



Title	ヘミングウェイとセザンヌ
Author(s)	中村, 正生
Citation	長崎大学教養部紀要. 人文科学篇. 1991, 32(1), p.33-45
Issue Date	1991-07-31
URL	http://hdl.handle.net/10069/15283
Right	

This document is downloaded at: 2020-11-25T03:11:08Z

ヘミングウェイとセザンヌ

中 村 正 生

Hemingway and Cézanne

Masao NAKAMURA

He, Nick, wanted to write about country so it would be there like Cézanne had done it in painting.¹⁾

序

Cézanne は絵画を構成するにあたり、不要なものは思い切りよく省き、もっとも肝要なものだけを残す——つまり「単純化」と呼ばれる手法を用いた。さらに彼は、自然の複雑な形を捉えるには、根本的な原形に立ち帰ることが必要であると考え「自然は球体、円筒体、円錐体で捉えねばならない」と言った。1906年に彼は没したが、この考えは後に大きな影響を及ぼし、キュビズムの誕生を呼ぶに至る。

ところで、Hemingway は高校卒業後、*Kansas City Star* 紙に入り、文章修業に励んだことはよく知られている。難解な単語や修飾語を極力排し、複雑な構文は避け、できるだけ簡潔に書くことを心がけた。そして、若き日、パリでの修業時代に Cézanne の絵と出会い、創作上の重要な技法を学ぶことになる。

絵画と文学——ジャンルの違いこそあれ、芸術的創造における両者の手法には著しい類似点が認められる。本論では Cézanne との影響関係を中心に、Hemingway の絵画的手法について考察する。

I

「色は音楽と似ているとみえて、色の方で使っている言葉は音楽上の言葉と同じ言葉があるようだ。」²⁾とは、中村研一画伯の言であるが、これは絵画と音楽との基本的類似性を語っていて興味深い。Mendelssohn は“眼で見た印象がメロディーになる”

作曲家であったとも言われている。しかし、絵画に触発されて作曲をした人物となると、まず思い起こされるのはロシアの作曲家 Modest Petrovich Moussorgsky (1839-81) である。1873年、彼の親友であった建築家・画家ヴィクトル・ハルトマンが他界した。そして彼の夭折を惜しんでハルトマンを悼む遺作展が催されたのはその翌年のことである。哀惜の念とともに故人の手になる作品に見入った Moussorgsky は、その強い印象から生じた靈感によって一連の楽曲を書こうと思いついた。このようにして10の絵に基づく10の小品からなる名作「展覧会の絵」“*Pictures at an Exhibition*” が完成されたのである。

さて、“*All arts aspire to the condition of music.*” と言ったのは Schopenhauer であるが、次に音楽と文学との関係に眼を転じてみよう。E. A. Poe は、比類なく、言葉による旋律 (verbal melody) と想像力に恵まれていた。死後出版された *The Poetic Principle* (1850) の中で、彼は詩を “*the rhythmical creation of beauty*” 「詩は美の韻律的創造」と定義している。つまり彼は「詩を言葉の音楽として表現」しようとしたのである。*The Raven* (1845) の中で、o + r がもっとも sonorous であるとして ‘Nevermore’ を refrain しているのはその一例と言えよう。また、その詩及び詩論とともに Poe に似て音楽美を追求した文学者として、Sidney Lanier (1842-81) の名をあげることができる。Baltimore の Peabody Orchestra の第一フルート奏者でもあった彼は、様々な方法で詩と音楽を結びつけようと試み、ついには Johns Hopkins University で音楽と文学との関係について講ずるに至った。そして1880年には *The Science of English Verse* を出版し、「詩は本質的に音楽の形体であり、言葉のリズムである」と説いた。そして彼のもっともすぐれた詩は驚くべき言葉の音楽 (verbal music) の例証となっている。

以上、「絵画と音楽」及び「音楽と文学」との関係については、これまでにしばしば考える機会を持ってきた。しかし「絵画と文学」とのかかわりについては、Hemingway が「Paul Cézanne から風景の描き方を学んだ」と語ったのを知るまでは、それについて考える切っ掛けを持たなかった。

II

The Breughel room was closed for repairs, but Ernest was in his element with El Greco's "Toledo" — which he called "the best picture in the Museum" — and particularly with the Cézanne collection. He stood for some minutes before "Rocks — Forest of Fontainebleau" and told Lillian that *he had learned to make landscapes from his study of Cézanne during*

*the old days in Paris.*³⁾ [italics not in the original]

1949年11月半ば、場所はメトロポリタン美術館——*New Yorker*紙のLillian Rossのインタビューに応じて、Hemingwayは「昔、パリにいた頃にはCézanneを研究して風景描写を学んだものさ。」と語っている。この「古きパリ時代」は彼が晩年に発表した*A Moveable Feast* (1964)の中で回想されている。この本の背景となっているのは1921-26年のパリ、すなわち、Hemingwayが22歳から27歳までの修業時代をすごしたパリである。これはまた、奇しくも、彼がHadleyと最初の結婚をし、やがて別れるまでの期間と重なり合っている。パリの安アパートで極貧の生活を送り、日々飢えながら、彼が通いつめたのがリュクサンブール美術館であった。それだけでなく、おいしい物がたくさんあるパリで飢える苦しさ——しかし、まるっきり空腹だったら、絵はすべて研ぎすまされ、いっそう明らかに、そしていっそう美しく見えたのだと彼は回想している。

YOU GOT VERY HUNGRY when you did not eat enough in Paris . . .
There you could always go into the Luxembourg Museum and all the paintings were sharpened and clearer and more beautiful if you were belly-empty, hollow-hungry. I learned to understand Cézanne much better and to see truly how he made landscapes when I was hungry.⁴⁾

上の引用文に見えるように、彼は空腹のときCézanneをいっそうよく理解し、彼の風景画の描き方を真に見てとることを学んだのである。また、Carlos Bakerは1922年当時のHemingwayを次のように書いている。

Sometimes in the afternoons he went to walk the graveled paths of the Luxembourg, stopping in at the Musée for a look at the Cézannes and the Monets, thinking inside himself that they had done with paint and canvas what he had been striving to do with words all morning in his room at the old hotel.⁵⁾

例によって、リュクサンブール美術館に立ち寄ってはCézanneやMonetの作品を眺めながら、自分が「言葉」でやろうとしていたことを彼らは「絵の具とキャンバス」でやりとげたのだと内心考えていたのである。“words”と“paint and canvas”——手段の違いこそあれ、芸術家として目指す方向は一致している。彼の心中では、文学

と絵画というジャンルの垣根は取り払われてしまっている。

ところで、当時のパリには、同時代人としてどんな芸術家たちがいたのであろうか。彼は George Plimpton のインタビューに応じて、次のように述べている。

INTERVIEWER : In the Paris of the twenties did you have any sense of “group feeling” with other writers and artists ?

HEMINGWAY : No. There was no group feeling. We had respect for each other. I respected a lot of painters, some of my own age, others older — Gris, Picasso, Braque , Monet, who was still alive then — and a few writers : Joyce, Ezra, the good of Stein . . .⁶⁾

Joyce, Ezra, Stein といった作家たちの名前が見える。そして画家としては、Gris、Picasso、Braque、Monet の名があげられている。三度の食事のままならぬ生活を送りつつも、妻 Hadley の1925年の誕生日には、友人に借金をしてまで、Miró の *The Farm* をプレゼントしたという事実は、作家 Hemingway の絵画への関心の高さを示している。しかし、今ここで彼が「私は数多くの画家たちを尊敬していた」“I respected a lot of painters, . . .” と言うのを聞くと、彼と絵との関係は単なる関心の高さを越えていることを知らされるのである。Gris、Picasso、Braque そして Monet の延長線上に偉大なる先輩としての Cézanne の名が浮かび上がってくる。

それでは、彼には他にどんな先輩たちがいたのであろうか？ 今しばらく Plimpton のインタビューに応える Hemingway に耳を傾けてみることにしよう。

INTERVIEWER : Who would you say are your literary forebears — those you have learned the most from ?

HEMINGWAY : Mark Twain, Flaubert, Stendhal, Bach, Turgenev, Tolstoi, Dostoevski, Chekhov, Andrew Marvell, John Donne, Maupassant, the good Kipling, Thoreau, Captain Marryat, Shakespeare, Mozart, Quevedo, Dante, Vergil, Tintoretto, Hieronymus Bosch, Brueghel, Patinir, Goya, Giotto, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, San Juan de la Cruz, Góngora — it would take a day to remember everyone. Then it would sound as though I were claiming an erudition I did not possess instead of trying to remember all the people who have been an influence on my life and work. This isn't an old dull question. It is a very good but a solemn question and requires an examination of conscience. *I put in painters, or started*

to, because I learn as much from painters about how to write as from writers. You ask how this is done? It would take another day of explaining. I should think what one learns from composers and from the study of harmony and counterpoint would be obvious.⁷⁾

[italics not in the original]

Plimpton が彼にたずねたのは、彼がもっとも多くを学んだ、文学上の先輩 (literary forebears) のことであった。これに対する Hemingway の答えは Mark Twain に始まる大作家たちの枚挙にとどまらず、作曲家そしてさらに Cézanne を含む画家たちにも及んでいる。そして「自分は一時画家になろうと思ったことがある。」とも語っている。そしていかに書くかを作家ばかりではなく画家からも学んだ。作曲家からも、対位法やハーモニーの研究からも作家はむろん学びとるべきだと述べている。ここでは文学と絵画のみならず、音楽との垣根も取り払われている。

Hemingway が多くを学び、影響を受けた同時代人や先人たち——文学、絵画、音楽という三つのジャンルにわたる数多くのすぐれた仲間や先輩たち——一見 Cézanne はその中の一人であるにすぎない。然るに何故、“Hemingway と Cézanne ”なのか？ それは、作家 Hemingway の本質形成に Cézanne の絵画がもっとも強くかかわったからと言えるだろう。

III

Hemingway が「Cézanne から風景の描き方を学んだ」と言うとき、彼は Cézanne の真髄を学んだのである。「自然に即して」というのが「印象派」の画家たちのモットーであった。Cézanne は Camille Pissarro から「自然に即して」描くことを教えられ「印象派」の画家のひとりとして出発した。因に、1874年（奇しくもこの年 Moussorgsky が「展覧会の絵」を完成したのであるが）、「画家・彫刻家・版画家組合展」に Cézanne は「首つりの家」など三点を出品しているが、明るい色彩で描かれたこの風景画には Pissarro の影響が明らかに見てとれる。しかし、次第に彼は「印象派」の絵画に批判的になり、ついには「印象派」と古典主義の新しい統一という極めて困難なテーマに向かうことになる。ここでは、Hemingway と Cézanne の技法上の類似点に注目してみたい。

1) 体験の重視

「「印象派」の画家たちもセザンヌも、絵画から神話や物語を排除し、画家の眼で見ることのできるものだけをとりあげて描いた。キリストもマリアも、あるいはヴィ

ーナスも彼は描かなかった。風景や静物、それから現実の人間を描いたのである。」⁸⁾一方、Hemingway は前述の Plimpton のインタビューで、「作家志望の者にとって最上の知的訓練は何でしょうか？」と問われて次のように答えている。

INTERVIEWER : What would you consider the best intellectual training for the would-be writer ?

HEMINGWAY : Let's say that he should go out and hang himself because he finds that writing well is impossibly difficult. Then he should be cut down without mercy and forced by his own self to write as well as he can for the rest of his life. At least he will have the story of the hanging to commence with.⁹⁾

要するに、到底うまく書けそうにないとわかったら、首をつればよい。そして助かったら少なくとも手始めに、首つりの話なら書けるだろうということである。これは取りも直さず、Hemingway が体験をいかに重視していたかを示している。この点は、自分の眼で見ることのできるものだけをとりあげて描いた Cézanne の姿勢と一致している。もちろん、両者とも眼に見える対象をすべてそのままにかいた訳ではない。Cézanne の場合は、対象の存在感を描き出すために、後述する「単純化」の方法を用いたし、Hemingway は対象の実在感を出すためには、作家は自分の知っていることを省略してもよいと考えた。彼は観察の重要性を述べた後で、次のように語っている。

If it is any use to know it, I always try to write on *the principle of the iceberg*. There is seven-eighths of it underwater for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn't show. If a writer omits something because he does not know it then there is a hole in the story.¹⁰⁾

[italics not in the original]

いわゆる「氷山の原理」である。知っていることは省略してもよいが、作家が知らないという理由で何かを省略すれば、そのときにはその話に穴があく。書くにしろ省くにしろ、作家の仕事は実体験に根ざしていなければならない。

2) 感情の抑制

Cézanne の肖像画を見てみると、描かれた人物がほとんど例外なく無表情である

ことがわかる。中原氏によれば、「セザンヌの絵画に、彼の感情のさまざまな起伏の反映を読みとることは不可能ではあるまい。とりわけ初期の絵画には青春のロマンティシズム、あるいは屈折した感情がはっきりとあらわされている。しかし、「印象派」から脱けだし、自然の存在感の把握に向かって歩み入ったこの画家の絵画は、むしろ、そうした感情の入りこむことをかたくなに拒否していった。このことは肖像画のようにもっとも感情移入のしやすい作品においても、ほとんど例外ではない。人物は脇のテーブルや椅子、あるいはカーテンや床と同様に無表情である。人物もまたその他の対象と同じ存在物のひとつなのである。セザンヌは個々のものではなく、それらのつくりだしている関係の全体に注目したのである。」¹¹⁾ということになる。一方、Hemingway は hard-boiled realism — どのように悲痛で衝動的な出来事に対してもいささかも感情を動かさず、冷然とそれに耐え、それを描写し報告する — いわば非情の写実主義で知られる。そこに至る動機、過程は措くとして、少なくとも表から見る限りにおいて、Cézanne の描く人物にそして Hemingway の文体に厳しい感情の抑制を看取することができる。次は *A Farewell to Arms* (1929) の結末部からの引用である。

Outside the room in the hall I spoke to the doctor. 'Is there anything I can do tonight?'

'No. There is nothing to do. Can I take you to your hotel?'

'No, thank you. I am going to stay here a while.'

'I know there is nothing to say. I cannot tell you —'

'No,' I said. 'There's nothing to say.'

'Good night,' he said. 'I cannot take you to your hotel?'

'No, thank you.'

'It was the only thing to do,' he said. 'The operation proved —'

'I do not want to talk about it,' I said.

'I would like to take you to your hotel.'

'No, thank you.'

He went down the hall. I went to the door of the room.

'You can't come in now,' one of the nurses said.

'Yes, I can,' I said.

'You can't come in yet.'

'You get out,' I said. 'The other one too.'

But after I had got them out and shut the door and turned off the light

it wasn't any good. It was like saying goodbye to a statue. After a while I went out and left the hospital and walked back to the hotel in the rain.¹²⁾

愛する Catherine と子供を同時に失った Henry が、雨の中を病院からホテルまで歩いて帰るところであるが、見事に抑制のきいた文体に Hemingway の hard-boiled realism の真骨頂がよく見てとれる場面である。

3) 単純化

「立体を面に分解し、面で立体を組み立てて行こうという方面で大きな力をもったのは何とんでもセザンヌでしょう。(「サント・ヴィクトワール山」1904～1906年、フィラデルフィア美術館蔵参照) セザンヌはすべての物の形は円錐形と円筒と球とに分解できるといっているのです。しかしこれはセザンヌの認識を端的な言葉で言い表わしてみたということであって、何もセザンヌがほんとうに三つの基本形体ですべてをやっているわけではないと思います。とにかく自然界の非常に複雑な形を比較的単純な面の構築とする。」¹³⁾以上は矢崎博士の言葉であるが、不必要な形は捨てて、形の本質的なものだけを出していこうとする、セザンヌのいわゆる「単純化」の姿勢が理解できる。さらに中村画伯は「画家が扱う世界は形の世界である以上、それを整然と了解するために対象を立体幾何的に簡単に分解して、その位置の関係なり、物の一つの形を了解して描くことは絵画をより抽象的にすることです。」¹⁴⁾と語っている。この流れは、Cézanne の影響を深く受けた Picasso や Braque に受け継がれ、やがてキュビズムとして開花する。因に、Cézanne が没したのは1906年である。そして翌1907年に Picasso がキュビズムの最初の重要な作品である「アヴィニョンの娘たち」を描いたのだが、これはもちろん偶然ではない。

既に述べたように、Hemingway は1917年に *Kansas City Star* 紙に入り、文章修業を始めたのであるが、その頃の様子を Carlos Baker は次のように書いている。

To work on the paper was to learn how “to write declarative sentences,” how “to avoid hackneyed adjectives,” and how “to tell an interesting narrative.” There was also a stylebook which the young reporters were supposed to study. It said that the key to fine reporting was to “use short sentences. Use short first paragraphs. Use vigorous English, not forgetting to strive for smoothness. Be positive, not negative.” The stylebook, the literary department, the example of his elders, and the constant supervision of Pete Wellington gave Ernest his first real education in journalism.¹⁵⁾

まさしく記者になるための文章を書く様々な訓練を受けたのであるが、後に若い作家が新聞の仕事をするということについてそのときの訓練が役に立ったかと問われて次のように答えている。

INTERVIEWER : Would you suggest newspaper work for the young writer ? How helpful was the training you had with the *Kansas City Star* ?

HEMINGWAY : On the *Star* you were forced to learn to write a *simple declarative sentence*. This is useful to anyone. Newspaper work will not harm a young writer and could help him if he gets out of it in time.¹⁶⁾

[italics not in the original]

要するに *Star* 紙で受けた訓練のうち「単純平叙文」を書くことを否応なしに覚えさせられたことが役に立ったとしている。いずれにしろ、彼は単純な平叙文で形容詞を避け、短く平明に力強く書くことを学んだのである。そして彼は書くべき対象を求めてスペインの闘牛場へと赴く。

The only place where you could see life and death, *i. e.*, violent death now that the wars were over, was in the bull ring and I wanted very much to go to Spain where I could study it. I was trying to learn to write, commencing with the simplest things, and one of the simplest things of all and the most fundamental is violent death.¹⁷⁾

彼はもっとも単純なことから始めて書くことを学ぼうとしていた。そんな彼にとって、あらゆることのうちで、もっとも単純で、しかももっとも根本的なものといえば、それは 'violent death' であり、それが見れる唯一の場所は、戦争が終った今となつては、ただスペインの闘牛場があるのみであったから。

以上述べたように、Cézanne は自然界の複雑な形を単純な面の構築としてとらえ、その単純な面で立体を組み立てて行こうとした。Hemingway は、まずもっとも単純な書くべき対象を求め、それを単純な平叙文で表現しようとした。両者の技法上の類似点のひとつに、「単純化」を挙げる所以である。

4) 単一視点の放棄

ルネサンスの画家たちは、遠近法で空間の立体感を出そうとしている。一方、Cézanne はこの遠近法を破って、つまり、単一視点を放棄して多視点から対象を見て描こうとする。それは「セザンヌの意図したのは空間と事物を遠近法という視覚的

秩序の中へ押しこめてしまうことではなく、それぞれの対象がその存在感を際立たせるように自然のひろがりやを絵画として「実現」させることにあった。」¹⁸⁾からである。また同時に「セザンヌが眼を一点に固定せずに対象を見ているということは、セザンヌが対象と空間を共有しているということの意味しているだろう。つまり、セザンヌは動きながら、あるいは頭を動かしながら、さまざまなものを見、その全体像を画面に描くのである。そのことは、静物画に典型的である、前景は水平から、中景は斜め上から、そして遠景はまた水平からという視点の動きにもっともはっきり示されている。」¹⁹⁾そして中原氏は Cézanne の描いた一連のサント・ヴィクトワール山の絵を例にあげて、具体的に視点の変化を説明している。即ち、「一連のサント・ヴィクトワール山の風景でも本質的に同じである。手前の丘、すその下方にひろがる広い眺望、さらに遠景にせり上がってゆくサント・ヴィクトワール山。同時に空間は遠近法のように一点に向かって収斂してゆくのではなくて、ちょうど扇のように遠くへ向かって左右にひろがっている。その結果、画面の中の空間は湾曲しながら伸びひろがってゆくように見えるのである。」²⁰⁾以上の説明を読むと、反射的に Hemingway の書いたある情景が思い出される。それは次の如くである。

In the late summer of that year we lived in a house in a village that looked across the river and the plain to the mountains. In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the channels. Troops went by the house and down the road and the dust they raised powdered the leaves of the trees. The trunks of the trees too were dusty and the leaves fell early that year and we saw the troops marching along the road and the dust rising and leaves, stirred by the breeze, falling and the soldiers marching and afterwards the road bare and white except for the leaves.

The plain was rich with crops ; there were many orchards of fruit trees and beyond the plain the mountains were brown and bare. There was fighting in the mountains and at night we could see the flashes from the artillery. In the dark it was like summer lightning, but the nights were cool and there was not the feeling of a storm coming.²¹⁾

これは *A Farewell to Arms* の冒頭部であり、書き出しのセンテンス In the late summer of that year we lived in a house in a village that looked across the river and the plain to the mountains. によって主人公の住む家、川と平野、そして

山との位置関係が提示される。絵でいうところの全体の構図が示されるのである。さらに読み進めながら、この構図をもう少し詳しく眺めてみることにしよう。前景は軍隊がほこりをまき上げながら通りすぎていく街道であり、それは主人公の住む家から水平に観察されている。次に中景はどうだろうか。In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the channels. 川はこのように描写されている。川床に小石や丸石があり、それが陽に当たって乾き白くなっている様子。幾すじかに分かれた水は、澄み切って流れが速く、青色に見えることなどが詳しく観察されている。また、平野は The plain was rich with crops ; there were many orchards of fruit trees . . . とその実り豊かな様子が書かれているが、この川と平野からなる広々とした中景が斜め上から眺められていることは明らかである。では遠景の山はどうであろうか。 . . . beyond the plain the mountains were brown and bare. 中景を斜め上から見下ろしていた視線を元通り水平にもどすと、遠景に茶かっ色のはげ山が見える。その山では戦闘が行なわれている。There was fighting in the mountains and at night we could see the flashes from the artillery. In the dark it was like summer lightning, . . . そして夜ともなれば砲火のひらめきが見え、闇の中ではそれがちょうど夏の稲光のようだと書かれている。先のサント・ヴィクトワール山の風景の説明をこの場面に当てはめてみると、「手前の家から見た街道、すその下方に広がる平野と川、さらに遠景にせり上がってゆく茶かっ色のはげ山。同時に空間は遠近法のように一点に向かって収斂してゆくのではなくて、闇の中でひらめく山上の砲火がちょうど夏の稲光の如く見えるように遠くへ向かって左右にひろがっている。その結果、画面の中の空間は湾曲しながら伸びひろがってゆくように見えるのである」ということになる。このように見ると、*A Farewell to Arms* の書き出しの場面が Cézanne の「サント・ヴィクトワール山」の構図と重なって見えて来はしないか。（「サント・ヴィクトワール山」1885～1887年、ニューヨーク メトロポリタン美術館蔵参照）Hemingway が *A Farewell to Arms* の冒頭部を書き始める前にこの絵の構図を頭に入れていたかどうかは知る由もない。ここでは、ただその類似性を指摘するにとどめておくほかはない。

IV

Cézanne は自然の対象を決して描写（describe）しなかった。彼の狙いはそれを描写して自然を再現することにはなくて、立体を面に分解し、面で立体を組み立てる「単純化」の手法で自然を実現（realize）することにあつた。ところで Hemingway

の場合はどうだろう。

A writer, if he is any good, does not describe. He invents or *make* out of knowledge personal and impersonal and sometimes he seems to have unexplained knowledge which could come from forgotten racial or family experience.²²⁾

彼もすぐれた作家は描写 (describe) なんかないと述べている。では、'describe' するとどうということになるのか。さらに彼の言葉を引用してみよう。

HEMINGWAY : If you describe someone, it is flat, as a photograph is, and from my standpoint a failure. If you make him up from what you know, there should be all the dimensions.²³⁾

もしある人物を 'describe' すれば写真のように平板になる。それは私の観点からすれば失敗である。知っていること、つまり実体験をもとにして作り出せば、「量感 (dimensions)」が必ず生まれてくるものだと言っている。彼が目指すのは、写真のような平板な世界ではなくて、「量感」のある即ち立体的な世界であることがわかる。そしてストーリーに「量感」を持たせようとするには全く不十分と思われる程「単純で真実の文章」を書くようにさせるあるものを、彼はパリでの修業時代に Cézanne の絵から学びとっていたのである。その当時に回想して彼は次のように書いている。

I went there nearly every day for the Cézannes and to see the Manets and the Monets and the other Impressionists that I had first come to know about in the Art Institute at Chicago. *I was learning something from the painting of Cézanne that made writing simple true sentences far from enough to make the stories have the dimensions that I was trying to put in them.* I was learning very much from him but I was not articulate enough to explain it to anyone. Besides, it was a secret.²⁴⁾

[italics not in the original]

「ピカソがセザンヌに発見した方法は、わかり易く言えば三次元の奥行きから成り立っている自然を二次元の平面に置き換えうる可能性であった。」²⁵⁾ さらに「セザンヌが存在しなかったら、ピカソの立体派が存在しえたかどうか甚だうたがわしい。ピカソ

が存在しなくてもセザンヌは存在した。』²⁶⁾と飯田氏は書いている。Cézanne が存在しなかったら、あるいは、もし作家としての出発点で Cézanne の絵と出会わなかったら、Hemingway はどうなっていただろうか？ もちろん、Cézanne が存在しなくても作家 Hemingway は存在したであろう。ただし、今日我々の知る大作家 Hemingway とはかなり違っていたのではないだろうか。

◎ 本稿は日本英文学会第43回九州支部大会（1990年10月28日）でのシンポジウム「アメリカ文学における絵画的手法」における口頭発表の概要をまとめたものである。

註

- 1) Ernest Hemingway, *The Nick Adams Stories* (New York: Charles Scribner's Sons, 1972), p. 239.
- 2) 矢崎美盛, 中村研一, 『絵画の見かた』(岩波書店, 1961), p. 105.
- 3) Carlos Baker, *Ernest Hemingway, A Life Story* (New York: Charles Scribner's Sons, 1969), p. 479.
- 4) Ernest Hemingway, *A Moveable Feast* (London: Jonathan Cape, 1964), p. 62.
- 5) Baker, *op. cit.*, p. 85.
- 6) George Plimpton, *Writers at Work* (New York: The Viking Press, 1963), pp. 225-226.
- 7) *Ibid.*, pp. 227-228.
- 8) 中原佑介, 『セザンヌ』(新潮社, 1964), p. 74. なお、セザンヌについては同書に多くを学んだ。ここに記して深甚なる謝意を表する。
- 9) Plimpton, *op. cit.*, p. 224.
- 10) *Ibid.*, p. 235.
- 11) 中原, 『セザンヌ』, p. 84.
- 12) Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* (London: Jonathan Cape, 1958), pp. 286-287.
- 13) 矢崎, 中村, 『絵画の見かた』, p. 100.
- 14) *Loc. cit.*
- 15) Baker, *op. cit.*, p. 34.
- 16) Plimpton, *op. cit.*, p. 225.
- 17) Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon* (London: Jonathan Cape, 1963), p. 10.
- 18) 中原, 『セザンヌ』, p. 80.
- 19) *Loc. cit.*
- 20) 中原, 『セザンヌ』, pp. 80-81.
- 21) Hemingway, *A Farewell to Arms*, p. 9.
- 22) Plimpton, *op. cit.*, p. 237.
- 23) *Ibid.*, p. 234.
- 24) Hemingway, *A Moveable Feast*, pp. 17-18.
- 25) 飯田善国, 『ピカソ』(岩波書店, 1983), p. 9.
- 26) *Ibid.*, p. 8.

(1991年4月30日受理)