

立原正秋とヘミングウェイ

楠 本 隆

はじめに

ある日、台湾の陳さんから封筒が届いた。陳さんというのは私の旧知のいわゆるネイティブ台湾人（本省人）で、かつて私が『近代風土』という不定期雑誌の編集のお手伝いをしていた頃に台湾の風流人のひとりとして選び、原稿を依頼した事があった方なのである。

封筒には日本語で書かれた300枚近い原稿が入っており、別紙に、やっとかねてからの自分の思いが書けた、八十近い年齢になったので記憶の一部に間違いがあるかもしれないが、日本語の出来具合を見て欲しい。うまくいけば本にして冥土の土産にしようと思う、などと書かれてあった。

一読、その強靱な自己を徹底的に抉ろうとするかのような意志の力に目からうろこ。生の表現に向かう雄叫びのようなものが、どっと行間から踊り出てきた。そこには、私ごときものが朱を入れる隙間などない。多くの苦難を乗り越え生き抜いた厳然とした一個の存在、人間の歴史そのものがあるだけだ。私は赤いペンを入れる役割を放棄して、単なる読者として感激を味わうのみであった。

陳さんのこの劉直な意思が私の単純極まりない頭脳に直に反応をもたらした。

氏の日本人体験がその一つである。日本語で授業を受け、日本の軍人として血を流すほか生きようのない大戦時代。戦争が終った途端、国民党政府からの弾圧と暴力。それに抗し日本に逃れ無国籍のまま密輸に近い商いで財を作ったかと思うと身内のものとの軋轢、さらには女性との邂逅と別離、詐欺に近い仲間の裏切りで財を失うだけでなく刑務所にまで入ってしまう。いろいろあって故郷に帰り、やっと人生の落ち着きを得た。氏は日本を憧憬し、自らを削って生き抜いた人物を創った。氏は嘗て語った。台湾の独立、または帰属をめぐる中国と揉めるくらいなら、台湾も中国もどちらも選ばず、日本であってもいいのだと。

司馬遼太郎の『台湾紀行』のなかに、“老台北”と司馬氏から畏敬の念を持って呼ばれている

人が登場する。「『日本人にはもう大和魂はなさそうですね。』台湾にはある、といわんばかりだった」(357)といった、あの原日本人のような老台北と共通の、日本に対する感情の流れが陳さんの思いの中にもあるようだ。濁った川も流れるうちに澄んでくる、日本に対する悲喜交々の複雑な記憶が、流れるままに懐かしさに転化し、自己形成に大きく働いた矜持ともなってしまったらしい。これほどまでに同化できるには、身を裂かれるに似た放擲もあれば、享受もあったろう。

折もおり、その時報道で相撲の朝青龍問題が喧しかった。この横綱に、相撲とは日本にとって何なのかを理解しろというのは無理だろう。日本の伝統という文言を押し付けるだけでは解決には至らぬのは明白である。かれが日本をどのように取り込むかの魂の問題だといえば大袈裟になってしまうだろうか。日本を取り込むということはかれの故郷モンゴルを半ば捨てることにならざるを得ないのかとの、心の葛藤を呼び込んでいるのではなかろうか。何はともあれ、時間がかかろう。老台北だって、陳さんだって、様々な重い経験を経てようやく魂の故郷みたような理解の仕方で日本を取り込むことができるようになったのだから。

この問題で、ふとかつて愛読した立原正秋が浮かんだ。

ハイマートロスという観点から読み直してみたいと思った。

父母ともに日韓混血で父は李朝末期の貴族より出た。父の自裁後母は再婚し、孤児として幼年時代を過ごし、もらわれて養子となった少年時代。青年時代を混血の子という境遇をおくることになる。貴族としての矜持を精神の高潔さを維持する取っ付きとし、故郷喪失者としての“魂の渇き”が層状として重なり彼をして文学にむかわしめたものとされている。伝えられるところでは些細なところで事実とは異なるものもある。その困って来るところは、世間を張るために自ら演出し矯飾した空言にあるらしい。たとえば、本当は日韓の混血ではなかったとか。そういう微細な部分を飛び越えて放つ強烈な光芒は、日本人以上に日本人らしさの誇りに拘泥したというところにあるのではないだろうか。

その立原文学の威風は一世を風靡したものだだった。ところが今ではすっかり読まれなくなってしまっている。あの硬骨感にあふれ虚実皮膜の間を愉しませるハードボイルドな文学の復活はもうないのだろうか。もう一度蘇活して蔗を嘯む境を存分に味わうことのできる作品も多々あるかと思えるのだが。そしてまた、新たな発見は期待できないのだろうか。

(一)

幼馴染みでありまた、宏高清廉なる愛を育み、終生の伴侶となった妻の光代の回想によると、

「今になって考えますと、少年は朝鮮から転校して来て、新しい環境に馴染めなかったために積極的に友達を作ろうとしなかったのではないかと思います。早くに父を失った少年は母の再婚先に少しおくれてやって来たわけです。幼心に焼きついた生まれ故郷の思い出や父の面影が、心に翳りを落していたのかもしれませんが。家庭も豊かで、服装もよく、自分でもきちんとしたポーズを保っていた少年は、自分と平凡な少年たちとの間にあえて一線を引いておこうと考えていたのかもしれませんが。」(14) 孤高を持することを我が運命と定めた少年がいる。立原の終生変わる事のなかった生のままの姿勢が語られていよう。この孤高のポーズや、他者を寄せ付けまいとする狂狷の翳りも、その後の立原文学を語るキーワードとして現れることになるのである。例えば、ことさらに奈良や鎌倉、京都という典型的な場所を作品の舞台に選んだり、花伝書などの古典を持ち出したりして、敢えて日本の伝統というものをバックボーン化しようと試みる。何故それほどまでにとおぼせる依怙地さがあるため、これらは彼にとっては一種のポーズとしての記号にしか過ぎず、隔絶間を意識する線はかえって濃くなるのではないかと思わせるものである。故郷喪失者としての軋轢、ハイマートロス語り続けなければならぬ運命を意識の中に背負っているのである。

まず、処女作とされる、『セールスマン・津田順一』（昭和31年）に現出する原初的立原ヒーローを見てみる。薬品のセールスマンである津田は、他のものから見るとまるで謎そのものである。剽悍な意志の持ち主ではあるが、他者からの介入を拒絶する孤独な人物として描かれている。あんなの本心は何なんだと聞かれた津田は、「ぼくはどっちにでもなり得ますよ。その時の風向きに乗るんです。ぼくは自分で生きるためには、なんだって踏み台にしますよ。つまり、日本のインテリの中の一人です。腐敗した男だが有能で、偽善者だが自己には真実な男。いつでも無力な民衆を踏み台にする男。ぼくは日本の知識階級ですよ。」と、これみよがしの伊達物ぶりを誇示する。銜気と感傷が緋い交ぜになって、読む者を突き放したようなところは共感を呼びにくいものではないか。

内在する銜気の根源は、初期の作品『赤煉瓦の家』（昭和36年）では顕在化している。「おまえのように朝鮮人にも日本人にもなりきれずに、妾の子として苦しみぬき、そして死をえらんだ親父を、おまえは知っておく必要がある。知らないおまえには事実を伏せておいた方が、おまえのためには幸福である、などとは俺は考えない。もし彼がどっちかになりきれていたら、自殺をえらばなかったにちがいない。」という立原的世界が明示されたのである。

立原の作品世界および人物像はこの二つの作品の中でほぼ語られたといえよう。作者自身の身

の置き場に踏ん切りをつけたのは、高井有一によると昭和48年ごろだという。「独立した朝鮮へは帰らず日本に遣り、日本人として生きる、といふ重い選択をしなければならなかった時期が続いた筈である。日本を故国と思ひ定めて、そこに近付き一本化するためのよりどころとして、中世が求められ、日韓混血の虚構が考え出されたのではなかったかと思へる。そしてその虚構がかいなでのものではなく、彼の血肉ともなっているのは、『剣ヶ崎』一篇を読んだだけでも、十分に解る事であろう。父親の自裁も、自己の劇を創り上げるために欠かせなかったのだとは言へないだろうか。彼が自らによる年譜の作成を拒んだ心情も、ここから大凡の想像がつく」。(高井31～32) 高井の指摘するように千載の恨事をのみこんだ立原の虚構は哀しい。偽善を生きざるを得ぬという現実を受容し、虚構に生きることを決意するのである。立原の心が時には荒れざるを得ないのは当然である。父の自裁も立原自身がなくなる直前に、そうではなかった事実が世間で判明したというが、立原にはそれは自分自身には刷り込み済みの現実ではあったろうが、自分は自裁した父の子であると主張し続けねばすまない立原的心情が惜しい。そうとうに重苦しいものがある。苦しさを転じるための現実逃亡の手立てとして中世を選んだという風に考えられる。思考すれば狂気につながりそうな現実からの亡命先として、バイブルまたは武器のように『花伝書』がひとつの到達となったのだろう。ここに、中世を楯とした「美しか信じない」という頑なに孤高を墨守するためのバリアーを設定し、他者を排除する姿勢が生まれる。

「世阿弥は求道者ではあったが、彼は美、つまり花しか信じなかった。この乱世に信じられるのは美しかない。」(230) と立原は、『秘すれば花』という随筆集のなかで自らの身を置くことを宣言している。世間を乱世として立ち向かう気分を世阿弥に託しているものようである。「私は『花伝』一卷をげんに小説作法の手本として用いている」とか、『秘すれば花』実に平凡な言葉であるが、これだけ含蓄がある表現はほかにないだろう。この言葉は私の作家としての出発点となったが、私もまた世阿弥にならって生涯『花』を求めつづけるだろう。」(233) と、現実を超越してわが身の置き所を懸命に模索している。哀しいほどに自己の存在を受け入れてくれる世界を希求しており、さらに『愛を巡る人生論』において芭蕉の「猿をきく人すて子にあきのかぜいかに」の句に、「現世の無常を信じてしまうのは容易なことではない。」(133) と、一種の苦悩の末の諦念を表出している。自らの虚構を、生きるよりどころを懸命に手探りしているのである。

武田勝彦は、立原が「花伝書」に目を向けていたもうひとつの理由は男性的表現に違いないという。「創作によって身を立っていた立原がまず文体に注目したのは当然の成行きであった。『花伝書』一卷は当世風の文体用語によればハードボイルドの文体で書かれている。修飾語をできる

だけ切り詰めた短い文章で、立原が若い頃から志向していたものであった。」(武田 68) 孤児的思想、男性的生生流転の星霜を経る中で尊厳を恃む傲骨たる男らしさ、そして余計な言葉を省くハードボイルドの文体とくれば、アーネスト・ヘミングウェイに当然のごとく行き着くことになる。

立原のヘミングウェイとの邂逅は学生時代にあるという。『愛を』によると、「私がこのヘミングウェイの〈武器よさらば〉に出あったのは、戦後間もない昭和21年の春だった。その年の春、神田の古本屋でスクリプナー版の古い本に出あうまで、私はヘミングウェイを知らなかった……ヘミングウェイの作品のなかでこれほど愛読した本もない。」と冥加を殊の外に多とし、さらに「余分な修飾語をいっさい省いた描写と短い会話は、小説というより劇にちかい。」(41) とヘミングウェイ的特質に共感している。その中で立原は『武器よさらば』の冒頭部分の抄訳さえ試みている。簡潔な風景描写と、「死んだのはわずかに7000人にすぎなかった」という冷徹な描写のスタイルに当然のごとく大いに羨望の念をもったようだ。衆知の通り『武器よさらば』の冒頭部分の描写の見事さは江湖の喝采を博したもので、カーロス・ベイカーはその風景描写の妙をつぎのように分析している。背景の聳え立つ山から、中景の川床への描写の移動は、“a sense of clearness, dryness, whiteness, and sunniness”を生み、山のイメージに対し、平原の前景に川が流れ、その川を横切る埃っぽい道を無表情で歩く、無言の兵士たち。“The landscape itself has the further importance of serving as a general setting for the whole first part of the novel. Under these values, and of basic structural importance, are the element images which compose this remarkable introductory chapter.” (Baker 94~5) 単なる風景描写であっても、ヘミングウェイがセザンヌに習ったというように絵画として浮かんでくるような美しさがある。立原が省いた描写にドラマを感じたごとく、風景にもシンボリックなものが隠されており、常に読者に新鮮な緊張を求めるものがある。読んでいだけで風景が浮かび、目の移動を求められ、予断を許されぬ観察者の位置に置かれている。この描写方法から立原は多くのものを得たに違いない。

この観察者の喜びを立原はいち早く感知し、小説本来の面白さをヘミングウェイに希求した軌跡は少なくない。初期のヘミングウェイは実験的な作家とみなされており、その文体は一つの新しい方法を提示するものであると見なされ、有望な新人として期待を集めるようになった。“His early fiction tries to eliminate the authorial presence, conveying the impression of experience reported as directly as possible. In his time Hemingway was regarded as

an experimental writer. His style represented a new method in its abrupt rhythms, understatement, and objectivity.” (Brucoli 159) 晩年、ヘミングウェイの筆法にすっかり馴染んだ立原は、病床にあってもヘミングウェイを離さず手の届くところに置いていたらしい。そして、棺の中にも入れられたということである。

(二)

立原に見られるヘミングウェイの影という観点に倅って、もう少し立原の初期の短編を中心に見てみよう。

『夜の仲間』(昭和34年)

「あるアメリカ人の書いた小説のなかに、ある夫婦が子供を欲しいと思って、昼も夜もひまさえあると、それが家のなかだろうが、舟のなかだろうが、とにかく子供をつくるために寝て試みてばかりいた夫婦がいたよ。夫婦としたら笑い事じゃないからね。」という文がある。この小説とは、ヘミングウェイの最初の短編集である *In Our Time* (1925) のなかの“Mr. and Mrs. Elliot” のことである。内容的には関わりは少ないが、強いて類似を言えば男らしさの問題になるだろうか。“Mr. and Mrs. Elliot” は性をメインテーマに取り込んだ短篇で、年若くあらゆることに経験の浅い夫と、母のような年齢の年上の妻との行為を描き、官能的である筈の性行為が、機械的に子供を得るためだけの冷やかな行為に変容させてしまった文化を、とくにアメリカ文化を揶揄するものとされていた。これだけのテーマでも1920年代では異様なもの、不謹慎極まりないものと見なされていたのはやんぬるかなといったところである。立原はその性の不毛性を取り込んで、『夜の仲間』の一人船山の性の悩み、「妻が自分の父と関係を持っている」という事実をストーリーの低調音とし、冷やかな孤立のなかにしか生きる事のできない男、そして死ぬことでしか矜持を維持する方法のなかった男のありようを描いた。船山はこれからの立原的テーマを担う人物としての魁となるのである。

ただ、ポストモダン以降、作品解釈に多くの修正、改変の目論見が齎されたという流れのなか、ヘミングウェイ解釈にも様々な変革が叫ばれた。その中心となるものは主として、ジェンダー批評によるものである。“Mr. and Mrs. Elliot” もそういう批評の射程に入ったひとつである。エリオット夫妻の奇妙な関係を揶揄するヘミングウェイの目途を越えて、さらに淵底を極めんと作者の心の中まで覗き見んとするものである。夫から何の快樂をも得られない婦人と、その女友達との関係のほうにシフトしていく事に大きなヘミングウェイ解釈の変更を求めようとする。そ

れは、エリオット氏の幼児性に加え、夫人とその女友達との間のレスビアニズム的性愛の多重性にスポットライトを当てようとするのである。ヘミングウェイ的男性性の物語、マッチョの話ではなく、もうひとつの別の視点に照明を当てて現代的な含蓄を得ようとする近年の批評の豊穡が喧伝されている。もちろんこの試みは、ほとんどの作品にも関わることになるのである。たとえば、このエリオット夫妻の不毛な性行為はジェンダー的には、ヘミングウェイの主テーマとして維持されていると考えるのである。*The Sun Also Rises* (1927) のなかでその解釈が具体化されている。ジェイク・バーンズを不能の主人公としたのが、エリオット氏の幼児的性の延長だと解くのである。さらにいえば、ヘミングウェイの死後に原稿が発見されたいくつかの作品で、これらは発表を考慮した修正がなされていないため、ヘミングウェイの生のままの影のテーマが検証されることになる。

いまひとつ辿っておかなければならない立原がヘミングウェイに魅せられたキーノートのひとつは、父親性の問題である。

立原は幼くして父を自裁で失い、さらに母は再婚して他家に嫁いでしまったため一人取り残され孤児という形で数多くの作品のなかに己自身を提示している。エディプス・コンプレックスは、立原にもヘミングウェイにも文学上のテーマとして表出されているものである。ちょっと違うのは、「しかし、立原の場合は幼い時に父を失っているために、父親との実際の触れ合いから生じる愛の感情は欠落していた。そのためにエディプス・コンプレックスにつきものの処罰としての虚勢本能が生まれなったのである。」(武田 62) というように、立原は性の扱いにしる、父性の問題にしる、ヘミングウェイに比較すると一元的で単純だといえるかもしれない。例えば、武田の言うように、揺るぎのなきイコール父親性と短絡しているように、絡みの糸が解きやすい。

一方、自らが父になることに優柔不断なヘミングウェイの姿勢について考えておかねばならない。*A Farewell to Arms* における子供の出産の拒否に典型的に現れている。“Mr. and Mrs. Elliot” の奇妙な三角関係をデファルコは、エリオット氏は夫人の赤ちゃんであり、夫人とその女友達こそ“夫婦”である。エリオット氏の飲む白ワインは、実はミルクつまり、お眠むような軽い飲み物である。この夫婦、奇妙にも二種類の“夫婦”に本当の赤ん坊は生まれるわけがないのだという。(Defalco 157~8) 父親の不在である。マッチョなヘミングウェイが、父親になることを拒否する主人公や、父親になれない主人公、男性性を失った男たち、子供になりたがる男たちを描く背景に自らは父になることを拒絶しながらも、自分ではない別の父を憧憬する主人公が覗える。

半面、ヘミングウェイにはアメリカ女に対する批判、嫌悪を示すものが多い。彼は自ら20歳の頃に母親に勘当されたとか言っており、また父を自裁にまで追い込んだのは母であると悪し様に罵り、母と訣別し、憎しみを抱き続け、それがそのままアメリカ女を罵倒するに至る。

母との離別を意識して作品のモチーフとし、父の自裁を哀悼する両者。男と女の性の描写にも、歪みに似た偏りが同じようにあるのだということが垣間見られるのである。

次に、昭和35年に相次いで出された短編のいくつかについて簡略に見てみよう。

『接吻と五つの短篇』(昭和35年)

それぞれは短篇というより掌編といった程度の、短いものである。会話を中心においた流れのよさはいかにもヘミングウェイ的だといえる。*In Our Time* における効果的な特質のひとつインターチャプターを意識したような情景描写で、簡潔に場面を切り取った乾いたムードを漂よわせるものである。女性による支配をメインテーマに置いたとも見える一人前の男になりきれぬ男たちがいる。“Ten Indians”や“Up in Michigan”などを髣髴とさせる少年期の性を簡略に描いた立原的文学におけるヘミングウェイ的手法の萌芽をみるもので、簡潔さ、ハードボイルドな文体の影響が指摘されている。

『八月の午後と三つの短篇』(昭和35年)

それぞれ4つの短篇は、短文による情景描写と会話文からなっている。ひとつ、各短篇の終わり方をみてみよう。まず「八月の午後」では、『……わたしはたったいまあの老母と紅茶を飲み、ケーキをつまみ、はなしをしてきたのだとおもった。』と、現実には明らかにされず、短い文で感情を交えないままに終局を迎える方法は、立原が小説であるより劇に近いといったヘミングウェイと同様の人生の一断面を切り取って提示する鮮やかさがある。

「殺し屋」。タイトルがヘミングウェイそのままというのは、言わずもがなで、『彼はこう考えながら留置場に入った。』と、ここでも結論を言い切る形は保留しており、さらに「女乞食」は、『……それともいま頃はどこかほかの町で物乞いしているのだろうかと考えてみた。彼のなかでは、ながいこと、赤いしごきと白い豊かな胸がのこっていた。』と、短い文で感情を抑えた描写、言い切りの形はとらないで考えることで終わるのである。余韻、余情を残す切り口が印象に残る。「心中」は、『宏子は男の姿がみえなくなったとき、このいやあな感じは当分続くだろうと思った。』と、同様に思うということで余情を残す効果を目指しているものである。余計な説明を排除して色んな意味を言外に示すことで、より一層の効果をめざしている作者の企みが垣間見られるので

ある。男の卑劣さへの弾劾を、もう少し抉り出せばという気もするが。

ただ、「心中」では、男のずるさを抉り出してはいる。ところが、立原の目障りな特色となるのであるが、ずるい男、だらしないつまらん男は立原の小説世界では余りにその立場が明白すぎて、つまりはじめから単純に馬鹿な男、卑怯者としての役割を担っているために、男のずるさ、エゴを引き剥ぐ過程の面白さはあまりない。“Mr. and Mrs. Elliot”のエリオットにあったような纏れた絡まりがみられないのである。

それぞれにスケッチ風な描写があるのは、『われらの時代』におけるインターチャプターの影響が明らかであることを示している。

『海と三つの短篇』（昭和36年）

「七号室」は実にヘミングウェイ的である。危機をむかえた若い夫婦が、季節はずれのホテルに泊まる。“Out of Season”のシチュエーションそのものである。ギクシャクした夫婦の釣りとはホテルの従業員との含みを持たせた言葉の絡みが、“Cat in the Rain”のギクシャクした、新婚でありながら、それらしき華やきのない若い夫婦がそのまま持ち込まれた感がある。これも人生のある断面を描き、言葉の後に多様な意味を隠そうという描写の試みを感じさせているものである。

もう少し立原のなかのヘミングウェイを追ってみよう。

『あだし野』（昭和37年）

「死の予感を抱く壮年の男が、青春の痛みと対面し、あたかも巡礼のように、一つ一つ回向していくさまは、精神の凄惨な闘いとも思える」（中田 47）という読後感を聞くと、これはまるで *Across the River and Into the Trees* のことかと思ってしまう。

『四月の雨』（昭和37年）

T. S. エリオットの詩を引用しているが、作品そのものがヘミングウェイである。恋人の死を病院でみとった後の描写はつぎのようである。

「彼は雨のなかを外套のえりをたて病院をでた。」

「一郎はふり向かず、俺のライラックは死んだ、と心のなかで答え、雨のなかを歩いた。」という結末部分の描写は誰もが、*A Farewell to Arms* の最終シーンを浮かべることだろう。

“But after I had got them out and shut the door and turned off the light it wasn't any good. It was like saying good-by to a statue. After a while I went out and left the hospital and walked back to the hotel in the rain.” (332)

かくのごとく、翻訳かとも思えるほどだ。雨のなかでの情景とくれば、ヤングのいう、雨はヘミングウェイ作品においては悲劇の象徴であるということになる。立原も絶妙にそのイメージを利用している。

母への憎悪を再三口にするのも同じくヘミングウェイを浮かべてしまう。少し例を挙げると、「母を考えるのは不愉快だった」「肉親のあなたは8年かかっても許せなかった」「彼は母が許せない自分が情けなかった。」など、母への叫びが哀しい。ヘミングウェイには、例えば、“Soldier’s Home”に、母を対象として、“I don’t love anybody.”(76)という言葉で母への憎しみの記述が始まり、*Men Without Women* (1927)の中の“Now I Lay Me”で母のわがままの具体例を示し、揚句、*For Whom the Bell Tolls* (1940)では、“Because if he wasn’t a coward he would have stood up to that woman and not left her bully him. I wonder what I would have been like if he had married a different woman?”(239)と母はthat woman呼ばわりされる。さらには、チャールズ・スクリブナー宛の手紙の中に、“But I hate her guts and she hates mine. She forced my father to suicide…”(Letters 670)と父の自裁は母のせいであるとまでいっているのである。

もっとひどい母親像がヘミングウェイにあった。“Ernest told him, she was androgynous.”(Reynolds 81)こんなことまでヘミングウェイが自分の息子パトリックに語ったということである。これも実は、ヘミングウェイの隠されていた性に関わるテーマのひとつであることが判明したのである。

(三)

初期のものはこれくらいにして、立原の最晩年の長篇、『帰路』(昭和55年)に目を移してみる。対談のなかで立原は、「ヨーロッパを日本人として対象化するというのがこの作品の眼目ですが、かえって意識的に対象化しすぎたところもあった。」(対談 221)と述べている。それに対し、対談相手の古屋健三は、「ヨーロッパに対してある種の拒絶反応が見られる、そういう作家がヨーロッパを舞台にすると、どういう小説ができるのだろうか、という興味があったのです。そして、読み終えた今、極めてユニークな作品が出来上がったという感想をもっています。」と、ユニークという言葉で出来のわるさは言っていない。本人との直接の対談だから仕様なかるう。吉行淳之介は、『帰路』の推薦文を依頼され、「ゲラ刷を読んで、私は困った。外国の部分が良くない……私はすこぶる困ったが、お世辞もいえず、さりとて貶すスイセン文も有り得ず、筋書の紹介のよ

うな文章になってしまった。」(吉行 18) と口調が重い。これはヨーロッパをもう一度対象化し、決別を図ろうとしていた、*Across the River and Into the Trees* そのものじゃないか。老残の醜態を意識的に描くというならそれでいい。しかしながら壮大なる意図と反し、完成したものは老人の繰り返言だらけの読むに耐えぬものとなったといわれる、この共通性をいかに考えるべきか。『帰路』のなかにはスペイン賛歌があって、「もし肉の方が好きなら、ヘミングウェイがよく通った〈ポティン〉に行ってもいい」「あたし、魚は好きよ。日本では寿司を良く食べたもの。ヘミングウェイを読んだの」「かなり読んだね」と、ヘミングウェイをまるで手当たり次第に援用して補填を請う趣きがあるのだが、願った対象が拙かった。

「実に頑固に外国嫌いを通し、外国なんかを舞台にした作品をものするような奴は小説家として認めんという態度だった。」(加賀 23) と加賀乙彦は立原の外国嫌いを証言し、「この点は、彼のなかで私のもっともわかりにくいところだ。日本に帰り、日本の中世を理想にするというのは人間の立場の一つとして認められるにしても、それだけが絶対だと言い切り、日本以外の立場を『わからない』と除外してしまっていていいか。」と不可解な姿勢の矛盾を抉りだしている。その事でもう少し『帰路』の中から問題点を探ってみよう。「奈良が視えてきたら、もうヨーロッパには用がなくなったわけだ。」などと、やたらにヨーロッパを否定しようとする。「もうヨーロッパに来るつもりのない大類にとってはそれはどうでもよいことだった。」と主人公である骨董商の大類の大袈裟な物言い、これはまるで読者の接近を拒まんとするかのような不埒さがある。そして立原的な規矩を逸脱したボルノまがいのセックス三昧があり、ヨーロッパへ向かう船上パーティーでアメリカ婦人からの淫らな誘いに半ば応じておきながら、理不尽に婦人を振り切り「アメリカ人の恥だ。」と言い切る不可思議な仕儀がある。傲慢な中年男の西洋の女を玩弄するだけという不愉快なものである。

この西洋への拒絶反応とはいったい何を意味するのか。ひとつには多少歪んではいるが、彼の含羞をしめすものであるといえるだろう。ハイマートロスとして根無し草の漂流から逃れて、日本に定着を図りもがき続けざるをえなかった立原にとって、ヨーロッパを認めてしまうことは、日本に対する裏切りだと思ったのかもしれない。ヨーロッパを認めてしまえば、日本も他者となり韓国への憧憬が現れてしまう。だから闇雲にヨーロッパの否定に向かってしまったということだろう。この余りに短絡、単純なヨーロッパ切捨ての行為は読む者の感情移入を誘えるほどの機能は持っていないし、共感を呼べるものではない。小説として奇天烈な女性との絡みを不自然に取り入れて読者にカタルシス作用を促そうとのサービス精神を盛り込んだとはいえ、作者だけが

楽しんでいるとの感想しか浮かばない。

不思議な事に、この不可解な失敗は、晩年近くにヘミングウェイの書いた *Across the River and Into the Trees* の不作ぶりと同一である。回帰のための聖地を戦争に参加し傷を負った戦場であるイタリアに求め、理解不能な儀式を通して何かを清算しようとしているらしい老いた主人公がいる。やたらと若いイタリア女性とのセックス描写を展開する。晩年の作品上の失敗がほぼ同じという不可思議な一致があるのはどういった現象なのだろう。

立原自身が強い愛着を持っている作品だという、『美しい村』(昭和38年)に関して井上靖は、「自然の風物と人の心しか書いていない作品で、それがこの作品を極度の純粋なものにしていた。昭和38年の作品であるが、若くしてこのようなものを書いていたら、あとを書くのが大変だったろう、そんなことを思わせる作品である。大抵の作家が終着点で意図するような作品を、彼は若くして書いてしまっている。」(井上 11) さらに続けて井上は、さきに引いた「八月の午後」についても、「作家立原正秋を理解する上では大切な、あるいは一番大切な作品であるかも知れない。敢てそう言わせるものをこの作品はもっている。その一番大切な作品を、立原は文学者としての初期に書いてしまっているのである。」という。「書いてしまっている」という言い方は後の作品を知るわれわれにとっては、かなり厳しいなと思えるところだ。たとえば、『美しい村』の愛の絡みは何か截然としたものを感じさせ作者の毅然として立ち向かう精神が感じられるが、『帰路』は、単に薄汚い自分だけがカタルシスを愉しみ、本来の特質であるべき簡潔な表現を希求した無駄を削る精励を怠った冗長さが際立つ。

同じような比較を *Across* で見てみる。初期の短篇、*In Our Time* に関してヤングは、“It was truly the start of everything he was ever going to do” (Young 30) というが、最初の短篇集に、その作家のほぼすべてが語り尽くされているのは当然だけれど、ヤングはつまるところヘミングウェイはそこから逃れられないままであろうと述べている。ヤング流の解釈は、ヘミングウェイ・ヒーローは心身ともに傷を負っており、その傷の恐怖からの逃亡がテーマだという。“The man will die a thousand times before his death, but from his wounds he would never recover so long as Hemingway lived and recorded his adventures.” (Young 55) 逃れられない傷には、父への慟哭、母を含む様々な女たちとの邂逅、セックス、死などがある。この傷を懸命に描こうとした、*Across* においては、この傷からの回復を求めようと試みる。傷を葬ろうとした。そして哀愁を伴わないセックスがある。彼の求めたはずのテーマと向き合う精励さを忘却し、安易な快楽を求めた結果、惨めな敗北をみる事になってしまったといえる。

この両者における初期作品の《呪い》に囚われた晩年期の敗北は、よく似た作家的撞着に起因していることがわかった。ヘミングウェイは *The Old Man and the Sea* において見事に回復をなしとげた。さらに、死後発見された多くの遺作が新しいヘミングウェイ解釈を提供することとなり、その新しい解釈がさらに旧作に新たな省察の方便を供することになったのである。初期の作品に悉く書き尽くした自己の型へのこだわりを超越するための試みがなされたと考えるのである。

立原においてはそれは中世である。「ただ、中世文学研究者の目でみれば彼の中世文化の理解はあまりに一面的で、原典の読み方も自己流の部分が多い。また、立原の提示する『文化』が結果的に彼の否定するさかしらな近代知識人の作り上げた文化像とあまりに似ていることにも、私は違和感を禁じえない。」(田中 66) という国文学者からの立原流スタンドプレーに対するイエローカードが突きつけられたりしている。立原の求める中世的美も、その主張する強さに比べ納得を得るような文学世界が達成されていないのではないか。つまるところはその世界も異境にすぎなかったのではないかとまで断罪されるのである。まさにハイマートロス者としての哀しい彷徨が現れてしまう。

かつて立原は私小説について強く否定して、純文学でもなければ大衆文学でもない時まで決め付け、「しかしそれはあくまでもロマンとかノベルとか呼ばれるものとは性質を異にする。私小説がいかにか傑作と称されても、それは感想文と変らない。」(秘すれば 188) というようなことを、何箇所かに書いている。さらにある対談で、「仮に自分のものを書くにしても、客観化できない小説家つまり私小説になってしまう。」「ですから、いわゆる欧米風ノベルというものが出ると、あまり評価しないわけです。それは日本の文学にとって非常に不幸なんですけれどね。そうかといつて、ひどく通俗的なものを書いて、これはヨーロッパ的なノベルだという人もいますけどね。これは困るわけなんだな。」(対談 255) この対談相手がアメリカ人学者だということであまり調子に乗りすぎではないですか、ともいいたいくなる。

自己をどこまで客観化できるかということについてももうすこし見てみよう。立原は、「自己省察を終えた作家は告白をしないものである。告白のかわりに構築に全力を集中する。私はこれを小説とよぶ。」(秘すれば 243) と高らかに宣言しているが、どれを読んでもかれの作品には自己顕示が強すぎると思えるのだが。つまり自らが強烈に否定した私小説に一直線という感じが消えない。主人公は頑固ともいえる一本調子な単細胞で、美しか信じないというその御決まりのパターンを踏襲するためには他者の考えは全て放擲される。真っすぐな剷直さが、やがては作者を縛り

始めることは歴然としている。作者と主人公が同化してしまっている。このことが、また立原とヘミングウェイが繋がるのである。

(四)

立原とヘミングウェイとの邂逅については既に見てきたが立原自身が明白に、「短篇小说の方法についてはフォークナーやヘミングウェイからも学び、ある一点だけを特に際立たせるように心がけて創作していました。」(対談 240) と短篇の方法もヘミングウェイから学んだのは明白だが、体質的にも惹かれるものがあったのは間違いない。一つは自己をどう取り入れるか、自己の投影のメリハリである。対象を客観化して書けなければそれは私小説だと決め付けながら、立原は自己顕示の強い主人公を作ることから逃れられなかった。「直木賞を受賞してからの正秋は、自分の幻影を実生活に取り入れた時期がかなり長かった。次々と生まれる立原伝説は、正秋像のある面を拡大し、酒と喧嘩と女の小説家を作りあげたのである。」(武田 134)

作品のなかの人物像に左右されるなどということは、ヘミングウェイもその通りである。“The Heroic Hemingway and the Public Hemingway somehow conspired to produce a Mythical or Legendary Hemingway. This was an imaginary person who departed from the actual person at some point that is very difficult to determine... This figure was also the product of Hemingway himself, who seemed at times to be both creating and imitating his hero. When this romanticized and rather Byronic legend began to catch on, there were plenty of other people who were willing to contribute to it.” (Young 147~8) 創造された人物像の穿鑿は、時には誤解も生まれるだろうし、時には幸福な撞着が起こりうる。レノルズは言う、“To read any of Hemingway’s fiction as biography is always dangerous” と敢えて述べ、“All writers, he insisted, write about living people; that is, they use them for the base upon which they build their fictional characters. Biographical critics were forcing him to create characters no longer credible because he had become so conscious of covering up the original.” (Reynolds First 15) モデル問題など、あれこれの面倒を回避するということもあろうが、もうひとつヘミングウェイ流の言い方を借りれば、“A big lie is more plausible than truth. People who write fiction, if they had not taken it up, might have become very successful liars.” (Hotchner 219) ということになる。ただ、自らのことになると、“In your novels are you writing about yourself?”

と聞かれて、“Does a writer know anyone better?”と言っているが、これははぐらかしたものののだろうか。作者と主人公との間の距離という問題は未来永劫に興味深く語り継がれる宿業なのであろう。

従来ヘミングウェイ的ヒーローは、ニック・アダムズ物語として単純にヘミングウェイ自身とほぼ同一視されてきた。“For the rest of his career he advertised his public personality in his considerable body of nonfiction, for whatever his nominal subject, his real subject was himself.” (Raeburn 7) 自己を作品のなかに投げ込んでいたことはすでに周知のことである。近年、ヘミングウェイの遺稿から、新しい地平からの問いかけがなされている。それは、“a Hemingway who both rebuffed and desired the gaze of other men, whose desire never found a resting place on either side of the homo-hetero binary.” (Moddelmog 130) というマッチョの男ヘミングウェイを覆す、新しい研究である。

自らを投影するモチーフのひとつは子供性であろう。立原は川端康成の文学を論じて、孤児としての諦観という語を用いている。自らの軌跡を辿るのに同調者を求めている。ヘミングウェイの場合は、“the best training for a writer was an unhappy boyhood” (Fenton 13) だという。

立原には余りにも立派過ぎる子供と、あまりに子供じみた正義感をもつ大人が描かれていることが多い。『秘すれば』のなかで彼はいう、「私が生を得た禅寺はげんに存在しているが、しかし私にはふるさとの観念がない。そこを恋しいなつかしいと思ったこともない。私は生を享けたときから亡国の民であった。しからば、ふるさとをもたない亡国の民にとって信じられるものはなにか。」として川端の孤児の諦観を提示したのである。「非情の美学」と立原は称する。つまり、ハードボイルドである。この結果主人公たちは、大人であれ子供であれ作者からのありあまる身最肩を受けすぎることになる。ヒーローを美化する筆が自らを美化しているように見える。亡国の民としての認識が早い時期から強固に構築されているので、完成した自己形成の呪縛からのがれられなくなってしまう。この傾向があるのは作品の人物だけでなく作者自らの日常にもあったといわれる。子供じみたわがまま、お山の大将になりたがる心の狭さ等が伝記の中で多く報告されている。作者が自ら構築したヒーローを模倣するのである。

これはまさにヘミングウェイにもそのまま当てはまる。結構若い頃から自分のことを仲間からパパと呼ばれるのを好んだのは、ピストルで自裁した父を恋しがるひとつの心情だろうと言われている。また、最初の恋人アグネスとは年下の恋人として半ば甘えて付き合っていたのが、実は

若い年下の男の子として扱われていたに過ぎないと知ったことの含羞からとも言われる。アグネスからのほぼ最後の別れを告げる手紙には、まず“Ernie, dear boy”と始まり、“Now after a couple of months away from you, I know that I am still very fond of you, but, it is as a mother than as a sweetheart.”とありさらに、“Kid (still Kid to me, & always will be)” (Villard 163)と、まるで子供扱い。この子供性を脱却するために敢えて自分をパパと皆に呼ばせたとも考えられる。つまりは、他者から見ればヘミングウェイの子供性はかなり強烈だったともいえるわけだ。パパと呼ばれつつも、小児性からは逃れることができずにいるところは、まったく立原と同一である。ともにマッチョをきどった潔さを語るができないため、仄めかすだけの短く簡略化された文で、余計な説明を省き「らしさ」を描写しようとして、ハードボイルドの文体が生まれた。非情にうってつけであるし、含羞を満足させるものでもあろう。

ヘミングウェイの場合この小児性に、大人としてのセックスが絡んで来て、現今隠されていたヘミングウェイが発見されたと言うことになる。ある意味でヘミングウェイは現在に蘇った。新しいヘミングウェイはこれから50年は研究の材料になるだろうとも言われている。遺作を研究するだけでなく、初期の短篇などにも新しい光があたえられることとなった。

立原に蘇りはあるだろうか。あれほどの人気作家も今は映画にもテレビにもどこにもその作品は取り上げられることがない。彼の描く鎌倉なども、どことなく異質で現実ではなくなってしまった。ヨーロッパも彼自らが放擲した。女という地獄も、わがままな子供から抜け切れぬ男が身勝手に女性を従えようとするような未成長な世界を露呈するだけだった。

ハイマートロスから来る己自身の身の置き所をついに得られなかったということか。彼は孤児の思想とか、捨て子の感覚を武器として、その虚しい哀しい思いを中世に求めたと言うが、はかない美しさを求めながら敗北の美を認めなかった。子供じみた意固地さで、勝ちを求めようとしすぎたのではないか。『秘すれば花』ではなく、秘め切るという禁欲的な男の矜持を維持できず、「オレの時代」に固執しすぎたのだろう。

立原は、若い頃実に多くの原稿を書き溜めておき、それを押入れいっぱい詰めていたという。思いもかけず、ヘミングウェイにあった僥倖と同じように、未発表の原稿が発見され、新しい地平を提供することもありえるのではなかろうかと期待するのである。

Works Cited

- Baker, Carlos. *Hemingway: The Writer as Artist*. Princeton: Princeton UP, 1952.
- ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters*. New York: Scribner's, 1981.
- Brucoli, Matthew J. *Scott and Ernest*. New York: Random House, 1978.
- Defalco, Joseph. *The Hero in Hemingway's Short Stories*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1963.
- Fenton, Charles A. *The Apprenticeship of Ernest Hemingway*. New York: The Viking Press, 1954.
- Hemingway, Ernest. *In Our Time*. New York: Scribner's, 1925.
- *Men Without Women*. New York: Scribner's, 1927.
- *A Farewell to Arms*. New York: Scribner's, 1929.
- *For Whom the Bell Tolls*. New York: Scribner's, 1940.
- Hotchner, A. E. *Papa Hemingway*. New York: Bantam Book, 1966.
- 井上 靖「立原正秋・二題」『立原正秋 人と文学』武田勝彦編（創林社、1981年）
- 加賀乙彦「立原正秋と外国」『立原正秋追悼』白川正芳編（創林社、1985年）
- Moddelmog, Debra A. *Reading Desire In Pursuit of Ernest Hemingway*. Ithaca: Cornell UP, 1999.
- 中田浩二『立原正秋の香気』（角川書店、昭和61年）
- Raeburn, John. *Fame Became of Him: Hemingway as Public Writer*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Reynolds, Michael. *The Young Hemingway*. New York: Norton & Company, 1998.
- 司馬遼太郎『台湾紀行』（朝日新聞社、1994年）
- 高井有一『作家の生き死』（角川書店、平成9年）
- 武田勝彦「伝統の反照」『立原文学への道』武田勝彦編（創林社、1982年）
- 立原正秋『秘すれば花』（新潮社、1981年）
- 『愛をめぐる人生論』（新潮社、1977年）
- 『立原正秋対談集 日本の美を求めて』（角川書店、1983年）
- 立原光代『追想一夫・立原正秋』（角川書店、1984年）
- 田中貴子「異境の物狂い」『太陽』NO. 425（平凡社、1996年）
- 吉行淳之介「『他人の自由』から『帰路』までの交際」『立原正秋 人と文学』武田勝彦編（創林社、1981年）
- Villard, Henry S. and James Nagel. *Hemingway in Love and War*. New York: Hyperion, 1989.
- Young, Philip. *Ernest Hemingway: A Reconsideration*, University Park: The Pennsylvania State UP, 1966.