

In April 2022, Osaka City University and Osaka Prefecture University merge to Osaka Metropolitan University

<b>Title</b>	ヘンリー・ジェイムズの語り：序章
<b>Author</b>	市川, 美香子
<b>Citation</b>	人文研究. 52 卷 9 号, p.755-777.
<b>Issue Date</b>	2001-12
<b>ISSN</b>	0491-3329
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Publisher</b>	大阪市立大学文学部
<b>Description</b>	

Placed on: Osaka City University Repository

Osaka Metropolitan University

人文研究 大阪市立大学文学部紀要  
第52巻 第9分冊 2000年1頁～23頁

## ヘンリー・ジェームズの語り ― 序章

市川 美香子

『メデューズ号の筏』(1819)という絵がある。テオドール・ジェリコー<sup>1</sup>の手になるこの油彩は、1816年アフリカ西部沖合で実際に起こった難破事件に題材を取ったもので、司令官らが安全なボートで逃げだし、残された女1人を含む146人が大きな筏で漂流、13日後に救助されたときには15人になっていた(うち2人は2日後死亡)という、当時大センセーションを起こした事件の1場面を描いている。おそらくは死んでいると思われる者、希望を捨てずに双眼鏡を使いあるいは衣服を振り回し合図とする者などを乗せた即席の筏を中央に大きく配し、波頭の白く泡立つ間に渺々たる水平線、暗灰色の嵐雲去りやらぬ空…とインパクトの強い絵だが、若き日のジェームズはルーヴルでこの前に立ち、その「<sup>スポーティング</sup> <sup>ライフ</sup>冒険的な生」を我がものとして選びとった。



私は、ジェリコーの「メデューズ号の筏」をあぐりと口を開けて見る。これが壮麗さや恐怖に満ちた興味という点で、この時期の私にもっとも強烈な印象を与える作品であった。そしてこの絵は、他の二、三のほぼ同時代の作品……と結びつき、混乱した言い方だが、自分が味わうだろう楽しさと、自分が送るだろう生活の、どんな予感と言えはいいのだろうか、予感のようなものと結びつくのであった。私の人生は、常に奇妙ないわゆる内面的人生であり、それなりに途方もなく「冒険的」なものになるだろう（もっとも当時は「冒険的」というような形容の仕方ははしていなかったが）。そういう予感はその瞬間に、あたかも時計が時を打ったかのように決定的になった。それはひとりでのやってきた。この恐ろしいほどの理解は、さまざまな存在のただ中で、付添人の保護のもとで、兄とともにいるときに、そこにただやってきたのである。その中には、警戒すべきだという感も至福の感もあった。実際、至福感だけを取り出すことはできず、接触と鑑賞の自由という、本当は私には大きすぎる感覚があるのみだった。……それ以来こうしたものに触れると決まって、私は昔の気持ちを感じて、あの幼い時の怯えた意識を思い起こすのである<sup>2</sup>。

指揮官も羅針盤もなくただ波乱の海を乗り切ること、自伝およびエデルの伝記を総合すると、このできごとは12歳の時の認識だったと推定される<sup>3</sup>。実際そのとおりだったのか、記憶と夢想が混交したイメージなのかは定かではないが、時に70歳の巨匠をしてそれを我が生だと言わしめたのは、それが少なくともその時点のジェイズが半生を俯瞰して得た思いと合致したからにちがいはあるまい。悲惨とも言えるこの絵に、ジェイズが「警戒」と「至福」の念を同時に読みとり、「冒険的生」の表象を見たことに私は大きな意義を感じる。そのような「内的生活」が捉える世界は、常に流動的で、見る角度によりたちまちその姿を変え、それにかかわる者の立場は非常に不安定になる。しかし、不安定性をむしろ肯定的に評価し自分の生に生かすこと、それをジェイズは選びとったのである。

グレアム・グリーンは、早くに、ジェイズの父や兄の神秘的な「邪悪」の体験が、彼の幼少時の世界観形成にあずかることおよび、その「邪悪の感覚」につねに付随する「裏切りの念」the idea of treacheryがジェイズの作品のテーマとして初期から最晩年に至るまで一貫することを指摘した<sup>4</sup>。これは昨今では省みられることの少ないエッセイにおいてであったが、今一度た

どっておこう。グリーンの見るところによると、ジェイムズの作品は道徳的には初期から後期まで常に一貫しており (21)、父ヘンリー・シニア、兄ウィリアムが体験した「邪悪」との邂逅に見られる、「悪霊に対する恐怖」

(26) がジェイムズの「私的夢想」の背景を成す。そしてジェイムズの「邪悪の感覚」に常について回った「裏切りの念」が彼の「主たる夢想」だという。グリーンは『アメリカ人』(1877) から最後の短編 “A Round of Visits” (1910) に至るまで、すべて「裏切り」の話であり、しかもほとんどが「非常に近い友」による裏切りであることを指摘し、自身が生きた時代の「道徳的無政府状態」と、自身の「私的夢想」が合致したから、ジェイムズは「裏切り」の問題を「鮮烈」に扱ったと言うのである (26)。

この実作者らしい直感的洞察は、またカトリック教徒であり道徳人であったグリーン<sup>モリス</sup>の道徳的 2 分法に基づいたものであるが、グリーンが「裏切り」を “treachery” と表現していることに注目しよう。この表現は、ひどく荒れた海や変わりやすい天候についても使われる。グリーン<sup>モリス</sup>のいう「裏切り」は世界の極端な不安定性を包含するのである。ジェイムズが関わったのも、単なる善悪の二分法ではなかった。より広義の正と負、陽と陰などの「価値」とその反転、さらにそのような二項対立を超越した、価値の中立性の問題だったのではなかっただろうか。むしろ、それが作品世界では、善悪という道徳的価値に置き換えられることはある。しかし、人と人の関係においては、最終的に確かなのは、行為の輪郭なのであり、行為に価値=意味を付与するのは、当事者がそれぞれの視点から行なうのであって、当事者から全く切り離された立場からの判断はあり得ない——これが、最終的にジェイムズの到達した心境であったように思われるのである。

というのは、<反転>こそ、ジェイムズ自身の世界観の基本モチーフだと思われるからだ。Ralf Norrman が指摘するとおり、このモチーフは作品世界にも様々の形の交錯配列法 chiasmus を成して現れる。ノーマンは、ジェイムズが交錯配列法を多用したのは、あることを見るとすぐさまそれと反対の現象を思い浮かべる思考習慣に由来するとだ<sup>5</sup>と見るが、その習慣自体、<反転>という基本モチーフをもつ世界観=「私的夢想」に育まれたものではないだろうか。そのような世界観は、ジェイムズ一家が父ヘンリーの特異な教育方針というかあるいはその不在というかによって翻弄され、アメリカとヨーロッパ各地を数カ月おきに転々とし、その都度適応を余儀なくされたという体験に大きく関わるだろう。<反転>は自伝 1 巻 *A Small Boy and*

*Others* (邦題「ある少年の思い出」)においても、基本モチーフとなるのである。これはむしろ自伝を文学作品として見た場合の話である。というのは、自伝は、自伝であることを標榜するからには、フィクションのように明白に人為的なパターンを課すことを避けねばならないからである。ジェイムズの自伝に基本モチーフがあるとすれば、それはフィクションの場合のように目立つものではないが、第1巻においてジェイムズは自分自身の意識をあらゆる束縛から解き放って、何らかのパターンが自ずから現出するにまかせたと考えられるふしがある。このことについては別の機会に詳しく論じるが、今のところ、事象に付与した価値の極端な不安定すなわち反転の可能性がジェイムズの「私的夢想」の基本パターンであることの証左として、1巻3章から、「[さまざまな曙]の後にたちまち続いたのは多くの場合深い最終的な暗闇だった」<sup>6</sup>という一文を挙げるにとどめておこう。

ジェイムズ自身の世界観の土台でありその作品群を貫くこの明暗反転の原理は、あまり注目されてはいないが、ニューヨーク版「メイジーの知ったこと」に付した「序文」の一節にも明示される――

いかなるテーマであれもっとも人間的なのは、人生の混乱の中から、喜悦と苦渋の、救いとなるものと傷つけるものの密接な結びつきを映し出すものにおいてほかはない。そのようなテーマは、一面が誰かの正義と安寧であり、その裏面は誰かの苦痛と不正であるといった、実に不思議な合金でできたあの輝く硬いメダルを、私たちの目の前に永遠にぶらつかせるのである<sup>7</sup>。

「ぶらつかせる」(“dangle”)という動きを含む動詞は、メダルの裏表がくるくると目の前でたえず変わるさまを暗示して、事象に付した価値、明暗の不安定性の的確なイメージとなる。そうしたイメージが表象する「恐ろしくまざりあった小さな世界」はメイジーだけのものではなく、ジェイムズのすべての作品に共通し、ジェイムズ自身の世界観なのである。

### 視点の手法

明暗の反転がジェイムズの作品群を貫く基軸となっているとすれば、それを支えるのは、同じ世界認識から生まれた視点の手法である。一つの視点か

ら見える現実図は、別の視点から見える図とは異なる。この単純な法則は大きな意味をもつ。人が現実を部分的にしか把握できないことを意味するだけでなく、そもそも同じ現実を共有しているのかどうかに確信がもてず、究極的には、現実そのものが存在するのかどうかについても疑わしくなるからである。

視点の手法はあらためて言挙げするのがためらわれるほどよく知られている。没後2年目に早くも Joseph Warren Beach が指摘し、直後に Percy Lubbock が補足したように<sup>8</sup>、ジェームズが提唱したのは、1つの場面では1人の人物の視点から描くというものである。「時には必要に迫られて作品の動きに関わる何人かが共有する視界を描くことが、濃縮の効果をもつことは理解できるが、記録をばらばらにしたり記録者の一貫性を犠牲にしたりすれば必ず、効果は散り弱くなってしまう」（「序文」、300）という。作品の中に作者が1人称で入り込むこともあるが、それは語りの冗長さを避ける「経済性」のためなのである。

ジェームズは、現実を見る者によって姿を変えるということ、また人間には神のような全知は望むべくもなく、人の視力は常に限定されているものであるという認識を、その手法の土台とした。となれば、あらゆる語りが何らかの形で歪むことになる。現実が見る者によってその姿を変えるということは、現実の多面性を意味する。つまり、多面的な現実を限定された視力で把握しようというのだから、歪みは予期されて当然なのである。

歪みというのはむしろ何か正しいものがあって、それからの逸脱であることを意味する。現実というものがあるとして、現実はかくあると人が把握し描く像を現実図と呼ぶとすれば、ジェームズは早くから、現実と現実図の乖離に気づいていた。初期の「風景画家」（1866）という短編は、1人称の額縁 frame に1人称日記体の本文という体裁であるが、すでにその作品においても日記の書き手が読みとる現実図の陰にはそれを裏切る現実があった。そして、現実図に誤りがあっても、それを誤りだと認定する基準がとにもかくにもあった。つまり、初期においては、ジェームズはロッジの言う「古典的リアリズム」<sup>9</sup>に与したのである。ジェームズ以前の小説では、全知の作者が神様よろしく作品世界を統括した。作品世界の現実については、作者が設定し、読者が読みとる<客観的>認識があるとされた。視点の手法の目的は、客観的現実をいかにもそれらしく見せてリアリズムを増強することだった。

しかし人の視力がいかに限定されているかをつきつめていくと、現実とい

うもの自体が多数の人間に共有されるいわば共同幻想にすぎないのではないかとこの疑問も湧いてくる。人の視力は我執のために曇り、それぞれの人は本物の現実から多かれ少なかれずれた現実図をかかえているということになれば、作品はさまざまな現実図の相互干渉の場になり、「本物の現実」というのはせいぜい近似値としてしか、しかも関与するものそれぞれによって異なる近似値としてしか、現れないことになる。視点の手法はまた同時に「現実感」解体の契機をも内包していたのである。人は自らの視点に限定され、その視力自体常に限定されるのだから、現実というのは実際確かめようがない。集合的な判断がつくことはありそれを<客観性>と呼ぶにしても、そもそも不確実なもの集合なのであるから、現実是最終的かつ安定した確認を得ることがないのである。ジェイムズ後期に集中する曖昧と言われる中・長編の作品群のテキストは、相互に排他的な解釈の場となる。作者ジェイムズは視点手法を厳密に維持することによって曖昧なテキストを構築し、その視界はどの解釈にも与することのない中立的なものとなり、多様にして複雑な様相を觀照するに至ったように思える。あらゆる現実図が反転の可能性を内包する不安定性は、もはや19世紀リアリズムのものではなく、モダニズムの先駆を成すものであった。初期の古典的リアリズムから、後期の中立的視界によってモダニズムの入り口に立つジェイムズの小説作法が描いた軌跡は、視点の手法にはじめから設定されていたのである。

「視点」という用語は、最近では流行らない。Cleanth BrooksとRobert Penn Warrenは「語りの焦点」(“focus of narration”)と呼び、近年Gerard Genetteは「語りの焦点(化)」(“narrative focalization”)と呼ぶ。ジュネットは、“point of view”とその縁語、“vision”, “field”は、あまりにも視覚に固有の表現という意味合いを含んでしまうので新たな用語を提案したのである<sup>10</sup>。しかしながら、ジェイムズ自身の場合は「視点」、「視界」、「場」という視覚に関連する用語こそ最適である。ジェイムズにとって、語ることはあくまで見えたものを描写する行為であり、ジェイムズの世界との関わりはほとんど常に視覚を通してであった。自伝2巻では、「要するに、おおむね眼によって生きることをやめた日には、生きることをやめることに大きく一歩踏み出したことになる<sup>11</sup>」<sup>11</sup>と言い、見ることは生きることであるという意味のことを繰り返して述べ、五感と解すべき“senses”を、“vision”と互換的に使用している場合さえある(NSB, 444)。その上、Seymour Chatmanが指摘

したように、ジェイムズにとっては、抽象概念さえ視覚化され、ついには、印象や抽象概念さえモノ (entities) と化しあるいは擬人化されて可視になる<sup>12</sup>。ジェイムズの視点とは、単に眼前の現象のみならず、時間空間はむろんのこと心理的世界にも遊ぶものとなる。つまりは、視覚=意識とみなされるのである。

さて、そのような視点による手法はどんな語りを生むだろうか。ジュネットはやや衝撃的にジェイムズの語りの方針に言及した。プラトンの『共和国』第3巻以来19世紀にジェイムズが現れるまで、語りを「純粋な語り」と「模倣的な語り」に分けた作家がいなかったと、ジェイムズの語りを実に壮大なパースペクティヴにおくのである<sup>13</sup>。純粋な語りとは、ギリシャ語でディエゲシス (diegesis) といい、模倣的な語りはミメシス (mimesis) という。それはジェイムズの「語る」(“telling”) と見せる (“showing”) の区分にはほぼ対応する。ある事象を説明するとして、何が起こったかを簡潔に要約して述べるのがディエゲシスである。そこでは語り手(あるいは作者)の介在が最大になる。逆に、語り手の介在が最小限にとどめられるのがミメシスである。(言語現象以外の事象について言語による純粋なミメシスはあり得ないとするジュネット流の厳格主義<sup>14</sup>に対して本論は関わりたくないが但し書きを付けておく。) ミメシスにおいては、起こった事象が再現されるかのように逐一言語化される。ミメシスのもっとも典型的で純粋なジャンルは戯曲である。ジェイムズは舞台芸術にあこがれていくつかの作品を戯曲化し、また書き下ろしで脚本を書いたが、結局は1895年『ガイ・ドムヴィル』初演の夜退屈しきった観客からブーイングを受けるというあの無惨な失敗に終わった。しかし一時の落胆ののち気を取り直して、舞台の手法を小説の作法に生かすことにする。場面手法(シーニック・メソッド)と言われるそれは、小説の場を意識的に「場面」と「シーン絵」に分けて、「場面」では「見せる」ことを行い、「シーン絵」では「要約して語る」ことを行なう手法である<sup>15</sup>。芝居の「幕」分けさながらに作品を徹底して「場面」の連続で構成した『厄介な年頃』(1899)のような場合もあるが、おおむね両者を組み合わせていて、両者を厳密には区別しがたい時があるのはむろんである。

場面手法には、少なくとも二つの利点がある。一つはその経済性である。インパクトの強い出来事をドラマティックに見せる一方で、出来事と出来事との間の経過は要約して語る。ミメシスとディエゲシスをうまく組み合わせ



せて語りの総量の低減を計り、同時に作品のドラマにめりはりを効かせるといふ、緊密感を維持するには不可欠の方法なのである。もうひとつの利点は、ドラマ化された場面では、状況を<客観的>に呈示できることである。つまり、舞台あるいは人物の「裏側に回って」、「説明したり、補足したり」する必要もないし、またそうしてはならない（「序文」、111）。そうしないことで視点人物の視力の制限にもなり、迫真性を増すことになるのである。

この最後の引用は、もっとも厳密な形で芝居風の「幕」を設定した作品である『厄介な年頃』に付されている序文からのものだが、ジェイムズは、状況がそのように客観的に呈示された場合、作者は「『単なる』ストーリー・テラー」だといふ。この言い方のもつ意味は大きい。ジェイムズは、あたかも「ストーリー」が作者から独立しているかのように、作者を「『単なる』」テラー、すなわちそのストーリーを語るだけの存在だと言うのである。本来ジェイムズは「見せる」ことを「語る」ことより上位に置いた。劇作家としては失敗したが、ジェイムズが目指したのは純粋なミメシスである。純粋なミメシス、芝居においては、作者は作品を構築するが、上演自体は役者に任せられ、作者は関与しない。ジェイムズは戯曲ばりのこの作品について、語り手の見せる／語るストーリーをあたかも作者から独立した構築物のように扱った。それは作者と作品の間に距離を置くことであり、同時に狭義のテラーすなわち語り手を全体の統括者としての作者自身から区別することでもあった。

## 作者とは

ここで作者と作品の関係を考えるべく、少し脱線して最近の批評における「作者」の立場を瞥見しておきたい。Roland Barthesが上記と類似した言い方でストーリーとテラーに言及したことが思い出されるからである。バルトはすばり「作者の死」と題したエッセイで、批評から作者を追放する動きの急先鋒に立ったが、バルト以前においてもすでに英米の新批評は<作者>を軽んじた。Wimsattらが指摘した「意図に関する誤謬」は、作品外の証拠、とくに作者の作品外における意図表明にもとづいて作品の意図を推断することによって犯す誤謬を意味した<sup>16</sup>。すなわち作品は一つの「有機的統一体」としてそれ自体で完結した小宇宙であり、作者とは関わらないという見解が、作者軽視の基盤だった。その上、作品が公刊された後にも作者が作品の「意味」

を支配することに対する反発もあった。バルトラを初めとするポストモダン批評は、新批評がもっていた作者支配に対するこうした反発の上に、イデオロギ的反発を重ねたものと見ることができる。バルトは上述のエッセイ「作者の死」(1968)において、作者をもはやauthorとは呼ばずに、“scriptor”(書き手)と呼び、昔話のストーリー・テリングの場合、読者=聞き手はストーリーにのみ関心を持ち、ストーリー・テラーについてはせいぜい語り方の巧拙が問われるのみであると言う<sup>17</sup>。「作者」の概念は中世以降の西洋社会が、「資本主義イデオロギーの縮図であり頂点」である「個人の威信」を発見したことによる産物である。だから、作者の概念が重視されたのは、人間の歴史の中ではほんの短期間なのであり、本来作者は作品の「起源」ではなく、読者とその起源であるのだ、というのである。バルト以後「作者の死」は当然視されたが、その陰で「作者」は生き続けていると見る Michel Foucault は、「作者機能」という概念を打ち出す。「作者」は生身の、作品を収奪しつづける個人ではなく、[読者側の]「複雑な操作の結果構築される合理的な存在」としての作者なのであり、単に一つの機能であるに過ぎないのだ、と言う<sup>18</sup>。さらに、新歴史主義となると、「自律的セルフおよびテキストは様々な制度が交差する交差路において浮かび上がるホログラムである」<sup>19</sup>とまで言う。このイメージは新歴史主義が文学研究に対してもつスタンスを見事に表現する。それによると、テキストはもとより作者もホログラムであり、歴史、社会史、文化史等が照射する光の中に浮かび上がる存在で、実体はないのである。そして読者は、浮かび上がる像から照射する光の方を読みとることになる。

なるほど、人類のとまでは行かなくとも西洋文明全体の俯瞰図において個人の実体性などは無きに等しい。たとえば『イリアッド』を読むにあたって、ホメロス個人に思いを馳せることは通常ない。それはホメロスに関する確かな伝記的事実がほぼ皆無だからという理由の他に、仮に伝記的事実が残っていたとしても、それらから現代の読者が読みとろうとするのは、ホメロス個人の人となりではなく、むしろその背景にある当時の社会情勢であろう。仮にホメロスが特異な人物だったにしても、その特異さを特異たらしめる一般的背景に関心が向かうのではなかろうか。考察の範囲を19-20世紀にしぼったにしても200年のスパンに置かれた個のはかなさは、新歴史主義の風が吹いただけで飛んでしまうようなものかもしれない。しかしながら、それは究極的には単にどのパースペクティブを選ぶかの問題ではないか。作品、語り手、

作者、およびそれらを取り巻く、社会・歴史・文化的環境を見るパースペクティブの同心円的關係をのちに図示するが、実際、個人を悠久の歴史の流れにおくならばその実体はなきに等しいということは、本来当然なのである。しかしその個人が現在生きているとすればどうだろう。その想像力、創意工夫、独創性、つまりは創造力もホログラムであって実体がないと断ずるのだろうか。ポストモダン批評の脱個人化の行きつくところは、完全に没我的な集団体制である。

実作者でもあり文学批評家でもあるデイヴィッド・ロッジは、「未来を見ると、『言説が作者を求めることなく循環する文化を容易に想像することができる』というフーコーの言に全体主義的傾向を見る<sup>20</sup>。ロッジは「しかし人がそのような文化の中で暮らしたいと思うかどうかは別問題である。ジョージ・オーウェルはそのような文化を『一九八四年』で描いている」と皮肉を言い、ポストモダン批評の作者否定に共通する没我的、集団主義的、全体主義的傾向に対して、リベラル・ヒューマニズムの立場から反論する。著作権を含む「多くの権利——言論の自由、政治運動の自由、宗教崇拝の自由——をリベラル・ヒューマニズムというブルジョワ・イデオロギーは、ひとりひとりの人間のために主張したのに対して、ポストモダンの批評家たちは、そういう自由を当然のこととして受け入れながら、その自由を維持し正当化する概念の退化を満足気に眺めている」のだ (Lodge, 1990, 157) と痛烈である。

ロッジは、ポスト構造主義の作者の概念に関する論議の背後に、「解釈の二つのモデルに立てられた虚偽の対照」を見る。一つは「(A)、テキストには単一の意味があり、それは作者が意図したもので、それを確認するのが批評家の義務である」というもの、二つ目は「(B)、テキストは読者によって活性化されると無数の意味を発生させることのできる組織体系である」というものである (1990, 158)。それに対してロッジは以下のように言う。

文学作品は——少なくとも文明の現時点においては——偶然に生まれることはない。文学作品は意図的行為である。個々の作家がある構想に基づき意味作用の共通のコードを用いて、部分と部分、部分と展開しつつある全体との相互関係の重みと大きさを測りつつ、仮定の読者の予期される反応に作品を投影して産み出すものなのである。そのような統制や構想がなければ、別のではなくこのセンテンスを書く理由、あるいはそのセンテンス

群を特定の順序で書く理由がなくなるだろう。それに、検閲制度に反対する理由がなくなるだろう……。しかし、……いったん本が出版されると、別の状況が起こる。テキスト、ことにフィクションのテキストは、その性質上、空所や意味決定不能箇所が生じ、それはさまざまな読者によってさまざまに埋められる。そして、コードはその性質上、いったん作動し始めると、作者によって意識的に意図されない意味のパターンを発生させるかもしれない。それらの意味のパターンは、テキストの有効な解釈として受け入れられるために作者の「認可」を必要としないのである。(158-59)

ロジは、このように「意図」を作者側の事情と読者側の事情に分けて考えることで、「意図」論争における対立が実は空疎なものであり、作品の「意図」が作者と読者のそれぞれによって異なる構築物となることを指摘して説得的である。

作者に関する諸論について、私自身がまず不審を覚えるのは、「作者」が常に生身の個人としての作者を意味する点である。作者は、生身の個人としての作者と、フーコーの言うとおり作品の機能の一つとに分けられるべきではないだろうか。作品に関する作者の発言が最高の権威をもつのは、作者が生身の個人として作品に関して作品外で発言し、読者側にそれを最高の権威として受け入れる体制があるためだが、本来、言説というものは、作成者・作成時の意図が何であれ、いったん公になると一人歩きを始めることは、たとえば法律解釈をめぐる論争を見ても分かる。法律制定時の精神がいかなるものであれ、法律の文言がどれほど厳密に規定されたものであれ、その時代・状況に応じて異なる解釈がほどこされる。同じことがあらゆる言説について言えるのは自明であろう。文学作品としての言説についてもむろん同じである。これはほとんど自明であるから、作者は常に作品の「作り手」としてしか意味がないように私は思える。つまり事後においては、生身の個人としての作者の発言は参照されることは当然あり得るが、作品解釈における最高権威ではあり得ない。その意味で、バルトの言うとおり、「作者の死という代償のもとに読者は誕生する」のである (Barthes, 172)。

第二の問題点は、ポストモダン批評全般に見られる「作者」への反発が反神学的な動きと重なることである。しかしながら、「造り主」としての神が権威をもつということと、「造り主」としての作者が権威をもつということは、実は似て非なる二つの現象である。そもそも、世界が神によって作られたのか、

すなわち広義な意味での人工物かという問題自体が解決不能だからである。文学作品の場合は、誰かが作った人工物であるということは歴然としている。それが昔話であり個人としての作者について一切が不明の場合でも同様、人工物であるからには、誰か単数あるいは複数の作者がいるはずなのである。しかし我々が住むこの世界がなんらかの「意図」的存在によって作られたということは確認のしようもなく、ましてやその「意図」を人智が明らかにするなどということはある得ない。「神」あるいは「世界の造り主」に関する論議は、世界を「神」なる者の被造物であると信じたい人がいるという事実以外には、全く空疎なものであると言わざるを得ない。「造り主」という同じ言葉が使われることに幻惑されているだけの話である。また、個人としての作者に対する反発には、ブルジョワ資本主義における特権的個人（およびその集団・階級）に対する反発もうかがえる。つまり政治的な動機からの反発である。しかし特権的個人に対する反発は同時に、個人であることの特権を作者側はむしろのこ読者側からも排除することになってしまう。ロジックが指摘するとおり、そのような社会に人が暮らしたいと思うかどうかは疑問なのである。

その上、「作者の死」はアカデミアの中だけの話である。外のいわゆる社会では、相変わらず「作者中心主義」であり、「本は相変わらず作者別に認識され分類されている」(Lodge, 156)。アカデミアの中でも、研究者が教員として何を講じようと、学生の出発点の多くが、作者は作品をなぜそのような展開にしたのかという素朴な疑問である。作品は人工物であるから、作品に接する読者は、どうしてもその作品がどういう意図で書かれたか、作品が何を意味するかを考えざるを得ない。「造り主」に思いを致さずにはおれないのである。それは、「造り主」の「意図」をビューリタンにとっての神の「意匠」さながらに求める、「造り主」個人に対する絶対的帰依の証ではなく、作品がもたらす疑念を解決するための一助としての作者探しであり、言いかえれば作品が本来もつ求心作用の一環である。フーコーが「作者」を否定する論文の過程において「作者機能」を提唱したということは、そのような求心作用としての作者が無視しえないことを含意する。もっとも、その論文は、作者ひいては個人が死に向かういわば過渡期のものであった。その後フーコー自身および他のいわゆるポストモダンの批評家が向かった脱中心化の諸理論においては、作者および作品の統一性は無視され、話題にされることもなくなった。生身の作者はおろか機能としての作者さえ論議の対象にならない。

しかし、現在の文学研究がいかに「歴史化」されようと、作品そのものを考察するというパースペクティヴをとるなら、作者・作者機能を無視することはできない。

### 私的作者論

このような作者に関する議論をあらためて復習する必要にかられたのは、他にも理由がある。私自身があくまで作者中心主義を守るつもりだからである。しかし、最近の批評では作者の意図を考慮することも作品解釈もほとんどタブー視されており、それをしてしまうと弁解がましく但し書きをつける風潮さえある<sup>21</sup>。だから、以下多少の重複をあえてさらに私的作者論を展開しておきたい。

作者を求める行為は、中心を求める行為であり、作品世界に何らかの統一の意味を見出そうとする行為である。テキストに関する議論において、いったん出版されるとテキストが作者の手を離れるというのは至極合理的であるように思われる。なにごとであれ、作った側の意図が相手に正確に伝わらないということは常にあり得るし、作者がいったん世に出す（publish）すなわち public にすることを承知した以上、利用する側にはそれを好きなように利用する権利が発生する。話をいわゆる文学テキストに限るが、その媒体である言語自体、作者の独創ではなく、構造主義言語学が指摘したように差異を土台にして相互に関連しあい時間的深みも空間的広がりももつネットワークの産物なのであるから、作者が意味を完全に支配するということは本来ありえないというのは当然である。

しかし、それをあえて作品に統一の意味を求めようとするのは、リアリティを理解する一助とするためである。常にリアリティを描き出そうという文学ジャンルである小説は、先述のとおり、最終的には人工物であり、人工物であるからには、だれか造物主がいるはずである。文学がいくらミメティックに社会（＝現実）を再現することにつとめようと、社会そのものにはなり得ない。社会の「神が死んだ」ところで、またイデオロギー的に社会に中心的存在があってはならないからといって、作品世界に中心を求めてはならないとするのは、一つの現実を比喩に置き換えて、今度はその比喩から演繹して現実を眺めようとするいわば錯覚に基づく論法である。近代以降の産物である小説は少なくとも常に意味を求めてきた。むろん求めてみれば「意味が

ない」という「意味」だったということもあり得るだろう。しかし、繰り返すが、小説は単なる偶然の所産ではない。小説が小説として成立するためには、それを読み通させるだけの十分な関心を作者以外の誰かに起こす必要がある。昨今では何の制限もなくインターネット上に「創作小説」を載せることもできるが、自分一人だけを読者とする自己満足に終わらないためには、第3者に読んでもらえるだけの関心を引き起こさなければならない。読まれてこそ小説としての生命を得るとさえ言える。小説の唯一の義務は「それが興味をかきたてる」ことだとジェームズが言うのは、つまりそういうことである<sup>22</sup>。作者は読者に最後まで読み通させようと戦略をめぐらせる。それが作者の意図である。そして読者が小説に求めるのは「意味」なのである。

しかし、先述もしたが、「作者」に対する反発には、「唯一の意味」などあり得ないという構造主義以降の認識があった。100人の読者には100人の解釈があって当たり前というのは当然至極である。読者それぞれの経験の内容と質、量は確かに異なる。しかし、だからと言って解釈行為が無意味だということにはならない。むしろ英米文学を読む私たち日本人読者にとっては、まず英語で書かれた作品の正確な読解が必要になる。(それぞれの読者に1つずつテキストがあるのだという説をかざして、誤読であってもそれがその当人のテキストなのだという、批判にも値しない主張は論外として)、正確に何が書かれているかを知るためには、いわゆる英語力の涵養はむしろのこと、その英語の背景にある社会史・思想史・文化史的状況を知らねばならない。だから最近のいわば作品外研究とでも言うべきものは実にありがたく有意義である。たとえば、イギリス、フランスを中心として「白人奴隷」と呼ばれる人身売買の横行が19世紀の後半にあり、売られる少女の年齢の下限が13歳であったということが最近の文化研究で分かった<sup>23</sup>。それはジェームズの『メイジーの知ったこと』を解釈する上で、実に貴重な情報である。作品においてメイジーの年齢は12、3歳と推定されるのみだが、断定を避けることで、〈少女〉と〈女〉の境目にいるメイジーの養育を血縁関係のない義理の父親が引き受けるかどうかという問題の意味に新たな次元が加えられる。そのような昨今の作品外研究は、作品の理解が目的ではない場合もあるが、結果的には作品の理解をいっそう深めることになる。

作者中心主義とは、そのように手を尽くして、作品に関する情報をできる限り集め咀嚼した上で、作品の意味を解釈する行為でなければならない。だから解釈は読者に個人的な経験さえ含む知識一切によるいわば全人的関わり

りを要求する行為となる。ただし単なる主観に基づいた読後の感想ではなく、純粋に個人的な要素は排除したものでなければならない。というのは、解釈もまた一つの文学テキストとして読者を要求するからである。読まれるためには相手にそれだけの関心を引き起こさなければならない。解釈を読む者の関心は、解釈者の個人的事情ではなくテキストにあるのだから、その評価は、その解釈がテキスト内外の証拠に基づいてどれほど説得的であるかによって決まる。解釈はテキストをいわば読者間の真摯な対話の場として機能させる行為であるとも言える。作品の意味の最終的決定不能性は、対話を引き起こすほどの関心をそそる契機として存在意義をもつという逆説さえ成立するのである。

このような作者中心主義による作品の評価が時代によって変わることは当然である。Richard A. Hocksは、かつてジェイムズ必読の書とされた『使者たち』の影が薄くなり、かつては無視されることの多かった『ボストン人たち』が現在では脚光を浴びているとジェイムズ作品群の中での正典の変化を指摘する<sup>24</sup>。読者側の関心が変わったのだから、作品の読まれ方が変わってくるのも自然なことである。むしろ、これには循環的な側面もある。たとえばアカデミアにおける必読書リストが読者を作るとも言えるのだから、読者はそのリストの枠組みにおさまってしまい、自身で必読書リストを作るにあたって同じ基準で選ぶかもしれない。しかし、それが永遠不動の循環システムになってしまうとするならば、かつて古典教育を重視し近現代あるいは同時代文学などを軽視した国々のアカデミアではいまだに古典のみを教育内容としているはずではないか。

作者中心主義には相対主義的な不毛性が確かにつきまとう。しかし、不毛だと分かっているながら何とか作品の意味の近似値を得ようとする努力は、考えてみれば、アメリカ文学の伝統の一つの軸となってきたセルフを主張する行為でもある。カルヴィン主義の5原則<sup>25</sup>に見られるようなセルフを徹底的に矮小化する方向は、現在の歴史主義の反ヒューマンイズムと通底する。カルヴィン主義は不可知の神に対して求心的であり、現在の復興した歴史主義は脱中心性を標榜する——この違いこそあれ、反ヒューマンイズムという点では一致するのである。アメリカ文学におけるセルフの主張はそのような反ヒューマンイズムに対する抵抗でもあった。セルフの果てしなき拡張が共同体においては決して容れられぬことであり、アメリカ文学はほとんど常にその二つの間の葛藤の中で生まれたということが思い出される。という、これも現



在では反発されるマスター・ナラティブということになるだろうが、しかしそれならば、新歴史主義の「自律的セルフはホログラムである」という見事な比喻も一つのマスター・ナラティブということになりはすまいか。先述したとおり、新歴史主義的にテキストの外に眼を向ける研究の内容には眼を見張るものがあり、決してその価値を否定しようというのではない。しかし、テキストについて統一の意味を求めようとする行為も依然として有意義である。私たちはその時々採用するパースペクティブの大小を問わず、どこに身を置こうと、意味を見つけようとしなければいけない。そして、テキストそのものを楽しむという基本的アプローチを捨てない限り、作者中心主義もまた捨てることはできないのである。

文学研究におけるこのような動向は、まさにジェイムズの見た世界が反転を基軸とし、すべてを内包する混沌とした世界だったことを思い出させる——「人生はすべからく包含し混乱の極みであり、芸術は選別と識別である」<sup>26</sup>。視点の手法はジェイムズがそういう世界を理解に供すべく再呈示するための方法だった。

### ジェイムズと作者

かくして、話をジェイムズ自身に戻すと、今言った「作者」論議がジェイムズと関わるのは、ストーリーとテラーとを分けた時に、ジェイムズは、生身の作者と作者機能を分けたのだと思われ、また、作品を独立した構築物と扱うことによって、作者との直接的関わりを否定さえしたように思われる点である。むしろ最近の批評をジェイムズが先取りしたなどとほとんど陳腐なことを指摘するためにこれを言っているのではない。ジェイムズの語りの手法を考えるに際して、このような細分化が絶対的に必要だということを指摘したいのである。

しかしここで別の問題が起こる。ジェイムズ自身が同時にフィクションを歴史だと見なしたことである。しかも作品のいわば向こう側に作者を見たので、彼にとってフィクションは広義には作者の伝記でさえもある。このことは一見大きな矛盾のように思える。想像力の産物であるはずのフィクションについて、なぜ事実の記述であると見なされる「歴史」であると言うのだろうか。これは単に、ジェイムズが育った時代にはまだフィクションに対するピューリタンの抵抗が残っていて、その抵抗をかかわす必要から「歴史」であること

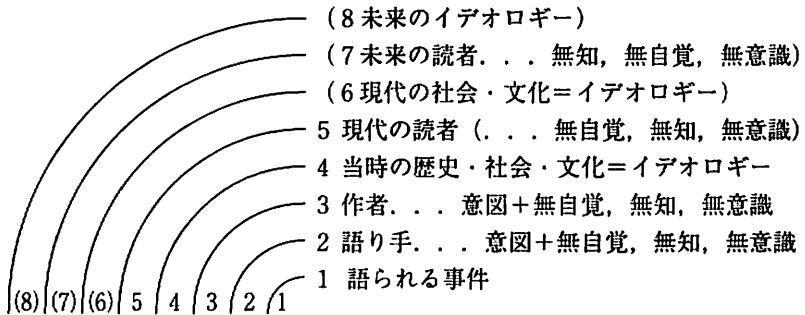
を標榜しただけではない。彼にとって、作品は作者から独立したものではあるが、同時により大きな意味において作者自身を描き出すものであり、その意味で「伝記」なのである。そのことは、ジェームズの文芸批評が常に作者を念頭においたものだったことを考えるとよく分かる。初期の文芸評論や『ホーソーン』といった文芸批評兼伝記がその端的な例となろう。また「芸術作品の最も深い資質はそれを生みだした者の心の資質である」<sup>27</sup>というよく引用される言は、作品の展開に単純素朴な教訓的道德を組み込むことが作品の「道德的質」を決定するのではなく、作者自身の道德的質が作品に反映するのだというのである。ジェームズはフィクションにおける「迫真性」を「確固たる具体性」(“solidity of specification”)と呼んだ<sup>28</sup>。それは観察を基盤とする。ジェームズはバルザックを「体系的な観察と描写」(“systematic observation and portrayal”)を世界でもっともよく行なったと称賛し、バルザックが「忍耐強い歴史家」<sup>29</sup>であるという。小説はフィクションすなわち想像力の産物でありながら、同時に作者の資質を反映する「歴史」でもあるのだ。

ジェームズが、作品を作者から独立したものであると見なすと同時に、作者の歴史でもあると見たことは、ジェームズの語りを考察する上でどのような意味をもつのだろうか。第1に語り手と作者との距離を常に考慮に入れなければならないということである。第2に、作品全体の統括者としての作者の意図をも考慮に入れなければならない、ということである。話を分かりやすくするために、1人称の語り手を想定しよう。1人称の語りであるから、作品世界の一切の統括は、語り手に任されている。語り手が自己の利害関係から、ある事実を目立たなくして、別の事実を強調する場合もあるだろう。また語り手自身は真っ正直に語っているつもりでも、自覚し得ない認識力の欠陥が<歪んだ>語りを生むかもしれない。人は気づかないことには気づかないからである。そして作者はそのような諸要素を承知の上で、作品をそのように仕立てあげている。語り手は作品世界の統括者であるが、作品とその語りを統括したのはジェームズ自身である。これは人形劇を考えると分かりやすい。人形もその動きも、作者からは離れていて原則として作者の姿は見えないのに、作者の被造物である。動きの筋書き(戯曲自体)を考案するのも作者であり、人形をあやつってその動きを読者にpresentするのも作者だからである。人形劇に語り手が登場すればそれもまた人形なのである。

語り手もさりながら、作者自身にも気づかぬ性質があったとしよう。たとえば、作者個人の性癖である。語り手に無自覚、無意識、無知、あるいは過

剰の意識があると同様、作者にも同じ欠落あるいは過剰があるだろう。それが個人的なことにまつわるものであれば、作者自身の性癖であると見なされるが、より大きな社会・文化的なことに関わればそれは時代のイデオロギーと見なされ、その時代から離れたところにいるつまり後代の読者にしか見えないことになる。

これらの相互関係は図示すると分かりやすい。語られる事件と語り手の関係、作品と作者の関係、作者と歴史の関係、歴史と読者の関係は下図のような同心円的關係にある。



この同心円図の1, 2が作品に相当し, 1, 2, 3を考察することがいわゆる作品・作者論になる。4の検討も, 目的が作品・作者を描き出すことにあれば, 作品・作者論の一部になり得る。

ついでながら, 現在の新歴史主義批評が重点をおくのは4であり, 1, 2の作品をきっかけに, もっぱら作者の無自覚, 無意識をえぐり出し, その時代のイデオロギーおよび歴史現象を洗い出す作業をその主眼目としていることになる。上図の中で「現代の読者」にも, 「無自覚, 無知, 無意識」がまわりつきことを示したが, いつの時代の読者にも思いもよらないそれがあるにちがいないからである。無意識を例にとると, それはまさに自覚できないからこそ無意識なのであって, 定義上決して知ることができないものである。真っ暗な部屋の中で「真っ暗」とはどんなものか見ようとしてマッチを擦ってみてもそのとたんに真っ暗でなくなるようなものだからである。ちなみに(6), (7), (8)で( )に入れて示したのは, 現代の「無自覚, 無知, 無意識」を認識するためには, 「未来」へ行かなければならない, そして「未来」にはまた「未来」のイデオロギーがあり..., とこの同心円が無

限に続くさまである。

ジェームズの作品は、新批評以降陸続と出来た批評理論のどれにも対応し、「正典」がどれほど書き直されようと常に確固たる座を占めてきた。現在の新歴史主義的研究隆盛の状況においても、緻密な観察に基づいて書き込まれた細部は史料としての価値も高い。ホックスはジェームズ批評を1980年を境として「第1の波」、「第2の波」に分けて、1989の1年間だけでも15冊のジェームズ研究書が出たことを挙げ、ジェームズの地位が批評理論の動向に関わらず不動のものであることを指摘する。第1の波をホックスは「ポストモダン以前」と1くくりにして、スティーヴン・スペンダー、エズラ・パウンド、グレアム・グリーン、ジェームズ・ボールドウィンなどジェームズを「深遠な文化の解剖学者」と見た批評群を始めとし、「小説の詩人」と見たR・P・ブラックマー、F・O・マシーセン、ダニエル・M・フォーゲルヤルース・B・イーゼル、「天才の英雄的苦悩多き心理学上の見本」と見たレオン・エデル、「国際的歴史家」と見たジョウゼフ・ウォレン・ピーチ、クリストフ・ウェーゲリン、オルウィン・バーランド、さらには、「道徳的認識論的思想家」と見たドロシー・クルック、スティーヴン・ドナディオやホックス自身など、多岐にわたり見解も相違する批評を総括する。そして1980年以降のポストモダンの波に乗った研究として、ジョン・カロス・ロウの解体批評、ポール・アームストロングの現象学研究、マーク・セルザーのフーコー的政治分析、アルフレッド・ハビガーのフェミニスト研究、スーザン・ミズルーチの新歴史主義研究、マーシャ・ジェイコブソン、マイケル・アネスコの文化研究、ポール・ジョン・エイキンの伝記的物語論研究、ドナ・ブルゾイピロウィッツのマルクス主義・ラカン主義研究などを挙げる (Hocks, 156-157)。ホックスはこのように主として1980年代から1990年までの批評を概観しているが、90年代に入っただけのジェームズ研究は一層熱を帯び、単行本だけでも毎年研究書が数冊は出ている。

このような中で、私が目指す、語りの歪みを補正しながら行なう作品解釈は、前掲図では、1, 2, 3に関わり4をその補助とするものである。機能としての作者と生身のジェームズは分けて考えられるのだが、むしろ両者が重なる部分が多い。作者ジェームズの意識は作品の隅々にまで行きわたっていて、作品の意図は恐らく相当程度彼自身の意図と重なる。その限りにおいて作者機能と生身のジェームズは重なり、その限りにおいて生身のジェームズは作

品世界の統括者である。生身のジェイムズは時として、歴史を書き換えようとした。従妹ミニー・テンブルの手紙を自伝2巻で「そのまま記そう」と言いながら相当な改変を加えて掲載し、その上に、現物を焼却し、改変の事実そのものを消滅させるという行為に及んだ。特に、姉の結婚に対するミニーの言及についてジェイムズが加筆修正した結果、批判の口調が強まり、出版によってそれを読んだ姉はショックを受けたという<sup>30</sup>。改変が明るみに出たのは、ジェイムズの死後70余年を経たあとからである。これは、ジェイムズが作品世界のみならず現実世界の歴史をも隠微に統括しようとした気配がうかがえるエピソードであり、現在の作者批判論にとっては恰好の材料となる。しかし、本稿が関わるのは機能としての作者であり、その機能を果たす人物としてのジェイムズである。私の目に浮かぶのは意識を可能な限り研ぎ澄ますことによって混沌に立ち向かおうとした巨匠である。時にはその呼称にあざわしく自信にあふれるが、時には驚異の念に打たれ、もたつき口をあぐりと開け、怯えてさえいる少年の姿である。

ジェイムズの語りの検討はまだ尽くされておらず、人称について検討したものはさらに少ない。人称の問題をも含めてその語りを吟味することは視点のゆれを吟味することである。21世紀を迎えようとする私たちは今や世界認識が時として根底から覆されるような事象のただ中にいる。ジェイムズが視点の手法をとることで荒波に翻弄されるのではなくそれを何とか乗り切るすべとしたように、ジェイムズの語りを検証することは、杳としてつかみがたい今の世界に立ち向かう一助となるだろう。

## 註

- 1 Jean Théodore Géricault フランスの画家 (1791-1824)。強い色彩効果と劇的表現でロマン主義様式を創始。
- 2 Henry James, *A Small Boy and Others* (London: Macmillan, 1913), 364-365。以下SBOと略記し、引用はこの版による。現在この版は手に入りやすく、自伝1, 2, 及び未完の3巻を1冊にまとめたF.W.Dupee編 *Henry James: Autobiography* (orig. 1956. rpt. Princeton: Princeton U.P., 1983) が入手可能である。  
以下、本稿においては原則として、同じ書物からの引用が1回以上に及び、2回目以降が前回の引用と近い場合は、本文中に( )内で書名あるいは著者名を略記し、かつページ数を示す。また、同じ人物の著書あるいは編書が1冊以上言及されている場合は、著者名のあとに、年号を入れる。
- 3 これは「自伝」1巻およびエデルの伝記から1855年7月のできごとだと見られる

- (*Henry James: The Untried Years 1843-1876* [London: Rupert Hart-Davis, 1953], 123-124)。
- 4 Graham Greene, "Henry James: The Private Universe," *The Lost Childhood* (London: Eyre and Spottiswoode, 1951), 13-27。以下引用はこの版による。
  - 5 Ralf Norrman, "Chiasitic Inversion, Antithesis and Oxymoron," *The Insecure World of Henry James's Fiction* (London and Basingstoke: Macmillan Press, 1982), 140。
  - 6 *A Small Boy and Others* の日本語訳は、舟阪洋子・市川美香子・水野尚之共訳「ある少年の思い出—ヘンリージェイムズ自伝」(京都: 臨川書店, 1994) におおむね依拠し、本文中に ( ) 内で訳書のページ数を示す。引用にあたっては、個別に断ることなく改変を加えている場合がある。
  - 7 Henry James, *The Art of the Novel* ([Critical Prefaces by Henry James]. introd. Richard P. Blackmur. 1934; rpt. New York: Charles Scribner's Sons, 1962), 143。以下「序文」と略記する。
  - 8 *The Method of Henry James* (1918; rpt Philadelphia: Albert Saifer, 1954); Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (1921; rpt. London: Jonathan Cape, 1926)。
  - 9 David Lodge, "Mimesis and diegesis in modern fiction," *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism* (London; New York: Routledge, 1990), 25。ロッジはここ150年ほどの文学を「古典的リアリズム」、モダニズム、ポスト・モダニズムに分ける。このおおまかな区分自体はむしろロッジ独得のものではないが、リアリズムに「古典的」という形容詞を付することによって、結局小説は常に、夢幻自在な reality を捉えようとするジャンルであることを前提としていることを示す。ロッジは、その後のモダニズム、ポスト・モダニズムの小説がいずれも、つまるところ reality (現実, 実体) というものを呈示すべく務めていると見なし、「フィクションにおけるリアリズムの伝統の生命力と生存可能性は、その伝統が死んだと公言した人々を驚かせることをやめておらず、実際メタフィクションをリアリズムと対立させることは不当 ("false") であり、メタフィクションはむしろリアリズムに内在する問題性を顕在化させる」(19) と言う。
  - 10 この用語は、視点人物と語り手を弁別するためにジュネットが提唱した (*Narrative Discourse: An Essay in Method* [Trans. Jane. E. Lewin. Foreword by Jonathan Culler. Cornell U.P. Ithaca, New York. 1980. Originally "Discour du récit," a portion of *Figure III*, 1972], 189)。ジュネット以来、上述のロッジもこの用語を採用し、最近のジェイムズの研究書においても、「多焦点の語り」("multiple focalizations") などと使われる便利な言葉ではある。
  - 11 Henry James, *Notes of a Son and Brother* (New York: Charles Scribner's Sons, 1914), 443: "[O]n the day, in short, when one should cease to live in large measure by one's eyes (with the imagination of course all the while waiting on this) one would have taken the longest step towards not living at all." 以下 *NSB* と略記する。
  - 12 Seymour Chatman, *The Later Style of Henry James* (Oxford: Basil Blackwell, 1972),

- 24.
- 13 Genette, 162-163.
- 14 Genette, 163-164. ジュネットは、「ドラマによる再表現とは対照的に、語りは、それが語る物語を「見せたり、模倣したり」することはできない」…、「語りは、口頭によるのであれ文字によるのであれ、言語的事実であり、言語は模倣することなく意味作用をもつからである」と厳密である。
- 15 「場面手法」という言葉は「創作ノート」で使われる (*The Complete Notebooks of Henry James* [Edel, Leon and Powers, Lyall, eds. New York: Oxford University Press, 1987]), 167 (December 21, 1896記入) — 「私は — 遅まきながら — シーニック・メソッドが私の絶対的、至上命令的かつ唯一の方法だということに気づく」。これは作品の原案をもっとも徹底して「シナリオ」化した『ポイントンの戦利品』、『メイジーの知ったこと』を書き上げた直後の記入である。
- 16 Lodge, *After Bakhtin*, 159.
- 17 Roland Barthes, "The death of the author," *Modern Criticism and Theory: A Reader* (David Lodge, ed. London: Longman, 1988), 168.
- 18 Michel Foucault, "What is an author?," *Modern Criticism and Theory*, 202ff. Originally published in French in 1969; the English translation by Joseph V. Harari first appeared in 1979.
- 19 H. Aram Veesser, "Introduction," *The New Historicism* (New York; London: Routledge, 1989), xiii.
- 20 "Milan Kundera, and the idea of the author in modern criticism," *After Bakhtin*, 157.
- 21 たとえばBeth Newmanは「ねじのひねり」を論じる中で、幽霊非実在説は作者のテキスト外の言明を考慮していないと言い、そのすぐ後で、「作者の意図が大事なのではなく、私の言いたいのは、ジェイムズのテキスト外の言明をそれほど簡単に排除するのはそれ自体抑圧行為だということである」と弁解する ("Getting Fixed: Feminine Identity and Scopic Crisis in *The Turn of the Screw*," *The Turn of the Screw and What Maisie Knew* [New Casebooks. Neil Cornwell and Maggie Malone, eds. London: Macmillan, 1998], 144.
- さらに、John Carlos Roweはジェイムズの「理論的次元」を考察する過程で、自身が行なった解釈を提示した後すぐさま、「解釈へのこの避けがたい強迫的衝動」があると弁明する必要に駆られる (*The Theoretical Dimensions of Henry James* [Madison: The University of Wisconsin Press, 1984], 135).
- 22 Henry James, "The Art of Fiction," *Henry James: Essays on Literature, American Writers, European Writers* (1884, rpt. New York: The Library of America, 1984), 49.
- 23 1999年7月9日 University of Sussex, Kentにおける第25回 Joseph Conrad Conference (sponsored by the Joseph Conrad Society, U.K. and co-sponsored by the Henry James Society, U.S.A.) におけるウイスコンシン大学院生 Christine Devine の口頭発表 "Maisie's Epistemological Universe: France as Allegory in *What*

- Maisie Knew*”による。未公開。
- 24 Richard A. Hocks, “Recanonizing the Multiple Canons of Henry James,” *American Realism and the Canon* (Quirk, Tom and Scharnhorst, Gary, eds. Newark: University of Delaware Press, 1994), 156-57.
- 25 ちなみにカルヴィン主義の5原則とは以下の通りである。
1. Total Depravity. 人間はアダムの墮落によって生まれながら罪深く、自分の意志によって自分を救うことはできない。
  2. Unconditional Election. 救う者を選ぶのは神自らの意志によってのみであり、信仰や善行によるのではない。
  3. Limited Atonement. キリストの死は、すべての人間ではなく、定められた者についてのみその罪をあがなう。
  4. Irresistible Grace. 恩寵は得ようとすることも拒むこともできない。
  5. Perseverance of Saints. 神が選んだ者は、神の意志を行い、正しく生き続けることができる。
- この5原則の解釈の細部については意見が分かれる。本稿では *An Outline of American Literature* (Peter High. 東京：英潮社, 1986) に付された八木敏雄、大庭勝による注釈 (pp.22-23) および “The Five Points of Calvinism” (<http://www.reformed.org/calvinism/calvinism.html>. [Sept. 15, 2000]) を参照した。
- 26 「序文」, 120.
- 27 “The Art of Fiction,” 64.
- 28 “The Art of Fiction,” 53.
- 29 Henry James, “Honoré de Balzac” (*Henry James: French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition* (1902, rpt. New York: The Library of America, 1984), 93.
- 30 この事実を丹念な調査で掘り起こしたのは Alfred Habbegor である — “Henry James’s Rewriting of Minny Temple’s Letters,” *American Literature*, Vol.58, No.2, May 1986, 161-179. ちなみにハビガーのこの検証が可能になったのは、当時の習慣で書簡類は差出人側でも複製を保存することがあり、ミニーの手紙の場合その複製が残存していたためである。ハビガーは、「マスター」すなわち「巨匠」と大文字で呼ばれるジェイムズが、あたかも<sup>ゴット</sup>神のごとく、歴史を書き換えたと見る。ハビガーがこのようにえぐり出すジェイムズや父ヘンリー・シニアの像は決して魅力的なものではないが、ともすれば神格化されがちな「作者」を等身大に戻すには大いに寄与する。