

# 虚構の方法とその分析

——ヘミングウェイの「殺し屋」の場合——

坂 本 肇

The Method of Fiction and its Analysis  
— with special reference to Ernest Hemingway's "The Killers" —

By  
Hajime SAKAMOTO

The writer's aim in the essay is to make clear the method of fiction with special reference to Hemingway's "The Killers".

The point of view is a problem of the greatest importance for any piece of fiction. The action must come to the reader through words, but through whose words? The writer should like to make clear not only the structure but also the theme of "The Killers", by way of the point of view. "Camera eye" is used throughout in the story.

The story is divided into three episodes; the first is at Henry's lunch-counter, the second at Hirsh's rooming house and the third at the lunch-counter again.

We see that Hemingway, through his "camera eye", has left the story focused on a chaotic situation of our time, which is symbolized by the killers and Ole Anderson. The theme of the story is not Nick's story about the discovery of evil, but how to cope with the situation.

科学は問題を解決するが、 文学は問題を提示する。 —チェーホフ—
--

## 1. 問題の所在

ヘミングウェイ (Ernest Hemingway) の『殺し屋』 ("The Killers") は、1927年3月、スクリブナーズ・マガジンに発表された。作者27才のときである。同年10月に『女のいない男たち』(*Men Without Women*) という気の利いた題名の短篇集に収められたが、作品はペンギン・ブックス版で13ページ、ジョナサン・ケープ版の *The First Forty-Nine Stories* に所収されたもので10ページにすぎない、きわめて短いショート・

---

\* 水産大学校研究業績 第638号, 1971年7月12日 受理。  
Contribution from the Shimonoseki University of Fisheries, No. 638.  
Received July 12, 1971.

ストーリーである。

『殺し屋』は、数多いヘミングウェイの短篇のなかでも名作の聞えたかく、事実もっとも有名なものの一つであるが、発表当時はさしたる注目をひかなかつたらしい。これはいささか奇異に感じられないでもない。というのは、その前の年すなわち1926年に発表した長篇小説『日はまた昇る』(*The Sun Also Rises*)によって、若きヘミングウェイは、かつてのバイロンさながらに一躍有名となり、いわゆる「失われた世代」の代表的な作家と目されていたからである。ひきつづいて発表されたこの『殺し屋』が、小品とはいえ、読者の耳目をひかなかつたはずはないと思われる。

ところで、実際にこの作品を読んでみれば、短いからということだけではなしに、何かあっけない感じがのこるのだ。殺し屋に殺されようとした元ボクサーはいったいどうなるのだろうか？事件が展開しないままに残されているように思われることに、ある物足りなさ、釈然としないものを覚える。それがいまでも大方の読者が抱くフランクな最初の感想である、といってよいだろう。作品に焦点がない(“pointless”)のを不審に思う傾きが、一般の読者のあいだにあったことを、ヘミングウェイの研究者として知られるフィリップ・ヤング(Philip Young)は指摘している<sup>1)</sup>。

ちなみにいえば、この作品は、わが国では昭和5年(1930年)に初めて、三土漠の訳によって『暗殺者』と題されて紹介された。<sup>2)</sup>3年後に杉木喬訳の『暗殺者』が春陽堂の『現代アメリカ短篇』に原文とともに所収されている。戦後になって、多くが『殺人者』とか『殺人業者』などの題名で訳出されてきたが、この「奇怪な題名」について、元田脩一氏が、『短篇小説の分析と技巧』のなかで、「ヘミングウェイの『殺し屋』という作品の真の意味が、いかに一般に理解されていないかということ」<sup>3)</sup>の例証としているのは、一理あることであった。それによれば、「“The Killers”という題名は、頼まれて人殺しを請合う(殺し屋)の意味であって、当然『殺し屋』と訳すべきだ。これを『殺人者』と訳したのではまるで(殺人犯人)のことをいっているみたいで、およそ原文の意味とは離れてしまう。英語の題名は“The Killers”となっていて、“The Murderers”とも“The Homicides”とも書かれてはいない。この作品は殺人犯人の出でくる探偵小説とは違うのだ。仲間のために、なんの遺恨もない見も知らぬ人間を殺そうとするいわゆる殺し屋が、この作品においては象徴的存在としての意味を持っているのである」<sup>4)</sup>という。まさにそのとおりであるが、邦訳の題名がびったりしなかったのは、アメリカとわが国の社会的発展段階の違いに帰せられるところが多いのである。禁酒法下にギャングが横行したアメリカの社会とは違って、わが国では殺し屋などという稼業が社会的に存在していなかったから、「殺し屋」という主題に照応した象徴的な題名が訳出されえなかった、と考えられる。現在では、多くの邦訳も『殺し屋』という題名を冠してきている。

それはさておき、この作品が一般に理解されるようになったのは、クレアンズ・ブルックス(Cleanth Brooks)とロバート・ペン・ウォレン(Robert Penn Warren)が1943年共著の*Understanding Fiction*で、登場人物のひとりであるニック・アダムズ(Nick Adams)をストーリーの中心人物にすえて、彼の「悪の発見について」<sup>5)</sup>の物語であることを論証してからのことのようにある。その後、ヘミングウェイの多くの短篇をとうしてあらわれるこのニックという人物に目をつけて、とりわけアメリカ出版最初の短篇集『われらの時代に』(*In Our Time*, 1925年)をニック・アダムズのいわば「教養小説」として、発展的統一的によみすすめるやり方が、先にあげたヤングの説得的だが強引ともいえる研究によって跡づけられた。<sup>6)</sup>1952

1) Philip Young: *Ernest Hemingway* (Reinhart & Company, 1952), P. 3

なお、石一郎著『ヘミングウェイ研究』(南雲堂, 1964年増補改訂版)のP. 6~8を見よ。

2) 詳しくは福田陸太郎編「日本におけるヘミングウェイおよびフォークナー文献」(『比較文学』第3巻別冊)を参照せよ。

3) 元田脩一『短篇小説の分析と技巧』(開文社, 昭和34年), P. 112

4) *ibid.*, P. 112

5) Cleanth Brooks & Robert Penn Warren: *Understanding Fiction* Second Edition (Appleton-Century-Crofts, Inc. 1959), P. 305

6) ヤングも*Understanding Fiction*の著者と同じように、『殺し屋』のポイントを終末の部分、つまりニックがオーリ・アングダスの安アパートから食堂に帰ってきて示す反応においている(Philip Young: *Ernest Hemingway*, P. 21-22)

年のことである。以後、そのようなアプローチが一般化してきた。すなわち、ヘミングウェイの短篇の多くを、「ニック・アダムズ物語」としてとらえ、ニックの無知から認識への精神発達史であるとする、いわゆる「開限の物語」(“the story of initiation”)説がそれである。『殺し屋』もその一環としてとらえられ、読まれるわけである。

以上の事実と経過は、この作品自体が多様な問題性を内包していることを示唆するものだ。それは必然的相関的に作品の創造主体である作者ヘミングウェイにも関連してくるが、それについては、本論においての作品の具体的な分析のなかから、ふれることにしたい。

この『殺し屋』という作品が、最初にのべたように、独立した一個の短篇として雑誌に掲載されたことは、それが独立した固有の世界をもつ完成された作品として読まれるべきであることを語るものではないだろうか。ヤングのヘミングウェイ研究の業績を、決して否定するものではないが、こと『殺し屋』に関するかぎり、ヤングのようなアプローチには一つの疑問なしとしないのである<sup>7)</sup>。一般の読者の立場からすれば、ある作品をよむのに、その他の作品をも併読しなければならないのか、ということである。

もとより、独立した作品といっても、他の作品をくらべよむことによって、より深い、もしかすれば全く新しい、意味や価値が、その作品に照射されることは決してまれではない。作品研究とは本来そのようなものである。作品をその作家の全作品のなかで位置づけ、さらに文学史というパースペクティブのなかに位置づけようとするならば、作品の研究というものが、他の作品との比較、作者との相関関係だけでなく、時代や社会との関係などを、視野のうちに含まなければならないことは自明の理である。

しかし一方において、すぐれた作品が作者の手からはなれて、ひとり歩きをするということもまた周知の事実である。同じことが作品と作品とのあいだでもいいうるだろう。すぐれた文学は他の作品から独立して、それだけで固有の芸術的虚構の世界を保ちうるのではないか。ちょうど、万葉集のなかの読み人知らずの歌が、それだけで我々の心を打つことがあるように。

## 2. 短篇としての特質

『殺し屋』の具体的研究にはいるまえに、この作品が原書で10ページほどの短い小説であることを、あらためて想起したい。短篇小説は短篇小説として読まれなければならない。ことばをかえれば、短篇というジャンルを特質を理解して、〈ないものねだり〉をしないようにすることが、読書(=研究)のルールである。

短篇小説は人生の或る切断面をとらえて描くとよくいわれるが、それは主として長さの制約からきている。小説は、短篇と長篇をとわず、全て何らかのかたちで人生を描く。ことばをかえていえば、ある人物がある状況のなかである事件にぶつかるのが、小説のおおまかではあるが基本的な内容である。ところが、短篇小説はその形式上、長篇小説のように、人物を事件と状況の動きのなかで、いうならば時間性と空間性のからまりのなかで、ゆっくりとたどっていったり、また複雑にくみあわせたりすることはできない。どうしても人物、事件、状況のうちのどれかに、どちらかといえば、焦点がおかれるようになりがちである。『殺し屋』は、これから論証するように、状況にスポット・ライトが当てられた作品なのである。そこに思いいたらないで読むからこそ、だれが主人公なのか、と戸惑いを覚えたりするのである。

創作家であると同時に理論家でもある野間宏は、『文学入門』のなかで、「小説というものは、一つのエピソードと他のエピソードをつないだところに成り立つとさえいえることができる。もっとも構造の簡単な小説は二つのエピソードをつないででき上っている」<sup>8)</sup>と述べているが、短篇小説の構造の特質性をいいあて

7) ヤングの説に反対するものは、筆者の知るかぎり、滝川元男『ヘミングウェイ再考』(南雲堂、1968年改訂)だけである。氏は、「『殺し屋』をニックの経歴と無関係に読む場合、われわれの胸裡に焼きつけられるものは、決してニックの姿ではなくて、アンダーソンの映像である」としている(P. 97)。

8) エピソードは一般に小説や劇などの挿話として使われるが、野間宏は挿話=場面の意味に使っている。以後、筆者もその意味で使いたい。『野間宏全集第二十巻』(筑摩書房、1970年)、P. 17

たものである。われわれは、『殺し屋』が二つのエピソードとそれをまとめる総合のエピソードから成り立っていることを、後に見るであろう。

短篇小説は、ポー (E. A. Poe) の古典的な定義によるまでもなく、その形式のために、単一で集中的な効果、強烈で純一な印象というものをめざしてきた。結果的にいえば、そういう効果なり印象を与えることのできた作品が、すぐれた短篇小説ということになるだろう。いきおい、短篇小説は技巧的にならざるをえないのであって、ディテールの思いきった省略による題材の単純化と、単純化された題材を、小説という虚構の世界に効果的に表現する方法が、とりわけ問題になるのである。短篇小説は、設計の正確さだけでなしに、「もっとそれぞれの各エピソードにおける会話の位置とか、その会話の行数とか、さらにまた、そこでなされる人物描写、風景描写の行数、こういうものの計算がしっかりなされていなければならない<sup>9)</sup>」と、創作する立場から、野間宏は短篇小説の特質を要約しているが、ヘミングウェイの『殺し屋』を読む者は、野間宏が短篇小説の成立要件としてあげたような設計と計算が、いかに巧妙になされているかを見ることができよう。

### 3. 視点を中心とする分析

小説は一つの鏡である、とよくいわれる。それでは小説を読むというのは、どういうことか？ サルトルは、『ジョン・ドス・パソス論』のなかで、それは鏡のなかへとびこむことだ、<sup>10)</sup> といかにもサルトルらしいことを書いている。小説をよむということが、サルトルがたとえたように、鏡のなかへとびこむことだとすれば、とびこむための窓があるわけである。読者が小説という鏡の世界へとびこんでいくときの、いわば窓にあたるのが視点 (point of view) である、といえよう。作品をよむときには、だれの言葉によって描かれているか、いいかえれば、だれの目をとおして描かれているかが、いちばんの問題である。対象がどこからとらえられ描かれているかを視角とすれば、読者は視点を窓として、視角のアングルから、虚構化された作品の世界をのぞきこむ。サルトルのひそみにならえば、虚像のなかへとびこむわけである。作品における視点は、作品の構造を明らかにするだけでなく、主題を解明する重要な手がかりを与える。本稿において、視点とその視角を中心にして『殺し屋』の分析をすすめるゆえんである。

『殺し屋』は全体が三つのエピソードより成り立っている。最初は食堂の場面、次がハーシュのアパート、最後はまた食堂にもどる。

冒頭の部分から順を追って見ていきたい。いうまでもなく小説における冒頭は作品の方向性を定めるものであるし、読者の側からすれば、虚構の世界へどのようにとびこむかを最初に決定づけられる重要な箇所である。『殺し屋』は、次のような文章で始まる。

The door of Henry's lunch-room opened and two men came in. They sat down at the counter.

"What's yours?" George asked them.

"I don't know," one of the men said. "What do you want to eat, Al?"

"I don't know," said Al. "I don't know what I want to eat."

Outside it was getting dark. The street-light came on outside the window. The two men at the counter read the menu. From the other end of the counter Nick Adams watched them. He had been talking to George when they came in.<sup>11)</sup>

ヘンリー食堂のドアがあいて、男がふたりはいつてきた。ふたりはカウンターの前に腰をおろした。

9) *ibid.*, P. 26

10) サルトル『シチュエーション I』(サルトル全集第11巻, 人文書院, 昭和40年改訂版), P. 13

11) Ernest Hemingway: *The First Forty-Nine Stories* (Jonathan Cape, 1944), P. 224  
訳は、大久保康雄訳『ヘミングウェイ短篇集(一)』(新潮文庫)を一部変更して借用した。

「何にしますか？」ジョージが注文をきいた。  
 「そうだな」ひとりがいった。「アル、何が食いてえ？」  
 「そうだな」アルがいった。「何が食いてえかわからない」  
 外は暗くなりかけていた。窓の外に街燈がともった。カウンターにいるふたりの男はメニューを見た。カウンターの向うの端からニック・アダムズがふたりをじっと見ていた。ジョージと話をしているところへ、このふたりがはいってきたのだ。

わずかこれだけの開始の文章のなかにさえ、ハード・ボイルドといわれるヘミングウェイの文体の特徴がよくあらわれている。文体は視点ときりはなせない関係にあるが、この作品は、引用した冒頭の部分でわかるように、三人称による客観的な外部視点によって描かれている。主観をもたないカメラのレンズのように対象をとらえて描く視点である。*Understanding Fiction* のことばを借りると、「語り手が外側から見えるものと聞こえるものだけを一まるで客観的な記録をとる一個のカメラ兼録音機であるかのように一語る」<sup>12)</sup>のである。登場人物の心理描写は一切しないで、語り手のコメントを加えずに、ただ人物の行動とかことばとか身ぶりとか、全く外側からとらえられるものだけを客観的に描こうとする視点である。

ドアが開いて二人の男がはいってきたという最初の書きだしが、“The door of Henry’s lunch-room opened and two men came in.”(下線筆者、以下同)となっていて、“The door of Henry’s lunch-room was opened and…”となっていないこと、あるいは街燈がともったという情景描写が、“The street-light came on.”となっていて、“The street-light was turned on.”などと書かれていないことは、ドアや街燈が人間から切り離されて、まるで自動的な意志をもった一個の物体として、とらえられていることを示している。非常にメカニクな感じを与えられるわけであるが、視点が感情をもたないカメラ・アイと化しているからである。このようなメカニクな感じが、作品全体にわたっていることに注意しておこう。

作品の視点と作家の観点とはいちおう区別して考えなければならないが、このような非情のカメラ・アイが、視点として設定されていることから、ヘミングウェイの現実認識の方法とその特徴が逆に浮かびあがってくる。それについては、後に作品とヘミングウェイの思想についてのところで、あらためてふれることになる。

ヘミングウェイの文体の卓抜さはあまりにも有名であるし、その独自性はしばしば言及されていることでもあるので、ここでは、引用の文に見られるように、非常に簡潔なタッチで描かれていることが、短篇としての作品の密度を高めていることだけを、とりあえず指摘しておきたい。この作品では、とりわけ会話の占める部分が多いことも、文体について論じる余地を少ないものにしてしている理由の一つである。

引用した冒頭の箇所はわずか数行にすぎないが、なにか食べることを目的に食堂に入ってきたはずのふたりの男は、ジョージから注文をきかれても、「何が食いたいかわからない」などと妙ないい方をする。ふたりの男がそろってそのように答えることで、冒頭のシーンで早くも一種の不安の芽がかもしだされる。この作品の題が、“The Killers”(『殺し屋』)という題名であることも、読者の念頭にはある。ジョージはヘンリー食堂の給仕のようであるが、彼が給仕であるというような説明はどこにもなされていない。はいってきたふたりの男に注文をきくことや、その後の会話や行動の進展によって、判断されるのである。カメラのレンズが食堂の一角にすえられているような、映画的な描写技法が使われている。

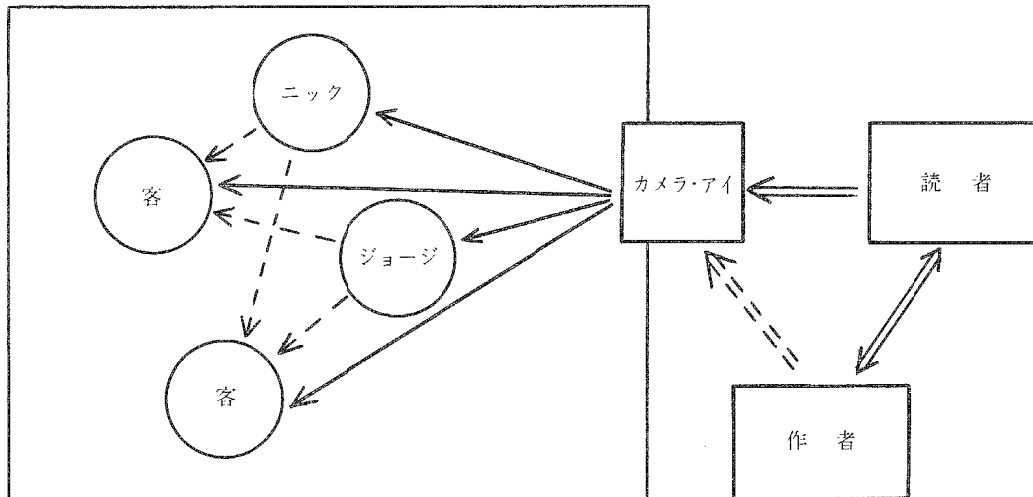
小説における文章表現の基本的な方法として、説明、会話、描写、叙述の四つがあげられるが、直接的な説明をできるだけ省いて、客観的な外面描写と具体的な会話によって物語っていくのが、三人称外部視点の特徴である。不必要と思われる説明や描写をできるだけ切りつめることが、とりわけ短篇小説の要件であることはすでにのべた。ヘミングウェイが本質的に短篇作家である、とよくいわれるゆえんは、いま引用した冒頭の箇所からでも、その一端がうかがい知れるだろう。引用の最後のところの「ニックはふたりの客がはいってくるまでジョージと話をしていたのだ」という部分は、もちろん語り手の説明であるが、最小限に必要な説明にとどめられている。説明の部分は、後になって、この食堂が酒場(saloon)から簡易食堂へ作りかえられたものであること、ニックがはじめてタオルで猿ぐつわをかまされたこと、ふたりの客が殺しにきたオーリー・アンダソンは元ヘビー級のプロ・ボクサーであったこと、の三つだけである。それらが簡潔なタ

12) *Understanding Fiction*, P. 147

ッチでさりげなく、外面的な描写と会話のなかにはさまれているので、読者は、事件の目撃者としてこの作品に直面させられ、必要な知識も得ることができるのである。語り手の感情が極度に抑制されていて、客観的に事物が描かれているからこそ、読者はリアリスティックな臨場感を抱かせられる、といえよう。

登場人物はすべてカメラ・アイによって外から見られている。したがって、登場人物が何を考えているか、その意識、感情、思考は直接的にはわからないし、文面から知ることはできない。状況と人物との相関々係から、たぶんこうであろうと、読者が推量するほかはないのである。徹底的な外面描写に終止し、心理の描写を一言半句も行わないことで、逆に人間の心理のひだやかげりが照らしだされるという、ヘミングウェイ文学のパラドキシカルな方法がここにある<sup>13)</sup>。

食堂にはいって来てカウンターの前に腰をおろして、メニューを見ているふたりの客を、ニックがじっと見た(“From the other end of the counter Nick Adams watched them.”) という、冒頭の最後のところを重視して、ニックがこの作品の視点的人物であるとするのは、視点の立場をふまえれば、おかしいことは明らかである。ニックもカメラ・アイによって見られている対象人物なのである。三人称外部視点による作品においては、登場人物はだれも視点人物であることはできない。全ての人物が見られている対象人物である。ふたりの客を見ているニックをさえオブジェ化するカメラ・アイの視点が、この作品を支配、統一しているのである。冒頭の場面の視点の関係を図示すれば、次のようになる。矢印が視点の方向である。



読者はニックの視点をとうして作品を見るのではない。ニックをふくむ登場人物を全て作者の設定したカメラ・アイをとうして見るのである。

さて客のひとりがメニューを見てから、アップル・ソースをかけた柔らかい焼き豚をくれと注文する。それは六時のディナーのときでないといけないと、ジョージがいう。そしてカウンターの後ろの壁にかかっている時計を見て、「いま五時です」という。「その時計は五時二十分じゃないか」と、もうひとりの客が横からいうと、ジョージは二十分進んでいるんだ、という。二十分進んだままになっているこの時計が、以後のスリリングな展開につれて、サスペンスをもりあげる小道具として、使われていることは、容易に気づきうることである。このあたりのジョージとふたりの客のかけあいは、たいへんきびきびしていてドラマティックな感じを与える。人物の行動描写が感情をあらわす形容詞や副詞を一切省いて即物的になされているか

13) ヘミングウェイが、*Death in the Afternoon* (1932年) のなかで、「氷山の動きのもつ威厳は水面に出ているほんの八分の一のためなのである」(“The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water.” Penguin Books, P.182) といっているのは、彼の小説観をあらわすことばとして、有名である。

らであるが、視点からいえば、交互にかわされるダイアログによって、視点の劇的転換が行われるからである。

“I’ll take ham and eggs,” the man called Al said. He wore a derby hat and a black overcoat buttoned across the chest. His face was small and white and he had tight lips. He wore a silk muffler and gloves.

“Give me bacon and eggs,” said the other man. He was about the same size as Al. Their faces were different, but they were dressed like twins. Both wore overcoats too tight for them. They sat leaning forward, their elbows on the counter.<sup>14)</sup>

「おれはハム・エッグをくれ」アルと呼ばれた男がいった。山高帽をかぶり、黒のオーバーの胸のボタンをきちんとかけていた。顔は小さくて色白で口もとがひきしまっていた。絹のマフラーをつけ手袋をはめていた。  
「おれはベーコン・エッグだ」もうひとりの男がいった。アルと同じくらいの背格好だった。顔つきこそちがうが、身なりは双児のようにそっくりだった。ふたりとも、きっちりしすぎるくらいのオーバーを着ていた。カウンターに両肘をつき、からだを前にかがめて腰かけていた。

ここではじめてふたりの客の容姿と服装が描写される。山高帽に黒のオーバー・コート。絹のマフラーに手袋といういでたちは、シカゴ周辺に横行をきわめたギャング一味のユニフォームであることを、われわれは知っている。このふたりの客が実は殺し屋であることは、ひきつづくアクションの展開によって明らかにされるが、ここではそれが服装によって暗示されているのである。なお、この作品中、登場人物の服装や容姿の描写は、主にこの二人の男についてだけであり、それも詳しい描写といえるのは、いま引用したこの箇所だけであることに、その内容とともに注意しておきたい。

三人称による外部視点は登場人物を外側から客観的に描くと先にのべたが、ジョージやニックがどんな顔つきをしているのか、どんな身なりをしているのか、そのような肖像描写は、作品をとおして、少しも描かれていない。それはどうしてだろうか。カメラ・アイがジョージやニックの肖像描写をしないのは、それに関心をもっていないからであるといえようが、関心をもっていないというのは何を意味するだろうか。食堂のなかの一角にすえられているカメラは、ジョージやニックがどんな人間であるか、その顔つきや身なりだけでなく、過去の経歴などもすでに知っているのだ。知っているから、いまさら述べたりしないのである。ブルックスとウォレンは「ニックは平凡なアメリカの町の平凡な男の子にすぎない。われわれは彼の物語をきかないでも感じとるのである。ニックのような男の子たちが、現実の人生では疑いもなく彼ら自身の明確な個性 (Personality) を実際にもっているとしても、そのような個性はこの物語の目的にとっては重要ではない」<sup>15)</sup> といっているが、これはジョージについてもあてはまる。いきなりジョージの名前が説明ぬきで紹介されていることからそれはわかる。カメラ・アイのこのような操作には注意しなければならない。主題解明の決め手となるからである。たとえば、作品中の語り手の説明は、先にもふれたように、ニックについての説明が二箇所、食堂の説明が一箇所、アングスの説明が一箇所である。殺し屋たちについての説明が何一つなされず、その容姿や服装についての肖像描写がかなりなされていることは、当のカメラ・アイが殺し屋たちを未知の存在として全く離れたところからとらえていることを示すものである。

三人称外部視点を作者の側からいえば、作者はできるだけ自分の判断や感情や主観をまじえないで世界をとらえようとして、そのような客観的な視点を設定したのである。しかし、主観的なものを排して客観的であろうとする作者の立場そのものが、まさに作者の主観によってえられた一つの立場なのである。カメラ・アイの視点は一見客観的に見えるが、そこには作者の主観でえらびとるものがあるし、また選ばとらないものがある。カメラ・アイがどんな立場に立っているか、それが一見公平な客観的な立場に立っているかのように思われるだけに、なおさら注意しなければならない。カメラ・アイは対象を客観的に描くことによって全てをものとして処理しようとする意志と機能をもつ。しかし、この作品におけるカメラ・アイが、そのような機能もちながらも、その視角がジョージやニックの側にあることは先にふれたとおりである。

読者は、ジョージやニックとともに、このふたりの客の行動に注目させられることになる。ふたりの客は

14) *The First Forty-Nine Stories* P. 224-225

15) *Understanding Fiction*, P. 647

お互いに名前をよぶので、彼らがアルという男とマックスという名の男であることが分ってくる。出されたハム・エッグをふたりとも手袋をはめたまま食べる。指紋を残さないためだろう。ジョージはふたりが食べるのをじっと見る。“Both men ate with their gloves on. George watched them eat.”と「おめえ、何を見てるんだ？」とマックスがとがめる。ふたりの客は不審な闖入者としてジョージから見られている。果せるかな、アルとマックスは、プロフェッショナルな殺し屋として、殺しの準備を手際よく開始する。事態がわかっていないジョージたちをからかいながら、彼らはアンダスンが食事にくるまでの時間を稼いでいたのである。アルがニックと黒人のコックを調理場に押しこめる。食堂から奥の調理場の様子は見えない。マックスはカウンターの前に腰かけたまま、カウンターのうしろに一面にはめこんである鏡を見ている。そしてオーリ・アンダスンというスウェーデン人を殺そうとしているのだ、とジョージにいう。時計と鏡と仕切り窓を効果的に使ったこのあたりの描写は、映画の一コマを見る思いがあり、緊迫したサスペンスをもりあげる。ジョージは不安と恐怖におののいた、などという説明はないし、また彼の心理描写は全くなされていらない。描かれているのは、人物たちの具体的な会話のことばと外面的な行動の描写だけである。それでいながら、いやそうだからこそ、読者にはジョージのいい知れない恐怖と不安が、ひしひしと伝わってくる。ジョージとわれわれは同じ世界に住む平凡な人間として読者に感じられるのだ。同化作用とでもいうべきか。ジョージは新しくはいってきた客のために、サンドイッチをつくり調理場へ入ることになる。そこでジョージとともに始めてカメラ・アイが調理場へ移動することに注意しよう。調理場では、アルがショット・ガンを棚にのせかけて、食堂のカウンターへ通じている仕切り窓のそばに坐っている。そこから、食堂にはいってきたアンダスンを射殺しようというのである。

Two other people had been in the lunch-room. Once George had gone out to the kitchen and made a ham-and-egg sandwich “to go” that a man wanted to take with him. Inside the kitchen he saw Al, his derby hat tipped back, sitting on a stool beside the wicket with the muzzle of a sawed-off shotgun resting on the ledge. Nick and the cook were back to back in the corner, a towel tied in each of their mouths.<sup>16)</sup>

そのときまでに、食堂には、他にふたりの客があったのだ、というふうに、カメラ・アイのカット・バックが行なわれているのは、描写が単調に流れるのを救うためである。この引用文において、“He saw Al, his derby hat tipped back, sitting”…というように、ジョージの視点から調理場の光景がとらえられ、視点人物はジョージのようであるが、正確にいえば、三人称外部視点のカメラ・アイが、ジョージの視角から、その肩越しに調理場の光景をとらえているのである。たしかにジョージは見たのだが、彼の心理的反応は説明も描写もされない。ジョージはカメラ・アイによってオブジェ化されていることを確認しておきたい。ジョージがサンドイッチをつくって食堂へもどるとともにカメラ・アイの視点もあとを追う。

ところで毎晩六時に食事をしにくることになっているオーリ・アンダスンが、どうしたことが、七時十分になってもやってこない。ふたりの殺し屋はあきらめて退散する。「ふたりはドアから出ていった。ジョージは、ふたりがアーク燈の下を通り、街路を横ぎってゆくのを、窓越しに見ていた」(“The two of the men went out the door. George watched them, through the window, pass under the arc-light and cross the street.”) というように、ジョージの視角から殺し屋が立ち去るのがとらえられている。

そのあとジョージはニックと黒人のサムを縛り、殺し屋がオーリ・アンダスンを殺しにきていたことを語る。サムは「こんなことはこりごりだ」といって、かわりをもつことを避けようとする。殺し屋が侵入してきたという状況のなかに置かれながらも、その事実から目をつぶろうとするのである。ジョージはアンダスンに知らせた方がいいのじゃないか、とニックにいう。ニックは動揺していたにも拘らず、アンダスンのいる安アパートへ危険を知らせに行くことになる。ここまでが第一のエピソードである。殺し屋がとつぜんはいつてきて立ち去るまでの、いわば不合理な暴力の侵入と支配が第一のエピソードの内容である

16) *The First Forty-Nine Stories*, P. 229



が、その最終シーンでは、いま簡単にふれたように、ジョージとニックとサムという三人の人物のコントラストが三人の会話によって浮かび出されている。対照的な各人物と状況の相関々係のなかから、いわば必然的に第二のエピソードがつくりだされる。作品全体の三分の二を占めるこの前半のエピソードは、これまでに見てきたように、主としてジョージの視角からカメラ・アイの視点がとられているが、調理場に閉じこめられるまでは、ニックの視角がジョージの視角を側面から補足していたし、「こんなことには一切かわりをもたない方がいい」というサムも、ふたりの殺し屋がカウンターの前に腰かけているのをはっきりと目にしていたのである。第一のエピソードにあたる食堂の場面は、視角の複数的構成によって、殺し屋が一面的でなく多角的にとらえられているのである。

さて続くエピソードは、アンダスンに危険を知らせに行くニックによって展開される。第一のエピソードがパッシヴなイメージとすれば、この場面には、カメラ・アイの視点がニックのあとを追って移動していくという、ダイナミックなイメージがある。「外ではアーク燈が葉のない枝のあいだからまぶしく光っていた。ニックは電車線路わきの通りを歩いてゆき、次のアーク燈のところで路地へ曲った。通りから三軒目がハーシュのアパートだった。ニックは階段を二つのぼって、ベルを押した」(“Outside the arc-light shone through the bare branches of a tree. Nick walked up the street… Nick walked up the two steps and pushed the bell.”)と簡潔にカメラ・アイがニックの行動を描写する。いま、ここに適切な例をひくゆとりはないが、ヘミングウェイの作品では、背景として描かれる自然がきわめて重要な役割を果たしている場合が多い。描写に簡潔さを要求される短篇においては、とりわけそうである。「葉のない枝のあいだからまぶしく光って」いるアーク燈は、アンダスンへ急を知らせるために、道を急いでいるだろうニックの心理を客観的に表現している、と考えられる。アーク燈が心理の「客観的相関物」として描かれていることは、ニックがアンダスンのところから食堂へ帰るシーンでは、「ニックは暗い横町をアーク燈のついでいる角までもどり、そこから電車道にそってヘンリー・食堂へ帰ってきた」(“Nick walked up the dark street to the corner under the arc-light, and then along the car-tracks to Henry’s eating-house.”)とあることから分る。

場所として食堂のなかとハーシュのアパートの二つだけが設定されているからでもあるが、自然描写が、ほとんどないのは注意しておいてよいだろう。あるのは人工的なアーク燈と葉のない枯れ枝の並木だけである。それらが寒々とした心象風景をつくりあげていることはいうまでもない。

アパートを尋ねたニックは、女のひとから案内されて、「階段をのぼり、廊下のつき当り」の部屋へ行く。

Nick opened the door and went into the room. Ole Andreson was lying on the bed with all his clothes on. He had been a heavyweight prizefighter and he was too long for the bed. He lay with his head on two pillows. He did not look at Nick.<sup>17)</sup>

ニックはドアをあけて部屋へはいった。オーリ・アンダスンはきちんと服をきたまま、ベッドに横になっていた。元ヘビー・ウェイト級のプロ・ボクサーで、ベッドがからだに小さすぎた。頭の下に枕を二つ重ねていた。彼はニックの方を見ようとしなかった。

第二のエピソードは、このように、それまでは食堂のなかに固定されていたようなカメラ・アイの視点が、ニックの行動を追いながら、アンダスンの部屋へとやってくる。そこでニックが見たのは何であったのだろうか？カメラ・アイがニックの視角から、その肩越しにベッドに横になっているアンダスンを見ている。たしかにニックがアンダスンを見ているのだが、それをオブジェ化するカメラ・アイの存在と役割(＝作者の消去)は、食堂の場面におけるジョージについての場合と同様である。ジョージは、客を装ってはいって来た殺し屋に、給仕として、いやでも応待せざるをえなかったもので、その態度は消極的であり、受動的であった。が、このエピソードにおけるニックは、サムがとめるのもきかず、顔見知りのアンダスンに急を知らせにやってくるだけに、その行動はストレイトであり、アンダスンがニックの視角から積極的、集中的に

17) idid., P. 231

とらえられる。ニックが何を見、何を感じ、何を知ったかは大事なポイントになるところである。ニックの視点にカメラ・アイの視点がよりそっている、とでもいったらよいだろう。ニックは、ふたりづれの男がアングスを殺そうとしていることを、アングスに知らせる。が、口に出していってみると、間の抜けた話に聞こえる。ここは原文では “It sounded silly when he said it.” となっている。ニックがどう思ったかという心理描写であるが、ニックの気持をカメラ・アイがコメントしているようでもある。ニックの視点とカメラ・アイの視点がほとんど一致していることが分る。「間の抜けたように聞こえた」のは、ニックがせっかく知らせてやったのに、アングスが何の反応も示さず、壁の方を向いたまま寝そべっているからである。ニックのガッカリした様子が察せられる。殺しに来た男たちがどんな連中であつたか話そうとしても、アングスは関心を示さない。「警察に知らせようか」とニックがいても、「どうにもならないんだ」 (“That wouldn't do any good.”) と、アングスは壁を見ている。「もう逃げまわるのがいやになったんだ」 (“I'm through with all that running around.”) と抑揚のない声でくりかえすだけで、ニックの方を向こうともしないアングスの姿は殺し屋に追いつめられて逃げ場を失い絶望しきっている人間の象徴的な姿である。彼が元ヘビー級のボクサーであり、ベッドからはみ出すほどの大男であるだけに、そのみじめさはいっそうやりきれない。けっきょくニックは何のためにきたのか分らないまま、食堂へひき返すことになるが、暴力に打ちひしがれた人間の絶望感をニックは一種の戦慄をもって認識したのだ。ニックはドアを閉めようとして、きちんと服をつけたままベッドに横になって壁を見つめているオーリー・アングスの姿を目にする。 (“As he shut the door he saw Ole Anderson with all his clothes on, lying on the bed looking at the wall.”) ニックが危険を知らせても、アングスの態度はもはや変るところはなかったのである。

なお、2ページ足らずのこのシーンで、アングスが壁の方を見ていたという描写が6回も出てくことに目をとめた批評家たちによって、この壁は人間の無力な絶望感をあらわす象徴である、といわれてきた。たしかに、押しも叩いてもどうしようもない壁は象徴的である。しかし、象徴ということばを使うならば、第一のエピソードにあたる食堂のなかの二十分進んだ時計こそが、殺し屋の暴力による恐怖が支配している異常な狂った世界を暗示している、といえるだろう。

ニックの帰りしなに、アパートのおかみさん（実は管理人のミセス・ベル）が、アングスのことを、「とてもいい人なんです。以前はボクシングをやったそうなんですがね」 (“He's an awfully nice man. He was in the ring, you know.”) という。彼女にはアングスは「おとなしい」 (“He's just as gentle.”) 平凡な人間としてみられているのである。自分のアパートの住人が、殺し屋の手から逃げきれなくなって、一日中奥の部屋のなかで、服をきたまま、ベッドに横たわって、殺されるのを待ちつづけていることなど、もとより彼女は知らない。「アングスは気分がよくないのだろう」 (“I'm sorry he don't feel well.”) としか考えない彼女のことばは、皮肉なコントラストとして、ニックの絶望感のやりきれなさを助長させるものでしかない。平和な田舎町の人々が知らない間に、明るいうちから堂々と暴力の恐怖が通り魔のように食堂を襲い、さらにはその暴力の被害者が絶望しきった姿で殺されるのを待っていることを知ったニックは、食堂で猿ぐつわをかまされたときの恐怖がただ一場の悪夢ではなく、田舎町そのものがすでに暴力によって犯されていることを知るのである。もちろん、カメラ・アイによるそのような説明はない。読者は、ニックの話す具体的な短いことばから、状況とニックの関係をとらえ、そのように推量するのである。先にもふれたように、ニックは「暗い通り」を歩いて食堂にもどる。カメラ・アイが客観的にあとを追う。ニックの恐怖反応は食堂の場面ではっきりと示されている。最後のエピソードであるそのシーンはそれまでのエピソードをまとめる意味で見逃せないところである。ニックの話すニックのサムは「そんなことは聞きたくもない」といって調理場のドアを閉めてしまう。ニックとジョージは「おそろしいことだ」などと話しあう。ニックとジョージの最後のダイアローグを引用しておこう。

They did not say anything. George reached down for a towel and wiped the counter.

“I wonder what he did?” Nick said.

“Double-crossed somebody. That’s what they kill them for.”

“I’m going to get out of this town,” Nick said.

“Yes,” said George. “That’s a good thing to do.”

“I can’t stand to think about him waiting in the room and knowing he’s going to get it. It’s too damned awful.”

“Well,” said George, “you better not think about it.”

ふたりとも黙りこんだ。ジョージは手をのばしてダスターをとり、カウンターをふいた。  
 「いったい何をやったんだろう？」ニックはいった。  
 「だれかを裏切ったんだ。裏切者は殺されることになっているんだ」  
 「ぼくはこの町を出ることにするよ」ニックはいった。  
 「そうだね」ジョージがいった。「それがいいだろう」  
 「あの男が、いまに殺されると知りながら、じっと部屋で待ってるなんて、考えてもたまらないよ。あんまり恐ろしすぎるよ」  
 「だが」ジョージはいった。「そんなこと、あまり考えない方がいいぜ」<sup>18)</sup>

#### 4. 主題の解明

この作品にはいったい何が描かれているのだろうか？作品にポイント（焦点＝主題）が見られないという大方の読者の感想こそが、ある意味で、この作品の性格と主題を説明している。第一のエピソードでは殺し屋のアルとマックスにジョージが応接する。ニックとサムは脇役的である。第二のエピソードではニックがオーリ・アングスンと会う。ミセス・ベルが案内役である。第三のエピソードではニックがジョージとサムにアングスンのことを報告する。他に市電の運転手やその他の客がチョイ役として出てくるが、これらはこの際無視してよいだろう。以上三つのエピソードを通して何が描かれているのだろうか？主人公はだれなのだろうか？

ブルックスとウォレンは、この作品をだれの物語であるかと考えるなら、ギャングのアルやマックスにではなく、またアングスンにでもなく、食堂でのボーイたち（ジョージとニック）に、作者が作品の焦点をおいているという事実面に直面する<sup>19)</sup>といているが、より正確に言えば、作品の焦点はジョージとニックの視角からカメラ・アイがとらえている状況そのものに集められている。そのことは、視点を中心とする本稿の分析で見えてきたとおりである。先に引用したばかりのジョージとニックとのあいだに交わされるラスト・シーンのダイアローグに、この作品の「啓示の瞬間」(“the moment of illumination”)がある<sup>20)</sup>とするブルックスとウォレンの指摘は、正鵠を得ているが、ジョージとニックのうちで、より強い印象を読者がもつのはニックの方であるから、この作品はニックの「悪の発見について」(“the discovery of evil”)の物語であり、主題はある意味でハムレットのテーマである<sup>21)</sup>と彼らが論断しているのには首肯しがたいものがある。ヤングも同じように、この短篇のポイントを、ニックがアングスンのアパートから帰ってきて敏感に反応を示しているところに置いている。「ここでニックが脅迫的な暴力と悪に接触したことは、ニックにその痕跡をとどめたのである。そして『殺し屋においては、この少年をとりあつかうヘミングウェイの方法の完全な型がきわめて簡潔な文章の余白に暗示されている』<sup>22)</sup>と、ヤングはいう。結論からいえば、作品にポイントがないということで、どちらもニックにポイントを置いて解釈しているのである。

18) *ibid.*, P. 233

19) *Understanding Fiction*, P. 304

20) *ibid.*, P. 654

「啓示の瞬間」とは、同書の説明によれば、「それまでに起ったあらゆる出来事に焦点がもたらされ、それらすべての意味が解明される瞬間である。…それは物語の骨子であり、そのなかには少なくとも暗示によって物語のトータルな意味が含まれている」とある。(ibid., P. 651)

21) *ibid.*, P. 305

22) Philip Young: *Ernest Hemingway*, P. 22

多くの批評家たちが、このように、この短篇を「組織的な暴力という社会悪に対するニックの開眼をテーマとして表明し、ジョージやサムをそれと対照をなす背景として描いている」<sup>23)</sup>ものとして解釈していることには疑問の余地があるといわなければならない。たしかに、ニックは主要な人物である。ニックはタオルで猿ぐつわをかまされるという生まれてはじめての経験をする。「何だい。これしきのこと」とことさらに虚勢を張って参ったというような様子を見せまいと努める。そしてハーシュのアパートで、殺し屋につけ狙われているのを知りながら、絶望と無気力から逃げようとしめないアングサンの態度に接し、恐怖と不安を感じる。アングサンの態度に状況のはらんでいる残酷な事実を認知したとっていいだろう。だからこそ、ニックは「あの男がいまに殺されると知りながら、じっと部屋で待っているなんて考えてもだまらない」といい、サムットというこの町から逃げだそうとする。しかし、このニックの反応はきわめてセンシティブなものであり、それ以上のものではない。このような感性的なニックの態度決定を果して「悪の発見」というようなポジティブなことばで呼ぶことができるかどうか疑問である。たとえ呼びうるとしても、それはニックに関するかぎりの「悪の発見」であって、それがそのままこの短篇の主題とはなりえない。ニックが作品の唯一の主人公であり、主題は暴力と悪にたいするニックの開眼であるとするのは、一面的な見解であり、『殺し屋』という作品をトータルな意味で解釈したことにはならない。ブルックスやウォレンたちがいうように、この作品を「ニックの物語」とするならば、全体として三分の二の分量を占める前半のエピソード、とくにそのシーンでのジョージの存在と役割の説明がつかなくなる。そこでは主としてジョージの視角から暴力の恐怖がとらえられていることはすでに述べたとうりである。作品全体を通してジョージはいかなる立場を占めているのだろうか？

殺し屋たちが立ち去ったあと、ジョージは「アングサンのところへ行ってやった方がいいのじゃないか」と、自分からは行こうとしないで、ニックにその役を押しつける。サムが「首をつっこまないにかぎる」と横から反対すると、「行きたくなければ行かなくともいいんだ」とたちまち自分の言葉をひるがえす。このような彼の中途半端な態度はそれなりに一貫している。ラスト・シーンでも、ニックの話をきいて「手をのばしてタオルをとり、カウンターを黙ってふく」ジョージの態度は、状況から逃避はしないが明らかに屈從的である。サムが殺し屋たちとかかわることを拒否しようとして、殺し屋が厳に存在するという事実からも目を閉じ耳をふさぎごうとするのとは違っているし、恐怖反応をおこす若いニックよりは世間智があるように思われる。置かれた状況のなかで消極的に生きようとするジョージの態度を状況から逃避しようとするニックの態度と対照的に描きだして、われわれ一般の市民のあいだに多く見出せるジョージ・タイプの人々が「現代の社会機構の異常性に眼を向けようとしなさい」<sup>24)</sup>のを作者が批判していると見ることは可能であるし、事実そうなのだが、だからといってジョージがこの作品の主要な人物ではないということにはならない。むしろジョージはこの作品においてそうあってはならない否定的人物として重要な位置を占めるのである。ニックにしたところで肯定的人物とはいえない。町から逃げだしても状況は何らか変わるわけではないし、ニックは暴力の本質を全然といってよいほど見きわめていないのである。ニックはいったいどこへ逃げだそうするのであるか？「そんなこと、あまり考えない方がいい」という一見世慣れたジョージの言葉は、今後のニックにとって答えなければならない問題である。言葉をかえれば、状況への対処のしかたは若いニックにとっての残された問題であるが、それはこの作品で提起された問題とは別の問題である。

否定的人物という言葉を使うならば、コックのサムにおいてそれは一段と適切である。「こんなことにはかかわりあわない方がいい」といって、調理場に閉じこもってしまうサムは、ドアを閉じることによって状況から逃れることができているかのように思っているかのである。殺し屋が存在することにすら目をつぶろうとするサムにこそ、否定的人物として、作者の批判的な視線が当てられている。それは、ジョージやニックとちがって、サムがカメラ・アイによって終始オブジェ化されていることから読みとれる。ジョージとニックが説明ぬきでのっけから登場していることは、ふたりに対するカメラ・アイの親近感、同質性を示すものである。

23) 『短篇小説の分析と技巧』, P. 151

24) *ibid.*, P. 153

カメラ・アイはふたりを自分と同質の人物としてすでによく知っているので、ことさら何の説明も加えないで、最初から「ジョージ」とか「ニック」という名前だけで登場させたのだ。ところが、サムにたいしては、“the nigger”とか“the cook”というように説明的な呼び方をするか、“Sam, the nigger”とか“Sam, the cook”というようにサムが黒人でありコックであることを常に意識した呼び方をしている。カメラ・アイは、ジョージとニックの視角から対象をとらえることはあっても、サムの立場に同化することは一度もない。置かれた状況のなかで三者三様の対照的な態度を示す一人として重要な人物であるはずのサムが、このように徹底的に外側からのみ描かれていることは、注意するに値する。たしかに、サムのような黒人は白人社会のなかで多く存在するだろう。問題なのは、ジョージとニックにのみ同化してことさらサムを異化するカメラ・アイの態度である。というのは、この作品においては、状況にたいする三人の対処のしかたが問題として提起されているからである。この短篇からだけでは速断しがたいことではあるが、作者ヘミングウェイの黒人にたいする差別意識を示す証拠であるといえるかもしれない。それはさておき、サムの事なかれ主義、ジョージの屈從的な態度、ニックのあまりにセンシティブな恐怖反応、彼ら三人に共通する一様な受動性を否定的な意味で指摘することはやさしい。そのような受動的な登場人物たちだけしか創造しえなかったところに、ヘミングウェイの虚無的な思想の限界があるともいえるが、ここでは、ジョージやニックやサムという人物が受動的な態度をとらざるをえないような彼らの置かれている状況にこそ目を向けなければならない。

結論的にいえば、まとめのエピソードであるラスト・シーンで、三者三様の態度を描き出すことによって、暴力の侵人と支配と被害による混乱した状況のなかで、人はどのように対処すべきであるかが問われているのである。第一のエピソードにおいて暴力の加害者を主としてジョージの視角からとらえ、第二のエピソードにおいてニックの視角から暴力の被害者をとらえることによって、いわば暴力をはさみ打ちにすることによって、暴力の本質的な姿を描こうとしている。ジョージとニックをオブジェ化しているカメラ・アイの存在は、どう対処したらよいかかわからないという混沌たる状況のなかに、ジョージやニックが置かれているということを示しているが、状況がジョージとニックの視角からとらえられているという意味では、状況こそが「主人公」であるといえなくもない。不条理な暴力の支配にあっていかに個人が無力なものであるかということを作者は訴えているようである。ラスト・シーンのジョージとニックのあいだに交わされる簡潔なダイアログにみじくも啓示されているように、この『殺し屋』という短篇において、意味や関連を失なった（と作者に思われる）世界の混沌たる状況が描かれているのであり、その世界でどのように対処したらよいかが登場人物のこぼれや態度から読者であるわれわれに問われているのである。

## 5. 評 価

この作品をよんで気づくのは、これまでもふれてきたように、登場人物たちの容姿の描写や過去の経歴の説明がほとんどなされていないことである。ジョージとニックについてはカメラ・アイの同質性をすでに指摘したが、徹底的にオブジェ化されている他の登場人物たちにしても、カメラ・アイは程度の差こそあれ（それは役柄の重要さに比例する）同質性を感じているのであって、描写や説明がきりつめられている。人物の容姿についてのカメラ・アイの無関心さは、とりもなおさず、登場人物たちがとりたてて特徴のない平凡な人間として読者に同質性を抱かせることになる。殺し屋のアルとマックスの風貌描写だけが行われていることは、カメラ・アイの関心度を示すものである、といえよう。登場人物の過去の経歴などの説明がほとんどないのは、カメラ・アイという固定された視点からすれば、むしろ当然のことである。問題は、このような厳格な一定の視点がなぜに採られているかにある。視点の問題と短篇小説の相関関係について、野中涼氏は次のように述べている。「短篇小説はその形式の性質上、どうしても現実の集約的な認識、圧縮したイメージの認識、つまり象徴的な認識にならなければならない。そのために表現内容の本質的な部分は、ある

一定の視点からとらえた場合のシンボリックな断面を鋭く切りとって提示することになる」<sup>25)</sup>と。したがって、ここでは、『殺し屋』全篇を通じて採られているカメラ・アイの手法上の効果を考察すればよい。登場人物の容姿の描写や過去の説明を極力省略することが、作品の出来事に重要な意味をもつことになる。たとえば、ジョージやサムやニックは、元田脩一氏の表現をそのまま借用すれば、「現代に生きる人々の典型的タイプをあらわす象徴的人間像として描きだされている。…われわれはわれわれの周囲にこれら三人のタイプに属する多くの人々を見出すだろう」<sup>26)</sup>。このように、ジョージやニックやサムという人物たちが平凡なものとして描かれていることが、作品のリアリティを高めている。平凡さといえば、場所はサミットという「聞いたこともない」田舎町の、平凡な食堂と安アパートである。作品のリアリティを高めているのは、そういう人物たちやシチュエーションの卑俗性だけでなく、そのなかに、いつのことなのか年代は明確に描かれていないが、歪んだ資本主義社会の鬼子ともいべきギャングの一味を登場させたことにある。年月日をはっきりと記さないことによって、特殊な事件を一般的典型的な事件として形象しようという作者の表現意識がうかがわれるが、作品の内容からして禁酒法の時代を扱ったものであることがわかる。

アメリカでは1920年全国的に禁酒法が実施されたが、かえって密輸や密造がさかんとなり、これに伴うギャングの横行などという社会不安を生じるにいたったことは、われわれの記憶に新しいところである。

カーロス・ベイカーは、この作品に登場する二人の殺し屋アルとマックスについて、「彼ら自身のうちに示されている安っぽくて、みにくい不良性よりも、さらに広い意味での恐怖をさし示している」として、「現代において、その恐怖をよぶ一般的な名称はファシズムであり、ヘミングウェイが、ファシズムを可能ならしめる人間生活への見解を、『殺し屋』によって手がたくドラマ化したといっても無理な解釈ではあるまい」<sup>27)</sup>と評価している。ヘミングウェイが、ファシズムを可能ならしめる人間生活への見解を、この短篇において、ドラマタイズしようと意図したかどうかはわからない。しかし、少なくとも、この作品に描かれた殺し屋のアルとマックスがただ単なる殺し屋という非人間的な稼業の人物像にとどまるのではなく、集団的な暴力によって一般市民を蹂躪しようとする大きな力を背後に感じさせるものであることは確かである。

## 付 記

本稿の構想は、昭和46年4月から九州大学大学院文学研究科で開講された元田脩一助教授の「アメリカ文学演習（ヘミングウェイ短篇集）」に参加することによって、生まれた。元田脩一先生に感謝の辞をのべておきたい。

25) 野中涼著『小説の方法と認識の方法』（松柏社、1970年）、P. 75

26) 『短篇小説の分析と技巧』、P. 152

27) Carlos Baker: *Hemingway the Writer as Artist* (Princeton, 1952), P. 123