

## Black Humor の世界の住人たち

平野 信行

### I

ここに2枚の絵がある。便宜上仮りに A と B としておこう。A の絵の画材は、ナイフがすでに入ったウェディング・ケーキで、それぞれの切片には新郎・新婦の人形が立っている。B の絵を見ると、まず men's room の urinal があり、その中に、有名な『ヴィーナスの誕生』のヴィーナスが入っている。種あかしをすれば、A は John Barth の *The End of the Road* という小説の Penguin Books 版にある表紙絵、B は Douglas M. Davis 編の *The World of Black Humor* というアンソロジーの Dutton Paperback 版の表紙絵である。以下は、これら2枚の絵を入口として、最近さかんに言われている Black Humor というものの世界に入ろうとする試みである。と言っても、ことはそう容易ではない。だいいち、Black Humor の定義が明確でないのだから、Black Humor の世界に入ると言ったところで、せいぜい覗き見程度のことしかできないかもしれない。しかしながら、Black Humorists と称される作家たち（John Barth はその一人である）の作品をいくつか取りあげて検討して行くなれば、Black Humor の本質らしきものがそこから姿を見せてくれるのではないかという期待も持てるのである。だが、それは後のことであり、まず入口に立つ必要がある。

ナイフの入ったウェディング・ケーキと言っても、われわれが日常よく見るものであるから、回顧的ないし憧憬的な感慨を別にすれば、とくにこれといった感じは持たないであろう。それならば、ナイフが新郎・新婦の人形の間を切って分けてしまったケーキ、となればどうだろうか。ウェディングは結びつけるものであるから、新郎・新婦が、たとえ人形とは言え、別かれて立っているとすれば、意外の感を抱く人は少

なくないはずである。Aの絵はそうした意外感を見る人に持たせる効果がある。しかし、この絵が John Barth の作品の表紙絵であることを思えば、ただ漠然と意外感を持たせるのがこの絵のねらいとは思えない。それはこの絵そのものにあるのだ。

結ばれるべき二人をナイフが切って別けてしまったそれぞれの側の足許のあたりを見ると、いまにもくずれて、人形は割れ目に落ち込みそうである。断ち切られたうえに、立っていることも覚束ない、というわけである。だが、観点をかえれば、この絵は二人の間を断ち切ることによって結ばれる可能性を暗示しているのだ、という表現もできる。すなわち、それは、二人が割れ目の中に落ち込むことによって、いわば、奈落の底で結ばれるわけである。いずれにせよ、このウェディング・ケーキの絵は、意外以上のことを感じさせる。

奈落の底で結ばれる形は、もちろん正常ではない。ウェディング・ケーキはナイフが独りで切るわけではなく、新郎・新婦の二人によって切られるわけであるから、Aの絵は、結ばれるべき二人で、彼等のミニチュアとも言うべき人形の間を切ってしまった結果を見せていることになり、実際の場では起こりえない。

Aの絵の画材は、いま見たような異常なナイフの入れかたをされたウェディング・ケーキであるが、この絵で言いたいのはウェディングについてではない。ウェディングは、ある意味できわめて日常的であるから、Aの絵は、ウェディングという日常的な事柄を否定している、と一応考えられる。人形をいまにもくずれそうな土台に立たせることによって、いま結ばれようとする二人は、脆弱そのものの日常の中にあるのだ、ということを示していると考えてよいだろう。二人は、Edward Albee（彼を Black Humorist と見る立場もある）の作品名を借りるならば、delicate balance によって辛うじて支えられているのである。この balance がくずれば、二人はたちまち落ち込むわけである。しかし、日常的な事柄はウェディングだけではないこともろんであり、ウェディング・ケーキを描いたのは、*The End of the Road* という作品が、ある夫婦の日常に関わるからであって、絵の言わんとするところはもっと一般的な事柄についてである、と考えるべきだろう。

それは、日常性を否定し、その中の虚偽、欺瞞を曝露し、それらを剝奪して、日常性の真実性が奈辺にあるかを明らかにすること、である。日常性の真実性の具体的な表現は非日常的な事柄であるから、上に述べたことは、日常と非日常ということであり、われわれが見ている日常的表現は、非日常という真実の存在を取り去った形なのである。言い換えれば、われわれの言う日常は二重の構造を持つのであり、2枚の絵はそれを見る者に教えてくれるのである。また、日常と非日常といえ、その間の距

離が問題となろうが、2枚の絵はその間の距離の可能性を示している。Aの絵は距離が短い場合であり、Bの絵はそれが極端に長くなった場合である。ウェディング・ケーキにナイフが入って、上に乗っている新郎・新婦の人形の間を切ってしまった、というのはたしかに異常ではあるが、これによってウェディングそのものは消失せず、この場合の日常と非日常の間の距離はさして大きくないとみてよい。しかし、日常の虚偽を曝露する程度が強くなれば、その反動として、非日常の表現は極端になってくることが考えられる。なぜならば、H. ルフェーブルの言うように、「日常的陳腐さという神話は、見かけ上の神秘は真の陳腐さの中に姿を現わし、見かけ上の陳腐さは例外的見かけの中で姿を現わす<sup>(1)</sup>という事実によって消失する」からである。彼は「例外的見かけ」を「不条理の極限」とも言っているが、日常的世界の「見かけ」という虚偽ないし欺瞞が取り去られれば、「例外的見かけ」（不条理の極限）が強くと現われるのは当然である。Black Humor は、この「見かけ」と「例外的見かけ」の間のズレの感覚に見られるようであるが、black と言われるのは、そのズレの生じかたが異常であるからであろう。Bの絵でみるならば、urinal とヴィーナスの取り合わせという奇妙な図である。ヴィーナスは美の女神であるから、urinal という美とはおよそ正反対の代物と美の女神を組み合わせて、ここにまことに極端な《ヴィーナスの誕生》を出現させているのである。ポッティチェリのヴィーナスは貝から誕生したが、われわれが今見ているヴィーナスは urinal から誕生する。貝からの誕生と urinal からの誕生、誕生するのは美の女神ヴィーナス（もっとも、urinal の場合は、ヴィーナスに venus のイメージを持たせているようであるが）、となれば、ここにあるズレは相当大きいと言わねばならない。Black Humorists の作品でこの極端にまで行っているものは、筆者の知る限りまだないが、John Barth の *The Sot-Weed Factor* や *Giles Goat Boy*, John Fowles の *The Magus* などは、これに近いと言える。

## II

日常生の虚偽、欺瞞が曝露され剥奪される過程で明らかになる具体的な事柄は、ルフェーブルの次の言葉に暗示されている。これは、アメリカ作家がフランス作家になしえなかったことをなし遂げたことについて言っているところである。

「《近代的》と呼ばれている生活を告発、貧困と富裕、弱者と強者、蒙昧と明知、個人性と大衆性といったその矛盾するいろいろな面の分析である。……もっとも身近なもの——すなわち日常生活に眼を開き、そこにわれわれを驚かせるような激し

さと独創性をもったテーマを見出すことができたのである。<sup>(2)</sup>

ここに具体的に示されている「矛盾するいろいろの面」はどのような要素を含んでいるかといえば、ルフェーブが「日常生活の底にうごめいているはっきりしない無数の情念——残酷、性、驚き、不安——など」と言っているものであり、Black Humorists は、これらの残酷、性などを媒介として「矛盾するいろいろの面の分析」に従事しているのである。

言うまでもないが、残酷とか性、貧困とか弱者、といった事柄に対する観点は個人によって差異がある。それは Black Humorists でも同じことであって、それらの要素に対する反応の強弱が“black”の濃淡となって現われるのである。先に例示した2枚の絵を再び持ち出せば、ウェディング・ケーキの絵は淡色を、urinal の絵のほうは濃色を、それぞれ持っていると言うことが可能である。

いちがいに Black Humorists と言うが、こう言われることに対しては、当の Black Humorists の中に戸惑いを感じる者がいる。たとえば、自ら *Black Humor* というアンソロジーを編んだ Bruce Jay Friedman は、その Foreword でこう言っている。<sup>(4)</sup>

It is called “Black Humor” and I think I would have more luck defining an elbow or a corned-beef sandwiches. I am not, for one thing, even sure it is black. It might be fuchsia or eggshell and now that I look at the table of contents I think some of it is in brown polka dots. My story, for example, is a brilliant midnight blue with matching ruffles around the edges.

彼が自分の作品は brilliant midnight blue だと言うのは、安易に black humorist というレッテルを貼ることへの皮肉がこめられているようであるが、*A Mother's Kisses* その他の、Friedman の作品を読めば、彼を John Barth や J. P. Donleavy, James Purdy 等の Black Humorists と同列に並べることができるかどうか疑問が出て来よう。例として *A Mother's Kisses* をとって少し検討してみよう。

この作品は Joseph という主人公とその母親の関係を主軸として展開するが、主人公のシチュエーションは冒頭に述べられている。それによると、彼が5歳のとき、黒人女が夏の間の監視役としてつけられたことがあった。彼が歩いていいのは、どの方向も 20 歩のみ、建物の端まで行って角を曲ろうとすると、ぐいとばかりに引き戻されてしまう。以下原文から引用すると、

He spent the summer a lidless city pavement animal tied to a chain, wheeling drugged and lazy in the sun. Now twelve years later, it seemed to Joseph that he was chained again and that there was nothing to do but stand in front of his apartment house and stretch and try to breathe and wait for the days to pass.<sup>(5)</sup>

5歳のとき、まるで犬のように黒人女の監視の鎖につながれていた Joseph は、12年後のいま、こんどは母親の愛という鎖につながれたのである。作品の題名の a mother's kisses は、母親の愛情をあらわしている。だが、Joseph にとっては、それは煩わしいものであり、彼を縛りつける道具である。Joseph は表面 mother's kisses を拒否はしない。かげになりひなたになりして自分にまといつく母親を拒絶はしない。しかし、二人の意志は事毎に食い違い、交わることがない。そして、作品の最後に来ると、mother's kisses は痛烈に拒絶されるのである。それは、Joseph が母親と別かれるべく停車場に送って行く場面である。汽車が出ると、Joseph は、

trotted alongside it until he came to the end of the platform. Stopping there, he began to holler things after his mother, first softly, then at the top of his lungs, anything he wanted to: 'What was the rush?' and 'You're not great at all.' 'I never enjoyed one second with you,' he shouted, and kept on, fairly much in the same manner, until the shriek of the engine no longer covered his words.<sup>(6)</sup>

'A mother's kisses' は、Joseph にとっては迷惑至極なのであり、自分の意志の自由を阻害されていた Joseph は、'I never enjoyed one second with you.' と叫んだとき、はじめてそれを奪還したのである。このような母と子の関係は日常われわれの見るそれとは異なるものであり、言わば非日常的であるから、この間の距離を問題にすれば、Black Humor の対象となりうる。しかし、Black Humor を言うまでもなく、この程度の非日常性ならば珍しくない。逆説的な言いかたをすれば、日常的でさえある。それでもなお、Friedman が Black Humorists の一人と言われる要素がこの作品にあることを言っておかねばならない。Joseph が高校を卒業して、入学を志願していた大学から、不許可の通知を受け取ったときにとった態度は、その好例である。彼はこう感じた。<sup>(7)</sup>

He had to make an obvious demonstration of disappointment for an invisible crowd that expected such things.

それからベッドに横になって、

trying to work up a few tears, helping them along by letting his shoulders tremble, in the style of actresses called upon to convey sorrow with their backs to the camera.

Joseph にとって入学不許可はそうショックではないのだが、invisible crowd (その一人に彼の母親がいる) の期待に応えるために、出もしない涙を、肩をふるわせてみて無理に出そうとする。このややグロテスクなユーモアは、Black Humor の一面を示すものであろう。また、愛情深い、“mother’s kisses” に満ちた Joseph の母親が ‘bitch’ という教養婦人が口にすべからざる語をさかんに用いるのも Black Humor の要素と言える。

以上に見たのは *A Mother’s kisses* についてであるが、他の “Black Angels”, *Stern* なども、題材こそ異なるが、Black Humor の質について同じことが言える。たとえば “Black Angels” についてみると、主人公の Stephano は妻子に逃げられた男で、black angels とは、彼の家の手入れ（最初は庭や芝から始まり、家の内部にまで進む）にやって来る黒人のことである。この作品は、Friedman の編んだアンソロジー *Black Humor* に、自選として入れているのであるが、Barth, Donleavy, Purdy 等の作品の特色は、“Black Angels” には見られない。あるいは、「あなたがたは私を Black Humorist とおっしゃるが、私のはこのくらいなのですよ」ということを彼は言いたいのだろうか。Friedman の作品から Black Humor の要素を探し出しても、Barth その他の Black Humorists の作品の中のそれが与える強烈さがないことは確かだが、しかし、Black Humorists の中にも彼のような作家がいるということで、Black Humor の一面を教えてくれる、という価値はある。

### III

Bruce Jay Friedman は、自分の作品は black でなく midnight blue であると言いつつも、自分が選んだ作品は、‘if not black, (is) some fairly dark-hued color’<sup>(8)</sup> と言っているから、暗い色調である、ということは認めている。すでに述べたように、Black Humor は、A の絵と B の絵を両端として、その間で種々の様相を呈するのであるから、black という一色で言うよりも、dark という濃淡の段階の存在を含めた色で言う方が妥当するかもしれない。それでは、“dark-hued color” を使う Black

Humorists の attitudes ないし behavior はいかなる性質のものであろうか。

この問いに対する答えは、Friedman が *Black Humor* の Foreword で想定している一場面に出ている。それは、Black Humorists を一堂に集めてパーティを開く、というのである。すると

You would probably find a great deal of brooding and sulking. At no time during the evening would they circle around the piano to sing hit tunes from Jerome Kern musicals. I think there would be many furtive glances about the room, each writer eyeing his neighbor suspiciously. One might suddenly fly through an open window, but only after carefully checking to see that the drop was shallow.<sup>(9)</sup>

われわれがふつう考えるパーティとはまったく異なっている。考えこんだり、むっつり黙りこんだり、ピアノをかこんで歌うでもなく、自分の隣りに席をとった者をうさん臭そうにぬすみ見る。かと思うと、突然誰かが開いた窓から飛び出す。すは、自殺？ と思いきや、飛び出しても大丈夫であることを前もって確認したうえの行為だ。このような言わば亡者の集会のような雰囲気、鬼面人を驚かす行為、これらは Friedman も含めて Black Humorists に多少とも見ることができる。しかし、Black Humor の描き出す世界を考えれば、Friedman が想定するパーティの雰囲気が出るのは当然である。日常の虚偽が曝露され、その後にあられるものが、残酷、性、不安などに見られるとすれば、それらを扱う Black Humorists の態度は、いきおい暗くなるざるをえず、音楽の出る雰囲気ではなく（出るとしても、葬送行進曲ぐらいだろう）、むっつり黙りこんだり、ときどきちらりとぬすみ見する、といった雰囲気になるのは必然の勢いである。

そのような雰囲気を Black Humorists が描くとき、彼等の技巧はどういう形をとるであろうか。言い換えれば、彼等の技巧の blackness はいかなる特徴をもつであろうか。

Black Humorists はことさら技巧に関心が強い。Joseph Heller が主張する<sup>(10)</sup>ように balck humor が（彼は any kind of humor と言うが）目的ではなくて手段である、ということは、彼等のおおかたが考えているようである。そのなかでも、手段としての Black Humor に強い関心を抱いているのは John Barth である。どうやら、われわれは Black Humor の世界への入り口に片足を踏み入れたようである。

## IV

John Barth の作品形式は anti-novelistic<sup>(11)</sup> である, と Leslie Fiedler は言う。そして anti-novelistic form は,

distort the recognitions and reversals of popular literature, first in the direction of travesty and then of nightmare<sup>(12)</sup>

である。Fiedler が言うのは、主として *The Sot-Weed Factor* についてである。travesty と言っているのは、この作品の中で、アメリカ植民史上有名な Captain John Smith と Pocahontas の物語を徹底的に茶化していることを頭においているのであるが、travesty から nightmare という方向は、*The End of the Road* や *Giles Goat-Boy* にも見ることができる。それだけでなく、この方向は、Barth のこれまでの作品傾向についても言える。これから先どんな作品を彼が書くかわからないが、*Giles Goat-Boy* で判断すると、nightmare の程度がますます進んで行きそうである。そして、Barth もそうであるが、Black Humorists の travesty と nightmare は、まったく別の二つの要素ではなく、言わば、楯の両面的意味を持つのであって、travesty の裏側にあるのが nightmare である、ということに注意せねばならない。

first in the direction of travesty というから、まず Barth の travesty から検討してみよう。Barth の作品でその書き出しから travesty が使っているのは *The End of the Road* である。書き出しの一行は In a sense I am Jacob Horner である。「私ノ名ハ何々デアル」式の書き出しは、小説の書き出しとしてごく当たり前である。Black Humorists のなかでもその形式は使われている。たとえば、J. P. Donleavy の *A Singular Man* の冒頭は、My name is George Smith. である。ただし、この作品は、George Smith ないし Smith という名前を頻出させて（全 28 章のうち、最初のページで George Smith ないし Smith にほとんど言及がないのは、わずかに四つの章しかない）常套の小説形式を逆手にとって、一種の anti-novelistic form を用いている。In a sense I am Jacob Horner と書き出すことによって、Barth は一般的日常的な小説形式の travesty を行なっているのである。in a sense とは、「アル意味デハ」とか「アル程度」というほどのことを意味するから、In a sense I am Jacob Horner と書けば、「マア言ッテミレバ、ボクハ Jacob Horner ダ」、「ボクハ Jacob Horner ミタイナモノダ」、ということになるだろう。つまり、「ボク」は Jacob Hor-



ner なのかどうかははっきりしないのであり、Barth にとっては、Jacob Horner でなくても誰でもよいのであって、要するに「ダレカデアル」ことで十分なのである。In a sense I am Jacob Horner は、「ボクハダレカダ」と同じことである。このような設定は、通常の小説の主人公 (heroes) の通念を否定するものである。

*The World of Black Humor* の編者 D. M. Davis は Black Humor と heroes の関係について (Davis 自身は批判的であるが) 次のように言っている。

Black Humor, we are told, dwells on “antiheroes,” spurning the ideal qualities of the Aristotelian hero, that it dwells on mindless, in consequential men, driven by passion rather than ideals, flawed not in one way, but in many, many ways.<sup>(13)</sup>

we are told とあるように、これは Davis の考えかたではなく、Black Humor について一般に言われているところである。Davis が批判的なのは Aristotelian hero に関してであり、その立場は、小説における hero は、形式上、レトリック上の要請であって、道徳的、倫理的な要請によって動くのではない、ということにある。Davis の頭にあるのは、アリストテレスの『詩学』中の第6に相当するトラゴーイデア論らしいが、それならば、Davis は『詩学』を一面的にしか読んでいない、と言わざるをえない。なぜならば、トラゴーイデアについてアリストテレスが論じているのは、けっして道徳的、倫理的なカテゴリーに属する事柄ではなく、形式に関するものであるから。そして、Davis は批判的であるにもかかわらず、antiheroes の概念は Black Humorists の作品に特徴的なものである。それは、*A Mother's Kisses* の Joseph や *Malcolm* の Malcolm を考えてみればわかる。彼等は mindless, inconsequential men の要素を多分に蔵しているのである。

Barth は In a sense I am Jacob Horner. と書き出すことによって、通常の小説形式に対して travesty を行なったが、彼の travesty は、ついでプロットに向かう。書き出しにつづいての文章は次のようである。

It was on the advice of the Doctor that I entered the teaching profession; for a time I was a teacher of grammar at the Wicomico State Teacher's College, in Maryland.<sup>(14)</sup>

こう書かれれば、読者は Jacob Horner と Doctor の関係や如何、と思うであろう。その関係が保たれて action が進めば、普通一般の小説である。しかし Doctor な

る人物が何者であるかはなかなか知らされないし、Jacob と Doctor がどのような経緯で関係ができたのか、ということは第6章になってはじめてわかるのである。しかし、このあたりまで読み進むと、作者の目的は、Jacob と Doctor の関係を主筋とするのではなく、Jacob (作中では Jake) が教える大学の教師である Joe Morgan とその妻 Rennie のごく日常的で陳腐な生活について描くことにあるらしいのに気がつきはじめる (A の絵のウェディング・ケーキはそれを暗示している)。さらに先を読んで行くと、作者の筆は、Joe と Rennie の夫婦の日常を描くどころか、彼等の日常のかけにあるものを情け容赦もなく割り出してみせるのである。プロットがようやくはっきりするのである。このように、最初のほうではプロットが明らかでなく、これがプロットらしいとわかるころには作品の終りに近い、というのは普通一般の小説のプロットに対する travesty である。そして、Barth がこのような travesty を行なったのは、通常概念の小説形式を日常性の一要素とみなすからであろう。ただし、Black Humorists が日常的な世界の裏に潜むものを摘出して、非日常的な形で日常性の真実を示そうとするとき、彼等の作品形式そのものが、日常的な小説形式に反するものとなるのである。

日常の世界を意識するときのわれわれは、主観的な判断がそのまま客観的真実につながるかと錯覚して、その判断の誤謬に気がつかないのであるが、「日常活動の対象はひじょうに錯綜し、重畳し、複雑化した媒介体系の結果存在しているのである。この媒介体系は社会発展の途上ますます複雑化し錯綜する。日常生活の対象が問題になっているかぎり、この対象は既成のものとして現存し、これを産み出した媒介体系は対象の直接的な裸の現存および意味存在のなかであまるところなく消え去っているように見える」、という G. ルカーチの言葉<sup>(15)</sup>にある通り、日常の世界でわれわれが対象とするのは、本来媒介体系 (ルフェーブルは、これを非人間的なものとよぶ) がうみ出したものであるが、われわれの主観的判断は、その媒介を無視し去って、対象の存在そのものを真とするのである。自己疎外は、対象と自分の存在との間の communality の喪失を言う、とされるが、媒介体系を介在させた日常世界の対象とその体系を網膜の彼方に置き忘れる結果、自分の存在は完全な対自存在となって、媒介体系を欠いたことにより、対他存在としての自己はなくなって、自己疎外に陥るのである。The End of the Road における Joe と Rennie の日常はまさにそれである。

Jacob (Jake) Horner は Joe Morgan 夫妻の日常の中に入って行く。いや、Doctor によって入れられる。Jake は Doctor の治療の対象となっているが、彼の治療は

Jake に日常的な事柄<sup>(15)</sup>を与えないところに始まる。Doctor はこれを Mythotherapy (神話療法?) と名づける。彼は次のように説明している。

If any man displays almost the same character day in and day out, all day long, it's either because he has no imagination, like an actor who can play only one role, or because he has an imagination so comprehensive that he sees each particular situation of his life as an episode in some grand over-all plot, and can so distort the situations that the same type of hero can deal with them at all. But this is most unusual.

This kind of role-assigning is mythmaking, and when it's done consciously or unconsciously for the purpose of aggrandizing or protecting your ego—and it's probably done for this purpose all the time—it becomes Mythotherapy.<sup>(16)</sup>

ここには作者 Barth の考えが強く出ている。長くなるので引用はしなかったが、Doctor の考えによると、この世の中には major character とか minor character とかいうものは存在しないのである。だから、小説とか伝記、歴史の史料編修は虚偽である。たとえば、*Hamlet* の主人公は Hamlet だと言うが、これを Polonius に視点置いて *The Tragedy of Polonius, Lord Chamberlain of Denmark* とすることもできる。そして日常生活の危機が生じるのは、

because the hero role that they've assumed for one situation or set of situations no longer applies to some new situation that comes up, or—the same thing in effect—because they haven't the imagination to distort the new situation to fit their old role.<sup>(17)</sup>

hero がなく major や minor がないとすれば、あるのは何か。Doctor はそれは no character at all だという。これらを総合すれば、*The End of the Road* の冒頭を In a sense I am Jacob Horner. と書き出したことも、プロットらしいものはじめのうちは明確でないことも、理解できるのである。Jake に全く character を与えないことによって、いわゆる疎外された人間を設定する。Friedman は *A Mother's Kisses* の Joseph で似たような情況を設定したが、Jake の場合はさらに徹底している。Jake に character がないのは、言いかえれば、ego がない、と言うに等しい。作者は Doctor の口を借りて、ego は本来 mask であって、I と ego は同じものである、と言っている。Jake という現存在としての I はあるが、ego がないのであるか

ら、実存在としては I がなく、それは Jake という人間の存在が否定されるのである。もちろん作者の狙いは Jake の存在を否定することにあるのではなく、実存在を欠いた現代人の一般的状況を描くことにある。その実存在を回復するための治療法が mythotherapy なのである。積極的に日常生活の myth に参加して、日常の危機性を知る、そして自分の存在という点から危機の本質を知ることによって実存在を得るのである。

Jake の参加する myth は Joe と Rennie の日常生活の myth である。Edward Albee は、*Who's Afraid of Virginia Woolf?* で、George, Martha; Nick, Honey の二組の夫婦の会話を通して、彼等の日常の myth を発いて行き、人間の社会的存在は、実存在ではなく、真実をかくす見せかけにすぎないことを示して見せるが、Barth は、会話というよりはむしろ行動様態でそれを示して行くのである。その頂点をなすのは、Jake と Rennie が Joe の奇行を目撃するところである。ここで日常生活の myth は完全に破壊される。奇行を目撃されるまでの Joe は、知識も教養もある優れた人物である。常にかわらぬ人物である。しかし、知識や教養という日常性の要素の一部は Black Humorists の好餌であり、Doctor の Mythotherapy 説明にすでにみた heroes と character の説明にある通り、常にかわらぬ、というのはありえないのであるから、Barth はそれらを完全に否定し去るのである。だが、その前の準備として、Joe のことを Rennie に次のように語らせる。

'You're not *real* like Joe is! He is the same man today he was yesterday,  
all the way through, He's genuine! That's the difference.'<sup>(18)</sup>

ここにあらわれた the same, real, genuine という qualities が、Joe の奇行目撃の場面で否定されるのであるが、それまでは Rennie はそれらの裏にあるものを知らない。一つのマスクは特定の一つの場でしか着けられない、と信じきっている。一方、作者は Rennie の言葉を通して Joe の別の面を暗示する。

'I either had a dream, or else I was just daydreaming, that for the past few weeks Joe had been friendly with the Devil, and was having fun arguing with and playing tennis with him, to test his own strength.'<sup>(19)</sup>

Rennie に言わせれば、Joe が the Devil と仲良くしていたのは、dream か day-dream で見た、のであるが、読者は dream や daydream ではなく、Joe の真実の姿は friendly with the Devil の状態に現われるのだ、と知るのである。しかし、Ren-

nie にとっては、それが dream や daydream である以上は、the Devil が Joe の中にあるのだ、ということには気がつかないのである。彼女の現実の Joe は the same であり real であり、genuine である Joe なのだ。ルフェーブルは、「人間はその反対物、その疎外、すなわち非人間的なもの、を通じて、そのただ中で、それによって、自己を実現し、自己を創造する。人間が徐々に人間の世界を組織してきたのは、この非人間的なものを通じてなのである。」<sup>(20)</sup>と言っているが、非人間的なものとは、「かれ自身の《他者》——半分虚構で半分実在の、そして形成途上の《人間の世界》の内部に分かちがたく混り合っている」<sup>(21)</sup>もの、であるが、Joe の奇行で曝露されるのは、Joe も Rennie も、二人ながら、それぞれの「自身の《他者》」である非人間的なものに気づかず、単なる対自存在となり、おたがいに疎外された存在になっていた、ということである。

Albee が *Who's Afraid of Virginia Woolf?* で登場人物のセリフによって曝露してみせたものも、Barth が *The End of the Road* で発いてみせたものと同様である。ただ、異なるのは、Albee の作品の場合には、えぐられ、剥ぎ取られても、George 夫妻は人間の次元に止まっているが、Barth はその以下にまで落してしまう、ということである。後に触れるが、それ以下とは動物の次元である。Friedman のように、Albee を Black Humorists の中に入れる立場もあるが、一般に彼は除外するのは、同じ状況を扱いながら、Albee には、動物の次元にまでおろす、ということがないからである。いま問題にしている Joe と Rennie では Joe にある the Devil に、作者は the animal を重ね合わせており、Rennie は Joe の the animal を見ることによって自身も animal となるのである。

Joe の奇行目撃は次のような次第で行なわれる。Joe は教師をする一方、Boy Scout にも関係しており、この日もそのミーティングのために出かけている。Jake と Rennie は連れ立って出かけるが、帰ってみると Joe の部屋から光が洩れている。そして彼が一人で行なっている奇妙なことを覗き見するのである。Jake は Rennie に来て見ろと誘う。その言葉は、作者が the Devil に the animal を重ねていることをはっきりと示している。それは、'Come on, it's great! See the animals in their natural habitat.' である。室内にいるのは Joe 一人であるから animals と複数になっているのはおかしいが、おそらく、Joe にある諸々の動物的な要素を指したのであろう。そう言われても、Rennie は Joe と the Devil が仲が良いのは dream か daydream なのだから、「本を読んでいるんですよ」とあっさり言う。しかし、Joe は本を読んではいなかった。それらしく本は開いてあったが、彼は別のことをしていた。こんな具

合である。部屋の真中に立って軍隊式の号令をかけている。たぶん Boy Scout であろう。奇行はその次に始まった。両の頬をいっぱい膨らまし、舌を突き出し、部屋中を、とび上がり、はねまわり、くるとまわり、などしながら、とびはね始めた。壁の鏡に自分の姿が映ると、自分自身の姿に向かってあいさつをし、百面相をしてみせる。これだけで日常の知識観、教養観は十分に打ちこわされている。この程度ならば travesty であるが、作者はなお追撃の手を緩めず、破壊は次第に nightmare に近づいて行くのである。

Joe がその次にしたことは、Rennie の抱いていた Joe の人物像を無惨に打ち砕き、彼等の myth が実在のないものであったことを、いやというほど思い知らすのである。作者は次のように書いている。

He turned slightly, and we could see; his tongue gripped purposefully between his lips at the side of his mouth, Joe was masturbating and picking his nose at the same time. I believe he also hummed a sprightly tune in rhythm with his work.<sup>(22)</sup>

これが Joe の the animals in their natural habitat である。さすが Rennie もショックを受け絶望的になる。そんな彼女を Jake が慰撫するのだが、それは人間の女性を相手にしているとは思えない。Rennie の髪をやさしくなでながら Jake の話しかける言葉は wordless, grammarless language she'd taught me to calm horses<sup>(23)</sup> with. である。Jake は grammar の教師だから、それが grammarless language を使う、というところにユーモアを感じることもできよう。だが、むしろ注意すべきは、彼の言葉が、馬を calm するときに使う言葉であることであり、これによって、作者は Rennie を馬と同一視しているのである。same であり、real であり、genuine と Rennie が信じて毫も疑わなかった Joe が、実は動物のような一面を持っていたことを彼等が知ったとき、彼女もまた動物になり下がったわけである。おたがいの仮面が剥奪されたときに残るのは動物性である、と言いたいのであろうか。日常の己れと、その日常性の「見かけ」が剥奪されたときそこに現われる真の日常性との距離で、これほど大きいものは少ないであろう。ここまで来れば nightmare であり、Black Humor の特色を十分に発揮している。

Jake が Rennie を慰撫する言葉は馬を calm するときに使う言葉であるが、それは、二人が馬で遠出をした、ということがたまたまあるからであろう。では、Barth の考える動物は何か。それは山羊らしい。たとえば *The Sot-Weed Factor* の中に、

「漁色家の名うての達人のなかには、顔は山羊、やりかたはトカゲ、といった奴がいる」や、*Giles Goat-Boy* なる作品の題名に、それが暗示されている。*The Sot-Weed Factor* は暗示程度であるが、*Giles Goat-Boy* になると、人間の中の動物性を山羊のそれと考える立場が、暗示からさらに進んで強く出ているのである。この作品の主人公は Giles Stoker と言い、彼は WESCAC というコンピューターの first program で生まれたのであるが、彼を育てるのは山羊である。なぜ山羊が育てるのかと言えば、山羊に人間以上のものを見るからである。それは、作品の中に *Der goats is humaner than men, und der men is goatisher than goats* <sup>(24)</sup> といった表現が見えることで明らかである。山羊 (goat) には、好色、間抜けなどの芳しくないイメージがあるから、「人間は山羊以上に山羊的である」と言えば、それらのイメージを徹底的に示すことになる。Joe Morgan に見た動物性にそれは一部看取されるが、*Giles Goat-Boy* では、Giles Stoker を山羊の中に入れることによって、山羊的なものを十分に身につけさせることになるのである。一方、人間性はますます稀薄になって行く。その過程にコンピューターという極めて現代的なものを置いていることは、これまでの Barth の作品には見られない。コンピュートピア、コンピュータリゼーションなどの新語を耳にする時代であるから、彼がコンピューターを作品に取り入れるのはすこしも不思議ではないが、コンピューターの first program が人間を創り、それが山羊に養われる、ということになると、いささか普通のとりあげかたではなくなる。現代の疎外は、異常なまでの機械化により、近代産業が超大規模になって、本来それらを支配するはずの人間が逆にそれらに隷属する、という状況から生まれるのだ、とは日常よくきく説明であるが、コンピューターはその種の機械のもっとも進んだものの一つである。Giles がコンピューターの first program から生まれるのは、人間の機械隷属状況そのものを示すことにほかならず、山羊と関係させるのは、機械によって疎外された人間の状況が、人間の次元から動物の次元と言うべきところにまで墮していることを示す目的があるからであろう。それにしても、コンピューターと山羊の組み合わせは奇想であり、ここに Black Humor がある、と言われれば、なるほどと思える。

## V

*Giles Goat-Boy* で、Barth は *The End of the Road* とは全くちがう世界を呈示して見せたが、この変化は一挙に生じたものではない。これら二つの間に *The Sot-Weed Factor* という作品が入るのである。しかしこの作品は、*The End of the Road*

と *Giles Goat-Boy* を結びつけるものではない。結びつきと言えば、*The Sot-Weed Factor* は、他の二つの作品とそれぞれ結びつく要素を持っているが、このことによって他の二つが結びつくことはないのである。

*The Sot-Weed Factor* で Barth がとりあげた日常性は歴史における日常性である。すでに、*The End of the Road* で、歴史の史料編修が虚偽であると言っているのに、歴史上の事実を否定することがやがてあるだろう、と予想されるが、*The Sot-Weed Factor* において、Barth は歴史上の事実には不信をたたきつけている。だが、歴史上の事実を特に言わなくとも、日常性と歴史は無関係ではありえないから、Black Humourist である Barth が、歴史をとりあげるのは当然である。日常生活の活動は歴史の流れのなかで起こり、活動の一瞬一瞬が新しい歴史の瞬間を作り出して行くのである。日常性の非真実性、「見かけ」、神話は、築きあげられた歴史に対する妄念、過去を絶対の真実として信じて疑わないことから生まれる。しかしそれは、あくまで皮相のものであり、実存在を主張しえないのである。ルフューブルは言う。「現実と非現実とは思弁的カテゴリーではなく、生活と実践のカテゴリー——歴史のカテゴリー——悲劇的でさえあるカテゴリー——なのだ。もし人間的なものが歴史の基本的現実であるならば、非人間的なものは見かけ、人間の生成転化の表面的顕れ、にすぎないということになる。」<sup>(25)</sup>ここで「人間的なものが歴史の基本的現実であるならば」とルフューブルが仮定しているのは、実は、日常性の「見かけ」の現実なのであり、過去の事実への盲目的信頼から生じる歴史の神話に対する妄念なのである。現実や非現実は観念の場で論じられるべきではなく、実践の場で考えられるべきである、というのであれば、日常性の神話を作る歴史上の事実は、事実の存在が問題なのではなく、事実の真偽そのものが問題なのである。John Barth は、*The Sot-Weed Factor* で、一つの歴史上の事実の徹底的な戯画化を試みているが、その戯画化の方法は、彼が Black Humourist と言われるにふさわしい。

Barth が槍玉にあげているのは、アメリカのヴァージニア植民地の始祖 Captain John Smith とインディアン酋長の娘 Pocahontas の物語である。歴史の伝えるところでは、John Smith が殺されようとしたとき、Pocahontas が彼の命乞いをしたのであるが、Pocahontas とその父 Powhatan については、当の Smith の *The General Historie of Virginia, New England* (1624) に記述が見られるものの、John Smith と Pocahontas のことについては、真実性を疑われている。辞典で Pocahontas の項を調べると、John Smith を救った、とは書かれていず、たいてい、救ったと言われる、とか、救ったと伝えられる、という表現になっている。さらに、*O Brave New World*;



*American Literature from 1600 to 1840* というアンソロジーの編者は、“The Mythological Heritage”なる項目を設け、その一番目に Pocahontas and Captain John Smith とタイトルをつけているが、Mythological Heritage という項目に暗示されるように、Pocahontas と Smith のことは、はっきり myth であると言い切っている。編者の見方はこうである。すなわち

From the beginning it has been adapted to suit the purposes of the sentimentalist (pure love triumphing over death, and the good Captain does not even get, does not even want the girl!) and travestied to justify the suspicions of the parodist (surely, there must be something more at stake than the legend confesses, something juicily, even atrociously sexual!)

John Barth はこの myth を完全に破壊するのであるが、その底にあるのは、上の引用文中の ( ) の中の部分である。pure love triumphing over death で、Captain は Pocahontas を欲しいと思わない、と言うが、それは本当か？ pure love ではなく、sordid love ではないか？ 本当は欲しいと思ったのではないか？ atrociously sexual な何かがあったのではないか？ これらが彼の疑問とするところであるらしい。そこで作者は sordid love, atrociously sexual といった面を豊富に取り入れて、John Smith と Pocahontas の神話を、かなりグロテスクにゆがめるのである。

まず、Captain Smith が Powhatan たちの前に連れて来られたときの模様を次のように描くのである。そこには、祭壇とおぼしきところに Pocahontas が真裸かで横たえられている。だが、彼女はそんなところを見られても少しも驚かない。それどころか笑顔さえている（ただし、その笑いは huge smile である）。作者はこの祭壇を altar of Venus と表現しているが、これには二つの意味がこめられているであろう。一つは、もちろん美の女神ヴィーナスであり、他の一つは huge smile からわかるように sordid な sexual love を暗示する Venus である。この Venus に作者が美の女神のイメージよりは sexual love のイメージを持たせていることは、作品を読んで行くと容易に理解できる。かくして、またしても（冒頭に例示した urinal と Venus の絵をおもい出していただきたい）美の女神ヴィーナスは、きわめて人間的な次元にひきおろされた。

次に、Captain Smith が Pocahontas と二人だけで会う場面は、atrociously sexual, sordid love の典型である。それは、こんな具合である。

Captain Smith は Pocahontas に obscene pictures を見せる。すると、彼女は好

色的な笑い声をあげ、結果として彼女をものにしてしまうのだが、自分ではできず、eggplant と aphrodisiac の助けを借りるのである。それは彼女の organ が異常に強じんだからである。Faulkner の *Sanctuary* で、Popeye がとうもろこしの穂軸で Temple を犯すのにも似たグロテスクさである。このような場面ないし道具だては、すでに *The End of the Road* にある程度感じられるが、*The Sot-Weed Factor* になると急に強くあらわれる。そして、*Giles Goat-Boy* になると、グロテスクの程度はさらに強まっているように思える。たとえば、コンピューター WESCAC に山羊のある種<sup>(27)</sup>の体液を入れるなどは、Captain Smith が eggplant と aphrodisiac の助けで Pocahontas を deflower する以上にグロテスクである。こうして、Barth は次第に William Burroughs に近づいているように見える。

*The Sot-Weed Factor* で Barth が試みているのは、Captain John Smith と Pocahontas の神話を完全に破壊することであるが、作者の本当の狙いは、この神話を素材にして 20 世紀アメリカの神話の「見かけ」を摘発することにあるようだ。

この作品の主人公は Ebenezer Cooke という “Poet and Laureate of Maryland” である。作品では、彼が 17 世紀末のアメリカへやって来た設定になっているが、主人公は 17 世紀の人間としては描かれていない。彼の行動する世界<sup>(28)</sup>を見れば、Ebenezer Cooke は 20 世紀の人間であることがわかる。ここへ John Smith と Pocahontas の神話の作者一流の解釈がからまるのである。このような形をとらせることで、作者は 17 世紀にあったとされる歴史上の事実<sup>(29)</sup>に挑戦し、恰も神話に登場する英雄と美女のごとき Captain Smith と Pocahontas を、グロテスクな「性」を素材として徹底的に戯画化し、その事実が嘘であることを曝露する。だが、この曝露は 20 世紀人 Ebenezer Cooke の行動とからまることによってただちに 20 世紀にはね返ってくるのである。そして、20 世紀は、Barth の生きている時代であるから、どの作品においても、現世紀に対する関心は強いものと思わなければならない。Barth について論じている批評家のなかには、彼は歴史のなかに不条理性を見出している、と言う者もあるが、Black Humorists は現代アメリカという歴史時点の不条理性を感じている。たとえば、その一人で、Conrad Knickerbocker によれば、one of the grimmest of the grim humorists<sup>(29)</sup> である James Purdy は、

‘We live in the stupidest cultural era of American history. It is so stupid it inspires me.’<sup>(30)</sup>

と言う。ここで Purdy の言う “stupid” には、いくつかのニュアンスを感じとること

とができるが、不条理性のニュアンスが色濃いことは確かだろう。それは、Purdy が自分の作品のテーマを ‘the estrangement of the human being in America’<sup>(31)</sup> と説明していることで明らかである。すなわち、金銭、地位への競争（バッカードの言葉で言えば Status-seeking）、性、残酷などが渦まいているアメリカにおける人間の疎外の状況、が Purdy の作品の対象なのである。金銭、競争などの 20 世紀アメリカの現実、は Purdy 等 Black Humorists には巨大な神話としか映らないのだ。実体のない「見かけ」だけの神話、それが現代アメリカの現実なのだ。彼等はそれを stupid であると考えなのだ。Purdy は、そうした stupid な現実を、どこのものでもなく、だれのものでもない（つまり、*The End of the Road* の Doctor の言う no character at all である）、ただなんとなくベンチに腰をかけているだけの Malcolm の像として描き出した。

Barth は *Giles Goat-Boy* では 20 世紀のシンボルとも言うべきコンピューターをとり入れて、20 世紀そのものを問題にした。しかし、*The Sot-Weed Factor* では、直接 20 世紀にぶつからず、まず 17 世紀の神話打破から始めたわけである。この試みは一見奇矯に思えるかもしれない。歴史の不条理性を描くのであれば、17 世紀でなくても、16 世紀でも 18 世紀でもよいではないか、という疑問が出て来るかもしれない。しかし 20 世紀アメリカの巨大な神話を破壊する目的をもつ Barth にとっては、17 世紀でなければならず、それも、Captain John Smith と Pocahontas の神話でなければならなかったのである。

## VI

1607 年、スペイン人の急襲を避けて、ジェームズ川の上流 30 マイルのところ、イギリス人の一隊が上陸した。この隊長が John Smith である。Newfoundland に植民地を開いたが帰途死亡した Sir Humphrey Gilbert、たびたび計画したが失敗した Sir Walter Raleigh など、アメリカ植民はたびたび試みられ、1607 年の試みが、成功らしい成功の最初のものであった。これによって、Jamestown が開かれ、アメリカ植民の基礎が築かれたのである。James T. Adams は、*The Epic of America* のなかで、この植民によって A new nation had been founded<sup>(32)</sup> と言っているが、Barth は a new nation had been founded とは見えていない。彼が 1607 年の植民の中に見ているのは、20 世紀アメリカの神話なのだ。すなわち、ヴァージニア植民は、以後規模が次第に大きくなるアメリカ植民の礎石となったのであるが、それは、今日のアメリカ

という神話の種をうえつけたことになるのだ。植民がされ、開拓線が延びることによってアメリカ社会ができあがって行く過程は、Barth にとっては、歴史の神話が積み重ねられて、今日の巨大な神話を形成する過程と等しいのである。それゆえ、Captain Smith と Pocahontas の歴史上の事実を戯画化することは、20 世紀アメリカ社会を戯画化することと同じである。

ウェディング・ケーキの絵と「urinal と Venus」の絵を手懸りにして、Black Humor の世界に入って本質を探ろう、というところから始めた本稿は、20 世紀アメリカという巨大な神話の破壊にまで来た。この巨大な神話は種々の現象となって現われるのであるが、主として疎外された人間存在を作品に配置する Black Humorists が彼等の創造した登場人物をもって描き出して行く現象は、その巨大な神話を構成する現象である。かくして Black Humor は、巨大な神話の要素を日常生活のなかに見出し、日常性の二重構造をわれわれに示しながら、日常性の「見かけ」というヴェールを一枚また一枚と剥ぎ取ってみせる。Black Humor の本質はどうやらここにあるようだ。しかし、巨大な神話と言うなら、アメリカを考えなくても 20 世紀そのものがそうではないか。だとするならば、アメリカだけでなくイギリスその他の“Black” Humorists まで範囲をひろげねばならないであろうし、実存主義との関係も究める必要がある。André Breton の *Anthologie de L'Humour Noir*<sup>(33)</sup> のいちばんはじめに出ているのは Swift であるが、そこまでさかのぼるのがほんとうかもしれない。そう言えば、Swift の *Guilliver's Travels* 中の「馬の国」の所謂「逆ユートピア」は *Giles Goat-Boy* で山羊を人間より優れた存在であると考えているのと似ている。ただ、このほうは「逆ユートピア」ならぬ「逆コンピュータピア」であるが。André Breton の *L'Humour Noir* となればシュール・レアリスムも考慮に入れねばならない。Black Humor について考えるべき要素はこのように多いのであるが、それらはすべて割愛せねばならない。そうすると、Black Humor の本質をつかんだようなことを言ったが、やはり入口から覗いた程度で終わっているのかもしれない。

## 注

1. H. ルフェーブル『日常生活批判序説』田中仁彦訳、現代思潮社、p. 243。

ルフェーブルが批判する日常生活は Black Humorists の批判する日常生活と直接関係はないが、疎外、不条理、非人間的、小市民、《他者》、などの用語が頻出し、これらの要素が彼らの作品の状況を作り、彼らについて論じられる際にこれらの用語がしばしば引かれることを考えると、ルフェーブルの批判対象の日常と、Black Humorists の対象の日常とは同質とみてよいであろう。

2. 同書 p. 235.

3. 同書 p. 237.

これは、ルフェーブルがフォークナーをサルトルと対比して言ったものだが、「サルトルは冷たく、乾いていて、正確さをよそおった<sup>ディテール</sup>細部でいっぱいになっていて、……情熱も生活への関心も、青春も成熟も見あたらない。つまり退屈である」と痛烈である。

4. *Black Humor*, ed. by Bruce Jay Friedman, Bantam Books 1965 p. vii. Friedman はこの立場にないが、Jesse Bier は *The Rise and Fall of American Humor* (Holt, Rinehart & Winston, 1968) のなかで、black humor と sick humor を区別している。それによると、black humor は、“an expression of dark ragerat miserable conditions or values” であり、sick humor は “a perverse enjoyment of the same” である (cf. p. 294)。

5. *A Mother's Kisses*, by Bruce Jay Friedman (Penguin Books) p. 7.

6. *Ibid.* p. 224.

7. *Ibid.* p. 55. “trying to……” の引用も同頁。

8. *Black Humor*, ed. by B. J. Friedman p. vii. cf. André Breton; *Anthologie de L'Humour Noir* p. 16.

9. *Ibid.* p. vii.

10. cf. Jesse Bier; *The Rise and Fall of American Humor* (Holt, Rinehart & Winston, 1968), p. 308.

11. cf. *On Contemporary Literature*, ed. by Richard Kostelanetz (An Avon Book), p. 241.

12. *Ibid.* p. 241.

13. cf. *The World of Black Humor*, ed. by Douglas M. Davis (E. P. Dutton & Co., Inc.), p. 24. アリストテレス『詩学』第6 (トラーゴイディア論) 参照。

14. *The End of the Road*, by John Barth (Penguin Books), p. 5.

15. G. ルカーチ『美学』I, 木幡順三訳, 勁草書房, pp. 34~35.

16. *The End of the Road*, Penguin Books p. 87. 83 ページを見ると、Mythotherapy のほかに次のような therapy を挙げている。Nutritional Therapy, Medicinal Therapy, Surgical Therapy, Dynamic Therapy, Informational Therapy, Conversational Therapy, Sexual Therapy, Devotional Therapy, Occupational and Preoccupational Therapy, Virtue and Vice Therapy, Theotherapy and Atheotherapy.

17. *Ibid.* p. 88.

18. *Ibid.* p. 67.

19. *Ibid.* p. 68.

20. ルフェーブル『日常生活批判序説』p. 122。

21. 同書, 同頁。

22. *The End of the Road* (Penguin Books), p. 70.

23. *Ibid.* p. 70.

24. *Giles Goat-Boy*, by John Barth (Penguin Books), p. 40.

25. 『日常生活批判序説』 p. 121。
26. *O Brave New World*, ed. by Leslie Fiedler and Arthur Zeiger (Dell, Laurel Edition, 1968) p. 17. Fiedler は, *The Return of the Vanishing American* (Stein and Day, 1968) で Pocahontas 神話をより広い角度から論じている。
27. cf. *Giles Goat-Boy* (Penguin Books), p. 101.
28. cf. *Black Humor* (Bantam Books), p. 108 ff.
29. cf. "Humor with Mortal Sting" in *The World of Black Humor*, ed. by D. M. Davis. 同書 p. 300.
30. *Ibid.* p. 300.
31. *Ibid.* p. 301.
32. *The Epic of America*, by James Truslow Adams (Pocket Books) p. 23.
33. 彼のいう l'humour noir は Black Humorists のそれとは少々異なるようである。

L'Humour noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité……(l'énumération serait longue) mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois——la sentimentalité toujours sur fond bleu……

列挙していたら長くなるだろう、と Breton の言う l'humour noir の限定要素で、たとえば bêtise は absurdité とは異なるであろうし、l'ironie にしても、Black Humorists のそれは、sceptique といった程度のものではなく、もっと深く対象の底を刮るがごとき性質のものである。