

【講演再録】

アーネスト・ヘミングウェイの文学について

中村正生

このたびは、伝統ある別府大学英語英文学会にお招きいただきまことにありがとうございました。仲介の労をお取りくださった上田見二先生をはじめ、関係の諸先生方に心よりお礼申し上げます。

当日は「アーネスト・ヘミングウェイの文学について」という題目で、ヘミングウェイ文学の魅力についてお話をいたしました。時間の都合上大幅に割愛せざるを得なかった「ヘミングウェイの絵画的技法 — 特にセザンヌとの関係について」の概要を追加補充し“再録”とさせていただきます。

セザンヌは絵画を構成するにあたり、不要なものは思い切りよく省き、もっとも肝要なものだけを残す — つまり「単純化」と呼ばれる手法を用いた。さらに彼は、自然の複雑な形を捉えるには、根本的な原形に立ち帰ることが必要であると考え「自然は球体、円筒体、円錐体で捉えねばならない」と言った。1906年に彼は没したが、この考えは後に大きな影響を及ぼし、キュビズムの誕生を呼ぶに至る。

ところで、ヘミングウェイは高校卒業後、「スター」紙に入り、文章修業に励んだことはよく知られている。難解な単語や修飾語を極力排し、複雑な構文は避け、できるだけ簡潔に書くことを心がけた。そして、若き日パリでの修業時代にセザンヌの絵と出会い、創作上の重要な技法を学ぶことになる。絵画と文学 — ジャンルの違いこそあれ、芸術的創造における両者の手法には著しい類似点が認められる。以下セザンヌとの影響関係を中心に、ヘミングウェイの絵画的手法について考察する。

「色は音楽と似ているとみえて、色の方で使っている言葉は音楽上の言葉と同じ言葉があるようだ。」とは、中村研一画伯の言であるが、これは絵画と音楽との基本的類似性を語っていて興味深い。メンデルスゾーンは“眼で見た印象がメロディーになる”作曲家であったとも言われている。しかし、絵画に触発されて作曲をした人物となると、まず思い起こされるのはロシアの作曲家ムソ

ルグスキー（1839-81）である。1873年、彼の親友であった建築家、画家ヴィクトル・ハルトマンが他界した。そしてかれの夭折をしのんでハルトマンを悼む遺作展が催されたのはその翌年のことである。哀惜の念とともに故人の手になる作品に見入ったムソルグスキーは、その強い印象から生じた靈感によって一連の楽曲を書こうと思いついた。このようにして10の絵に基づく10の小品からなる名作「展覧会の絵」が完成されたのである。

さて、「すべての芸術は音楽の状態にあこがれる」と言ったのはショーペンハウアーであるが、次に音楽と文学との関係に眼を転じてみよう。エドガー・アラン・ポーは、比類なく言葉による旋律と想像力に恵まれていた。死後出版された「詩の原理」（1850）の中で、彼は詩を“the rhythmical creation of beauty”〔詩は美の韻律的創造〕と定義している。つまり彼は「詩を言葉の音楽として表現」しようとしたのである。「大がらす」（1845）の中で、o+rがもっともsonorousであるとして‘Nevermore’をリフレインしているのはその一例と言えよう。また、その詩及び詩論とともにポーに似て音楽美を追求した文学者として、シドニー・ラニア（1842-81）の名をあげることができる。ボルチモアのピーボディ・オーケストラの第一フルート奏者でもあった彼は、様々な方法で詩と音楽を結びつけようと試み、ついにはジョンズ・ホプキンス大学で音楽と文学との関係について講ずるに至った。そして1880年には『英詩の科学』を出版し、「詩は本質的に音楽の形体であり、言葉のリズムである」と説いた。そして彼のもっともすぐれた詩は驚くべき言葉の音楽の例証となっている。

以上、「絵画と音楽」及び「音楽と文学」との関係については、これまでにしばしば考える機会を持ってきた。しかし「絵画と文学」とのかかわりについては、ヘミングウェイが「ポール・セザンヌから風景の描き方を学んだ」と語ったのを知るまでは、それについて考える切っ掛けを持たなかった。

1949年11月半ば、場所はメトロポリタン美術館—「ニューヨーカー」紙のリリアン・ロスのインタビューに応じて、ヘミングウェイは「昔、パリにいた頃にはセザンヌを研究して風景描写を学んだものさ。」と語っている。この「古きパリ時代」は彼が晩年に書き、死後出版された『移動祝祭日』（1964）の中で回想されている。この本の背景となっているのは1921-26年のパリ、すなわちヘミングウェイが22歳から27歳までの修業時代を過ごしたパリである。これはまた奇しくも彼がハドリーと最初の結婚をし、やがて別れるまでの期間と重なりあ

っている。パリの安アパートで極貧の生活を送り、日々飢えながら、彼が通いつめたのがリュクサンブール美術館であった。それでなくてもおいしい物がたくさんあるパリで飢える苦しさ一しかし、まるっきり空腹だったから、絵はすべて研ぎすまされ、いっそう明らかに、いっそう美しく見えたのだと彼は回想している。彼はこのように空腹のときセザンヌをいっそうよく理解し、彼の風景画の描き方を真に見てとることを学んだのである。また、1922年当時のヘミングウェイは、例によってリュクサンブール美術館に立ち寄ってはセザンヌやモネの作品を眺めながら、自分が「言葉」でやろうとしていたことを彼らは「絵の具とキャンバス」でやりとげたのだと内心考えていたのである。“words”と“paint and canvas” — 手段の違いこそあれ、芸術家として目指す方向は一致している。彼の心中では、文学と絵画というジャンルの垣根は取り払われてしまっている。

ところで、当時のパリには同時代人としてどんな芸術家たちがいたのであろうか。彼はジョージ・プリンプトンのインタビューに応じて、自分の尊敬する作家として、ジェーム・ジョイス、エズラ・パウンド、ガートルード・スタイン、そして画家としては、グリス、ピカソ、ブラック、モネの名をあげている。三度の食事のままならぬ生活を送りつつも、妻ハドリーの1925年の誕生日には、友人に借金をしてまで、ホアン・ミロの「農場」という大きな明るい油絵をプレゼントしたという事実は、作家ヘミングウェイの絵画への関心の高さを示している。しかし、今ここで彼が「私は数多くの画家たちを尊敬していた」と言うのを聞くとき、彼と絵との関係は単なる関心の高さを越えていることを知らされるのである。グリス、ピカソ、ブラックそしてモネの延長線上に偉大なる先輩としてのセザンヌの名が浮かび上がってくる。次にプリンプトンは、ヘミングウェイがもっとも多くを学んだ文学上の先輩のことを尋ねている。これに対するヘミングウェイの答えは、マーク・トウェインに始まる大作家たちの枚挙にとどまらず、作曲家そしてさらにセザンヌを含む画家たちにもおよんでいる。そして「自分は一時画家になろうと思ったことがある。」とも語っている。そしていかに書くかを作家ばかりではなく画家からも学んだ。作曲家からも、対位法やハーモニーの研究からも、作家はむしろ学びとるべきだと述べている。ここでは文学と絵画のみならず、音楽との垣根も取り払われている。

ヘミングウェイが多くを学び、影響を受けた同時代人や先人たち — 文学、絵画、音楽という三つのジャンルにわたる数多くのすぐれた仲間や先輩たち —

一見、セザンヌはその中の一人であるにすぎない。然るに何故、“ヘミングウェイとセザンヌ”なのか？それは、作家ヘミングウェイの本質形成にセザンヌの絵画がもっとも強くかかわったからと言えるだろう。

ヘミングウェイが「セザンヌから風景の描き方を学んだ」と言うとき、彼はセザンヌの真髓を学んだのである。「自然に即して」というのが「印象派」の画家たちのモットーであった。セザンヌはカミーユ・ピサロから「自然に即して」描くことを教えられ「印象派」の画家のひとりとして出発した。因に、1874年（奇しくもこの年ムソルグスキーが「展覧会の絵」を完成したのであるが）、「画家・彫刻家・版画家組合展」にセザンヌは「首つりの家」など三点を出品しているが、明るい色彩で描かれたこの風景画にはピサロの影響が明らかに見てとれる。しかし、次第に彼は「印象派」の絵画に批判的になり、ついには「印象派」と古典主義の新しい統一という極めて困難なテーマに向かうことになる。ここでは、ヘミングウェイとセザンヌの技法上の類似点に注目してみたい。

1) 体験の重視

「印象派」の画家たちもセザンヌも、絵画から神話や物語を排除し、画家の眼で見ることのできるものだけをとりあげて描いた。キリストもマリアも、あるいはヴィーナスも彼は描かなかった。風景や静物、それから現実の人間を描いたのである。一方、ヘミングウェイは前述のプリンプトンのインタビューで、「作家志望の者にとって最上の知的訓練は何でしょうか？」と問われて、要するに「到底うまく書けそうにないとわかったら、首をつればよい。そして助かったら少なくとも手始めに、首つりの話なら書けるだろう。」と答えている。これは取りも直さず、ヘミングウェイが体験をいかに重視していたかを示している。この点は、自分の眼で見ることのできるものだけをとりあげて描いたセザンヌの姿勢と一致している。もちろん、両者とも眼に見える対象をすべてそのままにかいた訳ではない。セザンヌの場合は、対象の存在感を描き出すために、後述する「単純化」の方法を用いたし、ヘミングウェイは対象の実在感を描き出すためには、作家は自分の知っていることを省略してもよいと考えた。氷山の動きの威厳は、その八分の一しか水面にでていないことによるといういわゆる「氷山の原理」である。知っていることは省略してもよいが、作家が知らないという理由で何かを省略すれば、そのときにはその話に穴があく。書くにしろ省くにしろ、作家の仕事は実体験に根ざしていなければならない。

2) 感情の抑制

セザンヌの肖像を見ていると、描かれた人物がほとんど例外なく、無表情であることがわかる。『セザンヌ』(新潮社、1964)の著者中原氏によれば、「セザンヌに絵画に、彼の感情のさまざまな起伏の反映を読み取ることは不可能ではあるまい。とりわけ初期の絵画には青春のロマンティシズム、あるいは屈折した感情がはっきりとあらわされている。しかし、「印象派」から脱け出し、自然の存在感の把握に向かって歩み入ったこの画家の絵画は、むしろそうした感情の入り込むことをかたくなに拒否していった。このことは肖像画のようにもっとも感情移入のしやすい作品においても、ほとんど例外ではない。人物は脇のテーブルや椅子、あるいはカーテンや床と同様に無表情である。人物もまたその他の対象と同じ存在物のひとつなのである。セザンヌは個々のものではなく、それらの作り出している関係の全体に注目したのである。」ということになる。一方、ヘミングウェイはハード・ボイルド・リアリズム— どのように非情で衝動的な出来事に対してもいささかも感情を動かさず、冷然とそれに耐え、それを描写し報告する— いわば非情の写実主義で知られる。そこに至る動機、過程は措くとして、少なくとも表から見る限りにおいて、セザンヌの描く人物にそしてヘミングウェイの文体に厳しい感情の抑制を看取することができる。次は『武器よさらば』(1929)の結末部からの引用である。

Outside the room in the hall I spoke to the doctor. 'Is there anything I can do tonight?'

'No. There is nothing to do. Can I take you to your hotel?'

'No, thank you. I am going to stay here a while.'

'I know there is nothing to say. I cannot tell you—'

'No,' I said. 'There's nothing to say.'

'Good night,' he said. 'I cannot take you to your hotel?'

'No, thank you.'

'It was the only thing to do,' he said. 'The operation proved—'

'I do not want to talk about it,' I said.

'I would like to take you to your hotel.'

'No, thank you.'

He went down the hall. I went to the door of the room.

‘You can't come in now,’ one of the nurses said.

‘Yes, I can,’ I said.

‘You can't come in yet.’

‘You get out,’ I said. ‘The other one too.’

But after I had got them out and shut the door and turned off the light it wasn't any good. It was like saying goodbye to a statue. After a while I went out and left the hospital and walked back to the hotel in the rain.

愛するキャサリンと子供を同時に失ったヘンリーが、雨の中を病院からホテルまで歩いて帰るところであるが、見事に抑制のきいた文体にヘミングウェイのハード・ボイルド・リアリズムの真骨頂がよく見てとれる場面である。

3) 単純化

「立体を面に分解し、面で立体を組み立てて行こうという方面で大きな力をもったのは何といてもセザンヌでしょう。（「サント・ヴィクトワール山」1904～1906年、フィラデルフィア美術館蔵参照）セザンヌはすべての物の形は円錐形と円筒と球とに分解できるといっているのです。しかしこれはセザンヌの認識を端的な言葉で言い表わしてみたということであって、何もセザンヌがほんとうに三つの基本形体ですべてをやっているわけではないと思います。とにかく自然界の非常に複雑な形を比較的単純な面の構築とする。」以上は矢崎博士の言葉であるが、不必要な形は捨てて、形の本質的なものだけを出していこうとする、セザンヌのいわゆる「単純化」の姿勢が理解できる。さらに中村画伯は「画家が扱う世界は形の世界である以上、それを整然と了解するために対象を立体幾何的に簡単に分解して、その位置の関係なり、物の一つの形を了解して描くことは絵画をより抽象的にすることです。」と語っている。この流れは、セザンヌの影響を深く受けたピカソやブラックに受け継がれ、やがてキュビズムとして開花する。因に、セザンヌが没したのは1906年である。そして翌1907年にピカソがキュビズムの最初の重要な作品である「アヴィニヨンの娘たち」を描いたのだが、これはもちろん偶然ではない。

既に述べたように、ヘミングウェイは1917年に「スター」紙に入り、文章修業を始めた。後に若い作家から新聞の仕事をするということについてそのときの訓練が役に立ったかと問われたことがある。そのとき彼は、要するに「スター」紙

で受けた訓練のうち「単純平叙文」を書くことを否応なしに覚えさせられたことが役に立ったと答えている。いずれにしろ、彼は単純な平叙文で形容詞を避け、短く平明に力強く書くことを学んだのである。そして彼は書くべき対象を求めてスペインの闘牛場へと赴く。彼はもっとも単純なことから始めて書くことを学ぼうとしていた。そんな彼にとって、あらゆることのうちでもっとも単純で、しかももっとも根本的なものといえば、それは「激烈な死」であり、それが見られる唯一の場所は、戦争が終わった今となつては、ただスペインの闘牛場があるのみであったから。

以上述べたように、セザンヌは自然界の複雑な形を単純な面の構築としてとらえ、その単純な面で立体を組み立てていこうとした。ヘミングウェイは、まずもっとも単純な書くべき対象を求め、それを単純な平叙文で表現しようとした。両者の技法上の類似点のひとつに、「単純化」を挙げる所以である。

4) 単一視点の放棄

ルネサンスの画家たちは、遠近法で空間の立体感を出そうとしている。一方、セザンヌはこの遠近法を破って、つまり単一視点を放棄して多視点から対象を見て描こうとする。それは前述の中原氏によれば「セザンヌの意図したのは空間と事物を遠近法という視覚的秩序の中へ押しこめてしまうことではなく、それぞれの対象がその存在感を際立たせるように自然のひろがりやを絵画として「実現」させることにあった。」からである。また同時に「セザンヌが眼を一点に固定せずに対象を見ているということは、セザンヌが対象と空間を共有しているということを意味しているだろう。つまり、セザンヌは動きながら、あるいは頭を動かしながら、さまざまなものを見、その全体像を画面に描くのである。そのことは、静物画に典型的である、前景は水平から中景は斜め上からそして遠景はまた水平からという視点の動きにもっともはっきり示されている。」そして中原氏はセザンヌの描いた一連のサント・ヴィクトワール山の絵を例にあげて、具体的に視点の変化を説明している。すなわち、「一連のサント・ヴィクトワール山の風景でも本質的に同じである。手前の丘、すその下方にひろがる広い眺望、さらに遠景にせり上がってゆくサント・ヴィクトワール山。同時に空間は遠近法のように一点に向かって収斂してゆくのではなくて、ちょうど扇のように遠くへ向かって左右にひろがっている。その結果、画面の中の空間は湾曲しながら伸びひろがってゆくように見えるのである。」以上から、反射的にヘミングウェイの書いたある情景が思い出される。それは次の如くである。

In the late summer of that year we lived in a house in a village that looked across the river and the plain to the mountains. In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the channels. Troops went by the house and down the road and the dust they raised powdered the leaves of the trees. The trunks of the trees too were dusty and the leaves fell early that year and we saw the troops marching along the road and the dust rising and leaves, stirred by the breeze, falling and the soldiers marching and afterwards the road bare and white except for the leaves.

The plain was rich with crops; there were many orchards of fruit trees and beyond the plain the mountains were brown and bare. There was fighting in the mountains and at night we could see the flashes from the artillery. In the dark it was like summer lightning, but the nights were cool and there was not the feeling of a storm coming.

これは『武器よさらば』の冒頭部であり、書き出しのセンテンス In the late summer of that year we lived in a house in a village that looked across the river and the plain to the mountains. によって主人公の住む家、川と平野、そして山との位置関係が提示される。絵でいうところの全体の構図が示されるのである。さらに読み進めながら、この構図をもう少し詳しく眺めてみることにしよう。前景は軍隊がほこりをまき上げながら通り過ぎていく街道であり、それは主人公の住む家から水平に観察されている。次に中景はどうだろうか。In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the channels. 川はこのように描写されている。川床に小石や丸石があり、それが陽に当たって乾き白くなっている様子。幾すじかに分かれた水は、澄み切って流れが速く、青色に見えることなどが詳しく観察されている。また、平野は The plain was rich with crops; there were many orchards of fruit trees… とその実り豊かな様子が書かれているが、この川と平野からなる広々とした中景が斜め上から眺められていることは明らかである。では遠景の山はどうであろうか。…beyond

the plain the mountains were brown and bare. 中景を斜め上から見下ろしていた視線を元通り水平にもどすと、遠景に茶褐色のはげ山が見える。その山では戦闘が行なわれている。There was fighting in the mountains and at night we could see the flashes from the artillery. In the dark it was like summer lightning, …そして夜ともなれば砲火の閃きが見え、闇の中ではそれがちょうど夏の稲光のようだと書かれている。先のサント・ヴィクトワール山の風景の説明をこの場面に当てはめてみると、「手前の家から見た街道、すその下方に広がる平野と川、さらに遠景にせり上がってゆく茶褐色のはげ山。同時に空間は遠近法のように一点に向かって収斂してゆくのではなくて、闇の中で閃く山上の砲火がちょうど夏の稲光の如く見えるように遠くへ向かって左右にひろがっている。その結果、画面の中の空間は湾曲しながら伸びひろがってゆくように見えるのである」ということになる。このように見てくると、『武器よさらば』の書き出しの場面がセザンヌの「サント・ヴィクトワール山」の構図と重なって見えてきはしないか。（「サント・ヴィクトワール山」1885～1887年、ニューヨークメトロポリタン美術館蔵参照）ヘミングウェイが『武器よさらば』の冒頭部を書き始める前にこの絵の構図を頭に入れていたかどうかは知る由もない。ここでは、ただその類似性を指摘するにとどめておくほかはない。ヘミングウェイとセザンヌの技法上の類似点をまとめると以上のようなになる。

セザンヌは自然の対象を決して描写（describe）しなかった。彼の狙いはそれを描写して自然を再現することにはなくて、立体を面に分解し、面で立体を組み立てる「単純化」の手法で自然を再現（realize）することにあつた。ところでヘミングウェイの場合はどうだろう。彼もすぐれた作家は描写（describe）なんかしないと述べている。もしある人物を‘describe’すれば写真のように平板になる。それは私の観点からすれば失敗である。知っていること、つまり実体験をもとにして作り出せば、「量感（dimensions）」が必ず生まれてくるものだと言っている。彼が目指すのは、写真のような平板な世界ではなくて、「量感」のある即ち立体的な世界であることがわかる。そしてストーリーに「量感」を持たせようとするには全く不十分と思われる程「単純で真実の文章」を書くようにさせるあるものを、彼はパリでの修業時代にセザンヌの絵から学びとっていたのである。

「ピカソがセザンヌに発見した方法は、わかり易く言えば三次元の奥行きか

ら成り立っている自然を二次元の平面に置き換えうる可能性であった。」さらに「セザンヌが存在しなかったら、ピカソの立体派が存在しえたかどうか甚だうたがわしい。ピカソが存在しなくてもセザンヌは存在した。」と『ピカソ』（岩波書店、1983）の著者飯田氏は書いている。作家としての出発点でセザンヌとの出会いがあったからこそ、今日われわれの知る大作家ヘミングウェイが存在すると言えるだろう。

最後に、別府大学英語英文学会の一層のご発展をお祈りいたします。

（これは、1995年11月18日(土)午後、本学三号館ホールで開催された、平成7年度別府大学英語英文学会で発表された講演を加筆修正の上、再録したものである。）