

# なにをどう描写するか

——一九二五年の小説群を読む——

広瀬 英 一

## 1 (広瀬)

本稿は、二十世紀の五人のアメリカの小説家の作品をとりあげて、事物や人物や状況などの描写がどのようになされているかを見ようとするものである。それは、けっきょく、リアリズムの作品の文章の精読、分析という試みである。それぞれの作家についての全面的な文体論ではないが、我々がある作品を思いおこす時に、その作品の文章の手ざわり、きめや語り方をまず思い出すことができればいいと考える筆者にとって、本稿は、五つの作品についての必要なノートにはなる。後述するように、五つの作品は、いずれも一九二五年という年に出版されたものであるから、文字通り共時的に横に並んだ作品群について、なにをどうとらえようとしているかをそれぞれの作品からの引用文につ

いてみてゆくことになる。

とりあげる作品は、T・ドライサー『アメリカの悲劇』、S・アンダソン『黒い笑』、F・S・フィツジェラルド『グレート・ギャツビー』、J・ドス・パソス『マンハッタン乗換駅』、E・ヘミングウェイ『我らの時代に』の五つである。

引用文は、それぞれの作品の文体の特徴を示すものを中心がけたが、時には、数百頁の大冊からわずか十数行の引用ということにならざるをえなかった。願わくは部分が全体を表わさんことを、である。

Once through it, he beheld a lobby, the like of

which, for all his years but because of the timorous poverty that had restrained him from exploring such a world, was more arresting, quite, than anything he had seen before. It was all so lavish. Under his feet was a checkered black-and-white marble floor. Above him a coppered and stained and gilded ceiling. And supporting this, a veritable forest of black marble columns as highly polished as the floor—glassy smooth. And between the columns which ranged away toward three separate entrances, one right, one left and one directly forward toward Dalrymple Avenue—were lamps, statuary, rugs, palms, chairs, divans, tête-à-têtes—a prodigal display. In short it was compact, of all that gauche luxury of appointment which, as some one once sarcastically remarked, was intended to supply “exclusiveness to the masses.” Indeed, for an essential hotel in a great and successful American commercial city, it was almost too luxurious. Its rooms and hall and lobbies and restaurants were entirely too richly furnished,

without the saving grace of either simplicity or necessity.<sup>①</sup>

この『アメリカの悲劇』という作品においても、ドライサーは細部を詳しく書き込んでいる。引用文は、少年クライドが初めて目にする都会のホテルのロビーの光景であるが、作者は、床、天井、柱、と順次描写してゆき、更に、柱と柱の間に置かれているランプ、彫像、じゅうたん、鉢植のしゅうなどを列挙する。そして、床、天井、柱などには、それぞれ、真実らしさを示すための形容詞が多用されている。

このような描写法は、事物が外在していて、作者はその外在している事物、現実に対応して写しとっていると思われる。「真理は在るものである。在るものを見るのが真理を実現することである」と言う、ドライサーにとっては、現実を見て、それを写すことがほとんどすべてであった。アクチュアルなものが敵として存在し、それに似せて描写し語ることがすなわち芸術であるから、「様式への意志」は、意識化されていないようにさえ見える。

ことばについて言えば、このような手法では、ことばは主として事物との対応を考えて用いられるから、一義的で、

あいまいさはないがふくらみもない。

更に特徴的なことは、引用文の初めや後半数行に見られるように、作者は、このような外面描写の際に、しばしば説明やコメントを加えるということである。その内容の多くは、人生哲学や詠嘆である。(このコメントは、登場人物の心理描写の際にもある。)『アメリカの悲劇』という作品は、全知の視点から作者が語る物語であるが、作者ドレイサーの存在を我々読者が身近に意識するのはこういう部分である。

ドレイサーの方法は、この引用文が典型的に示していると言っているのではないか。全知の作者が、現実を再生するように写していく。そして、物語はクロノロジカルに展開し、主人公の人生を追っていくプロットが存在する。これらは、伝統的なリアリズム小説の基本と考えられるので、リアリズム小説における方法の考察を主題とする本稿の出発点としたい。

### 3 (広瀬)

『黒い笑い』という作品におけるアンダソンは、れっきとしたモダニストである。小説技法、文体上のくふうがあつて、代表的な文章を引用するのがむづかしいが、まず次のような文は、ひとつの典型ではあるまいか。

Words fitting across the mind of Bruce Dudley, varnishing wheels in the factory of the Grey Wheel Company of Old Harbor, Indiana. Thoughts fitting across his mind. Drifting images. He had begun to get a little skill with his fingers. Could one in time get a little skill with thoughts, too? Could thoughts and images be laid on paper some day as Sponge Martin laid on varnish, never too thick, never too thin, never lumpy?

Sponge the workman telling old Grey to go to hell, offering to kick him out of his shop. The governor of a state riding in a livery hack because a workman wouldn't be hurried into doing a bun job. Bernice, his wife, at her typewriter in Chicago, doing special articles for the Sunday papers, writing that story about the man and the dummy wax figure of a woman in a shop window. ②

ブルース・ダドリーは、今はインディアナ州の自動車車輪工場で車輪の塗装の仕事をしている。傍で同僚のスポン

ジ・マーティンがやはり仕事をしながらしゃべりまくっているが、それを聞きながら、ブルースの意識には絶えず過去の自分の生活が浮かんでくる。アンダソンは、スポンジのおしゃべりからブルースの夢想へついと移ってゆく。中ほどの部分では、工場の外で車をとめて夫を待つアリーンは、同様に次から次へとパリ時代を回想するし、結末部分では、フレッドの思考の動きが描かれる。

つまり、三人の人物の現在の動作、状況がまずあって、そこへ過去の出来事が、たいていは断り——現在の時点であることを示す句、文——があって、入ってくる。クロノロジカルな時間はほとんど経過していないのに、何十頁も回想を語り、現在の思考の動きを追うのにさかれるし、わずかばかりのプロットの上から、時間が経つ必要がある場合は、「何日、何週間と過ぎた」、「そしてそれから——二箇月後に」というようにつじつまが合わされる。

このような手法によってアンダソンがとらえようとするものは、外面的、客観的現実ではなくて、内的な現実、すなわち、思考や回想である。

もともと、アンダソンは、ある人物の生の意味がこめられていような瞬間を表現する作家であった。その描写は、アクチュアルな行動を対象とするが、彼が語りたいのは、

行動の外面ではなく、その行動が突如として示す人物の内面——それはしばしば性衝動である——であった。アンダソンの描写や語りが、時にあいまいなのは、自分自身でもよく分からぬものを、手探りしながら登場人物たちを通して表現しようとしているからだと思われる。

『黒い笑』という作品では、引用文中の説明のように、ブルースは、目の前の仕事を続けながら、「いろんなことば」、「いろんな考え」が「心をよぎっていく」。アンダソンは、その空想の動き、流れを描く。その流れは、次々と脈絡なく広がり、転じてゆく。この作品でアンダソンがとらえようとしたのは、何よりも、このような、人間の思考、空想の流れであった。

これは、読者の側から言えば、直接人物の心の中に立ち入ることを求められているということである。この作品の、思考が流れ、回想が続いていく部分では、思考や回想がひとり立ちして次々と動いていくからである。つまり、語り手は、順に、ブルース、アリーン、フレッドそれぞれの心の動きを三人称で語るが、そのうちに、思考や空想がそれぞれの人物から離れて勝手に動いていくように描かれる。

(引用文で言えば、最初のパラグラフの五行目までは、ブルースの現在の状況の説明であるが、*Could one in time*

get...」以後第二パラグラフの終りまでは、ひとり立ちした思考の流れであり、回想でもある。)。

これは、「内的独白」(ロズマー・ハンフリーに従えば「間接的内的独白」と呼ぶべき)の例。『ユリシーズ』のモリー・ブルームの章のうちに、作者、語り手から独立している場合とは違つて、この作品では、作者の存在を示す部分——ここでは、引用文冒頭のうちに、語り手が、独白する人物の現在に立ち戻る文——が終始はなされてゐるからである。

“I'm Gatsby,” he said suddenly.

“What!” I exclaimed. “Oh, I beg your pardon.”

“I thought you knew, old sport. I'm afraid I'm not a very good host.”

He smiled understandingly—much more than understandingly. It was one of those rare smiles with a quality of eternal reassurance in it, that you may come across four or five times in life.

It faced—or seemed to face—the whole external world for an instant, and then concentrated on you with an irresistible prejudice in your favor.

5 (広瀬)

It understood you just as far as you wanted to be understood, believed in you as you would like to believe in yourself, and assured you that it had precisely the impression of you that, at your best, you hoped to convey. Precisely at that point it vanished—and I was looking at an elegant young roughneck, a year or two over thirty, whose elaborate formality of speech just missed being absurd. Some time before he introduced himself I'd got a strong impression that he was picking his words with care.

これは、ニックが初めてギャツビーを知る場面である。『グレート・ギャツビー』という作品は、ギャツビーの言動に絶えず反応を示すニックという作中人物が一人称で語る物語であるから、ギャツビー像は、「主観的」なものと云うことができる。この引用文について見ても、ニックは、初めて顔を合わせたギャツビーの「微笑」と「言葉づかい」に強い印象を受けて、それを理屈っぽい説明を加えて伝えようとする。この説明の部分は、明らかに、一人の作中人物ニックの個人的な印象であり、解釈である。

我々読者がつくっていくギャツビー像が、すべて、ニックの見、聞き、解釈したものに基づくならば、ギャツビーがもし他の人物の視点から語られるとすれば、それはまた別のギャツビーになるであろう。つまり、誰が見ても同じギャツビーが存在するとは言えないということである。更に言えば、ギャツビーは、ニックが相対して語る時に初めてリアリティを持つ存在になるということになる。

このことは、描写の対象が、事物であれ、人間であれ、社会であれ、また、視点のいかんを問わず言えることかもしれない。すなわち、作家が現実世界の同一のアクチュアリティをことばによってとらえる時、創り出されるフィクションとしてのリアリティはそれぞれ違うということである。この議論は更に、絶対的なアクチュアリティの存在の否定、リアリズムはけっきょく認識の様態である、という問題に発展していくだろう。

しかし、ここでは、我々読者は一人称の語り手ニックに容易に同化して、ニックの見るようにギャツビーを見、ニックのギャツビー解釈にしばしば従う、ということにとどめておきたい。(従って、作品解釈においては、いわばリズムたるニックが、ギャツビーに劣らず重要な人物である。問題なのはまずニックであり、そしてそれに不可分な

関係でギャツビーが存在する。)

ドライサーの場合、読者は作品世界の外に在るが、この作品の場合、我々はニックと共にあって、ギャツビーの言動に共感や反発を抱く。この作品成功の最大の理由は、登場人物の一人による一人称の語りというこの構造にある。<sup>5)</sup>

フィツジェラルドは、人物にせよ、状況にせよ、ドライサーのように、包括的、全面的な描写はしない。引用文の前後のギャツビーの描写についてみても、ドライサーが人物導入の際にするような、年令、身体的特徴、衣服や持物といった、人物についての全面的な細部の描写はない。当然のことながら、多くのリアリストと同様に、描写の対象そのものも、また、対象の持つディテイルについても、選択がある。そして、「灰の谷」や「緑の灯」、また、ギャツビーその人のように、リアリストニックな描写が象徴性を帯びる時、フィツジェラルドはもっともすぐれている。

At the corner of Third Avenue he stopped and stood shivering in the hot afternoon sunlight, sweat running down behind his ears. He was too weak to swear. Jagged oblongs of harsh sound broke one after another over his head as an elevated

past over. Trucks grated by along the avenue raising a dust that smelled of gasoline and trampled horsedung. The dead air stank of stores and lunchrooms. He began walking slowly uptown towards Fourteenth Street. At a corner a crinkly warm smell of cigars stopped him like a hand on his shoulder. He stood a while looking in the little shop watching the slim stained fingers of the cigarroller shuffle the brittle outside leaves of tobacco. ②

かつては「ウォール街の魔術師」と呼ばれた男が、今はおちぶれ果ててうろつくニューヨークの街角を描くドス・パソスの文章は、これまで見た三人の文章とはまた違っている。

確かに、作者は細部を書き込んでいる。しかし、それは、ドライサーのするような平板な、スタティックな描写ではない。ドス・パソスの描写は、どこか一時的という感じを与え、対象は、時間が経過すれば、別の様相を見せるであろうと思わせる。この『マンハッタン乗換駅』という作品では、特に、五感に訴える描写が目立つ。この引用文でも、

日やしが熱く、騒音が響き、嫌な匂いが鼻をうっ。  
 “Jagged oblongs of harsh sound”, “a crinkly warm smell of cigars stopped him like a hand on his shoulder”  
 という表現はどう考えたらいいか。現実を写すことを基本的な方法とするこの作品で、このような表現は、各章の初めにつけられたエピソードに殊に多いが、本文にも少なくなく。

“Jagged oblongs of harsh sound” (「のこぎりの歯のように連なつた長方形の耳ざわりな音」というのは、頭上を高架鉄道が走り過ぎて行く時の騒音の連なりを、高架線路が路上に投げかける光と影の連なつた模様と結びつけて描写したものと考えられる。③ “Jagged” は、長方形の光の連なりを表わすと同時に、“harsh sound” を先導するにふさわしい。それにしても、音の長方形という表現は、写実的とは言えないのではないか。

“a crinkly warm smell of cigar stopped him like a hand on his shoulder” の方は、直喩表現で、葉巻の匂いが擬人化されているわけだが、匂いが男をとどめるのを、肩に手をかけられたように、と直喩の類似性(嗅覚→触覚)を設定するのは、やはり意外ではあるが、匂いが男の歩みを決定的に止めることを表現する。(ここの文脈では、葉

巻は、彼に昔日の栄光を思い出させている。従って、この比喩表現は、成功していた当時の彼が、友人に声をかけられたとしても言えるような意味を持つ。)。

“crinkly” (「波のように揺れて流れてくる」) という形容詞は、もともと、たとえば、smoke という名詞を形容するのにふさわしい。事実、この引用文の数行後には、*“long inhaling of bitter crinkled deep sweet smoke”* という表現がある。smoke をとばして、「隣接する」 smell を修飾させているところに、この語の使い方の独自性がある。

この作品におけるドス・パソスは、引用文のような描写が典型的に示すような文体によって、ニューヨークという都市と、そこにうごめく雑多な人々の生活をとりえる。基本的に、現実を写そうとする姿勢はあるが、しばしば写実を離れて、ことが新たなリアリティをつくり出す。ハンスの感覚によって認識され、ことばによって創造されたニューヨークがここにはある。そして、ドライサーのような作者のコメントは一切なく、心理描写と呼べるほどのものもなく、もっぱら外面描写に終始している。

なお、この作品のもうひとつの技巧に、構成の問題があるが、これは本稿では触れない。ただ、上述のような文

体と、多くの切れ切れの場面が並列されていく構成は、両者相まって、この大都会の多様な様相を立体的にとらえることに貢献していることをつけ加えておきたい。

ヘミングウェイの『我らの時代に』の中から、描写のなされ方という点から見て、典型的と思われる二文を選んでみた。

We were in a garden in Mons. Young Buckley came in with his patrol from across the river. The first German I saw climbed up over the garden wall. We waited till he got one leg over and then potted him. He had so much equipment on and looked awfully surprised and fell down into the garden. Then three more came over further down the wall. We shot them. They all came just like that. <sup>⑧</sup>

Nick looked at the burned-over stretch of hillside, where he had expected to find the scattered houses of the town and then walked down the



railroad track to the bridge over the river. The river was there. It swirled against the log spiles of the bridge. Nick looked down into the clear, brown water, colored from the pebbly bottom and watched the trout keeping themselves steady in the current with wavering fins. As he watched them they changed their positions by quick angles, only to hold steady in the fast water again. Nick watched them a long time. ②

最初の引用文は、「行動において、ほんとに起ったこと」「経験する感情をひき起すアクチュアルなもの」を「書く」としたヘミングウェイの方法をもっともよく例示するものではないか。狙い撃たれるドイツ兵と、「じっと見ているわたし」という明確な構図で、「looked awfully surprised」がよく利いており、「They all came just like that」という簡潔な文も、読者にフラストレーションを感じさせるほど素っ気ないが、多くの感情をせきとめている。言語による状況のオブジェ化の好例であろう。

二番目の引用文では、ニックの目は、まず山腹、そして河、河底のます、と動いていく。例えば He found the

river じきなく、There was the river でまなく、「The river was there」という文は、河はやっぱりあった、という意味を表わす。「watch」という語（「look」も加えてよい）が繰り返されるのは、ニックが観察に徹していることを強調することになるし、河底のますの様子には、このパラグラフでも、次でも、精密に描写されている。それは、ニックの受けた鮮烈な感覚がそのままでは表現されたものである。しかし、ヘミングウェイの精密な描写が、ドライサーのそれと異なるのは、ドライサーの描写がつねに全知の作者の存在を意識させるのに対して、ヘミングウェイの場合は、ニックという登場人物の感覚を、そして最終的にはニックの精神のありようを読者に気付かせるということである。すべてを知って、描写し、人物を操り、「真実」を教えるドライサーに対して、ヘミングウェイは、感覚の主体であるニックにすべてが収れんするように描く。我々が、この「二心ある大川」を読み終えた時、ニックの一々の行動は、とかく動き出そうとする心、精神を押えるためのものであり、念を入れての行動描写の背後には、ある緊張があることに気付かざるをえない。

以上の二例からでも、ヘミングウェイの写実的な状況、行動の描写は、それにとどまらず、その背後にあるものに

読者の注意を向けさせる、と言えるであろう。ヘミングウェイの目ざすものは、あくチュアルな行動、状況が秘めているある意味を、あくチュアルなものの描写に徹することで表現することであった。

ヘミングウェイの語いやシNTAXについて言えば、ヘミングウェイの語いは確かに限られたものであろうし、シNTAXスも平易である。しかしながら、*"They all came just like that"*、*"The river was there"* といった二文を例にとれば、ヘミングウェイの場合、語いや文は、文脈の中で、辞書的な意味や、構文上の難易を越えた意味を持っていることが重要なのである。この二つの文がそれぞれ文脈の中で持っている重みは、こういう表現でもっともよく表わされている。

また、十分な引用はできないが、*"There was a long tug. Nick struck and the rod came alive and dangerous, bent double, the line tightening, coming out of water, tightening, all in a heavy, dangerous, steady pull."* (p. 203) というような文では、さすが食いついた時の釣竿の生きた感じ、緊張感は、文章の流れで表現されているが、これも、文の構造、リズムそのものがひとつの表現方法になっている例であり、ヘミングウェイの作品に稀

ではない。ヘミングウェイは、やはり、表現に当たって、もっとも意識的な作家の一人であった。

こうして、五人の作家の作品の文章に当たってみて気付くことは、それぞれの作品についての分析、コメントが、作品の方が要求するようなものになるということである。

ドライサーの場合は、現実に対応して再生するように精密描写をすることが最大の特徴である。アンダソンの数多い作品の中で特異な『黒い笑い』では、思考や空想の動きを写す。『グレート・ギャツビー』は、登場人物の一人が一人称で語るといふ構造がほとんどすべてを決めている。『マンハッタン乗換駅』では、印象主義的な描写がニューヨークの雑多な様相をとらえるのにふさわしい。ヘミングウェイが苦心してつくりあげた文体は、あくチュアルなもの描写に徹することで、その背後にあるものを表わす。この五人の小説家は、それぞれの現実を、それぞれの方法で写そうとしたりリズムの作家であると言っている。描写あるいは語りの対象たる現実とは、それぞれの作品で当然異なるが、問題は、描写の仕方、すなわち、表現の方法である。その表現の方法は、いずれも、基本的にミメティック (mimetic) であるが、ここでは、どのようにミメティ

ックであるかということでもまとめてみたい。

ドライサーは、現実をなぞるように描写するミメティックな描写法の好例であり、それに作者自身のコメントが加わる。アンダソンには、実際に口頭で物語を語っている、と思わせる文体的特徴がしばしば見られるが、『黒い笑い』の思考の動きや空想の流れを語る場合もそうである。(内的独白であってみれば当然である。) フィツジェラルドも、一人称の語り手を設定して、一人の登場人物が見聞することをミメティックに語る。つまり、ニックという人物の精神を通過させて、ニックの反応として描く。ドス・パソスの表現には、現実をもとにしてはいるが、写しているのではないと思わせる部分がある。ヘミングウェイの場合は、ミメティックではあるが、客観的な行動描写が、書かれないうちの内面を表わすようにことばが意識的に選ばれている。

これらの作品が、いずれも一九二五年という年に出版されたのは偶然であろうし、実際に書かれた時期には多少のずれもあろう。(フォークナーの『兵士の報酬』は、出版は一九二六年だが、執筆は一九二五年である。) 年表を見れば、詩においてはもちろん、小説においても、これら五作品以外にも重要な作品が並んでいる。これらすべてを展望すること

は筆者のよくするところではないが、一九二五年という特定の一年に意味があるとは思えない。ただ、一九二〇年代ということから、社会的には、第一次大戦後のアメリカ社会の「繁栄」と矛盾の深化、価値観の崩壊、幻滅と退廃の様相、そして、芸術においては、一九一〇年代からのモダニズムの結実、といったことがこの時代の顕著な特徴としてあげられよう。特に、ドライサーを除く四人にとつての戦後のバリ、および、J・ジョイス、G・スタインらのモダニストの影響は、共通項としてあげることができる。

ドライサーが、「お上品な伝統」や世間の因襲に抗して、社会の現実を目を向けようとするのは、『シスター・キャリー』(一九〇〇年)以来の方法であった。人間としても、作家としても、古さと新しさを併せ持つフィツジェラルドは、特に新しい方法とは言えない一人称の語り手の設定によって、これまでとは違って、題材との間に必要な距離を置きえた。『黒い笑い』、『マンハッタン乗換駅』、『私たちの時代に』については、それぞれにモダニズムの影響を受けたアンダソン、ドス・パソス、ヘミングウェイが、一九二〇年代になってこのような作品を書いたのはうなずける。敢えて言えば、一九二五年は、伝統的なリアリズムを土台に、新しいリアリズムが確立されたことを決定的に示し

た年であろうか。その「新しき」(良い作品であること)を保証するものではない)とは、現実をことばでどうとらえるかという方法の問題に、どれだけ意識的であったかではかれるものと言えよう。

註

- ① Theodore Dreiser, *An American Tragedy* (New York: The Modern Library, 1956), pp. 41-42.
- ② Sherwood Anderson, *Dark Laughter* (New York: Pocket Books, 1952), p. 16.
- ③ なお、この作品には、*もつひとつ*、*文も*、*ムラツラン*、*フツツ*切れている特徴的な部分があり、四十章のうち数章はあるが、*こう*いう文章についての検討は、本稿ではなしえなかった。この作品の文体的特徴は、ひとつは内的独白、ひとつは、くり返し、列挙を含む短く切った文章であるから、本稿はその一方のみをとりあげたことになる。
- ④ ついでながら、語りの「ほこみび」もある。  
It was so good to be out alone on such an evening as the one during which we have crept into Aline's thoughts. (p. 130) *とごう文*の“we”は、作者が顔を出したものと考えられる。「アラインの思考の中へ入り込んだ」と言ってしまったのは、語るに落ちたと言っべきだが、オーラルなストーリー・テラーとしてのアンダンソンが押さええがたく形式を破って顔を出していると言えよう。

④ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), p. 48.

⑤ 語り手ニックではなく、作者自身が語っている、と言えようがある。

Now I want to go back a little and tell what happened at the garage after we left there the night before. (p. 156) 登場人物のニックは、「前の晩我々が立ち去った後起つたこと」(この文に続いて四頁余りの描写がある)を知りえるはずはなさぬ。

⑥ *#*だ Reading over what I have written so far... (p. 56) / So I take this advantage of this short halt... (p. 102) *とごう*な文章は、語り手よりはむしろ作者が直接語っているものとれる。

⑦ John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (Boston: Houghton Mifflin, 1953), p. 158.

⑧ この解釈については、西田実訳『ペンハッタン乗換駅』(中央公論社 昭和四十四年)の高架線の口絵がヒントになつた。

⑨ Ernest Hemingway, *In Our Time* (New York: Charles Scribner's Sons, 1958), p. 33.

⑩ *Ibid.*, p. 177.  
(本稿は、一九八一年六月、中・四国アメリカ文学会第十回大会における口頭発表をもとにしてしている。)