



Title	絵画・演劇・小説：「ある婦人の肖像」から「鳩の翼」へ
Author(s)	舟阪, 洋子
Citation	大阪外大英米研究. 1979, 11, p. 67-84
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/99036
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

絵画・演劇・小説

—「ある婦人の肖像」から「鳩の翼」へ—

舟 阪 洋 子

1

「絵画」("Picture")と「演劇」("Drama")はヘンリー・シェイムズが幼い頃から親しみ、又憧がれていたものであった。彼は小説を書く際にも常に自分を「画家」("Painter")又は「劇作家」("Dramatist")に擬して考える癖があった。その例は「序文」や「創作ノート」の中に数限りなく見付けることが出来る。しかし一方小説家としてのシェイムズの頭の中では「絵画」と「演劇」は二つの相異なる—相反すると言ってもいい—小説技法として捉えられていたようである。「奇妙に執念深く絵画はいつの場合にも演劇を嫉妬し、演劇は(こちらは全体にもっと忍耐強くだと思うが)絵画に猜疑の目を向ける¹」と語るヘンリー・シェイムズは、ここでは「演劇」をほぼ「場」("Scene")と同じ意味と見、次のように「絵画」と区別して書いている。

... everything in it that is not scene (not, I of course mean, complete and functional scene, treating *all* the submitted matter, as by logical start, logical turn, and logical finish) is discriminated preparation, is the fusion and synthesis of picture.²

シェイムズはこの「場」と「絵画」を交替させることが最も効果的な小説作法であり、特に「絵画」で準備して「場」で盛り上げるという手法こそが理想的な形である、と *The Ambassadors* (1902) や *The Wings of the Dove* (1908) を書いた時期には信じていたようであるが、シェイムズにとって「絵画」と「演劇」はもっと大きく複雑な問題を含んでいたと思われる。小説

家としての彼には明らかに「演劇」としての小説——「劇的小説」（“dramatic novel”）というイメージがあった。後期の代表的三作品を含む「劇作の時代」（“dramatic years,” 1890—1895）以後の作品がそれである。それに対して「絵画」としての小説と考えられる作品がある。前期の作品が全てそうだといふのは言い過ぎであろうが、少なくとも *The American* (1877) や *The Portrait of a Lady* (1881) はそうだと言ってもいいと思う。シェイムズの前期から後期への流れは「絵画」から「演劇」への変化だ、と言うのは単純に過ぎるとしても、前期の *The Portrait* が「絵画」であり後期の *The Wings of the Dove* が「演劇」であるという事実がシェイムズの前期から後期への変化の多くの点を説明してくれるという事を否定は出来ないだろう。今私はヘンリーシェイムズに於る絵画・演劇・小説という問題に焦点をあてつつ、彼の小説の初期から後期への流れを探ってみたいと思う。

2

シェイムズの初期作品の締めくくりとも言える「ある婦人の肖像」（*The Portrait of a Lady*）は、そのタイトルからも作者が主人公イザベル・アーチャーを描く手法として「絵画」——「肖像画」——を選んだことが窺える。Oscar Cargill が「『ある婦人の肖像』に正しくアプローチする為には、私達は主人公を描く他の手法に比べて、これが絵画として効果的であるかどうかを考えねばならない³」と言っているように、私達は *The Portrait* を論ずる際には、何故「絵画」か、という問を発する必要がある。

シェイムズの小説に於る「絵画」という問題については、実際に小説中に登場する絵画（例えば *The Ambassadors* の Lambinet の風景画や *The Wings of the Dove* の Bronzino の王女の肖像画）の種々の意味を解明しようとした仕事は別として、それを一つの「小説」の手法として研究した人は少ない。Cargill がその少ない人の例としてあげている seph Warren Beach は、その *The Method of Henry James* の一章を「絵画」にあててシェイムズの小説の絵画的特性を明らかにしよ

うとしている。彼は「シェイムズにとっての重大な言葉は構図（composition）だ」⁴ といい、更にそれは、一つには小説の異なった要素を統一させること（“pictorial fusion”—例えば *The Tragic Muse* で芸術と政治の二つの要素を Miriam が結びつけること）を必要とし、もう一つには小説の前半と後半のバランスをとる為に短縮すること（foreshortening）を要求する、と説明している。この考えは確かにシェイムズの「絵画」の一面をよく説明しているが、それはまだ「演劇」に対する「絵画」という概念には到っていない。シェイムズにとって「絵画」は「演劇」とは違う、「演劇」に拮抗するような重大性をもった小説作法であったはずだ。

David Galloway は *Henry James: The Portrait of a Lady* という入門書的小冊子で、*The Portrait* が「絵画」であるという理由をまとめて、次のように説明している。

In his preface to *The Wings of the Dove* James makes clear the distinction between the novel as ‘picture’ and the novel as ‘drama’, the distinction resting, ultimately, in the novelist’s point of view. The novel as painting or portrait is constructed on the basis of a central consciousness and the resultant inner soliloquy; the latter comprised, for James, the most successful part of *The Portrait*—Isabel’s lonely, meditative vigil in Chapter 42.⁵

残念ながらシェイムズが「絵画」としての小説と「演劇」としての小説とを視点に基づいて「はっきりと区別している」というのは誤解であり、「絵画」としての小説は中心意識とその内的独白を基礎とし、「演劇」としての小説は（これは Galloway 自身がはっきりと書いているわけではないが）「場」として会話と動作を基礎にする、という考え方は単純に過ぎる。

確かに小説が演劇的であるということは「語ること」（“telling”）よりは「見せること」（“showing”）を重視する、更には小説を演劇の「場」の

積み重ねのごとくに組み立てるということを意味する、とシェイムズ自身の種々の言葉でも語られているし、*Beach*以来そのように一般的には認められてきた。しかし *The Wings of the Dove* を研究した際の私の考えでは、⁶ 後期の作品 — 特にその代表作 *The Wings of the Dove* と *The Golden Bowl* (1904) — を演劇的と呼ぶ時、それは複数の視点を用いて一つの状況を映し出そうとする手法 — Francis Fergusson が *Hamlet*について言った「類似による統一」(oneness by analogy) に似た原理⁷ — を意味している。シェイムズが後期三作品への序文で「場」の重要性を説きながら尚かつ“nonscenic”の魅力にひかれて、「小説は今でもうまく書かれさえすれば、最も自立的で、最も柔軟性に富み、最も驚異的な文学の形式である」⁸ と述べたことを考えると、その頃シェイムズは「場」で書くことが小説の演劇に近づきうる最善の道だと考えて、すべてを「場」で書こうとしていた *The Awkward Age* (1899) を頂点とする「劇作の時代」直後の実験的小説の段階は抜け出していたのだと考えねばならない。

Fergusson の言う *Hamlet* に於ける複数のプロットの類似による統一とほぼ同じ意味のことを Caroline Spurgeon はシェイクスピアの「絵画的想像力」("pictorial imagination") という言葉で表現している。即ち、シェイクスピアがその「絵画的想像力」でハムレット個人ではなく、「もっと大きくもっと神祕的なもの、即ち個人には明らかに何の責任もないある状況」⁹ を見通したように、シェイムズも *The Wings of the Dove* に於てはその「絵画的想像力」で、ミリー個人ではなく、ミリー個人にもケイト個人にもデンシャー個人にも責任のないある状況を描いてみせたと言えるのである。シェイムズが *The Awkward Age* で「場」のみの小説を書いた時、それは結局一種の実験に過ぎず「小説」とも「演劇」ともつかぬもので終ってしまったのであったが、*The Wings of the Dove* に致って初めてシェイムズは演劇を書いた経験を真の意味で活かし「演劇としての小説」という新らしいものを作り出したのであった。

さて、シェイムズの小説が「絵画的想像力」を得て初めて真の「演劇」として

の小説になつたとすれば、初期の *The Portrait of a Lady* はいかなる意味で「絵画」としての小説になつてゐるのだろうか。又、「絵画」であるということがこの作品にいかなる意味を与えてゐると言えるだろうか。

一つの手掛かりは *The Portrit* の序文の中でシェイムズがイザベルの真夜中の瞑想（42章）について述べた次の言葉に見ることが出来る。

Reduced to its essence, it is but the vigil of searching criticism, but it throws the action further forward than twenty “incidents” might have done. It was designed to have all the vivacity of incident and all the economy of picture. . . . It is a representation simply of her motionlessly *seeing*, and an attempt withal to make the mere still lucidity of her act as “interesting” as the surprise of a caravan or the identification of a pirate.¹⁰

シェイムズがこの部分は「明らかにこの作品中最上の部分ではあるが、それは全体の計画の最高の例といふに過ぎない」¹¹という時、彼はこの作品全体がイザベルの「見る」過程を描いたものであり、そのことが Fielding の小説にあるような大波乱と同じ活気をもって読者を面白がらせるものであると考えているのである。

複数の視点で一つの状況を映し出すのが「演劇」であったとすれば、「絵画」には一人の統一した視点が考えられる。シェイムズが「絵画の融合と統一性」¹²という言葉を使っているのはこの意味であろうし、又別の所では次のような言い方もしている。

... clearness and concreteness constantly depend, for any pictorial whole, on some *concentrated* individual notation of them.¹³

Charles R. Anderson も書いてゐるようだ、

Many of its external scenes are analogues for internal states Others are really "pictures," taking place entirely in a character's consciousness, in which outward action and dialogue are replaced by an inner drama of images.¹⁴

と言えるのであり、この小説には多少イザベルの登場しない数章があるとはいえ、ほぼ全体がイザベルの性格描写に寄与しているという点からも、*The Portrait* はまさに「絵画」—イザベルの内面と外面からの肖像—なのである。

3

先程私はジェイムズが *The Wings of the Dove* の中でミリー個人ではなく、どの個人にも責任のないある状況を描いた、と書いた。別の言い方をすれば、この小説ではミリーとケイト、ケイトとデンシャー、ミリーとデンシャー等の人間関係そのものがテーマになっている。一方 *The Portrait* は今述べたようにイザベル・アーチャー (Isabel Archer) 個人の肖像であり、他の登場人物はすべて主人公の肖像を描く手助けに過ぎない。この人物達はすべて、彼らがイザベルをどう見るか、イザベルが彼らをどう見て、誰と親しみ誰を選ぶか、そしてそれを通じて彼女がどのような性格を明らかにしてゆくか、という点でのみ重要なのである。ジェイムズの言葉を使えば、Henrietta だけではなく彼ら皆が "ficeille"¹⁵ なのである。

これを Galloway は次のように説明している。

This novel . . . might even be conceived as a vast 'family' portrait in which all eyes are turned towards a central figure, and thus are 'placed' in relation to her; and however carefully the background figures and scenery are drawn, the artist makes us pre-eminently conscious that they are background, that his is a single rather than a multiple subject: as he had noted of Minny Temple, 'everything that took place

around her took place as if primarily in relation to her and in her interest'.¹⁶

確かにその通りである。しかし私にとってイザベルの肖像は、多くの人々との関係に囲まれて中心に座っている“family portrait”的イメージではなく、人々との関係を拒絶して一人で傲然と立っている姿を思い起させる。それはイザベル自身の他人との関係がシェイムズのこの作品中での人物の扱い方に通じているからである。彼女は孤立して、人との関係を拒否しようとしている。

まず第一に彼女は利己的な娘である。それは彼女自身も認めている。

It often seemed to her that she thought too much about herself; you could have made her colour, any day in the year, by calling her a rank egoist. She was always planning out her development, desiring her perfection, observing her progress.¹⁷

このようなピューリタン的個人主義をもつイザベルが孤立してゆくのは当然である。

又、イザベルは「自由」「独立」を何よりも大切にする。しかし「自由」には孤独がつきものである。幼ないイザベルが一人で Dutch House の子供達の声に耳を傾むけた時のように「自由の喜びと除けものにされた苦痛」(Ch, 3, p32) が同時にあるものである。

さらにイザベルは、多くの学者達が指摘するように、アメリカの伝統的な“self”観—エマソンやソロー等の伝統を受け継ぐもの—を持っている。彼女は孤立した“self”というものの存在を信じ、現実の社会のすべてのものはそれを規制する邪魔物を見る。これは、

“There's no such thing as an isolated man or woman; we're each of us made up of some cluster of appurtenances . . . one's house, one's

furniture, one's garments, the books one reads, the company one keeps –these things are all expressive." (Ch. 19, pp. 172–73)

という Mme Merle の考え方と、二つの両極端の "self" 観として、対照をなしている。イザベルは Mme Merle のことを "She existed only in her relations, direct or indirect, with her fellow mortals" (Ch. 19, p. 165) と考えるが、これと正反対にイザベルには "relation" は考えられない。Tony Tanner も言うように、イザベルの現実世界に対する「最も彼女らしい反応は拒否と拒絶」なのである。¹⁸

このようにしてシェイムズは *The Portrait* に於て孤立したイザベルを彼女に最も適當な「絵画」——「肖像」——という形で描いたと言えるだろう。ジョイスの *A Portrait of the Artist as a Young Man* も、やはり exile になる Stephen Dedalus を描いていることを思い出さねばならない。

さて孤立したイザベルの肖像といつても、それは静止しているものではなく、第一章から始まり最後の章で完成される時間的拡がりのある肖像である。今、実際にシェイムズの描いたイザベル像を検討することによって、彼女の孤立の意味をもう少し深く考えてみよう。

4

しばしば指摘されるように、第二章で Gardencourt の芝生に通じる広い戸口を額縁にして初めて登場する「黒いドレスを着た背の高い娘」(p 25) は、第三十七章でオズモンド夫人となって Palazzo Roccanera の黄金の戸口を額縁にして現われる黒ベルベットに身を包んだ「優雅な貴婦人の像」(p, 303) とは確かに違うものである。前者は無垢で世間知らず、それ故自尊心の強い幸わせな美しいアメリカ娘の像であり、後者は自身の意志で選んだ結婚の失敗を悟り、夫 Gilbert Osmond の偏狭で自己中心的な性格に気付き、

初めて人生の苦しみを味わいだしたイザベルの像である。この明らかに違う像がイザベルの成長を表わしているのか堕落をあらわしているのか、はこの作品の解釈に重大な意味をもつ。

Robert W. Stallman は後者をあらわすと考える。彼は二十七章（聖ペテロ大聖堂のシーン）で終る第一巻はイザベルのロマンティックな飛翔を扱かい、そこで頂点に達した所で “reversal of situation” がおこり、二十八章（オペラハウスのシーンで始まる第二巻）は彼女の堕落を扱かう。即ち「第一巻のイザベル・アーチャーは第二巻のイザベル・アーチャーとは別人物である」¹⁹と論じている。彼によれば、

In Book II Isabel's tendency to deceive, beginning with the changed heroine of the opera scene, becomes increasingly overt and pronounced. Mask and duplicity dominate the second half of the novel.²⁰

この Stallman の言葉はある程度正しい。後半のイザベルは “The years had touched her only to enrich her” と描写されてはいるが、それは次の文章、

Now, at all events, framed in the gilded doorway, she struck our young man as the picture of a gracious lady. (Ch. 37, p. 303)

で分るように Rosier の目から見たイザベル像にすぎず、実は彼女は優雅で幸わせなオズモンド夫人を装おって Ralph の目をすらごまかそうとしている。確かに「仮面と欺瞞」が後半のイザベルを特徴づけている。

ではこの第二の像がイザベルの「堕落」の像であるとすれば、最後のイザベル——他の生き方の可能性を前にしながら結局、夫 Osmond の待つローマに戻ってゆくイザベル——の像はどうであろうか。ローマに戻るという行動は新しい

人生への一步と言えるだろうか、それとも彼女が後退したことを見示すのだろうか。Stallman は先の言葉で予想されるように、イザベルの成長を否定し、イザベルがニュー・ヨークの Albany, イギリスの Gardencourt, ローマの Palazzo Roccanera へと移り住んでゆく家々がすべて暗く「隔離」された家 — それはイザベルの性格そのものを象徴する — であることから、彼女が「光」である Goodwood との新しい人生の可能性を振り切ってローマへ戻ってゆくのは避けがたい運命なのだと言う。

一方他の多くの批評家たちは、最後のイザベルの行動を、「不可解」「シェイムズの失敗」とみなしてしまう人々を除いて、一様に論理的に説明しようとやっきになってきた。作品の中で暗示されている理由は、第一にイザベルが修道院に入れられた Osmond の娘 Pansy にした「ええ。きっと帰ってきますよ。」(Ch. 52. p. 455) という約束であり、第二に結婚という形式を守る為であり（この点彼女は Osmond の考え方と一致しているという事実は重要である。彼は「私が人生で最も大切に思うのは物事の名譽というのだ」といいイザベルはその言葉が「十字架の印か祖国の旗のように崇高で絶対的なものをあらわしていると感じている — Ch. 51, p. 438~39），第三に自分が恐ろしい誤りを犯したということを世間に知らせるのは自分に許せないと考えるイザベルの自尊心の為である。更に付け加えれば、イザベルの処女性（名前 Archer が狩猟の神 — 処女の神 — Diana から来ているとはしばしば指摘される）の為であるとも言われている。²¹

これらは皆間違ってはいないが、最初から始まってこのシーンで完成するイザベルの肖像を有機的に説明しているとは言いたい。やはりここでのイザベルの心理の動きを出来るだけくわしく追ってゆくことによってのみ、このシーンの解釈は可能になるだろう。

この小説の最後のシーンは、最初のシーンと同じく Gardencourt の庭を舞台にしている。更に、イザベルが今座っているベンチは彼女がかつて Lord Warburton の求婚を受けた時に座っていたベンチでもある。シェイムズはここで最初に登場した頃のイザベル 像をダブらせることによって、これが

ら彼女が拒否しようとしているものの重さを読者に伝えようとしている。さて今イザベルがそのベンチに座って過去の思い出にふけっている時、Goodwoodがあらわれ、立ち上がりかける彼女を制して自分もすぐそばに座る。彼女は「彼がすぐそばに——ベンチの隣に迫るようにすぐそばに——いるのを感じる。」

It almost seemed to her that no one had ever been so close to her as that. (Ch. 55, p. 478)

いかに冷たい関係とはいえ Osmond という夫のあるイザベルの感情にしては注目に値する言葉である。これは単に物理的距離の問題ではなく、イザベルにとっての心理的距離をあらわすものと解釈できる。Osmond も Ralph も——ここに Lord Warburton を含めてもいいだろうが——男としての力、又は生命力に欠ける人物達であった。一方 Goodwood は Stallman も指摘するように「生命力そのもの」("Vitality Personified")²²である。イザベルは Goodwood のことをこう考えている。

... more than any man she had ever known, more than poor Lord Warburton (. . .), Casper Goodwood expressed for her an energy—and she had already felt it as a power—that was of his very nature. (Ch. 13, p. 104)

Goodwood のそばで、Osmond や Ralph にはなかった圧倒されるような力をイザベルが感じているのは理解出来ることであろう。特に今彼はイザベルの不幸な結婚の真相を知り、その「力」をむき出しにして彼女を救い出すべく決意してやって来ているのである。彼女はそれを感じる。そして彼が話し始めると、彼女は「今まで一度もなかった程に耳を傾ける。」それは「彼が今日ある考え方を持っているということを全身で感じ取った」からである。 (Ch. 55, p. 479)。今、どっちを向けばいいか分らなくなっているイザベルはそれを「空

の彗星」(p.479) のように(希望をこめて)見つめている。そして「何故ローマに戻らねばならないのか」と聞かれて「貴方から逃げる為に」と答えながら、本心では“she had never been loved before”(p.480)と感じている。別の言い方をすれば、彼女は今こそ Goodwood の男らしい情熱的愛を感じているのであり、それを「砂漠の熱い風」(p.480)と感じ、それに「包まれ浮き上っているような」気分がしているのである(p.480)。

Goodwood はさらに説き続ける。

“It would be an insult to you to assume that you care for the look of the thing, for what people will say, for the bottomless idiocy of the world. We've nothing to do with all that . . . We can do whatever we please . . . Were we born to rot in our misery—were we born to be afraid? I never knew *you* afraid! If you'll only trust me, how little you will be disappointed! The world's all before us—and the world's very big. I know something about that.” (p.481)

イザベルはこの言葉を聞いて、まるで痛い所を突かれたように苦痛のつぶやきを洩らす。そして抵抗しようと努める。しかし作者は「私」となって次のように語る。

I know not whether she believed everything he said; but she believed just then that to let him take her in his arms would be the next best thing to her dying. (p. 481)

彼女はこの彼の説得の言葉に魅かれる。それは彼の言葉がまさに彼女の若い頃にもっていた理想を語っているからである。確かに彼女は「物事の外観」にはこだわらず、「人の言うことや愚かな世間のこと」など気にも留めなかった。やりたい事ができると考えていた。幸せになるために生まれてきたのだと信じていた。

I always want to know the things one shouldn't do . . . so as to choose. (Ch. 7, p. 67)

と公言し、

. . . she had a fixed determination to regard the world as a place of brightness, of free expansion, of irresistible action: she held it must be detestable to be afraid or ashamed.

とも描写されている通りである。そして「世界が我々の前にある」という Goodwood の言葉は、まさに

The world lay before her—she could do whatever she chose. (Ch. 31, p. 26)

という「失楽園」の最後のイブを思い起こさせる文章の繰り返しではないか。イザベルは世間からかけ離れたところで自由に生きてゆけると信じ、その孤立した人間の理想として Osmond を選んだのだった。そして今 Goodwood がその同じ理想を一 孤立して生きてゆくことを一 イザベルに説いているのである。

しかし今イザベルは過去の理想そのままを語っている Goodwood の言葉が間違っていることを知っている。世界は「輝く場所でも、自由に広がってゆける場所でも、どうしてもやりたいことはやれる場所」でもない。彼女は「自由」ですらもなかったのだ。すべての人の反対を押し切って自分で選んで結婚したはずが、実は、Mme Merle の計画に乗せられていたのだから。「偉大な無関心崇高な独立」を持った孤立した Self の理想に見えていた Osmond も実は「無関心など彼の性格には決してないものだった。彼女はこんなに他人のことを気にする人物は見たことがなかった」(Ch. 42, p. 354) とイザベルに思

わせる程の俗物だということに彼女は気づいたのである。前半の果てしない飛翔から後半で堕落したイザベルの前に今二つの道が開けている。一つは Goodwood と共にアメリカに帰る道、もう一つは Osmond の待つローマに戻る道である。（この当時の既婚の lady に、そんなに沢山の道があったとは思えない。）アメリカに帰ることは、もはや innocence から experience への変化を遂げてしまっているイザベルにとっては「逃亡」という意味にしかならないだろう。ではローマに帰る道は「あきらめ」でしかないだろうか。

今イザベルは Goodwood の力強い愛に導びかれてアメリカへの道に傾きかけている。それが「死ぬ次にいい道だ」と思い始めている。しかしそれが理性的な選択の結果ではなく、孤独のうちにふと訪れた一時的混乱にすぎないということが「海」とそこに「溺れる」というイメージが流れていることで示されている。

(The world) seemed to open out, all round her, to take the form of a mighty sea, where she floated in fathomless waters. She had wanted help, and here was help; it had come in a rushing torrent.

She felt herself sink and sink. (Italics mine) (p. 481)

そして彼女は一瞬のうちに自分の混乱に気付き立ち直ろうとする。これを表現するジェイムズの奇妙に覚めた言葉がイザベルに戻ってきた冷静さを示している。

This however, of course, was but a subjective fact, as the metaphysicians say; the confusion, the noise of waters, all the rest of it, were in her own swimming head. In an instant she became aware of this. (p. 481)

彼女が一時の混乱と恐怖から Goodwood の元を逃げ出したのだという説はあたっていないことが分るだろう。しかし Goodwood の形をとったイザベル

の過去の理想が、イザベルの初めて経験する（と少なくとも読者には思える）情熱的な接吻で最後の誘惑を試みる。その接吻は「白い稻妻、広がり広がり動かなくなつた閃光のよう」(p. 482) で、イザベルはそれとともに今まで気に入らなかった彼の「ごつごつしい男らしさ」が正当化されるのを感じる。しかしその感慨も彼女にとって溺れゆく者に浮かぶイメージにすぎない。

So had she heard of those wrecked and under water following a train of images before they sink. (p. 482)

今彼女は Goodwood の差し出す手にすがることは弱れること、自分の選択によらないで感情に流されてしまうこと、もう既に自分の理想ではなくなってしまっている Goodwood の生き方に巻き込まれてしまうこと（彼女は Lord Warburton に求婚された時、

“a territorial, a political, a social magnate had conceived the design of drawing her into the system in which he rather invidiously lived and moved” (Ch. 12, p. 94)

と感じて拒絶したのであった），即ち自分の自由と自立心を失なうことを意味することが分っていた。イザベルは “If there's a thing in the world I'm fond of, it's my personal independence” (Ch. 16, p. 140) と言って自由と独立を主張してきたが、実は本当に自由・独立であったことはなかった。Henrietta の言うように「人を取り巻いている骨を折り、戦い、苦しみ、罪をおかしているといつてもいい世界 (Ch. 20, p. 185)」を全く無視して Self を拡張しようというのは真の自由・独立ではない。そのようを誤った Self の理想を求めて Osmond と結婚したイザベルの選択が本当の自由を選択ではなく、彼女が逆に「現実世界の因襲のひき臼にひかれてしまう」のは当然予想される運命だったのである。今彼女はその恐ろし

い現実世界に気付き、その現実世界を認めた上で新しく自由な道を選ぼうとしている。

Goodwoodの接吻を受けていた間「難破して海に沈んでゆく」思いに捉われていたイザベルも、「白い閃光」が消え「暗闇が戻ってきた時彼女は自由だった（p.482）。」そして彼女は Goodwood の偽りの救いの手を拒否し、翌日今度こそは彼女が自由に選んだ「まっすぐな道」— ローマの Osmond の元に戻る道 — にむけて出発することになる。Tony Tanner がこの時のイザベルについて、

But she takes back with her a new vision, a deeper understanding, a capacity for modest unegotistical contemplation which all promise a richer future—a future in which she will come to a true realization of what her real self is.²³

と書いているのは正しい。しかしイザベルが現実には、幸わせな結婚生活の回復は望むべくもない Osmond との生活に戻ってゆく以上、彼女はやはり別の孤立を選んだことになる。唯、その孤立はイザベル自身が望んだ孤立ではなく、どうしようもなく閉ざされた人間の状況から生れてくる孤立ではある。

5

私は最初に、初期の *The Portrait* が「絵画」であり、後期の *The Wings of the Dove* が「演劇」であるという事実がシェイムズの初期から後期への変化の多くの点を説明している — と書いた。そして今見てきたように「演劇」はその「絵画的想像力」による人間の状況全体の把握に特徴があり、「絵画」は孤立した人間を描くのにその特徴があるとした。

The Portrait of a Lady のイザベル・アーチャーは最初は孤立を欲し、最後には孤立を余儀なくされた。その孤立のイメージがシェイムズの後期の作品で更に深まり、例えば *The Wings of the Dove* のミリーとケ

イトー 王女とお付きの女官のように親しい関係にありながら常に間に溝を置いて相対峙している二人の関係に見られるように、人間関係の不毛故に引き起こされる孤立として提示される。イザベルも今ローマの Osmond の元へ戻ることによって、このような後期の人間関係の世界へ入ってゆくのだと言っていいだろう。

私は決して「絵画」と「演劇」を芸術的完成度の高さという点で優劣をつけようというつもりはない。私にとって *The Portrait* も *The Wings of the Dove* も、それぞれ「絵画」「演劇」として完成されたものである。ただ、人間理解の深まりがシェイムズをして「絵画」から「演劇」へとむかわせたということは、間違いないことと思う。

NOTES

1 Richard P. Blackmur, ed., *The Art of the Novel: Critical Prefaces by Henry James* (New York, 1934), p. 298. Hereafter cited as *Prefaces*.

2 *Prefaces*, p. 323.

3 Oscar Cargill, "The Portrait of a Lady," *Perspectives on James's The Portrait of a Lady*, ed. by William T. Stafford (New York, 1967), p.288.

4 Beach, *The Method of Henry James* (Philadelphia, 1954), p. 31.

5 Galloway, *Henry James: The Portrait of a Lady* (London, 1967), p.23.

6 Cf. 「『鳩の翼』再考」(大阪外大「英米研究」10号)

7 Fergusson, *The Idea of a Theater* (Garden City: New York, 1953), pp. 115f.

8 *Prefaces*, p. 325.

9 Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (Cambridge, 1965), pp. 318-19.

- 10 *Prefaces*, p. 57.
- 11 *Ibid.*
- 12 *Ibid.*, p. 323.
- 13 *Ibid.*, p. 69.
- 14 Anderson, *Person, Place, and Thing in Henry James's Novels* (Durham: North Carolina, 1977), p. 89.
- 15 *Prefaces*, p. 55.
- 16 Galloway, *op. cit.*, pp. 23–24.
- 17 Henry James, *The Portrait of a Lady* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1963), p. 55. 以後本テキストからの引用ページ数は本文()内に。
- 18 “The Fearful Self: Henry James's *The Portrait of a Lady*,” *Henry James: Modern Judgements* (Bristol, 1968), p. 146.
- 19 Robert W. Stallman, “The Houses that James Built,” *The Houses that James Built and Other Literary Studies* (Ohio, 1977), p. 3.
- 20 *Ibid.*, p. 4.
- 21 E. g., F. O. Matthiessen in *Henry James: the Major Phase* and others.
- 22 Stallman, *op. cit.*, p. 4.
- 23 Tanner, *op. cit.*, p. 158.