaphor reference function. Latent Semantic Analysis tools were also used at this point, in order to compare the degree of similarity between the test texts and real academic texts. When it came to genre and rhetorical task, the researchers relied on a panel of three human judges. Weir et al's (2009) taxonomy of reading activities was used to establish the list genres. As for rhetorical tasks, meaning the precise aim of the author in the text, Enright's (2000) categories of *exposition*, *argumentation* and *narrative* were adopted. To establish which subject area each text referred to, the judges were asked to assign each text to one of eighteen subject areas. Similarly, because the IELTS test specification explicitly states that they avoid cultural bias in the test, the judges gave each text a score for cultural specificity. For example, historical events which are specific to one country, or products which are not universally known increase the cultural specificity rating. The final feature of the texts to be investigated was their abstractness, a high level of which is typical of academic texts, especially in the social sciences. This was evaluated by software, which produced three different relevant statistics.

After these two types of analysis, one by computer, the other by human judges were performed, the results gave a comparison of IELTS texts with real academic texts. Comparing their academic vocabulary content, using Coxhead's Academic Word List as the measure, IELTS texts had only 2.2% compared with 4.3% for the academic texts and 10% for Coxhead's corpus. On the other hand the level of lexical density was similar for both IELTS and the academic texts. Equally, judging from readability measures, IELTS texts and academic texts were similar. Taking the measures of cohesion coherence and explicitness of rhetorical organization, the two groups of texts were similar except in their conceptual cohesion. This, the authors suggest, may be a result of the text being

shaped to allow many questions. In the investigation of genre, the researchers considered the sources of the test texts, namely books, research reports and newspapers. However, more of the IELTS texts were journalistic compared with the real academic texts; this could be attributed to the text writers' search for broadly academic but not too narrowly focused subjects. In respect of subject and cultural specificity the real academic texts were different from the IELTS passages. This however, is not an accident, but rather reflects IELTS' policy of avoiding technical topics and culturally specific texts. Ironically therefore, the more the test writers adhere to IELTS guidelines, the less the passages resemble real academic texts.

As a result of combining these separate comparisons of many aspects of the IELTS with real academic texts, the authors found that the claims made for the texts as broadly speaking academic are justified. "... the texts appearing in the test do ... have many features of the kinds of text encountered by undergraduates." However they point out that in some respects the IELTS texts are easier than real texts. "Texts at the level of the most challenging undergraduate textbooks are not represented on the test" (Green et al 2010, 207). Furthermore they recommend that test text writers should use software to check that their texts reach the official standards.

This example of a validation study is one of many ways of investigating an academic English test. Another approach is to compare results on the test with later academic progress, to investigate the test's predictive validity. Equally the relative scores of various groups of candidates, classified by features such as native language, ethnicity, age or gender can be compared to trace possible bias.

05. Conclusion: the future

In spite of the impressive rigour and seriousness of these validation studies, one crucial question remains. Most of this validation research is commissioned by the examining organizations, whether Cambridge ESOL tests in the UK, the Educational Testing Service ETS (in the USA) or other administering body. Thus a possible conflict of interest arises, often given the popular title of “Who polices the police?” The impartial observer is bound to suspect that there is a tendency for the employee-researchers to show their masters in the best possible light. On the other hand, the only defence of the commissioned papers is that they are published in academic journals and can thus be questioned freely by the academic community. Additionally, the various stakeholders in the test—the universities, candidates, teachers and future employers of the graduates—need to have channels of communication to the examination producers, with the ultimate aim of increasing the tests’ fairness and effectiveness. As Douglas (2000, 258) states, test validation is not like a snapshot of the test but rather an ongoing process: “Validation is not a once and for all event, but rather a dynamic process in which many different types of evidence are gathered and presented in much the same way as a mosaic is constructed.”

References

- Bachmann, L. F., Palmer, A. S. (1986) *Language Testing in Practice*. Oxford: OUP.
- Coxhead, A. (2000) A New Academic Word List. *TESOL Quarterly*, 34 (2), 213–23.
- Clapham, C. N. (1996) *The Development of IELTS: A Study of the Effect of Background Knowledge on Reading Comprehension*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cookson, S. (2009) Zagreb and Tenerife: Airline accidents involving linguistic factors. *Australian Review of Applied Linguistics*, 32 (3), 22.1–22.
- Crossley, S. A., Greenfield, J., McNamara, T. (2008) Assessing text readability using

- cognitively based indices. *TESOL Quarterly*, 42(3), 475–493.
- Daily Telegraph (2010) Daniel Urbani Inquest 5th February 2010.
- Douglas, D. (2000) *Assessing Language for Specific Purposes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ehrlich, M. F. (1991) The processing of cohesive devices in text comprehension. *Psychological Research*, 53 (2), 169–174.
- Enright et al. (2000) *TOEFL 2000 Reading Framework: A Working Paper*. TOEFL monograph series 17 Princeton NJ ETS.
- Fulcher, G. (1999) Assessment in English for Academic Purposes: Putting content Validity in Its Place. *Applied Linguistics*, 20 (2), 221–236.
- Green, A., Unaldi, A, Weir, C. (2010) Empiricism versus connoisseurship: Establishing the appropriacy of texts in tests of academic reading. *Language Testing*, 27 (2), 191–211.
- Henning, G. (1987) *A Guide to Language Testing*. Cambridge MA: Newbury House.
- Khalifa, H. (1997) *A Study in the construct validation of the reading module of an EAP proficiency test battery: Validation from a variety of perspectives*. Unpublished PhD Thesis University of Reading.
- Khalifa, H. and Weir, C. (2009) *Examining Reading*. Cambridge: CUP.
- Sasaki, M. (2000) Effects of Cultural Schemata on students' test-taking processes: a multiple data source approach. *Language Testing*, 17 (1), 85–114.
- Shiotsu, T. and Weir, C. (2007) The relative significance of syntactic knowledge and vocabulary breadth in the prediction of second language reading comprehension test performance. *Language Testing*, 23 (4), 99–128.
- Weir, C. (2005) *Language Testing and Validation: An evidence-based approach*. London: Palgrave.
- Weir, C., Hawkey, R., Green, A. (2009) The relationship between the academic reading construct as measured by IELTS and the reading experience of students in the first year of study at a British university in Taylor. *IELTS Research Papers*, Vol. 9 (157–189). London: British Council.

Beauty and the Beast: Hayao Miyazaki and the Illustrated Fairytale

Jane A. LIGHTBURN

I Introduction

The fairytale Beauty and the Beast is known for its timeless qualities of romantic love and redemptive transformation. Its heroine has virtues such as loyalty, obedience, and tolerance. Many illustrated book versions of this tale have been produced since the 19th century literary fairytale expansion. The numerous retellings in illustrated book adaptations includes one by the Japanese filmmaker Hayao Miyazaki who had in 1980 produced a series of watercolor image boards and later wrote a narrative for it that was based on the 1756 Madame Le Prince de Beaumont version of the tale. It was published in 1993 by Studio Ghibli under the title of “Princess Mononoke.”

The strength of Beauty and the Beast as a fundamental and irrepressible story, according to folktale scholar Betsy Hearne, is its ability to “adapt to reflect new variations of culture and creativity. The core of motifs, images and characters and conflicts remains constant. Yet the changes of form, detail, and tone show the tale plasticity.” (Hearne, 1989; 1) Moreover, this plasticity allows for a multiple dimensionality that makes it appealing to both children and adults. It is no wonder that popular versions of the story have greatly expanded into various media including film, opera, novel and illustrated book.

Hayao Miyazaki is best known for his anime film works. He is also the author of various manga and serialized manga books, including his outstanding landmark work “Nausicaa of the Valley of the Wind” (1983). The work “Princess Mononoke” totally diverges from his other typical manga style as the format is an illustrated book using independent watercolor image boards which were collected and complemented with a storybook type of narrative that adapted the well known literary fairy tale Beauty and the Beast.

As both artist and storyteller Miyazaki allowed the flowing style of his image board illustrations to dominate, simple yet at times even sketchy, supported by the narrative that remains brief yet decorative in describing the content of the watercolor images. This style allows the pictures to carry the story forward while allowing the simple text narrative to enhance the storytelling aspect of the work by explaining the illustrations. The dominance of the image boards necessitates the compact narrative in his illustrated version. The text is infused with a direct simplicity that provides us with a straightforward folk tale like storytelling quality yet preserves a subtle depth to the meaning behind the words.

This essay looks at some of the basic aspects of the narrative, characters and motif content of the Miyazaki picture book adaptation of Beauty and the Beast and its ties to the original Beaumont version. There are similarities and differences regarding these three aspects of the two story versions. Though true to the basic story line, Miyazaki reveals in this book his ability to adapt a powerful story into his own style of storytelling.

II Sources

The Beauty and the Beast is a tale type which belongs to Aarne-Index

type 425A, “Monster or Animal as Bridegroom” and to 425C, “Beauty and the Beast.” This story type is known across many cultures in a wide variety of versions and styles that testify to the strength of its inherent narrative and thematic power reflecting its importance as a tale of great value. “There are similarities in the versions and what emerges is a sense of the shared story or ur-structure that lies behind them.” (Griswold, 2004; 116)

The strength of Beauty and the Beast with respect to its core elements show that its basic story has flourished and crossed various cultures and even historical time periods. Some folklore scholars consider the earliest version to be the story of Cupid and Psyche, which was known from the Latin text “The Golden Ass” stories, drawn from Greek mythical sources, or the Indian classic The Panchatantra, in the story of The Woman who Married a Snake. (Griswold, 2004; 15)

This tale type is also known in the Japanese folk tale tradition. In his study of “Types of Japanese Folktales” Keigo Seki included a section on supernatural wives and husbands. He cites several tales about supernatural grooms who marry the youngest of three daughters. Some of these are the Serpent Bridegroom (133), the Demon Bridegroom (134), the Monkey Bridegroom (135) and the Grateful Frog (136). (Seki, 1966; 69) However, each of these tales has its own special set of motifs within the narrative. This feature signals the adaptable versatility of the core tale that is able to keep certain essential elements while changing others to fit a different cultural context. For example, in some of these stories, the ending may not be so fortunate for the groom or the father that we see in the French Beaumont narrative.

The version from which Miyazaki created his adaptation came from within the literary circles of 18th century France. Miyazaki openly references the story in his book notes, “This story is an adaptation of Beauty and the Beast by Jeanne Mary Le Prince de Beaumont.” (Miyazaki, 1993; 100) Although

Madame Gabrielle de Villeneuve's 1740 longer version of Beauty and the Beast was the primary literary version, Madame Beaumont's shorter 1756 tale became the classic model for most later versions. (Hearne, 1989; 21) An English language version appeared in 1759 for the Young Misses Magazine. (Griswold, 2000; 27) While the earlier Villeneuve plot is wordy, complicated and lengthy, the Beaumont story is less so and more easily reworked as material for other versions. The illustrated book is one adaptation of the Beaumont version which continues to be popular and was explored by Miyazaki.

III Tales and characters

Miyazaki, having understood the timeless nature of this particular tale adapted and reset it in a medieval Japanese folklore setting and transformed the characters in the tale accordingly. His adaptation of the story structure somewhat follows the traditional folk tale type of the third and youngest daughter being surrendered by her unfortunate father to marry a beast-groom of some sort in order to save himself from certain doom. In this pattern the girl goes to live with the beast but for some reason needs to return to the father. Due to her absence the Beast suffers. Later the girl chooses to return to the Beast and in the end they are reunited as partners in a new life together.

According to Betsy Hearne in her analytical work on this particular tale, the constant elements of the story are characters, narrative structure, and objects and symbols. (Hearne, 2002; 141) Likewise, Miyazaki's picture book in general reflects to a certain degree these constant elements as found in the earlier Beaumont version. However, the Miyazaki narrative is simple and basic compared to the literary French version. There is a subtle feeling of child-like directness expressed in his portrayal of the key characters, events and symbolic

objects.

In Miyazaki's story the characters live in a Japanese feudal-like setting. In this scenario, the father is a battle weary and defeated samurai, not an unfortunate, once-wealthy merchant. The samurai's wife and other two daughters are briefly present, only to leave shortly after he returns home, limiting their minimal role in the narrative. This is in contrast to Beauty's jealous sisters in the Beaumont story, whom she meets once again when she returns to her father's home.

In the Miyazaki story, soon after the samurai father returns home he is possessed by a demon and suffers from the supernatural affliction, quite a different image from the romantic picture of Beaumont's lonely, pining father still comfortably living in his home. In the Miyazaki story, a clear danger causes the daughter to return to him, as opposed to a nostalgic attachment for family and home. Furthermore, when the daughter does return home in the Miyazaki version, she is not welcomed by a loving father as Beauty is by her family in the Beaumont story. In fact the demon that controls her father is very antagonistic to her. After much effort, the princess expels the demon but loses her father at the same time. In the end, the father passes away. On the other hand, in the Beaumont version he is certainly alive and celebrates good fortune at his daughter's wedding to the wealthy and handsome prince. Throughout the Miyazaki narrative we see the father doomed to a rather unfortunate role, but it is a pivotal one. Through his encounter with the Beast the third daughter meets her true mate and protector, and becomes the true heroine of the story.

The character of Beauty is merely called "the third daughter or princess" in the Miyazaki story. She is similar to the Beaumont character of Beauty in that her character reflects loyalty, kindness, courage and a pure-heart which are evident from the beginning to the end of the tale. As with Beauty, the princess is not unkind to the Beast and from the time she is made to live in his forest

hovel, she shows him respect just as she had shown to her father. On the other hand, the Miyazaki version of Beauty is the daughter of a samurai warrior in feudal Japan and her illustrated appearance reflects this fact. (see figure 1) Her clothes reflect a simple traditional Japanese context. Although in the Beaumont version we know from the text that Beauty was educated and highly cultured we are provided with no such specific information for the simplistic folk-tale like character that is rather naively shallow in comparison. However, her role as the virtuous daughter is unmistakable, and in that respect, she is, as Beauty, the heroine of the story.

The third important character that appears in both tales is the Beast. In the Beaumont version one must conjecture what manner of creature he might really be. As noted by Griswold, the original text “provides virtually no clues or directions to an illustrator … instead the would-be illustrator is provided with synonyms that circle back to the concept of beastliness since he is described as frightful, horrid, hideous, ugly and monstrous. (Griswold, 2004; 152) But the



Fig. 1 The third daughter/princess, sisters and mother, *Princess Mononoke*, Hayao Miyazaki (Tokyo: Studio Ghibli, 1993) 17.

Miyazaki illustrated book clearly shows the Beast's appearance. His version of the Beast resembles a composite of characters that remind one of his original anime figures Totoro and the Cat Bus. (see figure 2) This Beast combines a familiar likeable cuteness with the beastliness of a giant mountain lion-like creature that is a wild and fearful anthropomorphic being.

Moreover, the role of the Beast in the Miyazaki book is not quite the same as the one in the Beaumont story. The seemingly rich, civilized Beast in the Beaumont version is relatively passive and required to wait for Beauty at his castle while she goes home to her father. He plays no role outside his castle realm. But the Beast in Miyazaki's version is far from passive. He is an active partner in the heroine's quest to rescue her father from demonic control. The Beast is given an engaged role throughout the illustrated book. From the beginning until the end, the Beast demonstrates his key role as a potential groom, friend and partner to the third daughter/princess.

Furthermore, and perhaps most important, the Beast does not turn into a

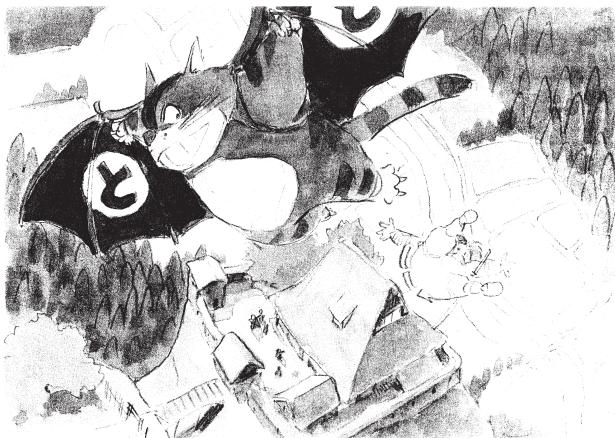


Fig. 2 Mononoke drops samurai warrior, *Princess Mononoke*, Hayao Miyazaki, (Tokyo, Studio Ghibli, 1993) 14.

handsome prince at the end of the story. Miyazaki purposely made him remain as he was in beginning: a huge cat-like being, indicating that he is somehow acceptable as he is as the Beast. “Actually, I made the monster return to human originally but I thought the last scene was awkward and changed the end so that the monster remained as a monster.” (Miyazaki, 1993; 100) There seems to be no need for him to change physically. It is known from the story that before being the Beast, he was in fact a young man, the princess having seen his human image in the magic mirror. But this Beast was not a victim of a magical curse from an outside fairy source. As the princess discovers by seeing him in her mirror, he succumbed to bestiality by himself and because of himself. The later inevitable transformation that is essential occurs inside his heart—from loneliness to love, from beastliness and anger to trust, loyalty and respect for the third daughter/princess.

The plot of Miyazaki’s story entails numerous diversions from the original source text of Beaumont. Both stories show the father returning from a long absence at home. The Beaumont story first portrays the life of the once seemingly prosperous and happy father and his children. Later in the narrative later he is shown returning from his unsuccessful business trip and his subsequent misfortunate episode of being lost in the dark forest. He then finds a wonderful and grandly lighted castle with great riches and food within and encounters the princely Beast.

In contrast, Miyazaki shifted the story to a Japanese setting and starts the narrative at the point in which a lonely and tired samurai lord returns from defeat in battle only to find in the dark forest the dirty cave-like hidden forest lair of the Beast. He helps himself to food and a bed, only to have the Beast return and angrily confront him. As in the Beaumont version he is made to promise his daughter as a bride for the Beast if he will spare him. Unlike the Beaumont tale, in which the father returns home by himself to a welcoming

family, in the Miyazaki story the Beast flies and carries the samurai all the way back to his home and drops him there in disgrace. His wife and two elder daughters in comical disgust over his defeat demand to leave when they hear the news of his loss and meeting the Beast. Although in both versions the third, youngest daughter chooses to remain faithful and stays with her father, from this point onwards in the Miyazaki version, the events differ drastically from the Beaumont tale.

In the Miyazaki story, the father/samurai is tempted by a demon spirit which promises him limitless power. He allows the spirit to control him and it takes over his mind and body. The third daughter/princess fears for her father because of the demonic possession. After one month, as promised, the Beast comes to the samurai's house again to get his bride. The demon/father gladly gives her away and he takes her back to the forest lair. The princess does not resist and even when the Beast threatens her life, she remains steadfastly uncooperative but polite and insists that she must return to save her father before she can agree to stay with the Beast.

Eventually, the Beast gives in to her perseverance and begins to sympathize with her plight. When he sees her deep determination he decides to help her in her quest. He takes her on an arduous journey to find a much needed magical object that is only known to a great and revered turtle in a far away deep lake. The two reach there only with much difficulty and the princess retrieves the magic mirror at the bottom of the lake. The wise old turtle then advises her on what seems to be a hopeless situation.

Later, back at the Beast's lair she looks into the magic mirror and the true human form of a young man that had become the Beast is revealed to her. The princess feels compassion for him and understands his loneliness and suffering. The princess resolves to go back and rescue her father in his castle. The Beast also goes with her but when they arrive they are attacked by soldiers and must

retreat back to the forest. For some time the princess must wait with the Beast. But after a while she again tries on her own to get into the castle to save her father from the demon. This is quite different from the Beaumont story in which Beauty returns to her home where friendly family wait for her enchanted arrival and her father has cause for celebration.

The Beast, finding the third daughter gone, soon follows after to protect and perhaps rescue his dear one. In the Beaumont story the Beast does not go with Beauty. He waits for her alone as a passive suitor hoping for the return his future bride and the rewarding state of blissful reunion. The Miyazaki Beast helps the princess fight and expel the angry demon in a fierce battle. Her father finally peacefully passes away as a human, in his home with the princess at his side. The story concludes with Beast and the princess returning happily together to the forest to live their life together.

In sum, the established plot of the Beaumont tale has a basic order of events: the unfortunate father meets Beast; gives up daughter to wed to Beast; daughter must stay with Beast for some time; she befriends the Beast; she must return to her father for a limited time; she returns to the Beast for a happy ending as daughter becomes wife. The plot in the Miyazaki version also includes all of these components, yet his narrative is so reconfigured with new elements and events that it has omitted others making his story able to stand on its own, independent of the original tale.

IV Motifs

Folk tale motifs are a key element evident in both the Beaumont Beauty and the Beast and the Miyazaki illustrated book adaptation. One of the many traditional folk tale motifs that are included in both versions is the magic mirror.

The magic mirror motif is featured in many traditional European folktales and more contemporary fantasy literature stories. The beholder sometimes uses the mirror as a way to know some hidden truth or visually manifest a desire. Some of these stories are Snow White and the Seven Dwarfs, Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, and Harry Potter and the Philosopher's Stone, which all have some kind of magic mirror motif.

This motif in the Beaumont version is a magical item that belongs to the Beast and is given to Beauty to use. The mirror, or looking glass, is in the castle and readily available to her to "see" her home, father or the Beast. However the mirror in the Mononoke story is not among the Beast's possessions. In particular, it becomes a goal of a quest that the Beast and the princess must take in order for the princess to rescue her father. They travel far to retrieve it from the bottom of a deep lake. The princess learns that mirror is like a magical talisman which can dispel the evil spirit from her father.

However, the mirror is also used in both stories as a kind of "scrying" object in which the girl is able to see something important to her. In the Miyazaki version the princess uses it one night to see the true form of the Beast which is a young man, while in the Beaumont version Beauty sees her lonely father pining away for her back at home.

The magic mirror motif in the Miyazaki story serves two important purposes. The princess/third daughter looks into it on a full moon night and can see the true image of a human who misused and lost himself only to become the beast. Through this seeing, she understands his heart and learns to trust him. The second function is a talisman of power used as a means of disenchantment. (Thompson index D771/D1442. Disenchantment by use of magic object) The princess finally confronts the evil spirit controlling her father by holding the mirror up to his face and then thrusting it onto her father's chest, along with herself. In this way she expels the spirit and frees her father. In the end, the

samurai lord was so weak from the spirit possession that he passes away, albeit peacefully in human form.

A second interesting motif that is found in the Miyazaki narrative is the giant turtle who is helpful to the princess in her quest for the magic object. In the Thompson Motif Index of Folk Literature 6.2, the list includes the turtle as a helpful creature (B491.5 Helpful Turtle) and (Giant Tortoise, B 875.4, 1960J). In Miyazaki's story the giant and wise old tortoise guides the third daughter/princess to where a magic mirror lies at the bottom of the lake. He later advises her before she departs that in her quest to save her father, "eventually the strength of your mind (heart) will decide everything." (Miyazaki, 1983; 44) In folk tales, helpful animals and creatures often assist the hero in the quest and offer supernatural assistance or magic of some kind. Here, the turtle guided the princess/third daughter to the magical mirror and offered her words of wisdom.

Another motif that is used in the Miyazaki story, though not in the Beaumont tale, is the evil spirit taking possession of the human, a motif found in the D. Magic section of the Aarne. Thompson index of motifs (AT D683.6, Transformation by Evil Spirits). Miyazaki incorporated this feature of spirit possession which infused a Japanese demonic folk element into the narrative. The samurai father character is possessed by an evil spirit which inhabited a stone gargoyle in his castle. He tempted the father with great power and strength and the father agreed, so the demon took control of his body and mind.

This particular motif of evil spirits is found in Japanese folk tales such as *setsuwa*, which are short tales about extraordinary events. Termed as "on-ryou," or "aku-ryo" in the Miyazaki book, these spirits are believed to be able to return to the physical world and influence for better or worse those who are living. Noriko Reider writes in her study of Japanese Demon Lore that "in varying degrees Japanese people believe in life after death, deities, ghosts and demons. (Reider, 2010; xviii) Michael Ashkenazi, in Handbook of Japanese Mythology,

also remarks that in traditional Japanese belief “ghosts are a large category of nonhuman entities who afflict humanity. (Ashkenazi, 2003; 56)

With respect to the Beast himself, he is mostly referred to by Miyazaki as a “mononoke” which according to Reider’s study means “evil spirits.” She says that during the Heian period (794–1185), the “mononoke” character exerted influence on the lives of Japanese people. She describes it as a spiritual perception that negatively affected the people of that time period. (Reider, 2010; 6) She cites historian Kazuo Osamu, who wrote that “through Buddhist beliefs in Japan in the minds of Japanese people, various oni such as the mononoke and vengeful living spirits were believed to exist and their activities were threatening to the lives of people.” (Reider, 2010; 11–12)

However, while the traditional meaning of “mononoke” may typically evoke a dark and dangerous image, the giant wildcat character in the Miyazaki story seems to be merely more wild and undisciplined than darkly evil. Not only does he spare the samurai’s life but he later becomes the friend and protector of his daughter rather than a villain of the story. This adaptation into a double persona for the Beast creates an important dynamic between the third daughter/princess, the father, and the Beast. The Beast’s active role is obvious in the princess’s quest to save her father. Not only did he help her find the mirror, but he also protects her from the wrath of the demon possessing her father. He fights the demon in her father whom he had wanted to kill in the beginning of the story. He changed because he loves the princess. He is a co-hero with the heroic princess. This is an example of how Miyazaki takes a particular motif or character type, mold into his own storytelling style, and reshapes it to serve the narrative adaptation.

Moreover, with respect to Miyazaki’s particular style of story adaptation, we can understand his preference for certain types of character in his stories. This could be referred to as a heroine-hero couple who work together to achieve a

task or endure an arduous quest in order to secure a treasure of some kind. In this tale the heroic pair is comprised of the Beast and the princess. The main protagonist is of course the third daughter/princess, but her equally important partner is the Beast. They act as a team not unlike other heroic partners in the film repertoire of Miyazaki: Sheeta and Padzu in *Laputa: Castle in the Sky*, Sophie Hatter and Howl in *Howl's Moving Castle*, Nausicaa and Asbel in *Nausicaa of the Valley of the Wind*, and Ashitaka and San in *Princess Mononoke*.

In addition, transformation as an underlying theme is common in many of Miyazaki's original or adapted stories. The transformation of a main character results from how he or she faces challenges or an arduous quest. The quest itself also acts as a defining element that propels the narrative forward, regardless if the events are taken from existing tales or original works of his own. The story of the (Beauty) third daughter and (Beast) Mononoke, shows the transformation of the meek and obedient girl into an independent, courageous young woman who not only tames the wild Beast but defeats an evil demon too. The transformation of the Beast is a subtle one. He transforms from the merely wild and lonely Beast to the fearless defender of the princess. He changes from ruthless and wild to kind and loving. Only his form remained the same perhaps suggesting that the most important transformations occur inside the heart, a transformation of love.

Miyazaki found the story of Beauty and the Beast worthy of telling through his own style of visual and narrative imagination. He did this by combining and streamlining various elements. He took the base tale of a third daughter sent off to marry the monster groom, and explored it in the context a traditional Japanese setting. He changed the dynamic of the relationships between the father, daughter and the monster groom by creating a protagonist hero role for the Beast. Finally, he kept or added traditional folk tale motifs that creatively

reconfigured yet preserved the magical fairy tale quality in the tale of Beauty and the Beast and made it one worth retelling once again.

References

- Aarne, Antti, and Stith Thompson, *The Types of the Folktale: A Classification and a Bibliography*, 2nd rev. ed. FF Communications no 3 Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961.
- Ashkennazi, Michael, *Handbook of Japanese Mythology*, Oxford University Press, Oxford, 2003.
- Griswold, Jerry, *The Meanings of Beauty and the Beast: A Handbook*, Broadview Press, Toronto, 2004.
- Hearne, Betsy, *Beauty and the Beast, Vision and Revisions of an Old Tale*, University of Chicago Press, Chicago, 1989.
- _____, *Beauties and Beasts*, Oryx Press, Westport, 1993.
- Ikeda, Hiroko, *A Type and Motif Index of Japanese Folk Literature*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1971.
- Li Osterfeld, Michelle, *Ambiguous Bodies, Reading the Grotesque in Japanese Setsuwa Tales*, Stanford University Press, Standford, 2009.
- Miyazaki, Hayao, *Princess Mononoke*, Studio Ghibli, Tokyo, 1993.
- Nodelman, Perry, *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*, University of Chicago Press, Chicago, 1988.
- Reider, Noriko, *Japanese Demon Lore, Oni from Ancient Times to the Present*, Utah State University Press, Logan, 2010.
- Seki, Keigo, Types of Japanese Folktales, *Asian Folklore Studies*, 25 (1966) 1–220.
- Thompson, Stith, *Motif Index of Folk Literature* 6.2, Indiana University Press, Bloomington, 1956.

Musical “Love and Barefaced Lies” by Kanome Yuki

Translated by Yoshikazu SHIMIZU

Character

A woman

Boy

Suga 1 Woman of revolution

Suga 2 Woman of sexual desire

Suga 3 Woman like mother

Suga 4 Woman like girls

Suga 5 woman of Kotoku

Suga 6 The negative woman

Suga 7 Woman of Udagawa

Suga 8 The woman who does not understand

Miyashita

Kotoku

Lawyer

Niimura

Furukawa

Gudou

Doctor

Kanson

Osugi

Teacher

Chiyoko

Prosecutor Hiranuma

Public prosecutor 1

Public prosecutor 2

Man

People 1. 2. 3

Others, crowd

Various others (※ They play two or more casts concurrently.)

The stage is among grates.

Many men and women jostle each other.

A man lies in a bed which is at a slightly remote place from the grate.

The introduction of the music plays calmly.

People of the jail. ♫ Only one trial,

12 people were executed.

It is a case of high treason.

It is a case of high treason.

Only one week later,

They were executed in no time.

It is a case of high treason.

This is a case of high treason.

A woman. I can understand that everyone thinks the reason why I must come to such a place with such a big stomach is an outstanding reason, but the reason why I have to come to such a place in such a stomach is neither vertical reason, nor horizontal reason, also no one finds the reason in the grass-roots, but I can say the nearest reason is almost a precocious slanting reason, although I am troubled if someone asks me why is.

I did a diagonal reason, but my dream that I can watch is over every day in the same place from the witty part, but it may be said that this is because there is a sad reason.

The people of the jail. ♫ Only one trial,

12 people were executed.

It is a case of high treason.

It is a case of high treason.

Suga and the other. We'll die in our principle. A revolution cheer!

A woman. The woman becomes dull, and rolls it up in the same dream in a woman every day, and it is in so many men, so many minds.

You should say one man, so many minds rather than so many men, so many minds or the woman moves slightly, and becomes dull and rolls it up and asks for my help.

In such an occasion, the trial of the case appeared more secretly than wind and a star.

This trial was over plainly in the secret room which nobody knew. After a tub was turned whether one went or another went, the tub was caught on the stomach of the pregnant woman, and stopped suddenly.

Boy. Excuse me!

A woman. When I was called and looked back, I saw such a young whom I had ever seen or never there, no, I saw a boy with the boys' innocence.

Boy. May I go, too?

A woman. Who on earth are you?

Boy. We always work together.

A woman. Was there the person like you in our newspaper publisher?

Boy. I've been here since some time for six months.

A woman. I didn't notice you at all.

Boy. You always make me do chores.

A woman. As I'm busy, I don't remember it one by one.

Boy. Don't mind. Because I learn it.

A woman. By the way, why do you want to go?

Boy. I don't want to go, but they ordered I followed them.

A woman. Who did?

Boy. I felt such an air. Do you let a pregnant woman go to meet a condemned criminal alone?

A woman. But why do they need you particularly?

Boy. I'm the most useful person who can read the air of the place.

A certain woman. You are hopeless. A guy understanding air is bad.

Boy. I'm sorry. I'll go with you.

A certain woman. I don't do that.

Boy. What?

A certain woman. A millet dumpling.

Boy. Bowwow.

The boy begins to talk while staring at the woman.

Boy. I imagine that it's natural not to think the birth meaning. The reason why is I can't find the answer, even though I thought about the meaning of life or a meaning to reach death seriously. But I don't find it the bad thing to hear the story of a person going for death, because I live. I expect a dying person has the thought of a dying person, but I have never understood that, as I live in now.

A woman. Who are you talking to?

Boy. Me. People are like that.

A woman. How old are you?

Boy. 14.

A woman. I don't want to be lectured about life by a 14-year-old, green youth.

Boy. Don't worry. If a guy talks about life, he is not life more and more.

A woman. It is a condemned criminal that you are going to life from now. If you don't give in, it doesn't make him expert. Be quiet for a while.

Boy. Yes. But I was surprised.

A woman. What?

Boy. Though it is such a great event.

People of the jail. ↗ Only one trial,

12 people were executed.

It is a case of high treason.

It is a case of high treason.

In a week,

They were executed in no time.

It is a case of high treason.

This is a case of high treason.

Boy. Is nobody interested?

A woman. Nobody is interested, but nobody has any chance.

Boy. Has nobody any chance?

A woman. Our work?

Boy. It is a newspaper reporter.

A woman. What kind of work is it?

Boy. Writing articles.

A woman. No. It is work to raise a small thing. But the work of this time raises a big thing properly. Therefore it is serious.

Boy. I didn't understand at all. I don't certainly think about the meaning of things. Appearance is always more important than meaning. Bible, a thick story, talks about a sentence; "believe in the things unseen". I can't have such things. Seeing is believing. Damn the invisible!

A door opens. A woman and the boy stop in front of the grate where ten women line up.

A woman. On the first day, the woman kept moving slightly.

All the Sugas. I have moved slightly.

A woman. Do you look like it?

Suga 1. I didn't think that a female reporter came. Besides.

All the Sugas, all the members, stare her stomach.

Each Suga. The stomach.

A woman. Because only I had a free hand unfortunately.

Each Suga. How many months is it?

A woman. The due month began.

Each Suga. Are not you born immediately?

A woman. I am all right. The baby is not born so easily.

Each Suga. Then you were good.

A woman. I want to ask you straight away. Are you all right?

Each Suga. Please.

A woman. Judgment was given today.

Each Suga. Yes, it was the death penalty.

A woman. The final examination is a violent subject at the first trial.

Suga 1. That's violent.

Suga 3. It is a plot.

Suga 6. It's tyrannical.

A woman. What kind of feeling did you have?

Suga 1. I was resigned to die. When those people wanted to murder me from a stage of the preliminary examination, I felt it so clearly.

A woman. Do they want to murder you?

Suga 1. It was supposed such a strong sense of duty somehow or other by those people who must make this a great event. I was resigned to die.

Suga 2. I cannot prepare.

Suga 1. I'm ready.

Suga 2. You must be ready.

Suga 4. I hate it. I don't want to die!

Suga 3. Though I am all right, why must they murder 24 people?

A woman. I didn't think a death sentence was given to all human beings except two people.

Suga 3. I am all right. Miyashita, Furukawa, Niimura and me. Even if these four people die, It can't be helped.

Suga 6. You should have had refused a proposal of Miyashita at that time.

Suga 7. There is no help for it now.

Suga 3. That person will grieve.

Suga 7. I wonder if Mr. Udagawa was well.

Suga 5. Do you still like such an old man?

Boy. You can move slightly very much, can't you?

Each Suga watches the boy.

Each Suga. This child?

Suga 2. He is my assistant.

Suga 1. An impulsive face.

Boy. Oh?

Suga 1. He has some such look but he can't help it.

Boy. (*He touches his face.*)

Suga 2. You would be sure to do it on your age. Say! Boy!

Suga 3. You mustn't say a vulgar thing. A hussy.

A woman. How does Suga want to have it from now on?

Each Suga. I want you to help it.

A woman. What will help you?

Suga 7. I don't understand it.

Suga 2. Oh, I have only to hear a story.

Suga 6. What do you do if you have heard a story? A pregnant woman

never understands it. This hotness.

Suga 3. But I can't move much more than now.

Suga 6. What do you do if you're still?

Suga 5. Actually, I want to become one before dying.

A certain woman. Do you want to become one?

Suga 1. I want to die with one faith.

Suga 6. It will be a high-sounding statement.

Suga 5. Are you different?

Suga 6. One faith or eight faith, we all die.

Suga 4. Me!

Each Suga watches Suga 4.

Suga 4. I want to know the truth.

Each Suga. ♪ I want to find one truth

Because I don't understand all

I want to find one truth

In the world of lies

Only one truth

Let's find it

A woman. Do you have the truth?

Suga 1. I am the truth.

Suga 2. It's me.

Suga 7. Me.

Suga 2. You can't be me!

Suga 6. It is my line. When I think that you are me, I feel sick; Oe (おえーっ.)

Sugas (other than 2). Oe! (おえーーっ.).

Suga 2. What! Do you do it? Hey! (コラ)

Suga 6. I will do it. Escape.

Suga 2. Can I go out? I'm here, in a prison!

Suga 2 scuffles with Suga 6. Other Suga intervene in two people.

Suga 1. All of you! We have the reporter come here with much effort.

Suga 2. A noisy hypocrite.

Suga 6. A pseudo-revolutionist!

Suga 3. It is a sullenly Don Juan!

Suga 1. Oh?

A woman. Please calm down!

Each Suga regain presence of mind.

A woman. When did you move slightly?

Each Suga. ... By the way, when will it start?

The boy watches each Suga. Over a grate, Miyashita talks to the boy.

Miyashita. Boy!

Boy.

Miyashita. That boy.

Boy. ... Oh?

Miyashita. It's you.

Boy. I?

Miyashita. ... Who are you?

Boy. I'm a reporter.

Miyashita. A youngster like you?

Boy. To tell you the truth, I'm an attendant of the reporter.

Miyashita. The attendant? A dog? Is it a monkey?

Boy. It is an article. I write the article.

Miyashita. ... What do you want to hear?

Boy. I don't know it well.

Miyashita. You are an irresponsible guy. Study hard.

Boy. I'm sorry.

Miyashita. Do you want to hear something?

Boy. What's your name?

Miyashita. Miyashita.

Boy. Well ... You are the ringleader of the bomb makers (*The boy see a document*).

Miyashita. As for the ringleader, there wasn't such person. Only I intended to do it. However, I got very many traveling companions. It was to be cause and effect.

Boy. Didn't anyone else have a plan?

Miyashita. I talked with Suga and Niimura, and Furukawa about a plan. But it is only me that thought about it seriously.

Boy. Why did you try to do it?

Miyashita. Do you want to know?

Boy. Well. Yes, I do.

Miyashita. What do you do? If something that should be invisible things was seen.

Boy. Eh?

Miyashita. If something unexpected which shouldn't arrive at the hand happens to the thing plainly to arrive, ...

Boy.

Miyashita. What would you do?

Boy. I'll reach out my hand.

Miyashita. Do you know what they call it?

Boy. How do you say?

Miyashita. It is reckless. Though he doesn't have the gun, jumping ahead, he is no thalline (= a blockhead), and a fool.

Boy. He is reckless.

Miyashita. Oh, I am one of them, too. When I reach out my hand and caught it, I wanted to check what kind of touch it was.

Boy. ... The touch of the Emperor?

Miyashita. Don't you want to touch it?

Boy. But ... It is God.

Miyashita. If you could touch God, don't you want to touch it?

Boy. ... Oh ... If I could touch it.

Miyashita. We can touch it. And we can break it.

Boy. ... Can we break it? Crisply (= Pa-rin = パリーン)?

Miyashita. Oh, Crisply (= パリパリーンっと). We can break it; if we want to determine.

To whisper it to a boy; a song.

People of the jail. ♪ Only one trial,

12 people were executed.

It is a case of high treason.

It is a case of high treason.

Miyashita takes a booklet from a gap in the grate.

The boy receives it.

Boy. "Imprisonment Memory / Anarchy Communist Party"

A lawyer stands in front of Kotoku.

Kotoku. Thank you.

The lawyer. It's beyond me. I am sorry.

Kotoku. I die, I can't help it. I'm already dead once.

The lawyer. Are you dead?

Kotoku. Yes. I am dead.

The lawyer. What do you mean by that?

Kotoku. I think the humans catch valid art through some kind of death. The reason why I started a tread and have lived to now is that I have died once.

The lawyer. When is it?

Kotoku. When it is? Where it is?

The lawyer. However, it's strange that no-one is interested in this trial very much in the country.

Kotoku. There have been demonstrations abroad.

A lawyer. Yes, foreign countries rather are angry.

Kotoku. I think so. But it's different here.

A lawyer. ... If I may help you in something, ...

Kotoku. If possible, I'd like make one request.

A lawyer. What is it?

Kotoku. I am recognized as "a writer" and want to die.

A lawyer. A writer?

Kotoku. I don't want to seem to be a violent revolutionary. You are also a writer before you are a lawyer. You may understand it. That's my only hope.

The lawyer. I get it. I'll publish the articles which you wrote and collected here in the world as much as possible.

Kotoku. Thank you.

A lawyer. My pleasure.

Kotoku. When will the execution be carried on?

A lawyer. Pretty soon.

Hiranuma sleeps in a bed, but then starts up out of bed.

Hiranuma. It should be very soon.

Kotoku. I want to finish what I am writing now.

Hiranuma. If you finish soon, it will be good.

The lawyer. You will have time.

Public prosecutor 2. Does the public prosecutor think that this trial is right?

Hiranuma. It is not that a trial is right or wrong. Things will take their natural courses.

Kotoku. ... How is Chiyoko?

A lawyer. Better. Thank you.

Kotoku. Good. I hurt her.

Public prosecutor 1. What will change?

Hiranuma. I can't know unless we carry out the death penalty.

Public prosecutor 2. I'm against it, a little and....

Hiranuma. Look at these men. Be decisive. That's all.

A lawyer. Mr. Kotoku.

Public prosecutor 1. Prosecutor Hiranuma. (*with the lawyer*)

Kotoku. What's that?

Hiranuma. What's that? (*At the same time, Kotoku says so.*)

A lawyer. Don't you ask Suga?

Public prosecutor 1. Isn't it abuse of power?

Kotoku. Oh, because she is a strong woman.

Hiranuma. Power doesn't include the power not to abuse.

Public prosecutor 1. What is power?

Hiranuma. Power is a dream.

Public prosecutor 1. Is public prosecutor dreaming?

Hiranuma. I don't dream. I always sleep well.

All the members who are in the prison stare at Hiranuma.

All the members. ↪ Criminal law Article 73 Criminal law Article 73

Criminal law Article 73 Criminal law Article 73

Throw anything into prison

Haul in anyone

If we do so, Japan is a paradise

It is criminal law Article 73 Criminal law Article 73

This is criminal law Article 73 Criminal law Article 73

Under our criminal law Article 73

We jump from the rotten world.

Hiranuma. This is wrong. This is not a dream. It is eye-opening vivid reality.

Hiranuma. ♪ I decide that the dream doesn't look

You shouldn't watch the dream
 It is not good to have a dream too much
 You lose the value of the dream
 I decide not to dream
 Don't be swallowed up by a dream
 Keep the dream when you are important,
 Keep the dream at time in here

Hiranuma. Turn on a talk early to carry it out.

Public prosecutor 1.2. Yes.

Hiranuma lies again in the bed.

Each Suga stands up.

The introduction begins at the same time.

Each Suga. The 49th! From Osaka! Suga, 28 years old! I'll sing!

Suga 1 ♪ I am a woman of principles
 Suga 2 ♪ I am a mysterious witch
 Suga 3 ♪ I am the tender Mother
 Suga 4 ♪ I am a weak girl
 Suga 5 ♪ I am Kotoku's wife
 Suga 6 ♪ I am a scholar of principle of pessimism
 Suga 7 ♪ I am a mistress
 Suga 8 ♪ I ... a woman
 Each Suga ♪ I lead the woman
 The woman that I believe in tomorrow
 Our name is Suga
 Our name is Suga

While Gudo stands up and shakes a grate he begins to talk. The boy reads a

booklet desperately.

Gudo. In the capital of the Japanese empire, more than ten of my comrades raise a red flag of “the anarchist Communist Party”; and since they declared their opposition to the Emperor, on August 29, the same year, they were found guilty. I published this pamphlet to commemorate the imprisonment of women and men. In the absence of the comrade who went to prison, it is the small missionary work by a few comrades of the residence in Tokyo. I call on people to wake the dream of a long superstition, and rise up people and must preach it by this pamphlet widely and deeply, for the revolution exercise that you should do in the future. I understand a thing called the anarchist Communist Party, and the person who is not afraid to set explosion will continue struggle.

Miyasita. Boy! What do you think of it?

Boy. ... What is the Anarchist Communist Party?

Miyasita. It wants to change the world.

Boy. (*The boy puts hands together*) It is anarchy Communist Party, It is anarchy Communist Party, I sincerely believe in Amitabha, I sincerely believe in Amitabha.

Miyasita. That's right! The words are holier than words of Buddha and are hotter than a word of Christ.

Boy. Anarchy Communist Party, anarchy Communist Party, love your neighbor; love your neighbor.

Miyasita. How's that?

Boy. My heart surely feels good, or it doesn't.

Miyasita. I learned the slogan. (*The music of introduction begins*)

Boy. ... It is a simple thing.

Miyasita. It is a simple thing. Then ...

Miyashita. ♪ I promised in then

I'll smash superstition
 I promised at that time
 I'll blow up the emperor

It seems to be along some track. They hear the sound that the train passing, and worship it.

People 1. I am thankful for His Majesty the Emperor. I am thankful.

People 2. Hurrah! Hurrah!

Miyashita. We don't like His Majesty the Emperor.

People 1. You say anything stupid.

People 2. Are you crazy?

Miyashita. The Emperor is just human being. Read this.

Miyashita is going to hand a booklet.

People 3. The Emperor is God. You are caught in lese majesty in you, now, and
 you are a madman, and go slightly!

The boy is thrown the booklet back.

Miyashita takes it up.

Miyashita. ↳ I promised in then

I'll smash superstition
 I promised at that time
 I'll blow off the emperor

Boy. Were you driven to desperation?

Miyashita. I didn't get desperate. When you have what you need, why should
 you be desperate?

Boy. I haven't seen the Emperor.

Miyashita. You only believe what you see. Why?

Boy. I don't believe it. That's why I'm here.

Miyashita. Here?

Boy. It was unbelievable that 24 people got a death sentence together.

Miyashita. It is not only you. It's the same everywhere. They only believe what they saw. Therefore I say. I'll blow him off and shatter it.

Miyashita. ♫ Collect the fragments which I blew off

I can thrust them before people

Then, they will believe it

An absolute thing in the world

Not existing

Boy. Did you talk to Niimura about this?

Niimura begins to talk in a grating.

Niimura. Oh, I was approached. I don't care a bomb at all. As long as she is happy.

Boy. Who is she?

Niimura. She is. She is that beautiful woman who's keener than anyone else in principles.

Boy. Does the woman support the Anarchy Communist Party?

Niimura. Of course, if she supports one, people like it.

Boy. Is the woman, a witch?

Niimura. She isn't, but she is brave.

Suga1. Niimura.

At the flat Democratic Socialist Party.

Niimura. Suga. What do you think about the bomb? How do you think of the matter of the bomb?

Suga1. Of course there is action.

Niimura. However, the Kotoku teacher is not positive.

Suga1. Because that person is a writer. He doesn't convince me.

Suga1.2. Like you, ...

Suga 2. I like brave people.

Niimura. I suggest a story to be able to measure up to Suga's expectation.

Suga 2. Thank you. You are reliable.

Suga 2 kisses his cheeks. A prison.

A woman. Then did you like Niimura?

Suga 2. As a comrade.

Suga 3. She controls him, this witch.

Suga 2. You say rude things.

Suga 1. Shame on you. Go to the edge; Hush! (しつ。しつ。)

Suga 2. My shame is yours.

A woman. You have moved slightly from that time.

Suga 1. No. You moved a long time ago.

Suga 3. You had already moved slightly at the time of that case.

A woman. That case?

Suga 3. Of that red flag.

Small beats tick the sounds. Osugi and Kanson appear waving a big red flag.

Osugi. Let's start!

Kanson. Oh!

Osugi. Anarchism's lock music!

Men are waving a red flag with Osugi and Kanson in the lead.

Osugi. One! two! One! Two! Three! four!

All the members begin to dance like crazy.

Each Suga. ♪ Here is prison

Osugi. ♪ Hell! Hell!

In a grate

Hell Hell!

I'm imprisoned

I am hit and rejected

It is just a red flag

I only waved it

Arahata and Sakai

Osugi and also Kanno

All all

Hell! Hell!

The playful government

Hell! Hell!

Worthless today

Hell! Hell!

Worthless tomorrow	Hell! Hell!
In such a Japan	Who did so?
Like God	That fellow looked
Spoil! Beat!	Spoil! Beat!
Spoil! Beat!	Spoil! Beat!

Osugi and others. ♪ Anarchy Communist Party!

(Anarchy Communist Party!)
 Anarchy Communist Party!
 (Anarchy Communist Party!)
 Throughout heaven and earth!
 (I am my own Lord!)
 All is vanity!
 (All is relative!)
 I sincerely believe in Amitabha (ナムアミダブツ)!
 (Anarchy Communist Party!)
 I sincerely believe in Amitabha!
 (Anarchy Communist Party!)

Osugi. Hey! Suga!

Suga 6. What?

Osugi. Wouldn't you do it with us?

Suga 6. That's no use.

Osugi. We need direct action, and Kotoku will agree.

Suga 6. In that childish way, nothing will change.

Osugi. When did you become a weak woman?

Suga 6. I've always been like that.

Osugi. No, you changed.

Suga 6. What do you mean?

Osugi. You were a more radical woman.

Suga 6. Mr. Osugi doesn't understand me.

Osugi. Your husband pushes you around.

Kanson continues waving a red flag.

Kanson. ♪ One good a day! (イチニチイチゼン)

The weather is getting warmer (San kan sion)!

Simple and sturdy (シツジツゴウケン)!

Run furiously by Sho nan (So-nan baku so! 湘南爆走)

Suga 3. Kanson! (*She is going to approach.*)

Suga 6. Husband is husband, I am me.

Osugi. Are you cold?

Suga 3. Kanson!

Suga 5. I think that Kanson's direct action is a lie. It is just violence.

Suga 3. My pretty child!

Osugi. It isn't violence. This is a revolution. It's a revolution to change the world.

Suga 6. No chance!

Osugi. What is it?

Suga 6. No chance of a revolution.

Miyasita. It is a revolution!

Suga 3. Kanson!

All. It's a revolution!

Miyasita. It's a revolution!

All. Amen! (ナンマイダ!)

Silence. Miyashita throws a can.

Osugi. Lie down!

All the members. (*scream*)

All the members lie down. A can rolls around. In front of a boy, a can stops. He is trying to stretch his hand.

Osugi. Why not pick it up?

Boy. Eh?

Osugi. You'll never go back if you pick it up.

Boy. If I pick this up?

Osugi. That is Urashima's box from the Dragon's Palace. In dense smoke, you can never go back once you pick it up. Are you all right?

Miyashita. The dice was thrown!

Boy.

Miyashita. Boy, you should stretch your hand!

Boy. Me? Why?

Miyashitz. You are the same as me.

Boy. Same? Me?

Miyashita. You are simple and pure, and homely, with all of pure.

Boy. ... I know nothing.

Miyashita. You are thoughtless, and don't know anything. By all means, you stretch your hand.

Boy. ... (*The introduction of the music begins*)

Miyashita. Then, if you can move the world with it.

Kotoku. If you can change the world with it.

Miimura. If you can upset the world.

Gudo. If you can color the world into your own color.

All the members. The boy! What would you do!

Boy.

The boy picks up a can.

Miyashita. Take it.

Miyashita throws something. A boy catches a stone.

Miyashita. It is my last stone.

Miyashita sits down.

Boy. ... hard!

Boy. ♫ I promised at this time

I'll smash something

I promised then

I'll blow something off

All the members. ♫ The dream anyone has so

What it is beginning to change

Surely, in the can

There are stones of dream and hope

Miyashita. ♫ Boy! The noise!

All the members. ♫ The noise of revolution

A boy throws a stone into a can. Boy hears a sound when he waves it.

Boy. Kara-kara-kara-a-n (カラカラカラーン).

Gudo approaches a boy over a grate.

Boy. Will this change the world?

Gudo. That fellow is only human.

Boy. You?

Gudo. I, just worldly Buddhist priest in the mere country am the master of the booklet.

Boy. Of the spell! You are a Buddhist priest!

Gudo. Are you interested?

Boy. Eh?

Gudo. You're making a strange face.

Boy. Such a face....

Gudo. You want to make something happen, but you are impatient because you have nothing to do and know nothing at all.

Boy. ... Just as I was told before.

Gudo. Have you met Kotoku?

Boy. No. I haven't met him yet.

Gudo. You should go to meet him.

Boy. I only came to help as attendant of the coverage?

Gudo. Then why did you pick it up? The can?

Boy. ... Because it fell down in front of me.

Gudo. Some people didn't try to stretch out a hand to the article which rolled.

Boy. It may be so.

Gudo. Someone fired Kotoku's direct action theory. Ask him. All right?

Niimura. You came because of that?

Boy. Did I come here?

Here is the office of the Flat Democratic Socialist Party.

Niimura. Our teacher is taking rest in a back room.

Boy. Hey, In a back room? Where is it?

Niimura. What did you say? You came expressly to Sugamo.

Boy. Sugamo? Is Sugamo here?

Niimura. Our teacher isn't feeling well.

Boy. Mr. Niimura.

Niimura. Yes.

Boy. You were in prison a while ago....

Niimura. Prison? Oh, I went to prison last year for supporting affair of the red flag affair.

Kotoku. Is he a guest (*He comes*)?

Niimura. Yes.

Kotoku. How dare you bring such a thing without anyone found?

Boy. Eh?

Kotoku. That's it.

Eyes concentrate on the can in the boy's hand.

Boy. No, this....

Kotoku. That's impossible. Would you do something for the Emperor?

Boy. Me? Not me.

Kotoku. You don't need to hide it (*laugh*).

Boy. Mr. Kotoku, you were against the plan, weren't you?

Kotoku. I don't object. I think that I am really interested.

Boy. ... But because you are a writer.

Kotoku. I'm the revolutionist who is anxious about the future of the country before I am a writer.

Boy. The revolutionary (*The introduction of music begins*)

Kotoku. You may have to kill for the revolutionary.

Boy. Are you a revolutionary?

Kotoku. Oh, I'm a revolutionary.

Niimura. I didn't think that the teacher said that.

Kotoku. Perhaps, you make light of me, Mr. Niimura.

Niimura. (*Niimura is upset*) No. I never do.

Kotoku. At the times, it is direct action.

Kotoku. ♫ Direct action Let's stand up, now.

 Direct action now, Let's join voices

 When we live commonly, nothing changes

 Revolution will not happen if we do nothing

 It is bread that we want

 It is clothes that we want

 Direct action, OK, we will begin to move now

 All the members ♫ OK, we will begin to move now

 OK, we will begin to move now

Boy. Direct action ... we will begin to move.

Kotoku. Boys be great minds.

Boy. Great minds.

Kotoku. We can do anything if we make ourselves great. Great action comes out of great thoughts, and great people move.

Boy. Great mind....

Kotoku. Boys be great thoughts.

Boy. Mr. Kutoku, you were agreed with the plan, didn't you?

Kotoku. What is the agreement?

Boy. With the agreement.

Kotoku. Does the agreement demand something?

Boy. I think so.

Kotoku. By the way, I ask you a problem here.

Boy. Yes.

Kotoku. If a stone affirming something and a stone denying it, which do you take?

Boy. ... I take the former.

Kotoku. Look! There!

A stone rolls to their step.

Boy. Is this...?

Kotoku. A stone to affirm. You should arrive at the gingerbread house of the sweet witch if you follow.

Boy. In the trail of stones witch's gingerbread house.

Kotoku. The bread helps a person, and a stone leads a person. The market price has been fixed for years.

Kotoku sits down. The boy puts a stone in a can.

Boy. Kara-kara-karaaan (カラカラカラーン). It's mysterious. Whenever I hear this sound, I'm filled with Kara-kara-karaaan (カラカラカラーン) to the inside of my body.

Nimura. Have you been led?

Boy. You....

Nimura. I want to do it by all means.

Boy. Are you true?

Nimura. Oh.

Boy. Do you want to do it?

Nimura. Oh.

Suga 2. Do you want to do it?

Nimura. Oh.

Suga 2. Do you want to do it with me?

Nimura. Of course.

Suga 2. Then please come here.

Two people fall down.

A woman. After all, on the second day, the woman kept moving slightly.

Suga 1. She is dirty.

A woman. Is that you, too?

Suga 1. Please don't confuse us.

Suga 2. You are wrong, to tell the truth, you affirm me.

Suga 2 throws something with being pushed down by Niimura. Suga 8 receive it.

Suga 7. What is this?

Suga 2. A stone to affirm. The affirmation of several years as the stones pile up.

A woman. The affirmation of several years.

Suga 2. I wanted to pile them. Because I didn't refuse all with "no", I came here. Isn't it so?

Suga 1. I came here for self-will.

Suga 2. You don't have your own stones.

A teacher appears.

Teacher. Do you want to be a female reporter?

Suga 7. Yes.

Teacher. What would you do, if you were a female reporter?

Suga 7. I want to deny the funny things in the world.

Teacher. Why do you want to deny them?

Suga 7. I want to change the world.

Teacher. Why do you want to change the world?

Suga 7. The hard world where I live makes me sick.

Teacher. What is hard?

Suga 7. In the men's world only.

Teacher. Why are you hot?

Suga 7. This is because women have no respect.

Teacher. Do you want to become equal?

Suga 7. Of course I want an end to prostitution.

Teacher. I see. Then will you sleep with me?

Suga 7. Eh?

Teacher. This will make women equal.

Suga 7. To win equality.

Teacher. It is not a bad thing. Revolution always comes with the sacrifice. It is a holy thing.

Suga 2. It is a pleasure for me (*Sug2 interrupts them*).

Teacher and Suga 2 are hugging.

Suga 7 throws a stone. A boy picks up the stone.

Suga 7. Why did you do that?

Suga 2. (*While embracing each other*) I will need you and I did it only for the thing.

Suga 7. Don't stop a joke. I'll get a bad reputation, because of you.

Suga 2. I don't care for reputations. Because I slept with an old man, I got work. You should appreciate my action.

Suga 7. I didn't need such work.

Suga 2. Is it so? You worked willingly, as a female reporter.

A woman. Have you changed since then?

Each Suga. I didn't learn it clearly.

A woman. Then how long will it be?

Each Suga. When will it be from?

A woman: In fact, I met your form

Suga 3. To Kanson!

A woman Yes

Suga 3 Obj

Hypothetical

These three types of models have been used to predict the outcome of the 2016 presidential election.

A woman. You are too downhearted.

Kanson. She was a pure woman. Sloppy, sloppy, (めそめそめそ).

A woman. She is pure.

Kanson. The pure woman who lives for principles. It was my impression. All has been out of order because of that fellow. Sloppy, sloppy, (めそめそめそめそ).

A woman. Is that fellow Mr. Kotoku?

Kanson. Yes, that fellow spoiled Suga. Sloppy, sloppy, (めそめそめそ).

A woman. You still love Suga, don't you?

Kanson. Though it has become such a thing, sloppy, (めそ), sloppy, (めそ) I want to still do, sloppy, (めそ), something, sloppy, (めそ) for that fellow, sloppy, (めそ), love from bottom of my heart, sloppy, (めそ) sloppy, (めそ) sloppy, (めそ).

A woman. Do you think Suga does nothing?

Kanson. Of course not. sloppy, (めぞ). By that fellow, Suga is, sloppy, (めぞ), seduced, sloppy, (めぞ), sloppy, (めぞ).

A woman. What part of her character do you like?

Kanson. I like her character, sloppy, (めぞ) which is, sloppy, (めぞ) the part that she is going to go ahead.

A woman. More than anyone else.

Kanson. I think, sloppy, (めぞ) we call Suga, sloppy, (めぞ) a revolutionary of the truth, sloppy, (めぞ)

Suga 2. A revolutionist.

Kanson. I, sloppy, (めぞ) would like, sloppy, (めぞ) to, sloppy, (めぞ) be, sloppy, (めぞ) pulled, sloppy, (めぞ) by such, sloppy, (めぞ) a strong woman, sloppy (めぞ).

Suga 2. hyper-sloppy, (めぞ), senility!

Suga 1. A liar. This man doesn't think of such a thing.

Suga 3. He will feel lonely. Oh, a poor person.

A woman. Do you still like him?

Suga 3. I even like him, now.

Suga 5. Don't tell a lie!

Suga 3. Ha?

Suga 5. Did you say sloppy, sloppy, (めぞめぞめぞめぞ) make you feel sick?

Suga 3. I don't say such a thing.

Suga 5. You are wrong. I said so, because I really love Kotoku.

The introduction of music begins. The Flat Democratic Socialist Party again.

Kotoku. It is disappointing news. "Freethinking" has been banned. The oppression for us seems to be stronger unexpectedly than we think.

Suga 5. Is that so?

Kotoku. I'll revise the next book.

Suga 5. Yes.

Kotoku. We'll work together.

Suga 5. You and me.

Kotoku. That's right. Let's make new ideas together It's our destiny.

Suga 5. Is it our destiny?

Kotoku. Oh. We will join forces.

Suga 5. ... Yes.

Kotoku scrambles for a hand with Suga 5.

Suga 5. ↪ It may be the first time

Kotoku. ↪ I want you to come

Suga 5. ↪ It may be the first time

Kotoku. ↪ I want you to come

Suga 5 & Kotoku. ↪ Such feeling, such feeling

Suga 5. ↪ A person like you is the first time

Kotoku. ↪ I wanted to meet a person like you

Let's share it together

Suga 5. ↪ Same thought

Suga 5 & Kotoku. ↪ Let's walk forever all the time, forever all the time,
forever all the time

Suga 6. It is lies.

Suga 5. Why!

Suga 6. There can't be such dreamlike story.

Suga 5. Is it dreamlike stories?

Suga 6. I thought such a guy was nothing.

Suga 5. I thought! I haven't come to like a person so much so far.

Suga 6. It appeared; the words ranking is the first place! that is full of papier-mache, patch, plating!

Suga 5. What's that?

Suga 6. I wanted to attract attention. I wanted to come into the limelight as a

socialist whom the world recognized.

Suga 5. Wrong! Wrong! Wrong! Disappear quickly! A shit woman!

Suga 6. It is you to disappear. a fool woman!

Two people scuffle.

Suga 4. Stop!

Suga 1. You are ugly; in front of a child.

Suga 2. Let's do what you would like.

Each Suga struggling.

Suga 4. Stop! I'll disappear!

Each Suga watches Suga 4.

Suga 4. It is my fault. I moved slightly.

Suga 1. What do you say?

Suga 3. A child should be in silence.

Suga 4. I understand. That day, I went to the mine where my father worked.

A man of working clothes appears.

Man. Hey, what are you doing alone?

Suga 4. I'm waiting for my father.

Man. I'm a friend of your father.

Suga 4. Is that so?

Man. Oh. Will you go together?

Suga 4. Is my father coming?

Man. Yes. He'll. Will you wait together there?

Suga 4. Yes.

The man holds out a hand. Suga 4 takes the hand.

Suga 4. Will he be here soon?

Man. Of course.

Suga 4. Straight way?

Man. Of course.

Other Sugas stare at Suga 4 going.

Each Suga. ♪ Then I promised

I smash the future
I promised at that time
I dispel the past

Other Sugas. Suga!

Suga 4 looks back and stops.

Other Sugas. Come back!

Suga 4. But I was not able to come back.

Other Suga. Yes. You weren't able to return.

A woman. Is it from the time? Have you moved slightly?

Suga 1. It isn't so long ago.

Suga 4. Then, when... When did I move slightly?

The Flat Democratic Socialist Party, again. Niimura appears and opens a newspaper.

Niimura. Tokyo Asahi Newspaper. "Kanson's wife cohabits with Kotoku" ...

Suga, Kanson's wife who is going to prison for the red flag incident, the wife who was ex-reporter of "Every Day Telegram," after it was dismissed a case by the case, ... changes here and there, but does temporary lodging of the socialist per Shinjuku, Kashiwagi, and she stays to Kotoku who was their chief, origin of the freethinking in last March. Kotoku's ex-wife was Chiyoko, and was married for ten years, but with inconvenience of the agreement of principles among companion, was divorced, and Chiyoko became a dependent on the family into which the older sister married in Owari. Once Kotoku drew Suga, he assumed her a publication signatory of the magazine "Freethinking". Kotoku's behavior is controversial among the socialists, but the person himself does not take them seriously with only practice of the freethinking....

Niimura rounds the newspaper.

Niimura. ... You are talked.

Kotoku. I don't mind how they think me. I like Suga.

Niimura. Are you sure?

Kotoku. Oh. Will Niimura like her, too. I understand it if I saw your eyes watching her.

Niimura. I don't have such a feeling. I always remember Sofia Perophsukaya (ペロフスカヤ) when I watch her.

Kotoku. She is the woman revolutionist who commanded the spot when narodnik assassinated Russian emperor Alexander II in a bomb.

Niimura. A woman carrying through principles is beautiful bravely; I only think so.

Kotoku. That's why you like her.

Niimura.

Kotoku. Anyway, that's all right.

Niimura. They leave you, all of them.

Kotoku. Do you leave me, too?

Niimura. I look down.

Kotoku. If you want to look down, you can do. I don't mind at all.

Niimura. There is the talk that Miyashita brought, and I don't think it a good idea that you take the careless action too much, and are outstanding.

Kotoku. About a matter of Miyashita, What do you think?

Niimura. It is a considerable serious matter that hurl.

Kotoku. I think so.

Niimura. However, something may change if I succeed.

Kotoku. It's really violent.

Niimura. After all, a teacher is not positive.

Kotoku. I don't say so. Anarchism is only philosophy. There is not the thought

to expect of the peace in disfavor with such violence.

Niimura. Then, I don't deny it either.

Kotoku. I intend to live for principles. I don't intend to live for love in it.

Niimura. ... What do you mean?

Kotoku. Do you think that I get tired of Chiyoko and parted?

Niimura.

Kotoku. A person has what's called fate.

Niimura. Fate.

Kotoku. It means whether the fate is a human being dying for anything.

Niimura. For what....

Kotoku. I'm a man who commits a double suicide with principles. A woman sharing an action must be a woman committing a double suicide for principles. Even if I do n't love it in the first.

Niimura. Therefore, Suga.

Kotoku. I want a beloved person to live. I want she lives to make sure of scenery in the future.

Niimura. ... Then, what is Suga?

Kotoku. She is an excellent revolutionist.

Lawyer. Do you progress by writing?

Kotoku. ... Eh?

Lawyer. How is that?

Kotoku. I'm sorry. I was absentminded.

Lawyer. It is an amnesty.

Kotoku. Is it an amnesty?

Lawyer. 12 of 24 death sentences became the imprisonment for life.

Kotoku. Is it public opinion measures indeed?

Lawyer. Unfortunately you don't enter.

Kotoku. (*laugh*) I understand it. I'm all right, as I affirm all.

Kotoku throws a stone. The boy picks up a stone, and puts it in a can. The boy waves a can, and hears a sound.

Boy. Empty caracara, caracaracaraan (カラカラカラーン).

Gudo. Hey, a boy.

Boy. A Buddhist priest of charm.

Gudo. Did you save it?

Boy. A little.

Gudo. Try to throw it.

Boy. ... Eh?

Gudo. Throw in, here.

Boy.

Miyashita. ♪ Collect the fragments which blew off

I can thrust in the very front

Then, they will believe

Absolute thing in the world

There is not

The boy throws a can with all one's might. Gudo receives the can. They can hear a big explosion.

The boy & Miyashita. ♪ Sound is a sound of the heart

Sound of coming joy

The sound is a sound from within

Sound of growing joy

This sound that we waited and mourned over

This fellow lights up our way

It is a huge skyrocket

Gudo. You make it. The boy.

Boy. ... Success.

Gudo. You may do it.

Gudo throws the can back.

Gudo. Let's pick it up. Stones in a country. (*The introduction of music begins*)

Boy. Of the whole country....

Gudo. While preaching charm.

Gudo sits down.

Boy. ♪ Anarchy Communist Party ムセイフキョウサン!

(Anarchy Communist Party ムセイフキョウサン!)

Anarchy Communist Party ムセイフキョウサン!

(Anarchy Communist Party ムセイフキョウサン!)

Throughout heaven and earth!

(I am my own Lord!)

All is vanity!

(All is relative!)

I sincerely believe in Amitabha (ナムアミダブツ)!

(Anarchy Communist Party!)

I sincerely believe in Amitabha!

(Anarchy Communist Party!)

テンジョウテンガ!

(ユイガドクソン!)

シキソクゼクウ!

(クウソクゼシキ!)

ナムアミダブツ!

(ムセイフキョウサン!)

ナムアミダブツ!

(ムセイフキョウサン!)

The boy continues collecting stones while advocating Charm. There is a lawyer before Suga.

Each Suga. Is it an amnesty?

Lawyer. Yes. For 12 people.

Each Suga. Even a little it was good if we avoided the death penalty.

Lawyer. Unfortunately Suga.

Each Suga. I am all right. I understand it.

Lawyer. Kotoku said so, too.

Each Suga. Him, too.

Lawyer. He was very calm.

Each Suga. That person is an essentially calm person.

Lawyer. He went to the desk calmly and wrote something by the hand which became numb.

Each Suga. Because that person is a writer.

Lawyer. He wants to die as a writer; he said so.

Each Suga. After all, did he say so?

Lawyer. Then see you again.

テス・ギャラガーの詩

——翻訳と最新インタビュー——

橋 本 博 美

0. はじめに

テス・ギャラガーは、現代アメリカの代表的詩人の一人であるが、日本では、短編小説をはじめとする散文の紹介が先行し、彼女の詩はほとんど翻訳されていない。かつて、スタンリー・クーニッツは彼女の詩を「その抑揚の自然さ、溢れ出る魂の息吹き、ドラマチックな想像力のエネルギー」という点で、他の同時代詩人の中でも抜きん出ている（“The Poetry Foundation”）と評したというが、そうした魅力を少しでも日本に紹介するため、主にここ20年間に出版された彼女の主要な詩集2冊の中から選び、訳出した。

2013年は、ギャラガー氏にとって、多くの意味で節目の年であった。1943年生まれの彼女は、今夏、吉希を迎えた。また、今年は彼女の夫レイモンド・カーヴァーの生誕75年、没後25年目にあたり、彼が最晩年を過ごし、今もギャラガー氏が暮らす、アメリカ最北西端の町ポート・エンジェルスでは、5月にカーヴァー・フェスティバルが盛大に開催された。その熱気の余韻がいまだに残るポート・エンジェルスの、ギャラガー氏のご自宅に、8月19日から26日まで招かれ、彼女へのインタビューをはじめ、懇意の詩人や芸術家たちと交流する時間を共有すること

ができたので、あわせて紹介したい。

[テス・ギャラガー最新インタビュー]

(親日家で知られるギャラガー氏は、2011年3月11日の東日本大震災に際して、その甚大な被害に大変心を痛め、直後に義援金を私どものもとへ郵送してこられた。お預かりした寄付は、彼女が20年以上にわたり親交を深めてこられた瀬戸内寂聴氏を通して、2011年4月に京都・寂庵で開かれたチャリティーバザーの収益、そして瀬戸内氏ご自身からの義援金とともに、震災遺児の学費に使われるよう岩手県二戸市に寄贈された。)

橋本博美（以下 HH）：まずははじめに、2011年の大震災の折にはご心配やお励まし、そして多大な義援金を迅速に頂戴したことについて、日本人として心から感謝申し上げます。瀬戸内先生のご尽力で、テスさんからの貴重な義援金は、岩手の震災遺児の方々のために有意義に役立てられていることだと思います。本当にありがとうございました。

テス・ギャラガー（以下 TG）：東日本大震災とその後の福島第一原発の事故以来、日本ではほんとうに多くの辛い出来事が起きています。けれども、悲しみがあるところには、その環境や、家庭や、苦しみ喘ぐ人々の生活を、理解し、復興し、守ろうとする健闘がかならずやあるとわたしは信じています。

HH：さて、テスさん。7月21日はお誕生日でしたね。おめでとうございます。日本語で70歳の誕生日を古希といいます。中国の詩聖・杜甫の有名な詩の一節、「人生七十、古来稀なり」に由来するそうですが、10年前、テスさんが経験されたあの苦難を思い起こすと、本当にこの言葉が胸に響きます。前回、お目にかかったのは、テスさんの還暦のお祝いの時でしたが、乳がんの摘出手術と化学治療が終わったばかりで、放射線治療がいまだ続いている最中でした。あのパーティーの折、二人でテスさんの新作の詩“Comeback”（「黄泉がえり」）をそれぞれ英語と日本語で朗読したことを鮮明に覚えています。病気から生還され、60

歳の誕生日＝還暦を境に文字通り再び生まれ直した、という感慨がありました。

TG：ありがとう、博美。そう、あの素晴らしいパーティーのこと、思い出しますね。あの頃、わたしはまだまだ闘病中でしたが、本当に沢山の友人が集まってくれました。そして、ほんとね！　まさしく再生（reborn）したんだと思います。あなたがアルバムにしてくれた写真を見返しては、あの時わたしはどれほど多くの愛をもらったかつづく実感するのよ。それこそ、まさしくわたしを支えてくれたものですから。友人たちと、彼らの愛と。おかしなことに、あの写真を見ていると、病気のお蔭でなんだか綺麗になったのかしら、なんて思ったりすることがあるのよ。こんなことを言うと、テスは自惚れ屋だと思われちゃうかしら。

HH：いえ、たしかにあの頃のテスさんには、研ぎすまされた透明感がおありでした。以来、髪型もショートに変えてスタイリッシュになられましたしね。そして、病気を見事克服され、2006年には新しい詩集 *Dear Ghosts*, 『ディア・ゴースト,』を発表されました。実に美しく、かつ力強い詩集です。タイトルが示すとおり、詩集全体に死者たちの気配が漂っています。大半の詩は癌との闘病を挟んだ前後に書かれたもので、その時期はまた、お母様を献身的に看病され、最終的に2005年に最期を看取られた時期とも重なっていますね。かつて、ご主人のレイモンド・カーヴァー氏が亡くなった4年後に出版された詩集 *Moon Crossing Bridge*『渡月橋』について、当時の心境を次のように書いていらっしゃいます。

「詩という積み荷が、一本の言葉の橋をしづしづと進んで行く。私にはそれが、レイのものへと行き来できる唯一の架け橋に思われた。(中略)
『渡月橋』を書き上げた後も、しかし、気がつくと私の中にはレイの存在がいつもあった。それも、本の中に挟まれた押し花としてのレイではなく、新たに接ぎ木され生まれ変わったレイ、絶えず生き生きと変化し

反応してくれるレイが。あの詩集を、たんに追悼の所産と誤解する人もいるが、実はむしろ、肥沃な内なる土壤に、私自身と愛する人を還元する行為だった。それらはまさに新たな言語だ。言語は不在を乗り越え、やがて新たなるものを形成する。離れ離れになってしまったものが、詩によって融合されたのだ。新たな形態をとったことで、私たちを隔てたはずの距離は消えていった。」(“Nightshine” 228–29)

一方の『ディア・ゴースト,』では、『渡月橋』から14年の間に、「橋」を超えて鬼籍に入られた親しい方々も増え、また、ご自身も自らの病気や死ということに向き合わねばならないという体験をされました。しかし、莊重で静謐な『渡月橋』のトーンに比べ、『ディア・ゴースト,』の詩の多くは、さりげなく時に軽やかに「言葉の橋」を渡っているように感じられます。テスさんご自身は、この二つの詩集の違いについて考えられたことがありますか。

TG：『ディア・ゴースト,』を書いていた頃はとにかく生きよう(survive)という衝動を持ち続ける必要があったので、試練も何もかもすべて受け止めて、この生にしっかりと踏みとどまるために、絶えず自分を鼓舞していました。『渡月橋』の中では、いまあなたがとてもよく理解してくださったように、死という未知なる世界へ入ってゆこうとする心の闇や神秘によって、わたしのヴォイスは深まっていっていると思います。

HH：なるほど。二つの詩集では、テスさんの心のベクトルが真逆に向かっていたわけですね。いずれにせよ、テスさんにとって、詩を書くことは、生きることとつねに連動していることが分かります。先日、「レトキとの最後の授業」というエッセイを拝読して知ったのですが、テスさんが「詩の師」と仰ぐセアドー・レトキ氏と初めて出会ったのは、1963年、今からちょうど50年前のことなのですね。(“Last Class” 213) レトキとの出会いは、後のご自身の創作にどのような影響を与えたと思

われますか。

TG：彼がわたしに与えてくれたのはヴィジョンです。詩の世界で生きることの危険と美しさを、わたしは彼を見て学びました。詩に対する彼の愛情を見て、他のどんなことをしようと、詩はつねにわたしの人生の中心要素になるだろうということが想像できましたし、彼が愛した音楽とリズムはまた、わたし自身の詩の核になりました。

HH：そうして、テスさんはレトキの最後の学生として大きな影響を彼から受けたわけですが、テスさんご自身もまた大変優れた教師でいらっしゃいます。カーヴァーの死後、シラキュース大学の専任教師の職は辞されましたが、客員教授として、その後も全米の数多くの大学で学生たちを教えてこられました。最近では、ローレンス・マツダ氏の *A Cold Wind From Idaho* (『アイダホからの風』) という素晴らしい詩集に、テスさんの助言と指導が結実した例を見ます。2010年の出版からすでに3版を重ねているとのことですが、現在68歳のマツダ氏は、この詩集が処女作という、詩人としては大変遅咲きの方と伺い驚きました。先日シアトルで、マツダ氏、彼の知人で画家のロジャー・シモムラ氏、テスさんと私で、ゆっくりとお話する機会がありましたが、マツダ、シモムラ両氏のミニドカ強制収容所でのお話は大変衝撃的でした。シモムラ氏も登場するドキュメンタリー映画『ミリキタニの猫』(2007) の理解がいっそう深まったような気がします。マツダ氏が、テスさんというメンターの指導を通して、日系二世としての独特的な体験を、自らの詩の言葉で紡ぎだせるヴォイスを得たということは素晴らしいことですね。

このように教師は大変やりがいのある仕事ですが、同時に多くの時間と労力を要するのも事実です。しかも学生だけでなく、テスさんはアイルランドの詩人キアラン・カーソン氏をはじめとする多くの詩人仲間にも、創作の過程で、あるいは仕上がった原稿を丁寧に読み込んで、時間を惜しまず助言をなさっています。こうした作業と、ご自身の創作活動

の両立を限られた時間の中でどのようにやりくりされているのでしょうか。

TG：じつは、この点ではショッちゅうやりくりに失敗しているのよ。他人のために時間を割きすぎてしまうんです。相手のことを考えると、ついついそっちに気持ちが向いてしまうというか。わたしはそういう人付き合いがとても好きなのね。もちろん、自分の創作をするための一人の時間も必要だし、切望もしているんです。加えて、わたしには、レイモンド・カーヴァーの作品を管理するという大きな責任もありますしね。どれも素晴らしい仕事ですが、でも、たしかに自分の静かな時間に戻るためには、流されないよう必死の努力がいりますね。

HH：たしかに、秘書もマネージャーもなくすべてご自分でなさるのは本当に大変なことと拝察します。しかし、やりくり下手とおっしゃりながらも、2年前には、さらに新作詩を含んだ選集 *Midnight Lantern* を出版されました。この詩集の新作の大半はアイルランドとその人々に関するものになっていますね。テスさんの人生において、アイルランドで過ごす時間の比重が増えているようです。2008年に上梓された *Barnacle Soup* は、18年来のパートナーでアイルランド人の画家ジョシー・グレイ氏のユーモラスで味わい深いストーリーテリングを、テスさんが再話された魅力的な本ですが、いま、テスさんは一年の三分の一以上を、アイルランド西部の町スライゴーのご自身のコテージで過ごされているのですよね。

TG：ええ、ジョシーの健康のこともあるって、アイルランドで過ごす時間がますます長くなっています。でも2013年の1月には、6年ぶりに彼がアメリカに来ることができました。彼の絵を展示する美しいギャラリースペースを作って、友人と絵に囲まれて、88歳のお誕生日をみなでお祝いすることができたんですよ。

HH：そういう意味でも、2013年はテスさんにとって、本当に忙しい年となりました。そして、レイモンド・カーヴァーが生きていれば5

月25日は75歳のお誕生日でしたし、また8月2日は25回目の命日でした。カーヴァーのお誕生日を祝う「カーヴァー・フェスティバル」のゴージャスなポスターの写真をわたくしどもにもメールで送っていただきました。スケジュールを拝見して驚いたのですが、5月9日から25日まで、17日間も続いたんですね！　ポート・エンジェルスの市内できまざまなイベントが行われたようですが、どんな様子だったか教えていただけますか。

TG：ええ、それはもうすべてが美しい正夢のようなフェスティバルだったのよ。友人やレイの作品を愛する人たちが、アメリカ北西部の各地や、はるばるミシガンからも来てくれたの。さらに、わたしの恩師セアドー・レトキの誕生日もなんと同じ5月25日だったので、レトキの誕生日のお祝いも兼ねたんです。レイの作品が使われているさまざま芸術形式の作品を上演しようということで、映画は4本上映しました。ダンサーたちが来て、彼の詩にあわせて踊ってくれたり、短編の朗読劇もありました。フェスティバルの最終日は、彼の誕生日だったのですが、レイの詩の中に登場する実際の場所に言って、詩の朗読をしました。まずは、ファン・デ・フカ海峡に流れ込むモース・クリークの河口の近くの橋の上で、“Where Water Comes Together With Other Water”（「水と水が出会う場所」）の朗読から始まり、スーパーマーケット「セーフウェイ」の中や、レイとわたしがよく食事をした「コーナーハウス」というレストラン近くの角でも朗読。そして、最後はレイのお墓で、彼が亡くなる間際に書いた詩を何編か読みました。そのあと、ちょっと楽しいこともしたのよ。墓地で、みんなで彼の大好物だったアップルパイを食べたの。おかげで疲れも吹き飛びました。今回のフェスティバルはペニンスラ・カレッジとの共催でした。イベントに参加したカレッジ関係者のほとんどが、実際に生前のレイを知っていた人たちです。あなたもよくご存知の（昨日も一緒にお茶したわね！）アリス・デリーは素晴らしい詩人で

ですが、今回基調公演を行ってくれました。

HH：ほんとうに、心のこもった暖かいフェスティバルが目に浮かぶようです。参加できなかつたのがとても残念でした。

ところで、レイといえば、カーヴァー研究の第一人者ウイリアム・スタイルとモーリーン・P. キャロルの両博士が2009年に編集出版した、レイモンド・カーヴァーの短編集 *What We Talk About When We Talk About Love* のオリジナル版 *Beginners* を含む *Raymond Carver: Collected Stories* の出版を実現するに際しては、テスさんも大変な尽力をされました。レイモンド・カーヴァー作品の本質を理解するためのきわめて優れた研究資料となりましたね。

TG：その通りです。レイとわたしにとっての友人であるこの二人の研究者が、長年にわたってレイの原稿の回復に尽くしてくださった努力は、ほんとうに貴重なものでした。彼らはレイの作品の心臓を明らかにしてくれたのです。編集者とは作家の作品に磨きをかける手助けをする存在といえるかもしれません、そうすることで作家の心臓や価値を曇らせてしまったら、それはぜったいに間違っています。眞実はそれ自体正しいものだととも、わたしは信じています。どのヴァージョンがベストかと論じる人もあるでしょうが、結局のところわたしたちが本当に知りたいのは、レイが本当に書きたかったことです。今回の研究のおかげで、わたしたちはそのことを知ることができます。

HH：レイの草稿研究者の一人として、大変嬉しく思います。それではテスさん、最後にお尋ねします。新しい詩集の出版のご予定はありますか。そして、あなたの短編小説を愛する日本の読者が新作を待っているのですが、その後、散文の執筆の方はいかがでしょう。

TG：そうですね、最近はもっぱら詩の創作ばかりなんです。旅から旅への（松尾）芭蕉のような生活では、どうしても詩の方が書きやすいので。最近わたしが楽しんでいる創作は、さきほどあなたが触れて下

さつた私の教え子ローレンス・マツダと取り組んでいる「連歌」です。連歌といっても、わたしたちで作ったまったく自由な形式を使う創作で、わたしたちはこれを勝手に“ragged renga”（荒くれ連歌）と名付けています。互いに相手の詩の行やイメージをピックアップしながら、自分の詩をつけて韻文の対話を作り上げていくのです。すでに *PLUME.com* というオンラインマガジンにいくつか掲載しており、最新作も追加したいと考えています。第三ラウンドを巻いたら、本にしたいですね。自分自身の新しい詩集はちょっといつになるかわかりません。来客と旅の合間に創作するという状態で、私にとってどれも楽しみですが、どうしても執筆が遅れがちになってしまいます。小説については、現在のところ、ゆっくりと腰を落ち着けて書くという暇がありません。人生というものは絶えずペースが変わって行くものだから、いつか、愛犬のペギー やハシと一緒に、ベイ・ストリートの家やスカイハウスで、ゆっくりと夢を見てまどろんだり、小説を書ける日が来るといいわね。

博美、素晴らしい質問を準備し、そしてわたしの答えに深く耳を傾けてくださってありがとうございます。長年にわたるあなたのお手紙や訪問はわたしにとって大きな支えです。いつかまた、近いうちに日本へ是非行きたいと思っています。ジョシーの健康、その他の事情で日本にご無沙汰していますが、わたしの心はいつも日本の皆さんとともにあります。

(conducted from August 19 through 28, at Ridge House in Port Angeles and by e-mail)

[テス・ギャラガーの詩（翻訳）]

1. 渡月橋

天空に月の輝く夜
川縁でいつまでも佇んでいるわたくしを

川の美しさに　ただ見惚れていると　思し召し下さいますな。
 白日の下でなら　それもまた一興でございましょうが。
 かつてわれらが　崇敬と呼んだ心さえあれば
 現し身にも　あの月明かりに輝く水面を
 歩き渡るは　いと軽きこと。
 わが渡河の成就を呑むことなど　どなたにもかなわぬはず。
 渡月橋こそは　その生き証人ゆえに。
 水は水のままにして
 移ろいゆく夢き月も　また
 わが揺らぎなき契りの証。

原題：“Moon Crossing Bridge”

出典：*Moon Crossing Bridge*

解題：カーヴァーの死から2年後の1990年、ギャラガーは出版社の招きで来日。京都・嵐山の寂庵にて瀬戸内寂聴氏と雑誌対談のため初めて出会う。その折に渡った渡月橋の印象から生まれた詩。この詩の意味について、ギャラガーは次のように述べている。「月がこの詩集全体のボイスオーバーになっているが、絶えず形を変える月の可変性を考えると、当然の成り行きだったかもしれない。この詩集の執筆は、亡くなったレイという存在を、私の内的な世界にあらたに取り込もうとし始めた時期でもあったからだ。そして、月とは大地をいつも、象徴的な意味で亡靈のように見つめている存在ともいえる。詩という積み荷が、一本の言葉の橋の上をしづしづと進んでいく。私にはそれが、レイのもとへと行き来できる唯一の掛け橋に思われた。」（“Nightshine”
228）

2. 詩を書くことを止めても

詩を書くことを止めても、わたしは洗濯物をたたむ。
 誰が死のうが 生きようが、わたしは女で
 女のわたしには いつも仕事の山がある。
 彼のシャツの袖と袖を そっと合わせてたたもう。
 わたしたちの恩愛は もはや誰にもじやまされることがない。
 いつかはまた 詩へと戻っていきだらう 女へと戻っていきだらう、私。
 けれど今は、シャツがある。この腕の中に、大きなシャツが。
 そして どこかで 幼い少女が
 母の傍らにたたずみ 洗濯物のたたみ方を
 懸命に 見つめている。

原題：“I Stop Writing the Poem”

出典：*Moon Crossing Bridge*

3. 今はもう独りではないから

湯船から顔を上げると
 茶色の蛾が 白い壁にべったりと張りついている
 前ぶれもなく触れた 唇の跡のように。
 私はお湯の温度を上げる。
 熱い奔流。我慢できるぎりぎりの。
 肩に降り注ぐ湯水。
 いつだったか……、
 二人して泉で喉を潤していたとき

彼がふいに私の頭を自分の太腿に引き寄せて
その冷たい水を私のうなじに細く滴らせた。

美しいいたずら。

あの瞬間から時は止まり
私は 過去を振り返ることができない。

あるのは今だけ、鮮やかすぎる今。

どんなに熱いお湯も、あのときの震えを
流し去ってはくれない。

それでも 私は覚えている。独りぼっちとは どんなものだったか。

自分以外に人の気配はなく

物体はすべて 本来あるべき姿のまま在った。

こんなふうに 切ない羽音を立てる一羽の蛾に

あなたの化身を見ることなどなかった、

そして この身が あなたの篝火、誘蛾灯となることも。

原題：“Now That I Am Never Alone”

出典：*Moon Crossing Bridge*

4.瀬戸内さんと京都にて

生まれてこの方 生き別れていた姉と妹のように
いま 互いの目の前にいる嬉しさで、はにかみ笑いを交わす二人。
やがて、私たちは愛について語り合う。
夫が亡くなったとき すべては終わり
この世からたった一人 切り離された気がした。

そんな私がいま ふたたび人を愛している。
 日本の未亡人はつらいのだと 濑戸内さんは言う。
 家族の手前 新たな人生へ羽ばたくこともできぬまま
 埋もれてゆく女性が 多いのだとか。

テープレコーダーは回り続ける。
 言葉は遠い雨音のように染みてゆく。
 人は たとえ永遠にその死を悼み続けようとも
 永遠に嘆き悲しみ続けることはできないのです。
 心は闇の中に一条の光を見つけだすものだから。
 たとえば私の亡夫のように、
 彼がそうすることを許してくれたように。
 一人の未亡人が微笑むとき
 宇宙は輝く。

瀬戸内さんの愛の教えは
 私を導くパスポート。
 私たちは小指を絡ませ 約束を交わす。
 指切りげんまん、今度はきっと アメリカへ。
 望みは薄いかもしれない、と
 二人には わかっている。
 けれど、大切なのは 誓い合うこと、
 たとえ叶わなくとも。
 一途な願いは 肩え立つ塔のように
 その祈りの一瞬を研ぎ澄ませてくれる。
 長い想いを経た今、あきらめがちになることもある。
 もう二度と 会えることはないのかもしれない。

だが、一途な思いが こうもささやくのだ。

此岸で叶わぬなら 彼岸で、と。

瀬戸内さんへ 博美へ

原題：“With Setouchi-san in Kyoto”

出典：*Dear Ghosts*,

解題：初来日から10年後の2000年に、ギャラガー氏を日本に招いた折、瀬戸内寂聴氏と寂庵にて再会が叶った。この詩は、その時の幸せな思い出を、病を得た後に思い出して書かれたもの。第2スタンザ2行目「言葉は遠い雨音のように」(原文“... words/ are like distant rain.”)は、初来日時の二人の対談記事を美術装丁本に仕立てた *Distant Rain* のタイトルに使われた。

5. 行進なんてしたくなかった

肩章付きの服も嫌い。でも、一度だけ

ふるさとの サーモン祭りを祝うパレードに出たことがあった。

ななつ
七歳のあたしはお下げ髪。

肩から斜めにぶら下げた懐中電灯のひもが

バンドリヤー
まるで弾薬帶みたいだった。

(カタロニア語では「バンドレラ」という。

山賊を意味する「バンドラー」から来ているのだとか。)

山賊気取りのあたしのブーツは、ただの黒いゴム長だったけど

オリンピック山脈の麓のこの町では

パレードにいつも雨が降る。

たしか あのとき、あたしはお人形の乳母車を押していた。

そして たしかに、この世のパレード——とりわけ軍隊行進は
 もっとましなものになるだろう、
 もしも 兵隊たちが疑似餌でできた弾薬帯を提げていたら、
 もしも 兵隊たちがみんな お人形の乳母車を押していたなら。
 乳母車の中にいるのは、本物そっくりの赤ん坊のお人形。
 何でも見える ぱっちりお目目に映るのは
 空を舞う小鳥たち。それから、風船。
 誰かの手からするりと抜けて
 高く 高く 町の上を漂っていく。旗より高く
 モスクや教会の尖塔より まだ高く。

鉄兜を目深にかぶり ベビーフェイスを隠しても
コラテラル・ダメージ
 附隨的被害をほんとに無視できる兵士などいるだろうか。
 兵隊たちは言うかもしれない、
 人形の乳母車なんて押せるか、前屈みで歩いたんじや
 行進の威儀が台無しだ、と。
 それならひとつ、手引き書を作ってみてはいかが?
 愛国者はお人形の乳母車を押すべし!
 その象徴的意味合いに関する専門書も必要だろう。
 ハリウッドの脚本家たちが使うかもしれない。
 それから 詩人と歴史学者が力を合わせて
 戦車で行進する者たちに思い出させてやるのだ。
 トロイの馬を、人力車を、
 古今東西 人類に仕えて
 押したり 引いたり 駆り立てられてきた
 ありとあらゆる 車輪のついた乗り物のことを。

たとえば あたし、
今度パレードに出るときは トロイの馬になってみたい。
体を開くと そこには七歳のあたしが 七人並んでいる。
みんな びっくりするはず。
それに なんといっても七は魔法の数字だから。
あたし、戦争のことはよくわからない。
もっともらしい大義なんてどうでもいい。
ただ、木馬でごろごろ 国境を越えて
敵の陣地に入ってゆきたいのだ。
「うわっ、なんてきれいな馬だろう！」
みんなが すっかり見とれているうちに
あたし、自分の体を ぱーん、と開けて
小山から降りるように ぞろぞろと外へ這い出る。
足のいっぱいはえた蜘蛛みたいに 七人のあたし。
この口から出てくるのは詩の言葉だけ。
それがあたしのセカンド・ランゲージ。
詩はありきたりの出来事の中から
奇跡を探り出すために作られた 美しい言葉。
言葉の鍊金術が
目の前に立ち塞がる不可能を
可能へと変えてくれる。

詩は また 訳知り顔をしない。
知りたがり屋の子どものように尋ね上手だが
言われるまま 鶴呑みにしたりはしない。
このあたしの体を開いたが最後、
七人のやんちゃな子どものあたしが飛び出して

ねらい定めた敵の子どもを誘い込む。
 あたしの馬に乗りにおいで。
 あたしたちは ひそかに通じ合えるだろう、
 声になる前の瞬間の 秘密の言葉で。

物言わぬトロイの馬たちは
 神妙な顔つきの子どもを乗せ
 巨大なおもちゃのように
 ごろごろ ごろごろ 国境を目指す。
 やがて 一頭の馬が 行ったり来たり、国境線を越えては
 戦時禁制品の子どもたちを
 あっちでも こっちでも さらい始める。
 幾度も繰り返されるこの醜い見せ物を見守るうちに
 ようやく 大人たちにもわかってくるのだ。
 敵地は至る所にあるのだと。
 敵味方にかかわらず、子どもが危険に晒される時、
 国家が 最後通牒だの脅しの言葉を発するようになった時、
 そして、国家が肩章付きの服を着て
 お人形の乳母車のいない行進をしたがるようになった時。

だが そこへ、一人の子どもの腹話術士が現れて
 馬の口を通じて 觸れを告げて回るだろう。
 非道な残虐行為が行われる前には
 馬たちが鼻息荒くヒヒーンと嘶き 躍り跳ね
 尻尾をさかんにシュツ、シュツと振り
 その後に、互いの国からさらわれた子どもの人質たちの
 疲労困憊した長い行進が続くであろう、と。

彼らを救えるのは、おそらく詩の言葉だけ。
 それは 明瞭にして、また不可思議なるもの。
 ちょうど 馬の尻尾の下の覗き穴から突き出た子どもの手にも似て。
 あてどもなく振られるその手は、通りに立ち並ぶあまねく人々に訴える。
 この拐かしを ^{ゆめまぼろし}ただの夢幻とかたづけないで、と。
 やがて 彼らの徒らに弄ばれた無垢な魂、敏感な心の中で
 たしかに、一匹のテントウ虫が舞い上がる、
 今にも焼け尽きてしまいそうな 二枚のちっぽけな羽をたよりに
 子どもたちを 燃えさかる家から救おうと。

*訳注：最後の三行は、次のマザーグースが下敷きになっています。

てんとうむし てんとうむし／ とんでおかえり／ おうちが かじだ
 こどもたちは みなにげた／ あとにのこるは ひとりきり／
 ちっちゃなアンが ひとりきり／ アンはこたつに／ はいこんだ

(谷川俊太郎 訳)

原題：“I Have Never Wanted to March”

出典：Dear Ghosts, (初出：Poets Against the War 『戦争に反対する詩人たち』)

解題：2002年の夏の終わり、乳がんの宣告を受けたギャラガーは、それから6ヶ月間、化学療法の荒療治に耐え、闘った。薬による副作用で、トレードマークの長い黒髪はすべて抜け落ち、爪と、指紋を失い、手足の浮腫み、吐き気、倦怠感など、さまざまな症状に苦しんだ半年間だった。しかし、自分の年老いた母、親戚、友人、恩師ら、小さな田舎町の身の回りにいる人々を思いやるのと同じように、カブールやバグダッドの子ども達の身を案じ、詩の言葉でもってイラク戦争に抗議するメッセージを発し続けた。アメリカ軍のバグダッド攻撃開始から1ヶ月が経った2003年4月21日、自らの病巣の摘出手術を3日後に控えた夜、シアトルの書店エリオット・ベイ・ブックスト

アで詩集『戦争に反対する詩人たち』の出版を記念するポエトリー・リーディングに参加し、彼女はこの詩を朗読した。フランスの劇作家ジャン・ジロドゥはかつて「平和主義者とは、戦争を阻止するため、常に闘う用意のある人間のことです」と語ったというが、彼女もまた、平和主義者と呼ぶにふさわしい。そして、この詩の魅力は、語り手のデュアル・ヴォイスにある。7歳の少女だった詩人自身の無邪気な声の上に、やがてジロドゥの戯曲『トロイ戦争は起こらないだろう』の冒頭を彷彿させるように、戦争の悲劇を予知する予言者カッサンドラの不吉な声が重なり合い、現代音楽のように激しく不気味な不協和音を奏でている。

6. 黄泉がえり

父は夜明けを愛した。

台所で一人

黄色いフォーマイカのテーブルの前に

ぽつねんと座り

コーヒーをすすりながら

海峡の彼方を眺めていた。

己れの命の行く末に思いを巡らす身となった今

緩やかに 甘やかに流れる この始まりの時間は^{とき}

私にとってもかけがえのない拠りどころだ。

一番鳥のさえずり。

羽影のシルエット。

とんがり帽子の常盤木が

荒涼と明けゆく空を縁取る。

私が愛する三人の者たちは、遠い
異国の空の下にいる。
そしてまた、この朝露に輝く大地の下に
眠る者 一人。
せわしなげな ウズラの群れが
その上を、啄み、走り回る、
命の糧をもとめて。

父はコーヒーカップを持ち上げる。
光が 水平線から差し込む。
海を渡り来る 一筋のゆるぎなき光明。
父は知っている。
この瞬間にしかわからない何かが
薄明かりの中にあることを。
そして今、私も 父とともに知るのだ。
夜明けのはかりしれない恵みは あまねくものにもたらされ
我々を分かつことなく結びつけてくれる。
暖かな夢のしどねを離れ
昇りゆく光のもとに身を委ねれば 私たちは
いつしか その光の中にそっと包み込まれている。
お父さん、私のキャプテン、あなたは そこにいたいのですね。
永遠に 瞬きもせず ただ無心に。
やがてまた 世界が躍動し始める。
けれども、そのまったく沈黙の呼び声が
教えてくれることはないだろう、この営みが 何のためなのか を。

出典：*Dear Ghosts,*

解題：手術から3ヶ月後の2003年7月、ギャラガーの還暦と快気祝いのパーティーが彼女の自宅で催された際、氏と私が日英2言語で朗読した作品。インタビューの中でも自ら語っているが、闘病中、彼女はおそらく想像を絶する孤独な内的葛藤を続けたにちがいない。化学療法のもっとも苦しかったとき、同じ病で亡くなった父の魂は、娘の毎朝の孤独な瞑想の友として、付き添きそい、支え、見守ってくれていたのだろう。この詩のタイトル“COMEBACK”は三つの意味を含んでいると彼女は私に語った。一つは「復活」という名詞形の文字通りの意味。動詞として働いたとき、それは、現世から「まだ死なないで、戻ってきて」と引き戻す声であるとともに、あの世の人が、「おまえは死ぬにはまだ早いから、帰れ」と自分を追い返す声でもある。黄泉の国を覗いたテスを、「帰れ」と追い返してくれたのは彼女の父と、「朝露に輝く大地の下に眠る」レイだったのかもしれない。

7. サヨナラ、ベイビー

あなたのアクセントってカナダっぽい、とかの女は言う。
 っていうか、アイルランド訛りよね。
 そう言うかの女は ニューヨーク経由のカリフォルニアっ子。
 あら、そう。ゴメンね、ごたまぜで。口先だけで謝るわたし。
 だって、これは近さの為せる技。
 眠っている間に カナダ訛りが海峡をわたり
 こちら岸へと うち寄せる。
 窓辺の大きな樅の木が 枝を広げて海風を貪るように
 わたしは言葉を吸い込んでゆく。

アイルランドとアメリカ、逗留と帰国を 繰り返して30年。
 かれらの音楽、詩、物語、よどんだ政治。そして、
 友あり アイルランドより来たる
 ハイフン記号のように断続的な 滞在のたびに、
 わたしの英語に加わる ケルトの軽快な節回し。
 託らずにいられようか、わたしの耳は ハミングバード。
 ブーンブーン 言葉を求めて いつも空中を漂っている。
シラブル
 素敵な音節 見つけたら、追いかけて 追いかけて、
 遠い異国の空の下。細くたなびく 飛行機雲。
 心模様が彩なして 耳に聞こえぬアラベスク。
 やがて いつしかフェイド・アウト。

むかし、小学校の休み時間に
 親友のモリーと 標準語の発音練習に励んだ。
 もしかして あれが詩の始まりか？
 階級の束縛も、スマールタウンの単調さからも解き放たれて
 ディケンズのイギリス英語の節と抑揚に胸ときめかせた。
 「ネクスト・ドォー（お隣り）」の「オー」。
 「エキゾティック（異国）」の「エクス」。
 対岸の香りを運ぶ 目眩く波。
 「オカアサン」は 韓国人が営むジャパニーズ・コリアン・カフェ。
 トリニダード出身のコックの大声が叫ぶ。「サヨナラ、ベイビー！」
 お気に入りのウエイトレスがシフト明け。陽気な別れのご挨拶。
 店中に響く会話の声、言霊を漁る 楽しき言葉遊び。
 囁くようなオリーブ色の肌。
 キッチンと食堂を行き来するたび のれんをかする長い睫毛。
 その下で、茶色の瞳が輝いている。

かれは洗い場の誰かとランチタイム。

9.11の後、この地元で受けた仕打ちについて しゃべっている。

「ガソリンスタンドで止まつたら、

いきなり野球バットで殴られ掛けた、すんでのところでスイカ割りさ。

なのに、牢屋へ入れられたの、オレの方だった。

お巡りが来たとき、オレが手にバットを持ってたから、って。

危害を及ぼす恐れがあつたって、言うんだ、危害って。

オレ、花とワンコが大好き そのオレが？

見当ハズレ、大間違。狂ってるね、

オレがしょっぴかれる世の中なんて、とにかく狂ってる。

オイラの故郷、トリニダードは

31回も、占領されたよ。英国、フランス、オランダ

も一度フランス、エトセトラ、エトセトラってさ。

ねえ、あんた。オイラが ブギーな踊りを知らないって 思うかい？」

かれは わたしの座るボックス席に 滑り込む。

じっと 見つめ合う わたしたち二人。

わたしがアメリカに生まれたことは 汚点であり、支えだ。

じっと 見つめ合う わたしたち二人。

互いにとって 無益なこの出来事を

町のごろつきどもになり代わり 謝罪しよう、

生まれた町の不始末は 自分の不始末みたいなものだから。

やがて かれの顔に湧き上がる頬笑み。

取りあえず オッケーさ、こうしてまた「自由の身」に戻れたんだもの。

だけど……、胸の真ん中を射抜く 不安の一矢。

かれとわたしは　まるで琴の音色。
 合っているようで　合ってない、
 せめぎ合うチューニングもまた楽し。
 互いの発音を探り合う。
 そう、かれはカナディアン・アイリッシュに、
 わたしはジャパニーズ・コリアン・カリビアンへと　寄り添ってゆく。
 やがて　一つ一つの言葉の閉ざされた瞼が開き始める。
 心の中の　ビロードの静寂しじまを飛び立つて、
 たどたどしくも　自由な
 雨のアクセントと混じり合う。
 タタタ　カタカタ
 コックの頭上の天窓に　スタッカートで降り注ぐ雨。

空がオーバーフローした！
 雨音電報は　ガラス窓を叩き続ける——緊急事態発生！
 真夜中の眠りを覚ます
 ブラック・ブラックガムのよう。
 それは、わたしが東京で買った目覚ましチューインガム。
 ワビ　サビ　ショウガ　トンガラシ
 ツンとくる刺激で　眠気もさめる。
 ブラック・ブラック、ブラック・ブラック
 やがて口の中がヒリヒリしてきたら、それが吐き出すタイミング。
 だけど、口って奴は、ああ、言葉って奴は、潮時を選べない、
 思うより先に　つい　出てしまうのだ。

クレイトンへ

原題：“Sayonara, Baby”

出典：Dear Ghosts,

8. 洋梨のカーヴァー風

[材料]

完熟の洋梨	4 個（お代わりを確保するため、うち 2 個はサーヴするまで隠しておく方が無難でしょう。）
コーンシロップ	1 / 2 カップ
ブラウンシュガー	1 / 2 カップ（測り詰めのもの）
バニラエッセンス	大さじ 1（瓶のフタに一杯分を目安に）
高乳脂肪分の生クリーム	1 / 2 カップ
ウォールナッツ（刻んだもの）	適宜

注意：カラメルソースは通常の 8 人分の分量になっています。これは「通常」とは言えません。

[作り方]

オーブンは約 190 度に暖めておく。

梨の皮を剥き、丸みのある方から芯をくり抜く。軸はそのまま残しておること。

ソースパンに、砂糖、コーンシロップ、バニラエッセンスを入れ、混ぜ合わせます。これを火に掛け、砂糖が溶けてさらりとするまで、2 分ほど煮ます。

バターを塗った浅型の焼き皿に、梨を横向きに並べます。それぞれが触れあわないよう間隔をあけておきましょう。

この上にシロップをかける。

アルミ箔で覆いをし、オーブンに入れて、30 分間焼きます。途中で 1 回梨をひっくり返すこと。

アルミ箔の覆いを取り、さらに 20～30 分焼く。この間、10 分ごとにシ

ロップを掛け回します。

(調理中、キッチンの戸口の辺りに、にこにこ顔の巨大な気配を感じたら、大丈夫、たっぷりあるわよ、あとでおかわりもあげますからね、と言い聞かせてあげましょう。

なお、シロップをかける作業の間は、決してキッチンを離れないこと。また、上記の特徴に似た人物を決してキッチン内に入れないこと。万が一、カーヴァー風の人物が廻り帰ってきたら、「アラスカには何があるというのか?」と尋ねてやりましょう。しばらくは姿を消すはずです。その間に、取り皿に梨を移します。)

残ったシロップを再びソースパンに戻し、1／2カップほどになるまで煮詰めます。

生クリームを入れてかき混ぜます。カーヴァーが戻ってこないか、肩ごしに確かめながら、さらに1分ほど火に掛けます。できあがったシロップを洋梨の上にかけ、ウォールナッツを飾りに散らして、出来上がり。

さて、いまやカーヴァーはその目に爛々と異常な輝きを湛えてあなたの後ろに立っていることでしょう。(梨は、ちゃんと2個隠しておきましたね?) 残りの2個を持って、すばやく食卓へ移動します。カーヴァーには「もうこれだけよ。梨はなし」と言ってやります。すると、彼は「君のやつを先に食べちゃっても言いかい?」と聞くでしょう。あなたは鷹揚に「ええ、いいわよ」と答えます。その後、彼が自分の梨の方に取りかかるのもしっかりと見届けましょう。

この頃には、彼は自分のことを複数形で話すようになっているはずです。「私どもはもう少しこれをいただきたいのですが、プリーズ」と。あな

たが隠しておいた梨を一つ取り出すと、彼はこの上にさらにアイスクリームなぞを載せようとするかもしれません。これを阻止するため、お代わりは必ず小さな皿で出すようにしましょう。彼はクォンクォンと可愛らしい喜びの声を立てていることでしょうが、これに騙されてうっかり最後の梨を出してはいけません。彼はまだ満腹などしていないのですから。

彼がお気に入りの定席（隣家の寝室に面した窓際）にどっかりと腰を据えるまで待ちます。それから、自分の梨を持ってそっとおもてに出、フロントポーチの階段に腰を降ろします。暗がりの中で、あなたの隣人が懐中電灯を片手に、芝生の上を歩き回って、せっせとナメクジを取つてはコーヒーの空き缶に入れるのを鑑賞しながら、ゆっくりといただきましょう。梨は手で食べることをお勧めします。なにしろカーヴァーの耳は、部屋をいくつも隔てた遠くからできえ、スプーンのカチャカチャ鳴る音が聞きつけられるよう訓練されているのですから。

注意：カーヴァーが洋梨にすっかり興奮して、手に負えなくなった場合のため、スイス製のブラックチョコレートを手元に1箱準備しておくようにしましょう。彼は食器棚に首をつっこんで「もっと、もっと」とせがむかもしれません。そんな時はこのチョコを思い出して下さい。対応はくれぐれも迅速に！

原題：“Pears *a la Carver*”

出典：不明（ギャラガー氏によると、おそらく *Iowa Review Cookbook* という、『アイオワ・レビュー』誌が資金集めを目的に発行した別冊版に寄稿したものだったらしい。ギャラガー氏から寄贈されたコピー原稿を訳した。）

解題：上記の通り、公式にはほとんど発表されていない「お遊び」のようなレシピ・スタイルの詩であるが、カーヴアーファンには嬉しい一編。カーヴ

ター自身の性格や、作品のタイトル、登場人物の特徴、台詞などが巧みにちりばめられ、抱腹絶倒。そのうえ、このレシピ通り作ればカーヴァーが生前大好物だった美味しいデザートが出来上がる。カーヴァー生誕75年にふさわしいギャラガー氏からのプレゼント。

Works Cited

- Carver, Raymond. *Raymond Carver: Collected Stories*. Eds. Stull, William L. and Maureen P. Carroll. New York: The library of America, 2009.
- Gallagher, Tess. “A nightshine beyond Memory: Ten More Years with Ray.” *Soul Barnacles: Ten More Years with Ray*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2000. 226–44.
- _____, “Last Class with Roethke.” *A Concert of Tenses: Essays on Poetry*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1986. 213–18.
- _____, *Dear Ghosts*,. Saint Paul: Graywolf Press, 2006.
- _____, *Midnight Lantern: New and Selected Poems*. Minneapolis: Graywolf Press, 2011.
- _____, *Moon Crossing Bridge*. Saint Paul: Graywolf Press, 1992.
- Gallagher, Tess, and Josie Gray. *Barnacle Soup: And Other Stories from the West of Ireland*. Cheney: Eastern Washington UP, 2008.
- Gallagher, Tess, and Jakuchō Setouchi. *Distant Rain*. Trans. Hashimoto, Hiromi. Spokane and Cheney: Eastern Washington UP, 2006.
- Hamill, Sam. Ed. *Poets Against the War*. New York: Thunder’s Mouth Press/ Nation Books, 2003.
- Matsuda, Lawrence. *A Cold Wind From Idaho*. New York: Black Lawrence Press, 2010.
- “Tess Gallagher: Biography.” *The Poetry Foundation*. Online. 9 Sept. 2013.
Available: poetryfoundation.org/bio/tess-gallagher

平和運動の発展

クリスチャニアのシュトルティング⁽¹⁾にあるノーベル委員会で⁽²⁾
1906年4月8日に行われたベルタ・フォン・ズットナーの講演

訳：糸井川 修・中村実生

永遠の真実の数々、それに永遠の権利の数々は、常に人間の認識の天空に輝いていました。しかし、それらが地上に引き降ろされ、形を与えられ、生命を吹き込まれ、行動に移される過程は、まことに遅々としたものでした。

そのような真実の一つが、平和は幸福の基盤であり幸福の最終目的であるという真実、そのような権利の一つが、自分自身の生命に対する権利です。あらゆる本能の中で最も強い本能、すなわち自己保存の本能が、いわばこの権利の正しさを証明しています。そしてこの本能を認めることは、「汝、殺すことなけれ」という太古の戒律によって正当化されています。

しかしながら現時点の人間の文化において、いかにその権利が尊重されず、その戒律が守られていないか、それは私が申し上げるまでもありません。平和の可能性の否定、生命の軽視、そして殺人の強要の上に、今日に至るまで、軍事的に組織された社会秩序の全体が築かれています。

そして、現在もそうであり、いわゆる私たちの世界史——ああ、かくも短い二、三千年が何だというのでしょうか?——を遡る限り過去もそうであったがゆえに、かなりの人々、ほとんどの人々が、世界は常にそうであり続けるにちがいない、と信じています。世界は永遠に変化と発展

を続けるという認識は、まだほとんど広がっていません。なぜなら、あらゆる生命——地質学的なものも、社会的なものも——を支配する進化の法則の発見も、発展する科学がもたらした最近の成果だからです。

そうなのです、過去のもの、現在のものが永遠にあり続けるという信念は、誤った信念です。存在したもの、存在するものは、時の流れから見れば岸辺の景色のように背後へと過ぎ去ってゆきます。人類という荷を積み、その流れに運ばれる船は、生まれくるものの新しい岸に向けて絶えまなく流れてゆくのです。

生成するもの、達成されたものは、存在したもの、乗り越えられたものよりも常に一段とより良く、より高く、より幸福になるということ、それが進化の法則を認識した人々、またその法則の実現に自らも力を貸そうと努力する人々の確信です。物理的領域においても、道徳的領域においても、自然の法則と自然の力を認識し、意識的に利用することによって初めて、私たちの人生を楽に、豊かに、高貴にする技術的発明と社会的整備がなされるのです。これらがまだ理念の領域を漂っている間は理想と呼ばれ、それが目に見える生きた影響力のある形を取るやいなや、進歩の達成となるのです。

* * *

「もしもあなたが私に最新の情報を提供して下さり、平和運動が現実的活動を始めていることが分かれば、私は経済的な方法で更なる援助をいたしましょう」

これは、こうして私が皆様方の前に登壇する栄を授かったことの恩人、高貴な北国人アルフレッド・ノーベルが、1892年にベルンで私に語った言葉です。平和会議が開催されたその地で、彼と私たち夫婦が顔を合わせたときのことでした。⁽³⁾

アルフレッド・ノーベルは、この運動がもっともらしい空論の雲間から、達成可能で、現実的に確定された目標という領域へと移行したことを次第に確信し、それを彼は遺言の中で証しました。⁽⁴⁾文化の促進に役立つと認識していたその他のもの、すなわち科学と理想主義的な文学の隣に、彼はまた平和会議の目標、すなわち国際的司法の確立とそれに続く軍備の削減をつけ加えたのです。

社会の変革は、ただゆっくりと、時として間接的な道を経てのみ成し遂げられる、とノーベルも考えていました。彼は、アンドレーの北極探検に8万フランを寄付したことがあります。彼は私に宛てた手紙の中で、あなたの考えている以上にそれは平和に役立つ可能性がある、と書いていました。

「もしもアンドレーが目的を達成すれば、たとえ志半ばの達成であったとしても、それは精神を揺り動かし、新しい理念と新しい改革の発生と受容をもたらす、あの騒ぎと興奮を引き起こす成功となるでしょう」

しかしながら、より近く、より直接的な道も、ノーベルは視野に入れていました。彼は別の機会に、私への手紙に次のように書きました。

「あらゆる国家が連帶して、最初に他国を攻撃した国家を攻撃する義務を負う、という結論にまもなく至るかもしれませんし、そうなるべきでしょう。そうすれば戦争は不可能となり、極めて残酷で非理性的な国家でさえも仲裁裁判所に向かうか、冷静を保つよう強制されるに違いありません。もしも三国同盟が、三国のかわりにすべての国家を包括したならば、平和は数百年にわたって保障されるでしょう」

アルフレッド・ノーベルは、平和の理念が生きた組織、すなわち機能する制度に至るような大きな進歩と決定的な出来事を見ることなく、この世を去りました。

しかしながら彼は、1894年にイギリスの偉大な政治家グラッドストーンが提案した、仲裁裁判という原理よりも踏み込んだ常設の国際裁判

所の設置について、知ることができました。この偉大な老イギリス人の友であるフィリップ・スタンホープは、⁽⁷⁾ 1894年の列国議会同盟の会議にグラッドストーンの名においてこの提案を伝え、こうした裁判所の計画を諸政府に知らせることに成功しました。アルフレッド・ノーベルも、その内容を知りました。しかし、その後の結果はというと、ハーグ平和会議の招聘と同地での常設仲裁裁判所の創設が実現に至ったのは、ようやく彼の死後のことでした。⁽⁸⁾ アルフレッド・ノーベル、モーリツ・フォン・エギディイ、ヨーハン・フォン・ブロッホといった支援者の早すぎる死は、この運動の現在と未来にとって計り知れない損失です！ 彼らの仕事と活動はその死を越えて働きかけを続けていますが、もしも彼らが私たちの許に生きていたならば、彼ら一人ひとりの及ぼす影響力は、この運動のいっそうの促進にどれほど貢献したことでしょうか。揺らぎつつある古い体制を守ろうと、今まさに軍国主義の側から挑まれたこの戦いを、彼らはどれほど勇敢に受けて立ったでしょうか。

戦いを挑んでも無駄です。ひとたび新しい体制が組織化され始めれば、古い体制は消え去るしかありません。諸国民の間の平和状態を法的に保障する可能性、必要性、そしてこの豊かな恵みについての確信は、すでにあらゆる階層に、そして権力者の層にも十二分に浸透しており、その課題はすでにはっきりと提示され、すでに多くの人がそれに従事しているゆえに、遅かれ早かれ達成されることになるでしょう。今日、平和運動の理想を公然と支持する国家元首はすでに多数います。数年前、その陣列にはまだ一人の大臣すらいませんでした。権力の座にある政治家で、最初に列国議会同盟の会議への賛同を正式に伝えてきたと私が記憶しているのは、ノルウェーの首相ステーンでした。⁽¹²⁾ この知らせ——それは当時注目を集めました——を1891年にローマで開催中であった列国議会同盟の会議に届けてくれたのは、ジョン・ルントでした。⁽¹³⁾ ノルウェー政府は、列国議会同盟の議員に対する旅費の支給と、ベルンの平和ビュ

ローに対する補助金の支出を認可した、最初の政府でした。アルフレッド・ノーベルには、自分が平和のために残した遺産の管理を他ならぬシユトルティングに委ねた理由が、十分にあったのです。

* * *

ここで少しばかり世界を見渡してみましょう。様々な事件や観点は、本当に平和主義の現実的成果と止まることのない發展について語る根拠となっているのでしょうか。世界の歴史が未だ経験したことのない恐ろしい戦争⁽¹⁴⁾が極東で荒れ狂ったばかりですが、そこに巨大なロシア帝国を激しく揺るがし、その結末がまったく予測できない、さらに恐ろしい革命⁽¹⁵⁾が結びついています。それは、火災、略奪、爆撃、処刑、溢れかえる牢獄、鞭打ち、大量虐殺にほかならず、要するに悪魔の振るう暴力の狂宴です。一方、中央ヨーロッパと西ヨーロッパでは、克服しがたい戦争の危機、不信、威嚇、サーベルの響き、新聞による扇動があり、熱に浮かされたように至る所で戦艦の建造と軍備が進められています。イギリス、ドイツ、フランスで発表される小説では、隣国からの将来の攻撃は完全に自明な切迫したこととして描かれ、そうすることでいっそう急激な軍備増強がけしかけられています。要塞が建設され、潜水艦が建造され、すべての道に地雷が敷き詰められ、戦闘能力のある飛行船が試作されていますが、やがて始まる戦争が極めて避けがたい最重要の国家的事件であるかのような熱心さです。しかも第二回ハーグ平和会議には、それを戦争の会議へと貶める^{おとし}プログラムが用意されています。それでも人々は、平和運動は前進していると主張するつもりでしょうか？……

観察しなければならないのは、表面上広がって目立っているものばかりではありません。地面から芽生えるものを見る術も、身に付けねばなりません。二つの世界觀が、そして文明の二つの段階が今互いに争って

いることを、知らなければならないのです。そうすれば、崩れ去ろうとしながら威嚇し続ける古いものの真下から、未来ある新しいものが生まれ出ようともがいでいることに気づくでしょう。それは、もはや決して離れ離れではなく、もはや決して弱いものでも、形の無いものでもなく、すでに遍く行き渡り、精気に溢れています。平和運動そのものとはまったく関係なく世界の国際化と連帶の過程が進行していますが、それはこの平和運動が、起こりつつある変化の原因というよりも兆候の一つだからです。この進行を後押ししているのは、技術発明、交通の発達、利益共同体の細分化と国際的な広がり、経済的な相互依存です。そして——そもそも本能とはそういうものなのですが——半ば無意識に、そこでは人間社会に備わる自己保存本能が働いています。破壊の手段が果てしなく増強され続けていく中、人間社会は破滅に向かいながら、それでも本能はそれに抗っているのです。

戦争のない時代を準備する、この無意識の原動力の傍らには、十全な目的意識を持った人々がいます。彼らは、すでに活動計画全体の明確な見取り図を描き、掲げられた目標を可能な限り早く達成する方法を心得ていて、それを用い始めています。現在のイギリスの首相キャンベル＝⁽¹⁷⁾バーマンは、改めて軍縮の問題を提起しました。フランスの元老院議員エストゥールネルは、独仏協商を軌道に乗せようとしています。ジョレスという人物は、すべての国の社会主義者に、結束して戦争に抵抗するよう促しています。あるロシアの学者（ノヴィコフ）⁽¹⁸⁾は世界の大國が手を結ぶ七カ国同盟を求めています。ルーズベルト⁽¹⁹⁾という人物は、すべての国家に仲裁裁判条約を提案し、彼の教書の中で次の言葉を語っています。

「あらゆる可能な方法を用いて、もはや武力が諸国民の間の仲裁人とならないような時代を引き寄せることが、政府に課せられた義務であります」⁽²⁰⁾

* * *

アメリカについて、少し話を続けたいと思います。この無限の可能性を秘めた国が傑出しているのは、果敢な精神によって、最も偉大で最も新しい計画を立案し、それを実行するために最も容易で最短な方法を見出すことができるからです。言い換えるなら、思考においては理想を求め、行動においては実効性を求めているということです。現代の平和運動は——私たちがそれを期待しているように——アメリカから力強い刺激と実現のための明解な公式を得るでしょう。今しがた引用した大統領の言葉に表れているのは、この課題についての完全な理解であり、現在アメリカで進められている平和キャンペーンのプログラムに用いられている次の命題には、その方法が明確に示されています。

1. 仲裁裁判条約
2. 国家間の平和同盟
3. 正義を諸国民の間に行使する権限を備えた国際機関。この正義は私たちの（北アメリカの）諸国家間で行使され、戦争に頼る必然性を排除している。

1904年10月17日、ルーズベルト大統領がホワイトハウスに私を迎えたとき、彼は次のように言いました。「平和は近づいています、確実に近づいています、しかし、ただ一歩ずつしか近づいてきません」

そして、現実もその通りです。ある目標が、どれほど明確に認識され、どれほど近くにあるように見え、容易に達成できるかのように合図を送ってきても、そこに至る道はただ一歩ずつしか進むことはできませんし、そこでは数え切れない障害を乗り越えねばなりません。

さらに、ここで問題となっている目標は、幾百万の人々が未だまったく

く見たこともなく、無数の人間がそれについて何も知らないか、あるいはそれをユートピアとしか見なしていないものなのです。大方の関心は、それが達成されないこと、すべてが古いままで留まり続けることとも結びついています。そして古いもの、既存のものを信奉する人たちには、慣性という自然法則、つまり変わらずにいようとする力という実に強力な盟友がいます。この盟友はあらゆるものに、いわば消滅に抗う守りとして、内在しています。それゆえ、これから平和主義を待ち構えているのは、決して容易な闘いではありません。私たちの激動の時代を満たしているすべての闘いと問題のなかで、国家同士を暴力の状態に置くのか、法の状態に置くのかという問題が、おそらく最も重大で容易ならぬものです。なぜなら、世界平和が保障されてもたらされる、幸福で祝福に満ちた結果が予測できないのと同様に、今なお差し迫る、理性を失った少なからぬ人々の待ち望む世界戦争がもたらす結果も、予測できないほど恐ろしいからです。平和主義の信奉者は、自分たち一人ひとりの及ぼす影響力が些細なものであることを自覚し、数の上でも、名声でも、自分たちがまだいかに心もとないかを弃えています。しかし彼らは、自分自身のことは謙虚に考えても、自分たちが奉仕している事柄について謙虚に考えてはいません。その事柄は、そもそも奉仕しうる、最も偉大な事柄であると思っています。私たちのヨーロッパがなおも破滅と崩壊の舞台となるのかどうか、あるいは、この危機を防ぎ、いち早く法によって平和が保障された時代をもたらし、そこで文明が想像もつかないほどの繁栄へと発展するのかどうか、また、それがどのようにして可能なのかは、この事柄の解決如何にかかっています。付随する多面的な観点とともに第二回ハーグ平和会議のプログラムを本来飾るべきなのはこの問題であり、すでに提案がなされている、海戦の法および慣行、港や都市、村落からの砲撃、地雷の敷設等々についての討議ではないのです。このプログラムによって明るみに出ているのは、世界を支配している戦争と

いう構造を信奉する人々は、まさに平和運動のための場所であるはずの会議において、なおも海戦の法や慣行に修正を施そうとしていますが、その真意は戦争の維持にある、ということです。しかしながら平和運動の信奉者たちは、自分たちの目標を守り、また一歩それに近づくために、会議の中と外で持ち場につくでしょう。その目標とは、ルーズベルトの言葉をもう一度借りれば、彼の政府の義務であり、すべての政府の義務なのです。すなわち、

「諸国民の間の仲裁人が、もはや暴力ではなくなる時代をもたらすことです」

注

- (1) クリスチャニアはノルウェーの首都オスロの旧名、シュトルティングはノルウェー議会のこと。
- (2) 1905年、ズットナーは女性として初めてノーベル平和賞を受賞した。受賞の知らせは12月に本人に伝えられたが、このとき彼女はドイツ各地を講演で回っていたため、受賞講演は翌年に延期された。講演はハルス兄弟コンサートホールで、多くの聴衆を前にして行われた。講演翌日のオスロの新聞『アフテンポステン』によれば、彼女はこのとき黒い衣装に身を包み、感情のこもったハスキーな声で、最初から聴衆を魅了した。彼女の語りは簡潔で、不自然なアピールも、身振り手振りもなく、表情に変化はなかった。
- (3) 第4回平和会議は、1892年8月22日～27日にベルンで開催された。会議の終了後、ノーベルはズットナー夫妻をチューリヒに招待したが、それはズットナーとノーベルの最後の出会いとなった。このときの様子については、ズットナーの『回想録』に記述がある (Bertha von Suttner: *Lebenserinnerungen*. hg. und bearbeitet von Fritz Böttiger. Berlin, DDR, 1968. S.300ff.)。また、そのあらましについては、糸井川修「ベルタ・フォン・ズットナーとアルフレッド・ノーベル—ズットナーの『回想録』を中心に—」(愛知学院大学『語研紀要』第32巻第1号、2007年1月、147-171頁) 参照。
- (4) Salomon August Andrée (1854-1897) : スウェーデンの航空技師、探検家。

- 1897年、気球による北極探検の最中に消息を絶った。
- (5) 1893年1月7日付の手紙。Bertha von Suttner: *Lebenserinnerungen*. S.303.
 - (6) William Ewart Gladstone (1808–1898)：イギリスの首相（1868–1874、1880–1885、1886、1892–1894）。
 - (7) Philip James Stanhope (1847–1923)：イギリスの政治家（下院議員、上院議員）。1890年と1906年に列国議会同盟の会議の議長を務める。
 - (8) 列国議会同盟 Interparlamentarische Union (IPU) は、国際的協調と平和を目指して1889年に設立された各国の国会議員による組織。各国の平和協会の代表が集う世界平和会議 Weltfriedenskongressとともに、第一次世界大戦以前の国際的な平和運動の中心的役割を担った。
 - (9) 26カ国の代表が参加して開催された第一回ハーグ平和会議（1899年）において、常設仲裁裁判所の創設が決定した。ズットナーはこのとき新聞『ディ・ヴェルト』*Die Welt* の特派員としてハーグを訪れ、現地でサロンを開いて平和運動への理解を広げるとともに、『ハーグ平和会議、日報』*Die Haagerfriedenskonferenz, Tagebuchblätter* (1900) を発行した。
 - (10) Christoph Moritz von Egidy (1847–1898)：プロイセンとザクセンの将校、作家。教会のドグマに疑問を呈した著作『真面目な思考』*Ernste Gedanken* (1890) が原因となって軍役を退く。
 - (11) Johann von Bloch (1836–1902)：ポーランド生まれの事業家、作家。『技術的、経済的、政治的関係における未来の戦争』*Die Zukunft des Krieges in seiner technischen, volkswirtschaftlichen und politischen Bedeutung* (1899) を著し、近代戦争は将来不可能になることを示唆した。
 - (12) Johannes Wilhelm Christian Steen (1827–1906)：長年に渡ってノルウェーの国会議員を務める。首相（1891–1893、1898–1902）、ノルウェー・ノーベル委員会委員（1897–1904）。
 - (13) John Theodor Lund (1842–1913)：ノルウェーの国会議員、ノルウェー・ノーベル委員会委員（1897–1913）。
 - (14) 日露戦争（1904–1905）のこと。
 - (15) 1905年1月に始まった第一次ロシア革命のこと。ツァーの独裁政治に対する不満は、日露戦争をきっかけにして一連のストライキや暴動、暗殺を引き起こし、市民は自由と立法議会の開設を要求した。ズットナーが講演を行った頃も、革命の空気はまだ色濃かった。
 - (16) 第二回ハーグ平和会議は、ズットナーがこの講演を行った翌年、1907年に開催された。
 - (17) Sir Henry Campbell-Bannerman (1836–1908)：イギリスのリベラル派の政

治家で、1905年から1908年に首相を務めた。

- (18) Baron Paul Henri Benjamin Balluet d'Estournelles de Constant de Rebecque (1852–1924)：フランスの外交官、政治家。1909年にノーベル平和賞を受賞。
- (19) Jean Léon Jaurès (1859–1914)：フランスの政治家、社会主義者。第一次世界大戦に反対して、熱狂的な愛国主義者に暗殺された。フランスの新聞『ュマニテ』*L'Humanité* の創刊者、編集者。
- (20) Yakov Aleksandrovich Novikov (1849–1912)：ロシアの社会主義者、作家、『ヨーロッパ連邦』*La Fédération de l'Europe* (1901) の著者。
- (21) Theodor Roosevelt (1858–1919)：アメリカの政治家、第26代大統領 (1901–1909)。
- (22) ルーズベルト大統領の1905年12月5日の合衆国議会への第五回教書。

テキスト

Bertha von Suttner: Die Entwicklung der Friedensbewegung. In: Les Prix Nobel en 1905, Stockholm 1907.

注の作成にあたっては、以下のノーベル財団のホームページに掲載されている本講演の注を参考にした。

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/1905/suttner-lecture.html
 (この注は *Nobel Lectures, Peace 1901–1925*, Editor Frederick W. Habermann, Elsevier Publishing Company, Amsterdam, 1972に基づいている)

北朝鮮における言語政策

——金正日の「第4次談話」・『主体文学論』5章6節の翻訳——⁽¹⁾

文 嬉 眞

北朝鮮では1994年7月8日の金日成死亡後、その後継者となる金正日が最高指導者として新体制を造り出した。その後、2011年12月17日の金正日の急死によって、その体制も終焉を迎えた。筆者は、朝鮮半島における「言語の異質化」問題を考察する際に、上記の両者の言語政策を分析の対象とし、それについての検証を行っている。その分析の事前作業の一環として、当時実権を握っていた金正日の言語（論）観に対する政策的な面からの検討が必要となる。すなわち、金日成の言語（論）観をより体系化し、それを北朝鮮式の社会主义の建設に利用しようとする金正日の言語（論）観についての分析が不可欠なのである。

金正日は1990年代に入ると、本格的に北朝鮮の言語政策の方向性を提示し始める。それと並行して、朝鮮労働党の党機関紙などに1960年代に発表したとされる「金正日談話」⁽²⁾が相次いで掲載されるようになる。その中で、金正日の言語（論）観に関連する代表的な著作や談話としては、1992年に発行された『主体文学論』という著作と、1994年から1996年に亘って刊行された『文化語学習』と『朝鮮語文』などの文献に収録されている4つの「金正日談話」⁽³⁾などがある。

前号に引き続き、本稿では上記の「第4次談話」と『主体文学論』の第5章6節の全文翻訳および原文を掲載することとする。このような談

話を翻訳する理由としては、まず、日本の学界では朝鮮半島の政治や文化など諸々の事象に関する学究的な関心が急速に高まっている研究状況が挙げられる。その研究状況と連動して、韓国と北朝鮮との間における「言語の異質化」に対する関心も高まってきていると思われる。その点と相まって、北朝鮮の言語政策に関する第一次的な資料の翻訳とその提示は、朝鮮半島の一国家・二体制における言語変動の動向分析に寄与するとともに、その分野の研究状況を促進する意味を有している。

そして上述のような研究状況の下で、南北両側の言語学的な発展事情やその変遷・変化に関心を持っている言語学者らにとって、以下の原文および訳文の掲載は、一定の研究状況の改善を図る際に、それが学際的貢献につながると思われる。その上、その提供された資料に基づき、南北両域の言語研究が活発に行われることにもつながれば、現在のような同分野における研究状況の空隙を埋めることができるとも考えられる。最後に上記の原文を翻訳するに当たって、筆者が留意する点は、概ね前稿と同様である。⁽⁴⁾ その際に 1 点だけ付け加えて置くと、本文中の〔〕内は、文章の理解を補うために、筆者が加筆したものである。

4. <1964年2月20日「第4次談話」訳文>

「言語と民族問題」

金日成総合大学の学生との談話

1964年2月20日

偉大なる首領様が、去る1月3日になさった教示思想に基づいて言語と民族の相互関係の問題を討論することは非常に良いことです。

言語は、民族を特徴付ける最も重要な徵表の一つです。

在日同胞たちが、例え日本の地で暮らしていても、朝鮮民族となれるのは、言うまでもなく血統と言語が我々と同様であるからです。

言語は、民族問題と密接な関連の中で考察しなければなりません。一時、言語〔学に関する分野〕に少し精通しているとする或る者が、いわゆる「6子母」というものを造り出し、それを直ちに使おうと主張したことがありました。これは言語を民族問題と関連させて考察するのではなく、民族はどうなろうとも、〔後世に〕自分の名前を残そうとする功名主義的な思考方式から出てきたものでした。国が分裂されている状態の下で、万一我々が文字を〔新しく〕代えて〔それを文字として〕使えば、北と南の、我が民族が互いに出版物も読むことができず、手紙を出しても読めない厳しい結果を招くであろうし、それは祖国統一にも大きな難関を造り出すでしょう。

朝鮮の人は、一つの言語と文字を持つ单一民族です。言語と文字の共通性を保存しなければ、朝鮮民族の同質性や单一性を守っていくことができません。言語と文字の共通性を無くすことは、一つの民族を異質化させ、民族を分裂させる反民族的な行為となります。国が分裂されている今日、言語を民族問題と密接に関連させて考察することは単純に学術上の問題ではなく、祖国統一と関連された深刻な政治的な問題となります。

資料を見ると、南朝鮮と日本にいるブルジョア言語学者たちの中には、朝鮮語に対しては、いわゆる二つの「起源説」を主張する学者がいると言われます。それは、高句麗系統の北の言葉と、新羅系統の南の言葉が、互いに異なる起源を持っている、ということです。

彼らは、幾つかの語句が似ているものを持っていることを根拠に、我が国の南部地方の言葉は、或る国の言葉と共通性があるとし、北部地方の言葉は、或る言語と同様の系統である、と主張している。だが、これは科学的な理屈にも合わない無理強い主張です。国々が互いに接境している辺境から、長い歴史的な交流過程で一部の語句が互いに浸透し合って、共通的に使われることもあるでしょう。しかしそれは、言語の民族的な共通性に比べれば、ごく些細なものです。そのような幾つかの語句

に縛られて我が民族語の单一性を否認しようとするのは言語道断です。このような主張は、本質においては我が民族が元来一つの民族ではなく、北と南が互いに異なる系統の民族であることを「論証」しようとする主張であり、我が民族の单一性と悠久性を否認し、民族の分裂策動を合理化するための詭弁です。朝鮮民族は、各異な起源を有する人々の、或る混血集団ではないです。我が民族は、昔から朝鮮の地で起源し、一つの血統を持ち、一つの言語を使いながら生きてきている单一民族です。現在、我々が使っている言葉は、昔から我々の祖先が使っていた固有の言葉であり、それは单一民族の悠久な歴史とともに発展・豊富化されてきました。

我が言葉の单一性と固有性を科学的に明らかにしようとすれば、歴史的な言語資料を研究し、〔これらの〕現在の言語も言語史的な見地から深く研究しなければなりません。昔の文献や金石文には、我々の祖先が使っていた言葉と、その特性を明らかにするところに必要な言語資料があるでしょう。

言語資料に対する発掘・整理作業を忠実に行って、様々な資料集と辞典も造り出さなければなりません。

方言研究にも注意を払わなければなりません。

方言研究では、各地方が持っている言語的な差異を明らかにすることに留まらず、我が民族語の单一性を論証するところに力を入れなければなりません。

我が国の各地方で使われている方言には、標準の言葉と合わない非文化的な要素もあるが、標準的な言葉にはない固有の我が言葉の語彙もあり、我が民族語の固有性と合法則的な発展過程を見せてくれる言語資料もあります。方言を良く研究すれば、我が言葉を発展させるところに必要な固有の語根も探し出すことができるし、我が言葉の单一性を資料的にも、更に深く論証することができるでしょう。我が言葉について、そ

の单一性を方言的な資料を持って論証しようとすれば、国が分裂されている状況下では少し難しいかも知れないが、南朝鮮地域の方言も深く研究しなければなりません。

最近の歴史学界では、渤海に対する研究が深化されているが、渤海で使っていた言語も研究して見る必要があります。

朝鮮語の起源問題を科学的に解明しようとすれば、今日我々が使っている言葉の起源も明確にしなければなりません。我が言葉の語源を主体的な立場から明確にして置けば、朝鮮語の固有性が、更に明確に確証することになるでしょう。

朝鮮語の起源問題に対するブルジョア言語学者たちの誤った主張を粉砕し、我が言葉の固有性と单一性を深く掘り下げようとすれば、我が民族と歴史的に長く接触のあった女真、モンゴル、日本を始めとする周辺諸民族の言語に対しても関心を持たなければなりません。我が民族と交流が深かった諸民族の言語との対比の中で、我が言葉の固有性を明らかにして置けば、論証が更に深まるでしょう。

言語学の研究では、主体を徹底的に立てなければなりません。

主体的な立場に確実に立たなければ、言語現象を正しく分析することができず、我が民族語の单一性と固有性を深く掘り下げることもできません。

言語学の研究で主体を立てるということは、言語学研究で出てくる全ての問題を、朝鮮語の特性と朝鮮革命の利益に合わせて解いていき、祖国統一の偉業を実現し、我が国で社会主義、共産主義社会を成果的に建設するところに効果的に貢献できる言語学を建設し、発展させていくことを意味します。

言語学研究で主体を立てようとすれば、偉大なる首領様が朝鮮語の発展と関連して与えて下さった教示を徹底的に貫徹しなければなりません。

偉大なる首領様が、言語学部門に与えて下さった綱領的な教示を徹底

的に貫徹することこそが、すなわち言語学研究で主体を立てることになります。

偉大なる首領様が言語学を発展させることに対して行なった綱領的な教示を貫徹する闘争を力強く行なう時、我が言葉と言語学の発展には、画期的な転換が起こるでしょう。

(『文化語学習』、1995年2号、3-4)

4. <1964年2月20日「第4次談話」原文>

「언어와 민족문제」

김일성종합대학 학생들과 한 담화

1964년 2월 20일

위대한 수령님께서 지난 1월 3일에 하신 교시사상에 기초하여 언어와 민족의호상관계 문제를 토론하는 것은 매우 좋은 일입니다.

언어는 민족을 특징짓는 가장 중요한 징표의 하나입니다.

제일동포들이 비록 일본땅에서 살지만 조선민족으로 되는것도 다름 아닌 피줄과 언어가 우리와 같기 때문입니다.

언어는 민족문제와 밀접한 관련속에서 고찰하여야 합니다. 한때 언어를 좀 안다고 하던 어떤자가 이른바 《6자모》라는 것을 만들어 그것을 곧 쓰자고 주장해 나섰던 일이 있었습니다. 이것은 언어를 민족문제와 관련시켜 고찰할 대신 민족이야 어떻게 되는 자기의 이름이나 남겨보려는 공명주의적사고방식에서 나온 것이였습니다. 나라가 분렬되어 있는 상태에서 만일 우리가 문자를 고쳐 쓴다면 북과 남의 우리 민족이 서로 출판물도 읽을수 없고 편지를 해도 알수 없는 엄중한 후과를 가져오게 될것이며 그것은 조국통일에 커다란 난관을 조성하게 될 것입니다.

조선사람은 하나의 언어와 문자를 가진 단일민족입니다. 언어와 문

자의 공통성을 보존하여야 조선민족의 동질성, 단일성을 지켜나갈수 있습니다. 언어와 문자의 공통성을 없애는 것은 하나의 민족을 이질화하고 민족을 분열시키는 반민족적 행위로 됩니다. 나라가 분열되어있는 오늘 언어를 민족문제와 밀접히 련관시켜 고찰하는 것은 단순히 학술상의 문제가 아니라 조국통일과 련관된 심각한 정치적 문제로 됩니다.

자료를 보니 남조선과 일본에 있는 부르죠아언어학자들속에서는 조선어의 이른바 두 개 《기원설》을 주장하는자들이 있다고 합니다. 고구려계통의 북쪽말과 신라계통의 남쪽말이 서로 다른 기원을 가지고있다는것입니다. 그들은 몇 개의 말마디들이 비슷하다는 것을 가지고 우리나라 남부지방의 말은 어느 나라의 언어와 공통성이 있소, 북부지방의 말은 어느 언어와 같은 계통이요 하고 주장하고 있는데 이것은 과학적 리치에도 맞지 않는 억지주장입니다. 서로 접경해있는 나라들의 변방에서 오랜 역사적교류과정에 일부말마디가 서로 침투하여 공통적으로 쓰일수도 있을것입니다. 그러나 그것은 언어의 민족적공통성에 비하면 극히 보잘것없는것입니다. 그러한몇 개의 말마디들에 매달려 우리 민족어의 단일성을 부인하려는 것은 언어도단입니다. 이러한 주장은 본질에 있어서 우리 민족이 원래 하나의 민족이 아니라 북과 남이 서로 다른 계통의 민족이라는 것을 《론증》하려는 생억지이며 우리 민족의 단일성과 유구성을 부인하고 민족분열책동과 식민지화책동을 합리화하기 위한 궤변입니다. 조선민족은 각이한 기원을 가진 사람들의 그 어떤 혼혈집단이 아닙니다. 우리 민족은 옛날부터 조선땅에서 기원하여 하나의 피줄을 가지고 하나의 언어를 쓰면서 살아온 단일민족입니다. 지금 우리들이 쓰는 말은 옛날부터 우리 선조들이 쓰던 고유한말이며 그 것은 단일민족의 유구한 역사와 함께 발전풍부화 되여왔습니다.

우리 말의 단일성과 고유성을 과학적으로 밝히자면 역사적인 언어자료를 연구하고 오늘의 언어도 언어사적견지에서 깊이 연구하여야 할것입니다. 옛날 책이나 금석문에는 우리 선조들이 쓰던 말과 그 특성을

밝히는데 필요한 언어자료가 있을 것입니다.

언어자료에 대한 발굴정리사업을 잘하여 여러가지 자료집과 사전도 만들어내야 합니다.

방언연구에도 주의를 돌려야 합니다.

방언연구에서는 지방마다 가지고 있는 언어적차이를 밝히는데 그칠것이 아니라 우리 민족어의 단일성을론증하는데 힘을 넣어야 합니다.

우리나라의 여러 지방에서 쓰이는 방언에는 표준말과 맞지 않는 비문화적인 요소도 있지만 표준적인 말에는 없는 고유한 우리말 어휘도 있으며 우리 민족어의 고유성과 합법칙적인 발전과정을 보여주는 언어자료도 있습니다. 방언을 잘연구하면 우리말을 발전시키는데 필요한 고유말 어근도 찾아낼수 있고 우리말의 단일성을 자료적으로 더욱 깊이 있게 론증할수 있을 것입니다. 우리 말의 단일성을 방언학적인 자료를 가지고 론증하려면 나라가 분열된 상태에서 좀 어렵기는하겠지만 남조선지역의 방언도 깊이있게 연구하여야 합니다.

최근 역사학계에서 발해에대한 연구가 심화되고 있는데 발해에서 쓰던 언어도 연구해볼 필요가 있습니다.

조선어의 기원문제를 과학적으로 해명하려면 오늘 우리가 쓰고있는 말의 어원도 잘 밝혀내야 합니다. 우리 말의 어원을 주체적립장에서 명백히 밝혀놓으면 조선어의 고유성이 더욱 뚜렷히 확증하게 될것입니다.

조선어의 기원문제에 대한 부르죠아언어학자들의 그릇된 주장은 분쇄하고 우리말의 고유성과 단일성을 깊이있게 밝히려면 우리 민족과 역사적으로 오래동안 접촉이 있었던 녀진, 몽골, 일본을 비롯한 주변민족들의 언어에 대해서도 관심을 돌려야 합니다. 우리 민족과 교류가 깊었던 민족들의 언어와의 대비속에 우리말의 고유성을 뚜렷이 밝혀놓으면 론증이 더 깊이 있게 될것입니다.

언어학연구에서 주체를 철저히 세워야 합니다.

주체적립장에 확고히 서야 언어현상을 옳게 분석할수 있고 우리 민족어의 단일성과 고유성을 깊이있게 밝혀낼 수 있습니다.

언어학연구에서 주체를 세운다는 것은 언어학연구에서 나서는 모든 문제를 조선어의 특성과 조선혁명의 리익에 맞게 풀어나가며 조국통일 위업을 실현하고 우리 나라에서 사회주의, 공산주의 사회를 성과적으로 건설하는데 효과적으로 이바지할수 있는 언어학을 건설하고 발전시켜나간다는 것을 말합니다.

언어학연구에서 주체를 세우자면 위대한 수령님께서 조선어의 발전과 관련하여 주신 교시를 철저히 관철하여야합니다.

위대한 수령님께서 언어학부문에 주신 강령적교시를 철저히 관철하는 것이 곧언어학연구에서 주체를 세우는것입니다.

위대한 수령님께서 언어학을 발전시킬데 대하여 하신 강령적교시를 관철하는투쟁을 힘있게 벌릴 때 우리말과 언어학 발전에서는 획기적인 전환이 일어날 것입니다.

(『문화언학습』, 1995년 2호, 3-4)

5. 『主体文学論』 5章6節訳文)

「言語形象に文学の秘訣がある」

1992年

文学は、言語の芸術である。文学は、専ら言語を通して人間の間の生活を描き、思想・感情を伝えるものであるので、読み手が作家の流暢な言語使いに惹き付けられて一文章、一文字を吟味し、心に刻まれるようにななければならない。如何なる大きな思想を植え付けて置いても、文章を読む時に味がなければ、読者の心を惹き付けることはできない。

今まで言語形象に詳しくない作家が、思想・芸術的に成功した作品を書き出した例はない。古今東西の名高い作家は、全員が言語の達人であ

って、民族語の発展の開拓者であった。我が国にも言語の芸術家として輝かしい財宝を残した作家が多くいる。

不朽の古典的な名作を始めとする抗日革命文学は、我が言葉の主体性と民族性を具現し、人民大衆の自主的な要求に合う言語の機能を独創的に発展させた、輝かしい見本を創造した。不朽の古典的な名作に出てくる台詞と詩の句節は、我が文学が代々に継承・発展させるべき高貴な言語遺産である。作家は、我が文学の輝かしい言語伝統を受け継ぎ、文学の言語形像の水準を高めるところに決定的な転換を引き起こさなければならない。

言語探求と形象では、主体的な立場を確固に堅持する問題が最も重要なである。

言語は、人間生活における力のある手段である。人間の活動は、言語を離れては成り立たず、社会的な存在としての人間の相互関係は、言語の役割と切り離しては考えられない。言語は人民大衆の自主性を実現するための闘争〔過程〕で、力のある武器となる。言葉と文章があつてこそ、人々は主体形の人間として、教養のある事業も可能となり、経済と文化、科学と技術を発展させ、自然と社会、人間を主体の要求通りに改造していくことができる。言語は、民族性を固守し、それを発展させるところに非常に重要な作用をする。血統とともに言語が同じでなければ、同じ民族と言えず、自己言語の純潔性を守っていく民族のみが、自主的に発展することができる。民族語が民族の存亡と関連する死活的なものの一つになるために、帝国主義者たちは他国を侵略する度に、母国語の抹殺政策を強要する。我々は、米帝国主義の侵略者たちが追求している北と南の間の民族異質化の策動を決定的に打ち砕き、我が民族語の純潔性と共通性を守るための闘争を積極的に行なわなければならない。

作家は、言語問題が単純に作品の形象問題ではなく、自己民族、自己人民の自主性とも関連する重要な問題であるということを深く心に刻

み、何時も主体的な立場から語彙を選び、文章を練るべきである。

言語形象で主体的な立場を堅持しようとすれば、人民大衆の意思と要求に合う言語を探求し、それを生かして使わなければならない。

我が人民の感情と美感に合う言葉で話し、文章を書くことが、すなわち言語での主体を立てることになる。文学の言語形象は、個別的な人々の言語行為とは異なる点を持っている。作品での言語は、人民大衆を対象に書かれるために、作家は何時も人民と対話する立場から言語を探求しなければならない。

文学言語は、分かり易いものでなければならぬ。文学作品は、異なる文化水準を有する平凡な人民大衆が、誰でも見て分かるように優しい言葉で書かれなければならない。言語の通俗性は、文学作品の人民性を規定する重要な表徴の一つである。人民は、分かり易い言葉で生活の真理を表現することが出来る作家を愛し、それに従う。

文学の言語は、文化的でなければならない。文学作品を人民大衆の興味に合わせようとすれば、分かり易く、高い文化性を持たなければならぬ。文学言語の文化性は、様々な側面から現われる。

作品の言語は、表現が正確でなければならない。一つの作品の中で或る一つの対象を表現する時、最も相応しい表現は一つしかない。数多くの似ている表現の中で、その対象に最も的確な一つの表現を探し出すところに、作家の才能がある。〔それは〕 対象の本質に命中させる的確な語彙を探し出す作家の努力に対して、山のような金鉱の捨て石の中で、一粒の金を得ることと比較する場合もある。文章を練る際に、尽力する作家のみが、宝石のように輝かせる正確な単語と表現を探し出すことができる。我々の文学は、文化語規範を守るところを模範としなければならない。我が言葉の規範は、民族語の特徴と要求を一般化し、全ての人々が共同で守るべきである言語の使用準則を規制している。言語規範に合わない不正確な言葉は、社会の言語規範化を確立するところに悪い影響

を与える。

文学の言語は、正確であると共に簡潔かつ明瞭でなければならない。文章を簡潔かつ明瞭なものにしようとすれば、無意味な説明を付け加えることをなくさなければならない。不朽の古典的な名作である、革命歌劇『花売り処女』⁽⁵⁾に出てくる、「中天に出ている月は、一つであるにも拘わらず、地上で見る人々の心は、互いに異なる」という詩文章や、映画文学『軍党責任秘書』⁽⁶⁾に出てくる、「忠臣も我々の側に居て、奸臣も我々の側に居る」という台詞のようなものは、表現こそ簡潔であるものの、多くのものを考えさせる。文学の言葉は、その一つずつが十、百個の言葉でも代えられないもので含蓄され、明白な表現として繋げられなければならない。

言語の文化性を高めようとすれば、古い時代が残した非文化的な言語をなくさなければならない。言語は、長い年月、世代を受け継いで来たものであるために、そこには古い遺物が少なからず残っている。古い言語慣習は、簡単には直すこともできない。言語に残っている古い時代の汚物を抉り出し、新たな言語文化を建設するのは、一つの革命である。作家は、言語革命を先導する旗手になって、多くの俗的かつ非文化的な言語を無くす際に、前面に立たなければならない。

言語形象で人民大衆の要求を具現しようとすれば、人民が日常的に使う口語を作品に積極的に受け入れることが重要である。人民的な口語の中にある良い点を文語の中で広く受け入れ、文語と口語の差異を縮めるのは、我が言葉を主体的に発展させるための重要な課業の一つである。民族語は、元来口語から生まれたのであり、口語に基づいて文語が発展した。過去には文字と言葉が支配階級の所有物になっていることから、支配階級の手に掌握された文語と人民が広く使う口語の間には、様々な甚大な差異が生まれるようになった。人民大衆が文字と叙事生活の主人公となった今日の条件下で、古い時代が残して置いた口語と文語のひど

い差異を、そのまま置くことはできない。文筆家たちは、人民が使って
きた口語の豊富で優秀な要素を積極的に受け入れ、文語を更に発展させ
なければならず、文語を口語より文明なものにするところに先導的な役
割を果たさなければならない。我が人民が長い歴史を通して創造し、練
って来ている口語は、我が文学の言語を豊かにする無尽蔵の源泉である。
作家は、人民たちの中に入つて、虚心坦懐かつ真摯な態度を持って彼等
が使う言語を根気よく学ばなければならない。人民的な言語の中で、高
尚で美しい表現を探し出し、〔その中から〕選んで使う時に、始めて大
衆に理解され受け入れられる立派な言語形象を創造することができる。

言語形象で主体的な立場を堅持しようとすれば、固有の我が言葉を積
極的に生かして使うところにも力を入れるべきである。

固有語は、他の民族語の侵襲を受けずに、その民族が代々に創造し、
発展させて來た民族的な特性を最も明確に有する言語である。固有語は、
民族語が基本を成している。固有語は、民族の固有な心理と情緒をそ
のまま反映した言語要素なので、文の民族的な色彩を高め、民族的な情緒
を高めるところに効果的である。我々の固有語は、語感が豊富で繊細な
情緒的な色彩を持っており、その表現が多様であつて、音色の響きが美
しいので、文学作品の形象性と抒情性を活かす最も的確な言語手段とな
る。我々の固有語に基づいて書かれた作品を見ると、概ね抒情が色濃く
斬新な形象的な味を出している。不朽の古典的名作、『思郷歌』⁽⁷⁾は、我々
の固有語を利用して豊富な形象美と郷土的な抒情美を醸し出す見本的な
作品である。我が故郷を離れる時、我が母親が門の前で涙を流しながら
「行っていらっしゃい」と言っていた言葉が耳に強く残っていると詠う
一節や、我が家から遠くないところに出て行けば、小川に水が流れ、幼
い弟たちが遊び回る姿が目に焼き付いている、と詠っている二節は、全
て我々の固有語に基づいて人々の胸中で愛しい故郷と祖国の山川に対す
る身に染みる愛情の感情を搔き立てている。我々の文学作品は、全て固

有語の味わい深いものにし、眞実に満ちている朝鮮式作品でなければならぬ。

固有語を生かして使うこととともに、外来語と漢字語をできるだけ、新たに練った我が言葉に代えて使わなければならない。

世界において、他国の言葉が流れて来ない日は殆どない。特に帝国主義者たちの植民地であった国や、大きな国々の間に挟まっている小さい国の場合には、他国の言葉と文章の侵襲をもっと多く受けるようになる。このような国々から他国の言葉と文の残滓を亡くさなくては民族語の純血性を守ることができない。

我が国では、今固有の我が言葉を積極的に活かす一方、過去に我が言葉の中に流れ込んでいる外来語と漢字語の整理事業が力強く行われている。これは、我が言葉の民族的な特性を固守する面と、北と南の間に言語の異質化を防ぐことにも重要な方法となる。現在、南朝鮮では民族語がかなり抹殺されており、北と南の同胞が、互いに長らく分断されて暮らしている状況の中で、言語交流が行えなかつたので、言語の共通性が失われる危険が造成されている。このような時に北は北なりに、南は南なりに人民の言語生活を自然発生性に任せて置くと、近い将来には民族の基本徵表である言語の单一性を失ってしまうこともあり得る。例え、言語交流がない条件でも北と南が同じ一つの基準、一つの原則を立てて、言語を発展させるならば、そのような事態は未然に防ぐことができる。北と南が同様に、固有の朝鮮語を基準とし、言語の基本軸を立てて、外来語と漢字語を整理し、我が言葉に代える原則から言語を発展させるならば、言語の異質化を未然に防ぎ、その純潔性を守ることができるであろう。昔から固有の朝鮮の言葉は、共和国の北半部でも広く使われて来ており、南朝鮮でも広く使われて来ているが、米帝国主義によって国土が分裂されてから事情が変わって來た。今日、南朝鮮では我が言葉は、その純粹性が次第に失われ、乱雜な言葉に変わっている。

解放前まで「標準語」として使ったソウルの言葉も変質され、英語、日本語、漢字語だらけになり、言い回しと抑揚が我が民族の伝統的な美感に合わない可笑しいものに変化した。共和国の北半部のみでは我が党の正しい言語政策によって、昔から使って来た固有の朝鮮の言葉が純粋に生き残っており、時代の要求に合わせて発展した。革命の首都である平壤は、我が言葉と文字の民族的な特性を最も純潔に固守して発展させた文化語の中心地である。新しく発展した今日の平壤の言葉を基準にすれば、我が言葉の純潔性と主体性を活かしながら、それを健全に発展させることができる。平壤文化語は、共和国の北半部における全体人民の共同の努力によって創造され、つくられて来ている我が民族語の優秀な言語要素を集大成している。またソウルの言葉を始めとし、南朝鮮の各地で伝統的に使って来ている美しい民族語の要素も吸収して発展させたものである。南朝鮮の同胞たちと海外の同胞たちが平壤を訪問する度に、平壤文化語の優秀性に対して賛辞を惜しまないのは偶然ではない。作家は我が党の言語政策の正当性を誰よりも深く認識し、平壤文化語を積極的に活かさなければならない。

作品を創作する際に、外来語と漢字語を多く使う傾向は、作家の古い言語観念と関連している。過去に我が国の封建士大夫たちは、国文を軽視し、漢文を崇拜しながら、漢文を多く知る人物、漢字語を多く使う人を有識な人物として見なした。このような古い観念は、解放後の我が民族語の発展に少なからぬ妨げとして作用し、今日までもその残滓が完全に無くならずに終わっている。

外来語と漢字語を少なくしようとすれば、洗練された我が言葉を多く知らなければならない。現在、体系的に外来語と漢字語を我が言葉に書き直しているが、その書き直した言葉を大衆の中に普及する際には作家の位置が重要である。作家は、多くの書き直した言葉を知り尽くして作品に広く利用しなければならない。新たに書き直した言葉が出たら、作

家たちが先に作品に受け入れなければならない。

言語探求と形象において主体的な立場を徹底的に守ろうとすれば、偉大なる首領様の革命的文風を学習しなければならない。

偉大なる首領様は、絶え間なく思想理論活動と文筆活動をなさる過程で我が時代の最も革命的であり、人民的な文風を創造なさった。首領様の文風は、我が言葉と文を人民大衆の要求に合わせて自主的に発展させるところに必要な原則的な要求を最も崇高な視点から解決し、完成した革命的かつ人民的な文風の龜鑑である。

首領様の文風を学習するためには、首領様の独創的な言語思想と理論で武装しなければならず、首領様の教示と労作を多く読み込んで、文章の単語表現の妙味を原理的に深く習得しなければならない。作家は首領様の教示と労作の中から、〔以下の〕我が言葉の民族的な特性を全面的に発揚させた側面、党的であり労働階級的な見地から問題を提起し、〔それを〕深く解明した側面、人が分かり易い言葉を用いて深い意味を表現した側面、独創的な新しい表現を探求した言語駆使の輝かしい模範を創作に積極的に具現しなければならない。

言語探求と形象では、事実主義の原則を徹底的に具現することが重要である。

言語は、事実主義と反事実主義、進歩的な文学と反動文学の境界線を引く重要な分岐点である。歴代的に芸術至上主義者たちと形式主義者たちは内容と分離された「純粹形式」云々といながら、言語問題を基本問題として前面に出し、詭弁を並べ立てた。今日も彼等は、内容と形式、思惟と言語に対する形而上学的な主張に固執している。我が作家たちは、言語問題をめぐって事実主義的な原則を固守するところに格別な注意を払わなければならない。

言語駆使の事実主義的な原則からすれば、基本は内容と形式の有機的な統一を保障することである。

内容は、見るべきものがないにも拘わらず、言語のみをもって小細工を施している作品は、形式主義的な作品である。生活に対する深い探求がないにも拘わらず、作品に入れ込む思想・感情と生活内容が貧弱な作家たちが、よく下手な言語遊びに取り縋る。内容のないものに、言葉遊びで隠して化粧を塗るのは大衆を欺くものである。その反面、表現したい言葉も多くあって、意義のある思想を話そうと努力するにも、言葉が足りず表現できない作家は、言語の芸術家としての資格を喪失した人である。言語探求に力を入れない作品は、内容を読む気もしない。〔例えて言えば〕容器が良ければ、その中に盛られている食べ物も食欲をそそるものである。言葉の味が、作品や言語の未熟な作品と文学の思想・芸術性を落とすことと同様である。

言語駆使で、内容と形式の有機的な統一性を保障しようとすれば、生活に対する深い探求と深奥な思索が必要である。生活は、作家に内容を提供し、内容はそれに沿う形式を要求する。立派な言語表現は、虚空から生まれるものでなく、生活に対する深い探求と思索過程で発見される。生活に対する知識が無く、思想・感情が枯れて、主義主張が明白でない作家の場合、何時まで経っても、深くかつ機知のある表現は思い浮かばない。作家は、言葉をもって小細工を考えるのでなく、自分自身が表現しようとする対象を、実際に見ることが出来なければならず、その本質と意義に対する他人とは異なる把握を備えなければならない。人は、自分が知っている程度の表現はできる。一人の人間が持っている言語の総量とは、認識と思惟の総量と同様である、という言葉がある。自分からは見ることができない対象、自己からは把握することができない本質は、その如何なる美辞麗句を使っても、人々に伝わらない。したがって、立派な言語形象を創造するための探求の最初の工程は、いつも描写対象に対する豊富な体験と認識から始めなければならない。

言語形象に深い意味を込めなければならない。言語形象に深い意味を

込めることが自体が、内容と形式を高い水準で結合させることを意味する。名文章、名表現、名台詞の基本表徴は、意味が深いところにある。したがって、文章の中に文章があって、言葉の中に言葉があるとされる。文学の言語は、深い意味を込める名文章、名表現、名台詞でなければならない。文章と表現の中に深い意味を込められる才能は、生活の意義を深くかつ幅広く把握し、簡潔に表せる作家のみから見られる。

作家は、台詞の形象に格別な注意を払わなければならない。映画文学と小説で台詞を乱発する現象があるが、これは映画と小説の基本形象の手段に対する正しい観点に立っていないところもあるが、基本は作家の思想的な意図を映画の行動線や小説の描写で解決できず、台詞を通して直線的に露出させるために、台詞が必要以上に多くなるものの、重量感があって、哲学的な深さのある台詞はあまり見られない。台詞を意のまま乱用することなくさなければならない。

言語駆使で、内容と形式の有機的な結合を保障するためには、情況と対象に合う表現を探求しなければならない。我が文学の主人公たちは、政治性と人間性が結合された人間である。台詞形象は、人物の政治理念と個性を集中的に反映すると同時に、対話する時の周囲の雰囲気と環境にきちんと合わなければならない。描写文、主情吐露文、説明文のような作家の言葉である場合も同様である。作家の言葉は、その一つずつが、対象とそれが置かれている状況、作家の思想・感情、そして作品の様相に全面的に符合する表現でなければならない。作家の言葉だからと言って、主観的になってそのままにして置くと、対象と情況を誇張することも生じ、矮小化することも有り得るのであり、結局内容と形式の不一致を招くこともある。

該当時期の生活と時代を鮮明にし、真摯に見せようとすれば、その時代語の言語生活を正確に反映しなければならない。作家の言葉である場合、歴史物であるとしても、全的にその時期の言語をそのまま使うこと

はできない。歴史物で用いる作家の言葉は、今日の朝鮮文化語を使いながら、該当の歴史的時代の常用語彙と常用の言い回しを時代的な象徴として浮かび上がらせるものとして見せる程度に利用しなければならない。時代に合う言語生活を反映する際に特別によく選んで使うものである。過去のある時期の生活を、今日の視点で把握し、意義のあるように描写しなければならないものの、歴史主義的な原則を離れて、存在しなかったものを造り出すとか、存在しなかったものを勝手に改作して出しては絶対に駄目である。

言語駆使の事実主義原則を具現するところには個性的かつ斬新な表現を探求することも重要である。

日常生活で人々の思想・感情と文化・道徳の水準、職業と知識の程度、嗜好と趣味が類似した言葉を通して表現されるように、作家の世界観と創作的な個性も、言語を通してそのまま現われる。言語は、人々の心の中を覗かせる役割をし、外に向けて照らし出す「窓」でもあると言える。文学の言語は、公式的な事務分野と新聞報道や、科学技術分野の言語と違って、生動感があって、情緒のある個性的な特性を持っている。このような形象的な特徴の中でも、主となるものは、個性的な特徴である。言語は個性化されれば、生動感が出て情緒も入り込む。言語形象の個性化は、他人とも異なる独特な言い回しをするか、独特に表現しようとする意図によって成り立つものではなく、体験した事実と感じ取る思想・感情を真実のままより正確に、より明白に現そうと試みる過程で成り立っている。文学の言語は、個性化されればされるほど、独創性と斬新性が多く左右される。文学作品では、言語が斬新でなければ、それに入る内容も斬新でなくなる。

作家は、他の作品で使った表現は、原則的に再び使ってはならない。幾ら芸術的かつ洗練された名文章、名台詞であっても、一回以上の価値を持ち得ず、それが全ての作家の絶対的な基準になることもない。作家

はできれば、奇抜な着想を試み、斬新な表現と語彙を選んで使わなければならない。不朽の古典的な名作『3人1党』⁽⁸⁾の中で、3人の大臣が互いに権力闘争を繰り広げる際の、言葉の喧嘩の場面は、台詞を個性化した良い実例である。三つの党派に属している軍隊を統合することが白馬国の侵入を防ぎ、国を救う唯一の道である、と主張する朴大臣の台詞と、強弱が異なる情況では大きな国に援兵を要請するのが賢明な方策である、と主張する文大臣の台詞や、危急時には一步離れて事態を収拾し、力を蓄えなければならない、と主張する崔大臣の台詞は、全てが人物の性格的な特徴を表現する仮想的な言葉になっているので、互いに龍床（最高権力者の玉座）に座ろうと懐柔と権謀術数、詐欺と誤魔化し、背信と売国をしながら、恐ろしい角逐戦を繰り広げる3大臣の表裏異なる姿をリアルに現している。人々は、この場面を舞台で直接に見ずに、台詞のみを読んで見るだけでも、大きな体でいざとなったら刀を真っ先に持ち出しそうな武官型の無知な朴大臣や、事あるごとに王族出身であると紳士ぶってはいるものの、実は腹黒い文大臣と、狡猾かつ毒々しい崔大臣の性格的な特徴をリアルに思い描くことができるであろう。

我が文学で、言語形象の個性化を確固たるものとして保障するための決定的な方法は、作家たちが自分の独特的な文体を確立することである。今、我が国には自分の明確な文体を持っている作家が少ない。自己文体を持っていない作家は、本物の作家ではない。作家であるならば、自己の明確な言語的な個性を持ち、創作〔活動上〕では毎回、他人と区別される独特的言語形象を持ち出さなければならない。

⁽⁹⁾ 叙事詩の『白頭山』を詠んだ趙基天（조기천）は、自己文体を持っている才能ある詩人であると言える。彼が書いた詩的な表現は、非常に独特かつ奇抜なものであるために、誰もそれを模倣することができない。そのまま剽窃せずに、それと若干似ている味を匂わす表現で表わしても、直ぐに彼の詩的な表現を模倣したことが現われうる。作家は、誰も模倣することができます。

できない自己の顔、自己の固有の言語畠を持って文壇に出なければならない。

作家が自己の文体を持ち、斬新な言語形象を創造するのは、資質と器量に掛かっている。

言語駆使の秘訣は、全的に作家の才能に掛かっている。豊富な表現力と一般化の可能性を秘めている言語手段の威力は、作家自身が如何なる方法で、如何なる水準で利用するかによって決定される。作家は、形象手段と手法とに精通している時にのみ、それを自己の意図に合わせて充分に利用することができるのであり、その過程で自己流の言い回しを身につけるようになる。作家こそ、最も多くの語彙の所有者、言語駆使の名手でなければならない。

(『文化語学習』、1993年2号、3-8)

5. 〈『主体文学論』5章6節原文〉

「언어형상에 문학의 비결이 있다」

『주체문학론』 1992년

문학은 언어의 예술이다. 문학은 오직 언어를 통하여 인간과 생활을 그리며 사상감정을 전달하는 것 만큼 읽는 사람들이 작가의 능란한 언어 솜씨에 매혹되어 한문장 한문장 눈을 밝혀가며 새겨나갈 수 있게 되어야 한다. 아무리 큰 사상을 심어놓아도 문장이 맛이 없으면 독자의 마음을 끌 수 없다.

지금까지 언어형상에 밝지 못한 작가가 사상예술적으로 성공한 작품을 써낸례는 없다. 동서고금의 이름 있는 작가는 다 언어의 능수였으며 민족어발전의 개척자였다. 우리 나라에도 언어의 예술가로서 빛나는 재보를 남긴 작가가 많다.

불후의 고전적 명작을 비롯한 항일혁명문학은 우리 말의 주체성과 민

족성을 구현하고 인민대중의 자주적요구에 맞게 언어의 기능을 독창적으로 발전시킨 빛나는 본보기를 창조하였다. 불후의 고전적명작에 나오는 대사와 시구절은 우리 문학이 대를 이어 계승발전시켜 나가야 할 고귀한 언어유산이다. 작가는 우리 문학의 빛나는언어전통을 이어받아 문학의 언어형상수준을 높이는데서 결정적인 전환을 일으켜야 한다.

언어탐구와 형상에서는 주체적립장을 확고히 견지하는 문제가 가장 중요하다.

언어는 인간생활의 힘있는 수단이다. 인간의 활동은 언어를 떠나서 이루어질수 없으며 사회적존재로서의 인간의 호상관계는 언어의 역할을 떠나서 생각할수없다. 언어는 인민대중의 자주성을 실현하기 위한 투쟁에서 힘있는 무기로 된다. 말과 글이 있어야 사람들을 주체형의 인간으로 교양있는 사업도 잘할수 있고 경제와 문화, 과학과 기술을 발전시켜 자연과 사회, 인간을 주체의 요구대로 개조해나갈수 있다. 언어는 민족성을 고수하고 발전시키는데서 매우 중요한 작용을 한다. 피줄과 함께 언어가 같아야 한민족이라고 말할수 있으며 자기 언어의 순결성을 지켜나가는 민족만이 자주적으로 발전할수 있다. 민족어가 민족의 존망과 관련되는 사활적인것의 하나로 되기 때문에 제국주의자들은 다른 나라를 침략할 때마다 모국어말살정책을 강요한다. 우리는 미제침략자들은 추구하고있는 북과 남사이 민족이질화책동을 결정적으로 짓부시고 우리 민족어의 순결성과 공통성을 지키기 위한 투쟁을 적극벌려야 한다.

작가는 언어문제가 단순히 작품의 형상문제인 것이 아니라 자기민족, 자기 인민의 자주성과도 관련되는 중요한 문제라는 것을 깊이 명심하고 언제나 주체적립장에서 어휘를 고르고 문장을 다듬어야 한다.

언어형상에서 주체적립장을 견지하자면 인민대중의 의사와요구에 맞는 언어를 탐구하고 살려써야 한다.

우리 인민의 감정과 미감에 맞게 말하고 글을 쓰는 것이 바로 언어에

서 주체를 세우는 것이다. 문학의 언어형상은 개별적인 사람들의 언어 행위와는 다른 점을 가지고 있다. 작품에서 언어는 인민대중을 대상하여 써여지는 것 만큼 작가는 언제나 인민과 말하는 입장에서 언어를 탐구하여야 한다.

문학언어는 알기 쉬워야 한다. 문학작품은 각이한 문화수준을 가진 광범한 인민대중이 누구나 다 보고 알 수 있게 쉬운 말로 써여져야 한다. 언어의 통속성은 문학작품의 인민성을 규정하는 중요한 표징의 하나이다. 인민은 알기 쉬운 말로 생활의 진리를 표현할 줄 아는 작가를 사랑하며 따른다.

문학의 언어는 문화적이어야 한다. 문학작품이 인민대중의 구미에 맞으려면 알기 쉬우면서도 높은 문화성을 가져야 한다. 문학언어의 문화성을 여러 측면에서 나타난다.

작품의 언어는 표현이 정확하여야 한다. 한 문학작품에서 어느 한 대상을 표현하는데 가장 알맞은 표현은 하나밖에 없다. 수많은 비슷한 표현 가운데서 그 대상에 가장 적중한 하나의 표현을 찾아내는데 작가의 재능이 있다. 대상의 본질을 명중하는 적중한 어휘를 찾아내는 작가의 노력에 대하여 산더미 같은 금광의 벼랑속에서 한알의 금짜래기를 얻어내는 일과 비교하는 경우도 있다. 문장을 다듬는데 뼈심을 넣는 작가만이 보석처럼 빛을 내는 정확한 단어와 표현을 찾아낼 수 있다. 우리의 문학은 문화어 규범을 지키는데서 모범이 되어야 한다. 우리 말 규범은 민족어의 특징과 요구를 일반화하여 모든 사람이 공동으로 지켜야 할 언어 사용준칙을 규제하고 있다. 언어규범에 맞지 않는 부정확한 말은 사회의 언어규범화를 확립하는데 해로운 영향을 준다.

문학의 언어는 정확하면서도 간결하고 명료하여야 한다. 글이 간결하고 명료하게 되려면 쓸데없이 설명을 덧붙이는 일이 없어야 한다. 불후의 고전적 명작 혁명가극『꽃파는 처녀』에 나오는 하늘중천에 솟은 달은 하나이건만 땅위에서 보는 사람들의 마음은 서로 다르다는 시문장

이나 영화문학『군당책임비서』에 나오는 충신도 우리 곁에 있고 간신도 우리 곁에 있다는 대사 같은 것은 표현이 간결하지만 많은것을 생각하게 한다. 문학의 언어는 그 하나하나가 열, 백마디의 말로도 대신할수 없는 함축되고 명백한 표현으로 이어져야 한다.

언어의 문화성을 높이자면 낡은 시대가 남겨놓은 비문화적인 언어를 없애버려야 한다. 언어는 오랜 세월 세대를 이어 몰려온것이기 때문에 거기에는 낡은 유물이 적지않게 남아있다. 낡은 언어관습은 쉽사리 고쳐지지도 않는다. 언어에 남아있는 낡은 시대의 오물을 걷어내고 새로운 언어문화를 건설하는 것은 하나의 혁명이다. 작가는 언어혁명을 선도하는 기수가 되여 온갖 속되고 비문화적인 언어를 없애는데 앞장서야 한다.

언어형상에서 인민대중의 요구를 구현하자면 인민이 늘 쓰는 입말을 작품에 적극 받아들이는 것이 중요하다. 인민적인 입말에 있는 좋은 점을 글말에 널리받아들여 글말과 입말의 차이를 줄이는 것은 우리말을 주체적으로 발전시키기 위한 중요한 과업의 하나이다. 민족어는 원래 입말로부터 생겨났으며 입말에 기초하여 글말이 발전하였다. 지난날에는 문자와 글이 지배계급의 소유물로 되고있었는데로부터 지배계급의 손에 장악된 글말과 인민이 널리 쓰는 입말사이에는 여러가지 심한 차이가 생겨나게 되었다. 인민대중이 문자와 서사생활의 주인으로 된 오늘의 조건에서 낡은 시대가 남겨놓은 입말과 글말의 심한 차이를 그대로 들수없다. 문필가들은 인민이 써오던 입말의 풍부하고 우수한 요소를 적극 받아들여 글말을 더욱 발전시켜야 하며 글말이 입말을 보다 문명한 것으로 만드는데서 선도적역할을 하도록 하여야 한다. 우리 인민이 오랜 역사를 통하여 창조하고 다듬어온 입말은 우리 문학의 언어를 기름지게 하는 무진장한 원천이다. 작가는 인민들속에 들어가 허심하고 진지한 태도를 가지고 그들이 쓰는언어를 꾸준히 배워야 한다. 인민적 언어에서 고상하고 아름다운 표현을 찾아내고 골라써야 대중에게 리해

되고 접수되는 훌륭한 언어형상을 창조할수 있다.

언어형상에서 주체적립장을 견지하자면 고유한 우리말을 적극 살려 쓰는데도 힘을 넣어야 한다.

고유어는 다른 민족어의 침습을 받지 않고 그 민족이 대대로 창조하고 발전시켜온 민족적특성을 가장 뚜렷하게 가지고있는 언어이다. 고유어는 민족어에서 기본을 이룬다. 고유어는 민족의 고유한 심리와 정서를 그대로 반영한 언어요소이므로 글의 민족적색채를 돋구고 민족적정서를 살리는데 효과적이다. 우리의 고유어는 어감이 풍부하고 섬세한 정서적인 빛깔을 가지고있으며 표현이 다양하고 말소리의 울림이 아름답기 때문에 문학작품의 형상상과 서정성을 살리는데 매우 적중한 언어수단으로 된다. 우리의 고유어에 기초하여 씌여진 작품을 보면 대체로 다 서정이 짙고 생신한 형상적인 맛을 풍긴다. 불후의 고전적명작『사향가』는 우리의 고유어를 리용하여 풍만한 형상미와 향토적인 서정미를 돋군 본보기작품이다. 내고향을 떠나올 때 나의 어머니 문앞에서 눈물 흘리며 잘 다녀오라 하시던 말씀이 귀에 쟁쟁하다고 노래한 1절이나 우리 집에서 멀지 않게 조금 나가면 작은 시내에 돌돌흐르고 어린 동생들 뛰노는 모양이 눈에 삼삼하다고 노래한 2절은 다 우리의 고유어에 기초하여 사람의 가슴속에 사랑하는 고향과 조국산천에 대한 사무친 애정의 감정을 불러일으키고있다. 우리의 문학작품은 다 고유어의 진맛을 돋구는 참다운 조선식작품으로 되어야 한다.

고유어를 살려쓰는것과 함께 외래어와 한자어를 될수록 새로 다듬는 우리 말로 바꾸어써야 한다.

세계에 다른 나라 말이 흘러들어오지 않는 날은 거의 없다. 특히 제국주위자들의 식민지로 있던 나라나 큰 나라들사이에 끼여있는 작은 나라인 경우에는 다른 나라 말의 침습을 더 많이 받게 된다. 이런 나라들에서 다른 나라 말과 글의 잔재를 없애버리지않고서는 민족어의 순결성을 지킬수 없다.

우리나라에서는 지금 고유한 우리말을 적극 살리는 한편 지난날 우리 말속에 흘러들어온 외래어와 한자어를 정리하는 사업이 힘 있게 벌어지고 있다. 이것은 우리말의 민족적 특성을 고수하는 면에서는 물론, 북과 남사이에 언어의 이질화를 막는데서도 중요한 방도로 된다. 지금 남조선에서 민족어가 심히 말살되고 있는데다가 북과 남의 겨레들이 오랫동안 서로 갈라져 살아오면서 언어교류를 할 수 없었기 때문에 언어의 공통성이 사라질 수 있는 위험이 조성되고 있다. 이런 때 북은 북대로 남은 남대로 인민의 언어생활을 자연발생성에 내맡겨둔다면 오래지 않아 민족의 기본징표인 언어의 단일성마저 잃어버릴 수 있다. 비록 언어교류가 없는 조선에서도 북과 남이 같은 하나의 기준, 하나의 원칙을 내세우고 언어를 발전시킨다면 그런 사태를 미리 막을 수 있다. 북과 남이 다같이 고유조선말을 기준으로 삼고 언어의 기본대를 세우며 외래어와 한자어를 정리하며 우리말로 바꾸는 원칙에서 언어를 발전시킨다면 언어의 이질화를 미리 막고 그 순결성을 지켜낼 수 있을 것이다. 지난날 고유조선말은 공화국북반부에서도 널리 써여 왔고 남조선에서도 널리 써여 왔지만 미제에 의하여 국토가 분렬된 다음부터는 사정이 달라졌다. 오늘 남조선에서 우리말은 그 순수성이 점차 사라지고 잡탕말로 변해가고 있다.

해방전까지 《표준어》로 삼아오던 서울말도 변질되어 영어, 일본어, 한자어 투성이로 되었으며 말투와 억양이 우리 민족의 전통적미감에 맞지 않는 이상한 것으로 변하였다. 공화국북반부에서만은 우리 당의 옳바른 언어정책에 의하여 예로부터 써오던 고유조선말이 순수하게 살아남아있으며 시대의 요구에 맞게 발전하였다. 혁명의 수도 평양은 우리말과 글의 민족적특성을 가장 순결하게 고수하고 발전시킨 문화어의 중심지이다. 새롭게 발전한 오늘의 평양말을 기준으로 삼는다면 우리 말의 순결성과 주체성을 살리면서 그것을 건전하게 발전시킬 수 있다. 평양문화어는 공화국북반부 전체 인민의 공동의 노력으로 창조하고 가

꾸어온 우리 민족어의 우수한 언어요소를 집대성하고 있으며 서울말을 비롯하여 남조선 각지에서 전통적으로 써오던 좋은 민족어요소도 흡수하여 발전시킨 것이다. 남조선동포들과 해외동포들이 평양을 찾아올 때마다 평양문화어의 우수성에 대하여 찬사를 아끼지 않고 있는 것이 우연한 일이 아니다. 작가는 우리 당의 언어정책의 정당성을 누구보다 깊이 인식하고 평양문화어를 적극 살려써야 한다.

작품창작에서 외래어와 한자어를 많이 쓰는 경향은 작가의 낡은 언어관념과 관련되어 있다. 지난날 우리 나라의 봉건사대부들은 국문을 천시하고 한문을 승상하면서 한문을 많이 아는 사람, 한자어를 많이 쓰는 사람을 유식한 사람으로 여기였다. 이런 낡은 관념은 해방후 우리 민족어발전에 적지 않게 방해를 주었으며 오늘까지도 그 잔재가 완전히 뿐리뽑히지 않고 있다.

외래어와 한자어를 적게 쓰려면 다듬은 우리말을 많이 알아야 한다. 지금 체계적으로 외래어와 한자어를 우리말로 다듬고 있는데 다듬은 말을 대중속에 보급하는데서 작가의 위치가 중요하다. 작가는 다듬은 말을 많이 알고 작품에 널리 리용하여야 한다. 새로 다듬은 말이 나오면 작가들이 먼저 작품에 받아들여야 한다.

언어 탐구와 형상에서 주체적립장을 철저히 지켜나가려면 위대한 수령님의 혁명적문풍을 따라배워야 한다.

위대한 수령님께서는 쉬임없이 사상리론활동과 문필활동을 벌리시는 과정에 우리 시대의 가장 혁명적이며 인민적인 문풍을 창조하시였다. 수령님의 문풍은 우리의 말과 글을 인민대중의 요구에 맞게 자주적으로 발전시키는데서 나서는 원칙적요구를 가장 승고한 높이에서 해결하고 완성한 혁명적이며 인민적인 문풍의 귀감이다.

수령님의 문풍을 따라배우기 위하여서는 수령님의 독창적인 언어 사상과 리론으로 무장하여야 하며 수령님의 교시와 로작을 많이 읽고 새기면서 문장의 단어표현의 묘미를 원리적으로 깊이 채득하여야 한다.

작가는 수령님의 교시와 로작에서 우리말의 민족적특성을 전면적으로 발양시킨 측면, 당적이며 로동계급적인 견지에서 문제를 제기하고 깊이 있게 해명한 측면, 인민이 알아들을수 있는 쉬운 말로 심오한 뜻을 표현한 측면, 독창적인 새로운 표현을 탐구한 언어구사의 빛나는 모범을 창작에 적극 구현하여야 한다.

언어 탐구와 형상에서는 사실주의원칙을 철저히 구현하는 것이 중요하다.

언어는 사실주의와 반사실주의, 진보적문학과 반동문학의 계선을 가르는 주요한 분기점이다. 력대적으로 예술지상주의자들과 형식주의자들은 내용과 분리된 『순수형식』을 운운하면서 언어문제를 기본문제를 내세우고 궤변을 늘어놓았다. 오늘도 그들은 내용과 형식, 사유와 언어에 대한 형이상학적인 주장을 고집하고 있다. 우리 작가들은 언어문제를 둘러싸고 사실주의적원칙을 고수하는데 각별한주의를 돌려야 한다.

언어구사의 사실주의적원칙에서 기본은 내용과 형식의 유기적통일을 보장하는 것이다.

내용은 보잘 것 없는데 언어만 가지고 잔재간을 피운 작품은 형식주의적인 작품이다. 생활에 대한 깊은 탐구가 없는데로부터 작품에 담을 사상감정과 생활내용이 빈약한 작가들이 흔히 서툰 말장난에 매달린다. 없는 내용을 말재주로 가리우고 분칠하는 것은 대중에 대한 희롱이다. 반대로 하고싶은 말도 많고 의의있는사상을 이야기하려고 애를 쓰면서도 말이 모자라 표현하지 못하는 작가는 언어의 예술가로서의 자격을 상실한 사람이다. 언어탐구에 품을 넣지 않은 작품은 내용도 볼맛이 없다. 그릇이 빛나야 담겨진 음식도 구미를 돌군다. 말이 반찬이 작품이나 언어가 미숙한 작품이나 문학의 사상예술성을 떨구는데서는 같다.

언어구사에서 내용과 형식의 유기적통일을 보장하자면 생활에 대한 깊은 탐구와 심오한 사색이 필요하다. 생활은 작가에게 내용을 제공하

고 내용은 그에 따르는 형식을 요구한다. 훌륭한 언어표현은 허공에서 생겨나는 것이 아니라 생활에 대한 깊은 탐구와 사색 과정에 발견된다. 생활에 대한 지식은 없고 사상감정이 떼마르고 주의주장이 명백치 못한 작가에게는 언제 가야 깊이있고 기지있는 표현이 떠오를수 없다. 작가는 말을 가지고 재간피울 생각을 할것이 아니라 자기가말하려는 대상을 실지로 볼줄 알아야 하며 그의 본질과 의의에 대한 남다른 깊은 파악을 가지고있어야 한다. 사람은 자기가 아는것만큼 표현할수 있다. 한 인간이 가지고있는 언어의 총량은 인식과 자유의 총량과 맞먹는다는 말이 있다. 자기가 볼수 없는 대상, 자기가 파악하지 못한 본질은 그 어떤 미사려구를 써도 사람들에게 전달될수 없다. 그러므로 훌륭한 언어형상을 창조하기 위한 탐구의 첫공정은 언제나 묘사대상에 대한 풍부한 체험과 인식으로부터 시작하여야 한다.

언어형상에 깊은 뜻을 담아야 한다. 언어형상에 깊은 뜻을 담는 것 자체가 내용과 형식을 높은 수준에서 결합시킨다는 것을 의미한다. 명문장, 명표현, 명대사의 기본표징은 뜻이 깊은데 있다. 그래서 글속에 글이 있고 말속에 말이 있다고한다. 문학의 언어는 깊은 뜻을 담은 명문장, 명표현, 명대사로 되여야 한다. 문장과 표현 속에 깊은 뜻을 담을 줄 아는 재능은 생활의 의의를 깊고 폭넓게 파악하고 간결하게 나타낼 줄 아는 작가에게서만 볼수 있다.

작가는 대사형상에 각별한 주의를 돌려야 한다. 영화문학과 소설에서 대사를 람발하는 현상이 있는데 이것은 영화와 소설의 기본형상수단에 대한 옳은 관점이 서있지 못한데도 있지만 기본은 작가의 사상적 의도를 영화의 행동선이나 소설의 묘사로 해결하지 못하고 대사를 통하여 직선적으로 로출시키기 때문에 대사가 필요없이 많아지지만 무게 있고 철학적깊이가 있는 대사는 별로 찾아볼수 없다. 대사를 망탕 람용하는 일이 없어야 한다.

언어구사에서 내용과 형식의 유기적인 결합을 보장하기 위하여서는

정황과 대상에 맞는 표현을 탐구하여야 한다. 우리 문학의 주인공들은 정치성과 인간성이 결합된 인간이다. 대사형상은 인물의 정치리념과 개성을 집중적으로 반영하는 동시에 말할 때의 주의분위기와 환경에 꼭 들어맞아야 한다. 묘사문, 주정토로문, 설명문 같은 작가의 말인 경우에도 마찬가지이다. 작가의 말은 그 하나하나가 대상과 그것이 처한 정황, 작가의 사상감정 그리고 작품의 양상에 다같이 부합되는 표현이어야 한다. 작가의 말이라 하여 주관에 빠져 제멋대로 늘어놓으면 대상 과정황을 과장할수도 있고 왜소화할수도 있으며 결국 내용과 형식의 불일치를 가져올수 있다.

해당 시기의 생활과 시대상을 설명하고 진실하게 보여주려면 그 시대어의 언어생활을 정확히 반영하여야 한다. 작가의 말인 경우에는 역사물이라고하여 전적으로 그 시기의 언어를 그대로 살려쓸수는 없다. 역사물에서 작가의 말은 오늘의 조선문화어를 쓰면서 해당 역사적시대의 상용어휘와 상용어투를 시대적표상이떠오를수 있게 맛이나 보이는 정도로 리용하여야 한다. 시대에 맞게 언어생활을 반영하는데서 특별히 잘 골라서 쓰는것이다. 지난 시기의 생활을 오늘의 견지에서 파악하고 의의있게 묘사하여야 하지만 역사주의적원칙을 떠나서 없던 것을 만들어내거나 없던 것을 제멋대로 개작하여 내놓아서는 절대로 안된다.

언어구사의 사실주의원칙을 구현하는데서는 개성적인 참신한 표현을 탐구하는것도 중요하다.

일상생활에서 사람의 사상감정과 문화도덕수준, 직업과 지식정도, 기호와 취미가 거의나 말을 통하여 표현되는것처럼 작가의 세계관과 창작적개성도 언어를 통하여 그대로 드러난다. 언어는 사람의 마음속을 들여다볼수 있게 하고 밖에 내비칠수도 있게 하는 《창문》이라고 할수 있다. 문학의 언어는 공식적인 사무분야와 신문보도, 과학기술분야의 언어와 달리 생동하고 정서있고 개성적인 특성을 가진다. 이러한 형상

적특징가운데서도 주되는것은 개성적인 특징이다. 언어는 개성화되어야 생동해지고 정서가 깃든다. 언어형상의 개성화는 남보다 류별나게 말하거나 색다르게 표현하려는 의도에 의하여 이루어지는 것이 아니라 체험한 사실과 느낀 사상감정을 진실그대로 보다 정확하고 보다 명백하게 드러내보아려고 애쓰는 과정에서 이루어진다. 문학의 언어는 개성화될수록 독창성과 참신성이 많이 좌우된다. 문학작품에서는 언어가 새롭지 못하면 그에 담겨지는 내용도 새로 울수 없다.

작가는 다른 작품에서 쓴 표현은 원칙적으로 다시 쓰지 말아야 한다. 아무리 예술적으로 세련된 명문장, 명대사라고 하여도 한 번 이상 가치를 가질수 없으며 그것이 모든 작가의 절대적인 기준으로 되는것도 아니다. 작가는 될수록 기발하게 착상하고 생신한 표현과 어휘를 골라써야 한다. 불후의 고전적명작『3인 1당』에서 세 정승이 서로 자리다춤을 하는 말싸움장면은 대사를 개성화한 좋은 실례이다. 세 당파에 속해있는 군대를 통합하는 것이 백마국의 침입을 막고 나라를 구원하는 유일한 길이라고 주장하는 박정승의 대사나 강약이 부동한 정황에서는 큰 나라에 원병을 청하는 것이 현명한 방책이라고 주장하는 문정승의 대사나 위급한 때에는 한걸음 물러서서 사태를 수습하고 힘을 키워야 한다고 우기는 최정승의 대사는 다 인물의 성격적특징을 표현하는 가성적인 말로 되어있기 때문에 서로 통상에 올라앉으려고 회유와 권모술수, 사기와 협잡, 배신과 매국을 하면서 무서운 각축전을 벌리는 세 정승의 표리부동한 몰골을 생동하게 드러내고 있다. 사람들은 이 장면을 무대에서 직접 보지 않고 대사만 읽어보아도 큰 몸집에 여차하면 칼부터 빼드는 무관형의 무지막지한 박정승과 말끝마다 왕족출신이라고 점잔을 빼지만 속에 흥심을 품은 문정승과 교활하고 표독스럽기 그지 없는 최정승의 성격적특징을 생동하게 그려볼수 있을 것이다.

우리 문학에서 언어형상의 개성화를 확고히 보장하기 위한 결정적인 방도는 작가들이 자기 식의 독특한 문체를 확립하는것이다. 지금 우리

나라에는 자기의 똑똑한 문체를 가지고 있는 작가가 얼마 되지 않는다. 자기 문체를 못가진 작가는 진짜 작가가 아니다. 작가라면 자기의 뚜렷한 언어적개성을 가지고 창작에서 매번 남과 구별되는 독특한 언어형상을 들고나와야 한다. 서사시『백두산』을 지은 조기천은 자기 문체를 가진 재능있는 시인이라고 할수 있다. 그가 쓴 시적표현은 매우 독특하고 기발한것이 기때문에 누구도 그것을 모방할수 없다. 그대로 표절하지 않고 약간 그 비슷한 맛이 풍기는 표현으로 돌려써도 인차 그의 시적표현을 모방했다는 것이 나타날수 있다. 작가는 그 누구도 모방할수 없는 자기의 얼굴, 자기의 고유한 언어밭을 가지고 문단에 나서야 한다.

작가가 자기의 문체를 가지고 생신한 언어형상을 창조하는 것은 자질과 기량에 달려있다.

언어구사의 비결은 전적으로 작가의 재능에 달려있다. 풍부한 표현력과 일반화의 가능성은 가진 언어수단의 위력을 작가가 언어를 어떤 방법으로 어떤 수준에서 리용하는가에 따라 결정된다. 작가는 형상 수단과 수법에 정통하고있을 때에만 그것을 자기의 의도에 맞게 충분히 리용할수 있으며 그 과정에 자기 식의 투를 가지게 된다. 작가야말로 가장 많은 어휘의 소유자, 언어구사의 명수가 되어야 한다.

(『문화어학습』, 1993년 2호 3-8)

註

- (1) この『主体文學論(主体文学論)』は金正日が1992年1月20日に発表したものである。これは全7章32節で成り立っている。5章6節に「언어形상에 문학의비결이 있다(言語形象に文学の秘訣がある)」が掲載されている。
- (2) 北朝鮮では金日成がいうことを「教示」といい、金正日がいうことを「指摘」または「談話」という。

- (3) 拙稿、「北朝鮮における言語政策—金正日の「第1次談話」・「第2談話」・「第3談話」の全文翻訳一」、『語研紀要』第38巻第1号、愛知学院大学、2013年、246参照。
- (4) 同上論文、247–248参照。
- (5) 1972年に発表した映画である。その制作には金正日も関与したとされる。その内容は北朝鮮の社会と文化を紹介するかたわら、共産主義革命の正当性を宣伝する映画である。
- (6) 1987年に制作された北朝鮮の労働動員のための映画である。
- (7) この歌は、金日成が1930年代に自ら作詞したとされる革命歌謡である。
- (8) 1929年、金日成が直接創作したといわれる革命演劇である。その内容は、初期の抗日パルチザン活動を行っていた時の民族主義陣営と共産主義陣営の間に起こった紛争と分裂に反対するものである。
- (9) これは趙基天（1913年～1951年）が1947年に発表した作品で、彼の代表的な長編叙事詩である。これは北朝鮮の革命的な伝統思想を表現した記念的な作品と評価されている。
- (10) 趙基天は、咸鏡北道の會寧で生まれる。彼はソビエトと北朝鮮で一級詩人として活躍した。1951年に国旗勲章2級を授与された。

参考文献

- 김정일、「언어와 민족문제」(1964.2.20)」、『문화어학습』、1995년 2호
 「언어형상에 문학의 비결이 있다」、『주체문학론』、1992년
- 김민수외、『김정일 시대의 북한언어』、태학사、1997
- 文嬉眞、「北朝鮮における言語政策」、『語研紀要』第35巻、愛知学院大学、2010
 「北朝鮮における言語政策」、『語研紀要』第36巻、愛知学院大学、2011
 「北朝鮮における言語政策」、『語研紀要』第37巻、愛知学院大学、2012
- 大阪外国語大学朝鮮語研究室編、『朝鮮語大辞典』上・下、角川書店、1986
- 한글학회、『우리말큰사전』、어문각、1992
- 사회과학원、언어학연구소、『조선말대사전 (증보판)』3권、사회과학출판사、2006、2007

愛知学院大学語学研究所規程

(名称・所属)

第1条 本研究所は愛知学院大学語学研究所（以下「本研究所」という）と称し、愛知学院大学教養部に設置する。

(目的)

第2条 本研究所は建学の精神に則り、外国語の総合的研究につとめ、外国語教育の向上を目的とする。

(事業)

第3条 本研究所は下記の事業を行う。

- (1) 外国語及び外国語教育に関する組織的研究
- (2) 外国語教育活動の調査と分析
- (3) 研究成果の発表及び調査・分析の報告のための研究所報の刊行
- (4) その他設立の目的を達成するに必要な事業

(組織)

第4条 本研究所の所員は本学教養部語学担当の専任教員から成る。

(役員・任期)

第5条 本研究所に次の役員をおく。

所長1名、副所長1名、委員若干名

任期はいずれも2カ年とし、再任を妨げない。

(所長)

第6条 所長は、所員会議の議を経て、学長これを委嘱する。

2 所長は本研究所を代表し、運営全般を統括する。

(副所長)

第7条 副所長は所員会議の議を経て、所員の中から研究所長これを委嘱する。

2 副所長は所長を補佐する。

(運営委員会)

第8条 本研究所に運営委員会をおく。

2 運営委員会は、所長、副所長、委員から成り、所長は運営委員長を兼務する。運営委員会の規程は別に定める。

(所員会議)

第9条 本研究所に所員会議をおく。

2 所員会議は全所員をもって構成し、その過半数の出席をもって成立する。

3 所員会議は所長が召集し、その議長となる。但し、全所員の4分の1以上の請求があった場合、その請求より2週間以内に所長は所員会議を開催しなければならない。

(経費)

第10条 本研究所の経常費は愛知学院大学の年間予算をもってこれにあてる。

(規程の改正)

第11条 本規程の改正は、全所員の3分の2以上の賛同をえ、教養部教授会の議を経て、学長の承認をうることを要する。

附 則

本規程は、昭和50年4月1日より施行する。

本規程は、平成11年2月12日より改正施行する。

『語研紀要』投稿規定

(投稿資格)

第1条 本誌に投稿する資格をもつ者は、原則として、語学研究所所員とする。

(転載の禁止)

第2条 他の雑誌に掲載された論文・研究ノート・資料・翻訳は、これを採用しない。

(著作権)

第3条 本誌の著作権は当研究所に、個々の著作物の著作権は著者本人に帰属する。

(インターネット上の公開)

第4条 本誌はインターネット上でも公開する。

(原稿の形式)

第5条 投稿に際しては、つきの要領にしたがって、本文・図および表を作成する。

- (1) 原稿は、原則として原稿用紙または、フロッピーレンジ入稿とする。(フロッピーレンジ入稿の場合プリントアウトを一部添付する。)
- (2) 本文の前に、別紙で、つきの3項目を、この順序で付する。
 - (i) 題名および執筆者名
 - (ii) 欧文の題名および執筆者名
 - (iii) 論文・研究ノート・資料・翻訳の区別
- (3) 原稿の欧文箇所は、手書きの場合、すべて活字体で書く。
- (4) 図は、白紙または淡青色の方眼紙を墨書きし、縮尺を指定する。
- (5) 写真に、文字または印を入れるときは、直接せずに、トレーシング・ペーパーを重ねて、それに書き入れる。

(6) 原稿は、原則として、刷り上り18ページ（和文で約16,000字）以内とする。

(原稿の提出)

第6条 投稿希望者は、運営委員会の公示する提出期限までに、同委員会に提出する。締切日以降に提出された原稿は、掲載されないことがある。ただし、申込者が、所定の数に達しないか、または、それを超える場合には、同委員会がこれを調整する。

(原稿修正の制限)

第7条 投稿後の原稿の修正は、原則として、これを行わないものとする。やむをえない場合は、初校において修正し、その範囲は最小限にとどめる。大幅な修正の結果、印刷費が追加されたときは、追加費用を個人負担とすることがある。

(校正)

第8条 校正は、原則として、第2校までとし、本文については執筆者がこれに当り、表紙・奥付その他については、編集委員がこれに当る。

(抜き刷り)

第9条 抜き刷りは、論文・研究ノート・資料・翻訳各1篇につき、30部までを無料とする。これを超える分については、実費を執筆者の負担とする。

付則

1. 本規定の改正には、語学研究所所員の3分の2以上の賛成を要する。
2. 本規定は、平成3年4月12日から施行する。
3. 本規定は、平成13年4月27日に改正し、即日施行する。
4. 本規定は、平成14年5月9日に改正し、即日施行する。
5. 本規定は、平成14年10月15日に改正し、即日施行する。

申合わせ事項

- ◊ 第1条の「投稿する資格をもつ者」には、運営委員会が予め審議した上で投稿を認めた非所員を含むことができる。
- ◊ 運営委員会が、非所員の投稿の可否を審議対象とするのは、以下の場合である。
 - (1) 語学研究所所員との共同執筆による投稿
 - (2) 語学研究所所員が推薦する本学教養部の外国語科目担当非常勤講師（本学非常勤講師と学外者の共同執筆も含める）の投稿
 - (3) 語学研究所の講演に基づいて作成されたものの投稿
- ◊ 上記（1）（2）（3）に該当する投稿希望者がある場合は、運営委員会を開いて投稿の可否を決定し、その投稿希望者に通知する。
- ◊ 投稿原稿の掲載に際しては、次のようにする。
上記（1）（3）の場合は原稿料および抜き刷りは1篇分とする。
上記（2）の場合は抜き刷りは1篇分とし、原稿料は支払わない。
- ◊ 第4条に関連して、本誌は国立情報学研究所が電子化した上でインターネット上に公表し、利用者が無料で閲覧できるものとする。
- ◊ インターネット上の公開は第28巻第1号から適用する。

語学研究所第17回講演会

日時：平成25年6月21日(金) 17時00分～19時00分

会場：2号館 4階会議室

講師：芝 奈緒 愛知学院大学文学部国際文化学科准教授

演題：「Rus in urbe イギリスにおける公園の誕生」

語学研究所第28回研究発表会

日時：平成25年11月23日(金) 17時00分～18時10分

会場：2号館 4階会議室

講師：藤田 淳志 准教授

演題：「変わる／変わらない21世紀のアメリカとアメリカ演劇」

執筆者紹介（掲載順）

- 堀 田 敏 幸（本学教授・フランス語担当）
近 藤 浩（本学准教授・英語担当）
清 水 義 和（本学教授・英語担当）
都 築 正 喜（本学教授・英語担当）
神 谷 厚 徳（岩手県立大学准教授・英語担当）
R. Jeffrey Blair（本学外国人教師・英語担当）
Daniel Dunkley（本学外国人教師・英語担当）
Jane A. Lightburn（本学外国人教師・英語担当）
橋 本 博 美（本学非常勤講師・英語担当）
糸 井 川 修（本学准教授・ドイツ語担当）
中 村 実 生（本学非常勤講師・ドイツ語担当）
文 嬉 真（本学准教授・韓国語担当）

語学研究所所員一覧

英語

石川 一久

大島 直樹

近藤 勝志

○近藤 浩

佐々木 真

○清水 義和

田中 泰賢

○都築 正喜

藤田 淳志 (委員)

山口 均

吉井浩司郎

鶯嶽 正道

○R. Jeffrey Blair

Gert Michael Buresch

○Daniel Dunkley

Glenn D. Gagne

○Jane A. Lightburn

Russell Notestine

David Pomatti

ドイツ語

○糸井川 修 (委員)

福山 悟 (所長)

中国語

勝股 高志

朱 新健

前山慎太郎 (委員)

フランス語

稻垣 正巳

尾崎 孝之 (副所長)

○堀田 敏幸 (委員)

韓国語

○文 嬉眞

(○印は本号執筆者)

編 集 後 記

『語研紀要』第39巻第1号（通巻第40号）ができあがりました。

玉稿をお寄せいただいた先生方に厚く御礼申し上げます。

執筆者の魂のこもった、そして真理を求めるとする強い意志にあふれた論文と翻訳の数々、お読み下されば幸甚に存じます。

(尾崎孝之 記)

平成26年1月20日 印刷 (非売品)
平成26年1月30日 発行

愛知学院大学教養部 語学研究所 所報
語研紀要 第39巻第1号 (通巻第40号)
編集責任者 所長 福山 悟

発行所 愛知学院大学 語 学 研 究 所
〒470-0195
愛知県日進市岩崎町阿良池12
Tel. 0561-73-1111 ~ 5番
印刷所 株 式 会 社 あ る む
名古屋市中区千代田3-1-12
Tel. 052-332-0861 (代)

CONTENTS

ARTICLES

- Beckett, vérité sans demain Toshiyuki HOTTA (3)
- The Eye of Wilkins Micawber
in *David Copperfield* Hiroshi KONDO (25)
- Picture's Expression of Shuji Terayama, W. Shakespeare
and Gabriel García Márques Yoshikazu SHIMIZU (45)
- A Studgy of Linked Relationship between Intonation
and Rhythm in English Masaki TSUDZUKI (83)
Atsunori KAMIYA
- Pattern Acquisition: Linear Sequences
in Dancing, Music, and Language R. Jeffrey BLAIR (99)
- Validating Tests of English
for Academic Purposes Daniel DUNKLEY (117)
- Beauty and the Beast: Hayao Miyazaki
and the Illustrated Fairytale Jane A. LIGHTBURN (131)

TRANSLATIONS

- Musical "Love and Barefaced Lies"
by Kanome Yuki Translated by Yoshikazu SHIMIZU (147)
- Tess Gallagher's Poems:
Translations and the Latest Interview Hiromi HASHIMOTO (185)
- Bertha von Suttner: Die Entwicklung der Friedensbewegung
..... Osamu ITOIGAWA (213)
Mitsuo NAKAMURA
- The Language Policy in North Korea: The Full Translation of
Kim Jong-il's Comments IV and "Juche Literacy theory"
Chapter 5, Section 6 Hi Jin MOON (225)

FOREIGN LANGUAGES & LITERATURE

Vol. 39 No. 1 (WHOLE NUMBER 40)

ARTICLES

- Beckett, vérité sans demain Toshiyuki HOTTA (3)

The Eye of Wilkins Micawber
in *David Copperfield* Hiroshi KONDO (25)

Picture's Expression of Shuji Terayama, W. Shakespeare
and Gabriel Garcia Márques Yoshikazu SHIMIZU (45)

A Studgy of Linked Relationship between Intonation
and Rhythm in English Masaki TSUDZUKI (83)
Atsunori KAMIYA

Pattern Acquisition: Linear Sequences
in Dancing, Music, and Language R. Jeffrey BLAIR (99)

Validating Tests of English
for Academic Purposes Daniel DUNKLEY (117)

Beauty and the Beast: Hayao Miyazaki
and the Illustrated Fairytale Jane A. LIGHTBURN (131)

TRANSLATIONS

- Musical “Love and Barefaced Lies”
by Kanome Yuki Translated by Yoshikazu SHIMIZU (147)

Tess Gallagher’s Poems:
Translations and the Latest Interview Hiromi HASHIMOTO (185)

Bertha von Suttner: Die Entwicklung der Friedensbewegung
..... Osamu ITOIGAWA (213)
Mitsuo NAKAMURA

The Language Policy in North Korea: The Full Translation of
Kim Jong-il’s Comments IV and “Juche Literacy theory”
Chapter 5, Section 6 Hi Jin MOON (225)

Published by Foreign Languages Institute

AICHI-GAKUIN UNIVERSITY

Nagoya Japan, January 2014