

In Our Time の遠近法

山 本 博

I

Ernest Hemingway (1899-1961) の初期短編集 *In Our Time*¹⁾ は今日にいたるまで様々な議論にさらされてきた。それというのも Chapter (以後「章」と表記) と題された短いスケッチと短編作品が交互に組み合わされた斬新な構成に加えて、簡潔、それでいて背後に控えている何ものかを予感させる文体で綴られた物語の数々が評者の批評意欲を刺激してきたからであろう。そもそもこの作品集が今日の形 (1930年版) になるまでには紆余曲折があった。無名時代の1924年にスケッチを集めてパリで出版した *in our time* が原型で、そこに収録されたスケッチと新たに書き溜めていた短編を組み合わせて1925年にほぼ現在の形の *In Our Time* が Boni & Liveright 社から出版された (このとき “Up in Michigan” の性描写に出版社側が難色を示して収録を拒否)。その後名声を得た Hemingway が Scribner's 社に再版を請われ、この版に “On the Quai at Smyrna” を巻頭に加えて刊行したのが現在の版である。

このような経緯があるせいも、*In Our Time* の構成は偶然的要素が濃く、当時の絵画の実験的手法であるコラージュのような効果を狙ったものではないかという意見も当然あるだろう。しかし一見無造作にばら撒かれた感のあるスケッチと短編の間に、あるいは前後の短編どうしに微妙な関係が在ることを指摘する研究が現れている現在、全体としての *In Our Time* の企図を改めて問う必要があるようだ。

Hemingway 自身は1924年に同時代の比評家 Edmund Wilson に当てた書簡の中で *In Our Time* のスケッチと短編の関係を次のように述べている。

Finished the book of 14 stories with a chapter on [of] *In Our Time* between each story—that is the way they were meant to go—to give the picture of the whole between examining it in detail. *Like looking with your eyes at something, say a passing coast line, and then looking at it with 15 X binoculars.* Or rather, maybe, looking at it and then going in and living in it—and then coming out and looking at it again.²⁾ (emphasis mine)

Hemingway は各スケッチと短編の関係は、全体図と部分の詳細の関係と言っているわけだが、「例えば、通り過ぎる海岸線を肉眼で見てから、次に15倍の双眼鏡で見るようなものだ」と、列車あるいは船上から見る風景、すなわち視点を変えながら見る遠近の視覚的映像に喩えて説明している。Slabey は書簡の同じ部分を引用し、「スケッチと短編群の関係は、劇的アクションの最中の戦略的瞬間にニュース映画の断片が挿入される映画と同じで、現実の背景や皮肉な対照を狙ったものだ³⁾」と言い、John Steinbeck の *The Grapes of Wrath* (1939) も同様の映画的手法を使っていると説明している。しかし、Slabey の主張する映画や長編小説の中に挿入されるニュース映像の効果と比べると、それぞれ独立した短編小説の間にはさみこまれるスケッチが醸し出す効果や意味はかなり異なると思われる。むしろ、成立時期もそれぞれ異なる短編がどうしてこのような順で並べられているのか、そしてそれぞれの短編と対になるスケッチの組み合わせはなぜなのかを問うべきだろう。

ここで、1919年という年代を明示して始まる“The Revolutionist”に注目してみよう。この掌編は全15章のちょうど中央、「第8章」に置かれ全短編中最も短いものである。語り手の「わたし」は、汽車で北イタリアを旅しているハンガリーから来た青年に出会う。彼は共産革命を信じてスイスに行こうとしている。「わたし」は彼に好意をもち、あれこれ便宜をはかってやる

のだが、後に国境を越えたところで拘束されたという噂を聞く。これだけのことが Hemingway 独特の感情を交えない簡潔な語り口で「報告」されている。

この作品には幾つか興味深い点がある。まず、年代を明示しているのは、全作品中他に “Soldier’s Home” があるだけであること。もうひとつは、青年がイタリアの絵画に興味があつて、中世からルネサンスにかけての巨匠たちの複製を持ち歩いているという点である。彼が名前を挙げた画家は、ジョット、マザッチョ、ピエロ・デラ・フランチェスカ、マンテーニャであった。このうち、マンテーニャは好きではないと青年は言う。

I spoke to him about the Mantegnas in Milano. “No,” he said, very shyly, he did not like Mantegna. (82)

この点に関して Hunt は、マンテーニャだけが北イタリア、すなわち1918年に Hemingway が負傷し失恋をした忌まわしい思い出の地に関係していると鋭い指摘をしている⁴⁾。しかし Hemingway の個人的な土地に対する思いがマンテーニャに対する青年の判断に反映されているとしても、それ以外はむしろ上記の画家たちは共通点の方が多い。ジョットは中世の画家だが、その生々しくリアルな描写力でルネサンスの先鞭をつけ、マザッチョはジョットの再来といわれた描写力と遠近法による構図で新しい世界を切り開いた。ピエロ・デラ・フランチェスカは幾何学研究により遠近法をさらに追求・発展させ、マンテーニャは同じく遠近法を取り入れた構図の中に古代美術を模範とする人物を配し生命を与えた。彼らは Hunt が言うように、絵画史の中の「革命家」であり⁵⁾、その意味で掌編のタイトルと符合する。Hemingway がセザンヌに傾倒していたことは知られているし、セザンヌのような描写を小説でも試みたいと言っていることからみて⁶⁾、絵画にはかなり造詣が深かったと考えられる。Gertrude Stein のサロンに出入りしていたパリ時代の Hemingway は当然多くの美術の若き才能と知り合ったであろうし、ダダから始まった20世紀芸術の革命期に居合わせ、その息吹を存分に吸収していたと想

像される。特にこの時期にヨーロッパで吹き荒れた運動は、遠近法を含む伝統的手法を否定し新たな画面構成を模索するものであることも熟知していたはずだ。

とすればこの掌編に名を刻まれた4人のルネサンスの巨匠たちに作者が何かを託していたのではと考える誘惑になおさら抗し難い。ジョットはすでに遠近法的傾斜を構図の中に取り入れていたことからみて、4人の共通項を一言で表すなら遠近法というルネサンスの合理精神が生み出した手法ということになるだろう。ルネサンスの建築家で理論家のアルベルティーは、その幾何学を応用した説明でデラ・フランチェスカから多大な影響を与えた『絵画論』（1435年）の中で、絵を描く際に画面上で行なう複雑な手順の説明を展開しているが、その一部は次のようなものである。「さて、私がいったように、中心点を定めたら、次にはその点から、四角形の底辺に位置する各部分に直線を引く。このように引かれた緒線は、あたかも無限遠方まで眺めている時のように、横幅がいかに変化するかを視覚的に示してくれる」⁷⁾。アルベルティーの遠近法理論には分りにくいところがあるが、要約すれば、画面上に描かれる対象は中心点（消失点）を定めることにより、遠近の線分の長さの相違と平行線の傾斜する角度が決まり、平面上に視覚的に3次元の立体としてリアルに表現できるということであろう。

In Our Time のスケッチと短編の関係を Hemingway は遠近の視覚的映像に喩えていたことを考えて、この短編集にすべての稜線が収斂する「中心点」を仮定できないものだろうか。Hemingway がこの作品を編むにあたってヒントを得た Sherwood Anderson の短編集 *Winesburg, Ohio* (1919) が地理・空間的タイトルなのに比して、*In Our Time* は文字どおり歴史・時間的内容を暗示するタイトルである。とすれば中心点は一定の「時」を示していると思像できないか。

このような仮定に立つと、全短編の中心に置かれ、かつ最も短い“The Revolutionist”の冒頭に記された1919年という年がますます注目される。この感を一層深くする作品が“Soldier’s Home”である。この短編は先に述べたよ

うに、他に唯一年代が記されているもので、“The Revolutionist”の直前に置かれている。主人公 Krebs は第1次大戦の帰還兵であり、遅れて帰国したせいか故郷でさしたる歓迎も受けなかった。女性を誘うでもなく、職に就くでもなく、無為の日々を過ごす息子を心配した母親に向かって思わず『誰も好きじゃないんだ』“‘I don’t love anybody’” (76) と口走ってしまう。そんな青年を描いた物語は冒頭の次のような記述から始まる。

Krebs went to the war from a Methodist college in Kansas. There is a picture which shows him among his fraternity brothers, all of them wearing exactly the same height and style collar. *He enlisted in the Marines in 1917 and did not return to the United States until the second division returned from the Rhine in the summer of 1919.* (69, emphasis mine)

1917年に海兵隊に入隊し（作者 Hemingway がアメリカ赤十字に入ったのは1918年）、帰還したのは1919年夏、つまり、Krebs の無為の日々は1919年の夏以降のことなのだとということがわかる（Hemingway の実際の復員は1919年1月）。

ここで「中心の時」を1919年の夏以降のある時と仮定して、他のスケッチと短編の関係を考えてみよう。Hagemann はスケッチをすべて調査し、基になっている新聞記事や歴史上の事実をつきとめ、それぞれの年代を確認した上で、「彼（Hemingway）の選択はでたらめではない」⁸⁾と言っている。彼の調査によれば、スケッチの基になっている事実・事件は実在し、1914年から1923年の間にすべて起きた事だという。Hagemann が触れていない冒頭の“On the Ouai at Smyrna” がギリシャ・トルコ戦争によるスミルナでの難民の惨状を伝える1922年の出来事を描いたものであることから、これも彼の確認した年代の範囲に収まる。だが、Hagemann の言うことがその通りだとしても、他のスケッチ・短編群にはいっさい年代を示さず、二つの短編にのみ明示している事実こそを重視するべきではないか。

II

中央の“The Revolutionist”を境に、その前後のスケッチ・短編作品の様相が一変することを確認していききたい。まず Chapter と名づけられた各スケッチであるが、序文に当たる“On the Ouai at Smyrna”も加えて、「第1章」から「第7章」までは第1次大戦とギリシャ・トルコ戦争に関連する描写で占められている。特に「第6章」は Hemingway の分身ともいべき Nick Adams が戦場で負傷する場面を描き注目される。さらに「第7章」は、塹壕が敵に砲撃されているときに身を伏せて神に命乞いをしている「彼」の姿を描いている。フォッサルタという地名があるが、その地は Hemingway が実際に負傷したイタリアの土地である。

一方短編作品であるが、初めの2作は幼年時代の Nick が登場する。医者である父親に同道して誕生と死の瞬間を目撃する“Indian Camp”と、一転して、インディアンにやりこめられ母親に叱責されるみじめな父親を目撃する“Doctor and Doctor’s Wife”である。次に配された2作品は少年から青年になろうとする頃の Nick の体験が描かれている。“The End of Something”は Marjorie という少女との恋の終わりが語られ、“The Three Day’s Blow”は傷心の Nick とそれを慰める友人 Bill が酒を飲み語り合う話である。次の“The Battler”は一人旅をする Nick が描かれている。無賃乗車をした列車から突き落とされ、線路伝いに歩いているうちに見つけた焚き火で、元ボクサーと黒人の奇妙な二人連れに出会う。評伝によれば Hemingway がこの作品の基になったと思われる旅をしたのがハイスクール時代であったようなので、著者の実体験としては前2作品よりは時間的に前のことなのかもしれない⁹⁾。しかし作品の置かれた位置と年代が書かれていないことから2作品より後の事だと読んでさしつかえないし、Flora も Nick Adams もものとしては“The Three Day’s Blow”より後の出来事と考えるのが作品構成上自然なのだとしている¹⁰⁾。

そして、戦場で負傷する Nick を描いたスケッチ「第6章」と組になって

いるのは“*The Very Short Story*”である。主人公の「彼」は、イタリア北部の都市パドヴァの病院で手術を受けて入院しているうちに、看護婦のLuzと恋仲になり結婚を約束するが、一足先に帰国した「彼」にLuzから別の人を好きになったという手紙が届く。この作品は負傷したHemingwayが入院先の看護婦と恋愛したという実体験がもとになっており、その意味で対になっているスケッチと短編作品の年代と場所が一致している。「第7章」は塹壕で命乞いをする兵士のスケッチであり、これと帰還兵Krebsの無為の日々を描いた“*Soldier's Home*”が組になっており、両者の間には空間的にも北イタリアとアメリカ中央部というはるかな距離が再び生まれている。

ここまで検討したことを整理する意味で、架空の絵画でスケッチ・短編の位置をキャンバス上に再現して見よう。まず画面中央を横切る水平線を描き、「章」の数15と巻頭の「序文」、巻末の「跋文」を合せた17の点を均等に左から右に打つ。これが横軸である。縦軸は年代を表すものとする。つまり、画面下端がNickが幼年時代を送っていたであろう1907、8年とし、上昇するに連れ年代も上がるものとする。そして中央の水平線を1919年とし、画面上端は*In Our Time*の出版された1925年としておく。次に縦横の軸を使ってこの時代をおおっていた戦争という世界状況をキャンバス上に描く。まず第1次大戦は1914年開戦し1918年休戦協定が結ばれたので、画面中央よりやや下を横に走る太い帯として描かれるだろう。さらにHemingwayが特派員として実際に取材し、「序文」を始め何度か*In Our Time*中に言及されているギリシャ・トルコ戦争を描く。これはギリシャがスミルナで軍事行動を拡大させた1921年から1923年のローザンヌ会議の講和までだから、画面中央の水平線の上を平行に走る先ほどよりやや細い帯として表現される。この画面を横に走る2本の帯がHemingwayの言う「肉眼で見る海岸線の遠景」ということになる。

こうしておくで、「序文」から始まり「第7章」にいたるスケッチは、その確認されている年代から、すべてキャンバスの左半分の画面の2本の帯の中に、左端から中央に向かって点在して描かれることになる。さて「15倍の

双眼鏡で見た」短編群はどのような配置になるだろう。幼年時代の Nick が登場する“Indian Camp”は1907、8年を示す縦の目盛と横軸の1（「第1章」と対である事を示す）との交点に置かれるから、画面左下に描かれる。以後作家の分身 Nick の成長の軌跡は画面の左下から斜めに中央に向かう太い線（もしくは個々の円の繋がった帯）として表現できるだろう。そしてこの線は Marjorie との恋の終わりを描いた“The End of Something”あたりで第1次大戦の帯に入り、Nick が戦場で負傷する「第6章」と交わる（場所と時の一致）。これ以後 Nick の消息はしばらく途絶える。

この直後 Nick が登場しない2つの短編“Soldier's Home”（アメリカ中央部），“The Revolutionist”（北イタリア）において「中心の時」である1919年夏に至る。両短編は第1次大戦の帯のすぐ上の画面中央に2つの円として並んで置かれるだろう。両作品と対になっている「第7章」（命乞いをする兵士），“第8章”（警官の強盗射殺）はそれぞれフォッサルタ（北イタリア）とカンサス市街（アメリカ中央部）が舞台になっており、ここでのスケッチ・短編の組み合わせがちょうど写真のポジとネガのような反転した形で並んでいることに気づくのである。

「第8章」は、カンサス市街のタバコ屋に押し入った2人組の強盗を駆けつけた警官が射殺する様子がスケッチされている（Hagemann によって1917年の事件を基にしていると確認されているので、これも第1次大戦の帯に含まれる）。カンサスを舞台とするスケッチはこれ以前にも以後にも登場しないし、アメリカ国内を扱ったものとしてはシカゴの刑務所での処刑の模様を描いた最終の「第15章」があるだけである。これを見ても、「第8章」と組み合わされた“The Revolutionist”が特異な位置にあることがわかる。この点は後に再び考えることにして、「第9章」以後のスケッチと短編群を検討していこう。

「第9章」から「第14章」までのスケッチはすべて闘牛場もしくは闘牛士の様子が描かれるという点で一貫している。闘牛の角にかけられ負傷あるいは死んでいく闘牛士や、殺されていく闘牛の模様などかなり凄惨な光景が描

かされている。一方、それぞれ対になっている短編にも、最後の“Big Two-Hearted River: Part I, II”以外は共通点がある。“Mr. and Mrs. Eliot”, “Cat in the Rain”, “Out of Season”, “Cross-Country Snow”, “My Old Man”はいずれも戦後のヨーロッパ各地が舞台になっている。このうちはじめの4作品は夫婦と思われるカップルが登場する。それぞれの物語は異なるが、隠された共通のテーマは「子供」であると思われる。

“Mr. and Mrs. Eliot”は、かなり年齢差 (Hemingway 夫妻同様妻のほうが年上) のある夫婦がなんとか子供を得ようとする話を皮肉な筆致で描いている。“Cat in the Rain”はホテルに滞在している若いアメリカ人夫婦の話で、雨の中に見つけた子猫を若い妻が手に入れようとする姿が描かれている。子猫は若妻の潜在的な妊娠願望を暗示しているとも読める。“Out of Season”では禁猟期に案内人に誘われて釣りに出かけるアメリカ人 (と思われる) 夫婦の話である。二人の間には何か問題があるようで、妻は釣りにはあまり乗り気ではない。川に行く途中、案内人が自分の娘を見かけ、“‘My Daughter.’”

(100) と言うのだが、若妻はそれを「医者」“‘His doctor,’” (100) と聞き違えてしまう。さらに「あのひと、自分のかかりつけの医者まで会わせる気？」“‘has he got to show us his doctor?’” (100) と憤慨するのだが、*In Our Time* をはじめから読んできた読者なら、「医者」という言葉に難産のインディアン女性の赤ん坊をとりあげた *Indian Camp* の Nick の父親を連想するのはあるまいか。そして“Cross-Country Snow”ではスイスでスキーを楽しむ成人した Nick が父親になることが短く触れられている。同行している友人に「ヘレンは子供を産むのか？」“‘Is Helen going to have a baby?’” (111) と聞かれて、「ああ」“‘Yes.’” (100) と Nick は応えているのである。

以上の4作品に比べると、“My Old Man”はやや異色である。物語の舞台こそヨーロッパだが、各地の競馬場を転戦する騎手とその息子の話で、夫婦や赤ん坊は登場しない。父と息子という意味では、“Indian Camp”や“The Doctor and the Doctor’s Wife”を連想させるが、この物語の父親は、八百長を引き受けたりした果てに障害レースで落馬して死んでしまう。親交のあっ

た先輩作家 F. Scott Fitzgerald が、「Nick が主人公としてほぼすべてに登場し、作品が自伝的傾向を示しているのに、『マイ・オールド・マン』はそうした要素がない2作品の1つで、最も成功していない」¹¹⁾と書評で苦言を呈したのも一理ある。これに対して Hemingway も書簡の中で、「どうして『マイ・オールド・マン』をはずすんだ。相変わらずいい短編だと思えるけどね。もっとも狙いとは違うものだ。闘牛ものや『フィフティーン・グランド』と同じ別のカテゴリーに入る。あてのものは得意なんだ」“Why did you leave out My Old Man? That’s a good story, always seemed to me, though not the thing I’m shooting for. It belongs to another categorie along with the bull fight story and the 50 Grand. The kind that are easy for me to write.”¹²⁾とその異質性は認めている。最初の妻 Hadley が Hemingway の書き溜めていた作品をほとんど盗まれたのが1922年12月のことで、“My Old Man”はそのとき難を逃れた数少ない短編の一つだったことから愛着を感じていたのかもしれないが、それだけでは *In Our Time* のこの位置に置いた理由の説明にはならないだろう。やはりこの短編集全体、特に作品の前後関係の中で捉えなおす必要があるだろう。

ここまでの検討を再び架空の絵画のキャンバスに表してみよう。「第9章」から「第14章」までのスケッチは、戦後という時代そして闘牛という共通項があり、Hagemann によればすべて1923年のことと確認されているので、中央から右に、ギリシャ・トルコ戦争の帯の中を走る直線で描かれるだろう。すると、「第9章」以降のスケッチとそれぞれ組になっている短編群は、やはり戦後という時代、若いカップル、「子供」、という共通項があることと、Hemingway と Hadley が結婚しヨーロッパへ向けて旅立ったのが1921年暮れであったことから、同じ帯の中を右に向かって緩やかに昇っていく5つの円として配置されるだろう。ただし“My Old Man”の異質性を考慮すれば、この作品だけ違う配色で塗られているとっていい。母親を亡くし、「すべてがだめになって」“...everything went on the bum there.” (126)、父とヨーロッパにやってきた息子がその父親も失うという設定を記憶に留め、最後の作品“Big Two-Hearted River”を考えてみたい。

Part I, Part II と 2 部に分かれたこの作品は、間にシカゴの受刑者の処刑のスケッチをはさんで展開する。登場人物は再び Nick である。いや Nick しか登場しないのだ。Part I は汽車から降り立った Nick が一人黙々と歩いた末に川岸にテントを張り、火をおこし、食事を作り、眠りに就くまでを描いている。一見すると、“The Battler” を思い起こさせる設定だが、あの時の無防備で幼い少年ではなく、入念に食事を作りコーヒーを淹れて、多くの経験を経てきたことを窺わせる Nick がここには居る。

Part II も、翌朝目を覚ました Nick が朝食を作り、餌となるバツタを捕まえ、川に入って釣りをする姿が描かれているだけだ。だがひたすら釣りに没頭する Nick は休日を楽しんでいるというよりも、必死に何かに耐えているように見える。張りつめた文体が精神の緊張を伝えているからだ。釣った鱒を丸太に打ちつけ息の根を止め、ナイフで顎まで一気に切り裂き内臓を取り出す彼の手際は鮮やかで、“The Battler” で元ボクサーの求めに応じてナイフを貸しそうになり黒人にたしなめられた時のようなぎこちなさはない¹³⁾。さらに言えば、この場面は *In Our Time* の最初の作品“Indian Camp”で、Nick の父親が釣りに持ってきたナイフでインディアン女の腹から赤ん坊をとりだした場面と鋭い対照をなしているだろう。丸太に突き立てられたナイフの刃を拭ってポケットに収める Nick の姿にこれまでに経験した幾多の彼の「戦い」が重ね合わさって見えなだろうか。はらわたを取り出し清流で洗った 2 尾の鱒をネットに入れ、岸を離れる Nick がちらと川を振りかえるところで作品は終わっている。

この作品はそれまでのヨーロッパを舞台にした一連の短編とは明らかに異なっている。作家のどのような意図を読み取ればいいのだろうか。始めからこの短編集を読んできた読者は、断片的だがすでに Nick が戦争で負傷し、戦後はヨーロッパで一人の女性との間に子供をもうけようとしていたことを知っている。*In Our Time* の短編群は素直に読むかぎり年代順配列と考えるのが自然であろう。Flora が指摘しているように、「年代順配列が *In Our Time* の Hemingway の短編配列の原則だった」とすれば、Nick が結婚しているこ

とを前提として読む「“Big Two-Hearted River”はより暗示的な作品にすらなる」¹⁴⁾。個々の短編の成立年代や基になったエピソードは前後していても、このように配列されることによって映画でいうモンタージュ効果に似たシーケンスが生まれる。最後の作品は様々な体験を経て成人したNickの姿として読めるのだ。

このように考えると、“My Old Man”の位置付けも見当がつくのではあるまいか。Johnstonは“Out of Season”の若妻が‘daughter’を‘doctor’と聞き違える場面をFreudの理論を援用して、「一見穏やかに見える外見とはうらはらに、内心明らかに荒れ狂っている妻の思考の流れを表している」と分析し、夫婦のわだかまりの原因は「子供を産むべきか、産まざるべきかという問題」¹⁵⁾と結論づけている。Hemingwayの有名な「氷山の理論」(水面下の氷山同様、書かれていない部分がはるかに大きく重い)に照らしても頷ける考えだろう。とすれば、母親を亡くし、さらには父親を亡くす場面で終わっている“My Old Man”はNickの自立のための意識下のステップとしてこの位置に置かれていることが見てとれる。

“Big Two-Hearted River”の舞台は北ミシガンであり、Part IIの前に置かれた最後のスケッチがシカゴの刑務所ということからここで再び場所の一致が見られる。ただし今度はHemingwayの故郷付近の土地という意味で。スケッチ・短編の背景となっている場所の一致は、Nickが戦場で負傷したことを伝える「第6章」と、手術をした病院の看護婦とアメリカ兵士の恋の顛末を描いた“A Very Short Story”の組み合わせ以来のことである。戦場での負傷という自伝的事実がHemingway個人にとって重大な意味をもっていたことは、その後の作家活動が証明している。とすれば、故郷で一人釣りに没頭するNickの姿も作家にとって大きな転機を示したものだといえないだろうか。

再び架空の絵画のキャンバスに喩えて考えてみたい。Part IとPart IIの間に置かれ、シカゴを舞台とする最後のスケッチは、Hagemannによれば1921年の事なので、ギリシャ・トルコ戦争の帯の中に配される。ではBig Two-

Hearted River”はどこに置かれるのか。作品の冒頭、Nick がひとり汽車を降りたところがシーニーという町で、次のように紹介されている。

There was no town, nothing but the rails and the burned-over country.
The thirteen saloons that had lined the one street of Seney had not left a trace.
(133)

「線路と焼け野原以外に何もない」という描写が「戦後」という連想を強く誘うので、画面の右上端近く、ギリシャ・トルコ戦争の帯のすぐ上の1924年の目盛に一致させて配しておく。

ここで完成した架空の絵画を眺めてみよう。画面中央よりやや下に第1次大戦を示す太い帯が横切り、中央よりやや上にギリシャ・トルコ戦争を表す帯がやはり水平に描かれ、これらが「遠景」をなしている。15のスケッチと「序文」、「跋文」はすべてこの2本の帯内に点在、もしくは直線（闘牛関連のスケッチ）として描かれている。では「15倍の双眼鏡で見る拡大された景色」（短編群）はどのように描かれているか。Nick 成長の軌跡は画面左下から発し、中央に向かって上昇するが1918年、戦場での負傷を最後に途切れていることはすでに述べた。ヨーロッパを舞台にする5つの短編(“Mr. and Mrs. Eliot” から後の作品)はギリシャ・トルコ戦争の帯の中を画面中央から右に順に配されている。この4番目の作品で、しばらく消息が途絶えていたNickがヨーロッパで父親になろうとする姿で再び登場し、ここから発した線が右上に上昇し、帯を突き抜けて北ミシガンで釣りをする姿と結ばれて完結している。こうして見ると、2本の戦争を表す帯の間に晴れ間とも見える中間地帯が在り、その中央に“Soldier's Home”と“The Revolutionist”がぽつんと並んで配されているのが目を引く。この2作品は表裏の関係にあることはすでに論じた。重ね合わせれば同じ一つの「時」を強く示唆している。

Ⅲ

「中心の時」である「1919年夏以降」に戻ろう。実は、“The Revolutionist”の語り手「わたし」はハンガリーから来た「革命家」と旅をするのだが、それは「9月初めのことで、田舎は快適だった」“It was early September and the country was pleasant” (81) という記述がある。“Soldier’s Home”の Krebs が夏に帰還し、無為の日々を過ごしていたのが「夏の終わり頃」“...it was late summer, ...” (70) で、母親と口論するのが「帰還してひと月くらい経ったある朝 “One morning after he had been home about a month...” (73) のことだった。ということで、隣り合って共に年代を明示している両作品の背景になっている季節が、共に夏の終わりから秋口にかけてと期せずして一致していることを確認しておく。

ここに1919年9月15日に Jenkins という友人に宛てて書かれた書簡がある。Hemingway は冒頭で「Jock と Al Walker と僕はいまシーニーから帰ったところだ。フォックス川はとても面白かった」“Jock and Al Walker and I just got back from Seney. The Fox is priceless.”¹⁶⁾と書いている。実は“Big Two-Hearted River”の基になったのは、この時の釣りの体験だったことが知られている。Hemingway はこの時ひとりではなく上記の友人たちと一緒にであったし、焼け跡のシーニーというのも事実とは異なるが、書簡の中には、餌となるバッタのことや逃がした鱒がいかに大きかったかなど、作品中に見られる記述もある¹⁷⁾。書簡からは、楽しかった釣りの思い出を語っている若き日の作家の姿しか伝わってこないのだが、作品に現れている緊迫した雰囲気と何かに耐えて釣りに没頭している Nick の姿との落差を考えると、この時期の Hemingway の精神の在り様を検証しておく必要があるだろう。

1918年、19歳の誕生日を目前にした7月に、Hemingway はイタリア戦線フォッサルタで重症を負い、収容されたミラノの病院でこの年を過ごした。看護婦 Agnes von Kurowsky と恋に落ちたのはこの間のことだった。ハイスクールを卒業してまだ1年あまりしか経過していない青年にとって、第1次

大戦でのアメリカ最初の負傷者となったこの年は大きな人生上の節目だったに違いない。翌1919年1月に故郷の Oak Park に Hemingway は帰還した。足の回復を待っていた3月、Kurowsky から決別を告げる手紙が届く。この頃友人たちには「酒と他の女で Agnes の記憶を〈麻痺〉させた」¹⁸⁾と誇張して吹聴していたと評伝作家の Baker は書いているが、相当の痛手であったのは事実のようだ。その後「彼は北ミシガンに向かい、その地で長く留まり、釣りや執筆・読書に明け暮れた」¹⁹⁾と Fenton は言う。「中心の時」である1919年夏の終わりから秋口にかけてはこの期間の中にある。

Hemingway 一家は毎年ワルーン湖畔で夏を過ごす習慣があったが、1919年は家族が帰る頃になっても彼は動こうとはしなかった。「家族の規制から自由になって、彼は飲酒と喫煙をはじめていた」²⁰⁾と Baker は書いている。後に “The End of Something” と “The Three-Day Blow” に登場する Marjorie という当時17歳の娘に出会ったのもこの頃である。さらに、その性描写ゆえに *In Our Time* に収録するのを拒否された “Up in Michigan” の基になった性体験をはじめとするのもこの頃のことなのだ²¹⁾。20歳を迎えた Hemingway 青年は、一見この時期目標も定まらず無軌道で無為の日々を、あの “Soldier’s Home” の Krebs のように送っているように見える。だがそうした行動とは別に、彼の内面には戦争体験の深い衝撃と押さえがたい執筆の意欲が沸きあがっていたことを Fenton は報告している。来訪した Edgar という友人が Hemingway から受けた印象のことを、この友人の言葉を引いて Fenton は次のように伝えている。『彼 (Hemingway) は喩えてみれば、文字どおり粉々に打ち砕かれて帰還した。彼は自分が感じたり見たりしたことを表現する必要性をとつもなく感じているようだった』²²⁾。

結局 Hemingway は12月まで北ミシガンに滞在し、翌1920年の1月には新聞記者の職を得て、トロントに移動し、秋に戻ってきたシカゴで8歳年上の Hadley と出会い、翌年結婚し、その年の12月には特派員として妻を連れパりに旅立っている。作家になるという目標が定まり慌しい日々を送るようになった時点で振り返れば、北ミシガンでの家族と離れて暮らした1919年夏か

らの無軌道で無償の日々は、なにものにも替えがたい貴重な時として思い出されなかったであろうか。少なくともその時期の Fox 川での釣り体験を形象化した“Big Two-Hearted River”が *In Our Time* の巻末に置かれていることでその「時」の重要性は明らかだろう。そして作家としての原点となったこの「時」を作品の中央に密かに書き記したのではないだろうか。とすれば、先程架空のキャンバス上でヨーロッパで父親になろうとする Nick と、故郷で釣りをする Nick を結んだ線を描いたが、これを逆方向に延ばせば、画面中央のこの「中心の時」をまっすぐに指す線が得られるはずだ。

Steinke は“A Very Short Story”と“The Revolutionist”が *in our time* (1924) では無題のスケッチであったが、新版では短編に昇格した理由を次のように説明している。「他と異なり長い2つのスケッチは、極端な暴力と危険な状況に直面、もしくは直面しようとしている人間の反応を（他のスケッチのように）研究したものではない。これらの関心は試練を生き延びた人間にあるのだ」²³⁾と。負傷して入院した病院で知り合った看護婦との関係の顛末を扱った“A Very Short Story”は、確かに次に配された“Soldier's Home”と共に、生き延びた Hemingway 自身の体験をもとにしているだろう。Steinke はまた、“The Revolutionist”の若き革命家はハンガリーで激しい拷問を受けてイタリアに逃げ延びてきたのであり、それを示すのが、マンテーニャを嫌う理由なのだと説明する。なぜなら「マンテーニャの絵の主題は手法と一体となったリアルなもので、*A Farewell to Arms* の Frederick Henry が『ひどい苦痛…そしてたくさんの釘の穴』と述べている」²⁴⁾とおりだと言う。そしてこの作品の冒頭に1919年という年代が明示してあるのは、「ロシア革命がほんの2年前に起きていた」²⁵⁾時代であることを喚起しようとしたものだと読む。

Steinke の言うように、イタリアでの革命の成功を信じる「青年の熱狂は一種の自己防御」²⁶⁾でいまだに拷問のショックから立ち直っていないのだとしても、それはこの短編に対する一つの読みなのであって、これがなぜ全作品の中央に配置されているのかは別の視点からの理解が必要だろう。Fitzgerald が“My Old Man”は自伝的要素のない2つの短編のうちの1つ」と指

摘したが、残ったもう1つはこの“The Revolutionist”のことを言っているのだと思われる。そうすると、スケッチから昇格したという事情があるにせよ、巻頭・巻末のどちらからも8番目という「中央」に配され、自伝的要素のない“The Revolutionist”の特異性がますます際立って見える。すでに検討したように、名前を挙げられた絵画の巨匠たちは、そのリアルな表現方法ゆえにルネサンスを切り開いたのである。全短編中もっとも短い“The Revolutionist”はルネサンスが生み出した遠近法という絵画の方法に対する注意を促し、作家としての原点となった日付を「中心点」、すなわち時代を眺望する独自の視点として、その「革命家」というタイトルが示す密かな自負と共に Hemingway は書き込んだのではないだろうか。

註

- 1) Ernest Hemingway, *In Our Time*. New York: Charles Scribner's Sons, 1970.
本文中の引用末尾の数字はすべてこの版のページを示す。
- 2) Carlos Baker, ed. *Ernest Hemingway Selected Letters 1917-1961*. New York: Charles Scribner's Sons, 1981. 128.
- 3) Robert M. Slabey. "The Structure of *In Our Time*." *Critical Essays on Ernest Hemingway's In Our Time*. Ed. Michael S. Reynolds. Boston: G. K. Hall, 1983. 83.
- 4) Anthony Hunt. "Another Turn For Hemingway's 'The Revolutionist': Sources and Meanings". *Critical Essays on Ernest Hemingway's In Our Time*. 209.
- 5) Hunt. "Another Turn For Hemingway's 'The Revolutionist.'" 209.
- 6) Gertrude Stein と Alice B. Toklas に宛てた書簡 (1924年8月) に次の一節がある。
I have finished two long short stories, one of them not much good and finished the long one I worked on before I went to Spain ["Big Two-Hearted River"] where I'm trying to do the country like Cezanne...
Carlos Baker, ed. *Ernest Hemingway Selected Letters 1917-1961*. 122.
- 7) レオン・バツティスタ・アルベルティ 『絵画論』 三輪福松訳 中央公論美術出版 1996年 26頁。
- 8) E. H. Hagemann. "'Only Let the Story End as Soon as Possible': Time-and-History in Er-

nest Hemingway's *In Our Time*." *Critical Essays on Ernest Hemingway's In Our Time*. 52.

9) Carlos Baker. *Ernest Hemingway: A Life Story*. New York: Charles Scribner's Sons, 1969. 24-25.

Nick は Mancelona に向かって歩き出すところで物語りは終わっているが, Baker はハイスクール時代の Hemingway の旅について書いた部分で次のように言及している。

Ernest went on alone to the "rough burg" of Mancelona and waited seven hours for the train to Petoskey.

10) Joseph M. Flora. *Hemingway's Nick Adams*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1982. 52-55.

11) Jeffrey Meyers, ed. *Hemingway: The Critical Heritage*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1982. 71.

12) Carlos Baker, ed. *Ernest Hemingway Selected Letters 1917-1961*. 180.

13) 原文は以下のとおり。

"Let me take your knife, Nick"

"No, you don't," the negro said. "Hang onto your knife, Mister Adams." (58)

14) Joseph M. Flora. *Hemingway's Nick Adams*. 199.

15) Kenneth G. Johnston. "Hemingway's 'Out of Season' and the Psychology of Errors." *Critical Essays on Ernest Hemingway's In Our Time*. 228-229.

16) Carlos Baker, ed. *Ernest Hemingway Selected Letters 1917-1961*. 28.

17) Baker, ed. *Ernest Hemingway Selected Letters 1917-1961*. 29.

一部抜粋すると次のような言及がある。

Jo heesus an be Guy Mawd [My Gawd] Fever I lost one on the Little Fox below an old dam that was the biggest trout I've ever seen.

18) Carlos Baker. *Ernest Hemingway: A Life Story*. 59.

19) Charles A. Fenton. *The Apprenticeship of Earnest Hemingway: The Early Years*. New York: Farrar, Straus & Young, 1954. 72.

20) Carlos Baker. *Ernest Hemingway: A Life Story*. 61.

21) Jeffrey Meyers. *Hemingway: A Biography*. New York: Harper & Row, Publishers, 1985. 49.

次のような記述がある。

At the end of the summer season Hemingway stayed in Michigan at the house of neighbors, the Dilworths, and slept with a woman for the first time. She was several years older than Hemingway and worked as a waitress.

22) Charles A. Fenton. *The Apprenticeship of Earnest Hemingway: The Early Years*. 72.

23) Jim Steinke. "The Two Short Stories of Hemingway's *In Our Time*." *Critical Essays on Er-*

- nest Hemingway's In Our Time*. 219.
- 24) Jim Steinke. "The Two Short Stories of Hemingway's *In Our Time*." 222.
- 25) Steinke. "The Two Short Stories of Hemingway's *In Our Time*." 221.
- 26) Steinke. "The Two Short Stories of Hemingway's *In Our Time*." 222.

Works Cited

- Oliver, Charles M. *Ernest Hemingway A to Z: The Essential Reference to the Life and Work*. New York: Checkmark Books, 1999.
- Schnitzer, Deborah. *The Pictorial in Modernist Fiction: from Stephen Crane to Ernest Hemingway*. Ann Arbor/London: U.M.I. Research Press, 1988.
- 早瀬博範 (編) 『アメリカ文学と絵画—文学におけるピクトリアリズム—』 溪水社 2000年。
- 佐々木英也・富永良子 (編) 『世界美術大全集—ゴシック 2—』 第10巻 小学館 1994年。
- 佐々木英也・森田義之 (編) 『世界美術大全集—イタリア・ルネサンス 1—』 第11巻 小学館 1992年。
- 佐々木英也・森田義之 (編) 『世界美術大全集—イタリア・ルネサンス 3—』 第13巻 小学館 1994年。