

「ほんもの」再読

——変貌する文学市場におけるヘンリー・ジェイムズ——

町 田 み ど り

ジェイムズ研究における一般的傾向として、中期の短編小説は一部を除いては批評の対象にされることが少ない。特にジェイムズが劇作に励む1890年代に数多く発表された短編小説は、劇作を続ける手段としての「ポットボイラー（糊口をしのぐ術）」と見なされているため、ジェイムズの文学市場との交渉という側面に光があてられるようになっても尚、十分な取り扱いをうけていない。なかでも「ほんもの」は一見ジェイムズの創作論の小説化と見えるため、いわゆる「芸術家もの」のカテゴリーにいれられたまま、「読み直し」に浴することがない。しかし、この作品の発表雑誌に着目すると、ジェイムズと文学市場、とりわけ大衆読者との関係について興味深い側面が浮かび上がってくる。本稿では「ほんもの」の再読を通じて、中期の短編小説についての新しい視座を模索してみたい。手順としては、19世紀後半の文学市場の概観及びジェイムズの市場との交渉における中期短編小説の位置づけの確認、「ほんもの」の再読の妨げとなっている一人称の語り手の問題、作品の再読という形で進めていく。

変貌する文学市場とジェイムズ

19世紀後半英米において、特に合衆国では1870年代以降出版文化において読者・書き手・両者をつなぐ市場といったあらゆる面でドラスティックな変化が生じていた¹⁾。その主たる要因は、印刷技術の革新、郵便制度や交通網の充実といった生産・流通面での整備及び識字率の向上による潜在的読者数の増大という消費面の需要拡大である。特にこの識字率の向上による読者の増大は読者の質的な変化を意味し、その結果、書き手においても変化を招く最も重要な要因である。

合衆国に限って言えば、1830年～40年代にかけて基盤が整った公教育が19世紀後半に至って充実を見、南北戦争後、急速な社会の産業化に伴う産業側の読み書き算数能力向上の要請という外的圧力だけではなく、国土の拡張や都市化の促進に伴う人々の空間的移動によってもたらされた家族間の距離を埋めるための書簡の読み書きの必要性という内的必要からも、識字率は著しく向上していく²⁾。ズボレイが指摘するように、識字率の向上は必ずしも読書行為につながるものとはいえないが、少なくとも潜在的読者数が増加したことは確かである。このようにして新たに読者予備軍に加わった人々は、読書という習慣すらまだ目新しいといった人々であり、従来の読者とは一線を画すことは言うまでもない。

技術革新・流通整備に加え、このような全く新しい読者大衆の出現は、市場を拡大し、出版を一大ビジネスにまで押し上げることになる。あまたの出版物の中でも、もっとも市場でもてはやされたのはフィクションで「普通の読者にとって書物といえば小説を指し、著述家は小説家と同義語なのであった」といわれる程であった³⁾。1880年代の終わりにはフィクションは新刊書の30パーセントを占めるほどになり、モットが挙げた1870年～1909年までのベストセラー86冊のうち74冊までがフィクションだったことから、フィクションが文学市場では中心的な位置を占めていたことが明らかである⁴⁾。こうした文学市場の拡大、出版のビジネス化は、作家、作品、読者、出版社に新しい社会的地位、定義づけ、力学をもたらさずにはおかない。この新たな環境においては、ひとにぎりの人気作家を除いては自足した生活を送ることができなかった南北戦争前とは異なり、「作家」は、その著述行為の収入だけで生計を立てることが可能な「職業 (profession)」に昇格するのだ⁵⁾。このように職業作家として小説を書くということが十分な経済的利益をもたらすものとなったとき、作家層にも当然変化が生じてくる。さまざまな分野で専門職化が進む19世紀後半に、他の専門職と異なって専門知識も特殊技術も必要としない作家業は読み書き能力と想像力のある者すべてにひらかれている職業であるため、大衆という新しい読者のニーズを満たそうとする、いわゆる「大衆作家」が大量に作家層に加わった。その結果、読者を求めて作家間での熾烈な競争が展開されるといった状況が生まれてきたのである。

さらに、文学が市場の商品として生産されるシステムにおいては作家と出版社あるいは読者との力関係も大きく変化していく。雨後の筍のように増加した出版社間での競争も激化してゆく中で、小説は、作品そのものの価値ではなく、売れるか売れないかという市場の価値基準で判断されるようになってくるのである。かつて、出版社は作家に対して、単なるビジネスライクな関係にあったのではなく、パトロン的な関係にあり、他方作家の方も、作家が出版費用の一部負担を行うこともあったため、作家の立場はそれほど弱いものではなかった。しかし、出版がビジネス化したとき、出版社は、読者のニーズを満たすために、題材の提案、その扱い方についての指定などを行い、作家の創作について積極的に介入していくようになる⁶⁾。一方、作家は職業作家として究極的には経済的な報酬とは切り離させない生産のシステムに巻き込まれている以上、望むと望まざるにかかわらず、創作の際出版社を仲介として読者との交渉を余儀なくされるといった状況が生まれてくる。しかし、この読者との交渉は、特に、旧来の文化エリート層出身の作家にとっては困難を極めるものであったことは想像に難くない。というのも、新たに大量に加わった読者とは、もっぱら経済力の向上によって新たに中産階級に加わった人々やさらにそれより下層の人々、つまり、作家とは異なった文化環境にある読者であり、かつての作家自身と比較的近い階層に属していた読者との間で共有されていた文化空間はそこには存在しないからである。ジェイコブソンの言葉を借りれば、かつては「書き手と読者をひとつにまとめあげていた」「諸前提を共有したコミュニティ」がもはや喪失された状態で、ジェイムズをはじめとする旧来のエリート文化出身の作家は、多様な読者とどう交渉していくか、そして、こういった大衆のニーズを満たす大衆作家とどう差異化していくかという問題と取り組まざるをえなくなったのである⁷⁾。

以上述べてきた英米で文芸市場が成立し、著作業が職業として経済システムに組み込まれていく時期と、ジェイムズの作家としてのキャリアはまさしく一致するのだが、この市場とジェイムズとの関係はジェイムズ研究においてはかなり長い間閑却されてきて、ようやく光が当てられるようになったのは1980年代に至ってのことである⁸⁾。マイケル・アネスコとマーシャ・ジェイコブソンは、市場を

超越し純粋に芸術を完遂しようとした作家というそれまでのジェイムズ像をうち破り、英米の両市場を利用できる有利な立場を抜け目なく利用し、市場との交渉に積極的に取り組むジェイムズの姿を明らかにした。アネスコとジェイコブソンは文芸市場との交渉における二つの側面、すなわち作家の生産した文化商品の流通に拘わる出版社との交渉、及び読者＝文化商品の消費者とを対象とした交渉にそれぞれ取り組み、執筆料を巡る出版社との応酬や作品の掲載を巡る複数の出版社との交渉と駆け引きの記録など全く新しい資料を提出し、ジェイムズ新解釈の可能性を拓いた。特に彼らが提供した歴史的コンテクストは1880～90年代にかけてのいわゆるジェイムズの中期作品の理解には欠かせない。

新たに提出されたジェイムズ像で特に注目すべき点は、この時期のジェイムズの経済状況である。1878年に発表した「ディジー・ミラー」は英米両国で話題を呼び、一冬に100回以上もディナーに招かれるほどに有名な作家となったジェイムズであったが、1880年の『ある婦人の肖像』発表以降は、『ポストンの人々』『カサマシマ公爵夫人』と長編をたて続けに出版したものの売れ行きも悪く、アネスコの資料に示されるように、この時期ジェイムズは経済的に相当逼迫した状況にあった。つまり、ジェイムズは文筆で生計をたてていくためには、なんとしても作品を市場に送り出すべく市場と交渉せざるをえないせっぱつまった状況に追い込まれていたということである。その打開策として『悲劇の美神』執筆後、ジェイムズは方向を変えて、劇作という形でより幅広いオーディエンスと収入の獲得を試みている⁹⁾。ここで注目したいのは、この劇作の期間に発表された数多くの短編小説である。ジェイムズは、ロバート・スティヴンソン宛の書簡の中で連載中の『悲劇の美神』を終えた後は「かなり長い間、短いものしか書かないつもり」であると宣言し、1891～95年の間はその言葉通り短編小説しか執筆していない¹⁰⁾。それには、1891年7月13日付けの創作ノートで明かされているように、劇作に本腰をいれている間は、長編小説は書けないという実際的な理由もあったが、芸術的な理由としては、短編を書けば「非常にたくさんの主題に触れ」「人生のたくさんのより糸を扱う」ことができるといったことがあげられ、前述のスティヴンソン宛の書簡でも「私は私の時代についての大量の絵を残したいのです。私

の小さな円形のフレームをできるだけたくさんのさまざまな場所に当てて、そしてその数が観察と証言としてある価値をもつような全体を成すように、質だけではなく数も求めたいのです。」と説明している¹¹⁾。幅広いオーディエンス獲得のための劇作活動と並べてみれば、ここで示されている多様な主題を取り上げようとする姿勢もまた多様な読者獲得の試みと考えられるのではないだろうか。ジェイコブソン、アネスコの両者の研究において、議論の多くは長編小説に集中し、これらの短編小説については、ほとんど言及がなされていない。しかし、これらの短編小説が発表された活字媒体というものに着目すると、これらの短編のジェイムズの市場とのより直接的な交渉としての側面が浮かび上がってくる。

これまでのジェイムズ研究では耽美主義との関係を論じる際を除いて、ジェイムズと雑誌との関連が取り沙汰されたことはまずない。しかし、作家が世に作品を送り出す最初の窓口が雑誌であること、雑誌ではターゲットとする読者が比較的明確であること、さらに雑誌は複数の作家が肩を並べ合う空間であることを考え合わせると、作家と新しい文学市場との関係を考察する際、作品とその掲載雑誌との関係に着目することは有効であるはずだ¹²⁾。実際、ジェイムズが作品を発表した雑誌を時系列的に見ていくと、極めて興味深い事実気づく。90年代以前の作品の発表雑誌は『アトランティック・マンズリー』や『スクリブナーズ・マンズリー・マガジン』といったいくつかのいわゆる正統的な一流文芸雑誌に限られていたのに対して、特に90年代は、この間の市場の拡大に伴って新たに創刊された雑誌、たとえば『ブラック・アンド・ホワイト』のような挿絵入り週刊誌やかの有名な『イエロー・ブック』や、どちらかといえば通俗的な『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』や果ては『ニューヨーク・サン』の週末版にまで作品を提供しているのである。そしてそれらに発表された短編の多くが挿絵付きだったことも特記すべきだろう。つまり、この時期の作品は、従来の読者とは異なっていたいわゆる大衆読者を対象とした活字媒体に発表されているのである。とすれば、早熟な子供や執事、家庭教師、新聞記者等これまでジェイムズが扱ったことのない多彩な主人公を扱い、多様なテーマを扱っているこれらの短編小説は、多様化した読者の要求を満たそうする試みと見なすことが可能である。その多彩

なテーマの中には、ジェイムズ読者には既になじみの深い画家や小説家を主人公としたものもあるが、従来「芸術家もの」というカテゴリーの中でしか論じられていないそれらもジェイムズの新しい読者との交渉という文脈で読み直すことが可能ではないだろうか？

「ほんもの」の語り手

「ほんもの」についての従来の解釈は、「芸術についての彼の主要な概念を凝縮した寓話」、「芸術の性質についての注釈」、すなわち、芸術家の創作論——とりわけリアリズムについての——の小説化というものである¹³⁾。確かに、作品中語り手が読者に披露する芸術創作論とジェイムズのそれには明らかに響き合うものがあり、そういった解釈に首肯できないわけではない。作品中、挿絵画家である語り手は、モデルは「賢者への一言」のようなもので「示唆的」でありさえすればよいという¹⁴⁾。つまり、モデルが実物にそっくりである必要はなく、たとえモデルが画家が描き出そうとする存在とはかけ離れていようと、「芸術という錬金術」(323)によって変形させる、たとえば、ロシアの王女とは似ても似つかぬミス・チャームをモデルにそれらしく仕立て上げるのだと言う。一方、実物の紳士淑女であるモナーク夫妻をモデルにして紳士淑女を描こうとすると、どうしても写真のようになってしまい、ミス・チャームに対して行うような自由な変形ができない。ストーリーの結末は、創作においてはモデルが実物であるかどうかは問題ではなく、実物はむしろ想像力の自由を奪うものであることを暗示している。

一般に、ジェイムズは、画家と小説家の創作を同一視する傾向にあるが¹⁵⁾、特に「ほんもの」で展開されている芸術における実物と創作の関係は、ジェイムズの小説執筆における創作のヒントとなる実話と創作との関係についての持論においてははっきりと類似が認められる。創作ノートが明らかにするように、ジェイムズは、社交界で耳にした実話を創作のヒントにすることが多々あって、実際「ほんもの」も挿絵画家ジョージ・デュ・モーリアから聞いた実話をもとになっている¹⁶⁾。『ニューヨーク版』序文ではこの創作ノートをもとに、個々の作品の創作過程を紹介しているが、特に『ポイントンの収集品』への序文は、創作のヒント

としての実話に対するジェイムズの見解、リアリティと小説創作についての関係を読みとることができる。ジェイムズによれば、想像力にとっては「真実、美、リアリティ」の「点としかいいようのない小さな粒」しか必要ではなく、実話の全容を聞かされるということは「『事実』の致命的な不毛性をありありと見せつけ」られるということではない。このような小さな人生の断片から想像力によってフィクションの堂々たる館を築きあげる作家こそ「現代の錬金術師」であるという¹⁷⁾。このように、創作場面では事実＝実物は想像力の足枷となり、むしろ想像力を萎縮させてしまうという芸術論において確かに語り手とジェイムズ自身とはぴったりと重なり合い、またジェイムズ自身が画家と小説家の創作をパラレルに見なしているということからも、「ほんもの」の語り手をジェイムズの代弁者として作家と同一視するのも無理はないのである。

このような類似性から、「ほんもの」の語り手の一人称の語り手は作家ジェイムズ自身にその信憑性を保証されたものとみなされ、研究者は語り手に全幅の信頼を寄せ、出来事についての語り手の解釈をそのまま受け入れた結果、物語そのものについては決まりきった解釈しか行われぬ。しかし、この一人称の語り手はそれほど信頼できる語り手だろうか？この語り手は、「ねじの回転」の家庭教師と同様、ブースのいう「信頼できない語り手」という可能性はないだろうか？

そもそも、ジェイムズ作品において特に語り手が一人称で、全く作者の介入がない完璧な形で統一されている場合には、語り手と作者との距離——これがアイロニーを生み出すのだが——が測り難く、アイロニーが見えにくい。とりわけ、語り手が中立的な立場におらず、観察する対象との間に少なからず利害関係が存在する場合、作者の意図するとなしにかかわらず、語り手自身が問題化され、一見主題であるように見えたものより、むしろ読者にとっては語り手自身が主題となることがある¹⁸⁾。ブースはジェイムズ作品におけるこのような語り手の設定と主題との複雑な関係に着目し、創作ノートや序文をもとに、創作時の構想と実際の作品とを比較検討を行い、構想段階における主題が、観察者、とりわけ「信頼できない」観察者を語り手として導入以降、次第にシフトしてゆき、最終的には語り手が「当初の主題を事実上奪い去り、ある構想をそれとは無関係ではない

が大変異なった別のものに変質させてしまう」と指摘する¹⁹⁾。その顕著な例がジェイムズ批評史上、最も論議を呼び、未だその論議がつきることのない「ねじの回転」である。クリスマス向け雑誌に幽霊話として発表されたにも拘わらず、一人称の語り手である家庭教師によって語られるこの作品において、幽霊は果たして存在したのか、それとも極めて特殊な状況に置かれた家庭教師の妄想なのか？と読者は問いかげずにはいられなくなるのだ。当初の作者の主題が、大人の邪悪な幽霊につきまといわれる無垢な子供たちであったとしても、その子供たちを見つめる観察者である家庭教師が、その主題の座を奪ってしまっている。「ねじの回転」の場合は、ジェイムズがそうした読みを意図したかどうかは、決めがたいが、ブースは、少なくとも「ほんもの」の四年前に発表された「嘘つき」の場合は意図的に欺瞞的な語り手が設定されたものであることを、緻密なテキスト読解によって明らかにしている。「嘘つき」の場合は三人称で語られており、注意深く読めば、わずかではあるが、視点人物についての作者のコメントが混在しており、読者は語りに対しての信頼を留保するようにし向けられている。「嘘つき」というタイトルも、作中で「嘘つき」とされている登場人物だけではなく、自己を欺く語り手自身をも言及しているという作家のアイロニーが込められたものであるとするブースの解釈は全く妥当なものといえるだろう。

この「嘘つき」のように三人称の語りの場合には、注意深い読者にだけわかるよう形で作者の警告を密かに滑り込ませることが可能である。しかし、一分の隙もなく一人称の語り统一到された「ねじの回転」のような場合は、それが不可能である。作者からの警告めいたコメントは一切見いだせず、書簡や創作ノートなどを見ても、意図的に「信頼できない語り手」を設定した様子は見られない。それにもかかわらず、これほどの論争が巻き起こったのは、語りの信頼性を損なうに足るいくつかの要素があったためである。その要素のひとつは家庭教師の手記冒頭の叙述である。ここでの家庭教師自身による風景描写及び印象の叙述の仕方は彼女の二項対立的な思考、潜在的な英雄願望、空想癖や繊細すぎるほどの感受性など語り手の性格を示唆し、その後の彼女の観察や叙述がどういう性格を帯びる傾向にあるかを読者に伝えるものとなっている。ジェイムズの意図はともかく

として、こうした形での語り手の性格の提示の仕方は、一人称の語りにおいて「信頼できない語り手」を設定した場合に作者が直接介入しなくても読者に注意を喚起する方法を暗示している。

「ほんもの」の冒頭場面もまさに、語り手の語りのある傾向と、読者に読みの方向性を示唆するものと考えられる。この冒頭場面は、緻密に工夫を凝らされたもので、おそらくジェイムズの全作品中もっともよくできた冒頭場面のひとつといっても過言ではない。場面は、語り手の回想の形で語られ、現在の語り手の控えめなコメントと、出来事と同時進行する彼の思考及び訪れた客との会話から成り立っている。ここで、ジェイムズは“sitter”という経済力の在所や画布の向こう側に立つ人間との関係によって異なった意味をもつ言葉、すなわち、経済力があって、金を支払って画布の前に座り描いて貰うのならば肖像画の依頼人という意味をもち、金を支払われる立場にあるのならば、雇われモデルという意味をもつ、同じひとつの単語でありながら、その意味には階級的落差が含まれ、しかも相手との関係の規定性を内包する言葉を利用して緊張状態をつくりだしていく。門番の妻から「御婦人同伴の殿方」の来訪を告げられた語り手＝「私」は来客は肖像画の“sitters”に違いないと考える。しかし、回想を語る現在の「私」によって、「願望は思考を生むものであるから」というコメントが課されることでこの過去の「私」の思考のひとつの偏向性が示唆される。続いて、「この場合、客は“sitters”ではあったけれど、私が望んだ意味でのそれではなかった」として、それではどういう“sitters”なのかという読者の興味をかきたてておきながら、答えは宙づりにされたまま語りが進行する。そして、語り手による来客のひげや服装の描写の後に、「こういうことをわたしは職業柄(“professionally”)すぐ見て取った」という語り手の叙述が付け加えられ、作者は、語り手が職業について強く意識していることを示唆する。同時に、「といっても床屋としてとか洋服屋としてという意味ではないが」(307)とさらなる付け加えをさせることによって、語り手には自分の「職業」について確固とした自信が欠如していることを暗示している。「職業柄」という言葉で、読者はそれまでの流れから当然語り手の職業を肖像画家であると想定しているにもかかわらず、さらに付け加えられ

た一言で、彼の職業に対してかすかな疑問がかき立てられるのである。ここでわれわれは叙述の進行について、語り手の想定とそれについての打ち消し及び別の解釈の暗示という一定のパターンを認識することができ、このパターンは物語最後に至るまで繰り返されていく。

疑問の答えを宙づりにされたまま、読者は語り手の視点に従って語り手＝肖像画家、客＝肖像画の依頼人という想定のもとに読み進め、遂に両者の会話がかみ合わなくなったところで、やっと客の正体が明らかになると同時に「私」の正体も明らかになる。客は金を払って描いて貰う“sitter”ではなく、金で雇われるモデル志願であり、「私」は、肖像画家を志してはいるが、今は糊口をしのぐため、大衆雑誌の挿絵画家であることが判明する。このことが判明した瞬間、読者はそれまで肖像画家を自負する語り手の立場から読んでいた両者の会話が双方共に全く異なった想定のもとに、つまり、「私」は自分が肖像画家のつもりで相手を依頼人として会話し、客はモデル志願として「私」を挿絵画家と想定して会話が行われていたのであり、二重の読みの可能性を孕んでいたものと気づかされる。ひとつの言葉が相手には全く異なった意味をもっていたものであること、そして相手の言葉も、全く異なった意味で発せられていたことを認識した瞬間、読者は、両者の会話を今度は語り手の視点を通してではなく、別の視点から再読することを余儀なくされることになる。テキストがあたかも足下をすくわれるかのようにたちどころに意味の安定を失ってしまうのを読者はまのあたりにするのである。このようにして再読させられた結果、語り手についてのわれわれのイメージは塗りかえられ、それまでの訪問客に対する彼の言動についても皮肉な感情を抱かずにはいられなくなる。

このようにして冒頭場面は、語り手の信頼性を高めるというよりは、むしろ、語り手の偏りあるいは誤りのある知覚をアイロニカルに意識しながら読むことを読者に示唆し、語り手の展開する語りの世界は別の視線によって相対化される可能性を孕んだ不安定な世界であることを暗示している。

葛藤するまなざし

作品冒頭の語り手とモナーク夫妻との役割の逆転の場面は、外見からして依頼主と思われた紳士淑女が、実は同じ“sitter”であっても、金を払うのではなく、雇われる側で、雇われる側の筈であった語り手が雇う側へという立場の逆転、力関係の逆転を表しているだけではない。語り手は、単に雇う側へと受け身から能動の立場へとかわるのではなくそのアイデンティティーも雇われる側＝肖像画家のそれから雇う側＝挿絵画家のそれへと転換する。従来の批評では、肖像画も挿絵もひと括りに考えられて、語り手は「芸術家」としてとらえられ、その結果、この作品は芸術におけるミメシスと創造性についてのどちらかといえば陳腐な芸術論として解釈されている、あるいはその芸術論という解釈が先行して、挿絵画家と肖像画家の差異が看過されてしまっている。しかし、語り手が肖像画家であるのか、それとも挿絵画家であるのかは、モナーク夫妻が、金を払う立場にあるのか、払われる立場にあるのかという問題と同じくらいに重大な問題なのだ。

確かに“sitter”を前にして、画布に視覚的イメージを表象するという点では両者に違いはない。しかし、ジェイムズは明らかに両者を異なったものとして認識し、語り手が語る夫妻についての印象や描写を通して、アイデンティティーの切り替えに伴う語り手自身は意識していない認識様式の変化を示唆し、その両者の差異というものを印象づける。語り手は肖像画家として夫妻に接している際は、夫人を「くすんだ絵画」(308)と芸術作品に喩えていたにもかかわらず、いったん彼らが顧客ではなくモデルとして職を求めていることが明らかになるや、夫人は「下手な挿絵」(312)に格下げされてしまう。また、肖像画家としては、夫妻について「正面があまりにも立派な人物は、言ってみれば、一般受けはしないのだ」(307、傍点筆者)と読者に一家言を呈したにもかかわらず、挿絵画家としての彼は、二人は、できたばかりの社交クラブや石鹸や洋服の宣伝に一番役に立つ、すなわち一般受けするだろうと全く矛盾した見解を述べている。少しでも注意を払って読んだ読者ならば気づかずにはおれないこの語り手の発言の矛盾は、肖像画家と挿絵画家という二つのアイデンティティーを持った語り手のそれぞれのア

イデンティティーに固有の知覚の相違を反映していると考えれば納得がいく。

さらに、肖像画と挿絵は、同じ視覚芸術の分野に属していても、文化商品としての生産・流通・消費形式において、またその表現形式において、根本的に性格を異にしている。肖像画家の場合は、芸術生産の形式としてパトロン制度の中に入り、語り手がはじめ、夫妻を顧客と勘違いしていたときに、金額の交渉をしなければならぬと考えたことに示されているように、顧客とは一對一の直接的関係を結んでいる。それに対し、挿絵画家は、複製技術の時代の申し子として、オープンマーケット制において不特定多数の潜在的消費者を対象とし、出版社を通して消費者の欲望との交渉を必要とし、語り手は、出版社の編集者やアートアドバイザーとの交渉の上に仕事を進めている。更に、肖像画の場合は、目の前に実物が存在し、実物によりその形で表象をすることが求められるのに対し、挿絵の場合は、まず、表すべき概念が言語的記号で与えられていて、その概念を内容として持つような視覚的表現に転換していくという作業である。先取りして言えば、「ほんもの」の中で繰り広げられる語り手の葛藤は、彼が挿絵画家であるからこそ起こりうる葛藤なのである。

冒頭場面示唆されていたように、モナーク夫妻を雇い入れた瞬間から、語り手のスタジオそして、彼の語りの世界も一は、彼の視点によって統一された世界ではなくなり、絶えず相対化しようとする力と争わねばならない闘争の場になっていく。夫妻が現れる前の語り手のスタジオは、彼のまなざしを統一原理とした閉じられた空間であり、「特定の固定した型」をもたないモデルたち、すなわちそれ自体では意味をもたないモデルに意味を見だし、意味を付与するのは語り手のまなざしである。そのまなざしが、職を求めてスタジオを訪れた文無しイタリア人の懇願の表情に「不当な嫌疑をかけられて追い出されそうになった忠実な召使い」を見だし、「ただのそばかすだらけの下町娘」に「ロシアの王女」を「表現させる」(321)のである。しかし、紳士階級の代表=表象(“representation”)としてのモナーク夫妻が登場するやいなや、スタジオを支配していたまなざしは夫妻のまなざしによってその権威を脅かされることになる。ジェームズは下層階級のモデルたちを「芸術という錬金術」で上流人士に変身させると

自負する語り手をモナーク夫妻と衝突させることにより、「糊口をしのぐ術」として大衆雑誌に上流人士の挿絵を描いている挿絵画家が実は上流社会を全く知らないという皮肉な真相を露見させていく。語り手が上流階級の名士について一家言をもっていたり、あるいはモナーク夫妻についてめぐらす想像があたかも事実と混同するほど細部にわたって生き生きとした筆致で描き出されるため、読者はうっかり騙されてしまいがちだが、語り手は、上流社交界を直接的には知らないのだ。語り手はモナーク少佐が、社交界の回想を話題にしても、話をあわせることができず、「我々の親交の間中、彼は、私が一体全体誰を本当^に知っているのだろうかといぶかしく思ったことだと思う」(325)と遂に自嘲せざるをえない。このように「ほんもの」を知らない語り手によって創り出される上流階級の人々についての表象を巡って、夫妻との間にはたえず葛藤状態が生じてくる。冒頭場面で“sitter”というひとつの言葉がふたつの意味に分裂したように、「私」とモナーク夫妻のまなざしの対象が両者のまなざしによって分裂してしまうのだ。

この点において、肖像画と挿絵の違いは決定的である。ここで生じる葛藤は、挿絵というジャンルだからこそ起こり得ることなのだから。肖像画は、目の前に実物があり、それを忠実に描くことが要求される。それに対して、挿絵の場合は、テキスト＝言語的シニフィアンが与えられており、そのシニフィアンの指示する内容と同じ内容を指示するような視覚的シニフィアンを作りださなければならない²⁰⁾。挿絵画家は、まず、作家の言語メッセージを解読(“decode”)し、そして、言語メッセージが表す内容と解されたものを再びコード化(“encode”)して視覚的記号に構築し直すという複雑な作業を行うのである。メッセージの解読とは、すなわち、メッセージの送り手が、受け手と同じコードを共有しているという前提のもとにコード化した内容を、受け手が自分の持っているコードに照らし合わせて意味を理解するということだ。たとえば語り手は自分が手がけている大衆雑誌用の「ロシアの王女」の挿絵制作にあたって「肩のまわりが大きくあいた」「黒いピロードのドレス」を着て「日本の扇子を手にし」「頭をうしろにそらし」「金色の目をした」若い女性を描き、その挿絵は彼の「ひいき目」には「りっぱで、魅力的で、しかも外国風で危険な」(323)風に見えるという。つま

り、語り手は、「ロシアの王女」という言語メッセージの伝える内容を「りっぱで、魅力的で、しかも外国風で危険な」と解釈し、それを語り手の視覚記号のコード表に照合して、「りっぱ」を「黒いベルベット」、「外国風」を「日本の扇」という視覚的シニフィアンに置き換えている。しかし、「ロシアの王女」を知っているモナーク夫妻にとっては、その視覚的シニフィアンと「ロシアの女王」とは結びつかない。また、語り手が新たに挿絵創作を任せようとしている『ラトランド・ラムゼイ』という純文学作品の解釈においても語り手と夫妻は対立している。語り手の解釈では「上流の人だけを扱った」(339)小説と考えられるが、夫妻にしてみると低い階級の人も登場しているように思われる。語り手は、それを夫妻の理解力不足に帰して「現代有数の傑作をのぞき読みしながら、多くの箇所の意味をつかむ(“decipher”)することができなかった」(340)と読者に説明する。ジェームズは語り手に“decipher”すなわち「解読する」という含みのある言葉を使用させることで、結局はひとつの上流階級の表象について異なった解釈をしているにすぎないということをほめかしている。このような両者の解釈のずれ、まなざしの葛藤は、両者がコード化あるいは解読する際に参照するコードの対立に他ならない。モナーク夫妻が体現する紳士階級が参照する文化的コードと、非紳士階級である語り手のそれとが解釈行為の場で、あるいは表象行為の場で対立しているのである。この場合、モナーク夫妻は、単なるモデルとしてではなく、むしろ、挿絵画家である語り手とのライバルである芸術家として描きだされている。夫人は若い頃「美しい彫像」(314)として知られており、語り手は彼らが「芸術的(“artistic”）」(313)ではないかと密かに恐れていた。そしてモデルとして与えられたテーマのポーズをとるにあたり、彼らは自分たちの確個とした「形式(“form”）」(317)に従って、テーマを表そうとし、ミス・チャームたちのように挿絵画家の希望にあわせて「形を変え(“transform”）」(327)ようとはしない。一方挿絵画家は、それを画布の上に表象するにあたり、彼の言う「芸術の錬金術」で、彼らを自分の考える概念に合わせて彼らを「変え」なければいけない。つまり彼らをモデルに描くという事自体もまた、表象行為における葛藤となってくる。語りにおいて自分の過去を芸術論の寓話にしたて

あげようとする自己欺瞞的な語り手は、自らは、語る／まなざす主体としてアリーナの外に立ち、スタジオでの葛藤をモナーク夫妻という「ほんもの（“the real thing”）」とミス・チャームたち「にせもの（“the make-believe”）」との葛藤と見なしている。しかし、本当の葛藤は、まなざしとまなざしの葛藤なのであり、表象生産の場における異なった社会的・文化的階層のコードの衝突なのだ。

ジェイムズがここで描き出した葛藤は、彼が文学市場の中で現在進行しつつあることの本質を看破していたことを示している。かつては文学生産者と読者がほぼ同じ社会的・文化的階層にあり、そこにはコードの共有があった。しかし、市場の拡大によって、従来とは異なった階層の人々が生産と消費の両面に加わり、これらの表象の新しい担い手、新しい読者によって異なったコードが市場に持ち込まれることになったのである。それはひとつのまなざしによって統一されていた世界が新しい読み、新しい意味生産によって分裂していくことにつながることをジェイムズは予感していたのではないだろうか。

物語の最大のアイロニーは、読者が目にしてきたスタジオ内での葛藤に最終的に決着をつけるのは、スタジオの外部にある出版社の判断であるということだ。語り手が、「芸術という錬金術」を主張したり、類型と性格についての絵画論を持ち出して、芸術家というポーズをとろうと、また、友人でもある芸術批評家に意見を聞こうとも、彼が最終的に表象の形態の選択において依拠するのは、作品の審美的な価値ではなく、出版社の判断、すなわち市場価値である。ヘンリクソンが指摘したように、語り手は「他者の価値を経済的観点のみから判断」し²¹⁾、夫人は「まるで年に1万ポンドの収入があるように見える」(313)といった比喩や、「本物かどうかは副次的でほとんどいつも無益（“profitless”）な問いなのだ」(318)といった彼の言説は金銭的価値が彼の中心的価値基準であることを示している。さらに皮肉なことは、「これまで小数の有識者の他には一般大衆から無視されてきた」が最近になって「一般大衆の側の罪滅ぼしといえるような」再評価に浴した現代作家の全集を出版する一流出版社、すなわち、語り手がこれまで挿絵を提供していた安っぽい大衆雑誌を発行する出版社とは対極に置かれていた「趣味のいい出版社」(318)もまた、モナーク夫妻をモデルにした挿絵を支持

せず、ミス・チャームたちをモデルにした挿絵を選択したということである。その選択は、審美眼に基づいたものであるのか、それとも一流出版社が一般受けしにくい小説を出版するにあたり、大衆との橋渡しとして、大衆受けする挿絵を選ぶという市場戦略に基づいたものであるのかは、作品の中では明らかにされていない。しかし、唯一確かなことは、下層階級の人間をモデルにし、上流社会を全く知らない者の手による挿絵が一流出版社の純文学作品に添えられて、市場に流通していくということである。すなわち、いわゆるハイ・カルチャーの領域までも語り手が代表する新しいコードによる表象が浸食していくことが暗示されており、それは、ジェイムズが文化状況の未来に抱いた陰鬱なヴィジョンかもしれない。

結局モナーク夫妻が差し出す表象は市場では交換価値をもちえずに終わる。しかし、最終場面において彼らは、金銭に交換不可能な価値を与えられ、別の形で勝利を得る。この最終場面において、ジェイムズは語り手の想像力の質、語り手とモナーク夫妻の精神的な価値における位置づけを暗示する。

語り手は、結局ミス・チャームとオロンテをモデルとして選び、『ラトランド・ラムゼイ』に登場する若い貴族の恋人同士を描いており、訪れた夫妻は黙ってそれを見ている。

まもなくモナーク夫人の柔らかない声がかたわらで——いや、上でといった方が正確だろう——聞こえて来た。「あの方の髪、もう少しきちんと結えていたらいいと思いますわ」見上げると夫人は、背をむけているミス・チャームを奇妙に凝視していた。「わたくしが直してあげてもよろしいでしょうか？」彼女が言うのをきいて、一瞬ぎょっとした。夫人がミス・チャームに何か危害を加えるのではないかと、本能的に思ったからだ。だが、夫人は一生忘れられぬような眼差しでわたしを制した(“she quieted me with a glance I shall never forget”)。今だからこそうが、あの眼差しなら絵にしたいものだと思った……。夫人が乱れた髪をすばやくなでつけてやると若いモデルの頭はずっと魅力を増した。これは夫人のなした、もっとも立派な行為だろう。(344)

物語のはじめの方で、語り手は「絵描きがモデルに対して要求するもの」として「静止してられる能力 (“the faculty of keeping quiet”）」(313) を夫妻に要求し、絵描きとモデルの力関係を強調したことを思い起こせば、ここで彼女の「まなざし」によって「制された」語り手と夫妻との力関係はもはや明らかである。また既に語り手の想定とそして実際に明かされる事実との対照を語り上の顕著なパターンとして触れたが、そのパターンはここでも踏襲され、それによって語り手と夫人の想像力の差が強調されている。夫人がミス・チャームの髪を直そうとしようとするのに対し、彼はそれをモデルに選ばれなかった復讐をする口実という散文的な卑俗な解釈しかできない。一方、夫人はその相手の髪をより美しく整えるという、自分の利害とは無関係の、挿絵画家よりも遙かに審美的な目的をもってたということが対照的に描かれ、挿絵画家とでは想像力の質的価値の相違は歴然としている。そして、夫人の声が語り手の「かたわら」ではなく「上から」聞こえてきたとして、ジェイムズはここで、市場における交換価値には還元不能な質的差異のヒエラルキーがあることを暗示し、市場では夫妻のまなざしは敗北するものの、質的価値のヒエラルキーでは優位に位置することが印象づけられる。そして、モナーク夫妻は金銭的な報酬を得ることはなかったが、語り手の思い出として語られるという形にはならない報酬を与えられるのである。

テキストの外

本作品は、1892年、イギリスでは『ブラック・アンド・ホワイト』という創刊されたばかりの4月16日付け挿絵入り週間誌に掲載され、アメリカでは、ニューヨークの新聞シンジケートのS・S・マクルア社を通じて『ニューヨーク・サン』紙をはじめとしてインディアナポリス、フィラデルフィア、ルイヴィル、デトロイトといった各地の新聞に配給され、4月3日と4月10日の二回に分けて各紙の週末の拡大版にわずか数紙を除いて挿絵付で掲載された²²⁾。ジェイムズは、この作品が発表された1892年に、異例と言ってよいほど、『ブラック・アンド・ホワイト』をはじめとして『イングリッシュ・イラストレイティッド・マガジン』『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』『グラフィック』といった様々な

挿絵入り雑誌に短編小説を発表し、その大部分が挿絵付であった²³⁾。既に前年5月に『ブラック・アンド・ホワイト』誌の創刊号、及び11月にクリスマス特集号に、それぞれ「ブルックスミス」「エドモンド・オーム卿」が挿絵入りで掲載されており、ジェイムズはこの作品も少なくとも同誌には挿絵入りで掲載されることを知っていた、あるいは予測できたはずである。実際、発表時には『ブラック・アンド・ホワイト』誌の場合は、ルドルフ・ブラインドという無名の挿絵画家の手による、語り手とモナーク夫妻の最初の対面の場が挿絵として添えられている。

このような発表時のコンテキストにこれまで再読してきた本作品を差し戻してみると、本作品は挿絵入り雑誌に、挿絵付で掲載された、一人称で語られる挿絵画家の挿絵制作プロセスを盛り込んだ回想録の体裁をとった「ほんもの」というタイトルのフィクションということになり、かなり自己言及性の高い作品といえることができる。作品中の「私は、挿絵の仕事をしている (“I worked in black-and-white”）」(309)という一文を引いて、ジェイムズは本作品を執筆するにあたり、意識的に媒体に言及し、挿絵および雑誌そのものを揶揄しているとするゲイルの指摘は当を得たものといえるだろう²⁴⁾。そして、ゲイルのいうようにおそらく「挿絵にはまじめに仕事をする人間はいない (“there were not so many serious workers in black-and-white”）」(330)という一文も、おそらく『ブラック・アンド・ホワイト』誌を揶揄したものと考えられる。少なくとも挿絵画家への揶揄であることは確かだ。ジェイムズは挿絵画家の一人称に語りを設定することによって、テキストに添えられた挿絵への言及性を強めると同時に、発言内容の責任を作家として回避し、また回想録という形式にすることで時間的隔たりを設け、雑誌への言及の直接性を緩和している。しかし、作品を読んだ読者は、その挿絵を、テキストの内容の単なるデノテーション的な視覚的記号とはもはや単純には思えない筈である。読者は「“black-and-white”にはまじめに仕事をする人間はいない」という一文を思い浮かべ、果たして自分が今見ている挿絵も作中にあるように単なる「糊口をしのぐ術」として作品の内容もろくに読まずに描かれたものだろうか、あるいは、語り手に絶えずそそがれたモナーク夫妻の

異議を唱えるまなざしを思いおこし「ほんもの」からはどう見えるのかといったことを意識させられるのではないだろうか？ つまり、この作品は読者に表象の質そのものに意識を向けることを促す契機となりうるはずである。また、挿絵画家の回想録という形をとったこの作品は挿絵と並べられたとき、共時的メッセージが発生して、挿絵の創作過程の内情暴露として受け止められる可能性も高い。自分が目の前でみている挿絵に描かれているモナーク夫妻の挿絵が実は、似ても似つかぬ下層階級の人間がモデルを務めたものであって、「ほんもの」とは隔たりがあるということを読者に思い起こさせ、挿絵というものの虚偽性を意識せざるをえなくなるとも考えられる。

もっともここで述べたようなテキストの外への言及による効果は一回かぎりのもので、同じタイトルで短編集として編集出版されたときには、挿絵も添えられなかったため作品が持ちえたであろうオリジナル・インパクトは時間の中に埋没してしまうことになる。また、読者自身がいかなる読みをするかについても、推測の域をでない。しかし、ジェイムズが、作品がどういう形で掲載され、どういう読者に読まれるかを意識していた可能性が極めて高いことだけは確かなことである。とすれば、ジェイムズはかなりアグレッシブに大衆読者に働きかけていたことになる。作品中、市場の価値体系とは別に存在する芸術の質的ヒエラルキーの提示だけではなく、ところどころで、読者についても「俗な大衆（“the multitudinous vulgar”）」と「熱心な読者（“the attentive”）」(318)あるいは「分かる人（“those who know”）」(339)の二種類があることをほのめかし、大衆読者に対して挑発的ですからある。1885年頃から高まっていった小説読書批判という文脈で見れば、大衆の読書実践に対する積極的な干渉とも言えるだろう²⁶⁾。このようにしてみると多彩な大衆雑誌に発表された中期の短編小説は、大衆読者への直接的な干渉という観点からの再読が必要であると思われる。例えば「ほんもの」という作品のタイトル自体も、それまで一流の文芸雑誌の執筆を主としてきたジェイムズの大衆雑誌に掲載された他の小説に対する自負のあらわれと読めるのではないだろうか。

- 1) アメリカ合衆国については Barbara Ryan and Amy M. Thomas eds., *Reading Acts: U.S. Readers' Interactions with Literature, 1800-1959* (Knoxville: The University of Tennessee Press, 2002). イギリスについては Richard D. Altick, *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public 1800-1900* (Chicago: University of Chicago Press, 1957) を参照.
- 2) Joel Spring, *American School* (The McGraw-Hill Companies, Inc., 1986), Ch. 6, Ch. 7, Peter N. Stearns, *Schools and Students in Industrial Society* (Boston: Bedford Books, 1998), Ch. 4, Carl F. Kaestle ed., *Literacy in the United States* (New Haven: Yale University Press, 1991), pp.75-129 南北戦争以前の読者大衆については Ronald J. Zboray, *A Fictive People: Antebellum Economic Development and the American Reading Public* (Oxford University Press, 1993) を参照のこと.
- 3) George Clarke, "The Novel-Reading Habit," *Arena* 19(May 1898), pp.670-79.
- 4) Daniel H. Borus, *Writing Realism: Howells, James, and Norris in the Mass Market* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1989), p.40. このようにフィクション、とりわけ小説市場に溢れ、人々が小説に夢中になるといった現象がおこった結果、読書を規制しようとする動きまで起こっている。前掲の "The Novel-Reading Habit" はこの小説熱を憂え、その弊害についての同時代人からの警告である。イギリスにおいても同様な傾向が見られたが、アメリカより若干早く1885年に読書批判が盛んになっているという。Kelly J. Mays, "The disease of reading and Victorian periodicals," in John O. Jordan and Robert L. Patten eds., *Literature in the Marketplace: Nineteenth-century British Publishing and Reading Practices* (Cambridge University Press, 1995), pp.165-95.
- 5) Burton J. Bledstein, *The Culture of Professionalism: The Middle Class and the Development of Higher Education in America* (London: Norton, 1976), pp.72-73. John Tebbel and Mary Ellen Zuckerman eds., *The Magazine in America* (Oxford: Oxford University Press, 1991), p.57-61.
- 6) Borus, Ch. 3.
- 7) Marcia Jacobson, *Henry James and the Mass Market* (University of Alabama Press, 1983), p.5.
- 8) その主な理由としては次の二点が挙げられる。ひとつはジェイムズ自身はかなり早い時期から、自分の作品が決して大衆受けするものではないと自覚して、金銭的報酬においては報われなくとも、芸術に理解のある一部の読者に向けて書くといった発言を繰り返し、自ら芸術に身を捧げた作家というイメージを創り出していたことである。たとえば、早くも1872年9月22日付の兄ウィリアムズに宛てた手紙で

「…大衆を満足させる気楽で軽い調子の作家になるという野心は捨てなくてはなりません。大衆は、私は確信をますます強めているのですが、趣味というものが無いのです…。それがあらずかな人のために書くということは、きっと金を失うことになるのですが、私は飢えることを恐れてはいないのです」と書いている。Leon Edel ed., *Henry James Letters*, Vol.I, p.300. もうひとつは、20世紀におけるジェイムズ再評価の中心的な批評イデオロギーによるもので、ニュークリティシズムの影響下で社会的コンテクストから切り離して、とりわけ作品の技法に関心が寄せられた結果、ジェイムズの創作ノートや書簡も、そういった傾向のもとに、たとえば出版社との執筆料を巡る応酬、作品の掲載を巡る複数の出版社との交渉と駆け引きなどはすっかり抜け落ちた形で編集され、結果としてジェイムズ神格化を更に強化する結果となった。

- 9) Michael Anesko, "*Friction with the Market*" : *Henry James and the Profession of Authorship* (Oxford : Oxford University Press, 1986), pp.20-23.
- 10) Percy Lubbock ed, *The Letters of Henry James* (London: Macmillan, 1920), p.139. 1888年7月31日付.
- 11) F.O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock, eds., *The Notebooks of Henry James* (Chicago: The University of Chicago Press, 1947), p.106.
- 12) 例えば長編小説はまず雑誌連載された後に、書物の形に編集・出版されるのが一般的であった。
- 13) *The Notebooks of Henry James*, p.105, Earl Labor, "James's 'The Real Thing' : Three Levels of Meaning," *College English* XXIII (February 1962), p. 376.
- 14) "The Real Thing," Vol.XVIII of the New York Edition, p.328. 以下、作品からの引用は同書に依り、本文中の括弧内に引用ページ数を記すことにする。訳文は行方昭夫『アspanの恋文・他二篇』（八潮出版社、1965年）に収められた「ほんもの」に一部手を加える形で使用。
- 15) 小説を論じる際にも、絵画創作の用語たとえば "rendering" "foreshortening" "execution" などの用語を借用することが多々見られ、1884年に発表された「小説の技法」においても、「画家の芸術と小説家の芸術との類似性はあまりにも明白」で、「両者のインスピレーションは同じであり、その制作過程が…同じであり、そして成功もまた同じである」と述べ、その姿勢を明確に打ち出している。Henry James, "The Art of Fiction," *Partial Portraits* (Longman, 1888; rpt. Ann Arbor, 1970), p.378.
- 16) *The Notebooks of Henry James*, pp 102-30.
- 17) *The Art of the Novel: Critical Prefaces* (New York : Charles Scribner's Sons,

- 1934), p.121, p.122, p.123.
- 18) そもそも、ジェイムズが創作において語りの工夫として案出した「反映者」という概念に本質的に問題が含まれていた。ジェイムズの定義によれば「反映者」とは「多かれ少なかれ離れたところに立つ、厳密に言えば事件に巻き込まれていないが、それでもやはり完全に関心を持ち、理解力のある、証人ないしは報告者、つまり、事件に主としていくらかの批判と解釈を貢献する人物」である。しかし、実際には、このような「反映者」を登場人物にしようとする、「事件に巻き込まれていない」と同時に「完全に関心」をもつという条件を満たすことは不可能なのである。前掲書, p.356.
- 19) ウェイン・C・ブース、『フィクションの修辞学』(水声社, 1991年), 423頁.
- 20) もっとも、本文に挿絵をつけるという形が定着したのは19世紀も後半になってからのことで、絵に本文を添えるという方法がかなり長い間行われていた。清水一嘉、『挿絵画家の時代——ヴィクトリア朝の出版文化』(大修館書店, 2001年), 12頁.
- 21) Bruce Henricksen, "The Real Thing": Criticism and the Ethical Turn," *Papers on Language and Literature* 27 (1991), p.486.
- 22) エデル編集の *A Bibliography* に、記述されているのは『ブラック・アンド・ホワイト』誌のみであったため、長い間この作品がアメリカで先駆けて発表されたことは知られていなかった。David J. Nordloh, "First Appearances of Henry James's 'The Real Thing': The McClure Papers as a Bibliographical Resources," *Papers of the Bibliographical Society of America* 78: 1 (1984), pp.69-71.
- 23) イギリスでは1890年代になると、中産階級の読者を対象とした挿絵入り雑誌が相次いで創刊され、市場を賑わせた。Simon Houfe, *The Dictionary of British Book Illustrators and Caricatures 1800-1914* (Suffolk: Antique Collector's Club, 1978), pp.158-59.
- 24) Robert L. Gale, "A Note on Henry James's 'The Real Thing,'" *Studies In Short Fiction* 1 (Fall, 1963), p.66.
- 25) この点については別稿で論じる予定である。

(一橋大学大学院商学研究科助教授)