

「岬」の比較文学（その1） ——イギリス文学における「岬」の行方——

河 村 民 部

はじめに

イギリス・ロマン派の大詩人ウィリアム・ワーズワス (William Wordsworth) の詩を読み始めてから30年ほど経つが、その間に専門の19世紀イギリス小説を読んできた。そして気づいたことは、直接間接の違いはあるにせよ、後世のイギリス詩人あるいは小説家に対するワーズワスの影響の大ききさである。ワーズワスを抜きにしては論じられないといっても過言ではないほどに、この詩人に負うところが大きいという事実である。

そのすべてを網羅することは、大著を要し、さらなる時間と労力を要する事柄であり、それを直ちにしようというわけではない。これまでもこのことでさまざまな試みがなされてきているが、⁽¹⁾ 本論では筆者独自の視点からその一端を辿ってみようというわけである。テーマは、「リアリティ (現実) とヴィジョン (幻想) の、詩人および小説家における闘ぎ合い」であり、その過程をワーズワスから始め、P.B.シェリー (Shelley)、A.スウィンバーン (Swinburne)、ヘンリー・ジェイムズ (Henry James)、そしてE.M.フォースター (Forster) へと辿る。キーワードは「岬」(promontory) である。

テーマの持つ意味を少し説明しておきたい。我々の住んでいる現実世界が、ここでいうところの「リアリティ」であり、その世界はすべてを滅びに到らせる「時」の支配する世界である。そしてここでいう「ヴィジョン」とは、そのような「リアリティ」を凌駕し、「時」の齎す滅びを超え出よう

とする人間が抱く幻想世界を意味する。幻想世界だからといって、これには実体がないと思うのは大間違いである。この幻想世界には、現実世界におけるよりも遙かに充実した「実体」が充填されているのである。

特に、このヴィジョンによって「時」の齎す滅びの世界からの脱却を希った詩人がワーズワスであったことは、これまでも幾度か論じたことがあり、詳しくはそれらを参照して頂きたいが、⁽²⁾ なぜそれ程までにワーズワスが現実の「時」の齎す滅びの世界を嫌悪したのかを、かいつまんで説明しておきたい。

ヨーロッパ思想史に照らしていうと、いわゆる天上界（永遠世界・精神界）と地上界（滅びの世界・物質界）という二元論的宇宙観・世界観が中世を支配していたのが、コペルニクスの転回といおうか、より適切には、ニュートンのそしてデカルト的転回を見せるのが17世紀の後半である。ルネッサンスから徐々に始まっていた、「あの世」に対する「この世」の重視が、ついにニュートンによる万有引力の法則の発見によって決定的となった。つまり、この宇宙は理路整然とした法則によって動いているのであり、宇宙あるいは自然はすべて神の摂理の顕現物であるということを、この法則が証明することとなったわけである。

その結果、それまで幾世紀にもわたり天上世界のみに君臨していた「永遠」「不滅」という概念が、地上に引き降ろされることになり、加えて、デカルトが提唱した理性的存在としての人間観が、それまで支配的であった、「存在のたいなる連鎖」の方向付けを、天上から地上へという降下型ではなく、地上から天上へという上昇型へと逆転させることとなった。このようにして、それまで天上世界にしかなかった「永遠」「不滅」という概念が地上のものとなり、地上の人間の住む現実世界が、天上の「あの世」にその場所を取って替ることとなったわけである。

そしてやがて登場してきたロマン派の詩人たちのおこなった最大のことは、この天上からの「永遠」の地上への引き降ろしを徹底したことである。

神の摂理の顕現物である自然こそ、したがって「永遠」の顕現物というわけで、自然の美化および自然讃美が流行となった。だが、この地上は、いうまでもなく、「時」の支配する滅びの世界であることには変りはない。すると、天上から「永遠」を地上に引き降ろすということは、「永遠」を「時」の只中に、つまり「滅び」の只中に引き降ろすことに他ならない。TimelessnessをTimeの枠内に持ち込むとどうなるか。日を見るよりも明らかである。大いなる矛盾と葛藤が生じる。

ことに人間は「時」を意識する存在であるがゆえに、「滅び」そのものは勿論、「滅び」の感覚からも遁れることが出来ない。特に、地上の平地は「時」の濃厚に支配する領域である。そこで、ロマン派の詩人たちは、「時」の濃厚に支配する平地を去って、ふたたび上昇しようとする。だが、ふたたび天上に戻ってしまうのでは、中世同様、「永遠世界」をあの世に返してしまうことになる。人間が人間としての威厳をかけて、天上から奪ってきた「永遠」を地上に留めおかねばならない。地上に留めおいて、「いま」そして「ここで」永遠を実現し、視覚化する必要がある。

そのためにロマン派の詩人たちがしたことは、地上は地上でも、最も「時」の支配が及び難い、高み、山頂へと、想像力を駆使して天翔るのである。山頂こそ、「時」の滅びが及ばない領域であるかのように、そこに、詩人は、人間に与えられた特権である「想像力」を駆使して、ヴィジョンの世界を構築することになる。そしてこのヴィジョンの世界こそが、地上の現実世界に比して、本ものであることを高らかに宣言する。

I

ワーズワスのおこなったことは、まさに上述のようなことであり、筆者はそれを「主客転倒」あるいは「主客逆転」と呼ぶことにしているが、〈ヴィジョンによるリアリティの征服〉こそが、詩人の強い願望であった。そ

してそのような願望が生み出した「主客転倒」の世界を見事に具現したのが、長編詩『序曲』(*The Prelude*, 1805、1850)のクライマックスを飾る、スノードン山(Mt. Snowdon、ウェールズ北西部Gwynedd州にある、ウェールズ・イングランドの最高峰、1085m)登頂の場面である。

ワーズワスは友人と朝日を見ようと思ひ夜中に山頂を目指して登って行く。極め付けの場면을引用しよう。

When at my feet the ground appear'd to brighten
And with a step or two seem'd brighter still;
Nor had I time to ask the cause of this,
For instantly a Light upon the turf
Fell like a flush: I look'd about, and lo!
The Moon stood naked in the Heavens, at height
Immense above my head, on the shore
I found myself of *a huge sea of mist*,
Which, meek and silent, rested at my feet:
A hundred hills their dusky backs upheaved
All over *this still Ocean*, and beyond,
Far, far beyond, the vapours shot themselves,
In headlands, tongues, and *promontory* shapes,
Into *the Sea, the real Sea*, that seem'd
To dwindle, and give up its majesty,
Usurp'd upon as far as sight could reach.
Meanwhile the Moon look'd down upon this shew
In single glory, and we stood, the mist
Touching our feet; and from the shore
At distance not the third part of a mile

Was a *blue chasm*; a fracture in the vapour,
 A deep and gloomy breathing-place thro' which
 Mounted the roar of waters, torrents, streams
 Innumerable, roaring with one voice.
 The universal spectacle throughout
 Was shaped for admiration and delight,
 Grand in itself alone, but in that breach
 Through which the homeless voice of waters rose,
 That dark deep thoroughfare had Nature lodg'd
 The Soul, The Imagination of the whole.

(*The Prelude* 1805, Book XIII, 36-66, Italics mine)⁽³⁾

気がつくとき、一面霧の海である。そして噴出する蒸気が岬や入江や半島を創り、本ものの海は、霧の海に「栄光」を奪われて、「遙か遠くに萎縮している」というのである。この場面の解釈を、筆者は何度かすでにしたことがあり、詳しくはそれらを参照願いたい、⁽⁴⁾ この場面でワーズワスが意図したことを約めていうと、栄光を失って萎縮している海は破壊的な「時」の象徴であり、それにとって替っているのが「霧の海」であるということである。つまり、「霧の海」とは想像力の生み出した、「時」の支配を受けない永遠を象徴する海であり、ここ山頂においてこそ、想像力の海、つまり「霧の海」が「本ものの海」つまり「時」の海を凌駕することが出来るということである。そしてその光景を、天中の月が、勝ち誇ったかのように見下ろしている。この月はワーズワスの心の心象といってもよい。これが筆者のいう、ワーズワスによる「主客転倒」の世界の縮図なのである。

さて、本論のテーマに移るが、問題の「岬」がここに出てくる。霧や蒸気の創り出す「岬」は、「時」を凌駕する想像力のメタファーとなっている

点に注目したい。つまり「永遠」のヴィジョンの具現物というわけである。本ものの海や岬を霧の海や岬で制することによって、ワーズワスは、天上から引き降ろした「永遠」を「いま」そして「ここで」、つまり、地上で、視覚化し、一瞬であるにせよ、実現したのであった。スノードン山のこの場面は、ワーズワスが屢々おこなっている、主客転倒の場面の典型であり、『序曲』のクライマックスを飾るに相応しい。

II

この幻想の「岬」が、その後イギリス文学でどのように継承されていくのかを、いくつかの例をあげながら以下に辿る。その第一は、同じくイギリス・ロマン派の、ワーズワスからすると若き世代の、情熱的な詩人、P. B. シェリーである。取り上げたいのは、これまた精神的な恋愛至上主義を高らかに歌い上げたといって過言ではない、長編詩『エピサイキディオン』（*Epipsychidion*, 1821）である。⁽⁵⁾

タイトルの「エピサイキディオン」とは、ギリシャ語の接頭辞epi-（upon）と小指辞名詞psychidion（“little soul”）からの造語で、“On the Subject of the Soul”を意味する。つまり、この詩は、「魂に関する」詩というわけである。詩の内容をかいつまんでいうと、詩人のシェリーが、若き頃からヴィジョン（幻）の中で出会ったことのある、理想の女性、天使の化身と思われるような精神的存在であり、己の魂の分身と思われる魂そのものの存在を、現実求めて彷徨い、ついにはその女性に出くわし、その女性を連れてイオニア海に浮かぶ、原始の島に船出し、そこで二人だけの島の楽園を築いて、永遠に暮らそうと、その女性を誘うというものである。

この女性には実在のモデルがいて、その名をTeresa Vivianiといい、イタリア、ピサの総督の娘（19歳）で、厳格な父親によりSt. Anna修道院に幽閉

されていた人で、シェリーたち（妻Mary Shelleyや恋人Clair Clairmont）はこの娘に関心を抱き、修道院に会いに行き、彼女が親の決めた結婚をするまで（1821年9月8日）彼女と文通をしていたことが明らかとなっている。シェリーは詩の中で彼女のことをEmiliaないしはEmilyと呼ぶが、二人の求婚者による彼女の立場が、ボッカチオの*Teseida*の女主人公に似ているからである。そして、またこのEmilyはワーズワスの長編詩*The White Doe of Rylestone*の娘人公と同名であることも、意義深いこととして指摘しておきたい。

さて、シェリーのエミリアのモデルが実在の女性であるか否かは、ここでは大した問題ではない。問題は、詩人がヴィジョンの中で理想の女性と出くわしたときのその場所である。それは以下のように歌われている。

There was a Being whom my spirit oft
 Met *on its visioned wanderings, far aloft,*
 In the clear golden prime of my youth's dawn,
 Upon the fairy isles of sunny lawn,
 Amid the enchanted mountains, and the caves
 Of divine sleep, and on the air-like waves
 Of wonder-level dream, whose tremulous floor
 Paved her light steps;—*on an imagined shore,*
Under the grey beak of some promontory
 She met me, robed in such exceeding glory,
 That I beheld her not. (190-200, Italics mine)⁽⁶⁾

幻影の中で詩人が彼女と出くわしたその場所は、「岬の突出部の下にある想像上の岸边」である。これはたちまちにワーズワスのスノードン山において霧が創り出した「入江」(“shore”)や「岬」(“promontory”)を想

起させる。シェリーの「岬」は幻の岬であり、幻の岬においてのみ、詩人の理想とする女性はその姿を現わすのである。ワーズワスの「主客転倒」の世界はここにも継承されている。

シェリーはこのヴィジョンを見たあと、この幻の女性を追って、現実世界を彷徨うことになるわけであるが、その幻の女性と現実に出くわす経緯については、上述した通りである。しかし、注意すべきは、現実はこの女性と出会ったのちも、詩人が彼女を伴って、駆け落ちする先は、いみじくも、幻想の島の楽園であるということ了我々は知らねばならない。

ワーズワスが山頂に「山の楽園」そして「島の楽園」を描き出したことについては、これまでも論じたことがあるが、ワーズワスのそうした楽園が、あくまでも詩人の想像力によって創り出された、幻の楽園であったのと同様に、シェリーの希求する現実逃避の場所、至高の恋の成就する永遠の場所は、これまた幻の「島の楽園」(a far Eden of the East, 417) でしかないのである。これは、その島を描写した詩人の詩行から伺えるだけでなく、この詩に詩人が付した「宣伝文」(Advertisement) そのものが、この詩の作者はこの詩を残して理想の成就の前にこの世を去った、と述べていることから窺い知ることが出来るのである。つまり、実現不能なことが予め分っていながらの、止み難い詩人の想像力の飛翔が産み落とした幻が、この島の楽園なのである。

そこには質朴で勇敢な土着の民がいて、青いイオニア海がその島を守っている。風と波が戯れ、木の精が住む深い森があり、多くの泉、小川、池があり、山羊や鹿の通った獣道を行くと、谷や洞窟や蔭の這った東屋があり、滝の音がナイチンゲールの鳴き声と共に聞こえてくる。島を取り巻く清澄な空気にはレモンの花の香りやモスヴァイオレットと黄水仙の香りが交り、人を眠りに誘い、恍惚とさせる。(II. 426-452)

そしてあらゆる動き、香り、光、色調すべてが、「魂の中の魂」(a soul within the soul, 455) ともいうべき「深い調べ」(that deep music, 454) と

一体となっており、その調べは出生前の胎児の夢の名残のように思われる（Like echoes of an antenatal dream, 456）。「胎児」を受けて、この島は天と空と地と海の間であって、揺り籠に入れられ清澄な静寂の中に吊り下げられているという。

It is an isle 'twixt Heaven, Air, Earth, and Sea,
Cradled, and hung in clear tranquility;
Bright as that wandering Eden Lucifer,

母の子宮を思わせるような島、まさに島の楽園である。そしてこうした描写は、たちまちにして、ベルナルダン・ド・サン・ピエール（Bernardin de St-Pierre）の名作『ポールとヴィルジニー』（*Paul et Virginie*, 1789）の舞台となったモーリシャス島を思い起こさせる。ワーズワスが『逍遙』（*The Excursion*, 1814）の第一巻「荒廃の小屋」（“The Ruined Cottage”）を書いたときに触発されたのが、ベルナルダンのこの小説であったが、ベルナルダン、ワーズワス、そしてシェリーの希求する島の楽園は、偶然の一致などではなくて、奇しき因縁による繋がりがあるのである。

止み難い想像力が産み落とした、実現不能の楽園は、ロマン派のすぐあとに迫っていた、「時の翼をつけた戦車」である産業革命の合理主義精神によって、その幻の高みから蹴落とされ、平地の「時」の支配する「涙の谷間」へと降下する。そしてまた、至高の愛の成就可能な「島の楽園」には、詩人は、到底到達し得ず、この詩の架空の作者ではなく、当の本人のシェリー自身が、海に吞まれて、この世を去ることになるのである。

では、ワーズワスやシェリーの希求した幻の「岬」は、これ以降は、もはや消え去ってしまった、まさに幻の「岬」に過ぎなくなるのであろうか。勿論、答えは「否」である。ワーズワスから始まったヴィジョンによるリアリティの逆転は、そう簡単に終焉しはしない。次に、その悪魔的な不道

徳さということで、一世を風靡した詩人、スウィンバーンの詩を見ることにしよう。

III

ボードレールへの告別を歌った「告別」(Ave Atque Vale—In Memory of Charles Baudelaire) という一連11行の十八連からなる詩の冒頭第二連で、熱帯の南国地方を愛したボードレールは、己の死体への献花には、北の花々よりも南のものが好きなのではないかと問うスウィンバーンは、地中海のイオニア諸島にあるレフカス島のレズビアン岬から投身自殺した古代ギリシャ女流詩人サッフオーを引き合いに出して次のように歌う。

For always thee the fervid languid glories
 Allured of heavier suns in mightier skies;
 Thine ears knew all the wandering watery sighs
Where the sea sobs round *Lesbian promontories*,
 The barren kiss of piteous wave to wave
That knows not where is that *Leucadian grave*
Which hides too deep *the supreme head of song*.
 Ah, salt and sterile as her kisses were,
 The wild sea winds her and the green gulfs bear
Hither and thither, and vex and work her wrong,
 Blind gods that cannot spare. (Italics mine) ⁽⁷⁾

先ほどシェリーが女を誘った島の楽園の在り処が、イオニア海のある島であったが、サッフオーが恋人の女に愛人が出来たことで投身自殺する島が、これまたレフカス島というのは、偶然の一致であろうか。

ボードレーが詩集『悪の花』(*Les Fleurs du Mal*) で描く愛は、「美しくはあるが、毒を含んだ葉芽」(lovely leaf-buds poisonous, III)である「異常な愛」(Fierce loves, III)、つまりは、レズビアンとかホモセクシュアルであって、「秘密の場所に夜に咲き/汝の繊細な眼にしか見えない」(Blowing by night in some unbreathed-in clime/ Bare to thy subtler eye, but for none other, III) 愛であるということからも、レズビアンの詩人サッフォーが引き合いに出されているわけである。

そのサッフォーが深い海底で波に巻かれて往生せんとして投身自殺するのが、「レズビアン岬」というわけである。だが引用の詩行を見る限りでは、サッフォーは海底の墓場で、波に巻かれ、盲目の神々に弄ばれて、どうやら永遠の憩いについている様子はない。サッフォー自身による彼女の恋人アナクトリアへの熱烈な語りかけの体裁をとった、スウィンバーンの別の詩 “Anactoria” においても、同様のことが語られている。

そこでは、たとえ神が「私」を嫌って死に至らしめ、海の底に安眠させるようなことがあろうとも、「私」は神の意志通りにはならないといい、やがてはいつか「至高の眠り」がやって来て、熱を帯びない安寧をもたらし、深い闇と打ち勝ちがたい海が「私」をぐるりと覆い去ることになるだろうが、そうした「時」の作用しない果てに至るまでは、「私」は人々と共に生き、情熱を冷まされることはなく、また「自然の至高のものたち」(花、空気、風、芽、砂、波、鳥の声など)と一体となって永久に存在するだろうと、神への反逆を語っている。その極め付けの部分を引用しておく。

Yea, but albeit he [God] slay me, hating me—
 Albeit he hide me in the deep dear sea
 And cover me with cool wan foam, and ease
 This soul of mine as any soul of these [God's creatures],
 And give me water and great sweet waves, and make

The very sea's name lordlier for my sake,
The whole sea sweeter—albeit I die indeed
And hide myself and sleep and no man heed,
Of me the high God hath not all his will.
Blossom of branches, and on each high hill
Clear air and wind, and under in clamorous vales
Fierce noises of the fiery nightingales,
Buds burning in the sudden spring like fire
The wan washed sand and the waves' vain desire,
Sails seen like blown white flowers at sea, and words
That bring tears swiftest, and long notes of birds
Violently singing till the whole world sings—
I Sappho shall be one with all these things,
With all high things for ever.. (259-77)⁽⁸⁾

Alas, that neither moon nor snow nor dew
Nor all cold things can purge me wholly through,
Assuage me nor allay me nor appease,
Till supreme sleep shall bring me bloodless ease;
Till time wax faint in all his periods;
Till fate undo the bondage of the gods,
And lay, to slake and satiate me all through,
Lotus and Lethe on my lips like dew,
And shed around and over and under me
Thick darkness and the insuperable sea. (295-304)

だが、これらの引用からも窺えるように、神への反逆とは別に、海をこ

よなく愛したスウィンバーンにとって、水は特別な安らぎのイメージを喚起するエレメントであった。この点も島の楽園を憧れ、海に死したシェリーとの不思議な因縁を感じないではいられない。たとえいまだに海中の墓場で往生してはいないとしても、サッフォーは、かくして、シェリーおよびボードレールを媒体として、スウィンバーンへと運ばれ、さらには、東方の島国の小説家漱石によって、『薙露行』や『草枕』の中に蘇えることにもなるのである。⁽⁹⁾

IV

ではひとまず詩を離れて、小説へと移行することにしよう。そしてワーズワスの幻想世界、とりわけ幻想の「岬」を継承する小説家、ヘンリー・ジェームズの初期の本格的長編小説、『ロデリック・ハドソン』(*Roderick Hudson*, 1875)を取り上げることにしよう。ジェームズのこの小説に込められた意図をよりよく理解するために、まずはこの小説を概観する。

天才的彫刻家としての才能を持ったアメリカ、ニュー・イングランドの貧しい青年ロデリック・ハドソンが、金持ちで何か没頭するものを探しているこれまた若い、ピューリタンの青年、ローランド・マレット (*Rowland Mallet*) にその才を見出され、ローマに連れて行かれ、そこで才能の開花を見るものの、やがては芸術ならぬ情熱の虜になって、実らぬ恋のために自己破滅をしていく。

一方ロデリックのパトロンであるローランドは、ピューリタンの寛容と忍耐でもってロデリックの脱線を見守る物語の視点的人物であるが、最後にはロデリックのあまりの身勝手さに立腹し、そのエゴティズムを指摘することで、失恋で絶望的になり創造力の枯渇した敗残者を一撃し、アルプスの崖から身を投げさせる結末となる。

この物語は、一つには主人公ロデリックを中心とした、素朴で自然なア

メリカと、爛熟した文明と芸術のヨーロッパとの対比というジェイムズの好んで描く、いわゆる「国際的テーマ」を扱ったものということが出来る。「素朴で自然なアメリカ」とは、言い換えると、文学史的には、ロマンティシズムの特質そのものであり、「爛熟した文明と芸術のヨーロッパ」とは、ロマンティシズムのあとに来る、弱肉強食の、極めて現実的なリアリズムをその特徴とするものということが出来る。また別の言葉でいうと、前者アメリカは「無垢」の、後者ヨーロッパは「経験」の別名でもある。

但しジェイムズは、一方的に「無垢」のアメリカを善とし、「経験」のヨーロッパを悪だと決め付けているわけではない。「無垢」には「無知」という側面も含まれている。「経験」には「成熟」という面もある。それぞれが両面価値を付与され、それが具体的に上げられ、対比されていく所に、ジェイムズ文学の特徴がある。

断っておくが、それぞれが両面価値を付与され、対比されるとはいつても、最終的なジェイムズの価値判断が、曖昧になっているというわけではない。最後にはジェイムズ特有の、極めて高度な倫理観が姿を現わすことになる。

さて、このようなアメリカ対ヨーロッパ、ロマンティシズム対リアリズムという対立世界を主人公に経験させることになる、物語の視点的人物、ローランド・マレットにも注意を払う必要がある。ロデリックの彫刻家としての才能を見出したローランドは、美術品の目利きは出来るが、自らは製作する才能を持たない、ディレッタントである。そこで自分の代わりにロデリックを芸術の都ローマに連れ出して、そこで才能の仕上げをさせようというわけである。

ローランドのこのような性質、自らは何も製作しないで、他人を使って、自分の願望を成就させようとする性質は、何も芸術だけに限られたものではない。それは情熱の分野においても発揮される。つまりロデリックのアメリカでの婚約者メアリ・ガーランド（Mary Garland）を密かに恋す

るが、物語の最後に至るまでは、それを「良心」の名において押し隠し、表面上は、パトロンとして、ロデリックとメアリをあくまで保護しようとする。

だが、ロデリックがローマで出会った絶世の美女、クリスティーナ・ライト (Christina Light) に恋をし、本来芸術に傾けるべき情熱を、女の方に注いで、芸術の泉を枯渇させていくのと平行して、物語途中から、ロデリックの母親と許婚者のメアリをローマに呼び寄せたローランドは、メアリへの思いをますます募らせていく。心の中で吹きすさぶ嵐は時としては、プロテジェ (被保護者) であるロデリックのローマでの失敗をよいことに、彼を死に至らしめるような白昼夢をローランドに見させることもある。

勿論厳格なピューリタンであり、克己心の強いローランドがそのような白昼夢に我を忘れ没頭することはない。そこが間接的経験者とも名付けられるべき、ローランドのディレッタントの特質である。

クリスティーナ・ライトが密かに寄せる恋心にも、当人のローランドは気付かないし、ロデリックから彼へと乗り換える可能性をメアリの愛に読もうとするローランドの幻想は、結局は、覆えされることになる。そのような可能性は、ないのである。

というわけで、『ロデリック・ハドソン』という小説は、ロデリックの物語が表の物語であれば、裏の物語はローランドの物語である。この表の派手な撚り糸と、裏のくすんだ撚り糸が撚り合わされて、紡がれた物語が、『ロデリック・ハドソン』という小説である。

そして読者は、すべてのジェイムズ小説の過程と結末に違わず、そこにロマンティズムからリアリズムへの推移を眺め、最後には、ピューリタニズムへの回帰を垣間見ることになるのである。

さて、以上のような特質をもつ物語『ロデリック・ハドソン』において、まずはワーズワスが登場する場面を見ることにしよう。場面は、初秋のア

ルプスである。ヨーロッパの絶世の美女、クリスティーナ・ライトがイタリアの公爵と結婚して、いよいよ絶望的となったロデリックを連れてローランドはスイスに向う。

ローランドはかつてアルプスの山歩きをしたときに宿泊したことのある小さな山荘に落ち着く。この宿は高いところにある浅い谷にあって、夕空にグロテスクにそのアウトラインが見えるギザギザの岩山の頂きから、花に敷き詰められたアルプスの牧草地が、傾斜をなして続いているところにある。かつて8月の日をユングフラウを見、陽に暖められた草原の中に横たわり、こめかみを微風に弄られ、松の木の香を嗅ぎ、牛の首につけたベルの音を聴き、眼前に広がりゆく山の影を見ながら、ワーズワス詩集をポケットに過ごした場所ほどローランドが気に入ったアルプスの光景はない。

このように、若き日のローランドには、アルプスといえは、ワーズワスの詩が不可欠のものであった事がわかるが、これは勿論ワーズワス詩集『序曲』の描き出す、有名な「時点」のひとつコマである、アルプスの〈シンプロン峠越えの場面〉が、読者に喚起するイメージと密接に関係していることはいうまでもない。ジェイムズは『ロデリック・ハドソン』のこの場面で、わざわざワーズワスの〈シンプロン峠越えの場面〉を、無粋にも、具体的に取り上げているわけではないが、テキストの背後には、これを潜ませていることは容易に見て取れる。

ここでは、ジェイムズのしなかったことを、無粋にやってみよう。つまり、〈シンプロン峠越えの場面〉を引用しよう。

..... The Brook and road

Were fellow-travellers in this gloomy strait,
And with them did we journey several hours
At a slow step. The immeasurable height

Of woods decaying, never to be decayed,
The stationary blasts of waterfalls,
And in the narrow rent, at every turn,
Winds thwarting winds bewildered and forlorn,
The torrents shooting from the clear blue sky,
The rocks that muttered close upon our ears,
Black drizzling crags that spake by the way-side
As if a voice were in them, the sick sight
And giddy prospect of the raving stream,
The unfettered clouds and region of the heavens,
Tumult and peace, the darkness and the light--
Were all like workings of one mind, the features
Of the same face, blossoms upon one tree;
Characters of the great Apocalypse,
The types and symbols of Eternity,
Of first, and last, and midst, and without end.

(*The Prelude* 1850, Book VI, II. 621-640)⁽¹⁰⁾

ローランドがポケットに入れていたワーズワスの詩集の、特に彼の心を惹きつけた場面は、恐らくアルプスのシンプロン峠越えの一節であったであろう。

このようにしてアルプスにおけるワーズワスの存在をインプットされた読者としては、これに続くローランドとロデリックのコモ湖散策の場面を、ワーズワスを抜きにしては読むことが出来ないのは、理の当然というものであろう。

しかも、コモ湖のピクチャレスクな光景をジェイムズは、いみじくも「地上楽園」(the earthly paradise, 347)と呼ぶ。そうなると、我々読者に

は、ワーズワスとシェリーの主客転倒の世界、幻影の楽園がちらちらし始める。

散策に出かけたロデリックとローランドが身体を休めるのは、何を隠そう、小さな歩道を外れて草の被った湖の岬にある無花果の木の下なのである。ローランドは、この初秋の午後の夢のようなまろやかさほど、神韻として人の心を静めるものを知らないという。玉虫色の山々が彼を取り囲み、眼下の漣がゆっくりと寄せては返し小石を洗っている。花綱をなすブドウの蔓は頭上で微風に揺れている。

Rowland and Roderick turned aside from the little paved footway that clambered and dipped and wound and doubled beside the lake, and stretched themselves idly beneath a fig-tree *on a grassy promontory*. Rowland had never known anything so divinely soothing as the dreamy softness of that early autumn afternoon. The iridescent mountains shut him in; the little waves beneath him fretted the white pebbles at the laziest intervals; the festooned vines above him swayed just visibly in the all but motionless air. (348, Italics mine)¹¹⁾

もはや要らぬ解説をするまでもない。ワーズワスやシェリーの描く幻想の世界、地上楽園と比べて、ジェイムズの描く地上楽園は如何であろうか。そしていうまでもなく、この「地上楽園」が成就している場所こそ、「岬」(promontory)なのである。ここでも「岬」は筆者のいう「主客転倒」を見事に実現している。

ローランドとロデリックが二人してこのような「地上楽園」を経験するのは、小説全体を通じて、この場面のみであり、これ以後ふたたび姿を現わしたクリスティーナ・ライトのために、ロデリックは絶望を加速させてアルプスの崖から転落死するのである。

アルプスの崖からの転落死、恐らくは飛び込み自殺は、作者によるその死体の美しさの描写からして、現実世界では成就しない純粹無垢な恋心を示唆するロマンティックな結末といってよい。そしてこの崖からの飛び込みは、やがてはV. ウルフ (Woolf) の『ダロウエイ夫人』(Mrs. Dalloway) において、自らの純粹性を守らんがために、窓から投身自殺する、あのセプティマスへと連続していく。

V

幻の「岬」、主客転倒の生じるトポスを追って、我々は、ワーズワスから、シェリーへ、そしてスウィンバーンを経て、ヘンリー・ジェイムズへと歩を進めてきた。最後の到達場所である「岬」は、E.M.フォースターの『眺めのいい部屋』(A Room with a View, 1908) にその姿を現わすことになる。

物語の前半はイタリアのフィレンチェが舞台で、後半はイギリスの南丘陵地帯の田舎町が舞台となるが、この二つの舞台がそれぞれ代表しているのは、それぞれの国の文化的特性であり、前者が人間の自然性を表象する場所であるとするならば、後者は人間の作り出した人工性に囚われた社会のトポスであると同時に、丘陵の自然は、前者のトポスを継承して、人間の自然性が発露しうる場ともなっている。

本論では、「岬」という場所が象徴的な意味を担っていることを解き明かさそうとしているわけであるが、『眺めのいい部屋』の場合にも、小説の前半と後半においてそれぞれに密接に関連しあった形で「岬」が姿を現わし、物語の要を形成する。

まずは物語のあらすじを述べる。イギリスの若い女性、ルーシー・ハニチャーチ (Lucy Honeychurch) 17歳が、従妹のオールド・ミス、シャーロット・バートレット (Charlotte Bartlett) をチャペロン (監視役) として、イ

タリア、フィレンチェに旅し、そこに来合わせていた同国人エマソン (Emerson) 父子と遭遇することで、性および生へのイニシエーションを経験する。フィレンチェのフィエゾーレ (Fiesole) の丘で、息子のジョージ・エマソン (George Emerson) がルーシーにキッスする場面が物語前半のクライマックスである。

だがチャペロン役のシャーロットは、ルーシーがジョージにキスされたことを寛大視することが出来ず、たちまちにフィレンチェを去るとローマに移動し、イギリスに帰国することになる。シャーロットには、これまで彼女を独身のままにしてきた道徳上の不寛容さがあり、それを従妹のルーシーに押し付け、社交のマナーを強要しようとするところに、従姉妹同士の間には亀裂が生じることになる。シャーロットは、いわばイギリス・ピューリタニズムの偏狭な道徳主義の体現者という役割を担わされている。

物語後半では、イギリスに帰って来たルーシーが、ローマで再会した知人のセシル・ヴァイズ (Cecil Vyse) という青年に改めて求婚され、これを受け入れたことから、ルーシーの心の中での新たな葛藤が生じる。それは彼女の心には、忘れ去ろうとしながらも記憶から消し去れないジョージの面影があり、これが事ある毎に意識の表面に顔を出すからである。

ジョージが父親から「人を愛すること」(love)、「情熱的に生きること」(passion)、そして「真実を話すこと」(truth) を大切にする教育を受けた、人間の自然性の体現者であり、物の稔りを示唆する「ギリシャ彫像」(a Greek statue) ——彼はルーシーにアポロに擬される——であるとするならば、婚約者のセシルはロンドン社交界のマナーの体現者であり、田舎の野暮ったさや自然らしさを軽視し、対照的な都会の洗練性に価値を置く「禁欲主義」的で「自意識」の強い、西欧精神主義偏重の「中世的」(medieval) で独身主義者の似合う「ゴシック彫像」(a Gothic statue) のような男だとも定義されている。

さらにフィレンチェで出会い、キッスまでされた青年ジョージがイギリ

スのルーシーの故郷であるサリー丘陵の町に借家住まいをすることになり、これが元でルーシーはフィレンチェのフィエゾーレの丘の出来事をいやが上にも意識させられ、目の前で婚約者との比較を強要されると、ついにはゴシック彫像の中世的禁欲主義者セシルを断ち切り、婚約を解消すると、ジョージと共にふたたびフィレンチェに旅立って行く。

以上がざっとした梗概である。では、肝腎の「岬」の登場するフィレンチェのフィエゾーレの丘に焦点を合わせることにしよう。

このピクニックへの参加者はすべてイギリス人であり、ルーシー、ジョージ、そしてシャーロットをはじめ、イタリア在住の女流小説家のミス・ラヴィッシュ (Miss Lavish)、それにイタリア在住のイーガー (Mr Eager) とビーブ (Mr Bebe) という牧師が二人で、総計7名が、二台の馬車に分乗しての遠出である。

御者を務めるイタリアの若者は、その名をパエトーン (Phaeton) というが、パエトーンとはギリシャ神話に出てくる日の神ヘリオスの子で、父の神の馬車を御しそこなって地球に接近しすぎ、大火事になるところをゼウスの稲妻によってエリダナス川に降下させられる。彼の横に坐る恋人ペルセフォネ (Persephone) はいうまでもなく、これもギリシャ神話の農耕女神デメテルの娘で、地下の神ハーデスに浚われその妻とされるが、ゼウスのとりなしで春になるとふたたび地上に戻され秋が来るとまた地界に戻っていく女神である。

この遠出の季節はまさに「春」であるところから、ペルセフォネがパエトーンの恋人役として一行に参加するのは極めて適切であり、この二人がドライブの途中で抱き合ってキスをする場面があり、これがイーガー牧師の逆鱗に触れ、ペルセフォネは馬車を降ろされることになるが、この事件は続くジョージとルーシーのキスの場面の前触れとして、重要な役割を果たしている。

イーガー牧師によるペルセフォネ追放の一件に関して、ジョージの父エ

マソン老人がメジチ家のロレンゾの詩の一節を引用して、「自然の春」と「人間の春」を同様に謳歌するよう反対派に促す点は注目に値する。その一節とは、イーガー牧師のラテン語によると、“Non fate Guerra al Maggio” というので、英訳すると“War not with the May” という意味になる。エマソン老人の言葉は、この小説のメイン・テーマである〈人間の自然とは何か〉ということを示唆している。

“The point is, we have warred with it [i.e. spring]. Look.” He pointed to the Val d’Arno, which was visible far below them, through the budding trees. “Fifty miles of spring, and we’ve come up to admire them. Do you suppose there’s any difference between *spring in nature and spring in man*? But there we go, praising the one and condemning the other as improper, ashamed that *the same laws work eternally through both*.” (84-85, Italics mine)¹²⁾

長らく道草を食ったが、やっと本論のお目当ての場面に到着した。

引用場面に続いて、一行が馬車を降りて丘をそぞろ歩く場面の描写がある。この丘、つまりアルノ溪谷は、いま春の「霞」に覆われている。そこにはテラス状の段々があり、「霧に曇ったような」オリーブの樹があり、道が窪地のカーヴに沿って伸びている端には平地に突き出ている、人工の手が加えられていない「岬」がある。引用する。

Presently Mr Eager gave a signal for the carriages to stop, and marshaled the party for their ramble on the *hill*. A hollow like a great amphitheatre, full of terraced steps and misty olives, now lay between them and the heights of Fiesole, and the road, still following its curve, was about to sweep on to a *promontory* which stood out into the plain. It was

this *promontory, uncultivated, wet, covered with bushes and occasional trees*, which had caught the fancy of Alessio Baldovinetti nearly five hundred years before.....

...And *the haze in the valley* increased the difficulty of the quest [i.e. of locating the exact place from which Baldovinetti saw the view of the Val d'Arno and distant Florence]. The party sprang about from *tuft to tuft of grass*... (85, Italics mine)

この引用をすでに論じたワーズワスの『序曲』におけるスノードン山頂の場面と比較して頂きたい。“hill”、“misty”あるいは“haze”、“promontory”とくると、ワーズワスがスノードン山頂で出くわす「霧の海」(the sea of mist)とそれが創り出す幻想の「岬」(promontory)を想起しないではいられないだろう。そしてワーズワスの場合には、正確には、“turf”であって、“tuft of grass”ではない。そしてフィエゾーレの丘も、スノードン山ではない。しかし、両者のイメージリーは深いところで結びついており、確かなメッセージを読者に伝えることに成功している。

つまり、筆者がここで強調したいのは、日常の社会道徳規範を離れて、人間が人間の自然に立ち還ることのできる場所、「時」の支配する滅びの下界からいつときでも逃れうる場所は、フォースターにとっても、ワーズワスにとっても、「丘」そして「山」の上にあるという点である。

さらに注目すべきは、御者のパエトーンに案内されたルーシーが牧師を探して、やがて迷い込むことになる「岬」とその斜面を転げ落ちた所に広がる「青色の」スマレの世界の描写である。「岬」に近づいてきたルーシーは次第に眼下に溪谷の「眺め」(the view)——アルノ河、金色に輝く平野、そして他の丘の連なり——を捉えることができるようになる。「岬」と連動して、この「眺め」というのが大切である。この言葉は、この小説のキーワードだからである。説明しよう。

最初ルーシーとシャーロットの泊ったベルトリニ（Bertolini）の宿の部屋は、「眺め」がなく、二人を失望させたが、エマソン父子が部屋を替ってくれたことで手に入れた「眺め」は、アルノ河を眼下に、遠景にアペニン山脈の麓、街の寺院の光景を提供した。これが第一番目の「眺め」の獲得である。次の大切な「眺め」がここ、フィエゾーレの「丘」からの「眺め」であり、ついで転げ落ちた先からの「眺め」である。引用しよう。

From her feet the ground sloped sharply into *the view*, and *violets* ran down in rivulets and streams and cataracts, irrigating the hillside with *blue*, eddying round the tree stems, collecting into pools in the hollows, covering the grass with spots of *azure* foam. But never again were they in such profusion; this terrace was the well-head, the primal source whence beauty gushed out to water the earth.

.....

George has turned at the sound of her arrival. For a moment he contemplated her, as *one who had fallen out of heaven*. He saw radiant joy in her face, he saw *the flowers beat against her dress in blue waves*. The bushes above them closed. He stepped quickly forward and kissed her.

Before she could speak, almost before she could feel, a voice called, "Lucy! Lucy! Lucy!" *The silence of life* had been broken by Miss Bartlett, who stood *brown against the view*. (88, Italics mine)

「春」の只中において、その「春」の象徴である「青色の」スマレの波の中に転げ落ちるルーシー、そして転げ落ちた所に待っているのがジョージで、彼から即座にキッスされるという設定は、春の女神ペルセフォネと日の神アポロの御者パエトーンにそれぞれ仮託されたルーシーとジョージに誠に相応しい。二人はまさに神話の世界の人物、否、神々となる。

春の只中に迷い込んだルーシーの着物の「白」は、すべて「青色」に染まってしまう。これとは対照的なのが、「眺め」に逆らうかのようにして、上からルーシーをしきりに人間界、現実世界に呼び戻す従姉、ミス・バートレットの声である。彼女の服の色が「茶色」(brown) であるということは、「青色」つまりは「春」に、そして神話世界には染まり得ないことを意味している。

「眺め」のよい「岬」は、このようにして、非日常の世界、神話世界の光景を読者に提供しており、ワーズワスのスノードン山の「霧の海」の醸し出す「主客転倒」の世界を確かに継承しているといつてよい。

では、物語の後半、つまりは、イギリスに帰ってからの、「眺め」と「岬」を辿ることにしよう。フィレンチェの「眺め」のよい「岬」はルーシーの故郷南丘陵地へと連動している。

ルーシーの家ウィンディー・コーナー (Windy Corner) はサセックス・ウィールド (Sussex Weald) を見晴るかす「眺め」のいい所にあるという事実に注目したい。普通のヴィラのように前にテラスがあって、両脇に木が植わっていて、ひなびた椅子が一つと、二つの花壇があるが、それだけではない。

But it was transfigured by *the view* beyond, for Windy Corner was built on the range that overlooks the Sussex Weald. Lucy, who was in the little seat, seemed on the edge of a *green magic carpet which hovered in the air above the tremulous world*. (105, Italics mine)

「振動する世界」を眼下に、「空中に浮揚する緑の魔法の絨毯」の上にいるようにルーシーは自分のいる場所を感じる。「振動する世界」とは人の運命の定まりなきこの世ということであろうが、それにしても「ウィンディー・コーナー」とは、何と洒落た名であろう。風の通り道の角にある家で、

しかもサセックスの森林地帯を見渡せる丘陵地にあるので、まるで空中に浮揚する緑の魔法の絨毯の上にいるようだというわけである。これはまさに『アラビアン・ナイト』の世界であり、ルーシーはいままさにワーズワスの非日常の領界、「主客転倒」の領界にいる。そして「眺め」はここでもその機能——日常世界のあらゆる束縛（社会の因習、宗教など）からの魂の開放——を果たしている。

こうしたアラビアン・ナイト的非日常の空間にいる、本質的には「反逆者」(rebel)であるルーシーが、田舎社会の狭量さを寛大視出来ない、禁欲主義的中世人ともいわれるセシルを婚約者として許容し、結婚にまで辿り着く事が出来るのかどうか、これが読者の関心の的となる。ルーシーがイタリアから学んだのは、「愛する男と対等」(equality beside the man she loved)でありたいということであった。イタリア旅行でルーシーは最も貴重なもの、つまり「己の魂」(her own soul)に目覚めたのである。

さて、ウィンディー・コーナーからのウィールド地方の「眺め」のもつ意味については上述したが、テニスをするルーシーが坐っている庭の場所が、じつは「岬」であり、そこからさらに下の方に連なる松の木に覆われた「岬」の数々を見ることが出来るのである。その見事な側面の「眺め」を見よう。

She was gazing sideways. Seated on a *promontory* herself, she could see the pine-clad *promontories* descending one beyond another into the Weald. The further one descended the garden, the more glorious was *this lateral view*. (133, Italics mine)

「岬」と「眺め」の完璧なドッキングである。だが、なぜ作者はここでわざわざ「岬」を使ったのであろうか。これにはいまルーシーが置かれている状況の説明が必要であらう。それはこういうことだ。

ルーシーは弟フレディ (Freddy) から借家人として近くに越してくるのは来るのは、当初予想していた、イタリアで知りあったアラン姉妹ではなく、こともあろうに、エマソンだといわれたばかりである。エマソンと聞けばルーシーがただちに思い起こすのは、フィレンチェのフィエゾーレのあの「岬」ではないか。そこで彼女はジョージにキスをされた。それほどまでに「岬」はルーシーの意識の中では、ジョージと密接に結びついたメタファーなのである。

それを知ってか知らぬか、ピーブ牧師 (イタリアで会ったルーシーの教区牧師) は、いらぬお世話であるのに、ジョージがスマレの花でフィレンチェのアラン姉妹の部屋を一杯に飾ったことを語る。フィエゾーレの「岬」の窪みはスマレの源泉であった事を我々は知っている。スマレは、ジョージの花、否、ルーシーにとって、ジョージその人といってもよい。

そのようにルーシーにとって大切な思い出の人とその父親を近くの借家に紹介したのは、実は婚約者のセシルである。セシルはフィレンチェでジョージとルーシーとの間にそのようなことがあったなどは夢にも知らない。それで、テニスのようなスポーツを軽蔑し、部屋の中でメレディス (George Meredith) の小説に読みふけるセシルは、自分の嫌う借家の持主、スノップのサー・ハリ (Sir Harry) に一泡吹かせるため、そしてまた許婚者のルーシーの女らしくない思い上がった態度を矯正するために、エマソン親子を借家に住ませ、彼らをメレディス的「喜劇精神」(Comic Muse) の対象にして、笑いものにしようと目論むわけである。

重なりながら見事な「眺め」を創って降下していく「岬」を庭からルーシーが見るのは、以上のような絡み合った人間関係の網の目に囚われた状況においてである。

偽の「喜劇精神」を振るわんとし、また口先だけの「デモクラシー」讚美、そして勝手にルーシーをダ・ヴィンチの聖母像に理想化し、その理想像をルーシーが裏切ると「教育」してやろうとするセシルを、結局、ルー

シーが許せるはずがない。

許婚者セシルの生まれ育ったロンドンとその社交界を見聞したルーシーは、はっきりと都会と田舎（自然）の価値観の違いを認識する。セシルその人が、己のロンドンで受けた教育を否定している点は興味深い。セシルは、子どものときは自然の中で教育されるのが望ましいというが、自然の中での子どもの教育ということでは、フォスターは明らかにワーズワスを継承している。

やがてルーシーの意識は都会人セシルを離れて、次第に自然人ジョージへと接近していき、婚約の解消、そしてジョージとのフィレンチェへの一種の駆け落ちという幸せな結末を迎えることになるわけであるが、その間紆余曲折がないわけではない。

宗教や迷信に駆られたり、世間体に囚われたりして、人が「真実」を見ようとしないと、人は「混沌」(muddle)に落ち込み、過去の中世的「暗闇」(darkness)に逆戻りすることになる。ルーシーはジョージへの内心の思いを自らにも、周りの者にも偽って、すんでのところ、この「混沌」と「暗闇」に逆戻りするところであった。この「混沌」と「暗闇」から人を救うのが、「美」と「情熱」そして「真実」に直面することであると、エマソン老人に諭されて、ルーシーはついに己の心の「真実」を見つめ、彼女自身のみならず恋人のジョージをも「混沌」と「暗黒」から救出することになる。

ルーシーを性へのイニシエーションに導き、また本来の意味での男女平等の信念を抱かせ、彼女とジョージの魂を開放し、人間の自然性に回帰させるのに与って力を発揮したのが、「美」と「情熱」と「真実」の象徴である、フィレンチェの山およびウィンディー・コーナーの「眺めのいい岬」であったことはいままでもない。

フォスターの名作『眺めのいい部屋』に別れを告げる前に、もう一つだけ気がかりな点を取り上げ、論じておきたい。それはフィレンチェでも

一緒であったアラン老姉妹が、ふたたびイギリスを発ってギリシャに旅をする予定であるとビーブ牧師に遣した手紙のことである。その手紙には、この冬にアテネに滞在するのは「なんて素敵なこと」(Athene is a plunge... 195)と書いてある。この姉妹がフィレンチェに滞在したときにも、意を決してイタリアに出かけてきたことを“the plunge”と呼び、“the gratifying success of the plunge”についてルーシーたちに語ったことがあった。

注目すべきは、この“plunge”という一語である。これこそしばらくあとにV. ウルフ (Woolf) の『ダロウェイ夫人』(*Mrs. Dalloway*, 1918)で、50歳のダロウェイ夫人が夏の朝早くポンド街に花を買いに出かけようと家の扉を開けた瞬間、たちまち18の乙女に立ち戻るときにいう言葉である。

“What a plunge!”(「何で素敵な飛び込み!」)。じつは『ダロウェイ夫人』では、この「飛び込み」という語が、日常世界の非人間性を断ち切るキーワードとして繰り返されるのである。無理矢理に精神病院に隔離されることに反発する元兵士のセプティマスは、己の人間性を守らんがために、部屋の窓から飛び降り自殺をするが、これがまさに「飛び込み」なのである。

ここで『ダロウェイ夫人』論を長々と展開しようというのではない。ただ指摘しておきたいのは、ウルフが『ダロウェイ夫人』を書く前に、すでにフォースターが『眺めのいい部屋』において、この「飛び込み」という言葉を使っているという事実である。アラン老嬢の手紙のことをセシルに話すビーブ牧師は、この姉妹の生き方に現在では死んでしまった“Romance”を見、彼女たちがキーツ流の、「孤島の逆巻く波が白い泡を立てる海に向かって開いている魔法の窓」(magic casements, opening on the foam / Of perilous seas, in faery lands forlorn)のある宿を探しているのではと想像し、アラン老嬢にとって「普通の眺め」(ordinary view)では満足できないので、“the Pension Keats” (197) くらいが人用なのだろうと思う。

シェリーの詩を取り上げたから最後に、同じロマン派の詩人キーツ (John Keats) をというわけではないが、「夜鳴鶯の賦」(“Ode to a Nightingale”)において、夜鳴鶯が魅了したかもしれないと詩人の想像する「孤島の逆巻く波が白い泡を立てる海に向かって開いている魔法の窓」(のある宿)は、フォスターは断ってはいないが、筆者の眼にははっきりと、「岬」の上に見える。

そして、夜鳴鶯といえ、ルーシーの婚約者であったセシル自身が、お高く止っているルーシーを地上に引き降ろそうとして引用するA. テニソンの詩『女王』(The Princess)の中でも、女ばかりの城を築いて男を寄せ付けない許婚者のアイダ姫のもとに、夜女装して侵入しようとするときに王子が耳にするのも、確かに夜鳴鶯の鳴き声であったし、また先ほど引用したスインバーンの詩句にも、サッフォーの夜鳴鶯との一体化への憧れが表明されていた。

話を元に戻すと、ルーシーはすんでのところ、ジョージを置き去りにして、アラン姉妹のギリシャ行きの旅に同伴するところであった。そうはしないで、ジョージの愛を受け入れ、二人して、フィレンチェへとふたたび旅立ったことは、上に述べたとおりである。つまり、これがルーシーの最後に選択した、いわば、「飛び込み」であった。その飛び込みが始まったのは、例のフィエゾーレの丘での、青いスミレの源泉に「まるで空から落ちてきたかのように」飛び込んだときであった。

最後にもう一言だけ、ヘンリー・ジェームズの『ロデリック・ハドソン』について述べてお仕舞にしたい。ロデリックが小説の終わりに、クリスティーナに絶望し、彫刻の才能も枯渇して、アルプスの崖から飛び降りて死ぬことになる、自殺とも事故とも解釈できる場面であるが、雨に洗われたその死顔の美しさが暗示するのは、アラン姉妹のような「ロマンス」、あるいはロデリックが本来備えている「無垢」、を守らんがための「飛び込み」ではなかったかということである。

じつは、フォースターが『眺めのいい部屋』を書くずっと前に、ジェイムズは『ロデリック・ハドソン』のなかで、同じフィレンチェのフィエゾーレの丘を舞台に重要な一幕を演出しているのである。若い友人ロデリックの許婚者メアりに恋焦がれているローランドは、そのことをおくびにも出さず、心のうちでは、ロデリックの死をさえ願う嫉妬が彼を虜にする瞬間があった。だがローランドがこのフィエゾーレの丘でおこなったのは最終的には、ルーシーによる性への「飛び込み」とはまったく異なった、ピューリタンの末裔ジェイムズに相応しい悪魔払の儀式であった。

筆者がロデリックの崖からの死を、フォースター的な、そしてまたウルフ的な「飛び込み」と連動して考えるには、このような理由があるのである。ウルフのセプティマスの前にはフォースターのルーシーが、そしてルーシーの前にはジェイムズのロデリックがいた。これら三者のインター・テクスチュアリティは疑うべくもないであろう。

ジェイムズとフォースターの二つの「フィエゾーレの丘」、そしてフォースターとウルフの二つの「飛び込み」を巡っては、稿を改めねばならない。

*

日常の時空を断ち切る非日常の時空こそヴィジョンの領界であり、ワーズワスの霧の海が作り出した幻の「岬」は、このようにして、イギリス文学の中に連綿と継承されて来たのであり、今後もされて行くことであろう。

本論はそのごく一部の検証にしか過ぎない。

(March 28, 2003)

註

- (1) その一端は、たとえば、Stephen Gill, *Wordsworth and the Victorians* (Oxford Univ. Press, 2000) ; L.J. Swingle, *Romanticism and Anthony Trollope: A Study in the Conti-*

- nivities of Nineteenth-Century Literary Thought* (Ann Arbor, 1999) ; Angus Easson, 'Statesman, Dwarf and Weaver,' *The Nineteenth-Century British Novel*, ed. Jeremy Hawthorn (London, 1986) ; Dennis Taylor, 'Hardy and Wordsworth,' *Victorian Poetry*, 24 (1986) ; Donald D. Stone, *The Romantic Impulse in Victorian Fiction* (Cambridge, Mass., 1980) ; Carl Dawson, *Victorian Noon : English Literature in 1850* (Baltimore, 1979) ; Peter J. Casagrande, 'A New View of Bathsheba Everdene,' *Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy*, ed. Dale Kramer (London, 1979) ; U.C. Knoepfelmacher, 'Mutations of the Wordsworthian Child of Nature,' *Nature and the Victorian Imagination*, ed. U.C. Knoepfelmacher and F.B. Tennyson (Berkley and Los Angeles, 1977) などによってなされている。
- (2) 拙著『山頂に向う想像力——西欧文学と日本文学の自然観——』（英宝社、1996）、拙論「ロマン派の子ども像」松村昌家編『子どものイメージ』所収（英宝社、1992）などを参照されたい。
- (3) *Wordsworth, The Prelude or a Growth of a Poet's Mind*, ed. Ernest de Selincourt and Helen Darbishire (Oxford Univ. Press, 1970)
- (4) 拙著『山頂に向う想像力——西欧文学と日本文学の自然観——』（英宝社、1996）などを参照されたい。
- (5) 以下のシェリーの『エピサイキディオン』に関する論述は、その論旨が一部、既出の拙論「越境する比較文学——ヴィジョンとパッション」『ワーズワスとシェリーの想像力の働きについて——時と永遠の問題——』（『伝承とコミュニケーション』第3号、関西外国語大学出版、2003）と重複する部分のあることをお断りしておく。
- (6) 以下のこの詩に関する引用はすべて、*Shelley's Poetry and Prose* ed. Donald H. Reiman & Sharon B. Powers (Norton Critical Edition, 1977) に拠る。
- (7) "Ave Atque Vale—In Memory of Charles Baudelaire," in *The Poems of Algernon Charles Swinburne* Vol.III (London, Chatto & Windus, 1905)
- (8) "Anactoria" in *Poems and Ballads* (1866)。引用は*Everyman's Poetry : Algernon Charles Swainburne* ed. Catherine Maxwell (J.M. Dent, London, 1997) に拠る。
- (9) 飛ヶ谷美穂子『漱石の源泉——創造への階梯——』（慶應義塾大学出版会、2002）所収の第1部第1章く『菫露行』とスインバーン詩集——「夢」のイメージリーをめぐる——および第1部第2章く「風流な上左衛門」考——漱石・スウィンバーン・サッフォー——を参照されたい。
- (10) *Wordsworth, The Prelude or a Growth of a Poet's Mind*, ed. Ernest de Selincourt and Helen Darbishire (Oxford Univ. Press, 1970)
- (11) Henry James, *Roderick Hudson* (Penguin Classics, 2000)
- (12) E.M. Forster, *A Room with a View* (Penguin Classics, 1978) 以下の引用はすべて同版より。