



Title	ドラマによるフリーダ・ヴェッチの肖像
Author(s)	舟阪, 洋子
Citation	大阪外大英米研究. 1987, 15, p. 165-182
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/99106
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ドラマによるフリーダ・ヴェッチの肖像

舟 阪 洋 子

1

ブリグストック夫人 (Mrs. Brigstock) が突然フリーダを訪ねてきて、こんなことを言う¹⁾。「わたしが訪ねて来たのはね、フリーダ、貴女にお願いがあったからなの。」フリーダは一瞬ためらいながらも、明るい顔で大胆な冗談を口にする。「まるでわたしが芝居にでてくる悪い女みたいにかしら。」この言葉はブリグストック夫人にとっては、冗談どころではない。確かに彼女の目からみれば、フリーダは娘モナ (Mona) の婚約者オウェン (Owen Gereth) を誘惑する「悪い女」なのであり、今彼女はちょうどアルマンの父親がマルグリットに息子と別れてくれと頼みに行くように、フリーダに「お願い」に来ているのだから。勿論フリーダは椿姫ではない。しかしモナやブリグストック夫人の側から見れば状況はまさに『椿姫』のそれである。

ヘンリー・ジェイムズの『ポイントンの収集品』(*The Spoils of Poynton*, 1897) の中で最もドラマティックなこの場面は、このようにデュマの芝居を下敷きとしているが、ジェイムズはそれをむしろ逆手にとってパロディーとしてしまうことで、それとは全く次元の違うフリーダの心理の世界をより深く読者に印象づけることになる。ブリグストック夫人がいかに「悪い女」と思おうと、又彼女自身にとっても「悪い女」になる方がいかに楽であろうと、それを拒んだフリーダの心の状態がここでは示されているのだから。

『使者たち』(*The Ambassadors*, 1903), 『鳩の翼』(*The Wings of the Dove*, 1902), 『黄金の杯』(*The Golden Bowl*, 1904) を中心とするジェイムズの後期作品群の始まりとして位置づけられる『ポイントン』の魅力は、そこに見られ

る「演劇的手法」にあると言えるだろう。そしてその手法の解明をしようとする時、この場面はジェイムズがデュマの形を借りながら、デュマとは違う目的を追っていたことを教えてくれる。彼は若い時からデュマの芝居を楽しんでいたが、同時にその限界もよく承知していた。彼はこのフランスの劇作家についてこう評している²⁾。

His vision and his talent, as I have said, were all for the immediate, for the manners and the practices he himself was drenched with: he had none of the faculty that scents from afar, that wings away and dips beyond the horizon.

このような感想は当時のフランス演劇界を支配していた「よく出来た芝居」(well-made play)に対する感想と全く同じである。例えば Sardou の *Ferréal* について、それが非常に魅惑的な事を認めながら、こう彼は続けている³⁾。

The charm with Sardou is not a very high quality; he makes a play very much as he would make a pudding; he has his well-tested recipe and his little stores of sugar and spice, from which he extracts with an unimpassioned hand exactly the proper quality of each. Pudding is capital, but I can think of no writer of equal talent who puts so little of himself into his writing.

このようなレシピに従って作られた何の個性もない芝居をジェイムズが小説に使おうとしなかったのは当然であったが、彼が実際に劇作の時代(1890-1895)に書いた作品は、間違いなくフランス式の「よく出来た芝居」だったということとは注目に値する。彼は1881年12月、「まだ試されていない年月」⁴⁾のことを思いめぐらし、「一番大切な計画——つまり舞台のための仕事を始めること——をいよいよ実行しよう」と決心する時、「フランスの演劇はすっかり自分のものとしてしまった」⁵⁾と断言している。そして芝居を書く時のモットーは、

Oh, how it must not be too good and how very bad it must be! À moi, Scribe;
à moi, Sardou; à moi, Dennery!⁶⁾

であった。観客の低級な趣味に迎合するためとはいえ、このモットーを読むとジェイムズの芝居への試みがみじめな失敗に終わってしまったのも無理からぬことに見えてくる。

私達のほとんどは、ジェイムズの芝居を語る時、それ自体の価値よりは、それがその後の彼の小説に与えた影響の方を問題にする⁷⁾。ジェイムズは劇作の失敗の後、“dramatize! dramatize!” という内なる声につき動かされ、小説をドラマとすることが「傑作を作り出す唯一の方法だ」⁸⁾と考え、その「演劇的手法」で『使者たち』から始まる後期の代表作を生み出すことができたからである。この時ジェイムズの小説に起こった変化を、Sergio Perosa は、

he came to conceive of the novel no longer as picture but as play—as narrative action based on a carefully worked-out sequence of dramatic scene.⁹⁾

と説明し、Laurence B. Holland は、『ある婦人の肖像』(*The Portrait of a Lady*, 1881) と『ポイントン』を比較して、

(The difference) can tentatively and metaphorically be described as the difference between a painting and a play, or as between a representational art and an expressionistic one.¹⁰⁾

と説明している。ジェイムズの小説が「絵画」から「ドラマ」になったという時、それが何を意味しているのか多くの人々が論じてきたが、それらはすべて最初にジェイムズの芝居を研究した Leon Edel の説明から出発するようである。

His protagonists would be shown at the crucial moments in their lives, face to face with their conflicts and decisions and in scenes as carefully set as if they were the work of the stage designer and the property man. The

theater had taught him rigid economy and how to allow a situation to unfold without the intervention of the narrator; how to obtain intensity from a given situation by extracting all the elements of drama it contained. It led him also into scenic economy....¹¹⁾

“telling”よりは“showing”，作者の介入のない客観的書き方，場面風の書き方，economy, intensity など、「演劇的手法」の分析で論じられる特徴はすべて含まれている。Edel のこの説明に付け加えるものをわたしが用意しようと思っているわけではない。ただ、ジェイムズの小説がそのような演劇的手法を帯びてゆく時、それは「絵画」が「ドラマ」に変わったという単純な言い方ではなく、「絵画」が「ドラマによる絵画」とでもいうべきものになったという言い方が正しいとわたしは考える。ジェイムズは幼い時から scene にこだわっていたと Edel は論証しているが¹²⁾、私にはむしろ「絵画的想像力」¹³⁾の方がずっと強力にジェイムズを支配していたように思えるのである。

2

ジェイムズ自身は、劇作のつらい失敗の経験から得たものが、「(何と呼んだら適当か分からないが) 聖なるシナリオの原理が小説の計画の際にも不思議な価値がある」¹⁴⁾ ということの発見であった、と「創作ノート」に記している。つまり小説も芝居と同様、計画しつくされた緊密な構成をもって「よく出来た」ものにしようという企てであるが、それは勿論ジェイムズが実際に書いた芝居にもりこむことは(演劇界と観客層の低級さを考えれば)不可能と考えた彼独自の主題との結合をもって、初めて傑作が可能となるものであった。この時私達は「よく出来た芝居」とは別の、イブセンの芝居の影響を考える。

劇作の時代後の小説復帰第一作目『あちらの家』(*The Other House*, 1896) は演劇的手法がまだ小説に消化されていない、ジェイムズも認める失敗作(自選集ニュー・ヨーク版に含まれていない)であった。このジェイムズが1910年にしてなお “Oh blessed *Other House*” と呼び、これを常に “precedent, sup-

port, a devine light to walk by”とせねばならないと書いているのは¹⁵⁾、ここに「演劇的手法」を使った全く新しい小説の可能性が垣間見えていたからである。

愛する男を得るために幼女殺しも実行する悪女ローズ・アーミジャーを主人公とするこの途方もないメロドラマを、Michael Egan は「まぜものなし、生のままの純粹イブセン風」¹⁶⁾と評し、特にその『ヘッダ・ガブラー』からの影響を論じている。確かにこのローズにヘッダ・ガブラー（ブチブルの平凡な世界に生きることに倦み、誇りを守るために自らの命を絶つ激しい女）の姿に重ね合わせるのは容易である。これは『ヘッダ・ガブラー』と同様「激怒した女の研究」¹⁷⁾である。

It is the portrait of a nature, the story of what Paul Bourget would call an état d'âme, and of a state of nerves, as well as of soul, a state of temper, of health, of chagrin, of despair.¹⁸⁾

というジェイムズの言葉は『あちらの家』にもびったり当てはまる。勿論 Egan 自身も認めるように、ジェイムズ程の複雑で意識的に実験的な小説家を単一の影響で説明しようとするのは愚かなことであろう²⁰⁾。『あちらの家』ではイブセンばかりでなく「よく出来た芝居」やその他のいろいろな影響が消化しきれないでつめこまれていたと考えられる。

ジェイムズがイブセンから受けた影響を、ヘッダとローズの類似性とかプロットの類似性に求めるべきではない。1890年代イギリスで上演され、大衆の激しい非難と、一部専門家の熱い支持を集めていたイブセンの芝居を、最初の無視から次第に受容の態度へと変えてゆくジェイムズの変化の過程を Egan は克明にたどっているが、この過程の中で特に注目すべきだと私が思う点は、ジェイムズのイブセン評価が常にある批判を含んでいたということである。彼にとって、このノルウェイの劇作家は、「ドラマ」的でないという欠点をもっていた。『幽霊』と『ロスメルホルム』について彼はこう批評している。

They don't seem to me dramatic or dramas at all—but (I am speaking of these two particularly) moral tales in dialogue without the objectivity, the visibility of the drama. . . . I can't think that a man who is at odds with his form is ever a first rate man.²⁰⁾

又、『ヘッダ・ガブラー』については、

his drama is essentially that supposedly undramatic thing, the picture not of an action but of a condition.²¹⁾

と言って、それが“character”という「専門家ならとても選ぶと思えない主題」を選んでいることに驚きながら、それを「手法」で補って見事に芝居に仕立ててしまっていることを認めている。芝居が動き——時にドタバタとした動き——であると感じていたはずのジェイムズにとって、このようなイブセンの芝居が芝居として息づいていることに驚き、その劇作家としての手腕に敬意を感じたと思われる。イブセンの芝居は、ドラマとしてのあらゆる形式を保ちながら、ジェイムズの本領とする非ドラマたる「絵画」「肖像」を描く可能性を示唆していたのである。

『あちらの家』がまるで芝居と小説の境界線上にあるような作品だったとすれば、次作『ポイントン』はもはや演劇的手法を小説の中に消化しきっている。Egan がいかに『マスター・ビルダー』とのパラレルを論証しようとも、ここではイブセンの影は遥かに薄くなっていることを認めなければならない。この作品こそが後期のジェイムズを可能にした「演劇的小説」の原型なのである。

1893年12月、ジェイムズはある未亡人がイギリスの残酷な風習のために夫と共に暮らした家を息子に譲らねばならなくなり、それに抵抗して訴訟事件を起こしたというエピソードを耳にし、「創作ノート」に書きつけている²²⁾。1895年5月13日になってそれを小説にすることを考えた時、彼はすべてが「完全で完べきなドラマとなっていなければならない」そしてそれが「傑作を作り出す唯一の道なのだ」²³⁾と自分に言い聞かせている。最初に考えていた“a little

social and psychological picture”²⁴⁾ が、やがてドラマの不可欠の要素としてフリーダ・ヴェッチという女主人公を考えつき、ついには“the fineness is the fineness of Fleda”²⁵⁾ と言い切るまでになる過程が、ジェイムズの「演劇的小説」の一つの型（ここではドラマによるフリーダ・ヴェッチの肖像）が完成する過程を表しているのである。

ジェイムズはかつて『ある婦人の肖像』でイザベル・アーチャーの肖像を描いて見せた。そこでは作者を含むあらゆる登場人物がイザベルの方を向き、あらゆる会話、エピソードが一筆一筆イザベルの肖像を完成させていった。この『ポイントン』に於いては、ある短い期間のポイントン邸をめぐる争いに巻き込まれたフリーダの「心の状態」が、いくつかの「場面」の中で明らかにされるといふ形をとって、彼女の肖像が描かれてゆく。

ジェイムズは最初このエピソードを三幕物の芝居のように、三章からなる小説に仕立て上げようとしていた。第一幕は息子の結婚まで、第二幕は母親の抵抗、息子との争い、第三幕はフリーダの介入、調停の成功、大火事による結末、となる予定であった。勿論、出来上がった作品は22章もあるが、全体を、ジェイムズがイブセンについて称賛した「時」（と必然的に「場所」）の一致に従って、おおよそ三つの部分に分けることが可能である。（『あちらの家』では、その一致があまりに厳密に守られたため、かえって小説としてのぎこちなさが生まれたことを思い出さなければならない。）第一が、ポイントン邸を舞台とする6章まで、第二がゲレス夫人に与えられた隠居所リックス邸（Ricks）を舞台とする7章から12章まで、そして第三がロンドンを舞台とする最も長い部分である。勿論予定は大幅に変更されているが、それはフリーダが中心意識となつて、作者の関心を奪ってしまったからである。彼女の心の葛藤を中心に据えるためには、オウエンの結婚はもっと遅く、最後から三番目の20章に來なければならない。フリーダの争いへの介入はもっと早く、ゲレス夫人がモナと対抗する女性として意識する第一章から始まらねばならない。出来上がった作品を見ると、6章までの「第一幕」はほぼプロローグのような役を果たし、そこで描かれるポイントン邸と、そこに収集された芸術品をめぐるゲレス母子の争い

は、フリーダの肖像を描くための（つまり彼女の“character”をドラマとして見せるための）背景になっていることが分かる。

作品が始まると、読者は様々の相対立するものを見せられる。まずゲレス夫人のポイントン邸と、ブリグストック家のウォーターバス邸（Waterbath）の対立がある。美しい芸術品を集めたポイントン邸は、それ自体ジャコビアン風の立派な芸術品である建物が「絵画のための比類のないキャンバス（13）」となっていて、その美は、今は亡きゲレス氏の「同情と寛大さ、知識と愛情、夫妻の完ぺきな調和と美しい生き方（13）」がうみだしたもので、ゲレス夫人の「ユダヤ人」のような「美術品収集家としての才能、情熱、忍耐、ほとんど悪魔的なずるがしこさ（13）」が可能にしたものである。一方ウォーターバス邸は、フリーダとゲレス夫人を身震いさせる程の俗悪さで、その醜さは「根本的で組織的で、ブリグストック家の人々の異常な性質が生み出したものである。この人たちの性格からは美意識という本質が驚く程抜け落ちているのだ（6）」と二人は考えている。このように、この作品に出てくる家は、もう一つの家リックス（Ricks）も含めて、そこに住む人の性格に呼応する。ゲレス夫人は研ぎ澄まされた美意識と知性を持ち、モナはポイントンの美を解する目も持たない。

Her expression would probably have been beautiful if she had had one, but whatever she communicated she communicated, in a manner best known to herself, without signs(9).

という描写は、モナの情緒面での欠陥を表現している。彼女の目は「青いガラス玉」のように（25-26）、美しくはあっても生き生きした反応に欠けている。

このように二人が対立する時、フリーダはどのような位置を占めるのだろうか。Egan のように、ゲレス夫人とモナの対立を「年、優美、伝統」と「若さ、下品、現代性」の対立として、フリーダをその両者の性格を持つ中間的存在と考える²⁶⁾のは誤解を招きやすい。フリーダは鋭い意識とゲレス夫人に匹敵す

る審美眼を持つ点で、明らかに、モナとは対立する人物であるが、同時にゲレス夫人とも微妙な違いで相対立している点を見落としてはならない。フリーダとゲレス夫人の関係の根本には「経済的、社会的な違い」があることを Kenneth Graham が強調しているが²⁷⁾、確かにそれが基盤になって、二人の感覚の違いが生み出されるのである。ゲレス夫人は、多額ではないにせよ、持てる金を最も有効に活用して美術品を収集することで美意識を洗練させていった人物であるが、フリーダは、自分の家と呼べるものすら持たず、「印象派絵画のコース (14)」受けて自活の道の準備をしている貧しい娘で、その美意識は全く生れついでのものである。

(her) sensibility was almost as great as her opportunities for comparison had been small. The museum had done something for her, but nature had done more (23).

このような違いのある二人にとっては、当然美意識は違う意味合いを持つ。フリーダはゲレス夫人の「あらゆる所に『物』の問題を持ち込もうとする奇妙な偏執狂じみた性癖 (24)」が理解できず、

almost as much as Mrs. Gereth's her taste was her life, but her life was somehow the larger for it (25)

と考えるのである。ゲレス夫人の美を見る目、美を守ろうとする気持ちは本物である。ただ、それに他のすべての思惑が集中してしまう時、彼女は決してフリーダにはない俗悪さ、無神経さ、残酷さをさらけだして、モナと同じ位置に転落してしまう。彼女はモナをポイントンの敵対者と見、徹底的に冷たく侮辱的に相対する。モナも、殆ど作品の表面にでることはないが、その愚かな頑固さをいつも読者に感じさせる。しかしフリーダは「どんな娘でも、あんなにあからさまに貴女とは付き合いたくないという気持ちをさらけ出す人なら憎くもなるだろう (18)」と考える余裕があるし、その愚かさを指弾すべく待ち構え

るゲレス夫人から守ってやりたいという衝動にすら駆られている。そこにはもちろん、そうすることで間接的にオウエンの屈辱を救ってやりたいという気持ちがかめられてもいる。フリーダはそのような “delicacy” (25)²⁸⁾ を持っているということが、ゲレス夫人との大きな違いの一つなのである。

このようなフリーダは、美の中に不正の臭いを感じ取ると、それを美しいとは感じなくなる。ゲレス夫人がポイントン邸の美しいものをすべて、オウエンに内緒でリックスに持ち去ってしまう時、それらはフリーダにとっては、もはや美しくはない。

there was a wrong about them all that turned them to ugliness. (78)

美の理解者という共通点があるゆえに、かえって明らかにされるこのようなフリーダとゲレス夫人との違いをこそ、ジェイムズは読者に伝えようとしているのである。なぜなら、このようなデリカシー、そして正義へのこだわりが、フリーダの character であり、それがこれから展開されるドラマティックな場面で、試され、誘惑され、揺れ動く様が、読者の目の前で演じられることになるのだから。

3

『ポイントン』が一つの芝居だとすれば、その中心のアクションは、フリーダとオウエンとの関係にあるだろう。フリーダはモナと婚約しているオウエンに恋をする。そしてオウエンも母親とのいざこざに関して幾度かフリーダと会ううちに彼女に恋をするようになる。もしいざこざが長引けば、モナとの間が決裂してオウエンは自由になるかもしれない。ゲレス夫人はフリーダの気持ちをうすうす察して、それを長引かせようとする。オウエンもそれを期待しているらしい。この争いの調停役になってしまったフリーダは、それでも何とか事態を收拾して、オウエンの婚約という「かくも深く、かくも神聖な約束 (106)」を紳士らしく守らせるべきか、それとも調停に失敗して（もっと積極的には、

自分がオウエンとモナの間に割って入ることで) 自分の幸福をつかむべきか。彼女は、その誘惑を感じながらも、オウエンへの気持ちは押し隠し、誠実に調停役を果たそうとする。

There was something in her that would make it a shame to her for ever to have owed her happiness to an interference (106).

という言葉で表現されるような道徳的潔癖感、正義へのこだわり、が彼女の根本にあるからである。

このフリーダとオウエンの関係については Robert C. McLean という人の “The Subjective Adventure of Fleda Vetch” という挑発的で魅力的な論文がある²⁹⁾。McLean によれば、フリーダは空想癖があり、現実逃避の傾向があるため、信頼できない語り手であり、オウエンが彼女に恋しているというのは、全くの彼女の想像で、最後に彼が愛の告白をするのも、事態が好転しないことに業を煮やしたオウエンが、彼女に言い寄ることで進展を図ろうとしているだけだということになる。結局これは登場人物たちがだまされだまされるという皮肉な物語で、全体を通じてオウエンが最も男らしく人間くさい人物である、と McLean は結論付けている。

この論文が魅力的であるというのは、一旦フリーダが信頼できない語り手である、という見解を取ってしまえば、まさに全体をこの通りに解釈することが可能だからである。小説の中でしか会ったことのないような魅力的なハーリー街の紳士に一目で恋におちたもう一人の信頼できない語り手、「ねじの回転」(“The Turn of the Screw,” 1898) の家庭教師、に似た部分が、フリーダには随所に見受けられることを認めなければならないだろう。しかしこの小説がそのように冷たい皮肉で支配されていると読むと、フリーダとオウエンの間の情熱のシーンは意味を失ってしまうだろうし、すべてをフリーダの「主観的冒険」とするには、作者の同情がフリーダに傾きすぎているということは、もう説明したつもりである。

実は McLean のような解釈がでてくるのには、作中のオウエンの態度がはっきりしないという原因がある。これは視点がフリーダに限られている手法上、ある程度避けられないことであるが、モナとの婚約を解消しないうちに、情熱的にフリーダに結婚を申し込み、ゲレス夫人が結局収集品をポイントンに戻すとすぐにモナと結婚してしまうという彼の行動は、理解しがたいところもあるのである。McLean のように、それがすべて彼の計画で、従って彼が最も男らしく人間くさい人物なのだ、という解釈を採らない限り、彼は優柔不断で強い女達の争いと策略の中で振り回され、結局最も強い女の手の中に入ってしまう頼りない男ということになってしまう。ジェイムズはそんな男を、あれだけ繊細な感受性の持ち主であるフリーダの恋の相手に選んだのであろうか。

その通りだ、と答えざるをえないだろう。このハンサムな青年は、母親のような美の理解者でもなければ、彼女のような鋭い知性の持ち主でもない。彼は「素晴らしく鈍い」とフリーダはみている。

it was of a pleasant effect and rather remarkable to be stupid without offence—of a pleasanter effect and more remarkable indeed than to be clever and horrid. (10)

とフリーダがオウエンについて考える時、「賢くていやな奴」という言葉で読者はゲレス夫人を思い浮かべてもいいだろう。フリーダがデリカシーと道徳的潔癖さをもって、この『ポイントン』の世界で孤立している時、(その時フリーダの対極に立つのはブリグストック家の人々ばかりでなく、ゲレス夫人もそこに入るのであるが) 彼女の唯一の救いは、このような人を傷つけることのない心地よい愚鈍さでしかないのである。

第二幕(6～12章)と第三幕(13～22章)はフリーダの調停への努力とその失敗を描いている。その努力の難しさは、フリーダとオウエンが互いに恋し、ゲレス夫人も二人の結びつきを願っているという点にある。つまり関係者全員(ブリグストック家の人々は別にして)の最も自然の感情に従った解決法(そ

してフリーダもそれに従う誘惑を強く感じているのだ)が、フリーダの道德意識に反するのである。そのような不自然さ、フリーダの異常な程の潔癖さを、これまで多くの人達がしてきたように、道德的偏屈と呼ぶべきなのだろうか。そうではなくて、フリーダがオウエンについてとる行動、或いはとらない行動、は常に「建設的」なものだと Kenneth Graham は主張する。つまり、それは愛する男が「自分自身の道德的意志、自分自身の本性を、明確にしてゆく」³⁰⁾のを手助けする行動と彼は解釈するのである。しかしフリーダにオウエンの道德的成長を見守っているようなところがあるだろうか。むしろフリーダを動かしているのは、オウエンに自分の方から婚約を破るという不名誉な行動をさせれば、自分が「芝居に出てくる悪い女」のようになってしまうという意識の方であろう。フリーダの行動を「建設的」と褒めるよりは、「偏屈」と呼ぶ方が真相に近い。ただし、それは作品全体が語りかける解釈というよりは、作品の中に確かに存在するゲレス夫人流の物の考え方（そしてブリグストック母娘もオウエンもその考え方をとるだろうことは明らかである）に従った解釈である。

この作品は視点がフリーダに限られていて、McLean の言うような信用できない語り手の作り出すあい昧さが生まれそうでありながら、中心が演劇的な「場面」で成っているため、読者はフリーダの見る目ばかりでなく、フリーダを見る目も与えられている。フリーダの潔癖さを理解できず、彼女の行動を見て自分達に出来る解釈をするか、それを偏屈と非難する人の目である。作品のクライマックスは13章から16章に続くフリーダとオウエンの「情熱の章」に置かれているが、そこではこの二重構造が顕著である。

このような書き方をこそ芝居の経験から学んだのだとジェイムズなら言ったかもしれない。それは章に区切られ、場所もフリーダの父親の家から、貧しい牧師と結婚した姉の粗末な家に移りはするが、全体が一続きのシーンになっている。フリーダと、婚約者がいながら彼女に愛の告白をするオウエン、その婚約者の母親ブリグストック夫人、それに美しい紳士の来訪者にうっとりして、お茶の道具を一つづつ運んでくる間の抜けた小間使いの娘、を登場人物とし、その体裁はまさにフランスの「よく出来た芝居」かイギリスの「風俗喜劇」の

それである。ジェイムズはここで小道具も見事に活用する。フリーダが訪れてきたオウエンにお茶の接待をしている時、彼はついに愛の告白を始める。ちょうどその時、予期せぬ訪問者ブリグストック夫人が登場するのである。彼女は無言で上気した若い二人の顔を眺め、そしてカーペットのある一点を凝視する。フリーダが混乱の余り落してしまったらしいビスケットのかけらである。ブリグストック夫人はそのビスケットから、総てを読み取ってしまう。

この場面の面白さは、ブリグストック夫人の読み取った意味と、フリーダ（そして彼女と同じ位置にいる読者）の読み取る意味との差の大きさにある。勿論ブリグストック夫人が想像したことは、フリーダに言わせれば、大きな誤解なのだ。ビスケットのかけらは、彼女が耳を傾けてはいけないう愛の告白を受けたことへの当惑と混乱を意味しているだけである。彼女はオウエンへの気持をこの時は決して彼に悟らせてはいなかった。彼女がそれを漏らしてしまうのは、皮肉にもブリグストック夫人の介入の結果、オウエンがモナを怒らせてしまったと信じ込み、自分は自由なのだと宣言して結婚を申し込む時である。しかし、つかの間のジェイムズの言う「愛の二重唱」³¹⁾の後、オウエンが実は婚約を解消したわけでもないということが明らかになると、フリーダは彼をモナの許に帰らせてしまう。モナの方が決裂を告げるのでなければ、婚約という約束は守らなければならない、という信念を彼女は貫き通したのである。

フリーダのこの行動が結果として偏屈で愚かな行動になってしまうのは、彼女の周りの世界がブリグストック夫人流の解釈を鵜呑みにして行動するからである。ブリグストック夫人はオウエンが「悪い女」フリーダに誘惑されているとゲレス夫人に訴え、ゲレス夫人はフリーダが無事オウエンを奪ってしまったと信じ込んで、最後の一押しのつもりで宝物をすべてポイントンに戻してしまう。それを待ち構えていたようにモナが行動を開始し、オウエンと結婚してしまう。結局オウエンとポイントンの収集品は、モナの手に渡ってしまうのだ。自分からモナと別れる程の決断力も持たず、モナの側からの決裂を待つ以外フリーダの許に戻ることもできない（フリーダがそれを禁じたのだから）オウエンが、そのままモナと結婚してしまうのは、それ程意外な展開でもない。むしろ

ろフリーダが「深い挫折感 (199)」と「暗い絶望感 (215)」を抱いて失敗を予感することの方が、彼女の複雑な心の状態を示して興味深い。彼女は勇敢に潔癖にオウエンを退けたようではあったが、そこには、きっとモナの方から決裂してくるはずだという希望的観測があったことが分る。彼女はゲレス夫人のいう「いやらしい、ぞっとする犠牲 (225)」をはらったわけではない。それはゲレス夫人の解釈である。フリーダは唯一の不名誉でない解決法（モナのほうが婚約を解消してきて、オウエンを自由にしてくれる）に賭けていたのである。もしゲレス夫人が早まって宝物を返すという予期せぬ行動をとっていなければ、フリーダが賭けに勝っていたはずなのだ。

すべてが終わった後、フリーダはゲレス夫人の期待を裏切ったことに罪の意識を感じながらも、「不思議な平安 (225)」の中にいる。再び宝物がポイントンに戻り、元の調和を取り戻したことを「所有」というレベルからかけ離れたところで喜んでいるのである。読者はここで、フリーダが見せたあのオウエンへの情熱はどうなってしまったのだろうと不思議に思う。フリーダの心理の中で、ポイントンに調和が戻ったことへの美意識の喜びの方が、オウエンへの失われた恋の痛手より遥かに大きいことへの驚きである。しかし彼女にとって美意識は道德意識も含み、オウエンとモナとの結婚はフリーダの意識では道德的正義であることを考えれば、フリーダのそのような反応は当然であるかもしれない。ここで読者は、ポイントン邸、その家自体とゲレス夫妻が愛情をもって収集した美術品との調和、が作品の中で、美的、道德的、その他あらゆる意味での完べきなる調和、人生で考えられる最高の状態を象徴しているということに気付くのである。作品の世界は、ほんの一瞬间この最高の状態を保ち、そしてすぐに崩壊してゆく。ジェイムズは世界を嵐に巻き込み、この調和の象徴を火事で破壊してしまうのである。

結婚したオウエンから「自分からのプレゼントとして、ポイントンから一番気に入って、一番上等のものを持って行ってほしい」という手紙を受け取ったフリーダが、ポイントンの象徴的存在といえる至宝マルタの十字架に決めてポイントンに向かう時、ポイントンが宝物と共に焼け落ちてしまったことを知る

のである。ジェイムズが何故この結末を選んだのかを考えてみる時（勿論ジェイムズがまだフリーダの意味も発見していなかった1895年5月の創作ノートに、もう作品の結末は恐ろしい大火事、としているところを見ると、これは作品を華々しく終わらせる一つの手でもあったらしいが）、そこには幾つかの層の意味が重なっていることに気付く。ポイントンへ近づくにつれて「崩壊の感覚」（“the imagination of disaster”, 262）を予感していたフリーダにとって、これは一つの理想的世界の崩壊である。物欲と俗悪さと愚劣が支配するこの世界の中で、例えマルタの十字架というポイントンの代替物であれ、完べきなるものを手にすることを、ジェイムズはフリーダに許そうとしないのである。一方、ゲレス夫人ならポイントンがその美を理解しない人（モナ）の手に渡ってしまった当然の結果と考えるであろう。作品が始まってすぐに、彼女はもしモナがポイントンの女主人になれば、勿論モナが燃やしたり壊したりはしないにしても、「無視し、忘れてしまい、不注意な召し使いに任してしまったりするだろう（19）」と恐れている。そして実際にその通りになる——火事は留守を預かるオウェン夫妻の新しい召し使いの不注意からおこった、と駅長が説明している。そしてこれこそが、この作品の最大の皮肉なのである。象徴的意味を持っているはずのこの大火事が、単なる召し使いの不注意、せいぜいが天罰という卑俗なレベルで説明されてしまうからである。ゲレス夫人流の卑俗な物の考え方、それが結局フリーダを打ち負かしてしまう。

このようにしてジェイムズは、ゲレス夫人とモナという一見相対するかに見える二人を同列に置き、小説の世界をその二人の考えの通りに動かして行くことで、その世界の中でのフリーダの非現実性、異質性を浮き彫りにしてゆく。ジェイムズの同情は確かにフリーダにありながら、彼女の純粹さ、道徳的潔癖感、この世界の中では、他のジェイムズの主人公達のように挫折させられてしまうのである。

作品を読み終わった読者の目に残るのは、このようにドラマとして描かれたフリーダの肖像である。それはイザベル・アーチャーの肖像とは違う、ある激しさをもって描かれている。多くの人々が様々な意味をこめて『ポイントン』

をジェイムズの小説の流れの中の大きな転換点と認めてきたが、ここで行われた演劇的手法の小説への導入が、後の小説で、ある人物の「心の状態」というよりも、もっと広い意味での「状況」を演劇的手法で小説に写す、という形になって定着してゆくのである。

NOTES

- 1) Henry James, *The Spoils of Poynton* (1897), p. 177. 使用テキストは New York Edition, Vol. 10. 以後、本テキストからの引用ページ数は本文中の括弧内に収める。
- 2) Henry James, "Dumas the Younger, 1895," *The Scenic Art: Notes on Acting & the Drama*, ed. by Allan Wade (New York, 1957), p. 278.
- 3) Henry James, "The Parisian Stage, 1875-76," *The Scenic Art*, p. 48.
- 4) F.O. Matthiessen & Kenneth B. Murdock, ed., *The Notebooks of Henry James* (New York, 1961), p. 35.
- 5) *Ibid.*, p. 37.
- 6) *Ibid.*, p. 100.
- 7) 最近では、Susan Carlson が *Women of Grace: James's Plays and the Comedy of Manners* (Ann Arbor, 1985) でジェイムズの芝居の復権を主張し、"a perspective that allows us to appreciate the theatrical life of James's plays and their unique place in the British dramatic tradition of the comedy of manners (pp. xi-xii)" を提出している。
- 8) *Notebooks*, p. 198.
- 9) Sergio Perosa, *Henry James and the Experimental Novel* (New York, 1983), p. 46.
- 10) Laurence B. Holland, *The Expense of Vision: Essays on the Craft of Henry James* (Baltimore, 1964), p. 58.
- 11) Leon Edel, "Henry James: the Dramatic Years," in *Henry James: Guy Domville*, ed. Leon Edel (Philadelphia, 1960), p. 115.
- 12) *Ibid.*, pp. 28-30.
- 13) "The pictorial imagination" as used by Caroline Spurgeon for Shakespeare's imagination in her *Shakespeare's Imagery*.
- 14) *Notebooks*, p. 188.
- 15) *Ibid.*, p. 348.
- 16) Michael Egan, *Henry James: the Ibsen Years* (London, 1972), p. 60.
- 17) Henry James, "On the Occasion of *Hedda Gabler*, 1891," *The Scenic Art*, p. 250.
- 18) *Ibid.*
- 19) Egan, *op. cit.*, p. 57.

- 20) Henry James, *Letters*, Vol. III, ed., Leon Edel (Cambridge, 1980), p. 340.
- 21) *The Scenic Art*, p. 250.
- 22) *Notebooks*, pp. 136-37.
- 23) *Ibid.*, p. 198.
- 24) *Ibid.*, p. 136.
- 25) *Ibid.*, p. 216.
- 26) Egan, *op. cit.*, p. 80.
- 27) Kenneth Graham, *Henry James: the Drama of Fulfilment* (Oxford, 1975), p. 132.
- 28) ジェイムズの *What Maisie Knew* においても、このデリカシーが Maisie と Sir Claude の持つ特徴であったことは、注目に値する。
- 29) Robert C. McLean, "The Subjective Adventure of Fleda Vetch," in *Henry James: Modern Judgements* by Tony Tanner (London, 1968), pp. 204-221.
- 30) Kenneth Graham, *op. cit.*, p. 143.
- 31) *Notebooks*, p. 254.