

## モダニスト・スタインベック

——マクロの文学・その二——

杉 山 隆 彦

数年前、私は本誌上で「マクロの文学——グロテスクとノンセンス——」という試論を発表した<sup>(1)</sup>。それは二十世紀文学に対する私独自の見方を提出したものであったが、もちろん私は、今世紀の世界の文学がそのような単純な尺度だけで処理し得ると考えていたわけではない。むしろ、おおいに不満であったといふべきだろう。

私の不満の原因はさしあたり、ふたつに要約することができる。そのひとつは、その試論の中にうまく融合すべき場所を持たないと判断したために、今世紀アメリカの重要な作家であるジョン・スタインベック (John Steinbeck, 1902-68) に言及することを差し控えたことである。他のひとつは、二十世紀文学を扱ったと称していないが、現在の私たちに身近かであるはずの最近年の重要な作家たちを、ほとんど視野に入れることができなかった点である。

その後、近年になって登場してきた、アメリカの、いわゆる「ニュー・ライターズ」(New Writers)<sup>(2)</sup>たちの作品を読み進むにつれて、私が先の小論で扱ったマクロの文学の領域が、「モダニズム」(Modernism)と称せられる一時代の文学運動の場とほぼ等しいものであったこと、そしてそのモダニズムの時代が終焉に近づき、<sup>(3)</sup>次に来たるべ

き文学の誕生を用意しつつあること、を感知しないではいられなくなった。この経験は、更にもうひとつの発見を私にもたらしにくれた。すなわち、先の小論で扱うことを差し控えざるを得なかったスタインベックが、モダニズム（あるいは、モダニズムの終焉）という尺度を用いることで、「マクロの文学」論の中にうまく融けこめるのではないか、という発見である。作品の題材、構成、表現上の技法等に対するスタインベックの絶えざる探求の姿勢は、そのことを明確に裏付けてくれる。

## 1 モダニズムの枠組み

モダニズムの枠組みを一般的に考えるとき、政治の分野では、普通選挙というシステムの導入による、自由主義・民主主義の確立を土台として、モダニズムが始まったと言えるだろう。経済の面では、科学技術の支配の確立を基礎とした、工場生産工業における資本と労働の分離から始まった、と言っても、大きく間違っていないだろう。このように、政治・経済の分野では、歴史上の時代区分として、モダニズムがいつ始まったかを規定することができるとはならない。

「モダニズム」という用語の使用が明確に辿られ得るのは、キリスト教の場合だけである。カトリックの内部では、一九〇七年九月八日に、法王ピオ十世が全世界の枢機卿に当てる回勅 (Encyclical Letter) の中で、「教義のモダンな (Modernistarum) 解釈は、あらゆる異端の合成物である」として、そのような新しい解釈を唱え教えるローマ・カトリック教会内の聖職者たちを断罪した時に初めて用いられた。プロテスタントの内部では、一八九八年に、近代的聖職者連合 (Modern Churchmen's Union) が結成された時が最初であった。この場合、「モダニズム」は「リベラリズム」とほぼ同義で使用され、それは「根本主義」 (Fundamentalism) に対する概念として理解され

ている。

しかし、文学、あるいは美術・音楽・建築といった芸術におけるモダニズムとなると、それがいつ始ったかという時代区分の正確な設定は、ほとんど不可能と言わなくてはならない。

モダニズム文学の概念を広く捉えて、ロマン主義 (Romanticism) や自然主義 (Naturalism) に反抗して、第一次世界大戦後に文学・芸術の世界で起こった新しい実験的な運動、と規定することはできるかもしれない。また更に幅を拡げて、今世紀の初頭をそのスタートの時期とすることも可能になるかもしれない。ただしその場合でも、エドガー・アラン・ポウ (Edgar Allan Poe, 1809-49) の計量詩学<sup>(4)</sup>は典型的なモダニズムではなかったのか、という強力な異論がたまたま提出されてしまふだろうし、メルビル (Herman Melville, 1819-91) の『白鯨』(Moby-Dick, or the Whale, 1851) や『詐欺師』(The Confidence-Man: His Masquerade, 1857) が、モダニズムの勃興(?)とともに、一九二〇年代に入ってはじめて、その真価を認められ、にわかにはメルビル研究の気運が高まり、今日に到っている、という事情も忘れることはできない。

私たちが現代を生きていること、そしてその中で営まれてきた文学がモダニズムの文学であるということ、を疑うものはいない。しかし(あるいは、だから)そのような尺度だけでは、スタインベックのみならず、フォークナー (William Faulkner, 1897-1962) も、ヘミングウェイ (Ernest Hemingway, 1899-1961) も、フィッツジェラルド (Francis Scott Fitzgerald, 1896-1940) も、ノールドウェル (Erskine Caldwell, 1903-88) も、すべて「モダニスト」となって、尺度としての役割を失い、無意味なものとなってしまふ。これはおかしくはないか。

モダニズムを時間の尺度で規定する通時的な考え方<sup>(5)</sup>——文学作品を歴史的に縦断して記述・研究する態度——は意味を失い、共時的な考え方<sup>(6)</sup>——文学作品を時代毎に区切って、その中で(歴史的な記述を排除して)研究する態

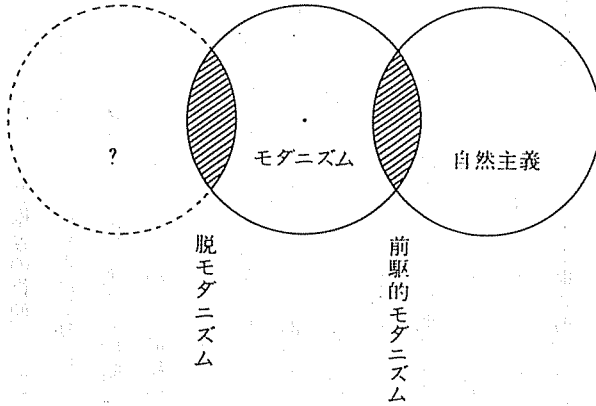
度——を取り入れることがどうしても必要となってくる。つまり、モダニズムを、時間の系列の中の問題として捉えるのではなく、同時代を包み込む枠組みとしての、空間の問題として理解しなくてはならないのである。例えば、シャーウッド・アンダソン (Sherwood Anderson, 1876-1941) は「モダニスト」と呼べるであろうが、彼と同世代のシアード・ドライサー (Theodore Dreiser, 1871-1945) は自然主義の作家であって、モダニストと呼ぶことはできないからである。

二十世紀の初頭から現在に到る文学のありようを、共時的に記述・研究しようとする、そのとたんに、モダニズムのかかえる両義的 (Ambiguous) な性質が表面化してくる。

## 2 モダニズムの両義性

ロマン主義、自然主義の文学と決定的に異なるモダニズム文学の「中心」的装置は、精神分析的方法 (Psychanalytical Approach)、『意識の流れ (Stream of Consciousness)』、内的独白 (Interior Monologue)、『視点 (Point of View)』 (の移動)、『あるいは行動主義 (Behaviorism)』といったような、「如何に書くか」という方法の問題についての、きわめて意欲的な試みであった。それは又、真実の捉え難さに迫ろうとするきわめて意識的な、方法への自覚であり、在来の自然主義的小説作法によっては表現し得ない、ある不毛な世界を文学的に構築しようとする試みから出発していたのである。そこには、第一次世界大戦の引き起こした「大災害」(Cataclysm) (ローレンス『チャタレー夫人の恋人』参照) によって失われた過去の倫理的基盤にとって代わるべき、新しい倫理的基盤の追求という側面があったことも見逃すことはできない。ジェームズ・ジョイス (James Joyce, 1882-1941)、『バージニア・ウルフ (Virginia Woolf, 1882-1941)』、D・H・ローレンス (David Herbert Lawrence, 1885-1930)、『マルセル・プル

モダニズムとその境界領域



スト (Marcel Proust, 1871-1922) マンダロ・ジッド (André Gide, 1869-1951) トーマス・マン (Thomas Mann, 1875-1955) 等の大きな名前がすくに思い浮かぶ。アメリカ文学では、アングラスン、フォークナー、ヘミングウェイ、ラルフ・エリソン (Ralph Ellison, 1914) 等を挙げる事ができるだろう。また、これら作家群の影響を受けたと考えられる、大江健三郎 (1935-) を筆頭とする、わが国の意欲的なモダニストを何人か思い浮かべることができる。

もできる。

アングラスン  
 ドライサー  
 ノリス  
 その他

ポネガット, Jr.  
 ピンチョン  
 ヘラス  
 パース  
 その他

しかし、モダニストの代表格と考えられているジョイスの場合でも、モダニズムのありようは単純ではない。『ダブリン市民』(Dubliners, 1914) は、「幼い少年時代の芸術家の肖像」ともいえるべき「アラビー」などに見られる、豊富なアイロニーとメタファーを含んで、モダニズム文学の片鱗を疑いもなく示しているが、なおかなりの自然主義的色彩を残している。前駆的モダニズム (Pre-Modernism) とでも名付けなくてはならない。

『ダブリン市民』に続く、ジョイス中

期のふたつの作品、『若き日の芸術家の肖像』(A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916) と『ヘリメス』(Ulysses, 1922) は、意識の流れと内的独白の手法を駆使して、真正のモダニズム文学と呼ぶことができる。このふたつは、ジョイス文学の代表作であると同時に、モダニズム文学の代表的傑作でもある。

しかし、ジョイスが十五年の歳月をかけた最後の作品『フィンネガンズ・ウェーク』(Finnegans Wake, 1939) は、奔放に飛び交う「夢のことは」(Dream-language)の連想によって、ほとんど読解を不能にしてしまうほどの、あるいは、ほとんど読解を拒否してしまふような、驚くべき大作で、そこに展開されている世界は、モダニズムの中心から遠くかけ離れた、ノンセンスの<sup>(8)</sup>それであると言わなくてはならない。したがって、仮りに「モダニズム」という呼び方を許すとしても、脱モダニズム (Post-Modernism) と名付けなくてはならないだろう。

このように、モダニズムを一元的なものと考えている限りでは、ひとりジョイスすらも統一的に理解することができなくなってしまうのである。それを可能にするためには、モダニズムにまつわる両義性 (Ambiguity) という観点を取り入れることが必要となってくる。すなわち、モダニズムの「中心」と、その「周縁」とである。

スタインベックは、二、三の例外を除いて、存命中は、<sup>(9)</sup>ニューヨークの指導的批評家たちによって、芸術性の乏しい自然主義の作家というレッテルを貼られ、せいぜいのところ、一九三〇年代の不況の時代を描いた社会派の代表的作家として認められていたに過ぎない。社会的大混乱の時代の中で苦悩する民衆に、暖かい眼を向けて創作活動を続けたのであったが、自分たちの趣味に合わない、自分たちの期待に依えていない、という理由で、彼らは、『勝敗のわからない戦い』(In Dubious Battle, 1936)、『はつかねずみと人間』(Of Mice and Men, 1937) 更には『怒りのぶどう』(The Grapes of Wrath, 1939) に対して、正当な評価を与えようとしなかったのである。あるいは、批評界での彼らの高い地位が、粗削りで筋力たくましいこれらの作品に、したがってまたその底に潜む高い

芸術性に、迫ることを躊躇させていたのかも知れない。『怒りのぶどう』についての、レスリー・フィードラー (Leslie Fiedler, 1917-) の最近の論文<sup>(11)</sup>は、悲しいまでにそのことを証明してしまっている。

小説の場でのモダニズムを、「世界に対する、あるいは世界における、人間の心や意識を描くための、新しい文章表現上の方法、作品構成上の技法、つまり、へ如何に書くべきか」の問題として把えて、果敢に挑戦し、意欲的な試みを行なった運動」と理解すれば、スタインベックは十分すぎるくらいにモダニストである。ウォレン・フレンチ (Warren French, 1925-) の『怒りのぶどう』は意識改革の小説である<sup>(12)</sup>とか、「ポストモダニズムが今後どのような方向性をもつにせよ、意識改革の技法……への傾斜が高まっていくだろう」とかの言説は、『怒りのぶどう』が豊かに蓄えている力、単にモダニズムに留まらず、その先にまで滲透してゆく力強さに、私たちの眼を向けさせてくれる。その意味で、フレンチのこの論文「ジョン・スタインベックとモダニズム——二十世紀アメリカ（人）の感受性啓発への彼の貢献についての一考察」は、画期的な重要性を備えたものと言わなければならない。とりわけ、サブタイトルの中が「アメリカ文学」ではなく、「アメリカ（人）の感受性」となっているところは注目に値する。モダニズム文学への貢献に留まらず、モダニズム以降の、いわば「脱工業化社会」の感受性への影響力を、スタインベック文学が内に秘めていることを暗示しているからである。モダニストとして小さくまとまってしまったヘミングウェイの場合<sup>(13)</sup>との違いが、そこに浮かび上ってくるように思われる。

スタインベックのモダニズムは、先に述べたモダニズムの中心的な装置をあまり用いていないので——ただし、『怒りのぶどう』と『キャナリー・ロウ』(Cannery Row, 1945)（私の見るところでは、スタインベックの二大傑作）においては、視点の移動の効果をあますところなく發揮している。特に後者では、その移動は、コラージュ的とさえ言えるほどの斬新さに溢れている——、周縁的なモダニズムと言わなくてはならないが、「周縁」に位置して

いたということは、モダニズムの次に来るもの、それを超えるもの（ポストモダニズム）への契機を、スタインベック文学が持っていたことの証しとなるものである。ジャクソン・ベンソン（Jackson J. Benson, 1932-）やロバート・ディモット（Robert J. DeMott, 1943-）は、この点を見抜いて、『怒りのまじり』以降のスタインベックの作品群に、ポストモダニズムの予兆を感じ取っているが、私に言わせれば、それ以前から、その兆しは見えていたのである。

スタインベックが用いたモダニズムの装置は、(1) スポットライト対サーチライト<sup>(17)</sup>、(2) 英雄神話<sup>(18)</sup>、(3) アーサー王伝説<sup>(19)</sup>、(4) 非目的論的思考<sup>(20)</sup>、(5) プレイ・ノベレット<sup>(21)</sup>、(6) 中間章による視点の移動、(7) コラーージュの技法、(8) センス対ノンセンス<sup>(22)</sup>、(9) 生態学の方法、等きわめて多彩なものであった。多彩は、しかし、「ばらばら」と同義ではない。右の九つの装置は、(6)・(7)を別として、すべて、時代の支配的な制度からの遁走の手段であり、遁走することによって、自らが信じるものだけを信じて、自由に考えてゆける場の獲得のための手法だったのである。

遁走といえば、『ハックルベリー・フィンの冒険』(Adventures of Huckleberry Finn, 1885)を思い出さないうけにはいかない。そこでは、ハックとジムのふたりがそれぞれに、ハックは陸上で営まれている「お上品な」(civilized ↓ civilized)生活から、ジムは奴隷の身分から——いずれも、当時のアメリカを支配していた制度だ！——逃れて、何かを見つけ出そうとする。いや、子供のハックと奴隷のジムには、何も見つけ出すことはできない。できないけれども、とにかく逃げ出さなくてはならない、ということだけは、本能的に感じ取っていたのである。前世紀の作品ではあるが、この中には、モダニズムの萌芽をはっきりと読み取ることができる。「現代」(“modern”)アメリカ文学はすべて、マーク・トウェインの書いた一冊の本『ハックルベリー・フィン』から出てきているのだ。……アメリカ文学はみな、そこから来ている、それに匹敵するほどの作品は、それ以前にも、またそれ以降に



も、書かれたためではないのだ」とヘミングウェイに言わたのは、まさに、モダニズムに固有の「遁走」の美学を、マーク・トウェーンが、そして、『ハックルベリー・フィンの冒険』が備えていたからに他ならない。

ジョイスの遁走論は、『若き日の芸術家の肖像』の末尾で、ステイーブン・ディードラス (Stephen Dedalus) が、大学の親友で理想家肌の克蘭リ (Cranly) に語りかけるかたちで吐露されている。

いいかい克蘭リ、彼は言った。僕が何をしたくて何をしたくないのかと、きみは尋ねるのだね。じゃ、僕がしたいこととしたくないことを教えてやろう。僕は自分が信じていないことに役立つようなことはするつもりはないよ。たとえ、家のことであれ、祖国のことであれ、教会のことであってもね。僕はできるだけ自由に、できるだけ完全なかたちで、自分を出していこうと思うんだ、人生でも芸術でも僕なりの流儀でね。自分を守るためには、僕が納得して使える僅かな武器で武装してね。さしずめ、沈黙と亡命と巧妙な知恵<sup>(25)</sup>というところだ。

私は先程、(6)・(7)を別として、と書いたので、このふたつについて若干の解説を施さなくてはなるまい。

(6)中間章による視点の移動について。

『怒りのぶどう』において、スタインベックは、ジョード一家の遍歴の物語の章と、彼らを包んでいる時代的・社会的背景を描く章との、二種類の異った流れの章立てを試み、物語の立体化に成功している。スタインベックは手書き原稿、及び『怒りのぶどう』創作と平行して刻明につけていたその創作日記<sup>(26)</sup>の中では前者を「個別章」(the Particular)と名づけ、後者を「一般章」(the General)と呼んでいたが、批評家たちは、後者だけを「中間章」(Interchapters)<sup>(27)</sup>、または(リスカの場合の時々)「あ」込み章」(Intercalary chapters)と呼んでいる。全三十章の

うち、物語章が十四、中間章が十六、とほと交互に組み合わせられている。この点に関しては、中島最吉<sup>(28)</sup>、中山喜代市<sup>(29)</sup>、ロイ・S・シモンズ<sup>(30)</sup>らが優れた考察を発表している。

二本立ての章の組み合わせによって『怒りのぶどう』が立体性を獲得したというのは、しかし、ただ単に、ジョー一家の遍歴の十四章だけでは不完全な物語となってしまう、という意味ではない。同様に、時代的・社会的背景を描いた十六の章をひとつにまとめても、それだけでは社会学の実地検証論文にもならない、という意味においてでもない。そのような、小説の形式面で両者がたがいに巧みに組み込まれて立体化に成功したというのではない。それだけのことならば、『怒りのぶどう』以上に多くの視点をを用いることによって、主人公であるアメリカを縦横に描ききったドス・パソス (John Dos Passos, 1896-1970) の『U・S・A』(U.S.A., 1938)のほうが、はるかに立体的だと言わなくてはならないだろう。ここでは、今世紀の初頭から不況の時代に到る、ダイナミックに移り変わる主人公アメリカの姿が、歴大な三部作<sup>(31)</sup>となって提示されているからだ。ドス・パソスはその際に、アメリカ社会の大立物の伝記、新聞雑誌記事の切り抜き、流行歌謡曲の数小節、あるいは、作者の立場をはっきりと示すカメラ・アイ等、当時としてはきわめて斬新な手法を駆使して、偽りの価値を追い求めているうちに、人間疎外と絶望、社会的搾取、道徳的崩壊とその腐敗を運命づけられた、個人の意志ではどうにも動きの取れなくなった世界すなわちアメリカの悲劇を剔り出したのであった。

二重の章立てによる『怒りのぶどう』の持つ立体性は、しかし、そのような点にあるのではない。もっと深く、この小説の思想とテーマにとって、のっぴきならない形で係わっているのである。端的に言ってしまうと、①「孤立から連帯へ」(from "I" to "We")<sup>(32)</sup>の思想は、かよわい「私」というひとり人間の、ふくらませて立体化するこ

とによって「われわれ」という複数の存在——集合的主体——へと高めてゆく「方陣」の理論<sup>(33)</sup>に支えられて強い説

得力を持つことになる。この思想の、そしてひいては、『怒りのぶどう』全篇のメタファーとして登場する土亀 (land turtle)こそは、この方陣の理論を具体化したものに他ならない。古代ギリシア人たちは、その形状の類似によって亀と方陣とを一体のものに見なしていたし、古代ローマの戦史では、敵の城壁の直下に迫るとき、一隊の兵士が各自の盾を護身に頭上にかざして連ねていたが、その隊形を「亀甲掩蓋」(testudo)と称していた。テステュードゥはまた、城攻めの際に使用された装甲車の一種で、不燃性の弓形の屋根がついていたと言われている。そして“testudo”とは“tortoise”(陸亀)と同義である。

スタインベックが旺盛な読書家であったことは、スタンフォード大学時代からの彼の終生の親友カールトン・シェンフィールド (Carlton A. Sheffield, 1901-89) の証言や、彼の最後の妻となったイレイン・スタインベック (Elaine A. Steinbeck) の「彼はいつも本を読んでいた——むさぼるように読んでいた——しかもあらゆる種類の本を……」という言葉によって明らかであるが、その中には、M・I・フィンリー編『ギリシアの歴史家たち』(The Greek Historians, 1959)、『R・G・ロリングウッドとJ・N・L・マイヤーズの共著』『ローマ時代のブリテン島とイギリス植民地』(Roman Britain and the English Settlements, 1937)、『アイズン・マーガリー』『ブリテン島におけるローマ時代の道路』(Roman Roads in Britain, 2 vols., 1955-57)その他が含まれていたことが確認されている。また、一九二三年一月にスタンフォード大学に復学してからは、ローマ文明、ローマ史等の科目も熱心に受講したと伝えられている。

さらに②「怒りのぶどう」というタイトルは、ぶどう園が描かれているわけではないこの作品にあっては、①と同様に、作品全体のメタファーとして掲げられていることを知らなくてはならない。作品の中では第二十五章の末尾に「人々の心の中に怒り、(wrath)のぶどうがふくらんでたわわに実り、ひたすら収穫の時を待っている」という<sup>(35)</sup>

イメージが一回だけ出てくるにすぎないのだが、これを第二十一章末尾の「国道の上では人々がまるで蟻のようにうごめいて、仕事を求め、食物を探し求めていた。そして怒り (anger) が発酵しはじめた」と比べてみると、個人的な腹立ちを意味する、ごくふつうの怒り (anger) が、神の怒りを意味する、より高次の怒り (wrath) へと大きく昇華して、その象徴としての「ぶどう」が破裂寸前の状態にまで膨らんで立体化されていることがわかる。スタインベックは「怒りのぶどう」というタイトルを、最初の妻キャロル (Carol Janella Henning Steinbeck, 1907-83) の助言によって、共和国の戦いの讃歌 (Battle Hymn of the Republic) <sup>(82)</sup> の第一節第二行から採ったのであるが、その助言をすぐに採用したことの後には、聖書を愛読書のひとつとしていたスタインベックの素養があったのである。この語句がヨハネ黙示録 (アポカリプス) 第十四章第十九・二十節に出ていること、また、ソロモンの歌第七章第七〜十一節に「ぶどう」が出てくることと、同第二章冒頭の「私はシャロンのバラである。そして谷間の百合である」その他を併せて考えると、『怒りのぶどう』最終章のローズ・オブ・シャロンの行動の意味が歴然としてくる。赤児を死産した彼女の大きな乳房と、大きく膨らんだ怒りのぶどうが、ひとつのイメージとなって重なり合い、小説としての完結を見ることになる。

『怒りのぶどう』の章立ての立体性は、したがって、単なる形式上の立体化ではなく、スタインベックという作家の思想の立体的構造と見合ったものであること、つまり、『怒りのぶどう』の担う思想の立体的構造が、おのずから、形式上の立体化を要請していたのであって、中間章による視点の移動という機能は、そのような観点においてはじめて明らかになるのだと言わなくてはならない。

次に(7)カラージュの技法についてはどうか。

私はさきに、『キャナリー・ロウ』をカラージュ的 (作品) と述べた。スタインベック自身は「カラージュ」

(Collage) という術語を用いてはいないが、この作品では、物語と直接に関係のないスケッチやエピソードが、切り貼り細工のように散りばめられていて、一見、散漫な作品という印象を与えるが、それが却って、何ともいえない不思議な効果を生み出している。非常に新しい感覚による作品なので、マルカム・カウリーのような純正モダニスト批評家の理解を超えていたのである。しかし、「散漫」はマイナスのインデックスではない。スタンフォード大学時代から生物学（動物学——とくに無脊椎動物の生態）に強い関心を抱き、その多くの時間を、同大学附置のホプキンス海洋生物研究所 (Hopkins Marine Station)<sup>(87)</sup> で過したスタインベックにとっては、潮だまりに息づく無脊椎動物たちの生態は、散漫でありながら均衡を保って、ひとつの宇宙を形成しているように見えたのであった。すなわち、生態学に対する非常に早い彼の確信であったのである。そのような眼で人間社会を眺めてみると、そこもまた、きわめて散漫な場所でありながら、破綻なく機能していることに気づくのに不思議はない。J・C・スマッツ (J. C. Smuts) の『全体論と進化論』(Holism and Evolution, 1926) をリケッツの影響の下で読み、次第に全体論<sup>(88)</sup> 的な考えを身につけ、ついには、それがスタインベック文学を支える重要な柱のひとつである、方陣 (フアラシク) の理論 (既述) へと繋っていったのである。

カラージュとはパッチワークのことである。ひとつひとつは取るに足らない半端な布切れであっても、それらを寄せ集めて、適当に配置することで、様々な色や形の布切れが独自の模様を描き出して、装飾としての存在感を作り出す。『キャナリー・ロウ』の「散漫」と「全体的統一」の関係は、このようなパッチワークの形式に負っているのだが、それをたゞ形式上の問題に反してはならない。この作品ではキャナリー・ロウ (缶詰横町) に住む多くの人物が、マックとその仲間たちを中心として、日頃お世話になっているドックのために誕生パーティを開くことになるのだが、その第二十七章には、全篇の思想を端的に表わす部分——パッチワークの中心をなすと思われる

模様——が描かれている。

ドーラの店の女たちは、ドックのためにパッチワークのベッドカバーを作っていた。絹を寄せ集めた美しいキルトだった。手近かにある絹といえ、その大半は彼女たちの下着やイブニング・ドレスだったので、そのキルトは、ピンクがかった肌色や、薄紫や薄黄色、鮮紅色の端切れで絢爛たるものだった。彼女たちがこの作業をするのは昼も間近い頃と午後、イワシ船団の男たちがやって来る前の時間だった。共通の努力目標があったので、娼家につきものの喧嘩騒ぎや悪感情はすっかり影をひそめてしまった。<sup>(40)</sup>

右のような（人生）模様のなかで、娼婦は天使となり、ボン引きは聖人に、ばくち打ちは殉教者に、ろくでなしは聖者となってゆくという<sup>(41)</sup>スタインベックの思想が具体化されていることを見逃してはならない。

スタインベックが他の作品においても、パッチワーク・キルトのイメージを巧みに用いて、効果をあげていることはジャクリン・カセリの短かい論文<sup>(42)</sup>で知ることができる。そこでは、『知られざる神に』(To a God Unknown, 1933)のエリザベスがお産をするのに備えて、周囲の女たちが協力してキルトを縫う場面、またエリザベスに対して、生れてくる赤ん坊のためにキルトの縫い方を教える場面があること、『勝敗のわからない戦い』の中でリサが産間近かにあるときの描写は、九行の中で四回も「キルト」が出て来ることで指摘される。アメリカ語法では後の二頁では、キルトの掛けぶとん (comfort) という語が五回も出てくるのが指摘される。アメリカ語法では「カムファット」は「キルト」と同義なのである。カセリは、これらの例証をふまえて、「スタインベック作品の中では、人間の孤立に対する協力の精神というテーマが、キルトのイメージによって強化されている」と述べてい

る。要するに、スタインベックにとってのコラーージュの技法とは、彼の思想と切り離しては考えられない、文学上の重要な装置だったのである。遁走の美学にこれら(6)・(7)の装置を加えた点にこそ、モダニスト・スタインベックの独自性を見る必要がある。

本題に戻ろう。多彩な装置を用いて作り出されたスタインベックの作品は、成功と失敗が入り乱れて、統一的な評価ができ難いからであろうか、たとえばビーチ (Joseph Warren Beach, 1880-1957) は、スタインベックを「主流にはなれないけれども、確かな腕前を持った芸術家」<sup>(44)</sup>と呼び、ケイジン (Alfred Kazin, 1915-) は「スタインベックの多彩な方法を「自分独自の方法を摸索するための必要(から生じたもの)」<sup>(45)</sup>と評したのであった。ビーチの論は一九四一年、ケイジンのそれは一九四二年のもので、両者とも『怒りのぶどう』<sup>(46)</sup>までのスタインベック論ではあったが、今日の時点から振り返ってもなお、かなり有効な議論であったとは思われる。しかし、この優れたふたりの批評家にも、見えなかったものがある。それは、スタインベックが何の主流になれなかったのか、ということと、彼独自の方法とは、どんな方法であったのか、ということである。

その後今日までの、長い、豊かなスタインベック研究の歴史に照らしてみれば、それがモダニズムの流れに乗ろうとする努力の成果であり挫折であったことは明らかである。言いかえれば、スタインベックは、モダニズムの中心に座することはできなかったが、しかし、彼独自のやり方でモダニストたらしめたのである。マルカム・カウリー (Malcolm Cowley, 1898-1989) という、これまで代表的な指導的批評家が、『キャナリー・ロウ』の底に流れている意味を理解しかねて、注意深く読み直した後、「仮りに『キャナリー・ロウ』がシュークリームだとしたら、猛毒の入ったシュークリームだ」<sup>(46)</sup>と批判したのを知って、スタインベックが、「カウリーが更にもう一度読み直したら、どの程度の猛毒が入っているかが分つただろうに」<sup>(47)</sup>と反撥したところに、批評の支配者たちが勝手に決めた狭

い枠組みとしてのモダニズムを超えようとする、スタインベックの芸術的意気込みが感じられないだろうか。当時の批評界の支配的モードとなっていたモダニズム——中心的モダニズム——に染みついていた、ある種のお上品なうさん臭さを嗅ぎ取っていたのではないだろうか。フレンチの「彼（＝スタインベック）はモダニズムの世界観にしのび寄る麻痺を、いち早く感じ取って、それに代るべきものの探求に乗り出した、もっとも初期の芸術家のひとりだった」という指摘は、その意味で卓越したものと言うべきだろう。

では次に、スタインベックの乗り出した「モダニズムに」代るべきものの探求」なるものを見ることにしよう。

### 3 スタインベックのポストモダニズム性

まず最初に、モダニズムとポストモダニズムの位相を、イーハブ・ハッサン (Hab Hassan, 1925-) を参考にし(2)て図式化してみよう。彼は両者の複雑な位相を九十一もの多くの語を用いて対立させている。

(モダニズム)

ロマンティズム

象徴主義

形式(定型)

結合的

閉鎖的

合目的性

構想

(ポストモダニズム)

空想科学

ダイダイズム

反形式(反定型)

離反的

開放的

気まま(な遊戯)

偶然性



階層分類  
支配  
ロゴス  
美術品  
完成品  
距離(を置く)  
創造  
総まとめ  
ジントーゼ  
存在  
集中  
ジャンル  
境界(明示)  
意味論  
パラダイム  
従属  
メタファー(隠喩)

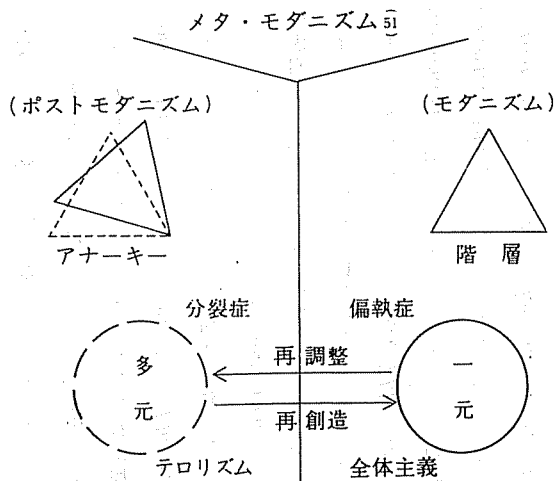
---

無政府状態  
消耗  
沈黙  
プロセス  
パフォーマン  
ハプニング  
参加  
反創造  
ディコンストラク  
ション  
アンチテーゼ  
非在  
拡散  
テキスト  
内部テキスト  
レトリック  
シntagマ  
並列  
メトニミー(換喩)

選択  
根  
奥行き  
解釈  
読解  
シニフィエ (所記)  
読み (行為)  
読者向き  
物語  
正史  
基本法則  
徴候  
共通形態  
生殖  
男根崇拜  
偏執症  
起源 — 原因  
父なる神

---

結合  
リゾーム (根茎)  
表面  
反解釈  
誤読  
シニフィアン (能記)  
書く (行為)  
書き手向き  
反物語  
外史  
個人言語  
欲求  
突然変異  
多形 (異像)  
男女両性具有  
分裂症  
差異 — 痕跡  
聖霊



開放的  
拡散  
非目的論  
ノンセンス  
共時的

閉鎖的  
集中  
目的論  
センス  
通時的

形而上学  
決定(論)  
超越存在

アイロニー  
不定・不確定  
内在

ここに見るように、ハッサンは、哲学、神学、詩学、言語学、芸術、生物学等、多様な分野の用語を織り交ぜ

て、二項対立の一覧表を提示している。

これを簡略化し、併せてスタインベックを視野に入れて図式化すれば、上の図のようになる。

全作品の系譜を外側から眺めた場合、スタインベックの世界は「アナキー」と称してよい。「精神分裂症」的ださえある。ウィルソンやケイジンがこの点を指して「多様な」(“versatile”)と言っていたのは、むしろ控えめな表現だったのかもしれない。

『黄金の杯』(Cup of Gold, 1929) → 『天の牧場』(The Pastures of Heaven,

1932) → 『知られざる神代』 → 『トリーナと台地』 (Tortilla Flat, 1935) → 『勝敗のわがな戦争』 → 『はしかねぢみと人間』 → 『長く平野』 (The Long Valley, 1938) 『赤く小馬』 (The Red Pony, 1937) を含む → 『祭りの夜』 → 『忘れられた村』 (The Forgotten Village, 1941) → 『コンラドの海』 (Sea of Cortez, 1941) → 『月は沈みぬ』 (The Moon Is Down, 1942) → 『爆弾投下』 (Bombs Away, 1942) → 『キャナリー・ロウ』 → 『気まぐれバス』 (The Wayward Bus, 1947) → 『真珠』 (The Pearl, 1947) → 『ノビエト紀行』 (A Russian Journal, 1948) → 『火の谷と燃える』 (Burning Bright, 1950) → 『コンラドの海航海日誌』 (The Log from the Sea of Cortez, 1951) → 『エデンの東』 (East of Eden, 1952) → 『たのしい木曜日』 (Sweet Thursday, 1954) → 『ジュン田世の短く治世』 (The Short Reign of Pippin IV, 1957) → 『むかし戦争があつた』 (Once There Was a War, 1958) → 『われらが不満の冬』 (The Winter of Our Discontent, 1961) → 『チャーリーとの旅——アメリカをめぐって』 (Travels with Charley: In Search of America, 1962) → 『アメリカとアメリカ人』 (America and Americans, 1966) → 『エデンの東』 創作日記』 (Journal of a Novel: The East of Eden Letters, 1969) → 『サックタ萬歳』 (Viva Zapatal, 1975) → 『ブーサー王と高貴な騎士たちの所業』 (The Acts of King Arthur and His Noble Knights, 1976)。

この作品系譜に対しては、多くの批評家が、それぞれの批評時点において、「破産したリアリズム」<sup>(54)</sup>「移り気な感受性」<sup>(54)</sup>「手織りの粗雑な哲学」<sup>(55)</sup>「家政婦的感傷癖」<sup>(56)</sup>「振動している」<sup>(57)</sup>「変動のはげしい」<sup>(58)</sup>等の非難の言辞を弄したのは事実であったし、スタインベック文学研究の気運を高める端緒を作った好意的な批評家レスター・J・マークスやピーター・リスカも、それぞれ「種々まざまま」<sup>(59)</sup>「チェンジ・オブ・ペース」<sup>(60)</sup>という表現で、この系譜につきまとう弱点を認めないわけにはいかなかった。

しかしながら、今日、しだいに顕わになってきているポストモダンの風土に置いてみると、この作品系譜は「多元的」というプラスのインデックスに十分になり得るものである。閉ざされた完成を嫌う「パフォーマンス」であり、新たなジレンマを探索する「アンチテーゼ」であり、既成のパラダイムに対して突きつけられた「シンタグマ」ではないのか。おつにすました解釈（にまつわるうさん臭さ）を許さない「反解釈」、世界が因果律のみに支配され、それによって決定されているとする目的論の虚を衝いた「非目的論」的思考、人間を衰弱させる巨大なよりいと化したセンス（良識）を打ち破る「ノンセンス」への志向、〈異端〉を排除してかろうじて統一を保っている全体主義を破壊しようとする、文学上の「テロリズム」。スタインベックの意図がどうであつたにせよ、彼の作品の系譜はこれらのことを雄弁に語っているのである。

井上謙治は昨年（一九八九年）上梓した翻訳『キャナリー・ロウ』（福武書店）の、「訳者あとがき」に、次のように書いている。

『キャナリー・ロウ』は非常にルースな構成をとっている。三十二章からなる全体のうち半分は筋と直接関係のないエピソードになっていて、とくに主人公としてきわだった人物がでてくるわけではないし、時間的にも空間的にも移動するので、物語の進行は直線的ではない。マックとその仲間たちが先生のためにパーティを開くというのが作品全体を通じての筋になっているけれども、不思議なシナ人について語った幻想的なエピソードがあるかと思えば、潮だまりの世界を描いた生態学的スケッチがあり、また十九世紀のユーモア作家ジョシュ・ピリングズの死体にまつわるグロテスクな話や動物を主人公にした地ねずみの寓話もある。舞台もキャナリー・ロウに限定されず、ラホーヤに移ることもある。小説の構成という点ではずいぶん思いついた工夫がおこなわれている。

て、脱線や逸脱がおおく、最近のパーセルミヤヴォネガット、ピンチオンなどポストモダン小説の先駆といえないこともない。出版当初はまとまりの悪い小説だという批判もあったが、いまや、この点が逆に評価されるようになってきたのである。

奇妙なエピソードをカラージュ風(カラージュ風)にふんだんに織り込んで、因襲的儀礼の仮面を剥ぎ取って成功した『キャナリー・ロウ』の先駆的作品として、スタインベックに最初の作家的評価をもたらしたとされる『トーティヤ台地』がある。

『トーティヤ台地』の本邦初訳(一九五二年)を試みた瀬沼茂樹は、そのタイトルを『おけら部落』とした。これはこれで、よく本書の内容を伝えたものではあったが、しかし、この作品に登場する人物群は、ただの「おけら」(《職人の隠語》)ばか・間抜け・あほう・などの意——『広辞苑』ではなく、彼らの言葉と行動の生み出す哄笑は、お上品な因襲的儀礼に対する痛烈な批判に裏づけられた、密度の濃い、上質の笑いであると言わなければならぬ。現代文明から隔絶した生活を実践することで、現代の物質文明を嗤うことになっているのである。ソロウ(Henry David Thoreau, 1817-62)の『森の生活』(Walden, or Life in the Woods, 1854)とはひと味もふた味も違う、無政府主義礼讃の書と言ってもよく、彼らは彼らなりに大まじめに生きているのである。<sup>(包)</sup>

パイサノたちは、雑草のはびこる庭の中の古い木造の家に住んでいる。すぐそばには松の林がせまって来ている。彼らは商業主義とは無縁であり、アメリカのビジネスの複雑なからくりからも切り離されている。盗まれる物も、搾取される物も何ひとつなく、抵当に取られる物すら、何ひとつ持っていないのだから、ビジネスのほ

うもあまり彼らを攻めつけてくることはないのだ。<sup>(62)</sup>

このような状況を作っておいてから、作者は、その中で登場人物たちに思う存分の活躍をさせるのである。

『トーティヤ台地』については、私はすでに本誌第六号で詳しく論じた（「牧歌の復権—『知られざる神に』と『トーティヤ台地』—」、成城法学『教養論集』第六号（一九八六年）、三—二六頁）ので、これ以上繰り返すことはしない。ただ、中山喜代市も指摘しているように、ジャクソン・ベンソンがその浩瀚な伝記の中で『トーティヤ台地』は力作（*tour de force*）である。今振り返ってみても、他のアメリカの作家でこれほどの力業をやった人かを思い浮かべることは難しい。この力作はスタインベックの個性を申し分なく反映している」と称賛していることを付け加えておきたい。<sup>(64)</sup>

スタインベックは『らんらんと燃える』が批評家たちからの烈しい非難に会ったとき、「私のこれまでの作家活動はほとんど不変のひとつのパターンを踏襲してきたのだ。一冊の本を書くプロセスで私はその本を卒業してしまつたのであり、同時にまた、私は本を書くのが好きなのだから、同じような本を二冊と書くことはしなかったのだ」と反撥をした。<sup>(65)</sup>この有名な言説は、多くの学者や批評家によって、その最後の部分ばかりが引き合いに出されて、前半の「ほとんど不変のひとつのパターン」という部分は無視されてきた。作家自身の弁明であるので、割り引いて考えなくてはならないにしても、公平の立場からは、注意して聞くべき言葉ではないだろうか。そして、その「ほとんど不変のひとつのパターン」とは、モダニズムを補完し、更にそれを超えようとするスタインベック独自の摸索の軌跡だったのである。

モダニズムは「主知主義」(Intellectualism)（情緒本位のロマン派文学に反抗した態度、またその文学の傾向を指

し、T・S・エリオット (Thomas Stearns Eliot, 1888-1965) やハーバート・リード (Herbert Read, 1893-1968) に代表される) とほぼ同義であるが、そもそも、世界と人間の現実とは、それほど「知性」の命ずるままに動いているのだろうか。現実とは、あるひとつの体系 (Hierarchy) のもとにきちっと収まっているのであろうか。ひとつの体系の中に無理に収めようとするのはパラノイアの考え方であり、全体主義そのものではないのか。物事がすべて、因果律によって決定されているというような、決定論や目的論の世界観は、現実を見ようとしないうえ衰弱した知性のそれであることの証拠ではないのか。

現代に生きるうえで、私たちは思慮分別を要求され、常識豊かであることを義務づけられてきた。そうでない場合は、社会から拒絶されてしまう、という苛酷な運命を甘受しなければならぬので、私たちは可能なかぎりの努力をしてそれらを身につけようとしてきているのだが、それはあくまでも、身につける衣裳 (文学の場合は「意匠」) であって、その衣裳＝意匠の奥で本音が窒息しかかっている。

スタインベックの短篇「よろい」 ("The Harness," 1938) では、五十歳に近い主人公ピーター・ランドールは、モンテレイ郡の中でもっとも信頼されている立派な農夫であるのだが、それは妻エマの指図によってであるのだ。エマは猫背の夫を立派に見せようとして、彼に、ワイシャツの下に肩当てのついたよろいを着させている。エマは四十五歳にしてすでに、たいへんな老女のようにやせこけ、しわ寄っている。体重も八十七ポンドしかない。「枕のような大きな乳房をした肥った女がおれは好き」なので、彼は一年に一週間だけサンフランシスコへ女をもとめに行き、その間毎晩のように娼婦を抱き、残りの五十一週間は、妻の言いなりに、おとなしく過している。エマが病死して、彼は胸のつかえが下りたように喜んで、二十年間身に着け続けていた肩当てのついたよろいを脱ぎすてせいでいい。しかし、長年の習慣から、彼の妻は死後も、生前と同じように、彼の前に立ちほだかって、彼を縛



り続けることになる。彼は最後には酒びたりになって、「あいつは死んでなんかいやしない」と友人につぶやくようになるのである。

モダニズムの「ハーネス効果」をこの作品から類推するのは、牽強附会になるだろうか。しかし、モダニズムというよろいの重みで、文学が、現代文学が、衰弱をきたしているという状況が、今日しだいに頭わになってきているのではないか。モダニズムが現代文学にとって真に妥当なものかどうか、の反省を迫られている、と言ってもよい。

スタインベックが、このようなことを作家活動を始めた一九二〇年代の半ばから、明確に意識していたとは思えないが、彼の作品系譜を今日の時点で振り返ってみるとき、彼の言う「ほとんど不変のひとつのパターン」とは、このことを暗に指していたのではないかと思われるのである。モダニズムの意味づけの体系に異議を申し立てるようなかたちの創作活動を続けることを彼に可能ならしめたのは、それがいっばうでは確かに、モダニズムの否定であり、解体ではあるが、同時に、他方では、モダニズムの新しい組みかえであり創造でもあるという、確信に根ざしていたからに他ならない。既成のモダニズムに衝撃を与えつつ、人間や世界に対する新鮮な眼差しを取り戻そうとしたスタインベックの努力は、あまり大きく成功したとは思えないが、『天の牧場』、『トーティヤ台地』、『勝敗のわからない戦い』、『はつかねずみと人間』、『赤い小馬』、『長い平野』、『怒りのぶどう』、『キャナリー・ロウ』ではかなりの手ごたえを感じて、その後の彼を支えてきたのである。それはモダニズムの破壊ではなく、ちょうど野球や麻雀やカラオケなどのレクリエーション (recreation) が、日常性の解体、エネルギーの無駄遣いでありながら、実は新たなエネルギーのリークリエーション (re-creation) であるのと似ていると言えよう。

#### 4 結び

ポストモダニズムは「現実のたそがれ」を示すものだと、若いネビル・ウェークフィールド (Neville Wakefield, 1963-) は言う。<sup>(66)</sup>「たそがれ」とは昼であって夜であり、夜であって昼である状態、つまり両義的な性質を持った時間帯のことである。今日、私たちは情報社会の中で、ファクチュアルなものといふクシヨナルなものとの、あるいはアクチュアルなものといふポクリファルなものとの区別をはっきりさせることができなくなっている。モダニズムも例外ではない。それは依然として現代のファクトなのか、それとも、すでに根拠を失ったフィクションなのか。冷静さを取り戻して考えれば、それが「たそがれ」できていること、あるいは、二十世紀文学を支配してきたそのモダニズムが世紀末を迎えていることを察知することができる。ピンチオンやボネガット・ジュニアや、ヘラーやバースといったいわゆる「ニュー・ライターズ」たちの文学が難解なのは、たそがれの中での作業だからなのだ。また、私たちにとって彼らが読みづらい作家であるのは、私たち自身がたそがれの中にいながら、依然として「昼」(＝現実)の側から彼らを読んでいるからなのだ。ボネガット・ジュニアは次のように言う。

この小説(『自動ピアノ』)は現実に存在している事柄について書いたものではない。存在するかもしれない事柄を扱った本である。登場人物は未だ生まれていない人間、いや、今書いている時点で、ひょっとすると生まれつきの赤ん坊、がモデルになっている。

この本の大半には会社の経営者やエンジニアが出てくる。紀元後一九五二年という、歴史上の今の時点では、われわれの生活と自由は彼らの技術と想像力と勇氣に、大いに支配されている。願わくは神の力で、彼らがわれ

われ全てに、生活と自由を保証してくれるようになってほしい。

しかしこの本は、歴史上の別の時代を扱ったものである。そこではもはや戦争はないが……。

『自動ピアノ』は現代の寓話と云つてよいが、『変身』(Franz Kafka, *Die Verwandlung*, 1916) や『動物農場』(George Orwell, *Animal Farm*, 1945) と同列には扱えない。これらが現実のある深刻な状況に対する解毒剤としての寓話であるのと違って、『自動ピアノ』は、現実とは異なる「現実」、言いかえると、たそがれの中の現実、更に言いかえれば、現実と寓話、寓話と現実、の境界が定かではない薄暮の中の「現実」がそのまま「寓話」となっているような寓話だからである。そのことはヘラー(Joseph Heller, *Catch-22*, 1961) やピンチン(Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, 1973) 更にはガルシア・マルケス(G. Garcia Márquez, *Cien Años de Soledad*, 1967) たちについても、そのまま当てはまる。つまり、寓話による「物語り」の復権である。寓話によらなければ語り得ない真実のあることを彼らは(不幸にも)発見したのである。

スタインベックの寓話性については、多くの学者、批評家を取りあげてきている。<sup>(68)</sup>『トーティヤ台地』、『キャナリー・ロウ』のことは本稿でもすでに触れたが、他に『真珠』や『ピピン四世の短い治世』もある。これらについて論じるのは別の機会にゆずらなければならないが、モダニズムが、表現形式の変革、創作技法の改革に急なあまり、瑣末な表現の枝葉に走って、かんじんの人間を解体してしまうという弊害に陥り、その結果として、文学固有のエネルギーの内部衰弱をもたらしつつあったところに、一種古典的かつ伝統的な小説形式ののっとなって、「物語り」の復権を目指したとみえるところにスタインベックの脱モダニズムへの志向が読み取れるのである。ポストモダンの時代の「ニュー・ライターズ」たちの栄光もまた、その点にあるのだ。スタインベック文学と

「ニュー・ライターズ」たちの文学を結びつける研究も出はじめている。どれほどの成果が得られるかはわからぬが、ともかく、私は、ウォレン・フレンチの「スタインベックはポストモダニズムのハイオニアのひとりになり得たかもしれないのだ」という言説を支持するものである。

注

- (1) 成城法学『教養論集』第三号(一九八二年三月)、三一—五八頁。
- (2) 脱工業化社会の中の個人の問題を当てて、それまでのモダニズムの作家たちとは違った方法で創作活動を行なっている、アメリカ文学の中の新しい作家群を各付けた呼称。Kurt Vonnegut, Jr. (1922- ), Joseph Heller (1923- ), John Barth (1930- ), Ken Kesey (1935- ), Thomas Pynchon (1937- ) 等がその代表的存在。
- (3) Cf., Hannah Arendt, *Between Past and Future* (New York: Viking Press, 1968). / *Crisis of the Republic* (New York: Harcourt Brace Javanovich, 1972).
- Lewis Thomas, *The Lives of a Cell* (New York: Viking Press, 1974).
- François Chatelet, et al., *La Revolution sans Modèle* (Paris: Mouton, 1975).
- Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism* (New York: Basic Books, 1976). / *Technology and the Frontiers of Knowledge* (Garden City, NY: Doubleday, 1975).
- Warren French, "John Steinbeck and Modernism: A Speculation on His Contribution to the Development of the Twentieth-Century American Sensibility," Tetsunaro Hayashi & Kenneth D. Swan, eds., *Steinbeck's Prophetic Vision of America: Proceedings of the Bicentennial Steinbeck Seminar* (Upland, IN: Taylor University Press, 1976). / "Steinbeck and Modernism," *Steinbeck Quarterly*, Vol. IX, Nos. 3 & 4 (Summer-Fall 1976).
- Dominique Grisoni, ed., *Politiques de la Philisophie* (Paris: Bernard Grasset, 1976).
- Franz Wöndemann, *Terrorismus* (Munich: Piper Verlag, 1977).
- Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Politique et Psychanalyse* (Paris: Des Mots Perdus, 1977).

- René Girard, *Violence and the Sacred* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977).
- Michel Foucault, *The Order of Things* (New York: Pantheon, 1977). / *Language, Counter-Memory, Practice* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977).
- Jean Baudrillard, *A L'OMBRE des Majorités Scientifiques ou la Fin du Social* (Fontenay-sous-Bois: Utopie, 1978). / *Le Système des Objets*—『物の体系』宇波 善訳 東京・法政大学出版局 一九八四年。(原著は一九六八年刊)。
- Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne* (Paris: Les Editions de Minuit, 1979). / *Au Juste* (Paris: Christian Bourgeois, 1979).
- James H. Billington, *Fire in the Minds of Men* (New York: Basic Books, 1980).
- Richard Sennett, *Authority* (New York: Knopf, 1980).
- Mark E. Kann, "The Crisis of Authority in America," *Humanities in Society*, 3 (Spring 1980).
- Jürgen Habermas, "Modernity versus Postmodernity," *New German Critique*, 22 (Winter 1981).
- Ihab Hassan, *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 1981). / "Desire and Dissent in the Postmodern Age," *Kenyon Review*, Vol. V, No. 1 (Winter 1983). / "Modernism in the Plural: Challenges and Perspectives," *The Culture of Postmodernism* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 1985).
- Matei Calinescu, "From the One to the Many: Reflections on Pluralism in Today's Culture," Ihab & Sally Hassan, eds., *Innovation / Renouvation* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1984).
- Larry McCaffery, ed., *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide* (New York: Greenwood Press, 1986).
- Neville Wakefield, *Postmodernism: The Twilight of the Real* (London; Winchester, MA: Pluto Press, 1990).
- (4) 詩は(ロマン派の詩人たちが考えつづけたような)インスピレーションによって作られるのではなく、意識的な言語操作と、効果の計算によつて、理論的に(mathematically)制作されるべきものの、とうとうその詩作の原則。この原則で「たがって」大膽(「The Raven」1845)やの他が書かれた。Cf. Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*

(1846). / *The Poetic Principle* (1850).

- (5) 「通時的」"diachronic" はむしろ、言語学の用語で、ある言語について語源を考慮し、その音声変化などを歴史的に追って言語を歴史的に分析・研究する態度についていう。ソシュールの造語。
- (6) 「共時的」"synchronic" は "diachronic" の対立概念で、ある特定の時代のある言語を、その歴史・語源または未来の状態を考慮せずに分析・記述する態度についていう。ソシュールの用語。こうした研究方法は、歴史的研究のみを科学的研究と考えていた十九世紀の印欧比較言語学に対して、歴史的研究を完全なものにするためには、まずその前に、各時代別の資料を十分なものにする必要がある、という今世紀の言語学の研究方法を決めるのに大きな影響を与えた。したがって、この二つの目的論 (teleology) 的思考を辨して、非目的論 (non-teleology) 的思考を重視した、リケッツ (Edward F. Ricketts, 1897-1948) — スタンレー・ヤングの考え方の親近性がある。
- (7) Harry Stone, "Araby" and the Writings of James Joyce," Robert Scholes & A. Walton Litz, eds., *James Joyce: Dubliners: Text, Criticism, and Notes* (New York: Viking Press, 1969), p. 345. ["Araby" is the identical struggle (with that set forth in *A Portrait of the Artist as a Young Man*) at an earlier stage; "Araby" is a portrait of the artist as a young boy.]
- (8) 杉山隆彦、「『アッコの文学——ツロテメクとノンセンス——』成城法学『教養論集』第三号(一九八二年三月)、四九—五七頁。
- (9) Cf. E. W. Tedlock Jr. & C. V. Wicher, eds., *Steinbeck and His Critics: A Record of Twenty-Five Years* (Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1957).
- (10) Peter Lisca, *The Wide World of John Steinbeck* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1958).
- (11) Warren French, *John Steinbeck* (New York: Twayne Publishers, Inc., 1961).
- (12) Joseph Fontenrose, *John Steinbeck: An Introduction and Interpretation* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963).
- (13) Edmund Wilson: Malcolm Cowley; Alfred Kazin; Norman Cousins; etc.
- (14) Leslie Fiedler, "Looking Back after 50 Years," *San Jose Studies*, Vol. XVI, No. 1 (Winter 1990), pp. 54-64.

- (12) Warren French, "John Steinbeck and Modernism: A Speculation on His Contribution to the Development of the Twentieth-Century American Sensibility," Tetsumaro Hayashi & Kenneth D. Swan, eds., *Steinbeck's Prophetic Vision of America* (Upland, IN: Taylor University Press, 1976), p. 51.
- (13) *Ibid.*, p. 52.
- (14) See above.
- (15) 杉山隆雄「For Whom the Bell Tolls 読書」『英語——研究と教授』第六号（東京外国語大学英語教授法研究会一九六九年）三六頁。『オズワルドの神話』(In *Our Time*, 1925) などにも多くマン・マハンの作品系譜を「貫いた作家の課題の軌跡」として「Nick → Harold (Krebs) → Jake → Frederic → Harry → Robert → Cantwell → Santiago → (Manolin) と続いた」マン・マハンの「普遍的作家」であると述べられている。また「この点を扱った『S』」
- (16) Jackson J. Benson, *The True Adventures of John Steinbeck, Writer* (New York: Viking Press, 1984), p. 392.  
Robert DeMott, ed., *John Steinbeck, Working Days: The Journals of The Grapes of Wrath* (New York: Viking, the Penguin Group, 1989), p. xlv.
- (17) Edith Ronald Mirrieles, *Writing the Short Story* (New York: Doubleday, 1929), p. 3.  
マン・マハンの「マン・マハンの『リリーの巻』」次の論文と言及がある。  
Webster (F.) Street, "John Steinbeck: A Reminiscence," Richard Astro & Tetsumaro Hayashi, eds., *Steinbeck: The Man and His Work* (Corvallis, OR: Oregon State University Press, 1971), p. 39.  
"リリー (先住) の巻"と「リリーの巻」マン自身が「彼女の著書『小説作法』(Story Writing [New York: Viking Press (the Compass Edition), 1962]) に序文を著す」その中で感謝の言葉を述べている。マン・マハンの『天の牧場』(*The Pastures of Heaven*, 1932) など、彼女の教えを称美している書かれたことがわかる。
- (18) Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (Princeton: Princeton University Press [Bollingen Series XV], 1949).  
神話学者キヤンベルの交友は「マン・マハンの『知るか神話』(To a God Unknown, 1933) に大なる影響を

及ぼした。キャンベルは、若いスタインベックが、あまりにも生まのかたちで彼の神話学の理論を援用するのを注意し  
たといわれている。右の著書は彼の神話学の結晶である。

- (9) Arthur F. Kinney, "Arthurian Cycle in *Tortilla Flat*," Robert Murray Davis, ed., *Steinbeck: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972), pp. 36-46.

キニーは、少し大げさな言葉で、『トーリーヤ台地』(*Tortilla Flat*, 1935) は、現代社会が持ち得るおそろく最高の  
アーサー王物語である、と指摘している。

スタインベックの最後の作品(死後出版)『アーサー王と高貴な騎士たすの所業』(*The Acts of King Arthur and His Noble Knights*, 1976)の序文の中で、スタインベック自身(九歳のとき)叔母から贈られたキャックストン版  
トマス・マロリの『アーサー王の死』(*The Caxton Morte d'Arthur of Thomas Malory*)を手にしたときの異常な感情  
の高まりについて述べている。

- (20) John Steinbeck & Edward F. Ricketts, *Sea of Cortez: A Leisurely Journal of Travel and Research* (New York: Viking Press, 1941), pp. 135-47.

世界に継起する全ての事象を、それが置かれているままの状況で捉えようとする態度。物事に、原因・結果を求める  
こと、つまり、「なぜ」("Why")を問うことを拒否して、物事に付随する可能性、期待感といった複雑物を極力排除す  
る思考方法。あらゆる価値判断の基準は、「何」("What")が「いかに」("How")そこにあるかを正確に測定し、理解す  
る以外には無いとする立場。『ホルテスの海』第十四章に詳しく述べられている。ただし、この、リケッツとの共著の本  
文五七八頁のうち、半分の二七七頁に当たる「航海日誌」は、スタインベックが書いたことになっていて、その中で非  
目的論的思考が論じられているのだが、重要な部分は、ほとんどリケッツの口移しであったことが判明しているので、  
注意が必要である。

本論のさわりの部分を訳出する。

非目的論的思想は、ダーウィンを理解していたような自然淘汰と結びついた「存在」の思考から生まれてくるのであ  
る。伝統的な、あるいは個人的な枠組みを超えた見方をするのだから、それは、深さ、根本原理、明快さを包含するこ  
とになる。(原因があって生じる)結果として出来事を見るのではなく、自然の成り行き、または(ただ)そこに現われ



たものとして出来事を見つめるのである。ひとつの切実な要求として、また絶対に不可欠の必要条件として、進んで受け入れる態度である。非目的論的思考は、何よりもまず、現にそこにあるものと係わるのであって、どうあるべきか、どんな可能性があるが、どんな偶然性をもつか、などということは係わらない。つまり、「なぜ」ではなく、「何が」「いかに」というそれ自体十分に難しい問題に、精一杯答えようとするものなのである。……厳密に言うると、非目的論的思考という言葉は、われわれが頭で思考していることに結びつけるべきではない。思考を超えたものに係わるのだから、非目的論的思考という言葉は適切とはいえない。「作業手続き」(modus operandi)、すなわち、どんな種類のものでもあれ、存在するデータを処理する手段、と言うべきだろう。

- (21) スタインベックは『はつかねずみと人間』(Of Mice and Men, 1937)、『月は沈みぬ』(The Moon Is Down, 1942)、『および』(らんらんと燃える』(Burning Bright, 1950)の三作品をブレイ・ノベレットという彼独自のジャンルで発表している。このジャンルの最後の試みである『らんらんと燃える』の冒頭に次の記述がある。

『らんらんと燃える』は、この新しい形式——ブレイ・ノベレット——での私の三番目の試みである。今までに他の誰かがこの形式を用いたというのは知らない。私の前二作、『はつかねずみと人間』と『月は沈みぬ』で私は試してみた。これを新しい形式と呼ぶのは、ある意味で正しくない。古くからある多くの形式の結合と呼んだほうがよい。つまり、読めるドラマ、ないしは、対話だけを抜き出してすぐ上演できる短い小説、のことをブレイ・ノベレットというのである。……

はつきりとした主張に基づく小説作法としてのブレイ・ノベレットは、非目的論的思考から必然的に出てくる〈作業手続き〉のひとつだったのである。

- (22) 杉山、「マクロの文学」参照。

- (23) スタインベックは一九三〇年頃、リケッツを通じて、先駆的な生態学者ジャック・カルビン(Jack Calvin)に出会い、生態学的考え方の手ほどきを受けている。カルビンの考え方の全容は、リケッツとの共著『太平洋の潮のはざま』(Between Pacific Tides, 1939)に結実した。この本は、海洋生物の生態を「生態学的」に忠実に説き明かしたものであるとして名著のほまれ高く、多くの大学で教科書として採用され、何回も版を重ねている。この本の改訂版(一九四八)にはスタインベックが〈まえがき〉を寄せている。スタインベックと生態学の結びつきについては、リチャード・アス

トロ (Richard Astro, 1942-) 著 『ジョン・スタインベックとロザフォード・H・リケット——小説家の形成』(John Steinbeck and Edward F. Ricketts: *The Shaping of a Novelist*, 1973) を詳しく描かれている。そして、その直接的に重要な文献は、スタインベックとリケットとの共著 (よめられた) 『ホルテスの海』(Sea of Cortez: A Leisurely Journal of Travel and Research, 1941) である。

『気まぐれな』(The Wayward Bus, 1947) や『真珠』(The Pearl, 1947) には、『ホルテスの海』が展開されたエピソードが応用されている。

- (24) Ernest Hemingway, *Green Hills of Africa* (New York: Charles Scribner's Sons, 1935), p. 22.
- (25) James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (London: Jonathan Cape, 1916), p. 251.
- (26) DeMott, ed., *Journals*, p. 23.
- (27) Lisca, *The Wide World*, pp. 156-58.
- (28) 中島最吉 「The Grapes of Wrath 雑論——ending をめぐって——」、『英語英文学』第十一号 (熊本大学英文学会一九六七年) 四七一—六〇頁。
- (29) 中山喜代市 『スタインベック文学の研究——カリフォルニア時代——』(関西大学出版部、一九八九年) 二八二—九二頁。
- (30) Roy S. Stimmonds, "The Original Manuscript," *San Jose Studies*, Vol. XVI, No. 1 (Winter 1990), pp. 117-31.
- (31) *The 42nd Parallel* (1930) 1919 (1932) *The Big Money* (1936) 等 "U. S. A. Trilogy" 参照。
- (32) John Steinbeck, *The Grapes of Wrath* (New York: Viking Press, 1939), p. 206.
- (33) John Steinbeck, "Argument of Phalanx" (Two-page MS, n. d.) (The Bancroft Library, The University of California, Berkeley), pp. 1-2.  
詳しい内容については、杉山「牧歌の検証——『赤い小馬』と『長い平野』——」、『成城法学』『教養論集』第四号 (一九八四年三月) 一二六—二八頁。
- (34) Robert J. DeMott, *Steinbeck's Reading: A Catalogue of Books Owned and Borrowed* (New York: London: Garland Publishing, 1984), pp. 28-77.

- (35) Steinbeck, *The Grapes*, p. 477.
- (36) *Ibid.*, p. 388.
- (37) ニューヨーク生まれの女流詩人ジュリア・ワード・ハウ (Julia Ward Howe, 1819-1910) が一八六二年に『マトラントレット・マンスリ』(the *Atlantic Monthly*) に発表した歌。「ジョン・ブラウンの七ヶ條」(“John Brown's Body”)の曲に合わせて、南北戦争のとき、北軍兵士の間で流行した。
- (38) 杉山隆彦「スタインベック文学事典への試み」、成城法學『教養論集』第七号(一九八八年四月)、一〇六頁。
- (39) ホリズム(Holism)という。進化の要因は、部分ではなく有機的全体であるとする。J・O・スマッツ等の説。広く一般的には、認識・心理・社会・物理・化学等のあらゆる分野で、全体は部分や局所性の機械的総和とは等しくなくむしろ、より大きなもので、後者(二部分)を決定する固有の総体であることを強調する立場をいう。
- (40) John Steinbeck, *Cannery Row* (New York: Viking Press, 1945), p. 177.
- (41) *Ibid.*, p. 1.
- (42) Jaclyn Caselli, “John Steinbeck and the American Patchwork Quilt,” *San Jose Studies*, Vol. 1, No. 3 (November 1975), pp. 83-87.
- (43) スタインベックの作品系譜について評される言葉の中で、「多様な」(Versatile)に次いで、類纂に用いられたのは「*ユニヴェン*」(Uneven)であった。
- (44) Joseph Warren Beach, *American Fiction 1920-1940* (New York: Russell & Russell, 1941), p. 309.
- (45) Alfred Kazin, *On Native Grounds* (Garden City, NY: Doubleday & Company, 1956), p. 306. [Originally published by New York: Reynal & Hitchcock in 1942].
- (46) Peter Lisca, p. 198.
- (47) Antonia Seixas (Toni Jackson Ricketts), “John Steinbeck and the Non-Teleological Bus,” E. W. Tedlock, Jr. and C. V. Wicker, eds., *SHC*, p. 276.
- (48) (2) 参照
- (49) Warren French, “Steinbeck and Modernism,” p. 69.

- (98) Ihab Hassan, *Culture*, pp. 15-16.
- (15) 「モダニズムニズム」はその名称からいへば、広義の「モダニズム」の範疇に入ると考えられる。そうではないが、まったく別の「……イズム」と名付けられるはずだ。したがって、両者を包み込む概念として、「メタ・モダニズム」という用語を、仮りに進めることとした。なお、この図式は、一九八五年十月、成城大学二号館で行われたイー・ン・ン・ン教授の講演の際、同教授が板書したものを基にしている。
- (22) Edmund Wilson, "The Californians: Storm and Steinbeck," *The New Republic*, CIII (December 9, 1940), pp. 784-87.
- Alfred Kazin, p. 306.
- (23) Norman Cousins, "Bankrupt Realism," *Saturday Review of Literature*, XXX (March 8, 1947), pp. 22-23.
- (24) Edwin Berry Burgum, "Fickle Sensibility of John Steinbeck," *The Novel and the World Dilemma* (New York: Oxford University Press, 1947), pp. 272-91.
- (15) Frederick J. Hoffman, *The Modern Novel in America 1900-1950* (Chicago: Henry Regency, 1951), p. 148.
- (99) *Ibid.*
- (15) Edwin Berry Burgum, "The Sensibility of John Steinbeck," *SHC*, p. 105. [First appeared in 1946.]
- (98) *Ibid.*, p. 104.
- (95) Lester Jay Marks, *Thematic Design in the Novels of John Steinbeck* (The Hague: Mouton, 1969), p. 11.
- (98) Peter Lisca, "John Steinbeck: A Literary Biography," *SHC*, p. 21.
- (19) John Steinbeck, *Tortilla Flat* (New York: Covici-Friede, 1935).
- (99) *Ibid.*, p. 11.
- (99) 中三 一三三頁
- (99) Benson, p. 279.
- (99) John Steinbeck, "Critics, Critics, Burning Bright," *SHC*, p. 46.
- (99) Wakefield, *Postmodernism*, pp. 1-19.

- (87) Kurt Vonnegut, Jr., *Player Piano* (New York: Dell Publishing Co. [A Dell Book], 1952), Foreword.
- (88) Marston LaFrance, ed., *John Steinbeck as Fabulist by Lawrence William Jones* (Muncie, IN: John Steinbeck Society of America, 1973) [*Steinbeck Monograph Series*, No. 3].  
Blake Nevius, "Steinbeck, One Aspect," *SHC*, p. 200.  
Daniel G. Hoffman, *Form and Fable in American Fiction* (New York: Oxford University Press, 1961), pp. 353-54.  
Warren French, *John Steinbeck*, 2nd ed., pp. 147-48.  
(89) French, "Steinbeck and Modernism," p. 70.

〔付記〕 本稿は、一九九〇年度成城大学教員特別研究助成による共同研究「近代西欧における言語・文学・思想」における研究成果の一部である。

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..