

遺作出版における恣意性と誤謬 アーネスト・ヘミングウェイ “On Writing” における 文献学的問題の諸相

河田 英介

1. 現代文芸における遺作出版の問題

北米のミレニアム以降の現代文芸市場においては、キャノン作家の遺作出版ラッシュが著しい。その冰山の一角を紹介すると、Ralph Ellison の *Juneteenth* (2000)、Charles Bukowski の *Sifting Through the Madness for the Word, the Line, the Way: New Poems* (2004)、Vladimir Nabokov の *The Original of Laura* (2009)、Jack Kerouac の *And the Hippos Were Boiled in the Tank* (2009)、David Foster Wallace の *The Pale King* (2011)、Kurt Vonnegut の *We Are What We Pretend To Be: The First and Last Works* (2012)、Jack Kerouac の *The Sea Is My Brother: The Last Novel* (2012) などがある。そしてエッセイや書簡集で言えば、Mark Twain の *Letters 1853-1880* (2010)、Ernest Hemingway の *A Moveable Feast: The Restored Edition* (2009)、そして *The Letters of Ernest Hemingway Vol. I*、*Vol. II* (2011, 2013) などもある。作家が没した後に次々こうした遺作が出版される状況が私達に伝えてくれるのは、彼らの書き残したものが、本人の意思とは無関係に、資本主義の営みからは決して自由でないということである。というのも例えば、Franz Kafka や Emily Dickinson、トゥエイン、ケルアック、ナボコフ等のように存命中に既に有名だった作家達は、こうした遺作出版の状況をまるで事前に察知していたかのように、自らの作品やその芸術性、完成度、さらにプライバシーを守るために、遺稿を破棄するよう友人や家族に遺言を残しているためである¹。しかしカフカの名作である *The Trial* や *The Castle* や *Amerika* などは、カフカの友人 Max Brod が、死後に全てを破棄して欲しいというカフカの遺言を破ったことで発表された傑作であり、そのような場合、本人の意思は遵守されないながらも、遺作には作者の評価を高めるという作者にとっては予想外の利点もある。だが、そうした評価は読み手本位に作り出された結果論であり、必ずしも作家が望んでいた結果ではないと言えるだろう²。しかし作者の遺言に反して³ それでも遺作が頻りに出版されてしまうのは、それが遺族や出版側、そして読み手との間で市場価値⁴ というものが存在するためであり、決して作者の自らの作品に対する芸術性を尊ぶためではないのである。

ある種の一方的な合理性にもとづいて、作者の死後に他の主体によって発表される遺作出版が相次いで無慈悲に出版されてくる状況で、我々読み手はどのようにして遺作というものを受容し、殊に文学研究の場においてそれを認識し、利用すべきなのだろうか。遺作出版が隆盛を迎えつつある現代文芸の世界において、こうした問いがますますその重要性を高めるのは、我々がそれに対して明白な答えを持ち合わせていないためである。しかしそれでも遺作は出版され、それに戯れる言説も拡がってゆく。そしてそれは、それまでには存在しえなかった様々な認識を、我々の前に差し出してくるのである。研究の場においては、作者が存命中に発表した作品を公式なものと捉え、その逆を非公式なものと考えることが一般的に（本稿においても同様に）あり、あくまでもその公式な作品への理解を深めるために非公式な遺作を参照する、というのが主流な研究姿勢であるように思われる。だが遺作出版というものは、一応は作家本人が書いたという事実の重みと、「テキスト」といわれるより全体論的な認識によって、その公式なものと非公式なそれとの差異が曖昧化され、公式作品がもっているある種の真実性を脅かす可能性を作りだしていると言えるだろう。

例えば、ヘミングウェイの死後 25 年が経ってから出版された *The Garden of Eden* (1986) は、従来のヘミングウェイ作品の読み方を大きく変え、それまでの言説によって構築されてきた作者のヘテロセクシャルな男性性のイメージを崩し⁵、作家の両性具有性や同性愛的姿勢⁶などを前景化したことで、それまでであった解釈を転倒させたことは広く知られた事実である。その遺作は一方で興味深く、読者に新しい作家像を窺わせてくれた。だが他方で、それは “it’s not Hemingway’s novel” (Oliver 113) と語られるほど、ある種の「捏造された作品」として受けとめられている。例えば、その作品の冒頭にある “Publisher’s Note” には “we have made cuts in the manuscript and some routine copy editing corrections. Beyond a very small number of minor interpolations for clarity and consistency, nothing has been added. In every significant respect the work is all the author’s” (Scribner n.pag.) という説明がなされている。しかし実際のところ、オリジナル原稿の 48 章 (200,000 ワード) は、Scribner’s の編集担当者による編集・削除・校正を経て 30 章 (70,000 ワード) の作品に形を変えて出版された。このような編集が為される時、遺作が作りだすその真実性に対して、当の作者はそれに対してオーソリティを唱えるだろうか。

我々は遺作というものが抱える本質的な問題に対しては、それに気づいたとしても、当事者として関わることも困難であるし、実際に関わり方もわからないというのが、現実である。遺作が作者の作品に対する芸術性を無視したものであらうと、我々が興味や必要性からその作品を手に取り、読む行為自体が、知らず知らずのうちに遺作の流通を消極的に了承することにもつながっている、と言えるだろう。作者が存命中に公表しなかったテキストを発表する遺作出版においては、資本の経済流通という合理性・正当性の名の元に、

被害者不在で遂行される生産者と消費者の共犯関係によって、作者の没後に公然と「作者殺し」が行われているのである。だが、唯一の被害者であるはずの作者が亡くなっていることから、こうした事後的な問題は非常に取り上げづらい課題であり、このグローバル市場経済至上主義の時代に生きる我々には、既に亡くなった一人の作者の遺言を思いやるというような姿勢は、大きな流れから見れば時代錯誤なものとして映るのだろう。そのようにして我々は、ある大きな合理性のために公然と遺作を捏造することを許容してはいないだろうかという疑義、を否定することができない。だが、その疑義を前に我々が「遺作というものは基本的に認めない」というような単純な回答を用意したところで、この問題は簡単には解決されない。その回答が困難なのは、それでも依然として我々に、作者の生前に公表されなかったテキストを味わいたいという欲求があるからである。

本稿では、以上のような意識を中心として、やや大きなテーマではあるが、遺作が作りだす問題の諸相を考察し、ヘミングウェイの事例を参照することで、我々がどのような認識をもって遺作の作りだす矛盾を受け止めるべきなのかを考察する。

2. 遺作や遺稿の意味を考える

遺作出版がつくりだす矛盾を考える上で、まずは遺作や遺稿が一体どのような性質のものなのか改めて考えてみる必要がある。一般的に「遺作」と呼ばれるものは、「死んだ人が残した未発表の作品」⁷という意味を表わす。そして「遺作」に相当する英語の“unpublished work”は「未発表作品」⁸を意味する。それに倣えば、同じく「遺稿」というものも「未発表のまま死後に残された原稿」という意味になり、それに相当する英語の“unpublished manuscript”は「未発表原稿」ということになるだろう。いずれの場合も、「死」という言葉の主体は必ず「作者」そのものであり、遺作や遺稿というものを成立させている主体は、作者そのものだとして理解できる。つまり、遺作というものは、作者の存在が作品を保障するという前提の上で、作者の「死後に残された未発表」の「作品・原稿」という意味になる。

それを前提として考えれば、未発表の作品・原稿が遺作・遺稿という資格を獲得するには、第一に、作者がその遺作を保障する存在であること、第二に、作者が残した未発表状態の作品・原稿が、作家の死後に第三者によって発表されること、の二つが必要になる訳であるが、ナボコフやカフカなどのように、作者が遺作出版を望まない場合には、その作品を保障する作者性は作者本人ではなく、第三者ということになるだろう。そのため、作者本人による作者性が保障されていない遺作は、本質的に、「作者が亡くなること」が遺作の資格を規定し、その作品においては作家自身の意図した芸術性や完成度が反映されて

いないことになる。作者が出版を望んでおらず、作者性が作品の存在の保障となっていない作品を、「ある固有の作者の遺作」と呼びうるものだろうか。こうした矛盾が発生する時、作者本人が作者権限を認めていない遺作というものを、我々読み手はどのように捉えるべきなのか。我々は遺作に作者のオーソリティがない場合も、その作者性を信じて読むのだろうか。

その問題は、20 世紀の中盤から後半にかけての批評空間において議論された。構造主義の言語学的転回は、それまで考えられていた本来的作者というものをエクリチュールから引き剥がし、それまで作者がエクリチュールに対して持っていた特権的機能を不全にしてみせた。Roland Barthes は、「作者」というものが社会や文化的環境によって生み出された「近代の登場人物 modern character」(55)でしかなく、エクリチュールという地平にあってはもはや “the author is nothing but who writes” (56) であるとして、「作者の死」を宣言している。バルトにとって作者とは単に書き取る主体 “scriptor” (57) なのであり、作者にエクリチュールの芸術性や完成度を司る主体としての機能を与えていない。そしてエクリチュールにおける作者のオーソリティの欠落はエクリチュールの意味を絶えず生産し続ける “birth of the reader” (59) によってあがなわれると考えたのであった。この論理は、現実の作者の生存状態、あるいは作品への作者性の有無に関わらず、テキストが読者に開かれたことを意味し、同時に全てのエクリチュールが作者の意思とは無関係に遺作・遺稿として成立しうることを意味した。

バルトの論理を用いて遺作・遺稿の性質を考察すれば、エクリチュール上の「作者の死」は、ほぼ全ての未発表作品・原稿が「書かれた時点で」ほぼ自動的に遺作・遺稿の権利を獲得することとなる。さらに、社会の中の多様な素材が編み出されることによって完成するエクリチュールのそのオーソリティは、それを読解し意味を付与する読者、編者、出版者に与えられるということにもなるだろう。このように考えれば確かに、遺作においては作者が作品の真実性を保障しなくとも、誰が編集しようと、誰が出版しようと構わない。しかしこれが問題であるのは、ある作品が遺作・遺稿として出版される時、殆どの読者がその作品に対して「誰が書いていてもよい」とは全く思っていないことである。事実、キャンノンとされる作者の遺作が多く登場するこの現代世界においてはむしろ、「～が書いているから読む」ということが何よりも肝心の誘因なのではないだろうか。インターネットの発展によってグローバル化した巨大市場は、高速通信によって処理しきれない程の情報で溢れかえる高度情報化の状況を作りだし、どのような無名作家であっても一人の作家として、いつでも、どこでも、どれほどでも、作品を発表できるようにしてしまった。そして、それによって講読の際の選別が増々困難になってきていることは否めない。活躍中の作家が多くの情報発信をできる状況とは逆に、死後の作家はそれができないため、遺作におけるその作者性がますますその商品の市場価値を高めていると言えよう。逆に、それな

しには遺作出版市場も成立しないだろう。我々はバルトの考えるような、エクリチュールにおける作者から読者へのオーソリティの移譲の思考とは逆に、遺作における作者性がますます求められている時代に生きているのである。

つまり構造主義がもたらした言語的転回は、作者をエクリチュールから引き剥がすことで、作者性に縛られない自由な解釈にもとづく多元的空間を実現し、エクリチュールに無数の扉を与えたが、それでも我々にとって遺作・遺稿というものは、実際には作者の存在が作品を保障し、先に確認した定義のように、その作者の「死後に残された未発表」の「作品・原稿」という意味を成す。しかもそれが成立するには、作品の芸術性を統治する主体が作者にあること、そしてその作者が遺作出版を望んでいる場合に限られるだろう。しかし作者が没し、遺作出版を望んでいない場合、その作品に与えられた芸術性を統治する主体は、作者自身ではない編集者という第三者なのであり、それはもはや遺作・遺稿とは決して呼びうるものではない他のエクリチュール媒体と言わざるを得ない。また、遺作におけるその芸術性を司る主体が、出版社の編者のように生きている主体であるとする、原理的にはその作品を遺作・遺稿とは呼べないのである。それは、作者自身とは異なる、未だ存命の第三主体が編みだした読み物——死後に第三者によって作り出されたコラージュのような編集作品——と呼ぶべきである。しかし現実においては、作者のオーソリティという仮面を被った遺作・遺稿作品が跋扈している。そうした遺作が大量に流通することで、読者は知らず知らずのうちに作品の作家性から遠ざけられて、非本来的な作者像、つまり虚像が暗黙裡に構築されてゆくことになる。

このように、非本来的な虚像が遺作の主体として構築されることは、どのような問題を生起させるのだろうか。

3. アーネスト・ヘミングウェイ研究における文献学的問題

1972年に遺作として発表された Ernest Hemingway (1899-1961) の“On Writing”は、ヘミングウェイの他の多くの短編の中でも、ある特権的な位置を占め、ヘミングウェイ研究の最前線において常に重要な役割を担ってきた短編遺作である。この遺作は、まだ修練期にあったヘミングウェイの、1920年代前半のパリ時代の創作を読み解く貴重な証拠として広く受け止められている故、それ以後の、他の諸々の作品を同定する際に書き手の内生を具現するものとして、随所で参照され、ある絶対的な説得力を提供してきた。語り手による内的独白⁹と呼ばれる様式で語られるこの遺作は、ヘミングウェイ・テキスト全体を射程圏としたメタフィクションとして受容されており、ヘミングウェイのライティングの詳細設定をも示唆する重要な手掛かりとして認識されている。この短編は遺作でありなが

らも、今日のヘミングウェイ研究において、一つの暗黙の前提¹⁰とされるほどの比類なき存在意義を伴っているのである。

しかしそうした特権性とは相反して、この遺作はある根本的な「権限」に関する問題を抱えている。この作品は本来、1925年5月に発表された短編集 *In Our Time* (以後 *IOR* と表記) 最終章 “Big Two-Hearted River” (以後、*BTHR* と表記) の二部作 “Part I” と “Part II” の結尾部位として書かれたものだった。だが、その結尾部位は1924年の11月頃¹¹の最終局面において作者自身の校正によって削除されてしまう。しかし1961年にヘミングウェイが没すると、その削除されたはずの原稿は、その11年後の1972年に Phillip Young の編集権限による *Nick Adams Stories* (以後 *NAS* と表記) の中で作品の体裁をもって出版される。もちろん遺作に対しては斜体が使用され、作者権限作品と編者のそれらとは区別化された。しかし、新しく “On Writing” と命名されたその遺作が *Nick Adams Stories* の中に組み込まれたことで、ほぼ作者権限と差異のない准短編作品のように扱われ始め、今や違和感なく、多くの論考において引用されている¹²。つまりこのテキストは第三者出版によるものだが、まるでその芸術性の主体は作者自身にあるかのように受け取られてしまっているわけである。

ヘミングウェイ自身がこのテキストを *BTHR* の結尾部位から敢えて削除し、これをどのような形でも存命中に出版しようとしなかった事実は、作者自身がそのテキストの公表を望まなかったことを示し、これが「望まれぬ遺作」だったことを意味する。だがヘミングウェイ研究においては一般に、*IOR* 以降の作品を理解しようとするときに、一つの説得力のある論拠として、この削除された原稿が公式なテキストと接続されて議論される。この遺作は一筋縄では捉えられない煩雑な成立経緯をもつものであるが、何の留意も与えられないままこれまで受容されてきた状況を見渡す限り、我々は積極的に非本来的な作者像を許容していることと変わりが無いと言える。この遺作は厳密に言えば、“Deleted Text of *BTHR*” というタイトルであるべきで、事後的に “On Writing” というタイトルを付与して、作品として出版しまうことは、ある意味で一つの「捏造作品」と言わざるを得ないだろう。我々はこれまでのように、この「捏造作品」をあたかも公式な作品であるかのように受け止め、このままヘミングウェイ研究を進めても良いものなのだろうか。この作品はヘミングウェイ研究の諸言説の中でも非常に高頻出なテキストであるにもかかわらず、現在まで殆ど批評や分析の対象とされてこなかったため、そのありのままの姿はほぼ紹介されていない。それ故に、この作品を真摯に受容する上で必須となる「取り扱い説明書」と呼ぶべき何らかの留意を準備する必要があるだろう。

これまでこの作品を中心主題に取り上げ、位置付けを試みた論文は Lawrence Broer による “Hemingway’s ‘On Writing’: A Portrait of the Artist as Nick Adams” (1989) のほぼ一つと言っても構わないだろう。この論文の功績は、“On Writing” というテキストを「作品」とい

う認識の枠組に敢えて入れることで、そのテキストの読解を試みた点にある。実際にそれが作品の資格を持ちうるかは別として、このテキストはそれまでほぼ *BTHR* の「断片」と認識されていたために、多方面で引用されながらも全面的読解が為されることはまずなかった。ヘミングウェイ研究の権威の一人である Carlos Baker はこのテキストを *BTHR* の“coda” (199) と呼び、また、それに続く権威である Joseph Flora はそれが単なる “segment of the story Hemingway deleted” (181) であると捉え、このテキストを「作品-以前」のものとして認識し——それは紛れもなく本質なのであるが——、そこに全体として、何等かの重要な意味が存在するとは感じていなかった。フローラは、これを *BTHR* の結尾から削除した作者の力量を評価しつつ、ベイカー同様、このテキストが作品としての資格を持つものではないとして分析対象にはしなかった。¹³ しかし両者のこうした評価すべき慎重さは、仕方のないことではありながらも、これを読解の対象から消極的に除外し、その本質を浮き彫りにすることを難しくしてしまった。しかし反対に、読解を試みたブローアがテキストの全体に意味を見出して論じたのかと言うと、決してそうでもなかった。というのもブローア論は、テキストの機能的価値を担保にこの遺作の存在意義や重要性を強調することに特化するものなのである。それは、この作品の特異な性質やそれが抱えるその本質的な問題を全面的に引き受けて、テキスト全体を考察するというよりも、これが他の短編作品と同格であることを強調するためのものだった。

ブローアはつまり、このテキストが *BTHR* のみならず、ヘミングウェイ研究全体を読み解く重要な手掛り¹⁴ になりうるものだとして理解し、それが作り出す真実性に利用価値を唱えることで、それを「作品」として格付けしようと試みたのである。そこにおいてブローアは、このテキストの中に、1920 年代前半の初期ヘミングウェイ作品に留まらないヘミングウェイの創作全体を貫く “intriguing metafiction” (134) があり、それが “comments not only upon other Nick Adams stories but upon the entire corpus of Hemingway’s fiction” (134) と唱える。しかしもう一方でベイカーはこのメタフィクションが “interior monologue by Nick Adams” (199) であることを重視し、利用価値を見出すことが難しい、一見支離滅裂な「意識の流れ」の様式で語られる、創作に関する内的独白であると考えた。だが実際、ブローアが “aesthetic perspective” (136) と呼ぶニックの表現意識が、このテキストの中で様々な形で現れ縦横無尽に展開されることで、ある種の真実性が逆説的に浮かび上がるとも言えるのである。そしてそれが確実な担保となって、テキストに高い汎用性と有用性を保証しているとも言える。ブローアはこの高い有用性を根拠に、このテキストの存在意義を見出しているが、根本的にはベイカーやフローラと同様、それを作品-以前の存在として捉えていることには変わらない。というのは、その議論はそのテキストの前半で語られるニックのミシガン・ワルーン湖における友人関係、スペインと闘牛士、釣り、婚姻に関する内的独白は扱わず、後半で語られる創作論のみに特化し、それが帯びる真実性とその有

用性において、その存在意義を捉えているからである。つまりまとめると、ブローアはこのテキストの特異な性質、つまりそれが作者自身によって削除された原稿であり、それに対して作者は自らの芸術性にオーソリティを認めなかったということは考慮せず、テキストの中に、第三者にとって有用価値のある部位のみを取り上げ、それがこのテキストに准短編としての格を与えるものだ、と主張しているのである。しかし、作者が一旦削除したテキストを、第三者が公式な作品として格上げすることは、作者の作品に対する芸術性を無視することになるだけでなく、非公式なテキストが公式なテキストを規定し始めるという転倒関係を生むことにもなる。そして、それは公式テキストにおける作者の芸術性が非公式テキストに回収されてゆくことを意味する。

公式テキストにおける作者の芸術性というものは、“On Writing” にどのような芸術性が存在するのかを観察することで自ずと浮かびあがるだろう。そしてそれは逆に、ヘミングウェイ自身がそのテキストを削除することで守りたかった公式テキストの芸術性も浮き彫りにするはずである。

4. “On Writing” とは何か

先に説明したように、これまで“On Writing”というテキストは存在論的に認識されることがなく、目的論的利用価値から語られてきた。それによって、このテキストの「創作に関する」一部分だけが強調された。その部分とは、“He, Nick wanted to write about country so it would be there like Cézanne had done it in painting” (NAS 239) という一文に集約されるメタフィクショナルな事実であり、これは *IOR* に幾度も登場するニックの分裂的意識の一つに統合する根拠として広く利用されている。フローラが “Although Nick is not Hemingway, he reflects more of Hemingway than any other Hemingway hero” (189) と述べ、さらに Debra A. Modellmog が、このテキストに見出されるニックの創作的内生が *IOR* を含めたそれ以降の作品を規定する蝶番的テキスト¹⁵である、と考えていることを鑑みれば、そこに見出されるニックの意識は、他のヘミングウェイ小説の多くの登場人物達の誰よりも、作者自身の意識に近いことを示し、それが作者の意識を最も反映するものであることを意味する。そのようにしてこのテキストは、ヘミングウェイ・テキスト全体の裏台本のように理解され、ほぼ全てのヘミングウェイ研究者が「ニックは作家である」ということや「ニックはセザンヌのように描きたかった」ということを否定しないように、その利用価値がゆえに存在論的に読まれなくなったと言える。

しかし実際のところこのテキストにおいては、「ニックが作家である」ことや、ニックの作家としての創作理念や技法が示されるメタフィクショナルな点のみが特に強調され

ているのだろうか。“On Writing”が元々接続されていた、作者がそのオーソリティを認めている *BTHR* には、どのような芸術性を観て取れるのかをまず確認することでこの問題を考察したい。F. Scott Fitzgerald が “a story in which nothing happened” (Baker Hemingway 125) と述べる *BTHR* は、ニックが汽車から降りた後、野山入って行き、風景をみたり、釣りをしたり、何かを思い出したりする以外に、確かに何も起こらない短編小説である。このテキストは三つの中心的な表現で進められる。ニックはまず、焼失した町、焼け野原、黒こげのバッタ、川、等を観察者のように、“The river was there” (132)、“There was nothing but the pine plain ahead of him” (135)、“The grasshopper was black” (135) と、自分のいる環境を眺め、それを be 動詞表現によって表される事物の存在や状態を語る。そして “He felt all the old feeling” (134)、“He felt he had left everything behind” (134)、“slowly feeling the disappointment” (151) といった、その環境に在るニックがどのような身体感覚を覚えたのかが語られる。それと同時に “Nick followed it with his eyes” (135)、“Nick stood up” (136)、“Nick slipped off his pack and lay down” (137) といったニックの身体の動作の表現も重なり、三つの異なる次元でこれらの表現が同時に提出される。*BTHR* はこの三つの表現で進められるストーリーであり、なぜニックがそうしたのかということや、ニックの見た風景や、身体が覚えた感覚やその他諸々行動として行ったことに対する「個々の理由」や、それらの「因果関係」などは一切語られないのである。つまり、*BTHR* という作品のその芸術性は、実際にヘミングウェイが後にインタビューで提唱した「氷山理論」¹⁶以上に徹底して、ストーリー¹⁷のみが時間軸上に沿って布置されてゆくテキストなのである。ニックは釣竿、糸、針、大小の鱒、サンドイッチ、コーヒー、沼、等を見つめ、それを感じ、そこから何かを考えたり思いだしたりするような、視覚と身体感覚と悟性が統合される観察者として描かれており、*BTHR* の芸術性と呼ぶべきものがあるとするとそれは、観察者ニックの在りようのみが徹底的に描かれるという様式美なのである。

BHTR のコードとして書かれ、ヘミングウェイ自身によって削除された “On Writing” は *BHTR* の芸術性を守るために削除されたと考えられる。というのも、このテキストにおいてはそれまでの様式の展開が突如転回する。例えば、ニックは「その場にはない本」の仮象イメージから回顧し始め、次のように展開してゆく。“All the books. He and Bill had fun with the books in the old days . . . Bill Birds dentist in Paris said . . . That's the way I'd always thought of it, Ezra said. That was good for a laugh . . . In the States they thought bullfighting was a joke. Ezra thought fishing was a joke. Lots of people think poetry is a joke. English men are a joke” (NAS 234) と、ニックはその場には実際に存在しない本、パリの歯科医、ヘミングウェイ自身が交流のあった Ezra Pound、闘牛、アメリカ合衆国、パウンドが釣りをどのように受け取ったのか、詩、英国人の詩に対する考え、等を語り始めて、それまであったはずの *BTHR* の本編の因果関係を徹底的に省くという様式美を覆し、記憶から連想されるこ

とを語り始める。ここにおいては様式美が転回するだけではない。このテキストで貫かれる様式美は *BTHR* のそれとは異なる、E. M. Forster が述べるところの “plot” (87) が現れてくる。*BTHR* では単に時間軸上に沿ってストーリーが暴力的なまでに布置されていったが、ここにおいては Baker が “interior monologue” (199) と呼ぶ、時間軸とは無関係の空間が広がり、ストーリーは連想によって、つまり記憶の中で展開される連想の世界が作りだす因果関係の連鎖、によって回顧されてゆくのである。例えば、上の引用を見てみると、架空の本から連想された友人ビルがパリの歯科医のイメージにつながり、それに対してパリで出会ったパウンドというイメージが浮上し、そこからアメリカ合衆国が浮上、そして釣り、冗談、詩、英国紳士、と述語に含まれたイメージが言葉の関数となって次々と記憶を連鎖させてゆくのである。このテキストはこの一節に象徴されるように、冒頭から川、釣り、本、スペイン、ビル・スミス、ミシガンの友人、釣り、結婚、妻 Helen、友人 Odgar と The Ghee、ミシガンの Petosky, Charlevoix, Waloon Lake, Hortons¹⁸ という風に、テキストの最後まで一貫して、イメージが持つ述語に含まれる他のイメージへ発展し、そのようにしてニックの思考的連鎖が連綿と布置されてゆくのである。ここにおいてはストーリーがもつ時間軸上の展開ではなく、ニックの記憶の中で繰り広げられる時間軸とは無関係の「ニックの内的思考」というプロットによって支えられて展開されるのである。

しかし、“On Writing” がプロットの的であるのは、その表現法でも確認できることである。*BTHR* においては、それぞれのストーリーの因果関係やその顛末を知らされることはなかったが、“On Writing” においてニックは自らのプロットを考えている。例えば、“When he married he lost Bill Smith, Odgar, the Ghee, all the old gang. Was it because they were virgins? The Ghee certainly was not. No, he lost them because he admitted by marrying that something was more important than fishing” (234) と、ここにおいてニックは結婚によって友人を失った理由を模索し、自らの結婚の顛末を述べているのである。またニックは自らの内的思考に限定されず、妻のヘレンの仮想の思考にも入ってゆき、プロットを探そうとする。“Helen thought it was because they did not like her. She really did . . . Probably it was because he had always been with older people, non-marrying people” (235) と、ニックは妻ヘレンの思考の中に入り、なぜヘレンとの結婚を望んでいなかったのか、そしてその原因は何だったのかを考える。ニックは自らのプロットを、ヘレンの思考世界に入りこむことで因果関係を明らかにし、説明しようとしているのである。つまりこのテキストにおいて彼はプロット化を図ろうとしているのである。上の二つの引用で注目すべきはニックの “because” という表現が象徴する「プロットへの意志」である。実際に、このテキストにおいては、“because they thought . . .” (234) さらに “That was what made the war unreal” (237) といった理由を示す表現、そして “None of it ever happened” (237) や “That was really why you did it” (*NAS* 238) といった、裏事情を暴露する表現など、*BTHR* では見ることができない諸々の理由

を説明する表現が多くあることから、ニックはプロットを示そうとしていると言えるのである。つまり、ニックはこのテキストにおいて、思考の連鎖が作りだす因果関係、さらにその連鎖が提出するイメージに対する論理付けを遂行しようとしているのである。

このように観察してみると“On Writing”というテキストはニックの記憶の世界に広がる混沌とした記憶にプロットを付けて、ある線形論理的な思考が作りだす世界に読み手を導こうとしていることが判明する。これは *BTHR* の芸術性とは逆行する。というのも、先にも触れたように *BTHR* は、ストーリーが時間軸上に沿ってひたすら進められていくのであり、そこで起きる現象には、このテキストで窺えるような「プロットへの意志」が作用していない。*BTHR* におけるニックには、川があり、山があり、バツタが存在するように、様々な現象が理由もなく生起し続ける世界があり、逆に“On Writing”においては、現象が論理的に構築されてゆく世界が存在するのである。この理解を元に、なぜヘミングウェイがこのテキストを *BTHR* の結尾部位から敢えて削除したのかを考えてみれば、それは *BTHR* が世界の非論理的な在りようをそのまま時間軸に沿って描くストーリーであるために、“On Writing” がもつプロット性は、実に *BTHR* とは整合性のつかないものであるということが判明する。*BTHR* はニックのストーリー、“On Writing” はニックのプロット、という具合になり、両者が接続されてしまうと、“On Writing” がニックの *BTHR* における内的世界を説明・回収してしまい、徹底してストーリーのみを綴る *BTHR* の芸術性を消滅させてしまうことになる。つまり、ニックという存在を中心において考えた時、“On Writing” は *BTHR* のプロットそのものであり、両者が一体になって論理を発生させてしまうことは、*BTHR* という作品の意図を台無しにするだけでなく、まさに思考停止を図っているニックに内部矛盾を作りだし、ニックを苦しめることになるのである。実際にニックの身体はある論理的な理由が示された時、苦しめられている。例えば“On Writing”の“He loved the long summer. It used to be that he felt sick when the first of August came and he realized that there were only four more weeks before the trout season closed . . . the summer was nearly gone and he hadn't been fishing. It made him feel sick in the dream” (235-6) という一節に窺えるように、ニックは夏休みが残り四週間になったことを知ったからこそ、身体の具合が悪くなるのである。また、夏休み期間が殆ど終わりに近づいたにも拘わらず、未だ釣りを満足にしていないからこそ、夢の中でも身体の具合が悪くなるのである。ニックは *BTHR* の論理のない自然の世界にいる時は、体調が悪くなるどころか、“Nick was happy as he crawled inside the tent. He had not been unhappy all day” (139) とさえ感じている。この“had not been unhappy”という表現が示すところは、ニックが森にいない時、基本的には論理が支配する空間で unhappy であること、しかし森にいたために not been unhappy という状態になっていたことが窺えるだろう。つまり、両方のテキストが接続された時に作りだされる世界はニックの身体感覚の中で矛盾をきたすために、彼の中では *BTHR* と“On Writing”は両立し得な

いものなのである。

“On Writing”というテキストは、*BTHR*が持つその芸術性を消滅させてしまう反=*BTHR*的作用をもつと言いうるだろう。このテキストが強調するところは、「ニックが作者である」という一点よりも、それが*BTHR*のストーリー全体のプロットであるという点なのである。言い換えれば、“On Writing”の芸術性は、*BTHR*という公式テキストの芸術性を揺るがしてしまうテキストだと言える。仮に*BTHR*において、“[Nick] wanted to write like Cézanne painted” (NAS 239) というような、“On Writing”で示されるニックの目指す技法と、ニックが作家である事実の両方が暴露されてしまうと、*BTHR*は全くもってその魅力を失ってしまうのである。というのも、*BTHR*の芸術性はハードボイルドにストーリーのみを時間軸に沿って布置することであって、“On Writing”の芸術性は、それが作りだす解釈が無限に広がる世界を破壊することに繋がるからである。つまり、*BTHR*でニックが「できなかったこと・したくなかったこと・考えたくなかったこと」を、“On Writing”におけるニックは身体具合を悪くしながらもしっかりと遂行しているのであり、両者が接続されてしまうと、*BTHR*のニックに「なぜ考えられるのに考えないのか」、という内部矛盾が起こってしまうのだ。ヘミングウェイが“On Writing”のテキストを*BTHR*のコードから削除したのは、二人の異なる性質・体質のニックを創りだしてしまうことが、論理上、*BTHR*のニックを破壊することになると自覚していたからではないのか。つまり、*BTHR*というテキストの宛先は“On Writing”というテキストを通過しないものだったのである。

5. 結び

つまり次の事が言いうるだろう。ヘミングウェイが*BTHR*のコードから削除した“On Writing”はシステム上、必然的に削除されたものなのである。それにも拘わらず、そうした作者の意図を無視し、ある自己本位な目的論的な理由から、非公式テキストを公式テキストに意図的に接続し、流通させてしまうことは、作者が守りたかった公式テキストを破壊することに繋がる、ということである。換言すれば、作者の公式テキストにおける芸術性は、作者自身がその作品にオーソリティを主張することになる大事な根拠なのであり、その芸術性を消滅させてしまう非公式なテキストを、公式テキストと曖昧化してしまうことは、作者の自らの公式テキストに対するオーソリティを奪いかねない、ということになるのである。例えばヘミングウェイが創り上げた完全なニックの世界があるのに、非公式テキストの公式テキスト化によってそれが揺らいでしまうとすると、我々はヘミングウェイの芸術そのものを矛盾に導き、破壊することに繋がる。というのは、一旦投函された非公式テキストは、一人歩きを始め、一貫性という名の整合性の元に、やがては公式テキス

トの意味を逆に規定しだすからであり、それによって公式テキストは非公式テキストによって回収されてしまうという転倒現象が起きる可能性があるからだ。しかしだからと言って、我々は作者の望まない遺作や削除されたテキストを諦めるべきなのだろうか。否、我々はより高い認識をもってテキストの性質と向き合い、それが作者の望んでいない“unwanted text”であることを受け入れる勇気を持つことで、現在行われているような作者の芸術性を反故にする「作家殺し」を少しでもせずに済むのではないだろうか。

注

¹ See Cruz, also Flood.

² See Cruz.

³ 例えばナボコフの遺作 *The Original of Laura* は、ノートカードに残された草稿を息子の Dimitri Nabokov が発表した遺作である。ナボコフ自身は自らの死後にそれを焼却するよう遺言していた。See “Obituaries: Dmitri Nabokov, 1934-2012.”

⁴ Yuri Leving と Frederick H. White によれば、*The Original of Laura* が遺作出版された理由はその殆どが経済的なものだとして強調する。息子のディミトリはナボコフの文学的な文書をオークションにかけ、個人収集家に売っていたことから、この作品の遺作出版もその一環であると捉えている。See Leving 9.

⁵ See Comley and Scholes, 94.

⁶ See Spilka, 3.

⁷ 松村、p. 122。

⁸ 三省堂編修所編、p. 2792。

⁹ See Baker, 199. ベイカーはこのテキストを “This is mainly an interior monologue by Nick Adams” と定義する。

¹⁰ 例えば、*In Our Time* という作品は広く「ニックによって書かれたものである」と認識されているが、その認識の源流は “On Writing” にある。語り手は “[Nick] made him up” (*Nick Adams Stories* 238; 以後 *NAS* と略す) と言っており、語り手ニックが物語中のニックという登場人物を創作したと説明している。この事実はヘミングウェイ研究においては、ニックを理解する上での大前提とされている。

¹¹ ヘミングウェイは 1924 年 11 月 15 日に Robert McAlmon 宛ての手紙の中で、“have cut it all out. The last nine pages” (133) と述べ、コードを削除したことを報告している (*Selected Letters* 133; 以後 *S/L* と表記)。

¹² ヘミングウェイの短編作品への考察がある研究書や論文において散見されるのは、例えば Arthur Waldhorn の場合のように、“Hemingway was still learning to look at landscape like Cézanne” (44) というような記述である。しかしヘミングウェイが「ポール・セザンヌのように描きたかった」、という姿勢は “On Writing” の中で語り手 Nick Adams が初めて明かす事実であるため、この事実を論拠として用いることは即ち “On Writing” を公式な短編と接続し、暗にそれが公式な短編であると位置づけていることにもなる。Joseph Flora はこの作品が削除されたものであることを示しながらも、論拠として引用している (181)。

¹³ 例えばフローラは *Nick Adams Stories* に新たに含まれた短編遺作 “Summer People” に対しては、それが “one completed story” (181) であると述べ、“On Writing” に対する認識とは異なり、これが一つの作品としての資格をもっていることを強調した。

¹⁴ See Broer, 133.

¹⁵ 例えば Debra A. Modellmog は、“There are many good reasons for seeing Nick as the implied author of *In Our Time*” (18) と述べており、このテキストにおけるニックの意識こそが、*In Our Time* における登場人物ニックの様々な形で分裂する諸々の意識を統合する根本的意識であると考ええる。そして *In Our Time* がヘミングウェイ文学の根本的な出発点であることから、この “On Writing” におけるテキストにおけるニックの意識が、その後の多くの短編や長編の源流として認識されていると言える。

¹⁶ ヘミングウェイ自身が George Plimpton とのインタビューの中で語った理論。“The Principle of Iceberg”

(氷山理論)と呼ばれるその理論は “there is seven eighths of it under water for every part that shows”(133)と説明されており、八分の一のみが表面に現れる書記作法を示す。

¹⁷ ここでは、E. M. Forster の考えるストーリーの定義に従っている。例えば、“The king died and then the queen died”(87)は時間軸に現象が並ぶ「ストーリー」であり、“The king died and then the queen died of grief”(87)のように因果関係が示されるものストーリーを「プロット」と定義した。

¹⁸ See *NAS* 233-36.

参考文献

- Baker, Carlos. *Ernest Hemingway: A Life Story*. Suffolk, UK: Penguin, 1972. Print.
- , *Hemingway: The Writer as Artist*. 4th ed. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1972. Print.
- Barthes, Roland. "The Death of Author." 1968. *Contemporary Critical Theory*. Ed. Dan Latimer. Orlando, Florida: Harcourt Brace Jovanovich, 1989. pp. 54-59. Print.
- Broer, Lawrence. "On Writing: A Portrait of the Artist as Nick Adams." *Hemingway's Neglected Short Fiction*. Ed. Susan F. Beegel. Tuscaloosa, Alabama: U of Alabama P, 1989. pp.131-39. Print.
- Comley, Nancy R. and Robert Scholes. *Hemingway's Genders: Rereading the Hemingway Text*. New Haven: Yale UP, 1994. Print.
- Cruz, Gilbert. "A Brief History of Posthumous Literature." *Time Entertainment*. *Time*. 10 Mar 2009. Web. 6 Feb 2014.
- Flora, Joseph. *Hemingway's Nick Adams*. Baton Rouge, Louisiana: Louisiana State UP, 1982. Print.
- Flood, Alison. "Do we need posthumous publication?" *The Guardian*. *The Guardian News and Media*. 20 Mar 2009. Web. 6 Feb 2014.
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. 1927. London: Penguin, 2000. Print.
- Hemingway, Ernest. *Garden of Eden*. New York: Scribner's, 1987.
- , "Big Two-Hearted River." *In Our Time*. 1925. New York: Scribner, 1996. pp.133-55. Print.
- , "On Writing." *The Nick Adams Stories*. New York: Scribner's, 1972. pp. 233-41. Print.
- , *Ernest Hemingway: Selected Letters, 1917-1961*. Ed. Carlos Baker. New York: Scribner's, 1981. Print.
- Leving, Yuri and Frederick H. White. *Marketing Literature and Posthumous Legacies*. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2013. Print.
- Moddelmog, 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. Jack Benson. Durham, North Carolina: Duke UP, 1990, pp. 17-32. Print.
- "Obituaries: Dmitri Nabokov, 1934-2012." *Los Angeles Times*. 26 Feb 2012. Web. 6 Feb 2014.
- Oliver, Charles M. *Ernest Hemingway A to Z: The Essential Reference to the Life and Work*. New York: Checkmark Books, 1999. Print.
- Plimpton, George. "An Interview with Ernest Hemingway." *Ernest Hemingway*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1985. pp.119-36. Print.
- Scribner, Charles. "Publisher's Note." *Garden of Eden* by Ernest Hemingway. n.pag.
- Spilka, Mark. *Hemingway's Quarrel with Androgyny*. Lincoln, Nebraska: U of Nebraska, 1990. Print.
- Waldhorn, Arthur. *A Reader's Guide to Ernest Hemingway*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1972. Print.
- 三省堂編修所編(2001)『グランドコンサイス英和辞典』、三省堂。
- 松村明編(1995)『大辞林』第二版、三省堂。

Arbitrariness and Fallacy in Posthumous Legacy

Philological Problems Regarding Ernest Hemingway's "On Writing"

KAWADA Eisuke

While the contemporary American literary industry strives for producing many posthumous legacies, including ones that mercilessly ignore the authors' will, readers need to come to terms with such peculiar chemistry generated by third-person agencies who tend to care less about the integrity of their artistry. This paper at one hand confirms what posthumous works are, and on the other, elucidates aggravating problems that arise from such publications. By observing Ernest Hemingway's deleted text "On Writing," which was originally written as a coda for the short story "Big Two-Hearted River" in *In Our Time* (1925), I show examples of how those two works are intrinsically incompatible with each other and how they bring illogical consequences when put together, in order to exemplify the logic that, bringing forth such deleted text as posthumous work against the author's will may unintentionally deteriorate the artistry seen in "Big Two-Hearted River" due to the differences in writing styles and textual functions. As a concluding remark, I strongly assert "On Writing" not only functions as a plot for "Big Two-Hearted River" but also disintegrates its artistry.