

ジョン・スタインベックの《作業手続き》

——マクロの文学・その3——

杉 山 隆 彦

ここ数年、私は機会をとらえては「マクロの文学」ということについて書いたり喋ったりしてきた。⁽¹⁾ それは20世紀文学に対する私なりの見方を提出したものではあったが、もちろん私は、20世紀の世界の文学が、そのような単一の尺度で処理し得ると考えていたわけではない。

文学が対象とする人間の心の動きや行動様式には、洋の東西を問わず共通するものがあり、だからこそ、肌の色の違い、言葉の壁、宗教的信条の違い等をそのままにしてなお、「人間」としてたがいに理解しあうことができるのは言うまでもない。ここに着目して私は「マクロの文学」という視点を提出しているのではあるが、同時に、その肌の色の相違、使用する言葉の独自性、信仰様態の差異、あるいは衣食住に見られる基本的な文化の相違が、たがいの意思の疎通を妨げているという面もあるのである。

比較文学という比較的新しい分野は、文学の置かれている以上のような両義的側面——世界に通底するものと各国・各人にとっての独自のもの——を同時に掬い上げて、人間と世界を統一的に把握することを可能にしてくれるのではないか。この新たな尺度を援用することで、これまで「マクロの文学」の範疇に入れることを私に躊躇させてきたジョン・スタインベック(John Steinbeck、1902—68)を、うまくその中に融けこませ得るのではないかと気づいたのである。作品の題材、構成、表現上の技法等に対するスタインベックの絶えざる探求の姿勢は、そのことを十分に裏づけていると言ってよい。

1

近代文学ないしは20世紀文学は、「大災害後」(“Post-Cataclysm”)の世界の文学という観点から、1919年頃に始まる。あるいは、「驚異の年」(“Annus Mirabilis”)と呼ばれる1922年に始まる。

前者は、D.H. ローレンス(1885—1930)の「大災害が発生した。われわれは廃墟の中にいるのだ」というクレド表白(『チャタリー令夫人の恋人』、1928)⁽²⁾に由来し、後者は、R.P. ブラックマー(1904—65)の『ライオンと蜂の巣』(1955)⁽³⁾に由来する。

D.H. ローレンスは、『チャタリー令夫人の恋人』の第1章第1節で次のように書いている。

現代は本質的に悲劇の時代である。だからこそわれわれは、この時代を悲劇的な

ものとして受け入れようとしないのである。大災害が起り、われわれは廃墟の真ただなかにあって、新しいささやかな棲息地を作り、新しいささやかな希望をいだこうとしている。それはかなり困難な仕事である。いまや未来に向かって進むならかな道は一つもないから、われわれは、遠まわりをしたり、障害物を越えて這いあがったりする。いかなる災害が起ったにせよわれわれは生きなければならないのだ。

(下線筆者)(新潮文庫、1996、伊藤整訳・伊藤礼補訳)

「驚異の年」という表現は、もともと、ジョン・ドライデン(1631—1700)の長詩『驚異の年：大事件の年、1666年』(1667)⁽⁴⁾が最初である。第2次対オランダ戦争での激戦、ロンドンにおけるペストの大流行、ロンドンの大火災等の事件の連続を捉えて、イギリスの詩人が叙事詩にうたったのであった。

アメリカの文芸批評家R.P. ブラックマーは、T.S. エリオットの『荒地』⁽⁵⁾ (または『不毛の国』——西脇順三郎)の出版——1922年10月、イギリスの季刊文芸誌『クライティーン』創刊号初出——を斬新な詩の登場と捉え、併せてジェームス・ジョイスの『ユリシーズ』⁽⁶⁾ の刊行——1922年2月2日(ジョイスの誕生日)にパリの書店兼貸本屋の主人シルビア・ビーチから届いた。続いて同年10月にH.S. ウィーバーによる文芸機関誌『エゴイスト』版の『ユリシーズ』がパリで陽の目を見ることとなった——を「新」小説の到来と捉え、更にはマルセル・ブルーストの死去という事件も併せて、1922年を文学史上の「驚異の年」と名づけたのであった。

『荒地』という433行の長詩は、次のようにうたい始める。

4月はもっとも残酷な月で、死んだ。
土地からライラックの花を咲かせ、
思い出と欲望とを混ぜあわせ、
ものうい球根を春の雨で活気づける。

.....

4月は1年のうちでもっとも希望に満ちた月であるという私たちの常識を、奇想⁽⁷⁾によって打ち砕くことで、詩人は私たちの感性に揺さぶりをかけたのである。「私たちの常識」——「私たちの感性」といま私は書いたが、T.S. エリオットの詩想の中には、もちろん、ジェフリー・チョーサー『カンタベリー物語』(1400、未完)の「総序の歌」の次の有名な書き出しが下敷きとなっているのである。

4月の月が、その甘いにわか雨を
3月の乾燥した根元までしみとおらせ

あらゆる葉脈に水分を送らせ、しめらせて、
そのおしめりの力で花がほころび、咲いてくる。
.....
(藤本昌司訳)

分裂した2つの自我の間に起こるフラストレーションをうたったT.S. エリオットの初期の代表的作品「J. アルフレッド・プルーフロックの恋唄」(1915)⁽⁸⁾の冒頭には、次の詩行が読まれる。

さあそれでは出かけようじゃないか、きみとぼく。
手術台の上に麻酔をかけられて横たわっている患者のように
空を背にして夕暮れが広がってきてるから。
.....

夕暮れが空へ広がっていることの形容を「麻酔をかけられた患者が手術台の上で横になっている」とするのは、グロテスクとしか言いようがない。しかし、この詩の主人公の人格は分裂していて、分裂の一方が「性欲——自然の本能」で、他方が「理性」であるとすれば、“you”が「自然の本能」で、“I”が「理性」と解される。いずれにしても、この詩行は奇想の代表格と言ってもよいのではないだろうか。

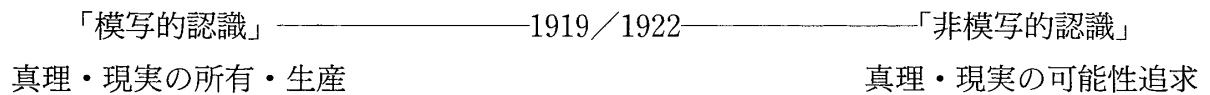
ジョイスの『ユリシーズ』も小説の世界の奇想に満ち溢れている。アイルランドの首都ダブリンを背景に、1904年6月16日の朝から真夜中に到るわずか15～16時間という時間の中に3人の主要登場人物を配し、とりわけ、しがない広告取りのユダヤ人レオポルド・ブルームを「さまよえるユダヤ人」伝説を下敷きにして描いている。このわずかな時間の物語——芸術志向の青年スティーブン・ディーダラスとレオポルドの妻モリーの日常も含めてではあるが——を783ページ(ランダムハウス、モダン・ライブラリー版)の大長編に仕組んだ経緯は、『意識の流れ』、『内的独白』という斬新な方法を駆使して、主人公の存在のかたちを全的に捉えようとする、ジョイスの小説技法の極致を示しているばかりではなく、モダニズム小説の斬新な傾向を代表するものと言わなくてはならない。

『ユリシーズ』は、ホーマーの大叙事詩『オデュッセイ』説話が土台となっていて、全体が3部に分かれ、18の挿話から成っている。のみならず、レオポルド・ブルームはユリシーズに、スティーブン・ディーダラスはテレマコスに、モリーはペネロペーになぞらえられていて、技法だけでなく、内容も気宇壮大な叙事詩的奇想を展開している。

2

1919年ないしは1922年を境として、文学作品創造の際の認識の点で、それまでの「模写的

認識」とはまったく異なるパラダイムが登場してきた。ロマンティズムやナチュラリズム(の作家)は、書くことによって真理——現実——を提示してきた。つまり、真理——現実——を作家が「所有」していた。あるいは「生産」していた。そして、読者はそれを「消費」すべきものとして位置づけられていた。このような、「所有」性ないしは「生産」性の神話を破壊して、作家は真理——現実——を所有・生産するのではなく、その可能性を追求するものだという新しい文学の認識——方法論的にいえば「文学のシンタックス」——が登場して、20世紀文学がスタートすることになったのである。芸術作品は鑑賞のためにあるのではなく、ある状況、ある精神の場を動かすための道具——装置——として機能することへの目覚めがあったと言えるだろう。これを簡単に図示すれば、次のようになる。



非模写的認識の典型はジェームス・ジョイス(1882—1941)、D.H. ローレンス、ヴァージニア・ウルフ(1882—1941)、マルセル・ブルースト(1871—1922)、アンドレ・ジッド(1869—1951)、トーマス・マン(1875—1956)、T.S. エリオット(1888—1965)等の文学に見られるが、アメリカ文学の中では、シャーウッド・アンダスン(1876—1941)をはじめとして、彼の影響下に文学的出発をしたウィリアム・フォークナー(1897—1962)、アーネスト・ヘミングウェイ(1899—1961)たちはもっとも鋭いかたちで英語による新しい文学表現を提示した。ジョン・スタインベックは、彼らとはやや異なっているが、この新しい認識の影響を明確に受けている作品を書いている。この認識の持つ波及力の大きさに気づかないわけにはゆかない。ひと口で言えば、自然主義的なプロットよりも、作品のフォルム——あるいはフォルム構成————ということを重視した認識の仕方であったと言えるだろう。

3

「非模写的認識」あるいは「モダニズム文学」は、何よりもまず革新的な手法の発明に多くを負っているのだが、しかし、それはひとり文学の枠の中で誕生し、成長したのではない。絵画、音楽、映画(の革命)によって触発されたことを忘れてはならない。

スイスの画家であり、バウハウスの教授(ドイツ、ワイマール)でもあったパウル・クレエ(Paul Klee, 1879—1940)は、当時支配的であった印象派の原理——「自然の模倣」すなわち「模写」——を否定して、画家の主観の表出を前面に出すことの重要性を主張して次のように言っている。

芸術とは眼に見えるものをあらためて再現するのではなく、眼に見えないものを

見えるようにするのだ。

(ユルク・スピラー編「造形の思想」、1956)

クレエにとって重要なのは、芸術(作品)を創造するプロセスであって、その結果ではなかった。出来上がって静止した、完成品としてのフォルム(Form)が重要なのではなく、そのフォルムを作り出すプロセス・運動としてのフォルミング(Formung)こそが問題なのであった。彼が「芸術は…眼に見えないものを見るようにすることである」と言うときの「眼に見えないもの」とは、造形という行為に先だっては何も(あらかじめ)与えられてはいないのだ、という認識の表明だったのである。おそらくクレエは、彼が絵筆と絵具を用いて何かを描く以前には、何も見てはいなかったであろう。美しいものを描こうなどとは意図していなかったのである。ただ、精神を生き生きと動かして、(心)の眼を見開いていただけなのであった。彼にとっての「造形」とは、どこかに既にある現実の「かたち」(フォルム)の模写ではなく、「かたち作る力」(フォルミング)そのものだったのではないだろうか。

クレエよりやや遅れて世界の美術界に登場したフランスの画家マルセル・デュシャン(Marcel Duchamp、1887―1968)は、『折れた腕の前に』(ニューヨーク、1915)、『泉』(ニューヨーク、1917)、『L・H・O・O・Q』(パリ、1919)、『ひげを剃ったモナリザ』(ニューヨーク、1965)等の《レディー・メード》⁽⁹⁾でスキャンダルを捲き起こし、現代美術に革命を起こしたのであった。それは、カンバスがそこにあるから描くのだ、という、いわば自動作用的な、あるいは無反省な絵画制作に対して、絵画を網膜の中に閉じ込めることを拒否し、観る者に対して、画家は「描かれていない部分までも考えさせるのだ」と主張したのであった。

画家でもあり美術評論家でもある宇佐美圭司は、デュシャンの《レディー・メード》について次のように指摘している。

(『折れた腕の前に』は)雪かき用シャベルである。ニューヨークに渡った年、デュシャンはそれをレディー・メイドのオブジェとして選択し、「折れた腕の前に」と書き込んだ。デュシャンにとっては「折れた腕の前に」という言葉と「シャベル」は、まったく無関係であり、その無関係である二者の邂逅こそがレディー・メイドを形成するものであった。美術品の物品性から離れられない私たちはどうしても雪かき用シャベルであるオブジェを「レディー・メイド」と思いがちだ。…彼は言葉と物が不毛に出合う、その場を作品化しようとしたといえよう。⁽¹⁰⁾

(『泉』は)デュシャンのオブジェのなかで最もスキャンダラスな話題となり、有名になったもの。小便器を横にねかせて置きR. Muttと署名したもので、デュシャンはそれをニューヨークのアンデパンダン展に出品しようとした。彼はそれを、五番街の衛生器具商から買い「泉」と名付けたのである。しかし作品は陳列されず、ダダ

の友人スティーグリッツのたった一枚の証拠写真を残して紛失した。「人に好かれるチャンスのもっとも少ないものを選ぶということです。小便器、これならすばらしいと思う人はいないでしょう」と彼は語っている。

些細なもの、日常のほんのつまらない些細なことへ焦点をあてる、それはこの時代の前衛的な表現手法の一つであった。デュシャンの小便器の例は、その日常の些細なものをさらに良き趣味とか美的態度に抗して、挑発になる方向におし進めたものであったといえよう。展覧会場に露出する便器。「泉」とタイトルされ、R. Muttの署名を付されることによって、それは芸術作品の価値の不明確さの総てを表面化したのである。⁽¹¹⁾

『L・H・O・O・Q』は『Elle a chaud au cul』（彼女はお尻が熱くなっている）と読める。西洋美術の頂点に立つと言われるレオナルド・ダ・ビンチの『モナ・リザ』に鉛筆で髭を描き加えたばかりか、挑発的な表題をつけて出品した行為は、既成の価値観の転覆を意図し、既成の権威の極端な相対化を狙ったものであった。1919年のパリはダダ——「非模写的認識」の前衛——の火が燃え上がろうとしていたのである。

アメリカの作曲家ジョン・ケージ(John Cage、1912—92)は、次のような意見開陳をしている。これまた、当時の音楽界に衝撃を与えたことは言うまでもない。

「沈黙というようなものは存在しない。無響室に入ってごらん下さい。そこであなたの神経組織の働きと血液の循環に耳を傾け下さい」
(『沈黙』、1952)

「音楽作品を書くことによっては何も完成されない。音楽作品を聴くことによっては何も完成されない。音楽作品を演奏することによっては何も完成されない」(同上)

「音楽をつくる1つの方法、それはデュシャンを研究することだ」

(「デュシャンについての26の意見」、1964)

1952年にニューヨーク州ウッドストックの野外音楽堂で親友デービッド・チューダーによって演奏(?)された『4分33秒』(3楽章ピアノ曲 ?)に代表されるケージの音楽は、ランダム性(randomness)による非予測の効果を狙っているのである。そして彼のランダム性——たらめ性——とか偶然性というのは、「一連の規則から成り立っている——楽器による——閉鎖的な楽音の伝統的な音楽ではこれまで1度も問題にされなかった、ノイズやノイズの非合法性に基づいた音楽」を意味していたのである。しーんとした「音」、聴衆の吐く息、ざわめきの声、森の木々のそよぎ、音楽堂の屋根を打つ雨垂れの音などを含めて「音楽」が出現するのではないのか。

ケージの意図した実験的音楽の「ランダム性」とは、アナキズムの音楽——前もって何も決められていない、何ひとつ予測されない、他から命令されない、禁止もされない、すなわち、予め何も選択されることのない状況下での音楽——を目指したものであった。彼はダニエル・シャルル (Daniel Charles、1935—)——パリ大学ソルボンヌ校で美学の教授を務めた——との対談(1970年10月)⁽¹²⁾で、ソロー (Henry David Thoreau、1817—62)の「市民の不服従」(“Civil Disobedience,” 1849)を引き合いに出して、次のように語っている。

シャルル——「(あなたが〈実験的〉状況と呼んでいるもの)それはアナーキーな状況ですか」。

ケージ——「もちろんです。ソローは〔ジェファーソンの《最良の政府とは最小限しか支配しない政府だ》という格言を次のように言い換えたとき〕かなり明快にアナーキーを言い表しました。それは《最良の政府とは全く支配しない政府だ》というのです」。

更に続けて、彼は次のように言う。

「かつて音楽は、まず人々の——特に作曲家の——頭の中に存在すると考えられていた。音楽を書けば、聴覚を通して知覚される以前にそれを聞くことができると考えられていたんです。私は反対に、音が発せられる以前にはなにも聞こえないと考えています。ソルフェージュはまさに、音が発せられる以前に音を聞きとれるようにする訓練なのです。…この訓練を受けると、人間は聾(ママ)になるだけです。他のあれとかこれとかの音ではなく、決まったこの音あの音だけを受け入れるよう訓練される。ソルフェージュを練習することは、まわりにある音は貧しいものだ^(ママ)と先験的(ア・プリオリ)に決めてしまうことです。…ソルフェージュ主義者にとっては、まわりにある音はみな片端(ママ)です、調性を欠いています。さて、どうして私がソルフェージュに対して少しも興味を感じないのか、おわかりでしょう。私は音を改善しようなどという考えも、音の品種の改良についてどんな既定方針も抱いていないんです。私は耳を開いているだけです。…私は精神を生き生きと快活にしている、少なくともそう努めています。その結果、あらゆる不協和なものを協和するものとして聴く。「2」という数だけでなく、「1」という数の多様性もまた聴くのです」。

ウォルト・ディズニー (Walt Disney、1901—66)の映画『鏡の国』(*Through-the-Looking Glass Land*)では、競馬の場面で人間が馬を背負って駆け出し、鉄道で汽車が固定し、駅舎が線路の上を走ってゆく。家が水浸しになったので、火をかけて乾かそうとする場面があり、赤ちゃんのところへコウノトリが両親をつれてくる。ルイス・キャロルの『鏡の国の

アリス』をお手本にしているのである。

4

絵画、音楽、映画等の新機軸に触発されて、近代の作家たちも様々な冒険に乗り出すことになった。それは「いかに書くか」という意欲的な実験であり、「真実の捉え難さ」⁽¹³⁾に迫ろうとする意欲的な、方法への自覚であった。それはまた、ロマンティシズムや自然主義の文学では思いもよらなかった斬新な表現装置の創出であったと言ってもよい。すなわち《意識の流れ》(Stream of Consciousness)、《内的独白》(Monologue Intérieur)、《視点の移動》(Shift of Point of View)、《カメラ・アイ》(Camera-Eye)等をその典型と呼ぶことができる。彼らの際だった主張の独自性はすでに拙論「アメリカ小説とモダニズム」(1998)で述べたので、ここでは、そのキーワードまたはキーフレーズだけを抜き出して再提示するにとどめたい。

マルセル・ブルーストにとっては、1時間という時間は、いろいろな匂い、音、計画、気候がいっぱい詰まっている瓶("un vase")であり、われわれが現実と呼んでいるものは、われわれを常に取り巻いている感覚と記憶の間のある種の関係("rapport")のことであった。そして、その独特の関係を作家は見つけ出して、言葉の中に繋ぎ留めなくてはならないのであった。なぜかと言えば、その独特の関係が無いとしたら、そこには何も存在しないことになってしまうのだから。

(『失われた時を求めて』第7部、『見出された時』、1927)⁽¹⁴⁾

ヴァージニア・ウルフによれば、人の一生というのは、客を待ってホテルの前に並んでいる馬車のランプの列のような、きちんとしたものではない。それはまばゆい光の輪であり、意識の最初から最後までわれわれを包んでいる半透明の膜("a semi-transparent envelope")のようなものである。だからこの膜の精髓を伝えることが小説家の仕事なのであった。

(『近代の小説』、「ふつうの読者」I、1925)⁽¹⁵⁾

ジェームス・ジョイスの文学表現の核は、沈黙と逃亡と抜け目の無さ("silence, exile, and cunning")であった。

(『若き日の芸術家の肖像』、1916)⁽¹⁶⁾

若くして戦場に赴き、精神と肉体の両方に大きく傷ついたアーネスト・ヘミングウェイにとって、栄光とか名誉とか勇気("glory, honor, courage")だとかの抽象の語は、村の名前、道路のナンバー、川の名前、連隊の番号、日付など具体的な語のそばに置いてみると、わいせつな("obscene")ものだった。

(『武器よさらば』、1929)⁽¹⁷⁾

アメリカ深南部の「年代記作者」となることを目指したウィリアム・フォークナーにとっては、「(この世の中には)3語でお話しできる事柄もあるけれど、3千語で話してもまだ3千語

足りないような事柄も」あった(“three thousand words that many words too less”)のである。
(『アブサロム、アブサロム!』、1936) (18)

芥川龍之介は書いている。「私は不幸にも知っている。時には謠に依るほかは語れない真実のあることを」と。
(『侏儒の言葉』、1925)

高見順は、一つの作品を書き終わっても描写のうしろに安心して寝ていられないという不安におののいていた。
(『描写のうしろに寝てゐられない』、1936)

大江健三郎は、社会を拒み、現代を拒むという姿勢で、社会を描き、現代に立ち向かうという苦しい営為を、若い頃から自らに課していたのであった。
(『壊れものとしての人間』、「作家にとって社会とはなにか?」、1970)

文学表現の冒険に乗り出したのは、もちろん、これらの作家たちにとどまるものではない。第1次世界大戦のもたらした「大災害」、「驚異の年」を境にして、それまでを支配していた古い倫理が壊れて、新しい倫理の模索が始まったのである。戦場体験によって、19歳の青年ヘミングウェイは、それ以前の少年時代の、イリノイ州オークパークでの、のどかな日常から、のどかではない未知の場へと出ていったのであった。この2つの世界のギャップ。少年時代に親しんだ言葉では、戦後の新しい世界を語るができないというもどかしさ。以前に価値を持っていた言葉が「わいせつ」であるというのは、それが真実を見失わせる方向に働くと考えからに他ならない。変哲もない村や川の名前に品位があつて、「犠牲的精神」などは「わいせつ」だと考えるのは、尋常のものではない。言い換えれば、彼の戦場体験が、それまでの彼の世界観——倫理観——を180度転回させるほど激烈なものであったことを意味しているに違いはない。少年時代に身につけた倫理観では新しい時代を生きてゆけないという絶望。ヘミングウェイの創り出した主人公が、日常生活の世界では、一見、自己を見失っているように見受けられるのは、彼らが、自己を見定めることをけっして諦めようとしてはいないことの証しであるのだ。自己喪失のゆきわたってしまったこの世界、価値崩壊の世界の中で溺れ死ぬことに抵抗し、頑強に自己であることを主張し、人間の価値とは何か、を粘り強く模索しているからこそ、自己喪失、価値喪失のすがたが顕著であるにすぎないのである。

半透明の膜(のような人生——ウルフ)、(1時間という名の——プルースト)ものがいっぱい詰まっている瓶を、何とかして——なんとしても——表現しようとする努力の結果が、晦渋な作品(フォークナー)となったのは、この現実が晦渋なのだから致し方のないことなのである。

ジョイスに、とりわけ彼の『ユリシーズ』に、《内的独白》の手法を啓示したのは、フランス象徴派のエドゥワール・デュジャルダン(Edouard Dujardin、1861—1949)の『月桂樹は伐

られた』(*Les Lauriers Sont Coupés*, 1887)だった。ある青年の4月某日の夕方から深夜までの数時間を、彼の意識に映ったままに描いた作品である。友だちと2人で町を散歩し、別れてから1人でレストランで夕食を摂り、恋人のアパートを訪れたあと、家に帰るという、何の変哲もない作品である。だが、青年が耳にしたアコーディオンの曲を楽譜にして書き込み、彼の意識にのぼったすべての事柄を論理的脈絡を無視して描きつくすというデュジャルダンの《内的独白》——《意識の流れ》の技法が、ジョイスに及ぼした影響は否定できない。1922年(『ユリシーズ』刊行)がのちに「驚異の年」と命名されるのには、これだけの経緯があったのである。

「驚異の年」1922年発表の『荒地』に代表される、T.S. エリオットの詩の技法の特色は、詩人というものを、化学反応の場合の《触媒》("catalyst")とみている点である。彼は次のように書く。

詩人の心というのは——化合物生成の際に触媒としてはたらく——プラチナの断片("the shred of platinum")のようなものである。…詩人の心は、無数の感情や言葉のイメージを掴まえて蓄えておくための容器("a receptacle")にたとえられ、その中ですべての分子が結合して、新しい化合物を作るのである。…だから、詩人の仕事というのは、既に存在しているある種の情緒体験をどこかから見つけて持ってくるのではなくて、…
(「伝統と個人の才能」、1919) (19)

水(H_2O) + 二酸化硫黄(SO_2) = 亜硫酸(H_2SO_3)が成立するためには、プラチナという金属の触媒が不可欠だということと詩の制作とをパラレルに見ているのである。

「落ち葉」と「螺旋の階段」とは、まったく別次元の言葉であり、喚起するイメージもまったく異なるのであるが、そこに「詩人」というプラチナの触媒が加わることによって次のような美しい詩行が生まれるのではないだろうか。

空間には
螺旋の道がある

そこを緩やかにすべりながら
舞い下りて
いま 大地に触れようとする
一枚の落葉
.....

(安藤一郎「不在」、『愛について』、1955)

風の無い冬の小春日和に、1枚の枯れた木の葉が、まるで美しい踊り子がらせん状の階段を

降りて舞台へと向かうように、くるくると地面へ舞い落ちる光景を、詩人の心が一瞬のうちにひらめき捕らえたのである。

エリオットはまたこうも言っている。「詩作とは、既にどこかにある経験をあらためて表現するのではなく、何か新しい経験を発見しようとし、生み出そうとするものである」。パウル・クレエの「造形の思想」（「芸術とは眼に見えるものをあらためて再現するのではなく、眼に見えないものを見るようにするのだ」）を思い出してもらいたい。ケージの発言（「あらゆる不協和なものを協和するものとして聴く」）もまた、作曲家が「触媒」となって、既成の常識では考えも及ばない不思議な結びつき——奇想——が生まれる喜びを示唆しているのである。

芥川の箴言は、時代を覆っていた自然主義的表現方法——身辺雑記・私小説——では「真」の真実は語り得ないこと、また、プロレタリア・リアリズムでは一面的な真実しか語れないことへの不安・不満の表明であり、高見の述懐は、外面描写——模写的認識——に対する漠然とした不安・いらだちの表明であったと見ることができる。

5

ジョン・スタインベックは、『作業手続き』（Modus Operandi）という装置を駆使して、真実——現実を探究した。「作業手続き」というフレーズは、彼独特の「非目的論的思考」（Non-Teleological Thinking）の叙述の中にでてくる。⁽²⁰⁾

非目的論的思考とは、世界に継起するすべての事象を、それが置かれているままの状態で見ようとする態度のことである。物事に、原因・結果を求める目的論（Teleology）に固有の「なぜ」（“Why”）を問うことを拒否して、物事に付随する可能性、期待感といった夾雑物を極力排除する思考の方法を言う。あらゆる価値判断の基準は、「何」（“What”）が「いかに」（“How”）そこに在るかを正確に測定し、理解する以外にはないとする立場の表明と言ってよく、それが『コルテスの海』第14章に詳しく述べられている。

『コルテスの海』の中で、スタインベックは『ブリタニカ百科事典』（*Encyclopaedia Britannica*, 14th Edition, Vol.VII）を引用して、ノールウェイの重要な狩猟鳥ウィロウ・グラウス（雷鳥の1種）と、彼らを餌として大量に喰う主要な敵であるとされた鷹との関係への処置が——それまでの常識的な判断の誤りで——失敗したことを詳しく述べている。⁽²¹⁾

この異常な事態に見られる相互関係的な（“relational”）側面を生態学的に分析した結果、コクシデウム症という寄生虫病が、雷鳥の間で流行していることが判明し、それによって、鷹は、この病気にかかった雷鳥を喰いものにすることで、他の健康な雷鳥にまで蔓延するのを防いでくれていたのが分かったのであった。このようにして、鷹が、実は、雷鳥にとっては、すがたを変えた味方であったことが判明したのである。

以上のように、表面的な因果の関係（にあると錯覚していたのだが）だけに眼がいつてしま

って、予想していた原因を唯一の原因だと錯覚してしまう「目的論」の陥穽を、スタインベックは「ポスト・ホック・エルゴ・プロプター・ホック」の誤謬(the “*post hoc ergo propter hoc*” fallacy)と名づけている。この誤謬のわかり易い実例としてスタインベックは、人間の身長の違いの原因探求の無意味さと有害さについて、⁽²²⁾ また、マッチ箱の中のマッチ棒の長さ・重さの差異の原因探求の無意味さについて、⁽²³⁾ 興味深い説明をしているのである。

6

スタインベックの《作業手続き》とは、前節で見たように、目的論——因果の関係を重視する思考方法——を否定して、真実——現実を「そこに在るがままの」すがたで受けとめようとする立場である。近代科学を発展させてきた因果の追求——すべての物質を分子・原子・陽子さらには中性子といったミクロへと還元してゆく思考方法——が急であったがために置き忘れてきたものへの目配りと言ってもよい。

わが国においても、寺田寅彦は『物理学序説』(1947)の中で、因果律について、時系列上の前の現象を「因」、後の現象を「果」と呼ぶT.E. ヒューム流の考え方を斥けて、次のように述べている。

「吾人の考ふる因果は実は鎖のやうなものではなくて、もっと複雑に錯綜した網のやうなもの或は不規則な空間格子のやうに拡がった迷路の中に道を求める時に生じる観念である。凡ての事象は直接間接に凡ての他の事象に連関して居ると考へた方が妥当である」

「風が吹けば桶屋がもうかる」という下世話な慣用句は、当てにならぬ期待を抱くことへの戒めではあるが、見方を変えれば、因果の關係にこだわる「目的論的思考」の陥り易い罠を示唆しているのである。ここに「非目的論的思考」の面目が躍如として輝いているのではないだろうか。

1970年代になってようやく世界が注目するようになった生態学への関心が、スタインベックの場合、すでに1941年の『コルテスの海』で「非目的論的思考」というかたちで主張されていたことは、エドワード・F. リケッツの指導があったとはいえ、たいへんな先見の明であったと言わなくてはなるまい。

彼が3度試みたプレイ・ノベレット(Play-Novelette、すなわち、劇小説)⁽²⁴⁾という作業手続きを用いて世の中を見てゆくと、それまで見えなかった真実の世界が、あるいは、容易には捉えられなかった人間の真実が、その姿を現してくるのであった。

文学創造の焦点を人間の諸関係だけに当てる、これまでの、ジョイスやフォークナーに代表される、いわば「ホモ・セントリズム」(Homo-Centrism)の傾向を持つモダニズムを超え

て、スタインベックは、環境の中の人間(存在)をテーマとして、あるいは、人間を生態学的に捉えて、彼独自のモダニズムを追求してゆこうとしたのである。すなわち、「エゴ・セントリック」(Ego-centric)から「エコ・セントリック」(Eco-centric)への転換であった。人間が「自然——環境」に働きかけてそれを変形させてゆく能力を持つ存在であると同時に、「自然——環境」によって変形させられてゆく存在でもあることへの認識からそれは生まれているのである。

大作『怒りのぶどう』(1939)や『エデンの東』(1952)とは赴きを異にはするが、スタインベックの最高傑作と思われる『キャナリー・ロウ』(*Cannery Row*, 1945)に、彼の小説作法の秘密が明確に出ているので、少し長いが紹介したい。

カリフォルニア州モンテレイのキャナリー・ロウは、1つの詩、悪臭、騒音、美しい光、色調、習慣、郷愁、夢である。キャナリー・ロウは離合集散するところ、ブリキと鉄と錆と木片、敷石の欠けた舗道と、雑草の茂る空き地と、がらくたの山、ナマコ板張りのイワシの缶詰工場群、安酒場、食堂と女郎屋、品物がいっぱい並んだ小さな雑貨店、実験所と安宿である。そこの住民は、かつてある男が言ったように、「娼婦、ポン引き、ばくち打ち、ろくでなし」だが、それによって彼は「万人」と言うつもりだったのである。もしその男が、別ののぞき穴から見たら、「聖人、天使、殉教者、聖者」だと言ったかもしれないが、その言わんとすることは同じだったろう。…この詩と悪臭と騒音—美しい光、色調、習慣、夢—をいきいきと描くにはどうしたらいいだろうか？ 海の生物を採集していると、ある種の扁形動物に出会う。これは非常に繊細なので、完全な形で捕らえることは不可能に近い。触るとばらばらになってしまうからだ。それが自分の意志でだらだらと滲み出るようにナイフの上に這い上がるのを待って、そっと持ち上げ、海水を入れた瓶に落とさなければならぬ。そしておそらく、そのやり方がこの本の書き方かもしれない。ページを開き、物語がひとりでに入ってくるようにするのだ。

(ヴァイキング版、1-2ページ)(井上謙治訳、筆者補訂)⁽²⁵⁾

出来事には原因も結果も無く、問題もその解決も無く、ただ1つの、あるいは、いくつかの出来事がそこに発生したというだけの事実を描こうとするのである。作品の解釈は読者のものであるとする。作品の解釈にはいろいろなこと可能だが、1つに限定してしまうと、読者はそれによって、ややもすると固定化された観念や、形骸化した論理のパターンに現実をはめこんで、人生に妥協的な意味づけをしたり、将来への希望的観測によって、現実を見る眼を曇らせたりする怖れがある。だからそれらを拒否して、そのような解釈を生み出すものとなっている事実を事実として提示することが、作者の(つまり、スタインベックの)思想を表現するための《作業手続き》として前提されなければならなかったのである。

前節で『キャナリー・ロウ』の冒頭部分を引用した。そこにスタインベックは「万人」(“Everybody”)という言葉挿入している。

第2次世界大戦直後のスタインベックはこの『キャナリー・ロウ』に続いて、『気まぐれバス』(1947)、『真珠』(1947)を発表している。これらは《モンテレイ3部作》と呼ばれることが多い。そしてこれら3作品は「万人」(“Everybody” または “Everyone”)をテーマとしていると言ってよい。

1947年12月に発表された短い小説『真珠』は、1940年春のカリフォルニア湾(以前は「コルテスの海」と呼ばれていた)での海洋無脊椎動物探検・収集旅行の際にラ・パスの町で拾った、その土地の少年と真珠にまつわる話にヒントを得て書かれた作品である。まず最初、1945年に「世界一の真珠」(“The Pearl of the World”)として『ウーマンズ・ホーム・コンパニオン』誌に発表され、その2年後に、タイトルを『真珠』と短くして、単独の作品として小説化したものである。

貧しい漁師がふとしたことから、信じられないような大粒の立派な真珠を手に入れ、それを売って大金を手に入れば、貧しい生活と別れ、1人息子にまともな教育を受けさせることも出来ると考える。しかし、彼の夢は現実によってことごとく裏切られ、この真珠が何ひとつ幸福をもたらすものではなく、まさしく不幸の象徴であることに彼は気づき、妻のはげましを頼りに、この真珠を手放すことを決意し、海の中へと投げ込むことになる。

この作品は、いま見てきたように、1種の寓話として読むことができ、読者はそこからそれぞれの人生体験をもとに、様々な寓意を引き出すことができる。いわく人生の価値の探究、人間の欲望の赤裸々なすがた、その虚しさ、冷たい現実社会からの仕返し等々。これを総括するかのように、リチャード・アストロは『『真珠』は昔から伝わる伝説を用いて、人間の向上欲とその欲望に伴う苦悩、という現代のディレンマを明らかにしている』と述べている。(「不毛の時代の暗示」、『ジョン・スタインベックとエドワード・F. リケッツ—小説家の形成』、1973)⁽²⁶⁾

『気まぐれバス』は、第2次世界大戦後の経済的発展に支えられたアメリカ社会に生きる人びとの、物欲に突き動かされた「不毛」な姿を、すべての人間(Everyman)の「標本」として提示することで、その登場人物たちに「改心」を迫ったのであった。この作品はそのとびらに次の7行が記されている。

どなたさまも皆、お耳をお貸してください、
そして、道徳劇ともいうべき、この話を、
心をこめて、お聞きいただきたいのです。
エブリマンは、こう申しているのですよ、
わたし達の生の営み、また、死の無常は、

日々の移ろい易さを、教えているのだと。

—『エブリマン』—

『エブリマン』とは、15世紀イギリスの代表的な道徳劇として知られている。神が「死」を遣わして、エブリマンを呼び寄せる。恐怖におののくエブリマンは、友人たちに同伴を求めるが、みんなに立ち去られる。「善行」と言う名の友だけが最後まで主役のエブリマンに同行する、という勧善懲悪のドラマである。

『気まぐれバス』が、男と女がこぞって(=エブリマン)作り出した現代という荒地の見事な縮図であったとすれば、そこから彼らを救い出すために、スタインベックみずからが彼らに同行しようとしたとしても不思議ではない。

次には、「万人」というテーマが直接的に扱われている『らんらんと燃える』(1950)に焦点を当てて考えてみたい。

スタインベックのプレイ・ノベレット(劇小説)『らんらんと燃える』は、当初「エブリマン」というタイトルで構想された。この劇小説は、先行する2つの劇小説『はつかねずみと人間』(1937)、『月は沈みぬ』(1942)と違って、各章の配列がそのまま戯曲の体裁を取っており、その各章のタイトルは、次のようになっている。

〔第1章〕	第1幕	サーカス
〔第2章〕	第2幕	農場
〔第3章〕	第3幕第1場	海
〔第4章〕	第3幕第2場	子供

各章(各場面)のタイトルである「サーカス」、「農場」、「海」、「子供」というのは、前3者がすべての人間の営みの場所として古来共通のものであり、子供は、万人が共通に体験する成長過程の1時代であることを示唆していると読める。

『らんらんと燃える』が当初、「エブリマン」というタイトルで構想されたことは、この作品でスタインベックが、古今東西にわたる人間存在の普遍的な意味づけに1つの新しい見方を提出したことを示していることになる。

夫(男性)の生殖不能とそれに起因する妻(女性)の不妊にもかかわらず、子孫(子供)を得ようとする努力の文学的表現は、実は、スタインベックが初めてなのではない。マーサ・ヒースリー・コックスは、「スタインベックの『らんらんと燃える』」(1979)⁽²⁷⁾の末尾で、次のことを指摘している。

この不妊のテーマは、「あまりにもどぎつい問題で、そのため公開をはばからねばならないからか、…」これまでの文学作品で扱われることがなかったと、スタイン

ベックは考えていたようであるが、ジョージ・ジーン・ネイサン(1882—1958)は「その問題は、フェデリーコ・ガルシーア・ロルカ(1899—1936)が戯曲『イエルマ』(1934)で取り上げているだけでなく、こともあろうにエリナー・グリーン(1864—1943)までもが、初期の珠玉の作品『三週間』(1907)の中で扱っていると知らされて驚いた」と述懐しているのである。それにしても、スタインベックのこの小説(版)も戯曲(版)も、それら以上に、多くの点でユージーン・オニール(1888—1953)の戯曲に類似しているように見える。『らんらんと燃える』と『奇妙な幕間狂言』(1928)や、『楡の木陰の欲望』(1924)の人物や場面には、少なくない類似点が見られる。前者では、夫の家系に狂気の血筋があるために、若妻が他の男によって子供をもうけ、後者では、若い人妻が(年配の夫の)息子の子供を身ごもるのである。『らんらんと燃える』とソーントン・ワイルダー(1897—1975)の『危機一髪』(1924)の主題とその技法にも多くの類似点が認められる。

性的に不能の夫ジョウ・ソウルの願望を知る妻モーディーンが、使用人ビクターの子をもうけ、それを自分たちの子孫の誕生として喜びあう、というのは、あまりにも常識を外れた事柄で、一般読者の理解を甚だしく超えていると言わなければならない。批評家たちでさえ、ことごとく、この一見グロテスクな展開に眼を奪われて、その背後に隠された作者の意図した主題に到達することができなかったのである。11年前の『怒りのぶどう』の最終場面に対する批評家たちの無理解からきた反応が思い出される。ローズ・オブ・シャロンが見知らぬ飢えた男に乳房をふくませ、男の命を救おうとしたのは、けっして「メロドラマ」でも「グロテスク」でもあったのではなく、人間の生命の存続(サバイバル概念)の高らかな揚言であったことが認知されるのには長い時間を要したのであった。

「どんな男もすべての子供の父親であり、どんな子供もすべての男を父親として持つのでなくてはならない」(ここで「父親」("father")というのは、「a father」とは異なり、「生み出すもの」という1種の「装置」を意味していることを無視してはならない。)という『らんらんと燃える』最終場面でのスタインベックのメッセージが正当な評価を得るのに長い時間が必要であったのも、致し方のないことと思わずにはいられない。

モーディーンがベッドに横たわって「あなたジョウ・ソウルなの？ 顔が見えないわ——声だけじゃないの。ただ真っ白で、顔が無いのね」…「あなたの顔はどこにあるの？あなたの顔はどうなったの？ ねえ、ジョウ・ソウル？」と訊ねるのに対して、ジョウ・ソウルは次のように答える。

「そんなことはたいしたことじゃないよ。ただの顔じゃないか。眼や鼻や顎の形などがおれのものだというだけで、後に残す値打ちがあると思っていたんだが、そうではないんだよ。よろめきながらも、途切れずに続かなければならないのは、人

間であり、人間の種なんだよ。…」⁽²⁸⁾

スタインベックのこのような世界観は、世界観としてはそれなりに理解できないこともないが、『らんらんと燃える』が文学作品であるからには、その世界観を明確に裏づけるためのストーリーの展開ははっきりとしたものでなくてはならない。最後になって、いきなりデウス・エクス・マキナ的に世界観を表白されても、読者は戸惑うだけであろう。この作品が、劇小説も芝居の上演もともに無残な評価しか得られなかったのには、それだけの理由があったと言う他はない。

しかし、今日の(とりわけアメリカでの)親子関係の様々なすがたを見れば、スタインベックの世界観がはたしてそれほど異様なものであったのかと、思いめぐらさずにはいられなくなる。

岡田光世は、『アメリカの家族』(岩波新書、2000)で次のように書いている。

大手精子バンク「カリフォルニア・クライオバンク」の小冊子によれば、精子提供による人工授精の歴史は古い。記録されている最初の成功例は、1790年に遡る。夫以外の精子を排卵のタイミングに合わせて妻の子宮に送り込むDI(非配偶者間人工授精——AIDともいうが、エイズとまぎらわしいので、DIと呼ばれることが多い)は、アメリカでは1884年に、不妊夫婦がフィラデルフィアの医科大学の医学生から精子の提供を受けて初めて行われたという記録がある。医者は夫婦に治療すると伝え、のちに夫だけに事実を明かした。DIに対する風当たりは強かった。1960年代半ば頃までは、これは妻の姦通とみなされ(ていた。) (上掲書第4章、「親はいったい誰?」)

「あなたの子ども」と「私の子ども」。そのうえ再婚相手との間に「私たちの子ども」が生まれた場合、3つのパターンの子どもの持つことになる。シャロン(52歳)とソニー(58歳)はまさにそのケースだ。ふたりは再婚歴18年。シャロンは当時、前夫との間に2人の娘、エイミー(9歳)とキャロライン(5歳)、ソニーには前妻との間に2人の息子、マイケル(13歳)とジェフリー(7歳)がいた。シャロンはセラピストであるため、ステップファミリー特有の問題もよく理解していた。再婚前には前夫とその新妻、2人の娘、ソニーとシャロンが一緒にセラピーを受け、準備万端のはずだった。… (上掲書第5章、「あなたの子ども、私の子ども、私たちの子ども」)

『らんらんと燃える』発表後今日までの51年の間に、生殖不能症の問題、あるいは親と子の関係についての考え方には、飛躍的な変化が見られる。1970年代に入って「生態学」的観点が世界の常識となるずっと以前に、スタインベックは、エドワード・F. リケッツの指導があったとはいえ、『コルテスの海』(1941)で生態学的なものの見方の重要性に眼を向けていた。

そのようなスタインベックの先見性を、「不能」と「不妊」と「親子関係」の捉え方の中に読み取ることはできないであろうか。

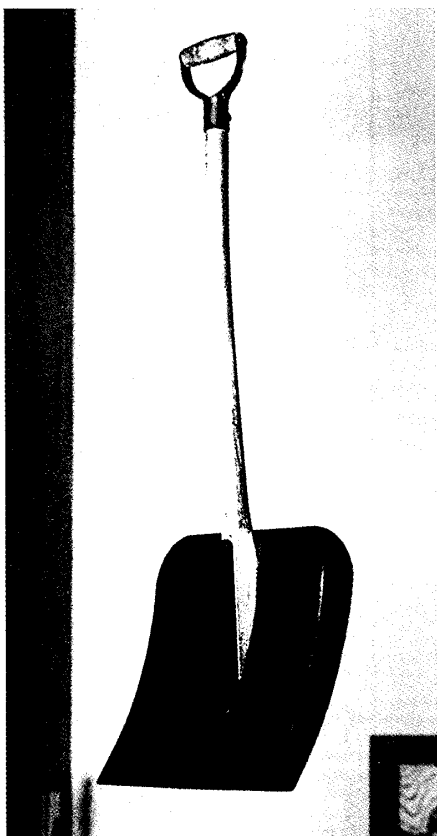
上に述べたような複雑かつ微妙なテーマを小説の形で発表することをためらったスタインベックは、あえて「道徳劇」的寓話として表現したのであった。登場人物たちのことば遣いが、「サーカスの芸人らしくない」、「農夫はあんな会話はしない」等々の、批評家たちからの非難は、この作品が「道徳劇」的寓話であることを見ていないからに他ならない、というスタインベックの反論には、根拠が無いわけではないのである。登場人物同士が互いに呼びかける時の、「ジョウ」ではなくて「ジョウ・ソール」、「エド」ではなくて「フレンド・エド」というのも、この作品(劇小説と戯曲の両方)から現実性を剥ぎ取って、「道徳劇」的寓話への様式化を狙ったからに他ならない。

スタインベックにとって「エブリマン」とは、「あらゆるおぞましいもの、あらゆる欠陥から逃れられないにしても、われわれ人間にはどこかに輝きがあるのだ。それこそがもっとも大事なもののなのだ。輝きがあるのだ」と言う時の「輝き」を失っていない、いわば理想の人間存在なのである。『らんらんと燃える』のとびらに掲げられたウィリアム・ブレイクの有名な詩行「虎よ、虎よ、夜の森に／輝き燃えるものよ、／いかなる不滅の手と目とが／おまえのおそろしい均整を造り得たのか。」(石井正之助訳)⁽²⁹⁾に含まれる「輝き」燃えるものを理想のかがり火として、第2次世界大戦後のアメリカという荒地に掲げて、救済のよすがとしたのではないだろうか。

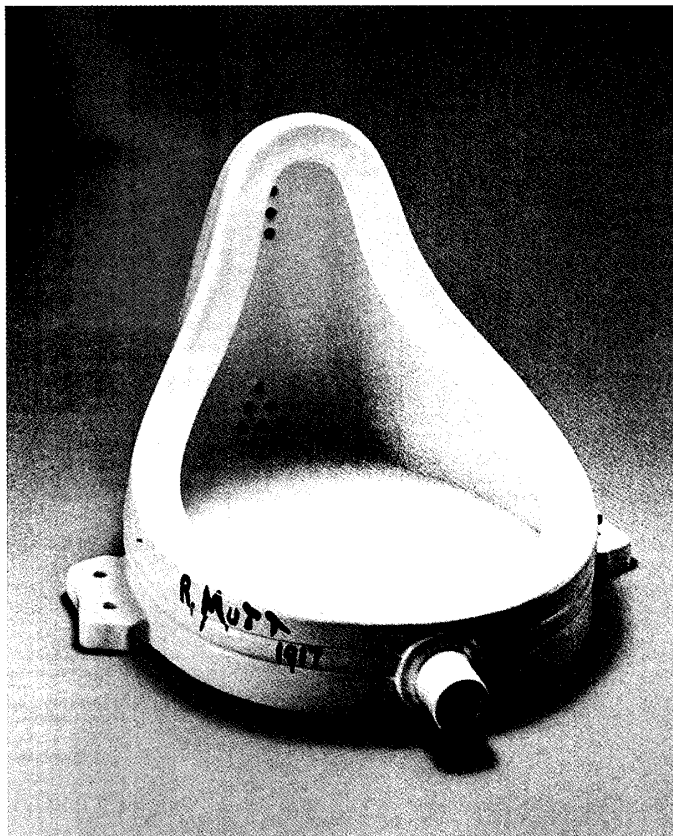
註

- (1) 杉山隆彦、「マクロの文学—グロテスクとノンセンス—」, 成城法学『教養論集』第3号, 1982.
——, 「モダニスト・スタインベック—マクロの文学・その2—」, 成城法学『教養論集』第8号, 1990.
——, 「マクロの文学(比較文学の視点からモダニズム文学を見る)」, 大妻女子大学比較文化学部オリエンテーションにおける講演, 2001年4月11日.
——, 「マクロの文学」, 『大妻多摩比較文化』—Calliope—創刊号, 2001.
——, 「マクロの文学入門」, 藤女子大学文学部英文学科2001年度集中講義での講演, 2001年9月21日.
- (2) Lawrence, D.H. *Lady Chatterley's Lover*. 1928.
- (3) Blackmur, R.P. *The Lion and the Honeycomb*. 1955.
- (4) Dryden, John. *Annus Mirabilis: the Year of Wonders 1666*. 1667.
- (5) Eliot, T.S. *The Waste Land*. 1922.
- (6) Joyce, James. *Ulysses*. 1922.
- (7) “conceit” という。直喩(simile)や隠喩(metaphor)の中に潜在する特殊の、ある種こじつけ的な比喩の方法。2つの物または概念を巧妙かつ大胆に結びつけて詩的效果を得ようとする。

- (8) Eliot, T.S. "The Love Song of J. Alfred Prufrock." 1915.
- (9) 図版参照. 『マルセル・デュシャン展図録』. 西武美術館、高輪美術館, 1981.
- (10) 宇佐美圭司. 『デュシャン』. 20世紀思想家文庫13. 東京: 岩波書店, 1984. 141-42.
- (11) ———. 同上. 144-45.
- (12) Cage, John. *Pour les oiseaux*. Paris: Belfond, 1976. 青山マミ訳『ジョン・ケージ——小鳥たちのために——』. 東京: 青土社, 1982. 59-60.
- (13) "elusiveness of truth." Cf., Michael Millgate. *Faulkner*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1961.
- (14) Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu, VII: Le temps retrouvé*. Paris: Editions Gallimard, 1954. 250. Originally published in 1927.
- (15) Woolf, Virginia. *The Common Reader, I*. London: The Hogarth Press, 1957. 189. Originally published in 1925.
- (16) Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Jonathan Cape, 1964. 251. Originally published in 1916.
- (17) Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms*. New York: Charles Scribner's Sons, 1929. 184-85.
- (18) Faulkner, William. *Absalom, Absalom!*. New York: Random House, 1936. 166-67.
- (19) Eliot, T.S. "Tradition and the Individual Talent." *Selected Prose*. U.K.: Penguin Books, 1953. 21-30. Originally published in 1919.
- (20) Steinbeck, John & Edward F. Ricketts. *Sea of Cortez*. New York: The Viking Press, 1941. 135-47.
- (21) *Ibid.*, 144-45.
- (22) *Ibid.*, 136-37.
- (23) *Ibid.*, 137-38.
- (24) Steinbeck, John. Author's Foreword. *Burning Bright*. New York: The Viking Press, 1950. ix. Author's Forewordの第1節は次のようになっている。
- Burning Bright* is the third attempt I have made to work in this new form—the play-novelette. I don't know that anyone else has ever tried it before. Two of my previous books—*Of Mice and Men* and *The Moon Is Down*—essayed it. In a sense it is a mistake to call it a new form. Rather it is a combination of many old forms. It is a play that is easy to read or a short novel that can be played simply by lifting out the dialogue.
- (25) 井上謙治. 『キャナリー・ロウ 〈缶詰横町〉』. 福武書店(福武文庫)、1989. 9-11.
- (26) Astro, Richard. *John Steinbeck and Edward F. Ricketts: The Shaping of a Novelist*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1973. 170.
- (27) Cox, Martha Heasley. "Steinbeck's *Burning Bright* (1950)." Ed. Tetsumaro Hayashi. *A Study Guide to Steinbeck, Part II*. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, Inc., 1979. 57.
- (28) Steinbeck, *Burning Bright*. 110.
- (29) Blake, William. Cf., "The Tyger." Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?



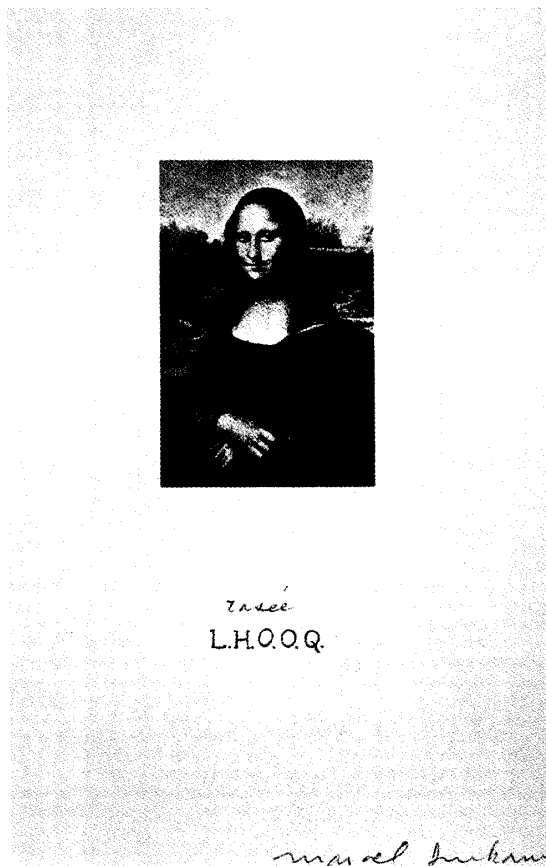
『折れた腕の前に』



『泉』



『L・H・O・O・Q』



『ひげを剃ったモナリザ』