

技法的側面から考えるナサニエル・ウェスト『イナゴの日』論

田 畠 健 太 郎

子供が飢えて死んでいくということ、それは確かに堪え難い。だが、そうした出来事をスキャンダルとして感じさせるその理由というものを探っていくと、すぐさま文学もまたその一つとしてあずかって大いに力があるということがわかってくる。[……] ではいったい『嘔吐』に何ができるのか？ 明らかに、この書物（や他の何冊か……）は、ただ単にそれが現存するだけで（また、のちにみるように、その虚構がいかなるものであっても）、そのなかにおかれれば子供の餓死がスキャンダルとなるような空間を決定づけているのであり、その死に対してある意味を与えているのである。世界のどこかに文学というものが現存していないならば（この現存という語は、最も強い意味に解さねばならぬ）、子供の死は、屠殺場での一動物の死以上の意味はほとんどなくなるであろう。

おそらく昔から、作家はこうした文学というもののもつ力を、少なくとも直観的には、心得ていた。虐げられた者たちを救い、勇敢に行動しようとして、自らの芸術を捨ててしまえば（また、それを奉仕させようとするれば）、それと同時に、まさに念願の解放からも、その根底そのものをば剥奪してしまうことになっていたのだ。
——ジャン・リカルドゥー 『小説と言葉』

1. はじめに

「文は人なり」という金言は、今日でも、我われが信を置くに値する真実をまだ少しでも含んでいるのだろうか。周知のとおり、前世紀の後半からにぎわい始めた様々な「知」の発見や批評理論の隆盛を経て、今日では「文」という語も「人」という語も手垢にまみれてしまい、単純・素朴には使いづらい用語・概念となってしまったようだ。例えば、「文」とは、物語論におけるモデルとしての「文」なのかそれとも「言説」もしくは「言表」をかたちづくるものとしての「文」か、また、「人」とは、精神分析的な「主体」という意味での「人」なのかそれともヨーロッパ近代が「発明」した恣意的な抽象である「人」なのか、などというように。もちろん、小説家を評するに、「文は人なり」と素朴に言えなくなったことを嘆いてみても始まらないし、安易にそうすべきではないだろう。それは21世紀になってから小説を読み始めた読者にとっては、ある意味で、読書における不可避の条件であるのだから。

しかしながら、ナサニエル・ウェスト（1903-40）の『イナゴの日』（*The Day of the Locust*, 1939）という小説を読むにあたっては、「文は人なり」という金言に対する信はいまだ有効であるようにも思えるのだ。ほんの一握りの批評家には認められてはいたものの、生前はほぼ無名の小説家と言ってもよかったウェストが1950年代に批評家たちによって発見・再評価されてから、70年代後半になって様々な批評理論が登場するまで、批評家たちにとってウェストの作品は、簡潔に言えば、「いったいどういった類の小説なのか」、「もし（リアリズム）小説ではないとしたら、どのような価値基準をもってして彼の作品を読み、評価すべきか」ということが問題の中心をなしていた。もちろん、ウェストという小説家は、そのキャリアをシュルレアリスムの手法の採用（処女作『バルソー・スネルの夢の生活』（*The Dream Life of Balso Snell*, 1931））から始めており、概して言えば、明らかに同時代のリアリズム作家たちとは異質な存在である。それゆえ、我われが小説を読む際に何気なく前提としてしまうようなリアリズム小説に基づく価値基準がウェストの小説には当て嵌まりにくいことは、彼の小説を読んだことのある読者ならば、言わずもがなのことだろう。例えばW.H.Audenは、“Nathanael West is not, strictly speaking, a novelist; that is to say, he does not attempt an accurate description either of the social scene or of the subjective life of the mind.” (Auden 41) と、ウェストの小説がリアリズム小説の基準からいかにかけ離れているかを挑戦的に述べていた。

しかしながら、ウェストがリアリズム作家ではないと言い立てることで、特に何かがあるわけではない。逆に、我われが今から検討する『イナゴの日』という小説に関しては、いたずらに問題を錯綜させてしまうことにもなりかねない。というのも、この小説は「おそらく、ウェストの作品のなかでは最もリアリスティックに描かれたもの」（今井188）であることは疑いえないし、完全にはリアリズムの小説ではないとしても、少なくとも「リアリスティックな要素」（柴田209）は見出しえるので、この小説が（彼の代表作であることは間違いないが）反リアリズム的なウェストの作品群のなかでは、例外的であると言えるからだ。それゆえ、1960年代の批評家たちは、ウェストの『イナゴの日』に対する評価を、それぞれに様々な価値基準でもって判定しようとした。例えば、Stanley Edgar Hymanは、“I think that *The Day of the Locust* ultimately fails as a novel.”と評し、その理由として（『ミス・ロンリーハーツ』と引き比べて）、①（視点人物が一貫していないことに起因する）劇的統一感のなさ、②（風刺文学の屋台骨となるべき）道徳的な核心の欠如、③結末部が悲劇になりきれず、単にヒステリーであること（以上Hyman 39）を挙げているように、多少なりとも古典主義的な判断基準に求めている。そのようなHymanの評価に対して、Victor Comercheroは“Like *Miss Lonelyhearts*, *The Day of the Locust* is a symbolical novel” (Comerchero 121)として、“Nothing could render the novel [*The Day of the Locust*] greater injustice than a traditional, literal, narrative reading” (ibid. 122)と反論しているが、（彼の分析には鋭いところが多々ありながらも）彼の論を見る限り、そのような象

徹的な読解が成功しているとも思えないし、彼がこの作品を評価しているのか失敗と見做しているのかも曖昧なままである¹。

一方、1990年代以降今日にいたる批評家たちは、『イナゴの日』がリアリズム小説か否かというような議論には深入りせず、Rita Barnardの“West is nothing if not a satirist”(Barnard 185)という評言に端的にあらわれているように、とりあえず彼を風刺作家として暗黙に定義した上で、概して、この小説を(彼のほかの小説と同じように)風刺小説と見做しているようである。それゆえ、マルクス、ベンヤミン、アドルノといった思想家たちを参照しつつ、アメリカ1930年代の大衆文化・政治経済史的な文脈(特にハリウッド映画産業とファシズムの萌芽²)を勘案することで『イナゴの日』の社会的視座とその批判的あり方を積極的に評価しようとしている。だが、風刺作家としてのウェストならば第三作の『クール・ミリオン』(*A Cool Million: The dismantling of Lemuel Pitkin*, 1934)のほうが戦略的に優れているようにも思えるし、そもそも、“It is hard to laugh at the need for beauty and romance, no matter how tasteless, even horrible, the results of that need are. But it is easy to sigh. Few things are sadder than the truly monstrous.”(243)³と書くような『イナゴの日』におけるウェストの小説家としての立ち位置は、風刺作家的という範疇に簡単に納まるようなものではないことは明瞭であると思われる⁴。すなわち、第三作『クール・ミリオン』と第四作『イナゴの日』の間には、成長とは別の、何かしらの断絶があるようにも思われる。また、作品の舞台であるハリウッドについても、確かに“West’s selection of Hollywood is a happy choice”(Comerchero 134)であることは疑う余地はないが、具体的な映画撮影のシーンは視点人物を通して傍観的に描写されるだけ(第一章、第十八章)であるし、実際にスクリーンに映画が映し出されるのも個人宅での上映会(第五章)でしかなく、ハリウッド映画産業という舞台背景がどれほどこの小説に文物として具体的に(すなわち、明確な指示対象として)あらわれているのかにも疑問が残る。どうやら、ウェストはハリウッドに抽象的にしか依存していないようにも思われるのだ。(もちろんハリウッド自体が抽象的な側面を持っているとも言えるが。)

ここで手掛かりになるのは、ウェストをとおしてアメリカ1930年代の表象の政治性を考えようとしたVeitchによる提言である。大恐慌に端を発する1930年代アメリカ社会の複雑化する現実に対して、多くの者は(ケース・スタディヤルポタージュ、写真、社会主義的リアリズム、記録映画などといったような)現実を視覚的にとらえるという表象戦略で対応していたのに対し、Veitchによると、ウェストはその「表象」自体を問題にしたのだという。

West problematized the status of reality by exploring the way that “content” is shaped through various strategies of representation. Almost alone among the contemporaries, then, Nathanael West took representation as his subject. (Veitch xvii)

言語における「表象」自体を問題としたのがウェストだけかは疑問が残るが、少なくともウェストが「表象」について意識的であったことと、そのような問題意識を抱く小説家は当時のアメリカにおいては少数派だったことは確かだろう。

言語における「表象」という問題は（当時主流をなしていたプロレタリア文学／社会主義的リアリズムに特徴的な）リアリズム小説と比較するのがわかりやすい。概して、リアリズム小説における「言葉」は、ある「内容」を正確に伝達するための道具・手段に過ぎず、それゆえその「言葉」は「透明」であればあるほどよいし、その「言葉」の「透明性」に対する信の強さこそが、写実（表象）される現実に対する認識の鋭さ・深さとしてあらわれるのだと考えられる。それに対して、「言葉」そのものの「透明性」に批判的な疑いを持ち、「言葉」をある特質をもった素材として即物的に扱い、「言葉」そのものの働きによって虚構（表象）世界を作りあげる作家もいる。それがウェストというわけだ。

ここにおいて、我われがウェストを——ひいては『イナゴの日』を——読む際にこそ、「文は人なり」という金言が多少なりとも意味ある訓戒として銘記されることになる。彼は、表現そのものを自覚的に考えた作家なのだ。そしてそのことが、もっとも端的に表れているのがこの『イナゴの日』という小説であると考えたい。ゆえに、『イナゴの日』を読むにあたって、「言語」もしくはその「表象」という観点から——ありていに言えば、表現技法の観点から——分析してみることも、それなりに意味を持つのではないだろうか。

2. 虚構と現実と「虚構」と「現実」

我われがウェストの『イナゴの日』を読むとき、まず魅せられるのは、以下のような描写なのではなかろうか。

An army of cavalry and foot was passing. It moved like a mob; its lines broken, as though fleeing from some terrible defeat. The dolmans of the hussars, the heavy shakos of the guards, Hanoverian light horse, with their flat leather caps and flowing red plumes, were all jumbled together in bobbing disorder. Behind the cavalry came the infantry, a wild sea of waving sabertaches, sloped muskets, crossed shoulder belts and swinging cartridge boxes. Tod recognized the scarlet infantry of England with their white shoulder pads, the black infantry of the Duke of Brunswick, the French grenadiers with their enormous white gaiters, the Scotch with bare knees under plaid skirts.

While [Tod] watched, a little fat man, wearing a cork sun-helmet, polo

shirt and knickers, darted around the corner of the building in pursuit of the army.

“Stage Nine—you bastards—Stage Nine!” he screamed through a small megaphone. (241)

これはこの小説の冒頭直後の場面からの引用であるが、ここでは、語られる場面・状況・人物などの情報が前もってほとんど与えられていないため、我われ読者には主人公のトッドがどのような状況にいるのかわからないままこの描写を読むことになる。それゆえ、上に引用された最初の段落において、読者はウェストに騙される。ここで描写されている場面がハリウッド映画の撮影風景であるというメタ的記述が情報として不足しているために、読者は、トッドの眼下を移動する「軍隊」の群れを、虚構における「現実」としてとりあえず受け入れざるをえない。読者は描写されているものが映画撮影の衣装や小道具であることを知らされないままに、それらについての微に入り細を穿つ描写言語を物語の「現実」として読まなければならないということだ。ところが、段落の最後の文あたりから次の段落にかけて、その「現実」が多少なりとも疑わしくなる。そして、引用箇所最後の会話文によって、今までの描写がどうやら撮影風景の一環であることがわかり、それまで読者が仮想的に受け入れていた「現実」は実は「虚構」であることが明らかとなる。この小説の描写は、何よりもまず、読者に対して嘘をつくことから始まる。

もちろん、物語世界をかたちづくる情報を読者に前もって十分に説明しないまま語り始めるという手法は、特にこの小説に限ったことではなく、逆に、モダニズム以降の小説の常套手段である。しかしながら、ここで展開されている描写はかなり特殊であり、この『イナゴの日』という小説を読むにあたって、とても重要な問題を突きつけている。それは言語における虚構と「現実」の問題である。ウェストは、この冒頭の描写で意図的に読者を騙すことによって、言語における虚構と「現実」に関わる問題圏を、この小説の主題として、読者の意識に顕在化させようとしているのだ。

彼のこのような姿勢は、前節でも触れたように、(社会主義的)リアリズムの姿勢とは真っ向から対立するものとなる。というのも、「現実」についての誤った知見を読者に意図的に受容させるということは、リアリズムを信奉する立場の作家たちにとっては、認め難い姿勢であるはずだから。しかも、この場面の視点人物であるトッドは（この場面では特に）描写される対象に対して註釈や判断を一切差し挟まないで、ほとんどカメラ・アイ的な視点人物であると言っても差し支えなく⁶、皮肉なことに、本来ならばリアリズムの手法によって駆使されるはずの語りが徹底されることで、逆説的に、反リアリズム的な結果を生んでいる。また、このような逆説的な効果は、(メタ的な記述の抑制という)語りの操作に全て起因するわけではなく、語られる対象内容の特異さ(映画撮影の風景)にも求められるだろう。というのも、語られる「現実」(＝ハリウッドのスタジオ)自体がそこにおいて「虚構」(＝映画撮影)を作り出しているからだ。

すなわち、語られる対象内容自体においてさえも、すでに「現実」と「虚構」が混交しているのだ。そしてここでの描写の言葉は、その「虚構」と「現実」が同等の資格を持って並置されているがために読者は騙されるのだ。

ここで一旦、議論のための用語整理をしておくことにしよう。はじめに、①作者と読者が具体的に生きている地平を指す現実という相がある。次に、②言語が作り出す小説世界としての虚構という相がある。そして、③虚構において表象される「現実」の相を括弧つきで表すことにしよう。同様に、④虚構世界の中における「虚構」の相を、これもまた括弧つきで表すことにする⁷。例えば、単純化の弊害を恐れずに言ってしまうと、「虚構」と虚構を出来る限り読者の意識に顕在化させないように努めて、「現実」を現実(リアリティ)に近づけようとするのがリアリズム小説家の姿勢である、と言える。一方、ここでのウェストは、「虚構」と「現実」とが虚構の上では見分けがつかない瞬間があることを、読者を騙すことで指し示しつつ、そのような事態を成り立たせる（すなわち、そのような事態のメタレベルにある）言葉（や小説そのもの）の虚構性をも、小説の冒頭から、読者の意識に顕在化させている、と言える。

もちろん、語られる虚構世界そのものの中で展開される「虚構」と「現実」の混交も見逃すことが出来ない。先の引用箇所では、いわば、虚構（小説）内「虚構」（映画）というメタフィクショナルな構造をとることで「虚構」と「現実」の混交を提示しているが、この冒頭に限らず、虚構内において立ちあらわれる「現実」の風景がことごとく「虚構」化していることは、この小説の大きな特徴の一つでもあり、誰でも気づくところだろう。第十八章に描かれるハリウッド・スタジオがその最たるものだが、ここでは簡潔な例として、ホームーが住むことになる家の描写を見てみよう。

The house was queer. It had an enormous and very crooked stone chimney, little dormer windows with big hoods and a thatched roof that came down very low on both sides of the front door. This door was of gumwood painted like fumed oak and it hung on enormous hinges. Although made by machine, the hinges had been carefully stamped to appear hand-forged. The same kind of care and skill had been used to make the roof thatching, which was not really straw but heavy fireproof paper colored and ribbed to look like straw. (265-266)

手作りに見せかけられた蝶番や耐火紙を使って作られた偽物の藁葺屋根のように、この描写では、「現実」の「虚構」化（「虚構」性）が強調されている。我われは小説を読み進める中で、同様の描写をいくつも見つけることが出来るはずだ。

このようなハリウッドにおける「現実」の「虚構」化という事象を様々にあぶり出す描写は、『イナゴの日』におけるウェストの美点の一つであることは疑う余地はないだろう。しかしながら、ウェスト的な描写を「現実」と「虚構」の（混交の）相において

考察してきた我われは、ここで、注意するに値する事柄を一つ指摘しておかなければいけない。それは、我われ読者が——結果的には——虚構内で展開される「現実」と「虚構」を峻別できるように書かれている、ということである。もちろん、この節のはじめに引用した小説冒頭の描写のように、読者が「虚構」と「現実」を一瞬読み間違うというような事態は起こる。しかし、最終的には、虚構内において何が「虚構」で何が「現実」であるのかを（我われ読者の現実原則に基づいた判断によって）見分けることが出来る。そのことは、先に引用したホーマーの家の描写にあるように、語り手自身によって“really”と念押しされている場合もあり、かなり自覚的に描かれていることがわかる。では、なぜウェストは、わざわざ「虚構」と「現実」の区別を攪乱させようとしておきながら、逆に、「虚構」と「現実」が最終的に峻別できるという矛盾含みの書き方をしたのだろうか。

「虚構」と「現実」の区別を攪乱させる理由自体はそれほど付度しづらいものではない。というのも、映画の都ハリウッドという場所においては現実自体がすでに虚構化していると考えることは真つ当な現実認識だからだ。それゆえ、虚構化するハリウッドの現実を表象するために、「現実」を「虚構」化してその区別をしないように描くという表象戦略は十分に考えられる選択肢である。例えば、ウェストを評するに（文学史的にはシュルレアリスムの先駆者のひとりであるということでも）よく引き合いに出されるカフカは⁸、『変身』において、超現実的な状況（つまり人間が虫になるという「虚構」）をわざとリアリスティック（つまり「現実」的）に描くことで、虚構世界における「虚構」と「現実」が明確に判別できないように描いた。『変身』におけるようなカフカ的手法も、当然、ウェストが選ぶうる選択肢として存在したはずである。しかし『イナゴの日』のウェストはそのような方法を取らなかった。「現実」が「虚構」化しているという事態は描きつつもその二つの事象を峻別し、ウェストは最終的に「現実」の方を優位に立たせている⁹。

このようなウェストの姿勢は、リアリズム作家のそれに近づいている。先の説明の際にも例として挙げたが、基本的にリアリズム作家は、蓋然性の低い「虚構」を出来るだけ抑制することで「現実」を現実近づけることをとりあえずの目標とする。そして『イナゴの日』においては、今まで見てきたように、「虚構」化する「現実」を——「現実」という相の、「虚構」という相に対する優位を確保しつつ——虚構化する現実近づけているように見える。それゆえ、『イナゴの日』のウェストは、その基本的な「姿勢」においては、リアリズム作家と見做してもよい。すなわち、第四作目においてハリウッドを小説の舞台に設定したウェストは、それまでの三作とは違い、描くべき対象については、とりあえずはリアリズム的に対処することを選んでいいる。もちろん、彼がリアリズム作家に完全に転身した、というようなことを言いたいのではない。指摘したいのは、ウェストがハリウッドという特殊な小説舞台を探りあてるに及んで、彼の小説作法は変化をこうむらざるをえなかった、ということである。そのときに彼がとりあえずの拠りどころとしたのが、（入り乱れた形ではあるが）虚構を現実近づけるというリ

アリズム的姿勢であったのだ。

となると問題は、ウェストが「現実」の「虚構」に対する優位をわざわざ確保していることである。おそらく、この優位な「現実」の相は、この作品の主な視点人物である画家トッドという登場人物のために確保されているのではないだろうか。この小説における「虚構」と「現実」という表象の問題は、絵画という藝術を考えている登場人物であり、虚構における世界観をかたちづくる視点人物でもあるトッドにおいて考察されるべきである。すなわち、ウェストは、トッドを通して、ハリウッドという舞台を描くのに有効な手法をメタ的に吟味しているのだ。それゆえこの小説は、何よりも表現技法を物語のレベルで主題化した小説として読みうるのではないだろうか。

3. 画家トッドと表現技法

トッドという登場人物が考える「現実」と「虚構」の問題は、もちろん、結末部の「燃え上がるロサンゼルス」(The Burning of Los Angeles) に収斂することになるが、そこに至るまでに、彼は様々な表現技法を点検・吟味しているように思われる。当節ではまず、「燃え上がるロサンゼルス」の構想を膨らませるトッドが、物語の中で出会うことになる様々な表現技法を検討してみることにしよう。

He left the car at Vine Street. As he walked along, he examined the evening crowd. A great many of the people wore sports clothes which were not really sports clothes. Their sweaters, knickers, slacks, blue flannel jackets with brass buttons were fancy dress. The fat lady in the yachting cap was going shopping, not boating; the man in the Norfolk jacket and Tyrolean hat was returning, not from a mountain, but an insurance office; and the girl in slacks and sneaks with bandanna around her head had just left a switchboard, not a tennis court.

Scattered among these masqueraders were people of a different type. Their clothing was somber and badly cut, bought from mail-order houses. While the others moved rapidly, darting into stores and cocktail bars, they loitered on the corners or stood with their backs to the shop windows and stared at everyone who passed. When their stare was returned, their eyes filled with hatred. At this time Tod knew very little about them except that they had come to California to die.

He was determined to learn much more. They were the people he felt he must paint. (242)

長い引用になったが、それは第一章にこの小説の諸主題が集約されたかたちであらわれ

ているからだ。それはともかくとして、ここでまず確認しておくべき事柄は、同様のことを前節でも論じたが、引用の第一段落において、「仮面舞踏会の人々」(the “masqueraders”)の衣服が「虚構」化している(すなわち、「現実」において指示対象を持たない)ことが——それが「虚構」だと判断できる「現実」感覚を残しながら——示されていることだ。そして、その「仮面舞踏会の人々」を「凝視する」人々(=「死ぬためにカリフォルニアにやってきた」人々)が次段落において示され、トッドは彼らこそ「自分が描かなければならない」と思う。

ここで注意すべきは、その「死ぬためにカリフォルニアにやってきた人々」とそれを描かねばならないと思うトッド自身の相似性である。というのは、この引用部分において、トッドも「死ぬためにカリフォルニアにやってきた人々」も双方同じように、「虚構」化した「現実」に安住する「仮面舞踏会の人々」を「凝視し」ているからだ。この相似性が示しているのは、彼らについて少なくとも「死ぬためにカリフォルニアにやってきた」ということを直感的に理解できる理由は、自身が、ある意味で、「死ぬためにカリフォルニアにやってきた」人々のひとりであるからだ、ということである。

During his last year in art school, he had begun to think that he might give up painting completely. The pleasures he received from the problems of composition and color had decreased as his facility had increased and he had realized that he was going the way of all his classmates, toward illustration or mere handsomeness. When the Hollywood job had come along, he had grabbed it despite the arguments of his friends who were certain that he was selling out and would never paint again. (242-243)

「構成や色調の問題」に拘泥する凡庸な(古典的)絵画の価値観に幻滅して、このままでは「絵を描くことを全くやめてしまうかも知れない」と感じ始めた彼は、美術学校では得られる見込みのない藝術家的な野心を抱いてハリウッドにやってきた。トッドの動機は、絵画藝術という特殊な野心に基づくものだが、基本的には、最終章で説明される、夢を求めて「日の光とオレンジの土地」(380)にやってきて「騙された」(381)人々——すなわち「死ぬためにカリフォルニアにやってきた人々」——と同じである。ハリウッドにやってきて「三ヶ月にも満たない」(241)彼だが、おそらく、映画セットや衣装のデザインなどおおよそ凡庸な仕事しか経験させられず¹⁰、彼の藝術家としての野心は満たされず、悶々と鬱屈した日々を送っていたに違いない。引用部中で彼の友人たちが皮肉にも正しく予言していたように、トッドは画家(藝術家)として死ぬため、すなわち絵画をあきらめるために、カリフォルニアにやってきたのだと言える。

すなわち、彼が「死ぬためにカリフォルニアにやってきた人々」の「凝視」の中に見出す「憎しみ」は、そのまま彼の画家としての「凝視」に潜む「憎しみ」である。さらに言うことができるならば、彼は「死ぬためにカリフォルニアにやってきた人々」の

「凝視」に潜む「憎しみ」を、ある意味で、模倣しているのかもしれない。というのも、“he was really a very complicated man with a whole set of personalities, one inside the other like a nest of Chinese boxes.”(242)だからだ。ここでの“a nest of Chinese boxes”とは、彼の人格には確固とした中心がなく空虚でしかないことの比喩である。また“a whole set of personalities”とは、彼の人格が他者の模倣の積み重ねでかたちづくられていることを示す。それゆえ、ここでトッドは、「死ぬためにカリフォルニアにやってきた人々」という他者の欲望を模倣した上で獲得していると考えてよい。また、そのことと関連して、彼が「燃え上がるロサンゼルス」の構想のために引き合いに出すゴヤやドーミエ (242)、ローザやグアルディ、デシデリオなどの十七世紀イタリア画家たち (325)、そしてマグナスコ (337) といった画家たちの名前が具体的に挙がるのも、(彼が自ら表現方法を編み出したり、独自で世界の見方を獲得したりするのではなく) 彼が先達という他者の藝術意欲を積極的に模倣することでその藝術技法を獲得するため (もしくは、彼らの藝術技法を模倣することで彼らの藝術意欲そのものを模倣しようとするため) であると言ってよい側面があるだろう。すなわち、トッドの藝術観は他者の諸欲望と藝術諸技法のコラージュで出来上がっていると、とりあえずは、考えてよい。それゆえ、結論から言えば、トッドが主要登場人物たちの生き様に思いを馳せることは、藝術家トッドにとって、表現技法の実践を吟味することを同時に意味するだろう。彼の藝術は模倣から始まる。

トッドにとっての藝術とは、「凝視」することしか出来ない「死ぬためにカリフォルニアにやってきた人々」に表現を与えてやることである。彼の藝術意欲は、「虚構」化するハリウッドに騙された彼らの(「憎しみ」といったような) 遣る瀬ない、忸怩たる思いを模倣することで獲得したものである。彼らに表現を与えてやることは、そのまま彼の画家としての表現獲得をも意味する。さらには、それが「虚構」化するハリウッド的「現実」において彼らが(「死ぬため」ではなく) 生き抜くための方法ともなるわけなので、彼らに表現を与えることは、そのまま生の実践ということにもなる。フェイやハリー、ホーマーという登場人物たちがトッドの前にあらわれるのは、その地平においてである。彼らは、苦しみながらも、各々独自の表現方法を実践しつつ、それによって生き長らえているように、トッドには感じられる。

The old man [Harry] was a clown and Tod had all the painter's usual love of clowns. But what was more important, he felt that his clownship was a clue to the people who stared (a painter's clue, that is—a clue in the form of a symbol), just as Faye's dreams were another. (261)

ハリーもまた、映画で喜劇を演じて生計を立てようとハリウッドにやってきたのに仕事の需要がなく仕方なく磨き粉を売って暮らしている (263) という点で、「死ぬために

ハリウッドにやってきた人々の範疇に入る。しかしながら、ハリーが彼らと違うのは、「唯一の防衛手段」(261)である「道化」という表現手段を有している点である。つまり、ホームー宅での彼のふるまい(第十一章)や彼の死ぬ前夜にトッドに見せるふるまい(第十五章)などからわかるように、ハリーは「虚構」化するハリウッドの「現実」に対して、同様に、「現実」を「虚構」化したり、逆に、「虚構」を「現実」化したりして対抗しようとしている。結局は、力を使い果たしたかのように物語の中盤で彼は死んでしまうが、それでもハリーの「道化」という生き様は画家としてのトッドにある影響を与えている。

トッドがハリーから受けた影響は後述するとして、彼の娘であるフェイにも目を向けよう。フェイもまた、先の引用において述べられているとおり、トッドにとっては表現手段を生の実践としている人々のうちのひとりである。彼女の表現手段＝生の実践とは「夢」である。ただし、“She told [Tod] that she often spent the whole day making up stories.” (292) とあるように、彼女の「夢」とは実際は「作り話」である。その「作り話」、すなわち「虚構」をなんとか「現実」にすることが彼女の「夢」であり、その「虚構」が「現実」になるはずだという無根拠な確信が彼女の生を支えている。

She told him about a young chorus girl who gets her big chance when the star of the show falls sick. It was a familiar version of the Cinderella theme, but her technique was much different from the one she had used for the South Sea tale. Although the events she described were miraculous, her description of them was realistic. The effect was similar to that obtained by the artists of the Middle Ages, who, when doing a subject like the raising of Lazarus from the dead or Christ walking on water, were careful to keep all details intensely realistic. She, like them, seemed to think that fantasy could be made plausible by a humdrum technique. (296)

ここで彼女によって語られているシンデレラストーリーは、フェイの「夢」の寓話であるに違いない¹¹。しかしながら、トッドが彼女の話の内容よりも、彼女の語り方(“her technique”)の方に関心を寄せているのは、何も彼女の話の内容が凡庸であるからという理由だけではないだろう。ここで、トッドは彼女の語りの技法を吟味している。画家であるから彼は絵画的な例を引き合いに出しているのだろうが、あえて小説的な例を挙げれば、このフェイの技法は、非現実的な事柄を、それを強調することなく(“by a humdrum technique”)「強烈にリアリスティック」な手法で描く(先に挙げた)カフカの手法に近いものだと言える。もう少し時代を下った例を挙げれば「マジック・リアリズム」と言ってよいかもしれない。ともかく、彼女は、「虚構」の中で自らの(非「現実」的な)「夢」を実現しようとしている。すなわち、彼女は「虚構」に積極的に身

を寄せることで「現実」を「虚構」化し尽くしてしまい、「虚構」に逃げ込もうとしている。それゆえ彼女の存在は、「現実」という異物を排除もしくは「虚構」化した自己完結的な色合いを帯びてくる。おそらくこのことが、トッドがフェイに抱くレイブ願望と関わっている。

Fay's affectations [. . .] were so completely artificial that [Tod] found them charming. (292)

If [Tod] only had the courage to throw himself on her. Nothing less violent than rape would do. The sensation he felt was like that he got when holding an egg in his hand. Not that she was fragile or even seemed fragile. It wasn't that. It was her completeness, her egglike self-sufficiency, that made him want to crash her. (295)

「虚構」的に自己完結しようとするフェイに対してトッドが感じているレイブ願望は、「現実」を軽視した彼女の欺瞞的な態度に対して向けられる彼の「憎しみ」の表れである：“[Faye] said that any dream was better than no dream and beggars couldn't be choosers. She hadn't exactly said this, but [Tod] was able to understand it from what she did say.” (293)。彼は、「虚構」に逃げ込み安住しようとする彼女に、暴力的に「現実」を思い知らせたいのであって、それが彼女に対する好意とアンビバレントに相まって、レイブ願望へと発展するのだ。しかしながら、トッドはそのような彼女に対して飽くまで「レイブ願望」を抱き続けるにとどまり、具体的には働きかけることが出来ない。すなわち、暴力という「現実」的な手段を除いては、彼女に「現実」を思い知らせる術はない、とトッドは感じている。というのも、彼女の「虚構」はすなわち「夢」であり、未来時制であるからだ。彼女の「虚構」は、単純な「正／誤」もしくは「真／偽」の尺度にはない。彼女の「夢」は、夢一般がそうである様に、今現在どんなに馬鹿らしいものであっても、それが成就するか失敗するか（つまり「現実」となるか「虚構」となるか）の判断は、未来という次元に宙吊りにされている。その判断を絶えず未来に先延ばしにすることで、「夢」は、それがたとえ「虚構」だろうと、「夢」として自己完結でき、「現実」とは一線を画した地平に温存できる。ここでフェイとトッドに起きている事柄も、ほぼそういった類の状況である¹²。無理やり引用文中の比喩をこじつけて説明すれば以下のようなになるだろう。「卵」は殻が割れるまで中に黄身がいくつ入っているかわからない。フェイはそこに黄身が二つ入っていると言い張る。それが彼女の「夢」である。それに対しトッドは「現実」的には一つしか入っていないと考えるのが妥当だと思う。しかし、どちらが正しいかは「卵」を割るまでわからないのであり、フェイはそれを割らずに「卵」の中の可能性を可能性のまま保ち、一方トッドはすぐさまにでも「卵」を破壊して黄身が一つしかないことを彼女に見せつけたい、というように。ところが、このような彼女の姿勢からも彼はある影響をうけたのである。それ

ゆえ、彼の「レイブ願望」は飽くまで「願望」にとどまり、彼女に「現実」を突きつけることをしないのだ。

さて、ハリーのときと同様に、トッドがフェイから受けた影響もまとめて後述に任せることにして、もうひとりの主要登場人物であるホーマーとトッドの関係も確認しておこう。ホーマーとの自己紹介の場面でトッドは次のように感じる。

Tod examined [Homer] eagerly. He didn't mean to be rude but at first glance this man seemed an exact model for the kind of person who comes to California to die, perfect in every detail down to fever eyes and unruly hands.(264)

トッドにとってホーマーは、彼が描かねばならないと感じている「死ぬためにカリフォルニアにやってきた人々」の典型的な人物である。さらにいえば、ホーマーは単なる典型ではない。トッドはすぐさま考え直す：“Tod saw that he was mistaken. Homer Simpson was only physically the type. The men he meant were not shy.”(264)。「身体的にのみ典型」であるというのは、ホーマーがまだハリウッド的な「虚構」化する「現実」に欺かれていないからであり、それゆえ、彼が「内気」だとトッドに感じられるのは、彼がまだ表現すべき「憎しみ」を蓄えていないからである。したがって、トッドにとってホーマーは、ある意味で、トッドが「死ぬためにカリフォルニアにやってきた人々」を描くための生の素材になる。というのも、ホーマーを観察することで、トッドは彼が「虚構」化する「現実」に欺かれるなりゆきを目撃できるからだ。もちろん、ホーマーを欺くことになる「虚構」化する「現実」とはフェイのことである。さらには、トッドにとっては都合のいいことだが、ホーマーは表現することが極端に不得手であり、トッドが「死ぬためにカリフォルニアにやってきた人々」に表現を与える練習台にもなる¹³。トッドは小説を通して、断続的にではあるが、ホーマーに声を与えようとする。その最も象徴的な瞬間は、当然、フェイに逃げられて茫然自失としているホーマーの語りをトッドが「理解」する場面であろう。

He sat down and tried to make sense out of what Homer had told him. A great deal of it was gibberish. Some of it, however, wasn't. He hit on a key that helped when he realized that a lot of it wasn't jumbled so much as timeless. The words went behind each other instead of after. What he had taken for long strings were really one thick word and not a sentence. In the same way several sentences were simultaneous and not a paragraph. Using this key, he was able to arrange a part of what he had heard so that it made the usual kind of sense. (368)

かなり抽象的な描写だが、ここでトッドが行なっているのは、基本的には、要約もしくは象徴化の作業である。ホームーの喋った内容について、トッドは、大切な部分とそうでない部分とを峻別し、言語の通時性を廃棄し、内容を一言にまで圧縮する。おそらく「密なる一言」とは、「欺かれた」という一語であろう¹⁴。ここにおいてトッドは、(ほとんど確信犯的に)自らの藝術観についての正しさを保証されてクライマックスに臨むわけだが、最終章の「燃え上がるロサンゼルス」について論じる前に、そこに至るまでのトッドの画家としての足跡を手早く確認しておこう。

小説の冒頭では、「死ぬためにカリフォルニアにやってきた人々」を目の当たりにして、ウインスロウ・ホームーやトマス・ライダーといった風景画家を捨ててゴヤやドーマイエといった先達たちにその表現のヒントを求めている(242)彼は、フェイを探して映画撮影スタジオに赴いた際には、彼らに加えて、サルバトール・ローザやフランチェスコ・グアルディ、デシデリオといった「崩壊」と「神秘」を描いた十七世紀のイタリア作家たちにも考えをめぐらす(325)。その後、フェイとホームーのとりあえずの幸福な関係を知ると、フェイから離れ、様々なハリウッドの教会へと足を運ぶうちに、最終的に、アレッサンドロ・マグナスコの画風に行き着く(337)。

無論、これら藝術家たちの変遷の内に、トッドの藝術観を説明するための重要な含蓄があることは疑いえない。しかし、ここではむしろそれと平衡して起きているトッドのふるまいや考え方を追うことにしたい。

この小説中、はじめてトッドの藝術観がドラスティックに変化するの以下の箇所である。

The bird began to sing again. When it stopped, Faye was forgotten and he only wondered if he weren't exaggerating the importance of the people who come to California to die. Maybe they weren't really desperate enough to set a single city on fire, let alone the whole country. Maybe they were only the pick of America's madmen and not at all typical of the rest of the land.

He told himself that it didn't make any difference because he was an artist, not a prophet. His work would not be judged by the accuracy with which it foretold a future event but by its merit as painting. Nevertheless, he refused to give up the role of Jeremiah. He changed "pick of America's madmen" to "cream" and felt almost certain that the milk from which it had been skimmed was just as rich in violence. The Angelenos would be first, but their comrades all over the country would follow. There would be civil war.

He was amused by the strong feeling of satisfaction this dire conclusion

gave him. Were all prophets of doom and destruction such happy men?
He stood up without trying to answer. (308-309)

ここでは、自らの藝術観についてのトッドの苦悩が如実に表れている。すなわち、彼の藝術活動のそもそもの根拠である「死ぬためにカリフォルニアにやってきた人々」の忸怩たる思いを自分は「誇張しているのではないか」との疑念が彼の脳裡によぎるからだ。先に論じたように、彼の藝術意欲は、彼らを模倣することがかたちづくられていたので、その疑念は彼の藝術意欲そのものへの疑念と表裏一体である。その疑念を止揚するために彼が取る思考回路は注目に値する。彼は、自分は藝術家なのだから作品の優秀さで判断されたいという、至極真っ当な見解を打ち出しつつもすぐさま、「エレミヤの役割」すなわち「預言者」としての藝術家の道も捨てないことを自らに言い聞かせる。ここでのトッドの葛藤とそれに対しての彼の決心は、一見唐突に見えるが、実はハリヤーやフェイとの関わりの中で潜在的に近づきつつあった道である。時系列的にはこの記述の直後になるが、トッドはハリヤーが苦しむ様を見て以下のように感じている。

Tod began to wonder if it might not be true that actors suffer less than other people. He thought about this for a while, then decided that he was wrong. Feeling is of the heart and nerves and the crudeness of its expression has nothing to do with its intensity. Harry suffered as keenly as anyone, despite the theatricality of his groans and grimaces. (311)

おそらくここでは、トッドは単にハリヤーのことだけを考えているのではあるまい。彼はハリヤーを「死ぬためにカリフォルニアにやってきた人々」の典型・象徴として考えている。表現できない感情の「強度」とは「死ぬためにカリフォルニアにやってきた人々」の「凝視」の中にトッドが見出したものであった。それゆえ、ここでトッドによって述べられている見解は、感情の強さこそがもっとも大切なのであって、それをどう表現するかは二義的な問題であるというような、感情の、表現（技法）に対する優位である。死の淵にいるハリヤーを見てトッドが学ぶのは、一般化して言えば、形式よりも内容の方が大事である、ということだ。これは先の引用において確認される、藝術家として認められることよりも「エレミヤの役割」としての「預言者」としてありたいという彼の決意と、おそらく地続きのものである。この点で、彼が教会で出会った説教師に対して抱く思いは示唆的である：“Tod didn’t laugh at the man’s rhetoric. He knew it was unimportant. What mattered were his messianic rage and the emotional response of his hearers.”(338)。

また、(藝術家に代わるものとしての)「預言者」という発想は、フェイの「夢」の原理とも地続きである。フェイの「夢」がそうであったように、トッドの「預言者」としてのふるまいの是非も同様に、「虚構」と「現実」を止揚した未来の地平に切り開かれ

るものだからだ。その限りで、彼の「預言者」的藝術は、藝術作品としての「虚構」性を宙吊りにされている。すなわち、「虚構」によって「現実」を模倣したり、「現実」を「虚構」化したりするのではなく、未来において「現実」化する可能性を有しているという点で、完全な「虚構」であることを免れるのである。彼の絵「燃え上がるロサンゼルス」が単なる「虚構」ではなく黙示録的な雰囲気をも十全にかもし出せているとしたら、このことがその構造的な理由の一つである。

4. 逃げ遅れた預言者

この小説の最終章にあらわれる群衆の場面は、トッドの「燃え上がるロサンゼルス」の予言的性格を補強しているように感じられる。たしかに、映画のプレミアに押しかけ詰め寄る群衆は、トッドの絵の黙示録的イメージと重なっているように思える。だが、語り手は（ひいては作者ウェストは）、本当にトッドの「燃え上がるロサンゼルス」の預言者的成功を目論んだり、ことほいだりしているのだろうか。おそらく、そうではあるまい。虚構の虚構性を前景化し、技法に対して自覚的な『イナゴの日』のウェストは、「虚構」が「虚構」であることを忘れようとし、技法に対する批評的態度をないがしろにするような画家に変貌したトッドを手放しに礼賛するとは考えにくい。ウェストのトッドに対するふるまいを勘案するうえで勘所となるのは、トッドの「預言者」たろうとする藝術観であろう。それゆえ、この小説のクライマックスでもある「燃え上がるロサンゼルス」を、作者ウェストがどのように扱っているかを、主に技法的な観点から、探ることにしたい。

一般に、語り手が物語の展開について行なう予言・予告は（サスペンスの効果を狙って）使用されることが比較的多いのに対し、小説の中で作中人物による予言を扱うことはあまりされないし、されたとしてもあまり小説的な効果はないだろう。というのも、小説というのは、基本的に、虚構の産物であって、物語の時系列をはじめとした虚構に関する装置などを大体のところ、作者が統御してしまえるからである。すなわち、原理的には作者が物語の流れをいかようにも操作することが可能なので、畢竟、作中人物の予言が作品内で成就される場合、読者はそれに対してご都合主義的な印象を受けるのが常であるし、それによって虚構作品の虚構性をいたずらに喚起させられるので、読者はしらけてしまう。それが特に、物語自体の結末を予言するときは。

ところが、アメリカ文学には小説における作中人物の予言的ふるまいが、作品のクライマックスをかたちづくり、しかもそれを劇的に成功させている例が少なくとも一つはある。それは、エドガー・アラン・ポウの『アッシャー家の崩壊』である¹⁵。この傑作短編のクライマックスがこの『イナゴの日』のそれを考えるうえで有益な示唆をもたらしてくれる比較対象となるだろう。『アッシャー家の崩壊』の語り手は、決して預言者ではないが、周知の通り、彼がロデリック・アッシャーに聞かせるランスロット・キャンニング卿の「マッド・トリスト」(Mad Trist) という物語は「アッシャー家の崩壊」

という字義通りの結末を予言している。『アッシャー』の語り手は「マッド・トリスト」の作者ではないが、『アッシャー』における「マッド・トリスト」は、『イナゴの日』における「燃え上がるロサンゼルス」と、物語構造的な相似を認めることが出来る。双方とも、物語の結末を導き、破壊的な結末を予告している。

『アッシャー』における「マッド・トリスト」は物語内物語であるばかりでなく、『アッシャー』全体の物語の結末（アッシャー家の「崩壊」）と相似形をなす、いわば、『アッシャー』の物語の縮図・要約である。このような、物語全体の主題に対して縮図的な物語内物語を、ジャン・リカルドゥーにならって「象嵌法」と呼ぶことにしよう¹⁶。さて、『アッシャー』自体が有名な短編でもあるし、トッドの「燃え上がるロサンゼルス」を読み解くための、いわば、とりあえずのネガ的な補助線でしかないので、リカルドゥーに拠りつつ簡潔にまとめると、「象嵌法」は、（それが嵌め込まれることになるメタレベルの）物語に対するその「要約」的なあり方によって、物語に対して「否定作用」を発揮する、とリカルドゥーは言う（リカルドゥー 251-253）。リカルドゥーは『アッシャー』を分析して、「話者が急いで館から逃げだすのは、既に物語の結末を知っているから」とし、一方ロデリック・アッシャーは「エセルレッドによって隠者の住居が完全に破壊されるという重大な結末のことは思いだすまいとしている」とする（リカルドゥー 258 強調は原文）。すなわち、「象嵌法」に対する認識の差が二人の行く末を分けることになる。『アッシャー』の語り手は「象嵌法」を認識できたから（文字通りの「アッシャー家の崩壊」という）物語から自由になり、無事生還できたのである。「つまり、象嵌法が物語のあらかじめ定められた配列を否定するのは、物語の全貌の微視的な露呈によってなのである。それは予言的なものとして、まだその時の至らぬうちに、前もって未来のことを露呈せしめ、それを攪乱させるのである」（同上）。

『イナゴの日』に戻ると、ウェストがトッドの予言的絵画に対して処するやり方も、この「象嵌法」を逆手に利用したものである。作者は、トッドの予言的絵画「燃え上がるロサンゼルス」＝「象嵌法」を様々に無効化してゆく。手始めとしては、トッドが予言を完成させる前に、彼を映画のプレミアに集まった群衆の中にほうりこみ、彼の予言がなされる前にそれを作者の側で、映画のプレミアという世俗的なかたちで実現してゆくのだ。それゆえトッドの「燃え上がるロサンゼルス」は予言的価値を減ぜられ、「逃避」（388）となるほかない。しかも奇妙なことに、この作品中、トッドが「燃え上がるロサンゼルス」の構想を練り上げている描写は断続的に描かれるのだが、実際に彼がキャンバスに向かってそれを描いている姿は明示的には描写されていない。全ては彼の頭の中にしか展開していないようにも見える。彼は群集にもまれながら、想像の中で「イスの上に立って、キャンバスの上隅の炎を描い」（388）ているように、「燃え上がるロサンゼルス」は完全にトッドの「虚構」と化しているのだ。そして、想像の中においてさえトッドは「燃え上がるロサンゼルス」を完成させることが出来ず、結局彼は「現実」に引き戻される：“He opened his eyes …”（同上）。作者はトッドの予言を許さない。トッドは、『アッシャー』の語り手が「崩壊」から逃げおおせたのとは対照的に、いわ

ば、「燃え上がるロサンゼルス」から逃げ遅れ、巻き込まれる。

しかしながら、トッドの「燃え上がるロサンゼルス」の予言的価値は完全になくなったかということ、どうもそうではないというのが、読者が受ける印象としては、素直なところだろう。おそらくその印象は、作者がトッドの「燃え上がるロサンゼルス」の予言的価値を無効化しようとして描き出す、ハリウッドの映画プレミアに押し寄せる群衆の描写が、その企て以上の生々しさを持って描かれているからであろう。『アッシャー』の場合と同じように、この描写の生々しさ・激しさが、トッドの予言的絵画「燃え上がるロサンゼルス」と倍音的に響きあい、結果的にその黙示録的效果を増幅してしまうからだ。それゆえ、トッドの「燃え上がるロサンゼルス」を予言として信じる読者はいないだろうが、映画のプレミアでの群衆の場面と「燃え上がるロサンゼルス」の倍音的増幅効果が引き起こす鮮烈な印象は、読者に結末の場面（すなわち虚構）を、もしかしたらそうでもありえたこと（すなわち可能性としての現実）として説得してしまうので、我われ読者はウェストの虚構に魅せられてしまうのだ。ウェストのこの作品における描写の達成の極致は、そこにこそある。

5. さいごに

『イナゴの日』が出版された約四半世紀のちに、サルトルは「飢えた子どもの前で文学は有効か」と問うた。「死ぬためにカリフォルニアにやってきた人々」と出会うことで藝術意欲をかき立てられ、絵画において革命を予言しようとした(308-309)トッドであれば、この問いに対して、おそらく、「有効だ」と答えたことだろう。彼は言わば「政治派」の藝術家である。それに比べて、表現、ひいては言葉、小説の虚構性に自覚的であったウェストであれば、「有効だ」と簡単には言わなかつただろう。しかしながら、1936年にサンフランシスコで開かれた共産党大会に出席したりもしたウェストが、簡単に「有効ではない」と答えることも、同様に、ありえなかつただろう。その点で、ウェストが『イナゴの日』出版直前に送ったマルカム・カウリーへの手紙は興味深い。

Is it possible to contrive a right-about face with one's writing because of a conviction based on a theory? I doubt it. What I mean is that out here we have a strong progressive movement and I devote a great deal of time to it. Yet, although this new novel is about Hollywood, I found it impossible to include any of those activities in it. I made a desperate attempt before giving up.... Take the "mother" in Steinbeck's swell novel—I want to believe in her and yet inside myself I honestly can't. When not writing a novel—say at a meeting of a committee we have out here to help the migratory worker—I do believe it and try to act on that belief. But at the typewriter by myself I can't. I suppose middle-class upbringing, skeptical

schooling, etc. are too powerful a burden for me to throw off—certainly not by an act of will alone. (West 794-795)

ウェストは、言うなれば、サルトルの問いの間で揺れ動いている。ウェストが政治的な関心を小説的な問題としていつごろから抱き始めたのかは、また稿を改めて考えなければいけないことだが、少なくともアメリカの1930年代といういわゆる「政治の季節」において、それは不可避のことであったのだろう。虚構の都ハリウッドとの出会いが、彼をして、あらためて表現の問題に真正面から向き合わせたのだろうが、おそらくそれが「政治の季節」という時代状況と重なったために、問題は複雑さを増すことになった。のちの第十四章を形作ることになる短編を二年以上かけて加筆・修正しながら増殖的に書き上げられたこの『イナゴの日』の成立状況もそのことと関連するのだと推察できる。政治的な問題と表現の問題とが衝突した状況においてウェストは、とりあえずは、リアリズム的立場に一旦仮設的な足場を求めた上で、自らの表現技法をあらためて吟味することにしたのだろう。そのような自己批判的な姿勢が、この『イナゴの日』という小説をウェストのキャリアの中で特異たらしめている。そして、「政治派」藝術家トッドの予言的藝術の「失敗」を自覚的に演出することで、作者ウェストは描写という新しい武器を手に入れた。もしかしたらその先に、さらなる小説家としての発展が彼を待っていたのかもしれないが——彼の死と同じくらいはかなく、そして唐突に——夢を見るのは止めねばならない。

注

¹ Comerchero は、『イナゴの日』にはウェストの小説の美点である（と Comerchero が考える）「緊張」とその「強度」が欠けていると評する（Comerchero 130-131）一方で、ハリウッドの「現実」の描き方（*ibid.* 134, 150）やウェスト独特の性への執着（*ibid.* 141-144）が上手く描かれていることを分析している。

² 例えば、この小説におけるウェストの映画的手法に着目するものとしては Strychacz 186-193、ファシズム的な身体イメージとこの小説における無意識（の慾動）との関わりを論じたものとして Solomon 156-177 がある。

³ 『イナゴの日』のテキストは、Nathanael West, *Novels and Other Writings*, Ed. Sacvan Bercovitch (New York: The Library of America, 1997), 239-389 から引用する。以下、『イナゴの日』からの引用はこのライブラリー・オブ・アメリカ版を使用し、ページ数のみを括弧で本文中に記すことにする。

⁴ 先に引用した Hyman が挙げた理由の②もここで想起してもよい。「風刺」に「道徳的基準」が必要であることについてはフライ 310-313 を参照。

⁵ Veitch の議論には首肯できる論点が多々あるが、彼の『イナゴの日』を論じた論点は私のものとは異なる。また、ウェストを高く評価している Harold Bloom は、ウェストの美点を、

特に『ミス・ロンリーハーツ』のシュライクの科白を取り上げて、“Satanic”な文体に求めている (Bloom 6)。しかし、Bloomの『イナゴの日』に対する評価はそれほど高くはないようだ。

⁶ Strychaczも、この冒頭の場面ではなく第十八章のワートルローの撮影シーンについてだが、トッドのカメラ・アイの性質を指摘している (Strychacz 190)。

⁷ 以上の整理は、リカルドゥーの議論を参考にした。リカルドゥー 36-37を参照。

⁸ ウェストを論じた批評家たちがカフカに言及していることは、今井 152にまとめて紹介されている。また、ウェストの伝記を書いたJay Martinは“[West] had been reading Kafka as he was completing *Miss Lonelyhearts*, and Kafka continued to influence him”(Martin 236)と伝えている。

⁹ 問題圏は異なるが、この小説におけるジェンダーの主題も、同じような特徴がある。登場人物たちのジェンダーは最終的には確定することになるが、特に小説に初めて登場する際、人物たちはそのジェンダーを主に服装によって攪乱されている。例えば、エイブの初登場の際には、“It was a male dwarf rolled up in a woman’s flannel bathrobe”(245)と描写されるし、また、ホーマーの回想シーンに登場するマーティンという女性は“*She was wearing a man’s black silk dressing gown with light-blue cuffs and lapel facings. Her close-cropped hair was the color and texture of straw and she looked like a little boy.*”(270)と描写される。だが最も印象的なのは第二十章に登場する男装して歌う女性歌手だろう。彼女は一貫して(女性であると判明した後でさえ)「彼」という代名詞で指し示される。しかしながら、ウェストにおけるジェンダーの問題圏は彼の小説家としてのキャリア全体を貫いているので、それを論じるためには稿を改めねばならないだろう。

¹⁰ 例えば326を見よ。

¹¹ Keyesは、『イナゴの日』の御伽噺やメルヘン的な側面を強調し、フェイを反シンデレラ的人物として見なして読解を試みている。Keyes 167を参照。

¹² また、フェイがクロードにブロードウェイの舞台に立つ夢を話して聞かせる次のような描写も参考になるだろう：“It was all nonsense. She mixed bits of badly understood advice from the trade papers with other bits out of the fan magazines and compared these with the legends that surround the activities of screen stars and executives. Without any noticeable transition, possibilities became probabilities and wound up as inevitabilities.”(356)

¹³ 例えば、フェイとホーマーが奇妙な同棲生活を始めた際、彼がトッドにそのことを説明するに及んで、“he poured out a long, disjointed argument”(332)と語り手によって説明され、彼自身による説明は、自由間接文体においてあらわれるのみである。また、アールとミゲルがホーマー宅のガレージに住み着き始めたことを、同様に、ホーマーがトッドに説明する際にも、“Homer then poured out a long, confused story about a dirty black hen.”(342)というように説明され、彼自身の声は直接的にはテキストにあらわれない。

¹⁴ この小説の題名が『イナゴの日』に決まる前の仮題名が『欺かれた人々』(*The Cheated*)であったことは、示唆的である。この小説の題名の変遷についてはMartin 312-313を参照。

¹⁵ アメリカ文学にこだわらないのであれば、いちばん有名なものとして、シェークスピアの『ハムレット』の劇中劇を挙げられるだろう。また、ボウの名は、『イナゴの日』の作中に「アナベル・リー」(本文中の表記では“Annabelle Lee”となっている)という端役の人物名によっ

て、ひそかに暗示されている(292)。

¹⁶ リカルドゥー 251-281 を参照。正確には、「象嵌法」という呼び名は、リカルドゥーがジッドの用語から採用したものである (リカルドゥー 254)。

引用文献

- Auden, W.H. "Interlude: West's Disease." *Modern Critical Views: Nathanael West*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986. 41-47.
- Barnard, Rita. *The Great Depression and the Culture of Abundance: Kenneth Fearing, Nathanael West, and Mass Culture in the 1930s*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Bloom, Harold. "Introduction." *Modern Critical Views: Nathanael West*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986. 1-9.
- Comerchero, Victor. *Nathanael West: The Ironic Prophet*. Seattle: U of Washington P, 1967.
- Hyman, Stanley Edgar. "Nathanael West." *Modern Critical Views: Nathanael West*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986. 11-40.
- Keyes, John. "Personality in the Land of Wish: Popular Motifs in Nathanael West's *The Day of the Locust*." *Modern Critical Views: Nathanael West*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986. 165-173.
- Martin, Jay. *Nathanael West: The Art of His Life*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970.
- Solomon, William. *Literature, Amusement, and Technology in the Great Depression*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Strychacz, Thomas. *Modernism, Mass Culture, and Professionalism*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Veitch, Jonathan. *American Surrealism: Nathanael West and the Politics of Representation in the 1930s*. Wisconsin: U of Wisconsin P, 1997.
- Nathanael West. *Novels and Other Writings*. Ed. Sacvan Bercovitch. New York: The Library of America, 1997.
- 今井夏彦『アメリカ 1930 年代の光と影：ナサニエル・ウェスト論』荒地出版社、2008 年。
- 柴田元幸『『いなごの日』における分身の機能』『文学とアメリカ I』南雲堂、1980 年。198-210。
- ジャン・リカルドゥー『言葉と小説』野村英夫訳、紀伊国屋書店、1969 年。
- ノースロップ・フライ『批評の解剖』海老根宏／中村健二／出淵博／山内久明訳、法政大学出版局、1980 年。