

充溢せる読者の空間

—A Farewell to Arms 試論—

英米文学教室 岡村俊明

犬に肉を与えると唾液を分泌するが、ベルを鳴らし繰り返し与えると、ベル音だけで唾液を分泌する反射が形成される。よく知られている Pavlov の「条件反射」(conditional reflex)である。食欲をそそる肉に対して、唾液を分泌することは当然として、本来何の素気もないベルが、肉と同じ反射を犬に引き起こすところが面白い。

唐突な出だしたが、この説と Hemingway 文学の結合の糸口には結構なる。雨のイメージを抽出すると、それは本来中性であるため、さまざまなイメージを喚起し、*The Canterbury Tales*¹を例にとるなら、草木の根に水分を与え、開花させるいわば生命の水ともいえるが、それと反対に条件づけいかんでは、雨と死の結合例が文学にあっても、不思議ではないことになる。*A Farewell to Arms*(以下 *Farewell* と略す)では、雨と死の結合例が頻出するため、その終結部で、“I went down the hall and then down the stairs and out the door of the hospital and down the dark street in the rain to the café.”²となると、Catherine の死を読者が確実に想像する。事実 Catherine は死去し、彼女の死後 Henry は雨の中を歩くという具合だ。すると Pavlov のベルと肉の関係が、この作で雨と死のそれとして成立する。またそれには犬の唾液の分泌のごとく、雨が読者に与える反射が当然期待されるはずだ。分泌された唾液の総体をまめに描写するのも文学なら、その一部を記述する、また全然叙述せず読者の想像に委ねるものも文学であろう。

この仮定を押し進めて、二匹の犬を想定することもできよう。二匹の犬に異種の刺戟を与えて、一匹の犬のみ実験者が観察、それを記録するとする。すると読者はその犬の観察報告を理解し、同時に気のきいた読者から、未報告の犬の反射についても思い巡らすことになる。

筆者が論じようとしている空間の概念および種類がここに出揃ったことになる。反射の部分的叙述または完全な欠如のもとでは、存在すべき反射の全容を、仮に「空間」と名づける叙述以外の場にも想定せざるを得ず、それを読者が想像力で補足しなければ十分な読みとはいえず、時には作品の存立を危なくしかねまじきものだが、それをここで「読者の空間」と定義したい。するとその種類は一部の反射の叙述のみで他は想像力の補完に委ねられる「第一の読者の空間」があることになり、反射が一切叙述されない「第二の空間」、関心の対象から外れたかに見える未報告の反射が産む「第三空間」もあることになる。

勿論 Pavlov の実験の対象は犬であり、いかにもストレートなその生理的反射である。繊細、微妙な心理の襞を幾重にもつ人間の、時には率直な、時には屈折した反応ではない。またその素材は肉だが、われわれはその種類、鮮度、料理の仕方、その場の雰囲気、空腹のかげん等さまざまな条件下で、多様な反応を示すものだ。しかし人間も所詮動物である以上、似通った条件下では、ある刺戟に対して、ある共通性を持つ反応は示す。そこに「読者の空間」が依拠する根拠が生じるこ

とになる。例えば最愛の者の突然の死は、人を悲嘆のどん底につき落とす。死のみ提示して、その人の反応が叙述されていない場合にも、その悲嘆をわれわれは十分に想像できるものだ。

「読者の空間」は Hemingway に照準を定めて論を進めてきたが、無論どの文学も程度の差こそあれ存在する。しかし Hemingway ほど言葉のみでは語れぬ思いの丈を、いや言葉による真情の表現を極力忌避し、「空間」に存分語らせた作家は稀である。それほど積極果敢なまでに「空間」を利用したわけだが、それは「充溢せる読者の空間」と称してもよいものである。Farewell から次に具体例を挙げ、詳細に検討したい。

I

1. 「第一の読者の空間」

第一章は次の叙述で終結している。

At the start of the winter came the permanent rain and with the rain came the cholera. But it was checked and in the end only seven thousand died of it in the army.³

これは一見平板だ。しかし、“But it was checked”で成功裡に終結したコレラ掃討作戦を読者が思い、等位接続詞“and”の出現で、当然期待される作戦の結果を見るべきところに、7千人の死者の提示を認め、読者は度肝を抜かれることになる。しかも“only seven thousand”の“only”の附加が一際面白い。圧巻はしかし何と云っても、それ以上の何らのコメントを附与せず、第一章を終結させている Hemingway の手腕にある。これほどの叙述には当然コメントがあるべきで、それが小説家の腕の見せ場ともいえるが、読者の期待に反して、何らなさないところが、Hemingway 特有の筆の押えであり、いわばその直後に位置する「空間」こそ、読者が想像力で補足するもので、また意味ありとする所以である。

語り手 Henry にとって所詮赤の他人の死であるから、つとに喧伝されている Hemingway 独特のこの種の手法が用いられたという反論があるやも知れぬが、これは必ずしも当を得ていない。

最終章では恋人であり、新妻ともいえる Catherine が、彼の子種を宿し、陣痛の苦悩に身心を引き裂かれる。そのさまを Henry はつぶさに見て、神に祈念したことのない彼にしても、最後は神に訴える術しかない。その祈願もむなしく彼女は不帰の客となるが、その死の下りは参照に値しよう。

It seems she had one hemorrhage after another. They couldn't stop it. I went into the room and stayed with Catherine until she died. She was unconscious all the time, and it did not take her very long to die.⁴

いかにも平板だ。それでいてわれわれの関心をそそるのは、まず“until”の書き方だ。実際的にも、心理的にも路傍の人の死は、時間の推移に応じた漸次的消滅感を与える従位接続詞“until”の存在こそ似つかわしいといえようが、Henry にとって Catherine は是が非でもこの世に繋ぎとめたい人であり、われわれ読者にもその推定の理由が十分に与えられている。Catherine の死の一瞬は、万物の動きが止まる思いのする、それこそ劇的一瞬であろう。それが「私は病室へ行き、彼女が死ぬ迄そばに留まっていた」とは、白痴的無関心にも似た素気なさだ。しかも彼女の死の叙述はこれきりで、後は間をおいて、“Outside the room, in the hall, I spoke to the doctor, ‘Is the anything I can

do to-night?'"⁵と期待される哀切きわまりない思いの吐露ではなく、彼の関心は奇妙にも死後に処すべき雑事へ向かっている。平板な死の叙述と雑事へのコメントの間に一行のブランクがあるが、そこにこそ Hemingway は Henry の万感胸に迫る思いを籠めているとあってよかろう。この充溢せる「空間」はこの種の叙述の専売特許ではなく、一見無味乾燥な客観物"objective correlative"でも産み出される。

既述したその死の直前、激しい陣痛が Catherine を襲うが、その激痛を麻酔ガスで緩和する一節がある。医者に指図されるまま、Henry はその襲来の度毎に吸引器を2の目盛りに合わせていた。その行為を数回繰り返したが、ついに

I turned the dial to three and then four. I wished the doctor would come back. I was afraid of the numbers above two.⁶

と、Henry は4目盛りに上げるが、それでも彼女の激痛は緩和されない。彼は極度の不安に慄くが、それを"I was afraid of the numbers above two."ですませて、それ以上に筆も加えない。当然期待される叙述がなく、その欠如の重みを4目盛という本来なら無味乾燥な客観物が支えている。この種の客観物が、情緒の強さ、その後位置する「空間」を充溢させているが、これは「丸太の蟻」を介しての死の不可避性や、"silver medal"の意図する名誉の空疎さ等の事物によっても、この作に繁出している。

これらの叙述は読者にはあまりにも平板であるがゆえに、その後控える広大な「空間」を意識させ、そして当然のことながら識別のキッカケを Hemingway は与えている。即ち "only seven thousand", 4目盛, Catherine他界の個所がそれである。しかし理解のキッカケが常に存しているかという点、必ずしもそうではないから、他の「空間」も想定せざるを得ない。

2. 「第二の読者の空間」

Catherine の陣痛の叙述を引用しよう。

"I try as hard as I can. I push down but it goes away. *There it comes. Give it to me.*"
At two o'clock I went out and had lunch. There were a few men in the café sitting with coffee and glasses of kirsch or marc on the tables.⁷

一読して異様な感にうたれるはずだ。"*There it comes. Give it to me.*"と Catherine の苦悶の叫びに対して、Henry は麻酔の吸引をさせたはずであり、また彼女へのいとおしさと不安の交錯も経験したはずである。しかし実際は余計なブランクもおかず "at two o'clock I went out" とは、いかにも唐突としかいいようがない。だからこそその叙述は、その背後に広大な「空間」をわれわれに知覚させ、Henry がなしたであろう行動や彼が経験するこもごもの感情を付度させ、われわれの想像力をもって「空間」を充溢させる、とあってよい。

書き表わされている応答も、"I did not say anything."となれば、事実上無きに等しい。

"I remember having a silly idea he might come to the hospital where I was. With a sabre cut, I suppose, and bandage around his head. Or shot through the shoulder. Something picturesque."

“This is the picturesque front,” I said.

“Yes,” she said. “People can’t realize that France is like. If they did, it couldn’t all go on. He didn’t have a sabre cut. They blew him all to bits.”

I didn’t say anything.⁸

がこの例に相当する。Henryはこの無言の応答の中に、戦争とは往時の如くロマンチックな様相を持たず、可酷で非情な状況を産み出すものと理解し、それを口に出せば、途端に実体がすべり逃げるものを意識していた、といえる。これも理解のキッカケの直接的提示とはいいがたいが、コンテキストから想像を働かせることができるものだ。これも「充溢せる空間」と称してよかろう。

次に論理の流れが途中で切断された不完全な叙述が見られるが、読者は自らの想像力で完全な文となし、そのギャップを味解しつつ読み進んでゆくはずだ。引用して考察を加えたい。

“You have the war disgust.”

“No. But I hate the war.”

“I don’t enjoy it,” I said. He shook his head and looked out of the window.

“You do not mind it. You do not see it. You must forgive me. I know you are wounded.”⁹

最後の会話文に注目する必要があるだろう。Henryの“I don’t enjoy it”に対する Priestの“You do not mind it. You do not see it.”は、論理の流れとしてごく自然だが、引き続き口にした Priestの“You must forgive me. I know you are wounded.”は、想像を凝らさないと理解困難だ。竹内道之助氏は翻訳にさいして「あなたは戦争をなんとも思っておられない。戦争を正視してられない。ごめんなさい、こんなことをいって。あなたが負傷されたことは、よく知っているんだけど。」¹⁰と、「こんなこといって」と「だけど」を書き加え、筋の通りをよくしている。この脱臼した表現の中に、本来ならばあるべくして省略した表現を、読者は想像力で補足し、ギャップを味解するはずだ。これも一種の「空間」といえよう。

これまで考察を加えてきた二種の「空間」は、キッカケの有無を問わず、作者が読者に埋めるべく期待している明白なそれであり、また想像力による補完、充溢なくしては、作品の十分な理解が困難だと断じてよいほど重要性を持ってきたが、次に取扱う「空間」は、一見意識されないものであり、またそれだけに微妙、繊細な趣を持っている。

3. 「第三の読者の空間」

この「空間」が産み出される主要な状況を、まず摘出したい。

Catherineを愛している Rinaldiは、結婚の意図まで持っており、¹¹それを Henryに打ち明け、彼に一層好印象を添えるため、二人のラブ・シーンともいうべき場へ、同道するよう Henryを誘い出す。二人は病院へ彼女を訪ねると、Catherineは職場仲間 Fergusonとともに姿を見せる。Henryは友の逢引の添物として訪問したわけだが、そこに記述されている会話は、Henryと Catherineのそれだけである。Catherineは、結婚の意図を親友にも洩らし、自分に熱を上げているはずの男性を前にして、初対面の Henryに、従軍看護婦となった理由や、婚約者が非惨な戦死をとげた顛末を、細大洩らさず語る。愛の告白の前段階だが、当の Rinaldiは Fergusonと話を交わしている。Rinaldiはやきもきしているだろうし、Henryもうしろめたさを覚えているとわれわれは想像するが、それ

に対する作者の叙述も、“Rinaldi was talking with the other nurse. They were laughing.”¹²、“We looked at Rinaldi talking with the other nurse.”¹³と実に素気ないものだ。かといって Rinaldi は気にかかる二人の会話に一切侵入してもこない。Rinaldi は Catherine に無関心となり、Ferguson に愛情をもち始めたかという、そうではない。¹⁴翌日 Henry 一人で Catherine に会いに出かけ、兵舎に帰った時の彼を捕えて、

“So you make progress with Miss Barkley?”

“We are friends.”

“You have that plessant air of a dog in heat.”¹⁵

と揶揄する Rinaldi は、二人の新たな愛の進行について、また結婚相手を無二の親友からいとも簡単に奪われたことを、親友であるだけになおさら、またすんなりといっているだけに自分の腑甲斐無さが思いやられ、その言の中でほぞをかむ思いを迸り出させているといえよう。これ以降は一種の許諾を得たかのように、Catherine と Henry はおおっぴらに愛にのめりこんでゆく。

しかしなぜ例の会話に Rinaldi を参加させなかったのか。もしそれが困難なら、なぜ Rinaldi の焦燥感のコメントが見当らないのか、という疑問は依然残る。その会話の進行中に Rinaldi の抱くさまざまな思いこそ、ここで取扱う「第三の読者の空間」の対象である。

Henry と Catherine, Rinaldi と Ferguson の会話は同時進行を見せている。叙述されているのは前者のそれで、当然だがわれわれの関心はそこに向う。しかし関心の対象から外れたかに見える Rinaldi の嫉妬が、その背後に充溢している。だから叙述されない Rinaldi の思や彼の会話も、綴られている Henry の会話と同様に、重要性を認定しなければならない。

他の「空間」とこれははなはだ異なる。前者は与えられた表現のキッカケを媒体としてその直後に、あるいは不自然な文を通じてまさにその文に切断された論理の流れを見、そこから産み出される「空間」———いってみれば読者が問題点を注視していれば、彼らが自ずと作り、充溢させる空間である。それに反し「第三の空間」に関しては、キッカケが完無ではないが少し間隔を置いて存在し、当の場面では作者が別なものに関心を向けている、読者の関心もそこに向かない、それでいてよくよく注意を払うと、そこに「充溢せる空間」を認めざるを得ない趣旨のものである。

II

後ほど解明したいと思うが、この「空間」は「空間」として放置せず、現代小説が巧緻を極めて埋めつくす底のものである。逆にそこに Hemingway の特質が認められるため、「第三の空間」の考察こそ Hemingway 文学の根幹に切り込むことになる。

Hemingway はなぜ叙述を渋ったか、なぜ「第三の空間」の案出に至ったのか。この問いは、寡黙にして「空間」を最大限利用した作家 Hemingway を、また「読者の空間」と Hemingway とのかかわりを考察する機会を与えたことになる。

累累と斃れているはずの屍骸や Catherine の死の叙述に類する素気ないともいえる簡明さを捨てさり、作者が微細にわたり考察を附加していれば、それはどの種の結果を惹起したであろうか。この作に限らず、Hemingway の大概の作品の最大特質を挽ぎ取ることは、まず間違いなさそうだ。彼は“You’ll lose it if you talk about it”¹⁶と、言うべく貯えられていて、ついに発せられた時のその言葉の愚かさを笑いもした。永山の運動の威厳は、その海面下に隠されているその量感を想像せし

めることだ、¹⁷と彼はつねづね思っていた。この種の彼の understatement に関する陳述は、いまや陳腐の感さえするほど数多くの研究がみられるゆえ、これ以上の言明は差し控えたい。しかし「第一の読者の空間」に対しては、これで事足りるとはいえ、過渡的^{第二}、および斬新な^{第三}、特に「第三の空間」には、understatement と重複する部分は無論あるが、それ単独で説明し尽せるものではない。

では Henry と Catherine を中心に展開する *Farewell* の主筋に直接無関係なものの排除と、ぎりぎり押し進められた単純明快な文の造型に、作者の意図が存する、と推察してはどうか。これは説明の一部になっていよう。あるいは *Indian Camp* の外科医の心理が、その答えとして推察されることもあろう。“I don't hear them (her scream) because they are not important,”¹⁸と、外科医には妊婦が苦悶のため発する絶叫が聞えない。患者の苦悩を苦悶とみては、医者にはメスを握る手が震えるため、あくまで冷静に、目前の手術と直接無関係なものは捨象するからである。それと同様に Hemingway も Rinaldi のそれをその時叙述せずにすませたかもしれない。以上二つの理由を総合すれば、われわれは真相に一步接近したといえよう。しかし今一つ踏み込み不足の感は否めない。視点を拡大して、*Farewell* の全体的意義を模索しなくては真相解明に至らない、そういう事態に直面しているといえよう。

Henry と Catherine の闘いの日々および脱逃に至る経緯とその後の生活が、強烈な恋愛と悲劇的な死の色づけで、克明に叙述されているこの作の主題は、細部を捨象すれば、まさに題名にふさわしく “A Farewell to Arms” といえよう。しかし主人公が完全な意味で脱逃できたかという点、必ずしもそう断じ切れない。脱逃不可能な直接的コメントは見られず、蟻の比喻や “trapped” 等の暗示的^{文字}を介して、読者はそれを想像するのみである。戦闘と脱逃、そして束の間の幸福な生活の後、Catherine に Henry が永遠の訣別を告げた経緯に読者の注意が向けられ、それと背反する脱逃不可能な状況は、拙稿で定義している「読者の空間」を媒体として、平行して語られているといえないだろうか。とにかく、主題と相反する要素の直接的^{ノー・コメント}こそ面白く、またこれこそ Hemingway の特質であるといえる。ある批評家はこれを “irony” と称する。“irony”¹⁹ とは「実際には表面とは全く逆なことを意味する修辞上の手法をいう」ならば、表面にあらわれた “farewell” に重点が置かれるより、むしろ “farewell” した刹那、その不可避性の認識に至る状況に視点が向かっているはずだ。しかしこの作品は脱逃できない状況に、比重が置かれているのではない。その状況は、注意深い読者の知るところとなる「第三の空間」を介して描破されているものと思う。

それは情念を極力押えているが、辛辣さを底に秘めたどんでん返し的手法ではなく、主筋に読者の注意を向けつつ、事実を事実とした提示である。その提示の底に流れているものは、晩年になるにつれてますます明瞭になったあの諦観を思わせる複眼であろう。

ここに至って「第三の空間」とは単なる一場の会話や一コマの叙景ではなく、作品の根幹と作品構成の作者の視点に密にかかわっていることが了解されよう。これはなにもこの作の専売特許ではなく、*The Short Happy Life of Francis Macomber* (以下 *Short Happy Life* と略す) や *The Undeclared* 等にも見られる手法だ。いくつかの例証の考察は「第三の空間」を一層明快にしてくれると思う。

Short Happy Life をまず取り上げたい。その作の主人公 Macomber はライオン狩で、突込んでくるライオンを前にして、まさに脱兎の勢いで逃げる。ために彼の妻に憶病者と蔑視され、勇敢にもそれを射止めた狩猟家 Wilson と妻は肉体関係を持つ。彼をそれを知り、地団太を踏むが、水牛狩りの際勇気を奮い起こすと、彼はかつて経験したことのない、荒々しい、わけのわからぬ幸福感

に浸る。数回にわたり彼の覚えた幸福が記述されている。その時射止めたと思った最初の水牛が起きあがり、茂みにはいったので、それを彼は射殺しようと思う。一目散に突撃してくる水牛めがけて彼は射ち続ける、その瞬間 “he felt a sudden white-hot, blinding flash explode inside his head.”²⁰ 彼の妻の発した弾丸が彼の頭蓋骨に命中したのだ。

状況から判断すれば、Margot による他殺の線が濃厚である。Wilsonは事実そう考えている。しかし誰一人疑う余地のない他殺では無論ない。手傷を負った水牛がしゃにむに突進してくる瞬間に弾丸が発射されたため（逆にそういうデリケートなシチュエーションだからこそ、もし殺意があれば完全犯罪となっていたものであるが）、キー・トーンは他殺のまま、Wilsonの再三の問いかけにも作者は彼女のコメントを一切控えさせている。さらに面白いのは題名を“Short Happy Life”としている点だ。“short”は自明として、なぜ「幸福」なのか。卑却者を極度に嫌悪する Hemingway は、極端な例とはいえ、妻に射殺されようと、Macomber をして、その死の直前に勇氣凜凜とした昂揚感を覚えさせ、えもいわれぬ幸福感に侵らせるが、その男の短い生涯はやはり幸福とまともにとってもよいのではなかろうか。

ニヒリストックな非情な物語をものする作家にして、不思議とも思えるほどに、人間にしる動物にしる、幸福のパターンがみえてくる。それはこの作に登場するライオンの如く、死の直前初速二トンという 0.505 銃の強打を口を受けて、さらに二番目の轟音で、腰の辺を打ち砕かれても、火を吹く物体に向って這い続けてきたこの姿勢に、また *The Snows of Kilimanjaro* の冒頭に提示された豹の如く、獲物一匹姿を見せないアフリカ第一の高峰の頂き近く、その動物を駆り立てた内面の不可解な衝動等に、いわばいかなる死にざまをするにしろ、生を思うさま燃焼させていく姿こそ、Hemingway の幸福の一つのパターンと、大概の作家には考えられないことだが、ここでは率直にとったほうがよからう。

しかし、彼は一つのものに熱っぽくのみこんでゆく熾烈さをもってはいるが、その視点は意外にクールで、ここでも複眼を備えている。妻に間男をされ「殺された男」の生涯がはたして「幸福な」それといえるかという感懐も、けだし当然だからだ。疑問のまま放置され、読者の想像力に委ねられているとしか、いえない底のものである。しかし「不幸な男」として、裏面を逆に強くとる趣の *irony* としては、上述の理由から無理といえる。ここでもやはり幸福な男と同時に、不幸な男の生涯が語られていることになる。

The Undefeated にあっても、昔日の人気も巧緻の冴えもない老闘牛士 Manuel が牛の角で脇腹をぐさりとやられ、手術台に運ばれてゆく姿と、それをルポしていた闘牛記者補助の見下すようなコメントを提示し、しかもそのコメントに反して題名を *The Undefeated* としている意外性が人目を引く。*Short Happy Life* と裏表の趣旨が提示されているが、「第三の空間」を想定せざるを得ないことでは、一致を見ている。

それが主題や題名に留まらず、幾多のパターンで、時には *irony* と接する域を持ちつつ、数多くの作品の一見気づきにくい個所に組み入れられている。

Farewell の他の例としては、若き二人の看護婦が Catherine の帝王切開を見んものと、「人の気も知らないで」といふべきか、無言の Henry を前にして “Aren't we lucky?”²¹ と談笑する場や、*The Killers* では Anderson のため暗い気持ちに襲われた Nick を前にして、彼とは全く異なる、無知な者が示す底ぬけに楽天的な下宿屋のかみさんの反応や、²² *The Old Man and the Sea* では、真相を知る当事者たる老人や少年のいないところで、その大魚に対して観光客が下す異種の判断が見られるその終結部がそれである。²³

従って「第三の空間」は、*Farewell*に留まらず幾多の作品に見られ、またそれは Hemingway 文学を存立せしめている作者の複眼を無視しては理解できないものである。

最後になったが、例の Rinaldi のほぞをかむ思は、力説した如く、読者の想像力で補完しなければ十分な読みとはいえ、その前後のキッカケを介してもそう取らざるを得ず、しかもこれがないと「第三の空間」の基盤そのものが崩れるわけだが、後半における Rinaldi の諦めの良さを思うと、作者が燃える嫉妬と氷の諦観をこの時点でも Rinaldi に託しているとしか思われぬ。そうするとこれも複眼といえよう。無論この複眼は、彼独特の文体的単純性指向と表現の understatement の両者と幸福な結合をなし、それが筋の独特な展開にも利用されて、はじめて充溢せる「第三の空間」が産み出されることになったので、単なる複眼でないことは今更言うに及ばない。

III

三種の「読者の空間」を想定し、また空間の独自性に考察を加えてきたが、そもそも文学にして拙稿で意味する「読者の空間」がないものは完無ともいえる。

「空間」はどちらかといえば、ジャンルとしての詩が最も特異性を発揮するものである。例えば Ezra Pound ものせる

In a Station of the Metro

The apparition of those faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

の簡潔無比の詩が産み出す「空間」は、新鮮なイメージ、物と物との斬新な関係が、極度に抑制されたその表現によって、それまで経験したことのない読者の想像力を刺戟し、作者の新奇な経験を読者にも追体験させることによって、文字の何層倍にも拡大された「空間」である。それに反して Hemingway の空間は、可酷な状況を作り出して、普通の読者が感じること、また当然想像しうる部分を切断して、それらを読者の想像に委ねる「空間」なのである。同じ「空間」でも、Pound らの詩人が作り出すいわば「正」の方向性を持つ「空間」に対して、「負」の方向にひた走っているのが、Hemingway 文学の特質であろう。

つとに喧伝されている Hemingway の understatement も、「負」の方向性を持ち、それは主に「第一の空間」に該当するものだ。幾多の先達がそれを意識的に使用したが、Hemingway の名がそのために特に著名なのは、彼が独自な状況に即応させて、格段に押し進め、完成させたからである。勿論こちたく技巧を凝らしたいかなる独自な達成といえども、一人の作家が無から創出するものでなく、必ず先人の業績を発展させたといっても過言ではないから、その見地からいっても、Hemingway の筆の押えはそのためにも過少評価されることがあってはならないだろう。

それに比して過渡的ともいえる「第二の空間」を経て達成された「第三の空間」は、Hemingway 独特のものといえる。「第三の空間」が位置する領域は、ジャンルとしての小説がその叙述にこそ、最も特異性を発揮するもので、そのために小説家が「空間」のまま放置するのを最も忌避しているからだ。その叙述のために妍を競いあい、文学史に名を残した作家も数しれない。その一人 Virginia Woolf の *To the Lighthouse* を例にとり、描写に苦慮した彼女の軌跡をさぐり、そこから Hemingway の「第三の空間」の特異性を逆照射したい。

(1) 'Yes, of course, if it's fine tomorrow,' said Mrs Ramsay. 'But you'll have to be up with the lark.' she added.

(2) 'But,' said his father, stopping in front of the drawing-room window, 'it won't be fine.'

(3) 'But it may be fine—I expect it will be fine,' said Mrs Ramsay.²⁴

To the Lighthouse 冒頭の会話部分を摘出し、筆者がそれに番号を附したのがこの引用である。勿論それのみで成立しているのではなく、情景、心理描写の地の文が混じりあい、いや3頁におよぶこの部分にしめる会話文は、ごく一部にすぎない。次に考察を加えたいと思う。

(1)は Ramsay 夫人の6才の末息子 James に話しかけられたもので、James の直接の応答はないが、彼はその言葉ですっかり喜びにみたまされている。彼は床にすわり、カタログを切り抜いていたが、何年間も待ち望んでいた素敵なのが、暗い一夜をすごし、船にのれば、彼の手に届くものと考えていた。他にも彼の挙動、心理がこと細かに叙述されている。そんな時庭を散歩していた彼の父は、客間の前でふと立ち止まり、「明日は晴れないだろう」と水をさす。息子の心情を思いやった Ramsay 夫人は靴下を編みながら、怒ったように(3)を言い放つ。彼女は靴下を編みあげて病気で臥せっている燈台守りの子供に贈ろうと思っている。

長々しく紹介したが、実はこの調子で続く。1行の会話に30行以上の叙述が蜿々と続く。問題なのは、ここで取り上げる(2)と(3)の Ramsay 夫妻の会話に対するその場に居合わせた James の反応である。彼はその場に居合わせるのみで、その会話に直接加わらないが、「明日は晴れないだろう」といった父に激しい怒りを覚え、手近かに斧か火掻き棒か何か武器があれば、やにわに握りしめ、父の胸に穴をあけたい衝動に駆りたてられた。そういう息子の心理の叙述が、詳細に書かれていることが、とりわけ関心をそそってやまない。

なぜなら Hemingway の「第三の空間」と併せて考察するならば、両者の相違は極めて明確であるからだ。Woolf の作品を挙げて例証したが、これはなにも Woolf だけの独壇場ではない。James Joyce はこの種の叙述を極めて大胆に、極限と思われるまで押し進めているし、なにもこの道の大家 Joyce に登場願わなくとも、常識的レヴェルでは D.H. Lawrence や William Faulkner に、その種の例はこと欠かない。小説の技法の発展につれて、この種の叙述に最も力点がおかれたともいえよう。問題なのは、ジャンルとしての小説が最も得意とする叙述を「読者の空間」にする Hemingway の異常さと、その面白さであろう。

多少の誇張を承知でいえば、積み上げられた「空間」、特に「第三の空間」を踏み台に、登りつめていったのが、近代小説の経緯であるともいえるほどだ。それに比してジャンルとしての演劇が、それを「空間」にしておくことは容易だ。劇では一般に小説に比して科白が凝縮されており、しかも科白以外の役者の一挙手一投足も大きな働きをもち、それに感応してわれわれが想像力を働かせるからだ。それでいてこの種の「空間」が劇にみられることは極めて稀で、むしろその存在は劇を駄作にしかねまじきものである。劇はこの種の「空間」を緊迫感を欠くものと見做し、観客(読者)のこの種の想像力の行使の節目を狭め、その「空間」作成を忌避し、それを何らかの作者の叙述で埋めつくそうとしている。しかしいざ叙述を企てるとなると、それは実に困難な面を露呈することになる。

なぜならジャンルとして演劇は、物理的時空と生身の役者という、印象を鮮明にするという長所を持つが、時には頑固なまでにつぶしのきかなくなる媒体を持つゆえ、近代小説のごとくその領

域を容易に発達させることはできなかった。しかしこのような演劇にしてからが、「空間」のまま留めおくこともなく工夫を凝らしている。その軌跡の一端を見ても、Hemingway の「第三の空間」の特異性がわかるというものだ。

「第三の空間」を産み出す状況に立ちいたれば、演劇では二個の会話を平行して進めることが通常不可能であるため、一方の会話に Rinaldi を是非とも割り込ませて、彼の心理の襞が垣間見させる手法がとられよう。これなら容易だ。あるいは劇特有の「傍白」の手法が使われることがあろう。例えば *Othello* で、夫の安否を案じつつ、Desdemona は夫の副官 Cassio と話を交わす下りがある。二人の一挙手一投足を見逃すまいと観察している Iago は

He takes her by the palm:ay, well said, whisper:with as little a web as this will I ensnare as great a fly as Cassio. Ay, smile upon her, do; I will gyve thee in thine own courtship. You say true; 'tis so. indeed: if such tricks as these strip you out of your lieutenantry, it had been better you had not kissed your three fingers so oft, which now again you are most apt to play the sir in, Very good; well kissed! an excellent courtesy! would they were clyster-pipes for your sake!²⁵

と傍白をする。二人の会話や動作の描写と同時に、Iago の心理、将来の計画などがぶちまけられているこの種の傍白は、他の登場人物には無に等しく、従って実際には作成されていないが、「第三の空間」を産み出す状況に相当するといえよう。傍白は劇が本来具有する弱点をカヴァシ、劇に陰影あるいは溝を刻みこむものではあるが、約束の上に成立しているとはいえ、本来隠されている人間の心の動きを大声で人に知らしめるものであり、しかも傍にいる Desdemona 等にも聞かしてはならないのである以上、やはり不自然さは否めない。

演劇の構造的この弱点をカヴァするため、傍白以外に“expository soliloquy”²⁶ という手法も採用された。これは会話の進行中、当事者がそれに感応するコメントを直接提示せず、他の人物の退場をもってはじめて、その時の心理を逐一述懐する底のものである。*Hamlet* (2. 2. 584—642) がそれに該当するといえるが、傍白と異なる点は“expository soliloquy”の方がそれより遙かに長文であり、また傍白が進行しつつある会話と同時提示であるに比して、他者は同時に生起したものの時間差提示であることだ。この独白は劇の手法としては極めて精緻に作成されたとはいえ、それが与える不自然感是否めず、実際のところ 20 世紀の演劇ではこの種の独白は殆んど影を潜めたといえる。

問題なのは、「第三の空間」の案出をさほど困難と見做さない劇作家ですら、それを「読者(観客)の空間」のまま放置せず、結局は十分に成功したとはいえ種々の工夫で作者自身が叙述すべく苦慮していることである。考えてみればそれほど忌避された領域である。それをわが Hemingway は、先に述べた詩の「空間」とは異種なものを創出し、近代小説が巧緻を極めた叙述で埋めつくしたものを「空間」のまま留めて、読者の想像力で充溢させているが、いわば英米文学史的観点からいっても、*Farewell* 一作というより、全作品に共通する Hemingway の三種の「空間」、特に「第三の空間」の特異性は光輝を発するものであろう。それらの「空間」を通じてわれわれは、これまでとは異質な想像力の存在を知り、斬新な手触りの文学に邂逅したとえる。現在沈滞しているかにみえる Hemingway 文学が再浮上する道は、これらを正當に評価することでもあると思う。

Notes

- 1 Walter W. Skeat, ed., *Chaucer : Complete Works* (London: Oxford University Press, 1912) ,p.419.
- 2 使用テキストは Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* (New York : Charles Scribner's Sons, 1929) 以下同じ.
- 3 *Ibid.*,p. 4 .
- 4 *Ibid.*,p.331.
- 5 *Ibid.*,p.331.
- 6 *Ibid.*,p.323.
- 7 *Ibid.*,p.318
- 8 *Ibid.*,p.20.
- 9 *Ibid.*,p.70.
- 10 竹内道之助他訳『ヘミングウェイ全集』第四巻(三笠書房, 1974), 60頁.
- 11 *Farewell*,p.12.
- 12 *Ibid.*,p.18.
- 13 *Ibid.*,19.
- 14 *Ibid.*,p.21.
- 15 *Ibid.*,p.27.
- 16 *The Sun Also Rises*. quoted from J.W.Beach, "Style in *For whom the Bell Tolls*" in *Ernest Hemingway : Critiques of Four Major Novels* (New York : Charles Scribner's Sons. 1962) ,p.82.
- 17 Hemingway, *Death in the Afternoon* (New York : Charles Scribner's Sons, 1953) , Chap. XVI.
- 18 Hemingway, *In Our Time* (New York : Charles Scribner's Sons, 1925) ,p.17.
- 19 Ray West, "A *Farewell to Arms*" in *Ernest Hemingway : Critiques of Four Major Novels* (New York : Charles Scribner's Sons, 1962) ,p.36.
- 20 Hemingway, *The Snows of Kilimanjara and Other Stories* (rpt. New York : Charles Scribner's Sons, 1964) ,p.153.
- 21 *Farewell*,p.324.
- 22 Hemingway, *Men Without Women* (New York : Charles Scribner's Sons, 1927) ,p.94.
- 23 Hemingway, *The Old Man and the Sea* (New York : Charles Scribner's Sons, 1952) ,pp.126-27.
- 24 Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London : Everyman's Library, 1938) ,pp.3-5.
- 25 テキストは W.G.Clark and W.A.Wright,eds., *The Works of William Shakespeare*(rpt. London:Macmillan, 1961),
- 26 Cf. J.Dover Wilson, *What Happens in Hamlet* (Cambridge:The University press, 1935) ,p.142,

ABSTRACT

Overflowing Readers' Spaces—A Study of
A Farewell to Arms—

Toshiaki Okamura

Hemingway once said, "The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water.", and "You'll lose it when you talk about it." Those are interesting sayings because it may be that we cannot fully appreciate Hemingway and may even endanger the life of his works without doing justice to the unspoken sentences or the seven-eighths being under water. When we meet them, we must fill them with our imagination. In such cases we want to call them "readers' spaces."

There are three kinds of them in *A Farewell to Arms*. The first space comes into existence when we can give full play to our imagination and recognize from the clues of understatement and the resulting unstated ideas that which he wants to convey. When written clues are not to be found, we sometimes get a foothold in the very expressions of, for instance, disjointed sentences and make complete expressions with our imagination (the second space). When clues are not found or when they are placed far apart, and the readers' attention is drawn to another part of the plot, we cannot understand Hemingway's real intention without assuming the existence of the third space at the same time.

The space is related to his idea of the construction of this work and his basic viewpoint. This exists in many of his works, as well as this one. It comes out of his double perception, which is happily united with his peculiar understatement concerning the development of the plot.

Contemporary novelists detest to make that space, even when a suitable situation comes along. They exert their utmost to express everything. Accordingly, as the technique of modern novels develops, the very description at the assumed third space is more stressed. This kind of space is not found in poetry or drama. And this space together with his other spaces yields a peculiar texture and a new kind of imagination, and emits dazzling rays in English and American literature. Our proper estimation of them may bring Hemingway into the spotlight of the literary world again.

(昭和55年9月16日受理)