



|              |                                                                                     |
|--------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| Title        | フリーダ・ヴェッチとジェームズの曖昧性                                                                 |
| Author(s)    | 池田, 洋子                                                                              |
| Citation     | 大阪外大英米研究. 1968, 6, p. 17-32                                                         |
| Version Type | VoR                                                                                 |
| URL          | <a href="https://hdl.handle.net/11094/98974">https://hdl.handle.net/11094/98974</a> |
| rights       |                                                                                     |
| Note         |                                                                                     |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# フリーダ・ヴェッチとジェームズの曖昧性

池 田 洋 子

## 1

今日、小説の神様とさえ呼ばれかねないヘンリー・ジェームズが小説家の生活に別れを告げて、劇作家に転向しようとした時期があった。一般に「劇作の時代」(“The dramatic years”)と呼ばれる1890年から95年まで5年間のことである。この間にジェームズは少くとも、七つの戯曲を発表した。しかし実際に舞台にのせられたのは、そのうちの二つ——「アメリカ人」と「ガイ・ドムヴィル」——だけであり、しかも、前者はまずまずの成功をおさめるにとどまり、後者は、上演第一夜に観客をさんざん退屈させて、ジェームズは彼らから、あからさまな侮辱を受け、遂に芝居の試みを断念することになった。これは、1895年1月のことである。

何故ジェームズの芝居がこうもみじめに失敗したのか、その理由は、いろいろ云々されてきたが、ここでそれを詳説する余裕も興味もない。私はむしろ、実際に芝居を書いたという経験が、後のジェームズにどう影響したかという方に興味がある。何故なら、確かにジェームズの作品は「劇作の時代」前後を境にして変わったからである。それはあたかも彼が劇場で失敗した芝居を小説の中で再び試みているかのようであった。彼は次第に全智全能の神の立場に立てるという伝統的な小説家の特権を捨て、小説を芝居に近づけていった。その実験を極端にまで押しつめた作品が「厄介な年頃」(*The Awkward Age*)である。これは小説というよりは、むしろ芝居に近い。読者は芝居のように登場人物の言葉・身振・表情しか知ることを許されていないからである。もしジェームズが劇作家の持たない権利を行使しているとすれば、それはパーシ・ラボックが言うように「考えられる最上の演技と、すべての俳優が完全な俳優で、ほ

んの小さな点さえもおろそかにされないような上演を確保する 権利<sup>①</sup>」であろう。「厄介な年頃」は力作でありながら読者の受ける感動は小さい。手法ばかりが目立って内容が空疎である。第一、会話と動作しか書かないのなら、いっそ芝居を書けばいいと読者の方は言いたくなってくるのである。

ジェイムズは、この失敗は繰り返さなかった。「ポイントン邸の蒐集品」(*The Spoils of Poynton*)でも、「メイジーの知ったこと」(*What Maisie Knew*)でも、「大使たち」(*The Ambassadors*)でも、「黄金の盃」(*The Golden Bowl*)でも、読者は登場人物の言葉や行動だけでなく、芝居では独白とか傍白とかの不自然な形でしか示すことの出来ないその心の中までも知る事が出来る。にもかかわらず、これらの小説が劇的であるのは登場人物の意識が作者の口を通して読者に説明されるのではなく、意識の動きとして、それ自体が私達の目には一つの動作とうつつからである。

もう少し詳しく、この「劇的」というジェイムズ特有の言葉を説明しておこう。普通彼の考えでは、これは「客観的」と同じ意味である。又「客観的」とは「ロマンティック・アイロニック」つまり「これは文学にすぎないと念を押している文学」<sup>②</sup>の反対である。ジェイムズはもともと前者の方が後者よりも文学的に優れていると信じていた。彼は「小説の芸術」(“The Art of Fiction” —1884年)で次のように書いている。

本当らしいことは私には小説の最高の長所——小説の他の長所がすべて頼りなく柔順に依存している長所——であるように思える。それがなければ他の長所はすべて無に等しく、他の長所があるとすれば、その効果は作者が人生の幻影を作り出すことに成功したことに負っている<sup>③</sup>。

つまりジェイムズは「本当らしさ」や「人生の幻影」を作り出すことが作家の「神聖な義務」であり、例えばアンソニー・トロロープのように、この小説は作り話に過ぎないのだと、わざわざ作者が顔を出して述べるのは、この義務

を犯す恐ろしい行為だと考えていた。そして彼は、この「神聖な義務」を遂行する為に、作品の中から出来るだけ姿を消そうとした。作品と読者の間に作者が介在するのは「本当らしさ」を損うものになるからである。こうして彼が発見したのは、語りかける手法（“narrating” method）よりは示す手法（“showing” method）即ち私の言う劇的手法だったのである。

ジェイムズが劇化しようとしたのは心理の動きであった。芝居でこれがやりにくい以上、小説にしか出来ない絶好の材料だったからである。彼は全智全能の神の立場を捨て、焦点を周囲の状況に影響されるある人物の意識に合わせた。彼はその人物の内も外も知り尽しているが、他の人物の内側は覗き込めない。これがジェイムズの「視点」の手法であり、彼はこの人物を「反射鏡」（“reflector”）と呼んでいる。この手法によると、言葉や動作ばかりでなく、「反射鏡」の意識までも客観的に示すことが出来る。

こういって私が「視点」の手法、即ち「劇的手法」だと言っているように聞こえるかもしれない。「視点」の手法なら第一作の「ロデリック・ハドソン」でも使っているのではないかと反論出来るだろう。確かにそうである。しかしその「視点」の手法自体が—— というよりは、その「反射鏡」の使い方が——「劇作の時代」を境にして変わったということをジェイムズ自身も考えなかったらしい。

具体的に例を上げて説明してみよう。「ポイントン邸の蒐集品」には二つの中心がある。一つはジェイムズが「真の中心」としているポイントン邸の宝物であり、フリーダを始めとして、すべての登場人物、すべての事件はこれに光をあてる役をしている。作者が直接に宝物の描写をすることは無いが、彼らの思惑・行動を通して読者はそれを生き生きと感ずることが出来る。もう一つは主人公フリーダ・ヴェッチで、彼女の人格が宝物とそれをめぐる争いに敏感に反応して、道徳面から興味を引きおこす。一方は「焦点になるもの」であり、一方は「焦点を合わせるもの」である。便宜上、ウィーセンファースに従って、前者を「構成上の中心」（“compositional center”）後者を「見る主体」（“center

of vision”）と呼んでおきたい。<sup>④</sup>「ポイントン邸の蒐集品」には、今見たように二つの中心がある。後の「大使たち」では、この二つの中心は完全に融合している。何故ならばストレーザは主人公と歴史家の役を兼ね、主人公ストレーザの物語は、ジェイムズ自身でなく歴史家ストレーザの目を通して示されているからである。一方初期の代表作といわれる「貴婦人の肖像」を考えてみると、この作品は「自分の運命にいどみかかる若い娘という着想」<sup>⑤</sup>に始まったとジェイムズ自身が言うように、その中心はイザベル・アーチャーである。そして彼女と他の人物——ラルフ・タレット、マール夫人、オズモンド等——との関係はすべてイザベルの性格を明らかにする為のものである。すべての人物・事件が彼女にスポットをあて、彼女の肖像を描いてゆく。従ってイザベルは、この小説の「見る主体」というよりは「構成上の中心」といった方がよい。このようにジェイムズからは、同じ扱いを受けている「反射鏡」たちも、更に分類すれば「構成上の中心」と「見る主体」に分けられることが分る。ひどく大ざっぱに言わせてもらえば、ウィーセンフェースも指摘しているように<sup>⑥</sup>、初期の作品には「構成上の中心」が多く、「劇作の時代」以後は「ポイントン邸の蒐集品」や「メイジーの知ったこと」や「鳩の翼」のように二つの中心を持つか、「大使たち」のようにこの二つの中心が完全に重なってしまう場合が多いということになる。つまり「劇作の時代」をはさんで、この中心の変化がおこったのである。そしてそれ以後ジェイムズは「反射鏡」は「構成上の中心」であるよりは「見る主体」である方が、劇的でよいと考えるようになっている。

まず主人公の話があり、それから物事の緊密な繋がり合いのお蔭で主人公の話自体の話がある。こんなことを言って恥ずかしいのだが、人はどうしても劇作家で、後者の複雑な筋の方が時折二つのうちではより客観的だと私には思われる。<sup>⑦</sup>

劇作家（というよりは劇的小説作家）であったジェイムズは単なる或る人につ

いての物語よりも、他の人の意識に反映された或る人の物語という混み入った筋の方が、より客観的、従ってより劇的だと考えたのである。そうすると彼は同時に二つのドラマを書くことが出来る。「或る人の物語」というドラマと「他の人の意識」というドラマである。

こうしてジェイムズは「劇作の時代」の後、より劇的な「反射鏡」を使って、より劇的な小説を書くようになった。しかし、その成功が一方で彼の予期せぬ結果を引きおこしたことは彼は気がつかなかったらしい。今彼の小説には、ぼんやりとしたもやのようなものがたちこめるようになり、その小説の世界の中で何が起っているのかさえ、さだかに分らないようになって来た。エドモンド・ウィルソンはこの「ヘンリー・ジェイムズの曖昧性」をジェイムズ自身の心理分析によって説明しようとしている<sup>⑧</sup>。しかし私の考えでは、この曖昧性はむしろこの劇的な「反射鏡」の使い方から来ているのである。私はこれから、この時期の最高傑作と考えられる「ポイントン邸の蒐集品」を例にとって、それを説明し、結論としてジェイムズがいかにしてその曖昧性を乗り越えて「大局面」を現出することが出来たかを論じてみようと思う。

## 2

「ポイントン邸の蒐集品」の物語のもとになったのは、ジェイムズがある夕食会で聞いた噂話——夫の死後、法律に従って長い間かかって集めた貴重な宝物のつまっている家を息子に譲って出て行かねばならなかった或る女が、それに反抗して宝物をかってに運び出し、息子との間に裁判沙汰を引きおこしたという話——である。ジェイムズは最初この話を美のセンスを持った母親（ゲレス夫人）と彼女が自分の息子の為に選んだ娘（フリーダ・ヴェッチ）、それに対して息子（オーウェン・ゲレス）と彼自身が選んだ俗物の婚約者（モナ・ブリグストック<sup>⑨</sup>）という二人づつ、二つのグループの間のポイントン邸をめぐる抗争という形でスタートさせている。これが1893年のことである。しかしその後二年間の数回のノートの書き込みで、題が「骨董品」から「美しい家」

へ、そして再び「骨董品」に返って遂に「ポイントン邸の蒐集品<sup>98</sup>」に変わっていったように、之は単なる家をめぐっての争いだったのが当事者間の意志と意志との葛藤に成長し、更に注目すべきは、それと共にフリーダも成長していった。それはジェイムズが何よりも、その争いの真只中に身を置くフリーダの意識の動きに興味を持ち始めたからである。ジェイムズが最後に意図したのは、オスカー・カーギルも言うようにフリーダの意識のドラマであった。

ジェイムズはテーマよりもドラマの方に興味がある。そして彼のドラマは、フリーダ・ヴェッチの心の中での（三つの）忠誠心の戦いである<sup>99</sup>。

確かにジェイムズの意図はそこにあったようである。彼はフリーダを初期のクリストファー・ニューマンやイザベル・アーチャーと同じく道徳的選択の場に立たせ、その時の心の動きそのものをドラマにしようとした。作者自身によると、フリーダの行動は次のように解釈される<sup>100</sup>。即ち、フリーダの悲劇は彼女が「悪魔に取りつかれた程」に「見る」ことが出来る——理解出来る——ということに始まった。彼女はゲレス夫人の苦境を理解し、その美を守ろうとする英雄的な姿に感動する。しかし一方愛するオーウェンの意気銷沈した姿を見ると、彼の為にポイントンの宝物を取り戻してやるのが正当だと思う。両方うまくおさまるようにオーウェンを受け入れようとする と モナの方がおさまらない。第一彼女のきびしい道徳意識は婚約という神聖な約束をした二人の間を裂くことを許すだろうか。こうして、それぞれエゴをむき出して争そう三人の間に巻きこまれて、自分が何をしても、それが誰か一人は傷つけずにはおかまいということを知って、フリーダは自ら身を引くことに解決を見出すのである。彼女は勝利を得ることは出来なかったが、「成功者」ではあった。何故なら「自由の魂」である彼女が誰の味方もしないという意味で、自由の立場を保ったからである。こうして、ジェイムズはフリーダの自ら身をひくというピューリタンの行為を無条件で称賛しているのである。

ところが、こういうジェイムズの意図にもかかわらず、出来上った作品の中のフリーダ・ヴェッチは作者を裏切ったようである。彼はフリーダをこの小説の「反射鏡」とし、ポイントン邸をめぐる争いを自ら直接に読者に語りかけるのではなく、彼女の意識に写ったものとして描いてゆくという手法を使って、求める劇的効果を得ることは出来た。しかしジェイムズは、このように小説家としての一つの特権を捨てることによって、一方で大きな誤りを犯したようである。

この小説の第一章でジェイムズは作者の特権で顔を出し、フリーダのことを「その一行の中で他に抜きん出て強烈なその意識のために、今扱おうとしている小さなドラマを反映させるのには最も有利だと思われる人物」(p. 9)<sup>99</sup>と説明している。そしてこの説明以後は、すべてが彼女の目と判断を通して読者に示されることになる。フリーダがこのように「反射鏡」の位置にある為に、読者は彼女の言うことがすべて真実だと錯覚しがちである。しかしフリーダを信じて読んでみると、どうしても理解出来ない曖昧な点がいくつか残る。その大きなものを二つ上げてみると、ポイントン邸の宝物は実際はどういう価値を持つのかという問題と、オーウェンの気持はどうだったのかという問題である。これを考えてみると、フリーダは決してすべてを感じ、すべてを見る人物<sup>100</sup>ではなく、時には見えすぎ、時には見落す信頼出来ない人物なのだということに思い至る。

まずこの小説の「真の中心」とジェイムズが呼んでいるポイントン邸の宝物を始めとして、フリーダの美に対する判断力について考えてみよう。これについてはオスカー・カーギルがテキストを詳しく分析した後で、フリーダは「生れついでに感受性は兎も角、審美眼については完全さを表わしてはいない」と結論を下しているが、確かにその通りである。彼女は感受性は充分に持っていたが、貧しく、美とは縁のない家に育った彼女には、それを訓練してゲレス夫人並の審美眼にまで成長させることは出来なかった。これについては、作者自身の言葉がある。

彼女の感受性は大きかったが、それに引きかえ比較検討する機会は、ほとんど正反対に少なかった。美術館は彼女に何かを与えたが、天性の方がさらに多く与えていた。(p.19)

即ち、彼女は美を美と感ずる直観は持っていたが、それはゲレス夫人のように美術品を美術品であるが故に蒐集家の愛し方をするのではなく、その美術品の表わす人間性に感動するのである。従って彼女が始めてポイントン邸を見て涙を流す程に感激するのは、オスカー・カーギルの考えるようにゲレス夫人の暗示にかかったからではなく、<sup>⑩</sup>ポイントン邸全体に漂よう、その女主人の生涯の記録を感じ取ったからである。リックスについても同じであった。彼女がリックスの一つ一つの調度品を見る目は、ゲレス夫人の意見をばかった曖昧なものであるが、彼女がゲレス夫人には理解出来ないある美しさを感じていることは確かである。その美しさは、一つ一つはみずばらしい調度品が集まってかもし出している美、即ちゆっくりといつくしみながらそれらを集めてきたかつての持主の老嬢の人格そのものである。このようにフリーダはある家が一つの統一体として持主の人柄を表わしていれば、一つ一つの物のみじめさは気にせず心に打たれるのである。ゲレス夫人にとっては、美がすべてであったが、フリーダにはもっと大切なことがあった。フリーダはゲレス夫人は「物」のことしか頭にないと批判して考える。「確かに『物』は世界の総和であった。唯ゲレス夫人にとっては、世界の総和は珍らしいフランス風の家具や東洋の陶磁品だったのだ。」(p.20) 又こうも考える。「ほとんどゲレス夫人のと同じように、彼女の審美眼も彼女の生活だった。しかし彼女の生活はその為かえってそれだけ大きかった。」(p.20) だからゲレス夫人がポイントンの宝物を盗んでリックスに運んで来ると、それがいかに美しく並べられていようとも、フリーダはそれに道徳的判断を下して、それらが醜いとさえも思い、又オーウェンに恋するようになると、フリーダはもはや堂々たる飾り棚よりは男らしいオーウェンの姿の方に心を奪われるようになるのである。

このように、フリーダの本領は訓練された審美眼にあるのではなく、もって生れた感受性にあった。つまり彼女はゲレス夫人とは違って人間の方に興味があったのである。ゲレス夫人がリックスを見てフリーダのように感動しないにしても、それは彼女の美を見る目に欠陥があるのではなく、二人の考え方の相違を示しているのである。私達は、フリーダの美の判断を信じるのは危険かもしれない。しかし以上のようなことをよく念頭に置いておけば、フリーダを疑ってかかる必要もないだろう。ポイントン邸の宝物自体の価値については、ポイントンが「芸術的な骨董品の貴重な蒐集によって有名」(p. 181)と一般に噂され、その家と宝物と女主人とが美しい調和をなしてますます全体を美しくしているということを知っているだけで充分であるよう私には思われる。

さて第二の問題——フリーダとオーウェンの関係の問題——はこれよりも更に複雑である。オーウェンが結局彼女のことをどう思っていたかは、最後まで明らかにされない。フリーダは彼が自分を愛していると思い、彼は彼女を愛していると言う。しかし物語の最後の部分で、彼女が自分は決して確信していなかったのだから自分の苦しみは失望のせいではない(p. 181)という時、読者は始めてフリーダ自身もオーウェンの愛について確信を持たず、従ってすべては彼女の想像の産物だったとも考えられる事に気づくのである。

フリーダは始めてオーウェンに会った時から彼に好意を持つ。彼はまだモナに夢中になっているが、フリーダが彼を恋するにつれて、彼の彼女に対する気持も変わってくるように彼女には思われる。つまり彼女は彼の態度や言葉に大きな意味を読み込み、彼女流の解釈を加えるようになる。

例えば、彼女は度々仕事でポイントンにやって来るオーウェンについて、どうしてこう度々来るのだらうと、いぶかしがったり、こんなに無口なのは婚約者に気がねしているからだらうかと考えたりする。そしてロンドンで彼に会うと、その何か落着きのない様子に自分に言い寄るつもりではないかと恐れ、静かな公園を散歩すると彼の完全な沈黙が「貴女と一緒にいたいのです」と語っているように思われ、別れ際に彼が奇妙な様子で「分ってほしいのです」と言

うと、自分に何を分ってくれといっているのかは分らないが、兎も角彼女は結論を下す。即ち「彼は彼女が好きなのだ――必要以上に。彼が変なのはそのせいで、彼はこのことを彼女に分ってもらいたいのだ。」(p. 50) やがてポイントン邸から宝物をこっそり運び出した母に抗議する為にオーウェンがリックスにやって来ると、彼とフリーダの間に再び一大シーンが展開する。この時再びあの公園の場面と同じ奇妙な雰囲気は漂よう（ようにフリーダには思われる）。オーウェンが帰る時、彼はドアを閉めるという奇怪な行動をする。その時の沈黙は彼の言葉よりも雄弁にこう語っているように、彼女には思われる。

「始めてこうなった時には僕は貴女を知らなかった。でも知ってからはどうなるか。...いや貴女のような人にはまだ会ったことがない。...ねえ、何とかならないだろうか。」(p.72)

決してこの言葉が聞こえたのではなく、フリーダが想像しているだけなのである。彼女は、あわててオーウェンを追い返そうとし、彼が手を差し出すと再び彼の「音にならない言葉」が「すべてが向こうの家におさまったら僕は貴女と一緒にならここに住んだっていい。僕のいう意味が分りますか」(p. 73) と言っているように思う。こういう場面は全く曖昧である。フリーダの洞察力が鋭いのか、それとも想像力が強すぎるのか決め難い。「反射鏡」を信じるのが小説の伝統だとは思っても、フリーダは疑いを引きおこす要素を多分に持っているのである。アラン・H・ローバーが指摘している<sup>⑧</sup>ように、この小説の中に、“flight”（飛翔と逃走）のイメージが多く見出される。この物語は、フリーダが醜い戦場から逃げ出し、呼び戻され、又逃げ出すというパターンを繰り返している。そして又、一方ではフリーダは醜い現実を逃れて、想像の世界に遊ぶ傾向がある。例えば、オーウェンがモナと婚約して、フリーダがゲレス夫人を説き伏せるという困難な役をせねばならなくなると、彼女はともすればその困難から逃避したいと思う。

彼女は困難から目をそむけ、夢を見、ロマンスを描いて時を過ごした。救済と和解の手段を考え出しもせず、醜聞を避ける方法を準備することもせず、彼女は単なるお伽話に身をまかせた。(p.34)

そして現実生活での経験の浅い彼女は、小説に出て来た「昔の恋人が忘れられずに結婚式の前夜になって婚約を取り消す紳士」の様子に似ているから、オーウェンスのモナに対する気持が変わったのではないかと判断したりする。このように夢を追い現実遊離の傾向にある娘が「反射鏡」になった場合、いかなる問題が生じるか想像に難くない。だからここまで考えると、オーウェンのフリーダに対する恋は全く彼女の想像であったという理論も成立しなくもない。これを論じた論文にロバート・T・マクリーンの「フリーダ・ヴェッチの主観的冒険」<sup>⑧</sup>がある。彼は先に述べたような曖昧な場面を取り出して、それらが彼女の頭の中の冒険に過ぎないと結論している。そしてオーウェンが最後に「声にならない言葉」ではなくて、実際に声に出して求愛するのは、彼がとうとうしびれを切らせて宝物を取り戻す最も簡単な方法としてフリーダに、贅の求愛をしたまでのことである。正常な男としては当然のことではないかとマクリーン氏は言うのである。そしてオーウェンは、一般とは違って「最も人間的であると同時に最も強い人物」<sup>⑨</sup>と評する。

このマクリーン氏の論文は大変面白いものではあるが、やはり、彼は少し勘ぐり過ぎているという印象を与える。何故なら、オーウェンが実際にフリーダに求愛する場面では、彼の本心を疑う余地はないからである。まず、彼は明らかに「無力で道徳的に言って弱い」<sup>⑩</sup>男で、引力の強い方に引っぱられて行き、好人物ではあるが少々知性には欠けるというジェイムズの小説には、しばしば登場するタイプである。こういう彼が目的の為には、フリーダに贅の恋までもしようという程決断力に富んだ態度を見せるのは彼にはそぐわないようである。オーウェンの単純で繰り返しの多い言葉は、フリーダが考えるよりは彼の知力は鋭どかったのだという推量を成り立たせない。その上フリーダが姉の家

で自分の秘密を洩らしてしまう場面は、かなり客観的な書き方がしてあって充分に説得力はある。

にもかかわらず、フリーダがオーウェンと別れ、ゲレス夫人が誤解して宝物をポイントンに送り返すと、彼はモナと結婚し、フリーダは一人取り残される。ゲレス夫人が彼女を責めると、彼女は、オーウェンは一時モナの気嫌の悪い時自分を好きになったかもしれないが、ポイントンが元通りになり、モナも気嫌を直すと彼女本来の魅力が輝きだし、オーウェンも再びその虜になったのだと説明する。又こうも言う。私は彼が私を好きなのだとは言わなかった。私が彼を好きなのだとだけ言っただけだ——と。彼女の説明が正しいとしてみよう。すると彼女のあの身をひくという勇ましい決意はどうなるだろう。彼女の内心の闘いがあのように激しくなったのは、彼女が彼の愛を信じていたからではないだろうか。そうでなければ彼女の行為はジェイムズの意図した程は徳の高い行為とはならないはずである。

Y・ウィンターズは全くこの小説が理解出来なかったらしい。彼はフリーダを「道徳的ヒステリー<sup>②</sup>」と呼び、彼女の経験はすべて「本質的に病的なもの、普通人の理解を越えたもの<sup>③</sup>」と酷評した。しかし彼がフリーダの行動を理解しかねたのは、彼がフリーダを全く信用出来る人物だと思い込んでいたからかもしれない。もし私達が彼女を信用出来ないと考えれば、彼女の行動の矛盾も容易に解決がつく。即ちフリーダは審美眼と同様道徳意識に於ても完全ではない。彼女の道徳意識の欠陥は「彼女には、邪魔する事によって幸福を得ても一生それを恥に思わせる何かがあった。」(P. 77) という場所に端的に表われていると思う。即ち、彼女は邪魔することを拒否する前に「その深遠で聖なる契り」(p. 78) が、今や憎み合っているらしい二人の間で結ばれているのだと考えようもしない。彼女の道徳意識はあまりに形式的で因襲的である。又、彼女が邪魔を拒否する理由が「モナがそういう誓いを軽視するような人物なら、それはモナの勝手だ」から (p. 28) とか、「彼の嫌いなものなど自分には関係がない。唯彼の善良さと名誉とだけが関係あるのだから」(p. 78) という

のを読むと、他人がどんなに不幸になろうとも自分だけは正しくありたいという石のようなエゴイズムを思わせられる。又この決心をする時、彼女の心の奥には、モナの方から婚約を破棄してくれて、すべてうまくゆくかもしれないという虫の好い考えがあったということは作者自身が認めている。(pp.78-79) 従ってフリーダが「堂々と」「誘惑」を退けて、「勝利の感覚」に酔うのを見ると、私達はどうもそれは彼女の単なる思い上りではないかと考えてしまう。フリーダがオーウェンを受け入れるのを拒んだのは、純粹に道德的 理由からではなかった。だから彼女はオーウェンを失いそうになると「私、今からでも(結婚する為に)登記所に参りますわ」という。しかし時すでに遅く、オーウェンはモナと結婚してしまう。が、彼女の自分は正しいという夢は続く。彼女は「私、息子さんのお邪魔をしてはいけませんわ」(p.175) と言ってゲレス夫人を驚ろかす。そして遂にジェイムズはポイントン邸を宝物もろとも——マルタの十字架さえをも——焼き払って、フリーダの夢を打ち砕いてしまう。彼女の最後の「帰ります」という短い言葉に完全に夢からさめた姿を見ようというのは誤りだろうか。

しかしこの小説には、こういう読み方をしてよいという作者自らのレトリックはない<sup>⑨</sup>。むしろ作者の序文での言葉とは矛盾するわけである。こういう曖昧性こそが、「劇作の時代」直後に生じた現象であり、読者は永遠にフリーダの性格について思い悩まねばならない。

### 3

こういう曖昧性——即ち、ある小説の「反射鏡」となっている人物が信用出来るか否か分らないという曖昧性——は「ポイントン邸の蒐集品」のみならず、悪名高い「聖なる泉」を始めとして「メイジャーの知ったこと」や「ねじの回転」にも見られるこの時期特有の現象であり、それは「反射鏡」——それも「見る主体」である「反射鏡」——の使い方の欠陥によるものだというところ

に特徴がある。「反射鏡」が「構成上の中心」なら「見る主体」は作者自身になり、この曖昧性はおこらないはずだからである。それではジェイムズはどこで「反射鏡」の使い方に失敗したのだろうか。

フリーダ・ヴェッチは、そしてメイジーも家庭教師も道德意識から行動しているように見えながら、実際には、それよりもさらに深いところにある自分自身気づかない、又気づこうともしない欲望に動かされているように私達は思える。これらの人物は、ゆがんだ鏡がゆがんだ像を映すように、彼らの見るものをゆがんで解釈する。こうい人物を小説の唯一の「反射鏡」とすると、曖昧性をひきおこすことになるだろう。ウェイン・C・ブースは次のように言う。

話が実際におこったのは「彼らの心の中」である。彼らがそれを経験するにつれて読者もそれを経験する。しかしジェイムズはまだ「無意識」が果たす役割によって引きおこされる問題は明らかにしていない。

ジェイムズは「無意識」は知らなかった。彼が描こうとしたのは単に「意識」である。もし、フリーダやメイジーや家庭教師に認められるのが「無意識」だとすれば、ジェイムズはそれを偶然に見つけたのであり、その間の事情は想像出来る。

ジェイムズは「反射鏡」の意識は鋭どくなければ状況が理解出来なくなると心得ていた。しかし又、それもあまり鋭どすぎでは現実味を損うと考えていた。彼はその意識をある程度まで混乱させておき、にもかかわらず状況を理解出来るという風にするにはどうすればいいか考えていた。むずかしい問題である。しかしジェイムズにはそれが楽しかった。例えば十才の子供を「反射鏡」にするむずかしさを彼がいかに楽しんでいたかは、彼の「メイジーの知ったこと」の創作ノートを見れば分るだろう。そのようにして彼はバランスを失なっていた。彼は少々混乱はしているけれども十分に知的な「反射鏡」と、完全に混乱してしまっているそれとの区別をつけなくなってしまうのである。後

者は視点を用いた劇的手法とは相容れないものであった。

何故ならジェイムズの文学は無意識が主人公となる「意識の流れ」文学とは違ったからである。彼の意図したのは「意識」のドラマであり、それは、リオン・イーデルもいうように「視点の人物が自分の前にある状況、そして自分のそれに対する関係を一步一步発見してゆくこと」<sup>⑤</sup>を描くもので、その外部の状況の発見のドラマに無意識又は潜在意識が入りこむ余地はなかったのである。フリーダやメイジの物語は「意識の流れ」の手法を使って書かれていれば曖昧性を免れたかもしれない。

ジェイムズはこれらの混乱した「反射鏡」が「見る主体」として使われるのは不適當だと考えたに違いない。だから彼は「大変円熟した主人公」<sup>⑥</sup>を見つけて喜んだのであろう。この人物がストレーザーに成長した。彼は少々当惑しているようであるが完全に知的な人物である。こうしてこの全く信用出来る「反射鏡」を使って「大使たち」に於て劇的手法を完成出来たのである。

### Notes

①Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (London: Jonathan Cape, 1963), p. 190.

②René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (New York: A Harvest Book), p. 213.

③Henry James, "The Art of Fiction," *The House of Fiction* (London: Mercury Books, 1962), p. 33.

④Brother Joseph Wiesenfarth, F.S.C., *Henry James and the Dramatic Analogy* (New York: Fordham University Press, 1963), p.39. R.W. Short は "Some Critical Terms of Henry James," *PMLA*, LXV (September, 1950) で前者を "the centre" 後者を "the register" と呼んでいる。しかし前期と後期を区別するには、Wiesenfarth の用語の方が適當だと思われる。

⑤*The Art of the Novel: Critical Prefaces by Henry James*, ed. Richard P. Blackmur (New York: Charles Scribner's Sons, 1962), p. 48. 以後 *Prefaces* と省略する。

⑥Wiesenfarth, *op. cit.*, pp. 39—42.

⑦*Prefaces*, p.313.

⑧Cf. Edmund Wilson, "The Ambiguity of Henry James", *The Triple Thinkers*

(London: Jonn Lehman, 1952).

⑨これらの名前は、すべて完成後の作品で使われている名前を採用した。

⑩“The Spoils of Poynton”には「ポイントン邸の戦利品」という意味もあることを付記しておく。

⑪Oscar Cargill, *The Novels of Henry James* (New York: Macmillan, 1961), p.231.

⑫*Prefaces*, pp. 129—30.

⑬Henry James, *The Spoils of Poynton* (Penguin Books). 以後説明のないページ数は、この本を指す。

⑭*Prefaces*, p.129.

⑮Cargill, *op. cit.*, p. 229.

⑯*Ibid.*, pp. 229—30.

⑰Alan H.Roper, “The Moral and Metaphorical Meaning of *The Spoils of Poynton*,” *American Literature*, XXXII (May, 1960), 182—96.

⑱Robert T.McLean, “The Subjective Adventure of Fleda Vetch,” *American Literature*, XXXVI (March, 1964), 12—30.

⑲*Ibid.*, 19.

⑳*Ibid.*

㉑例えば「メイジの知ったこと」のサー・クロード、「厄介な年頃」のバンダーバンク等・

㉒Yvor Winters, “Maule’s Well, or Henry James and the Relation of Marals to Manners,” *In Defense of Reason* (London: Routledge & Kegan Paul, 1960), p. 319.

㉓*Ibid.*, p. 320.

㉔「レトリック」という言葉は Wayne C. Booth の *The Rhetoric of Fiction* にならって、「作品の中に表われた作者自身による、読者の読み方をコントロールする技術」の意味で使っている。

㉕Wayne C.Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Chicago University Press, 1961), p. 340.

㉖Leon Edel, *The Psychological Novel: 1900—1950* (New York: J.B.Lippincott Co., 1955), p. 55.

㉗*Prefaces*, p.310.