

# マンスフィールド再考

—— 枠組みに抵抗する文学 ——

柴田優子

〈目次〉 まえがき

- I マンスフィールド文学の持つさまざまな質感
  - 1 「園遊会」と「人形の家」における遠心性
  - 2 「蠅」と「カナリア」における求心性
- II マンスフィールド文学のニュージーランド性
- III 結 論

## まえがき

キャサリン・マンズフィールド (Katherine Mansfield; 1888-1923) の文学の特質とは何だろう。イギリス文学史という一連の流れのなかでの明確な位置づけはできるのであろうか。

マンズフィールド文学の位置づけについては現在もさまざまな文学理論による考察が続けられている。特に近年は、モダニズムやフェミニズム的な枠組みで、新たな読みが可能になってきた<sup>(1)</sup>。しかし、やはり C. A. ハンキンが言うように「彼女の達成したものの本質は依然として枠組みに抵抗しているという感覚がある<sup>(2)</sup>」のである。

そもそもアリストテレスの『詩学』以来、ヨーロッパの文学批評史には文学批評のための新しい枠組みが次々と登場するが、実際にはシェークスピアのように、どの方法論をもってしてもその面白さを説明しきれない批評家泣かせの作家がいる。しかし、ポープが伝統的規準に合致しなくても心をとらえる美が存在することを認めたように、美しいものは美しいし、面白いものは面白いのであり、既成の規準や枠組みで説明できなかったにしても、その文学的価値を決してそこなうものではない。それまでにない新しいものを創造し、のちにも似たものがない独自性という点でマンズフィールドも同様であらう。

本稿は、マンズフィールド文学がイギリス文学批評のいかなる枠組みにも「抵抗している」本質とはいかなるものかを探る試みである。

## I マンズフィールド文学の持つさまざまな質感

マンズフィールドが書き残した短編は110余編あり、そのなかには同じひよりの作家が書いたとは思えないような質感の異なる作品がいくつもある。肺結核で34年の短命だったため、十数年の短い作家人生のなかで自分の小

説作法を模索している途上で死を迎えたとも言えるし、また形にこだわらず、複数のスタイルで書ける才能があったとも言える。

マンスフィールドの代表作はほとんどがその晩年、つまり亡くなる1～2年前に書かれている。いくつかの代表作のうちでも「園遊会」(‘The Garden Party’)と「人形の家」(‘The Doll’s House’)はたいへん質感が似ている。また「蠅」(‘The Fly’)と「カナリア」(‘The Canary’)も別の質感をもって似ている。そして最高傑作と目される「入江のほとり」(‘At the Bay’)はその両方の質感をあわせ持ちながらさらに新しい質感を創造しているように感じられる。

「園遊会」と「人形の家」はまず扱うテーマが似ている。イギリスから持ち込まれたニュージーランドの疑似階級制度のなかの上流階級——あるいはマンスフィールドの家族と等身大だとすると限りなく上流に近い中流階級——と下層階級の日常的な差別と、下層階級にみられる人間性、というようなものである。そしてこのテーマのもと、2つの異なる階級を寓意的に象徴するいくつかの仕掛け(イメージ)を用意していることでもこの2作品は似ている。そもそも、それぞれのタイトルともなっている「園遊会」と「人形の家」は、上流階級(あるいは中流の上)にしか持つことのできない、あるいは催すことのできない、裕福の象徴であるし、作品中で食されているサンドイッチの中身に大きな差があったり、家の立地に高低の大きな落差があったりと、いずれもきわめて明確な寓意により階級の違いや貧富の差が明示される舞台でプロットは組み立てられている。さらにどちらの作品も主人公は子どもである。

一方の「蠅」と「カナリア」の扱う主なテーマは「死」で、登場人物は少数の大人だけである。

しかし、このそれぞれの2作品の質感が似ている理由は、こうしたテーマや登場人物における共通性という表面的なことではなく、もっと他のところにあるように思われる。バーナード・ブラックストンは、20世紀初頭のイギリス文学を概観して言う。

われわれの時代と国との文学を形成している潮流のうず巻きの中には、二つの別々で反対の方向が見分けられるであろう。遠心的な動きがあり、求心的な動きがあるのである。行動の文学…がある一方に、回想の文学…があるのだ。<sup>(4)</sup>

作品世界のさまざまな出来事を動きのなかに描き出し、外へと向かう力のなかに意味世界を見い出そうとした「行動の文学」に対して、「回想の文学」の視点は内へ内へと向かい、リアルタイムの出来事から遠ざかる。ブラックストンのこの大別は、一方にジョイスやロレンスらを、他方にフォスターやウルフらを配して、20世紀初頭のイギリス文学全体の指向する方向を示そうとしたもので、しかも「行動の文学」の行きつく先はコンラッドらのいわゆる「暴力の小説」である。その意味あいを、そのままマンスフィールドの文脈に持ち込むことはもとより不可能だが、作品が指向する意味世界を内と外〈回想と行動〉に求めようとする読み方は、実はマンスフィールド文学の本質を探ろうとするときに十分に示唆的である。つまり、マンスフィールド文学は、ひとりながらその両極の力をあわせ持っているのである。「園遊会」と「人形の家」の意味世界は行動のなかにゆだねられ、遠心的な探究の方向性のなかでその核心は見えてくる。反対に「蠅」と「カナリア」の意味世界は回想にゆだねられ、その核心は求心的な探究によってはじめて理解されると言えるであろう。では、それぞれの遠心性、求心性を詳しく探ってみることにしよう。

## 1 「園遊会」と「人形の家」における遠心性

「園遊会」は、園遊会を催すほど裕福なシュリダン家を坂の上に、小さなみすばらしい家を坂の一番下に配した舞台で、当時の植民地ニュージーランドに存在するイギリスを模した階級制度を戯画的に寓意する。そして坂によって作りだされた地理的高低は、人間の意識のなかにある差別を象徴する。つまりここでは、「階級差別をしない」あるいは「階級差別を積極的に超克

する」意識は、「坂を下りる」という「行動」によってのみ表されることになる。プロットは、起承転結でいうならば、いわば「起」のない独特の構成<sup>(5)</sup>で語られる。園遊会当日の「満開のバラ」や「広々とした庭」や「美しい帽子」などのイメージを駆使して描きだされたシェリダン家の裕福さを辟易するほどたっぷりと読者に味わわせる「承」、坂の下の家に住む男の事故死のニュースが不意に舞い込み、主人公である娘のローラの園遊会中止の主張が家族に聞き入れられない「転」、そして園遊会終了後、ローラが園遊会の残り物を持ってお悔やみに「坂を下り」、男の亡骸を目のあたりにする「結」である。「結」部分で「坂を下り」という行動のなかに放り込まれるのは5人兄弟姉妹のなかでローラと兄のローリーだけである。彼らがなぜ「坂を下りる」のか、その行動の理由は「承」部分で少しだけ説明される。

When the Sheridans were little they were forbidden to set foot there because of the revolting language and of what they might catch. But since they were grown up, Laura and Laurie on their prowls sometimes walked through. It was disgusting and sordid. They came out with a shudder. But still one must go everywhere; one must see everything. So through they went.<sup>(6)</sup>

(シェリダン家の子どもは小さい頃、そこに足を踏み入れることを禁じられていた。下品な言葉と、何か移るかもしれないというのが理由だった。でも大きくなってからは、ローラとローリーは時々そこをふらりと通り抜けた。むかつくような不潔な場所だった。身震いして出てきた。それでも人はどこへでも行かなければならないし、何でも見なければならぬ。だから二人は通った。)

そして「坂を下り」た結果も、ただローラの行動のなかに示されるだけである。男が死んで横たわる姿を目のあたりにしたローラが、心配して後を追って「坂を下り」てきたローリーに抱きついて、「人生って…」と言ったきり肝心な述部が続かないのだが、ローリーが「そうだね」と暗黙のうちに了

解してしまうため、結局彼らが「坂を下り」ることで理解した「人生」とは何なのか、彼らの口から説明されることはない。わずかに作者であるマンズフィールドが次のような説明をするだけである。

There lay a young man, fast asleep—sleeping so soundly, so deeply, that he was far, far away from them both. Oh, so remote, so peaceful. He was dreaming. Never wake him up again. His head was sunk in the pillow, his eyes were closed; they were blind under the closed eyelids. He was given up to his dream. What did garden parties and baskets and lace frocks matter to him? He was far from all those things. He was wonderful, beautiful. While they were laughing and while the band was playing, this marvel had come to the lane. Happy...happy... All is well, said that sleeping face. This is just as it should be. I am content. (pp.498-9)

(そこに若い男は横たわり、ぐっすりと眠っていた——あまりにぐっすりと、深く眠っているので、彼らふたりから遠い、遠いところにいた。ああ、こんなにも遠く、こんなにも穏やかに。彼は夢見ているのだ。2度と目覚めない夢を。頭は枕に沈みこみ、目は閉じている。その目は閉じられたまぶたの下で何も見えない。彼はひたすら夢に身をまかせる。園遊会や、残り物を入れたかごや、レースのついたコートが、いったい彼にとって何の意味があろう。彼はそうした一切から隔たっていた。彼はすばらしく、美しかった。皆が笑い、バンドが演奏しているあいだに、この奇蹟はこの路地に降りてきたのだ。幸福…幸福…これでよし、とその寝顔は言った。これがまさに運命だ。私は満足だ。)

ローラが「坂を下り」て見たものは、男の死に凝縮された、差別された生の持つ意味世界、つまり気高く美しい精神性であった。

「人形の家」でもその意味世界の核心は、「園遊会」より短いストーリーのなかで、さらに強力な遠心力にゆだねられる。ニュージーランドの大人社会の疑似階級制度は、この作品では、さまざまな階級の子どもたちが一緒に在

籍する小学校に反映している。子ども社会に反映した階級は大人社会のそれほど細分化して固定されたものではないが、それでも、「ここだけは絶対に越えてはならない」という目に見えぬ「一線」(“the line”)が引かれており、これが「園遊会」における「坂」に相当する。そしてやはり「園遊会」と同じように、「一線」によって分け隔てられた2つの世界——つまり、差別される側としての最下層のケルビー姉妹の世界と、差別する側としてのバーネル家の3姉妹を頂点とする世界——は戯画的に描かれる。プロットは、バーネル家の3姉妹が所有する「人形の家」をケルビー一家以外のすべての級友に見せてあげたあと、主人公である末娘のキザイアがケルビー姉妹にも見せてあげていいかどうかを母親に尋ねて拒否される前半と、越えてはいけない「一線」を彼女がひとりで越えてケルビー姉妹にも見せてあげる後半から成り、必要最低限の中断だけを行って緊迫感を保った前半を経て、加速度を増した後半で、キザイアが「一線」を越える瞬間に向かって一気に進んでいく。

Nobody was about; she began to swing on the big white gates of the courtyard. Presently, looking along the road, she saw two little dots. They grew bigger, they were coming towards her. Now she could see that one was in front and one close behind. Now she could see that they were the Kelveys. Kezia stopped swinging. She slipped off the gate as if she was going to run away. Then she hesitated. The Kelveys came nearer, and beside them walked their shadow, very long, stretching right across the road with their heads in the buttercups. Kezia clambered back on the gate; she had made up her mind ; she swung out.

‘Hullo’, she said to the passing Kelveys. (pp.503-4)

(あたりには誰もいなかった、彼女は中庭の大きな白い門扉に乗って揺すり始めた。やがて、道路の方を見ている彼女の目に、小さな2つの点が見えた。点はだんだん大きくなり、彼女のほうにやって来た。やがて1つが前に、1つが背後にあるのが

わかった。ついにそれがケルビー姉妹であることがわかった。キザイアは揺するのをやめた。まるで走り去ろうとするかのように門から滑り下りた。そして迷った。ケルビー姉妹はどんどん近づき、かたわらには影が歩いていた、とても長く、道路を横切って伸びているので頭はキンボウゲのなかにあった。キザイアはまた門に上った。決心して、門扉を揺すり出した。

「こんにちは」と通りすぎていくケルビー姉妹に言った。）

キザイアは、迷い、決心し、そして「一線」を越えるという「行動」をとる。我々読者が最も知りたいところは、この迷いから決心に至るキザイアの内面の劇的な変化である。ところが、作家はキザイアをただ行動——門扉から下り、ふたたび乗って揺すり出る行動——のなかに放り込み、一切の説明を拒絶する。今度は「園遊会」と違い、なぜ「一線」を越えるのか、その理由は一切説明されない。説明されずにある暗示は、しかし、我々の内面の感覚的経験として理解されるのである。

ここで、説明を拒絶した作家が、しかし、あるイメージを仕掛けとしてさりげなく用意していることを見逃してはならない。この仕掛けがあることで、キザイアの内面の劇的な変化は人間の普遍的な魂の美質に直接訴えるのである。その仕掛けとは、ケルビー姉妹が携えて歩いてくる「影」(“shadow”)である。

「影」が一般的に持つイメージは多様な<sup>(7)</sup>ので、マンスフィールドにおける「影」の意味あいを考察しておく必要があるだろう。マンスフィールドは「人形の家」以外の作品や、また日記や手紙の文中でも、たびたび象徴的に「影」を用いている。初期の作品「幼くみえるけれども、とても自然な」(‘Something Childish but Very Natural’)では、「影」は「現実」のイメージとして特に象徴的に使われている<sup>(8)</sup>。ただ、作品の構成上、ここでは「影」は、「夢」の対局にあるものとして寓意的に用いられているため、美しい「夢」を少しずつ浸食し、ついには黒々と塗りこめてしまうという不吉な意味あいが強い。それに比べると晩年の作品である「人形の家」では、「影」は、同



じ現実のイメージではあっても、「忌み嫌うべき不吉な側面」という意味あいは感じられなくなる。不幸で醜い側面ではあっても、それをも受け入れた丸ごと全体こそ人生の「現実」であるという静かな受容の姿勢が感じられる。これら2作品の制作年には6年の隔りがあり、その時間はある意味では人間を自然に成熟させるに十分な歳月だともいえるが、25歳から31歳というまだ若年の6年間にこれほど静かな受容の態度がただ自然に養われたとは考えにくい。やはりこの間に経験した最愛の弟の死と自らの闘病という大きな苦悩が、マンスフィールドを人間としても、作家としても大きく成熟させたと思われる。このことについては、第II章で詳述したい。

さて、こうしてマンスフィールドの用いた「影」のイメージがわかればこそ、「人形の家」のケルビー姉妹にしっかりと寄り添って歩くその影の頭的位置がちょうど道端に咲くキンポウゲのあたりにきて、まるで花冠のように彼女たちの頭を飾っていることに気づくのである。この姉妹は、父親が刑務所に服役して不在、母親が家々をまわって洗濯をしながら家計を支えている貧しい母子家庭の娘たちで、母親が洗濯のご用聞きをしながらもらい受けてきた古着や古カーテンなどをはぎ合わせて作った滑稽な服を着て学校に来るため、格好のイジメの対象となっている。しかし、姉妹はイジメられても泣いたりわめいたりせず、ただ恥ずかしそうに笑うだけである。そして花屋で高級な花を買う金銭的余裕はなくとも、道端に咲く草花を手折って担任教師に持って行ってあげる心づかいがある。マンスフィールドは、こうした貧しさや容姿の醜さや不遇や不幸などを抱えこんでそれでも恨まず、たくましく生き延びるケルビー姉妹にだけ「影」をつけ、差別される側の彼女らの人生こそが実は生きるに足る「現実」で、差別する側の人生は幻であることを暗示した。そして彼女らの影の頭に作者がそっと載せてあげたキンポウゲの花冠には、路傍の草花を愛でる心〈差別される側の心〉がわかる人にしかわからない美しい人間性への最大の敬意と、それを解せぬ人への侮蔑が託されている。

## 2 「蠅」と「カナリア」における求心性

「園遊会」と「人形の家」における意味世界の核心が「行動」のなかに放り込まれ、作者によってまったく、あるいはほとんど説明されないのに対して、「蠅」と「カナリア」の主人公は部屋のなかに座して過去の「回想」に浸り、意味世界の核心はその動きのない主人公の1人称の語りによってじゅうぶん説明されながら、求心的に内へ内へと向かっていく。

「蠅」の登場人物は2人の老人である。6年前に最愛のひとり息子に戦死された社長（“the boss”として登場し、名前はない）が、オフィスを訪れていた友人から不意にそのことを思い出され、不快な気持ちになる前半を導入部として、友人が帰った後半では、執事も締め出しひとりきりでたっぷりと息子の「回想」に浸りながら泣こうとするが、どうしたわけかうまく「回想」できず、涙も出ない年老いた社長のみじめな姿がざらりと描かれた後、机の上のインク壺に落ち込んだ蠅にふと気づいた彼がそれをペンで取り出し、吸い取り紙の上に置き、いたぶりながら観察し、最後はポイと屑かごに捨てるという単純な2部仕立てのプロットである。後半の蠅の描写は微に入り細に渡って読者をうならせるが、その「蠅」が象徴しているものについてはさまざまな見方ができる。しかし、亡き息子との唯一の再会の経路である「回想」の自由さえも奪っていく「古い」に戸惑いを感じる社長の姿を導入部で見せられたつながりからすれば、後半の「蠅」を社長自身の姿の暗示と見ることに大きな異論はないであろう。つまり息子亡きあとに唯一息子を直接感じる感情〈悲しみ〉とその表現〈泣くという行為〉は、社長にとって絶対に忘れてはならないものなのに、それさえ忘却しながら元の日常に戻り、精神的に仕事をこなす姿は、インクが次から次へと降りかかっても、ただひたすら拭き取り、乾かすという「生」への努力をやめない蠅の姿そのものなのである。社長も蠅も、なぜそのような困難が突然我が身に降りかかるかを理解せず、防ぎもしない。抗いようのない力に息子を奪い取られた社長は、しかし、蠅の上にインクを落とすときには、「もう一滴で最後にしよう」と采配するこ

とのできる神の立場に逆転する。しかし力尽きた蠅の死骸をペーパーナイフの先にのせてボイと屑かごに投げ捨てた瞬間にはじめてそれが自分の姿に重なったことが、それに続く「しかしざらついた不快感に突然襲われ、彼はひどくゾツとした」<sup>(9)</sup>の一文から読み取れる。

「蠅」では、うまく「回想」できない老人の代わりに作者の求心力は小さな蠅に注がれていったが、短い人生最後の作品「カナリア」において、マンスフィールドは、作品全体を1人称による「回想」にたっぷり費やした。独り暮らしの女性が亡きカナリアを回想しながら悲しみの核心へ入り込んでいき、ついに最終段落で、そうした個別な悲しみの底にある、生きることに必然的に伴う普遍的な悲哀のようなものに到達する。

...All the same, without being morbid, or giving way to—to memories and so on, I must confess that there does seem to me something sad in life. It is hard to say what it is. I dont mean the sorrow that we all know, like illness and poverty and death. No, it is something different. It is there, deep down, deep down, part of one, like ones breathing. However hard I work and tire myself I have only to stop to know it is there, waiting. I often wonder if everybody feels the same. One can never know. But isn't it extraordinary that under his sweet, joyful little singing it was just this—sadness? —Ah, what is it? —that I heard. (pp.540-1)

(それでも、病的になったり、弱気になって…思い出に浸ったりするのでなくても、人生には何か悲しいものが確かにあるように思えると、私は告白しなければなりません。それが何なのか言うことは難しいのです。病気や貧困や死のような、私たち皆が知っている悲しみのことを言っているではありません。そう、もっと何か違うものなのです。深い、深い底にあって、呼吸のように人の一部になっているものです。どんなに懸命に働き我が身を疲れさせても、手を休めさえすればそれはそこにあり、待っているのがわかるのです。みんな同じように感じるのかしらと、よく思います。誰にもわかりません。でも、彼 [カナリア] の可愛らし

く楽しい歌声の底に私が聴いていたものは、まさにこの悲しみというか——ああ、何というか——だったというのは本当に不思議なことです。)

ここで表現されているものこそがこの作品全体の意味世界の核心である。つまり、結局既成の言葉では名づけられないが、悲しみに近いものである。そして「カナリア」とは、それを歌という別の表現方法で表わす作者の内面の声にはほかならない。意味世界の核心は、こうして過去の「回想」に浸って内へ内へと向かっていく求心力によってはじめて到達されるのである。人生の最終段階を不本意ながら見極めた作者が、身じろぎもせずに胸中を見つめ、腑分けしながら核心にたどり着く姿には、ある種のすごみすら感じる。そして読者は、彼女の人生最後の作品がこうした静かな悲哀に彩られていることにある意味で愕然とするのである。書いても書いても癒されることのない悲哀が人生にはあり得るのである。ついに癒されることのない悲哀や埋められることのない欠落部分の原因を彼女の伝記的事実のなかに求めてみると、ここで述べた弟の死以上にあるいは決定的かもしれないのが、母親の愛情の欠如<sup>(10)</sup>であると考えられる。この問題については心理学等の知識を広く導入しながら慎重に研究する必要がある、稿を改めて論じてみたい。

以上のように、マンスフィールドが短い作家としての生涯に模索したであろうさまざまな表現方法のなかでも、とくに晩年の代表作における意味世界に遠心性と求心性の両方が働いていることがわかった。それらは作品全体に異なる質感を与えている大きな一因であると言えるであろう。

## II マンスフィールド文学のニュージーランド性

マンスフィールド文学の持つ「枠組みに抵抗している」本質を探ろうとすると、その表現スタイルの多様性を考慮するだけで十分であろうか。大胆な仮説を提示しよう。マンスフィールド文学は、そもそもヨーロッパ的な枠組みにはそぐわないのではないか。マンスフィールド文学をいわゆる「イギ

リス文学」に組み込むこと自体に、筆者は長年違和感を覚えてきた。では、それに代わってマンスフィールドが立脚するところは何かといえば、多分にニュージーランド的なものだと考える。では「ニュージーランド文学」とは何か。「マオリ人の文学」のことか。いや、そこに千年以上も暮らすマオリはもともと文字を持たない民族であった。口承による豊かな神話体系があるが、ここでいう文字に書かれた「文学」ではない。ならばイギリス人移民によって書かれた「イギリス文学」の亜流なのか。そうではない。文学史のなかで個別に語られるだけの独自の文学的意義があるはずである。その独自の文学的意義を語るには、矢野峰人が『英文学の特性』を著した際に述べたとおり、「実際、一つの外国文学に関し、その特性とか本質とかを論じ得るためには、長い間広い範囲に亘っての研究を必要とする」<sup>(11)</sup>のであるが、本章ではマンスフィールド文学のニュージーランド性を、拙稿「Katherine MansfieldとNew Zealand」<sup>(12)</sup>を下敷きに再考察し、せめて究極の目的へのもう一步を踏み出したい。

マンスフィールドは、1888年、第I章で触れたとおり裕福な家庭に生まれ育ち、良家の子女として高校はロンドンへ留学する。ところが、留学先では「小さな未開人」<sup>(13)</sup>と言われ、おそらく生まれてはじめて植民地出身者としてのコンプレックスを味わったと想像される。

ニュージーランドは千年以上も続くマオリ人の社会に、1840年以降イギリス人の移民が入ってくることによって急激な変化を受けた国である。マンスフィールドの一家も移民してきたいわゆるパケハ（ヨーロッパ系移民、白人）として、ニュージーランド社会では優位な立場にあった。ところがイギリスでは、植民地から来た未開人として立場が逆転するのである。「蠅」での社長の立場の逆転は、こうした苦い経験から得た、人間社会の差別の構造は相対的なものであるという認識が背景にあったのかもしれない。

しかし作家を志す彼女にとっては、たとえそこにどんな苦勞が待ち受けていようが、イギリスに暮らすことは何が何でも達成しなければならない第一歩だったのであろう、高校留学を終え一度は帰国するものの、1年後にはも

う父親の反対を押し切り単身イギリスへ渡っている。といっても父親は、娘が死ぬまで毎年いくばくかの金を送金し続けた。そして娘は、そこから「十歳年長の男性との結婚、すぐ翌日の別居、別の相手による妊娠（一度ならず）、ノイローゼ、睡眠薬中毒、静養のためのドイツ行き、バヴァリアの修道院入り、…流産等々…お金に不自由のない、体験とやらを漁り回る無軌道娘の、醜聞だらけの、荒んだ」<sup>(14)</sup>経歴を始めるのである。経済的・精神的自立のないところでの「そういう『体験』から何が書けるだろう」と阿部昭は手厳しいが、「人形の家」のキザイアがひとりで「一線」を越えたように、たとえば性を隔てる「一線」を越えて女性を愛したり、いわゆる「新世界」（ニュージーランド）から「旧世界」（ヨーロッパ）に若い女性の身ひとつで無防備に乗り込んだりと、目には見えない心のなかの「一線」をいつもひとりで越えてきたという自負がマンスフィールドにはあったかもしれない。しかし、そんな彼女にも大きな転機が訪れた。第I章でも触れた弟の死と闘病である。「園遊会」のローリーのモデルともなった最愛の弟は、1915年、第1次世界大戦中のフランス戦線で、手榴弾の爆発によって事故死した。最愛の者を失ったことによってもたらされた彼女の精神的変化を、阿部が「彼女の伝記でいちばん劇的なのは、この部分である」<sup>(16)</sup>とするとおり、彼女自身、深い決意をしたことが日記に書き留められている。

Now—now I want to write recollections of my own country. Yes, I want to write about my own country till I simply exhaust my store. Not only because it is a sacred debt that I pay to my country because my brother and I were born there, but also because in my thoughts I range with him over all the remembered places. I am never far away from them. I long to renew them in writing.<sup>(17)</sup>

（さあ、今こそ私は私自身の国の思い出を書きたい。そう、記憶の蓄えを完全に汲み尽くすまで私自身の国について書きたい。それが弟と私が生まれた国に返す「神聖なる恩義」だから、というだけでなく、あらゆる思い出の場所を頭のなかで

弟と一緒に歩きまわるためでもある。思い出の場所は一時も頭から離れない。私は書いてそれらを復活させたい。)

肉体はヨーロッパに在っても、精神は生まれ故郷のニュージーランドへ回帰し、ただ弟と生きた過去の時間を「回想」し、現在の作品に書きつけることによって未来に再生させることを我が使命と決めたのである。「カナリア」の冒頭で、愛するカナリアの鳥かごを掛けておいた長い釘をカナリアが死んでしまったあとも抜けないのは、彼が確かにそこにいた証を自分の死後まで残しておきたいからだという気持ちが語られるが、弟が生きた証を作品という形にして、ちょうどその「長い釘」のように残しておきたかったのではないか。ヨーロッパに在る肉体は、このときすでに肺結核を病んでおり、さらに追い打ちをかけるように戦時下の不安な社会情勢が病気を悪化させたりと、二度と再び故郷に帰ることは叶わなかった。その死に至る病との闘病の苦悩<sup>(18)</sup>がいかに大きなものであったかは、その体験によって変わった人生観を述べている次の一節から伺い知ることができよう。

...And then suffering, bodily suffering such as I've known for three years. It has changed forever everything—even the appearance of the world is not the same—there is something added. *Everything has its shadow*. Is it right to resist such suffering? Do you know I feel it has been an immense privilege.<sup>(19)</sup> ...

(それから苦悩、私が3年間経験してきたような肉体的苦悩、それはあらゆるものを永遠に変貌させてしまいました——この世界の外観すら以前と同じではありません——何かが付け加えられています。一切の物がその影を持っているのです。そのような苦悩に抵抗するのは正しいことでしょうか。私がそれを身にあまる特権だったと感じていることをご存知でしょうか。)

こうして神の采配によっていたぶられる蠅のように、ひとつひとつ大事な

ものを奪い取られていくなかで、無軌道な娘は人間的な成熟を果たしていった。大人になってみれば、若くして自らの意志で捨ててしまった大事なもの〈故郷と家族〉への後悔の念も生まれたに違いない。しかし、帰ることは叶わない苦境のなかで、唯一できること——残る命をただニュージーランドを書くことだけに捧げること——に決意を定めたのである。こうして書かれた、特に後期の何編かは、第I章で扱った「園遊会」「人形の家」も含めてのちに「ニュージーランドもの」と呼ばれることになるほどニュージーランド的なものだった。「ニュージーランドもの」は実際、ニュージーランドの気候・風土、時代的環境はもちろんニュージーランドのものであるし、舞台設定や登場人物は実際のマンスフィールドの家族や家族で住んだ家などをモデルにしている。さらにイアン・A. ゴードンは、「ニュージーランドもの」に限らず、ほぼ全作品をニュージーランドという統一テーマのもとで編集し直し、*Undiscovered Country*として出版し、マンスフィールド文学のニュージーランド性に注意を喚起した<sup>(20)</sup>。

さて、以上のような伝記的背景を持つマンスフィールドを、文学史としての「ニュージーランド文学」のどこに位置づけられるかという観点で考え直してみたい。千年以上も続く豊穡なマオリ文化を土壤に、1840年以降イギリス人によって急激に持ち込まれたイギリス文化を「テーゼ」として、「アンチ・テーゼ」という形で独自に形成されてきた文学が「ニュージーランド文学」だとすれば、「マンスフィールドのたどったニュージーランドからの離反と精神的回帰という人生の軌跡は、植民地時代初期のニュージーランド文学者のアイデンティティの模索の姿を如実に表わしている<sup>(21)</sup>」ものと位置づけられるだろう。

こうした模索の時代を経て、ようやくニュージーランドに根づいた芸術が次々生まれるようになる。わけでもフランク・サージソン(1903-82)は、マンスフィールドと違い、ニュージーランドの現実に生き、またニュージーランド英語で作品を書くなどして、ニュージーランド文学の自立を促したと<sup>(22)</sup>いい。現在、国民作家としてニュージーランド人から慕われるのは、



短編小説の旗手として世界的に有名なマンスフィールドではなく、この人である。

サージソンに続く作家のひとりにジャネット・フレイム (1924-) がいる。周囲の無理解で精神病扱いされ、精神病院で孤独な数年間を送った数奇な半生を綴った自伝的小説は、やはりニュージーランド女性の映画監督ジェーン・カンピオン (1955-) によって映画化され、*An Angel at My Table* として我々の記憶にも新しい。

こうしてマンスフィールドが我が身に引き受けたニュージーランド文学者のアイデンティティ模索の苦しみ<sup>22</sup>が、後続の芸術家たちに立脚すべき足場を提供し、現在、一連のニュージーランド文学の系譜として捉えることのできる実質を備えたものになったと言える。サージソン論、フレイム論、その他のニュージーランドの作家作品論はまたの機会に論じたい。

さて、マンスフィールド文学に非ヨーロッパ的なニュージーランドの精神性を探るためには、宗教と神話まで遡ることを避けては通れないだろう。それほど遠大なテーマをこの小論が扱うことはできないが、せめてここで触れておかなければならないことは、まずマオリの神話は「ヨーロッパの文化とは根本的に似ても似つかぬ背景から生まれ出たものである<sup>23</sup>」ということである。アントニー・アルパーズは、より信憑性のある編集をし直したマオリ神話に付した解説において、マオリの神話・伝説の最初の蒐集者ジョージ・グレイがそれらを記述した際に、「錯綜した主題をヨーロッパ的方法で理論的に説明した<sup>24</sup>」ことを指摘している。さらに特筆すべきは、マンスフィールドがマオリの宗教や文化に大なる関心を持っていたという事実である。

レイチェル・マカルパインは、マンスフィールドとニュージーランドとの緊密な関係に再考を促すエッセイ中で、マンスフィールドのマオリ観についてこう結論する。

In New Zealand, Katherine Mansfield was very aware of the Maori people. Her experiences with Maori people seem to have been all positive, and her

view of them was somewhat idealised and romantic.<sup>24)</sup>

(ニュージーランドでキャサリン・マンスフィールドはマオリの人々をたいへん意識していた。彼女のマオリ人との経験はたいへん肯定的なものだったようであり、彼女のマオリ観はいくぶん理想化され、空想的だった。)

実際、マンスフィールドとマオリ人との象徴的な接点をいくつか挙げてみると、まず12歳のとき、女学校の級友で美しいマオリの混血児マアタ・マフク（マーサ・グレース）に出会い、その友情はのちにレズビアン的關係に発展したし、13歳のときにはマオリ族の有名な聖職者フレッド・ベネットの説教に感化され、自分もマオリの宣教師になりたいと願ったほどだった。さらにイギリス留学を終えて帰国後、再び永久にイギリスへと発つまでのわずか1年のあいだに、ロトルアを中心とする北島の中央部——マオリの国——を馬車で4週間旅し、マオリ族の風土を肌で感じる体験もしている。このときの印象記はのちにイアン・A. ゴードンによって詳しい解説が付されて *The Urewera Notebook* として出版され、さらにこのときの印象をもとにして、「小屋の女」(‘The Woman at the Store’), 「オール・アンダウッド」(‘Ole Underwood’), 「ミリー」(‘Millie’) などの作品が書かれた。

Everywhere on the hills—great masses of charred logs—looking for all the world like strange fantastic beasts a yawning crocodile, a headless horse—a gigantic gosling—a watchdog—to be smiled at and scorned in daylight—but a veritable nightmare in the darkness. ...<sup>25)</sup>

(丘々のいたるところに、黒焦げになった丸太の巨大な山が、どこから見てもまるで不思議な、怪奇な獣のように見え——たとえばあくびするクロコダイル、あるいは首のない馬、あるいは巨大なガチョウの子、あるいは番犬——昼間は笑われてばかにされるが、闇のなかでは本当の悪夢となる…)

生まれ育った首都ウェリントンには見られないこの世ならぬ荒涼とした自

然の風景から大きなインスピレーションを与えられたようである。それはまさに、パケハ移住以前から永くそこにあるニュージーランドの原風景——マオリの風土——なのである。

マンスフィールドがマオリ神話のモチーフを作品のなかで使ったというような直接の影響を指摘することは今のところできないが、マオリ族の好む「比喩に満ちた」表現形式からの間接的な影響は否定できないだろうし、たとえば第I章で触れたように始まりのない作品があったり、全編通して貫かれる方法論やテーマといったものが見当たらないこと自体、マオリ的風土から育った精神性と言えないだろうか。マオリ的精神性と規定できないまでも、少なくとも、始めがあって終わりがあり、時間や空間を区切ったり仕切ったりするルールや枠組みを好むヨーロッパの価値観とは質を異にする非ヨーロッパ的精神性であると言えるのではないだろうか。

### III 結 論

マンスフィールド文学の位置づけをめぐるには現在も考察の余地がある。近年、特にモダニズムやフェミニズムといった枠組みのなかでの新しい読みの試みも盛んだが、どの枠組みも一部の作品について新たな意味を提示できても、全体の本質を捉えきっていない、つまりC. A. ハンキンの言葉を借りれば、「彼女の達成したものの本質は依然として枠組みに抵抗している」のである。

ひとつの方法論では括りきれない理由を、まず第I章では、マンスフィールド文学の質の多様性に求め、具体的に晩年の代表作の一部を例に、両極にある意味世界を探った。

続く第II章では、その理由を、そもそもヨーロッパ的な枠組みでは括れない非ヨーロッパ的なものと仮定し、拙稿「Katherine MansfieldとNew Zealand」を下敷きに、ニュージーランド文学としてのマンスフィールドの位置づけを再考察した。

この小論が「彼女の達成したものの本質」に触れていることを願う。

なお、本稿第I章は夏季大学講座（1999年8月1日，創価学会千葉文化会館にて開催）での講演原稿の一部に加筆修正を施したものである。

〔注〕

- (1) モダニズムとしての読みには *Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction* (Cornell Univ. Press, 1991) 等，またフェミニズム的読みには *Word of Mouth* (The Univ. Press of Virginia, 1996) 等がある。なお，大穀郁子「キャサリン・マンスフィールドとフェミニズム批評」、『New Perspective』(新英米文学研究会編，1999)にはマンスフィールドをめぐるフェミニズム批評がわかりやすく紹介，検討されている。
- (2) “Yet there is a sense in which the nature of her achievement has resisted definition.” C. A. Hankin, *Katherine Mansfield and Her Confessional Stories* (Macmillan, 1983), p.ix.
- (3) Alexander Pope, *An Essay on Criticism* (1711).
- (4) Bernard Blackstone 著，福田陸太郎訳『ヴァージニア・ウルフ』(研究社，1974，第9版)，p.1.
- (5) この作品は“*And after all the weather was ideal.*”と，小説としては珍しく“*And*”で始まり，前夜のことを暗示しながら，いきなり読者を園遊会開催当日の朝のある時刻に放り込む効果を生んでいる。文頭や段落の頭の“*And*”，作品の頭の“*And*”の生む効果については，大澤銀作“*The Stylistic Use of And*”『マンスフィールド研究』創刊号(1990)に詳しい。
- (6) Kathrine Mansfield, ‘*The Doll’s House*’ *The Stories of Kathrine Mansfield*, ed., Antony Alpers (Oxford University Press, 1984), pp.493-4.  
本稿中のマンスフィールドの作品からの引用はすべてこのテキストに依り，引用末尾の( )内に頁数で示した。
- (7) Ad de Vries 著，*Dictionary of Symbols and Imagery*によると，「影」のイメージは，「肉体と魂のあいだにあるもの，生命，暗いところ・陰影，死，亡霊，過去，庇護」等さまざまである。
- (8) 柴田優子「マンスフィールドの描く間の世界——‘*Something Childish but Very Natural*’研究——」、『常葉学園富士短期大学研究紀要』第3号，1993年。
- (9) “*But such a grinding feeling of wretchedness siezed him that he felt positively frightened.*” (p.533).

- (10) マンスフィールドの母親は生来病弱な人だったため、子どもを6人出産（うちひとりとは生後3カ月で死亡）してはいるが、子育てはせず、自分の母親（マンスフィールドの祖母）に任せきりだったようだ。今なら児童虐待の用語でいう「ニグレクト」に相当近いものであるように思われる。
- (11) 矢野峰人『英文学の特性』（松柏社、1969、第5版）、p.2.
- (12) 柴田優子「Katherine MansfieldとNew Zealand」、『静岡県立大学短期大学部研究紀要』第2号、1988年。
- (13) “a little savage”.
- (14) “...her private allowance was £300 a year, an agreeable cushion in the 1920s.” *Undiscovered Country* ed., Ian A. Gordon (Longman, 1974), p. xvii.
- (15) 阿部昭『短編小説礼讃』（岩波新書、1986）、p.152.
- (16) 前掲注(15)、p.154.
- (17) Katherine Mansfield, *Journal of Katherine Mansfield* (Constable, 1954), p.93-4.
- (18) 彼女の病歴とその文学的意味については、拙稿「マンスフィールドと病い (I)」、『マンスフィールド研究』創刊号（1990）および「同 (II)」、『同』第2号（1993）において検討されているのであわせて参照されたい。
- (19) *The Collected Letters of Katherine Mansfield*, ed., Vincent O'Sullivan & Margaret Scott (Oxford: Clarendon Press, 1984), II, pp.57-8.
- (20) “What is here presented is a reorganisation of Katherine's entire 'New Zealand' writing, finished and unfinished, edited in a sequence, which will, I hope, reinforce and illuminate the themes and preoccupations that sustain the underlying unity of her work”. *Undiscovered Country*, p.xxi.
- (21) 柴田優子「文化と芸術」、『世界の社会福祉10——オーストラリア・ニュージーランド』（旬報社、2000）、ニュージーランドの社会福祉、第I部、第V章、2、p.244.
- (22) アントニー・アルパーズ編著、井上英明訳『マオリ神話』（サイマル出版会、1982）、p.352.
- (23) 前掲注(22)、p.352.
- (24) Rachel McAlpine, *Katherine Mansfield in New Zealand* (Asahi Press, 1996), p.52.
- (25) *The Urewera Notebook*, ed., Ian A. Gordon (Oxford Univ. Press, 1978), p.34.
- (26) 前掲注(22)、p.345.

〔参考文献〕

- E. アウエルバッハ著、篠田一士・川村二郎訳『ミメーシス（上）（下）』（筑摩書房、

1967).

キャスリン・ウィーラー著，遠藤恵子・砂村栄利子訳『モダニスト女性作家』（八潮出版社，1998）.

日本ニュージーランド学会編『ニュージーランド入門』（慶応義塾大学出版会，1998）.