〔論文〕

マンスフィールド文学の絵画性（V）

——空気・空間を描く——

柴　田　優　子

〈目　次〉

序論
第Ⅰ章　空気を描く
　1　“air” という単語を使用している例
　2　“air” という単語を使用せずに表現している例
第Ⅱ章　空間を描く―マニエリスムあるいはユーフィズムに沿って
　1　重力の不在，奇妙な浮遊感覚
　2　異空間の侵入
結論

序論

近代絵画がそれまで支配的だった遠近法を否定・超克して新しい絵画空間を創り出したことに沿って，拙論ではすでに〈逆遠近法〉や〈平面化〉などの論点も扱いながら，マンスフィールドが新しい文学空間を描き出していることを指摘してきた[(1)]．彼女が構築した新しい文学空間の本質に迫るためには，実はあまり知られていないが，遠近法を構成するもうひとつ―線遠近法ではない方―の要素である〈空気遠近法〉について，もっと正確に言うならば遠近法の一部を成す〈空気〉について，さらに考察する必要がある．拙論では〈青〉を扱った際に[(2)]，空気の色としての青という側面からわずかに考察を加えはしたが，マンスフィールドの空気観に迫るにはまだまだ不十分であったと感じる．その全貌に迫るためには，マンスフィールドの全作品を対象に空気の描写をすべて拾い出し，体系的に読み直す必要があろう．それを明らかにする延長線上に〈空間〉の新たな意味も見えてくるだろうと思われる．

パノフスキーによれば，近代人が実現した遠近法では〈空間〉を物質と同等の描く対象とし，それら対象全体を体系空間として捉えるのに対し，古代芸術では〈空間〉は物体間にとり残されたものであり，描写のうちには入れない．しかし古代芸術のこうした捉え方もまた，近代の遠近法とは違う特定の空間観であり，近代の世界観とは区別される明確な世界観の表現にほかならない[(3)]．

マンスフィールド文学の場合も，遠近法的な描写はもちろん多いが，冒頭でも述べたようにあえて遠近法を無視した描写があるなど独特の文学空間を構築しているのである．本稿では，マンスフィールド独特の空間観を探るためにまず〈空気〉の表現を考察し，それを踏まえて〈空間〉の捉え方をさらに深く考察したい．

第Ⅰ章　空気を描く

近代の遠近法では，物体間の空気・空間を描写のうちに入れることが大前提である．マンスフィールドの言語表現にもそのことはよく反映している．傑作のひとつである「園遊会」（‘The Garden Party’）には鋭敏な感性がとらえる空気の印象的な描写がある．

> But the air! If you stopped to notice, was the air always like this? Little faint winds were playing chase in at the tops of the windows, out at the doors.(4)
>
> （それにしてもこの空気！　立ち止まって気づくことがあったなら，空気はいつもこんなでしたっけ？　そよ風が，窓のてっぺんから入ったりドアから出たり，追いかけっこしていた）

園遊会当日のいつもとは違う室内の雰囲気である．ここでは浮き浮きした感じを空気の動きとして描写している．また，「ポイズン」（‘Poison’）の大気はライラック色（“the lilac air”），「ダフネ」（‘Daphne’）の大気は青色（“that blue air”）など，マンスフィールドが捉える大気には色がついていることもあり，その色が各場面の雰囲気を表している．マンスフィールドにとって雰囲気とは実体のない漠然としたものではなく，つまり空気にほかならないようだ．しかしこれらはまだ作家として特段に珍しい表現でもないかもしれない．ところが，たとえば「理想的な家庭」（‘An Ideal Family’）の中に出てくる表現，“He stumped along, lifting his knees high as if he were walking through air that had somehow grown heavy and solid like water” などになると，空気を水と同等の—少なくとも比肩できるほどの—質量が詰まっている実体ととらえる感覚を持ち合わせなければできない独特の言語表現と言える．では，まず「空気」（“air”）という単語を実際使っている描写から考察してみよう．

1 “air”という単語を使用している例

The air was motionless, but when you opened your mouth there was just a faint chill, like a chill from a glass of iced water before you sip…. (330-31，ブリル嬢)
（大気は動かなかったが，口を開けると，ほんのかすかな冷気を感じた，冷やした水のコップに口をつける前の冷気のようだった）

“There was no wind” ではなく “The air was motionless” である．主語としての空気は，公園のベンチにひとり座るブリル嬢が口を開ければ入ってくるかすかな冷たさの実体である．さらに，「小さな家庭教師」（‘The Little governess’）では “The air tasted of water.” と，積極的な味覚として空気の実体をとらえさえする．マンスフィールドにとって空気が味覚で捉えられる実体であるならば，時に臭覚で捉えるのも必然である．次の４例はいずれも，匂いを運ぶ媒体というような副次的な存在ではなく，感覚—臭覚—で捉える実体としての空気の描写である．

...White clouds floated over a pink sky—a chill wind blew; the air smelled of wet grass.... (572-3，小屋の女)
（白い雲がピンク色の空に浮かんで，冷たい風が吹いていた．空気は湿った草の匂いがした．）

He reached the top of the hill; he turned a corner and the town was hidden.... The late sunlight, deep golden, lay in the cup of the valley; there was a smell of charcoal in the air. (137-8，落ち着きを失った男)
（彼は丘の頂上に着いた．角を曲がると町は見えなくなった．…遅い陽は濃い金色で，谷のくぼみにあった．大気中に木炭の臭いがあった．）

The air ruffling through the window smelled of the sea.（313，現代結婚風景）
（窓から流れ込んでいる空気は海の匂いがした.）

It had been raining — the first real spring rain of the year had fallen — a bright spangle hung on everything, and the air smelled of buds and moist earth.（163-4，スケッチ帳から）
（雨が降っていた—その年最初の本物の春雨が降っていた—キラキラ光る小さな玉があらゆるものにかかり，空気は芽や湿った土の匂いがした.）

さらに空気は，時に雪片さながら〈空気片〉となって降りかかり，時に騒音によってばらばらにもされる．もはや物質なのだからそこには穴さえあく.

Only the room seemed quieter than ever, and bigger flakes of cold air fell on Josephine's shoulders and knees.（272，亡き大佐の娘たち）
（ただ部屋は以前よりも静かなように思われた，そして以前よりも大きな冷たい空気片がジョゼフィンの肩と膝の上に降りかかった.）

Heavens! what a noise. The sunny air seemed all broken up...with it.（631，むこうみずな旅）
（まあ！　なんて騒々しい．明るい陽に満ちた空気は不快な音に…すっかりばらばらにされるようだった.）

"But him she simply couldn't see. There was a hole in the air where he was."（358，若い娘）
（しかし彼を彼女は全く見ることができなかった．男のいるところの空気には穴があった）

以上，“air” という単語を使用して〈空気〉の実体を表現している例を検討したが，マンスフィールドの表現のすごみは実はここからである．「疲れ果てたメード」（‘The Child-Who-Was-Tired’）の中の表現 “… the bruised sky, which seemed to bulge heavily over the dull land”）（活気のない大地の上に膨れ上がっているように見える青あざの付いたような空）には「空気／大気」という単語こそ使われていないが，〈空〉として大気をまるで生き物のように捉えて不気味である．こうした例も数しれない．次にそれらを検討する．

2　“air” という単語を使用せずに表現している例

本来色も味も匂いもない空気が，視覚・味覚・臭覚などをフルに使い質量のある実体として捉えられている表現を 1 で考察した．視覚・味覚・臭覚で捉えられるものならば，聴覚で捉えられるのもまた必然である．マンスフィールドにとり，音もまた，色や味や匂いと同じ空気の存在のひとつのバージョンである．ただ聴覚が視覚・味覚・臭覚と違うのは，音は〈音楽〉や〈言葉〉として聞かれる時，ふつう音符や単語など意味ある分節にして聴き取られるため，その形而上の意味に押されて物としての側面は後退していくものであろうが，マンスフィールドの作品を読む限り，〈音楽〉や〈言葉〉は依然空気の存在のひとつのバージョンとして捉えられ，限りなく物質的であることが多い．

> A perfect fountain of bubbling notes shook from the barrel-organ, round, bright <u>notes</u>, carelessly scattered. Constantia lifted her big, cold hands as if to catch them, …（282，亡き大佐の娘たち）
> （こんこんと湧き出る音符の泉が手回しオルガンから振動して出てきた，丸く，キラキラする音符たちが快活に飛び散った．コンスタンシアはまるで音符を捕まえようとするかのように，大きな冷たい手をあげた）

手回しオルガンから鳴る音楽の実体とは，手回しオルガンと，亡き大佐の次

女・コンスタンシアの間を，動きながら満たすひとつひとつの音符—手でつかもうとすればつかめる丸い，キラキラ輝く音符—の集積である．

〈言葉〉も，意味以前に，物体として「空中を漂い，空中でふるえ」（“And the word seemed to linger in the air, to throb in the air….”. 688），また「雪のように降りこむ」（“But her words, so light, so soft, so chill, seemed...to rain into his breast like snow”. 363）し，「リボンのように吹き流される」（“The wind carries their voices — away fly the sentences like the narrow ribbons”. 110）のである．

以上のように，音符や言葉は一音一音に分割されている分，空気中を動くひとつひとつの物としてまだイメージしやすい方かもしれない．実際，上記の場面で音符は，陽の光を受けてキラキラ輝く丸い物体である．

ところが〈静寂／沈黙〉，あるいは〈闇〉となると，大気の状態—前者は音が伝播してこない状態，後者は明度がない状態—を表しているため実体としてのイメージは持ちにくい．しかしマンスフィールドの描写を読むと，それらをも空気の実体のひとつのバージョンとして捉えている—否，捉えているなどという生やさしいものではない，そう体感していることがわかる．そうした例にも枚挙にいとまがないが，次に6作品からそれぞれ1例ずつ挙げてみる．

… the quiet seemed to shake into little pieces.（272，亡き大佐の娘たち）
（静けさは揺れてこなごなになるように思われた）

...and she heard the silence spinning its soft endless web.（28，前奏曲）
（そして彼女は，沈黙が柔らかな果てしないクモの巣を張っているのを聞いた）

...it seemed to me the dark was staring in, spying.（431，カナリア）
（暗黒が探るようにじっとのぞきこんでいるように私には思われたのです）

I love to feel the tide of darkness rising slowly and slowly washing, turning over and over, lifting, floating, all that lies strewn upon the dark beach, all that lies hid in rocky hollows.（445，ある既婚者の話）
（暗闇という潮がゆっくり，ゆっくり満ちてきて，暗黒の浜に散らばっているものや岩場のくぼみに隠れているものやらを洗い，何度も何度も転がし，持ち上げ，漂わせるのを感じるのが好きだ）

The garden became full of shadows ― they span a web of darkness over the cottage and the trees and Henry and the telegram.（627，幼くみえるけれども，とても自然な）
（庭は影でいっぱいになった―影は暗黒というクモの巣を張りめぐらせた，家の上に，木々の上に，ヘンリーの上に，電報の上に.）

…and now the dusk is falling, falling like ash upon the pallid water.（470，六年後）
（今，夕闇は青ざめた水面に灰のように降りてくる）

沈黙がクモの巣を張ったり，暗黒が家の中をのぞきこんだりする表現を，単なる技巧上の擬人化と読むべきではない．このことは，１からの考察の積み重ねによって導かれるマンスフィールドの空気観から言えるであろう．

マンスフィールドにとって〈空気〉はただ単に物体間を満たして場面の雰囲気を映す――その場面に従属する――ものではなく，時に水のように重くなったり，膨らんだり，崩れたり，時には意志さえ持ち，沈黙という状態でクモの巣を張ったり，暗黒という状態で家の中をのぞきこんだりもする自律的な存在に近いことがわかる．こういう空気観を前提としたマンスフィールドの文学空間というものを次の第II章で考察していきたい．

第II章　空間を描く

第I章では，マンスフィールド文学で〈空気〉は，基本的に物体と等価な実体であるばかりか，時に人とも等価に把握され，まるで意志を持つかのような自律的な存在として描写されることも多いことがわかった．ところがもう一方で，マンスフィールド文学には，特にリンダが登場する場面を中心に，空気の存在が欠落しているかのような—無重力状態のように浮遊感に満ちている—不思議な場面がある．しかし，ここまでならまだ空気の存在感の厚薄というようなベクトル上で解釈を広げることも可能かもしれない．ところが，拙論ではすでに一度扱った二重の文学空間—一場面に二つの空間が共存している—つまり空間がねじれた状態になっている場面—になると，もうこのベクトルではすくい取れない．このような空間描写は，筆者が今まで主張してきたマンスフィールド文学にみられるフォビズム性でも説明がつきにくいであろう．マンスフィールド独特の空間観に迫るために，別の絵画的様式をヒントに読み解くことを考えてみたい．

上記の浮遊感にあふれた不思議な，また二重にねじれた文学空間などフォビズムにはなじまない描写が，相当マニエリスム的ではないか，というのがこの第II章の主張である．

マニエリスムとは何か．マニエリスム文学の基本傾向としてホッケが列挙するのは，「表現の効果甚大なつり上げ，もしくは極端に冷ややかな還元，秘匿と極度の明快，謎化と喚起，暗号記号化と憤りを喚び起す〈啓示〉など」[5]であるが，これでは難解すぎてここではほとんど用をなさない．本稿の目的に沿ってホッケの要約を求めるならば，これらマニエリスムの傾向は一言で「迷宮」と表現された[6]．小林はこれを，マニエリスム絵画に即して概ね次のように説明する．

マニエリスム的であるとは，「見えるもの」と表象とが，…誰にでも共通に成立する合理性において一致するという公約を，表象する者（＝画家）の

…主観性において突破することであり，合理性という共通基盤が脅かされる時に，それを個人の特異な美意識によって突破しようとする努力の結果である．それゆえ，マニエリスムの作品は，それを見た瞬間にその内容が誰にも即座に理解できるというようにはならない．そこには，読みとくべき秘密の象形文様のような迷宮的世界が広がっている．同時に，その「迷宮」には，世界の共通の土台がもはや信じられなくなった不安や憂鬱や恐怖の感情が流れているのでもあると[7]．もう少し文学に即して，ホッケは，「〈ユーフィズム〉Euphuism なる表現は英国では文学的マニエリスムの同義語となった[8]」と説明する．

しかしながら本稿は，マンスフィールド文学をマニエリスム文学もしくはユーフィズムの系譜に入れようなどという突飛な主張をしているわけではない．主張したくても，ヨーロッパ・マニエリスムの一頂点をなしている「シェークスピアからクラショーにいたる英国文学[9]」への造詣に浅い筆者には無理な話である．そもそも，本稿が志向するところはそうした限定的な因果関係を指摘することではない．むしろ，マニエリスム的様式を視野に入れることはイメージ研究の可能性をさらに広げてくれるのではないかと考えている．なぜならマニエリスムは，「イコノロジーなしに…決して完全には理解することができない[10]」からである．言語表現の表象（イコン／イメージ）を探ろうとするイメージ研究の態度は，もともとユーフィズムが志向する言語的両義性という傾向と親近性があると言えるのではないだろうか．

マンスフィールドがマニエリスムおよびユーフィズムに直接影響されたかどうかということは重要ではない．マンスフィールドの空間観を理解するために，その少し不可思議で難解な様式の網をかけて改めて作品を読み直してみると，実に重層的な文学空間が見えてくるのである．

1　重力の不在，奇妙な浮遊感覚

小林がマニエリスムの多様な特徴の中から特記しているのが「重力の不在ないしは奇妙な浮遊感覚[11]」である．「逃避」（‘The Escape’）には，静寂の一

部となりそうな奇妙な感覚に襲われる男が出てくる．

> As he looked at the tree he felt his breathing die away and he became part of the silence.（201）
> （彼はその木を見ているうちに息がだんだん絶えていくのを感じ，静寂の一部になった）

こうした場面はさまざまな作品中の随所に見つかりはするが，ここでは極端な例だけを挙げておこう．「入江のほとり」（‘At the Bay’）に登場するジョナサンとリンダである．この二人の登場人物は，もともとの設定自体が浮遊感漂わせる人物で，一種つかみどころの無い不思議な印象を読者に残す．

「入江のほとり」第２章，早朝，出勤前の水浴場面で，登場の仕方からして実にエネルギッシュなスタンリーとは対照的に，ジョナサンは体格も細長く，話す内容も夢の話ばかりで現実味に乏しい．いかにも軽い印象のジョナサンだが，水に浮かんだとき身も心もさらに軽くなる．

> At that moment immense wave lifted Jonathan rode past him, and broke along the beach with a joyful sound. What a beauty! And now there came another. That was the way to live — carelessly, recklessly, spending oneself. ...To take things easy, not to fight against the ebb and flow of life, but to give way to it....（209）
> （その時大きな波がジョナサンを持ち上げ乗り越え，そして楽しそうな音をたてて浜辺に砕けた．なんて美しいんだ．ほら，次の波が来た．ああいう風に生きればいい—気楽に，向こう見ずに自分を生ききる…万事気楽に考え，人生の上げ潮引き潮にあえて逆らわずに受け入れる…）

ジョナサンの浮遊感覚は水中という設定であるため，ある種必然的であるかもしれない．しかし次の描写にみるリンダの「重力の不在および浮遊感覚」

は突出している.

And lying in her cane chair, Linda felt so light; she felt like a leaf. Along came Life like a wind and she was seized and shaken; ... (221)

(籐の椅子に寝そべって，リンダは自分がとても軽い感じがした．葉っぱのように感じた．すると「人生」が風のようにやって来て，リンダは掴まり，揺すられる.)

このリンダの脇には彼女の赤ん坊が寝ているという設定だが，慈愛に満ちた母子の肉体的接触はおろか，「赤ん坊が嫌い」(“I don’t like babies”) なリンダとその子の心の交感もほとんどない．そもそもリンダは「午前中をまどろんで過ごし」ている (“...Linda Burnell dreamed the morning away”)．つまりリンダとその子は同じ地面の上に配置はされてはいても，リンダの居る文学空間はその赤ん坊とは全くの異次元である.

ちなみにマンスフィールド自身の母親をモデルに描かれていると言われるリンダは，やはり“ニュージーランドもの”に属する「前奏曲」(‘Prelude’) に登場する際も浮遊観にあふれ，そこだけ重力不在の異質な文学空間が創り出される.

Yes, everything had come alive down to the minutest, tiniest particle, and she [Linda] did not feel her bed, she floated, held up in the air. (28)

(そう，すべての物が最も微小でちっちゃな粒子にいたるまで生きてきていた，そして彼女はベッドの存在を感じなかった，彼女は宙で支えられて浮いていた.)

以上の考察からわかるマンスフィールド文学の空間観の特異性のひとつは，ある場面のある登場人物だけが重力から免れているという四次元的な空間描写にある．しかしその不可思議な四次元的空間も，マニエリスムもしく

はユーフィズムという様式美と重ねて読んでみれば，ただ単に不可思議な世界を描き出したというのではない重層的な文学空間が見えてくるのである．

2　異空間の侵入

「蠅」（‘The Fly’）で，老齢だが現役として権勢を振るう社長は，彼より5歳も年下でありながらすでに退職し，いかにも弱々しい老人然としたウディフィールド氏から，亡くした息子の墓の話題を突然持ち出されたとき，「まるで大地が口をあけたかのように」（“It was exactly as though the earth had opened...,”）衝撃を受けた．「小屋の女」（‘The Woman at the Store’）のエンディングは，女から描くことを禁止されていた絵—女がライフル銃で男を撃っているところとその死体を埋める穴を掘っている絵—をその娘が描き，その絵を客人に見せた衝撃的な場面である．「蠅」の前半で大地が口を空けてできた空間，そして「小屋の女」で絵によって—まさに絵画的に—暴露された死体を埋める穴は，単なる死者が横たわる墓の一般的な記号として読むべきではない．そのイメージの提示のされ方が絵画的であることからも，それがストーリー上重要な意味のある主題論的な空間ととらえることができる．つまり「蠅」では，後半の，社長の蠅への説明のつかない虐待的行為—溺れていたインク壷から一旦は救い出した蠅をいたぶりつつ見殺しにする行為—につながる，そして「小屋の女」の方では母子の精神異常につながる「おのれの〈地下世界〉[12]」のイメージを表象する空間と考えられるのである．社長，女，女の娘，それぞれの何気ない行為には，表現せずに閉じ込めた感情—深層心理—が関っていることを，マンスフィールドは最小限の言葉で，形而下の地下の空間—死んだ息子と殺した男の墓—と重ねる方法で絵画的なイメージとして読者に提示しているのである．特に「蠅」の，現実にはあり得ない“大地が口を開ける”という動きを伴った表現によりインパクトを増した[13]この空間のイメージは，主題論として読者の脳裏にしみつき，後半，社長に不可解な行為をさせる動機—伏線—であったことを知るのである．

同じように絵画的に提示されて影響力のある空間が，「入江のほとり」の

第７章，潮が引いた海岸の岩々の窪みにできた小さな水たまりである．この場面についてもすでに「避暑地の中にあるもうひとつの避暑地」として，空間を二重にして意図的にねじる工夫として考察したことのある場面だが，ここではマニエリスムを参考にしてさらに考察を押し進めてみたい．

「向こうに見える海草の垂れ下がった岩々…」（“Over there on the weed-hung rocks...,”）と遠景描写—つまり遠近法による自然的な空間—から始まるこの場面では，岩のひとつに近づいた作者によって，その窪みにできた小さな水たまりが覗き込まれ，その内部の様子が間近から—逆遠近法で—描かれる．もう水たまりとしてではなく，その湖畔に色とりどりの家が立ち並ぶ湖の光景として描かれるのである．前述の“大地が口を開けた空間”，“死体を埋める穴”と比べ色彩語が多くいっそう絵画的であり，また聴覚による描写（“And now there sounded the faintest ‘plop’”），臭覚による描写（“And how strong, how damp the seaweed smelt in the hot sun....”）が実に生き生きと読者を瞬時に別空間に引き入れる．ところがその水たまり内部の描写が一通り終わると，「緑色のブラインドが避暑地の別荘の窓々に下ろされた」と唐突に元の避暑地の舞台—遠近法による自然的な空間—に戻るのである．

ここで問題にしたいのは，これら印象的な，しかしストーリーの流れの上では違和感のある３つの別空間—時間芸術として構築される文学空間の中で，時間の流れを無視して突然語られる異次元的空間—の，その挿入の仕方，語り方である．マンスフィールドはどのような効果をねらってこういう挿入をしたのか．それはストーリー全体に何をもたらすのか．

小林は，マニエリストの画家のひとり，ティントレットの〈受胎告知〉という有名な絵を評して，「…ここでは『告知』は，天使ガブリエルによるマリアへの言語的伝達なのではなく，何よりも常ならぬ異空間への『侵入』です．ひとつの自然的な空間の中で神秘的な出来事が起こるというよりは，神秘とは，そもそもわれわれのこの空間にまったく次元の違う空間が侵入したり，浸透したり，滲み出たりする出来事そのものである(14)」と述べる．

死んでしまった息子の墓に突然言及されたことも，突然子どもが殺人を暴

露する絵を見せたことも，岩にできた水たまりの内部にめくるめく展開された避暑地の光景も，処女懐妊ほどの神秘ではないにしても，神秘と呼んでさしつかえのない十分不思議な出来事である．これらは，進行する舞台―文学空間―に〈異空間〉が侵入したり，浸透したりした出来事であったのだということが，こうしてマニエリストの絵画的手法を意識して読むとき鮮やかに見えてくる．いや，むしろ，そう読んでみることでマンスフィールドが構築した文学空間がにわかに重層的に立ち上がってくる，と言った方が正確かもしれない．実際，今回のこのテクスト読み直しにより，今までほとんど気にも留めなかった場面のさまざまな物が自ら立ち上がってくるようであった．たとえば「入江のほとり」のやはり遠景描写から入る別の場面（第５章）での，人々が水浴するあいだ浜辺に置かれた衣類にズームし，「大きな日除け帽には石を置いて飛ばないようにしてあり，それは巨大な貝殻のように見えた」（“the big summer hats, with stones on them to keep them from blowing away, looked like immense shells”）という描写．また「前奏曲」の新居に馬車で到着した場面で，植込みをまわりこんで突然視界に入ってきた長くて低い造りの新居について，「その白くて柔らかな巨体が眠っている獣のように緑色の庭の上に横たわっていた」（“The soft white bulk of it lay stretched upon the green garden like a sleeping beast”）とした描写．これらを今まで，子どもの視点[15]によるほほえましい表現と読んできたが，こうしてマニエリストの網をかけてみると，普通の日常の場面に突如として現れた巨大な貝殻たちや巨大な獣が，今まで見たこともないほど生々しく―グロテスクに―立ち上がってくるのである．

こうして異空間が侵入したり滲み出たりする場面を読んできて気づくのは，まさにその異空間の侵入を主要テーマとして作品を構築しているのが「人形の家」（‘The Doll’s House’）と「幼くみえるけれども，とても自然な」（‘Something Childish But Very Natural’）ではないかということである．次に，それを１作品ずつ順に見ていきたい．

すでに拙論でマンスフィールド文学の〈遠近法〉について考察した際に，「人形の家」に登場する人形の家は，手近にあるのに小さく描かれる〈逆遠近法〉で描かれていることはすでに述べた．上記の「水たまり」も同様であった．「人形の家」は，その逆遠近法で描かれる異空間・人形の家が，遠近法で描かれうる普通の空間に侵入して起こる出来事の顛末を物語る作品ではないかというのが今回の主張である．前述の３つの別空間も，神秘の出来事を象徴する主題論的なイメージを担ってはいたが，あくまでもストーリーテリングの途中に挿入された一場面にすぎなかった．それに比べ，異空間の名前をタイトルとして冠した「人形の家」は，バーネル家の庭にその異空間が運び込まれる場面で始まりそれが引き起こす出来事を物語るためにある，まさに〈異空間の侵入の物語〉ではないか．

では一体，バーネル姉妹を中心とするこの小学校に通う裕福な家庭の子女たちと，彼女ら全員から―教師からも―仲間はずれにされているケルビー姉妹の，そもそもどちらの居る空間が“侵入してきた異空間”なのか．これもすでに拙論で述べたように，遠近法で描かれる普通の空間にいるのは意外なことにケルビー姉妹の方なのである．つまり，貧しく，己の身の丈を弁えて暮らすケルビー姉妹の通常の空間に，その貧者を愚弄して身の丈を膨らませる裕福な家庭の子女たちの空間―人形の家が象徴する異空間―が侵入する物語なのである．人形の家の寸法に対して人形―父，母，２人の子どもの計４体の人形―が大きすぎる（“The father and mother dolls, ..., and their two little children..., were really too big for the doll’s house”）のが，あたかも遠近法をまだ完全に獲得していないヘレニズム芸術にしばしば示される「『尺度を外れた』人物像」(16)を彷彿とさせる．あえて尺度が合わない―ヘレニズム的―人形を配置することで読者に違和感を覚えさせ，そこが異空間であるヒントを与えているのである．裕福な家庭の子女たちはケルビー姉妹の空間に近づく時には必ずためらい，また勇気を要した．侵入する側だからである．「私が彼女に聞いてみようか？…こわくなんかないわよ」（“Shall I ask her?”, “...I’m not frightened”）というリーナは，実際侵入してケルビー姉妹に質問する声がう

わずり，妙に甲高くなってしまった．やってのけたあとは異常に興奮した．ケルビー姉妹にしても，女子たちの話に入りたくてもいつも「端のところでうろうろ」（“...they hovered at the edge; ...”）するだけで，決してこちらからは侵入しない．

この〈異空間の侵入の物語〉の最大の出来事は，異空間のメンバーであるキザイアが，ケルビー姉妹を異空間へ招き入れた事件である．親から常々話しかけることを禁じられ，またコミュニティ全体からも暗黙の了解でそういうことになっている貧者の姉妹に話しかけることが，困難という以上の〈神秘の出来事〉であるということが，異空間の侵入のスタイルになぞらえて読むとき立ち上がってくるのである．もしこの「人形の家」として結実した原案を文学でなく絵画という媒体で表現せよと言われれば，キザイアが禁を破ってケルビー姉妹に‘Hullo,’と声をかけたこの場面こそが間違いなく描くべき場面である．まさにティントレットの〈受胎告知〉のあの場面に相当する〈神秘の出来事〉なのである．本稿の試み，つまりマニエリスムの網をかけてみることで，このことがはっきりと認識される．

ユフィーミア（Euphemia）という，ユーフィズム（Euphism）に似た名前をもつお手伝いが出てくる「幼くみえるけれども，とても自然な」も，“現実”に“夢”という異空間が侵入するもうひとつの〈異空間の侵入の物語〉と言える．いや，神秘の出来事の一瞬—キザイアが越えてはならない一線を越えたその一瞬—を描くためのストーリーであった「人形の家」と比べ，こちらには侵入の一瞬はない．現実に夢がじわじわ滲み出してゆき，ないまぜになり，読み進めるうちにその境目すらわからなくなるという〈異空間の滲み出す物語〉であると言った方が正確であろう．特に第6章には〈重力の不在〉も顕著である．

...If I start flying suddenly, you’ll promise to catch hold of feet, won’t you?
（623）

「もし私が急に空に舞い上がったりしたら，脚をつかんでくれるって約束してくれる？」

この浮遊感あふれる場面は，単にエドナの喜びにあふれた軽快感や可憐さを強調するだけでなく，〈異空間が滲み出す物語〉，つまり〈迷宮〉を構成する不可欠な要素ともなっているのである．また不思議な結末—影が闇というクモの巣を張って場面全体を覆い，ヘンリーも動けなくなる—も，“夢が現実に破れる”という恋の物語にはよくある悲しい結末のパターンと単純に片づけるべきではない．小林が言うように，確かにここには，もっと深い作者個人の「世界の共通の土台がもはや信じられなくなった不安や憂鬱や恐怖の感情が流れている」であろう．

この作品が描かれたのは1914年頃である.[17] マンスフィールド個人としては，1909年に結婚・離婚に続いて流産を経験している．1911年に肋膜炎と誤診されたが，これが十数年後には彼女の命を奪うことになる結核の罹患である．つまり，この執筆時にはすでに健康上の不安が始まっていると考えられる．実際，1915年１月の日記には「時おり死の恐怖がすさまじい[18]」と記されている．しかも社会情勢はと言えば1914年８月に大戦が勃発するが，この作品の執筆が1914年だとしたら，大戦前夜の何か不穏な空気を感じる中での執筆だった可能性もある.[19] マニエリスムという様式が流行った時代とマンスフィールドがこの作品を執筆した時期との間には４世紀もの隔たりはあるが，どちらの時代にも社会的に大きな危機—「宗教改革と反宗教改革とが激しくぶつかりあった16世紀の危機[20]」と第一次世界大戦による20世紀の危機—が存在したのであり，その意味で相通ずる時代背景の中で，マンスフィールドが自覚的であったかどうかは別として，この作品にはマニエリスムあるいはユーフィズム的な「世界の共通の土台がもはや信じられなくなった不安や憂鬱や恐怖の感情」が流れているのではないだろうか.

こうして，ユーフィズムの網をかけて読む試みにより，夢と現実のないまぜになった子どもらしい不思議な物語が，突如として，様式により構築され

た一貫性ある文学空間としてマンスフィールドの美意識がよく表れた姿で再認識されるのである.

結論

絵画上の法則・遠近法は，一般的には〈線遠近法〉のことを指していることが多いが，実はもうひとつの〈空気遠近法〉と組み合わせて成り立っている．マンスフィールド文学の言語表現に絵画性を指摘する拙論「マンスフィールド文学の絵画性」（I）～（Ⅳ）では，この空気遠近法についてほとんど考察を避けてきた．本稿（V）では，この空気遠近法に初めて本格的に取り組んだ．もっと正確に言うならば，空気遠近法を操るために不可欠な〈空気〉をマンスフィールドがどう認識・把握しているのか，さまざまな表現から―“air”という単語を使用している場合はもちろん，直接使用してはいないが空気を捉えていると思われる表現も含めて―検討した.

マンスフィールドの表現は，〈空気〉はばらばらになったり穴が空いたりと，基本的に彼女が空気を確かな実体として認識・把握していることを示していた．さらに〈空気・大気〉は，“沈黙”という状態でクモの巣を張ったり，“暗黒”という状態で家の中をのぞきこんだりもする自律的な存在に近いことも示していた.

こうした彼女の空気観を前提として，その延長線上にある〈空間〉の新たな意味を探った．特にフォビズム性とは異質な文学空間を中心に，別の様式―マニエリスムあるいはユーフィズム―をヒントにテクストの読み直しをした．マンスフィールドがそれに影響を受けたと主張するためではなく，あくまでもそれをヒントにしてイメージ研究を推し進めるためである．その結果，今まで考察しそこねてきた重要なイメージを新たにすくいとることができたと思う．いや，こちらがすくい取ったというよりも，イメージが自ら立ち上がって見えたと言う方が適切かもしれない．今まで何度も読んできたはずのテクストが新たなイメージを持って立ち上がるとき，新鮮な感動を覚え

たことだけは確かである.

〔注〕

⑴ 「マンスフィールド文学の絵画性」『中央学院大学人間・自然論叢』第28号（2009年）および「マンスフィールド文学の絵画性（Ⅱ）―フォビストとしての〈緑〉の使用を中心に」『中央学院大学人間・自然論叢』第31号（2010年）.

⑵ 「マンスフィールド文学の絵画性（Ⅲ）―〈青〉の使用を中心に」『中央学院大学人間・自然論叢』第34号（2012年）.

⑶ E・パノフスキー著，木田元監訳『〈象徴形式〉としての遠近法』（哲学書房，1993），pp. 28-31.

⑷ Katherine Mansfield, 'The Garden Party,' in *Collected Stories of Katherine Mansfield* (Constable, 1945), p. 249. 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クストに依り，引用末尾の（　）内に頁と作品名で示す. また引用中の"air"およびそれに類する単語の下線はすべて筆者が施したものである.

⑸ グスタフ・ルネ・ホッケ著，種村季弘他訳『文学におけるマニエリスム―言語錬金術ならびに秘教的組み合わせ術』（平凡社，2012），p. 8.

⑹ グスタフ・ルネ・ホッケ『迷宮としての世界―マニエリスム美術（上・下)』（岩波文庫，2010）

⑺ 小林康夫『表象文化論講義　絵画の冒険』（東京大学出版会，2016），p. 63.

⑻ ホッケ『文学におけるマニエリスム』，p. 174. ちなみにEuphuismという変わった単語は，ギリシャ語「優雅な」からきている. そこからわかるとおり，その文体は華やかで洗練されており，かつ技巧的である. たとえば頭韻や対句や比喩などを多用し，また神話・伝説・古典から荘重な言葉やイメージを利用するなどして文章を装飾的なものにした. その自然な成り行きとして，表現だけを楽しんで真実を求めていないという批判を免れない.

⑼ ホッケ『文学におけるマニエリスム』，p. 167.

⑽ 若桑みどり『マニエリスム芸術論』（筑摩書房，1994），p. 31.

⑾ 小林，p. 63.

⑿ ホッケ『文学におけるマニエリスム』，p. 36.

⒀ 拙論「マンスフィールド文学の絵画性Ⅳ―パラゴーネの文脈から―」『マンスフィールド研究』第10号（2015），p. 26. 文学は動きを表現することで絵画に匹敵する効果を持つことができる.

⒁ 小林，p. 66.

⒂ マンスフィールド文学に視点の転換があることは従来から指摘されている．たとえば朱牟田房子によれば，「前奏曲」は「…登場人物の一人一人…の心の中に立ち入り，それらの人々の目を通して万事を描いて」⑺ おり，また「入江にて」の冒頭部分の一節などは，「羊の視点で語られ」(116) さえする（伊吹知勢編『マンスフィールド』20世紀英米文学案内２，研究社）．語りの視点が自由自在に登場人物たちの視点に移る，つまり物語内で共有されている空間軸―横軸―上で転換する，ということである．ちなみに本稿が問題にしているのは時間軸―縦軸―上での転換である．マンスフィールド文学には，遠近法の長い歴史上の諸段階の視点が含まれている．

⒃ パノフスキー，p. 29.

⒄ 「幼くみえるけれども，とても自然な」の制作年は未だに決定的な定説はない．マリ，ルース・マンツ（Ruth Mantz），マーヴィン・マガレイナー（Marvin Magalaner）たちは，1914年と記述しているが，シルヴィア・バークマンは，1913年にパリ滞在中に執筆されたと推測している．（河野芳英．大澤銀作編『マンスフィールド事典』，p. 164）

⒅ "At times the fear of death is dreadful." *Journal of Katherine Mansfield*, ed. J. M. Murry（Constable, 1945）, p. 65.

⒆ 「全く予期せぬ戦争の勃発で，私は途方に暮れ憂鬱になった．もっと敏感で思考力のあるロレンスは絶望に追い込まれていった．私がロレンスと一緒に度々しょげかえっているのを目にすると，キャサリンはひどくふさぎ込んだ」（『マンスフィールドの手紙』，p. 12）

⒇ 小林，p. 61.

〔参考文献〕

Mansfield, Katherine. *Collected Stories of Katherine Mansfield*（Constable, 1945）

Murry, J. M. ed. *Journal of Katherine Mansfield*（Constable, 1945）

Murry, J. M. ed. *Katherine Mansfield's Letters to John Middleton Murry*（Constable, 1951）

伊吹知勢編『マンスフィールド』20世紀英米文学案内２（研究社，1975）．

大澤銀作編『マンスフィールド事典』（文化書房博文社，2007）．

大澤銀作他訳『マンスフィールド全集』（新水社，1999）．

大澤銀作，柴田優子訳『マンスフィールドの手紙』（文化書房博文社，1996）．

グッドマン，ネルソン著，戸澤義夫他訳『芸術の言語』（慶應義塾大学出版会，2017）．

小林康夫『表象文化論講義　絵画の冒険』（東京大学出版会，2016）.
高階秀爾『芸術空間の系譜』（鹿島出版会，2006）.
パノフスキー，E. 著，木田元監訳『〈象徴形式〉としての遠近法』（哲学書房，1993）.
ホッケ，グスタフ・ルネ著，種村季弘訳『文学におけるマニエリスム—言語錬金術ならびに秘教的組み合わせ術』（平凡社，2012）.
若桑みどり『マニエリスム芸術論』（筑摩書房，1994）.