

# ヘミングウェイの文體について

上野直藏

## 1

今日、スタイルという表現はそのまゝで日本語となつてしまつていて、しばしば使用されるため、文學を學ぶものはおぼろげであるにしろ、或は、多少とも明確であるにしろ、スタイルの意味を知らないものはなからう。しかし、この方面の學的成果は大いに進められて來たとは言えない。殊に、外國文學の研究に當つては、一つは内容を論ずることの方が容易であるとは言われなくても、先ず内容が觀取されて文學の問題がそれに重點をおかれて來たために、今一つには此れと反對の理由で、すなわち、スタイルとは内容と全く切り離して論ぜらるべき、或は、論じ得られるものであるという見解に支配され、そのためにスタイルの考察は非常に表面的且つ機械的なものであるとするところから、これの研究が輕視されて來た傾向がある。これらに加えて更にスタイル研究の進歩をはぐんで來た、もう一つの原因が考えられる。それはスタイル論を、即ち、いわゆる、美文論とするものである。少くとも第一次世界大戰までのスタイル論はそうであつた。文章は美文であるか、正しい文であるかが要求されて來た。美文とは、いわゆる、十八世紀的美文を指し、裝飾に富み、耳に快音を傳へることを意圖したものであつたし、一方、正しい文とは昔からの言葉の意味をそのまま引きついで間違ひなく書き綴つたものであつた。何のために、何の目的に叶つて、それが正しい文なのであるかは疑問に上らなかつた。すなわち、justifyするものない正しさであつた。

しかし、第一次世界大戰後に英米、特に米國ではスタイルについて種々大膽な實驗がなされて來た。この小論は散文について述べようとしているが、正しくはそれは詩との聯關を以て論ぜらるべきであることを認めなけ

ればならない。何故ならば、第一次世界大戦後において米詩壇で展開された種々の革命は眞に目ざましいものがあり、散文の革命はそれと關聯をもつてゐるからである。ともあれ、特に散文においてその革新をもたらしたもののうちでは、John Dos Passos (1896— ), Ernest Hemingway (1898— ) が實驗的に新しいスタイルを創造し、それぞれ獨特の名を派せるにいたつたが、そのスタイル革命の前驅をなすものは Virginia Woolf (1882—1941), James Joyce (1882—1941) 等の、いわゆる、意識の流れの一派である。意識の流れでは、まず第一にこれまでの時間の觀念が打ちこわされた。従つておのずから古いレトリックでは役に立たなくなつた。またスタイル研究の一領域であるメタファの研究も比喩、暗喩、轉喩などという古來の區分の仕方では用を達しなくなつた、もつと心理分析の方面からの研究であるとか、新しい言語學による研究とかが必要となつて來た。すなわち、スタイル研究は一方においては内容との聯關においてする研究、換言すれば、形式と内容との有機的技法の研究が要請されると共に、また、他面において、それとは反對に極めて緻密な方向、すなわち、言語そのものの新しい研究を必要とすることとなつて來たのである。

## 2

Dos Passos, Hemingway, William Faulkner (1897—) この三人は一括して「失われた世代」(Lost Generation) の作家というラベルをはられてゐる。成程、この三人とも若い時代に第一次世界大戦の後に襲うた幻滅をなめたこと、同じく若い時代に外國で月日を送つたこと、古い道徳から抜け出、いわゆる傳統をたち切つた作家であること、そして、三人ともごく大ざつばな呼び方ではあるが、リアリズムの作家であるという點では共通するとはいうものの、この三人ともが極めて個性の強い作家であり、それぞれ銘々の世界は他の世界とへだたること非常に遠いものがあるから、以上にあげた四つの點をのぞいては殆んど共通點をもたない作家たち

である。

Hemingway のスタイルなり、技法なりを大ていの批評家は「非情の文學」、「純客觀の文學」、「徹底的リアリズムの作品」、「ハード・ボイルドの文學」、「ニヒルの文學」などという評をもつてしているが、事實はなかなか複雑であつて、そのように單純に非情とか、純客觀とかばかりで評すべきものではない。否、むしろ、非情に見せながら間々チラとのぞかせるセンチメンタリズムは、逆センチメンタリズムとでも言うべきか。非情の上塗りがかゝっている故にこそ却つて、その下地のなお更なる感傷が暗示されている。アメリカ文學といへば民衆文學である。その民衆文學を創作するものの一人たる Hemingway が大衆の好みを知らない筈はなく、センチメントをぬきにした作品のみで押し通す筈がないのである。彼の作の *A Farewell to Arms* (1929), *For Whom the Bell Tolls* (1940) の後半を讀めばこれは明かであろう。殊に *A Farewell to Arms* の最後に近いところにスイスに逃れた相愛の男女がホテル住いをしつゝ、女の出産を待つ日々の、ある日、雪の中を二人が散歩に出かけて、こんな會話を交している。

「ね、人間にも狐みたいな、あんな尻ッぽがあつたら、濇いでしょうね。あれを首にまきつけて眠るのよ。」

「本當だね。」

「だけど、オーバーを着るとき、不便ね。しッぽの出る穴の明いたオーバーを着なくちゃ。」

これは原文のまゝに譯したのではないが、大體こんな會話であつて、この他愛ない會話に現わされた、ほのぼのとした空氣は許し合つた男女の安らかな氣持がにちみ出ている、將來の計画とか、出産の話などという眞面目な會話以上の効果をあげ、むしろ甘く、且つソフィスティケートされたものである。

3

Hemingway は若い二十代にハースト系の新聞の通信員となつてパリに滞在し Ezra Pound (1885— ) と Gertrude Stein (1874—1946) に指導を受けたことがあつた、Ezra Pound は晩年には精神病院に入り、窮乏の中に死んだが、當時は今世紀詩壇の新運動、イマヂズムの先頭に立つた新鋭の詩人であつた。Hemingway が Ezra Pound に自作の作品を見せると、この鬼才詩人は「一ぱい朱筆を加えて返して來た、大ていの形容詞はけずり取つてあつた。」<sup>(1)</sup> という。イマヂストの主張するところは

1. To use the language of common speech, but to employ always the *exact* word, not the nearly-exact, nor the merely decorative word.
2. To create new rhythms—as the expression of new moods—and not to copy old rhythms, which merely echo old moods. (以下數行略)
3. To allow absolute freedom in the choice of subject. It is not good art to write badly of aeroplanes and automobiles, nor is it necessarily bad art to write well about the past. We believe passionately in the artistic value of modern life, but we wish to point out that there is nothing so uninspiring nor so old-fashioned as an aeroplane of the 1911.
4. To present an image (hence the name: “Imagist”). We are not a school of painters, but we believe that poetry should render particulars exactly and not deal in vague generalities, however magnificent and sonorous.

---

(1) Introduction to *Hemingway* (The Viking Portable Library), Edited by Malcolm Cowley. 1944. p. xiii.

It is for this reason that we oppose the cosmic poet, who seems to us to shirk the real difficulties of his art.

5. To produce poetry that is hard and clear, never blurred nor indefinite.

6. Finally, most of us believe that concentration is of the very essence of poetry.<sup>(2)</sup>

であつた。若い Hemingway が學んだものは實にこの「日常語、たゞし、常に正確な言葉を用いること」と hard and clear な文體をつくることであつた。言葉をかえると、彼は accurate な文、precise な文が最上のものというのでなく、作者がリアリズムの立場から、對象を accurately に precisely に描寫しようという意圖をもつている時に、こういう文は目的に相合うということを學んだのであつた。

Stein の影響については後に述べることにするが、M. Cowley によれば Hemingway は更に純客觀的に描寫することの理想を Pound と Stein とから學びつつている。即ちこれは何等かの感情が湧いた時、その感情そのものを寫さずに、それを起した際の外的諸情況を克明に描く。そういう描寫をすれば讀者にも作者と同じ感情が自ずと起るとする主張なのである。その主張の下にものせられた最初の作品は *In Our Time* (1925) であるが、こゝにおいては、かの hard and clear な純客觀のスケッチが鮮烈な感覺をもつて描かれている。

(なおこの小説ではニックなる兵士の幼年時代と並行して、現實の戦争の慘たんたる様の描寫が並置されている。それは作者自身の序文で明かなように、兵士たちが夜中に恐ろしい叫び聲をあげる、彼等が悪夢をみるからであるとある。過去か悪夢か、將又、現實か悪夢か、夢とうつゝの交錯を示すものである。)

---

(2) *Tendencies in Modern American Poetry*, by Amy Lowell. 1919.  
pp. 239—240.

Another hopper poked his head out of the bottle. His antennæ wavered. He was getting his front legs out of the bottle to jump. Nick took him by the head and held him while he threaded the slim hook under his chin, down through his thorax, and into the last segments of his abdomen. The grasshopper took hold of the hook with his front feet, spitting tobacco juice on it. Nick dropped him into the water.<sup>(3)</sup>

.....

He (the trout) hung unsteadily in the current, then settled to the bottom beside a stone. Nick reached down his hand to touch him, his arm to the elbow under water. The trout was steady in the moving steam, resting on the gravel, beside a stone. As Nick's fingers touched him, touched his smooth, cool, underwater feeling he was gone, gone in a shadow across the bottom of the stream.<sup>(4)</sup>

.....

As he (Nick) put on pressure the line tightened into sudden hardness and beyond the logs a huge trout went high out of water. As he jumped, Nick lowered the tip of the rod. But he felt, as he dropped the tip to ease the strain, the moment when the strain was too great; the hardness too tight. Of course, the leader had broken. There was no mistaking the feeling when all spring left the line and it became dry and hard. Then it went slack.<sup>(5)</sup>

.....

---

(3) Cowley, *op. cit.*, pp. 481—2.

(4) *Ibid.*, p. 482.

(5) *Ibid.*, p. 484.

Then he (Nick) pulled himself up on the log and sat, the water from his trousers and boots running down into the stream. He laid his rod down, moved along to the shady end of the log and took the sandwiches out of his pocket. He dipped the sandwiches in the cold water. The current carried away the crumbs. He ate the sandwiches and dipped his hat full of water to drink, the water running out through his hat just ahead of his drinking.<sup>(6)</sup>

釣の叙述は Hemingway の作品で最初に批評家の注目をひいた *The Sun Also Rises* (1926) にも描かれていて、さきの作品の場合と同様に純客観的な叙述をもつて語られ、明晰な固い文體はゆるぎなく確立されている。主體そのものの嚴存を示しているが、釣の描寫のすばらしさは *In Our Time* においてみらるべきである。やはり現代作家で「王國の鍵」、「城砦」等の作品のある A. J. Cronin (1896— ) の最近作の小説 *The Prisoner* に同じく釣の場面が描かれているから、こゝに並べてみよう。

He (Nicholas) clung to the rod while the clumsy wooden reel whirred against his chest. The trout was tearing about in wild rushes in the foamy cataract, then fighting down toward the sandy bottom, as though at any second it might break loose. Suddenly it jumped clean out of the water, landing back with a smack.

“Oh, what a beauty! Oh, please, God, don't let him get away!”

Carefully, carefully, he began to wind the reel. The trout was tiring now. Nicholas could see its speckled body just beneath the surface. Trembling all over, he got to his feet and stumbled back along the dam to the bank which,

---

(6) *Ibid.*, pp. 488—9.

a few paces downstream, sloped gently into the pool. Here, winding in still more, he towed the trout toward the shallows, then, with a final convulsive tug, brought it to the bank.

He had done it all by himself. Steeling himself, he knelt and unhooked the trout, stilled it with a hard bang on the head, then laid it among some ferns. A moment later he was back on the dam, waiting for the next trout to strike.<sup>(7)</sup>

Hemingway にも亦少年の釣をする場面 (*In Our Time*) がある。

Close beside the boat a big trout broke the surface of the water. Nick pulled hard on one oar so the boat would turn and the bait spinning far behind would pass where the trout was feeding. As the trout's back came up out of the water the minnows jumped wildly. They sprinkled the surface like a handful of shot thrown into the water. Another trout broke water, feeding on the other side of the boat.<sup>(8)</sup>

Cronin は少年が生れて始めて釣をする場面を描き、少年の歡喜を現わそうという意圖であるから、carefully とか、He had done it all by himself. とか等という註釋が入るのもやむを得ないであろうが、Hemingway の主人公の感情を全然うつさずに、冷い澄明の水と、鱒と主人公の動作を克明に描いて、この場合の主人公の感じたものと同じ感覺的なよろこびを讀者に感じさせる、感情を抑えた筆致は見事であり、映像は明確で、描寫力は驚嘆すべきものがある。*For Whom the Bell Tolls* (1940) で主人公がサンドイッチに玉葱をはさんで食べるところがこんなに寫されている。

---

(7) *Collier's*, March 11, 1950.

(8) Cowley, *op. cit.*, p. 383.



Robert Jordan took it (sandwich) and laid it on his lap while he got the onion out of his side jacket pocket where the grenades were and opened his knife to slice it. He cut off a thin sliver of the surface that had dirtied in his pocket, then cut a thick slice. An outer segment fell and he picked it up and bent the circle together and put it into the sandwich.<sup>(9)</sup>

こゝでは玉葱のツンと鼻をつく香氣とそれを食べる主人公の齒の皓さが讀者に直接感ぜられるが、かゝる玉葱サンドイッチをつくつて食べるというふうな一見つまらない、主人公の、動作が克明に描かれているのは、作者にとつてそういうものが大切であるからである。即ち、具體的に感じられる外的世界や健康な身體が、虚無的な Hemingway にとつて、ほとんどわれわれの信仰というものの代りとなつてゐることをわれわれは感じとるのである。これらの場合、彼の文は短かく、直載である。彼が魚釣であるとか、或は、アペニン山中で、晩春（五月）に雪が降つた翌日、暖い朝日に雪がとけて松の枝から雫の滴り落ちる情景 (*For Whom the Bell Tolls*) を叙する時、健康な身體が清い空氣にふれ、快い運動をすることによつて起す感覺的な歡喜は極めて鮮明で強烈であり、たとへ Hemingway が如何に人間社會に幻滅を感じ、虚無的であろうとも、彼はなおかゝる身體という根元的なよりどころを信じてゐることを十分に示しているといえよう。かくて Hemingway は虚無主義におち入つてゐるとはいうものの、それは徹底的なものではなくて、彼にも歡喜をよび起す對象のなお存することを知れば、Cowley が Hemingway 自身の次の言葉

“All good books are alike, in that they are truer than if they had really happened and after you are finished reading one you will feel that all that happened to you and

---

(9) *For Whom the Bell Tolls* (Overseas Edition), p. 287.

afterwards it all belongs to you: the good and the bad, the ecstasy, the remorse and sorrow, the people and the places and how the weather was.”

を引用して、

This story (“Big Two-Hearted River”) belongs to the reader, but apparently it is lacking in ecstasy, remorse, and sorrow; there are no people in it except Nick Adams; apparently there is nothing but “the places and how the weather was”<sup>(10)</sup>

と、評し去つているのは當を得ていないことが分ろう。何故なら、この章の前後に凄惨な戦争の場面（それはこの釣の場面と時間的に非常にへだたつている）をおくことによつて、この場面の「場所と天気」の細かい描寫は、この時主人公のニックが如何にこの美しい清流で釣をすることにより ecstasy と sorrow と remorse とを感じたかを暗示している。ニック自身 hard boiled であり、戦争によつて感傷を失つてしまつた人間ではあつても、かゝる「場所と天気」のもたらす直接の、根元的なよろこびは如何に深いものであるかを示すものである。

更にまた *A Farewell to Arms* (1929) の主人公の Tenente が仲間の兵士との會話のあとでの次の言葉は注目すべきものである。

I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain.

..... There were many words that you could not stand to hear and finally only the names of places had dignity.

..... Abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of

---

(10) Cowley, *op. cit.*, ix.

regiments and the dates.<sup>(11)</sup>

勿論、この Tenente の考えがそのままに Hemingway の考えであると即断することには危険があるが、それでもこの主人公は作者の分身と見なしでもよい人物であるから、ある程度の参考に供されてしかるべきである。名誉、愛國、犠牲などという抽象的な言葉の空虚なひびきに耐えることが出来ないで、たゞ具象物の名、土地の名などに安堵を感じるまでに至る心理の背後には惨澹たる幻滅の歴史があり、たゞ言葉の感覚とだけで言い切つてしまえない、もつと心理的な意味があるが、ともかくも Hemingway が言葉をどのようにみているかが察せられる。再び繰り返すが、この言葉によつても Hemingway の虚無とは愛とか、忠誠とか、そのような抽象的な言葉の空々しさに幻滅を感じてはいるが、未だ具象のものに信をおいているという程度の虚無であることが分る。もつとも愛とか、忠誠とかに絶望している心理は事實それ自體相當の虚無ではあるが、物そのものに未だ信をおいているのはアメリカ的な虚無主義といえよう。

#### 4

さきに Hemingway の文章の短かいことを一言ながらふれた。また、その事實はこれまでに引用した章句によつても十分に認められるところであらう。文章の短かい<sup>(12)</sup>ということは、それだけで動詞の使用が多いことを意味する。Downey によれば、およそ作家はめいめいの言葉に對する感覚の相異から生ずる、Adjective Conscious Type, Noun Conscious Type 等に分けることが出来る。そして、それぞれのタイプに特徴があり、たとえば、Adjective Conscious Type は多く感情的であり、Verb Conscious Type は motor-impulse をその特徴としている。Hemingway は明かにこの

(11) *A Farewell to Arms*, ed by F. M. Ford. Caporetto, chap. III.

(12) June E. Downey, *Creative Imagination*, 1929.

Verb Conscious Type に属す。しかも彼の使う動詞は多く音の感じをともなっている。数例をあげることにする。

He *slashed* ashore.

He *whacked* him (the trout) against the log.

.....letting him (the trout) *thump* in the water against the spring of the rod.

.....you had to *wallow* against the current and in a deep place, the water piled up on you.

The trout *threshed* heavily.

The metal *sang* off.

The steel *whirring* off.....

A shell *whished* close over them. <sup>(13)</sup>

5

A *Forewell to Arms* に附された Ford Madox Ford の序によると、パリ滞在当時の Hemingway の思い出として、

When, in those old days, Hemingway used to tell stories.....he used to be hesitant, to pause between words and then to speak gently but with great decision.

と述べている。口ごもりつゝ、適切な言葉をさがしながら述べる口ぶりが、以上の引用文の中に感じとられる。もつとも、Hemingway の文が常にかゝるタイプであるのではない。かえつて、その反対に大へん饒舌を感じさせる文もあるが、それらは主に内的描寫、或は、物語りに用いられるものである。魚釣の場面、戦争における兵士の動作、爆薬を橋梁にしかける反ファシスト黨員の行動等の叙述は呼吸が短かく、引きしまつていて十二分に選擇された言葉が周到な注意をもつて配置されてい、作者の遅筆を

(13) これらの引用文は *In Our Time* 及び *For Whom the Bell Tolls*

感じさせる。

しかし、常にエクスペリメントの精神をもつて文章に新しい方面の開拓を求めてやまない Hemingway は純客観的の叙述から轉じて内面描寫において一種の新心理的リアリズムともいふべきものを生み出している。

Oh, now, now, now the only now, and above all now, and there is no other now but thou now and now is thy prophet. Now and forever now. Come now, now, for there is no now but now. Yes, now. Now, please now, only now, not anything else only this now, and where are you and where am I and where is the other one, and not why, not ever why, only this now; and on and always please then always now, always now, for now always one now; one only one, there is no other one but one now, one, going now, rising now, sailing now, leaving now, wheeling now; soaring now, away now, all the way now, all of all the way now;.....

同じく同一語の繰り返しの例で、*Winner Take Nothing* (1922) におさめられた短篇 “A Clean, Well-Lighted Place” に出てくるスペイン語の

(14) 純客観的の叙述方法はさきにも取扱つたものであるが、こゝで例をあげて繰り返して明瞭にしておきたい。たとえば、「私は悲しくなつた」という代りに「酒をぐいぐいひつかけた」とか、酔らつて喧嘩をした時の動作を書くこととか、なのである。しかし、これはよほど表現すべきポイントをしつかり決めてかゝつて、その餘のものを省略するものでないかぎり冗長になる。

*A Farewell to Arms* のなかの雨中の逃避行、*For Whom the Bell Tolls* 中の最後、「橋に爆薬をしかけてから最後まで」などは特にすぐれたものである。また、短篇の “Fifty Grand”, “The Killers” ではたゞ事のなり行と會話のやりとりが作者自身の註釋を少しもつけなくて並べられていて、それが劇的効果をあげている。

(15) Henry James (1843—1916) 等の心理的リアリズムに對して Hemingway のものを新心理的リアリズムと呼ぶことが出来ると思う。

(16) *For Whom the Bell Tolls*, p. 380.

nada (=nothing) の繰り返しは有名である。しかも、主の祈りの中にこの nada をはさんだのであるから、その非禮は shocking である。

Our nada who art in nada, nada be thy name, thy kingdom nada thy will be nada in nada as it is in nada. Give us this nada our daily nada and nada us our nada as we nada our nadas and nada us not into nada but deliver us from nada; pues nada. Hail nothing full of nothing, nothing is with thee.<sup>(17)</sup>

先の二例ほどではないが、次の引用においても亦同様な傾向を見る。

I suppose it would be better to take some luminol, Dorothy thought. I must get some sleep. Poor Eddie's tight as a tick. It means so much to him and he's so nice, but he gets so tight he goes right off to sleep. He's so sweet. Of course if I married him he'd be off with some one else, I suppose. He is sweet, though. Poor darling, he's so tight. I hope he won't feel miserable in the morning. I must go and set this wave and get some sleep. It looks like the devil. I do want to look lovely for him. He is sweet. I wish I'd brought a maid. I couldn't though. Not even Bates. I wonder how poor John is. Oh, he's sweet too. I hope he's better. His poor liver. I wish I were there to look after him. I might go and get some sleep so I won't look a fright tomorrow. Eddie is sweet. So's John and his poor liver. Oh, his poor liver. Eddie is sweet. I wish he hadn't gotten so tight. He's so big and jolly and marvelous and all. Perhaps he won't get so tight tomorrow.<sup>(18)</sup>

(17) Cowley, *op cit.*, p. 531.

(18) *To Have and Have Not*. (1934) — Armed Services Editions. p. 235.

これらの種類の文は言葉のくり返しによつて一つのリズムをつくり出し、文そのものとしては意味をなさないが、作中人物のある瞬間の感情状態を表わしている。かゝる言葉のくり返しは読者に痲痺の感ぜさせるであろう。

Hemingway のこの手法には Gertrude Stein の影響が著しい。Stein は文法を無視した、大膽な作詩で有名であり、その詩は文法的には意味をなさない言葉の排列によつて一種の効果を出そうとしている。彼女にとつては語は積木細工の一こま一こまであり、その語を、或は上に、或は下に、或は右に、左にと並べ積んで言葉の音楽をかなでさせている。晩年の Stein は cryptograms に興味をもち、

stand take to taking  
we you throw our<sup>(19)</sup>

(We understand you undertake to overthrow our untaking と讀む。) 等という言葉の遊戯を弄しているが、特に、彼女の

A rose is a rose is a rose,

という句は誰も知つている有名なものである。Stein は奇行に富み、姉御肌の、線の太い、潑刺たる性格であつたらしく、若い詩人たちを庇護して多くの作家を育て上げた。

“What has thou against the onion?”

“The odor. Nothing more. Otherwise it is like the rose”

Robert Jordan grinned at him with his mouth full.

“Like the rose,” he said. “Mighty like the rose. A rose is a rose is an onion.”

“Thy onions are affecting thy brain,” Agustin said.

“Take care.”

“An onion is an onion is an onion,” Robert Jordan

---

(19) *Time*, August 16, 1948.

said cheerily and, he thought, a stone is a stein is a rock  
 is a boulder is a pebble.<sup>(20)</sup>

これは Hemingway が Stein の弟子であることを如實に示している。

このような言葉の羅列を非難する向もあるようであるが、それでは文章の正しい、正しくないという判断の基準になるものは何であるのだろうか。たとえ、ある文が文法的な正しさをもたないとしても、その文章が作者の表わそうとしたものを現わし得ているならば、それは正しいというべきであろう。だから、若し Hemingway が従來の文法通りの文章をもつてしては作中人物の或る瞬間の心理を現わし得ないと思うならば、彼が先にあげた例のような文章を書いても正しいとされるであろう。事實、上例の文は或る種の、心理的癡痺状態を暗示し、心理の堂々めぐり、またアルコール中毒（彼のどの小説にも酒を飲む場面がきつと書かれている）的なものを暗示する。それは無意識のうちに潜在意識の流れるまゝにすらすらとつぶやかれた言葉である。しかも、この意識の流れを更に文體において極端化し、内容において卑俗化し、作中人物の一方的、主観的なモノローグをもつてのみ書かれた、この部分は他の部分に見うけられる極めて簡潔な、しつかりした純客観的描寫によつて裏づけられていなければ、あたかも骨のない贅肉のように崩れてしまつていたことであろう。

## 6

しかし世にいう、Hemingway 風の文體とは何であろうか。それは先に言及したモノローグ的なものと、純客観的敘述と稱してきたものの、その中間的なものを指すのであるが、これは次の通りの特徴を備えたものである。

(20) *For Whom the Bell Tolls*, p. 288.

(21) 一種のリズムはあるが、詩のリズムの美しさはない、むしろ、單調で、ケイレン的である。



1. 極度にたやすい日常語及びスラングを使用していること。
  2. Simple Sentence 或は、それらを and でつなぎ合せた Compound Sentence を非常に多く使用していること。
  3. 描寫はリアルであり、語り方は日常會話そのままの調子で極めて elastic で読み易いこと。
- 以上の第一の條を V. F. Calverton は次のように引用文をあげ、且つ又、力強い言及によつて證據立てている。

For there is such a language, a brilliant, growing, glowing, vivacious, elastic language for which we have no specific name. We might call it Statesish, or for euphony condense it to Statisch. But whatever we call it, let us cease to consider it a vulgar dialect of English...  
...(by Rupert Hughes)<sup>(22)</sup>

かゝるアメリカ語なくしては Dos Passos, Sinclair Lewis (1885— ), Michael Gold (1896— ), Ernest Hemingway の作品は出なかつたらうと Calverton は述べている。まことに Hemingway は現代アメリカ語を自由に驅使し、アメリカ文學に現代アメリカ語を重要な要素たらしめた作家である。Calverton のあげている四人の作家はそれぞれにスタイルが異つていて、その中でも Hemingway のそれは先の第二の條で特異なものである。同時に彼のスタイルが最も colloquial である。次の一、二の引用はいわゆる Hemingway 風のスタイルの代表的なものである。

Jack started training out at Danny Hogan's health farm over in Jersey. It was nice out there but Jack didn't like it much. He didn't like being away from his wife and the kids, and he was sore and grouchy most of the time. He liked me and we got along fine together; and

---

(22) *The Liberation of American Literature*, p. 208.

he liked Hogan, but after a while Soldier Bartlett commenced to get on his nerves. A kidder gets to be an awful thing around a camp if his stuff goes sort of sour. Soldier was always kidding Jack, just sort of kidding him all the time. It wasn't very funny and it wasn't very good, and it began to get to Jack. It was sort of stuff like this. Jack would finish up with the weights and the bag and pull on the gloves.<sup>(23)</sup>

“We all lay on roofs and on the ground and at the edge of walls and of buildings in the early morning light and the dust cloud of the explosion had not yet settled, for it rose high in the air and there was no wind to carry it, and all of us were firing into the broken side of the building, loading and firing into the smoke, and from within there was still the flashing of rifles and then there was a shout from in the smoke not to fire more, and out came the four *civiles* with their hands up. A big part of the roof had fallen in and the wall was gone and they came out to surrender.”<sup>(24)</sup>

こゝで一言しておきたいのは方言乃至日常語の使用はリアリスティックな文學につきものであるが、しかし、或る小説なら、その或る小説が方言、日常語を使用しているからと言つて必ずしもリアリズムだと斷言することは出来ないということである。地方の生活なり、ニューヨーク下町の生活なりを忠實に描寫しようとすれば、いきおいその地方なり、地域なり、階級なりで實際に使う言葉を使用せなければならないのは當然である

---

(23) “Fifty Grand,” *The Pocket Book of Adventure Stories*, ed. by Philip Van Doren Stern. p. 2.

(24) *For Whom the Bell Tolls*, p. 99.

が、一般的に言つて、方言、日常語を使うことが直ちにリアリズムを生み出すとはかぎらない。たとえば、Steven Vincent Benét (1898—1943) はゆたかにアメリカ語を使いながらリアリズムに向わないでアメリカの傳説ともいふべきものを創り上げているのは、そのよい例であろう。W. Wordsworth がその詩作において「日常用いられる親しい言葉」を使うことを主張した時、その主張はクラシズムに反抗し、デモクラジイへの一つの手段としてなされたし、又、R. Burns はスコットランド方言を用いて多くのロマンティックな詩を作つた。以上のようにロマンティズムの一手段として日常語、方言の使用がなされることを注意しておきたい。

7

日常的なアメリカ語の使用による小説作法は非常な傳播力をもつていて、その後、いわゆる Hemingway スタイルの亞流が汎濫した。その理由の一つには、このスタイルはアメリカ大衆がなんらの努力なしに容易に親しみ得るものであり、それだけ大衆性をもっているためであるが、しかし、これとても Hemingway がもつスタイルの多様性、即ち、ある時は簡勁な純客観叙述を、ある時は大膽なモノトーンのくり返しを縋いまぜるとかによるものであるから、鋭敏な感覚をもたない凡庸な他の作家が試みる時はいたずらに日常些事的な描寫をならべてマンネリズムに陥らざるを得ない。Hemingway 自身でさえも時には boring である。たとえば、*To Have and Have Not* の終り近くで、情人につれられてヨット遊びに来ている女のヨット中でのモノローグは平凡でダラダラしていると思う。これというのも日常語の口調そのものがダラダラし易く、高揚したものが出しにくいのである。これを思えば、Hemingway がその easy style でもつて、しかも硬い尖つた叙述をなし得たことこそ驚嘆すべきである。

We got a park in Brooklyn. We got a lot of them,

I guess; all kinds. Some of them are no more than maybe a block big and most of the time they're full of ladies and kids; you know how they sit 'around all day, We got bigger ones too. But first we got Prospect, and then there's all the other parks. That's the place——Prospect. I'm talking about Prospect Park.

You get into it and it's like being a hundred miles from nowhere. I mean you can go cross country and there's woods and hills and you get a feeling sometimes you're out there all alone. That's how a park ought' to be. There's the zoo and the lake and the old cemetery, and every once in a while you can even find a cave or something like that; .....<sup>(25)</sup>

これは、いわゆる、Hemingway の文章に非常によく似たものである。Zachary Gold はこの短篇小説全體をこれと同じ調子でおし通していて、もられた内容の安易さ、凡俗は Hemingway をまねながら Hemingway に距ること遠いものである。

そもそも Hemingway の作品がアメリカ人の人気に投じた所以の一つは實は彼が野卑な言葉をもひるまず臆さず使用し、殺伐な事件——彼の小説では大てい何か殺されるか、死ぬかする、人間が殺されなければ牛が殺されるなど——を叙して刺戟を強烈に與え、露骨で無頼、無法の世界を描く點にもある。しかし、それにはそれぞれ理由があつて、彼のニヒリズムと切つても切れない關係にあるのであるが、讀者大衆はたゞ刺戟と興味とで引きづられて讀むであらう。ある時は又 Hemingway はわざわざ大衆の人気に投ずるためにドギツクしていると思われ節がないではない。所詮、今日のアメリカ文學は大衆と商業主義とから離れることは出來ないで

---

(25) "The Top of the Mountain," by Zachary Gold. *Post Stories* 1942—1945 (Armed Services Edition) p. 372.

あろう。

8

Hemingway の純客観的手法の今一つに dialogue がある。“The Killers,” “Fifty Grand” などにおいて極度に發揮された、この手法は短かい會話をつみ重ねて行くのであるが、その長くつみ重ね上げられた對話は、うつかり讀むと、中心がどこにあるか分らない。

“You’ll sleep all right,” I said.

“Listen, Jerry,” Jack says. “You want to make some money? Get some money down on Walcott.”

“Yes?”

“Listen, Jerry,” Jack put down the glass. “I’m not drunk now, see? You know what I’m betting on him? Fifty grand.”

“That’s a lot of dough.”

“Fifty grand,” Jack says, “at two to one. I’ll get twenty-five thousand bucks. Get some money on him, Jerry.”

“It sounds good,” I said.

“How can I beat him?” Jack says. “It ain’t crooked. How can I beat him? Why not make money on it?”

“Put some water in that,” I said.

“I’m through after this fight,” Jack says. “I’m through with it. I got to take a beating. Why shouldn’t I make money on it?”

“Sure”

“I ain’t slept for a week,” Jack says. “All night I

lay awake and worry my can off. I can't sleep. Jerry. You ain't got an idea what it's like when you can't sleep."

"Sure."

"I can't sleep. That's all. I just can't sleep. What's the use of taking care of yourself all these years when you can't sleep?"

"It's bad."

"You ain't got an idea what it's like, Jerry, when you can't sleep."

"Put some water in that," I said.

Well, about eleven o'clock Jack passes out and I put him to bed. Finally he's so he can't keep from sleeping. I helped him get his clothes off and got him into bed.

"You'll sleep all right, Jack," I said.

"Sure," Jack says, "I'll sleep now."

"Good night, Jack," I said.

"Good night, Jerry," Jack says. "You're the only friend I got."

"Oh, hell," I said.

"You're the only friend I got," Jack says, "the only friend I got."

"Go to sleep," I said.

"I'll sleep," Jack says.

しかし、こゝにも實は伏線が巧みに張られているのであつて 拳闘に出場する一方の選手 (Jack) が、とても自分に勝目のないことを知つていて、相手方の上に莫大な賭金をかけるいきさつがこゝで語られ、これが伏線となつて試合の場で相手にベルト以下をなぐられ、當然相手方はファウルに

なつて自分が勝つ筈の立場になつたにもかゝらず、相手方に負けられては折角賭けた金がフイになるので、グロッキーになつて腸のはみ出しそうな痛みをこらえ、今は大丈夫だ、相手のハハヴルぢやないといつて助けたり、遂に自分が負けるという、一寸一般人の常識では考えられない拳闘界のタフな雰圍氣がそのまま傳えられている。

また *For Whom the Bell Tolls* においては *thou* であるとか、片語を使つてスペイン語の會話の感じを出しているが、それと共にこれらの會話を交すスペイン人達の性格の素朴さをも合せて表わして巧みである。勿論、こういう片語では描寫が行きわたらないから、スペイン女（棟梁の情婦）Pilar の言葉が普通の時は片語で表わされながら、市民の集團リンチ事件の目撃者としてそれを語る時は恐ろしく饒舌なアメリカ語となる。

## 9

しかし Hemingway の文は先に指摘した通り卑近なアメリカ語の驅使の中に、更に深いシンボリカルなものをふくますことによつて、それが彼を彼のスタイルの模倣者から區別していることを見逃してはならない。たとえば、*cool* と *clean* とに例をとつて數例をあげよう。

*cool*·drink of wine.

*cool* and *clean*. (酒の味)

the *clean* smell of dried dung in the stable.

They smelt *cleanly* of oil and grease.

A *clean*, well-lighted *cofé* was a very different thing.

Niek *cleaned* them (trouts), slitting them from the vent to the top of the jaw. They were both males; long gray-white strips of mict, smooth and *clean*. All the insides *clean* and compact, coming all together.

以上の epithet には Hemingway の特殊な感覺が凝集している。J. M.

Murry のいうところの結晶 (chrySTALLIZATION) である。作者が或る言葉に自己の特別な感情を現わす語として特殊な内包をもたしめた時、その言葉は作者の感情の結晶したものと呼ぶことが出来る。

更にこの chrySTALLIZATION が一步を進められるとシンボルとなる。“The Snows of Kilimanjaro” (1936) では、女とアフリカに狩獵旅行に來た男が病んでテント内に打ち臥す。彼を都會に運ぶ飛行機が來れば彼の命は助かるのだ。テントの内外の女や從者の動きと熱にうかされた彼の夢とが入りまじる——夢と現と、放蕩なパリの生活と病んで横たわる熱帯の寢床と。やがて彼は飛行機で運ばれる。足下遠くアフリカの靈峯キリマンチロをおよ雪が陽にかがやく——というのは病人の幻想で、彼は死んでテント内に横つていた。この場合、雪はすべての苦惱、けがれを清めて人間が到達し得る清淨境のシンボルである。

Hemingway がシンボルを求めたということは彼がリアリズム、乃至、ナチュラリズム (心理的ナチュラリズムをも含めた) から離れて、神秘主義に向つたという意味である。リアリズムは對象をあるがまゝに正しく把握しようという努力である。そして主觀とはなれて客觀の世界が存在し、その客觀の世界を人間の知力と感覺とで把握できることを信じ、それを行わうというのがリアリズムの精神である。つまり、客觀をして語らしめるのである。しかし、その客觀把握の仕方において、人間の五官や智力という道程によらないで、一足飛びに直感によつて眞が把握出来ないものであろうかと考え、そういう直感把握の仕方をしようという傾向になつた時に人はシムボリズムにかたむく。シムボルは直覺世界を開く鍵になるのである。<sup>(27)</sup>

---

(27) cf. 堀正人「文學の本質としてのリアリズム」(リアリズムと散文の問題)