

# 疾走する散文

——アーネスト・ヘミングウェイ「ぼくの父さん」の映画的文体——

小笠原亜衣

はじめに

米作家アーネスト・ヘミングウェイ (Ernest Hemingway) の短編「ぼくの父さん」(“My Old Man”) は不遇な作品だ。初の短編集『三つの短編と十の詩』(*Three Stories and Ten Poems*) (1923) の一編として出版され、後に短編集『われらの時代に』(*In Our Time*) (1925) に組み込まれた作家人生最初期の作品。新妻を伴って意気揚々と渡ったパリで前衛的芸術実験の影響を受け、散文芸術の真髄を掴もうとヘミングウェイが真摯に創作に向き合っていた時期の意欲的作品だ。しかし読者にも研究者にも等しく人気がなく、ヘミングウェイ研究者スーザン・ビーゲル (Susan Beegel) が編んだ『顧みられないヘミングウェイ短編作品』(*Hemingway's Neglected Short Fiction*) (1989) にも含まれ、その後書かれた研究論文数も少ない。名実ともに「顧みられない」作品と言える。

批評の内容も不遇である。多くはない研究論文においてまず指摘されたのは、先輩作家シャーウッド・アンダソン (Sherwood Anderson) の短編「わけを知りたい」(“I Want to Know Why”) との類似だ。<sup>1</sup> これら後年の批評を待つまでもなく、「ぼくの父さん」は作品発表直後から、駆けだしの若手による先輩作家の模倣と暗に指摘され続けた。ヘミングウェイにとってこちら先輩作家にあたるフィッツジェラルド (F. Scott Fitzgerald) も「ぼくの父さん」をアンダソン作品に類するセンチメンタルな馬の物語と捉え (Smith 11)、真剣に批評する作品とは捉えていなかったようだ。こうした

なか、最初の出版からわずか4ヶ月後、後に高名な批評家となるエドモンド・ウィルソン (Edmund Wilson) に宛てた手紙 (1923年11月25日付) で、ヘミングウェイは早くもアンダソンの影響を明確に否定することになる。

No I don't think *My Old Man* derives from Anderson. It is about a boy and his father and race-horses. Sherwood has written about boys and horses. But very differently. It derives from boys and horses. Anderson derives from boys and horses. I don't think they're anything alike. I know I wasn't inspired by him. (SL 105)

このように人を食ったような、しかし断固とした口調でアンダソン作品からの影響を否定した弱冠24歳のヘミングウェイだが、たとえば「ぼくの父さん」の最後、語り手の少年ジョー・バトラー (Joe Butler) の「でも分からないんだ (But I don't know.)」という言葉は、アンダソン作品の (タイトルおよび作品最後の言葉である) “I want to know why.” を確かに強く連想させる。類似はこの言葉にとどまらない。技法においては少年の口体による一人称語り、つまりハック・フィンの語りが顕著な共通点だ。主題における類似は馬と少年を扱っていること、年長の男性の偶像化と彼の裏切り行為による幻滅が描かれること、少年が成長するイニシエーション物語であることが挙げられる。

これら顕著な共通点にも関わらず、ヘミングウェイは断固としてアンダソン作品との類似を否定した。同様に本論文も「ぼくの父さん」のオリジナリティを主張する側に立つ。「ぼくの父さん」の“異様な”とも形容すべき文体に着目すれば、アンダソン作品の影響という文脈で本作を語るとは的外れであるとすら思われるからだ。冒頭から目を引く一文の長さ、そのなかでいくつもの動きが連続して描写され情景が流れていくような散文。それは映像を志向する文体であり、それゆえ本作は——アンダソンの影響というより——ジャンル横断を顕著な特徴とするパリ・モダニズム芸術運

動の文脈で理解されるべき作品なのだ。この文脈において語るべき“先輩作家”はアンダソンではなく、ヘミングウェイ・パリ時代（1921年～1928年）の師匠的存在、米作家ガートルード・スタイン（Gertrude Stein）と言える。

## 1. 「ぼくの父さん」の文体実験：映像をもとめて

「ぼくの父さん」は競馬の障害レースの騎手である父親と父親が関わった八百長レースの顛末を、無垢な息子ジョーの視点から描く短編作品である。舞台となるのはイタリア・ミラノとパリ、そしてそれぞれの競馬場。父親はアメリカのケンタッキー出身でいずれジョーにアメリカで教育を受けさせたいと願っているが、物語の結末で父親は落馬して亡くなってしまい、その夢も潰える。

「ぼくの父さん」は『われらの時代に』のなかで唯一少年を一人称の語り手とする作品だ。子どもの目線で語られる成長物語、あるいは父子の愛情を描く家族の物語は、前時代のアメリカン・ヴィクトリア期の家庭小説を連想させ、伝統からの隔絶を旨とするモダニズム文学らしからぬ印象を与える。しかし、その特徴的な流れるような文体と視覚的再現性には、確かにパリ・モダニズムの前衛的芸術実験の痕跡が色濃く残っている。以下の作品冒頭からの引用でも分かる通り、目を引く一文の長さ、そのなかで情景が流れていくような散文が特徴的だ。映像が喚起され、脳内に再生される。「ぼくの父さん」の文体は時間的継起（*succession*）によって映像が継ぎめなく流れる、映画を志向する文体と言える。

I guess looking at it, now, my old man was cut out for a fat guy, one of those regular little roly fat guys you see around, but he sure never got that way, except a little toward the last, and then it wasn't his fault, he was riding over the jumps only and he could afford to carry plenty of weight then. I remember the way he'd pull on a rubber shirt over a couple of jerseys and a big sweat shirt over that, and get me to run with him

in the forenoon in the hot sun. He'd have, maybe, taken a trial trip with one of Razzo's skins early in the morning after just getting in from Torino at four o'clock in the morning and beating it out to the stables in a cab and then with the dew all over everything and the sun just starting to get going, I'd help him pull off his boots and he'd get into a pair of sneakers and all these sweaters and we'd start out. (*IOT* 115)

次の引用はジョーが双眼鏡越しに競馬のレースを見ている時の描写だが、引用全体で長い一文で構成されており、カンマの使用も最小限に抑えようとしていることが分かる。“and”の使用で記述や描写がどんとどんと連なり、流れるように叙述されるのが特徴的である。

Gee, it's awful when they go by you and then you have to watch them go farther away and get smaller and smaller and then all bunched up on the turns and then come around towards into the stretch and you feel like swearing and god-damming worse and worse. (*IOT* 123)

こうした一文の長さ、カンマの少なさとともに、ところどころで文章がもつある種のリズム、音楽性にも気づく。

I'd come back and sit down beside him and he'd pull a rope out of his pocket and start skipping rope out in the sun with the sweat pouring off his face and him skipping rope out in the white dust with the rope going cloppetty, cloppetty, clop, clop, clop and the sun hotter, and him working harder up and down a patch of the road. Say, it was a treat to see my old man skip rope, too. He could whirr it fast or lop it slow and fancy. Say, you ought to have seen wops look at us sometimes, when they'd come by, going into town walking along with big white steers hauling the cart. They sure looked as though they thought the old man was nuts. He'd start the rope whirring till they'd stop dead still and watch him, then give the steers a cluck and a poke with the goad and get going again. (*IOT* 116; emphasis mine)

上の引用では同じ言葉 (rope, out) の繰り返しや ing 形の多用 (skipping, pouring, going, working, walking, hauling, whirring)、リズムのある単語の繰り返し (cloppetty, cloppety, clop, clop, clop)、口語の使用 (say, wop, nuts) が特徴的で、動的で音楽的な文体と言える。

次の引用でもこれまで述べた特徴、すなわち長い一文、カンマの少なさ、“and” の繰り返しによる文の連なり、“crying, crying and choking, sort of” の部分に見られるリズムや口語表現が見られる。ここはジョーの父親がレースで亡くなった直後、物語のほぼ最後の部分だが、人々が入れ替わり立ち替わり父親の亡骸を確認しに来てはジョーを慰め、あるいは電話をする様子、そのあわただしさの中でジョーが泣きじゃくる様子、そこに父親の騎手仲間のガードナーがやってきてジョーに言葉をかけ慰めるまで、音が聞こえるような映像描写が次々と流れていく。

Then a couple of guys came in and one of them patted me on the back and then went over and looked at my old man and then pulled a sheet off the cot and spread it over him; and the other was telephoning in French for them to send the ambulance to take him out to Maisons. And I couldn't stop crying, crying and choking, sort of, and George Gardner came in and sat down beside me on the floor and put his arm around me and says, “Come on, Joe, old boy. Get up and we'll go out and wait for the ambulance.” (*IOT* 129; underline mine)

以上概観したように、視覚的再現性にすぐれ、流れるように先へ先へと映像が連なる散文が分かる。「ぼくの父さん」は『三つの短編と十の詩』の他の2作品に比べて3倍ほど長く、その長さは明らかにこうした散文の特徴の結果と言える。たとえば『われらの時代に』所収の中編「大きな二つの心臓のある川」(“Big Two-Hearted River”)はセザンヌ絵画に影響を受けて書いたとヘミングウェイが明言した作品で、凝縮した短(単)文を積み重ねて散文を空間的に構成している。対して「ぼくの父さん」では長めの一文中で時間的継起に沿って出来事を描写し、映画のコマ送りのように流れる



図1 *Mohammed running, stride 15 ft, 9 in. [Palo Alto]*  
 Plate from J. D. B. Stillman, *The Horse in Motion*. Boston 1882  
 (Adam 63)

散文を試みている。それは水平方向に疾走する馬ともすこぶる相性のよい散文と言えるだろう。

## 2. シネマの時代の芸術実験

映画の起源として知られるのが、写真家のエドワード・マイブリッジ (Eadweard Muybridge) が19世紀末に撮った馬の連続写真だ。馬が走っている時に四本足が地面から離れる瞬間があるのかどうか、大富豪から解明を頼まれたマイブリッジが連続写真という手法(図1参照)で「おそらく1872年に、遅くとも1873年4月までに」(Adam 10)四本足が離れる瞬間があることを証明した。マイブリッジはその後、走る馬の写真一コマをひとつなぎにして動く写真として再構成できる装置「ズープラクス

コープ (zoopraxiscope) (動物の動きを見る装置) を発明した。この装置が 1879 年に一般公開されると評判となり、のちに 1890 年代にリュミエール兄弟が発明した「シネマトグラフ」に大きな影響を与えたと言われている。

映画の起源を辿れば疾走する馬に行き着くいっぽう、疾走する馬を疾走する文体で描く「ぼくの父さん」の散文は映画に近づいていく。マイブリッジの連続写真はまるで「ぼくの父さん」で少年ジョーが双眼鏡のレンズ越しに見ている馬の映像のようだ。物語の視点的中心であるジョーの双眼鏡が象徴的に示すように、「ぼくの父さん」は視覚で語る作品だ。マシュー・スチュワート (Matthew Stewart) が「見せて語らない方法」(“the show-don't-tell methodology”) (83) と呼ぶように、本作は一人称語りながら、語り手ジョーは自分の感情ははじめ多くの説明を省き、物語のほとんどの部分で視覚描写に徹している。

ヘミングウェイのこうした視覚的・映画的文体の起源だが、この時期に特定の映画作品とヘミングウェイの文体実験を結ぶ積極的な影響関係は見いだせない。「ぼくの父さん」出版後に書かれた「書くことについて」(“On Writing”)<sup>2</sup> (1924 年 5 月～8 月頃執筆) では、主要短編作品群の重要な登場人物であるニックに、映画というメディアそのものについて否定的な意見を言わせているほどだ。<sup>3</sup> しかし、特定の映画作品は見当たらずとも、映画的文体の実験を繰り返した人物はこの時期のヘミングウェイのすぐ間近にいた。スタインである。

ヘミングウェイは 1922 年 3 月に初めてスタインの自宅を訪ねて以来頻繁に訪問を重ね、「ぼくの父さん」執筆・出版を経て 25 年 10 月に『われらの時代に』(アメリカ版) を出版する頃まで、スタインの強い影響下にあった。スタインは「モダニズム最大の触媒」(巽 131) であり、パリの自宅は 1905 年から 20 年代にかけての毎土曜日、さまざまなジャンルの芸術家たちが交流するジャンル横断のサロンとして知られていた。常連にはピカソ、マティス、ダンサーのイザドラ・ダンカンなどがおり、絵画詩を実験したエズラ・パウンド、音楽で絵画や物語の効果を得ようと試みた作

曲家エリック・サティ、詩・絵画・映画などと多才ぶりを発揮したジャン・コクトーも訪れ、そこはまさにジャンル横断のパリ・モダニズム芸術運動の縮図と言える場所だった。スタイン自身も散文で絵画や映画の視覚効果を、あるいは音楽的效果を実現しようと芸術実験を繰り返した。ヘミングウェイの1920年代パリ回想録『移動祝祭日』(*A Moveable Feast*) (1964)でも書かれるように、<sup>4</sup>スタインは言葉の繰り返しによるリズムや音楽性に着目し、ヘミングウェイが校正を行った『アメリカ人の成り立ち』(*The Making of Americans*) (1925)でも現在分詞と動名詞が呪文のように続いて音楽性を生み出している。「ぼくの父さん」におけるリズムや音楽性にもこうしたスタインの実験が透けて見える。視覚に関しても、スタインはヘミングウェイに小説家になるならば物事をよく見るよう教え、「視覚とそれを文字に写し取る方法」(*The Autobiography of Alice B. Toklas* 202)の重要性を強調した。散文で視覚的效果を実現することにも熱心で、言葉で肖像画(ポートレート)を書く(描く)ことも試みた。たとえば以下はスタインが書いた「マティスの肖像画」の最初のパラグラフだ。

Matisse

One was quite certain that for a long part of his being one being living he had been trying to be certain that he was wrong in doing what he was doing and then when he could not come to be certain that he had been wrong in doing what he had been doing, when he had completely convinced himself that he would not come to be certain that he had been wrong in doing what he had been doing he was really certain then that he was a great one and he certainly was a great one. Certainly every one could be certain of this thing that this one is a great one. (329)

こうしたパラグラフが10以上も続いて構成される「肖像画」だが、すぐに分かりますとおり、スタイン流肖像画でモデルとなる人物の容貌が写實的に描かれることはない。なぜならこれら肖像画と『アメリカ人の成り立ち』でスタインが意図したのは、「映画のような散文」だったからだ。

In the beginning and I will read you some portraits to show you this I continued to do what I was doing in the Making of Americans, I was doing what the cinema was doing, I was making a continuous succession of the statement of what that person was until I had not many things but one thing. . . . In a cinema picture no two pictures are exactly alike each one is just that much different from the one before. (“Portraits and Repetition” 176-77; underline mine)

ここで説明されるように、映画のコマ送りのようにひとつの文章の後にわずかに異なる一文が続き、その連なりによって何らかの視覚的イメージを喚起しようとしているのだ。後年、自らがこうした散文の実験にいわば取り憑かれていた時期（1903～1933年頃）を振り返り、スタインは「シネマの時代」と呼んでいる。

I of course did not think of it [a continuous succession of the statement] in terms of the cinema, in fact I doubt whether at that time I had ever seen a cinema but, and I cannot repeat this too often any one is of one's period and this our period was undoubtedly the period of the cinema, and series production. And each of us in our own way are bound to express what the world in which we are living is doing. (“Portraits and Repetition” 177; underline mine)

ひとは誰しも時代の精神と無縁に表現行為をおこなうことはない——スタインが「シネマの時代」と呼んだ1920年代前後、ヘミングウェイの盟友ジョン・ドス・パソスは「カメラ・アイ」の技法を生み出し、ヘミングウェイが敬愛したジェイムズ・ジョイス (James Joyce) は『ユリシーズ』 (*Ulysses*) (1922) で断片の集積によってモンタージュ映画の「断片化の現象学」 (phenomenology of fragmentation) (McCabe 6) を実践した。こうした時代、スタインとヘミングウェイの師弟もまた、ともにそれぞれの方法で、映画的散文を試みたのだ。

### 3. もうひとつの映画技法：クローズアップ

ともに映画的文体を試みたスタインとヘミングウェイ。しかし、二人の文体で決定的に違う点もある。平石はスタインの中編『三人の女』(*Three Lives*) (1909) について、この作品のスタインの叙述には「ズームアップもフラッシュバック(＝過去への遡及)もほとんどなく」、スタインが「物語に対する「距離感」を確保し続けている」(371)と指摘している。スタインのいわば“クールな”叙述——芸術実験への興味が物語そのものを凌駕するようなこうした語りの特徴は、スタインが映画的文体を実験した『アメリカ人の成り立ち』や一連の「肖像画」でも同様のことが言える。これに対してヘミングウェイの「ぼくの父さん」には、読者の感情移入を可能にするような「物語への接近」の余地がある。それを可能にしているのがジョーの一人称語りと、ジョーの心の内面へのズームアップである。先に指摘したように、本作は一人称語りながら、語り手ジョーは自分の感情をはじめ多くの説明を省き、基本的に視覚描写に徹している。しかし、たとえ最低限であれ、たとえば物語最後に端的に示されるように、まるでジョーにカメラがズームアップして大写しになるように、語りがジョーの内面の声を描き出し、ジョーの感情に読者が肉薄することを可能にしている。

And George Gardner looked at me to see if I'd heard and I had all right and he said, "Don't you listen to what those bums said, Joe. Your old man was one swell guy."

But I don't know. Seems like when they get started they don't leave a guy nothing. (IOT 129; underline mine)

読者はジョーの内面の声を直接聞き、感情が揺さぶられることになる。スタインの叙述を「クール」と表現するならば、対照的に「ウェットな」語りと言える。

語りの「ズームアップ」(あるいは「ズームイン」)、つまり人物の内面への接近は、人物の顔に近づき大写しにすることでその人物の内面・心情を

表現しようとする映画の「クローズアップ」の技法と酷似している。映画史においてクローズアップを有機的に組み込んだ最初の作品のひとつは1900年の短編映画『おばあちゃんの拡大鏡』とされる(加藤 120)。「ぼくの父さん」は本論文第一節で概観した「映像が連なり流れるように進む散文」に「人物の内面へのクローズアップ」が加わり、さらに完成された映画的文体になっていると言えるだろう。

クローズアップに比すことのできる登場人物の内面への肉薄は、「ぼくの父さん」が最終的に収められた短編集『われらの時代に』の他作品でも試みられている。たとえば本論文で何度も言及している「大きな二つの心臓のある川」は大部分が三人称で語られるが、ただひとりの登場人物ニック・アダムズが川釣りの途中に大物の鱒を逃した場面で、語りがクローズアップのようにニックの内面に徐々に近づき、最後は一人称語りになる特徴的な箇所がある。

Nick knew the trout's teeth would cut through the snell of the hook. The hook would imbed itself in his jaw. He'd bet the trout was angry. Anything that size would be angry. That was a trout. He had been solidly hooked. Solid as a rock. He felt like a rock, too, before he started off. By God, he was a big one. By God, he was the biggest one I ever heard of. (IOT 150-51; underline mine)

ニックを主語に始まったこの一連の文章は、逃した鱒のことを考えるニックにどんどん近づき、意識に徐々に入り込み、最終的に私語り(I-narrative)となり、読者はニックの内面の声を直接聞くことになる。

こうした人称代名詞の変更によるクローズアップは他にも「クロスカン トリー・スノー」(“Cross-Country Snow”)や中間章第7章(“Chapter VII”)などでも顕著に見られる。また、あからさまに代名詞の変化はなくとも、三人称語りのままで登場人物の内面の声を聞かせる作品も散見される(「インディアン・キャンプ」(“Indian Camp”)、「三日吹く風」(“The

Three-Day Blow”）、「格闘家」（“The Battler”）など）。ここで思い起こすべきは、ヘミングウェイがこの短編集全体の意図を双眼鏡によるズームアップというレンズの比喻で表現していることだ。

Finished the book of 14 stories with a chapter [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 15X binoculars. Or, rather, maybe, looking at it and then going in and living in it—and then coming out and looking at it again. (SL 128; underline mine)

『われらの時代に』の構成、短編の間に短い間章を挟む独特の構成について、ヘミングウェイは「肉眼で、たとえば過ぎゆく海岸線を見て、それから15倍の双眼鏡で見るようなものです」と表現している。遠景から拡大した近景へという視点のズーム、これは双眼鏡のみならず、カメラや映画といったテクノロジーを知らない人間からは生まれ得ない表現だろう。スタインが言ったように、ヘミングウェイもまた「シネマの時代」を生きたのだ。時代のエートスと、パリ・モダニズム芸術運動の洗礼が、「ぼくの父さん」の映画的文体を生み出したと言える。

注

\* 本稿は2017年5月20日に静岡大学で開催された日本ヘミングウェイ協会ワークショップにおける口頭発表に加筆修正したものである。

1 Smith, Paul. *A Reader's Guide to the Short Stories of Ernest Hemingway*. 13 頁参照。アンダソン作品「わけを知りたい」のフィルターを通して「ぼくの父さん」を解釈したのは Sheridan Baker, Carlos Baker, Arthur Waldhorn。「少年ジョーの無垢やナイーブさ」「父親への幻滅」「センチメンタリティ」といった「わけを知りたい」を起点とする論点を主とする Sheldon Grebstein, Robert Lewis, Ray Lanford, Gerry Brenner も含めると、ほとんどの批評がこの議論に含まれる。

2 「大きな二つの心臓のある川」の原稿段階で削除された最終部（生前未発表原稿）。

3 “The movies ruined everything. Like talking about something good. That was

what had made the war unreal. Too much talking.” (NAS 237)

4 “She had discovered many truths about rhythms and the uses of words in repetition that were valid and valuable and she talked well about them. But she disliked the drudgery of revision and the obligation to make her writing intelligible, although she needed to have publication and official acceptance, especially for the unbelievably long book called *The Making of Americans*.” (MF 17)

#### 引用文献

Adam, Hans Christian. *Eadweard Muybridge: The Human and Animal Locomotion Photographs*. Taschen, 2016.

Beegel, Susan, et al. *Hemingway's Neglected Short Fiction*, edited by Susan Beegel, U of Alabama P, 1989.

Hemingway, Ernest. *Ernest Hemingway: Selected Letters, 1917-1961* (SL), edited by Carlos Baker, Scribner's, 1981.

———. *In Our Time* (IOT). Scribner's, 1925.

———. *A Moveable Feast* (MF). Simon and Schuster, 1964.

———. *The Nick Adams Stories* (NAS), edited by Philip Young, Scribner's, 1972, pp. 233–41.

平石貴樹『アメリカ文学史』松柏社、2010年

加藤幹郎『理想の教室 ヒッチコック『裏窓』ミステリの映画学』みすず書房、2005年

McCabe, Susan. *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film*. Cambridge UP, 2005.

Smith, Paul. *A Reader's Guide to the Short Stories of Ernest Hemingway*. Hall, 1989.

Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. 1933. *Selected Writings of Gertrude Stein*. Ed. Carl Van Vechten. Vintage, 1990. 1–237.

———. “Matisse.” *Selected Writings of Gertrude Stein*, edited by Carl Van Vechten, Vintage Books, 1990, pp. 329–33.

———. “Portraits and Repetition.” *Lectures in America*. 1935. *The Major Works of Gertrude Stein*, edited by Bruce Kellner, Hon-No-Tomosha, 1993, pp. 165–208.

Stewart, Matthew. *Modernism and Tradition in Ernest Hemingway's "In Our Time."* Camden House, 2001.

巽孝之『アメリカ文学史 駆動する物語の時空間』慶應義塾大学出版会、2003年