

「風景」のレトリック ——『日はまた昇る』をめぐって——

中尾 信一

1. 「鏡」と「三角形」の主題

アーネスト・ヘミングウェイの『日はまた昇る』(1926)¹⁾は、語り手のジェイク・バーンズ自身のことではなく、彼の友人のロバート・コーンの描写から始められる。これはその前年に出版されたF. スコット・フィッツジェラルドの小説『グレート・ギャツビー』(1925)とその語りの構造において、すなわち語り手ニック・キャラウェイが東部で知り合った友人ジェイ・ギャツビーの物語を語っているという点で似かよっているように思える。ヘミングウェイがフィッツジェラルドのベストセラーを模倣したかどうかは別にして、問題は両者の語り方の類似にではなく差異にある。つまりニックが同じ中西部出身のギャツビーについて語る時、実は自分自身についても語っている、すなわち現実の自分とは違うがそうなりえたかもしれない「鏡」としてのギャツビーを描きながら、同時にギャツビーに写し出された自分自身をも見つめているのに対して、ジェイクによるコーンの描写においては、ジェイクができるだけ自分を消そうとしている、少なくともコーンの描写の中に自分自身が写し出されるのを拒んでいるように思えるのである²⁾。おそらくこのことには、ジェイクという登場人物だけではなく、ヘミングウェイ自身の対象の認識の仕方とその記述の本質的な在り方が示されているように思える。そのことをジェイクの語りの方と物語内部で展開される登場人物たちの人間関係とのつながりという観点から探究してみたい。

たとえばジェイクはコーンの最初の妻の家出が彼に与えた意味を次のように説明する。“As he had been thinking for months about leaving his wife and had not done it because it would be cruel to deprive her of himself, her departure was a very healthful shock.” (p. 4) またコーンの作った雑誌が廃刊になった時にも彼の気持ちをこう代弁している。“He was sorry when the magazine became too expensive and he had to give it up.” (p. 5) こうした“a very healthful shock”とか“sorry”と

かいったジェイクには知り得ないコーンの感情が書かれているのは、一人称の語り手が対象に同化してしまったというよりも、文体の構造上での客観性を装うために、コーンの内面にも自由に侵入できる三人称的な語り近づいたのだという方がいいだろう。またずっと後になって登場してくる闘牛士ペドロ・ロメロの描写についても、ジェイクは彼が闘牛の後出口に急ぐ理由を彼の感情に乗り移るようにして、“He did not want to be carried on people’s shoulders.” (p.221) と説明するだけでなく、“his body was very sore.” (同) と肉体的な苦痛にまで同化している。しかしこうしたあきらかな感情移入でさえも、対象があくまでも描かれる対象としての距離を保ち続けているという印象を妨げることができない。ニックがギャツビーについて語る時のように、対象を描くことによってその対象に反射される自分自身について語ってしまっているというのとは本質的に異なっているのだ。つまりジェイクにとってのコーンやロメロとは、ギャツビーがニックにとってそうであったのと同じ意味での「鏡」ではないのである。

しかしこれではなぜジェイクがコーンのことから語り始めるのかということをしもしも説明したことになる。そもそもジェイクとコーンとは二人並べて比較するかぎりにおいて、全く違ったタイプの人間だと言えるだろう³⁾。自己中心的で、俗物的で、抑制の効かない生き方しかできないコーンは、その当時はまだ強い偏見の目で見られていたユダヤ人であるという劣等感を常に抱かされていたことも手伝って、1920年代にアメリカからパリに移り住んでいた虚無的な人間の典型的なタイプとして描かれている。一方でジェイクは酒もよく飲むが仕事もよくするし、釣りや闘牛をこよなく愛する健康的で自己抑制のよくとれた人物として提示されている。そういう二人の関係は初めのうちは決して悪いものではない。たとえばコーンが恋人のフランシス・クラインに侮辱された時、“I do not know how people could say such terrible things to Robert Cohn. There are people to whom you could not say insulting things. They give you a feeling that the world would be destroyed, would actually be destroyed before your eyes, if you said certain things.” (p.49) と言うように、ジェイクはコーンに対してかなり同情的な態度を示している。こうした態度が変化するのは、ジェイクとコーンとビル・ゴートンの三人がパンプローナでブレット・アシュレイとマイク・キャンベルがやって来るのを待っている時である。ブレットから到着が遅れるという電報を受け取ったジェイクは、ブレットに恋するあまり落ち着かないコーンにその内容だけ伝えて電報そのものは見せないという「いやがらせ」をする。

Why I felt that impulse to devil him I don't know. Of course I do know. I was

blind, unforgivingly jealous of what had happened to him. The fact that I took it as a matter of course did not alter that any. I certainly did hate him. (p.99)

こうしたジェイクのコーンへの感情は明らかに二人の間にブレットという女性が存在していることに起因している。このことはジェイクはコーンがブレットが来るのを待ってそわそわしているのを楽しんでいる自分について、"It was lousy to enjoy it, but I felt lousy." (p.98) と認めた上で、"Cohn had a wonderful quality of bringing out the worst in anybody."(同)と言う場合にもあてはまる。これは一見コーンがジェイクの内面を写しだす「鏡」になっているかのようにも思えるが、実は二人の間にブレットという存在が影のようにつきまとっているからこそ生まれてくる言葉にすぎない。つまりジェイクにとっては、ブレットという存在がいるからこそコーンを対象として描くことができるのであり、同時にその描写自体に自分自身を表わすことができる。すなわちもしジェイクにとって、描写する対象と描写する主体とを同時に描くために必要な「鏡」的な役割を果たしている存在がいるとすれば、それはブレット以外には考えられないのである。

ブレットが最初に登場してくるのは、ジェイクがコーンのことから語り始めてしばらく後になってからのことだが、ジェイクが初めて対象を見ることによって自己をさらけ出してしまうのはこの時である。

She stood holding the glass and I saw Robert Cohn looking at her. He looked a great deal as his compatriot must have looked when he saw the promised land. Cohn, of course, was much younger. But he had that look of eager, deserving expectation.

Brett was damned good-looking. She wore a slipover jersey sweater and tweed skirt, and her hair was brushed back like a boy's. She started all that. She was built with curves like the hull of a racing yacht, and you missed none of it with that wool jersey. (p.22)

コーンがブレットを見つめる情熱的なまなざしは、おそらくジェイクが初めてブレットに会った時のまなざしによく似ているに違いない。この時この三人の関係を三角形にたとえてブレットをその頂角とすれば、それを支える二つの底辺角に位置するジェイクとコーンは、二人並べて比較した場合では考えられないような類似性、すなわち同じ一人の女を愛する二人の男たちの姿が、浮き彫りにされてくる。ジェイクがはからずもコーンの中に見えてしまうそうした類似性は全くブレットの存在に負っている。したがってその次にあらわれるブレットの描写はジェイクのまなざ

しによるものであると同時にコーンのまなざしによるものでもある。こうした二重の視線は、ジェイク自身が自分とブレットとの関係とコーンとブレットとの関係との間に類似性を見出しているために、ブレットを見ること自体にコーンのまなざしが介入せざるを得ないというところに起因している。このころから逆に言えるのは、ジェイクがコーンを見る時、彼らが一対一に向かい合っているのではなく、必然的にブレットという存在を必要とする三角形の構図がその背後に隠されているということなのである。

『日はまた昇る』を支えている構造はこうした三角形が基本になっていると言っていいだろう。それはブレットの相手がコーンから若い闘牛士のペドロ・ロメロに変わっても同じことである。ジェイクとブレットとの関係は常にそうした三角形の構図を離れては成立し得ない。とすればなぜジェイクが自分自身のことではなく、コーンの描写から始めるのかという理由もおおのずと明らかになってくるだろう。ジェイクが描くコーンの人物像は、たとえ文体的な技巧を凝らして客観性を装われたとしても、それは明らかにブレットという存在の影を落としている姿でしない。そのようなコーンから物語を始めなければならなかったのだとしたら、それはこの三角形の構図がジェイクにとってあるいはその背後に控えているヘミングウェイにとって本質的なものであったからである。『日はまた昇る』の冒頭部分は、こうした三角形の構図の本質性をまさしく「鏡」のように写し出しているといえるであろう。

2. 「風景」は模倣する

ではなぜジェイク＝ヘミングウェイにとってこの三角形の構図が本質的なものでなければならぬのか？容易に考えられる動機としては、ジェイクの性的な不能性ということが挙げられるかもしれない。つまりジェイクとブレットとの一対一の完全な恋愛がジェイクの性的不能によって妨げられているために、そうしたねじれた愛の不可能性が第三者としてのコーンやロメロを要請したのたという考えである。しかしジェイクの性的な不能性はヘミングウェイにとって抜きさしならない問題である三角形の構図の動機であるというよりむしろ、その構造を正当化するための道具立てでしかないように思える。この三角形の構図の問題は、ヘミングウェイにとってもっと根本的な世界の認識の仕方や記述の本質的な在り方に関わっているのではないだろうか？そのことを見るためにここで『日はまた昇る』に現れてくる「風景」について考えてみたい。なぜならそうした「風景」にこそヘミングウェイ自身の世界の見方や描き方が最も如実に表象されていると思われるからである。

ここで言う「風景」とは、狭義には「自然描写」ということである。もちろんこの作品にはヘミングウェイがよく知っているパリの「都市の風景」も描かれてはいる。しかし描く主体と描かれる対象の関係が問題となってくるのは、やはり「自然の風景」が現われる時なのである。それはジェイクがパリを離れて釣りといエスタのためにスペインへ向かう時から始まる。特にそれが前景化されるのは、ジェイクがビルとコーンとともに車を雇ってバイヨンヌからパンプローナに向かう途中である。

After a while we came out of the mountains, and there were trees along both sides of the road, and a stream and ripe fields of grain, and the road went on, very white and straight ahead, and then lifted to a little rise, and off on the left was a hill with an old castle, with buildings close around it and a field of grain going right up to the walls and shifting in the wind. I was up in front with the driver and I turned around. Robert Cohn was asleep, but Bill looked and nodded his head. Then we crossed a wide plain, and there was a big river off on the right shining in the sun from between the line of the trees, and away off you could see the plateau of Pamplona rising out of the plain, and the walls of the city, and the great brown cathedral, and the broken skyline of the other churches. In back of the plateau were the mountains, and every way you looked there were other mountains, and ahead the road stretched out white across the plain going toward Pamplona. (pp.93-94)

こうした「風景」はその描写自体は平板で退屈なものではあるが、それ故に極めて高度な透明感をもっており、その空間的な拡がりや現実的な感覚をわれわれにもたらしてくる。またこの「風景」は、それを目の前にして居眠りをしているコーンに対してジェイクとビルの間でただうなずくという身振りだけで形成される無言の連帯意識によって、コーンとジェイクとの感受性の差異を象徴的に示す道具立てにもなっている⁴⁾。しかし最も重要なのはその「風景」の中にジェイク自身がある意味を見出しているということである。ジェイクの見る喧噪のパリから遠く離れた不毛なスペインの土地は、おそらくヘミングウェイ自身がよく知っているものである。そうした知識や体験の反映がこの「風景」の透明度を高めている一つの要素ではある。しかしその「風景」を「風景」とらしめているのは、ジェイクが自分の好きな釣りをするという期待に裏打ちされた意味をそこに認めているからにはほかならない。したがってこの「風景」に描かれているのはもはやリアリズム的な意味での「自然そのもの」ではありえない。しかしそれはロマン主義的な意味での主体の「力

強い感情の自然な発露」というわけでもない。そうだと切り切ってしまうにはあまりにもこの「風景」が持っている透明感は、無視できないほどずっしりとした重量感を持っている。むしろ問題にしなければならないのはそうした「風景」の透明感が持っている不透明さなのである。

ではこの「風景」には一体何が描かれていると言うのだろうか？そのことを言うためにはまず、なぜジェイクがその「風景」を見ているのかということの説明しなければならないだろう。つまりジェイクがスペインに釣りに出かけるということは、ブレットやコーンなどの登場人物たちが織りなす複雑な感情や心理の機微にわずらわさなければならない人間関係に代表されるようなパリを離れるということの意味する。結局そういうわずらわしさから脱け出すことができないコーンがジェイクやビルとは別行動をとるということによって、このパリから逃避の旅はジェイクにとって完全なものとなる。すなわちジェイクはビルと共にパリという都市が含意している全てのものを振り払うようにして、パリでの現実の生活とは違うもう一つの世界、つまり恋愛とか三角関係にわずらわされることのない世界を、スペインで釣りをするという行為によって作り上げるのである。カーロス・ベイカーが言うように、その「風景」は「女のいない男たち」によって生み出されているのだ⁵⁾。したがってスペインに向かう間とそれに続く釣りの場面の中で見られるこの「風景」は、ジェイクとブレットを中心とする人間関係の「物語」から限りなく逸脱しているという印象を与える。この「風景」は「物語」の経済性という点では浪費されているものであり、「物語」からは見捨てられてしまっているものなのである。

見落としてはならないのは、ジェイクがこうした「物語」からの逸脱の中でこの「風景」を見ているということである。むしろそうした逸脱によってしか「風景」は見られないと言うべきだろう。たとえばジェイクがビルと一緒に遠い道りを歩いてやっと釣り場に辿り着いて心おきなく釣りを楽しむ第12章は、いわゆる「物語」とは何の関係もないように思える。それはその前に描かれているバスの中で知り合ったバスク人との酒宴の享乐的な雰囲気の名残りをとどめ、その後を訪れる気の合った釣り仲間であるイギリス人ウィルソン・ハリスとの別れにおける過剰なほどの感傷主義につながっていくものではあるが、ジェイクがビルと離れて一人で釣りをする場面は圧倒的な静謐さが支配している。

I got my rod that was leaning against the tree, took the bait-can and landing-net, and walked out onto the dam. It was built to provide a head of water for driving logs. The gate was up, and I sat on one of the squared timbers and watched the smooth apron of water before the river tumbled into the falls. In the white water at the front of the dam it was deep. As I baited up, a trout shot

up out of the white water into the falls and was carried down. Before I could finish baiting, another trout jumped at the falls, making the same lovely arc and disappearing into the water that was thundering down. I put on a good-sized sinker and dropped into the white water close to the edge of the timbers of the dam. (p.119)

それまでのスペインの乾燥した山々の風景に対比されるべきこの川の文字通りみずみずしい描写は、やはりヘミングウェイ自身の釣りに関する知識と体験に支えられた生々しさをぐいぐいと押しつけてくる。また正確に描写された対象の躍動感とまなざしの静けさから感じとれるのは、ジェイク＝ヘミングウェイがこの「風景」をよく見つめている、もっと言えばこの「風景」しか見ていないという印象である。それは前節で素描したジェイクブレットコーンあるいはロメロをめぐる三角形の主題からは遥かに隔たった場所に来てしまったようにも思える。しかし前述したように、この「風景」がパリからの逃避、すなわち「物語」からの逸脱によってしか見られなかったものであることを考えれば、この「風景」はあきらかに「物語」を反映したものにはかならない。直接的にはいかなる関係も持っていないように見えるこの「風景」と「物語」は、その「風景」が「物語」を否定する身振りによってしか生まれてこなかったという意味で、一本の線で結ばれるのである。こうしてジェイクと「風景」と「物語」を頂点とするもう一つの三角形が作られることになる。この三角形はジェイクブレットコーンあるいはロメロが形作る三角形と相似の関係にある。ジェイクがブレットという存在なしにはコーンやロメロを描けなかったのと同じように、ジェイクは「物語」という否定の対象がなければ「風景」を見ることができないのである。こうした登場人物たちの関係と「風景」の描き方との間にある三角形の構造の共有性を見ると、ヘミングウェイがある対象を見たり描いたりする場合には、あたかもその三角形の構造が不可欠なものであるかのように思えてくる。つまり『日はまた昇る』における「風景」が何かを描き出し模倣しているとすれば、それは「自然そのもの」でもジェイクの隠された「心情」でもない。そのような主体と対象とが一對一で結ばれているかのような幻想が作り出されているとすれば、それは「風景」というものに本来的に備わっているレトリックによるものである。しかしそれは「風景」そのものが成立するために不可欠な三角形の構造を隠蔽してしまっている。つまり「風景」の模倣の対象とはそうした構造そのものあるいは力関係であって、その透明感でさえそうした模倣なしには存在しえないのである。

3. 描写の欲望

ここでもう一度ジェイク・ブレット・コーンあるいはロメロが織りなす三角形の構図について考えてみたい。

ルネ・ジラールは『欲望の現象学』（1961）の中で、人間の欲望の在り方が本質的に三角形の構造に基づいていることを示している⁶⁾。それは人間の関係そのものが一対一にお互いが向かい合うものとしては成立し得ず、両者間にある媒介となるものの存在を必要とするということである。ジラールは、欲望とはある主体がある対象を「自発的に」欲望することではないと言う。そうした「自発的欲望」を持つと考える主体は、それが「澄みきった主観性の発露」であり「事物の本性に根ざしている」という幻想を信じたがっている。それは近代的な主体の自律性を擁護する主観主義と対象の内在的な価値を承認する客観主義とを結びつけ、主体と対象の間にある「媒体」の存在を覆い隠してしまっている。実際には主体がその「媒体」となるべき存在が抱いている「欲望」を「模倣」することによって対象を「欲望」するのである。そうした「三角形的欲望」においては、対象の価値は主体と媒体との欲望の強度の力関係によって相対的に決定される。

主体は、競争者がそれを欲望するが故にその対象を欲望するのである。競争相手が何らかの対象を欲望することによって、主体に、望ましいものとしてその対象を指示するのである。競争者は、存在の仕方とか観念とかいった皮相的な面でもよりも、欲望のもっと本質的な面で、主体の手本なのである⁷⁾。

ジラルルのこの欲望の「三角形的構造」＝「模倣性」をジェイク・ブレット・コーンあるいはロメロの三角形の構図にあてはめて考えてみると、ジェイク（主体）はコーンやロメロ（媒体）が抱いているブレット（対象）への欲望を模倣することによってブレットを欲望するのだとすることができる。これは『日はまた昇る』という物語内部の登場人物における心理学的な三角関係の構造を説明している。しかし結局ジェイクはその性的不能性という肉体的な障壁によってブレットへの欲望＝恋愛を成就させることができない。

ではこの物語内部にはめこまれた三角形の構造を、ヘミングウェイ自身の対象の認識・記述の本質的な在り方と関係づけた場合にどうなるだろうか？ジェイクはコーンやロメロの欲望を模倣する一方で、彼らを描写の対象として選んでいる。前述したようにそれはブレットという存在がジェイクと彼らの間に介入してくることによってジェイクにそうさせているのである。とすればもしジェイクがコーンやロメロを描写の対象として欲望しているのであれば、それはブレットが彼らのような

男たちに向けて発している欲望を模倣しているということにならないだろうか？両者の欲望の性質が違うのは、ジェイクがブレットを模倣してコーンやロメロに向けることになる同性愛的な欲望があらかじめ禁じられてしまっているからである。その意味でジェイクの欲望は二重に禁じられている。そこからこの作品のアイロニーが生まれてくる。行き場所を失いジェイクを文字通り行動不能に陥らせてしまうこの欲望は、したがってただひたすら対象を見つめ描写したいという欲望に転化されることになる。その時もはや描写される対象は対象そのものとして現れてくるのではない。この描写の三角形の構造においては描写の対象は次第に後退し、描写という行為が「描写の欲望」そのものを表象させてしまうことになるのである。その意味でヘミングウェイの描写はそのままがしが向けられている対象を正確に見ているわけではない。そのままがしは常に主体と対象の間に存在する「他者」の媒介によっておびやかされている。ここではヘミングウェイの対象の認識・記述における三角形は、物語内部の心理学的三角形を転倒させているのである。

この「描写の三角形」はジェイクが見つめヘミングウェイが描く「風景」の本質的な構造でもある。ジェイク＝ヘミングウェイが「風景」を描写の対象として選ぶ時、彼らは「風景」を欲望の対象として選んでいるのである。前述したようにそれは、ジェイク＝ブレット＝コーンの三角関係をめぐる「物語」を否定することによって描写＝欲望されたものであった。つまりその場合ジェイク＝ヘミングウェイはその「物語」を否定するという身振りによって、実は「物語」の「風景」に対する欲望を模倣していたということになる。「物語」から見捨てられ限りなく遠く離れてしまった、いわば捨子のような存在に見えた「風景」、そして「物語」における三角形の構造を模倣していた「風景」。しかし実際の力関係はここで逆転してしまう。つまり「風景」こそが「物語」に必要とされ、欲望される立場にあるのだ。

『日はまた昇る』におけるヘミングウェイの対象の認識・記述の在り方は、このような主体と対象との間に存在する「他者」の媒介を必要とする三角形の構造を基盤としている。そこで描写されるものは主体（見る者）と対象（見られる者）との間で一対一的にとりかわされる直線的な関係によって生まれてくるのではない。そういうものはリアリズム的な客観性と呼ばれようがロマン主義的な主観性と呼ばれようが、描写されているものの中には透明性しか見ていない。そうした透明性は事後的に生まれてくるものであって、むしろその「描写の透明性」＝「風景」が隠蔽しているものを見なければならぬ。それは欲望であり、欲望の模倣であり、そうした模倣の関係が生み出す「描写の欲望」なのである。

M. H. エイブラムズは『鏡とランプ』（1953）の中で西洋の芸術批評理論がおおまかに言って、「鏡」という言葉に象徴されるリアリズム的な「模倣」の概念から「ラ

ンプ」という比喩で表わされるロマン主義的な「表現」という発想へと移行してきたと述べている⁸⁾。しかし後者の「表現理論」も「模倣」の対象が外界の事物から主体の自発的な感情あるいは内面に変わっただけであると考えれば、いまだにこの「模倣」の理論は芸術一般において支配的だと言えるだろう。そしてこの意味での「模倣」の理論はもはや主体の外部に存在する自然の模倣を取り扱うものではない。厳密な意味で文学が自然を模倣するとすればそれは音声だけであろう。それさえ文字に書かれてしまえば何も模倣しているものなどなくなってしまう。エイブラムズが言うように、「芸術は模倣である、と普通にいわれた——しかし、それは読者にたいしてある効果を及ぼすための機械的な模倣にすぎないのである。」⁹⁾ またその「模倣」の理論はただ単に主体の内面の表出について言っているのでもない。もはやこの「模倣」は主体と対象との一対一の関係において成立するような単純なものでは決してないのである。

ヘミングウェイの文体が持っている透明感は、こうした「模倣」の理論に依存していると言っていざらう。しかしヘミングウェイ自身の知識や体験に支えられているこの透明感の重さは、そのようないかなる「他者」も媒介しない関係がそこに存在しているかのような印象を与える。そうした「透明感の重さ」を無視してヘミングウェイの「模倣」について語ることはできない。むしろその「重さ」こそがヘミングウェイの「風景」がもたらすレトリックを読み解く鍵なのである。

注

- 1) テキストは、Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises* (New York : Charles Scribner's Sons, 1926) を使用した。
- 2) チェイマン・ナハルは、この小説がジェイクのコーンについての説明から始まるのは、ジェイクの“emotional detachment”を伝えるという“artistic purpose”があるためであると指摘している。Chaman Nahal, *The Narrative Pattern in Ernest Hemingway's Fiction* (Rutherford : Fairleigh Dickinson University Press, 1971), p.33を参照。
- 3) たとえばカーロス・ベイカーは、ジェイク・バーンズ、ビル・ゴートン、パドロー・ロメロのグループとロバート・コーン、プレット・アシュレイ、マイク・キャンベルのグループを“sanity”と“vanity”とに区別している。Carlos Baker, *Hemingway : The Writer as Artist* (Princeton : Princeton University Press, 1963), p.83を参照。
- 4) リチャード・K. ピーターソンはこの逆の場合、つまりビルが眠っていてコーンがうなずくということは、それまでのコーン描かれ方からすればおよそありえないことであると述べている。Richard K. Peterson, *Hemingway : Direct and Oblique* (The Hague : Mouton, 1969), p.179を参照。

- 5) Carlos Baker, Hemingway : *The Writer as Artist*, p.83を参照。
- 6) ルネ・ジラルール, 『欲望の現象学——ロマンティックの虚偽とロマネスクの真実——』, 古田幸男訳 (法政大学出版局, 1971), 第一章「《三角形的》欲望」, pp.1-58を参照。
- 7) ルネ・ジラルール, 『暴力と聖なるもの』, 古田幸男訳 (法政大学出版局, 1982), p.229.
- 8) M. H. エイブラムズ, 『鏡とランプーロマン主義理論と批評の伝統ー』, 水之江有一訳 (研究社, 1976), 第一章「序論——批評理論の方向——」, pp.3-29を参照。
- 9) 同書, p.14.