

Just crossing : *The House in Paris* における旅行者の視線

桃尾美佳

最も初期における Bowen 批評のひとつにおいて、Jocelyn Brooke は彼女を Jane Austen 以来のイギリス小説の伝統に正統に属する作家として位置づけている。確かに、リアリズム小説の文体を保持しつつ保守的な upper middle class の生活に主題を見出す彼女の作風は、Austen の系譜に連なるイギリス女流作家群の一端を彩るにふさわしいかに見える。Brooke は繊細な描写によって人間心理のあやを描く彼女の作風を評して、Bowen を「条件つきで『感受性』の作家である」と断じている。¹⁾

彼女の作品では俗物主義的な生活に現れる矛盾が主題となり、そこで主人公となるのは、墮落した経験主義者の大人たちに対して反抗と幻滅の悲哀を感じる繊細無垢な少女たちである。Bowen の小説がこうした心理描写にのみ重きをおいたものと読むのであれば、彼女の虚構世界はたしかにこぢんまりとした(ありていというのなら狭苦しい)階級社会の内部を告発するために設定されたものように思えてくる。再び Jocelyn Brooke の言葉を借りれば、彼女は「女流小説家としての自己の領分に安全に含まれていると思う題材に意識的に制限して」自分の知っている世界の内部を描出することに専念した作家ということになるだろう。こうした Brooke の評価は後続の批評家に多少なりとも受け継がれてゆき、伝統の内部で狭い世界の間心理を描写することに筆を費やした作家という Bowen 評を定着させることになった。²⁾

しかしながら、Brooke の評価の是非はともかくとして、Bowen の小説世界が少なくとも空間的、地理的なレベルではこぢんまりした閉鎖空間とはかけはなれていることは確かである。Austen がイギリス国内の共同体内部を(あるいは家の内部を)舞台にしたのに比して、Bowen の作品が舞台としている空間世界は、実は驚きを誘うほど広大である。彼女のキャラクターたちは旺盛な行動力で縦横に移動し、都市と都市、国と国、ついには大陸と大陸を自由闊達に横切りながら物語を展開する。それは、たとえば、先輩作家として彼女が敬愛した Virginia Woolf の Mrs. Ramsay や Mrs. Dalloway が保養地の孤島やロンドン市内といった比較的せまい舞台の中で円環的な動きをすること

によって存在するキャラクターであったのに対しても、著しく対照的な運動性である。Bowen の主人公たちはしばしば直線的に移動し、それによって作品世界の空間は、すくなくとも地図上の意味では、国境や海岸線が封じこもろうとする地理的な枠を破壊して飛躍的に広大する。

ところが、こうした地図上の遠征は、作品世界の意味的広がりを保証しているわけではない。キャラクターがどの国へ旅し、どの都市へ赴こうと、そうした新しい土地の風物や生活、人間が意味論的レベルでストーリーに果たす貢献はきわめて少ない。その限りにおいて Bowen の描くイタリアは Forster のイタリアとは違ふ。Bowen にとって異国イタリアという設定は、そこに滞在するイギリス人観光客に焦点を当てるための、いわば無色透明の装置にすぎない。そこで主人公が対峙することを強いられるのは理解不能の異文化ではなく、自分が属する世界の暗黙の掟の方なのだ。

ではなぜ Bowen は旅行のモチーフをたびたびとりあげたのだろうか。異文化という他者に遭遇することをまったく予期しないような異郷の地に、Bowen のヒロインたちが足を伸ばさなければいけないのはどうしてなのか。Bowen にとって旅行というモチーフは、単に彼女が描き出そうとしている小さなコミュニティの性質をより鮮明に浮かび上がらせるための手段にすぎないのだろうか。それとも、そこには新しい固有の意味が隠されているのか。

本論では、Bowen の *The House in Paris* をとりあげて、旅行者のモチーフがどのように導入され、作品世界でどのような機能を果たしているのかを考察する。この小説では、物語の主要な舞台は表題の示すとおりパリの郊外に位置する一軒の家である。そこはまた、錯綜する複数のプロットが空間的にも時間的にも交わる地点である。おのおののプロットを中心となるキャラクターがどのような旅を経験しているのか、その性質と特徴を明らかにすることが第一の考察の対象となる。第二に、そうした旅の行程が実際にどのように描出されているのかを確認することで、それが作品世界でどのような意味を与えられ、物語の進行に寄与しているのかを考える。ここでは *The*

House in Paris を構成する現在と過去の二つのプロットに目を配り、その各々に現れる旅の、また旅行者の諸相を論ずる。こうした議論をふまえた上で、最終的には、Bowen の呈示する旅行観が彼女のスタイルに何らかの影響を及ぼしているのか、だとすればそれはどんな類のものなのかを考えてみたい。

あらゆる旅行には起点と終点がある。起点は旅行者にとっての home、家庭にしる共同体にしる、彼または彼女が属する場所である。終点はその旅の目的地にあたるだろうが、最終的にもとの場所に戻るような旅では、厳密な意味での終点は起点と重なることになる。いずれにしる、自己の属する場所を出て見知らぬ土地へ赴くという行為には、世界の断絶がつきものである。旅行者は必然的に、後にしてきた自分の home と、今現在自己の存在する異郷の地という、二種類の異質な場所に引き裂かれる存在となる。自己の属する場所を出て外部の異質性に触れる旅行者は、見知らぬ他者との遭遇を否応なく予期せねばならないはずである。

だが Bowen の小説では、旅行はそうした決定的な他者に出会うためのものではない。彼女の処女長編はいみじくも *The Hotel* と題される。イタリアのリゾート地に集うイギリス人旅行者たちの心象風景を描きつつも、作者の視線が向かっているのは彼らが滞在する宿、つまり彼らの家の代替物となる空間の方であり、その外に広がっているはずの異質な異国の風物は後景化されてしまうのだ。

ホテルは自分たちの家をあとにしてきたイギリス人旅行者たちにとって、一時的な擬似家庭空間を提供する場所である。出身も年齢も異なるさまざまな人々が寄り集まって同じ屋根の下に滞在することで、彼らの間には一時的な家族関係が結ばれる。ヒロインの Sydney Warren は、このホテルで偶然出会った老婦人 Mrs. Kerr に対して強い愛着を覚え、二人の間には母娘関係に似た絆が結ばれるのである。

しかし Mrs. Kerr の息子である Roland が到着するや否や、この女性同士の絆はいともたやすく脅かされ、不安定なものとなる。ホテルは本物の家庭の代理にはなりえず、そこで築かれる擬似家族関係も本来的な家族の前では無に等しい。ホテルが表象しようとする安全で堅牢な家のイメージは、逆にその幻想性が示唆されることで大きく揺らぐ羽目になる。旅行者たちは旅先において家の外部を経験するどころか、自らの所属すべき家そのものの不在を確認することになるのだ。

彼女の二作目の小説 *The Last September* ではそうした home coming の感覚の欺瞞性が更に露骨に暴露されている。Bowen はこの小説を、舞台となる Anglo-Irish の邸宅 Danielstown に一台の車が到着する場面から始める。

About six o'clock the sound of a motor, collected out of the wide country and narrowed under the trees of the avenue, brought the household out in excitement onto the steps. Up among the beeches, a thin iron gate twanged; the car slid out from a net of shadow, down the slope to the house. Behind the flashing wind — screen Mr and Mrs Montmorency produced — arms waving and a wild escape to the wind of her mauve motor-veil — an agitation of greeting. They were long-promised visitors. (...) It was a moment of happiness, of perfection.⁶³

一見するとこの冒頭部は典型的な旅行者の到着場面である。Montmorency 夫妻は Danielstown に所属する人物ではなく、彼らの到来とそれにつつまる喜びの感覚は長年再来を待たれていた客人に対するものであるはずだ。だが 'long-promised visitors' という呼称の本来の意味合が次第に明らかになる。Hugo Montmorency はかつて少年期の数ヶ月をこの邸宅で過ごしており、彼にとって Danielstown は単なる知人の屋敷ではなく、我が家に相当する場所であり、幼年期の滞在地として象徴的な意味を持つ家なのだ。⁶⁴ 彼の妻 Francie もこの懐かしさを幾分か共有している。初めてそこを訪れたとき、彼女は強烈に 'sense of return' を味わい、見たことのないはずの部屋や廊下、また遠方にのぞまれる木立までが、ひそやかに自分の心の奥底に眠っていたかのように錯覚するのだ。⁶⁵ 彼らにとって Danielstown 訪問は精神的な home coming に他ならない。

彼らが旅先の居留地に過ぎない Danielstown に過度の愛着を抱くにはそれなりの理由がある。夫妻はかつてカナダ移住の計画をたて、すでに自分たちの地所 Rockriver を売却してしまっている。自分たち自身の本当の家を失った彼らは友人の住処を転々と移ろいながら、身をおちつけられるような bungalow を夢想するが、同時にそれが見果てぬ夢であることもよく心得ている。⁶⁶ 夫妻の属するべき家は常に想像の中のみ存在しうるのだ。小説のヒロイン Lois を筆頭に、多くの登場人物がこうした強烈な homelessness の感覚にとりつかれているが、この小説はどのように属すべき場所を持たずにさまよう旅行者たちへの明確な解答を示さずに終結する。旅行者たちが自らの

homeの幻想を重ねた Danielstownは、ついには Troublesの騒乱の中で焼失するのである。炎上する大邸宅はそのまま、属すべき土地と文化をもろともに失って放浪を続けなければならない旅行者たちの運命を暗示する。

Bowenの旅行者はこのように旅先において自身の属する家の欠落や喪失をかえって切実に体感することを強いられる。いってみれば彼らは皆戻るべき場所をあらかじめ失っているような旅の途上にあるのだ。そこに見知らぬ外部との接触や他者との遭遇が予期されるはずもない。

こうした exileの問題が明示化されるのが長編4作目にあたる *The House in Paris* である。⁹⁾ この小説ではじめて Bowenは二つの時間にまたがるプロットを用い、現在のプロットの中に10数年前の過去の物語をはさみこむという構成を試みた。前者、すなわち第一部と第三部の物語の中心となるのは二人の子供たちであり、彼らは幼い旅行者として異国の地パリを訪れ、偶然同じ家で数時間を過ごすことになる。まず彼らの旅行者としての性質を見てみよう。*The Hotel*や*The Last September*の旅行者に共通していたような、属する場所の喪失が導く exileの特質は、彼らの中にもみとめられるだろうか。

こどもたちのひとり Leopoldは Italyからやってきた。生後すぐに別れた実の母親に会うため、彼女の友人である Naomi Fisherの家を訪れている。だがそこは彼の最終目的地とはみなされていない。彼は母親と面会した後すぐに養父母の住む Speziaへ返されることになっている。彼の旅はもともと過保護な養父母が不承不承諾した短い tripに過ぎず、‘a most charming family’の待つ家へ帰ることが義務付けられている。

だが彼にとって養父母の家は本来的な意味での homeにはなり得ない。独善的で支配欲の強い養父母との擬似的家族生活は感じやすい少年に身震いするほどの嫌悪感をもたらすだけなのだ。‘Miasmas crept over all he had done and touched there. He saw himself tricked into living’ (44) Leopoldは養父母の保護欲が所有欲と結びついていることを敏感に察知し、Speziaへは決して戻らない決意を固める。どんなに大事に扱われ、庇護を与えられるとしても、そこは彼が安心して全身をゆだねられる homeではない。そこでは彼は養父母たちの財産目録のひとつにすぎず、息詰まるような溺愛の中にあっても孤独感は拭い去れない。‘I could not help being helpless. Nothing makes me belong to them.’ (208) 帰るべき家のイメージを持たないという点で、Leopoldの旅もやはり exileの様相を呈し始める。*The Hotel*の Sydneyや*The Last September*の Montmorency 夫妻

が旅先の束の間の関係に家族や家の幻想を重ねたように、Leopoldもまた、養家に代わるあらたな帰属場所となるような存在をさがさなければならない。彼は顔も知らない生母を、戻るべき場所、彼を受け入れる理想的な家としてイメージしはじめ、熱烈な愛情で彼の返還を求めている彼女の手紙を想像のうちにつくりあげようとする。母親の激情はとりもおさず Leopold自身の母親への欲求といえる。だが理想の母親を召還しようとする彼の thought-readingは完遂されないまま終わる運命にある。

‘(...) When I come, I shall go straight into the room where he is, so please do not be in it. I have come to the conclusion I cannot do without Leopold, because he is the only person I want. We have a great deal to say, so —’

But at that moment the door opened and Henrietta, red in the face, came in.

‘Leopold!’ she exclaimed, ‘Whatever are you doing? There are enough mad people in this house!’ (45)

すでに一度「息子なしでもやっていける」と判断を下して自分を捨てた母親に、属すべき家の幻想を重ねようとする企ては、こうして未遂のまま終わる。養父母にも生母にも戻る場所を見出せない Leopoldはやはり homelessの感覚に身を焦がしながら放浪する旅行者の一員といえよう。

理想の母親の代わりに彼の前に現前するのは彼と同じく幼い旅行者であるもうひとりのこども Henriettaである。彼女の立場に目を転じてみよう。11歳の Henriettaはイギリスの自宅からやってきた。彼女は Mentoneの祖母の家を訪れる途上にある。小説は彼女の北駅到着から始まるが、本来そこは彼女の最終目的地ではなく、Mentoneに至る通過点にすぎない。列車の乗り継ぎ時間の都合上 Parisで半日時間をつぶす必要が生じて、祖母の知り合いの家に留め置かれることになったのだ。鞆の中に林檎とお気に入り入りのサルのぬいぐるみ、それに *The Strand Magazine*を入れて登場する Henriettaは、旅先にまでイギリスの homeを濃厚にひきずっており、Italyに放擲された Leopoldに比べて遥かに強固に故国と階級制度に帰属しているようにみえる。彼女が属する共同体は、現在の保護者である祖母が周到にはりめぐらした庇護の網の目として広がり、Henriettaが何処にいようと彼女をその下にかからめとろうとする。¹⁰⁾ 孫娘は一人旅をするには幼すぎると考えた祖母は、知人の旅行者を頼って Londonから Paris、Parisから Mentoneにいたる列車の旅路にひとりずつエスコート役の婦人を用意し、少女と婦人たちに目印として薔薇色の

cockadeを持たせるのである。

少女自身も自分が共同体に所属していること、所属しなくては生きてゆけない小さな子どもであることを十二分に自覚しているように見える。養家を捨てて生母の元へ戻ると宣言する Leopold に対して、彼女は驚愕しつつ胸の内でも反駁する。‘A great many “buts” shot up in Henrietta’s mind, the first being: But we’re children, people’s belongings: we can’t — incredulity made her go scarlet.’ (61) 不条理な大人の世界に生存する為には安全な所属場所が不可欠であることを、彼女も彼女なりに了解しているのだ。そして実際、cockade を胸に着けている間は、Henrietta は祖母と home の感覚を旅先まで携行することができる。この点で Henrietta は、Leopold の身を焼いているような孤独感や属すべき家への憧憬の念から解放された別種の旅行者のようである。こうした差異をみるかぎり二人の子どもたちは対照的な存在だ。批評の焦点を第二部の過去の物語 (Leopold の父母の物語) に置く A. E. Austin は、少年の孤独な心性と成熟した自意識に注目しているが、Henrietta の存在は ‘a means of drawing out Leopold and of providing a contrast to him’ として機能するに過ぎないと断定する。⁹⁾

だがこの断定は果たして正当な評価といえるだろうか。Henrietta はほんとうに、home の感覚と帰るべき場所のイメージをひきずって安全な旅行をしているだけの無邪気な子どもにすぎないのか。彼女の旅行は起点である家と終点である祖母の管轄地によって定められた有限の道のりといってよいのだろうか。

この問題を考えるためには Henrietta と Leopold が共有する痛みを視野に入れる必要がある。少女は幼くして母親に死別しており、少年の仮借のないことばによってその痛みを再体験するとき、Henrietta がいまだに鋭い喪失感をめぐいされずにいることが明らかになる。

‘(...) Look — now your mother’s dead so you can’t possibly see her, do you still mean to love her, or is that no good now? When you want to love her, what do you do, remember her? But if you couldn’t remember her, but heard you could see her would you enjoy loving her more, or less?’

‘I don’t see what you mean,’ said Henrietta, distracted — in fact in quite a new kind of pain. (...) Helpless tears began making her eyelids twitch. (31)

Henrietta も Leopold と同様の motherless figure であり、彼女の喪失感は Leopold よりも更に決定的だ。Henrietta の母親

はすでにこの世になく、彼女には夢想によって理想の母像を回復することさえ許されていないからである。寄り添なさ、無力感といった感覚は Henrietta の中にはっきりと見て取れる。彼女はもまた homeless な子どもであることに違いはないのだ。理想の母親の召還に失敗した Leopold が出会うのは、ゆえに、自分自身の mirror-image としての Henrietta であるといえるかもしれない。彼らは互いに ‘just opposite’ (32) な性質でありながら、motherless である点では同類なのである。

では Henrietta は自分自身の旅をどのようにとらえているのだろうか。Leopold と対面した折、彼女は自分が Paris に長居しないことを説明して、‘cosmopolitan ease’ と共に ‘I’m just crossing Paris’ と言い放つ。crossing という言葉は護衛役の夫人にくっついてやってきた少女が口にするにはいささか場違いな表現ではないだろうか。ませた口ぶりは早熟を装った少女に特有のものかもしれないが、彼女の引き受けている exile としての性質を省みるとき、この言葉の重要性がふくらんでくる。それは起点も終点も特定することのできない直線的な移動、広大無辺な空間を横切ってゆく旅行者の描く軌跡を暗示する言葉だからだ。Mentone というゴールのイメージはあたかも Henrietta の内部ですでに消滅してしまっているかのようである。

cockade の制度によって共同体の内部にからめとられつつも、Henrietta はそこに安らぎを感じられるほどの帰属感を抱いてはいないのではないのか。彼女が口にする ‘crossing’ の感覚は、*The Hotel* や *The Last September* の登場人物から Leopold に至る旅行者たちの放浪に通じる。Henrietta もまた、彼らと同様に、自分があてどない旅の移動行程のさなかにある不安定な存在であることを認識しているのだ。¹⁰⁾

Leopold が母親の死に言及したあと、取り乱した Henrietta は壁を向いたままこうつぶやく。‘“I’m not thinking about her. I simply don’t like Paris; I wish I was in the train.”’ (32) 属すべき人間も土地も想定できず、終わりのない exile の只中にある自分自身には、いくつもの都市を cross して疾走する列車のほかにはいかなる安息の地も見出せないかのように。異国の都市 Paris の、さらに(その言葉も性質も彼女にとってはまったく foreign であるような) 見知らぬ婦人の家に送り込まれている Henrietta も、Leopold と同じように見知らぬ空間を異人としてさまよわなければならない放浪者の運命を課されている。

このように見てくると、二人の子どもたちはいずれも起点と終点の設定されていない旅の途中にあって移動しつつづけている exile と呼ぶことができる。Bowen の旅行者

はこのようリアルな移動の感覚を常に味わわされている存在なのだ。それは疾走する列車や車に身を置いて窓の外を流れ去る景色をひたむきに見つめるというかたちをとって多くの登場人物が経験する感覚である。Bowenはそうした移動の場面を克明に描写する。たとえば、*The World of Love*の終末部でヒロイン Jane を乗せた車は、Irelandの緑の大地を横切って彼女を運んでゆく。疾走する車の中から Jane が眺める景色の移ろいは、彼女が後にしてきた家とそれが表象する過去の終焉を予感させ、同時に彼女自身のよりリアルな物語が始まる合図に満ちている。終末と新生の感覚が付与されたこの長いドライブは、単に空間的な場所の移動を意味するだけではなく、Janeの人生における相の変化を暗示し、古い家と制度からの解放を予告する。生の新しい段階に入ろうとしている少女の目には、見なれたはずの Irelandの大地がまったく新しい風景の連続のように映るのだ。⁽¹⁾ 移動の感覚は目前をつぎつぎに過ぎ去る景色の絶え間ない連続性によって補強される。*The House in Paris*の冒頭と終末部をいろいろのもこうした長いドライブと、それに伴う窓外の景色への食欲な興味に満ちた視線である。

There was just enough light to see. Henrietta, though dazed after her night journey, sat up straight in the taxi, looking out of the window. She had not left England before. She said to herself: This is Paris. (17)

Henriettaはこうして流れ去る景色をむさぼるように見つめている。Bowenの呈示する旅行の本質はこうした視線にあるといえるのではないだろうか。戻るべき home をあらかじめ失い、帰属感を欠落させたまま大陸をよこぎってゆかなくてはならない旅行者たちは、このような無力な移動の感覚を共有しながら疾走を続けなくてはならない。その意味で彼らは極めて現代的な exileの表象なのである。

それでは、このような移動する旅行者の視線は、作品世界に何をもたらすのか。それは単に空間の移動を認知する視線にすぎないのか、それともその地平に別のものを見出してしまう視点なのか。次に、具体的に移動場面がどのように描写されているのかをふまえながら、Bowenの描き出す旅行の情景が物語の内部で持つ意味作用を検証してみたい。

*The House in Paris*の旅行を定義するのは移動の感覚としよう。母親を失った子どもたちは無力な受動的旅行者

として世界をよこぎってゆく感覚を共有しながら、自分の力の及ばぬ窓の外を流れてゆく景色を眺めていなくてはならない。とすると彼らの目には、旅先という外部を経験する tripで得られるのとは異なる風景が映っているはずである。彼らはいったい何を見ているのだろうか。旅行者の視線が彼らにもたらすのは、どのような世界のヴィジョンだろうか。

Henriettaが体験する Fisher家へのドライブを見てみよう。彼女は背筋を伸ばして窓の外を熱心に眺めてはいるが、目に入る風景を解釈することはできない。早朝の Parisの街並みは軒並み‘implacably’に閉まったままの店がならんでおり、路地は‘odd angle’に入り組んでいて、少女は店の内部を覗きこむこともできず街の構成も読み取れないのである。Henriettaの目にはたちならぶ店やカフェはどれも同じように見え、そこに暮らす人々の生活の実感をとらえることはできない。移動する旅行者の視線を通して見たとき、個々の風景が帯びているはずの意味的差異は均質化してしまうのだ。それは華やかなパリを期待していた少女にとってはあまりに‘oppress[ing]’な風景である。(17-18)

過去のエピソードが展開される第二部において、Karen Michaelisが経験する旅行者の視線は、さらに耐えがたいほどの強烈さで世界的事象から意味を剥離する。第一部の子どもたちと比べると、Karenは自分の家族と彼らが属する classに強い帰属意識を抱いており、母親の巨大な影の中にある。‘a family in a pre-war novel’(70)と評される Michaelis家の生活は、保守的だが安全な home を Karenに提供してくれる。そこに従属している限り、彼女は子どもたちがさらされているような exileの不安からは自由であるはずなのだ。

だがこのように磐石な所属意識に支えられていながらも、Karenは世界を無化する旅行者の視線にとりつかれてしまう。彼女を crossing exileに変質させるのは第二部の冒頭に描かれる Irelandの叔母の元への小旅行である。Irelandのどかな風景と Aunt Violetの静かな生活は一見夢のように平穏で Karenの感覚を麻痺させるが、同時にそこではある種の不安感が示唆される。変化する現代社会から距離を置いて昔風の生活スタイルを保持する Michaelis家の人間にとって、Irelandは生の不安定さを意味する土地なのだ。‘(...) the idea of Aunt violet in Ireland made them uncomfortable; it seemed insecure and pointless, as though she has chosen to settle on a raft.’ (76) この予感をうらづけるごとく、Karenは旅先で叔母の死の可能性を示唆される。それはいつまでも変わらない世界の安定性という

幻想、homeへの帰属意識が保証してきた幻想を、粉微塵に破壊してしまう。Karenは日常世界のすぐ裏側に口を開いている虚無の可能性を体感する。William Heathが指摘するように、それは「生の表面に生じた裂け目」をKarenに見せつけるのである。⁽¹²⁾

Aunt Violet's probably dying is not only Aunt's Violet's probably dying, it was like ice beginning to move south. Useless to wish she had never come to Mount Iris: the cold zone crept forward everywhere. (87)

叔母の死の可能性を知らされたKarenが経験するのは、周囲のすべてがとどめようもなく流れ去るような感覚である。('everything here goes on as if it would never stop.' (80)) Mount Irisで倦まずたゆまず時を刻みつつける時計が教えるように、あらゆる時間は絶え間なく過ぎ去ってゆき、それを止めるすべが自分ないことをKarenは実感する。全ての瞬間が二度と回復できない過去に消え去ってしまう一過性のものであること、生の本質がそのようなephemeralityに基づいていることを理解した瞬間、Karenはhomeへの信頼と帰属意識を喪失し、目の前を過ぎ去る時間を凝視するほかなすべを知らない無力な旅行者へと変貌するのである。

このように暴力的な死の予兆を契機として、Karenは移動する旅行者の視線を獲得する。Irelandへの小旅行は空間的な意味ではLondonという起点に戻ってゆくtripだが、Karenにとってそれは単に同じ道のりの逆行ではない。往路と復路の描写を比較してみよう。Mount Irisに向かうKarenが目にするのは早朝のIrelandの牧歌的風景である。

'The sun brightened the vapoury white sky but never quite shone: both shores reflected its melting light. (...) The houses asleep with their eyes open watched the vibrating ship pass: against the woody background those red and white funnels must look like a dream. (...) The wake made a dark streak in the glassy river: its ripples broke against garden walls.' (71)

陽光が象徴する生のイメージと('The sun brightened', 'shores reflected its melting light', 'glassy river')夢や眠りのメタファーが喚起する非現実の要素が、往路のKarenが見つめる風景を構成している。Mount Irisに近づきつつあるKarenの立場はタクシーの窓から早朝のParisを眺めるHenriettaと奇妙に似通っているが、彼女たちが見ているも

のはまったく違う。往路のKarenの目に映るのは生命の感触に溢れた緑の大地であり、彼女はその眺めに喜びを見出すことができる。('When she sat up, she saw green hills beginning to slip by; each time she looked these had come in closer, so presently she dressed and went on deck.' (69))

では帰路にあるKarenは果たして同じ喜びをもって流れ去る風景を眺めることができるだろうか。叔母の死の予兆によってHenriettaと同様の移動する旅行者の視線に冒され始めた彼女には、同じはずの風景がどのように見えているだろう。

Going down river on the tide in the bright green April dusk, Karen watched hills, houses, trees slip behind to become the past. The plaster horse still stood in the fanlight; the chestnuts would flower soon. But that first morning's mysterious clearness was gone. (...)

Karen felt hungry, empty instead of sad. Everywhere, widening water and darkening shores, with unlit mansions standing in knolls of trees. She went below to dinner before they cleared the estuary, so as no to have to look up and see Rushbrook. (90)

朝日の下で夢の中のような輝きを放っていた景色は夕暮れの闇の中に沈んでしまった。Karenの目の前で全てのが「過去になってゆく」。Henriettaが早朝のParisで鬱屈を感じたのと同様に、ここでは虚無感が('hungry, empty')Karenを支配し、彼女は景色を眺めつつけることができなくなってしまう。往路では家々の眠り込んだような静けさの奥に生命の兆しが仄めかされていたが('the houses asleep with their eyes open watched...'), いまや家の内部は暗く、その中に意味を読み取ることはもはや不可能である。旅行者の視線を獲得することで、KarenはHenriettaが体験したものと同質のヴィジョンに到達する。それは世界の不可解さと不条理さを裸眼で直視することにほかならず、強烈な痛みの感覚をともなうヴィジョンなのだ。

*The House in Paris*における旅行者の視線は、このように喪失の苦痛に満ちている。所属場所を失って彷徨する旅行者たちは、絶え間ない移動を続けながら、自分たちの旅路が空間のみならず時間軸における移動をも意味していることを知っている。それは後方に流れ去った瞬間が再生不可能なものであることを確認する旅路にほかならない。そしてあらゆるものは過去に流れ去る。圧倒的な死の不可避性の前にはすべてのものが等質になり、意味を失ってしまうのだ。旅行者たちが抱えるこのような問

題はそのまま小説の主題となっている。世界の意味をどのように回復するか。虚無の闇の中に消え去ってしまう多くの瞬間、生の煌きを、どうやって保存するのか。それはキャラクターの旅行者たちのみならず、Bowen自身の挑戦でもある。この小説でBowenが試みるのは、10年という時間の彼方に消えた過去の愛の物語を現在のプロットに交差させて蘇らせること、すなわち失われた時間の再生に他ならない。そしてまた、小説を書くという行為自体が、不条理で不可解な現実世界を虚構化することでその意味を再生しようとする試みとすることができる。

次にこの試みが二つのレベルで展開される様に注目してみたい。第一のレベルは物語の意味論的レベルである。Karenと子どもたちに焦点をあてながら、彼女たちがどのような仕方でも世界を無化する旅行者のヴィジョンに対抗しているのかを検証する。第二に、より言語的なレベル、すなわち旅行者の視線という問題がBowenの narrative structureにおいてどのような意味を帯びているのか、それが彼女の style にどのように関わっているのかを考察したい。

第一のレベル、すなわち物語の意味論的レベルでは、移動者の視線がもたらす苦痛に満ちたヴィジョンに、Karenと子どもたちは各々の方法で対処しようとしている。まずKarenの試みに注目しよう。彼女はIreland訪問以降、ものに憑かれたように旅行者の視線を経験する。Irelandから帰還したKarenは、Naomiとその婚約者Maxの訪問を受け、帰国する彼らをVictoria stationで見送る。列車に乗り込んだMaxと目を合わせたKarenは、静止している車両の中で、あたかも疾走する列車の中にいるような振る舞いを見せる。‘The train stood as though built on to the platform, but Karen walking away on it, steadied herself against the frames of the windows as though the train was rocking at the top speed.’ (119) 移動者の感覚が執拗にKarenの生を侵食している。それは熱病のように彼女の感覚を冒し、彼女の生活の恒常性をおびやかす。彼女は過去へと失われる瞬間に対して強迫的に執着し始める。([‘She is] bound to a gone moments’ (125)) Maxとの情事の旅の最中も、Karenは憑かれたように執拗な視線で車の窓の外を過ぎ去る風景を見つめつつけるが、自分がそれらを確かに見ているというリアルな生の感触は持つことができない。([‘the sense of not seeing them stamped their drive for her.’ (150)]) 彼女が実感として得ることが出来るのは、ただすべてのものが過去へ否応もなく失われてゆくという喪失の痛みだけなのである。

These hours are only hours. They cannot be again, but no hours can. (...) The maid will make this bed and fold back two corners of eiderdown like they were folded back when I put my hat on it. If I could brush the rain off his sleeve again, and drive past the tamarisks, and walk up behind the maid with the bumpy bow on her back, and put my hand on the bed —

Now nothing more has to be. Whatever may happen this morning, it will be part of afterwards. (153)

Karenのromanceの原動力となるのは、母親とその社会への革命的反逆であるとともに、世界を無化する旅行者の視線への果敢な反抗でもある。Maxとの情事は、指の間をすりぬけるように過ぎ去ってしまう個々の瞬間を、自分のものとして掴み取ろうとする欲望に支えられている。彼女の闘争は個人と社会、あるいは無垢と経験の古典的な対立の図式で読み解くことができる。Maxと関係を持つことは、家や階級から国家に至るまで、自身の所属するはずの基盤を成す全てのものに対する反逆を意味するからだ。だが同時に、彼との情事は混沌として理解不能な世界そのものを相手取った‘revolution’であるともいえよう。Karenは過去に消え去る瞬間の総体に過ぎない自分の生きた時間にromanceの形象を与え、意味のある物語として統合しなおそうと試みているのだ。

Karenの試みは、生の物語化という点で、小説家の現実世界に対する試みと平行である。それは混沌とした世界に意味を見出し、自己の生を刻印しようとする物語作者の仕事なのだ。だがKarenの作品は紙の上にかかれるべき性質のものではありえない。彼女が求めているのは、自分が生きた瞬間の証明として次の世代に生きることのできる作品であり、夢想の中で彼女が思い描くとおり、やがて生まれてくるであろう自分とMaxの子ども、Leopoldとなるべき子どもである。

He would be the mark our hands did not leave on the grass, he would be the tamarisks we only half saw. And he would be the I whose bed Naomi sat on, the Max whose sleeve I brushed rain off: (...) Paris then Twickenham, the boat train at Victoria, Bouloghne, the sea-front last night — if he ran through those like a wire they would not fall apart. The boat going up the estuary, the silent mountains, the harbor the day I knew Aunt Violet die — there then and then and then. (154)

Karenの夢の中で、Leopoldはこのように、彼女がかつて所有し、失った全ての瞬間をつなぎとめる象徴的存在としてイメージされる(‘if he ran through those like a wire they would not fall apart.’)。彼はこうした過去のさまざまな瞬間(‘there then and then and then’)における‘the [Karen]’、あるいは‘the Max’の全てを表象することのできる唯一の希望である。その意味でLeopoldは、いわば断片をつなぐ「生きた物語」として欲求されているのだ。Karenはこうして自分の生を愛と革命の観念によって物語化することで、絶え間ない移動の感覚を強いる旅行者の視線が解体してしまう世界の意味を回復しようとするのである。

しかしKarenの試みはあらかじめ二重に挫折することが定められている。まず一つには、小説の構成上、生まれてくる子ども、すなわちLeopoldの抱える問題が、すでに第一部で暴露されている。彼は書物ではなく自分自身の痛みに抗しあぐねている生きた子どもであり、母親の試みた意味付けは、彼自身の切実な自己探求の欲望(‘Why am I? What made me be?’ (67))を導きだすに過ぎない。Leopoldはアイデンティティ確立の為に、自分自身の悲劇的な旅路につかなくてはならないのだ。

Karenの物語に二つめの、そしてより直接的な挫折をもたらすのはMaxの自殺であり、それによって彼女の革命は最終的に失敗する。それは無垢な若者の社会への反抗と挫折を象徴するばかりではない。narrative structureに注目した場合、それ以上に重要なのは、この挫折がromantic narrativeの限界を意味しているということである。というのも、世界を無化するヴィジョンに対抗するための物語化は、まさに移動する旅行者の視点によって語られたような別種の言葉によって、強制的に終了させられるからだ。Maxの唐突な死の詳細はNaomi Fisherの言葉によって報告されるが、そこからはKarenとMaxのromanceも、Max自身の精神的履歴も、一切が捨象されてしまう。French-English-Jewishという複雑なnationalityを持つMaxは所属場所を持たないhomeless figureの典型であり、彼の自殺の背景には、自我を求める彼の葛藤と、Mme Fisherとの長年にわたる確執とが横たわっている。だがNaomiの報告はそうした背景の要素をすべて切り落とし、実際に何が起こったかという事件のfactualな側面だけを羅列するのだ。彼女の報告は自分が見たものと聞いたことからのみ成り立っており、自分が飲んだ薬への言及などsatellite eventsの描写で埋め尽くされているが、そこに有機的な物語は成立していない。MaxとMme Fisherの会話は全て直接話法で再現され、Naomi自身の解釈はほどこされていない点に注目したい。それは暴力的なほど直截に、

そして平板に、事件の瞬間を記録しただけの言葉である。文と文、情景と情景の間には意味上の接続がないままだ。何処を走っているのか知らないままに列車の窓から熱心に景色をながめているあどけない子どもの目にうつる風景のように。Karenのromantic narrativeはNaomiのくりだす旅行者の言葉によって妨害され、終了する。Karenの挫折は、通俗的な愛の物語が、世界の意味を回復するための虚構形式としてもはや無力であることを象徴しているかのようである。

では*The House in Paris*は虚構そのものの無力性を呈示し、小説家の試みを否定する逆説的な小説なのだろうか。それともそこには別のヴィジョンの可能性が示唆されているのだろうか。移動する旅行者の視線を課されたもう一方の主人公たちに目を移そう。彼らはどのようなかたちで世界を無化するヴィジョンに対抗しようとしているのだろうか。

小説の結末部で、こどもたちはタクシーに乗ってFisher家から北駅へ向かう。Henriettaにとってそれは早朝にやってきた道のりの逆走だが、彼女は目の前を過ぎ去るParisの風景に魅せられ、窓の外を凝視する。Henriettaは結局Paris市内の観光を果たせないままこの都市を去らなければならない。楽しみにしていた観光をあきらめなければならない悔しさを胸に、彼女は風景を眺めている。だが彼女はParisを去ることを悲しみながらも、目の前を過ぎてゆく眺めに対してある種の興奮を覚えている。彼女の視線は往路にもまして食欲に窓外の風景に執着しているのだ。

She looked through her window with heartbroken animation. What a party to miss! How fastidiously the French run through the rain, picking their way like cats. Once or twice she leaned forward to see out of Ray's window, stealing a look at his face, across which street lights ran. But as he did not speak she felt she had better not. (232)

少女の目に映っているのは、Karenの見ていたような生の感触の希薄な景色ではない。彼女はまた、Karenが抱いていたような、喪失の痛みへの恐怖感とも無縁である。窓の外に広がっているのは足を踏み入れることのかなわなかった見知らぬ都市の街並みであり、彼女にはその土地を理解することはできないが、未知の領域への子どもらしい興味と熱狂がHenriettaをとらえており、彼女は過ぎ去る風景を見ることをやめない。そしてこの熱狂はやがてLeopoldにまで伝染してゆく。自分の存在理由を確定でき

ないまま生の新しい段階に向かいつつある Leopold は、はじめのうちに過ぎ去る風景に目を向けることを拒んでいる。‘Not looking left or right, [Leopold] appeared to Henrietta to be holding off Paris almost violently’ (232) だが Henrietta の熱心な勧告が彼の頑なな態度を軟化させる。少年はやがて Henrietta と同じように、ちらちらと、しかし興味と興奮をもって、窓の外をゆきすぎる Paris の街並みを盗み見始めるのである。過去へと消えてゆく瞬間に対して、子どもたちがこのような激しい興味を失わないのは、彼らがそうした瞬間の一回性を受け入れ、その儚さゆえに愛惜するからではないだろうか。それは物語化によって過ぎ去る瞬間を統合し再生可能なものとして保存しようとした Karen とは対照的なふるまいである。子どもたちはどちらも Paris の家であつて何が起きたのかを正確には知らない。Leopold は自分がなぜ生まれてきたのかを完全には知らされないし、Henrietta に至っては本来的にこの母子のストーリーには無関係の第三者である。二人とも、自分たちが Paris の家で過ごした数時間の意味を理解してはいないのだ。だがその理解不能性は彼らの体験を空虚にするものではない。子どもたちはどちらも、それが自分たちの人生で二度と再生できない一度きりの経験であり、かけがえのない瞬間であることを受け入れることで、そこに意味を見出そうとしているのだ。移動する旅行者の視線によって一貫した意味を奪われた世界を、彼らは同じ視線で見つめなおし、それによって失われた意味を回復しようとしているのである。

生の ephemerality に対する子どもたちのそうした試みは、北駅での別れの場面に象徴的に示される。そこで Henrietta は、祖母から渡されていた cockade、彼女の身分と居場所を証明する印を、‘memento’ として Leopold に受け渡す。

‘You said you liked the colour,’ said Henrietta, hurriedly, to Leopold.

‘Yes, I like it; it reminds me of you.’

Miss Watson said: ‘Now, say goodbye.’

Henrietta and Leopold shook hands for the first time, like people attempting some savage rite. (237)

cockade の授与は単に二人の出会いを記念するだけではない。それはふたりが過ごした時間が、二度と再びとりかえすことのできないものであることを示す印である。それは失われた瞬間を、それが回復できないことを知った上で、記憶にのみとどめておこうという盟約を意味する。Henrietta はいずれまた自分が Paris を訪れることを予感し

ているが、同時に、それが今この瞬間の Paris ではありえないことも理解している。Ray が買い与えるエッフェル塔を模した土産品を後生大事に抱えて Henrietta は駅の構内に消えてゆく。彼女はそれが、未来に訪れる Paris ではなく、現在の彼女が経験し終えたばかりの初めての Paris の時間だけを記念するものであることを知っているのである。世界を無化するヴィジョンに対して子どもたちが企てるのは、絶え間なく過ぎ去る時間をそのまま記念し、記録しようとするこのような試みである。

そして子どもたちの選択は作者自身の narrative strategy でもある。移動者の視線が作品に与える影響を、ここで第2のレベル、すなわちより言語的なレベルから見なおしてみよう。物語化を避けて瞬間を記録するという子どもたちの時間に対する戦略は、Bowen 自身の語りの戦略に通じているのではないだろうか。接続詞を排し、自由間接語法を駆使する Bowen の文体は因果関係を明確にするような authorial な解釈を回避する。⁽¹³⁾ それは過去にさかのぼって何が現在に影響したのかを説明することもないし、時間をとびこえて未来を暗示することもほとんどないまま、座席に腰をすえた旅行者のように、とびさる現在だけを描写する語りである。小説の構成も、現在と過去とは順序をいれかえてあるが、それらの間には章の間という度し難い断絶があるのだ。過去のエピソードを召還する際、Bowen はそれを現在のエピソードと有機的に結び付けようとはせず、独立した一章として呈示する。第一部と第二部、また第二部と第三部の間には深い裂け目が開いており、そこに一貫した物語の連続性はない。この語りを読むことで、読者もまた Karen や子どもたちとおなじ移動する旅行者の視線にいざなわれる。それは瞬間と瞬間の間に納得のゆく結末がなく、先へ先へと読み進ませつつも首尾一貫した物語の構築を(不倫の末生んだ子供を放擲した母親とその子供が再会する、といったようなお決まりのプロットの構築を)あくまで阻むような文体である。前述した Max の死の扱い方はその典型的な例である。語り手は彼の衝撃的な自殺を climax として焦点化するのではなく、逆にその描写を忌避し、Naomi の特徴的な言語にまかせてしまう。ここでは Max の死は華麗に物語化されるかわりに、すべての背景を捨象され、出来事の factual な羅列によって平板に語られることで、むしろ anti-climax として作用することになる。いってみれば、Karen がこころみる romantic narrative は、小説の narrative structure 自体によって回避されているのである。

The House in Paris はこのように通俗的ロマンスに依存しない構成によって成立している。Bowen の style は、さ

まざまなエピソードを並列的に配置して関連性を剥離し、陳腐な意味付けを避けようとするのだ。全知の narrator が高みから語り下ろすリアリズム小説の伝統を、その意味で Bowen は大きく踏み外し、かわりにキャラクターの意識を自由に用いながらそれと同じ高さから出来事を描写してゆくという手法によって、Karen の求めたような romantic narrative による愛の物語とはまったく異なったかたちの小説を創造したのである。⁽¹⁴⁾

Bowen が提起する旅行とは、自分の属する世界から離れて理解不能な異文化の土地、他者に出会うための場をおとずれることではない。それは時間的に、時には空間的にも、起点に決して戻ることのできない、遡行不能な移動を意味する。そうした移動する旅行者の受動的な視点は、常にめくるめいてうつりかわる現在を眺める観察者の視点である。彼らは過去を振り返って見ることも、やがて来る未来を予想して前方を見ることもない。それは、物語を語ることで世界に意味を施そうとする視線ではなく、逆に個々の事象の恣意的連結を極力避け、統合しがたく散漫で断片的な現代世界を言語化しようとする、Bowen 自身の語りの手法に重なる視点なのである。

註

- (1) Jocelyn Brook, *Elizabeth Bowen*. 松村建雄訳 (1952; 研究社、1956) 40 - 41
- (2) Hoogland はフェミニズム批評の立場からこうした「身の程をわきまえた女性作家」という評価が従来の Bowen 批評に一貫して見られるステレオタイプであることを指摘している。Renée C. Hoogland, *Elizabeth Bowen: An Reputation in Writing* (New York, London: New York Up, 1994) 14
- (3) *The Last September* (1927. Harmondsworth: Penguin, 1987), 7.
- (4) 'He had stayed at Danielstown as a boy for months together, and knew the place s well as his own house, he told Francie, and certainly liked it better.' *The Last September*, 7.
- (5) *The Last September*, 14
- (6) *The Last September*, 184
- (7) *The House in Paris* の引用は全て Elizabeth Bowen, *The House in Paris* (1935. Harmondsworth: Penguin, 1987) に拠る。
- (8) Hermion Lee は Henrietta の社会性に触れて彼女を 'children with a social "place"' と評している。Hermion Lee, *Elizabeth Bowen: An Estimation*. (London: Vision P., 1981) 95
- (9) A.E. Austin, *Elizabeth Bowen*. New York: Twayne, 1971) 36
- (10) 作者自身が最愛の母親を少女期に失っており、Bowen's Court を離れて Ireland と Britain の間をたびたび横断しながら転々と居住地を変えなくてはならなかった。こうした精神的履歴が移動感覚にさいなまれる旅行者たちの創造に寄与した可能性は高いだろう。Bowen 自身が自らの帰属場所について、Ireland でも Britain でもなくその中間に波立つ Irish Sea にもっとも親近感を覚えると言及している。
- (11) 逆に *To the North* における最後のドライブでは疾走の感覚はこのように新しい幸福の予感を孕んではいない。それは Jane の希望に満ちた走行とは対照的に、暗い夜の闇へ突進して行く行程であり、Emmeline が窓の外に見ることができるのは虚無の中に潜む死の予感だけである。
- (12) [Aunt Violet's death] opens a terrible possibility wherein both Karen and her mother see "the crack across the crust of life", by which Karen's practical will is undermined and she is ready for the telephone call from Max.' William Heath, *Elizabeth Bowen: An Introduction to Her Novels*. (Madison: University of Wisconsin press, 1961) 76.
- (13) Dorrit Corn が指摘するように、自由間接話法 ('narrated monologue') による語りは、半ば登場人物の意識、半ば語り手に属するという中間的な性質のために、語られる対象への authorial な解釈を留保する。(Dorrit Corn, *Transparent Mind: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. (1978. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983)
- (14) 「ミメシス」において、アウエルバッハは Woolf の *To the Lighthouse* を例にあげ、「多層的な意識の反映」というモダニズム以降の小説技法が近代以降急速に多様化する世界を描写するために発達した手法であると指摘している。E. アウエルバッハ「ミメシス: ヨーロッパ文学における現実描写」篠田一士・川村二郎訳 (ちくま学芸文庫、1994) 下巻 471 - 2