

遺作研究の方法論

——「ヘミングウェイ」をめぐる実像と虚像の内的力学——

フェアバンクス（杉本）香織*

【要旨】 本稿の目的は、ヘミングウェイの死後出版作品研究における新たな方法論を提示することである。1990年代以前は、出版本とオリジナル原稿の語法的な比較に執心し、その差異を指摘することに大きな比重が置かれていた。その後90年代半ばになると、テキスト間の差異の指摘を越えて、死後出版作品の執筆・編纂・受容のプロセスを検証する流れへと移行し、そこからヘミングウェイのジェンダー／セクシュアリティを読み解くことに重点が置かれた。本稿では、従来の研究において見落とされてきた死後出版作品群におけるメタフィクショナルな側面に着目、それを明らかにするための方法論の構築を試みる。

It is funny this knowing being a genius, everything is funny. And
identity is funny being yourself is funny as you are never yourself
to yourself except as you remember yourself and then of course
you do not believe yourself. That is really the trouble with an
autobiography you do not of course you do not really believe
yourself why should you, you know so well so very well that it is not
yourself, it could not be yourself because you cannot remember
right and if you do remember right it does not sound right and of
course it does not sound right because it is not right. You are of
course never yourself.

Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography*

I

「アーネスト・ヘミングウェイ」(Ernest Hemingway, 1899-1961) という言葉が今日、マッチョで、釣り・狩り・酒をこよなく愛するアメリカのハードボイルド作家のイメージを喚起させるとしたら、そのイメージは誰によって、いかにして作られたのであろうか。またそれは、

*助教／アメリカ文学

ヘミングウェイの実像とどこまで重なり合い、どこから懸け離れはじめるのであろうか。

ヘミングウェイは生涯、自身の姿を作品に塗り込めた作家であった。幼少期から青年期を扱った短編小説ではニック・アダムズ (Nick Adams)、また戦争を舞台にした『武器よさらば』 (*A Farewell to Arms*, 1929) や『誰がために鐘は鳴る』 (*For Whom the Bell Tolls*, 1940) では、それぞれフレデリック・ヘンリー (Frederic Henry) とロバート・ジョーダン (Robert Jordan) と名付けながらも、ヘミングウェイは行動・思想の両面において、部分的だが積極的に等身大の (と本人が判断する) 自分を投影させていった。一方、『午後の死』 (*Death in the Afternoon*, 1932) や『アフリカの緑の丘』 (*Green Hills of Africa*, 1935) などノンフィクションに分類される作品では、彼は堂々と「ヘミングウェイ」を名乗り、独自の闘牛論やサファリでの狩りの腕前を惜しげもなく披露した。いずれの場合も、若い頃のヘミングウェイは等身大の自分を投影・発信することに躊躇する理由はなかったし、たとえ何らかのイメージ操作がされていたとしても、伝記的事実や関係者の証言との照合を通じて、批評家が作中に潜む「ヘミングウェイ的なもの」とそうでないものとを峻別することはさほど困難なことではなかった。

ところが1940年代半ばごろから、ヘミングウェイの自身を投影させる手法に変化が見られるようになった。作中における事実と虚構、フィクションとノンフィクションの境界が融解し、「自伝的小説」や「虚構的回想録」などと表現せざるを得ない作品が主流を占めるようになったのである。たとえば小説『海流の中の島々』 (*Islands in the Stream*, 1970) には、登場人物の名前はもちろん、息子たちの事故死・戦死といったストーリー展開に事実との決定的な違いがある。しかし主人公で画家のトマス・ハドソン (Thomas Hudson) とその友人で作家のロジャー・デイヴィス (Roger Davis) には、それぞれ異なる時期の「ヘミングウェイ」が色濃く映し出されており、それがゆえに「自伝的」と称される。逆に、1953年にケニアで敢行したサファリ体験をしたための回想録『夜明けの真実』 (*True at First Light*, 1999; *Under Kilimanjaro* のタイトルで2005年に再編纂され出版) にはすべての人物が実名で登場するが、そこで卓越した狩りの腕前を見せる作中の「ヘミングウェイ」は明らかに虚構である。当時の彼は視力の衰えが著しく、獲物を仕留める能力が低下していただけでなく、狩り自体への関心も薄れていたからである。こうした「ヘミングウェイ」をめぐる事実と虚構の融合は、フィクション色が極めて強い『エデンの園』 (*The Garden of Eden*, 1986) や、すでにノンフィクション作品として定着した感の強い『移動祝祭日』 (*A Moveable Feast*, 1964) や『危険な夏』 (*The Dangerous Summer*, 1985) にも同じように見受けられる。もはや1930年代までのように「等身大の自分」をそのまま投影・発信する訳にはいかなかった、後年・晩年のヘミングウェイの焦燥感や苦悩が見え隠れする。

そのような事情も影響しているのだろう、いったん筆を執ったものの、途中で執筆を断念する作品が増えてきたのも同じ1940年代半ば以降である。結果的に未完のまま遺されたこれらの原稿は、ヘミングウェイの死後、遺族や出版社による編纂を経て断続的に世に送り出された。このいわゆる死後出版作品群が、従来のヘミングウェイ文学研究に新たな一石を投じたこと

は言うまでもないだろう。男女の性役割の交換や同性愛を描いた『エデンの園』が、ヘミングウェイ（作品）におけるセクシュアリティ研究の必要性を促す大きな契機となったことはよく知られている。しかし、後年のヘミングウェイがいかに自身を作品に塗り込んでいったかという点に関していえば、死後出版作品群はその苦悩と挫折の軌跡をたどる機会を提供してはくれない。それどころか、その軌跡の追跡を拒むかのように、さらなる隠蔽に加担している。ヘミングウェイが実像と異なる「ヘミングウェイ」像を構築しようとした操作に、編纂者が「編纂」という操作の上塗りをしているからである。つまり死後出版作品群における作家ヘミングウェイと「ヘミングウェイ」像の関係性を明らかにするには、まず編纂者による操作方法を分析してその上塗りを剥がし、ヘミングウェイが生前中断した時点の草稿（オリジナル原稿）を復元した上で、彼自身が行った操作を検証していく必要がある。

こうした経緯を念頭に置くと、ヘミングウェイの死後出版作品群の研究において取るべき方法論として次の2点が浮かび上がるだろう。1つ目は、第三者による編纂の方法とその問題点を指摘し、彼らが編纂を通じて作り上げようとした「ヘミングウェイ」像を明らかにした上で、それとヘミングウェイ自身がオリジナル原稿で構築・投影・発信しようとしていた自己像とがいかに乖離しているかを論証することである。そして2つ目は、事実と虚構、フィクションとノンフィクションの境界を融解しようとした後年・晩年のヘミングウェイが、死後出版作品群の執筆を通じてどのような「独自の自伝スタイル」を構築しようとしたか、そのメタフィクションの特徴に迫ることである。本稿では、これら二つの側面を考察するにあたって有効なアプローチ——マニユスクリプト研究／生成批評論的アプローチ、および自伝的アプローチ——を、ヘミングウェイにまつわる自伝的背景および主な先行研究を交えて概観する。

II

ヘミングウェイが遺した膨大な数の原稿は、現在、書簡や写真などととともに、アメリカ合衆国マサチューセッツ州にあるジョン・F・ケネディ図書館（John F. Kennedy Library）内「ヘミングウェイ・コレクション」に収められている。キューバの書斎を復元したという室内には、手書き原稿、タイプ原稿、カーボン・コピーを含め、書き損じの原稿やメモまでが作品ごとにファイリングされ、所定の手続きを経れば閲覧できるようになっている。

「ヘミングウェイ・コレクション」の開設は、1964年にメアリー・ヘミングウェイ（Mary Hemingway）とジャクリーン・ケネディ・オナシス（Jacqueline Kennedy Onassis）との間に交わされた合意がきっかけであった。二人の亡夫が生前、直接対面することはなかったものの、ヘミングウェイはケネディの大統領就任（1960年11月8日）にあたって入院先のメイヨー診療所から祝電¹⁾を送り、一方のケネディも翌1961年7月2日のヘミングウェイ死去に際して、ホワイトハウスから哀悼のメッセージ²⁾を読み上げるなど、公の場での繋がりがあった。メアリーとジャクリーンは最初の同意から4年経った1968年に、研究者に対する原稿閲覧の

許可やヘミングウェイ夫妻の私物公開などに関する具体的な条件を詰め、1972年以降、メアリーのニューヨークの自宅やヘミングウェイの終の棲家となったアイダホ州ケチャムの自宅、銀行の貸金庫から次々と原稿類が運び込まれたのである。また、ヘミングウェイ研究の第一人者であるカーロス・ベイカー (Carlos Baker) やハーヴァード大学ホートン図書館などからも資料が寄せられ、世界各国からヘミングウェイ研究者が集う宝の場所となったのである。

研究者向けに初めて原稿が公開されたのは1976年、そして「ヘミングウェイ・コレクション」が正式にオープンしたのは1980年であった。これはオリジナル原稿を研究対象にしたマニュスクリプト研究および生成批評の幕開けという、それまでのヘミングウェイ研究史における新たな潮流の誕生を意味した。オリジナル原稿の検証によって出版本に新たな解釈をもたらそうとするマニュスクリプト研究はもちろんのこと、出版された文学テキストを完成品としてではなくあくまで生成し続けるテキストの一形態と見なし、創作のプロセス自体にも目を向ける生成批評は、特にヘミングウェイの死後出版作品研究に有効であろう。なぜなら、そもそも出版本は編纂者にとってのみ「完成品」であり、ヘミングウェイが遺したオリジナル原稿はいずれも、何らかの理由で創作を断念した「未完成品」だからである。また「未完成品」のオリジナル原稿が発する声には、創作断念の理由はもちろんのこと、彼がいかに自分自身を作品に織り込むかについての試行錯誤や紆余曲折の軌跡が多分に含まれているにもかかわらず、編纂という名の操作によってそれが抹消・曲解されているからである。つまり、本来「ヘミングウェイのテキスト」であったはずのオリジナル原稿が「編纂者のテキスト」へと書き換えられる過程において、ヘミングウェイの声は弱められ、彼が描こうとした作中人物「ヘミングウェイ」も編纂者が望んだ「ヘミングウェイ」の姿へと巧みにすり替えられているのである。出版本から立ち上がってくるのはヘミングウェイの姿ではなく、むしろ編纂者の姿である——編纂者がいくら原稿の加筆や大幅修正を否定し、自らの存在を消そうとしても、オリジナル原稿の公開が可能にしたマニュスクリプト研究・生成批評のアプローチによる研究は、それを戯言として一蹴してしまうほどの威力を持っているといえる。

ところが、ヘミングウェイ作品における初期のマニュスクリプト研究は、出版本とオリジナル原稿の語法的な比較に執心し、その差異を指摘するに止まるきらいがあった。出版本だけでなくオリジナル原稿をも「完成品」を見なしたがゆえに、オリジナル原稿に手を入れた編纂者の変更をすべて過失・無用と結論づけたのである。日本におけるマニュスクリプト研究も同様で、西尾巖が『エデンの園』のオリジナル原稿調査に従事、出版本との相違点を『ヘミングウェイと同時代作家——作品論を中心に』(1999)で公にしたが、やはり双方の差異を指摘することに大きな比重を置いている。

しかし1990年代半ばに入ると、ナンシー・R・カムリー&ロバート・スコールズ (Nancy R. Comley and Robert Scholes) やローズ・マリー・バーウェル (Rose Marie Burwell) らが、テキスト間の差異の指摘を越え、マニュスクリプト研究の新たな可能性を提示していった。カムリーとスコールズは著書『ヘミングウェイのジェンダー——ヘミングウェイ・テキスト再読』

（*Hemingway's Genders: Rereading the Hemingway Text*, 1994）において、『エデンの園』のオリジナル原稿を検証、そこからヘミングウェイの性の境界を逸脱したエロティシズムへの欲望を浮き彫りにした。またバーウェルは『ヘミングウェイ——戦後と遺作』（*Hemingway: The Postwar Years and the Posthumous Novels*, 1996）において、それぞれの死後出版作品がいかなるプロセスを経て執筆され、編纂され、受容されていったかを、ヘミングウェイの伝記的事実と密接に絡ませながら明らかにした。従来のマニュスクリプト研究の打開を目指して打たれたこれらの布石は、その後、ヒラリー・K・ジャスティス（Hilary K. Justice）やデブラ・A・モデルモグ（Debra A Moddelmog）らに引き継がれ、ヘミングウェイの同性愛への欲望や authorship の問題等にもメスが入るようになった。

本稿で述べる方法論も、出版本とオリジナル原稿との差異を手掛かりに、出版本の検証からは浮かび上がらない解釈を試みる点では、1990年代半ば以降の研究と同じ系譜に属する。しかしカムリー&スコールズやモデルモグに代表されるように、これまでのマニュスクリプト研究／生成批評は、ヘミングウェイのジェンダーおよびセクシュアリティの解明に大きな比重が置かれており、ヘミングウェイが未出版のまま遺した作品の中でいかに自身を構築・投影しようとしたか、またその痕跡が編纂によっていかに損なわれてきたかについては、国内外問わず、ほとんど論じられてこなかった。オリジナル原稿だけでなく出版本も生成過程のテキストの形態とみなし、ヘミングウェイの創作プロセスと編纂者の編纂プロセスを比較・検討することによって、各々のテキスト生成の意図とそのずれを考察していくのが遺作研究における筆者の狙いのひとつである。しかし次項でも述べる通り、自伝（的小説）に特有の「書く／想起する主体としてのヘミングウェイ」と「描かれる／想起される客体としての『ヘミングウェイ』」との間にある緊張関係を読み解くことも、当研究が持つもうひとつの狙いである。

III

ヘミングウェイは比較的若い頃から自伝への関心を口にしていく。ガートルード・スタイン（Gertrude Stein）が『アリス・B・トクラスの自伝』（*The Autobiography of Alice B. Toklas*, 1933）を出版した際、自分のことを悪く書いた彼女への皮肉を込めて「ほくも他に何も書けないような年齢に達したら、回想録でも書くつもりだ」（Reynolds 46）と言いつつ放ったことはよく知られている。

自伝にまつわる理論の変遷は、作者（主体）でありながら登場人物（客体）でもある“*I*”をどう捉えるかについての変遷とほぼ同義である。自伝が「ハイカルチャー」と「ローカルチャー」の一線を画するという役割を担っていた19世紀の西ヨーロッパでは、前者に属する偉人の人生を文書に残すことは、その人が生きた時代・国家の業績を後世に残すことを意味した。1907年にドイツの文献学者ゲオルグ・ミッシュ（Georg Misch）が自伝を“the description (*graphia*) of an individual human life (*bios*) by the individual himself (*autos*)”（5）と定義したことか

らも分かる通り、自伝のもつ真実性 (truthfulness) はもっぱらそこに書かれた伝記的事実の一貫性の有無に委ねられ、“I” は常に普遍的で、自伝におけるアイデンティティの在り方や自己定義・自己描写の仕方に疑問が投げかけられることはなかった。

ところが20世紀前半になると、“I” を普遍的とする考えから、不安定で説明を要するものとする考えへと変化していった。この背景にはヘーゲルの「自己疎外 (Selbstentfremdung)」論を資本主義体制に応用し、自己が作り出す政治・経済・宗教などの社会的条件にとらわれて、主体としての在り方を失うと唱えたカール・マルクス (Karl Marx) や、自我を脅かす無意識の存在を提起したシグムンド・フロイト (Sigmund Freud) らの影響があった。またフロイトは言語のもつ中立性や包括性を否定し、言語は常に利害関係に晒されていると説いた。彼は、主体を経由して記号化された欲望はもはや元の欲望ではないと主張、この主張を受け継いだジャック・ラカン (Jacques Lacan) も、言語を通じて表象された主体は本来の主体とは異なると述べたのである。

こうした流れを受けて、自伝は主体をそのまま投影する／できるものではなく、言語を通じて構築していくものだとする認識が強くなり、ジョルジュ・ギュスドルフ (Georges Gusdorf) が自伝を “[an act of] reconstructing the unity of a life across time” (37) と再定義するに至った。またフランシス・R・ハート (Francis R. Hart) も “I” の持つ多面性を “the selected ‘I’” と表現、筆者を取り巻くさまざまな要因によって自伝内の “I” が選択され、再現されていくと説明した³⁾。この流れはさらに1970年以降、“I” の脱中心化へと視点を移し、ジャック・デリダ (Jacques Derrida) の脱構築や「差延」、ロラン・バルト (Roland Barthes) の「作者の死」、ミシェル・フーコー (Michel Foucault) の権力論などの理論展開によって、自伝における自己の存在規定や作家の authenticity にまつわる従来の理論的概念が解体されていったのである。

では、ヘミングウェイ作品における “I” とはいかなる存在なのであろうか。最初期の作品に限って言えば、短編における一人称 “I” の語りはそのままヘミングウェイ本人の語りであると言えるだろう。これはアグネス・フォン・クROWSキー (Agnes von Kurowsky) との失恋エピソードを綴った短編「とても短い話」 (“A Very Short Story”) を例に説明できる。彼は、パリ版の『ワレラノ時代ニ』 (*in our time*, 1924) においては一人称の語りで物語を展開、女性登場人物の名前を「アグ」としていたが、ニューヨーク版『われらの時代に』 (*In Our Time*, 1925) では語りを三人称に変更、彼女の名前も「ラズ」と変えた。これは編集者マックスウェル・パーキンズ (Maxwell Perkins) 宛ての手紙で説明している通り、アグネスから名誉毀損で訴えられる危険性を危惧したためであった (SL 469)。ヘミングウェイにとって、アグネスの名前はもちろんのこと、語りの人称を “I” からより客観性の高い “he” へと変更することが、伝記的事実と作品との距離を広げる手段として有効だったことを示している。しかし単純に “I” から “he” へと変更しただけであったため、結果的にはスコルズに「もともとのテキストにおける三人称の語りは見せかけであり、テキストが修辞的な目的のために身にまとった疑似客観性の仮面に過ぎない」(119) と、そのからくりを見破られることとなる。ヘミングウェイのこ

うした「隠れた一人称の語り」（Scholes 116）は結局、“I”と“he”との違いが単に作者と登場人物との間の距離の違いだけを意味し、それ以外には何ら意味を持たなかったことを示している。

一方、死後出版作品群を中心とする後期の作品においては、人称の問題はより複雑で実験的である。これは、ヘミングウェイが各作品のオリジナル原稿において、自身（あるいは自身を強く投影させた人物）を表す人称をIやheだけでなく、youを用いて表現しようとしていた痕跡が多く見られることから推測できる。この背景には、後年のヘミングウェイが、自分自身と作中人物との距離に加えて、世間が抱く公的イメージとしての「ヘミングウェイ」といった、派生していく他の自己との距離にも敏感にならざるを得なくなったという事情があるだろう。後年から晩年にかけての彼は、「パパ」というマッチョなイメージやノーベル賞受賞作家としての地位が確立する一方で、度重なる事故や病気が原因で、大衆のイメージから懸け離れていく自分の姿を目の当たりにせざるを得なくなっていた。それを受け入れたためか、あるいは受け入れられなかったためか、ヘミングウェイは死後出版作品の執筆過程において、自身の姿を複数の登場人物に振り分けて投影させたり、作中における「ヘミングウェイ」の人称をI/he/youを使い分けることによって表そうとした。しかしほとんどの場合において、彼はこれらの使い分けと統一に失敗、結果的には物語の一貫性すらも保持できずに執筆断念へと至ってしまった。これはヘミングウェイの作家としての技量が不足していたというよりは、自身に内在する自己と大衆向けの自己との間の折り合いをつけることができなかったことを意味するのではないだろうか。

当研究のもうひとつの狙いは、人称・名前の使い分けや変更の過程をオリジナル原稿の修正痕から丁寧に辿り、ヘミングウェイが構築・発信、あるいは隠蔽しようとした多層的な「ヘミングウェイ」の様相を明らかにすることによって、彼が目指した独自の自伝スタイルに迫ることである。幾度となく繰り返されるヘミングウェイの修正過程を提示することは、同時に、編纂者がいかに安易に人称や名前を統一してしまったか、その杜撰さも浮き彫りにするだろう。オリジナル原稿に見られる語句等の修正痕を論の証左にする手法は、マニュスクリプト研究においては古くから用いられている王道のひとつであるが、当研究では、それをヘミングウェイのマニュスクリプト研究ではこれまであまり論じられることのなかったメタフィクション的特徴の解明に援用する。

IV

ヘミングウェイが生前に遺した作品の編纂方法は多岐に渡り、登場人物の名前や人称の揺らぎを統一させるといったマイクロなものから、元は二つあった三角関係のひとつを完全に削除して全体の約60%をもカットするといったマクロなものまである⁴⁾。しかし編纂者や編纂方法は異なっても、彼らが編纂作業の先に見据えていたものは共通している。1930年代にヘミン

グウェイ自身が創り上げた「パパ・ヘミングウェイ」というタフガイ・イメージ復活への希求と、ノーベル賞作家としてのパブリック・イメージの保持、そして私生活におけるヘミングウェイと妻メアリーの夫婦愛のイメージ強化である。こうした編纂者の思惑の下、ヘミングウェイの「独自の自伝スタイル」構築に向けた模索は、単に語法的な誤りや古い・傷病による創作能力の低下と判断され、本来「ヘミングウェイのテキスト」であったはずのオリジナル原稿が「編纂者のテキスト」へと書き換えられていったのである。

死後出版作品群が生前に出版された作品群と大きく異なることの一つに、ヘミングウェイが前者では執筆と断筆を繰り返し、時には複数の作品を並行して書いていたことが挙げられる。この背景には、上述した「独自の自伝スタイル」確立に向けての模索と失敗、そして新たな挑戦があった。彼は自伝的小説と呼ばれる小説や、パリ・スペインの体験記を書くにあたって、過去から現在へと続く自己を通時的に並べるという手法ではなく、複数の自己——過去（若かりし日）の「ヘミングウェイ」と現在（執筆当時）の「ヘミングウェイ」等——を複数の登場人物に振り分けたり、人称を使い分ける（I / he / you）などして共時的に描こうとした。こうして、大衆に向けては、過去の「ヘミングウェイ」の描写を通じて分かりやすくパブリック・イメージを発信する一方で、同時にそれに反発する現在の心情や、執筆当時の偽りない自己の姿を巧みに織り交ぜていこうとしたのである。

しかし結果的に、そのスタイルは確立に至らなかった。複数の自己を振り分けて描くという手法がもつ複雑さに、晩年のヘミングウェイが音をあげたことは比較的容易に推測できるだろう。しかし、ヘミングウェイの死後出版作品群を伝記的事実と重ね合わせてみると、そもそも彼がどの「ヘミングウェイ」を公に発信したかったのか、その明確な像を持った上で執筆に臨んでいなかったことも起因しているといえる。死後出版作品群がしばしば事実と虚構が入り混じっていると評されたのも、ヘミングウェイのこうした態度と無関係ではないだろう。登場人物の名前・人称が揺らぐのは、「書く／想起する主体としてのヘミングウェイ」と「描かれる／想起される客体としての『ヘミングウェイ』」との関係が不安定だったからである。作家自身が「描かれる／想起される客体としての『ヘミングウェイ』」を規定できないことに加え、「書く／想起する主体としてのヘミングウェイ」自身も記憶を留めておく能力を徐々に失っていたことを考えれば、ヘミングウェイの「独自の自伝スタイル」の実現は、たとえ自死せず執筆を続けたとしても、やはり不可能だったのではないだろうか。

後年・晩年のヘミングウェイに対する関心の高まりは、昨今の映画界の動向からも窺い知ることができる。2008年5月には『海流の中の島々』の映画化⁵⁾が発表され、翌09年2月にも、ヘミングウェイの晩年を描く映画⁶⁾が製作されることが明らかになったのである。ヘミングウェイの死後出版作品群の舞台は、アメリカにとどまらず、キューバ、フランス、スペイン、アフリカと世界各地に拡がった。いずれも彼の人生を語る上で欠くことのできない、所縁ある場所ばかりである。作品の舞台を世界各地に点在させながらも、一貫して自身の姿を書き続けたヘミングウェイ——彼は死後出版作品群の執筆を通じて、第二の、あるいは壮年／老年版の

「ニック・アダムズ物語」を目指したのであろうか。

注

- 1) ヘミングウェイが送った祝電の内容は以下の通り。“Watching the inauguration from Rochester there was happiness and the hope and the pride and how beautiful we thought Mrs. Kennedy was. Watching on the screen I was sure our President could stand any of the heat to come as he had taken the cold of that day. Each day since I have renewed my faith and tried to understand the practical difficulties of governing he must face as they arrive and admire the true courage he brings as our President in times as tough as these are for our country and the world.”（Baker 706）
- 2) ケネディ大統領の追悼文は以下の通り。“Few Americans have had a greater impact on the emotions and attitudes of the American people than Ernest Hemingway... He almost singlehandedly transformed the literature and the ways of thought of men and women in every country in the world.”
（<<http://www.jfklibrary.org/Historical+Resources/Hemingway+Archive>> 2009年5月5日）
- 3) ハートによる解説の原文は以下の通り。“[the selected ‘I’] is made and remade according to such criteria as naturalness, originality, essentiality, continuousness, integrity, and significance.”（Hart 492）
- 4) 一般に、メアリーが行った編纂はオリジナル原稿のカットが少なく、彼女以外の遺族や出版社が行った編纂は大掛かりなものとなっている。たとえば、メアリーが最初に編纂・出版した『移動祝祭日』や、出版元のチャールズ・スクリブナー・Jr.との共同編纂を経て出版した『海流の中の島々』には、オリジナル原稿の語数と編纂本の語数にさほど大きな違いは見られない。それに対して、スクリブナーズ社の依頼を受けてトム・ジェンクス（Tom Jenks）が編纂した『エデンの園』およびヘミングウェイの次男パトリック・ヘミングウェイ（Patrick Hemingway）が編纂した『夜明けの真実』は、それぞれオリジナル原稿の61%、44%がカットされている。
- 5) 『ハリウッド・レポーター』（*The Hollywood Reporter*）紙によると、米国俳優トミー・リー・ジョーンズ（Tommy Lee Jones）が『海流の中の島々』を映画化、ジョーンズが主演・監督・脚本・製作の四役を務めると発表された。当発表では併せて、モーガン・フリーマン（Morgan Freeman）とジョン・グッドマン（John Goodman）に出演交渉中であることと、プエルトリコで撮影が行われる予定であることが公表された。
（シネマ・トゥデイ、2008年5月20日；<<http://cinematoday.jp/page/N0013819>> 2009年6月1日）
- 6) こちらも『ハリウッド・レポーター』紙による情報で、制作会社ザ・ゴッサム・グループ（The Gotham Group）とプロデューサーのケヴィン・フォルトウナ（Kevin Fortuna）が、ホッチナーの『パパ・ヘミングウェイ』の映画化権を獲得したと伝えた。
（シネマ・トゥデイ、2009年2月4日；<<http://cinematoday.jp/page/N0016807>> 2009年6月1日）

参考文献

- Baker, Carlos (1969) *Ernest Hemingway: A Life Story*. New York: Scribner's.
- Burwell, Rose Marie (1996) *Hemingway: The Postwar Years and the Posthumous Novels*. Cambridge: Cambridge UP.
- Comley, Nancy R. and Robert Scholes (1994) *Hemingway's Genders: Rereading the Hemingway Text*. New Haven: Yale UP.
- Gusdorf, Georges (1956) “Conditions and Limits of Autobiography.” *Autobiography*. Ed. and trans. James Olney.

Princeton: Princeton UP, 1980: 28-48.

Hart, Francis R. "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography." *New Literary History* 1 (Spring 1970): 486-511.

Hemingway, Ernest (1985) *The Dangerous Summer*. New York: Charles Scribner's Sons.

———. *Death in the Afternoon*. 1932. New York: Scribner's, 1999.

———. *A Farewell to Arms*. 1929. New York: Scribner's, 2003.

———. *For Whom the Bell Tolls*. 1940. New York: Scribner's, 1995.

———. *The Garden of Eden*. New York: Scribner's, 1986.

———. *Green Hills of Africa*. 1935. New York: Scribner's, 1998.

———. *in our time*. Paris: Three Mountain P, 1924.

———. *In Our Time*. 1925. New York: Charles Scribner's Sons, 1996.

———. *Islands in the Stream*. New York: Scribner's, 1970.

———. *A Moveable Feast*. New York: Scribner's, 1964.

———. *Selected Letters: 1917-1961*. Ed. Carlos Baker. New York: Scribner's, 1981.

———. *True at First Light*. New York: Scribner's, 1999.

———. *Under Kilimanjaro*. Ohio: The Kent State UP, 2005.

Justice, Hilary K. (2006) *The Bones of the Others: The Hemingway Text from the Lost Manuscripts to the Posthumous Novels*. Ohio: The Kent State UP.

Misch, Georg (1950) *A History of Autobiography in Antiquity*. Trans. E.W. Dickes. 2 vols. 1907; London: Routledge & Paul.

Reynolds, Michael S. (1999) *Hemingway: the Final Years*. New York: Norton.

Scholes, Robert (1982) *Semiotics and Interpretation*. New Haven: Yale UP.

Stein, Gertrude (1933) *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York: Random House.

西尾 巖 (1999) 『ヘミングウェイと同時代作家——作品論を中心に』 鳳書房