

牧歌の復権

——『知られざる神に』と『トーティヤ台地』——

杉山隆彦

1 神話の援用——敷衍をまたぐ

『知られざる神に』(To a God Unknown, 1933)⁽¹⁾ 執筆の由来については、すでに他の箇所ですら少しばかり触れた。⁽²⁾ そしてリケッツからの影響を受けて推敵が繰り返されたことにも言及をした。⁽³⁾ その影響の中で特に注意を向けなければならないのは、(現実からより高次の段階へと一步を踏み出す)という、主人公ジョセフ・ウェイン (Joseph Wayne) の英雄神話的行為が、この作品の中でほとんど図式的に描かれているところである。

バーモント州ピットフォードにあるウェイン農場。時は一九〇三年。父ジョン・ウェイン、長男トマスとその妻ラマ、二男バートンとその妻ハリエット、三男ジョセフ、四男ベンジャミンが住んでいる。弟ベンジャミンが近く結婚することを知って、それを理由に、ジョセフは家を出てカリフォルニアへ行きたいと父に申し出る。これだけの家族を養うには、ウェイン農場は小さすぎるといふのである。ジョセフはすでに三十五歳。父はベンジャミンより先に彼が結婚することを望むが、彼は、当時の自作農場法 (the Homestead Act) —— 一八六二年制定。その土

地に一年間住みついて農業に従事すれば、その土地に対する所有権を与えるという西部開拓奨励法——によって、カリフォルニアに新しい天地を見出そうと考え、父を説得してひとり旅立ち、カリフォルニア中部のヌエストラ・セニョーラという細長い盆地に到着き、一六〇エーカーの土地を手に入れる。ヌエストラ・セニョーラ（「われらの女」という意味）は、一八八〇年から九〇年にかけて大旱魃に見舞われた中部カリフォルニアのジョロンが舞台となつてはいるが、実際には、スタインベックは、ウェブスター・ストリートとふたりで訪れたことのある北カリフォルニアの豊かなレイトンビルを念頭において、この作品を書いている。

ジョセフが到着したのは春で、ヌエストラ・セニョーラは色とりどりの草花にあふれ、自然の恵みをいっぱいに表わしていた。豊かな自然に飢えていたジョセフは、大地にひれ伏し、口づけをし、この土地も、この樹木もみな、彼の分身たる子供であるというふうに考え、意気揚々と仕事にとりかかる。更にまた、彼にとって特に重要なことは、この土地と故郷に残してきた父親ジョンとが、別物とは考えられないことであった。そう考える彼は、直観的に、父が死んだことを察知してしまう。父が死んで、この土地がその身代りとなつて彼に与えられたと考えるのである。

やがてジョセフは、一本の大きな榎の木の下に家建て、新天地開拓を進めるのだが、次兄バートンからの便りで、父が死んだことを事実として知らされる。ところが彼は悲しむこともなく、むしろ喜びの気持を抱く。彼には、父の魂が榎の大木に乗り移つたと考えられるからである。こうして彼は、永久に父のそばに居ることができるのを知り、榎の木に対していつその親近感を抱くようになる。

父の死をきっかけとして、ジョセフは、三人の兄弟とその家族に、揃つてヌエストラ・セニョーラへ移り住むことをうながし、やがて全員がバーモントからやつて来る。ジョセフをいわば家長として、新しいウェイン農場がこ

こに誕生する。ジョセフは、この盆地の小学校教師エリザベス（又してもエリザベス！）と結婚する。

しかし、新しい農場の生活も、やがて不幸に見舞われることになる。ジョセフとエリザベスがモンテレイで結婚式を挙げて帰ってみると、弟ベンジャミンが殺されていたのだ。ベンジャミンが使用人ファニートの妻アリスへ言い寄っている現場を、ファニートに見つけられ、その場で刺し殺されてしまったのである。この事件をきっかけに、不幸がつぎつぎとジョセフを襲うことになる。

エリザベスの男児出産はジョセフにとって大きな喜びであり、父の名をとってジョンと名づけ、ジョン↓ジョセフ↓ジョンという、樫の木を頂点とするいわばウェイン王朝の基礎が固められたかに見えたのだが、その喜びも束の間、ジョセフが息子ジョンを樫の木の上に坐らせようとすると、次兄バートンが見つけ、正統派新教徒の彼は、これに我慢ができず、妻を連れてウェイン農場から去ってしまふ。彼が立ち去った後、樫の木が枯れはじめているのを調べたジョセフは、その樹皮が輪状に切り取られて傷つけられているのを知るのである。ジョセフの中に異教（「知られざる神」）信仰を嗅ぎとったバートンの、最後の抵抗の行為だったのだ。「知られざる神」に託したジョセフの夢が発端において挫折し、この作品の悲劇のありようが提示されることになる。

不幸は更に続く。エリザベスが松林の大きな岩から滑り落ちて死ぬ。次に、早魃に堪え切れなくなった長兄トマス一家は、雨をもとめて、この土地を引き払って他の土地を目指す。ジョセフは再び孤独の身となり、敗北の苦汁をなめることになる。冬に入っても早魃は去ろうとしない。ジョセフは、彼ひとりのところへ帰って来てくれたファニートの助言で、アンジェロ神父に大地を救うための雨乞いの祈りを頼むが、もちろん神父は受け入れない。ジョセフの願いの意味は理解してやるのだが。

最後にジョセフは、一身を犠牲にして、この早魃から大地を救おうと、手首の血管を切って自分の血と生命とを

大地に捧げる。その血が地面を染めてゆく中で、彼は次第に感覚を失い、その薄れゆく意識の底で、森の辺りから風が吹きはじめ、空がにわかには暗くなるのを感じるのである。突如として、彼は自分の身体が巨大な、しかし軽い物体となつて空中へ舞い上るのを感じる。そしてそれと引きかえに、空からは雨が勢いよく落ちはじめるのである。「俺が雨なのだ」⁽⁴⁾とつぶやきながら、彼は絶命する。

『知られざる神に』は、すでに述べたような様々な不幸を乗りこえて、自らが目指したウェイン農場を守つてゆくとするジョセフ・ウェインの孤独な夢と、その夢を実現しようとするこれまた孤独な闘いを、最終的にはその挫折を、描いている。しかし、ここで見逃がしてならないのは、その挫折が、単なる夢の挫折ではなく、一身を犠牲にしてウェイン農場を早魃から救い出すという、より大きな目標へと、ジョセフの意識の中では把えられていることであろう。

この作品の末尾近く、ファニートの家に立ち寄つた際、ジョセフは、彼の妻アリスから子供を見せられて、「この子はあなたの名前をもらつてジョセフと命名しました。どうかこの子を祝福してやってください」と頼まれる。⁽⁵⁾それに答えてジョセフは、「強くなれよ。強く大きく育つのだよ」と祝福を与えてやる。ファニートの家を辞して、ひとり夜中の道を帰つてゆく時、ジョセフは、バーモンドのピットフォードで父が彼に与えてくれた祝福の情景を思い出す。

「ジョセフ、こつちへ来て手を出してごらん。そうではない、こういうふうだ。わしの親父はこうやってわしを祝福してくれた。昔からの流儀が間違つたものであるはずはない。さあ、手をそのままにしていなさい。神の祝福とわしからの祝福とが、どうかこの子の上にありますように……」⁽⁷⁾

ファニートの子供ジョセフにも、彼はこれと同じかたちの祝福を与えてやればよかつたのだが、と思ひ返すのであつた。

『知られざる神に』は全部で二十六章から成っているが、ジョセフ・ウェインの物語としては、今見たように、ここ(第二十五章)で終つており、自分が父から与えられた祝福をファニートの子供(ジョセフ)に承け継がせるという、一本の太い縦糸の上に織りなす復活と再生の物語となつてゐる。最終章は、主人公ジョセフの死後、再び豊饒を取り戻したウェイン農場を描くことによつて、ファニートの子ジョセフが、彼の意志を継いで榮えてゆくことを暗示する、という形をとつてゐるのである。

この作品のとびらに引用されている『ヴェーダ』の六つの小節は、すべて、「われわれが犠牲を捧げる神は誰なのか」という一行で締めくくられてゐる。とりわけ第一節は、「われわれに呼吸を与えてくれる者。われわれの力は彼からの贈り物。天上の神々はみな、彼の掟に従う。われわれの生命は彼の影。そして同時に、われわれの死もまた彼の影である。われわれが犠牲を捧げる彼とは、いったい誰なのか」と問ひかけて、多神教の神々を統率する、いわば宇宙の創造主としての「最高の神」を想定してゐる。そして、その未だ知られざる「最高の神」に対して、進んで自己を犠牲にすることによつて、この神の懷ろの中に再生してゆくことが、われわれにとって可能なることを示唆してゐるのである。「犠牲」(sacrifice)がここでは、そのまま「自己犠牲」(self-sacrifice)を意味していることは明らかである。

『知られざる神に』の中で、スタインベックは多くの種類の神話——英雄神話——を下敷きとして用いてゐる。ギリシア神アポロがデルファイの神殿で退治したパイソン。九六九歳まで生きたといわれる長寿のシンボル、メトセラ。いかなる者も抵抗することの出来ない「不可抗力」の化身ジャガノート。更には、樹木と共に生き、かつ死

んでゆく木の精ハマドリアド等々。これら古代神話を援用することによって、作者は、超自然的な場面設定を行ない、その中で、彼独自の「手織りの粗雑な哲学」⁽⁸⁾、ないしは「自家製の「ミステインズム」⁽⁹⁾」を展開するための有利な地点を築き上げている。

神話、とりわけ英雄神話は、通常三つの段階を踏んで展開される。まず第一は、俗世間からの離脱であり、つぎに、力の源泉への浸透、そして最後に、より高次の生への帰還となっている。⁽¹⁰⁾

ジョセフを神話の英雄として造型するために、作者は、まず彼を家族および他のすべての人間たちから離脱させている。はじめは、パーモントのウェイン農場から、ひとりでカリフォルニアのヌエストラ・セニョーラへ。兄弟とその家族がヌエストラ・セニョーラへ来てからは、まずベンジャミン、つぎにバートン、最後はトムを、彼から切り離してしまっている。妻エリザベスをも死という形で彼から切り離してしまおうし、更には、彼を救ってくれるかに見えたアンジェロ神父をも、最後には遠ざけてしまっている。それもこれもみな、〈孤立〉というものが、ジョセフの（同時にスタインベックの）目的達成にとって不可欠の条件であるからだ。

神話学者ジョセフ・キャンベルによれば、英雄を冒険へと駆り立てる呼び声のうち、典型的なものは、暗い森、大きな樹木、こんこんと湧き出る泉などである。⁽¹¹⁾ヌエストラ・セニョーラの未開拓の森、樫の大樹、エリザベスとふたりでジョセフがピクニックに出かける松林の中の泉など、『知られざる神に』の道具立ては、キャンベルの神話学の重要な要素を、そのまま当てはめることの出来る筋書となっていることに気がつく。

そして、キャンベルによれば、これらの場所の中にこそ、〈世界の中心〉があるのである。⁽¹²⁾「知られざる神」という最高の神の宿る世界の中心へとジョセフが誘い出されるのは、それとまったく軌を一にしているものと言うことが出来るだろう。

英雄神話の冒険の中には、冒険者を導くものとしてのある抗し難い魅力が潜んでおり、その魅力が、冒険者を、それまでの彼の人生とは違った、まったく新しい別の時間帯の中へと誘いこむのである。冒険者は、その魅力にどうしても直面しなければならぬ運命を与えられているのであり、彼は、無意識の中で、長い間その魅力に接することを憧れていたことに気づかせられるのである。意識の中では、その魅力はたしかに彼にとって未知のものである、驚くべきものであり、恐怖を与えないではない。しかし、いったんこの魅力にとりつかれた冒険者にとっては、恐怖は遠のき、過去において意味を持っていた諸々のものが、すべて無価値なものとして、意味を消失し、この新しい世界の魅力だけが価値あるものとなってしまうのである。

このような神話の世界の旅の第一段階——冒険への呼び声——は、運命が冒険者を招いて、彼の存在の中心を、それまで彼の置かれていた社会の枠組から切り離して、彼を未知の世界へと誘うのであるが、キャンベルは、その第一歩を踏み出す行為を「最初の敷居をまたぐ」行為であると定義している。⁽¹³⁾「敷居をまたぐ」ことによってはじめて、宇宙の根源である聖域——古代の人々によって世界の中心として信仰されていた、デルファイの神殿にあるとされる石——オンファロス (omphalos) ——へと辿り着くことが出来るのである。⁽¹⁴⁾

松林の中の泉は、ファニートによれば、そこにある岩(＝石)を伝って流れ出てくるのであり、その岩が世界の中心だと彼は言うのである。⁽¹⁵⁾ファニートは、神話の英雄のそばに必ず現われてくるといわれる「助力者」であり、その助力者たる者は、英雄より先に冒険への呼び声に反応した経験のある者でなければならぬことを、キャンベルは指摘している。⁽¹⁶⁾

ジョセフにとってファニートは、冒険の旅の水先案内の役を果し、ジョセフは忠実に、彼の指示を生きることにするのである。したがって、すでに述べた、この物語の最終場面で、手首を切って自らの血で岩を濡らし、大地を

救おうとする。ジョセフの行為は、神話の英雄の典型的な行為そのものと言うことが出来るはずである。スタインベックがジョセフに、次のように語らせている点にも注意しておいたほうがよいだろう。

「万物は循環のリズムで動いているように思われる。しかし生命だけは別だ。ただ一回の誕生と、ただ一度の死があるだけだ」⁽¹⁷⁾

ひとつの生には、ひとつの死は絶対に避けられないものであることを明確に認識することが、神話のすべての英雄の持つ共通の武器⁽¹⁸⁾であるからこそ、英雄の自己犠牲が単なる自己否定で終らず、再生の道へとつながることになるのである。ジョセフ・ウェインの冒険が、ヘンリー・モーガンの冒険⁽¹⁹⁾と決定的に異なるのは、この点をおいて他には無い。

死が避けられないものであるならば、それを世界の中心の最高神と出会うかたちで全うしたいとするジョセフは、だから生を全うしたことになるのであり、その意味で、彼は神話英雄の列に参加し得たのである。

「敷居をまたぐ」ことは、冒険者が自己否定を行うことである。自己否定とは“self-annihilation”（＝神と同化するための自己犠牲——キャンベル⁽²⁰⁾）であることを考えれば、自己犠牲によって自己を否定することで、より高次の生へと生れ変わることを意味している。

現実の世界から一步踏み出て、いわば第二の世界をわがものとすることによって、第一の（現実の）世界に留って置いては到底見ることの出来なかつたものが見えてくるという、私たちの卑近な経験も、その限りでは、一種、神話の英雄的行為の現実化と言えなくはない。たとえば、『人形の家』のノラは、仕合せな結婚生活をしていて、何

の不自由も無かったと思っていたのに、あるとき、自分は単なる人形としての存在ではないのか、ということに気づいて——気づかせられて——家をとび出すのだが、家を出るといふ、彼女にとつたいへんな試練の中にとびこみ、苛酷な体験を通過することによって、それまでの彼女には見えていなかった人間にとっていちばん大切なもの——自由の喜び——が見えてきたのではなかったか。キャンベルも言うように、「英雄の冒険は常に、そしてどこにあつても、既知のベールを取り払って未知の世界へ赴く行為である。その敷居のところ立ちほだかっている力は危険な力であり、また、その力に対抗することは容易なものではない。しかし、その能力と勇気を備えた者の前では、危険は遠のいてしまふ」⁽²¹⁾のである。

キャンベルの神話学をやや頻繁に援用したきらいはあるが、最後にもうひとつだけ触れるならば、ジョセフの父ジョンは、息子が冒険への敷居をまたぐ際に、その敷居のところ立って、彼を危険から守ろうとする「守護神」の役割を与えられている点にも注意を向ける必要があるだろう。この守護神は、ふつう、小柄な老婆か、老人のかわちを取って、冒険への呼び声を拒否しなかった冒険者に、彼が遭遇するであろう敵と闘う護符を与えてやるのである。⁽²²⁾『黄金の杯』(Cup of Gold, 1929)で、冒険に乗り出すヘンリーの門出に立ち合う老婆グエンリアーナも、やはり、守護神の化身であったのである。

『知られざる神に』は、処女作『黄金の杯』発表直後に執筆を開始していることを、ここで思い出していた大きい。発表の第二作は、成功した『天の牧場』(The Pastures of Heaven, 1932)ではあったけれども、第三作は第一作同様、「ハリウッド的どたばた劇」(リスカ)⁽²³⁾の要素を払拭しきれないことは否定出来ない。若書きの大きなマイナスに違ひはないけれども、しかし、自然を人格化して、ジョセフ・ウェインという主人公に、その自然との一体感を確立させようとする試みは、第一作には見られなかった重要な相違点である。土地——場所——自然と

の結びつきによって、人間の復権を得ようとする作者の狙いが、そこにあったことは疑う余地はない。幼児的エゴからついに脱却することが出来なかつたヘンリー・モーガンの失敗は、エゴを脱却して、自然のふところの中に自らの生命を犠牲として投じたジョセフ・ウェインによって、償われたと見てよい。したがって、牧歌の復権とまではゆかないが、少なくとも、それへの契機をこの作品は萌芽として提出していると言えるだろう。

エド・リケッツは、一九三二年にジャック・カルビンと共に、アラスカ南東部の海洋探検旅行に出かけた際、友人のキャンベルを同行している。このとき彼は、キャンベルの神話体系について知識を得ており、モンテレイに帰ってから、スタインベックに、その知識を披露している。ちょうど『知られざる神に』執筆、推敲の時期でもあり、このことが、この作品に大きく影響していることは言うまでもない。スタインベック自身も、この頃キャンベルと会って、彼から直接に、神話学の手ほどきを受けたという事実がある。⁽²⁴⁾

スタインベックは、彼独自の哲学を打ち立てようとする熱心さのあまり、この作品の中では、妥当な論理的手続きを踏まずに、その哲学を提示してしまったという過ちを犯している。三年に及ぶ執筆期間を経過して、この作品の完成を急いだという事情もいっぽうにはあるであろうが、因果律の枠組を超越した神話の英雄の行為が、これまでの因果の法則をとりあえずは拒否する「非目的論思考」と結びつき易かつたことも、その理由に挙げられよう。しかし、「非目的論思考」が、神話の世界の論理でなどあるはずはない。この点で、スタインベックへのリケッツの、そして又、キャンベルの正しい影響は、まだ確立していなかつたのだと結論づけざるを得ない。

そしてまた、この作品の中のいくつかの対話は、どう考えても、こじつけ的で、時には異様なもの、と言わざるを得ないものがある。そして、その異様な言葉を吐くジョセフを信用することは、ほとんど不可能と言ってもよいほどである。たとえば、農場開園の初期に、仔牛を増やしたいばかりに、バートンに向つて、「もしおれが牝牛に

またがって子を生ませることが出来るなら、おれはためらうつもりはない」などと言うのは、いかにジョセフを英雄的——超人的——に描こうとしたものではあっても、到底承服しかねる言葉である。また、登場人物の何人かの描写は、ふつうの読者を納得させるには、あまりにも現実離れしすぎている。神話を援用したからといって、それは許されることではない。神話に倚りかかりすぎていて、この作品は、小説というよりはむしろ、もうひとつの「神話」となってしまうっており、そのことが、この作品を失敗作としている最大の原因ではないだろうか。

しかしながら、私たちは、復活と再生という大きなテーマに対して抱いた若い作家の夢が、彼をして「密教解説者」たらしめ、そのことよって、主人公ジョセフを、過去と訣別させて、未来へと生き返らせている点だけは忘れてはならないだろう。キャンベルも言うように、夢とは神話の人格化であり、神話とは夢の非人格化されたものであるのだから、夢多き若年の作家が、神話に倚りかかったこと自体は認めてもよいのである。

2 道化の登場——発見のためのパロディ

『黄金の杯』と『知られざる神に』の二作品で、並はずれた冒険者に夢を託したスタインベックは、それが夢であったがために、現実からのきびしいしっぺ返しを受けることになった。いわば作者自身が、冷徹な人生観察者ではなく、夢多い小説の冒険者であったことが、その原因であったことは、今日の時点で彼の作品系譜を振り返って見ると、容易に肯かれる。夢をストリートに描いた作品が、小説として成功をおさめることが出来ないのは、小説作法のイロハではないか。初期の三作のうち、かろうじて『天の牧場』が成功し得たことを思い合せてみれば、それはいっそう明白なことである。

病理所見というかたちのリアリズムの手法で、ある程度の手応えを感じたスタインベックは、『知られざる神に』

執筆のかたわら、『天の牧場』とは別の角度からの、もうひとつの現代病理所見を構想していた。それは、当時、モンテレイに住んでいたある悪名高いドロップアウトの所業にヒントを得て、彼と同類の、社会の落伍者の生懸をつぶさに描くことであつた。それがそのまま、落伍こそしないが、体面を保つのにあくせくしている中産階級の偽善性ないしは欺瞞性を、裏側から照射するという効果を發揮したのである。

時代はまさに、不況の嵐が吹き荒れていた一九三〇年代の前半。人々は、自分たちがいつ社会からドロップアウトするのではないかと、戦々兢兢としていた時期である。マイケル・ゴールド (Michael Gold, 1893—1967) 『金のないユダヤ人』⁽²⁷⁾、アースキン・コールドウエル (Erskine Caldwell, 1903—) 『タバコ・ロード』⁽²⁸⁾、ジェームス・T. フォレル (James T. Farrell, 1904—79) 『スタッズ・ロニガン』⁽²⁹⁾、トム・クロマー (Tom Kromer, 1906—?) 『待つものが何もなく』⁽³⁰⁾などに代表される、不況の時代の文学の問題作が、次々に発表されていた。文学史的談議をするつもりはないが、ハーベイ・スワドス (Harvey Swados, 1920—72) 『アメリカ作家と大不況』⁽³¹⁾、及びスタッズ・ターケル (Studs Terkel, 1912—) 『苦難の時代』⁽³²⁾の二冊は、この時代の雰囲気と文学について、きわめて詳細に伝えてくれる。

『トーティヤ台地』⁽³³⁾ (Tortilla Flat, 1935) はこのような時代を背景として発表された。しかし、右に挙げた三十年代前半の文学を代表する四つの小説とはまったく趣きを異にする笑いの文学、いや「哄笑の文学」作品である。一九五二年に瀬沼茂樹が本邦初訳を試みた際の、本書のタイトルは『おけら部落』となつていて、それはそれで、よく内容を伝えたものであるが、しかし、この作品に登場する人物群は、ただの〈おけら〉(《職人の隠語》) ばかりか、間抜け・あほう、などの意——広辞苑) ではなく、彼らの言葉と行動の生み出す哄笑は、現代病理批判に裏づけられた、密度の濃い、上質のそれであると言わなければならない。

その哄笑のありようを一言で説明するのは難しいが、ヘンリー・デイビッド・ソロウの『森の生活』(Walden, or Life in the Woods, 1854)に見られる時代批判の眼と同巧異曲のものと言つてよい。ウォールデン湖のほとりの丸太小屋での二年二ヶ月に亘る孤独の生活で、ソロウが目指したものは、けっして、世捨て人の生活などではなかつた。物質万能の気配が濃厚になってきた当時の風潮の中で、物質をきりつめた生活によつて、精神の自由を如何にしてかち取ることが出来るかの実験——ラルフ・ワルドー・エマソン『自然論』の実践——をしたのであつた。『トーティヤ台地』のバイサノ達の日常も、ソロウほどの気まじめさはないにしても、現代文明から隔絶した生活を実践することで、現代の物質文明を嗤うことになるのである。『森の生活』とはひと味もふた味も違う、無政府主義礼讃と言つてもよく、彼らは彼らなりに、大まじめに生きているのである。

バイサノ達は、雑草のはびこる庭の中の古い木造の家に住んでいる。すぐそばには松の林がせまって来ている。彼らは商業主義とは無縁であり、アメリカ的ビジネスの複雑なからくりからも切り離されている。盗まれる物も、搾取される物も何ひとつなく、抵当に取られる物すら、何ひとつ持つてはいないのだから、ビジネスのほうもあまり彼らを攻めつけてくることはないのだ。

このような状況を作つておいてから、作者はその中で、登場人物たちに思う存分の活躍をさせるのである。バイサノとはどのような人種であるかについて、作者自身の説明を聞くことにしよう。

バイサノとは何者か。スペイン人、インディアン、メキシコ人、それと白人との混血である。先祖は百年か二

百年前からカリフォルニアに住んでいる。パイサノ訛りの英語と、これまたパイサノ訛りのスペイン語を話す。人種のことを聞かれると、すぐに純粋スペイン人だと主張して、袖をまくり上げ、腕の内側の柔かい部分が白いことを見せるのである。そして、海泡石のパイプのような茶色い皮膚は、日焼けのせいだと言っているのである。⁽³⁵⁾

モンテレイ湾を見おろす小高い丘の上に彼らの部落はあって、一帯は道路も舗装されておらず、電気もない貧民の居住地ということになっている。チャールズ・メッツガーの計算によると、⁽³⁶⁾スタインベックは、七つの作品の中で六〇人ほどのメキシコ系アメリカ人を登場させていて、その半数近くが『トーティヤ台地』に出てくることになっている。

パイサノ (paisano) は「百姓」(peasant) を語源としていて、ふこつ者・田舎者を表わすが、ここで興味深いのは、「道化」(clown) も、元をたたせば、農夫・百姓・田舎者を表わす「入植者」(colonist) を語源としていることである。ダニーたちパイサノの生き方は、まさしく道化のそれである。

未亡人のモラリス夫人とつき合っているダニーは、彼女に贈り物をしたことから、家賃の一部として二ドルよこせとピロンたちに言う。彼らは文無しであるから、町に出て、金のありそうなジーザス・マリア(彼はたまたまその時、三ドル持っていた)を連れて来て、同居させる約束で、二ドルを巻きあげてしまう。しかし、それをダニーに渡したら、ダニーはキャンディでも買って、夫人と一緒に食べてしまうだろう。そうになったらどうなるか。ダニーが虫歯になってしまわないか。ダニーの世話になっているわれわれが、主人を虫歯にしてよいだろうか。歯にはキャンディよりも酒がよいのだ、と結論づけて酒を買いに行き、自分たちで酒もりをするのである。⁽³⁷⁾

ダニーから借りていた家が火事になった時、ピロンたちがそのことをダニーに告げると、彼は「消防は来たか。

消防の連中に火が消せないのに、いったい俺にどうしろと言うのか」と、平然と答える。ダニーは、家主としてのわずらわしい責任が無くなることを、本心から喜んでいたのである。⁽³⁸⁾この火事のために、飲み残しておいた酒が失われた口惜しさから、ピロンは「この火事はよい教訓になった。家の中に酒を残したまま夜を明かすのはよくない」と言う。⁽³⁹⁾

このような話が十七章に亘って延々と繰り広げられるのであるが、われわれは退屈している暇がない。ひとつひとつがよく作られた小品となっていて、そのたびにわれわれは現実を忘れて、げらげら笑いながら、心のふるさとへ帰ることが出来る、という寸法である。

建国以来未曾有の不況の時代にあつて、このような牧歌的な夢物語が読者に受け入れられるはずはない、という理由で、いくつかの(リスカによれば、ふたつの)出版社から拒否されて、原稿を提出してから一年半の後に、やっと、コビキ・フリーデ社から出版された。一九三五年五月であつた。⁽⁴⁰⁾モンテレイ商工会議所は、観光地モンテレイの不名誉として、「その本はいんちきだ」と非難したり、⁽⁴¹⁾その他のところでも、発禁の処置が取られたりしたが、予想に反して、『トーティヤ台地』は、数ヶ月に亘ってベストセラーのリストに載り続け、スタインベックを、一躍、有名新人作家の列に引き上げることになった。苦しい毎日の生活の中で、読者は一服の清涼剤として、この作品を歓迎したのである。スタインベックはこの作品によって、カリフォルニアの作家の書く最高の小説に対して与えられる「コモンウェルス・クラブ」の一九三五年度金賞を獲得し、時を同じくして、全国的組織である「連邦作家会議」のメンバーに推されている。

『トーティヤ台地』の題材の多くは、長い間モンテレイに住んでいた小学校教師スーザン・グレゴリから聞いたパイサノたちのエピソードから採られている。この点で、ベス・インゲルスの話に触発されて書かれた『天の牧場』

を連想させる。スタインベックについて書かれた最初のまとまった研究である『ジョン・スタインベックの小説』(一九三九)の中で、著者ハリー・T・ムアは、『トーティヤ台地』がスーザン・グレゴリに捧げられている、と書いているが、この作品の初版本には、その献辞は記されていない。[To Susan Gregory of Monterey]という献辞が刻まれるのは、一九四七年、バイキング社から出版された時に始まるのではないか、というのが、私の推察である。

もうひとつ、どうしても触れなくてはならないのは、『トーティヤ台地』が『アーサー王の死』を下敷きとしていることである。十七の各章がそれぞれ小見出しをつけていることがまずひとつ。「戦争から帰ったダニーが相続人となっていることに気づき、弱い者を保護することを誓った話」(第一章)に始って、「ダニーを哀悼する仲間たちが、しきたりを無視した話。及び、お守りの絆が解けて、仲間たちがばらばらに散っていった話」(第十七章)で終る各章が、中世のロマンスを思わせる仕掛けになっているのである。つぎに、男女間の愛よりも、男同士の友愛の絆が尊重されているところなども、中世騎士物語をほうふつさせるし、ダニーの仲間が男性に限られ、しかも若い男性(ダニーは二十五歳)に限られている点なども、アーサー王円卓騎士の体裁をとっていると見えるだろう。『アーサー王の死』が王の死で終わっているのと同様に、『トーティヤ台地』は、ダニーの死と、彼の弟子たち(ピロン、パブロ、ジーザス・マリア、ビッグ・ジョー、ジョニー・ポンポン、ティトウ・ラルフ、バイレッツ)及び、バイレッツの五匹の犬たち)の離散で終わっていて、アーサー王死後の、円卓騎士たちの離散と酷似している。女好きのダニーの恋愛のかたちは、ギャラントリーに溢れて、宮廷風恋愛のパロディと考えられなくはない。

幼年時代のスタインベックは、冒険好きの腕白で、家の地下室を「阿片窟」と呼び、またそこを、戦争ごっここの補償を押し込めるための「土牢」と名づけていた。このような名づけ方も含めて、彼の生涯に大きな影響を与えた

のは、小学校にあがる前から、彼の大好きな居間で、夕食後、両親から、かわるがわる『不思議の国のアリス』、『鏡の国のアリス』、『宝島』、『天路歷程』、『旧約聖書』などの、夢多い物語を読んで聞かせてもらったことであつた。両親が忙しい時には、ひとりですこれらの本のページをめくり（文字に関しては、かなり早熟であつた）、また、さし絵に心を奪われていたのである。伝記によると、彼は早くも四歳の時に、どの単語とどの単語が韻を踏むかを発見していたようである。⁽⁴³⁾ スタインベック自身書いているのだが（『アーサー王とその高潔な騎士たちの所業』一九七六年、死後出版）、これらの諸作品は、いわば、母乳と混つて彼の体内に入ってきたかのように、無意識のうち、彼の血肉となつていたのである。⁽⁴⁴⁾ このような読書への耽溺の後に、九歳の時と思われるが、叔母から、誕生祝いに贈られたキャクストン版トマス・マロリの『アーサー王の死』が、更に決定的な影響を彼に与えることになつたのである。これを読んでからは、夜もベッドの中で頭が冴えて眠ることも出来ず、よろい・かぶとに身を固めた中世の騎士たちの姿に思いを馳せ、昼は昼で、妹メアリーと組んで、騎士と美女になりすまし、中世英語ぶりの、はたの者たちにはわけのわからぬ、ふたりだけの秘密のことばを使って、楽しんでいたといわれる。⁽⁴⁵⁾

影響の片鱗は、『黄金の杯』にも、『知られざる神に』にも見られるが、決定的な影響は、まず『トーティヤ台地』に表われたと見なくてはなるまい。序章はそのことを正直に述べている。

ダニーの家について語る時には、みなさんは、そこに住んでいる人と切り離して家だけを考えることは出来な
いはずです。やさしさや、喜びや、助け合いや、そして最後には、神秘的な悲しみやらが、ダニーの家にはまつ
わりついているのですから。つまり、ダニーの家は、あの「円卓」と似てないこともないのです。ダニーの仲間
たちは、円卓の騎士と似ていなくはないのです。この物語は、彼らがどうやって仲間となり、その仲間がどのよ

うに勢いを得て、美しくも賢明なひとつの生き物となつていったかを語ります。……そして最後に、この物語は、⁽⁴⁶⁾魔力が消えて、仲間が離散して行つた経緯を告げることになりましょう。

しかしながら、『アーサー王の死』のような西洋古典の大ロマンスを、矮小化した現代社会に翻案することが可能であるなどと、本気で考える者があるだろうか。決定的な影響をスタインベックに与えたというのは、だから、パロディの分野のものでしかないことは明白である。英雄騎士の活躍する古典から、英雄の性格を除去し、中世ロマンスの舞台を、おどけた道化たちの住む台地へと置換し、更にその上で、『アーサー王の死』には存在しなかった、スタインベック独自の（もちろん、リケッツからの影響による）有機的世界観の片鱗を付加するという、パロディの三要素をみたすことによつて、辛うじて成功し得たことを見逃がしてはなるまい。ダニーの酒と女への傾斜は、ひよつとすると、リケッツのパロディかも知れないではないか。

アーサー・キニーは、いくらか大げさな言葉で、『トーティヤ台地』は、現代社会が持ち得るおそらく最高のアーサー王物語である、と指摘している。⁽⁴⁷⁾

きわめて覚束ない作家的出発をしたスタインベックが、『トーティヤ台地』というテクストで、ようやく一人前の作家となり得たのは、幼時から深く親しんで血肉と化している『アーサー王の死』をプレテクストとして、大胆に、除去・置換・付加というパロディの三原則⁽⁴⁸⁾を駆使しているからであり、そのことは、彼にも、ようやく、現代社会の真実が見えてきたことを表わしているのである。ときにはパロディによらなければ語り得ない真実のあることを、スタインベックは知つたのである。

3 牧歌についての覚え書き

スタインベック論を展開するに当たって、これまで、いろいろの箇所⁽⁴⁹⁾で、私は「牧歌」ということに触れてきた。この難しいキー・ワードの全貌は、うまく捉えられないが、私なりに、ひとつの視点を定めているので、それについて述べてみることにしよう。

エンプソン⁽⁵⁰⁾ (William Empson, 1906—84) は牧歌の様々な型を七つに分類して、その第一に、プロレタリア文学を挙げている。毒気を抜かれてしまいかねない意表のつき方ではある。しかし、彼にとつての「牧歌」は、ただ単に、古来ヨーロッパ文学に内在していた文学上の形式、すなわち、技法上の工夫を指しているのではなく、もっと広く、つまり、作家の作品に表われた全体的な感じ方、考え方を表わすものとして認識されているのである。だから、プロレタリア、すなわち、英雄や貴族階級に対するものとしての人民、とくに農民が主役を演じ、彼らの単純で素朴な生活を描くことを通して、彼らの生活の真実を、洗練された人々に理解させ得るような作品は、すべて「牧歌」の中に含まれると言えるだろう。したがって、牧歌エレジー、牧歌喜劇、牧歌ロマンス、という流れをたどって、一本の太い線として維持されてきたヨーロッパ文学の伝統の中に、『トーティヤ台地』や『かんづめ横町』(Cannery Row, 1945)を置いてみれば、牧歌的背景の中に騎士物語を盛りこんだと解釈し得るこれら二作品は、内容も形式も、まさに「牧歌」の現代的パロディということにはしなないか。

スタインベックが、少年時代に、もっとも情熱を傾けて読んだ本が、『アーサー王の死』であったことはすでに述べた。その時の経験が、『トーティヤ台地』だけでなく、処女作『黄金の杯』にすではっきりと表われているばかりでなく、後の諸作品においても、ある時は明確に、ある時は作品の基調音として、再三再四、響いているの

を考えてみれば、現代アメリカ文学の中で、一見もともとアメリカ的（国民文学）と見えるスタインベックの作品が、却って、もともと深く、ヨーロッパ文学の伝統に棹きしていることに気づいても不思議はない。

「プロレタリア文学はプロレタリア的に見えるけれども、実はそうではないのだ。〈人民について〉のものではあるけれども、〈人民のため〉のものでもなく、また、〈人民による〉ものでもないから、牧歌である」のだと、エンブソンは大胆に言い切っている。更に、「人民は〈英雄〉ではなくて、〈ぶこつ者〉であり」、「したがって、『不思議の国のアリス』のアリスは、無邪気な子供というかたちの〈ぶこつ者〉なのだ」とも言っている。⁽⁵²⁾

『覚束ない戦い』(In Dubious Battle, 1936) や『怒りのぶこつ者』(The Grapes of Wrath, 1939) は、確かに、社会主義実現への、やむにやまれぬ情熱に支えられている。「社会主義小説」、「プロレタリア小説」、(特に前者は、「ストライキ小説」と言えるけれども、それは、スタインベックにあっては、〈ぶこつ者〉が、ぶこつ者としての真実を侵されまいと戦っていることの結果にすぎないのである。チュラレシートやレニーという知恵おくれの奇型児を、人物描写のへたな、⁽⁵³⁾とされるスタインベックが、とくに巧みに描き出し得たのは、〈ぶこつ者〉に對する彼の暖い眼、すなわち、牧歌への憧れに支えられているからに他ならない。そして、『トーティヤ台地』で見事に描きつくしたバイサノとは、文字どおり、〈ぶこつな農民〉(paisano→peasant→swain) という意味なのである。

また、『天の牧場』(The Pastures of Heaven) とぶこつ者の“pasture”は、“pastor”つまり「羊飼いの」住むところであり、心得違いをした人々を「囲って」、魂の導き手となる“pastor”つまり「魂の羊飼いの」||「牧師」の君臨するところであるし、“heaven”は、ぶこつは「囲む」(to cover) という意味を持つ。「heaven」と同じ“paradise”も、ぶこつは「囲む地」という意味から出てくるものである。

では、何を何から「囲う」のかといえは、これらは、元は「肉体から魂を囲う」という意味であったが、「世界から人間を囲う」、「文明の跳梁から人間の心を囲う」と拡大して解釈することも許されるだろう。「囲う」ことによって、たとえば『かんづめ横町』の末尾に出てくる「人生の熱い味を、おいしく味わう」⁽⁵⁴⁾ことが出来るという、スタインベック的「囲い方」へと通じるのである。そして、「囲う」とは、常に、場所を必要とするのであるから、彼の文学においては、場所の意識が、当然のことながら、濃厚になってくるのだと考えられる。⁽⁵⁵⁾

以上のように、「牧歌」についての伝統的な定義、エンプソンの、プロレタリア文学をも「牧歌」の一変種とする幅広い解釈、リケッツースタインベックの「生態学」的考え方、および、スタインベックの作品のタイトルのつけ方の特徴、という四つのカードを組み合せて、野性と文明のせめぎ合いの中で、野性のほうへ傾斜する考え方・感じ方を、私は、広く、「牧歌」と呼ぶことにしているのである。

注

- (1) John Steinbeck, *To a God Unknown* (New York: Robert O. Ballou, 1933), (New York: Bantam Books, Inc., 1955). 『知られざる神に』からの引用はすべて、バンタム版による。
- (2) 拙論「ひよわな牧歌、あるいは現代病理所見——『天の牧場』論——」(成城法學『教養論集』第一号、一九七九年)、52—53頁。
- (3) 同右、53頁。
- (4) Steinbeck, *God*, p. 179.
- (5) *Ibid.*, p. 175.
- (6) *Ibid.*
- (7) *Ibid.*, p. 3.

- (8) Frederick J. Hoffman, *The Modern Fiction in America 1900—1950* (Chicago: Henry Regency Co., 1951), p. 148.
- (9) 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』第二号一九七一年) 96頁。
- (10) Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (Princeton: Princeton University Press [Bollingen Series XVII], 1949), p. 35.
- (11) *Ibid.*, p. 51.
- (12) *Ibid.*, p. 52.
- (13) *Ibid.*, p. 81.
- (14) *Ibid.*
- (15) Steinbeck, *God*, p. 71.
- (16) Campbell, *The Hero*, pp. 69—77.
- (17) Steinbeck, *God*, p. 134.
- (18) Campbell, *The Hero*, p. 87.
- (19) Cf. John Steinbeck, *Cup of Gold: A Life of Henry Morgan, Buccaneer, with Occasional Reference to History* (Robert M. McBride, 1929).
- (20) Campbell, *The Hero*, p. 91.
- (21) *Ibid.*, p. 82.
- (22) *Ibid.*, p. 69.
- (23) Peter Lisca, *The Wide World of John Steinbeck* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1958), p. 27.
- (24) Jackson J. Benson, *The True Adventures of John Steinbeck, Writer* (New York: The Viking Press, 1984), pp. 223—24.
- (25) Steinbeck, *God*, p. 23.

- (39) Campbell, *The Hero*, p. 19.
- (40) Michael Gold, *Jews without Money* (New York: Liveright, 1930).
- (41) Erskine Caldwell, *Tobacco Road* (New York: Grosset and Dunlap, 1932).
- (42) James T. Farrell, *Studs Lonigan* (New York: The Vanguard Press, 1932—35).
- (43) Tom Kromer, *Waiting for Nothing* (New York: Alfred A. Knopf, 1935).
- (44) Harvey Swados, ed., *The American Writer and the Great Depression* (New York: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1966).
- (45) Studs Terkel, ed., *Hard Times* (New York: The Hearst Corporation [Avon Books], 1970).
- (46) John Steinbeck, *Tortilla Flat* (New York: Covici-Friede, 1935). 『トルトルフラット』 久松静児訳、ルビノ出版、1959°。
- (47) *Ibid.*, p. 11.
- (48) *Ibid.*
- (49) Charles R. Metzger, "Steinbeck's Mexican-Americans," in Richard Astro and Tetsumaro Hayashi, eds., *Steinbeck: The Man and His Work* (Corvallis: Oregon State University Press, 1971), p. 141.
- (50) Steinbeck, *Tortilla*, pp. 47—64.
- (51) *Ibid.*, pp. 76—79.
- (52) *Ibid.*, p. 80.
- (53) Lisca, *The Wide World*, pp. 74—75.
- (54) *Ibid.*, p. 75.
- (55) Harry Thornton Moore, *The Novels of John Steinbeck: A First Critical Study* (Port Washington, New York: Kennikat Press, 1939), p. 36.
- (56) 雑誌「コンメン・クヤン・マン」(ZHEKUNO 『雑誌コンメン』一九七八年一月号) 90頁。
- (57) John Steinbeck, *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* (London: Heinemann, 1976, Posthumous),

- (45) Nelson Valjean, *John Steinbeck: The Errant Knight* (San Francisco: Chronicle Books, 1975), p. 32.
- (46) Steinbeck, *Tortilla*, pp. 9—10.
- (47) Arthur F. Kinney, "Arthurian Cycle in *Tortilla Flat*," in Robert Murray Davis, ed., *Steinbeck: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1972), p. 46.
- (48) 宇波 彰『引用の想像力』(冬樹社 一九七九年) 84—97頁参照。
- (49) 拙論「ひよわな牧歌、あるいは現代病理所見——『天の牧場』論——」及び拙論「牧歌の検証——『赤い千馬』と『長く平野』——」(成城法學『教養論集』第四号、一九八四年)など。
- (50) William Empson, *Some Versions of Pastoral* (London: Chatto and Windus, 1950), pp. 1—23.
- (51) *Ibid.*, p. 6.
- (52) *Ibid.*, p. 254.
- (53) Cf., Edmund Wilson, "Californians: Storm and Steinbeck," in *The New Republic*, CIII (December 9, 1940), pp. 784—87. Cf., Alfred Kazin, *On Native Grounds* (New York: Reynal and Hitchcock, 1942), p. 397.
- (54) John Steinbeck, *Cannery Row* (New York: The Viking Press, 1945), p. 208.
- (55) 拙論「牧歌の検証——『赤い千馬』と『長く平野』——」131頁参照。