

作家ニック・アダムズの「沼地」

——“On Writing”と喪失——

前田 一平

(キーワード: ヘミングウェイ, ニック・アダムズ, “On Writing”)

ヘミングウェイは「作者」というポジションに極めて自意識的な作家であり、出版作および未出版原稿において自己言及的に作家を描くことは少なくない。なかでも「創作について」は、作者ヘミングウェイと登場人物ニック・アダムズの間介在する作家ニック・アダムズが存在を措定していて、作者ヘミングウェイとヘミングウェイの芸術的ペルソナたる作家ニック・アダムズとの峻別を読者にせまる。「創作について」はフィリップ・ヤング編『ニック・アダムズ物語』に収録された遺稿出版作である(本章で引用するニック・アダムズものはすべてこの版による)。これはもともと原稿段階で「ふたつの心臓のある大きな川」の結末を成していたものであり、作者ヘミングウェイはこの結末において作家ニックに自分の経験に酷似した経験を回想させている。このようなメタフィクショナルな自己言及性は、単に作家ニック・アダムズと作者ヘミングウェイの同一性、つまりヘミングウェイの作品はほとんど完全な自伝であるという見解に収斂されるものではあるまい。むしろ、ヘミングウェイはみずからの経験が透けて見えるほど明白な自伝性を隠蔽あるいは操作するために、芸術的ペルソナとして別の作家を措定し、その作家に自己の分身たる人物ニック・アダムズの物語を創作させなければならなかったのではないかと思われる。

ヘミングウェイは最初の結末を削除することによって、作家としてのニック・アダムズを明示することはなかったが、ニックと名前を指示されていなくとも、ヘミングウェイが描く中心人物に作家は少なくない。たとえば、『日はまた昇る』のジェイク・バーズはジャーナリストであるし、「キリマンジャロの雪」のハリーや『誰がために鐘は鳴る』のロバート・ジョーダン、あるいは『エデンの園』のデイヴィッド・ボーンは作家である。また「海の変容」のフィルは、女友達のレズビアン体験を創作の素材に使おうとするところから、作家であることが示唆されている。作家ニック・アダムズの措定は、作家ヘミングウェイの形成の重要な要素として立ち現れるのである。

ニック・アダムズの作家としてのポジションを解明することによって、作家ニック・アダムズは同名の人物を配するストーリーの作者であるのみならず、ニックとは別名の中心人物を配したストーリーの作者でもある、という読みの可能性がみえてくる。『われらの時代に』の中で、明らかにヘミングウェイの体験を素材にしている「とても短い話」の中心人物は実名が指示されず、「彼」という人称代名詞でしか言及されない。また、帰還後のヘミングウェイを彷彿させる「兵士の故郷」では、中心人物はニックではなくハロルド・クレブズと命名されている。「クロス・カントリー・スノー」と「ふたつの心臓のある大きな川」のニックを除いて、『われらの時代に』の後半を形成するストーリー群の中心人物も、ニック以外の名前をもつ。「創作について」を議論することによって、次のような解釈を導きたい。このような名前の操作が意味することは、ニック・アダムズは作者ヘミングウェイのペルソナ的人物であるという一元的な解釈を超えて、ニック以外の名を与えられている中心人物はニック以上に作者ヘミングウェイに近く、さらに名前を伏せられている「彼」は、特に情緒面において、ほとんど作者ヘミングウェイ自身である。そして、作者ヘミングウェイによる登場人物の名前の操作は、みずからの自伝性を消去隠蔽しようとする意識の表れでありながら、結果的に自伝性を強調するものである。その隠蔽される自伝性とは、帰還直後の1919年から20年代パリにおける修業時代のヘミングウェイ、即ち、『われらの時代に』に収録されることになるストーリーとスケッチを書いていたヘミングウェイ自身の私的な問題であり、そこにこそ沼地の正体はある。作者ヘミングウェイは抑制と隠蔽および単純と客観性を追及するモダニストの芸術家であるかもしれないが、作家ニックは絶えざる「沼地」の不安におびえ、複雑な思考に沈潜する饒舌で内省的な人間なのである。

I 考えないニックと考えるニック

まず「創作について」の特徴と要点を整理しておこう。「ふたつの心臓のある大きな川」との比較の中から浮かび上がる顕著な違いは、「創作について」のほとんどすべてが作者ニックの思考で占められているということである。一方、「ふたつの心臓のある大きな川」のニックは意識的に思考の抑制に努めており、それがこの物語の重大な特徴にもなっている。ニックは明らかに何かを病んでいるのである。一般的には、人物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ミシガンの川へ釣りに来ていると考えられている。ヘミングウェイは一九四八年にマルカム・カウリーへの手紙でこう書いた。「ふたつの心臓のある大きな川」のニックは「傷を負って戦争から帰還していますが、彼の傷や戦争についてストーリーはまったく触れていません」(Baker, *A Life Story* 127)。また『ニューヨーク・タイムズ』紙のチャールズ・プアへの手紙で、「ふたつの心臓のある大きな川」は「戦争から戻ってきた青年についての物語」であり、「記憶している限り戦争は一度も触れられていませんが、そうすることでうまくいくのです」(Baker, *Letters* 798)と書いている。さらにヘミングウェイは『移動祝祭日』の中で次のように書くことになる。「ふたつの心臓のある大きな川」は「戦争からの帰還についてであるが、そこには戦争は一度も触れられていない」(76)と。ヘミングウェイの言葉を額面どおりに信頼して解釈すれば、帰還後まもないニックはなにがしかの戦傷を負っている。それゆえに慎重にも心がけていることは、考えないということである。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のである。

「ふたつの心臓のある大きな川」でニックが思考を抑制する意識はテキストに明確に刻まれている。たとえば、物語で最初に描かれる思考の抑制は次のようである。ミシガン北部の町シニーに降り立ったニックは、町とその周辺が火事で焦土と化していること、そして辺りに生息するバツタがすすけたように黒ずんでいることに気づく。そのときのニックの意識は奇妙に描かれている。「バツタはどうなっているのか気になっていた(wondered)」が、「バツタのことを実際に考えていたわけではない(without really thinking)」(180)。語りは意識的にニックの思考を抑制している。また、キャンプでコーヒーを入れようとしたニックは、コーヒーの入れ方について友人のホプキンズと議論したことを思い出す。そのささやかな回想においてすら、ホプキンズに関する他の回想へと思考は転じ、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。これらの思考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が、「ふたつの心臓のある大きな川」の文脈では重大な意味をもつ。なぜなら、作品の前半部をなす第一部の結末において、ニックはホプキンズを回想しながら、その思考によって神経を興奮させることはない、わざわざ確認するからである。「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」(187)。思考を抑制する意識はここに明確に刻まれている。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のである。このように「ふたつの心臓のある大きな川」の人物ニックは寡黙で、行動に専念し、思考への沈潜と興奮を意識的に抑制し、ヘミングウェイの名高いシンプル・スタイルとハード・ボイルドな主人公を体現する。一方、「創作について」の作家ニックはさまざまな話題について長々と思考し、それを饒舌に語る。しかも、その思考を抑制しようとする意識はまったくみられないし、精神が不安定になることもない。この時点で推測できることは、「創作について」の作家ニックは「ふたつの心臓のある大きな川」の人物ニックが病む精神不安を克服しているということである。ふたりのニックは別人か、あるいは同じ人物でありながら異なる時期の姿か、と考えざるを得ない。

「創作について」の最初の3段落は、出版作「ふたつの心臓のある大きな川」の195頁の下2行目から196頁の第2段落終わりまで(スクリプナーズ版『われらの時代に』の152頁第7段落から153頁第1段落終わりまでに相当)とほとんど同じである。「ふたつの心臓のある大きな川」において、この後に続くのは結末の3頁のみである。それゆえ、ヘミングウェイは「創作について」を「ふたつの心臓のある大きな川」の結末として書き進めていたことはまちがいない。そうすると、両テキストに登場するニックは同じ人物でなければならない。やはり、ミシガンでマス釣りをする「考えない」人物ニックと、同じ釣りをしながら深く「考える」作家ニックは同一人物なのか。ここにテキスト上の決定的な矛盾あるいは困難な問題が内在しているように思える。ヘミングウェイが「創作について」を削除したのは、原稿に何がしかの矛盾か問題があると判断したからであろう。

その問題と思われる点のひとつが既に冒頭に現れている。第2段落5-6行目の一文「彼とビル・スミスはある暑い日にブラック川でそのことを発見していた」と、第3段落2-3行目の一文「ビルと彼はそれを発見して

いた」は「ふたつの心臓のある大きな川」では削除されている。これらふたつの文章は類似して、いずれもニックとビル・スミスを主語とする。同様に指示代名詞も、ブラック川では土手の木々が作る陰にマスがいるという同じ内容を指す。ビルは「あることの終わり」と「三日吹く風」に登場するビルと同一人物と推測される。「創作について」ではビル・スミス（すでに紹介したように、ミシガンで知り合った実在のヘミングウェイの友人）というフル・ネームが与えられることによって自伝性があからさまになる。さらに、親友ビルの登場は親友ホプキンズを回想したときと同様に、ニックをして思考へと沈潜させてしまう恐れがある。実際、人物ニックがビル・スミスを回想していれば、ホプキンズを回想するときと違って、ニックの精神は極度の不安定をきたす恐れがあり、「考えない」ニックの行動主義的な物語は崩壊していた可能性がある。

その恐れとは、こうである。「創作について」においてニックは二人のビルを回想する。一人は先に挙げたビル・スミスで、もう一人はビル・バードである。二人のビルは混乱を招くので、語り手はこう説明する。「かつてビルといったらビル・スミスだった。今はビル・バードのことだ。ビル・バードは今、パリにいる」(234)。カーロス・ベイカーの伝記によると、ビル・バードはコンソリデーテッド通信社のヨーロッパ大陸支社ディレクターとしてパリに在住していた。1922年、カナダの『トロント・スター』紙の特派員としてジェノヴァ国際経済会議を取材するよう依頼されたヘミングウェイは、ジェノヴァに向かう汽車の中でビル・バードに会っている。以来、ふたりの交友は続き、共に妻同伴でドイツのブラック・フォレストへ釣り旅行にも行っている。翌年の1923年、スペインと闘牛を見たいと思っていたヘミングウェイは、ビル・バードを含むパリの仲間たちとスペイン旅行を計画した。このときの旅は『日はまた昇る』（1925年に執筆、1926年に出版）に描かれるスペイン旅行の素材になるが、同時に、この旅で見た闘牛を描く5編を含む18編の短いスケッチをまとめたパリ版『ワレラノ時代ニ』をビル・バードが出版することになる。ビル・バードはスリー・マウンテンズ・プレスという出版社を設立していたのである。『ワレラノ時代ニ』のゲラ刷りは前年の1923年12月にはでき上がっていたので(Baker, *A Life Story* 121), 「ふたつの心臓のある大きな川」を書き始めた1924年(Baker, *A Life Story* 127; Paul Smith, *A Reader's Guide* 85-86)にはヘミングウェイとビル・バードは既に親交を深めていたことになる。ということは、「ふたつの心臓のある大きな川」の最初の結末「創作について」で、ビル・スミスと区別して「ビル・バードは今、パリにいる」(234)と語られるとき、「今」とはまさしくヘミングウェイが「今」という語を書いている1924年であり、ビル・バードは『ワレラノ時代ニ』を出版したばかりであったのである。つまり、1923年前後におけるビル・バードとの関係を「創作について」において作家ニックに回想させる語り手は、「ふたつの心臓のある大きな川」というストーリーを書いている1924年の作者ヘミングウェイ自身なのである。

それでは、現実の問題として、1910年代のミシガンで友人であったビル・スミスは、20年代のパリ在住のヘミングウェイにとって、なぜもはや「ビル」ではなかったのか。実は、ジェノヴァ国際経済会議でビル・バードと知り合った1922年、ヘミングウェイはビル・スミスと絶交していたのである。ベイカーによる伝記はこの辺りを次のように伝える。ヘミングウェイは前年の1921年、ビル・スミスの兄であるケンリー・スミス(俗称Y・K)と喧嘩別れをしていた。ところが、ベイカーはY・Kとの喧嘩別れの理由を明かしていない。ベイカーがヘミングウェイ伝記を出版した1969年までは、この件に関する情報は入手できなかったのかもしれない。恐らく、このあたりの事情を最初に報告したのはジェフリー・マイヤーズであろう。1985年に出版したヘミングウェイ伝記において、マイヤーズは次のように伝えている。1921年の夏、ドン・ライトという同じアパートの住人がY・Kの妻ゾーズルズ(正式名はジェネヴィエーヴ)と浮気をしていた。そのことをヘミングウェイはゾーズルズ本人から聞かされた。それをヘミングウェイは言いふらしたのだ。「Y・K・スミスは天才少年で・・・14歳でハーヴァードに入学した。しかし、私的な問題ではうぶで愚かで、女たちといろいろトラブルがある」(56)、と。このいきさつをベイカーは次のように書いているだけである。「その夏、Y・Kの妻ゾーズルズは胸に秘めていた思いをアーネストに漏らしていた。それをアーネストは意地悪くもドン・ライトにうっかりしゃべってしまったのだ」(81)。ベイカーはY・K本人の手紙やインタビューを引証としているので(576)、事情を承知の上で、あえて個人的な内容には触れなかったのかもしれない。一方、マイヤーズが証左として挙げているのは、第二次世界大戦時に『コリアーズ・ウィークリー』誌の特派員をしていたヘミングウェイの知己で部隊指揮官であったバック・ラナム宛のヘミングウェイの手紙(プリンストン大学所蔵。プリンストン大学教授であったベイカーはみずから編纂したヘミングウェイ書簡集にこの手紙を入れていない)、ビル・スミスのインタビュー(ジョン・F・ケネディ図書館所蔵)、ビル・スミスの妻マリアン・スミスとの独自のインタビュー、Y・Kの義理の姉妹エミリー・ハーンがマイヤーズに宛てた手紙(585)である。マイヤーズの一年後にヘミングウェイ伝記*The Young Hemingway*を出版したマイケル・レノルズは、この出来事を描くのに証左を何も示していない(206-08)。

ともかく、これを契機としてヘミングウェイとY・Kは絶交することになる（詳細については Baker, *A Life Story* 82。ペイカーが依拠した手紙は Baker, *Letters* 55-56）。そして1922年、ヘミングウェイはY・Kの弟であるビル・スミスに「Y・Kを侮辱する手紙」を書き、一方ビルは「血は水よりも濃い」（1922年2月19日付のヘミングウェイ宛の手紙。ペイカーはこの手紙もヘミングウェイ書簡集には入れていない）と言って兄の側についた（Baker, *A Life Story* 88）。これによって、1916年のミシガンから続いたふたりの仲は疎遠になっていったのである。ヘミングウェイがジェノヴァ国際経済会議でビル・バードと親しくなるのは、その直後のことであった。そういうわけで、「創作について」を執筆中の1924年のヘミングウェイにとって、「ビル」といえばビル・バードを意味したのである。少なくとも、伝記的にはこれが事実のようである。「創作について」において作家ニック・アダムズが語るみずからの経験は、作者ヘミングウェイの直近の過去によって裏打ちされる。ビル・スミスについての思考を深めていけば、ニックは興奮して精神のバランスを崩し、同様に「ふたつの心臓をもつ大きな川」の芸術的バランスも崩れていたことであろう。作家ニック・アダムズにとって、ビル・スミスの喪失は夏のミシガンの喪失でもあったからである。

ところが、続く3つの段落で「彼」、即ち作家ニックは、失ったはずのビル・スミスを懐かしそうに長々と回想する。しかも、ビル・スミスを含むミシガンの釣り仲間を失ったのは自分が結婚したせいだとして、次のように言う。「彼は結婚することによって、釣りよりも大事なことがあると認めてしまったから、彼らを失ったのだ」（234）と。ここで明らかになることは、「彼」＝作家ニックは現実のビル・スミスと仲たがいをした作者ヘミングウェイではない、ということである。作家ニックが旧友ビル・スミスを失ったのはビルの兄Y・Kと絶交したからではなく、作家ニック自身の結婚が原因なのである。このように、作家ニックの経験は、作者ヘミングウェイの経験を虚構へとずらすことによって形成されているのである。作家ニックは釣りを女（恋愛、結婚）にたとえるレトリックでもって虚構化された喪失を表現する。ニックに出会うまで釣りをしたことがなかったビルは、出会う以前にニックがした釣りと川について「許してくれた」（234）、とニックは奇妙なことを語る。「まるで、女が過去の女にこだわるようなものだ。つき合う前の女なら問題ない。しかし、つき合った後の女は別問題というわけだ」（234）。つまり、作家ニックは作家らしく、女を釣りと川にメタファー化しているのである。よって、釣りは女と同様に結婚の対象となり、次の文章が続く。「だから彼は仲間を失ったのだ、と彼は思った。彼らはみんな釣りと結婚していたのだ。・・・彼もヘレンと結婚する前は釣りと結婚していた。本当に結婚していたのだ。冗談なんかじゃない。だからこそ、彼は仲間を失ったのだ」（234）。「釣りと結婚していた」ニックは人間の女と結婚することによって「釣りと結婚していた」ホモソーシャルな釣り仲間を失ったのである。『われらの時代に』の中で唯一ニックの妻の存在が示されている「クロス・カントリー・スノー」では、妻ヘレンの妊娠が原因でアメリカに帰国しなければならず、ヨーロッパでの男同士のスキーはもうできないかもしれないというニックの喪失感が描かれる。そして、結婚や妊娠がニックあるいは別名の男性人物の自由と楽しみを奪うという喪失感が、『われらの時代に』を中心にヘミングウェイ文学の基調になるのである。これはヘミングウェイの創作世界、即ち、作家ニック・アダムズの経験であって、ヘミングウェイ自身の経験の再現ではない。作家ニック・アダムズは作者ヘミングウェイの虚構化された芸術的ペルソナなのである。そして、作家ニック・アダムズを中心テーマは「喪失」であり、旧友ビル・スミスを失い、他の釣り仲間を失い、少年時代の夏のミシガンを失ったのである。その原因は女と結婚にあるのだとニックは示唆しているのである。この回想の途中で語りは一瞬のあいだ、川の丸岩に腰をおろす人物ニックに視点を戻す（234-35）が、直ちに、その丸岩に座って流れを見つめながら、結婚に関する思考へと沈潜するニックへと再び切り替わる。「かつて結婚する人たちについてよく恐怖を抱いていたこと」（235）を思い出すニックは、長い思考の中でミシガンのワルーン湖やホートンズ川での釣り、仲間たち、結婚、喪失を語る。

釣りと結婚に関する思考に続いて、ニックはスペインの闘牛を回想する。ここで回想される闘牛は、先にビル・バードを紹介したときに言及したスペイン旅行と内容が一致する。再度、確認をしておく、作家ニックは作者ヘミングウェイと経験を基本的に共有しているので、「ふたつの心臓のある大きな川」および「創作について」に登場する作家ニックは、第一次世界大戦後にヘレンと結婚して再度ヨーロッパに渡り、ビル・バードらとのスペイン旅行で闘牛に魅了されたあとの姿である。ただ、作者ヘミングウェイの当時の妻ハドレーの名前はヘレンへと、そして旧友ビル・スミスを失った原因はみずからの結婚へと虚構化されている。もともとの結末であった「創作について」はニックが釣りキャンプ中に過去を回想する構造になっているので、「ふたつの心臓のある大きな川」も同じ構造をもっていなければならない。そうすると、ミシガン州シニー近郊の川「ふたつの心臓のある大きな川」で釣りキャンプ中である人物ニックも既に結婚していて、20年代のヨーロッパに滞在するか、滞在

した経験のある作家であることになる。ここに生じるふたつの矛盾点も再確認しておこう。ひとつは「創作について」の作家ニックは「ふたつの心臓のある大きな川」のニックが病む精神不安を明らかに克服しているということである。もうひとつは、「ふたつの心臓のある大きな川」のニックは戦争から帰還直後の青年で、なにがしかの戦傷によって傷ついているとヘミングウェイ自身が語っていることである。後者については、戦争から帰還したのは1919年、ハドレーとの結婚は1921年、そして同年フランスへ旅立ち、1923年に第一子ジョン誕生という性急な作者ヘミングウェイ自身の伝記を重ね合わせれば解消されよう。作家ニックも帰還後まもなくヘレンと結婚し、それによってミシガンと釣り仲間を失い、ヨーロッパへ渡り、ヘレンの妊娠あるいは出産によって父親になるという性急な生き方をしながら、性急さゆえの不安と精神に受けた戦傷を癒すためにひとりでミシガンの川へ立ち返っている、という物語は成立する。しかし、精神不安を克服している「創作について」の作家ニックを「ふたつの心臓のある大きな川」のどこに位置づけたらよいのであろうか。

Ⅱ 作家ニック・アダムズと「彼」

「創作について」において、作者ヘミングウェイはみずからの経験と虚構とを区別する意識、即ち、自分と芸術的ペルソナたる作家ニック・アダムズとの間にとるべき距離感が希薄になっているのではないかと疑われる。それは2箇所に見られる「彼、即ちニックは」(“He, Nick,”) (237, 239) という主語の断り書きに表れている。作家ニックを「ふたつの心臓のある大きな川」の作者であると想定すると、「創作について」には厳密に言うと3つの過去がある。即ち、作家ニックが回想するミシガンの釣り仲間と結婚前後の過去、同じくみずからのヨーロッパ在住に関わる直近の過去、そして「ふたつの心臓のある大きな川」の釣りキャンプ物語を形成する過去である。「創作について」において「ニック」と実名が指示されているのは、本編のマス釣りを描く冒頭の2行目「ニックは型のよいマスを1匹釣っていた」(233)と、結婚によって釣り仲間を失ったという回想から再びマス釣りの川に戻る段落の冒頭「ニックは木陰にある丸岩に座った」(234)、そして長い創作論に続いて最後に川とキャンプの風景に戻る結びの2頁(240-41)である。つまり、語り手は創作上の本編である釣りキャンプを描く場合は段落の冒頭で「ニック」と名前を明示するのに対して、作家ニックに作者ヘミングウェイの経験に酷似する過去を回想させるときは常に「彼」という代名詞を用いる。最初の「彼、即ちニックは」という語りは、作者ヘミングウェイの自伝性が明らかな闘牛を回想する段落の冒頭にみられる。「彼、即ちニックはマエラの友人だった」(237)。これは読者のための断り書きというより、語り手(あるいは作者)みずからに、主人公の「彼」とは自分ではなく虚構上のニックであることを確認する意識の表れのようなのである。削除した原稿とはいえ、「彼、即ちニックは」という表記はごこちない。読者がニックと取り違えるような人物は他にはいないのだから。取り違えをする人がいるとしたら、読者ではなく作者ヘミングウェイ自身であろう。作家ニックに作者ヘミングウェイの経験に酷似する過去を回想させるとき、「ニック」という名前は意識的にか無意識的にか使われない。そこから推測されることは、中心人物の実名を避けて「彼」と人称代名詞化するのには、その人物の経験が作者ヘミングウェイの直近の経験に酷似するときではないか、ということである。その場合、作者ヘミングウェイは自伝性の露呈を警戒するあまり、ニックよりもはるかに客観性の距離を保てる「彼」という代名詞を使用している、と考えられるのである。逆に言えば、名前が与えられていないか、あるいはニック以外の名前を与えられている中心人物は、ニック以上に執筆時の作者ヘミングウェイとの距離が生々しいほど近い可能性がある。

『われらの時代に』の中で「とても短い話」は作者ヘミングウェイの経験に酷似した物語でありながら、中心人物は名前を明かさず常に「彼」としか指示されない。第一次世界大戦で負傷してイタリアのパデュアの病院に収容された「彼」は、看護婦ルズと恋仲になり結婚の約束までしていたが、終戦後、職に就くべく先に帰っていたアメリカの故郷に絶縁状が届き、自暴自棄になる。「彼」は帰還後の若きヘミングウェイの最もつらかったと思われる経験のひとつを疑似反復する。デブラ・A・モデルモグはこう解釈する。作家「ニックは自分の名前をとった主人公をロマンチックに描きながらも、自分の最もつらくて困惑させる苛烈な経験については、もっと不透明なペルソナの背後で、読者からも自分自身からも隠れて安全なときに進んで描いていると言えよう」し、それゆえ「問題が作家ニックに近ければ近いほど、人物ニックは遠くにいる傾向がある。かくして、非ニック物語[中心人物の名前がニックとは異なる作品]はニックの最も内奥にある秘密と恐怖を開示する鍵をもっている可能性がある」(25)。このような中心人物の命名と語りの客観性に内在する作者の操作は、ロバート・スコールズがすでに解明していることである。スコールズは「彼」という三人称の語りの背後に作者ヘミングウェイの私的な感情を読み取る。

ここでわれわれが相手にしているのは、美的な全体を構築する私心を捨てた芸術家ではなく、自分の人生におけるもっともつらい出来事のひとつを素材にして、作品として通用するテキストを生みだそうとしている意固地な人間であるということである。(125)

スコールズはロラン・バルトの言う「人称システム」(personal system)を援用して、三人称の「彼」は完全に一人称の「私」に置き換えられるが、看護婦のルズはそうではない、と指摘する(117)。そして次のような解釈を導き出す。「彼」は礼儀正しく、寡黙で、忍耐強く女を待ちながら、裏切られる犠牲者であり、非はこのように道徳的に正しい立派な男を裏切る女にこそあるのだ、と自らは語らずしてテキストに語らせる。テキストの寡黙な声は「彼」の饒舌な声であり、それは作者ヘミングウェイの声なのである、と。文字通り短くて単純な物語「とても短い話」の客観的で芸術的な言説の寡黙さは、「私」の饒舌を隠す疑似客観性の仮面にすぎない。つまり「彼」は「私」の仮面である、という解釈である。スコールズの解釈はきわめて自伝的なヘミングウェイ文学の本質を鮮やかに、また科学的に分析してみせているようである。しかしながら、この分析は結果的にヘミングウェイの創作現場の舞台裏をあばく仕業であるように見え、われわれが目にするのは作家ヘミングウェイというよりも、有名人ヘミングウェイの裸身のように思えるのである。ひとたびテキストを解体して、作者の私的な経験とそれにまつわる個人的な感情や思いをむき出しにした後は、その経験と感情と思いをフィクションへと再構築する創作をこそ評価することが求められよう。スコールズを批判的に論じる武藤脩二は言う。「寡黙なテキストから読み取れるのは饒舌な彼である。饒舌な『私』から寡黙な『彼』への変貌こそ、このテキストのメッセージである。つまり、そのような『私』からそのような『彼』へと距離を置く作者が存在しているのである」(94)。そして、「とても短い話」という「寡黙さの表現としてのタイトルは、抑え込んだ言辭そのもののタイトルなのである。そして『隠れた一人称の語り』を発見することよりも、一人称から客観的な三人称へのずらしを確認することのほうが、遥かに重要なのである」(96)。この評言はまさしく「創作について」の中で、そして「創作について」を削除した創作行為そのものに実証されているヘミングウェイの創作観とその困難な実践を言い当てていると言えよう。修業時代の若きヘミングウェイは、みずからの芸術的ペルソナを作家として措定し、そのペルソナたるニック・アダムズおよび別名の主人公たちとみずからとの間に距離をとることに腐心していたからである。

「彼」とは別にニック以外の名前をもつ中心人物たちについても同様のことが言える。オクラホマ州のミドル・クラスの町で、敬虔なクリスチャンである母親に―見無為な生活ぶりをとがめられる「兵士の故郷」の帰還兵クレブズは、作家ニックの「最も内奥にある秘密と恐怖」を開示していることになる。なるほど、クレブズの物語は帰還後のヘミングウェイの自伝性が生々しく、オクラホマの町と家庭と母親は、オークパークとヘミングウェイ家と母グレイスが透けて見えるほど似ているのである。しかも、その帰還直後の記憶は執筆時からわずか4、5年ほど前のものである。モデルモグの推察のとおり、作者ヘミングウェイの芸術的ペルソナである作家ニックは、「自分の最もつらくて困惑させる苛烈な経験」を描くときは、中心人物に別名を与えることによって、自己の文学的分身たるニックを遠ざけるのである。『われらの時代に』の後半を形成し、決して幸せではない若い既婚者群像を描く「エリオット夫妻」、「雨の中の猫」、「季節はずれ」、「クロス・カントリー・スノー」の中で、「クロス・カントリー・スノー」を除いて中心人物はニック以外の別名を与えられる。あるいは「季節はずれ」のように名前そのものが与えられない。ヒューバート(「エリオット夫妻」)もジョージ(「雨の中の猫」)も「若い紳士」(「季節はずれ」)も、彼らは作家ニックの直近の過去か現在が虚構化された肖像なのであり、みんなニックの別名、エイリアス(alias)なのである。

ニックの妻の名前「ヘレン」も同様のことを物語っている。「ヘレン」は「クロス・カントリー・スノー」においてもニックの妻の名前として言及され、「キリマンジャロの雪」においては中心人物ハリーの妻の名前として再び使用される。ハリーはニックと同じ名前の女と結婚しているばかりか、ニックと同じく作家であり、「自分の最もつらくて困惑させる苛烈な経験」を耐え忍んでいる。ここにおいても、ニックとハリーは別名を装った同一人物ではないかという推測を誘発する。つまり、ハリーはアフリカでサファリを楽しんだ30年代のヘミングウェイ自身に、とりわけ「キリマンジャロの雪」執筆時のヘミングウェイ自身の姿に近似する。それゆえ、ニックとは別の名前を付与することによって、ヘミングウェイは芸術上、いや、個人的な理由で、ハリーを自己のペルソナであるニックから切り離したのではないかと推測される。ハリーは金持ちの妻ヘレンとの結婚が、自分の創作を鈍化させた原因だと信じ込んでいるのである。「創作について」において、常に「彼」と指示される作家ニックに回想させる「最もつらくて困惑させる苛烈な経験」とは、結婚による喪失、作家になるための真剣な創

作修業，特に作者と登場人物の峻別の困難ということであろう。なかでも結婚は、「身を横たえて」で看護兵ジョンがニックに助言するようにすべてを癒すどころか，ニックの不安と傷を悪化させたのである。結婚後のニックはその不安と傷による痛みを耐え忍んでいるのである。その痛みとは，妻ヘレンの妊娠，つまり父親になるニックを描く「クロス・カンントリー・スノー」ではっきりと描かれるように，若さと仲間と自由とアウトドアの楽しみの喪失である。このようなニックの痛みとその原因の深みこそが，「ふたつの心臓のある大きな川」の最後でニックが回避する「沼地」として隠喩化されているのではないかと思われる。

釣りキャンプ地へと歩くニックは「考える必要も，書く必要も，他の必要も，なにもかも置いてきた」(179)と感している。「書く必要」には，作家ニックを明示していた最初の結末「創作について」の痕跡を認めることができよう。では，何を「考える必要」なのか，「他の必要」とは何なのか。これも「ふたつの心臓のある大きな川」のテキスト内ではわからない。しかし，『われらの時代に』にニックとニックのエイリアスたちのクロノロジカルな物語の流れを解釈すれば，その「必要」はかなり具体的な輪郭を現すのである。ニック・アダムズは戦傷と創作の困難をひきずるだけではない。少年時代の釣りを懐かしみ若さの喪失を嘆くニックに重くのしかかっているのは，早くに結婚し早くに父親になるという早熟な生き方が強要する夫そして父親としての，総じて大人としての責務である。ニック・アダムズはもう子供ではいられないのである。

Ⅲ 創作論と削除の理由

第一の作家たる作者ヘミングウェイと第二の作家たるニックは，互いの距離が「彼，即ちニックは」という表記によって意識的にとられなければならないほど，薄い絶縁体でしか隔てられていない。ニックの職業を作家にすることによって自己の芸術的ペルソナとし，極めて自伝的な出来事をニックの経験へと微妙に虚構化することによって，ヘミングウェイはその薄い絶縁体を作ったのである。このように「彼」という人称代名詞で希薄になる作者ヘミングウェイと作家ニックの峻別，即ち，虚構としての創作意識が危うくなったと思えるときに，語り手は「彼／ニック」に次のような創作論を展開させる。

何かについてしゃべるのはよくない。現実にあった (actual) ことを書くのはよくない。現実にあったことをいつも台無しにしてしまうからだ。

いやしくもよい書き物とは創り上げたもの，想像したものだけだ。そうすることで何でも真実になるのだ。(237)

まるで，先の「彼，即ちニックは」と念を押した語りの中の「ニック」こそが「想像した」人物であり，「彼」とは「現実にあった」人物，即ち自分自身になっていたという認識を，作者ヘミングウェイは作家ニックに語らせているかのようである。この創作論に語り手が移行するまで，語り手は闘牛士マエラとピカドール（騎馬で牛の肩を槍で突いて弱らせる役）をニックに回想させる。「彼，即ちニックはマエラの友人であった」(237)と回想されるマエラとは，『われらの時代に』のスケッチ第13章と14章にも登場し，『午後の死』では「マエラことマニエール・ガルシア」(77)とフル・ネームで描かれるスペインの闘牛士である。「知っている限り最も誇り高き男」であり，「これまで見た中で最も優れていて，いちばん満足できる闘牛士の一人」(78)と『午後の死』で描かれるマエラは，「創作について」においても「マエラは知っている限り最高の男だった」(237)と回想される。マエラはヘミングウェイ夫妻が1923年にビル・バードらと訪れたスペインで会った闘牛士である。「創作について」におけるマエラに関する回想内容は「現実にあったこと」であり，作家ニックは「現実にあったこと」を長々と回想して書いたのである。これは作家ニックの創作観に反するものであり，削除されるべき対象であったのである。

この点に関するデブラ・A・モデルモグの指摘は興味深い。1924年11月半ば，ということは「ふたつの心臓のある大きな川」の脱稿から約3ヵ月後，ヘミングウェイはロバート・マコルモン（パリでコンタクト出版社を経営し，1923年にヘミングウェイの最初の本『三つの短編と十の詩』を出版していた）への手紙で，「創作について」つまり「ふたつの心臓のある大きな川」の最初の結末に言及して，次のように書いている。

長い釣り物語の中の例の内なる会話 (all that mental conversation) はみんなたわごとなので，ぜんぶ削除しました。最後の9頁です。物語がうまく進んでいるときに中断してしまい，もはやもとに戻って書き終えることができなくなったのです。どんなひどい状態かを知ったときの驚愕が私を川へと連れ戻してくれ，

最初からそうあるべき姿に書き上げました。つまり、全編釣りです。(Baker, *Letters* 133)

これを受けてモデルモグは、ヘミングウェイが結末を変えたのは「みずからの芸術的ペルソナではなくストーリーの芸術的完全性を心配したからだ」(18-19)と指摘し、ヘミングウェイをして結末の問題に注意を喚起したのはガートルード・スタインであろうと言う。モデルモグは『アリス・B・トクラスの自伝』の次の箇所に注目する。1924年の秋、ヘミングウェイは『われらの時代に』として出版されることになる原稿をスタインにみせた。ヘミングウェイは原稿に「小さな瞑想のストーリーを加えていて、その瞑想の中で『巨大な部屋』はそれまでに読んだ最良の本だと語っていた。ガートルード・スタインが言ったのはそのときだった。ヘミングウェイ、論評(remarks)は文学ではありません、と」(Stein 219)。実際、「創作について」の「瞑想」の中で、ニックはカミングズの『巨大な部屋』は「最良の本のひとつ」(239)と言っている。スタインの自伝が「創作について」に言及していることはまちがいない。ヘミングウェイは適切にも「論評」を削除し、「全編釣り」のストーリーを書き上げたのである。結末の修正は、モデルモグが言うように「芸術的完全性」の問題であったといえよう。ただ、「芸術的ペルソナ」の問題ではなかったかどうか、また、削除を促したのはスタインの忠告だったかどうかは断定しがたい。なぜなら、スタインに「論評は文学ではない」と言われる前に、削除される原稿そのものの中で「何かについてしゃべる」ことはよくないとニック自身が自己批判しているからである。ヘミングウェイ自身マコルモンへの手紙で、削除したのは「内なる会話」、即ち「内的独白」とも言えるニックの長い回想「ぜんぶ」であると言っているわけであり、個別の「論評」とは言っていない。スタインの忠告は『巨大な部屋』に言及した後に発せられたものである。ニックがカミングズの他にリング・ラードナー、シャーウッド・アングソン、セオドア・ドライザー、そしてセザンヌを論じるくだりを、スタインは「論評」と呼んだのであろう。芸術家ヘミングウェイにとって、論評だけではなく「現実にあったこと」の回想の長舌全体が「たわごと」であり「芸術的完全性」を壊すものであったのである。

「何かについてしゃべるのはよくない」という創作論にもかかわらず、作家ニックは「論評」を続けて次のように言う。『ユリシーズ』のディーダラスはジョイス自身だ。だから彼はひどいんだ」(238)と。作家ニックによるジョイス批判は、『われらの時代に』のニックはヘミングウェイ自身だ、という自己批判に陥る危うさを露呈する。そのような危うさを内包しながら、「人生を消化して、それから自分だけの人物を創造しなければならない」(238)と作家ニックは言う。修業時代のヘミングウェイ自身は自己の経験を素材にする極めて自伝的な創作を企図し、自己と自己のペルソナとの峻別、自己の経験と虚構化された経験との峻別、そしてその難しさに極めて自意識的な作家であったことがうかがえる。原稿段階である「創作について」においては、作者と語り手と作中人物および現実と虚構の峻別が曖昧で「消化」されていない。マコルモンに語った「もはやもどに戻って書き終えることができなくなった」という認識は、自己と作家ニックと人物ニックの峻別が困難になったヘミングウェイの創作意識の混乱の表れではないだろうか。「創作について」には「芸術的完全性」だけではなく「芸術的ペルソナ」にも問題があったのであり、その削除ははからずも若きヘミングウェイの創作観の実証となっているのである。モデルモグはペルソナと芸術性を区別するが、ヘミングウェイの芸術においては、自己と芸術的ペルソナとの微妙かつ適切な距離と作品全体の芸術的完全性とは、ほとんど同義語なのである。

作者と作中人物の混乱は作家ニックによる次のような断言を導くことになる。

短編の中のニックは決して彼自身ではない。彼が彼を創り上げたのだ。もちろん、彼はインディアンの女が子どもを産むのを見たことはない。それがこの作品「[インディアン・キャンプ]」をいいものにしてしているのだ。誰もそれがわかっていない。カラガッチへ行く途中の道路に出産中の女がいて、彼はその女を手伝ったことがある。そういう具合だったのだ。(238)

再び「彼」という人称代名詞でしか表現されない文章「彼が彼を創り上げた」とは、「ニック」が「ニック」を創り上げたということだが、前者のニックは成人した作家ニックで、後者は「インディアン・キャンプ」の中の少年ニックである。そうすると、作家ニックは作者ヘミングウェイの芸術的ペルソナであり、人物ニックは作家ニックの虚構化された分身ということになる。つまり、作家ニックは自分が「インディアン・キャンプ」にはじまるストーリーの作者であることを認めているのである。「インディアン・キャンプ」の少年ニックは「医師と医師の妻」、「あることの終わり」、「三日吹く風」、そして「拳闘家」に描かれている経験を経て作家になり、「ふたつの心臓のある大きな川」においては作家としてミシガンに立ち返っている、ということになる。そして、「拳

闘家」の少年ニックと「ふたつの心臓のある大きな川」の作家ニックとの間、即ち、戦争からの帰還直後から結婚後のヨーロッパ滞在という直近の過去までの経験を、「とても短い話」の「彼」に始まるニックのエイリアスたちが埋めるのである。

しかし、ここで肝心な点を認識しておく必要がある。「ふたつの心臓のある大きな川」にはひとりのニックしかいない、ということである。「創作について」において、マス釣りの途中で川の中の丸岩に座り、水が岩の両側に別れて流れるのを見つめながら、ニックはヘレンとの結婚や失った釣り仲間を回想する(234-35)。釣りをする人物ニックと回想する作家ニックは同じ丸岩に座っている同一人物であるはずである。しかし、「ふたつの心臓のある大きな川」で描かれるように、釣りをするニックは精神不安を恐れて思考を抑制するのに対して、「創作について」の作家ニックは明らかに精神不安を克服している。長大な回想や創作論は作家ニックの安定した精神の証である。安定した精神を取り戻した作家ニックと精神不安を抱えるニックが同じ時間に同じ川の同じ丸岩に座っていることになる。作者ヘミングウェイは混乱している。マコルモンに語ったように「もはやもどに戻って書き終えることができなくなった」のも当然である。作家ニックは「インディアン・キャンプ」に始まるニック・アダムズ物語すべての作者であり、自分の分身たる人物ニックの成長を追うように作品を書いているうちに、「ふたつの心臓のある大きな川」で1924年現在の自己と等身大の人物ニックを描くに至った。そのとき、作者たる自分とペルソナたる人物ニックとの間にとるべき距離に、はからずも誤差が生じたのである。ミシガンの清流の中の岩に腰をおろすニックは慎重にも考えないように努め、一方、その岩に座って水の流れをみつめながら過去を回想するニックは「芸術的完全性」を危険にさらすほど思考に耽溺する。ヘミングウェイが認識できていたかどうかは不明だが、最初の結末を削除することによって、「芸術的完全性」の問題だけではなく、みずからの「芸術的ペルソナ」に関わる決定的な矛盾をも解消したことになる。

IV 小さな物語から

ここで、1924年「現在」のニック・アダムズが癒そうとする病と「沼地」に投影する不安を改めて検討しておきたい。作家ニックは創作のための条件を次のように語る。「世界および世界で生きること、それに特別な人たちが好きならば、偉大な作家になるのは難しい。好きな場所がたくさんあると難しい。なぜなら、そうすると健康で気分がよくて楽しいものだから、もうどうでもよくなるのだ」(238)。単純に言うと、偉大な作家になるための条件は不幸でなければならない、ということであろう。自らの不幸な経験を素材にして物語を創り上げなければならないということであろう。ニックはさらに続けて、より個人的な条件について語る。「ヘレンの具合が悪い(unwell)ときにはいつも最高に仕事できた。その程度の不満と不和」(238)が必要なのだ、と。作家ニックにとって、創作を促すのは不幸な環境と不幸な気分のときであり、それは即ち創作の素材にもなるのである。特に『われらの時代に』に通底するテーマは「喪失」と「不満」と「不安」であり、その「喪失」と「不満」と「不安」は主として女、結婚、家庭、夫婦、妊娠と出産に関わるものである。妻ヘレンが生理のときにいちばん仕事がかどるとニックは言うが、これはパリ修業時代の回想録である『移動祝祭日』を彷彿させる。妻ハドレーとの貧しいパリ生活を回想して、「春になると、朝早く、妻がまだ寝ている間に書いたものだった」(49)とヘミングウェイは語る。いずれのテキストもまさしくパリ修業時代の1923年から24年における自己像を描く。ストーリーを書くことは「何にもまして本当に楽しい(fun)のだ」(238)と語る作家ニックは、現実生活が“fun”ではないときに創作欲が駆り立てられる。皮肉なことに、それがなにより“fun”なのである。「あることの終わり」でマジョリーとの恋愛をもはや“fun”ではないと人物ニックは言うが、このような不幸な状況は作家ニックにとっては何よりも“fun”なのである。夫および父親としての責務を描く「雨の中の猫」や「クロス・カントリー・スノー」や「季節はずれ」もまた同様である。

『移動祝祭日』においてヘミングウェイがそうするように、「創作について」の中でも作家ニックは私淑する画家セザンヌの絵画について語り、そのあと意識はようやくミシガンの川へと戻る。「この川の広がり沼地をセザンヌが描くであろうように眺めてから、ニックは立ち上がって川に足を入れた。水は冷たく、現実であった。彼は川を横切るとき、その絵画の中で動いていた」(240)。作家ニックは自らの姿をセザンヌの絵の中に配置することによって人物ニックとなる。「創作について」はセザンヌの絵の額縁の中、即ち、マス釣りの物語に戻ることにによって結末を迎えるが、この結末部(240-41)では1段落に一度は「ニック」と実名が使用される。その頻度は「ふたつの心臓のある大きな川」の場合と同じである。そこは安定した創作の世界なのである。作中人物がニックに焦点化された結末部では、釣りは創作のメタファーになる。ニックは釣っていた大きなマスをリリー

スする（「ふたつの心臓のある大きな川」では大きなマスを手釣りで、料理用に処理する）。そのマスは「深い流れのほう」（240）へと泳いでいく。そしてニックは言う。「あいつは食べるには大きすぎた・・・夕食にはキャンプの前で小さいのを何匹か釣ろう」（240）。この大きなマスは大きな物語、即ち長編小説の隠喩であり、今は食べるには大きすぎる（書くには大きすぎて難しすぎる）。だから、流れの深みに（意識の奥底に）沈めておこう。今しばらくは小さなマス（小さな物語）をキャンプの前で（身辺で）数匹釣って料理しよう（数編書こう）、と読み換えられるのである。身辺を題材とする小さな物語、即ち、自己の経験を断片的に虚構化する短編小説を書く意志を作家ニックは表明し、キャンプに戻ってその小さな物語を書こうとするのである。

『移動祝祭日』で回想される修業時代のヘミングウェイにとって「空腹はよい修練」（75）であった。その空腹感の中でくっきりと輪郭を描いたのは「長編小説を書かなければならない」という切迫感であったが、「それは不可能なことのように思えた。長編小説を形成するものの粹になるような段落を書くことに、とても苦勞していたときだったからだ」（75）。そういうわけで、「当面は自分がいちばんよく知っていることについて長めのストーリーを書こう」（76）とヘミングウェイは思うのであった。パリのカフェでミルク入りコーヒーが冷めるのも忘れて書いたのは「深みにマスが見える川」であり、「そのストーリーは戦争からの帰還についてであるが、そこには戦争は一度も触れられていない」（76）と回想される「長めのストーリー」、即ち「ふたつの心臓のある大きな川」であった。自己の創作を確立するべく苦心していた修業時代の若きヘミングウェイは、パリのカフェを書斎とし、そこから戦傷のみならず創作の困難さを抱える自己のペルソナを、はるか故国アメリカはミシガンの清流へと赴かせたのである。

「創作について」の結末で、サンドイッチを食べて急いでキャンプに戻るニックは、「考えてはいなかった。彼は頭の中に何かを留めていた。彼はキャンプに戻って仕事に取りかかりたかった」（240）。ニックの「頭の中」には小さな物語がいくつか形成されていたのであろう。「釣竿を抱えて藪の中を通る」と「釣糸が枝に引っかかった」ので、「ニックは立ち止まり道糸を切った」（240）。藪は沼地の深みに比べればささやかな障害である。糸が枝に引っかかって、切れればよい。今のところの障害は回避して、今できる範囲のことをする。そうすると「もう藪の中を楽に通ることができた」（240）のである。キャンプに戻る途中、ニックは衰弱しているウサギを見つける。2匹のダニが両耳の後ろに食いついている。ニックはブドウの実ほど血でふくれたダニを取って踏みつける。ニックはウサギを拾い上げ、道端のニセヤマモモの下におく。心臓は鼓動していた。「意識を回復するかもしれない、とニックは考えた。たぶん、草むらに潜んでいる間にダニがたかったのだろう。外で踊った後かもしれない。彼にはわからなかった」（241）。『キリマンジャロの雪』のハリーが創作力の鈍化を身体についた脂肪にたとえたように、ニックはウサギに自己投影し、ダニを創作の障害へと読み換える。ダニを取り、ウサギの回復を信じるのは、「ふたつの心臓のある大きな川」で黒ずんだバツタを飛ばす行為に類似する。ニックは自分自身の身体的精神的な傷の回復を期するのである。

「彼は頭の中に何かを留めていた」（241）という文章の反復でもって「創作について」は終わる。「ふたつの心臓のある大きな川」の人物ニックは既に作家なのである。「彼」はテントに戻って小さなストーリーを書こうとするのである。人物ニックは作家であり、作家ニックのペルソナである。その作家ニックはパリのカフェで青いノートにストーリーを書く若きアーネスト・ヘミングウェイの芸術的ペルソナなのである。「ふたつの心臓のある大きな川」のニックが後に残してきた重荷とは、結婚、妻の妊娠、夫であること、父親である（になる）こと、作家として創作を確立しなければならないことであり、目の前に立ちはだかる「沼地」はこれらの負うべき責務の深淵としてニックの目には映るのである。なぜなら、「沼地」での「釣りは悲劇的だろうから」（198）である。しかし、この「沼地」は、作家ニック・アダムズにとって創作の宝庫でもあるのである。

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.
 Hemingway, Ernest. *Death in the Afternoon*. 1932. New York: Scribner's, 1960.
 —. *A Moveable Feast*. New York: Scribner's, 1964.
 —. *The Nick Adams Stories*. New York: Scribner's, 1972.
 Meyers, Jeffrey. *Hemingway: A Biography*. New York: Harper and Row, 1985.
 Modellmog, Debra A. "The Unifying Consciousness of a Divided Conscience: Nick Adams as Author of

- In Our Time.*” *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*. Ed. Jackson J. Benson. Durham: Duke UP, 1990. 17–32. Rpt. from *American Literature* 60 (December 1988).
- Reynolds, Michael S. *The Young Hemingway*. New York: Blackwell, 1986.
- Scholes, Robert. *Semiotics and Interpretation*. New Haven: Yale UP, 1982.
- Smith, Paul. *A Reader's Guide to the Short Stories of Ernest Hemingway*. Boston: G. K. Hall, 1989.
- Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York: Random House, 1933.
- 武藤脩二『ヘミングウェイ「われらの時代に」読釈』 世界思想社, 2008年。

The “swamp” of Nick Adams as a Writer

— “On Writing” and a Sense of Loss —

MAEDA Kazuhira

Ernest Hemingway was a writer who was extremely self-conscious about the position of an author in a story and some of his main characters in his published and unpublished stories are writers. The posthumously published story “On Writing” assumes the existence of Nick Adams as a writer somewhere in between the author Hemingway and the character Nick Adams, which requires the readers to differentiate the writer Hemingway and the writer Nick Adams as his artistic persona. “On Writing” was collected for the first time in *The Nick Adams Stories* edited by Philip Young. This posthumous short piece was the original ending of “Big Two-Hearted River” and Hemingway replaced it with the present one before the publication of the story. In this original ending Hemingway has the writer Nick Adams recollect what seems like Hemingway’s own experience. This self-referentiality as in metafiction should not be reduced to the reading that the story is autobiographical. Rather, the original ending’s self-referentiality could be interpreted as a strategy of concealment or control of the obviousness of the story’s autobiographical character. For that purpose Hemingway might have invented another writer as his artistic persona and have had the persona compose a story of the character Nick Adams as his alter ego.