

# 眼の偶然性と平和の精神 —ヘミングウェイのセザンヌ主義ハードボイルドと超越論的現象学—

Contingency of Eye and Spirit of Peace ;  
Hemingway's Cézannian Hard-boiled Style and Transcendental phenomenology

大 藪 敏 宏  
OYABU Toshihiro

21 世紀においても、「絶え間なく」戦争が続けられている。そこでは兵士だけでなく一般市民も偶然的な死傷に巻き込まれる。続発する現代の戦争において市民の偶然的犠牲者をどう理解するかも、敵味方やその立場や視点によって偶然的である。ヘミングウェイの戦争報道と連動したそのハードボイルド・スタイルへのセザンヌの絵画の影響を辿りながら、レンブラントやモネの絵画を参照しつつ、見えるものは眼と身体のある時間と位置と姿勢の変化と偶然性によって変化するというメルロ＝ポンティの哲学の背景にあるフッサールの超越論的現象学に遡って、戦争と平和の偶然性について政治や社会学だけでなく美術・文学・哲学を領域横断的に探究的にかつ現象学的に考察する。

キーワード： ロスト・ジェネレーション、PTSD、メルロ＝ポンティ、フッサール

## 1. はじめに—戦争と眼の偶然性—

戦争において生と死の分かれ目は紙一重で偶然性に満ちている。また戦争において誰が味方で誰が敵であるか、それもまた偶然に満ちている。第二次世界大戦がはじまったとき、なぜ日独伊が三国同盟の味方になったのだろうか。そしてその時点では、まだ連合軍も国際連合も結成されていなかったというのに、どうして彼らは連合軍と国際連合を形成したのだろうか。一般的には 19 世紀以前から帝国主義段階に達して世界に植民地を先に先取していた西側先進帝国主義諸国に対して、遅れて 20 世紀になってから帝国主義段階に到達した日独伊が植民地を後から横奪しようとした経緯から、先発帝国主義先進国と後発帝国主義後進国とが互いに敵味方に分かれたのには、この帝国主義の先発後発による歴史的必然性があったようにも思われる。しかし、実は第二次世界大戦以前にヒトラーはチャーチルに接近しようとして複数回試みている<sup>1)</sup>。つまり、実は英独が同盟国を形成することをヒトラーが画策していた可能性もあったのである。両者の秘密会談が実現しなかったために、この可能性は実現しなかった。では、なぜヒトラーはチャーチル

に接近しようとしたのか。

戦争について知り学ぶ機会も、偶然性に満ちている。戦場を経験することになる不運の偶然性、「戦争を知らない子供たち」と呼ばれる幸運に恵まれる偶然性等々。また、ウクライナやガザでの戦争については報道情報が多いが、チェチェンやスーダンでの戦争については報道情報が極端に少ないという戦争報道と情報の偶然性、その背景にある地政学的偶然性と人種差別の偶然性。このこと自体、戦場の偶然性の因果系列の連鎖の結果としての戦争評価の不確実性ないし偶然性として銘記されてよい。これらの偶然性のすべてが研究される価値と知的必要性がある。しかし、芸術や数学・物理学を含む多くの研究分野において、それが放置されるという研究そのものの偶然性。今日において多くの研究は、業績と地位と名誉と成功のために遂行される。これらの偶然性を支えているのが、私たち自身の視野を規定する眼そのものの偶然性である。見えるものは、眼と身体のある時間と位置と姿勢の変化によって、偶然的に変化する。

戦争をめぐる偶然性を規定しているこうした私たち自身の眼の偶然性と可能性を堅牢な構成の歴史の多面的な拡がりの中で見出し理解し展開していくために(1節)、近代美術から現代美術への推移と転換の中でセザンヌの絵画の眼が与えた衝撃と示唆を、スタインの文学やピカソのキュビズムとの連関の中に位置づける(2節)。この連関の中で、印象派から離脱していく際のセザンヌにおける一種の輪郭線の再興とピカソ等のキュビズムとの関係に目を向ける(3節)。そしてモネの連作とセザンヌの連作とを対比するなかで、流れる時間の中で移動し変化する光と移動する多重視点から描きこもうとする試みの革新性に注目する(4節)。裸体群像画だけでなく、風景画も人物画も静物画も描く中で対象を様々な複数の視点と角度から描くことで世界の奥行と堅牢な構成に挑む画業は、スタインらの文学的革新を刺激することになった(5節)。セザンヌの画家の眼の革新性が文学に与えた示唆の理解に取り組むため、まず文学におけるハードボイルドのスタイルの意義と(6節)、ヘミングウェイの文体とハードボイルドとの関係を確認する(7節)。その文学に指摘される「掟をもった主人公」の生き方と第一次世界大戦によるロスト・ジェネレーションとの関係(8節)、R.チャンドラーのハードボイルド小説の登場人物の生き方と戦争の背景、戦争におけるトラウマ神経症の歴史的発見とトラウマに執着する人生を見出したうえで(9節)、こうした戦争のトラウマをめぐるハードボイルドな生き方とヘミングウェイの文体修練との関係の解明に取り組み(10節)、その解明の鍵として戦場における「死の遠景」と近景を描いた短編小説を手掛かりに、小説に「奥行き」をもたせようとしてセザンヌから学んだ複数視点間の移動を描く手法としての文体修練と登場人物のハードボイルドな生き方との関係の解明に取り組む(11節)。その文体と生き方との交錯のなかでジェンダーを超える相関性に及ぶ(12節)。印象派のモネの眼と異なる、時間の中で移動する身体複数の眼が生きている生活世界を描こうとしたセザンヌの眼をもって、普遍的倫理が消滅した死とトラウマに満ちた 20 世紀の戦場を作家は描こうとした(13節)。メルロ＝ポンティの「眼と精神」との関係を手掛かりにセザンヌ派のハードボイルドとロスト・ジェネレーションの失ったものとの関係に取り組む(14節)、レンブラント『夜警』についてのこの「眼と精神」の現象学を手掛かりに、ヘミングウェイの戦場の丘におけるハードボイルド・スタイルの成立経緯が、セザンヌのサント＝ヴィクトワール山の連作画業における「視覚と運動とのより糸であるような身体」の取り戻しに他ならないことが明らかになる(15節)。さらにそれに伴ってセザンヌにおける「奥行き」の取り戻しについての『見えるものと見えないもの』との最後の思索

を導くものが(16 節)、フッサール『イデーン』であることとともに、またフッサール主義とセザンヌ主義との並行関係を確認し(17 節)、奥行き次元に到達することの困難さにおいてフッサール『危機』書とセザンヌとヘミングウェイとが合流する(18 節)。現代の地上戦における外傷的偶然性の「困難な中での気品と仁慈」と平和との危機は、セザンヌとフッサールとヘミングウェイとメルロ＝ポンティの合流地点の参照と課題とを示唆している(19 節)。

## 2. ヘミングウェイの師スタインとピカソのセザンヌ主義

セザンニスム(Cézannism)という語があり、セザンヌ主義と訳される。P.セザンヌ(1839-1906)はフランス印象派とともに歩み始めながらも、一人それから離脱し別次元の試行を試み、20 世紀の美術界を塗り替えることになったと言っても過言ではない。その影響は美術だけでなく、20 世紀の文学や哲学にも大きな啓発と影響を与えた。

『聖アントニウスの誘惑』(1874 年頃、笠間日動美術館)から『水浴』(1877-78 年、和泉市久保惣記念美術館)や『ヴィーナスとキューピッド』(1878 年、青山ユニマット美術館)を経て『4 人の水浴の女』(1880 年頃、個人蔵)に至るまでセザンヌは水浴等の女性裸体(群像)画を描いているが、これらの油彩画において、女性の乳房の影として描かれていたものはやがて乳房の輪郭線のようなものとして描かれるようになる(1890 年代には油彩ならびにリトグラフによって水浴の男性裸体群像も描いているが、ここでは光の陰影から輪郭線への変貌に注目するため特に女性水浴画の変化に注目している)<sup>2</sup>。つまり 1874 年の第 1 回印象派展に 3 点の作品を、1877 年の第 3 回印象派展に 16 点の作品を出品して、ルネサンス期以来の輪郭線と遠近法による表現よりも光を色彩で表現することを優先した印象派への接近から、セザンヌが徐々に「離脱」していく様子が、ここにかがえる。その過程で遠近法による奥行き空間表現から離れて抽象的原色を多用した印象派的な光の点描(すなわち輪郭線の消滅)からもさらに離れて、身体の陰影は幾何学的な三次元図形の輪郭線の抽象へと変貌してゆく。これが P.ピカソの三次元図形へと抽象化された女性裸体群像の乳房等の図形的抽象的輪郭線へと継承・発展される。

若きヘミングウェイの師とされる作家ガートルード・スタインは 1905 年の前半にセザンヌの『セザンヌ夫人の肖像』を購入して、この絵の衝撃から代表作『3 人の女』を書いたとされる。そして、セザンヌの晩年にあたる 1905-06 年に、パブロ・ピカソは『ガートルード・スタインの肖像』を描いて、それはスタイン宅の応接室の壁に飾られていたことが、1908 年~13 年頃にそこを撮影した写真に写っている<sup>3</sup>。つまりピカソがスタインの肖像画を描いて、スタインがピカソから贈呈されたか購入したということになる。

ピカソが敬愛の念を込めてセザンヌを「父」と呼び、セザンヌの死後間もない 1907 年にピカソは『アヴィニョンの娘たち』を描いた。バルセロナのアヴィニョ通りにあった売春宿の 5 人の売春婦を幾何学的に単純化して描いて、そのうちの一人は背中の上に正面を向いた顔に目や鼻の向きもそれぞれバラバラの方向を向き、あたかも日本の正月の福笑いのような様相である。ピカソの絵と言えば、誰もがすぐに思い浮かべる不可思議な絵である。だから、それを始めて見たピカソの少数の友人達は怒り出したり画家の精神状態を心配したりしたらしい。しかしジョルジュ・ブラックはその革新を追い、その年の冬から翌年にかけて『大きな裸婦』を描く。これを画廊で

見た批評家が「すべてを立方体（キューブ）に還元する」と評し、ここにキュビズムの歴史が始まる。

そして後にピカソは、「セザンヌが僕の唯一の先生だった！…僕は何年も彼の絵を研究したんだ…セザンヌはまるでわれわれみんなの父のような存在だった。われわれは彼によって守られていたのだ…」(1943年11月12日、ブラッサイによる記録)と語った<sup>4</sup>。

こうして晩年のセザンヌを発見し、ピカソのセザンヌ主義とも言える研究から『アヴィニョンの娘たち』を嚆矢とするキュビズムの潮流が生まれ、そうした意味でキュビズムをはじめとする20世紀現代美術の父としてセザンヌが晩年ないしその死後に再発掘されることになる。

### 3. セザンヌとピカソ『アヴィニョンの娘たち』における輪郭線の復活との関係

印象派の原色の多用による光の点描(すなわち輪郭線の消滅)から輪郭線の復興と自然や身体の三次元的図形への還元という方向性は、次のようにして始まる。1877年の第3回印象派展への出品を最後に印象派展から離れていくとともに、セザンヌは水浴等の女性裸体群像を描いていく中で印象派的な光の点描を優先して輪郭線を消滅させていく印象派の方向に距離をとるようになるとともに、女性裸体像の立体性を輪郭線を復活させてその輪郭線によって表現することになった<sup>5</sup>。このことは1895年頃の裸体の男性群像と思われる油彩の『水浴』でも共通に見られる点である<sup>6</sup>。とりわけ20世紀キュビズムのピカソ『アヴィニョンの娘たち』との連続性または影響を確認するためには乳房の陰影をピカソのように図形的に単純な輪郭線で描く祖型をセザンヌの女性水浴群像に看ることができる。同時に19世紀のセザンヌにおいては、肖像画、静物画、風景画、水浴画において女性裸体画だけが特別なものにはなっていない<sup>7</sup>。

この印象派と離別していくなかでセザンヌの女性水浴画群像では、乳房の言わば輪郭線による表現が増える。小さなキャンバスの中ではそれが群像なるがゆえに一人一人の人物像が小さくなる分、印象派的な光の陰影による立体の表現がますます困難になる。と同時に、その乳房等の立体の表現が輪郭線等を使用した立体図形による表現へと近づくことになった。それは、1904年2月にエクスでセザンヌを訪ねた象徴派の画家エミール・ベルナルによって採録された「自然のすべてのものは、球と円筒と円錐に基づいて肉付けされている。これらの単純な形態に従って描けるようにならない。そうすれば、思い通りのものが描けるようになるだろう」というセザンヌの見解に合致する哲学であった<sup>8</sup>。群像的な裸体におけるこの輪郭線による乳房や身体の単純化された表現の方向性は、キュビズムの嚆矢とされるピカソ『アヴィニョンの娘たち』において極端に突き詰められて単純化されて抽象化された。だから、このピカソの革新を追ったジョルジュ・ブラックの翌年にかけての『大きな裸婦』は「すべてを立方体（キューブ）に還元する」と評されて、「キュビズム」という美術潮流の名称となった所以である。だから『アヴィニョンの娘たち』の乳房や身体は円(ないし球)や円錐や立方体(キューブ)から見た平面的図形へと抽象化され単純化されている。ここに、印象派展からの離脱以降のセザンヌの水浴画群像での身体表現における一種の輪郭線の復興と、人間の身体を含む「自然のすべてのもの」を「球と円筒と円錐」の「これらの単純な形態に従って描ける」ことを目指したセザンヌ主義のピカソ的展開を見ることができる。

しかしセザンヌ主義からの影響は、このキュビズムだけでも美術界だけでもない。すなわち次に述べるもう一つのセザンヌ主義の表現哲学が、ヘミングウェイの戦場における講和と平和をめぐるハードボイルド・スタイルに重要な関連をもつ。

#### 4. 印象派の同時対比とセザンヌの異時同図的展開

セザンヌにおけるポスト印象派的展開は、印象派的光の陰影表現から「球と円筒と円錐」のような図形化とともに輪郭線を復活し強調して描くというだけではない。この輪郭線の強調は、水浴のような群像裸婦像において自然的身体を印象派的に光の陰影で描けないという小キャンパスの中の表現上の事情と整合するものであった。しかし、この時期にセザンヌは、複数人の群像による水浴画だけを描いていたのではなく、肖像画、静物画、風景画とさまざまな分野の素材を描いていた。人物画ではクローズアップの裸婦像である必要もなかった。人物画では、セザンヌ『坐る農夫』(1897年頃、ひろしま美術館)、『麦藁帽子をかぶった子ども』(1896-1902、メナード美術館)、『帽子をかぶった自画像』(1890-94、ブリジストン美術館)等々の作品があり、特に「帽子をかぶった」2作品に時として余白と見える部分を残しながら、あえて画面構成に多層的な重層的構造とともに堅牢な空間を構成する試みをしている。風景画においては、印象派展から退いた後の時期では輪郭なしで描かれる林や草原の中に立つ家が輪郭線によって描かれた立体図形の組み合わせとして描かれて、輪郭のない樹々と立体図形の輪郭線が強調された家とのコントラストが、一見稚拙にも見えるほどに際立っている<sup>9)</sup>。ここには芸術的実験に取り組むセザンヌの迷いのようなものすら感じられるほどの試行の重層を見る想いがする。

しかし風景画の中でも『ガルダンヌから見たサント＝ヴィクトワール山』(1892-95、横浜美術館)などサント＝ヴィクトワール山を描くときに、画家は建物などの人工物だけでなく、山体をも「球と円筒と円錐」や三角錐のような立体図形の組み合わせとして描こうとするような大胆な実験に取り組む。また『サント＝ヴィクトワール山』(1897-1900、個人蔵)や『シャトー・ノワールの近くの高台から見たサント＝ヴィクトワール山』(1900-02年、個人蔵)の鉛筆画・水彩画は山の稜線の輪郭線が二重・三重・幾重も描かれている。サント＝ヴィクトワール山を前に、それまでの風景画での躊躇いが吹っ切れたかのように画家は大胆な実験に踏み出している―「本当のところ、画家は山に何を求めているのだろうか」(メルロ＝ポンティ「眼と精神」)<sup>10)</sup>。印象派における輪郭の追放から離脱したセザンヌは水浴裸体群像において幾何学的に抽象化した輪郭線に踏み出したのを超えて、さらにサント＝ヴィクトワール山に取り組む画家は山体稜線の輪郭線を幾重にも過剰に描き出している。これらは鉛筆画やそれに簡単な水彩着色がほどこされたものだから、下書き輪郭線を何度も鉛筆で描いて妥当な稜線の描出を試行錯誤した簡単なデッサン画にすぎないという解釈の理解の仕方もあるかもしれない。

しかし画家の最晩年に描かれた『サント＝ヴィクトワール山とシャトー・ノワール』(1904-06年、アーティゾン美術館)は、そうした試みの集大成とも云われる作品で、その中でも最も完成度の高いもののひとつとも思われる。重層的な油彩のマチエールの堅固な画面の中で幾何学的な人工物であるシャトーだけでなく、森も山体も空の空気まで立体的な図形の組み合わせであるかのように描かれている。まさに1904年2月に採録された「自然のすべてのものは、球と円筒と円

錐に基づいて肉付けされている。これらの単純な形態に従って描けるようにならなければならない。そうすれば、思い通りのものが描けるようになるだろう」という画家の飽くなき実験を体現するかのような完成度を見せるサント＝ヴィクトワール山の作品である。この完成形とも言えるサント＝ヴィクトワール山の立体図形で構成しようとする重厚なマチエールの絵画において、画家はこの神聖な山の稜線に紺色の油絵具で少なくとも三重の稜線の輪郭線を確認をもって描いている。これは西洋美術史上における驚くべき事態と言えるかどうかはその美術史に通暁しなければわからないが、素人には驚いて良いことのように思える。

1906年67歳の画家は、10月中旬に屋外で制作中、何時間も雨に打たれて体調を壊し、10月23日ブルゴン街の自宅で世を去った。それほどまでに長時間、老画家は屋外で風景画を描いていたのだ。けだし、1906年1月にモーリス・ドニがセザンヌを自転車で訪ねたときのことを彼の妻への手紙の中で次のように記した。—「彼を見ました、そこで、オリーブ畑のなかで、描いているところを」と<sup>11</sup>。そう、あまりにも長時間サント＝ヴィクトワール山を描いていると、太陽の位置が移動するにしたがって、稜線の見える精確な位置が違って見えることがあるかもしれない。あるいはキャンバスを置くイーゼルの位置が変わらなくても、画家の姿勢や眼の位置によって稜線の輪郭線の位置は変わるかもしれない。あるいは画家がイーゼルの周辺を歩き回れば、もちろん稜線の位置は変わるのだが、普通の画家ならそうした稜線の位置の変動を輪郭線を多重に描くなどということによって表現しようとはしなかった。セザンヌだけがそれをした。

ということは、印象派とともに屋外で写生を始めるとともに、長時間の屋外写生の中で太陽が移動し光の角度とともに山体の色も稜線も変化し、画家の眼の位置の移動とともに対象の見える本質も時間の中で変化するという自然と身体(古代ギリシア語でどちらもピュシスで言い表すことができた)の「実相」を一つまりはピュシスの「実相」を一、画家は画布の中に記録しなかったのである。そうでなければ神聖な山の稜線の輪郭線を幾重にも油絵の具の確かなマチエールによって刻み付けることなど思いもよらない。だから誰もそんなことをしようとはしなかった。

印象派は古典主義のアカデミーに対して反抗して輪郭と遠近法に背いた。そして輪郭を排し原色の点描による筆触分割(色彩分割)によって光の鮮やかさを記録しようとした。それは同時対比の法則とも云われる現象を利用したものゆえに、色彩が隣接する同時という瞬間を描くものになった。

それゆえに筆触分割と同時対比の手法の完成を目指して同じモチーフの連作を描いていたクロード・モネが、この時間の経過によって全く違った景色を見せることに気づいたことを絵に表現しようとしたのが、『積みわら』をめぐる1890-91年の連作である。『積みわら-夏の終り』(1890-1891年、キャンバス、油彩、60×100cm、シカゴ美術館)、『積みわら - 晴天、朝の効果』(1890年、65×100cm、キャンバス、油彩、個人蔵)、『積みわら』(1891年、キャンバス、油彩、72.7cm×92.6cm、個人蔵)、『積みわら - 午後』(1890年、キャンバス、油彩、65.6cm×100.6cm、オーストラリア国立美術館)、『積みわら、雪と光の効果』1891年、キャンバス、油彩、65.4cm×92.1cm、メトロポリタン美術館)、これらの連作である<sup>12</sup>。世界各地に分散所蔵されているこれらの絵画を見れば、光と色彩がどのように変化するかは一目瞭然であるが、しかしその絵画の表題からだけでも、モネが何を記録し描こうとしたかが分かる。つまり夏の終わりに麦の収穫が終わり、麦わらが畑に積み上げられてできた「積みわら」が、晴天の朝と午後と夕暮れで全く違った光と色彩

の輝きを見せる様子を、また収穫の晩夏から晩秋を経て冬になって積みわらと畑を雪が覆った時の光と色彩の変化を、しかしモネは光と色の同時対比において、つまり一日の異なった時間、夏から冬への異なった流れる時間の変化を描こうとするならば、異なった時間帯と季節をそれぞれの瞬間の同時対比において、流れる時間の中の連作として描いていくことになった。

しかしセザンヌも印象派展への出品から離脱した後、サント＝ヴィクトワール山の連作を、さらに20年単位のさらに長期に渡って何枚も描き続けるのだが、それは一連の「連作」と言って済まされるようなものではなく、モネの連作よりも遥かに迷い試行錯誤の苦闘と云っても良いほどの実験的なものであった。モネの連作は技術的には既に同時対比の技法として確立されたものによって異なる時間帯と異なる天候と異なる季節の「積みわら」を、その完成された技法によって描いた、まさに一連の「連作」であった。しかし、セザンヌのサント＝ヴィクトワール山の場合は、そこにおいてあらかじめ完成された技法というものはない。セザンヌの当初の風景画においては輪郭が再生したのは建物などの人工構築物の輪郭が立体図形の輪郭としてであった。しかし、水浴裸体群像において人間の裸体の輪郭線が球や円錐や三角錐等の立体図形の抽象的に単純化された輪郭線として構築され、これがピカソやブラックのキュビズムの始動に影響を与えた。そして、人間の裸体が立体図形の組み合わせで描かれたようにシャトーといった建物などの人工的建造物だけでなくサント＝ヴィクトワール山の山体や森林や上空の空までもが球や円錐や三角錐等の立体図形の組み合わせとして描こうとされ、さらに神聖な山の稜線が輪郭線として、異なった時間帯やあるいは画家の異なった視点と視線による異なった角度からの輪郭線として描かれるようになったようである。つまり画家の身体が生きる時間や異なった位置や姿勢と神聖な山の生きる異なった時間との異なった時間の出会いの異なった体験そのものを、セザンヌは一枚の絵の中に込めようとしたのではないか。それは「異時同図」といってもいい人間と自然との時間の流れの中での「出会いの絶景」(永田耕衣)を立体図形の組み合わせとして描こうとしたのであり、モネの「積みわら」の連作とはまったく異なる。瞬間瞬間の光と色彩とをモネの連作のように別々の絵画空間に描き別けるのではなく、ただ一つの絵画空間において流れる時間の「実相」を、移動し変化する光と移動する多重視点の観点から描き込もうとするとどうなるか？その無理難題に挑んだのが、セザンヌのポスト印象派的展開だったのかもしれない。

## 5. セザンヌの静物画のポスト印象派的展開

セザンヌは裸婦だけを描いたのではない、水浴画も群像であることが重要だった。それがなければ、キュビズムの先駆となったピカソの『アヴィニョンの娘たち』もなかった。しかし、セザンヌの水浴画だけが『アヴィニョンの娘たち』のヒントになったのではない。セザンヌは、風景画も肖像画も静物画も描き続けた。が『アヴィニョンの娘たち』のヒントとして、なかでも特にセザンヌの静物画が重要である。

ルネサンス期以来の遠近法とともに輪郭線をも排し自然の明るい色彩を記録するために原色の点描による筆触分割の作戦を選んだ印象主義の手法では、明るい色彩を実現したものの、奥行きや遠近感とともにしばしば堅固な現実感も失った。そこに印象派の新しさがあったが、そこにセザンヌは飽き足らなかつた。空間の遠近感とともに堅牢な空間を表現する場合、太陽光の変化が

少ない果物などを描いた室内の静物画こそ、ごまかしがきかない。充実した堅固な物質感を光の変化の少ない室内で近距離から描こうとするとき、均整のとれたしかも奥行きのある空間構成の中でこの試みに挑戦するとき、画家は描く対象を伸ばしたり、あるいはひとつの視点からのみ描くのではなくて盛られた果物を相互関係を描きながらその中には前に傾けて描くこともあった。すなわち「写真機のレンズとは決定的に違う人間の眼が感じながら捉える視覚を表現する試みにほかならない」<sup>13</sup>。それはつまり室内で近距離から机の上の果物などの静物を現実の人間が眼にするときの対象との実際の関係、つまり対象の静物は動かなくても、それを観る人間の眼差しはほぼ絶えず動いているという主客が見る側と見られる側に静的に分離しているのではないという現実のリアリティの実相を、セザンヌは画の中に記録しようとした。つまり静止的平面芸術において、このようなある意味で非常識な冒険に、しかし人間の動物的身体に即したリアルな見る体験の実相を再現しようとしたとも言える<sup>14</sup>。ここに明確に印象派から逸脱し離脱したセザンヌの異次元の探求がある。

セザンヌ『ラム酒の瓶のある静物』(1890年頃、油彩、ポーラ美術館)について<sup>15</sup>、先行研究は次のように解説している。—「静物画は、ひとつの視点に立って描写される人物などに比べ、モチーフの組み合わせにより複数の視点が設定され、さらにその視点が高さを変えて移動することによりさまざまに俯瞰して見せることができた。…(中略)…机の天板の左は右に対してより高い視点から見られており、机の右面は、天板の右縁よりもさらに右から見た視点で描かれている」<sup>16</sup>。

この静物画での複数多視点の設定の描出実験が、サント＝ヴィクトワール山の風景画でも行われる。この山は、セザンヌの初期の『誘拐』(1867年、ケンブリッジ、フィッツウィリアム美術館)や『鉄道の切通』(1867-70年、ミュンヘン、ノイエ・ピナコテーク)にも登場するが、1880年代中頃から連作を始め油彩画だけでも30点以上描かれたと云われている。—「1880年代の作品は一般に、近景に枝葉の伸びた松を大きく描き、小高い位置から中景に広がる田園を隔ててサント＝ヴィクトワール山を遠望するという構図をとっている。その後、セザンヌの視点は山に接近して近景の松は姿を消し、山を下から見上げる構図の作品が多くなり、筆致も次第に粗くなって最後は色斑から構成するにいたる」<sup>17</sup>—。

この最後の色斑というのが、円錐や三角錐等の立体図形による全自然の構成というセザンヌ哲学と解釈することができる。

先の静物画(1890年頃、ポーラ美術館)における複数視点の間の移動がセザンヌ『サント＝ヴィクトワール山』(1895年頃、バーンズ・コレクション)では、山とその山麓という「静物」すなわち「風景」を描くときにも見られることは、図解を用いた先行研究もある<sup>18</sup>。晩年に至る約20年間の30点以上と云われるこの山の画業において、その大半はエクス町つまり西側から描いたものであるが、山の南西のガルダンヌからも描いている。同じエクスからでも視点の位置は、さまざまでありうるが、他にもモンブリオンやトロネ街道など、多視点からこの故郷の山を描いている。そうした中で先の先行研究にあるように、静物画を描くときのように、動かない静物としてのひとつの山を移動する異なった多視点から描き、ひとつの二次元芸術の堅固な空間を構成しようとしている。岩山のさまざまな岩肌や樹々の側面を、静物画における果物籠のバスケットやテーブルを複数視点から見るように角度をずらしながら描くのである。

そしてこうした捉え方がさらに人物画ないしは肖像画にも及んでいく。ヘミングウェイの師スタインが購入したセザンヌによる『扇子を持つセザンヌ夫人』(1879/88年、ビュールレ・コレクション)からの「衝撃」について、スタインは「セザンヌは構図において、ひとつのものともうひとつのものは同じくらいに重要だと考えたのです」と記している<sup>19</sup>。だとすれば、ひとつの眼はもうひとつの眼と同じくらい重要だともいえる。だとすれば、ひとつの視点はもうひとつの視点と同じくらいに重要だともいえる。それはいわば神の唯一絶対・確実必然の1視点だけから見た世界ではなく、複数の人間の多元的な複数の視点からみた世界の断面のひとつひとつの重要性を、堅牢な画面構成に描こうとした。それは光の時間による変化の多面性を別々の絵画に描き別けたモネの「積みわら」の連作とは、まったく異なる世界の奥行をもった堅牢さであった。それをセザンヌは描きたかったのである。

だとすれば、それはメルロ=ポンティの間主観性の現象学の生活世界であると同時にフロイトの両義性の身体哲学の領域に進むことになる。

## 6. ハードボイルド概念の多義性とその史的背景

動く(動物的)身体的自然(ピュシス)と出会う人生の時間の変化を、絵画においてセザンヌだけが愚直に留めようとした。自然と身体に対して誠実であるといっても、藤田嗣治の裸体の乳白色とは本質が全く異なる。季節と時間の遷移にともなう光と色彩の変化を恒常的瞬間の連作の中で捉えようとしたモネの印象派の「積みわら」とも全く本質が異なる。それがヘミングウェイにとっての「故郷」と「異郷」との違いに対応するほどに。

このセザンヌ芸術の冒険を正面から受けて生み出されたのは、ピカソやブラックのキュビズムやフォービズムといった20世紀現代美術の新潮流だけだったのではない。ヘミングウェイのハードボイルド文体もまたそうであった。

ハードボイルドの一般的な定義的説明は、「(hard-boiled 元来は(卵の)固ゆでの意)小説で、感傷を排し、主人公の性格、行動などを簡潔な文体で客観的に描く作風。1930年代のアメリカ文学に始まった傾向。特に推理小説で、謎の論理的な解決の過程を描くことを主眼とする本格派に対して、登場人物の人間の側面を描くことを主眼とする傾向をいう。 ※俳句の世界(1954)〈山本健吉〉八「現代芸術のハード・ボイルド的な特徴とも言ふべき、〈略〉深刻さや陰惨さや冷酷さ」であろう<sup>20</sup>。この説明には、文体を含む「作風」を指す意義と文学の「傾向」を指す意義との二義性が混在している。この「文体」「作風」と「文学」「傾向」という曖昧な二義性を明確に区別して説明すると、次のようになる。—「(「固ゆでの卵」の意から転じて、冷徹・非情の意)①文学上、感情を交えず、客観的な態度・文体で事実を描写する手法。ヘミングウェイらによって確立された。②推理小説の一ジャンル。①の手法を応用し、非情な探偵を主人公とするもの。ハメット・チャンドラーらが代表的な作家」<sup>21</sup>。

この二義のほかに、日本のハードボイルド理解には、「男性的」な「生き方」として<sup>22</sup>、チャンドラーの小説に出てくるセリフの有名なものに「タフでなければ生きていけない。優しくなければ生きている資格がない」というものがある<sup>23</sup>。すなわちハードボイルドには、①文体の作風、②推理小説の一ジャンル、の外に、③それらと分かちがたく連続したグラデーションのなかで「情

感を背後に潜ませ」た非情な生き方という第三の意義を析出することも可能である<sup>24</sup>。ここで背後に隠された情感とは、タフあるいはハードつまり冷徹・非情な生き方の背後に、しかし複雑怪奇で冷酷な社会構造の中で犠牲になりがちな弱きものを守ろうとする優しい情感を隠す「掟(code)」を頑なに貫こうとする行動主義的な肉体派の探偵のハードボイルドな生き方を抽出することができる。問題は、この三つの意義が絡み合い連環するグラデーションの中でそれがなぜ、20世紀前半つまり二つの世界大戦が密接したこの時代に生まれたかということである。本稿では、このヨーロッパ大戦に明け暮れた20世紀前半における戦争と平和の精神史を、それに先立つ印象派ならびにポスト印象派、そしてハードボイルド時代に並行するキュビズムやフォービズムといった現代美術史とのモダニズム的連環の中で考察する。

## 7. ヘミングウェイの文体とハードボイルドの影響関係

ヘミングウェイはアメリカ短編小説の姿を変えたと云われ、以後は彼流の断片的短編小説が隆盛し彼の文体を取り込み、やがてそれを改変した断片的短編小説家の代表として、カート・ヴォネガットやレイモンド・カーヴァーの名が挙げられている<sup>25</sup>。そして、「ハードボイルド小説のジャンル全体が、かれの文体と密接にかかわるかたちでやがて登場しようとしていた」<sup>26</sup>。他方で、ハードボイルド小説の基礎を築いたのはダシール・ハメットの『血の収穫』(1929年)や『マルタの鷹』(1930年)とされている。ハメットの簡潔な文体はヘミングウェイを連想されるものの、直接の影響関係は確認されていない。そして、「ハメットとヘミングウェイをいわば二人の父として登場した、ハードボイルド小説の完成者が、レイモンド・チャンドラーである」<sup>27</sup>。チャンドラーは、ヘミングウェイを愛読しただけでなく初期にはその作品を手書きで模写すらしていた<sup>28</sup>。これでは、まるで「二〇世紀絵画の祖とみなされる」セザンヌの位置を<sup>29</sup>、あたかもヘミングウェイがアメリカ短編小説ならびにハードボイルド小説の「祖とみなされる」かのようなのである。

実際にその気配は濃厚である。というのはハードボイルド小説の他の説明では、「特に文体の点でスタイン女史とアンダースンの影響を無視できない」とされるが<sup>30</sup>、この二人の直接的影響を受けているのは、明らかにヘミングウェイである。ヘミングウェイは20歳で25歳年長のシャーウッド・アンダソンに出会い、アンダソンから様々な助言と支援を得ており、1921年12月に夫妻でパリに移住する際には、スタインやジョイス等へのアンダソンからの紹介状を得て持参して、その知遇を得ている。『われらの時代に』がアンダソン『ワインズバーグ・オハイオ』の短編連作の模倣作と指摘されたり<sup>31</sup>、その影響関係は否定できない。また、短文で事実のみを畳みかける文体は高校卒業後間もない新聞記者としての記事を書く修行の賜物とも云われるが、アンダソンの紹介状をもってパリで知遇を得たガートルード・スタインの文学指導は、死後に発表されたヘミングウェイの遺作『移動祝祭日』に詳しい<sup>32</sup>。つまり、「特に文体の点でスタイン女史とアンダースンの影響を無視できない」という場合、この二人を少なくとも無名時代の初期においてほとんど文学の師としていたという点で「影響を無視できない」弟子とも言えるのは、ヘミングウェイにはほかならない。つまりハードボイルド小説の文体がスタインとアンダソンの影響を無視できないとすれば、この影響をハードボイルド小説に伝えたのはほぼヘミングウェイと言ってよいだろう。

## 8. ハードボイルドの掟と世界大戦期

以上が、広辞苑のハードボイルドの定義的説明における①「文体」・「作風」としてのスタイルへのヘミングウェイの影響である。その説明にはさらに、②「推理小説の一ジャンル」というものがあった。しかし、ヨーロッパの推理小説のような謎解きの推理小説から、肉体的にも精神的にもタフあるいはハードつまり冷徹・非情な個性的パーソナリティをもった探偵を中心とする推理小説、つまり「推理小説」というよりは「探偵小説」がアメリカの西海岸を舞台に登場したのがいわゆるハードボイルド小説である。そこでは自嘲的なまでにアイロニカルなジョークが付きまといながら、複雑化する社会構造の中で弱きものを守ろうとする優しい情感(*grace*)を隠すという旧い意味での男性性を支えるマッチョのパーソナリティである。それはときに自分の損得を無視して自分の肉体の危険を冒してまで、筋つまり自分だけの価値観にもとづく掟(*code*)を通そうとする。それは妥当性を欠くかもしれないが一般に「掟をもった主人公」(*code hero*)と呼ばれている<sup>33</sup>。しかし、その「掟」は自分だけの掟であって社会一般に通用している普遍性を必ずしももった規範でない。それはカント哲学の言葉で言えば必ずしも普遍的立法の原理にかなうわけでもない「主観的格律」であって、しかしそれを通したからといって自分の利益になるわけでもないという意味で決して利己的でもない。カントの近代的な啓蒙哲学からは理解しがたい、それゆえに妄執的な性格類型へと追放されるほかない。利益が得られるわけではないのに苦難を超えて通そうとする筋(*code*)あるいは優しい情感(*grace*)、そこにあるのはカント的な普遍的立法の原理ではなく小さなプライドのようなものであり、むしろローカルな文化のコードに近い。それゆえに人生の無益な敗北の中でも苦痛を引き受けても *gentle* な振る舞いを通す。そのような人は人生において必ず負ける。問題はその時にどう振る舞うか、である。ヘミングウェイがそれに名づけて今は忘れられた言葉は「苦難の中の気品と優しさ(*grace under pressure*)」であった<sup>34</sup>。それは「敗れざる者」や「五万ドル」などが収められた初期の短編集『男だけの世界』(1927年)に登場する。瀕死の重傷を負いながら拳闘や闘牛に生命を賭ける。それが世間的には無意味な所業ということが分かっているから、瀕死の状態でも自嘲的な冗談を吐き続ける。無意味な苦難の中でも気品と優しさ(*grace*)がなぜ、必要なのか。もちろん、客観的普遍的な道徳原理や信仰上の価値を、第一次世界大戦下の20歳前後の若い兵士達が宗教的楽観的な教義をロスト・ジェネレーションとして失うほどの悲惨な経験をして、銃後の平和な社会状態に帰還したからである<sup>35</sup>。

このロスト・ジェネレーションという有名な言葉は、師スタインが20歳前後で第一次世界大戦から帰還したヘミングウェイ達に対して名づけた名称だということは、ヘミングウェイの『移動祝祭日』の中でその経緯について詳述している。そして、「私は、ミス・スタインやシャーウッド・アンダスンやエゴティズムやメンタルな怠惰と鍛錬(*discipline*)との対比を思い、誰のことをロスト・ジェネレーション(墮落した世代)と呼んでいるんだ、と思った」と書いている<sup>36</sup>。ここには恩師であるスタインやアンダスンへの若きロスト・ジェネレーションの屈折した思いがぶちまけられていて、若きヘミングウェイが時期をおかずしてこれらの師から離反していく葛藤を示している。その葛藤は、ちょうどセザンヌが印象派から離脱していくときのものにも、あるいはボブ・ディランとピート・シーガーの世代とのあいだにあったものにも、似ているかもしれない。

しかし、この客観的普遍的な価値など本人すら期待していないがゆえに、ごくわずかな身近な隣人—たとえばチャンドラー『ロング・グッドバイ』に登場した戦友—にしか理解されないこのコードは、それゆえに一般に理解されない。それでもあえて満身創痍になりながらも意図的に八百長のチャンピオンの座を放棄してボクシングの誇りと筋を通す初期短編「五万ドル」、その皮肉に満ちた自嘲的なジョークには、古代ギリシアのホメロスのイーリアスからヘミングウェイが敬愛した『ハックルベリー・フィンの冒険』に流れ込む16世紀スペイン以来のピカレスク悪漢小説に伏流がある。この短編小説「五万ドル」からピカレスク性を毒抜きして、高齢と不運による巨大カジキとサメへの瀕死の敗北の中で、なお「苦難の中の気品 (grace under pressure)」を失わない老いた漁師とその老人の気品を子どものまなざしによって描いたオマージュが、後年にノーベル文学賞をもたらした『老人と海』である。この初期と盛期の間で影響を受けたチャンドラーがフィリップ・マーロウという代表的なハードボイルド探偵の類型を産み出した<sup>37</sup>。

## 9. ヘミングウェイのトラウマ的偶然性とチャンドラー

女に「…どうしてそんなに優しくいられるの？」と訊かれたマーロウは堪える。「タフでなければ生きていけない。優しくなければ生きている資格がない」…。これが日本の一部で流布しているハードボイルドな生き方としてのコードである。コードそのものが生み出した英雄の類型であり、そのヴァリエーションが「老人と海」であり、このピカレスク性の抽象化が功を奏してヘミングウェイにノーベル文学賞をもたらした。闘牛士やボクサーやマッジョな探偵がヒーローでは、ノーベル賞は出ない。

闘牛士やボクサーやマッジョな探偵のプライドなど理解できる人間は滅多にいない。ブロック・サインのようなものだ。そのことを描くためにヘミングウェイは『日もまた昇る』を描いた<sup>38</sup>。つまり、「妙に惹かれる弱さ(weak charm)と、奇妙な成り立ちのプライド(peculiar brand of pride)」である<sup>39</sup>。このマーロウの云うプライドの「奇妙な成り立ち」については、マーロウ自身が物語の終末付近で推理しているが、それこそはスタイン師がヘミングウェイ等をなじった「ロスト・ジェネレーション」登場の背景にぴたりと一致している。今日のVTuberをめぐる自我同一性のアンビヴァレンツに先駆するテリーのプライドとコードに関するマーロウの推理は、次の通りである。—「…君には基準(standards)があつて、それで生きてきた。しかしそれは個人的なものであり倫理や良心の呵責(ethics or scruples)とは関係がなかった。君にはいい天性があつてナイスガイだ。しかし堅気だけでなくチンピラややくざとも付き合ってきた。もしその連中がまともな英語をしゃべり、ちゃんとしたテーブルマナーを身につけていれば。君は道徳的な敗北主義者なんだ。戦争がそうしたのかもしれないし、あるいは生まれつきそうだったのかもしれないとも思う」<sup>40</sup>—。これは、セックスとアルコールにだらしない「ロスト・ジェネレーション」に対するスタイン等の世代が抱く奇妙な印象分析にぴたりと一致している。チャンドラーはそこまでヘミングウェイを読み込んでいたのだ。このマーロウのこのテリーに対する奇妙な友情と非難とのアンビヴァレンツは、スタインのヘミングウェイへの愛情にあふれた批判と瓜二つである。もちろんチャンドラーの『ロング・グッドバイ』(1954年)の方が、1957年7月に書き始められて1964年に発表されたヘミングウェイのパリ時代回想記『移動祝祭日』よりも先である。つまり、それ

ほどまでにチャンドラーはヘミングウェイを読み込んで理解していたのである。

10代で死線をくぐり抜けたものだけが、生死以上に重要なものはないということを累累たる死体から学ぶ。「あれは俺じゃなかったろ？俺じゃなかったんだ」と、正常性バイアスと引き換えにして<sup>41</sup>。1918年、19歳のヘミングウェイは第一次世界大戦のイタリア戦線のフォッサルタの前線で酒保要員として迫撃砲弾を受けて脚部に重傷。イタリア戦線では多くの戦死体ならびに戦災死体をも目撃し心身両面で深刻な外傷を受けている。この死線をくぐり抜ける体験が、上記のハード・ボイルドの簡潔な文体とともにヘミングウェイ文学に決定的な要因を与える。しかし、当時ようやくフロイト『精神分析入門』の講義がウィーン大学医学部で始められて、当時の一部の専門家の間でも「ヒステリー」やせいぜい「戦争神経症」として認知され始めたばかりであった。アメリカにおいてすら戦争神経症の問題が一般に理解されるようになったのは、1980年代の映画『ランボー』の大ヒット以降である<sup>42</sup>。日本においては、第二次世界大戦後の戦争神経症の問題は、戦後の横溝正史の推理小説群等の中で復員兵の心理的不安定症状が間接的に言及されるだけで戦後文学でも原民喜自身の心的閉塞とその自殺に暗示されるのみで本格的に注目されることは少なかった。日本で心的外傷(トラウマ)の訳語としての確立は、阪神淡路大震災後の神戸大学医学部教室によるジュディス・ハーマン『心的外傷と回復』の翻訳刊行後と言っている。つまり日本においては戦災による戦争神経症の問題は実際には第二次世界大戦時に大量にあったにもかかわらず大要看過されて、心的外傷の問題が自覚されたのは日本におけるボランティヤ元年とされる阪神淡路大震災において震災による心的外傷後ストレス障害 PTSDとして、アメリカが PTSDを自覚化したベトナム戦争の復員兵の帰国後の国内社会への不適応障害の問題に取り組んで生まれたハーマンの著作の翻訳のアメリカのベトナム敗戦 PTSD 問題の阪神淡路大震災 PTSD 問題への応用という歴史的経緯を経てであった<sup>43</sup>。

死線をくぐり抜けた兵士は、同様の闘牛士やボクサーやオートバイレーサーとともに、生死以上に重要な価値などないことを痛感する。この価値に比べれば、地位や名誉や出世や金銭や資産など無に等しいということを知る。古代ギリシアにおいては、ソクラテスが良い先駆者となった。ソクラテスは古代ペロポネソス戦争に生涯に3度以上もアテナイ兵士として従軍して復員したあとは、相対主義的な価値観を広めたソフィスト達に対して、訴追された後のアポロギアにおいて「偉大なポリスの一員でありながら、ただ金銭を…評判や地位のことは気にしても、思慮と真実には気をつかわず、たましい(いのちそのもの)をできるだけすぐれたよいものにするように、配慮しないのは、恥ずかしくないのか」と批判して<sup>44</sup>、返って死刑判決を受けることになっても心の善美(カロン)を優先させて「倫理学の祖」となったソクラテス以来の西洋倫理学史の起源を想起させる。ソクラテスが通俗的世間的価値を超えることができたのも、ペロポネソス戦争での世俗的価値の儂さと虚しさを知ったからと考えると、倫理学成立の機縁が理解しやすくなる。

しかしその戦場体験があまり悲惨であった場合には、同時に戦場において生死をふくめてすべてが残忍に無に帰することを知ったとき、ソクラテス以来の普遍的な正義がカントで強化された近代合理的啓蒙的価値も吹き飛ばすような経験を世界大戦で体験したあとは、先の重要な価値は、そのトラウマ的偶然性を帯びた価値になり、そこに客観的価値の保証はない。そのマロウの云う「自らの基準」には「何かしら歪んだところもあった」し、それはあくまでも「個人的なものであり倫理や呵責とは関係が」なくてもよかった。それはまさに個人的な格率(Maxim)であり、「汝

の意志の格率が常に同時に普遍的立法の原理として妥当しうるように行為せよ」というようなカントの定言立法を保証する必要はない。こうして大戦後の戦争神経症を経て、ロスト・ジェネレーション時代のコード・ヒーローは登場するのであり、それはひと世代上のスタインやシャーウッド・アンダソンには理解できないコードであった。だから「だらしのない世代(ロスト・ジェネレーション)なのよ」と非難して済ます旧世代であった。

しかし当のロスト・ジェネレーションにとっては、普遍的価値を単に喪失したというだけではない。主観的なコードのためには、保身も立身出世も地位も名誉も金銭も資産も言うまでもなく、自らの生死すら賭けることすらいとわなただけではない。むしろそうした死の体験を経た者は、再び何度でもそうした死の危険に身を晒すことを好む、というより死の危険を反復することに執着するように、戦場の死線に戻って来るようになる。それはイタリア戦線で重傷を負って以来一所不住の旅の生活を続け、戦争中毒のように繰り返し戦場に復帰することを反復したヘミングウェイの人生が典型例である。同時にそれは、21世紀の現代のヨーロッパの戦争においても同様に反復されているアクチュアリティである<sup>45</sup>。戦災ではないが、松尾芭蕉も天和2年(1682年)12月28日、天和の大火を体験して以来、一所不住の旅の人生に明け暮れた松尾芭蕉の生涯にも通じている。

## 10. 死線とセザンヌ主義ハードボイルドの文体修練

しかし、(1)戦争体験者のこうしたトラウマ(心的外傷)と、上記のハードボイルド文体との関係について、さらに(2)戦災や災害に曝された(暴露)後に生じる心的外傷と本論文上記のセザンヌ主義的なヘミングウェイの文体修練との関係については、従来は未解明であった。さらに(3)それが「タフでなければ生きていけない、優しくなければ生きている資格がない」という人口に膾炙したチャンドラー的なハードボイルドの生き方とどのように関係しているのか、という問題もまた従来は未解明であった。こうした問題の解明に着手するにあたって、上記の「君は道徳的な敗北主義者なんだ。戦争がそうしたのかもしれないし、あるいは生まれつきそうだったのかもしれない」という一スタインのヘミングウェイ世代への世代的非難の言葉であった「ロスト・ジェネレーション」そっくりの『ロング・グッドバイ』(1954年)でのマーロウのテリー・レノックス非難の言葉は、実は重要な手がかりを与える里程標であった—「あるいは生まれつきそうだったのかもしれない」という曖昧さは、戦争神経症以外にも闘牛士やボクサーも生死をかけた戦場で死線を日常的に潜っている者たちがいることに気づかないからにはほかならない。また10歳代で壊滅的な戦場の死線を体験することのなかったスタインやアンダソンには理解することの及ばない「ロスト(だらしのない)」なのだが、むしろそこにヘミングウェイは闘牛やボクシングと文体修練に共通する自己の鍛錬(discipline)にプライドをかけるのだが、そこにある文化的価値は文化なるがゆえに他文化には理解しがたいものなのである。

その開拓者であるセザンヌは、たとえ戦場の死線をくぐりぬけていないにしても、1870年31歳のセザンヌは普仏戦争が始まると「徴兵を忌避して」地中海側マルセーユに近い漁村エスタック村に「隠れ住む」が<sup>46</sup>、ともにゾラの仲間であった画家のフレデリック・バジルは普仏戦争で戦死している<sup>47</sup>。この忌避について後世にサルトルと共に対独レジスタンス運動に参加したメルロ＝

ポンティは「セザンヌが 1870 年の戦争期間中エスタックに隠れていたことを、誰も咎めようとは思わないのだ」と書いている<sup>48</sup>。

こうした心的外傷性の精神医学は、第一次世界大戦以前には、1870 年の普仏戦争後の敗戦した復員フランス兵の戦争神経症に逸早く気づいたフランスで開発され始めていた。そもそもこのトラウマ(心的外傷)という術語は、パリのサルペトリエール病院でシャルコーのもとで催眠療法を研究していたピエール・ジャネによって発明された。この普仏戦争期の外傷性神経症の時代に画業に専念しようとしたセザンヌは、「物やプラン(d'un objet, d'un plan))の各面がひとつの中心点(un point central)に向かって集まるように」描こうとし<sup>49</sup>、後に第一次世界大戦で瀕死の死線をくぐりぬけたヘミングウェイの文体修行の指針となっていく。

## 11. 人物画のある風景画「死の遠景」「人のいる風景」

このような①文体の作風、②小説の一ジャンル、ならびに③それらと分かちがたく連続したグラデーションのなかで「情感を背後に潜ませ」(鈴木幸夫)つつ皮肉と自虐的なジョークを伴った非情な生き方といったハードボイルドの多義性とその一貫性もしくは関連性を解明するヒントを与えるのが「人のいる風景」というヘミングウェイの短編小説である。

もとは『第五列と四つのスペイン内戦の物語』に収録される予定であったとされるが、そちらにはいずれも戯曲『第五列』の他にはバー・チコーテ三部作と「分水嶺の下で」の4つの短編小説が収録され、この短編小説「人のいる風景」の初出は『フィンカ・ビヒア版ヘミングウェイ全短編集』(1987年)となった<sup>50</sup>。

1936年7月にスペイン内戦が勃発すると、ヘミングウェイは友人のドス・パソス等と現代歴史家協会を結成し、義援金を募るためにこの内戦の記録映画の製作に着手した。1937年、北米新聞連盟(NANA)の特派記者として署名記事を打電しながら、3月にはマドリードのホテル・フロリダに入り、グアダハラ battlefield を取材するとともに、4月に記録映画『スペインの大地』の撮影に携わっている。この映画は7月にはニューヨークで公開されている。この映画撮影に携わった体験をもとに、短編小説「人のいる風景」は書かれている。この作品は後のヘミングウェイが、「自分の物語に奥行きをもたせようと挑んでいたのだが、そのためには簡潔な真実の文章を書くだけでは足りないのだということを、セザンヌの絵から学んでいた」とふり返ったセザンヌから学びとった画家の複数視点の間の移動と<sup>51</sup>、さらに「カメラが被写体に近づいたり、あるいは遠ざかったりするように」、試みられた「映画的散文」が<sup>52</sup>、実際に記録映画の撮影の体験にもとづいて、さらにその撮影現場の複数の人間の感情の交錯と軋轢の相互関係からもたらされる「ハードボイルド」な生き方の必然性を皮肉で自虐的なジョークと共に描き出してくれることになる。それは、どのようにしてか？

「人のいる風景」は、スペイン内戦の記録映画を撮る撮影隊の一日を描いているが、それがまさに撮影カメラによってその撮影隊の仕事の様子を撮影するように描いている。つまり、今日の映画製作で言うメイキング映像のようなメイキング散文で、この撮影隊による記録映画撮影をカメラが撮影しているという文体的手法をとっていることに注意すべきである。まず冒頭で「そのアパートメント」のエレベーターを支える鉄柱が折れ曲がっている「奇妙な様相」を短編小説＝

カメラはクローズアップして切り取る。その建物の階段や部屋を移動する小説＝カメラが撮影していく中で、この建物が高性能爆弾の直撃で前面が吹き飛ばされてしまっていたことがわかる。今日のハリウッドのアクション映画などで当たり前になったカメラワークを使って戦場の撮影現場を描いた散文だということがわかる。

スペインの首都マドリードの中心部にあるホテル・フロリダから約 2 キロつまり徒歩 30 分ほどの距離に、共和国政府軍とファシスト反乱軍とが戦闘を繰り広げる最前線があったのである<sup>53</sup>。この広大な緑の丘を舞台にした「カサ・デ・カンポの闘い」を撮るための絶好の撮影地点として、その後面しか残っていない半壊の建物を撮影隊は選んでいたのである。残っていた部屋の埃まみれの鏡に、私は指で「ジョニーに死を」というジョークをさっそく書くと、それを見たオランダ人カメラマンのジョニーは次の砲撃で死ぬことがジョークにならない前線に直面した撮影地点であったために激怒して、仲直りできるのはこの小説の末尾においてである。この短編は、この戦場のジョークで始まり、それが引き起こした激怒が収まって仲直りするまでの物語である。死に直面した戦場のストレスを紛らわすためのジョーク、つまり「苦難の中の冷静さ(Grace under pressure)」を保つためのバランス装置としての自虐的なジョークというハードボイルドの常套手段から始まっている。そして撮影機材を積み込んだ車に乗り込んだ「私」が窓ガラスを巻きあげると口紅の赤い文字で「エドのシラミ野郎」と書いてあった。

アメリカ人女性ジャーナリストを連れて来たイギリス人が威張り散らして、陽の当たるバルコニーで双眼鏡を目にあてて戦場観戦を始めた。双眼鏡のレンズが太陽光を反射したかと思うと、すぐにそれに気づいた敵の砲撃の的となる。イギリス人は女性を放って自分だけ一目散に逃げ去った。女性がそのことに怒ると、私は「あれじゃ紳士とは言えん」と応じた。ここに有事において「タフでありながらも〔女性に〕優しくなければ生きていく資格がない」というハードボイルドの生き方の片鱗がそれとなく示唆される。しかし、この次が本題である。

絶好の撮影地点からよく見える眼下のカサ・デ・カンポの戦場では、共和国政府軍がファシスト反乱軍の攻撃に敗走を始める。途中で動かなくなる兵士の人影も見える。初めて戦場を見た女性ジャーナリストは日陰で見ていた双眼鏡を下ろすと、涙で「もう何も見えない」と言う。カメラクルーは「今日はかなりいい映像が撮れたよな」と言うが、女性記者は「わたしはもうたくさん。単なる好奇心とか、ルポを書いてお金を稼ぐために見る気になんて、もう絶対なれない」という<sup>54</sup>。マッチョな男のハードボイルド小説の生き方を明示するのが、そのあとのジョニーの言葉である。「きみは男じゃないからそんなことを言うんだ。君は女だからな。あまり考えすぎて、頭を混乱させないほうがいい」。

しかし、対象に接近して近距離から兵士の死と死体をクローズアップであるいは双眼鏡で見る視点と、逆に対象からズームアウトして遠距離からロングショットで見る視点とのあいだの複数視点を身体的に移動して「実相」に迫ろうとするヘミングウェイの映画撮影的散文の文体的「修練(Discipline)」は、既に前述のように果物の静物画からサント＝ヴィクトワール山の風景画へと複数視点を移動しながら対象の実相に迫ろうとしたセザンヌの実験的修練の賜物からヘミングウェイが学びとったものと考えられる。しかし、それが 20 世紀のアメリカ・ハードボイルド小説が体現した、あるいはやがてチャンドラーのそれが示したような「タフでなければ生きていけないが、優しくなければ生きていく資格がない」というハードボイルドな生き方または揶揄的に言え

ばマッチョな人生的価値観に結晶していくことを、情緒を排した即物的な短文体をたたみかける文体だけでなく、さらに文学的ジャンルというだけでなく、複数視点間の身体的に移動するカメラワークによって、その事情とともに示したのが、この戦死体という「人影のいる風景」である。

## 12. ジェンダーを超えるハードボイルド

だからこの「人のいる風景(Landscape with Figures)」というさりげないタイトルは、奥深い。以上のような小説の内容を咀嚼すれば、卓越した翻訳家が「死の遠景」と優れた意識を創出したのも、この作品が描いた内容を深く理解した見識のあらわれであることがわかる。なぜならそれは、<戦死体が放置された風景>とか<戦死の遠景>とかと訳してもいいほどだからである。しかし他方において、英語で人物もしくは人物画を *figure*、風景画を *landscape* といい、さらにこの英語表題が「人物の入った風景画の画題としてはありふれたものである」とすれば<sup>55</sup>、他方においてこの表題を練り上げたヘミングウェイがセザンヌから最も多くのもを学んだ作家であることを念頭におくならば、そして静物画から人物肖像画や人物群像画から風景画にまで至る世界の真相に迫ろうとしたセザンヌの修練を知るならば、人物画のある風景画、もしくは複数の人物もしくは兵士のいる風景画、というように解することもできる。特に、人物画のある風景画という訳題はセザンヌの実験的修練の数々を知るときに意味があるとはいえ、なんとも奇妙な表題である。それを考えれば、短編小説の表題としては「人のいる風景」や「死の遠景」という既訳は妥当である。しかし、セザンヌの試行錯誤の修練のヘミングウェイへの示唆が、あの英語表題の裏面にあるであろうことを意識するとき、ヘミングウェイ作品の理念のようなものが見えてくる。

そのうえで、絵画芸術やセザンヌ芸術の取り組みとそのヘミングウェイ作品への影響示唆が、優しさや情感を隠して非情でハード(ボイルド)な生き方にどのようにつながっていくかは、この小説に登場するカメラマンたちのマッチョなセリフがよく表している。— 『攻撃(attack)を見て動揺しないような女は、女じゃない』と、ジョニー。『大失敗の攻撃だったからな』もう一人のカメラマンが言った。『あれを彼女が近いところから見なかったのは幸いだったよ。危険かどうかはともかく、彼女には、あれを近くから見させてはいけない。ものが強すぎる。きょうの場所からだ、ただの絵〔画〕のようなものだ。時代遅れの戦闘シーンみないなものだよ』<sup>56</sup>。時代の特徴であるジェンダー・バイアスを別にして、ここには遠距離と近距離との複数の視点からの移動とともに、それがもたらす近代戦争時代の悲惨な心的外傷の効果をコントロールし、なおも「苦難の中の気品と優しさ(*grace under pressure*)」を保持しようとする生き方、もはや文学的文体修行(*discipline*)だけにとどまることなく、また文学ジャンルにとどまるだけでなく、優しさという抒情を隠したタフでハードで非情な生き方(*discipline*)が、背景に退いた印象派以降の近代絵画史の修練(*discipline*)の遠景の中で 20 世紀の世界大戦の時代に登場する経緯を、そこに読み取り理解することができるだろう。

とりわけ 19 世紀後半のカメラの発明とともに、この 20 世紀には〔報道〕カメラマンという職業が誕生する。この小説の末尾でこれらのセリフを吐いた二人も、そうしたカメラマンだった。彼らこそは、戦場の後方の基地等でのプレス・リリース等の情報によって記事を書くことができ

る報道記者と違って、戦争の写真を撮るためには報道記者よりもさらに最前線まで行かなければならず、前線の兵士に一番近いところで死傷の危険に身をさらしてきた。だから、彼らはその恐怖に打ち克つためにしばしば鎮痛剤や精神安定剤やアルコールに依存する危険にも身を晒して来た。報道カメラマンとして最も有名だったロバート・キャパやユージン・スミスもそうだった。

その一歩手前に踏みとどまるにしても、その恐怖に堪えるためには自嘲的な皮肉に満ちたジョークは欠かせない。いわば鎮痛剤のようなものだ。あるいはサード・ブレイスへの勝手口だ。だからこの小説の末尾もクルマの窓に口紅で書いた「シラミ野郎」の皮肉なジョークをジョニーが拭い消して「明日は新しいジョークを考えよう」と言って、「これでみんな仲直りしたわけだ。戦争をしているときは、みんな、お互いの気持ちを傷つけないようにしなきゃ」というジョニーの言葉で終わる。

なお、この「互いの気持ち」に「優しくなければならぬ」というハードボイルドな生き方は、注意深く読めばマッチョな男たちだけの「掟(code)」ではない。この小説でカメラマン達から優しく守られようとした形の女性記者は、ジョニーの優しい言葉に先だって、「今夜は誰も傷ついてほしくないわ。感情にせよ、何にせよ、へエ！」と<sup>57</sup>、あの砲撃を受けたときに女性を置き去りにして真っ先に逃げ出したイギリス人男性を庇っている。ここで女性は庇われているだけではなかった。

そしてこの女性はそれだけではない。戦場で戦死した「あの兵士たちは、あたしたちと同じ人間なのよ。どうお、あの丘に散らばっている死体の無残なこと(Those are *men* as we are. Look at them there on that hillside.)」と言明している<sup>58</sup>。一人の兵士の死は「あたしたちと同じ人間」の死だというこの女性の思想は、このスペイン内戦での経験をもとにしたヘミングウェイ『誰がために鐘は鳴る』に結実する。この作品の冒頭に「だれが死んでもわたしの一部が死ぬ」という16世紀イギリスの詩人ジョン・ダンの詩がエピグラフとして引用され、この詩句からこの「誰がために鐘は鳴る」という表題は引用されている。さらにこのアメリカ人女性記者のモデルが、この『スペインの大地』を撮影した当時にヘミングウェイがそこで親密化して後に結婚したマーサ・ゲルホーンであり、この『誰がために鐘は鳴る』はジョン・ダンのエピグラフの前が一番最初に「マーサ・ゲルホーンに捧ぐ」という献辞から始まる。つまりヘミングウェイ『誰がために鐘は鳴る』という作品は、「あの兵士たちは、あたしたちと同じ人間(*man*)なのよ」というマーサの根本思想をもとに成立したと言っても過言ではない。

女性は弱くて男性から守られるものという旧時代の通俗的な価値観はヘミングウェイの作品に登場する人物たちのセリフの至るところに頻繁に登場するものではあるが、作品全体をよく見るとむしろ登場するマッチョな見かけの男性達が、実は女性に過剰なまでに依存して女性から自立できていないことは明らかであり、そのことをヘミングウェイは明確かつ詳細に描いていることを直視すべきである<sup>59</sup>。

### 13. セザンヌから学んだ「秘密」と偶然性を生きる人間の眼

若きヘミングウェイがパリでスタインをとりあえずの指導者として文体修行に取り組んだとき、「自分の知っているいちばん嘘のない文章」それだけでいい、つまり「ただ一つの真実の文章を

書くこと」、凝ったデコレーションや修飾を捨ててシンプルに即物的な、のちのハードボイルドな文体への第一次接近の修業の取り組んでいたとき、スタインの応接室を訪ねて蒸留酒を馳走になるとき、その部屋の壁にはセザンヌが描いた『扇子を持つセザンヌ夫人』(1879/88年)の人物画やピカソが描いた『ガートルード・スタインの肖像』(1905/06年)があった。ヘミングウェイのアパートからスタインのアパートに行く途中にはリュクサンブールの公園と美術館があった。セザンヌやマネやモネを見るためにほとんど毎日、その美術館に通ったと回想している。―「私は、自分の物語に奥行きをもたせようと挑んでいたのだが、そのためには簡潔な真実の文章を書くだけでは足りないのだということを、セザンヌの絵から学んでいた。彼から多くのことを学んだが、それをだれかに説明できるほど、明瞭に分節化できていなかった。さらに、それは秘密(secret)だった」<sup>60</sup>、と書いているが、その秘密の内容の詳細はこの晩年のパリ回想記にも書かれていない。ほかにも「セザンヌをより理解し、彼が風景画(landscapes)をどのように描いたのか真実に理解することができたのも、私が空腹のときだった。セザンヌが絵を描いたときは空腹だったのではないかと、疑ったくらいだった」と書いているが<sup>61</sup>、問題はヘミングウェイがセザンヌの「風景画」から学んだセザンヌの「秘密」の内容である。想像界にあるその「秘密」を、言語化して象徴界にもたらすことはヘミングウェイほどの文章家、その「文体形成の卓越」によってノーベル文学賞を得たほどの当代随一の文章家の晩年においてすら<sup>62</sup>、困難であったことがうかがえる。ましてや、その文学的意義を超えて思想的意義あるいは哲学的意義におよぶことはできるのだろうか？

手がかりは、その「簡潔な真実の文章を書くだけでは足りない」で「自分の作品に奥行きを持たせようと努力していた」というヘミングウェイの言葉である。そして上述したようなセザンヌがパリから故郷のエクスに戻って印象派から離脱するにあたって、その人物画、群像画、静物画、風景画の画業を通じて試みていたことである。

「モネはひとつの眼にすぎない。しかし何という眼なのだろう!(Ce Monet, ce n'est qu'un œil, mais quel œil!)」というセザンヌの有名な言葉も手がかりになる。既に述べたように、印象派のモネの「積みわら」などの連作は、異なった時間帯と季節をそれぞれの瞬間の同時対比において表現するものであった。しかし、実はそのような瞬間の風景というものは、瞬間をシャッターで切り取るカメラのものであって、人間の眼は実はそのようなものではない。印象派がイーゼルをもって屋外で絵を描いている間に光の角度も色も刻々と変化していく「生きられた世界」を画家の眼も身体も体験しているのだが、流れゆく時間の中をその画家が「生きている世界」はその色彩鮮やかな絵にはない。遠近法と輪郭線を犠牲にすることによって瞬間の光の鮮やかさを捉えることに成功したが、奥行きと堅牢な構成は失われ、平面化する犠牲を払う傾向は否めなかった。瞬間の光の変化は、別々の時間や季節を描いた蓮や積みわらの絵の連作によって捉えるほかはなく、それはいわば映画の時代のモンタージュの技法のコマ割りのようでもあった。それはむしろ画質の良い平面的なカメラの眼が捉えた瞬間であって、画家が生きている世界の生きている身体の眼でもない。だとすれば、「モネはひとつの眼にすぎない。しかし何という眼なのだろう!(Ce Monet, ce n'est qu'un œil, mais quel œil!)」。それは感嘆と同時に、失望も感じられる言葉かもしれない。セザンヌが印象派から身を引いていく必然性も読みとれる。時間の中で移動する身体の複数の視点を生きる眼差しが生きている世界(Lebenswelt)を、セザンヌは描きたかったのである。

こうして、絵画のもう一つ別の可能性へとセザンヌは歩みだすために、印象派の拠点であるパリから身を引いて故郷の村に引きこもるようにして故郷のサント＝ヴィクトワール山を連作のように、さまざまな複数の視点から奥行きのある堅牢な構成を実現しようとしたのかもしれない。

そのように考えてみると、ヘミングウェイが鮮やかな「真実の文章」を書くだけでは足りないということをセザンヌの絵から学び—誤解を恐れずに単純化すれば、モネの眼だけでは足りないということであり、スタインの新しい文体実験だけでも足りないということ—、そして「自分の作品に奥行きを持たせようと努めていた」というパリ回想が自然と理解される。「セザンヌをより理解し、彼が風景画(landscapes)をどのように描いたのか真実に理解することができた」というパリ修行時代で彼がセザンヌから何を学んだのか、も理解できるようになる。パリの美術館で1920年代に印象派の絵から学んだと言っても、ヘミングウェイはその回想記で明らかにセザンヌを別格として位置づけて、セザンヌから「秘密」を学んだのだった。ピカソやブラックらのキュビズムやアンリ・マティスらのフォービズムもセザンヌ主義(セザンニスム Cézannism)から生まれたが、ヘミングウェイのハードボイルドの文体革新も広い意味でセザンヌ主義の参照者ということができるだろう。

「簡潔な真実の文章」それは簡潔でハードボイルドな筆触による真実の文章、しかしそれだけでは、『スペインの大地』の撮影隊はスペイン内戦の「実相」に迫ることはできない。セザンヌが長時間屋外で画筆をとって風雨で最期の生命を削ったように、ヘミングウェイの撮影隊も敵の砲撃に身を晒しながら、ロングショットだけでなくクローズアップからも複数の視点を流れる時間の中で身体の眼を移動させながら、作品に奥行きと堅牢さを実現しようとした。しかし、捉えなければならないのは華やかなパリの踊り子たちでもなければ、積わらや蓮の池の鮮やかな一瞬の光と色彩でもない。印象派だけでなく、セザンヌの堅牢で奥行きのある風景画を参考に、カサ・デ・カンポの戦場となった緑の丘を重厚な奥行きの中で描きながら、しかしそこには敗走する兵士の戦死していく様子を群像画だけでなく肖像画としても撮影して記録しなければならない。ヘミングウェイ自身がナレーションを吹き込んだその映画を7月にはニューヨークでルーズベルト大統領も招いて一般市民に見てもらうことによってスペイン共和国軍支援のための義援金の募金をするという目的があったのである。いわば、カサ・デ・カンポの緑の丘の風景画だけでなく、軍隊の展開と敗走の群像画だけでなく、兵士の瀕死の肖像画だけでなく、そして静物画(死体)からも、その実相をハードボイルドな文体で描かなければならなかったのである—スペイン内戦の国際旅団における、このようなセザンヌ的風景画と静物画の中の群像画と肖像画を、ヘミングウェイが結晶化させたのが、『誰がために鐘は鳴る』である—。

それは今日もなお、戦争を直視する戦場ジャーナリストや教員や研究者も、それぞれの多元的な立場で伝え方に悩み苦しむことでもある。20世紀以降とは、戦場を忘れない限り、トラウマとともにハードボイルドを回避すること自体が困難な時代と言ってよい時代であるという意味において、ヘミングウェイのハードボイルドは歴史の必然を背負って登場した。

その撮影現場でマーサ・ゲルホーンを彷彿とさせる女性記者の眼は、壊滅し敗走した共和国軍の兵士の死屍累々を見て取り乱す。これが身体をもった眼、人間の眼が戦場をクローズアップで捉えたときの実相である。20世紀の戦場は戦闘機や戦車が登場することによって、悲惨さがそれまでの戦争とは異次元に高まる。いつカメラマンも記者も若きヘミングウェイのような戦場救急

車の運転手も酒保要員も砲撃に巻き込まれるかわからない時代になった。それだけではない。20世紀の総力戦においては戦略爆撃による市民の戦災死の偶然性は格段に高まり、一般市民がいつ巻き込まれるかわからない時代になった。その極端な例が核戦争の偶然的危険性である<sup>63</sup>。

こうした中でセザンヌが印象派と離別して奥行きのある堅牢な実相に肉薄しようとする画業に打ちこむ頃に普仏戦争が始り、この頃にピエール・ジャネラの精神医学者がトラウマという古代ギリシア語を今日的な「心的外傷」という意味で術語化し、それを当時のパリに留学した若きフロイトがやがてその催眠療法から自由連想法による精神分析学へと進化させ世界に普及するとともに「トラウマ」概念とともに戦争等による外傷性神経症の症例が世界の専門家の間で知られるようになった。そして、いよいよ近代啓蒙合理主義哲学のカント哲学が「汝の意志の格率が、常に同時に普遍的立法の原理にかなうように行為せよ」という普遍的定言命法に結晶化したキリスト教的近代倫理学が第一次世界大戦の戦場を十代で体験して普遍的立法の原理の欠片も信じられなくなったヘミングウェイの世代が平和なパリに復員すると、スタインのような一世代上の世代から「ロスト・ジェネレーション(だらしのない世代)」と呼ばれるようになるとともに、その中でおも「苦難の中の気品と優しさ(*grace under pressure*)」と修錬を保持しようとして文体や小説分野とともにハードボイルドの生き方を普及することになった。これが現代の精神現象学であり、文化の状況である。

#### 14. メルロ=ポンティのセザンヌ頌「眼と精神」とサント=ヴィクトワール山

さて、ポスト印象派からキュビズムやフォービズム以降の現代芸術の潮流とアメリカにおけるハードボイルドの流れが含意する、このようなセザンヌ主義の新たな試みの芸術的ならびに文学的意義を超えて、思想史的意義あるいは哲学的意義におよぶことはできるのだろうか？

「セザンヌはまるでわれわれみんなの父のような存在だった。われわれは彼によって守られていたのだ・・・」(1943年11月12日、ブラッサイによる記録)というピカソの思いは<sup>64</sup>、実は多義的なハードボイルド領域の元祖的存在と目されているヘミングウェイによっても共有されていたと言っている。

では、そもそもセザンヌがパリから身を引いて故郷のサント=ヴィクトワール山を描き続けていたときに、セザンヌが取り組んでいた問題とは何だったのだろうか？美術史上の意義、あるいはヘミングウェイからのハードボイルドに与えた文学史上の意義を超えて、セザンヌが取り組んでいた文明的あるいは精神的・哲学的意味に目を向ける準備が、ようやく整ったように思われる。それは、まさに今日ガザやウクライナ等々、絶え間なく続く戦争の危機への新しい視点の構想に寄与するかもしれない。

この「眼と精神」は、現象学者として有名なメルロ=ポンティの生前に公開された最後の著作とされるが、この論文は画家が描こうとしたものの現象学的解明に取り組んだものである。この著作で「画家」と呼ばれるのはほとんどセザンヌを指していると言っている。その意味で、この著作はセザンヌ論であるとともに、セザンヌ頌と言っているものでもあるが、しかしセザンヌへのオマージュの形をとりながら、現代の文明の行き詰まりからの出口を模索するという意味で若き著者のレジスタンスの哲学的続編とも言えるかもしれない。

芸術とりわけ絵画は、〔技術的〕「活動主義(l'activisme)が関心をもたない生な意味の層(nappe de sens brut)から、すべてを汲みとる」と<sup>65</sup>、著者は書いている。この絵画が捉えようとする層とは上述のように、身体をもった人間の眼が見ることのない瞬間の平面的な光と色を捉えるカメラの画像を撮影するものではなく、セザンヌの絵画が定着させようとするのは動く身体の眼に根ざしたく生な意味の層>であることがわかる。これによって、文明は科学に先立ってある人間の身体にとってあるがままの生活世界へと連れ戻されなければならないのである。ハーバーマスの科学システムによる生活世界の植民地化からの身体と生活世界の解放という、無意識的な科学万能主義へのレジスタンスの展開と言っているかもしれない。こうして、「絵画のこの奥行き(dimension)、すなわち文化全体のこの根本(fondamental)」の解明へと<sup>66</sup>、哲学者は取り組む。

画家は「その身体を携えている」というヴァレリーの言葉から<sup>67</sup>、メルロ＝ポンティはこの解明作業を開始する。

そして通俗理解に反して、「実際のところ、<精神>が絵を描くなどということは、考えてみようもないこと」と述べる。しかし、この強調された<精神>を、パスカルが『パンセ』でいわば哲学する「繊細の精神(esprit de finesse)」と対比して揶揄した「幾何学的精神(esprit géométrique)」と解するならば、つまり上述のカメラの瞬間的シャッターの機械の眼の精神と解するならば、メルロ＝ポンティという哲学者がセザンヌという画家から何を学ぼうとしているのかが、少しずつ見えてくる。だから哲学者は、「視覚と運動とのより糸であるような身体を取り戻さなくてはならない」と記す<sup>68</sup>。それは、上述のようにセザンヌが静物画や風景画の画業において、身体の眼とともに移動する複数の視点から対象を描こうとして、印象派と異なって一枚の絵のなかで違う角度から見た対象を描くことでピカソのキュビズムの「父」となったあの画業の本質を念頭においているのだ。そしてそれはピカソだけでない、たとえばカサ・デ・カンポの戦場の実相に迫ろうとして生まれたヘミングウェイのハードボイルドな小説表現の「父」でもあった。ハードボイルドなジョニーのように非情で冷酷でなければ、戦場の実相に迫ることはできない、しかしマーサ・ゲルホーンのように優しくなければ戦場を伝える資格はない。そこで生じるトラウマ的偶然性が、ロバート・キャパやユージン・スミスといったハードボイルドな戦場報道カメラマンのストレスと外傷性神経症、PTSDを引き起こしていった。だから20世紀のハードボイルドな探偵やカメラマンや作家は、アルコールや女性に依存するようになる。ハメットやチャンドラーらの探偵小説家は、この主人公の自立と依存との間の葛藤の苦悩をまともに描こうとはしなかったが、実際に戦場でトラウマを被弾したヘミングウェイは、この苦悩をむしろ赤裸々に描いているのであり、詳細に作品を読むならば決してマッチョではないし、むしろスタインが揶揄したように酒とセックスに「だらしのない(lost)」依存性を自覚して、そのハードボイルドではない「だらしのない」実相をハードボイルドな(非情で簡潔で情を挟まない)文体で描写した。このような大戦の時代であった20世紀の戦場に晒されなかったセザンヌやスタインの世代は、このような苦悩に晒されることもなかった。ヘミングウェイの作品でマッチョでありえたのは、まさに女のいない「男だけの世界」を生きた主人公だけであった。その例がまさに『男だけの世界』の短編小説集であり、あるいは『老人と海』であり、後者が作家にノーベル文学賞をもたらすきっかけとなった。ノーベル賞にもタイミングが必要であった、マッチョでだらしなくない偶然的なタイミングが。20世紀においてもっともマッチョな作品が、イギリス戦争内閣の首相チャーチルの第二次世界大戦回顧

録であり、マッチョなチャーチルがこれでノーベル文学賞を受賞した翌年に、マッチョな話題作『老人と海』がヘミングウェイに同賞をもたらした。その時代のノーベル文学賞自身が、マッチョな賞でなければならなかったと思われる。

## 15. 眼の偶然性と眼差しの交差

だから記録映画『スペインの大地』の撮影隊のように、大地のさまざまな戦場を移動しなければ戦場の実相を捉えられないし、戦場のただ中をカメラマンが走り回るわけにいかないときは撮影地点を選んでズームアップやズームアウトでさまざまな「人物画」「群像」と「風景画」を撮ることで戦場の偶然性の実相に迫るほかはない。だから、その作品の表題を作家が「死の遠景」あるいは「人のいる風景」つまり、近景の人物画をとまなう(with)遠景の風景画と命名したのは、彼がセザンヌの「人物画」「群像画」「静物画」そして「風景画」の画業の理解者であったからにほかならない。ハードボイルドもまた、セザンヌの子どもなのである。

哲学者は続ける—「私は自分の身体を見えるもののなかで自由に動かすことができる。同時に視覚が身体の運動に依拠していることも事実である。見えるのは、眼差しを向けているものだけなのだ」<sup>69</sup>—。ここに、眼の偶然性がある。これこそ、マネたちの印象派の光と色彩が素通りした実相であり、セザンヌが孤独の中で追究した画業の理念と言ってもいいものだ。

この哲学者がピカソやヘミングウェイとともに、セザンヌの画業に依拠しているのは、明らかである。見えるものは、眼と身体のある時間と位置と姿勢の変化によって、変化する。印象派は屋外写生に出かけることによって、この変化を捉える第一段階を開削した。そして、瞬間の光と色彩を捉えるために全力を尽くした。セザンヌは、しかしそれが失った遠近法と奥行きと堅牢な構成を取り戻したかった。だからセザンヌは、古典派にも学んだ。しかし、復古ではなかった。その取り戻しは、印象派が獲得した光と色彩の先での新しい取り戻しでなければならなかった。既成の解決策はなかった。ある意味で見込みのない試みのために田舎に戻って一人で数十年を注ぎ込んだ。これが孤独なストレスを生まないはずはない。その画壇で理解されない不満はJ. リヴォルドが編集した書簡集『セザンヌの手紙』を読めばわかる。この穏健な老人を時々感情的な怒りが襲う様子が手紙に記録されている。後日ヘミングウェイは、自分の20歳台の無名で貧困なパリ時代の空腹と比べながら、「セザンヌはたぶん別の意味で飢えていたのだろう、と私は考えた」とパリ時代の回想記に書いているが<sup>70</sup>、これは自分たちの世代が上の世代から理解されないで「だらしのない世代」のひと言で済まされた無理解への怒りが、ヘミングウェイのパリ回想記に時々爆発しているのに似ている。この「飢え」の意味でも、セザンヌはヘミングウェイにとって、もう一人の父親だったのである。

だから哲学者はさらに、「私の位置の移動はすべて、原則として私の視野の一角に何らかの形で現われ、見えるものの地図(*carte du visible*)に描きこまれる」と書く<sup>71</sup>。セザンヌの画業は、ヘミングウェイのハードボイルドな「撮影隊」の描写に影響を与えた。この撮影隊は機械のファインダーを通じて、人間の身体が体験する移動する複数視点による眼の偶然性の現象学的変容を再現しようとしていたのである。

ヘミングウェイはセザンヌの「飢え」を偲んだすぐ後で、このような身体的視点がセザンヌ的

に移動する長めの短編「二つの心臓の大きな川」(“This Quarter”1925年春号 1924年)への着手に言及している<sup>72</sup>。

「私は画像を、物を見るようなふうには見ていないし、画像をその場所に定着させようともしないからであり、私の眼差しは存在(Être)の輪光のなかをさまようように画像のなかをさまよい、私は絵を見るというよりはむしろ、絵に従って、絵とともに見ている」<sup>73</sup>。これこそは、セザンヌの絵の中で移動する複数視点からの角度の異なる複数角度の静物画やサント=ヴィクトワール山の風景画を見る時に、見る者が体験する眼差しの「物語」である。その意味で、絵は瞬間の光と色彩の撮影ではなく、流れる時間の中で変動する身体の眼差しが体験する「物語」に耳を傾けることでもある。ヘミングウェイの撮影隊が『スペインの大地』で撮影したかったものも、そうした「共和国」の「物語」であったはずである。

だから「人間の身体があると言えるのは、見るものと見られるもの、触わるものと触られるもの、一方の眼と他方の眼、一方の手と他方の手のあいだに或る種の再交差(recroisement)が起こり、感じ—感じられるという火花が飛び散って、そこに火がとまり、そして—どんな偶発時によっても生じえなかったこの内的関係を、身体の或る突発時が解体してしまうまで—その火が絶え間なく燃え続ける時なのである」<sup>74</sup>。実はこれこそが、セザンヌが複数の角度から見た人間の顔の描写を一平面に隣接させて正月の「福笑い」のような奇妙な肖像画を描くキュビズムの父となった「秘密」を解き明かすメルロ=ポンティの現象学の身体論である。この交差と火花とはどういうことか。哲学者はこれについて、セザンヌという「画家は山に何を求めているのだろうか。それによって山がわれわれの眼前にある山となる手だて、ほかならぬそれ自身もまた目に見える手だてを発見することである」と述べた上で<sup>75</sup>、この手だてを述べるために突如としてレンブラント『夜警』に言及して、次のように記している。—レンブラントの群像画『夜警』のなかで、われわれに向って突き出された腕が<そこ>にあるのは、首領の身体に映っている手の影が、同時にその手の横の面を感じさせる時である。首領の空間性は、まさに、両立しえないがやはり共存している二つの視野の交錯(croisement)によっているわけである」<sup>76</sup>。セザンヌのサント=ヴィクトワールの長年にわたる連作の画業の秘密を哲学者が解き明かすとき、このレンブラントの群像画の例示によって解明しているのである。つまり手の影を通じて絵の視点からは描き得ない手の横の側面を一つの絵の中で感じさせる時、つまり複数視点からの手の多面的な複数の側面を感じさせることができれば、そこにポスト印象派においてルネサンス以来の線遠近法がなくても、「その手の横の面を感じさせる時」、手や身体の奥行きつまり「首領の空間性」を画家は描くことができる。つまりそのとき、「一方の眼と他方の眼・一方の手と他方の手のあいだに或る種の交差が起こり、<感じ—感じられる>という火花が飛び散って」、奥行きを描いたルネサンス以来の遠近法ぬきで、奥行きと堅牢な構成を生み出すチャンスの「火花」が発するのである。そして、この新たな奥行きと構成の再創造の試みは、静物画でも群像画でも人物画でもサント=ヴィクトワール山を描く風景画でも、絵画の分野を超えてセザンヌが長年にわたって一人で探求したものだ。そのため光と色彩の印象派が消した輪郭線を復活させながら、複数角度の複数視線から果物を描くとき、その輪郭線は複数になるという奇妙な静物画が生まれた。林檎の立体的なヴォリュームを描こうとするとき、隣の梨に懸かった林檎の影によって堅牢な奥行きが描かれる。それはまさにレンブラント『夜警』で描かれた手の影によって、その絵で見えないその手の横の側面を感じると

きの「火花」である。そのためにセザンヌの静物画は、果物籠の異なる側面を複数視点から描き出し、またテーブルの異なる側面を、つまり一つの視点からは決して見えない側面の角度を描き出した。セザンヌは画面の奥行と堅牢さを実現するために、こうした複数視点を遠慮がちに試みたのだが、次の世代のピカソはそれを大胆に、つまり顔の左から見た側面の隣に顔の裏側の面を描いたり、その下に顔の右からみた側面を並べて描いたりしたのである。そうするとあの正月の「福笑い」のように目と鼻と口が出鱈目に並んだようなピカソの現代絵画の登場になる。開き直った若き世代のピカソになると、もはや奥行きや堅牢な構成は二の次になるのだが、セザンヌにおいては、それは人物画だけでなくサント＝ヴィクトワール山という風景画においても探求されて、山体の異なった視点からの側面が画面構成の堅牢さが生まれるようにギリギリの構成が探求され、さらにシャトー・ノワールのサント＝ヴィクトワールにおいては山の稜線の輪郭線がまるでその静物画における果物の輪郭線のように控えめに複数線で描かれている。哲学者が分析するように、堅牢な奥行きの「空間性は、まさに、両立しえないがやはり共存している二つの視野の交錯によっているわけである」<sup>77</sup>。このぎりぎりのバランスで堅牢なリアリティの表現が新しく生み出され、絵は「世界のヴォリューム(Voluminosité)を手に入れる」のだ<sup>78</sup>。それゆえにこの現象学的哲学者は、「画家の視覚は絶えざる誕生なのだ(La vision du peintre est une naissance continuée.)」と記す<sup>79</sup>。

こうして「視覚は条件付きの思考である。つまり、視覚は身体に起こることを<機縁として(à l'occasion)>生まれるのである」とか<sup>80</sup>、「心にとって身体はその生まれ故郷の空間(espace natal)であり、存在する他の一切の空間の母型(matrice)である」といったこの哲学者の言葉は<sup>81</sup>、このようにして理解できるようになる。そして、それは20世紀戦争のほぼ同時代を生きたヘミングウェイのハードボイルドが身体を基準にして世界を探求したときの探求の「父」がともにセザンヌであったことを考える時、20世紀という時代にとってのセザンヌ主義の芸術上の意味に限らず、文学上ならびに哲学上の意味とともに、この戦争の時代の多領域の多視点による奥行きのある堅牢な理解が可能になる。

そしてこのセザンヌ論の現象学は、近代合理主義のデカルト的平衡の「秘密は失われてしまった、しかも、おそらくは永遠に」と、やはりヘミングウェイの「ロスト・ジェネレーション」の近代哲学の喪失版を宣言する。そして、「もしわれわれが、科学と哲学のあいだ、われわれのもつモデルと<そこにある(イ・リ・ア)>こととの昏さのあいだに平衡を見出そうとするならば、それは新しい平衡でなければならない」と述べて<sup>82</sup>、その平衡の新しい探求は、「奥行き(profondeur)とは何か、光(lumière)とは何か、存在とは何か(ティ・ト・オン)」が、「デカルトが身体に拮がっているといった精神にとって何ものなのか」が問われる探求であって<sup>83</sup>、それこそセザンヌに生気を与えている哲学であるとされる。

## 16. 複眼の偶然性で見えるものと見えないもの

移動する身体の複数視点による堅牢な「奥行き」の取り戻しといっても、そもそも身体が移動しなくても、人間の眼は実は既に複数であるということはあるふれたことである。

ヘミングウェイの撮影隊が記録しようとしたカサ・デ・カンポの戦場の緑の丘の「近景」(セザ

ンヌ的には「人物画」と「遠景」(セザンヌ的には「風景画」)とが、地平線の中で移動するハードボイルドな視線のもとで「戦場の偶然性」の実相に迫ろうとした。その現象学的経緯について死の直前の遺稿の中でメルロ＝ポンティは、次のように記した。—「近くと遠くと地平線とが、記述しがたい対照をなしつつ、系を形作っているのものであって、全体的視野におけるそれらの関係こそが、知覚的真理なのである」<sup>84</sup>。この「知覚的真理」に迫ろうとしたメルロ＝ポンティは、例えば「両目の網膜像の不一致」といった奥行きを諸条件は、ほんとうにその知覚的真理の「条件なのではない」と記した。こうしてここでは「実は『条件づけられている』と言われるもののほうが条件を条件づけていることになるからである」ともいう<sup>85</sup>。このメルロ＝ポンティの思考は、その頃の彼の「眼と精神」のセザンヌ論を想起するときのみ理解できると言っても過言ではない。それほどまでに、ヘミングウェイのハードボイルドとメルロ＝ポンティの知覚の現象学にとってセザンヌは先達であり父親であったのである。

生前公開最後の著作「眼と精神」を1961年1月に公表したあと、新たに構想されていた大著『見えるものと見えないもの』に哲学者が取り組んでいたとき、突然の死が襲った。その遺稿はクロード・ルフォールによって整理編集されてヘミングウェイの死後の1964年に刊行された。

その「本質—否定性」と題された1960年2月のノートで、メルロ＝ポンティは「私は量に質を対置したり、観念に知覚を対置したりしない—私が知覚される世界のうちにもとめているのは、見え-ないものである意味の核、といっても、単に絶対的否定性(ないし「英知的世界」という絶対的肯定性)という意味で見え-ないのではなく、奥行きが高さと幅の背後に穿たれ、時間が空間の背後に穿たれるように、もう一つの次元性という意味で見え-ないような意味の核なのである—このもう一つの次元性は先行の諸次元に、たとえば奥行きをゼロ点から出発して接ぎ木されるのである」<sup>86</sup>。ここにはヘーゲルならびにサルトルからロラン・バルトへの過渡期を橋渡そうとする思考の痕跡が記録されている。それゆえにメルロ＝ポンティは自らの探求の課題を、次のように定立している。—「奥行きが知覚のうちに、言語が沈黙の世界のうちに着生していることを研究すること」<sup>87</sup>。この前半はセザンヌの画業の探求そのものであったし、後半はそれを文学的に継承しようとしたヘミングウェイの文体上の修練(discipline)と刷新が目指したものであった。ヘミングウェイのハードボイルドとは、単なるファッションではなく、このような言語と眼の偶然性の現象学に掉さすものである。セザンヌ主義ハードボイルドとは、そのような現象学的含意をもつものである。

そしてこの科学と哲学との間の新たな平衡の探求、その探求における「奥行きとは何か」。こうしたメルロ＝ポンティの生前最後の公開論文を導いているものは、実はセザンヌだけではないと思われる。こうした最後の思索を導いているのは、若きメルロ＝ポンティが21歳のときからそのヒントとテーマの基軸となったフッサールによる『イデーン』と『危機書』と思われる。ここにセザンヌとフッサールという20世紀の文化を導いた二人の巨匠がメルロ＝ポンティにおいて、どのようにまさに交錯(croisement)するのを見ることによって、ヘミングウェイにおけるハードボイルドな束の間の平和論の背後にある現代における科学と哲学との平衡という課題に目を向きたい<sup>88</sup>。

## 17. フッサール『超越論的現象学の構想』

スタインがセザンヌの絵を初めて購入したのは、パリに移った翌年の1904年頃とされ、死の2年前のセザンヌは一部の若い熱狂的な追従者をのぞいてはほとんど無名の画家とされる<sup>89</sup>。セザンヌの決定的再評価は、セザンヌ死後の1907年ともされるが、しかしこれもはじめはフランスの美術界の専門家の間だけで始まった。フォービズムも、セザンヌの影響のもとでその前後で盛衰している。

しかしやがて『扇子を持つセザンヌ夫人』というセザンヌの人物画の衝撃に触発されたパリの移住者スタインは、短文体のたたみかけと句読点の破格使用による実験的短編小説集『3人の女』(1909年)を発表する。

おそらくフッサールが『イデーニ I』を公刊した1913年は、1911年のアンデパンダン展のキュビズムの台頭やフォービズムの盛衰とスタインの実験的文学等々、セザンヌの画業の衝撃的影響が美術界だけでなく、他分野へと広がっていった頃と重なるとも言える。こうした印象派とその克服とも言えるセザンヌ的衝撃波にともなう世界理解の20世紀初頭の刷新は、普仏戦争にともなう外傷性神経症の精神分析学の発展と並行して、フッサールによる現象学の創始をともなったことが、次のようにうかがえる。

その冒頭でフッサールは、純粹現象学は「ひとつの本質的に新しい学問」である、と宣言する<sup>90</sup>。セザンヌもまたそのような「本質的に新しい」画業を探求していた。「本質把握もまた、対象的に形成する本質直観と同様に、本質の個々の個別態の経験にもとづくのではなく、その本質の視界を与える個体的な個別性にもとづく」というフッサールの表現も<sup>91</sup>、メルロ＝ポンティ「眼と精神」とともにセザンヌの画業を参照するとき、生き生きと理解される。

というのもこの本質直観によれば人間が現象学的に直観経験する本質は、「ちょうど普遍的な赤が様々な赤のニュアンスの中にあるのと同じような具合には、あるいは『色』が赤や青の中にあるような具合には、事象内容を含んだ個別化の中には「横たわっている」わけではない」からである<sup>92</sup>。とすると、このフッサールが言っていることは、まるで原色の点描による筆触分割(色彩分割)によって光と色彩の鮮やかさを記録しようとした印象派にもの足りないものを感じて離脱したセザンヌがめざした自然の本質、堅牢さを再獲得した本質把握と瓜二つであることがわかる。ここで「事象内容を含んだ個別化のなかにはあるわけではない」とは、あの自然の手触り(本質)はもはや印象派の色彩分割の点描の中にはあるわけではないということではないだろうか。この堅牢な構成の中での自然の手触りを再現するために、ヘミングウェイはセザンヌの絵を手本にして(人物画と風景画の両様を往還して)、何のストーリーの変化もない小説をヘミングウェイが書いたとF.S.フィッツジェラルドが酷評した「二つの心臓の川」を書いた—フィッツジェラルドには、自然の手触りなど知る由もなかったし、目指す由もなかっただけのこと—。このように現象学的表現をセザンヌの画業において具体化してイメージするとき、フッサール現象学のあの自然の手触り(本質)が感じとられる。

そのうえでこの本質直観が捉える本質とは、「基体と形式とは、相互に示唆・指示しており、相互なしには考えられえない本質である」とフッサールは記していた<sup>93</sup>。このフッサールが意味するところを理解する手がかりは、ルネサンス以来の線遠近法を参照せずに、あの自然の手触りをキ

キャンバスに再現するためにセザンヌとともにメルロ＝ポンティが参照した、あの前述のレンブラントの『夜警』である。その絵の中で腕がそこにあるのは「首領の身体に映っている手の影が、同時にその手の横の面を感じさせる時である。首領の空間性は、まさに、両立しえないがやはり共存している二つの視野の交錯によっているわけである」とメルロ＝ポンティ「眼と精神」が分析したとき、フッサール『イデーニ I』のこの箇所を参照していたのである。そこには、異なった角度からの複数の視点による複数の視野の交錯をセザンヌが特に静物画において探求したものがある<sup>94</sup>。そのために、梨にうつる隣接する林檎の影によって、遠近法を利用せずに立体的な奥行きと堅牢な構成を実現しようとしたのである。そのために異なる視点からの籠やテーブルの異なる側面の同居というセザンヌの試みたものを参照したところからのピカソのあの「福笑い」的なキュビズムとはいえ、だからそれは、このセザンヌの目指した自然の手触りという理念もしくは本質とはいささか異なるものだったと言っても良いだろう。

このレンブラントの『夜警』の隣接する首領の胴体とそこに映る隣人の腕とその影との共約不可能な相互依存性、セザンヌの静物画の隣接する梨と林檎との空間的相互依存性が<sup>95</sup>、空間の堅牢な奥行きを実現するのである。ルネサンス以来の遠近法とも、輪郭線の喪失と点描によって印象派が喪失した堅牢な奥行きを、新しいかたちで実現しようとしたのが、美術ならびに文学のセザンヌ主義と同時代現象としての現象学のフッサール主義だったのである。少なくともメルロ＝ポンティの現象学が示しているのは、こうした 20 世紀の文化上の革新であった。それゆえに、フッサールは『イデーニ I』において、—「感性的性質というものは、必然的に、拡がり(Ausbreitung)というものの何らかの種別を指示しているし、拡がりというものはまた逆に、必然的に、その拡がりと一緒にその『上を覆っている』何らかの性質の、拡がりであるほかはないのである」と書いた<sup>96</sup>。これは印象派が描いた光と色彩というものは、それが喪失した堅牢な奥行きの違いと切り離せないし、奥行きへの拡がりも光と色彩の拡がりにはほかならないと理解すれば、モネの連作が描かなかったものをセザンヌの連作は捉えようとしたということである。そしてヘミングウェイのセザンヌ主義ハードボイルドは、ピカソのキュビズムよりはセザンヌとフッサールやメルロ＝ポンティに近いと言えることができる。

## 18. フッサール『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』

印象派の点描と色彩分割は光と色彩の瞬間の鮮やかさを獲得したが、遠近法とともに奥行きと時間を失った。それはある意味で鮮やかな輝度と鮮明さを実現した高輝度カメラの時間のない一瞬のカメラの眼と言ったら言い過ぎになるが、対象への人間的情感を込めた時間のない一瞬の光と色彩の王国を実現した。しかし人間の眼は時間と身体を免れない。そのような拡がりとお行きを持った生きる眼差しを、セザンヌは画布の上で探求した。それは途方もない画業を要した。

このセザンヌの困難な画業を知ってか知らずかフッサールは後年、「奥行きの次元の領域に現実的に到達しようとする方法的労苦がいかに尋常でない困難さ—それは事柄の本質に基礎づいているのだが—に直面するかを、われわれはやがて理解するであろう」と書いた<sup>97</sup>。それは、フッサール最晩年の『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』においてであった。この現象学書の背景にあるのは、「実証科学の形成は、あり余るほどの成功を達成している間、単なる『平面』の中で

しか現われなかったのは何故だろうか」<sup>98</sup>、という当時の時代の科学文化に対する歴史哲学的危機意識である。

晩年のフッサールが「ヨーロッパ諸学の危機」として捉えた一端は、実証科学が「平面」においてしか現われなかったというこの危機であった。晩年のセザンヌが危機感をもって取り組んだのは、絵画に平面ではなく新たに奥行きとともに深さを取り戻すことであった。—「自然は平面(surface)においてよりも深さ=奥行き(profondeur)において存在します。そのため赤と黄で示される光の振動(vibrations de lumière)のなかに、空気を感じさせるために必要なだけの青系統の色を導入する必要が生じます」(エクス、1904年4月15日、エミール・ベルナルへ、)<sup>99</sup>—。これは、ルネサンスの遠近法とも、印象派の筆触分割や同時対比とも異なる、奥行きと深さの新たな再生であった。おそらくメルロ＝ポンティは、この二人に同じ奥行きと自然の手触りを見出すことによって20世紀の危機に対するサルトルの『存在と無』とは異なる回避ルートを探そうとしていたのである。

ヘミングウェイはピカソとも親交があったが、自分の小説に「奥行き」を持たせようとして、そのためにはただ簡潔な真実の文章を書くだけでは足りないということをセザンヌの絵から学んでいたと回想していた<sup>100</sup>。ここが、おそらくスタインともピカソともフィッツジェラルドとも異なる。

ヘミングウェイは、第一次世界大戦のイタリア戦線で多くの戦死体、戦災死体を目撃するとともに、自らも被弾して重症を負った。若者は当時、まだそれが生涯に渡ってどのような心的障害と苦悩をもたらすかを知らなかった。それは生涯を通じて、戦争の「死神」として付き纏うことになった。そのことを常識人は直視しないでできるだけ忘れるように努めるが、作家はそうしなかった、自分の文筆業に利用し、直視し、再被曝を繰り返した。その心的外傷の世界が、まるで第二の故郷のようになってしまい、帰郷を繰り返し、「死神」にとりつかれたとも言える。『キリマンジャロの雪』はとりわけ、そうして陥った依存的症状と、それから脱出する努力の挫折を描いている<sup>101</sup>。

## 19. おわりに—眼の偶然性と平和の偶然性—

メルロ＝ポンティは眼差しについて、次のように書き遺した。—「純粋な視覚、パノラマの俯瞰に身を置くような哲学にとっては、他人との出会いはありえない。というのも、眼差しとは支配するものであるが、それは、物しか支配することができず、仮に人間に注がれたとしても、それは人間を、バネ仕掛けで動くにすぎないマネキン人形に変えてしまうからである」<sup>102</sup>。

今日の報道では、「戦闘員1人を殺害するためにおおむね2人の民間人の犠牲が出ていると伝えられたことについて、『民間人を人間の盾として利用するテロ組織と軍との紛争においては、世界でも類をみない、非常にポジティブな比率だ』と述べた」と伝えられたが<sup>103</sup>、この軍報道官の支配地への眼差しとは、このような「純粋な視覚」「支配するもの」である。この視覚について、フッサールは「諸学の危機」と注記した。「死の遠景」に近づきすぎたマーサ・ゲルホーンが「自分の眼で見るのは初めてだけど、こんなに恐ろしいなんて」、「あの兵士たちは、あたしたちと同じ人間(men)なのよ」と言ったとき、「きみは男(men)じゃないからそんなことを言うんだ。きみは

女(a womans)だからな」とジョニーは言った<sup>104</sup>。これこそ、ジェンダー・バイアスのかかったマッチョなハードボイルドなセリフだ。しかし、このハードボイルドなセリフの背後に20世紀の大規模戦争の世界史があることを想起すべきである。だから最前線に身体を晒すこの報道カメラマンは、ハードボイルドのいつもの自嘲的で皮肉なジョークを交わしながら「くそくらえ」、「戦争をしているときは、みんな、お互いの気持ちを傷つけないようにしなきゃ」と言って、このハードボイルド短編は終わる。袋叩きで身体の苦痛を感じながらも自虐的なジョークを忘れないハードボイルド小説とピカソのキュビズムと『ゲルニカ』が誕生する戦争の世紀の必然性を理解できるのは、20世紀の「外傷性神経症」を身をもって経験したことのある者だけである。だからマーサに捧げたスペイン内戦を題材にした戦場にロマンス風の娯楽の風味付けをした長編小説のタイトルに、ヘミングウェイはダンの詩句をエピグラフに引用しつつ、『誰がために鐘は鳴る』を選んだのである。あの吊いの鐘は、自分ではない戦死した兵士たちのためだけに鳴っているのではない。そのとき、それを「ポジティブだ」と見殺しにしたお前のための吊鐘なのだ、というのが作家の思想であった—その吊鐘は、その正常性バイアスに隠れる欺瞞に対する警鐘でもあった—。それをハードボイルド文体の学びを通じて娯楽探偵小説の分野で引き継いだチャンドラーは、「別れを言うことは、少しだけ自分が死ぬことだ」という歌詞を手がかりに、『長いお別れ』を書いたのであるが、後の作品『プレイバック』の中で「タフでなければ生きていけない、優しくなければ生きている資格がない」という有名な言葉を書いたのには、20世紀の現代史的必然性があったことを想起した方がよいし、この娯楽小説の「遠景(Landscape)」には並行して、セザンヌの画業とともにフッサールの超越論的現象学の長い旅路があったことが、そしてメルロ=ポンティを通じて、今ようやくにして明らかになった。

スペイン内戦のカサ・デ・カンポの戦場の「遠景」の中で「大きな農家へと昇る斜面には、緑の丘に撒き散らされたボロきれのように、いまの攻撃による死傷者(causalties)たちが横たわっている。木立の中では、油の黒い煙をあげて戦車が燃えていた」<sup>105</sup>。この戦車を指揮した戦車隊の隊長が、どのような思いでその夜をマドリードのバー・チコーテで過ごし、翌日の戦場の死線に向ったのかをアメリカの若者に知らせるために、ヘミングウェイは短編小説「戦いの前夜」をアメリカの青年誌『エスクァイア』1939年2月号に発表したのだが、そのとき既に第二次世界大戦は目前に迫っていた。それに先駆けて1935年9月の『エスクァイア』へのヘミングウェイの署名記事「次の戦争を考える」では、自分が経験した戦場の偶然性の悲惨さを列挙して、第一次世界大戦で「我々は一度、愚かにもヨーロッパの戦争に巻き込まれたが、二度と再びだまされてはいけない」とアメリカの若者に反戦中立平和を訴えていた。1930年代のヘミングウェイがジャーナリストとしてアクチュアルな反戦平和主義の論陣を張っていたことを忘れてはいけない。

第二次世界大戦も初期の「たそがれ戦争」を経て、ナチスが侵攻するとあっという間にフランス軍は敗走した。そしてナチスに占領されたフランスでは、若きサルトルやメルロ=ポンティらも対独レジスタンスに参集するが、それも短期で瓦解した。戦後ヨーロッパの現象学と実存哲学の流行も、こうした現代史をぬきにして理解できない。

占領されたフランス内の空軍基地から出撃するようになったナチスの対英空爆に曝され孤立無援のイギリスの首相チャーチルは、ルーズベルト大統領に猛烈にチャージをかけて参戦を再三再四懇請した。ヘミングウェイの反戦中立平和の論陣が功を奏したわけではないだろうが、アメリ

カは局外中立的な姿勢を示したので、チャーチルの懇請も空しくルーズベルトは参戦せず、なかなか連合国(国際連合)は形成されなかった。アメリカが中立寄りの姿勢を捨てて参戦を決めたのは、日本がアメリカのハワイ真珠湾を奇襲攻撃したからだった<sup>106</sup>。こうしてアメリカとしては、連合国側への参戦は自衛戦争だった(日本も自衛戦争のつもりだったという議論が延々と続いているが、視点の偶然性のエビデンスになっている)。ヘミングウェイもヨーロッパの戦争にアメリカの若者の生命が巻き込まれることに反対していたのだが、日本の奇襲攻撃のあとの宣戦布告に対しての自衛戦争まで否定するものではなかった。この日本の対米真珠湾攻撃によってチャーチルによる連合国(国際連合)形成の努力は報われることになったが、同時にここに第二次世界大戦の偶然性の真のグローバル化が完成したのである。

カサ・デ・カンポの戦場での戦死と戦災死の偶然性に対してヘミングウェイは、撮影隊の移動する眼が経験する戦争の実相を、人物画と風景画を往還するセザンヌ主義的な身体的眼を介した文学実験において堅牢な構成と奥行きの中で描こうとした。その中で、戦場のような有事におけるタフネスと「困難な中ででの気品と仁慈」との両立を掟(code)とするハードボイルドが成立する事情が顕れていた。移動する複数の眼の偶然性に対するメルロ＝ポンティのセザンヌ主義的現象学は、平和の精神に示唆を与えている。それは、ヨーロッパ諸学と文明と戦争の危機に対して、ヘミングウェイのハードボイルドの同時代現象と共に実は共振していたのである。平和を政治現象としてだけ理解するだけでなく、眼の身体的偶然性の現象学としても、芸術ならびに文学の文体としても、外傷的時代を生きる身体的生き方としても、もう一步の刷新の余地がある。たとえば、こんな風にも考えなければならない。わたしたちが風景を見るとき、鱒釣りをするとき、絵を描き見るとき、文を書き読むとき、数式を操作し論理と言語を学び音楽を楽しむとき、おそらく戦争と平和をめぐる精神と文明の可能性が賭けられている<sup>107</sup>。フッサールとセザンヌを継承したメルロ＝ポンティの現象学は、その可能性の領域を探っているし、セザンヌを継承したヘミングウェイも、既にその領域で書いていた。

しかしセザンヌを超えてさらにもう一步の刷新の余地を進もうとするなら、輪郭線のない立体図形によって風景画と人物画を描こうとすれば、プラトンとスペウシポスを超えて数学と幾何学を更新しなければならない。そうしようとするならば、そのときはきっとフッサールの超越論的現象学が役に立つし、その果てにしか平和はないかもしれない。そのためにはまず、現象学的数学と現象学的幾何学を開発しなければならない。

わたしたちが風景、人物、静物そして数字を見るときも、政治的にだけでなく、美術的にも文学的にも現象学的にも音楽的にも数学的にも、戦争も平和も無関係ではなく、戦争も平和も相互に偶然的なものだ。ヘミングウェイには、そのことがよく分かっていた。だから、”The Strange Country”(「異郷」)を書き遺したのだ<sup>108</sup>。

(註)

<sup>1</sup> W. S. Churchill, *The Second World War and an Epilogue on the Years 1945 to 1957*, Cassel & Company Ltd. London, 1959, p.40. W.S.チャーチル『第二次世界大戦』第1巻、河出文庫、1983年、75頁。

<sup>2</sup> 輪郭線という単純化した表記についての詳細については、次節の脚注を参照。

<sup>3</sup> 小笠原亜衣『アヴァンギャルド・ヘミングウェイ パリ前衛の刻印』小鳥遊書房、2021年、83、88頁。

- 4 図録『セザンヌ主義 父と呼ばれる画家への礼賛』横浜美術館他編、横浜美術館、2008年、6頁。
- 5 精確には、これを輪郭線の復興と言って良いかは問題があって、過度の単純化に過ぎる部分がある。しかしキュビズムやフォービズムへのセザンヌの影響という文脈からは、その方向性が看取されうるという意味である。この問題に対するセザンヌの画業はもちろん単純ではなく、後でサント=ヴィクトワール山の連作で取り上げるように、稜線もしくは輪郭線の多重化の理解が単純ではないという眼の偶然性に関わる問題に相応する領域が残っている。つまり後述するセザンヌにおける多重視点的展開とあいまったとき、サント・ヴィクトワール山におけるように輪郭線の多重化がまったく新しい芸術的含意をもつことになった。
- 6 フィラデルフィア美術館、前出図録『セザンヌ主義』、81頁。
- 7 20世紀に入ったキュビズムにおいては裸体画に限らず女性像が特別な重要性をもつようになったのには、フロイト精神分析学の成立期との並行関係がもちろん考えられる。小笠原亜衣、前掲同書、15、77頁。
- 8 図録『ABSTRACTION 抽象絵画の覚醒と展開 セザンヌ、フォービズム、キュビズムから現代へ』新畑泰秀他編、アーティゾン美術館、2023年、38頁。これとダヴィンチのプラトンやスペウシポスとの関連は、別稿を要する。
- 9 たとえば、『ポントワーズ近郊ヴァルメイユ境界』セザンヌ、1881年、油彩、キャンバス、個人蔵。『ガルダヌ』同、1885-86年、油彩、キャンバス、メトロポリタン美術館。『ガルダヌの村』同、1885-86年、油彩、キャンバス、ブルックリン美術館。『風景画』同、1885-87年、油彩、キャンバス、大原美術館。『曲った木』同、1888-90年、油彩、キャンバス、ひろしま美術館。最後のものは、17世紀フランス古典主義のニコラ・プッサンの手法をセザンヌが探求して並行な面を奥へと重ねることで「遠近感を創出する方法」とともに「構図を安定させる」試みが見られる。前出図録『セザンヌ主義』107-119頁。
- 10 Maurice Merleau-Ponty, *Œuvres*. édition établie et préfacée par Claude Lefort. Gallimard, 2010, p.1599. メルロ=ポンティ『眼と精神』みすず書房、1966年、264頁。
- 11 前出図録『セザンヌ主義』30頁。そしてその場面をドニはその年に『セザンヌ訪問』と題した絵に描き残している。
- 12 「印象派の描き方はどんな技法？鮮やかな色彩で光を描くタッチの作り方」 <https://coco-ni-art.com/impressionism-how-to-draw/> 2024年2月8日閲覧。
- 13 新畑泰秀「セザンヌ礼賛—20世紀絵画への影響と展開」、前出図録『セザンヌ主義』12頁。
- 14 ここを文学的文体において継承しようとするとき、短い身体的な行動を短文で即物的に描くハードボイルド文体が生まれる。その意味でセザンヌはキュビズムやフォービズムだけでなくハードボイルド文体の父でもあることになるが、この画家の眼の動く動物的身体性がセザンヌにおいて絵画に内蔵化されるという契機をヘミングウェイが文学的文体の領野において継承したときに、ヘミングウェイの個性を通じて肉体的な新しいスタイルが文体的修練を経て創出されたところが重要である。
- 15 ポーラ美術館 <https://www.polamuseum.or.jp/collection/006-0392/https://www.polamuseum.or.jp/collection/006-0392/> 2024年2月8日閲覧。
- 16 新畑泰秀「ラム酒の瓶のある静物」、前掲図録『セザンヌ主義』、161頁。
- 17 雪山行二「カルダヌから見たサント=ヴィクトワール山」前掲図録『セザンヌ主義』、148頁。
- 18 E. Loran, *Cézanne's Composition*, University of California Press, 1946. 小笠原亜衣、前掲同書、61頁。
- 19 小笠原亜衣、前掲同書、84、90頁。
- 20 小学館国語辞典編集部編『精選版 日本国語大辞典』2006年、「ハードボイルド」項。
- 21 新村出編『広辞苑』第五版、岩波書店、1998年、「ハード・ボイルド」項。
- 22 ハメットに焦点を絞る場合ほど物語構築の文体や小説作法に照準し(逢坂剛 10頁)、特に日本においてそうでない場合には「人間の生き方」(小鷹信光 267頁)に照準する傾向が見られる。この点については、小鷹信光・逢坂剛『ハードボイルド徹底考証読本』七つ森書館、2013年、10頁、267頁、参看。なお米国においてヘミングウェイに注目する場合には、早い時期から「外傷性神経症」とともに信仰(code)にも関わる生き方の文脈と小説技法や文体の文脈とを作家の存命中からバランスよく目配りしている。フィリップ・ヤング「アーネスト・ヘミングウェイ」ミネソタ大学編日本アメリカ文学会監修『アメリカ文学作家シリーズ』第1巻、北星堂書店、1965年、33頁以降。日本においては、こうした分節化した領域ごとの問題圏が連環なく分散したまま論じられる傾向が見られることについては、平石貴樹『アメリカ文学史』松柏社、2010年、375頁、378頁、418頁等、参看。
- 23 この日本語訳については、次の訳者解説に詳しい。R.チャンドラー『プレイバック』村上春樹訳、早川書房、2018年、「訳者解説」。
- 24 鈴木幸夫編『英米文学辞典』三秀舎、1978年、274頁、「ハードボイルド小説」の項。
- 25 平石貴樹『アメリカ文学史』松柏社、2010年、376頁。
- 26 平石貴樹、前掲同書、378頁。
- 27 平石貴樹、前掲同書、418頁。
- 28 平石貴樹、前掲同書、418頁。
- 29 『精選版 日本国語大辞典』前掲同書、「セザンヌ」の項。
- 30 鈴木幸夫編『英米文学辞典』、前掲同書、同頁、同項。
- 31 今村楯夫・島村法夫監修『ヘミングウェイ大事典』勉誠出版、2012年、619頁。
- 32 単音節からなる単綴語のたたみかけのグラデーションからなるポートレート(肖像画)というスタインの文体的実験やセザンヌ等が与えたヘミングウェイへの影響については、小笠原亜衣、前掲同書、92頁等々の先行研究に

詳しい。

<sup>33</sup> フィリップ・ヤング「アーネスト・ヘミングウェイ」前掲同書、9頁。

<sup>34</sup> フィリップ・ヤング、前掲同書、10頁。ドロシー・パーカーによる1929年『ニューヨーカー』誌掲載のプロフィールについては、今村楯夫・島村法夫監修『ヘミングウェイ大事典』勉誠出版、2012年、645頁。

<sup>35</sup> しかしにもかかわらず、なお彼らが模範としているのは、十字架で瀕死のイエス・キリストである。なぜなら、そこで隠された情感は単なるセンチメンタリズムではなく、グレースつまり神の驚くべき「恩恵(Grace)」を範としたものだからである。マッチョで愚かなハードボイルドが体現し受肉しようとする「苦難の中の気品と優しさ」が、なお追従しようとしているのは、信仰を失ったはずの十字架の瀕死のキリストなのである。大戦で信仰を失ったキリスト教徒というのは、なおその信仰の抜け殻にしがみついているのである。戦争で信仰を失ったキリスト教徒のことをロスト・ジェネレーションと言い、カソリックな普遍性を信じられなくなってなお、抜け殻の掟(code)のために身体を暴力に晒し瀕死の痛みをアルコールで誤魔化す連中をハードボイルドと呼んだのである。ロスト・ジェネレーションが信仰を失ったと言っても、完全に失ったわけではない。彼らはピューリタンの新派にすぎない。チャールズ・テイラーならキリスト教の世俗化と言って済ませるところだ。ロスト・ジェネレーションとハードボイルドの「自己の源泉」とアイデンティティも大戦を経た十字架のキリストである。だから、ハードボイルドのジャンルの作家とファンというのは、世俗化したキリスト教徒の分派なのである。彼らが自己のアイデンティティと源泉を自覚していないだけのことである。ハードボイルドを気どった政治家も、この西洋文化史に魅了されている。C. Taylor, *A Secular Age*, Belknap Press of Harvard University Press, 2007.

『タフで男性的な』カルヴィン主義的エトス(Douglas, Trrible 二二、四一) (日本ヘミングウェイ協会編『ヘミングウェイを横断する—テキストの変貌』、本の友社、1999年、127頁)が、ヘミングウェイのカソリック転向後も燃えきった熾火のように生き残っていた。A. Douglas. *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*. New York: Farrar, Straus and Giroux. 1995. — *The Feminization of American Culture*. New York: Avon, 1977.

<sup>36</sup> E. Hemingway, *A Moveable Feast*, Scribner's, 1964→1996, p.35. E.ヘミングウェイ『移動祝祭日』高見浩訳、新潮文庫、2009年、50頁。なお本稿における邦訳においては、ヘミングウェイの著書に限らず、既刊邦訳書を参考にしたが、原文対照の上で必要に応じて訳し直した箇所もある。

<sup>37</sup> ハードボイルドの広辞苑的定義における①文体と作風における上記の影響関係のほかに、②推理探偵小説の一ジャンルとしては、ハメットの『マルタの鷹』の影響下でチャンドラーはクールだが心優しいフィリップ・マローウという連作主人公の探偵を造型したことは有名である。平石貴樹、前掲同書、418頁。

<sup>38</sup> 『日はまた昇る』と訳題は、またが再びというような誤解を生じやすい(小笠原亜衣、前掲同書、175頁)。ヤングの論文の邦訳では『陽はまた昇る』とされている。こちらの方が *The Sun Also Rises* の *Sun Also* であって *Days and history repeat again* とか *repeat the same day over and over again* といったニュアンスを無自覚に植えつけられる無意識の誤解を明確に避けるためには、つまり *The Day again* ではなく *The Sun Also* であるということ伝道者の書の引用エピグラフからの先入見を超えて明確にするためには、(ヘミングウェイが強調した大地が不滅あるいは恒久的であるように)『陽もまた昇る』と表記した方がよいように思われる。

<sup>39</sup> R. Chandler *The long good-bye*, Penguin books ; 1400 ,Harmondsworth : Penguin,1963, First published: London : H. Hamilton, 1953, p.62. R. チャンドラー『ロング・グッドバイ』村上春樹訳、ハヤカワ文庫、早川書房、2010年、115頁。

<sup>40</sup> R. Chandler *The long good-bye*, ibid., p.319. 前掲同訳書、591頁。

<sup>41</sup> 拙稿「戦場の偶然性—ヘミングウェイの戦争報道と最前線の平和哲学—」富山国際大学『子ども育成学部紀要』第15巻第1号、2023年、6頁。実は、この「正常性バイアス」にもまた眼の偶然性のメカニズムが関わっていることを考えなければならぬ。

<sup>42</sup> なおヘミングウェイ研究においては、既に作家の存命中に的確な指摘が「外傷性神経症」という診断名とともに明記されていた。フィリップ・ヤング「アーネスト・ヘミングウェイ」前掲同書、33頁。

<sup>43</sup> こうした学史的文脈については、拙稿「因果的決定論の科学史と近代心理学の成立—P. ジャネのハーヴァード講演と精神分析理論の成立—」富山国際大学『人文社会学部紀要』第3巻、2003年。

<sup>44</sup> プラトン「ソクラテスの弁明」田中美知太郎訳、『プラトン全集』第1巻、岩波書店、1975年、84頁。

<sup>45</sup> NHKの国際ニュースナビの取材報道によれば、戦争の地獄を経験したウクライナの女性兵士は、若きヘミングウェイのように前線で砲弾による足の重傷を負って治療のために首都キーウに戻っても、平和な都市の日常に違和感を感じて馴染めず、急ぐように戦場に戻って行った。—『私は前線の塹壕の中で、あらゆる残酷なこと、そして、地獄を見ました』こう語るの、オレーナ・イワネンコさん。ロシアと戦うウクライナの兵士だ。初めて出会ったとき、彼女は、戦場で負ったけがの治療中だった。2022年2月24日のあの日までは、ごく普通の1人の女性だった。その彼女は、戦場へと戻っていった—。負傷してキーウに戻ってからの2か月半ほどの間に、イワネンコさんは、前線で戦友であった3人の仲間の葬儀に立ち会っていたという。「カウンセラーはイワネンコさんに『あなたは今、喪失に次ぐ喪失を経験しています。市民が暮らす環境に身を置くことが、そのつらさを、少しずつ和らげる機会になると思います』と、いまは穏やかな環境に身を置いた方がいいのではないかと助言した。しかし、それは、彼女にとって、そう簡単なことではなかった。ロシアの軍事侵攻が続いているとはいえ、キーウでは多くの商店が営業し、日常生活が戻っているようにも見える。その『日常』が重荷になることがあると私たちに打ち明けた。ある日、友人と偶然に入った飲食店で、客と店員が口論をしていた。その様子を見て、『なぜ、こんなささいなことと言い争っているのだろうか。戦場では、兵士は生きるか死ぬかの戦いを

繰り広げているというのに』と感じてしまったというのだ。そして、『自分たち兵士は、こんな人たちを守るために前線で命をかけているわけではない』という感情がわいてきたという。『キーウは、もう自分がいるべき街ではない。戦場の仲間のもとに戻りたい』キーウの『日常』に抱いた落胆に似た感情。そして、命の危険をかえりみず前線で戦う仲間たちの存在が、彼女を戦場へと駆り立てているように思えた。そして、前線に戻った彼女の至近距離にまた砲弾が着弾した。SNSを通じて「なぜ戦場に戻るのか」と問う取材班に対する彼女の回答は次のようなものだった。—「前線の塹壕の中で、私は、あらゆる残酷なこと、そして、地獄を見ました。私は、そこで、敵は絶対にいなくなることはないと思い知りました」「完全に打ち負かす必要があります。力によってのみ、敵を私たちの土地から追い出すことができるのです」(NHK国際ニュースナビ「ロシアと戦う女性兵士「塹壕で地獄を見た」それでも戦場に立つ」2023年10月6日付

[https://www3.nhk.or.jp/news/special/international\\_news\\_navi/articles/feature/2023/10/06/34950.html](https://www3.nhk.or.jp/news/special/international_news_navi/articles/feature/2023/10/06/34950.html) 2023年10月14日閲覧) —。こうした兵士の声を理解しようとする努力と関心なしには、平和に向かう精神の要件を知ることはできない。本研究の主旨も、ヘミングウェイ研究に新たな論点と業績を主張することはともかくとして、ヘミングウェイのセザンヌ主義ハードボイルドの構成と様相とともに平和に向かう精神の要件と眼の偶然性の構造を探ることにある。その際に平和に向かう精神が戦争に向かう精神との和解を構想する場合には、第一次世界大戦でヒットラー伍長が塹壕にいたことを想起しなければならない。こうして、敵の狂気を攻撃するだけでは平和に向かう精神の要件は満たされないであろうことが論理的に推論されるが、ここでもまずは既成学会の先行研究をCiNiiで検索することから始めなければならないのか(—『自分たち兵士は、こんな人たちを守るために前線で命をかけているわけではない』という感情がわいてきた) —)。今回の知見は、そうしたルーチンワーク・システムを簡略化した反面、本脚注にあるようなアクチュアルなクロニクルの参照(による新たな知見の開拓)に重心を置いたことによってもたらされた結果である。逆に言えば、CiNiiで先行研究を検索するというルーチンワークのシステム研究からは、平和への通路は見つからないだけでなく、フッサール現象学への通路も見つからない。これが、今回のような領域横断的で探求的な研究がもたらした知見のひとつである。

さらに同様に重要なことは、ソクラテスにおける倫理学の成立ならびにソクラテスの死を理解する鍵もこの不可解なピタゴラス的な心的機制に関わるということであるが、これは別稿を要する。

<sup>46</sup> ジョン・リウオールド編『セザンヌの手紙』池上忠治訳、美術公論社、1982年、巻末「年譜」19頁。

<sup>47</sup> 「1871年2月12日付ゾラからフィリップ・ソラリへの手紙」ジョン・リウオールド編『セザンヌの手紙』池上忠治訳、美術公論社、1982年、97頁。

<sup>48</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1593. メルロー=ポンティ『眼と精神』前掲同書、256頁。なお、前掲『セザンヌの手紙』の「ゾラからポール・セザンヌへ パリ、1871年7月4日」、この普仏戦争後の混乱にともなうてしばらくボルドーに移った政府代表部の仕事に従事していたゾラからセザンヌへのこの手紙に、この訳書は次のように注記している。—「セザンヌは前年の夏か秋、いずれにせよ普仏戦争の始まる前後に帰郷し、後に妻となるオルタンス・フィケとエスタックに隠れ住んで、悠々と制作にいそしんでいた。マネ、ドガ、バジルなどと違って戦争やパリ・コミュンには共感せず、むしろ動員されることを回避したいという気持ちの方が強かった」(『セザンヌの手紙』前掲同書「訳注」、98頁)。ここに示唆されているのは、眼の多元性や多重性というよりも眼の多極性の重要性という眼の偶然性である。

<sup>49</sup> 1904年4月15日付エミール・ベルナルへの手紙、Paul Cézanne. *Correspondance: Recueillie, annotée et préfacée par John Rewald*, Paris: B. Grasset, 1978, p.300. ジョン・リウオールド編『セザンヌの手紙』池上忠治訳、美術公論社、1982年、237頁。

<sup>50</sup> 眼の偶然性に関するセザンヌを手がかりにした文体の実験を超えて、戦場の偶然性をめぐる平和の精神に取り組んだのがパー・チョーテ三部作と「分水嶺の下で」であり、その「戦いの前夜」と表裏一体の関係にある「人のいる風景画」である。そして欺瞞に満ちた平時の中でその欺瞞の帰結としての有事(たとえば殺人事件)に反応する身体とその精神としてのハードボイルドの生き方の成立にヒントを与えるのが、なによりも自虐的なジョークで始まり自虐的なジョークで終わる「人のいる風景画」である。この長く未刊であった短編小説は、人物画と静物画と風景画というセザンヌの絵画的実験室のトライアングルを意識した映画撮影部隊のクローズアップとパンを用いた戦場における視覚が与える精神的反応と鍛錬とを描いた実験小説であるが、アメリカの若者に戦場の偶然性を知らせるために創刊間もない男性青年雑誌『エスクワイア』に「戦いの前夜」を発表したために、またこちらが直接的に国際旅団の戦術と戦略の混同による作戦の欠陥をあからさまに批判したことを配慮して、表裏一体のうちの裏面として発表を控えたとも思われる。

<sup>51</sup> E. Hemingway, *A Moveable Feast*, *op.cit.*, p.21. E.ヘミングウェイ『移動祝祭日』前掲同書、25頁。

<sup>52</sup> 小笠原亜衣、前掲同書、127頁、152頁。

<sup>53</sup> 拙稿「戦場の偶然性」前掲同稿、5頁。

<sup>54</sup> E. Hemingway, “Landscape with Figures.” *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway: The Finca Vigia Edition*, Scribner’s, 2003, p.594. ヘミングウェイ「死の遠景」『蝶々と戦車・何を見ても何かを思いだす—ヘミングウェイ全短編3—』高見浩訳、新潮文庫、新潮社、1997年、541頁。

<sup>55</sup> 前掲『ヘミングウェイ大事典』、167頁。

<sup>56</sup> E. Hemingway, *ibid.*, p.596. ヘミングウェイ、前掲同書、545頁。

<sup>57</sup> E. Hemingway, *ibid.*, p.596, ヘミングウェイ、前掲同書、544頁。

<sup>58</sup> E. Hemingway, *ibid.*, p.594, ヘミングウェイ、前掲同書、541頁。この傍点は、原典のイタリアック体による。この女性の言葉に対して、皮肉自嘲的冗談好きのマッチョなカメラマンのジョニーはすかさず、“You are

not men.” said Johnny. “You are a womans. Don’t make a confusion.” と返した、とヘミングウェイは記した。この冗句めいた会話は、翻訳では伝えにくいコンテキストがあるが、ここは先行の名訳を尊重した。しかしハードボイルドにおいてしばしば自虐的にもなる皮肉な冗句は、ここのヘミングウェイの言う“simple true sentence”のスタイン的な短文のたたみ掛けを見る・聴く限り、スタイン的な短文の実験とともにメルロ=ポンティがセザンヌに寄せてレンブラント『夜警』で分析した隣接する「静物」の影の映り込みによる奥行きを描出という絵画的効果が、短編小説における単純な真実の文の隣接によるジェンダーの境界の隣接効果を発揮し始めているのが分かる。この一見マッチョな「死の遠景」という短編小説において発揮し始めている文体の短文の実験とセザンヌ的な影の相互効果による奥行きを探求をとまなうジェンダーの越境効果は、のちに遺作において死後に公開されて「クローゼットの中の女王」とT.カポーティに揶揄されたようなこの作家のジェンダーの境界地帯の哨戒活動、キューバ付近の「洋上」でのピラール号によるドイツのUボートの対する越境哨戒、まさに後期『海流の中の島々』と『エデンの園』のモダニズム的越境への伏線を予感させている。

本稿においてセザンヌ主義ハードボイルドという表現を用いるのは、文体と領域とジェンダーの生き方をめぐる越境地帯の哨戒活動に関与している。ということは、セザンヌの画業がヘミングウェイに継承されたとき、セザンヌ的な眼の移動の画業は越境哨戒活動の眼の移動へと応用展開され、それゆえにそれはさらにピラール号の哨戒活動に関わるFBIによる作家への監視活動に関わる。高野泰志「ヘミングウェイとFBI ファイル―ファイルの空白に見る隠された素顔」、今村楯夫編『アーネスト・ヘミングウェイの文学』ミネルヴァ書房、2006年、206頁以降。文体等をめぐる文学的研究だけでは、ヘミングウェイの作品も、そのハードボイルドも理解できない空白の越境地帯が残っている。ここにヘミングウェイのモダニズム的越境の特徴がある。

<sup>59</sup> この点は、実は平石やヤングらの先行研究でも既に確認されている。平石貴樹、前掲同書、380頁、418頁。

<sup>60</sup> E. Hemingway, *A Moveable Feast*, *op.cit.*, p.21. E.ヘミングウェイ『移動祝祭日』前掲同書、25頁。

<sup>61</sup> E. Hemingway, *A Moveable Feast*, *op.cit.*, p.69. E.ヘミングウェイ『移動祝祭日』前掲同書、98頁。

<sup>62</sup> ヤング、前掲同書、34頁。

<sup>63</sup> 挙句の果てに21世紀では、「こうした中、イスラエル軍の報道官はアメリカのCNNテレビのインタビューで、ガザ地区ではイスラエル軍がハマスの戦闘員1人を殺害するためにおおむね2人の民間人の犠牲が出ていると伝えられたことについて、『民間人を人間の盾として利用するテロ組織と軍との紛争においては、世界でも類をみない、非常にポジティブな比率だ』と述べ、一定程度の民間人の犠牲はやむをえないという考えを強調しました。一方、ハマスの政治部門の幹部は5日夜、レバノンの首都ベイルートで会見し、『イスラエルが侵攻をやめないかぎり、交渉も人質の交換もない。人質の命に責任を負っているのはネタニヤフ首相だ』などと述べ、イスラエル側を批判しました」(NHKNewsWeb 2023年12月6日21時58分「[6日詳細]イスラエル軍 ハマス幹部捜索へハンユニス攻勢か」<https://www3.nhk.or.jp/news/html/20231206/k10014279311000.html> 2024年2月12日閲覧)という報道がされる。なんとという眼差しのすれ違い、眼の複数的偶然性だろう。これが21世紀の実相である。立場と視点と眼の偶然性の現代的実相である。後述のメルロ=ポンティが書いたように、まさに

「見えるのは、眼なごしを<向けている>ものだけなのだ」(Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1594. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、257頁)。だから、メルロ=ポンティの眼の現象学は、レンブラントやセザンヌを参照しながらより立体的で重層的な身体性に根ざした眼の動的間主観性の現象学を目指して、眼差しの交差や交錯を取り上げていた。つまり、「精神が眼を通して外に出かけ、物のあいだを散歩するのだということ、当然認めざるをえないであろう。…画家たるものは、…ひとりひとりの世界(イディオス・コスモス)がその視覚によって共同の世界(コイノス・コスモス)へ開かれるのだということ、要するに同じ物があちらの世界のただなかにも、こちらの視覚のなかにもあるのだということ、認めざるをえないのである」(Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1599. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、264頁)。このことを、スタイン『3人の女』の実験小説と、ヘミングウェイ『死の遠景』のセザンヌ派ハードボイルドと、メルロ=ポンティ『眼と精神』の眼の現象学とは、セザンヌから学んだのである。このセザンヌの教え子に、ピカソのフォビズムを入れてもいいだろう。

<sup>64</sup> 前掲図録『セザンヌ主義』、6頁。

<sup>65</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1593. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、255頁。

<sup>66</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1593. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、256頁。ここ「絵画のこの奥行き(dimension)」でメルロ=ポンティがフランス語“dimension”を使用しているが、ヘミングウェイがセザンヌの絵画から学んだものが『移動祝祭日』で「奥行き」についてであったと記したところで英語“dimension”を使用している、この僥倖的一致の意味が注目される。

<sup>67</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1594. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、257頁。

<sup>68</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1594. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、257頁。

<sup>69</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1594. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、257頁。

<sup>70</sup> E. Hemingway, *A Moveable Feast*, *op.cit.*, p.69. E.ヘミングウェイ『移動祝祭日』前掲同書、99頁。

<sup>71</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1594. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、257頁。

<sup>72</sup> E. Hemingway, *A Moveable Feast*, *op.cit.*, p.75. E.ヘミングウェイ『移動祝祭日』前掲同書、111頁。

<sup>73</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1596. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、261頁。

<sup>74</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1595-1596. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、260頁。ここで交差(croisement)ではなく再交差(recroisement)という語が使われていることが注目される。再交差ということであれば、それに先立って即自的段階が考えられるとすれば、それはフィヒテからヘーゲルに至るドイツ観念論の経緯

と超越論的現象学が再交差する論理的文脈がありうることになるからである。

- 75 Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1599. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、264頁。
- 76 Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1599-1600. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、265頁。
- 77 Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1599-1600. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、265頁。
- 78 Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1599. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、263頁。
- 79 Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1600. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、266頁。
- 80 Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1609. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、278頁。
- 81 Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1610. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、279頁。
- 82 Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1611. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、281頁。
- 83 Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1612. メルロ=ポンティ『眼と精神』前掲同書、282頁。
- 84 Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1656. メルロ=ポンティ『見えるものと見えないもの』滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1989年、37頁。
- 85 Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.1657. メルロ=ポンティ『見えるものと見えないもの』前掲同書、37頁。しかし同時に、この相互規定性とともにもその相互規定性そのものの地平が被規定性の側にあるというロジックは、コジェーブの講義によってフランスに紹介されたヘーゲルの主奴の弁証法と相互承認論の影響を想起させる。
- 86 メルロ=ポンティ「研究ノート」『見えるものと見えないもの』前掲同書、344頁。ここで「時間が空間の背後に穿たれるように」「奥行きゼロ点から出発して接ぎ木される」とは、セザンヌ晩年の『シャトー・ノワールとサント・ヴィクトワール山』で山の稜線の多重に刻印された途方もない輪郭線が理解の鍵になるかもしれない。
- 87 メルロ=ポンティ「研究ノート」『見えるものと見えないもの』前掲同書、344頁。
- 88 ヤングが言うように「この世に平和を」—フィリップ・ヤング、前掲同書、51頁—というのは、ヘミングウェイの曖昧で皮肉な予言だったかもしれない。しかし文学者としてはともかくとして、1930年代のヘミングウェイが影響力をもった特派員ライターとして『エスクァイア』という勃興期のアメリカの青年雑誌に二度と戦争に手を染めるべきではないし、そのような政治家に騙されるなど呼びかけたときに、そこに自虐的な皮肉の痕跡を探する必要はない。自衛戦争は別として、そこに仮に暫定的であったとしても本気の反戦平和思想を認めることを排除する必要はないし、そこに瞬間のつかの間の共和主義的平和思想の萌芽を認めてもよいはずである。その可能性をどう評価するかは、実は私たちの全見識は賭けられている。
- 89 平凡社編『改訂新版 世界大百科事典』平凡社、2007年、「スタイン」の項。小笠原亜衣、前掲同書、89頁。
- 90 E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie ; 1. Buch, Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Husserliana : gesammelte Werke / ; Bd. 3. Martinus Nijhoff, 1950. S.3. E.フッサール『イデー』I-1「純粹現象学と現象学的哲学のための諸構想(イデー) 第1巻 純粹現象学への全般的序論」渡辺二郎訳、みすず書房、1979年、49頁。
- 91 Husserl, *ibid.*, S.18. フッサール、前掲同書、71頁。
- 92 Husserl, *ibid.*, S.33. フッサール、前掲同書、90頁。
- 93 Husserl, *ibid.*, S.35. フッサール、前掲同書、92頁。
- 94 だから、「超越論的主観性とは間主観性である」というメルロ=ポンティの言葉は、セザンヌの画業を手がかりにして、フッサールの危機書を半転させたものと理解することができる(『眼と精神』前掲同邦訳、「訳者あとがき」、347頁)。そのときメルロ=ポンティは、同時にカントの純粹理性批判を反転させた「因果命題は分析命題である」というヘーゲルのパラドクシカルな作業を参照しているように思われる。
- 95 本稿では、輪郭線というキュビズム的抽象化単純化された相を描写する語を用いたが、より精確には、この隣接する空間的相互依存性の表現の探求の境界と言うべきものである。
- 96 Husserl, *op.cit.*, S.36. フッサール、前掲同書、93頁。
- 97 E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie : eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Husserliana : gesammelte Werke / ; Bd. 6. 2. Aufl. Martinus Nijhoff, 1962. S.122. E.フッサール『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』細谷恒夫・木田元訳、中央公論社、1974年、168頁。
- 98 Husserl, *ibid.*, S.122. フッサール、前掲同書、167頁。
- 99 P. Cézanne, *op.cit.*, p.300. ジョン・リヴォルド編『セザンヌの手紙』前掲同書、236-237頁。なお富山国際大学の辻和希講師のご教示による先行研究の荻野智美「“Big Two-Hearted River”とセザンヌ」(立正大学大学院文学研究科『大学院年報』第31号、2014年)では、光と絵の具の二種類の三原色について、ヘミングウェイのこの短編に登場する山や森や焦げた昆虫の羽の色と「セザンヌの色彩とのつながりは何だろうか」と比較的単純に対応させたり、興奮色をめぐるシンプルな色彩心理学的な試験的とも言える短い考察がなされているが(87頁)、この手紙にある「光の振動」と「空気」を表すためのセザンヌの多年に渡る途方もない労苦に満ちた画業と実際のセザンヌの本物の絵画の、むしろ単綴語のたたみかけのグラデーションからなる肖像というスタインの文体的実験を思わせるような単純ではない重厚な色彩のマチエールによる奥行き表現と構成を見るとき、スタインの文体的実験の参照はもちろん、そこで参照されているゴットフリート・ベーム『ポール・セザンヌ《サント・ヴィクトワール山》』(岩城見一・實淵洋次訳、三元社、2007年)ならびにセザンヌのサント・ヴィクトワール

ル山をめぐる幾多の画業に遡った研究が残されている。さらにヘミングウェイのこの短編の鑑賞の文学研究では、早期からの実際の原野での鱒釣りの体験があれば誰もが体験する身体的な自然の手触りも、誤解されやすい。セザンヌもヘミングウェイも、都会の文人とは異なって途方もなく長い時間を屋外の自然の中に身体を晒していた。このこととメルロ＝ポンティの現象学における身体の中核的な重要性とは、もちろん切り離すことができない。

<sup>100</sup> E. Hemingway, *A Moveable Feast*, *op.cit.*, p.21. E.ヘミングウェイ『移動祝祭日』前掲同書、25頁。

<sup>101</sup> E. Hemingway, “The Snows of Kilimanjaro.” *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway: The Finca Vigia Edition*, Scribner’s, 2003, p.56. ヘミングウェイ「キリマンジャロの雪」『勝者に報酬はない・キリマンジャロの雪—ヘミングウェイ全短編2—』高見浩訳、新潮文庫、新潮社、1996年、363頁。

<sup>102</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, メルロ＝ポンティ『見えるものと見えないもの』前掲同書、111頁。ヘーゲルならば、「疎外」とか「物化」という語を用いていた。

<sup>103</sup> NHK NewsWeb 2023年12月6日21時58分「【6日詳細】イスラエル軍 ハマス幹部捜索へハンユニス攻勢か」<https://www3.nhk.or.jp/news/html/20231206/k10014279311000.html> 2024年2月12日閲覧。

<sup>104</sup> E. Hemingway, “Landscape with Figures.” *op.cit.*, p.594. ヘミングウェイ「死の遠景」前掲同書、541頁。

<sup>105</sup> E. Hemingway, *ibid.*, p.594, ヘミングウェイ、前掲同書、540頁。

<sup>106</sup> 「1941年12月7日、日曜の夜だった」と、チャーチルは回想録に書いている。「沈黙があった」。そのあとチャーチルはルーズベルトに電話をかけ事態を確認すると、「突発したこの至上の世界的出来事にわれわれの思考を適応させようとした。それは中心の近くにいた者でさえ息が止まってしまうほど驚嘆する性質の出来事であった」。しかし、「私は外務省に電話をかけて、下院の会議に間に合うように、一刻の遅滞もなく日本に対する宣戦布告を実施する用意をさせた」。宣戦布告に必要な若干の形式を整える段取りを進めたところで、「私が、アメリカ合衆国をわれわれの味方につけたことは、私にとって最大の喜びであったと宣言しても、私のことを間違っていると考えるアメリカ人はいないだろう…(中略)…しかしまさにこの瞬間に合衆国がどっぴりと首まで漬かって、死に至るまで戦争に入ったのだということが私にはわかった。それゆえにわれわれは結局は既に戦争に勝っていたのである！…(中略)…興奮とセンセーションに満たされ満足して、私はベッドに入り、救われた気持ちで感謝しながら眠りについた」と記している。このチャーチルの回想を真珠湾奇襲攻撃で犠牲になった米兵やその遺族は、そして奇襲した日本人はどう思うだろう。しかしいずれにせよ、ここに第二次世界大戦は真珠湾攻撃によって連合軍の陣営と後の国際連合の陣営をほぼ完成させたのである。これを第二次世界大戦と国際連合の偶然性と呼ぶか、必然性と呼ぶか、それはどうでもよい(gleichgültig)ことである。W. S.Churchill, *op.cit.*, pp.491-493. W.S.チャーチル、前掲同書、第3巻、54頁以降。ヘミングウェイとは対極にいたチャーチルの回想録を引用するのは、多極的な視点間の移動による「奥行き」を確保するというセザンヌ主義ハードボイルドの観点による。

<sup>107</sup> 念のため注記すれば、論理学や数学と自然の理解と精神の理解や法哲学とが連環しているというのはもちろんヘーゲルの体系的哲学の特徴ではあるが、それだけではない。カント哲学においても、認識の第一批判が実践と倫理の第二批判や判断力や美学の第三批判だけでなく自然の形而上学や人倫の形而上学や歴史哲学等々と連関しているというのが一般的理解であって、それらが相互に無関係という理解は少ないのではないだろうか—念のため付言すればこの論点は、カント哲学の二元論的理解とか多元論的解釈という問題とは、別次元の論点である。もちろんこれもカントやヘーゲルだけの特徴ではなく、プラトンであれアリストテレスであれ、デカルトであれスピノザであれライプニッツであれディルタイであれ、多くの哲学において違うかたちであるが連関性が見受けられる方が珍しくない。そしてこの視点を20世紀に新しいかたちで根本的に提起したのが、フッサールの現象学であったとすることができる。そして本稿が目にしたのは、このフッサール現象学の危機意識をセザンヌ主義のもとにおいて継承・発展しようとしたのが、メルロ＝ポンティの最晩年の哲学の思索であったということである。

<sup>108</sup> ヘミングウェイの遺稿「異郷」には、「大人のラブストーリー」や「スーツケース盗難事件」が書かれているだけではない。そこには無責任で自堕落な男と共に、共和国の再興のために戦場に復帰しようとする傷ついた血まみれのハードボイルドの共和主義者が直視する闇もまた描かれている。戦場の丘の稜線の向こう側とこちら側、つまりは平和と戦争の複数領域を越境し移動するセザンヌ主義ハードボイルドの異郷を伝えている。

ヘミングウェイは、ラブストーリーや盗難事件のゴシップの影に隠れる「キリマンジャロの雪」の「死神」を忘れることはなかった。しかし同時に、ヘミングウェイの最大の師とも言えるポール・セザンヌはそうした戦争の「死神」とは見事に距離をとりきって数十年、まさに画業の最中に雨に打たれて死を迎えた。ここにある示唆は、生活世界を生きる眼の多元性や多重性というよりも多極性である。同時にそうした多極性は、ゾラやセザンヌのときの普仏戦争においても、スペイン内乱のときのアンドレ・マルローやヘミングウェイらの国際旅団においても、サルトルやメルロ＝ポンティの対独レジスタンスにおいても、一貫して敗北必至は回避困難であった。だからこそその「困難の中の気品と仁慈」が、ヘミングウェイのセザンヌ主義ハードボイルドのcodeとして、つまり「対象a (objet a)」として取り残された。それはイエス・キリストの十字架のようなものである。

さらにヘミングウェイ「異郷」と同時代現象として並行しているのが、ヘミングウェイの2歳年長で第一次世界大戦にフランス兵として従軍したジョルジュ・バタイユの復員後の小説群である。ヘミングウェイの遺作『エデンの園』等々との比較研究は、別稿の課題である。