

H・ジェイムズのロマンス理論 (一)

— 作品における心象風景 —

芦 原 和 子

H・ジェイムズの心象風景 (mental landscape) は、主にヨーロッパで、特にローマ (『デイジー・ミラー』、『ある婦人の肖像』)、フィレンツェ (『未来のマドンナ』)、ヴェニス (『鳩の翼』)、パリ (『使者たち』)、ロンドン (『黄金の盃』)、スイス (『ロデリック・ハドソン』) などがあげられよう。いづれも単なる「場所」の領域を脱して、作品の「内面化」にすばらしく役立っている。

中村真一郎氏が述べているように、ジェイムズは「外面的情景の視覚化によって、物語を進展させてゆく手法」⁽¹⁾をとっている。つまり風景描写をいかに文字に成しうるかという問題を、ジェイムズは見事に成就させたといつてよい。ロマンスの space は visionary なものを通して、作家に遠近法を生み出させる。それゆえ遠近法にとって重要なのは、人物ではなく、あくまでも「場所」である。ジェイムズは visionary なものが、いかに風景になりうるかを知っていた作家だった。そしてそこにはロマンスが創り出す「光と影」が共存し、作家はその特殊な「光と影」のもので、自分の創る空間 (場所) に立つのである。このように遠近法がロマンスに必要な不可欠であることは明らかであ

ろう。

また、ロマンスの世界における「場所」の特徴は、眼に見えるものだけでなく、眼に見えない存在をも認識させる。結局、ロマンスを構成する遠近法は、通常の視覚では見えない世界をも、特殊な方法で投影するのだといえようか。

こうして「場所」は、現実のものであると、想像上のものであると、次第に内面化し、遠近法に拡大してゆく。「場所」の内面化は、ロマンスの主な特徴となり、人物も含めて遠近法と密接なかわりあいをもつようになる。たとえば、ホーソーンの『ワンダー・ブック』は、ニュー・イングランドのバークシャー地方をその「場所」とし、『大理石の牧羊神』はイタリアを、そしてメルヴィルの『白鯨』は *Encantadas* 群島を、というように。それは単なる「場所」ではなく、もっと広い想像の世界、つまりロマンスの世界へとわれわれを導入する。

それゆえ、小説における「場所」は、さまざまな意味で重要であり、価値がある。それは単なる現実の「場所」ではなく、作家はその背景となる世界に描写の焦点をしばらくと努める。

The space of these places has gone away, leaving only room for representations.

と John Hollander が *In Time and Place* で言っているように、「場所」の空間は消え、描写の余地だけを残す。場所はその領域を超え、抽象的で、文学的な「場所」に発展する。そしてその「場所」の空間には、いわゆる「詩的な投資」(poetic investment)が行われる。

ここで、ジェイムズのロマンス論を『アメリカ人』の序文から見よう。

……事実、経験の軽気球は、もちろん地上につながれている。そして必要とあらば、非常に長い綱のおかげで、われわれは多かれ、少なかれ、広大な想像の車の中で動きまわっている。しかしわれわれがどこにいるかを知るのは綱のおかげであり、その綱索が切れた途端、われわれは浮遊し、関係から解き放たれる。われわれは地球から揺れながら離れていく——もちろんすべてがうまく運んでいる時は、当然好きなように、はしゃぎながら。ロマンス作家の技巧というのは、“その面白さ”のために、こっそりとその綱索を切ることに、彼がそうするのをわれわれが気付かないように、それを切ることにある。

ジェイムズは、ここでロマンスの世界における経験について語り、軽気球の綱が切れて、地上から離れ、自由になることは、想像の世界、つまりロマンスの世界へ導かれることを意味している。綱をたち切ることに、ロマンス作家の技巧はそこにある、と彼は述べている。しかし彼の考えでは、地球から離れること（ロマンスの世界）のみを説いているわけではない。つねに地上へのリターン（リアリズム）をも心がけねばならないというのも、彼の主張なのである。

このように、ロマンスはつねに「場所」と結びついている。また作家が創る「場所」は ⁽³⁾visionary power をもつので、当然、風景描写とかかわりあいをもつようになる。そしてその風景は、リアリズム作家が描く場所とは違っていて、まさに mental なものとなる。その心象風景は、visionary power をもつがゆえに、次第に拡大し、そこに遠近法が生れる。

ジェイムズの場合、「場所」の内面化は、やはりヨーロッパのさまざまな場所であろう。彼の心象風景となるヨ―

ロッパは、作品の中で重要な価値をもつ。

彼がはじめてイタリアを旅行し、ローマに到着したときの喜びと感動を、一八六九年、兄ウイリアムへの手紙で次のように述べている。



サン・ピエトロ大寺院（ローマ）

「……何といったらよいのでしょうか。ぼくはついに——そしてはじめて——生きている実感を味わっているのです。ローマはすべてのものを圧倒してしまします……ぼくは喜びのあまり熱に浮かされたように呻き、よろめきながら、通りから通りを歩きました……古代ローマのフォロ・ロマーノ、コロセウム、パンテオン、キャピトル、サン・ピエトロ大寺院、トライヤヌスの記念柱、サンタンジェロ城、そしてすべての広場や廃墟や記念碑や遺跡を見たのです……生れてはじめて絵のように美しいということが、どういうことなのか分かったような気がします。」

彼の初期の作品では『デイジー・ミラー』の後半、ローマの場面にその内面化が見られよう。デイジーとジョヴァネリの散歩姿を、ウォーカー夫人とウィンターボーンが見つけるのは、ヴィラ・ボルゲーゼのこんもり茂った松林の中であり、デイジーの行動に対する非難を、ウィンターボーンが耳にするのは、サン・ピエ



コロセウム（ローマ）

トロ大寺院の巨大な壁柱の土台のそばであった。ローマの目抜き通り、コンスタンチヌス大帝の凱旋門をくぐり、フォーロ・ロマーノの記念の遺跡を通して、ウインターボーンは夜ふけのコロセウムの月光の中で、デイジーとジョヴァネリの姿を見る。デイジーが熱病にかかって死を迎えるのも、この死の円形競技場を背景にした、夜の散歩が原因だった。

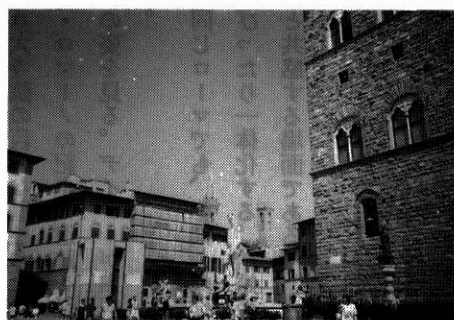
同じローマでも、中期の傑作『ある婦人の肖像』でのローマの廃墟は、単に背景としての場所だけではなく、人物とびったり一体化する。結婚後、イザベルは自分の不幸な結婚と夫の裏切りを痛感し、自分の気持を廃墟に訴え、ローマと共感する場面である。



フォーロ・ロマーノ（廃墟）

「その日の午後・イザベルはひとりで馬車に乗った。彼女はずっと以前から古都ローマを友として心の秘密を打ちあけてきたのだった。このような廃墟の世界では、彼女の幸福が破滅したとしても、それほど不自然とは思われなかった……ローマの永遠の歴史の中では、それは確かに小さいものであった……彼女は深く親しくローマを知りようになっていたが、ローマは彼女の激情を和らげてくれた。そして彼女はローマを、人びとが苦しんだ場所として主に考えるようになっていた」⁽⁴⁾

イザベルが廃墟や古い建物を通し、人間の歴史と個人の生き方を思索する「場所」として、ローマを選んだのは、最適であったといえよう。ジェイムズの心象風景の見事な「内面化」の結晶を、われわれはここに見ることができる。



シニョーレ広場（フィレンツェ）

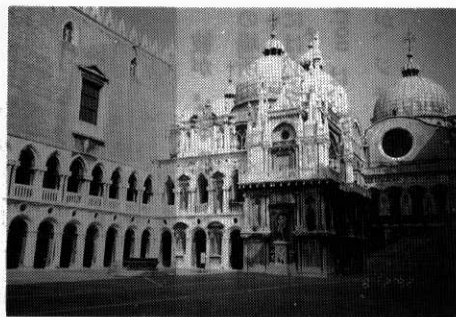
フィレンツェのウフィツィ美術館は、『未来のマドンナ』の中では、「天啓」とか「美への開眼」の場所として描かれている。十六世紀にメディチ家によって建てられ、ルネッサンス様式の壮麗な宮殿であった、ウフィツィ美術館は、ポッティチェリ、ダヴィンチ、ミケランジェロなどの絵画（『春』、『ヴィナスの誕生』、『受胎告知』）や、古代ギリシャ、ローマの彫刻であふれている。伝統からも、感覚からも、風土からも、芸術の「源泉」からも切り離され、ひたすら芸術の理念を追いつづける理想主義的なアメリカの一画家が、ヨーロッパ芸術の宝庫である、フィレンツェに住み、余りにも見事な芸術遺産に圧倒され、ついに空虚な白いカンヴァスに向ったまま制作ができず、年老いて空しく死んでいくという物語りである。アメリカ人の素朴さが、ヨーロッパの過剰な芸術の中で、次第に挫折してゆくという主題なのだが、フィレンツェは、このテーマに最も調和した「場所」であったといえよう。これは「西欧風な市民小説を書くことが、ヨーロッパで実現可能かどうかという深刻な不安に当時

悩まされていた」⁽⁵⁾若き小説家、ジェイムズ自身の重要な問題でもあった。

「広場の真向いには、ヴェッキオ宮が大きな要塞のようにそびえ、大鐘樓が断崖に立つ孤松のように、狭間胸壁からそそり出ていました……宮殿の扉の左手に立っている素晴らしい巨像は……ミケランジェロのダビデ像であることがわかりました……腕に切り殺したゴルゴンの蛇頭を高く掲げているが、その姿はこうえなく端麗優美で、穏やかで……それがペルセウス像でした」⁽⁶⁾

シニョーレ広場の彫像は、主人公の芸術開眼であると同時に、ジェイムズ自

身の芸術への目覚めでもあった。



ヴェニス

死のレクイエムとなったヴェニスは、ミリーにとっては生きる場所ともなった。

ヴェニスは華麗な美しさとともに、ロマンスと悪徳の共存する「場所」でもあり、ここで女主人公ミリーが短い命を終えるのは、まさに象徴的である。ロマネスクとビザンチン文化の調和したサン・マルコ広場、ベネチア・ゴシックのドゥカーレ宮、ガラス・モザイクの「黄金のバシリカ」、リアルト橋の運河に建つカードーロ（黄金宮）など、いづれも昔のベネチア貴族の豪華な生活がしのばれる「場所」である。年若くして金持の孤児ミリーは、ロマンティックな存在で、社交界の女王である。白いドレスの鳩のイメージのミリーは、不治の病に昌され、死の影が投げかけられている。愛する人の裏切りを知ったとき、彼女は「壁に顔を向ける」。ヴェニスは、悪徳も美徳も、被害者も加害者も、その運河の水と光の中に溶け、一体となった「場所」として、その内面化に成功した例といえよう。

『使者たち』におけるパリの風景の独特な美しさは、ストレザーの眼を通して、彼自身の心象に彩られた風景である。パリは、中年になってアメリカからパリへ渡ってきたストレザーが、はじめて「生きる喜び」を発見するという「場所」だが、これはジェイムズ自身の経験をも語っているといえよう。

「……主観的なヴィジョンは……できるかぎり客観的な外面的な絵として精緻に描き出されている」つまり、パリ

はストレザーの眼を通して眼前に出現した、視覚的で新鮮な美と歴史と芸術を象徴している。



パリ (オペラ座)

これらの心象風景とは別に、ジェイムズにはロマンス理論として ‘the scene of his response’ という、物語を最初に考え出した場所へ戻っていく傾向がある。

When he (James) returns to the scenes of his response, to the place in which he first conceived a story, his interest is never merely in the picturesque. It is in recapturing absolute perception from which the story grew.⁽⁸⁾

彼が ‘the scene of his response’ に戻るとき、実はそこから物語の萌芽が発展してゆくのである。これはもと場所に対する「反応作用」であり、過去への反応と、現実への帰還という距離を示すのであろうか。そして、そこには必ず「完全な知覚作用」を取り戻す作業が行われるのである。結局、認識論は遠近法であり、‘visionary aspiration’ は、‘perspective ground’ から生じるのであろう。つまり、特別な「場所」への帰還と、遠近法によるリターンが、ジェイムズにとってのロマンスになるといえようか。

こうして遠近法を達成するためには、allusion を用いることが必要となる。ロマンスの空間が、作家の遠近法を創るので、そこには詩的で、複雑な allusion が含まれるようになる。そしてジェイムズの場合 allusion と

visionary power が非常に密接に結びついているので、その識別が困難である。それゆえ「場所」は、allusion を通して視覚により概念をレイアウトする「場」となる。

この 'the scene of his response' の傾向は、ジェイムズがニューヨーク版に序文をつけたことも関係があるように思われる。初版のときの作品にふりかえることで、彼の眼はつねに過去に向けられる。そして現在との比較を行ないながら、そのギャップの距離感を遠近法のやり方で、彼は分析してゆくのである。つまり作品の中の現実の「場所」の描写が、いかに allusive sites になり、さらにロマンスに発展していくか、その過程を彼が18の長編小説につけた序文が示しているといえようか。

[注]

- (1) 中村真一郎『小説家ヘンリー・ジェイムズ』集英社、一九九一年、二二六頁。
- (2) Pamela Schirmeister, *The Consolations of Space*, Stanford Univ. Press, 1990 Introduction p. 2.
- (3) Ibid., p. 3.
- (4) Henry James, *The Portrait of a Lady*, Vol. 3, New York Edition, p.p. 327~28.
- (5) 中村真一郎『小説家ヘンリー・ジェイムズ』集英社、一九九一年、三二頁。
- (6) Henry James, *The Madonna of the Future*, Vol. 13, New York Edition, p. 438.
- (7) 中村真一郎『小説家ヘンリー・ジェイムズ』集英社、一九九一年、二三四頁。
- (8) Pamela Schirmeister, *The Consolations of Space*, Stanford Univ. Press, 1990, Introduction p. 4.
- (9) Ibid., p.11.

