

息切れする読者

——『誰がために鐘は鳴る』と批評家の息遣い——

前田 一平

(キーワード：ヘミングウェイ、『誰がために鐘は鳴る』、批判的解釈)

ヘミングウェイの代表作という認識をもたれながら、80年代以降のヘミングウェイ再考あるいは修正主義の中で批評の対象になることはまれであったのが『誰がために鐘は鳴る』(1940)である。ヘミングウェイ批評史を概観したスーザン・ビーゲルも1970年代を分析する中で、「逆境における勇気と忍耐を単純化して描いた『老人と海』が人気を落とし始めたのに対して、政治の腐敗と残虐行為およびスペイン市民戦争の両陣営のむなしい死を複雑に描いた『誰がために鐘は鳴る』は読者を増やしていった」(“Conclusion,” 281)と書きながら、それ以上の言及はしていない。恐らく、アメリカが軍事介入したベトナム戦争の長期化とサイゴン陥落(1975年)が、戦争小説、とりわけ内乱を描いた『誰がために鐘は鳴る』の読者を一時的に増やしたと推測される。しかし、特筆に価する批評上の発展はみられない。ヘミングウェイ研究における両性具有論の牽引役となったマーク・スピルカは『誰がために鐘は鳴る』についても一貫して伝記的解釈の姿勢を崩さず、ゲリラ部隊の実質上の支配者である「強い」女ピラール(Pilar)のモデルを、同様に「強い」女とみられるガートルード・スタイン、ヘミングウェイの妻ポーリーン、そして母グレースに求める。また、ファシストに髪を刈り込まれたマリアをロバート・ジョーダンの「献身的で両性具有的な愛情をもつ双子」(Quarrel, 247)と表現し、そこに作者ヘミングウェイと姉マーセリーンとの双子体験を重ねる。しかし、スピルカの研究において、このような作品と伝記のパラレルは『誰がために鐘は鳴る』の部分的関心にとどまり、物語全体の解釈へは発展していない。ヘミングウェイとマーセリーンとの双子体験に心理上の重大な意味を見出していたケネス・リンも、『誰がために鐘は鳴る』についてはロバートとマリアの容貌の相似性に若干触れるだけで、持ち前のセクシュアリティ論は影を潜めている。『日はまた昇る』と『武器よさらば』に関して精力的な研究を進めたマイケル・レノルズも、一連のヘミングウェイ伝において『誰がために鐘は鳴る』については創作時の伝記的背景をまとめるにとどまっている。

80年代以降、『誰がために鐘は鳴る』はヘミングウェイ再考の推進者たちによって再考の対象にはならなかったが、それでもこの小説を擁護しようとするふたつの小さな動向を認めることができる。ひとつはスペイン学者という思わぬ方向から提供された議論である。エドワード・F・スタントン(Edward F. Stanton)とアレン・ジョセフス(Allen Josephs)はスペインの言語と伝統と文化に造詣が深く、たとえばピラールとマリアのモデルをアメリカではなくスペインの歴史と文化の中に探る。そして、ヘミングウェイが18年間で学んだスペイン、とりわけアメリカ人のヘミングウェイにとっては他者たる原初のスペインが『誰がために鐘は鳴る』に結実しているとして絶賛する。もうひとつの動きは、A・ロバート・リー(A. Robert Lee)をはじめとする『誰がために鐘は鳴る』の有機的な物語構造を擁護する議論である。彼らの論点は『誰がために鐘は鳴る』の複数の語りや内的独白あるいは回想などの多元的で複雑な物語形式が、橋を爆破するという単純かつ単一のアクションに有機的に統合されているとして、その求心的な物語構造を賞賛するものである。本論はこのような二派による『誰がために鐘は鳴る』擁護論を検証し、その説得性に疑問を提示するものである。それによって、結局、『誰がために鐘は鳴る』の評価は、エドモンド・ウィルソンが早くも書評において指摘した物語形式の弱点に収斂され、それをいまだ超えられない状況にあることを論じる。

I エドモンド・ウィルソンによる書評

『誰がために鐘は鳴る』の書評には「ヘミングウェイの最高傑作」(Dorothy Parker 229)あるいは「力量の頂点にある芸術家の成熟した作品」(John O. Chappell, Jr. 246)というように、賞賛ともいべき好意的な評価が目立つ。30年代の作品に期待を裏切られていた評者たちは、いわばヘミングウェイの復活を歓迎しているのである。エドモンド・ウィルソンも同様に歓迎の意を表明して、次のように『誰がために鐘は鳴る』書評を始めて

いる。「このヘミングウェイの新小説は『アフリカの緑の丘』や『持つと持たざると』や『第五列』が気に入らなかった人々には安堵となろう。…芸術家ヘミングウェイは再びわれらと共にある。懐かしい友人が戻ってきたみたいである」(“Return,” 240)。しかし、「安堵」(“relief”)という言葉が示すとおり、この評言は『誰がために鐘は鳴る』を決して手放して賞賛しているのではない。ウィルソンは旧友ヘミングウェイの帰還を抑制ぎみに歓迎しながら、手厳しい批判でもって書評を結ぶことになるからである。

まず、ウィルソンは『誰がために鐘は鳴る』の物語構造に一定の評価を下す。つまり、多元的な物語構造は、橋を爆破するという中心のエピソードに直接に関連しているという解釈をするのである。

このエピソードによって、作者はスペイン内乱の全容を映し出し、そこに関わる要因のもつれを示し、事態の緊急性そのものよりも広範な観点から出来事を描き出すことを企図しているのである。(240)

このような創作方法においてヘミングウェイは「ある程度の成功はしている」(240)とウィルソンは控えめながら評価をする。また、ヘミングウェイが描くのは社会的政治的現象の分析や見解というより「道徳的資質の批評」、つまり、「人がどんな種類の人間であるかということ」(240)であるとウィルソンは解釈し、「指導者たちが大衆を操るマルクス主義的政治分析」ではなく、「普通の人々のありのままの姿」(241)に焦点をおくヘミングウェイ文学の特徴を評価する。

しかし、ウィルソンが書評の後半で展開する厳しい批判は、上記の好意的評価を相殺して余りある。ウィルソンが指摘する『誰がために鐘は鳴る』の「弱点」は、「時にしまりがなく (slack), 時に膨れあがった (bulging)」(241) 小説形態にある。『三つの短編と十の詩』(*Three Stories and Ten Poems*, 1923) およびパリ版『ワレラノ時代ニ』(*in our time*, 1924) の書評でヘミングウェイの短編小説の簡潔な文体を高く評価していたウィルソンは、ヘミングウェイは「入念な長編小説という形式には自信がない」(241) のだと断じる。事実、『誰がために鐘は鳴る』は「少し長すぎる」し、「読者がもっと速く進んで欲しいと感じる結末近くで、物語は速度を緩めてしまう。それに、作者は主人公の内的独白の書き方あるいは削除の仕方が身につけていない」(242) と厳しい評価を下す。

長編小説の形式上の問題に加えて、ウィルソンは『誰がために鐘は鳴る』にある種の「欠如感」を訴える。

かつて共産主義から新しい刺激を受けた作家が、その半ば宗教的な高揚感を失うと、それまでにはなかった空虚が発生する。この空虚は当座、何かで埋め合わせなければならない。ヘミングウェイの場合、その空虚に月並みな恋物語がなだれ込んでいるのである。(242)

ロバートとマリアの恋物語はウィルソンの目には安っぽく映ったようで、「まっすぐハリウッド行き」(242)とまで貶められている。ファシストにレイプされたマリアは男の愛し方を知らず、ロバートの欲望を満たすことのみを切望し、みずからのアイデンティティはロバートのアイデンティティに完全に融合しているのだと語る。一方ロバートは、そんな女を手に入れることは運がよく稀な経験であると言い続ける。ウィルソンはこのような恋物語の可能性について、「スペインではそのようなケースもままあるのかもしれない。しかし、これは全体的に若者のエロチックな夢想が完全すぎるほどに具現された至福である。ヘミングウェイのほかのストーリーが描く恋愛にみられる本物で必死の感情が欠如している」(242) と言う。

エドマンド・ウィルソンによる書評は単なる書評の域を超えた鋭利な『誰がために鐘は鳴る』解釈であり、その批評的価値は今日も失われていない。なぜなら、80年代以降の『誰がために鐘は鳴る』擁護論は、ウィルソンによる批判的解釈への応答の性格をもつからである。

II 物語構造擁護論

エドマンド・ウィルソンの書評から40年以上を経た1983年に、A・ロバート・リーはウィルソンを引用して次のように問う。『誰がために鐘は鳴る』はウィルソンが批判した「しまりのなさ (slackness) という犠牲を払ってでも、『より広範な観点』を達成しているであろうか。ロバート・ジョーダンの『意識』の外にある事柄は、橋梁爆破およびロバート自身の目の前の経験との結びつきが不十分と言えるだろうか」(86) と。この問にどう答えるかが『誰がために鐘は鳴る』の解釈と評価の指標になるとして、リーは積極的な肯定の立場の議論を展開す

る。すなわち、『誰がために鐘は鳴る』は描かれているすべての事柄が物語構造の中心にある橋梁爆破に有機的に統合されているという解釈である。

リーによる構造分析を要約すると以下ようになる。まず、『誰がために鐘は鳴る』のテーマと形式の調和はアリストテレスの三一致に基本的に従っている。つまり、爆破対象の橋近辺にあるゲリラキャンプという「同一の場所」で、ヒーローが一生涯分に相当する義務を果たす三昼夜70時間という「限定された時間」内で、物語は統合された「一連の因果」として展開する。そして、エル・ソルド (El Sordo) 率いるゲリラ隊の全滅、ファシストの爆撃機襲来、パブロ (Pablo) の疑念、ピラール (Pilar) がジョーダンの手相に読む差し迫った死、ゴルツ (Golz) 将軍が予感する敵の迎撃、アンドレス (Andrés) が軍の中樞までジョーダンの手紙を送り届けられないことなど、様々なフラッシュバックや挿話や内的独白やキャンプ生活の描写が、橋梁爆破へと求心的に焦点を結ぶ。橋は物語構造の中軸、物語の本質的な中心であるのだ、と結論づけられる。

確かに、第10章でピラールがロバートに語って聞かせるファシスト虐殺の挿話は、共和派かファシストかを問わず、人間が行う残酷な行為や死を前にした人間の臆病と醜態とを描いていて圧巻である。また、第14章においてピラールの独白として回想される闘牛士フィニート (Finito) の描写も際立っている。闘牛が始まる前は臆病だったが、ひとたび闘牛場に入ると大胆さを発揮するフィニートは、貧乏上がりで肺を病み、さらには牛の角で胸を突かれたために咯血し、いつも口を押さえていた、と語られる。ピラールによる緊張感のある引き締まった語りの中で、フィニートは鮮烈なイメージをもつ。第30章でロバートの内的独白がたどる南北戦争の勇敢な兵士であった祖父と、その祖父のピストルで自殺した臆病者の父、その父を虐待した母、父の臆病が遺伝していないかと怯えるみずからの姿は、ロバートの意識を占有する出自の問題として興味深い。この内的独白で語られるアメリカは、全編がスペインという物語環境においては、重苦しい内容ながら一服の清涼剤のような存在感もある。続く第31章でマリアが語るファシストによる暴行とレイプの生々しい記憶は、集団暴行のリアリスティックな描写として、ピラールが語るファシスト虐殺とパラレルをなす。これらの挿話や内的独白や回想は、橋の爆破という主人公の使命かつ物語の中心であるアクションから派生するものであるが、物語が再びアクションに切り替わる時、その単純なアクションに多面的な意味をもたせるエピソードとして機能する。その意味で、これらのエピソードは橋梁爆破という単純な物語に、戦争全体の地理的広がりや回想による時間的厚みを与えて、複雑な物語を形成していると言えよう。

しかし、リーが主張する『誰がために鐘は鳴る』の有機的で求心的な物語構造は、上記のように印象的な二、三の限られたエピソードについては効果的であるが、その何倍もの頻度とページ数で回想や独白や思考がアクションの流れを中断する『誰がために鐘は鳴る』全体については、その効果は疑わしいと言わざるを得ない。エドモンド・ウィルソンが感じた「しまりのなさ」と「膨張感」を批判されてしかるべきであろう。少なくとも、ヘミングウェイの20年代の作品がそうであったように、即物的で客観的で簡潔な描写スタイルとミニマリスト的な単純で小さな物語世界を愛好してきた読者には、『誰がために鐘は鳴る』の冗漫さと長大さは緊張感の持続を困難にさせるであろう。

そもそも物語はロバート・ジョーダンの3人称の語りかと思わせる書き出しで始まる。「彼」は松葉の敷きつめた林の中で腹ばいになって製材所を見下ろしている。そして、その「彼」の視点と意識を中心にして物語は進んでいくように思えるので、読者はまずロバートの意識とともにある。物語のアクションを中断する最初の長い挿話は、ゴルツ将軍から橋梁爆破の指令を受けるロバートの回想である。この回想は物語の現在のアクションの流れの中で何の合図もなく始まって終わるが、ロバートの意識に支配された単なる思考や独白ではない。これはゴルツとロバートの直接話法で構成され、ロバートの3人称の語りから完全に独立した一節なので、視点を作中人物のアクションから意識の中へ移動させる手法をとっているものの、実際の描写は全知に類する語り手の視点が過去に移動するフラッシュバックとなっている。

第10章のピラールが語るファシスト処刑についての長い回想を受けて、続く第11章では、ピラールの語りの巧みさ、ピラールが語るように書きたいという願望、マリアと出会えた僥倖などに関するロバートの独白が延々と続く。これは物語のアクションの時間的進行に平行した直説法による一人称の思考であることに鑑み、内的独白 (interior monologue) あるいは意識の流れと言えよう。ただ、田中久男が指摘するように「内的独白」と「意識の流れ」には微妙な定義のずれがあるようだが、ロバートの場合は意識のレベルの「思考」であることから、田中がハリー・レヴィンとレオン・イーデルを踏まえて「ある人間の無意識に近い内面のつぶやきであり、その人の精神の内奥の地肌を、最も裸形に近い状態で表す方法」(田中 114) と規定する「内的独白」が適切であるように思える。もちろん田中が内的独白と意識の流れについて議論する背景には、ウィリアム・フォークナーの

『響きと怒り』に見られるモダニストの手法がある。しかし、ヘミングウェイが描くロバートの内的独白には、フォークナーが描く南部崩壊の亡霊に憑かれたようなクウェンティン・コンプソンの「無意識に近く」「最も裸形に近い」精神病理的な深みも歪みもない。ロバートの独白はただ、ピラールが語るように書きたいという作家としての願望、そのためにはスペインの何を知らねばならぬのかという作家としての教訓、創作の素材の一例として回想されるベルギー人青年、マリアとのありそうもない出会いの正当化など、創作のための省察や願望表現である。とても、執念や怨念や精神的外傷に無意識的に突き動かされた心理の発露とは言えない。しかも、スペイン内乱という世界規模のイデオロギー対立の場で、ファシスト側の輸送路を絶つための橋梁爆破という使命を物語の核としながら、第11章のロバートの独白は長さもさることながら、その内容が物語の緊張感を弛緩させてしまい、その技法としての効果は疑わしく思われる。

ファシスト処刑に関するピラールの語りをうけて、ロバートは次のように独白する。

この女にもものを書くことさえできたらなあ。おれもその話を書いてみよう。運がよくて、その話を思い出すことができたら、この女が語ったように描くことができるだろう。…あの話のをうまく書ける力量があればいいのに、と彼は思った。われわれがやったことを書くのだ。敵がわれわれにしたことではない。そのことは良く知っている。戦線の背後で起こったそういうことはたくさん知っているのだ。しかし、その前に人々のことを知らなければならない。彼らが村でかつてはどんなに暮らしていたかを知らねばならないのだ。

(134-35)

作者が創作したピラールの語りの迫真性を、主人公みずから作家として創作論の対象にする自己言及的な語りには、一度作品化したものを分析して再び素材へと還元する破壊的行為となりかねない。なぜなら、「この女はおれがその場にいたかのように見せてくれた」(135)と作家ロバートが認めるように、ほかの大半の回想や独白はピラールの語りをもつ迫真性を欠き、洗練される前の素材であることを、いわばロバートが自認することになりかねないからである。少なくともロバートの創作論は、20年代のヘミングウェイが実践した技法、つまり「芸術的ではない<語ること>」(to tell)に対する「芸術的である<示すこと>」(to show)の優位性(ブース 27)というモダニストの語りとは異質である。もちろん、主人公は戦士であるばかりではなく作家でもあるという観点から、別の見方も可能かもしれない。しかし、ヘミングウェイは原稿執筆中に主人公に自己投影し、主人公が作者として「今」書いている作品に言及するという自己言及的かつ再帰的な書き方をすることは珍しくない。ヘミングウェイは自己の経験を素材にして創作することが多く、原稿執筆段階で『日はまた昇る』の場合のように「ジェイク」を「アーネスト」と、「身を横たえて」の場合のように「ニック」を「アーニー」としていたように、主人公に自分の名前をつけて、自己のペルソナたる自伝的人物と作者たる自己との峻別をあえてつけないことは珍しくなかった。しかし、ヘミングウェイはテキストから自己=作者の残影を消去し忘れることはまずなかった。作品が発表される前に、作者がテキストの表面に残存する原稿は削除あるいは修正されたのである。このようなヘミングウェイ自身によって秘匿されていた創作原理は、ヘミングウェイの死後、原稿の公開によって公にさらされることになったのである。

ヘミングウェイが出版した作品の中にも、文学論や創作論を展開しているものがある。『午後の死』で展開する氷山の象徴理論と、『アフリカの緑の丘』でマーク・トウェインの『ハックルベリー・フィンの冒険』を高く評価したアメリカ文学論は、よく知られた例である。しかし、これら2作品はノン・フィクションであり、文学論や創作論の挿入は唐突にみえるにしても、作者の介入の不自然さが非難されることはない。

「書くこと」について長々と思いを述べる作家ロバート・ジョーダンの創作観は、あまりにも明白に作者の残像を残すことになる。なぜなら、20年代においてすでに、そして30年代も後半になると周知のこととして、ヘミングウェイは大衆的な「有名人」であったからである。それゆえ、ヘミングウェイがスペイン内乱にどのように関わり、どのような映画(ホリス・イヴェンス監督の映画『スペインの大地』で撮影とナレーションに参加)や記事(NANA [North American Newspaper Alliance] 特派員としてスペイン記事を送信)や短編小説(「密告」, 「蝶々と戦車」, 「戦いの前夜」, 「分水嶺の下で」)を発表したかは、一般大衆にも、少なくともヘミングウェイ読者には周知のことであったはずである。むしろ、ヘミングウェイ自身がスペインでの体験を通して、勇敢な有名人としての自己イメージを増幅させようとしていた嫌いがある。ジョン・レイバーンによると、ヘミングウェイは敵の飛行機や大砲やライフル銃による攻撃を受け、かろうじて死を逃れたとNANA通信記事において繰り返し書いたが、その自己劇化を読み取ったエドモンド・ウィルソンは、ヘミングウェイの通信記事を「不適切」

と判断した。実際は却下されなかったが、これらの通信記事は「そのジャーナリズムとしての価値はどうか、勇敢さを決して失わない男の名声を高めるのに貢献したのである」(Raeburn 85)。このように認識される作家ヘミングウェイが、アメリカ人であり作家でありスペイン内乱に深く関与しているロバート・ジョーダンの背後に、すなわち作者の残像は否定しきれない。挿入される作家論や創作観には、テキストに介入する作者の自己言及性がぬぐいきれず、まさにそのことが洗練と推敲を欠いた作品素材の粗さと冗漫さを多くの回想や独白に残す原因であるように思えるのである。

次に引用するように、ロバートの思考がマリアとの出会いに及ぶと、もはやその内的独白は真剣な読者の真剣な集中力を失いかねない。エドモンド・ウィルソンの批判のひとつは、具体的にはここに向けられているのである。

こんなことは起こるはずがない。たぶん起こらなかったのだ、と彼は思った。たぶん夢に見たのか、頭の中で削り上げたかであって、実際には起こらなかったのだ。たぶん、映画で見た誰かが夜中にベッドにやってきて、とてもきれいでやさしくしてくれる、そんな夢みたいなものだろう。ベッドで寝ているときは、そんな風にして女優たちと寝たものだ。ガルボのことは今でも覚えている。ハーローもそうだ。うん、ハーローとは何回もある。たぶん、そんな夢みたいなものなのだろう。(137)

ミリセント・ベル (Millicent Bell) が『武器よさらば』を論じる中で、キャサリン・バークレーを「自慰に耽る夢想家の意のままにできる一種の膨らんだゴム人形」(114) のようだと批判したことは既に紹介した。キャサリンの演技を解説する中で筆者はベルを否定したのだが、むしろベルの評言はマリアにこそ適用されるべきであろう。しかも、上の引用に続く一節で、文字どおり「自慰に耽る夢想家」ロバート・ジョーダンの「意のままにできる」グレッタ・ガルボが、夜中にロバートの寝室を訪れたことが回想される。夢想の中のガルボは文字通り「一種の膨らんだゴム人形」のように「はじらうことなく」愛情を表現し、「抱くとかわいかった」(137)。マリアを手に入れた僥倖を、あるいはその物語上の不自然さと現実味の欠如を、作中人物ロバート・ジョーダンと作者ヘミングウェイはハリウッド映画と夢想を絡めてまで正当化せざるを得なかったのだ、と考えざるを得ない。世界が注目するスペイン内乱で、味方の攻撃の命運を左右する任務に就くヒーローのアクションの中心に、エドモンド・ウィルソンの言うハリウッド流の「月並みな恋物語」が侵入し、そこを占有する。いや、「月並みな」ですら穏やかすぎる形容と言わざるを得ない。物語がもつ深刻さの消失と物語構造の弛緩は、読者の関心の散失と注意力の弛緩に帰結するのである。このように考えると、第11章のロバートの内的独白あたりから、アクションの「現在」に回想や内的独白が多面的かつ有機的に、しかしながら往々にして平板に、時に俗悪に、場合によっては自己正当化的に肉づけされるという『誰がために鐘は鳴る』の物語構造がみえ始める。この構造は物語の結末にまで及び、第34章、36章、40章、42章にわたって、ロバートが書いたゴルツ將軍宛の手紙を携えたアンドレスが、共和国軍の中枢部まで到達するまでの遅々として進まぬ行程が、アンドレスの長い思考の流れを含んで延々と描かれる。

もう少し、物語構造を検証しておこう。ピラールが闘牛士フィニートを回想する第14章では、視点は3人称を超えて全知に類するものにはっきりと変わる。この回想はピラールがロバートやゲリラ隊員たちに聞かせる語りから内的独白へと移るからである。続く第15章で物語の視点はロバートを含むゲリラたちのキャンプから一転して、敵方の歩哨詰所をひとりで監視するアンセルモ (Anselmo) の思考の中へと移る。さらに、アンセルモの思考を寸断するように、視点は詰所で見張りをしている敵の兵士たちに移り、彼らの独立した比較的長い会話がアンセルモの思考の流れの中に入れ子状態に組み込まれる。第15章の前半部は基本的にアンセルモの思考で占められていることから、読者は突如としてアンセルモの意識の側に移動する。見張り中に吹雪になったのでキャンプに戻ろうかと逡巡するあいだ、アンセルモは人を殺すことやパブロの臆病さについて思いを巡らす。その思考は延々と続く。ロバートの行動を追いロバートの意識と共にあった読者は、ピラールの語りと回想の中ではピラールの意識に寄り添い、そして今度はアンセルモの意識と共にある。そして、第16章以降は再びロバートの3人称の語りにもどる。この時点で小説はまだ全体の半分にも達していない。ただ、このような視点の移動は、ゲリラの仲間や共和派内のみならず、敵方のファシストたちにまで及び、当初ヘミングウェイがスペイン内乱を描く時に意識していた創作理念、すなわち「この戦争の異なる側面をすべて示そうと、戦争をゆっくりとありのままにとらえ、多面的に検証するのだ」(Baker, *Letters* 480) という姿勢を実証するものである。その意味において、また上述した視点の移動や回想の頻度と程度において、1人称の語り为主であったヘミングウェイの20年代の作

品にはない技法として、一定の効果を達成しているように思われる。それゆえにこそ、その達成度によってこの小説は評価されなければならないであろう。

しかし、第18章の大半を占めるロバートの長大な回想になると、再びその効果は疑わしくなる。この章でロバートはゲイロードを回想する。ゲイロードとは共和国軍を支援するソ連の兵士たちが参集したマドリッド市内のホテルの名前である。ロバートはここで教育を受け、情報を提供された。延々と続くゲイロード回想は、スペイン内乱という文脈やロバートの個人的体験という観点からみると、A・ロバート・リーが言うように、橋梁爆破と求心的に連結していないわけではない。しかし、これほどまでに長大な回想は、ウィルソンが言う「膨張した」回想と言わざるを得ない。作品の重心は橋梁爆破にあるのではなく、むしろ逆に橋梁爆破というアクションのほうで遠心的に回想や内的独白に連結しているようにさえ思えるのである。この回想の最後でロバートは、ゲイロードでたくさんのことを学んだし、それを含めて仕事が終わったら本を書こうと考える。「よし。これが終わったら本を書こう。だが、本当に知っている事柄についてだけだ。自分がわかっていることだけだ。しかし、それらを扱うには今よりもっと優れた作家にならなければならない、と彼は思った。この戦争で知ることになったことは、それほど単純ではないのだ」(248)、と。ここに至って再び創作観を聞かされると、各エピソードが橋梁爆破に求心的に連結するという物語構造を再び否定したくなる。つまり、『誰がために鐘は鳴る』の回想や内的独白が求心的に連結しているのは橋梁爆破ではなく、このたびの経験を本に書きたいというロバートの創作願望のほうであるようにすら思えるからである。そして、この章で回想されるゲイロードで学んだことや会った人々に関する描写は、橋梁爆破に求心的に連結するエピソードではなく、ロバートが本にするべき素材の羅列であり、未分化で洗練されていず、ピラールの語りがもつ劇的な物語性と迫真性と簡潔性に欠ける描写である。第13章でマリアと「大地が動く」(159)セックスを経験した後の冷めた頭で、ロバートは自分の任務について次のように考えていた。「共和主義」を信奉するロバートは、「愛する国」に起こった戦争ゆえに参加し、唯一「尊敬できる綱領と規律をもっている」(163)共産党の規律を受け入れた。しかし、「だれにも言うてはいけませんが」、ロバートは「政治的意見」を「いまのところ、なにももっていない」(163)。

それでは、戦争がすんだら、何をするつもりなのか？帰国して、今まで通りスペイン語を教えて生活費をかせぎ、そして、真実の本を書くつもりだ。きっと、と彼は言った。きっと、簡単なことだろう。(163)

やはり『誰がために鐘は鳴る』はロバート・ジョーダンが、物語の現在において経験しているスペインを「ピラールが語るように」巧みに表現して本にしたいということを、その物語の中でまるで作者ヘミングウェイを代弁するかのように自己言及的に語る物語である。それゆえに、スペイン内乱での経験のひとつひとつがロバートの創作願望へと求心的に収斂すると解釈できるのである。

ゲイロードに関する回想は、「ふたつの心臓のある大きな川」でニックがコーヒーの入れ方を契機として、友人のホプキンズを思い出す場面に類似する。そのささやかな回想ですら、ホプキンズに関する雑多な情報まで取り込み、雑多な情報としてストーリーの緊迫性を損ないかねないからである。ホプキンズは唇を動かさずに話すこと、ポロをしたこと、テキサスの油田で大儲けをしたこと、ガール・フレンドがいたことなどをニックは回想するが、これらはニックの緊迫した釣り物語とは一見関係がないように思える。しかし、「ふたつの心臓のある大きな川」の文脈では、この短い回想は意味をもつ。なぜなら、ニックは恐らく戦争によって心身に傷を負っていて、その治癒のために慣れ親しんだ川へ釣りに来ていると考えられるからである。ニックが慎重にも心がけることは、考えないことである。考えることによって興奮すると、精神に不安をきたすほど神経が傷ついているからである。ところが、作品の前半部をなす第1部の結末において、ニックはホプキンズのことを楽しく回想できるほど精神の安定を回復している。なぜなら、「頭の中で思考が始まったが、すっかり疲れていたのをそれを抑制できることはわかっていた」(Hemingway, *Short Stories* 218)からだ。つまり、考えないで行動に集中することに努めるニックにときどき訪れる思考は、ニックの危うい精神状態を測る指標として効果的に機能している。しかし、『誰がために鐘は鳴る』の第18章を占めるロバートの回想には、このような緊張感はなく、橋梁爆破に求心的につながるところか、むしろ回想は長引けば長引くほど橋梁爆破から遊離していくように感じられる。ロバート・ジョーダンにはニック・アダムズがもつ身体と精神の深い傷はない。わずかに、自殺した父親の臆病に取りつかれている程度である。しかも、ロバートはその臆病を南北戦争の英雄である祖父とスペイン内乱で戦う自己の勇敢に対立させて、テキストの一部として饒舌に語るのである。ロバート・ジョーダンはニック・アダムズやフレデリック・ヘンリーやジェイク・バーンズのような感情や思考を抑制する寡黙なヒーローではな

い。

「ふたつの心臓のある大きな川」の原稿には削除された結末部があり、「創作について」(“On Writing”)と題して遺稿出版された。そこには実名で回想されるヘミングウェイの友人や闘牛士や作家たちに関する回想と、登場人物であり作者でもあるニックの創作観が描かれている。原稿段階においては、ニックは限りなく作者ヘミングウェイに近い存在であることがわかる。その意味でこの結末部は主人公が創作について語る『誰がために鐘は鳴る』の第11章と第18章に類似する。結末部「創作について」が削除されることによって作者の存在と介入と自己言及的な論評は消去され、「ふたつの心臓のある大きな川」は儀式性と精神性を帯びた釣り物語として、客観性と完結性と緊張感の達成に成功していると言えよう。一方、『誰がために鐘は鳴る』の場合は、主人公の回想の中で擬似作者の論評が「今」書いている物語に自己言及的に言及し、それが残存することによって物語の緊張感を損ねているようにみえる。もちろん、ロバート・ジョーダンが物語の最後で死ぬことが示唆されている。ロバートは『白鯨』の語り手イシュメールのように生き延びて経験を語り継ぐという保証は与えられていないので、ロバートは『誰がために鐘は鳴る』の作者ではないと想定するべきかもしれない。しかし、問題は合理性にあるのではない。この小説はあたかも実際の作者が擬似作者ロバート・ジョーダンに代わって、その未熟さを実証するかのようにテキストに粗さを残しているのである。

ロバート・ジョーダンと作者の重なりは別の角度からも見て取れる。それは先に引用したロバートの創作観に表されている。ロバートはこう言っていた。スペイン内乱の経験を本に書くためには「その前に人々のことを知らなければならない。彼らが村でかつてはどんなに暮らしていたかを知らねばならないのだ」(135)。ロバートはまだスペイン人を日常の暮らしのレベルでは理解できていないことを明かしている。同時に、作者にも理解できていないのだ。ヘミングウェイのスペイン理解の偏りを批判したスペイン人小説家かつ批評家、アルツロ・バレア (Arturo Barea) はこう断じる。ヘミングウェイはゲリラ戦士たちの「暮らしと考への基盤を知らない。確かに、知りえようはずがないのだ。これは彼が見てきたスペインであって、暮らしてきたスペインでは決してないのだ」(353)。バレアは『誰がために鐘は鳴る』の誤りを指摘して、カスティリヤの人間がアンダルシア出身の女と闘牛場の馬商人の手下になることなどありえないし、カスティリヤの村人たちが百姓から成るゲリラを生み出すこともありえない、と言う。しかし、このようなリアリズムの欠如によってヘミングウェイは、四半世紀前の闘牛界の人間をピラールを通して見事に描いたり、パブロを核として闘牛の臭いのみ込んだ蛮行を描くことができたのだ、とバレアは皮肉る。つまり、ヘミングウェイはスペイン内乱を描くのに、自分が知っている限られたスペインのアンダルシアから描いたのだ。限られたスペインとは闘牛の世界であり、その関係者たちというわけである。

あくまでも、バレアのスペイン内部からの指摘が正しいという前提で判断すれば、バレアはロバート・ジョーダンの創作観を見事に言い当てたことになる。つまり、ロバートはファシスト虐殺の蛮行を語るピラールのように書きたいと言うが、そのためには彼らの村での暮らしぶりを知らねばならないと考える。ロバートはスペインをまだ十分に知らないのだ。その無知と未知が小説の粗さとして残存していると読めるのである。ヘミングウェイの無知がロバートの無知に反映されているのである。作者ヘミングウェイと擬似作者ロバートはここに重なる。バレアは言う。ピラールの回想する闘牛とファシスト虐殺場面が、スペイン人以外の読者にリアルで迫真性があるとして感銘を与えるとすれば、それは登場人物を不自然に選択した結果である (354)。つまり、カスティリヤ出身の男たちをアンダルシアと闘牛界の出身者であるピラールが率いるという間違った人物選択をしてこそ、そのピラールにヘミングウェイ自身が闘牛を通して知っているスペインをリアリスティックに語らせることができたのだ、ということである。ヘミングウェイは「スペイン人の信念と暮らしと苦難を共有していないので、想像力の中で、自分が知っているスペインのイメージだけに倣ってスペイン人を形成することができたのである」(Barea 361)。恐らくヘミングウェイはみずからの弱点を認識していて、その認識を擬似作家ロバート・ジョーダンに自己正当化的に語らせていると考えることもできよう。

A・ロバート・リーは全編にわたるフラッシュバック、とりわけパブロによるファシスト襲撃、ピラールが語る闘牛士フィニートとの関係、マリアのレイプに関する3つのフラッシュバックは、融合して小説の「現在時」(“time-present”)を創出する、と言う。つまり、これらのフラッシュバックは「それ自体が偉大な想像力に富む見事な出来栄であるのみならず、過去の本質を表す表現形態として小説全体の構成に寄与しており、それを通して読者はスペイン史における現在の窮状を理解するのである。これらは他の小さな回想と共に独自の場を占め、それぞれが適切な間隔で配置され、昔と今、過去の原因と現在における影響とを想起させるのである」(95)ということである。このような観点からリーは、フラッシュバックと挿入 (insets) とロバートの独白は現在の

アクションに「肉づけされている」(fleshed) (94) のだと肯定的に評価する。しかし、これまで論じてきたように、エドモンド・ウィルソンと評価を共有する読者にとっては、「他の小さな回想」を含む多くの「脱線」(Rehberger 180) が、むしろ「ぜい肉」のように感じられるのである。過去の回想や内的独白や視点の転換や挿入が物語の現在のアクションに「肉づけされる」構造そのものは理想的には芸術的とも言えようが、構造の緊密さを決定する適切な長さや回数は考慮されなければならないであろう。とりわけ描写内容が散漫で表層的な思考や意識である場合は、冗漫な印象は避けられない。『誰がために鐘は鳴る』の有機的物語構造を賞賛する評者たちは、決まってピラルールによるファシスト虐殺の語りを例として挙げるが、ロバートによるゲイロード回想を含むその他多くの回想や独白は意図的に議論から排除されているように思える。

物語の冒頭で、溪流の岩間に自生するクレソンをロバート・ジョーダンがかみしめて味わう辛さが、ヘミングウェイ独特の感覚的表現でもって描かれる。

彼はいま流れのそばに腰をおろして、清らかな水が岩場の間を流れるのをみつめていた。流れの向こうにクレソンの深い茂みがあるのに気づいた。流れを横切り、両手にいっぱいそれを摘み取ると、泥だらけの根を流れてきれいに洗って、また荷物のそばに座り込み、そのきれいな冷たい緑の葉っぱと、しゃきとした歯ごたえの、ぴりっと辛い茎をかじった。(9)

「懐かしい友人が戻ってきたみたい」とエドモンド・ウィルソンが歓迎した20年代のヘミングウェイの筆致を髣髴させる描写だが、さすがにクレソンのさわやかな辛さも、「しまりがなく」「膨れ上がった」物語構造の中で雲散霧消してしまうと言わざるを得ない。A・ロバート・リーが評価した有機的で求心的な物語構造の芸術性は、理想的には、また二、三の印象的なエピソードにおいては認められようが、リーが恐らくあえて言及しなかった他の多くの回想や独白をも視野に入れて考えると、『誰がために鐘は鳴る』の物語構造に対する正当な評価はウィルソンが書評において下した判断へと回帰するように思えるのである。晩年のヘミングウェイが再び自信をもって世に問い、読者と批評家が再び大喝采で迎えたのは、シンプルな文体と古典的なまでに単純な物語、『老人と海』であったのだ。リーの解釈は作品の構造にとらわれたニュー・クリティシズムの硬直さを思わせる。

Ⅲ スペインの文脈と卑猥な「ウサギちゃん」

数すくない単著の『誰がために鐘は鳴る』研究書(1994年)において、同小説を高く評価したのはアレン・ジョゼフスである。本来スペイン学者であるジョゼフスはアルツロ・バレアを継承してヘミングウェイのスペイン語を検証した論文で知られている。その論文の中でジョゼフスが最も強調するのは、ロバート・ジョーダンがマリアに呼びかける「ウサギちゃん」(rabbit) という愛称である。『誰がために鐘は鳴る』は若干のスペイン語を除くと英語で書かれた小説であるが、それと断られていない限り、人物たちの実際の会話はスペイン語でなされている設定である。ジョーダンとゲリラ隊員との会話も、もちろんそうである。ジョーダンはアメリカのモンタナ州にある大学のスペイン語教授であるから、スペイン語に不自由しないという設定は首肯できる。しかし、ジョゼフスはヘミングウェイの不完全なスペイン語使用を数多く指摘した。その中で「最もあくどい失態」であり「皮肉にもヘミングウェイの愚かさを露呈する過失」として挙げるのが「ウサギちゃん」である。なぜならば、「ウサギ」に相当するスペイン語は“conejo”で、それは婉曲的に女性の生殖器を指し、かなり頻繁に使われる相当地に卑俗な語だからである。この点を最初に指摘したのは先に紹介したアルツロ・バレアである。バレアの論文が真剣に評価されなかったのは、恐らくバレアが外国人だからだ、とジョゼフスは言う(以上, Josephs, “Hemingway’s Poor Spanish” 211)。

「ウサギちゃん」の問題は今日に至るまで等閑視されている模様で、ジョゼフスひとりが拘泥し続けているようである。ジョゼフスは先に紹介した『誰がために鐘は鳴る』研究書でもこの問題に触れているばかりか、同書の巻末に再び同様の指摘をする「補遺 言語について」という小論を掲載した。さらに2007年3月31日、ジョゼフスはヘミングウェイ・メーリングリスト(heming-1@mtu.edu)に送ったEメールでもこの問題に触れている。そのEメールでジョゼフスは、「ウサギ」に相当するスペイン語の“conejo”が意味する内容をヘミングウェイが知っていたかどうかの議論は、いずれかに証明するのは不可能だろうから「決めつけない」(“open-ended”) ことにしておくと言っている。いずれにせよ問題は、スペイン語に通じている読者にとって、あるいはスペイン語の言語使用上の事実として、ヒロインのマリアを「ウサギちゃん」= “rabbit” = “conejo” という愛称で呼

んだ「大失態」は「逃れようのない、説明しようのない、正当化しようのない」(Josephs, “Hemingway’s Poor Spanish” 212) ことだということである。

その一方でジョゼフスは『誰がために鐘は鳴る』にスペインの歴史文化の観点から新奇な解釈を試み、『誰がために鐘は鳴る』を優れたスペイン理解の表現であると賞賛する。ジョゼフスはまず『誰がために鐘は鳴る』がヘミングウェイの作品の中でも「最も永続性のある作品」となる可能性をもつとして最大限の評価をする(11)。つまり、1975年にフランコが死に、スペインに民主主義が復活し、ファシズムが敗北し、共産主義が終わったように思われる今日、『誰がために鐘は鳴る』はピカソの絵画『ゲルニカ』と同様に「イデオロギーを超越した芸術」(11)として価値をもつ、というわけである。確かに、アルヴァ・ベッシーが『ニュー・マッセズ』(1940年11月5日)に書いた書評をはじめとして、左翼系の雑誌は『誰がために鐘は鳴る』にみられるヘミングウェイの政治姿勢の歪みや未熟を非難した。しかし、ジョゼフスが言うように、今日、『誰がために鐘は鳴る』を作家ヘミングウェイの政治活動を論じるための資料としてではなく、芸術性をもつフィクションとして読むならば、作者ヘミングウェイの政治姿勢は二次的な問題なのかもしれない。なぜなら、『誰がために鐘は鳴る』は、『武器よさらば』が反戦小説ではないのと同様に、政治小説ではないからである。ヘミングウェイはスペイン内乱とみずからの政治姿勢との関係については、すでに戦時中に通信記事や短編小説や映画作成で表現していたのである。共和制政府軍が敗北しスペイン内乱が終結した後に書かれた『誰がために鐘は鳴る』を、「イデオロギーを超越した芸術」としてとらえるジョゼフスの姿勢は注目に値しよう。『誰がために鐘は鳴る』を文学作品として積極的に評価する姿勢が『誰がために鐘は鳴る』研究には一般的に欠落しているからである。

しかし、ジョゼフスが解釈する『誰がために鐘は鳴る』の「芸術性」は説得力に欠けると言わざるを得ない。ジョゼフスはまず、ピラールの名前のモデルをスペインの守護聖人ヌエストラ・セニョーラ・デル・ピラール(Nuestra Señora del Pilar)に求める。伝説によると、紀元前40年1月2日に聖母マリアが聖ジェイムズ(スペイン語でスペインの守護聖人サンチアゴ)に奇跡的に出現し、その証として「ピラール(柱)」(スペイン語の“pilar”, すなわち英語の“pillar”)を残された。これは大理石の円柱で、スペインで最も古いマリアの聖所となった。これが守護聖人ピラールであり、円柱は何世代もの崇拜者のキスですり減っている(以上、74-75)。また、ピラールの人物上のモデルとして、ジョゼフスは有名な歌手パストラ・インペリオ(Pastora Imperio)ことパストラ・ロハス・モンヘ(Pastora Rojas Monje)を挙げている。ヘミングウェイがチャールズ・スクリブナーズに「ピラールの夫(実際にはラファエル・エル・ガジョ[Rafael el Gallo])」(Letters 508)と語っていることから、その妻パストラがピラールのモデルと断定されたのである。これにはジョゼフスが依拠するエドワード・スタントンによる先行研究がある。スタントンはケネディ図書館で閲覧したヘミングウェイの未出版書簡の中に「パストラ・インペリオ(ピラール)」(Stanton 170)という語句を発見している。これで、ピラールのモデルはパストラにまちがいない、とジョゼフスは確信するのである(以上、Undiscovered Country 76)。

ピラールのモデルをヘミングウェイの母グレイスやガートルード・スタインに求めた従来の研究を否定するジョゼフスは、『誰がために鐘は鳴る』を徹底してスペインの神話と文化の文脈で解釈する。その中でも圧巻なのはマリアを論じるくだりである。マリアのモデルについては既にカーロス・ベイカーによって、ヘミングウェイ自身がスペインで出会った同名の看護婦であることが指摘されている。さらにベイカーは、マリアにはヘミングウェイの3番目の妻になるマーサ・ゲルホーンの身体的特徴があり、これは明らかに作者の意図である(A Life Story 347-48)、とも言っている。『誰がために鐘は鳴る』は1940年10月21日に出版されるが、1ヵ月後の11月21日にヘミングウェイはマーサと結婚する。ベイカーを追認するジョゼフスは、マリアをこの看護婦とマーサの混成であると言う。エドワード・スタントンはスペイン内乱に関する物語の未発表原稿を証左として、ヘミングウェイがマーサを「ウサギちゃん」と呼んでいた可能性が高いことを指摘している(Stanton 229, Josephs 79)。しかし、21世紀の今日、マリアやピラールのモデル探しをすることには、あまり意味はないかもしれない。実話小説(roman à clef)とも言われる『日はまた昇る』についても、主要登場人物たちのモデルは既に明らかにされているが、今日、そのモデルたちに批評上の価値をおく研究はまずない。『日はまた昇る』はモデル探しを無意味にするほどの優れたフィクションとして、時代を超越した価値を認識されているからである。アレン・ジョゼフスの議論も登場人物のモデルに主たる関心をおいているわけではない。ジョゼフスがモデル探しに紙面を割いたのは、『誰がために鐘は鳴る』をスペインの文化と歴史の文脈で解釈するための枠組みを提供するためと思われる。

さて、ジョゼフスのマリア論はこうである。この小説は「まず第一に恋愛小説」であり、ヘミングウェイが描いた「最上の恋愛小説」(90)である。マリアはロバートと愛し合ったときに覚える感覚を「ラ・グロリア」(la

gloria) (*For Whom* 379) と表現する。これは「栄光」でもオーガズムの婉曲表現でもない。その意味をスペインの神秘の中に認めながらも説明をしないロバートに代わって、ジョゼフはその意味を「天国」(heaven) であると言う。スペイン語の「*Estar en la gloria* とは天国にいること、この世の外にいること、ecstasy (エクスタシー) の状態、*ex-stasis* (脱自我) の状態を意味する。いわば、性的神秘、聖なるエクスタシー、あるいはある種の仏教徒が言うタントラの性」(103) である。二人の恋人は静止し、地球は回転し続ける。それが「時間は止まり、大地が動いて身体の下から離れていくのを感じた」(*For Whom* 159) という感覚の説明である。その静止と大地の動きを、ジョゼフは「女陰像曼荼羅」(yoni mandala) のイメージとして見る。ユングは曼荼羅を両性具有的結合とした。この小説が提示するイメージとしての曼荼羅は円であって、その円の内側に逆三角形がある。それは豊穡の女神を象徴するデルタ、すなわち女陰像である。これは性と聖の結合である。「大地が動いた」ことをマリアに確認するピラルはその意味を知っていたのだ。なぜなら、ジブシーのなかには痕跡として残るインドの過去からの知識を保持するものもいるからである。当初ヘミングウェイが気に入っていた題名「未知なる国」(“the undiscovered country”) のひとつがここにある。それは合理を超越した神秘の世界である、とジョゼフは結論する。

上記のような神秘主義は、ロバート・ジョーダンが3日間という限られた時間で全人生を生きるという小説のテーマに深く関わっている、とジョゼフは言う。つまり、時間の支配に敗北しないこと、すなわち、死すべき運命からの解放を、想像力というもうひとつの「未知なる国」において読者は代替体験するのであり、その読者体験はマリアが未来に携えることになるロバートの記憶に類似する、とジョゼフは言う。これは部分の解釈が全体の解釈につながり、批評としての整合性をもたせようとする議論のようにみえるが、その説得性はいかなるであろうか。理解を超える議論であったので引用は控えたが、「女陰像曼荼羅」にまで飛躍する「大地が動く」という描写の解釈には、アインシュタインの相対性理論まで援用されている。アインシュタイン以後、空間の3つの次元と時間の次元はもはやなく、第4次元は時空連続体であり、時間と空間は分離してはありえない。よって、ロバートとマリアの「現代的な」エクスタシーは時空連続体からの離脱、すなわち「新物理学」(105) である、というものである。ジョゼフが展開する新物理学も神秘主義も理解を超えるという理由で、ジョゼフの解釈に正当な判断を下すことはここではできない。ただ、これだけは言えよう。「ウサギ」がスペイン語で女性性器を表すことは、相当なスペイン語力をもつ読者にしかわからないのと同様の理由で、ジョゼフが解釈するスペインの神秘主義は、スペインの神秘主義に相当に通じている読者でなければ理解できないし、テキストの支持も得られないように思える。一般読者の知識と理解力およびテキストそのものを逸脱しているのである。スタントンやジョゼフの説くスペインの神秘主義がたとえ真実だとしても、である。ヘミングウェイ研究者を含むアメリカ人読者の大多数にとって、神秘主義も、恐らく新物理学も、皮肉なことに「未知なる国」なのである。「大地が動く」というテキストの部分をかかも拡大して論じることは、作者がテキストにおいて膨張させた回想や独白の批評版と言えなくもない。A・ロバート・リーが物語構造を賞賛するときに、持論に都合のよい二、三の回想や独白のみを選択して、その他の多数の回想や独白を無視したように、ジョゼフの『誰がために鐘は鳴る』擁護論はテキストの細部、いや大部分を無視した議論と言わざるを得ない。

フィリップ・ヤングは『武器よさらば』にみられる皮肉や懐疑のほうが、ロバート・ジョーダンが真実であると思いがっている信念や確信よりも真実味がある、と論じる。その上でヤングは『誰がために鐘は鳴る』の問題点を次のように指摘する。

この男 [ロバート・ジョーダン] は自分に無理強いしているように思える。自然に生まれたものではなく、それゆえに完全に自分のものになっていない何かを強いているようだ。だからこの男は、そのことで言い訳をしなければならないのだ。(106)

ハリウッド並みのありそうもないマリアとのロマンスとセックス、イデオロギーではなく愛する国のために戦うという曖昧な参戦理由と政治的立場、作者と主人公が重複する物語作家としての自己言及性、共産主義対ファシズムという政治的テーマと臆病対勇敢という道徳的テーマの間の揺れなどが、独白や回想としてテキストに挿入される。これらはヤングの言う「言い訳」を疑われるほどの長大な正当化のように思えるのである。A・ロバート・リーが賞賛する求心的で有機的な物語構造の中心は橋梁爆破ではなく、ロバート・ジョーダンの自己正当化にあるとも言えるかもしれない。イデオロギーを背負った政治的ヒーローと、イデオロギーを越えて愛するスペインのために戦う複合的な視点をもった文学的ヒーローを和解させることの難しさが、自己正当化の原因かもし

れない。独白も回想も苦しい息遣いのようなのである。このように複雑ながら問題含みの物語を論じるのに、マリアとロバートの「大地が動く」セックスという一点をスペインとジプシーの神秘主義へと膨張させ、『誰がために鐘は鳴る』の価値を演繹的に正当化しようとするアレン・ジョゼフスにも、苦しい息遣いが聞こえる。

ヘミングウェイが『誰がために鐘は鳴る』で採用した頻繁に切り換わる多角的な視点は、伝統的な全知の語りを超える「多重焦点のカメラ・アイ (multi-focal camera eye)」(Trodd 14)とも呼べよう。ヘミングウェイは映画『スペインの大地』を製作中に、監督のヨリス・イヴェンス (Joris Ivens) とカメラマンのジョン・ファーノー (John Ferno) から撮影の技術を学んだ。映画撮影のカメラ・ワークは小説の創作に応用することによって、伝統的な全知の語りよりもはるかに複雑な視点の移動を可能にしてくれたのである。しかし、小説『誰がために鐘は鳴る』は決して高い評価を受けているわけではないにもかかわらず、皮肉なことにハリウッドのカメラ・ワークにはうまく適合し、映画『誰がために鐘は鳴る』は大成功を取って、その題名を世界に浸透させることになるのである。

引用文献

- Baker, Carlos. *Ernest Hemingway: A Life Story*. New York: Scribner's, 1969.
- , ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters, 1917-1961*. New York: Scribner's, 1981.
- Barea, Arturo. "Not Spain but Hemingway." *Horizon* 3 (May 1941): 350-61. Rpt. in *Hemingway: The Critical Heritage*. Ed. Jeffrey Meyers. London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1982. 350-61.
- Beegel, Susan F. "Conclusion: The Critical Reputation of Ernest Hemingway." *The Cambridge Companion to Hemingway*. Ed. Scott Donaldson. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 269-99.
- Bell, Millicent. "A Farewell to Arms: Pseudoautobiography and Personal Metaphor." *Ernest Hemingway: The Writer in Context*. Ed. James Nagel. Madison: U of Wisconsin P, 1984. 107-28.
- Hemingway, Ernest. *For Whom the Bell Tolls*. 1940. New York: Scribner's, 1968.
- , *The Short Stories of Ernest Hemingway*. New York: Scribner's, 1967.
- , *The Nick Adams Stories*. New York: Scribner's, 1972.
- Josephs, F. Allen. "Hemingway's Poor Spanish: Chauvinism and Loss of Credibility in *For Whom the Bell Tolls*." *Hemingway: A Reevaluation*. Ed. Donald R. Noble. Troy, New York: Whitston, 1983. 205-23.
- , *For Whom the Bell Tolls: Ernest Hemingway's Undiscovered Country*. New York: Twayne, 1994.
- . "Re: cojones." E-mail to heming-1@mtu.edu. 31 March 2007.
- Parker, Dorothy. "Mr. Hemingway's Finest Story Yet." *PM* (October 20, 1940): 42. Rpt. in *Ernest Hemingway: The Critical Reception*. Ed. Robert O. Stephens. New York: Burt Franklin, 1977. 229-30.
- Raeburn, John. *Fame Became of Him: Hemingway as Public Writer*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Rehberger, Dean. "'I Don't Know Buffalo Bill'; or, Hemingway and the Rhetoric of the Western." *Blowing the Bridge: Essays on Hemingway and For Whom the Bell Tolls*. Ed. Rena Sanderson. New York: Greenwood, 1992. 159-84.
- Spilka, Mark. *Hemingway's Quarrel with Androgyny*. Lincoln: U of Nebraska P, 1990.
- Stanton, Edward F. *Hemingway and Spain: A Pursuit*. Seattle: U of Washington P, 1989.
- Trodd, Zoe. "Hemingway's Camera Eye: The Problem of Language and an Interwar Politics of Form." *Hemingway Review* 26.2 (Spring 2007): 7-21.
- Wilson, Edmund. "Return of Ernest Hemingway." *New Republic* 103 (October 28, 1940): 591-92. Rpt. in *Ernest Hemingway: The Critical Reception*. Ed. Robert O. Stephens. New York: Burt Franklin, 1977. 240-43.
- Young, Philip. *Ernest Hemingway: A Reconsideration*. University Park: Pennsylvania State UP, 1966.
- 田中久男 『ウィリアム・フォークナーの世界—自己増殖のタペストリー』(南雲堂, 1997年)。
- ウェイン・C・ブース 『フィクションの修辞学』米本弘一, 服部典之, 渡辺克明訳 (書肆風の薔薇, 1991年)。

Readers out of Breath

— *For Whom the Bell Tolls* and the Breathing of Critics —

MAEDA Kazuhira

For Whom the Bell Tolls has long been regarded as one of the major novels of Ernest Hemingway, but almost no critics of the 80's and 90's, when the drastic revising of Hemingway's works took place, seem to have paid much attention to it. Still, two small critical movements supporting this novel can be recognized. One is a discussion presented from Spanish scholars: Edward F. Stanton and Allen Josephs are versed in the language, tradition, and culture of Spain and try, for example, to find the models of Pilar and Maria in the history and culture of Spain, not of the US of America. They maintain that what Hemingway had learned in Spain in the course of eighteen years, especially the primordial Spain which was the other world to him, is realized in this novel. The other movement is made by the critics who highly praise the organically united structure of the novel. The point of their argument is that the plural narrative voices, interior monologues, and recollections which form the multiple narrative structure of *For Whom the Bell Tolls* are all united with the simple and single action of blowing the bridge. This paper critically examines and denies the reliability of those two movements and concludes that the most convincing reading so far presented of *For Whom the Bell Tolls* could be found in Edmund Wilson's review published as early as in 1940, where he criticized the defects of the form and the story development of the novel.