

# ひよわな牧歌、あるいは現代病理所見

——『天の牧場』論——

杉 山 隆 彦

1

『黄金の杯』(Cup of Gold, 1929) が絢爛たる失敗に終った後、ジョン・スタインベックは、生まれ故郷サリナスを中心とする今日のいわゆるスタインベック・カントリーに腰を落ちつけて、多様な、多彩な、またある意味ではきわめて覚束ない作家活動を展開することになる。

スタインベック・カントリーというのは、広義には、サリナスを郡庁所在地とするモンテレイ郡の大部分と、北にサンタ・クルズ、サンタ・クララ、南にサン・ルイス・オビスポの各郡を包含し、東をギャビラン山脈に、西をサンタ・ルシア山脈に抱かれた細長い平野を指している。また、この平野は、サリナス川の流域で、レタス、ブロコリ、セロリ、アーティチョーク、さとうきびを主産物とするアメリカ屈指の農業地帯でもある。

スタインベック・カントリーを狭義に限定した場合には、モンテレイ郡内のモンテレイ、サリナス、パシフィック・グローブ、ペブル・ビーチ、ビッグ・サー、カーメル、ソールダド、キング・シティ等々、スタインベックの作品群にひとつひとつ舞台を提供してくれている町々の集合体と言うことができる。そしてこの平野の全体像とそ

の美しさは、ステイブ・クラウチの写真集『スタインベック・カントリー』(Steve Crouch, *Steinbeck Country*, 1973) が見事に描き出している。

この自然に恵まれた地域を限りなき養分として作品を発表し続けたスタインベックこそ、アメリカ近代文学史上の一大特徴である「地方主義文学」(*Regionalism*)の申し子であると言わねばであらう。

処女作『黄金の杯』が失敗に終わった後、スタインベックは、彼の第三作となる、『知られざる神に』(*To a God Unknown*, 1933) 執筆に手をつけている。英雄神話的色彩を豊富に内蔵するこの小説の着想は、しかし、スタインベック自身のものではなかった。一九二三年以降、死に到るまでの四十五年間の心の友であったトービーことウェブスター・ストリート (Webster F. Street) が書きかけていて、第三草稿までは進んでいたがどうしても完成できなかった〈緑の女〉(*The Green Lady*) をスタインベックが譲り受けて、その骨組みを下敷きにして書き上げたものである。

スタインベックとストリートとの出会いは、一九二三年、スタンフォード大学の英語クラブにおいてであって、そこは詩の朗読や、各自の持ち寄る作品の発表を行ったりする文学サロンであったとストリートは書いている<sup>(2)</sup>。当時このサロンで話題になった作家は、サローヤン (William Saroyan)、『キャベル』(James Branch Cabell)、『ドス・パソス』(John Dos Passos)、『アンダスン』(Sherwood Anderson)、『ホーテン』(Edith Wharton)、『ルイス』(Sinclair Lewis) 等で、スタインベックとはほぼ同時代を形成する当時の新進作家群であったという。あまり教室に出ないで、六年間も籍を置きながら、結局は卒業することのなかったスタインベックも、しかし、この当時すでに作家を目指して模索をしていたことが偲ばれよう。

ストリートはスタンフォード卒業後、劇作家を目指して二、三の作品を書いてはいたが、弁護士を開業してから

は、日常業務が次第に多忙となつて、劇作家を断念したのである。

ストリートとのスタインベックの交友は、一九二五年に前者が結婚した時に後者が花むこ介添人をつとめたとい(1)うほどの深いものであり、先に述べたとおり生涯にわたるものではあつたが、しかし、スタインベックの文学への影響という点では、この三年先輩の弁護士も、生物学者エドワード・リケッツ (Edward F. Ricketts) にかなりものを譲らなければならない。スタインベックが『知られざる神に』を〈緑の女〉の骨格を得てほぼ完成に向つた頃、つまり一九三二年に、リケッツとの交友が深まり、その甚大な影響を受けて、この作品は、更に一年推敲を重ねることになるのである。

この間に発表されたのが、スタインベックの第二作『天の牧場』(The Pastures of Heaven, 1932)である。(5)

## 2

十箇のたがいに異なる内容をもつ短篇をふたつの枠(プロログとエピログ)におさめた『天の牧場』は、多くの点でスタインベックの作品系譜を占う重要な事柄を内に蔵している。そのひとつは、この作品の構成についてである。

いま、十箇のたがいに異なる内容をもつ短篇と書いたが、そしてそのことは個々の短篇がそれぞれ完結したストーリーをもち、個としての独立性を得ている点で何らの疑問もないのだが、いっぽう、この十箇の短篇には、そのいずれにも例外なくバート・マンロウ一家 (the Bert Munroes) が登場してプロットを構成している事実も見逃がすわけにはいかないのである。ある時はマンロウ家の主人バートが、ある時にはバート夫妻が、そしてある時は長女メイ (Mae) が、長男ジミー (Jimmie) が、そしてまた次男マンフレッド (Manfred) が、という具合に、

マンロウ家の誰かがかならず登場してきて、小さからざる役割を演じている。この点に着目してこの作品を読む時、われわれは、作者の意図がどうであれ、十箇の個々の短篇が独立して読まれた場合とは異なる読後感を持つに到るのである。どう異なるかといえ、個々に独立させて読んだ場合には見えなかった作者の思想上の重要なアイロニーが、いかに鈍感な読者の目の前にも紛うかたなくそのすがたを表わしてくるという次第なのである。

《天の牧場》という土地の名前の由来を述べたにすぎないと見える短い第一章が、第二章から第十一章までの各短篇物語の中で展開される住民たちの生活群をいっぽうに見すえて読む時、緑の牧草の生い茂る細長い盆地に鹿が群れ、「聖母マリア様、これこそ神が私たちを導きくださった天の緑の牧場です」とこの土地の最初の発見者であるスペイン人の伍長につぶやかせた美しい土地にも、天然痘が入りこみ、それによって伍長は、顔が次第にくずれ、やがて死んでいった、という事実の重みになって、疑問の余地なく突きつけてくるのである。そして、伍長が天然痘と仲良く暮らして《平和に》死んでいったというくだりを読めば、われわれは否応なしに、第二章以下の短篇の読み方に大きな枠をはめられることになってしまう。つまり、短い第一章は、プロログとして第二章以下の十箇の「独立した」短篇を包みこむ額縁の働きをしていると見えざるを得ない。《額縁》という呼び方が許されるには、第一章はあまりにも短かく、淡彩画的すぎるかもしれない。薄い幕として、かすかに読む者の意識を包む程度のものだと言うべきかもしれない。しかし、十箇の短篇を読み終った後に、第十二章の観光バスの一行に関するエピソードを読み終れば、第一章がプロログで、第十二章がエピソードとなっていること、各短篇は一見「独立」の作品のように見えはするけれども、実は、マンロウ一家の介在によって各短篇の平和な牧歌的生活がごとく崩れ去ってゆくという作品構成が、一度として揺らぐことなく踏襲され、それによって作品の一貫性が保たれていること、第一章でそれとなく触れられた天然痘とは、マンロウ一家を象徴的に示すための小道具であった

こと、その他が歴然としてくるのである。そして、この「天然痘」が観光バスの窓からは、あるいは、山の尾根の眺望台からは目に見えず、見えるのは、ただ美しい天の牧場の牧歌的風景だけであって、バスの運転手をして「俺はいつも、あそこを見おろして、小さな土地で人々が静かに、平和に暮らしているのを思っ<sup>(7)</sup>て喜んでゐるんだ」と言わせているこの第十二章が、実は、第一章で提出せられた近景としての天然痘に象徴されるアイロニーを裏から支える、遠景としてのアイロニーであることも、また歴然としてこざるを得ない。

つまり、『天の牧場』は、序章と最終章を額縁として描かれた一枚の大きな「にぎり絵」であって、十箇の短篇のそれぞれは、一見「独立」しているように見えてはしても、実はたがいに緊密に連けいし合ってスタインベック的「にぎり絵」を完結させるためのディテールとなっていることに気がつくのである。「独立」した十箇の短篇は、個々に独立して読めるけれども、しかしその場合は、『天の牧場』ではなくって、「シャーク・ウィックス」であり、「チュラレシート」であり、「ジュニアス・モルトビー」であり、「ロペス姉妹」であり……という別個の作品た<sup>ら</sup>ざるを得なくなるのである。

『天の牧場』は、したがって、後の『長い平野』(The Long Valley, 1938)のような短篇集とは、作品構成の上でも、作品の効果の上でも、まったく異なる「小説」(“novel”)のジャンルに属するものと言わなくてはならない。

スタインベックは、フォークナーやヘミングウェイのような、他の追隨を許さぬ独自の文学世界を切り拓いた強烈な個性の持ち主とは言えない。言葉の芸術家としては、むしろ伝統的なものに縛られ、みずから愛読した聖書やマロリーやステイブンスンから生涯脱皮できなかった体質的な古さを指摘されても致し方のないものを持っている。しかし、と言うべきか、あるいは、だから、と言うべきか、小説作法の点では、なかなか多くの実験を試

み、成功をおさめているのである。『怒りのぶどう』(*The Grapes of Wrath*, 1939)の隔章だての叙述の二重性による効果はつとに知られているところだし、『はつかねずみと人間』(*Of Mice and Men*, 1937)、『月は沈みぬ』(*The Moon Is Down*, 1942)、『爛々と燃える』(*Burning Bright*, 1950)の三作における「いわゆる「プレイ・ノベレット」の実験<sup>(8)</sup>などは、失敗したものももちろんあるが、彼の小説作法開拓への意欲の旺盛さの表われと見ることができるはずである。

小説作法というものが、単なる技巧のことをいうのではなく、言葉の真の意味において作家の思想と一体のものであることを考えるならば、フォークナーやヘミングウェイが詩から出発して、特にヘミングウェイが詩と散文の融合<sup>(9)</sup>を目指して独自の文学世界を構築したのとパラレルに、スタインベックは、絵画と演劇の方法を採り入れることによって、彼独自の世界を切り拓いたと言えなくもない。ストーリー・テラーとしての際立った才能の陰に、彼のこの独自性が見えなくされてきたのが従来のスタインベック評価であつたと言わなくてはならない。そして『天の牧場』は、以上に述べてきたスタインベックの小説作法の面でのさまざまな実験の最初のものであることが、そのひとつの特徴となっているのである。

だがしかし、『天の牧場』のような構成をもつ小説はスタインベックだけのものではない。重要な前例があることを急いでつけ加えなくてはならない。

類似点のもっとも多い前例は、シャーウッド・アンダソンの『ワインズバーク・オハイオ』(*Sherwood Anderson, Winesburg, Ohio*, 1919)であらう。この中には全部で二五の短篇があつて、それぞれ独立したストーリーをもつて展開されているが、序章ともいふべき「グロテスクの章」(*The Book of the Grotesque*)と、最終章の「旅立ち」(*Departure*)とがそれぞれプロログとエピログの位置を占め、他の二三章がその枠の中にき

ちりとおさまっている。「きっちり」と言うのは、序章の中で展開される「グロテスク」という哲学的命題を受けて、それに続く各章が、登場人物こそ異なりはするものの、みなアメリカ中西部の小さな田舎町のよんだ空氣の中で、否応なしに「グロテスク」たらざるを得ない生活を送っているからである。アンダースンは、近代化の道を急速に歩み続けるアメリカ社会の中で、いわばグロト (Grotto 「穴ぐら」) とでも呼ぶより他に言いようのない、陽の当たらない田舎町の、そのまた裏通りに、ひっそりと暮らしている人々の運命に同情を寄せ、「穴ぐら」の中にこそ人間の真実があるのだと訴えているのであって、そこには極言すれば、〈グロテスク＝真実〉という命題が繰り返し提出されているのである。最終章において、主人公の青年は「穴ぐら」から脱出して、冒険を求めていずこかを指すのだが、彼を待っている世界は、またもうひとつの「穴ぐら」(グロト→グロテスク)であるかもしれないことを読者に予感させる趣きである。してみると、ここでもまた、プロログとエピログとが、ひとつの額縁を形づくっていると言えはしないか。二三の短篇の中には、少数の例外はあるものの、かならず、ジョージ・ウィラード (George Willard) という十九才の見習い新聞記者が登場して、いわばこの作品の舞台の狂言まわしの役割を演じており、この点からだけでも、『ウィンスバーク・オハイオ』が単なる短篇の集合体ではなく、ジョージの眼を通して見られる作者の思想的に表わしている一箇の長篇小説であることが肯かれるのである。

『天の牧場』におけるバート・マンロー一家、『ウィンスバーク・オハイオ』におけるジョージ・ウィラードのように、統一的な登場人物は無いけれども、しかし、単なる短篇の集合体 ("a collection of short stories") ではなくて、十五の作品が、みなダブリンの裏町に生きる人物の物語であるばかりでなく、「茶色」と「黄色」に色どられた、活気のない「にこり絵」の十五のディテイルであるという形の統一体をなしているジェイムズ・ジョイスの『ダブリン市民』(James Joyce, *Dubliners*, 1914) も、前二者との親近性を否定することはできない。更に重

要なものをもうひとつ、この仲間に加えるとすれば、前例ではなく、後例(?)ではあるが、フォークナーの『行け、モーセ』(William Faulkner, *Go Down, Moses*, 1942)がある。

『天の牧場』は、以上の諸作品をいっぽうに並べて考えてみると、文学ジャンルの分類と研究方法において重要な問題をはらむものであることがよくわかるが、スタインベックが何故、このような形の小説を目指したかが、つぎに解明されなくてはならない。というよりも、何故、作者がこのような形を目指したかという問いかけが意味をもち得るような客観的裏付けが、作品の中でどのように表現されているかの検討が必要となろう。作者の意図は、何よりもまず、作品の中にこそ見つけられるべきであって、作品以外の外的要素は極力排除されなければならないからである。

### 3

『天の牧場』の所在地は、モンテレイから国道十七号線を十二マイルほど南へ下ったところのコラル・ド・ティエラ(Corral de Tierra)で、作者は、そこに住む人々の生活をモデルとして十箇の短篇を作り上げている。しかし、作者がみずから見聞したのではなく、また、リスカ(Peter Lisca)が指摘しているような、作者の母親から少年時代に折に触れて聞かされたものでもなく、この地に永く住んでいたベス・インゲルス(Miss Beth Ingels)から教えられて、彼女の話を土台にして作り上げたということになっている。<sup>(11)</sup>

インゲルスは、自分の提供した題材を、スタインベックがひと言の断わりもなく、作品に仕立て上げて発表したことに腹を立て、スタインベックの友人である海洋微生物学者のジャック・カルビン(Jack Calvin)に対してその怒りをぶちまけているのだが、<sup>(12)</sup>なまの題材と完成された文学作品とは、本来まったく別のものであることを思う



べきであって、スタインベックが彼女を「裏切った」(treachery)ということとは当たらない。むしろ、非常に幼ない頃から読書に親しみ、旧約・新約の両聖書、『不思議の国のアリス』、『鏡の国のアリス』、『宝島』、更には『アーサー王物語』等々を繰り返し読んでいた経験が、インゲルスからの題材を得て、いっきに物語構成へと開花したものだともみるべきであろう。

さて、その物語についてだが、第一章はさきにも述べたように、『天の牧場』という牧歌的な盆地の由来を語っている。一七七六年(などと、もっともらしく歴史上の重要な年号を持つてくるところなどは、前作『黄金の杯』の大げさな身振りの名残りであろうか)、カームルに布教所が設けられた頃、二十人のインディアンがひと晩のうちに逃亡してしまい、彼らを探し出すためにスペイン人の伍長が部下を連れて送り出されるのだが、その途中で、一頭の鹿に出会い、伍長は部下を捨てて、その鹿の後を追ううちに、眼にも鮮かな緑の牧草に掩われた盆地を見つけることになる。そのあまりの美しさに、伍長は、そこを『天の牧場』(Las Pasturas del Cielo)と名付けて、ひとり住みつく。ところが、あるひとりのインディアン<sup>(2)</sup>の女が彼に天然痘を感染させてしまい、彼はほどなく死んでゆくのであるが、作者はそのくだりをつぎのように書いている。原作の言葉遣いを見る上で好都合な部分なので、原文のままで引用する。

An Indian woman presented him with the pox, and, when his face began to fall away, good friends locked him in an old barn to prevent the infection of others, and there he died peacefully, for the pox, although horrible to look at, is no bad friend to its host.<sup>(2)</sup>

処女作『黄金の杯』と同様、擬古文的なスタイルで書かれてはいるが、決定的に異なるのは、この擬古文が運んでいるその内容である。伍長の晩年の死を、あたかも自然観察者のような冷静な眼で見たいはしないであらうか。天然痘で死んでゆくという悲惨な状況を、擬古文体で語ることによって、作者はそこに一種のユーモアを醸成することに成功しているのである。そしてそのユーモアは、ここでは単なるこっけい味を添えるためのものではなく、「天然痘は見るのも怖ろしいものではあるが、その患者本人にとっては悪い仲間ではないので、伍長は静かに死んでいった」と締めくくることによって、一種のアイロニーを提出しているのである。『黄金の杯』から何年も経っていない第二作において、スタインベックが、このような文体上の効果を發揮できるようになったことは大きな驚きとしなくてはならない。十七世紀の海洋冒険家ヘンリー・モーガンの物語ではなく、作者の知悉するスタインベック・カントリを舞台に、歴史の書物からではなく、少年時代から聞き及んでいる人々の生活を写實的に描くという有利な立場をわがものとしていることも大きく影響してはいるが、しかし、何よりも大きな影響は、生物学者エド・リケッツからのものであるに違いない。

スタインベックがエド・リケッツという、ある意味では文学上の師ともいふべき人物にめぐり合ったのは、『黄金の杯』発表の翌年一九三〇年、パシフィック・グループにおいてであり、以後彼は、このエドの指導と助言によって、人間社会を思弁的ではなく、生物学的な観点から見ようとしてゆくのである。それは、彼の晩年に到るまでの全作品を通して消えることなく続いた動物的比喩の頻繁な使用に見られるばかりでなく、人間や世界を「非目的論思考」(non-teleological thinking) 方法<sup>(9)</sup>によって客観的に把握しようとする態度の中にはっきりと表われている。「非目的論思考」ないしは「非目的論」(non-teleology) について、スタインベックは、後の『コルテスの海』(Sea of Cortez, 1941)<sup>(9)</sup> および『ホルテスの海・航海日誌』(The Log from the Sea of Cortez,

1917)の中で縦横にその論を展開することになるのだが、要するに、世界に継起するすべての事象を、それが置かれていまの状態で理解しようとする態度で、スタインベックがつとに着目していた生態学→社会生態学の方法と深い関係がある。物事に原因・結果を求めること、つまり、「何故」を問うことを拒否して、物事に付随する期待感・希望・当為といった夾雑物を極力排除しようという思考方法であり、すべての価値判断の基礎は、現にそこに存在する物のすがたを、できるだけ正確に測定し理解すること以外には無いとする立場である。このような考え方は、おそらく、この作家の長年にわたる生物学、というよりも博物学への傾倒と切り離しては考えることができない。人間を動物とは異なった次元で扱えようとする在来のかえ方が、人間の真のすがたの理解を阻害してきたのだ、という認識がそこにはあるだろう。人間が動物とは異なる存在であることは自明であるとしても、なお、人間は「動物」である、という二元論に身を置くことによって、在来の間人哲学では把握し得なかった人間存在のすがたを追求しようという一種勇ましい哲学なのである。

本題に戻って、伍長が死んだ後百年ほど経って、《天の牧場》には二十人のインディアンの末裔とおぼしき二十家族の者が二十の小さな農場に住みつき、のどかに暮らしている。だがそれはほんとうにのどかな生活なのであるうか。いずれにしても、この短かい第一章は、先にも述べたように、この小説全体のプロログの位置を占め、第二章以下の各々の物語にひとつの枠組みを与えている。

第一章が《天の牧場》の全体像をカメラに把えている、いわばロング・ショットであるのに対して、第二章では、カメラは接近して、バトル農場 (the Battle Farm) に焦点を合わせている。時代は第一章より約一五〇年を経過した一九二〇年代となっている。

ジョージ・バトルが一八六三年にニューヨークから天の牧場に移住して来て、バトル農場を開く。この農場はまことに不吉な運命につきまといわれているかのごとくである。ジョージはてんかん持ちの女 (Miss Myrtle Cameron) と結婚してジョンをもうけるが、この女は放火癖のためにサン・ノゼのリップマン精神病院に収容され、その後ジョージは六五才で死んでしまう。ひとり残されたジョンは、自分の農場には悪魔が棲みついていると思ひこみ、仕事はいっさいしないで、悪魔退治に奔走する。その狂信的な作業の最中に、彼はガラガラ蛇にのどを三回たてつけに噛まれて、一瞬のうちに生命を落としてしまう。それが一九一一年頃。のどのところだけに、彼は身を守るための十字架を配しておかなかったからという理由づけも、第一章同様、ユーモアが効いている。原文のまま引用しよう。

The snake struck him three times in the throat where there were no crosses to protect him. He  
(8)  
struggled very little, and died in a few minutes.

その後十年間誰も住みつかなかったバトル農場に、一九二二年になって、マストロビック一家 (the Mustrovics) がどこからともなく移住して来る。夫妻は英語が話せないで、片言の英語を喋るひとり息子が町の人々との窓口となるのだが、この息子も一風変わった男で、自分の言いたいことだけ喋って、町の人々の質問にはめったに返事をしてない。そしてある日、この一家三人がとつぜん農場から消えてしまう。

打ちすてられて荒れ果てたバトル農場に買い手がついたというので、町の人々がかたずをのんで眺めていると、五人家族のマンロウ一家が引越して来る。町の人々は、「幽霊でも探し出して、それについて書くつもりなのだと

う」などとうわさし合うが、マンロウ一家は、たちまちのうちに、家を美しく改造し、庭の雑草を焼きはらって、見違えるようなモダンな農場へと変えてしまう。バート・マンロウは、都会でいろいろな事業に手を出してことごとく失敗し、自分には何かの呪いがかかっていると信じこんでいる男であったが、のどかな〈天の牧場〉へ移住して来て、ほっとした気持になつてゐるのである。町の人々とすぐに溶けこみ、教育委員に選ばれたりして、町にとつてはなくてはならない存在となる。親切で如才なく、何でも人々にものを頼むという大らかな性格が気に入られたのであつた。バートは、今までの不吉な運命からこれでやっと解放されるのだという気持になつてゐる。不吉な運命に呪われていたバトル農場を彼が買ったことをいぶかる町の人々に対して、彼が語るつぎの言葉は、これまた、〈天の牧場〉全体に流れるアイロニック・ユーモアの典型として、ここに書きとめておく価値があるだろう。

"I've had a lot of bad luck," he said. "I've been in a lot of business and every one turned out bad. When I came down here, I had a kind of an idea that I was under a curse." Suddenly he laughed delightedly at the thought that had come to him. "And what do I do? First thing out of the box, I buy a place that's supposed to be under a curse. Well, I just happened to think, maybe my curse and the farm's curse got to fighting and killed each other off. I'm dead certain they've gone, anyway."<sup>(2)</sup>

第二章は、悪運にとりつかれてゐた土地と、同じく悪運に見舞われ続けてゐた男が、その悪運を相殺するかたちで解決したという話の運びになつてはいるが、実は第三章以下に見るように、マンロウ一家は、知らず知らずのうちに、牧歌的な生活を送る〈天の牧場〉の住人たちを、ことごとく不幸の中へ追いやることになつてしまふのであ

る。

マンロウ一家とは、五五才の父バート、几帳面で家事をてきばきとさばく母、肉感的で「理想」を口にしてばかりいる十九才の長女メイ。メイの「理想」とは、デイトの帰り途、くるまの中でキスすることにまつわる「理想」であるにすぎない。十七才の長男ジミー。都会育ちで、高校を出たばかりなのに、すでにかなりシニカルな人生観を持ち、《天の牧場》へ来るまでに十分な体験を身につけていて、そのいくらかくずれた物腰が、のどかな町の女の子たちをいっそう強く引きつけている。彼は、ガールフレンドからの手紙や、ダンスの際に女の子のポケットからぬすんだ口紅を十六本だとか、黒い縁取りのある女性用ガーターだとか、あやしげな物を蔵いこんでいる鍵のかかる箱を持っていて、部屋に鍵をかけて秘かに、この箱の中味を弄んで喜ぶという男である。

末っ子のマンフレッドは七才。アデノイドを患っている。他の子供たちと遊ぶことはせず、ひとりで物思いにふけていえるように見えるので、両親は彼を、ひょっとしたら天才ではないかしらんと錯覚している。しかしマンフレッドはよくヒステリックな症状を起こし、そうなると、自制心を失って、防衛本能が働らなくなり、血が眼に流れこむほど、額を床に打ちつけて暴れるという発作を起こす。

第三章以下では、例外なく、このマンロウ一家の者たちが物語に登場して、いわば、化学反応の際の触媒のような働きによって、それまで何事も無く平和に暮らしていた町の人々の生活を踏みつぶしてしまうことになるのである。触媒が触媒本来の役割を演じて、納得のゆく反応を起こさせる場合は物語としての首尾一貫が保たれているのだが、しかし、触媒というにはあまりにも唐突すぎると思われる場合もあって、この場合はむしろ、デウス・エキス・マキーナとでも呼んだほうが適切であるかもしれない。いずれにしても、第二章から第十一章までの十箇の物語が、マンロウ一家の存在を軸として展開することは重要であって、それなくしては『天の牧場』一巻の統一が失

われてしまつていのものであることを繰り返し指摘しておきたい。

第三章は〈天の牧場〉で「もつとも狡猾な男<sup>(20)</sup>」という評判を得ているエドワード・ウィックスの話。それまで五〇〇ドル以上の金を持ったことはないのに、彼は、町では二万ドル以上も持っていると言われているのであ<sup>(21)</sup>る。どうしてそういうことが可能であるかといえば、彼は人々から金持ちと呼ばれ得るためにあらゆる手段を弄しているからである。夜ひそかに架空の会計帳簿を出して、空想によって行われた取引きをもとに、ありもしない銀行預金から数千ドルを引き出し、引き出した後、これまたありもしない株が値上りして数千ドルの収入があったことにする。また人々の集まる所では、石油会社の株の売買について意見を求めたりして、それとなく自分の金持ちとしての評価を維持しようとつとめるのである。どんな取引きでも損をしたことがないことになっているので、よほどの狡猾さの持ち主と思われ、「サメ」のウィックス (Shark Wicks) という綽名を頂戴する。つまりは、富の虚栄にとりつかれた結果の誇大妄想と異常な自己顕示欲とが彼の全生活を支配していると言つてよい。

このようなゆがんだ性格のエドワードにとって、しかし、金銭以上に貴重なものがあった。ひとり娘のアリスである。この世のものとも思えないほどの美しい娘であるために、その美しさを傷つけないために、彼はアリスに手を触れることすら遠慮している。まるで高価な花瓶に対する時と同じような態度で娘に接しているのである。更に、人前に美しいアリスを出すことは、男たちの餌食にさせることだと考え、アリスの娘らしい気持ちを無視して、家から一步も外へ出そうとはせず、自分の留守には、妻に監視を命じるということまで敢てするのである。アリスがしっかりした考えを持っていればこうはならなかったのであろうが、彼女は実は知恵おくれの娘だったので、いっそう極端な溺愛へと彼はおぼれていったのである。その溺愛も、異常心理の表われ、あるいは変態性的であるというほかはない。いつよその男たちに汚されるかという妄想にとりつかれているために、アリスの月経の有

無が次第に彼の最大の関心事となり、それを確かめるために、その周期毎に、妻に対して、「アリスは大丈夫か」という質問を発するのである。妻キャサリンもこれにはすっかり愛想をつかしてしまふ。

エドワードが親戚の葬式でひと晩家を留守にすることになった時、アリスの願いに抗し切れず、父には内緒という約束のもとに、キャサリンはアリスをダンスパーティーに連れてゆくのであるが、キャサリンの気づかぬ間に、マンロウ家の長男ジミーがアリスを誘惑し、ふたりはキスを交してしまふ。ジミーだけは特に気をつけるようにと言いつ置かれていたキャサリンは気が動転してしまふ。

翌日、葬式からの帰り途、町の雑貨屋に寄ってアリスとジミーとの一件を聞き知ったエドワードは逆上し、その店の銃銃を借り出してジミーに仕返しをしようとマンロウ家を目指すのだが、保安官に取りおさえられ、一万ドルの賠償金を支払わねばならなくなる。だがエドワードには金はない。うそで固めた財産が白日の下に人々の前にさらされ、「町いちばんの金持ち」であったエドワード・ウィックスは町にいたたまれなくなり、土地を売り払って新天地を求めるのだが、その時に彼の口にするつぎの言葉もうつろにしか伝わってこない。

“I'll go soon,” he cried. “I'll go just as soon as I can sell the ranch. Then I'll get in a few licks.  
(23)  
I'll get my chance then. I'll show people what I am.”

第四章は、「小さな蛙」という意味をもつ畸型児チュラレシート (Tularecito) の話である。(因みに、チュラレシートはコラル・ド・ティエラ近在の小さな町の名前でもある。)

生後三ヶ月ほどで道ばたの藪の中から拾われてきたチュラレシートは、半人半獣的な子供で、知能は五歳で停止



している。しかし絵を描かせたり、動物の彫刻を作らせたりすれば天才的な能力を発揮する。彼はまた、たいへんな力持ちで、十一才の頃にはすでに重量上げの選手のような身体つきをしている。性格はおとなしく、放っておけば何も乱暴はしないのだが、ただひとつ、自分が描いた絵が大切に扱われない時だけは、狂暴になり手がつけられなくなってしまう。六才になって、教育委員会の命令で学校へ通わされるが、勉強が面白いはずがない。当然のことながら、学校をさぼるので問題となる。

教育的情熱に燃える女教師モリー・モーガン先生が担任となった時、彼女は生徒たちに、夢多い妖精の話を毎日話してやるようになる。この時ばかりはチュラレシートも眼を輝かせて聞き入っている。そのうち彼は、まわりの子供たちとは身体つきも考え方も違ふところから、自分は「地の精」の妖精(gnome)の子供であると思いこみ、何とかして自分の仲間たちの住んでいる地の精の世界へ帰ってゆきたいと思うようになる。彼がそのことを真剣に考え出すにつれてモーガン先生は不安をつのらせるが、彼の夢をこわしたくないと思ってそのままにしている。ところが、ある満月の夜、チュラレシートは必死になって穴を掘り始めるのである。その場所は、バート・マンロウの果樹園の桃の木の下だと彼は思いこんでいた。翌朝になって穴の存在に気づいたバートがその穴を埋めようとした時、チュラレシートは、自分の最大の夢の破壊者として彼の前に立ちはだかるバートをシャベルで滅多打ちにして重傷を負わせてしまう。町の人々が力を合せて彼を縛りつけ拘置所へ連れてゆき、医者の診断の結果として、彼は《天の牧場》から追放され、異常犯罪者収容所へと送られてしまうことになる。

スタインベックは『はつかねずみと人間』においてもレニーという愛すべき精神薄弱の主人公を造型しているが、このチュラレシートは、その系列での作者の最初の試みである。チュラレシートもレニーも、大きな身体と強い力を持つてはいるが、精神は三才児のごとく純粹で素直である点が共通している。そしてスタインベックの場

合、このような人間はみな社会の弱者として、収容施設に隔離されるか、さもないければ、レニーのように死をえらばせられるかのどちらかしかない。つまり「管理と野性」の相克の中で、常に管理が勝つをおさめるという図式になっている。『カマコーの巣の上』(Ken Kesey, *One Flew over the Cuckoo's Nest*, 1962) 中のマメリカ・インディアンとの混血の大男ブルーム・ブロムデン (Broom Bromden) のように、収容所の極権を自分の力で打ち破って主体的な行動をとるという、野性の勝利というわけにはゆかないのである。

チュラレシートの物語で注意しなければならぬ点は、なるほど触媒としてのバート・マンロウの介在はあるけれども、より直接的には、モーガン先生が「触媒」となっていることである。チュラレシートが穴を掘って地の精の国を求めるのは、この女教師の非現実への奇妙な憧憬が影響しているからである。つきを見ていただきたい。

Miss Morgan thought: "Why should I deny gnomes to this queer, unfinished child? Wouldn't his life be richer and happier if he did believe in them? And what harm could it possibly do?"

"Have you ever looked for them?" she asked.

"No, I never looked. I just knew. But I will look now."

Miss Morgan found herself charmed with the situation. Here was paper on which to write, here was a cliff on which to carve. She could carve a lovely story that would be far more real than a book story ever could. "Where will you look?" she asked.

"I'll dig in holes," said Tularecito soberly.

"But the gnomes only come out at night, Tularecito, You must watch for them in the night. And

you must come and tell me if you find any. Will you do that?"

"I'll come," he agreed.<sup>(23)</sup>

第五章はヘレン・ヴァン・ディンター (Helen Van Deventer) とその娘ヒルダ (Hilda) の物語。

母親ヘレンは、娘時代に、可愛がついていたペルシャ猫を死なせ、その直後に父を失ない、また結婚三ヶ月目で夫に先立たれ、生まれた娘ヒルダは精神分裂症という具合に、悲しい運命につきまとわれる生涯であったが、その悲劇をむしろ喜んでいるという異常心理の持ち主である。病気の娘を人目から隠すために、《天の牧場》へ引越して来て、奥まった山荘にかくまい、その世話をするに生き甲斐を見出すのだが、偶然のことから、ヒルダの存在をバート・マンロウに見つけられてしまう。娘はそれがきっかけとなって脱走しようとするので、ヘレンは彼女をみずからの手で射殺してしまう。

「触媒」としてのバート・マンロウの働きが、ここでは典型的な形で表われているので、つぎに引用をしたい。善意が、自己満足とおせっかいを含む時、それはもはや「善意」といっては済まされなくなるのである。

Bert Munroe saw the automobile drive by, bearing the new people up Christmas Canyon to the log cabin.

"It'll be pretty hard for a woman to get started alone," he said to his wife. "I think I ought to walk up and see if they need anything."

"You're just curious," his wife said banteringly.

“Well, of course if that's the way you feel about it, I won't go.”

“I was just fooling, Bert,” she protested. “I think it would be a nice neighborly thing to do. Later on I'll get Mrs. Whiteside to go and call with me. That's the real way to do it. But you run along now and see how they're making out.”<sup>(24)</sup>

そしてここでは、バート本人よりもむしろ夫人のほうがいっそう「触媒」的であると言えるかもしれない。

エドワード・ウィクス、チュラレシート、ヘレン・ヴァン・ディベントアの三人は、いわば幻想の上にみずからの生を築こうとしている点で、第三・四・五の各章は共通のモチーフに支えられた物語だと言うことができる。

第六章はジュニアス・モルトビー (Junius Maltby) とその息子ロビー (Robbie) の話。ジュニアスはサンフランシスコで肺の病いに罹り、医者のおすすめで、転地の目的で〈天の牧場〉に引越して来る。ふたりの子をもつウェーカー未亡人と結婚するが、子供がインフルエンザに罹っても看病をしないので、すぐに死なせてしまう。また未亡人はジュニアスのたねを宿すが、お産の床で死亡し、赤ん坊だけが育ってロビー・ルイスと名づけられる。

性来怠け者で、空想癖のあるジュニアスは、右の次第を悲しむこともなく、以後仕事はいっさいせずに、一日中木陰で、ロビーに本を読んで聞かせ、自分の空想を吹きこんで楽しむという生活を送っている。家も農場も荒れたままにして、ふたりともぼろをまとして何ら気にかけず、満ち足りていた。ロビーは教育委員会の命令で学校へやられるが、ぼろを着たままである。授業参観日に学校へやって来たマンロー夫人と、清潔好きで天の牧場の中で随一の理想的農場経営者の妻、バンクス夫人とが衣類の提供を申し出るのだが、ジュニアスはそれを受け入れることができず、ロビーともども再びサンフランシスコへ帰ってしまうのである。

つまりここでは、モルトビー親子の無邪気な、それなりに調和のとれていた生活が、天の牧場の中で「立派」に暮らしている人々の中産階級のお上品さにとつて脅威となり、それがひいては、モルトビー親子の生活の価値と相入れないために、知らず知らずのうちに彼らを追放してしまふという図式が描かれている。ここでもまた、野性が管理に打ちのめされていると言えはしないか。

第七章は、親を失ってみなし児となったローザ (Rosa) とマライア (Maria) の姉妹の物語。ふたりは生きてゆく手段として、トーティヤを目玉とするスペイン風レストランを営むことになる。死んだ母親がトーティヤの作り方が特別上手であったことがヒントとなって、町いちばんの美味しいトーティヤという触れこみで店を開くのだが、客は寄りつかない。そこでふたりは料理を三皿以上喰べてくれる客には「純真な」気持から自分たちの身体で感謝の意を表わすという手段に出た。肉体のサービスをした直後に、ふたりは神に祈って許しを乞うのである。当然のことながら店は景気づくが、また当然のことながら、町の人々の不評を買うことになる。

ある時、アレン・ヒューネカー (Allen Hueneker) という男がマライアとふたりでくるまで出かけるところをマンロウ夫妻が目撃し、アレンの嫉妬深い妻にこのことを打ち明けたことがきっかけとなって、保安官がレストランの閉鎖命令をもってやって来る。店を閉めるか、それとも刑務所へ行くか、の二者択一を迫られた姉妹は、サンフランシスコへ行ってほんとうの娼婦になって金をためよう、そうすれば死んだ母も許してくれるだろうと決心して、たがいに抱き合ってヒステリックに泣くというのである。

ローザとマライアのふたりは、スタインベックが作品に登場させた最初のパイサノで、三年後の出世作『トーティヤ台地』(Tortilla Flat, 1935) で、彼は読者の前にパイサノの全貌を紹介してくれることになる。

第八章は〈天の牧場〉の小学校教師、一九才のモリー・モーガンの身の上話である。モーガン先生は、第四章で

チュラレシートの担任教師としてすでに登場し、畸型児の彼を妖精物語でひきつけはするが、同時に、現実と非現実の混同による彼女の異常な夢への憧れから、チュラレシートの不幸がはじまったのもあった。

モリーは教育委員会の事務局長ジョン・ホワイトサイド (John Whiteside) のところへ新任のあいさつに出向き、彼の家に下宿することになるのだが、その最初の日に、自分の生い立ちを回想風に語っている。作者は回想の場面をイタリック体で表現するという方法を用いて効果を上げている。貧しい行商人だった父親は、メキシコへ行ったり、ホノルルまで足を伸ばしたりで、年に二度しか彼女のところへ帰ってはこないのであった。彼女にとっては父親は事実上ないも同然だったのである。そして彼女が十二才の時、父親は事故で死んだことになってはいるが、彼女はそれを不審に思い、まだどこかに生きているのだと確信し、父親に会うことへの期待と不安を抱きつづけている。そんなある時、教育委員会の相談がホワイトサイドの家で開かれたとき、バート・マンロウから、彼が連れてきて使用人として使っている作男の話を聞かされて、それが父親であるに違いないと勝手に信じこみ、異常な恐怖におそわれる。彼女からこの妄想が離れてゆかないのを案じて、ホワイトサイドは彼女の辞職を認めることになる。

第九章は、たいへん金持ちで、非のうちどころのない清潔な農場の経営者であるレイモンド・バンクス (Raymond Banks) の話。《天の牧場》の人々は、彼の農場を理想の農場として彼を尊敬している。彼の妻もまた、如才のない女性として、この土地でもっとも大きな信望を得ている。(この妻クレオ (Cleo) は第六章で、マンロウ夫人と共に、ロビーの衣類を提供するという申し出を行って、間接的にモルトビー親子を《天の牧場》から追放してしまっている。)

理想的な農場経営者のレイモンドにとって唯一の楽しみは、昔のクラスメイトが看守をしている刑務所へ絞首刑

を見せてもらいに行くことであつた。彼にとって絞首刑とは、農場でにわたりの首をしめるのと同程度のものでは、処刑に立ち合つても平気でいられるという異常性格者である。

バンクス夫妻が《天の牧場》で尊敬を集めていることに對して、常々羨望の念を抱いているバート・マンロウは、自分にも絞首刑の現場を見せてもらえないかと、レイモンドに頼むのだが、子供の頃、にわとりが首をしめられきれずに血を流して逃げまわつた光景を思い出し、ついにはこの依頼を取り消してしまう。バートは、その上、レイモンドの異常な趣味を非難し、その結果、レイモンドは長年の楽しみであつた刑務所訪問をやめてしまうことになる。

『天の牧場』の中のすべての物語において、バート・マンロウ一家が触媒の働きをしていることはすでに述べた。しかしバートたちは、けつして意識的にその機能を發揮しているのではない。知らず知らずのうちに、あるいは、せいぜい善意をもつて行動しているうちに、《天の牧場》の人々に影響を与えていたのである。しかし、フォンテンローズ (Joseph Fontenrose) が正しく指摘しているように、<sup>(25)</sup>第九章においてだけは例外で、あきらかに、バートの触媒としての機能は、悪意から発したものと見なければならぬ。人気者のレイモンド夫妻に對するゆがんだ嫉妬心から発しているのであるこの一点が、第九章を他の九章から區別していることを見逃がしてはならないだろう。

第十章は、執念深い両親に育てられて、陰気な青年に育ってしまったパット・ハンバート (Pat Humbert) が、両親の死後、その想い出を締め出すために家を釘づけにして、その後、バート・マンロウのひとり娘メイに恋心を抱き、彼女に見せるために、一世一代の大模様変えを行つてメイを迎える準備をするのだが、これがすでにパットのひとり芝居にすぎず、メイは、教育委員会事務局長の息子ビル・ホワイトサイド (Bill Whiteside) と結婚する

ことになって、パットの夢は潰れてゆく。

第十一章は、〈天の牧場〉という新しい土地に移住して来て、そこに代々続く〈王朝〉を築き上げようとするホワイトサイド一家の家系物語である。現在の教育委員会事務局長ジョンの父リチャード・ホワイトサイド (Richard Whiteside) は一八五〇年代に〈天の牧場〉へやって来た。自分の子供、孫が家系を永く維持して、その頂点に自分が置かれることを唯一の理想と考えている。そして、ホワイトサイド王朝の象徴として、海泡石のパイプを家宝として持っている。父子二代にわたって立派な邸宅と庭園を作り、着々と〈王朝〉の準備を進めている。妻となる女は、男子を生むことを義務づけられている。妻のアリシア (Alicia) は長男ジョンを生み、第二児を死産した後、病気で死んでしまう。ジョンがハーバード在学中に、リチャード死亡。ジョンはウィラと結婚、教育委員として〈天の牧場〉の有力者となる。三代目としてビルが誕生するが、ビルは実務的な傾向が強く、牧歌的な〈天の牧場〉の生活を好まず、バート・マンロウのひとり娘メイと結婚してモンテレイへ出て行ってしまう。

ある大雨の翌朝、バート・マンロウとジミーが訪れて来て、ジョンの庭園の繁りすぎた雑草を焼き払うことを提案する。しかし、この作業がもとで、ホワイトサイドの邸宅は全焼してしまい、家宝のパイプも失われてしまうのである。ジョンはモンテレイに住んでいる息子ビルのところへ移ろうとするが、それをバートが差し留める。ここに、大きな夢であった〈王朝〉もわずか二代で崩れ去ってしまうことになる。

ホワイトサイド王朝があえなく崩壊してしまうところは、第三作『知られざる神に』におけるジョゼフ・ウェイ (Joseph Wayne) の野心の崩壊と一脈通ずるものがある。また、『フォークナーの『アブサロム・アブサロム』 (Absalom, Absalom!; 1936) において、ウエスト・バージニアの貧乏白人の子として生まれながら、ヨクナパトリアのジェファソンに百平方マイルもの広大な土地を手に入れ、大邸宅を建てたトマス・サトペン (Thomas



Sutpen) が、南北戦争を境に没落してゆく壮大な物語をわれわれに想い起こさせるし、更には、ポウ (Edgar Allan Poe) の『フッシュー家の崩壊』(“The Fall of the House of Usher”, 1840)、ホーンン (Nathaniel Hawthorne) の『七破風の家』(*The House of the Seven Gables*, 1851) 等々、アメリカ文学史を綴っている重要な諸作品の中の「家」の取り扱い方、ないしは「家」のもつ象徴性との比較を刺激するものを含んでいるという意味で、更に厳密な検討が要求されるかもしれない。

とまれ、第十二章において、〈天の牧場〉を嫌って都会へ出てゆくビル・ホワイトサイドとメイのふたりと思われる新婚のカップルを乗せた観光バスの一団が、〈天の牧場〉を遠くから見おろしてうつとりしている中で、運転手が「あんなところに小さな土地を持てたらいいだろうな、と俺はいつも思うよ。牛を一頭に豚を数頭、それから犬を一匹か二匹飼ってね。小さな土地で十分なものが取れるからな」<sup>(26)</sup>とつぶやくのを聞いている光景によって、『天の牧場』において作者の狙ったアイロニーは、疑いようのないものとしてそのすがたを表わすことになるのである。更に、新婚の妻が、夫に向って「だめよ、絶対にそんなことだめだわ。将来の希望を考えなくっちゃ。私たちの友だちは皆、私たちに期待しているのよ。それにあなたが有名になってくれなくては、あたし、あなたを自慢できないじゃないの。責任を逃がれて、こんな土地に埋もれてはいけないのよ。でも、こんなところに住むのも楽しいことは楽しいでしょうねえ」<sup>(27)</sup>と複雑な気持ちを吐露しているのも、〈牧歌〉と〈文明〉とにひきまかれていた現代人のアイロニーと読み取れるのである。

4

『天の牧場』の小説としての成功は、長篇小説でありながら、その構成を短篇小説の集合としたスタインベック

の独自の創造の中にその秘密が隠されているのである。そしてその創造力（『想像力』）の源泉を彼はふたりの人物に負うている。

ひとりはイーディス・ロナルド・ミリエリーズ (Edith Ronald Mrieles)。彼女はスタインベックのスタンフォード大学時代の恩師で、創作科 (creative writing) の時間に「作家の方法はサーチライトではなく、スポットライトでなくてはならない」<sup>(28)</sup>と教えている。言いかえれば「単純かつ直接的」<sup>(29)</sup>でなければならぬということである。スタインベック自身、この彼女の教えに対して、後年、深い感謝の気持を表明しているといわれている。<sup>(30)</sup>

前章で逐条的に見てきたように、それぞれ異なる主人公について語られた十箇の短篇は、まさしく、サーチライトによってあれもこれも探索するのではなく、ひとりひとりにスポットを当てて、そのスポットライトに照らし出されたものを単純に、直接に描き出したものであった。スポットライトを当てることによって、それぞれの主人公の抱えている問題に種類の違いはあっても、それらがみな、彼らの深い病理に根ざしているために引き起こされる悲劇であることを示すのに成功しているのである。病理は《牧歌》の中にぬくぬくと包まれている間は——ちょうど序章の伍長と天然痘のように仲良く手を取り合っていて——問題はなかったのだが、バート・マンロー一家という触媒の介在によって顕在化したのである。その意味では、マンロー一家を各章に配したことも、またスポットライトの効用だと言わなくてはならない。スポットライトでなければ、マンロー一家の隠微な行動を照らし出すことはできなかったはずである。その証拠としては、第一章と第十二章にはマンロー一家の登場がないことを挙げれば十分であろう。つまり、第一章と第十二章では、スポットライトではなく、サーチライトが使用されており、そのライトに照らし出される《天の牧場》は、天然痘の存在を暗示はしても（第一章）、はっきりと示すことはできず、依然として、「あんな静かなところに住めば仕合せだろうな」（第十二章）という《牧歌》への讃美を引き

出すだけのものに終ってしまはずである。サーチライトで照らした時は美しく輝いて見えたものが、スポットライトを当てられると、俄然、「にこった」絵となってわれわれの眼前にクローズアップしてくるこの意味を、スタインベックは『天の牧場』で問いかけていたのである。

スポットライトの剔抉した病理とは何かといえば、バート・マンロウの俗物根性、マンロウ夫人の異常な几帳面さと中流意識、結婚と異性のことで頭がいっぱいになっているメイ、長男ジミーの早咲きのシニズム、次男マンフレッドの知恵おくれ(第二章)。エドワード・ウィックスの富への虚栄と、娘に対する異常な溺愛(第三章)。妖精物語に異常な興味を抱き、現実と非現実との境界を認識できない精神薄弱と同時に、担任教師モリー・モーガンの非現実への憧憬と自己陶醉(第四章)。ヘレン・ヴァン・ディベンターの異常な悲劇渴望(第五章)。ジュニア・モルトビーの仕事への嫌悪と自堕落(第六章)。身体を売ることを意に介さない(純真)なロベス姉妹(第七章)。モリー・モーガンの父親幻想からくる強迫観念(第八章)。死刑執行の見学を唯一の趣味とするレイモンド・バンクス、そして彼の極端な清潔好きの性格(第九章)。両親呪詛のバット・ハンバート(第十章)。そして子孫繁栄による《王朝》の継統のみを求めるホワイトサイド家の異常な憧がれ(第十一章)等々。これらは一九二〇年代のアメリカ、カリフォルニアの《天の牧場》だけに固有のものではなく、現代の世界の人々のすべてが抱えている病理現象ではないか。時代の進行とともに消滅するどころか、逆に、この病理は更に奥深くその病巣を潜ませていると言えないか。

フォークナーがミシシッピ州ラファイエット郡オクスフォードという小さな町を舞台に書きつづけたものが、結局は世界の今日的問題であったのと同様に、アンダスンが、オハイオ州クライドの町をモデルに描いたワインズバークが、実は世界の到るところに見出される裏街のグロトであるのと同様に、また、コールドウェル (Erskine

Caldwell) のジョージア州が、アメリカのあのジョージア州だけにとどまらないのと同様に、モンテレイ近郊のラル・ド・ティエラというスタインベックがもつともよく知る土地を文学的発想の場限定して、そこから、アメリカとアメリカ人を描き、それが同時に、世界と人間にわたる問題の追求となり得ているからこそ、見逃してはならないことなのである。

ミリエリーズがスポットライトの比喻で言おうとしたことは、観念的操作をやる前にまず「見る」ということの必要性であつたろうことは言を俟たない。だが「見る」とはいつたい如何なる営為なのであろうか。ただ見ればよい、などということはあり得ない。見るアングルが前提なしに与えられるなどということは考えられない。眼というレンズをできるだけ広角にして視野を広げることは可能だが、しかし、その広角レンズの焦点をどこに結ばせるかは、やはり、そのレンズすなわち眼の持主、つまり作家の観念の束であるはずである。

スタインベックの場合、その観念は、彼の二十代の大半を占めるアメリカ二十年代の時代動きを見つめることから形成されたものである。ジャズ時代と呼ばれ、アスピリン時代<sup>(31)</sup>とあとで名づけられ、また「迷子の世代」の時代と今日なお語り継がれている異常な高揚を見た時代。その高揚が異常であつたがために一九二九年十月という二十年代の末期に異常な崩壊を見せることになったアメリカの二十年代。敏感な作家はそこにアメリカの病理、ひいては世界の病理を見たのであつた。処女作『黄金の杯』がヘンリー・モーガンの異常な高揚の生涯を辿ること、そのまゝ、アメリカ二十年代の異常な高揚と崩壊を描いたことになつてしまつたのは、スタインベックの手柄でも何でもなく、彼の意図したことですらなかつたはずなのに、一九二九年発表であることとあわせて、いかにも象徴的な文学史のいたずらと言えそうである。

ミリエリーズがスタインベックに教えた短篇小説作法には三つの原則があつたと言われる<sup>(32)</sup>。まず第一に「作家は

自分が目指したものが描ききれているかどうかを見定めること」。第二は「短篇を書くのであって、短かい小説 (novelette) を書いてはならない。短篇は短かくなくてはいけない」こと (A short story ought to be short.)。第三は「物語の結末は読者を納得させるだけでは不十分で、そこには真実がなければならぬ」こと。

短篇の作り方のコントロールとして右の三点は正鵠を射ていることは疑いが無いが、そして、そのためにサーチライトではなくスポットライトを用いなければならないというのはすぐれた比喻ではあるとしても、では、そのスポットライトをどういう角度で当てればいいかについては、彼女は教えてくれない。それをスタインベックに教えることになるのが、もうひとりの人物、エドワード・リケッツだったのである。

リケッツについては前章の冒頭近くで詳しく触れたので、ここでは彼の「非目的論思考」が、『天の牧場』執筆時において、萌芽のかたちでスタインベックに与えられていたこと、そして、たとえ萌芽ではあっても、『黄金の杯』で成功しなかったスタインベックの小説作法が、第二作で成功を得たのは、彼がその思考方法を直観的に正しく理解して用いていたことによるのであること、を指摘しておきたい。「非目的論思考」のエッセンスはたとえばつぎの引用に表現されている。

Strictly, the term non-teleological thinking ought not to be applied to what we have in mind.  
Because it involves more than thinking, that term is inadequate. *Modus operandi* might be better—  
(63)  
a method of handling data of any sort.

「非目的論思考」は人間の思考を超えているものだから「思考」というのは不適当だ。むしろ「作業手続き」と

名づけるべきだと言うのである。つまり、「何故」という因果律によって事物を把握する「目的論思考」では、因果の關係ばかりへと関心が向けられて、事物をありのままのすがたで理解することが妨げられるか、せいぜい二次的な低いところへと追いやられてしまうおそれがあるから、思考の手順として、現にそこに在るすがた（“what actually is”<sup>(34)</sup>）をまずしっかり見つけてそれを価値判断の基本としなければならないと主張するのである。

エドワード・ウィックスが何故、富への虚栄にとりつかれ、ひとり娘を異常心理で溺愛したかということも、もちろん大切ではあるが、その前に、彼の富への虚栄が如何なるものであるのか、アリスへの愛情がどんなかたちの異常な愛なのかを調べることに、探ること、つまり〈見る〉ことなくしては、エドワードの「何故」はわかりはしないのだ、ということである。だから、「非目的論」的に〈見る〉ことは、現実把握へ向うための「作業手続き」だと言っているのである。

『黄金の杯』が失敗作に終わったのは、この「作業手続き」をふまずに、ただ観念の操作（philosophizing）に終始したからだという反省が『天の牧場』の成功に結びついたとするのは牽強附会ではあるまい。「作業手続き」を疎かにして観念の操作によって書かれた、たとえば『知られざる神に』、『月は沈みぬ』、『爛々と燃える』などが、それ自体きわめてユニークかつ重要なテーマを扱ってわれわれを引きつけながらも、多くの批評家からあしざまな非難を浴びせられて、ことごとく成功に到らなかったことの主たる原因は、やはりそのことにあるに違いはない。

『トーティヤ台地』、『はつかねずみと人間』、『長い平野』等が著しく成功したのは、やはり〈見る〉作業手続きをたんねんに積み重ねたからに他ならないのである。

とにかく、リケッツという師を得て、彼との交友がにわかに深まり始めた時期に書かれた『天の牧場』は、その異常心理に対する深い傾倒、またその神秘主義的傾向、更には、牧歌と文明を対置して、文明を告発しようとする

心性等々、スタインベックが以後永い間問い続けた問題のほとんどすべてを提出していると言ってよく、その意味で、彼の作品系譜の上で、きわめて重要な位置を占めているばかりでなく、その提出の仕方においてかなり成功をおさめた作品と言いだせるのである（ただ単に提出しているだけならば、『黄金の杯』においても十分に提出されていたと言えるのだが、そこでは前後の脈絡の欠けた提出法だったと言わなくてはなるまい<sup>(36)</sup>）。

ではスタインベックが成功のうちに提示した命題は何かというならば、『天の牧場』の登場人物たちの病理の根源は、すべて例外なく、自分たちの生に夢と目的を与えるために、何らかの幻想を必要とし、その幻想によってのみ、たがいに結ばれている人々の絆の弱さではなかったか。〈天の牧場〉の遠目には仕合せに見える牧歌のすがたが、あまりにもひよわであるがために、たかがマンロー一家の俗物根性によって、皆が願っていた夢も目的も儚く消えてゆかざるを得なかったのではなかったか。リチャード・アストロは、この作品のアイロニーは「人間の心の持ち方によって、いかに天の牧場が欺瞞の牧場へと変えられてしまうか」にある<sup>(37)</sup>と言いい、〈天の牧場〉の「人々は自己欺瞞の中に生き、あまりにも、のんきに暮らしすぎている」<sup>(38)</sup>からだと言張している。

## 5

スタインベックは『天の牧場』の中で、現代（人）の病理所見を提出した。その病理は現代人によってはっきりと意識されないがゆえにいつそう根の深い病理現象であることを繰り返し、実例で示した。しかし、リケッツと違って、単に所見を示すだけでは落ち着いていられないのがジョン・スタインベックだった。「作業手続き」によって扶け出された病理を、生物学者（リケッツ）のように冷やかに観察しているだけで済ますには、あまりにも熱い心がスタインベックの中に煮えたぎっていた。時代はまさに三十年代という怒濤の時代だった。病理所見を書いた

後、彼に託された使命が、病理の処方であり、〈牧歌〉の復権であつたことは当然と言ふべきであらう。〈にぎり絵〉をにぎりせているものへの告発がつぎに来るのである。

リチャード・ピーターソンは「折り返し点・『天の牧場』」の末尾につきのように書いている。

スタインベックは『天の牧場』の中のすべての物語の中で夢の価値を否定してはいない。それはフィッツジェラルドが『偉大なギャツビー』の中で夢の価値を否定してはいないのと同じである。しかしスタインベックは、想像力と感性を備えた人々は、それらをおびやかす外的な力に気付かなければならないことを暗示している。人々がもし、調和と平和のビジョンを達成するつもりであるならば、彼らは、運命の残酷な跳梁を受け入れて、この世界におそろしいほど広まってしまった人間の凡庸さと愚かさを克服しなければならないだろう。

(観光パスの―筆者注) 旅行者たちが天の牧場の中に調和と平和とがあると思つているのは錯覚である。この調和と平和を求める戦いは、『天の牧場』に続く小説群の中に提出されているのである。<sup>(39)</sup>

筆者も、ピーターソン教授の案内に忠実に従つて、つぎは『怒りのぶどう』へ到るスタインベックの〈覚束ない〉模索を模索してみようと思つている。

#### 注

- (1) 拙論、『黄金の杯』―スタインベック論・事始め―(『成城大学短期大学部・紀要』第一号、六五―八二頁)及び「スタインベックの虚像と実像―黄金の杯」を手がかりとして―(『成城大学短期大学部・紀要』第二号、六四―七八頁)参照。

- (2) Webster Street, "John Steinbeck: A Reminiscence", in Richard Astro and Tetsunaro Hayashi, ed, Stein-



beck: *The Man and His Work* (Corvallis: Oregon State University Press, 1971), p. 35.

筆者は一九七五年三月二五日にモンテレイ市の弁護士事務所にてストリートを訪ね、彼のオフィスで二時間にわたってインタビューを行った。その際に彼はスタインベックとの交友について筆者に詳細に語ってくれた。

(3) 前掲インタビュー。

(4) Street, p. 36.

(5) John Steinbeck, *The Pastures of Heaven* (New York: Viking Press, 1932 [Viking Compass Edition]). 『天の牧場』なるに用ひたるこの題名は、

(6) *Ibid.*, p. 2.

(7) *Ibid.*, pp. 242—43.

(8) John Steinbeck, *Burning Bright* (New York: Bantam Books, Inc., 1970), pp. 1—3 の冒頭でスタインベックは『天の牧場』と書きつづける。『燃え尽きる』はこの新しい形式で『ブレイ・バックター』での私の三番目の試みである。今までの誰かがこの形式を用いたというのには知らない。私の前二作、『はつかねずみと人間』と『月は沈みぬ』で私はそれを試みてみた。これを新しい形式と呼ぶのはある意味では正しくなく、多くの古い形式の結合と呼んだほうがよい。『天の牧場』『読者易いブレイク』などして『対話だけを抜き出してすぐ上演できる短編小説』のことをブレイ・バックターは言うのである。

(9) Ernest Hemingway, *Green Hills of Africa* (New York: Charles Scribner's Sons, 1935), pp. 26—27.

(10) Peter Lisca, *The Wide World of John Steinbeck* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1958), p. 59.

(11) Richard Astro, *John Steinbeck and Edward F. Ricketts: The Shaping of a Novelist* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1973), p. 96.

(12) *Ibid.*

(13) Steinbeck, *Pastures*, p. 3.

(14) 『黄金の杯』の原タイトルは『Cup of Gold: A Life of Sir Henry Morgan, Buccaneer, with Occasional Reference to History』.

(15) 拙論「スタインベックの虚像と実像——『黄金の杯』を手がかりとして」(「成城大学短期大学部・紀要」第二号) 参照。

- (19) John Steinbeck and E. F. Ricketts, *Sea of Cortez: A Leisurely Journal of Travel and Research* (orig. New York: Viking Press, 1941) の本文五七八頁の中、半分の二七二頁分の「航海日誌」がスタインベックが附けた「スタインベックの組織的かつ科学的な旅の記録」である。Astro, pp. 13—14.
- (17) John Steinbeck, *The Log from the Sea of Cortez* (New York: Viking Press, 1971 [Viking Compass Edition]); pp. 131—51.
- (18) Steinbeck, *Pastures*, p. 8.
- (19) *Ibid.*, p. 20.
- (20) *Ibid.*, p. 21.
- (21) *Ibid.*, pp. 21—22.
- (22) *Ibid.*, p. 46.
- (23) *Ibid.*, pp. 58—59.
- (24) *Ibid.*, p. 73.
- (25) Joseph Fontenrose, *John Steinbeck: An Introduction and Interpretation* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963), p. 22.
- (26) Steinbeck, *Pastures*, p. 242.
- (27) *Ibid.*, p. 241.
- (28) Astro, pp. 106—07.
- (29) Street, p. 39.
- (30) Astro, p. 242.
- (31) Cf. Isabel Leighton, ed., *The Aspirin Age* (Penguin Books, 1949).
- (32) Street, p. 39.

- (33) Steinbeck, *Log*, p. 141.
- (34) *Ibid.*, p. 135.
- (35) Frederick J. Hoffman, *The Modern Novel in America 1900—1950* (Chicago: Henry Regency, 1951), p. 148, Edwin Berry Burgum, “Fickle Sensibility of John Steinbeck”, in *The Novel and the World Dilemma* (New York: Oxford University Press, 1947), pp. 272—91 45:30.
- (36) 拙論『『黄金の杯』—スティーヴンソン論・事始』(『成城大学短期大学部・紀要』第一号) 参照。
- (37) Astro, p. 97.
- (38) *Ibid.*
- (39) Richard Peterson, “The Turning Point: *The Pastures of Heaven*,” in Tetsumaro Hayashi, ed., *A Study Guide to Steinbeck* (Metuchen: The Scarecrow Press, 1974), pp. 101—02.

