

アメリカ小説とモダニズム

アメリカ小説とモダニズム

杉
山
隆
彦

第一章 時代の空気としてのモダニズム

1 「環境文学」の可能性

アメリカ文学の地平で今日、きわめて新しい状況が出現している。英語で「ネイチャー・ライティング」(Nature Writing)とよばれるジャンルが一九九一年頃からアメリカでにわかクローズ・アップされてきているのである。

この新しいジャンルを日本語でどう表現したらよいか、未だ定かにはなっていない。しかし、一九九六年に、日本の気鋭の研究者二十数名によつて、ネイチャー・ライティングについての日本で初めての入門書が、『アメリカ文学の「自然」を読むーネイチャーライティングの世界へー』(ミネルヴァ書房刊)として出版された。ここでは、「自然」に鋭い表現を与えたアメリカの文学、美術、演劇、またそれらの批評を幅広く取り上げて、芸術と「自然」の関係を考察している。また一九九七年には、二十世紀文学研究会の同人による『文学空間Ⅳ・1・自然／ネイチャー』(創樹社刊)が、大橋健三郎「漱石の見た自然／自然界と人間の心」を含む十編の評論と三つの創作を載せて上梓された。これらを見ると、「ネイチャー・ライティング」を日本語で「自然と文学」あるいは「環境文学」と呼んでも間違いではないように思われる。わが国でも、いよいよ「ネイチャー・ライティング」が陽の目を見ようとしているのを感じないではいられない。

文学を人間の諸関係だけに焦点を当てる、これまでの、いわば「ホモ・セントリズム」(Homo-Centrism)を超えて、環境の中の人間(存在)をテーマとして追求してゆこうとする態度と言つてもよい。すなわち、「エゴ・セン

トリック」(Ego-centric) から「エコ・セントリック」(Eco-centric) への転換である。人間が「自然—環境」に働きかけてそれを變形させてゆく能力を持つ存在であると同時に、「自然—環境」によって變形させられてゆく存在でもあることへの認識からそれは生まれているのである。そして、この認識は一九世紀末の「自然主義」(Naturalism) のそれとはどう異なるのか。

二十世紀の終焉を目前とする今日にあつて、この世紀の文学を支配してきた「モダニズム」のありようを、ネイチャー・ライティングをも射程に入れて振り返り、どのように意味づけるかが、今、問われている。

2 モダニズムとは何であつたか

一九二二年の「驚異の年」を頂点として、文学作品創造の際の認識の点で、それまでの「模写的認識」とは異なるパラダイムが登場してきた。ロマンティシズムや自然主義は、書くことによつて真理—現実を提示した。つまり、真理—現実を作家が「所有」していた。あるいは「生産」していた。そして読者はそれを「消費」すべきものとして位置づけられていた。このような「所有」性ないしは「生産」性の神話を破壊して、作家は真理—現実を「所有」したり「生産」したりするのではなく、その前に、その前提としての可能性を追求するものだという、新しい文学の認識—方法論的に言えば「文学表現の新しい手法」——が登場して、二十世紀文学がスタートすることになった。ロラン・バルトの言葉を借りれば「モダニズムは不可能の文学の探究とともに始ま」つたのである。

文学作品は鑑賞のためにあるのではなく、ある状況、ある精神の場を動かすための道具(モード)として機能することへの目覚めがあつたと言えよう。そして、この目覚めは何よりもまず、様々な革新的な装置(モード)の発明に多くを負っているのだが、それは、文学そのものの中から自然発生的に生まれたものではなく、音楽や絵画や、

演劇、建築、更には映画等によつて触発されたものであつたことに注目すべきであらう。

パウル・クレエ（一八七九—一九四〇）が活躍した二十世紀初頭の美術は、それまでの主流であつた印象派の原理である、自然の模倣という呪縛から画家を解放し、何よりも、画家の主観の表出に重点を置く必要が強く叫ばれた時期のものであつた。そのような、いわば変革の時代を先取りするかのように、クレエは「芸術とは眼に見えるものをあらためて再現するのではなく、見えないものを見るようにするのだ」と言つてゐる。

クレエが一九二〇年から三三年にかけて、パウハウスの教授としてワイマールに滞在したこと、そして一九三三年にナチスの迫害を受けてスイスへ亡命したことは周知のことに属するが、短命に終わったとはいえ、パウハウスの活動の芸術全般に及ぼした影響力は計り知れないものがある。クレエよりやや遅れて世界の美術界に登場したマルセル・デュシャン（一八八七—一九六八）の『泉』や『折れた腕の前に』に代表される「レディ・メイド」、『L・H・O・O・Q』その他の美術が「カンバスがそこにあるから描くのだ」という、いわば自動作用的な、あるいは無反省な、絵画制作に対して、絵画を網膜的なものの中に閉じこめることなく、「描かれていない部分までも考えさせ」ようとすることによつて、大きな衝撃を与えて、現代美術に革命を起こしたことはよく知られてゐる。

このような時代的背景を受けて、文学の新しい地平を切り開いていった者として、アンドレ・ジッド（一八六九—一九五二）、マルセル・ブルースト（二八七—一九二二）、トーマス・マン（一八七五—一九五六）、ジェームス・ジョイス（一八八二—一九四二）、バージニア・ウルフ（一八八二—一九四二）、D・H・ローレンス（一八八五—一九三〇）、T・S・エリオット（一八八八—一九六五）等はその典型を見ることができ、アメリカ文学の中では、シャーウッド・アンダスン（一八七六—一九四二）をはじめとして、彼の影響下に文学的出発をしたウイリアム・フォークナー（一八九七—一九六二）、アーネスト・ヘミングウェイ（一八九九—一九六二）たちは、

最も鋭いかたちで英語による文学表現を提示した。ジョン・スタインベック（一九〇二—六八）にしても、彼らとはやや異なっているが、この新しい認識の影響を明確に受けている作品を書いている。この認識方法の持つ波及力の大きさに気づかないわけにはゆかない。一口で言えば、自然主義的なプロットよりも、作品のフォルム—モード—ということを重視した認識の仕方であったと言えるのではないか。

ロマンティズムや自然主義の作品と決定的に異なる彼らの文学の中心的装置は、誰でも知っているように、「意識の流れ」「内的独白」「視点の移動」あるいは「行動主義」といったような、「如何に書くか」という表現方法についての、きわめて意識的な試みであった。それはまた、真実の捉え難さに迫ろうとする、きわめて意欲的な表現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世界を、文学的に構築しようとする試みでもあった。

右に述べたような試み、あるいは、新しい認識方法、新しい表現のパラダイムを概括して、モダニズムと名づけていることは衆知のことに属する。だがしかし、衆知とは、大衆が個々別々に、その内容を恣意的に理解していることでもあるのだ。一般に、ある現象なり事件なりは、それが時代の表層から退場していったときにはじめて、鮮明に像を結び始める。ひとつの思想は大衆的に理解された瞬間に、過去のものとなり始めるのである。

したがって、二十世紀の文学を支配したモダニズム、あるいは二十世紀という時代の空気であったモダニズムは、「モダニズムとは何であったか」(“What Was Modernism?”—Harry Levin, 1959. “What Modernism Was?”—Maurice Bebe, 1974.) (下線筆者) というように、常に過去形で認識されているのである。モダニズム (Modernism) は常にモダンウォイズム (Modernism) として理解されなければならないのかもしれない。

二十世紀末という今の時点は、その意味でモダニズムを考えるのに適したものであるばかりでなく、先に述べた

代表的なモダニズム作家たちと私たち読者を押し包んでいた時代のパラダイムそのものを相対化して、その意味を探るのに、今日ほど適した時期はないと言えよう。

3 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たった回勅の中で、「教義のモダンな (Modernistam) 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とき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) が結成されたときが最初であった。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た。

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、それがいつ始ま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。ただひとつ言えることは、モダニズム (Modernism) というのは、語源的に見て「モード」(Mode) 中心の考え方という意味を持つことである。すなわち、

いっぽうでは「只今」(just now)とか「近年」(lately)を意味し、他方では、「手段」(measure)、「方法」(manner)、「スタイル」(style)、「ファッション」(fashion)等を意味している。つまりは、「今日ただいまの流行のスタイル」("fashion just now")ということである。したがって、この「モード」という一語の中に「モダニズム」の一切が含まれていると考えてよい。言い換えると、認識におけるそれまでの「模写的認識」とはまったく異なるパラダイムが一九二〇年代に入って登場してきて、そのパラダイムを「現代的なスタイル」として「モダニズム」と称したのである。

旧いモードではやってゆけない、第一次世界大戦以前のモードでは駄目だという感覚・認識によるモダニズムは、やはり、第一次大戦の引き起こした政治的・社会的な大変動、ローレンスの言う「大災害」と、この大戦に直接的・間接的に係わった若者たちの戦争体験が大きく影響していることは否定できない。

現代は本質的に悲劇の時代である。だからこそ我々は、この時代を悲劇的なものとして受け入れたがらないのである。大災害(cataclysm)はすでに襲来した。我々は廃墟(ruins)の真只中であって、新しい(new)ささやかな棲息地を作り、新しい(new)ささやかな希望を抱こうとしている。それはかなり困難な仕事である。未来に向かつて進むのならかな道は一つもない。しかし我々は、遠まわりをしたり、障壁物を越えて這いあがりたりする。いかなる災害がふりかかろうとも我々は生きなければならないのだ。

(ローレンス『チャタレイ夫人の恋人』、一九二八。伊藤 整訳)

旧い倫理がこわれて、その廃墟の中から、新しい倫理の基盤を構築する必要が生じてきた。大戦前に価値を持つ

ていた言葉がその意味を失い、「わいせつ」とさえ思われるようになった。言葉が現実を表現し、真実を追求する力を失ったばかりでなく、真実を見失わせるようなマイナスに働くとき、その言葉が「わいせつ」だというのは、きわめて当然のことと言わなければならない。

「神聖な」とか「光榮な」とか「犠牲」とか、その他無用の言葉に出会うと、私はいつも当惑させられた。……聞くに堪えない言葉がたくさんあつて、そのため、しまいには、土地の名前だけが威厳を持つようになってしまった。……「榮光」「名譽」「勇氣」「神聖視する」などという抽象の語は、具体的な村の名前、道路のナンバー、川の名前、連隊の番号、日付け、などの傍にならべてみると、わいせつな (obscene) 言葉であつた。

(ヘミングウェイ「武器よさらば」、一九二九。)

『ダブリン市民』(二九一四)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』(一九一六)と『ユリシーズ』(一九二二)は、「意識の流れ」と「内的独白」を駆使して、真正のモダニズム文学と呼ぶことができるが、とりわけ前者は、ジョイスの生涯にわたるクレド表白が明示されているという意味で重要な作品であるばかりでなく、既に触れたローレンス、ヘミングウェイの考え方の先駆的な表現として見逃すわけにはゆかないものを含んでいる。そこでは、主人公ステイブン・ディーダラスが、大学の親友で理想家肌の克蘭リに語りかけるかたちで、次の有名な言葉を吐いている。

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る。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、教会のことであつてもね。僕はできるだけ自由に、できるだけ完全なかたちで、自分を出してゆこうと思うんだ、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というところだ。

(ジョイス「若き日の芸術家の肖像」)

「自分が信じていないことに役立つようなこと」をすることは、ヘミングウェイに言わせれば「わいせつな」ことになるのであり、ローレンスの言う「大災害」発生後の「廢墟」の中では、それ以前の言葉は役に立たず、そこでは否応なしに、「沈黙と亡命と巧妙な知恵」(silence, exile, and cunning)を用いる以外に自己表現の術は無いのであつた。

美術評論家多木浩二は、一九二〇年代の特徴を近代デザインの確立の時期と見て、そこでは、実体概念に対して機能概念による認識が成立してきたと説き、大要次のような鋭い指摘を行なっている。すなわち、「近代デザインにあらわれる概念と社会的な働きの重要な関係は、社会科学ではあまり問題とされていなが、実際には無視できない比重を持ちつつあつた。一言で言えば、近代デザインと前衛に共通していることは、モダニズムの思考がそれぞれの領域に現れてきたことを意味している。前衛・近代デザイン・キツチュという三つの断面は相互に絡み合ひ、境界は定かではないが、二十年代から三十年代にかけて、これらはモダニズムの思考様式を共有しながら今日に到るまでソフィステケートされ続けてきた。カラージュなども、一般的には統合(シンタグマ)の法則に對する根本的な疑問をバネにしており、その意味で、それまでには見られなかつた、認識の新しいパラダイム(パラデ

イグマ)が登場してきたことと無関係ではないのである。……二十年代以降、芸術を支配し続けたカラージュと抽象という二つの手法は、いっぽうが近代社会に反抗し、他方がそれを合理化しようとしているように見えても、実は、いずれも、近代的思考の、きわめて似かよった二つの表れであったのである。……すなわち、「カラージュ」とは隣接関係によってのみ成り立つものであり、「抽象」とは実体よりも関係への関心から生じるものであることを考えれば、両者の根はきわめて近いところにある」ことがわかるのである。(多木浩二「抽象とカラージュ」、『現代思想Ⅱ一九二〇年代の光と影』、一九七九。)

ブルーストにとっての一時間は「ただ単なる(物理的な)一時間なのではない。それは、いろいろな匂いや音や、計画や気候などがいっばいに詰まった瓶」であった。そして「われわれが現実と呼んでいるものは、われわれを常に取り巻いている感覚と記憶の作り出すある種の関係」であり、その「ユニークな関係を作家は見つけ出して、みずからの言葉の中に、その関係を永久に繋ぎとめておかなくてはならない」。なぜかというと、「そのような関係がそこに存在しないとしたら、何も存在しないことになってしまう」からなのであった。

バージニア・ウルフにとって「人生は釣り合い良く並べられた一連のギグ馬車のランプとは違って、それは、光まばゆい暈輪であり、意識の初めから終わりまでわれわれを取り巻いている半透明の膜」であった。そして「この変幻きわまらない、何物にも囚われない、未知の精髓を書き表すことが、小説家の任務」だったのである。

フォークナーにとって「この世の中には、三語で語るのも多過ぎるような(単純な)事柄があると同時に、三言語費やしてもまだ足りないほどの(複雑な)事柄もあ」った。半透明の膜(ウルフ)や、ものがいっばいに詰まった瓶(ブルースト)を、何とか正確に表現しようとすると、どうしても言葉の数が多くなるのは致し方ないことであつたのだ。フォークナーの文学世界が晦渋なのは、現実が晦渋なのだから、それを何とかして精密に表そうと

する努力の結果であつたにすぎないのである。

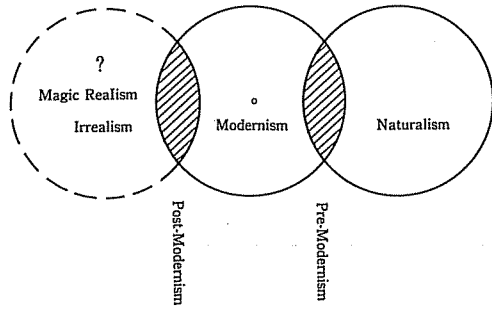
4 モダニズムの両義性

モダニズムの枠組みを以上のように、一九二〇年代に始まるものとして捉えた場合でも、事情はさほど単純ではない。たとえばポウ（一八〇九—四九）の計量詩学は典型的なモダニズムではなかつたのか、という強力な異論がたちまち提出されてしまふだろうし、メルビル（一八一九—九二）の『白鯨』（二八五二）や『詐欺師』（一八五七）が一九二〇年代に入つて初めて、その真価を認められ、にわかにもメルビル研究の氣運が高まり、今日に到つてゐる、という事情も忘れることはできないからである。

われわれが現代を生きてきたこと、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つたということ、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、フィッツジェラルド（一八九六—一九四〇）もフォークナーも、ヘミングウェイもトマス・ウルフ（一九〇〇—三八）も、そしてスタインベックもコールドウェル（一九〇三—八七）も、すべてが「モダニスト」となつて、尺度としての有効性を失ひ、無意味なものとなつてしまふ。これはおかしくはないか。

モダニズムを時間の尺度で枠付けする通時的な考え方—文学作品を歴史的に縦断して記述する態度—は意味を失ひ、共時的な考え方—文学作品を時代毎に区切つて、その中で（歴史的な考慮を排除して）記述する態度—を取り入れることがどうしても必要になつてくる。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。たとえば、アンダソンはモダニストと呼べるであろうが、彼と同時代のシアード・ドライサー（一八七—一九四五）は自然主義の作

モダニズムの中心と周縁



Vonnegut, Jr.
Pynchon
Heller
Barth
Etc.

Anderson
Dreiser
Norris
Etc.

家であつて、モダニストと呼ぶことはできないからである。今世紀の初頭から現在に到る文学のありようを、共時的に記述しようとする、そのとたんに、今述べたようなモダニズムのかかえる両義的な性質が表面化してくる。

あるいはまた、モダニストの代表格と考えられているジョイスの場合を見ても、モダニズムのありようは単純ではない。『ダブリン市民』はたしかに「幼い少年時代の芸術家の肖像」ともいわれている「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はいるが、なおかなりの自然主義的色彩を残しているの

はならない。『若き日の芸術家の肖像』と『ユリシーズ』については既に触れた。しかし、ジョイスが十五年の歳月をかけた最後の作品『フィネガンズ・ウエーク』（一九三九）などは奔放に飛び交う「夢のことは」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うような、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)とでも名づけなくてはならないであらう。

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説明することが

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。

5 むすび・時代の共通感覚

『アクセルの城——一八七〇年から一九三〇年にかけての、想像力文学の研究』（一九三二）で展開されたエドモンド・ウィルソンの犀利な考えの中では、『ユリシーズ』や『荒地』（T・S・エリオット）は博物館の陳列品のごとき作品で、芸術家は現代生活から遊離するか、あるいは完全に撤退する、という考え方がモダニズムの基本となっている。しかし、ここで重要なのは、遊離といい、撤退といっても、それはただの退嬰的逃避であるのではなく、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を獲得するための手法だったということである。あるいは、遁走によるほかは語り得ない真実のあることを、不幸にも（いや、幸いにも、と言うべきか）彼らが探り当てていたということに他ならない。既に述べたステイブン・ディーダラスの「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というところだ」という彼のクレドを思い出し出してもらいたい。

モダニストたちの文学理論に最後まで疑問をさし挿むことをけっしてやめなかったが、同時に、彼らの技法上の優秀さを称賛し、彼らの挑戦的な文学上の倫理観に強い感銘を受けていたマルカム・カウリーは、モダニストたちにとつての変わらぬ同伴者として『亡命者還る——一九二〇年代の文学的遍歴』（一九三四）を書いている。その「プロローグ——迷子の世代」の中で、彼は、迷子の世代の一大特徴として、出身階級や居住地域の影響力を凌いで、世紀の変わり目前後に生まれたという、時代精神そのものが彼らに大きな影響を及ぼしていると指摘している。そし

て、彼らの一時代前の作家たちと違って、彼らが共通の冒険を経て、共通の行動パターンを身につけ、そのことによつて、ひとつの「世代」と呼ばれるのに似合しい感覚を備えているのだと主張した。ローレンスの言葉を用いて、彼らを「ポスト・キャタクリズムの世代」と定義しても、あまり間違つてはいないだろう。

第二章・グロテスクなものの発掘

1 グロテスクとは何か

フォークナーも、アンダスンも、ラルフ・エリスン（一九一四—一九四）も、あるいはまた、ジョイスもローレンスも、それぞれ皆、独自の文学世界を持つており、したがって、書かれた作品は、一見したところ、まったく異なっているけれども、しかし、これらの作家の作品を読むとき、そこには「グロテスク」というひとつの共通項が見えてくるように思われる。

フォークナーの「南部社会」、アンダスンの「裏町」、エリスンの「黒人問題」、ジョイスの場合の「宗教的情熱の沈滞」、ローレンスの場合の「性」などの諸問題は、いずれも、人間が閉鎖された状況の中に置かれた場合の悲劇を扱っているのである。

グロテスクとはどういう意味か。どういう内容のものや、いかなる状態を指して「グロテスク」と言うのか。「気味が悪い」「汚らしい」「異様な」「ぞっとする」等の意味を一般には指していると言えるのではないか。代表的な日本語辞典『広辞苑』（第四版）には、次の五つの説明が与えられている。すなわち「怪奇的・奇怪・異様・無気味・グロ」。いかにもそっけない。

もう少し詳しく見てみると、グロテスク (grotesque) は、「グロト」(英語—groto)、フランス語—(grota)、ドイツ語—(Grotte)、イタリア語—(grota)、いずれも「洞穴・穴ぐら」を意味するヨーロッパに共通の名詞) に特有の、

という意味であり、したがって、「洞穴の中のようにじめじめしている」「陽の当たらない」「暗い」「怪しげな」「気味の悪い」、更には「人目から隠しておかなくてはならない」「恥ずかしい」「うしろめたい」等の意味を内包することになる。

社会に毎日のように継起するグロテスクな事象は、その事象の中心に位置する人々が皆、グロトの住人であることを特徴としてるのであって、グロトの住人はかならずグロテスクな存在になる、という命題が成り立つとも言ってもよい。

グロトは、物理的な「洞穴・穴ぐら」だけに限られはしない。その類似物はどこにでもあるのであって、たとえば、鎖国をしていた江戸時代の日本、太平洋戦争直前および戦中の、軍閥支配下の日本社会、あるいはヒトラーのナチス、外面的には超大国に見えた旧ソ連邦、今世紀最強の革命的政治指導者と見えた毛沢東の率いた文化大革命下の中華人民共和国、などが世界の中のグロトであつたことは、今日自明のことである。そしてこれら歴史上の大事件は、陽の当たる場所へ引き出されてはじめて、大事件であつたことが判明したのであつた。このように、ある種の閉鎖によつて外部からの風が入つて来なくなるときには、国家であれ、社会であれ、集団であれ、あるいは個人であれ、すべてが例外なくグロト・グロテスクとなるのである。

他人の眼からは完全に隠されているわれわれ人間の心の中は、まさしくグロトの要素を持っているので、その心―精神―と深く係わる文学の役割がグロトの探究となるのは、きわめて自然なことと言わなくてはならない。

2 描写のうしろに寝ていられない

人間と世界の現実を正確に描き出そうとして、文学の立場から「現実主義」ないしは「写実主義」という方法が

十九世紀中葉にはほぼ確立された。この用語の使用範囲はきわめて広く、したがってまた、しばしば曖昧でもあるのだが、いちおう、次の説明を妥当なものとすることができる。

芸術の目的は、人生を完全にして客観的な誠実さをもって描写すること―物事の真のあるがままの姿を示すことにありとする文芸上の信条。このために、realismの尊ぶものは、おおざっぱな概括論ではなくて具体的で真実の細部であり、芸術家の個人的な、経験の解釈ではなくて、没人格的写真的正確さである。もちろん、これは一つの態度であって、実作にあたってこれに徹することは不可能であり不必要でもあるが。明らかな文学上の主義としてはrealismは十八世紀DefoeやFieldingの小説に始まるが、流派としてのrealismの勝利は、科学および哲学上の合理主義の発達、ロマン主義運動Romanticism、Romantic Movementの行き過ぎに対する反抗などの影響をうけて、十九世紀から二十世紀の初頭にかけて収められた。写実主義者は、理想主義や主題の美化を避けようと努めるために、しばしば日常茶飯事や人生の醜悪野蛮な面を強いて強調するように思われることがある。以下略す。

(研究社『文学要語辞典』、一九六〇。)

「物事の真のあるがままの姿」を示そうとして作家たちはいろいろな角度から現実を見つめ、見つめたものを描写してきたのだが、二十世紀に入ってから鋭敏な作家たちは、人間の内面と外面とは同じではないらしいことに気づき始める。人間を、あるいは世界を、いくら外側から詳細に見つめて描こうとしても、それでは「物事の真のあるがままの姿」に迫ることができないということに気づいて、高見順がいみじくも言ったように、作家は「描写のうしろに寝ておられな」くなってしまうたのである。

あるいはまた、「写真的正確さ」と簡単に言うことはできても、その写真自体がほんとうに正確なものであるのか、という疑念が生じてきた。写真はいちおう客観的で正確なもの認められて、事実認定の証拠写真とか、スポーツの勝敗の写真判定などに用いらはするが、それでは誰が撮しても同一のものになるかというところ、そうはならない。あくまでも「いちおう客観的で正確なもの」であるにすぎない。映画の場合と同じであつて、カメラを動かす主体、現実を記録しようとする作家の眼差し、手さばき、カメラをどこに据え、どんなアングルから撮すか、それらは作家の主体性に係わるきわめて個人的なものであり、かつして客観的なものではあり得ない。文学における写真的正確さとか客観的描写というのは、常に「見かけの写真的正確さ」「見かけの客観性」であるということを忘れてはならない。

リアリズムに潜むこのような弱点を補うかたちで、今世紀初頭に「内面的リアリズム」ないしは「心理的リアリズム」という方法が考え出された。人間の外面に現れる言動が、その人間の内面に隠されているものの忠実な反映ではない、ということの発見にこれは依るのだが、文学的手法の面では、複数の時間―物理的な時間の流れと心理的な時間の流れの混じり合い、相互の接触などによる―を捉えて、人間の内と外とをまるごと抱え込むかたちで、全的に人間の真実に迫ろうとする態度を生み出した。それが先に触れた「意識の流れ」という方法で、今日のリアリズムは、否応なしに、このようにして人間の内面を掘り起こさない限り、リアリズムの名前にすら値いしないものとなっている。

意識の流れがグロトの内（ブルーストの瓶）と外とを関係づけ、その関係が無ければ現実には存在しないのだと、ブルーストのように言い得るのには、精神病理学からの貢献があったことを見逃すわけにはゆかない。ノイローゼやヒステリーの治療・研究に当たっていたフロイトの主要著作のひとつに『夢判断』（一九〇〇）があることは周

知のとおりだが、夜ひとりで密かに見る夢というのは、外界から完全に遮断されたグロトの中そのものの世界と言えるのであって、このグロトに探りを入れない限り、患者の治療はできないことをフロイトは实例を挙げて繰り返して説明している。「夢判断」が十九世紀から二十世紀への転換の時点に発表されていることは、単なる偶然とは思えない大きな歴史的事件であった。

今世紀の文学の最も大きな役割のひとつが、この人間内部のグロトを人々に気づかせること、このグロトの支配に負けて、否応なしにグロテスクな存在とならざるを得ないかわいそうな人々をしつかり見つけて、その現実を正しく描き出すこととなるのは、自然の成り行きであったのである。

3 グロテスク症例・I

フォークナーにとつて、アメリカの南部は「閉ざされた社会」としてのグロトそのものであった。南部の中でもとりわけ南部的色彩を濃厚に残しているミシシッピ州の、オクスフォードという町を中心に据えて、ヨクナパトーフア・カントリーと名づける仮構の世界を舞台に、膨大な数の長篇、短篇集、詩集を彼は書いていく。そしてその大部分が「ヨクナパトーフア家系物語」として、ひとつの統一的小宇宙を形成している。このようなかたちで彼がアメリカの南部の過去と現在、「家」の束縛と肉親の問題、宗教および倫理思想、原始主義等々、きわめて多様なテーマを、同一人物再登場、多元描写などの複雑な技法を駆使して、飽くことなく追究していったのは、閉ざされた社会「グロト」が閉ざされた人間「グロテスク」を生み出さざるを得ない悲劇に着目したからであった。

「エミリーへのばら」(一九三〇)は、難解なフォークナー作品の中では比較的分かり易く、右のような南部、とりわけ、そこでの「家」の束縛と肉親の係わり合いの姿を描いている。

エミリー・グリアスは、ジェファスの町が近代化されてもなお、依然として一八七〇年代当時の古い様式の家に住み続け、町の人々の誰とも交際をしない毎日を送っている。彼女の家は「目ざわりな家」と描写されているが、それは同時に、七十四歳のときに死んだ彼女を「倒れた記念碑」と見なす町の人々の偽りのない気持であったろう。三十二歳のときに父親が死んで、彼女は天涯孤独の身となるが、彼女は父の死を認めようとはせず、葬式を出そうともしない。彼女にとって父は依然として「死んではない」のであって、そのことは、以後ずっと彼女の家の中に置かれていたクレヨンで描かれた父親の肖像画の存在によって明確なものとなっているし、町の人々は「長い間、グリアス一族のことを一枚のタプロオのように考えていた」のであった。すなわち、エミリーが白衣のすんなりとした姿で背景に立ち、彼女の父は、彼女に背を向け、馬の鞭を握り、両脚を踏ん張った黒いシルエツトとなつて前景を大きく塞いでいる図柄である。

ジェファスの町が無料の郵便配達制度を始めたときにも、エミリーだけは、家の玄関の上に住居表示の札を付けたら、戸口に郵便箱を取り付けたらすることをかたくなに拒んでいた。毎年の税金も彼女はいつさい納めようとはしない。父の死んだ日に市長との間で取り決められたという税金免除の恩典を盾に拒否するのだが、そのような取り決めが存在しているという証拠は何も無いのである。税金の督促にやってきた執達吏たちに対して、彼女は「詳しいことは市長さんに聞いてほしい」と言つて彼らを追い返してしまう。しかし、市長は十年前にすでに死んでしまつていたのである。彼女にとつて市長が死んではいないのは、父が「死んではいない」と同様であつて、彼女は、時間の進行のない世界―グロトーに住んでいて、彼女の時計―スカートの下に隠されている―は南北戦争敗北の時に來て停止してしまつてることになる。

フォークナーは、代表的長篇『響きと怒り』（一九二九）の中でも、「針のない時計」という小道具を使つてい

が、「エミリーへのばら」では、以上の他にも「長い間よんだ水の中に浸ったような、むくんだ顔」とエミリーを描いているし、彼女の使用する便箋は古めかしい型のもので、用いるインクは色あせてしまっている。新しい時代の法律によって、明確な目的もなく砒素を売買することは禁じられているにも拘わらず、彼女は平気で法律を犯して、薬剤師から強引にそれを手に入れてしまう。

このようなエミリーが、父の死後二年経った頃に、北部からやってきた男と結婚する。がしかし、その直後に彼女は彼を砒素の毒によって殺してしまふ。そして以後長い間、彼の屍体を抱いて寝るという行為を続けるのである。

エミリーのような女性には現実には居るはずがない。しかし、南部社会の犠牲となつて、時代の流れに取り残されてグロテスクな生涯を送らざるを得なかつたエミリーをその象徴的存在とする、いわば、「エミリー的人間」がわれわれの周囲に居ないと、果たして断言できるであらうか。

フォークナーは、エミリーの悲劇を描くのに、徹底した外面描写に頼っている。町の人々の前にエミリーが姿を現すとき、町の人々がエミリーの家の中に入つて行つたとき、彼らの眼に彼女がどう映つただけを描いている。つまり、エミリー（の悲劇）を撮すカメラは、開かれた社会であるジェファソンの町に据えられていて、そのカメラにエミリーの閉ざされた社会が撮されるのである。閉ざされた社会に生きる者は、その社会の中に留まっている限りは、それが「閉ざされている」ことに気づきはしない。開かれた社会へ出ていったときにはじめて、自分が閉ざされた社会の住人であることに気づくのである。すなわち、グロトの中に居ては、そこがグロトであることが分からなくなつてしまふことの悲劇を、フォークナーは、この外面描写というきわめてモダンな技法でわれわれに教えてくれているのである。

フォークナーの作家的出発において指導的な役割を果たしたアンダスンもまた、グロトの探究者として特筆すべき作家であろう。彼の作品の舞台は、徹底して、田舎町の裏通りであつて、物理的にも精神的にも、陽の当たらない、暗い、じめじめした場所―グロトーが選ばれている。

代表作『ワインズバーグ・オハイオ』（一九一九）は二十四の短篇を一本の糸で繋いだユニークな形式の小説である。

真実を求めながらも、周囲の因習的な空気のために、心ならずもグロテスクな存在となつてしまふかわいそうな人物ばかりが次から次へと登場してくる。そして、その因習的な空気を中心をなしているのは、清教徒的禁欲主義であり、それが人間性を抑圧しているという見取り図の下に、アンダスはアメリカ社会の生活に解剖のメスを入れているのである。そのメスがえぐり出しているのは、近代化の始まつたアメリカ一九一〇年代に目立ちはじめた、裏町の人々の環境への不適應、欲求不満、人間疎外といったきわめて深刻な状況である。いわばアンダスは、ヘブライズム支配のアメリカ社会の中に、現世肯定・肉体讚美・異教的ヘレニズムの復権を目指したとも言えるが、このヘレニズムは、当然のことながら、いびつな、発育不全の、グロテスクなものになつてしまつてゐる。

『ワインズバーグ・オハイオ』の中で、作者は、「こぶのついた林檎」あるいは「ねじれた林檎」という非常に興味深い比喩を用いている。

秋になつて林檎の収穫が終わると、農民たちは、きれいな形をした色つやの良い林檎だけを箱に詰めてマーケットへ出荷する。こぶがついたり、ねじれていたりする林檎は、摘みとられることもなく木に残されたままであつたり、地面に落ちたままである。しかし、林檎のほんとうの美味しさは、（表面の）形のきれいな色つやの良いものよりも、形の悪いものの中にこそある。こぶの中にこそ甘味が詰まつているのだ、と作者は言いたげである。

マーケットとは、「陽の当たる場所」である。そのような場所へ異様な形をした林檎を持つてゆくことはできない。持つていっても棚に並べてはもらえない。たとえ棚に並べてもらえたとしても、買つてはもらえない。つまり、そのような林檎は、売り物としては無意味（ノンセンスⅡ後述）なのだ。人々の多勢集まる陽の当たる場所へ出る資格を失つてしまつていたのである。しかし、繰り返すが、その中には熟した味があるのである。

林檎の比喩を用いて、アンダソンは、失敗と挫折の人生の中にも人間の真実があることを執拗に訴えていることが読み取れる。そして林檎は、言うまでもなく、キリスト教徒にとつては、美味しい「禁断の木の実」である。その木がねじれて、こぶがついているのは、どうやら、近代化しつゝあるアメリカ社会の中で、清教主義が往時の支配力を失つて、ねじれ始めてきているにも拘らず、そのことに気づかぬふりをして、「頑強にそれにしがみつこうとしている状況を、敏感に捉えているからであつた。

アンダソンのこのような告発は、したがつて、良識派の清教主義者たちからたいへんなひんしゆくを買い、『ワインズバーグ・オハイオ』は発売禁止などの憂き目にも会つたりしたが、第一次大戦後の戦後文学は、彼の掘り起こしたものを、具体的に、ひとつひとつ、作品の上で追求してゆくことになつたのである。アンダソンがシカゴ・ルネサンスの一翼を担つているのは、モダニズムというより大きな脈絡の中に置いてみると、いつそう明確なものとなつてくるであろう。

第二次世界大戦後に登場した黒人作家エリスンの場合は、アメリカの黒人を、はっきりとグロトの住人と意識して作品を書いている。代表作『見えない人間』（一九五二）は、この「黒人Ⅱグロトの住人」を真正面から見据えて描きつくした大長篇で、タイトルの意味するところは、アメリカ社会の中では、黒人は、たとえそこに居ても、人の眼に見えてこない存在だ、ということである。なぜ見えないのか、誰の眼にみえてこないのか、を追求したこ

の小説の主人公は、グロトの中に閉じ込められた青年であつて、したがつて、まともな名前も持たず、ただ、熊のジャック (Jack-the-Bear) という綽名しか与えられていない。綽名の「熊」というのは穴ぐらの中で冬眠する熊になぞらえて付けられており、この作品の冒頭部分には、「冬眠」(hibernation)、「冬眠する」(hibernate) という表現が頻繁に出てきて、読む者に対して否応なしに、へ熊↓冬眠↓グロト↓グロテスク」という連想を起こさせる。

エリソンはこの作品で、白人中心のアメリカ社会の病める部分を分析し、その病巣をえぐり出しているのだが、結論的に言えば、黒人に自己の存在を見失わせたⅡ冬眠させたのは「白人社会」であること、では白人社会から脱出することによつて彼らは自己の存在を発見できるかというところ、それは不可能なのだ。黒人が自己を発見すべき場所は、好むと好まざるとに拘らず、この白人社会の中にしかない、ということに主人公は思い到る。そして、そのことを認めたくえで、ではどのようにしたら黒人が「見える人間」となり得るか、冬眠状態から脱却して、グロトの外へ出られるか、を彼にたくましく追求させているのである。

エリソンの功績は、しかし、ただ単に黒人の悲劇をつぶさに描いたことだけにあるのではない。黒人の悲劇は同時に、白人の悲劇でもあることを明確に示し得たことにあるのだ。見えない(Ⅱ眼に入つてこない)人間とは、彼を「見よう」としない人間が居るということではないのか。無視される側は、常に無視する側と分かち難く結ばれているのであつて、エリソンにおいては、黒人社会というグロトはその外側にあるより大きな白人社会というグロトに囲まれている、という意味からも、二重のグロトが問題となつているのである。そこにこの作品の衝撃的な新しさがあつたのであり、同時に、アメリカ社会における黒人の救いようのない悲しみが、読む者の前に突きつけられたと言えるのである。個々の技法を超えた斬新なモダニズムの眼差しがあつてはじめて、そのことが可能になつたことを思うべきであらう。

4 グロテスク症例・II

ジョイスをグロテスクの作家と言うのは、あるいは奇矯な言辞のように思われるかもしれない。「若き日の芸術家の肖像」や『ユリシーズ』は、そのようなひとりで片づけるにはあまりにも大きな問題を含んでいる。しかし、初期の『ダブリン市民』をジョイス文学の原型と見れば、彼もまた、グロトの住人の悲劇に鋭い観察の眼を光らせていたことがはっきりしてくる。

『ダブリン市民』は、先ほどの『ワインズバーク・オハイオ』と同様に（しかし、時代的には先行して）、十五の短篇が、主人公が皆ダブリン市の住人であるという、一本の糸によって統一されている小説である。その中の「アラビー」の少年は、彼の住んでいる北リッチモンド街の行き止まりにある家から抜け出て、ヘアラビー（実在したバザーの名）という異国的な響きを持った夢誘う世界で何かを得ようと、必死の思いで出かけるのだが、そこで彼が得たものは、自分が虚栄に眩み、それに弄ばれた情けない人間であることを知っただけであった。そして彼の眼は苦悩と憤怒に燃え上がったのである。また、「エバライン」では、同名の十九歳の少女が恋人の誘いによって、ほこりっぽい空気に包まれたうっとうしい、悲しみだけのわが家を棄てて、ブエノスアイレス（「きれいな空気」のある町）へ行こうとするのだが、船出の直前になって、どうしても家（と父親）を棄てることができずに、断念してしまふ。

「痛ましい事件」の中年男ダフィ氏は、みずからの極度の潔癖症によって、シニコウ夫人を死に追いやってもお依然として、貧困な自己愛から脱け出すことができず、最後まで深い孤独感を噛みしめている。シニコウ夫人の轢死事件もたしかに痛ましい事件ではあるが、それ以上に、自我に縛られて身動きのできなくなったダフィ氏の生

涯は、いつそう痛ましい事件であると作者は言おうとしているのである。

以上の三篇だけでなく、『ダブリン市民』は全篇が、黄色（頹廢）、茶色（活気の無さ・澁み）、灰色（暗さ）という三つの色によって濃く色づけされていて、十五の作品の主人公はすべて、例外なく、不幸な生活を余儀なくされている。ダブリンに生まれ、ダブリンを愛し、それゆえにまた、ダブリンを棄てることになったジョイスにとつては、この町がどうしようもない一個のグロトであったことは疑いようがない。そしてダブリンがグロトとなったことの根底には、宗教的情熱の沈滞が大きく影響していて、それがそこに住む人々の不幸を生むことになるのだと作者は言いたいのである。

十五篇のうち八篇が、死を重要な要素としている点も見逃せない。「姉妹」では死んだ牧師、「アラビー」でも、少年の住んでいる家は、以前牧師が住んでいて、この家で死んでおり、「エバライン」では、彼女の死んだ母親が彼女の青春に大きくのしかかっている。「土くれ」には死の占いを受けた老婆が、「痛ましい事件」ではシニコウ夫人の轍死が、「委員会室の独立記念日」では、アイルランド独立運動の指導者チャールズ・ステュアート・パーネルの死が、そして最終章「死せる人々」では、死者のおびただしい群れが住む世界への意識が、……といった具合である。ジョイスにとつてダブリンが、死の淵にのぞんだグロテスクな町としてその姿を現していることは、否定することのできない重要なことであるのだ。

ジョイスと同時代を生きたローレンスが、『チャタレイ令夫人の恋人』で「性」を真正面から見据えて、徹底的に描いていることはよく知られている。性は今日でもなお依然としてそうではあるが、六十年以上も前のローレンスの時代では、いつそう強いタブーであり、社会的には「見えない」ものとして扱われていた。つまり、性は、すべての人間の基本的な営みであるにも拘らず、グロトの中に閉じ込められていたと言えるのである。性をグロトの

中に閉じ込めてきたことが、どれほど人間をゆがめているかを告発するローレンスの見るところでは、その元凶は、イギリスの教会制度と教育体系ということであり、それによつて、女性が、人間としてではなく、ものとして、男性の享樂の対象とされてきたのだと主張する。そしてこのことは、単に女性の不幸であるばかりでなく、もうひとつの性である男性の不幸でもあるのだ、という主張へとつながつてゆく。

教会や学校だけでなく、思慮分別を育て維持しようとする機関は、例外なく、性をグロトの中に閉じ込めてきた。その思慮分別が人間性をゆがめる方向に作用し出したとき、ローレンスは、そういう既成の思慮分別（という秩序）に疑問を投げかけ、それがほんとうに人間にとつて幸福をもたらすものであるかどうかを、原点に立ち返つて考えようとしたのである。人間を縛つてゆがませる方向に作用している思慮分別があるとしたら、それを脱ぎ捨てるべきではないのか、というところから、ローレンスの原始生命復歸の思想が出てくるのは当然のことと言つてよい。自然の生命と人間の生命とが融け合つて、原始時代に一般であつた生命の歓喜を、愛し合う男と女がともに味わうことを理想とするローレンスにとつて、『チャタレイ令夫人の恋人』の性描写は避けて通ることのできないものであつた。つまりは、キリスト教からの人間の解放を主題とするローレンスの思想は、先に述べたアンダスタンの場合と同様、ヘブライズムからヘレニズムへの回帰を、その契機としていたのである。

「大災害」が襲来して、われわれが皆「廢墟」の真只中に置かれていくという認識は、ローレンスだけのものではなく、T・S・エリオットもジョイスも、そしてフォークナーもドス・パソス（一八九六—一九七〇）も、フィッツジェラルドもヘミングウェイも含めて、第一次大戦後の主要な作家たちは、その時代を、「廢墟」という見地で捉えて、まったく新しい倫理基盤の追求にいのちを賭けていたのである。エリオットの『荒地』（一九二二）と

麥哲もない土地の名前に威厳があつて、犠牲的精神などはわいせつだとする『武器よさらば』の中の表現は、尋常のものではあり得ない。それは、主人公フレデリック・ヘンリーの、そして同時に作者ヘミングウェイの戦場体験が、それまでの世界観を一八〇度転回させるほどの激烈なものであつたことを意味しているに違ひはない。

戦争を体験することによつてヘミングウェイが見つけた世界は、彼が少年時代に知っていた世界とはまったく違つたものだった。だから、彼の少年時代の世界を包んでいた、そしてまた、彼の少年時代の世界で語られていた言葉では、不幸にも見てしまった他の世界を表現することはできず、その世界で語ることなどは完全に不可能となつてしまつたのである。その世界を語るべき新しい言葉を見つけてわがものとすること、それはすなわち、新しい言葉で表現すべき新しい倫理観の追求と言つてよい。若いヘミングウェイにとつて、それを探り出すことは、とりもなおさず、自らがよつてもよつて立つ世界の土台を新たに構築するといふ、気の遠くなるような試みであり、かつ緊急の必要事であつたことが肯かれるのである。それが彼特有の文体の、といふことは、つまり彼の文学の、新しさの原因だったのである。あるいは次のように言い換えてもよい。第一次世界大戦の戦場体験がヘミングウェイの心の中に、いわば「三十八度線」となつて、断絶といふか、挫折といふか、そういう種類の経験として残つたのである。この挫折感を克服しようといふのが、彼の文学の軌跡であつたとも言えるのである。

抽象度の高い言葉を嫌う「彼（ヘミングウェイ）は倫理的な価値を具体的な行動、具体的な効果を通して表現しよう」とつとめる。彼は文章を単純化するに当たつて、思想の流れをその構成単位に還元し、しかもその単位を複雑な論理のパターンにはめこむことはせずに、起り来る順序のままにただ並べるだけ」（ピーチ「単純の美学」）

である。

単純の美学とは、「わいせつ」の紛れ込む抽象的説明を極力排除して、何処かにカメラを据えて、そのカメラに写る「行動として実際に起こったこと」(『午後の死』、一九三三)ないしは「経験する感情を生み出す現実のもの」(同)だけを、「客観的に」記録してゆく手法のことで、これはモダニズムの重要な装置のひとつである。「行動主義」あるいは「経験主義」の美学と言うことができる。

ヘミングウェイは、同じく『午後の死』の中で、創作の秘密をわれわれに覗かせてくれている。すなわち、

散文の作家が自分の書いている事柄について充分知りつくして書いているのであれば、その知っている事柄を省略してしまっても、読者はそれを、作家がはっきりと言葉に表しているかのように、強く感じ取ることができるのである。ただしそれには、作家が誠実な態度で書いていなければならぬ。氷山の動きの偉大さは、その $\frac{1}{10}$ だけが水面に出ている、ということによるのである。

映画制作のアナロジイで言えば、監督が、全部をつないでしまえば二十時間くらいの映写時間を要するたくさん撮影したフィルムを、 $\frac{1}{10}$ くらいに縮めて、二時間半という時間の枠の中に収めて映画館で上映する場合の、フィルムカットの作業、あるいはモンタージュの仕事に、これは似ていないであろうか。この場合、カットされて捨てられてしまう(上映されない) $\frac{9}{10}$ のフィルムは、無駄に捨てられたのではなく、逆に、 $\frac{1}{10}$ のフィルムを有効に活かすために捨てられるのである。映画の監督が、真にその力量を発揮するのは、このフィルムカットという仕事の中で、どのフィルムを $\frac{1}{10}$ の中に入れるかという、高度に思想的な、芸術的な作業においてであることは言うまでもな

い。

ではヘミングウェイという作家のカメラはどこに据えられているのか、彼の作品の哲学は何か、という問題が最後に残る。

それはステイブン・ディダラスと同様に、自分の眼で確かめて、確かめたものだけを作品化するという哲学で、そうすることが新しい文学創造となるのだ、という不退転の決意をわれわれはそこに見ることができる。そしてその決意は、在来の陳腐な観念や、論理の形骸化したパターンに当てはめて、人生に妥協的な意味をくつつけたり、将来への希望的な観測によつて、現実を見失うことだけはすまい、という強い意志に裏づけられたものと思われる。

世界を知ることとは、すなわち世界の狭さを知ることである。人間存在の局限性に思いをいたすことである。戦争を頂点とする暴力的な死の場面を見続けることによつて、若年のうちに人間存在の局限性を見てしまったヘミングウェイにとつては、抽象は曖昧と感傷と独善の母体であり、また、偽善と自己満足のデザインにほかならず、それはまた自己正当化の手段であることが同時に見えてしまったのであった。この局限された人間の孤独の極地の姿をはつきりと掴み出そうとすることが、したがって彼の文学の動機づけとなつたのは、もはや異とするに足りぬことである。

ヘミングウェイの創り出した主人公が皆、孤独の影を帯びているのは、したがって論理の必然というものである。彼らが、自己を見定めることをけつして諦めようとせず、自己喪失の行き渡ってしまった世界、価値崩壊の世界の中で溺れ死ぬことに抵抗し、頑強に自己のアイデンティティーを主張し、人間の価値とは何かを粘り強く模索しているからこそ、孤独の姿が顕著であるにすぎないのである。

ニック・アダムス↓ハロルド・クレプス↓ジェイク・バーンズ↓フレデリック・ヘンリー↓ハリー↓フランシス・マコンバー↓ロバート・ジョーダン↓キャントウエル↓サンチアゴ、と続く主人公の系譜は、単純な一本の糸ではないとしても、しかし、揺れ動きはしながらも互いに切れることなく、ひとつに繋がっている鎖の輪を構成していると思ふことができ、その鎖を辿って行き着くところは、青年アーネスト・ヘミングウェイの裸の姿にほかならない。裸の姿を人目に曝すことが不謹慎のそしりを招くのは当然ではあるが、しかし、着物をまとうことで不謹慎を忘れようというのは虫がよすぎはしないか。着物を着ることも同様に不謹慎なのではないか。どのみち、人間は不謹慎な存在であるのならば、その不謹慎な存在のかたちをつぶさに見つめることによってしか、それを克服する術は無いのだと観念した作家の創り出した小説の世界は、したがって、それほど仕合わせなものであるはずはない。

フォークナーという作家は、ヘミングウェイとは逆に、言葉をふんだんに用いて、息の長い、難解で晦渋な文章を書いた作家であった。ひとつの事柄を描写するのに、ひとつの言葉では間に合わなくなって、したがって、自分の考えている内容の細かい贅を表現するための努力の結果が、あんなに長い文章となってしまったのである。描写のうしろに安閑として寝てはられない、という意味では、ヘミングウェイも、言葉の探究者として、フォークナーと同じ地平に立っていたと言える。フォークナーが、これでもかこれでもかと、言葉を積み重ねてゆく、いわば「積み木」型の作家であったのに対して、ヘミングウェイは、曖昧な抽象的な言葉を嫌って、できるだけ言葉を削ってゆく、いわば、「彫塑」型の作家であったにすぎないと考えればよい。

カメラ・アイについて語るとき、ジョン・ドス・パソスを抜かずわけにはゆかない。小説のかたちで時代的・社会的背景を立体的に描くのに最もダイナミックな成功を収めたのが、彼の『U・S・A』（一九三八）であるこ

とに異論の余地はない。ここでは、様々な小説的視点をを用いて、今世紀の初頭から不況の時代に到る間の、激しく移り変わる主人公アメリカの姿が、膨大な三部作となつ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者の伝記、新聞記事の切り抜き、流行歌謡曲の数小節、あるいは、作者の立場をはつきりと示すカメラ・アイ等、今日なら「コラーージュ」と呼ばれるような、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つた世界すなわちアメリカの悲劇を描きつくしたのであつた。『U・S・A』はカメラ・アイの他にも、意識の流れの手法を縦横に働かせて、アメリカン・モダニズムの代表的傑作となつている。

第三章 モダニスト・スタインベック

1 周縁のモダニズム

スタインベックは、存命中は、ニューヨークの指導的批評家たちによつて、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な作家として、認められていたにすぎない。社会的大混乱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、自分たちの期待に応えていない、という理由で、彼らは、『勝敗のわからない戦い』（一九三六）、『はつかねずみと人間』（一九三七）、更には『怒りのぶどう』（一九三九）に対して、正当な評価を与えようとはしなかつたのである。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、したがつてまた、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しれない。『怒りのぶどう』についての、レスリー・フィードラーの最近の論文は、悲しいまでにそのことを証明している。

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」の問題として捉えて果敢に挑戦し、意欲的な試みを行なつた運動」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・フレンドの『『怒りのぶどう』は意識改革の小説である』とか、「ポストモダニズムが今後どのような方向性を持つにせよ、意識改革の技法……への傾斜が高まってゆくだろう」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、われわれ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——二十世紀アメリカの感受性啓発への彼の貢献についての一考察」(一九七六)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、サブタイトルの中間が「アメリカ文学」ではなく、「アメリカの感受性」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うヘミングウェイの場合との違いが、そこに浮かび上が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』(一九四五)(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とは、モダニズムの次に来るもの、それを超えるもの、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・ベンソンやロバート・デイモットは、この点を見抜いて、『怒りのぶどう』以後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、(2)英雄神話、(3)アーサー王伝説、(4)非目的論的思考、(5)プレイ・ノベレット、(6)中間章による視点の移動、(7)コラージュの技法、(8)センス対ノンセンス、(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、自らが信じ得るものだけを信じて、自由に考えてゆける場を獲得するための手法だったのである。

遁走といえば、『ハックルベリ・フィンの冒険』(一八八五)を思い出さないわけにはゆかない。ここでは、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→stylized)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、何かを見つけて出そうとする。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つ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・トウェーンの書いた一冊の本『ハックルベリ・フィン』から出てきているのだ……アメリカ文学はみな、そこから来ていて、それに匹敵するほどの作品は、それ以前にも、またそれ以降も、書かれたためしはないのだ」とヘミングウェイに言わせたのは、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・フィンの冒険』が備えていたからに他ならない。

2 中間章による視点の移動

『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、彼らを包んでいた時代的・社会的背景を描く章との、ふたつの種類の異な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、および『怒りのぶどう』執筆と並行して克明につけていたその創作日誌の中では、前者を「個別章」、後者を「一般章」と名づけているが、批評家たちは、後者だけを「中間章」(時に、「差し挟み章」と

呼んでいる。全三十章のうち、「個別章」(「物語章」)が十四、「中間章」が十六、とほぼ交互に組み合わされている。

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、ジョード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もでない。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。

二重の章立てによる『怒りのぶどう』の持つ立体性は、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は、「孤立から連帯へ」(“From ‘I’ to ‘We’”)の思想は、かよい「私」という一人の人間を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」の理論に支えられて、強い説得力を持つことになる。この思想の、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用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。「テストュードゥ」はまた、城攻めの際に用いられた装甲車の一種で、不燃性の弓形蓋 (testudo) と称し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終生の親友カールトン・シエフイールドの証言や、最後の妻となったイレイン・スタインベックの「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』（一九五九）、R・G・コリングウッドと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』（一九三七）、アイバン・マッガリー『ブリテン島におけるローマ時代の道路』（二巻、一九五五―五七）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。

『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つては、土亀と同様に、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」というイメージが一回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なごめいて、仕事を求め、食物を探し求めていた。そして怒り (anger) が醗酵しはじめた」と比べてみると、個人的な腹立ちを意味する「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、最初の妻キャロルの助言によって、「共和国の戦いの讃歌」(“Battle Hymn of the Republic”)の第一節第二行から採っている。この語句がヨハネ黙示録(アポカリプス)第十四章第九・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。

3 コラージュの技法

私はさきほど、『キャナリー・ロウ』をコラージュ的(作品)と述べた。スタインベック自身は「コラージュ」という術語を用いてはいないが、この作品では、物語の内容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。しかしそれが却って、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、特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で過ご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、散漫でありながらも均衡を保って、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、生態学に対して非常に早くから目覚めていたのである。そのような眼で人間社会を眺めて見ると、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。

コラージュとは断片の寄せ集め、すなわち、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、適当な配置をすることで、様々な色や形の布切れが独特の模様を描き出

して、装飾としての存在感を作り出す。『キャナリー・ロウ』における「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、それをただ形式上の問題に矮小化してはならない。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ー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ば、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、いわし船団のおとこ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。

右のような人生模様の中で、娼婦は天使となり、ポン引きは聖人に、ばくち打ちは殉教者に、ろくでなしは聖者となつてゆくという、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、よく知られている。たとえば、『知られざる神に』（一九三三）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、また彼女に対して、生ま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』の中でリサが出産間近にあるときの描写は、九行のうちで四回も「キ

ルト」が出てくること、そして『怒りのぶどう』最終章の最後の二頁では、キルトの掛けぶとん (comfort) という語が五回も出てくる。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。これらの実例から判断して、スタインベックの作品では、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、という評者もいる。要するに、スタインベックにとつてのクラージュの技法とは、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、中間章による視点の移動とクラージュの技法を加えた点にこそ、モダニスト・スタインベックの独自性をみる必要がある。

4 発見のための「作業手続き」

スタインベックのモダニズムは、「作業手続き」(“*Modus Operandi*”)というモードに端的に示されている。このフレーズは『コルテスの海』(エド・リケッツとの共著、一九四二)の中の「非目的論的思考」について述べた箇所に出てくる。

非目的論的思想は、ダーウインが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。(原因があつて生じる)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つて、どうあるべきか、どんな可能性があるか、どんな偶然性をもつか、などということとは係わらな

い。つまり、「なぜ」ではなく、「何」が「いかに」あるかというそれ自体充分に難しい問題に、精一杯答えようとすることなのである。……厳密に言うと、非目的論的思考という用語は、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用語は適切とは言えない。「作業手続き」すなわち、どんな種類のものであれ、存在するデータを処理する手段、と言うべきだろう。

〔注Ⅱ〕『コルテスの海』第十四章は、右の部分を検討して、「非目的論的思考」が徹底的に論じられている重要な章となっている。しかしながら、リケッツとの共著である本書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はいるが、重要な部分はほとんど、リケッツから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。〕

さて、このモード（「作業手続き」）が最も大きく成功したのが『はつかねずみと人間』であった。この場合のモードは「ブレイ・ノベレット」という彼独自の方法である。すなわち、「読めるドラマ、ないしは、対話だけを抜き出してすぐに上演できる短い小説」のことで、作者の全知的視点を許さずに、小説の中の出来事を、「ある原因があつて生じたものではなく、自然の成り行き、または（ただ）そこに現れたものとして」見つめ、描いてゆく。つまり、レニーが「なぜ」カーリーの妻を殺したのか、そしてジョージは「なぜ」かけがえないレニーを撃つて殺してしまったのか、というような、目的論的思考による形骸化した論理のパターンに出来事をはじめこんで、妥協的な意味づけをすることを拒否するのである。

『はつかねずみと人間』が、はじめ「ある出来事が起こった」(“Something That Happened”)という仮りのタイトルのもとで書かれていたことには、見逃せない大きな意味がある。リケッツからの影響ではあるが、出来事には原

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きた。彼らは商業主義とは無縁であり、アメリカ的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、搾取されるものも何ひとつ無く、抵抗に取られる物すら、何ひとつ持つてはいないのだから、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。

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。

ジャクソン・ペンソンは、その浩瀚な伝記『作家ジョン・スタインベックの真の冒険』（一九八四）の中で、『トリーヤ台地』は力作（*tour de force*）である。いま振り返ってみても、他のアメリカ作家でこれほどの力業をやつてのけた人を思い浮かべることが難しい。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。スタインベックの個性とは何であつたか。

スタインベックは、『らんらんと燃える』（一九五〇）が批評家たちからの烈しい非難に出会つたとき、「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つたのだ」と反発した。この有名な言説は、多くの学者や批評家によつて、その最後の部分ばかりが引き合ひに出されて、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す彼独自

の模索の軌跡だったのである。

6 様々な意匠の後に

多彩な装置を用いて創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、たとえばジョゼフ・ウォレン・ビーチ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」と呼び、アルフレッド・ケイジンはスタインベックの多彩な試みを「自分独自の方法を模索するための必要から生じたもの」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』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、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。言い換えれば、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んとしたのである。マルカム・カウリーという、モダニズムの代表的・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』がシユークリームだとしたら、猛毒の入ったシユークリームだ」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かっただろうに」と反発したところに、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。当時の支配的ム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忍び寄る麻痺をいちはやく感じ取って、それに代わるべきものの探究に乗り出した、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。

第四章 モダニズムを超えようとするもの

1 周縁の内から外へ

ジル・ドゥルーズ＋フェリックス・ガタリ『リゾーム・入門』(一九七六)の冒頭近くに次の一節が見える。

文化(＝教養)は、いかなる形のものであれ、つねに全体性、統一性を志向する。この意味で「新しい」文化とは、つねに、新しい意匠をまとった制度にすぎず、したがって、やがて、抑圧にほかならない。『リゾーム』の最もコンスタントな欲望・動きの一つは、あらゆる全体性、統一性への、したがって文化への、永久的な反抗のそれだ。その爽快なアナルシー。

(豊崎光一訳)

現代に生きるうえで、われわれ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ふ、という苛酷な運命を甘受しなければならぬので、われわれ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」)であつて、その衣裳＝意匠の奥で本音が窺息しかかっている。そして二十世紀の文学の最大の意匠は「モダニズム」であつたのは、すでに詳しく見てきたとおりである。

モダニズムは「主知主義」(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

オットやハーバート・リードに代表される」とほぼ同義であるが、そもそも、世界と人間の現実とは、果たして「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（イエラルシー）のもとにきちっと収まっているのだろうか。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、現実をみようとしない衰弱した知性のそれであることの証拠ではないのか。

イーハブ・ハッサンは『ポストモダニズムの文化』（一九八五）の中で、モダニズムとポストモダニズムの位相を図式化して示している。そしてモダニズムの特徴を、「形式（定型）重視」、「結合的」、「ロゴス」、「合目的性」、「階層分類」、「完成品」、「正しい解釈」等であるとしている。そして今日、眼を凝らして見ると、社会の様々な場面で、かつてはプラスのインデックスであった右のような属性が、いわば「近代疲労」を起こして崩れかかっていることに気づかないわけにはいかない。

長い時間の後に、モダニズム文学も、物語性に比べて表現方法の斬新さに重きを置きすぎて、純粹結晶としての作品に価値を与えず、その結果、文学そのものが痩せ細ってきてはいないか。腹の底から笑い・悲しむという文学の喜びを忘れてはいないか、という疑問が強く湧いてくる。すなわち、文学の「モダニズム疲労」「様々な意匠疲労」が隠しきれないほどにまで顕わになってきているのである。モダニズムのほころびが大きくなって、その内側と外側との区別が明確でなくなっている、と言ってよい。「周縁」とはそもそも両義的性質のものであるはずだ。

2 ノンセンスへの意志

ガブリエル・ガルシア・マルケス（一九二八—）は一九九〇年十月に来日した際、『朝日新聞』のインタビューに答えて、次のように語っている。

魔術的リアリズムについての評があるのは知っているが、私は自分自身を直接に現実と取り組むリアリストと考えている。私はカリブでの現実を描こうとしたのだし、町で会う人々は、村ではもつと面白いことが起こっているという。現実が魔術的なんだ。西洋的なメンタリティーの四角な枠に人生を入れて、はみだして入らないものは存在しないとして見ないようにしているだけ。私たちの知らないものはいっぱいある。千一夜物語には、瓶から魔物が現れ、じゅうたんが空を翔ぶ。日本の映画や小説だって死者と生者が一緒に生きていてファンタステイックだ。黒沢監督の『夢』も西洋的偏見のないリアリズムだ。

西欧的な「正常な感覚」、「思慮分別」、「常識」等を表す「センス」(sense)に裏づけられた「リアリズム」に異議を申し立て、既成の秩序の体系を解体してゆこうとする、マルケスに代表される「魔術的リアリズム」(magical realism)を支えているのは、「ノンセンス」(nonsense)という感覚に他ならない。

「正直は最上の策である」という道徳的規範—常識—に対して、正直を「策」だと教えるこの諺は、若者に対して拭い難い人間性の喪失を強いることになるのだ、と主張するローレンスに俟つまでもなく、文学が常に社会の既成の常識（センス）に対して反省を迫るものでなければならぬのだとすれば、ノンセンスへの意志が作家を支

えるばねとなるのは当然のことであろう。

ノンセンスはふたつの表れ方をする。すなわち、「ナンセンス」と「ノンセンス」。高橋康也は彼の『ノンセンス大全』（一九七七）の中で次のように言う。

みずからの同アイデンティティ性を支える構造の解体にさらされたとき、人間は足場を失ったかのように一種のめまいを覚えるのが常である。だが次の瞬間、人の示す反応は両義的である。一方では、人は自己の日常的なセンスへの侵犯者に対して憤激・罵倒・軽蔑をもってこたえるだろう。そんなとき、「バカナ！」「ヤメロ！」「クダラン！」という意味で「ナンセンス！」と人は叫ぶ。しかし他方では、「意味づけの体系」の崩壊は言いようのない喜びをもたらし。……人々の反応における両義性は、*ambivalence*。そのものの両義的構造に見合っているはずである。すなわち、それは一方では確かに否定・異議申し立て・攪乱・脱臼・解体であるが、同時に、別の次元における肯定であり、組みかえであり、創造である。既成の日常的な「センス」に衝撃を与えつつ、ものや言葉に対する新鮮な眼差しを取り戻させるところに、その本来の働きがあるのである。それはただの破壊ではなく、ちょうど、スポーツや遊びなどのレクリエーションが、日常性の解体、エネルギーの無駄使いでありながら、実は新たなエネルギーの再リクリエーション創造であるのに似ている。

創造、すなわち新しいセンスの創造、に携わる芸術の仕事では、したがって、ノンセンスは第一級の重要な要素となる。

革命的な画家デュシャンについては既に触れた。

作曲家ジョン・ケージ（一九二二—一九三三）は「沈黙というようなものは存在しない。無響室に入ってからなさい。そこであなたの神経組織の働きと血液の循環に耳を傾けなさい」（『沈黙』、一九五二）とか「音楽作品を書くことによっては何も完成されない。音楽作品を聴くことによっては何も完成されない。音楽作品を演奏することによつては何も完成されない」（同右）というような思想に基づいて、森のざわめき、屋根を打つ雨垂れの音、人間の話し声、わめき声等をも、音楽を構成する重要な単位として、既成の音楽—楽器に依存する音楽—に対して反省を迫つたのであつた。無自覚な音楽家にとつて、これは「不快なもの」(nuisance) だつたとしても、実は、これはまったく新しい音楽のセンス (newsense) の創造であつたのだ。ケージはこうも言っている。「音楽をつくるひつ方法、それはデュシヤンを研究すること」（『デュシヤンについての二十六の声明』、一九六四）。併せて考えるのに値する発言である。

ウォルト・ディズニー（一九〇一—一九六六）の『鏡をとおして見たあべこべの国』では、汽車が静止して線路の上を駅舎が動いてゆき、競馬の場面では、騎手が馬を背負つて駆け出し、水浸しになつた家を火で乾かそうとし、このとりが赤ちゃんのところへ両親をつれてくる、という楽しいノンセンスが表現されているという。漫画映画もばかにはできないのである。

3 「エートル・ラ」

ノンセンスを主要なテーマとし、あるいはノンセンス的世界を描いた文学作品は、ルイス・キャロル『不思議の国のアリス』（一八六五）『鏡の国のアリス』（一八七二）、ジョイス『フィネガンズ・ウェーク』、サミュエル・ベケット『ゴドーを待ちながら』（一九五四）等がよく知られている。ここでは、ジャージー・コシンスキー（一九

三三一九一)の『そこに在ること』(一九七一)について触れてみたい。

主人公チャンスは生まれながらの脳の欠陥のために、読み書きもできず、他人の話すことの意味を正しく理解することもできない男。母の死後、孤児となってオールド・マンの大邸宅で養われ、長じてはこの大邸宅の庭師として生活を送っている。家の外の現実社会とは完全に切り離された彼だけの世界の中で、庭と自室のテレビだけを相手に生きている。テレビを観て、そこに映し出される人間たちの生活を眼で受け取ることができ、その意味を捉える抽象化の能力は無く、したがって論理性の欠如が彼の特徴となっている。

オールド・マンの死に際して、その財産分与の件で弁護士がやって来るが、オールド・マンと彼との結びつきを証明する文書も、彼がこの大邸宅に住んでいたことを示す書類も、何ひとつ見つけることができない。彼がこの世に生きていることを証明する出生の記録、身許を証明する書類、自動車運転免許証、銀行の預金通帳、病院の領収書など何ひとつ無いために、彼は大邸宅から即刻立ち退きを要求される。

スーツケースを手に、チャンスは生まれてはじめて、大邸宅の外の現実社会に一步を踏み出すのだが、たちまち、くるまに脚を挟まれて怪我をしてしまう。加害者は、ニューヨークの大銀行の頭取ベンジャミン・ランド氏の若妻であるEEという美しい女性だった。ランド氏はたいへんな高齢で、死の床に横たわっている病人であり、自宅内に医師と看護婦を侍らせているので、EEは、チャンスにも、自宅へ来てしばらく治療するようにすすめ、チャンスはそれを受け、ランド家に住みつく。事故の直後のくるまの中の会話の行き違いから、EEは、チャンスの名前をチャンシー・ガーディナーと思いこみ、以後彼もそのつもりになる。彼はたいへんなハンサムであるところから、EEは彼に恋心を抱き、迫るのだが、恋愛感情というものを持たないチャンスには、まったく通じない。

ランド氏の病氣見舞いにワシントンから大統領がやって来る。チャンスは同席して、ふたりの会話を聴いてはいるが、政治・経済の話は理解できるはずもない。経済不況に頭を悩ます大統領から意見を求められて、彼は仕方なく、「自然界では良い時も悪い時もあり、地面にしっかりと根を張っている樹木は、悪い時期を乗り切ることができません」と、みずからの庭師としての体験を口にするだけなのだが、この言葉を、実業家の比喩と受け取った大統領は、いたく感激し、テレビ演説の中でチャンスの名前を紹介するのである。一躍有名になったチャンスも、ジャーナリズムが追いかけ、チャンスは、テレビ、ラジオ、新聞に毎日のように登場するようになる。各国の外交官、諜報担当官が彼との接触をもとめ、国連のパーティーなどで時の人となるのだが、彼にいつさいの過去（の資料）が無いことのために、彼らは彼の素性をつかむことができず、途方に暮れる。

大統領選挙が近づき、彼は副大統領候補に擬せられる。政敵から批判されるような過去を何も持たないチャンスは、候補者としてうってつけの人物ということになるのだ。

現実社会の、このような喧騒の中で、チャンスは違和感にさいなまれ、人々から振り回される煩わしさを逃れて、以前のように自然だけを相手に、自分ひとりで働くことのできる庭を求めてさまようことになる。

この小説は、現代の管理社会を諷刺する一種の寓話であって、フランツ・カフカの『変身』（一九一六）などに典型的に表されている、痛ましいまでの人間疎外と同質のものを象徴的に描いたものである。人間は、防衛術の無い、得体の知れない社会の（暴）力に追い詰められて、身動きの取れない罠に陥っているという、強烈な時代認識からそれは生まれているのだが、カフカと違うのは、コシンスキーの場合には、その罠からの脱出を果敢に模索していることである。『放浪』（一九六八）、『悪魔の樹』（一九七三）、『コックピット』（一九七五）、『ブラインド・デパート』（一九七七）などは、社会の（暴）力に挑んでその罠から脱け出して、何とか生き残ろうとする悪漢もどき

の主人公が縦横無尽に活躍する、現代ピカレスク小説の趣きがあつて、カフカの深刻な不安とはひと味違ふ、哄笑をさえ誘う。あるいはまた、ケン・キージー（一九三五―）の『カッコの巢の上で』（一九六二）に描かれた、管理至上の精神病院の荒廃による人間性喪失への告発なども思い出される。

コシンスキーはポーランド生まれのユダヤ人で、第二次大戦中のナチスの圧迫の下で、悪夢のような体験をしていて、その不幸な少年時代の体験が彼の文学の原動力となつてゐる。社会から疎外された人間の苦悩と、その克服という問題提起は、同じユダヤ人であつたオーストリア人カフカに相通じるものがあるのは不思議ではない。

さて、タイトルの *Being There* というフレーズは、フランス実存哲学のキー・フレーズ *être là* と同義である。しかも、その主人公がチャンス（偶然）なのだ。サルトルを思い出さないわけにはゆかない。つまり、彼が有名なペーパーナイフの比喩で述べたような、「本質」が「実存」に先行しているものの場合とは逆に、人間の場合は、「実存」が「本質」に先立っていて、人間がこの世にあるのは、まさしく、「偶然」であるのだということを、*être* は端的に示しているのである。

実存主義 (*l'existentialisme*) の「実存」 (*exister*) とは *ex-(s)ister* すなわち “stand out” 「外に立つ」ということとに他ならず、それは、人間が「キリスト教の外に立っている」(キルケゴール) と同時に、「既成の道徳の外に立っている」(ニーチェ)、そして「技術支配の機構による右へならえの生活の外に立っている」(ヤスパース) 存在であることを示している。つまり、国家・宗教・社会・集団・文化、等々の一定の秩序は、人間の実存ののちに、人間に附与されるものであつて、けつして実存に先立って与えられてゐるのではないのに、あたかも、人間がそれらのためにこの世に存在しているかのようなかたちで、人間を縛りつけていることに対する否定として実存主義はあるのである。

「実存主義は人間を再生 (rehabilitate) させる努力、人間を人間自身のものへと取り戻す努力である」(フランシス・ジャンセン) というのは、既に作られてしまっている意味・正常な感覚・思慮分別・多数意見・常識といった秩序の体系、すなわち、先に述べた「センス」の「外に立つ」のでなければ、人間は自己を見失ったままで終わるということに他ならない。「外に立つ」とは、同時に、そうすることに「耐える」(stand out) ことでもあるのだ。

サルトルが「実存主義者とは、誠実な人間のことである」と言うときの「誠実な」(sincere) というのは、ラテン語の “sine-ceris” すなわち “without wax” (ワックスを塗っていない) を語源としている。スキーを滑り易くするために塗るのがワックスであるように、糖蜜もワックスと(英語で)言うように、われわれがこの世界を滑らかに生きてゆくために身につける一切のものがワックスであるだろう。チャンスも、出生記録、身分証明書、運転免許証、預金通帳、学歴などというワックスを身につけていたら、大邸宅からの立ち退きを迫られたりはしなかったはずだ。コシンスキーが『そこに在ること』で提示したものは、ワックスをいっばい身につけることによって人間の真のあるべき姿を見失っている現代人への警鐘としての、いわば「裸形の人間」であったのである。

4 モダニズムを超えて

ジャック・ケルアック(一九二二—一九九)の『路上』(一九五七)はアメリカ文学史上の一大事件であった。単に文学上のというよりも、社会的な事件であったと言うべきかもしれない。第二次世界大戦後徐々に変質をとげつつあったアメリカの、あるいはアメリカ人の感受性に対して、決定的な方向転換を迫ったのが、この「ピート宣言」ともいえるべき傑作なのであった。その方向転換とは、モダニズムに支えられてまっしぐらに突き進んできた、現代のプラグマティズムとアメリカ物質文明のもつ異様な発展の陰の、「人間性喪失」からの遁走を意味する意識

改革へ向けてのものであった。『陽はまた昇る』（ヘミングウェイ、一九二六）が当時の社会に与えた衝撃と類似の衝撃を、『路上』は六十年代のアメリカ社会にもたらした。アメリカ文学史的に捉えるならば、アンダスンが一九一九年に自然主義を棄ててモダニズムへの一步を踏み出したのと同じく、ケルリアックは一九五七年に、モダニズムを棄てて次なるものを目指したのである。その「次なるもの」がいわゆる「ポストモダニズム」であったかどうかは、いま問うつもりはない。重要なのは、これまで見てきた「アメリカン・モダニズム」が、どうやら一九五七年をもつてその役割を終えたということである。あるいは、「アメリカン・モダニズム」とは「迷子の世代からビートの世代まで」のことだと言うことさえできるだろう。フィリップ・ラップの言うとおり「アメリカでは文化が洗練されてくると、必ずプリミティブなものへの回帰がある」のだ。いずれにしても、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、肝心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、ビートの世代が登場してきたことには、疑問の余地は無い。

『路上』がビートの世代による、アメリカ文明の象徴ともいべきニューヨークからの「遁走」であることを思えば、ここでもまた、マーク・トウェインの栄光、『ハックルベリー・フィンの冒険』の偉大さが立証されるというものだ。「遁走の美学」の波及力の大きさに眼を見張らざるを得ない。『路上』は初め「ビートの世代」(“The Beat Generation”)として一九五一年に脱稿していたが、カウリーからの再三にわたる改稿への助言とそれに対するケルリアックの拒否によって、陽の目を見るのが遅れたのであった。モダニズム批評の中心に位置していたカウリーには、秩序への意志が依然として濃厚であったのだ。彼は「ビートの世代」(のち『路上』)に秩序の破壊を見ていた。しかし、時代はカウリーを置き去りにして、先へと進むエネルギーに満ち溢れていたのである。

5 むすび・モダニズムからポストモダニズムへ

ポストモダニズムは「現実のたそがれ」を示すのだと、若いネビル・ウエークフィールド（一九六三）は言う。「たそがれ」とは昼であつて夜であり、夜であつて昼である状態、つまり両義的な性質を持つた時間帯のことである。今日、われわれは情報社会の中で、ファクチュアルなものといクシヨナルなものとの、あるいはアクチユアルなものといポクリリア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、すでに根拠を失つたフィクシヨンののか。冷静に考えれば、それが「たそがれ」て来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、私のような年配の者にとって彼らが読みづらい作家であるのは、私自身が「たそがれ」の中にながら、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ろう。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つた本である。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、ひよつとすると生まれつきの赤ん坊、がモデルとなっている。

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であってほしい。

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

『自動ピアノ』、一九五二。

『自動ピアノ』は現代の寓話といってよいが、『変身』や『動物農場』（オーウェル、一九四五）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」、黄昏の中の現実、更に言えば、現実と非現実との境界が定かではない薄暮の中の「現実」を描いた寓話だからである。そのことは、ヘラー『キャッチー22』（一九六二）や、ピンチオン『重力の虹』（一九七三）、更にはマルケス『百年の孤独』（一九六七）等についても、そのまま当てはまる。つまり、寓話による「物語」の復権である。寓話によらなければ語り得ない現実―真実のあることを彼らは発見したのである。このように、古典的かつ伝統的な小説形式にのっとつてでも、「物語」の復権を指さなくてはならなくなったところに、脱モダニズムへの志向が読み取れるのではないだろうか。

References :

- Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition* (1846).
_____, *The Poetic Principle* (1850).
Herman Melville, *Moby-Dick* (1851).
_____, *The Confidence-Man* (1857).
Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865).
_____, *Through the Looking-Glass* (1871).
Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn* (1884/1885).
James Joyce, *Dubliners* (1914), ("Araby," "Eveline," "A Painful Case," "The Sisters," "Clay," "Ivy Day in the Committee Room," "The Dead")
_____, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916).
_____, *Ulysses* (1922).
_____, *Finnegans Wake* (1939).
Franz Kafka, *Die Verwandlung* (1916).
Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio* (1919).
T. S. Eliot, *The Waste Land* (1922).
Virginia Woolf, *The Common Reader, I* (1925).
Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, VII : Le temps retrouvé* (1927).
D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover* (1928).
Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises* (1926).
_____, *A Farewell to Arms* (1929).
_____, *Death in the Afternoon* (1932).
_____, *Green Hills of Africa* (1935).

- William Faulkner, *The Sound and the Fury* (1929).
_____, "A Rose for Emily," *These 13* (1931).
_____, *Absalom, Absalom!* (1936).
John Dos Passos, *U. S. A.* (1938).
John Steinbeck, *To a God Unknown* (1933).
_____, *Tortilla Flat* (1935).
_____, *In Dubious Battle* (1936).
_____, *Of Mice and Men* (1937).
_____, *The Grapes of Wrath* (1939).
_____, (with Edward F. Ricketts), *Sea of Cortez: A Leisurely Journal of Travel and Research* (1941).
_____, *Cannery Row* (1945).
_____, *Burning Bright* (1950).
_____, "Critics, Critics, Burning Bright," E. W. Tedlock, Jr. & C. V. Wicker, eds., *Steinbeck and His Critics: A Record of Twenty-Five Years* (1957).
George Orwell, *Animal Farm* (1945).
Ralph Ellison, *Invisible Man* (1952).
Kurt Vonnegut, Jr., *Player Piano* (1952).
Samuel Beckett, *Waiting for Godot* (1954).
Jack Kerouac, *On the Road* (1957).
Joseph Heller, *Catch-22* (1961).
G. García Márquez, *Cien Años de Soledad* (1967).
Jerzy Kosinski, *Steps* (1968).
_____, *Being There* (1971).

- _____, *The Devil Tree* (1973).
 _____, *Cockpit* (1975).
 _____, *Blind Date* (1977).
 Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* (1973).

* * * * *

- Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (1900).
 Paul Klee, "Schöpferische Konfession," *Tribüne der Kunst und Zeit* (1920).
 Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870 to 1930* (1931).
 Malcolm Cowley, *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920's* (1934).
 Joseph Warren Beach, *American Fiction 1920-1940* (1941).
 Alfred Kazin, *On Native Grounds* (1942).
 Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme* (1945).
 John Cage, *Silence* (1952).
 Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'Écriture* (1953).
 John Killinger, *Hemingway and the Dead Gods* (1960).
 Harry Levin, "What Was Modernism?," Stanley Burnshaw, ed., *Varieties of Literary Experiences* (1962).
 Maurice Beebe, "What Modernism Was," "From Modernism to Post-Modernism," *Journal of Modern Literature* (July 1974).
 Jaclyn Caselli, "John Steinbeck and the American Patchwork Quilt," *San José Studies*, Vol. I, No. 3 (1975).
 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* (1976).

- _____, "Steinbeck and Modernism," *Steinbeck Quarterly*, Vol. IX, Nos. 3&4 (Summer-Fall 1976).
- Gilles Deleuze + Félix Guattari, *Rhizome : Introduction* (1976).
- Jackson J. Benson, *The True Adventures of John Steinbeck, Writer* (1984).
- Robert J. DeMott, *Steinbeck's Reading : A Catalogue of Books Owned and Borrowed* (1984).
- _____, ed., *John Steinbeck, Working Days : The Journals of The Grapes of Wrath* (1989).
- Hab Hassan, "Modernism in the Plural : Challenges and Perspectives," *The Culture of Postmodernism* (1985).
- Leslie A. Fiedler, "Looking Back after 50 Years," *San José Studies*, Vol. XVI, No. 1 (Winter 1990).
- Neville Wakefield, *Postmodernism : The Twilight of the Real* (1990).
- Jung Chang, *Wild Swans* (1991).
- 高見順、『描写のうしろに寝てゐられない』(一九三六)。
- 元田脩一、『短篇小説の分析と技巧』(一九五九)。
- 福原麟太郎編、『文学要語辞典』(一九六七)。
- 多木浩一、『抽象とコラージュ』、『現代思想』一九二〇年代の光と影』(一九七九)。
- 宇佐美圭司、『デュシャン』(一九八四)。
- ユン・チャン、『ワイルド・スワン』(一九九三)。
- (本稿は、成城法学『教養論集』第三号(一九八二)、第六号(一九八六)、第八号(一九九〇)で既に発表したもの一部を含んでいる。「アメリカ小説とモダニズム」のタイトルのもとに統一をもたせる目的で修正を施してはいるが、以上のことを明確にお断りしておきたい。)

