

ヘンリ・ジェイムズの後期の文体

渡 辺 久 義

ヘンリ・ジェイムズ後期の文体といえは、複雑微妙にして難解ということであまりにも有名だが、この文体という問題を正面から取上げた研究はあまりないようである。これは不思議なことだが、また、うなずけることでもある。おそらく、あの茫漠として深遠な大海原のような長篇小説の中から、なにか隠れた貴重なものを見つけて拾い出して来るというような仕事の方が、人をひきつける仕事に違いないのである。文体などは現に目の前にある通りのもので、なにも説明したり解釈したりすることはない、読めばすむことである。なすべきことは、ひと通り読んだだけではわからない作品の中から作者の本当の意図、作品の真髓をさぐり出してくることである。こういう主張はたしかにその通りに違いないのだが、明らかに片手落ちといわねばなるまい。作品のテーマ、モラル、精神といったものをいかに必死になって解明してみたところで、なぜ作者があのような難かしい文章を書かねばならなかったかという問題は残る。そしてこの残された問題が、実は作品の本質につながる問題に違いないのである。

文体というものを殆ど考慮に入れないで議論することのできる作家群がある。文体という問題を抜きにしては

語ることでできない性質の一群の作家もある。ジェイムズは後者の代表的なものである。作品を織り出す文体が
いかにジェイムズにとって重要なものであるかは、彼の文体の変遷をみればわかる。彼が初期の小説の欠点を次
第に克服していったのは文体によってである。

ジェイムズ後期に属する作品に“*The Figure in the Carpet*”(一八九六)という短篇がある。これは彼の
作品に対する読者層の反応の仕方、あるいは批評家の批評が的はずれであることに對する嘆きとも皮肉ともいえ
るようなちよつと変った作品である。「私」なる批評家が、ある大御所的小説家の最近作の批評を書いて、本
人の反応を確かめるために、ひそかにその人の家で聞かれるパーティに出かけていく。ところが小説家は、それ
が「私」の自信ある批評であり、彼をほめ讃えたものであるのに、「また例のたわごとよ」などといっている。
そこで「私」は名を明かにして小説家と話をすることになるが、小説家のいうことには、今までに誰も彼を正し
く理解してくれた批評家はいないのである。彼がそのために命をかけているような、ただそれ一つのために小説
を書きつづけているようなあるものをだれひとりとして理解してくれないというのである。そこで「私」が、そ
れはなにか *esoteric message* というようなものか、ときくと、この老作家は厭な顔をして、そのようなもので
はない、それはベルシャ絨たんのこみいった模様のようなもの、あるいは真珠の玉を通す紐のようなものだと
いう。私が、そういわれてもわからない、その秘密はどこにあるのかときくと、小説家は、それはどこでもない、
私の作品の一頁一頁、一文一文、一語一語の中にあるじゃないかと答える。

この短篇の中では「私」はただ、この小説家の言葉に面喰らうだけなのだが、このような読み方が、おそらく、
ジェイムズの読者にとって必須のものである。作品を織りなしている文章に作品の秘密はある。ジェイムズの小
説は、なによりもまず、芸術作品として理解されることを要求している。そして、彼が芸術家として自己のうち

に持っている問題を徐々に解決していったのは、文体によってであったのだが、それは勿論より美しい文章を、より洗練された文章を書くなどという問題ではなかった。ジェイムズには、「審美的」などという片端の感覚はないのである。ジェイムズは、おそらく、散文というものの發揮し得る機能を極限にまで持っていたのである。あるいは、新しい散文の可能性を発見したといってもよいであろう。従って、彼の散文は読者に非常な精神の集中を強要する。われわれは詩を読むときには、作者の精神に参与する努力の必要性について説くが、散文に対しては普通そういうことはいわない。散文というものが、元来そういう性質のもの、つまりわれわれの日常の論理で読まれることを期待するものなのである。しかし、ジェイムズの散文は、読者に詩に対する場合と同じ努力を要求する。

ジェイムズの文体は初期から晩年にかけて少しずつ変貌していったが、それは偶然や気まぐれによるものでないことは勿論、なにか外部からの芸術理論に従ったものでもない。彼自身の内部の法則、芸術的本能とでもいうべきものに、忠実に従っただけなのである。ただ、その法則は、はじめから明確な理論としてあるようなものではなく、むしろ一作ごとに明らかになっていくような、暗中摸索のうちにさぐり当てるようなものだったに違いない。(これは、ジェイムズが氣質のよく似ているT・S・エリオットと大いに違う点である。)そして彼がはじめてその法則を掴んだと確信し得たのは、後期の傑作である *The Ambassadors* (一九〇三) や *The Golden Bowl* (一九〇四) を書いたときであるときとみて差支えない。その直後に、いわゆるニューヨーク版が出され、その各巻にジェイムズは、われわれにとって非常に大切な、自分の作品を回顧、批評した「序文」をつけるわけだが、この「序文」の中で彼はあたかも、自分のしっかり掴んだ無形のことを眼前に見据えておいて、四方八方から搦め取るようにそれを表現しようとしているようにみえる。これもまた、T・S・エリオットの批評文のように、自分

の作品を明確に批評したというようなものではない。そのやり方は、ちょうど、なにかの芸の名人が自分の到達した芸を弟子に体得させるやり方に似ている。われわれは、師匠のあらゆる折にふれての言葉や仕草の端々からその芸境をうかがい知る努力をしなければならない。

ジェイムズの芸術家としての発展の仕方は、大体、以上のようなものとしてとらえられるのだが、われわれの仕事は、ヘンリ・ジェイムズという一個の異常な才能の発展段階を忠実に跡づけることであって、F・R・リーヴィスのように、自分の価値基準から *The Portrait of a Lady* が最高傑作であって、後期のジェイムズには「なにか間違いが起った」とみるようなことは、今、われわれのなすべきことではない。^①

そこで、われわれはまず、ジェイムズの芸術を知るための最上の手がかりとして、「序文」の検討をしてみる必要がある。「序文」ばかりでなく、その他のジェイムズの残した批評、エッセイ等を読んですぐに気のつくことは、「art」と「life」という二つの言葉がしきりに繰返されることである。従って、この二つの言葉を鍵として、両者がジェイムズにおいて、どのようにかわりあっているのかを調べてみることに、ジェイムズの秘密を解く一つの手がかりになるであろうことが考えられる。^② 「序文」を集めて「The Art of the Novel」という一冊の本にしたR・P・ブラックマーによれば、「技法についての、またテーマやモラルについての、ほとんどいかなる評語も、結局ジェイムズを、はつきりしたアートとライフの関係という問題に雄弁に立ち返らせ、その関係を維持することの難かしさと楽しみについての強烈な個人的な訴えへと彼を衝き上げていく」^③のである。

そこでまず、到る所で主張されているその「関係」の仕方の一つの動かぬ原則は、「アート」は「ライフ」を表現しなければならない、「アート」の取扱うべき材料は「ライフ」以外の何物でもない、ということである。

「アートはわれわれに見えるものを取扱う。それはなによりもまず、そういうものの要素を極力提供しなければならない。アートは、違った表現を与えられてそこにある素材を、ライフの庭からつみ取る。それ以外の場所に生えている材料は、気が抜けていて食べられぬ。」(“Preface” to *The Ambassadors*)

「小説の唯一の存在理由は、それがライフを表出 (represent) しようと試みることである。もしそれがその試み——画家のキャンパスの上でみられるのと同じその試みを放棄したら、非常に奇妙な事態に立到るであろう。」(“The Art of Fiction”)

ジェイムズにとって

「与えられた主題の価値に対する唯一の尺度は、それが根拠あるものか、それが本物か、それが誠実なものか、それがライフのなんらかの直接の印象であるか……」(“Preface” to *The Portrait of a Lady*)

ということを問うてみることである、等々。

つまり、ジェイムズにとっては、「ライフ」から遊離した「アート」は「アート」に非ずというわけだが、それならば「アート」は「ライフ」を忠実に描写すればよいのかといえ、それはそうではないのであって、引用文の「表出 (represent) する」「違った表現を与えられてそこにある素材」というような注意深い言葉使いからも察せられるように、「ライフ」がそのままずると「アート」の中に流れこんではならないのである。「アート」は「ライフ」からヒントを得るだけであって、両者は画然と別物でなければならぬのである。

「ライフはすべて混合、混乱であり、アートはすべて識別、選択であるから、後者は、ちょうど犬が地面を嗅いで廻って、本能的にまちがいがいなく、埋められた骨を嗅ぎあてるように、それが唯一の関心事としてゐる固い、かくれた価値をさがし出すのだ。」(“Preface” to *Spoils of Poynton*)

「現実にはふれる第一段階、すなわち、芸術家にとってその芽、生命の核、黄金の粒をなす段階を過ぎれば、その先は、ライフはへまをする (blunder) ばかりで、横道へそれ (deviate)、砂の中に迷いこんでしまうという事実は、とくと銘記すべき面白い事実である。」(Ibid.)

「ライフは主題に対してなんらの直接の意味を持たない。そして、われわれにとって幸いなことに、見事な浪費 (splendid waste) のほかに、なんの能力もない。」(Ibid.)

「ライフ」はジェイムズにとって、常に “clumsy” であり “loose” であり、また “unintelligible” “benuddled” である。

ではジェイムズの「アート」は、その「こたごたした」「ぶざまな」ものを適当に取捨選択、整理し、「読めないもの」を読めるようにすれば、それですむのかといえ、問題はそれほど単純ではないようである。ジェイムズには、「アート」は美化された「ライフ」などというものでなく、「アート」は「ライフ」から完全に遮断された、異質のものでなければならぬという、どうにもならぬ根本的な欲求があるのである。「アート」は「ライフ」によって侵害されることのない別の世界でなければならぬのである。

「設定された場がみずからすべてを物語るようにさせ、それ自体の存在の中に閉じこもったままで、しかもその枕でかゝられた土地 (staked-out ground) の中で十分興味あるように、十分明らかであるようにする……」(“Preface” to *Archie*)

ことがジェイムズの狙いである。この「枕で囲まれた土地」と同じ意味で arena の比喩も何度か使われており、「アート」が「ライフ」から隔絶されたものでなければならぬことがよくわかる。この欲求は、いわゆる芸術家氣質をもった作家にはすべて、多かれ少なかれ、あるものにながいがいないが、ジェイムズの場合には油が水をはじくような、本能的な執拗さを持っていたと私には思われる。

ところで、「アート」の取扱うものは徹頭徹尾「ライフ」でなければならぬ、「アート」の関心事は「ライフ」以外にはない、という以上、「アート」は「ライフ」から遮断されながらも、しかも絶えず「ライフ」と交渉を保たなければならぬという、一種の矛盾が生ずる。その間の事情が最も面白く表現されているのは、いろんな意味でよく引用される *The Portrait of a Lady* の「序文」の中の「小説の家 (house of fiction)」のたえである。この興味ある比喩的議論の概略は次の通りである。小説は壁に沢山の窓のあけられた家であると思え。そして、その窓の一つ一つに人間が立っていて、それぞれ外にひらけている庭を眺めているとしよう。その庭では“human scene”がくりひろげられている。みんな同じ光景を眺めているのだけれども、ひとりひとりがそれぞれ別のものを見ている。この場合、自分の見る“human scene”が“choice of subject”であり、また、窓は幅広いものもあろうし、ほんのすき間のようなものも、バルコニーのついたものも、かまの低いのも、いろいろあるだろうが、この窓の形が“literary form”である……。これは小説について的一般論にみえるが、そうではなく、ジェイムズ自身の小説のありようを説明したものである。すなわち、ジェイムズの小説は現実を描くのだが、もの、そのものを描くのではなくて、目で見たものを描くのである。このような小説の方法が、先程私が

矛盾と呼んだものの解決、円熟期のジェイムズの到達点をなすもののだが、これについてはあとで詳述する。今ここでこの比喩の面白いのは、「小説の家」が厚い壁によって「ライフ」の庭から遮断されていて互いに相侵することができないということである。

「……これらはせいぜい窓にすぎないのであり、行き止まりの壁 (dead wall) にあけられた単なる穴であって、互いに分離しており、高い所についている (perched aloft)。それらは直接ライフに通ずる蝶番いのついたドアではないのである。」

「アート」は「ライフ」を represent しなければならない。「ライフ」の「直接の印象」でなければならない、といったのはジェイムズである。それならば窓は高い所についているより低い所についている方が都合ではないのか、いや、いっそのこと、窓でなくて「蝶番いのついたドア」によって自由に通じあう方が便利ではないかというように思える。しかし、それがそうはいかない。見る人はじっと地上はるか上方の窓枠の後ろに坐っていないなければならない、というところにジェイムズの「アート」と「ライフ」の関係の特殊性がある。

このような「アート」と「ライフ」の関係の問題は、ジェイムズが *The American* の「序文」の中で論じている “romance” と “reality” という問題に明らかに関連してくる。

「一枚の絵がすべてをリアリティの要素の中にひたしているような効果をもっているのに対して、すぐそばに置かれた別の絵が、そのテーマ、その人物、そのイメージをロマンスの空気の中にひたしているようにみえるのは、いったい、いかなる技巧、いかなる秘密によるのか、いかなる取捨選択あるいは添加の技術によるのだろうか？」

この場合「絵」とはジェイムズの習慣で同時に小説を意味する。そして、次にどのようにしてこの二つの極端への偏向 (Deflexion) が生じるのかということについて論じたあとで、次のようにいう。

「興味——つまり小説家の才能に対する、彼の富全体に対する興味が最も大きくなるのは、彼が両方向への志向を示すときである——かならずしも同時にではなく、また勿論、結局同じ効果になるというのではなくて、自分の持っているあらゆる廻転の可能性を発揮したいという、ある止み難い欲求、自己の内部にある極端へのある豊かな情熱の法則によつて。」

それから更につづけて、

「人間の光景に対して最も大きな反応を示す想像力をもった人々においては、たとえばスコットや、バルザックや、あの粗野な概括的な怪物ゾラでさえ、われわれはどちらの方向への偏向も決して起らなかったと感ずる。……このような小説家の潮流は、従って、非常に豊かで多彩なものとなり、われわれを次々に、手近にあって親しいものの温かい波で洗うかと思えば、遠くにあつて見慣れぬものの、いわば気付薬的衝撃 (tonic shock) でわれわれを洗う。」

これもまた、口ぶりは一般論のそれであるが、ジェイムズの自己批評にほかならない。彼自身に、リアリストイックなものに対する欲求と、ロマンティックなものに対する欲求が同時に存在するのである。リアリストイックであろうとする欲求は「ライフ」に密着しようとする欲求である。ロマンティックであろうとする欲求は「ライフ」から離れようとする欲求である。そして、芸術作品の“intensity”はこの相反する欲求の一方の犠牲がほ

とんどないか、あってもそれがひそかに行われるときに得られるものだ、という。

「だから、最も大きなインテンシティが得られるのは、明らかに、設定されたものの一般性 (community) の、つまり対象のつながりのある側 (related sides) の犠牲があまり大きすぎないときである。この目的のためにあまりにはっきりと手の内がみえるのはいけない。むしろ、われわれをイリュージョンの中に置くためには、できれば、なんら犠牲がなかったかのようにみせなければならぬ。」

それから“romance”というものの特性について、

「描き出されたロマンスの唯一の一般的属性は、その取扱う経験の種類が、いわば、解き放たれた経験 (experience liberated)、遊離した、ほどきほぐされた、拘束を絶たれた (disengaged, disembroiled, disencumbered)、われわれが普通にそれに付随していることを知っている諸条件に拘束されない経験であるという事実である。」

「ロマンス」はこのようなものであるが、これに反して小説の場合は、

「経験の風船 (balloon of experience) は大地に縛りつけられている。そして、その避けられぬ事情のもとに、索がかなり長いのを幸いに、想像力というかなり便利な籠に乗って揺れ動くのである。しかし、われわれが今自分がどこにいるかを知るのは、この索によってであって、それが切れた瞬間から、われわれは宙にただようことになり、つながりは失なわれてしまふ (unrelated)。」

われわれは、どこまでも高く舞い上がろうとしながら、ついロープを切りそうになる自分を、じっと制しつづけているジェイムズ自身の姿を想像できないだろうか？ もしジェイムズのこの比喩を延長して使うなら、このロープにかかった張力こそ、あの独特の文体と技法を生み出させた力だといってもよからう。

ジェイムズは、しばしば、小説が “illusion” “wonder” “mystery” “spell” といったものの雰囲気にはたされていることが望ましいという。しかし一方では、彼は常に、ロープをひっぱってみて、今自分がどこにいますかを知ることの必要を感じている。

「奇異の感にうたれる (wonder) ためには、まよ信じなければならぬ。」 (“Preface” to “The Altar of the Dead and Other Stories”)

「異常なものは、それがあなたにも私にも起り得るということのために、最も異常なのである。そしてそれは、われわれにはっきり納得できる限りにおいてのみ、他人にとっても価値があるのである。」 (*Ibid.*)

これに関して、先程の「小説の家」の比喩を思い出すと、もう一つ面白いことがある。それは、外の光景を窓から眺めている人は窓枠を通じて眺めているのであって、窓から身を乗り出したりしないということである。(窓の形に言及しているのを想起せよ。) いいかえれば、映画のスクリーンのように、わざわざ視野を限定しているのである。これは決して偶然ではないので、ジェイムズにとってある重要な効果を作り出す。つまり、窓枠の中の風景の中へ、いつなんどき何ものがおどり出して来るかわからないという楽しみがある。これは「ロマンス」の楽しみでなくて何だろう。ジェイムズの小説の一つの大きな特徴は、始めからなにもかもわかっちゃまらない

ということ、一つ一つ事実が明るみに出て物語の半ばに達してやっと全体のシチュエーションが明らかになる、ということである。

「もしわれわれが、はて、これはどういうことなのか、という感じを決して起きないならば、なにも語るべき話はないだろう。……だから思慮ある読者は、たいてい、小説家に対して、彼の人物に混沌とした運命に対する余りにもはっきりした明察を持たせないよう、いいかえれば、余りにも神のように、余りにも物知りぶって賢くしないように警告するべきである。」(“Preface” to *The Princess Casanassa*)

以上の論述でほぼ明らかな通り、ジェイムズが自分に課した芸術上の課題は、いかにして「ライフ」と「アート」を調和せしめるか、いかにして現実を遮断しながら現実を描くか、という困難な仕事だった。そしてこの矛盾の解決が後期の技法と文体にほかならない。

その技法とは、一口にいえば、間接の方法である。あの「小説の家」の比喻でもわかる通り、ものそのものを描くのではなく、見たものを描くのである。叙述は作者の立場から客観的叙述ではない。すなわち、作者が読者に直接語りかけることがない。原則として、そこには一人の中心になる人物がいて、その人物の見た世界が描かれる。だから、読者は直接、対象に接触することができないで、常に作中人物の目に写った像をみせられることになる。更にいいかえれば、小説の中で描かれ、起ることと読者との間に、常に作中人物の目と意識が介在するわけである。従って、物語は中心人物の印象、回想、解釈といったものを通じて進められる。ジェイムズにとって、客観的にそれ自体で存在したり生じたりする事物は無意味なものであって、作中人物の主観によって識別さ

れ、解釈され、相互の関連を見出されたものが、はじめて意味を持つてくる。「ライフはすべて混乱、混合であり、アートはすべて識別、選択である」というのは実はこのことである。この方法によってジェイムズの小説には、他にはみられないある有機的統一が与えられることになる。ここで、この中心になる意識は、勿論、このような目的のための単なる機能ではない、すなわち、見て考える機械のようなものではないのであって、絶えず敏感に動き、その故に悩み、緊張し、疲れやすい意識である。従って読者は、中心人物の見た世界をのぞきみることにもなるが、同時に、その人間の心の動きを知ることになって、そこにその人物の内面のドラマが成立することになる。

このような小説の構造が、実はジェイムズの根本問題であった「アート」と「ライフ」の問題の解決にほかならない。つまり、小説に扱われているのは、どこまでも現実の世界Ⅱ「ライフ」でありながら、読者が接しているのは、作中人物の主観を経た、一つのヴィジョンの世界であり、これは「ライフ」から完全に遮断された、それ自らの中で成立つ世界である。このためたとえ *The Ambassadors* は、徹頭徹尾現実の世界を扱ったものであるにもかかわらず、われわれがあれを読み終えたあとで、なにかイリュージョンの世界にいたような感じを起こさせるといふ不思議な効果を持っている。

このような、いわば重層的な小説の構造を可能にしているものは、特別な仕掛けでなく、文体にほかならない。文体が二重、三重の機能を背負わされているのである。だから読者と小説の中で描かれる事象との間に、中心人物の意識が常に介入するといったのも、実はそのような感じを起こさせるように書かれているといった方が正しい。どれでもよい、後期のジェイムズの作品を読んで、われわれが第一に受ける印象は、小説全体に主人公の張りつめた意識が充満しているような印象である。主人公が何かあることで頭が一杯になり、絶えず何か憑かれ、

懊悩しているかのような、一種異様な雰囲気に入れわれはまずひたされる。(このような感じを与える文体の一つの秘密は、普通小説の叙述に使われる過去時制をできる限り制限し、過去完了時制を多用するというところにありのだが、これについては別の論文で述べたので、ここでは立入らない。) このような効果をジェイムズが意識して出そうとしていたことは、次の *The Spoils of Poynton* の「序文」の中の言葉から察せられる。彼はこの小説を回顧して、

「このように照らし出された主題、つまり誰かの何かについての興奮した、集中した感情 (excited and concentrated feeling) の中にある主題は、他のいかなる圧縮されたスタイルによるよりも多くの美を発することができるといふことを新ためて認識した」

というのである。これは私に、コウルリッジが散文と対比された詩の本質についていっている言葉を思い出させる。本当に詩人の名に価する天分が存在するところにおいては、

「詩作の行為そのものが、ある興奮の異常な状態 (an unusual state of excitement) であり、またそのような状態を暗示し、作り出すことに向けられる。」(*Biographia Literaria*, Ch. XVIII.)

ジェイムズが小説の中で作り出そうとしているのは、まさにこの「興奮の異常な状態」である。コウルリッジのこの詩の定義は、かなり普遍的なものとして受取らねばなるまい。とすれば、ジェイムズは散文を詩に近づけようとしていたことになる。これはどういうことを意味するか？

詩は元來、われわれの日常の散漫な、弛緩した論理の世界より高いレベルにあって、緊張した、凝縮された、その内部でしか通用しない論理を持った世界を作り出すものであろう。つまり、日常の世界と地つづきでない、全く異質の世界である。これはジェイムズの「ライフ」を遮断した「アート」の世界にほかならない。この意味で、ジェイムズの「アート」の世界は、詩の世界と等質のもの、少くとも非散文的なものである。散文を詩に近づけるといえば、思い出されるのは散文詩といわれるものである。これは散文が詩の真似をしたもの、あるいは詩の感情を吹きこまれた散文といふことができる。たとえば、D・H・ロレンスの散文はそのようなものになり易い傾向があつて、書いているうちに作者が激してきてある強い詩的感情が表現されることがある。しかしジェイムズの散文はそのような方法で詩に近づくのではない。もっと *impersonal* な（エリオットの意味での）方法をとる。つまり、ジェイムズの散文は、日常の論理を遮断する散文なのである。ジェイムズ後期の作品の任意の一つを読み始めるがよい。われわれは突如として「誰かの何かについての興奮した集中した感情」の中に投げ込まれる。次に引用するのは“*The Bench of Desolation*”（一九一〇）という中篇小説の冒頭である。

She had practically, he believed, conveyed the intimation, the horrid, brutal, vulgar menace, in the course of their last dreadful conversation, when, for whatever was left him of pluck or confidence—confidence in what he would fain have called a little more aggressively the strength of his position—he had judged best not to take it up. But this time there was no question of not understanding, or of pretending he didn't; the ugly, the awful words, ruthlessly formed by her lips, were like the fingers of a hand that she might have thrust into her pocket for extraction of the monstrous object that would serve best for—what should he call it?—a gage of battle.

われわれは何の紹介も説明もなしに、いきなりこのような世界に引きずり込まれるのだが、代名詞の指すものも不明で、これがどういう立場にある人間の何についての興奮した意識なのかもわからない。が、小説はこちらにお構いなしに、われわれをその中に巻き込んでどんどん進行していく。これは読者にはまことに不親切なやり方だが、ジェイムズはいつでもこの方法によって、日常の世界と作品の世界との間に断絶を作る。読者は始めからある別の *plane* に自分を見出すのである。このような興奮した、ほとんど強迫観念のような意識（この場合「彼」の意識）は、小説の前半にわたってずっと持続し、ようやく、われわれは、どのような立場にある人間が何を問題にしているのかわかってくる。

これを意識の流れと呼ぶこともできよう。しかし、ジョイスやウルフのいわゆる「意識の流れ」と異なる決定的な点は、後者が意識の流れを興味の対象としているのに対して、ジェイムズは意識の流れによって、ストーリーを語るという点である。意識そのものを興味の対象にするということはジェイムズにはない。その証拠に、ジェイムズには「内的独白」といったようなものは、どの部分にも指摘できないし、まして意識の深層部を探索するというようなことは無縁のことである。ジェイムズにおいては、むしろ、意識は「アート」のための手段として使われているとさえいえる。次は同じ小説の三頁目あたりからの引用である。

But there was no doubt, luckily, either, that he *could* plant his feet the firmer for his own intensified sense of these things. He was to live, it appeared, abominably worried, he was to live consciously rueful, he was to live perhaps even what a scoffing world would call objectly exposed; but at least he was to live saved. In spite of his clutch of which steadying truth, however, and in spite of his declaring to her, with many other angry protests and pleas, that the line of conduct she announced was worthy of a vindictive barmaid, a lurking fear in him, too deep

to counsel mere defiance, made him appear to keep open a little, till he could somehow turn round again, the door of a possible composition.

これはたしかに、思考のあらゆる経路を細大もらさずとらえることによって、主人公の意識の流れをたどっている。しかしこれは心理描写ではない。このような複雑なシンタックスによってしか表現できない複雑な心理的事実があるといっているのではない。ジェイムズは、このような息をつめて精神を集中しなければ読めないような文章を書くことによって、「何かある一つのことについて興奮し、集中している」ひとりの人間を浮かび上がらせ、その緊張した異様な雰囲気の中で物語を進めるのである。

このように考えてくると、ジェイムズの文章の難解さということが、それ自体一つの目的に叶ったものであることがわかる。あの複雑微妙な構文を解きほぐして、意味を変えないで、単純、明晰な文章に書き換えたとしたらどうなるか。それはもはや、ジェイムズの小説に必要な雰囲気を醸成することができなくなり、ジェイムズの「アート」の世界は、日常の「散文的」な論理の世界に墮してしまふであろう。われわれの日常の論理は決して複雑微妙なものでなく、単純であり、割り切ろうとするものであり、短気であり、涙もろいものであろう。ジェイムズの「アート」はそういうものを排除しなければならないのである。

このようにジェイムズの小説は、全体の張りつめた微妙な均衡のうちに進行する。そしてその張りつめた意識に投影するほんのわずかの言葉や身振りや表情の変化までが、その均衡を乱す。するとその新しい事態の出来によって再び全体が考え直され、新しい均衡状態が生まれる。このような事情は、ちょうど碁に似ている。一つの石が加わることによって、盤面全体の力学的均衡が崩れ、新しい局面がそこに生ずる。そして次に下すべ

き手は、その新しい局面に対処するものでなければならぬ。ジェイムズの小説が更にもう一つ碁に似ているのは、それが完全に外部から遮断され、その中だけの論理によって進められることである。その世界においては、生死を決定するような重大問題も、現実生活の考え方からすれば、たかが石一個に騒いでいるのだということにもなる。この意味ではH・G・ウェルズがジェイムズを評していった「豆一粒拾い出そうと躍りになっている壮大だが痛ましい河馬」という言葉は、まことに立派な批評といわざるを得ないし、また、ジェイムズの「アート」を無視して実用文章という立場からみる限り、ジェイムズのすべてがかかっているあの文体も次のように批評されるのがきわめて当然なのである。

「後期のヘンリ・ジェイムズの登場人物たちは、意地悪い云い方をすれば、その主な仕事としているものは、人の思惑を読みとること、あるいは十枚も重ねた敷ぶとんの下に入った一粒の豆が、彼らの超感受性に与えた傷を顕微鏡で拡大して数え上げることである。(そのような傷を癒すには、一日まともに働けばすむことだったかも知れないのだ。)……(アンティアスがハーキュリーズに地面に叩きつけられるたびに強くなったように)文体もまた堅い地面に何度もぶつかることによって、その力を新たに得なければならぬ。」^⑥

〔註〕

- ① F. R. Leavis, *The Great Tradition* の “The Later James” の項参照。
- ② この問題については、一九六二年十一月四日の京大英文学会のシンポジウムで、生硬な形で発表したことがある。
- ③ R. P. Blackmur, *The Art of the Novel, Critical Prefaces by Henry James*, p. xi.
- ④ H. Watanabe, “Past Perfect Retrospection in the Style of Henry James,” (*American Literature*, Vol. 34, No. 2,

May, 1962)

- ⑫ Leon Edel and Gordon N. Ray (ed.), *Henry James and H. G. Wells—A Record of their Friendship, their Debate on the Art of Fiction, and their Quarrel*, p. 249.
- ⑬ F. L. Lucas, *Style*, p. 176.