

(17) 二つの「死」の意味するもの

二つの「死」の意味するもの

——ヘミングウェイとドス・パソスにおける政治意識の問題——

一 二人の青年の死

ロバート・ジョーダンは、鉄橋爆破の任務遂行の後、至近弾を受けた馬の下敷きとなって脚の骨を折り、動けなくなった状態で敵が近づくの待っている。グレン・スポッツウッドは、敵とあい対している味方に水を運ぶよう命令を受け、両手にバケツを下げて運ぶ途中、敵弾を浴びて死ぬ。

ここに名前を出した二人は、それぞれ、アーネスト・ヘミングウェイの「誰が為に鐘は鳴る」とジョン・ドス・パソスの「ある青年の冒険」の主人公であり、二つの場面は、いずれも主人公の死という共通点を持っている。

平野 信行

ロバート・ジョーダンは死ぬとは作品のなかでは書いていない。「彼は待っているのであった」とある。彼が待っているのは敵の将校で、彼が暗いところから陽の当たるところまで出て来たら、自由になる両手で支えている機関銃で狙い撃つつもりなのである。こうした姿勢でいるロバートの心臓がドキドキ鳴っているとところで作品は終る。彼は敵を待っているのだが、同時にまた、彼は死を待っているのだ。たとえ彼の機関銃が敵を幾人かたおしたとしても、戦車（作品結末部参照）等彼にはとうてい手に負えない敵がいるのである。彼の死は必至である。それゆえ、二人の主人公は死ぬと言ってよい。これら二人に共通する点をもう一つあげれば、二人ともスベ

イン戦争の戦線で死ぬ。これらのわずか二つの共通点ではあるが、「誰が為に鐘は鳴る」と「ある青年の冒険」は同じような作品であると考えさせるに十分であろう。

しかしながら、注意してみると、スペイン戦線での死という共通点は、実は表面的なことに過ぎないのであって、それよりも、二人の死に方が問題になるのである。一口に言えば、ロバート・ジョーダンは「死ぬ」のであるが、グレン・スポッツウッドは「殺される」のである。同じスペイン戦争を扱いながら（といっても、「ある青年の冒険」ではごくわずかであるが）その主人公に異った死に方をさせているのはなぜであろうか。スペイン戦争が一九三〇年代における事件であることを考えるならば、その理由の一端は、ヘミングウェイとロス・パソスという二人のアメリカ作家が、一九三〇年代の中においてどのような意識を持っていたかを検討する作業の中に求められよう。また、主人公である二人の青年の死は、たんに作品の登場人物が死ぬというにとどまらず、作者ヘミングウェイおよびロス・パソスの中の何物かの終りを示していると言えるが、この「何物か」が何であるかの問題も、彼等の一九三〇年代に対する意識の問題と無関

係ではない。

二 時代に対する作家の姿勢

ところで、一九三〇年代に対するアメリカ作家の意識というとき、きわめて自明のことながら、この関係は時代と個人のかかわりあいとして考えられねばならない。したがって、時代が個人にいかなることを要請し、それらに対して個人がいかにかに反応したか、を問題にせねばならない。そして、これを考えるとき、一九三〇年代に関するアンソロジーの一つである「不安の時代」の編者ルイス・フィラーが、三十年代の作家をコメントした言葉⁽¹⁾が想い出される。彼の言うところをかいつまんで言えば、三十年代の作家のある者を見ると、時代は描いているが自分自身を描いていないというのである。いわば、時代の要請には応えているようだが、作家としての個人の内的な要請には応え得ていないということになろうか。フィラーの言葉は一見何でもないようだが、この中には当面問題にしているヘミングウェイとロス・パソスを含めて、アメリカ作家の一九三〇年代における意識（特に彼等の政治意識）の問題が端的に示されている。

時代の要請と個人の内的な要請にいかに応えるかという課題は、一九三〇年代を問題にするまでもなく、あらゆる時代について言えることである。およそ個人がある時代に生きるからには、彼はその時代と無縁ではありえない。もちろん、個人により差はあるわけだから、時代に対して個人のとる姿勢もさまざまでありうる。ある者は、一見その時代には完全に背を向けているかに見えるかもしれないが、それとも時代に対する姿勢にはちがいないのである。なぜならば、彼は時代に背を向けるという姿勢をとっているのであるから。いろいろの個人のなかで、もし彼が作家であるならば、彼の内的な要請は、より密接な形で時代とかかわることになる。作家は、作品を書くという作業の中に時代を観るわけであり、彼の作品は、彼の生きている時代と個人たる作家のぶつかりあいの所産であると言えるのである。この場合に、時代が作家に要請するものと、彼が個人として持っている内的な要請がうまく調和するならば、理想的な作品が生まれるわけであるが、実際にはなかなかそうは調和しない。あるものは時代の要請に応えるに急であるあまり、個人の内的な要請に応えるほうが稀薄である。かと思え

ば、あるものは、もっぱら個人の問題に関心をよせ、時代を全く閑却しているかにも見える。ルイス・フィラーの評言がうまれるのは至極当然のことである。

作家と時代との相互関係は、たしかに、いかなる時代についてもありうることで、特定の時代について考える必要はないのだが、一方、時代の性格様相の観点にたってみれば、平安無事である時代よりは、有為転変に富んでいる、きわめて困難な時代の方が、その中における作家の意識とより深くかかわるであろう。そして、時代の困難性といい、有為転変に富むというならば、一九三〇年代は典型であって、一九三〇年代を特にとりあげて考察することはゆえなしとしないのである。

ただし、「かくも多くの方面にわたって、かくも多くの事が生じた十年間を私は知らない」とスタインベックが語るように、一九三〇年代はまことに多様性複雑性に富んだ時代であった。彼はこの十年間を一つの劇作品とみなす。そして、一九二九年をその序幕であると考えるのであるが、このみかたは全く正しい。数字的に言うならば、一九二九年は一九二〇年代に含まれるわけであるが、今日一九二九年を一九三〇年代として考えるのはほ

とんど常識と言つてよい。⁽³⁾

劇の序幕にはふつう大事件はないのではないかと思うが、一九三〇年代という劇の序幕はちがう。一九二九年秋(正確にいうと、一九二九年、十月二十四日)の、ニューヨークはウォール街の株式市場における大暴落(「ガラ」)という大事件という幕あきはあまりにも強烈であり、ために、以下につづく一九三〇年代という劇の性格が定まってしまった感がある。漢詩でいえば、起承転結の「起」の性格があまり明確にされすぎているため、「承」以下の展開が自ら明らかであるようなものである。実際この大暴落にはじまる大恐慌の苦しみは一九三〇年代を通して続き、一九四一年になって戦時景気が起つてからようやくにして終つた事実を考えれば、一九二九年なる序幕はそのまま劇そのものと言える。それにしても、一九三〇年代という劇作品は、場面と登場人物に事欠かない。歴史年表の同年代のところをみればこのことは納得されるだろう。この劇作品と作家の関係を考えてみると、彼はこの劇の演出者であるといえる。彼が作品を書くという行為は、場面を選び登場人物を配する仕事にほかならない。そして、この劇中のそれらの場面や登場人物は

歴史上の事実として定まっているのであり勝手につくりかえることは許されない。しかし、彼は作家という立場にあることから、それらの歴史上の事実を解釈を加えることが可能である。それが、劇の演出者としての作家の仕事なのであり、一九三〇年という劇が、前にのべたように、場面と登場人物に富んでいるのであれば、彼がそれらをいかに配し解釈を加えるかによって、演出者としての彼の腕前が発揮されるのである。これは、また、一九三〇年代という時代の要請に作家がいかに応えるかということと同趣旨である。

さて、一九三〇年代の要請に対してアメリカ作家はいかに応えたであろうか。後にみるように、ヘミングウェイやドス・パソスは強烈な時代意識を持っていたのであるが、当時のアメリカ作家はすべて彼等のようにであったらうか。答は否である。この時代がさまざまな要請をしているからといって、すぐさまそれらに応じた者だけではない。たとえば、大恐慌による不景気の最中にかかれたロバート・ネイサンの「いまひとたびの春」(一九三三年)は、不景気に苦しむ人々という、きわめて当時の要請に合致する題材をとりあげながら、この要請を直

(21) 二つの「死」の意味するもの

接作品の表面に出してはいない。「いまひとたびの春」という題名に暗示されているように、人々は不況下に苦しんでいるのだが、作者の筆は、彼等をむしろ明るくユーモラスに描いている。今は冬でもやがてふたたび巡ってくるであろう春へのあこがれを描いているのである。このような描き方は、作者が時代に無関心であることを示すものではない。それどころか、表面的な明るさ、ユーモアは、その裏にある現実の暗さ、冷たさを目立たせることにもなるのだ。表面的には時代の要請にとびついていないかみえて、その実、内心深く時代意識を沈潜させているのだ。ネイサンのような例をもう一つあげると、ソーントン・ワイルダーも同様の傾向を持っている。ウインダム・ルイスは、ヘミングウェイを「社会に対して心を閉ざした作家」とよんだが、この表現はそっくりそのまま、いや、それ以上にワイルダーに適當するだろう。試みに、彼が三十年代に書いた諸作品を読んでみるがよい。それらから感じられるのは、およそ三十年代の空気とは縁遠いものだ。彼は徹底的にリアリズムを忌避したというから、そうした縁遠さはむしろ当然であるけれども、一九三〇年代の現実を強く映した作品が続出したな

かで、彼のように時代に背を向けているようにみえる作家は異色である。だが、彼とても時代と「全然」無縁ではありえなかったのである。おそらく彼は意識しなかったであろうが、三十年代のいくつかの作品、たとえば「長いクリスマス晩さん」におけるなかなか始まらない晩さんのもどかしさと不安、「わが町」におけるある種の暗さなど、彼もまた時代の影響を免れ得なかったことを示すものであろう。

ロバート・ネイサンやソーントン・ワイルダーの時代意識は時代の現実とは直接かわらない意識であるが、一九三〇年代の時代的特性からみて、彼等の時代意識が当時の主流をなしていたのでは到底ない。「プロレタリア作家」ないしは「プロレタリア小説」という言葉にみられるように、大衆の窮乏とそれをうむ搾取の実態を好んでとりあげた作品が続出した。主流はこの方である。それらの作品は、程度の多少はあるが、社会主義や共産主義に関心を示している。レズリー・フィドラーが回想しているところによると、「共産主義の影響範囲の完全外側において活動した才能ある芸術家群で、注目に値するのは南部農本主義者のみであった」⁽⁵⁾「そうだが、この

表現を裏返せば、南部農本主義者を除いては、すべて、何等の形で共産主義の影響範囲下にあったことになる。実際、一九三〇年代における共産主義の影響力は相当なものであった。アメリカにおいて共産主義を奉ずるアメリカ共産党のもと党首アル・ブラウダーは、「一九三〇年代におけるアメリカ共産党」と題する論説の冒頭で、(本論の)「私の仕事は、アメリカ共産党が、一九三〇年代において『左翼』諸団体の中の優勢な地位を占めるに到り、ある程度国家的な影響力を持つに到ったかの仕儀と、できるならば、その理由を示すことである」と述べ、同論説の第三章の最初に、「正統的マルクスレーニン主義のイデオロギーを持つ超左翼的な政治的一派として一九三〇年代に臨んだアメリカ共産党」という表現を用いているが、ブラウダーが誇らしげに(実際これは、誇りに充ちたアメリカ共産党論であり、三十年代なかばからの微妙な変化にはほとんど触れていない)語っている、たとえば、正統的マルクスレーニン主義のイデオロギーといった標語は当時のアメリカ作家をひきつけるに十分であったであろう。それは事実のようで、再びレズリー・フィードラーの語るところによると、一九三二

年には、五十人以上の作家が「危機に立つ文化」とよばれる声明を出し、その中で、彼等はアメリカ社会の将来に對する絶望を表明し、大統領選挙には、フォスターとフォードの両共産党候補を支持することを誓ったという。この声明に署名した作家の中には、エドマンド・ウィルソン、シャーウッド・アンドソン、リンカン・ステュアート、ラングストン・ヒューズ、アースキン・コールドウェル、ドス・パソス等がいるという。さらに、一九三五年の「アメリカ作家会議」になると、エドワード・ダールバーク、キャサリン・アン・ポーター、ケネス・パーク、ジェイムズ・T・ファレル、ダシエル・ハメット、リチャード・ライト、シオドア・ドライサー、アーネスト・ヘミングウェイ等が加わる。ここに名前が出ている作家で、主要な作家はほとんど含まれているが、ヘミングウェイとドス・パソスの名前が共にみえ、しかも、ドス・パソスは「危機に立つ文化声明」に、ヘミングウェイは「アメリカ作家会議」に、と分かれていることは注目される。

(1) ルイス・フィラー編著「不安な時代」序文参照。

(2) ドン・コングドン編「三十年代——記憶すべき時代」

(23) 二つの「死」の意味するもの

二十三頁参照、もともとは、「エスクワイア」一九六〇年、六月号に載ったもの。

(3) たとえば、フレデリック・ルイス・アレンの「昨日から後」は第一章を一九二九年にあてている。この書物は、同じ著者の「ほんの昨日のこと」に続くもので、一九三〇年代を扱っている。

(4) 一九三〇年代のなかばの一九三五年にはやくも、「合衆国におけるプロレタリア文学」というアンソロジーが出版されたし、ごく最近にも、「三十年代のプロレタリア作家」という研究書が出た。

(5) (4) に挙げた「三十年代のプロレタリア作家」(デヴィッド・マッデン編一九六八年刊) 十一ページ及び十二ページ。

(6) リタ・ジェイムズ・サイモン編「我等は三十年代を見た」二一八ページ。

三 「三人の兵隊」への序文

レズリー・フィードラーが挙げている作家群の中で、ドス・パソスが「危機に立つ文化」声明に署名し、ヘミングウェイがこの中にいず、「アメリカ作家会議」の時間になつて名前がでてくることは、両者の政治「参加」の時間的な差と、したがって、両者の政治意識の差を示す

ものとして興味深い。「危機に立つ文化」声明の出た一九三二年におけるヘミングウェイとドス・パソスの政治的姿勢は奇妙なほど対照的である。ヘミングウェイは「午後の死」を出したにすぎないが、ドス・パソスは、「一九一九年」(これは、後に「U・S・A」第二部となる)を出版、中米でポルタージュを書く、「三人の兵隊」のモダン・ライブラリ版に序文を書いて、作家としての態度を明らかにするなど、その活躍はまことにめざましい。ヘミングウェイがドス・パソスのような活躍をするのは、一九三六年の七月にスペイン戦争が勃発してからなのであり、両者の政治参加には約四年の差があるわけである。

ヘミングウェイにとって一九三二年は「午後の死」を出版した年にすぎないと書いたが、すぎないという表現は当を得ないかもしれない。というのは、この一見一九三〇年代の現実とは何のかかわりもないかに見える作品が、実は、ヘミングウェイの無惨ともいえるほど強烈な時代意識に裏打ちされているように思われるからである。一方、ドス・パソスは「三人の兵隊」のモダン・ライブラリ版に序文を書いて、彼の立場を明らかにしているが、

これまた、彼の、あるいみではきわめて苦渋に充ちた時代意識の表出であるといつてよい。そして、これら二つの時代意識の表明の中に「誰が為に鐘は鳴る」と「ある青年の冒険」が生まれる素地が潜んでいると考えられるのである。

ドス・パソスの「三人の兵隊」は一九二一年に出版された(出来上ったのは前年)のが最初であり、彼が作家としての地位を固めたといういみで重要な作品であるが、一九三二年という年に、他の作品ではなく、この「三人の兵隊」に序をつけたということはきわめて意義深い。なぜならば、この作品は、一口に言つて、軍隊という機構を通して、その機構の中に画一化され、⁽¹⁾ 押し潰される個人を描いたのであり(このことは、目次にあらわれる「鑄型作り」、「冷える地金」、「機械」、「鑄」といった表現に象徴される)、この個人対機構というテーマこそは、表現方法は時により異なるが、一九三〇年代の、特にその初期における、時代の現実と受けとられたのであり、共産主義に共鳴する作家が、いわゆる「プロレタリア小説」において好んでとりあげているものだからである。機構(資本主義社会)対個人(プロレタリアート)という関

係と、それに搾取の概念を介在させるのがそれらの定式である。であるから、ドス・パソスが一九三二年に「三人の兵隊」に序文を書いたのは、考えようによってはきわめて当然である。それにしても、このドス・パソスのマニフェストは何と苦渋に充ちていることか。彼は、この序文を書いたと同じ年に、V・F・カルヴァアトンが行なった作家の政治参加に関するアンケートに、「現状では、小説家や歴史家がどうして黨員になるのかわからない」と答えた由であるが、そうかと言つて、彼は、政治参加にそっぽを向くことは出来なかつたらしい。

「三人の兵隊」序文に感じられる一種の迷いは、そうした彼の、時代と自分との関係をいかに把握してよいか苦慮しているあらわれとみられよう。

この序文のはじめのところ、ドス・パソスは、一九三二年という時点、つまり、序文を書いている時を、はじめ「三人の兵隊」を書きはじめた一九一九年の春と比較しつつ、「一九一九年の春についての記憶がすっかりうすれて、一九三二年の春が、それにくらべれば、すこしでも心安まるものになっているということはない」⁽²⁾ と言っている。彼の記憶には、レーニン、シアトルの

ゼネスト、バリに集まるボヘミアン達、ピカソやストラヴィンスキー等が去来するのである。⁽³⁾一九三二年を考へるとき、彼の背後にはこうした、彼の言葉を使えば、「厭々しくも新しい」⁽⁴⁾ものがあるのだ。そうした自分を、彼は、自分で寢床をととのえてその中にもぐりこんだ状態にたとえる。⁽⁵⁾いったん寢床を作ったからには、それが我々をある形につくってしまう。そこで我々のすることは、自らつくった寢床の端に腰を下して、あたりを見まわして考えることだという。何を考えるかといえば、自分が小説家だということがいかなる目的のためにあるかということだ。小説家ドス・パソスは小説について次のように言っている。「小説とはある必要を充す品である。人々は、アイスクリームやアスピリンやジンを買う必要があるように、夢を買いたいのだ。思考を活潑にするために、時々には知的なハッカを少量、感情を刺戟するために詩を数滴買入れることさえも必要なのである。⁽⁶⁾」しかし、ドス・パソスは小説という商品を売ることはいまいしめる。それならば何のためにかくのか。彼はまず、人々に説ききかせることがその目的なのかと問う。そして、そのことが目的の一部であることは認めているようである。だが、

彼にとって肝要なのは、率直に書くということだ。彼はここに歴史という考えを持ち込み、歴史とは、ある世代が語ることであり、この歴史のなまの構造をとらえるのが率直に書くことにほかならないと主張する。そして、作家は「歴史の構築者である」という立場を表明するのである。⁽⁷⁾いかにも明快な結論であるが、この結論が、実は、一九三二年になって突然出て来たものではなく、その前年のハーラン郡炭坑ストライキに参加した経験が微妙に影響していることを看過するわけにはいかない。影響といえば、彼のサッコ・ヴァンゼッティ事件経験は実に大きな影響を及ぼしていると考えられるが、ここでは触れる余裕がない。「ある青年の冒険」の主人公グレン・スポーツウッドを、スペイン戦線で「殺される」という形で死に到らしめるのは、共産党全般に対する批判と考へるべきだろうが、ハーラン郡炭坑ストの際の党の冷たい態度に失望したことが、こうした描き方をした底に大きくあるであろうことは想像に難くない。「最良の時代」に述べているところによると、⁽⁸⁾ドス・パソスがこの事件で召喚されたとき、当時の党中央委員長であったアー・ブラウダーは裁判に出頭するようにすすめたという。

この時のブラウダーにはよほど腹をたてたとみえ、「最良の時代」のなかで、かなり激烈な調子で書いている。ドス・パソスは、ハーラン炭坑ストを見てはじめて「不景気」という語の意味を悟ったというから、彼にしてみれば、「不景気」下の人々の救済について、共産党の働きに大いに期待していたにちがいない。それだけに彼の失望は大きかったと思われる。この経験をも、彼は「U・S・A」第三部の登場人物であるメアリ・フレンチの経験に描いているが、彼女は「同志フレンチ」であり、同志の死の報に接して、帽子をかぶり、書類をまとめ、党委員会の会合に出かけて行くのである。この彼女の姿にドス・パソスの党への絶望を見ることは不可能である。しかし、カメラアイ第五十にうかがえる絶望と新しい認識(よし、我々は二つの国民だ)がサッコ・ヴァンゼッティ事件に関するものであるといえ、その絶望は、ハーラン郡炭坑ストに際して味わされた絶望と二重映しになったものと考えらるべきであろう。メアリ・フレンチの後に「ヴァーグ」というエピソードがついて、メアリの積極性とヴァーグの消極性が対置されてみると、「同志フレンチ」の行動も割り引かれることとならう。路傍に立

って通り過ぎて行く車をぼんやり見送っている青年ヴァーグは、頼りにした党への信頼を失ない、かたわらサッコ・ヴァンゼッティ事件に衝撃をうけて茫然自失のドス・パソスの姿そのものではないか。二十年代に書いた「マンハッタン乗り換え駅」の終りでは、登場人物の一人ジミー・ハーフが、通りかかったトラックをとめ、どこまで行くんだときかれて、「わからねえが、かなり遠くだろうよ」と答える⁽¹⁰⁾。ジミーは、「わからねえ」が遠くへ「行く」意志はある。しかしヴァーグにはその意志さえないのである。彼は只管待っているのである。だが何を待っているのか彼にはわからない。

一九三九年の「ある青年の冒険」では、ドス・パソスは、ヴァーグとは対照的に積極的な姿勢をみせている。だが、その積極性は、一九三二年のあの序文にみられる積極性とは異質のものである。彼にどのような変化が起ったかは、一九三二年には共産党出の大統領候補を支持したのに対し、一九三六年にはルーズヴェルトを支持したことに明らかである。「ある青年の冒険」の積極性はこうした背景をもつ積極性なのである。一九三二年におけるそれを肯定的といってみるならば、この作品のそれ

(27) 二つの「死」の意味するもの

は否定的といえるだろう。

主人公は、大学時代に左翼思想に接近し、卒業後は、いったん銀行に就職しながら、あるきっかけで共産黨員となり、ここから彼の「冒険」がはじまるのであるが、ドス・パソスの主人公に対する観方は、彼に自分の意志をつかわせない、いいかえれば、操られて動く人形のよきな存在である。結局、彼は党を除名され、スペイン戦線に赴くことで、果されなかった理想の実現を目指す。ここでも、彼は「操られる」存在にすぎぬ。彼はトロツキストの疑いで捕えられ、同志に水を運ぶ、しかも、両手にバケツを下げて（ということは、無防備で敵弾に身を曝すことだ）、という形で「粛清」されるのである。この場合、ドス・パソスは、グレンに殺されるという意識を持たせてはいない。彼は、あくまで同志のために働く使命を助んでいるのである。欣喜雀躍として「死」に向うのである。それだけに彼の悲劇性が強調されるのだ。作者はまた、別の形で党の行きかたを批判する。バルセロナで床屋をしているフランキー・ペレスは、「あなたがたアメリカ人は、私達の戦いを助けに来て下さったのが、自由のためであって、党のためではないということ

を忘れないで下さいよ」と言うが、作者は傍らに共産黨員を二人置いている。この図は見事である。しかも、主人公にこの言葉を言わせず、他の人物に言わせたのは皮肉このうえない。

(1) ドス・パソス「三人の兵隊」第一部第一章参照。

(2) 同右書モダン・ライブラリ版序文。

(3) 同右。

(4) 同右。

(5) 同右。

(6) 同右。

(7) 同右。

(8) ドス・パソス「最良の時代」(ニュー・アメリカン・ライブラリ版)二〇八ページ。なお、この前の章には、サッコ・ヴァンゼッティ事件について生き生きとした筆で描かれている。

(9) 同右書 二〇六ページ。

(10) ドス・パソス「マンハッタン乗り換え駅」の結末。たとえば、同書(パンタム・ブックス版)三一四ページ参照。

四 「午後の死」から「誰が為に鐘は鳴る」へ

あらゆる意味でドス・パソスの姿勢と対照的なのがへ

ミングウェイの姿勢である。前に述べたようにドス・パスが「危機に立つ文化」声明に署名し、「三人の兵隊」に序文を寄せて、「歴史の構築者」たらんとする態度を表明したころ、ヘミングウェイは「午後の死」を書いた。この作品は闘牛について書かれたものであり、読者は、何よりもまずそうした作品として読まねばならないが、私には、この作品の結末部でヘミングウェイが述べていることが妙に気になるのである。そこには、この作品を専ら「闘牛の書」としてのみ読めない何物かがある。ヘミングウェイがそこで述べているのは、世の中は変わって行くが、自分はそれは一向かまわない。自分としては、ねばったうえで、見・聞き・覚えて・理解するのが第一⁽²⁾だ、ということであるが、同じところで、彼は部分と全体という考えに触れて、部分であっても、それが真実であれば全体をあらわすことになる⁽³⁾と述べる。ここに示されているヘミングウェイの考えは、表面的にはスペインについてのことである。しかし、同じところに「世界を救済したいと思う人達は勝手にするがいい」⁽⁴⁾なる言葉を引きくと、ことはただスペインのみに限定できなくなる。作者が意識していたのは、ただ単なるスペインにおける

変化のみでは決しないのだ。世の中は変わっても自分は一向にかまわぬという態度と、「世界を救済したい」と思う人達は勝手にするがいい」という言い方を並べてみると、いかにも彼は時代に背を向けているようにみえる。しかし、その実は、これは、ヘミングウェイが一九三〇年代はじめにおける時代の変化（彼の言葉でいえば、世の中は変わった）を、そして彼と同世代の作家の政治参加（たとえば、共産主義への接近）を、いかに強く意識していたかを示しているのである。彼の心の中では「世界救済を志す人達」への反撥と、彼等と同じになれない自分のもどかしさが渦を巻いていたにちがいない。ドス・パスがハーラン郡炭坑スト事件で味わった幻滅とサッコ・ヴァンゼッティ事件の衝撃によって、ある種の喪失感、絶望感を味わっていたのとは対照的である。「誰が為に鐘は鳴る」において、主人公ロバート・ジョーダンを積極的に参加させたのは、ヘミングウェイの心の中このうした渦に方向を与えたいという意識のあらわれとみることができるといえる。

だが、ヘミングウェイは「午後の死」における複雑な心境から、一挙に「誰が為に鐘は鳴る」に入ることが出

(29) 二つの「死」の意味するもの

来たのではない。その前に彼はアフリカ旅行の体験を経るのである。

一九三五年に出た「アフリカの緑の丘」は、作者の参加の機会を待つ気持が切実にあらわれている。この作品は、「午後の死」が闘牛の本であるのと同じ意味で、アフリカでの狩猟記である。だが、「午後の死」の結末にヘミングウェイの痛いまでの時代意識が感じられると同じみで、「アフリカの緑の丘」の結末にも、作者の重要な考え方がうかがわれる。そこで作者は、アメリカの過去と現在について述べているのであるが、彼にとつて、過去のアメリカは立派な国だった。ところが、現在のアメリカは駄目な国になってしまった。いや、我々が、ひどく駄目な国にしてしまったのだ⁽⁶⁾。これがヘミングウェイの考え方なのだが、「午後の死」の結末と比較して、これはまた何という変わりようであろう。そこでは、自分を変っていく世の中を見守るだけと言った。しかるに、「アフリカの緑の丘」では、見守るだけでなく、交わってしまったアメリカを「感じて」いる。そして、彼はこの交わってしまったアメリカから「どこか他のところへ行きたい」と思うのである。ここにあらわれた作者の姿勢

は、アメリカは交わってしまった住めないから、どこか他の場所へ行きたい、というだけではあるまい。他の場所とは、いいかえれば、参加すべきところなのであって、ヘミングウェイはそれを待っているのだと考えるべきではないか。別の観点にたてば、「世界を救済したいという人達」を皮肉ったヘミングウェイが、意識すると無意識であるとかかわらず、「世界救済」の方向へ進みつつあるのだ。そうした方向の延長線上にあるのが、一九三七年の「持つと持たざると」であり、一九四〇年の「誰が為に鐘は鳴る」である。

「世界救済」の方向をとりつつあったヘミングウェイにとつて、一九三六年の七月に起ったスペイン戦争は絶好の「参加」の機会であった。たまたまスペインで戦争が起ったのだが、そして、この戦争を勢力確保の橋頭堡たらしめようと目論むドイツ・イタリアが背後にいたのだが、ヘミングウェイにとつては、特にスペインに起らなくても「どこかで」起りさえすればよかったのだといえは酷にすぎるだろうか。伝記の語るところによると、この戦争を機に、ヘミングウェイはきわめて積極的な参加をしたという。たとえば、アメリカ作家会議において激烈な政

治演説をした(この会議でドス・パソスはやや冷淡な態度をとったのは好対照である)。ヘミングウェイの待っていた機会がきたのだ。だが、彼のような参加の姿勢には一つの難点がある。それは、ヘミングウェイの、いわば直情的感情的な接近は、事の本質をはっきり見究めることをむずかしくする場合が多いということである。彼は「午後の死」の終りで、世界をはっきり全体としてとらえる、と言っているが、直情的接近はこうした把握の方法をむずかしくするのである。ヘミングウェイがスペイン戦争を経験したはじめのころはこの段階にあったようである。たとえば、一九三七年の「持つと持たざる」とや「第五列」にみられる曖昧性は、事の本質を明確につかんでいないことの何よりの証拠である。「持つと持たざる」とは、スペイン戦争のさ中に書かれたのであるが、「持つ者」と「持たざる者」の対立というまことに三十年代的なテーマを扱いながら、十分にそれが消化されていない。「午後の死」で「世界を救済しようと思う人達」を皮肉にながめたヘミングウェイは、そうした人達が好んでとりあげた貧富の対立というテーマを、明確に意識されないまま持ちつつ、かたわら、参加する機会を待つて

いたのだ。それが、スペイン戦争という現実によつかつて、そのままの形であらわれたのだ、と一応の図式が描ける。そして、この図式で重要なのは、持つと持たざる、という三十年代的テーマがスペイン戦争を経験しつつある作家の手で扱われたということである。つまり、貧富の対立という経済的社会的テーマが、政治的背景の下にあるわけであり、作者の意識は、いわば二筋道をとっている。彼はいわば模索の状態にあったのであり、ヘミングウェイのスペイン戦争認識が深化するにつれて、二筋道は整理されて行くのである。その結果が「誰が為に鐘は鳴る」なのである。実際この作品は、作者の意識でも、テーマの把握の方法でも、「持つと持たざる」と「第五列」(これはスペイン戦争を扱ったもの)とは格段の相違がある。しかし、こうして生まれた「誰が為に鐘は鳴る」が共和派勝利の時期ではなく、共和派の敗北がはっきりしてきた時期に書かれたことは意味がある。これは、ヘミングウェイがスペイン戦争のほぼ全体をみた後に、いいかえれば、「はっきりと全体として」スペイン戦争を「見た」後で書いたことを意味するのである。それゆえ、この作品の最後におけるロバート・ジョーダ

(31) 二つの「死」の意味するもの

ンの死は無駄な死ではなく、「はっきり全体として」見た作者の眼が背後にある死なのである。ロバート・ジョーダンの行動は四日三晩でしかない。しかし、それは、一九三六年から一九三九年までの「全体」の中におかれた四日三晩なのである。とすれば、四日三晩という、一見きわめて短い時間の主人公の行動は意味ある行動である。これに比較すれば、「ある青年の冒険」のグレン・スポッツウッドの行動（それは主体性を奪われた行動だ）の意味が小さいものであることは明らかである。作者のドス・パソス自身スペイン戦争の「全体」を見ていない。さらに、彼はこの戦争で、共産党の戦略に失望したという。その前には、ハーラン郡炭坑ストの経験があり、さらに前にはサッコ・ヴァンゼッティ事件がある。グレン・スポッツウッドの行動にこれらが影響を及ぼして、彼を操られる人間に仕立てるのは当然である。ヘミングウェイにとつては、このようなドス・パソスの行きかたは「部分」であつて「全体」ではないであらう。かつては、部分であつても真実であるならば全体を描くことになる、と言つたが、スペイン戦争時のヘミングウェイの専らの関心は「全体をとらえる」ことであつたらう。かつて

「午後の死」で部分と全体を言ったときのヘミングウェイの意識には、自分の描いているのは部分にすぎないというひげ目と、だがそれは真実なのだ、という誇り（むしろ虚勢と言ふべきだらう）が共にあつたのだが、スペイン戦争を経験した彼は、全体意識を強く持つに到るのだ。この「全体意識」は、アメリカ人、いいかえれば、共和国に生まれた人間、であるところのロバート・ジョーダンを通して「連帯性意識」となるのである。そして、「連帯性」という点で、ドス・パソスはヘミングウェイとは全く逆の方向をとることになる。「ある青年の冒険」におけるグレン・スポッツウッドと党との分かれは、連帯性から個人性への転換ということができよう。いや、連帯性・個人性というならば、なにも作品のなかを探るまでもない。彼等主人公の名前にそれは出ているではないか。グレン・スポッツウッドについては、グレン (Glen) (峡谷)、スポッツ (spot) (点) というところに、ロバート・ジョーダンについてはジョーダン (Jordan) (ヨルダン) に。グレンは、まるで「点」のような存在であり、最後には「谷」においつめられて消されてしまふのであるし、ロバートは、自分は死ぬがその前に共和

派の人々の尊い連帯を見るのである。それは、かのモーセに率いられたイスラエルの民がエジプトを脱出した後ヨルダン河が見えるところまで来、そこでヨシヌアがモーセにかわって人々を率い河を越えるが、そこで彼等が十二の石を契約のしるしとしたことにも通じるであろう。なぜならば、彼等の契約は神とのものであると同時に彼等同志の連帯性の確認にほかならぬものであるから。

(1) ヘミングウェイは、この作品の出る前年の一九三一年にスペイン旅行を行なっているが、「午後の死」は、この

時の経験のみの産物でなく、一九二〇年代以来時々行なつた旅行を綜合した結果である。

(2) ヘミングウェイ「午後の死」第二十章参照。

(3) 同右。

(4) 同右。

(5) ヘミングウェイ「アフリカの緑の丘」第十三章参照。

(6) 同右。(傍点は筆者)

(7) 同右。

(8) 「午後の死」第二十章参照。

(一橋大学専任講師)