

30年代のヘミングウェイ

—その小説の技法について—

利 沢 幸 雄

『アフリカの緑の丘』(1935)のはじめのほうでヘミングウェイは、知り合ったばかりのカンデスキーという男にせがまれ、自分の文学の理想について語る。

「もし人が十分に真剣で運がよかったとして、どこまで散文を推し進めることができるか。四次元あるいは五次元のものに到達できるはずなのです」
「あなたはそれを信じているのですか」
「知っているのです」

ヘミングウェイが「知っている」と言い切ったその五次元の散文が、いったいどんなものなのか、ビーチやカウリーをはじめ、多くの批評家たちが論じている。彼らに共通するのは、その後に書かれたヘミングウェイの作品の主人公の生き方に焦点を合わせて、彼のことばの真意をつきつめようとする態度である。

たとえばF. I. カーペンターは、ビーチの考えをふまえながら、ヘミングウェイが従来のように伝統的な三次元のリアリズムを用いて、感覚と暴力の面だけを記述しつづけるなら、〈ナダ〉が描かれるだけだという。しかし『誰がために鐘は鳴る』(1940)のロバート・ジョーダンや『老人と海』(1952)のサンチャゴ老人によって、ともに戦うものへの同志愛、あるいは、自分が殺そうとする偉大な魚の苦しみと自分の苦しみとを同一のものとして感じとる体験を描いた。そして、「自分の物語を語りながらヘミングウェイは、直接的経験と神秘主義とを統合することに成功した。それがおそらく、彼の〈第五次元〉なのであろう」と結んでいる¹⁾。

〈失われた世代〉の代表的な作家として登場したヘミングウェイが、1930年代に入って、新しいタイプの人物を描いていると、これらの批評家たちが考え

ていることは記憶しておくべきだろう。しかし、この〈第五次元〉の説明は、もう一世代もまえのものであり、今日でも十分説得力があるかどうかは疑問であろう。

実際、ヘミングウェイが第五次元の散文ということばで何を意味したのかは、今日でも決った説がない。彼自身は「知っている」と断言したが、理論的に説明を加えてはいないし、その散文の見本を示しているわけでもない。

それを確かめる方法は、その後に書いた彼の作品を検討することしかなさそうだ。しかし、ピーチやカーペンターのように、肯定的人間像を描き出すことが、第五次元の散文の意味だったとは、どうも考えにくい。人物像の問題なら、もっと別のことばを使ったにちがいない。結果的に肯定的人間像が描けたということはあっても、ヘミングウェイがその時に考えていたのは、技法のことだったように思える。

『アフリカの緑の丘』の翌年に、二つの短篇が発表される。「エスクウィア」誌8月号に「キリマンジャロの雪」が、そして「コスモポリタン」誌の9月号に「フランシス・マコーマールの短い幸せな生涯」が掲載されるのがそれである。長篇小説はただ一作、『持つと持たぬと』（1937）しか発表しなかった1930年代にあって、この二つは短篇ながら重要な意義をもつ作品である。彼が「知っている」と確信した新しい文学の方法は、当然これらの作品のなかに、なんらかのかたちで投影されていると考えてよからう。

「キリマンジャロの雪」の技法

1920年代は、小説の新しい文体や技法が、さかんに試みられた時代であった。そのなかで、ジョイスやヴァージニア・ウルフなどの〈意識の流れ〉の技法は最も有名であり、今日でさえ重要な意味をもつ試みであった。

アメリカでは、少し遅れるが、ウィリアム・フォークナーがこの技法ですぐれた作品を書いた。『響きと怒り』（1929）と『死の床に横たわりて』（1930）がそれである。たとえば『響きと怒り』では、主人公の意識の流れが、イタリック体で表記された。この作品は四部から成っているが、最初の三部はそれぞれ異なる主人公の意識を記述し、最後の一部だけが外面からの描写になっている。人物の内部からでは外部世界がとらえられず、外部からでは人間の内面はとらえられない。フォークナーは、それゆえ様々な角度から描いたものを重ね立体

化することで、はじめて現実を描きうると考えているように思える。

ヘミングウェイの「キリマンジャロの雪」が、直接フォークナーの作品の影響を受けて書かれたと判断する根拠は見当たらない。しかし、この作品で彼が意識的に用いている技法は、ジョイスなどモダニストたちの影響なしには不可能なものであった。

「キリマンジャロの雪」は、短い作品ながら、三つの異なった種類の文章からなっている。すなわち、

- (1) 客観的描出
- (2) 知覚にもとづく意識の描出
- (3) 回想の意識の描出

(1)の〈客観的描出〉は、従来のヘミングウェイの文章と同じものである。主として、主人公ハリーと情婦ヘレンとの会話と、ハリーを視点人物とする情景あるいは状況の記述から成っている。たとえば冒頭の文章

「すごいんだ、痛くなくなるんだよ」彼はいった。「おかげで、それが始まるとわかるんだ」

「ほんとうなの」

「間違いないね。ただどこのにおいのことは、まことに申し訳けない。いやだろう」

「そんな言い方やめて、おねがいよ」

「あいつらを見てごらん」彼はいった。「あんな風にやつらを集めているのは、この姿なのか、それともにおいなのか」

男が寝ている簡易ベッドはミモザの木の大木蔭の中にあつた、そして彼が木蔭の向こうぎらぎら輝く平原の上に目をやると、大きな鳥が三羽おぞましい恰好でうずくまっており、一方空には、さらに十数羽舞っていて、通りすぎるとき影が急速に地上を移動していくのだった。

前半が会話部分、後半が情景描写である。まず最初のハリーのことは、「すごいんだ、痛くなくなるんだよ。おかげで、それが始まるとわかるんだ」は、少しうわずって、死んでいこうとする男のことは、そぐわないような気がする。

〈それ〉というのはエソ（壊直）のことで、ハリーはそのために脚が次第に

腐りつつあり、その毒が全身を冒して間もなく死ぬだろうと考えているのである。同時に〈それ〉は悪意をもった死神の姿を指しているだろう。休んでいた死神が、また自分の体を痛めつけようとして動きはじめると、痛みが消えてしまう。その発見がハリーを驚かすのである。驚きながらハリーは、その発見を興奮しながらヘレンに語る。「すごいんだ」‘marvelous’ ということばは、ここでは信じられぬ、という意味が込められている。

こんなことばがいきなり出てくると、誇張しすぎて不適切な感じがするかも知れないが、決してそうではない。死が痛みをともしないという発見は、ハリーにとってたいへん重要な意味をもつものなのである。

それは、「フランシス・マコーマアの短い幸せな生涯」の主人公が、いどこか野獣たちのまえから逃げ出したあとで、やっと恐れずに立ち向かうことができるようになった時、少年のように目を輝かせてよろこぶのに似ている。

死の恐怖をいかに越えるかということは、『われらの時代に』以来、ヘミングウェイの文学の中心的なテーマの一つとなってきただけではなく、彼自身にとっても大きな関心事であった。ハリーとマコーマアが、フィリップ・ヤングのいうヘミングウェイ・ヒーローであることは、二人がこの問題に最大の関心をもっていることからわかるのである。

主人公ハリーと、その女ヘレンとの会話は、そうした主人公の問題を次第に明らかにしてくれる。もっとも、ヘミングウェイの熱心な読者なら、「すごいんだ」という主人公のことばの響きを、即座に感じ取るだろう。そうでなくても、文章を読んでいくうちに、容易に感じとれるはずである。

いつになっても、男の興奮の意味が理解できないのはヘレンである。彼女は献身的で愛情深い女性ではあるが、ハリーの苦しみや内心の欲求については、悲しむべきほどに理解して、また理解しようという気持をもっているようにも見えない。読み進むにつれて読者は、主人公と女性とが、精神的にはいかに離れているかを思い知らされるだろう。

「あいつらを見てごらん」というハリーのことばによって、読者はヘレンとともに、主人公が気にしながら見ていた周囲の情景に目を向けさせられる。はげ鷹が地面にうずくまったり、空を舞ったりしているが、実際には死のにおいをかぎつけたのではなく、いつもそんな風になっているのかもしれない。しかし、客観描写とはいっても、視点人物がハリーであるために、ハリーの見た世界が客観的に描出されている。つまり、ハリーははげ鷹やハイエナを死神の使者のように思いこんでいるので、そんな風に無気味に描かれているのである。

これはヘミングウェイの文章の特徴だが、彼の客観描写は、つねに一人の視点人物の視点を通して見られた情景を、あくまでも外部から知覚可能なものによって表現しようとするものである。したがって、たとえば地面にうずくまるはげ鷹が「おぞましい恰好で」‘obscenely’ あったと書いてある。「おぞましい」のは、本来は対象の状態であるよりも、それを見る人の感情を示すことばである。だがヘミングウェイが、こうした客観的描出の文章のなかで用いると、それは対象自身のもつ性質であり、したがってだれの目にもそう見えることに限られる。少なくとも、そのように読者に思い込ませるだけの文章力を、ヘミングウェイは、それまでの客観描写においても、示してきた。

(2)の〈知覚にもとづく意識の描出〉は、(1)の〈客観的描出〉の文章のなかに埋め込まれていて、一見してそれとわかるものではない。しかし、はっきり異質な文章である。最初に出てくるのは5頁のなかほど（スクリブナーズ版 *The Snows of Kilimajaro and Other Stories*、以下同じ）である。それまでは会話で、いらだったハリーが酒が飲みたいというのだが、ヘレンは体に悪いからといってとめる。彼女は最後まで諦めてはいけないうのである。しかしハリーは、召使いにウイスキー・ソーダを持って来させる。そのあとである。

もうこれで終わりだ、と彼は思った。もう今となつては、それを仕上げる機会は絶対にないだらう。そしてこんな風に、酒のことなんかで口げんかをしながら終わるんだ。右脚がエソにかかってからは痛みはなくなり、痛みと一緒に恐怖も消えた、そして今感じていることはただ、大きな疲労感と、これで終わりだという怒りだけだ。今自分に迫まりつつあるそいつに対して、彼はほとんど好奇心がなかった。永年のあいだ、それは彼には強迫観念になってきた。しかしそいつは、今はそれ自体としてはなんの意味もなかった。疲れ果てると簡単にそうした気持になるのが不思議だった。

〈それ〉を〈死〉と置きかえて読めばわかりやすいが、〈死〉ということばは一度も使われていない。

第三者からは絶対に見えないことについての記述がなされている点で、(1)の文章と異なることは明白であろう。

ここに引用した一節全体が、最初の文章について、「と彼は思った」の内容ということになる。その内容は「と彼は言った」の場合と同じ、間接話法

で書かれている。したがって、読者がその内容を読むとき、たとえば、‘So now he would never have a chance to finish it’ は、‘So now *I will* never have a chance to finish it’ というように、頭のなかで時制と人称代名詞とを置き換えながら読んでいく必要がある。しかし、いったん置き換えてみると、内容は作者が少しも手を入れず、主人公が考えた通りのことばで記述されていることがわかるのである。

小説の語り手である作者は、人称や時刻の一致という統語上の制約のために、人称代名詞や動詞の時制をかえはする。しかしそれ以外の点は、忠実に主人公の意識内容を記述しているだけで、その内容を整理したり、意味づけたりはしていない。ただ一度だけ、「と彼は思った」と書いたのは、行なわれていることを記述するために、小説の語り手である作者が存在することが必要なのだと語るものようである。

主人公の意識内容は、行を改め、さらに次のように記述される。

今となっては、うまく書くのに十分なだけ知りつくすまではと、書かずに取っておいた事柄を、書くことは決してもうないだろう。そういえば、それらのことを書こうとして失敗することもなくなったわけだ。おそらくお前には、それらのことを書く力がなかったのだ、だからお前はあとに延ばして、書きはじめるのを遅らせたのだ。それにしても、今となっては、はっきりはわからない。

ここでは、主人公の肉声が感じとれるようにさえ思えるほどである。作者が正確に直接から間接話法へと転換させているのは、動詞の時制だけである。‘now’ とか ‘here’ とか ‘this’ といったことばは、‘then’ とか ‘there’ とか ‘that’ に変えられることはない。この文章は、現在の知覚にもとづく意識を記述しているので、〈今〉〈ここで〉行なわれつつあるという感じを強調したいためであろうか。

ここでは、主人公が自分を対象化して〈お前〉と呼んでいるが、そのまま ‘you’ と二人称で記述されている。さらに、〈おそらく〉 ‘maybe’ とか、〈それにしても〉 ‘well’ とかということばが文章のはじめにあって、たとい心のなかで考えたこととはいえ、人物の音声を感じとれそうに思える。この最後の部分にくると、主人公の意識は、統語法上どうしても交換せざるをえない最少限の部分を除いて、そのまま記述されていることがわかる。

意識内容を意識にあらわれるままに記述していくこの方法は、紛れもなく、〈意識の流れ〉と呼びならされた技法による文章なのである。

〈意識の流れ〉の技法というと、最もわかりやすく合理的な文章は、代名詞や動詞の時制をかえることなく、一人称の現在形で記述していくことだろう。〈意識の流れ〉の技法で最も代表的なのは、〈内的独白〉であるが、日本語で内的独白の文章というと、まずそれしか考えられない。日本語には、統語法的に、直接と間接の語法の区別は確立されていないからである。

しかし、ウルフやジョイスの〈意識の流れ〉の文章を見ても、直接語法のものと同接語法とのものがあって、間接語法の文章だからこれは〈意識の流れ〉の技法とはちがう、というわけにはいかない。ウルフなどは、まずここに引用したヘミングウェイのような、間接的な〈意識の流れ〉の文章で人物の意識内容を記述し、途中から直接的な〈意識の流れ〉の文章の記述に切りかえているという例が多い。おそらくそれは、〈意識の流れ〉の技法に慣れていなかった読者に、最も抵抗の少ないやり方だったのではないだろうか。

『現代小説における意識の流れ』(1954)のロバート・ハンフリーなどはこういっている。

「(間接的内的独白は) 基本的にいって、作者が人物の意識と読者のあいだに介入してくるといって、直接的内的独白と異なるのである。作者は読者にとって、現場に居合わすガイドというわけである。だが、間接的内的独白は、意識を直接的に描出しているという点で、内的独白の基本的な性質を保持している。すなわちそれは人物の意識の動きに独特な言いまわしで書かれ、その意識の動きの様々な特徴をもって書かれているのである²⁾」

「キリマンジャロの雪」のテキストのなかで、(2)の〈知覚にもとづく意識の描写〉として区別した部分は、このようにして〈意識の流れ〉の技法によって書かれた文章ということができる。自分の死を覚悟した主人公が、ヘレンとの会話や周囲の状況を通して受けとった現実感覚にもとづいて、いろいろなことを考えているうちに、自分の意識の内面に入りこみ、注意力を集中させた思考がはじまる。したがって(2)は、間接的内的独白の文章になっているのである。

(3)の〈回想の意識の描出〉と名づけた部分は、イタリック体で表記されているので、一見してそれと区別できる。量的には、作品全体の三分の一程度で、

五回にわたって出てきている。最初に出てくるのは6頁、先ほど引用した知覚にもとづく意識の流れの文章の、一頁ほどあとのところからである。酔いのまわりをはじめたハリーは、いらだってヘレンに悪態をつく。彼女は、ちょうどニック・アダムズ少年の母親のような説教じみた口調で、最後まで諦めてはいけないという。

生きるように努めなければというヘレンのことばに対してハリーは、「君はそうしろよ、ぼくは疲れた」とそっけない。そこからイタリック体の文章がはじまるのである。

今ヤ彼ノ心ニカラガッチノ駅ガ見エ、ソシテ彼ハ荷物ヲ持ッテ立ッテイタ、ソシテ今度ハサンブロン・オリエント急行ノヘッドライトガ暗闇ヲ突キ進ンデクルトコロデ、彼ハアノ退脚ノアトトラキヤヲ発ツトコロダッタ、アノコトハ彼ガ書カズニ取ッテオイタコトデ、ソレト、朝ノ食事ノトキニ、窓カラソトラ眺メルト、ブルガリアノ山々ニ雪ガ見エタ、スルトナンセンノ秘書ガ老人ニ、アレガモン雪ダトシマスト、ト意見ヲタズネタ、スルト老人ハソレヲ眺メテ言ッタモノダ、イヤ、アレハ雪デハナイ。雪ニハマダ早スギル。ソシテ秘書ハホカノ女タチニ繰リ返シテ、チガウデショウ、ネ。アレハ雪ジャアリマセン、スルトミンナハ、雪ジャナイワ、ワタシタチノ見マチガエヨ。ケレドモ、ソレハ間違イナク雪ダッタ、ソシテ彼ハ、住民ノ交換ノ話ガ進ンダトキ、ミンナヲ雪ノ中ニ送り出シタ。ソシテソノ雪ノ中ヲミンナハトポトポト歩イテイキ、トウトウ、ソノ冬、ミンナハ死ンデシマッタ。

イタリック体を日本語に訳す場合、片仮名を用いるのが習慣のようになっているので、ここでもそれに従った。最初のイタリック部は二頁ほど続き、六つの節から成っているが、ここに引用したのは最初の一節である。

ハリーの脳裏に浮かんだ、記憶の断片のようである。全体としてつながりがあるようには思えない。はじめに、駅に荷物を持って立っている自分の姿、闇のなかから光を放って突き進んでくる列車、そのあとをたどれば筋らしいものが見えてはくるが、それを筋と呼んで迷いが無いほど一貫したものではない。何枚かのスナップ写真のように、過去のある時点で停止している記憶のなかのシーンで、その底にあるのは戦争体験と想像される。そして合い間に「アノコトハ彼ガ書カズニ取ッテオイタコトデ」という、〈間接的内的独白〉が混じっている。

バーン・オールドシーは、この短篇のタイトルが、‘The Snows of Kilimanjaro’ と、〈雪〉が複数になっている点に触れている。キリマンジャロの雪であれば、一度しか出てこないし、雪は単数のほうがふさわしい。しかしイタリック体で表記された文章のなかには、様々な雪の光景が描かれているので、それでヘミングウェイは‘Snows’ と複数にしたのだろう、というようなことをいっている³⁾。

たしかにはじめのイタリック部には、雪と死のイメージが繰り返し描かれている。引用した文章のなかでも、雪の山と知らずに出発して死ぬ住民の話がある。雪のなかを、足を血だらけにしながら逃げてくる脱走兵。そしてなによりも、冒頭のエピソードの、雪の山頂に凍結する豹の死体のイメージ（このエピソードの文章こそ、本当はこの作品における最初のイタリック体の文章なのだ）。

しかし、死のイメージだけではない。戦争のあとで、パリやアルプスやドイツの森林地帯での、酒や文学論議や女や釣りやスキーなど、青春時代の生の体験の記憶もある。要するに、イタリック部で描かれるイメージは、ハリーがそれまでの人生で出会ったなかで、鮮明に記憶に残る出来ごとについてのイメージばかりである。

鮮明に残っているというのは、彼にとって重要な意味をもつはずの体験だということなのだろう。しかし、どういう意味をもつのか、ハリーにはわかっていない。意味がわからないために、それらのイメージは一層鮮明に、しかし虚しく輝くといったところがある。

そうした衝撃的な、あるいは楽しかった記憶を思い浮かべると、そのあとでハリーは、「シカシオレハ、ソノヨトハマダー一行モ書イテイナイ」と心のなかでつぶやくのである。

あとで書こうと思って取っておいたことと知っているが、ハリーの内的独白は、書き惜しんでいたためというより、書けずにいたというのが本当だということ教える。

なぜ書けなかったのか。理由として二つのことが考えられる。というよりも、ハリーの内的独白で言っていることを要約すると、二つのことが上げられる。一つは、酒と女に溺れ、作家的精神を墮落させてしまったこと。自分がだらしないうちにはわかっているが、酒に酔ったハリーは、ヘレンのせいにして彼女に当たっている。もう一つは、まだ書くのに十分なだけよく知ってはいない、ということである。

文学における象徴とは、要するに意味をもつにいたったイメージだ、といっ
てよかろう。たとえばハリーの記憶のなかの雪のイメージは、どれだけ鮮明に
輝いていても、それだけでは象徴的価値はもちえない。そのイメージが自分の
人生のなかに、確かなかわりをもって位置づけられたとき、そのイメージに
意味があるといえる。結局それは、自分の人生についてもっと知るようになる
ということなのだろう。

イタリック部分の文章は、意味をもちえないままに、きらきら輝いているイ
メージの断片で溢れている。ブルガリアの山に向かう住民の話や、競輪選手の
妻や、言いつけを忠実に守って侵入してきた老人を射ち殺した牧場の少年の話。
それらは短いながら物語になりかけている、つまり意味をもちかけている。し
かし、まだ物語となるほどに十分な意味をもつにいたってはいない。

イタリック部分は、こうしたハリーの回想の意識と、時折りの内的独白から
なっている。

以上の簡単な考察によって、「キリマンジャロの雪」は、三つの異なる種
類の文章によって書かれていることがわかった。(1)の〈客観的描出〉を除け
ば、(2)と(3)はともに〈意識の流れ〉の技法を用いた文章が主だということ
になる。

〈意識の流れ〉の技法は、人間の内面をリアリスティックに描出しようと
して考えられた技法で、十九世紀後半からの客観的なリアリズムに対しては、意
識のリアリズムとでも呼ぶのがふさわしい。

意識とはいっても、夢うつつのようなあいまいな意識状態から、思考
中のような論理的で明確化された意識状態まで、いろいろな段階が考えられる。
あのような場合に〈意識の流れ〉の技法を用いて描けば〈内的独白〉だが、
あいまいな意識の状態の場合は、まだことばになっていない部分が多いので、
そのままことばで記述することはできない。当然、語り手である作者が、意識
内容をことば化して記述するという仕事を引き受けざるをえない。

この短篇の(2)の〈知覚にもとづく意識の描出〉の部分は、〈内的独白〉に近
く、ハリーのつぶやきのように思える。それに対して(3)の〈回想の意識の描
出〉は、主として映像的なものであって、作者がことば化する必要のある部分
が多い。しかし、それでも主人公の注意力が一点に集中し、それが持続すると
〈内的独白〉にかわっていく。たとえば二度目のイタリック部の終わり近く、
いくつか印象に残っているイメージを思い浮かべたあと、ハリーの内心のつぶ

やぎがはじまる。

書キタイコトハタクサンアッタ。彼ハ世ノ中ガ変ワルノヲ見テキタ、タダ出来事ダケデハナイ、出来ゴトハタクサン見テイルシ、ソコデ人々ヲ観察シテハイルガ、彼ハモット微妙ナ変化ヲ見テエル、ソノ人タチガイロイロナ状況デドンナ風ダツタカ思イ出スコトガデキタ。彼ハ自分モソレヲ体験シ、観察シ、ダカラソレヲ書クノハ彼ノ義務ダツタ、シカシ今トナッテハ絶対ニ書ケナイダロウ。

「書キタイコトハタクサンアッタ」という日本語にするより、「書キタイコトハタクサンアル」のほうが、原文には近いのだろう。過去を現在に、〈彼〉を〈おれ〉に置き換えて読むと、主人公の意識が音声をともなって流れはじめるように感じられてくる。そしてこの部分が紛れもなく内的独白の文章で書かれていることが、理解できるのである。回想の意識が続き、ハリーが印象的な過去の記憶を映像として思い浮かべているうちに、回想の意識から抜け出し、明確な思考のかたちを取って、未来に向かいはじめる。遂には、内部の意識の流れは、音声をともなって、外部に表われ出るのである。

「ぼくは書きたいんだ」と彼はいった。(17頁)

ここで内的独白が、会話へと転換する。精神の持続的な集中の結果、主人公が心のうちなる回想の意識から外部の世界に向けて動き出そうとしていることがわかる。

このようにしてハリーにとって、そして同時に作者ヘミングウェイにとって、書くということがどういう意味をもつのか、理解できるように思えてくる。書くということは、より持続的に思考すること、意味を持たずにただ鮮明なイメージとして輝いているだけのものに、明確な意味を与えることである。

ハリーはヘレンに速記をさせながらも、なんとか書いてみようとするが、ヘレンは、速記は習ったことがないからといって断っている。結局ヘレンは、献身的で愛情深い女性であるにもかかわらず、ハリーが死にのぞんで、わずかに残された時間を、芸術家として生きるために協力することはなかったのである。

ハリーは、孤立無援のうちに、頭のなかでけんめいに作品を書く。けんめいに意識を集中させながら、限られた時間のなかで、それまで書かずにとってお

いたものを思い浮かべ、その意味を明確にさせようとするのである。

イタリック部はこのようにして、ハリーの想像のなかで書きつづける作品の内容と考えるとよいものである。

その最後のシーンは、それにしても、まことに衝撃的なものだ。勇敢な将校として通っていたウィリアムソンが重傷を負ったときの光景である。鉄条網をくぐり抜けて壕にもぐり込もうとしていたとき、ドイツ兵の投げた手投げ弾に当たってしまう。内臓が鉄条網に引っかかり、しかし死ななかつた。彼は苦しみのあまり、ハリーに、殺してくれと、泣き叫びながらたのんでいた。

その光景を思い浮かべることには熱中していたハリーは、やがて内的独白へと入りこんでいく。

ミンナハ或ル時、主ハ耐エガタキコトヲ課シタマワズ、トイウコトニツイテ議論シタコトガアッタ、スルト或ル男ガ、ソレハ或ル時間ガタテバヒトリデニ苦シミハ消エテイクトイウ意味サ、トモットモラシイ説ヲハイタ。……自分デ使オウト、イツモ持ッテイタモルヒネヲ、全部彼ニ飲マシテヤルマデ、痛ミハ少シモヘラナカッタ、ソレモスグニハキカナカッタ。(24頁)

最後のこの光景は、ハリーにとって極めて難解なものだったにちがいない。書くのに十分なだけ知ってはいないというハリーのことばの意味を、われわれはここでよく理解できるように思われる。神への信仰によってはその痛みが遂々に癒やされず、ただモルヒネによって痛みを忘れることができると思い知らされたところに、二十世紀の戦争の時代に生きた若ものの、不幸はあった。つねにハリー（そしてヘミングウェイ自身）はモルヒネを持ち歩いていた。傷を負ったとき、耐え切れぬほどの苦しみからのがれる道は、モルヒネしかないことを、体験的に知っていたからである。しかし、それにしてもウィリアムソンの苦しみは、想像を絶していた。しかも、痛みは生きるための代償であるべきなのに、彼はただ死んでいくために苦しまねばならなかったのである。

20歳前にヨーロッパ戦線に参加したヘミングウェイは、自分が重傷を負うこともあったわけだが、その戦争体験を通して、自分がほかの人たちよりも臆病で死をこわがる男だという固定観念をもってしまう。そしてそのような自己認識をいかに越えるかということが、彼の文学の大きな課題となったことは、よく知られている。

こうした過去のことを考えると、アフリカの平原で死の床に横たわるハリー

が、おのれの死にのぞんで、痛みを感じず、ただ疲労感だけしかなかったということは、奇跡的にさえ思えたはずなのである（「すごいんだ、痛くなくなるんだよ」というハリーのことばを思い起こすべきであろう）。死に対する恐怖を感じていない、その発見がハリーに解放感を与えるのである。死の恐怖を克服できたなら、今こそ人間の経験について書く資格が備わったと考えていい。とくに人間の究極的な体験である死について書く資格が。

(3)の〈回想の意識の描出〉としてわたくしが区分したイタリック部は、このようにして作家ハリーの意識のなかで書かれる作品の草稿と考えられるものであろう。彼は時間がなく、タイプを打つことも、ペンを持つこともできず、自分の女からは協力を拒まれて、ひとり死の床でけんめいに書きつづける。それは文字に表記されないために不十分にしか書けず、十分にその意味を追求しかねるかもしれないが、作家である限り書いておかなばならぬ、自分が人生で体験した最も価値ある真実であった。

ハリーがけんめいに頭のなかで書きつづけたことは、彼の次のことばが示している。

「おれは今までずっと書きつづけていたんだよ」と彼はいった、「だけど、疲れてしまった」(24頁)

この作品のなかにはさまざまな雪のイメージがあるように、さまざまな死のかたちが描かれている。それら二つのあいだには、なにか結びつきがあるように見えながらも結びつかない。疲れたよ、というハリーのことばは、ハイエナやげ鷹が群らがる地上での肉体の腐敗としての死と、「神の館」できよらかに凍結する、肉体の浄化としての死とを結びつけようとする無謀な努力のように思える。

16頁の三ばん目のイタリック部がはじまるすぐまえに、ハリーの次のような内的独白が書かれている。

これまでにしたことのないその一つの経験を、彼は台なしにしないつもりだった（‘The one experience that he had never had he was not going to spoil now.’）

この独白は、当然のことながら、

これまでにしたことのないその一つの経験を、おれは台なしにしないつもりだ ('The one experience that I have never had I am not going to spoil now')

というように読みかえなければならない。そして「これまでにしたことのないその一つの経験」とは、おのれの死しかない。作家としてその死を台なしにしないというのは、その経験の意味をとらえ、書きとめることであろう。

この「キリマンジャーロの雪」は三つの異なる種類の文章から構成されるといったが、本当はもう一つの種類の文章がある。

その(4)は、最後近くの二頁、ハリーの〈幻想の意識〉の記述である。ハリーは必死になって、頭のなかで書きつづけながら死んでいく。ここではハリーは、過去の記憶ではなく、死んでいく自分の意識を書く。しかし今度は〈意識の流れ〉の技法によってではなく、従来のヘミングウェイの客観的な描写を、ハリーの意識内容を描出するのに用いるのである。ちょうどニュースリールを回転させ、死にゆくハリーの意識内容を映しつづけるように。

ハリーの飛行機から草原を眺めた光景は、実に鮮明に描かれる。いちどはいなごの大群を大吹雪のさきがけの雪かと思ましがえる。

それから二人は上昇をはじめ、東のほうに向かうように思えた、それから暗くなり嵐の中に入り、雨があまりに烈しく滝の中を飛んでいるように思えた、その中から抜け出すと、コンピーがふり返って、にやっと笑って指さした、すると彼方、前方に、全世界と同じぐらい広く、偉大で高く、そして陽の光を浴びて信じられぬほど白く、キリマンジャーロの四角い頂が見えるばかりだった。そのとき彼は自分が向かっているのはそこだと知った。(27頁)

ここでリールは回転を止め、ハリーの〈幻想の意識〉の描出は終わっている。終わっているというよりも、意識が流れるのが停止するのである。ハリーの悲願は見事に達成されたというべきなのだろう。雪と死のイメージが、ここで遂に過不足なしに結びつくのであるから。

死んでいく人間の意識が誰にわかるか、そうした批判は当然生じなければなるまい。これは従来のヘミングウェイの文学観と矛盾する。

ことに問題なのは、このあと、もとの〈客観的描出〉の文章にもどった最初

が、こうなっていることである。

ちょうどその時、ハイエナが夜の中で鼻を鳴らすのをやめ、奇妙な、人間のような、まるで泣いているような声を立てた。女はその声を聞くと、不安になって体を動かした。(27頁)

という文章である。「ちょうどその時」というのは、ハリーが〈幻想の意識〉のなかで雪の山頂に向かうのを確認したとき、同時にハリーの意識が停止したときである。ハリーの意識の内部（しかも死んでいくハリーの）と、ハリーが死んだあとの外部の世界を見通せるものによってしか、「ちょうどこの時」という、時間の判断は可能ではない。このとき作者は、〈全能の作者〉となって、作品の上に君臨しはじめるのである。

ところでヘミングウェイが、〈回想の意識の描出〉の部分にイタリック体で表記したことについて、すぐ思い出されるのは、『響きと怒り』（七年前に出版された）である。フォークナーは、33歳になって、幼兒的な知能しか持ち合わせていないベンジーの内心を、〈意識の流れ〉の技法で描いたとき、イタリック体を用いた。

ヘミングウェイは当然その作品を読んだはずで、それを参考にしたと考えられぬでもない。

しかし、イタリック体での表記自体は、ヘミングウェイのほうが先なのである。1924年パリで *in our time* として出版され（170部）、翌年アメリカで出版された短篇集 *In Our Time* のそれぞれの短篇のあいだに入れられた16のスケッチは、イタリックで印刷されている。それは一人称で語られているものが多いが、主人公ニックがイタリー戦線に加わったときに見た、印象的のときに衝撃的な場面の記録、あるいはその後のヨーロッパでの体験を語ったものである。すでにこのころからヘミングウェイは、語りの技法について、意識的に実験を試みようとしていたことがわかる。しかし、「キリマンジャロの雪」は、極めて意識的に、一つの短篇のなかで四つの異なる文章を用いて新しい文学を築こうと試みている。それは彼が新しい技法に関心をもったということよりも、従来の彼のストイックな文章によって、人間を満足いくまでに描くことが、どうしても不可能だと感じたということだろう。

ヘミングウェイが〈五次元〉の散文ということばによって意味したものは、

このような新しい技法であったことは、まず間違いがなかろうと思う。この作品の翌月に発表した、「フランシス・マコーマーの短い幸せな生涯」でもヘミングウェイは、同じように実験的な技法を試みているのである。

なお、〈幻想の意識〉の描出は、今日から考えれば、まやかしの視点という感じがする。しかし、『ユリシーズ』(1922)の「キルケー」や、『灯台へ』(1927)などにおいて、登場人物の幻想あるいは無意識などを〈意識の流れ〉の技法を用いて描出しようとする試みがなされている。もしかするとヘミングウェイも、そうした作品の影響によって、こうした実験を行なったのかも知れない。

「フランシス・マコーマーの短い幸せな生涯」の技法

翌月に発表した「フランシス・マコーマーの短い幸せな生涯」も、ヘミングウェイがこれまでに用いたことのないような技法を試みた作品である。

この二つの短篇はいろいろな点で共通したところがある。

まず場合がアフリカの平原で、主人公が女をつれて、サファリー旅行にやって来ているということである。

主人公が三十代半ばのアメリカ人であることも共通しているだろう。ヘミングウェイは、主人公をそのときの自分の年齢と同じにするというくせがある。ことにヘミングウェイ・ヒーローと呼ばれる主人公の場合はそうで、彼が主人公に感情移入しつつ書いているためと思われるのである。

ハリーとマコーマーが共通したところのある人物といえる最大の根拠は、二人が自己のアイデンティティを確認したいと希求する青年たちだということである。35歳で青年と呼ぶのはふさわしくないようにも思えるが、たとえばガイドのウィルソンは、「いつまでも若もののまま中年に達するアメリカ人の顔」をしていると考える。そういういちずなところがあって、それは連れの女性には全く理解できない性格なのである。

マコーマーが自己を確認したと感じたときの気持はこんな風に表現されている。

生まれてはじめて、本当に恐怖心がすっかり消えてしまっているのを感じた。恐怖心のかわりに明確な心の高まりを感じていた。(148頁)

三頭の水牛を仕止めたときの感想である。それまでは、獣が自分のほうに向かってくると、こわくなって逃げ出し、ウィルソンに助けられていた。そ

してそのたびに、原住民たちから軽蔑の目で見られていた。

しかし、はじめて恐怖を感じずに生命の危機の瞬間に、獣と対決することができた。マコーマーは、「キリマンジャロの雪」のハリーと同じように、その体験に少年のように興奮するのである。

二つの作品の主人公にとって、自己を確認するために目標となるものがある。ハリーにとっては、雪の山頂に凍結するという伝説の豹のイメージであった。マコーマーにとってはイギリス人のハンターであるウィルソンである。

ウィルソンが主人公の精神的な師であるという、ヤングなどをはじめとする伝統的な考え方に対して、ウィルソンは偽善者であり、到底マコーマーが大人になっていくための精神的指導者とはなりえない、という考えもある。たとえばヴァージル・ハットンなどは、ウィルソンが決して自分の行動を反省する習慣がないといい、言うこととやっていることが違ふと非難する⁴⁾。

仕止めたはずの水牛の一角が動きだし、やぶのなかに隠れたと鉄砲係が報告してくる。自信をつけたマコーマーが、自分で始末をつけると言い出すのだが、そのときウィルソンは真正面から水牛を撃つときのこつを伝授する。角をつけている水牛は頭をねらっても固くて弾がはじかれてしまう。顔なら、まともに鼻に撃ちこむしかない。さもなければ胸を撃つこと。横からねらうなら、くびか肩である。

この教え方に対してハットマンは、マコーマーはこのとき、こわいもの知らずといった無鉄砲な精神状態になっていたから、最も困難な鼻をねらう撃ち方をえらぶだろう。そのことを知っていながらウィルソンは、マコーマーにわざと教え、そのため彼は命を失うことになったというのである。しかも、マコーマーにはそう言っておいて、自分では肩をねらうためにわきに寄っているというのでは、言行が一致しないではないか。

ハットマンのこのような指摘は、たいへん見当のはずれたものである。ウィルソンは、獲物を仕止めるためにやって来ているのではなく、サファリーをしにやって来た白人たちの案内が目的なのである。撃つのは客であり、自分は撃つための条件を整えてやり、あとは客の安全を見守り、後始末をしてやるだけである。だから、ウィルソンは、水牛に向かうことになったとき、自分にはわきに寄り、「おそろしく大きな口径の」銃をもって控え、最も撃ちやすい位置から客の安全を守ろうとしたのである。

マコーマーは射撃の腕そのものは相当なもので、それはウィルソンの確認済みの事項である。128頁で、マコーマーはたっぶり200ヤードはある距離から、

大かもしかをりっぱに仕止め、思わずウィルソンが、「見事な一撃でしたね、小さな的なのに」と、賞賛されている。

マコーマーに欠けていたのは、腕ではなくて勇氣である。獣と対決したとき、恐れずに立ち向かう勇氣さえあれば、彼はハンターとして一人前の資格は備わっている。そうしたことを、老練なガイドであるウィルソンは見抜いた上で、マコーマーに指示を与えているはずなのである。

マコーマーの正面からの一撃はわずかにそれ、弾は顔に当たってはね返ってしまった。しかしウィルソンは、そうした場合に備えて控えていたのであり、ちゃんと水牛を倒し、客を危険から救うという自分の役目を果たしている。

ウィルソンはマコーマーを水牛からは救ったが、女からは救うことができなかっただけであり、そのことをもって彼を偽善者とすることはできない。なぜなら、マーゴットのような女性がいかに扱いにくいか、いくども独自によって語っているからである。彼自身イギリスの本土で女性に手痛い目に合わされ、そのためにアフリカで独り暮らしをしているようにも思える。

ウィルソンは決して偽善者ではない。しかしまた、彼自身が不満をもらしているように、「石こうでできた聖人」でもない。ハットンをはじめとして多くの研究者たちは、ウィルソンをマコーマーが成人するための倫理的な指導者で、完全無欠な人間性を備えた人間と考えようとする。その結果、その期待にそわない人物であることを発見して、ウィルソンを偽善者ときめつけてしまう。

ウィルソンがそんな扱いを知れば、その不当性を告発することだろう。彼は決して聖人ではないし、聖者ぶってもいない。原住民たちの扱い方や、大きなベッドを持ちあるいているといった生活態度が示すように、ときに残忍にさえ思えるところがあるほどで、決して上品とはいえない。

しかし、いわゆるヘミングウェイ・ヒーローを導く人物たちは、すべて人間的に完成された理想像とはちがう。拳闘家くずれ、賭博者、やくざ、そうしたむしろ、アウトロー的な世界の人たちである。しかし彼らは、彼らの閉じられた世界のなかに厳格な掟をもって生きている。われわれがやくざの世界を批判するように、外部の世界の人間が彼らを批判することは容易である。事実、マーゴットはウィルソンを、赤ら面のウィルソンとばかりにするし、二人の前で、「フランスがライオンを殺すのがうまいかどうかなんて、重要なことじゃないわ。それはこの人の商売じゃないんですもの。それはウィルソンさんの商売よ」(126頁)と言っている。かわいそうな獣を殺すのがうまくても、そんなこと大したことではない、というのはある程度正当な批判である。

主人公たちを導く、ヤングのいわゆるコード・ヒーローは、掟そのものの存在意義について批判的に考えたりすることはない。彼らが気をつかうのは、その掟にいかにか忠実に従って生きるかということがすべてである。どれだけ厳密に掟に従って行動したかに、彼らの倫理はある。

ウィルソンは、紛れもなくコード・ヒーローの一人である。彼はアフリカの平原の人たちのあいだの掟を、自分の行動の倫理としている。傷を負わせた獲物はどんな危険をおかしても、さがし出して殺すとか、車に乗ったまま発砲をしないとかがそれである。これはその社会の人たちが生きていくために定めた掟であり、その土地の住人たちには承認されるものである。

それからもう一つ、ウィルソンは猟以外のことに関して、お客たちの生き方の基準に合わせるといっている掟がある。これは彼一人だけがきめている掟で、大きなベッドを持ちあるくなどというのは、これに入る。マコーマーは、この部分からはほとんど学ぶことがないのであって、これはむしろマーゴットの考えと共通するところがある。というのも、ウィルソンは、ライオンよりも危険で扱いにくいのはマーゴットのような種類の白人女性であり、彼女をかなり警戒している様子が見える。

ウィルソンがマコーマーにしてやれることは、ハンターとして一人前にしてやることであり、人間あるいは男として完全なものにしてやることではない。ウィルソン自身、多くの欠点をもった人間である。マーゴットは決してウィルソンを尊敬したりせず、からかったりしている。彼女はハンターとしてのウィルソンを〈商売〉として除外し、それ以外の部分からウィルソンの人間を見ようとする。ハンターであることをのぞけば、ウィルソンは恥知らずの俗物と見えてしまう。彼女はウィルソンを、最も弱い面から批判し攻撃するのであり、ウィルソンも彼女の巧妙な攻撃には当惑させられてしまう。

しかし最後に、彼女を「プリーズ」と言わせ、ウィルソンの前にひざまずかせるのは、ウィルソンが所属する狩りの世界の出来ごとを通してであった。

ハンターとしてのウィルソンはたしかにすぐれており、マコーマーはその面からウィルソンを尊敬するのである。

マコーマーが遂に恐怖心を克服する瞬間は、当然ウィルソンが重要な役割を果たすことになる。車を飛ばして平原を行くと巨大な水牛たちの群れに近づいた。マコーマーが銃をかまえようとする、

……そして彼が銃を上げかけた、その時ウィルソンが叫んだ、「車からじゃない、ばか野郎！」すると彼から恐怖心が消え、ただウィルソンに対する憎しみだけがあった、……(145頁)

文章は切れることなくどこまでも続く。大方の作家とちがって、ヘミングウェイの文章は、人物たちの心情が高まったり、ストーリーがクライマックスに達すると長くなる。この瞬間をのがせば、マコーマーはまたしてもハンター精神に目ざめることに失敗することを、ウィルソンは知っている。それゆえ、お客にして、「ばか野郎」と、ば声を浴びせるのである。

怒りによってマコーマーは、恐怖心をおさえ、近づいて来た水牛にねらいをつけ、見事に打ち倒す。

ウィルソンがすぐれたカイドであることは明らかであろう。彼は少年のように興奮している35歳のマコーマーと一緒によろこんでいる。「彼は男たちが大人になるところをこれまでに見てきたが、そのたびに感動した。それは21歳の誕生日を向かえるということとはちがうのだ」(150頁)と考える。

まだこの35歳の青年に教えることは残っている。たとえば「しゃべりすぎないこと」、しゃべりすぎるとすべてが台なしになる、ということばは、多くのヘミングウェイのコード・ヒーローたちが、口ぐせのようにいうことばである。ウィルソンは彼に、だまっているように注意したが、その意味を理解する余裕はなかった。

マコーマーは、長いあいだ強迫観念となっていた死の恐怖から解放されたと感じ、非常に興奮する。これは「キリマンジャロの雪」のハリーと同じである。ちがうのは迫っている自分の死を意識していないという点である。

ウィルソンはマコーマーに好意を感じてきながら、奇妙な男だとつぶやいている。以前、侮辱されても怒らなかったとき、やはり奇妙な男だとつぶやいていた。そのときは軽蔑の意味がこめられていた。しかし今度はいくぶん違うようである。

奇妙だというのは、理解できないということだろうが、大人になったマコーマーは、ウィルソンの理解をこえたなにかをもった人間になっているからにちがいない。

ウィルソンは、狩りに関してはマコーマーの師であるが、人間としての師ではない。たとえばウィルソンは、死の恐怖感を克服したマコーマーを眺めなが

ら、これからはあの男も、妻に間男されることもなくなるだろうと考える。妻の信頼を取戻せるだろうということだが、一方ウィルソンのほうは妻に裏切られて、アフリカの原野に流れてきた。彼は勇敢ではあっても、妻の信頼をかちえなかった男である。

これをどう考えればいいのかといえ、マコーマーにとっては、死の恐怖を克服するということが、単に狩りの世界の問題ではなく、人間として、自己のアイデンティティを確認する機会となっているということである。マコーマーにとっては、狩りのことなどどうでもよいことでもあるのだ。問題なのは人間である。

このようにして、フランシス・マコーマーの物語は、アメリカのロマンスの伝統のなかに根強く存在しつづけてきた、クウィスト・ストーリーの一種と考えられる。戦後の虚無意識から抜け出し、生きることに意味を見出そうとする肯定的人間像を、ともかくも追求しようとするのが、ヘミングウェイの1930年代の文学の課題だった。

主題の上からも技法的でも、この短篇は「キリマンジャロの雪」を引き継いでいると思われるところが多い。「キリマンジャロ」では、視点はほぼ同一人物にあって、客観描写から意識の流れまでと、表現上の技法がさまざまに変えられていた。今度は視点を目まぐるしく変え、同時に意識の流れ、それも〈直面的独白〉まで援用し、さらには心理分析的な表現をも混じえている。

たとえば夫がまたもやライオンの前から逃げ出し、恥ずかしい思いをさせられた日の夜、彼女はウィルソンのテントにしのんでいく。マコーマーは彼女がテントに戻ったとき目をさまして、妻の不貞をなじる。その翌朝のことである。

「よく眠れましたか」ウィルソンはパイプに詰めながら、しわがれ声でいった。

「あんたは」

「ぐっすりだね」と白人ハンターは答えた。

この野郎、とマコーマーは思った、あつかましい野郎め。

そうか、あの女がテントに戻っていったときに、起こしてしまったんだな、ウィルソンは例の平板でひややかな目で二人を見つめながら思った。そんなら、自分の妻をおとなしくさせておいたらいいじゃないか。この男は、おれ

を何だと思っているんだろう。石こうでできた聖人だとも思っているのか。
(141 頁)

短い会話での、相手の気持のさぐり合いのあと、まず「この野郎、あつかましい野郎め」という、マコーマーの〈直接的独白〉がある。次の行は、反対にウィルソンの〈直接的独白〉である。

一つの場面で、同時に二人の人間の内部を描くということは、現実の人間には不可能なことで、これは〈全能の作者〉の視点によって書かれていると非難されそうである。

しかしこの場面に関しては、いく分事情は変わっている。というのも、「あつかましい野郎め」という内的独白は、実はマコーマーの表情の表現とも考えられるからである。つまり、その意識の流れは、ほかの人のうかがい知ることのできぬことではなく、そこから見えるのである。ウィルソンは相手の男の表情にただちに反応し、「そうか、あの女がテントに戻ったときに、起こしてしまったな」と独白している。この内的独白は、会話をしているように、相手から読めるものなのである。

この作品には、マコーマーが成人する物語と、もう一つ、死んでいくライオンの物語が書かれている。マコーマー、ウィルソンそしてマーゴットの三人の〈意識の流れ〉や心理分析的手法による内面の描出がここではなされている。同時に、ライオンが走りながら撃たれ、けがをして茂みにひそみ、人間が近づいてきたら立ち向かおうとする、その気持が内面から描き出されている。そしてライオンが撃たれて死んでいくまでの心理の動きを記述しおわったあとで作者は、「それがライオンの物語であった」と書いている。ライオンが突進を開始するまえに何を感じたか、その火を吐く破壊的なものに向かって、なおほり進んでいく情念を支えるものが何なのか、マコーマーにはわからなかった。しかしウィルソンにはいく分、理解できるところがあった、そのように作者は告げている。

してみると、ヘミングウェイがこの作品でさまざまな視点から人物や動物を描こうとするねらいは、お互いに人物の内面かそとからも感じとれるようになることだったようである。ここではまだ、ライオンと男たちとの共感、いく分不自然に思えるかもしれない。しかしやがて、『老人と海』(1952)において、サンチャゴ老人とマカジキとの共感が、十分な説得力をともなって、描き出されることになるのである。

注

¹⁾ Carpenter, F.I. "Hemingway Achieves the Fifth Dimension" In *Ernest Hemingway*, ed. by Waldhorn, 1973

²⁾ Humphrey, Robert *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. 1954.

³⁾ Oldsey, Bern. "The Snows of Ernest Hemingway" ed by Waldhorn, 1973.

⁴⁾ Hutton, Virgil. "The Short Happy Life of Macomber" *The Short Stories of Ernest Hemingway*, ed by J Benson, 1975.