

Stephen Crane の小説について

—— アメリカ・ナチュラリズムの一側面

松 山 信 直

I

『アメリカの批評家をひっ掻いてみたまえ』と俊銳のジュリアン・ストリートは云った、『そうすれば米国の女教師が現れるのだ。』この教育を事とする淑女にとつて、クレインは、死んだねずみを学校へ持って来た乱暴な男の子 a rowdy little boy、他の子供達を滅茶々々において、自分が仕出かした邪魔っけないはずらに對し訓戒を受けないうちに逃げてしまつて、間拔けた夜にその子の叫び声が鋭い美音を残して次第に消えていった罪多きいたずらの子供 a lurid and irregular child として映った。

これはステイヴン・クレイン Stephen Crane (1871-1900) の伝記を書いた T・ビアの言葉である。今日の眼から見れば、自費出版せざるを得なかつた *Maggie: A Girl of Street* (1893) がそれほどセンセショナルな作品だとは到底思われなしいし、この作品の為に彼の周囲に漂いはじめた淫売屈に出入するとか、大酒飲だ、阿片を吸うなどの風評も殆んど無意味である。だがビアの言葉は、この作品や著者に対する態度にあらわれた一八九〇年代の性格の一端を如実に物語っている。

一八九〇年代といえれば決して大昔ではない。けれども、アメリカの社会に於ては、ヴィクトリア朝的な道德堅固の雰

困気が未だに圧倒的で、『お上品さ』が美德の上位に今尚、位していた時代である。アメリカ文学にリアリズムの精神を強力に進め、「われわれ皆が熟知している程度の動機や情熱に駆られて行動する男女をありのままに描く」^②と主張したW・D・ハウエルズは、今日の眼でみれば所詮『お上品な伝統』の流れに属する作家であり批評家に過ぎないのだが、その彼でさえもが、「リアリズムの勝利までまだ時が必要である」と嘆かざるを得なかった時代。いいかえれば、リアリスト達の眼にとらえられたなべて醜悪なもの、不道徳なもの、下品なもの、急進的なものを見まい、聞かまい、一切の直情的なものは洗練、上品、優雅によって被われねばならない、こういった、いわば、現実を片眼で見ようとす傾向が、今尚、根強く存在した時代。更に、より具体的にいえば、「公私両面に於て、性や酒類に關することの取扱いに臆病さと虚勢の奇妙な混合」が見られ、F・ウィラーがキリスト教徒にふさわしい世界を保とうとして「欺かれて姦通した女性に対するキリストの親切は『我々の現代に於ては』真似ざるべき例ではない」^③と声高く断言した時代。そのような底流の故か、一九〇〇年になってもT・ドライザーの *Sister Carrie* が発禁の浮目にあうような、禁欲的、自己抑圧的、因襲的嗜好と道徳がまだまだびこっていた時代。これが一九〇〇年代であった。

このような時代にクレインが持ち込んだ『街娼婦マギー』には、たしかに当時の『お上品ぶった』社会が顔をそむけるありとある醜さが描かれていた。

舞台はニューヨークのイースト・サイドのスラム街ボウリー Bowery。登場するのは、うす汚くて、乱暴で強情で喧嘩早い子供達、いや、子供というよりは餓鬼どもである。その子供達を口汚く罵倒し、足蹴にし、寝ているのまで起して叩く親達。彼等はまた、飲んだくれで、ものぐさで、ののしり合いつかみ合いの夫婦喧嘩もめずらしくない。更に脂粉をぬりたくった怪しげな女どもに取巻かれて気焰をあげるやくざな、タフな青年や、何物も信ぜず、何物も恐れず、いつも警官と争いを起す反抗的なニヒルな若者。

彼等の住んでいるスラム街は次のように描かれている。

「初秋の風が、丸石をしいた道から黄色いほこりを吹きあげ、うずまくように無数の窓に吹きつけていた。長い吹き流しのような洗濯物が非常梯子からはためいている。便利の悪い場所にところかまわず、バケツやほうきやポロやびんが置いてある。通りでは、幼い子供達が遊びたわむれたり、ほかの子供達と喧嘩をしたり、あるいは車馬の通りみちにほおけたように坐ったりしている。髪の毛もあてず、だらしない身なりの手ごわそうな女達が、手すりによりかかって噂話をふけたり、喧嘩に逆上して金切声を立てたり、しなびたような人達が、何物かに身をまかせきつたようななかっこうで、人目に立たない片隅でパイプを吹かして坐っている。料理するさまざまな匂いが通りにまでただよつて来る。建物は、その腹中で足を踏みならして歩き廻る人間の重みのために、ふるえたり、きしんだりしていた。」

マギーはこの薄暗い裏街の世界にあかるい花のように育ち、街の青年ピートに誘惑された拳句に捨てられ、家からも閉め出されて街の女に墮ちてやがて自殺する。

この作品に、新聞記者だったクレインの記者的探訪趣味、良く云えば報道精神を読みとることは容易である。醜く汚く下品で不道徳であるかもしれないが、げんに存在しているスラム街や街娼婦といった現実の一面を直視し、それを文学の世界に持込んだクレインの態度は、リアリズムを主張したハウエルズや、真実主義 *Veritism* を掲げた H・ガーランドなどのアメリカ・リアリズムの流れに沿うものであった。

また同時に、この作品に見られるような環境の認識、或は他の作品に現れた決定論的人間観、宿命観、自然観に見られるナチュラリスト的な色彩は、彼を F・ノリス、J・ロンドン等と並んで、T・ドライザー、S・ルイスに連るアメリカ・ナチュラリズムの系譜に加えさえもしている。

文学はありのままの人生を描くものであるとするハウエルズの主張はまたクレインの主義でもあったが、ハウエルズに較べればクレインの描く世界がはるかに決定論的、運命論的傾向が強いことは誰しも認めるところであろう。そうかといつて、彼の世界は、F・ノリスや、J・ロンドンが描くところの、欠陥や限界がありながらも、巨大なナチュラリ

ズムの世界には程遠いといわねばならない。第一、クレインは彼等ほどナチュラリズムの理論に精通していなかった上に、科学的でもなく、ソラに傾倒していたのでもない。つまりまだ彼においてはアメリカのナチュラリズムの主流が形成されず過渡期にあったと云えるかもしれないが、彼は、それだけに、アメリカ・ナチュラリズムの枠外にあって洞察力を働かし、多くのアメリカのナチュラリストが二義的に考えた文学の芸術性であるとか文体を顧慮する余裕もあつたと考えられる。

この小論においては、彼の代表作ともうべき *Maggi* 及び *The Red Badge of Courage* の二つの作品を分析的に眺め、クレインがどのような考え方をもち、どのような描き方をしてゐるかを適宜他の作品にも触れて調べてみたい。そして、そこにあらわれた様々な要素を通じて彼のナチュラリズムの性格に触れてみたい。

- ① Thomas Beer, "Stephen Crane: A Study in American Letters," *Hanna, Crane and the Marve Decade* (N. Y.: Knopf, 1941) p. 325.
- ② W. D. Howells, *Representative Selections* (N. Y.: American Book Co., 1950) P. cxlvii.
- ③ R. W. Stallman (ed), *Stephen Crane: An Omnibus* (London; Heineman, 1954) p. 172.
- ④ T. Beer, *Op. cit.*, p. 389.
- ⑤ R. W. Stallman, *Op. cit.*, 'Maggie' pp. 46-47.

II 『マギー』を中心に

——人間と社会

誰が云ったものか、処女作にはその作家の総てがあるという。この言葉が総ての作家の処女作について云えるかどうか知らないが、『マギー』については或程度適用することが出来るように思う。尤も『マギー』はクレインが初めて書いた作品ではなく、その発想と脱稿の間に何回か稿が改められてかなりの年月が置かれ、その間にスケッチ風の作品集

が書かれているのであるが、とにかく、『マギー』はまとまった作品としては最初の作品であり、匿名ながらクレインが自分の第一作として世に発表した意義をもっている。

既に触れたように、『マギー』はスラム街を背景とする同名の女性の物語りであるが、彼女はドライザリーのキャリアと同様に、これといって特色のある人物ではない。特異な性格の持主でもなければ、深遠な思想、鋭い知性、敏感な感受性なども縁が遠い。後になって女らしい夢にとりつかれて身を誤るが、全く無心無垢 innocent の女性である。呑みだくれのなまけ者を父とし、同じく呑みだくれの気の荒い女を母とし、向う見ずの乱暴なタフな男を兄としていながら、彼女は美しく優しく生れた。「娘のマギーはどぶどろの中に花と開いた。彼女は成長して、この棟割長屋の界限では極めて珍らしい驚くべき産物——すなわち、きれいな娘になったのである。彼女の気質には、ラム横丁の汚ならしさは少しもまじっていないように思われた」とクレインは書いている。教養はないが、心身ともに清純であったこのマギーは、在来のロマンチックなヘロインの概念を一步も出していない。清純であるだけに、か弱く脆いという点までロマンチック・ヘロインそのままである。しかし、ここで私はクレインがロマンチズムに反抗するリアリストの立場を忘れて女性を理想化し単純化したのを非難するのではない。クレインにとって彼女は環境の犠牲者なのである。『マギー』に於てクレインは、如何に環境が人を滅してゆくかを描こうとしたのであるが、その冷酷な環境に滅される生贄としての彼女に注がれた同情が彼女をロマンチックなヘロインに仕上げたのである。つまり、マギーに対しては、適者生存の法則の無慈悲さに対する怒りと同時に、敗れざる者に対する同情が現れたのだった。『マギー』の献辞には次の様に見える。

この本にひどく驚かれる shocked でしようが、それは止むを得ないことです。けれどもどうか勇気を振って最後まで読続けて下さい。と申しますのは、この本は、環境がこの世に於てはすぎまじいもの a tremendous thing であり、往々にして人の命を無頓着に定めてしまうことを示そうと試みているからです。若しこの理論が正しいと判って頂けたら、人々はあらゆる種類の人々、とりわ

け、偶然、街の女になった人のためにも、——多くの立派な人々は、そんな女が天国に来ることをあまり期待していないのですが——天国に居所を作つてやるでしよう。^③

この猷辭にも見えているが、ナチュラリストの描く世界の多くはショックング shocking である。眼をそむけたくなるような光景や、もう沢山と云いたいような描写が連ねられる。U・シンクレアの『ジャングル』The Jungle (1906) の前半に描かれるシカゴの屠殺場や罐詰工場の光景、或はそこで働く労働者達の困窮した悲惨な生態を平然と読める人はそう多くはあるまい。また、F・ノリスのマクティীগ (McTeague, 1899) の獣性の眼ざめに慄然としない人はあるまい。だが、ナチュラリストがショックングな世界を描くということは、とりもなおさず、彼等がショックを受けたからではなからうか。文学に於けるナチュラリズムの主張は、ダーウィンの「種の起源」に説かれた適者生存の原理、メンデルの遺伝法則、などの自然の諸法則や、社会機構とか環境の巨大な恐るべき力が、如何に人間を内外から支配するものであるかを作品の中で一つの実験として、或は、その実証として科学的客観的に描くことにあった。従つてナチュラリストは人間を支配する抽象的な法則や力の全能を認め、それ等に対して人間は零にも等しく、全然自己の運命を統御し得ないものと考えた。しかしながら、フランスのナチュラリストは置くとしても、このような基本的態度を抱いて作品と取組んだイギリス及びアメリカのナチュラリストの多くが心中に期待したことは、彼等が作中で示した人間観、自然観或は環境観とは正反対のことではなかつたらうか。自然は残酷でなくて人間に優しくあるべきだ、美徳は地上で報いられるべきだ、人間は自身の運命を統御し得ねばならない。こういった秘かな願望があるのであるのではなからうか。テスに対するハーディの同情、スタター・キャリーやジェニー・ゲーハートに対するドライザーの回顧と同情、シカゴの労働者に対するシンクレアの憐憫は、自然は残酷で環境は恐ろしく、美徳は地上で空しく、人間の運命は己の手になく、人間は全く将棋の駒にすぎないという事実に仰天したからこそ生れたと考えることが出来る。もとよりその反応の背後には宗教や、人道主義、或は初期の形態における社会主義などに連なる人間尊重理想主義があることは明らかであ

るが、ナチュラリストの描くショックな世界は、彼等の極めて人間的な情緒的な反応から生れたと考えることが出来る。マルカム・カウリーが作家を the tough and the tender-minded の二群に分けるウィリアム・ジェイムズの説をひいて、大抵のアメリカのナチュラリストは tender-minded だと述べているのもこの点を意味しているように思える。^③

クレインとても先程の猷辭が示す如く決して例外ではない。マギーを清純無垢の女性として描いたことは、なるほど一つには、多くのナチュラリストが行っているように、環境という外部からの力に対立させる為に最も単純な型としての公式的な人間を配したといえるかもしれないが、センチメンタルと云える程の彼女の美化、清純化は明らかに彼の tender-mind を示すといえる。

と同時に、彼女を生贄にする環境、すなわち、スラム街ボワリーやその住人達を、極めて情緒的に、云いかえればショック的な効果を増すように描いたのも tender-mind のあらわれだといえる。ところが、例えば、F・ノリスだとかU・シンクレアの如き作家はリアリステックな細部描写を積重ねることによってショック的な情緒的効果をねらったが、クレインにはそのような細部描写は殆ど見られない。クレインは極めて情緒的な言語を連ねたり、或は感情移転語 sensor transfer を用いたり、情景を誇張したりして一つの情景に非常に情緒的な雰囲気を作り出すという方法をとっている。それ故彼の描写は極めて主観的傾向が強くなり、時には不正確との非難も受けるのである。『マギー』の冒頭には子供の喧嘩が描かれているが、それを例にとっても、次のような、violent な情感を構成する表現が見られる。

howling urchins, were circling madly about, pelting him, was livid with fury, was writhing, made a furious assault on, small convulsed faces, cursed in shrill chorus, a tiny insane demon, fought with madness, swearing in barbaric trebles. など、僅か一頁の中にこのような表現がいくつも見られる。

また、感情移転語の使用は、後になって印象主義的絵画を思わせるような色彩の量感に富んだ表現へと発展するのだ

が、既に『イギー』に於て *lurid altercation, red years, dreaming blood-red dream, various shades of yellow discontent* 等の表現を見ることが出来る。

或は、第三章の夫婦喧嘩の描写などのように一つの荒々しいグロテスクな情景が誇張されたりすることもある。

このように、一種の感情を露出する表現を用いたり誇張された情景を描いて、マギーの情純さと対照的な雰囲気を作成しようとするのがクレインの方法であった。マギー一家が住んでいる建物の入口を描くのにはクレインは *gruesome doorway* という表現を再三、再四用いているが、この *gruesome* という言葉に、マギーとは対照的で、マギーの清純さを蹂躪したスラム街ボワリーの性格が如実に示されていると考えられる。クレインが描き出そうとしたのは、この *gruesome* なムードであつて、リアリスティックな細部描写に依存するスラム街の文字による写真ではない。明らかにクレインは客観描写に逆行する方向を暗示しているといえる。

ところで、マギーを滅するに至った「恐ろしいものである」という環境をクレインはどのように考えていたのだろうか。スラム街自体が既に社会問題、或は経済問題を提出しているとも云えるのだが、それをクレインはどのように理解したのであろうか。

既に述べたマギーに対する態度にうかがえるように、クレインはスラム街に対して、またスラム街に限らず、悲惨な状態にある人々に対して同情を惜まない。だが、同情は惜まないけれども、他のリアリスト、ナチュラリストと呼ばれる作家達に較べれば、クレインの社会問題や経済問題に対する関心は薄かった。特にアメリカのナチュラリストが社会問題に異常なまでの熱意を示したのに較べれば、クレインは冷淡そのものだった。ナチュラリズムはその起源より人間対社会の問題に関心が深く、ゾラでさえも『ルゴン・マカアル』のシリーズには「第二帝政下に於ける一家族の社会的及び自然的歴史」との副題を附した程だった。アメリカのナチュラリストが書いた作品群も或る意味では社会的歴史を

構成するとも云えよう。それは、文学史の上では、個人にとって代って社会が文学の題材となって来た趨勢の一つのあらわれでもあるが、急速な文明発達を遂げたアメリカに於ては、社会機構の急激な複雑化に伴ってあらわれた種々の社会現象に彼等が深い関心を寄せ、そこに個人の危機を敏感に感じとった為でもあり、また、自然科学が発見した様々な生物学的、或は物理的法則がそいうった社会現象にも適用されることを発見した為でもあった。ナチュラリストが描く社会的法則は、いずれも自然科学の発見した自然的法則と同一視されている。J・ロンドン^①は半自伝的 *Martin Eden* (1909) の中でエデンに次のように語らせている。

私の意味したのは、地面から起り、実験室から、試験管から、生命化された無機体から、直ちに最も広い美的社会的普遍化に至るところの眞の解釈的生物学 *the real interpretative biology* です^②

F・ノリスやT・ドライザーが描く小麦や金の世界を支配するのも矢張り自然法則から生れた社会的法則、つまり、「美的・社会的に普遍化」された生物学的法則であったといえよう。

ところが一方クレインには、このような社会観も認められないし、また社会的経済的関心も見られない。『マギー』のみならず、その他のボワリーを扱った短篇、例えば『雪の中の人々』*The Men in the Storm* 『悲惨の実験』*An Experiment in Misery* などにも、先程から述べているような、悲惨な現象に対する同情、極めて人間的な情緒的反応が見られるだけで、社会法則を抽出するとか、改革意見を述べるとか、複雑な現象を分析するといった傾向は全然うかがえない。例えば、『悲惨の実験』の中で、木賃宿に仲間と泊った青年が、夜中に何かうなされた悲鳴を聞く次のような一節がある。

まるで犬の鳴き声かと思われるばかりに、その悲鳴は男たちが死人のように横たわっているこの冷い墓場のような場所に悲しげに無意味にこだまするのだった。……だが、この若者にとっては、それは幻にさいなまれた男の悲鳴というだけではなかった。それはこの部屋とその住人たちの意味をあらわす叫び声だった。それは彼にとってはみじめな者たち——冷然とした花崗岩の車輛が身にふ

れるのを感じ、個人を絶した雄弁、自分から出たのではない力をもって叫びをあげ、一つの階層、一つの階級、一つの民族全体の悲しみをあらわすみじめな人々——の抗議の声に外ならなかった。^③

クレインはこのように一人の人間に現われた階層、階級、民族の社会的悲慘に注目しながらも、そこから階層全体を包括的にまた社会的に把握しようとしてめなかつた。

一つには彼は包括的な、社会的な広い視野を持たなかつた（それだけの基礎教育を受けなかつた故かもしれない）。その上、社会的悲慘に対しては同情を、またそういった裏面や矛盾を持つ社会に対しては揶揄的な態度を見せてはいるものの、彼は、根本的には、現実社会をありのままに受け入れようとしたのであつた。クレインにとっては社会がどの方法に向つて進んでいっても一向にかまわなかつたとも云える。「彼ほど改革精神を持たなかつたものはない」とA・ケイジンも述べている。^④

従つて、包括的な社会的視野を持たない彼が、社会的に問題になりそうな現象に接したとき、例えば、先のスラム街の如き問題を扱うとき、彼はその問題を複雑な近代化された社会機構が生み出した問題としてではなく、より人間的な面に於て考察しようとする。社会的な事件はより人間的な問題に還元されて考察されているといえるのである。『悲慘の実験』を書いたあとでクレインは次のような手紙を書いた。

『悲慘の実験』と呼ばれる私の物語において、私はボワリー生活の根源は一種の臆病さにあることを明らかにしようと思ひました。恐らく、野心の欠除とか、よるこんで完全にたたきのめされ、敗北を受け入れようとすることを意味しているのです。^⑤

このように、クレインは社会的な問題の根源が人間の内部にあるものとして、どちらかといえば、心理的に眺めようとするのである。

ところでマギーの場合はどうかと云うと、先に述べたようにクレインは歎辞の中で環境がすぎまじいものであり、人の命を無頓着に定めてしまうことを示そうとしたといっているのだが、その環境も社会的経済的なメカニスティックな

力というよりは、より人間的な問題に還元されて眺められているといえる。結論から先に云えば、マギーの悲劇は、スラム街ボワリーの住人が、クレインが指摘した「臆病さ」の逆説的表現として持っているそれぞれの、それなりに完全と考えているモラルの軋轢の結果として把握されているのである。

具体的に作品について云えば次のようになる。マギーの破滅には母とピートの二人がからんでいるが、この二人について考察してみよう。

母は気の荒い女で、夫が生きていた頃は絶えず喧嘩をし、酒を飲む。また子供達に対しても撲る蹴るのこわい母であった。子供達も大きくなった或日、酒場で掛売りをことわられて息子のジムに無理やりに家につれ戻され、家の中で息子とつかみ合いをした母は、折しもピートがマギーを誘いに来たのに怒ってこう叫ぶ。

「おまえはもうだめになっちゃったんだ。マグ・ジョンソン、ほんとに駄目になっちゃったんだ。おまえは身内の恥さらしさ。おまえのそののっぺりした女たらしと一緒に出て行け。出て行けたら、こんちきしょうめ、いい厄介払いさ。出て行ってどんない目に会うか見といてよ」^⑭

ピートにこんな家は出て行こう、と誘われてマギーは家を去った。その後、マギーがピートと同棲していると聞いて母は息子に云う。

「ああ、あんな悪い娘があたしたちの家族の中に育つなんてだれに考えられるだろう、ジミー、せがれや。何時間も何時間もあの娘と話して、もし街の女になりさがったら地獄行きだといひ聞かせてやったのに。一しよけんめいに育てて、いいきかせてやった^⑮り、話をしてやったあげくに、まるで、あひるが水に入るみたいに悪に走りやがって」

この嘆きが娘を想う母親の愛から出たものであろうか？ ピートに捨てられたマギーが悄然と家に帰って来たとき、物見高に集った近所の人々を前にして、母は女興業師のようにししゃべりまくる。

「あれがあいつなのさ。見てごらん。べっぴんじゃないかね。それにいい子だもんだからお母のところへ帰って来たというわ

けさ、ほんとにさ。いい女じゃないかね？ ベっぴんだろ？」

マギーはいたたまれなくなつて再び立去る。やがて、娼婦になつたマギーの死が知らされる時が来た。彼女は丁度食事をしているところだつた。

「マッグが死んだぜ」(ジム)

「何だつて？」女(母)はパンを口にほうばつたままいう。

「マッグが死んだんだよ」と息子がかえした。

「まさかあの娘が」と女が云う。彼女は食事をしつづけた。

コーヒーを飲みおえたとき彼女は泣きはしめた。……

話を聞いて近所の人々がなぐさめにやつて来るが、近所の人に「あの娘を許してやるわねえ？」と云われて、彼女はいう。

「ええ、許してやりますとも！ あの娘を許してやりますとも！」

『マギー』の結末はこのような母の言葉で終つてゐるが、この最後の言葉のみならず、ここにひいた母親の言葉にはクレインのアイロニーがある。母にはマギーを責める資格もないし、マギーに娼婦になるなど教える資格もない。マギーを許してやる程の愛情も一かけらもない。彼女こそ悪徳のかたまりであり、マギーを家から閉め出して滅した責任を負うべき人であり、彼女自身がマギーの許をこわねばならない。けれども彼女はマギーは悪い女であると云う。この母親の倒錯したモラルはまたマギーを誘惑し同棲した挙句に捨てたピートのモラルにも通じてゐる。

マギーの死が母に知らされる章に先立つ章では、酒場で、マギーを捨ててネルという女と結びついたピートが女達に囲まれている情景が描かれてゐる。ピートは多少酔つてゐる。

給仕がやつて来てまた去っていく間に、男は(ピート)、ありとあらゆる生きものに対して彼が抱いてゐるやさしい思いやりにつ

いて女たちに演説してきかせた。世の中の人間に対するのに、いかに清純な気もちをもっているかということ強調し、気だてのやさしい人たちに對して、いかに熱烈な友情をもっているかということを語った。ゆっくりと涙が眼から湧き出た。仲間の女たちに話すその声がふるえた。……

「おらあいい人間なんだし、おれによくしてくれる奴がありゃあ、おれだってみんなによくしてやるんだからな、そうだろう！」
男は訴えるような眼を女たちに向ける。もし自分が卑劣な行爲をしたといつて責められるなら死んでもいいと感じているのだ^た。

異口同音にピートの善良さを認めた女たちは彼がよいつづれるときさつさと立去り、ネルはピートの手からおちた札をポケットに入れ、「何て馬鹿な人だろう」と言葉をのこして消える。

マギーに欠けていたのはネルの言葉が現わしているピートの正体を見破る力だったが、この言葉が示すように、ここにもアイロニーがうかがえる。ピートにも、母と同じく、自分にとっては至極立派なモラルが見られる。だがそれは彼等自身にとってのみ立派で完全なのであつて、一種の詭弁にすぎない。クレインのアイロニーはこの点を鋭く衝いているのであるが、マギーの悲劇はこのいつわりのモラルから生れたと考えることが出来る。一方が道徳的であることを主張し、他方が善良さを主張するならば、その二つがごまかしてない限り、欺かれ墮落する筈はない。もちろん、マギー自身判断力に乏しく、経験に欠けるところから安価な快楽に溺れる弱みはあつた。だがその悲劇は彼女に積極的に働きかけたこの二人の人物、いつわりのモラルに包まれた人物によつてもたらされたのである。

ところで、このいつわりのモラルはボワリーという環境が生み出したものなのである。だが、一体どのようにしてそれは生れたのであろうか？

『マギー』の丁度中頃に、マギーがピートに連れられて芝居を見に行く処を描いた一章がある。クレインはこの中に解答を与えているように思われる。舞台では主人公が悪漢の金持の極悪悲道さと闘っている。観客はその主人公に声援をおくり悪漢をののしる、だが、クレインはこう書いている。

観客の中にいるいかかわしい人間までが、この劇の絵空ごとの極悪非道さに反感を起していた。疲れを知らぬ熱心さで彼等は悪徳をシーシーと罵り、美徳を喝采した。まがうことのない悪人までもが、一見真摯な美徳讚美を示した。こうこうたるさじきは圧倒的に、不幸なもの、しいたげられたものと共にあった。観客は苦闘する主人公を呼び声をあげて勇気づけ、やじったり頼ひげにあてつけたりして悪漢を嘲る。だれかが青みどり色の吹雪の中で死ぬと、さじきの人々は嘆き悲んだ。彼等は虚飾的な悲惨さを探し求め、それが我が身と血の通うものとして抱きしめた。

ボワリーの人間は彼等の現実が悲惨であればあるだけ、彼等がいかかわしい人間であればあるだけ、それだけ一層強く幻影にとびつこうとする。それは彼等の現実に対する一種の反抗であり、現実逃避である。「マギーはいつもこうしたメロドラマから心をふくらませて帰って来た。貧乏な心正しいものが、金持のよこしまなるものをうちまかす、そのありさまに狂喜していたのだ。」^⑤「マギーにはこのように幻影に対する素朴な喜びがあった。ところがマギーの母やピート、或は兄のジムでさえもが、幻影と現家を倒置してしまっている。彼等の住むボワリーに対する反抗は、何時の間にか外部の世界に対する反抗と置きかえられてしまっているのである。ピートが酒場に来たよそ者を追い出したり、ジムが町の中を喧嘩腰で馬車を走らしたり、母が警察でわめいたりするのは、明らかにこの反抗のあらわれである。そうすることによって彼等はいやしむべき自分達の現実を正当化しようとするのである。かくてボワリーという彼等の現実社会は、そこに内在するいやしさも、不正、悪徳も、ことごとく含めて美しいもの、立派なものという幻影に変えられてしまふ。芝居を見ている悪漢が、自分の悪漢であることを忘れて劇中の悪漢をのしるのと同じ現象が現れるのである。マギーの母の美徳、ピートの誠実も、彼等の現実を幻影とすりかえたところに生れたモラルに過ぎない。彼等は自分達の現実を悪徳のかたまり、偽りのかたまりと考えて絶望に陥る前に、現実をたくみに幻影に置きかえ、そうすることによってボワリーの空気の中に安住しているのである。クレインの指摘した現実を受け入れよう、敗北を認めようとするボワリーの「臆病さ」は、彼等自身にあってはこのように幻影の世界に住むことによって表面上克服されているのである。

このように、ボワリーの住人は彼等の現実^①に誤った評価を下し、そこから様々な悲劇を生み出している。『マギー』の後に書かれた『デュージの母』*George's Mother* (1894年)は、余りにも道德的宗教的な母がかえって息子にうとんぜられ、悪の道に走られることを描いたボワリーの物語りであるが、ここにもボワリーの誤った現実評価が見られる。

デュージに几張面さを期待し、教会へ行くことをすすめる母の願も空しく、デュージは母から離れて行く。彼にはボワリーの怠惰な、のらくらした生活が魅力あるものと映った。

彼は厭しい世界から独立しているこういふこと(酒を飲んでのらくら過す生活)に何かすばらしい、ぞくぞくさせるものがあると感じた。^②

そして、路はたにたむろしている怠惰な、やくざな、反抗的な青年達にあこがれ、次第にその仲間近づいて行く。

彼等の同時代の生活に対する感情は軽蔑の感情だった。彼等の哲学は、大部分の物事は味気なく退屈であることを教えた。彼等は、大いに侮蔑してその無益さ加減をあざ笑った。仕事は、じつとつ立っている勇氣を持たない連中がやるのだ、俺達はやるうと思えば何でも出来るのだ。^③

このような自己中心的な^④えせ、哲学によって彼等は自分達の行為を正当化し、他の世界の人々を軽蔑し、反抗的な態度をとる。デュージも彼等の幻影にとりつかれて母から離れて行き、母は自分の息子は良い息子だったとの夢を抱いたまま淋しく死んで行くのである。

クレインが『マギー』の献辞でのべた恐ろしいものであるという環境は、以上のように、殆ど無意識的に形成された幻影、誤ったモラルという極めて人間的な様相に於て把握されている。環境というものが、他のナチュラルリストの如く社会的経済的な問題として映らず、人間の内部に浸透して、そこに殆ど決定論的に誤ったモラルを抱かせる点に注目し

た心理的見方はクレインの一つの特色であった。彼にとって、環境を云々するとき興味があったのは、環境そのものの盲目的な支配力ではなくて、支配される側の、限られたシチュエーションにおかれた人間そのものであった。

同様に、包括的な社会的視野を持たない彼が社会と云った時には、それは一個のメカニズムではなく、複数の人間を意味していたと云える。後年発表した『怪物』*The Monster* (1898) に於ても、大火傷をして顔の造作が焼けただけ、その上頭までおかしくなった不気味な「怪物」を中心に、トレスコット医師と対立する社会も、複数の人間として理解されている。命の恩人としての「怪物」を家に留めて面倒を見たいというトレスコット医師のモラルと、町の不安を除きたいから山の中の農物なり公共施設に「怪物」を收容しようとする町の人々の意見の対立は、恐らく解決をつけ難い個人対社会の問題であり、解決をつけ難いだけにトレスコット医師が町の人達に見捨られ、交際も無くなるという結末は一層の暗さをもっているが、そこには、どちらもそれぞれに道理のあることに苦しみ、人間は何をなすべきかに悩むハーゲンソープ老判事の心理的な苦しみ描かれていて、決して単なる社会機構の盲目的な力対個人といった問題が描かれるのではない。このように、クレインの関心は社会的な問題を扱いつつもその問題も、多くはモラルという立場から把握しようとする。そこには多分に心理的な洞察が働いている。『マギー』の後に発表した『赤い武勲章』*The Red Badge of Courage* (1895) も、南北戦争を背景としながらその歴史性社会性を殆ど無視して心理的な人間の問題として描かれている。

註

- ① R. W. Stallman, *Op. cit.*, Mg. p. 58.
- ② *Ibid.*, p. 594.
- ③ Malcolm Cowley, "Not Men": A Natural History of American Naturalism," *KR IX No. 3* (Sum. 1947) 427.
- ④ R. W. Stallman, *Op. cit.*, Mg. p. 43.
- ⑤ *Ibid.*, Mg. pp. 49, 54, 55, 58.

- ⑥ *Ibid.*, Mg, pp. 46, 48, 68.
- ⑦ Malcolm Cowley, *Op. cit.*, 416.
- ⑧ R. W. Stallman, *Op. cit.*, 'An Experiment in Misery,' p. 37.
- ⑨ A. Kazin, *On Native Ground* (N. Y. Garden City: Doubleday, 1956), p. 48.
- ⑩ *Ibid.*, p. 10. C.'s letter to Catherine Harris.
- ⑪ *Ibid.*, Mg, p. 75.
- ⑫ *Ibid.*, Mg, p. 77.
- ⑬ *Ibid.*, Mg, p. 96.
- ⑭ *Ibid.*, Mg, p. 107.
- ⑮ *Ibid.*, Mg, p. 109.
- ⑯ *Ibid.*, Mg, p. 104.
- ⑰ *Ibid.*, Mg, p. 71.
- ⑱ *Ibid.*, Mg, p. 72.
- ⑲ *Ibid.*, 'George's Mother,' p. 138.
- ⑳ *Ibid.*, GM, p. 154.

III 『赤い武勲章』を中心に

— 恐怖の心理と死

『赤い武勲章』は南北戦争を舞台にしたとは云うものの、北軍の一兵士とその部隊を中心とする戦闘に局面を限っている。この戦争全般に亘る歴史的俯瞰、社会的意義といったものは触れられていない。主題は北軍に一兵士として参加した若者の戦場心理である。はじめのうちは戦闘に恐怖し、逃走まで企てた若者が、死は単なる死に過ぎないとの認識を得て鬼神の如く活躍し、輝かしい武勲をたてるというのが物語りの筋である。ところが、クレイン自身はまだ戦

争を実際に目撃したことがなく（後になって、キューバ、ギリシャ等へ記者として派遣されて戦争を見た）、この物語は南北戦争に参加した人々の体験談を聞いて全くの想像によって書き上げたのだが、その迫真性を実際にこの戦争に参加した人がことごとく賞讃したという。事実の世界よりも仮構の世界の方によりリアリティがあるという逆説がここに見事に立証されたわけであるが、このリアリティを支えるものは恐怖の心理に対する正確な洞察と、次章で扱う色彩に鋭敏な描写であらう。

農場で母と一緒に住んでいた主人公ヘンリー・フレミングは母の反対をふり切って北軍に志願して戦場に出た。いよいよ戦闘に加わることになって待機している間に、何故自分はこんな戦争にまき込まれたのだろうかとむしろ不思議な感じさえするのだった。ここにもボワリーの物語に見られた現実と幻影の相剋というテーマが現れる。

もちろん彼はこれまで色々な戦いを——あやめもわかたぬ血なまぐさい戦いを夢みたことがあって、その戦の迅速さや火に胸をおくわくさせられた。幻の中で彼は自分が多くの戦いに加わるのを見た。彼の想像の中では、人々は鋭い眼付をした彼の剛勇に保護されるのだった。^④

彼は何もかもすててこの幻影にとびついたのだった。戦場に行進して行く間にも「彼は勇ましい軍功をなしとげる力が自分のうちに大きくなっていくのを感じた」ところが彼の甘い幻影は戦場に到着する間もなく消えてしまった。古強者たちから恐ろしい戦闘の話聞いてみると、彼は戦争の恐ろしさに関して何も知らないことに気付いた。彼の幻影にはスリルは描かれていたが、恐怖は忘れられていたのだった。このようにして彼の恐怖との戦が始ってゆく。

クレインの言葉によれば、『赤い武勲章』に於て意図したことは「恐怖の心理描写」 a psychological portrayal of fear であるという。精神分析が恐怖の心理を解明して、恐怖症の治療に貢献したことは余りにも有名であるが、クレインもまた恐怖の心理に鋭い洞察を加えた一人である。『青いホテル』 The Blue Hotel (1899) 及び、クレインがメキシ

コへ行った際に強賊に襲われ、馬をとばして逃げた事件を描いた『馬たち——まっしぐら』*Horses—One Dash* (1896) とこの『赤い武勲章』は恐怖の心理の研究書といつても過言ではあるまい。クレインの伝記を書いたT・ピアが「この少年(クレイン)の心を支配したのは恐怖であったといわねばならない」^④と考えたのも無理はない。尤も、ピアは作品の世界と作家を混同して、R・W・ストールマンに鋭く批判されはしたが——。

精神分析の基礎をきずいたフロイト Sigmund Freud (1856-1939) は恐怖(彼は恐怖 fear という言葉を使わず不安 anxiety, angst という表現をとっている)を三つの型に分類した^⑤。すなわち、現実不安・神経症的不安・及び良心の不安である。第一の現実不安とは外部世界にわれわれを傷つけるおそれのある危険を認めたところから起るもの、第二の神経症的不安は、何か起りはしないかと自分の影さえもおそれるとか、実際の危険以上に恐怖を強く感ずる非合理的な恐怖——所謂、恐怖症とか、或は明白な刺激もなしにあらわれる恐慌反応(例えば、急に狂暴になつて縁もゆかりもない人を殺す)などが含まれる。最後の良心の不安は、罪の意識的な、罪に対する良心の批判から起る道徳的不安である。

ところでこの不安の型はそれぞれその源泉を異にしているが、我々が実際に臨る不安の状態の源泉は必ずしも一つとは限らない。たとえば突ったナイフをいじるのを恐れている人は、突ったナイフで傷をしてはたいへんだと思つてナイフを恐れている(現実不安)こともあるが、更に、ナイフを手にしたら誰かを傷つけはしないか(神経症的不安)というおそれが加わっている場合もある。このように、不安な状態は一つ以上の源泉を持つことがあつて、現実不安と神経症的不安との混合が見られたり、道徳的不安と現実不安の混合であるとかその他様々な混り合いが見られる。

『青いホテル』に出て来るスウェーデン人の恐怖の源泉は一つであるが、彼の恐怖は全く根拠の無い、自分自身で作りあげた非合理的な神経症的不安である。

町はずれの荒野のはしに立っている青いホテルに投宿したスウェーデン人は、主人の息子ジョニーと客のカウ・ボーイ、東部者の三人と共にトランプを始め、突然「たぶん、この部屋じゃ、多くの人が殺されたことだろうな」と云い出す。この突然の言葉にあっけにとられた一同は口もきけない。ジョニーが経営者の息子として家の信用にかけてその理由を問うが、スウェーデン人はいたずらに自分は世間知らずではないぞと力説するばかりで要領を得ない。

じつとスウェーデン人を見つめていたカウボーイがそのとき口を開いた。「いったいどうしたというんかね、だんな？」

あきらかにスウェーデン人は恐るべきおどかしを受けていると感じたらしくかった。ブルツと身ぶるいすると、その口の両隅のあたりが蒼白になった。彼は小男の東部者の方に訴えるような視線をむけた。こうした間にも、彼は極度なから元気を装うことを忘れていなかった。「おれのいうことがわからないっていうんだがね」と彼は嘲けるように東部者に向って云った。

東部者は長い間用心深く思めぐらしてから答えた。「おれにやお前さんのいうことがわからないね」と彼は冷やかに云った。

するとスウェーデン人は援助とはいわぬまでも少くとも同情を期待していたただ一人の人にまで裏切られたと思ったのを告げるかのような身振りをした。「フン、じゃあ、みんなはおれの敵だというんだな。なるほど——」

カウ・ボーイは全くあっけにとられていた。「おい」と彼はトランプ札の山を激しく盤の上にほうり出して叫んだ。「おい、お前はいったいどうしようってんだ、え？」

スウェーデン人は、床の上の蛇から逃げようとする人のようにすばやくさつと跳びあがった。「おれは喧嘩するのはいやだ！」と彼はわめいた。「喧嘩するのはいやだ！」

スウェーデン人はこのように、その場にいる人々に恐怖を感じるが、ここに引いた状況から判断出来るように、彼の恐怖は何等客観的な危険もないところに生ずる神経症的な恐怖である。彼の恐怖の源泉はありもしないところに死や喧嘩の危険を想像することから生れたのであった。そしてその恐怖が逆に周囲の人々をいらだたせ、腹を立てさせ、そして、この彼がひきおこした周囲の人々のいらだち、腹立ちにスウェーデン人は更に恐怖を高めてゆく。このようにしてスウェーデン人は自分のいわれない恐怖心から、周囲の人々と自分を対立させるぬきさしならない一つの状況を作り

あげてしまうのである。彼はいわば自分で墓穴を掘っているものであって、彼が自分の恐怖心の故に、ぬきさしならない状況を次第々々に構成していく決定論的な過程は、心理描写の上からみても正確ですぐれたものであり、構成上からもサスペンスに富んだ緊迫感を盛上げるのに成功しているといえる。

『赤い武勲章』にはこの『青いホテル』の決定論的な暗惨さはない。それは主人公フレンミングが自分の恐怖が造り上げていく状況を何とか脱出しようと試みるからであって、ここでは恐怖心は、最後には決定論的束縛とならずに、後に述べるように、逆に一種の精神主義に吸収されてしまうからである。しかしながら、一方『赤い武勲章』の恐怖は『青いホテル』の恐怖より遙かに複雑である。恐怖の源泉は複数であり、實際の外的な危険や、想像に源があった。

フレンミングは戦争に来て自分の幻影が戦いの危険によって破壊されたのを知った。彼には戦いが怖ろしかった。が彼の戦争に対する恐怖は實際の戦闘経験を持たないだけに一層強くなる。戦場の古強者たちが来るべき戦いを大いなる危険として恐怖しながらも巨大なストインズムによって待っているのに反し、その危険に未経験な彼は危険を過大評価して過度に強い恐怖心を抱いている。更にその過度の恐怖は、そのような危険に直面したら自分がどのように振舞うだろうかという、未知の自分に対する恐怖によって強められている。「彼はこの危機に際して彼の人生の諸法則は無益だと感じた。自分についてこれまで知っていたことは役に立たなかった。彼は未知数の人物だった」⁹一他の者はどうするだろうという疑問が脳裡をかすめる。他の者に出来る自分が出来るだろうかと自問する。たまたま一人の同僚にお前は戦いが始っても逃げ出さないとたずねてみて、絶対に逃げるものかという返事を聞いて彼は一種孤獨な精神的追放者となってしまうた。

彼が戦場に来て感じた恐怖は、フロイト的に眺めてみると生命の危険としての戦いに対する不安、現実不安がある。しかしながら、これは戦場を何度も往来した古強者ですら感じていることであって、戦場へ出る者が等しく抱く不安で

ある。彼の場合、戦闘経験を持たない為に、あれこれと想像をめぐらして実際の危険に対するよりも更に強い恐怖心を抱くようになっていた。これは一種の恐怖症の現象を呈している神経症的不安といふことができるだろう。更に戦闘経験を持たない彼は自分がどのような振舞に出るだろうかと不安がっている。この不安は、道徳的不安だと云うことが出来るだろう。というのは、彼が同僚に戦いが始まっても逃げはしないかとたずねたように、彼の内には恐ろしい戦争から逃出したという無意識的な願望があつて「Es」(何故こんな戦争に來たのだろうという回想がそのあらわれである)、それが逃走を恥じ、それを禁止し、勇らしく堂々と戦えと命ずる自己の良心の批判(Super Ego)によって抑えつけられているのである。そこで自分は逃げ出すのではなからうかという道徳的不安が自我の表面(Ego)にあらわれて來るのである。

このように眺めてみるとクレインの恐怖の心理描写は実に正確であり、その表現は適確であると云える。クレインは文字通り科学者の如き冷静さを持って恐怖におののいている若者を眺め、その心理をぐんぐん描いていく。たしかにそれはリアリストの仕事であつた。

既に『マギー』に於てみたように、クレインは社会的な広い掘りを持つ事件や状態を、極めて単純な状況に環元して考察しようとする。『赤い武勲章』のドラマの設定もそうであるし、先に触れた『青いホテル』も最も単純な状況を設定している。そして、クレインは人間をこのような状況に置いてその生理的、心理的反應を記録しようとする。彼にとって必要なのはこの単純な状況、しかも、単純ではあるが人間の公式的な反應を充分によみとれるだけの劇的な要素、恐怖感であるとか、圧迫、絶望感が盛り込まれた状況であつた。クレインに死を描いた作品が多いというのは、死に連なる状況に彼が必要とする諸条件がそなわっていたからに外ならない。恐怖の心理とは、結局、その条件の一つ、そして恐らくは、最も本質的な条件なのであつた。

『赤い武勲章』はクレインの作品中で比較的ペンシスティックな暗さを持たない作品であるが、それでも尚ナチュラルスティックな傾向は依然としてあらわれている。それは近代的戦争の一性格であり軍隊という機構の特色から生れた決定論的状况に充分うかがうことが出来る。「軍隊は若者を閉じ込めた。伝統や法規という鉄の法律が四圍にめぐらされていた。彼は動いている箱 moving box の中にいた」とクレインは書いてゐる。そして戦争は、いわば「巨大な恐るべき機械のきしり」に外ならなかつた。人間とはこの機械に巻込まれて行く極めて無意味な存在に外ならぬ。

けれども、若者はこの状況から何とか脱却しようとするのである。「最も驚いたことは」とクレインは若者がこの認識を得たことについて云つてゐる。「自分が全く無意義であると突然さとしたことだつた。士官はまるで何か籌のことを云つてゐるかのやうに大隊について語つた。多分、森の或部分を掃除する必要があるので、その運命に全然無関心な口調で籌を指示したに過ぎなかつた。それが戦争というものに違ひない。だが、不思議な感じがするのだつた but it appeared strange」

この不思議さ、無意義に対する驚きと懷疑こそ、一兵卒や一部隊の無意義さに対する反抗心を若者の心に呼び起し、その存在意義を示そうとする活躍となつてあらわれるのである。そこに『赤い武勲章』の決定論的状况が『青いホテル』の状況に見られるぬきさしならないペンシスティックな暗さを持つてゐない理由がある。

けれども、若者がそのやうに自己の存在を示すまでに彼はまず先程の恐怖心から抜け出なければならぬ。この恐怖心からの脱却がこの物語の後半の主題となつてゐるのであるが、それは死の認識という言葉で表現出来るであらう。作品の終り近く、もはや恐怖におのく一兵卒ではなく、一躍英雄となつてその存在を示した若者をクレインは次のやうに書いてゐる。原文のまま引用してみよう。

He left a quiet manhood, non-assertive, but of sturdy and strong blood. He knew that he would no more quail before his guides wherever they should point. He had been to touch the great death, and found that, after all, it was but the

Stephen Crane の小説 *The Red Badge of Courage*

great death. He was a man.

So it came to pass that as he trudged from the place of blood and wrath his soul changed. He came from hot ploughshares to prospects of clover tranquility, and it was as if hot ploughshares were not. Scars faded as flowers. ^⑤

第二のパラグラフの冒頭に見られる *So it came to pass...* という聖書の文体を模した一文が暗示するように、彼の『魂の変化』は一種の宗教的な儀式を受けることによつて得られたのだった。儀式とは彼が死体に出会つて死の姿を見つめたことを指すのであるが、それが契機となつて彼は死の或る認識を獲得し、恐怖心も去つて英雄となるのである。若者は戦場において何回か死の場面に接したり死体を見たりする。その中で、彼の『魂の変化』と直接間接に關連があると思われる死との遭遇は三回ある。

その最初のものは部隊が前線へ移動して行く途中で見た敵の死体だった。若者はまだ戦闘を経験しておらず、先程少しふれたように死の危険に接して自分ほどのように振舞うだろうかと不安に思っている。彼は実際の戦いとはどんなものであるか、死の危険とはどのようなもので、自分達はそれにどのように向つて行くかといった疑問を抱いている。

若者は死体の囀りをぐるぐるめぐり歩いて、もっとよく見つめようという漠然とした欲望を感じた。それは死人の眼に、(前述の) 疑問に対する答をよみとろうとする生ある人間の衝動だった。 ^⑥

だが若者はこの死体から何物も学ぶことは出来なかつた。クレインはこのことについて何等註釈を加えていないが、戦闘という死の危険にまだ未経験の彼には、死んだ兵士と彼の間の橋渡しとなる共通の基盤がない為に、彼等の間にコミュニケーションが成立せず、若者は何物をも学び得なかつたと考えることが出来る。

戦場に着いた若者は初めての戦いを無我無中で過した。銃の操作が出来なくなる程、彼の肉体と精神とを何か物すごい力が圧して来るようだった。精神的衝撃と肉体的な苦痛が重なつて汗が流れ、自分の眼球が熱した石のようにピチッ

とわれんばかりだった。一度撃退された敵が再び反撃して迫って来た時、突然、彼の近くにいた兵隊が銃をうつのを止め、わめき声をあげて逃げ出した。それを見ると彼も銃をほうり出して逃げ出した。このようにして戦列から離れた彼は、ひたすら戦場から遠ざかろうとして森の奥にさまよいこみ、そこで第二の死体に遭遇した。それは彼にとって文字通り一種の宗教的な儀式であった。描写には宗教的なイメージが使われ、象徴的でさえある。

遂に彼は高く蔽った枝が教会堂を作っている場所にやって来た。彼は静かに緑色の扉を押しあけて中に入った。松葉がやわらかい茶色のしきものになっていた。宗教的な薄あかりがあった。

入口の近くで若者は、或るものを眼にして、恐怖にうたれて足をとめた。

彼は死人に眼をそがれていたのだった。その死人は柱のような木に背をもたせて坐っていた。死体は軍服をまとっていたが、かつて青かった色は今ではあせて陰鬱な緑色になっていた。若者を見つめている両の眼は死んだ魚の側面に見られるようなどろりとした色に変わっていた。……

若者は死体に向き合ったとき叫び声をあげた。しばらくの間その前で彼は石化してしまった。彼は液体のように見える眼をじっと見つめたままだった。死人と生きた人間とは長い眼差を交した。それから若者は注意深く片手をうしろにのびし、木にもたせかけた。こうして木にもたれかかって彼は顔を尚もこのものに向けたまま一歩一歩と退いていった。彼は若し背中を向けたら、この死体が立上ってそっと自分の後について来はしないかとおそれた。

木の枝が彼に押ししかかって彼をそのものの上に投げ出そうとするかのようにだった。足許が見えないので足もまたいばらにひっかかって腹立つばかりだった。こんな状態にありながら、彼は死体に触ってみたいという微かな思いつきを感じていた。自分の手が死体にふれることを考えると彼はひどい戦慄を覚えた。

死の危険をのがれようとして戦場を去りながら、かえって、逃げ込んだ先の森の中でこのような死体に遭遇するといふ、どちらかといえば皮肉なこの第二の死体との出会いは、既に彼が生への危険を一度経験しただけに、よりリアルに死を死人の眼に読取ることを可能にしたといえるであろう。彼が、恐れはしたものの、死体に触れたいと思ったことは死と

のコミュニケーションを意味するのであり、生は死を通して得られるという逆説的な達観を示すものであろう。死に接して、生と死のコミュニケーションが成立してこそ生の意義はよりリアルなものとして把握され、死から生は生れるものであるという認識が得られるのである。従って、死を凝視することは畢竟生の意義を獲得することに外ならない。そう感じた故であらうか、若者は今まで恐れていた戦場に再び戻って、「もっと近くによって戦が死体を造り出すのを見なければならぬ^⑩」と考えるのである。

このあと自分の部隊に戻る途中で若者は自分の親しかった古強者ジム・コンクリンの死を目撃する。三番目の死である。ジム・コンクリンが重傷を負いながらも介抱の手を求めず、よろめきながら死に向って歩いて行くさまを、若者は途中で連れになった兵隊と二人でまじまじと見つめる。「二人は或る厳かな儀式 a solemn ceremony のことを考えはじめた。不運な兵士(ジム)のこの動作には何か儀式的なもの something rite-like があつた^⑪」とクレインは書いている。ジムの体は苦痛にひきつり、ねじれ、足は痙攣し、手は頭上に舞い、ありとあらゆる苦悶の状態を示した挙句に彼はバツタリ倒れて死ぬ。若者はジムの苦痛を想像して顔を歪めたが、ジムの死顔を見た時それは「口を開き、笑っているように歯が見えていた^⑫」

ジムの死は、苦悶しながらも臆することなく笑って息をひきとる恐るべきストイシズムの手法であり、最後の瞬間まで生を全うすることによって死は最早や敗北ではなく、精神的勝利へと転ずることを示したのであつた。そして若者がジムの死の苦痛を想像して自分の顔までゆがめていたことによってそこに一種のコミュニケーションが成立し、ジムの死は彼自身の死の犠牲と感ぜられるのである。この『厳かな儀式』に参列することによって、彼は聖別 consecration を受け、そこに彼自身の救を得たと考えることが出来るであらう。ジムの死は若者にとっては犠牲の死であつた。ジムは背が高く、傷を脇腹にうけ、彼のイニシャルは J・C (Jim Conklin) であつて、多くの点でキリストを暗示していると R・W・ストールンは述べている^⑬。

この二つの死に遭遇することによって、若者は生は死を通してリアルになるという認識を得、死を臆することなく凝視するところに救の境地が開けて来ることを知った。このようにして若者は死の恐怖を忘れ、先に述べた『魂の変化』を達成するのである。

ところで、このように考えられた死は、あきらかにその精神的な価値、あるいは意義を認められた意味のある死である。ところが、一方、ナチュラリズムの公式から云えば、死とは敗北であり、消滅であり、従って無意味なのである。死は外部からの圧迫、環境とか社会のメカニズムの持つ盲目的な支配力に圧倒されて生ずることもある。時には、事故、過誤といった形で偶然に到来することもある。また自分の内に秘んでいた力、遺伝とか獣性が覚醒してもたらされる場合もあるかもしれない。いずれにしても人間の死は彼の存在していた状況や彼をとりまく諸条件、また物理法則、或は自然などの盲目的な作用の結果生ずる結果であって、自からの運命を開拓して得られた貴重さはない。死とは人間を支配する諸々の抽象的な力の勝利であるとか、自然の人間に対する無関心さを表現するものであって、人間にとって敗北に過ぎず何等の意義も持たない。

クレインにもこの無意味な敗北としての死が屢々描かれている。後に触れるが、『オープン・ボート』*The Open Boat* 中の給油係の死や、既にのべたマギーの死も敗北と考えることが出来るが、マギーの弟トミーの死は更に一層無意義な敗北の感が深い。それは次のように表現されている。

The babe, Tommie, died. He went away in an insignificant coffin, his small hand clutching a flower that the girl, Maggie had stolen from an Italian.
She and Simmie lived. ⑨

赤ん坊の死の無意義さは insignificant な棺という表現にも見えているし、彼の敗北は、マギーとシミーは生きたと

いう対照によつてもあきらかかであるが、何よりも、書出しのすげない、冷い、hard な一文が総てを物語っているようである。

また、『青いホテル』のスウェーデン人の死にも、死の無意味、無目的性があらわれている。先程恐怖について述べたところで触れたように、恐怖におびえたスウェーデン人は四圍の人々を焦燥に陥入れてしまった。彼はやがて宿の主人に酒を振舞われて気を直し、再びランプをはじめめるが、今度は宿の息子にいかさまだと叫んで喧嘩をはじめめる。この奇怪な振舞のスウェーデン人に腹をたてた一同は、彼が宿の息子に打倒されるのを期待し、カウ・ボーイの如きは殺してしまえとさえ叫んで声援を送ったが、逆にスウェーデン人が勝ってしまった。喧嘩に勝って、殺されると感じたこの宿屋とび出した彼は、皮肉なことには十分もたないうちに近くの居酒屋で賭博師といざこざをおこして彼の短刀の一突で殺されてしまった。床に横たわった彼の死んだ眼は

This registers the amount of your purchase. ^⑧

と書かれたレジスターの文字に注がれていたという。死の恐怖を感じた家からとび出した彼は、出た途端に殺されてしまふ。実に皮肉な設定であるがその死はまことに無目的であり無意味であると云わねばならない。しかもそれは彼が自らの恐怖心の故に様々に造つて来た状況を脱した瞬間に盲目的に彼を犠牲にするのである。

このように、クレインにはナチュラリズム的な死がいくつか描かれているが、『赤い武勲章』の死は、生への道程とも云うべき精神的な勝利を意味した象徴的な死である。クレインの愛好する作家の一人はトルストイであつたと J・ベリマンが云っている。^⑨ クレインが「戦争と平和」を書いたトルストイからどの程度の影響を受けたのか具体的に云つてあきらかではないが、他の作品に於てナチュラリスティックに扱ひながら、この「戦争と平和」の米国版ともいふべき『赤い武勲章』に於てのみ死をどちらかといへば理想主義に扱つたといふことは、多少ともトルストイの影響がここにあつたと考えて良いのではなからうか。いずれにしてもこの死が若者の「魂の変化」の契機となる宗教的な機能を持つてい

註

- ① R. W. Stallman, *Op. cit.*, 'The Red Badge of Courage,' p. 229.
- ② *Ibid.*, RB, p. 233.
- ③ *Ibid.*, p. 188.
- ④ T. Beer, *Op. cit.*, p. 296.
- ⑤ R. W. Stallman, *Op. cit.*, p. 188.
- ⑥ 以下不安の分類に關して
丸井清郎「フロイト精神分析入門(下)」(東京、日本教文社、昭28) 221頁—249頁。
古沢平作訳「フロイト精神分析入門」(東京、日本教文社、昭28) 123頁—168頁。
- ⑦ R. W. Stallman, *Op. cit.*, 'The Blue Hotel,' p. 503.
- ⑧ *Ibid.*, pp. 503-4.
- ⑨ *Ibid.*, RB, p. 235.
- ⑩ *Ibid.*, RB, p. 248.
- ⑪ *Ibid.*, RB, p. 278.
- ⑫ *Ibid.*, RB, p. 335.
- ⑬ *Ibid.*, RB, pp. 369-70.
- ⑭ *Ibid.*: RB, p. 249.
- ⑮ *Ibid.*, RB, p. 275.
- ⑯ *Ibid.*, RB, p. 278.
- ⑰ *Ibid.*, RB, p. 285.
- ⑱ *Ibid.*, RB, p. 286.
- ⑲ *Ibid.*, pp. 199-200.

Stephen Crane の小説のシラカニ

⑳ *Ibid.*, Ms, p. 54.

㉑ *Ibid.*, BH, p. 529.

㉒ John Berryman, *Stephen Crane (AML)* (London: Methuen, 1950) p. 54.

IV 再び『赤い武勳章』について、並びに『オープン・ボート』

——色彩と自然

既に『マギー』に言及した際に触れたが、『マギー』の文章の一つの特色は主観的傾向が強いことである。或る特殊な感情を表現する言葉の多用、感情を色感で表現する傾向は、あきらかにリアリストの客観的視点確立の方向に逆行するといえる。ところが、一方においては、マギーの弟の死の叙述に見られたような、所謂、第三者的な *hard* な文体の使用も見えるのであって、少くとも『マギー』の文体には二つの異質的な流れが交流しているといえる。『赤い武勳章』においては、後者の所謂 *Hard* な文体の使用は殆ど見られないが、前者の主観的傾向を有する文体は、より正確さを増し、色彩感にあふれた一種の印象主義を形成するに至っている。

云うまでもないことであるが、印象主義は絵画から出発した^①。E・マナー、C・モナー、初期のルノワール、或は、ピサロ、デア、といった画家達が試みたことは、事物を或る与えられた一瞬の様に於て描こうとしたことである。例えば、木を描くにしても、木というものに関して我々が持っている概念をすて、その固有の形とか色をすてて、或る一瞬間にそれが眼に映った姿を、光線の強弱、角度などによって普通の木というイメージに反するような姿であっても、眼に映じたままの姿を、云いかえれば、そこに受けた印象をそのままカンバスに定着させようとしたのである。このことから来た印象派の絵の特色の一つ、そして恐らくは最も根本的な特色はその色彩観にある。印象派の絵の技巧のすべては色彩に対する次のような考えから生れたのである。つまり、色彩とは決して常に定量として存在するのではなく、も

の形に及ぼした光の作用の結果に外ならない。従って、光の変化に依じて常に変化が見られる。印象派の画家達はこのような物体に固有の色を否定して、様々に変化する色彩のある瞬間の色を把握しようとした。

この印象派の影響がアメリカの絵画にあらわれ出したのは少くとも二十世紀に入ってからのこと、リアリストであったグラケンズ W. J. Glackens の転向後のことであるが、一八九〇年代の前半にニューヨークのアパートで若い画家達と同居していたクレインは、既に、彼等を通して印象派の絵と理論に親しんでいた。あるスケッチの中で自ら次のように云っている。

印象のひらめきは光に似ている。そして、このひらめきの瞬間に、人には縁遠い、冒瀆的な、ぞっとするような、気まぐれな、観念の暗い隅々がすぐてらし出されるのである。このことを私は諸君に単に一つの効果として、いわば、心理的明暗の効果としてもたらずのだ。これは、フランスの印象主義派の画家達が色彩の上でやっていることに似たことを思考の上でやったようなものであり、意味がないようだが、同時に、圧倒的な、粉飾的な、奇怪なことである。^⑤

クレインの印象主義がその特色を最も強く發揮したのは後に述べるようにその色彩感であるが、『マギー』に見られるような、情景から受ける印象を一つの言葉で表現しようとする傾向、例えば、既に引用した *gruesome doorways* といった表現も印象主義的であるとささ云えるであろう。更に、クレインの云っている『心理的明暗』を色彩で表現しようとする方法にはより印象主義が感じられる、これは既に『マギー』に於て触れた一種の感情移入語、*red yeasus* とか *yellow discontent* など心理内容を色彩で表現する方法であって、いわば心理的色彩の使用とも云うべき方法である。*red yeasus* とは、困窮しているがのらくらして何か世にすねたところのある年月を意味し、*yellow discontent* とは文字学通り味気ない不満の意を黄色いと表現するのである。『ジョージの母』に於てもこの心理的色彩は *a red existence* (*red yeasus* の *red* と殆んど同意) とか *a white life* (真面目な生活—*red* に対応する)^④ といった表現に見ることが出来る。

しかしながら、これらより以上に特色のあるのは彼の絵画的な描写で、印象主義の絵の如く、色彩感を強調した点に極めてユニークな鋭さが見られる。クレインは描こうとするものの瞬間的な様相を色彩効果において把握し、そうすることによって、その性格なり特色を導き出そうとする。例えば、『デュージの母』の一節に、次のような、母が部屋に入ってランプをともし一節がある。光の変化に伴う色の変化を強調している点に注目すべきである。

She had lighted an oil lamp. It flooded the room with vivid yellow glare. The table, in it's oil-cloth covering, had previously appeared like a bit of bare brown desert. It now was a white garden, growing the fruits of her labour.^⑤

このような、色彩に対する、いや、むしろ、変化する色彩に対する効果的な描写が、この暗い内容の作品を装飾的といえる程の鮮明さを彩るのである。

『赤い武勲章』はこの色彩、すなわち、心理的色彩と、実際の視覚的明暗をあらわす具体的色彩とによって見事に描かれてゐる。The Red Badge of Courage という表題からして色彩を用いてゐる。これは戦傷を意味するのであるが、戦争は red-animal^④と表現されてゐる。まず、心理的色彩の例をひろってみると次のようなものがある。(数字は R・W・ストールマン編のテキスト頁数)

red rage (261); black procession of curious oath (262); the red, formidable difficulties of war (265); a crimson rear (276); red cheers (278); the red wings of war (294); black rage (303); red letters of curious revenge (344); black curses (349); crimson oaths (368)

この例には限りがないが、興味のあることはここに見られるように赤系統の色が多いことである。ピアの伝えるところでは、クレインが英国に住んでいた頃(一八九九年)、自分の部屋のランプの笠や、部屋の壁まで赤系統の色を好んだという^⑥。その好みが意識的無意識的に働いて、心理的色彩として赤を多用するに至ったとも考えられるが、『マギー』や『デュージの母』の場合と同様に、赤色は殆んど、激しい怒りにも似た感情のほとばしりをあらわすのに用いら

れ、その烈しさの度合の強い場合には黒に変化しているところを見ればこの色の使用はむしろ意図的であつたと云える。表題にもあらわれているように、赤色というイメージはこの作品の基調となつていゝといえる。

印象主義の絵画の色彩観には、当時発達して来た光学の知識が大いにあつたといふ。つまり、色彩は光によつて与えられるのであるが、その光の源は太陽であり、太陽の光線、即ち、日光が最も自然の光である。だから印象主義の絵の多くはこの日光を利用出来る屋外の絵が多いのであるが、その日光をプリズムによつて分析すると所謂七原色に分れる。日光を構成しているこの七原色こそ純粹な色彩であつて、パレットの色はこの七色に限定されねばならない。実際には技術的な問題から白などが加えられているが、とにかく、印象主義の絵画の色彩はこの限られた原色を基本としてゐる。

クレインが戦場などの情景描写に用いた具体的色彩は必ずしも印象主義の絵画ほど限定されてはいないが、赤、blue、yellow 等の原色を多く描いてゐることは注目すべきことである。そしてその非常に大きな特色は、印象主義の絵に見られるような、対照によつて色感を強調したり一部分の色彩にアクセントを置いて情景をひきたたせるといった方法である。それは、日暮の描写に見られる暗がり⁽⁵⁾と空の一部に残つてゐる赤色の対照、例えば

The blue haze of evening was upon the field. The lines of forest were long purple shadows. One cloud lay along the western sky partly smothering the red.⁽⁵⁾

に見られるように、わずかに残つた空の赤さが強烈に視覚をとらえる光景であるとか、或は、昼間の平原で、明暗の対照を示す硝煙と、時折かげりながらもきらめく旗の取合せのコントラスト、例えば、

The clouds were tinged an earth-like yellow in the sunrays and in the shadow were a sorry blue. The flag was sometimes eaten and lost in this mass of vapour, but more often it projected, sun-touched, resplendent.⁽⁵⁾

などに見られる煙の yellow と blue の対照と派手な色彩の旗、等に充分窺うことが出来るであらう。特にこの後の方

の例で注目すべきことは、煙の陰影を *sorry blue* と表現していることである。印象主義派の色彩観にあつては、陰影とは色が無い状態、すなわち黒色ではなくて、光度が低い状態、すなわち濃い青色なのである。最初の例文中の *The blue haze of evening* はあきらかにこの色彩観の一つのあらわれである。この作品を書いた頃、クレインはまだ戦争を実際に目撃したことがなく、従つて当時のまだ煙の沢山出る火薬の煙、つまり硝煙の陰影がどんな色があるかは知らなかつたことであらう。したがつて *sorry blue* とはこの戦争に参加した兵隊の話から得たのか、或は日常見かける煙とか雲の色から想像したものか、また印象主義の絵か理論から学んだものか、この三者のうちのどれかに違ひない。私の考えでは、想像フランス印象主義だと思える。硝煙は決して濃くはないから、普通の一寸した煙の陰影の部分から想像されるように、その陰影の部分是不透明ながら決して濃く黒っぽい色ではない。従つて色が不透明でさえないという点では、*sorry* というみじめな、ぱつとしない感じの表現はグロテスクながら正確であるが、日光にてらされている部分が *earth-like yellow* である硝煙の陰影の部分は、たとえ *sorry* と限定されても *blue* とは到底考えられない。あきらかにそれは印象主義の色であり、*earth-like yellow* とのコントラストをねらつた色と考えられるのである。

また、硝煙の間から見える戦場の動きの多い情景は、赤色と灰色を用いてこう描かれている。

Wild yells came from behind the walls of smoke. A sketch in grey and red dissolved into a mob-like body of men who galloped like wild horses.^⑧

更に、光量の乏しい夜景は、川面にチラチラと映る光をとらえて、さながら印象主義の点画法 *pointilism* を思わせるように次の如く描かれている。

When another night came the columns, changed to purple streaks, flid across two pontoon bridges. A glaring fire wine-tinted the waters of the river. Its rays, shining upon the moving masses of troops, brought forth here and there sudden gleams of silver and gold. Upon the other shore a dark and mysterious range of hills was curved against the sky.^⑨

このように、クレインの戦場描写は絵画的で、色彩感にユニークな鋭さが見られる。それも、不必要な色彩は捨てて数少ない色彩を重点的にとらえ、対照的な効果を念頭において強調すべきは強調し、極めて視覚的な描写に成功している。そうすることによって、単なるリアリスティックな細部描写ではなし得ない画面のひきしめ、凝縮が行われるのである。

『マギー』に於てもそうであったが、クレインはこの作品においてもディテイルを重積ねようとはしない。『マギー』の場合は非常に情緒的で、violent な感じの形容を重ねて一つの雰囲気を読者に押しつけて来る。ところが、『赤い武勲章』では色彩でもって描こうとするものの性根なり特色をあらわそうとする。心理的色彩でもそうであるが、散文的な叙述を止めて、極めて視覚的な言葉で心理内容を表現しようとする。多少唐突の感はあるけれども、心理内容をずばりとして表現することはイマジストの詩に見られる如き凝縮した効果を生んでいるといえるであろう。特に色彩でもって戦場という動きの多い動的な場面を性格づけたことにはこの感が深い。先にひいた第三の例の Wild yells で始まる文章のように、ディテイルを積重ねることによっては不可能と思われる動きの多い情景の運動量が色彩によって見事に描き出されているといつてよいであろう。

絵画の上の印象主義は云うまでもなくリアリズムから発展して来た。初期の素朴な印象主義者達が試みたことは、光によって瞬間々々に変化する現象により忠実になろうとすることであったといえるだろう。しかしながら、既に触れた彼等の色彩観のあらわれとしての純粋な色への固執、固有色の否定は、結果的には効果の為の色彩という考えに導かれている。そうなった時、もはやそれはリアリズムを基礎とする印象主義とは云えないであろう。私はここで、極端に効果的な色彩配置、更には、装飾的色彩配置に移行していった画家、例えば、ゴーガンなどのことを意味しているのであるが、それと同じ傾向をクレインにも認めるのである。例えば、先に述べた sorry blue がそうであるし、この作品の書出しの一部、

As the landscape changed from brown to green;.....²⁸⁾

にも同様の美的効果を感じる。これ等は必ずしも美醜混在の現実の再現に忠実なリアリズムではなく、より美的な効果を意図した表現といわねばならない。

ところで、この色彩を中心にした絵画的手法と、前章に述べた恐怖より勇猛心へと脱却して行く若者の『魂の変化』という主題とはどの点で合流するのであろうか。別の言葉で云えば、どちらかと云えば派手な印象派的描写と、心理的リアリズムは如何にして統一されるか、と云うことである。私の考えでは、この統一は、そして、この統一がこの作品全体の統一となっているのであるが、太陽というイメージによって成しとげられているように思える。

太陽は印象主義の画家達が考えたように色彩の光源である。クレインは作中においてこの太陽、或はその光、輝きに何度となく言及し、それ等と若者の心理とを関係づけるのである。太陽は戦場とそこに戦う人間を見下している。また逆に、戦場の人間は太陽を見上げる。この地上と太陽の関係にこの作品のテーマを支える様々な劇的・象徴的な意味が見出されるのである。(この作品の太陽に関して R・W・ストールマンをはじめ、エドワード・ストウンなど二・三人の人がそれぞれの立場から意見を述べているが、ここで一つ一つ比較検討する余裕のないことは残念である)²⁹⁾

クレインの太陽の描き方は以下に述べるように極めて印象派的にその色や輝きを強調して描かれている。ところが、注目すべきことには二度と同じ表現は用いられていない。それは刻々に変化する戦場と若者の心理の動きの二者を反映している故でもあるし、またそれを敢て意識的に行っている故でもある。以下物語の展開の順を追って太陽の様々な意味をみてみよう。

I たしかに太陽は光源である。その光線はこれから始まろうとする戦いの場を、また、兵士達の姿をてらし出して行

く。三章の中頃に描かれる太陽は若者に印象派的な視界を与えて行く *disclosing* という性格の太陽である。

The sun spread disclosing rays, and, one by one, regiments burst into view like armed men just born of the earth. The youth perceived that the time had come.^②

II 人を盲目にする夜の闇に対して昼の日の光りは物のあやめをあきらかにし、それだけに夜の恐怖を和らげてくれる救いである。夜間に敵陣の灯火を見て緊張・疑惑・興奮・恐怖等の状態に陥っていた兵隊達は朝を迎えてほっとする。冗談の一つも出ようというものである。太陽そのものではないが、朝の太陽の光線はこのような兵士達の心理を反映して次のように書かれている。

The rushing yellow of the developing day went on behind their backs. When the sunrays at last struck full and mellowingly upon the earth, the youth saw that the landscape...^③

この太陽の性格は *mellowingly* という表現に示されているといえる。

III ところが、このように兵隊達の心理を反映する太陽は、同時に、地上において殺伐な血なまぐさい殺し合いが行われているのを一向に気にしない無関心な太陽である。無我夢中で生れてはじめての戦闘を切り抜けた若者は、戦い終つて常と変らぬ青々とした空や太陽の輝きを見て驚きに打たれる。若者がはじめての戦いを切り抜けた五章の終りはこう結ばれている。

As he gazed around him the youth felt a flash of astonishment at the blue, pure sky and the sun gleamings on the trees and fields. It was surprising that Nature had gone tranquilly on with her golden process in the midst of so much devilment.^④

太陽の常にかわらぬ輝きは若者にとっては驚きのままとであった。ここに書かれたように、自然は人間の労苦、生死に全く無関心であつて、太陽はその人間に無関心な自然の象徴に外ならない。

IV 同様に、地上の出来事を意に介しない太陽は、若者が戦列を離れて森の中へ逃げ込んだときにも再び現れて来る。ところが、血なまぐさい戦争に無関心な太陽は今の場合その戦争を忘れようとしている若者にとっては慰めであり、救であつた。

After a time the sound of musketry grew faint and the cannon boomed in the distance. The sun, suddenly apparent, blazed among the trees. The insects were making rhythmical noises. They seemed to be grinding their teeth in unison. A wood-pecker struck his impudent head around the side of a tree. A bird flew on a lighthearted wing.

Off was the rumble of death. It seemed now that Nature had no ears.

This landscape gave him assurance.

同じ太陽でも、身を置いたシチュエーションの相異によつて、このようになぐさめとなる場合もある。この場合の太陽は、若者の心理を反映するIIの太陽と同じ性格であつて、人間と感応する自然の象徴ということが出来る。

V ところが、森の中で死体に出くわして死の認識を得た若者が戦場へ戻る途中、沢山の死体が転っている野原に來た時、太陽は再び人間に無関心な太陽となつた。

A hot sun had blazed upon the spot.

VI 更に若者は自分の部隊に戻つて行く途中で負傷したジム・コンクリンに出会い、先程述べたように彼の戦死する様を目撃する。ジムの死は若者にとっては犠牲の死であつた。友人の死に対する怒りが、憤然と心底から湧いて來た。この第九章は次のように結ばれている。

The youth turned, with sudden, livid rage, toward the battle-field. He shook his fist. He seemed about to deliver a philippic.

“Hell—”

The red sun was pasted in the sky like a wafer.

この太陽はこの作品中で最も有名な太陽で、屢々論争的の的となつて来たらしい。私の考えるところでは、この太陽は red と wafer という。グロテスクなイメージに解釈の鍵があるように思える。夕方とか朝の太陽は別として昼間の太陽の色は決してと云つてよいほど赤くはない。光線の加減でひょっとすると、万が一にも赤く見えることはあるかもしれないが、クレインは他の場合の太陽を描くに當つてその輝きを何度か異つた言葉で表現はするもの、決して「赤い」という表現はとつていない。ところがこの昼間赤く見える筈が殆んどない太陽をクレインは『赤い太陽』と表現するのである、既にのべたように、クレインの印象派的な心理的色彩において、赤は red rage の赤であり、red letters of curious revenge の赤である。更にシムを殺したのは red wings of war とか、或は the red animal war とか、赤という心理的色彩を与えられた戦争である。若者はシムの死を見て戦争に怒つてゐる (with sudden, livid rage) のであつて、この場合の若者の心理において、太陽は彼の心理的明暗を表現して『赤い太陽』red sun でなければならぬ必然性があつた。『赤』は先程述べたようにこの作品の基調であつて、このように決して無意味ではないのである。一方、これも既に述べたごとく、シムの死は彼にとつては『一種の儀式』a solemn ceremony であり、彼の死にまみには『何か聖式に似たもの』something ritelike があつた。wafer はミサに使われる聖餐であつて、あきらかに死の儀式と連関を持つてゐる。即ち wafer のような red sun とは、いたましい友人の死——それは戦争に対する怒りを呼びおこした——によつて聖別を受け、精神的によみがえつた彼をうつつし出す象徴に外ならない。若者の怒りと、死による救の二者が混り合つて、The red sun was pasted in the sky like a wafer. という一文に凝縮されてゐるといえる。

VII かくの如くして恐怖をぬぐい去つて若者は部隊に帰り目まましい戦ぶりを見せる。戦い終つた時、第十二章の結びには bright and gay という太陽が現れる。

VIII A cloud of dark smoke, as from smoldering ruins, went up toward the sun now bright and gay in the blue, enamelled sky. 更に戦場を転じて戦うことになせよとめざましい働きを示した若者は、最早や、戦争におののく一介の農夫あがりの若者で

Stephen Crane の小説について

はなくなった。彼は古強者であり、英雄であった。彼の勇敢な行為は金色に輝き、戦闘を終えた若者は黄金色の記憶の映像をたのしむのである。そして、この若者を象徴するが如く物語の結末には金色の輝きを見せる太陽が現れるのである。

...He had been an animal blistered and sweating in the heat and pain of war. He turned now with a lover's thirst to images of tranquil skies, fresh meadows, cool brooks—an existence of soft and eternal peace.

Over the river a golden ray of sun came through the hosts of leaden rain clouds.

このようにみてみると、『赤い武勲章』に描かれる太陽は、何等かの形で物語の展開に関係のある意味を持っている。しかもその太陽には、それぞれ印象主義的な色彩感覚でとらえられた輝きであるとか色が与えられていて変化していく若者の心理を逐次表現している。明らかにこれは印象派的手法によって描かれた太陽というイメージが、若者の心理内容を表現する象徴となっているといえる。象徴としての太陽に於てこの作品の統一が見られると云っても差支えないであろう。若者の心理に重大な変化が及ぼされたとか、彼が異常な経験をしたことを描いた章の最後にきまったように様々な性格の太陽があらわれることによってこのことはうなづけるであろう。

さて、『赤い武勲章』にあらわれた太陽はこのように若者の心理内容と密接な関係がある。しかしながら、既に見たようにその関係は必ずしも一様ではない。つまり、太陽は若者の怒、喜びなどの象徴として現れることもあれば、地上における人間の様々な所業に全く無関心に現れることもあった。前者の場合においては、太陽は人間の感情や心理を同質的に反映する。若者の意気が上れば太陽も染しげに輝き、前者は太陽に同質的な感情を認める。太陽と人間の間に一種微妙な呼応関係があるといえる。このような太陽は、あきらかに、人間と呼応する自然、どちらかといえばロマンチストの自然をあらわしているといえよう。ところが、一方、後者の場合のように、その呼応関係が破壊されることもあった。恐るべき殺戮の戦を終えて空を見上げた若者は、地上の悪魔的所業にも拘らず平然と輝いている太陽を見て驚

きを禁ずることが出来なかった。Ⅲの太陽はそのような人間の所業に無関心な自然をあらわしている。再び繰返すならば、クレインはこう書いている。

It was surprising that Nature had gone tranquilly on her golden process in the midst of so much devilmint. (前掲Ⅲ参照)

この人間の所業に無関心な自然は明らかにナチュラリズムの自然である。自然観の変遷をここに述べる余裕はないがナチュラリストにとって、自然は最早ロマンチストが云うような、人間と呼応する同質的な恩恵的な自然ではなく、人間を支配し、人間をその法則に従属させようとする一個の力に外ならなかった。その法則の適用には何の情実もなく、一切無差別に、機械的にその業務を遂行するのである。だがナチュラリストにとって、必ずしもそれは悪意があるというのではなかった。自然は進化というそれ自体の目的を持ち、この目的にかなう者、すなわち適者を勝者として受け入れるからである。ただ目的の遂行に当っては情実を一切示さない。このように考えたとき、自然は人間に対して全く無関心であるとしたか考えられなかった。

自然に悪意はない。巨像の如き無関心を *colossal indifference*、定められた目的に向う巨大な趨勢があるのみである。そのとき、自然は巨人の如きエンジンとなり、大きく恐ろしい、巨大なサイクロプス(シシリー島の片眼の巨人)の如き力、悔いを知らず、容赦・寛容を知らないがねの心臓を持ったリヴァイアサン *Leviathan* となり、涅槃を得た如く静かに、道をさえぎる人間というちっぽけなものをおしつぶして行くのである。^②

とF・ノリスも『たこ』*The Octopus* (1901) の中で書いている。『赤い武勲章』の若者が恐ろしい戦闘を終えて見上げた太陽に認めたのも、この「無関心さ」を示す自然であった。

この自然観は一八九七年に書かれた『オープン・ボート』*The Open Boat* において、一層劇的に現われている。物語は難破した船から小さなボートにのって逃れた四人の男、すなわち、船長、給油係、コック、報道記者の四人が、力を合せ、波と戦って岸にたどりつくという話である。

ボートが陸に近づいたとき、浜辺に風見塔が見えた。ボートの四人が、波が高い為に浜に近寄れず沖合で苦労を重ねているのにその塔にのぼってこちらを見てくれる人がいないのは全く不可解なことだった。その時、報道記者の眼にこの塔は人間に無関心な自然の象徴と思えるのだった。

この塔は、蟻どもの苦しみに背を向けて立っている巨人だった。報道記者にとっては、それは個人の苦悶のさ中にあっても平然としている自然、——風の中にある自然、人間に見られている自然の平靜さ——をある程度あらわしていた。そのときの彼には、自然は残酷であるとも、慈悲深いとも、また当てにならないとも、思慮深いとも見えなかった。だがそれは無関心、にべもなく無関心であつた。(She was indifferent, flatly indifferent.)

ようやくの思いで難破船を脱し、波と闘いながらやっと岸近くまでたどりついたにも拘らず、救われることもなくこのまま死ぬなどということが起つてよいだろうか。運命に対する彼等のこの怒りが、自然に向つて投げつけられる。

人間の心の中に、自然は人間を大切なものと思わず、人間を葬つたところで何ら宇宙を指うものではないと思つてゐる、という考えが浮ぶときには、人間は最初自然の神殿に煉瓦を投げつけたいと願ひ、ついで、煉瓦も神殿も存在しないという事実を深く憎むのである。眼に見える自然のあらわれならどんなものでも、きつとその人間の嘲罵の紙つぶてを喰うことだろう。

だが、運命は運命であり、無関心な自然はあくまで無関心である。海岸によせる波が高く、ボートにのつたままでは浜辺に行きつけないので四人は海中にとび込み、泳いで岸に向つたが、他の三人が無事岸に着いたのに給油係だけが死体となつていた。

夜が訪れたとき、白波は月光に照らされてよせては返し、風は大海の声のひびきを岸の男たちにもたらした。そして彼等は、いまこそ意味を語ることが出来るように感じた。

自然は人間に不誠実であり、裏切者であり、全く人間に無関心である。死は全く無目的のおとずれて来る。それは『赤い武勲章』の死と異つて全く無意義である。若者はジムの死に対する怒りを外部に向けてそこに自分の救を得るこ

とが出来た。しかし、ここに生残った三人には怒りを向ける対象はない。このやり場のない怒りが鬱積する暗さ。そして、生き残ったよるこびがその怒りで心中に凍てついた冷たさ。このペシミスティックな、運命論的な暗さと冷たさがこの作品の基調となつて、作品全体に流れている。

『赤い武勲章』の若者は軍隊という機構の中の自分を *moving box* の中にいると感じた。『オープン・ボート』の四人をのせた小さなボートは、それ以上に自主的な可能性を限定づけられた自然と闘う決定論的小世界、いわば、*deterministic tossing box* とも表現される暗い冷たい世界である。何よりもこの世界を物語るのはクレインの文体であつた。『赤い武勲章』が原色を多く用いて、どちらかと云えば、派手な効果を達成し、動的で変化の多い情景をとらえたのに反し、『オープン・ボート』は逆に色彩を抑えることによつて、僅か四人の人物という簡素な人物配置や、大海原と一隻のボートという単純な背景を描きつくし、更に物語の暗い内容を描いたといえる。例えば、この作品は次のような書出しではじまつている。

None of them knew the color of the sky. Their eyes glanced level, and were fastened upon the waves that swept toward them. These waves were of the hue of slate, save for the tops, which were of foaming white, and all of the men knew the colours of the sea.

「誰も空の色を知らなかつた」という、どちらかといえば唐突な感じを与えるこの書出しは、ジョセフ・コンラッド *Joseph Conrad* が愛した一文であつた。この短い文章に四人の人間の心理状態及びこの作品の暗さと冷たさが、凝縮されているといえる。大波に採まれている小舟の人々にとっては、波頭を白く逆巻いて襲つて来る波の一つ一つがボートをくつがえる危険を持つている為、陸地は見えぬかと水平線に眼をやることはあつても頭上をふり仰ぐ余裕はない。更に、この波の危険を切り抜けようとし、陸地を発見しようという空しい希望にのみ心をうばわれているボートの人々には、水平線の上に連つて拡がる空はあつても無きに等しい。彼等の眼に空が映ることはあつても、それは水平線によ

って区別される単なる空間に過ぎず、ただ眼に入るだけでも誰も色など意識しない。空に色はあったかもしれないが、ボートの四人の心理的色彩においては、空の色は無きに等しかった。「誰も空の色を知らなかった」とは色の無い空の色の描写である。

クレインの表現は時として唐突な感じを与えることがある。例えば、既に触れた『マギー』の gruesome doorway にしても、表現過剰の嫌いがあるし、同様に『赤い武勲章』の The red sun was pasted in the sky like a wafer. Sorry blue も奇異な心像であるといえるかもしれない。そしてこの『オープン・ボート』の書出しにも読者にいきなり一つの情景を提出する性急さを感じられる。J・コンラッドでさえもクレインの文体を『オープン・ボート』中の言葉をひいて barbarously abrupt と非難したこともあったという。だが既に見て来たように、それ等の表現は、その表現が置かれたコンテクストに於ては全く適切であり、動かし難いものであった。クレインは決して美文家ではない。しかし、自分が描こうとする情景にふさわしい文章を駆使する力を持っていた。「彼は自分では拒んだけれども rhetician であつた」とジョン・ベリマンも云っている。多くのナチュラリストは人生の眞実を追究することに専心して文章をかえり見なかった。F・ノリスの如きは「誰が立派な文体なんか気にかけるものか。君の物語を語りたまえ、そして、文体なんかくたばってしまえ。我々は文学なんて欲しはしない。人生を欲するのだ」とまで云っているが、クレインはある人生を描くにふさわしい文章の必要性を理解していたということが出来るのではなからうか。

註

① 以下印象主義に関して

福島繁太郎「近代絵画」(岩波新書) 一頁—三十三頁

Milton W. Brown, *American Painting* (Princeton U. P., 1955)

Encyclopaedia Britannica; *Encyclopaedia Americana*

② Milton W. Brown, *Op. cit.*, pp. 22-3.

- ③ R. W. Stallman *Op. cit.*, p. 186.
- ④ *Ibid.*, GM, p. 142.
- ⑤ *Ibid.*, GM, p. 116.
- ⑥ *Ibid.*, RB, p. 250.
- ⑦ T. Beer, *Op. cit.*, p. 366.
- ⑧ R. W. Stallman, *Op. cit.*, RB, p. 303.
- ⑨ *Ibid.*, RB, p. 267.
- ⑩ *Ibid.*, RB, p. 257.
- ⑪ *Ibid.*, RB, p. 246.
- ⑫ *Ibid.*, RB, p. 226.
- ⑬ *cf. Ibid.*, Introduction to RB & Notes
Edward Stone, "The Many Suns of RB" AL XXIX No. 3.
- ⑭ R. W. Stallman, *Op. cit.*, RB, p. 248.
- ⑮ *Ibid.*, RB, p. 241.
- ⑯ *Ibid.*, RB, p. 265.
- ⑰ *Ibid.*, RB, p. 274.
- ⑱ *Ibid.*, RB, p. 278.
- ⑲ *Ibid.*, RB, p. 287.
- ⑳ *Ibid.*, RB, p. 332.
- ㉑ *Ibid.*, RB, p. 370.
- ㉒ Frank Norris, *The Octopus* (N. Y., Garden City; Doubleday, 1954) p. 286.
- ㉓ R. W. Stallman, *Op. cit.*, 'The Open Boat', p. 443.
- ㉔ *Ibid.*, OB, p. 439.
- ㉕ *Ibid.*, OB, p. 447.

Stephen Crane の小説とその

- ⑳ *Ibid.*, OB, p. 421.
㉑ Joseph Conrad, "Introduction" to T. Beer, *Op. cit.*, p. 219.
㉒ John Berryman, *Op. cit.*, p. 285.
㉓ Quoted in A. Kazin, *Op. cit.*, p. 75.

V クレインの世界

— 結 語 —

以上、クレインの代表作を分析しながら、そこに現われた様々な傾向や要素を指摘・考察して来たが、すでにあきらかなように、クレインの根本的なもの見方は、同時代のリアリスト、或は、ナチュラリストと呼ばれる作家たちと極めて酷似している。殊に、環境、死、自然などに対する一連の態度はあきらかに彼をナチュラリズムの作家と見做すことを可能にしている。しかし、そこにはまた非ナチュラリズム的な要素も多分にあつた。『赤い武勲章』にあらわれる死、或は自然観の一部には理想主義的な面もあつたし、印象派的な、主観を投入する描写もあきらかに科学的客観主義以上の効果をねらっている。

これらの異質的な要素の混入は、アメリカ文学におけるその後のナチュラリズムの発展と浸透から見れば、たしかにその発展の過渡期的現象だといえるかもしれない。クレインの愛好する作家の一人がトルストイだつたという事実は、彼の理想主義的な一面や、偽のモラルに対する厳しい追究を説明してくれるであらう。

だが、ここで我々はアメリカのナチュラリズムがとつた方向を見てみなければならぬ。結論から先に云えば、クレインのナチュラリズムは、ノリスの如くフランスのナチュラリストからの歪んだ影響を受けてはいない、また社会に対してエキサイトしてもいないのである。

ナチュラリズムの文学の始祖であるゾラに対する二十世紀の批判は、彼の理論と実践に多くの誤があることを屢々指摘している。ゾラの誤とは、第一に、彼が影響を受けたという実証主義哲学者コント、或は科学的芸術批評家テヌヌ、実験医学のクロード・ベルナル等の思想、殊に前二者の思想そのものが多くの矛盾を含み、極端な誇張が行われ、自家撞著を蔽していること。第二に、ゾラがこれ等の思想を十分の理解もなしに独断的に応用したこと。最後にゾラの作品そのものが、ゾラの主張と多くの矛盾を含んでいることである。特にあとの二つは全くゾラが責を負うべき点である。「トリリングも、ゾラを弁護しながらもゾラの『実験小説論』が「彼の天才を傷つけるのみならず、彼の実際の方法を誤つて示すものである」と認めている。例えば、ゾラは「医師という言葉を小説家という言葉に置き換れば、大抵の場合充分である」と云いながら、科学的客観的であらねばならない筈の医師が、自己の描く世界にエキサイトしてしまっている。その結果・彼の作品には道德的理想が持込まれたり、ユートピアが描かれたり、或は異常さを強調しすぎた事件の続出が見られることになった。ところが、このような彼の主張と矛盾する一面がアメリカ文学に入り込んで来たと思われる節がある。アメリカで最初にゾラに傾倒したF・ノリスはゾラの矛盾とは考えずにそのまま受け入れている。『小説家の責任』The Responsibilities of Novelist というエッセイ集の中で彼はこう云っている。

ゾラの理解するナチュラリズムは、結局、ロマンチズムの一形態に過ぎない。この自然主義者は、普通の人々——その関心や生活や、そこにおこることどもが普通でありふれているという意味での普通の人々に注目しない。自然主義的物語の諸人物には恐るべき事件が發生しなければならぬ。それ等はありふれたものから歪められておらねばならず、静かな波乱のない日常生活の繰り返しもからもぎとられ、巨大なおそろしい劇、放たれた情熱や、血や、突然の死を作り出して行く劇の真直中へなげ込まねばならない。ゾラ氏の世界は大きな事物の世界 a world of big things である。巨大なもの、手強きもの、恐るべきもの the enormous, the formidable, the terrible に、価値があるのだ。ここには茶飲み悲劇はない。

彼がゾラに認めたこのロマンチズムは、彼のどの作品にも窺うことが出来るであろう。『巨大なもの、手強きもの、

恐るべきもの』とは恐らくノリスのモットーであつたらう。このことは、例えば、自然の無関心さを表現するのに當つて、クレインが *Adly indifferent* と表現したのに対し、ノリスが *colossal indifference* と表現したことを見てもあきらかである。

だが、これはノリスだけのモットーであつたらうか。ドライザーをはじめ、S・ルイス、U・シンクレア、ドスパンス、J・T・ファレルなどの描く世界が何等かの形でこの『巨大なもの、手強きもの、恐るべきもの』を具現しているのを否定することは出来ない。それは一つには、アメリカ社会そのものがこの『巨大なもの、手強きもの、恐るべきもの』を内在していた故でもあろう。資本主義が発達して龐大な富の集中的蓄積が行われる。工業化、機械化の運動が全国的にひろまる。それに伴う様々な社会現象が現れて来る。成金、失業者の出現。人間の均一化、安易化。華やかさの反面の悲惨、困窮、醜さ、悪の増大。個人対社会機構の戦はいよいよ凄惨な様相を呈して来る。彼等が好むシカゴとはこういう諸現象を呈するアメリカ社会の象徴でもあつたらう。アメリカのナチュラリストの関心が広汎で社会的であり、こういう社会に彼等が信じた自然の法則が適用されたことは既に第Ⅱ章において指摘した通りであるが、ナチュラリズムそのものがアメリカ社会の風潮であつたともいえる。「われわれにとってナチュラリズムとは一つの派というよりは、むしろ多数のパターンや、急速な社会変化、機械や『事実』に対する心酔を伴っている現代アメリカ生活の空気そのものの中に存在する感情の風潮に外ならなかつた」とA・ケイジンも述べている。このような観点に立つてみると、アメリカのナチュラリズムは、その描くところの広汎な社会的な様相においても、描かれた内容においても、また、大作、連作を連ねる作品の龐大さにおいても、文字通り *a world of big things* であつたといふことができるであらう。

これにひきかえクレインは極めて小規模である。作品の長さにしてもが短い上に、社会的な視野の広さもない。なるほどスラム街や娼婦をとり上げて、異常なものに対する関心の一端を見せはしたが、それも既に見たように決して巨大

なものでもなければ、どぎつい細部描写を連ねるのでもない。彼の文体を説明するに当って凝縮という言葉を二、三度用いて来たが、彼の世界は凝縮された世界である。つまり、彼のキャンバスには他のナチュラリストが好む、巨大さ、社会性、異常さ、は必要ではなかった。彼にとつては『マギー』の如き、少数の人間関係であるとか、『青いホテル』に描かれた自分の恐怖心が作り出していった抜きさしならない状況、或は『オープン・ボート』の限られた空間に置かれた状況など、極めて限定されたセティングがあれば事は足りたのであって、彼はその限られたセティングの中に、巨大さや恐るべきものではなくて、緊迫した人間のドラマを求めたのであった。このことは、『赤い武勲章』が歴史的社会的に大きな事件を扱いながら、局面を一人の兵隊が置かれた小さい一場面に局限し、その限られた場面の移りかわりにおける彼の心理的なドラマを描いていることによつてもあきらかであろう。彼の世界は文字通り a world of small things であつた。

他のナチュラリストと同様にクレインは決してアメリカ社会に満足していたのではない。だが、彼等がその不満足を社会に対する正面切つての改革的な戦として、或は、個人の脅威に対する反撥として表現しようとしたのに対し、クレインは全然そのような動きを見せなかつた。彼は社会の進む方向に関心を持たなかつたし、ましてや社会主義にも向わない。或は、個人は滅んでも人類はさかえると信じたF・ノリスの楽天主張も持たない。彼はむしろそういうエキサイトした目的意識を持つ人々を軽蔑しさえもする。そこには、二十九歳という若さで死んだ彼の若さの情熱は全然見られない。むしろ、ただ揶揄的な冷たさがあるのみだつた。彼は詩の一つに次のように書いている。

I saw a man pursuing the horizon;

Round and round they sped.

I was disturbed at this;

I accosted the man.

Stephen Crane の小説について

“It is futile,” I said,

“You can never...”

“You lie,” he cried,

And ran on.

おそらく、これは彼の最も根本的な冷い態度を示した言葉だと考えられるが、彼は、このような、改革心・進歩観・希望などを一切持たない、冷い、それでいて皮肉な世界に任んでいる。彼の凝縮された a world of small things を特色づけるのはこの冷たさ、しかも皮肉な冷たさであったといえるであろう。『青いホテル』ではスウェーデン人が死の恐怖を脱してホテルを出た途端に殺されるし、『オーブロン・ボート』ではやっと陸にたどりついた時に給油係が死んでしまう。実に皮肉な冷い設定である。そういえば、アイロニーは彼の殆んど作品にうかがうことが出来るが、そのアイロニカルな設定がのがれることの出来ない運命となったとき、実に救い難いベシミズムが生れて来ている。

要するに、アメリカのナチュラリスト達が外部の世界にエキサイトし、これをリアリスティックな細部描写や量でもって表現しようとしたのに反し、クレインは、冷い、皮肉な、凝縮した小世界の中で、いわば自分の内部に身をひそめて人間のドラマを求めていたといえるであろう。そこに彼の鋭いデリケートな感受性と想像力が独特の唐突なグロテスクなイメージを生み、色彩描写や心理の洞察に特異な感覚を働かすことが出来たと考えられる。しかしながら、それは結局一種の自己消費、自己燃焼的な活動であったといえるであろう。というのは、こういうことである。つまり、たしかにアメリカのナチュラリストの多くは外部の世界に、具体的に云えば社会に対してエキサイトした。それは結局彼等が社会に対し反撥を感じ、社会の脅威を個人の上に敏感に感じていたからに外ならない。いわば社会と個人の摩擦が彼等の文学の源であった。彼等が描く社会対個人の戦は実は彼等の内部に於て戦われていたといえるであろう。彼等のエネルギーの源は、この彼等の内部の戦に外ならなかった。ところがクレインは、社会に対して正面からの戦を拒んだの

みならず、個人という考えを持っていなかっただけで、持っていた、なかつたとは云い過ぎかもしれないが、彼にとつて人間とは個人以前の、より生理的、より感情的、より基本的な存在であり、社会というよりは、社会以前の外部の世界や自然に圧倒されている人間に過ぎず、一つの状況に追い込まれた人間に外ならなかつた。このことは彼の作中人物の多くが固有名詞を欠いていることによつてもうかがえるであらう。『マギー』の最初の表題は単に *A Girl of Street* であつたということである。『赤い武勲章』のヘンリー・フレミングは「若者」に過ぎず、『青いホテル』のスウェーデン人は最後まで名前がない。『オーブン・ポート』に於ても、死んだ給油係は実名の「ピリー」で呼ばれているが、他の三人は職名で呼ばれているに過ぎない。このような事実が物語るように、クレインが追究したのは特異な性格の故に存在理由を持つ個人というよりは、むしろ特定の状況に投込まれた普遍的、基本的な人間といえるであらう。ここに生物的人間というナチュラルリスティックな人間観を見ることは容易であるが、同時に、そこには創作エネルギーの無限の源泉となつた社会意識、社会对个人の戦の意識が欠け、人間群对人間とか、自然对人間といった基本的問題しか生れて来なかつたといえるのではなからうか。彼のナチュラルリズムがアメリカのナチュラルリズムの主流と離れ、過渡期的性格を持つてゐるというのもこの点に於てであるが、結局、クレインの限界もここに胚胎していたといえよう。つまり、彼の人間追究そのものに限度があつたのではなからうか。彼が身をもつて体験する事件を求めて旅行したという事實は、彼の人間追究には単に想像力では創作されない常にリアルな感覚が必要であつたことを物語っている。彼の文学はこの自らのリアルな感覚の燃焼によつて生れたものに外ならない。彼の詩に書かれた自分の心臓を食る男は、またクレインの自画像であるといえるのでなからうか。

In the desert

I saw a creature, naked, bestial,

Who, squatting upon the ground,

Stephen Crane の小説とこぼ

Stephen Crane の小説とその詩

Held his heart in his hands,
And ate of it.

I said, "Is it good, friend?"

"It is bitter—bitter," he answered;

"But I like it

Because it is bitter,

And because it is my heart."^⑨

註

- ① 川口篤訳：『ザラ「獣人」』(岩波文庫) 305—6頁
- ② I. Trilling, "In Defense of Zola," *A Gathering of Fugitives*, (Boston; Beacon Press, c 1956) p. 14.
- ③ 川口篤訳：『ザラ「同上書」』 305頁
- ④ Quoted in A. Kazin, *Op. cit.*, p. 76.
- ⑤ A. Kazin, "American Naturalism: Reflections from Another Era," *The American writer and the European Tradition*, ed. by M. Denny & W. H. Gilman (Minneapolis; Univ. of Minnesota Press, c 1950) p. 121.
- ⑥ F. Norris, *The Octopus*, p. 361.
- ⑦ S. Crane, *Collected Poems*, ed. by W. Fullett (N. Y.; Knopf, 1951) p. 26.
- ⑧ *Maggie* の結末も既に見たように『アイロニカル』である。また『赤い武勳章』においても若者が現場から逃げ込んだ先の森で死
人に会うとか、逃走まで企てた臆病な若者が英雄になるなど、『アイロニカル』の設定が多い。その他『デモージの母』『怪物』
『戦争の一挿話』『三人の不思議な兵隊』など物語の設定にも『アイロニカル』がうかがえる。
- ⑨ cf. R. W. Stallman, *Op. cit.*, Introduction to Mg.
- ⑩ S. Crane, *Collected Poems*, p. 5.